“双城故事”：20 世纪五六十年代的 京沪讲唱文艺

李 丹

内容提要 “故事”是解放区文艺和中国当代文艺的重要内容。对“故事”这一形式的强调，以及对“故事”进行广泛运用以期产生社会影响的期待，是新中国文艺的重要内容之一，这种强调和运用不仅是普遍的，更是深入和自觉的。发生于 20 世纪 50 年代初北京、60 年代初上海的两次故事实践是观察中华人民共和国文艺史的两个重要窗口。由赵树理倡导的北京故事实践体现了“史诗传统”和文艺“现代制度”某种程度的难以磨合。上海市的“大讲革命故事”倡导则体现出了共和国文艺的体制化优势。“双城故事”共同展示了“普及第一”的文艺方针在不同历史条件下的发展可能。

关键词 故事；讲唱；共和国文艺

1949 年以前，“故事”已是解放区文艺的重要一宗，赵树理的《小二黑结婚》1943 年出版时即在封面上标为“通俗故事”，李季的《王贵与李香香》虽然是诗歌，其手稿（署名《太阳会从西边出来吗？》，1946 年）却又有副标题“三边民间革命历史故事”^[1]，其在东北书店（1946 年 11 月）、海洋书屋（1947 年 3 月）出版的单行本被标注为“三边民间革命历史故事”，在华北新华书店（1947 年 4 月）出版的则标注为“陕甘宁边区民间革命历史故事”；柯蓝在报纸上连载的小说《抗日英雄洋铁桶》作为单行本出版时直接被改名为《洋铁桶的故事》，而且作者特意强调这是“写给边区文化低落、长期活动在农村环境的读者看”的“通俗故事”^[2]。由此可见，在解放区，对那些尚嫌不够“故事化”的文艺作品，往往要进行一番“故事”改造，而对那些已经充分“故事化”的作品，也要进行“故事”身份的进一步强调。

“充分利用故事”作为一种成功经验，与中华人民共和国的建立和发展始终相伴。早在 1950 年 8 月即有《革命故事读本》出版，作为“初中一二年级政治课教材编出”^[3]，收有柯蓝的《小王庄儿童团》、赵树理的《小经理》等。到了 21 世纪，《雷锋的故事》《卓娅与舒拉的故事》等仍然是中小

学课内外语教育的一部分。可以说，对“故事”这一形式的强调，以及对“故事”进行广泛运用以期产生社会影响的期待和意图，是新中国文艺的重要内容之一。

值得注意的是，新中国的“故事”通常着眼于服务“基层”——尤其是农村和农民，但其起源和施展空间却又往往是在城市——20 世纪 50 和 60 年代，最具冲击力、影响力和连续性的故事的理论表达、作品创造和传播实践都发生于北京、上海等大型城市而非农村。另外，在京沪两地，对“故事”所提出的要求又有一个共性：均要求适于口头讲述，具有“印刷为口传服务”的特征。同时，京、沪的故事文艺发生所依赖的资源、发展的模式、所产生的后续影响又存在着比较明显的区别。概括来说，在 20 世纪 50 和 60 年代，北京故事文艺（始于 50 年代初）的发展主要依赖于华北解放区的文艺经验和作家资源，以赵树理为首的一部分作家试图通过复制华北解放区的文艺动员模式来拓展故事文艺的空间、提升故事文艺的地位，然而很快就遭遇了挫折，这既是“当代文学”起源时刻既已存在的内部分歧的结果，也是新中国第一个十年文艺发展趋向的产物；上海故事文艺（始于 60 年代初）的发展更多依赖于共和

国前十年的文艺经验，依靠上海市委领导，故事文艺获得了极大的施展空间，进而影响全国直至当下。

—

20世纪50年代北京故事文艺发展的主要推动力源自太行山根据地以赵树理为代表的文艺群体，北京故事实践也具有浓厚的赵树理个人色彩，可以说，赵树理是其最重要的引领者和组织者。

从观念来看，40年代赵树理“在太行山解放区办小报和搞创作”，“农民不识字，看不懂书报，只能让别人念给他们听。所以，办小报主要是给农村干部看的，通过干部再向群众宣传”，“我向他们宣传党的政策，讲新故事，他们很喜欢听”^[4]。当时赵树理便已经预设了一个“口传的”情境和一个“说书人”式的传播源。他身体力行，既扮演了近乎“书会才人”的编纂者，又是类似“表演艺人”的传播者。1958年，赵树理说“评书是正经地道的小说”，“我一开始写小说就是要它成为能说的，这个主意我至今不变”^[5]。1964年，当上海等地风行“大讲革命故事”和“故事员”的时候，赵树理深有共鸣，并借此直接表达了自己的“故事观”：“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”，“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”^[6]。

“当故事说”可谓赵树理文学创作的一贯追求，但要把这一追求落到实处并取得成功，创作者的自发自觉与外在的形势环境都不可或缺。赵树理1949年前所取得的文艺成果在很大程度上依赖于华北（主要是太行山）解放区的小环境。1937—1949年他编纂各种小报，虽间或遭遇挫折，但还是能够使其文学观念得到贯彻。此外，也始终有持类似文艺观念的同仁（如王春、章容等）给予的支

持。他们虽然属于少数，却也还能聚集同道，成立“通俗化研究会”这样的组织。在太行山小环境里，赵树理等人始终能借助文化优势（在华北根据地知识分子普遍稀缺）、同道支持以及相对独立的文艺空间，坚持贯彻自己的观点、编辑刊物，使自己的文艺理念得以存续，也使故事创造得以坚持。

