

讲故事的人或形式的政治

——本雅明视角下的赵树理

赵 勇

内容提要 在写什么的维度上，赵树理重视对自己亲历“经验”的摹写，并始终以“讲故事”的方式行使着“忠告读者”之职，这非常符合本雅明所谓的“讲故事的人”的特征。在怎么写的环节上，赵树理又成了本雅明所论的“作为生产者的作家”。他以“说一听”写作方案实现了创作技术的“功能转换”，其隐性结构和接受模式与集体主义价值观同步同构，从而以形式（声音）的政治触摸到“艺术政治化”的高级机密。但如此一来，赵树理及其创作也进入到审美前现代性与社会现代性、艺术与政治等矛盾冲突之中，这也是本雅明并未解决的理论难题。即便如此，赵树理其人其作在今天依然存有某种“光晕”，这正是他在“讲故事”的维度上留给我们的价值。

关键词 赵树理；本雅明；讲故事的人；说一听模式；形式的政治；艺术政治化

在相当长的时间里，赵树理的文学作品都是被当作“小说”来对待的，因为他本人就说过自己的作品是“问题小说”^①，钱理群等学者更是把“创造了一种评书体的现代小说形式”看作赵树理小说的重要贡献^②。这就意味着后来者思考赵树理，基本上都无法摆脱“小说”的问题框架。其实，赵树理并不十分看重小说这种名头，对于作品是否归类为小说也不是十分在意。其成名作《小二黑结婚》最初出版时，既有彭德怀“像这种从群众调查研究中写出来的通俗故事还不多见”的题词，又有封面标明“通俗故事”^③的定位。其后，赵树理以“故事”之名行世或强调其“故事”属性的作品也不少见。如，《来来往往》（1944）发表时标明为“拥军爱民故事”，《登记》（1950）的开头便说：“诸位朋友们：今天让我来说个新故事。这个故事题目叫《登记》，要从一个罗汉钱说起。”^④《表明态度》的开头则这样交待：“这是我1951年夏天在山西长治专区草拟的一个电影故事，后来因故搁置，今天看来也还可以当个故事看看，所以又把它拿出来了。”^⑤《灵泉洞》（1958）发表时定位于“长篇评书”，而赵树理后来则说：“《灵泉洞》上半部，是写历史故事的。”^⑥“故事”的

各类说法如此之多，至少说明把写出来的作品称作“故事”是赵树理的习惯之举。更耐人寻味的是，至1963年，赵树理又说：“关于写小说问题。我自己不彻底，小说不像小说，今后要彻底，写小说就是小说。《红岩》改成评书，并不是低标准。”^⑦为什么他说自己的“小说不像小说”？不像“小说”是不是像（或就是）“故事”抑或“评书”？而关于故事与小说，赵树理在最后一篇文学作品《卖烟叶》（1964）的开头明确地说：

现在我国南方的农村，在文化娱乐活动方面，增加了“说故事”一个项目。那种场面我还没有亲自参加过，据说那种“说法”类似说评书，却比评书说得简单一点，内容则多取材于现在流行的新小说。我觉得“故事”“评书”“小说”三者之间没有严格的界限。例如用评书形式写成的《水浒传》，一向被称为“小说”；读了《水浒传》的人向没有读过的人叙述起这书的内容来，就又变成了“说故事”。

我写的东西，一向虽被列在小说里，但在我写的时候却有个想叫农村读者当做故事说的意图，现在既然出现了“说故事”这种

文娱活动形式，就应该更向这方面努力了。

闲话少说，让我先写一个卖烟叶的故事，试试灵不灵。

这番细致的交代放在《卖烟叶》的正文之前，是颇值得玩味的。这大概也是赵树理文体观的一次最清晰的亮相。在他的心目中，所谓的“故事”“评书”“小说”并无严格区分。而由于他对故事更为看重，我们可以说他写小说时就是在写故事。或者按照他的说法，虽然他写的东西可以被叫做小说，但一定要有一种特殊的功能：能被当作故事说出来。尽管赵树理在大小场合多次讲过他的这种小说做法，但似乎依然显得底气不足，于是他只好借助于现实生活中的“说故事”，一方面概述自己的一贯主张，另一方面也给自己撑腰打气，以使自己的写法具有某种合法性。这样，他也就用故事和评书解构了西洋小说和中国现代新小说的神圣和威严；既让它接上了中国传统的地气，也把它完全纳入到自己的写作操练和话语谱系中了。从这一意义上说，与其说赵树理是在写小说，不如说他是在讲故事；与其说他是小说家，不如说他是一个讲故事的人。

那么，在讲故事的层面，又该如何理解赵树理的所作所为呢？本文试图借助于本雅明的理论视角重新打量其人其作，以期能有新的思考。

—

实际上，把赵树理定位为讲故事的人不但不是对他的贬低，从某种意义上说还是一种致敬之辞。由此我们可以想到俄国作家列斯科夫（1831—1895），想到本雅明在“讲故事的人”的定位之下对他展开的相关论述。本雅明说：“描写一位名叫列斯科夫的讲故事的人，这并不是要缩短他和我们的距离，而是恰恰要拉大这一距离。因为只有拉开距离来看，我们才会发现，讲故事的人那非凡而质朴的轮廓在他身上清晰地凸显出来。”^⑧把这段文字中的列斯科夫换成赵树理，我以为也是可以成立的。也就是说，如果我们只是把赵树理看作小说家，固然也能确认其写作特点，却依然有种种说不清道不明之处。如果把他定位成讲故事的人，就不但让他与那些小说家有了区分，也拉大了我们重新打量他的距离。

