

改造说书人——1943年延安的乡村文化实践



保马 理论上的唯物主义立场，政治上的人民立场

14-09-2018

<https://user.guancha.cn/main/content?id=39107&page=0>

编者按：

2018年9月11日，单田芳先生去世，我们对人民的曲艺会保持永远的热爱和兴趣，如保马推送过的《说书人与当代史》指出：“某个突然出现在新闻里的老说书人的名字，或许会短暂地唤起关于评书的社会记忆和情感，但此时，人们往往误以为自己怀念的是一种极其古老的民间艺术，而未曾意识到自己实际是在缅怀仍看得见其背影的社会主义时代，正是在这个时代，借重特定的文化生产和传播制度，说书人的声音才第一次超越了茶肆、书场等特殊的消费空间及其消费群体，成为深植于我们每个人的情感结构中的全民文化记忆。”

今日推出孙晓忠老师《改造说书人——1943年延安的乡村文化实践》一文。无论是1949年后的说书，还是延安时期的说书，都会看到大众文艺和“传统”的复杂关系，也会发现“当代文学”和延安文艺乃至左翼文艺的“历史相关性”。如果说“文化”是对生活“意义”的注入，并决定生活方式的选择，那么社会主义文化如果要在乡村获得文化领导权，就必须将要思考应该给乡村一个什么样的“现代”文化。四十年代延安以新说书为代表的大众文艺运动，通过对娱乐的再政治化，转换乡村生活方式，并试图用左翼文化提升民间艺术的品格。通过说书改造，左翼文艺构建了乡村公共生活，而说书人艺术为今天反省印刷资本主义提供了革命和想象的潜能。

文章原载于《文学评论》2008年第3期，题目为《改造说书人——1944年延安乡村文化的当代意义》，本文经孙老师授权，为完整版，特感谢孙老师对保马的大力支持！



【文/孙晓忠】

一、发现“说书人”

1944年，丁玲在《解放日报》上发表《民间艺人李卜》一文，介绍时很受延安欢迎，如今被我们遗忘的流浪艺人李卜，李卜打小喜爱唱戏，尤其喜欢唱眉户、闹社火（秧歌）。旧军阀曾把他绑去给部队唱戏，逃出后自己组了个班子，在安塞一带流浪，后生意不好散了伙，只好回家重新做木匠。1940年的一个夜晚，民众剧团在陕西郿县演出时，农民张云在观众群中认出了李卜，马上跑到后台，向民众剧团团长柯仲平报告。在人丛中，憨厚的柯团长拥抱了农民李卜，热情地说：“唉，我老早就在访你呀，今天总遇到了……”。第二天，柯仲平在自己屋摆了很多菜，请李卜来喝酒，听说他家庭困难，又给了他一点安家费。最终他终于打破顾虑，跟着剧团演戏，同时教民众剧团的“娃娃们”学戏。



民间艺人李卜

丁玲此时在党报上介绍李卜，不是孤立的事件，延安文艺座谈会后，文艺工作者开始关注民间艺术形式，但多集中在秧歌、秦腔、评剧、歌谣、窗花等艺术形式上，1944延安文教大会后，说书改造受到关注。这段时间，《解放日报》大量报道了解放区各地“发现”民间艺人的消息，木匠诗人汪庭有，练子嘴英雄拓老汉，劳动英雄、不识字的快板诗人孙万福、王老九等等，不但乡村，部队里也时常“发现”文化不高，但出口成章的“诗人”，这些人都不是专业的艺术家，在农民中却有知名度。发现这些活跃在乡村的“地方人才”，成为延安新文艺一项重要的任务。如何发现？毛泽东要求知识分子“眼睛向下”，并曾亲自召集说书艺人韩起祥到他的窑洞里说新书，鼓励他要将新书“推向全国”，要“多多带徒弟”。

丁玲文章发表后，乃超在国统区重庆的杂志上写文章呼应丁玲，该文随即被解放日报转载。他认为今天的延安，寻找民间艺术人的方法，“既不是旧日的抢或绑，也不是今日极为流行的买”，“更不是嫖妓女那样的捧，而是尊之为老师，使他自动为人民服务的的新方法”。可是这些底层民众并不是纯洁无瑕的火种，有的甚至藏污纳垢，如何改造他们？同时，发现和改造旧文艺，也包括知识分子的自我改造，知识分子也要在乡村的生动情境中改造自身，由此与农民形成一种新型的交往关系。

柯仲平回忆说：“为收李卜像请诸葛亮一样。我们把群众送来的羊杀了，摆宴请他吃，对他简直好的不得了，尊之为师。请李卜来，如同军队得了大将，我们的热情把他烧焦了”。李卜因在旧戏班呆得久了，爱抽鸦片，来民众剧团时，随身就带有鸦片烟土，柯仲平知道后，不愿伤他的自尊心，“装做不知道”，只从旁劝说，“别的人也给他暗示”。此外，由于得到了当地乡政府照顾，他的婆姨和儿子在家里也过得很好。李卜探亲，剧团还送肉、送布，李卜这才觉得大家都是好人，只有自己不争气，“几十年的老烟瘾，想不到在他五十一岁的开始，在腰腿不好，牙齿也脱落了的情况下，竟一下子就戒绝了”，民众剧团要回延安的时候，他不再提离

开队伍了，觉得这就是他的家，平时热心指导剧团练唱，有时一个人登台唱全本《张连卖布》，民众剧团有了他，丰富了剧本语言，也大大提高了演唱技术。在这里，“大烟瘾”作为身体疾病的隐喻，告诉我们发现地方人才，首先也意味着对“旧身体”的改造，旧戏子的确有不良“嗜好”，有一些坏“毛病”，但并非不能改，改好后他们就是革命艺术家，冯乃超为此感慨：

“……如果一棵枯了的古树忽然在抽条发芽，人们会以为是奇迹。但是，一个从哪一方面来说都是衰老了的人，居然活转过来了，对自己的艺术本领和做人的意义，都有了自觉的认识，难道不该说是更大的奇迹么？”

乃超批评了今天依然有人认为文艺属于天才、艺术属于少数人的偏见，这些人总是慨叹天才太少，文化太幼稚，作品不够伟大，没有文学性。这种偏见会将历史中一个个莎士比亚“戕害”在萌芽状态。其实孰不知莎士比亚的作品当初也被认为语言粗俗而不能登大雅之堂，其成为经典也是后来逐渐形成的。

对说书艺人韩起祥的发现也有一段故事，韩起祥也是有身体疾病的“盲人”。平时说书，兼算命打卦，做巫术治病，因搞迷信活动，在延安不受欢迎。1944年前，延安县政府一度实行极端政策，禁旧书，只准说新书，韩起祥由于弹唱的仍是一些“奸臣害忠良，相公招姑娘”的传统书目，他的三弦被没收，卦签也被砸烂。到了1944年7月，延安兴起说新书运动，韩起祥因主动编新书，逐渐受到注意。据贺敬之回忆：

“大约在1944年春秋之交，我到延安县政府的驻地王家屯去深入生活……当时延安县委的同志告诉我说，他们收容了一群算命先生，中间有一个盲人，是从横山那边来的，他不是一般的先生，主要是说书艺人，还能说几段自编的新书。……我们见面后，韩起祥给我讲了他的经历，我听了很受感动。他又给我唱了一段他自编的新书，很有艺术光彩，我把它记录下来。我当时觉得民间艺人说新书，是很值得重视的现象，是一条值得提倡的正路子。于是，我就把他从延安县政府所在地领到“鲁艺”去。……来到了“鲁艺”，我把起祥介绍给戏剧系的张庚，音乐系的吕骥、马可、安波等同志，当时教务处接待了他，请他说书，他至少在“鲁艺”说过两次书。起祥演唱起来满怀激情，开始总是把“鲁艺”和我唱进去，我现在回想起来心情仍然很激动。”



