



西北民族大学博士论文丛书·民间文艺学研究系列 郭郁烈 主编

故事歌研究

以 20 世纪以来甘青汉语故事歌为例

李言统 著



民族出版社



西北民族大学博士论文丛书·民间文艺学研究系列 郭郁烈 主编

故事歌研究

以 20 世纪以来甘青汉语故事歌为例

李言统 著

民族出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

故事歌研究: 以20世纪以来甘青汉语故事歌为例 / 李言统著.
— 北京: 民族出版社, 2013.10
(西北民族大学博士论文丛书·民间文艺学研究系列)

ISBN 978-7-105-12934-8

I. ①故… II. ①李… III. ①诗歌研究-甘肃省-20世纪
②诗歌研究-青海省-20世纪 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 233360 号

策划编辑: 李志荣

责任编辑: 向阳 贾俊杰

封面设计: 翟跃飞

出版发行: 民族出版社

地 址: 北京市东城区和平里北街 14 号

邮政编码: 100013

网 址: <http://www.e56.com.cn>

印 刷: 北京彩云龙印刷有限公司

经 销: 各地新华书店

版 次: 2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月北京 第 1 次印刷

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张: 13.25

字 数: 220 千字

定 价: 38.00 元

ISBN 978-7-105-12934-8/I · 2478 (汉 2701)

该书若有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换

编辑室电话: 010-64271909 发行部电话: 010-64224782

《西北民族大学博士论文丛书·民间文艺学研究系列》序言

民间文艺学是以民间文学艺术为研究对象的理论性学科。它作为一种文艺理论，是与我们通常所说的文艺理论有区别的。通常所说的文艺学或文学理论其实是作家、艺术家文艺学或作家文学理论。民间文艺学研究的对象是民间文学艺术，即广大人民群众过去和现在所创作、传承的各种口头文学作品，包括歌谣、神话、传说、故事、谜语、谚语等，各类民间艺术，如民间美术、音乐、舞蹈、曲艺、戏曲等，以及民间文艺的特性、价值、起源、分类，这些作品的传播者，它跟现实生活的关系，它跟邻近学科如民俗学、民族学、社会学、人类学的关系等。根据这些研究对象所产生的理论，也必然有自己的特点，这就是民间文艺学和普通文艺学的差别。

民间文艺学是一门新兴的学科。刘锡诚先生指出：“中国现代民间文艺学的滥觞，实际上确比五四新文化运动更早，应在晚清末年。”^①1936年钟敬文先生发表《民间文艺学的建设》，更明确地提出“民间文艺学”这一学科概念，并对其内容作了大致设计。百年以来，民间文艺学在研究民间文学艺术方面取得了许多重大的成果。先后出现了20世纪20年代的歌谣运动、40年代的解放区民歌运动、50年代的新民歌运动、80年代的三套集成的编辑出版、90年代至21世纪以来的非物质文化遗产保护运动，对民间歌谣（包括史诗）、民间故事传说等的发掘、

^① 刘锡诚：《“20世纪中国民间文艺学”作为概念》，载《河南大学学报（社会科学版）》，2007（1）。

整理、研究与传承，取得了重大成就。

但正如人类对对象世界的认识总是比对自身认识更充分一些一样，民间文艺学在发展过程中，更多地将注意力放在对象的身上，而相对忽视了自身的建设。迄今为止，中国民间文艺学不仅没有形成自己的独立的知识谱系及其话语体系、理论范畴、研究方法，甚至连自己的学科归属、学科地位都成了问题，教育部1998年版学科目录便将“民间文学”（其实应是民间文艺学或民间文学理论）归在“民俗学”之下。刘锡诚先生曾著文痛陈这一分类的问题和弊端。^①但这些呼吁并没有起到作用。2011年新调整的学科目录，仍然坚持了1998版的分类方法，民间文学仍然归属于民俗学，而民俗学归于社会学，社会学归于法学，于是研究民间文学的论文便成了法学门类的一部分，研究民间文学的研究生获授的便是法学的学位。以致一些学者不得不开展“民间文艺学身份辨析”的讨论。^②由此可见民间文艺学这一学科在今天所面临的问题和研究的必要性、迫切性。

