

唐山市曲艺志

初 稿

(中)

唐山市曲艺志编辑部

1991.5

曲 种

概 述

唐山地理无比优越，北有巍巍燕山雄伟的长城，南是滔滔的渤海湾，西靠京津，东临天下第一关——山海关，山川河流锦绣，土地肥沃，不仅有丰富的财产资源也是鱼米之乡。由于物质丰富交通发达，吸引着南北客商，工商业逐渐发达，可以说是“人杰地灵，物华天宝”。

在古山戎时代至辽金时还是比较荒凉，由于金兵南下，裹带来大量的南方人民，又由于明代两次由南方和山西一带向此地移民，逐渐造成人丁兴旺的局面。由于南北人员的交流，也形成较大的文化交流，促进了物质文化的发达。

明和清初永平府（佑北平）是京东的文化中心，乡试考举都在这里举行，多少年来出现过许多名流学者，乐亭又是革命领袖李大钊的故乡。

这里不仅是物质资源的沃土，也是文化艺术的沃土。据《辽史·乐志》记载“辽有国乐、雅、大乐、散乐、铙歌、鼓吹乐……”等等。金、元、明、清，京东许多庙会都是“百戏杂陈”，境内明清古戏楼就有三十三座。最早的有乐亭的药王庙古戏楼和滦南县桑河口古戏楼，都是元末明初的建筑物。古戏楼的存在是古文化艺术发达的见证。

这里不仅有被世人公认的“皮影”、“乐亭大鼓”、“评戏”和建国后产生的“唐戏”四朵花，而且有在民间流行的“冀东地秧歌”。“冀东地秧歌”至今最少也有上千年的历史，它是历代劳动

人民的创作，继承发展的结晶。”（引自人民音乐出版社出版的《冀东地秧歌》概述。“冀东地秧歌”不仅是优美的舞蹈，而且有许多动听的音乐唱腔，即秧歌调。如《喇叭吹奏》、《满堂红》、《句句双》、《柳青娘》等。另外还有许多短出演唱，如《小放牛》、《夸夸开旁》、《锯大缸》等。这些音乐不仅吸收了地方民歌，而且又成了戏曲和曲艺营养成分。

除此以外唐山还有大量的地方民歌。民歌里也有许多“秧歌调”，还有“劳动号子”、“叫卖调”、“山歌”、“小调”等。如《长工苦》、《区惜鬼顾活》、《寡妇难》、《光棍思妻》、《送情郎》等情歌。也有革命历史时期的《节振国真英雄》等。在《唐山地方民歌集》中，就搜集整理了三百多首。这些民歌都反映着不同时代的人民的思想感情，有浓郁的地方色彩和生活的气息，是戏曲、曲艺取之不竭的营养宝库，如“冀东莲花落”的主要特点就是它吸收了大量的“冀东民歌”。

除此以外唐山还有大量的民间故事、民间传说、谚语、诗歌等，都有助于艺术创作。唐山东亭一带有音乐性的语言声调，这不仅给各类演唱艺术带来了方便，而且造成了各类演唱艺术的地方特色。

以上各个方面艺术都互相影响着互相促进着互相丰富着，是唐山最有价值的说唱艺术的营养库，它发展和造就着许多新的艺术品类。

一个艺术品类的产生绝不是单一的原因，和一种条件。它还与其他社会和环境有着密切的关联。冀东人民如果总是过着丰衣足食的生活，就不会有“乞食莲花落”的产生。乐亭大鼓的产生也是和它

的环境分不开的。一是清王朝禁止鼓小说曲逼使许多曲艺艺术在乡下演出，因而大部曲艺在清代产生在乡下，二是清代乾隆年间盛行弦子，三是乐亭有“清平歌”等大量民歌，经弦子李加工提高，四是乐亭大鼓产生后得到在乐亭刘、张、史四大家族的支持。由这些方面的原因而造成了乐亭大鼓的诞生，以后一代又一代的革新，才有今天的乐亭大鼓。

