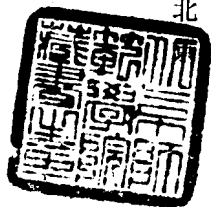


五朝詞曲藝文選



王朝闻曲藝文選

中国曲艺出版社
一九八六年·北



首都师范大学图书馆



21093707

1093707

王朝闻曲艺文选

中国曲艺出版社出版

新华书店北京发行所发行

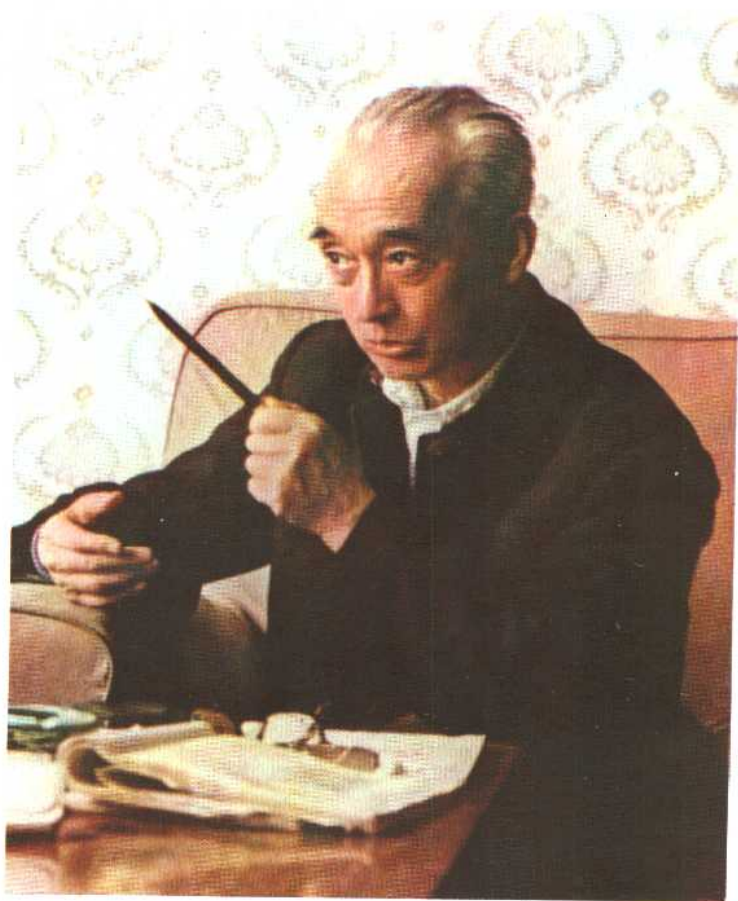
六〇三印刷厂印刷

字数289千字 开本850×1168毫米 1/32 插页3 印张14

1986年10月第1版 1986年10月第1次印刷

印数 01—2,000册

书号:10227·074 定价:2.60元



作者近影

出版说明

著名美学家王朝闻同志，早在六十年代初即致力于曲艺美学研究，本集共收入《听书漫笔》、《台下寻书》、《寻书偶谈》及《我绕不过他——读扬州评话〈康文辩罪〉》等文章十五篇，论述精当，是一部曲艺艺术美学论述的专汇。

中国曲艺出版社编辑部

一九八六年六月

目 录

听书漫笔	1
你还保他呀	49
——讽刺艺术谈	
“等到挨耳屎”	67
开心的钥匙	73
——吉剧和二人转观感	
王“钻”打死人	152
——《四川曲艺选》序	
我绕不过他	163
——读扬州评话《康文辩罪》	
加倍热闹	319
黄鳝不是泥鳅	321
台下寻书	324
寻书偶谈	403
温故而知新	411
触艺偶得	418
细察观众情	427
全睡着了	429

卓越的蒙古新艺术431

——记蒙古人民共和国马戏团的滑稽家丹增



听 书 漫 笔

“坑死人”是清代一个戏曲演员(郝天秀)的外号(见《艾塘曲录》)。人们送他这个外号,表明他的表演艺术有出众的魅力。为人民,为社会主义建设服务的上海评弹团的演出,有不少出色的佳作,也有“坑”得住人似的艺术魅力。吴语难懂,我在南方生活时没有争取机会去听评弹。今年初春,在曲艺录音欣赏会上听了刘天韵的《观灯山歌》,徐云志《描金凤》中的片段,才引起了听评弹的兴趣。自己买到一张唱片《求雨》(刘天韵、苏似荫),说和唱都没有“字幕”,开始听感到吃力。后来听出味道来,欲罢不能,简直被它“坑”住了。我对评弹团来京演出的兴趣,开始是这张唱片引起的。