西北民族大学（原西北民族学院）是中国当代民间文艺学研究的重要阵地。早在20世纪50年代，王沂暖等一代先贤即开始了民间文学的研究工作。史诗《格萨尔》的收集、整理、翻译、出版和理论研究，不仅使王沂暖先生获得学界公认的“格学泰斗”的赞誉，也使西北民族大学成了格萨尔史诗研究的重要基地。郗慧民先生在花儿学和歌谣学上的建树，同样被学界认为是具有开山意义的重要成果。王兴先、郝苏民、乌尼乌兰、魏泉鸣、谷德明、谷少悌等老一辈学人在史诗学、故事学、神话学及民间文学理论等领域辛勤耕耘，成果斐然。进入21世纪以来，健在的老一辈学者笔耕不辍，继续发挥着引领与培养的作用，年青一代学者则不乏青出于蓝者。特别应当记住的是在刚刚粉碎“四人帮”后的1978年10月，

① 参《向国家学位委员会进一言》，《文艺报》，2001年12月8日；《民间文学向何处去》，《社会科学报》，2007年5月24日。

② 参江帆，万建中，高有鹏：《民间文艺学的身份辨析》，《中国艺术报》，2011年6月20日。

西北民族大学就主办了全国性重要学术会议“中国少数民族文学教材编写暨学术讨论会”，这是新时期中国民间文艺学界的第一个全国性会议，会议通过新华社向全国发出了“关于恢复和大力加强民间文学工作的呼吁书”，被称作是十年动乱后中国民间文艺学界的“第一声春雷”。对民间文艺学在全国的恢复和发展起到了重要的作用，成为“新时期改革开放中民间文学大发展的光辉起点”^①。

2003年西北民族大学被批准设立了中国少数民族文学博士学位点。在这一学位点下，分设了各民族民间文学研究和民间文艺学研究等方向。民间文艺学方向的开设既是中国少数民族文学这一学科属性的要求，也是少数民族文学自身属性的客观反映。这一方向博士生研究的选题主要着眼于民间文艺学理论、民间文艺学学术史、民间文艺现象的调查与理论批评。我们希望发扬西北民族大学在民间文艺学研究上的优良传统和其独具的地域、文化的天然优势，通过相对系统的研究能够对民间文艺学的重大理论问题和现实问题有所突破，有所贡献，克服中国民间文艺学在理论上的贫弱和匮乏。当然，因博士生个人学科的背景不尽相同，兴趣与特长各有差异，因此，在具体选题时，要注意做到总体设计与个性特点的有机结合。

加强民间文艺学理论的研究，特别是民间文艺学理论的体系建设，构建适合中国各民族语言为载体的民间文艺的知识谱系及其话语系统、理论范畴、研究方法等，当是我们努力的方向。借西北民族大学博士论文丛书基金之力，我们将民间文艺学方向博士生的学位论文渐次推向社会，以激励学人，砥砺切磋，发扬学术，为中国民间文艺学的发展贡献我们的微薄之力。

郭郁烈

2013年7月18日

^① 陈真：《兰州会议的重要意义——新时期民间文学工作回顾之一》，载《西北民族研究》，2000（2）。

目 录

绪 论	1
第一节 “故事歌”概念的提出和界定	1
第二节 研究现状评述	6
第三节 研究意义和方法	12
第四节 研究的基本思路及其他	17
第一章 故事歌文体与演变	25
第一节 故事歌文体	25
第二节 故事歌演变	32
本章小结	36
第二章 故事歌文本类型	37
第一节 关于故事歌文本	37
第二节 记录文本	41
第三节 加工文本	44
第四节 不同的版本	48
本章小结	51
第三章 故事歌文本特征	52
第一节 叙事特征	52
第二节 程式运用	59



