

中国艺术研究院 学术文库

民国曲艺史

蔡源莉 著

北京时代华文书局

民国曲艺史

蔡源莉 著

北京时代华文书局

图书在版编目 (CIP) 数据

民国曲艺史 / 蔡源莉著. -- 北京 : 北京时代华文书局, 2016.1

(中国艺术研究院学术文库 / 王文章主编)

ISBN 978-7-5699-0792-6

I. ①民… II. ①蔡… III. ①曲艺史—中国—民国

IV. ①J826

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第007611号

中国艺术研究院学术文库

民国曲艺史

著 者 | 蔡源莉

出 版 人 | 田海明 杨红卫

项目统筹 | 余 玲

责任编辑 | 徐敏峰 刘显芳

装帧设计 | 程 慧

责任印制 | 刘 银

营销推广 | 赵秀彦

出版发行 | 时代出版传媒股份有限公司 <http://www.press-mart.com>

北京时代华文书局 <http://www.bjsdsj.com.cn>

北京市东城区安定门外大街 138 号皇城国际大厦 A 座 8 楼

邮编: 100011 电话: 010-64267955 64267677

印 刷 | 山东临沂新华印刷物流集团 0539-2925888

(如发现印装质量问题, 请与印刷厂联系调换)

开 本 | 710mm×1000mm 1/16

印 张 | 12.25

字 数 | 190千字

版 次 | 2016年3月第1版 2016年3月第1次印刷

书 号 | ISBN 978-7-5699-0792-6

定 价 | 40.00元

版权所有, 侵权必究

《中国艺术研究院学术文库》 编辑委员会

主 编 王文章

副主编 王能宪 田黎明 吕品田 贾磊磊

委 员	丁亚平	方 宁	方李莉	牛根富
	王列生	刘 托	刘梦溪	朱乐耕
	孙玉明	吴文科	吴为山	李 一
	李树峰	李胜洪	李心峰	宋宝珍
	欧建平	杨飞云	杨 治	杨 斌
	罗 微	骆芃芃	祝东力	项 阳
	资华筠	莫 言	秦华生	高显莉
	贾志刚	管 峻	(按姓氏笔画排序)	

《中国艺术研究院学术文库》 出版委员会

主 任 田海明

副主任 韩 进 杨红卫

委 员 王训海 余 玲 杨迎会 李 强
宋 春 陈丽杰 周海燕 赵秀彦
唐元明 唐 伽 贾兴权 徐敏峰
黄 轩 曾 丽 (按姓氏笔画排序)

总 序

王文章

以宏阔的视野和多元的思考方式，通过学术探求，超越当代社会功利，承续传统人文精神，努力寻求新时代的文化价值和精神理想，是文化学者义不容辞的责任。多年以来，中国艺术研究院的学者们，正是以“推陈出新”学术使命的担当为己任，关注文化艺术发展实践，求真求实，尽可能地从揭示不同艺术门类的本体规律出发做深入的研究。正因此，中国艺术研究院学者们的学术成果，才具有了独特的价值。

中国艺术研究院在曲折的发展历程中，经历聚散沉浮，但秉持学术自省、求真求实和理论创新的纯粹学术精神，是其一以贯之的主体性追求。一代又一代的学者扎根中国艺术研究院这片学术沃土，以学术为立身之本，奉献出了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国古代音乐史稿》、《中国美术史》、《中国舞蹈发展史》、《中国话剧通史》、《中国电影发展史》、《中国建筑艺术史》、《美学概论》等新中国奠基性的艺术史论著作。及至近年来的《中国民间美术全集》、《中国当代电影发展史》、《中国近代戏曲史》、《中国少数民族戏曲剧种发展史》、《中国音乐文物大系》、《中华艺术通史》、《中国先进文化论》、《非物质文化遗产概论》、《西部人文资源研究丛书》等一大批学术专著，都在学界产生了重要影响。近十多年来，中国艺术研究院的学者出版学术专著至少在千种以上，并发表了大量的学术

