

东方说唱艺术系列丛书

薛宝琨说唱艺术论集

胡孟祥 主编

中国民间文艺出版社



献给建国四十周年

薛宝琨说唱艺术论集

胡孟祥 主编

中国民间文艺出版社

一九八九年九月·北京

东方说唱艺术系列丛书

薛宝琨说唱艺术论集

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:8 字数:18 万

1989 年 11 月第一版 1989 年 11 月第一次印刷

印数:1—1500 册

ISBN7-5040-0340-9/I·340 定价 5.50 元

《东方说唱艺术系列丛书》

编辑说明

一、本丛书重点编辑出版我国当代说唱艺术理论家的研究专著和说唱文学家作品专集，同时兼顾在国内外有较大影响、尚还健在我国著名说唱艺术家、文学家的传记文学，对于有一定艺术价值和学术价值的传统书目，本丛书作为参考研究资料也在编辑之列。

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。

三、丛书第一辑编选的书目，集次如下：

《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》、《戴宏森说唱艺术论集》、《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和紧编纂，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，诚挚希望读者给予指正。

《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。我国戏曲不仅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，有此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，潜心于竞境之再造。

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，显得很失调。因此，出版“东方说唱艺术系列丛书”，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。

1989年3月27日于北京

(载1989年5月20日《文艺报》)

目 录

论曲艺的本质和特征·····	(7)
论曲艺的艺术特征·····	(19)
曲艺与民族文化心理·····	(36)
曲艺在文学史上的地位和影响·····	(54)
开阔曲艺研究的视野·····	(67)
任重道远 前途辉煌·····	(78)
通俗小说与市民意识·····	(84)
传奇性略论·····	(96)
史才与诗笔的结合·····	(102)
时迁——人们钟爱的喜剧形象·····	(112)
情节结构的辩证艺术·····	(120)
关于通俗小说的随想·····	(129)
白蛇传和市民意识的影响·····	(134)
传奇文学的欣赏心理·····	(144)
相声和幽默·····	(158)
幽默和其它·····	(170)
相声和时代的关系·····	(182)

论相声艺术的传统精神·····	(193)
相声——民族幽默艺术的荟萃·····	(204)
论侯宝林的相声艺术·····	(211)
论“马派”相声的传统精神·····	(229)
“杨西厢”的幽默情境·····	(236)
喜剧艺术的欣赏心理·····	(247)

附录:

薛宝琨说唱艺术论著编目·····	(259)
------------------	-------

论曲艺的本质和特征

曲艺是以观众为中心由演员直接同观众交流感情、“再现”和“表现”相结合而以“表现”为主的综合艺术。

“以观众为中心”一是指艺术观念的形成必须以观众的客观存在为基础，一是指艺术使命的完成必须在观众积极协助下进行。应该说曲艺的艺术观念直到现在也仍然原发着该形式形成初期“说故事、讲笑话、唱小曲”的许多民间艺术的特征。诸如，相当明确的消遣娱乐的目的，自娱和娱人结为一体的集体性特征；谈天论地、说古唱今，极其随便灵活的形式观念，以及由此产生的口头性特征；口传心授、心领神会，无论题材内容还是表现方法都非常强调师承、尊重传统的传承性特征；紧跟时代、面向生活，在继承传统的基础上广采博取、务求革新的变异性特征，等等。这些原发性的特征，曲艺虽然经过近千年历史的发展变化，由村舍、田陌而勾栏、茶肆、剧场，由一般农民、市民而扩至更多的观众层次，由业余自娱的性质而转变为纯粹的商品行为，但它们的原发性特征并未尽被淘汰，反而积淀于曲艺的本体，成为其形式的生命。集体性—群众性，口头性—通俗性，传承性—稳固性，变异性—广容性，便是曲艺在历史的长河中对这些原发性特征的进一步磨砺。集体性、口头性、传承性、变异性，作为民间文艺的基本特征，本来是与作家文艺的个体性、书面性、独创性和稳定性特征相对而言的。集体性是说民间艺术本来是一种集

