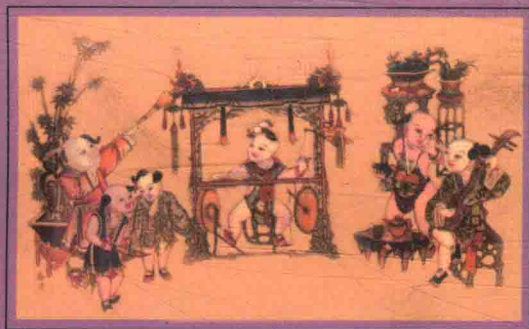


中国艺术论丛书 程孟辉 主编
ZHONG GUO YI SHU LUN CONG SHU

中国曲艺艺术论

吴文科 著



山西教育出版社

ZHONG GUO

GONG SHU

中国曲艺艺术论

吴文科 著



图书在版编目 (CIP) 数据

中国曲艺艺术论/吴文科著. - 太原: 山西教育出版社,
2000.8

(中国艺术论丛书/程孟辉主编)

ISBN 7-5440-1965-9

I. 中… II. 吴… III. 曲艺-艺术理论-理论研究-中国 IV. J826

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 68031 号

山西教育出版社出版发行

(太原并州北路 69 号)

山西人民印刷厂印刷 新华书店经销

2000 年 8 月第 1 版 2000 年 8 月第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 毫米 1/32 印张: 14

字数: 347 千字 印数: 1—2 000 册

定价: 24.00 元

中国艺术论丛书

程孟辉 主编
ZHONG GUO YI SHU LUN CONG SHU

山西教育出版社



写在《中国艺术论丛书》出版之际

程孟辉

美是人类探求的永恒主题。作为以探求美、创造美为其基本特征和主要使命的艺术,它与人类的产生、形成和发展几乎是同步的。

“艺术”,既是一个历史的概念,又是一个社会学的概念。大千世界,芸芸众生,惟独人类这个拥有语言和思维灵性的“动物”才真正懂得美,并由此而产生对美的需求和创造。因此,也只有“他”才真正拥有“唯美”意义上的艺术及其创作灵感和创作冲动。艺术,起源于人类的社会劳动实践。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中曾经说过:劳动创造了美。马克思在这里所提到的“劳动”这个概念,是一个经济学的概念,同时也是一个社会学的概念。正是在人类起源这个意义上,我们可以说,所谓劳动创造了美,其实也就是劳动创造了艺术的同一含义的不同提法。首先,“劳动”一词内涵的规定性足以说明它是一个社会学范畴的概念,因为,宇宙万物中,惟一能承担起劳动使命的只能是具有情感和理性的“人”。劳动既是人类维持其生存的一种手段,同时又是显示人类具有创造性特征的一个重要标志。因此,我们说,从艺术起源这个角度研究艺术必须从研究早期原始人类的生活方式和经济方式入手。同样,我们今天在考察整个人类艺术发展的历史过程时,也可以清晰地看到,任何国家和民族的艺术发展都是与其独特的社会经济、政

治、宗教、文化、自然环境等背景条件紧密相关的。换言之,任何一个研究艺术本体或艺术发展历史的专家,在他所从事的艺术或艺术史发展研究的过程中,必须将其研究的艺术对象或艺术个案放在历史发展的大背景中来加以考察。否则,就不会得出科学的结论。

