

曲藝概論



侯宝林 汪景寿 薛宝琨 著

北京大學出版社

I207.38/5

曲 艺 概 论

侯宝林 汪景寿 薛宝琨著

首都师范大学图书馆



20770394



北 京 大 学 出 版 社

1980年7月

770394

曲艺概论

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

新华书店北京发行所发行

北京大学印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本10印张 250,000字

1980年7月第一版 1980年7月第一次印刷

印数1—10000册

统一书号：10209·2 定价：0.93元

目次

绪论.....	(1)
---------	-----

第一编

第一章 曲艺艺术的历史源流.....	(15)
--------------------	------

第一节 可溯之源初探	(15)
------------------	------

第二节 宋代说唱艺术臻于高潮	(20)
----------------------	------

第三节 宋代以来的主要曲艺形式	(24)
-----------------------	------

第四节 有关曲艺历史研究的几个问题	(39)
-------------------------	------

第二章 曲艺艺术的基本特点.....	(45)
--------------------	------

第一节 曲艺艺术是叙述、摹拟和抒情的结合	(45)
----------------------------	------

第二节 曲艺艺术是文学、音乐、表演艺术的结合	(52)
------------------------------	------

第三节 短小精悍, 战斗性强	(55)
----------------------	------

第四节 通俗易懂 含蓄幽默	(60)
---------------------	------

第三章 传统曲艺遗产的评介	(69)
---------------------	------

第一节 传统曲艺遗产的精华	(69)
---------------------	------

第二节 传统曲艺遗产的糟粕	(84)
---------------------	------

第三节 有关评介传统曲艺遗产的几个问题	(92)
---------------------------	------

第四章 建国以来曲艺艺术的百花齐放,	
--------------------	--

推陈出新	(97)
------------	------

第一节 解放前曲艺艺术状况的简单回顾	(97)
--------------------------	------

第二节 建国以来曲艺艺术的发展过程	(100)
-------------------------	-------

第三节 建国以来曲艺艺术的崭新面貌	(107)
-------------------------	-------

第五章 曲艺艺术在文学史上的地位和影响	(110)
---------------------------	-------

第一节 曲艺艺术对戏剧的影响	(110)
----------------------	-------

第二节 曲艺艺术对小说的影响	(114)
----------------------	-------

第三节 曲艺艺术和叙事诗	(118)
--------------------	-------

第四节 小结	(123)
--------------	-------

第 二 编

第六章 鼓曲	(124)
--------------	-------

第一节 概说	(124)
--------------	-------

第二节 几种常见的曲种	(131)
-------------------	-------

第三节 唱词写作的几个问题	(140)
---------------------	-------

第四节 唱词语言的艺术特色	(169)
---------------------	-------

第七章 相声	(176)
--------------	-------

第一节 相声的历史源流	(176)
-------------------	-------

第二节 相声的讽刺和歌颂	(187)
--------------------	-------

第三节 相声的“包袱”	(201)
-------------------	-------

第四节 相声的形式	(215)
-----------------	-------

第五节 相声的结构	(226)
-----------------	-------

第六节 相声是语言艺术	(234)
-------------------	-------

第八章 评书	(245)
--------------	-------

第一节 概说	(245)
--------------	-------

第二节 评书的内容和结构	(247)
--------------------	-------

第三节 评书的叙述、描写和评论	(253)
-----------------------	-------

第四节 评书的艺术特色	(259)
-------------------	-------

第九章 快板	(265)
--------------	-------

第一节 “数来宝”	(265)
-----------------	-------

第二节 小快板和快板书	(272)
-------------------	-------

第三节 快板常用的艺术手段	(276)
---------------------	-------

第十章 山东快书	(285)
----------------	-------

第一节 概说	(285)
--------------	-------

第二节 山东快书歌颂英雄的传统	(290)
-----------------------	-------

第三节 山东快书的故事情节	(297)
---------------------	-------

第四节 山东快书的艺术特色	(302)
---------------------	-------

附录：主要参考书目	(311)
-----------------	-------

后记	(313)
----------	-------

绪 论

第一节 “曲艺”是什么

“曲艺”所包括的说唱艺术形式，如大鼓、相声、评书、快板等等，历史都是相当长的。特别是这些艺术形式的可溯之源更为久远，有的甚至可以追溯到遥远的古代，但是，把“曲”和“艺”连在一起成为“曲艺”这个词，表示目前所代表的概念，则是在解放以后。1949年全国第一次文学艺术工作者代表大会期间，成立了“中华全国曲艺改进会筹备委员会”，“曲艺”这个词开始使用。从此，逐渐约定俗成，为大家所承认。

