

# 目摇摇录

## 第一编摇曲艺本质论

### 摇第一章摇曲艺的本质属性

|                             |   |
|-----------------------------|---|
| 摇摇第一节摇曲艺的本质属性 .....         | 猿 |
| 摇摇第二节摇曲艺是人类说话功能的艺术化 .....   | 圆 |
| 摇摇第三节摇曲艺本质上是叙事艺术 .....      | 圆 |
| 摇摇第四节摇从说话艺术、说唱艺术到综合艺术 ..... | 猿 |

### 摇第二章摇曲艺的品种类别

|                           |   |
|---------------------------|---|
| 摇摇第一节摇曲艺品种的基本类别 .....     | 猿 |
| 摇摇第二节摇用不同标准对曲艺进行分类 .....  | 源 |
| 摇摇第三节摇表演艺术聚集体与曲艺的流变 ..... | 缘 |

### 摇第三章摇曲艺的文化内涵

|                         |   |
|-------------------------|---|
| 摇摇第一节摇曲艺文化的意识形态属性 ..... | 缘 |
| 摇摇第二节摇曲艺文化的民族属性 .....   | 愿 |
| 摇摇第三节摇曲艺文化与传统文化 .....   | 苑 |
| 摇摇第四节摇曲艺文化与现代文化 .....   | 愿 |

### 摇第四章摇曲艺的系统结构

|                              |   |
|------------------------------|---|
| 摇摇第一节摇曲艺作为口头文学与书面文学的系列 ..... | 缘 |
| 摇摇第二节摇曲艺作为口语艺术与音乐艺术的系列 ..... | 员 |
| 摇摇第三节摇曲艺作为讲述艺术与展示艺术的系列 ..... | 员 |

### 摇第五章摇曲艺的理论研究

|                        |   |
|------------------------|---|
| 摇摇第一节摇曲艺理论研究的发轫期 ..... | 员 |
| 摇摇第二节摇曲艺理论研究的开拓期 ..... | 员 |
| 摇摇第三节摇曲艺理论研究的发展期 ..... | 员 |

## 第二编摇曲艺文学论

### 摇第一章摇曲艺文学的艺术特点

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第一节摇曲艺文学的体裁 ..... | 员缘 |
|---------------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第二节摇曲艺文学的题材 ..... | 员愿 |
|---------------------|----|

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摇摇第三节摇曲艺文学的审美趣味 ..... | 员圆 |
|-----------------------|----|

### 摇第二章摇长篇曲艺文学

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 摇摇第一节摇长篇曲艺文学的人物模式 ..... | 员缘 |
|-------------------------|----|

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 摇摇第二节摇长篇曲艺文学的结构与笔法 ..... | 员缘 |
|--------------------------|----|

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 摇摇第三节摇长篇曲艺文学的结构模式 ..... | 员苑 |
|-------------------------|----|

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 摇摇第四节摇长篇曲艺语言的构件与程式 ..... | 圆源 |
|--------------------------|----|

### 摇第三章摇短篇与中篇曲艺文学

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摇摇第一节摇短篇与中篇话本文学 ..... | 圆源 |
|-----------------------|----|

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摇摇第二节摇短篇与中篇唱本文学 ..... | 圆源 |
|-----------------------|----|

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摇摇第三节摇短篇与中篇戏弄文学 ..... | 圆缘 |
|-----------------------|----|

## 第三编摇曲艺音乐论

### 摇第一章摇曲艺音乐的类型

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第一节摇牌子曲音乐类型 ..... | 圆愿 |
|---------------------|----|

|                    |    |
|--------------------|----|
| 摇摇第二节摇鼓曲音乐类型 ..... | 圆缘 |
|--------------------|----|

|                    |    |
|--------------------|----|
| 摇摇第三节摇弹词音乐类型 ..... | 圆愿 |
|--------------------|----|

|                    |    |
|--------------------|----|
| 摇摇第四节摇琴书音乐类型 ..... | 圆员 |
|--------------------|----|

|                    |    |
|--------------------|----|
| 摇摇第五节摇道情音乐类型 ..... | 圆缘 |
|--------------------|----|

|                      |    |
|----------------------|----|
| 摇摇第六节摇本土小曲音乐类型 ..... | 圆愿 |
|----------------------|----|

### 摇第二章摇曲艺音乐的结构

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 摇摇第一节摇曲艺的口头传承与音乐结构 ..... | 圆员 |
|--------------------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第二节摇曲牌体音乐结构 ..... | 圆源 |
|---------------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第三节摇板腔体音乐结构 ..... | 圆远 |
|---------------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 摇摇第四节摇综合体音乐结构 ..... | 圆缘 |
|---------------------|----|

