

中国艺术简史丛书

中国曲艺史



蔡源莉 吴文科 著



文化艺术出版社

蔡源莉 吴文科 著

中国艺术简史丛书

中国曲艺史

文化艺术出版社



161154

本丛书使用个别图片因故未及知悉有关作者，
见书后谨请与本社取得联系。

中国艺术简史丛书

中国曲艺史

蔡源莉 吴文科 著

*

文化艺术出版社 出版

(北京市丰台区万泉寺甲1号)

新华书店经销

文化艺术印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.125 字数 132,000
1998 年 1 月北京第 1 版 1998 年 1 月北京第 1 次印刷

ISBN 7-5039-1614-1/J·489

定 价:11.80 元



陈义敏

1996年9月末，文化艺术出版社常务副社长卜键同志邀请院有关所室领导商定出版《中国艺术简史丛书》一事。我代表曲艺所欣然接受了这项撰稿任务。出版社要求在一个半月内完成十万字图文并茂的《中国曲艺史》，时间紧迫。我与副所长贾德臣同志研究，把任务交给了长期从事《中国曲艺志》编纂工作，有着较丰富资料积累的蔡源莉、吴文科两位同志，并请叶琳同志帮助征集图片资料。

经两位撰稿人研究，决定由吴文科同志承担引言至明代部分，清代至建国后的部分由蔡源莉同志承担，并由蔡源莉同志作文字统稿。

这部书稿，经过编撰者的共同努力如期完成任务。假如没有丰富的积累，没有对理论问题的长期思考和艰苦奋斗的敬业精神，是难以做到的。

通读全书，读者可以看到它与其它同类著述的不同之处主要表现为：1. 增加了对少数民族曲艺的记述。特别是把少数民族史诗纳入到曲艺艺术之中，撰稿人对此有较系统的阐述。2. 清代是中华地方曲艺兴起的繁盛期，作者记述较为详细，并在考证史料的基础上提出了曲艺以声腔归类的分

类观。3. 以往曲艺史的研究多断至中华人民共和国建国之前，而本书却对中华人民共和国建国后曲艺艺术的发展状况，作了较客观的记述。这对加强当代中国曲艺史的研究无疑是有裨益的。

我相信这本书定会成为帮助读者了解、认识曲艺这一民族民间艺术瑰宝，热爱这一与人民群众生活息息相关的民间艺术形式之津梁。

本书承蒙桂林市曲艺团及马季、黄箭、宫钦科、包澄絮、王静等同志提供图片资料，在此表示衷心感谢。

为祝贺这本书的出版，写下以上感言，忝为之序。

1997.4.10

目 录

序言	陈义敏 (1)
----------	-----------

引 言	(1)
-----------	-------

一、什么是曲艺	(1)
---------------	-------

二、曲艺的本质特征	(2)
-----------------	-------

三、曲艺的艺术构成要素	(3)
-------------------	-------

四、曲艺表演的类型	(6)
-----------------	-------

五、曲艺在我国文艺发展史上的地位	(7)
------------------------	-------

第一章 曲艺的起源	(9)
-----------------	-------

第一节 由“杭育杭育”说起	(9)
---------------------	-------

第二节 可溯之源长 可证之史短	(11)
-----------------------	--------

第三节 “说书俑”与“活化石”	(15)
-----------------------	--------

第二章 唐代的曲艺	(19)
-----------------	--------

第一节 转变与变文	(20)
-----------------	--------

第二节 说话与敦煌话本	(23)
-------------------	--------

第三节 “弄参军”与“陆参军”	(25)
-----------------------	--------

第四节 《格萨尔王传》说唱	(28)
---------------------	--------

第三章 宋代的曲艺	(33)
第一节 鼓子词和唱赚词	(36)
第二节 诸宫调和陶真	(39)
第三节 “说话四家”	(41)
第四节 热瓦甫苛夏克	(45)
第五节 五种有关宋代曲艺的史料文献	(46)
第四章 金元两代的曲艺	(50)
第一节 董解元及其《西厢记诸宫调》	(51)
第二节 散曲	(53)
第三节 元代的说书与元刊话本	(55)
第四节 《玛纳斯》	(56)
第五节 元代的曲艺理论	(58)
第五章 明代的曲艺	(61)
第一节 道情和弹词	(62)
第二节 “说唱词话”及其成化刊本	(64)
第三节 贾凫西及其“木皮鼓词”	(66)
第四节 柳敬亭与莫后光	(68)
第五节 陶力和好来宝	(73)
第六章 清代的曲艺	(77)
第一节 清代曲艺艺术特征	(78)
第二节 莲花落 什不闲 什不闲莲花落	(81)
第三节 渔鼓道情	(85)
第四节 评话与评书	(88)
第五节 弹词	(91)
第六节 八角鼓与子弟书	(96)