唐山的曲种到80年代有三十多个，除上述历史原因和条件外，有两大重要历史阶段。早在19世纪80年代，由于唐山开发矿山、修建铁路，造成了城市工商业的繁华，城市人口剧增，唐山市代替了京东重镇佑北平和滦州镇，成了曲艺艺人的集聚地，闯关东的流动艺人也川流不息地来到了唐山和唐山铁路沿线的城镇，如林西、赵各庄、唐家庄、胥各庄等地，这些地方逐渐建立起茶馆、说书馆、由简易的泥草棚，逐渐变成砖瓦结构的正规说书馆，到解放前，人们以书馆林立的形容词来形容它们而大量的北方曲种，几乎都来到此地献演；此观众也都是来自全国各地，所以无论什么样的曲艺都有一批自己的观众。竹板快书、评书、京东大鼓、京韵大鼓、怯大鼓（木板书）、相声、平谷调、单弦、子弟书、西河大鼓等都先后来到了唐山。这时的“莲花落”向“彩调莲花落”高级阶段发展。乐亭大鼓也在滦县、滦南、迁安、丰润、遵化等普及起来，说书艺人也成倍增长，著名的乐亭大鼓演员胡少兰领先进了唐山市，屈子阳等也来到了东矿区。

第二个历史阶段就是解放以后，建国以后广大艺人在党的领导下坚持走社会主义道路，党的各项文艺政策，特别是“百花开放、

百家争鸣、推陈出新、古为今用、洋为中用的文艺方针，以及为社会主义服务、为人民服务的文艺方向促进了文艺繁荣。旧社会被人看不起的说书艺人成了曲艺工作者，和人民一道当家作主，有的当选为政协委员、人民代表。曲艺艺人不再到处流浪，（不是流动演出）首先安居下来，组织起来，建立健全各种制度，继承发展和革新艺术，不断地提高艺术水平。不断地整理改编传统曲目，取其精华去其糟粕，不断移植新的曲目，依据新的生活创作新的曲目，这样使曲艺发展到空前繁荣的阶段。在新的曲种又增添了河南坠子、山东快书、山东柳琴、对口调、快板书以及在群众文艺活动中的表演唱、三句半、对口快板等形式。党和政府、文化、企业等许多部门不断组织比赛、会演、调演观摩等活动，促进艺术竞争，表彰先进，推动了整个曲艺事业向更高的阶段发展。一般情况下，凡有文艺活动的地方就都有曲艺活动，在此仅就本市原有曲种加以介绍。

一、冀东莲花落。

莲花落历史悠久，据黄芝岗考证，它来源于唐代佛曲“落花”；又名“散花”。在南宋释普济《五灯会元》中有这样的记载：“俞道婆，金陵人，卖油煮为业。一日，闻贫子唱莲花落云：“不因柳毅传书信，何缘得到洞庭湖，忽然契悟”。“清末唐时僧侣募化时唱落子曲子在《敦煌杂录》辑中保存三篇。明成祖洪武年间（公元1402年）朱棣印制诸佛名经及各种俗曲的书中，收有四季莲花的佛曲，多达二百五十四支”。（见容肇祖《中国文学史大纲》）

莲花落是来自佛曲，很早以前流入民间的一种唱和，一人唱，

众人和“莲花落，莲花落”逐渐演变发展而来。

在元明杂剧中有许多戏中不仅提到了莲花落，而且利用了莲花落的演唱形式，如《绣襦记》中“儒林郎解”一节的“四季莲花落”《鸣凤记》中的“拜晋忠灵”一节中的叙事莲花落”。这些莲花落无一不是乞丐演唱的。从南宋《五灯会元》到明清各种记载都是把莲花落说成是乞丐所唱，如翟灏《通俗篇》中说“莲花落”为丐者所唱曲名，其来已久”。《东湖野乘》里也说“莲花落为贫者唱”。郑板桥在道情集六支有：尽风流、小乞儿教莲花落，唱竹板，千门打鼓沿街市”之句。明清莲花落的记载是很多的，可见莲花落普遍于全国。

