

清代曲艺史

包澄絜 著



學苑出版社

清代曲藝史

包澄絜 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

清代曲艺史 / 包澄絮著. — 北京 : 学苑出版社,

2014.6

ISBN 978-7-5077-4497-2

I. ①清… II. ①包… III. ①曲艺史—中国—清代

IV. ① J826

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 073641 号

出版人 : 孟 白

责任编辑 : 潘占伟

装帧设计 : 徐道会

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : www.book001.com

电子信箱 : xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话 : 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

经 销 : 新华书店

印 刷 厂 : 河北保定彩虹艺雅印刷有限公司

开本尺寸 : 710×960 1/16

印 张 : 14.75

字 数 : 202 千字

版 次 : 2014 年 6 月北京第 1 版

印 次 : 2014 年 6 月北京第 1 次印刷

定 价 : 49.00 元



目 录

第一章 概述 / 1

第一节 地方曲种的兴起 / 1

第二节 从自娱向娱人的转化与雅俗合流 / 6

第三节 曲艺类别系统的形成 / 12

第二章 清代以前的曲艺艺术 / 19

第一节 曲艺艺术溯源 / 19

第二节 唐代曲艺的成熟 / 21

第三节 宋、金、元时期曲艺的发展与繁荣 / 28

第四节 明代承上启下的曲艺艺术 / 48

第三章 清代曲艺艺术的发展 / 59

第一节 清初曲艺艺术的状况 / 59

第二节 康、雍、乾三朝城市曲艺的形成 / 63

第三节 嘉、道、咸三朝城市曲艺的发展和农村曲艺的兴起 / 68

第四节 清末城市曲艺的繁荣 / 72

第四章 评话与评书 / 77

第一节 扬州评话 / 78

第二节 北京的评书 / 84

第三节 苏州评话 / 90

第四节 福州评话 / 93

第五章 相声 / 97

第一节 相声的形成 / 97

第二节 天桥和相声 / 103

第三节 著名的“天桥八大怪”之首——朱绍文 / 108

第六章 弹词与鼓词 / 113

第一节 苏州弹词 / 115

第二节 苏州弹词的艺术理论 / 122

第三节 广东木鱼歌 / 125

第四节 木板大鼓 / 131

第五节 三弦书 / 134

第六节 子弟书 / 136

第七节 梨花大鼓 / 147

第八节 西河大鼓 / 151

第九节 京韵大鼓 / 154

第七章 莲花落 / 159

第一节 北京什不闲莲花落 / 161

第二节 冀东莲花落 / 165

第三节 流行各地的莲花落 / 168

第八章 道情 / 173

第一节 湖南的渔鼓道情 / 175

第二节 陕西的道情 / 178

第三节 河南的道情与河南坠子 / 181

第四节 山西的道情 / 185

第九章 明清俗曲 / 189

第一节 八角鼓 / 191

第二节 河南鼓子曲 / 199

第三节 兰州鼓子 / 202

第四节 青海平弦 / 204

第五节 扬州清曲 / 207

第六节 四川清音 / 211

第七节 四川扬琴 / 213

第八节 山东琴书 / 215

第十章 少数民族曲艺 / 219

第一节 乌力格尔与好来宝 / 219

第二节 喇嘛玛尼 / 222

第三节 《格萨尔王传》说唱 / 223

第四节 达斯坦 / 225

第一章

概述

中国曲艺艺术具有悠久的历史，在我们这个地域辽阔、民族众多的国家，几乎每个地区、每个民族都有属于自己的独具特色的曲艺形式。产生于各个民族民间的曲艺艺术，是人民大众生活中不可分割的一部分，它深刻地反映着各个时代人民群众的愿望，鲜明地表达着人民群众的爱憎与喜怒哀乐，因此在人们心目中占有重要位置。

曲艺艺术是由民间传说、故事、民歌、诗歌发展而来的，在其发展过程中产生过许多佳作和优秀的艺人、作家，它拥有最多的观众，有着旺盛的生命力，它早已成为我国文化艺术的重要门类之一。它的发展，对我国其他艺术的发展有着不可低估的作用。

伴随着朝代的兴衰更迭，扎根于中华各民族民间的曲艺艺术，一直在艰难地发展着，无论是哪个朝代都产生过当代人引以为自豪并为后人推崇的曲艺形式和作品，而这些形式和作品又极大地影响着后来曲艺艺术的发展。历经各个历史朝代，清代曲艺更呈现出一派繁荣灿烂的景象。