第七节	大鼓·····	(102)
第八节	扬州清曲·····	(107)
第九节	天桥和相声·····	(110)
第七章	中华民国时期的曲艺·····	(114)
第一节	民国时期曲艺艺术特征·····	(115)
第二节	演出场所对艺术发展的影响·····	(119)
第三节	上海曲艺的繁荣和苏州弹词的发展·····	(122)
第四节	河南坠子的兴起及其影响·····	(125)
第五节	山东曲艺的新旧更迭·····	(127)
第六节	四川曲艺的成熟·····	(130)
第七节	京津曲艺艺术的发展·····	(133)
第八节	广东曲艺·····	(139)
第九节	东北二人转的形成与发展·····	(140)
第十节	蒙古族曲艺的发展·····	(144)
第十一节	曲艺的战斗传统·····	(147)
第八章	中华人民共和国时期的曲艺·····	(155)
第一节	改人、改制、改艺·····	(155)
第二节	继承传统 推陈出新·····	(160)
第三节	相声的讽刺与歌颂·····	(168)
第四节	建立团队 培养新人·····	(172)
第五节	挖掘传统、抢救遗产和政治风暴的迫近 ·····	(175)
第六节	百花凋零 耆宿凋谢·····	(177)
第七节	出人、出书、走正路·····	(180)



曲艺是我国最具民族特点和民间意味的表演艺术形式。但由于历史的和现实的种种复杂原因，大多数人对其中所包括的诸如相声、评书，以及自己生活地域的曲种，如北京、天津人对京韵大鼓，江苏、上海人对苏州弹词等具体曲种较为熟悉，而对曲艺艺术的全貌包括基本情形，缺乏较为全面的了解。因此，在介绍整个中国曲艺史的发展历程之前，想对什么是曲艺、曲艺的本质特征、艺术构成与类型及其在我国整个文艺发展史上的地位等等作一简略介绍，以便于了解这门艺术在其发生发展的历史进程中到底“怎么样”之前，首先明白它究竟“是什么”。

一、什么是曲艺

简单地讲，曲艺是我国各种说唱艺术的统称，是以“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情、反映社会生活的表演艺术门类。

之所以称曲艺是一个表演艺术门类，是由于曲艺包括的具体艺术品种繁多。有相声、评书、二人转和苏州弹词，还

有诸如新疆维吾尔族的热瓦甫、夏克、青海的平弦、内蒙古的乌力格尔与好来宝、西藏的《格萨尔王传》说唱、云南白族的大本曲，以及山东快书、扬州评话、福州伕唱、广东粤曲、湖北大鼓、天津时调、四川清音、陕西快板、常德丝弦等等，非常丰富多彩。历史上曾经出现并已经消亡的曲种不算，据不完全统计，目前仍存活的曲艺曲种，约有400个左右。各地区、各民族，大到几个省份、小至一两个县区，都拥有自己不同的曲种。这就使得我国的曲艺不仅成为拥有品种最多的艺术门类，而且是深深地扎根民间具有最广泛群众基础的艺术门类。

二、曲艺的本质特征

好比音乐用节奏与旋律表现情绪、舞蹈用形体动作展示思想，曲艺作为一门表演艺术，是用“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情并反映社会生活的。正如戏曲艺术的本质特点是“以歌舞演故事”，曲艺艺术的本质特征当是“以口语说唱故事”。这是曲艺艺术有别于其它艺术门类的本质属性。

因为主要的艺术手段是“口语说唱”，所以曲艺的艺术形式相对地比较简单：由一人或几人说演；或者一人或几人演唱，辅以小型乐队（往往是三、五件乐器）伴奏。又因为是以口头语言进行说唱，所以其表演方式是以第三人称的叙述为主，间以第一人称的模拟代言。这样，在舞台表演上便体现出“一人多角”、“跳出跳入”即“一人一台大戏”的特

点。从而与戏曲、话剧、影视等表演艺术的“角色扮演式表演”大异其趣。所谓“说法中现身”与“现身中说法”之别。

需要指出的是，尽管通常把曲艺的“说唱”表演划分为诸如说的、唱的、夹说夹唱的和似说似唱的四种情形，但“说唱”作为曲艺的表演特质，其“说”既不同于日常的说话，“唱”也有别于唱歌与唱戏。它是有较强节奏与韵律要求的艺术化的“说”，和将传声表意置于首位的字正腔圆的“唱”，亦即是所谓“唱着说”与“说着唱”的有机结合。

三、曲艺的艺术构成要素

正因为曲艺是以“口语说唱”进行表演的艺术，所以如何表演、表演什么便成为艺术构成的必要内容。换言之，采用什么样的方法与腔调、“说唱”什么样的内容、以及用什么样的语言体式“说唱”，是进一步认识曲艺艺术所必须了解的内容。

