



骗 总 爷

四川传统相书选

19.7

四川人民出版社



封面设计：夏扬金

骗 总 爷

四川人民出版社出版 (成都盐道街三号)

四川省新华书店发行 成都印刷一厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张4插页1 字数78千

1980年9月第一版 1980年9月第一次印刷

印数：1—4,100册

书号：10118·381

定价：0.31元

漫谈四川相书

(代 序)

四川相书是一种独特的民间艺术，它的表演方式很别致，由一个演员在高约五尺、宽约二尺见方的布帐里，凭着一张口，借助于简单的道具，描绘环境，陈叙故事，表现人物的活动。观众看不见演员的动作，而是通过听觉和联想，进入演员所创造的艺术境界里去，得到娱乐和启示。

“相书”这个名称，仅见于清宣统元年（公元一九〇九年）冬出版的《成都通览》第三册，它是由口技逐步发展起来的。《清稗类抄》三十七册“口技”篇说：“口技为百戏之一种，或谓之曰口戏”，“俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰像声。”称谓繁多。

口技在我国起源很早，《史记·孟尝君列传》载周赧王十七年（公元前二九八年），田齐孟尝君使秦，在十分危急的时候，由他的两个门客学狗叫鸡鸣，盗献了狐白裘，逃出函谷关，化险为夷，才回到了齐国。另据《论语疏》、《五杂俎》、《书影》记述，孔子高足公冶长善鸟语，此人早于孟尝君二百余年，时当我国的春秋末期。其后有晋会稽夏仲御，“集气长啸，沙尘烟起，王公已下，莫不骇恐。”（《五

杂俎》卷六。)

到宋代，口技已有相当的发展，在《东京梦华录》、《武林旧事》、《都城纪胜》和《梦粱录》等宋人笔记里，都有“学像生”（各书中生与声混用）的记述。那时的演员除学飞禽走兽之声，还吟市井叫卖；不单象其声，而且采合宫调成谱；不仅活动于民间瓦肆作场，而且每于宫廷寿诞，“教坊乐人，效百禽鸣”，祝釐祥瑞。据周密《武林旧事》卷三记载，南宋孝宗时期（公元一一六三——一一八九年）杭州就已有口技艺人的团体——律华社。元杂剧院本中也有“学像生”的戏目（陶宗仪《辍耕录》）。但宋元间的口技是怎样的“学像生”，我们今天无从稽考，没有脚本传世，也不见有表演情况的记载，因此很难断定它的成熟程度。但据现有资料，或者说口技至迟到南宋已趋成熟，并已作为一种艺术形式在流传，怕是不会错的吧。

口技到明末无疑已相当成熟，表演者模仿飞禽走兽和市井叫卖的声音，用以表现社会生活，场面复杂，人物众多，艺术精湛，故事情节同我们今天四川相书脚本十分接近。这在明末清初的许多笔记里都有生动的叙述。成书于明万历三十四年（公元一六〇六年）的沈德符《野获编》卷二十四“李近楼琵琶”云：“京师绝艺所萃，惟琵琶以李近楼为第一”，“按谱”“穴其声，能以一人兼数人，以一声兼数音”，“作八尼僧修佛事，经吹鼓钹笙箫之属，无不毕举，酷似其声。”又清康熙吴江纽秀《觚觫续编》卷三“象声”一则云：“都下有为象声之戏者，其人以尺木来，隔屏听

之，一音乍发，众响渐臻”，“或为开市”，“或为行围”，“自一声两声，以及百千声，喧腾杂沓，四座神摇。忽闻尺木拍案，空堂寂如，展屏视之，一人一几而已。”又如清顺康间林铁崖《秋声诗自序》讲的京中口技艺人表演失火，蒲松龄《聊斋·口技》篇记述的青年女医，借口技售其术；又记北京城内一少年以口技在街头“曼声度曲”，“观者如堵”，等等。这些三百年前的记叙，表明口技作为一个民间曲种，在明末清初随着中国戏曲大发展的黄金时代的到来，也有了较大的发展。在清代，口技的传播与运用更加广泛，仅《清稗类抄》就有十一则记述，说“在沪业此者，有十六人”。