解放前，有所谓“什样杂耍”，包括说、唱、变、练，实际上是指曲艺和杂技。曲艺艺术还另有名称，如“群众文艺”、“大众文艺”、“民间文艺”等，有的至今还在使用着。这些名称有个共同的特点，就是冠以“群众”、“大众”、“民间”一类的词语。这是有其客观原因的。曲艺里的不少艺术形式发源并且流传在民间，特别是广大的农村，扎根在劳动人民之中，为人民群众所喜闻乐见。例如，流行在北方的河南坠子据说是古代的“道情”基础上发展起来的。它以“道情”为基础，却又面目一新，因为它吸收了河南一带的民间小调，从内容到形式，都成为民间的东西。如河南坠子的传统节目《偷石榴》，它的前身是当地流传的一首民歌，从民歌到河南坠子，反映了一脉相传的源流关系。

今天看来，一种艺术形式戴上“群众”、“民间”一类的帽子未必不是光荣，但从历史发展的情况看，意思恰恰相反。本来，不仅

仅是曲艺艺术，许许多多的文艺形式都是来自民间的。从艺术来自人民、劳动人民创造文化的原理来讲是如此，从许多具体艺术形式的源流考证来看也是如此。例如京剧，在进入宫廷和城市之前，也曾在民间广为流行，这是大家所公认的。既然如此，为什么单单给“曲艺”冠以“群众”、“民间”之类的帽子呢？因为曲艺的群众基础比其它艺术形式更为深厚；同时，也跟几千年来的封建传统的意识形态有关系。曲艺虽也有进入宫廷和城市的，但主要流传在民间。即使进入城市，也是活跃在下层人民中间，深为贩夫走卒，引车卖浆者流欢迎。在那些只承认“阳春白雪”的统治阶级看来，“曲艺”是“不登大雅之堂”的“下里巴人”。冠以“民间”、“群众”一类的字眼，不无轻视之意。这种思想影响至今在一部分人中间还是根深蒂固的。

解放以来，随着劳动人民的翻身，“曲艺”的地位今非昔比。对于许多艺人来说，对于一些曲种来说，千真万确，获得了新生。昔日挣扎在死亡线上的街头艺人，如今成为群众欢迎的表演艺术家，有的成为光荣的全国人民代表大会的代表；昔日被诬蔑为“不登大雅之堂”的“什样杂耍”，如今在祖国大地上竟放鲜花，甚至传向五洲四海。历史发展到了今天，曲艺艺术才取得其应有的地位。

认真总结曲艺遗产、发展曲艺艺术的大好春光已经到来。

“曲艺”究竟是什么呢？

“曲艺”是一些说唱曲种的总称。因此，有人把“曲艺”叫做“说唱唱”。

这是有道理的，因为“曲艺”所包括的艺术形式，既有说的，又有唱的，还有说唱兼有的。

说的——相声、评书、故事等。

唱的——大鼓、琴书、单弦、时调等。

说唱兼有的——有两种情况：

一种叫做“韵诵体”。如快板、快书等。这类“韵诵体”的艺术形式，有节奏而无音乐伴奏。例如表演快板，打板掌握节奏，讲究

合辙押韵，但无伴奏。只有天津快板是个例外，它有简单的音乐伴奏，更介乎说唱之间了。因此，艺人们常常不说“说快板”，而说“唱快板”。

另一种叫做“半说半唱”。就是在一段节目里，一会儿说，一会儿唱。既有全无伴奏的说白，又有音乐伴奏的唱词。象上面提到的大鼓、单弦一类的艺术形式，既有一唱到底的唱段，也有半说半唱的段子。

