

## 趙樹理：在正典化與狂歡化之間

◎ 楊 蠶

### 一 接受的曲線

關於趙樹理的認識和評價，在我國現當代文學史上是經歷了一個波動起伏的曲線的。先是周揚在40年代把他譽為「具有新穎獨創的大眾風格的人民藝術家」，稱他的作品「是文學創作上的一個重要收穫，是毛澤東文藝思想在創作上的一個勝利」<sup>1</sup>。並且很快被尊為「趙樹理方向」、革命文學的「旗幟」，與郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺一起並稱為「語言藝術大師」<sup>2</sup>。50年代他卻不斷招來批評，蒙上了「歪曲社會主義農村現實」和「污蔑農村勞動婦女和幹部」的罪名，並在「反右傾機會主義」運動中受到「內部」批判。這時，在農村題材小說中，作為「方向性」加以凸出的則是李准、王汶石和柳青的更「典型」、更富「理想性」的作品。至「文革」前夕，對他的批判則更為激烈<sup>3</sup>。以至於他在「文革」中的被迫害致死，雖帶有當時的「普遍性」，但同他本人此前即已陷入的「厄運」也應該說是有關聯的。80年代後，趙樹理的地位又開始回升，有幾個顯著的標誌，一是由錢理群、溫儒敏、吳福輝撰寫的《中國現代文學三十年》中，第一次把趙樹理列為一個專章，同魯迅、郭沫若、茅盾、老舍、巴金、沈從文、曹禺、艾青一同排進大師行列。二是成立了全國性的趙樹理研究會。三是湧現出了一大批研究專著和論文。總起來說，趙樹理在文學史上的特殊意義已為大家所共識。當然，隨著功利化、政治化評判熱情的降溫，關於趙樹理的評價的學理性也大大地加強了，「大眾化方向」、「民間立場」、「評書體式」、「農民中心」、「問題小說」等話語範型構成了對他的比較穩定的文學批評場域。可以說，趙樹理研究，經過了半個多世紀的曲折起伏，已進入到了一個相對客觀、穩定的學術高地，眼見地暫時難以有重大的突破了。本文想從類型和譜系的意義上把趙樹理文學看作是一個可以作互文性解釋的文本，看作一種特殊的話語實踐，來提出問題。

### 二 趙樹理文學的發生學前提

英美新批評理論家韋勒克·沃倫在《文學理論》一書中，專列一章來論述文學的類型問題，認為文學類型是一種「慣例性的規則，這些規則強制著作家去遵守它，反過來又為作家所強制」。它是一個「公共機構」，「正象教會、大學或國家都是公共機構一樣」<sup>4</sup>。並且指出，「文學批評的一個特色似乎就是發現和傳播一個派別，一種新的類型式樣」<sup>5</sup>。「文學類型這一題目為研究文學史和文學批評以及它們二者之間的關係提出了重要的問題」<sup>6</sup>。這可以成為我們作類型觀察、研究的一個理論的支撐點。另外，法國後結構主義大師福柯受尼采的啟發，把自己的「知識考古學」稱為「知識譜系學」，彰顯了話語範型得以形成、運作的實踐機制，具有明顯的方法論意義，儘管屬於福柯式的問題場域，但也可作轉化性的借用。筆者正是要把類型和譜系結合起來以作為提出和探討問題的主要策略。首先提出的問題是，趙樹

理文學之所以可能的基本條件。也就是說它是在甚麼樣的條件下形成的？不少研究成果都證明，一是同作家從小受到的文化影響、形成的文化人格有關。如祖父對他進行的「三字經」、舊的封建道德和宗教的格言的教育；父親的打卦算命看風水；特別是地方戲曲和民間音樂如「八音會」對他的影響。當然還有「四書五經」、《莊子》等文化典籍的薰陶。青年時期則受到了魯迅等新文學作家作品的影響。但最主要的還是民間曲藝，他對家鄉戲上黨梆子的熱愛可以說伴隨了他的一生。他不光愛看戲，而且還愛自唱自樂，並且親自寫戲。毋寧說，他的其他的文學寫作，正是這種地方戲曲、民間曲藝的放大或轉化物，其血液和靈魂正是這種民間性的曲藝文化。他曾用自己的兩個劇本來概括他的文學生涯：「生於《萬象樓》，死於《十里店》。」<sup>7</sup>這巧合中正暗藏了作家文學生命的內在必然。

