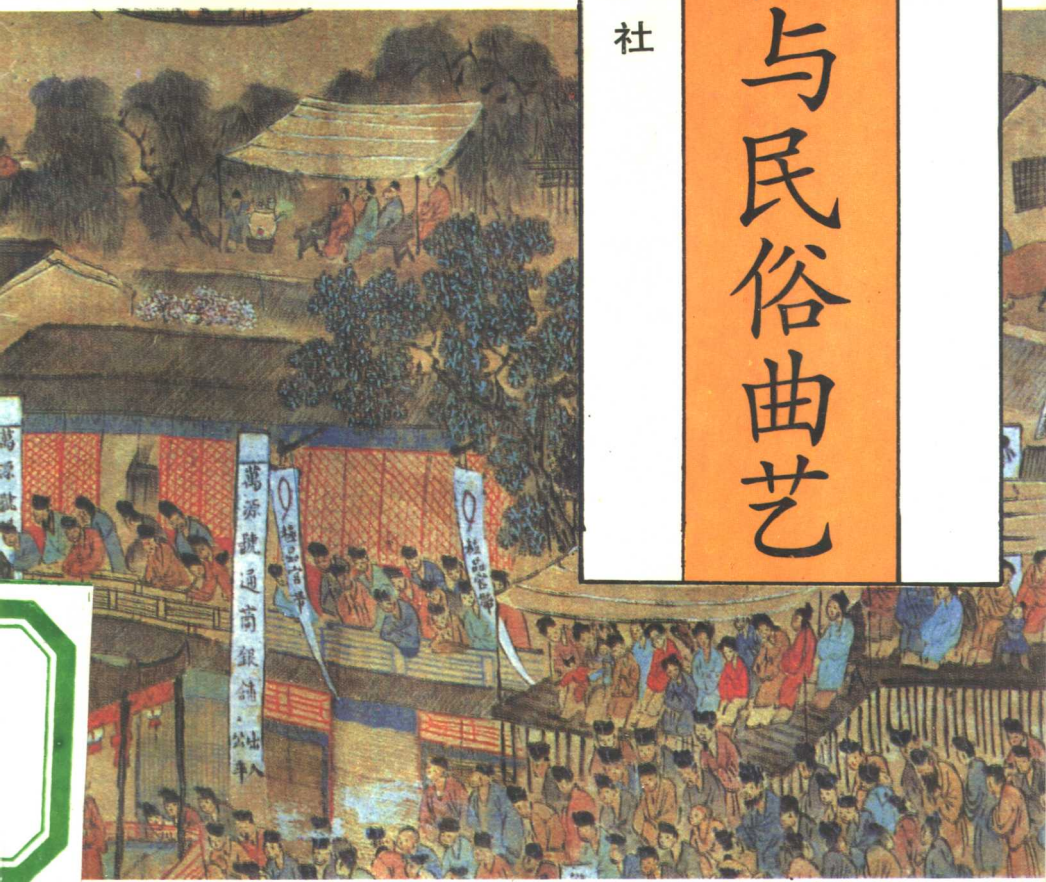


倪钟之 著

曲艺民俗与民俗曲艺

百花文艺出版社



倪钟之 著

曲艺民俗与民俗曲艺

百花文艺出版社

〔津〕新登字（90）002号

曲艺民俗与民俗曲艺

倪钟之 著

百花文艺出版社出版（天津市张自忠路189号）
天津房管局印刷厂印刷 新华书店天津发行所发行
开本850×1168毫米 1/32 印张5 3/8 插页2 字数124000
1993年11月第1版 1993年11月第1次印刷
印数1—2000

ISBN 7-5306-1485-1/I·1346

定价：4.50元

内 容 提 要

这是我国曲艺学学者倪钟之先生继《中国曲艺史》之后，又一部从民俗学角度研究曲艺的专著。

作者在作品中以大量史实和例证，论述了曲艺流变与古代民俗的关系，曲艺在民俗活动中的方式，力图对对行当的行为特点、行规、行话、艺谚等传统文化的剖析中，揭示其深刻的内涵和自身的规律。笔墨洒脱、老练，论述精当、翔实，具有较高的学术价值。

目 录

引 言	1
第一章 曲艺流变与古代民俗的关系	4
第一节 先秦民俗与古代歌舞	4
1 初民习俗与原始歌舞	5
2 古代宫廷乐舞	8
3 瞽矇说唱与优人滑稽	10
第二节 秦至唐前的社会风习与说唱	14
1 “百戏”与乐府民歌	14
2 士族豪门家宴的说唱	16
3 佛道两教在民间的传播	18
第三节 唐宋时期的民俗与曲艺	21
1 唐代寺院的俗讲及其它	21
2 唐代民间说唱的流传	24
3 宋代瓦肆中的民间众伎	25
4 宋代民俗与曲艺	27
第四节 元明清曲艺的发展	26
1 散曲与时调的家班风习	26
2 莲花落与道情的世俗化	31