我们不妨先来看看本雅明的相关论述。本雅明是在经验的贫乏或贬值的现实语境中进入到讲故事这门艺术的话题之中的，而讲故事的人与小说作者的两相比较，故事听众与小说读者在接受维度上的不同表现，则是他展开这一话题的助力。在他看来，口口相传的经验是所有讲故事的人的灵感之源。由于拥有经验，羁恋土地的农夫和泛海经商的水手也就往往成为讲故事者的古老典型，此谓讲故事者的民间原始形态。然而，进入现代社会以来，讲故事的人日渐稀疏，讲故事的艺术也走向衰落。之所以如此，是因为“讲故事的人诞生于手工业”^⑨，“手工业作坊就是传授讲故事艺术的大学”^⑩。但工业化时代以来，讲故事的物质基础既不复存在，人们在紧张忙碌中也失去了听故事的闲情逸致。在文学生产层面，小说的兴起对讲故事这门艺术冲击极大，因为小说家的创作已完全游离了讲故事的文化传统：“讲故事的人所讲的是经验：他的亲身经验或别人转述的经验。通过讲述，他将这些经验再变成听众的经验。而长篇小说家却是孤立的。长篇小说诞生于孤独的个体笔下，他已无法举例说出自己最关心的事情，他得不到他人的忠告，也给不了他人忠告。撰写一部长篇小说就意味着，通过描写人的生活而将[生活的]复杂性推向极致。长篇小说诞生于丰富多彩的生活，并致力于描画这种丰富多彩，它证明了，生活中人的极度困惑和不知所措。”^⑪在文学消费层面，当人们对眼前的新闻趋之若鹜时，意味着遥远的故事已不再能让人提起兴致，人们既丧失了倾听的能力，听众的群体也日渐式微。“因为讲故事往往是门复述故事的艺术，而当故事已不再能被保存下来时，这一艺术也就消失了。它之所以消失，是因为人们边听故事边纺线织布的情况已不复存在。”^⑫而正是在这一语境中，才凸显了列斯科夫以及类似于列斯科夫这种作家（本雅明还提到了德国作家黑贝尔、戈特赫尔夫、赛尔斯菲尔德、格斯戴克尔）的重要性。尽管本雅明在许多地方并未挑明，但我们似已听到了他的潜台词：列斯科夫还是一位手工业时代的作家，他还没有经过“现代性”之手的抚摸，而与民间口述传统保持着密切关系。他倾心于“讲故事”而不是“写小说”，是因为他还在“经验”的滋养之中。而这种滋养显然与他的土生土长，长期与

民间、民众为伍密不可分。本雅明援引高尔基的话说：“列斯科夫这位作家深深地扎根于民众，他完全没有受到任何来自国外的影响。”随后他评论道：“一个讲故事的能手总是扎根于民众，尤其扎根于手艺人阶层。”^⑬这是他对列斯科夫的赞辞，也是他在“光晕”消逝的挽歌轻唱中向列斯科夫致敬的原因之一。

本雅明在这篇文章中反复提及的“经验”一词，是其思想中的一个核心概念。根据本雅明的表达习惯，其所谓的经验往往是指 *Erfahrung*，以此区别于另一种被称作 *Erlebnis* 的经验。杰姆逊解释道：“*Erlebnis* 指的是人们对于某些特定的重大的事件产生的即时的体验；而 *Erfahrung* 则指的是通过长期的‘体验’所获得的智慧。在把乡村生活的外界刺激转化为口传故事的方式中起作用的是第二种经验，即‘*Erfahrung*’；而在现代生活中人们普遍感受的是第一种经验，即‘*Erlebnis*’。”^⑭如此看来，当本雅明让经验（*Erfahrung*）与讲故事这门艺术形成一种绝对关联时，他谈论的显然是一种前现代体验：手工业生产的场景，手艺人阶层的出现，纺线织布的氛围，听众的有闲以及他们在听讲中的配合等等，共同打造着厚实的工作经验与经验的护栏，它们是讲故事者与讲故事这门艺术诞生并繁荣的温床。所谓的经验贫乏，是对现代性体验的一种描述。在这种体验中，人们获得了更为丰富的经历（*Erlebnis*），却失去了刻骨铭心的经验（*Erfahrung*）。正是在这种集体性的遗忘和拒绝中，讲故事的艺术走向了终结。

本雅明还有另一组对举性概念：“光晕”（*Aura*）与“震惊”（*Chock*）。它们虽然并非他这篇文章的论述重点，但根据他的为文原则，此文与《可技术复制时代的艺术作品》恰恰构成了一种“互补”关系^⑮，而“光晕”与“震惊”也正是《艺术作品》一文重点谈论的对象。这样，我们也就不难理解，为什么在《讲故事的人》中本雅明会游离出一笔，思考“一战”结束后从战场中归来的人们的沉默不语。因为战争是一种高强度的“震惊”体验，“震惊”的程度越高，意识的防范性就越强，成为“经验”的可能性也就越小。结果，战场归来者“经历”非常丰富，“经验”却反而更加贫乏了。如果沿着本雅明的思路往前推进，这是不是意味着小说更多地关联着“经历”

而不是“经验”？尤其是像卡夫卡这样的作家，他们输入到小说文本之中的往往是“震惊”之后的现代性“经历”与个人体验，却已无法给人提供某种忠告或教诲了。与此相反，由于“经验在它的核心处是极为深刻地光晕化的”^⑯，故事和讲故事也就走进了一种特殊的艺术传统之中，它已不是单纯的叙事作品，而是“经验”催生出来的富有“光晕”的艺术。