### 摇第三章摇曲艺基本调与创腔

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 摇摇第一节摇曲艺基本调与口头音乐资源共享 ..... | 猿圆 |
|----------------------------|----|

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 摇摇第二节摇曲牌基本调与创腔 .....       | 猿园 |
| 摇摇第三节摇板腔基本调与创腔 .....       | 猿园 |
| 摇摇第四章摇曲艺的演唱与流派唱腔           |    |
| 摇摇第一节摇曲艺的演唱 .....          | 猿远 |
| 摇摇第二节摇曲艺演唱的技巧 .....        | 猿猿 |
| 摇摇第三节摇曲艺唱腔的流派 .....        | 猿员 |
| 摇摇第五章摇曲艺音乐的伴奏              |    |
| 摇摇第一节摇曲艺伴奏乐器与多样化组合形式 ..... | 猿猿 |
| 摇摇第二节摇曲艺伴奏的手法 .....        | 猿愿 |
| 摇摇第六章摇曲艺音乐的理论思考            |    |
| 摇摇第一节摇曲艺音乐理论研究的草创 .....    | 猿员 |
| 摇摇第二节摇曲艺音乐理论研究的发展与繁盛 ..... | 猿源 |

## 第四编摇曲艺表演论

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摇摇第一章摇曲艺表演的特性         |    |
| 摇摇第一节摇曲艺表演与口头叙事 ..... | 猿源 |
| 摇摇第二节摇曲艺叙事的形态 .....   | 猿缘 |
| 摇摇第二章摇曲艺表演的形式与流派      |    |
| 摇摇第一节摇曲艺表演的艺术形式 ..... | 猿猿 |
| 摇摇第二节摇曲艺表演的艺术流派 ..... | 猿苑 |
| 摇摇第三章摇曲艺表演的基本功与技巧     |    |
| 摇摇第一节摇曲艺表演的说功 .....   | 猿源 |
| 摇摇第二节摇曲艺表演的唱功 .....   | 猿缘 |
| 摇摇第三节摇曲艺表演的做功 .....   | 猿员 |
| 摇摇第四节摇曲艺表演的身手技艺 ..... | 猿园 |

## 第五编摇曲艺民俗论

|                        |    |
|------------------------|----|
| 摇摇第一章摇曲艺与民俗文化          |    |
| 摇摇第一节摇曲艺与民俗文化的关系 ..... | 猿远 |
| 摇摇第二节摇曲艺与岁时节令民俗 .....  | 猿园 |
| 摇摇第三节摇曲艺与人生礼仪民俗 .....  | 猿远 |

|                          |   |
|--------------------------|---|
| 摇摇第四节摇曲艺与教化娱乐民俗 .....    | 源 |
| 摇摇第五节摇曲艺与伎乐民俗 .....      | 源 |
| 摇摇第六节摇曲艺与地域民俗 .....      | 源 |
| 摇摇第二章摇传统曲艺的行业民俗          |   |
| 摇摇第一节摇曲艺界的师承与传艺 .....    | 源 |
| 摇摇第二节摇曲艺界的行业神崇拜 .....    | 源 |
| 摇摇第三节摇曲艺界的社团活动 .....     | 源 |
| 摇摇第四节摇曲艺界的行规与行话 .....    | 源 |
| 摇摇第三章摇曲艺与演出场地民俗          |   |
| 摇摇第一节摇“串乡”与“逛街” .....    | 源 |
| 摇摇第二节摇“画锅”与“撂明地” .....   | 源 |
| 摇摇第三节摇“赶庙会”与“赶大车店” ..... | 源 |
| 摇摇第四节摇各种类型的书馆与茶社 .....   | 源 |
| 摇摇第五节摇“杂耍园子”与综合游艺场 ..... | 源 |
| 摇摇第六节摇“走堂会”与“上电台” .....  | 源 |
| 摇摇第四章摇曲艺民俗的新发展           |   |
| 摇摇第一节摇体制改革与曲艺民俗的变化 ..... | 源 |
| 摇摇第二节摇当代的曲艺社团活动 .....    | 源 |
| 摇摇第三节摇新的节庆演出与曲艺民俗 .....  | 源 |
| 摇摇第四节摇加强曲艺的民俗研究 .....    | 源 |

# 中国曲艺史论研究的新里程

(代摇序)

姜摇 昆

新世纪的元年,我来到中国艺术研究院,出任曲艺研究所的所长。当时的院址是北京什刹海西侧的恭王府。这座前清的王府从格局上看依稀还能领略昔日的威严,然而当你走近的时候,你会看到每一处砖瓦都透着沧桑的印迹,有历史的创伤,也有现实的无奈。庭院破旧,花木凋零。我坐在只能容下一桌三椅的所长办公室里,极不情愿地暗自联想:这里不也是传统曲艺的一幅缩影吗?

