

作为社会主义文艺生产机制的采风

祝鹏程

内容提要 20世纪50—80年代，采风成为民间文艺生产的主导性机制，也是社会主义文艺实践的重要组成。在《在延安文艺座谈会上的讲话》等经典文献的感召下，民间文艺工作者通过采风，对民间口头文艺进行创造性转化，生产出属于劳动人民的新文艺。采风承担起了将传统小社区中的“乡民文艺”转化成社会主义国家“人民文艺”的使命，寄寓了新中国推动知识分子与工农兵相结合，产生全新的文艺生产主体的理想。相较之下，当下学界对采风的部分批评有将其窄化之嫌，只有回到社会主义文艺生产的历史语境中去，将采风视为一种主体生成方式和文化实践方式，才能充分认识其意义。

关键词 采风；《在延安文艺座谈会上的讲话》；民间文艺；人民文艺；生产机制

本文所说的“采风”，指的是当代民间文艺工作者采录民间文艺文本，通过加工提高，创作出新形态的社会主义文艺的行为。在当代中国民间文艺学科史上，采风一度起到了极为重要的作用，并成为20世纪50—80年代民间文艺生产的主导性机制。学界的研究和评价随着时代风潮的变迁而变化。自20世纪50年代到70年代末，学者充分肯定采风的价值，但论述多侧重于对采风技巧和经验的总结；改革开放以来，新一代学者立足于实证化的学科立场，从文本科学性的角度，对采风多有批评与反思，但在看待采风时，存在以“后见之明”考量过往历史的弊端。回看历史，当时的采风不仅包括文本生产，更是“社会主义文化工作的一个重要部分”^[1]。因此，要全面理解采风，就要超越文本本位的视角和实证主义的立场，将采风视为一套文化与政治运作机制加以考察。有鉴于此，本文将采风充分历史化，结合50—80年代整体的社会历史语境，考察采风的生产机制与运作逻辑。

一 从“为文艺”到“提高”： 社会主义采风机制的确立

“采风”古已有之，历代不乏“采风观政”的行为。有学者指出，《诗经》中大量文本经过上层

贵族的加工，经由采诗而成的不少篇章，颇似今日的报告文学^[2]。故自诞生时起，采风就与国家的权力运作、社会整合和文化建设紧密相关，是统治者“观风俗、知得失、自考正”^[3]的有力手段。

进入20世纪，随着中国从传统王朝转型为现代国家，采风被赋予新的意义。在浪漫主义与启蒙主义的双重影响下，歌谣运动等“眼光向下的革命”蓬勃开展，民间文艺学得以确立，并产生了“为学术”与“为文艺”两种诉求^[4]。一部分学者偏向“为学术”，将民间文学视为历史和民俗资料加以研究。在新文化建设的迫切需求下，“为文艺”一度显得更为重要。一批作家学者投身采风，产生了如刘半农的《江阴船歌》、台静农的《淮南民歌集》、刘兆吉的《西南采风录》等作品。他们挖掘作品的审美价值与思想内涵，从中探索民族文化与文学建设的多元途径，寻找民族与个性解放的资源。但此时知识分子对民间的认知还停留在浪漫想象和努力理解的阶段^[5]，与真实的民众有相当距离，如《歌谣》周刊上的很多民歌是通过通信征集采录的；很多采风有偶然性，如《江阴船歌》是刘半农旅行的副产品；采风的目的是不尽相同，承载了各路知识分子不同的趣味和追求。

随着抗日救亡运动的高涨，“为文艺”的一面得到进一步发扬。左翼知识分子更是进一步发展了

采风。他们倚重工农兵大众,以倡导无产阶级文学,推动文艺大众化为己任。民间文艺因受众广大而备受青睐。1942年,毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》(下文简称《讲话》),高度评价民歌、民间故事等“萌芽状态的文艺”:

人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。^[6]

毛泽东号召文学家与艺术家“必须到群众中去”,从自然形态的民间文艺汲取养料,“沿着工农兵自己前进的方向去提高”,创造人民大众的新文化。^[7]他将这一观点概括为改造旧形式,加入新内容,使其“变成革命的为人民服务的东西”^[8]。

这一观点继承并发展了“五四”浪漫主义加启蒙主义的民间文艺观。高度肯定民间文艺的价值,认为它包含劳动者心声,表现人民的生活与抗争,是新文艺必需的基石;认为民间文艺在形态上是“粗糙的”,除内容上的糟粕外,传统的力量限制了情节形成、人物形象塑造和文体的容量与深度,承担不起新文艺建设的重任。只有经过“提高”(包括剔除糟粕、融入革命性的新内容、创造属于人民大众的新形式),它才能超越乡土,汇入时代文艺潮流。正如《陕北民歌选》所指出的:采录民歌不是单纯为了搜集民俗研究资料,更是希望提供一种“在思想性和艺术性上都有可取之处”的文艺读物。^[9]

