

胡孟祥 主编

982

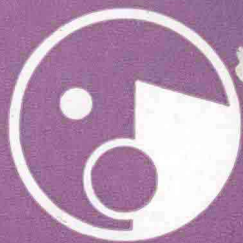
李凤琪说唱文学集

东方说唱艺术系列丛书

中国民间文艺出版社



献给建国四十周年



75.09

李凤琪说唱文学集

胡孟祥主编

李凤琪

中国民间文艺出版社

一九八九年九月·北京

051211

东方说唱艺术系列丛书

李凤琪说唱文学集

胡孟祥 主编

中国民间文艺出版社出版

(北京西单太仆寺街 39 号)

新华书店北京发行所发行

潍坊计算机公司激光排版实验印刷厂排版印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: $12\frac{1}{3}$ 字数: 30 万

1989 年 9 月第一版 1989 年 9 月第一次印刷

印数: 1—1500 册

ISBN7-5040-0262-3/1 • 262 定价 7.00 元

《东方说唱艺术系列丛书》

编 辑 委 员 会

特约顾问 (以姓氏笔划为序)

王希坚 王朝闻 关德栋 李 庄
吴晓铃 金紫光 苗培时

名誉主编

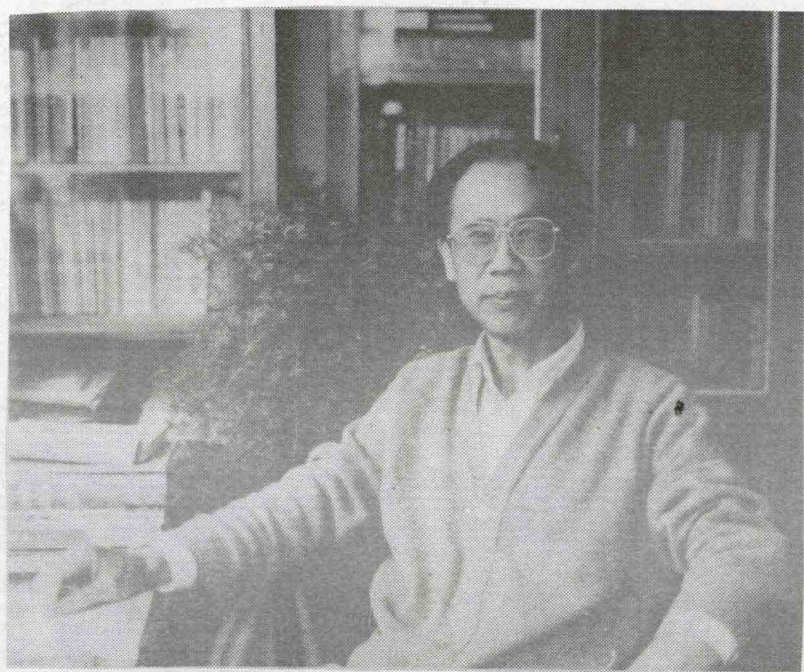
高占祥

主 编

胡孟祥

编 委 (以姓氏笔划为序)

卢昌五 李万鹏 李希凡 汪景寿
杨亮才 罗 扬 周建基 赵亦吾
常祥霖 薛宝琨 戴宏森



李凤琪近影

编辑说明

二、丛书力求比较全面地搜集、整理我国解放区说唱文学史上有代表性的说唱文学家的作品资料,真实地反映作家和作品的历史本来面貌。注意不同风格、不同地区、不同历史时期的作品和文章。

《韩起祥评传》、《何迟自传》、《李凤琪说唱文学集》、《周喜俊说唱戏曲集》、《薛宝琨说唱艺术论集》、《胡孟祥说唱艺术论集》、《戴宏森说唱艺术新论》、《孙书筠京韵大鼓演唱集》、《解放区说唱文学作品选》(上、中、下)。

《解放区说唱文学资料选编》、《解放区说唱文学史》。

四、本丛书在编选过程中,得到文化部、中国文联、中国艺术研究院、中国现代文学馆、北京图书馆、山东图书馆、山西档案馆、瑞金革命博物馆、延安革命博物馆等单位的大力支持,中国民间文艺出版社为本丛书的编辑出版提供了条件。在此一并致谢。

