

东方说唱艺术系列丛书

戴宏森说唱艺术论集

胡孟祥 主编



中国民间文艺出版社

献给建国四十周年

戴宏森说唱艺术论集

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
戴宏森说唱艺术论集

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

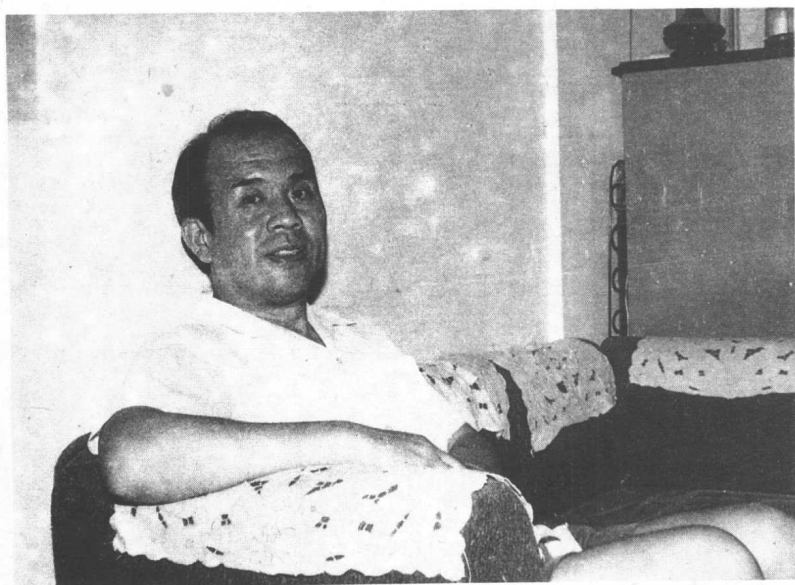
潍坊计算机公司激光排版实验印刷厂排版印刷

开本:850×1168 1/32 印张:5 $\frac{6}{8}$ 字数:15 万

1989 年 11 月第一版 1989 年 11 月第一次印刷

印数:1—2200 册

ISBN7-5040-0338-7/I·338 定价 4.50 元



戴宏森近照

《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、尚还健在的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原历史本来面貌。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、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》）

自序

中国的说唱艺术，通称曲艺，是中华民族传统文化中的重要一环。世界许多民族也曾有过并继续保有自己的说唱艺术，从古希腊盲艺人荷马的史诗，到中世纪行吟诗人的说唱，再到当代的说书讲古，漫谈、谣曲，可谓乡音土风，各呈异彩。然而，象我国各族人民的说唱艺术这样，能够构成一个庞大的曲艺系统，至今拥有四百多个曲种，数以十万计的演员，如山似海的书目曲目，每天影响着成亿听众，这在我们这个星球上恐怕是绝无仅有的。

富有东方艺术神韵的曲艺艺术，不仅为世世代代中国人民所喜闻乐见，也越来越引起各国朋友的兴趣和关注。

我生长在当年曲艺胜地——北京，从中学时代起就爱听评书、相声、单弦、大鼓和各种有幸听到的外地曲艺。后来不满足于看看热闹，还试着探探门道，参加一些曲艺活动，工作之余，乐此不疲。一九七九年二月，我离开理论教育的岗位，调入中国曲艺家协会，曾主持过中国曲艺出版社编辑部和《曲艺》杂志编辑部的工作；真的“下了海”，方知自己对曲艺的无知和浅薄。唯有勤学多问，求索不已。

一九八四年八月，我参加了中国曲协在北京香山举行的全国曲艺评论工作座谈会，与同行们一道研究了八十年代的说唱艺术如何与新的时代、新的群众相结合的问题。大家共同感到，我们的前辈在说唱艺术理论方面已经完成了一些具有开拓精神的奠基性工作，但要回答今天的问题，还需要我们这一代曲艺工作者做出努力。应当运用马克思主义的认识论和方法论，把曲艺作为一个系统的科学对象来考察，将对曲艺现状的研究同曲艺基本理论、曲艺史的研究结合起来，将宏观研究与微观研究结合起来。

