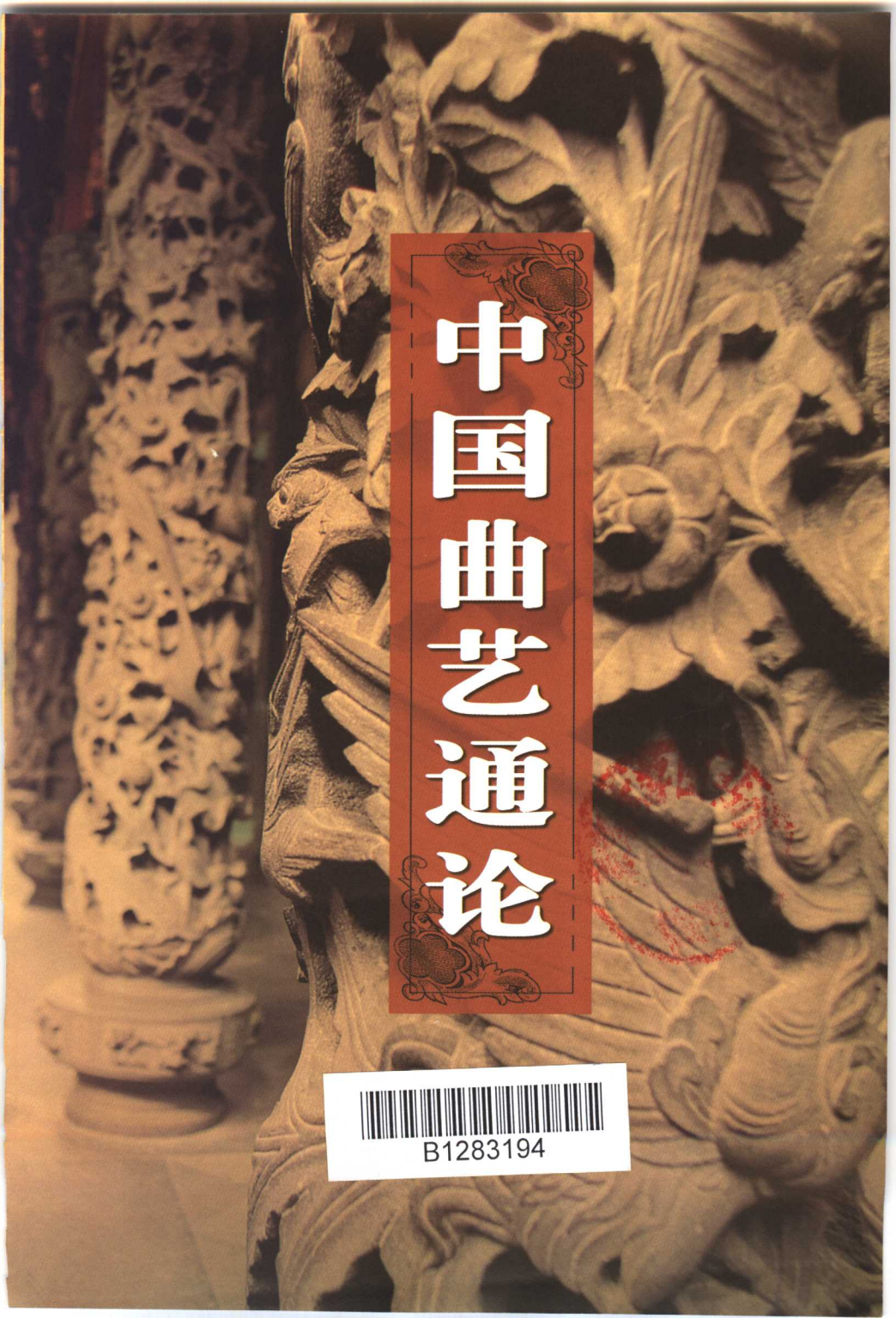


吴文科◎著



中国曲艺通论

山西教育出版社



中国曲艺通论



B1283194

图书在版编目 (CIP) 数据

中国曲艺通论/吴文科著. —太原: 山西教育出版社, 2002.8

ISBN 7-5440-2307-9

I. 中... II. 吴... III. 曲艺—戏剧史—中国
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 017393 号

山西教育出版社出版发行

(太原市迎泽园小区 2 号楼)