二是農民的需要。他在《也算經驗》中談到他最早注意到這個問題時的情況：「有時候從學校回到家鄉，向鄉間父老兄弟們談起話來，一不留心，也往往帶一點學生腔，可是一帶出那等腔調，立時就要遭到他們的議論，碰慣了釘子就學了點乖，以後即使向他們介紹知識分子的話，也要設法把知識分子的話翻譯成他們的話來說，時候久了就變成了習慣。」<sup>8</sup>一些材料證明，當年他曾打算把五四新文學作品介紹給他的鄉親們，但是他們根本聽不懂、不感興趣。這使他深有感觸，他說：「中國在解放以前，文化很不普及，人民大眾享受的傳統文藝作品，大部分是通過戲劇和曲藝人口頭的傳播才領會到的；五四以來，中國文藝界打開了局面，但是過去這種新的作品還只能在知識分子中間流行，廣大群眾享受的依然是原來的那些東西。」<sup>9</sup>他感到文壇太高，農民鄉親們攀不上去，應該有專門符合他們需要的作品。因此他才「寧可不上文壇」，甘做一個「文攤文學家」，立志專門為農民們寫作。

三是他生活和工作在太行山抗日根據地，就在農民群眾中間，農民們不光是他的描寫對象、啟蒙對象、歌頌對象，而且首先是他的父老兄弟和朋友。這個親密無間的讀者隊伍，加上人民政權的組織上的保障，因此儘管他的大眾化、俗化追求，可能會不被同行們理解，但卻不至於受到壓制、打擊，一句話，他的文學寫作是自主的、自由的，有一個有利的接受土壤和環境。正如郭沫若所感慨的：「我很羨慕作者，他是處在自由的環境裏，得到了自由的開展。由《小二黑結婚》到《李有才板話》，再到《李家莊的變遷》，作者本身他就象一株樹子一樣，在欣欣向榮地、不斷地成長。」<sup>10</sup>

四是他早就開始了大眾化的文學探索，在成名作《小二黑結婚》之前，已寫了《打卦歌》、《歌生》、《盤龍峪》、《打倒漢奸》、《韓玉娘》、《鄴宮圖》、《再生錄》、《變了》、《萬象樓》，還有做報刊編輯期間所寫的大量的及時服務於讀者需求的文藝作品。這些作品絕大多數是說唱性的，有「有韻話」、鼓詞、快板、章回小說、劇本、小戲、故事、雜文、新體通俗小說等等，可以說涉及到了大眾文藝的方方面面。正是上述條件決定了趙樹理文學的性質、特色和類型。幼年時，祖父和父親，還有地方戲、「八音會」等，都對他進行了「隨風潛入夜，潤物細無聲」式的浸潤、滲透，對單純的少年心靈，無疑具有強大的塑造力。也就是說，他後來形成的文化人格中，早就植進了傳統人文道德的，特別是民俗曲藝的文化種子，成為他個人的無意識原型，主導和影響了他後來的一生。他當年的戰友回憶說：「他是一個愉快的人，愛說笑話，更喜歡唱，特別愛唱的是他的家鄉戲——『上黨梆子』。他喜歡拉胡琴，但買不起，因為那時正是抗戰艱苦時期……那裏能有錢買樂器！一雙筷子、一本書是他的鼓板，胡琴、鑼、鼓全由他的一張嘴來擔任。有時唱得高興起來，他便手舞足蹈，在屋子裏走起『過場』來，老羊皮大衣，被當作蟒袍一樣舞擺著，弄得哄堂大笑，他才停止。」<sup>11</sup>也正是這種特殊的民俗曲藝情結決定了此後他同父老鄉親間那無法剪斷

