

有关说唱艺术的几个问题

田 莉

提 要 说唱艺术是中国传统艺术的重要组成部分。“说唱”一词早在南宋就是作为说唱体艺术的总称而出现的,它突出了这类表演艺术“说”与“唱”的独特性。作为一种说、唱、表演三位一体的综合性艺术,说唱艺术具有表演的现场性、口头性和艺人自身的魅力性。长期以来,说唱艺术是中国民众日常生活中基本的娱乐方式之一,但一直被视为不登大雅之堂的小道末技,而且在学术领域难有独立的地位。在现代学术视野和学科定位中,说唱艺术往往成为一个被肢解的形式在不同学科内艰难生存,或者作为戏曲学科的一个分支,这对其在新时期的发展是十分不利的。因此,应该把说唱艺术作为艺术类一级学科下面的一个独立的二级学科,以利于真正把说唱艺术作为一门综合性艺术做整体性的研究。

关键词 说唱 表演艺术 通俗艺术

一 何为“说唱”

“说唱”一词,作为与艺术相关的概念,最早见于南宋吴自牧的《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。

与其时间相近的南宋耐得翁的《都城纪胜·瓦舍众伎》也有“说唱”一词:

诸宫调,本京师孔三传编撰,传奇、灵怪、入曲、说唱。

这两处所谓“说唱”,并不特指某一种伎艺,而是对于各种说唱体伎艺的概括或总称。1967年在上海市嘉定县出土《明成化说唱词话丛刊十六种》,以“说唱”为题目,也表明说唱体是表演伎艺中的一个门类。由此可见,“说唱”一词早在南宋就是作为说唱体艺术的总称而出现的,它突出了这类表演艺术“说”与“唱”的独特性,因此用来指称说唱一类的表演艺术还是较为准确的。

在一般人的理解中,“说唱”是对有说有唱一类艺术形式的概括,而“曲艺”则是对各种说唱类艺术的总称,两个概念似乎并无不同,所以认为“说唱”应该等同于“曲艺”,只不过是对同一种事物的不同称谓而已。笔者认为,这种认识其实是似是而非的。

“曲艺”一词,最早出现在《礼记·文王世子》中:

凡语于郊者,必取贤敛才焉。或以德进,或以事举,或以言扬。曲艺皆誓之,以待。

郑玄注云:“曲艺为小技能也。誓,谨也,皆使谨习其事。”孔颖达疏云:

曲艺谓小小技术,若医卜之属也。誓,谨也。若学士中虽无前三事,而有小小技术,欲授试考课,皆且却之,令谨习。

这就是说,与“德”、“事”、“言”相比较,“曲艺”仅属于医卜之类的小技能。如果能以“德”、“事”、“言”任何一种方式入选贤才,都是贤善之举,但“曲艺”不属于尽善所为,如果只有“曲艺”之才,虽也可以入选贤才之列,但必须谨慎对待,并需要等待适当时机。可见作为“小技能”的“曲艺”,仅仅是难登大雅之堂的雕虫小技而已,虽可用、可观,但显然不能创经国之大业。此后各代,一般都在“小小技术”的意义上使用“曲艺”一词,如唐代诗人元稹所作的《代曲江老人百韵》中,有“曲艺争工巧,雕机变组紃”的诗句,其中的“曲艺”一词,依然是就工艺方面的技能而言。由此可见,中国古代所谓“曲艺”,与我们今天所说的“曲艺”在内涵上相差甚远。因此,在中国古代,“说唱”和“曲艺”这两个概念的内涵是大相径庭的。即使在“小小技术”的意义上把“曲艺”作为一个演艺门类的名称,本身也包含着一种小道末技的含义,意味着曲艺不能登大雅之堂,这显然不利于这门艺术的发展。

退一步说,即使“曲艺”一词中的“曲”和“说唱”一词中的“唱”在内涵上相一致,“曲”本来就是被“唱”的,但“说唱”中的“说”却是不需要“唱”的,而且除“曲”之外的“艺”也不能等同于“说唱”。既然如此,那么就不能以“曲艺”代替“说唱”,“中国古代说唱”更不宜表述为“中国古代曲艺”。当然,承认二者的区别,并非人为地划分楚河汉界,使之截然分开,只是指出二者各有侧重罢了。实际上在学术研究中,注意其综合性特点,立体性、全方位地研究说唱艺术及其批评,更有利于我们深刻理解其文化品格和艺术特征。