五、在庆祝建国四十周年前夕，本丛书编委会集中一定人力加紧编纂，旨在向我们伟大的社会主义祖国献礼。由于时间、人力和水平所限，丛书可能存在不少失误，热诚希望读者给予指正。

《东方说唱艺术系列丛书》编辑委员会

1989年2月1日

论说唱艺术的价值观

——《东方说唱艺术系列丛书》总序

高占祥

中国说唱艺术是中华民族民间艺术的瑰宝,如果说从说唱艺术繁盛时期的宋代算起,至少有上千年的历史了。中国的说唱艺术适应并培养着广大民众的审美心理和欣赏习惯,影响并哺育着众多民族艺术的形成和发展。我国的戏曲艺术能以自己独特的形态卓立于世界戏曲艺术之林,究其原因,主要是受说唱艺术的影响。我国戏曲不独表现在音乐的本色上和题材的大众化上,而且表现在以“观众为中心”的艺术观念、与观众达成默契所产生的虚拟写意的艺术体系、戏剧冲突的单纯倾向以及时空关系的自由转换上,乃至戏曲语言的诗化体式等诸方面。中国小说的民族形式的形成,直接导源于“说话”、“讲史”哺育了中国小说的长篇章回体裁。关于中国叙事诗的形成和发展时有阙疑,说法不一,照我看来,我国的叙事诗是相当发展的,有些叙事诗受到说唱艺术的影响,登上了舞台,“说唱化”了。中国的说书唱曲是再现与

表现相结合，写实与写意并重，潜心于意境之再造。

我国的说唱艺术，自变文、诸宫调、子弟书，直至现代流行的各种鼓曲，借事以抒情，因情而叙事，此乃唱曲者唱情也。正由于说唱艺术独具风采，故始终拥有自己的观众，为广大群众喜闻乐见。

由于传统的偏见，以及诸多历史和现实的原因，不但长期历史锻铸的传统精品发掘整理得不够，说唱艺术的理论研究也很薄弱，与戏曲、小说诸艺术门类相比，显得很不协调。因此，出版“东方说唱艺术丛书”，以东方艺术为广阔背景，从宏观系统的角度对其进行研究，探索其艺术奥秘，是一件具有学术价值、艺术价值和历史价值的事情，既有利于促进我国说唱艺术的发展，也有助于中国的说唱艺术走向世界。

预祝“丛书”编辑出版成功。

一九八九年三月二十七日于北京

出俗入雅 化雅为俗

——《李凤琪说唱文学集》序言

薛宝琨

做为一个说唱文学作家，其地位在中国是颇为尴尬的。一是因为文学艺术，近年已不景气。“新星”和“巨将”，有的开始弃文经商，或者以文为商。在出卖商品的同时，也在出卖着自己的灵魂。如同二十年前的动乱一样，政治的狂飚和金钱的大潮，同样能够轻而易举地吞噬许多孱弱而卑俗的中国文人。“以文为耻”，大概已经是一种流行的看法了。更何况又是说唱文学——这个始终不入文艺之林、又一直无林可树的“小道”！二是由于说唱文学圈内也很难处。这一行当，似乎无作家群可言。似乎并不需要也不容许作家。“大师”，大红大紫；“新秀”，披红挂绿。而作家则只是他们发轫的垫石——如同戏曲舞台的“底包”一样，可有可无、可多可少。只是“幸分一杯羹”，被认为在这个舞台上的“混食虫”而已。但这一行当又不是一般写家所能为的。除去要有可读性，还要有可演性，还要懂得舞台和观众，以及演员的秉性和

特长，尤其是曲种的风格和形式的规范。而熟悉这些又绝不是三年五载所能行的，甚至要毕一生之精力。因此，盖凡高手，能为说唱文学者，也能为诗、为词、为小说、为戏剧、电影和电视文学。后者又是名利丰厚、耕可即收的领域。于是，谁复驻足于此？大都弃甲曳兵而走。留下的只是绝少痴情的惨淡经营者，和更多被“不幸而言中的”混食虫。

