

曲苑艺术论丛 目 录

一九八一年
第 二 辑

陈云同志对当前评弹工作的一些意见 (2)

纪 念 鲁 迅

鲁迅说“唱本说书”里会产生伟大的作家 吕启祥 (4)

提高鼓曲艺术质量笔谈

鼓曲出新 迫在眉睫 郝 赫 (24)

温故而知新 王中一 (25)

向子弟书词取点经 杨金亭 (26)

无巧不成书 宫钦科 (29)

曲改琐谈 尹晓寒 (30)

贵在继承 赵其昌 (31)

曲 艺 史 料

八角鼓与单弦 王素稔 (7)

介绍唱灶 杨纤如 (60)

苏州弹词发展史概说 韩世华 (70)

十三马街会初考(下) 任 骋 张凌怡 (97)

经 验 · 体 会

我写曲艺的几条“守则” 范乃仲 (20)

曲 艺 艺 术 研 究

笑话的形成及其发展 王利器 (76)

曲艺音乐规律一谈·····	谌亚选 (38)
李文华谈捧哏·····	姜 昆 (50)
浅谈评书几种手法(下)·····	李桐森口述 高山整理 (14)
相声·北京话·方言·····	来 人 (65)
张大章的扬琴唱腔艺术·····	杨 槐 (83)

曲 种 研 究

漫谈四川相书·····	肖 斧 (34)
说“潮州歌”(上)·····	谭正璧口述 谭 寻笔录 (114)
西河大鼓的形成与定名·····	小 仓 钟 声 (93)
福州评话·····	陈竹曦 (101)
话说兰州鼓子词·····	魏泉鸣 (53)
二人转起源初探·····	张 林 (78)

传 记·回 忆 录

穷不怕·····	孙玉奎 (58)
恤孤怜寡(马如飞轶事)·····	柳 闻 (108)

报 刊 曲 艺 论 文 选 载

我的看法·····	耿 璞 (22)
谈创作上的“老套套”·····	彭 悦 (109)

十 七 年 文 章 选 萃

谈单口相声《三近视》的表演·····	张寿臣 (110)
谈鼓王刘宝全的艺术创造(下)·····	梅兰芳 (120)

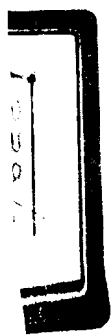


——漫才

曹允迪 (68)

曲藝術論叢

一九八一年
第二輯



陈云同志对当前评弹 工作的一些意见

(一九八一年四月五日)

一九八一年四月五日，陈云同志在上海找吴宗锡谈话。在听吴汇报了当前评弹的情况和存在的问题后，作了如下指示：

出人，出书，走正路，保存和发展评弹艺术，这是第一位的。财政是次要的。体制可以变，有些框框可以打破。

(当吴汇报到有人要评弹和歌剧、戏曲等单位的体制、分配、奖金等制度看齐，说这是照顾“左邻右舍”时，陈云同志笑了。)左邻右舍？评弹有其特殊性，评弹只有一个团，可以试试点嘛！现在已经是一年贴十万，即使贴十五万，又有什么呢？要走正路，保存和发展艺术，以正派的评弹艺术去打掉那些歪风邪气，这是第一位的，财政问题是次要的。

要出人，出书。出人不一定要求一下子出十几个，能先出三、五个人，逐步巩固、增加。过去艺人都是千方百计钻研艺术的。刘天韵就是如此，艺术必须靠自己集中心力去钻，勤奋出人才，同时还要有竞争。

可以根据小说、电影、话剧等改编新弹词。我很同意邱肖鹏的意见，改编不能只讲书情，还要组织“关子”。对原著要进行改组，把“关

子”安排好。为了组织“关子”，必要时，可以把原著前后的情节移动、变换，组织好了“关子”，才有人听。

编新书要靠有演出经验的艺人。

不要青年来就评弹，而是要评弹去就青年。在迁就青年中，不停顿于迁就，而要逐步提高他们。在就青年中，去锻炼，出人才，出艺术。

在编说新书中，艺术也要有所改进。老的一套也要有所改变。但不要歪门邪道，要走正路，歪门邪道中如有好的东西，将来我们也可以吸收过来。

现在思想混乱，乱得很。我们要用走正路的艺术去打掉歪门邪道，去引导和提高观众。要保持主力（指江、浙、沪的有艺术的、走正路的艺人），保存和提高艺术。保存书艺，提高书艺。出人，出书，评弹是可以振兴的。

这几条，你们研究一下，看行不行？

陈云同志又问：你对电台里播放评弹怎样看法？这里服务员告诉我，她每天听电台播放的评弹节目。（吴汇报说：播放评弹虽然影响一些书场卖座，但它总是扩大了评弹的影响，保持和争取到一批听众。）陈云同志对吴的回答表示同意。

（当吴请示陈云同志这次听不听评弹时，）陈云同志说：我是纪委第一书记，不能组织专场。（吴说：可以用晚会卖票的方式。）陈云同志说：现在听力、目力等都不济了，听书感到吃力，不如听录音，听一小段，可以走动走动。这一次下定决心不听了。

吴宗锡 整理

鲁迅说“唱本说书”里会产生伟大的作家

吕启祥

大约在近半个世纪以前即三十年代初的中国文坛上，正当左翼作家倡导文艺大众化、要求为群众创作通俗易懂的读物如连环图画和说书唱本的时候，有一种自称为“第三种人”的资产阶级文艺家曾经恶意地质问：“这样低级的形式还产生得出好的作品吗？”（苏汶：《关于“文新”与胡秋原的文艺论辩》）针对这种质问，鲁迅先生从容不迫地给予回答：“左翼作家诚然是不高超的，连环图画，唱本，然而也不到苏汶先生所断定那样没出息。左翼也要托尔斯泰、弗罗培尔”，并且庄严宣告“我相信，从唱本说书里是可以产生托尔斯泰、弗罗培尔的”。托尔斯泰是闻名于世的俄罗斯伟大作家，弗罗培尔通译福楼拜，是著名法国小说家，这是连“第三种人”也要肃然起敬的，然而从说书唱本里能够产生伟大的作家和作品则是“第三种人”所不承认，也并非一般的人们都能够理解的。