3	宝卷与弹词的相互影响	33
4	评话的发展与相声的兴起	36
第二章	曲艺在民俗活动中的方式	39
第一节	民俗活动中的曲艺演出形式	39
1	劳动者之歌	39
2	节日和祭祀活动	41
3	乞食者的手段	44
4	串巷子和撂明地的艺人	45
5	庙会上的竞争	48
6	茶馆中的表演	50
7	堂会上的演出	53
8	宗教说唱与高台教化	56
第二节	曲艺与民俗的相互影响	58
1	曲艺对各地民俗的影响	58
2	各地民俗对曲艺的影响	62
第三章	民间曲艺艺人的组织与习惯	65
第一节	师承与传艺	65
1	随师学艺	66
2	带艺投师	67
3	代师收徒	68
第二节	行艺的组织形式	69
1	单档说书	69
2	曲种专场	72
3	联合演出	74
第三节	曲艺艺人的生活习惯	77
1	信仰与道德	77
2	行话与“盘道”	80

3 禁忌与社交	83
第四节 潜在的力量	86
第四章 曲艺作品中的民俗学	89
第一节 曲艺作品中的民俗描写	89
1 曲艺作品中反映的民俗内容	90
2 曲艺作品中民俗描写的得失	101
第二节 民间文艺的运用	104
1 民间故事在曲艺中的运用	104
2 文字游戏在曲艺中的运用	108
3 传统伎艺在曲艺中的运用	111
4 民间文学与曲艺的相互影响	111
第五章 曲艺是社区文化的重要内容	114
第一节 表现当地的生活事象	114
第二节 形成当地的艺术风格	119
第三节 曲艺与民俗关系的发展与变化	124
1 民俗与曲艺并行发展	124
2 原有民俗退化, 以曲艺形成新的民俗	128
3 民俗向曲艺转化, 成为当代独立曲种	129
第六章 曲艺艺人的文化意识和追求	132
第一节 对传说的运用	132
1 曲种传说种种	133
2 曲种传说的现实意义	137
第二节 在“艺谚”中表现的基本理论	139
1 曲艺谚语内容略述	140
2 对艺术特点的解释和传承	143
第三节 传统道德的传播与演变	147
1 对封建道德的传播	147

2	在流传中的转化·····	149
第四节	曲艺对我国传统文化的影响·····	154
1	以非正统地位，体现我国文艺的主流·····	154
2	在我国各种文艺形式中间摆动·····	157
3	培养我国人民的信念与情趣·····	159
4	保存生动的史料，弥补正史之不足·····	161
后 记	·····	164

引 言

曲艺在我国有着悠久的历史，深入到民众生活的各个方面，在许多民族、许多地区的民俗活动中，经常涉及到曲艺的形式，使曲艺成为民俗活动的组成部分。许多曲种又借助民俗活动得以发展，至今在各地民俗活动中仍然保存许多曲艺演出的形式或因素，观赏曲艺演出也就成为我国各地民俗的重要内容，使民俗与曲艺结合，成为各地乡土文化的明显标志。在许多传统曲目中，对各地民俗生活有着细致的描绘，是保存民俗资料的宝库，而曲艺艺人本身又存在一系列的生活习惯和行规，也具有民俗学方面的意义。因此，研究曲艺界中的民俗现象和由于民俗现象所形成的曲艺（包括反映各种民俗事象或具有社区文化内容的曲艺作品），既是曲艺理论研究的新课题，它可使其理论进一步深化，又是民俗学的组成部分，可补充我国民俗学中的许多空白，从而构成曲艺自身的文化现象。它不但在过去对我国整体文化有着重要的影响，而对推动今日的曲艺创作、表演、传播及欣赏也起着直接的作用。

那么，什么是“民俗学”呢？英国彭尼女士解释为：

民俗学是一个概括的名词，它的内容包括传统的信仰、习惯、故事、歌谣、俚语等，流行于文化较低的民族，或保留于文明民族中无学问阶级里面的东西，简要地说：例如关于宇宙、生物、无生物、