遥想前朝,传统曲艺曾有过辉煌:

——据清人笔记所载,乾隆皇帝就是一位曲艺爱好者。每年坤宁宫祭灶,要在正炕上设鼓板。乾隆来了,在炕上落座,便自击鼓板,唱《访贤》一曲。他下江南时,特召吴地说书名家王周士到御前弹唱《白蛇传》,赏赐七品冠带,并携王周士回京师。由此评弹大盛。

——据《中国曲艺志·北京卷》记述,清光绪十一年(1885),慈禧太后召十不闲莲花落艺人赵星垣(髻髯赵)带会社入宫演唱,太后闻歌大喜,赏赐无数,后又命赵作升平署教习,教御前太监唱莲花落,人称他为“赵老供奉”。

可见,生于民间的曲艺虽然不是“宫廷艺术”,但它早已从地摊、茶社,透过厚厚的宫墙,堂而皇之地步入紫禁城内。

当然,广大劳动人民才是创造与鉴赏传统曲艺的主体。曲艺的辉煌主要是显示在“为人民大众所欢迎”这个突出的特点上。

不须赘述曲艺如何在民间诞生、繁衍和发展,单是上个世纪中期,我在山东胡集书会和河南马街书会的所见所闻,就足可见证曲艺是如何在农民兄弟姐妹

心中扎根发芽、开花结果的。舞台就是广袤的原野，一块看不见边的黄土地上，云集了几百摊来自四面八方的民间曲艺艺人。观众就是方圆百里以内的“以牛为伴，耕作为生”的面朝黄土背朝天的普通老百姓，一来就是十数万人！河南坠子、三弦书、河南大鼓书、大调曲子、山东琴书、湖北渔鼓、西河大鼓、道情等等，一应俱全。但闻琴声此起彼伏，喝彩接连不断，伴着艺人的说唱、表演，声腔余韵在蓝天白云之间回荡。面对人海般的书会，你感到的是天籁之音与中国老百姓的心灵在对话。

再问问中国的所有的表演艺术家，没有一个人可以否认民族传统曲艺的创作表演与中国文学、戏曲、音乐、舞蹈、杂技等艺术门类的血脉关系，曲艺的说唱元素体现在一切表演艺术，特别是喜剧性表演艺术之中。

可是，在祖国飞速发展、信息社会到来的十数年间，我国的曲艺事业被人开始用“落入低谷”四个字来形容。就是在粉碎“四人帮”以后曾经如日中天的相声，也无数地被媒体责问拷打。人们在问：“相声怎么了？”“曲艺景气待何时？”胡集书会中断了多年，拥有六百多年历史的马街书会虽然年年坚持举办，也已显露危象了。

曲艺真的不行了吗？扪心自问，心里翻江倒海，伏案沉思，脑袋隐隐作痛。

翻开我作为名誉主编，刘洪滨、赵连甲主编的《中国传统山东快书大全》这部书，重温著名美学大师王朝闻先生为本书写的题为《庄重的开心》的序言，里面有这样一段话：

摇摇这样有趣的读物，再一次引起我的思考。如果要把握供大众欣赏的曲艺的美学特征，其解决方案可能存在于曲艺段子和表演里，包括我所关心和思考的这种艺术形式的特殊性，或其特别显著的标志与征象，也就是这种艺术区别于其它艺术形式的特殊之处，既然存在于艺术作品和它与听众的联系之中，我看，与其生拉活扯地从彼时彼地的论著中套取定义，不如反复探索某些自己已经感兴趣的作品，从中发现它的艺术规律。这种手工业方式的寻找方式，其所得，也许还谈不上艺术哲学。但这样的对象与方式，不会像这部集子中的小段之一《吹大话》里的角色有那么可笑的自信与自负：“被公鸡吃掉的蝈蝈或蛐蛐，那么借着酒劲儿这俩就吹起来啦。”

无论哪种艺术形式，它之所以能够独立存在，能在百花园中成为一名有独立性的成员，不被其它艺术形式所取代，正因为它有自己的特长和特殊

点。例如为大众所喜爱的各种曲艺艺术形式,像山东快书、相声和二人转等等,若干年来它们各自都有着其较长的发展历史,它们为什么能够长期受到欢迎与喜爱?为什么即使在电影、电视、音乐、舞蹈、戏剧或喜剧小品特别发展的今天,仍能不为其它艺术样式所取代?就因为它们自身有着独特性和独立性和生存的竞争力。

当初,编辑同志送来王老这篇序言的时候,欣喜溢于言表:“王老太了解曲艺了,王老太理解山东快书了!”

