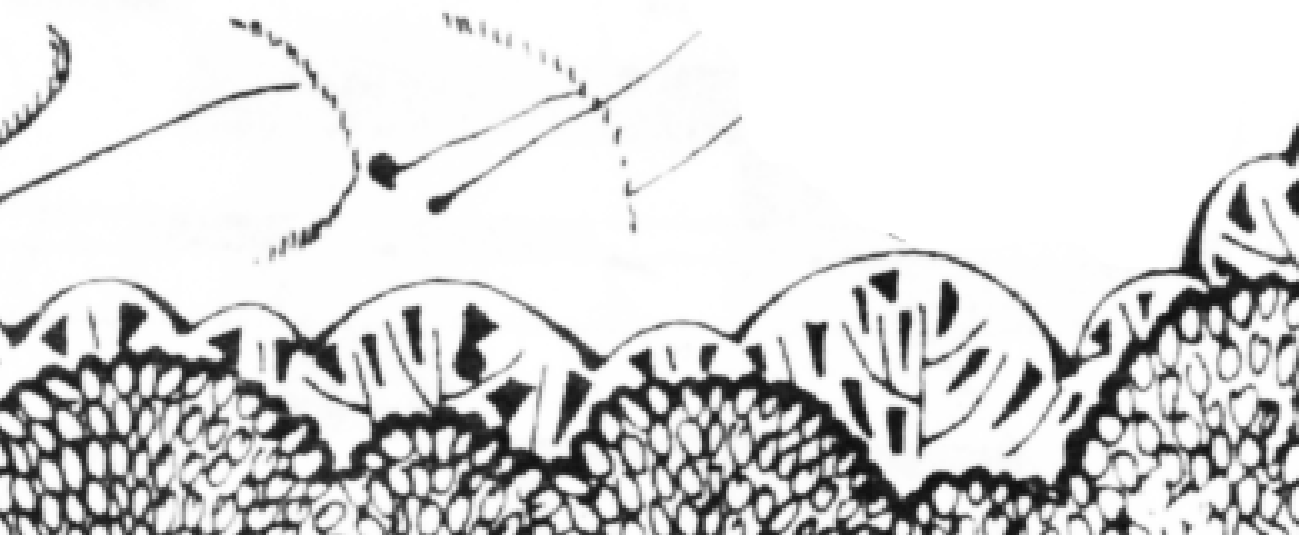


中国曲艺史

（二）

文强 编著



目 录

新曲目的创作	1
现、当代题材曲目的创作和改编	1
历史题材与传奇题材曲目的创作和改编	8
传统曲目的挖掘整理	12
传统曲目的抢救	12
传统曲目的整理、演出和出版	17
鼓曲唱曲表演艺术基本功的继承	21
鼓曲唱曲表演艺术的革新与发展	31
曲艺音乐的革新和发展	34
曲艺音乐革新的必要性	34
曲艺唱腔的革新和发展	37
曲艺伴奏音乐的革新和发展	54
鼓曲唱曲的理论研究	60
历史回顾	60
新中国鼓曲唱曲类理论研究机构	65
快书快板类曲艺及其特色	70
快书快板概述	70
数来宝、快板、快板书	73
山东快书	84
四川金钱板	96
快书快板类其他曲种	102
快书快板类新作品的创作	105
数来宝、快板和快板书的创作	105
山东快书的创作	112
中长篇快书快板的创作	116
其他地方性韵诵类曲种的创作	120

挖掘整理传统作品	121
快书快板传统作品的抢救	121
整理、演出和出版快书快板传统作品	122
快书快板表演艺术的继承	128
快书快板表演艺术的革新与发展	131
快书快板的理论研究	133
相声滑稽类曲艺及其特色	141
相声滑稽类曲艺概述	141
相声	150
独脚戏	166
谐剧	171
陕西独脚戏	174

新曲目的创作

现、当代题材曲目的创作和改编

鼓曲唱曲类曲艺，以其说说唱唱、灵活多样的演出形式，一直为劳动人民所喜爱。“五四”运动之后，曲艺受新文化运动的影响，出现了具有进步意义的新曲目。三十年代，以鲁迅为代表的左翼作家，曾经提倡用说书、唱本形式表现革命的新内容，当时虽也创作出一些新唱本，可惜未能与艺人的演唱活动结合起来，从而未能广泛流传。在中国共产党领导的革命根据地，工农劳动人民当家做主，人民喜爱的文化艺术受到重视，鼓曲唱曲如同枯木逢春，呈现出勃勃生机。广大曲艺艺人与新文艺工作者相结合，为活跃根据地、解放区的文化生活，鼓舞人们争取民族解放和人民解放斗争的胜利做出贡献。他们积极编写新书新词，经常深入到前线和敌后说书，鼓舞斗志，瓦解敌人。晋察冀的王尊三、陕北的韩起祥，就是他们中间的优秀代表，其他还有冀鲁豫的沈冠英、冀中的王魁五、苏北的葛怀瑾等以及胶东的一些民间艺人，他们不愧为新曲艺运动的先驱者。

王尊三是一位著名的西河大鼓演员。一九三八年，他编演了一篇新鼓词，名叫《保卫大武汉》，演得有声有色。后来他深入敌后、深入群众，继续创作和演唱了大量新鼓词，比较有影响的如《晋察冀小姑娘》、《亲骨肉》

等。新中国建立以后，他虽担任中国曲艺研究会主席等领导职务，但仍然挤时间创作了近百篇新曲艺作品。其中如《解放平壤》等都被广泛传唱。

韩起祥是一位杰出的盲艺人、曲艺音乐革新能手，同时也是一位热情洋溢、不断有新作品问世的曲艺作家。

韩起祥原本是一位全靠说书维持生活的贫苦艺人，在中国共产党的培养教育下，阶级觉悟迅速提高，不到一年工夫，就创作了《刘巧团圆》、《张玉兰参加选举会》、《王丕勤走南路》等二十几篇作品，热情地歌颂革命根据地的新人新事，批判了旧社会、旧思想和旧习惯。他的演唱受到人们的热烈赞赏，引起了文艺界的注意。一九四七年，胡宗南军进攻延安的时候，他继续用说书作武器，向群众宣传，向伤病员宣传，相继编演了《西北时事传》、《宜川大胜利》等书目。新中国成立后，韩起祥对于毛泽东主席所说的“严重的问题是教育农民”这句话的重要意义有着深刻的理解，认为要教育农民、反映农民，非深入农村不可。他征得了有关领导部门的同意，毅然到延安郊区的杨老庄落户，一方面体验生活、锻炼自己；一方面进行创作，说唱新书。他先后编写了《翻身记》、《喜临门》、《特大喜讯传下来》等新书词，称得上是一位宝刀不老、奋斗不息的老曲艺作家。

新中国建立后的头十七年中，党和人民政府为改革和发展曲艺艺术做了大量工作。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》重新发表，并先后提出了“百花齐放、百家争鸣”、“推陈出新”等重要方针，中华人民共和国政务院颁布了《关于戏曲改革工作的指示》以及周恩来、陈云等中央领导人对曲艺工作的关心、支持和提出的一系列指导性意见，对广大曲艺工作者是巨大的鼓舞和鞭

策。在这一时期，南北曲坛上演的现代题材鼓曲唱曲曲目，不管从数量和质量上，其变化和提高了的程度都是惊人的。首先是作品的思想内容发生了根本性的变化。表现新时代、新人物、新风尚，成为鼓词唱词、鼓曲作家努力实践的方向，即使是表现历史故事和民间传说的作品，也被赋予新意；其次，在艺术上也有新的创造和突破，最明显的是，许多作品都舍弃了旧唱词中那些陈旧的、一般化的、缺乏表现力的语言，而代之以新鲜活泼的、经过提炼的群众语言，既符合演唱的需要，又提高了作品的文学性。同时，注意借鉴、吸收姊妹艺术的一些新手法，在表现形式上进行了大胆的探索，创造了新的表现形式和艺术手段，为演员和音乐设计、伴奏人员提供了再创造的可能性。反过来，演员和音乐设计、伴奏人员的创造性劳动，也鼓舞了作家们的创作热情，促进了鼓词唱词创作的创新和繁荣。

在南方，出现了很多苏州弹词优秀曲目：中篇的如《一定要把淮河修好》（上海人民评弹团集体创作、左弦整理）、《王孝和》（上海人民评弹团集体创作，唐耿良、左弦执笔）、《海上英雄》（柯蓝、蒋月泉、周云瑞创作，柯蓝执笔），短篇的如《刘胡兰就义》（陈灵犀改编）、《探女》（朱寅全创作）、《一炉钢》（邱肖鹏、徐檬丹等创作），开篇如《饮马乌江河》（夏史、一尘改编）、《蝶恋花·答李淑一》（毛泽东诗词，赵开生编曲并演唱）等。其他曲种如上海说唱《热心人》（黄永生创作并演唱）、四川清音《江竹筠》（重庆市曲艺团集体创作，张尚元等执笔，邓碧霞演唱）、《布谷鸟儿咕咕叫》（黄伯亨创作，李月秋演唱）、四川扬琴《黎明前的战斗》（竹亦青创作）等。

在北方，现代题材的优秀鼓曲唱曲曲目就更多了。

短篇的以新作为多，如鼓词《考神婆》（贾怀玉、申法全等创作，赵树理修改，关学曾用北京琴书演唱）《王银生带路取北峰》（苗培时、曹子戈根据电影《智取华山》改编，蔡金波用西河大鼓演唱）《月夜翻泥船》（王鸿创作，花莲宝用梅花大鼓演唱），曲词《歌唱英雄黄继光》（钟成修、王有康创作，马增芬、骆玉笙先后用西河大鼓、京韵大鼓演唱），唱词《渔夫恨》（王明希创作）《赶慢车》（张棣华创作）《三棵白杨》（王彻创作）《扒墙头》（赵连甲创作）等。

有些词作者专为某曲种甚至某演员写作品，这种长期的合作，有利于好曲目的出现，如：单弦《双窝车》、《一盆饭》（杜澎创作，马增蕙演唱）京韵大鼓《党的女儿徐学惠》（许多创作，良小楼演唱）《珠峰红旗》（朱学颖、骆玉笙创作，骆玉笙演唱）《光荣的航行》（陈寿荪、朱学颖创作，骆玉笙演唱）河南坠子《送梳子》（路丁、谢意原作，王云峰、郭文秋、莫翎修改，郭文秋演唱）《闹场院》（路丁创作、郭文秋演唱）等。

中长篇书目则以改编的居多，但能保留下来作为经常上演的较少。在听众中影响较大的如中篇西河鼓书《石不烂赶车》（赵树理根据田间的长诗《赶车传》改编，马增蕙演唱）《白毛女》（王尊三、李国春都改编成唱本，后者作为自己的保留书目常在河北农村演唱）长篇西河鼓书《新儿女英雄传》（王尊山改编，河北和北京的西河鼓书艺人曾经演唱过）等。其他如《林海雪原》、《野火春风斗古城》等长篇小说，不少鼓书艺人曾经局部地将其改编演唱过。

促进创作的繁荣，只靠号召是不够的，还必须有一些相应的措施，如办刊物、搞会演等等。在这一段时间

里,《曲艺》杂志和其他地方曲艺演唱刊物,发表了很多鼓词、唱词作品,为演员提供了演唱材料。另外,还在一九五八年、一九六一年,先后举办过全国曲艺会演和优秀节目汇报演出,各省、市也不断举办地方性的会演和书会等中小型演出活动,有评比、有奖励,对于作者和演员的创作和演出的积极性,起到鼓舞推动作用。

一九六六年到一九七六年,林彪、“四人帮”篡党夺权的十年动乱期间,整个曲艺工作受到摧残,鼓曲的创作处于低潮,“四人帮”及其在文艺界的代理人,也曾搞过全国性的“调演”,强调向“样板戏”学习,在短短的曲艺唱段中,也要求“三突出”等,因而出现了像“革命评弹”、“什锦开篇”等不伦不类的东西。但在此期间,也有不少曲艺事业的热心家兢兢业业地写唱词、编曲、演唱,因而也出现了一些给人留下深刻印象的作品、曲目,如江苏评弹团集体演唱的苏州弹词小合唱《绣花女工心向中南海》、湖北小曲《三考鲜梅》、二人转《小车老板》、常德丝弦《新事多》等。

一九七六年十月,粉碎了“四人帮”的文化专制,重新迎来了社会主义曲艺的春天。随着解放思想、拨乱反正的日益深入和中共十一届三中全会精神的贯彻落实,邓小平代表党中央在中国文学艺术工作者第四次代表大会上向文艺界发出庄严号召,给文学家、艺术家指明了方向,鼓曲唱曲艺术正是在这种历史背景下得以复苏、繁荣和发展,并且跨入了新的历史时期。

为了进一步促进曲艺事业的繁荣、发展,首要的任务仍然是抓创作,抓新书目、曲目的上演。陈云一九七七年六月在杭州参加了评弹座谈会,他提出:“说新书,要反映现实斗争,说好现代题材的新书。这是时代的需

要,革命的需要。”一九八一年四月在跟上海评弹团负责同志的谈话中,又提出了“出人、出书、走正路”的指示。这对曲艺工作者是巨大的鼓舞,使他们提高了认识,坚定了信心,解除了不必要的思想负担和顾虑,开动脑筋,大胆尝试,在全国范围内又一次掀起了创作热潮。各省、市、自治区涌现出一大批现代题材的新书目、新曲目,其中,中、短篇鼓曲唱曲作品占了相当大的比重。

为了提高作品、节目的质量,中国曲协、《曲艺》杂志社和一些省、市曲协分会及有关文化主管部门,分头召开了多次专题性的曲艺创作座谈会,曲艺作家和部分演员共聚一堂,针对过去创作中存在的一些问题和偏向,进行了细致的探讨研究,畅所欲言、集思广益,这对创作思想和作品水平的提高,效果是明显的。

从一九八一年、一九八二年文化部先后在天津、苏州举办的全国曲艺优秀节目观摩演出(分北方片、南方片),在此之前的解放军第四届全军会演,部分省、市、自治区职工业余曲艺调演,到一九八六年全国新曲(书)目比赛,一九八九年中国曲协和长治市人民政府联合举办的“长治杯”鼓曲唱曲大赛,以及江苏、浙江、上海两省一市的评弹书会,天津的津门曲荟,扬州的广陵书荟,成都的天府书荟等演出活动。通过层层推荐、展览、评比,推出了一批又一批的现代题材优秀鼓曲唱曲曲目。其中有长篇分回、中篇、短篇、小段,有创作,也有改编,以崭新的面貌展现于中国曲坛,大饱南北方观众的眼福。

南方的苏州弹词不断编演了优秀的新中篇书,如《新琵琶行》(唐小凡、蒋希均、施振眉创作)、《多多》(郁小庭、张棣华创作)、《春梦》(程志达、陆原、晓柳创作)

《遗产风波》(邱肖鹏、周锦标、杨作铭创作)、《白衣血冤》(邱肖鹏、徐檬丹创作)、《真情假意》(徐檬丹创作)等,其中《真情假意》的影响最大。受到中央领导陈云的赞扬。新长篇书《九龙口》(邱肖鹏、郁小庭、傅菊蓉创作),歌颂了我海关缉私人员文大梁等,生动曲折地表现了当代反走私斗争,反映了新的道德观念与爱情纠葛,为当代题材的新长篇弹词创作开辟了道路。短篇弹词《泪花曲》(陈亦兵、徐林达创作)、《血桃花》(陈亦兵创作)、开篇《青年朋友休烦恼》(夏史改词,徐丽仙谱曲)、琵琶弹唱《白发吟》(四川自贡市职工工业业余曲艺创作组作,严西秀执笔)、四川清音《公社的礼花》(赤叶、何小余创作、曹正礼编曲,程永玲演唱)、湖北小曲说唱《难忘的一课》(夏雨田创作)、贵州的花灯坐唱《骂男人》、广东粤曲《乡恋》(蔡衍棻创作)、绍兴莲花落《晦气鬼告状》(翁仁康创作)等,都是短篇唱曲作品中的佼佼者。

北方鼓曲的现代题材曲目,堪称优秀的甚多,而以短篇为主。如河南的大调曲子《二嫂买锄》(辛秀创作)、《老伴儿》(笑林、冬里创作),三弦书《王铁嘴卖针》(兰建堂等创作),河南坠子《接婆婆》(王允平创作),西河大鼓《应该不应该》(张剑平创作,郝秀洁演唱)、《祖国赞》(周保平、刘亚辉创作,钟喜荣演唱),梨花大鼓《广场思亲》(唐景胜创作,孙金枝演唱),潞安鼓书《醋为媒》(傅怀珠等创作,苏友谊编曲,崔常娟演唱)、《柳二狗与小广州》(常天香等创作)、《九月九》(傅怀珠创作),二人转《哑女出嫁》、《夫妻串门》、《丰收桥》、《双赔鸭》(张震等创作),东北大鼓《春到胶林》(郝赫创作),天津时调《春来了》(王允平作词、马涤尘、李光编曲,高辉演唱),单弦《生命的杰作》(朱学颖创作)

《体坛新曲》(杨子春创作)、《列车新花》(王子文创作),单弦表演唱《星期天》(蔡兴林、马增蕙创作),北京琴书《慈母心》(关学曾、崔琦创作),梅花大鼓《吉他魂》(石世昌创作),河南坠子《魂系南海》(孙清河创作),关中曲子《车闸》(贾平凹创作)等,都是比较有影响的成功之作。

另外,中长篇鼓曲书目有中篇鼓书《莲花魂》(崔砚君、刘树强创作)、《落花情》(崔砚君创作)、《青春交响曲》(赵连甲、么树森创作)和中篇说唱《石妞招亲》(董玉泉、张景秋创作)等。

历史题材与传奇题材曲目的创作和改编

中国的说唱艺术中,鼓曲唱曲类曲艺的传统曲目,并不像评书、评话那样,较多地取材于讲史及各朝代野史演义等说部,而主要来自民间传说、神话、生活故事、寓言等。也有说唱历史故事的,不过是选取其中热闹片段或某些历史人物轶事进行编说。

新中国成立初期,在大力提倡曲艺作品要反映伟大的社会主义革命和建设现实,塑造新时代的英雄人物形象,去教育广大听众的同时,为丰富上演曲目,缓和创作还远远落后于形势和群众需要的状况,提倡从民间故事、神话故事、传奇故事等改编,或在其原有基础上以新的立场、观点,新的结构、手法去进行重新编写,也是当务之急。

从事传奇题材作品创作或改编的作者,有的是能写作的演员,他们熟悉群众生活、熟悉曲种形式。冀鲁豫的老艺人沈冠英是一位河南坠子演员,他在解放战争年

代和新中国建立初期，一直从事演唱活动，经常带领一批曲艺演员（多半是盲艺人），去老革命根据地和黄河大堤上为当地群众和民工们演出。他自己曾经编写了不少民间故事、笑话之类的小段子，如《巧嘴八哥》等。他的演唱风格诙谐幽默，逗人乐呵，听众非常爱听他的演唱，亲切地叫他沈罗锅子。

王尊三在创作改编革命历史题材曲目的同时，也把很大精力花在整理传统曲目上，尝试用新的形式对老书进行重新编写，如中篇鼓词《穆桂英指路》，就是根据传统说唱大书《杨家将》编写的，以唱为主，说的部分减少了，结构和语言都比较新颖，人物形象也很鲜明。马玉萍用河南坠子唱出其中精彩部分，效果非常好，受到听众热烈欢迎，成了她的保留曲目。

还有一些新文艺工作者、作家、诗人，他们原来虽然对曲艺的传统形式并不熟悉，但出于对曲艺艺术的重视和热爱，经过认真、积极地学习之后，也能运用某种曲艺形式从事写作，有的是从现代题材曲目的创作入手，有的则选取了对文艺作品进行重新改编的路子，如赵树理修改的鼓词《考神婆》、王凤鸣创作的单弦《荆江蓄洪区说话》等。

这里特别值得提出的是著名诗人王亚平，他出于对中国民族民间传统韵文执著的学习欲望，由一位曲艺爱好者，自觉地走到曲艺创作行列里来了，他除了有一段时间主要从事现代题材戏曲创作之外，很长时间几乎把自己变成一个专写曲艺唱词的作家。光是改编历史题材的作品就有十几篇之多，如《张羽煮海》、《打黄狼》、《蓝桥恨》、《老婆子和小金鱼》、《黑姑娘》等。他的唱词创作的基本特点是鲜明的时代特色和清新明快的艺术风

格，即使是历史故事、民间传说的作品，也让人感到真实可信、爱憎分明。如《张羽煮海》这个作品，经已故著名弦师白凤岩进一步加工，改名为《龙女听琴》，由新岚云、龙洁萍、宋大红三位女演员用新梅花调（带牌子）演唱，曲词典雅，曲调优美，极为动听。中篇唱词《孟姜女》是王亚平与王尊三共同编写的，河北一些城镇的西河大鼓、乐亭大鼓的鼓书艺人曾演唱过。

北方的鼓曲曲种，不断有一些新编历史题材曲目出现，其中有不少质量较高，一直作为演员的保留节目的，京津作者所写的如中篇鼓词《晴雯传》（沈彭年创作，阎秋霞用白派京韵大鼓演唱其中片段《探晴雯》，梅花大鼓也有此曲目），京韵大鼓《正气歌》（姚惜云原作、陈寿荪整理，骆玉笙演唱）、《和氏璧》（石世昌创作，骆玉笙演唱）、《愚公移山》（孙世甲、阎秋霞创作，阎秋霞演唱）、《白妞说书》（朱学颖创作，陆倚琴演唱）、《逼上梁山》（张剑平创作，孙书筠演唱），梅花大鼓《二泉映月》（石世昌创作，赵学义编曲，籍薇演唱），单弦《山河泪》（王允平创作，刘秀梅演唱），天津时调《翻江倒海》（纪希、高天等创作，王毓宝演唱）等。

东北的曲艺作者在开拓二人转历史题材与传奇题材曲目方面，也作了多方面的努力，成绩卓著，如一九八六年全国新曲（书）目比赛中，荣获创作、表演、编曲、伴奏四个一等奖的二人转《包公断后》，取材于《包公案》中“狸猫换太子”情节，唱词改编得好，地方语言运用得生动，人物心理刻画细致深刻，演员的表演朴实、真切、扣人心弦，虽是喜剧的结束，却让人禁不住流下眼泪。其他如单出头《南郭学艺》（赵月正创作）、二人转《擂鼓战金山》（郝赫创作）、东北大鼓《伯乐荐贤》（张

志勋创作)等都不失为优秀之作。

南方曲种如四川扬琴《凤求凰》(黄伯亨等创作,刘时燕演唱),文词优美,曲调动听,表演凝重含蓄,整个节目从头到尾抒情色彩浓重。湖北小曲《选妃》(蒋敬生改编,张长安编曲,何忠华演唱)是新编长篇说唱《南包公》的一个片段,作者在编写手法上作了一种新的尝试,其意图是使湖北小曲这一重唱的曲种,也能以说、唱、表并重的单人坐唱形式演唱长篇故事或片断。

苏州弹词是流行于江、浙、沪两省一市吴语地区的大曲种。它的作者和演员,在编演历史题材与传奇题材书目曲目方面所做的努力及其成绩,在全国范围来说,是比较突出的。

陈云一向关心评弹工作。一九五九年,在与上海文化局及评弹团负责人的一次谈话中,曾作过这样的分析:弹词的演出书目,大体可分三类:一类书即传统书,也称老书,这是长期流传,经过历代艺人加工逐步提高的,在这类书里,往往精华与糟粕并存,但弹词的传统说表艺术比较丰富。二类书,即解放初期部分艺人发起“斩尾巴”(即停说传统书目)运动以后产生的,这类书目,大抵是根据古典小说和当时流行的传统戏曲改编的,一般讲,反动、迷信、黄色的毒素较少,但是,评弹的传统说表艺术也运用得少。三类书,指现代题材的新书,这是解放后新编的,这类书目思想性一般比较强,但艺术上比较粗糙。

这里所说的二类书,即是指新编历史题材与传奇题材新曲目。在较长的一段时间里,当整旧创新的工作还跟不上形势和实际需要,很多传统曲目还未来得及整理,现代题材新曲目数量和质量都不能满足听众要求的情况

下，新编的二类书就成了演员们经常上演的看家书。由于演员对人物和情节不太陌生，书路子较易掌握，经过不断的精雕细刻，质量上大有提高，受到听众的好评，有的差不多成了新的传统书。一些热爱评弹事业的作者也热心地致力于二类书的创作，于是很多长、中、短篇书目甚至开篇，相继编创出来。有的演员在编说这类曲目中，还产生了新的弹词流派唱调，一时蔚为大观。

从新中国成立初期到八十年代，有代表性的优秀新编历史题材弹词曲目，长篇有《秦香莲》（陈灵犀改编）《孟丽君》（秦纪文改编，徐丽仙演唱）《杜十娘》（秋翁改编，刘天韵演唱）《杨八姐游春》（陈灵犀改编），短篇有《梁山伯与祝英台》分回《十八相送》（陈灵犀改编）《送兄》（潘伯英改编）《迷功名》（陈灵犀创作，张鉴庭演唱）等，开篇有《拷红》（黄人改编）《闻铃》（杨振雄改编并演唱）《晴雯补裘》（紫苏改编）《鸳鸯女》（陈灵犀创作）《黛玉葬花》（夏史创作）《黛玉焚稿》（秋翁创作）《岳云》（灵犀创作）《林冲夜奔》（翁晋瑞创作）《红叶题诗》（杜仲创作）《昭君出塞》（夏史创作）《新木兰辞》（夏史改编）等。

传统曲目的挖掘整理

传统曲目的抢救

中国的曲艺种类繁多，遗产丰富，这是历代劳动人民创造和积累起来的一份重要的艺术财富。

产生于旧时代的鼓曲唱曲艺术，作为古代民族文化的一个组成部分，其传统曲目精华与糟粕并存。从中华人民共和国成立之始，收集、整理、改造旧曲目的工作，就遵循着一九五一年五月，周恩来总理签署的政务院《关于戏曲改革工作的指示》和毛泽东主席提出的“百花齐放、推陈出新”、“古为今用”的方针进行，已经取得了很大的成果。整旧和创新是繁荣社会主义曲艺的重要措施，常常相提并论，并采取两条腿走路的方法，将其看作是相辅相成不能偏废的，而在整旧的范围内，同样也存在挖掘、抢救（包括搜集、记录、保存在内）和整理、改编（包括演出、出版在内）的两步工作。两者交叉进行而前者更为迫切。

鼓曲唱曲是口头说唱艺术，虽然也有一些早年记录下来的脚本，但是这些脚本并不能完全体现艺人在书场演出时的实际面貌，音乐没有记谱，表演没有拍照，艺人的说唱表演一次一个样，因而，必须从老艺人身上挖掘传统曲目，而这些老艺人生长、从艺在旧社会，文化水平多半不高，虽然身怀绝技，但很难把自己的全部曲目及艺术经验记述下来，他们的年纪较大，如不及时抢救，组织专人进行记录，或举办艺校、学习班，选派学员请其来传授，这些珍贵的传统艺术遗产，就有丧失的危险。“迅速抢救曲艺遗产”的口号，从五十年代初就提出来了，全国各地各有关单位和曲艺工作者，根据当时各地区现有的人力、物力，做了不少工作，但总的来看，由于条件较差、技术力量不足，没有统一的布置，工作开展得不平衡，再加上十年动乱中的资料散失等等，收效甚微，问题远远没有得到解决。

如中国曲协辽宁分会曾经搜集记录了东北大鼓老艺

人霍树棠大部分曲目资料，内部编印了六本《鼓词汇集》，并编选了《辽宁传统曲艺选》、《子弟书选》等资料本，为北方的中青年演员，提供了学习和演唱材料。中国曲协四川分会，曾搜集编印《贾树三竹琴曲目选集》，也是只做过一些简单校订整理工作。中国曲协贵州分会曾记录一些贵州弹词老艺人的演出本，编成《贵州弹词选》，内部印发。上海人民评弹团曾编印过三本《评弹丛刊》，刊登了十多部弹词艺人的演出本。中国曲艺家协会的前身中国曲艺研究会，也曾先后编辑出版了只作初步整理的《曲艺传统唱词选集》、《清音书帽选》等。还曾经组织专人记录了西河大鼓马派创始人马连登的长篇说唱大书《杨家将》，因为唱词没有能记下来，只可当成评书来说。

从一九五三年到一九五八年这段时间里，有些省市的音乐工作组（后并入群众艺术馆）的新音乐工作者，为了向民族民间音乐学习，参与了对传统曲艺音乐的挖掘、抢救、搜集、整理工作，也采录了不少传统曲目，进行录音、记谱，有的已将其进行初步整理、出版，有的保存下来作为资料，部分已散失。如北京群众艺术馆编写的《单弦音乐》中，除了介绍该曲种的曲牌、腔调之外，还选入很多岔曲、牌子曲传统曲目，如《赞花》、《赞剑》、《八花八典》、《风雨归舟》、《十里亭》、《双锁山》等，都是从老艺人那里挖掘出来的。所录其他老艺人和盲艺人的北板梅花调、南板梅花调、马头调、硬书、琴腔等传统曲目的演唱资料，可惜在十年动乱中被毁掉了。

另外，中央音乐学院民族音乐研究所编辑出版了《单弦牌子曲资料集》、《单弦牌子曲选集》二书，选入的都

是单弦的传统曲目，杨荫浏、曹安和二位著名学者亲自参与采录记谱、整理工作，为曲艺音乐工作者提供了很好的学习参考资料，其他如各省市编辑出版的《山东大鼓》、《山东琴书音乐》、《河南坠子音乐》、《河南大调曲子集》、《湖北大鼓》、《四川清音》、《四川扬琴音乐》、《广西文场音乐》等书也都是由挖掘、抢救、搜集、采录工作入手的，并分别介绍了数量不等的传统曲目。

原中国曲协主席陶钝重视曲艺艺术的整旧创新工作，尤其强调挖掘抢救传统曲艺艺术遗产的问题，在一些会议上作报告、写文章、出主意、想办法，提出一些可行的方案。从六十年代初，各地陆续召开了本省市主要曲种的流派座谈会。如一九六一年五月在天津举行的西河大鼓流派座谈会，一九六二年四月在济南召开了山东琴书座谈会，一九六三年四月在郑州召开了河南坠子座谈会。南方各省如江、浙、沪，也有一些弹词流派书会活动。通过各流派曲目的展览演出，都或多或少地发现一些具有一定特色、可以构成新的流派的代表人物及其拿手曲目，和多年湮没无闻的流派传人及保留在他们身上的珍贵的传统曲目及传统表演艺术。

山东琴书流派座谈会，有 30 多位演员参加，除了各路琴书著名老艺人邓九如（北路），商业兴、商云霞（东路），李若亮、李湘云（南路）及来自辽宁省的著名演员邹环生，来自部队的著名山东琴书演员徐桂荣、刘秀德之外，还出现了一位自拉自唱单档演出的演员樊明万，其拿手的传统曲目《小寡妇上坟》，富于抒情色彩，在演唱方法与风格上也与众不同，堪称一绝，听了他的演唱，一致认为其足够称为新的琴书流派。大家认为茹兴礼的茹派琴书艺术，还未来得及记录，他就过早地去世了，

不能不说是琴书艺术的一大损失。陶钝在他的一篇题为《接受教训，来者可追》的文章中，引咎自责，以为警戒，并提出抢救传统艺术的“发掘”、“追根”、“抢记”、“凑集”的重要方法。

十年动乱后，中国曲艺家协会恢复工作，在大力提倡和鼓励各种题材、各种形式、各种风格的曲艺创作的同时，也把挖掘、整理传统曲目和进行艺术革新的工作，当成工作中重要的一环。有的省、市又继续举行某些主要曲种的专题座谈会，如一九八二年中国曲协河北分会在唐山市举行了乐亭大鼓座谈会，到会的各流派老艺人在座谈之余，献演了自己保留下来的传统曲目，也展示了中青年演员学习和继承传统艺术的可喜成果。朴素的乡音、优美的曲调，特别是流利明快、富于地方色彩的语言，给人以高度的艺术享受。中国曲协常务副主席罗扬亲自参加会议并讲了话。会议展示了乐亭大鼓这一广大人民群众喜闻乐见的民间说唱艺术的面貌，可以说是遗产丰富，人才辈出，流派纷呈，面目一新，具有很强的生命力。在现场演出和座谈交流时录制了一份珍贵的曲种、曲目资料。《樊梨花送枕》就是这次挖掘出来的传统曲目之一。会上还成立了乐亭大鼓研究会。

著名音乐家、中国音乐家协会领导人吕骥，一向关心曲艺音乐工作，常常呼吁新音乐工作者和声乐演员向曲艺音乐学习。在挖掘、抢救曲艺艺术遗产的问题上，更是屡屡提起，不遗余力。在他的建议和敦促下，中国音乐家协会和中国曲艺家协会先后在一九七九——一九八二年和文化部联合向全国各省、市、自治区发出搜集、整理民族民间音乐、传统曲艺的通知，是以政府的红头文件形式发出的，和过去的一般号召显然不同。吕骥并

亲自召集部分有关人员研究，决定编辑民族音乐五大集成（其中就包括《中国曲艺音乐集成》），责成音协民族音乐委员会负责此项工作。后来这一工作被纳入国家艺术学科重点科研项目。

如果说过去的收集、整理（包括挖掘、抢救）工作，还只是分散地、个别地进行，而这次集成的编辑工作就完全不同了。它是在调动全国各省、市、自治区曲艺界、音乐界的重要力量的基础上，正式组成班子，有领导、有计划、有步骤，按慎重订出的具体方案进行的。

传统曲目的整理、演出和出版

为了繁荣曲艺艺术，扩大演出曲目，在积极地创作和演出新曲目的同时，有选择、有步骤地整理、加工传统曲目，不断提高其思想性和艺术性，使其成为可以上演的好曲目，是非常必要的。

整理传统曲艺是一项细致复杂的工作，有认识上的深浅和正确与否的问题，有态度和倾向上的粗暴或保守问题，也有分寸如何掌握的问题。这些问题解决得好，收效就快，成绩就会突出；否则，进展就慢，甚至停滞不前。

新中国成立后的十七年间，无论是北方的鼓曲，还是南方的弹词，在整理传统曲目方面，都做出了一定成绩，但具体曲种、演员、曲目上，整理质量、水平的高低，并不平衡。如河南坠子、西河大鼓、乐亭大鼓、渔鼓、道情、竹琴多半在农村、中小城镇演出，其经常演出的传统曲目（包括中长篇在内），往往是略加整理就上演了，因为受条件的限制，很少配备专职的整理者，为

其做曲目的加工工作，演员自己的文化水平又不高，在等米下锅的情况下，能把封建糟粕等毒素删除掉，就算好的了。即使如此，这些曲种的知名演员在长期的演出实践中，也往往精雕细磨出一些优秀的拿手曲目以飨听众。如乐亭大鼓著名演员靳文然的《双锁山》，西河大鼓演员马增芬的《绣鞋帮》，王书祥的《拷红》，艳桂蓉的《调寇》，河南坠子著名演员郭文秋的《偷石榴》、《玉堂春》等，都属质量上乘之作。

另外，一些主要活动在城市的曲种，情况就有所不同。如北方的京韵大鼓、梅花大鼓、单弦、天津时调，南方的苏州弹词、湖北小曲、四川清音、四川扬琴、广东粤曲、福建南音等，多半是各地曲艺团队的主要曲种，各自拥有一定数量的知名演员，并配备专职作者，甚至有着重抓曲目建设的领导直接参加传统曲目的整理工作。演员们的文化素质比较高，他们演唱的传统曲目大多半经过细致整理加工，质量上站得住的，通过千锤百炼的上演，成为优秀的保留曲目，有的并已发表和出版。

北方曲种经过整理加工的优秀传统曲目，京韵大鼓有骆玉笙演唱的《剑阁闻铃》、《红梅阁》、《林冲发配》、《击鼓骂曹》、《丑末寅初》等，良小楼演唱的《双玉听琴》、《英台哭坟》、《李逵夺鱼》等，孙书筠演唱的《大西厢》、《长坂坡》、《赵云截江》等，阎秋霞演唱的《黛玉焚稿》、《探晴雯》等，小岚云、林红玉等演唱的《单刀会》、《白帝城》、《桃花庄》等；梅花大鼓有花五宝、花小宝（史文秀）、周文茹等演唱的《黛玉悲秋》、《黛玉思亲》、《大观园》、《鸿雁捎书》等；单弦牌子曲有石慧儒演唱的《杜十娘》、《松月绕》（岔曲），赵玉明演唱的《鞭打芦花》、《风雨归舟》（岔曲）等；天津时调有王毓

宝演唱的《青楼悲秋》、《喜荣归》、《七月七》、《照花台》等。这些曲目的整理,多半是演员和本团专业作者合作进行的。为了展览挖掘整理传统曲目的成果,京津还举行过一些专场演出,如一九六一年的京韵大鼓传统曲目和一九六二年的《红楼梦》鼓曲专场演出。

南方曲种如苏州弹词,“文革”前整理的传统曲目多半是中长篇书目的分回或唱篇、开篇,有代表性的如刘天韵的《老地保》(《玉蜻蜓》片段)、《林冲踏雪》、《风雪山神庙》,蒋月泉、徐丽仙的《庵堂认母》、《厅堂夺子》(《玉蜻蜓》分回)、《宝玉夜探》(开篇),徐丽仙的《情探》、《阳告》、《王魁负桂英》,朱慧珍的《宫怨》(《长生殿》开篇),朱雪琴的《潇湘夜雨》(《红楼梦》开篇),杨振雄、杨振言的《闹柬》、《回柬》(《西厢记》分回)、《絮阁争宠》(《长生殿》分回),杨振雄的《剑阁闻铃》(《长生殿》开篇)。其他经过整理的传统曲目还有开篇《莺莺拜月》、《莺莺操琴》、《西厢待月》、《拷红》(《西厢记》)、《晴雯补裘》、《紫鹃夜探》、《黛玉离魂》(《红楼梦》)、《寇宫人》(《狸猫换太子》)、《秋思》、《颠倒古人》等,中、长篇选回、唱篇《周美人上堂楼》、《祝枝山看灯》(《三笑》)、《霍金定私吊》(《双珠凤》)、《许梦蛟哭塔》(《白蛇传》)、《打棍出箱》(短篇)、《张勇误责负娘》(《林冲》)、《干点心》、《赠塔》、《妆台报喜》(《七十二个他》)、《哭塔》(《珍珠塔》)、《寿堂唱曲》(《秦香莲》)、《十八相送》、《送兄》(《梁山伯与祝英台》)、《庆云自叹》(《落金扇》)、《杨八姐游春》(中篇)、《武松打虎》(《武松》)等。其他曲种如湖北小曲《抢伞》、《苏文表借衣》、《西宫词》,四川清音《昭君出塞》、《尼姑思凡》、《小放风筝》、《大放风筝》,四川扬琴《秋江》、《船会》、《拷红》,

广东粤曲《周瑜写表》、《牛皋扯旨》，福建南音《因送哥嫂》、《出汉关》，广西文场《贵妃醉酒》、《四季相思》、《醉打山门》等。这些代表性曲目，基本上都是经过整理和演员演唱，进而再度加工的保留曲目，多半在地方曲艺刊物或传统说唱选集中刊载。

“四人帮”盘踞文坛的十几年间，对包括曲艺在内的中国文学艺术遗产，采取一律排斥的历史虚无主义态度，传统曲目一概不许上演。直到一九七七年以后，经过中共十一届三中全会，拨乱反正，肃清“四人帮”的流毒，传统曲目才逐渐恢复上演。

陈云一向关心曲艺演出书目问题，曾经多次提出尊重和改进传统曲艺的意见。早在一九六一年，他就写了关于对传统书整理的八点意见，为整理传统书目、曲目指明了方向。其中最重要的如“去其有害部分，保留精华部分和无害部分”、“防止反历史主义的错误”、“传统书不可能一次整好，应该边改边说、总结经验、逐步改好”等等。一九七七年六月《对当前评弹工作的几点意见》中，他又号召“繁荣创作，积累书目”、“短篇、中篇、长篇都要”，并且主张评弹团队整旧要有老艺人参加，也可以吸收一些热心曲艺的知识分子参加。整理传统书目、曲目战果累累的实践证明，陈云的这些意见是完全正确的。特别是一九八一年四月，同上海评弹团负责人的谈话中提出的“出人、出书、走正路”的要求，其中“出书”，就包括整旧、创新两个方面，这无疑对传统曲目的整理工作是巨大的促进。