如果按容量来分，曲艺作品则分为长篇的“大书”和短篇的“小段”。

长篇的“大书”，又称为“蔓子活”，意思是说，象瓜蔓儿那样绵延不断。有的“大书”很长，象《水浒传》就有所谓《武十回》、《宋十回》、《卢十回》、《石十回》，即武松的十回书，宋江的十回书，卢俊义的十回书和石秀的十回书，都是长篇巨作。有些古典的长篇小说，如《水浒》等，就是根据当时流传的说书脚本，由文人加工整理而成的。文化大革命以来，长篇“大书”所受摧残最为惨重，即使有些艺人在穷乡僻壤、山沟沟里悄悄说上几回，也被斥为“异端”。粉碎“四人帮”以来，长篇“大书”喜获新的艺术生命，许多公园、茶社又可以听到评书、竹板书、西河大鼓的长篇“大书”了。真是“野火烧不尽，春风吹又生”呵！

短篇的曲艺作品一般演唱十几分钟，甚至只几句话，十分灵便。短篇曲艺作品由长篇“大书”发展而来，起初多是“摘唱”或“截唱”长篇“大书”里的一段。曲艺进入城市以后，为了适应市民阶层的要求，不得不在演出时间和艺术品种上有所变化。短篇曲艺作品音乐性强而又短小精悍，容易满足一般市民的欣赏习惯。

曲艺共有多少种呢？还没有精确的统计。一般认为近三百种，包括兄弟民族的曲艺形式在内。解放以来，有些濒临灭亡的曲种，如梅花大鼓、连珠快书等获得了新生。同时，也涌现了一些新的曲种，如三句半、快板群等。其特点是：短小精悍，犀利鲜明，虽然不在舞台上演出，却有一定的群众性。所有这些，都反映了曲艺

园地百花盛开的景象。

应当强调的是：一种新的曲种的产生决不是从天而降，而是借鉴传统、推陈出新的结果。例如，近年来在群众中流行的“三句半”，历史虽短，但，作为它的前身的“瘸腿诗”却是古已有之的。

宋洪迈《夷坚志》里提到了一位著名的“说诨话”艺人张寿。张寿，又叫张山人，在都城汴梁卖艺，极受欢迎。王辟之《渑水燕谈录》里引张寿自己的话：“为十七字诗鬻钱糊口……”虽为谋生而卖艺，但他的十七字诗滑稽多讽，用今天的话来说，是很有点战斗性的。《夷坚志》里说：“其词虽俚，然多颖脱，含讥讽，所至皆畏其口。”王灼《碧鸡漫志》里说：“兖州张山人以诙谐独步京师。”

张寿表演的十七字诗，从表现形式来说，必定是“五五五二”，即所谓的“瘸腿诗”。四句诗里，重要的不是前三句，而是最后一句，贵在画龙点睛，妙趣横生。由于张寿的诗作并未流传下来，其内容不得而知。但从上面引证的有关评论和后世的一些“瘸腿诗”里不难推断出来。明郎瑛《七修类稿》记载：

正德间，徽郡天旱，府守祈雨欠诚，而神无感应。无赖子作十七字诗嘲之云：“太守出祷雨，万民皆喜悦，昨夜推窗看，见月。”守知，令人捕至，责过十八，止，曰：“汝善作嘲诗耶？”其人不应。守以诗非己出，根追作者，又不应。守立曰：“汝能再作十七字诗，则恕之，否则罪置重刑。”无赖应声曰：“作诗十七字，被责一十八，若上万言书，打杀。”守亦晒而逐之。此世之所少，无赖亦可谓勇也。

这位被诬为“无赖”的民间诗人不但有勇气，而且才思之敏是很惊人的。

张寿死后，有人给他作了一首十七字诗：

此是山人坟，
过者皆惆怅，
两片芦席包，
勒(chi)葬。

这样一位名动一时的杰出的民间艺人，身后竟然如此之惨！

后来,“瘸腿诗”的形式又有发展,不局限于“五五五二”,又出现了“七七七三”等形式,在相声里常常使用。今天的“三句半”,显然是继承发展了“瘸腿诗”的形式,为反映新的社会生活服务,才获得艺术生命力,得以流传。

