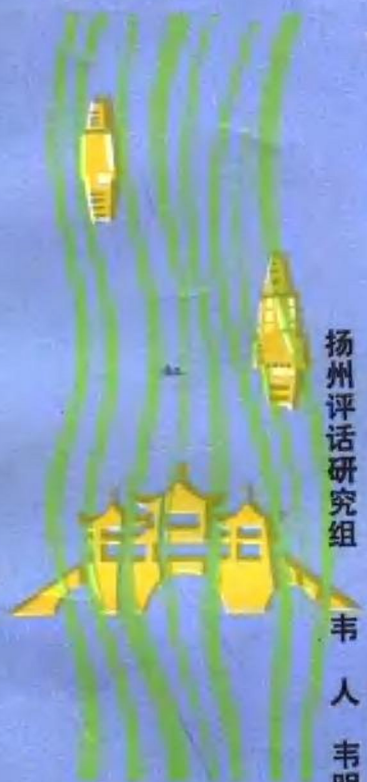


揚州清曲

揚州評話研究組
韋人 韋明鋒 編



内 容 提 要

扬州是曲艺大家柳敬亭、王少堂的故乡,是我国戏曲艺术的重要基地。

本书从保留文化遗产的愿望出发,搜集了一百多首的“广陵散”——扬州清曲。内容有:①反映社会生活的《青楼恨》等;②描写爱情的《你允许我三月三》等;③改编历史传说与小说的《梁红玉》等;④寓言神话《王道士拿妖》等;⑤写景咏物的《荷池浪稳》等;⑥滑稽文学《九腔十八调》等。

书前附有《扬州清曲浅探》,介绍源流、作家、艺人、作品、曲调音乐及其影响。

本书可供戏曲与民俗学的研究者备用。

责任编辑:金 名

封面设计:麦荣邦

扬 州 清 曲

韦 人 编
- 韦明铎

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 5.625 字数 179,000 曲谱 17 面

1985年6月第1版 1985年6月第1次印刷

印数: 1—4,000 册

书号: 8078·3483 定价: 1.10 元

目 录

扬州清曲浅探 韦 人 韦明铎

唱本选辑

青荷叶上.....	33
不让读书.....	33
不识字.....	33
不分离.....	33
细细雨儿.....	33
望江楼.....	33
借书.....	33
雪梅相爱.....	34
酸甜苦辣.....	34
爱喜愁怕.....	34
大雪迷路.....	34
难过.....	34
茶蘼开罢.....	34
荷池浪稳.....	34
晴和天气.....	35
春愁.....	35
碧天皓月.....	35
情义如山.....	35
喜恼怨恨.....	35
叹四季.....	35

情难罢.....	36
牢牢记.....	36
怕.....	36
难.....	36
秋景.....	36
怨春.....	36
夜静更深.....	36
残妆未整.....	37
情厚了.....	37
欲写情书.....	37
盼郎.....	37
孤雁.....	37
春风桃李.....	37
留不住.....	37
梦见冤家.....	38
独睡牙床.....	38
有无缘.....	38
无情义.....	38
弹不出.....	38
知遇难.....	38
豆娘子上学堂.....	38
娃娃语.....	39

风又凄凉·····	40
淡淡朝霞·····	40
画角悲鸣·····	40
从别后·····	40
你允许我三月三·····	41
二十四春·····	41
二十四夏·····	42
二十四秋·····	42
二十四冬·····	42
风儿呀·····	43
做人难·····	43
半字·····	44
绿树浓荫·····	44
情天难补·····	45
七十二心·····	45
滴不尽·····	46
颠倒相思·····	46
集锦曲牌名·····	46
十送·····	47
十杯酒忆多情·····	48
看灯·····	49
集锦戏名·····	50
捉摸不定·····	51
风·花·雪·月·····	51
风·····	51
花·····	51
雪·····	51
月·····	51
八段景·····	52
老渔翁等六首·····	52