论文。处于大变革时代的中国艺术研究院的学者们以自己的创造智慧，在时代的发展中，为我国当代的文化建设和学术发展作出了当之无愧的贡献。

为检阅、展示中国艺术研究院学者们研究成果的概貌，我院特编选出版“中国艺术研究院学术文库”丛书。入选作者均为我院在职的副研究员、研究员。虽然他（她）们只是我院包括离退休学者和青年学者在内众多的研究人员中的一部分，也只是每人一本专著或自选集入编，但从整体上看，丛书基本可以从学术精神上体现中国艺术研究院作为一个学术群体的自觉人文追求和学术探索的锐气，也体现了不同学者的独立研究个性和理论品格。他们的研究内容包括戏曲、音乐、美术、舞蹈、话剧、影视、摄影、建筑艺术、红学、艺术设计、非物质文化遗产和文学等，几乎涵盖了文化艺术的所有门类，学者们或以新的观念与方法，对各门类艺术史论作了新的揭示与概括，或着眼现实，从不同的角度表达了对当前文化艺术发展趋向的敏锐观察与深刻洞见。丛书通过对我院近年来学术成果的检阅性、集中性展示，可以强烈感受到我院新时期以来的学术创新和学术探索，并看到我国艺术学理论前沿的许多重要成果，同时也可以代表性地勾勒出新世纪以来我国文化艺术发展及其理论研究的时代轨迹。

中国艺术研究院作为我国唯一的一所集艺术研究、艺术创作、艺术教育为一体的国家级综合性艺术学术机构，始终以学术精进为己任，以推动我国文化艺术和学术繁荣为职责。进入新世纪以来，中国艺术研究院改变了单一的艺术研究体制，逐步形成了艺术研究、艺术创作、艺术教育三足鼎立的发展格局，全院同志共同努力，力求把中国艺术研究院办成国内一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心。在这样的發展格局中，我院的学术研究始终保持着生机勃勃的活力，基础性的艺术史论研究和对策性、实用性研究并行不悖。我们看到，在一大批个人的优秀研究成果不断涌现的同时，我院正陆续出版的“中国艺术学大系”、“中国艺术学博导文库·中国艺术研究院卷”，正在编撰中的“中华文化观念通论”、“昆曲艺术大典”、“中国京剧大典”等一系列集体研究成果，不仅

展现出我院作为国家级艺术研究机构的学术自觉，也充分体现出我院领军国内艺术学地位的应有学术贡献。这套“中国艺术研究院学术文库”和拟编选的本套文库离退休著名学者著述部分，正是我院多年艺术学科建设和学术积累的一个集中性展示。

多年来，中国艺术研究院的几代学者积淀起一种自身的学术传统，那就是勇于理论创新，秉持学术自省和理论联系实际的一以贯之的纯粹学术精神。对此，我们既可以从我院老一辈著名学者如张庚、王朝闻、郭汉城、杨荫浏、冯其庸等先生的学术生涯中深切感受，也可以从我院更多的中青年学者中看到这一点。令人十分欣喜的一个现象是我院的学者们从不固步自封，不断着眼于当代文化艺术发展的新问题，不断及时把握相关艺术领域发现的新史料、新文献，不断吸收借鉴学术演进的新观念、新方法，从而不断推出既带有学术群体共性，又体现学者在不同学术领域和不同研究方向上深度理论开掘的独特性。

在构建艺术研究、艺术创作和艺术教育三足鼎立的发展格局基础上，中国艺术研究院的艺术家们，在中国画、油画、书法、篆刻、雕塑、陶艺、版画及当代艺术的创作和文学创作各个方面，都以体现深厚传统和时代创新的创造性，在广阔的题材领域取得了丰硕的成果，这些成果在反映社会生活的深度和广度及艺术探索的独创性等方面，都站在时代前沿的位置而起到对当代文学艺术创作的引领作用。无疑，我院在文学艺术创作领域的活跃，以及近十多年来在非物质文化遗产保护实践方面的开创性，都为我院的学术研究提供了更鲜活的对象和更开阔的视域。而在我院的艺术教育方面，作为被国务院学位委员会批准的全国首家艺术学一级学科单位，十多年来艺术教育长足发展，各专业在校学生已达近千人。教学不仅注重传授知识，注重培养学生认识问题和解决问题的能力，同时更注重治学境界的养成及人文和思想道德的涵养。研究生院教学相长的良好气氛，也进一步促进了我院学术研究思想的活跃。艺术创作、艺术与学术并行，三者在交融中互为促进，不断向新的高度登攀。