第二节 曲艺分多少类

前面说过,曲种近三百种。如此众多的曲种是否可以划分为若干类呢?许多人对此作过研究,看法并不一致。基本上是两种看法:

一种是类分得细些,把近三百个曲种划为十类。这就是:

大鼓类——因用鼓板和一面大鼓掌握节拍而得名。演员右手持鼓槌子,自己击鼓,左手持筒板或鸳鸯板。大鼓多用地方方言演唱,因此,也就多用一省或一地的名称命名。如山东大鼓、湖北大鼓等等。也有少数是以所用的板来命名的。如铁片大鼓(又称乐亭大鼓)等等。

渔鼓类——是明清以来在“道情”基础上发展起来的。至今有的地方仍叫做“道情”。它所用的鼓是根八节竹筒,一端蒙以蛇皮或者羊皮,叫做渔鼓。最初只是敲打渔鼓,掌握节拍,后来逐渐增加伴奏。例如河南坠子,不仅使用三弦伴奏,还创造了独具特色的坠子弦,大大丰富了表现力。

弹词类——广东、福建有“木鱼书”,江苏、浙江有“宝卷”,江苏还有“苏州弹词”、“扬州弹词”,湖南有“长沙弹词”。本来大都是一人自弹自唱,后来逐渐有了发展,呈现出两种趋势:一种是逐渐以说为主,节目以中长篇居多,如苏州的“弹词”和“评话”合流,形成了以说故事为主的“苏州评弹”。另一种是以唱为主,节目多是短篇,如逐渐从评弹中独立出来的“弹词开篇”等即是。

琴书类——主要伴奏乐器是扬琴,故称“琴书”。山东有“山东琴书”,江苏有“徐州琴书”,山西有“翼城琴书”、“武乡琴书”。四川、云南则叫做“四川扬琴”、“云南扬琴”,湖南的“常德丝弦”也属

于这一类。演唱形式活泼多样。有一人独唱的，也有多人群唱的；有站着唱的，也有坐着唱的。

牌子曲类——凡是直接采集民歌小调或间接从戏曲里采取曲牌串连在一起的曲种都属于这一类。如北京的“单弦”、甘肃“赋子腔”、青海“平弦”、山东“聊城八角鼓”、河南“鼓子曲”、四川“清音”、广东“粤曲清唱”等等。

杂曲类——它跟牌子曲一样，用的都是从民歌小调和戏曲而来的曲牌，不同的是不是串连在一起演唱，而是同一曲牌反复使用。如广西“零零落”、山东“四平调”等。也有的杂曲类的曲种是几个不同曲牌各自独立演唱的。如“时调”，包括“鸳鸯调”、“靠山调”、“拉合调”等七八种曲调，但在天津演唱的多是“靠山调”，而北京演唱的时调则是“拉合调”。

走唱类——载歌载舞。如东北二人转、西北二人台、云南花鼓灯、西南车灯等。

除了上述七类以外，还有快板快书、相声、评书三类，一共十类。

这种分类方法过去十分流行，许多有关曲艺的著作常常引用这一分类方法。但因它有分类过细，界限不够清楚的缺陷，又出现了另一种分类方法。即在这十类基础之上，把曲艺分为相声、快板快书、鼓曲、评书四大类。其中的“鼓曲”，是上述七类唱的曲种归并而成的。

第三节 兄弟民族的曲种

我国是个多民族的国家，兄弟民族的曲艺丰富多彩。由于历史和民族习惯等种种原因，舞台上演出的不多，但流传在群众中的却不少。例如，贵州是我国兄弟民族聚居的地区之一，拥有不少的民族曲艺形式。如贵州灯词、评词、文琴、弹唱以及侗族琵琶歌等，贵州舞台上经常演出的却是南北曲艺，即北方（主要是京津一带）

