

劉梓鈺曲藝理論文選

劉梓鈺曲藝理論文選

〔津〕新登字(90)002 号

刘梓钰曲艺理论文选

刘梓钰

百花文艺出版社出版、发行(天津市张自忠路189号)

天津新华印刷二厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 13 1/4 插页 5 字数 30 3000

1993 年 12 月第 1 版 1993 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—1000

ISBN 7-5306-1372-3/I · 1246

定价:9.00 元

目 录

序.....	1
当代曲艺理论研究的误区.....	3
曲艺基本特性试论	13
试论曲艺改革的客观标准	31
曲艺的审美价值	38
“反璞归真”说表演	49
坚持与发展相统一 ——论学习《在延安文艺座谈会上的讲话》的态度	57
天津曲艺音乐发展史纲	79
天津落子馆及小班考.....	116
卫子弟书考.....	131
天津时调考.....	141
京韵大鼓考.....	148
张小轩和张派京韵大鼓.....	162
侯宝林在 1940 至 1944	172
天津曲艺理论十年.....	180

《剑阁闻铃》音韵美浅探·····	196
可贵者胆 所要者魂	
——评《金陵十二钗》兼论曲艺对名著的改编·····	207
与当代文学相通的理性和思辨	
——王鸣录创作论之一·····	216
相声创作向相声本体的回归	
——“马三立杯”相声邀请赛作品浅谈·····	233
唐杰忠的捧哏艺术·····	240
请将慧眼睁开	
——《非正常旅客》点评·····	248
有益的尝试	
——评相声《笑语欢歌》·····	251
怪诞·真实·真理·····	255
“洋闹”相声辩·····	263
“含泪的笑”探赜·····	271
相声与“黑色幽默”·····	291
歌颂型对口相声论·····	304
扬长避短话鼓曲·····	319
曲艺门外谈·····	324
自然丑与艺术美·····	324
一种有害的观点·····	327
要适宜演出·····	330
删去临摹手一双·····	335

只眼须凭自主张·····	336
相声散议·····	339
相声是语言艺术吗? ·····	339
相声不是无情物·····	341
包袱“胖娃娃”与漫画《刘晓庆》·····	346
漫画《侯宝林》的启示·····	348
相声和蒙太奇·····	350
相声欣赏漫谈·····	356
以罗刹海市人为诫·····	356
“二月花”、“心头血”和“离人泪”的联想 ·····	359
从马丁·伊登赏画谈起·····	362
赏盘山“梁祝”石有感 ·····	365
由罗西尼脱帽谈起·····	367
常宝霆入境问俗的启迪·····	370
由农民听不懂《批三国》想到的·····	372
 “传其事之奇焉者也”	
——论传奇的传奇性·····	375
“不险则不快,险极则快极”	
——论传奇审美的心理机制·····	380
“犹如怪峰飞来,却又是眼前景色”	
——论传奇的真实性·····	387
“不通俗而能之乎?”	
——论传奇的通俗性·····	393
“特特错乱其年谱”	
——论传奇的时空·····	400

“侠以武犯禁”	
——论武侠小说的审美范畴·····	405
“真正美人方有一陋处”	
——谈传奇的人物形象塑造·····	413
背离状态的质与量	
——对通俗小说现状的一点思考·····	418
社会主义通俗小说的特性·····	425
跋·····	430

序

一抹晨曦透进纱窗。我抚摸着刚刚编就的这部书稿，掀灭台灯，擦擦脸上的汗水，仰靠在椅背上。

说来惭愧，我从事曲艺研究，起初是被动的。1976年，我受命主持《天津演唱》的复刊工作，并开始主编这个刊物。因而，不得不强制自己熟悉曲艺，研究曲艺。想当年，还颇有些“雾失楼台，月迷津渡”的意味呢。