从太行山到北京后，赵树理、王春等仍坚持推动“故事”、提倡“讲唱”，行动迅捷广泛、有章有法。首先是在组织上建立“大众文艺创作研究会”。早在1949年10月15日该会即告成立，据其《会章》中的“大众文艺创作研究会组织名单”，赵树理任主席，副主席为“王亚平、连阔如、郭玉儒”，执行委员为“赵树理、王亚平、胡蛮、苗培时、凤子、辛大明、马烽、连阔如、王颀竹、沈彭年、郭玉儒、景孤血、李熏风、缪克津、曹宝禄”。紧接着创刊《说说唱唱》，“编辑者”为“大众文艺创作研究会”，主编为“李伯钊、赵树理”，编辑委员会为“王亚平、田间、老舍、李伯钊、辛大明、苗培时、马烽、章容、康濯、凤子、赵树理”。

从上述两个名单可见，《说说唱唱》的编辑力量主要由1949年以前华北根据地的文艺工作者构成，在11位责任人中，除老舍和凤子外，其余9人都有华北解放区的文艺工作经历，立场观点与赵树理可谓同气连枝。虽然大众文艺创作研究会集中了大量在北平从事曲艺和旧文学的人士，但初创时其自身“华北色彩”并无稍减，甚至可以说比较纯粹地代表了华北根据地赵树理等人的文艺准备、文艺立场和文艺期待。还需要注意的是，“大众文艺创作研究会”成立之初是一个不属于任何行政机关、自收自支的机构。在赵树理主持研究会和《说说唱唱》期间，自主自为的色彩很浓。

以赵树理为首，《说说唱唱》编辑部为核心，通过研究会汇聚众多北平大众文艺人士，他们迅速熟悉和进入北京这一新的文化空间，实现了从“华北”到“北京”的“本土化”。他们还创办了6个报纸副刊，编纂丛书2套，进一步打通了发表和出版的渠道。此外，王春于第2期正式加入《说说唱唱》编委会，工人出版社也成为有力的支持。

在解决了组织和发表两个问题后，第三个也是最重要的问题就是如何推出创作实绩，写出并说唱

出“理想故事”，在北京这一新空间落实其创作理念。在这一过程中，以“重视表演”和“轻视著作权”为主要表征，赵树理等人的故事实践显露出了对现代文学制度某种程度的不适应。

《说说唱唱》对来稿的要求是“力求能说能唱，说唱出去大众听得懂，愿意听”。甚至于“不能说唱者也要，只要有内容，可经本社改为能说能唱者，然后发表”^[7]。“大众文艺创作研究会”还请出“净街净巷连阔如，家家户户听评书”的连阔如为副主席。这就非常明确地显示出了“讲唱”本位、让印刷为口传服务的文学立场。在讲唱艺术的真实情境中，“文本”常常是次要的，“说的书词和写的书本，除了主题、故事和人物不变以外，连情节和结构都是有变化的”，“专靠书本没有创造，也不能吸引住听众”^[8]。这意味着在“故事”构建中，文本创造者必然处于次要的、服务性的位置，表演者才更为关键和重要。对9岁就会打上党梆子的赵树理来说，在文本和表演之间斡转自如、驾驭讲唱艺术自不在话下，但这对那些只掌握文字功夫的同行者（大概只有“延安四大鼓”之一的苗培时除外）来说则可谓难矣，这既是赵树理在其华北同仁中一骑绝尘的原因所在，也是故事实践开展的难点所在。优秀说唱作品的发生，往往是既需要艺人本身具备高超的表演天分，又需要对表演文本反复加工和不断传承。这就导致了好的作品必然难以短期、大量地产生。因此，不仅是主持《说说唱唱》期间，也包括离开《说说唱唱》之后，赵树理推广故事创作一直面对的巨大困难就是理想表演者和稿源的匮乏——1952年1月，赵树理在《我与〈说说唱唱〉》中曾称“有些作家往往不习惯于通俗的形式，不能多来稿；有些掌握了说唱形式的人，对新的政治生活未必熟悉，写来的东西，在内容上有的太单薄，有的一般化，有的有错误”^[9]。显然，并不是所有人都跟他一样对表演熟稔并具创造力。后来，赵树理又“因《说说唱唱》的失败而曾有一度把希望寄托于曲艺”，“因作品过少、过低，不能迎人而罢”^[10]，又可见该问题之突出和顽固。

若按照丁玲的“一本书”主张，赵树理等人的评书鼓词当然是“以量胜质”，但必须看到，这一评价其实是建立在单纯地对“文本”进行读解和评

判的基础之上的。而从赵树理一脉作者的角度出发，该批评完全没有触及“表演”这一最为重要的组成部分，并不能覆盖其故事创造的全部。

而作家们“不能多来稿”，除了“不习惯于通俗的形式”的缘故外，更重要的原因恐怕还在于，讲唱文艺不能令其版权利益获得妥善保障。在赵树理一脉的故事实践之中，现代意义上的“小说创作”被改造为“故事流传”的一个环节，市场经济式的“创作—出版—销售”也被转换为街闾村社中的“口耳相承”。而“口传”本身又确实有一种无须考虑著作权益的特权，“原创”也确实很难在口传之中获得收益。如此一来，“原创”的价值和“原创者”个人的价值在无形中就遭到了压抑、贬低甚至取消。而赵树理等人几乎是自然而然地在改编中采取了“拿来主义”的态度，对其他作家的个人创作进行了并无顾忌的“故事性改造”。