中国古代说唱引起研究者的注意并被纳入文学和音乐研究的视野,是从20世纪初开始的。迄今一个多世纪过去了,但对作为研究对象的“说唱”一词内涵的把握,仍然见仁见智,莫衷一是。一般认为“说唱”就是“有说有唱的艺术形式”,但这种解释显然是仅从“说唱”一词的字面上来理解的,并不能解释这种艺术形式的很多相关问题。比如“说唱”作为一种艺术门类的总称,实际上包含了很多艺术样式。其中有的只说不唱,比如评书和大多数相声等;有的只唱不说,比如鼓词、单弦、坠子、琴书、二人转等,其中的夹白基本可以忽略不计;有的却是介乎说唱之间的韵诵,比如快板书、山东快书、数来宝等。假如仅仅用“有说有唱”之类加以界定,显然是不准确的,更何况这类艺术样式都还有一个表演的问题。

众所周知,“曲艺”一词作为当今学界广泛使用的概念,是在作为学科或艺术门类这一意义上加以使用的。当代意义上的“曲艺”一词,是在1949年第一次全国文代会筹备期间拟定的名称,主要是把民间以“卖艺”为经营方式的说唱和杂技这两类不同行当视为同一种性质,作为一个艺术门类以便于管理,其使用时间至今也只有60多年。因此,“曲艺”一词的使用首先是行政组织工作的产物,体现的是人的主观意志,而并不具有艺术自身发展的自为性。其次,“曲艺”当初作为说唱伎艺、杂技以及民间各种伎艺的总称,其中包括唱大鼓、唱小曲、说书、打快板等等,这和古代“说唱”的概念有其一致性;但“曲艺”同时还包括练杂技、变戏法、拉洋片、弄皮影等等,这些伎艺则并非古代说唱概念中的组成部分。历经半个多世纪,“曲艺”作为既定的艺术门类,属于中国表演艺术中与戏曲、音乐、舞蹈等并列的一大门类,似乎已经没有什么异议了。

但是值得注意的是,按照1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的解释,

“曲艺是由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。曲艺艺术的特征,是通过说唱敷演故事和刻画人物形象。”^①这里的“曲艺”显然是指流行于城乡街头、市场、书馆、茶社、剧场乃至广播、屏幕的说唱艺术,它来自民间,与民间口头文艺有着千丝万缕的联系,但又不同于一般的民间口头文学,而是民间艺人所演出的具有文学性和伎艺性的各种说唱艺术形式。而这种解释恰恰就是我们当今正在使用的“曲艺”一词的内涵。由此可见,“曲艺”一词的内涵与1949年最初的定义相比,已经有了不小的变化,它从涵盖说唱、杂技和各种民间伎艺,缩小为单指说唱艺术了。换言之,“曲艺”已经回归于传统的“说唱”了。当然,把说唱和杂技一类“玩艺”都作为民间“撂地”的伎艺而组合为一体,冠之以“曲艺”的称谓,从方便管理这方面说并无不可。但从艺术自身的特点和发展来看,“曲艺”一词在使用上的不确切性就显而易见了,“曲艺”向“说唱”的回归已经从实践中证明了这一点。因为说唱和杂技两者之间在性质和特点上毕竟有着明显的不同,如果把它们作为同一门艺术硬性地捏合在一起,只能是貌合神离,不伦不类:说唱的“唱曲”具有鲜明的文学性、音乐性和艺术表演性,而“杂技”之类却以表演为主,基本上无文学性和音乐性可言。当然,杂技表演往往也有配乐,但与杂技内容本身并无必然的联系,这一点与说唱中的曲调截然不同。另一方面,艺术表演也绝非“杂技”独有的特性,而是表演艺术的共性。由此可见,与“曲艺”一词相比较,“说唱”的概念显然更符合作为一种艺术门类的真实属性。

还有一个问题需要加以说明。在说唱艺术领域,所谓“说唱”,与当代流行音乐中所说的说唱,并非同一个概念。对于当代中国的年轻人来讲,“说唱”一词是指流行音乐中的一种形式。作为一种流行音乐形式,它起源于70年代末纽约的贫困黑人住宅区,主要特点是以机械的节奏声为背景,快速地念诵一连串押韵的词句。这种艺术样式表现的是当代人对现实的自我感受,深受当代年轻人的喜爱。不过我们这里要重点研究的“说唱”,是中国独有的一种艺术门类,其中的样式多种多样,有的只说不唱,有的以说为主附以曲唱,有的以唱为主附以说白,更多的是有说有唱,说唱结合。其中音乐声腔曲调是为烘托语言内容而设计的,往往缺乏独立的音乐表现力。与西方“说唱”音乐不同的是,中国说唱艺术中的音乐具有鲜明的传统性和民族性,其中的叙事并非抒发和表现个人对现实的情感,而是通过故事情节以娱人为主。