· 2 · 曲艺民俗与民俗曲艺

人性、人造物、灵界、巫术、符咒、命运、预兆、疾病、死亡等事的原始信仰。又如关于婚姻、继承、童年、成丁、祝祭、战争、渔猎、畜牧等的习惯和仪式。以及神话、传说、歌谣、谚语、谜语、儿歌等。简单地说，“民俗”包括了民众的心理方面的事物，与工艺上的技术无关。例如民俗学家所注意的不是犁的形状，而是用犁耕田的仪式。不是渔具的制造，而是渔夫捞鱼时所遵行的禁忌。不是桥梁屋宇的建造术，而是建筑时所行的祭献等等。“民俗”，实际是蒙昧人心理的表现；它表现的方式极多，自哲学、宗教、科学、医学、社会组织、民间仪式、以至更为严密的知识域中的历史、文学等都有。①

日本民俗学家后藤兴善在《民俗学入门》②一书中说：

民俗学被称为“研究文明国庶民阶级生活中的传承文化的科学”，它是一种什么样的学问呢？它是新的文化科学之一，是人类学、社会学的一个部门，是对人类的过去投以光明的历史科学。然而，这门学问所研究的事象，不是所谓历史资料，而是把一般未受近代文明洗礼的庶民的生活事象直接做为研究资料。因此，可以明确地说它是人类学的，又是社会学的。所谓庶民的生活事象，多半是通过有形或无形的某种事物，自古以来经过多少次重复而不断传承下来的习俗。这种传承下来的庶民的习俗就是民俗学的研究对象。在这一点上，民俗学有文化人类学的一面。庶民生活中的诸事象就是民间传承。

我国民俗学家钟敬文先生认为：

概括地讲，民俗学的研究范围，不外乎语言的传承、行动的传承、心意的传承三个方面。如过去各种劳动的组织、操作的表现形式、技术特点和所附着的信仰；又如过去社会中，有各类团体活动，象宗教的庙会，村落和宗族的组织形式及规例等，这些都是民俗现象。至于各地年节风俗，人的一生活所要奉行的诸如婚丧等各种仪

①转引香港作家谷旭在《随笔》1980年第6期文章中所引彭尼女士的论述。

②该书由中国民间文艺出版社1984年出版。

式，以及各种赛会、民间文学艺术活动等，它们从来就被算在风俗、习尚里面，这就不必细说了。^①

由此看来，民俗是每个民族在发展过程中，传统心理习惯的一种表现形式，是在一定的社会发展阶段内所保留的传统性动作。这些动作表现出来的思想内涵有其原始性，执行这些动作的人们，都是民俗活动的体现者。但作为“民俗学”，则是十九世纪中叶资本主义社会新兴的一门社会科学。就是对过去这些民族遗留下来的习惯动作（即民俗）给予科学的解释。

我们今日所说的曲艺，是作为我国现代艺术中的一个门类，从总体讲已经脱离民俗范围，但其最原始的形态，实际也都是每个民族在发展中，进行自我表达情感的一种方式。后来在随着各民族经济的发展，与政治、文化、宗教、法律等一样，成为一种意识形态。如果研究其形成和发展中的许多现象，又都和当时当地的民俗有着千丝万缕的联系，其中有许多民俗学的内容。实际在许多国家和民族中都有这种现象，只不过没有像我国形成了“曲艺”这样相应的名称而已。因此，研究曲艺的形成与演变，深入探讨其内部发展规律，都要涉及到许多民俗学方面的问题。

本书就对这方面的内容加以探讨。

^①见《民俗学的研究对象、范围、方法及其它》载《文史知识》1985年第6期。

第一章 曲艺流变与古代民俗的关系

曲艺艺术的形成和发展，都与古代各种民俗现象有着密切的关系。孔子曰：“安上治民，莫善于礼，移风易俗，莫善于乐”^①，他较重视“俗”与“乐”的关系，“俗”即民俗，“乐”即乐舞（除宫廷乐舞外，还包括民间歌舞），也是“礼”的一种表现。在我国古代各种艺术形式尚未分化以前，“乐舞”中也包括一些说唱艺术因素在内，至隋唐曲艺形成以后，其发展更是与民俗相辅相成。没有当时当地的民俗活动，不会使曲艺那样发展，没有曲艺介入民俗（虽然不只是曲艺，但我国古代的表演艺术却以曲艺为主），也不会使某些民俗那样丰富多彩。今日我国曲艺艺术形成那样庞杂的内容和形式，都和古代各种民俗有着千丝万缕的关系。因此，我们这里首先要研究一下古代民俗与曲艺艺术发展的关系。