可以说，正是在此阐释框架中，列斯科夫走进了本雅明的视野，而拥有“讲故事的人”的新称号，讲故事的艺术也获得了更为丰富的意涵。

赵树理能走进本雅明的阐释框架吗？回答应该是肯定的。只要作一些简单的对比，我们就可以看到这两者的吻合之处。

本雅明说，讲故事者的古老代表之一是与土地为伍的农耕者（*tiller*）^⑰，赵树理就是从这一农耕者群体中走出来的一员。山西（尤其晋东南地区）农民的特点之一是安土重迁、务实勤业，却也形成了鲜明的民间文化传统。如，平日里的听说书，赶会时的看唱戏，自娱自乐时的八音会等，既是农民一年到头的主要消遣，也是民间说唱文学的重要内容。在赵树理的老家，他的父亲不仅是“八音会里一名拉弦的好手”^⑱，而且还是“村里颇有声望的说书能手，有一肚子故事，在雨天冬夜，常被一大帮人围着，听他道古论今，说鬼，说狐，说狼，说蛇”^⑲。赵树理生于斯长于斯，长期接受着这种文化的熏陶，“他不但能演戏，也学会了说书，带着浓厚兴趣读过许多弹词、唱本、章回小说。从小培养起来的这种对民间文学和地方戏曲的兴趣，一直保持到晚年”^⑳。因此，他能成为讲故事者的新式代表，一点也不奇怪。

本雅明说“讲故事的人所讲的是经验：他的亲身经验或别人转述的经验。”这一点在赵树理那里体现得尤为明显。他的第一次创作谈便是《也算经验》（1949），此“经验”虽然并不完全等同于本雅明意义上的 *Erfahrung*，但许多地方确有相通之处。赵树理说“我的材料大部分是拾来的，而且往往是和材料走得碰了头，想不拾也躲不开。因为我的家庭是在高利贷压迫之下由中农变为贫农的，我自己又上过几天学，抗日战争开始又做的是地方工作，所以每天尽和我那几个小册子中的人物打交道；所参与者也尽在那些事情的一方面。”^㉑这里其实并非一个单纯获取写作

素材的问题，而是意味着一旦进入到讲故事的语境之中，赵树理自动接通的必然是自己亲身经历过的那些经验——烂熟于心的人物（例如，二诸葛的原型就是他的父亲赵和清），与人“共事”后的体会（赵树理多次提到过“共事”，认为“我个人熟悉农村生活的方法就是和人‘共事’”^②）等等。而无论是人物还是情节，只要他没有亲历过，就心里没底，也不敢让它们（它）们进入故事。这大概就是他自己总结的“有多少写多少”^③，也是他委婉批评《三千里江山》的原因所在：“杨朔同志在朝鲜只一年多，正面的场面见的也不会太多，大概有些是听来的。从别人那里听来的，就是再生动我也不敢正面描写。”^④这种写作之道，固然可以在“身之所历，目之所见，是铁门限”^⑤的中国传统文化精神中予以解释，也可以在“山药蛋派”崇“实”的地域文化精神^⑥中加以理解，但是，把它看作讲故事的人的一种特点也是可以成立的。小说家固然也从经验出发，但踵其事而增其华、变其本而加其厉式的虚构，往往是其看家本领。相比之下，讲故事的人却更老实一些。像赵树理，当他觉得道听途说都靠不住而必须严格依据亲身经验讲述故事时，他甚至已成为了一个经验主义者。而且，在经验层面，也可解释他的种种焦虑。赵树理是以讲新故事而著称于世的，但让其故事熠熠生辉的却并非新人新事，而恰恰是那些旧人旧事。对于这一点，赵树理自然也心知肚明，他的解释是这样的：

同志们、朋友们对我所写的作品的观感是写旧人旧事较明朗，较细致，写新人新事较模糊，较粗糙。完全正确，其所以那样，就决定于这全部养料。我已写出的作品，其题材全部是农村的事。要写什么就得了解什么。我和我写的那些旧人物（自然不是那些个别的真人），到田地里作活在一块作，休息同在一株树下休息，吃饭同在一个广场吃饭；他们每个人的环境、思想和那思想所支配的生活方式、前途打算，我无所不晓。当他们一个人刚要开口说话，我大体上能推测出他要说什么——有时候和他开玩笑，能预先替他说出或接他的后半句话。我既然这样了解他们，自然就能描写他们。对新的人物，大半是在会议时间碰一碰头，……会议之外，自然也还有些别的接触机会，例如土地改革中的串连诉苦，生产中的访问劳动模范等，

但所接触者又和开会一样，都是只接触某一方面，而且时间也很短，就事论事写个印象记还差不多，据以写一个又自然又生动又合乎进步规律的新的完整人物是不行的。^⑦

这是出现在1952年的说法，此后，类似的说法便不时被赵树理谈起，似乎成了他的一块心病，也成了他“长期地、无条件地、全身心地到群众中去吸取养料”^⑧的主要动力。然而，尽管与同时代的作家相比，赵树理“下乡”的频次更多，幅度也更大，但这一问题依然没有得到有效解决。之所以如此，是因为在赵树理那里，新人新事只是一种浮光掠影般的“经历”，却始终无法走进他的经验系统之中，成为一种“光晕”般的存在。另一方面，在“敢教日月换新天”的时代语境中，互助组、合作社、人民公社、大跃进等等中国式的“社会现代性”运动横空出世，赵树理也无时无刻不处在一种“震惊”体验之中。他虽然紧跟快赶，但写得却越来越少，讲故事的水平也日趋下降。孙犁的说法是“他的创作迟缓了，拘束了，严密了，慎重了。因此，就多少失去了当年青春泼辣的力量”^⑨。赵树理本人的愤激之词是，读了《欧阳海之歌》，“这些新人新书给我的启发是我已经了解不了新人，再没有从事写作的资格了”^⑩。而在本雅明的阐释框架里，这其实是“震惊”对“光晕”的驱逐，是“经历”对“经验”的占有，是现代性对前现代性的全面扑杀。在老经验不合时宜新经验又极度匮乏的情况下，赵树理的讲述已无所依托，自然，他已不可能再有多大作了。