深入群众的采风新时代就此开启,民间文艺工作者深入边区各地,搜集了大量反映民众生活与斗争的民歌、故事、秧歌、年画,通过进一步的改编提高,产生了《东方红》《白毛女》《刘巧儿团圆》等作品^[10]。何其芳认为:歌谣运动“主要是从它的学生和其他地方的知识分子去搜集”,而“鲁艺音乐系却是直接去从脚夫、农民、农家妇女去搜集”^[11],与民众联系更紧密。

因此,相比于“五四”,延安时期的采风因有领导人的支持和特定意识形态的引导,呈现出制度化、规模化的特色,并服务于新民主主义革命。具

体而言,它遵循“取其精华,去其糟粕”的指示,将流传在民众中的初级形态的文艺提升为人民群众的文艺,以辅助于反帝反封建的革命为目的。

中华人民共和国成立后,“劳动人民”构成新时代的国家主体。《讲话》“文艺为人民服务”的基本精神和延安采风实践被延续下来并推广到全国。全国有组织地搜集和研究民间文艺的新时代来临。中国民间文艺研究会成为领导民间文艺工作的最高机构,其影响辐射全国,并与政府各级文化与宣传机构、各地高校,以及基层单位的宣传队与积极分子形成紧密联系,协作推进采风。采风队伍主要由三种人组成:专业民间文艺工作者,如民研会的孙剑冰、李星华、陶阳,高校的张紫晨、萧崇素等;作家群体,如董均伦、江源、肖甘牛等;更多的是基层文化干部和爱好者,如以搜集义和团故事闻名的、河北廊坊的小学教师张士杰,以及千千万万地方民间文艺工作者。他们互相协作,深入农村和山区,同时远涉边疆少数民族聚居区。借助这套制度,乡野中的民间文艺超越地方,传播到全国各地,国家则将意识形态嵌入基层毛细血管中。

在中国民研会成立大会上,郭沫若认为民间文艺除提供社会史料外,还可以表达批评、提供文艺创作资源、保存珍贵的文学遗产并加以传播,“最终目的是要将民间文艺加工、提高、发展,以创造新民族形式的新民主主义的文艺”^[12]。他呼吁:“我们现在就要组织一批捕风的人,把正在刮着的风捕来保存,加以研究和传播。”^[13]

上述发言与《讲话》精神一脉相承,精准预言了民间文艺在新时代的使命。尽管民研会的骨干和学院派学者也会强调民间文艺的历史资料价值,提倡要“如实记录,不动内容,语言忠实”^[14]。但肩负着建设新文艺重任的工作者更重视《讲话》“加工提高”的号召,将民间文艺视为创造新文艺必需的原材料,将对故事、歌谣的文本内涵和社会意义的挖掘作为工作重点。采风者将文本从田野中剥离,将其提高成为能培养社会主义新人的文艺作品。因此,采风并不意味着民间文艺生命的终结,相反,口头文本只是文学传播的一环,加工创造可以使它进入更大的社会流通中^[15],只有“把劳动人民的创作更好的送还人民,使他们古为今

用”^[16]，它反映民众心声的优越性才能发挥。

1958年，“新民歌运动”让采风突破专业领域，全面走向大众。毛泽东要求各地搜集民歌，以丰富新诗创作。郭沫若、周扬等人迅速跟进，阐发采风意义。各地积极响应推动“社会主义采风运动”，一场声势浩大的群众文艺运动推广开来。^[17]随着大量代表性诗人和文本的产出，采风的工作模式受到进一步肯定，成为此后三十年民间文艺生产的主导机制和国家文化生产的重要机制。

采风因高度契合社会主义文艺重视“人民性”的特点而得到大力推广。当代中国文化建设与民间文艺事业上的众多实践，如20世纪50年代的《阿诗玛》等民族民间文学的整理、新民歌运动，60年代的革命故事会，80年代民间文学三套集成的编纂都是在这套机制下推进的。采风还产生了多种衍生性的文化文本，催生了大量连环画、电影、戏剧、曲艺等影像作品，借助大众传媒的力量，电影《五朵金花》《刘三姐》、美术片《渔童》《一幅壮锦》家喻户晓，这些作品在娱乐大众、塑造民众精神世界上起到了不可替代的重要作用。

二 历史主体的转换： 从“乡民”到“人民”

新中国成立后，民间文艺成为国家建设的核心事业之一。文艺工作者面临双重使命，一方面，需要继承“五四”以来“为文艺”的传统，汲取民间资源，发展新文艺；另一方面，工农兵成为国家的主体和文艺事业的核心，需要工作者承担起培养社会主义新人、创造属于人民大众的新文化的使命。“人民性”的话语和实践对民间文艺的知识生产产生重要影响。“人民口头创作”一度成为民间文艺的唯一方向。在新的时代里，创造出新的形式与内容，即属于工农兵大众的、符合劳动人民阶级特质与精神面貌的文艺成为工作的核心任务。

在“人民文艺”的语境下，采风有了鲜明的政治象征意义：发现一个故事家、歌手，既意味找到典型的讲述者，更意味发现杰出的人民代言人，赋予几千年来被侮辱与被损害、但又无法发声的民间“开口说话”的权利。正如一位彝族歌手唱的：“一