是呀,我们从王老的序言中没有看到他作为美学大师的洋洋学理之言,也不像惯于卖弄词藻的所谓“理论家”那样排列出晦涩难懂的现代名词“讲述”中国老祖宗的民族艺术。他是从传统曲艺的作品中,感觉到中华民族民间说唱那种浓浓的艺术品味,感觉到曲艺作家、艺术家表现生活的精巧语言功力。他从口语说唱的字里行间体会所表达的丰富情感:细微处,字字情,声声泪,诙谐时,句句乐,笑断肠,讥讽时,如针芒,砭时弊,粗犷时,惊天地,泣鬼神!他由此而引申,使我们尽情领略曲艺这门艺术的厚重和分量。

搞曲艺的人,都对曲艺有感情。搞艺术的人都清楚曲艺在中国文艺门类中的地位。

前不久,在《曲艺》杂志改版的首期,我写下了如下的卷首语:

摇摇中国人,一定要知道中国的曲艺;

想快乐,一定要听中国的相声。

我们的老祖宗一边干活的时候,就一边创造说唱艺术。“坎坎伐檀兮,寘之河之干兮,河水清且涟猗。不稼不穡,胡取禾三百廛兮?不狩不猎,胡瞻尔庭有悬狔兮?彼君子兮,不素餐兮。”(选自《诗经·伐檀》)“檀”、“干”、“廛”、“狔”、“餐”,合辙压韵,压的是“言前”辙,后人管它叫诗,谁知道,当时也许人家自己叫“快板”呢!

后来唐宋诗词大兴,合辙压韵归了雅文化,讲究起“平仄抑扬”,估计脱离了老百姓这支“主力部队”,进城“玩儿票”去了。

元代散曲保持中华民族文化的“民俗”性,循着说唱这条线,不依不饶地用老百姓的“俗语”,描述着“国家大事”。

《高祖还乡》,那是皇帝的龙辇荣归故里,被说成“辕条上都是马,套顶上不见驴”;“白甚么改了姓,更了名,唤作汉高祖”!?该钱欠账的“刘三”编了个新名“汉高祖”,回家怕人追债!不可一世、目中无人的汉高祖原来竟是过去在乡里敲诈勒索、胡作非为的刘三。这样就剥落了笼罩在高祖身上华丽高贵的袈衣,还原其流氓无赖的本相。对至高无上的皇权进行了如此大胆的否定和辛辣的讽刺,老百姓的谐趣,跃然曲中,多精彩,多逗乐,多解气!

到了《红楼梦》,可就有了“像生儿”,可能说的是双簧,但是离相声不远了。刘姥姥进“大观园”绝对是传统相声“怯进城”、“怯拉车”、“怯洗澡”的最原始素材。连读带想,能把人笑得迤迤歪斜。

还得说曲艺、相声,老百姓的曲艺、相声!在老百姓的生活中,在老百姓的眼目前。

你把八仙桌旁边放两个沙发,多好的沙发也寒碜!

民族的“玩意儿”,讲的是一个“趣儿”,一定得逗乐儿,听的是一个“味儿”,一定得地道,精彩。

于是,顺着老祖宗的人脉,供着“民族艺术”的烟火,我们开始练起了“玩意儿”!快板、相声、单弦、二人转,祖宗香火不断,中国人笑声不绝!

从哪儿来?

从曲艺里,从相声中……

我想表白的是,别看不起我们曲艺,别看不起老百姓的玩意儿!中国曲艺里有大文化。

在写完这个卷首语之后,我的脑海里呈现的是《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》这支写作队伍。这支队伍里只有两位比较年轻,一位是天津市社会科学院文学研究所研究员,四十三岁的女博士鲍震培,一位是已过天命之年又被我请出山的原中国曲协曲艺理论工作者,现大众文艺出版社的编审卢昌五。另外八位同志,平均年龄近七十岁。一位在天水,中国敦煌研究院兼职研究员张鸿勋教授;一位在扬州,中国扬州大学中国文化研究所特聘的车锡伦研究员;一位在沈阳,春风文艺出版社长期从事曲艺编辑工作的耿瑛编审,还有《中国曲艺音乐集成》常务副主编,中国音乐家协会的冯光钰教授,北京师范大学文学研究中心的于天池教授,中国艺术研究院曲研所的蔡源莉研究员。两位主编一位是在中国北方曲艺学校从事教学研究多年,中国曲艺史最早问笔者之一的倪锺之研究员;一位是中国曲艺家协会的资深理论工作者戴宏森编审。他们都以古稀之年奋战在曲艺理论的战线上,总结实践经验,学习新鲜事物,年轻人都少有他们的时尚之风。