李凤琪同志是高手，他似乎无此尴尬。虽然，他写过大型歌剧和历史小说，并且获得了很大成功。但是，他最为钟情终生为之追索的仍然是说唱文学。在这个领域，他涉及了北方曲种散文和韵文的许多门类。有弹词、数来宝、快板书，也有评书、故事和相声。尤其是单口相声，堪称为他个人所独擅。他的《追车》三十年来一直活在相声舞台。送走了刘宝瑞、常连安、高桂清等一位位使这一名篇更显情采的相声名家，至今仍为赵炎等做为赴香港演出的代表节目。这一作品几乎成为建国以来单口相声成功新作的象征。甚至单口形式由于诸多原因在舞台上已不甚流行了，而李凤琪的底本却可转由评书演员表演，并且获得极大成功。诸如几年前创作的《大米和小米》、《郑板桥作媒》、《泰山娘娘》、《郑板桥审驴》等等，却由评书名家刘兰芳等人表演过。这的确是一个奇怪甚至悖理的现象。说它奇怪，是指它何以背离形式而孑然卓立，并且能为评书和评书家所容纳？说它悖理，是指内容和形式之间关系的相互矛盾。以《追车》而论，作品的主题思想和理性观念，对于现代观众来说，似乎已经不是

主要领略的内容了，可是它智巧的构思、奇妙的情节和手法，以及由此而生的幽默意味，却是人们所喜欢的。以其它作品而论，对于形式观念——无论是相声还是评书，观众对于内容的载体似乎不甚计较，唯独钟情的却是其喜剧性内容。怎样解释这一文化现象呢？大概只能从作品和观众入手。说唱文学毕竟是民族民间艺术，它不能脱离一般观众的欣赏习惯和审美心理。民间对于艺术的形式观念，往往是不甚看重的。更无西方惯于分析的方法，注重形式之间的界度以及形式手段的特殊性。而是宽泛、活脱、自由的，喜欢综合的艺术表现，在一次艺术欣赏中得到多元的丰富而实在的享受。因此，艺术形式之间，总是有相近、相切、相互穿插的成分。评书本来就以“伎砌”取胜，而单口又源自说部。因此，喜剧性内容溶进评书的表现方法，就自然使知识性和趣味性、传奇性和喜剧性、历史风情和现实意识结为一体。这种欣赏趋向曲折地提出了无论是评书还是相声，都应该各自扩展其艺术容量、充盈其艺术手段，从而使各自的风格和体式更加丰富多样的正确看法。李凤琪单口相声的魅力也正在于此。有关郑板桥的几段作品，本来就有民间笑话和民间传说的风范。郑板桥已经成了一个抒发乡土风情的人物载体，一个箭垛式的人物，一个被群众也被作家改铸了的农民意志和理想的代表。真实的郑板桥只留下他“怪才”的一面，并且也已经被夸大或放大了。但这一躯壳又有历史的魅力，有可以依附的史传性和传奇性。于是，他就成为史可通今——沟通历史和现实的桥

梁人物。《追车》的现象就似乎更复杂一些。观众的欣赏习惯具有相对的稳定性和传承性。一种艺术体式或内容得到认同以后，便具有“一遍拆洗一遍新”——所谓“温故而知新”的魅力。趋同和求异往往是相反相成的两种欣赏趋向。一方面在扬弃旧形式时极其轻易地肯定新兴或外来的形式，一方面在肯定新形式的过程又极其审慎甚至挑剔，往往自觉不自觉地与固有的传统形式相比附、比较、比拟，使新兴形式吸收传统形式的精华，从而在传统的肩膀上独树一帜，使新形式包容而不是排斥旧形式的艺术含量和养分。因此，新形式必须有一个民族化和群众化的过程。这其实乃是摄取固有形式精华和潜能的过程。但新旧形式毕竟是对立有别的，因此其吸收也毕竟是有度有限的。当新形式在发展中稍有滞留、不足为新的时候，人们的欣赏习惯往往复归于旧、甚至以旧为本，摘取新形式的成分从而使固有形式复苏起来。这正是新旧形式溶合往复的过程。因此，就严格说来，艺术形式只有高下而无新旧可言。新旧只是一个历史过程，而高下则是在共时的比较下，由观众的审美定势选择的。《追车》的情况大体如此。由评书脱颖而出的单口相声，由于相声舞台的变化以及其它许多原因，不足以与对口相声争衡，在体育场显示其婉细曲致的魅力了。而评书的复苏，则在艺术节奏和篇什容量上，足以使单口相声得以驰骋，它的跨越不是勉强而是自然的。应该说，不是刘兰芳赋予了单口相声以生命，而是李凤琪的单口相声具有了刘兰芳表演评书的土壤和蕴含。除去说