九腔十八调·····	54
雪做张生·····	54
莺莺送别·····	54
晴雯补裘·····	55
黛玉葬花·····	56
黛玉悲秋·····	58
紫鹃哭灵·····	59
宝玉哭灵·····	60
水漫金山·····	62
断桥相会·····	64
武松打虎·····	66
武松杀嫂·····	69
小乔哭周郎·····	72
孙夫人祭江·····	74
火烧赤壁·····	75
华容道·····	77
武乡侯自叹·····	79
伯牙摔琴·····	80
朱买臣休妻·····	82
文姬归汉·····	84
赵五娘·····	85
梁红玉·····	87
水漫蓝桥·····	89
乡城亲家·····	91
货郎子害相思·····	95
小寡妇上坟·····	98
王婆骂鸡·····	100
乔奶奶骂猫·····	105
王道士拿妖·····	108
老鼠告状·····	110

竹木相争	113	设筵	145
百鸟朝凤	116	起疑	147
狼心狗肺	117	激吕	149
美人鱼害相思	118	刺卓	151
孟姜女	119		
惊梦	119	曲谱选辑	
出关	120	梳妆台	157
寻夫	122	剪靛花	158
哭城	123	哭小郎	159
梁山伯与祝英台 ...	125	银钮丝	160
送祝	125	黄莺儿	161
访友	128	粉红莲	162
病归	131	鲜花调	163
吊孝	134	跌断桥	164
化蝶	138	满江红	165
貂蝉	140	跌板	168
定计	140	落板	169
赠冠	142	南调	171
后 记		韦 人	174

扬州清曲浅探

韦 人 韦明铎

扬州清曲，在历史上除了被称为广陵清曲、维扬清曲之外，又曾被称为扬州小曲、扬州小唱、扬州小调、扬州小词，异乡人则时而呼为扬州南音、扬州六书，时而呼为扬州调、扬州歌。它之最终被称为“扬州清曲”，是因为：它是既不化妆表演，也无说白的纯粹的“清唱”；它自南曲中产生而又集中体现了南曲“清峭柔远”的特色。

清曲是在扬州民间歌曲的基础上，广泛吸收融化其他艺术营养而形成的抒情与叙事兼长的古典曲艺。

清曲的遗产堪称丰富。迄今为止，我们发现和搜集了文学唱本493种——其中不少篇章不但具有俗文学欣赏价值、比较研究价值，而且具有一定的历史认识价值；音乐曲牌116种——其中有些是在元、明、清时产生的“时尚小令”，有些是传自四方的变化了的“村坊小曲”。

清曲的故乡是扬州。但它的足迹，向北曾走到遥远的辽东半岛，向西曾走到古老的江汉平原，向南曾走到美丽的珠江三角洲。清曲与许多剧种和曲种都有历史上的姻缘。

清曲作为下里巴人的市民文艺，在历史上是不登大雅之堂的。数百年来，它的唱本和乐谱从未结集刻版，记载它历史的文字就更如凤毛麟角了。建国后的五十年代，曾一度挖掘过清曲遗产。但当时引起研究者注意的，只是它那绚烂多采的音乐。至于它的历史、它的文学，则又被看作是不足道的。然而，即便是这样不完全的研究，到了六十年代也完全地停顿了。

清曲，现在已没有一个专业艺人在演唱它了。为了保存和光大扬州清曲这份珍贵的民间艺术，我们试图对它的历史、文学、音

乐,进行一次粗浅的探索。

—

扬州民间音乐传统古老而又深厚。扬州蔡庄五代墓中出土的国内罕见的古代乐器“曲颈琵琶”,可以说是为发达的古代扬州音乐提供了物证。清曲正是从民间音乐的土壤中,由“小唱”的胚芽成长壮大起来的。

而“小唱”的胚芽,至迟在元代的扬州已经出土,并且出现了精于此道的艺伎。据元人夏庭芝《青楼集》载:

李芝仪,维扬名妓也,工小唱,尤善慢词。

小唱就是俗唱,它是相对于宫廷、官府、庙堂等正式场合歌唱的“雅音”而言的。小唱所唱的不外乎是早已流传在当地的各种俗曲、俚谣、村歌、小调。所不同的是,从前人们是即兴地、自发地、分散地唱来自娱的;而“小唱”的出现则标志着人们已经有意识地收集这些歌曲、自觉地钻研和提高歌唱技巧,特别是,歌唱的目的不再是自娱而是娱人了。

元代扬州小唱可从当时扬州散曲家睢景臣的杰作《高祖还乡》中,看到它的影子。钟嗣成《录鬼簿》说:

景臣后字景贤。大德七年(公元1303年),公自维扬来杭州,余与之识。自幼读书,以水沃面,双眸红赤,不能远视。心性聪明,酷嗜音律。维扬诸公俱作《高祖还乡》套数,惟公〔哨遍〕制作新奇,皆出其下。

所谓“惟公〔哨遍〕制作新奇”,就是因为他在散曲中大量采用了民歌的语汇。睢景臣在散曲中模拟一个农民的口吻,对汉高祖进行嘲弄。说皇帝车驾前的凤凰旗不过是“鸡学舞”,飞虎旗不过是“狗生双翅”,蟠龙戏珠旗不过是“蛇缠葫芦”……而被王乡老、赵忙郎毕恭毕敬接出车来的大汉皇帝,却原来是个惯耍流氓、赖帐不还的刘三儿!其“尾声”写道:

少我的钱，差发内旋拨还；欠我的粟，税粮中私准除。只道刘三，谁肯把你揪摔住，白甚么改了姓、更了名，唤做汉高祖！

如此强烈的农民意识，从侧面证明了元代扬州俗曲的发达，及其对文人影响的深刻。

但现在似乎还没有充足的材料表明，元代扬州小唱已经是一个独立和成熟的曲种。因为元人芝庵《唱论》在谈到俗曲的地域性时说：

凡唱曲有地所：东平唱〔木兰花慢〕，大名唱〔摸鱼子〕，南京唱〔生查子〕，彰德唱〔木斛沙〕，陕西唱〔阳关三叠〕、〔黑漆弩〕。

这里却没有提到扬州。象扬州这样以“歌吹”著称的地方，若有什么有影响的小曲的话，《唱论》的作者决不会不书上一笔。

清曲成为一株独立不倚的大树，是在明代。

明人卓珂月说：

我明诗让唐、词让宋、曲让元，庶几吴歌、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣竿〕、〔银绞丝〕之类，为我明一绝耳。

吴歌和〔挂枝儿〕等都是流行于明代的俗曲，而〔罗江怨〕、〔银绞丝〕至今仍是清曲的常用曲调。

关于明代俗曲风行于南北的情况，沈德符在《顾曲杂言》里说得更加具体：

元人小令行于燕、赵后，浸淫日盛。自宣、正至化、治（公元1426—1506年）后，中原又行〔琐南枝〕〔傍妆台〕〔山坡羊〕之属。……自兹以后，又有〔耍孩儿〕〔驻云飞〕〔醉太平〕诸曲……。嘉、隆间（公元1522—1573年）乃兴〔闹五更〕〔寄生草〕〔罗江怨〕〔哭皇天〕〔干荷叶〕〔粉红莲〕〔桐城歌〕〔银绞丝〕之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远，不过写淫媾情态，略具抑扬而已。比年以来，又有〔打枣竿〕〔挂枝儿〕二曲，其腔调约略相似，则不问南、北，不问男、女，不问老、幼、良、贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑——其谱不知从何来——真可骇叹！

正如郑振铎所说：“在明代，俗曲是比文人曲更为重要了。”（《中国俗文学史》）尤其值得我们注意的是，这些俗曲流行的地方——

“自两淮以至江南”，正是以扬州为中心的一片地域。而与此同时，余姚腔等戏曲声腔也流行于扬州。徐渭《南词叙录》说：“称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之。”