切都是奴隶主的，只有歌是我自己的。”^[18]延安时期，盲艺人韩起祥的发掘，就被赋予了他在党的帮助下，“找到了正确方向，发挥了他的创作天才”，唱出“人民的诗歌”的意义^[19]。新中国成立后，民歌手王老九、殷光兰、黄声孝的面世，更意味着民众在党的领导下翻身做主，获得自我表达的能力。因此，确立“人民”的历史主体地位，成为采风者的职责，他们不仅要重视已成名的讲述者，还要尽力去发现那些长期被旧社会忽视的讲述人，“也就是用尽全力，兢兢业业，发现劳动人民中的真正的诗人”^[20]。由此观之，采风的过程就是发现和重塑民众主体性的过程。

采风不再只是由少数人主导的技术性问题，而是一个国家层面的、具有意识形态导向的文化生产问题。它肩负着将民间口头文本转化成有国家意义和审美价值的文艺作品，将传统社区的“乡民文艺”转化成社会主义国家的“人民文艺”的职责。因此，不难理解为何采风迥异于提倡科学、全面搜集的田野作业，在实践上表现出了鲜明的倾向性。

采风的任务是了解人民的心声，但民间向来是包罗万象、鱼龙混杂。采风者需要去确认、选定“民间”之“民”，使其与政治性的“人民”话语接轨。他们带着明确的阶级意识进入民间，努力发现最符合“人民”标准的典型讲述者。李星华指出，“劳动人民讲的最好，语言生动，内容也比较好，真正是劳动人民的创作”，而“市民、知识分子及其他出身、职业不同的讲述者”则“比不上劳动人民讲的好”。故应把搜集侧重放在农民身上，但也可适当采录市民和知识分子的讲述。^[21]孙剑冰进一步划分了“农民”，指出对于那些出身贫苦、善于讲述的农民，需要大力搜集他们的故事，而那些村里的破落子弟，尽管见过世面、讲述技巧不弱，但出身地主富农，故讲述的多是“思想贫乏”“封建色彩重”“低级趣味浓”的内容，他们还算不上是真正的劳动人民，不需过多关注。^[22]

采风者把阶级标准与讲述的思想内涵做了对应，阶级成分越好则思想价值越高。农民比市民的讲述更有价值，在农民中，纯粹劳动者的讲述最具价值。这种认知延续民间文艺的浪漫主义传统，视农民是最淳朴的，又深受阶级分析的影响，以阶级

的优劣为依据,来品评民众讲述技巧和人格的好坏,进而框定采风的对象——人民群众。

同时,采风者还需选择合适文本,使之能匹配“人民”的阶级本质。他们果断舍弃包含帝王将相、低级趣味与迷信色彩的文本,优先搜集那些充分反映人民正面形象、有较高教育和审美价值的作品,并在作品中突出这些内容。翻阅当时的各种采风成果,会发现其中收录了大量有鲜明阶级意识,揭示旧社会阶级压迫和抗争,歌颂新社会人民当家做主的故事与歌谣。以1956年杨亮才、陶阳采录的《白族民歌集》为例,表现当代民众昂扬斗志的大跃进民歌、颂歌,反映历代民众精神面貌的劳动歌、苦难歌被放在了最显目的位置。一首好的歌谣可以让人民以适当的方式开口说话,在呈现社会主义人民的最佳面貌上,这些歌谣无疑是最佳的选择。

采风由此成为一种建构“人民”政治主体和情感认同的生成机制。采风者用审美眼光和“人民性”标准遴选、改编口头文本,将泥沙俱下的“乡民文艺”置换成有鲜明政治涵义的“人民文艺”。借助采风,以劳苦大众为主体的人民大众形象得以浮现。这一形象蕴含于一则则长工斗地主故事、革命领袖传说与农民起义军歌谣中,民众受压迫的经历、寻求言说权利的抗争与民族共同的历史记忆融为一体,人民由此对当下的政治体制产生强烈认同。20世纪60年代,阜阳地区根据捻军传说编排歌颂起义者的《李三娘》等戏曲,让捻军后代感动不已,他们“捧着锦旗、吹着喇叭,来酬谢剧团和党委为大捻子翻了案,为他们的祖先恢复了名誉”^[23]。失语乡民经由解放终结了无名状态,确立了“人民”的主体意识,获得了自我表述的权利。

三 创作主体的再造: “向民众学习”与对话协作

自文艺大众化的路线确立后,中国共产党致力于将工农兵大众培养为文学生产的新生力量,使他们不仅是文学接受的主体,更是生产主体。延安时期,林山、高敏夫等知识分子就和韩起祥、李卜等

说唱艺人协作,共同改进书词,取得不错的成绩。新中国成立后,党更是以推动全民的文化实践、培养由工农兵大众组成的社会主义文学创作队伍为己任,采风因此得到高度重视,得以全面推进。