在八十年代，鼓曲唱曲类曲艺传统曲目的整理演出和出版工作，从全国范围来看，成绩是显著的，中央和各省、市、自治区的团队差不多都动起来了，再加上一

些新成立的或恢复业务的出版社的配合，整理好的书，有地方出版，缺脚本的，有书可以推荐，一时形成了长、中、短各类书目、曲目的供应源源不断的良好势头。

中、长篇书方面，如长篇苏州弹词《再生缘》（秦纪文演出本，中国曲艺出版社出版），中篇弹词《智拿马山》（《双按院》选回，姚荫梅演出本），河南坠子长篇说唱《大红袍》（刘宗琴、王决整理，河南人民出版社出版），西河大鼓长篇说唱《小将呼延庆》（郝艳芳、宫钦科整理，春风文艺出版社出版），河南坠子中篇说唱《私访包公》（王元伦整理），《砸御匾》（刘书琴口述，《曲艺》杂志连载）等。短篇曲目方面，如河南坠子《岳母刺字》（张九来整理），乐亭大鼓《樊梨花送枕》（靳文然传本），唱词《包公夸桑》（周建丽整理），单出头《南郭学艺》（赵月正改编），二人转《擂鼓战金山》（郝赫重编），《包公断后》（张震改编），湖北小曲《选妃》（中篇《南包公》选回，蒋敬生整理）等，也大都在《曲艺》杂志或地方曲艺演唱书刊上刊载。其他开篇、书帽之类小段，也新挖掘整理出不少。再加上大量新创作出来的现代题材书目、曲目，从各地曲协分会和通俗文艺出版社刊行的各种小册子上，南北书场和一些大、中、小型曲艺会演、书会各种比赛评奖活动上，都能清楚地看到经过整理的传统书目曲目演出活跃的可喜局面。

鼓曲唱曲表演艺术基本功的继承

鼓曲唱曲是语言、音乐、表演相结合而以语言为主的综合艺术。表演是其中的重要组成部分，常用“说、

演、弹、噱、唱”，“唱、念、做、舞、绝”，“手、眼、身、法、步”，等等字眼来表示。概括起来不外乎“说功”、“做功”、“唱功”三个方面。

在鼓曲唱曲类多数曲种中，说功是不可缺少的手段之一。如北方的鼓书，特别是长篇大书、中篇书；南方的评弹，除开篇之外的短、中、长篇弹词，其说的部分，占的比重相当大。如用它来讲述故事、描写景物、模拟自然界声响、状表人物穿着打扮、开脸儿、对话等等，都要选用各种白口（说白、表白、咕白）、贯口、诗赋赞等表现之。就是在书帽、唱篇中，也往往离不了或长、或短、或巧口、或俏口，幽默风趣的各类插白和韵诵。

鼓曲唱曲的做功是指表情、身段、动作等方面的基本功而言。所谓手、眼、身、法、步，都是辅佐唱的，目的是把人物刻画得更为逼真。它不能像戏剧那样要求演员“深入角色”，而是在讲故事和唱故事中，在“说法中现身”，模拟人物的口吻、声态，人物角色时进时出，只能是一种虚拟的表演。

过去鼓曲唱曲的演出以坐唱为多，演员最常用的表演手段是面部表情和手势（苏州评弹叫做“手面”），立唱和走唱时，还可以添上身段和步位的变化。面部表情以眼神为主，手势则要求准确、洗练，举手屈指都有目的。大家把面部无表情的演员叫做“整脸子”、“死脸子”，面部老是紧张的，叫做“鬼脸子”。这主要是由于不会使用眼神，眼睛不能表达情感，演员的眼神有四大作用：第一是环视听众，集中大家的注意力，使其凝神倾听；第二是用眼神示意，“描画”出虚拟的环境：远景、近景、星空、海洋，让你觉得就在目前，如临其境；第三是用视线变化的方向点出曲中人物的位置；第四是表达人物

的喜、怒、忧、思、悲、恐、惊，千变万化的的情绪。

手势也是鼓曲唱曲演员的重要艺术手段。它辅助唱腔、表情来征服听众。老艺人们常说：好的表演要做到“口到、眼到、手到”，其中就包括手的作用。手势可以指出空间的远近、高低和方向，可以比划出事物的数量和形体，可以形容人物的身份、性格、态度和情绪。手势动作必须有度，应该目的明确，不能滥用。或以手领眼，或手随眼到，或眼到手到，要根据唱词内容的需要来仔细排练。如果演员心中无数，就会手无放处。手势过于繁琐，不光演员自己手忙脚乱，也会叫听众眼花缭乱。过于追求架式，反而会影响听众对唱词内容的感受。

立唱的表演，更要注意身段和步位的作用。身段可演示人物的性别、年龄、体态，步位可以和眼神配合起来点明人物的位置；比起“眼”和“手”来就更要求用得简练。如京韵大鼓的传统表演方法是要求步位移动前后左右不超过三步半。大身段要少，小身段也不能过多，要恰如其分。

关于鼓曲唱曲表演的道具使用，也是非常简单的，连“醒木”、“扇子”这些曲艺常用道具都很少，只需要将演员演唱时自己手中所掌握的乐器、鼓板等有效地利用起来就足够了。譬如：八角鼓的鼓穗子，既可以比拟为诰命夫人的罗裙，又可以作为写状的状纸；一根鼓箭子，唱文的可以比作羊毫笔，唱武的可以比作刀和枪。这些全靠演员们匠心独运，大胆创造。

著名京韵大鼓表演艺术家骆玉笙在演唱《丑末寅初》这个短段时，唱到了“渔翁出舱解开缆，拿起了篙，驾起了小航，飘飘摇摇，晃里晃荡”这几句时，她的动作十分洗练、轻盈，脚步高高抬起，好比迈出船舱，两手

交叉内旋，做了个解扣的动作，把鼓箭子往肩上一背，象征着驾起小船，身子略作倾斜，给人一种动势。虽然只是“点到为止”，却给人留下一种“恰到好处”、“美不胜收”的印象。

鼓曲唱曲类曲艺的唱，应该说是其表演艺术中最重要的一环。这儿先不涉及曲种唱腔结构、音乐规律方面的问题，仅就唱功一议，作一些概括的介绍。

鼓曲唱曲种类繁多，每个时代，每一曲种，都有很多艺人在长期艺术实践中积累下丰富的演唱经验。经过互相学习、取长补短，并在吸收借鉴民歌、戏曲、歌舞等姊妹艺术的过程中，不断精练、提高、发展，在演唱的吐字、咬字，声音的训练和呼吸，润腔的手段、技巧与功夫，感情和韵味的掌握等等方面，已逐渐形成各自成套、用之有效的方法。虽然南北众多曲种在具体方法上有所不同，而总的特点、规律及其理论依据则是一致的。除了历史的积累之外，当代的曲艺艺术大师和有成就的中青年演员，也都有自己实践中的心得体会，这是曲艺演唱艺术赖以形成、发展的基础，也是我国民族声乐传统精华之一种。

关于演唱基本功训练中的咬字和吐字：

说唱是口头文学，是凭语言来叙述故事、表达曲目内容的，说唱音乐又与语言结合得非常紧密，因此咬字、吐字是曲艺演唱的重要手段。这就要求演员首先具备咬字准确、口齿清晰的起码条件，才能进一步达到“字正腔圆”的特殊功力。南北曲艺内行常有“依字行腔”、“字是骨头韵是肉”、“字领腔行”、“腔随字转”、“字先于声”等等说法，这都说明字音清楚、准确性的重要性。

为了达到演唱上字字清楚、声声入耳，我国古代歌

唱家运用中国语言文字的特点，创造了“反切”（即切字切音）的方法，把一个字的发音切开，分成“字头”、“字腹”、“字尾”，进行拼合唱出。字头是指字音的开端，以声母和韵母或复韵母中的主要元音为字头；字腹是指字音中的韵腹，或兼包括韵尾，拖腔时以它为主；字尾是指韵母中的韵尾，分为元音韵尾、辅音韵尾两类，和辙韵的关系最为密切，字尾读得不准确，就会归到其他辙韵里。

咬字是指口腔在咬字头时的力量，即口劲。字头是由气流最先分别接触和摩擦唇、舌、齿、牙、喉五个部位而产生的。曲艺演唱很讲究字头，由于对字头的强调，而使每个字咬得有力，字与字之间分得清楚，但是字头也不能咬得过死，过死了就会影响发声和用情。所以老艺人又常常用“老豹叨小豹”、“老虎叨小虎”来比喻咬字头时应有的力度。

吐字是指念字腹到字尾时的口力。一般说来，字腹要求饱满，要有足够的泛音，能产生正常的共鸣；字尾是收音归韵的部分，要求归韵准确，收音清晰。这种拼唱的方法经过歌唱者的艺术处理，就会变为生动活泼、歌唱性强的艺术语言。

北方曲艺的传统唱法中有“崩、打、粘、寸、断”五法，都是和咬字、吐字有关的。如崩法，是用重唇音来突出字音；吐字后，字音上扬，短促而沉重、响亮，以造成紧张气氛；念得得法，内行叫做有“喷口”。打法，是用舌尖把字打响，使字音响亮。粘法，是将字音窄的字，慢慢扩大字音，使其能送得远而音不变。寸法，是用于唱叠句、排句时，使字字相连，音断而意不断。断法，是根据需要将字音有意断开，以造成特殊效果。南

方的弹词等曲种，在咬字、吐字上，还吸收和遵循“南曲”曲律上的方法，提倡“明四声”、“清四呼”、“分九音”等等。

四声，即平、上、去、入。平为平声，其余归仄声。北方没有入声字，平声则分为阴平、阳平，故通常以“阴、阳、上、去”为四声。四呼，是指吐字上的开口、齐齿、合口、撮口。九音即是在唇、牙、齿、舌、喉等不同发音部位的“五音”之外，又加细分为重唇音、轻唇音、牙音、正齿音、半齿音、齿尖音、舌面音、半舌音、喉音等九个部位（包括不同力度）的九音。

总之，要用清晰的口齿念出沉重的字，唱出的字不要被声音包住，这是曲艺唱功基本训练的第一步。老艺人教学生时，常常选用民间传统的绕口令，或者按照不同的发音部位编一些新绕口令来供学生练习，甚至干脆把一个个的绕口令连接起来，组成节目来唱。如北方西河大鼓的《玲珑宝塔》、《花唱绕口令》，上海独脚戏的《金陵塔》等等。

关于声音的锻炼和呼吸：

古语云：“子弟无音，如客无本”，就是说嗓子好是演员的本钱。但是光凭天赋的嗓音是很不够的，还需要下功夫进行锻炼，才能运用自如。说唱的喊嗓练声方法，是根据发声的不同部位和发声的共鸣关系，调动和发挥其技巧和作用的。要把嗓音锻炼得中音洪亮，高音圆润，低音浑厚，变音灵活，窄音宽大。练高音时，要求真、假声结合，不露出转换的痕迹。要求声音有韧性，既打得远，又能弹得回来。声音的锻炼是一项艰苦的工作，因此演员都在这方面下过苦功，不仅做到经常化，有每天固定的调嗓、练声时间，而且要注意日常的嗓音调养

和保护。

在练声的同时，呼吸的配合，气息的运用也是重要环节。按照传统习惯，曲艺演员演唱时的呼吸，强调要用“中气”，即靠腹部及两肋用劲拔上气来，也就是老艺人们常说的“丹田运气”。所谓“丹田”，就是横膈膜下边的小腹部分。这种运气法，实际与现代声乐的胸腹式呼吸这种科学方法是相吻合的。演唱的呼吸，还包括气息的控制和储存、气口的安排等等。有经验的演员，常下功夫自己揣摩，领悟到养气的道理，会使巧劲儿，在气息的掌握上，善于提气、换气、偷气，因而唱来疾徐有致、从容不迫。只有这样，才能够有余力体察、配合曲情，表现、发挥其演唱技巧去打动听众。

关于“三步功夫”：

曲艺传统唱法，由基本训练到高度艺术技巧的掌握，必须要经过由“会”到“对”再到“精”的过程，老先生们称之为“三步功夫”。经过基本功训练，掌握了基本唱法，可以算是会了，这只是初步功夫，还需要提高；要达到第二步的完全对，这就不是简单的事情了，要经过长时间的艺术实践，有了一定的演唱经验才能达到；至于第三步的“精”，则必须掌握高难度的演唱技巧，在艺术上有一定的创造和贡献才能达到。

关于感情和声音造型：

“一曲多用”，“一曲多唱”是曲艺、戏曲等民族声乐的特点之一，南方的弹词等曲种，更有“一曲百唱”之说。用一个曲调，根据不同人物、不同感情的需要，略作变化，就可以表现不同的内容和不同的情绪。这样的演唱，势必要求演员在演唱方法上，在感情和情绪的把握上，作更深入细致的研究、分析和处理，进行再度

创造。这种以“一曲”为基础的活跃的变化创造，能使有限的旋律，曲尽其妙地成为最有力的音乐手段，发挥“无限”的作用。这也就是曲艺，特别是大鼓、弹词等板腔体结构的曲种，与创作歌曲等音乐形式在演唱上的不同之处。

由于曲情不同，唱法和声音要求就有差异，艺术效果也就大不一样。这里表现出演唱者的演唱才能和声音处理技巧，不仅说明了曲艺演唱腔随字转的特点，也体现了声随情走的艺术规律。只有很好地体会运用感情，才能更灵活而熟练地掌握强弱、节奏、速度，也即是所谓阴阳刚柔、迟急顿挫、收放摧撤等等。

传统说唱艺术在用声音表现喜、怒、哀、乐、惊、恐、爱、憎等不同情绪方面，从生活中提炼了丰富的表现方法，积累了一定经验。一般来说，如果要表达人物兴奋、愉快的感情时，唱的时候气应该降下来，发出宽厚的声音，叫做欢声；要是表达气愤、激昂的情绪时，就要提上气来，发出急速和烦躁的声音，就是恨声；如果要表达悲伤的感情时，就通过鼻腔，发出一种颤抖的声音，唱的时候先噎住气，再把字送出来，就是悲声；而在表达特别沮丧、绝望的感情时，应该频频吸气，发出若断若续的凄惨声音，叫做竭声。这些表现方法和技巧，结合感情的运用，不仅构成了鲜明的民族风格和地方色彩，而且形成了演员各自不同的丰姿。

关于润腔方法、技巧和韵味问题：

一般谈到唱法，主要是指演唱上的润腔方法而言。它更具体地体现了演员对作品的理解与再度创造。曲艺演唱上各种有特色的唱法，以至标志着达到较高水平的韵味的取得，实际上也都和润腔的方法技巧有关。传统

的曲艺唱法，虽然着重语言、字音的交代和感情的表达，并不过分强调美化旋律、腔调，但却很讲究韵味。很多文字材料和艺人口述中都提到韵味问题。戏曲大师梅兰芳先生在评论他最欣赏的曲艺演唱时，曾经用“动人的声音、醉人的韵”这句话来形容。北方曲艺老艺人常说：“嗓子不好，不一定唱不好，嗓子好，不一定唱得好。”南方的弹词唱法中也曾有“响梗不如哑糯”的说法。这些话说得很深刻，其中包括了天赋、功底、技巧与韵味之间的辩证关系。

韵味不是感情的直接产物，它应是技巧的直接产物。曲艺的吐字、润腔、用嗓技巧的本身，就是韵味的本身，和戏曲一样，作为曲艺艺术的审美理想，韵味是演唱者毕生追求的艺术素养之一，体现了曲艺声腔的最高形式美。

曲艺唱功中润腔的手法技巧、类型是多种多样的。很多有成就的名演员，都在这方面有着独特的创造，积累了丰富的经验，不断地进行突破，形成了众多各自不同的风格、流派。如一些演员善于在甩腔或拖腔的转折处、着重处或收腔时，用儿化韵软化腔尾，或使喉头阻挡气流，产生一个个摩擦音，这种喉阻音有虚、实、清、浊的区别。北方曲艺演唱中，有天津时调的疙瘩腔，京韵大鼓的蛾撇等，即是这种特殊唱法技巧运用。

四川清音演唱中所用的“哈哈腔”，是一种别具一格的具有花腔技巧的润腔手法。据说最早为前辈艺人蔡文芳所创，她在清音演唱中对唱腔中需要强调的曲词和唱段尾腔部分，根据按字行腔的规律，习惯使用一些速度不快的连续跳音，发出“呵”或“哈哈”的声音。这种萌芽的唱法，为著名清音演员李月秋所吸收，并在她的

演唱中加以发展，根据不同的唱段叙事或抒情的需要，恰当而巧妙地运用，使之逐渐成为一种比较完善的表现手段。演唱时，首先要使各个发音部位做很好的协调配合，然后利用丹田腹肌、横膈膜快速抽缩，使气息冲击声带而发音。如在较快部分的偏高音部分，唱时要求气要吸得深，声音位置较高而靠前，在丹田气息的冲击下，小舌（咽柱）和大舌头相互撞击，发出“哈”、“哈哈”的连续短促跳音，声音表现为灵巧、清晰，一气呵成。如在中速和较慢速度的中低音部分，唱时更需要将气吸得深，控制得住，喉头要稳住气息，而后缓缓送出，就会发出圆润、浑厚的“哈哈”。声音给人的感觉似断非断、饱满结实。

湖北小曲和恩施扬琴的润腔手法中，有一种所谓的“子母腔”，子、母两个字是就基本曲调和装饰加花之间的关系而言。母腔是指一句唱腔的基本骨架，也即是主旋律走向，子腔则是在这个骨干骨架上所作的技巧性、色彩性的装饰加花。如评价某演员的唱功如何，往往首先说他（她）们的“子母腔”掌握得怎么样，子腔的范围是很大的，各种倚音、波音、滑音、颤音等等都包括在内，所以，子母腔技巧掌握水平的高低深浅，也是无止境的。

湖北小曲和四川清音的演唱中，还有一种弹舌音唱法，又叫打轮子。往往用于腔尾的儿化韵（小辙儿）后，利用舌尖抵住并摩擦下颚产生打嘟噜的连续舌颤音。湖北小曲的《风筝调》和四川清音的《小放风筝》中，都用这一唱法技巧。

特殊技巧、手段的穿插，和各种装饰音以及衬字腔等的巧妙运用，为曲艺演唱增添了色彩，丰富了鼓曲唱

曲类曲艺的表现力。

已故的弹词艺术家徐丽仙，极为重视唱法对唱腔的艺术加工。她曾说过：“创作一首唱腔，只完成了一半，还有一半要靠唱法的润色，才能做到声情并茂，真正全部完成任务。”徐丽仙的嗓子并不十分嘹亮，而是宽厚中略带些沙音，但丽调的演唱，听来却韵味醇厚、含蓄深沉，在演唱时刚柔相济、轻重适宜，吐字归韵清晰自然，且能把声与情良好地结合起来，经得起细细咀嚼，给人以无穷回味。

鼓曲唱曲表演艺术的革新与发展

鼓曲唱曲类表演艺术革新的问题，新中国建立初期就提出来了。在毛泽东提出的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指导下，曲艺界人士普遍认为，时代变了，产生在旧时代的曲艺艺术形式，也应该有一番由表及里的变革。于是有人从内容出发，有人从形式着眼，有人从音乐唱腔、表演艺术手段下手，各自分头作不同程度的努力。创作大量的新曲目，相继在书坛、舞台及广播中演播。这些节目中有些是形式未动、装上新词（即“旧瓶装新酒”）；有些是形式上有些变化，如将原来的坐唱，改为立唱或表演唱；也有些是内容形式都有相应突破的。通过局部地区和全国性的会演、调演、曲种流派座谈会等交流活动，相互观摩、借鉴，优秀的东西得以肯定、保留下来，曲艺表演艺术革新的活动，也在更大的范围内深入地开展下去。

新中国成立后的十七年间，比较有影响的鼓曲唱曲

节目，如北方曲种的单弦牌子曲《四枝枪》、《好夫妻》、《青年英雄潘天炎》、《荆江蓄洪区说话》、《天安门颂》、《三呼万岁》，京韵大鼓《黄继光》、《罗盛教》、《徐学惠》、《韩英见娘》、《珠峰红旗》，山东琴书《梁祝下山》、《水漫金山》、《老王卖瓜》、《装灶王》、《闹山坡》，河南坠子《送梳子》、《嫦娥奔月》、《穆桂英指路》，乐亭大鼓《双锁山》，西河大鼓《龙王辞职》、《江竹筠》等；南方曲种的苏州弹词《一定要把淮河修好》、《海上英雄》、《不死的王孝和》，四川清音《永远活在人心中》、《布谷鸟儿咕咕叫》、《尼姑下山》，四川扬琴《拷红》、《船会》等等，在表演艺术上都有程度不同的革新尝试。

在曲艺艺术革新运动中，培养、造就了一大批中青年演员。他们在持续不断的艺术实践中，逐渐地成长和成熟起来，有的已成为全国知名的鼓曲演唱艺术家，在学习和继承老一代曲艺家的艺术经验的同时，又在刻苦钻研，不断求索，探寻到一些新的艺术规律，创造了一些新的手法，开始形成自己独有的风格特色。在巩固和发展这些风格、特色并被观众、内行所承认和肯定的情况下，新的流派和各曲种代表性的人物也就出现了。由于这些新的流派和代表人物的出现，为古老的曲艺艺术增添了新的光彩。

健在的老艺术家们，宝刀不老、艺术青春常在，在精湛的说唱、表演艺术根底上，再一次飞跃、升华，达到了炉火纯青的地步。在培养后代和艺术创新上，仍然不遗余力地继续做出新贡献，为后来者作表率，勇攀高峰。京韵大鼓表演艺术家骆玉笙（小彩舞）就是这样的一位有代表性的老艺术家，她的演唱和表演经验极为丰富，艺术革新的成绩（包括演唱、表演、音乐唱腔创新

各方面）更为昭著。

五六十年代，曲坛上相继出现了一批在演唱和表演艺术上有创新、有成就的中青年演员，如山东的河南坠子演员郭文秋，天津的时调演员王毓宝，梅花大鼓演员花五宝、花小宝（史文秀）、周文茹，四川的清音演员李月秋、肖顺瑜，江苏和上海的苏州弹词演员侯莉君、刘韵若、尤惠秋、赵开生等。经过了六十年代后期到七十年代中期的动乱之后，八十年代初到九十年代初，艺术园地由复苏到百花绽放，曲坛上也出现了万紫千红的新气象（当然局部的不景气现象也是存在的）。一些崭露头角的曲艺新秀（也包括早些年就已从事曲艺演唱活动的部分中年演员）在各次会演中，展现了他（她）们的演唱和表演功底和创新才能。由于文化修养和艺术素质的普遍提高，生活本身给他们以动力和锤炼，创新的实践更主动、自觉和坚决了。再有领导的提倡，创作、伴奏人员的有力配合，因而更快地出成果、见效益。在这方面南方和北方比较突出的演员如上海、江苏弹词演员余红仙、杨乃珍、邢晏芝、邢晏春、董梅、潘莉韵、范林元，扬州清曲演员李仁珍，湖北小曲演员何忠华，广东粤曲演员李丹红，四川清音演员程永玲、朱砂、赵静、梁音，四川扬琴演员刘时燕，天津京韵大鼓演员张秋萍、刘春爱、陆倚琴，梅花大鼓演员籍薇，铁片大鼓演员姚雪芬，天津时调演员高辉，单弦演员刘秀梅，山东琴书演员朱丽华、孙秀霞，胶东大鼓演员梁金华，山西潞安大鼓演员崔常娟，河北西河大鼓演员刘小梅，河南坠子演员宋爱华、王桂荣、王小岳，北京西河大鼓演员钟喜荣，京韵大鼓演员种玉杰，单弦演员崔伟丽，广州军区的单弦演员杨子春，东北二人转演员秦志平、韩子平、董伟、

黄晓娟等等。他们当中有的是在会演中以清新娴熟的演唱，表现出在刻苦学习中打下的曲艺唱功和做功根底，大胆尝试革新取得可喜成绩，有的是多次在交流演出中显露身手，演唱技巧成熟、韵味更为浓郁。在内容不同、人物各异的节目中，于变化中保持特点，从而逐渐形成个人的风格色彩；还有一些舞台经验更为丰富的演员，活路子宽广，演什么像什么，来什么有什么，特别是善于在演唱的中间或空隙中，巧妙地加进精彩的方言俚语作为说口，幽默、风趣，给人以清醇美好的艺术享受；也有人从表演的形式上作较大的改变，给自己出难题，从而闯出了新路。

曲艺音乐的革新和发展

曲艺音乐革新的必要性

曲艺音乐在说唱艺术中，并不是像花边、背景一样可有可无的，而是有其不可或缺的地位和作用。曲艺音乐由于其自身的各种优长和特点，在叙述故事、刻画人物、营造戏剧气氛方面，有它特有的灵活多变的艺术技巧。所以在各曲种曲目中要塑造一个完整的艺术形象，音乐这一要素是非常活跃的。通过它那富有感染力的唱腔，不仅能把唱词的语言美极尽雕琢地表现出来，更重要的是它能把唱词中所蕴藏的时代情绪、人物性格、思想活动予以深刻地揭示。它可以补充文学唱词所不能完全表达的艺术意境。作为说唱艺术来说，不仅要通过曲

折的故事情节来感染人，同时也要通过它那鲜明的音乐形象给听众以极大的感染。

但是，任何艺术都有它时代的局限性，它所反映和表现的，主要应该是产生它的情韵与色彩，曲艺音乐也不例外。中国传统的鼓曲唱曲产生在旧社会——封建时代，就在意识形态上反映那个社会。其音乐也正表达那个时代的人的生活情趣、思想感情。虽然它的素材来自民间，但在漫长的发展过程中，受到社会上层——有闲阶级、士大夫利用、影响和篡改的程度是相当大的。虽说在艺术上有提高进步的一面，但在内容上反映的却不外乎风花雪月、闲情逸致；在音乐上则往往表现为缠绵悱恻，一歌三叹。而那些仍保留在劳动人民手中的形式，或者过于简单原始，艺术性不高，或者从内容到形式或多或少地沾染上低级趣味的不健康色彩。

前一种情况可以拿子弟书为例，它是清代乾隆年间兴起的鼓曲艺术，当时是清代八旗子弟作为茶余酒后消遣的玩意儿，因有不少文人参与唱词的创作（代表作家有韩小窗、罗松窗等人），曲目多取材于明清小说、戏曲和社会故事。其文字表现典雅绮丽，其音乐（有东城调、西城调两个流派）绝大部分是哀婉缠绵的。子弟书的形式虽然已被历史淘汰了，但对北方后来发展起来的京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、单弦等曲种的影响却较大，从曲目内容到演唱风格、腔调，都可以清楚地看出这种痕迹。

后一种情况，牵涉到的曲种范围更为广泛，如北京的莲花落、太平歌词、时调小曲，南方有些省份的善书、渔鼓、道情、鼓盆歌等等，虽然从艺者始终是各行各业的劳动人民，但其单调的表现形式和音乐曲调，已与社

会主义新的时代感情格格不入，人们的欣赏水平提高了，不再对它们感兴趣，不改革就要被淘汰，这是必然的规律。另外，很多曲种音乐本身，就存在各种各样的缺陷：如音乐曲式结构上的不完整、不合理，技巧、手法上的单一和美中不足。

面对传统曲艺音乐的这些局限性，故而新中国成立之初，曲艺音乐改革问题，伴随着整个曲改工作，在中共中央宣传部、文化部、文联、曲协、音协有关领导和曲艺工作者、音乐工作者的重视配合下，很快被提到日程上来。三十多年来，虽说有种种干扰，走了不少弯路，改革的步伐迟缓，各地的发展也不平衡，但是很多作者、演员、伴奏员、编曲者还是作了大量的工作，成绩是显著的。特别是中共十一届三中全会以后，国家经过拨乱反正，走上全面改革的历史新时期，在文艺问题上，大家统一了认识，纠正了一些不切实际的右的和极左思潮的影响，放弃了各执一词相互对立，不利于改革工作进行的狭隘观念。曲艺音乐改革工作在全国范围内风起云涌地重新开展起来。

一九八六年十月在成都召开的以“曲艺音乐革新”为主题的全国曲艺音乐学术讨论会上，来自各地的曲艺音乐工作者和演员 100 多人热烈探讨，交流意见、看法、做法、经验，各抒己见。大家进一步认识到曲艺音乐必须坚持改革创新的方向，明确了改革创新必须植根于传统，正确处理继承与革新的关系，必须按照艺术规律办事，摆正纵向继承与横向借鉴的关系，坚持开放、广采博收、重视实践、重视人才，以及与广大群众相结合等等问题。经过这一讨论，曲艺音乐革新工作更被当成最重要的课题，摆到日程上来，并将在全国范围内普遍地

健康地开展下去。

曲艺唱腔的革新和发展

曲艺音乐革新中关键的一环，就是对唱腔的改革创新。因为声腔曲调是曲种音乐的代表，很多成名演员，包括各个曲种中主要流派的代表人物，莫不是从唱腔的改革创新中取得成就的。他们在自己创造的风格流派，已为人们承认之后，也并不停止革新的脚步，每当上演一个新节目时，根据唱词内容主题的需要，仍然要为新唱段研究设计出新的唱腔，从而也发展自己的流派。有出息的中青年演员，当他们在传统艺术的继承方面打下了坚实的基本功后，也多从唱腔革新的初步尝试入手，逐渐迈开了坚实的步伐，成为艺术改革战线上的后起之秀，新的流派创造者。

曲艺音乐工作者（包括伴奏者和音乐设计在内），往往不遗余力地帮助演员出谋划策，设计出满意的唱腔，再考虑伴奏问题。唱腔有所突破，趟出了路子，演出得到成功，也争取了新的听众。

在唱腔的革新中，反映现实生活题材的节目应该是工作的重点，实际上这一部分的成绩也是最突出的。很多演员，包括一些有成就的老艺术家，解放后由于对新社会的热爱，思想觉悟很快提高，为了满足新听众的需要，一直坚持演唱新内容的节目。为了正确地反映新的主题思想，表现新人物的思想感情，在安腔、配伴奏上，下极大的工夫去研究、创造、改进。各个曲种的演员互相交流学习，相互吸收，并向戏曲、民歌以及其他民间音乐学习、借鉴，以期较好地解决了曲艺反映现实的问题。

题。在艰苦的创作劳动和艺术实践中，他们的演唱水平也进一步得到提高。

整理优秀的传统曲目，或者移植、改编历史题材和传奇题材的曲目，使之以新的面貌与听众见面，也是唱腔音乐革新工作的一部分。这些节目里保存了曲艺音乐遗产，特别是优秀传统曲艺声腔的精华，今天的曲艺演员还是以它们作为自己演唱和培养下一代的“看家活”。但在这些节目里，也不可避免地会掺杂一些糟粕的成分，只有经过加工整理，使它的人民性更加强烈，音乐更加健康、优美和富于时代色彩，才容易被当代观众接受，这就要求在音乐唱腔、唱法、节奏、感情的处理上，都需要有新的创造。

总之，在唱腔音乐改革的问题上，整旧、创新这两方面是相辅相成的，这也就是曲艺音乐推陈出新的主要内容。

谈到新中国成立后唱腔方面革新的具体成绩，首先要提到韩起祥。他是农民出身的演员，从十几岁就学曲艺，掌握了陕北说书的形式与技巧，一直在农村中演唱。他起先只是说唱一些历史故事或民间故事，如《摇钱记》、《张七姐下凡》等，到了陕甘宁边区，他投身到革命的文艺队伍中，到处搜集新的题材，编演新书，如《红孩女妖精》、《刘巧团圆》、《王丕勤走南路》、《宜川大胜利》等段子，不仅在内容上有了彻底的改变，在唱腔和伴奏音乐上也有了相应的改革。他会唱如〔信天游〕等几十种民歌、小调，对陕北的地方戏曲如秦腔、道情戏、眉户等也非常熟悉，在演唱新书时，就根据内容的需要，随时选择这些民间曲调，融化吸收到唱腔中去，大大丰富了陕北说书的腔调旋律。特别是在自传体的中篇说唱

《翻身记》中，加上自弹大三弦伴奏配合，对节奏强弱、感情色彩的创造性处理，使之感人至深。如唱到解放前自己的悲惨生活，伴奏也弱到几乎无声；而唱到翻身后的幸福生活时，唱腔一变而为优美婉转，伴奏音乐也是欢快而跳跃的。唱到幸福地见到了毛主席时，随着伴奏中庄严而又热烈的《东方红》乐曲，唱腔倍加亲切、悠扬，充满感情。韩起祥的改革，赋予陕北说书以新的生命力，使这一曲种得到发展，除了在陕北广大城乡受到群众喜爱，并曾在全国范围内也产生一定影响。

西河大鼓老演员马派创始人马增芬，也是一位很有才能的革新家。在她养父（也是其师父和弦师）马连登的帮助下，对西河大鼓进行了音乐改革。她是以唱短段为主的，本来就以《玲珑塔》、《绕口令》等拿手节目，获得了广大听众的赞赏，对自己先后演唱的新曲目如《王贵与李香香》、《石不烂赶车》、《金铃段》、《让化肥》、《江竹筠》以及小段儿《头字令》、《大方人》等都进行了不同程度的革新。她认为唱腔要为新的内容服务，就必须打破原来的规律。她向作者们提出：“写鼓词要打破框框”，并以此为题，在《曲艺》月刊上发表文章，提倡唱词格式有所变化、突破，才能给演员在音乐唱腔的改革出新上提供大胆创造的基础。譬如，她有一个西河小段《一分钱一两半》，本来是一首宣传勤俭节约的诗，句子长短不齐，她认为内容好，用字简明、清新而有力量，因而改编唱出，受到欢迎，成了新式绕口令的保留节目。

马增芬的西河大鼓唱腔，风格独特，俏丽甜润，清新爽朗，被公认为马派西河大鼓。她在咬字上改变了河北乡音，而向普通话靠拢，她有天赋的一副好嗓子，唱腔的音域很宽，从嘹亮高亢的高腔，到低沉婉转的下行

腔，根据新段子主题思想和人物感情的需要，运用自如，从不枯竭。她还善于在演唱中运用半说半唱口语化的唱腔，或者加上一句半句说白，使得节目更为生动活泼。为了在教学中使学生们更快地掌握基本功，她改编整理了《走马观碑》这个小段，把头板、二板、三板的花腔都装了进去，成为青年演员们最喜爱的保留节目。《江竹筠》这个节目是由四川清音移植而来，唱词五字句很多，写得有力量，她舍不得改掉，便一一地创新腔将它唱出来。有的地方打着板唱，很难把感情表达出来，便采用脱了板散着唱的办法，个别段落或者干脆就处理成朗诵。如“刑讯室”的一段，是挖掘西河老腔中的几句基本腔，又吸收了歌剧《红霞》中反面人物武德的唱腔，穿在一起创腔的。《江竹筠》的唱腔革新幅度较大，虽引来一些不同看法，但基本上是成功的，致使这一节目成为马派西河大鼓代表作之一。

京韵大鼓、梅花大鼓、单弦都是具有代表性的北方大曲种，各自创造了完整的音乐声腔系统，在观众中很有影响。但是它们都不同程度地被旧社会的上层所利用，节目的内容和腔调都有脱离劳动人民或过于高雅的地方。解放后，进步的艺人们想让自己所掌握的艺术形式为社会主义服务，在改革创新上确实花了不少力量。譬如，北京的京韵大鼓艺术家良小楼和全国驰名的京韵大鼓艺术家骆玉笙，以及老弦师白凤岩、韩德福等，都曾对京韵大鼓的音乐唱腔，进行过很多改革工作。其中最突出的当属骆玉笙。

骆玉笙是鼓王刘宝全的弦师韩永禄的学生，从而间接地学到了刘派京韵大鼓的精华部分。她的嗓子具有很好的天赋，经过刻苦学习，不断实践，练就了一副动听

的歌喉，演唱起来高低自如，音域宽广，音色浑厚，韵味浓郁。她并不满足于仅仅师承仿效流派的唱腔风格，而是博采广取、融化吸收众家之长，结合自己的条件、特长、喜好、气质，不拘一格地大胆创造。她有京剧老生的功底，把京剧中的一些唱腔和吐字发音中对曲艺演唱有用的东西，也吸收到京韵大鼓中来。这就是骆玉笙能在曲坛上异峰突起，独辟蹊径，获得突出成就的根本原因。

骆玉笙的京韵大鼓演唱艺术，被内行誉为“骆派”。她演唱的《剑阁闻铃》、《红梅阁》、《子期听琴》等传统曲目，经过不断锤炼加工，已成为脍炙人口，闻名南北的代表性曲目。数十年来，她努力唱新创新，成功地谱唱了很多歌颂英雄人物事迹的现代题材唱段。如《邱少云》、《罗盛教》、《珠峰红旗》、《黎明的战歌》、《韩英见娘》以及歌唱毛主席的《光荣的航行》和小段《长征》、《红军过草地》等。为了适应表现新内容的需要，大胆改革、突破京韵大鼓原有的腔调、音型、板式、节奏变化规律等，更广泛地从歌曲、地方戏曲以及其他曲种中吸收养料，融化到自己的唱腔里，使得她演唱的京韵大鼓腔调格外丰富、优美，演唱风格更加刚健明快，增加了新的光彩。

骆玉笙至古稀之年，却奇迹般地焕发了艺术青春，课徒之余仍不断参加演出，声音不减当年。如她自己亲自参加整理创编的《击鼓骂曹》、《和氏璧》等，受到听众的热烈赞赏。特别是演唱电视连续剧《四世同堂》主题歌《重整河山待后生》，更是誉满中外，大人、孩子都学唱，盛极一时。

骆玉笙的几个学生如刘春爱、陆倚琴等，在学习和

继承骆派的演唱艺术打下基本功之后，也并不墨守成规，一味仿效，都各自根据自己的条件有所变化、突破，逐渐形成自己的艺术风格。如陆倚琴的嗓子并不是很嘹亮，但她利用在专业歌舞团工作时掌握的西洋发声方法，与曲艺唱法结合，运用得很有成效。特别是真假声转换处，处理得了无痕迹，显得音域更为宽广，音色更为浑厚，对于演唱抒情色彩较重的段子如《鸳鸯剑》、《白妞说书》等，极为合适，从而形成一种刚健中加柔媚的艺术特点。

关于梅花大鼓的改革，首先应当归功于白凤岩。白凤岩曾是鼓王刘宝全的弦师，后来同其弟、著名京韵大鼓演员白凤鸣一起创造了“少白派”。他深深知道，梅花大鼓曲调优美，音乐性强，结构也很严谨，有着善于抒情的特点，但是在音乐唱腔的节奏、感情、色彩方面，局限性比较大，慢板唱腔一句可以唱一分多钟，腔调也偏于悲凉缠绵，曲目大半是“红楼”段子如《黛玉悲秋》、《黛玉焚稿》、《探晴雯》以及《鸿雁捎书》之类，反映现实生活是比较困难的。

白凤岩跟北京、天津的京韵大鼓、梅花大鼓演员一起研究，要抢救梅花大鼓这一曲种。以梅花调原有唱腔为基础，吸收了京韵大鼓“少白派”的某些腔调和旋律、音型，创造了新梅花调。最初选定的曲目是神话故事《龙女听琴》，吸收了单弦中的牌子，放在唱腔中，化为大鼓的韵味，以求统一。创作了曲调华丽的间奏弦子点“上、下三番”，把起句中“哎哪”的虚字去掉，节奏和速度上也作了些相应的变化，字听清楚了，曲调仍然很优美。取得了初步成绩之后，就开始尝试搞新内容的曲目，在北京梅花大鼓演员刘淑一（艺名花莲宝）的配合下，先后合作研究搞出了《李三元做饭》、《新媳妇下地》、《月