第三节 主体间性	63
第四节 文本间性	66
本章小结	70
第四章 故事歌文本表演	72
第一节 表演语境	72
第二节 表演特性	75
本章小结	82
第五章 故事歌情节类型	84
第一节 历史传奇故事歌	85
第二节 爱情婚姻故事歌	96
第三节 日常生活故事歌	141
本章小结	157
第六章 故事歌主题类型	159
第一节 “主题”概念阐释	159
第二节 主题类型解析	163
本章小结	169
第七章 故事歌的审美特征	170
第一节 自由灵便的口头叙事	170
第二节 二元对立的叙事结构	173
第三节 充溢期间的悲剧精神	176
第四节 诙谐幽默的喜剧效果	179
本章小结	184
结语	186
附录	191
参考文献	193
致谢	202

绪 论

第一节 “故事歌”概念的提出和界定

一、“故事歌”概念的提出

在民间文艺学界，当论及口头诗歌的特征时，故事歌因具有故事的内容特征和歌的形式特征而不断被提及，但几乎没有人将此作为一种体裁，从学理的高度进行梳理和概括。而且，在叙事诗研究中，尤其是宏大叙事史诗研究成果的卓著，叙事诗作为史诗研究涉及的题材，故事歌一度被叙事诗的研究所取代。因此在民间文学中，很少有人再提故事歌并对此产生兴趣。故事歌的叙事性和文本呈现的诗歌特征，其名称被冠之于叙事诗的概念也是再自然不过的事了。但在民间，这一类的叙事只称为歌而无诗之说，而且故事歌在民间生活中占有很大比重，但 20 世纪以来对这一类体裁的研究成果不多，本文是在这样一个前提下重新起用这一概念的。

长期以来，关于故事歌这一体裁，学术界一直存在着这样几种叫法：叙事诗、叙事歌、故事诗、民间长诗、故事歌等。在民间文学或民俗学的内容分类中，它通常与神话、传说、故事、歌谣、谜语、谚语等并列，成为口头语言文学当中一项重要的文学样式，有时与抒情长诗、史诗一块归入到叙事诗的内容下面。这种称谓和分类的混乱，是由于民间文学体裁分类所采取的标准和视角不统一而导致的。

首先，是“诗”还是“歌”的问题：朱自清认为，歌谣是活着的，或者

说还在人们口头活着的。李素英认为：“严格地说，诗是诗，歌谣是歌谣，多少总有点区别。诗是个人的，写定之后有著作权，他人不得更改。歌谣则是大众的。”^① 林庚在《歌谣不是乐府亦不是诗》^② 中更是详细地论述了歌谣和诗之间的差异。总之，“诗”和“歌”应该是两个不同的概念：诗是一种文学创作形式，歌是一种民间演唱形式；诗是读或诵的，而歌是唱的；诗和歌的流传方式也不一样，诗是以书面文字的形式流传下来的，而歌是以口头形式流传下来的；歌是活的，因为歌是保存在人们的口头演唱中，每一次的演唱，都是一次新的创作，相对来说，诗是死的，因为诗一旦被创作出来，便会以文字的形式记录下来，不会改变。

其次，民间文学体裁分类上的标准问题：从文本的呈现状态来看，民间文学可以分为韵文类和散文类两种；从内容表达来看，可以分为神话、传说、故事，泛称为民间故事，在老百姓的讲述中，也习惯上把它们归为一类，称之为“说瞎话”或讲故事，还有韵文性的歌谣、谜语、谚语等；从表演方式来看，可分为说和唱两种；从表达方式来看，可分为叙事类和抒情类等。日前，民间文学惯常所采取的题材分类标准是按内容来分，于是将叙事诗与散文类的神话、故事、传说和韵文类的歌谣（这里的歌，兼有诗歌的含义，并不具备表演意义上的歌唱的意思）、谜语、谚语等体裁并列，但“叙事”在这里是一种表达方式，和抒情一样，是一种表达的策略，而不具备内容的特征。所以，“叙事诗”的概念与其他几种体裁并不并列，而“故事歌”却具有这个特征。根据朱自清在《中国歌谣》里提及的歌谣的分类有：英国吉特生民歌分类法、傅振伦歌谣分类法、周作人歌谣分类法中，都将叙事歌作为其中的一类，而无叙事诗一说。^③ 民俗学者王娟在她的《民俗学概论》中，在歌谣的分类一节里，作者将歌谣分为：民歌、民谣、故事歌和抒情歌。^④ 他们都将惯常所谓的叙事诗置于歌谣之下，命为叙事歌或故事歌的分法，不无道理。