处于此种俗曲和戏剧流行的漩涡中，扬州小唱迅速成熟。〔傍妆台〕〔山坡羊〕〔罗江怨〕〔银绞丝〕等曲调不但被扬州小唱吸收、改造为自己的音乐财富，而且被作为清曲的常用曲牌一直沿用至今。这样，小唱自身就为进化成一个新曲种，具备了主观的条件。

明代社会由于较长时间的和平安定，生产力逐渐增长。特别是隆庆、万历年间（公元1567—1620年），商品经济进一步发展，资本主义生产关系的萌芽在江南等地区的若干城市里已在酝酿。作为南北交通运输咽喉的扬州，经济也进一步发展，商人与市民阶层更加庞大。他们对文化娱乐生活的需求量很大，原有的浅吟短唱已不能满足他们的要求。有些富商为了追求声色之娱，或者想附庸风雅，他们不但常常听曲，甚至不惜重金请文人制曲。《顾曲杂言》记有这样一件事：

近代南词散套盛行者，……如梁少白《貂裘染》，乃一扬州盐客眷旧院妓杨小环，求其题咏。曲成，以百金为寿。

这样，外部环境就为清曲的形成提供了客观的条件。

约在明代中叶稍后，几乎与魏良辅改良昆山腔同时，扬州清曲便在原来的小唱的基础上形成了。

清人胡彦颖说：

自元以来，有北曲，有南曲，而善歌者首推三吴。南曲习于南耳，故视北曲尤为盛行。然明之中叶以后，于南曲刻意求工，别为“清曲”，渐非元人之旧。（《乐府传声序》）

从这里可以看出：一、清曲虽是兼用南北俗曲的，但由于地理的原因，仍以南曲为主体；二、清曲虽发轫自元代小唱，但它此时已产生质变，故非“元人之旧”了；三、清曲形成于“明之中叶以后”，这与沈德符所说的“嘉、隆间”是相符合的。

清曲同它的前身小唱一样，依然是清唱；区别在于：小唱是只能抒情的简单歌唱，清曲则是拥有大量曲调的、既能抒情亦能叙述长篇故事的曲艺。明人张琦在《衡曲塵譚》中说到清曲与传奇的不同是：“传奇有答白，可以转换，而清曲则一线到底。传奇有介头，可以变调，而清曲则一韵到底。人第知传奇中有嬉、笑、怒、骂，而不知散曲中亦有离、合、悲、欢。”这基本上概括了清曲的几个基本特征：一、无“答白”，即只唱而说不说；二、无“介头”，即只唱而没有表演动作；三、有“离、合、悲、欢”，即歌唱的内容含有故事情节。

令人遗憾的是，对于在清曲形成过程中起过重要作用的艺术家们的姓名，我们今天却一无所知。这一点是和在昆曲发展史上留下了魏良辅等人的名字完全不同的。这个不同似乎预示着：昆曲从它形成的时候起，就被文人器重，扬州清曲则一直是俗人的艺术，它在历史上虽几度起落，却始终活跃于民众之中。

清曲在明代不但已经成熟，而且清曲艺人的声誉在明代已经很高。万历间（公元1573—1620年）始有刻本的《金瓶梅》一书多次写到“南曲”的清唱，第五十五回则明确地写到扬州苗员外送两个唱“南曲”的歌童给西门庆。当西门庆叫两个歌童唱曲时，歌童“走近席前，并足而立，手执檀板唱了一套〔新水令〕‘小园昨夜放红梅’。果然是响遏行云，调成白雪。”我们从歌童唱曲时只是“并足而立，手执檀板”而并无任何表演动作来看，这里的南曲当即是指刚刚“于南曲刻意求工”出来的清曲。“响遏行云，调成白雪”虽是小说家言，但也可见当时扬州歌童所受到的推崇。

张岱《陶庵梦忆·二十四桥风月》中说扬州普通娼妓都能“发娇声唱〔劈破玉〕等小词”，亦可见明季清曲流行情形之一斑。

清曲在清初至乾隆年间逐渐发展到了最兴盛的地步。这时，尽管正统的士大夫们仍旧崇奉昆曲，并采取“春秋笔法”，把昆曲的清唱称做“清唱”或“大曲”，把其他俗曲的清唱称做“小唱”或“小曲”，如刘廷玑《在园杂志》云：