四川之有相书，据艺人们谈，约于清咸丰、同治年间（公元一八五一——一八七四年）由下江上海等地传入，迄今已有一百多年的历史了。口技传入四川后，经过几代艺人的苦心创造，吸收民间艺术和兄弟曲种的养料，创作改编了更多富有风趣的节目。加之方言土语的恰当运用，成为了散发着巴山蜀水乡土气息的特有产物，这是口技艺术史上的重要保存与发展。

成都、重庆两地历来为四川政治、经济、文化和交通的中心，目前四川现存的二十多个曲种，也以这两地活动最盛，四川相书亦在这两个地区流行，特别是在成都地区流行。《成都通览》“成都游玩杂技”绘有“相书”演出图，并载“成都只有李姓说得好，名李相书”。此外，清末民初成都还有哪些相书艺人，不见收录。但据艺人们说，稍后又由下河来了一位吴相书，一九四八年卒于江津县，未闻有弟子。唯李相书（生卒不详）在成都传艺二人，大弟子邹明德，

二弟子曾炳昆（公元一九〇〇——一九五二年）。邹明德今年已八十六岁，尚还健在。他的嗓音宽厚，马嘶尤绝，兼演魔术，解放后入成都市杂技团，虽不演出相书，但对此种艺术的发展十分关切，对访者都一一赐教。

在本世纪三十年代，四川相书有些发展，有八九个艺人在成都从事此业，段子也有四十三个。成书于一九四二年的《新成都》云：“成都操口技者，过去虽有数人，或因技术不精，或因不求上进，以致受天然淘汰，现仅有曾炳昆者一人，操此专业，每日午前在新南门外茶社表演，午后在外北曹家巷圣清茶园献技。”“多取滑稽故事，以悦听众。”

“传有弟子数人，但技艺不及乃师多矣。”曾炳昆对四川相书的确是颇有贡献，他承继了李相书的艺术，创作改编了一些新段子，如《霉登堂》，对国民党统治时期的成都黑暗社会，竭尽嘲讽挖苦之能事，为民倾吐哀怨。他仇恨旧社会，渴望解放和光明，人民共和国成立初期，他兴高采烈地在皇城坝继续演相书，还编写新词歌颂共产党，宣传当时的各项政策法规，在成都人民和戏曲界中享有很高的声誉，至今人们每谈及四川相书时，很自然地就会联想到他的盛名，赞扬不已。曾炳昆的弟子有刘玉清、罗俊林、曾小昆等人，但比较好地保存了这个曲种艺术的，首推罗俊林。

罗俊林于一九四五年从事相书表演以后到一九六六年文化革命前夕，从未间断过。他生于一九二〇年，卒于一九七八年。解放前后，他在成都、重庆说书，一九五八年加入成都市西城区曲艺队，一九六一年到北京参加过四川相书汇报

演出。他能记得三十六个相书名目，而能完整记得的有二十五个，这个选本的十四个段子，就是从我们一九六一年的记录中整理出来的。尽管罗俊林没有能够把前辈艺人的全部段子保留下来，但毕竟保存了四川相书大部份传统段子和表演艺术，还是展现出了这门艺术的基本特点，为今后我们借鉴与发展四川相书提供了蓝本。一九六二年以后，罗俊林传授了两个学生，仅初露头角，就为那历时十年的狂风暴雨所夭折，造成了这门古老艺术的灭顶之灾。在这场风暴中，我们两个也遭受到了无情的袭击，如今罗俊林已成古人，而我却噙着热泪把这些躲过风雨而幸存下来的这部份节目加以整理，献给人民去利用，以期鲜花重放，健康成长。

二

四川相书的传统段子大都具有一定的思想内容。其中有揭露和讽刺旧社会累累罪恶的，有嘲笑剥削阶级愚昧拙劣的，有歌颂劳动人民聪明才智的，也有意趣横生，听后使人轻松愉快，心旷神怡的。值得注意的是这些段子大多取材于旧社会底层人民的生活，有浓厚的地方色彩和强烈的生活气息，特别是语言运用十分生动出色，表现技巧也极为独到。

四川相书段子最显著的特色之一，是它的幽默讽刺的喜剧风格。而它的喜剧效果又常常是运用谐音、语误、吟诗、作对、说诨话、打油诗、歇后语等等手法来加强的，在演出时总能不断博得观众的哄堂大笑。在《写对联》里有如下对白，表演起来是十分风趣的：