这支队伍奋战三年,虽然也有一起在日本的伊豆旅游胜地,在日本“一个亚洲俱乐部”提供的研习所内,一起讨论命题、协商观点、修改稿件的经历,但大多数的时间,作者们都是在自己家中,以“斯是陋室,惟吾德馨”的精神勉励意志,奋战上千个日日夜夜。他们脑海中树起“为曲艺立史立论”的旗帜,笔耕不辍,日夜疾书,反复修改,批阅删增。在诸多学者研究史论的基础上,由中国艺术研究院曲艺研究所主持,《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》出版了。

这标志着中国曲艺史论研究踏上了新的里程。

为什么写这两部书?因为中国的民族艺术理论需要它!因为中国曲艺界需要它!

中国曲艺理论界开始以整个曲艺系统为对象的史论研究,从相声大师侯宝林为首编著的《曲艺概论》和曲研所首任所长沈彭年为首编著的《说唱艺术简史》说起,已有近三十年之久。其间,投入这方面研究的专家有侯宝林、沈彭年、王决、薛宝琨、汪景寿、倪锺之、戴宏森、鲍震培等,还有所内专家贾德臣、蔡源莉、吴文科几位研究员,都在这方面做出了贡献。在我出任所长的第一次专家会议上,几乎所有专家都赞成在已有成就的基础上再立新著,开辟中国曲艺史论研究的新局面。受重任与历史之托,我和作者们担起了这个担子。

中国艺术研究院的院长王文章同志对编撰这两部书给了大力的支持。于是,我们组织了这支队伍,专心致志地拿出各自的曲艺理论研究成果,奉献给中国民族艺术理论研究事业。

中宣部领导同志和人民文学出版社社长刘玉山同志对这两部书的编撰和出版给了很大的关怀和推动,保证了编辑出版的进度和质量。

这两部书全面介绍了中国曲艺发展的历史,论述了我国曲艺由孕育到成熟的过程,由古代曲艺向近代曲艺、现代曲艺转化的过程,梳理了今日曲艺与古代艺术的历史渊源关系。从宏观与中观、微观的结合上,系统地确立了曲艺本质、曲艺文学、曲艺音乐、曲艺表演、曲艺民俗“五论”。两书涵盖了曲艺史论所应涵盖的诸多方面问题。

应当说明的是,这一史一论所阐释的关于曲艺的基本理论观点是一致的。然而,由于两书中所涉及的具体理论问题甚多,在某些问题上出现一些不同看法,这也是正常的。有些理论问题需要经过长期艺术实践的检验,今天不急于得出一致的结论。这样引发思考,更可以促进曲艺理论研究的发展。实际上,一切学术史都是矛盾史、统一史、发展史、前进史,曲艺的学术史也是如此。

书写成了,我有三个字的评价:不容易!

谁不容易?我们的作者不容易!少资金,无赞助,条件简陋。作为曲艺研究所的所长,我觉得对不起他们。我和他们一起奋斗了三年,我知道他们不容易。

谁不容易?曲研所的退休干部们不容易!作为曲研所上一届领导,所长陈义敏和副所长们,已经退休了,还要跟着开会、讨论、帮忙,一点报酬都没有,就是为了曲艺理论事业,真不容易!

谁不容易?中国曲艺理论界不容易!这支队伍的年轻人越来越少了,外边的世界很精彩,吸引力太强,把我们多少精英都吸跑了。他们不是没有听说一些门类的科研著作,拿到海峡对岸去出版,因为那里有丰厚的稿费。然而,就是这么相当一部分中坚分子,他们矢志不渝地固守着曲艺阵地,时时刻刻都在呼吁整个社会对曲艺给予尊重。他们用青春和生命保护着中华民族传统文化不至于在时尚喧嚣的声浪中淹没!