最后，从文人视界和民众观念的角度来看，“诗”是书面文学发展成熟之后，学术界对文学样式作出的一种认知判断的结果，主要是一种形式判断，虽然有节奏、韵律、音调、停顿等声音方面的要求，但这只能说明口头文学

① 李素英：《读歌谣后所得的一知半解》，载《歌谣周刊》第三卷第三期。

② 林庚在：《歌谣不是乐府亦不是诗》，载《歌谣周刊》第二卷第十一期。

③ 朱自清：《中国歌谣》，112页，上海，复旦大学出版社，2004。

④ 王娟：《民俗学概论》，117页，北京，北京大学出版社，2002。

的影响在书面创作的作品里并没有消失殆尽，甚至在相当长的一段时间里，口头流传和书面传播一样盛行。因为，在人类历史文化的发展中，人类经历了漫长的无文字历史，那时已经积累了非常丰厚的口传文化，而书面文化是人类思维发展到一定阶段的产物，也就是人类进入文明以后的东西。因此，口头文学影响书面文学是很正常的，但在民间，那些传统文化携带者大多是不识字的普通老百姓，也就是自认为“没有文化”的人，在他们的观念里，不会有“诗”的概念，他们把讲出来的内容称为“古今”^①或故事，唱出来的叫“歌”。另外，叙事诗是文人对所有文学作品作出的一种体裁分类，为了明确民间文学当中这一文学样式的特征，又在前面加上“民间”二字，但这并不能概括民间叙事诗的内涵，民间叙事诗的内涵应是它的民间性，包括它存活的表现特性。所以，“故事”概括了它的内容特征，“歌”又进一步表明了它的表现特征，也突出了民间文学“四特征”中的“口头性”这一特征，同时暗含了“诗”的意思。于是在民间文学中，将那些通过唱述来完成的有情节的韵文作品称为“故事歌”较为妥当。

二、“故事歌”概念的界定

“故事歌”的概念，是从民间性这一角度提出的，对它的界定，当然要澄清与史诗、民间叙事诗等概念之间的区别。王松曾这样定义：“凡是以诗的形式叙述某一事件的过程都应该说是叙事诗。”^②这可以说是最为宽泛的一种界定，它将史诗、韵文体的神话以及颂歌、祭歌、气候歌、生产歌、习俗歌等统统归入其中。《中国大百科全书·中国文学卷》中“民间叙事诗”条称：它是一种具有比较完整故事情节的韵文或散韵结合的民间诗歌，“叙事性”是其突出特点，内容主要有“创世”“英雄”“婚姻爱情”三类。明确提出了叙事诗要有“比较完整的故事情节”，还把创世神话、史诗都包括在内，这也是一种广义的认识。乌丙安的见解与此相仿，他把民间叙事诗定义为“以口头诗歌的语言形式描述具有一定人物、情节的故事为内容特点的歌谣作品”，并把“史诗”“勇士歌”（英雄歌谣）一并归入。^③这种见解认为，叙事诗除韵