第一节 地方曲种的兴起

清代，是我国曲艺艺术发展最快、产生曲种最多的一个时期。据《中



国大百科全书·戏曲曲艺卷》的《中国现代曲艺曲种表》统计，全国有曲艺曲种 346 种，其中形成时间无考的 55 种，形成于古代的 38 种，形成于清以前的 26 种，形成于明末清初的 14 种，形成于清代的 151 种，20 世纪以后形成的 62 种。如果将形成于明末清初和清代的曲种加起来，计有 165 种，再加上形成时间无考和写着古代形成、事实上是尚未弄清楚具体形成时间的曲种里可能含有的清代形成曲种，估计这 346 种曲艺曲种里，会有一半以上的曲种形成于清代。这可以说明，中国现代曲种大多是从清代延续下来的，虽经民国至今有所发展，但是各地的一些大曲种、主要曲种，大多还是产生于清代。

关于清代地方曲种兴起的原因，后面将作具体说明，总的说，它是中国社会政治、经济、文化发展的一种必然。可以说，中国的曲艺在清代完成了从古代曲艺向现代曲艺的过渡；定居从艺推动了方言曲艺的发展，使中国曲艺艺术在清代得到了空前的普及。

中国古代曲艺向现代曲艺衍化最典型的是明代平话在清代的变化。明代的平话，以讲史为主，在称谓上有平话、评话、说书三种。平话改称评话，已显示出艺人在讲史过程中加入了艺人对所讲历史故事的评论或评议的成分，而当平话的话本经文人的参与陆续成书以后，艺人再依据成书的话本讲说的时候，平话也就成为“说书”。艺人所说的“书”，事实上又较文学作品的“书”含有更大的再创造成分，在说书技巧上的发展，也就使明代平话发展到一个相当高的水平，在柳敬亭时代达到高潮。柳敬亭是明代平话技艺的集大成者。入清之后，平话的发展并没有因此而停滞不前。明代平话分流发展为以北京为中心的北方评书和以扬州、苏州为中心的南方评话。柳敬亭说书作为范例被继承下来，其形式、技法均被保留并有所发展。从书目上看，讲史的传统得到很好的继承，同时出现了大量新的书目，尤以地方色彩浓郁的书目，如扬州评话《清风闸》、《飞蛇传》以及《乾隆下江南》等书目，最受南方听众欢迎。而北方则有多人以说《三侠五义》、《聊斋》享名，且各有所长。不仅如此，北方评书在咸丰年间已传入内蒙古东

部的昭乌达、卓索图草原，并有乌力格尔（蒙语“说书”）艺人将《说唐》、《隋唐演义》改编为《唐王传》，用蒙语演出，之后又有《水浒》、《三国》、《西游记》等也成为乌力格尔艺人的保留节目。在四川，清中叶形成了“清棚”、“雷棚”评书的两大流派，且对我国西南的云、贵、湘以及湖北等地均有一定影响。为此，可以说入清后，评书、评话在内容的多样性及演员的演技上，均可称为曲艺史上继宋代说话艺术繁荣之后的再度繁荣，而它的空前普及则是任何一个历史时期都不能比拟的。

明代韵、散相间的词话，入清后在北方分为两支。一是明末清初流行于山东的木皮散人鼓词，在河北称木板大鼓，在河南有称鼓儿哼，也有称木板鼓词的，其特征均为击木板、书鼓以节歌，其文仍是散韵相间。另一支是弦子书，河南称小鼓弦，为艺人弹奏小三弦演唱，其文也是继承词话传统散、韵相间。二者均以唱大书为主，在艺人队伍里也多盲人。清中叶以后，木板大鼓和弦子书在各地先后合流，产生了流传至今，用大三弦伴奏，演员一手击木板或半月形铁板、一手击书鼓的大鼓艺术，如梨花大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓等等。

鼓词在清代成为北方各种大鼓文学本的统称，受鼓词影响最大的是清乾隆年间兴起的子弟书。子弟书词继承了鼓词的写作传统，摘写大书中之最精彩段落，或戏曲、小说中之最引人入胜的片断，改成全部是韵文的只供演唱的短篇。子弟书词的影响是极大的，清代许多原唱长篇大书的艺人改唱短篇时，所用曲词多来自子弟书，清末产生的一些只唱短篇的曲种更以子弟书词为本。子弟书词的出现推动了其后短篇鼓词的发展。

