

YI FENG YI US

艺风遗俗

任聘
著

黄河文艺出版社



责任编辑 杨吉哲

259

艺风遗俗

任骋 著

黄河文艺出版社出版

(郑州市经五路16号)

河南第一新华印刷厂印刷 河南省新华书店发行

787×1092毫米32开本8.375印张162千字

1987年9月第1版 1987年9月第1次印刷

印数：1——3,000册

ISBN 7—5400—000 8—2 / I·9

统一书号：10385·139 定价1.50元

序

任骋同志关于民间文学、民俗学和曲艺等方面的论文，第一次结集出版，我心中充满了兴奋和欣慰。

我和任骋同志相识，已经七八年了。那时我在《民间文学》编辑部工作。他向刊物的第一次投稿，是一组关于杜康造酒的传说，记录忠实，语言朴素，洋溢着浓郁的民间气息，立即引起了我的注意。发表以后，影响颇大。北京师范大学中文系编写的“高等学校文科教材”《民间文学作品选》（上册·故事），曾选录了其中的一篇——《杜康造酒醉刘伶》。这部《作品选》是作为钟敬文教授主编的高校文科教材《民间文学概论》的“参考教材”而编选的。它编选的原则是相当严格的，“各种体裁尽量选用流行较广，有一定代表性，并且思想内容具有积极意义，表现形式有一定特色的作品。”在“编

选过程中对所选作品尽量注意记录整理的科学性，着重选用较好地保持民间文学语言风格的作品……”被选入这部“参考教材”的作品，应该说是一种很高的荣誉。后来任聘同志又陆续搜集整理了一些民间传说故事，语言风格大都能够保持民间文学的特色。

在这期间，我不仅阅读了任聘同志的许多作品，而且有机会见到了他本人。他是一位忠厚朴实的青年；几年的军旅生活，在他的习惯上仍留下隐约的痕迹；他不太善于词令，但却态度诚恳，感情热烈；对民间文学充满了勇往直前的献身精神……。因此，在我的头脑里留下了深刻的印象。

后来，他为了进一步提高自己思想和业务水平，在他们单位的积极支持下，来到了北京师范大学中文系，进修民间文学专业。在学习期间，他得到了民间文学专家钟敬文教授以及钟教授的高足们的直接教育；使任聘同志在民间文学基本理论方面，打下了比较坚实的基础。除了课堂听讲以外，他还孜孜不倦地阅读了“师大”图书馆内有关民间文学和民俗、曲艺等方面大量珍贵的资料。这不仅使他的眼界广为开阔，而且大大地丰富了从事民间文学研究所必须具备的各种知识。在两年多的时间里，他刻苦学习，进步很大、也很快；写出了一系列颇有分量的专题论文，深受老师们的“青睐”。最后，以“优良成绩”结束了这段难忘的学习生活。

大约在任聘同志来北京进修以后，他的主要精力便集注于民间文学、民俗和曲艺的理论研究；而他也确实在这些领域获得了令人瞩目的成就。在短短的几年时间里，能写出这么

多篇有着丰富内容和新颖见解的精湛论文，这本身就雄辩地说明了他的刻苦深思、锲而不舍的精神。

任骋同志这部论文集所收的文章，有的我曾“先睹为快”（当时，我在《民间文学论坛》工作，曾阅读和处理过他的文稿）；有些文章我曾听到他亲口叙述的大概内容。现在收入这集子里的文章，涉及方面较广，质量高低也有所不同。但综观这些论文，我以为很有一些值得重视的特点。