韩起祥在陕北说书的剧照

甘宁边区自1938年成立“民众娱乐改进会”后，1945年1月边区文教大会召开并通过了《关于发展群众艺术的决议》，民间艺术更加生机勃勃，民间艺人数以百计地遍布城乡，边区文协成立后，林山，陈明，安波，柯蓝等一些年青同志，深入民间，寻找流浪在乡村的说唱艺人。文教大会后，1945年4月边区说书组正式成立，由林山和陈明负责。他们在陕北边区文协帮助说书人改造旧说书，林山也曾将韩起祥领进延安边区文协，说书组成立后，活动频繁：

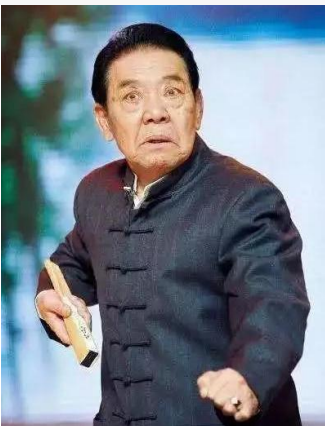
“……大家常到丁玲同志的窑洞里，谈这谈那，总离不开说书，谈得真是红火热闹。丁玲同志给大家鼓劲。大家如八仙过海，各显神通。安波同志从延长的一位说书艺人、三弦能手杨清福那里，学会了《王三姐拜寿》，他自己也就在丁玲窑里弹起来，唱起来。……陈明同志学写说书脚本了，写成了《平妖记》。安波为《平妖记》作曲配曲。……马可同志和安波同志一样，也记录和研究了许多说书的曲调。韩起祥或旁的说书艺人一到这里来，就被窑里窑外的人包围着，一直到大家要求另找一个最大的窑洞来说唱，丁玲的窑才得喘气。”



韩起祥在延安宝塔山下为群众表演陕北说书

可见当时延安窑洞里的生机勃勃的青春气息，由民间艺人的不断发现，看出文教会“对地方人才”的重视。在说书改造运动中，最重视对书匠的改造，农村书匠以说书谋生，流动性大，影响也大，他们有说书技术，有即兴创作才能。1949年《文艺报》的一位农村通讯员曾这样描述当地艺人讲故事场景：

“当他们说唱故事的时候，说到紧张的场面时，一点声息也没有，听众都静静望着他的嘴，尤其是他那种感染人的神气更是非常的动人，唱到故事中人物要哭的时候，他也装出要哭的样子，唱到英雄要生气的时候，他就瞪起了眼挺起了胸膛，张开两条腿，握着带力的拳头，使观众看见了这紧张的场面，忘记了他是说书人，好像他就是英雄一样。”



单田芳说书

因此“新书”要想在农村扎根，跟“旧书”抢夺群众，必须征用这些“地方人才”。由于乡村说书艺人的分散性，在说书改造中难度更大，对书匠改造主要采取的方式从具体帮助，个别改造入手。帮助他们编新书，学新书和修改旧说书，然后通过他们来联络其他说书人，韩起祥在当时就是这样一个典型。然后由韩起祥现身说法，到各县去办说书训练班，带领当地说书人改变旧唱词，创作新书词和新书帽。到1946年，新书已经“到处出苗”了。不完全统计，边区八百说书人，已经有50人得到训练。

二、“娱乐”改进与生活方式的转变

说书就是讲故事，按照本雅明的理解，讲故事是人类传递和交流社会生活经验的必要手段。中国的说书传统源远流长，唐代佛教兴盛，为求经书通俗，产生了俗讲，将佛经改为“俗文”，依韵编排，以期家喻户晓，化导大众。四十年代仍在陕北流行的道情就是源于唐代僧众说唱，后演变为民间说唱艺术。说书其后又演变为讲经与讲史，初服务于宫廷和官宦家庭。正統的讲经只在讲前唱歌，讲后散席唱歌，中间不唱歌，到了俗讲演唱增多。于是“道”场变成了“歌”场。和尚讲唱与伶人演艺差别越来越小。变文则专讲故事，不背经，于是讲话艺术逐渐朝着娱乐的路子下滑。“听书为高尚娱乐之一端，富贵之家，日常无事，主妇千金，以婢娼捧出，列坐堂上，听说书弹唱一番”，当时的听书者以不识字的家庭妇女为多，这个时候的听书尚属“高雅休闲”，还没有完全走向市井。

宋代以后，随着商业繁荣，为说书人提供的“书场”——勾栏和瓦肆出现了，说书逐渐成为谋生职业，到了宋元，由于印刷业的逐渐发达，出现了大量的说书人的手稿印刷品——话本，并影响了文人的小说创作。说书商业化后，说书人地位下降，其职业逐渐为世人鄙视。“说书一技，源流虽甚悠远，顾世人类以贱业目之。说书家在社会上地位，几于优伶相等。盖小说传奇，向摈于文学之林，而敷衍小说之评话，除供茶余酒后消遣外，更为士大夫所不齿”。宋以后，印刷技术虽然进步，旧有的娱乐方式并没有消失，反而被重新发明，用来为印刷资本主义服务。话本的繁荣，从侧面反映了说书艺术的兴盛，虽然这个时期说书进入了普通大众的生活，但是主要集中在市民阶层，商业化后的话本和说书也逐渐模式化，讲经演变为因果报应的“善书”；讲史离不开水浒、三国；说公案无非是清官断案；言情亦不过才子佳人。晚清政治的混乱和无能，也使得文艺表症为声色娱乐，早先说书的“书局”成了卖唱的妓馆，听书狎妓，巍然成风。

因不满晚清鸳鸯蝴蝶之类小说，晚清知识分子开始探索文学改良之路，眼光都投向了“民间”，但关于什么是中国“民间”文艺的“原始”活力，不同的知识分子对这个原始的“本质”有不同的想象和理解。“五·四”新文化运动试图建立平易和通俗的“国民文学”和“通俗文学”，此后关于民族文学，旧瓶新酒，方言文学运动等一直争论不断。因为“不避俗字俗语”，歌谣开始受到重视，周作人等搜集歌谣，按照胡适后来的说法，除了民俗研究，主要是为文艺，“我们现在做这种整理流传歌谣的事业，为的是要给中国新文学开辟一块新的园地”。其目的已经不同于“客观冷静”的民俗研究，但是“五·四”文学在本土和传统文化资源上也陷入了悖论：为了建立既是“现代”的，又是“中国的”新文化，他既要排斥“本土资源”，又要吸引“本土大众”。现代文学因此被认为并没有真正走进大众，甚至到了30年代，影响最大的并非“五·四”文学，仍然是以礼拜六为代表的休闲文学，文人新的西方的观念似乎扩大了而不是

缩小了他们与民众的距离，其原因如孟悦指出的：“在于新文化先驱者们的‘现代观’。在现代民族国家间的霸权争夺的紧迫情境中极力要‘现代化’的新文化倡导者们往往把前现代的乡土社会形态视为一种反价值。乡土的社会结构，乡土人的精神心态因为不现代而被表现为病态乃至罪大恶极。在这个意义上，‘乡土’在新文学中是一个被‘现代’话语所压抑的表现领域，乡土生活中的合法性，其可能尚还“健康”的生命力被排斥在新文学的话语之外，成了表现领域里的一个空白”。