其次,作为一门艺术,中国说唱艺术具有悠久的历史。虽然“说唱”一词最早见于南宋吴自牧的《梦粱录》,但各种形式的说唱伎艺却早已有之。在长期的发展历史中,不同的时代,活跃着不同形式的说唱伎艺。据不完全统计,大约有300余种,主要有诸宫调、鼓子词、说话、唱赚、陶真、平话、词话、弹词、宝卷、八角鼓、子弟书等艺术样式。

中国的说唱是地地道道的民族民间文化的产儿,是广大民众喜闻乐见的娱乐形式,千百年来由民众自编自演自娱自乐,活跃于乡村的田间地头 and 城镇的地摊茶社。尽管随着新中国的建立,它已登上了“大雅之堂”,走上了舞台并占领了电视阵地,但绝大多数的说唱曲种及其艺术活动,仍然深深扎根于最广大的乡村城镇,是以中下层民众为主要服务对象的散发着泥土芳香的民间艺术形式。

至此,我们可以尝试对“说唱”艺术作如下描述了:说唱艺术是由民间口头文学和歌

^① 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社1983年版,第583页。

唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式,也是一门集文学、音乐、表演于一体的综合性艺术。

二 说唱作为表演艺术

说唱作为一种独立的表演艺术样式,具有鲜明的艺术特质。因此从整体上把握说唱艺术的本质特性,对于认识真正的说唱艺术和准确把握说唱批评的理论价值,是极其重要的。如上所述,说唱既不属于文学,也不属于音乐,它是一种说、唱、表演三位一体的综合性艺术,具有表演的现场性、口头性和艺人自身的魅力性。古老的说唱艺术形式之所以能在现代社会生活中仍然深受城乡百姓的喜爱,正是由于其固有的艺术特质发挥了巨大作用。

笔者之所以一再强调说唱是一种表演艺术,是因为长期以来学术界往往只把它作为书面文学来对待,而忽视了其音乐性和现场表演性。从王国维《宋元戏曲考》开始,经过“五四”新文化运动对于说唱的研究批评,直至当今的说唱研究,几乎都立足于说唱的文学意义,而很少关注其综合艺术性。诚然,文学性的说唱文本在说唱艺术中具有重要的价值,它是艺人表演的底本,但是说唱艺术价值的最终实现,还要靠艺人的现场表演。因此说唱艺术除了它的文学性之外,还有口头性、音乐性和表演性。如果单纯强调说唱文本的文学性而不及其它,那么对说唱艺术的把握就只能是片面的、肤浅的。再说,说唱文本本身固有的口耳相传性和通俗性,显然并不符合正统文学观念的要求,可读性往往大打折扣。但是,看上去并不适合书面阅读的说唱文本,对于艺人的现场表演却是至关重要的。特别是一些声腔程序,如重复、合声、衬腔、引子等等,由于与书面文学格格不入,无法纳入书面文学的文本格局和研究范式,甚至根本无法被文字记载下来,这就可能被视为毫无意义的附疣,在收集、整理的过程中难免会被忽视而遭舍弃。即使最初它们有幸被记录下来,也可能在后来的整理过程中被当作画蛇添足而毫不怜惜地予以剔除,从而将口头创作完全按书面文学的要求重塑、鞣制为准书面文学作品,失去了在说唱表演中生动活泼的抑扬顿挫和氛围的渲染,而成为不伦不类的书面读物。周作人在《海外民歌译》的序言中说到中国弹词唱本,就特别指出频繁的套语使用“太庸熟了”。因此,说唱文本并不能充分表现出说唱的艺术魅力,采用研究雅文学的学术范式来研究说唱艺术,往往抹杀了具有特殊魅力的口头表演的艺术价值。

既然说唱是表演的艺术,那就意味着说唱既有文学文本,更有以说、唱为基本表演方式的艺术手段,是集说、唱、表演三位于一体的综合性艺术。说唱一般分为说部和唱部。说部以叙事性的说书讲故事为主,同时也包括各种非叙事性的语言智慧和伎艺表演。秦汉宫廷杂说、隋唐“讲一个话”、宋代“说话四家”以及明代柳敬亭和清代石玉昆的说书等,都是不同时期的说故事伎艺。至于合生、商谜、说诨话、说笑话与清代的相声,主要表现为一种语言智慧的表演;叫声、货郎儿、口技等,则多为语言的伎艺性表演。说部主要是从说唱内容而言,表演的方式实际上是有说也有唱,并非只说不唱。如说书艺人偶尔穿插的唱段,相声演员“说学逗唱”中的“唱”等,只是以“说”为主而已。唱部则主要是从有音乐性唱曲成分的表演而言,既包括叙事性题材,也有抒情性散曲;既包括诗赞体系等各种伎艺的演唱,也有时调小唱等。