小曲者，别于昆弋大曲也。

但“小曲”的生命力却无疑比“大曲”旺盛得多。扬州的“小曲”无论是在伴奏乐器、音乐曲牌，还是在曲目唱本、流行地域诸方面，都得到了空前的发展。甚至在昆曲的故乡苏州，其影响也压倒了“大曲”。李斗《扬州画舫录》卷十一载：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有〔银钮丝〕〔四大景〕〔倒扳桨〕〔剪靛花〕〔吉祥草〕〔倒花篮〕诸调，以〔劈破玉〕为最佳。有于苏州虎丘唱是调者，苏人奇之，听者数百人，明日来听者益多，唱者改唱大曲，群一噓而散。又有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之〔黎调〕，亦名〔跌落金钱〕。二十年前尚哀泣之声，谓之〔到春来〕，又谓之〔木兰花〕。后以下河土腔唱〔剪靛花〕，谓之〔网调〕。近来群尚〔满江红〕〔湘江浪〕，皆本调也。其〔京舵子〕〔起字调〕〔马头调〕〔南京调〕之类，传之四方，间亦效之，而鲁斤燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加“引子”“尾声”，如《王大娘》《乡里亲家母》诸曲。又有以传奇中《牡丹亭》《占花魁》之类谱为小曲者：皆土音之善者也。

象黎殿臣那样“善为新声”的清曲家，在清代中叶并非少数。他们之中，仅据《扬州画舫录》所载，就还有发明“敲瓦碟”的郑玉本：

郑玉本，仪征人，近居黄珏桥。善大、小诸曲。尝以两象箸敲瓦碟作声，能与琴筝箫笛相和，时作络纬声、夜雨声、落叶声，满耳萧瑟，令人惘然。

有创作〔小郎儿曲〕的佚名乞儿：

一乞家业素丰，以好小曲荡尽，至于丐。乃作男女相悦之词，为〔小郎儿曲〕……音节如乐之乱章，人艳听之。

至于“歌喉清丽，技艺共传”的歌者，就数不胜数了：

自龙头至天宁门水关，夹河两岸，……若夫歌喉清丽、技艺共传者，则不能枚举，如白四娘者，扬州人……，赵大官、赵九官、大金二官、小金二官、陈银官、巧官、麻油王二官、杨大官、杨三官、吴新官、汪大官、闵得官、闵二官、沈四官、沈大二官、赵三官、陆爱官、佟凤官、夏大官、小青青、蒋大官、蒋二官、张三官、王大官、小脚陈三官、大脚陈三官，此皆色技俱佳。每舟游湖上，遇者皆疑为仙至。……