鲁迅先生是伟大的文学家，也是伟大的思想家和革命家，他的心和人民大众是相通的，凡人民大众喜闻乐见的艺术他都热情鼓励积极倡导。他断言从说书唱本里会产生伟大作家则决不仅仅是出于热爱人民的良好愿望，也是有事实根据的科学论断。鲁迅对于中国文学艺术发展的历史作过系统的调查研究，他在自己的学术著作《中国小说史略》和《中国小说的历史的变迁》以及有关的论文如《宋民间之所谓小说及其后果》等论著中，首次给予宋元以来民间的“说话”和“说话人”以应有的历史地位，阐述了它对于后来小说创作的深远影响。从说书唱本中可以产生伟大的作品，正是为我国文学发展的历史经验证

明了的客观真理。

鲁迅为小说撰“史”，是具有开创性的工作。在中国传统的所谓小说之中，志怪、传奇、杂录、丛谈、辨证、箴规等类在史志上均有所著录，“至于宋之平话，元明之演义，自来盛行民间，其书故当甚伙，而史志皆不录”（《中国小说史略》），这是由于“史家成见”，瞧不起这种盛行民间的大众文艺的缘故。鲁迅则完全打破了传统的“史家成见”，在自己的著作里开辟专门的篇章，如“宋人之‘说话’及其影响”、“元明传来之讲史”等，对“说话”艺术在宋元间流行的盛况作了明晰的勾画，阐述了它同后来产生的一系列著名古典小说的血缘关系。这更是具有真知灼见的开创性工作。

从中国小说发展的过程来看，传奇小说到唐亡就已经消歇了，宋代文人的小说则因为理学味太浓，教训气十足而没有什么文学价值。宋的士大夫对于小说的贡献在于他们编修了一部大书，即集汉至宋初小说之大成的《太平广记》，对于小说创作则是没有什么贡献的。“但其时社会上却另有一种平民众小说，代之而兴了。这类作品，不但体裁不同，文章上也起了变革，用的是白话，所以实在是小说史上的一大变迁。因为当时一般士大夫，虽然都讲理学，鄙视小说，而一般人民，是仍要娱乐的；平民的小说之起来，正是无足怪讶的事”（《中国小说的历史的变迁》）。可见，引起了小说史上这种大变迁的是由于“一般人民”娱乐的要求，是由于白话小说的兴起。这就不能不注目于宋元间市井游艺中的“说话”和“说话人”讲唱所据的底本

即话本了。宋元讲史话本一般称“平话”，专门演说长篇历史故事，要分许多次才能说完；短篇话本一般称为“小说”，既取材于历史，又直接取材于现实生活，情节集中，往往一次便可说完。上面提到，在封建时代官修的史志中对这类作品是从来没有著录的，但在私家著作中还是可以看到当时“说话”艺术盛行的记载。宋代孟元老在《东京梦华录》中追怀汴京盛况，说北宋皇城东南角的“瓦舍”中有大小“勾栏”（上演杂剧、傀儡、说话的场所）五十余座，最大的可容数千人。周密的《武林旧事》说南宋杭州有瓦子二十三处。元代的大都（今北京）等城市情况也差不多。关于“说话”的分类，《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书中都有记载。鲁迅在自己的著述中援引了当时的各种记载并且加以评述，指出“说话之事，虽在说话人各运匠心，随时生发，而仍有底本以所依凭，是为‘话本’”；说话人讲史，对于“史上大事，即无发挥，一涉细故，便多增饰，状以骈俪，证以诗歌，又杂浑词，以博笑噱”；而小说则“每篇文具首尾，顷刻可了，……其取材多在近时，或采自他种说部，主在娱心，而杂惩劝”（以上均见《史略》）。对于“话本”在艺术形式上的某些特点，鲁迅也表示了自己的见解，他认为“平话”都以诗起，再入正文，又以诗结，并且一段一段地有诗为证，原因在受了唐人的影响，“因为唐时很重诗，能诗者就是清品，而说话人想仰攀他们，所以话本中每多诗词”（见《变迁》），一直影响到后来的小说。结尾的“不知后事如何，且听下回分解”也起于说话人，因为希望听众下次再来，所以必得用一个惊心动魄的故事以为悬念，直到后来的章回小说中还存留着这一残迹。至于“冒头”或用诗词或用故事，如用故事或取相类或取不同，取相类为了由浅入深，取不同为了由反入正，都可以达到“叙述方始，而主意已明”的目的。

由于宋元话本是在商品经济繁荣和市民阶层壮大这样的社会基础上发展起来的，市民阶层通过这一艺术形式来表现自己的生活 and 思想感情，因此它在题材内容、语言形式方面出现了许多新的特点，与过去的文言小说迥然不同，确乎引起了中国小说史上的一大变迁。它的主角社会地位比较低微，它所反映的生活领域比较广阔，而且因为说话是主要诉诸听觉的艺术，要明白易懂，因而在白话口语的基础上，创造了一种新的以白话为主的文学语言，为了吸引听众总是情节生动引人入胜。这就形成了为老百姓喜闻乐见的民族形式和民族风格，对于后代的白话小说产生了巨大的影响。对此鲁迅十分看重：“总之，宋人之‘说话’的影响是非常之大，后来的小说，十分之九是本于话本的。如一、后之小说如《今古奇观》等片段的叙述，即仿宋之‘小说’。二、后之章回小说如《三国志演义》等长篇的叙述，皆本于‘讲史’。其中讲史之影响更大，并且从明清到现在，‘二十四史’都演完了”（《中国小说的历史的变迁》）。事实正是这样的，从元末到清末，有不少通俗小说是根据宋元话本加工改编的，还有一些是作者模拟话本的形式创作的。仅就长篇小说而言，从《三国志平话》到罗贯中的《三国志通俗演义》，从《大宋宣和遗事》到施耐庵的《水浒传》，从《大唐三藏取经诗话》到吴承恩的《西游记》，等等，难道不是都可以说明从说书唱本中产生了伟大的作品吗！

徵之文学史的实际是如此，就从鲁迅创作生活的本身来看也可以得到佐证。鲁迅诚然是博大精深的，然而这博大精深也由涓滴汇成，包括从传统、从民间、从外域得来的滋养。他在童年时曾听祖母讲过许多有趣的故事，其中就有“说书唱本”一类东西。大家都熟悉鲁迅《论雷峰塔的倒掉》这篇作品，里面讲到流行于江浙民间的一部弹词叫做《义妖传》的给他留下了很深的印象：“我的祖母曾