我们今天出版的《中国艺术论丛书》是一套专门以研究中国各门类艺术发生、发展、演进、变革等为其主要特征的大型艺术论研究文库。参加丛书撰写的大都是一些活跃于我国哲学社会科学和文艺理论研究领域并卓有建树的中青年学者。他们聪明智慧、视野开阔、思维敏捷、激进前卫,是目前我国社会科学和文艺理论研究领域的一批精英和中坚。《中国艺术论丛书》涵括了中华民族源远流长的十八种主要艺术门类,具体地说,它们是:戏剧、音乐、舞蹈、建筑、雕塑、书法、绘画、诗歌、小说、散文、文学、器物、装潢、服饰、陶瓷、曲艺、园林、民间(艺术)。毫不夸张地说,在我国艺术论研究史上,迄今还没有一部艺术论文库像它这样涵括门类如此之多。这套丛书从各个不同的角度和不同的侧面对我国十八种具体的艺术门类进行专门深入的剖析、探讨、研究和论证。它们不但是对中华民族各具体艺术门类发生、发展、变革、演进历程的一次全面检阅,而且也是对这些艺术门类发生、发展、变革、演进的一次深刻总结。丛书从一个侧面反映了我国目前艺术发展的现状和研究水平,具有较高的学术价值和时代意义。它的出版,定将给我国学者(尤其是从事哲学社会科学和艺术研究、艺术创造的人们)提供重要的参考资料。他们会从中得到有益的借鉴、启示和指导。

有位学者曾经说过这样一句话:哲学家一生的标志就是他的那些著作,而哲学家生活中的那些最激动人心的事件,就是他的思想。丛书所集结的上述十八部著作,也可以说是这些学者学术思想、知识水平和研究能力的综合体现。我想,这些著作一旦与广大读者见面,也可能会是“激动人心”的。从上述著作的内容看,它们

都普遍具有一种“艺术哲学”的特性(或曰审美哲学意义上的那种思辨性)。因此,这些著作就其价值和地位而言,往往具有某种特殊性。这正如现代美国哲学家桑塔耶纳所言:“艺术哲学较之鉴赏心理,往往是更耐人寻味的。”^① 桑塔耶纳的这一观点,简明扼要地道出了那些具有思辨性质的美学著作和艺术理论著作之所以富有魅力、受人青睐的真正原因。当然,上述这些专著,可能还存在着这样那样的不足或缺陷,但不管怎样,它们至少从一个侧面反映了迄今我国学者的学术水准和当今中国艺术论研究的状况。参加丛书撰述的多数著者曾对我说,在他们的撰述过程中,最大的困难,一是资料的缺乏,二是找不到一种理想的参照系。怎么办呢?在科学探索的道路上,本来就不是一帆风顺的,而往往是险象环生。德国著名学者格罗塞说得好:“在一块从未有人探索过的新境地,谁都不可能找到许多无价的事实,只要找到路径,就应当知足了。”^② 从某种意义上说,《中国艺术论丛书》奉献给读者朋友的并不是许多无价的事实,也不是许多不偏不倚的精确答案,而是学术研究上的种种问题。我们愿与一切厚爱本丛书及有志于学术研究的朋友们共同探讨艺术研究领域中的种种问题之谜。

人类文明的步伐就要迈入 21 世纪。我们所处的时代是一个非同凡响的时代,我们所面临的是机遇和挑战。20 世纪科技革命浪潮的兴起,正在迅速而又深刻地改变着人类的社会实践和生存方式,改变着每一个人的固有观念。每一个以探求美的规律为己任的艺术理论工作者,理应随时根据社会和时代的发展变化,不断地修正和确定我们的艺术理论思维方式,而要做到这一点,就必须要有符合时代发展的“超前意识”。只有这样,我们才有可能提出某种闪光的见解和理论,从而给美和现代艺术创造提供论据,指出方向。与任何其他理论形态一样,艺术理论也只有随着艺术实践

^① 乔治·桑塔耶纳:《美感》,中国社会科学出版社 1982 年版,第 1 页。

^② 格罗塞:《艺术的起源》著者序,商务印书馆 1984 年版。

的深入发展而逐步地得以完善。正是在这个意义上,我们可以说,20世纪的艺术理论是对19世纪和19世纪以前传统艺术理论的一种否定或更新。早在19世纪艺术理论家们的超前意识中,就已经孕育着20世纪艺术理论的雏形。同样;从20世纪的艺术理论中去发现21世纪艺术理论的曙光和灵气,也是我们今天的艺术理论研究必须完成的历史使命。