① 西北方言，指对故事的一种别称。

② 王松：《傣族诗歌发展初探》，121页，北京，中国民间文艺出版社，1983。

③ 乌丙安：《民间文学概论》，160页，沈阳，春风文艺出版社，1980。

文形式和叙述事件之外，尚须有情节，有人物。这就将那些只有叙事而缺乏情节、人物的颂歌之类剔除出去，不过仍未能把它与史诗及韵文体的神话区分开来。钟敬文在他的《民间文学概论》里，尽管也将“史诗”和“叙事诗”合为一章，指出它们“都是民间诗歌中的叙事体长诗”，“是劳动人民（包括他们的专业艺人）集体创作、口头流传的韵文故事”，但已经开始关注二者的区别，认为叙事诗应专指“产生在阶级社会里的作品”。^①自此人们对叙事诗的认识，由宽泛空疏转向严谨深入。陶立璠的《民族民间文学基础理论》一书认为，叙事诗“产生在奴隶社会末期和整个封建社会”，不仅从作品产生时间上进行区分，还进一步强调叙事诗应“具有完整的故事情节，以塑造人物形象为主”。^②与这种认识一致的是，李惠芳在《中国民间文学》中，将“民间叙事诗”列为专章进行论述，同时又引入创作主体，提出作品在客观叙述的同时，也“委婉地表达歌唱者的内心情感”。^③1992年，姜彬主编的《中国民间文学大词典》，把创世史诗、英雄史诗和民间叙事诗分别单列条目，确立了各自的独立地位。他还从作品所反映的内容上进行区分，认为叙事诗所叙“大多为反奴隶、反封建婚姻制度的青年男女爱情和反对阶级压迫、反对民族压迫斗争”的事，因而“较少神话因素”。这样就将只在特定历史时期产生，表现特定历史内容的史诗和韵文体神话区划出去，使叙事诗的内涵变得更为明确。贺学君在《中华多民族民间叙事诗论》一文中，认为民间叙事诗是人民大众创造的一种诗歌类型。它不是静态的，凝固的，而是有着自身的生命运动。就内容而言，它主要讲述人类告别童年进入阶级社会之后的现实生活，早、中期的一些作品虽还带有一些神话传奇色彩，但重心已落到人世间，这种“世间性”，随着时间的推移加浓加重。就传承表演而言，它对传承人以及演唱的时间、地点、情境，一般没有特殊的要求，比较自由灵活。这两点，使之与韵文体的神话和史诗清楚地区别开来。后二者不仅所反映的时代（神话传说时代、奴隶制时代）要比叙事诗早得多，而且对传承者以及演唱时间、地点、情境，都有特殊的要求，显示着一种庄严性、神圣性，不得自由而为。就艺术而言，韵文体的形式（必要时亦可辅以少量散文说白）、完整的故事情节、鲜明的人物形象，是它的三项基本要素。人物是故事的核

① 钟敬文主编：《民间文学概论》，83页，上海，上海文艺出版社，1980。

② 陶立璠：《民族民间文学基础理论》，330页，南宁，广西民族出版社，1985。

③ 李惠芳：《中国民间文学》，204页，武汉，武汉大学出版社，1996。

心，故事是叙事的核心，韵文则是它的外在标志。这三项缺一不可，它们的共生“合成”了叙事诗的有机形体。这种不可分割的有机“合成体”，又使它同那些只具备某一项或某两项要素的叙事诗的诗歌，如颂歌、祭歌、气候歌、生产歌、习俗歌等很容易区别，从而走向真正的独立。如果通俗一点讲，民间叙事诗就是产生并流传于民间的叙述人世间故事的诗歌，也可简称“故事诗”或“故事歌”。^①作者从内容、表演、艺术三方面认定，“民间叙事诗”就是“故事诗”或“故事歌”，这种定义虽然从本质上更为接近“故事歌”这一文学样式流行的真实，但是它同其他的定义一样，是从研究者或文人的角度作出的一种概念界定。

