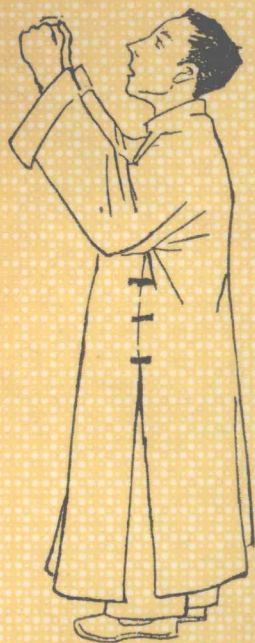


中国曲艺艺术论

汪景寿
著



北京大学出版社

北京社会科学理论著作出版基金资助出版

中国曲艺艺术论

汪景寿 著

北京大学出版社
北 京

新登字（京）159号

图书在版编目（CIP）数据

中国曲艺艺术论/汪景寿. —北京大学出版社, 1994. 9

ISBN 7-301-02615-3

I. 中… II. 汪… III. 曲艺—表演艺术—中国 IV. J826

出版者地址：北京大学校内

邮 政 编 码：100871

激 光 照 排：北京门头沟区印刷厂

印 刷 者：北京大学印刷厂

发 行 者：北京大学出版社

经 销 者：新华书店

850×1168毫米 32开本 10印张 250千字

1994年9月第1版 1994年9月第1次印刷

定 价：9.60元（平）

前 言

1980年，我曾与侯宝林、薛宝琨同志合作，撰写过一部《曲艺概论》，由北京大学出版社出版。当时，国内外还不曾有系统地论述曲艺艺术的专门著作。《曲艺概论》的开创和拓荒作用是显而易见的。

十几年过去了。在此期间，曲艺艺术和研究工作，都取得了重大进展，发生了种种变化。第一，曲艺艺术风貌今非昔比，既有令人喜悦的发展进步，同时也有令人担忧的问题和危机。人们的审美观念和对曲艺艺术的认识也急剧变化。第二，从起步到勃兴，曲艺艺术研究工作取得长足的进展，虽未尽如人意。第三，我对曲艺艺术的认识有所深化，研究工作也有进展。回顾起来，真是沧海桑田，世事多变啊！

重新撰写一部新的曲艺艺术理论专著的念头，埋在心底有些时候了。如今，《中国曲艺艺术论》的出版，可以说是宿愿得偿。与《曲艺概论》比较，这部著作多所开拓和创新，主要表现在：第一，理论和观念的深化。第二，材料更加丰富，论述趋于周密、完整。第三，增添了评弹艺术的专章论述，多少弥补了没有南方曲种的缺憾。

这部著作与我和藤田香合著的《相声艺术论》（北京大学出版社）及我和王决、藤田香合著的《中国相声史》（燕山出版社）合在一起，构成曲艺理论研究的系列著作。

在撰写过程中，参考了国内外专家、学者、艺术家的有关论著，从中得到宝贵的启示和教益，在此，一并表示衷心的感谢。因属全面论述曲艺艺术的著作，与我个人已往的有关论著难免有某些重

复,特此说明。

在学术著作难于问世的今天,这部书得以出版,应当特别感谢北京市社会科学理论著作出版基金办公室和北京大学出版社以及诸多友好,特别是胡双宝、乔征胜同志。

作 者

目 录

第一章 总体论	(1)
一、名称辨析	(1)
二、曲种分类	(3)
三、研究状况	(6)
第二章 源流论	(15)
一、可溯之源	(15)
二、可证之史	(25)
三、几点认识	(38)
第三章 价值论	(41)
一、社会价值	(42)
二、认识价值	(50)
三、民俗价值	(54)
四、娱乐价值	(60)
五、缺陷弊端	(66)
第四章 风格论	(74)
一、曲艺是说唱艺术	(74)
二、曲艺是民间艺术	(81)
三、曲艺是综合艺术	(90)
四、曲艺是喜剧风格的艺术	(95)

第五章 语言论	(100)
一、通俗易懂	(102)
二、灵活多样	(107)
三、凝练含蓄	(113)
四、夸而有据	(118)
五、富于韵律	(126)
第六章 相声论	(131)
一、相声释名	(131)
二、各领风骚	(134)
三、艺术功能	(144)
四、表现形式	(150)
五、艺术手段	(157)
六、艺术结构	(166)
七、语言特色	(170)
第七章 评书论	(177)
一、历史源流	(177)
二、“龙蛇笔法”	(181)
三、结构手段	(186)
四、风格特色	(192)
第八章 快书论	(196)
一、艺术源流	(196)
二、艺术传统	(206)
三、艺术流派	(220)
四、艺术创作	(234)