1958年新民歌运动开展后,民间文学工作者们意识到发动基层群众的重要性^[24],他们借助各级宣传、文教部门的力量,吸纳群众参与,形成从中央到地方层层协作的采风模式。其中,由地方宣传干部、专职宣传队伍(主要是各市县的报纸、广播通讯员,农村文化站、群众艺术馆与文艺队的工作人员)、兼职人员(主要是爱好者,如工厂文艺积极分子、中小学教师等)共同组成的基层队伍成为采风的生力军。当上级政策下达地方时,地方干部组织基层文宣队伍学习政策,基层干部再和爱好者们沟通,“通过狮子滚绣球,一个带一个的办法”^[25],发动采风工作,在实际工作中培养和锻炼出基层民间文艺工作者队伍。也正因此,贾芝将新民歌运动以来取得的采风成就归功为“工农兵方向在民间文学工作领域照耀的结果”^[26]。

这支队伍汇聚了体制内的文艺工作者、基层的文艺积极分子与人民大众,其中很多人就是当地民众,身处乡土,有一定的文化,不脱离生产劳动,在熟悉地方传统上有外来人无可比拟的优势。同时,他们是由党培养起来的,意识形态教育成为支撑他们创作极为重要的,甚至是“唯一话语源泉”^[27]。他们高度配合政策,能够做好国家与地方的沟通工作,顺利创作出数量众多、内容生动的作品。

让工农兵参与采风,激发他们的文化创造力,最终目的是使之成为社会主义文化事业的主体。相应地,知识分子需要不断改造自己,使自己彻底工农化,将“五四”时期居高临下的、对民间的单向启蒙,转化为知识分子与民间的互相学习与互相启蒙。诚如张士杰所说,真正的民间故事,只有“跟劳动人民打成一片,跟劳动人民的思想、感情、愿望、生活紧紧结成一体”^[28],才能搜集到。

所以,为搜集而搜集是不行的,知识分子需要和民众充分结合,不仅要耐心听讲、细心记录,还要全面参与民众的生产生活。“三同”的工作模式应运而生,即与当地人“同吃、同住、同劳动”,

将搜集文本和生产劳动相结合。“三同”模式既有助于采风者全面掌握当地信息，向民众学习语言和运用语言的能力；也为他们与民众充分展开情感交流，并改造自身提供契机。有一次，张士杰穿着新衣服、骑着自行车下乡去找某位老人搜集故事，遭到拒绝。后来在集市与老人偶遇，老人忙乱地赶着一群猪崽，于是张帮忙把猪赶回家圈养好，打动了对方，不仅留他吃饭住宿，还讲了大量故事。事后老人指出，第一次张士杰穿得太像个“洋学生”，“跟我们是两路人”，而张让他坐在炕头上讲故事的要求更不符合农村的工作节奏和社交习惯。第二次张具备了农民应有的作风，这才获得信任。^[29]

这类经历不仅揭示出工作不易，也喻指知识分子需要入乡随俗，放低姿态、克服自身局限，从内心与大众融为一体。可见，不同于现代田野作业以调查者成为社区知识阐释的权威为成功的标志，采风以打破知识区隔和社会身份的壁垒，获得民众信任，成为被社区接纳的一员为最高价值。

与民众展开充分对话成为采风必不可少的组成。随着工作深入，采风工作者摸索出一套与民众协作的采录手段。完成整理后，他们会将新版本讲述给当地民众，听取反馈，根据意见修改完善，循环多次才定稿。张士杰就谈到，他尽量会把整理的故事念给原讲述人或当地人听，“看人们是不是听得入耳，是不是有什么意见”，如果讲述人“听了以后倒也觉得不错”，才会把补充保留下来^[30]。

当搜集的文本不够丰满时，有经验的采风者会充分调动民众的积极性，让他们参与创作。他们将整理好的初稿讲给不同民众听，鼓励民众补充故事，吸取不同讲述的优点，综合形成一个完整生动的故事。如安徽阜阳地区在收集捻军传说时，采取“以线引线”的手法，把湮没已久的、梗概性历史传闻，丰富扩写成生动的起义军传说。^[31]这一做法大有悖于田野作业强调的“科学客观”原则，但体现了采风者与民众在互为主体的立场下合作对话，在国家意志与社区传统间寻求共识的努力。

对话协作的采风工作兼顾了艺术风格和创作主体，尽可能维系了社区对文本的裁决权，在最大程度上凸显文本的地方特色，是采风工作融合政治追求、艺术标准与群众路线的结果。更重要的是，通

过扩大采风队伍，新的创作主体——人民大众得以参与到文艺生产中。同时，采风者改造自我，使自己全身心投入人民中，有力推进了采风队伍的工农化。这批采风者有一定的文化知识，又不离乡土和劳动，承载了社会主义通过“劳动人民知识化，知识分子劳动化”的改造，改变知识分子与大众相脱离的局面，再造新人的理想。

四 改写：新文体的生成

囿于讲述人的见识与立意，传统社会中故事的意义往往是有限的。加之讲述人和听众共享一套“默会知识”，很多故事不需过多铺陈，三言两语就能讲完，因此，搜集上来的文本“绝大多数都不完满”“情节生动的较少，大都有头无尾，百把字的较多”^[32]，文采缺乏、意义有限，不具备传播的能力和价值。采风者需要在不破坏民间文学风格与主要情节的前提下，把根植于具体交流情境中的口头文本转写成可供阅读的文学作品，使其具备较高艺术价值，匹配社会主义人民应有的精神面貌。