明代的陶真，是上承宋元说唱技艺流传下来的，以琵琶伴奏，唱的是古今小说、平话，演唱多为男女瞽者。后来江浙一带弹词兴起，以琵琶弦索伴奏，一般认为是陶真的发展。弹词是有说有唱的，这又是受词话的影响。明代弹词有两种演唱形式，一种是盲艺人以小鼓、拍板伴奏演唱，一种是歌妓以弦索伴奏演唱。而入清以后之弹词，则已不再是瞽者和歌妓所唱之“弹词”，苏州弹词一度全为明目男性，在形式上有单档、双档之分，



以小三弦为主要伴奏乐器，辅之以琵琶。此时产生了众多的曲目和重要的理论著述。如果说明代陶真主要是唱，弹词是以唱为主、以说为辅的话，清代的弹词则逐渐发展为以说白为主、以唱为辅了。无论是在故事的敷演方面，还是在人物形象的塑造方面已取得了与评书、评话同等的地位。

前述之评书、评话，北方之大鼓，南方之弹词，均是今天我国曲艺艺术中拥有遗产最丰富、艺术成就最高、影响也最大的曲艺种类，它们均成熟于我国清代，在清代完成了从古代曲艺向现代曲艺的过渡。

清代地方曲种的兴起，有赖于城市、乡镇、农村的繁荣。从总体上看，清道咸以前城市曲种和农村地方曲种的形成和发展是各行其是的；道咸至清末曲艺的发展则陆续向经济发达的沿海、沿江城市集中。一地区经济的长期持续繁荣，吸引了四面八方各行各业人口的汇集，商业、手工业、工业的发达，不只解决了外来人口的就业问题，也创造了艺人定居从艺的条件，他们可以在一个或几个场地长期卖艺求生。这也就形成了清代曲艺的一个重要特征——方言曲艺的兴起。

在中国曲艺史上，北宋时期的开封，曲艺艺术是十分发达的，可以想见，无论说的还是唱的，用的都是北方方言，或者说就是以开封方言为标准。北宋亡，南宋皇室迁都浙江临安（今杭州）。大批北人，从官吏到艺人也多随往，开封的曲艺也随之进入杭州，艺人的演唱被南人称为“官话”，当然可以想见北方艺人长期在杭州一地演唱会有一个逐渐南方化的过程，然而并无任何材料证明他们的演唱已改为杭州方言。元统一中国后，北杂剧流行全国，其所用语言仍沿用中原音韵，其间南曲戏文也吸收了北曲的曲牌，有了南人唱北调，但这南人唱北调亦应是沿用中原音韵。统治者北人，在全国范围来说，官话仍是全国通行的语言。入明之后，平话曾盛极一时，平话用的是何地方言？张棣华在他的《苏扬评话究竟起始于何时》一文，对柳敬亭说书所用语言进行过分析。他说：“他的演出活动，既越

出了淮扬语系的范围，又越出了吴语语系的范围。”¹ 欣赏柳敬亭说书艺术的达官显贵有河北吴桥人范司马、安徽桐城人何相国、山东临清人左良玉、山西隰州人马逢知、合肥人龚鼎孳。“这样多的外籍听众如此长期争赏不已，我们能否揣测一下它是否真是方言？”² 另外，“在柳敬亭的同时代和后人在评论柳敬亭时，是将他与活动在扬州、苏州两地的艺人并提的。而柳敬亭之后，再没有这种并提现象。”³ “因此，我认为柳敬亭当时所演说的评话，既不是扬州评话，也不是苏州评话，他说书的语言，可能是普通话或者类似今天的中州韵。”⁴ 这个分析是不错的，以四处流动卖艺求生的柳敬亭，他说书所用的语言应该是沿用中州韵的当时的官话，或者说是当时通行的“普通话”。