冀东莲花落，约在金元时代就已经流传过来，且经过冀东人很长时间的创作和改革有了很鲜明的特色到了清末民初已经相当繁荣和普及，冀东民间莲花落艺人，有了相当高的演唱艺术水平。清（1845）杨静亭《都门记略》中有“都门杂咏莲花落”一诗，诗曰“轻敲竹板弄歌喉，急腔还将暗气偷，黄板遍粘称姊妹，如何弟子也包头。”比较概括地说明了当时莲花落在北京演出的情景。

在清末，京、津、唐一带“莲花落”分东西两路，北京、天津、通州、宝坻一带为西路，他们演唱的形式为“单板书”或“竹板书”有师承，论家门、排世系。受“邱祖龙门派”行帮习气束缚较重，艺术上比较保守，最著名的演员抓髻赵，艺名西来顺，本名赵奎顺，满族人，曾为清“内廷供奉”以俊扮旦角（包头）为特长，在19世纪七八十年代轰动一时，西路以后也被后人发展成西路评剧，留有《卖水》、《王二姐思夫》、《杨二舍化缘》等剧目。

天津以东、唐山周围以及锦州承德一带为东路，也就是冀东“莲花落”。

冀东“莲花落”又有南路、北路之分。滦县、乐亭、丰润、昌黎为南路，迁安、抚宁、卢龙、遵化为北路。西路“莲花落”在演唱上无大差异，只是北路受河北梆子影响，唱腔比较高亢。

冀东莲花落 在19世纪80年代开始盛行，当时主要以“乞食莲花落”为主。由于清政府腐败无能，内忧外患相当严重，在冀东地方数年荒旱水灾，已是饿殍载途。如：1886年李鸿章奏称“二十五年内，直隶发生灾荒十七个年头……”（引自河北大事记）。大批农民以乞讨为生，唱“莲花落”就成了他们的乞食手段，因而当时为“乞食莲花落”。清康熙年间，李振声早在《百戏竹枝词》“莲花落注解”中说“莲花落乞儿贱名，以竹板击之为节，号四块玉”。滦县县志记载“莲花落”原名“莲花乐”，所谓之“蹦蹦戏”，昔时丐者沿街乞讨之歌曲。这些有关文字记载充分说明冀东“莲花落”初期是“乞食莲花落”。

在饥民“乞食莲花落”的艺人中，都有一批人具有一定的艺术天赋，如金开福、成兆才、金菊花、任连会、任善峰、张德礼等人，由于长期演出不断积累了丰富的演唱经验，而且在唐山其他民间艺术中间，大胆的吸收并蓄，特别是吸收了大量的地方民歌，形成了冀东独具特色的“冀东莲花落”。成兆才取艺名东来顺和“西路莲花落”西来顺相抗衡。这也促进了大量莲花落艺人，转变成职业莲花落艺人。这些人逐渐组织起来，成立了各种不同的莲花落班社，在清末的著名莲花落班社有，“永合班”、“永盛班”、“崔八

班”、“金鸽子班”、“孙家班”、“魏如凤班”“广盛合班”、“周宝玉班”、“单老太班”等等，分布在乐亭、滦县和现在的滦南、迁安、丰润等地。

除上述几个著名艺人外还有，刘树春（金蚂蛉）、马虎廷（月芽红）、姚继胜（仙动心）、孙凤鸣（开花炮）、张凤楼（葡萄红）、张彩廷、于玉波、张化龙等许多人。当时统治阶级惊呼“国人属而和者数千人”。（见滦县县志卷四）