首先，任骋同志的许多论文材料，大都来自亲身的调查研究，充分掌握了第一手材料，不吃别人嚼烂的馍馍。如：《从艺人谚语看民间说唱的师承传统》、《民间艺人谚语的职业特征》和《曲艺谚语谈》、《戏曲谚语谈》、《相术谚语谈》以及《“十三马街会”初考》、《民间艺人调查问题格》等。这些材料都需要长期的、深入的调查研究，决不是单凭翻阅书本和“道听途说”所能取得的。从以上这些篇目中，可以看出，有些论题过去很少有人从事专门研究。任骋同志把这些亲手得来的丰富材料，加以精到的分析研究，使之系统化并上升到理论的高度。这样做，不仅具有理论上的价值，而且有着重大的实践意义。在理论与实践的结合上，取得了较为明显的成绩。反观目前理论界，有些人从书本到书本（中国的、外国的），从（抽象的）理论到（抽象的）理论，从概念到概念；这种“炒剩饭”、“嚼烂馍”的不良学风，实在令人“齿冷”！而任骋同志在这方面，力矫时弊，迈出了可喜的一步。

其次，“曲艺”本来是“民间文学”的血缘至亲，是不

可分割的统一体。可是长期以来，“民间文学”和“曲艺”却各立门户，分道扬镳；在“作品”上是这样；在理论研究上也往往如此。一般研究“民间文学”理论的人，很少涉足于“曲艺”这个领域；致使“民间文学”理论研究，形成了残缺不全的局面。任骋同志“异军突起”，在“民间文学”和“曲艺”的理论研究上，架起了一座“桥梁”，把二者沟通起来。这就为“民间文学”和“曲艺”的理论研究上增添了新的内容，并在这方面率先做出了重要的尝试。

其三，任骋同志的论文，风格素朴，文字平易；实事求是，不尚浮华。古人云：“文如其人”。任骋同志的文字风格，正是他人格的“外铄”。时下某些理论文章，有的故作高深，把文章写得佶屈聱牙、扑朔迷离，使人读了如入“五里雾中”；有的“术语”满天飞，名词乱堆砌，而内容却陈旧空虚……。任骋同志的文章没有这些“怪癖”！他通过平易朴实的文风，把自己的“一得之见”，明白清晰地写出来。表面上看似乎有点缺乏“文采”，但实际上却蕴含着一种质朴的美。

当然，我并不是说：任骋同志的理论文章写得“完美无疵”——如果这样评价，那就不是实事求是的科学态度了。他的某些文章，逻辑性还不够严密，分析研究还有不深不透的地方，文章的结构和文字运用上也还有些“过于老实”的缺陷。——这些缺陷，在一个青年作者的身上，是丝毫不足怪异的。因为这是他发展、壮大过程中难免的现象。但是，有一点我可以肯定：任骋同志现在正是年富力强、风华正

茂，以他的忠诚踏实、刻苦好学，又勇于深入实际进行调查
研究；只要他继续不断地努力探索、潜心钻研，将来一定能
够写出很多内容与形式俱臻佳境的好文章来的。我殷切地期
待着。

王 一 奇

1987年春节于北京

目 录

序..... 王一奇 (1)

从艺人谚语看民间说唱的师承传统
..... (1)

民间艺人谚语的职业特征 (21)

戏曲谚语谈 (46)

曲艺谚语谈 (68)

相术谚语谈 (97)

行业祖师简论 (102)

民间故事三题 (109)

民间文学的三大特征 (115)

禁忌的隐语 (121)

数字的隐语 (140)

反切的隐语 (148)

关于“曲艺学”的思考·····	(155)
关于短篇曲艺创作形势的思辨·····	(172)
日本狂言与中国相声·····	(183)
“培养观众”小议·····	(193)
“小寡妇上坟”辨析·····	(196)
“传奇文学热”有其必然的社会原因·····	(210)
“传奇文学热”三题·····	(214)
“十三马街会”初考·····	(225)
民间艺人调查问题格·····	(244)
后记·····	(257)

从艺人谚语看

民间说唱的师承传统

引言

民间说唱是民间文学的一种形式，它与其它民间文学形式相比，有着自己的特殊性。这种特殊性表现之一就在于它的传承形态的不同。例如，（在集体流传的总括前提下）“民间故事传承人的祖承线路是故事遗产继承转移的基本途径”^①，而民间说唱代代沿袭成俗的则是一条师承的线路。