管家 家爷问你读过《四书》没有？

来宝 狗熊老虎都见过，就是没有见过刺猪。

管家 问你晓不晓得《易经》。

来宝 一斤吗十六两嘛。

管家 《四书》上有一句：“凡为天下国家有《九经》”，
你读过没有喃？

来宝 九斤吗一百四十四两嘛。

管家 撵出去！

来宝 展出去！展出去是大花心！就是一秤罗。

四川相书段子中也有悲剧题材，然而仍然是用喜剧手法来处理的。《霉登堂》是暴露国民党统治时期物价暴涨，货币贬值，造成民不聊生，满街失业人群的那种暗淡的社会景象。失业者霉登堂在生活的逼迫下精神恍惚，通过他的做梦、捡钱，最后碰翻凉粉担担，人们一方面对他那苦闷痛楚的悲惨命运寄予同情，而对他那种精神失常的行动又感到好笑。

但是，这种艺术不只是逗人一乐而已，前辈艺人在表演布帐上曾写过“滑稽相书，话中有话”，一乐之后，确能引人深思，回味无穷。因为虽是在观众面前出现一点很小的社会生活片段，然而却真实地反映了现实生活。再者，四川相书是以说人物故事为主，飞禽走兽的肖声即口技只是从属于人物故事的，这也是区别于现在其他地区口技的地方。

四川相书陈叙故事的基本手段是对白，所以在语言运用上是比较讲究的。特点是生动、通俗、性格化，成功地运用

了群众生活用语、口头话和方言。因为相书在成都流传的时间很长，艺人就常用成都话来表演，描写叫化子立桥洞的凄凉景象时，说：“天晴大日头，下雨打湿楼，人走我房子上过，呵唷，水又在我床铺底下流。”把吃光了肉只剩骨骼的鸡和鱼，称为“灯笼鸡”、“篦子鱼”。写赌棍是：“人霉碰到鬼，输了才失悔，本想去跳河呐，这个河头又有水。”单单四句，生动形象地勾绘出了一个流氓无赖之徒的嘴脸，揭示了他灵魂深处的丑恶。相书段子的人物名称，如吃人，无厌，耍头儿，毛猴儿，对洪兴，霉登堂，等等，都富于社会特征，听了名字，勿须看人，就很自然地明瞭他们的身份、地位及其他。

相书语言还富于行动性。如《骗总爷》里骗子两次从总爷太太那里骗取财物时，总爷太太把一堆东西点交给骗子时说：“拿去！这儿是神龛上的七星鉴，香筒蜡台一并在内；这儿是一把酒壶，一把茶壶，格外还有一个灯台。大小吗总共十二件呵！”总爷太太第二次受骗交东西时说：“张师傅，这儿是一顶红冬帽，这儿是一件马褂（拍打衣服声），这双靴子才穿过两回，这儿是根马棒，总共吗是四件呵！”这两段话从文字上乍看起来，似乎罗嗦了，但表演时我们听到布帐里的艺人说出“这儿”，“格外还有”，“总共”等等和拍马褂的声音之后，好似身临其境地亲眼“看”到了总爷太太在点交每件器物的动作一样，如果去掉这些词句，或者去掉这些器物放置方位（神龛上），省去这些东西的必要描写（才穿过两回），那么就会大大减低相书表演的艺术效

果。

四川相书的表演是一种难能的高度艺术。相书段子的人物，少则二人，多则十余人，一般的也有四五个人物出场，观众在听相书时要分别得出故事中的女孩、男孩、青年男女和老汉、太婆，要能体察到哪个是老实忠厚人，哪个是骗子、财主、官吏、商人等等，甚至还能知道他们在活动中的情绪，就是凭借天才的演员，在一个有限的布帐里，使用对白的表演特点，运用唇、齿、口腔、喉和鼻腔等部位，迅速地变换着不同的声音造型，使观众进入特定的艺术境界。《化子闹街》这个节目，前后出现了四个乞丐，一个女仆，一个老太太，六个人物的声音区别很大，罗俊林在表演时仅用唇、口腔、喉部三处发音，又从语调、语气上作多样变化，使观众“看”到的四个乞丐是：一个沉着，一个苍老，一个沙哑，一个稚气，分辨得出这四个人中一个是叫化头，一个是历尽沧桑的老乞丐，一个是刚流落乞讨的小叫化子，一个是饱受饥寒的病乞丐。他还用唇、喉部发音表现出了中年女仆和龙锤老太太的形象来。如遇相书段子里人物过多，演员的口腔变声不够使用时，又往往用方音土语、外省腔来弥补其不足，以适应艺术表演的需要。