最后,需要特别说明的是,这套丛书并未涵括所有的艺术门类。对于博大精深的中华艺术而言,我们所接触到的可能仅是其较为引人注目的部分,还有广大的未知领域需要继续发掘、探究。另外,为了使丛书能容纳更多的艺术品类,我们在拟定丛书书目的时候,并未有意规避各艺术门类之间的交叉甚至包容,而以其研究状况、研究水准作为取舍的标准。我们真诚地希望,通过广大读者和研究人员的共同努力,《中国艺术论丛书》能够不断得到修正、充实和完善,从而使古老卓越的中华艺术显示出其绵延不绝的魅力和不同寻常的当代意义。

目 录

引论 曲艺的历史变迁及其在文艺发展史上的地位

.....	(1)
一、“曲艺”考释及其作为艺术门类专称的由来.....	(2)
二、“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”.....	(5)
三、曲艺艺术的生成与嬗变	(10)
四、曲艺艺术的独特价值及其在中国文艺发展史上的地位 ...	(22)
五、曲艺的民族性与世界性	(26)

第一章 本体特征论..... (31)

第一节 曲艺的本体构成

一、曲艺的艺术构成要素	(32)
二、曲艺的艺术构成方式	(40)
三、曲艺的艺术构成方法	(45)

第二节 曲艺的艺术特征

一、曲艺的本质特征	(60)
二、曲艺的一般特征	(75)

第二章 曲种形态论..... (95)

第一节 曲艺品种的类型构成

一、既往的曲种分类及其检讨.....	(96)
二、曲艺品种的类型划分	(107)

第二节 说书论

2 中国曲艺艺术论

一、评书与评话 (115)

二、弹词鼓书与渔鼓琴书 (131)

三、快书与竹板书 (151)

第三节 唱曲论 (158)

一、鼓曲 (158)

二、牌子曲 (166)

三、杂曲 (174)

第四节 谐谑论 (176)

一、相声 (178)

二、数来宝与快板 (189)

三、独脚戏与谐剧 (193)

第三章 曲本文学论 (201)

第一节 曲本文学的体裁类型 (204)

一、话本 (204)

二、唱本 (216)

三、笑本 (220)

第二节 曲本文学的构成特点 (223)

一、多样综合的语体形式 (224)

二、借重悬念的话本叙事 (234)

三、托事指物的唱本抒情 (240)

四、寓庄于谐的笑本说理 (246)

五、爱憎分明的人物塑造 (254)

六、定中有变的唱词格律 (261)

第三节 曲本文学的语言风格 (274)

一、语必通俗 (275)

二、言须顺口 (281)

三、声要合律 (285)

四、辞求生动	(287)
第四章 曲唱音乐论	(293)
第一节 曲唱音乐的形态构成	(295)
一、曲牌体曲唱音乐	(295)
二、板腔体曲唱音乐	(301)
三、综合体曲唱音乐	(305)
四、韵诵体曲唱音乐	(308)
第二节 曲唱音乐的功能特点	(315)
一、“唱着说”与“说着唱”	(316)
二、“百曲唱一”与“一曲百唱”	(324)
第三节 曲唱音乐的体现方式	(331)
一、声乐演唱	(332)
二、器乐伴奏	(338)
第五章 舞台演出论	(345)
第一节 曲艺表演的形式特征	(346)
一、口语“说唱”和“做舞”、“摹学”的结合	(346)
二、虚拟化与程式性	(353)
第二节 曲艺表演的方法技巧	(362)
一、曲艺说功	(365)
二、曲艺唱功	(370)
三、曲艺做功	(380)
第三节 曲艺演出的舞台美术	(388)
一、简单便利的舞台设置	(389)
二、本色典雅的演员化妆	(397)
第四节 曲艺的导演艺术及其机制建立	(402)
一、蕴含在史料文献及教学和创演活动中的曲艺导演	

4 中国曲艺艺术论

理论与实践 (402)

二、曲艺导演艺术的内涵构成 (407)

三、建立曲艺导演机制的历史意义与现实作用 (414)

余论 曲艺艺术的鉴赏批评与革新发展 (419)

一、曲艺的鉴赏与批评 (419)

二、曲艺的革新与发展 (427)

主要参考书目 (436)