我面对着这两部大书,心中油然升起的是对诸位同仁的感激,对忠诚于曲艺事业的这支队伍的感激。谢谢他们为自己为之奋斗的事业树碑立传,写史撰文。在《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》问世之际,我愿和曲艺界全体同志一起,为曲艺事业祈福,为曲艺事业努力,为曲艺事业奉献。

两部新的曲艺史论问世,不是曲艺理论探索之路的终结,而是向前面新的里程的起步,这必将迎来更多的曲艺理论建设的新华章。

## 撰 稿 人 名 单

戴宏森摇中国曲艺家协会编审

——撰写第一编《曲艺本质论》、第二编《曲艺文学论》

冯光钰摇中国音乐家协会教授

——撰写第三编《曲艺音乐论》

卢昌五摇大众文艺出版社编审

——撰写第四编《曲艺表演论》

倪锺之摇中国北方曲艺学校研究员

——撰写第五编《曲艺民俗论》

# 第 一 编

## 曲 艺 本 质 论

# 第一章 曲艺的本质属性

## 第一节 曲艺的本质属性

曲艺,作为中国的一门表演艺术,已经得到国人的认同。然而,究竟什么是曲艺,还需要进一步给予界定。许多人只是从自己接触到的若干曲种如评书、相声、大鼓、弹词等等来认识曲艺,形成一些带有局限性的曲艺观念。翻开各种辞书的“曲艺”条目,对这一词义的释文,一般也是描述性的,而非概念性的。国内艺术理论界在相关著作和论文中,对“曲艺”的定义也有多种说法,莫衷一是。

因此,认识曲艺的本质属性,对于曲艺学科的基本理论建设,对于曲艺艺术实践的指导与推动,都是根本的任务。

认识曲艺的本质属性,必须遵循科学的方法与途径。

一、曲艺是一个复杂的系统整体。按照马克思主义“具体—抽象—具体”的科学抽象方法,应当调查研究曲艺系统的具体实际,尽可能多地掌握整个系统的现实资料和历史资料,从中抽象出能够概括整个曲艺本质的概念,用这个表现曲艺本质的抽象概念,反过来再回到具体,解释和说明曲艺的一切具体领域和一切具体表现形式。从具体出发的曲艺概念,能够对具体作出科学的说明,才能证明这个概念是符合实际的,经得住实践检验的,站得住脚的。

百年来,我国学者从俗文学、民间文学、民族音乐学、民俗学和小说、戏曲、诗歌、说唱艺术各种角度对今天称为“曲艺”的对象进行了大量的文献考证和田野调查,积累下许多有价值的资料。从1956年起,从1957年起先后开始的《中国曲艺音乐集成》、《中国曲艺志》,省、直辖市、民族自治区各卷的编纂出版工作,更是一次史无前例的曲艺大普查。到1990年底,这项工程已接近完成。两套大书集中了全国几千名曲艺工作者、音乐工作者的劳动与智慧,收集、记录、整理出七八千万字的文字资料和极其丰富的图片、音响资料,使我们从宏观上可以更好地把握曲艺的总体特征,从中观和微观上进一步认识曲类和曲种各自的艺术特点及其内在

联系和外在线索。

丰富的资料准备,是确定曲艺本质属性的物质基础。

二、对曲艺本质的认识,也要依靠思维材料的逐步积累。这要经过一个从感性认识到理性认识反复深入与提高的过程,一个归纳与演绎结合,反复推理与判断的过程。在把曲艺整体作为研究对象之前,前辈学者们已经对曲艺的不同部分与方面,如说书、鼓曲、弹词、相声、坠子、牌子曲、二人转、变文俗讲、话本、子弟书、宝卷、讲唱文学、俗文学、俗曲等做过许多研究,他们所达到的每一步思维成果,都成为后来者继续前进的起点。20世纪50年代,中国曲艺工作者协会的曲艺研究丛书陆续出版,已出《鼓曲研究》、《快书快板研究》、《曲艺音乐研究》几种。关于曲种、曲类的论文、专著渐见问世,“十年动乱”后,更是成果累累。1954年9月,第一部《曲艺概论》(侯宝林、汪景寿、薛宝琨著)由北京大学出版社出版,根据当时掌握的曲艺资料,以曲艺整体为对象,率先作了系统的阐述。1956年9月中国曲艺家协会和河南省曲艺学研究会于洛阳召开了全国曲艺理论座谈会,中心议题是“曲艺的基本特征和当代曲艺的发展趋势”,这是第一次集中讨论曲艺本质属性的专题学术会议,会上各地学者就这个曲艺的基本理论问题发表了不同的看法,论文辑成《曲艺特征论》一书,1956年由曲艺出版社出版。与此同时,中国曲艺史的研究也已上马,中国艺术研究院曲艺研究所编写的《说唱艺术简史》首开先河,1956年由文化艺术出版社出版。继之倪钟之的《中国曲艺史》,1956年由春风文艺出版社出版。至20世纪初,又有十来种以曲艺整体为研究对象的史论专著出版,发表论文数以百计。