然而，即便如此，赵树理依然不忘履行讲故事者的职责——忠告读者。本雅明认为，小说作者是给不了人们忠告的，因为生活的复杂性会让作家陷入到极度困惑之中，许多问题连他自己都没有答案，他又怎么可能忠告读者呢？比如，卡夫卡无法明确土地测量员K能否走进城堡，鲁迅也无法解释祥林嫂提出的问题（人死后究竟有无魂灵）。当作家困惑着时，他们的读者就更加不知所措了。但是，注重效用却是讲故事者的一个特性。这种效用“可能表现为故事包含的某种道德寓意，实用建议，抑或某一民间智慧或处事原则。简言之，讲故事的人都懂得如何给读者提忠告”^⑪。按照我的理解，能够忠告读者的作家，他本人的价值观一定是清晰明朗的。换言之，在前现代的

世界里,由于生活的相对简单,作家也就更容易形成一种善恶分明的道德观。以这种观念责己度人,他也就拥有了忠告读者的底气。

赵树理正是这样一位作家。他曾经说过:“俗话常说‘说书唱戏是劝人哩!’这是对的。我们写小说和说书唱戏一样(说评书就是讲小说),都是劝人的。”³²所谓劝人,实际上就是向读者发建议提忠告,从而让他们认同作品中作者褒贬臧否过的人物。更耐人寻味的是,当赵树理进入写作困顿期之后,他不仅在1957年集中写了《不要这样多的幻想吧》《“出路”杂谈》《愿你决心做一个劳动者》《青年与创作》《“才”和“用”》《复“常爱农”同学》等书信和文章,直接劝告夏可为同学和自己的女儿赵广建回乡务农,不要好高骛远,老想着靠写作成名成家,而且还写了《互作鉴定》(1962)和《卖烟叶》两篇作品,通过讲故事的方式批评主人公刘正和贾鸿年的不安心农业生产,其忠告读者的意图跃然纸上。今天看来,赵树理忠告的内容虽已大可讨论,但至少这种忠告本身已显示出一个讲故事者的强烈自信。当赵树理行使着忠告的权力时,他就像一个部落里的长老。显然,他是希望用他自身的经验和由此形成的智慧,产生一种“劝人”之效的。

这就是赵树理,他虽然在20世纪40年代才正式开始了讲故事的写作活动,却又处处走进了本雅明早已设下的埋伏之中(《讲故事的人》发表于1936年),这或许并非偶然的巧合,而是所有讲故事的人的必然遭遇。

二

实际上,仅仅借助于《讲故事的人》是无法完全解释赵树理的,因为本雅明虽然在“讲什么”的层面谈得充分,却在“怎样讲”的地方所论不多,而赵树理恰恰在这一方面有着极强的实践意识,并形成了一套属于自己的理论。

在20世纪的中国文学史上,赵树理很可能是最具有读者(听众)意识的作家。当他开始出道时,他已非常明确地认识到他是在为广大农民写作,而四、五十年代的农民绝大多数无法识文断字,并不具备基本的阅读能力。这一现状决定了他必须在写作技术层面寻找可资利用的资源。于

是他绕过“五四”新小说业已形成的“写—读”模式,直接接通了明清时期话本、拟话本的“说—听”文学传统。陈平原指出:“五四”作家“只要采用日记、书信形式来叙述故事,就不可避免地要抛弃传统的说书人腔调,突破全知叙事的局限”³³,赵树理却是反其道而行之——只要他扮演“讲故事的人”的角色,他就必然要抛弃“五四”新小说那种注重人物主观情绪流露的写法,也必然会采用说书人的口吻,用全知全能的叙述视角讲述出一个个有头有尾、情节曲折、“可说性”强的故事。笔者对此有过探讨³⁴,兹不赘述。下文谈论的是与此相关的另一个问题。

沈从文曾经认为赵树理的小说“只写故事,不写背景”,缺少人物的心理活动描写³⁵,把这一评论放在“写—读”模式的小说做法中是完全可以成立的。但问题是,赵树理采用的是“说—听”写作模式,而在这种模式中,景物描写和心理描写很可能确实不宜出现。赵树理说过:“我过去所写的小说如《小二黑结婚》《李有才板话》《李家庄的变迁》等里面,不仅没有单独的心理描写,连单独的一般描写也没有。这也是为了照顾农民读者。因为农民读者不习惯读单独的描写文字,你要是写几页风景,他们怕你在写什么地理书哩!”³⁶这是赵树理对他之所以“这样写”而不“那样写”的基本认知。而他并没有意识到原因或许在于,一方面由话本、拟话本小说衍生出来的“说—听”模式既是一种强大的“话语结构”,写作者一旦采用这种写法,他也就走进了“不是我说话,而是话说我”的结构主义关系框架中,从而不得不遵循早已成型的结构法则;另一方面,无谓的描写一多,又会影响到听故事的人的记忆效果。在这一层面,本雅明恰恰有过精当的论述:“使故事嵌入记忆深处的做法,莫过于拿掉心理分析之后的朴实无华和简洁凝练。讲故事的人越是能去除心理遮蔽,把故事讲得自然天成,故事就越是能占据听者记忆,与听者的经验完全融合,听者也就越愿意有朝一日把它讲给他人。”³⁷显然,本雅明意识到只有这样讲故事才容易激活听众经验,才有助于经验的口口相传。而在赵树理的写作方案中,把故事“写给农村中的识字人读,并且想通过他们介绍给不识字人听”³⁸,本来就是其要义之一。为了使读者(听众)的记忆准确无误,