夜罨泥船》等曲目，后二者代表北京参加了一九五八年的第一届全国曲艺会演和一九六 年的优秀曲艺节目汇报演出。虽然这些节目并没有能成为有影响的保留节目，但是这次改革，迈出的步子还是不小的，它使梅花大鼓反映现实成为可能。以后不久，天津的几位梅花演员如花五宝、史文秀（花小宝）、周文茹等，也吸收或参考了白凤岩梅花调的改革经验和路子，在自己原有唱腔风格的基础上，分头作进一步的改革创新。谱唱出一批梅花大鼓新曲目，如《罗昌秀》、《回民之母》、《壮志凌云》、《绣红旗》以及后来几个青年演员也一起参加演出的《悲壮的婚礼》、《一碗牛奶》及新编历史题材曲目《昭君请行》等。特别是韩宝利和赵学义编曲，由青年梅花大鼓演员籍薇演唱的《二泉映月》，在曲艺北方片会演中大受欢迎，得到了曲艺界同行和新老听众的一致好评。

鼓曲艺术家们是首先从三个角度来探索梅花大鼓的发展方向：其一是从该曲种自身的艺术规律；其二是新的题材对梅花大鼓提出的要求；其三是考虑到梅花大鼓艺术如何与当代听众的审美心理相适应。改革就是要使这三个方面尽可能达到完美和统一。在改革梅花大鼓的唱腔时，既要考虑到为新的题材服务，又不离开梅花大鼓的基本特征，在保持其基本韵味的基础上，对老唱腔进行丰富、更新。

在北方曲种中唱腔革新比较突出的，还有单弦、天津时调、河南坠子、东北的二人转、山东琴书和山西的潞安大鼓等。

单弦牌子曲这个北京的曲种，是新中国成立后曲艺改革方面起步最早、成绩比较显著的曲种之一。除前边已经提到在唱功、做功方面的改革成就之外，在唱腔的

革新方面，有些演员也做出了突出的贡献。如建国初期，艺人曹宝禄、王万芳、韩德福、谭凤元等，就先后创作和演唱了《好夫妻》、《四枝枪》、《歌颂天安门》等新内容的节目。抗美援朝期间，志愿军部队的文艺干部梅门造，成功地谱唱了《青年英雄潘天炎》，曲谱发表在《歌曲》杂志的增刊上，为新音乐工作者向民间音乐学习提供了最早的样品，影响是很大的。其后又出现了在音乐上很有新意的《荆江蓄洪区说话》，以上几个节目都灌制了唱片，成为单弦革新后的第一批保留曲目，可以说在鼓曲改革方面，带了好头。

天津单弦艺人石慧儒和北京中央广播说唱团的马增蕙，都曾整理过一些传统节目和演唱不少新内容的节目。石慧儒整理谱唱的岔曲《松月绕》，在平板的节奏中显出起伏迭宕的丰富变化，她咬字清晰，嘴上的功夫过硬，在传统唱腔基础上创作的新曲调优美爽朗，声声入耳动听，快而不乱，嘎然终止，余味无穷。经她和作者一起改编的传统曲目有《鞭打芦花》、《杜十娘》等，富于特色，声情并茂，感染力很强；新内容的《二上庐山》，在叙事抒情的处理上，都很有创造性。

马增蕙是一位新节目上得多而快的演员，对单弦唱腔的革新有着一定成绩和经验。从最初尝试的小段儿《有这么一个人》开始，先后编创演出了《大窗帘》、《双窝车》、《一盆饭》、《潘冬子》、《卷席筒》等几十个曲目。她咬字清晰，声音洪亮，最善于运用半说半唱的口语化曲调，对曲艺语言艺术特点的发挥比较好，给人以新颖的感觉。她善于吸收，并向曲艺界的同行和老前辈学习，先后拜了三位老师——白凤鸣、石慧儒、蒋月泉，曾将南方弹词等曲种中常用的民歌小调〔乱鸡啼〕、〔山歌调〕

等当作曲牌，运用到单弦牌子曲中。

六十年代初，北京曲艺团的演员和中央乐团的音乐工作者合作，曾创作演出了群唱的牌子曲《三呼万岁》，发展了单弦联唱这一群曲形式。

天津时调的唱腔革新，《翻江倒海》等新的曲目演出获得成功之后，又不断地进行新的革新尝试，编演了数十首优秀的新曲目。除了多数仍以〔靠山调〕为基调之外，也有以新、老〔鸳鸯调〕和〔拉哈调〕等曲牌、腔调为基调进行的。有影响的曲目有《雷锋颂》、《红岩颂》、《梦回神州》等。八十年代初进行的全国优秀节目（北方片）会演中，青年时调演员高辉在其老师、著名时调艺术家王毓宝的辅导下，成功地演唱了《春来了》这个曲目，以优美的音乐语言，传达和表现了唱词中含蓄和深刻的寓意，给听众以美的享受，受到内外行的好评。

河南坠子在唱腔革新方面做出突出成绩的有山东的郭文秋、河南的赵铮、甘肃的徐玉兰、北京的马玉萍、刘慧琴等人。郭文秋从事坠子演唱的时间较久，传统基本功深厚，掌握坠子各个流派的特点，创出了自己的路子，以擅长巧口、俏口闻名于曲坛。早在第一届全国曲艺会演中，即以格调清新的《送梳子》一鸣惊人。为了更好地叙述这个故事，她并不多用华丽的曲调，而是以口语化的韵诵体为主，选用了俏皮的“小人辰儿”辙，再加上灵活利落的巧口渲染，把老太太和女售货员的形象表现得淋漓尽致。关于唱腔改革，她总是和自己的伴奏者王云峰共同研究，紧密合作。他们特别强调应该在河南坠子的原有基础上来改革，但也不反对吸收别的曲种或剧种的腔调。如曾尝试在《推土机上传家信》中吸收了一段越剧的拖腔，随后又回到坠子的曲调中来。同

时也常常根据唱词内容的需要，另外创制新腔。如在《嫦娥赞月》中，描写月宫中的冷清寂寞，就用了几句嘹亮抒情的高腔。而在《偷石榴》、《三堂会审》等经过整理的传统曲目中，运用传统声腔技巧，又作了艺术处理，唱出了新意。赵铮一九五五年到河南曲艺团唱坠子，博采各路之长，改革声腔，使高雅庄重与活泼俊俏各得其妙，所演曲目有《摘棉花》、《玉堂春》、《晴雯撕扇》、《岳母刺字》、《江姐》等。

北京的坠子演员马玉萍，也是一位勤于钻研的革新能手。她的书路子宽，促使她想方设法创造出能恰如其分地表现不同角色的新腔新气派来。她曾经演唱过两个“指路”，一个是《穆桂英指路》；另一个是《洪常青指路》。在装腔和表演的处理上，各有选择、绝不雷同。她的唱腔于柔美甜润中显出挺拔多姿，虽说吸收了河南梆子的一些曲调、音型，但绝对是女坠子韵味。

中央广播说唱团的坠子演员刘慧琴，擅长民族唱法，又经过科学的声乐训练，再加上优越的嗓音条件，她在传统基础上创造出来一种非常优美动听的坠子新声腔，得到了观众和同行们的肯定。她在于林青指导下创作的《赵部长探亲》，由于革新的程度较大，引起了曲艺界和音乐界的极大重视。

东北二人转的唱腔革新工作开始得比较早，经验也比较丰富，辽、吉、黑三省都有自己搞得成功的保留节目，而以吉林的更为突出，吉林那炳晨、金士贵等为二人转的编曲和音乐改革做了大量的工作，其革新经验经过总结已有很好的参考价值，如那炳晨的《二人转音乐改革杂谈》一文，具有很好的参考价值。几次全国性或部分省市优秀曲目调演、大奖赛中出现的二人转新曲目

很多获得了音乐设计奖、伴奏奖。如《包公断后》、《双赔鸭》、《哑女出嫁》、《夫妻串门》等。

山东琴书的音乐唱腔革新，从其各个流派的发展脉络上可以看出究竟。山东琴书“南路”发展派生出“东路”、“北路”，且有众多流派兴起，这是该曲种发展史上的空前兴盛时期。一九四九年以后，群众对艺术欣赏的要求日益提高，大批新文艺工作者参加创作、演唱，使山东琴书进入了综合发展的新时期。

首先是山东琴书的牌子曲得以继承发展。长期以来，琴书只以〔凤阳歌〕、〔垛子板〕为主，大量牌子濒于灭绝。人们欣赏曲艺不只是听故事，还要听音乐，开始注意形式美。新中国成立后，山东琴书牌子曲有了复苏的机会。五十年代后期，在新文艺工作者帮助下，李若亮及其女儿李湘云强调曲牌联缀的整体连贯性，运用紧缩曲牌及过门节奏，将衬词改填实词等种种措施，整理出《水漫金山》、《盗灵芝》等曲目，两次参加全国曲艺会演获得成功，取得了牌子曲改革的初步经验。稍后，菏泽地区曲艺队继续取得可喜进展。他们带着联缀曲牌演唱的琴书节目三次参加全国调演，引起了曲艺界、音乐界的注意，特别是一九八一年九月在全国曲艺会演（北方片）中演出的《大林还家》，在增强曲牌抒情性与时代感方面取得成功。该队革新成功的牌子曲书目，还有以青年女演员孙秀霞为主演唱的《田间怒火》、《瓜棚记》等。

其次是山东琴书的主要曲调得以丰富革新。适应听众日益提高的审美要求，作为琴书主要曲调〔凤阳歌〕，在保持叙事性特点的基础上，注意增强音乐性。在这方面琴书演唱家邹环生首先做了可贵的尝试。他兼收各家

唱腔精萃，创作出优美动听的〔新凤阳歌〕，用以演唱《梁祝下山》获得好评，其他如《大刚与小兰》等较有影响。而徐桂荣、刘秀德等所唱的〔凤阳歌〕及其他牌子，也是向兼容并蓄的方向发展而取得成就的。一九六四年全军文艺会演的优秀节目《姑娘的心愿》，就是他们的代表性作品。

另外，不少有成就的山东琴书演员，还尝试采用过散唱、摇唱、数唱等板式，甚至试用了二重唱、小合唱等种种表现手法，以增强〔凤阳歌〕的表现力。青岛市曲艺团等单位则将男声演唱音区下移四、五度，较好地解决了男女对唱时在音域方面的矛盾，使演出效果明显改进。较好的曲目如《锯磁盆》等。其他如济南市曲艺团八十年代新创作的《冤家亲》等曲目，也在唱腔革新上取得可喜的进展。

山西的潞安大鼓本来是个说书性比较强的鼓曲形式，其曲调显得平直，音乐性较差，板腔变化也不够丰富，有的板式基本上是带韵的朗诵，但因其地方语音色彩浓郁，演唱朴实、亲切，像《拙老婆》之类曲目也保留多年，受到一定范围内听众的欢迎。而在隔了十多年之后，一九八六年全国新曲（书）目大奖赛中，山西的青年演员崔常娟演出的潞安大鼓新曲目《醋为媒》，博得了评委和北京听众的一致好评。

一九八九年在山西举办的“长治杯”鼓曲唱曲大赛中崔常娟又以潞安大鼓新曲目《柳二狗与小广州》参赛，作品的构思非常新颖，反映了改革开放时期理发行业，个体从业人员之间争强比胜，进行技术交流，揭示了新旧技艺互相取长补短的必要性的生动事迹。虽然从编曲上主要是调动、选取和运用了本曲种原有的音乐素材和

前几年音乐改革工作保留下来的成功经验，在演员的演唱润腔、节奏强弱，特别是乐器配置、色彩分合的处理上，充分发挥各种艺术手段的功能，再加上演员清新活泼的表演，方言和倒口的巧妙运用，使整个节目充满时代感。

南方曲种唱腔革新方面，成绩比较显著的有苏州弹词，湖北小曲和四川清音、扬琴等曲种。

苏州弹词是吴语地区的一个大曲种，从音乐曲调上看，它本来不过是以单曲反复的简单说书调为基础的，其所以能有后来这样的丰富多彩、变化多端，主要在于各个时代众多的优秀艺人、名家创造出来各种风格不同、腔调迥异的流派唱调。因而可以这样说：弹词音乐唱腔的革新主要是通过流派唱调的发展来体现的。在清代如常用作第一人称演唱的陈调为陈遇乾创造。其曲调韵味遒劲苍老，多用作老生、老旦的唱腔；俞秀山始创的俞调是以假声为主的唱腔，常是由高到低三回九转的慢腔慢板、讲唱性差而歌唱性强，是一种单独演唱，琵琶伴奏的曲子；马如飞的马调，是一种由弹词的书调演变而成的流派唱腔，以吟诵性、讲唱性为主，非常突出语言因素。

后来马如飞的徒孙魏钰卿，在马调的基础上加强了旋律变化，仍以叙事为主突出语气语调，由于善于运用运气和呼吸的特点，把叠句连唱一气呵成，在句尾第六字拖腔上较自由地运用了许多连续的顿音，强调唱句的韵脚，反衬出叠句的功能，从而形成了自创一格的魏调。到薛筱卿、沈俭安弹词双档的崛起，发展出马调、魏调以后的又一个流派唱调——沈薛调。其演唱风格是稳健、利落、流畅、明快。周云瑞师承沈俭安，除继承沈调特

点外，又发展了柔和、清丽的艺术特色，他运腔灵活、圆润而隽永，增强了曲调的抒情性和音乐性。在中篇弹词《刘胡兰》“就义”一节中，他设计了一段合唱，以肃穆悲壮的气氛，表现出刘胡兰大义凛然从容就义的气势，唱出了群众无限悲愤的心情。他把发展了的沈薛调旋律以繁就简，由婉转变平直，由明快变庄严，使弹词唱腔讲唱性与歌唱性相结合，呈现出一曲壮丽颂歌，收到了很好的效果。这是一次形式结合内容，并为内容服务的艺术改革，为弹词音乐的创新开拓了新的道路。

与沈薛调、周云瑞调一脉相承的琴调，是朱雪琴创造的又一流派唱腔。琴调的特点是在沈薛调的基础上强调了节奏感。她和郭彬卿双档演出，郭弹的琵琶铿锵有力，朱雪琴嗓音开阔，属女中音音区，她的演唱精神饱满、气势充沛、运腔圆润、豁达、爽朗且豪放，整个唱腔行进感特强，她在沈调里又揉进了俞调旋律，给人以清新明朗的感觉。《珍珠塔》中的“妆台报喜”（即“七十二个他”）表现的是小儿女戏谑的感情，现代中篇《芦苇青青》中的“游水出冲山”表现的则是游击队员与日寇的一场关键战斗，她用同一段琴调唱腔，表现了两种截然不同的人物性格。在她的唱腔里很注重内在感情。她以鲜明的节奏感驾驭着唱腔的高低、徐疾，多处的顿挫、抑扬，增添了转腔的轮廓，与徐进的节奏非常合拍，并随意挥洒。

以上几种流派唱腔，都是由简明的书调衍化而形成的，由简到繁，并调动和运用了各种音乐表现手段，使朴素的弹词传统曲调塑造了不同时代、不同人物、不同环境、生动多样的艺术形象，在各自的流派唱腔里，显示了各自的特色。而这只是马调一个流派唱腔体系的演

变。另外还有一个在书调基础上衍化出的重要流派唱腔体系，那即是脍炙人口的周调、蒋调、丽调、张调的演变。

质朴而平易灵活的书调，在承袭演变中，产生了结构严谨的周玉泉调。它以中速行腔，节奏平稳、舒缓，拖腔很重韵味、咬字清晰而口俏。周玉泉的唱腔和他的说书风格一样，呈现出文雅、温和的特色。

蒋月泉师承周玉泉，他在周调的基础上作了较大的发展和创造。当他要演唱男性的哀怨、凄凉、厌世的感情时，觉得周调的中速尺寸唱腔不尽适应，于是试着把唱腔放慢，慢了又嫌中间空隙太大，且转腔平直，于是又在慢腔中再加花，同时吸收了俞调上旋和下旋的唱法，并借鉴了京剧老生的唱腔，突出颤音和装饰音，咬字上着重强调头、腹、尾的吐字唱法，经过不断磨练，刻苦研究，首先在慢板唱腔上奠定了蒋调的雏型。与此同时，三弦的伴奏随着唱腔的变化也逐步树立了具有个性风格的模式，于是蒋调在不断地演唱实践中形成了。新中国成立后蒋月泉参加了国家艺术团体，在党的领导和支持下，蒋调流派得到更大的发展，在中篇评弹《一定要把淮河修好》中，创造了快弹慢唱的新板式。除此之外，对陈调的运用也有较大的革新和创造，如在长篇书《玉蜻蜓》一折《厅堂夺子》中就用以成功地塑造了徐士珍这个人物的音乐形象。

在蒋调基础上再加以发展的张调是张鉴庭所创。他嗓音高亢，单档演出擅唱夏调（夏荷生嗓音高，所创夏调以响弹响唱著名）。后来与胞弟张鉴国拼档后，延长了蒋调的某些音节，开拓了转腔，散而上板以易其腔。同时抓住了感情的抒发，呈现了浓厚的张调韵味。张调爽

朗、明快，在下句转腔里糅合了夏调的因素，更觉婉转动听。张鉴庭咬字遒劲有力，并注重喷口音，在演唱时加强了面部表情，使他的演唱突出了戏剧性效果，在中篇《林冲》里以《张勇误责贞娘》一段选曲，塑造了申明大义的张教头形象。张鉴国的琵琶伴奏，继承了薛调琵琶即兴式的伴奏手法，使张调唱腔更为丰满，增添了艺术光彩。

在蒋调主干上生发出了另一朵奇葩——徐丽仙的丽调流派唱腔。当人们刚看到花苞时，一转眼就绽开了绚丽的花朵。徐丽仙爱唱蒋调，善于结合自己宽松的嗓音特点，把蒋调的小转腔唱得柔软而圆润。丽调的萌芽是在四十年代末，开始时较突出的一句唱腔是表现在上句的下半句上，即：

她从中音 5 开始，把音域向下扩展，在相差十一度的音区里，组成了一句深沉而带有哀怨、惆怅的女声唱腔，给人们留下了很深的印象。继而她摆脱了蒋调严谨的轮廓，吸收了徐云志徐调的缓行软糯，以及京剧、江南民歌乃至北方曲艺等唱腔素材，有逻辑地、合理地化合在自己的唱腔里，形成了独特的艺术风格。

丽调唱腔作品很多，如《杜十娘》“投江”和《情探》，都是她早期的代表作，唱腔感情浓郁、旋律优美，能紧密结合书情，又不失弹词唱腔固有的特征，从而塑造出两个命运相同而遭遇不同的人物形象。有人说，哀怨、柔绵是丽调的主要特点，其实不尽如此，与此相反，丽调唱腔也有不少明朗、刚健的代表作。如《新木兰辞》的演唱，为丽调增添了这方面的艺术色彩。徐丽仙以深厚的艺术功底和艺术修养，把起伏较大的几种感情，在一支开篇中唱了出来，鲜明突出地表现了作品中典型的

人物形象。

丽调唱腔表现书路是宽阔的，可以说它是在各种流派中局限较少的一种。徐丽仙在谱唱《推广普通话》、《六十年代第一春》等现代题材开篇时，突破了原来七字句的约束，把四字句和长达二十字的长唱句，都能协调地唱出来，获得成功，给听众留下深刻的印象，从此，她对谱唱新曲目信心倍增。她谱唱的《社员都是向阳花》、《全靠党的好领导》、《饮马乌江河》和毛主席诗词《鸟儿问答》，以及后期的《年青的朋友休烦恼》、《望金门》、《真情假意》中的“读日记”等唱段，都在不失书调特征的同时，加强了歌唱性和音乐性。

湖北小曲是湖北插入丝弦小曲类中最主要的一个曲种。湖北小曲以唱为主，其曲牌腔调非常丰富，唱腔婉转动听。新中国成立后，为了适应表现新内容的需要，增强小曲音乐的表现力，在一些经过整理的传统曲目和新作品中，除注意保持各种腔系的特点外，在各腔系之间，腔系与其他曲牌小调之间也常互相吸收借鉴，并创作了《雷锋参军》、《江姐进山》等一些新曲目，使小曲艺术得到新的发展。

湖北小曲著名演员何忠华和她的伴奏弦师张长安，长时间致力于湖北小曲的革新工作，他们先后谱唱了相当数量的新曲目。从六十年代的《三考鲜梅》、七十年代的《梅花安家》到八十年代的《选妃》、《端午思亲》（后改名为《龙舟情思》），每一次尝试都有新的收获、新的进展。如《端午思亲》是用〔滩簧调〕谱唱的，这一腔调本来是只有《西宫词》这个曲目专曲专用，他们发展了传统的滩簧调，将其板腔化，很好地演唱了新题材内容的节目。

四川省曲艺音乐的革新工作进行得比较早，成绩也是显著的。革新的着眼点偏重于形式方面，提出过不少打破常规的设想，也做了不少大胆的尝试，有些取得成功，有的引起过一些争论。

新中国成立初期，重庆艺人唐兴林运用四川遂宁市车车灯的音调，创造了一种载歌载舞的说唱形式，即四川车灯。此曲种顿时风靡全川，并进而流传到贵州、西藏等地。还有四川盘子，新中国成立前影响甚微。五十年代重庆市曲艺团创作的《看女儿》，运用了曲牌联缀的曲式结构（过去只是单曲体），全川各曲艺团队竞相仿效，也创作了很多作品。

四川清音原为坐唱形式，五十年代起改为站唱，由演唱者自击鼓板。四川扬琴也发展了主要角色站唱的表演形式（多数扬琴曲目仍为坐唱），并出现像《拷红》（曾参加过第一次全国曲艺会演）这样的载歌载舞的形式，至今，四川清音、扬琴的专业演出，仍保持这种形式。

在唱腔革新方面，对传统音乐程式也有所突破。四川清音的板腔体曲牌〔反西皮〕，历来自成体系，现在它的〔二流〕常穿插在一些曲目（如《江姐上华蓥》）中使用。四川扬琴分大调、越调，传统曲目一般不相混用。建国后打破了这种程式，《凤求凰》（写司马相如、卓文君故事）中的一段别开生面的琴歌，颇受好评。

曲艺伴奏音乐的革新和发展

伴奏音乐是曲艺音乐的重要组成部分之一。随着唱腔的革新发展，曲艺的伴奏音乐也相继发展起来，乐器的配置在伴奏中的作用也越来越显著。无论是打击乐器

还是管弦乐器的演奏或伴奏，都能充分显示出某一曲种的音乐特色，给人以深刻的印象。

伴奏音乐帮助唱腔表达节目的内容、感情。在服从唱腔要求这一前提下，伴奏音乐必须结合内容需要给唱腔以适当而必要的装饰。如将一般的慢板叙述性的腔调，表现得优美而抒情；把轻松的腔调衬托得更为活泼、愉快；对于一些悲切伤感的腔调，配以缠绵的伴奏；而使那些激昂、雄壮的腔调，显得更为豪迈有力。它不仅丰富了曲艺音乐的表现力和感染力，也美化了唱腔，同时在音响效果方面，往往还能制造出演唱时所需要的一些特殊气氛，突出段子的高潮。

伴奏音乐可以弥补演唱中字句间的空隙，给演唱者以充分换气和休息的时间，能够从容演唱而不中断，对于整个节目起到一种穿线的作用。把许多分散的字句和段落连接起来，给听众以一气呵成的感觉。说唱艺术是时说时唱、说唱互相穿插进行的。对于这种形式来说，掌握一定的音高，使之始终在一个固定的调门和音域内演唱，是一件重要而不容易的事情，这就需要伴奏音乐的辅助，使唱腔犹如珠落玉盘，出不了固定的范围。

就因为伴奏音乐有这些重要作用，演唱者和伴奏者就必须很好地运用它，在演唱中相互配合，不能各顾自己。伴奏者应有鲜明的节奏感，能熟练地掌握演唱者在表演当中的速度、节奏，随时给演员以板眼的启示，并适时地给演唱者以换气的机会，使其能够呼吸自如，充分行腔。伴奏者还要十分重视伴奏手法、技巧的锻炼，以便与演员紧密配合。演唱者在主动而自由地处理腔调、板眼、节奏的同时，也应注意伴奏者伴奏手法的变化，接受他的暗示与启发，随时与之互相呼应，以便取得精

彩的演出效果。

曲艺的伴奏音乐与声乐唱腔密切的关系还体现在演唱者常常兼操伴奏，而伴奏弦师往往直接参与音乐唱腔的设计（装腔、作曲）这两点上。由于伴奏人员（有时也是演员）参与音乐创作，促使伴奏音乐与唱腔音乐工作不可能孤立进行，必然是相互配合，相辅相承，共同发展。即使是专业音乐设计人员、作曲家承担创作任务，也常是团结演员和伴奏员来共同合作进行。

谈到伴奏音乐革新方面的成绩，可以说谈唱腔革新成功的实例，无不包含伴奏革新的成就部分在内。伴奏，作为曲艺艺术中不同于演唱（包括唱腔在内）表演的一个特殊艺术表现手段，在音乐革新的整体活动中有着自己特殊的目的和要求，也有着各自或同或异的条件和局限。乐队演奏者们在新时代的召唤下，通过不同的构思、不同的手法，在具体实践中备尝甘苦，他们中有不少人取得了突出成绩，为曲艺伴奏音乐的发展做出了贡献。

从南北各地出现的音乐革新上比较成功的曲目来看，其伴奏部分的创新发展，不外乎是从以下几个方面、角度和范围来着手的：（1）传统伴奏形式、手法的保持和突破，新形式、手法的引进、改造和使用；（2）伴奏乐器的配置，曲种特性乐器的性能的发挥，新引进乐器（包括电声乐器）的选择和使用（也即是乐队的编制问题）；（3）种种伴奏曲调（包括前奏，大、小过门、弦子点等）的创作、翻新；外来曲调的选择、吸收、融化、使用；（4）传统曲牌的整理、使用；编创新的为内容服务的器乐曲，提高伴奏技巧；（5）乐队配器等问题。

如北方的京韵大鼓，二十世纪二十年代，鼓王刘宝全在伴奏弦师韩永禄、霍连仲、白凤岩等人的配合、协

助下，完成了对京韵大鼓（原来有怯大鼓、卫调、文明大鼓、文武大鼓、京音大鼓等多种名称）的全面改革，在唱腔上令人耳目一新。同时，对伴奏乐器和伴奏手法也作了较大的改革调整。在原有“看家点”（也叫“八面封”）的基础上创作了很多新的过板和伴奏点，后来在原有的主要伴奏乐器三弦、四胡之外，又增加了琵琶。经过几代人的努力，伴奏技巧上也有了很大的提高。天津的（也包括部分北京的）青年弦师们，经过刻苦学习，熟练地掌握了完整的传统伴奏、演奏技巧，能够运用自如，得心应手地完成新曲目（包括创作或整理传统曲目）的排练演出任务。伴奏音乐的改革并不是人为地，为改而改，而是为了内容的需要，每一个节目要突破什么，该增加哪些新东西，都要慎重考虑，要有所创新。但也不能盲目地一概排斥、丢掉固有的套子，这才是实事求是的态度。

如韩宝利、张子修等在为青年京韵大鼓演员陆倚琴伴奏《白妞说书》时，不仅做到托腔保调、严丝合缝，而且根据书情的发展，演员（也即是曲中人物）感情的变化，随机应变地在伴奏旋律中即使对一个小垫点也作极为细致而又灵活的处理。虽然只有三弦、四胡、琵琶三件乐器，由于演奏技巧的纯熟、乐器性能有控制地适度发挥，唱、奏之间此起彼伏，若即若离，水乳交融，结成完美的音乐整体，配合得相当默契。

由骆玉笙演唱的新编历史题材节目《击鼓骂曹》，中间加进了堂鼓的独奏（由演员担任），并配以京剧曲牌〔夜深沉〕（由乐队演奏并加入京胡），用鼓声和乐队伴奏声抒发了弥衡忧愤无比的痛切之情。根据曲目内容、人物塑造的需要而采取的这种新手法，不但增强了唱腔的感

情色彩，甚至造成一种身临其境的气氛，使观众感受到了好似弥衡在击鼓的逼真的形象，从而产生了饱满而强烈的艺术效果。这种尝试，不唯是伴奏音乐上的一种突破，而且也给演员的表演创造了条件，达到舞台表演完美的艺术境界。

同是骆玉笙演唱的另一首电视连续剧《四世同堂》主题歌《重整山河待后生》，虽未标明是京韵大鼓，但由京韵大鼓表演艺术家来演唱，旋律和演唱又完全是京韵大鼓的风味，腔调再新也没有人不承认是京韵大鼓。经作曲家重新作曲配器的管弦乐队伴奏，将演唱烘托得丝丝入扣，十分得体，为突出风格特征增添了新的色彩。这能不说是有音乐家参与的曲艺伴奏音乐的一种革新发展吗！六十年代北京曲艺舞台上曾经出现的牌子曲联唱《三呼万岁》，也是由管弦乐队伴奏的，那只是初步尝试，这次就更为成功了，故而得到内外行的肯定和广大听众的一致赞赏。

“长治杯”鼓曲唱曲大赛获奖节目之一的京韵大鼓《长江第一漂》，演唱者张秋萍和词作者、曲作者、伴奏弦师合作，根据作品内容、主题思想和人物形象塑造的需要，大胆地设计了很多新腔，新的器乐间奏曲调、旋律和节奏有着很多变化，在京韵传统表现手法的基础上，吸收了不少新的因素。如开始一段，伴奏音乐中表现了川江号子的节奏音型，描写两岸景色如白唇鹿对话的一段，配以曲调优美、节奏平稳、徐缓的平板唱腔和伴奏手法，抒情色彩浓重。而在遭遇险滩、恶浪，小艇被吞没时，曲调和节奏则表现得刚劲、响亮、急促，疾如流水，一泻千里。伴奏乐器的音量加大，气势恢宏。直到最后收尾半句，才舒缓下来，再一次以抒情色彩的装饰，

甩出嘹亮的高腔，然后戛然而止。从而渲染出“为有牺牲多壮志，敢教日月换新天”的英雄气概。

东北二人转伴奏音乐的革新在本曲种整个音乐改革工作中占了很大的比重。比较突出的一点是在革新方法上，音乐手段和其他艺术手段的结合更为灵活多变，音乐素材的吸收和运用上也比较大胆，不拘一格。作为走唱类的说唱艺术，其音乐，尤其是器乐伴奏部分常常和表演身段——也即是舞蹈动作结合紧密，赋予音乐语汇以较大的流动性，增加一些戏剧化的模拟效果。如二人转《夫妻串门》、《双赔鸭》、《双赶集》等都很好地表现了这一点。《夫妻串门》吸收了民间艺术“跑驴”的表演艺术技巧，伴奏音乐中也模拟出驴叫的声音。《双赔鸭》则把鸭叫的“嘎嘎”声和人追赶鸭的吆喝声，也溶入有节奏的唱腔和伴奏音乐中。在吸收、运用其他音乐素材上，表现了更多的自由、随意，没有什么框框。如《夫妻串门》除了以唢呐伴奏的二人转传统曲牌和东北民歌为基调外，还吸收运用了以竹笛为主奏，嘹亮抒情，富有草原牧歌色彩的内蒙民歌。在音乐设计上，有的节目还大胆地选取了过去一向被认为带有不健康色彩的情歌，如《十二月探妹》等苏北民歌，反其意而用之，果然取得了令人耳目一新的效果，从而也挽救了这些久已被人冷落的民间曲调。

在伴奏乐器的配置问题上，过去一直存在中西乐器混合使用时互不协调的问题，特别是电声乐器加进来，往往只运用低音音型打节奏，表现较为单调（如一九八六年演出的单弦牌子曲《山河泪》即如此），这个问题已经解决得比较好了。比较突出的如潞安大鼓《柳二狗与小广州》，伴奏中西洋乐器占了很大的比重，其中也有电

声乐器，但是在配器上分工很细，各司其职，代表该曲种最有地方特点的板胡（或碗琴），一直占主奏地位，所以极为有效地保持了曲种音乐特色。

南方音乐性比较强的曲种如福建南音、广东粤曲、苏州弹词（开篇之类短段）等，伴奏音乐革新的程度和幅度也比较大。如一九八六年演出的开篇《血桃花》、一九八九年参加全国鼓曲唱曲大赛的河南坠子《魂系南海》、《春江小曲》等节目，都荣获了音乐设计和伴奏奖，赢得比较高的评价。六十年代老弹词音乐家周云瑞创作的弹词的开篇《岳云》，赵开生为毛主席诗词谱写的开篇《蝶恋花·答李淑一》以及徐丽仙演唱的开篇《新木兰辞》等脍炙人口的创新节目，在伴奏音乐的创作上，也都是非常成功的。

鼓曲唱曲的理论研究

历史回顾

鼓曲唱曲类曲艺，品种繁多，历史悠久。从音乐的角度看，也是我国民族民间音乐宝库中一类具有突出特色的音乐艺术形式。它以叙事兼抒情的音乐体裁，说与唱相结合的艺术表现手法，自成体系，独具一格，为人民群众所喜闻乐见。

纵观曲艺说唱艺术发展史，唐代的变文俗讲，宋代的鼓子词、诸宫调，元、明词话，明、清时调小曲、鼓词等诸多形式，从孕育、萌发到产生、衍进，由民间说

唱、自我娱乐进入茶馆、书场，使曲艺音乐范畴中数百个品种，在全国各地广为流布、日趋成熟。其间，曲种的从少到多，曲本的从无到有，音乐表现手法的由简到繁，以及许多曲种艺术流派的形成、发展等等，无一不包含着历代劳动人民、说唱艺人和他们热心的听众（包括一部分文人在内）艰苦卓绝的研究创造。

漫长的岁月里，由于历史条件所限，鼓曲唱曲类曲艺的理论研究工作一直处于零散状态，其研究成果主要体现在个人著述及编纂方面，而且多半是从民间俗文学的角度进行论述的。如郑振铎的《中国俗文学史》，原书最初出版于一九三八年（一九五四年、一九五七年都曾再版），其中不少篇章是论及说唱文学的。如第六章的变文、第八章的鼓子词与诸宫调、第十三章的鼓词与子弟书等，特别是第十四章清代的民歌中，评介了明清以来一些著名的、热心于搜集研究民歌俗曲的文人所编辑的专集，考证其作品来源与成书年代，并分类列举数十首作品进行分析。其中有明冯梦龙编订的《挂枝儿》和《山歌》，清王廷绍编订的《霓裳续谱》，清华广生编订的《白雪遗音》，乾隆九年京都永魁斋所梓行的《时尚南北雅调万花小曲》，以及招子庸的《粤讴》，戴全德的《西调小曲》，郑燮等人的道情等。

冯梦龙是在明代热爱民间文学、通俗文学的文人中，工作最早、贡献最大的一位学者。他几乎用尽毕生精力，对流传于民间的民歌时调做了大量的收集、整理、研究、编写工作，除《挂枝儿》、《山歌》之外，还编有《夹竹桃》一集，共收入 440 余首，并加以评注说明，倾注了他对民间艺术遗产的一片赤诚。

郑振铎所著《中国文学研究》一书（作家出版社一

九五七年版),第四卷词曲与民间文学研究中,作者收进他在三十年代所写的《宋金元诸宫调考》、《明代的时曲》、《跋挂枝儿》、《跋山歌》、《白雪遗音选序》、《佛曲俗文与变文》、《从变文到弹词》、《西谛所藏弹词目录》等文章,是学习、研究说唱文学和说唱艺术很好的参考材料。

刘复、李家瑞于一九三二年合编了《中国俗曲总目编》一书,辑录了清代以来多种以唱为主的曲艺、民间小戏、俗曲目录六千余种(名称),其中包括北京、天津、河北、江苏、广东及其他各省的作品各若干种,书中还注明每一作品的版本、卷页、流行地区,并在介绍文字中引用一些有代表性曲目的唱词,以为例证。该书对曲种流变、曲目流布情况的研究有一定参考价值。李家瑞还曾于一九三三年编著了《北平俗曲略》一书,由原国立中央研究院历史语言研究所印行。全书分说书之属、戏剧之属、杂曲之属、杂耍之属、徒歌之属五个部分。在各类俗曲品种中,曲艺品种占百分之八十以上,作者对各种形式的艺术特点、流布情况,作了较为系统的评介与分析,还附以说唱词文和工尺曲谱示例,对我国俗曲研究具有开创性的意义。一九八八年,中国曲艺出版社将其纳入中国曲艺研究资料丛书,予以重新出版。

赵景深早在三十年代初期,于研究中国古代小说、戏曲的同时,对曲艺文学、曲艺艺术进行了较为深入的研究工作。一九三六年,他系统地研究了长期以来流行于中国北方的大鼓,写成第一本曲种研究专著《大鼓研究》(商务印书馆出版)。其后,即在曲艺学科领域一直辛勤地整理资料,从事着研究写作,先后写出《弹词考证》(一九三七年)、《弹词选导言》(一九三七年)、《最早的滩簧》(一九四七年)、《鼓词选序言》(一九五七年)

等书和文章。一九八二年，中国曲艺出版社收集了他的曲艺研究著作（包括近年来所写的一些短文），集辑出版了《曲艺丛谈》。

河南大学教授、著名曲艺研究者张长弓，从一九三七年开始，对南阳大调曲子进行收集、研究，撰写出《鼓子曲言》，于一九四八年出版，详尽论述了南阳大调曲子的形成、发展过程。他还将收集到的曲词和乐谱，编纂为《鼓子曲存》问世。一九四五年之后，又继续着手于河南坠子演唱艺术的研究，后著有《河南坠子曲》，对坠子的句式、音韵、音乐结构作了介绍与评述。

著名语言学家罗常培，一九四二年根据自己收集到的100种曲艺唱本，用科学方法，归纳整理出一部对北京口语音韵介绍分析的《北京俗曲百种摘韵》一书，内容包括十三辙的沿革、十三辙字汇、北京俗曲的押韵法等，见解精辟，对鼓曲曲种唱词写作与音乐创腔方面都有一定的实用价值。

傅惜华毕生从事戏曲、曲艺、小说、民俗学等的资料搜集与研究，他撰写的《曲艺论丛》一书，早就成为曲艺工作者和音乐工作者向民间说唱艺术学习的启蒙教科书，其中很多篇章，对明清俗曲、时调、子弟书、鼓词等作了精辟的论述与考证。特别是《北京曲艺概说》一篇，分别以“起源”、“乐调”、“曲本”为小标题，概括介绍了北方的十种鼓曲形式，可以说是最早的曲种介绍。体例清晰、简明，阐述详细，考据较为准确，为后来的研究者提供了极好的根据。陈汝衡是一位长期从事于曲艺史研究的曲艺理论家，他自己虽是南方人，而对北方的曲艺形式也非常熟悉，在他所著的《说书史话》一书中，除了偏重于说书、讲史之类的阐述外，对鼓子

词、诸宫调、词话、弹词、弦词、子弟书、鼓词等说唱曲种，也都作了详尽的论述介绍。除《宋代说书史》、《说书艺人柳敬亭》等理论著作外，还曾写过《弹词溯源和它的艺术形式》、《记女弹词家姜映清》、《杨家将——从民间说唱到小说戏曲》等短文及对广东木鱼书《花笺记》校订的两万多字的长文（都编入《陈汝衡曲艺文选》）。

其他如叶德均的《宋元明讲唱文学》，谭正璧的《曲艺论集》、《弹词叙录》、《评弹通考》、《山歌序》、《挂枝儿序》，金受申的《北平的俗曲》，陈灵犀的《弦边双楫》等著作和文章，都在说唱文学和说唱艺术的理论研究方面有所建树。

从音乐艺术和音乐史的角度论及曲艺说唱艺术的理论著作，首推杨荫浏的《中国音乐史纲》。此书写成于一九四四年，而于一九五二年和一九五三年先后印行两版，都是一卷本，后经作者修改后预备出三卷本，但只出了上中册，下册明、清音乐史部分却一直未出书。直到一九八一年以《中国古代音乐史稿》的书名出版了上下卷的精装两厚册。涉及说唱音乐的篇章，在原书《史纲》中，只有§409 诸宫调一小节，而在后来修改的《史稿》中，却包括了鼓子词、诸宫调（分七个小标题），赚与覆赚、陶真、崖词、货郎儿、弹词、鼓词、牌子曲等十几节，并以说唱音乐的名称冠于第十四章、二十一章、三十章的标题中，第三十章完全是介绍说唱音乐。从这里可以看到作者对说唱音乐的重视。曲艺音乐工作者可以从本书中参考到大量有价值的曲艺音乐史料。

