



上海评弹国际票房◎编

评弹名家谈艺录

◎上海文化出版社

上海评弹国际票房◎编

评弹名家谈艺录

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

评弹名家谈艺录/上海评弹国际票房编. —上海:
上海文化出版社, 2017. 5

ISBN 978-7-5535-0698-2

I. ①评… II. ①上… III. ①评弹—文集
IV. ①J826-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 054085 号

责任编辑 张 琦
装帧设计 汤 靖
责任监制 刘 学

书 名 评弹名家谈艺录
作 者 上海评弹国际票房
出 版 上海世纪出版集团
上海文化出版社
地 址 上海市绍兴路7号
邮政编码 200020
网 址 www.cshwh.com
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 上海天地海设计印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 10.5
版 次 2017年6月第一版 2017年6月第一次印刷
国际书号 ISBN 978-7-5535-0698-2/J·219
定 价 45.00 元

敬告读者 本书如有质量问题请联系印刷厂质量科
电 话 021-64366274

序

这一本《评弹名家谈艺录》，缘起于一则小小的“故”事。

2010年的11月18日，一个秋色金黄、秋果飘香、秋风送爽的日子，我们上海评弹国际票房的几位热爱评弹的政协老票友，应邀前往苏州评弹学校参观访问。

老校的精致玲珑，新校的开阔敞亮；两位校长的娓娓介绍，师生同台的演出汇报；特别是从那一间间新教室里隐隐传出的三弦、琵琶之声，和正在跟师学艺的稚嫩苏白、哧哧吴音，柔软而奇妙地拨动了我们的心绪。

这里，正培育着一批又一批令人期待的评弹新苗，经过良师指点、汰洗历练，将“撒”向广阔的江南水乡，为我们所钟爱的评弹艺术，这一朵江南奇葩，带来春的景致、夏的兴旺、秋收获。

但是，也毋庸讳言，评弹的现状并不容人乐观。造诣高深的老艺人的逐渐老去，不能不使人蓦地触发真传失缺之忧、后继急待之慨。苏州评弹，作为国家的非物质文化遗产保护项目，老艺人的宝贵从艺心得与实践经验，如何得以保存下来、传承开去，是每一个热爱评弹的人士，都深感迫切的。

我们上海评弹国际票房，是爱好评弹的各界人士组成的社会团体。其宗旨，就是促进评弹事业的发展。于是，在回程路上，便渐渐萌生了“当仁不让地集全力策划一部《评弹名家谈艺录》，忠实地记录数十年来在评弹事业上卓有成就的老艺人继承与创新的心得体会，这既可作为资料而丰富评弹艺术宝库，又可作为评弹教学的辅材，使后人从中得到启示，对评弹的继承与发展起一些促进作用”，并且“先从某一个角度、侧面和专题，为老艺人们记录他们的从艺心得”的想法。于是，也就有了其最后一连串的奔走呼吁、申请拨款、邀约延请、出题佐思、录影录音、图文厘正、托付出版。终于，历时数年而编印成书。其间，张振华、胡国梁、王柏荫三位先生，在录制完他们的谈艺心得后不久，即驾鹤西去，在令人叹息扼腕

之际，更使人感到他们生前留下的这一份谈艺资料的珍贵！

《评弹名家谈艺录》，是一本立足于尽可能保持口述者口述内容的原汁原味、原相原貌、原心原意，而不作过多修饰的资料书。为此，仅从文章和文字的角度说，即并不纯粹与完美，存在着不少似带遗憾的空缺和空白。然而，正因为如此，倒也留出了许多可以想象、揣摩、填补、阐述、引申、发挥的空间。这正如那一年，我们深秋时前往苏州评弹学校，沿途所见的那些正抢收入库的晚稻，裹着田的芬芳、秋的金黄，原谷原粒，等待着人们去为它脱谷去糠，碾轧出晶莹喷香的新米新粮；更期待着有心的人们，将它作为一颗原生的种子，春播在追求评弹艺术传承、创造、发扬光大的孜孜心田，经过不畏劳苦的耕耘而秋收万株金穗。