来的相声、单弦等等；南方（主要是四川）来的清音、金钱板等等。至于本地土生土长的兄弟民族曲艺形式，主要是作为业余文娛活动在群众中流行着。正因如此，兄弟民族曲艺形式的保存、整理、加工和研究，都是相当困难的。

下面举出几种兄弟民族的曲艺形式略加说明。

“好来宝”——又名“好力宝”，是蒙古族的曲种，据说有七百年的历史，流传广泛，深受欢迎。

“好来宝”的唱词多是四句一节，可以多次反复。例如，《齐来歌唱新时代》有这样一节：

檀香树，
有袭人的香气。
民间创作，
多样又美丽。

又如，“好来宝”《夸马》：

我的马儿好，
我的马儿强，
来一段“好来宝”，
把我们的军马歌唱。

象唱词里常说的，“好来宝”的乐器是具有民族特色的马头琴，有时也使四胡。民间歌手自拉自唱，曲调淳朴豪放，抒情气息浓厚，富有草原风味，极受当地人民的喜爱。后来表现形式有所发展，出现了群唱。

“数花”——回族的曲种。

演唱人数多少不拘，还可以配合简单的舞蹈动作，表现形式生动活泼。

为什么叫做“数花”呢？这要从它的文字底本谈起，它的唱词也分成若干节，每节格式大致相同，反复演唱。不论分多少节，每一节的开头都以花名起兴，所以叫做“数花”。如《幸福的歌儿唱不完》，共分七节，先后用以起兴的花名有“沙枣子花”、“牡丹花”、“桃

杏花”、“山丹丹花”、“高粱花”、“马莲花”等，最后一节是高潮，起兴用的是“朵朵鲜花”。且看“马莲花”的那一节：

马莲花开一片蓝，
贺兰山下大草原，
牛儿肥，马儿壮，
羊羣一团连一团。
二毛板，九道弯，
提起人人都称赞，
支援祖国大建设，
繁荣花开越开越鲜艳。

解放以来，“数花”这一艺术形式不断推陈出新。既保持了花名起兴的艺术特色，又不拘泥于每一节都必须用一个花名的套子，而着眼于情节发展和人物刻划，收到了很好的效果。

“赞哈”——傣族的曲种。

“赞哈”演唱形式灵活轻便，艺人只带一根韵笛（筚），坐着演唱。

它流行在云南西双版纳一带。西双版纳号称“孔雀的家乡”，劳动人民能歌善舞。当地专门演唱民间曲艺的艺人叫做“赞哈”，他所演唱的曲种因此得名。人们常说：“村里没有赞哈，就象吃饭菜里没有盐巴。”可见“赞哈”跟劳动人民关系之深，流传之广！

“赞哈”历史悠久，传说有这样一个故事：多少年以前，有个大佛爷名叫帕召，一天正在讲经，忽然闯进来一陌生人，名叫帕亚曼，要跟大佛爷帕召比赛，看谁讲得好，吸引人。帕召哪把他放在眼里，于是比赛开始了，帕召讲的老一套的佛教经文，大都是因果报应之类，人们早腻烦了。帕亚曼呢，却把大家熟悉的民间故事编成唱词，用动听的曲调演唱，一唱就唱到大家心坎里去了。人们把帕亚曼团团围住，向他祝贺胜利。帕亚曼年青，有点不好意思，忙用扇子把脸挡了起来。后来，用扇子挡脸成为“赞哈”表演的传统程式，直到解放初期依然如此。按照“赞哈”艺人的术语，这叫“遮

羞”。当然，拿扇子遮脸对表演有妨碍，尽管它是祖先帕亚曼传下来的，后来也不得不废除了。

兄弟民族的曲艺形式很多。如维吾尔族的“热瓦甫弹唱”、“独塔儿”，藏族的“折朵”，白族的“大本曲”，壮族的“唱师”、“蜂鼓”、“莫伦”，哈萨克族的“冬不拉弹唱”，瑶族的“铃鼓”，苗族的“果哈”，彝族的“四弦弹唱”、“阿苏巴底”，佤族的“芒锣弹唱”，侗族的“琵琶歌”，撒拉族的“巴西古流流”，朝鲜族的“三老人”等等。