新中国鼓曲唱曲类理论研究机构

新中国成立以前，鼓曲唱曲类曲艺的研究工作还十分薄弱，当时尚无专门的研究机构，在全国范围仅有一些艺人组成的行会组织，如北方的鼓曲长春会、河南坠子研究会、南方的光裕社、润余社、国义社等。这些组织，在传授技艺、培养人才、交流艺术经验等方面起了一定的促进作用。新中国成立后，在党的“百花齐放，百家争鸣”、“推陈出新”文艺方针指引下，在中央和文艺界一些领导同志的亲切关怀、重视与推动下，在抓队伍的改造、抓整旧创新和艺术改革的同时，也把理论研究工作列为重要课题，提到议事日程上来了。

中国曲艺家协会的前身中国曲艺研究会，于一九五三年九月成立之后，就把“搜集、整理曲艺遗产、组织新曲艺创作、研究全国曲艺创作、整理工作的经验和问题，并有计划地推广曲艺作品，以改革发展中国曲艺艺术”作为研究会的具体工作任务。在所编的内部不定期刊物《曲艺工作通讯》（共出十二期）中，除通讯、消息、报导之外，还刊登了多篇曲艺演员、作者和理论工作者的演唱经验、创作经验及曲艺文学、曲艺音乐研究等方面的理论文章。《曲艺》杂志创刊后，也以组织发表包括曲艺音乐研究在内的理论评论稿件为己任，刊发一系列文章，及时总结研究成果，推动了曲艺音乐理论研究工作进程。此外，中国曲艺家协会还专门成立了研究室（后改名为研究部）。该部门先后编辑、出版不定期理论研究丛刊《曲艺研究》二期、《曲艺艺术论丛》十期，也发表了不少曲艺音乐论文。一九五九年和一九六〇年，先后

出版由协会研究人员和艺人合作编写的《鼓曲研究》、《曲艺音乐研究》以及《快书快板研究》一套曲艺研究丛书。同时，在曲艺音乐宏观的和局部的理论研讨会的基础上也出版了一些书籍和专刊，如一九八六年十月，在成都召开的全国曲艺音乐学术讨论会后，出版了《曲艺音乐改革纵横谈》一书等。在理论著作方面，已编选出版了《中国曲艺论集》一、二册，《王尊三曲艺选》，《陶钝曲艺文选》，罗扬的《新曲艺文稿》，《王亚平曲艺文选》，周良的《苏州弹词初探》、《苏州评弹书目》，左弦的《评弹艺术浅谈》，张军的《山东琴书音乐研究》等书。

在全国范围内的曲艺音乐研究工作，多数是伴随着曲种、曲目、曲艺音乐资料的搜集、整理工作进行的，其成果的取得，也和相应的研究机构的建立分不开。如一九五三年前后，各地文化主管部门纷纷成立了音乐工作组（后归属群众艺术馆），强调收集、整理、研究民间音乐，其中曲艺音乐占很大部分，特别受到重视。如北京群众艺术馆编辑了《单弦音乐》（宝文堂出版）一书，除介绍该曲种的曲牌、腔调、代表曲目外，还撰写了《单弦音乐介绍》一文（万苇舟执笔），这是较早地介绍单弦音乐的文章，篇幅虽然不算很长，却是经笔者访问很多老艺人和翻阅查考了大量文献资料的基础上写成的，受到曲艺界和音乐界研究者的好评。其他如《四川清音》（沙子①、吴声记录整理，重庆人民出版社出版），《四川扬琴音乐》（肖前林记录整理，音协成都分会编，中南人民文学艺术出版社出版），《广西文场音乐》（张悦记录整理），《西河大鼓》（雪口、雨琴合著，人民音乐出版社出版），《河南坠子音乐》（赵宋心、王声裕记谱整理，中南军区政治部文工团编，中南人民文学艺术出版社出版），

《青海平弦音乐》(青海省民族歌舞团整理,青海人民出版社出版),《山东琴书音乐》(山东省音工组整理),《山东大鼓》(中央音乐学院民族音乐研究室编著,人民音乐出版社出版),《江苏南部民间戏曲说唱音乐集》(江苏省音乐工作组编,人民音乐出版社出版),《河南鼓子曲》(曹东扶传谱,王寿庭记谱,河南人民出版社出版),《河南大调曲子集》(海辰、路继贤记录整理,长江文艺出版社出版),《河南曲子集》(程云编,中南人民出版社出版),《评弹及其音乐》(戈唐著,江苏省音工组编,人民音乐出版社出版)等等。

中国音乐研究所(及其前身中央音乐学院民族音乐研究所)从五十年代就开始组织专业音乐理论研究者,访问了北京、天津等地的单弦艺人,做了大量的收集、记谱、研究工作,编著了《单弦牌子曲资料集》、《单弦牌子曲选集》(人民音乐出版社出版)二书。六十年代初,又组织六十余人参加的民族音乐研究班,其中设曲艺音乐研究组,进一步探索曲艺音乐的内部规律,编写出《民族音乐概论》及《说唱音乐资料》、《说唱音乐曲种介绍》等。

全国很多所音乐院校,都在音乐学系中设立了曲艺音乐课程,担任这些课程的教师在备课的过程中,也从学习、熟悉曲艺音乐入手,进而深入钻研,写出文章、专著,成为曲艺音乐理论家,如上海音乐学院的连波,著有《苏州弹词音乐》一书,并编选了《徐丽仙唱腔集》,还主持编写《中国民族音乐大系·曲艺音乐卷》。中国音乐学院、沈阳音乐学院、四川音乐学院、西安音乐学院、武汉音乐学院等院校也涌现一批曲艺音乐专家,并编写出版了多部曲艺音乐理论著作。如四川音乐学院冯光钰

的《四川清音》、《四川扬琴》，湖北艺术学院民间音乐研究室编印的（湖北大鼓），中央音乐学院谌亚选的《曲艺音乐创作研究》（油印手稿），中国音乐学院张鸿懿的《曲艺音乐的分类》（载中国音乐学院校刊《中国音乐》）等。

另外，一些曲艺表演艺术团体和部队文工团队，为了培养曲艺说唱人才，先后举办了一些短期训练班，组织专人编写教材，出版或油印许多说唱音乐理论研究的小册子，如《曲艺形式简明介绍》（阿凤编著）、《京韵大鼓》、《河南坠子》、《西河大鼓》（军委总政文化部文艺训练班编印）、《梅花大鼓的沿革与发展》（阿凤撰，编入《戏曲、说唱音乐论文选辑》）等。

鼓曲唱曲类各个曲种，音乐流派纷呈、风格各异。为了交流情况、交流艺术经验、展览各种流派艺术，各地文化主管部门和省、市曲协分会，还不断举行一些曲种流派座谈会，如一九六一年在天津举行的西河大鼓流派座谈会，一九六二年在济南举行的山东琴书座谈会，一九六三年在郑州举行的河南坠子流派座谈会，一九八二年在唐山举行的乐亭大鼓座谈会等，各流派的代表人物，会聚一堂，探讨了曲艺音乐历史发展的轨迹，为曲种史、曲艺音乐声腔、伴奏等发展史的研究奠定基础。

江、浙、沪两省一市，在一次次举办的评弹书会的基础上，于一九八一年成立了苏州评弹研究会。这个评弹艺术的研究组织，拥有三十多个单位的一千多名评弹工作者会员，其会刊《评弹艺术》数年里已经出了十多期，刊登的文章、史料中，有不少是比较有份量的。

许多地方曲协分会和一些曲艺表演艺术团体，也常就鼓曲唱曲某专题或某位有成就的老艺术家舞台生活纪念召开座谈会，如天津曲艺团曾就梅花大鼓、天津时调

的艺术革新问题召开座谈会，为曲种的进一步革新发展提出了理论根据，提供了经验和例证。又如中国曲协、天津曲协召开的骆玉笙曲艺艺术生活六十周年纪念会，进一步探讨了骆派京韵大鼓的艺术特色及骆玉笙在京韵大鼓声腔演唱上的艺术创造。辽宁省曲协分会和沈阳市文联，也曾于六十年代成立过东北大鼓工作组，记录老艺人霍树棠、朱玺珍等的唱腔艺术、曲目，对其从艺历史进行全面研究，获得珍贵资料。一九七九年又成立了二人转研究组，随后东北三省的艺术研究所也先后建立，对于二人转音乐专题研究是卓有成效的。吉林省艺术研究所那炳晨等编出《二人转音乐》、《二人转曲调介绍》、《二人转史料》、《二人转唱腔汇编》等，黑龙江省艺术研究所也编有《二人转曲牌音乐》、《二人转史志》，全面系统地对二人转音乐进行了研究。

八十年代进行的《中国曲艺音乐集成》的编纂工作，与理论研究工作是不可分割而相辅相成的。编纂工作中遇到的许多重要学术问题，只有通过深入的研究，才能得到明确的解决。总编辑部就部分地方卷编辑工作中遇到的曲种交插问题，召开了多次协商会议，如一九八五年一月在长春召开的二人转音乐编辑工作协商座谈会，一九八五年六月在杭州召开的苏州弹词音乐编辑工作协商座谈会，一九八七年一月在石家庄召开的北方大鼓音乐编辑工作协商座谈会等。在这些会议上，讨论曲艺音乐集成编辑工作的同时，也广泛涉及曲艺音乐的属性、归宿、艺术分类、音乐结构等重要学术问题。通过认真研讨，拓展了理论研究领域，从而为曲艺音乐理论研究向纵深发展，起到一定的促进作用。到八十年代末，《中国曲艺音乐集成》各地方卷的编纂工作进行顺利，其中

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》、《中国曲艺音乐集成·天津卷》、《中国曲艺音乐集成·江苏卷》、《中国曲艺音乐集成·四川卷》已出版发行，这也是曲艺音乐理论研究的重要成果之一。

中国曲艺家协会、中国音乐家协会等单位，于一九八六年十月在成都市举行了首次全国曲艺音乐学术讨论会，就曲艺音乐改革创新主题进行了研讨。会后出版了论文集《曲艺音乐改革纵横谈》，集中展示了新中国成立以来曲艺音乐理论研究成果。

中国曲艺音乐学会经过两年的筹备工作，于一九八八年十月在天津举行的中国鼓曲艺术展览演出期间正式成立。之后，又先后举办了“鼓曲音乐研讨会”、“凤阳歌音乐研讨会”和“曲艺音乐基础理论讨论会”等学术活动。中国曲艺音乐学会是新中国建立后，第一个全国性的曲艺音乐学术研究组织，它的成立标志着中国曲艺音乐的理论研究已发展到一个崭新的阶段。

快书快板类曲艺及其特色

快书快板概述

在全国曲种分类中，快书快板类曲艺又称韵诵类曲艺。“韵”与“诵”概括了快书快板类曲种的基本特征。一方面强调它的文体是“韵文”（即讲求句子格式，讲求合辙押韵），一方面表明它的演唱是“诵说”，或是具有

“诵说”特色的吟诵，具有鲜明的地方语音特色。这类曲种大都是演员自己掌握击节乐器，而不用丝弦等乐器伴奏唱腔。

快书快板类曲种主要包括板诵体和吟诵体两大部分。数来宝、快板、快板书、山东快书、陕西快书以及天津快板、对口词等曲种属板诵体；四川金钱板、任丘竹板书、北京竹板书、上海锣鼓书、萍乡春锣、太平歌词等曲种属吟诵体。

板诵体和吟诵体从作品的文体上看，并没有非常明显的区别。区别这两种曲体的主要方面，是它们的演唱特点。板诵体是在其固有节奏的基础上，按照语音声态的抑扬顿挫，对唱词进行“朗读”。它的节奏疾速、流畅、铿锵、连贯，“板”的特色异常鲜明，故称板诵体。吟诵体的核心则在“吟”字上。古书云：“动声曰吟，长言曰咏”。这类曲种演唱起来，虽无伴奏唱腔的乐器，却有可用曲谱记录的唱腔。它是近似“徒歌”式样的“咏唱”，故称吟诵体。

一、板诵体曲种的艺术特色：

（一）在语言表达形式上，大都是音韵谐和、格律规整的韵文。不管是数来宝、天津快板、对口词等个性独特的韵律格式，还是快板、快板书、山东快书等所采用的“上不论、下合辙，上仄、下平”类似鼓词句式的押韵方法，都应是回环中节，错落有致，借助于格律性而显示出语言的声韵美和节奏感。这种音节的平仄，语言的节奏，以及句末的叶韵所产生的艺术魅力，是吸引听众的重要因素。

（二）语体风格通俗、亲切，清新、刚健。语言明朗显豁，不蕴藉含蓄，大都采用直陈、白描的手法。用

这种活泼、明快的群众语言来讲述故事，描绘人物，状物写景，抒发感情，生动、透彻，具有强大的穿透力。特别是以叙事说理为主的数来宝、快板及其他表现方法相类似的曲种，它们虽无严密的故事结构，却能把深刻的哲理生活化，平凡的知识情趣化，甚至能将抽象的条文形象化。

（三）节奏疾速、流畅。快板、快书突出一个“快”字，是一般曲种所无法比拟的。这种磁实的“板槽”，是在相同的时值内，通过形式的重复和强弱的交替，构成板诵体曲种板式上千姿百态的景象。这种音韵抑扬、节奏明快的特殊语言形式，使演员易于上口入板，听众记忆深刻。

（四）唱词基本是采用群众口头上的“现成话”，加以“锻造”而成。因此，演员的语言创造，不加强口语化，就适应不了这种语体的风格。为了把故事讲述得清楚明白，道理叙述得透彻明了，并同听众打成一片，演员需牢固把握一种自然、亲切、幽默并具有鲜明特性的语气，来同听众“促膝谈心”。不少板诵体曲种原来的唱法，是有唱腔的。也就是说，它们原属吟诵体曲种。但在演变过程中，它们逐步脱离了吟诵的范畴，加强了语言的口语性，扩大了流行的地域。

二、吟诵体曲种的艺术特色：

（一）曲调质朴，音韵醇厚。其唱法不是依靠音节的起伏和相同或近似音素的回环律来造成声韵美，而是有赖于旋律的音乐美来吸引听众。故可将板诵体与吟诵体归结成前者为“说”，后者为“唱”。

（二）演唱时，地方语言在行腔作韵中起着核心作用。在基本旋律的框架中，根据字音（或叫字调）的高

低、升降、曲直来拖腔拉韵，“按字行腔”、“以字带声”，既保证了字正腔圆，又可以使曲调朴实而不呆滞。

（三）具有节奏流畅、板式多变的特点，但与板诵体曲种相比，在节奏上那种疾速、猛烈的冲击力显然见弱。而它却像一条涓涓的小溪，舒展而幽静地自由流淌。

（四）注重语言的凝练、深沉，格律上要求更加规整。它追求的是一种“说唱诗”的美。

三、快书快板类曲艺除了板诵体、吟诵体外，似乎还有少数曲种应归入韵说体，如对口词、四川方言诗朗诵、山西的阳泉评说、福建答嘴鼓等，其特点是通篇以散文叙说，每句尾字叶韵，既不像板诵体那样具有规整的格律和鲜明的节奏，也不使用击节乐器，又不像吟诵体那样，主要是富于音乐感的咏唱。对口词、四川方言诗朗诵类如诗体韵文。阳泉评说的主要部分类如韵文故事。福建答嘴鼓则类如一种以二人斗口形式的韵语相声。

数来宝、快板、快板书

数来宝、快板、快板书这几种板话形式，流行地区十分广泛。可以说它们是汉语地区最大众化的民间文艺之一。在这三个曲种中，最先出现的是数来宝，但各地对其称谓不同：有的叫做“顺口溜”，有的称为“溜口辙”，江南则叫它“练子嘴”等等。

数来宝是一个历史悠久的曲艺形式。其发源地、产生的年代，均未见史料记载，只有一些可供参考的传说。

据前辈艺人讲，早在明朝之初，就有了数来宝的师承关系和十三个门户：北京一带有称为“寒三门”的“索、李、朱”三家；江北有“丁、郭、范、高、齐”五家；

江南有“桃、柳、杏、花、春”五家。

该曲种的原始作艺形式，是艺人走街串巷，在店铺门前演唱索钱。艺人凭借对该店行业的广泛知识，把商品唱得比店里经营的更丰富、更齐全，使店主感到，经艺人一“数”，他的店里犹如“来”（增添）了“宝”（货物），故该曲种便称“数来宝”。还有的人认为：由于艺人对店里商品的特色、质量等方面的优长，做了生动、形象地描述和渲染，引起了顾客的兴趣和购买欲望，会使该店生意更加兴隆，店主会因艺人一“数”而增（“来”）财进“宝”。

数来宝用原始形式作艺，经历了一个很长的历史阶段。在旧社会，很多城镇（甚至农村）都有此种艺人的踪迹。清末民初，在北京地摊上出现了“撂地”的数来宝艺人。到了三十年代，撂地演唱的逐渐多起来，当时有名的艺人如曹德奎（艺名曹麻子）、刘麻子、霍麻子（二人名氏不详），号称三麻子，以及海凤、鲍忠霆（人称二鲍）、雷雨田（人称二雷），还有董来、和顺、小老美（艺名）、王玉生（艺名小二王）、吴寿山（艺名一撮毛）、郝振庭（艺名郝傻子）等，都曾为名震一时的数来宝撂地演出的艺人。

由走街串巷到撂地演唱，不仅丰富了数来宝的唱段，而且曲种本身在艺术上也更加成熟了。所以，不久它就进入了小戏棚子。三十年代末，又进入了曲艺园子，据讲是艺人王凤山首次在北京新罗天演出了数来宝。四十年代初，戴少甫、于俊波在天津燕乐升平登台演出，以相声形式出现，把若干数来宝唱段联缀在一起。这时的数来宝已不是单人演唱，而是引进了相声的捧逗“铺场”和中间的某些段落，干脆就采用相声形式。后来很多相

声演员都会唱数来宝，数来宝演员也说相声，而数来宝也成了相声中的一种节目。所以像《棺材铺》等传统数来宝中，都有一段一大段的甲乙对白，大多是甲唱、乙说的演出形式。

甲乙对唱的对口数来宝形式，在该曲种进入游乐场所之后，已经形成。走街串巷作艺时，大都是单人演唱，个别也有二人在一块搭伙演唱的，甚至有时还有数来宝群，但演员彼此之间没有多少有机的联系，不过是这一个唱完，那一个接上，演员间只是接替关系。而对口数来宝的主要特征是：甲乙双方乃是捧逗关系，或者说主要是捧逗关系，尽管有的对口数来宝唱段捧逗与接替两种形式并存。甲乙间具有捧逗关系的对口数来宝，也较早地出现于人民军队里。部队文艺战士努力寻求表现新生活的艺术形式。不少熟悉或掌握某些曲艺形式的青年参军，把不少曲种引入革命部队，数来宝就是其中的一个品种。利用这一曲种表现新内容影响比较大的是胶东军区国防剧团的栾少山。一九四一年，栾少山参加八路军胶东五旅国防剧团从事抗日救亡演剧活动，他在曲艺的创作和演出上，做出了突出成绩。对口数来宝在人民军队中的普及，起到过奠基作用。

对口数来宝在五十年代末、六十年代初，进入了发展的高潮。一九五八年，在总政文工团从事曲艺工作的刘学智、徐乾学、刘洪滨合写的《青海好》，翌年他三人与白奉霖合写的《人民首都万年青》，以及刘学智、刘洪滨来战友曲艺队后合写的《从军记》等对口数来宝新作，曾产生过较大影响。在首都的文艺舞台上，以及在驻京部队和北京军区所属部队中，经常出现他们演唱的对口数来宝，受到了首都观众和广大指战员的喜爱，也得到

了有关部门的重视。一九六一年五月，总政治部军人俱乐部为驻京部队文艺骨干举办了“数来宝讲座”，由刘学智讲授对口数来宝创作表演的基本知识。随后，主办单位印成内部材料《数来宝的创作和表演》，下发到全军团以上俱乐部，从而使数来宝这一曲种在全军得到推广。一九六四年上海出版社将此书公开出版，向全国发行，对军外也产生了较大影响。

一九六十年代初至“文化大革命”前，数来宝的编演活动非常活跃。它在曲艺演出中已成主要曲种之一。经过十年“文化大革命”的毁灭性摧残，到七十年代末，数来宝开始复苏，有一些对口数来宝的新作出现，在全国和全军举办的会演、调演活动中，也曾出现过获奖的数来宝节目。

在板诵体曲种中，为人们所熟悉的另一种形式是快板。

快板这一名称来自中国共产党领导的革命军队里。四十年代前后，抗日根据地出版的刊物中，就登载过以这一名称为曲种形式的文艺作品。早在人民军队建军之初及其后来的各个革命战争时期，军队中的快板，以其宣传鼓动的战斗作用，立下过汗马功劳。它不仅活跃在鼓动棚里，在阵地前、堑壕内，也经常出现于群众自娱的文艺活动中。这种快板的特点是篇幅比较小，大多是“三言两语”的或者“十句八句”的小品。它近似于走街串巷时的数来宝：一是具有很大的即兴性，现编现唱；二是其唱词大多是用于现场鼓动的片断。这种短小的快板，很快在部队中普及，以至发展成“枪杆诗”、“床头诗”等等。部队中出现的快板诗人毕革飞，就是一位突出的代表。

毕革飞是一九三八年参加八路军的老战士。在抗日战争和解放战争中，他创作了大量的快板诗作，被战士称为“快板大王”。其作品如《气死敌人》、《巧借麻袋》、《延安空城计》、《运输总司令》、《庆祝解放临汾》、《正气歌》等近百篇，具有很强的战斗性，语言通俗易懂，活泼生动。不少篇章曾在部队中广泛传诵。

另一位对于这一艺术形式的发展起过重要作用的，是著名的农民快板诗人王老九。他原名王建禄，因排行第九，故群众都亲切地称他王老九。其作品如《唱不完的歌》、《老人变年青》、《进西安》、《进北京》、《贺国庆》等等，都是优秀的快板诗篇。

能够在曲艺舞台上独立演唱的快板，则需具备相当大的篇幅，大都在二三百行、三四百行不等。独立成篇在专门演出场地演唱的篇幅较长的快板唱段，产生于数来宝艺人和一些快板作者之手。比较有影响的曲目，如《诸葛亮押宝》、《黑妞妞》（原名“一窝黑”）、《董家庙》、《十字坡》，以及反映时事的《直奉战》、《打南口》、《张大帅殡天》、《枪毙“白面儿”》、《女招待陪酒》等等。其中既有移植、改编的，又有新写的作品。有的艺人演唱这些新作品时，曾称之为“文明数来宝”。而绝大多数艺人在演唱这些移植、改编和新创作的唱段时，其曲种名称，都是报的数来宝。

从以上列举的这九篇作品来看，在创作上它们已经超出了数来宝的表现手法。按其艺术特色而论，有几篇相同于现在的快板；有几篇则相同于现在的快板书。由此可见，快板、快板书这两大曲种在当时已经形成，只是当时还没有确切的名称来标明这两个不同于数来宝的新曲种。从而也可看到，快板、快板书都是数来宝艺人

（包括参与创作、移植、改编的作者）创造出来的。

由于快板、快板书产生于数来宝艺人之手，也由于这三大曲种往往为一个数来宝艺人所掌握，所演唱，所以在艺术实践中，容易使人把它们混淆起来。尤其是数来宝同快板，这两个曲种有某些共同之处：写作手法同是叙事说理，都不注重于人物性格的刻画，和故事结构的完整、严谨；它们同属于板诵体曲种，是血缘关系最近的亲兄弟；语体上原来个性鲜明，但在发展过程中，由于相互影响和借鉴，也有的快板全部或部分采用了数来宝的押韵法；击节乐器，自数来宝有史以来；其种类较多，但到后来比较普遍的是持打七块板儿，而快板和快板书也是以此来击节演唱。就是说，这三个曲种的击节乐器是相同的。还有语言方面也都是用以北京语音为标准语言来演唱。

然而，艺术形态的不同点，才是维系曲种生命的具有决定性的因素。数来宝与快板之间的不同点：从创作上看，它们表现内容的主要手法，虽然都是叙事说理，但数来宝具有即兴演唱的特征，快板是采用开门见山的直叙。其次，在演唱形式上，有“对口”和“单口”之分。数来宝自从与相声结合以来，单口的演唱形式基本上已不复存在，居主导地位的是对口。而对口的甲乙之间，又是以捧逗关系出现。快板的演唱形式，“单口”却占了很大比例。如李润杰演唱的《二万五千里长征》、《抗洪凯歌》，王凤山演唱的《绕口令》等，都是单口。谈到对口快板，这一称谓早就有了。据张军、李寿山《战争年代的山东曲艺》一文中介绍渤海解放区曲艺情况时，就提到过他们收集到的作品中，有一篇“反映生产互助的对口快板《李明动员忙生产》（韦健作）”。可见在部队

中，有了快板之后，很快也就有了对口快板。尤其在群众业余文娱活动中，快板的演唱形式是多种多样的，如“三人快板”、“快板群”、“锣鼓快板”以及“快板剧”等，都曾活跃一时。

对口快板与对口数来宝主要的不同点，就是“对口”二字各自含义不同。在数来宝中，“对口”是指甲乙之间的捧逗关系；在快板中的“对口”，则是甲乙之间的接替关系。也即“你唱完了我来接”，大都是单口快板的拆唱。但是也有另外一种情况：即为了更好地表现和渲染特定场景和特殊气氛，而采用对口演唱形式。如在对口快板《立井架》中，乙喊号子，甲来帮腔的那段词，二人相互配合，大大加强了这一场面的艺术感染力。对口快板中的甲乙，尽管双方有时要相互接话茬，甚或有些对话，也还可能有些具有捧逗性质的插科打诨，但他们之间的捧逗并不是贯穿通篇的，它不注重以甲乙之间的冲突、纠葛为核心，构成作品的贯串线。快板的主要艺术手段，在作品中注重于对某一事物或情景，进行集中而夸张的渲染和细腻而形象的描写。如《抗洪凯歌》中对洪水“要到天津市里转一转”的那段拟人化的精彩描述，以及“麻堵闸”那段近似绕口令的对抢险场面的渲染，充分显示了快板的艺术技巧。在表演上，快板则擅于运用板式、节奏的多种技巧，达到其感人的艺术效果。听众在听《绕口令》时，经常发出阵阵掌声，就是这种效果的印证。对口快板的特长，是基于两个演员对所叙事物和场景的充沛激情，演唱中利用接替手段，呈现出“你追我赶”的态势，达到层层高步步紧，激奋人心的艺术感染力。而在甲乙对唱的数来宝中，在适宜的段落中也会产生此种效果，所以，在专业演出中，对口快板已不像单口快

板那样普遍。

从艺术风格上看，数来宝的艺术风格，更重于诙谐幽默，这既是它的艺术特色，也是它的艺术手段。它靠的是叙事的生动、形象、风趣、幽默来感染听众。

即兴演唱的传统数来宝，已具有了这种艺术风格。当时，艺人能够依据现场情景现编词，而且能够编得快，张口就唱；不仅唱得有板有眼、有辙有韵，还能叙事叙得生动、形象，入细入微；说理说得深刻、透彻，入情入理。并且还能讲今比古，引经据典，既具哲理性，又有知识性、趣味性，因而很能引起听者的兴趣，往往报以满意的的笑声或掌声。

对相声的引进和与相声演员的合作，使数来宝诙谐、风趣的艺术风格得到了高水平的发展。听众不仅能从生动、形象、风趣、幽默的唱词中，品味“包袱儿”，而且还能从甲乙捧逗中得到听相声时所得到的乐趣。捧逗关系并非是一般的对话关系，它是以双方的矛盾为前提的。没有矛盾，没有冲突纠葛，也就没有了捧逗关系。捧逗关系的主要作用是为了产生包袱儿，由包袱儿来体现其诙谐、幽默的艺术风格，使听众在欢快的笑声中来接受作品的内容。因此，甲乙间矛盾、冲突的具体原因，都是具有喜剧特色的。数来宝的这种诙谐、风趣的艺术风格，不仅同它的传统曲目一同保留了下来，而且，在新的作品中又有了许多新发展。有的人把数来宝说成是合辙押韵的相声，足以说明这一艺术特色之鲜明。相比之下，在一篇快板中，包袱儿很少，或者一个包袱儿没有，这都是可能的，也是被允许的。

从韵律格式上看，数来宝和快板的区别更加明显。数来宝的基本格律是“六、七单尾对韵句”。从通篇作品

来看，它采用的是两句一辙、几句一辙，随时转辙换韵的“大花辙”的构词法。特别要求每对句子格式和叶韵的严整性。其格式上的基本模式是“六、七单尾句”。即上句是“三三”的六字句；下句是“四三”的七字句。两个三字句都是奇数，故称“单尾”（注：句尾不是指句子的尾字，而是指句子的最后句段）。

快板的格律不同。一种是通篇一辙的，上句不论（除第一句系定辙句要和该段落用辙相同外，其它上句合不合辙均可），下句合辙的，上仄、下平的，类似鼓词格律的构词法；另一种，虽用“花辙”，但不像数来宝那样两句一辙、几句一辙频繁地转换辙韵，而是采用了段落转辙：第一段韵脚相同的词十几句、几十句不等。而每一段韵脚相同的词，也不像数来宝那样都是同辙同声的同韵句组，其辙、声的安排仍同于鼓词。

快板书，通俗的解释，即是用快板形式说书。它与快板的根本区别在于一个“书”字上。快板一般都是“多段叙事体”，不以严密的故事结构和鲜明的人物形象取胜；快板书则相反，它以说故事、表人物为主要特征。

快板书的形式经过了一个相当长的“胚胎”阶段。在数来宝艺人进入游乐场所后所创作的、和与文人合作的新作品中，有不少像

《直奉战》、《打南口》、《张大帅宾天》一类的唱段，使数来宝从表现艺人和底层市民的生活情趣，进而能反映时代风云。这在当时无疑会有很强的现实性。在这类作品的表现手法上，似乎会看到快板书的雏形。这类作品的特点，就是叙述了各自事件的过程。对某些场景和气氛也有较为细致的描写。说到某些人物活动时，也写了不少语言和行动。但与形式更为完整、成熟的快板书

作品相比，它还达不到作品结构严谨、人物形象鲜明的故事体类型的程度。故事体结构，主要是以人物活动为中心，它要塑造出个性鲜明有血有肉的人物形象，通过人物活动，推动情节发展，从而完成整个故事的进程，使作品思想内涵，通过人物去体现。而这类作品则不然，它不是以人物活动为中心，乃是以事件的过程为中心，它的着眼点不是要塑造人物，只是要说明事件的发展和结局，它不是通过人物活动，推动情节发展，只是为了说明事态去写人物言行。可见它仍然没有彻底脱离快板叙事说理的表现手法。当然，所谓事件，本身也是故事。但它是自然形态的故事，还不是艺术作品中的故事。它所缺少的就是写故事体曲艺唱段的艺术结构。所以说它们仍然处于快板书的“胚胎”阶段。但是另有些曲目如《打关西》、《董家庙》、《十字坡》以及《杨志卖刀》等，则表明了快板书已进入了它的成熟期。

快板书的兴起和广泛流传，是在五十年代中期。其主要代表人物是快板书艺术家李润杰。

李润杰，天津武清县人，一九一九年生，14岁到天津市在绗鞋作坊学徒，曾喜爱并学唱数来宝，19岁被抓华工到东北开矿，逃出矿山后，在鞍山八卦沟唱数来宝以糊口，但因他未入门户，没有师父，被当地的数来宝艺人收了家伙（即没收了竹板，不准再演唱）。他返回天津后，拜段荣华为师学评书，又拜焦少海为师学相声。此后，他主要是说相声、说评书，并兼演数来宝、太平歌词、竹板书等。解放之初，他在西安作艺，演唱了李传琇创作的快板（当时仍报数来宝，实际上是快板）《二万五千里长征》。一九五二年重返天津后，参加了赴朝鲜慰问团，慰问志愿军，翌年参加了天津广播曲艺团，专攻

快板书。起初，他把当时流传较广的山东快书唱段，如《一车高粱米》、《三只鸡》、《抓俘虏》等，用快板的形式进行演唱，开始新的探索。一九五三年他与当时天津市曲艺公会主席王焚合作创作演唱说故事、表人物的一批作品，根据发展了的艺术特点，定其名为快板书。

此后，李润杰运用这一曲种，反映新中国建立后的崭新生活，写出了不少快板书佳篇。起初，他只能根据一些小故事，进行改编。从一九五六年他改编《隐身草》以来，潜心于快板书创作。特别是一九五八年之后，他两次赴福建前线，深入生活，搜集素材，创作了《金门宴》、《夜袭金门岛》、《智取大西礁》等，为反映新内容的快板书奠定了基础。他写的或与别人一起改编的《巧劫狱》、《劫刑车》以及《孙悟空三打白骨精》等，都曾广为流传。快板书这一曲种，是随着一批新作品的传播而推向全国。

李润杰对快板书的发展所做的贡献，还在于他在说唱艺术上勇于探索、锐意求新、兼容并蓄，注意汲取、借鉴姊妹艺术的优长。在表现故事、刻画人物方面，他运用了评书的艺术手法；抖包袱则掌握了相声迟疾顿挫等技巧，以体现风趣、幽默的艺术特色。为了提高艺术格调，摒弃旧数来宝的“江湖气”，在演唱上他丰富了多种唱法，对节子板的持打和伴唱的“点儿”，也进行了不少改进和创新。表演上突出了人物的刻画，动作、表情夸张而不失真，场景的描绘如临其境，“包袱儿”的处理恰到好处。总之，李润杰把快板书发展成一种高档次的韵诵类说书艺术。他还重视后备力量的培养，以他的优秀传人为骨干的专业、业余快板书队伍，力量是雄厚的。这是快板书得以广泛流传的决定性因素。

山东快书

山东快书也是演唱故事的韵诵类板诵体曲种。

山东快书曾经历了一段漫长而曲折的发展历史。它产生于鲁西南一带，具有浓郁地方特色。关于它的起源，众说纷纭，由于缺少翔实的资料予以印证，因此，只能作为传说来对待。大致有四种传说：

（一）“刘茂基创始”说。此说将山东快书的源头，追溯到明朝万历年间。五十年代初，在中国戏曲研究院工作的马立元和高元钧等人共同探讨山东快书起源时，提到此说。马立元在抗日战争期间，曾在山东济南担任过“民间艺术促进会”理事长，以后又在南京任“中国书词艺员联谊会”会长，对民间说唱有一定的研究。据马氏介绍，他听前辈艺人讲，该曲种于明朝万历年间，为刘茂基所创。刘系临清人，是落魄留居乡间的武举，能文善武。他根据民间传说有关武松的故事，编成唱词。逢庙赶会，以一种“庄户耍”的形式出现，并非做艺。演唱时，手持两片破犁铧，敲击节奏。斜披着衣衫，光着一个膀子，运用武术架子，来表现武松的英雄气概。类似这种演唱风格流传了很久，直到二十世纪三十年代，有的艺人仍沿袭这种装束，进行演唱。

（二）“赵大桅创始”说。此说也是马立元传讲的，比较详尽地介绍了赵大桅创造这一曲种的过程。据讲，赵大桅是山东济宁（一说临清）人，他是大鼓艺人。清朝咸丰（一八五一——一八六一年）年间，他流浪做艺时，一次偶然的机会，在庙会上见到唱山东大鼓的艺人何老凤（据老艺人时振邦、傅泰臣追忆，何的生卒年约

在一八四〇——一九〇〇年)。何是山东大鼓老北口“老牛攥缰腔”(一说为“老牛大捋缰”调)很有名气的艺人。时有“南有何老凤,北有马三峰”之誉。赵大桅觉得何老凤唱的这种调子,不但节奏流畅,音韵醇厚,乡土气味浓,而且曲谱简单易学,他就学唱了这种“攥缰腔”(过去曾讹传为“蹕钢腔”)。赵用这种唱腔编演了许多反映武松故事的唱段,逐步形成了山东快书的前身——“武老二”。同时,还借用了山东大鼓的梨花片(即犁铧片)作为击节乐器。新中国建立后,几位久居故土的老艺人,如傅永昌、杜永顺等,演唱起来仍保留着“攥缰腔”的韵味。马立元也能哼唱几句“攥缰腔”,曲调古朴、豪放,有的山东快书老艺人的唱法,与此腔确实很相似。

(三)“李长清和傅汉章创始”说。据张军从山东快书老艺人周侗宾、傅永昌处获取的口头资料:清道光年间(一八二一——一八五〇年),有落第举子三十六友(一说十余人),归途雨阻临清,为发泄胸中愤懑,以流传民间梁山好汉武松的故事为依据,编成唱段。作者之一的李长清(茌平岗子王庄人),将书段带回,教其表弟傅汉章演唱,发展成山东快书的前身——“武老二”。此说确认李长清(作者之一)和傅汉章(第一个演唱者)为该曲种的开山鼻祖。

此外,还有一种传说,认为这一曲种是在“山东落子”说唱武松的传统书目基础上发展而成。同时,还借用了山东落子的竹板,做为击节乐器。

上述种种传说,虽然互不关联,但从中可发现它们之间的两个共同点:

(一)该曲种产生于鲁西南一带农村。不论是刘茂基、赵大桅,或是李长清、傅汉章,他们都是那个地区

的人。这从它说唱武松故事的传统唱词中所采用的大量的群众语汇，和书中所反映的风土人情，以及演唱起来浓重的语音特色上，都可得到印证。

（二）说唱武松故事的传统唱段，同此曲种有不可分割的血缘关系。这部长篇说唱文学，是这一曲种的基本曲目。前边列出的所有传说，都提到以梁山好汉武松的故事为依据，编唱这部说唱书目，才创造出来这个曲种。甚至连在山东落子的基础上衍变成此一曲种的传说，也是以“说唱武松”作为考证的唯一依据。

较之各种传说更具有客观实在性的，是当代艺人的亲身经历，以及他们的师承关系。从中我们可以发现此曲种演变过程的一些蛛丝马迹。

据高元钧讲，山东的曲艺在历史上分曾、柴、杨、张四大门。其中张家门又有河东、河西之分：河东为老张门，河西为小张门。山东快书属老张门，自封道家门，属邱祖龙门派。张家门创立门户时，从《太山全真晚坛功课经》中，取开头三十个字，做为辈字之排列。这三十个字是：

道德通玄静 真常守太清
一阳来复本 合教永圆（元）明
至理宗诚信 崇高嗣法兴

高元钧系张家门第十九代传人。师爷蒯教友（家名蒯亭富），山东滕县县城北门里人，是唱单鼓板的艺人（也称“唱小鼓的”）。师父戚永力，滕县沙沟戚家庄人，生于一八七三年，一九四二年病逝，终年 69 岁。

另据张军在山东方面的考察，多数艺人认为傅汉章得书于表兄李长清，并代师收徒传艺于师弟赵震，及弟子魏玉河。由此，傅、赵分为两支，流传至今。傅汉章

传艺于弟子魏玉河，魏再传弟子卢同文、卢同武，卢同武代师收徒杨逢山，杨逢山长子杨立德继承父业；另一支赵震传艺于弟予吴洪钧，吴再传弟子马玉恒、戚永力，戚收徒高元钧、李元才、郭元和、樊元德等人。

从师承关系看，戚永力是赵震的隔代传人，他应是吴洪钧的下一代。赵震是傅汉章代师收徒，应是同辈。但从年龄和艺龄上讲，却是两代人。故赵能直接传艺于戚永力，同时，因友情戚还曾得艺于同辈人卢同武。可见他不拘泥于门户之见，博采众长。

从傅汉章到杨立德，从赵震到高元钧，这两支都是四代人。该曲种所谓的鼻祖傅汉章，也不过是约生于清道光年间的人。据说一九三九年，有人还见他在曲阜林门会撂地演唱过。由于年代不算太久，这些历史情况具有可信性。