在新的发展时期，中国艺术研究院将不断完善发展的思路和目标，继续

培养和汇聚中国一流的学者、艺术家队伍，不断深化改革，实施无漏洞管理和效益管理，努力做到全面协调可持续发展，坚持以人为本，坚持知识创新、学术创新和理论创新，尊重学者、艺术家的学术创新、艺术创新精神，充分调动、发挥他们的聪明才智，在艺术研究领域拿出更多科学的、具有独创性的、充满鲜活生命力和深刻概括力的研究成果；在艺术创作领域推出更多具有思想震撼力和艺术感染力、具有时代标志性和代表性的精品力作；同时，培养更多德才兼备的优秀青年人才，真正把中国艺术研究院办成全国一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心，为中华民族伟大复兴的中国梦的实现和促进我国艺术与学术的发展作出新的贡献。

2014年8月26日

自序

《民国曲艺史》原系姜昆、倪锺之主编，2005年人民文学出版社出版之《中国曲艺通史》中，我撰写的第八章“曲艺形式的不断扩大——民国时期”之内容。借中国艺术研究院与北京时代华文书局有限公司合作出版“中国艺术研究院学术文库”之机，以《民国曲艺史》之书名，成书问世，对此我是十分感激的。

最早接触民国曲艺史，是我参加中国艺术研究院曲艺研究所编的《说唱艺术简史》。当时首任所长沈彭年先生决定建所开山之作为“一史一论”，一史即《说唱艺术简史》，他担任主编的实际工作，组织了一个写作班子，但不署个人的名字。在这本书里我负责编写的是第七章“清末民初以及‘五四’前后的说唱艺术”。《说唱艺术简史》于1988年5月，由文化艺术出版社出版。1996年，文化艺术出版社计划出版一套《中国艺术简史丛书》，邀请全院有关所室各编撰一本，时任曲艺研究所所长的陈义敏先生，把《中国曲艺史》写作任务交给了我与吴文科，其中的第七章“中华民国时期的曲艺”，是我第二次关注民国时期的曲艺艺术，该书出版于1998年。第三次撰写民国时期的曲艺，则是在2002年参与由姜昆、倪锺之先生主编的《中国曲艺通史》的撰写。该书按朝代划分章节，我负责撰写第八章“曲艺形式的不断扩大——民国时期”，民国时期划定的是从1912年至1949年不到40年的时间。为此，在《中国曲艺通史》大框架下民国时期仅是瞬间，文字也相应被压缩，是全书篇幅最短的一个章节，这也是在本《民国曲艺史》文后，又选

登了几篇我的论文、文章作为“附录”的原因。

1985年，我开始参加国家重大艺术科研项目《中国曲艺志》的编纂。从1985年到2009年该丛书全部出齐。这24年，对我来说是既紧张又漫长的一段人生，也是我从事曲艺艺术研究最有意义的一段时光。从29个省、市《中国曲艺志》地方卷的编审中，我增长了、收获了许多，是我撰写民国曲艺史的根基。

我以为对曲艺艺术发展史来说，在朝代更替，封建王朝终结，推行三民主义的民国时期时间虽短，曲艺艺术却在发生着前所未有的变化。譬如说皇城中旗籍子弟创造的八角鼓艺术，在民国成为了大众化的说唱艺术，并流派纷呈，提高着曲艺艺术的品格；从大本营苏州进入上海的弹词、评话，几经奋斗，用新书开辟出一片天地；再如广东粤曲改用粤语方言演唱后，平喉的出现和“星腔”的创造，使广东粤曲一时风靡省、港、澳；女艺人登上曲艺舞台，在反对、拥护的声浪中，以她们的技艺实际上推动了曲艺艺术的发展；农村曲艺进入城市所进行的城市化改造中，艺术由粗而精，并由无序到规范；城市的撂地场、书棚、杂耍园子，成为各种曲艺品种、各位著名和不著名艺人争奇斗艳的场所，成就了一批人才，一批优秀的艺人，中华人民共和国成立之后，他们本人成为了被人们称之为流派的代表人物，他们的曲（书）目和优秀的艺术，则成为了中华人民共和国成立之后，曲艺艺人们所遵循的传统。