我常常对我说，白蛇娘娘就是被压在这塔底下。有个叫作许仙的人救了两条蛇，一青一白，后来白蛇便化作女人来报恩，嫁给许仙了；青蛇作丫环，也跟着。一个和尚，法海禅师，得道的禅师，看见许仙脸上有妖气，……便将他藏在金山寺的法座后，白蛇娘娘来寻夫，于是就‘水漫金山’。”“那时我惟一的希望，就在这雷峰塔的倒掉。……现在，他居然倒掉了，则普天之下的人们，其欣喜为何如？”《义妖传》这部弹词本身就反映着人民的意愿，爱憎鲜明，形象生动。现在经鲁迅采用，经过他的提炼深化，在二十年代初的历史背景下具有强烈的反封建意义。雷峰塔不仅是压在白娘娘顶上的一座大山，而成了旧中国几千年封建思想与制度的象征，推倒这座大山是人民的愿望，在鲁迅童年天真的心灵里就已经蕴藏着这样的愿望了。“现在他居然倒掉了”，这在一个彻底反封建的革命民主战士的心里，在广大被压迫民众的心里该是怎样的痛快欢欣。这篇杂文在当时具有强烈的现实意义，今天读来仍令人神往。谁能否认一篇为人民喜爱的“说说唱唱”的弹词同伟大作家的名篇杰作结下了不解之缘，“低级”的形式同“高级”的作品之间不是很有些渊源关系吗！

当然，对待任何事物包括一种艺术样式都要采取分析的态度，来自民间的“说书唱本”也不是一概都值得肯定，其中也有某些消极的属于糟粕的东西。这点鲁迅也是注意到了的。他在评介话本时就提到其中有的旨在劝惩讲因果报应鬼神迷信或宣扬封建道德正统思想等等。在语言形式方面，鲁迅也讲过“采说书而去其油滑，听闲谈而去其散漫”的话（见《二心集·关于翻译的通信》）。油滑是小市民庸俗趣味的反映，单纯博取笑噱而油咀滑舌那是说书的末流，严肃的说书艺人是十分注意语言的锤炼和趣味的健康的。

鲁迅他没有能够亲眼看到解放三十年来特别是打倒“四人帮”以后的四年来“说说唱唱”这一艺术门类的空前繁荣。然而应当说他是预见到了的，他是预言过了的。今天，每当那些丑恶落后的事物在相声艺术所引起的笑声中被轰毁和唾弃的时候，每当千家万户的收音机里响起评书艺人演说古今豪杰的英雄故事的时候，每当评弹鼓词娓娓动听地描摹新人新风的时候，我们就可以感到这种艺术具有很大的威力，雅俗共赏，老少咸宜。它在轻捷快当、广泛的群众性和深厚的民族传统等方面，的确具有自己的特点和优长。鲁迅在《“连环图画”辩护》中说：“自然应该研究欧洲名家的作品，但也更应注意于中国旧书上的绣象和画本，以及新的单张的花纸。这些研究和由此而来的创作，自然没有现在的所谓大作家的受着有些人们的照例的叹赏，然而我敢相信：对于这，大众是要看的，大众是感激的！”就“大众要看，大众感激”这一意义而言，“说说唱唱”自有其伟大的价值，大众自会给它应有的评价。另一方面，从它和姐妹艺术的关系，从提高它本身艺术质量的要求来看，“唱本说书”也应当而且能够产生伟大的作家。在上引同一篇文章中，鲁迅还说了这样的话，说他已经“举出事实，证明了连环图画不但可以成为艺术，并且已经坐在‘艺术之宫’里面了。至于这和其他的文艺一样，要有好的内容和技术，那是不消说得的”。这是多么殷切的期望和有利的鞭策。一切为大众喜闻乐见的“连环图画”和“唱本说书”的创作者、改编者、演唱者以及广大的听众和读者都将从鲁迅先生这里得到启示，在内容和技术方面砥砺磨炼，创作和演出数量更多质量好的作品，能以当之无愧地在“艺术之宫”里占有一席之地，并无愧于孕育自己的人民，无愧于鲁迅先生的期望。

八角鼓与单弦

王素稔

《说新书》丛刊第二辑发表的《读〈辞海·曲艺条目〉笔记》一文中，张剑平同志对“八角鼓”、“单弦”、“随缘乐”三个条目的释文提出了一些意见，这对于探索八角鼓与单弦的历史沿革是有益的。

《辞海》由于体例的限制，释文力求简赅，不能充分引证有关资料加以阐述，是无可非议的。但是，“八角鼓”、“单弦”、“随缘乐”三个条目在内容上本应是互有联系的，而在释文中则存在着明显的矛盾，使读者莫衷一是，却是不应有的漏洞。如《单弦》一条说：“起源于清乾隆年间。……早期为一人自弹自唱”，而《随缘乐》一条又说：“清光绪年间曲艺单弦艺人。……牌子曲自弹自唱，据说由他开始。”乾隆与光绪相距一百余年，两条释文的矛盾究应如何解释？虽然后条加上“据说”二字，但前条却是以肯定语气叙述的，自弹自唱的单弦始于何时，不知究竟是存疑还是确定无疑。如果留给读者一个疑难，似乎不是《辞海》编者所应采取的态度。

产生这样的问题，我看是由于过去对“八角鼓”、“单弦”的历史沿革还缺乏比较详细的探索；虽然，解放前后的报纸、刊物上都曾经发表过一些这方面的文章，但或则仅据艺人的传说，或则引证资料不够完全、确切，以致歧说并存，未能理出一个头绪来。《辞海》中这三个条目的释文也各自因袭旧说，缺乏统一的考虑，以致面目依然不清。

本文拟就我所见到的资料，将“八角鼓”、“单弦”的历史沿革情况初步整理出个眉目来，并本着能肯定者肯定、需存疑者存疑的态度加以叙述，以期研究清代曲艺史和满族文艺史的同志有以教正、补充，逐步弄清有关的一些问题。

张剑平同志说：“八角鼓指鼓墙八角的打击乐器。”

八角鼓做为一种打击乐器，最早的记载见于明代沈榜《宛署杂记》第二十卷《志遗八》的《都城八绝》之一则：

“刘雄八角鼓绝：刘初善击鼓，轻重疾徐，随人意作声；或以杂丝竹管弦之间，节奏曲合，更能助其清响云。”

据此记载，早在明万历（一五七三——一六二〇）以前，北京就有以八角鼓做为民间乐曲的打击乐器而使用者，惜其形制未加描述，不知与现在流传下来的演唱单弦时击节的八角鼓是否相同，或有什么渊源关系。