也为了保证再讲述的传播效果，他就必须剪除景物描写和心理描写的枝枝桠桠，这样才能凸显故事的主干。

正是基于这一考虑，重叙述而轻描写，重“讲述”（tell）而轻“展示”（show）就成了赵树理讲故事时的叙事法则。当然，这并不意味着他完全不要描写。为了让描写更符合讲故事的特点，他退回到中国叙事学的传统之中，找到了一件制胜法宝——白描。赵树理说：“我们通常所见的小小说，是把叙述故事融化在描写情景中的，而中国评书式的小小说则是把描写情景融化在叙述故事中的。”^⑨所谓融描写于叙述之中，其实就是白描。这应该是他从传统评书中琢磨出来的技法之一。几年之后，当他又一次面对这一问题时，则干脆把这一技法称作了白描：“我写小说有这样一个想法：怎么样写最省字数。我是主张‘白描’的，因为写农民，就得叫农民看得懂，不识字的可能听得懂，因此，我就不着重在描写扮相、穿戴。只通过人物行动和对话去写人。”^⑩验之于赵树理写出来的那些作品，白描笔法也确实俯拾皆是。如，他写孟祥英进不了婆婆和丈夫的屋门，只好独自站在院子里。“常贞和姐姐在门外低声哭，她在门里低声哭，后来她坐在屋檐下，哭着哭着就瞌睡了，一觉醒来，婆婆睡得呼啦啦的，丈夫睡得呼啦啦的，院里静静的，一天星斗明明的，衣服潮得湿湿的。”^⑪这里的白描极其简约，三言两语就勾勒了婆婆和丈夫的无情无义，也描画了孟祥英的卑贱处境和无奈心情。就这样，在赵树理的讲述中，白描不仅简化了表达，节约了字数，而且让故事中的人物、人物的行动爆发了极大的能量。

白描只是揭示了赵树理故事“怎样讲”的冰山一角。在“怎样讲”的层面，赵树理可谓把他的写作技术武装到了牙齿：说书人的角色扮演，新话本的精心打造，拟书场的空间预设，拟听众的接受预想，可谓成龙配套，样样不落。此外，还有如何借用评书的“扣子”手法吸引读者，如何设置大故事套小故事的结构以使情节波澜起伏，如何使用口语说“人话”让听众听得舒服^⑫，等等，不一而足。而当赵树理如此痴迷于自己的写作技术时，他就又一次与本雅明狭路相逢了。本雅明在《作为生产者的作家》中指出：“在我问一部文学作品与时代的生产关系处于怎样的关系之

前，我想问：它在生产关系中是怎样的？这个问题直接指向作品在一个时代的文学创作生产关系之中具有的功能。换言之，它直接指向作品的创作技术。”而创作技术之所以重要，是因为技术既可以消除内容与形式的对立，也能够通过它观察到一部作品政治倾向、文学倾向和文学品质的关系。正是在这一背景下，本雅明形成了两个重要论断：“文学的倾向可以存在于文学技术的进步或者倒退之中。”“正确的政治倾向和进步的文学技术在任何情况下都总是处于这种依赖性中。”^⑬

我在这里又一次让赵树理与本雅明形成关联，一方面是想对赵树理的所作所为形成一种更有效的解释，另一方面也是想为本雅明的论述提供一个中国例证。如前所述，本雅明喜欢在“互补”关系中展开自己的思考。与《讲故事的人》构成互补关系的文本其一是《艺术作品》，其二便是这篇《作为生产者的作家》，而“艺术政治化”正是此二文论述的重要内容。在“艺术政治化”的维度上，本雅明不仅强调了创作技术的重要性，而且还在“功能转换”名义下大谈布莱希特“叙事剧”与苏联作家特列契雅科夫（1892—1937）的形式革命。在他看来，这两位作家简直就是“技术”革新的能手，因为通过其创作实践，他们确实改变了文学生产形式和生产工具的用途，成功地实现了文学的“功能转换”。由此回看赵树理，在“讲故事的人”的维度上，他类似于本雅明所论的列斯科夫，但是在“艺术政治化”的维度上，他又成了特列契雅科夫和布莱希特的精神盟友。作为“行动的”作家，特列契雅科夫响应“作家到集体合作社去”的号召，两次在“共产主义灯塔”公社逗留，“召集群众会议，筹集购买拖拉机的款项，说服单干的农民加入集体合作社，视察阅览室，办墙报，主编集体合作社报刊，给莫斯科的报刊提供报道，推广收音机和流动电影院，等等”^⑭。赵树理的“下乡”更是家常便饭，可以说在“行动的”层面，他为农业合作社和人民公社做的事情不知要超过特列契雅科夫多少倍。布莱希特通过“中断原理”改变了“叙事剧”的内部结构，进而让它具有了政治功能；而赵树理则通过“评书体”改变了故事或小说的内在构成，从而让其艺术形式呈现了浓郁的政治意味。虽然赵树理的技术手段显得土头土脑，远不如布莱希

特来得洋气，但不容置疑的是，他同样成了“艺术政治化”方案的实践者。

于是，赵树理除了是“讲故事的人”外，显然还是一位“作为生产者的作家”。而在这样的作家那里，他那些故事的讲法显然不只是单纯的艺术形式，而且还是形式的政治。伊格尔顿说过：“存在着形式的政治，也存在着内容的政治。”^⑤在作品与政治的关系问题上，最容易谈论的是“内容的政治”，这也成为赵树理研究界常谈不衰的话题。而不容易思考的却恰恰在于“形式的政治”。那么，赵树理之所以采用如此讲故事的形式，除了他本人谈论的那些原因外还有怎样的深层动因？这种形式又如何体现了一种政治功能？

赵树理对其写作宗旨最精炼的概括是“老百姓喜欢看，政治上起作用”^⑥，这就意味着普通民众（尤其是广大农民）是其作品的接受主体，而“起作用”自然也是针对这些普通民众的。由于农民在新旧交替时期确实存在着落后、保守、小农意识、封建迷信等问题，无法跟上新民主主义和社会主义前进的步伐，也由于“严重的问题是教育农民”^⑦已成为最高领导人的基本判断，因此，赵树理所讲述的新故事一开始就介入到农民问题之中，并与主流意识形态高度契合，而“教育农民”或使干部和群众“知所趋避”^⑧，则成为赵树理写作的一个基本动力。但是，既要教育农民，农民的文化水平又普遍不高，如何才能收到好的效果呢？在赵树理看来，只有“讲故事”才行之有效，因为农民有“听故事”的传统或群众基础。赵树理说：“不要过低估计农民的艺术水平。老一代的农民，虽说有好多人不识字，可是看戏、听说书都是他们习惯了的艺术生活，一听了那些声音，马上就进入艺术环境。”^⑨又说：“一个文盲，在理解高深的事物方面固然有很大的限制，但文盲不一定是‘理’盲、‘事’盲，因而也不一定是‘艺’盲。一个人长到几十岁，很少是白吃饭的。”^⑩可以说，这既是赵树理对农民鉴赏能力的基本认知，也是他坚持以“说—听”模式讲故事的现实依据。