口头语言“说唱”的表演特质，决定了曲艺的文学脚本在语言风格上必须口语化，情节内容必须吸引人，音乐唱腔必须适宜于叙述，并且唱腔曲调可以反复使用。而且，辅助性的表情动作和舞蹈身段又必须是为“口语说唱”服务的。因而，通常又把文学、音乐和表演视为曲艺艺术构成的主要因素。曲艺因此又是一门综合性很强的表演艺术。

曲艺文学作为一个概念术语，泛指曲艺的“说唱”脚本及其创作。是一种专供曲艺的“说唱”表演或依曲艺的“说

唱”表演需要而创作的文学样式。依曲艺的表演需要，一般以第三人称的口吻进行叙事或描写，属于以“叙事体”为主的文学样式。由于各个曲种的表演样式有别，体现在脚本样式上，就有散文体、韵文体、和散韵相间体之分。如评书和相声属于散文体，快板、快书及各种鼓曲如京韵大鼓、梅花大鼓和四川清音、广东粤曲的文字脚本属于韵文体，长篇鼓词和长篇弹词的文字脚本则属于散韵相间体。同样是韵文体式的曲艺文学，因为语言句式的区别，还可细分为以七言上下句式为主的和以长短句式为主的两种体式。但无论何种文学体式，均有长、中、短不同的篇幅。又绝大多数是采用地方方言或民族语言（如蒙、藏）创作并说唱。俗语、俚语、歇后语及鲜活的民间掌故，均是曲艺文学语言的活跃因素。特别是对于长篇曲（书）目的文学而言，除了文体与语言的独特性外，人物塑造的鲜明性和故事情节的悬念性，包括语言风格的趣味性，向为曲艺文学的艺术优势之所系。而曲艺“说唱”的现场性与演唱的风格差异，还往往使得曲艺文学在诸如情节、人物、细节及语言表述包括主题提炼上，同一题材甚至同一曲（书）目之间，也存在着十分活跃的变异因素。这一点也与历史上曲艺文学创作的艺术生产方式紧密相关。因为曲艺文学创作在历史上主要表现为口头创作、口头表演、口耳相传。艺人即演员通常也是作家。这样，较少固定脚本，并呈现着“一遍拆洗一遍新”式的多度创作及加工修改的特点。在许多评书评话中，由于口语说表的需要，语体上不仅兼有叙事和抒情，而且多议论与说明，所有的文学手段均以顺应口头说表而存在。

曲艺音乐是曲艺艺术构成的重要方面。由于曲艺的绝大多数曲种是演唱的，音乐性因而占有极其重要的地位。曲艺音乐的内容包括唱腔音乐和伴奏音乐两部分。它是一种叙述性很强，且为“说唱”表演服务的音乐形式，所谓“音乐的节奏不能破坏语言的节奏，旋律的完整不能影响语意的完整”。其基本形态，按不同曲种音乐结构归类概括，可以分为“板腔体”和“曲牌体”两种。其中板腔体是以板式变化的手段来演唱故事的。曲牌体是依内容的表达需要，将多种曲牌联缀起来演唱故事的。这种唱腔一般都有相对固定的曲头与曲尾，中间联缀的曲牌比较灵活；在曲牌体中又有以单曲反复来演唱的，称“单曲体”，主要用作抒情咏物和写景类的内容，但具体的演唱中变化也很丰富，单曲反复而不单调呆板。相应地，伴奏音乐主要为演唱服务。与唱腔音乐的追求“字正腔圆”和“声情并茂”那样，伴奏音乐则强调一个“伴”字，讲究“托腔保调”。演唱忌讳吐字不清，伴奏忌讳喧宾夺主。

曲艺的“说唱”是通过“说功”与“唱功”，包括表情动作、身段舞蹈等辅助表演的“做功”来完成的，其中“说功”讲求吐字、摹神、使噱、变口、贯口、批讲、口技等运用的功夫；“唱功”讲求行腔、送字、传声、抒情、韵味等功夫的运用；“做功”则讲求“手、眼、身、法、步”的配合及点到为止的传神示意。使用的道具，或以鼓、板等乐器兼用，或以扇子、醒木、手帕充任。其中，虚拟示意表演的写意性很强，所谓“转一个身十万八千里”，“换一副相老头成孩童”。但无论怎样“做”，都要求不使其破坏听众对“说