表演相书不仅要学说各种不同人物的声音，还必须表现人物活动的方位，这就首先要固定故事中不同人物所在的区域。对白时，演员在布帐里时而左，时而右，时而背身于后，时而俯身于下，时而仰面，时而蒙口捂鼻。通过这些剧烈紧张的活动，使听众产生如临其境的感觉。

相书表演主要依靠声音技巧，但也运用一些道具，如铜铃声表示人物进出的开关房门，用扇子表现鸡、雀飞行的翅膀声和吹风，用木盆和碗的转动声表现推磨，用木瓢表现马蹄声，等等。在节目中常有飞禽走兽的叫声，用以分别季节、气候、时辰，描绘环境，渲染气氛，这是演员用口的技巧创造出来的。艺人将这些“口技”，分为“浑毛”与“扁毛”两类。“浑毛”指兽类，用口、鼻、喉发音，模仿出猪叫、犬吠、马嘶来，唯猫叫用茶叶衔在舌头上喷音；“扁毛”指飞禽，多借助于道具，如用嘴子、青葱、玉米皮学鸡叫鸟鸣，而表现公鸡高唱则又运用喉部发音。相书的表演是一门高超的艺术，内容很多，这里仅就它的源流、剧本特点和表演技术发表这么一点敷浅看法，祈盼戏曲界的前辈和同人们指正。

三

由于时代的局限，艺人们世代相传而保存下来的这些四川相书的传统段子，不可避免地存在着这样或那样的缺陷，甚至于有着严重的问题，如对封建伦理观念的表现，糜烂生活的描写，小市民习气和他们庸俗人生观的再现等等，都同我们现实生活格格不入，是为糟粕部份，都是应该批判的。有的节目纵然写的劳动人民，而往往又予以轻蔑和嘲弄，这也是不健康的。目前四川相书几乎是处于后继无人的境地，作为一种长期存在过的历史现象，这个选本可视为发展这门古老曲种而提供出来的样品，至于段子中不健康的成份，读

者自会“去其糟粕，取其精华”的。

在发掘四川相书过程中，李德才、邹忠新老师出力不少，过去相书多与扬琴、京都堂采（即魔术）联合演出，他们与曾炳昆同台多年，过从甚厚，承他们提供了许多不曾见诸于文学的宝贵史实，今天如果说还有幸见到这十四个段子，应该感谢这两位老师的敦促与鼓励。在史实考证上，又多得四川省图书馆尽力提供资料，在这里一并致以谢意。

肖 斧

一九八〇年三月于成都

目 次

漫谈四川相书（代序）·····肖 斧	（1）
找鸡作对·····	（1）
写对联·····	（9）
骗总爷·····	（19）
双灵牌·····	（30）
绕口令·····	（42）
当马褂·····	（47）
打马镋子·····	（54）
化子闹街·····	（63）
赌棍回家·····	（72）
霉登堂·····	（80）
姑娘算命·····	（88）
捶背·····	（95）
开磨房·····	（101）
人之初·····	（108）

漫谈四川相书

(代 序)

四川相书是一种独特的民间艺术，它的表演方式很别致，由一个演员在高约五尺、宽约二尺见方的布帐里，凭着一张口，借助于简单的道具，描绘环境，陈叙故事，表现人物的活动。观众看不见演员的动作，而是通过听觉和联想，进入演员所创造的艺术境界里去，得到娱乐和启示。

“相书”这个名称，仅见于清宣统元年（公元一九〇九年）冬出版的《成都通览》第三册，它是由口技逐步发展起来的。《清稗类抄》三十七册“口技”篇说：“口技为百戏之一种，或谓之曰口戏”，“俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰像声。”称谓繁多。

口技在我国起源很早，《史记·孟尝君列传》载周赧王十七年（公元前二九八年），田齐孟尝君使秦，在十分危急的时候，由他的两个门客学狗叫鸡鸣，盗献了狐白裘，逃出函谷关，化险为夷，才回到了齐国。另据《论语疏》、《五杂俎》、《书影》记述，孔子高足公冶长善鸟语，此人早于孟尝君二百余年，时当我国的春秋末期。其后有晋会稽夏仲御，“集气长啸，沙尘烟起，王公已下，莫不骇恐。”（《五