演唱单弦的八角鼓，据满族故老和单弦艺人的说法，是满族的乐器：鼓形八角，以象满族的八旗；鼓下垂单穗，以象大清一统；或垂双穗，以象满汉两族或说判分左右两翼，或说以象谷秀双穗。按：清太祖努尔哈赤于明万历二十九年（一六〇一）至四十三年（一六〇一——

一六一五)始在游猎组织“牛录”的基础上创建八旗制度,共为黄、红、蓝、白及镶黄、镶红、镶蓝、镶白八旗。如此,则满族的八角鼓实晚出于《宛署杂记》(有明万历二十一年、公元一五九三年刊本)所记的八角鼓,其间关系,尚待考证。

张剑平同志说,八角鼓曾是“歌曲、坐唱云云均无根据。”

八角鼓“原为满族人民牧居时的歌曲”,也是满族故老和一些艺人的说法。见于记载的有《中国地方戏曲集成(内蒙古自治区卷)》的序言,据内蒙古呼和浩特满族聚居区的八角鼓老艺人洪吉庆的说法:

“八角鼓原是满族在关外牧居时的民间艺术。满族人民常在行围射猎之暇,以八角鼓自歌自娱。”

同时,东北等地研究满族文艺的同志也多持此种说法。我没有涉猎过满族的典籍,不知道是否有早期的文字记载,尚待专家补充。但是,这种说法是相当普遍存在的,还不能说绝无根据。

张剑平同志说:“八角鼓是综合名称,非指单弦。艺人习称‘鼓’(岔曲、单弦、快书、大鼓),‘柳’(琴腔、马头调等),‘彩’(古彩戏法、相声、小段儿)。”

这种说法,稍有漏洞。包括鼓、柳、彩三者的同台演出,过去习称为“全堂八角鼓”,是清代旗籍子弟应亲友喜庆宴聚之邀前去演唱时的称谓。当时旗籍子弟的票房组织都取有堂名,故称“全堂八角鼓”,用现在的语言解释,即是一场以演唱八角鼓为主要节目的曲艺晚会。《辞海》中《八角鼓》一条,是做为一个曲种来介绍的,并不涉及这方面的情况。

二

前引张剑平同志的意见,说八角鼓是“打

击乐器”,“是综合名称”,似指八角鼓并非是一个曲种的名称。

事实上,八角鼓做为一个曲种,已有近三百年的历史了。

最早介绍八角鼓的记载,是清康熙三十五至四十五年(一六九六——一七〇六)写本的李声振《百戏竹枝词》中的一首:

“八角鼓(形八角,手击之以节歌,都门有之。):

楹鼓足鼓制不一,此鼓如何八角敲?闻说雷轰曾八面,天神可复降南郊?”

这首词所叙极为粗略,并未提到它的曲调和演唱形式,仅能说明八角鼓做为一种曲艺形式已在北京市坊之间盛行了。

现存之早期的八角鼓曲词,见于清代的俗曲集《霓裳续谱》和《白雪遗音》两书之中。《霓裳续谱》刊行于乾隆六十年(一七九五),书中采录北京、天津流行的六百二十一首俗曲中,岔曲就有一百四十八首之多,曲调包括平岔、慢岔、起字岔、西岔、数岔、垛字岔等多种,且有平岔带戏的形式;曲词包括了六句体的脆岔、带垛句的数岔、穿插曲牌的联曲(近代艺人称为“腰截儿”)。《白雪遗音》一书卷首有编者华广生嘉庆九年(一八〇四)自序,可见采录的也是乾隆年间流行的俗曲。由全书编辑的体例来看,编者华广生是一位对俗曲曲调极为娴熟的文人,各类俗曲的分类编次都比《霓裳续谱》明晰得多。如卷三之“八角鼓”一类所收的曲词,多半是小岔曲、大岔曲,特别是其中的《今日大喜》、《怕的是(即“八怕”)》、《游春(即“雨打桃花笑”)》、《才郎夜读书》、《古人名画》、《春宵一刻》、《海棠花枯》、《睡卧秋林下》等都是现代还在流传的曲词;此外还有些带牌子长岔(即“腰截儿”),以及一篇注释“八角鼓杂曲”的有完整的人物、故事情节的作品《酒鬼》,尤其值得注意。

两书编订的时间，相距不过九年，其中所录曲词流行的时代起迄，据《霓裳续谱》序文所说：“三和堂颜曲师，津门人也。幼工音律，强记博闻，凡其所习，俱觅人写入本头。今年已七十余，检其篋中，共得若干本，不自秘惜，公之同好，诸部遂贻金谋付剞劂”来推断，当是乾隆（一七三六——一七九五）年间曲师颜自德自幼年至老年所习唱、记录下来的曲词。《白雪遗音》采录曲词的年代当亦相差无多。

《白雪遗音》一书将岔曲、腰截儿、杂牌子曲并为一类，题作“八角鼓”，可见当时“八角鼓”已是一个明确的曲种名称，无需置疑了。由此推测，《百戏竹枝词》中所说的康熙年间的“八角鼓”，或者也是包括这些曲调和演唱形式的。

流传到现在的“单弦”，也仍然是这些曲调和演唱形式，所以《辞海》说：“流行在北京等地的曲艺‘单弦’，也叫‘八角鼓。’”并没有什么不妥当。

《辞海》说八角鼓“在清乾隆年间发展为坐唱形式，并有专业艺人演出。”张剑平同志认为“无根据”。

最早认为八角鼓早期曾以坐唱形式演出的，是郑振铎《中国俗文学史》，书中第十四章引录了《霓裳续谱》中的《女大思春》曲词后说：“这里连说白也有，活是一篇剧本，只是‘坐说’而不上台表演耳。”郑氏所谓“坐说”当即是坐着说唱的意思，曲艺界习称“坐唱”或“坐腔”。

我初读此书时，也觉得郑氏仅据一段曲词而断定其为坐唱，并无具体证据，似乎未必可信。但是，后来获读《中国地方戏曲集成（内蒙古自治区卷）》中收录的满族戏《对菱花》，据该书介绍，是根据呼和浩特已故八角鼓艺人洪吉庆传留的两段曲词《二姑娘害相思》、《王干妈探病》编写的。根据剧情来看，