感谢为这本书的成稿出版，付出心血、给予支持的艺术家和所有的人！

谨以记，是为序。

上海评弹国际票房会长 蒋澄澜

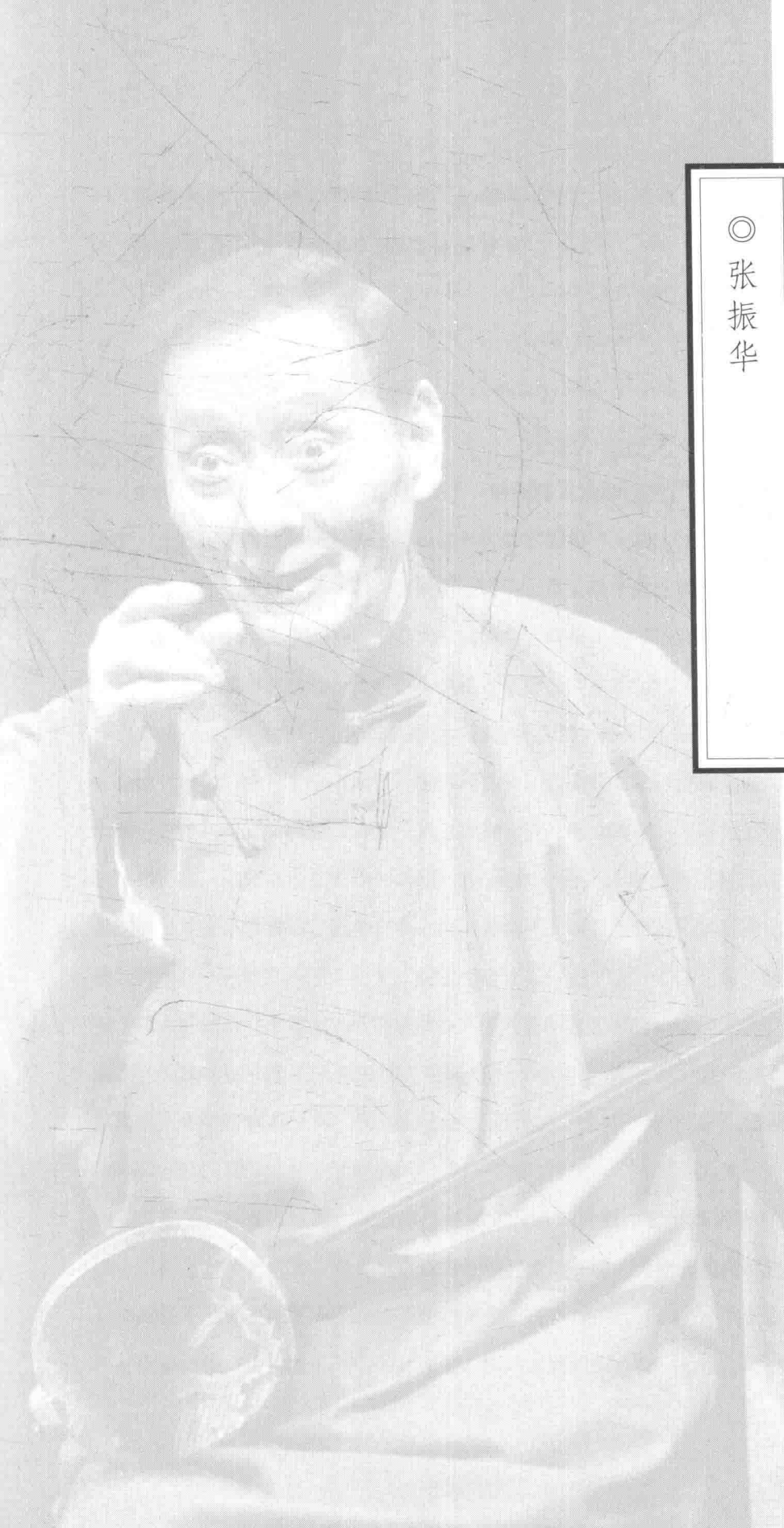
◎ 目 录

谈谈「小书大说」	张振华	1
浅谈说表	赵开生	15
谈人物形象塑造	庄凤珠	33
说书与适时	陈卫伯	43
谈谈《玉蜻蜓》	王柏荫	55
学艺心得	江肇焜	69
谈唱腔的感情处理	江文兰	99