为了将乡土性的表达提升为兼具思想性与审美性的“人民文艺”，改写成为一种常用的方法，即根据需要，对民间文学原材料进行整合和重编，使其既最大程度上保留民间的面貌，又呈现出新文艺的追求。苏联作家阿·托尔斯泰的《俄罗斯民间故事》是其中的典范。该书的序言做了详细介绍：

我要在编辑故事集的时候，把民间故事的一切清新和自然保存下来。为了要达到这个目的，我是这样做的：我从无数主题相同而讲法不同的故事当中，先挑选出最有趣和基本的一种，再用别的语言和情节都生动的故事来丰富它。自然，当我从各部分这样拼成一个故事，或者说“恢复”这个故事的本来面目的时候，某些地方我不得不增添，某些地方我不得不改变。某些不够的地方我不得不补足，可是我做这一种工作，是根据原来的风格的——我充满信心，要贡献给各位读者一本真正民间的故事，有一切语言富藏和故事特点的人民创作。^[33]

1952年出版中译本后，《俄罗斯民间故事》对中国民间故事整理产生了巨大影响。1957年1月

号的《民间文学》特地刊登了序言，将其作为整理方法的楷模郑重介绍^[34]。托尔斯泰的改写被国内普遍学习。如山东作家夫妇、整理出《石门开》《金须牙牙葫芦》等名作的董均伦、江源就借鉴了这一方法^[35]。张士杰在采写故事之初，也在河北人民出版社的资料室读到该书，大为赞赏序言观点，还全文抄录，以此指导自己的工作。^[36]

针对一个民间文学文本，首先要尽可能地搜集异文，因为采录文本越多，意味着对文本面貌认知越全面，也越能深入认识人民的阶级本质。接下来，比较文本，提炼出最适合时代需求的主题，再选择其中思想性和艺术性最好的加以整理，在忠于故事本身的前提下，去粗取精，尽量保留富有感染力的情节，确保整理出来的故事在各方面都较为完美。为了将其融为整体，可以在不涉及核心母题的方面进行适当的虚构与修饰。因此，一些人将这类工作称为“记”或“写”，而不是“搜集整理”。^[37]

张士杰还发明了一种独特的改写方式。受采风环境所限，同时也是为了和群众展开充分情感交流，他和大多数采风工作者一样，都无法也不便做到随听随记。故他采取了先默记，回去后将讲述要点追记出来的做法。要点包括讲述者的姓名与阶级成分等信息、讲述时的情感与特点、故事的梗概、最生动的情节、特殊的语言标记（如故事中涉及的方言、风物与引述的歌谣等）。然后再去听其他对这个故事的讲述，对照选出一个最优梗概，再展开艺术化的写作，形成一个“最理想”的故事。

下文以《阿诗玛》为例，来说明改写过程中的相关问题。1953年，在云南省委宣传部文艺处的指导下，云南文艺工作团组成圭山工作组，打算将彝族撒尼人的《阿诗玛》传说改编成歌剧。经过三个月的搜集、翻译与整理，采录到《阿诗玛》异文20份，各类民歌三百余首。工作组讨论后认为，改编成歌剧还有一定困难，决定先将其整理成长诗。

首先要确定主题思想。工作组充分讨论了所有异文，总结出几种主题：控诉妇女受婆家虐待、反映掠夺婚姻、维护传统习俗、显示男方或女方家的富有、解释神灵起源等。工作组用历史唯物主义的观点分析研究，和撒尼群众共同探讨，找到了最

具时代精神的切入点：“把反抗封建统治阶级的婚姻掠夺，争取自由幸福，作为这一作品的主题思想”^[38]。因此，全诗的矛盾冲突就在统治者的贪婪残暴和劳动者对幸福的渴求之间展开。相应地，需要对主人公做阶级化的处理，阿诗玛和阿黑兄妹被塑造成追求幸福和自由的劳动者，抢婚的热布巴拉一家则被塑造成压迫民众的地主阶级。

接下来，工作组将20份异文拆散，“剔除其不健康的部分，集中其精华部分，再根据突出主题思想，丰富人物形象，增强故事结构等等的需要进行加工，润饰删却和补足”^[39]。由黄铁、杨知勇、刘绮各整理一部分，再由黄铁统稿，后又邀请诗人公刘参与润色，此后又多次对稿件修改完善，力求做到“结构严谨、形象丰满、风格统一”^[40]。