第一节 先秦民俗与古代歌舞

据史考察，从猿到人大约经历了三百万年的历史，大约至六十万年前，人类就进入了原始狩猎时期，最初人们为了生存，寻觅能充饥的食物，和动物本能地寻觅食物似乎没有什么

^①见《汉书·艺文志·六艺略》。

区别；随着生活的实践，对所寻觅的食物活动体会出一定的规律性，当时的人类按着这种规律去劳动，日久天长，便形成许多习惯性的动作，在这些习惯动作中，除了直接作用于劳动对象的主要动作以外，还包括有些陪衬性动作（如劳动前的准备或劳动后的松弛等），这些动作对生产并不起直接作用，只是一种辅助的性质，人们便认为这些动作有其象征意义，可以有利于生产，于是有意无意的大家相互摹仿，成为某种共同的习惯。这时可能“万物有灵”观念还没有出现，这些动作预示着将要取得的成果，产生心理上的一种盼望和追求，这种习惯便具有某种最初的民俗因素。

由于当时生产能力的低下，有时在捕猎等活动中则有成功与失败出现，这时人们便产生某种不同的生理反应，或愉快，或欢呼，或失望，或哀怨……出自于心，形容于表，便形成某种原始歌舞因素。这种原始歌舞因素还与劳动本身融为一体，和习惯动作一样，是劳动过程的一种表现，也并非有意为歌舞，但它本身体现了劳动、习俗与歌舞相结合，便构成了人类最初的民俗与歌舞因素。

1. 初民习俗与原始歌舞：

随着原始人类思维活动的发展，对周围接触到的各种自然现象，似乎觉得和人类一样具有某种灵感，便想通过什么方式去影响它们的变化，在这种“万物有灵”观念的影响下，便出现许多为生产服务的行为，当时刚刚萌芽的原始歌舞，便是最现成又方便的可以利用的方式，如果从民俗学角度讲，也可以说是最初的民俗活动。如《吕氏春秋·古乐篇》中说：“昔，古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦之瑟，以来阴气，以定群生。”朱襄氏在史前什

么年代，也无从考据，而五弦之瑟也不可能在那时就产生，但这却说明那时风多而天旱，万物俱损，影响了农业生产，故有士达这样的先人，制作了某种原始的乐器，弹奏它就能招来“阴气”（也可解释为“雨水”），使天气阴阳协调。从中透露出，先民以音乐作为“求雨”的手段。这可能就是“万物有灵”的一种表现，认为弹奏乐器可以影响天气的变化，获得好的收成。

当人类进入了农耕时代，便有意识地运用原始歌舞，表现生产的程序，本身也是一种祭祀活动。《吕氏春秋》中在朱襄氏之后，还说：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰《载民》、二曰《玄鸟》、三曰《遂草木》、四曰《奋五谷》、五曰《敬天常》、六曰《达帝功》、七曰《依地德》、八曰《总禽兽之极》”。据吉联抗先生注释说：

从文字本身看来，则每个词语都表示着一定的意义：“载民”的“载”当“始”字解，似为歌颂人类的祖先；作“负载”解，则似歌颂大地。“玄鸟”似为歌颂部落的图腾——一种大鸟；玄鸟又是燕子的古称，则又似歌颂春天。“遂草木”似为歌颂先民的愿望——草木葱郁，畜牧繁殖。“奋五谷”似为歌唱先民的另一愿望——五谷丰登。“敬天常”似为感谢上帝——自然的赐与。“达帝功”似也为感谢自然的赐予的（“帝”字最早的意义是自然的生殖力，详郭沫若《甲骨文字研究·释祖妣》）。“依地德”似为歌唱生活要顺应土地的规律。“总禽兽之极”似乎也是歌唱牧畜的繁殖。这八个辞语连起来，构成了一幅先民生活图景，也反映了先民的愿望。^①

从这里可以看出，在先民还是全民歌舞时代，在祭天地时出现了“三人操牛尾，投足以歌八阙”，我们推想，这三人可能就是属于先期的“巫”之类的人物，他们所歌唱的内容，自

^①见上海文艺出版社出版《吕氏春秋中的音乐史料》中古乐篇注^③

然是与农业有关的活动。《周礼·春官·宗伯》还记载说“若国大旱，则师巫而舞雩”，据传“雩”是殷商时流传下来的一种原始歌舞，也是作为祭祀天地的一种形式。说明这时的歌舞与祭祀活动相互促成，基本作为古代的民俗活动。

这种原始歌舞，除了作为祭祀活动外，本身也必然带有娱乐意义，是全民欢庆的一种方式。在春秋时还有关于“蜡”的记载。据传“蜡”也是一种原始歌舞，为伊耆氏所创。有人说伊耆氏就是神农氏，可见也是与农业有关的舞蹈。在《孔子家语·观乡》中说：“子贡观于蜡，孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其为乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐。一日之泽，非尔所知也……’”表现了这种年终全民狂欢的场面。