自20世纪30年代起，中国左翼文学也一直试图寻找另一种“现代”文学样式，以解决或回答文艺如何与大众结合的历史难题。三十年代，瞿秋白提倡说唱艺术和方言文学，并亲自创作街头剧，强调艺术作为媒介对于社会意识传达的重要性。但是无论街头剧还是街头诗运动，其目光仍然集中在城市产业工人，农民这个群体似乎还没有来得及进入他们的视野。此后民族文学论争、民粹主义文学、抗战文艺，就乡村民众动员来说，都不怎么见成效。只有到了延安时期，热闹的文艺场面开始出现了，农民的积极性被调动起来。其成功的秘诀，在于乡村的休闲娱乐受到重视。“在一个俱乐部里，要是有人能唱一两段用抗战内容编成的曲子，唱后又能说说笑话，那他就是最受欢迎的民间艺术家了”。如果说此前的种种文艺运动是一个自上而下的启蒙和动员，观众也仍然没有脱离鲁迅描述过的“看客”结构。那么到了延安时期，戏剧的舞台已经不再是“看”与“被看”的关系。民众有了参与的冲动，农民的主体开始受到关注，还有更重要的区别：这个文艺大众化的实践是双向的，它既改造大众，又改造了知识分子自身。

给不识字的农民以什么样的文艺？如果一定得是通俗文艺，那么应该是什么样的通俗文艺？乡村文化落后，人群分散，改造民间文艺的重点就是乡村的非文字艺术，如秧歌，说书等曲艺。其次，新文艺要复活旧文艺，必须转变娱乐政治，重新塑造“观众/听众”的趣味。通过改造“看/听”之道，改变农民的“娱乐趣味”。可是在旧社会，农民对文艺常常是“不酸不看”，每每演这类酸戏，“观众拥挤异常，更奇怪的是妇女观众多到占全体观众的五分之二到二分之一。如果不是这类戏妇女观众即降低到十分之二。演出新剧《九件衣》时，有些观众看见挂幕布说‘又是新戏’，竟掉头而去”，“还有很多‘玩笑戏’里，很难挑出几个没有无聊的胡闹或挑拨色情的来，……加上一些来自都市的演员信口开河地把一些城市的低级趣味的在农民面前搬弄出来”。

旧说书带有营业性，艺人要维持生活，不免节外生枝，迎合小市民趣味，“但同整个主题思想毫无关系。有一部评书说一个姑娘下楼，说了半个月还在楼上”。在延安，直到1946，因为对革命形势过于乐观，很多人产生享乐思想，旧戏又抬头。一些内容不健康的传统戏曲仍经常在延安的机关干部晚会上演出，1948年1月19日，周恩来在观看了晋绥平剧院演出的旧戏《古庙钟声》和《连环套》后，表达了对演出的不满：“你们演戏也一样，应该知道是教育人的，在不知不觉中会感化人的。不要认为光为娱乐而已！”。因历史积习，老百姓已经形成了固定的趣味，有些戏明明“很坏！”，“叫人看着太不舒服了……但边区民众爱看，爱听，爱唱自己祖传下来的秦腔、道情等，这是一个铁的事实”。

正因为如此，早在1938年4月，“陕甘宁边区民众娱乐改进会”成立，旨在“下了决心”来做改造民众娱乐的工作。改进会宣言认为，歌谣、小调、大鼓、莲花落“这些民间文学艺术，大众叫它娱乐”，农民喜爱它们，“差不多像爱吃、爱喝、爱抽香烟、爱自己要爱的人一样”，

成为嗜好。这里不但指出娱乐和日常生活不可分割，还隐喻娱乐和身体快感的关系。宣言还指出：“广大的农民，他们心理上的变化，比起他们社会地位的重要性来，显然是落后的”，因此用娱乐改变农民“心理状态”，任重道远。与此对照，知识分子们则“是厌恶旧形式的，他们只崇拜资本主义国家的东西……又有一部分文人是只一味崇拜中国旧东西的”。这两种态度“离开我们的中国大众太远了”。

“民众娱乐改进”观念的提出，指出娱乐对于身心改造以及文化对于生活意义转换的作用，更关乎着农民对于新的生活方式的想象。旧文艺中娱乐与群众的联系，多在农闲时节。所以春节闹秧歌在延安受到重视，新秧歌剔除了丑角的胡闹与男女之间“骚情”的低级趣味，表现愉快健康的劳动喜剧。在改革者看来，旧秧歌的丑角戏谑和男女骚情，其弊端是“趣味掩盖了主题”，是“马戏的效果而不是艺术的效果”，在戏谑的、玩笑的态度中，“创作者为趣味所俘虏，趣味化了自己的思想，趣味化了剧中人物，并必然归趋于对现实的嘲弄”。在秧歌的演法上，有的秧歌节奏加快，变扭秧歌为“跑社火”，变旧秧歌的“骚情地主”为自我娱乐。农民“闹”新秧歌的感觉是“生活过好了，肚子不饿了，身上不冷了，这才兴致高起来的”。娱乐不仅型塑了人的身体感觉，更反映了人与人的新型关系。秧歌活动时间的“节日性”和活动参与“群体性”以及表演上的“面具”特征，都完全符合了巴赫金所说的“狂欢”理论，正是在这样的狂欢仪式中，“集体”和“平等”的观念逐渐植入民众的意识中，通过娱乐感受的变化民众真切地体验社会转变。所以周扬说：“群众对于新的秧歌已经有了他们自己的看法。他们已不只把它当作单单的娱乐来接受，而且当作自己的生活和斗争的表现，一种自我教育的手段来接受了”。更为重要的，是群众的身体感觉——“趣味”发生了改变。群众说：“你们的秧歌有故事，一满是讲生产，年青人都爱看，旧秧歌没意思！”，秧歌只有到了延安时期才由没落的“老太婆”艺术转化为“青年”艺术，一旦扭秧歌成为社会娱乐风尚，它的流行也就水到渠成了。

除了春节扭秧歌，群众还需要有经常性的日常娱乐，延安当时有各式各样的娱乐组织，如皮影子戏、旧戏班、吹手班、瞎子说书、自乐班、俱乐部、猜字谜识字、剪纸等等。甚至“邻近人家的婚礼、丧事、满月、做寿、入庄等事，也都是自乐班被邀请演唱的机会，有的自乐班还能赶庙会台口”。新的曲艺还包含眉户，社火，快板等，农民利用春节团拜，庙会，骡马大会，赶集等演出，它不仅能带来“红火热闹”的场面，此外，“红火热闹不是单指令人欢乐的东西，凡是让人受感动的，不管使他笑，使他哭，使他愤怒，都算让他红火热闹了。常在戏台下，见观众看戏看得“一把鼻涕一把泪”，但他向左右的人说：‘美！红火的太！’”，从这里可以看出“苦”和“乐”的功能转换，“诉苦”也成为一种“娱乐”的形式，并且通过“诉苦”戏的观看，进一步产生身体反应，便产生主体和阶级意识。

