

中国曲艺志 湖南卷

(未定稿)

志 略 表 演

《中国曲艺志·湖南卷》编辑委员会

一九八九年七月

四 表 演

一、概述

湖南曲艺的形式多样，曲种丰富。但就其表演风格和特色而言，大体上可以分为三大类别。第一类别是唱类曲种；第二类别是带技艺性与载歌载舞类曲种；第三类别是说类曲种。以上三大类别的曲种，由于表现形式不一，所受地理环境、语言习惯的影响不同，沿流沿革的各异，因而形成了各自不同的艺术特色；甚至每一类别曲种的不同形式之间，也有不同程度的差别，显示出异常复杂的现象。

1. 唱类曲种

在此类曲种之中，以湖南丝弦、湖南小调、湖南弹词、湖南渔鼓四种形式流布面广，影响颇大，向有湖南唱类“四大曲种”之美称，并且，在湖南曲艺的各类曲种中，亦具有一定的代表性。

曲艺植根民间，一般以表现和反映劳动群众的世俗生活和理想愿望为其主要内容。这方面，当然唱类曲种也不例外。因此，演唱者或说书人，既可以从现实生活中，也可从历史故事中取材。这样，就需表现不同时代、不同人物的生活内容与精神风貌。

为了表现不同层面的生活和不同的人物，唱类曲种要采用了跟戏剧的“现身说法”的不同表现方式：“现”声！说法”。这便是注重声音造型的方式。其间，有演唱者或说书人的声音以及演唱故事中一些不同人物的声音模拟。通过此类声音造型，来叙述故事。

刻划人物，以完美的听觉形象，引起观众的共鸣，达到感染人、教育人的目的。而在唱类曲种之中，其声音造型，则主要侧重于唱功艺术的表现力上，它运用具有湖南丝弦、湖南小调、湖南弹词、湖南渔鼓不同演唱特点的发声、吐字、呼吸、润腔和韵味等一系列的声乐技巧及按字行腔、字正腔圆的民族民间演唱方法，达到声情并茂的艺术效果。

唱类曲种为了解决不同人物的声音模拟，根据演唱的故事内容及表现人物的需要，还在某种程度上借鉴了戏曲的角色行当体制。一般而言，以借鉴湖南民间小戏中的小生、小旦、小丑所谓的“三小”角色行当居多，以后随着演唱题材的扩展，亦加入了生脚、净脚、正旦等行当。

(四) 湖南丝弦

借鉴戏曲角色行当体制，是湖南丝弦，尤其是湖南丝弦传统曲目表演形式的一大特色。这里，主要有两种情况。

一是由演唱者数人分饰故事中的不同人物，并兼操一样乐器，围方桌坐唱或坐成半弧形面向观众演唱。如《宝玉哭灵》、《黛玉葬花》、《双下山》、《秋江》、《拷红》、《描容上京》、《醉打山门》等曲目均是如此。演唱时视具体曲目的人物多少而定，有的曲目分饰生、旦两脚有的曲目分饰丑、旦两脚，有的曲目生、旦、净、丑兼而有之。演唱者分饰不同人物，主要是在不同的声音造型上区分人物，加强唱功艺术（包括道白）的表现力，演唱中间，无

形体动作，只辅以面部表情及少量手势。象演唱贾宝玉时，就借鉴戏曲小生行当，用小生行当的行腔道白的方法演唱，以刻画人物形象和内在感情；演唱赵五娘和林黛玉两个人物是运用戏曲行当中正旦的方法演唱；演唱《秋江》中的老艄翁和《描容上京》中的张广才是用老生腔；演唱《双下山》中的小和尚就结合丑角的方法演唱；《醉打山门》中的花和尚鲁智深，则用净角唱法。演唱虽有角色行当之分，但仍用本曲种曲调及当地方言道白。建国前，丝弦传统曲目多为男演员演唱，在运用嗓音方面也有一定之规，生角用本嗓，旦角用假嗓，小生真、假嗓相结合，丑角视人物而定是灵活运用，净脚在本嗓的基础之上喉头放开，运用头腔共鸣，声音宏亮浑厚，伴有虎音和霸音，好的净脚声音造型，有掷地作金石之声。