作为表演艺术,说唱是口语表演的艺术,采用日常的通俗的口头语言进行表演。在说

唱时,讲述与表演是一个充满了传承与变异、延续与创造、集体性传统与个人创造力的不断互动协调的复杂动态过程,基本上具有不可还原、无法重复的特质,只凭文本相传是不可想象的。说唱的口头性语言所表达的意义,存在于语言所依存的结构之中,如重复、合声、衬腔、帮腔、押韵、音步、平仄、引子等,这些既是说唱流传时记忆的凭借,也是说唱即兴创作时的语法技巧,同时也是观众聆听和理解的依托。

显而易见,口头语言不同于书面文字的表达,口耳相传的动态聆听不同于书面文字的静态阅读。文字可能暗含叙述故事的作者与他的读者之间的距离,而口头讲唱故事却是艺人直接与听众发生接触。显而易见,说唱的全部精神应该都体现在现场表演上,如果脱离那个现场,就必然难以领悟其中的精彩。也许这就是阅读说唱《三国志平话》总不如看《三国演义》的原因所在吧。

作为表演艺术,说唱是一种现场表演的技艺,强调场上的即时、即兴的表演。因为艺人以演出收入为生计来源,听众和观众决定着演出的效果和演员的收入,实际上是一种商业性演出,因此艺人必须为听众和观众的兴趣而表演,必须满足作为“衣食父母”的听众和观众的审美需要。在演出时必须有即兴表演,一方面表明说唱艺术必须按照现场观众的好恶和心理展开即兴创作与表演;一方面突出了艺人随机应变的智慧和机巧,以及说唱艺术的即兴创作特点。尤其是当艺人的表演与听众和观众产生一定的互动效应时,艺人更要根据现场的具体状况做出适当的回应,使演出高潮迭起,从而获得巨大的成功。由此可见,说唱表演与观众之间产生的互动效应,完全不同于书面阅读产生的艺术效果。

受说唱现场性的影响,说唱中同一个故事会出现多次被修改或改编的过程。著名的例子如戏曲中的《西厢记》和小说中的《水浒传》都经历了说书人的反复修改、改编的过程。除了可以从文献中考察出来的历史演变痕迹之外,在每一次具体的表演传播活动中,这些作品也被表演者进行即兴的修改。从现存的各种残本来看,文笔稚拙简率,全没有当时人关于说书场面中那种生动感人的韵致,这说明话本同样需要说话人临场作即兴的发挥。因此可以说,即兴发挥是说唱这类表演艺术的突出特点,也是这种一次性艺术的魅力之所在。

在表演中,艺人作为叙事者敷演故事,与故事中的人物构成角色转换、跳进跳出的关系。就是说,艺人以局外人的身份作为故事的叙述主体,间或进入故事人物和情节,以第一人称方式扮演其中的任何一个角色或描绘情境,亦即清代评弹艺人沈沧州所谓“说法中之现身”。^①这显然不同于戏曲艺术的“现身中之说法”。其中“说法”,就是演员的第三人称叙述,用于交代背景、发展情节、刻画人物与说明题旨;“现身”,就是扮演剧中人物。“说法”为主,辅以“现身”,构成了说唱艺术的基本表现方式。在演出中表演的时空,都是虚拟的,全凭语言表演支配着故事的世界。所以早在宋末元初罗烨就有诗云:“春浓花艳佳人胆,月黑风寒壮士心,讲论只凭三寸舌,秤评天下浅和深。”^②后来流传颇广的说唱人自画像《西江月》云:“世上行当甚多,唯有说书难习。装文装武我自己,好似一台大戏。”这就说明,说唱艺术是在第三人称叙事的基础上,第三人称和第一人称相结合,叙述与摹拟相结合,评论与抒情相结合,韵说与散说相结合,以达到最佳的表演效果。