后记 (438)

引 论

曲艺的历史变迁 及其在文艺发展史上的地位

曲艺是中国历史最为悠久且传统最为深厚的艺术门类之一。但是，由于历史的和现实的诸多原因，关于曲艺的基本概念及理论观念，长期以来，缺乏比较明确清醒的认识。说起具体的曲艺品种如相声、评书、山东快书、京韵大鼓、苏州弹词和好来宝等等，人们的认识由于其概念内涵的确定性及指代对象的一定性，还比较明白；而一涉及包括这些具体曲种的艺术门类概念“曲艺”，就会时常发生将其归于戏曲等等的认识混乱。即便在曲艺界内部，也有许多人对自身艺术本质内涵的认识，时显含糊。比如，20世纪末期，随着电视传媒的推动，而在中国艺坛颇受观众喜爱的“小品”即“话剧小品”形式，因为其表演方式的简便性，而被许多曲艺界人士归入自身艺术的范畴。为此，在对中国曲艺的本体构成及艺术规律与特点展开论述之前，有必要对曲艺的基本概念及其历史面貌，进行一定意义上的辨析与阐释。

一、“曲艺”考释及其作为艺术门类专称的由来

“曲艺”作为一个内涵及外延均比较确定的艺术门类的专称，是由 20 世纪 50 年代初期正式开始的。但作为一个词汇，“曲艺”演变成为后来通常是指代一个艺术门类，却经历了相当长的历史过程。

《礼记·文王世子》篇有云：

凡语于郊者，必取贤斂才焉，或以德进，或以事举，或以言扬。曲艺皆誓之，以待又语。三而一有焉，乃进其等，以其序。

这是“曲艺”一词最早见诸古代文献的记载。据郑玄“注”，这里的“曲艺”，“为小技能也”；孔颖达进一步“疏”云：“曲艺谓小小技术，若医卜之属也。”如果仅从汉语的字面去理解，“曲”确有委婉、细小的意思。所以，《辞源》中将“曲艺”一词解释为“小技能也”，也是对其本来含义的简明阐释。

不过，从上引《礼记·文王世子》篇所透露出的古代最高统治者“取贤斂才”的标准看，“立德”、“立功”、“立言”之外，其他如医学、卜筮包括农艺之类的才学与技能，均属无法经世治国即不堪大用的“小小技能”。因而，古代的“曲艺”一词，确实包含有对其所指代的各种实用技能的轻蔑意味。

但是，随着历史的推进，“曲艺”一词的含义，也发生着逐步的变化。

唐代，诗人元稹在贞元十年（794）所作《代曲江老人百韵》诗里，有“曲艺争工巧，雕机变组紃”的诗句，其中的“曲艺”一词，依然是指工艺方面的技能；然而几十年后，仍属唐代的学

者段成式，在《酉阳杂俎》前集卷五的“诡习”篇中记云：

张芬曾为韦南康亲随行军，曲艺过人。力举七尺碑，定双轮水碓，常于福感寺蹴鞠，高及半塔，弹力五斗。尝拣向阳巨笋，织竹笼之，随长旋培，常留寸许，度竹笼高四尺，然后放长，秋深方去笼伐之。一尺七节，其色如金，用成弓焉。每涂墙方丈，弹成“天下太平”字，字体端严，如人模成焉。