后来，情形发生了变化。不过，这与其说我对曲艺产生了强烈的兴趣，毋宁说我对曲艺理论的发现与创造逐渐产生了热情。

以往，人们习惯于在作品与观众之间为曲艺理论（自然包括曲艺批评）定位：以作品为对象材料，向观众做出阐释，但同时却又藐视了二者，低估了观众的审美能力和作品被接受的程度。有的干脆只在政策条文与作品之间为曲艺理论选择位置。更有甚者，只对作家或演员负责，为他们的自我阐述作注——这大概也属于所谓的“捧角儿”吧。因而，曲艺理论的地位那么起伏不定：时而象创作与表演的主人，颐指气使，盛气凌人；时而又象是作家与演员的奴仆，卑躬屈膝，曲意奉迎；既高贵又卑下，被尊重也被蔑视。

随着研究工作的进展，一些新的发现给我带来了愉悦，激发

了我的兴趣。因为我认为：曲艺研究如果要在人类精神生活中为自己赢得不可替代的位置，就不应该以影响艺术家或观众为终极目的。它的终极目的，是理论发现与理论创造。理论家与艺术家是各自领地的主人。理论的尊严不靠赐予，而靠它作为独立艺术的自觉。即便不为人喜欢，也应在所不惜。

夏日清晨，在我暑热蒸腾的小屋里，翻阅这部书稿，我依稀看见了自己十五六年来走过的部分路程。这个集子，是从自己发表的一百多篇曲艺理论文章中筛选出来的。古人云：“闲花只好闲中看，一折归来便不鲜。”何况有些文章的观点后来已发生了变化；有的文章今天读来已觉得比较幼稚。我之所以不揣浅陋，不仅是为了敝帚自珍，还为了留下我在曲艺研究的泥泞小径上彳亍而行、不断超越自我的足迹，希望借以说明每一位曲艺理论工作者都有责任跨越前人、同时代人和自己所到达的终点，开辟从未有人走过的新路，奔向一个新的境界。

毋庸讳言，我的研究不无失误。但我知道，一个真理的发现，往往需要千百个人在失败的探索、悲惨的错误中毁掉自己的生命。“秋阴不散霜飞晚，留得残荷听雨声。”为了真理，我愿做这“听雨”的“残荷”。更何况我服膺特雷费·罗珀的这句名言呢：“在人文科学的研究上，一个新的错误往往比一个古老的真理更有生命力，而拿一个有成果的错误与一个没有成果的准确性相比也是如此”。

小鸟的“啾啾”声扑进窗扉。天已大亮了。我伸伸懒腰，铺开浸上汗渍的稿纸，将繁乱的思绪好歹理到纸上，以为序。

1993年8月于铁庐

当代曲艺理论研究的误区*

建国以来,曲艺理论研究从无到有,取得了令人瞩目的成就。不过从总体上说,当代的曲艺理论与文学、美术、戏剧、电影等门类艺术的理论相比,还有较大的差距。究其原因,同曲艺理论研究陷入了三大误区有关。这不仅有损于曲艺理论的形象,更有碍于曲艺艺术的发展,进而直接影响了曲艺——包括曲艺理论——在文艺大家庭中的地位。

误区之一:曲艺理论研究主要是整理、综合、复述别人和自己的研究成果,而不是创新。

有目共睹,当代的曲艺理论研究取得了很大成绩,光专著就出版了上百种。不过,分析一下这些研究成果,我们会发现:整理、综合、复述艺人的经验,复述别人和自己的成果,是绝大多数专著、大部分论文的主要内容。读后不禁令人发出似曾相识甚至千人一面的慨叹。这使本来还很年轻的曲艺理论研究产生了一种老化的倾向:不少人在研究同一个课题,颇有僧多粥少的意

* 本文发表于《南开学报》1993年6期。

味。研究成果大同小异，甚至连“小异”都不存在。都是些“新”在什么地方连作者本人都看不出来的曲艺论文和专著。论及具体作品，所评论的根据也超不出一般常识的范围。恩格斯说：“常识在它自己的日常活动范围内虽然是极可尊敬的东西，但它一跨入广阔的研究领域，就会遇到最惊人的变故。”（《反杜林论》）而那些悖于常理——很多是创新——的现象，往往被斥之为虚妄。