① 马如飞:《出道录》,见周良:《苏州评弹旧闻钞》,南京:江苏人民出版社1983年版,第113页。

② 罗烨:《醉翁谈录·舌耕叙引》。

说唱艺人往往要一人同时兼通数角儿,这一点与戏曲有很大不同。在戏曲表演中行当分明,生、旦、净、末、丑各扮一个角色,很少兼跨;而民间说唱的演唱者却是“一人多角,跳进跳出”,可谓“众生万相,皆备于我”,生旦净末丑,老虎狮子狗,全由艺人一张口说出,而且往往根据演唱中叙述的需要时而摹拟甲,时而摹拟乙;既可客观地介绍,也可暂时进入角色唱叙,十分灵活方便。这种“一人多角”的表演结构,决定了艺人必须具有较宽的戏路和多方面的表演技艺。在这种情况下,要求说唱艺人要像戏曲艺人那样“神形兼备”地去表演人物显然是不现实的。艺人不断变换人物身份,不断从摹拟的人物身份里“出出进进”,也只能是“神似”地摹拟人物彼时彼地的情态。

说唱艺术的基本特征在于它的叙述性,在于它是由演员直接向观众讲述故事,直接与观众交流。不论说的还是唱的,都首先要使观众听清楚说唱的内容,并在此基础上进一步追求艺术效果。因此,作为表达语言的声音的运用,自然就具有十分重要的作用。声音的训练和使用,也自然成为说唱艺人重要的基本功和必要的表现手段。在说唱中,要求念要像唱,唱要像念;原则上以字行腔,字正腔圆,这是说唱表演在声腔运用上最基本的审美要求。不过对于一名说唱艺人来说,仅仅做到“字正腔圆”还是不够的,还必须辅以必要的形体动作。说唱艺术的语言声腔和形体动作之间的关系,应该是“声形结合,以声带形”。如果表演时的“声”能够与“形”完美结合,就能体现“神”与“形”的统一兼备。

再就是虚实结合,以虚带实。“虚”和“实”,其一是指艺人通过虚拟、传神的摹拟动作,引发观众对于人物与环境的联想而产生的非生活幻觉的真实感。虚拟的、传神的摹拟动作,绝不是演员凭空想象杜撰出来的,而应该是从实际生活中选取、提炼出来的,是实中求虚。反之,这种“虚”又可以让观众通过联想而感受到“实”,是“以虚带实”。其二是指说唱艺人表演中既有传神的虚拟动作引发联想,又有细腻真实的生活景象的描绘。一般来说,大的、远的、动的景物,描绘表演宜“虚”;小的、近的、静的景物,描绘表演宜“实”。

作为说唱艺人,不仅需要揣摩与适应观众的审美心理,而且还需要直接与观众交流,激发观众的生动联想,共同完成艺术创作。说唱艺术的最大魅力即在于它能够让艺人与观众产生当下的交流与反馈。这种即时的情感传递,表现为一种充满参与感的体验,人们藉由彼此相通的感受而感觉到一种强烈的归属感。事实上,观众的兴趣在很大程度上不是故事情节的逻辑性与人物性格的塑造,而是表演上有关动作的细腻描绘与人物外表的夸大形容。观众和艺人之间的互动,依赖的往往是双方之间所具有的“默契”。

为了把说唱故事表演得热闹动人,艺人往往会做出许多合理的夸张和必要的渲染。但任何夸张,任何渲染,并不是艺人情之所发,意之所至。对于艺人来说,现场的创作与发挥,重要的是把握听众的心理,按照听众的需要不断加以调整并有所创新,亦即让演出最大限度地调动起观众的兴趣,使之获得审美愉悦。

不难看出,说唱艺人的表演与文人创作的动机迥然不同。对于文人而言,艺术是个人的创作,表达个人的思想感情,为自己抒情和宣泄情感而作,从而获得自娱自乐、自得其乐;而说唱艺人却是为满足听众和观众的审美需要而演出,基本上是把说唱作为一种娱人的工具,而艺人也同时在观众的开怀大笑中获得心理上的巨大满足。

三 说唱作为通俗艺术

所谓通俗,是相对于“雅”而言的;雅文化和雅文学,也是相对于俗文化、俗文学而言

的。在传统文化观念中,雅为正统,诗文辞赋为雅文学,为尊体,为居于主流地位的上层社会的文学;与此相对,说唱艺术与小说、戏曲等都属于通俗艺术,其体为卑,是流行于民间的俗体艺术。因此,在正统文化观念中,说唱艺术被视为“君子弗为”的“小道”,被看成是“街谈巷语,道听途说者之所造”,被斥为“委巷琐言”、“嗤鄙异闻”、“刍蕘鄙说”而不得“刊为竹帛正言”,长期被排挤于主流文化之外。对于正统文化来说,小道是道的衍生物,“小”是对“道”的限制,表明“道”与“小道”之间是主流与异端的关系。焦循《论语通释》云:“圣人之道至大,其言曰:‘一以贯之’……圣人一贯,故其道大;异端执一,故其道小。”意思是,“道”的真理性在于它能贯通,有放之四海之大;俗体一类的“异端”,囿于一隅,与“大道”相比,俗体的作用实在是太微小了。因此小道虽有可观之处,但也要与之谨慎地保持距离,不可津津乐道。可以看出,在雅文学观念下,很多人对俗体艺术充满了一种轻视的态度,虽不至于剥夺俗体的一席之地,但毫无疑问会压制或限制俗体艺术的发展。