“莲花落”在不断改革中发展着，从表演上看，“单口莲花落”唱单曲，只用“乍板”和“节子”敲打伴唱，演唱时两手甩动竹板，有节奏的敲打，走到哪里就唱到哪里非常方便，也不用化装。常在门前、场院、串户演出，在集市和庙会上演出。后来发展到“对口莲花落”变成了两个人演出，一旦一丑，化装简单，旦包头，丑脸上画白三块瓦扎腰包，边演边舞，类似东北二人转。到“彩粉莲花落”就加上了生角称三小，音乐也加上了大弦喇叭”和小锣等，节目也变成了“小拆出”。

“莲花落”音乐主要是地方民歌，如《逛茨山》、《太平年》、《旁调》、《锯大缸》、《小放牛》、《四季歌》等。（从略详见《莲花落和什不闲音乐》）

“莲花落”曲目繁多，如《茉莉花》、《绣得勒》、《对花》、《采茶》、《小看戏》以及拆出时期的《摔镜架》、《王婆骂鸡》、《张生游寺》、《夜宿花亭》等约二百多个。（详见曲目条）。

“莲花落”由于通俗易懂，有浓厚的生活气息和乡土气息，受到了农民、矿工和小市民的热烈欢迎，引起了当时统治阶级的敌视

为惊讶。如滦县县志曾这样说“惟奏曲作态，俗鄙不甚，诚是以伪风败化，然市井游闲之辈，热烈欢迎，观曲者摩肩接踵，争先恐后，……”从客观上描写了演出盛况。

19世纪末“冀东莲花落”进入了天津演出，也受到天津市民的热烈欢迎。但在这一历史时期也遭到了许多严重打击。清政府曾多次下令禁演“莲花落”。如1885年（清光绪10年）在天津下令把“冀东莲花落”在天津演出的班社 赵家班、庆顺、义顺、二合、义合等全部轰了出来。

“莲花落”艺人虽受到了重重压迫，但他们的艺术终于冲破壁垒，向更高阶段发展。

由于“莲花落”为基础的开戏发展盛行起来，冀东莲花落在本世纪五十年代已逐渐消失。由于人民生活水平不断提高，更不存在“乞食莲花落”了。

二、十不闲

十不闲也是莲花落的一种，它产生在清初。十不闲最早的文字记载见于清康熙丙子—丙戌（1696—1706）李毓声《百戏竹板词》中，曰“十不闲”凤阳妇人歌也。设一柈，若移柈然，上铙鼓钲锣各一。歌毕，互击之以为节。各打“十不闲”词云“钱鼓钲锣备特悬，凤阳新唱几烟爨，问渠苦岁勤蚕织，何事誇人十不闲”。

《都门竹枝词》记有“某日某园演某班，红黄条子贴通圈，太平锣鼓滩黄调，更有三堂十不闲。”清光绪32年（1906）秦“过会”一文中也提到了“十不闲”。在光绪年间富察敦崇《燕京岁时记》中说“十不闲有旦有丑而无生，所唱歌词别有腔调，低迴婉转，

治荡不堪，咸同以前颇重之，（即咸丰、同治年间）近视如广陵散矣。早在乾隆年间（1736—1795）天津杨柳青年画上就表现了“十不闲”的演出场面。“十不闲”名字来源，一说是因演唱“十不闲”十指操作，手足齐动，乐器同时作响，从不停闲，因而起名“十不闲”。另一说是，康熙皇帝听了“十不闲”的演唱，都是贤孝节义的故事，故而起名“诗赋贤”，后来传为“十不闲”。

“十不闲”传入我市较早，大约在清中叶，首先由北京进入了遵化、丰润、而后唐山市各地，现在遵化，丰润农村仍有些老艺人能够演唱“十不闲”。早期进入市区演唱“十不闲”的有连秀全等人。他们进入市区的时间大约在三十年代左右。