其中的佼佼者，要算是被称作“状元”的杨小宝。关于杨小宝的籍贯，一说是苏州，一说是扬州，但她一生的主要活动是在扬州，这一点各说皆同。

李斗《扬州画舫录》卷九这样记载：

杨小宝，苏人，而卖为扬人作女，故咸云“扬浜”。绝色。其曲调声律与朱野东等。黄君驛未遇时，杨识其为贵人。

这是说她由苏入扬的。

珠泉居士《雪鸿小记》这样记载：

杨小宝，本郡（按指扬州）人，年十七，姿致明净，眉宇间棱棱露爽。善南北曲，兼工小调（按指扬州清曲）。一矢口应弦合节，歌场推为独步！

徐珂《清稗类钞》载：

乾、嘉时（公元1736—1821年），……钱湘舲游邗上，于谢未堂司寇筵次，品题诸妓，以杨小宝为状元，霞娱为榜眼，杨高三为探花。

按霞娱，扬州人；杨高三，仪征人；均扬州著名歌伎。把歌伎品题为状元、榜眼、探花，大概没有比这更无聊的事了。但是杨小宝这位著名的清曲家，倒是应该纪念的。

值得注意的是，在乾隆年间，有些著名文人也参与了清曲唱本的创作。郑板桥便是其中的代表。《郑板桥集》中有《道情》十首，历来是脍炙人口、流传极广的作品。这十首《道情》虽属所谓“散曲黄冠体”，而郑板桥自己是将它冠以“小唱”之名的。《道情》所用的曲调〔耍孩儿〕，当时就是清曲的常用曲牌，称为“小调”（如黄文暘《曲海总目》著录清无名氏《蓝关道曲》一种，下注：“皆〔耍孩儿〕小调”）。郑板桥把他的作品称做“小唱”，说明他对于扬州清曲这种乡土艺术不持偏见，《道情》中写道：

尽风流，小乞儿，数莲花，唱竹枝；千门打鼓沿街市。桥边日出犹酣睡，山外斜阳已早归，残杯冷炙饶滋味。醉倒在回廊古庙，一凭他雨打风吹。

他还说：

撮几句盲辞瞎话,交还他铁板歌喉。

直至1949年建国以后,郑板桥的《道情》仍是扬州清曲常唱曲目之一。我们将艺人的唱本同《郑板桥集》相对照,就发现几百年来流传在艺人口头的《道情》与《郑板桥集》中的《道情》竟是大同小异;除此以外,清曲中用〔黄莺儿〕曲牌歌唱的《风》《花》《雪》《月》四曲,相传也是郑板桥撰词。

清曲之所以在清代中叶达到兴盛的极点,自然是由于其时扬州盐运事业发达所带来的经济繁荣。另一方面,也是因为清曲艺人善于广泛学习和借鉴其他艺术之长的结果。扬州的乱弹和说书艺人同清曲艺人是常常彼此交往的。扬州乱弹的音乐和剧目,有许多是来自清曲。据《扬州画舫录》记载,乱弹演员、“名老生”刘天禄就系“小唱出身”;而“以扬州土语编辑成书”的评话名家邹必显,也“时为打油诗、〔黄莺儿〕,人多传之。”这种交流,对于各种艺术的进步都是有益处的。

嘉庆、道光(公元1796—1851年)以后,扬州经济急剧衰退。扬州的各种戏曲艺术,如乱弹、评话、弦词、清曲等,也都随之衰落下来。扬州乱弹几乎销声匿迹,只有部分剧目和曲调在花鼓戏、香火戏与清曲中得到了保存;评话、弦词和清曲虽然勉强支持下来,也元气大伤。

邗上蒙人在道光年间所撰的《风月梦》小说里,多次写到扬州的“小曲”。一方面,书中写“小曲”仍能与“大曲”相抗衡:

这一日午后,……(袁猷等人)在教场方来茶馆一桌吃茶、闲谈,……又说是某相公大曲唱得好,某相公小曲唱得好,某相公西皮二黄唱得好,某相公戏串得好……(第二回)

翠云……又问:“大、小曲先生可在家里呢?”这听见楼下有人答应道:“都伺候现成!”(第五回)

船上也有大曲,也有小曲,真是笙歌盈耳、彩绸成行。……舱里那些朋友挤得汗流流的,黄腔走板唱着西皮二黄。(第十六回)

另一方面,书中又写传统的本地“小曲”开始为外来的“西皮二黄”所排斥:

月香道：“诸位老爷，不必哇咕，我唱二黄赔罪！”袁猷道：“你拣拿首唱吧！”忙喊污师坐在席旁拉起提琴，月香取过琵琶将弦对准。（第七回）

一向唱本地“小曲”的艺伎，却以“二黄”来赔罪了。

清曲衰落的原因很多，而封建统治者的“查禁”又起了推波助澜的作用。清朝政府在大兴文字狱的同时，多次对“秧歌”、“戏耍”、“杂剧”、“秦腔”、“莲花落”等民间戏曲严令禁止。同治七年（公元1868年），江苏巡抚丁日昌下令查禁“淫词小说”，称：