《求雨》是一个很有趣也很有讽刺作用的段子,结构近似优美的短篇小说。它那样集中,精炼,不罗苏,但在应该着力的地方却又那么细致,那么有趣,那么平易,使我获得读小说所不能获得的精神享受。它的噱头不少,却没有低级趣味。它讽刺旧社会的丑恶现实颇为深刻,使娱乐性和思想性得到和谐一致。它既没有评弹不容许的枯燥的说理,也不是只求逗人发

笑而在教育上不负责任的下路货。据说它是根据大书《描金凤》里的几回书所改编，听起来觉得很有独立性^①。只消提到它的结尾对于官绅的嘲笑，就可见它在文学上的优越性。那些淋了暴雨，伤了风，在泥浆里行进的绅士们的几声喷嚏，虽是冲突的余波，却是再一次嘲笑了绅士们的无能和狼狈。对于钱志节那种精神状态的描写，也常常采用了讽刺性的手法，但较之对于官绅的讽刺，仿佛要温和得多。例如，当他被官绅当活神仙安顿在玄妙观，小道士告诉他求不落雨就要挨火烧死的时候，他的反应很逗人笑，却也显得他的可怜。在困境里，也许是为了镇定自己，为了掩饰恐惧，为了发泄气愤，他强笑。也许，他压抑不住自己的不安和苦恼，所以笑中带哭。也许，复杂的情绪状态使然，他似笑似哭。小道士问他，笑什么，他说笑官府不识泰山。小道士问他，笑为什么有眼泪，他说这是

① 主角名叫钱志节，也叫钱笃茗。打茗为生，人称他钱半仙。适逢天旱，苏州玄妙观贴出招人求雨的皇榜。钱志节忙里偷闲，打扮打扮，到玄妙观看热闹。他本来是想看人家的热闹的，结果是人家看了他的热闹。先是他挤进人堆，朗读皇榜。皇榜的一角卷着，末尾一句话看不见。他想看个究竟，用手去拨。谁知受人一挤，无意把它撕破了。这一来他脱不了手，官府硬把他当成揭榜求雨的匪人。他的声明无效，在无可奈何之下，只好以仙人自居，接受了官府的优待。他没有看见皇榜最后一句“祈祷无能者，欺君论罪”，不明白自己处境的严重，成天在玄妙观里吃吃喝喝，满不在意。后来听小道士说求不落雨要用火烧身，他才急得哭了。第三天的子时，他带着醉意和绝望，被推上了求雨台。起初他求来的不是雨，而是火辣辣的太阳。他对事变采取了“豁出去”的态度，竟在烈日之下睡着了。午时三刻一到，官府下令点火烧他，情节发展到最高潮。天气突变，暴雨欲来，终于下雨了。这个牺牲品苏醒过来，利用转化了的地位，把那些愚弄过他的官绅愚弄了一番。

行尸走肉们给气出来的。小道士问他，生了气为啥还会笑，他说这个叫做“越气越好笑”。小道士问他，为什么满眼是泪，他另找理由搪塞，说是“仙人正在作法”（布雨）。愈搪塞愈不能自持，近于小孩子的矢口抵赖了。这些描写钱志节心理和情绪的笔墨，很细致，却不琐碎；很平易，却也含蓄；好象信手写来，却很深刻。^①

评弹或其他曲艺的文学因素，是和说、表、弹、唱等等有赖于表演者的合作的诸因素结合在一起的。曲艺脚本虽然是表演再创造的依据，它的一切都必须适应说、表白、弹、唱以及做的需要。正如电影脚本的产生，首先要从拍摄效果的预见性出发，不能不顾到这一前提而孤立地看待文学因素一样，评弹脚本在结构、语言各方面都必须适应演出的要求。如果它是只宜阅读而和演出不相适应的，它就不算是成功的说唱文学脚本。但是既体现了说唱文学的特殊规律，也体现了一般文学的普遍规律的脚本，也是可读的。天津名曲艺家张寿臣的单