这一误区之所以生成，关键在于不少从事曲艺理论研究的同志不清楚曲艺理论研究的实质。

科学是人类思维的能动创造。科学研究的主要目的，是探索迄今为止人类尚未掌握的知识和规律。科学研究的实质内容，是使用各种科学方法对客观存在的事实和确凿的材料进行加工、整理，从感性认识上升到理性认识，以找出客观事物和过程的发展变化规律，发现新的科学知识，从而促进人类社会的发展。

发展这个概念总是同创造性分不开的。发展就意味着创新。而创新就必然要在某个方面有所否定，有所变革，有所前进，道前人所未道，作前人所未作。对曲艺研究来说，当然主要是指理论上的创新。理论是由范畴、原理等组成的体系，理论上的创新自然要表现在范畴、原理的变化上。采用新的资料，使用新的方法，站在新的角度，研究新的课题，从而得出新的见解，发现新的规律，只有这样，曲艺理论才能发展，才能促进曲艺艺术的发展。

创新是科学研究的灵魂。因而，对每一位曲艺理论研究人员来说，已经完成了的课题，都没有重复的价值——除非能从其中翻出新意来。他们应该向新的问题挑战。

明末清初的大思想家顾炎武曾经批评当时的不良研究风气。他说：“尝谓今人纂辑之书，正如今人之铸钱。古人采铜于山。

今人则买旧钱，名之曰废铜，以充铸而已。所铸之钱既已粗恶，而又将古人传世之宝春鏹碎散，不存于后，岂不两失之乎？”（《日知录·自序》）既不“采铜于山”，占有第一手资料，又将别人的成果“春鏹碎散”，东拼西凑，改头换面。这种买钱铸钱式的研究，不正是不少曲艺理论工作者所谓研究工作的写照吗？

这里，有必要谈一谈曲艺理论研究的学术论文、专著与教科书以及普及读物的区别。区别不少，其中最主要的，是目的不同。学术论文、专著的目的是发展理论，要求创新。在一定意义上，创新的成分越多，科研的水平就越高。教科书与普及读物的目的是传道、授业、解惑。要求系统阐发已有的理论，深入浅出地乃至通俗地讲解深奥的学术道理。能否提出新的见解并不是判断教科书和普及读物的标准。对于那些创立新学科的教科书自然另当别论。

当然，创新离不开借鉴。以铜为镜整衣冠，以史为镜知兴替，温故知新，古为今用——这是纵向的借鉴。科学不分国界，学科相互联系，他山之石，可以攻玉——这是横向的借鉴。

纵向借鉴主要表现在对前人以及同时代人的研究成果的继承上。曲艺理论研究是在以往研究的基础上进行的，必须以前人以及同时代人的成果为起点，不可能从“零”开始。因此，系统地继承前人以及同时代人已经获得的知识，掌握他们的研究思想、理论、方法和经验事实材料，了解他们还没有解决的问题，是曲艺理论研究的基本前提。著名数学家华罗庚指出：“科学是踏实的学问，连贯性和系统性都很强，前面的东西没有学好，后面的东西就上不去；基础没有打好，搞尖端就比较困难。”这是不刊之论，应该引起每一个曲艺理论研究者深思。

但是，这决不意味着有学术价值的论文和专著只能来自引

经据典，来自旁征博引，来自刘宝全、白凤鸣如是说，张寿臣、侯宝林这般讲。继承前人以及同时代人研究成果的目的，是创新。众所周知，对艺术家——包括曲艺家——来说，最为重要的，就是发出自己的声音，发出他人喉咙里发不出来的音调。这种声音越强烈，他的创作个性就越鲜明，他对艺术的贡献也就越大。对于曲艺理论研究者来说，难道不也应该这样吗？所以，在这个意义上，曲艺理论研究的第一要义是头脑独立、精神独立、声音独立。爱因斯坦说得好：“发展独立思考和独立判断的一般能力，应当始终放在首位，而不应当把获得专业知识放在首位。”

每一个从事科学研究的人都知道牛顿的这句名言：“如果我比笛卡儿看得远些，那是因为我站在巨人们肩上的缘故。”这不只是谦虚，它表现了一种自觉的科学历史意识——对科学传统的继承和批判。而这种意识的缺乏，正是曲艺理论研究步入误区的原因之一。要知道，权威也不可能百无一失。他们的权威性有时反倒阻碍了科学的进步。