《二姑娘害相思》就是《霓裳续谱》中的《女大思春》（《中国俗文学史》第十四章全文引录，见作家出版社一九五四年版第432—434页）；《白雪遗音》也收录这篇曲词，题做《母女顶嘴》。而《王干妈探病》的主要曲词，就是北京仍在流传的“纱窗外”曲词：“纱窗纱窗外，厚底响叮当，问了一声谁？隔壁的王大娘，大娘进门坐在了高凳儿上。”以下曲词，在嘉庆初年抄本《时调小曲丛钞》中备载（见蒲泉、群明编《明清民歌选甲集》第206—207页，上海出版公司一九五六年版）。

关于满族戏的前身“八角鼓”，据该书介绍说：“八角鼓原系一种坐腔岔曲形式”，形成于“清康熙、乾隆时期”，“乾、嘉以后，已无专业艺人，仅由八旗子弟做非营业性的演出，清唱于厅堂筵席之前。”

从剧本《对菱花》来看，呼和浩特流传的八角鼓不仅有单弦常用的“湖广调”，“朝天子”等曲牌，而且还保存着单弦早已失传的“琵琶玉”（即“劈破玉”）、“东城调”、“十里墩”、“河南调”等古老的曲牌，曲词句式也较古朴，可以推知它可能是清朝乾、嘉时代由北京流传到呼和浩特满族聚居区去的。同时，《二姑娘害相思》、《王干妈探病》两个乾、嘉时代的作品，也可证明这一点是大致不差的。从曲目、曲调看，呼和浩特的八角鼓显然没有受到北京、天津等地流传的单弦的影响，所以依然保持着清初的“坐腔”形式。

清代乾隆年间演唱这种“坐腔岔曲”的专业艺人，从《霓裳续谱》点订者王廷绍的序文里可以看出一些消息。序文说：“京华为四方辐辏之区，凡玩意适观者皆于是乎聚，曲部其一也。妙选优童，延老技师为之教授，一曲中之声情度态，口传手画，必极妍尽丽而后出而夸客……”。这种“优童”，俗称“象姑”，都是十一二岁的男孩子，明代称为“歌

童小唱”，清代称为“档子”。清代诗人蒋士铨的《唱档子》一诗云：“作使童男变童女，窄袖弓腰态容与，暗迴青眼柳窥人，活现红妆花解语。愁来低唱想夫怜，怨去微歌奈何许，童心未解梦为云，客恨无端泪成雨……”，道出了这些优童的凄苦生活形状。

这些优童演唱的节目，既有“西调”、“马头调”、“黄鹂调”、“隶津调”等时调小曲，也有《女大思春》这一类的坐腔岔曲。另外，从《霓裳续谱》来看，还有一些联曲体的形式，不是以岔曲为头尾，而以“剪靛花”、“黄鹂调”等曲调为头尾，中间穿插曲牌来演唱的。由此似可推见，在乾隆初年，这种坐腔岔曲或称岔曲带戏的形式与其它时调小曲尚无截然的界限。

当时的演唱形式，据曲词来看，多半是两个角色的对唱，一正旦、一小旦或一老旦、一小旦，这也是适应于歌童演唱的特色，而与后来由旗籍子弟演唱的八角鼓截然不同之处。另外，有的曲词中间注明“后场弹小开门”，可见是有多种乐器伴奏的。后来旗籍子弟演唱八角鼓时使用单皮鼓、檀板、三弦、月琴等伴奏，想亦由此沿袭而来。

八角鼓的早期曾以坐唱形式存在，最近又获得一个例证。中国曲艺家协会吉林分会最近正在整理一份八角鼓音乐资料，是五十年代记录的吉林省扶余县满族票友程殿选老先生演唱的二十七个曲牌和两段曲目，据称也是以坐唱形式流传下来的。扶余县在清代是驻军的重镇，八角鼓曾以这里为中心流传在前郭旗、乾安、大安等地，看来也没受过京津流传的单弦的影响，而是保持着八角鼓早期的坐唱形式与曲调的。据称抢救下来的曲目有《白蛇下山》、《宝玉探病》两段，看来也是以正旦、小旦或小生、小旦为角色的，与早期的坐腔岔曲的内容正极相近。这份资料拟铅印出来，届时将可进一步着手研究、辨

析。

由歌童演唱的坐腔岔曲，大约在乾隆末年逐渐销声敛迹。清人汪启淑《水曹清暇录》说：“曩年最行档子，盖选十一二龄清童，教以淫词小曲，学本京妇人妆束，人家宴客，呼之即至。席前施一氍毹，联臂踏歌，或溜秋波，或投纤指，人争欢笑打彩，漫散钱帛无算，为害匪细，今幸已严禁矣。”是书有乾隆辛丑（一七八一年）翟槐跋、乾隆壬子（一七九二年）钱大昕序，则当是在此期间歌童曾遭到官府的严令取缔，而渐消亡。

歌童虽渐消失，但是八角鼓的曲调却由于旗籍子弟的爱好，仍然继续流传、发展着。同时，八角鼓的坐唱形式也赖呼和浩特及扶余县两地满族人民不绝如缕地一直流传到解放以后。

三

满族旗籍子弟演唱八角鼓的兴起，应在乾隆四十一年（一七七六年）以后。故宫博物院编印的《升平署岔曲》一书引言说：“岔曲为旧京八角鼓曲词之一种。传为清乾隆时，阿桂攻金川，军中所用之歌。……班师后，从征军士遇亲友喜庆宴聚，辄被邀约演唱。”按阿桂攻金川的战争，据《清史稿·高宗本纪》载：“（乾隆四十一年）夏四月，丁卯，定西将军阿桂等凯旋。”可资印证。

这种说法，是单弦艺人历来流传的一种传说。如果认为是岔曲开始在北京流传的年代，据《霓裳续谱》序言及所采录的曲词来推断，应有很多值得怀疑的地方。这个问题比较复杂，我将另文详加辨析，这里不必说了。但是，这一年代如果说是歌童演唱遭禁而逐渐消失、满族旗籍子弟演唱八角鼓逐渐兴盛起来的一个转折时期，却可能是比较接近于真实情况的。这一点，从《白雪遗音》一书采