的血肉聯繫。這也是他同別的作家十分不同的地方，不是說別的作家沒有這種聯繫，而是說趙樹理的遠比他們深厚、強烈、執著得多。可以說愛民間文化也就決定了他愛民間的人——廣大農民朋友；愛文學，和樂於用文學去提升民間藝術、去為「民間的人」服務。正如孔子所言他是「以之為樂」的。他的全部的文學世界正是以此為核心建構起來的：他要為農民、寫農民，用的則是特別地被加工和提升了的「民俗曲藝」形式。他是自覺地在「對抗」文人小說（知識分子小說）或者「五四新文學」，而別開一途，有效地利用傳統的民族藝術形式，和提升民間大眾文藝，以創化出一種內雅外俗的新型的大眾化文學。這是一種以農民讀者為中心的實踐形態的接受美學，其價值目標是農民讀者的喜歡接受和有效接受。並且也把農民的利益價值置於同等的高度，要為著農民的翻身、解放，解決他們生活和工作中的各種困難、問題效力。在敘事美學上則格外強化了作品的故事性內涵和情節性敘述結構，同時在語言上也更注意口語化、簡易、通達和詼諧的風格化修辭。對此他有很直白的表述，他說：為了讀者，「我的小說不跳」，「至於故事的結構，我也是盡量照顧群眾的習慣：群眾愛聽故事，咱就增強故事性，愛聽連貫的，咱就不要因為講求剪裁而常把故事割斷了」。「我是主張『白描』的，因為寫農民，就得叫農民看得懂，不識字也能聽得懂。因此，我就不著重去描寫扮相、穿戴」，也盡量「避免靜止地介紹人物和風景」，也不搞單獨的描寫，不用長句子<sup>12</sup>。足見，他的文學寫作的最高定位就是農民讀者的接受。而為農民買得起考慮，他還專門選擇定價低廉的農村讀物出版社出版他的作品，而不是稿酬較豐的人民文學出版社。從類型的角度看，對他的文學可以作這樣的簡要概括，這是一種以農民的接受為中心的內雅外俗的新型的大眾化的「俗文學」。其俗表現在它的民間的、傳統的「民俗曲藝」形式；其雅是指它把五四新文學精神同傳統的民族藝術融為一爐，實現了對傳統的低俗、鄙俗質素的汰棄，和對它的有價值部分的提升、弘揚。

### 三 趙樹理文學的譜系淵源

第二個問題是，趙樹理文學具體關聯到了甚麼樣的文學譜系？趙樹理本人曾說過：「中國過去有兩套文藝，一為知識分子所享受，另一套為人民大眾所享受。」<sup>13</sup>無疑，這「另一套」就是俗文學的譜系。趙樹理文學的「民俗曲藝」化特點正來自這一譜系。其實，這一問題本身即內含著另一問題：甚麼是「俗」？或者說甚麼是「俗文學」？從歷史上看，俗和雅則是相對的、互相轉化的，如一開始《詩經》可能是俗的（特別是其中的「國風」），而今天則變成了雅。古代散文、小說、戲劇都是如此。在今天，通俗文學恰恰屬於大眾文化，是文化和文學的主流。或者說，任何雅文學其實原來都是由俗文學演變轉化而來的。當然這樣說，並非要有意模糊雅俗之間的界限，這界限還是有的，比如，今天當比較「通俗」的流行的「市場化寫作」已然成為文學時尚之際，依然有持守原來嚴肅或高雅文學寫作立場不變的作家，只是在大眾文化成為主流的今天，這雅俗的界限已變得比較模糊，不再那樣壁壘分明罷了。從「知識考古學」溯源的意義上看，趙樹理文學承接的是《詩經》、漢樂府詩歌、古代白話小說、元曲等俗文學譜系。提倡新樂府運動的白居易、從事小說評點的金聖歎、盛讚元曲的王國維等，在一定意義上都可視為他的前驅。其實，說得範圍小一點，他的文學是繼承了話本、鼓詞、戲曲等講唱文學的譜系。另外，還重疊了怨刺文學譜系，如「詩可以怨」、「發憤而作」、「不平則鳴」，一直到魯迅、老舍、錢鍾書、張天翼、沙汀等擅長諷刺的作家作品。還重疊了戲謔文學譜系，如具有詼諧特點的莊子寓言、《史記·滑稽列傳》、《笑林廣記》、喜歡給人物起綽號的《水滸傳》，以及魯迅、老舍、錢鍾書等具有幽默風格的作家作品。陳荒煤曾撰文指出：說趙樹理「感到中國當時的『文壇太高了，群眾攀不上去，最