现在看来，在“艺术政治化”或“政治上起作用”的层面，“说—听”模式很可能确实优于“写—读”模式。按照本雅明的看法，在后一种模式中，不仅小说作者孤独无援，而且小说读者也

是孤独的，他甚至比其他任何作品的读者都要孤独。但是，“听故事的人有讲故事的人相依相伴，即便他在读故事，也依然分享着这陪伴之谊”^⑪。这里指出的一个事实是，无论是写小说还是读小说，都是一种个体行为：作者在困惑中苦苦追寻着生活的价值和生命的意义，读者则在困惑中苦苦破解着小说中意义和价值的含混之谜，他们都得不到对方的帮助。然而，“说—听”模式却是以讲故事和听故事的人的同时在场为前提的，在“一对多”的讲述中，听者不仅由讲者陪伴，而且听众之间也相互陪伴。这既是一种集体行为，也很容易在相互交流和启发中生成一种集体经验。

实际上，这也正是赵树理所希望看到的图景。在他的构想中，故事自然首先是“写给农村中的识字人读”的，但由于农村中文盲很多，所以“通过他们介绍给不识字人听”就显得更为重要。而为了方便识字人介绍，他几乎采用了中国传统说书艺术的全部套路，也把故事写成了说书人的底本。这样，即便识字人不具备说书的表演才能而仅凭过硬的底本照本宣科，也能产生说书的效果。《李有才板话》面世后，成了干部必读的参考材料。“他们不但自己学习，还把它像文件似的念给农民听。结果反响强烈，收到的实效超过了《小二黑结婚》。农民一边听得乐不可支，哄堂大笑，一边就联系实际，‘对号入座’，自动模仿小说中的工作方法来解决本村的问题。”^⑫想象一下，在田间地头或房间炕头，村村户户都有人手捧《登记》或《三里湾》，一人念而众人听，念者眉飞色舞，听者欢声笑语，那该是何等盛大的景象！它不仅生动地诠释了“说—听”关系，而且也让“寓教于乐”落到了实处，产生了一定的“政治作用”。

由此看来，赵树理所构建起来的“形式的政治”最终是通过“声音的政治”发挥作用的。也就是说，在他设计的“说—听”传播方案中，一方面需要说书人和听书人的同时在场，另一方面说者又通过底本和讲述建构了一种听觉形象，让它有了一种直指人心的效果。这种效果类似于麦克卢汉所论的广播或收音机的传播与接受：“广播是一种深刻而古老的力量，是联结最悠远的岁月和早已忘却的经验纽带的。”“书面文化培植了极端的个人本位主义。广播又正好与之截然相反，它复兴的是深刻部落关系的、血亲网络的古老经

验。”⁵³当注重于“写—读”关系的小说诉诸人的视觉感官，进而在个体主义的培育中大显身手时，赵树理则用“说—听”模式的口语文化向人们的听觉器官发出邀请。它作用于人们在场的身体，唤醒了人们潜意识深处的经验，试图改变的则是人们的“情感结构”，而最终建立起来的应该是一种集体主义的价值观。毛泽东曾希望文艺作品“能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”⁵⁴。但他大概没有意识到，所谓“惊醒”和“感奋”也是需要条件的。一个人雪夜闭门读小说，固然也可以孤独求欢，面壁喟叹，但其“惊醒”和“感奋”却远不如集体听赏来得直接和痛快，因为他失去了互动的启发和情绪的相互感染。可以说正是在这一层面，赵树理无意中解决了《讲话》中的一个技术难题，进而让其“形式的政治”暗合了《讲话》中的群众的政治。

更应该注意的是，这种“形式的政治”与主流意识形态具有同步性和同构性。1949年后，集体主义成为社会主义革命和建设事业的核心价值观，在农村兴起的互助组、合作社和人民公社运动，无一不是以集体主义的名义鸣锣开道的。如果从“五四”小说叙事革命的角度看，赵树理的写作实践无疑具有某种“反革命”性，它就是陈平原所谓的“小说叙事模式的倒退”⁵⁵。然而，他的“说—听”方案所形成的隐性结构和集体接受模式却又与主流价值观高度一致。这或许并非巧合，而是所有信奉“艺术政治化”方案者的必经之路。本雅明曾思考过如何在集体、身体、形象与政治的复杂关系中获取世俗启迪和革命能量：“集体也是一种身体。……只有身体与形象在技术中彼此渗透，所有的革命张力变成了集体的身体神经网络，而集体的身体神经网络又变成了革命的放电器，现实才能使自己超越到《共产党宣言》所需求的那种程度。”⁵⁶萨特获得一种“群体价值观”⁵⁷之后也曾大声疾呼：“文学的命运与工人阶级的命运是联系在一起的”，文学必须“通俗化”，作家“必须直接为电影和广播写作”，因为电影和广播都是“对人群说话的”⁵⁸。赵树理显然没有本雅明和萨特那么高的理论水平，但可以确定的是，他所创建的“说—听”模式和追求的共享效果无疑也走进了集体主义的价值谱系之中。说得直

白些，他想建造的是评书互助组和故事合作社，这简直就是生产互助组与农业合作社的文学翻版。正是在这一情境中，赵树理才以土得掉渣的文学形式触摸到了“艺术政治化”的最高机密。