明艺术形式之间的通感、民族艺术形式的相切或相交之外,也还说明李凤琪驾驭或高于形式所获得的自由。《追车》所反映的是五十年代的人际关系,是那个时代社会风貌的生动写照,也是作家对人的美好品性的真诚肯定。因此,不单为当时人所共鸣,也为现代人所追恋。永恒的美必然具有永恒的魅力。但这只是一个方面。另一方面是作家对这种美的传达方式。当精妙的形式传达了观众的情感和作家的意愿时,生活的美才转化为艺术的美,丰富的生活才得到了生动的概括,因而,形式本身也就转化为有意味的内容了。李凤琪的《追车》和其它许多单口相声,并没有象有的作家那样图解政治,并没有因为喧嚣的“说中心、唱中心、写中心”运动,而把艺术品降低为宣传品,把它们写成政治的口号。并没有因为“为政治服务”的原则而丢弃了生活,矫饰生活也矫饰自己的情感。而是以形式的特征和感动的心灵,去过滤、筛选、积淀那飘浮着的一切。由于情感和生活都是真实的,都有独特的发现和表现,因此,就能穿越时代为今人所钟爱。不仅写自己熟悉的,而且写自己感动的;不止感动其内容,更且感动其内容和形式的生动结合,这就是李凤琪创作成功的一个奥秘。

和有的作家不同之处,是李凤琪同志除去搞创作之外,也搞评论。不仅是个作家也还是个评论家。他搞评论的目的主要是为了提高自己的素质,从传统文学和现代文学中吸取营养开阔自己的视野和观念。《聋大爷叫行》和《兔王传奇》等作品,都注入了他从更高层次上把握人

物性格的这种追求。在家庭伦理社会生活的系列短段中,他改变了传统作品只重情节流程的线型结构方法,而是扩大空间的容量,着重展示横向的人际关系和性格纠葛,展现人物性格的不同侧面,展现人物的心态和意绪,以及丰富的内心世界。《泰山娘娘》和《盖塔·道麦尔》等作品在这方面做了有益的探索。《孤帆》和《响箭》则是他近年追求的反映,这当然是可贵的。说唱文学所以被人视为“末流”和“小道”的原因之一,就是缺乏足够的文学性,缺乏出俗入雅、化雅为俗的融通,缺乏艺术形象的丰富性和概括性,缺乏作品对于历史的穿透力和对于生活的凝聚力。究其原因,自是作家自身素质的贫薄,一是缺乏对传统精神的继承,一是缺乏对现代意识的吸收。究其根本,则是只有感情和形象的冲动,缺乏理性和方法的审度。应该说,没有形象的理性是灰色的,而没有理性的形象则是浑茫的。创作以形象思维为主,但是一刻也离不开抽象思维的参照。没有理性,形象的翅膀难以腾空。当然,这理性必须化合至感性之中,做为一种气质和素质使形象更为充盈也更为空灵。李凤琪在创作上的追求是极其可贵的。理性不仅启迪了他创作的灵感,也使他的作品因具有理性精神而获得更高层次观众的愉悦。

这个集子选入作者各历史时期的代表作品,是作者辛勤劳动的结晶和多年从事说唱文学创作的纪录。我们希望以后能看到他有更多的专集问世。

1989年4月于南开园

目 录

弹词、数来宝	(13)
渔家夜雨	(13)
幸福岛上战士家	(21)
喜相逢	(33)
对口相声	(45)
相马	(45)
飞	(56)
猜谜	(65)
幻想曲	(73)
单口相声	(86)
黑牛夺枪	(86)
追车	(96)
大米和小米	(104)
聋大爷叫行	(115)
兔王传奇	(124)
父与子	(141)
夫与妻	(144)
官与兵	(147)

父与母	(150)
兄与弟	(155)
姐与妹	(160)
郑板桥审驴	(164)
郑板桥作媒	(173)
郑板桥醉酒	(182)
郑板桥修庙	(190)
泰山娘娘	(198)
盖塔·道麦尔	(206)
故事、评书	(214)
响箭	(214)
捉蟹	(235)
孤帆上的决斗	(250)
古刹谍影	(279)
夜闯珊瑚潭	(310)

附录

一、李凤琪说唱文学作品编目	(375)
---------------------	-------

二、李凤琪说唱文学研究索引	(385)
---------------------	-------

后记