主题思想寓于人物行动中，整理者需要在保持民族特色的基础上，加工人物形象，使之能更好表达主题。他们把有利于表现阿诗玛、阿黑形象的部分则全部保留，并做适当补充，对有损于两人性格的部分则全部删除。比如，既然他们是劳动人民的代表，那就要增强对阿诗玛爱好劳动的描述，强化她反抗地主的决绝态度，渲染她被抢婚后，和地主父子展开的尖锐斗争。在描写阿黑营救阿诗玛时，为突出阿黑的英勇，删除了夸耀妻舅威力的描述。此外，原诗只描写追赶的情景，整理者把阿黑的追赶与阿诗玛的抗争交错起来，一会儿是阿诗玛高呼“你家谷子堆成山，我也不情愿；你家金银马蹄大，我也不稀罕”；一会儿是“别人不敢走的地方阿黑敢走，别人不敢过的山阿黑敢过”^[41]，加强追赶的紧张气氛，也突出了主角的英勇形象。

为了凸显主题和主人公形象，整理者对原材料进行必要的艺术加工。显然，改写深刻受到了现实主义文学创作典律的影响。采风者在原始素材中选择适当的主题与形式，提取最能突出人物特点的因素，在此基础上进行整合与重构，创造出有独特个性和典型意义的艺术形象。对劳动、抗争等典型场景的描述勾连起题材与主题，极大拓展了原作的思想深度；电影画面式的穿插突破了传统束缚，从而形成一种介乎现代诗与民间叙事诗之间的、具有更大容量与表现力度的新诗体。

语言是决定改写成功与否的重要因素。要想尽

量贴合原先口头文本的文风,采风者需要克服作家创作中的文艺腔,了解与学习民众使用的语言。既要保留讲述者的生动语言,只要是“具体生动的,表达意思准确的,爱憎分明的片词短语”^[42]都要记录,又要对民间的语言进行加工提炼。

在整理时,工作组如觉文本在思想或艺术上有所不足,就会吸收有表现力的民歌、俗谚、俚语以丰富之。如描写阿诗玛与阿黑劳动时,有一处极为生动的比喻:“哥哥犁地朝前走,妹妹撒粪播种跟后头,泥土翻两旁,好像野鸭拍翅膀”,这一段就提炼自撒尼民歌。有时甚至会“命题作文”,把要描述的情感和场景告诉当地人,请他们创编新词,如描写老虎的“张开口来小锅大,胡须就像扇子摇”,就是特地请撒尼歌手代作的。^[43]采风者在改写中创造了一种新的语言风格,吸取了民众语言生动形象的特点,遵循了文艺大众化的目标,在知识分子的审美与民间大众的趣味之间取得平衡。

典型化的改写与新的语言风格相结合,催生了一种新的文体,将形态多变的口头文本纳入一个思想倾向明确的叙事框架中,汲取传统文本的最优部分,在最大程度上保留了传统元素。同时,采风者在新文艺的立场上提炼民间语言,用通俗、清新的语言风格重塑原作,使作品产生新的政治立意和美学价值。改写产生的是一种“传统趋向的文本”(tradition-oriented text)^[44],立足于当地口头叙事传统,又加以现代性改造,从而成为民族化的新文体。其以民间形式为用,以新文艺为体,糅合民间的乡土色彩、“人民性”的政治标准,故能达到雅俗共赏的大众化效果。

厄内斯特·盖尔纳(Ernest Geller)讨论了“高层次文化”在现代民族国家和民族意识建构中的作用。“高层次文化”脱胎于“低层次文化”(民间文化和传统文化),是一种能为现代国家的国民提供跨区域、跨阶级的普遍认同的文化;它既吸纳民间文化健康、清新的品格,又具备现代、精简的艺术格调和文化形式。^[45]采风也起到同样作用。借助采风,原属小传统的、区域性的叙事被嵌入现代国族叙事的框架,被提升成一个国家层面的、“劳动人民”的普遍性故事。新文体既有时代意味,让“人民能够从自己诗人的长篇歌唱里,不断地得到

教育和鼓舞”^[46];又蕴含风物与语言等地方文化因素,起到了沟通国家与地方、传统与现代的作用,既具备统一的现代性价值,又呈现出多元的面貌,有力推动了人民对国家多元一体的想象与认同。

在当时知识分子眼里,这种新文体兼顾普及与提高,融合现代意识与乡土内容,具有中国气派。时任《民间文学》编辑部主任的汪曾祺如此评价:“人民吸取了传统的形象的特征,传统的结构故事的方法和语言,但却赋之以新的思想,新的内容,而且使思想内容和形式达到可惊的统一。”^[47]

结 语

20世纪50—80年代,民间文艺承担起了培养社会主义新人、创造人民大众的新文艺的任务。民间文艺工作者通过采风,对口头文本进行创造性转化,生产出属于人民大众的新型的文艺形态。在当时的历史语境中,采风不仅是社会主义文艺生产机制的有机组成,更是国家文化建设中不可或缺的一环。通过新中国深入基层的管理能力,采风越出民间文艺学科,产生了深远的文化与政治意义。

采风工作将“为人民”与“为文艺”结合起来,强调民间文艺的阶级属性和文学属性,“用思想内容的进步与落后、是否能为政治服务、艺术上是否典型、情节结构是否合理、语言是否提精等等,来作为衡量民间文学的标准”^[48]。通过对口头文本的提高,“建立劳动人民的文艺科学”^[49]。采风由此成为社会主义文艺实践的有机组成,形成了一种高度参与性的文艺生产模式,寄寓了新中国推动知识分子与工农兵结合,产生全新文艺生产主体的理想。知识分子深刻介入到民众知识的生产中,同时需要向民众学习,展开充分协作,通过深度的互相干预和普遍启蒙达成目的。