二是由演唱者一人兼饰故事中的不同人物，这种“一人多角”，区分角色行当的演唱形式，在桃源丝弦艺人李玉成演唱的一些带喜剧风格的传统曲目中，体现得尤为突出。如他演唱的《王婆骂鸡》、《刘铁咀算命》、《皮骨顶灯》等曲目中，他一人时而装男，时而扮女，时而生脚，时而丑角，时而旦角，进进出出，运用不同的嗓音区分人物，刻画人物，维妙维肖。有时甚至还可结合故事情节的开展，插科打诨，添加^笑资料。如他演唱《刘铁咀算命》时，演出前在坐位旁边放一碗茶，唱到中间，他唱累了需要喝茶时，便端起茶碗喝上几口；此时恰好是唱段中的女主人请算命先生喝茶的当口：“先生请喝茶！”“好说好说，喝茶喝茶！”这种插科打诨的表演，

与情节进展吻合，严丝合缝，恰到好处。

湖南丝弦是诉诸听觉的艺术，其词藻典雅，句式规整，结构严谨，唱腔优美动听，旋律性强，具有叙事、状物、抒情、写景等多方面的功能，尤以刻画人物的细腻感情见长，因此，其注意声音造型，作为唱类曲种，尤其注重唱功艺术的表现力，讲究以声带情，声情并茂，从而将常德丝弦典雅含蓄，极富世俗人情的表演风格表达出来。

(2) 湖南小调

湖南小调又称小调子、小曲子。曲调短小精悍，可用单曲体演唱，也可用曲牌联缀体的形式演唱，以表叙为主，客观的反映某一事物或人民群众在劳动、生活、爱情方面的短小故事，有简单的人物和情节。如地方小调〔洗菜心〕中唱道：

奴在绣房中绣花线，

忽听得我的妈妈娘叫奴一声，

她叫妹子洗菜心，（梭那子唧唧唧索）

她叫妹子去洗菜心。

小妹子下河下河洗菜心（哪）

失落一只戒箍子一钱八九分，

跌得奴家的好毒全（哪索那子唧唧唧索），

跌得奴家好伤心（哪）

那一位年少的哥哥捡了奴的戒箍子（啊）

许他的酒，大半斤，还有瓜子落花生（哪）

（索那子哪当哪当索）

小妹子与他结为婚。

类似这样的小调较多，演唱方法与丝弦不同，没有角色行当之分，但有两种不同的风格，一种是丝弦小调，如〔玉娥郎〕、〔银纽丝〕、〔满江红〕等，以抒情缠绵为其主要演唱特色，另一种是地方小调，如〔讨学钱〕〔五更留郎〕等，粗犷、开朗，地方特色鲜明，结合方言土语演唱，乡情、乡音、乡土味浓厚，其中尤以衬字衬腔最著特色，如“满里哥哥呃，满里妹妹呃呃呃呃呃，呃呀荷衣哟来荷衣哟嘿”等等，二人对唱时一问一答，互相呼应，互相逗趣，显得亲热和谐，表现出一种乐观愉快的情绪和情感。建国前以清唱为主，自拉自唱，或坐唱或走唱，解放后发展了一些新的表演形式，以碟子、酒盏为道具，边唱边做动作，在舞台上演出，可编排一些优美的画面（利用道具）和舞蹈身段配合表演，根据内容需要，可用男女声对唱，二女对唱或多人群唱等几种表演形式。

（3）湖南弹词、湖南渔鼓

湖南弹词、湖南渔鼓二曲种以“一人多角”的表演形式为主，传统曲目的唱本分铁本和桥本二种，铁本是历史留下来比较固定的唱本，桥本又称桥路，演唱时只需按桥路（书套）走，内容可增可减，可即兴表演，唱词通俗易懂，曲调语言性强，似说似唱，节奏明朗，适合演唱场面大、人物多、情节复杂曲折的中长篇大书，由