思维材料的积累,为认识曲艺的本质属性提供了有利的条件。

三、对曲艺本质的认识,还有赖于对相关艺术学科作比较研究。20世纪,有关艺术理论的学术研究相当活跃,不断有新学科面世,对中国民族艺术的研究也取得很大进展。这就为认识曲艺的本质属性提供了更多观点、方法和角度。美学、文艺学、文化学、文化人类学、民间文艺学、俗文学、文艺心理学、艺术形态学、文体学、叙事学、音乐学、戏剧学、口头诗学、比较文学、传播学、民俗学、敦煌学和系统科学等都受到我们的关注,开拓了曲艺基本理论研究的思路。

与相关艺术的比较研究,使认识曲艺的本质有了多种参照系和方法。

有了这样的基础和条件,便得以对曲艺的本质属性作进一步提炼与探索,提出现阶段可能达到的理论认识。

究竟什么是曲艺这门艺术的本质属性呢?

可以说:曲艺是一门用口语说唱叙事的表演艺术。

这个提法,包含了曲艺诸方面的质的规定性,总括起来,便是曲艺所以区别于其他艺术门类的本质属性。

以下从三个方面对这个提法加以阐释:

一方面,从曲艺所使用的物质手段来判定它的本质属性。强调各个艺术门类所使用的物质手段作为分类标志,这是合理的。“因为艺术作品是审美意识的物化形态,它们的实际存在的形态上的差别,自然要以其各自所使用的物质手段的特点为转移,而这种特定的物质手段既与现实美的特定存在形态有关,又与感受、反映的途径或方式有关,它只有与这二者相适应,才能够传达出作为现实美的反映的审美意识”。<sup>①</sup> 这些决定各门艺术存在形态的物质手段都有些什么东西呢?一切艺术品的产生都离不开物质的材料和工具。“享誉甚高的审美体验也难以摆脱艺术品的物性。在建筑艺术中有一种石质的东西,在木刻中有木质的东西,在绘画中,有色彩一类的东西,在语言艺术中,有话音,在音响作品中有声响”。<sup>②</sup> 以不同门类艺术品的不同物性作为分类标志,虽然显得直观和浅显,但这种物性确实可以从根本上把不同艺术门类区别开来。

那么,曲艺所使用的标志性物质手段是什么呢?

各个艺术门类可以使用不止一种物质手段,其中总有某种物质手段对本类艺术的特性是具有决定性的,是绝对不能离开的。如果仔细分析一下,可以发现,这些标志性物质手段有两大类:一类是以人体自身某种器官的功能为物质手段,如人的发音器官或人制造的乐器发出的乐音之于音乐,人的形体有节律的运动之于舞蹈,人的语音之于言语艺术,人的动作之于戏剧等等;一类是以无生命的物质(如石木、金属、天然颜料等)为物质手段。公元前三四世纪,古希腊人早就发现了这两大类艺术的区别。他们称前类艺术为“缪斯”(缪斯是艺术女神,因为缪斯是对希腊主神宙斯的九个女儿(艺术与科学女神)的统称,她们分别掌管史诗、音乐与诗歌、悲剧、喜剧、爱情诗、颂歌、舞蹈、历史、天文,而称后类艺术为“应用”艺术。可见那时候对艺术与科学、对艺术品与一般用品还没有严格区分开。直到18世纪德国美学家莱辛才开始用“造型艺术”称呼这后一类艺术,专

① 王朝闻主编《美学概论》,人民出版社1985年版。

② [德]海德格尔《艺术作品的本源》,引自[美]苏珊·朗格著《当代美学》,邓鹏译,光明日报出版社1985年版。

指用一定物质材料塑造可视的平面或立体的形象,反映客观事物的一类艺术,包括绘画、雕塑、建筑、工艺美术等。这类艺术,人们泛称之为“美术”。

这两大类艺术在艺术形态上有很大的不同,前者是时间性、动态性的艺术;后者是空间性、静态性的艺术。

从这个古老的命题出发,我们今天称为“曲艺”的说唱艺术,理所当然地应该归入“缪斯”艺术。“缪斯”女神所掌管的史诗和一部分叙事体诗歌本来就是最古老的说唱艺术。曲艺所使用的标志性物质手段不是别的,乃是人的语音(或称话音)。语音作为物质手段有它的特殊性。所谓语音,是指语言的声音,它是语言的物质外壳,语言必须借助语音才能表达,语音离开语言只是空壳,无法独立存在。语言是思想的直接现实,是“意识形态符号”,是思维的工具,是人类最重要的交际工具。每种口头语言都包括物质方面的外壳——语音,与精神方面的内核——语义,是既具有自然属性也具有社会属性的一种复杂的信号系统。我们说语音是构成曲艺的基本物质手段,也就等于是说包括语音、语义在内的口语是构成曲艺的基本艺术手段。既然如此,把“口语”二字写入曲艺的定义就是无需置疑的了。