三

然而，既要“讲故事”，又要“艺术政治化”，这样做的结果很可能会遭遇一系列无法解决的矛盾。我们不妨先来看看本雅明的处理方式。

当本雅明在“艺术审美化”的层面进入问题时，他举的例子是列斯科夫和黑贝尔等作家，核心概念或意象则是“经验”“光晕”“忠告”；当他在“艺术政治化”的维度上展开思考时，他面对的又是布莱希特和特列契雅科夫的作品，而“斗争”“行动”“中断”“震惊效果”则构成了他思考的关键词。这很可能意味着，本雅明并非不知道这两者会相互制衡，他的解决办法是分而论之，各言其好。这是一种悬置矛盾的策略，甚至还可能是理论家的一种权宜之计。但是，种种事实表明，赵树理的写作实践却走进了本雅明所预设的矛盾之中：他是讲故事的人，但他同时又是“配合当前政治宣传任务”的“宣传员”⁵⁹；他在前现代的“经验”之中，却又必须在某种“震惊”体验中讲述社会主义革命和建设的现代性故事；他启用的是寓教于乐的前现代说书法，但却希望受惠于他的听众能爆发出某种革命能量。此外，还有文本与现实之间的矛盾：他精心打造着“形式的政治”，却离“内容的政治”的要求越来越远；他认为“把旧东西的好处保持下来，创造出新的形式”才是正途，但旧东西已在主流意识形态的扫荡之列，后来发展到极端的“破四旧，立四新”便是明证。而在这方面，甚至连本雅明也信奉布莱希特的名言：“不要从好的旧东西开始，而要从坏的新东西出发。”⁶⁰凡此种种，都让赵树理所讲述的故事表面上看去非常和谐，但深层结构却依然存在着某种紧张关系。而这种局面发展到最后，既是审美前现代性与社会现代性的冲突，也是艺术与政治的矛盾，甚至更有可能走到本雅明所谓的死结之中——本雅明本来是想用“艺术政治化”对抗“政治美学化”，赵树理却把它们煮成了一锅粥。无论从哪方面看，这都是他不一定

意识到却必须面对的巨大难题。在这种难题面前，赵树理自然不愿意成为一个纯粹讲故事的人，却又不甘心像丁玲、周立波甚至柳青那样去讲土改故事、合作化故事，于是他便只好在种种矛盾之中纠结，在种种冲突之中寻找支撑其作品的平衡点。这应该是他后来故事越讲越差，“起作用”的功能也越来越弱的原因之一。

而且，更严重的问题还在于听众的不断流失。在“说一听”模式的结构关系中，其理论预设是潜在听众的在场。这种模式在20世纪40—50年代的中国农村是不成问题的，因为那时的文盲较多，至少在理论上保证了听众的存在。然而随着扫盲运动的开始，随着新一代农民的文化程度逐渐提高，他们即便闲来无事读小说，也往往是以孤独的读者身份出现的，而不再会成为故事的听众。这就意味着“说一听”模式的根基受到了极大的冲击，赵树理构想的那种说书听书的场景也将面临着破产。而到20世纪80年代初，“不怎么读”赵树理作品已成赵二湖（赵树理之子）的一个基本判断，因为“眼下的时代，即使是农村的青年人，也喜欢读城市中的爱情故事，像广东的杂志《作品》或北京的杂志《十月》上发表的那种东西了”^⑥。这已不是听众流失的问题，而是赵树理的作品已失去了它的读者和读者群。赵树理在生前并非完全没有意识到这一问题，因为他在1963年就曾说过：“过去我只注意让群众能听得懂、看得懂，因此在语言结构、文字组织上只求农村一般识字的一看就懂，不识字的一听就懂，这就行了。不久以前我才明白了一件事，就是农民买书的机会很少。”^⑦买得少就读得少，读得少，念给人听的机会也不多。正是在这种焦虑中他想到了戏剧：“农民懂诗歌散文不论古今中外都有一定隔阂；小说也接触得少；戏剧这个形式就成为最接近农民的了。……所以说戏剧虽不是唯一的，但也是重要的为农村服务的好形式。”^⑧很可能这就是赵树理最后不再倾心于写小说讲故事而是用力打造上党梆子《十里店》的主要原因。不得不说，这一形式更符合他那种“说说唱唱”的思路，也比“讲故事”更有效果。但问题是，“自以为重新体会到政治脉搏，接触到了重要主题”^⑨的赵树理因在图解政策方面用力过猛，《十里店》也终究成了失败之作。这意味着，他虽然转换了讲故事的形式，

却不但没有走出“艺术政治化”的误区，反而在那里越陷越深，不仅没能解决如前所述的那些矛盾，而且成了它们的牺牲品。

由此联想到阿多诺对本雅明和萨特等人的“艺术政治化”的批评，我们也才会意识到马尔库塞如下说法的深刻之处：

文学并不是因为它写的是工人阶级或“革命”就是革命的。文学只有在内容转化为形式的过程中而关心自身问题时，它的革命性才富有意义。艺术的政治潜能仅仅存在于它自身的审美之维。它与实践的关系肯定是间接、存在中介并充满曲折的。艺术作品的政治性越直接，就越会弱化自身间离的力量，也越会迷失激进的、具有超越性的变革目标。在此意义上，与布莱希特的说教式剧作相比，波德莱尔和兰波的诗歌很可能更具有颠覆的潜能。^⑩