如果说娱乐有效地组织了农民生产劳动之外的日常生活，和秧歌比较，说书更是一种经常性的活动。乡村职业说书者为了谋生，必然要将说书带到乡村的日常生活中。尤其在陕北一带农村，没有不请人来家里说书的，几乎没有。只要出一点钱，供三顿饭，就可以请一个书匠到家里来说一天书。在农村中，群众很缺乏文化娱乐，特别是不能看书或找不到书看。冬季农闲时，花点钱请一个书匠到家里来，全家老少，左邻右舍，坐在热炕上，就可以舒舒服服地听书匠唱着各种故事或传奇，“出名的书匠说书时，邻村也有赶来听的。听众常常把窑洞挤满”，可见，娱乐改造还体现了空间的变化，乡村娱乐活动为农民提供了公共生活空间。

乡村说书与城市传统说书不同，没有固定场所，书场可任意指定，灵活的书场为乡村社会提供了公共生活空间。就乡村说书来说，说书不在城市茶馆，娱乐空间由地主的客厅转移到农人的炕头直至集体耕作的田头。说书由原初的“道场”再到如今的集市、庙会 and 交易生产资料的“骡马大会”，娱乐和生产劳动似乎不那么分离了，并在经验的不断交流中产生集体认同。因此说书艺术为组织和领导乡村文化，建设乡村公共生活空间和新道德观念确立，提供了一种可能性。

对于不识字的农民来说，声音是社会交往的重要手段，“民众甚至把某些歌谣当作指导生产的口头经典，作为社会道德的标准，作为习惯上的法律，不凭文字也就能保存、发展下去”。韦勒克、沃伦说：“在原始社会，我们甚至不可能把诗歌与祭典、巫术、劳作或游戏分开。文学同时还有它的社会功能或‘用途’，那是不可能纯属于个人的”。面对现代社会人与人的疏离，延安文艺试图通过说书等集群性仪式恢复人与人的集体关系，对社会主义乡村文艺来说，说新书对传统的复活还在于将娱乐与生产劳动，娱乐与现实生活统一了起来。从而将娱乐政治与商业资本主义时代的“休闲”政治区别开来。如果说中国自古有寓教于乐的传统，但是社会主义将抽象的教育历史化和具体化，正如李卜后来说，“从前的戏也有很多是劝善，只是没有说出一条路。其实嘛，老百姓里就没有个什么坏人。……你们这个戏我说的是大大的好戏，你们告诉了老百姓一条路”，例如《崇祯观画》这部旧书，要想民众获得对历史的重新理解，就得帮助他们认识李闯王是“好人还是坏人”：

“讨论的结果，大家都认识崇祯皇帝不办正事，腐化享乐，不是好人，可是要说出李闯王的好处来，大家却很困难，因为在唱词中也找不出例子来，我们就说明李闯王是领导穷人革命的，当李的兵都是穷人，大家才恍然大悟，并说明以后在唱的时候，不应该再咬牙切齿地骂他了。”

正是在出路这一点上，延安的“说新书”与传统的“说善书”也就有了本质区别。1945年10月毛泽东在重庆谈判回到延安，观看了延安平剧院在杨家岭中央大礼堂的演出后，很中肯地对演员说：“蒋介石请我看了三次平剧，重庆的平剧技术比你们的好，风格没有你们的高”。毛泽东显然很清醒，延安的文艺形式并不见得有多“高雅”，“技术”有多精妙，它甚至是粗糙的，但是它有别人没有的东西，就是“风格”，在处理民间娱乐的实践中，延安文艺提供了一种新样式。这正是延安大众文艺所产生的新的特质，通过对乡村日常生活中娱乐的政治转换，娱乐成为生活政治，进而改变乡村生活方式。因此，在处理民间文艺的实践中，通过改进乡村娱乐，左翼文艺提升了民间文艺的品格。也只有到了延安文艺时代，一个集体的、热闹的乡村出现了，并进而改变了知识分子对于传统乡村社会的想象，改变如早期乡土小说中文学对农民的描写和被描写的关系，文艺重建了一种文学和乡村农民的形象，对于有待改造的知识分子来说，只有在这样的具体历史情境中，才能真切感受老百姓的喜怒哀乐，抽象的“阶级”知识才能激活为具体的“阶级”意识。

三、流动的“传统”

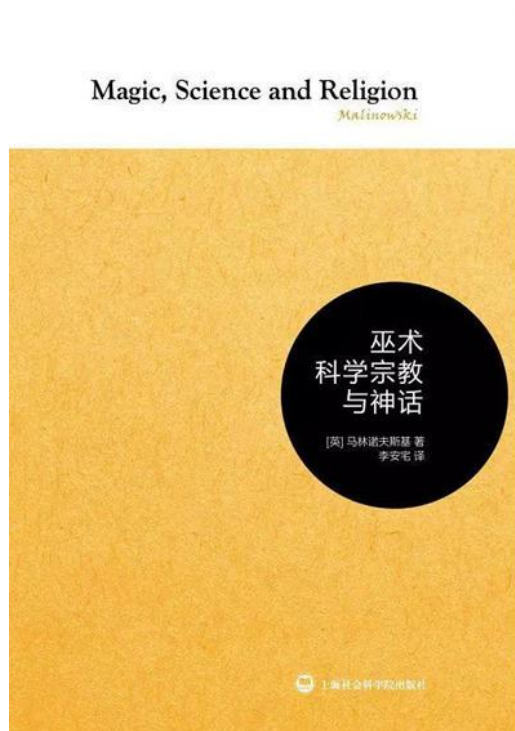
如果说娱乐是最大的快感政治或政治无意识，那么就不难理解为什么说书历来成为意识形态争夺的场域，为了通俗易懂地传教，佛经宁愿放弃经文，选择专讲“故事”的譬喻经，可见故事

的作用。历代王朝都重视说书演义历史、讲经劝善对于巩固皇权的作用。到清兵入关，更专门出现了由旗人子弟演讲的子弟书，其内容除了侠义和言情外，更孱入一些清人统治中原合法性的“历史”。明清之际由子弟书衍变而来的北京鼓词，就有劝人服从满清的元素，不仅各州县衙门要专设说书机关，说书人更持有朝廷特别优待的“通行证”。“据老年人云：彼等系于清初从龙过来，初为传道，所唱之词除劝善外，暗中兼有劝人服从满清的性质。故彼等在內务府有龙票八张，每到各州县唱劝时，可携龙票前往。北京艺术界谓不要钱的为走票，亦名为票友，其票字即始于此。到各县预先报名，则各县堂上旁边特设座位，以便说唱。至一切费用，亦归县中供给。初只一面大鼓，后因不动听，又添上三弦”。

可以看来出说书自诞生起，就和政治说教脱离不了关系。甚至“文艺从军”，也并不是延安时期的发明，军中说书，明末已成风气，说书业始祖柳敬亭不仅说书技术精湛，其魅力更在于他的忧家伤国的情怀。传说柳敬亭在军中说扬州兵变，将士闻之常常怒发冲冠。李伯元描述为“凄楚入骨，悲愤填胸，由其大书深刻，笔舌互用，故能遥吟俯唱，声泪相随”。说书史家陈汝衡写到柳敬亭处也多感慨：“其艺术造诣之精，邀人赞赏，然尤在当时士大夫避寇南下，怆怀国事，不能自己，柳为豪滑大侠之说以进之，于游戏三昧之中，实寓警惕国变之至意。故能动人心魄，发人深思。余意其说书时必插入一部分民族思想之材料，惜士大夫仅视为茶余酒后排遣之资，终不能振聋发聩也”。