体娱乐的群体活动。它必须按照集体的愿望、爱好、倾向和习惯进行创作表演，而不像作家文艺那样仅仅作个人言志、说理、咏怀、状物的自我表现。非但在内容上要采取集体所关心和熟悉的题材，就是在形式上也要按照集体所习惯和乐于接受的艺术手段。群众性正是集性原则的进一步生发。曲艺在流入城市以后，观众范围日趋扩大，已经不止于原有的单一成分的农民观众，更还有成分复杂层次不一的市民阶层的观众，特别是建国以后由于曲艺地位的根本变化，新的观众层次正在不断出现并日益扩展。因此，群众性原则既在消溶又在催发着曲艺家的创作和表演才能。即是说当曲艺由原始的自娱行为脱胎而生，成为完全独立的艺术活动并采取你买我卖的商品消费方式之后，曲艺的群众性特点并未消逝反而更加强化了。这是由曲艺的艺术观念和传统所决定。即曲艺从它诞生的那天开始就是为满足群众消遣娱乐的目的而存在的。它不是诗人自遣的诗作，也不是散文家或小说家“进谏”或“行卷”的官场文章，它虽然哺育并培养了我国戏曲和小说的形成和发展，但曲艺并没有像它们那样过多地引起文人学者的重视，成为元明清以来几你作家文学的奥旨所在，从而使它们脱离书场或剧场，终于落入狭窄的作家个人的案几。曲艺的群众性特征要求曲艺家必须熟悉观众，必须熟悉观众的历史和现状，必须熟悉观众的层次和结构，必须熟悉观众旨趣的变化和指向。曲艺家个人的才能不是体现在他随心所欲凌驾于形式之上的自我表现，而是潜心在群众生活的土壤之上采撷民族艺术的精英，使他个人的思想情感和表现方式代表而不是脱离、适应而不是迎合、顺势而不是悖向于广大观众的审美理想和情趣指向。个人的创作只有在观众的水平线上浮动和上升才是富有价值和魅力的。显然，这不是抹煞曲艺家个人的才能，降低对他们艺术水平的要求。而是需要曲艺家个人的独创性有更深厚的根基和底蕴，有“入乎其内，出乎其外”的通

透，有“化众为我，我入于众”的彻悟，然后才有可能摘取曲艺王国的桂冠。这正是曲艺家的难处，也正是当前杰出曲艺家不多和曲艺现状停滞不前的原因。

集体性和口头性是互为里表的。民间艺术的口头特点还不单由于最初劳动群众并不掌握文化，而是由于集体的娱乐活动以口头的表现方式最为灵活生动，最能适宜现场演出的具体情况，最能沟通演唱者与欣赏者之间的情感交流。因此，口头性在劳动群众掌握了文化的今天也不曾泯灭。它随着曲艺的发展渐渐积淀为艺术形式的通俗性。通俗的语言形式和世俗的生活情趣都反映了群众性的艺术爱好和倾向。通俗就历史而言是指一种与雅奥相对别的语言形式。就与现实的关系而言，是泛称普及的大众的流行的艺术风范和表现方式。通俗的概念随时代的变化而不断丰富延展，但它始终体现着群众性特征，最迅速直接地反映着群众的旨趣和变化趋势，常常和流行的时尚和时兴的风习缠绕在一起，并从中摄取有益的营养。但它归根结蒂还集中表现在语言形式上，除去文词和句法的通俗，也包括节奏和语感的诸多方面。显然，通俗不是粗俗浅陋，而是化雅为俗、俗中见雅，是大巧之朴、浓后之淡，是俗的元素经过雅的过滤又反转为俗的形式，所谓大雅必俗、大俗大雅。这又是曲艺家的难处。当前的曲艺创作和表演还未能把握通俗的深刻含意，故而只是粗俗而绝非通俗。可见通俗性和群众性不是一般的形式特征，而是深刻地体现着曲艺以观众为中心的艺术观念，是曲艺千百年来赖以存在和发展的依据，是曲艺和其它艺术形式相竞争中占有独特优势。始终依偎着最底层次和最大范围的普通观众，曲艺就因此获取了它永恒的灵魂和生命。

在一般民间文艺里传承性是由集体性和口头性决定的。也不止由于口耳相传、代代相因的传承方式，还由于它们总是积淀并锻铸着民族文化的心理素质和欣赏习惯。对于普遍共鸣的永

恒性主题，对于命运审度的道德准绳，对于人际关系的伦理观念，对于生活的热切希望和理想信念，都是在传统大体铸就的框架下进行表现。传统既富有惯性又具有惰性，它有其存在的合理内核，又有其僵硬、陈旧、封闭、正统的落后成分。传承性作为艺术观念在曲艺里就表现为从内容到形式的相对稳固性，并往往以艺谚的方法进行着概括总结。诸如对说部的分类以及书根、书领、书胆、书筋的说法，就几乎历千年而少有变化。它们基本体现了说书的艺术格局，从人物类型到手法结构乃至诗词赞赋等艺术手段，都大体上是相近相通、相对稳固的。相声说学逗唱的组合关系、分类形式，以及铺平垫稳、三番四抖等组织和结构包袱的手段，也大体是稳固定型的。鼓曲演唱的曲调唱腔更是一曲而多变，多变而不离一曲。曲艺艺术观念的稳固性，反映了观众艺术趣味的共同性。被稳固了的艺术成分和格局实际是对观众倾向和习惯的高度提炼和总结。这不能不联系我们民族性格趋同而略异、喜旧而厌新的保守特点，也不能不联系我们民族对传统文化探幽而发微、温故而知新的严肃态度。民族心理和习惯是在民族形成和发展的封闭性历史环境下形成的，特别是曲艺被封闭在较少文化和思想交流的生活底层，这种稳固性特点就越发全面而突出。显然，稳固性也显示着民族艺术的凝聚力和附着力，显示着它对民族文化扬弃和消化的本领，是我们民族艺术具有个性特征和传统精神的表现。曲艺正是由于具有稳固性方才成为群众喜闻乐见的艺术形式。曲艺家的难处也同时表现为他对传统精神认识和理解、继承和革新的程度，低能的曲艺家只采取传统的皮毛，高能的曲艺家才站在传统的峰巅成为这一形式的代表人物。