好拆下來鋪成小攤子」。他立志要把自己的作品先擠進《笑林廣記》、《七俠五義》裏邊去……」<sup>14</sup>。這是很對的，趙樹理正是這樣做的，比如他非常喜歡給人物起綽號，像「三仙姑」、「二諸葛」、「糊塗塗」、「常有理」、「鐵算盤」、「惹不起」、「小腿疼」、「吃不飽」、「翻得高」，就既幽默，又具有諷刺性。再比如作品中的一些小標題「神仙的忌諱」、「二諸葛的神課」、「恩典恩典」，以及「不宜栽種」、「米爛了」等小故事的穿插，也都具有同樣的作用。可以看出，趙樹理關聯到的文學資源是比較豐富的，只不過這些資源到上世紀四、五十年代時已比較久遠了，五四以來雖仍有諷刺、戲謔一路，如魯迅等，但俗文學譜系（準確地說是把雅俗熔鑄一爐，做到內雅外俗）卻難登大雅之堂，被隔在主流文學之外。毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》，要解決的就是文藝如何大眾化、普及和提高如何統一起來的問題，說到底正是趙樹理文學已做到的內雅外俗的統一問題。趙樹理被推為「方向」、「旗手」的原因正在於此。可以看出，趙樹理的獨特處在於「融四為一」，即兼容了雅、俗、諷刺、戲謔，形成了獨具特色的「趙樹理文學」。因此，趙樹理文學正處於一個十分關鍵的文學傳承點上，它使五四新文學的「雅」同民間傳統文藝的「俗」匯流了。而且還特別弘揚了民族文學中的故事性、趣味性和戲謔性的寶貴傳統。如果在此意義上，對趙樹理文學再做一個互文性的延伸的話，蘇聯文藝理論家巴赫金以拉伯雷《巨人傳》等作品為對象所建樹的「狂歡化」理論，也許正是一個十分有意義的參照。其狂歡化理論是從歐洲的狂歡節民俗和具有狂歡精神的文化現象、文學作品中發掘、總結出來的。如他認為拉伯雷、莎士比亞、塞萬提斯等人的創作都是狂歡化文學的典範。甚至認為複調小說的歷史淵源就是狂歡化的文化傳統。他所標舉的狂歡化的要義是：無等級性、宣洩性、顛覆性、大眾性。它是酒神縱情恣意的狂放精神和笑文化相融的產物。它代表的正是歐洲從古希臘羅馬即形成的俗文學、俗文化傳統。從歐洲詩學理論的歷史來看，亞里士多德倡導的以理性規範為主導的詩學理論一直佔據著統治地位。而笑文學長期以來則處於受壓的地位，是地道的俗文學。巴赫金發掘、標舉狂歡化文學價值，在很大程度上就是有意向傳統的詩學體系挑戰，要顛覆這一理論體系，為傳統的高雅體裁「脫冕」，而為所謂的低俗體裁「加冕」。可以說其理論的突出價值正體現在：標舉俗文學、俗文化和戲謔文學、戲謔文化；反邏各斯中心主義，提倡平等對待一切文學體裁、語言和風格；主張各種文學因素的融合；主張用狂歡化的享樂哲學來重新審視世界等方面<sup>15</sup>。其推崇俗文學和戲謔文學（笑文學）便可同趙樹理文學構成類同性互文，或曰可借巴赫金的狂歡化理論來解釋和評價趙樹理文學的意義。但是，嚴格地說，趙樹理文學並未完全達到真正意義上的「狂歡化」，比如非中心化、非主流，狂放的、眾語喧嘩的等。可以說它只是在通俗和戲謔的方面接近狂歡化的文學譜系，是在這兩個層面上對狂歡化大譜系的一定程度的切入。