这里交代说书的说教传统不是要为延安政治威权提供合法性，而是说延安在改造说书中，正是自然地袭用了传统，征用了地方书匠这样的“技术人才”，也说明他完全尊重了艺术规律。传统说书对匠人的要求是要会宣讲，对宣讲人要求口才好，要“谈古论今，如水之流”，到元朝，对宣讲人的要求更具体到吐字的轻重徐疾，行为举止也有具体要求。此外，“说话人讲故事，是歌不离白，白不离歌。歌在群众中起的作用很大，但白也要紧。因为，故事因讲解而明”，这里讲解就是指对故事的说白部分，涉及“怎么说”一个故事。“唱导”还有四件事要紧：声、辩、才、博，尤其是“辩”，因为“非辩无以适时”。新文艺在乡村的一种重要目的，就是要怎么变通，适时地让沉默的农民“说话”，说出对新旧社会的感受，无论是诉苦运动，还是改造说书都是如此。会说话，就需要讲故事。“说”出对新社会的感受，例如盲人韩起祥在说唱新人新事前，总要用手先摸一遍，据说延安新大桥落成时，他就叫儿子用绳子吊着他，他用双手整个将桥从头到尾摸了一遍，然后再去给群众说唱新桥落成。而由“盲目”的说书人来讲述自己对新社会的“感觉”，这样的故事就更不容质疑。

说书人的魅力还在于该职业在乡村文化中的巫术传统，比如秧歌就是由乡土社会的生产性宗教祭祀活动衍变而来，主要活动的时期是农忙结束后的春节，道情是光唱不说的小型说书，原来也是劝说人离尘绝俗，和宗教说教有关。自荷马以来，爱听瞎子说书成为世界性的现象，在边区，1946年说书的瞎子有400多人。一方面因为瞎子身体的独特性，因为看不见，他们的非视觉感官会更发达，往往被认为有“灵魂附体”，有灵异力量。“旧的说书常常和迷信结合着，一般老百姓请说书匠来说书，形式上差不多都是为了敬神，换口愿或者说‘平安书’”。所以韩起祥除了说书，还会算命、打卦治病。这样神性的宗教声音一旦挪用来讲述新历史、歌颂新社会，是否会起到更有力的叙述效果？



马林诺斯基：《巫术、科学宗教与神话》，上海社会科学院出版社，李安宅译，2016

说书的魅力还在于传统乡村社会对故事的敬畏，《一千零一夜》告诉我们，故事具有战胜死亡的魔性。马林诺斯基说：“故事的演述，必须选择适当的时间背景，一天内什么时刻，一年内什么季节，都得安排停当，而空间的背景是：园内作物刚萌幼芽，等候着殷勤灌溉，讲讲故事，会发生一种轻微的魔力，助其生长。……故事是活在土著的生活里，不是保存于纸上。这些故事的存在，不是为了消遣，既非视为向壁虚构，亦非视为实有其事，而是土著对现实做原始性的、重要的、相关联的陈述，藉此决定土著目前的生活、命运以及人类活动，其中所含的知识，为人提供仪式活动和道德行为的动机，并指示如何去活动、去行为”。在这样的集体仪式中，除了构建了上文所说的公共生活空间，更产生左右当下生活的道德力量。可以发现，重视叙事的神性力量，是新中国文学的一个特点。左翼文艺转化了这种仪式性的道德力量，用来讲述社会主义自身的“故事”，无论是“说书”，还是小说，“故事”在国家叙事中担负重要功能，而按照马林诺斯基的理解，这个故事既不能理解为现代小说的虚构，也不能理解历史意义上“事实”，而是在“本事”的基础上，叙述事实与事实之间的关系。尤其是在转折时代，如本雅明所说，讲故事是人类保存、交往和传播经验的方式，是对主体的拯救。讲一个怎样的故事，就是告诉一个怎样的关于“我”和“我们”的成长的整体历史。通过故事，个人经验转化为集体经验，通过言说，个人召唤为主体，通过讲故事，个人记忆转化为集体记忆。

这里涉及到对何谓“现代”文艺的理解。也涉及传统与传统，以及传统与现代之间的纠缠。英国人类学学者R·V威廉斯曾说：“一首民谣，不是新的，也不是旧的；它和森林里一枝树木那样，它的根只深埋在往昔里，却又继续伸出许多新枝，长出许多叶子，打结新的果子”。如果说历史的长河中并没有一个固定不动的“传统”，那么，如华尔德在《共产党中国的新传统主义》所说，社会主义文艺成功利用了旧的传统，并“发明”改造成一个适合其自身发展

和叙事的“新传统”，以达到国家动员的目的。而柯仲平将民间的大众文艺比喻为能生根发芽的种子，也形象地表达了类似的看法。

这样我们在理解文艺改造的时候，就不会完全理解成政治强迫。比如我们如何理解建国初期旧艺人唱新词现象？古往今来，说书的内容其实总是处在变化中，说书人喜欢说古，更喜欢道今，像本雅明说的那个古老的水手，总是带来远方的新鲜消息，起初的说书唱本“变文”，所以称“变”，是因为讲经需要因地制宜地活用教材；同时，说书人也总要不断增加各地的奇闻逸事。因为不满足于经中故事，讲一家一人的俗变就出现了，日常生活故事开始出现，这样的故事有头有尾，不需要多大时间就能听完。在后来说书中，这叫“说新话”，如陕北和浙东的道情说书，历来就有一类叫“唱新闻”，根据张庚回忆，老百姓其实更喜欢听“新的”，而非顽固地僵化“守旧”：

对于这种现象，我们许多人初次下乡的时候都是非常高兴和兴奋的，意料不到老百姓有这么开通、进步；我们不能了解这种现象的原因。到了后来才渐渐知道、存在在农村里的艺术、旧戏，绝大多数的农民对于它们的内容是很不满的。农民说：“这些戏说的都是古代的事情，我们不懂，要读书人才懂的。”还说：“戏里说的不是朝廷（皇帝）就是大官，我们庄稼人看不懂。”我们问他们：“那么你们为什么出钱接班子来唱戏呢？”他们说：“看个红火罢了。”

由此看来，在老百姓的生活世界中似乎也没有一个本质的旧文艺，新文艺和旧文艺也不是水火不容，正如老百姓自己所说，“新旧都是教化人的”，这样，新书发展就在情理之中，说书改造运动之前，有些艺人早已自发地编过一些新书，说唱在群众中了。韩起祥初说新书的时候，往往征求观众意见，常常应观众要求，说一段新书，再说一段“旧书”。这个共存的空间为革命通俗文艺对传统文艺的现代转换提供了可能。中国历来就有旧曲填新词的传统，每个时代的曲艺改造，总会“自然”地加入新元素，理解这一点，我们才不会过分好奇陕北的情歌甚至黄色小调为何能改造成经典革命歌曲。左翼文艺需要担心的不是一个本质化的、坚不可摧的“民间”，不是担心旧文艺的“不变”，而恰恰需要处理旧说书人随朝代变化的见风使舵，比如怎么改变旧艺人将“革命”仅仅理解为“换军头”，将“解放”理解为“换朝廷”，消灭“谁来给谁唱，南京收了南京去，北京收了北京游”的思想，驱除“变天”的忧虑，从而将革命的意义深化。