这时，我便暗下决心，写一系列侧重于基本理论与宏观研究的曲艺论文，尝试着对中国说唱艺术面临的理论问题与实践问题作一点力所能及的解答。

转年春天，我被改派负责中国曲协研究部的工作，这使我完成自订的研究项目有了更好的条件。我便利用参加各种学术活动和艺术活动的机会，撰写论文和发言稿，或为报刊撰稿，将一己之见公诸于世。这便是这本《说唱艺术集》的由来。

这本集子共收入文章二十五篇，除一短简外，都写成一九八六至一九八八这三年中间。集内文章分两部分。一部分是对曲艺的总体研究，一部分是对曲艺中几大种属——评书故事、鼓曲唱曲、相声滑稽的分别研究，文章长短不拘，都依写成时间为序。

我对说唱艺术一些重要问题的认识，有个逐渐深化的发展过程，虽然基本观点统一，但对同一问题的论述，后写的文章比早写的文章会更全面些、准确些，这些，都

作为思维的历史记录保留下来。

在这批文章里，我主观上力图用新观点、新方法、新材料说明问题，碍于自己的学识水平不高和掌握材料有限，是否真的论出了新意，则有待实践检验。自知陋见难免，还望方家教正。

应当感谢曲艺界领导、专家、朋友们的鼓励和帮助，感谢中国民间文艺出版社的支持，使这本论集得以较快地面世，为我提供了一个向广大读者请教的好机会。

说唱的原野，艺术上是富饶的，理论上却还是贫瘠的，等待更多的志愿者去垦植。

我愿倘佯在书山曲海里，永远做一名探索者。

1989年7月6日于北京

目 录

曲艺观念与曲艺革新·····	(11)
试谈“曲艺”的定名·····	(19)
用系统科学方法研究曲艺学·····	(29)
论曲艺的艺术特征·····	(43)
浅论曲艺文化·····	(64)
重视研究古代曲艺“活化石”·····	(75)
当代曲艺分类新议·····	(79)
曲艺创作的新进展	
——从《曲艺》创刊三十周年征文获奖作品说开去·····	(85)
曲艺市场面面观·····	(91)
曲艺的传统意识与时代要求·····	(101)
北方大书的书目更新问题·····	(105)
关于传奇的思考·····	(112)
侠义思想与说书艺术·····	(124)
“扣子”的奥秘·····	(135)
关于《兴唐传》的整理工作·····	(137)
表演故事初探·····	(148)
唱本文学的发展趋势·····	(154)

鼓曲的嬗变.....	(171)
遗落的“现挂”.....	(173)
给姜昆同志的信.....	(175)
对新样式相声要积极引导.....	(177)
关于笑林、李国盛“幽默说唱会”的通信.....	(179)
好相声难得.....	(182)
相声需要幽默.....	(184)
且说滑稽人物系列.....	(187)

曲艺观念与曲艺革新

曲艺是我国现有四百多个说唱艺术品种的总名称。将各类说唱艺术冠以一个总名称,就目前所知,这在世界各国还是独一无二的。

大约在本世纪二十年代,我国开始有人借“曲艺”这个古词作为“杂耍”的同义词使用,其词意既指各类说唱艺术,也包容了杂技、魔术、武术表演等民间杂艺。五十年代初,曲艺才被限定为说唱艺术,从而独立成为一个艺术门类。

由于这样的历史原因,确定科学的曲艺概念,就成为一个有关曲艺艺术发展的全局性问题。建国以后,我国的曲艺事业在党和政府的领导下,在曲艺工作者的努力和人民群众的支持下,有了很大的发展。历史进入新的时期,曲艺象其他一些民族表演艺术形式一样,演出也遇到了困难,从而提出了如何使这种古老的艺术适应新的时代与新的群众的要求加以革新的问题。对于曲艺观念的探讨,已经是很迫切的了。