清中叶时，与柳敬亭四处卖艺求生状况不同的是，曲艺艺人有了在某一地长期定居从艺的可能，这样，当地的语言，也就成为当地曲艺艺人所使用的语言，他们必须用观众最习惯的语言来说唱故事，方言曲艺也就从此而大行其道。苏州评话、弹词用吴语；扬州评话、弹词用淮扬方言；河北木板大鼓用河间、沧州方言；北京的八角鼓、评书、子弟书用京音；在广东，除道光以后在粤剧基础上诞生的粤曲仍用“戏棚官话”（桂北方言）外，木鱼歌用粤语，潮州歌册用潮州话；东北二人转用东北方言；在四川，随着成都市的繁荣，许多曲种如清音、扬琴等均以成都话为标准了。

道咸年间至清末，在清中叶兴起的各地农村曲艺纷纷进入大城市。在进入大城市前多用的是本地方言，陆续进入城市后，在所用语言上有两种发展趋势。

一种是改变了语音，或者是发展为另外一种曲种。如梨花大鼓，进入大城市后，少了何老凤演唱的那种农村曲艺的质朴和泥土气息，而多了

1 张棣华：《苏扬评话究竟起始于何时？》，载《评弹艺术》第二集，中国曲艺出版社1983年版，第258—259页。

2 同上。

3 同上。

4 同上。



城市听众喜爱的俏丽、华彩，在歌唱技艺上肯定是取得了长足的发展，这种新风格的出现，是与改用济南语音演唱不无关系的。河北木板大鼓进入京津地区之初被称为“怯大鼓”，因艺人仍沿用河间、沧州地区方音演唱。经刘宝全改用北京语音演唱，“怯大鼓”在京津地区消失了，随之而来的产生了一个曲艺新品种——京韵大鼓。道光末年，山东籍艺人丁海洲（丁铁板）由河南到了汉口，他用北方口音讲唱中长篇书。讲唱时，用左手叩击半月钢镰，右手击堂鼓伴奏。群众称之为“打鼓京腔”。在他之后，“打鼓京腔”变成了湖北的两个地方曲种——湖北评书和湖北大鼓，而“京腔”则逐渐为湖北武汉方言所取代。

另一种是农村曲艺虽进入城市，仍保持了自己的语言特色，从而也以旺盛的生命力，在激烈的艺术竞争中得到发展。如在北京、天津、上海、武汉、南京、开封等地，人口是五方杂处，各地曲种进入城市后，均有家乡听众的支持，又因不同方音在音乐上所形成的特殊韵律，而自有一种引人的魅力，为此也能长期在异地生存。如开封曾一度为梨花大鼓艺人的天下，北京、天津长期以来是本地曲种与外地曲种并存，上海更是南北曲艺品种交汇之地。多种语音风格曲种的共存，造成了城市曲艺的多样化格局，且这种格局从清代末叶形成后，一直发展到今天，从另一个角度也反映出了清代地方曲种发展的蓬勃之势。

第二节 从自娱向娱人的转化与雅俗合流

可以说，世上一切艺术均始于自娱。自娱有独自进行的个体行为，也有众多人参与的群体行为。个体行为属个体的艺术消遣，如一个人在黄土高原上唱信天游，是个人情感的抒发，唱给自己听的，不需要第二者、第三者的参与和评价，唱出来就是一切。群体行为的自娱，有时就存在表演者和欣赏者的区分，对于表演者来说，仍是个人情感的抒发，欣赏者做出

的或好或坏的评价，对表演者来说并不重要。为此，自娱的艺术是以表演者满足自己的愉悦为目的的。

当自娱的艺术变为娱人的艺术，尤其是出现了职业艺人，艺人要以卖艺求生存的时候，艺人的表演就不再是为自己的，而是为听众的，艺人要尽可能地发挥自己的艺术技巧，以赢得所有听众的好感。如果艺人是说唱大书的，他还必须想尽一切办法让听众天天来观看他的表演。听众的欣赏习惯和爱好成为艺人首先要考虑的事。因为娱人的艺术是表演者以欣赏者感到愉悦为目的的。

我国清代曲艺艺术里，一部分是承明代曲艺形式发展而来的，也有些是在清代经自娱阶段再经娱人阶段发展而成。由于自娱的艺术和娱人的艺术目的的不同，由于城市和农村经济文化状况的不同，自娱和娱人的曲艺艺术也就有着各自的不同特点，且城市与农村又各不相同。