另外，《故事的歌手》这本书，是“帕里－洛德理论”的奠基之作，被学界誉为是口头诗学理论的“圣经”，是关于口头史诗创作、表演、传递、演化的一部理论著作，该书影响了口头文学和古典文学的学术研究，同时为以后的表演理论、民族志诗学等理论产生了直接的启发。该文在论述“一般意义的歌和具体的歌”的时候，说：“歌是某人的所作所为，或者发生在英雄身上的故事。歌就是歌，它是用诗来表达的。它不仅仅是一个故事；它并不是脱离其讲述而孤立存在的故事。……对诗人—歌手而言，故事是以歌的形式来讲述的。……这种形式只有在以诗的形式来讲述它时才存在。”^②作者亦认为，故事歌就是以诗的形式唱述的歌。

所以，“故事歌”这一民间文学样式，是不依赖书面传播，在实际演述场景中，是集表演、创作、扩布为一体的口头作品，对它的定义，从民间的角度出发，“故事歌”应该是民间演唱的具有完整情节的一种口头作品，内容多是个人或几个人命运的起伏，或一个家庭的喜怒哀乐和悲欢离合的表演性叙事。

① 贺学君：《中华多民族民间叙事诗论》，载《民族文学研究》，2000（3）。

② [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，17页，北京，中华书局，2004。

第二节 研究现状评述

一、关于“故事歌”的学术史评述

将故事歌作为一种体裁来研究，是自民俗学这一学科在欧洲兴起之后就有的事，从未中断。

第一种看法，认为口头文学是民俗内容的一部分，在此基础上提出的观点有：汤姆斯在民俗学的分类中提出了“叙事歌”的概念，但并没有详细的叙述。1890年发表的班恩女士的《民俗学手册》中，将民俗作为文化的遗留物，将故事、歌谣和俗语作为民俗的主要内容之一，有歌谣和叙事歌并列的提法，很显然，这里的叙事歌是含有故事情节的歌。有一些美国人类学家习惯于把 folklore 等同于民间文学，认为民俗就是口头文学，巴斯寇姆就是一位，他在1953年发表的《民俗学和人类学》一文中说：“民俗是文化的一部分，但不等于整个文化。它包括神话、传说、故事、谚语、谜语、叙事歌谣和其他歌曲的歌词，以及其他次要的形式。”这里的叙事歌谣当然包括今天所说的叙事诗、叙事长诗和史诗了。邓迪斯在他编的《民俗研究》中，也有叙事歌的提法。还有一部分学者从史诗的角度来定义“叙事诗”，如文齐斯得认为：“诗人要是置身物外，把他己身以外的那经验的世界都表现出来，就是普通所谓的客观的方法，其结果就成为‘叙述的诗’或称‘史诗’。”在这里，“叙述的诗”与“史诗”被看作是同一回事。很显然，这样仅从诗人与叙事对象的关系（态度）来界定，是太过空疏和宽泛了。哈得逊在此基础上前进了一步，他认为诗人置身物外的“客观的诗”，其实包括“叙述类”和“戏剧类”，而前者又含“有音节的故事”和“史诗”两种，并特别指出，“有音节的故事”，在严格的定义上说，“是表明用小说的笔调叙述一段故事”，其取材则“是武士的放荡，骑士战斗，冒险，邪术，恋爱”一类。^①司克特抓住“有音节的故事”继续探索，强调这一规定使叙事诗“从‘史诗’的专门的

^① 杨鸿烈：《中国诗学大纲》，82页，台北，台湾商务印书馆，1970。

规则而得到自由”。他们尝试将叙事诗（“有音节的故事”）与史诗进行区别：内容——从重大庄严到惊险俗常；形式——走出“史诗”的“专门规则”，使用“小说的笔调”。司克特还认为，叙事诗并非绝对的“客观”，它其实是包含着作者感情的；同时，其中的故事也应是有头有尾的。这些论述体现了对故事歌更为真实的认识。但在具体研究上，西方学界主要还是集中于史诗方向。这方面的研究，历史悠久，成果丰富，已经进到类型、结构、程式等相当深入的层次，其相关理论在国际上似乎成为经典一直被沿用。不过这些理论虽有合理之处，也存在不少矛盾，特别是不能完全适用“有音节的故事”类型的作品。^①