录的曲词可以看出一些眉目来。《白雪遗音》所收“马头调”、“岭儿调”、“劈破玉”等时调小曲的曲词与《霓裳续谱》中的曲词绝大部分具有相同的情趣，多描叙儿女私情，适于歌童演唱；但在《白雪遗音》卷三所收的八角鼓之岔曲、腰截儿、杂牌子曲的曲词却都情趣大异，有《今日大喜》之类的喜庆之词、《睡卧秋林下》之类的林泉隐逸之词，即使写儿女私情，也都出之客观描摹，如《雨打桃花笑》、《才郎夜读书》之类，绝无其它时调小曲那样以代言体出之的本色之作。所以，这些八角鼓曲词看来分明是旗籍子弟为自己演唱而写的作品。《白雪遗音》编订于嘉庆九年（一八〇四年），所收的这一部分曲词可能正是一七八〇——一八〇〇年间满族旗籍子弟编写演唱的八角鼓作品。

满族旗籍子弟盛行演唱八角鼓以后，从流传到解放以后的演唱情况来看，应是包括以下五种演唱形式：

一、岔曲：现在流传的有脆岔、平岔、长岔、起字岔、数子岔、别韵、荡韵、琴腔（一称“赶板”），均为一人独唱的短段。同时，岔曲也是各种联曲（腰截儿、杂牌子曲）的主要曲调，做为曲头、曲尾使用。独立演唱的岔曲，题材极为广泛，可写景、抒情、人物赋赞、咏物，或描叙简短的故事情节。

二、群曲：由多人齐唱、轮唱，有鼓、板、锣、钹和弦乐伴奏的一种演唱形式。其曲体是为以岔曲析为头尾，中间穿插若干曲牌的联曲体，艺人俗称为“腰截儿”。题材有颂赞喜庆的，如《大万寿香》、《八仙庆寿》、《天官赐福》、《渔家乐》等，也有写景的《大春景》、《大秋景》之类。过去都是子弟票友应亲友邀请在喜庆堂会上演唱，民国以后，也偶有艺人在剧场演出者，但已逐渐衰落。解放以后兴起的单弦联唱，就是以群曲形式加以改革的一种演唱形式。

三、拆唱：拆唱可能是由乾隆间的岔曲带戏沿袭、发展而来，过去俗称“八角鼓带小戏”，艺人称为“拆唱八角鼓”。

乾隆初年的岔曲带戏，由于是歌童演唱，多以正旦、小旦为主要角色，到了旗籍子弟演唱的拆唱八角鼓则情趣大异，改以丑角为主要角色了。嘉庆三年（一七九八年）刊行的戴全德《浔阳诗稿》有一首“花柳调”小曲描述八角鼓的演唱情况说：“八角鼓，武艺高，伙计三人嗓子好。做正的打鼓弹弦子，丑脚是站着。家伙响动开唱：曲词新鲜，嗓子脆娇；丑脚斗亘（按即“逗哏”）堪笑，脖子打肿了。可爱初次听，真畅快，可惜再复说，俗气了。”另外，清人小说《风月梦》第十三回的描述更为具体：“三个人上来，将桌子摆在中间，有一个拿着一担大弦子坐在中间；那一人拿着一面八角鼓站在左首；那一人抄着手站在右边。那坐着的念了几句开场白，说了几句吉祥话，弹起大鼓弦子，左边那人敲动八角鼓。那坐着的唱着京腔，夹着许多笑话。那右首的人说闲话打岔，被坐着的人在颈项里打了多少掌，引得众人呵呵大笑，这叫作斗亘儿（即“逗哏”）。”这里所说站在右首的那人就是主要的丑角，担任逗哏的角色。

拆唱八角鼓有正、丑两种角色，根据故事内容人物的多少，由三至五人分包赶角，一般以三人演唱的节目为多，弹弦的也兼唱一、二个角色。演唱时，仅由丑角一人化妆。民国以后，专业艺人大约为了一场节目的报酬（包银）的限制，都改由两个人演唱，即一人担任丑角，一人弹弦兼唱其他角色。

拆唱八角鼓的特点，既以丑角为主，也就在唱词中间穿插了很多插科打诨的说白成分。这些插科打诨大半与故事内容无干，只是抓哏凑趣的噱头，游离于剧情之外，徒供听众取笑而已，所以，戴全德说：“再复说，俗气了。”这种评价是确当的。

据艺人传说，演唱八角鼓须具有“说、学、逗、唱；吹、打、拉、弹”八项技艺。近代相声艺人所谓“说学逗唱”的术语就是沿袭八角鼓而来。据传清咸丰、同治间演唱八角鼓的著名丑角张三禄曾因屡与同行不睦、无法搭档，而改业去说相声了。是见八角鼓与相声当有一段历史因缘关系，因非本文主旨，这里不必去考察了。

拆唱八角鼓从乾隆末年兴起到清末随缘乐演唱单弦极享盛名以前，约近一百年的时间里，一直是八角鼓艺术里的一种主要演唱形式，影响很广，据传凡是清代漕运所经的码头市镇都有旗籍子弟演唱。清人小说《风月梦》里描写的就是道光年间在扬州演唱的情景，书中记述：“一班杂耍：八角鼓、隔壁象声、冰盘珠棒、大小戏法、扇子戏。”可见其多有北方流传过去的曲艺、杂技。民国以后，拆唱八角鼓曾有郭荣山、韩永先、杜贞福、果万林、顾荣甫、尹福来等数档，也有单弦、联珠快书艺人兼演者，影响都不很大，兼以长期没有什么改革和新的曲目，遂在解放以后渐形衰落。流传下来的曲目，有《汾河湾》、《小上坟》、《双锁山》、《赵匡胤打枣》、《打皂分家》、《胡迪骂阎》、《瞎子算命》、《拉骆驼》等，失传甚多。

四、单弦：单弦原是八角鼓艺术中一种演唱形式的专称，指一人自弹自唱而得名，清代末年有随缘乐（本名司瑞轩）其人，曾自编自演杂牌子曲多种，以自弹自唱形式在北京一些茶馆里献艺，轰动一时，极享盛名，其后有李燕宾（别号随缘时话）、德寿山等继起学唱，号称“单弦”，遂使单弦形成一个曲种的名称，一直流传到现在。

关于单弦的历史情况，在下一节里另加辨析，这里暂从略。

五、双头人：双头人也曾是八角鼓艺术里一种演唱形式的专称，指一人持八角鼓击

节演唱，另一人操三弦伴奏而得名。清人子弟书《郭栋》里有一句曲词说：“双头人弦子弹的本是南城调”，即指郭栋演唱南城调时有人操弦伴奏而言。启功教授《坚净居题跋十首·〈岔曲集〉跋》说：“伴奏用三弦，自弹自唱，号曰单弦；或一人唱而另一人弹，号曰双头人。另一人弹弦时，则唱者可持八角鼓节曲。后世无论一人、二人所演杂牌子曲，俱蒙以单弦之称，已失其本义。”（见《文史》第五辑，中华书局一九七八年十二月版）。