民间说唱的师承形态究竟有哪些传统特色、传统规律呢？这是一个饶有兴味的课题。研究探讨民间说唱的师承传统有着多种途径、多种方法，本文则是力图通过艺人谚语来说明这一问题的。

那么，什么是艺人谚语呢？

艺人谚语是特指那些与民间艺人的艺术

生涯密切相关的谚语。

旧社会，民间艺人始终处于被压迫、被歧视的社会底层，他们没有学习文化的机会和掌握文字工具的权利，因而就本能地利用艺人谚语来传承本行业的处世哲学、行为准则以及各方面的知识、经验、思想、道德等等精神财富。从某种意义上讲，艺人谚语就是一部广泛而深入地反映着民间艺人的社会生活的“百科全书”。每条艺人谚语都象一面小镜子一样，可以反射出民间艺人生活形态中某个侧面的民俗特征。艺人谚语的实际运用已经成为民间艺人社会生活中一个不可缺少的有机组成部分。因此，通过艺人谚语去研究民间说唱的各种问题应该说是一条正确而有效的途径。

下面，我们就分别从几个方面来探讨。

一 师承关系

民间说唱的传承形态与其它民间文学形式不同。一般说来，民间传说、民间故事以及民间歌谣、民间谜语等等都是讲述者和听受者之间的自然传承。虽然可以找出讲述者中的优秀分子——我们称之为“讲述家”、“讲述能手”或称为“传承人”，但这种“传承人”并不以“讲述”本身为职业，他们在实际生活中也没有形成某种行业性的社会集团、社会阶层。这些民间文学形式的传承人的选择还是一种自然选择、自然淘汰的方式，因为，这些民间文学形式的传播（即讲述）与传承往往是同时进行的，也可以说是一回事。

而民间说唱就不同，民间说唱的传播与传承是分别进行的，也可以说是两码事。因为民间说唱的传播不是一般的日常讲述活动，它带有表演的性质，它的听受者也不是以几个人计，而是拥有数以百千计的“听众”了。因此对民间说唱的传播者的要求就相对地要高于其他民间文学形式的讲述者。事实上一般听众也很难把听来的民间说唱的内容再原样地传播开去；于是，民间说唱的传承就必须另辟途径，需要有一批人把民间说唱作为一种专门职业去从事这种活动。这就是我们所说的民间说唱的职业传承人——民间艺人。

民间艺人的世代因袭并不是沿着家族线路延续的，而是有着另外一条严格的师承线路的。清人解弢在《小说话》中说：“瞽者转相授受，口教耳读，其重师法，有过汉儒。”即是记载的明清之际，盲女弹词的学艺情景。由此可见民间艺人是非常重视师承的，其师承关系也是非常严格的。民间说唱中几乎每个曲种都有着自己的“家门”，每个“家门”都有自己的“行辈”，艺人只有拜了师才算入了“家门”。徒弟拜了师，由师父传给一个“家门”“行辈”顺序排列下来的字，起一个艺名，才算是一名艺徒，出师后才是名正言顺的艺人。如果没有拜师，那是不准行艺的，走到哪儿都要受排斥。河南坠子老艺人徐玉霞在《苦雨凄风闯江湖》一文中回忆道：

我是家传和哥哥学艺，不算“门里的”，是“海青腿”。艺人没师父不行，象没爹一样，叫“台生子”货，走到哪里都受歧视。董金山为人正派，和我爹已经搭班一个时期，相处很好，经我

爹向董金山说明，我就拜董金山为师。

这就是说即便是“门”里出身家传学艺的艺人，也还是要在社会上另外拜一个师父才算正式“入行”。可见，民间说唱的师承关系已经带有严格的社会行业的风俗特征了，它所强调的师承关系已经完全把家族传承的线路排斥在外了。至于其他诸如“偷艺”、“自学”而从事民间说唱活动的艺人就更不被承认而难以存在了。这表明，只有“师承”才是社会公认的民间说唱的合理合法的传承方式、传承线路。在艺人谚语中这种师承关系的民俗现象被描绘成“投师如投胎”、“师徒如父子”。