国内持这种看法的，比较有代表性的是，王娟 2002 年在她的《民俗学概论》中，通过与史诗的比较认为，史诗就是以口头形式流传和保存的长篇“复合”故事歌，与传统的故事歌不同的是，史诗的篇幅很长而且语言华丽、场面恢弘、风格绮丽、人物众多、情节复杂。民间故事和故事歌的情节往往都是单线发展的，而史诗讲述的往往是发生在一个英雄身上的几个、十几个甚至几十个故事。如果说与故事歌相对应的是民间故事和传说，那么与史诗相对应的应该是神话。史诗与神话的差别在于神话是散文叙事体，而史诗是歌体。从这段论述和相关定义中可以看出，史诗是故事歌中的一种叙事类型，篇幅长，艺术性也很强，很讲究叙事技巧。而且，传统的故事歌与史诗应该是并列对置的。

第二种看法来自于民间文学本身，20 世纪 20 年代，胡适在《故事诗的起来》一文中写到：故事诗（epic）在中国起来的很迟，这是世界文学史上一个很少见的现象。……所流传的仅有短篇的抒情诗，作者认为绅士阶级的文人受了长久的抒情诗的训练，终于跳不出传统的势力，故只能做有断制、有剪裁的叙事诗，虽然也叙述故事，而主旨在于抒情或议论，并不在于敷说故事的本身。注意之点不在于说故事，故终不能产生故事诗。故事诗的精神全在于说故事。只要怎样把故事说得津津有味，娓娓动听，不管故事的内容与教训。这种条件是当日的文人阶级所不能承认的。所以纯粹故事诗的产生不在于文人阶级而在于听故事又爱说故事的民间。“田家作苦，岁时伏腊，烹羊炆羔，斗酒自劳……酒后耳热，仰天抚缶而呼乌乌”，这才是说故事的环境，

① 贺学君：《中华多民族民间叙事诗论》，载《民族文学研究》，2000（3）。

这才是弹唱故事时的环境，这才是产生故事诗的环境。胡适这里提到叙事诗和故事诗，虽然二者都有叙事，但叙事诗重在叙事，故事诗注意之点在于说故事。而且，故事诗不同于文人创作，也不可能文人阶级中产生，它的产生与环境有很大的关系，作者也提到了故事诗的表演性，与弹唱连在一起，而这些是叙事诗所不具备的。虽然作者将故事诗视为 epic，就是我们今天所说的史诗，但在作者写作的当初，中国搜集整理民间文艺作品的工作刚刚开始，还不具备形成文艺学分类上来明确概念的翔实材料，但作者关于故事诗的论述，已经道出了我们今天所说的故事歌的特征。在传统的文人的文学分类当中，作者并没有将讲故事的这种诗歌看成是叙事诗，二者之间的区别还是明显的。但随着民俗文学和民间文艺工作的深入，叙事诗这一文人视界的概念日益彰显，掩盖了故事诗的这一提法。后来的研究和整理工作中，虽然也有故事歌、故事诗和叙事诗的叫法，但大多是将含有故事情节的这种韵文作品看作是叙事诗，这跟当时的研究队伍大多是由文人学者的构成有关，如刘半农、顾颉刚、沈亦墨、钟敬文、郑振铎等。尤其当时兴起的歌谣学运动，以至后来大规模的民间文艺学的搜集整理工作，都是自上而下的文学革新运动，这无疑带有知识分子先入为主式的文化偏见。