于反映的内容广泛，容量大。光靠唱不足以表现，必须用道白来弥补，因此弹词、渔鼓除唱腔为其表现手段外，道白占着重要的位置，约占三分之一。与唱腔共同担负着叙说故事，说表人物的重要使命，和唱腔交替使用，相辅相成，唱腔与道白有角色行当之分，特别是传统曲目更为突出，道白有韵白和散白，有几种不同的表现方法，韵白用吟诵式的哼腔，哼出味儿出来，如长沙弹调《宝玉哭灵》中的韵白：

例 1、这正是：

曲径绕迴廊，

疏篱透晚香，

云霞横碧落，

(这)秋色(哎)断人肠(哪)！

中间加了(这)、(哎)、(哪)等衬字，宝玉触景生情，加衬字更增加悲痛的情绪。还有一种数板式道白接唱，如衡南渔鼓《十字坡》中的道白，孙二娘用武旦的腔调，显得泼辣、干脆：

例 2

老娘开店十字坡，

端条板凳门前坐，

有人问我(接唱)

$\underline{2\ 2} \quad \underline{4\ 5} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{2\ 1} \quad (\underline{5\ 3}) \quad | \quad \underline{5\ 7} \quad \underline{5\ 3} \quad | \quad \underline{5\ 6\ 5} \quad | \quad |$
 名和姓呢 母夜叉孙二娘

$\underline{2\ 2} \quad \underline{7\ 6\ 5} \quad | \quad \underline{1 \cdot 6} \quad \underline{6\ 1\ 5} \quad | \quad 0\ 1$
 就是我。

例 3：人物转换的对白：(散白)

长沙弹词《东郭救狼》中东郭与白狼对白，由一个演员表演，东郭用生角腔，白狼用阴阳嗓真假结合。

“白狼呀，方才是我提心吊胆，救你一命，现在你反而要来吃我，难道你一点良心也没有吗？”“呸！少说废话，我不懂你们人的那一套，我只晓得人肉好吃！”“你这样吃我，我是不甘心的啊！”“哦，要怎样吃你，你才甘心呢？”“常言道得好，凡事要问三老”“何谓三老？”“就是见了老者便问，问了三个，如果他们都说你应该吃我，然后你再吃我也不迟”，“啊……可以……可以，只有一说，我叫你问谁，你就问谁”“好啊！”

说白时，变脸变声，要分清两个不同的人物。

例4

上场先念诗，然后自报家门，自我介绍。

祁东渔鼓《李逵杀四虎》中的插白：

诗引：一日离家一日新，

犹如孤雁宿寒林，

虽然在外风光好，

思得老娘一片心（冬冬）

说白：在下李逵，浑号黑旋风，自幼惯打不平，怕吃官司，逃在外……。

不管是什么形式的道白，都要求语言精炼、准确、言简意赅，

起到唱词不能表现而用说白替代的作用。

弹词、渔鼓的唱法与丝弦相类似，分角色行当，亦有些旦、净、丑之分，如祁东渔鼓的角色行当行腔，其中生角唱腔与一般唱渔鼓腔相同，丑角腔在行腔上更诙谐风趣一点，而旦、净两行则各有特色，旦角唱腔婉转柔和，节奏平缓，感情细腻，演唱时，声音位置靠前，显得明亮、甜脆，男演员用假嗓高八度唱。净角行腔较直，一般不动加花腔，唱腔高昂激越，吸取祁阳净角的唱腔艺术，讲究粗、宽大，常用炸音和虎音，显得勇武刚强。长沙弹词唱法与渔鼓一样，也分生旦净丑四种行当，如《武松怒打观音堂》中有武松、潘金莲、武大郎三个人物，武松用唱武生的方法演唱，唱腔刚劲有力，潘金莲用花旦的唱法，显得风骚、轻薄，而武大郎则用丑角的唱法，表现得呆板滑稽。弹词、渔鼓的表演形式，有坐唱、走唱、单人、双人或多人联唱等不同的表演形式，有的发展了小乐队伴奏，但自伴自唱仍然是弹词、渔鼓独有的表演形式。特别是民间艺人在茶馆、书场坐棚演出，自伴自唱具有清新、雅静之感。弹词用月琴伴奏，渔鼓用渔鼓筒击节（加上筒板和钹），轻巧、灵便、包腔、托腔、烘托气氛，同时也当道具辅助表演。