谈及横向继承，我们欣喜地看到：大概是意识到了“在科学发展上可以得到最大的收获的领域是各种建立起来的部门之间的被忽视的无人区”吧，有些同志从事了曲艺心理学、曲艺社会学等交叉学科的研究。不过，也有值得引起注意的地方，就是有的人并没有掌握心理学、社会学等学科的基本知识。有一篇关于曲艺观众审美心理的论文，洋洋两万余字，却将心理学的基本范畴、原理甩到一边。这怎能不出问题？怎能不贻笑大方呢？

要想从这个误区走出来，我们就应该牢牢记住：独立思考和创新这两面旗帜，在科学发展的历史上千古常新！

二

误区之二：曲艺理论研究或从书本到书本，或跟着感觉走，想当然，而不是曲艺艺术实践经验的总结与升华。

毋庸讳言，曲艺理论界存在着一种反常现象：我们有些同志，很少接触艺术实践，却在那里大谈曲艺改革的得失成败；很少到剧场看演出，却在那里大谈曲艺观众学；听不出京韵大鼓与梅花大鼓的区别，却要论述京韵大鼓的基本特性；听不出京韵刘、白、少白、骆几大流派的不同，却要评价骆玉笙的历史地位……曲艺研究这面能动反映的镜子，面对的不是活生生的曲艺艺术实践，而是僵化了的书本知识和空空洞洞的头脑。

毛泽东同志说：“人的正确思想是从哪里来的？是从天上掉下来的吗？不是。是自己头脑里固有的吗？不是。人的正确思想，只能从社会实践中来。”（毛泽东《人的正确思想是从哪里来的？》）对曲艺理论来说，社会实践等于从事曲艺理论研究的同志与曲艺艺术实践的“交错点”（参见《列宁全集》第38卷，第310页），是“主观见之于客观的东西”（毛泽东《论持久战》）。曲艺艺术实践给曲艺理论研究者提供了大量的材料。曲艺理论研究者经过整理、综合、思考、升华，使之成为自己的认识——包括理论。不言而喻，曲艺理论研究的基础是曲艺艺术实践。如果将曲艺艺术实践比作母亲，那么，在一定意义上，曲艺理论就是她的儿子。颠倒二者的关系，不啻叫儿子生母亲。然而，回顾一下以往的曲艺理论研究，我们不是可以发现不少先有论点然后再到艺术实践中去寻找例证的荒唐现象吗？尽管假说在研究中的地位很重要，是科学发展的形式，但无论如何，提出假说必须从事实材料出发，根据已被证实了的理论，进行逻辑的论证。而且假

说提出后还须得到实践的证实。过分偏爱自己“假说”的人是不适宜搞曲艺理论研究的。

研究从来都不应该是为研究而研究。曲艺理论研究之所以必要,主要是因为它能够解决曲艺艺术实践所遇到的问题,为曲艺艺术实践服务。恩格斯说:“社会一旦有技术上的需要,则这种需要就会比十所大学更能把科学推向前进。”(恩格斯《致符·博尔吉乌斯》)

毋庸置疑,曲艺艺术实践的需要应该成为曲艺理论研究的中心,曲艺艺术实践所遇到的问题,应该成为曲艺理论研究的基础。艺术实践感到困惑的地方,正是曲艺理论在一片朦胧中开始喃喃自语、苦思冥想的所在。这些问题折磨着从事曲艺理论研究的人们,象分娩前的阵痛,是创造的驱迫力和发端。曲艺理论研究只有在这样的苦闷中,才能睁开自己的慧眼,生机勃勃。打开一切科学大门的钥匙都毫无疑义的是问号。以创新的方式将这些问号改为逗号、分号乃至句号,即意味着曲艺理论的发展。

固然,作为科学的曲艺理论研究需要想象,需要异想天开,因为不敢想象就不能创新,但同时它也是最实际的。一只大鹏,无论翅膀多么发达,没有空气的支持它也飞不起来。曲艺艺术实践就是曲艺理论研究的空气,不以它为概括和抽象对象的曲艺理论,即使再眩人眼目,也不过是一个美丽的肥皂泡而已。因而,每一位从事曲艺理论研究的同志都应该关注——甚至参加——曲艺艺术实践,要积聚事实,比较事实,研究事实。丰硕的成果属于那些既有艺术实践经验,又勤于思考、善于思考的人。