赵树理对田间《赶车传》的改编即充分显示了上述逻辑。田间《赶车传》1949年初版卷首有《序》云：“贫农石不烂 / 故事一大串 / 有人告田间 / 写了《赶车传》”。赵树理在其改编的《石不烂赶车》中全文引用，并继续说道：“《赶车传》是田间同志作的一本长诗，叙的是石不烂赶车的事，咱老赵就拿这个故事编了一个鼓词。”^[11]显然，“石不烂的故事”在赵树理看来，不论对自己还是对田间，都是某种可以随意取用的“公产”。正如《格萨尔王传》《玛纳斯》等史诗并无著作权，传唱者在口头吟诵中继承之、编创之，史诗自身则不断更新、长流不住，赵树理和田间的“石不烂故事”，所遵循的也是近乎《格萨尔王传》式的“活史诗”创作逻辑。同时还要注意，史诗传统无比强大，只要写作者进入其中，就很难产生出具有排他性的创作，一切故事都是重写和改写的产物。进入者们一方面可以任意改编和重叙，但另一方面又受故事母题或原型的严重限制。而写作者的故事文本若是进入口头表演情境，自然会不断衍生，每一次表演都意味着一个新故事的诞生。“石不烂故事”的两度改编就显示出了上述诗学特征。

赵树理的《石不烂赶车》鼓词既是对田间《赶车传》的形式改编，也是对该故事的重写重述，故事自身则在两个文本间逐步迁徙和丰满。理论上

说,通过对这一母题的共享,赵树理、田间和他们的后继者可以创造出无数具有家族相似性和关联性的故事。赵树理就在《石不烂赶车》的结尾写道:“这个故事讲完了/只有蓝妮没着落/你若问后来蓝妮嫁那个/田间同志他就没有说。”^[12]直接为该故事的进一步编创指出了“蓝妮方向”。如果又有创作者想进入这个故事,继续编写蓝妮的婚恋和传奇显然是一个可行的选择。而事实上,田间也确实于1959年将此前的《赶车传》进一步丰满发展为由《石不烂赶车》《蓝妮》《石不烂》《毛主席》四部长诗构成的《赶车传》(上卷),《蓝妮》也的确成为田间续写的第一选择。

而在20世纪50年代,版权意味着财产权,1949—1957年间稿费远高于一般的工作收入,刘绍棠1952年出版了4万余字的短篇小说集《青枝绿叶》,“每1000字15元稿费,印了6.3万册,三个定额,每1000字45元,收入1800元左右”^[13]。1956年刘绍棠不过20岁,却已经能全靠稿费养家糊口了。在稿费如此之高的条件下,作家们一旦介入到讲唱文艺中,势必要冒财产权受侵的风险。赵树理后来于1952年“发动人改编新小说为曲艺”,“遇到的困难是作家不干,旧文人干不来”^[14],这除了文艺观念方面的原因外,难以获得应有报酬恐怕也是一个重要原因。

而有关版权的问题也发生在大众文艺创作研究会的改编行为之中。赵树理曾动员王尊三改编《新儿女英雄传》。但据1952年3月15日初版的新曲艺普及本《新儿女英雄传·说唱鼓词》,其编辑者署名为“北京市大众文艺创作研究会”,编著者署名“王尊三”,校改者署名“苗培时”,完全未提及原著《新儿女英雄传》和原作者孔厥、袁静。而同为“北京市大众文艺创作研究会”编辑,据赵树理自己的创作所改编,1952年3月20日初版的新戏剧普及本《罗汉钱》却明确注明:原著者为“赵树理”,改编者为“端木蕻良”。这说明,在改编问题上赵树理等人对著作权的确存在着有意无意的区别对待。据1957年公布的《保障出版物著作权暂行规定》第七条,不被视为侵害著作权的改编行为,需要“在改编前已征得著作权所有人的同意,出版时注明原著作名称及原著作人姓名”^[15],虽

“法不溯及既往”,但这一规定显然能代表当时人们对著作权的看法。无怪何家栋回忆“《新儿女英雄传》改成‘评书’”,“若放到现在,恐怕要打版权官司了”^[16]。

可见,赵树理等人推行的北京故事,其构建和存活于一个更加“前现代”的“史诗传统”中,这一传统可以在太行山小环境中施展,在20世纪50年代初的北京却颇为困难。文艺的“史诗传统”和“现代制度”实难磨合。很快,北京故事实践就从轰轰烈烈走向步步为难。1951年底,大众文艺创作研究会无以为继、不散而散,《说说唱唱》也与《北京文艺》合并,赵树理离开主编岗位,更在1952年4月离开了北京,“北京故事实践”由此落幕。

二

相对于北京故事实践中所显示出的小团体式的自主自为,60年代初上海故事实践的最大特点在于自上而下,因之具有更强的组织性,并在实践中动员了更多的行政资源,也由此产生了立竿见影的效果。

早在1949年以前,以“说噱逗唱讲故事”为主要特色的评弹已经成为上海这一都市中极富市场竞争力的艺术产品,在“杭嘉湖、苏常沪”等吴方言区拥有深厚根基。“40年代中期,上海(含周边农村地区)有300余家书场”^[17]，“50~60年代,全市约有书场400家”^[18]。1961年开始学艺的评弹名家金丽生回忆,“50年代末60年代初,虽然经济很困难,我们的评弹事业却是非常红火”,“评弹的书场有八百多家,评弹演员是一千五百人左右,团体有四十多个,江苏省有二十二个团体,上海是八个团体,浙江是十二三个团体”^[19]，“上海统计票房,连续十年,除了电影,评弹就是第一,所有的戏剧都不能和评弹比。”^[20]而“评弹最重要的本质特点就是讲故事,这是评弹繁荣的基础”^[21]。可见,在20世纪五六十年代之交,上海已经存在比较稳定的讲故事传统。