变异性是由民间文艺口头流传的特点所决定，或因无文字记录而产生的流传衍讹，或因无著作权观念而随着时代变迁或地区差异形成的同一母题的多种变体。前者称消极或无意识的

变异,后者才反映着变异的本质特征,即在传承性基础上对同一母题所赋予的不同时代风貌和地方情彩。变异性与传承性相溶合形成不变与多变的辩州统一。不变在总体趋势上,多变在具体表现上,不变在艺术基因上,多变在艺术繁衍分孳的整个过程中。一个作品往往经历胚芽初生、基干形成、枝叶纷披的不同阶段。变异正是主题不断深化、情节不断丰富、形象不断充实的过程。变异性是时间和空间的延展,它使传统的作品获取现实的生命,单薄的基因得到丰富的艺术营养。实际是艺术广采博取、化它为我、精益求精、不断磨砺的过程。作为曲艺的艺术观念即是它的广容性。试联系说书艺术从古典文学名著中吸取的营养,以及反转过来对作家文学的影响,和同一部《三国》、《水浒》的不同流派;试考察鼓曲艺术从唱段腔调到身段表情对戏曲采取的“拿来主义”;试研究相声从单纯摹拟到说学逗唱综合一体的成长过程,等等,便可发现曲艺乃至一切民间艺术都是在极其复杂丰富的艺术元素中以一为本、以我为主,以相当活脱自由的艺术观念广泛吸收、无所不容,才从而由一株幼芽成长为参天大树。广容性也同样说明曲艺有强大的凝聚力,它绝不会在吸收其它艺术养分时而消蚀自己的长处,反而更加强化曲艺的特征。广容性是使曲种繁衍、流派纷呈,具体形式或曲目虽时而泯灭但曲艺作为独立的艺术门类却始终不会消亡的原因。广容性是曲艺植根于群众生活土壤的根须,它甚至把非艺术的种种元素转化为艺术的表现手段。相声在发展中对市声、口技、诸般技艺的利用和改造,便说明了这一磁场强大的吸附力。鼓曲对各种时调小曲的移植和融汇,说书对诗词歌赋的广泛利用等等,都说明民间艺术鲜活的生命力。

由此可见,以观众为中心是曲艺的艺术特征,是曲艺艺术生命的所在。其它艺术形式当然也存在和自己观赏对象密切联系的问题,也需要根据自己观赏对象的情趣指向而调整自己的视

角和笔触。但它们往往是单指向和间接的。文学样式的作用如诗人、散文家、小说家者流，他们只需照顾或考虑自己读者的各自层次，不是屈就而旨在引导读者纳入他个人的艺术王国。对于他们作品的反映只依社会舆论或文学评论的间接方式，作家可以不必过多顾及。艺术样式如电影、戏剧、音乐等，当然有更多的观众层次，艺术反映也是在演出场地可以直接获得的。但它们并不具备曲艺原发的艺术观念。可以并且应该有更多的个人意识和独创尝试。艺术反馈既在现场也在演出之后，在经过时间积淀和理性思考的艺术品评中。曲艺的以观众为中心一是在艺术观念上，再是在艺术表现上。两者之间又是紧密联系的。曲艺的创作和演出是一个贯串连续由作家和演员共同完成的过程。作家从题材选择、谋篇布局，到确定曲种、斟酌语言，都要考虑并落实到形式的群众基础和风格特征，演员的艺术潜力和个性特长，音乐发挥的余地和现场情况的弹性。演员不是消极地再现而是积极地再度创作，他比任何其它艺术形式的演员都有更多的个性自由、独立发挥和加工的权力，随时把他个人的创见和要求反馈给作家，再度进行立体化地创作。只有演员与作品完全默契了作家的意图才能完满地体现出来。而这还仅仅是一半甚至是并非重要的一半，曲艺艺术使命的完成要在观念的直接支持下进行，要取决于观众对曲种、演员、作品的熟悉和兴趣程度，取决于观众的不同层次以及现场的舞台氛围、剧场情绪，它们又往往受不同地区、不同节令、不同时间等多种因素的影响。因此，曲艺家也必须在多次的演出反馈中不断拆洗、润饰、加工、磨砺自己的作品，使创作过程贯串在演出过程的始终，在观众的感染和启迪下锻铸自己的个性和才情，从而使个人的创作成为集体的抒情。显然，“以观众为中心”既体现在又决定着曲艺演员同观众直接交流感情的表现方式之中。