我们强调实践出真知,并不是排斥书本知识。就一个人的知识来说,多数还是从书本等间接知识中获得的。我们不可能也没有必要事事都去亲自实践。在注重曲艺艺术实践的前提下,应该

尽可能多地浏览与曲艺有关的书籍、报刊。何况,随着研究实践的发展,人们对曲艺艺术的认识已经获得了相对的独立性。它可以通过文字、语言、书籍等形式加以对象化,成为同主体相脱离的观念的客体。随着认识的发展,研究成果的沉积,这种观念的客体已然形成了一个比较庞大的知识理论体系。从事曲艺理论研究的同志通过研究体系内部的矛盾和问题,消除新理论与旧理论之间的矛盾,填补体系的空白,加强体系的薄弱环节,简化或优化理论自身的结构,也可以推动曲艺理论的发展。

但是,无论如何我们也不应忘记:第一、对我们来说,书本上的曲艺理论知识与活生生的曲艺艺术实践相比,只是流而不是源。科学的真理主要不应该在蒙着灰尘的书本中去找,而应该到生动活泼的实践中去提炼。第二、曲艺艺术实践是不断发展的,永远不会停留在一个水平上。实践的发展必然提出许多新的问题,而这些问题在原来的书本上是找不到答案的。在这个意义上,是否有勇气及时了解曲艺艺术实践的进展,与其同步,应该成为评价当代的曲艺理论家的重要标准之一。

三

误区之三:混淆了艺人经验与曲艺理论的界限,将艺人经验等同于曲艺理论。

建国以来,曲艺艺人总结了不少创作、表演等方面的宝贵经验。在相当长的一个时期内——甚至至今,这些经验构成了曲艺创作、表演以及各曲种理论的主体。它们推动了曲艺艺术的发展,同时,也给曲艺艺术的改革造成了危害。比如:将只适用于说唱故事艺术的“说法中现身”、“跳进跳出”,当成了适用于一切曲种、一切节目的普遍真理,不就日益缩小了曲艺的疆土,使一些

颇有成效的改革偃旗息鼓了吗？

对于曲艺艺人的经验，应该辩证地分析、评价。

经验就是感性认识。它是人们在实践中通过自己的感官直接接触客观外界而获得的。其本质和内容都是客观的。因而，先贤们对它颇多赞誉之词，象什么：“经验是智慧的源泉”，“经验乃科学之母”，“经验是创造熔炉中最珍贵的矿石”，“一切真知都是从直接经验发源的”，等等。不过，经验毕竟不等于智慧，不等于科学，不等于金属，不等于真知灼见。先贤们也指出了经验的弱点：“经验是最糟的教师，总是在教课之前先举行测验”，“经验，如果是智慧的朋友，就是它最好的朋友，如果不是，就是它最坏的敌人”，“对大多数人而言，经验就如同一只船尾的灯，只照亮所驶过的水道”……

关于经验与科学理论的关系，钱学森和毛泽东同志都有动中肯綮的论述。钱学森说：“人们在实践中认识了很多东西，其中有些还没有进到科学的结构里边去，这就是经验。比如中医看病，很多是根据经验。这也是知识，是人类的精神财富，但不是现代科学。是不是叫前科学，即进入科学体系以前的人类的实践经验。”（在首次全国思维科学讨论会上的发言）毛泽东说：经验作为“感觉材料固然是客观外界某些真实性的反映（我这里不来说经验只是所谓内省体验的那种唯心论的先验论），但它们仅是片面的和表面的东西，这种反映是不完全的，是没有反映事物本质的。要完全地反映整个的事物，反映事物的本质，反映事物的内部规律性，就必须经过思考作用，将丰富的感性材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作功夫，造成概念和理论的系统，就必须从感性认识跃进到理性认识。”（《实践论》）他们的论述，对曲艺理论研究有着明显的启迪作用和指导意义。