同时，民间故事是集体创作，由于口传性，随着时间变化，故事在传播过程中也会发生意义改变，在此变迁过程中，故事的“原本意义”与其说流失，不如说是说书人有意的修改，这种意义的修改通常是改去不适合当时当地的民俗民情，增加适合于本地的信息，并转换为方言和本地口语。比如道情的变迁，不同地区有不同的方言演唱风格，不像舞台上的戏曲的台词有许多农民根本无法理解，从西洋引进的话剧演出体系农民尤其看不懂。在这里也可以看出口传文学与印刷文本之间的差异，口传的对象不是读者而是听众/观众，不是书面文字而是口头语言/方言，而且言语只是讲故事的工具之一，还有音乐、节奏、动作表演和身体语言，“看官”既在听，也在看。由此看来，乡村文化和书写文化相比，更多地包含着上述诸种视觉和声音文化，他们并不依赖文字。风俗传统等等都是靠故事和讲述和吟唱来传播，处理事务更不是依赖现代法律，而是道德伦理等一整套“地方性知识”。故事的歌手与听众都是故事的参与者，他们共

享着大量的“内部知识”，而且存在着，特定的语境，和大量复杂的交流，互动，这是文字文本无法表达和记录下来的。赵树理提到说鼓书时说：“譬如我讲一件北京的事情，用我的北京话、北京调子、北京人、北京的背景，这就显得特别的亲切，就非常容易收到更大的宣传的效果”。

在延安文艺中，阶级和革命话语正是“翻译”为特定的地方性知识，才有效地得到播散与认同。今天我们能理解农民读不通书面文字，但却无法理解那是的乡村农民听不通“普通话”，听不懂舞台上话剧一类的台词。因此，他们“接受不了光说不唱的话剧等艺术，每逢剧社进村，农民的第一句话就是‘有唱没唱？’要是‘有唱的’，他们便喜悦”。正如在说书改造中旧艺人对下乡干部说：“你们有学问的人，可以做枝子”，旧艺人负责做“叶子”和“辞”，意思就是艺人负责地方性的“修辞”。如有的道情则完全用方言来演唱，包括唱词的韵脚并不是以汉字而是以“方言”来压韵，其声音的传播形式，对动员不识字的农民来说，更为有效。比如说书中的“说端详”、“面前存”、“马能行”等等，从书面语言来看，它是不通的。但是由说书人唱起来，民众却一听就懂。因此，毛泽东在听了韩起祥的说书后，认为好就好在“群众语言丰富”。

书面文字和口头文学的另一个重要差异在于重复，而文化的灌输恰恰需要不断重复，这可以看出书面文学和口头文学在意识形态宣传上的优劣。书面文学是反对重复和拖沓的，这是现代文学产生后对书写个性的要求，在现代文学看来，没有个性的文字是低等的文学，读者也不接受重复的文字。诗歌尤其如此，特别强调书写个人内心的隐秘感情。我们可以将书面修辞最早可追溯到拉丁文法，书面文学多在产生教士和有闲阶层，在寺院中得到培养，如伊恩·瓦特在《小说兴起》中所言，欧洲现代小说的起源也是为了满足孤独的中产阶级家庭妇女的个人阅读，而口头传承的负载者是一些不识字的人，就难认难学中国汉字来说，尤其如此。民间的说唱文学，因为是根据程式即兴编写唱词，会出现重复吟唱，可是就像音乐的重复一样，观众不觉得累赘，厌烦，相反会在旋律的反复吟唱中感动。通过重复，记忆得到强化。而口头文学的特点，决定了每次演唱都是创作，说书人会根据观众情况因地制宜改变而非机械复述，因此每次唱本的长度不一样，这也可以进一步说明，“传统”是在流动的。“在理解口头到书面文体的演变时，难就难在我们总是觉得书写有其优越性。我们不假思索地认为，书面文体总是高于口头文体，而且亘古如此”，洛德批评了我们对文学的等级观念。通过说书艺术的吟唱，平白的书面语会立刻生动起来，化腐朽为神奇。老舍说：

“细考究起来，鼓词中的文艺价值和音乐价值至少是平分秋色的。假如我们把京韵大鼓之王刘宝全所唱的段子细读一番，我们便发现了其中有许多不通的句子。可是，经他一唱，这些不通的句子也能博得满堂彩。听众只顾欣赏他的行腔与喉音，而忘了字句的不通。这现象是普遍存在的，因而各处的艺人都能以并不精美的词句吸引住听众。因此，一段好听的鼓词并不见准有好词句，而好的词句若无有妥适的音乐配合着，也未必能叫好。在我的经验里，我每每把一段鼓书只写得很平顺，只合乎规矩，而毫无精彩之处。可是交给艺人一唱，艺人却能把它唱得相当的美好。这使我感到，纸上的鼓词与艺人口中的鼓词仿佛是两个不同的东西了。”



1950年，冯乃超(中)与老舍(左)、阳翰笙(右)相谈甚欢

所有这些提醒我们，今天我们不能再以等级化的标准来看待书面文学和口头文学，或者以等级观念来看待“优美文学”和“粗俗文学”，我们发现，很多现代文学作品正是“翻译”成了地方话语，如当年田间的长诗《赶车传》正是经过赵树理改写成《石不烂赶车》唱本才家喻户晓，书面上看似很平的文字，经过说书人的口，往往得津津有味。我们更不能以书面记录的鼓词来评价说书艺术的价值，比如在《刘巧团圆》中，韩起祥对陕北方言以及地方小调等地方文化符号的运用，在林山等整理出版的《刘巧团圆》一书中都无法呈现。在这样的印刷文本中，非物质的“声音”——方言、音乐、节奏、醒堂木声、说书人的动作、满堂的哄笑声，一句话，说书人的表演现场都没有了，本雅明所说的历史的“痕迹”和本真性消失了。这些大众文艺的文字今天看起来很“平”，甚至“毫无精彩之处”，但是当年的说书现场却那么生动。



赵树理著《石不烂赶车》（北京文艺社 1950年初版）

在论述地方性知识的改造中，常常会谈论政治威权和地方性知识的对抗，或者民间不受外力干扰的自足性。我这里关心左翼文艺如何主动地将革命话语转化、翻译为有效的地方性话语，进而获得文化领导权。这种“技术”性转换有很多形式，如通过秧歌剧说书等文艺形式传播科学卫生知识以消灭封建迷信，在骡马大会这一类乡村集市上演《娃娃病了怎么办？》；再比如就是将革命话语转换成乡间伦理话语，“当红军的哥哥回来了”简单的一句话中，陌生的“红军”身份通过亲昵的“哥哥”获得了认同。试以韩起祥的新书《刘巧团圆》为例说明这种关系。



卜孝怀绘 连环画《刘巧团圆》

“书说团圆戏唱散”，刘巧团圆一剧，就大团圆的结局来说，是深受传统戏曲模式的影响。至于说书中的大团圆结尾，几乎旧书的模式相同，它既符合中国百姓因果善报的愿望，也如周扬所说，符合新的文化道德要求。同样是1944年，周扬表达了他对新旧社会“团圆戏”的看法：

“五四时代反对过中国旧小说戏剧中的团圆主义，那是正确的，因为旧小说戏剧中的团圆不过是解脱不合理的、建立在封建制度和秩序之上的社会的一个幻想的出路，它是粉饰现实的。在新的社会制度下，团圆就是实际和可能的事情了，它是生活中矛盾的合理圆满的解决”。也许这也可以帮助我们理解这一时期延安为何出现那么多“大团圆”的爱情喜剧，当然描写爱情和色情，是文艺最活跃的主题。新文艺同样面对如何处理和转化爱情与色情的主题，因为色情乃至性暴力如被强奸、抢亲、乱伦，既能满足观众对禁忌违反的欲望，也可以解释为有个性解放的意义，比如在《兄妹开荒》里，传统秧歌中的男女调情如何通过兄妹的伦理禁忌得到转化并“健康”地表达。周扬又说：