第四节 曲艺的一般特征

根据上面的介绍，就可以说，曲艺是民间的说唱艺术。

曲艺是民间土生土长的、为广大人民喜闻乐见的群众文艺，这方面不多说了。曲艺是说唱艺术，则强调几句。

大家知道，尽管曲艺品种很多，有说的，有唱的，有半说半唱或连说带唱的，但是，它们有一个共同的特点，就是演员都以“说书人”的身份和观众直接交流感情。这种叙述体的表现方式反映着曲艺由民间说笑话、讲故事发展而来的艺术特点，而与进入角色的戏剧表现方法区别开来。不管多么简单的民间小戏，它都不是由叙述者直接向观众讲述故事，而是由演员扮演故事里的角色，通过剧里的人物关系和故事情节来反映社会生活。因此，有人把戏剧艺术称之为“代言体”。曲艺则不同。它不是由第一人称直接扮演角色，而是由第三人称客观讲述故事。尽管曲艺也要摹拟人物，也要“装龙象龙，装虎象虎”，但是，这种摹拟只不过是辅助叙述的一种手段，为的是使叙述更加生动、活泼，使观众倍觉亲切。因此，不管曲艺里有多少人物出现，有多少人物的语言和行动，它总要被叙述者统领，总要按照叙述的要求来剪裁安排，总要用叙述这条线来把各种人物关系串联起来。绝不能搅乱叙述的进行。这就使得曲艺里的人物描写和表演只能采取写意的方法，要求神似；而不能采取写实的方法，要求形似。

演员把曲艺和戏剧的表现方法，分别比喻为“说法中之现身”和“现身中之说法”。“说法中之现身”，体现了曲艺“叙述体”的灵活性和战斗性。所谓灵活性，就是演员可以“一人多角”，“跳出跳进”。既可以根据叙述的需要时而摹拟这个人物，时而摹拟那个人物，又可以为了叙述生动，在摹拟人物时把叙述和摹拟结合在一起，使人物带着叙述者的感情，或者使叙述者操着人物的腔调，这就是演员说的“装文扮武我自己，好似一台大戏”。所谓战斗性，就是叙述者可以出出进进于人物之间，随时对人物的言论和行动做出客观的正确的评价。既可以用人物的声情之态形象地证实叙述者的某种看法，又可以中断故事情节，跳出人物摹拟，直截了当地表明叙述者的看法。叙述者因其富有鲜明的战斗性而成为观众情绪的代表，成为沟通故事与观众之间感情联系的重要桥梁。

不少民间戏曲是由说唱艺术发展而来的，带有明显的“叙述体”的痕迹。有时甚至一时很难认清究竟属于哪种艺术门类。但，曲艺的说唱特点，是划清与戏剧界限的重要标准。例如，东北“二人转”里一个人演唱的单出头，有时从头到尾都是人物的演唱，而不是第三人称的叙述。尽管这种艺术形式短小精悍，但，仍然是戏曲，而不是曲艺。而载歌载舞的“二人转”，尽管人物身份略有区别，但在表演过程中演员常常跳出人物之外，或对故事进行评介，或对另一角色加以剖析，因此，仍然属于曲艺，而不是戏曲。

曲艺是带有综合性的艺术，文学、表演、音乐三者结为一体。文学是其中的主要因素，所谓曲本是“一曲之本”。表演和音乐都以文学为基础，形象地再现文学脚本，使之形象地立于舞台之上，呈现在观众面前。这一点后面还要专门论述。

曲艺的表演是写意的。演员在舞台上没有多大的活动地区，也无需过多的形体动作，而凭借写意的表演牢牢抓住观众。演员的舞台风度是极重要的，必须给观众以亲切、朴实的感觉，使观众觉得演员象是朋友谈心、聊天。而不应该象戏剧艺术那样，演员和观众之间保持一定的距离。至于表演中人物肖像、行动摹拟和人