以上五种演唱形式，其共同之点在于使用曲牌、曲调完全相同，所以，以八角鼓做为其曲种的名称，是恰当的；同时，从前引的资料来看，自康熙间以来也一直是称为八角鼓的。另外，还有从八角鼓衍生出来的“联珠快书”、“双黄”，因曲调或表演形式不同，已形成为独立的曲种，这里就无需涉及了。

四

单弦起源于什么年代，尚未发现能直接说明情况的文字记载。一般多据艺人的传说，认为创始于随缘乐，所以《辞海》“随缘乐”一条释文说：“牌子曲自弹自唱，据说由他开始。”

随缘乐，原名司瑞轩，满族人，清咸丰至光绪间人。相传他早年是八角鼓票房的组织者，当时称为拴笼子的“把儿头”。后因票友们生活窘迫，不肯继续参加活动，票房遂告解散。随缘乐自此闭户编写杂牌子曲曲词多种，在茶馆里自弹自唱，号称单弦。现在可供考证的仅有清人子弟书《随缘乐》一篇。这篇曲词说随缘乐擅学张三禄的逗哏、京剧艺人余三胜、铜骡子的演唱。

八角鼓丑角张三禄，相传为咸丰、同治间人，略长于随缘乐，生卒年无考。京剧艺

人余三胜享盛名于咸丰、同治之间。铜骡子(刘姓)则在同治初年还是三流角色,名不甚显,据《同光梨园纪略》载称,同治六年铜骡子应邀赴上海丹桂戏园排演连台本戏,轰动一时,后来返回北京,始渐有些名气。按一般听众的欣赏要求,曲艺艺人学唱其他曲种、剧种演唱时,必学名角的演唱艺术,如侯宝林同志学唱京韵大鼓,必学刘宝全、白云鹏。据此来看,随缘乐所学张三禄、余三胜都是享名于先的艺术家,而学铜骡子则必在他享名之后,在听众中始能有反响,故可推知他唱单弦约在光绪初年。单弦艺人中也有传说随缘乐解散票房改唱单弦是在光绪初年的,与《随缘乐》曲词所叙似尚相合。所以,《辞海》“随缘乐”一条释文说:“清光绪年间曲艺单弦艺人。”在还没有更为具体的文字资料可以引证以前,应该说是大致不差的。

进一步值得探索的是,单弦究竟是随缘乐所创始,还是在他以前就已存在的问题。这一方面,尚未发现什么文字记载,只能从流传下来的曲目的题材内容方面去加以辨识、分析,做一些考察。

据单弦艺人传说和子弟书曲词《随缘乐》的记载,随缘乐自编自演的曲目有《十粒金丹》、《鼓盆得道》、《青石山》、《武十回》和根据《聊斋志异》编写的一些曲目。其后,还有德寿山、全月如、群信臣等人编演的一些曲目,也都流传了下来。

这些单弦曲目与拆唱八角鼓的曲目,从唱词部分来看,有几点不同之处:

一、拆唱八角鼓的节目都是一场演完的短篇作品;单弦曲目则多半是短则二本、四本,长则八本、十本的中篇作品。

二、拆唱八角鼓在叙事、抒情写景及人物对话等方面都以粗线条来敷陈,以留下插科打诨的余地;单弦则以描写细腻、淋漓尽致来引人入胜。

三、拆唱八角鼓的题材以适宜丑角穿插噱头为主;单弦作品的题材则没有局限。

四、拆唱八角鼓唱词只率直敷陈故事情节;单弦唱词则多以夹叙夹评、亦庄亦谐的笔墨来渲染刻画,而且有一些借题发挥、嘻笑怒骂来讥弹时弊的文字,穿插其间。

从现在流传下来的曲词来看,以上这些特点主要是随缘乐及他以后的单弦艺人编演的作品所具有的。由此也可以辨识有些牌子曲作品看来既非拆唱八角鼓的曲词,也不是随缘乐演唱单弦以后出现的作品。如清代“百本张”、“别墅堂”等书铺发卖的钞本牌子曲作品《杏儿上坟》、《查关》、《下河南》、《合钵》、《莺莺梦榜》、《太子藏舟》等,题材多半不似拆唱八角鼓所宜用者,且在文笔、风格等方面又不似随缘乐以后的单弦作品。“百本张”等书铺自乾隆年间就开始抄卖各类唱本,以上这些曲词最早出现的年代很难考定,但是,有年代可据的则有《北京传统曲艺总录》著录的傅惜华收藏的咸丰七年钞本牌子曲《急拉吃得甲》一本,时代较早。

从民国初年编印的《文明大鼓书词》等书里可以见到的这类作品还有一些,而《北京传统曲艺总录》著录的这类作品则为数更多,其中大部分是现代单弦艺人没有演唱过的作品。清代末年以来,单弦艺人多演唱得自师承的曲词,或自编自演、或根据前人作品加以润饰的曲词,一般多视为秘本,不肯抄卖。所以,上述的这一类抄卖的曲词极可能是随缘乐以前的旗籍子弟票友编演的作品。另外,随缘乐演唱的曲词也不尽是自己编写的,如子弟书《随缘乐》说有听众烦他演唱《风流焰口》,这段曲词据《北京传统曲艺总录》著录,是清人正修道人所著,反映旧社会妓女的痛苦生活,似也是随缘乐以前的作品。

更值得注意的是《白雪遗音》卷三所收《酒鬼》一段,题下注为“八角鼓杂曲”,杂曲

当即是杂牌子曲之意。这段曲词所用曲牌，除曲头、曲尾外，有“数唱”、“南锣”、“耍孩儿”、“倒推船”、“太平年”、“银纽丝”、“剪靛花”、“罗江怨”、“叠断桥”、“边关调”、“硬书”、“花鼓腔”等十几个曲牌，描写人物情感、对话等也相当细致、生动，不类于拆唱的曲词，看来极似是一篇一个人演唱的节目。如果确定《酒鬼》就是一篇单弦曲词，那么，大约从乾隆末年满族旗籍子弟开始演唱八角鼓的时候起，单弦这种演唱形式就已经存在了。