1949年后至60年代初,虽几经组织整合和规范引导,但上海这一“说噱逗唱讲故事”的传统依然持续更生,尤其在书目传承、人事组织和基层

演出等方面，显示出了相当的自为性和自主度。20世纪50年代初，评弹传统书目一度被目为落后代表，于是1951年上海部分著名评弹艺人便自发提出“斩尾巴”，宣布放弃说唱《珍珠塔》《玉蜻蜓》《落金扇》等传统书目。1952年初，上海评弹改进协会（上海市文联下属）又呈请文化局禁演传统书目20余部。但传承上百年的传统书目却有着顽强的生命力，1952年底就又出现了“接尾巴”现象，部分艺人顶着压力复说旧书如故。至60年代初，传统书目已经恢复原有地位。据著名艺人周天来回忆，在隶属苏州文化局的苏州评弹学校学艺，就是“听在校任课老师说书”，所学则是《倭袍》《描金凤》《东汉》《岳传》《水浒》，皆为传统书目；毕业后跟师实践，表演的是《隋唐》《包公》《三国》《英烈》《七侠五义》《珍珠塔》《武松》《刺马》等^[22]，还是传统书目，可见其稳固和普及。

人事组织和基层演出方面，至1960年上海已经通过“组建评弹队，创立评弹团，将单干艺人全部纳入到集体组织中”^[23]，形成了国营的上海市人民评弹团和五个区级集体所有制评弹团，评弹的“体制化”已经成型。但是，这种“体制化”只能覆盖到城市中心，活跃于市区的艺人们被纳入了组织，但数量其实颇为有限，1960年五个区级团合计不过197人^[24]，1961年上海市人民评弹团成立十周年臻于顶峰，艺人也只有81人^[25]。而在市郊乃至市辖的农村其实普遍活跃着“飞兄”（即体制外流散艺人）。“从1958年一直到1963年”“有很多‘飞兄’。上海有，苏州有，无锡也有。”^[26]组织化艺人与流散艺人有着一一种泾渭分明而又相安无事的默契，“团体的艺人演出的地方普遍是在镇上，‘飞兄’的演出是在镇以下的村浜庙桥。”^[27]“演出能够吸引到一百个听客”，“对账分，艺人就可以赚到六块钱。六块一天的收入在当时已经很高了。”^[28]而对于“飞兄”们的私下演出，“书场老板是不犯法的”，“跟书场老板是没有关联的”，书场是“不归文化（主管）部门管理的。”^[29]

这样，一个由传统书目、流散艺人、村浜庙桥的茶楼书场构成，兼具自发性与自为性的故事生态，就在50年代末至60年代初的江南地区基层稳定运转。而从文化管理的角度来说，这种局面显然

不利——“流散的旧艺人却常常游荡到村口桥边，摆一个说书摊子，讲什么《粉妆楼》《天宝图》《济公传》之类。既宣扬了反动文化，散布了低级趣味，又骗取了群众的钱”^[30]。所以，“即使在小小的农村茶馆里，也还存在着两条道路的斗争、两种思想的斗争，而除了加强社会主义思想宣传，去夺取这块文化阵地以外，没有别的方法”^[31]。由此，对“故事”进一步介入也就具有了必要性和合理性。

于是，1963年4月，上海市委极具针对性地指出，对于街头艺人，“要把他们组织起来，进行清理，有艺的可以留下来，进行训练。要把近郊集镇的茶馆书场都控制起来”，“一定要去占领阵地。做这些工作要与区、县、街道党委配合，光市文化局是管不了的。第一，要用新的健康的剧目代替旧的内容不健康的剧目；第二，要搞个条例，管理流散艺人。”“目前要去占领这些阵地，现有的评弹队伍300余人是不够的，还要培养些新人”，“我们要把新书说好，要组织观众”^[32]。

这里所提出的问题尖锐准确、应对策略也具体，显然是经过深入调查和周密研判。加强对传统书目、流散艺人的管控实际上并无太大阻力。而更加繁难的问题则与13年前赵树理在北京所面临的一样——讲唱表演者和稿源的双重匮乏，若不能解决这两个问题，“占领阵地”便是镜花水月。对此，上海采用了更具创造力的解决方案：一方面，大量训练和培养“故事员”作为讲唱表演者，以破除流散艺人在边远地区的中心地位，进而占据此前难以触及的边缘表演空间。“1963年5月，中共上海市委负责人指示共青团上海市委举办农村故事员学习班”，“学习班由上海市青年宫和上海群众艺术馆承办”，“每一公社去1至3名故事员，并指定各县文化馆去1名干部协助工作。”同时，作为“故事员”的配套举措，重申“口头传播”的中心位序，创办新刊物并以规模化的“印刷出版”为个体化的“口头传唱”服务。1963年7月，上海文艺出版社创办服务于基层故事员的《故事会》，“专门刊载基本上可以直接供给故事员口头讲述的故事脚本”^[33]。《故事会》的目标在于“帮助故事员解决故事脚本的困难”，对来稿的要求是，不论“改编的还是创作的，只要可以供口头讲述，适合群众的欣赏习

惯，我们都很欢迎”^[34]。为了直接指导“故事员”工作，甚至在每一篇故事后都附列了口头讲述、表演的具体方法和注意事项。

而上海各评弹团的反应甚至更加迅速积极。对于“故事员”和“讲故事”，评弹艺人并不陌生，事实上，他们是故事讲演活动最早的参与者和建立者。早在1952年，上海工人文化宫就“成立了故事团，团长陆凤英、副团长徐礼本。”“由上海市评弹团唐耿良进行业务辅导”^[35]。1954年12月，“上海总工会宣传部、共青团上海市委宣传部联合举行故事讲演辅导会，由上海人民评弹团进行辅导”。评弹团副团长唐耿良一直参加故事员活动，反应敏锐。早在市委提出问题以前，1963年2月1日，他已经受团里委派从说《三国》的岗位上撤下来，到上海市郊“七一人民公社友谊大队落脚”，“给社员们讲述革命故事”，“公社的领导下来布置工作，交代任务，也把唐耿良的讲故事算在里面，认为这不是单纯的文娱活动，而是配合农村社会主义教育运动的一种有力的宣传武器。”^[36]而区级的星火评弹团也“带了他们创作的中篇评话《雷锋》，轻装下乡，到常熟、宜兴一带的农村人民公社去送书上门”，“还将对一些单位的故事员进行辅导”^[37]。