山西新华印业有限公司新华印刷分公司印刷

新华书店经销

2002 年 8 月第 1 版 2002 年 8 月山西第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 毫米 1/32 印张: 14

字数: 347 千字 印数: 1—5 000 册

定价: (平) 25.00 元
(精) 29.00 元

前 言

通常，提起诸如相声、评书、苏州弹词、山东快书和河南坠子等等具体的曲艺形式，人们大抵会有一个相对明晰的感性认识与形式概念，这似乎表明，大家对于曲艺的认识还是比较清楚的。但一涉及到有关曲艺的总体认识及门类概念，事实往往并不尽然。

比如我们平时去逛书店，一般看不到单独陈列的专门售卖“曲艺”书籍的货架。曲艺书籍一般是被混同到“戏曲”和“音乐”等书籍的货架上去了。其间除了曲艺书籍的出版较少，不好单独陈列等客观的因素之外，许多人对于曲艺的认知错误，恐怕也是一个重要的原因；有些文化部门的相关“文告”，也曾出现过将苏州评弹（即“苏州评话”和“苏州弹词”）视同戏剧而诉诸文字的事例。这说明，社会对于曲艺的模糊认识，不只局限于一般的人群。

即使是在“术业有专攻”的学术理论界，对于曲艺艺术的必要了解，也显得比较缺乏，从而导致在文学史的编写和美学著述的编纂中，往往使“曲本文学”即“曲艺文学”乃至“曲艺”这个艺术门类的相关论述付诸阙如。其间的原因固然很多，但与曲艺学科本身没有给人家提供比较全面又可资参考的研究成果有关。

至于曲艺界内部，由于对自身艺术基本规律的宏观把握常常失措，导致艺术的继承、革新与发展不如人意甚至南辕北辙的现

2 中国曲艺通论

象，也屡见不鲜。有些业内机构误将“话剧小品”当作曲艺品种进行经营的尴尬情形，更是这种认知观念存在模糊现象的深刻注脚。

凡此都说明，对于我们精神生活需求之一的曲艺艺术，大家仍然有着进一步熟悉和深入了解的必要；对于曲艺艺术的一系列基本理论问题，有必要进行进一步和较明确的回答与交代，以能够对改变上述种种遗憾有所裨益。

然而坦率地讲，回答和解决上述问题，即在理论上彻底搞清曲艺到底是什么的问题，看似简单却很复杂，既是曲艺史学家的课题，更是曲艺理论家们的职责。

说起来，曲艺作为一种艺术文化现象，实非中国所独有。世界上的许多国家，都有类似的或者说与中国曲艺形态相同的表演艺术样式存在。比如日本古代的“绘解”（类似中国唐代的“转变”），近代以来的“落语”和“漫才”（类似中国的“单口相声”与“对口相声”）；再如美国的“直立喜剧”（stand-up comedy）（类似中国的相声）等等；他如古希腊著名的“荷马史诗”《伊利亚特》和《奥德赛》的形成，也与中国古典小说名著《三国演义》、《水浒传》和《西游记》等一样，是在“行吟诗人”即民间“说唱艺人”表演传播的基础上，经由文人的整理加工才最后写就的。就连欧洲历史上最伟大的作家之一歌德历时60年创作的文学巨著《浮士德》，也是从题材内容到体裁样式，广泛吸纳和多方借鉴民间“说唱艺人”传唱表演的口头传说故事的结果。因此，本书的论述范围即研究对象，虽然主要是中国的曲艺形式，但在立论的背景上，通过对中国曲艺和世界范围相类艺术形式的比照辨析，对曲艺作为一种艺术文化现象的世界性存在与地位，进行了理论上的学科界定。

当然，本书的研究和写作，主要还是集中于中国的曲艺，并在以下几个方面展开。

首先，对于曲艺的艺术构成及其本体特征，进行了理论上的系统阐述与深入辨析，提出并且强调了“曲艺是以口头语言进行‘说唱’的表演艺术”这样一个贯穿全书的基本理论观点。

其次，在对中国曲艺的几百个具体曲种，进行爬梳整理和分类观照的基础上，按照审美创造的功能特点，将其划分为“说书”、“唱曲”和“谐谑”三个大类，并分别进行了相关的形态考察，以使读者对于曲艺的涵括范围，能有一个比较明晰的系统了解。