唱”的“听觉”欣赏，分寸感要求极强。

四、曲艺表演的类型

如前所述，之所以把“以口语说唱故事”作为曲艺的本质特征，只是为了给曲艺与其它姊妹艺术在艺术本体的区分上确立一种衡量的基本依据。并不是想以其根本点代替甚或掩盖其丰富性与鲜活性。二人转尽管边唱边舞，但其艺术表现的主体是“演唱”。去掉演唱，它可以是舞蹈，但去掉“演唱”，就绝不是曲艺了。换句话讲，二人转所以是曲艺，因为它是在“说唱”故事，而非仅仅是舞蹈一番；舞蹈在二人转中只是辅助性的存在。二人转的“唱”，是曲艺的“唱曲”，而非通常的歌曲演唱。即二人转的唱是“唱曲”而非“唱歌”。因而，它在本质上是曲艺而非歌舞。至于“说的”评书与“唱的”大鼓，只是曲艺的两种不同的“说唱”表演形式，其艺术本质是相通的。所不同的，只是表演方式上存在着的类型差异而已。

正是由于此，曲艺的表演类型便在具体形态上呈现出其丰富性。比如，按表演方式可以分为：①坐着“说唱”的“坐唱”形式；②站立“说唱”的“站唱”形式；③边舞蹈边“说唱”的“走唱”形式三种类型。如山东琴书和好来宝即属于“坐唱”式表演，各种大鼓及相声属于“站唱”式表演，而二人转则属于“走唱”式表演。有些曲种如评书、评话，则有坐着说表的也有站着说表的。这里介绍曲艺的类型，意在帮助读者具体了解曲艺的丰富性，以使不因其丰富

性而妨碍对其艺术归属即本质特征的把握。

五、曲艺在我国文艺发展史上的地位

曲艺作为我国最具民族民间色彩的表演艺术，在我国整个的文艺发展史上，有着十分重要的地位。

首先，曲艺是我国民族历史和民族文学的特殊传承载体。我国少数民族的史诗以及许多民歌与叙事诗，藉曲艺艺术的“说唱”表演得以传播、弘扬和保存。仅以世界闻名的我国三大民族史诗——藏族史诗《格萨尔王传》、柯尔克孜族史诗《玛纳斯》和蒙古族史诗《江格尔》——的最后完成、定型与保存传播为例，客观上主要是依靠民族民间的“说唱”艺人搜集汇总、整理加工并“说唱”表演而得以传承的。其根本标志是这些史诗的传承系统与机制，实际上是以其传承而形成的史诗“说唱”式曲艺曲种的生存、发展来体现的。至于如汉代叙事长诗与曲艺“说唱”的血肉关系，更是这种现象的有力注脚，毋庸赘言。

其次，曲艺是中国古典章回体长篇小说和许多戏曲剧种所以形成的桥梁与母体。换言之，曲艺在其历史发展中催生了中国古典长篇小说，孕育了诸多戏曲剧种。中国古典长篇章回体小说《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《封神演义》等的完成，则是曲艺直接孕育催生的结果。我国由北至南包括吉林吉剧、北京曲剧、山东吕剧、浙江越剧等等地方戏曲特别是其声腔的形成，也莫不直接源自当地的曲艺曲种如二人转、单弦、山东琴书和嵊州唱书。从而使得曲艺同时

成为孕育其它艺术的“母亲艺术”。

最后，曲艺以其自身的存在，不仅为其它艺术提供了文学题材，而且深刻地影响并培育了中国人的艺术审美情趣及精神气质。

凡此等等，都使得曲艺艺术在我国的文艺发展史乃至我国人民的文化生活中，占有十分重要的地位。

思考题：

1. 曲艺的本质特征是什么？
2. 为什么说曲艺在我国的文艺发展史上占有很重要的地位？

参考书目：

1. 侯宝林、汪景寿、薛宝琨：《曲艺概论》，北京大学出版社出版
2. 《中国小百科全书·文学与艺术卷》，团结出版社出版
3. 《曲艺特征论》，中国曲艺出版社出版



曲艺的起源

曲艺艺术和诸多艺术门类一样，都是由万物之灵长的人类所创造，并直接为人类服务的艺术文化现象。但是，正如目前尚不能解答生命的起源一样，对我们的祖先创造的诸多历史悠久的古老艺术的所以生成，由于种种的局限，曲艺的起源如同诸多古老的艺术一样，其具体的生成源头及其情形，至今并不十分清楚。但为了对这门古老而年轻的艺术门类的发生发展写照，有必要在尽可能的条件下，试着探寻其渊源。

第一节 由“杭育杭育”说起

艺术不管怎样都应当说是人类的杰作。曲艺作为艺术之一门类，自不例外。

鲁迅作为一代文化巨匠，在其毕生的巨大文化贡献中，一项极其重要的内容，是开启了曲艺史论研究的先河，并由此通过对曲艺价值的肯定，及对古典小说与曲艺“说唱”关系的阐发，奠定了曲艺研究在近代学术史中的地位。他对于文学起源的经典性论述，可以作为探寻曲艺艺术生成源头的