物关系的区分，主要借演员的面部表情和简略的形体动作。有时演员身势稍加变化或表演地区稍加挪动，就能跨越时间和空间的限制，区别人物身份。曲艺表演没有更多的道具。相声、评书演员手里只有扇子、醒木、手帕等；鼓曲表演也只有鼓板、鼓键。但，这些东西的用途却非同小可，往往在规定的情景中可以充当各种各样的道具，通过写意的手法和观众的丰富联想，仿佛呈现在舞台之上和观众面前。

曲艺音乐是“说中有唱，唱中有说”的。唱腔尽管千变万化，摇曳多姿，但又要求接近生活语言。既不能打乱语言的节奏，又不能破坏语义的完整。演员常说：“字是骨头腔是肉，鼓板是老师傅。”曲艺演唱非常强调吐字发声，要求字字清楚，声声入耳。行腔注意声情并茂，所谓“清晰的口齿，沉重的字，感人的声韵，醉人的音”。曲艺的伴奏极为轻便简单，有的是自弹自唱，有的只有一两件乐器，真正起到“烘云托月”的作用，而最忌讳的是喧宾夺主，压倒演员，使人无法听清。

曲艺艺术带有综合性，却又不是戏剧那样的综合艺术，至少它的综合手段没有戏剧艺术那样多。从曲本和表演的关系看，曲本固然是一曲之本，十分重要，但又不是绝对的。演员有“活保人，人保活”的说法。这就是说，好的曲本诚然是表演的基础，但，卓绝的表演却又常常使曲本大为生色。因此，曲艺表演不乏特色鲜明的流派和杰出的艺术家。伴奏和表演也不是消极的主从关系，故而又“三分弦子七分唱”和“七分弦子三分唱”的说法。不少伴奏者是演员的师傅。

第五节 曲艺研究、出版简况

如前所说，曲艺是深受广大群众喜爱的艺术形式，是我国文学艺术宝库的重要遗产，但在漫长的历史年代里却受到鄙视而自生自灭。宋代以前的史籍里，有关曲艺的记载甚少。即使有些记载，也

是一鳞半爪，甚至加以歪曲。例如，古代史籍关于“俳優”活动的记载多属于“优谏”方面的内容，这无非是为了彰扬古代帝王将相“从谏如流”。即使如此，这样的资料也是极珍贵的了。宋代以来，有关曲艺的记载逐渐多了起来，但，大都不在研究文学艺术的书籍之中，而是夹杂在《东京梦华录》、《梦粱录》、《都城纪胜》一类的风俗书里，其可靠性和完整性可想而知。

曲艺研究碰到头一道难关就是资料问题。

书面记载的文字资料既然如此之少，那么，口头流传的活资料情况又如何呢？作为口头文艺形式的曲艺，靠着艺人们师承关系、口耳相传，确实保存下来一些资料。以评书为例，据艺人回忆，过去的脚本有三种情况：

一种是手抄一些书中关键的话，既少又乱。有时就抄在賬本或纸片上。如评书艺人王汉台说《三国演义》，其中引用了李白的诗《黄鹤楼》，头一句“朝辞白帝彩云间”竟写成“沼池白地柴芸间”，当然这只为他自己看，便于演出。幸亏这是一首脍炙人口的诗句，如果是不为人所熟悉的，漫说研究，就是辨认，也是相当困难的。这种情况当然不能责怪过去的艺人。他们幼而失学，挣扎在死亡线上，被剥夺了学习文化的权利。这完全是旧社会的罪恶。

另一种是提纲式的脚本，上面只记了些书中的回目、“关子”。

还一种是比较详细的脚本，如同中药业的祖传秘方似的，绝不外传。

即使有些脚本得以保存下来，印刷出版又鲜有机会，直到近代仍然如此。过去印行书籍，有所谓这个“堂”、那个“楼”的，又这个版本、那个版本的。到了近代，又有这个出版社，那个书店。常常一种文艺书籍，有各种各样的版本。唯独曲艺作品，版本少得可怜。

专门发行曲艺本子的店铺直到清朝才有，下面简单介绍其中两家：

清乾隆年间，北京西直门内高井胡同开设一家钞卖唱本的书