随着“占领阵地”的迅速铺开，上海市文化局于1963年10月31日向中共上海市委宣传部呈送《关于上海市郊农村讲故事的情况报告》，提出了“大讲革命故事”的口号。口号的出现，标志着这一实践正式成型。这样，在上海市委领导下，从文化局、团委到各类文化事业单位以及基层公社都被驱动起来，成为“大讲革命故事”实践中的一个环节。

上海的“故事”选择、塑造与运用有着鲜明的“体制化”色彩，开展故事活动的青年宫由“共青团上海市委建立”^[38]，群众艺术馆是“国家设立的全民所有制文化事业机构”^[39]，各评弹团则是由上海市文化局领导的国营和集体所有制团体。“国家文化事业机构把开展新故事活动列入自身的工作范畴”^[40]，而国家资源的运用和行政力量的指挥，既使故事活动的开展畅行无阻，也使故事讲述者的身份得到重新界定，更使故事本身脱胎换骨。在上海地方志中，1949年开始讲《小二黑结婚》的银行员工徐礼本被追溯为最初的“故事员”，

但在“大讲革命故事”实践中他的“业余评话爱好者”的身份却未被强调；唐耿良是从事评弹艺术二十余年的名家，但在运动中他自称是“专业故事员”^[41]，其编创的《血泪斑斑的罪证》早在1962年12月便作为“重点辅导教材之一”^[42]在上海市青年宫举办的农村故事员训练班中使用，改编这一故事时更直接“运用了评弹里‘表勿如讲，讲勿如表’的表现方法来交代”^[43]。但是，“大讲革命故事”实际上更多地被描述为一种具有独立传统的新艺术形式而与“评弹”相疏离。不仅二者各自独立，“评弹向故事学习”的关系也得到了有意建构，《文汇报》社论称：“农村中讲革命故事的活动已引起了评弹界的注意”，“上海评话艺人唐耿良等虚心向业余故事员学习、热情辅导业余故事员讲好故事，这样的新事，值得鼓励和提倡。”^[44]唐耿良自己也说：“去辅导故事员，实际上是工人、农民先对我进行了辅导。只有老老实实向群众学习，向业余故事员学习，从他们身上吸取养料，才能编好和说好故事。”^[45]

“大讲革命故事”实践上下无阻。1963年，各县“相继举办了故事员训练班，并且编写了几十个故事材料”。“故事员有二千多人”。松江县“一月到八月，就讲了七千八百九十八场，听众达四十一万四千多人次。讲革命故事已经开始成为上海郊区农村中的一种新的文艺形式和宣传工具了”^[46]。

与20世纪50年代初北京故事实践的无疾而终相反，“上海经验”在一年多的时间里迅速由“地方”而至“全国”，影响不可不谓巨大。在“大讲革命故事”口号提出不过一个半月，1963年12月12日，毛泽东就将有关上海故事实践的材料批转北京市委，是为著名的“两个批示”中的第一个。此后，《人民文学》这一“文学国刊”于1964年四月号设“故事会”专栏，当期发表故事5篇，并称其“是一种轻捷灵便的文学样式，几乎可以说是人人可写或可讲”，“用不着像写小说戏剧那样费时”^[47]。当年，这一专栏又在八月号和十二月号上出现。到1965年，《人民文学》对“故事”的刊发达到高潮，其二月号、三月号、四月号、五月号、七月号、九月号都设专栏“工农兵故事会”，每期发表故事五篇左右；八月号虽未设该专栏，但

在专栏“新花集”下发表了故事《冲子和女队长》等三篇；十二月号又设“工农兵文艺晚会”专栏，发表快板书、河南坠子、相声等，其中有《马良的故事》一篇。在《人民文学》的目录中，“故事”已经是与“小说”“散文”“诗”“政论”并列的文学品类。而《人民日报》也在其1965年2月5日的社论《积极地发展社会主义的新曲艺》中宣告：“许多地区开展了业余演唱、说书、说故事的活动，出现了成批的红色故事员”，“向群众演唱革命故事，大讲新人新事”，“新曲艺已经成为无产阶级革命文艺的一个不可缺少的组成部分”^[48]。

三

北京和上海的故事实践各自都持续了两年左右，以影响论，前者寂寥而终，而后者却势若惊雷。这一方面可以从驱动力量的层面加以解释，另一方面，上海显然还大量吸收了“新民歌”运动的经验。恰如“新民歌”的搜集、创作、整理、传播极大地依赖于各级党委而非作协文联等专业机构，上海的故事实践则是极大地依靠共青团上海市委的支持。在《人民日报》的报道中就尤其强调“共青团上海市委和上海市文化局为了配合党委对农民进行阶级教育，提出了开展大讲革命故事的活动”^[49]。在基层，年轻的共青团员是“故事员”的主要来源。如上海市南汇县“在县团代会的工作报告中，也把开展故事活动专门作为一项任务规定了下来”，“全县农村有百分之七十以上的团支书当了故事员”^[50]。受过中学以上教育的回乡知识青年是构成故事员的主力之一，而贯穿城郊、乡村的团组织则能迅速有力地将这些青年组织起来，使大讲革命故事运动得以顺利地在基层开展。