说唱艺术的所谓俗,首先是世俗。这种世俗是一种生存并流传于乡野市井、往往没有被书写成文字、没有记载于典籍、不登大雅之堂的意味,是一种与上层文化有着极大区别的自足自在的生活状态。所以无论说唱的表演者,还是听众和观众,都是民间大众自己;无论说唱的内容,还是表演的艺术形式,都是民间大众所熟悉的自己的生活。换言之,说唱艺术是民间大众用自己熟悉和喜欢的艺术形式讲述自己的生活故事。在世俗意识关照下,说唱不仅稳妥、体贴地关照着大众的日常生活,也富于启示性地引导着大众的思想感情,启迪着大众对自我、历史和世界的观照和理解。所以对于中国民间社会的大众来说,更多地是从说唱艺术中的讲史了解中国的历史,甚至于很多读书人也可以通过说唱艺术来了解中国历史。

其次,说唱艺术的所谓俗,是通俗,它表明说唱艺术谐于里耳,给人以艺术化的消遣,使观众情绪得到调整,心灵得到安慰。作为通俗性艺术,尽管说唱艺术由于受到正统思想的影响而不乏“教化”之辞,但仍然以娱情、遣兴、消闲、赏玩为主。当然,说唱艺术并非有多少使人精神得以更新、生命价值得以提升这类更高层次的审美品质,它只是现实社会的一种补偿机制,缺乏充分的审美超越性,在玩赏生命的娱乐中也难以开创出崭新的人生境界。所以,尽管说唱常常涉及到许多严肃、重大的题材和主题,但始终不能给人深刻的思想启迪、强烈的灵魂震撼和炽热的审美感染。在世俗的娱乐基调统摄下,伦理教化功能被弱化了,甚至部分地走向其反面,审美超越精神被现实化了;与此同时,宗教出世的态度也被世俗化了。

从表面上看,中国古代艺术史一向有正统与非正统或者官方与民间的区分,两者之间似乎并不兼容,而且正统艺术与文学始终占据历史的话语权,使大量民间俗体艺术很少能够得到记录。然而民间俗体艺术的创作潮流,并没有因此而完全枯竭,反而以潜在的方式和强韧的力量构成了一条与正统文化堪称并行的线索。其实说唱的发生和发展对于中国传统文化在日常生活中的渗透与传承,对于民间社会的各种文化习俗的酝酿和形成,进而对于民间文化如何以传播中介的形式推动着不同层次的文化传统之间的彼此选择、改造、更新和转化,无论间接、直接,都有着人们远未能透解的深广意蕴,显示出说唱艺术的文化价值。

从雅俗的互动与消长来看,一切文学样式都有一个由俗到雅而后衰落的过程。这一认识是“五四”以来具有相当广泛影响的艺术史观。比如,中国文学的每一种文体都是由

民间文学发展而来,民间文学经由文人们的雅化而定型,后来凝固、僵化并走向衰落。于是又有一种新的文体出现,又经过由俗到雅再到衰落的过程,如此循环往复,构成了中国文学发展的基本线索。所以尽管俗体艺术一向为正统文化观念所鄙夷,但在文化的雅、俗之间一直呈现出既相互冲击、又相互推动,既相互制约、又相互影响的关系,并且成为艺术与文学发展的内在动力。由于俗体艺术始终处于自生自灭的状态,如果不是在雅文化中有所反映,我们今天根本找不到它们的踪迹。而且文学艺术越来越普及,文学艺术的消费越来越重视大众文化消费者的需求,俗体的通俗性也就越来越突出。因此,文学艺术发展的主流趋势是不断地由雅趋俗,即从贵族走向精英,从精英走向大众;文学艺术越来越通俗化,文学艺术的消费也越来越大众化。

四 说唱艺术在当今学科中的定位

说唱是中国自古就有的一种表演艺术,也是中国独有的一种艺术样式,千百年来一直是民间大众喜闻乐见。但是说唱在艺术史上却基本没有什么地位,不仅难登大雅之堂,而且在学科领域没有独立的定位。在现代学术视野中,说唱艺术往往成为一个被肢解的形式在不同的学科内艰难地生存。