回呵！所以我特别来跟你老人家说一声，看你老人家掉得有鸡没得。

王 我的鸡在后头鸡笼头，等我去看一下。

贵 王婆婆，你老人家的鸡喂得多，种又好，等我跟你一路进屋去看一下子好不？

王 要得，娃娃，你跟我来。（群鸡叫声）

贵 那走哇。呵唷，好多鸡（吆喝，鸡叫声）。

王 哎呀，不要吆，等我来看一下鸡还够不够。

贵 王婆婆，你这么多鸡，又咋个晓得哪只鸡掉了喃？

王 我的鸡啥，都是有名字的哟。

贵 嘻嘻，鸡都有名字。这样子，王婆婆，我给你老人家吆出来说样子，你老人家来说名字喃。

王 要得，要得。

贵 （吆鸡，群鸡乱叫）王婆婆，那只鸡多高的是啥子鸡？

王 那是高脚鸡哟。

贵 嘿，王婆婆，这只鸡矮笃笃的又是啥子鸡喃？

王 那是太和鸡哟。

贵 太和鸡。王婆婆，这个鸡脑壳上长了一撮毛喃？

王 那是凤头儿鸡哟。

贵 嘿嘿。王婆婆，这只鸡的下巴上长了一撮毛，又是啥子鸡喃？

王 是胡子鸡哟。

贵 嘿嘿，鸡都要长胡子。王婆婆，这只鸡脚趾拇上长了一撮毛，又是啥子鸡喃？

之，一音乍发，众响渐臻”，“或为开市”，“或为行围”，“自一声两声，以及百千声，喧阗杂沓，四座神摇。忽闻尺木拍案，空堂寂如，展屏视之，一人一几而已。”又如清顺康间林铁崖《秋声诗自序》讲的京中口技艺人表演失火，蒲松龄《聊斋·口技》篇记述的青年女医，借口技售其术；又记北京城内一少年以口技在街头“曼声度曲”，“观者如堵”，等等。这些三百年前的记叙，表明口技作为一个民间曲种，在明末清初随着中国戏曲大发展的黄金时代的到来，也有了较大的发展。在清代，口技的传播与运用更加广泛，仅《清稗类抄》就有十一则记述，说“在沪业此者，有十六人”。

四川之有相书，据艺人们谈，约于清咸丰、同治年间（公元一八五一——一八七四年）由下江上海等地传入，迄今已有一百多年的历史了。口技传入四川后，经过几代艺人的苦心创造，吸收民间艺术和兄弟曲种的养料，创作改编了更多富有风趣的节目。加之方言土语的恰当运用，成为了散发着巴山蜀水乡土气息的特有产物，这是口技艺术史上的重要保存与发展。

成都、重庆两地历来为四川政治、经济、文化和交通的中心，目前四川现存的二十多个曲种，也以这两地活动最盛，四川相书亦在这两个地区流行，特别是在成都地区流行。《成都通览》“成都游玩杂技”绘有“相书”演出图，并载“成都只有李姓说得好，名李相书”。此外，清末民初成都还有哪些相书艺人，不见收录。但据艺人们说，稍后又由下河来了一位吴相书，一九四八年卒于江津县，未闻有弟子。唯李相书（生卒不详）在成都传艺二人，大弟子邹明德，

贵 二爷，开门！

财 正在后面阅览古今书籍，忽听外面有人在喊，想必是找鸡的来了。哪个，哪个？

贵 是我们。

财 （开门）嗨！才是贵生这个娃娃。

贵 呵，是我。二爷，王婆婆也来了。

财 呔！王大娘也来了。你们是用来借钱还是来借米的？

王 我们一不是来借钱，二不是来借米，二爷，我们是来找鸡的。

贵 呵！我们是来找鸡的。

财 怎么？！找鸡找到我屋头来了？

王 是呵，我有一只鸡飞进你的院墙里来了，请你给我吆出来一下。

财 我屋头没有鸡呀！

贵 咋个没有鸡喃，我亲眼见到从院墙缺缺边飞进来的。

财 呃——，鸡呐我倒拣得有一只，可是它自己飞进墙来的。

贵 呵！那就请二爷退给王婆婆。

财 莫忙。你们是只啥子鸡？

贵 是一只白毛乌骨的肥母鸡。

财 有好重？

贵 呃——。王婆婆，你的是好重喃？

王 五斤半。

贵 二爷，五斤半重。

财 有毛无毛？