而若想更深层次地理解京沪故事实践的不同结果，还需在更长时段的历史中寻找因由。

事实上，50年代初赵树理等人的故事实践并非空谷足音，当他们在京组织大众文艺创作研究会、创办《说说唱唱》时，与之相类的文艺活动也同样在沪展开。1949年5月，柯蓝随解放军南下上海，10月1日，他与周而复、楼适夷共同创办了《群众文艺》半月刊并任执行主编。主编周而复

回忆当时“真正给群众——主要是工农兵的文艺刊物和作品很少。文艺要为人民服务，首先要为绝大多数的人即工农兵服务，应该有以他们为读者对象的文艺刊物和作品”^[51]。其创刊号上的《征稿快板（代约稿办法）》称，《群众文艺》出版了，工农兵群众快来投稿；新旧体裁的文艺作品我们都要，秧歌、快板、故事、小调和民谣，枪杆诗、机器诗、四言八句只要你顺口溜得好，短小活泼千万别来一大套”^[52]，柯蓝自己也在刊物上连载《工贼小裤腿》等故事。这一故事和《群众文艺》都在1950年7月的上海第一届文代会上被夏衍作为正面案例加以表扬，前者被认为是“和政治任务结合、和群众运动结合、而为解放后上海广大人民所喜悦的作品”，后者推出的工人创作被认为是“主题和现实生活结合的紧密，政治性的强烈，作风的刚健明快，人物性格的富有真实的生命”^[53]。为开展工作，柯蓝还特请夏衍在文化局艺术处创设新机构“工人文艺室”，“并领导一个工人写作讲习班”，“请上海老作家唐弢、许杰、魏金枝讲写作方法”，培养通讯员，“既解决了《群众文艺》的稿源和编辑问题，又为工人文艺创作提供了发表的园地，扶植了工人创作人才。”对此，柯蓝的自我评价是“轰轰烈烈”^[54]。

但仅一年之后，“轰轰烈烈”的《群众文艺》即告停刊。据柯蓝晚年回忆，停办是因为“编辑人员太缺，经费又不够”，“客观上的原因，是上海当时的大环境，不十分重视大众文化”^[55]。直至7年之后的1958年9月，实已无存的《群众文艺》才又借《萌芽》重生，“上海市一级的文艺期刊《萌芽》《群众文艺》《街头文艺》和《工人创作》合并起来”，“进一步办成一个：发表群众文艺创作、为群众文艺服务和指导群众文艺运动的刊物，定名为《萌芽》文艺半月刊”^[56]。

而类似的情况也发生于其他地区，如20世纪50年代初河南省主要有两个刊物——“提高”的《河南文艺》（月刊）和“普及”的《翻身文艺》（半月刊），《河南文艺》仅办了8个多月，1950年12月3日即告停刊，只留下《翻身文艺》，“主要发表生活故事、两三千字的短篇小说、演唱材料、剧本、新民歌、快板书等”^[57]。但到了1953年7

月,《翻身文艺》就又更名回《河南文艺》,“刊登戏剧、唱词外,增加了小说的发稿量”^[58],出版了3年多的《翻身文艺》则不复存在。

20世纪50年代与60年代初的故事实践,是观察中华人民共和国文艺史的两个重要窗口。50年代初以“故事”为代表的群众文艺短暂而猛烈的发展显然是解放区文艺“普及第一”的延续,正如在第一次文代会上,周恩来的《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》和周扬的《新的人民的文艺》都明确指出,在刚刚解放全中国的历史节点上,在建设新中国的远景中,“普及还是提高”的问题尤为重要,而周恩来和周扬的回答也都极其坚决明确——“还是普及第一”,“仍然普及第一”。而实际上,在具体执行这一要求的时候,各地方的“因地制宜”在1949年即已存在。

如西北地区1949年提出的口号是“普及第一,创作第一”。“西北地区当前的文艺工作方针是:普及第一,面向农村,同时兼顾城市的需要;创作第一,团结一切文艺工作者为完成当前的总的政治任务而写作;以写新型的作品为主,但同时必须尽量发展民间优秀文艺和改造旧的文艺。”^[59]

而中南地区口号是“普及第一,生根第一”。“‘生根’这个口号,也就是普及口号的必不可少的补充。这就是说,我们在中南区所要做的普及工作,是和老解放区有区别的”,“换句话说,我们所要做的普及工作,是以生根为中心环节的普及工作。生根对于我们当前最迫切最起码的要求,是我们中南区文艺工作当前最紧要的目标。”^[60]

“创作第一”“生根第一”等延伸性阐释,无疑是对“普及第一”的因地制宜。相比之下,长期工作于太行山根据地的赵树理等人的故事实践,则显示出一种拒绝弹性和变通的特征。尤其表现在他们对“华北色彩”的固守和对“太行山小环境”的有意移植。在文艺立场上,赵树理、王春等人始终葆有一种尽诚竭节、持正不退的姿态。在大众文艺创作研究会和《说说唱唱》等并不成功的事例中,只能看到因挫折而益生决绝,却很难看到立场上的让步和折中。而这一情况恐怕也同样发生在上海的柯蓝身上,毕竟他是曾经“背上个布褡裢,装满年画、小曲子,成了新社会第一个文化货郎,牵着盲艺人

韩起祥,在春节正红火的时候,下到延安、安塞的农村中去”^[61]。一如赵树理所主张的“应搞点唱本、蹦蹦,群众花一两个铜板,就可以听书、看戏,得到娱乐,我们要做艺人,到民众中滚去”^[62]。赵树理、柯蓝二人在20世纪50年代初的遭遇显示,对“普及”的“因地制宜”恐怕更为司空见惯。