在我国最早的诗歌总集《诗经》中，关于这种场面也很多。如陈风中的《宛丘》：

子之汤兮，宛丘之上。洵有情兮，而无望兮。坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。坎其击缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翥。

又如《东门之枌》：

东门之枌，宛丘之栩。子仲之子，婆娑其下。穀旦于差，南方之原。不绩其麻，市也婆娑。穀旦于逝，越以鬯迈。视尔如政，贻我握椒。

余冠英先生认为前一首“彼女一年四季都在跳舞，似是以歌舞祭神为专业的巫女”^①，后一首是写“男女在良晨会舞于市井，反映陈国特殊的风俗”^②。

说明古代的歌舞，既是作为祭祀的仪式，又是民众的娱乐

①②见人民文学出版社《诗经选》中该诗前记。

活动，所以说古代的歌舞和祭祀等全民性的习俗密不可分，是相辅相成的。

2. 古代宫廷的乐舞

当我国进入传说时代，统治者为了显示自己身分的高贵，就令人将这些原始歌舞，用以表现自己或先人的功绩，作为一种声扬武威的手段。即便最初流行于全民的原始歌舞，也被神化。如据传伏羲氏发明结网，教人捕鱼，当时的原始歌舞命名为《扶来》^①，神农氏发明耒耜，教人农耕，当时的原始歌舞命名为《扶犁》^②，这种命名当然是后人的附会，但也表明当时的社会面貌。

到黄帝时，部落联盟已然成熟，这时将原始歌舞经过加工，成为当时盛典的乐舞。据传黄帝时命伶伦与荣援“铸十二钟，以和五音，以施英韶，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》”^③，又因“黄帝以云（为）纪”^④，当时又制乐舞为《云门》；颛顼时继承黄帝乐舞，名为《承云》；帝喾时命咸黑作乐名为《九招》、《六列》、《六英》，尧时的乐舞仍是改编黄帝时的《咸池》，也叫《大咸》或《大章》；舜时的乐舞也是继承前朝的《九招》、《六列》、《六英》；《九招》也叫《九韶》或《大韶》，因为主要用排管式的箫作伴奏，所以又称《箫韶》，其歌词便是《九歌》，即《论语》所记孔子在齐闻韶“三月不知肉味”，可见这种《韶》乐感染力。尧演《大章》的目的是为“以祭上帝”，舜制《大

①②见罗泌《路史·后记》（转引段玉明著《中国市井文化与传统曲艺》）。

③见《吕氏春秋·古乐篇》。

④见《左传·昭公十七年》

韶》也是为“以明帝德”，实际都是根据当时的习俗和宗教因素改造了这些原始歌舞，使其成为祭祀性音乐。

大禹治水继承王位以后，“于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功”，歌舞作为歌颂自己治水功绩。《夏籥》又称《大夏》，是原始歌舞蜕变之始。夏传至桀，暴虐无道，“汤于是率六州以讨桀之罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》”表现其德。《大濩》也称《大濩》。汤建立的商朝至盘庚时，迁都殷，所以历史上也称“商”为“殷”或“殷商”。传至纣王，被武王伐之，成功以后建立周朝，周朝的乐舞为《大武》，是描写武王伐纣的军事行动，有宏伟的战争场面，是一种崭新的乐舞。“成王立，殷民反，王命周公践伐之”，成功以后又制《三象》乐舞^①，也是一种根据当时军事行动的新创作。如果说《大夏》虽有变化，但其性质还是原始歌舞，《大濩》是由原始歌舞向宫廷歌舞过渡，那么，周朝的《大武》、《三象》则是以原始歌舞为素材，而带有一定内容的新创作，完成了由原始歌舞向宫廷乐舞的转化。

周成王时，周公旦为了巩固奴隶主国家制度，制定了一套完整的礼乐体系，集中了历代所创的大型乐舞，包括黄帝时的《云门大卷》、尧时的《大咸》、舜时的《大韶》、夏时的《大夏》、商时的《大濩》及周朝当时的《大武》，合称为“六代乐舞”，作为当时朝廷盛典演出，形成最早“雅乐”系统的主体。

周时除“雅乐”外，还有“散乐”在宫廷演出。《周礼》曰：“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣”，说明它来自民间，是未经过朝廷乐官所改造的民间歌舞。这些民间歌舞倒

^①从颛顼至成王的乐舞名称均见《吕氏春秋》。