《杨乃武与小白菜》传承中的创新	邢晏春	107
兼收并蓄 开拓创新	邢晏芝	125
论杨派《西厢记》的表演艺术	沈伟辰 孙淑英	137
我唱严调	胡国梁	149
后记		161

谈谈「小书大说」

◎ 张振华



不论大书、小书，都要有劲，也都要有情。如果这部书是有情的，就流传得下去；没有情的，就流传不下去。

——张振华

(一)

上世纪50年代中期，评弹界出现了一路新的说法和说功。上海评弹团的老前辈唐耿良先生，把我正在实践和探索的这路说法和说功，称为“火功”。他曾经在电台的《星期书会》做过一档节目，在《评弹知识讲座》第七讲中，举了两个人的截然相反的说功：一个是“阴功”的代表周玉泉先生——周玉泉大家都晓得，是出名的“阴间秀才”；另一个就是我，“火功”的代表张振华。那时，我的这路风格，被称为“火功”。

但是后来，“火功”这个词不提了。因为听众们另外又用了这个词，叫“小书大说”。怎么会由“火功”变为“小书大说”呢？我估计，可能是有几位资深的老听众，感到我的说法新颖，觉得新奇，又因为《神弹子》这部书比较受听众欢迎，所以他们听得比较当心。当他们听到，我的这路功夫被称作“火功”，于是就分析，认为虽然有点“火功”的味道，但是这个提法还不够确切。因为，我在说《神弹子》时，各种技巧运用得比较多，单单用“火功”两个字，还概括不了。另外，我说书也不是一直“火”的，也有“静”的一面。听我的书，广大听众有一个感觉：虽然是小书，但内当中有大书的韵味和元素。因而，他们分析下来，认为我的这一路说法和说功，可以定为“小书大说”。这样的提法，不能讲全部听客，但是绝大多数听客都认可、赞同。于是，原先的“火功”就不提了，提到我张振华，就是“小书大说”。

说起来，还真有意思。我退休已经多年，有一次到乡音书苑去听书。走到南京路王家沙，劈面过来个老听客，老远就跟我打招呼，走近一看，大家都觉得面熟。但是，他对我的名字却记不起来，想了半天，终于想起来了，说：“你呀，嗨，‘小书大说’！”我的名字仍旧没想起来，但“小书大说”倒想起来了。所以，到后来，“小书大说”竟变成了我的代名词。

“小书大说”这个说法，是听众提出来的，起初我都还不晓得。我是什么时候晓得的，是我们评弹团里的华士亭先生传给我听的。有一次，他见了我打招呼说：“哎，阿振华，过来！”我说：“做啥？”他说：“你可晓得，你的这一路说功，在听众当中是怎么评论的？”我说：“不晓得。”他告诉我：“讲你是‘小书大说’！”我听了，呆了一呆：这可是第一回听见！怎么是“小书大说”？但细一想，又觉得确实有点道理！

华士亭又进一步对我说：“阿振华，被他们这样一提，我把评弹界的各种‘说’法，都想了一想。我想出了四句话，你听听‘切’不‘切’？叫‘大书大说’汪雄飞，‘小书小说’周玉泉，‘大书小说’吴子安，‘小书大说’张振华。是不是‘切’？”

被他这样一讲，我笑出来了：“噯，倒是‘切’的！”

“大书大说”的汪雄飞，一些老听客可能听说过。他说《三国》，中气足、喉咙响，特别是起到关公这个角色，一出场，即引起震动。听众说：“喔唷，这么结棍！”这就是“大书大说”的代表——汪雄飞。

“小书小说”的周玉泉，大家都知道，他是“阴功”的代表。周玉泉说起书来，多么“阴”啊，文绉绉，飘逸相，相当亲切。

“大书小说”的吴子安，可能有一些老听客没有听说过。他是和张鸿声一辈的，喉咙好，中气也足。但是，他的大书是静静然的，像小书那样说法。他的小喉咙特别好，起女角色的话，一般的女下手还不及他。那是一种厚腻腻的小喉咙，相当好听。但吴子安过世得比较早，所以有些听众没有听到过。还有一个人也是“大书小说”，就是大家都熟悉的——陆耀良。电视台曾经播出过他的书，他说的《三国》不起“爆头”，是平讲讲的，非常清爽、好听。