再次，辟专章对于曲艺的“曲本文学”、“曲唱音乐”、“舞台表演”、“舞台美术”和“曲艺导演及其机制的建立”，包括“曲艺的鉴赏批评与革新发展”等等方面，分别进行了专门的讨论。在拓展研究视界的同时，也拓宽了曲艺研究的学科领域，填补了既往研究的一些空白。尤其是对“曲艺表演”、“曲艺舞美”和“曲艺导演”等分支学科的特别关注和全新阐释，为同类著述所仅见。在此基础上，提出了一系列由概念到观点的学术创见。比如“曲唱音乐”，过去常常被称为“曲艺音乐”，考虑到曲艺中的评书、相声等等相当一部分曲种，没有必然的音乐性构成因素，继续使用“曲艺音乐”的概念无法准确表述其实际情形，逻辑上不够周延，理论上易致混乱，所以提出了“曲艺中有音乐性构成的曲种所包含的‘说唱音乐’”这样一个关于“曲唱音乐”的新概念。他如将通常所谓的“曲艺文学”称之为“曲本文学”，将用于表演的曲艺脚本与参照曲艺脚本样式所进行的“曲本体”案头文学创作区别开来，也是出于类似的考虑，意在强调有关曲艺的文学性创作之于曲艺表演即演出脚本的实践意义。还如对许多同样名为“大鼓”的曲艺形式作为“鼓书”与“鼓曲”的相互关联及区别的考察与厘定等等，同样是想使其研究推向深入的一种努力。凡此都想让读者对曲艺艺术由形态构成到审美特点再到文化生态，均能有一个比较全面的深入了解，从而在试图拓展曲艺

4 中国曲艺通论

研究的学科领域，建构曲艺理论的基本体系，提升曲艺学科的学术品质的同时，为广大的读者朋友，铺设一种熟悉曲艺的途径，提供一个关切曲艺的支点，奉献一种观照曲艺的镜鉴，也为曲艺艺术的自身研究包括曲艺学的最终确立，以及一般文艺学和美学等的相关研究，提供一些理论上的参考与支持。

此外，本书的研究与写作，也还想为曲艺艺术的现代教学提供必要的参考。目前有关曲艺的艺术教育格局，不仅很不适宜曲艺艺术的可持续发展，而且还极大地掣肘着曲艺文化的生态建设。因为，曲艺的发展不但需要高素质的创作和表演人才，而且需要高素质的教学、科研和编辑队伍，需要有更多更专业的文化人才与相关机构来共同努力。否则，便不能够真正营造出曲艺艺术良性演进的社会文化环境。

至于上述的良好愿望是否能够达到万一，历史老人和读者朋友才是最为权威的裁判。因此，诚望亲爱的读者诸君能够提出宝贵意见。

作 者

2002年6月 于北京

目 录

引论 曲艺的历史变迁及其在文艺发展史上的地位

.....	(1)
一、“曲艺”考释及其作为艺术门类专称的由来.....	(2)
二、“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”.....	(5)
三、曲艺艺术的生成与嬗变.....	(10)
四、曲艺艺术的独特价值及其在中国文艺发展史上的 地位.....	(23)
五、曲艺的民族性与世界性.....	(27)

第一章 本体特征论..... (32)

第一节 曲艺的本体构成..... (32)

一、曲艺的艺术构成要素.....	(33)
二、曲艺的艺术构成方式.....	(41)
三、曲艺的艺术构成方法.....	(46)

第二节 曲艺的艺术特征..... (61)

一、曲艺的本质特征.....	(61)
二、曲艺的一般特征.....	(76)

第二章 曲种形态论..... (96)

第一节 曲艺品种的类型构成..... (97)

一、既往的曲种分类及检讨.....	(97)
二、曲艺品种的类型划分.....	(108)