曲艺演员以他自身本来的面貌同观众进行情感交流和艺术表现,是曲艺区别戏曲以及歌舞演唱的根本特征。传统的戏曲是“现身的说法”,曲艺是“说法的现身”的概括显然是正确的,它揭示了戏曲表演体验与表现相互矛盾又彼此结合的二重性,角色是矛盾统一的载体。曲艺当然也具备这种矛盾的二重性,但它却并不借助角色的综合,而是演员自身为主导,以说书人和书中要相当灵活自由的转换,在观众的默契和支持下统一矛盾。因此,第一人称的代言和第三人称的叙述就成为戏曲和曲艺在表现方式上的界标。歌舞演唱特别是接近曲艺的表演唱,虽然也有浓重的说唱特点和叙述成分,但由于“说法”和“现身”的矛盾并不明显,基本是单指向的抒情表演,叙述还不具备统领和主导地位,因此,在表现方式上也是容易区别的。曲艺同观众直接交流感情,既是这一形式的原发性特征,也是艺术表现的最佳方式和最高境界。表现形式的变化历程就是不断隔离观众不断规定形式的历程。隔离和规定的目的乃是为区别生活与艺术,为演员提供表现的自由天地。它们往往形成一种“背律”:隔离本为强调艺术效果,但当它达到极致的程度反而失去了与观众和生活的联系;限制本为发挥演员的才能,但当它成为僵死的程式便转化为艺术的桎梏。因此,形式总是在限制和突破中更迭,限制是为了自由,突破也是为了自由,限制和突破都是为了获取艺术的弹性。而限制和突破的杠杆无不是为调整与观众之间的关系。应该说没有隔离便没有对立,也就无所谓演员同观众的情感交流。但交流又是以情感默契为基础的,没有共同的语言和思想基础,隔离只能成为阻塞和隔阂。因此,隔离只是交流的手段,而默契才是艺术的目的。这也是一种“背律”:没有隔离便没有视角,没有审美心态和艺术感觉,没有艺术情境和艺术氛围。而另一方面,这些“视角”“氛围”之类的艺术之墙又在限定观众欣赏的自由,阻隔与观众之间的情感交流,使演员成为主宰、观

众成为奴隶——交流是单向灌注式的，而不是双向对流式的。因此，这些隔离又无时不在障碍视角、抑制积极的审美心态、削弱由观众自身酿起的舞氛围。这其实是艺术和生活之间固有的矛盾。艺术形式发展的历程正是摆脱生活又回归生活的矛盾历程。当前艺术的许多现代潮流便是返朴归真重新强化与生活联系的反映。其最佳形式当然是摘掉演员的面具、填平舞台设置的鸿沟，重新以自己本色亲切的风貌回到观众的队伍之中，同他们进行艺术的对话、谈心，使艺术表现更加生活化。曲艺，正是表现形式生活化的典型。它在处理隔离与默契的关系上，不是从外部入手通过表演身份的转换和舞台道具等设置，而是自我调剂说书人和书中人的关系，以可见的自我获取观众的情感默契，以不现的角色创造艺术审美的间离。书中人是由说书人间接描绘的，他始终在演员个体风貌的观照下进行多侧面多角度的剖析和掩映，在说书人和书中人的转换中灵活地调整观众的视角、焦距、心态和气氛。曲艺演同观众之间这种密切关系，是由这一形式原发的群体性娱乐性质决定的。应该说曲艺在发展历程中演员也曾经不断地拉开与观众之间的距离，诸如说书人全智全能的师者形象；相声在化俗为雅的过程中，演员由自卑自贱而自尊自重不断追求的儒雅风度；鼓曲演员在声腔成熟之后只重技艺演的作风，等等。这些都是历史发展阶段的必然产物，然而又不同程度地削弱了演员与观众之间的情感联系。在世界艺术都在返朴归真的寻求中，曲艺最容易也最应该恢复演员与观众之间的亲切关系，建立更为宽松、自由、活泼的艺术氛围。

曲艺演员以自身的本来面貌同观众直接交流感情，这就决定了叙述性是其艺术表现的基本特征。演员总是以第三人称或第一人称叙述的口吻，讲叙他耳闻目睹或亲身经历的事件或感受。因此，时间的经线就成为其表叙的基本线索，而语言无疑是其表叙的主要手段。曲艺文学的正面交代、结构单纯、线索清