民间说唱之所以如此重视师承关系，师徒关系的建立之所以如此神圣，那是因为择师和选徒本身，实际上即是确认本行业传承人的人选的问题了，是关系到整个行业的存亡兴衰的根本大计。那么在择师和选徒方面，又有些什么传统风俗特征呢？

先说选徒。艺人谚语中就有作为选徒标准、尺度的思想依据。例如：“板头子利索才能要”是讲收徒时要考察一下他是否知道板眼，按今天的话来说就是要有“节奏感”才行；“嘴皮薄薄，会讲会说”也是从长相上看其发展，虽然不见得科学；“小骨头嫩肉出功快”这是从年龄上分析，有一定的道理；当然，它的另一面也要考虑到，或许“小时了了，大未必佳”；而从出身上把关的根据则是“穷不读书，富不学艺”，对富家子弟，一般不收。其实，生活稍能过得去的人家也鲜有投到艺人门下的。民间说唱是穷人的生计，在旧

社会被称为“一次本钱的生意”，意指说书这一行只要付一次拜师金。徒弟把书艺学到手，好歹都可以混碗饭吃；而对于艺人世家的，则自然是另眼看待，因为“门里出身，自会三分。”在选徒方面不但看你的才能、长相、家境、出身，更主要的还要看你的品德。“二人转”老艺人程喜发回忆拜杨德山为师的情景时说：

那时拜师不易，师父得先品你三个月。第一看你的嗓音如何；第二看你机灵不；第三看你是否够材料，手脚直板板的不行；第四还要看你的品行。品行是大事，要你三稳——手稳、脚稳、嘴稳。艺人讲“行低人不低”，行为不轨，有多大艺也白扔。②

可见民间说唱对选择继承人的要求是相当严格的。它从各方面考察挑选自己满意的人选以利于自身的发展。这种挑选包括同社会的偏见、家庭的阻挠作斗争。例如民间艺人在发现了合适的人选时，会作一些夸艺赞行的宣传。象艺人谚语中说的：“学会口艺，不想手艺”、“学会说书弹三弦，出门不带盘缠钱”、“艺不压身，一杆弦子走遍天下”、“家有万贯不如薄技在身”等等。有的艺人看准了穷人家有出息的孩子甚至不讲拜师金，反过来资助穷孩子的家庭，以达到收徒的目的。这些都是民间说唱传承的需要，也是传承实态中并不少见的现象。

选徒，只能解决民间说唱承继人的问题，承继人可以是民间说唱的传播者，但是否能成为民间说唱的传承人还要看他做得了做不了师父，带得了带不了徒弟。只有带了徒弟的

民间艺人才能真正算得上是名副其实的“传承人”。因此，比起徒弟说来“为师”的标准就更高更严格了。艺人谚云：“德高艺高，为人师表”，“能者为师”。这就是说，不论从行业传承的需要出发还是从糊口为生的角度考虑，当师父的都必须有两下子，必须是高手，不但艺高，而且要德高才行。因为“名师出高徒”，“师高弟子强”，否则“经师不名，学艺不高”，“师父不明弟子拙”，“师父不高，教下徒弟拧腰”，不但为本行业抹了黑，徒弟的艺术生命也毁掉了。所谓“师父开错了蒙，如同放火烧山”，“要向别人传道，先要自己懂经”。所以对师父的选择是有一个更高的标准的。一般说来，拜师都是出自师徒双方的自觉自愿，特别是在艺术方面，不能违背各自的愿望，不能有任何勉强的成份存在。因而，那些艺术造诣高超的艺人往往有很多徒弟投其门下，甚至有未曾见面而冒称其徒的。而技艺较差的艺人则收徒很少，甚至无徒。这也是民间说唱师承传统中的一个规律性的特点，可见要做一个真正的民间说唱的“传承人”亦是极不容易的。这其中，应当看到促成师徒关系确立的原因并不仅仅决定于个人主观的因素，也还有着社会和艺术等方面的筛选作用。民间说唱艺人的行辈名分是清楚而严格的。行辈划分的主要依据，既不是年龄，也不全在技艺，而是按照“先进山门为师，后进山门为徒”的行规排列的。同是一个师父，先收的徒弟为师兄，后收的徒弟为师弟，哪怕师兄的年龄小于师弟也要这样称呼。这一点便与家族系统的行辈称呼不同了。家族里“有小叔小姑，没有小哥小大爷”，而