山东快书是一种传统的说书艺术。这一韵诵类曲种，经历了一个由“吟诵体”向“板诵体”转变的过程。初创阶段为“吟诵体”，它近似徒歌，演唱起来拖腔拉韵，韵味醇厚，虽是半说半唱，但唱的成分重。后来，随着流行地域的扩展，为了适应新方言区听众欣赏的需求，特别是为演唱新内容唱段之所需，才彻底完成了这一转变，向口语化靠拢。山东快书这一曲种的形式名称，在以往很长一段时期被叫做“武老二”。顾名思义，这是由于武松排行在二，唱词中也亲昵地称他为“武老二”。艺人的行话则称其为“大个子”（因武松身量高大），当艺人们相互询问“使什么活”（也即演唱什么曲种什么书段）时，便以“使大个子的”来回答。可见“大个子”是由使大个子的蜕变而来。同样，“武老二”也是由“说武老二的”简化的结果。这种书中人物名字与曲种形式名称

成为同义语，沿袭了很长一段时间。可以看出这一曲种及其书目在艺术上所产生的深远影响，以至在演唱武松以外的唱段（如《鲁达除霸》、《李逵夺鱼》等），甚至演唱表现革命内容的唱段（如杨星华一九四一年所写的表现抗日战争的《沐河战斗》以及其代表作《大战岱崮山》等）时，都是冠以“武老二”作为曲种的形式名称。

随着这一曲种流行地域的扩大，随着其唱段内容的拓宽，也由于艺人们艺术视野的不断开阔，尤其当它由撂地演出到进入曲艺园子并与其它曲种同台演唱时，人们便越来越感到更换曲种名称的必要性。于是，有的艺人根据其使用的击节乐器易名为“竹板快书”和“铁片快书”（台湾的艺人至今沿用这一名称）。这仍然不太确切，一方面容易和其它曲种名称相混淆，另一方面后来的演唱大都取消了竹板，而铁片也改成铜质的鸳鸯板。一九四九年前，高元钧根据自己演唱诙谐幽默的艺术特色，曾有一段时间叫它“滑稽快书”。上海解放后，唱片社要灌制高元钧的《鲁达除霸》，又涉及到曲种名称问题，高才与文艺界的朋友共同研究，根据此曲种的艺术特征和它的发源地，定名为“山东快书”。从此，这一称谓得到了同行们的广泛承认。

该曲种到清末民初，进入了一个发展时期，艺人队伍得到了壮大。当时号称“十三个半”的艺人队伍，已经是一个相当强大的阵容。在这之前的一个很长时期，该曲种的从艺者寥寥无几。艺人队伍的壮大，为曲种本身带来了生机。“十三个半”的山东快书艺人，艺术上各有千秋，并有各自的活动范围。高元钧的师父戚永力，经常活动于大江南北；卢同文、卢同武和杨逢山，久居鲁中、鲁南（有时也延伸到北路）；徐明清则辗转于潍坊

地区；高同元长年在东北作艺；李教风在济南演唱；傅永昌在鲁南活动；其他艺人也大都活跃于山东各地。

在“十三个半”中，戚永力乃是佼佼者，有“独行千里一只虎”的美誉。他为人正直，技艺超群，艺术上勇于探求，颇有见地。他“艺高人胆大”，敢冒风险闯荡江湖，远征江南，威名大震。二十世纪三十年代，他曾上海四面钟北方人聚居区“撂地”演唱“武老二”，并获得很大成功。如果把他称为将本曲种推向外省方言区的一位先驱，也是当之无愧的。

所谓“十三个半”中的“半家”，是指杨逢山之弟杨逢岐。因他是个跨行的艺人，既会说“武老二”，又能变戏法。但他的“武老二”“活”（即书目）不全，所以只能算半个“武老二”艺人。可见同行们对本曲种艺人的标准要求相当严，不能滥竽充数。

再晚一茬的艺人有于传宾（外号于小辫儿）、邱永春、周侗宾、刘同武、杨立德、杜永顺和高元钧，及高的师兄弟樊元德、郭元和、李元才等。这就是清末民初直到二十世纪三十年代本曲种艺人队伍的基本状况。这些艺人在当时除极个别流向外省，绝大多数固守本土。而即使在本省的艺人，也兵分两路：有的逐渐进入中、小城市；有的仍常年奔波于农村的穷乡僻壤之间，生活上颠沛流离，过着半乞讨的卖艺生涯。进入中、小城市艺人，也并没有更优越的境遇，依然是“撂地”卖艺，难登大雅之堂。就是十样杂耍的搭班演出，唱“武老二”的也没资格参加，上“堂会”演出更是望尘莫及。这行艺人社会地位之低下，可见一斑。

山东快书经历过一个由粗到精的发展过程。这期间并非一帆风顺，而是呈波浪式的发展，其中大起大落的

现象屡见不鲜。“荤口”的泛滥与净化就是一个最突出的例子。该曲种原有唱词中所具有的民间艺术清新刚健的风格，是与劳动群众的艺术情趣相适应的。尽管个别语句有带脏字的口头语，和骂人的粗话，但用这种唱词去痛斥瞎小五、方豹之流的恶霸土豪，倒觉得痛快、解气。而这些地方也往往能收到听众共鸣、响“包袱儿”（发出笑声）的效果。固然，这种语言也属于粗俗不雅之列，故后来在净化唱词时，一并被剔除掉。山东快书的“荤口”，主要是指那些庸俗下流的表演和污秽淫荡的描写。这是它进入中小城市后，为了适应某些听众的不健康情趣，形成的一股逆流，把山东快书引进了一条死胡同。艺人卖艺时，只能找一个僻静的角落去“撂地”演唱，不仅是妇女们不能来听书，就连某些较有教养的男人也很少来听书。山东快书界的有识之士，是不甘于这种境遇的。为了挽救艺术，也是为了自身的生计，一场以净化“荤口”为中心的艺术改革势在必行。高元钧作为这场改革的先驱者之一，做出过卓越的贡献，从他所经历的艺术道路上，可以看出这场改革的一个缩影。

起初，曾有人尝试过从唱词中剔除那些粗野的骂人话和一些淫词秽语。这种改法虽然也有一定困难，但还是容易做到的。可是经过演唱的检验，这种改革并未被听众所承认。高元钧接过了改革的火炬，通过演唱实践的反复试验，逐步明确了以净化“荤口”为突破口，进而从唱词内容、表演技巧、唱法板式、击节乐器，以及穿章打扮等各个方面来一番由表及里的改革、提高。这就是高元钧对山东快书所作的历史性贡献。他具体地从以下四个方面逐步深化了这场艺术改革：

首先，努力创造一种具有鲜明艺术个性的“口风”，

在说书的表叙中寄托演唱者本人的真情实感。以鲜明的态度，强烈的爱憎，去感染听众。人物的对话、独白和内心活动，都具有其性格特征。这就要求说书人对事件的进程，人物的遭遇，以至于景物的描绘，都要富于感情色彩。语言创造的口语化，进一步丰富了本曲种的板式、唱法和节奏上的多种变化，形成虽无音乐而依靠节奏多变而形成的“音乐美”。在击节乐器的运用上，则摆脱了“凤凰三点头”等固定套数，根据演唱时的需要灵活处理。后来则干脆去掉竹板，解放了右手，扩大了手势动作的施展余地。

其次，在以说唱为主的基础上，加强了表演，将声音表情（也称声音“化装”）、身段表情和面部表情作为表演三要素，有机地结合起来。演唱中的每句唱词，都要选择一个足以增强语言感染力的示意性的外形动作。同时，明确了唱词、动作、节奏的“三合一”是山东快书表演方面的一个鲜明特点。在演唱中，说书人的指引性动作（大都是手势）异常频繁，有时几乎达到“琐碎”的程度，但听众并不觉得是多余的，反而感到舍此就模糊了形象。此外，诸如一些对人物的“开相”、“亮相”、“对打”以及抬轿、骑马、撑船、挑担、“开门”等程式性的动作，都突出了它的舞蹈性和韵律美。做到了以丰富的内心视象和准确的地位变化来区分不同的人物，增强说书艺术的立体感。

再次，风趣、幽默的艺术特色乃是构成山东快书喜剧风格的重要因素。所以有人称山东快书为“半拉相声”。高元钧发展了这一优长。他的演唱“炸包袱儿”多，大多又是“肉中噱”。他善于从对曲本的分析、理解中，去捕捉那些稍纵即逝的智慧闪光，将那些蕴藏在深层的喜

剧因素发掘出来，以恰如其分的夸张手法，使演唱造成一种喜剧氛围。他从相声、双簧等姊妹艺术中汲取、借鉴许多有益养分，结合本曲种特点，融汇贯通，形成本曲种表现“包袱儿”的独特手法。

更次，高元钧在艺术改革中，极力地创造一种热情、自然、幽默、潇洒的新台风，使山东快书进入雅俗共赏的境地。“台风”直接表露着说书人的文化教养和艺术素质。他在演唱中的举止、神态以及穿章打扮等各个方面，都力求做到俗中求雅、雅俗共存。他的演唱犹如一团火，而又平白如话，丝毫没有哗众取宠之意。他热爱听众、尊重听众，表演得非常自然、质朴，对听众就像与挚友促膝谈心，使听众不由自主地进入书情，参与艺术创造。

高元钧自一九三六年在济南开始参与了这场以净化“荤口”为重心的艺术改革，经过五六年的辛勤努力，脱颖而出。一九四二年在青岛青莲阁书场，正式登台演唱，结束了他“撂地”卖艺的生涯，使山东快书登上了一个新的艺术高峰。

在历代艺人长期演唱实践中，逐步形成了山东快书的艺术特色。这种独特的艺术个性，是该曲种赖以生存、发展的重要因素。简而言之，山东快书是一种带有山东方言的韵诵类板诵体的民间说书艺术。它主要是通过格律化的劳动群众的口头语言，向听众讲述故事，给人以愉悦、启迪和美的享受。具体说来，可归纳为：

（一）轻便易行，自由灵活。不受演出条件的限制，一副“鸳鸯板”走到哪里唱到哪里，“装文扮武我自己，恰似一台大戏”。很便于深入工矿、农村、前沿阵地，为群众服务。并且也易于为群众所掌握，成为基层群众文娱活动中一种得力的艺术形式。

（二）便于及时迅速地反映现实生活。作品样式多样化，既可是波澜起伏的长篇，也可是演唱上具有系列性的中篇，还可以是篇幅精粹的单段，甚至是类似投枪、匕首的幽默小段。既擅长歌颂，也有讽刺的功能。作品以故事曲折、人物形象鲜明、语言通俗明快取胜。

（三）以说为主，表演为辅。演唱上具有二重性，既有说书人的叙述，也有人物的表现，二者交替进行，水乳交融。虚拟性的表演，夸张的动作，以少胜多，缩龙成寸，造成艺术的真实感。语言的创造，受着格律的制约，反转来凭借节奏的效能，使语言具有了韵律美和音乐性。整个演唱是说中有唱、唱中有说，说唱结合。

（四）生动活泼，轻松愉快，具有喜剧的特色。依靠说书人对曲本的深刻理解，对生活的洞察力，及其渊博的历史知识，丰富的文化修养，以及表现“包袱儿”的熟练技巧和本身的幽默感，使演唱“寓庄于谐”，造成一种喜剧氛围。

山东快书的大繁荣、大发展时期，是在新中国成立后。如上所述，建国以前，该曲种的演员阵容已相当可观，当时有在大江南北久负盛名的高元钧，有名震山东的杨立德、傅永昌，以及杜永顺、刘同武等。其演唱书目不仅有一部被艺人被誉为“万遍不俗”的《武老二》，还有《鲁达除霸》、《李逵夺鱼》、《赵匡胤大闹马家店》等优秀单段。另外还有若干风趣、幽默的“书帽”。这一切都为了一九四九年以后山东快书的繁荣、发展奠定了基础。

山东快书繁荣期的主要标志之一，是它有了反映新的生活艺术上也具有高水平的优秀作品。一九五一年以来《一车高粱米》等山东快书佳作的出现，表明该曲种

已由单一地表现古代传奇故事进而也表现当代革命题材的重大改变，证明该曲种不仅能刻画出古代英雄武松等人物性格，也能塑造好当代革命战士大老郭等新人形象。这些作品之所以能广泛传唱，并受到听众欢迎，是由于它们继承并发展了该曲种的创作技法，在艺术上获得了成功。以往，不少人也曾致力于利用这一曲种表现新生活，但由于缺少对这一曲种特性的深刻认识及创作上的艺术技巧、表现方法，所以未能使作品得到流传和保留。

山东快书的新作品不断地涌现，直到“文化大革命”前的十几年间，创作上一直呈上升态势。这时已逐步形成了一支以演员为主体同少数专业作者和广大业余文艺骨干相结合的创作队伍。作者素质明显提高，创作题材也更加广泛。其作品除继续反映群体命运历程，也在逐步转向描写典型人物的心理，和对命运的抗争、追求。并力图多侧面地去表现丰富多彩的现实生活，塑造出具有新的时代风貌的人物形象。这时期的新作，除写对敌斗争的以外，工农业生产、各行各业的新人新事以及祖国社会主义建设等各个方面，都得到了反映。

十年动乱中，山东快书也和其他曲种一样遭到厄运，许多有成就的山东快书演员、作者遭受迫害，不少人被迫改行，另谋生路。能继续在舞台上露面的，已是凤毛麟角。

粉碎“四人帮”之后，山东快书获得新生。作者们面对着改革、开放的大潮，通过对历史的反思，冲破极左文艺思潮的束缚，使山东快书创作逐步进入了传统与时代、民族性同世界性进一步契合的新阶段。许多具有新时期风貌的作品，充满着创新精神和对多元化的创作思想的不断探求。在这段时间里，产生了不少优秀短篇

和质量较高的中、长篇。

山东快书以它特有的艺术魅力，轻便易行的优长，以及在朝鲜战场曾发挥的战斗作用，引起了广大文艺工作者的浓厚兴趣，并受到部队文化主管部门的高度重视。抗美援朝中，不少志愿军部队中的文工团纷纷派人向当时在总政文工团工作的高元钧学习。在国内找他学艺的人员，也是络绎不绝。特别是高的首批学生刘鹏等学成回到朝鲜，广泛演唱山东快书所产生的影响，以及刘鹏创作、表演的新作品《侦察英雄韩启发》，在一九五二年全军“‘八一’运动大会文艺比赛”中获一等奖后，更引起了中国人民志愿军政治部的关注。政治部于一九五二年冬，在辽宁省开原县，正式举办规模大（学员约有120人参加）、学科多（设有京韵大鼓、西河大鼓、单弦、山东快书等）的“曲艺训练班”，将山东快书作为重点曲种向全军文工团推广。这是当代曲艺史上的创举。这种曲训班连续在该地举办了三期。继而，总政文化部在一九五三年、兰州军区和南京军区在一九五四年，都先后举办了类似的曲训班。这样在三年多的时间内，在军队里举办过八次曲训班。再加上五十年代中期北京市劳动人民文化宫开办的工人业余艺术团中的山东快书班，以及一些曲艺团、队的学员班，培养出了许多人才，还有山东快书演员带的徒弟，一时间，演唱山东快书的强大阵容迅速形成，很快便遍及全国。

军队里培训的约200余名专业山东快书人员，有着较好的政治、艺术素质。他们大都是从事部队文艺工作的知识青年，一般都经过抗美援朝战争的锻炼，还有一部分解放战争、抗日战争参军的老战士，普遍具有较丰富的舞台实践和艺术修养。这批新生力量的崛起，不仅

大大改变了山东快书面貌，而且也为部队专业曲艺工作的建设积累了经验。

“文化大革命”期间，山东快书的创作和演唱是停滞的。粉碎“四人帮”后，山东快书也随着文艺的解放而复苏。不少在“文革”中被迫改行的，又重操旧业。队伍虽有缩小，但也还吸取了不少新鲜血液。仅从一九八八年六月山东快书高（元钧）派艺术研讨会暨高派弟子谢师收徒会来看，从全国各地来京参加这一活动的，尚有 70 人。并有刘洪滨等 14 位高派弟子喜收艺徒 46 人。杨（立德）派门下的传人，如今其弟子喜收新徒者，也是大有人在。总之，山东快书尚有一支相当强大的队伍。

四川金钱板

金钱板是产生于四川，用四川方言方音演唱，并流行于四川的一种民间曲艺形式。它不是有固定节奏的诵说，而是托腔拉调的吟唱，但无丝弦等乐器伴奏，只有金钱板敲击节奏。这是一个很具代表性的韵诵类吟诵体曲种。

金钱板演唱的曲调，乃是移植川剧高腔中的部分曲牌和一些四川民歌的曲调作为基础而形成的。它采用的川剧曲牌，仍沿用了原有的名称。如〔红鸾袄〕（又名〔红衲袄〕）、〔富贵花〕、〔江头桂〕（又名〔江头鬼〕）、〔满堂红〕等。据此，四川金钱板名家邹忠新认为，“金钱板的产生是在川剧高腔传开以后，近一二百年以来的事。”

金钱板乃是演唱时演员持打的击节乐器。而该曲种又是因击节乐器的名称而得名。据邹忠新介绍，击节乐

器的运用也有一个演变过程。最初使用的名叫“玉子板”，只有两块，比现在的板短，不用竹制，而用铁打或铜铸。继后，是模仿磨刀匠使用的铜闸子、铁闸子，名叫“莲花板”，增为四块，凿孔穿线，连在一起打，并改用竹制，还加上了一块横插拦板，但这还是停在打闸子的阶段。再后来，又改为“刮子板”，两块竹板中有一块侧面作成锯齿形，利用锯齿去刮另外一块板，以发出弹音。由于打板技巧的进步，取消了锯齿仍可发出弹音，才逐渐形成了“三才板”，并在三块竹板上雕出空格，嵌上铜钱，打板时既有竹板声，又有金属声，这就演变成现在的金钱板了。

从击节乐器的演变来看，在使用金钱板之前，这一曲种实际已经存在，只是没有曲种名称。现在的金钱板，一副是两片九寸长的南竹或斑竹片，板宽一市寸，厚约五市分。演唱者一手执两片的下端，上端张合相击；一手执另一片竹片敲打另一只手的两片竹片以击节。因三片竹片上端嵌有铜制钱，所以叫做“金钱板”。

金钱板是一种独具特色的击节乐器。在长年的发展中，其敲击的技法，十分丰富。由于敲击不同的部位，和敲击技巧的提高，它会发出多种音响。据邹忠新介绍，能打出九种不同的音响。它在整个演唱中是须臾不能离开的。通过各种板点的变化和交替使用，使感情得到更好的表现，并增强唱词的音乐美，同时，又可烘托风、云、雷、雨等场景的气氛，而有的板法，由于打击时的轻重缓急不同，既能够渲染唱词中千军万马的气势，也能烘托出深山流水的清幽；还有的板法善于表现惊诧、愤恨、猛省等情绪；另有的则适于对吹风下雨，鸡鸣狗叫的配声；再有的用于摹拟马蹄音响、急促枪声，效果

最佳。

演员在演唱前，运用这一特色鲜明的击节乐器，敲击一套精彩而动听的花点，也是金钱板主要作用之一。它能使观众逐渐安静下来，集中注意力，仔细听演唱。有造诣的演员，便借此亮一亮打板的硬功夫和高超的技巧，能够惊堂压座。金钱板演唱前敲击的这套板点，称为牌子（又叫排子），也称“闹台”。它最初是艺人开场时临时发挥随兴敲打的板点，只要能把场子静下来，就算达到了目的，因此打什么点子并不固定，时间长短也不拘。经过演唱实践中优选劣汰的过程，艺人们便把那些自己觉得好听，演奏效果又好的打法保留下来，当作牌子使用。有了较为固定的套子之后，也还要根据观众兴趣爱好，在打法上经常变化，不断翻新，创造新的板点。

利用手中的击节乐器，代替唱词中所交待的道具，也是金钱板的一种作用。

金钱板这一曲种早期的演出方式，都是“跑乡场”，“扯地圈”，在城乡、农村演出，后来进入了茶馆、书场。在它长期流传当中，艺人们代代相继，不断进取，千锤百炼，使曲种形式日趋成熟，一时间名家辈出，流派纷呈。

在前辈艺人中，享有声望的有川东的刘宝三，川南的杨永昌，川西的董仲良，川北的吴云峰。他们都有一套独特的金钱板的打法和唱法。打法即“过板”、“一字”、“二流”、“三三板”等；唱法上创造性地移植了〔红鸾袄〕〔富贵花〕〔江头桂〕〔满堂红〕等川剧高腔曲牌。他们又兼容“荷叶”（四川一个曲种）的唱腔，融汇贯通，使唱法更为丰富。这一批老艺人的艺术成就，对四川金

钱板的发展作出了可贵的贡献，起到了承先启后的作用。

不少艺人为提高曲种艺术表现力而进行的革新、创造，一直为后辈所称道。如杨永昌首创用川剧曲牌〔江头桂〕唱金钱板《乾隆访江南》，缓打慢唱，迂回低沉，演唱得情深意切。后辈学他，这种唱法竟成了唱《乾隆访江南》的定谱。又如张兴武、张相如、叶青山等，为了更好地表现打斗场面，还都学会了一些武术拳脚，把“打遍马”、“踢尖子”等武姿，引进到金钱板的表演里，既丰富了表演身段，更有利于刻画人物，渲染气氛，增强艺术效果。

此外，金钱板的名艺人还有重庆的刘少华，成都的陈孝、金耀渊、孙洪云、万年宽和绰号“金毛根”的闵桂廷等。他们在金钱板的唱、做、打上，都功底深厚，各树一帜。

在长年演唱实践中，金钱板形成了各种流派。其中影响较大的要算“花派”、“杂派”和“清派”三家。

花派，讲究在板式上打得花，打得热闹；手中的三块板既打且耍；身法眉眼还要求灵活。唱起来男有男腔，女有女调。还要模仿飞禽走兽的叫声，兵器相击的响声。这一派的老艺人有闵桂廷等。

杂派，它的特点是唱词的长短运用自如，不受固定的节奏的拘束。唱一段唱词后，又说一段白，或者说中带唱，说完复唱，宣叙与咏叹交替进行。金钱板的打法也没有固定的格式，变化多端。表演上重于传神，使观众如闻其声，如见其人。这一派的老艺人有万年宽等。

清派，它最重视吐字归音，要求字正腔圆，唱腔动人。行腔中不乱垫“啦”、“哈”、“呀”等虚字尾音。表演动作不大，讲究细腻准确。清派的演唱曾有“潺潺流

水，明月清风”的美誉。这一派的老艺人有孙洪云等。

金钱板之所以能成为影响广泛的曲种，这与它在长年流传中出现过大量的传统曲目是分不开的。它的传统唱段，最著名的有“三打五配”。“三打”即：《打董家庙》（又名《武松传》）、《打洞庭》（又名《打铁山》）、《打毗芦荡》（又名《乾隆访江南》）。“五配”是：《胭脂配》、《芙蓉配》、《龙凤配》、《金蝉配》、《节孝配》。这几部都是长篇书，其中以《打董家庙》最有名，也最完整，在全四川各地唱词和唱法也大体一致，艺人们称为“通江书”，即通行江湖的书；又称它为“买米书”，意指演唱这些书段就能挣到钱、买到米；又称“考钢书”，功夫不过硬就唱不了它；还称为“发蒙定本书”，说它是初学金钱板的教科书。

较长的书段还有《闹雅安》、《嫌贫传》（又名《血衣案》）、《打台湾》、《打澳门》、《打安南》、《蓝大顺起义》、《瓦岗寨》、《包公案》、《说岳传》等等。这些书段多半是根据历史故事或章回小说随编随唱的，没有底稿，也不“通江”，在艺人口中叫做“长条”，可以唱十天半月，也能唱两三个月。

还有一类只能唱几段的“小传子书”。如《冤枉传》、《乌鸦案》、《黄鳝案》、《南瓜案》、《三灾缘》、《沉香扇》等。这些唱段的内容多是当时社会上发生的案件，由艺人编词演唱，以伸张正义。有时候艺人们也编唱反映政治时事的唱段。如辛亥革命时的《杀赵尔丰》、《枪毙杨鹏举》，讽刺道台周孝怀的《周秃子挨茶碗》，以及抗日战争时期传唱开的《芦沟桥事变》、《六十年国耻》等富于人民性、战斗性的唱段。

此外，还有二三十句或百行左右的小段，艺人们称

其为“诗头子”（又名“书帽”）。这类唱段有的是有情节、有人物故事体的结构，如《瞎子算命》、《货郎子》等。有的则没有故事情节，但充满幽默、风趣，用一种纯表叙式样的写法，如《绕口令》、《十八扯》、《老实话》等。这些小段现在保留在艺人中的，估计还有一二百段。在过去小段一般不单独演唱，艺人把它当作唱“长条”书开书前的“头子”用，目的在于引人入胜，招徕观众。这些保留下来的小段，大都富有妙趣横生的喜剧性特色，唱法上也比较固定，故颇受群众欢迎。

新中国成立后，金钱板艺术得到了空前的发展。艺人们在政治上翻了身，彻底结束了昔日的流浪生涯。在“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指引下，积极地同金钱板编创人员一起，在各个历史时期，编演了大量的新曲目。其中最有代表性的演员是成都的邹忠新。他吸收了“清派”、“花派”、“杂派”等各艺术流派之长，在创新演新中，不断改革金钱板的演唱艺术。

邹忠新是四川安岳人，一九二五年生于该县农村。一九二七年随父逃荒到灌县，一九二八年其父去世后，由唱小传书金钱板艺人蔺子诚做为徒弟收养，一九二九年从师孙洪云学艺。一九三 年后长期在成都演唱。表演上以热烈、泼辣、动作性强而著称。擅长传统曲目“三打”、“五配”。解放后演唱了大量的反映现代生活的新曲目，如《断头山》、《双枪老太婆》、《洪湖凯歌》、《西里亚和大红马》、《治安委员》、《扯白布》、《激浪丹心》等。

此外，在四川金钱板有影响的演员，还有重庆的唐心林、宜宾的李少华、南充的冯治国等等。

快书快板类其他曲种

一、陕西快板与陕西快书

陕西快板又名练子嘴，它是形成于陕西并在该省流行的一个曲种，其形成期无以考证。陕西快书，也是流行于陕西省的一个板诵体曲种。它以当地地方戏曲中的“数板”(也叫“数罗汉”)为主要唱法，在五十年代初，用以演唱当时流传较广的山东快书曲目，如《一车高粱米》等。此后也相继出现了一些创作曲目，该曲种形成期，当在本世纪六十年代。至今仍有一些编、演这一曲种的从业者。其击节乐器有持打竹板的，但比较多见的是持打四页瓦(也称“四块玉”)的。一般由一人演唱，偶尔也有群唱的形式。其唱词格律同于快板书、山东快书等。作品大都是单段。

二、天津快板

这是一个用天津方言演唱的板诵体曲种。一九五六年由天津市业余文艺工作者王家骏，采用天津时调中的大数子调发展而成。其后，在群众业余曲艺演唱中，对原曲调不断进行改革，形成了流行于我国冀东各地的新曲种。该曲种所采用的大数子调，由于在节拍形态上有别于其它快书快板类曲种，故在句子格律、演唱等方面形成了自己的独特性格。句子格式，上句分为两个句段，每个句段以五字为好；下句则常用“三三四”的十字句。其基本句式与节拍是：

上句	x x	x x x		x x	x x x		
下句	x x	x	x x x		x x	x x x	

在这种节拍结构的框架内，只要合乎生活语言的自

然节奏，其字数可以有所增、减。在使用韵律上，因为其唱句长于其它快书快板类的“七字单尾句”，所以最好是采用“楼上楼”写法，即上下句都合辙。此外，全段用一辙也是它的要求之一。还有，在平仄四声的运用上，原来的大数子调是上仄下平，即上句落仄声（上声、去声皆可）下句落平声（阴平、阳平都行），所以按这一规律安排平仄声仍然适用。但它毕竟不是有曲调的唱，而是操着天津口音按其固有节奏的“说”，所以上下句同声的用法，也是可行的。

由于该曲种是由大数子调发展而来，所以其演唱方面仍有不少东西保持了原有的特色。伴奏乐器除大竹板、节子板外，尚有三弦、二胡等丝弦乐器。大竹板的节奏，有别于其它快书、快板类。在其它快板类用大板击节时，大多是一板一响，而在天津快板中则采用了两拍一击大板的伴奏法，如：

节奏*大板

节奏*大板

特别是用三弦、二胡等丝弦乐器伴奏，更突出了它的独特之处。本来板诵体曲种的伴奏乐器，只起击节作用，未采用过丝弦乐器。而在天津快板的伴奏中，却出现了丝弦乐器与击节乐器（一副竹板）的合奏形式。在这里，弦乐虽然也奏曲谱，但它并不伴奏唱腔，因为其演唱只是一种有固定节奏的诵说，所以这一曲种仍属板诵体。

三、对口词

它是在一九五九年全军第二届文艺会演中出现的新曲种。系守岛部队战士所创，会演时的作品是《进岛十年》，演出效果强烈，得到好评。此后运用这一曲种所写

曲目不仅在业余文娱活动中经常出现，而且也有专业文艺团体的演出，该曲种很快便流行于全国各地。

其唱词格律、演唱方法特点很鲜明。它的唱词与新诗接近，在叙事中抒情，语言凝练、寓意深沉。句子格式不同于鼓词、快板类，长短句、单双尾句皆可使用，但要求每两句词在字数和音节组织上完全相同，形成对偶句组。在辙韵上常见的是全篇唱段用一道辙的写法，也即上不论、下合辙、一韵到底。声调安排，则是上仄、下平。演唱时一般不持打击节乐器，两个演员以较快的速度对口朗诵唱词，并配以幅度较大的动作。所以它的表演成分较重。由于它语言句式有别于其它快书快板类，演唱起来，也不同于这些曲种的节拍组织，而且又无击节乐器相伴，但按其自身的节拍式样演唱起来，节奏仍很强烈。

综上所述，板诵体曲种主要是各种快板、快书。如流行于长沙各地的“莲花闹”，就有长沙快板的称谓。它们在新中国建立后也都出现过表现新生活的作品，并有其较大的发展，在各自的地区，产生过很好的影响。

吟诵体曲种是个庞大的家族。各省、各地区的莲花落、竹板书以及上海锣鼓书、萍乡春锣、钹子书、潮州歌册、太平歌词、竹板歌、俚歌、门歌、啷当、大铙、说鼓子、零零落、朝鲜族鼓打铃……都是或者曾是这个家族的成员。这些曲种既有汉族的，也有各民族族的。它们大都有过一段兴旺、繁荣的历史时期，但由于其方言的局限，影响了流传；再加上较高水平的新作品少，故仅能活跃于本地区，而有的曲种则未能流传，甚至近于绝响。

快书快板类新作品的创作

数来宝、快板和快板书的创作

数来宝、快板和快板书，在新中国成立以来的蓬勃发展，是以其所涌现的大量的、反映现实生活题材的、内容崭新的优秀新作，做为主要标志的。

如前所叙，反映革命内容的数来宝新作品，早在抗日战争中就出现了。胶东地区的栾少山所写的《大臭虫》、《算算帐》等曾在该地区及其部队中广泛传唱。随着专业和业余文艺工作者对该曲种的熟悉，数来宝的新作品不断出现在报刊上和舞台上，但是影响较大的上乘之作尚不多见。

新中国建立以来，较早出现的优秀的数来宝新作品，是抗美援朝战争中出现的《战士之家》（李大我、柏仁、王越作）。这篇作品使数来宝的创作达到了一个新的水平。它情调激越，散发着浓郁的生活气息。通过甲、乙二人参观志愿军阵地，生动地描绘了志愿军丰富多彩的战斗生活，抒发了最可爱的人的革命情操，赞颂了志愿军的革命英雄主义和革命乐观主义精神。

然而在五十年代，数来宝新作品只是断断续续地出现。进入六十年代后，才有了一个飞跃性的变化，作品不仅数量大增，而且质量也高。这个变化是从《青海好》（刘学智、徐乾学、刘洪滨作，发表于一九五九年一月号《青海湖》）开始的。一九五八年冬，作者们在青海深入生活几个月之后，为该地丰厚的矿藏和物产资源以及

当地人民建设新青海的奋斗精神所鼓舞，激发了创作热情，有了反映青海、歌唱祖国大好河山的创作冲动，在生活感受的基础上，进而搜集材料，以对青海无比热爱和对旧政权揭露、嘲笑的基调，写出了《青海好》。

这篇作品采用了快板的直叙方法，开门见山地叙述其具体内容，采用了数来宝“大花辙、对韵句”的构词法，通过细节、物象的生动地展现，造成了数来宝所特有的艺术形象，以此来吸引听众。另外，甲、乙之间仍有捧逗关系穿插其中，使其保持了该曲种风趣、幽默的艺术风格。它采用了通俗、形象而又符合格律要求的群众口头语言，这种语言不仅使内容得到了生动的表达，也为演唱节奏的明快、顺畅创造了条件。

刘洪滨、刘学智、徐乾学、白奉霖于一九五九年“十年大庆”的前夕，又写出了《人民首都万年青》（发表于一九六一年《解放军文艺》九月号）。作品以充沛的革命激情和乐观主义的高亢基调，盛赞了人民首都十年来的巨变和建设上的伟大成就。它仍然采用了多段叙事体的结构，以工业、交通、城市建设做为横线，在每个段落中，又以新旧对比做纵线。通过对所选取的事件和细节的描写，生动而深刻地反映作品主题。

在《人民首都万年青》中，做为数来宝的语言，一方面保持了通俗、形象并富有风趣、幽默的特色，同时，在几段波澜壮阔的场景、场面的表叙上，还采用了蕴意深邃，优美、凝练的诗一般的语言。它不仅摆脱了不表现实际内容的“水词”，而且也有别于“青海好，青海好，青海的地方真不小”等直陈式的构词法。无疑，这对数来宝的语言运用上是一种丰富和发展。

数来宝随着反映生活题材的拓宽，不断地要求在表

现手法上也有所创新与发展。一九六一年在全军贯彻管理教育条例时所产生的《从军记》（刘学智、刘洪滨作），突破了原有的甲、乙演员纯客观的叙述，采用了演员甲的自叙本人经历，把他经历过的具体事件、场景逐一地连接在一起，构成一种带有故事性结构的表現方法。这在数来宝的表現方法上又闯出了一个路子。所谓自叙，也即由演员叙述其见闻，进而叙述“自身”的经历；之所以称为带有“故事性”，是指所述经历的事件过程。至此，数来宝的创作手法由即兴式发展到多段叙事体，进而出现了带有故事性结构的表現方法。

随着这一曲种连同其有影响的作品的流传，几年间相继又产生了许多优秀新作。其中有代表性的作品是朱光斗一九六三年所写的《学雷锋》和《巧遇好八连》。《学雷锋》仍沿袭了多段叙事体，《巧遇好八连》则带有故事性结构，也即采用以一个人的经历为主线的叙述方法，而它们在这些表現手法上又有了创造性的发展。特别是《学雷锋》在多段叙事体表現手法上，拓宽了一条新路。顾名思义，多段叙事体，就是一段一段地叙事，写得生动些可避免平铺直叙。它采用的是直叙的方法，即直接地叙述内容。《学雷锋》的成功之处，是它对叙事者（演员甲、乙）的心情、身份，乃至性格特征，进行了挖掘。雷锋是一位平凡而伟大的人物，他的事迹特点是小而多，把这么多的“小事”逐段地介绍，写在多段叙事体的数来宝里，作者紧紧抓住甲乙二人热爱雷锋心情，以谁与雷锋相处最近、谁了解雷锋事迹最多为荣，并把甲乙间的这一冲突贯穿整个作品中，就这样你说一段，我说一段，形成了争夸雷锋的热烈气氛，把雷锋的主要事迹和高尚品德，做了全面的介绍和热情的赞颂，写得“杂”

而不乱，条理分明。从而明确了数来宝创作方法上一个带规律性的做法，这就是在结构上要有作品的贯穿线。传统数来宝《棺材铺》，就是用了一条以演员甲（数来宝艺人）和店铺掌柜的（演员乙）一对矛盾、纠葛构成的贯穿线，演员甲做为数来宝艺人，一定要店铺的掌柜的拿出钱来，为此把乙所开的店铺唱成棺材铺，或别的店铺也代卖棺材，以此来与店铺掌柜的纠缠。乙则扮演了吝啬的店主，经常改变店铺的行业，以达到不掏钱给数来宝艺人的目的。这种人物心情、或者性格上的纠葛，造成了强烈的冲突，也即甲乙间的矛盾——这一捧逗关系的基本要素。进而把过去走街串巷为店铺演唱的许多唱段，贯穿起来，给予系统而完整的表达。使那些为此店铺和彼店铺演唱的互不相干的各个段落，得到“杂”而不散、条理分明的表达。《学雷锋》的贯穿线是对数来宝传统作品贯穿线的继承与发展。

《学雷锋》在数来宝创作手法上的另一个启示，就是数来宝应采用一种“真事假结构”的办法，来表达内容。这在《巧遇好八连》中也有相应的体现。《学雷锋》中的甲、乙和《巧遇好八连》的演员甲（丢钱复得去寻访南京路上好八连以表示感谢的那个人物形象）都是虚构的。但通过他们所叙述、所表达的每个事件却都是“真实”的。

就表现手法而言，《巧遇好八连》仍然采用了“一个人的遭遇”，叙述一个人的一段经历，也即《从军记》的结构模式，但它能抓住好八连若干最富典型性的特征，给予宣扬与歌颂。这一方面说明作者独具匠心，同时也显示了这种带有故事性结构本身具有无穷的潜力，采用这种结构要比为表现多段叙事去设计巧妙而新颖的作品

贯穿线会方便一些。所以，在《从军记》、《巧遇好八连》之后，这种结构式样的作品出现比较多。像张甲祥的《三代羊倌》、《大哥和三弟》等就是。尤其在“文化大革命”之后，王秀春所写的《表》、《说话》、《该怨谁》、《排队》、《“美莉”的心灵》等数来宝唱段，也都是这种结构样式的好作品。但是这种结构容易产生的缺陷，就是唱词分量往往过于集中在某一方，而形成演唱的“一头沉”现象。这就要在结构时考虑好演员甲与所叙事件的关系，也要解决好演员乙与所叙事件的关系。乙如果对所叙事件一无所知，无任何联系，那就势必会形成“一头沉”。上述所举的作品中，有些篇章是存在这种缺陷的。

自《青海好》之后至“文化大革命”前，数来宝新作品如雨后春笋般地大量涌现，而且从未间断，不仅数量大，质量也高，成为数来宝发展的一个高潮。“文革”期间，百花凋零，但也出现过一些新作，有的有较好的水平，但从整体来看，仍处于低谷之中。粉碎“四人帮”、尤其是中共十一届三中全会之后，数来宝的创作又有所复苏。这十余年来，在各级评奖活动中，都看到了一些影响较大的好作品。

新中国建立后出现较早的快板作品，有前边提到的由李传琇创作、李润杰演唱的《二万五千里长征》。这篇作品以高亢的基调，热情奔放地歌颂了红军这段艰苦卓绝的战斗历程。作品的快板特点很明显，虽然某些段落采用了数来宝“对韵句、大花辙”的构词法，但就全段来看，它是开门见山的直叙和多段叙事体的结构，而且是一人演唱，词中多用“贯口”的写法，演唱起来节奏流畅、铿锵有力，较好地发挥了快板的技巧。

相比之下，快板的创作逊于数来宝和快板书，原因

是曲艺演出单位有固定的快板书和数来宝的编创和演唱人员，而快板则缺乏专业从事者。快板新作品的出现，往往依赖于快板书、数来宝的编创人员。几十年来有名的快板作品，较大部分出自快板书的创作人员之手。如李润杰的《抗洪凯歌》、《海河赞歌》等，这些作品都达到了高水平。如《抗洪凯歌》中对洪水的拟人化描写，再如，写“麻堵闸”的那段绕口令的运用，对表现洪水的凶猛气势，极为生动有力，充分发挥了快板的酣畅淋漓的艺术魅力。