如何正面、客观地审视这段曲艺艺术的发展史，我以为是非常重要的，曾有友人去某图书馆查阅民国时期的各种登载戏曲、曲艺活动和艺人轶事的期刊、小报，先是被告知不能查阅，几经讨论后告知可以查阅，进入书库后发现在这些蒙满灰尘的、从无人翻动过的民国年间的报刊上面，有一张废报纸，上写“黄色”二字，这是一种评价，只是不够客观。新中国成立后所批判的民国时期“黄色”的“花边小报”内容中，就包含有曲艺艺人生平，当时观众的观感，对他们艺术、作品、人品的评价，这是研究民国曲艺史的重要的资料。当然要将这些“黄色”的“花边小报”正式开放之后人们方可对

其作出公正的评价。

当我在整理这部准备出版的书稿时，越发觉得不满足，应该重新写过。其实当年撰稿时就边写边觉得遗憾，许多内容或一笔带过或干脆舍弃，因为《通史》是一部大书，每段历史都有字数限制，这是基本常识。我希望重新写过的理由是：清中叶以后城市曲艺崛起，方言的、地域的艺术伴随城市的发达、艺人可定居行艺而稳步发展起来；至清末民初，伴随丧失土地的农民相继涌入城市，并把他们的乡土艺术带了进来，在民国时期不到40年的时间里，在城市的庙会、撂地场、书棚、杂耍园子里，一些曲种更成熟了，一些曲种昙花一现；一批艺人成名了，而淘汰的是更多的艺人；年轻艺人站在了舞台中央，老者或离开舞台或败走边城。在这优胜劣汰中，我们可以感受到，在艺人卖艺求生的过程中，市场对艺术发展的推动，其中有封建把头式人物对艺人的压榨，也有艺术管理方面的合理部分，这些是很值得研究的。因为就是在这种情况下，许多艺人为守住已取得的成就、地位，对艺术进行着反复的加工、改进和创造，艺术流派由此产生，有一些人在后来则被人们称为大师级的艺术家。1938年商务印书馆出版的郑振铎著《中国俗文学史》，就将弹词与鼓词等列入其中，曲艺艺术的口头文学正式地成为了中国文学之俗文学的一个重要组成部分，这是对民间艺术在认识上的一个飞跃。因此可以说对民国曲艺史的研究，是当代曲艺史以及曲艺现状研究的基础。

我的直接感受如相声，民国年间从撂地走入书场、杂耍园子，对它的良莠不齐，现在书中是一笔带过。其实其中有着“臭眼相声”，也有清门、混门相声演员合说的“文明相声”，以及侯宝林先生在天津被人们称为“文明相声”的经历等事。展开说清楚“臭眼相声”、“文明相声”产生的原因，代表人物、代表作品、各地不同的变化，内容应该是极其丰富的，这一点说清楚了，20世纪50年代初“相声改进小组”的成立就成为一种顺其自然的现象。又如曲艺作品，对于这一时期上演和流行的传统和新编的曲（书）目，我以为也大有进一步研究叙说清楚的必要，而且这是完全可以做到的，作品反映的世间百态，浓缩着时代民众的期盼和梦想，以及在条件允许时他们的战

斗，最突出的是解放区的曲艺。再如今天我们常从一些文章中发现曲艺史实的错误，在今年的一份刊物上，就曾有人罔顾史实，说什么“坠子皇后乔清秀誓死抗日”云云。事实是乔清秀的丈夫乔立元在奉天宪兵队被折磨致死，乔清秀出狱时已神志不清，后被同行送回天津去世，夫妻遭遇十分凄惨，但这与“誓死抗日”似无关系。对这样的文字没有人反对，没有人出来澄清，也就说明史实详尽的《民国曲艺史》是多么需要了。