2. 带技艺性和载歌载舞类的曲种：

如三棒鼓、地花鼓、霸王鞭、祁阳小调（指载歌载舞和打碟子的技巧），单人锣鼓说唱等曲种。这类曲种的特点是既有艺术性又有技

术性，技艺合一。

地花鼓的表演，以手绢和扇子为固定的道具，借用虚拟手法，象征性地载歌载舞地说唱故事，多系表现男女爱情或农村劳动中相互逗趣、逗乐的短小故事。演出场面热烈欢快，一般在春节、元宵和喜庆的日子里演出最多。地花鼓具有深厚的生活基础，表演技巧主要是从农村劳动操作中提炼出来的，如采茶、插秧、摘棉花、捡菌子、摸泥鳅、推磨等动作，其次是从民间歌舞车儿灯、竹马灯、采莲船中衍化而来，手眼身法步均有一定的规范，尤以媚目传情（梭媚眼）为其特点，具有乐观主义的情趣。

三棒鼓的技巧主要表现在边唱边打鼓打小锣和抛棒接棒、抛刀接刀的功夫。抛棒接棒、丢刀接刀有固定的套路表演，可表演出多种花样，抛棒接棒显得较轻松，因棒是木制的，形似织布的梭子，两头尖，中间嵌有铜钱，敲在鼓边上发出铜钱的响声，而丢刀则较惊险，刀是铁打的，形似柳叶，名叫柳叶刀，有时含在口里或顶在头上，如果没有娴熟的技巧是不容易表演的，故一般以抛梭子的为多数，可演唱有情节，有人物的故事。湖南农村或县城小镇上常有打三棒鼓者，不局限于节日演出。

单人锣鼓说唱的特点是一人多技，一个演员要“一人多角”的说唱故事，还要打锣鼓，吹唢呐、吹笛子、吹笙，拉二胡伴奏，适合表现喜剧性情节的曲目，场面热烈欢快，自伴自唱，无须他人协助表演，一人一台戏。

霸王鞭又叫金钱棒，九节鞭等，主要的表演技巧在舞花棒的动作和队形上，用竹制约三尺长的小竹棒，嵌上铜钱，贴上红绿花纸扎上彩绸，演唱时用棒轻轻的敲在人体的肩上，腰上和腿上各个部位，双手交叉轮换敲打，可演唱农村四时景色和生产劳动；也可演唱短少故事，四至八人表演，边唱边舞边走队形，一般在春节、元宵或喜庆的日子里与龙灯、狮舞、蜂壳灯，采莲船一起表演，在湖南流布较广，几乎遍布村寨山乡。

带技艺性和载歌载舞曲种的表演风格特色主要体现在以下几个方面：

(一) 技艺合一，将唱功与做功融于一体，凭借技巧的外在动作来表现演唱的内涵（叙述故事，刻画人物）。

(二) 虚中求实，以有限的舞台（草坪、禾场、庙会、堂屋均可），描叙无限的空间，形体动作与手中道具相结合，虚拟象征，可表现各种场面和实物的形象，一块筒板写文是笔，刺人的枪，一把扇子可推波逐浪，一个梭子可上天入地，一条手绢可描花绣花，让观众构成一种幻觉而心领神会，从幻觉里感到真实。