我想了一想：华士亭告诉我的这四句话，虽然是顺口溜，却把评弹界所有的说法和说功都归纳在这四大类型之中了，随便你是什么说法。说大书的，要么“大书大说”，要么“大书小说”；说小书的，不仅有“小书小说”，也有“小书大说”。

不过，这四大类型的说功、说法，在上世纪50年代中期以前，还只有“大书大说”、“大书小说”和“小书小说”三种。“大书大说”有人说，“大书小说”也有人实践，“小书小

说”不要讲了，一般都是“小书小说”；但“小书大说”，还没有人说过。这也是有原因的。因为那时候，留传下来有理论性的两句话，束缚了演员的实践，也束缚了听众的欣赏水平。是怎么样两句话呢？一是叫“大书一股劲，小书一段情”；还有一句，叫“有理不在高声”——这是特指小书，你有道理，就用不着“哇啦哇啦”提高嗓门。“大书一股劲”，说的是你用劲了，对于大书来说就可以了，大书只要有劲；但小书不一样，“小书一段情”，你不好用劲。这个“情”，有几种解释。一种是爱情，是姻缘一段。小书一般都是从一段姻缘、一桩爱情故事延伸出来的，最典型的是《三笑》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《描金凤》、《双珠凤》等等，因而用不着“哇啦哇啦”地提高喉咙的。由此，过去说小书的风格，多数都是“静功”、“阴功”，文绉绉、软糯、柔和相的，能够飘逸、清脱、勾勒，就可以了，不要求再弄点其他的什么。你如果越过这些程式、规格，就会受到同行的指责，听众也不认可。所以那时只有“小书小说”，没有“小书大说”的。

解放以后两样了，听众的欣赏角度变了。因此，“小书大说”的说法出现了，逐步形成起来了。实际上，“大书一股劲，小书一段情”和“有理不在高声”这两句话，你若是摆在解放前是行得通的，要是摆到现在就行不通了。为什么？大家可以分析一下。

“大书一股劲”，可以用劲，只是用劲。那么试问：大书难道就没有情吗？根本不是这样一桩事，大书照样有情。举两个例子，全是老前辈的。

第一个例子，是苏州说评话的杨振新。老听众可能听到过这个名字，他比金声伯、吴君玉还要早一辈。他说过一回《斩经堂·吴汉杀妻》，说的是王莽为了造反、反汉，拉拢将军吴汉，把自己的女儿许配给他做妻室。但是后来刘秀兴兵保汉，吴汉的亲娘要儿子归顺汉朝。怎么样表明归顺汉朝的决心呢？只有杀了儿子的妻子——王莽的女儿。所以，她要吴汉杀妻。但是，这对小夫妻却要好得不得了，非常恩爱。吴汉怎么下得了杀手呢？而吴汉又是个孝子，娘的话非听不可。于是，这回情感跌宕、高潮起伏的书，被杨先生说得声泪俱下。等到说完，全场一片掌声，听众喝彩叫好。过去说书，难得有几个听众拍手的。杨先生的这一回书，全是用感情来说，说得声泪俱下，马上就在听众中出名了，说：“杨振新的《斩经堂·吴汉杀妻》，好极了！”