更加吊诡的是,赵树理黯然离开《说说唱唱》、柯蓝的《群众文艺》终刊都是在1951年底,而就在当年4月27日,陆定一还在中宣部通俗报刊图书出版会议上作总结报告,称“下面没有东西看,成万万的群众没有人管”;“领导机关应该对通俗报刊图书的编辑、出版、发行工作有成绩的同志给予奖励,为他们扬名”;“应该办一种通俗的综合性的杂志”,“看了这本杂志就有材料向人讲话,做晚会节目,演小戏、唱歌、讲故事”,“这种杂志也可以大量发行”^[63]。随后在7月10日,中国文联还在表彰《说说唱唱》《群众文艺》“初步实践了‘普及第一’的方针”,同时号召各地方刊物“为群众提供演唱材料”,从“应该依循什么方针”的角度提出,“凡是能大量地供给当地群众演唱文艺作品材料,或以演唱的文艺作品材料为主的地方文艺刊物,就会得到群众的欢迎。”地方刊物应“以主要篇幅发表供给群众的文艺作品材料”^[64]。

显然,20世纪50年代的中国存在着一幅充满张力的文艺图景:一方面,在上级号召和指导下,“地方文艺刊物几乎是整齐划一地向工农兵群众方向转变,期刊所刊载的文章,大都是为农村演唱所准备的材料”^[65];而另一方面,被点名表扬的《说说唱唱》和《群众文艺》却在失去灵魂人物甚至终刊。到1952年10月,天津十多个工厂“通俗读物积压的现象很严重”,“棉纺三厂一共买了九百多册通俗读物”“五十二种”,但“三个月的时间,只借出四十多册”,“那些不受人们欢迎的通俗读物的编写者和出版者,显然没有想到或根本没有过问群众需要什么样的通俗读物”,“而只想到在形式上下工夫,以及注意到定价低廉、发行量大”^[66]。这当然是难以为继的,于是至1953年6月,刊物的创停和发行数都发生了戏剧性变化,“新创刊了57种,停刊和合并128种”。“新创刊的大部分是工矿城区的”,杂志期发数“较1952年底减少约

22%。发行份数下降最多的是以农民为发行对象的报刊”^[67]。文艺上的通俗一体化格局显然存在着明显的内在问题，这与地方性的“因地制宜”恐怕不无关联。

京沪的“双城故事”，既呈现了来自闭塞根据地的地方文艺在新的历史条件下各自不同的发展历程，也呈现了地方文艺“对国家文艺的构建和塑造提供支持，或成为其有益的、可资利用的文艺资源，成为其有机的组成部分”^[68]。北京故事实践拒绝变通而无法有效发展，哪怕是了获得中央级的肯定，在当时的历史条件下也未继续跃迁提升。而10年之后，上海方面的“故事”则充分吸收此前经验并因势利导，成为了一个国家文艺的优秀样本。不仅如此，它更显示出了极其旺盛的生命力，横跃了20世纪60年代以后共和国的所有历史时期。至21世纪，“用唱山歌、讲故事、办晚会等群众喜闻乐见的文艺形式进行宣讲”^[69]，仍然被视为尤具推广价值的案例。这不由得让人再度想起赵树理50年代初的倾心回忆——“我向他们宣传党的政策，讲新故事，他们很喜欢听。”^[70]

[本文系江苏省第五期“333工程”科研项目“解放区文艺的‘华北根性’研究（1937—1942）”（批准号BRA2019259）的阶段性研究成果]

[1] 宫苏艺：《〈王贵与李香香〉的手稿和版本》，《延安文艺研究》1987年第1期。

[2] 柯蓝：《前面的几句话》，《洋铁桶的故事》，第1页，大众书店1947年版。

[3] 萧垠、郭地、俞杰、丁传信：《编者的话》，《革命故事读本（第一集）》，第1页，新北京出版社1950年版。

[4][70] 杨百铸：《忆老作家赵树理》，许邦：《书苑一秀——五十年代的通俗读物出版社》，第204—205页，第204—205页，内部资料，1997年。

[5] 赵树理：《我们要在思想上跃进》，《赵树理全集》第五卷，第94页，大众文艺出版社2006年版。

[6] 赵树理：《卖烟叶》，《赵树理全集》第六卷，第221页，大众文艺出版社2006年版。

[7]《稿约》，《说说唱唱》1950年第1期。

[8] 赵树理、陶钝：《〈建国十周年文学创作选——曲艺〉序言》，赵树理：《赵树理全集》第五卷，第328页，大众

文艺出版社2006年版。

[9][10] 赵树理：《我与〈说说唱唱〉》，《赵树理全集》第四卷，第113页，第113页，大众文艺出版社2006年版。

[11] 赵树理：《石不烂赶车》，《说说唱唱》1950年第1期。

[12] 赵树理：《石不烂赶车》，《说说唱唱》1950年第2期。

[13] 刘绍棠：《往事不堪回首》，牛汉、邓九平：《荆棘路——记忆中的反右派运动》，第324页，经济日报出版社1998年版。

[14] 赵树理：《回忆历史，认识自己》，《赵树理全集》第六卷，第474—475页，大众文艺出版社2006年版。

[15] 周林、李明山：《中国版权史研究文献》，第305页，中国方正出版社1999年版。

[16] 邢小群：《何家栋访谈》，李庆堂、张帆：《与共和国同行：中国工人出版社六十周年纪念文集》，第52页，中国工人出版社2009年版。

[17][18] 中共上海市委组织部、中共上海市委宣传部、上海市地方志办公室：《上海通志干部读本》，第577页，第577页，世纪出版集团2014年版。

[19][20] 金丽生：《苏州评弹的定位与走向》，唐力行：《光前裕后——一百个苏州评弹人的口述历史》（上卷），第233页，第234页，商务印书馆2019年版。

[21] 李庆福：《中华人民共和国成立后评弹界的改制、改书与改人》，唐力行：《光前裕后——一百个苏州评弹人的口述历史》（上卷），第349页，商务印书馆2019年版。