① 小：作法？

钱：作得眼睛里个人，滴沥答纳，明朝下雨多。倘使眼里流勿出水来，明朝下勿落雨咯。小道士，你看眼睛里厢个水，（哭腔）呵，呵，呵，多吓？

小：勿多。

钱：勿多吓？

小：嗯。

钱：勿多？

小：仙人在哭。

钱：笑！

小：哭！

钱：笑！（似哭似笑）呵，呵，呵。

口相声《小神仙》或《巧嘴媒婆儿》，我没有机会在现场欣赏过，仅仅阅读文字记录，也感到它那作为讽刺文学的优点。它象滑稽大鼓《吕蒙正教学》或京韵大鼓《闹江州》一样，即令只当成文学作品来阅读，也可能给我们提供文学的审美享受。最近听的一些评弹段子，不消说它那动人的力量和《求雨》一样，是建立在演员出色演唱的再创造这一基础之上的。杨振雄和杨振言合演的《闹斋》，也能感到文学因素在评弹中的重要性。所谓“赚乃书中之宝”，《闹斋》也是以逗乐见长。人物性格和南曲《西厢记》不尽相同，显然是从说唱所要求的脚本而形成的新创造。它和《听琴》或《回柬》诸段子一样，对人物性格的描写，既不是戏曲式的，也不是小说式的，而是以“说表”为主的评弹式的。做法事之前，崔夫人召见张生。就常情来说，这不过是普通应酬。可是张生从主观愿望出发，把普通应酬当成求婚的好机会。他以为自己比崔小姐大四岁这一点，正是求婚的有利条件，一心要利用这一条件，要卖弄这点优越性。可是，崔夫人不给他提问题的方便。张生想要改变这种不利形势，一再问崔夫人年纪，以求借此扯到自己的年纪。可是崔夫人正经地回答了这一系列的问题，却不反过来问张生的年纪。当处于被动地位而在力争主动的张生，第二次重复提出已经得到回答的老问题时，崔夫人觉得奇怪，以为是她自己老糊涂了，听左了，为了礼貌，又一字不差地把答案重说一遍。颇有韧性的张生，第三次又一字不改地提出了老问题。只管礼貌，不管其他的崔夫人，又一字不差地重复她那已经说过两次的老答案。已经大笑了好几次的观众，第四次听到这些老问题，第四次听到这些老答案，却一点不嫌重复，觉得很有趣。台上的演员一

本正经，不怎么“闹”，可是书场却被听众的笑声闹动了。

欣赏曲艺有娱乐的作用，噱头在曲艺中占有重要地位（“无噱不成书”）。趣味健康的噱头，出奇制胜的噱头，易于理解而内容含蓄的噱头，和欣赏者对生活对艺术的感受有一定的联系，也是演出对于欣赏者的接受能力和欣赏要求的肯定。噱头是日常生活中某些可笑的而又是人们没有分明感到其可笑的东西的揭露，但是只有听众自己觉得它是自己理解了的东西，他才觉得它是可笑的。听众的笑不仅表示了他对可笑的东西的态度，而且也是他们自己不自觉地肯定着自己的欣赏能力与欣赏兴趣。评弹界有“一噱能遮百丑”的说法，可见噱头动人的力量在它本身。可是它对听众的作用的产生和形成，有待于听众的“合作”；令人发笑的噱头，总是依赖着听众对它的体会的。老演员张鸿声的学生张效声，在评书《马跳围墙》里说马，有如下的噱头：“马的面孔一板。马总是板着面孔的，笑嘻嘻的时候见不着。”这很逗人笑。可是如果听书人不了解长脸的马也不了解长脸的人，那么，这样的噱头对他说来，不可能成为欣赏的对象。正因为书词和普通听众的生活经验有联系，所以它是平易而动人的。好的噱头不只是逗乐听众的东西，也是表现智慧和培养智慧的东西。它是评书创造者的智慧的产物，也是人们智慧的集中表现。当它成为听众所乐于接受的欣赏对象的时候，它就成为培养听众的智慧的一种力量。以小说《林海雪原》为蓝本，按口头文学的特殊要求改编和丰富了《杨子荣打虎》或《真假胡彪》，有许多切合小说作者意图，歌颂革命英雄主义的好笔墨。这种笔墨的好处，与其说是小说的，不如说是评书的。评书作者完全不企图掩饰事件的虚构