第二个例子，是上海评弹团的评话名家张鸿声。大家都晓得，张鸿声先生擅长放噱头。评话《英烈》里，有一回“战太平”。说的是陈友谅几十万大军围困太平府，守城将花云花文郎虽然好本事，但城里兵马少，外面又没有援军到，几次派人到皇城请救兵，都没有消息，最后他只好自己去突围冲营。临行前，他摆了一桌酒，告别家小，出城后，连冲十几座大营。知道花云好本事，陈友谅准备了绊马索。一般讲起来，是布置七道绊马索。花云晓得陈友谅是小人，推测他布置了十一道绊马索。可是万万想不到，陈友谅这个烂小人竟连布了十三道绊马索。花云没提防，马失前蹄，中了埋伏。被捉住后，陈友谅叫他投降，他怎么都不肯，结果被乱箭射杀身亡。这一回书，张鸿声先生有两种说法。第一种说法，是发挥他的特长，从开头“噱”，一直“噱”到结束。听众听了非常满足，认为：“到底是‘噱头大王’，有道理！有道理！”可是，第二种说法，则一个噱头都没有，全部用感情来说。一回书说下来，说得场子里的那个静，真是静得少有，简直就像场子里没有一个人。这一回书结束，张鸿声人到里面，下面场子里却一点反应都没有。为什么？因为所有的听众都还沉浸在书情里面。过了一会儿，忽然觉得怎么书台上没有声音了？这才发现：“啊，完了？”那一个掌声，真叫是暴风雨一般，听众连连叫好！所以，你能说大书没有“情”？

再说小书“一段情”，可以不要用劲。这也不对！小书也是有劲的，只不过它的这个劲，你看不出罢了。

就说“阴功”的代表周玉泉。他自己曾经写过一篇文章，也是一个小结，他这样写道：老听客啊，你们看看我说书好像蛮惬意、蛮飘逸，实际上我的每一个字都在用劲，只是你们看不出罢了。任你大冷天，一回书说下来，我到后台，内衣都是“潮”的！这就说明，哪怕是“阴功”，周玉泉先生说小书，也在用劲。不过，这个劲你看不出罢了。

还有一个说《玉蜻蜓》的苏似荫先生，也是大家都熟悉的，他也是“阴功”。“金——大——娘——娘——”，这样慢声细气地说。但是，当他在书台上一用到劲，单是起到金大娘娘这个角色时所用到的那一声“嚯”，就不得了！有一位说小书已有十几年的青年演员，

我问他：“你会不会这‘嚯’的一声？”他说：“这可以。”但真的一试，立刻就说：“‘嚯’不出！‘嚯’不出！”他体会到，虽然苏先生那一声“嚯”，声音不十分响，但是那内中的分量却特别的重！

周玉泉先生说小书，如果真的一用劲的话，那些说大书的，都没有他的那点力度。因为啥？他也在用劲，不过他用的这个劲，与一般说大书的用的那个劲是两样的。

劲有几种：明劲、暗劲、外劲、内劲。周玉泉先生用的是内劲，苏似荫先生用的是暗劲，与说大书的用的那种露在外头的明劲、外劲，是两桩事情。这就好比是打拳，一个是少林寺的刚劲，一个是太极拳的内劲。

还有一种劲，叫虚劲。用虚劲的，一般是那些身体不太好、喉咙又比较差的演员。用虚劲来说书，这个要求和难度，就非常高了。用虚劲说书，最最出名的一个老前辈，是许继祥。他比吴子安、陆耀良的资格还要老，也是说《英烈》的。我听前辈张鸿声先生讲，许继祥那时在无锡说书，场子里坐满了听众。从前的书场，是没有话筒的，全靠的是演员嗓子的本音。他喉咙不好，身体也不好，又加上有咳嗽的毛病。但是，在这两百多人的场子里，连走廊里都摆满了座位。坐在前面的听众，听得全神贯注；坐在后面而耳朵又不太好的，则用手支起在耳朵边上听，生怕漏掉了一个字。因为都觉得他说得好听，甚至连咳嗽都好听。他就是用这种虚劲来吊住听众的。

所以说，不论是大书还是小书，也不论用的是实劲还是虚劲，说到书，都是要用劲的。

按照现在的观点来看，我认为：不论大书、小书，都要有劲，也都要有情。如果这部书是有情的，就流传得下去；没有情的，就流传不下去。过去，评弹界的书目有多少啊，至少有头两百部！但留下来的，又有多少呢？所以，“大书一股劲，小书一段情”的说法，摆到现在来讲，并不恰切，也不够全面。“有理不在高声”，放到现在，也并不全说得通。有一种激情书，正是有“道理”，才必然要高声；非但要高声，而且还要有激情，这才能达到目的。

刚才说的，是“小书大说”的由来，它不是我提出来的，也不是同行中出来的，而是听众提出来的。

(二)