著名“莲花落”艺人，夏春阳，艺名夏天雷演唱的“十不闲”在冀东享有盛名，他儿子夏思楼至今还活着，1984年已年近七十岁，嗓音非常宏亮清脆，唱起来韵味十足，委委动听，在他那里我们获取了大量的“莲花落”、“十不闲”演唱资料。

“十不闲”的演唱形式比较别致，有“十不闲”架子，类似拉洋片。“十不闲”架子约一丈多高。在这方面艺人有清门浑门之分，浑门指职业艺人的演出，他们的“十不闲”架子是单梁形式，唱腔讲究韵味，吐字清晰，声情并茂，表演上重逗眼凑趣，噱头较多。清门指旗籍子弟演出，他们的“十不闲”架子是双梁，据说是仿照清朝户部的天平形式做的。由于出入高门宅第堂会演出，因而词意文雅。“十不闲”架子上有锣、鼓、铙等乐器。演出时一般情况下先打通，演员一齐上场，唱福祿寿祥歌，唱“四喜”等。然后有一人“抱篇”演一个故事单口演到底，或“合篇”即民歌小合唱，

还有“上天平”即一人唱，后边锣鼓，中间如白。另外还有“出堂诗”的演唱形式，形式多样，比较活泼，也多在庙会集市上演出。

“十不闲”的演唱内容，大体上和莲花落差不多，没有什么深厚的传统，一般是入乡随俗，流传到什么地方，就唱什么地方的东西。到了冀东和冀东“莲花落”一样唱大量的地方民歌如《说了个姑娘整十八》、《四喜》、《小放牛》、《逛茨州山》等等。只是表现形式不同。

“十不闲”音乐也就是上述的一些民歌曲子（详见“莲花落”和“十不闲”条）。“十不闲”这一曲种，在建国后，很少有演出，已逐渐消失。

三、乐亭大鼓

乐亭大鼓，是我国北方俗曲鼓词的一种。它散布在京津及东北一带较大的城市里。特别是在冀东一带的广大农村中，它不但广泛的流行着，而且也是为群众所喜闻乐见的一种曲艺形式。

乐亭大鼓产生于何年何代？目前，由于史料不足，还不能确切的肯定下来。但是在一些有关的史料中，却曾谈到了它。如任占奎的《鼓词宗谱》中说：“明末清初留说书，乾隆六年兵门户，传流至今。”又如马立元的《中国书词概论》中说：“清初年，乐亭城内，凡自娱好乐之人，最爱唱‘清平歌’。同时，乡村里也流行着散曲之类的小调。后来，有位弦子李，先以三弦配奏了‘清平歌’，遂而加以改订，使其韵调动听悦耳，较之旧曲大有不同，于是齐呼之为‘乐亭腔’。”

从上面的记载来看，尽管说得有些粗略，但却可以看出：乐亭大鼓的孕育时期，离现在并不很远，而是由明末清初开始，在民歌的基础上，发展起来的。

“乐亭腔”形成以后，在演唱实践中的逐步演变，有了改进提高。在音乐配奏上，除用原来的三弦之外，还加上了鼓板；在演唱形式上，也把起初那种“唱而不说”变为“说而兼唱”。这就使“乐亭腔”脱离了民歌演唱形式，而逐步向书词形式过渡发展。约在一八〇〇年前后，乐亭大鼓这个曲艺形式就逐渐形成了。对此，在傅惜华的《曲艺论丛》中，却有这样几句话：“乐亭大鼓，简称乐亭调，为北方俗曲鼓词之一种，产生于乐亭县，故名”。

乐亭大鼓这个曲艺形式形成后，它随着演唱人的流动，逐渐由乐亭向昌黎、滦州、临榆和唐山一带扩展。随着它的流动而日益拓宽，它的接触面也就起了变化。除一些农村的听众之外，它的听众还包括了工人、手工业者、商人、小市民以及其他各色人等。这些新的听众，从他们的欣赏角度、意志愿望和喜好上看，都有所不同，所以，当时在演唱中的一个首要问题，就是需要有更多足以反映各种斗争生活，以及足以适应广大听众需要的优秀曲词作品。