采风促进了不同阶层和类型的知识的沟通与融合,进而产生超越乡土、沟通雅俗的新文艺形式。采风者将“人民性”等内涵融入文本中,再将新文本传播回民众中,以此完成文本再生产,将新加入的意识形态自然化、道德化,变成人民从古到今、一以贯之的优秀传统。在此基础上确立起劳动人民的主体性,建构起新文艺“人民性”的合法性。

改革开放后,民间文学的学科逐渐酝酿转型。一方面,支撑采风的意识形态基础面临着调整,采风的制度性支持也逐渐消失;另一方面,学科逐渐受到人类学等学科影响,80年代初陆续展开的民间文学普查与搜集工作更让研究者加深了对民间文学在日常生活中的面貌与作用的认知,于是,采风模式遭到学者们的反思与批评。他们指出采风忽略了对文本的科学记录,也忽视了表演等情境性要素,形成了重搜集而轻研究的倾向,且研究往往停留在主题分析、内容阐释等层面。此外,采风与意识形态有紧密联系,在“人民性”的理想之外,很可能会导致造假和学术伦理问题^[50]。在此基础上,学者对学科基本话语、概念体系与学术伦理等展开深刻反思,在田野调查中产生了“立体描写”与整体研究的理论追求,此后,又引入表演理论、民族志诗学等海外方法。受此影响,民间文学的学科知识生产范式由倚仗搜集整理的、文学性的文本生产,转向实证性、基于科学的田野作业而展开的民族志研究,从而构建出一套更加纯粹、客观的学科话语体系。

但一些批评囿于当下学科的框架,将采风等同于技术性问题,仅从搜集整理的真实性的角度评论其得失,也在无形中将采风窄化了。采风和田野作业是民间文艺知识生产中两种截然不同的类型,田野作业建立在科学实证立场上,以获取“客观”文本为目的,文本的价值取决于后续对其展开的研究。而采风则受到浪漫主义革命理想的促动,形成了一套需要民众高度参与的文艺生产模式,将文本视为由人民创造的鲜活资源,人们无法对这样的活的资源展开“科学”的研究,但有权对其加工提高。采风超越了“纯学术”的学科本位视角,注重从民间文艺中提取出民族整体文化建设的资源,产出的文本极具感染力,其社会影响远超象牙塔内的研究。采风者不仅需要民间文学的专门知识和搜集记录的技能,更需要思想作风上的改造和锻炼,以及对文艺作品的欣赏与写作能力。^[51]采风工作者不是没有意识到文本的真实性,以及记录表演细节和传承情境的重要性,只是对于他们而言,这些不是时代的首要使命,“他们的任务在于把群众政治家的意见集中起来,加以提炼,再使之回到群众中

去,为群众所接受,所实践”^[52]。

采风已不是当下学院派民间文学知识生产的首选范式,但采风观政、改旧编新的实践却深深根植于中国大地,至今仍是民众表达意见、传播舆情的重要手段。在民间文艺学日益学院化、边缘化的当下,学者亟待正视“纯学术”的知识生产与民众实践之间的裂隙。更有必要思考以下问题:对采风的放弃,仅仅意味着一种知识生产范式的转换吗?当我们将采风和与此相结合的激进意识形态一并否认的同时,是否也将一种学科参与社会整体文化建设的可能性,以及主体构造的方式也放弃了?

[本文系国家社科基金青年项目“当代中国民间文学生产机制研究(1949至今)”(项目编号19CZW055)的阶段性研究成果]

[1][42] 陈玮君:《必须跃进》,《民间文学参考资料》第2辑,中国民间文艺研究会研究部编,第186页,第198页,内部发行,1980年。

[2] 李山:《礼乐大权旁落与“采诗观风”的高涨——“王官采诗”说再探讨》,《社会科学家》2014年第12期。

[3] 王先谦:《汉书补注》第6册,第2916页,上海古籍出版社2008年版。

[4] 周作人:《歌谣周刊》发刊词,《二十世纪中国民俗学经典·学术史卷》,苑利编,第273页,社会科学文献出版社2002年版。

[5] 洪长泰:《到民间去——1918—1937年的中国知识分子与民间文学运动》,董晓萍译,第298页,上海文艺出版社1993年版。

[6][7][8][52] 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东文艺论集》,第63页,第62页,第57页,第70页,中央文献出版社2002年版。

[9] 《关于编辑陕北民歌选的几点说明》,《陕北民歌选》,鲁迅艺术学院编,第1页,大众书店1948年版。

[10] 《中国新文艺大系:1937—1949·民间文学集》,“导言”第15—17页,中国文联出版公司1996年版。

[11] 何其芳:《从搜集到写定》,《何其芳全集》第2卷,第469页,河北人民出版社2000年版。

[12][13] 郭沫若:《我们研究民间文艺的目的——在中国民间文艺研究会成立大会上的讲话》,《新中国民间文艺研究五十年》,贾芝主编,第5—6页,第5页,大众文艺出

