

中小学艺术欣赏文库



上

中国曲艺杂谈

大连出版社

J05-49/3.11.1-2

中国曲艺杂谈

(上册)

刘政文 编
孙凡荣

大连出版社

中小学艺术欣赏文库

(全 50 册)

大连出版社出版发行 新华书店经销
(大连市西岗区长白街 12 号) 邮编:116001
朝阳新华印刷厂分厂印刷

*

开本 787×1092 1/32 字数:3960 千字 印张:180
1996 年 6 月第 1 版 1997 年 6 月第 2 次印刷
印数:2000—5000

ISBN 7-80612-271-0/G·63

*

责任编辑:刘民 封面设计:李鲤 董志桢
(全 50 册)定价:249.00 元

目 录

绪论	(1)
一、入门篇	(18)
1. 鼓曲	(18)
2. 相声	(26)
3. 评书	(34)
4. 快板	(43)
5. 山东快书	(52)
6. 评弹	(61)
二、鉴赏篇	(70)
1. 鼓曲	(70)
2. 相声	(87)
3. 评书	(105)
4. 快板	(120)
5. 山东快书	(140)
6. 评弹	(161)
三、趣闻篇	(180)
1. 高元钧迷相声	(180)
2. 评书名家柳敬亭	(181)

3. 石玉昆和三侠五义	(186)
4. 白妞说书话大鼓	(190)
5. “评书大王”双厚坪和陈士和	(197)
6. 乔清秀和河南坠子	(203)
7. 韩起祥与陕北说书	(208)
8. 扬州评话和“王水浒”、“康三国”	(211)

绪 论

“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。

“曲艺”究竟是什么呢？

曲艺是一种说唱曲种的总称。因此，有人把“曲艺”叫做“说说唱唱”。

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。像上面提到的大鼓、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。

曲艺，还可以从不同角度来解释。

从起源看，曲艺中的大多数曲种起源于民间，长期流传在城乡群众之间。因此，曲艺又称之为民间文艺、群众文艺。

从历史看，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》《中国曲艺发展简史》条所指出的：“中国曲艺是由古代民间的口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。曲艺的艺术特征，是通过说唱敷演故事和刻画人物形象。它臻于成熟的标志，是产生了职业化或半职业化的艺人，并以地区、民族和曲艺艺术流派的差异发展衍变成多种曲种，而为中国各族人民所喜闻乐见。”

曲艺近三百种。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。演员右手持鼓键子，自己击鼓，左手持简板或鸳鸯板，大鼓多用地方音演唱，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起来的“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直接从戏曲里采取曲牌串连在一起的曲种属于这一类。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自演唱的。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。

这类分类方法过去十分流行，许多有关曲艺的著作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。

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，主要是作为业余文娱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。

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。

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，坐着演唱。它流行在云南西双版纳一带西双版纳另称“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。帕召不把他放在眼里，于是比赛开始了，帕召讲得老人套的佛教经文，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了。人们把帕亚曼团团围住，向他祝贺胜利。帕亚曼年轻，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“折原”，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“芒锣演唱”，侗族的“琵琶歌”，撒拉族的“巴西古流流”，朝鲜族的“三老人”等等。

下面介绍曲艺的一般特征。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叙故事，而是由演员扮演故事里的角色，通过剧中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叙故事，尽管曲艺也要摹拟人物，也要“装龙象龙，装虎象虎”，但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连起来。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“二人多角”，“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激情，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起来的，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跳出人物之外，或对故事进行评介，或对另一角色加以评析，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、音乐结为一体。文学是其中的主要因素，所谓曲本是“一曲在本”。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。

曲艺的表演还要是写意的。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、鼓键等。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。唱腔尽管各变万化，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。行腔注意声腔并茂，所谓“清晰的牙齿，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，有的只是一两件乐器，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来看，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“七分弦子七分唱”的说法。不少伴奏者是演员的师傅。

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，是一鳞半爪，甚至加以歪曲。例如，古代史籍关于“俳优”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，据艺人们回忆，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。有时就抄在帐本或纸片上。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”的、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，北京西直门外高井胡同开设一家钞卖唱本的书店，字号叫做“百本堂”。因为店主姓张，俗称“百本张”。“百本”并非只有一百本，言其多也。保存下来的曲本约一千种。