(三) 风格鲜明，节奏明快，具有粗犷、泼辣的乡土特色，如地花鼓的媚和俏，三棒鼓的刚劲潇洒，霸王鞭的热烈欢快，单人锣鼓说唱的灵活风趣等。

3. 说类曲种：

如顺口溜、笑话（方言单口相声），快板（方言快板）、莲花闹

评书等曲种。这里重点记述顺口溜与笑话的表演。

顺口溜是一种通俗易懂，带音韵的语言艺术，能表演有情节有人物的故事，也能现编现演（见子打子）。由于它非常的口语化，好似顺口溜了出来，故称顺口溜。词句可长可短，但必须合辙押韵。表演时演员立于舞台中心，一人多角，时出时进，眼神面部表情和动作紧密配合，自由灵活，如原湖南省曲艺团彭丙元自编自演的顺口溜《计划生育好处多》中开头的几句：

说一位姑娘名叫李常乐，

眉清目秀长得真不错，

唱歌跳舞演戏样样会，

聪明伶俐天真又活泼，

一天到晚有说又有笑，

大家都喊他“小白鸽”。

这段表叙的词句，表演时从语言到动作都要生动的描绘出“小白鸽”的形象，如说她眉清目秀时就要在脸上出戏，用手比划眉目，说到唱歌跳舞时就要做出唱歌跳舞的动作，通过演员的说表，让观众头脑中有一个天真活泼的“小白鸽”形象。要求语言表达有抑扬顿挫，轻重缓急和节奏感，做到快而不乱，慢而不断，动作准确，画龙点睛，点到为止，感情贴切朴实，主要突出说的特色。演出时不要任何道具，不受场地时间局限，穿一般的彩衣彩裤，显得干净利落，明朗大方。用男演员表演。

笑话，类似北方的单口相声，通过幽默风趣的语言和喜剧性的表演风格，引起观众发笑，在笑声中受到教益。用方言说表，一般的篇幅不长，集中的反映某人、某事或民间传说中的笑话，如何表现好笑料和包袱是重要的一环，好比相声中的“噱”，将作品中一些可笑的因素，通过一定的铺垫和表演，然后充分的展开，取得满堂的效果，如原湖南省曲艺团彭丙元根据歌剧《江姐》第四场改编的笑话《劫列车》中，前面有很大一段铺垫是为后面要抓江队长而抓了一个蒋对章而作的，江队长与蒋对章谐音引起哄堂大笑，好比一个包袱皮，打开后暗暗的放东西进去，扎紧口子，然后又抖开，让观众看到里面的内容，情不自禁的发出笑声，笑在意料之外又在情理之中。用几种方言说表，主要讲长沙话，蒋对章说四川话，伪警察局长说似象不象的普通话，用方言交口来表现多种人物。笑话表演时穿长大褂（长衫），舞台上摆一个方桌，用一个凉堂木，以扇子或手帕作辅助表演的固定道具。已故著名笑话演员欧梅林艺名开口笑上台表演时，以轻盈的步伐走出，面带幽默的微笑，眼睛环视台下观众一周，表示对观众的尊重和引起观众对他的注意。表演人物时形成了一定的规范，有僧领、道袖，女咀、媒肩之说，即和尚重在领子上的表现，和尚服领大，可以放东西在领口内，也可以插东西在背上。道人的袖子大，可做挽花、插手、甩袖等动作，表演古代女人时用扇子半遮面，不露出咀唇说话，笑不露齿，媒婆喜欢耸肩，显示她能说会道，动咀还要动肩的形象。

说类曲种的表演重在语言表达的功力，吐字发音要清楚，沉重而打远，让观众听得清晰，字字入耳，还要传神，靠演员的语言神态来描绘环境，制造气氛，刻画人物，摹拟各种人物的讲话和思想情感。湖南的笑话中经常使用民间谚语、成语和歇后语和方言中的俗语等。