第九章 快板论	(253)
一、概说	(253)
二、“数来宝”	(258)
三、快板书	(261)
第十章 鼓曲论	(266)
一、历史源流	(266)
二、主要曲种	(273)
三、唱词写作	(279)
四、艺术特色	(287)
第十一章 评弹论	(294)
一、概说	(294)
二、艺术手段	(300)
三、艺术特色	(310)

第一章 总体论

一、名称辨析

曲艺是什么?如果用一句话加以概括,就是各种说唱艺术形式的总称。

曲艺,还可以从不同角度加以解释。

从起源看,曲艺中的大多数曲种起源于民间,长期流传在城乡群众中间,因此,曲艺又称之为民间文艺、群众文艺。

从表现形式看,属于说唱艺术。既有说的曲种,又有唱的曲种,还有半说半唱的曲种,因此,曲艺又有说说唱唱、说唱文学之称。

从历史看,如《中国大百科全书·戏曲曲艺》“中国曲艺发展简史”条所指出的:“中国曲艺是由古代民间的口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。曲艺的艺术特征,是通过说唱敷演故事和刻画人物形象。它臻于成熟的标志,是产生了职业化或半职业化的艺人,并以地区、民族和曲艺艺术流派的差异发展衍变成多种曲种,而为中国各族人民所喜闻乐见。”

曲艺中的许多曲种,历史相当久远。早在宋代,就有说三分、五代史、商谜、合生、诸宫调、唱赚、唱耍令、学像生、学乡谈等曲艺形式。清代以来,又相继出现了相声、评书、数来宝、山东快书以及鼓曲类的许多曲种。然而,在很长的历史时期里,这不断增多的曲艺形式并没有统一、稳定的公认名称。譬如,“宋代百戏”虽然包括不少曲艺形式,但并不专指曲艺艺术,而且这个名称显然是后人概括出来的。又如,近代出现了“什样杂耍”,简称“杂耍”,常被用来称

呼各种曲艺形式,但也不是专指曲艺艺术,至少还包括杂技,以此作为各种曲艺形式的名称,并不准确。

“曲艺”定名较晚。1949年,第一次全国文学艺术工作者代表大会期间,成立了中华全国曲艺改进会筹备委员会,始用“曲艺”作为各种说唱艺术形式的总称。但据考证,“曲”和“艺”连在一起,成为“曲艺”一词,却可以溯源到古代。唐段成式《酉阳杂俎》卷五“诡习”载云:

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。常于福感寺趺鞠,高及半塔,弹力五斗。常拣向阳巨笋,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。一尺十节,其色如金。每涂墙方丈,弹成天下太平字。

这里的“曲艺”指力量、技艺,不同于今天的含义。清康熙张山来《虞初新志》卷一引彭士望(达生)《九牛坝观抵戏记》载云:

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。

这里的“曲艺”仍指力量、技巧,然而,已进入了艺术范围。清嘉庆缪艮(莲仙)《文章游戏》第三编卷四赵古农《锣鼓三传》载云:

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!

缪莲仙曰: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!

“锣鼓三”是民间音乐能手,所从事的技艺属于吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱、变、练的“什样杂耍”范围。

可见,“曲艺”一词并非杜撰,而有其发展过程。

“曲艺”定名以后,广为流传,获得公认,也是约定俗成的结果。

据1982年的统计,全国共有曲种341种。从目前情况看,这341个曲种大致有三种情况:一是蓬勃发展、具有活力的,如相声、评书等。二是仍在流传,但存在困难甚至危机的,如鼓曲类的某些

曲种。三是濒临或者已经灭绝的。曲种的兴衰交替,新陈代谢,属于曲艺发展史的正常现象。认识这一规律,因势利导,有助于曲艺的繁荣发展。

二、曲种分类

正确分类,对于学术研究来说,意义重大。曲艺艺术当然也不例外。

曲艺,可以从不同角度加以分类:

从表现形式分,有说的、唱的、说唱兼有的。说的,如相声、评书、评话等。唱的,如鼓曲类中的大多数曲种。说唱兼有的,有两种情况:

一种叫做“韵诵体”,如快板、山东快板、四川金钱板、绍兴莲花落等。为什么叫做“韵诵体”呢?从曲本看,分行、押韵,类似韵文,但表演起来,只用竹板或鸳鸯板掌握节奏,并无其他乐器伴奏。天津快板等少数曲种例外。因此,艺人们常常不说“说快板”,而说“唱快板”。

另一种叫做“半说半唱”,如大鼓、山东琴书、二人转、评弹中的一些段子,既有无伴奏的说白,又有音乐伴奏的唱词。

从容量分,有长篇和短段。

长篇,俗称“大书”,又名“蔓子活”。评书《岳飞传》、《瓦岗寨》、《包公案》、《杨家将》、评弹《孟丽君》、《玉蜻蜓》等均属之。

短段,一般演唱十来分钟,若干个短段构成一台曲艺节目。短段中最短小的,有时只有十来句甚至几句,俗称“小段”,用于一段节目的开头,常起稳定观众情绪的作用。北方一些曲种叫做“书帽”;评弹则叫做“开篇”或“开词”。一个短段演完,观众彩声、掌声不绝,演员再加演一个小段,叫做“返场小段”。

从流传地区分,有南方曲种和北方曲种。

从演唱语音分,有普通话曲种、方言曲种、少数民族曲种。

当然,最重要的是曲种分类。如果把少数民族曲种暂放一边,一般有下列一些分类方法。

四类说,即鼓曲类、评书评话类、快书快板类、相声类。

十类说,即大鼓类、渔鼓类、弹词类、琴书类、牌子曲类、杂曲类、走唱类、快板快书类、相声类、评书类。侯宝林、薛宝琨和我合著《曲艺概论》曾采用这一分类方法。

《中国大百科全书》(戏曲、曲艺卷)把曲种分为四大类、十一小类。四大类是评话类、相声类、快板类、鼓曲类。十一小类是评话类、相声类、快板类、鼓词类、弹词类、时调小曲类、道情类、牌子曲类、琴书类、走唱类、杂曲类。下面将十一类简况略作介绍:

评话类——属于说的曲种,包括北方的评书以及苏州评话、扬州评话、福州评话、湖北评书、四川评书。

相声类——属于说的曲种,包括北方的相声以及独脚戏、答嘴鼓、四川相书。

快板类——属于韵诵体的曲种,包括“数来宝”、快板书、山东快书等。

鼓词类——除少数曲种外,曲种名称一般带有“大鼓”字样,俗称“大鼓”,如京韵大鼓、梅花大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、湖北大鼓等。演唱时,多用一面大鼓,敲击掌握节拍,因以得名。

弹词类——属于南方曲种,如苏州评弹、扬州弹词、长沙弹词、福建木鱼歌等。

时调小曲类——包括天津时调、上海说唱、湖北小曲、湖南丝弦、四川清音等。

道情类——由明清道情发展而来,多用渔鼓伴奏,如晋北说唱道情、江西道情、湖北渔鼓、四川竹琴等。

牌子曲类——直接采集民歌小调或间接从戏曲采取曲牌串连一起而成,如北京单弦、聊城八角鼓、广西文场、兰州鼓子、青海平弦等。

琴书类——演唱时主要以扬琴伴奏,故称琴书。包括山东琴

书、徐州琴书、四川扬琴、贵州琴书、云南扬琴等。

走唱类——一般曲种演唱时，演员活动范围较小。如果活动范围扩大，甚至载歌载舞，则为走唱类曲种。如东北二人转、西北二人台、凤阳花鼓、西南车灯等。

杂曲类——用同一的民歌小调或戏曲曲牌反复演唱。如无锡评曲、绍兴莲花落、三棒鼓、潮州歌、粤曲、零零落、台湾歌仔等。

我国是多民族的国家，少数民族拥有众多的曲种。如蒙古族的好来宝、乌力格尔，满族的太平鼓，朝鲜族的漫谈、三老人，赫哲族的依玛堪，瑶族的铃鼓，壮族的蜂鼓、末伦，侗族的琵琶歌，苗族的果哈，彝族的阿苏巴底、四弦弹唱，布依族的布依弹唱，哈尼族的哈巴，白族的大本曲，傣族的赞哈，藏族的折嘎、喇嘛玛尼，回族的宴席曲，撒拉族的巴西古溜溜，锡伯族的念说，哈萨克族的冬不拉弹唱，维吾尔族的苛夏克、达斯坦等。