#### 四 趙樹理文學同主流文學的張力性關聯

第三個問題是趙樹理文學和主流文學的關係。如果不加分析，我們一般都會認為趙樹理文學無疑代表主流，因為他曾經是大家公認的「方向」和「旗手」，是卓有成效地實踐了毛澤東提出的文藝大眾化方向的成功範例。可是如果深入地加以辨析，這一定論立刻就會陷入困境。首先，趙樹理文學作為大眾化文學方向的代表是歷史的巧合。他早在30年代初就自覺地開始了大眾化文藝探索，而到40年代初期，這種探索則走向成熟，達到了高峰。此際，革命文學隨著根據地建設的有效推進，也開始同新政權相結合，而為工農兵——這些新政權的主人服務，自然也就隨著新意識形態的創建而一躍成為文學的最大主題。已然達於大眾化文學成熟之境的趙樹理文學，正順時應勢，被主流樹為榜樣，實在是必然而又自然的事情。也就

是說完全是一種歷史的巧合。正如董大中先生所說的：「趙樹理的成名作《小二黑結婚》寫於1943年5月，第二篇小說《李有才板話》寫於同年十月，都在毛澤東同志《在延安文藝座談會上的講話》公開發表之前（延安《解放日報》於1943年10月19日魯迅逝世七周年時發表了《講話》全文，各解放區報紙轉載還在其後）」。「是否可以這樣說，趙樹理過去為農民寫作，主要是出於他與『鄉間父老兄弟』的親密關係，和他對『鄉間父老兄弟』受迷信、落後思想統治而不安的心情。只有在《講話》發表以後，他才把自己過去的做法上升到文藝方向上來認識，才明確樹立了『為工農兵而創作，為工農兵所利用』的思想」<sup>16</sup>。這是比較符合實際的看法。如果說趙樹理一開始是由於「巧合」而成為「主流」的代表，那麼，建國後他則越來越偏離主流了，越來越不合時宜。這是因為原來的「大眾化方向」已有了實質性的變化。陳思和指出：「早在五十年代初期」，「被稱為『方向』的趙樹理因為編《說說唱唱》陷入了沒完沒了的檢討。五十年代末，文藝界剛剛結束了一場反右鬥爭，趙樹理則因為一篇關於農村工作的建議被定為犯『右傾機會主義』錯誤；六十年代曇花一現似的大連會議剛剛閉幕，就傳來了文藝界批判修正主義思潮中的鬥爭，旋即趙樹理也落進了寫『中間人物』的劫難。十多年來幾乎是動輒獲咎，再接下去就是文化大革命了」。趙樹理「典型地表達了那一時期新文化傳統以外的民間文化傳統與主流意識形態的齟齬」<sup>17</sup>。筆者認為此論有一定道理，但仍嫌籠統。具體的差異則應主要是來自主流意識形態由大眾化、「民間」的地基向紅色的「正典化」的「歷史」建設的大廈的躍遷所致。正典化在此處是指正統的、主流的典範性的制度或規範的規約。它是美國解構批評家布魯姆的理論話語，黃子平先生在《「灰闌」中的敘述》中植入了自己的批評敘述。他把中國當代文學的正典化看作是國家意識形態建構的過程，同時也是「革命歷史小說」崛起、興盛的過程。這一過程從《保衛延安》、《紅日》、《紅旗譜》、《青春之歌》、《林海雪原》、《紅岩》等一直延續到「革命樣板戲」而達於頂峰。他這樣表述：「『革命歷史小說』是我對中國大陸1950至1970年代生產的一大批作品的『文學史』命名。這些作品在既定意識形態的規限內講述既定的歷史題材，以達成既定的意識形態目的：它們承擔了將剛剛過去的『革命歷史』經典化的功能，講述革命起源神話、英雄傳奇和終極承諾，以此維繫當代國人的大希望與大恐懼，證明當代現實的合理性，通過全國範圍內的講述與閱讀實踐，建構國人在這革命所建立的新秩序中的主體意識」。「對『革命歷史』的虛構敘述儼然形成了一套彌漫性基礎性的『話語』，亟欲令任何溢出的或另類的敘述方式變得非法或不可能」<sup>18</sup>。「這些作品業已『正典化』了」<sup>19</sup>。他在這裏說的是「革命歷史」的經典化和「革命歷史小說」的正典化，而我認為應是文學文本和革命歷史文本的雙重正典化，即通過描寫革命戰爭，來歌頌革命戰爭，進而普及現代革命歷史和中共黨史；通過戰爭的勝利來歌頌中國共產黨的勝利，來表現歷史的本質的發展等，從而構建革命的「道統」（意識形態領導權、霸權）。其特殊的目的和功能，決定了主流文學「英雄化」的「朝聖」之路。即以塑造革命英雄和教育人民為目的，以歌頌為基調，以把現實主義浪漫主義化（或曰「兩結合」）為創作的思維、手法。威力所及，就連寫現實農村題材的柳青的《創業史》也努力朝史詩化、英雄化的「金光大道」上高攀。趙樹理的「為農民、寫農民」的「問題小說」顯然邁不上這「高大全」的「英雄」殿堂。趙樹理的悲劇是必然的。而他是從主流上滑落下來的。趙樹理融俗文學和戲謔文學於一體的譜系性的承傳的、甚至是轉型的意義正是在這一文學和「黨史」的雙重正典化建設的推進中被嚴重地遮蔽了。它滑落了、邊緣化了。成為文學自我歷史轉型的一個被擠壓到文學主體深層的「無意識」。一直等到80年代王朔文學的出現，俗文學和戲謔文學合流的類型才再度正式浮出水面。但已完全轉型了，變成了「內俗外俗」的統一，走向了真正的狂歡化，成了解構性的、商業化的、後現代性的文學類型。這使得趙樹理文學的譜系性承傳、轉型的意義，更顯得曖昧不明。它由壓制，而終致被徹底「遺忘」。