有人会提出这样的疑问:许多艺术门类,如文学、音乐、舞蹈、戏剧、电影等,在所使用的艺术手段中也都包括口语,怎么唯独把曲艺称为口语艺术呢?诚然,这些艺术门类都使用口语,但口语并不是它们的本质属性存在的根据。这一点,可以用“反证法”加以进一步说明。文学离开口语的述说,大量的书面文学还存在。音乐离开口语,大量的器乐还存在。舞蹈离开口语,不歌而舞的大量存在。戏剧离开使用口语的话剧、戏曲等,哑剧还存在。电影离开口语,默片还存在。唯独曲艺,离开口语,就根本不存在了。

曲艺既然是依靠口语而独立存在,那么它与其他表演艺术的分野是怎样形成的呢?马克思在《~~1844~~1844年经济学—哲学手稿》中曾经指出,“眼睛对对象的感受与耳朵不同,而眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性,恰恰是这种本质力量独特的本质,因而也是它的对象化之独特方式,它的对象性的、现实的、活生生的存在的方式。因此,人不仅在思维中,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己”。<sup>①</sup>这就是说,人在中枢神经统一指挥下,每种器官都体现了人的某一方面的本质力量,各种人的本质力量都可以转化为它的对象,如听觉

<sup>①</sup> 《~~1844~~1844年经济学—哲学手稿》,38页,刘丕坤译,人民出版社,1984年版。

器官的功能可以对象化为音乐,视觉器官的功能可以对象化为美术,运动器官的功能可以对象化为舞蹈……这些对象性的、现实的、活生生的存在方式,就是各门艺术独特的存在方式。上面说曲艺依靠口语,口语又是人的什么本质力量对象化的存在方式呢?不难看出,人的口头言语是人的发声器官功能的对象化,同时也是人的听觉器官功能的对象化,这两种对象化是结成一体、密不可分的。人在说话时,光依靠噪音是不够的,还有赖于听觉器官听觉的反馈。人对自己发出的语音,必须不断接受听觉器官反馈回来的信息才能控制。人与人之间的言语交流,没有听觉的反馈是不可能的。各种语言系统都包含有大量的词汇、语法规则和各种各样的信息,不经过学习无法掌握,而学习的过程也需要听觉的反馈。医学证明,多数哑病患者发声器官是正常或基本正常的,所以不能讲话是耳聋造成的。噪音和听力,是做一个曲艺演员的必备条件。哑巴和聋子是可能演曲艺的。而瞽目人或肢体不全的人,只要噪音好、听力好,就可以演曲艺,并可以取得很大的成功,像陕北说书盲人曲艺家韩起祥,单弦牌子曲盲人曲艺家王秀卿、翟少平的成功,就是生动的证明。

另一方面,从曲艺认识与反映世界的方式来判定它的本质属性。看一个艺术门类的本质属性,不仅要看它使用何种手段,还要看它怎样使用这种手段掌握现实世界,也就是它认识与反映世界的实践方式是什么。曲艺作为口头语言艺术,它是怎样认识与反映世界呢?

我们平常说曲艺是一门语言艺术,这只是相对于那些不使用语言的艺术门类而说的。更准确地说,曲艺是一种言语艺术,即说话艺术。语言的概念与言语的概念是不同的。“语言是由词汇和语法构成的系统”,“言语不同于语言。运用同一种语言的不见得有同样的言语。言语就是说话(或写作)和所说的话(包括写下来的话)”。<sup>①</sup>曲艺中的口头言语不是人际交往中自然言语,而是经过艺术处理的艺术言语。艺术家所要处理的,当然不是某种语言的系统,而是这种语言的言语表现。这种艺术处理,包括对口语的语音、语义、语调、节奏、韵律等的艺术处理,兼及对与此连带的非语言的副语言(身势语、情态语、标志语等)的艺术处理,使其“依照美的规律来造形”(马克思语,见《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版)这样一来,自然口语就变成了艺术口语。因此,也可以说曲艺是一门使用艺术口语的口语艺术。

① 高名凯、石安石主编《语言学概论》,商务印书馆,1984年版。