还有曲艺表演的发展，曲艺舞台演员装扮的变化，服装化妆的进步，艺术上受戏曲艺术的影响等都是应该、而且可以详说的。

……但愿有人来弥补这一个缺憾。

蔡源莉

2015.12.13

目 录

自 序 / 1

概 述 / 1

第一章 弹词与评话 / 10

第二章 鼓书与评书 / 28

第三章 相声的发展与传播 / 55

第四章 各地曲种的进一步发展 / 67

第五章 曲艺的战斗传统 / 103

第六章 少数民族曲艺的生存状态 / 112

第七章 新文化运动对曲艺艺术发展的影响 / 119

附 录

20世纪的鼓词研究 / 129

20世纪的弹词研究 / 143

方言是构成地方曲种个性的基石

——关于非物质文化遗产（曲艺类）传承中方言保护的问题 / 157

曲艺音乐的腔词关系与叙事性特征的美学表现 / 161

论曲种的音乐分类 / 167

概 述

清宣统三年（1911）辛亥革命爆发，结束了长达268年的清代封建王朝统治。1912年元旦中华民国成立至1949年10月1日中华人民共和国成立，虽仅38年，却是一个极其动荡的历史时期，社会的每一次震荡，都给予中国文化发展以深刻的影响。特别是“五四”爱国运动及伴随出现的新文化运动和共产党的成立，对深深扎根于民间的曲艺艺术更是起到了直接的作用，从而推动了民国时期曲艺艺术的发展。

民国时期的曲艺艺术发展有以下特征：一是随着上海、天津、广州、武汉、重庆、成都等沿海、沿江大都市的兴起与繁荣，一些曲艺艺人纷纷流入城市行艺，在竞争中使演唱水平得到提高，促进了曲艺艺术在城市的繁荣与发展；二是为适应城市各阶层文化娱乐的要求，茶楼、书馆、戏园、杂耍园子遍布，为城市曲艺的发展提供了必要的条件；三是随着反帝、反封建斗争，尤其是抗日战争期间，爱国主义思想深入人心，出现了大量反映抗战爱国的新作，顺应了民心；四是受“五四”新文化运动的影响，曲艺这一属于人民大众的艺术吸引了一批专家学者加入其间，并有许多人进入了曲艺艺术研究领域。

一 城市曲艺艺术的形成与发展

自鸦片战争始，上海、南京、广州、福州等沿海及沿江城市成为通商口

岸，外国资本的流入促成了这些城市经济的迅速繁荣，同时中国的民族工商业也得到相应的发展，工商业城市随之兴起，因而吸引大批失去土地的农民涌入城市谋生。民国后，这种情况有增无减，一些民间职业或半职业的曲艺艺人也夹杂其间，并以卖艺在城市中求得生存。他们为赢得城市不同层次的受众群体娱乐之所求，对其所从事的曲种从内容到艺术表现形式进行创新和提高。清代形成的许多长期在农村或小城镇流传的地方曲种，以及许多民间自娱的曲艺形式，民国时期在大城市得到进一步发展。比较典型的如河南、山东、河北民间曲艺艺人向京津地区的汇聚，江浙曲艺艺人向上海的汇聚等。乡村土调在这汇聚中走向成熟，许多新曲种由此诞生。