实际上，也完全可以把这段论述看作是对赵树理的间接批评。也就是说，无论从哪方面看，我们都不得不承认赵树理作品的审美形式之维中蕴含着某种政治潜能，但是革命功利主义的创作理念，过于明显的政治意图，追求“速效”的宣传效果等等，实际上又削弱了它们在艺术层面的革命力量。这当然不仅仅是赵树理个人的问题，而是那个时代所有作家的共同问题。与同时代的其他作家相比，赵树理的幸运之处在于他还处在矛盾之中，而那些矛盾既是其作品的内在紧张之源，也是它们在今天依然还可以存活的长寿之根。因为当“内容的政治”过时退场，“形式的政治”无所附丽之后，《三里湾》还可以凭借其审美形式“回家”——回到民间文化之家，回到评书艺术之家，而《不能走那条路》甚至《创业史》等作品却是无家可归的。而对于赵树理本人来说，这个“家”就是“讲故事的人”的那个大家庭。本雅明说：“讲故事的人娓娓道来，他让自己的生命之烛放出温暖的光芒，直至这灯烛徐徐燃尽。这就是讲故事的人能散发无可比拟的光晕的根基。”^⑪本雅明还说过，富有“光晕”的艺术往往具有“膜拜价值”。毫无疑问，赵树理正是这样一个有“光晕”的作家，他的作品在今天也依然散发着某种“光晕”。很可能这正是“形式的政治”风流云散，“说一听”模式的乌托邦王国也

土崩瓦解之后，赵树理其人其作留给我们的价值。

- ①②赵树理 《赵树理全集》第5卷，第303页，第369页，大众文艺出版社2006年版。
- ②参见钱理群、温儒敏、吴福辉 《中国现代文学三十年》（修订版），第484—486页，北京大学出版社1998年版。
- ③参见董大中：《赵树理评传》，第126—127页，百花文艺出版社1986年版。
- ④⑤②③④⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 《赵树理全集》第4卷，第1页，第82页，第383页，第140页，第120页，第122页，第378页，第378页，第483—484页，第383页，大众文艺出版社2006年版。
- ⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 赵树理 《赵树理全集》第6卷，第473页，第209页，第482—483页，第164页，第142页，第126页，第145页，第180页，第181页，第473—474页，大众文艺出版社2006年版。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ [德] 瓦尔特·本雅明 《无法扼杀的愉悦：文学与美学漫笔》，陈敏译，第43—44页，第56页，第46页，第49页，第54页，第68页，第48页，北京师范大学出版社2016年版。
- ⑭ [美] 詹明信 《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，第317页，生活·读书·新知三联书店1997年版。
- ⑮参见赵勇 《法兰克福学派内外：知识分子与大众文化》，第325页，北京大学出版社2016年版。
- ⑯ [德] 克劳斯哈尔 《经验的破碎（2）》，李双志等译，《现代哲学》2005年第1期。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Walter Benjamin, "The Storyteller," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, London: Fontana Press, 1992, p. 84, p. 90, p. 99.
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 黄修己 《赵树理评传》，第11页，第15页，江苏人民出版社1981年版。
- ⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 戴光中：《赵树理传》，第44页，第170页，第170页，北京十月文艺出版社1993年版。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 赵树理 《赵树理全集》第3卷，第349页，第370页，大众文艺出版社2006年版。
- ㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 王夫之：《夕堂永日绪论内编》，见李壮鹰主编《中华古文论释林》（清代上卷），第210页，北京大学出版社2011年版。
- ㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 参见朱晓进 《“山药蛋派”与三晋文化》，第247—250页，湖南教育出版社1995年版。
- ㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 孙犁 《谈赵树理》，《天津日报》1979年1月4日。
- ㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，第218页，第294页，上海人民出版社1988年版。
- ㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 参见赵勇：《可说性本文的成败得失——对赵树理小说

叙事模式、传播方式和接受图式的再思考》，《通俗文学评论》1996年第4期。

- ㉚参见《沈从文全集》第19卷，北岳文艺出版社2009年版，第296页；第20卷，第97页。
- ㉛赵树理 《赵树理全集》第2卷，第381页。
- ㉜赵树理说 “我曾建议出版社成立一个改编部，把各种东西改成通俗的东西，改成各种形式。要把书本上的语言改成人话，改成口语。”见《文艺面向农村问题——在山西省第三次文代会上的讲话》，《赵树理全集》第6卷，第209页。
- ㉝⑭ [德] 瓦尔特·本雅明 《作为生产者的作者》，王炳钧等译，第7页、第8页，第8页，河南大学出版社2014年版。
- ㉞ [英] 伊格尔蒙顿 《如何读诗》，陈太胜译，第11页，北京大学出版社2016年版。
- ㉟陈荒煤 《向赵树理方向迈进》，见黄修己编《赵树理研究资料》，第177页，知识产权出版社2010年版。
- ㊱毛泽东 《论人民民主专政》，见《毛泽东选集》第4卷，第1366页，人民出版社1960年版。
- ㊲ [加] 马歇尔·麦克卢汉：《人的延伸——媒介通论》，何道宽译，第371页，商务印书馆2000年版。
- ㊳毛泽东 《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》第3卷，第818页，人民出版社1966年版。
- ㊴Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley, London: Verso, 1992, p. 239.
- ㊵ [法] 贝尔纳·亨利·列维 《萨特的世纪——哲学研究》，闫素伟译，第617页，商务印书馆2005年版。
- ㊶ [法] 萨特 《什么是文学？》，施康强译，见《萨特文集》第7卷，第278、289页，人民文学出版社2005年版。
- ㊷Walter Benjamin, "Conversations with Brecht," in Ronald Taylor ed., *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1986, p. 99.
- ㊸ [日] 萩野脩二：《访赵树理故居》，程麻译，见《赵树理研究文集·外国学者论赵树理》（下卷），第105页，中国文联出版公司1998年版。
- ㊹ [美] 马尔库塞 《审美之维》，李小兵译，第206页，生活·读书·新知三联书店1989年版。据原文有较大改动。Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978, p. xii.
- ㊺ [德] 瓦尔特·本雅明 《无法扼杀的愉悦：文学与美学漫笔》，第79页，北京师范大学出版社2016年版。译者把 Aura 译为“气息”，现改作“光晕”。

[作者单位：北京师范大学文艺学研究中心]

责任编辑：吴子林