[22] 周天来：《忆评话艺术人生——周天来访谈录》，唐力行：《光前裕后——一百个苏州评弹人的口述历史》（下卷），第1210—1211页，商务印书馆2019年版。

[23][24][25] 王亮：《盛衰之间——上海评弹界的组织化（1951—1960）》，第179页，第49页，第179页，商务印书馆2017年版。

[26][27][28][29] 陈景生：《风雨六十年——陈景生访谈录》，唐力行：《光前裕后——一百个苏州评弹人的口述历史》（下卷），第1363页，第1364页，第1362页，第1363页，商务印书馆2019年版。

[30] 左查：《蓬勃开展的上海农村新故事活动》，《文艺报》1965年第7期。

[31]《社论：农村茶馆是重要的思想阵地》，《文汇报》1964年1月7日，第1版。

[32] 中共上海市委党史研究室：《上海文化建设文献选编1949—1966》（上），第213页，上海书店出版社2014年版。

[33]《编者的话》，《故事会》1963年第1期。

[34]《稿约》，《故事会》1963年第1期。

[35][38][39][40] 习文、季吉安：《上海群众文化志》，第304页，第69页，第72页，第304页，上海文化出版社1999年版。

[36] 解军：《醒木一声驻流年：唐耿良传》，第187—188页，上海人民出版社2017年版。

[37] 曲：《星火评弹团活跃在常熟一带 农民听〈雷锋〉越听越有劲》，唐力行：《中国苏州评弹社会史料集成》（中卷），第1621页，商务印书馆2018年版。

[41] 唐耿良：《大讲革命故事，做红色宣传员》，唐力行：《中国苏州评弹社会史料集成》（中卷），第1721页，商务印书馆2018年版。

[42] 席文：《附记》，《故事会》1963年第1期。

[43] 唐耿良：《改编〈血泪斑斑的罪证〉故事的体会》，《小舞台》1963年第7期。

[44]《社论：两种效果论 三论大力提倡讲革命故事》，《文汇报》1964年3月9日，第1版。

[45] 唐耿良：《唐耿良在市人代会上的发言稿》，唐力行：《中国苏州评弹社会史料集成》（中卷），第1724页，商务印书馆2018年版。

[46][49]《上海农村广泛开展讲革命故事的活动》，《人民日报》1963年12月28日，第5版。

[47]《编者的话》，《人民文学》1964年第4期。

[48]《积极地发展社会主义的新曲艺》，《人民日报》1964年2月5日，第1版。

[50] 顾根祥、乔琦：《大力开展讲革命故事活动，占领社会主义思想阵地》，《故事会》1964年第8辑。

[51] 周而复：《真实是艺术的生命——〈柯蓝散文选集〉序》，《文学的探索》，第97页，湖南人民出版社1984年版。

[52] 韦泱：《解放初期的上海文艺刊物》，《档案春秋》2019年第1期。

[53] 夏衍：《更紧密地团结，更勇敢地创造——在上海文学艺术工作者代表大会上的报告》，袁鹰、姜德明编：《夏衍全集》（文学，上），第413页，浙江文艺出版社2005年版。

[54][55] 柯蓝：《我与群益出版社的两段情缘》，中国散文诗学会：《永远的柯蓝：中国散文诗的丰碑》，第362页，第362页，广东省出版集团、花城出版社2007年版。

[56]《萌芽》《群众文艺》《街头文艺》《工人创作》：《为“萌芽”“群众文艺”“街头文艺”“工人创作”合并改版敬告读者》，《萌芽》1958年第17期。

[57] 南丁：《忆李蕤》，《半凋零》，第22页，作家出版社2015年版。

[58] 钱继扬、丁琳：《从〈翻身文艺〉到〈奔流〉》，李允豹：《河南新文学大系·史料卷》，第191页，河南大学出版社1996年版。

[59]《西北召开文艺工作干部会 张稼夫指示：普及第一创作第一》，《人民日报》1949年11月25日，第4版。

[60] 熊复：《普及第一，生根第一》，《熊复文集》（第2卷），第161页，红旗出版社1993年版。

[61] 柯蓝：《延水情深——我的文学道路》，任文：《永远的鲁艺》（下），第209页，陕西师范大学出版总社有限公司2014年版。

[62] 李士德：《一兵一役的关系——亚马同志忆赵树理》，《赵树理忆念录》，第53页，长春出版社1990年版。

[63] 陆定一：《陆定一在中宣部通俗报刊图书出版会议上的总结报告》，中国出版科学研究所、中央档案馆编：《中华人民共和国出版史料》（3），第130页，中国书籍出版社1996年版。

[64] 全国文联研究室：《关于地方文艺刊物改进的一些问题》，《文艺报》1951年第6期。

[65] 肖进：《一九五〇年代第一次文艺调整和通俗格局的建构》，《当代作家评论》2012年第3期。

[66] 王钺：《关于通俗文艺读物》，《文艺报》1953年第6期。

[67]《出版总署关于颁发1954年度出版事业计划控制数字的指示》，中国出版科学研究所、中央档案馆编：《中华人民共和国出版史料》（5），第553页，中国书籍出版社1999年版。

[68] 吴俊：《另一种权利割据：当代文学与地方政治的关系研究》，《南方文坛》2007年第6期。

[69]《打造永不撤离的基层宣讲“常备军”》，全国宣传干部学院：《宣传思想文化工作案例选编（2015年）》，第15页，学习出版社2015年版。

[作者单位：南京大学艺术学院]

责任编辑：刘艳