比如,现有的文学史重视的只是说唱艺术中的文学性内容,戏曲史重视的只是说唱艺术中的戏曲性因素,音乐史重视的只是说唱艺术中的曲调部分,就连民间文学史也是有选择性地从民俗民风角度涉及说唱艺术的文学性内容。因此,在现代学科体系中,说唱艺术没有相应的学科归属也就不足为奇了:或将其湮没在各种艺术史中,或勉强归之于戏曲门下,以至于被误会为戏曲中的一种形式。

由于文学研究、音乐研究和表演艺术研究的角度和侧重点有很大不同,加之普及程度和接受角度的不同,说唱艺术的文学性往往更容易得到研究者的重视。而在文学研究中,一般并不把说唱作为一种同时具有文学性、音乐性和表演性的综合性艺术,而只重视其文本。在通常的文学观念中,古代说唱文本与以诗文为主体的传统文学样式相比处于边缘地带,所以常常被纳入俗文学的范畴,亦即民间文学的一个组成部分。但是,“俗文学”和“民间文学”这两种概念有各自的内涵与外延,与“说唱”的概念并不完全一致。

“俗文学”相对于雅文学或正统文学而言,目前属于非通行的学科名称。在郑振铎看来,“‘俗文学’就是通俗的文学,就是民间的文学,也就是大众的文学。换一句话,所谓俗文学就是不登大雅之堂,不为学士大夫所重视,而流行于民间,成为大众所嗜好,所喜悦的东西。”^①“中国的俗文学包括的范围很广。因为正统的文学的范围太狭小了,于是俗文学的地盘便愈显其大。差不多除诗与散文之外,凡重要的文体,像小说、戏曲、变文、弹词之类,都要归到俗文学的范围里去。”^②郑振铎认为俗文学具有六个特质:(1)大众的,她是出生于民间,为民众所写作,且为民众而生存的;(2)无名的集体的创作;(3)口传的;(4)新鲜的,但是粗鄙的;(5)其想象力往往是很奔放的;(6)勇于引进新的东西。^③如果按体裁将俗文学分类,可以有诗歌、小说、戏曲、讲唱文学、游戏文章这五类。显而易见,说

① 郑振铎:《中国俗文学史》上册,北京:商务印书馆1998年版,第1页。

② 郑振铎:《中国俗文学史》上册,第1—2页。

③ 郑振铎:《中国俗文学史》上册,第4—6页。

唱艺术被视为俗文学的一部分,与正统文学相比有明显的不同。然而在俗文学概念中,所关注的对象只是说唱文本部分的文学意义,一般并不包括说唱艺术的音乐和表演部分;关注的是相对于雅文化的通俗意义,而对个人创作与集体创作之间的不同却不予重视。

至于“民间文学”,它有正式的学科身份。众多民间文学研究论著虽有不同的表述,但基本认识是一致的。在段宝林主编的《中国民间文学概要》中是这样定义的:“民间文学是指广大劳动人民用自己最熟悉的传统民间形式创作和流传的文学作品,具有直接人民性和口头性、流传变异性、传统性、集体性等特征。”^①这里不仅把民间文学作为人民大众的口头创作和口耳相传的语言艺术,而且强调它属于文学艺术范畴。比较之下,这一界定在民间性、口头性和口耳相传的意义上与说唱艺术大体一致;但作为一种语言艺术的民间文学,其研究者却并不重视表演艺术在说唱中的价值,他们所重视的只是史诗、神话故事等内容。因此在民间文学学科中对说唱的把握和研究,往往只具有文学意义,却失去了“说唱艺术”本身的学科定位。就是说,说唱艺术作为一门相对独立的艺术门类,并非由“文学”分化出来的,它有着完全独立的形成和演进轨迹,更具有自身的诸多特殊规定。显而易见,作为综合艺术的说唱艺术是不宜归入文学这个一级学科的。

按照现在学科的划分,说唱艺术属于戏曲戏剧学。当然,“戏曲”或“戏剧”与说唱也是既有密切关系而又不尽相同的表演艺术。说唱和戏曲都是民族艺术中以唱曲为重要表演形式的艺术,在发展史上互相对对方产生过重要影响,并且是一种互相促进的关系。一方面,说唱影响了戏曲的成熟和发展;另一方面,戏曲的成熟也推动了说唱的发展。所以,戏曲研究重视说唱与戏曲之间的联系,主要是从戏曲发展的意义上涉及说唱艺术,并非把说唱作为戏曲研究的一个组成部分。因为戏曲与说唱毕竟是两种不同类型的艺术样式,即使在艺术形式和表演方面有比较多的相似性,也不能把两者混为一谈。