2 中国曲艺通论

第二节 说书论	(116)
一、评书与评话	(116)
二、弹词鼓书与渔鼓琴书	(132)
三、快书与竹板书	(152)
第三节 唱曲论	(159)
一、鼓曲	(159)
二、牌子曲	(167)
三、杂曲	(175)
第四节 谐谑论	(177)
一、相声	(179)
二、数来宝与快板	(190)
三、独脚戏与谐剧	(194)
 第三章 曲本文学论	(202)
第一节 曲本文学的体裁类型	(205)
一、话本	(205)
二、唱本	(217)
三、笑本	(221)
第二节 曲本文学的构成特点	(224)
一、多样综合的语体形式	(225)
二、借重悬念的话本叙事	(235)
三、托事指物的唱本抒情	(241)
四、寓庄于谐的笑本说理	(247)
五、爱憎分明的人物塑造	(255)
六、定中有变的唱词格律	(262)
第三节 曲本文学的语言风格	(275)
一、语必通俗	(276)
二、言须顺口	(282)

三、声要合律·····	(286)
四、辞求生动·····	(288)
第四章 曲唱音乐论 ·····	(294)
第一节 曲唱音乐的形态构成 ·····	(296)
一、曲牌体曲唱音乐·····	(296)
二、板腔体曲唱音乐·····	(302)
三、综合体曲唱音乐·····	(306)
四、韵诵体曲唱音乐·····	(309)
第二节 曲唱音乐的功能特点 ·····	(316)
一、“唱着说”与“说着唱”·····	(317)
二、“百曲唱一”与“一曲百唱”·····	(325)
第三节 曲唱音乐的体现方式 ·····	(332)
一、声乐演唱·····	(333)
二、器乐伴奏·····	(339)
第五章 舞台演出论 ·····	(346)
第一节 曲艺表演的形式特征 ·····	(347)
一、口语“说唱”和“做舞”、“摹学”的结合 ·····	(347)
二、虚拟化与程式性·····	(354)
第二节 曲艺表演的方法技巧 ·····	(363)
一、曲艺说功·····	(366)
二、曲艺唱功·····	(371)
三、曲艺做功·····	(381)
第三节 曲艺演出的舞台美术 ·····	(389)
一、简单便利的舞台设置·····	(390)
二、本色典雅的演员化妆·····	(398)
第四节 曲艺的导演艺术及其机制建立 ·····	(403)

4 中国曲艺通论

一、蕴含在史料文献及教学和创演活动中的曲艺导演 理论与实践·····	(403)
二、曲艺导演艺术的内涵构成·····	(408)
三、建立曲艺导演机制的历史意义与现实作用·····	(415)
 余论 曲艺艺术的鉴赏批评与革新发展 ·····	(420)
一、曲艺的鉴赏与批评·····	(420)
二、曲艺的革新与发展·····	(428)
 主要参考书目 ·····	(437)

引 论

曲艺的历史变迁 及其在文艺发展史上的地位

曲艺是中国历史最为悠久且传统最为深厚的艺术门类之一。但是，由于历史的和现实的诸多原因，关于曲艺的基本概念及理论观念，长期以来，缺乏比较明确清醒的认识。说起具体的曲艺品种如相声、评书、山东快书、京韵大鼓、苏州弹词和好来宝等等，人们的认识由于其概念内涵的确定性及指代对象的一定性，还比较明白；而一涉及包括这些具体曲种的艺术门类概念“曲艺”，就会时常发生将其归于戏曲等等的认识混乱。即便在曲艺界内部，也有许多人对自身艺术本质内涵的认识，时显含糊。比如，20世纪末期，随着电视传媒的推动，而在中国艺坛颇受观众喜爱的“小品”即“话剧小品”形式，因为其表演方式的简便性，而被许多曲艺界人士归入自身艺术的范畴。为此，在对中国曲艺的本体构成及艺术规律与特点展开论述之前，有必要对曲艺的基本概念及其历史面貌，进行一定意义上的辨析与阐释。

一、“曲艺”考释及其作为艺术门类专称的由来

“曲艺”作为一个内涵及外延均比较确定的艺术门类的专称，是由 20 世纪 50 年代初期正式开始的。但作为一个词汇，“曲艺”演变成为后来通常是指代一个艺术门类，却经历了相当长的历史过程。