一些少数民族曲种历史久远，深受当地人民的欢迎。这里以赞哈为例略作阐述。赞哈是傣族的曲种，流行在云南西双版纳一带。西双版纳号称“孔雀的家乡”，风光旖旎，人们能歌善舞，尤其擅长对歌。相传，三千多年前，大佛爷帕召正在寺庙里讲经，忽然闯进来一个名叫帕亚曼的陌生人，跟大佛爷帕召比赛讲经，看谁讲得好。帕召仍然讲那些因果报应之类的老一套，人们早听腻了。帕亚曼却把大家熟悉的民间故事编成唱词来唱，内容生动，曲调优美，天空的飞鸟收拢了翅膀，地上的花朵也竞相开放。人们向帕亚曼祝贺胜利，他却害羞，用扇子把脸挡了起来。后来，用扇子遮脸，成为赞哈表演的传统程式。这个传说固然不足为证，但据考证，赞哈至今有七百年的历史。

如同一些少数民族曲种那样，赞哈起初是村民的娱乐活动。逢年过节，办喜庆事，请来赞哈艺人，歌唱一番。有时还出题比赛，谁得到的掌声最热烈，被称之为“赞哈猛”。赞哈兼指曲种和艺人。赞哈艺人擅长即兴之作。1958年，老赞哈波玉温逛颐和园，抬头看见飞机，随口唱道：

南来北往的公路、铁路，
在依高（即北京）织成了蛛网。
蓝天里飞翔的民航机，
像池边的蜻蜓奔忙。

当然，并不是所有赞哈艺人都有这样的本事。当地人常说：“村里没有赞哈，就像吃饭菜里没有盐巴！”足见赞哈多么受人喜爱。

三、研究状况

1. 历史回顾

宋代以前，曲艺处于孕育阶段。由于缺乏文献记载，宋代以前是否有曲种问世，无从查考。四川成都天回镇出土的东汉“说书俑”只能证明当时有类似说书的活动，具体情况如何，也弄不清楚。这样，对曲艺艺术的研究也就谈不上了。

不过，有关曲艺艺术孕育阶段的文字记载，对于今天的曲艺史的研究来说，倒是十分重要的。宋代以前的这类文献资料涉及下列一些方面：有关艺人的。如古代俳优。有关艺术活动的。如东汉“说书俑”。有关艺术形式的。如古代民歌、叙事诗。有关题材内容的。如侯白《启颜录》里的一些记载。有关艺术传统的。如《史记·滑稽列传》中关于优孟、优旃、淳于髡的记述。

应当强调，这些文献资料只是记载了某些曲艺艺术因素，或是阐明一些与曲艺艺术类似的因素，当然不便作为证据，只是提供参考。

这一时期的文献资料的突出特点是零碎、散乱。考其原因，一方面，曲艺艺术还处于孕育阶段，不可能做无米之炊。另一方面，与曲艺艺术的地位有关。曲艺艺术发源和流传于民间，难登大雅之堂，不为秉笔记录的文人所重视，鲜有机会进入文献，这可说是不为有米之炊了。

宋代以来，有关曲艺艺术的文字记载增多，所涉及的范围也大

为拓展。曲艺艺人：《西湖老人繁胜录》里记载的“相扑”艺人就有：王饶大、撞倒山、刘子路、铁板踏、宋金刚、倒提山、赛板踏、金重旺、曹铁凇。这里仅存艺人姓名，有时记载较为具体。如《都城纪胜》“瓦舍众伎”条关于“纽元子”的记载：

“杂扮”，或名“杂旺”，又名“纽元子”，又名“技和”，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。今之打和鼓、撺掇子、散耍皆是也。

“闲人”条记载：

又有专以参随服事为生，旧有百事皆能者，如“纽元子”学像生、动乐器、杂手艺、唱叫白词、相席打令、传言送语、送水使拳之类，并是本色。

“纽元子”兼指技艺和艺人，可能是因艺得名。这种情形在曲艺史上并不罕见。前面提到的傣族曲种“赞哈”以及早期山东快书艺人被称之为“说武老二的”（因为武松排行第二）、“说大个子的”（因为武松身材高大），皆属之。从上面资料推断，“纽元子”是博通众艺的多面手，受到人们的注意，因而记载较为详细。