“恋爱是旧的秧歌最普遍的主题，调情几乎是它本质的特色。恋爱的鼓吹，色情的露骨的描写，在爱情得不到正当满足的封建社会里，往往达到对于封建秩序，封建道德的猛烈的抗议和破坏。在民间戏剧中，这方面产生了非常优美的文学，我看过一篇旧秧歌剧，叫做《杨二舍化缘》，那里面对于爱情的描写的细腻和大胆，简直可以与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》媲美，使人不得不惊叹于中国民间艺术的伟大和丰富。但是旧民间戏剧中恋爱的主题一方面仍带着浓厚的封建色彩，另一方面是比较静止比较单调的农村生活的反映。在新的农村条件下，封建的基础已被摧毁，人民的生活充满了斗争的内容。恋爱退到了生活中极不重要的地位，新的秧歌是有比恋爱千万倍重要，千万倍有意义的主题的。”（《表现新的群众的时代》）”

赵树理一语道破：这些小说的主旨在“自由”，而不在“恋爱”。的确，《小二黑结婚》、《白毛女》、《王贵与李香香》等爱情故事，不再是表现现代“个人悲剧”，而是告诉一个关于人解放的整体性叙事。新书和旧书差异很大，比如和冗长的侠义和言情说书不同，改造后的新书多短小精悍，一般一个晚上就能说完，无论就说书时间还是故事发生的完整性来说，他和建国初期话剧对独幕剧的提倡类似，在美学风格上都让人联想起“三一律”。《刘巧团圆》和《白毛女》等新文艺一样，都有一个来自现实生活的“本事”。1946年初春的一天，中央党校第六部派来祁水堂同志，邀请韩起祥去说书。在党校说书期间，一位刚从陇东回党校的同志，向起祥讲述了现实生活中的一个真实的故事：甘肃庆阳地区有个女娃叫冯棒，她自幼订婚许配给张左，冯棒的父亲见钱眼开，他用欺骗的手段把亲生女儿卖给了四十八岁的老财主，等冯棒发现被骗并愿意和张左结婚时，张左的父亲就带领众乡亲把冯棒抢了出来，官司打到了县政府，司法部门处罚了卖婚者，成全了冯棒与张左这对青年的婚事。

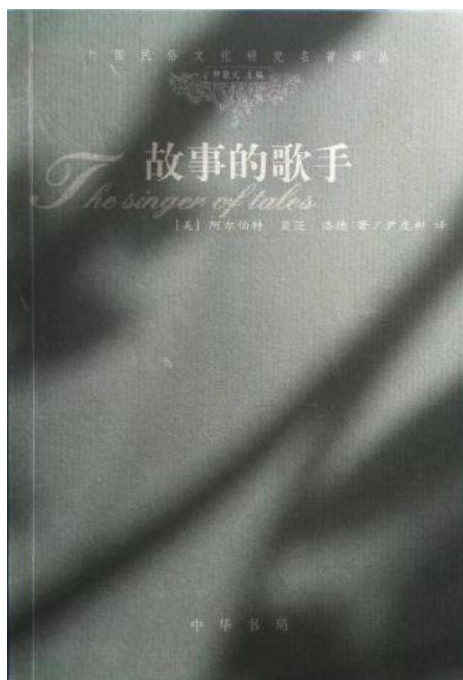
传统开场押座唱段为韵文，后衍生为“书帽”，说书人每次会因地制宜，唱一段劝善惩恶的小故事，以达到与观众现场交流的目的，新书的书帽多有意识地配合时事宣传。有时除了书帽，还夹带有专门做宣传的“稍书”。《刘巧团圆》的书帽开篇就批评了乡村中不爱劳动，投机取巧的“男女二流子”，为我们交代了延安当时“改造二流子”的故事背景。本书中出现了两个农村的“二流子”，一个是男二流子，刘巧的父亲刘彦贵，一个是女二流子刘媒婆。刘彦贵自小好吃懒做，不爱劳动，依靠走街串乡，投机倒把，卖各种假货，哄骗农村妇女，赚点小钱大吃大喝。为了钱财，他准备退掉女儿的亲事，盘算着将女儿卖给又老又丑的土财主王寿昌。于是欺骗女儿说她的未婚夫赵柱儿“又丑有懒”，“不会劳动”。刘巧后来遇见了赵柱儿，一下子就爱上了这个劳动的好手，但不知道这个劳动干部就是自己的未曾谋面的未婚夫。在这个文本里，父亲退婚和女儿爱上赵柱儿的理由都和“劳动”有关，因此“劳动”观念在对立两方的矛盾冲突中得到了强化。不难看出，这出戏还有一个背景，就是对“新婚姻法”宣传，故事中刘彦贵之所以可以退婚，正在于他利用了延安政府的新婚姻制度，农民可以依法自由“退婚”，也从侧面渲染解放区明朗的生活空气。

但是韩起祥叙述这个新社会的故事模式其实从他的旧书《戏引记》中脱胎而来，叙事结构上，《刘巧团圆》也袭用了“嫌贫爱富”的传统叙事模式，在韩起祥的旧书《戏引记》里，鲁天章早年将女儿许配给外甥苏荣，后嫌苏荣家贫悔婚，再将女儿给有钱人，女儿抗争，男方告状，最终有情人终成眷属。新书的主题将旧书中的舅舅嫌弃妹妹家穷的宗族伦理转化为非血缘人与人之间关系。从家族内部到外部世界，故事在一个更广阔的背景中展开。前者是一个维护宗法社会的道德叙事，后者讲述非血缘的新的社会关系。新书的情节模式和旧书也有很多相似，比如《刘巧团圆》中抢亲风俗，如果不能说是来自于原始乡村文化中暴力美学或是违反禁忌的无意识，至少可以说迎合了农民的传统欣赏趣味，比如在《白毛女》和《王贵与李香香》中都出现了抢亲模式，我们在许多韩起祥的许多旧书中可以看到。再看“斗地主”的情节，我们可以看出来来自于旧书中的穷人“斗财主”情节相似，再比如《刘巧团圆》、《小二黑结婚》中“找政府解决问题”的故事结构中，我们也不难发现和旧书中的“清官判案”、“奉旨完婚”类似的叙事模式，不过和《小二黑结婚》“找政府”不同的是，《刘巧团圆》里，乡一级政府判案失误，上告到县政府第二次判案才案情大白。这里可以解释新社会官僚制度的复杂性，但是从说书的传统也可以得到解释，这是一个微服私访以解决“冤案”的故事，这种案情“挫折”

模式，在叙事功能上也可以解释为说书人为了“延宕”讲故事时间，而有意的铺陈和“重复”，这种模式也同样出现在韩起祥的其它旧书中。



但是我更看重的是改编后的区别，同样的情节模式，不同的叙事功能。洛德在《故事歌手》中说，口头叙事的演唱历史，足以证明，“史诗的演唱完全可以吸收新的意义，构筑新的程式。然而，程式建构的过程是悄然进行的，不可见的，缓慢的，因此，它几乎是看不到的”。“将新的词语放入旧有的模式中，新的程式便产生了”，“程式本身便不重要，对于理解这种口头技巧来说，这种隐含的程式模式，以及依这些模式去遣词造句的能力，显得更为重要”。有了一个大致固定的模式后，关键是“遣词造句的能力”，这种能力就是说书人的叙述能力，赋予故事以新的意义的能力，所以正如上文所言，“传统”的变迁不是时间因素导致的衰败或意义的耗散，而是因为后来的再诠释，这就是“意义”再赋予的过程。正如上文的李卜对柯仲平一语道出新旧戏的异同：虽然新旧都是教化人，“但是你们指出了一条路”。