师徒行辈中就既有小师哥又有小师大爷了。总之，师徒行辈是不计较年龄的。维护行辈关系的名分是旧社会里民间说唱行业生存发展的需要，也是民间艺人师承传统中尊师爱徒的美德体现。艺人谚语中有“一日为师，终身为父”、“师徒如父子，同行如手足”、“敬师如敬父，爱徒如爱子”、“徒弟技艺高，莫忘师父教”等等说法，都体现了尊师爱徒、同行相亲这一点。当然，有的艺人谚语也反映出封建礼教对艺人的影响。例如“师严则道尊”，“天地君亲师为重”等等，这些思想影响到民间艺人的师徒关系，便有“子不言父名，徒不言师讳”的学艺规矩。笔者在收集艺人谚语时曾和河南坠子老艺人邢相云先生交谈。当时，邢先生已年过古稀，但是，只要一提他师父的名字，他就要站起来一次，有时一连要站起坐下数次而无一例外。他讲，过去说师父的名字时要“先打嘴后说话”。可见，封建礼教对民间艺人的习俗影响是很深的。如果剔除“愚忠愚孝”的成份，单就尊师来讲，它是一种社会的美德，在民间说唱的传承实态中，尊师又往往是学艺必须具备的先决条件。旧社会民间艺人有一个半公开的信条，即“艺不轻传”。这方面的艺人谚语流传很广，并有不少异文。例如：

能送二串钱，不送一句言。

愣过一锭金，不过一句春。

任舍一吊钱，不把艺来传。

任舍一锭金，不给一句春。

任舍一垧地，不教一句艺。

能舍千金，不卖一言。

台下不赠春。

这都说明民间艺人在传授技艺方面的保守思想是有其历史传统的。在这种情况下徒弟就是拜了师也很可能学不了艺，所谓“入艺容易，学艺难”，“得师不得传，学会也枉然”。徒弟在师父面前必须恭恭敬敬、服服贴贴，勤快、有眼色，多干活、少说话，讨得师父欢心，才能学得几句。因此，同是一个师父的徒弟，学的不一样多。师父传艺是单个教，所谓“话不传六耳”。有的曲种行当则规定不能同时收两个徒弟。师父不肯教徒弟也有的说，比如说“得者难，看得重；得者易，看得轻”。意思是说，要轻易地把艺术传给了你，你便不看重它了。所以为的让你“看得重”就得让你“得者难”。这当然是师父控制徒弟的一种口实了。

再者，即便是得到师父喜爱的徒弟，也不能把师父的全部技艺都学到手。因为一般师父都要“留一手”以防徒弟超过自己。这样一来，你留一手，他留一手，“子弟传子弟，越传越不济”，民间说唱艺术便不可能有很好的继承和发展。

民间说唱师承传统中这种保守思想的存在是有其社会根源的。和民间传说、民间故事等其他民间文学形式的传承不同，民间艺人是以民间说唱为职业的，对民间说唱内容掌握的多少、表演技艺的优劣都直接关系到艺人们的社会生活及人生命运。而在旧社会里“吃开口饭”的艺人属于“下九流”之末，经常是朝不保夕，衣食无靠的。“刮风见败，下