性，而这种虚构性不是削弱而是加强了人物性格的真实感。这些噱头使人物性格得到了较深刻的刻画，听众不只把它看成仅仅为了取笑的东西。只消提到《打虎》结尾处，那一个引人入胜的噱头，也可以看见新的评书段子那种推陈出新的本领。没有喝醉酒，却不比景阳岗的武松省力的杨子荣，打死了老虎。已经无力挣扎的老虎仿佛不甘心死掉，躺倒了，它的尾巴还要动晃几下。杨子荣眼中的老虎尾巴，慢慢地抬起来，终于无可奈何地倒下去。就情节的整体而论，没有这样的细节，也能够完成歌颂英雄的任务，它有什么了不起的好处？可是如果缺少这种与听众的经验、兴趣、要求相联系的细节，这段评书就不那么有趣味，何况它也是刻画杨子荣在对敌斗争中的警惕性的一种细致的手法，是曲折地表达歌颂英雄的主题的独创性的措施。

细致和繁冗对不成熟的作家说来，界限不很分明。有人把令人生厌的废话当成细致，到处都是形容词。这，至少在客观上显得对读者的不信任。在长期和听众联系中成长起来的评书作者，创造出来的《杨子荣打虎》等评书节目，没有铺张繁冗的缺点。它那值得记述的优点之一，是细致。而这种细致的笔墨，和令人生厌的繁冗是两回事。描写杨子荣初见老虎，接连几次在句首重复“老虎”这一名词（老虎这样，老虎那样）。我一向偏爱洗炼的语言，在这儿却深感到语言重复的巧妙。在这一段的每一句话的开头，“老虎”一词的一再重复，不只着重描写了老虎对人的威胁，造成战斗之前的紧张气氛，让观众更加关心即将出现的一场战斗，同时也就是着重描写正在注视着敌方的英雄的特殊心情。如果说文学的鼓动性不在于空洞

的大言壮语，而要靠生动的形象，那么，《打虎》这样的评书，就怎样引起听众的共鸣，从而接受评书的思想内容这一点看，即令是并非准备为评弹写脚本的作家，特别是还不了解读者的作家，实在够得上写作范本的资格。为了着重描写英雄才着重描写老虎，歌颂英雄的热情寄托在老虎那活生生的形象中间。人民和时代所需要的评弹，歌颂英雄是它的重要任务。但是需要适应娱乐要求的评弹，对于英雄的歌颂，在形式上和内容上都必须是有趣的，说、表必须有轻松的特点。《杨子荣打虎》，象传统的评弹节目《赠马》那样，对作者心目中的英雄的歌颂，不采取令人感到单调的抽象的语言，而是利用了宜于说、表的很平易也很动听的语言。它歌颂英雄杨子荣，没有采用空泛而乏力的褒词，而是极力塑造活生生的英雄及其对手的形象。这种新创造的口头文学，继承了在群众中反复考验过的民族艺术的优良传统，为反映新时代的生活的口头文学提供了范例。正如《赠马》为了歌颂作者心目中的英雄关羽，不拘于《三国演义》的情节，而对曹营中的马的着力描写，也就是为了更有成效地描写关羽的精神面貌一样，《林海雪原》的评弹的改编者，不把小说当成朗诵的东西，而按评弹的艺术形式和听众对它的特殊要求，能动地积极地对待原作。在杨子荣碰到的敌人——老虎上大肆渲染，是能够深受群众欢迎的善于在评书中歌颂英雄的成功改编。我听书不多，却为这种普及与提高获得了和谐一致的成就感到高兴，觉得它预示了我国新的口头艺术的光辉的未来。

二

评弹段子既是一种口头文学而不是一般的小说，它和人们发生联系，总得结合着说唱形式的其他条件，而不能以其文学性为唯一条件。它那供人欣赏的对象性，同时也是以说唱的技巧为重要因素的。人们上娱乐场所，总说是去“听书”。如果有人说是去“看书”，这样忽视欣赏评弹是以听觉活动为主的。何况适当的说唱，不是妨碍而是帮助听众“看见”角色。当我只能听听《求雨》的唱片时，能够从表、白、弹、唱的特殊技巧中，间接“看见了”钱半仙和其他角色的视觉形象。这种视觉形象，是由刘天韵那出众的说唱艺术优越性，首先在我的听觉方面起了作用，唤起想象而“看见”的，不是只有在娱乐场中面对演唱者的全部表演才能看见的。