《礼记·文王世子》篇有云：

凡语于郊者，必取贤斂才焉，或以德进，或以事举，或以言扬。曲艺皆誓之，以待又语。三而一有焉，乃进其等，以其序。

这是“曲艺”一词最早见诸古代文献的记载。据郑玄“注”，这里的“曲艺”，“为小技能也”；孔颖达进一步“疏”云：“曲艺谓小小技术，若医卜之属也。”如果仅从汉语的字面去理解，“曲”确有委婉、细小的意思。所以，《辞源》中将“曲艺”一词解释为“小技能也”，也是对其本来含义的简明阐释。

不过，从上引《礼记·文王世子》篇所透露出的古代最高统治者“取贤斂才”的标准看，“立德”、“立功”、“立言”之外，其他如医学、卜筮包括农艺之类的才学与技能，均属无法经世治国即不堪大用的“小小技能”。因而，古代的“曲艺”一词，确实包含有对其所指代的各种实用技能的轻蔑意味。

但是，随着历史的推进，“曲艺”一词的含义，也发生着逐步的变化。

唐代，诗人元稹在贞元十年（794）所作《代曲江老人百韵》诗里，有“曲艺争工巧，雕机变组紃”的诗句，其中的“曲艺”一词，依然是指工艺方面的技能；然而几十年后，仍属唐代的学

者段成式，在《酉阳杂俎》前集卷五的“诡习”篇中记云：

张芬曾为韦南康亲随行军，曲艺过人。力举七尺碑，定双轮水碓，常于福感寺蹴鞠，高及半塔，弹力五斗。尝拣向阳巨笋，织竹笼之，随长旋培，常留寸许，度竹笼高四尺，然后放长，秋深方去笼伐之。一尺七节，其色如金，用成弓焉。每涂墙方丈，弹成“天下太平”字，字体端严，如人模成焉。

这里的“曲艺”，含有“力量”和“技巧”之意，其所涉及的举碑、定磨、蹴鞠、弹弓等功夫，有如现代的杂技艺术。

明末清初人李渔在作于康熙十三年（1674）的《春及堂诗跋》中说：

予之得播虚名，由昔徂今，为王会大人所拂拭者，人谓自嘲风啸月之曲艺始，不知实自采芹入泮之初，受知于登高一人之说项始。

李渔所谓的“曲艺”，当指他吟风弄月的诗词与戏曲作品的创作。大约同时期人张山来，在《虞初新志》卷一中，引彭士望（达生）《九牛坝观抵戏记》云：

戊午闰月除日，有为角抵之戏者……举天下之至险阻者，皆为简易，夫曲艺则亦有然者矣。

此处所说“曲艺”，虽然似乎是与惊险奇巧的“角抵之戏”对举，但显然已经是指艺术表演的范畴了。

清代嘉庆年间，缪艮（莲仙）《文章游戏》第三编卷四引赵

4 中国曲艺通论

古农《锣鼓三传》并云：

野史氏曰：呜呼！三岂古师旷之流亚欤？吾闻师旷无目，三亦无目，是皆盲于目不盲于心耶！然旷以审音擅千古之奇，而三以斯技夸一时之巧，谁谓古今人不相及也。如三者，固亦曲艺中之绝无仅有者乎？

繆莲仙曰：予向见锣鼓三奏其技，尝叹曰：技进乎道矣！今巢阿曲曲传出，宛在目前。

方宝池云：熟极生巧。曲艺且然，况圣人之道乎。洵哉！

文中两处提到的“曲艺”概念，显然是指“锣鼓三”的音乐演奏技能，与前引《虞初新志》中的语义基本一致。这说明了清代中叶，“曲艺”一词的含义，已由从前的泛指各种实用“技能”，逐步缩小而为专指表演性的“技艺”。

中华民国初期，“曲艺”一词的内涵，进一步具体化而为主要是指代曲艺和杂技两个艺术门类，或者就是单指曲艺。1919年张云舫写的改良大鼓（即京韵大鼓）唱词《海三姐逛东安书场》中，就有“小三姐儿听了各样的曲艺”之句。^①许多报刊也常见使用“曲艺”一词来指代曲艺及杂技演出的消息、广告和介绍文字，并与当时常用而指代曲艺及杂技等民间伎艺的“杂耍”或“什样杂耍”等语同义。1946年，由原“北京鼓曲长春职业公会”更名而成的“北平曲艺公会”，是第一个以“曲艺”名之，主要包含曲艺艺人的行会组织。这种以“曲艺”一词而同时指代曲艺与杂技两个艺术门类的情形，一直延续到中华人民共和国成立初期的头几年间。