这里的“曲艺”，含有“力量”和“技巧”之意，其所涉及的举碑、定磨、蹴鞠、弹弓等功夫，有如现代的杂技艺术。

明末清初人李渔在作于康熙十三年（1674）的《春及堂诗跋》中说：

予之得播虚名，由昔徂今，为王会大人所拂拭者，人谓自嘲风啸月之曲艺始，不知实自采芹入泮之初，受知于登高一人之说项始。

李渔所谓的“曲艺”，当指他吟风弄月的诗词与戏曲作品的创作。大约同时期人张山来，在《虞初新志》卷一中，引彭士望（达生）《九牛坝观牴戏记》云：

戊午闰月除日，有为角牴之戏者……举天下之至险阻者，皆为简易，夫曲艺则亦有然者矣。

此处所说“曲艺”，虽然似乎是与惊险奇巧的“角牴之戏”对举，但显然已经是指艺术表演的范畴了。

清代嘉庆年间，缪艮（莲仙）《文章游戏》第三编卷四引赵

古农《锣鼓三传》并云：

野史氏曰：呜呼！三岂古师旷之流亚欤？吾闻师旷无目，三亦无目，是皆盲于目不盲于心耶！然旷以审音擅千古之奇，而三以斯技夸一时之巧，谁谓古今人不相及也。如三者，固亦曲艺中之绝无仅有者乎？

缪莲仙曰：予向见锣鼓三奏其技，尝叹曰：技进乎道矣！今巢阿曲曲传出，宛在目前。

方宝池云：熟极生巧。曲艺且然，况圣人之道乎。洵哉！

文中两处提到的“曲艺”概念，显然是指“锣鼓三”的音乐演奏技能，与前引《虞初新志》中的语义基本一致。这说明到了清代中叶，“曲艺”一词的含义，已由从前的泛指各种实用“技能”，逐步缩小而为专指表演性的“技艺”。

中华民国初期，“曲艺”一词的内涵，进一步具体化而为主要是指代曲艺和杂技两个艺术门类，或者就是单指曲艺。1919年张云舫写的改良大鼓（即京韵大鼓）唱词《海三姐逛东安书场》中，就有“小三姐儿听了各样的曲艺”之句。^①许多报刊也常见使用“曲艺”一词来指代曲艺及杂技演出的消息、广告和介绍文字，并与当时常用而指代曲艺及杂技等民间伎艺的“杂耍”或“什样杂耍”等语同义。1946年，由原“北京鼓曲长春职业公会”更名而成的“北平曲艺公会”，是第一个以“曲艺”名之，主要包含曲艺艺人的行会组织。这种以“曲艺”一词而同时指代曲艺与杂技两个艺术门类的情形，一直延续到初期的头几年间。

中华人民共和国的建立，是使曲艺艺术真正走向独立，并在自身艺术门类的称谓上趋于一致和规范的分水岭。共和国成立前

^① 参见谭凤元口述、金受申记录整理的《单弦表演艺术》一文中的括注。见《单弦艺术经验谈》第26页，中国曲艺出版社1982年版。

夕，于1949年7月22日，在北京召开的中华全国文学艺术工作者代表大会期间成立的“中华全国曲艺改进协会筹备委员会”，是负责组织和协调全国曲艺改进工作的专门组织，但许多的杂技活动，也习惯性地由跟当时的文化部曲艺处合署办公的该筹委会负责联系。而曲艺与杂技由名到实的彻底分家，是从1953年9月召开的中国文学艺术工作者第二次全国代表大会上，成立“中国曲艺研究会”开始的。^①从这个时候起，“曲艺”一词不仅真正成为今天我们所说的曲艺艺术的专门称谓，而且成为由官方到民间，用来称谓以口头语言进行“说唱”表演的艺术形式的统称。

二、“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”

曲艺作为一个独立的艺术门类，在实际当中和许多著述中，又时常被称做“说唱”或“说唱艺术”。如1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，卷首的“中国曲艺”概说文字，及“中国曲艺发展简史”条目中，就将“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”的概念混同使用。在一般情况下，依照曲艺是以口头语言进行“说唱”表演的艺术这一本质规定性，这些说法不能说不可以，而且也可以将“说唱”或“说唱艺术”视为曲艺艺术的别称。

但仔细分析或者说严格地细究起来，类似的表述就不能说是十分确切和科学的表述，并且也不利于曲艺自身的发展特别是理论研究的深入开展。换言之，“说唱”与“说唱艺术”，只能作为曲艺艺术的基本形式特征及相关艺术类属的表述文字而存在，不应当作为曲艺艺术的门类概念来加以提倡或者混同使用。

^① 参见戴宏森：《试谈“曲艺”的定名》，载《曲艺艺术论丛》第7辑，中国曲艺出版社1986年版。