曲艺种类：宋代百戏之中，据考证，属于说唱艺术的至少有十几种，大致可以分为四类：

第一类，说的。如“说三分”，是说三国故事的；“说诨话”，是说滑稽幽默故事的。

第二类，唱的。如“诸宫调”、“唱耍令”等。

第三类，学的。“学乡谈”，就是摹拟地方方音；“叫果子”，就是摹拟市声。

第四类，文字游戏。如“商谜”、“合生”等。

有的资料对曲种作了较详细的解释。洪迈《夷坚志》里提到“乔合生”：

江浙间路岐伶女有黠慧，知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之“合生”，其滑稽含玩讽者，谓之“乔合生”。盖京都遗风也。

宋代高承所辑《事物纪原》卷九“吟叫”条对“叫果子”作了解

释：

嘉祐末，仁宗上仙，四海遏密，故市井初有叫果子之戏。其本盖自至和、嘉祐之间，叫紫苏丸，汴乐工杜人经十叫子始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同；故市人采其声调，间于词素，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之吟哦也。

作艺方式：说唱艺术长期流传民间，起初是“撺地”作艺。人们常常提到的陆游《小舟游近村三首》之三就描述了这种作艺方式：

斜阳古柳赵家庄，
负鼓盲翁正作场，
身后是非谁管得，
满村听说蔡中郎。

这里说的是农村作艺的情形，宋代江少虞《皇朝事实类苑》记载都市街头作艺的情形：

过市，见缚栏为戏者，驻马问：“汝所诵何言？”优者曰：“说韩信。”进大怒曰：“汝对我说韩信，见韩即当说我。此三面两头之人。”即命杖之。

这是北宋开国元勋党进闹的笑话，错把韩信当成了本朝人。“缚栏为戏”，就是植木为栏。栽上几根木桩，就成了临时剧场。它比后世的“画锅”相对稳定些，又比后世的“书棚”流动性大。

作艺场所：在“撺地”作艺的同时，出现了较固定的作艺场所，这就是“瓦舍”、“勾栏”。“瓦舍”，不可望文生义，误为砖瓦盖的房子，而是像《梦粱录》卷十九“瓦舍”条所解释的：

瓦舍者，谓其“来时瓦合，去时瓦解”之义，易聚易散也。不知起于何时。顷者京师甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之门。杭城绍兴间驻蹕于此，殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱乐之地。今贵家子弟郎君，因此荡游，破坏犹甚于汴都也。

来时瓦合，去时瓦解，易聚易散，是对“瓦舍”的正确解释。“瓦舍”规模较大，“勾栏”比“瓦舍”小。一个“瓦舍”可以包括若干“勾栏”。如《西湖老人繁胜录》所载：“惟北瓦大，有勾栏一十三座。”

艺术团体：唐代的“教坊”是官方管理有关曲艺艺术的机构。

《都城纪胜》“社会”条所载则为艺人团体：

锦体社、八仙社、渔父习闲社、神鬼社、小女童像生叫声社、遏云社、奇巧饮食社、花果社；七宝考古社，皆中外奇珍异货；马社，豪贵绯绿；清乐社，此社风流最盛。

“小女童像生叫声社”可能是从事“像生”技艺的说唱艺人组织。

以上数端，概括了宋代说唱艺术资料的情况，从中可以看出下面一些特点。

第一，有关说唱艺术的资料大多集中在风俗书里。其中较为重要的有孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》、耐得翁《都城纪胜》、周密《武林旧事》等。

第二，由于散见在风俗书里，东鳞西爪，零星散乱，而且一般不大具体。上面有关说唱艺人、曲种、作艺方式、作艺场所、艺人组织等方面的资料，都有这个特点。至于说唱脚本，则更罕见。

第三，这些资料属于记录情况，有的只是提供一些线索，根本谈不上研究。即使如此，也是十分宝贵的了。如果悉心加以整理，就会构成进一步研究的基础。

到了清代，说唱艺术空前繁荣，有关资料也相应地大量涌现，特别是说唱脚本，保留下来的很多。有些资料距今较近，又出自文人之手，具有较高的学术价值。比如，查考与今天含意相同的“相声”一词最早出现在何时，1908年出版的英敛之《也是集续篇》提供了珍贵资料。这部书里有一篇题为《大人来了》的文字，录之如下：

北京供人消遣之杂技，如昆、弋两腔，西皮二簧，说评书，唱时调种种之外，更有一种名曰相声者，实滑稽传中特别人才也。其登场献技并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态撷拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口，人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。犹忆童年闻其形容九门提督出门之威风一段，今述之以供当道之一察焉。（京中虽亲王贵胄出门；并无仪仗，且无驱逐行人之事，