中华人民共和国的建立，是使曲艺艺术真正走向独立，并在自身艺术门类的称谓上趋于一致和规范的分水岭。共和国成立前

^① 参见谭风元口述、金受申记录整理的《单弦表演艺术》一文中的括注。见《单弦艺术经验谈》第26页，中国曲艺出版社1982年版。

夕，于1949年7月2日，在北京召开的中华全国文学艺术工作者代表大会期间成立的“中华全国曲艺改进协会筹备委员会”，是负责组织和协调全国曲艺改进工作的专门组织，但许多的杂技活动，也习惯性地由跟当时的文化部曲艺处合署办公的该筹委会负责联系。而曲艺与杂技由名到实的彻底分家，是从1953年9月召开的中国文学艺术工作者第二次全国代表大会上，成立“中国曲艺研究会”开始的。^①从这个时候起，“曲艺”一词不仅真正成为今天我们所说的曲艺艺术的专门称谓，而且成为由官方到民间，用来称谓以口头语言进行“说唱”表演的艺术形式的统称。

二、“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”

曲艺作为一个独立的艺术门类，在实际当中和许多著述中，又时常被称做“说唱”或“说唱艺术”。如1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，卷首的“中国曲艺”概说文字，及“中国曲艺发展简史”条目中，就将“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”的概念混同使用。在一般情况下，依照曲艺是以口头语言进行“说唱”表演的艺术这一本质规定性，这些说法不能说一定就不可以，而且也似乎可以将“说唱”或“说唱艺术”视为曲艺艺术的别称。

但仔细分析或者说严格地细究起来，类似的表述就不能说是十分确切和科学的表述，并且也不利于曲艺自身的发展特别是理论研究的深入开展。换言之，“说唱”与“说唱艺术”，只能作为曲艺艺术的基本形式特征及相关艺术类属的表述文字而存在，不应当作为曲艺艺术的门类概念来加以提倡或者混同使用。

^① 参见戴宏森：《试谈“曲艺”的定名》，载《曲艺艺术论丛》第7辑，中国曲艺出版社1986年版。

6 中国曲艺通论

首先，“说唱”作为与曲艺艺术相关的概念，最早见于南宋吴自牧所著《梦粱录》卷二十“歧乐”条：

说唱诸宫调，昨汴京有孔三传，编成传奇灵怪，入曲说唱。今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此，说唱亦精，于上鼓板无二也。

这里多次使用的“说唱”一词，与1967年上海嘉定县出土的明代成化年间北京永顺堂所刊“说唱词话”刊本中的曲种名称之表述语言一样，确切说都属描述语言，指的是这种“诸宫调”与“词话”的表演方式或类型特征。“说唱诸宫调”一语中的“说唱”，指的是“诸宫调”的表演方式，亦即下文的“入曲说唱”；而“说唱词话”，是为“词话”之一种。因为，“词话”之中，还有“弹唱词话”亦即“弹词”的形式。故而，“说唱”作为一个与曲艺形式相关联的表述语汇，最早原本是对某类曲艺形式如“诸宫调”与“词话”之表演方式或类型特征的具体描述，并非整个曲艺或某个曲种的名称概念。这种情形，到了明代，如臧懋循《负苞堂文集》卷三《弹词小纪》中“若有弹词，多瞽者以小鼓、拍板，说唱于九衢三市”的话所证，并未见有改变。亦即古代凡是出现“说唱”一词的此类表述，均是对诸如“诸宫调”、“词话”以及“弹词”等曲艺形式之表演方式（亦即“说唱”）的一种特征描述，只不过这个描述性词汇，后来在长期的历史演变过程中，同时也发展而为对曲艺这个艺术门类基本特征的特定概括与专门表述了。亦即“说唱”一词的内涵，由对历史上某些具体曲种的特征描述，发展演变成对一个艺术门类本质特征的独特表述了。而且这个表述性的语汇，在许多现代曲种的命名之中，还被广泛使用着，如藏族的“《格萨尔王传》说唱”、侗族的“牛腿琴说唱”、维族的“维吾尔族说唱”，以及“晋北说唱道情”、