钟敬文先生在 1980 年的《民间文学概论》里，将史诗和叙事诗合为一章，认为史诗是民间叙事长诗中一种规模比较宏大的古老作品，它用诗的语言，记叙各民族有关天地形成、人类起源的传说以及关于民族迁徙、民族战争和民族英雄的光辉业绩等重大事件。所以，它是伴随着民族的历史一起成长的。而民间叙事诗，有的以韵文歌唱为主，散文讲说为辅；有的则相反，以说为主，唱诗为辅。包括说唱、鼓词、弹词，还包括山歌体的长诗，如湖北《钟九闹槽》、崇阳《双合莲》等。这里，虽然将史诗和叙事诗合为一章，但已经明确地提出史诗与叙事诗不一样，并从形式和内容上加以区分，其目的是摆脱以前用史诗研究代替一切叙事诗研究的局面，但是对叙事诗概念的界定和研究对象上，连说唱、鼓词、弹词，还有山歌等内容都包括进来了，这对叙事诗的研究来说，多少有些宽泛。

江帆在《民间口承故事论》中，将“故事歌”这一文类看成是民间口承叙事的一部分，并进行了详尽的分类。“民间口承叙事”所指便是民众的艺术叙事，是广大民众集体创作、口头传承的一种语言艺术，是运用口语的形式叙述故事，反映人类社会生活以及民众的理想愿望的口头文学作品，它是广

大民众日常生活的组成部分之一，是他们认识社会、寄托理想、表达情感意愿的重要方式和渠道。从宏观上看，应囊括社会民众创造和传承的所有的口头文学样式，诸如神话、史诗、传说、故事、歌谣、叙事诗、谚语、谜语、俗语、说唱、小戏等等。对于上述这些民间口承文学样式，若以叙事内容来划分，可分为“情节叙事”和“非情节叙事”两种样式。“情节叙事”包括神话、史诗、传说、故事、歌谣、叙事诗、说唱、小戏等；“非情节叙事”包括谚语、谜语、俗语等。若以叙事形式来看，“情节叙事”又可分为讲说类和唱类。讲说类叙事有神话、传说、故事等；唱类叙事有史诗、歌谣、叙事诗、说唱、小戏等。……讲说类的“情节叙事”是我国民间普遍流行且广有影响的民间口承文学样式……沿用民众话语，将这类口头叙事冠之以“讲故事”之称。这种依照不同的标准对口承文艺进行的划分，虽然是具体了些，但又将散文体的“故事”和韵文体的“故事”混在一起，叫人无所适从。

董晓萍在《现代民间文艺学讲演录》中写到韵文类的歌谣、史诗和民间叙事诗体裁，近年被国际学界称为“民族志诗歌”，旨在强调以其音乐民俗志的方式，表达民众集团普遍认同的思想、情感、审美观念和生活习俗的特征。民族志中的民间诗歌体裁，还含有运用民间音乐之意。“在某些地方歌词是不大重要的，它似乎主要是用作音乐的补充。经常无意义的单音节词和很多重复伴随着歌声或乐器。……很多地方，有些表面上无意义的民歌是很重要的。它用作激发战争和爱情，以及作为宗教或世俗仪式的一部分。通过它们，集团表示它的共同情感或减轻公共劳动的重荷。”作者在这里将叙事诗看成是音乐、宗教、世俗仪式当中的一部分，而且还提出“某些地方歌词是不大重要的”这种说法，无疑又将前面提到的韵文类的歌谣、史诗、叙事诗看成是其他学科中可有可无的从属性的一部分，这在某种意义上，反而削弱了它们的“文学”特性。

段宝林在《中国民间文艺学》中将民间抒情长诗、民间叙事长诗、民间故事诗归在民间长诗学下面，民间故事诗是以韵文讲述故事的长歌，其内容多为爱情婚姻的故事，一部长诗说一个故事。这在他的1980年《中国民间文学概要》的基础上做了很大的修订，在那里也提出民间叙事长诗，说这种体裁我国各民族都有，而以少数民族最为丰富。其中有说唱曲艺的成分，如董解元的《西厢记诸宫调》和其他许多富有诗意的鼓词、弹词等等都是，但是并没将史诗、抒情长诗、故事长诗很好地区分开来，给人感觉说的好像是同