这个问题的出现，确实给艺人们带来不小的困难和苦恼。为了解决它，艺人们就走了“摘摘”、“移植”和“创作”书词的道路。这样经过一个时期的努力，一大批书词产生了。乐亭大鼓老艺人韩香圃的手记中说：“到一八三〇年以后，乐亭大鼓书词，已由过去的二十几个，增到一百三十多个”（包括长、中、短篇和书帽，除一些公案大书外，还移植了大量的子弟书。（详见书目条）

由于书词日益繁荣和生活反映面的日益广泛，在艺术表现的要求上，自然也就随着复杂起来。为了解决这个问题，据留下来的资料说明，“首先由温老先生和滦县的冯老先生首创改用铁板，声音清脆，所以人们都称他俩为温铁板、冯铁板是创业者，从前的乐亭大鼓调很简单，后经温先生门徒们研究创作了不少的曲调。”

（摘自1959年6月26日《唐山劳动日报》，靳文然《乐亭大鼓小史》。陈继昌进一步发展了“四大口”首创了“大悲牌子”等慢板唱腔。齐楨创作了“八大句”、“上字流水板”等中快板腔调。王思鸿创作了“怯口”、“凡字流水板”腔调。杨久长创作了“四平调”慢板，王德有创造了慢调（四平）大口、“紧板”等唱腔，咸永武移植了“西皮尾子”。经过了三代人的继承和发展，乐亭大鼓腔调不断的丰富。在这一基础上，为了充分提高艺术效果，艺人们又从改进“演唱技巧”上，下了工夫。

乐亭大鼓的演唱技巧”，一般说不外乎是“说、唱、演、弹、击”这样几个环节。经过艺人们一番实践、摸索和创造，在“说、唱”方面，他们牢牢掌握了“吞、吐、撒放、字斟句酌”的要领；在“演、弹、击”方面，他们也充分使用和发挥了“表情、动作、配乐”的艺术功能。据有关资料记载说：艺人们在“演唱技巧”的改进过程中，在音乐结构上，改进得最为显著。仅就“板眼”艺术来说，他们就创造应用了如“慢板、慢流水、紧流水、快板、散板、红板、黑板、板、起板、落板、收板、留板、板、数板”等数种。因而把乐亭大鼓的演唱技巧，推向完善。

乐亭大鼓的唱词结构是丰富多彩的。除常用的七字句、十字句

这种主句”之外，三字句、五字句、六字句、八字句甚至从十字以上上到几十个字的“变格”句式都有。为了适应唱腔的需要，在上述那些句式之外，还有一些杂句。如六字节、三顶七（与皮影戏的三赶七句式还有所不同）、三字紧、三字头、滚口句等。

乐亭大鼓艺术进入成熟阶段以后，它的流动面越来越宽了。有些老艺人，如齐桢、陈继昌等，渐由冀东一带转向东北流动。由于它的活动范围日益扩大，就渐渐形成了乐亭大鼓东路和西路两大流派。以“九腔十八调”为基调的称东路；以不同于东路的“大口”、“四平、二六”和大同小异的一些曲牌为基调的称西路。东路的风格是庄重严肃，宣叙性强；西路风格是委婉优美、旋律性强。它们就这样各以各的艺术风格，而向前发展着。特别是在向统治阶级作斗争的方式上，表现得更是多种多样。从书词的描写规律上看，一般说是鲜明的。由于劳动人民都喜爱那些大公无私、见义勇为、不屈不挠的英雄好汉，而不喜爱那些胆小自私、见利忘义、狐假虎威的小人。所以，书词中在描写那些敢于反抗压迫、敢于反抗暴力，能够济困扶危的英雄人物时，总是把他们放在主人公的地位上来，加以热烈歌颂。与此相反，对于那些骑在人民头上的剥削者压迫者，不管他们是帝王公卿或缙绅显贵，则都是对其表示最强烈的愤怒和蔑视，并把他们放在从属地位上来表现。这样，就反映出劳动人民是非分明和爱憎。为了实现劳动人民的要求和愿望，在书词中，不仅是塑造了许许多多勇于反抗斗争的英雄人物形象，而且还大胆