城市里的自娱曲种特点为：曲词考究，音乐布局严整，演出习俗别具一格。以北京八角鼓之一种“岔曲”为例，曲词多出自文人之手，从《昇平署岔曲》所收 90 种 100 段曲词来看，其词均较典丽，有些曲词如《岳阳楼记》、《兰亭序》等就是取用原来诗词的成句。再如子弟书词中许多词汇多有出处，均可从唐诗、宋词中找到其源头。这是因为子弟书作家多具有相当高的文化修养，熟读唐诗、宋词，深谙典故。顾玉林在《书词绪论》对此曾有评价说：“设有人从旁问之，某一句作何讲解？用何典故？而茫然莫对，未免贻识者羞。”¹“唐诗宋词所锤炼出来的字句，便是子弟书创作丰富的词汇库。”²从内容上看，文人岔曲多有粉饰升平之词，1984 年版《昇平署岔曲》前言中把所收曲词分为 6 类：即景兴怀之作；写闲适生活者；描绘锦绣河山；写古代著名人物和小说戏曲故事；改编古代诗文名篇；祝寿及颂扬封建统治阶级功德之作。在音乐上，其曲调则已与当年“鞭敲金蹬响，齐唱凯歌还”的马上曲发生了质的变化。更有代表性的是，子弟书

1 关德栋、周中明：《子弟书丛钞》下，上海古籍出版社 1984 年版，第 826 页。

2 《清车王府钞藏曲本子弟书集》“前言”，江苏古籍出版社 1993 年版，第 4 页。



的音乐,《书词绪论》说:“骤听之,其音袅袅,惟知说之者技神;细按之,书中字字之头尾腰韵,无不毕具。”这“头尾腰韵,无不毕具”,显然是十分讲究的昆腔唱法。《书词绪论》又说:“其西派未尝不善,惟嫌阴腔太多,近于昆曲。”¹顾玉林是乾隆时人,他听了西韵子弟书的演唱并不喜欢,这一方面说明其音乐过分讲究了,另一方面也说明其和者甚寡,其后西韵子弟书发展为“一韵萦行良久”²的风格,和者愈少,以至清末即失传了。

城市中自娱的曲种包括八角鼓和子弟书,还有平民阶层的另外一种风格。其文词也比较讲究,但相对文人作品来说更加朴实、通俗,内容多描写市井生活。乾隆六十年(1795年)的《霓裳续谱》、道光八年(1828年)的《白雪遗音》所收曲词,均为这种风格,有称此二种为“两部俗曲集”,当是不错的。相声中以绕口令为题材的曲目更多。乾隆年以后子弟书词的发展,也出现了许多反映下层旗籍子弟,亦即北京平民生活的曲词,如《长随叹》、《司官叹》、《穷鬼自叹》等等。这些作品多依据现实生活中的实际状况编写。

自娱的艺术如八角鼓,在演出习俗上也是很有特点的。如要请人演唱,必备全帖相邀,演唱当日,主人要门外迎请表示尊敬。演唱者是不会收钱的,号称“茶水不扰”,唱完各自归家,以示旗籍子弟之风雅,以区别自己不是艺人。这种演出习俗不只在北京,在南京、桂林等许多地方和许多曲种,也不一定是旗籍子弟,皆沿此俗。在北京至光绪年间,由于旗籍子弟的贫困才逐渐被破坏。然而如今北京票房仍沿此俗。

尽管城市自娱的曲艺艺术有着文人阶层和平民阶层的区别,但是就基本特征来看,是重雅轻俗的,无论是曲词,还是表演形式、音乐,都是如此。清末随旗籍子弟社会地位的下降,这自娱的艺术始向娱人的艺术转化。