## 五 趙樹理文學的另一種獨特意義

從文學譜系或文學類型的意義看，趙樹理文學正介於正典化和狂歡化之間。它是過渡的，處在巨大的歷史轉型過程之中。這也是它一直被遮蔽的巨大的文學「史」意義之所在。巴赫金通過拉伯雷和陀思妥耶夫斯基彰顯和弘揚了狂歡化文學譜系的巨大意義，而不用說中國現當代文學研究中，也有不少類似的工作需要去做。革命文學和主流文學曾經遮蔽了哪些譜系和類型？自由主義的、審美主義的？趙樹理文學如此，山西的「山藥蛋派」又怎樣？只有認真地對「主流化」的文學進行解神秘化、除幻，而對非主流化文學進行去蔽、「還原」，使其變得充分的敞亮、澄明，那些被遮蔽了的、被扭曲的、異質的、邊緣的文學才可能現出「真身」。無疑，這應是當下現當代文學研究的一項重要工作。

### 註釋

- 1 周揚《論趙樹理的創作》，1946年8月26日《解放日報》。
- 2 洪子誠《中國當代文學史》，北京大學出版社，1999年版，第98-99頁。
- 3 同註2，99-100頁。
- 4 韋勒克·沃倫《文學理論》，北京三聯書店，1984年11月版，第256頁。
- 5 同註4，第258頁。
- 6 同註4，第271頁。
- 7 董大中《趙樹理評傳》，第111頁。
- 8 《趙樹理文集》，第1398頁。
- 9 《趙樹理文集》第四卷，〈《三里灣》寫作前後〉。
- 10 〈讀了《李家莊的變遷》〉，《北方雜誌》第2期。
- 11 同註7，第113頁。
- 12 均見《趙樹理文集》創作談部分。
- 13 同註9。
- 14 同註7，第70頁。
- 15 《巴赫金集》，上海遠東出版社，1998年5月版，編者序，第10-12頁。
- 16 同註7，第158、161頁。
- 17 陳思和〈民間的浮沉：從抗戰到文革文學史的一個解釋〉，載《批評空間的開創》，東方出版中心，1998年7月版，第221-222頁。
- 18 黃子平《「灰闌」中的敘述》，上海文藝出版社，2001年1月版，前言，第2頁。
- 19 同註18。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第四十三期（2005年10月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。