对口快板也出现过不少好作品。如前边曾提到的《立井架》，以及朱光斗的《说长征》等。这些作品在运用快板的原有手法和技巧上，都有各自的创造与发挥，尤其在语言方面，很值得称道。如《说长征》中过雪山的一段，全段用的是数来宝“对韵句组、同韵句组”和“大花辙”的构词法，所以每对句子都是既合辙、又同声。但它的表现手法，没采用数来宝的作品贯穿线，也不具备甲乙捧逗而生出的“包袱儿”，全段是通过生动的叙事和深沉的抒情，来达到动人心弦的艺术效果。

快板的上乘之作，还有宋勇、唐文光的《军营新歌》。它是采用了新绕口令的写法，以饱满的热情，描绘了军旅中的生活场景，颂扬了新一代的军人风貌。

总观新中国成立以来近四十年的快板作品，无论数量上质量上都有长足的发展。表明这一曲种具有迅速反映现实生活的能力，同时也有鲜明的艺术个性，独到的艺术风味。

快板书是新中国成立之后在创作上成绩最突出的曲种之一。如前所述在数来宝艺人或一些热心为数来宝编写新词的作者们所创作演唱的新词，也即某些快板作品

中，已经孕育了快板书的胚胎。当他们移植某些唱段如《董家庙》、《杨志卖刀》时，快板书的曲种形式已经形成，但是，真正大发展的时期，也即用这一曲种反映现实生活，并在艺术上达到更为成熟的阶段，应是在新中国成立之后。李润杰便是这一曲种的最主要的开拓者。

李润杰自一九五八年写出《金门宴》、《巧劫狱》和《闯险滩》之后，更加专心于快板书的创作。他和他的合作者创作、改编了数十篇脍炙人口的优秀之作。其中不少篇章已广为流传。如《夜袭金门岛》、《智取大西礁》、《倒霉》（小段）以及《劫刑车》、《孙悟空三打白骨精》、《火药枪》、《油海长虹》、《千锤百炼》、《峻岭青松》、《火海擒敌》……其作品已先后收入三集《李润杰快板书选集》中，分别由人民文学出版社和天津人民出版社出版。

这些作品通过舞台演出和电台广播，都收到了强烈的艺术效果。特别是在李润杰的所在地——天津，更是家喻户晓。之所以如此，用李润杰总结该曲种创作经验的话说，它们达到了“有人儿、有事儿、有劲儿、有趣儿”的要求。有人儿，就是要有鲜明而突出的人物形象。这些作品中的人物都好像是呼之欲出，能够看得见，想象得到，似曾相识。有事儿，是说要有能够体现人物形象的典型事件，或情节、细节。这些作品中在事件，或情节、细节描写上是具体的、生动的，其中也不无扣人心弦、引人入胜的惊人之笔。有劲儿，是指能够振奋听众心扉的那些描写，让听众听后能鼓劲儿，而不是泄气儿。至于有趣儿，则是说作品中要有使听众感到快意而发出笑声之处，为整个演唱起到调剂听众情绪的娱乐作用。

李润杰在快板书的创作上，之所以能作出这样大的

贡献，一是他对新社会、新生活具有强烈的爱和充沛的激情，再是他对反映新生活具有高度的责任感和一个革命文艺工作者的使命感，还有他在曲艺工作方面的深厚功底和孜孜以求并善于向姊妹艺术学习、借鉴的钻研精神。

李润杰的快板书具有全国范围的影响，一个时期以来，快板书的新作品在各地大量涌现，从许多刊登曲艺作品的报刊上看，其数量之多难以统计。其中也有不少优秀之作。如梁厚民改编的《奇袭白虎团》，是得到广泛好评的一篇快板书。再如梁厚民、马中骥、金玉柱合写的《红日照西安》，在一九八一年《曲艺》编辑部和中央人民广播电台文艺部共同举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中获二等奖。另有毛家华、唐文光的《让座》，也是一篇深受欢迎、常演不衰的好作品，曾获一九八六年全军曲艺优秀作品奖，同年又获文化部举办的全国曲艺新曲（书）目比赛二等奖。

山东快书的创作

新中国建立后的几十年间，山东快书反映现代题材的新作品数量很多、质量也高。相比之下，“文化大革命”前是山东快书创作的最繁荣时期。

在新作品的创作上，有重要影响的，首推五十年代初的《一车高粱米》。《三只鸡》、《抓俘虏》等，起到了一定的奠基作用。在此之前，反映革命内容的新作品，也曾出现过一些，如《小二黑结婚》、《桥》、《刘巧团圆》，以及《生产就业》和《一封双挂号信》等，但都未能成为保留节目。其原因是多方面的，而从创作上看，是由

于作者不熟悉山东快书的曲种特点，未能掌握它的传统创作手法。《一车高粱米》（高元钧、王桂山、刘学智作）在创作上的成功之处，不仅仅因为它反映了当时人人关心的斗争现实——抗美援朝保家卫国的历史事件，使听众产生共鸣，同时对山东快书创作方法和技巧的运用，也有继承与发展。首先，作品注重了人物性格的刻画，通过细节描写、人物间的对话等具体活动，使书中人物大老郭、小张等，形象鲜明、突出，就连车上的美国兵，也都写得有血有肉。在故事发展和情节描写上，层次分明，曲折、跌宕，使书中有了“扣子”，从而吸引听众，大大有别于对事件平铺直叙的叙述、介绍。由于对人物性格、语言、细节的生动描写，“包袱儿”迭出，使作品具有了风趣、幽默的艺术特色。不难看出，作者对山东快书的艺术特点及其创作技巧，把握得比较准确，运用得相当自如。

这篇作品的作者刘学智、王桂山，都是抗日战争时期就在八路军的剧团里工作的文艺战士。王桂山自幼拜师学唱西河大鼓，并能弹三弦。一九四一年参加了县文化界抗日救国总会从事抗日宣传。第二年参加了八路军教导六旅宣传队。一九四四年调至渤海军区耀南剧团。在这些单位工作期间，他一直从事曲艺，给曹永山伴奏山东大鼓，与曹一起创作鼓词。调耀南剧团后，又和从事“武老二”的丁方瑞在一起工作。所以，王桂山不仅有创作鼓词的本领，也熟悉山东快书的曲种特点。刘学智也是较早地接触过曲艺。参军前在烟台曾看到过“武老二”的“撂地”演唱。一九四四年参军，一九四五年调到胶东的北海军分区宣传队（后与“北海剧团”合并）后，曾学唱过胶东大鼓（即梁派大鼓），还演唱过栾少山

的数来宝作品《算算帐》等。一九五一年新年期间,他在烟台看了杨立德演唱的“武老二”《十字坡》,后来还看过杨立德演唱的新唱段《粪变金》,从而对这一曲种非常喜爱。同年五月在深入宋岛部队搜集素材、进行创作时,便和李玉山、徐松合作,写出了第一篇“武老二”作品《大老唐》。这篇作品在华东军区一九五一年五月举办的“文艺体育大检阅”中,曾获三等奖,刊于一九五一年七月《解放军文艺》第二期。他与王桂山合作《一车高粱米》是在一九五一年八九月间。他在山东快书创作上已经有过一段实践经验。写出《一车高粱米》前不久,已经有了《三只鸡》的第一个稿子——《事务长买鸡》。这是一篇对口快板,后改写成山东快书。一九五二年发表时易名《三只鸡》(李二、刘学智作)。这篇作品在较长时间内有广泛的影响,也是一篇成功之作。除在一九五二年六月号《解放军文艺》上发表外,多处刊物曾重刊,并印有单行本。它通过驻在农村里军队医院的司务长给伤员买鸡的故事,成功地刻画了热爱志愿军伤员的张大娘,和爱护人民群众利益的司务长。通过一个要给钱、一个不收钱这种人物心情上的纠葛,使作品主题得到了深刻表现。

在一九五二年全军“‘八一’运动大会文艺比赛”(也即全军第一届文艺会演)中,曾获一等奖的山东快书《侦察英雄韩启发》,也是一篇受到广泛赞誉的好作品。该篇作者刘鹏,他在一九五一年底至次年初,曾向高元钧学唱山东快书,学习结束后,他回到朝鲜很快就写出了这一佳篇。

就在一九五二年全军“‘八一’运动大会文艺比赛”期间,王桂山、刘学智又和高元钧合写了《抓俘虏》。此

作曾刊一九五三年《解放军文艺》一、二月号，并有多种报刊转载。

上述作品的广泛传唱，尤其是通过高元钧的演唱所产生的巨大影响，使山东快书迅速推向全国，并接连不断地涌现出许多优秀作品。

山东快书创作的繁荣是从单段开始的。这种单段类似小说中的短篇。从结构上看，都有一个头绪单纯而曲折的故事，通过细节、语言的细微描写塑造一个中心人物（当然也还应有与其构成矛盾、冲突，产生纠葛的其他人物），这种在二三百行左右的单段之所以最先得到发展，同它演出形式的变化有关，它适合于同其他曲目或其它文艺节目组台演出。

随着单段创作的发展，也出现了不少优秀的小段作品。这些小段不管是歌颂新人新事或是针砭时弊，都保持了篇幅精粹、“包袱儿”脆的特长。一般三五十行即可成篇。也还有一种介乎单段和小段之间的中段，约在百十行上下，如《小大姐翻身》就是。这也是高元钧常演不衰的优秀唱段。可是就中段篇幅而言，总觉得有不足之处，做为正式节目上演，似嫌分量太轻；用作“返场”重演，又显过长。故此种中段发展较慢，作品明显少于单段和小段。

小段的创作早已被山东快书的作者和演员所重视。因为正式演唱的段子，大都是反映新内容的，而“返场”重演时净唱些传统小段，总觉得不太协调。所以新小段的创作，也就应运而生。

小段的优秀作品也是大量的。较早的有章明的《大方人》（该作原是山东快书，后西河大鼓、河南坠子等曲种也演唱）。还有张觉原作，经高元钧、刘洪滨、刘学智

修改的《罗参谋》，以及刘司昌的《乱用名词》，刘学智、刘司昌、李俊臣的《下象棋》，高元钧、刘学智的《报告词》，杨立德的《三封信》，李燕平的《谁都爱》，刘成辅的《要说普通话》，张甲祥的《摔跤》，陈谦闻的《大老王剃头》等。

七十年代以来，也出现过不少好小段。其出类拔萃者，首推赵连甲改编的《赔茶壶》。这个小段总共只有三四十行，但却生动地刻画了一位热爱子弟兵的老大娘的形象，反映了军民之间的鱼水关系。

中长篇快书快板的创作

如前所叙，多年来为适应组台演出的客观需要，山东快书和快板的中长篇作品，已很少有人问津。但是传统唱段的中篇《十字坡》、《石家庄》等演唱后所产生的艺术魅力，又是单段作品难以攀比的。

快书快板类中长篇作品的范围，只涉及到带“书”字的或者能够说书的曲种，也即故事体结构的唱段。至于快板、数来宝之类，难以写成中长篇。只有山东快书、快板书，以及四川金钱板（吟诵体曲种）才有中长篇作品可言。

鉴于新中国建立以来快书快板主要是适应组台演出的需要，发展单段，所以中长篇的创作起步较晚。按时间排序来看，第一个与听众见面的当是《赵勇刚》。这是根据张永枚执笔的现代京剧《平原作战》，由刘学智、陈增智、刘洪滨合作改编的一个中篇山东快书。全书共七个唱段：《下太行》、《鱼水情》、《端炮楼》、《战张庄》、《闹县城》、《青纱帐》、《炸军火》。一九七六年全国曲艺

会演，由高元钧、刘洪滨等演出了山东快书专场。该作品中有几个唱段比较好，其它唱段由于原作题材不适合于山东快书的曲种特色，效果较差。

在山东快书中篇作品里，陈增智的《武功山》，堪称成功之作。这部书连载于《曲艺》一九八一年七、八、九期。它长约三千行，共分七个回头：进山，遇险，交锋，退敌，激将，路遇，出征。

这部书成功地塑造了老一辈无产阶级革命家陈毅的光辉形象。写他在一九三七年冬，到湘赣边界武功山传达党中央的指示，并说服红军游击队下山改编成新四军，东进华中抗日前线去抗击日寇的故事。整篇书紧紧抓住“说服”武功山游击队的领导者——湘赣边区党委书记唐余宝和队长刘朋这一中心事件，情节的安排一环扣一环，故事发展得紧张而曲折。这支游击队因被敌人封锁，中断了和上级党的联系，所以对国内外斗争形势的发展变化不了解，由于他们屡遭敌人“清剿”和封山之害，对国民党反动派怀有刻骨仇恨，也理解不了国共要二次合作一致抗日的新策略，故唐、刘便怀疑陈毅是“叛徒”，是替蒋介石来劝降的。对陈毅进行盘问、追究，并加以监禁，险些把他判刑、杀掉。而陈毅在这种复杂的矛盾和险恶的处境中，表现了他对党和人民无限忠诚的高尚品质，和他机智、勇敢、豪爽、风趣的革命英雄主义气概及革命乐观主义精神，显示出一个革命家、军事家的宽广胸怀和杰出的才能、韬略。这在他与唐余宝、刘朋唇枪舌剑几个回合中，和他巧计退敌的安排上，得到了充分地展现。表现老一辈无产阶级革命家的中长篇山东快书，《武功山》可以说是第一部。

另有一部中篇山东快书《神秘的信箱》是刘金堂所

作。一九八五年刊于中国曲艺家协会山东分会编印的中篇说唱集《继母碑》中。这篇作品长约 1600 余行，分六个回头：神秘的纸箱；善良的愿望；夫妻的决裂；娘娘的诡计；金家的愤怒；冤魂的审判。作品通过某县供销社供销科长江奇文和他妻子杨素芳、三子江金刚，将金刚妻金凤凰所生的女婴，抛弃在汽车站上的事件，批判了重男轻女的封建思想，并通过若干情节的描写，揭露了一些不正之风。整个作品的穿插安排，做到了层层高、步步紧，几个人物形象比较鲜明，具有一定的艺术感染力，收到积极的社会效果。

刘洪滨、刘树强合写的《马本斋传奇》是新编现代题材山东快书中少有的长篇著作。全书共 13 个回目，仅韵文就达两万余行。其中第八回《道士闹灵堂》发表在一九八九年第九期《曲艺》上。

快板书的长篇作品，有常志、雷文治、卢彬、曹书云的《西游记》。此篇系根据吴承恩的同名原著改编，共 90 回，约 28000 行唱词，从一九七九年四月进行改编，同年九月做为中华人民共和国建立三十周年献礼节目，由河北省电台开始录制播出，连播九十天，至当年十二月全部录制播放完。一九八二年河北省花山文艺出版社出版全书，共上下两册，66 万字。其中第五回《龙宫借神铁》在一九八一年全国曲艺优秀节目观摩演出中，创作、表演双获一等奖。全书第一次播出后，听众纷纷写信赞扬，老作家肖乾、梁斌，快板书艺术家李润杰对该书给予很高的评价。

长篇快板书还有《续西游记》。该书由常志、雷文治根据明末清初一部同名小说改编。全书 64 回，唱词约 2 万行。一九八七年三月改编，一九八九年元月由河北省

电台录制播出，每天一回两小时；本书参加河北省首届“空中书播”比赛，经听众投票评比，获第一名。

常志、雷文治的另一部长篇快板书《哪吒》，是根据周楞伽的同名著作，和秀溪的《哪吒传》等神话演义、儿童读物改编而成。此书分上下部，共73回，计有23000行唱词。一九八六年由天津电台录制播出；一九八七年、一九八九年河北电台播出两遍。每遍播放36.5小时。在全国有120多家电台相继播放。其上部一九八六年先由石家庄电台录制播出，参加本年全国地市电台文艺节目年会，被评为三等奖。一九八七年河北音像出版社出版全书盒带，共87盘，全国发行。

中篇快板书《侠盗传奇》是著名快板书艺术家李润杰，根据柳溪的同名小说改编的。书中写的是清末民初活动于京、津一带的侠盗燕子李三的传奇故事。该书于一九八三年底至翌年年初成稿。全书共有六段，约2400余行，曾由李少杰、王印权、常志、陈永忠、张志宽、李润杰各演一段，在石家庄、天津、赵县、束鹿等地演出。天津与河北电台录过音，天津电视台录了像，各台均播放过两次。

由向荣、刘际、周军根据张一弓中篇小说《流泪的红蜡烛》改编的中篇快板书《红烛泪》，共有七回，韵文1500余行。此作于一九八一年写成，曾在《晋阳文艺》一九八三年六、七、八三期连载。作品在紧紧把握原著主题的基础上，发挥曲艺艺术的特长，浓缩了情节，强化了悬念，抓住李麦收、白雪花两条爱情线的交织，通过她们与封建思想和愚昧无知进行拼搏所展开的触目惊心的事件，热情歌颂中共十一届三中全会后农村青年对幸福的执着追求。

其他地方性韵诵类曲种的创作

韵诵类曲艺除了影响及于全国的数来宝、快板书几个大曲种外，其它地方性曲种也创作了一批反映革命历史和社会主义新生活的新曲目。四川金钱板新作颇丰。邹忠新、黄伯亨以四川“白毛女”罗昌秀的真人真事为素材创作的《断头山》，生动地描述了共产党员深入断头山找到被地主逼迫逃到山中十七年的罗昌秀，使她全家团圆的故事，反映出新旧社会两重天，在党的怀抱、母亲的怀抱里，罗昌秀“才真正地获得了人的权利、人的信仰、人的自由”。金钱板表现新生活的有名作品，还有歌颂好县委书记焦裕禄的《风雪访贤》，描写老驾长赵洪亮舍子救船的《激浪丹心》，讲述解放军热爱人民故事的《西里亚和大红马》，宣传科学养猪的《气死猪八戒》，讽刺主观主义作风的《疑人偷鸡》等；表现革命历史的有歌颂贺龙的《巧打陈缺嘴》、《洪湖凯歌》，歌颂陈毅的《赣南烽火》，取材于小说《红岩》的《双枪老太婆》，歌颂志愿军事迹的《冷枪战》等。其他韵诵曲种的新作，如阳泉评说的《如今妇女不简单》、《赶女婿》，任邱竹板书《平原枪声》、《新儿女英雄传》，上海锣鼓书《芦花荡里稻谷香》，广西零零落《白毛女》、《新风赞》，长沙快板《第二次恋爱》，湖北说鼓子《搭车记》等等，都乡音浓郁，各展异彩。

挖掘整理传统作品

快书快板传统作品的抢救

快书快板类曲种的传统唱段，在新中国建立前，极少有文字记录，教徒授艺只能口耳相传。同一个曲种艺人所演唱的同一个唱段，唱词、唱法，甚或某些情节、细节，都不尽相同。艺人们总是按照各自的艺术鉴赏力，和自身具有的优长，并根据观众不断变化的艺术情趣，对其唱段进行取舍、加工。这样，不仅使唱词得到精练和丰富，而且也出现了不同的演唱风格和各具特色的艺术流派。而那时在既无文字资料，更不可能有音像资料的条件下，各曲种的艺术财富，只能是存在于当时艺人身上的唱段和演唱技巧以及艺术经验等等。在这以前的历代艺人的所谓“绝活”，有的被继承下来，有的则随着艺人的故去而消失。所以，传统作品的抢救，其对象只能是尚存的艺人。

新中国建立后，由于中国共产党和政府对于曲艺的重视与提倡，快书快板类曲艺的许多曲种，在抢救传统作品方面，做了大量的工作，取得了很大成绩。

山东快书对其主要传统唱段“武老二”（即《武松传》）的抢救，产生了几种记录本。最早的一份，是一九四七年在南京由高元钧口述，萧亦五记录，约有12000多句词。这份材料已把高元钧当时演唱的有关武松的唱段全部记录下来，计有《武松赶会》、《武松打店》、《武松装媳妇》、《武松闹公堂》、《武松闹南监》、《武松大闹快活

林》等。

第二份记录本是宋宗科在青岛演唱时，经青岛市文联孟力推荐，把他请到北京中国曲艺研究会演唱，由何文超等记录下来的。唱词共约 16000 多句。其书的回目除第一份记录本中已有的外，尚有《狮子楼》、《飞云浦》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》等。

第三份记录本是刘同武口述的。他的口述本有两个：一个是五十年代初，由山东省高唐县文化馆记录的，约有两万多句词，书的回目较全，但缺《东岳庙》。第二个口述本是一九六一年山东省曲艺团请他任教时，由省团张军等人重新记录的。这个记录本有《东岳庙》。两个记录本还有一个不同处，高唐县文化馆的没有分段落、回目；省曲艺团的已分开了大的关目和回头。刘同武口述本中《快活林》以后的武松故事，是经他在演唱实践中，以《水浒》情节为依据，参照传说加以改编、丰富起来的。这一部分计有《诓军计》、《飞云浦》、《鸳鸯楼》、《二返十字坡》、《蜈蚣岭》、《白虎庄》等。刘同武的这一口述本于一九六一年记录下来后，他就与世长辞了。此本已由张军校订，山东省戏曲研究室编印成册，书名为《全本武松传》。

整理、演出和出版快书快板传统作品

在快书快板类曲种中，对传统作品整理起步较早的是《山东快书武松传》。该书是在一九五六年，由当时的中国曲艺研究会承办，组织了一个强有力的创作班子，根据上述三个口述、记录本，进行了认真、细致的整理，一九五七年八月由作家出版社出版。署名为：中国曲艺

研究会主编；口述者，高元钧、宋宗科、高铜武（即刘同武）；整理者，马立元、马祥符、孙玉奎、沈彭年、陶钝、王尊三；记录者，肖亦五、何文超、高唐县文化馆。

经过整理的这本《山东快书武松传》，共有 12 个回目。即《东岳庙》（四段）、《景阳岗》（两段）、《狮子楼》（四段）、《十字坡》（三段）、《石家庄》（两段）、《孟州堂》（两段）、《安平寨》（两段）、《快活林》（两段）、《飞云浦》（三段）、《鸳鸯楼》（一段）、《蜈蚣岭》（一段）、《白虎庄》（一段），共计 27 个唱段、8100 多句唱词，具有近二十万字的篇幅。

整理过的《山东快书武松传》，使有关武松的故事更加丰富、充实了。据了解，以往本曲种艺人所演唱的“武老二”，大都只演《快活林》以前的书段。而《飞云浦》以后却无人演唱，是原来的“武老二”中就没有这些唱段，还是因为这些唱段难以抓住听众而被自然淘汰，无从查考。不仅如此，就连《快活林》以前的唱段，也不是所有艺人都经常演唱的。从《水浒》来看，“武松打虎”当是主要的一节，但在说“武老二”的老艺人中，没有这段书的比较普遍。若与《水浒》中的“武十回”（即二十三回至三十二回）相对照，《飞云浦》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》、《白虎庄》（即《水浒》中的三十、三十一、三十二回）在过去既无唱词传唱，而《景阳岗》、《狮子楼》（即《水浒》中的二十三至二十六回）也仅见过个别艺人唱过个别书段。《十字坡》、《孟州堂》、《安平寨》、《快活林》等书段与《水浒》中的二十七至二十九这三回书，其故事倒是大体上相吻合，但是不少情节、细节，甚或较为重要的人物姓名、身份都很不一样。《东岳庙》、《石家庄》是两个非常精彩的“武老二”书段，在《水浒》

中却没有这些故事。如此看来，这就很难使人相信《武老二》的唱段都是由《水浒》改编而来，有的唱段是根据民间传说的武松故事创作出来的。

还有一个值得思考之处是，四川金钱板的《打董家庙》，又名《武松传》，它从“武松打虎”起，但接下来却不是武松遇武大郎、挑帘裁衣、王婆说风情、鸩死武大和武松杀嫂、斗杀西门庆，而是由于武大诉说了被董家九虎欺辱的事件，激起武松替兄报仇除九虎，因打死人，从军去孟州。在路上武松大闹了十字坡。这里最主要的就是武松从军发配的原因，不是因杀潘金莲、斗杀西门庆，而是打董家九虎。这又从另一方面证明，在韵诵类曲种中，有关武松故事的唱段，与《水浒》中的“武十回”不是一码事。

随着《水浒》的广泛流传，随着《武老二》的广泛传唱，越来越引起人们对这二者之间差异的思考和议论。论者的主要倾向是希望用《水浒》中的“武十回”来丰富《武老二》。同时，不少人基于为武松立传的心情，也要求把《水浒》中武松的事迹尽量改成山东快书唱词，使其具备《武松传奇》的规模。据《山东快书武松传》的“后记”介绍，整理时所依据的口述本中，高铜武（即刘同武）本仅缺《东岳庙》，这就是说，刘同武本子，除原《武老二》中独有的《石家庄》以及《十字坡》、《闹公堂》、《闹南监》、《快活林》等与“武十回”中所共有的故事外，“武十回”中的其它回目，已改成《武老二》唱段。在山东省戏曲研究室编印的刘同武口述本《全本武松传》中，据张军与李东风写的“代后记”里介绍：刘同武“幼习山东梨花大鼓，擅唱中长篇书，”又说他“后与山东快书著名艺人于传宾（于小辫儿）相交甚厚，得

于所创四页竹板伴奏的《武松传》演唱技艺及部分书目，遂改唱武老二”。还说到“特别是由于他有着长期撂地说书的丰富经验积累，敢于“蹚口”说唱《武松传》，内容上多有充实创造，实际上是在于传宾等演唱本基础上，参照《水浒》原著有关部分，进行了较大的整理改编工作。”

宋宗科的口述本也是比较完整地收入了“武十回”中的故事情节，只缺《白虎庄》一个书目。

《山东快书武松传》对《狮子楼》和《飞云浦》以后部分的整理，就是参照上述两个口述本，并参照《水浒》原著加工而成。其特点是武松上梁山以前的故事已全部得到表现，同时，原书词中某些过于拖沓的情节、细节，以及一些罗嗦的语言、语法上的病句，也都得到了删节和修改，使全书更加精练，提高了作品的文学性。它不仅是一个通俗而生动、形象的阅读本，通过演员的二度创造，也会成为一个很精彩的演唱本。

一九八一年由人民文学出版社出版的《高元钧山东快书选》中，除部分新作品外，载有很多高元钧经常演唱的，并在演唱中反复整理、修改的传统山东快书书段。其中除《鲁达除霸》、《赵匡胤大闹马家店》等单段外，有关武松的唱段，计有《武松赶会》、《武松打虎》、《武松打店》、《武松装媳妇》、《武松大闹公堂》、《武松大闹南监》、《武松大闹快活林》等7个回目24段书。这个选集所收入的传统唱段，原本就是本曲种艺人广泛传唱的、常演不衰的精彩回目，更是高元钧演唱了半个世纪的拿手活儿。高元钧在这些唱段中倾注了毕生的心血，从“荤口”改“净口”到对某些情节的重新布局；从丰富有助于某段书艺术效果的“书外书”，到推敲、润色某个唱句，

他都是兢兢业业、一丝不苟地尽心尽力，致使这些唱段成了高派艺术中的精品。

一九八二年由山东人民出版社出版，署杨立德唱词、刘礼整理的山东快书《武松传》，是这部优秀的口头文学的又一个版本。

传统山东快书《武松传》还有一个版本，是中国曲艺出版社于一九八七年出版的高元钧演出本。全书共有16个回目，其中除《高元钧山东快书选》已有的说唱武松的回目外，尚有《阳谷县》、《闹当铺》、《调虎计》、《飞云浦》、《鸳鸯楼》、《张家店》、《蜈蚣岭》、《白虎庄》、《二龙山》等，共约39个唱段以上（其中大部分回目分段清楚，唯《阳谷县》一个回目约有1700多行，一个唱段是难以容纳的，但未分段；还有《张家店》780余行，《快活林》第五段950余行也都未再分段。故全书的唱段难以确定）。

从为武松立传的角度来看，这个版本当是最全的。它因袭了武松故事“虎起龙落”的两个闪光点。所谓“虎起”不是武松打虎起，而是打李家五“虎”起。这部书的特点是，对《高元钧山东快书选》里没有发表的回目，在写法上，不少段落的故事、情节都有别于《水浒》，也有别于刘同武的口述本。如《闹当铺》、《二龙山》两个回目，《水浒》里武松没有这些事件；而从武松“血溅鸳鸯楼”到“二进十字坡”的一段，也即这部书的《张家店》、《蜈蚣岭》两个回目，故事情节也很不一样。《水浒》中武松“二返十字坡”是被张青店里的伙计捉来的，而在《张家店》中却是武松自己回来的。最突出的差异是，《水浒》里张青提出要武松去二龙山找鲁达等人入伙，并写信介绍，孙二娘将武松改扮成行者，武松便离开了

十字坡；可在这个书段中，故事远非如此，武松和张青、孙二娘刚商量好要去二龙山入伙，孟州兵马副都监皇甫德带领重兵就把十字坡团团围住，紧接着府衙的公人班头杨六带着差役来搜张青的店房。后来张青、孙二娘、武松又大战皇甫德。皇甫德战败带伤逃走，张青、孙二娘放火烧了张家店，才与武松分手各奔二龙山。《蜈蚣岭》也如此。《水浒》在这一段落里，写了武松除掉了“蜈蚣飞天王道人”；山东快书中除写了这段外，还有杀伤姓崔的和尚生铁佛一段。有关生铁佛的那段，见于《水浒》第六回《九纹龙翦径赤松林 鲁智深火烧瓦官寺》。很显然这是把鲁智深的事儿移在武松的身上。当然，这段书在写法上还是有别于《水浒》第六回，具体情节、细节的描写，有其独到之处。通过这个演出本上述几个回目不难看出，演出所要达到的目的，就是为了更好地突出火爆、热闹——山东快书这一重要的艺术特色，使书中扣子结实，使故事在起伏跌宕中发展，以造成说书艺术特有的魅力。

以上所说的是刊印成书的整理本。还有几个整理本也需提到。

一个是孙镇业整理的《武松传》，其篇幅和规模与上述高元钧演出本《武松传》基本一致。这个本子是根据元杂剧、戏曲、民间传说和《水浒》原著等有关的武松故事整理而成。写的是武松从出世一直到二龙山落草。此本虽未刊出，却已在几家电台连续播出。在山东省广播电台播放过两遍，又在山东省电视台连播四十九天，每天一回二十分钟；还有江西省和北京市广播电台各播放一遍，在河北省广播电台播放过部分选段。

另一个是牛德增整理的《武松传》。这个本子除《高

元钧《山东快书选》中有关武松的唱段被收入外，还根据《水浒》的“武十回”补写了不少段落。该本也未见出版，但已在四川省广播电台连续播放过。

此外还有朱庚寅的《武松传》整理本，曾在河北省广播电台播放过。传统山东快书除武松故事外，一九五六年三月通俗文艺出版社还出版了中国曲艺研究会编、孙玉奎整理的《鲁达与林冲》一书，共收入山东快书八篇（十三段），其中《鲁达除霸》、《醉打山门》、《桃花庄》、《火烧瓦罐寺》是根据宋宗科口述原词整理的（最后一篇有部分改写）；《倒拔垂杨柳》、《白虎堂》、《野猪林》、《风雪山神庙》则是孙玉奎根据《水浒》改写的。

快书快板表演艺术的继承

快书快板类曲艺，随着各个曲种的传唱和授徒活动，其表演艺术也是代代相传。按照“优存劣汰”的客观规律，各自的优秀表演传统和高超的演唱技巧被继承了下来。

对于各个曲种来说，表演艺术的继承，其演唱技巧当是主要方面，而面部表情、形体动作，以至于感情、台风等表演方面的问题，也都是不可或缺的部分。

演唱技巧的继承，在板诵体曲种中，一个是击节乐器的持打和运用以及对唱词的伴奏；一个是唱词的板式和唱法。对于吟诵体曲种来说乃是击节乐器的运用和唱腔、曲牌的唱法。

在板诵体曲种中，所持打的击节乐器主要有两种：一是山东快书的鸳鸯板（部分山东快书演唱也有持打四

页竹板的)；再是快板类中的七块竹板(即一副大板和五页节子板)。

山东快书的击节乐器鸳鸯板是随着唱词的传唱而继承下来的。它虽然在整个演唱和表演中只起辅助作用，但却是通篇演唱须臾不可离的一件乐器。其作用，一是用敲击出的“明音”，发出“当”的声响，按节奏形态构成“2/4”的板点儿组成“过门”，去弥补由于语言自然顿歇而造成句与句之间出现的空隙，使唱词演唱起来更加连贯，同时，也为演员的演唱制造换气的“气口”；二是以“过门”板点为模式，增加敲击的节拍，使其组成一段能够独立“演奏”的“套点儿”，做为演唱开始前的“前奏”，或者为某一离开唱词单独表现而又过程较长的形体动作做“伴奏”，也可模拟某些声音相似处的“音响效果”。再就是用拇指按板儿所发出的“暗音”，也即“哒哒”之声，一拍一板地为唱词击节。一方面使其控制住演唱节奏的速度，辅助演员稳住“板槽”；同时也作用于唱词节奏的棱角突出，以加强节奏的冲击力，利于某些情绪、气氛的表现和渲染。

山东快书继承下来的击节乐器，还有一种敲击四页竹板的。左手持打两页小竹板主要用于为唱词伴奏；右手持打两块大竹板，与小竹板合打用于演唱前的“前奏”，或演唱中间简短的“间奏”。持打技巧高的演员，会打得板点花哨，清脆入耳，往往会引起阵阵掌声。

数来宝、快板、快板书的击节乐器“七块板”，也是从前辈艺人那里继承下来的。它在演唱中的作用，也与山东快书中的鸳鸯板相同。不同的是竹板的敲击不会发出铜质鸳鸯板的“当当”之声，但是由于它有一副大竹板相配合，两件不同样式的竹板会打出音响不同的板点

儿，所以又有它自己的特色。便于演员利用不同的板点儿组成丰富多变的“开头板”，不仅在“撂地”演出时可以此招徕听众，进入游乐场所演出也会起到“静场”的作用。打到精彩处则会招来阵阵掌声，引起听众欣赏演唱的兴趣。这种“开头板”并没有统一的模式，而是每个演员根据各自的艺术兴趣、持打技巧和演唱前的现场需要自行安排。

竹板对唱词的伴奏，和山东快书也有所不同。在主要是用节子板伴奏唱词时，其板点儿基本上是一字一响。也即一拍两响。借用音乐简谱表示时值的说法，山东快书伴奏唱词的板点儿是四分音符的时值，即一拍一响；用节子板伴唱词的板点儿是八分音符的时值，即一拍两响，前半拍、后半拍各击一响。此外，在主要是用节子板为唱词伴奏时，不少演员往往在唱句之间，甚或某些唱句的句段之间，加打一下大板，以起到烘托情绪或加强气氛的作用。另有一种用大板和节子板同时敲击伴奏唱词的，有时会在业余文艺演出中看到。其次也还偶尔见到单用大竹板一拍一板地伴奏唱词。总之，这些伴奏方法都随着本曲种的传唱而沿袭下来。

在吟诵体曲种中，“四川金钱板”持打的金钱板，是一种更为复杂的击节乐器。四川金钱板在新中国建立之前，已经是一个成熟的曲种，故它的击节乐器也有了规范，而其整个持打方法也被全部继承了下来。金钱板在演唱中的作用和板诵体曲种的击节乐器有相同的情形，一是控制节奏的快慢，二是起到伴奏的作用，三是为了烘托书中场景的气氛和艺人表演的情绪。在演唱开始时，往往打一通“大过板”（即打“闹台”）使当年闹烘烘的广场，和现今有时遇到嘈嘈杂杂的剧场逐渐静下来，让

观众集中注意力仔细听演唱。同时，有造诣的演员也亮一亮打板的硬功夫，能够惊堂压座。这一点与山东快书从前用大竹板和鸳鸯板奏出的“凤凰三点头”之类的开头板相似，这种“开头板”也是用以安定观众、吸引观众，在使其为击节乐器演奏技巧倾倒。快板书、快板和数来宝在演唱中，也往往打一套非常花哨的“开头板”，其技巧性也很高，不但板点音色多变，而且常用“出手”技巧，如“张飞骗马”、“苏秦背剑”等等。

演唱技巧的继承，其主要方面是板诵体曲种中的板式、节奏及各种唱法；吟诵体曲种中的曲调、唱腔和各种唱法。但是，这些一板一式的具体技巧，都是随着演唱的具体过程而出现、而变异。所以，很难考究出哪一个板式的出现，哪一个唱法的改变，是在哪一个艺人演唱哪一个曲目时变革的。后边章节中有关板式的归纳和演唱技巧的介绍，既是对原有技巧的继承，也是后来革新与发展的成果。

快书快板表演艺术的革新与发展

快书快板表演艺术的革新，其成果主要是在以下几个方面：

（一）对人物形象的刻画与塑造。韵诵类曲艺和其它种类曲艺，乃至传统戏曲在这方面有其共同点，随着历史的伸延，尤其是新中国建立后，它们都面临着由表现旧事物、旧人物到表现新事物、新人物的转变。为了完成好这一转变，艺人们就要深入新的生活，熟悉新的人物，丰富新的知识，学习新的思想。高元钧在《山东

快书漫谈》一文中，曾讲过这种体会。他说：“为什么会演兵不像兵，演学徒不像学徒呢？缺乏生活！脑子里缺乏侦察兵（按：指演《侦察兵》的情况）、缺乏当学徒的生活（按：指演《一车高粱米》刻划大老郭的不成功）。作为一个演员，我没有能够深入到工农兵的斗争生活中去，不了解英雄人物的内心世界是个什么样子。加上自己演武松、李逵、鲁达演惯了，所以一提到英雄时，便总带出些武松气；一提到战斗，便不自觉地流露出鲁达除霸的架式。”这种感受在许多艺人中很具代表性。新中国成立后，随着新生活的开始，艺人们在努力学习马列主义新思想的同时，广泛深入工农兵的斗争实践，他们下农村、进工厂、奔赴抗美援朝和东南沿海的战斗前线，去了解、熟悉各种人物，不少演员还与工农兵交上了朋友，从而使许多新的人物形象在曲艺舞台上放出了灿烂的光彩。

（二）利用、改造旧程式，为表现新内容创造新的形体动作。韵诵类曲艺中不少曲种都演唱过大量的传统唱段，为了表现书中人物，借鉴过姊妹艺术一些旧的程式动作。而有些程式动作已不适于表现新作品中的新人物，所以有的已被扬弃，有的则被改造。同时为表现新人物的需要，艺人们无时无刻不在揣摩，创造新的形体动作。

在韵诵类曲艺表演中，板式、唱法、语言创造和表情、动作相比，前者是主要的，后者是次要的，后者是从属并辅佐前者的。表演中的一举一动，都是随着语言而出现；离开了语言，表情、动作也就失去了存在的基础。唱词中说到的活动，演员可以运用动作来表示，没说到的，单用动作是表现不出来的。动作是依据语言而

存在。可是表情、动作虽是辅助手段，却并非可有可无，而是必不可少的一部分。故表情、动作等表演上的革新、创造，也和板式、唱法等演唱方面的创新一样，构成某个表演艺术家的特殊艺术风格，甚或形成艺术流派。

（三）演员的精神面貌和台风的新变化。曲艺表演的主要特点，就是演员直接给听众叙事、讲故事。韵诵类曲艺也是如此。所以演员的整个表演一时一刻都离不开与听众在感情上的交流。演员与听众的交流当然是随着“书情”的发展来进行，但是，其中又无时无刻不在体现着演员和听众的关系。快书快板演员直接与听众进行感情交流，做为曲艺表演的主要特点，在旧社会的书场上早已有之。不过，在当时的政治环境中，二者只能是一种旧的人际关系。不少听众视演员是为他开心取乐的一种玩物；而演员则把听众奉为“衣食父母”。在新社会里，随着革命事业的发展，人际关系也产生了根本变化。这种变化使曲艺舞台上的演员与听众出现了一种新型关系。演员在“文艺为人民服务”思想指导下，认真严肃地进行艺术创造，亲切热情地为听众演唱，使曲艺舞台上展现出演员与听众亲密无间、互相尊重、情趣健康的新风尚。

快书快板的理论研究

快书快板类曲艺的理论研究，很难看到文字记载。到新中国建立后随着这些曲种的繁荣发展，无论从它传授技艺的需要，或是为了向更高水平发展的需要，都非常渴望有系统性、科学性的理论来指导。山东快书的理