清同治年间，北京崇文门外开设了一家宝文堂，掌柜的姓刘，祖父是个农民。有一次到山东，跟一个擅长石刻的刻工交了朋友。当时，山东德州一带农民会刻木版的很多，十多岁的姑娘不认识字，却能照猫画虎地刻制木版。宝文堂开张了，每逢秋末冬初，农民从宝文堂拿来书样，趁冬闲刻好本版，转年春天送到宝文堂，印成小书。据说，从清同治年间到解放前，宝文堂发行的曲本多达一千多种，都是农民一刀一刀刻出来的。劳动人民创造文化，真是一点不假。当时，为宝文堂卖唱本的是京东一带的所谓“口挑子”。农民忙过大秋，就挑了担子来到北京，办点日用杂货到张家口外去卖，所以叫做“口挑子”。他们穷，住不起店，在宝文堂书坊里借宿，顺便带点唱本到口外去卖。上面说的一千多种曲本印行在数百万本以上，就是靠“口挑子”一本一本卖出去，传到千家万户。这又是劳动人民创造文化的明证。

1930年以后，宝文堂有了印刷机，改为铅印。时过不久，“七七”事变爆发，卖曲本的“口挑子”出不去了，销售成了问题，宝文堂的印刷机闲下来了。掌柜的无奈，只好拿电动机带个小磨，加工磨玉米面，赚钱过活。于是宝文堂成了磨坊了。1945年以后略有好转，但仍不免江河日下，朝不保夕。象刘掌柜说的：“宝文堂是残灯破庙，完啦！”

仅就宝文堂这个例子，就不难看出，曲艺在旧社会受到

何等严重的摧残呵！

1949年新中国的建立，标志着曲艺艺术的新生，曲艺研究工作也有了发展。建立了全国性的曲艺工作机构——中国曲艺工作者协会，出版了曲艺刊物，就全国范围来说，发表曲艺作品和研究文章的园地不断扩大。整理加工了不少的传统曲艺节目，对一些艺术成就卓著的艺人也有所评介和总结。一些文学史家、戏曲专家也为曲艺研究作了不少的有益工作。

下面从四个方面介绍曲艺艺术价值：

（1）社会价值

曲艺艺术的社会价值集中表现为讴歌真善美，扬弃假丑恶。

先说讴歌真善美。

曲艺艺术热情地讴歌生命之源，讴歌大地、太阳、生命、神灵。它不像某些文学作品那样直抒胸臆，大声呼唤，而是以独特的细腻笔触和动人意境，委婉地表达这一题旨。曲艺艺术热情讴歌人性，讴歌人的美德，热情讴歌生命力，创造力，讴歌忠贞、善良、勤劳、俭朴、刚正、耿直、廉洁、坦荡、豪爽、刚烈、聪敏、淳朴、厚道等等。所有这一切，从不同的角度和层次，反映了人间的真、善、美。在这方面，有两点值得注意：一是普遍人性的民族化，突出人物的民族性格特点。二是传统美德的新风貌。

（2）认识价值

曲艺艺术不以传播知识为使命，但在塑造艺术形象的过程中，却获得了很高的知识价值。可以毫不夸张地说，曲艺艺术是知识的宝库。它所蕴含的知识具有下面一些特点：

广博。从曲艺艺术的题材来源，不难看出它所蕴含知识

的广博。概括说来，曲艺艺术题材主要来自两个方面：

①是直接的，取材于社会生活。相声演员常说：上知天文，下知地理，古今中外，各行各业，无所不晓，固然属于有意夸张的笑谈，却也从一个侧面反映出取材之广。它取材于社会的五行八业，各个门类的科学知识。具体说来，曲艺艺术蕴含着文学、语言学、历史、哲学、政治、经济、法律诸种科学的知识，甚至连自然科学也有所涉及。譬如，对口快板《综合利用开红花》涉及治理“厂废”（废渣、废水、废气），变废为宝，维护生态环境方面的科学技术问题。又如相声《挖宝》则说猪的身上都是宝，不但可供吃穿之用，而且还可以提炼工业用品、医药用品，应当有效使用。这就使人开拓了眼界，丰富了知识，得到有益的启示。

②是间接的，从其他艺术形式吸取借鉴而来，包括民歌民谣、寓言笑话、传说故事、外国幽默、俚曲小调、戏曲、话剧、电影、电视、诗歌、小说等等。在吸收借鉴过程中，这些艺术形式所蕴含的丰富知识，也或多或少转移到曲艺艺术中来，大大提高了曲艺艺术的认识价值。

精微。先看评弹《玉蜻蜓》里的一段：

陆氏：我是一向诚心的，我明年还要吃观音素呢！

老佛婆：好好好、那将官官给我们三师太看看，看官官寄名给那一位观音最好。

朱三姐：佛婆啊，观音只有一个，哪里还有别的观音？

老佛婆：婶婶啊，观音是很多的，有白衣观音、送子观音、望海观音、鳌鱼观音、大天竺观音、小天竺观音，紫竹林观音等很多很多。

曲艺艺术包容的知识十分广博，不可能做到处处精微，但