说类曲种的表演以潇洒自然为特色，说表流畅顺口，刻画人物形象生动，方言土语，极富地方色彩。

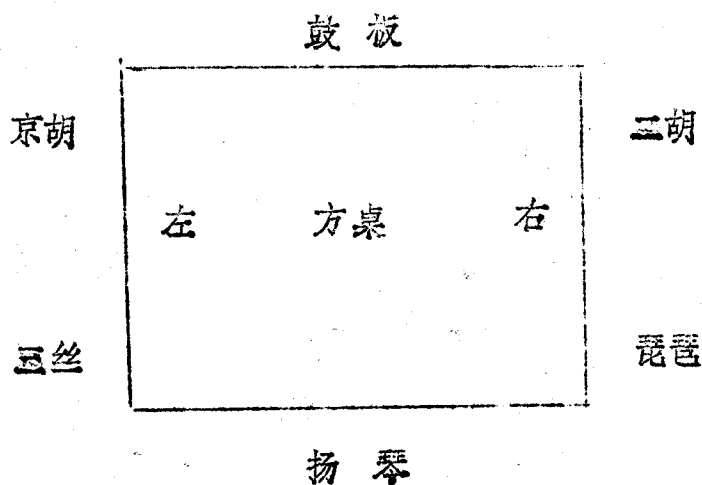
二、特有的表演形式与技巧部分：

（有代表性曲种选例）

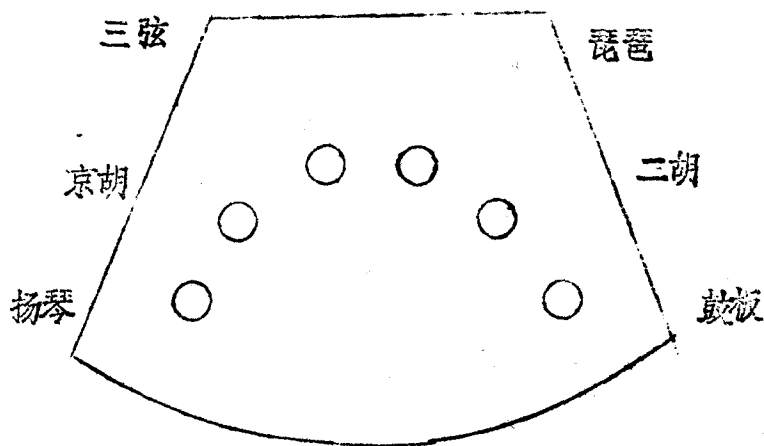
1. 湖南丝弦的表演形式有以下几种：

丝弦班社的演唱形式。

演唱者六人，围方桌而坐，每人操一样乐器，有固定的坐次，即所谓“扬琴对鼓板，京胡对二胡，三弦对琵琶，以扬琴和京胡为主奏乐器，如下图：



还有一种班社演唱形式是六人坐成半弧形，全体面向听众，如下图所示：



解放后，伴随着演唱内容的更新，出现了许多新的表演形式，有坐唱、站唱，也可以独唱、对唱、领唱伴唱和联唱等。除了重在唱功外，动作的幅度加大了，有自伴自唱的形式，也有另配小乐队伴奏的形式，（演员与乐队分了家），但演员手上仍带有道具表演，如碰铃、课子、云板等，视内容而确定表演形式，力求形式充分地体现内容。如下面几种表演形式

图 1:

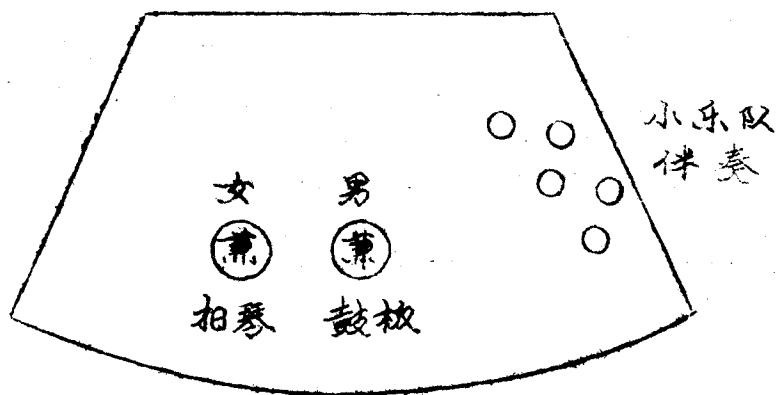


图2:

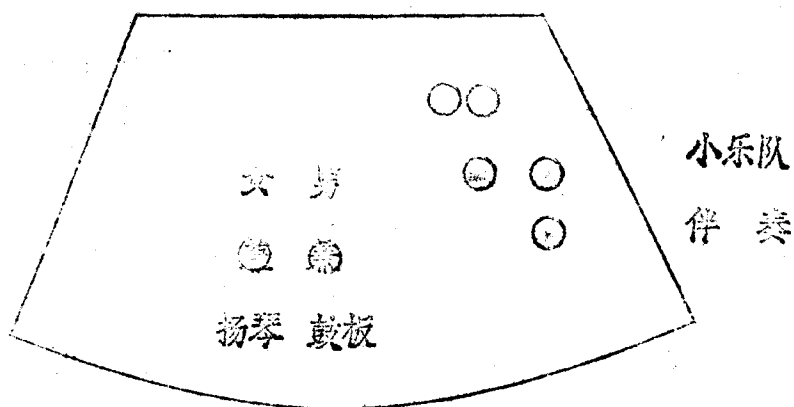


图2.3

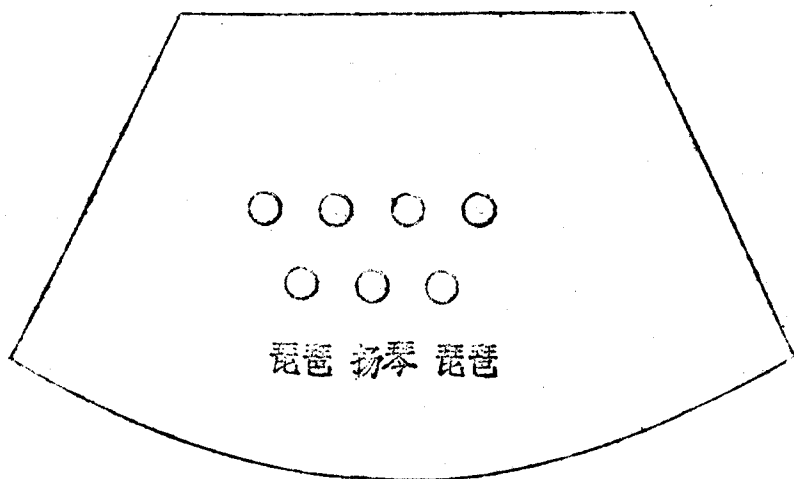


图3 场内:

女演员六人聚在舞台上稍前面一点的中心

前排坐唱, 后排站唱(手上无道具)

乐队可在台侧, 也可在台内伴奏

也可用走唱形式。如《双下山》的表演，穿上戏装（和尚、尼姑服，化稍浓一点的妆）走台步，做身段表演，尼姑运用云帚做道具（佛尘）和尚戴佛珠挂在颈上，可做捻、搓、甩等动作，摹拟戏曲的表演方法。

丝弦在唱法唱功方面有几位名老艺人的造诣较高，如已故著名常德丝弦艺人徐梅清的唱腔，注重唱情，从人物感情出发，以情带声，情中有腔，声情交融。他演唱的《宝玉哭灵》与众不同，他把需要表达贾宝玉的唱段，都加以润色，用音乐塑造了人物形象，如《川路一流》唱腔，就与原腔不同。

《川路一流》原腔

2 1 6 5 3 | 3 3 5 6 | 1 | 2 3 2-5 | 1-0 6 5 6 |

来 至在 潇湘 馆 泪 如 雨 下

1· (2 1 6 1) | 5 5 3 2 6 1 | 1 3 5 6 5 3 | 2·

秋 风 起 梧 桐 深

(5 3 1 2) | 6 5 1 6 5 1 |

遍 地 残

5 3 2 0 3 2 1 | 6 5 1 0 2 1 3 | 2 (5 3 1 2) |

花