论研究工作起步较早。五十年代初，随着该曲种演唱的新作品很快在全国产生了强烈的影响，一时间学唱山东快书的专业、业余文艺工作者络绎不绝地投向当时在总政文工团工作的高元钧。同时更引起军队政治领导机关和文化主管部门的重视，在办曲艺训练班、传授山东快书技艺的活动中，为了使教学逐步达到系统化、科学化的程度，从志愿军在辽宁开原举办的第二期曲训班开始，在结业前集中一定的力量和时间，对山东快书艺术理论进行探讨，写成小册子，油印成书，作为后来教学的教材。而每期曲训班都再次研讨，对原教材进行修正、补充。这就为后来的理论研究打下了基础。

一九五九年六月由中央群众艺术馆编辑、上海文化出版社出版的《山东快书表演经验》，就是高元钧、刘洪滨、刘学智根据历次的经验总结，经过进一步研究，对原教材进行加工、修改、丰富而成。继而在一九六四年四月作家出版社又出版了中国曲艺工作者协会编辑的《快书、快板研究》。书中“山东快书研究”，仍由高元钧、刘洪滨、刘学智撰写。该书除对《山东快书表演经验》做了若干处补充、丰富和修正外，首次对山东快书创作进行了理论探讨。后来，这三位作者的《山东快书艺术浅论》于一九八二年五月又由人民文学出版社出版。这本书是在原来研讨的基础上，融汇了他们长期的研究成果，重新结构、撰写而成，进一步深化了山东快书理论研究的系统性、完整性。

以上三本书是山东快书高（元钧）派艺术体系的理论研究专著。

山东快书杨（立德）派理论专著，有一九五六年由山东人民出版社出版的杨立德与张军合写的《如何表演

山东快书》。比较有影响的山东快书论著,还有张军的《山东快书的创作与演唱》(山东人民出版社一九八一年十月出版),刘司昌、汪景寿所著《山东快书概论》(黑龙江人民出版社一九八九年六月出版)。

《山东快书艺术浅论》对单段书词创作,从题材选择到表现人物、作品结构以及唱词语言等方面都作了探讨。如在选材上提出的“着眼‘书’字”、“量体裁衣”、“以小见大”等论点;对如何表现人物提出的“在矛盾中塑造人物形象”,“在细节中刻画人物性格”,“在对话中展现人物思想”,“在安排中不离主线人物”等,这一系列见解,对揭示山东快书的曲艺文学特色具有一定的指导作用和实用价值。在“作品结构的几种手法”中,归纳出“说书要有‘扣子’”、“掐头去尾‘说’中间”、“有话即长,无话即短”,以及“包袱的构成”等创作技法。唱词语言方面,在阐述若干基础知识的同时,并对各个专题进行论证。如对“语音特色”、“句子格式”、“合辙押韵”、“平仄四声”、“‘白口’运用”等,都给予了通俗而科学的解释。在“写词小议”一节中,又介绍了写韵文的经验和行之有效的技巧、方法。

《浅论》对山东快书演唱艺术的理论,做了系统而丰富的阐述。从初学者首先要解决的击节乐器的持打方法,到怎样练习打板,和鸳鸯板在演唱中的多种作用,都有详尽的解说。进而触及到非山东方言区的学员,学唱山东快书要解决的语音问题。语音是构成曲种特色的重要因素,是山东快书初学者无法回避的难题。“浅论”的作者求教于语言学,从而科学地分析了山东快书语音和普通语音的差异,找到了普通话语音字调与山东快书语音字调的对应规律,即“阴平变上声、阳平变去声、

上声变阴平、去声开头先往上挑”的字调变换方法(这里所说的“变”,只能说是“近似”)。这一发现,对教学有相当大的应用价值。此外,对构成山东快书语音特色的另一种因素“尖、团音”,也做了有独到见解的阐发。

板式和唱法是山东快书演唱中普遍存在的主要艺术因素。“浅论”以大量的例证对唱词节奏的自然形态和各种板式的特性及其如何运用,逐一做了剖析。“十种板式”(即:顶板、闪板、让板、掏板、抢板、赶板、抻板、滚板、坠板、寸板)的归纳,系统地解释了唱词节奏的全部节拍式样,找到了山东快书板式处理的真谛。在唱法上对“平口”、“俏口”、“贯口”、“快板慢唱”和“唱法十二字释”(即:断连、密疏、高低、强弱、顿拖、快慢)等专题的具体阐述,及其使用方法的介绍,对于演唱避免“一道蹚”、“一拱劲”等平淡乏味的弊病都有很好的指导作用。

《浅论》对演员排练前期的案头工作,即如何理解曲本,和怎么认识并做好语言创造的论证,条理清楚,道理充分。对说书演员运用语言技巧,如“选定语调”、“明确重音”、“安排顿歇”、“挖掘潜语”、“声音化装”等方面,既做了明晰的解释,又提供了行之有效的方法。

“表情动作”的章节里,在开宗明义地明确了山东快书中说唱与表演的主从关系后,着重在“动作三要素”、“设景与部位”、“动作的频繁、单一与夸张”,以及“手、眼、身、法、步”等专题中,从表演的视角揭示了说书演员艺术构思的整体意识。

念字基本训练教材的创立,也是《浅论》中理论研究的成果之一。这是该书作者在学艺和教学的长年实践中,逐步总结积累而成。其中对念字五种技巧(通称“五

力”）的归纳，是在总结前人经验基础上，学习、借鉴语音学有关部分的新发展。它会对加强念字的力度（即字的清晰度）产生明显效果。所以，一些文艺团体和艺术院校曾用它做为演员语言训练的基本教材。书中为练习“五力”编写的绕口令，常听到有人在背诵。

《浅论》是几十年来山东快书艺术理论研究的成果，也是群众智慧的结晶。它所阐发的若干论点，和对某些问题所下的定义，在实践检验中证明了它的正确性。而它对实践的指导也是行之有效的。运用于山东快书的艺术传授中，明显地加快了教学进度，提高了教学质量。在曲艺理论底子薄、基础差的今天，山东快书出现这部理论专著，尽管它还缺乏深层次的研究，也还是为发展曲艺理论埋下了一块基石。

快板方面的理论专著，见于一九六三年四月由作家出版社出版的《快书、快板研究》中的“快板研究”部分，是李润杰、高凤山撰写的。它综合介绍了快板、快板书、数来宝等板诵体曲种的特点，其中也论及战争年代流行于人民军队中的快板，以及农民快板家王老九的快板诗。它所涉及的内容包括了整个“快板家族”。

一九六三年四月百花出版社出版的《李润杰快板书选》其“后记”部分，李润杰在介绍自己如何编、演快板书的过程中，也谈到了曲种的艺术特色和技巧。所以，这篇“后记”是具有一定理论色彩的。

另外，在不少报刊上也曾登载过一些介绍这几种曲艺形式特色、基础知识、编演技巧的文章，有的也具有某些理论价值。

数来宝的理论专著共有两本。一本是一九六四年十月上海文化出版社出版的《数来宝的创作和表演》。这本

书是刘学智、刘洪滨根据一九六一年冬由解放军军人俱乐部在军队内部刊行的同名著作，经过修改、补充，在社会上公开出版的。其篇幅约4万字。

另一本《数来宝的艺术技巧》，一九八一年十月由中国曲艺出版社出版。该书是刘学智、刘洪滨参考了《数来宝的创作和表演》的有关章节，对新的艺术实践进行了深入而系统的总结，重新撰写而成，约十三万字。

该书的特点之一，是对数来宝的基本理论原则提出了不少新的见解。它把数来宝、快板、快板书等曲种科学地加以区分，阐明了它们各自不同的艺术特色。

它在创作上概括出数来宝、快板“叙事说理”的表现方法，以及数来宝在常年发展中所采用的“即兴演唱”、“多段叙事”、“故事性结构”等几种结构手法。其中对“作品贯串线”的论述，是抓住了数来宝作品结构上的关键问题，这个问题解决得好，就会把比较庞杂的事件和时间、场景难于集中的情节，集中而完整地表现出来。此外，书中对数来宝语言格律方面带有定义性的提法，如“六、七单尾对韵句”的基本句式；“对韵句、大花辙”的构词法等，其阐释都比较精确。再有在“‘包袱儿’浅议”一节里，对于数来宝“包袱儿”构成原理的分析和各种“包袱儿”类型的介绍，以及如何表现“包袱儿”、“包袱儿”与语言的关系等方面的论述，都有一定的指导作用和实用价值。

数来宝的演唱艺术，该书也做了系统而科学的论述。除了对击节乐器持打、运用等技术、技巧的介绍外，它抓住了板诵体曲种的主要艺术因素——唱词的节奏与唱法，归纳出八种板式、十二字技巧和三种唱法。其中对于“叙唱”、“数唱”、“诵唱”的解释，和由基本句式所

带来的基本节奏，由正格句式所带来的正格节奏，由变格句式所带来的变格节奏，以及为了表现情绪、烘托气氛的需要而采用的变唱节奏等方面的分析，有其独到的见解。致使对数来宝演唱节奏的各种变化，有了较为科学的说明。

在“杂谈表演”的一节中，根据数来宝表演中自身的特点，着重谈了演员如何联系听众，两个演员间如何配合，和如何处理“包袱儿”等方面的问题。这一部分作者是从介绍自己表演经验的角度着笔的。

吟诵体曲种的理论研究成果，已有专著的是四川金钱板。四川文艺出版社于一九八五年出版了《金钱板表演与写作》（邹忠新讲）一书。据本书《后记》中介绍，它是四川金钱板著名演员邹忠新的讲课教材。他一九五七年教学时，由刘丁、于明静帮助整理讲稿，臧式振、林铁威记录整理唱腔乐谱，打印成《金钱板教材初稿》，以满足学员的需要。后来又有成都市曲艺队出人协助，参考沈慕垠在《工商导报》上发表的《谈四川金钱板》一文，对初稿作了充实调整，定名为《四川金钱板》，于一九五七年十月由四川人民出版社出版。“文化大革命”以后，邹忠新又根据不断实践的新体会，对该书给予丰富和补充，并由张世英等作了记录整理。一九八三年出版的这本《金钱板表演与写作》，就是在一九五七年版本和新讲稿的基础上，由出版社先后约请江沙、圆弓等进一步加工而成。《后记》中还说，本书中附录的传统艺术经验的《七件箱》，是他本人口述，夏本玉、邹嘉仁记录整理的；《蟠龙套》是由他搜集整理的，樊际昌等进行了订正。

迄今为止，《金钱板表演与写作》这本书，是对该曲

种从形式特点到演唱技巧，乃至创作技法，做了全面而系统的阐述的唯一理论专著。该书在第一讲《概述》中，介绍了金钱板的起源和演变以及各种流派，还讲到了曲种的地区特色和传统唱段，既具知识性，而对初学者也有很强的实用性。第二、三、四讲，乃是全书的中心。讲的是打板、唱法和表演。它通过具体介绍和讲解，板谱、曲谱的举例，把演唱金钱板的全部技巧，系统而具体地作了阐述。这无论对初学者的启蒙，或是对一般演员演唱技巧的再提高，都具有较高的实用价值和指导作用。第四讲的最后一节是《金钱板的艺诀》。这些常年流传的艺诀，虽然是若干老艺人的经验之谈，但不乏哲理意味，具有指导艺术实践的理论意义。

书中的两个附录，其中《蟠龙套》谈的是演唱传统唱词时对某些人或物描绘的套式。犹如评书、鼓书、评话中的诗赞、赋赞。这些有固定唱词的套子，乃是很多前辈艺人口头创作的结晶。它的可取之处是语言生动、趣味盎然，艺人把它背熟，演唱时用起来可以“出口成章”；其缺点是比较公式化。

附录二是《七件箱》。其中讲的是金钱板的创作技法。和不少种类曲艺形式的唱词创作情况基本相同，演员往往就是唱词作者。金钱板艺人们不仅编创了大量唱段，同时还在创作实践中摸索总结出一套创作方法。这套方法概括为 28 个字，分成 7 条。之所以叫《七件箱》，其寓意是它像装有金钱板创作方法和程式的宝箱，掌握、运用好，就会有助于写出精采的唱段来。

这 28 个字所分成的 7 条是：“切、纳、剪、集”；“引、证、伏、明”；“钩、卷、球、锁”；“侧、扭、横、详”；“惊、险、疑、瞒”；“烘、烹、冲、

炸”；“真、假、相、形”。

单从字面上看，这些字的含意不甚了然。可是读了该篇的具体阐述后，便会理解到每一个字都概括了一种创作技法。它们具有一般文艺和曲艺创作的规律性的内涵，对于金钱板创作的艺术技巧，是一种独具特色的高度概括。其中从选材、结构，到写作中的具体技巧，以及作品的开头、结尾，通过作品举例，都做了详尽介绍。

相声滑稽类曲艺及其特色

相声滑稽类曲艺概述

相声滑稽类曲艺，是以喜剧风格和滑稽情趣使其形式富有艺术魅力的曲艺品类。除了流行于全国的相声，还有上海的滑稽、四川的谐剧、陕西的独脚戏等。其实不独相声滑稽类，其他各类曲艺也都具有谐趣的追求。幽默和滑稽实乃曲艺总体风格的一种倾向，而相声和滑稽类则是其集中的体现。喜剧性内容、表现方式和艺术手段，成了相声等形式的艺术职能，也是区别于一般曲种仅具风格特征的界标。

曲艺所以具有谐趣的风格倾向，相声滑稽类曲种之所以在曲艺中占有卓特的地位，自和曲艺及相声等艺术观念的形成有关。中国人民素有乐观、务实、喜尚滑稽的性格。曲艺乃民间艺术，和许多民族表演艺术一样，不仅源自民间，并且成熟壮大于民间。其艺术观念相当活脱宽泛和自由，原发着民族性格和民族文化的心理特

征。因此，滑稽和谐趣实是民间艺术的一种“天籁”。它们烙印在一切艺术活动中，消遣和娱乐成为艺术活动的主旨。在中国古代，“百戏”乃是民族民间表演艺术的通称。“百戏”乃百技也。一切摹拟表演和人体技艺，都显示着艺术初兴时期民众对生活的喜悦和对人自身的肯定。它们不可能不是热烈红火充满智慧和谐趣的。汉代的“百戏”包括乐舞和杂技，既有装扮人物也有摹拟动物的乐舞，更有今天称之为杂技和幻术的如扛鼎、寻橦、吞刀、吐火等。唐宋时期“百戏”更盛，宋孟元老《东京梦华录》载，北宋时汴京（今河南开封）每逢元宵佳节“歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里”。名目繁多的“傀儡”、“村田乐”、“划旱船”、“扑蝴蝶”、“十斋郎”、“耍和尚”、“杵歌”、“竹马”等活跃于街头。此起彼伏的叫卖声，以及由叫卖采合宫调而成的“叫声”伎艺，诸如“叫果子”、“叫紫苏丸”等，与“学像生”、“教虫蚁”、“动音乐”、“杂手艺”、“唱词白话”、“打令商谜”、“弄水使拳”等“杂扮”伎艺，相互牵合与振发，喧闹于勾栏瓦肆。宋高承《事物纪原》解释“叫声”伎艺时说：“京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采声调，间于词章，以为戏乐也。”曲艺，就是在这样的氛围成长，并从诸般伎艺中摄取艺术营养的。技艺性是为了娱乐的目的，而娱乐性又使曲艺广采博取、无伎不纳，艺术观念必然是宽泛自由富有弹性的，艺术风格也就不可能不轻松而富谐趣。

然而，在阶级社会，民间的消遣娱乐必然受到政治的干预，也必然为一定社会的伦理和道德观念所规范。于是，娱乐和教育、消遣和讽喻相结合，就成为中国喜剧艺术的源流和传统。古优就是这种结合的生动代表，

也是中国喜剧艺术的滥觞。先秦史料记载，春秋战国时各国宫廷即普遍养优。《国语·郑语》有“朱儒、戚施皆优笑之”。《国语·齐语》记桓公与管仲谈话有“优笑在前，贤材在后”的内容。《左传》襄公二十八年有这样一段记载：

陈氏、鲍氏之围人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。杜预注：“优为俳优。”说明俳优不仅活跃于宫廷为权贵享用，还活跃于乡里为士兵表演。在宫廷中，“优谏”成了中国封建时代最为温和的政治，既是统治者调整其政治的杠杆，也是俳优们得以依附的条件。所谓“优谏”实是以谐戏的语言曲折迂回地向统治者进谏，玩笑的方式包容着尖锐的意见。

《史记·滑稽列传》里记叙了许多古优的故事，“贱人贵马”一则中记有如楚国优孟对于庄王过奢的葬马主张，不是正面反对而是顺势而攻。他沿着庄王的思想倾向和逻辑加以引伸扩大，“请以人君礼葬之，……诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”让庄王在自我的体悟中发现其错误的实质。这便是中国古代“滑稽”的特征。唐司马贞《史记索隐》对“滑稽”一词的注解是：“滑，谓乱也，稽，同也。以言捷辨之人，言非若是，说是若非，能乱异同也。”崔浩云：“滑，音骨；稽，流酒器也：转注吐酒，终日不已。言出口成章，词不穷竭，若滑稽之吐酒。”可见“滑稽”做为民族的一种幽默意识和表情方式，主要是借助语言的“辨捷”。它以“言非若是，说是若非”的语吻，在“乱同异”中求同异而正是非，形式是夸张甚至是憨态的，实质却是智巧而思辨的。所以明姚察在《滑稽释义》中说：“滑稽，犹俳谐也……。以言谐语滑利，其知计疾出，故云‘滑稽’也。”俳谐出自似愚实智

的语言，讽谏源自俳优的憨态和自嘲形式，既能取悦于“人主”，又不伤害进谏者自身。政见化为玩笑，诙谐义归于正，这就是“滑稽”的魅力。中国自先秦以来，俳优得以入史，《史记·滑稽列传》所以能为俳优立传，正如司马迁所说，他们具有“谈言微中，亦可以解纷”的作用。

唐宋以降，优伶做为专业艺人既演出宫廷也活跃于民间，喜剧意识更加自觉，表演方式也更加成熟和发展了。唐代的“参军戏”和宋代的“滑稽戏”，便是在俳优“优语”基础上形成的艺术形式。“参军戏”由具有角色性质的“参军”和“苍鹘”扮演，两人以一愚一智、一谐一庄、一浓一淡、一主一从的对话，形成“咸淡见义”、相互映衬的艺术色调。娱乐的目的更为突出，讽刺的锋芒也愈加犀利了。“参军”往往成为被嘲讽的对象，“苍鹘”则是正面形象的代表。他们的对话酷似今天的相声。高彦休《唐阙史》里记叙优人李可及的一段《三教论衡》：

其隅坐者问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐’。或非妇人，何烦夫坐，然后儿坐也？”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身；及无吾身，吾复何患？’倘非夫人，何患乎有身乎？”上大悦。又问：“文宣王何人也？”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之？”对曰：“《论语》云：‘沽之哉，沽之哉！吾待贾者也。’向非妇人，待嫁奚为？”上意极欢，宠赐甚厚。翌日，授环卫之员外职。

这位李可及被称为“滑稽谐戏，独出辈流。虽不能

托讽匡正，然智巧敏捷，亦不可多得”的名优。这里的谐音曲解还是沿袭古优“言非若是，说是若非”，从而产生谐趣的喜剧效果，中国幽默的智巧总是裹着傻相的外衣。宋代的“滑稽戏”在唐代“参军戏”的基础上扩展，演员由两人增至五人，仍以由参军和苍鹅转化而成的副净和副末为主，“副净色发乔，副末色打诨”，仍然是愚智相对、咸淡见义的格局。“发乔”以憨态傻相取胜，“打诨”以谐趣智语见长。这就为后世戏剧的形成提供了更多的角色轮廓，但“参军戏”和“滑稽戏”的“戏”字，仍是“戏弄”——游戏的意思。它们的喜剧意识既影响了后世戏曲的风格和体式，也影响了相声而后的表现方式和手法。”宋周密《齐东野语》有一则“三十六髻”的记载：

宣和中，童贯用兵燕蓟，败而窜。一日内宴，教坊进伎；为三婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰：“蔡太师家人也。”其二髻偏坠，曰：“郑太宰家人也。”又一人满头为髻，如小儿，曰：“童大王家人也。”问其故，蔡氏者曰：“太师觐清光，此名朝天髻。”郑氏者曰：“吾太宰奉祠就弟，此窜梳髻。”至童氏者曰：“大王方用兵，此三十六髻也。”“三十六髻”以谐“三十六计——走为上策”的双关语，讽刺了“败而窜”的逃跑主义者童贯的窘状。蔡、郑为铺垫和遮掩，童贯才是揭露的目的和本质。讽刺意识蕴藏于游戏之中。艺人已在继承古优传统自觉进行创作了。虚实结合的布置和由表及里的进展，具有匠心。“优谏”也在强化其艺术表现的同时，具有了反映艺人主体意识的讽刺。“三十六髻”的扮演成分也还是服务于语言效果。扮演与对话、蔡郑与童贯、一问与一答仍然是“咸淡见义”的。后世相声的组织“包袱儿”

大体依循了这一格局。元明以来戏曲艺术成熟并日益崛起，但做为古优的“插科打诨”传统并未泯灭，反而寄寓于戏曲的风格和体式之中，副净、副末和丑角等都成为具有特定功能的喜剧角色常在正剧表演之中穿插类似相声的片断对话。明文林《琅琊漫钞》有这样一段记载：

宪庙时，太监阿丑善诙谐，每于上前作院本，颇有朔谏之风。时汪直用事，势倾中外。丑作醉人酗酒状。一人佯曰：“某官至！”酗骂如故。又曰：“驾至！”酗亦如故。曰：“汪太监来矣！”醉者惊迫，帖然。傍一人曰：“天子驾至，不怕，而怕汪直，何也？”曰：“吾知有汪太监，不知有天子也。”自是，直宠渐衰。

这与今天相声名家侯宝林所说的《醉酒》手法全同，也是一个类似“三番四抖”的“包袱儿”，把矛盾一而再、再而三地迭起，然后从高厦跌落，以提请观注，强调性质，在矛盾倾斜中制造效果。

“百戏”的消遣娱乐性质和宽松自由的形式观念，与自古优以来的讽喻传统相互结合，由“优笑”而“优谏”，由讽劝而讥刺，由“既下且贱”的奴隶到成为以艺谋生的优伶阶层，由一般“优戏”渐渐形成并日益发展为独立的不同艺术形式，中国民族和民间喜剧艺术大体经历了这样的历程。相声滑稽类曲艺就是在这样民族文化背景下成长的。以相声这一具体形式而言，它所体现的中国民众特别是城市市民善以轻松态度对待严肃事物的喜剧精神，所谓寓庄于谐的表情方式，正反互衬的描状和把握矛盾的方法，虚实掩映的概括生活的手段等等，都不是近百年出现了相声这一样式才具有的，而是吸取了民族喜剧艺术宝库的营养与民族喜剧意识的精髓。除去优伶所代表着的市民文艺，袒露着民众性灵的民间文

艺，代表着民族文化精萃的作家文艺，都给相声从内容到形式、从意识到手段以全面具体的影响。先秦寓言的说理性、意会性与喜剧性，古代笑话的讽刺精神、对比方法和夸张风格，一般民间故事的荒诞意识、虚拟手法和细节捕捉，以及铺、垫、抖的“三段论”式结构和强调结底以画龙点睛的尾潮式情节等等，都给相声以丰富的艺术营养。作家文艺所具有的语趣、情趣、意趣、理趣，乃至对语言文字的妙用，诸如趣诗、趣联、谜语、字戏之类，也给相声以多元化的启迪。至于市民文艺自身的诸多喜剧因素，则更是无所不包无所不取了。因此，相声滑稽类曲艺虽只指近世或当代曲种，却以几千年中国文化的传统为基础。描述相声这一具体样式的成长轨迹，更将发现相声滑稽类诸多样式的特色。

相声可溯之源极长，可征之史甚短。“说、学、逗、唱”，被认为是相声的四项技艺，也是相声形式的四项基因。“说”，指语言表叙为主的表现方式，区别于以代言为主的戏剧形式。“逗”，指由对话而产生的谐趣，从而确定相声以语言为主而形成的喜剧风格。“学”，指声态和形态的摹拟，显示相声艺术的技艺性和娱乐性。“唱”，则是为说、学、逗服务的技艺手段。这四项因素多是你中有我，我中有你，相互契合和依托的。但“说逗”之间更为紧密、更显重要，多是“说而为逗、逗而靠说”的，“学和唱”也往往融汇于“说和逗”之间。四项形式基因大体在唐宋时期已经具备。古优，特别是唐代的“参军戏”和宋代的“滑稽戏”，已经具有明确的喜剧意识，并且成为卓特的艺术形式。参军和苍鹘、副净和副末之间的对话，更是以后相声“逗”的基型，大体奠定了逗哏和捧哏之间的既相矛盾又相协调的格局，艺术色调和

主从关系也是由此而产生的。既可以视为古代的相声，又可以当作戏剧的雏型或滥觞。“说”和宋代“说话”艺术关连，“说诨话”直是后世单口相声的胚基。说书人以第三人称与观众直接交流感情的方式，决定了相声是曲艺的一种，而不是戏剧性的。“学”可由相声这一名词的衍化而窥测其漫长的历史轨迹。宋代有“学像生”的记载，还有“学乡谈”、“叫果子”一类的伎艺，但此时的“像生”驳杂而未能精一，尚不是一种独立的艺术样式。但摹拟方言乡音和市声叫卖以取乐于人的契机确是显现了。明清有“象声”，乃“口技”之别称。清康熙年间李声振《百戏竹枝词》里有“口技”一首，作者自注：“（口技）俗名象生。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。”这种躲进布幔或隐于暗室以摹拟人言鸟语并表演故事的技艺，一直到近世还有。湖南、湖北的“雨伞戏”、“被窝戏”，四川的“笼笼戏”、“相书”等都是类似的口技艺术。相声艺人把这种隔离观众秘密表演的技艺称为“暗春”，把和观众直面交流的现代相声称为“明春”。相声在形成中有“暗春”与“明春”并存、“暗春”向“明春”转化的更迭过程。这一过程显现了相声由技而始、技艺并重、技附于艺的特征。布幔的设置与拆除，体现了艺人的形式观念，以及与观众交流情感的方式的变化。当艺人走出布幔，贫乏的舌簧技艺就不敷演出的需要了，他们必然要面对观众及整个社会，把仅仅由摹拟而产生的官能愉悦向更为丰厚的喜剧层面深入，于是，不断综合与开掘“说”与“逗”的手段和蕴含，在“说、学、逗、唱”相互契合与振发中形成了现代意义的相声。“学”不单是相声的摹拟功能，也同是相声形式的躯壳，正是有“像生——象

声——相声”的演化过程，现代意义的相声艺术才在清末出现。一九一八年出版的英敛之《也是集续篇》，称相声艺人为“滑稽传中特别人才”，并描述说：

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。

这里已将论说的体制、讥评的内容与形相、音声的表现方法熔于一炉。“学”所体现的技艺性与展览特点始终成为相声的一种风格。于是“唱”也就自然做为相声的内容和手段而被包容在整个艺术体制之中。既有相声本功的唱也有一般的“学唱”，诸如太平歌词、时调俗曲、市声叫卖等等，都做为“百戏杂陈”的伎艺展览而体现着相声艺术的广容性，相声就是由此而产生了对于艺术各种元素的吸附和凝聚力。

应该强调相声在整个滑稽类曲艺中的地位 and 影响，它既是所有民族和民间喜剧意识与手法的集中体现，又影响了所有近代或当代喜剧艺术品种的成长与发展。近世兴起的上海和江浙一带的独脚戏，不论是一人、两人或三人的形式，也无论其表叙方式或对话特征，更无论其反映的市民情趣和地方风情，都可以看到它们与相声的密切联系。近年来兴起的“陕西独角戏”虽然与上海和江浙的“独脚戏”迥异，但是其曲艺的表演方式，一人多角、虚拟写意的表现方法，特别是以语言和对话为主要表现手段的形式特征，都是相声这一形式的变通与扩展，实是一种溶进戏剧手法而更加突出了表演特征的具有新的形式意味的单口相声。谐剧也是新兴的形式，戏剧的意识和因素虽较前者更显充分，但与相声的共通之处也是显而易见的。扩展的空间、假定的表演、“一人

独演，独演一人”的手法，都是由于有了相声这一深有群众基础的参照系而协调有致的。因此，在以后的论述中，我们得采取以相声为主线、分别兼及其它形式或品类的方法，使得重点和层次更为突出和鲜明。

相声

相声成熟于近世，自北京发祥，而后活跃于京、津及北方一些城市，经五、六代艺人的传承与发展，大体经历了清末民初的初兴期、本世纪二三十年代的成长期、三四十年代的成熟期、解放前夕的衰落期、中华人民共和国成立后的繁荣期几个阶段。初兴期以“撂地”为主——流浪街头、划地为场，地区不定、场地不定、节目内容不定。多半酌意而为、随意增减，乃至东拉西扯、技艺参半，还带有以艺行乞的性质。活跃于清同光年间的朱绍文（艺名“穷不怕”，一八二九——一九一四）是这一时期杰出的代表人物。关于他的生涯，同治末年《都门汇纂》的《都门杂咏·技艺》门里，有咏“穷不怕”一诗。题注：“其技以白沙撒字以博人赏。”诗为：

白沙撒字作生涯，欲索钱财谰语赊（发），弟子更呼贫有本，师徒名色亦堪夸。

光绪初年《朝市丛载》也转录此诗，并有尾注：“白沙俗名白土子，或称白沙土子。”可见“穷不怕”在当时已享名。他边撒字边演唱，击节而用的两块小竹板——玉子上，刻有“日吃千家饭，夜宿古庙堂。不作犯法事，哪怕见君王”的趣诗，是他艺名的进一步注脚。他家的门框上有一幅“无时不怕穷经皓首，力（励）精食（矢）志朱紫著身”的门联，横批是“舌治心耕”，更标明了他

的生活旨趣，也隐含着他的艺名。“穷不怕”演出于当时北京的地安门外、天桥等平民游乐场所，常在街市路口、行人聚集的地方，先用白沙子划一大圆圈儿（俗称“划锅”）做为表演场地。然后边撒字边配以说唱以吸引观众。相传《字象》为朱绍文代表作，采用“一字、一象、一升、一降”的方法，先撒一个字，说它像什么东西，做过什么官，为什么丢官罢职：

（甲撒一个“一”字）甲 一字像擀面棍儿。

乙 做过什么官？

甲 巡按。擀面不是在案板上吗？这儿擀，那儿擀，哪儿厚擀哪儿，在案板上来回寻。

乙 因为什么丢官罢职？

甲 因为他心慈面软。心慈不能掌权，面软吃不了抻条面啦！

这正是继承了古优“言非若是，说是若非”的俳谐传统。朱绍文的唱也很出色，“太平歌词”等俗曲多是市井的“劝世歌”，如《大实话》：

庄公打马出城西，人家骑马我骑驴，一回头看见一个推车汉，比上不足比下有余。天为宝盖地为池，为人好比浑水鱼，妯娌们相和鱼帮水，夫妻们相和水帮鱼。阎王爷好比打鱼汉，不知来早与来迟，劝诸公吃点儿吧喝点儿吧，行点儿德做点儿好那是赚下的。相传单口相声《老倭国斗法》、《乾隆爷打江南》、《假斯文》等，对口相声《保镖》、《黄鹤楼》，三人相声《四字联音》等，都是他和他弟子的传世之作。朱绍文做为初兴期相声艺人的代表，反映出这门艺术技艺参半还具有古代“杂戏”性质，社会生活和喜剧意识只是开始渗透于不同体裁和题材的笑话、语戏之中，技艺手段虽然多元但仍不是贯

通和完整的。和朱绍文同期的艺人还有“醋溺高”、“孙丑子”、“韩麻子”诸人，比朱绍文略早的著名艺人有张三禄、“相声马”等。朱绍文有弟子“贫有本”、“富有根”、“范有缘”、“徐有禄”等，据云后世相声多缘自“朱派”脉系。

“撂地”演出虽然在“风来乱，雨来散”、“刮风减半，下雨全无”的“明地”，但也在不断演化。开始是随意划场，继而是“明地”固定。北京的鼓楼和天桥，天津的三不管、六合市场、谦德庄、河北鸟市和河东地道外等地，多是市民、特别是城市贫民聚居出没的所在，常有“明地”专演相声。开始是单档的，即使是对口形式捧逗二人也要照顾四周观众相对而站。而后随着艺人增多，以及同行师徒串联，艺人逐渐集合成群，合作轮流演出。场地比“划锅”时拓宽，由圆形而呈长方形，并逐渐设置了条凳，中间摆上了“迎面桌”以形成演出中心。艺人依然对面而站，但里手一侧遂由客座变为艺人休息、候场所在，于是三面观众的剧场趋势大体形成。以后，四周又扎起席棚，日臻完善了由明地向茶社及剧场的过渡。明地演出也由白沙撒字和太平歌词渐渐改为“门柳”形式。“柳”是唱的意思，“门柳”即开场前以唱的方式招引观众，类似戏曲的开场锣鼓。多取流行的俗曲小调，或轮唱或齐唱，以红火热闹取胜。流行的“门柳”有“发四喜”，以福、禄、寿、喜为题，实是祈祝吉祥一类的喜歌。也有“卖唱本”一类的“劝世歌”，如《公道老爷劝善》中的几段：

混沌初分实难学，谁知道地厚天有多么高；日月穿梭催人老，为声名把力劳，难免生死路一条，八字造就命里该着。

树大根深长得稳牢，人受那个调教武艺高；井淘三遍吃甜水，劝明公忍为高，千万别跟小人学，小人过河就要拆桥。

买卖人能忍和气生财，不论穷富一样看待；买卖都是熟主道，上柜台笑颜开，休要发死莫发呆，像这样买卖怎能不发财？

.....

由明地至席棚演出日趋正规，节目也开始定型。不仅台词相对准确，节目和艺人安排也大体有序。哪些段子红火适于开场，哪些段子易见功力能够稳住观众，哪段时间有怎样的观众，怎样的观众喜欢怎样的段子等等，艺人心中已经有数。同时，艺人也可以临时改变台词，捧逗之间为“活对儿”从不固定，节目可长可短时有即兴发挥。在此期间，“撂地”也从未泯灭，直至新中国成立以前仍是不少流浪艺人谋生的手段。大约在二十年代前后，出现了由席棚发展而成的书场、茶社，并逐渐接纳了相声艺人演出。这是相声走进剧场、登上舞台的前奏，也是相声进入成长期的一个标志。从形式上讲茶社已远比席棚条件优越，观众开始由对面而坐渐次改为前后排坐，有了并不很高的舞台，初具正规剧场的规模。但从性质分析，只是席棚的进一步改善，节目的灵活性、观众的随意性以及经营的集体性仍然是席棚或撂地式的。茶社可分为前后两期。前期茶社仍是撂地的变通形式，后期茶社则是剧场的雏型。演出已经是独立的商品性行业，并且是经营者借以谋利的手段了。此时，相声节目内容日趋丰富，节目数量陡增，各种形式也更加完整、定型。“单口”已完全由笑话或评书中蜕化出来，溶进更多世俗生活的内容；“对口”也日益繁衍，色调各异：

舌剑唇枪的“子母眼”、以说为主的“一头沉”、富于韵诵的“贯口”、利用方言的“怯口”、学唱戏曲的“柳活”形式，都先后脱颖而出，并涌现出一批传统保留节目。许多著名艺人也各擅其长、各显其美。活跃于京津之间的“八德”是这一时期的代表人物。“八德”的名字是：王德龙、马德禄、李德钊、焦德海、刘德智、张德泉、周德山、李德祥。他们的共同特点是会的多，使得活。一个艺人至少会几十段，甚至上百段。如马德禄就有“相声公司”的称号。焦德海则以见识广、根底深，细腻、稳健见长。刘德智则略有文化，在净化语言、丰富滋味方面多被称道。“八德”中最负盛名者为李德杨（艺名“万人迷”）。据云，他是第一个把相声打入剧场，并在和其它曲艺、杂技节目合作中“攒底”——演“大轴”的风云一时的人物。他单双不挡、说逗俱佳，有“冷面滑稽”之美称。《大审案》、《绕口令》、《交租子》、《洪羊洞》等对口，据说即出自他手；单口如《宋金刚押宝》、《五兴楼》、《可鸪进京》等，也是他常演的节目。

二三十年代是相声向剧场跨进并臻成熟时期。以天津为例，在三十年代后期，专供曲艺演出的场地，大小茶楼、书馆、茶园等即有近三十处，而像“燕乐升平”一类的杂耍园子也继起步入艺林，与方兴未艾的诸种戏曲形式争衡。茶园向剧场的过渡是必然的。完成的标志集中体现在经营及表演方式上。剧场演出不采取“零打钱”的办法，观众减少了流动性，节目和艺人也就相继稳定下来。后台不仅有了专门派场、捡场人员，艺人也将他们所会和所演的节目制成竹牌挂在一处，此即后来“节目单”之雏型。由于相声和其它曲种及杂耍同台，节目衔接较紧，演出时间有限，撂地时的种种技艺如白

沙撒字、太平歌词、开门柳等内容就要删除，垫话也渐由“题外语”向“题内话”转变，成为相声结构的有机组成部分。即兴抓哏——临时现挂的传统自然还保持着，但由于正规化的气氛也渐次比地上收敛。尤其在群英竞技中要求艺人在艺术质量和表演风格上致力，于是，性格演员和流派作品开始出现。二三十年代枝叶纷披、外向繁衍的局面，日趋向内向深化，许多传统名篇开始定型，不少流派代表出现，相声艺术更加成熟了。张寿臣（一八九九——一九七〇）乃承上启下的艺术巨匠。他自幼随父张诚甫学说评书，十五岁拜焦德海为师，二十岁以后又与李德钊多年合作。在单口方面得利于后者，在对口上受益于其师。他从艺时间甚长，历经清末、民国、军阀混战、日本入侵、国民党统治和新中国建立几个时代，饱经风霜，谙熟世态，因此，思想深沉，目光犀利。他的作品厚积而薄发，极其充分又极其含蓄地触及了生活本质，成为这一时期世俗生活的丰富画卷，为相声贡献了一批堪入中国或世界文学之林的名篇。今天流传下来的传统单口相声，大都经过他的筛选、生发和锤炼，成为他艺术成就和风格的代表。

张寿臣的单口多注目畸形社会的变态生活——变态的心理、行为及人与人之间的关系。通过鞭辟入里的剖析，愤怒挞伐了旧世界的不可救药。《小神仙》即由一个江湖术士——相面的如何突然发迹入手，展示了那个社会一般市民朝不虑夕、命运乖蹇的生活。《化蜡扞儿》描摹上层市民的家庭关系，虚伪和自私压倒了人伦与人性。《贼说话》反映底层的世相，贼不仅没有偷成反而“被偷”，“贼说话”打破了“贼不语”的惯例。《娃娃哥哥》是天津独有的特产——泥娃娃竟成了一个家庭的“兄

长”，于是，有娃娃者置而不信，制娃娃者从中牟利，接引娃娃的道徒也因此陡然而富……。张寿臣的描绘以细腻见长，即使取擷于民间的传统题材，也要溶进丰富的现实内容，做到“借趣闻于前朝，发讽刺于当代”。他的《三瘸婿》说的是媒婆骗人，却从当时鞋铺生意经入手。他的《杨林标》原是语言文字游戏，但尽力嘲讽虚伪的世俗关系。张寿臣创作的对口如《揣骨相》、《喂政部》等都以嬉笑怒骂的形式讽刺了军阀和时政的腐败。相声到了张寿臣一代，与生活的关系更加密切，现实主义的讽刺传统也愈益自觉了，相声真正地成为了市民的艺术。