从《北京传统曲艺总录》著录的牌子曲曲目看，除个别可能是较晚的作品有二本者外，全都是一本的短篇作品，所以《辞海》“单弦”一条释文说：“曲目早期有长篇大书，后都为演唱短篇。”也是以随缘乐为单弦创始人这样叙述的，事实则恐恰正相反。

随缘乐虽非单弦的创始人，但是他对单弦艺术的贡献仍然是很大的。从他演唱单弦以后，吸收了“南城调”、“靠山调”、“金钱莲花落”、“怯快书”等说唱风格的曲牌，创作了不少中篇作品，使单弦艺术表现能力得到新的拓展和丰富，语言也追求通俗、生动，汰除了那些效颦雅语、半文不白的毛病。随缘乐应该说是为单弦艺术开拓了新路的革新家，自他以后，单弦艺术始得繁荣发展，流传到现在。

来 函 照 登

贵刊第一辑所发拙文《有关清代曲艺史料》的三篇子弟书》文末注释⑩是错误的。“嘎什哈”应是清代的曲艺术语，指唱词中使用虚字虚词过多，如“这不”、“那位”、“您说”一类的无助于表情达意的赘词。这些多是艺人为了垫足板眼而取巧的唱法，几为通病。以上祈为披露，以做更正。（苏 刃）

浅 谈 评 书 几 种 手 法

（下）

李 高
桐 山
森 山
口 整
述 理

“赞”

起初我听老艺人讲评书，说人物的衣着打扮一套一套的。我问他你咋说那么顺嘴呢？他告诉我这里有个“赞”的诀窍。听了使我大长见识。以前，我说书就缺这个精彩的陪衬。有了好花，还必须要有绿叶来衬托。后来，我为了把衣服赞学到手，特意求教天津著名老艺人常起震老先生，他举了很多例子，又把赞结合评书故事讲给我听，我收获甚大。老先生说：比如包公案中颜查散投亲半途住店，看见店小伙正在招揽客人。若一般说

他穿的是什衣服，留给人家的印象就不深刻，人物就不生动。可是你若这么一说：“但见他——头戴帽子毡头片儿，身穿衣服蓝白线儿，腰系围裙正两扇儿，当中别着一双筷儿，脚下靴子青布面儿，……”把衣服赞一口气说完，再来叙述店小二的话语，这就配合得有声有色。如，小店伙计信口说道：“店家我把话发，尊声客爷你听根芽：住下吧，住下吧，往前再走甚是乏，客官要睡觉，上房有卧榻。客官要吃饭，煎炒与烹炸。客官要喝水，毛尖竹叶茶。客官要喂马，店家

把草铡，铡的烂烂的，你马吃不硌牙。”这段本来是“串口”，为什么在这里说呢？为的把衣服赞和串口结合起来增加说书的渲染力。这样就把这个店伙计的穿着打扮、职业特点和招揽客官的本事作了比较完整的描绘，使听众好象看见了这个小伙计，也好象听见了他说的话。所以说把衣服赞和串口结合起来运用得要巧，就起到如见其人，如闻其声的效果。

说古书，书中有元帅武将和士卒。他们一出场，必须作外貌和衣着的讲评和描写。比如《精忠说岳》吧，一说到岳云出马，就说道：“一声炮响，五百军兵，二龙吐须分左右，两杆门旗迎风飘摆，标旗四杆，上写：

银锤两柄震地天，
劝军休到战马前。
胆敢疆场来交战，
银锤以下染黄泉。”

接着说道：“敌将一看门旗里闪出一员小将立马阵前”。然后就说盔甲赋：“但见他顶玉镶银，二龙斗宝在顶门，千锤打万锤震，能工巧匠费尽心，身上披甲如龙鳞，白如雪亮如银，不怕刀不怕棍，护心宝镜赛月轮，惊敌胆吓敌魂，跨下马如麒麟，登山涉水可人心，蹿山跳涧追敌人。白龙战马欢如虎，哪有杂毛一半根。两个银锤分左右，大喊一声威震心。小将军连人带马一块玉，恰如平地飘白云。”把这段盔甲赋，用“串口”的方法一口气贯下来，这中间不打顿、不丢字，就会把书中的人物突出出来，听众仿佛看见你说的人物从营门里活跳出来一样。

盔甲赋是根据书中人物穿着特点和颜色来编的，所以有黑、白、黄、红之分。如张飞就是黑盔黑甲，赵云就是白盔白甲，秦琼就是金盔金甲，或说黄盔黄甲，也有的叫铜盔黄金甲，赵云也有的叫银盔银甲等。总之，武将一出阵必穿盔甲，你都把他用“盔甲赋”的“串口”一说，就使你要说的人物活灵活

现，既丰富了人物形象，又提高了评书的艺术性，增加了感染力和真实性，听众也爱听好记。

生旦净末丑

说书和演戏不一样，说评书是戏中所有的人物都由说书的一个人来表演，一个人来说唱。所以你说谁就得作谁的表情，拿谁的腔调。因此首先得搞明白生、旦、净、末、丑的特点。

三国的黄忠是老生，东吴招亲的孙尚香是旦，过五关斩六将的关公是红净，盗书的蒋干是丑。虽然在说书时不必过细地分出彩旦、花旦和青衣，但必须利用表演艺术，使听众能分清楚他们不同的身份和性格。是男还是女，是老还是少？是精明强干，还是混浊猛楞？是奸诈诡怪，还是善良朴实？是黎民百姓，还是朝廷的官宦？这都要通过面部表情，和神情来表示，要区别根据性别性格的不同对待事物的不同态度，不同的感情以及所发出的不同的腔调和音色。如果你说、学和表演上十分逼真，那就能传神如实，如果差之分毫，就谬之千里，因此在分析人物，熟悉人物上必须揣摩烂熟，到说时才能应用自如，不然就必然把书说得一塌糊涂了。

比如我说水泊梁山请卢俊义这一段：卢俊义外出访友办事，家中只有徒儿燕青一人在家。卢妻看中燕青文武双全，年少俊美，就起下邪心，她便以过生日为名，请燕青到后堂给师娘祝寿，大摆酒宴。酒罢各各散去，她只留燕青一人继续把酒问盏，酒宴间卢妻调戏燕青，燕青一气之下，把席桌掀翻——鱼肉酒菜扣了卢妻一身。燕青说：“师娘——你喝醉了！”在这里说书人学京戏的腔调一说，就很有气势，听众感到真实，可信。后来，卢妻又去勾引旧情人大名府知府的公