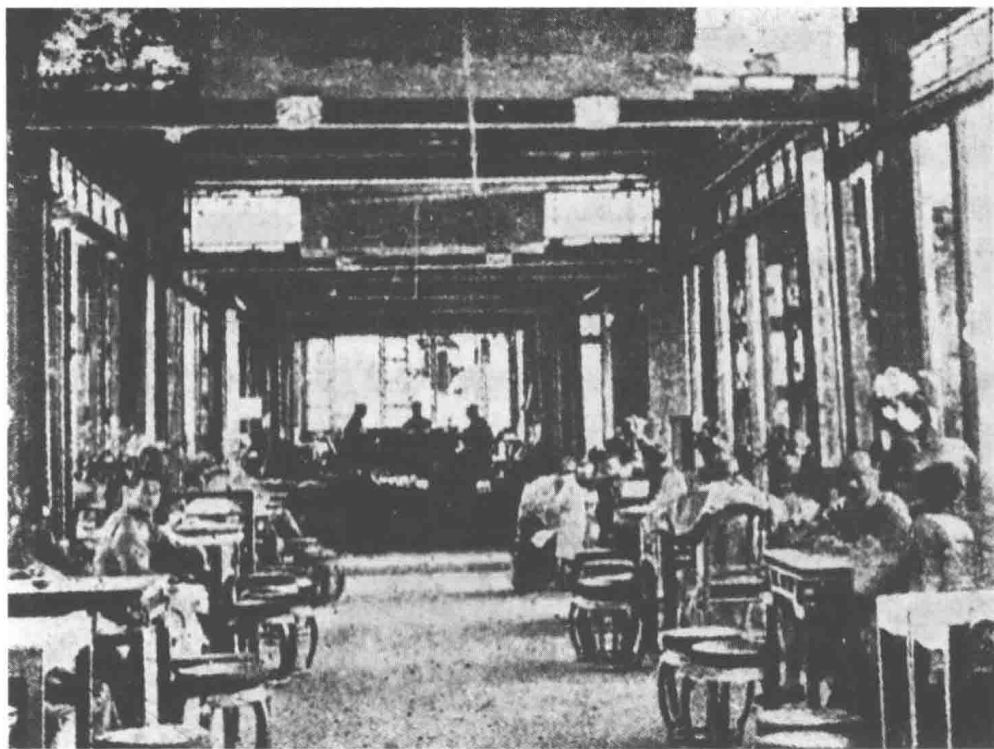


图1 十九世纪末上海的茶楼书场

曲艺艺术来自民间，历来由于得到不同的社会阶层的喜好，从形式到内容都存有“雅”与“俗”的分界。清代满族处于统治地位，满与汉的分野格外清楚，统治者的尚“雅”与被统治者的趋“俗”在北京尤为明显。进入民

国后，由于民主之风盛行等因素，促成了一些大都市里“雅”、“俗”两种风格的并存与融合。如清代北京内城的大书茶馆是专供官僚贵族及士大夫一类听众听书的场所，外城的天桥等地则是市民的娱乐场地，泾渭分明。在天桥卖艺的艺人不能进内城演唱，在大书茶馆说书的艺人一般也不去天桥“撂地”，免失身份。然而，时过境迁，民国八年（1919）旗饷停发，一些向来以自娱为主，并自称高雅的旗籍子弟票友失去了生活来源，一部分人只好“下海”进入茶园以卖艺为生计，成为职业的曲艺艺人。此时，内城的曲艺场所日趋大众化，一些茶馆老板也就去天桥礼聘那些长期撂地的杰出艺人进入茶馆演唱。在书茶馆里，面对各阶层的观众，八旗子弟的“雅”不能卖钱，而天桥艺人的“俗”也卖不了钱。因此，脱“雅”随“俗”，去“俗”趋“雅”的改革，就在这种场合中得到了融合，同时推动了曲艺艺术的发展。又如河南、江苏、山东等地清代流行的鼓子曲、清曲，其演唱者多为官宦、士绅、文人和商贾，他们以曲会友，消遣自娱，所唱曲词文雅。民初时进入茶馆，在曲目的内容和曲牌的选择上亦产生了由“雅”趋“俗”的转变。由“俗”趋“雅”比较有代表性的是京韵大鼓的形成，清代同光年间进入京津地区的木板大鼓，一变为“怯大鼓”，再变为“卫调大鼓”、“京音大鼓”，民国以后确定为京韵大鼓。在此过程中，从演唱语音上发生了从“怯”音到“京”音的变化，在唱腔音乐的板式、旋律、表演动作等方面也发生了适应京津观众口味的变化，这是外来曲种在京津地区地方化的演变，也是由“俗”趋“雅”的发展。

曲艺艺术来自民间，历来又有自娱与娱人的区别。自娱亦有“雅”、“俗”之别。如清代山东文人自娱演唱的明清俗曲称“琴筝清曲”，农民自娱演唱的明清俗曲称“庄稼耍”。其演唱形式都是多人操多种乐器自弹、自唱、自娱。进入民国以后，则形成一人自击扬琴演唱的“唱扬琴”。从自娱到娱人的发展，首先出于对生计的考虑，从多人演唱、演奏改为一人自弹自唱，或一人演唱一人伴奏；为使故事情节紧凑听众爱听，音乐结构也就从曲牌联缀体演变为〔凤阳歌〕加〔垛子板〕的结构体制。新的音乐结构体制的形成，也就