四十年代京津曲坛惹人注目的还有“五档相声”的说法。他们是张寿臣一档、马三立一档、常宝堃一档、侯宝林一档、戴少甫一档。张寿臣虽然在师承上晚于“八德”，但基本上与焦德海、李德钗等比肩，如前所述，可视为“八德”之总大成者。常宝堃和侯宝林是四十年代的风云人物。他们的艺术节奏和触角，反映了当时相声发展的趋势和倾向。这是相声深入市民一簇千花的鼎盛时期，也是相声由兴而衰危机潜伏的时期。不仅节目在日益丰富，队伍也在分蘖繁衍。相声已经牢牢占据舞台，成为“什样杂耍”的骨干节目，类似“相声大会”式的专场演出也很时兴。但相声和整个曲艺、戏曲舞台艺术一样，在内战频仍、人心浮动的背景下，不能不受当时国国民情的影响。殖民地和商业化，一方面刺激一方面也在摧残着相声艺术。对于一些观众来说，及时行乐的情绪和对时政的不满往往相互夹缠。对于不少艺人来说，艺术的角逐竞争之中，时而投合也时而流露庸俗的低级趣味。“五档相声”只是概括的说法，在他们前后更有星罗棋布的“一簇”。马三立和侯宝林在“五档”之中更富

代表性。

马三立（一九一四年生）是相声“八德”之一马德禄之子。马德禄为相声宗师恩培（原名恩绪）——“相声恩子”的门婿，乃相声流派中讲究“文哏”的一脉。马三立的功绩在于把传统相声更加世俗化和市民化，从而使这一形式在津门生根，具有更为浓郁的天津风情。马三立是性格演员，他善以自嘲手法把第一人称“我”做为讽刺对象。而“我”又是小市民思想意识的一种类型，具有世俗意识的种种通病，如吹牛撒谎、欺骗伪善、不懂装懂等等。这样，马三立的相声就不仅在表演风格并且在题材内容上更加贴近市民阶层的观众，成为相声“大俗”的代表。然而，在艺术表现上，他又是刻意求精的。他善于铺垫，善于夸张，善于以语言的表叙强化荒诞的情节和际遇，善于渲染喜剧性矛盾的过程和细节，因此，他的风格又是蕴藉含蓄属于幽默型的。《开粥厂》的“马善人”、《卖挂票》的“马喜藻”（洗澡）、《文章会》的“马大学问”等等都成为市民意识和心态的典型，也是马三立风格的代表作。

如果说马三立是就俗的代表，那么，侯宝林则是趋雅的典范。侯宝林（一九一七年生），12岁在北京学艺，初学京戏，后习相声，先后拜常宝臣、朱阔泉为师。曾在北京鼓楼、天桥一带撂地，一九四一年在天津声名大振，与常宝堃等齐名。侯宝林以学唱著称，追求华美，讲究风度，声音清脆，语言干净，动作潇洒。不是把自己丑角化，而是着力提高演员的主体地位和价值。多以叙述评论的角度阐发生活和艺术中的幽默，从而保持自身清新高雅的格调。他为自己规定两条原则：一是骂人的“荤口”不说；一是乞怜的“贱话”不说。这在四十

年代票房价值左右一切、色情和刺激笼罩着的津门曲坛十分难能可贵。侯宝林在天津把自己的相声由“倒二”推进至“攒底”的位置，不是靠随波逐流，而是靠更新的内容、手法和节奏，为相声在新中国成立以后进入艺术之林奠定了基础。他的代表作《改行》和《戏剧杂谈》等都含蓄而丰富，溶欣赏性、知识性和趣味性为一炉。他说唱结合的表演方式也具有独树一帜的出新意识。

“五档相声”中的常宝堃（艺名“小蘑菇”，一九二二——一九五一年）也能适应时代节奏和趣味的变化，以滑稽和谐趣的风格取胜。他生于多事之秋，常在表演中即兴“现挂”，嘲讽时弊。一九四四至一九四五年间，日本侵略者为了强化对华战争，有所谓“献铜献铁”运动，常宝堃在表演传统节目《耍猴》时“现挂”说：“咱俩要猴儿的话，我得用嘴模仿锣的声音。”“我的锣献了铜了。”不久，他又演了由他弟弟常宝霖编的《牙粉袋》，佯说“强化治安”之后面粉反而“落价”了，只不过袋儿小一点儿——牙粉袋那么大。此后，他还编了《打桥票》，讽刺警察敲诈勒索的罪行。为此曾几次被捕受辱。全国解放不久，朝鲜战争爆发，常宝堃主动参加中国人民赴朝慰问团文艺分团，在炮火纷飞的战场为“最可爱的人”演出，直待他历尽辛苦、将要凯旋的前夕，不幸被敌人的子弹夺去生命。常宝堃乃是杰出的爱国主义艺人。

“五档相声”中的戴少甫一档以活路宽绰、语言干净、善于出新见长。《数来宝》等节目因别具一格而轰动一时。

“五档”当然不是全面的说法，诸如刘宝瑞、张杰尧、阎笑儒、郭荣启、刘奎珍、高德明、王长友、王世

臣、罗荣寿等也都各擅其长，各有自己的节目和观众。自三十年代开始，京津“地上”或茶社还出现了一批女艺人，往往与男艺人混合双档，至四十年代更盛。以天津为例，出名的就有于小福、于佑福、大苹果、二苹果（孟吉春之女）、来小如、耿雅林、耿四福、刘玉凤、李玉凤、王玉凤、赵雅玲、胡伯英等。她们多半艺人出身，开始在舞台上也还认真作艺，而后为迎合庸俗低级趣味，也时有不甚规矩的表演。总之，相声到了四十年代后期，已经把艺术触角伸进生活的各个角落，犀利地解剖着生活的每一细胞。相声在题材不断扩大的同时，已经被狭窄的市民圈子套住，难以再向其它阶层深入一步。而寻求刺激的小市民趣味，又在时时侵蚀着相声的肌体，日趋降低着相声的艺术格调。几与乞丐同伦的生活处境，使许多节目充满虚妄和失望、自轻和自贱、自嘲和自厌，相声在整个民族艺术的低谷中比其它形式跌得更惨，相声在岌岌可危之中。

中华人民共和国的成立是中国命运的转机，也是整个民族和民间艺术的转机。相声也因此发生了翻天覆地的变化。突出的标志是，相声不再是一种“玩艺儿”，而是做为一种艺术，开始步入文艺之林和大雅之堂，取得与其它艺术形式平等并列的地位。相声艺人也不再是与乞丐同伦、所谓“无福之人伺候人”的“欢喜虫”，而是做为党的文艺工作者——“人类灵魂的工程师”，在经济和政治翻身的同时，获得了社会主义主人翁的地位。相声开始进入了它的繁荣期。

五十年代是相声蓬勃发展的阶段。首先就是洗涤旧社会的污泥浊水，从狭窄的市民圈子和低级的情趣中挣脱出来，使这一形式成为广大工人、农民和知识分子喜

闻乐见的艺术形式。建国初期，北京成立的“相声改进小组”，反映了这一除旧布新的过程。以侯宝林为代表的一些著名艺人，在作家、语言学家老舍、罗常培、吴晓铃的帮助下，对旧相声加以革新整理，并创作适应时代的新相声。重视语言的净化与提炼，采用规范的普通话进行表演，抛弃北京土话中不够纯洁和健康的成分。语言的改革，使相声的艺术格调得到显著的提高。新相声创作是在“笑着向昨天告别”的心态下进行的。一是对旧世界的批判，一是对新生活的赞颂，往往结合着正在进行的各项政治运动，表明艺人朴素的情感，也同时表明相声具有为新社会服务的功能。其次，就是相声的战斗传统和讽刺锋芒，进一步得到了发扬和磨砺。在旧社会，由于种种压迫，相声像被踩在泥淖里的小草，始终是瑟缩、极不自由、曲折变形地生存着，讽刺受到了限制。而在新社会，在阳光下生长，有党的哺育和培养，相声再也不是“带着枷锁跳舞”了，它成为人民群众驱散旧社会乌云和阴影的响鞭，医治人民受伤害灵魂的良药。因此，讽刺的自觉性和深刻性都是旧相声无法比拟的。由于新文艺工作者的介入，新相声的创作并不停留于一般对政治运动和政策指令的配合上，而是提高相声的艺术使命感，发掘并继承相声的现实主义传统，以讽刺这一相声所具有的艺术特长，反映并干预生活，从而从根本上赋予这一形式以鲜活的生命力。五十年代，以何迟为代表所创作的一批针砭、讽刺人民内部不良风习的力作，在相声界产生了强烈的反响，也同时影响了整个社会，从而奠定了相声在艺术界的独特地位。而歌颂新生活、歌颂灿烂的阳光，则是广大人民群众的心声，相声出现了新的品种——“歌颂相声”。它以新的格调和

趣味抒发着人们对新生活的喜悦感情。对于传统作品，在“百花齐放、推陈出新”方针的指引下，也重新给予加工、整理、继承与革新。应该说，新中国建立不久相声就取得了辉煌的成就。它不再局限于北方的市民阶层，而是遍及全国广大城乡，成为最受人们欢迎的笑的艺术品种。五十年代初期相声已经出现了一批新的优秀演员、作者和作品，踏上了自己艺术发展的坦途。

遗憾的是，五十年代后期，由于“左”的思潮影响，政治生活的正常局面渐渐被破坏了。真话不敢说，缺点不能讲，对官僚主义等不正之风的批评被诬为“攻击党的领导”，对生活里落后现象的揭露被斥为“丑化社会主义”。于是，一批反映群众心声、切中时弊的好相声，统统被打成“毒草”，并且株连作者和演员，戴上“右派”帽子。从此，讽刺艺术被列为“禁区”，人们一提讽刺就噤若寒蝉，视为畏途。而后，随着政治运动的愈加频繁和文艺战线批判所谓“修正主义”的不断升级，相声通向生活的大门渐渐关闭了，揭露矛盾的言路日益堵塞了。讽刺既不能要，那么就只好在狭小的圈子里搜索所谓的“光明面”。而在经济浮夸、政治膨胀、“五风”泛滥的日子里，“假大空”是被当作“光明面”吹得天花乱坠的。于是，虚幻和矫饰的作品便应运而生。相声再也不成为相声，而变为浮泛的空喊、“政治的对话”。就这样，由于背离了现实主义道路，不仅扼杀了相声的讽刺传统，也堵塞了相声歌颂的道路。讽刺的急剧衰落和歌颂的畸形发展，这自然是对现实主义传统的反动。

六十年代初期，相声界就笑是目的或手段问题进行讨论。中国曲协在北京召开了相声座谈会，到会的相声界人士经过讨论，比较一致地肯定了相声的讽刺性能，

指出讽刺是相声艺术的特长，“但不排斥歌颂，也兼有介绍知识、娱悦观众等性能”。但由于种种原因，这些积极正确的主张既不可能扭转当时盛行的“左”的倾向，也无法扳回相声艺术的现实主义传统。笑，本来既是相声的手段，也是相声的目的。然而，长期以来，政治和艺术的关系常常处理得不当，多是把“政治”和一时一地的运动等同起来，政治既强踞于艺术之上，为“政治”服务必然成了政策的图解。所谓“说中心，唱中心，演中心”的口号，不仅助长相声脱离生活也同时助长相声脱离艺术的倾向。“文化大革命”期间，这种倾向达到了登峰造极的地步。只要翻看一下“四人帮”时期的某些相声便不难发现，在那里光明与黑暗、真理与谬误、真善美与假恶丑完全被颠倒了，因此无论讽刺还是歌颂，都成为谩骂和阿谀、诽谤和献媚的手段，这实在是艺术的堕落。相声在伟大的转变中又经历了严重的曲折。

“四人帮”扼杀艺术，禁绝讽刺和笑，把相声诬为“耍贫嘴”。在“文革”的十年，曾经获得新生的相声艺术，再次沦于死亡的边缘。因此，这群丑类一被打倒，相声就如澎湃汹涌的潮水，迅速冲破禁锢的闸门，立即发挥了冲锋陷阵的战斗作用。残酷的血腥统治，使人们长歌当哭；重新迎来的春天，使人们喜泪纵横。相声抒发了广大人民怒不可遏的政治情感，传达了整个时代的情绪。出现了一批矛头直指“四人帮”、揭露其色厉内荏的反动本质、嘲笑其可耻复又可笑下场的讽刺作品，真正起到了如马克思说的使人们“笑着向昨天告别”的作用。随着批判的深入和发展，高度的责任感启发和鼓舞了艺术家们的探索精神和斗争勇气，一批锋芒犀利、敢于冲破当时“禁区”的作品应运而生。对长期以来极不

正常的政治生活进行了大胆的披露，抨击了“四人帮”的政治垃圾，也曲折形象地宣扬了党的实事求是的优良传统。相声重新在人们文化生活中取得了声望。全党中心工作转向“四化”以来，相声的触角逐渐深入生活的各个角落，开始触及新时期现实生活的矛盾，对于“左”的路线的种种流毒，对于政治体制和现行制度的种种弊端，对于生活中的许多阴暗面，提出了尖锐的批评和大胆的议论。由于政治生活安定，党的“双百”方针得以贯彻，相声的题材范围和风格品种也越加丰富多样。讽刺功能的发挥，决不意味着对于歌颂新事物相声的否定，也决不排斥那些有益于群众身心健康、富于美感、陶冶性情的知识性、娱乐性、欣赏性的作品。同时由于观众层面的扩大和欣赏趣味的提高，一些追求轻松、智巧和含蓄的幽默型作品也不时出现。相声的文学性在提高，相声将更加贴近生活，更加表现历史和人生的幽默。相声进入了它平稳、持续、健康发展的坦途。一九八一年，中国曲协在北京召开了相声创作座谈会，与会的相声艺术家、相声作家、相声理论家等对粉碎“四人帮”以来的相声发展进行了总结，就相声如何反映人民内部矛盾、相声的审美趣味等问题展开了研讨与争鸣。

但自八十年代开始，特别是八十年代中期以来，相声发展的情况并不尽如人意，相声的艺术地位日趋下滑，虽然其间也时有佳篇问世，并取得较好社会反响，但就总体而言则是几近停滞状态的。原因自是多种多样，但基本上却是由于创作队伍过于孱弱，整体素质、修养、水平低下所致。突出表现之一，便是文学意识的模糊和文学品位的不高。诸如，对于生活的日趋疏远以及对于讽刺的日趋回避，乃是观众普遍指责的一种通病。按常

情而论，相声处于相当平稳和安定的改革、开放时期，社会的民主氛围与和谐空气可以说是自新中国成立以来前所未有的。外部环境为驰骋相声的讽刺性能提供了极其充分而自由的条件。社会上的诸多不正之风以及传统习惯势力所带来的种种影响，亟待相声艺术职能的发挥。建设精神文明的伟大使命是相声队伍渐趋意识并应该勇于承担的。但做为整体，相声在讽刺面前却显得消沉、畏缩、止步不前。这固然存在认识上的原因，即一时还不能区分清楚对“四人帮”及极左思潮与当今时弊和社会陋习讽刺的界限，掌握不准“内部”与“外部”讽刺的分寸。但主要还是一种社会责任感的淡化，是对艺术讽刺与一般谴责不能界定的反映，即只是沉湎于一时一地的情绪发泄而尚不能积淀为讽刺地艺术抒情。从一度出现浅尝而止的“讽刺”作品分析，还大抵把事实与现象的罗列取代艺术形象或典型的创造，把艺术的潜移默化功能误认为声嘶力竭的轰动效应。显然，“骂大会”式的“讽刺”是不会为社会所见容、也不会为观众所首肯的。于是，便知难而退或埋怨外部条件的缺乏民主，或更张易弦以所谓“娱乐性”或“知识性”的官能刺激去换取低层次观众的廉价笑声。再如，无论是讽刺或其它类型的作品，都并不执意于性格、心态、类型、典型的剖析和刻划，而大抵只在传承或套式的题材及手法中堆砌技艺。由于并不能提出或回答时代关切的问题，由于并不自觉坚持相声是文学而文学是“人学”的主旨，于是，类似五十年代“马大哈”、七十年代“假大空”那样的形象便不复出现。应该说这是相声现实主义传统的削弱。再如，许多相声遁入技艺和消遣性的商品行为之中，并不能进一步丰富其表现手段、提高其艺术格调和趣味。

对于传统的继承也大抵是套用或衍化其程式、套路、手段，而对传统精神或滋味儿的体会则是极其表面、肤浅的。尚不能全面地认识传统相声的精神及美学价值，不能发掘传统相声所蕴含的中国民众对于生活的韧性和乐观态度，以及由之产生的那种恣意笑谑的表情方式和软性幽默。传统相声是市民心态的生动纪录，许多新作由于只采取其形式的皮毛而未能把握其精神的实质，因之在文学的表现上则有断裂阻隔之感。究其实质仍是与沿袭多年来“左”的思潮对于传统遗产全盘否定的态度相关，以及缺乏文学意识对待和研究传统的结果。更如，许多新作的追随时代及加强节奏的“创新”，其实也只是无形式意味的“变旧”和“翻新”，尚无新文学观念的参照，更少对其它艺术门类表现手段和方法的成功借鉴。比如，对我国民族喜剧样式以及西方现代艺术的借鉴，等等。即使对于我国现代相声艺术理论和艺术批评的关心也是相当不够的。轻视批评，认为那是批评家个人的事情，是一种表现。漠视批评，只愿意听到好话不愿意听到坏话，把艺术批评当做艺术活动的附庸，也是一种表现。敌视批评，一旦触及批评便归入门户和偏见的相互攻讦，又是一种表现。于是，相声创作被封闭起来陷入盲目性之中。所有这一切大抵皆可视为无文学意识或文学水准太低的反映。显然，还有许多其它原因，诸如独立的相声创作队伍尚未形成、相声作者的许多苦衷一时还不能被许多人所理解等等，都是客观存在的。但无论如何，相声在文学功能上的落伍这一根本关键却是不容忽视。近些年来艺术界的“小品热”崛起，借鉴戏剧、曲艺许多表现手法的“小品”，由于其贴近生活的紧密和时代色彩的鲜明，以及其喜剧风范和艺术节奏的强化，

正在猛烈地冲击着相声，相声确实面临着自我尴尬的困境。

独脚戏

独脚戏又称“滑稽”，流行于上海、江苏、浙江一带，以吴语方言演出，是与相声在风格和手法上颇为近似的一种地方性曲种。独脚戏兴起于一九二〇年左右，早期多由一人演出，主要是口技性的“杂学唱”。在独脚戏之前，上海与江浙一带有一种名为“小热昏”的说唱形式，起源于清末民初；当时民间艺人杜宝林以“说朝报”形式，说唱时事新闻和民间笑话，内容以讽刺时政为主，采取当地流行的“锣鼓先锋”、“三巧赋”、“东乡调”等俗曲、小调，一时称为“醒世谈笑”，后才依俗定名为“小热昏”。早期被称做“滑稽三大家”之一的王无能，初为文明戏的丑角演员，擅长摹拟江南方言、各种市声以及戏曲唱腔和民间小调，在堂会演出时经常表演单独的滑稽节目。由此，渐趋形成一人演出的曲艺形式，称为“独脚戏”。和他同时齐名的江笑笑，也是文明戏演员出身，一度改演双簧，又曾受“小热昏”艺人杜宝林影响，也擅长说唱滑稽故事和小调，并与另一艺人鲍乐乐合作共同表演“独脚戏”。“滑稽三大家”中另一名家刘春山，曾专业唱过“钱子书”，也采取各种滑稽小调编排新闻时事，称为“潮流滑稽”。可见“独脚戏”的产生与地方风情密切相关。江南说唱的喜剧风格与轻松格调，“唱新闻”、“说朝报”的现实性内容和讽刺性态度，文明戏的表演特征和夸张手法，等等，都给“独脚戏”以全面具体的影响。特别是三四十年代以降，北方相声南下演出，

相声的说学逗唱技巧，以及传统相声的世俗风格和现实精神，更给独脚戏的形成与发展以多方面启迪。

独脚戏有名副其实一人单演的“独脚”形式，也有类似对口相声二人合作搭档的形式，还有三人或多人群演类似“小闹剧”的形式。与相声“说学逗唱”四项技艺颇为近似又略有不同的是，独脚戏有“说学做唱”的说法，更强调表情和动作的大幅度夸张。“说”也是说笑话、讲故事，讲究记叙和语言的技巧。《风吹不动》、《吃看》、《清和桥》、《逼煞》、《跑龙套》等都是以说为主的代表。《风吹不动》以趣诗的形式追求语言文字游戏的趣味，提出四句诗要有三个条件：“第一个条件，头一句要说出一样事物，这样事物要坚固牢靠，要大风吹不动的，名堂叫风吹不动。第二个条件，第二句要说出一种动物，这种动物要四脚能行会走的。第三个条件，要承上启下，说一句‘前言接后语’。”如：“风吹不动一座楼，四脚能行一只牛。若要前言接后语，武松杀庆狮子楼。”这实际乃是民间诗谜语戏一类娱乐性内容的纪录、加工、整理和创新。《吃看》也是类似的语言文字游戏，甲乙分别以诉诸于人们视觉的“戏单”和诉诸人们味觉的“菜谱”为题，相互盘问、牵合，从而产生笑料。《清和桥》是传统相声里也有的段子，源自民间故事，仍然是“字谜”性质的节目。《逼煞》则是相声《蛤蟆鼓》的同体，有两段内容结构：前面叫“鹅逼煞”，后面叫“庙铃对口”，由相互诘难的“子母眼”形式，讽刺了以偏概全的绝对化思维方式，实是古代笑话的整理与改编。《跑龙套》也类似相声对戏曲掌故和轶闻的兴趣，以龙套某在舞台上的荒唐举动，意在强调其艺术地位，从而嘲笑他自我吹嘘、自恃其能的毛病。“学”的节目如《学英语》也是语

言的摹拟。今天相声经常搬演的“学外国语”一类的小段，就是从“独脚戏”中借鉴而来的。这个节目的特点是突出酷似逼真的“正学”，而把难以再现的“拗口语”之类做为结底。擅演这一作品的名家姚慕双、周柏春，有较高的文化和外语水平，因此，至今也难以使北方的相声演员企及。以“做”为主的节目是独脚戏风格和形式特征的所在。有别于北方相声的“以说为主”，而是在“说”、“学”、“唱”中都贯穿以“做”，如《广东上海话》、《两个石头人》、《说话》等篇，都是有说有做、说中起做——“起角色”。《七十二家房客》、《新老法结婚》等，更是“说”中有“学”又有“做”，表演的成分、人物的语言甚至要超过或压倒记叙或描写的语言。《各种小贩叫卖》、《滑稽 投军别窑》等节目是“学”中有“做”，“做”不仅使“学”更加活灵活现，也更显得风趣活泼。而《白相大世界》、《各派越剧》等“学唱”的节目，也因“做”的有趣穿插，使得“学唱”更加摇曳生姿。《张飞闯帐》、《借红灯》、《滑稽广东戏》等“做”的节目，则纯然由于表演成分的振发，而使作品和表演更为接近于戏剧的形式。总之，一切类型的作品都以“做”为手段，或使第一人称或第三人称的记叙者具有人物或角色的成分；或使一般记叙与虚拟表演之间具有层次的递进或高潮的迭起特征；或使一般文学语言在形体或表情语言的装饰下越加生动、夸张，具有喜剧的氛围和情境；或使曲艺的特征在戏剧成分的渲染下而更为活脱和自由。以“做”为主的节目如《调查户口》、《剃头》、《阿福上生意》、《自作聪明》等，都更易显出独脚戏的风格和形式特征。《调查户口》原名《半夜叫门》，是根据滑稽小说家徐卓呆作品改编而成的，内容全是人物的对话，

甲乙分别扮演伪警察和辛梅友两个角色，演示旧政权对一般居民的敲诈勒索，采取了误会、巧合、差错、谐音等种种手法制造笑料。一个“辛梅友”(“姓没有”)的谐音展开了两者的喜剧纠葛。当主人公以为是政府发放救济米时，故意报出了虽只一人却是二十九口的谎话。谁知这正是警察征收“人头捐”的口实。最后警察企图把辛梅友送进警察局，而这又正中生活并无着落的主人公的下怀，最后警察无可奈何，悻悻离去。作品在讽刺黑暗社会的同时，表明了“民不惧死”的勇敢精神。《剃头》则是在叙述中虚拟情境，由甲乙两人“起角色”扮演理发师和顾客，种种小道具如三巧板、木鱼槌等都假定为理发工具。表演时大幅度夸张，以理发师与其妻吵架的虚拟背景，渲染理发时的心不在焉、给顾客带来的灾难。

《阿福上生意》是一段三人合演的独脚戏，依据民间故事中“地主与长工”故事的传承情节，表现似愚实智的阿福如何对待悭吝、愚蠢却又自作聪明的“老爷”。其中介绍人这一角色类似三人相声中的“泥缝儿”，周旋于阿福与老爷之间，产生种种笑料。由此可以看出独脚戏越发具有小闹剧的特点。《自作聪明》采取相声“分包赶角”的手法，只由一个演员扮演主人公孟老干形象，贯穿始终。其他次要陪衬人物则由另一演员全部承担。人物的身分区别靠摹拟不同方言显示。这也是根据民间文学中对自作聪明的类型人物所做出如机械、僵硬等行为的嘲讽而生发笑料、恣意夸张。总之，以“做”为主的节目具有浓厚的方言喜剧特色，只是在规模上并不似当时流行的文明戏那样场面庞大、人物众多。这就是后来滑稽戏在此基础上繁衍、拓展，并进而归入戏剧门类的原因。

独脚戏在新中国成立以前经过近三十年的艺术实

践，已经积累了数量可观的保留节目，出现了一批杰出的表演艺术家。有些节目或从戏曲、文明戏移植片断予以生发，如《火烧豆腐店》、《大闹明伦堂》等，一是由隔壁戏移植而来，一是据《三笑》给以改编，无不同时注进了上海及江浙一带市民观众的生活情趣。单独创作的独脚戏，大都具有浓厚的现实生活气息和较强的针砭时弊的讽刺意识，如《钉巴》即着意挞伐上海旧社会“瘪三”的无耻行径。以种种理由拒绝讨乞的老板，并不能对付以种种手段行乞的“瘪三”。讨乞数目随物价一时三涨的喜剧夸张，既是对社会黑暗的生动揭露，又是对“瘪三”性格的形象刻画。《拉黄包车》寄同情于黄包车夫，不愿多付车费的投机商人终于在车夫机敏的手段下败下阵来。《七十二家房客》意在嘲讽与恶势力勾结的“二房东”，揭露他如何以巧取豪夺、善于算计的手段，把一幢楼同时租给七十二家房客。房客与房东、房客与房客之间的纠纷，恰是旧上海世俗生活的写照。其它如《开无线电》、《关店大拍卖》、《各地堂倌》等娱乐性较强的段子，也从不同角度反映着旧社会“大上海”种种畸型变态的世相。《开无线电》以模仿电台节目播音，讽刺电台商业化的种种怪现象。《关店大拍卖》是在形形色色吆喝声的摹拟里，讽刺歇斯底里情绪中的欺骗与狡诈。《各地堂倌》在“本帮”（上海）、“苏帮”（苏州）、“扬帮”（扬州）、“广帮”（广东）等不同菜系的展示中，也注进了当时社会的民俗风情。“学唱”的段子多以江南戏曲、俗曲为模仿对象。《宁波音乐家》用谐音的方法把音阶、节拍与宁波话的形象关系，进行了富有情思和妙趣的类比，使简单的情节穿插与生动的艺术夸张相互结合。《金陵塔》以绕口令的形式，穿插〔夜夜游〕的江南小调，数

唱南京保恩寺十三层宝塔上的金铃。轻快、流利的语言和音乐节奏妙合一体，传达出江南民歌绮丽、凄婉的风格。那时的独脚戏名家，除前曾提及的王无能、江笑笑、刘春山等发轫时期的代表人物以外，尚有善以“做”功享誉的笑嘻嘻、以“学”功和“做”功同时称世的周柏春、姚慕双、杨华生，以及以“唱”功取胜的袁一灵等人。对过去创作、改编的节目大都先后进行过思想和艺术上的加工与整理，不少成为久演不衰的保留节目。

谐剧

谐剧是流行于四川地区一种新兴的方言喜剧形式。类似喜剧“小品”，但有完整的戏剧情节和矛盾冲突。采取虚拟的表现方法，由演员写意传神的动作中假设某一规定情境。冲突中的对立人物常常依附于舞台上的某一道具，以唤起观众的想象，使人感觉对方如在道具附近活动，从而集中视线和焦点。一般群象，采取曲艺的表现方式，根据剧情的需要，“召之即来，挥之则去”，起着气氛和背景的烘托作用。这一形式综合了话剧、戏曲和曲艺的种种特点，由著名艺术家王永梭首创，经历了半个世纪的实践，不仅在四川和西南地区奠定了群众基础，而且在全国也有较为广泛的影响。谐剧，取“诙谐”、“和谐”之义，以笑为武器，运用各种喜剧手段，进行揭露、讽刺和表达幽默情趣。有“一人（演员）独演，独演一人（角色）”的说法。虽然只由“一人独演”，并且自始至终只演一个角色，并不似一般曲艺表演那样随意跳出跳进，但在舞台上却有三种人物之多。第一种人——“观众能看得见的人”，即谐剧演员所扮演的主要角

色。第二种人——“观众看不见而似乎又看得见的人”，这是指同第一种人关系最为密切、接触最为频繁、“在舞台上必须让观众相信和看得见的人”。这种人并不直接出现在舞台上，而是由第一种人以虚拟的手法间接地表现出来，这就需要让第二种人随时同舞台上的道具产生依附关系。比如，舞台上放一张椅子，这第二种人可以坐在椅子上或立在椅子旁，观众一看见椅子就会联想到那个人的存在。第二种人也是谐剧人物的重要组成部分，没有他，戏剧冲突就无法实现，演员的表演也失去了依托，谐剧虚实掩映的情趣则无由产生。第三种人——“观众看不见的人”，是一些次要或穿插人物，只起烘托气氛、活跃情绪的作用，并不一定每出戏里都有。第二种人既然和道具直接关联，道具就是谐剧必不可少的表现手段。它至少有如下作用：一是布置和改造环境。比如，一张木椅可以当做是一辆汽车；一张方桌加两把椅子就象征是一座茶馆等。二是可以显现依附于它的人物。如上面所说的，第二种人只有和它发生联系，才能变看不见为看得见。三是协助演员进行表演。演员只有借助于道具，才能调动舞台、设计动作等。四是产生变形的戏剧效果。如木椅代替汽车后，演员则表演乘客，于是人和车就形成了强烈对比，人的真实和车的变形即产生了某种讽刺或者象征、荒诞意味。当然，这种变形并不是随意的，必须经过演员的艺术处理，就像是戏曲舞台上的以鞭代马、以桨代船一样，道具必须和变形的事物有某种相通或联系之处。谐剧的化妆极为简单，也采取虚拟写意的方法，往往是上半身切合于人物身分即可。

王永梭一九一五年生于四川省安岳县，曾就学于国立戏剧专科学校，有较高的文化素养和理论基础。一九

三九年编演了第一个谐剧《卖膏药》。作品描写一位浪迹江湖的艺人，抱着热切的希望，在城市的一角拉开了场子。“要钱不要钱，圈子要兜圆。”他抖擞精神，开始兜售他的膏药。但周围的看客并不能解囊相助，于是他一降再降由两毛钱降到五分钱，甚至“买一张，送一张，买两张，送三张”，但看客仍然是无动于衷。接着他又施展招数练起把式来。也就在他汗流浹背、拼命挣扎的瞬间，看客们已经一个个悄悄溜走，而收“摊子钱”的熊保长却准时到来。他灰溜溜地喃喃自语道：“熊保长！我就来交摊子钱……药假人不假嘛。”《赶汽车》（一九四三年作）揭露的是那“一去二三里，抛锚四五回，修理六七次，八九十人推”的破烂不堪的交通设施。瘫痪的汽车象征着摇摇欲坠的旧政权。《黄巡官》（一九四八年作）脱胎于俄国作家契诃夫的短篇小说《变色龙》，改编得颇为出色，已经注进了半封建半殖民地社会的毒液，很有些“中国化”了。那种“打狗看主人”，“主人高贵，狗即高贵；主人俗气，狗即俗气”的逻辑，正是当年盛产奴隶哲学的中国的产品。王永梭在旧中国孤军奋战，一个人编演了一批优秀谐剧作品，使这一新的艺术形式得以诞生。他的作品从许多细微、别致的侧面，反映了四川人民，特别是城市底层群众生活与斗争的历史以及他自己的切身感受。作品并不仅仅着意于引人发噱，而是力求揭示生活的底蕴，在那些细水微澜中挖掘潜藏在生活中可笑的、被扭曲了的形象背后的“潜流”。不少佳篇具有幽默、含蓄、凝重的风格，像一首首耐人寻味的诗篇。

陕西独脚戏

陕西独脚戏是假借江浙和上海一带流行的“独脚戏”之名，由当代业余喜剧家石国庆于七八十年代之交首创的。陕西独脚戏是名副其实的一人“独角”，具有较重的表演成分，类似四川谐剧，但又不尽相同。谐剧截取的多是生活的横断面，强调在既定的时间和空间里，表现生活的一个片断。其舞台空间和规定情境都是角色虚拟假定的，一般没有跳跃的时间变化，场景相对固定。而陕西独脚戏则更接近于故事，以时间线索为基线，截取的多是生活的一个纵剖面，有时间的流程和场景的转移，但却是由第一人称的演员和角色虚拟假定的。和一般故事及单口相声不同的是，演员和角色结为一体，“我”是喜剧人物或性格的一种类型或典型；表叙成分极少，往往以三言两语进行简短的交代，而挪出更大的容量加强人物的对话和表演，从而相对扩展富有戏剧性的场景。而表演方式也是虚拟写意的，点到而已，但比一般故事更重表情和动作。谐剧的角色从不跳出跳进，一般是一角到底，独脚戏却是曲艺式的一人多角，但不同于一般故事和单口相声的是，多角围绕一人——第一人称的“我”。这就是由石国庆扮演的喜剧形象王木犊。陕西独脚戏即因“王木犊”的艺术魅力而享名一时。根据作者的设计，这是一个“不富不贫、不武不文、不懒不勤、不灵不笨”的凡人形象，在王木犊的性格中既具有相互牴牾的两面性，往往于木讷中透着机灵、于机智中显出愚蠢，又于两面性格的相互转化和衔接中表现出机械和僵硬的特征。生理上的机械动作，心理上的麻木状态、

意志上的偏执、观念上的偏见、情感上的偏爱等等，都是王木犊喜剧性格的源头。作者所以取“木犊”之名，是为了加强地方和民间色彩。陕西关中地区群众常以“木犊”之名称呼那些有点“赖”、傻乎乎却挺可爱的男孩儿。“木犊”或源自“牡犊儿”，即小公牛儿，是陕西民间对一般顽童的昵称。作者采用“木”字，或是由于喜剧形象有“木讷”之性格。关于“王木犊”的独脚戏，自一九七九年在“全国职工工业余曲艺会演”期间，作者首次推出其代表作《秦腔、歌舞与离婚》以来，迄今已有四五十个较有影响的作品。它们其实是关于王木犊的形象系列。王木犊已经如民间文学中富有喜剧魅力和地方情采的“箭垛式”人物一样，成为作者抒情的中心。这个职业不固定、年龄无规定，专以家庭生活和世俗题材为背景的喜剧形象描述的多是琐细而具体的生活细水微澜。王木犊的形象大体呈滑稽的情态，他不是理想世界的英雄，而是现实生活的俗人。他所具有的多是人皆共有的缺点和弱点，甚至比一般常人身上的毛病更加突出、明显、廓大。人们勿需仰视他，反而要揶揄和讥笑他。他是这个时代的同龄人，生活在与一般人同样的环境中，他所遇到的问题人们能够理解，他所接触的生活人们共鸣。因此，“王木犊”形象得天独厚地取得了当代人特殊的好感。这正是作者的新意和匠心所在。可以看出，作者是想借这一喜剧形象，进行我们民族精神的内省，尽力解剖我们民族性格的一般弱点。几十个作品大都是“内部讽刺”型的。王木犊成了喜剧的靶子，生硬、固执、小聪明、爱吹牛、怕老婆等，都是他喜剧性格的组成部分。

《秦腔、歌舞与离婚》写的是王木犊和他的爱人李

么妹在文艺爱好上的不同情趣：一个爱听秦腔，一个喜欢歌舞，这本来是生活中的常见现象，不会因此而导致什么不幸。但他俩都想强加于人，硬要对方改变其爱好，屈从于自己。于是，他们由一个和谐的家庭而变成一对“冤家夫妻”，最后，终于演出一幕离婚的悲剧。《光棍诉苦》是讽刺王木犊为找一个“十全十美”的对象而自寻烦恼。他几乎对姑娘进行了过细的挑剔：眼睛近视不近视，鼻子嗅觉灵不灵，耳朵聋不聋，牙齿白不白……。结果，这样的姑娘在实际生活中是不存在的。《责任》嘲笑了他的教条主义和文牍作风。他的儿子小王木犊因撒尿也要打报告，反复罗嗦，不厌其烦，报告没有教会，裤子已被尿湿。请看：

……关于尿尿问题的申请报告。兹有王木犊之子小王木犊，因今日喝水过多，新陈代谢加速，渠道畅通；又因年纪幼小，尿库容量有限，须每小时小便一次，特此申请，请领导研究批准为荷。

也就是在王木犊“你敢！目无领导，由此引起的一切严重后果，你本人负完全责任！”的呵斥声中，王木犊之子已经身不由己了。《官迷》是揭示他自以为精通世故，怂恿孩子也要像他一样去巴结领导，最后，反遭到老师和同学们的嘲笑。《王木犊蒙难记》描写他文过饰非、不懂装懂，本来不会游泳，却碍于面子，贪图虚荣，硬是去参加游泳比赛，险些因此丧命。《婆婆、妈妈和娃娃》记叙在他的家庭里，全都受了王木犊的影响，在哺育小王木犊时，妈妈和婆婆各执一端，一个坚持用传统的民间教育方法，一个坚持用书本的教条主义框框，终于使孩子及整个家庭都失去了生活常态。《一分钱》讽刺王木犊唯利是图，即使是自行车上的一个气门芯儿，他也要

敲人竹杠，卖以高价，最后引来对方针锋相对、以牙还牙的作法，落了个鸡飞蛋打两手空。

“王木犊”的独脚戏不是采取写实的手法，严格依据生活本身和人物性格的一般逻辑，而是将生活的花絮——微不足道的细枝末节加以引伸、放大；不是用扩展事件的外部形态，夸张其容量或分量的表面方法，而是显微、突现，用缩小事物倍数的方法，在微观的放大镜下窥视生活细胞的微妙变化。而人物性格则是夸张和强调的，往往突出其侧面，加以膨胀和扩展，从而与细微的情节形成鲜明的对比和映照。事件越琐细，性格也就越鲜明，喜剧的色调也就越益明显。于是，缩小的事件倍数，也同样可以达到荒诞地艺术表现的目的。为了能在琐细的情节中掀起波澜，也为了突现作者的抒情中心和加强对话及纠葛的艺术表现，在王木犊的滑稽境遇中，作者还安插了一个和王木犊性格相近而色调相异的另一个人物，那就是心直口快、性格泼辣与王木犊憨厚、木讷性格形成强烈反差的李么妹。她是四川人，具有四川民间滑稽和幽默的地方风情，实际是王木犊形象的影子。她无时无地不是在按照王木犊的思维方法和行为逻辑，与王木犊彼此冲突着，相互对立着。在《秦腔、歌舞与离婚》中她也是一个不甘屈服、不让一步的“歌舞迷”。在《婆婆、妈妈和娃娃》中，她是王木犊的替身，与“经验主义”的婆婆针锋相对。这个强硬的对手，不仅加强了作者抒情的浓度，也同时显现了批判和讽刺的用心。李么妹的出现，是王木犊行动所引出的直接效果，是他作用力的反作用。

关于“王木犊”的独脚戏，现在已经流行全国，广东、甘肃、四川都有人模仿，陕西还出现了许多“小王

木犊儿”。一些独脚戏还被改成喜剧或电视小品搬上银幕或舞台，“王木犊”已经成为现代人生活的亲密朋友。如同新疆维吾尔族的喜剧人物阿凡提一样，“王木犊”带给了人们快乐和欢笑。