明末清初,广大农村已陆续产生了农民用来自娱的曲艺形式,初时是十分粗糙的,清中叶时期它们走向成熟。这可以用山东农民初时用破碎的

1 关德栋、周中明:《子弟书丛钞》,上海古籍出版社1984年版,第828页。

2 徐珂:《清稗类钞选》,书目文献出版社1983年版,第466页。

犁铧片击节在田间地头演唱，发展而为用半月形铁板击节唱鼓词演说故事的过程来说明。

农民在劳作中为解除疲劳而歌，或田间地头休息时的自娱应该说各地大同小异。如湖南有曲种名“薅草锣鼓”，从方志记述的文字变化中可看出其发展衍变过程。乾隆《桑植县志》称：“土人以刀耕火种，掘地耘草，鸣锣以娱乐者。”¹ 同治《龙山县志》称：“夏日耘苗数家人各在一起，彼此轮转，以次而周，往往数日为曹，中以二人击鼓鸣金，迭相歌唱，其余耘者进退作息，皆视二人为节，闻歌欢跃，劳而忘疲，其功较倍。”² 至清末《慈利县志》称：“四月农忙，薅草分秧……是利用众，击鼓其镗，桴落歌纵，慷慨激昂。搬演故事，贯珠引吭，朝曦合作，到夕阳黄。”³ 从中可看出，初时仅为“鸣锣以娱乐”，随后为“击鼓鸣金，迭相歌唱”，最后则发展为“搬演故事”，而且达到了“贯珠引吭”的水平，且伴随着从朝到夕的劳动全过程。其时，搬演的故事中有《说唐》、《三国演义》等，这向我们又一次展示了农村自娱曲种形成的全过程。

农村的这种自娱曲艺形式与城市自娱曲艺形式的目的是一样的，也是以达到自己的愉悦为目的。但是，在曲目的文学性、演唱的技巧等方面显然是比较粗糙的。在其发展过程中一些技艺较精者，在冬闲或节日就会成为各村争邀表演的说家或唱家。继之，在这些说家、唱家中的杰出者，又发展为农忙种田、农闲卖艺的半职业艺人。而其中的最杰出者又成为职业艺人，他不再从事耕种，而以走村串户卖艺求生。从劳动者的自娱，到产生了职业艺人，农村的曲艺是在不断向成熟发展的。由于艺人本身文化水平、艺术修养的限制，尤其是农民观众欣赏趣味、欣赏水平的限制，农村曲艺的特征则为趋俗少雅，与城市曲艺在俗与雅上也就产生了强烈的对比。

我们说清代曲艺在中国曲艺史上占有特殊地位，其中一条理由就是从

1 转引自《中国曲艺志·湖南卷》，中国 ISBN 中心 1992 年版，第 81—82 页。

2 同上。

3 同上。



清末始，城市和乡村的曲艺开始了雅与俗的融合，从而造就了新一代的曲艺艺术，使中国曲艺在本质上从古代曲艺进入了现代曲艺的新时代。

从总体上说中国农村曲艺进入城市应是始于道光年间，光绪年间进入城市的更多一些，有些则是民国以后的事了。这是一个渐进的过程，在这渐进的过程中，农村曲艺在城市有了广泛吸收借鉴的可能，从粗糙向细腻发展，从简朴转向华丽，许多农村曲艺品种，在民国时期放射出耀眼的光彩。这正是清末城市曲艺和农村曲艺在城市的书场、书茶馆、撂地摊等演出场合，长期相互融合的结果。

城市曲艺与农村曲艺的合流、雅与俗的合流是由三个方面的因素促成的：城市撂地场、书茶馆、书场的兴起，提供了合流的场所；市民观众的欣赏趣味，使久居城市的曲艺艺人、刚刚下海的票友，进入城市的农村艺人从艺术上都要顺应他们的要求；求生存的艺术竞争又推动了合流的速度。

北京、上海、天津、开封等地在同光年间，书场、书茶馆、撂地场已十分普及。而城市曲艺场所的听众成分是极其复杂的，有听热闹的，也有一些常来常往的熟客，更有一些艺术欣赏水平较高的听众。有时他们的欣赏趣味直接影响着艺人说唱的水平，常言说“角儿”是听众捧出来的，就是这个道理。如清末北京八大书馆的老书馆里就有一些号称“拿着镊子摘毛”的听众，又称“书篓子”，这些人自幼听书，又通晓历史。“书篓子”们对艺人演出的评价，对提高艺人的演出水平起着重要的作用。

在这样的听众面前，刚刚下海卖艺的票友以满足自己愉悦为目的的说唱是赚不到钱的，在书茶馆演唱，使他们在曲词的通俗化上，在故事情节的裁剪上，在唱腔曲牌的选择上，无不顺应听众口味加以调整，并进行新的创造。如单弦艺人德寿山（满族），生于同治年间，曾为官，喜唱八角鼓，后因生活无着而在游艺场上卖艺为生。其时，他已很少演唱当年为票友时的曲词，他做过官深知官场黑暗，受过穷深知生活之艰难，为此创作了许多新曲目，如《续黄粱》、《昆虫贺喜》等，借故事中人物之口，揭露贪官污吏之暴行。与他同时期的荣剑臣等人，则在他们的曲目中将许多当时流