淫词小说，向干例禁；乃近来书贾射利，往往镂板流传……严飭府县，明定限期，谕令各书铺，将已刷陈本，及未印板片，一律赴局（按指“销毁淫词小说局”）呈缴，由局汇齐，分别给价，即由该局亲督销毁……（《江苏省例藩政·同治七年》）

这次查禁的“淫词小说”中，有扬州评话《清风闸》《绿牡丹》，扬州弦词《双珠凤》《倭袍（记）》。与扬州清曲有关的计有：

扬州小调叹十声 杨柳青 五更尼姑 闹五更 叹五更
十送郎 怨五更 妓女叹五更 百花名 活捉鲜花 王大娘补缸 寡妇思夫 戏叔武鲜花 剪剪花 小尼姑下山
四季小郎 四季相思 十二月花名 湘江浪 十二杯酒
卖油郎 南京调

这时，在远离故乡的上海，却开始了一个小小的、畸形的“中兴”时期。

清朝末年，大批苏北人拥向上海，将包括香火戏、花鼓戏、说书、清曲在内的若干扬州民间艺术也带到了上海。作为这次“中兴”的标志，是产生了一些相当出名的清曲艺人，如黎子云、裴福康、陆长山、葛锦华、钟培贤、尹老巴子、王万青等。他们的一些代表性唱段，如《风儿呀》《八段景》《十送郎》《黛玉悲秋》《宝玉哭灵》《洋烟自叹》《小尼姑下山》《秦雪梅吊孝》《活捉张三郎》等，曾由大中华、百代等唱片公司灌制成唱片，在社会上发行。

相比之下，扬州本地清曲艺人的境遇则要差得多。无名氏的

《扬州辛亥歌谣(十古怪)》之八唱道：

八古怪，老面皮，
敲盘奏曲声咿咿。
传家本是扬关吏，
混入官场逐马蹄。
千家酬应婚丧祭，
侯门奔走真非易！
蜜骗生涯总让伊，
九流三教尤通气。
到处人称二太爷，
从今潜约风流替：
鸡鸣即起专谋利。

1936年，著名评话艺人王少堂因在扬州教场说书时触犯了当时的权贵，遭到江都县衙的无理拘捕。艺人们立即将此事编成唱词，用〔春调〕在全城街巷弹唱。

清曲艺人的活动方式，历来不过是走街穿巷地叫唱，在勾栏中卖唱，以及在人家有红白喜事时去唱“堂会”。官宦人家豢养歌童唱曲的事，总的说来是一种特殊的情况。1938年前后，一些清曲艺人开始联合起来，在扬州教场附近的“老龙泉”茶馆里正式座唱营业，谓之“卖茶”。有一支清曲套曲《贺年曲》唱道：

〔京舵子〕
拜过年，忙告别，
主人恭送于大门前。
今年扬州好机会，
茹斋的清曲不犯嫌。
曲金分文皆不取，
只收茶资整十元。
欲听曲子早吃饭，
迟到一刻站门前……

当时的“十元”，仅能买两根油条而已，可见艺人生活之贫困。

清曲艺人在历史上没有建立过班社一类组织。常在一起演唱

的就自然形成一局。民国期间的扬州，笼统地说可分为南局和北局，南局多在城里唱，北局常去乡间唱。具体地说则有以朱玉山为首的一局，以黄林贵为首的一局，以门步清为首的一局，以及以黎子云、钟培贤为首的一局，而以黎、钟这一局影响最大，人数达十余人。

清曲艺人第一次被组织起来是在解放以后。江苏省和扬州市的戏剧、曲艺团体都曾吸收和培养过清曲艺人。五十年代，清曲老艺人在新文艺工作者的协助下，对清曲的遗产进行过初步清理，并创作过一批具有时代精神的新曲目。遗憾的是，同扬州其他曲种（评话、弦词）相比较，古老的清曲艺术始终未能得到应有的发展，以至于今天已经没有一个专业的清曲艺人了。