的幻想，赋予了某些仙佛的正义性格。表现了曲种鲜明的特征。

在旧社会，乐亭大鼓和其它姊妹艺术一样，受着反动统治阶级的歧视，致使这朵艺术鲜花不能茁壮成长。

解放后，乐亭大鼓也与其它姊妹艺术一样，在党的“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，正以日驰千里之势向前发展。但在万恶的“四人帮”阴谋窃取文艺大权时，它却同其它民间艺术一样，受到很大摧残。几乎使这朵民间曲艺鲜花枯萎下去。

打倒“四人帮”，文艺得解放，乐亭大鼓获得了新生，80年建立了乐亭大鼓研究会，对乐亭大鼓史料进行了座谈，并出版了《乐亭大鼓座谈会资料集》、《乐亭大鼓资料集》（一、二集）发表整理了二十五个曲艺段子，油印了《乐亭大鼓史话》，唐山市多次举行乐亭大鼓会演，鼓励优秀表演先进，推动了乐亭大鼓事业的繁荣，地市、乐亭、滦南、丰润等许多单位多次举办乐亭大鼓学习班，培养了一批新的人才。

虽然经过很大的努力，但到了80年代随着戏剧事业的不景气，曲艺事业也没有从前那样兴旺了。许多艺人转入乡下进行演出。

乐亭大鼓必须随着时代进行改革，相信还一定能够振兴起来。

在乐亭大鼓史料问题上存在着不同看法和争议。

（一）乐亭大鼓在清咸丰年间，曾进京为清王室演出，自那时起叫《乐亭调》。但这只是老艺人传说，没有现实材料可考。

（二）温铁板、冯铁板究竟谁是创始人有不同看法。

（三）九腔十八调^是存在于许多曲种之中的概括说法，但乐亭大鼓的九腔十八调，谁也没搞全，只不过是唱腔丰富的一个普遍概念。

（四）在旧《冀东日报》中反映出来，民国二十八年八月二十七

日(1939)以前,文艺广告中登,《乐亭调》。民国三十一年八月三十一日(1942)开始登《乐亭大鼓》。说明乐亭大鼓这一名称,由1942年开始叫起。

(五)有人认为乐亭大鼓东西两路说法不太准确,应该说新派和韩派,才比较贴切。

四、关于唐山大鼓

在旧《冀东日报》上和《戏曲曲艺辞典》里,都见到了《唐山大鼓》这一字眼,经考察,这是建国前后,曾经有少数人把《乐亭大鼓》叫成《唐山大鼓》,《唐山大鼓》没有什么特殊的财富。

五、其它流入曲种

①竹板书(又名竹板落子)

竹板书是我国北方的一个曲种,大约产生在河北固安、永清一带,早年曾叫“打落子”,“落子。”它形成于清朝中叶,流行于河北省中部,逐渐繁衍到京、津、唐一带。

本世纪初三十年代传入了唐山,早期演员有余来荣、陈来树和陈来祥兄弟二人。1939年潘福恒、潘学勤父子二人在唐山扎根落地。(据说首创人张久司,发展到第四代,以下门徒排辈为“万、福、济、临、贺。”1958年传入贺字辈)潘学勤祖父潘万云应在第一辈,父亲潘福恒应在第二辈,潘福恒来到唐山后,受到了日本汉奸的迫害,精神失常,走失,永无下落。潘学勤继承了父业,在唐山扎下了根,发展了竹板快书,有自己的独特风格。