[美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》尹虎彬译，中华书局，2004

四、“雅化”“俗化”：乡村文化何处去

1949年后，延安新文艺不仅需要解决如何进城、同样需要解决如何更普遍地进入乡村。对于进城中共似乎更为慎重，由于“单位”的建立，文艺的组织也更为有效。例如为争取小市民和解决城市失业问题，说新书在建国初期在城市是受到重视的，也采取了给说书等旧艺人办培训班等将办法将旧艺人组织进单位。宣传媒体对说书也很重视，除了报刊，广播电台会开设说新书节目，邀请旧艺人录制说新书节目，并发小米报酬，解决生活问题。“演出常常场场满堂，打破了说旧玩意儿售票最高记录（平常售票最高六七成），并在三场演完后，公家还要求他们续演一场，包了他一百多个座位，顾荣甫说：‘从我们祖宗说起，就没有听说有人包我们座位的’。以工人阶级为首的觉悟听众的批评督促，与新词演唱出的实际情形教育，使他们深刻认识到了‘脑子不换不行，新词不学吃不开’的道理”。如果说新文艺在城市工厂取得了对工人的有效组织和动员，在地方农村，新文艺的组织就没有那么幸运了，各地虽然各县都成立了民教馆，动力似乎不大。

1950年，在《文艺报》的座谈会上，来自农村地方曲艺艺人怨声载道，纷纷抱怨当地政府对曲艺的轻视，“文联干部一谈话就是话剧、歌剧，对我们却是轻视的，所以有观众提出有些戏不该演，他们也不管”。在文艺大众化问题上，也一直有着低俗和高雅的辩论。列宁虽然说要给工人阶级看“马戏”，但是更强调要给他们听“交响乐”，毛泽东也表达同样的意思，他认为农村文化不能都是“人、口、刀”和“小放牛”，这里包含着社会主义改造过程中对文化现代性的焦虑。建国初期毛泽东认为整个社会主义改造的步伐像“小脚女人”一样扭扭捏捏，这个焦虑同样表现在对文化的要求上：新文艺固然需要普及，但最终目的落在“提高”。多数精英作家考虑得如果不是莎士比亚化，就是如何写出表现农村变革的类似俄罗斯现实主义大师们“史诗作品”。

孟悦在《白毛女的启示》中分析了《白毛女》如何通过言情和“雅化”成功地取得城市市民认同，但“雅”化的《白毛女》能否进村？《白毛女》也曾做过“俗化”努力，不仅京剧演过，秧歌等其他剧种演过，连韩起祥也说过《白毛女》新书，但是似乎都没有能够“经典”化而流传下来。关于演大戏，周恩来也曾当面批评：“延安平剧院十年来搞出来个《三打祝家庄》、《逼上梁山》，以此下去再过二十年，也只能搞出三四个，这能演几天？梅兰芳一人就有百十来出戏，”因此，他要求戏剧界“要从小戏入手搞……不要贪大戏，好高骛远”。1949年《文艺报》刊登一组讨论秧歌剧的笔谈，讨论如何“提高”秧歌剧。群众来信提出秧歌在城市能否有“出路”和“寿命”的问题。甚至出现了强迫扭秧歌，重演了延安一度出现过的“不来扭秧歌就罚米”的错误做法。老艺人也瞧不起简单化的“解放秧歌”，出于对秧歌在城市演出的不满，各地来信要求提高秧歌，光未然说：“某些秧歌剧给人‘千篇一律’感觉，主要是在内容上反映生活较肤浅，不真实或不正确，有了公式化的毛病”。

与此相对，“五四”以来轻视旧艺人的现象，建国以后在“五四”作家中依然存在，造成艺人和文化管理干部矛盾对立。国家虽然设立了戏改局，各地的文教机关已经开始出现了官僚作风，以至在“三反”期间，1952年中南区的各地的旧艺人都抱怨地方政府瞧不起和不理睬旧艺人，随便训话，处罚旧艺人。1953年戏曲汇演后，问题也没有得到彻底解决，直至1964年，老书

如《小五义》、《三侠剑》依然在乡村流行。与此对照的是，“新书《平原游击队》、《铁道枪声》、《敌后武工队》和《林海雪原》，没人听，听惯了武侠小说，谁听你这个”？而且即便说新书，讲“新故事”，艺人新瓶装旧酒，挂羊头卖狗肉的现象也仍然存在。这说明新文艺进入乡村的难度被乐观估计。

1950年，老舍在《人民文学》上发表《鼓词与新诗》一文，详细比较了鼓词和新诗的差异，试图证明这两个文艺样式根本就是两条道，没有融合的可能。老舍似乎也很绝望，“五四”文学发展到现在，仍然没有解决这个难题。赵树理的看法更坚定：“五四以来的小说和新诗一样，在农村中根本没有培活了；旧小说（包括鼓词在内）在历史上虽然统治了农民思想有年，造成了不小的恶果，但在十年战争中，已被炮灰把它的影响冲淡了，现在说来，在这方面也是个了不起的空白”。1958年，赵树理在曲艺观摩大会上直接批评当时的青年作家瞧不起曲艺的“一本书主义”：

“在前几年，有的作家和学习写作的青年们，都不大看不起曲艺。他们认为要写一本小说，就能成为作家，钱也拿的多，不久可以做作家协会的会员。名利双收。”

讨论赵树理不是本文的主要任务，有一点赵树理说的没错，今天的农村并不存在高雅文化和通俗文化的二元对立，而其实就是一个“空白地带”。在此前提下，他提醒我们，书面文学不能取代“讲故事”。新文艺如果要进村，就必须脱离对现代小说对“书”的迷恋。如果说文化是对生活意义的理解并决定对生活方式的选择，社会主义文化如果要在乡村获得文化领导，就必须思考应该给乡村一个什么样的“现代”文化？从而将改造乡村文化与改变农民的生活方式结合起来。这一点发生在1940年代延安的说书改造运动，为我们提供了一个经验。左翼文化通过对说书人的改造，通过对娱乐的再政治化，成功地将“故事”从现代文学中释放出来，通过对集体世界的想象、对乡村公共生活的关注和对人民主体的塑造，将个人的内心世界重新敞开。

《刘巧团圆》不免幼稚，然而活泼，不免粗糙，然而生动，充满了新生儿的朝气和光晕。延安文艺对讲故事的改造，如本雅明所言，对讲故事的重视，也正是为了警惕现代印刷资本主义给我们带来的经验的贫乏。在左翼文化和民间文学的相遇中，可以说，左翼文化提升了民间文学的品格，发生在1944年新说书运动，为我们今天处理“现代”文化和“民间”文化关系，提供了一种实践样式。今天我们寻访当年那些“讲故事的人”，意不在回到“前现代”，而是要努力跳出新旧格局，打破对于“雅”的“俗”或对立或等级的理解，并“开放我们的文学观念”。探讨叙事和经验分享的可能，为重新塑造中国社会主义的农村文化提供可能性。

评书小段《留一手》