版社2004年版。

- [14] 贾芝:《采风掘宝,繁荣社会主义民族新文化——1958年7月9日全国民间文学工作者大会报告》,《二十世纪中国民俗学经典·学术理论卷》,苑利编,第64页。
- [15] 刘宗迪:《超越语境,回归文学——对民间文学研究中实证主义倾向的反思》,《民族艺术》2016年第2期。
- [16][24][26][49] 贾芝:《谈各民族民间文学搜集整理问题》,《民间文学搜集整理问题》第1集,中国民间文艺研究会编,第202页,第206页,第203页,第205页,上海文艺出版社1963年版。
- [17] 关于新民歌运动的概况及评价,参见天鹰(姜彬)《一九五八年中国民歌运动》,上海文艺出版社1959年版。
- [18] 刘超:《规划·搜集·整理·翻译》,《民间文学》1963年第1期。
- [19][46] 贾芝:《一篇动人的歌唱——介绍韩起祥的“王丕勤下南路”》,《人民日报》1949年9月4日,第5版。
- [20][22] 孙剑冰:《略述六个村的搜集工作》,《中国民间文艺的新时代——中国民间文艺学四十年》,钟敬文编,第313页,第313—314页,敦煌文艺出版社1991版。
- [21] 李星华:《搜集民间故事的几点体会》,《中国民间文艺的新时代——中国民间文艺学四十年》,第295页。
- [23] 吴超:《阜阳地区捻军传说歌谣的搜集和整理》,《民间文学参考资料》第5辑,中国民间文艺研究会研究部编,第43页,内部发行,1963年。
- [25] 《镇江人民抗英斗争故事搜集整理总结》,《民间文学参考资料》第7辑,中国民间文艺研究会研究部编,第10页,内部发行,1963年。
- [27] 谢保杰:《主体、想象与表达:1949—1966年工农兵写作的历史考察》,第58页,北京大学出版社2010年版。
- [28][29][30] 张士杰:《我的体会和认识》,《中国民间文艺的新时代——中国民间文艺学四十年》,第326页,第327页,第331页。
- [31] 李东山:《捻军传说故事搜集整理的几点体会》,《民间文学参考资料》第7辑,第126—130页。
- [32] 刘锡诚、吴超整理:《安徽省阜阳专区捻军传说座谈会记录》,《民间文学参考资料》第5辑,第11页。
- [33] 阿·托尔斯泰:《序》,《俄罗斯民间故事》,任溶溶译,“序”第2页,中国民间文艺出版社1984年版。
- [34] A.托尔斯泰:《“俄罗斯民间故事”序》,《民间文学》1957年第1期。
- [35] 董均伦、江源:《关于刘魁立先生的批评》,《民间文学搜集整理问题》第1集,第80页。
- [36] 宋孟寅:《千里马的飞跃——张士杰同志早期写作生活片断》,《张士杰作品讨论会论文资料汇编》,中国民研会河北分会、廊坊地区文联联合编,第178—179页,内部发行,1984年。
- [37] 董均伦、江源:《行万里路 找千人谈》,《中国民间文艺的新时代——中国民间文艺学四十年》,第300页。
- [38][39][43] 黄铁、杨知勇、刘绮、公刘:《〈阿诗玛〉第二次整理本序言》,《中国当代文学研究资料〈阿诗玛〉专辑》,广西师范学院中文系编,第21—22页,第19页,第29页,内部资料,1979年。
- [40] 黄铁、杨知勇、刘绮、公刘:《〈阿诗玛〉整理的真相》,《中国当代文学研究资料〈阿诗玛〉专辑》,第9页。
- [41] 黄铁、杨知勇等整理:《阿诗玛》,《中国民间长诗选》第1集,第57—62页,上海文艺出版社1980年版。
- [44] 马克·本德尔:《怎样看〈梅葛〉:“以传统为取向”的楚雄彝族文学文本》,付卫译,《民俗研究》2002年第4期。
- [45] 厄内斯特·盖尔纳:《民族与民族主义》,韩红译,第74—76页,中央编译出版社2002年版。
- [47] 汪曾祺:《仇恨·轻蔑·自豪——读“义和团的传说故事”札记》,《汪曾祺全集》第3卷,邓九平编,第96页,北京师范大学出版社1998年版。
- [48] 刘锡诚:《新中国民间文学理论研究和学科建设:1949—1966》,《广西民族学院学报》(哲学社会科学版)2003年第1期。
- [50] 参见吴腾凰《〈新发现的捻军歌谣十二首〉的真相》,《1940—1979近代文学论文集·戏剧、民间文学卷》,第550—553页,中国社会科学出版社1982年版。
- [51] 毛星:《从搜集研究说起》,《民间文学搜集整理问题》第1集,第186—187页。

[作者单位:中国社会科学院文学研究所]

责任编辑:吴子林