《求雨》一开头，描写道家打扮，上街闲步的钱半仙的身段，有这样的句子：“走起路来摇呵摇，摇呵摇！”我还没有机会现场欣赏刘天韵的演唱，不知道他在这儿是不是强调眉眼以至身段的表演。我想，说书的腔调已经能够这么活脱脱地刻画出了这一身段，大概不会采取床上架床而大做特做的表演方式的吧。就文学因素而论，它对钱半仙这一身段的描写，不是十分“具体”的。可是一经刘天韵那在语调上富于性格特征的说表，使我好象面对着角色那种自我欣赏的身段。正如京韵大鼓老演员林红玉在《闹江州》里叙述李逵，小彩舞在《桃花庄》里叙述鲁智深，刘天韵描写钱半仙这种自得其乐的样子，创造性地把说和表的语调反过来用。与叙述性的用语相

结合的，是近于第一人称的道白式的语调。巧妙地也是自然地以“白”的语调来代替“表”的语调，把描写与表现结合在一起的这种语调，不吃力而又生动地活画出角色那种自得其乐的状态和心情。在这里，第一人称式的道白式的语调，既能丰富第三人称的叙述性的语言的形象性，也加强了角色此刻高兴和等会儿烦恼的心情的对比。这是口头文学的自由，也是它的优越性所在。不是靠文学而是靠语言的说唱艺术家，他那高明的说表本领，也表现在这种好象普通其实很有创造性的地方。

刘天韵为了揭示角色内心状态的复杂性，运用腔调的功夫很可佩服。这种语调不仅生动地描写了角色，而且它具备诱导听者体验角色心情的力量。钱半仙在求雨台上想起了老婆和女儿，跪下来向道士诀别，叫起“许娘娘”来了。刚才听见过他呼神调将的道士，不知是因为好奇还是存心逗乐，问他：“仙人呵，许娘娘是什么神呵？”钱半仙不好意思说明，找话来搪塞：“许娘娘你们不懂呵，就是霍闪娘娘。娘家姓许，霍门许氏，故而叫她许娘娘。”接着，钱半仙情不自禁地叫了一声他那还没有改掉前夫姓氏的老婆，“许娘娘！”然后再叫老婆带来的女孩子，“翠姑娘！”道士们奇怪，问这话的来历，他又胡扯，说她是“霍闪娘娘的女儿”。紧接着拖着声音，似埋怨非埋怨地说了一声“烦得嘞”！这样的对话，要是只读脚本，会得到什么解释呢？也许仅仅觉得钱半仙在埋怨道士罗苏吧？一经善于用腔的刘天韵用那种似哭非哭，似怨非怨，似诉非诉的腔调的道白来表现，“烦得嘞”这句话就能够使人进一步体验钱半仙那有苦说不出的神态，使人进一步体验他那纷乱不安，不能

自持的困窘心情。

说唱技巧既是塑造形象的重要手段，如何适当利用说唱技巧，把形象塑造得又单纯又丰富，的确不是简单的问题。说唱不单纯不便于突出重点，不丰富只能使人感到单调。重点不突出，主题的鲜明性成了问题，单调不只乏味而且其主题对听众说来没有力量。演员说唱技巧是高是低，不只要看他有没有字正腔圆等基本功夫，更重要的是要看他对于角色的性格和情绪有没有深入的掌握，能不能把听众的想象力调动起来，体会作品的内容，也就是说唱者对于听众的反应，有没有准确的预见。预见基于说书人对听众的感觉、体验以至判断能力的理解。不理解这一切，在演唱上很难掌握这样的分寸：什么环节必须着力，哪些方面应当说得收敛。文学段子规定的重点，是演唱者应当加以体现的重点，这是演唱的从属性所在。但是演唱活动的创造性在于，既可以容许不歪曲段子基本内容的前提之下有所偏重，而形成演唱这一再创造活动中的新重点。基于事物的丰富性，演唱者可以在文学段子所规定的重点中，选择和规定重点的重点。这就是说，当一个规定情景中的角色有关心、憎恨、难受、高兴等心情的复杂变化，甚至同时出现不单一的情感状态时，表演怎样把这一切体现得丰富而单纯，对演唱者说来是他的艺术修养的考验，也是能不能适当调动听众参加体验的重要条件。

说唱文学的构成因素既是文学的又是说唱的，对说唱活动说来，文学的段子不过是一种半成品。有修养的说唱者救不了质量太低的段子；富于表现力的段子只有在修养较深的演唱者的再创造之下才是真正的完成。因而说唱技巧对于形象