笔者以为,说唱和戏曲其实是同类不同门的两种艺术:二者均属表演艺术这一大类,但相对来讲说唱艺术的涵盖面比戏曲更为广泛,因为说唱不仅同样具有戏曲的唱腔和表演部分,而且具有戏曲所不具备的以“说”为主的部分。从这个意义上说,如果把戏曲归之于说唱门类也不为过。当然,笔者根本无意如此主张,只是针对目前说唱艺术的学科归属现状有感而发而已。所以二者应该均为相对独立的学科,而不应该继续把说唱归入戏曲门类之下。

在中国民族音乐领域,一直是把说唱音乐作为音乐史上的重要内容,表现出对说唱艺术在民族音乐史上的重要性有非常清醒和自觉的认识。然而,音乐学是以音乐为研究对象,音乐学所重视的是说唱艺术的曲调部分,而不包括其文学内容和表演艺术。显而易见,把整个说唱艺术作为音乐学科的一部分也是不伦不类的。

同样的道理,如果把文学作为一个大学科,涵盖了戏曲、说唱等各种艺术形式,那么说唱也同样会变得不伦不类。第一,在正统文学观念的掌控下,说唱艺术的音乐性和现场表演性似乎都与说唱艺术无关,这显然不是对说唱艺术的整体把握。如此一来,说唱还算是说唱艺术么?试举一例,在“五四”以后的俗文学研究热潮中,一度把弹词作为讲唱文学加以研究,李家瑞、赵景深、郑振铎、谭正璧、胡士莹、阿英等纷纷搜集、编目、论述,正是从弹词的文本研究着手的,并且拉开了案头弹词小说与书场演出弹词分而治之的研究传统

^① 段宝林主编:《中国民间文学概要》,北京:北京人民出版社 1998 版,第 17—18 页。

的序幕。但结果如何呢?是否有效地促进了说唱艺术的发展呢?显然没有!其实不只是弹词,包括对说唱中的其它伎艺在内以及戏曲等表演艺术的研究,都有着“案头”与“场上”的对垒。作为场上的表演艺术,完成了文本的创作,只能算是完成了表演艺术的一部分前期准备工作,更重要的工作还在于后期的演出,否则其文本的艺术价值和社会价值就与纯文学作品一般无二了。李渔早就指出:“填词之设,专为登场。”^①并批评金圣叹评《西厢记》只是文人在案头把玩的《西厢》,并非优伶扮演的《西厢》。以演员的表演为中心,对剧本进行再创造,并结合各种舞台手段,取得良好的演出效果,才是整本戏曲的最终完成。说唱作为表演艺术之一种,同样也是这个道理。

第二,民间的口头说唱作品,往往是口耳相传,没有定本。而且由于使用的是当时活跃在大众口头的口语,与文人使用的书面语言相比,在措辞和风格上有很大不同。在正统文学观念的支配下,对这类作品难免要采用书面文学的审美标准加以评判,从而断定说唱艺术语言粗俗,不可能有文字精粹之作。至于说唱艺人为了调动观众情绪而现场即兴添加的情节,也往往被正统文人视为“虽有趣却俗滥”,从而忽视了说唱艺术表演的生动性、丰富性以及特殊的艺术魅力。

第三,在正统文学观念的掌控下,对中国表演艺术中的文学现象在其形成和发展过程中缺乏应有的敏感和肯定,往往任凭发展中的说唱艺术自生自灭。

很显然,以上对说唱艺术的学科分类与学术观念,并不能准确地概括说唱艺术的内涵。中国的说唱艺术是一种包容性很强的、通俗的、综合性的表演艺术,如果以现有的学科分类和学术观念来审视说唱艺术,虽然可以加强对说唱艺术某些方面的认识,但却并非对说唱艺术在整体意义上的把握。正因如此,说唱艺术的真实价值也就没有得到足够的重视。

总而言之,说唱艺术现行的学科归属对其在新时期的发展是十分不利的,因此,应该把说唱艺术作为艺术类一级学科下面的一个独立的二级学科,以利于真正把说唱艺术作为一门综合性艺术做整体性的研究。

(作者通讯地址:田莉 北京 中国艺术研究院曲艺研究所 100029)

(责任编辑 晓文)

^① 李渔:《闲情偶寄·演习部·选剧》。