一、对几种流行的曲艺观念的再认识

究竟什么是曲艺呢?它和与之密切关联的戏剧、音乐、文学、舞蹈、杂技等有什么区别和联系呢?为了回答这个问题,人

们提出了种种曲艺观念。

有人认为,曲艺与戏剧的区别在于曲艺是一人多角,演员跳进跳出;戏剧是一人一角,演员进入角色。对于曲艺中的主体部分说书艺术(包括说唱长、中、短书),这种说法当然是正确的。但是,曲艺并不等于说书,它包括更多的说唱种类。《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中列入条目的曲种共一百四十八种,以此作抽样统计,其中表演形式兼有一人多角与一人一角或只有一人一角的曲种有三十四种,占百分之二十三。如果戏剧与曲艺以一人一角和一人多角来划线,那么将有相声、数来宝、东北二人转、南音、粤曲、四川扬琴、湖北小曲等近四分之一历史上已形成的曲种被划在曲艺之外了。仅以影响最大的相声为例,在沈阳市文联编印的《传统相声汇集》中共收录传统对口相声(包括群活)一百六十二篇,其中演员甲乙(丙)各充一角的有八十三篇,占百分之五十一,这里有《开粥厂》、《黄鹤楼》、《文章会》、《扒马褂》、《训徒》等许多著名的段子。新相声的情况也类似,如《夜行记》、《买猴儿》、《舞台风雷》等,演员甲都以“我”入戏,有自己的人物身份。二人转的单出头和现属小戏的拉场戏是一人一角,“双玩艺儿”则主要是分包赶角,但也有除头尾及个别穿插外,基本上是一人一角的。四川扬琴以及云南扬琴、贵州洋琴都是一人一角,而且分出行当。显然,在确定曲艺概念时,如此众多的重要曲种是不能以“个别例外”轻易加以排除的。

持此意见者往往以清代弹词名家马如飞援引沈沧州的一句名言作为论据,即“书与戏不同何也?盖现身中之说法,戏所以宜观也。说法中之现身,书所以宜听也。”(见于《苏州评弹旧闻钞》)这仍然是讲书与戏别,而不是曲艺与戏剧别。如上所述,曲艺中有许多曲种的一些重要节目也是现身说法的。韩起祥编演的陕北说书《翻身记》,说唱他自己的翻身故事,那不是现身说法吗?王毓宝编演的天津时调《心中赞歌向阳飞》,歌唱自己见到

周总理的感受，不也是现身说法吗？这些节目主要也是宜听而不是宜观的，能够说它们不是曲艺吗？至于每人一角，各自现身说法，在曲艺中更屡见不鲜。连早期的岔曲有些也有“正旦”“小旦”行当之分（见于《霓裳续谱》）。毫无疑问，沈沧州上述论点，揭示了说书艺术的一种本质规律，对于说书艺术的发展是有指导作用的，但如果用之以匡正所有曲种和曲艺革新的成果，凡不是说法现身、一人多角、跳进跳出的，便一律认为“不是曲艺”，而是“戏剧化”，那就不对了。

有人认为，曲艺所以区别于歌曲就在于它的叙事性，即曲艺必须是“说唱人物与故事”的。这种说法也是不全面的。姑且不论歌曲中也有歌唱人物与故事的，曲艺本身自然是说唱人物与故事的曲目占大多数，但也有单纯写景、抒情或说理，而找不到完整的故事的。其中不少曲目依托历史上或现实生活中某人某事来抒情，主要也不是在说唱人物和故事，而是寄人托物抒情，这种情况在抒情歌曲中也有，曲艺中更多一些。在《中国大百科全书·戏剧曲艺》卷中所列汉族带有歌唱性的九十七个曲种条目中，就有天津时调、岔曲、四川清音等近二十种主要是演唱各种小曲的，其余曲种大多数也都有少量写景抒情或说理的小段以至正段。在数来宝之类韵诵体曲种中，说理的或见景生情赞颂式的段子也占有一定的比例。试想，在曲艺百花园中，如果剪掉了《丑末寅初》（京韵大鼓）、《风雨归舟》（岔曲）、《秋景》（天津时调）等等各具芬芳的花朵，岂不是大杀风景！曲艺中的这类形式虽然类似歌曲，然而并非歌曲，不能把它的发展看作“歌曲化”，问题在于它必须按照本身的艺术特点去发展，既不能要求它必须是叙事体的，也不能使其丢掉说唱本色而向一般歌曲靠拢。

还有人认为，曲艺是以语言为主（或以文学为基础）加上音乐、表演的综合艺术。若论文学、音乐、表演相结合的综合艺术，