从清末到建国后这一段时间，清曲艺人的队伍是不大的。兹将这段时间最重要的清曲家的简况，分述如下：

黎子云，生于1850年（道光三十年），卒于1930年。有一定文化。自幼在衣店学徒时，即爱唱清曲，长于窄口（即旦角，用假嗓子）。他的嗓音尖、甜、脆、媚，咬字极清，行腔极柔，自成一派。据说，后世唱窄口的没有超过他的。他对于〔南调〕唱腔很有研究，最拿手的曲目有《小寡妇上坟》《风儿呀》等。他唱的《风儿呀》《十送郎》等曲目，三十年代在上海曾灌制成唱片。乐器方面，他会弹琵琶、敲碟子。他的琵琶，字少而节奏疏放，谓之“轻扣弹法”。他一生只爱独唱而不愿与人对唱，被视为清曲界的“一怪”。

江子余，约生于清同治间，卒于民国末年。文化水平很高。他并不善于唱，但一生致力于曲目和曲调的改编。他编写的清曲唱本《白蛇传》《珍珠塔》，曾在三十年代铅印出版，扬州学人汪二丘为之作序。他改唱本最重通俗，每加一段新词，即念给妇女和老人听，问：“你们听得懂吗？”如果不懂，他就改，直到全能听懂为止。乐器方面，他擅于檀板。

施元铭，字鼎新，生于1882年（光绪八年），卒于1957年。文化水平很高。他精通音律乐理，尤其喜爱清曲。他对于清曲的唱腔、曲调均有研究，但并不多唱。他改编过许多曲目，后集成《施元

铭曲词》一部，惜未能付梓，多有散失。他精于各种乐器，最长于琵琶。据说他弹琵琶一年四季不间断，数九寒天也冒着风雪到城门楼上练功，故弹起来得心应手，能表现喜、怒、哀、乐之情，慢而不断，快而不乱，有“琵琶圣手”之美誉。

钟培贤，或名希伯，人称“钟麻子”，约生于1850年（道光三十年），卒于1934年。他是清代秀才，但毕生从事于清曲艺术，声名卓著。他擅唱拨口（即生角，用真嗓子），声音洪亮，富于变化，充满感情。据说后世唱拨口的没有超过他的，故被清曲界目为“拨口之王”。他一生改写曲目甚多，最著名的是《红楼梦曲词》。一粟所编《红楼梦书目》中收“扬州调”数种，其中《贾宝玉哭灵祭奠》署为“宗希伯撰”，即是钟培贤。该曲曾由葛锦华演唱，百代公司制成唱片。又，一九二〇年香港聚珍书楼出版红楼梦曲词集《今梦曲》，作者为“扬州南音的名家警师钟德”，疑钟德即钟培贤，但尚待进一步考证。他对于乐器样样都会，尤精于二胡，可以自拉自唱。

裴福康，约生于清光绪初年，卒于三十年代。有一定文化。自幼爱好清曲，擅于唱拨口。他音调高昂，唱腔婉转，节奏稳重，对于“单片子”、“五瓣梅”中难度较大的曲调颇有研究。拿手曲目有《闹灯》《活捉张三郎》等。乐器方面，最长于四胡。

朱少臣，清末民初时人，生卒年不详。文化水平甚高，参加过科举考试。他擅于唱拨口，尤其是“丑角”式的拨口，自成一家。他创作和改编过一些曲目，如《朱买臣休妻》《乔奶奶骂猫》《货郎子害相思》等。他的拿手曲目是《十个郎》。在乐器方面，敲酒杯是其一绝。他能用普通的酒杯敲出种种悦耳的声音和奇妙的旋律，令人惊叹不止，可惜的是这一绝技没有传下来。

撒寿安，回族人，约生于清同治间，卒于民国时。原在扬州以画像为业，后唱清曲，工于窄口。他的嗓音高而尖，《畚畚调》《九腔十八调》等是其拿手曲目。他唱的《林黛玉自叹》，曾由大中华公司制成唱片。乐器方面，最长于板。他敲的板既准又稳，可领着唱的人。