下面要讲的，是“小书大说”的特色，即到底“小书大说”与其他一般小书的说法，有什么两样？

我虽然一直是在“小书大说”，但对于这方面的理论和主张，我过去却一直未曾接触过，对自己的这种说法也未曾有意识地去研究和分析。还是在2009年，上海城市管理学院的王院长他们搞了个“评弹之春”系列活动，这当中有一个“评弹知识讲堂”活动，要我去说一说、谈一谈“小书大说”。这样，我才对这方面的问题有了初步的接触和探究。经过这一次的自我整理和分析，我觉得“小书大说”与其他小书的说法，是有些不同。

首先，我认为，对“小书大说”，绝对不能理解为“用说大书的方法，来说小书”。如果是这样的话，那就便当了——任何说大书的演员，都可以来说小书《神弹子》了。但是这样说出来的《神弹子》，就不是原先小书意义上的《神弹子》，而是大书意义上的《神弹子》，最多只是在这个大书里面，再加上一些唱段和弹词篇子。这样的理解，是不对的。

那么，该怎样理解“小书大说”呢？我认为，“小书大说”的立足点，首先是它仍然是一部“小书”；而这个所谓的“大说”，不是用大书说书的方法来说，而是把说小书的规格、方法、程序，全部放“大”了来说。

“小书大说”，好有一比。比如，大家看《新民晚报》，那份报纸的字比较小。这对于年轻人来说，他可能无所谓；但对年纪大的，就会觉得字小，看起来吃力。那怎么办呢？用放大镜！《新民晚报》上的小字，就像我们《神弹子》这部小书的各种说法，用“放大镜”来一照一看一放“大”，不就“大”了吗？但是，你能够说，本来的那个“字”，就是“大字”吗？不能。因为它本身还是小字，只是被放大了来看。那么，我们的“小书大说”，也就是放“大”了来说。我认为，应该这样来理解才正确。

那么，“小书大说”，到底有几个方面放“大”了？与其他小书的说法又有什么不同呢？我归纳了一下，共有五个方面：第一，说表、角色的说白、激情，都增加了力度，放“大”

了；第二，面风、首面（就是面部表情），还有一些小的动作，放“大”了；第三，节奏加快了，也放“大”了；第四，眼神放“大”了；第五，“说、噱、弹、唱、演”各方面的演技，放“大”了。

譬如，说表和角色。在《神弹子》第一回中，说到杜雀桥出场时，就有两种不同的表现方法和“挂口”。老先生说到此，是平讲讲的：“人乃天边鸟，鸟乃当地之禽。”而我说起来，就两样了：“嗨，江湖豪气冲云天，专打人间抱不平。咱，杜雀桥！朗朗江湖，江湖朗朗；肩插单刀，除暴安良。这一次，从山东前往松江，拜访神弹子韩林。我说，杜雀桥，你快走啊！扑啦，嚇噎噎噎噎……”我这样说，是不是放“大”了来说的？我还有些说法，连大书里都不一定有，甚至比大书还要大书。因为在这个说法中，我既融入了大书的元素，又加进了京剧的元素。刚才我起的杜雀桥那个角色，就是参考了京剧的元素，还有影视、话剧、曲艺，只要是用得着的、好用的，我全部拿过来，捏在一起用。因此，单单是说大书的说法，还包含不了，而放“大”了来说，则是对的。

再譬如，第二个放“大”，是面风及面部表情、小的动作。我起的角色杜雀桥，面部表情就已经是放“大”了。一般说小书的，是没有这样的。另一个，是《神弹子》书中的陆瞎子。在其他的小书里，说到瞎子这类角色的出场时，一般是非常“暗淡”的，而《神弹子》书里的陆瞎子，却两样了，他可活跃了。这也是放“大”了。

第三个放“大”，是节奏加快了。原来说小书的，节奏一般都是慢速，或者中慢速，中速已经不大有了。而《神弹子》里有些节奏则是中快速，甚至是快速。“嗒嗒嗒嗒嗒”地，一口气几十句，内行称此为“小走马”。过去，老前辈的评话大书里也运用过。但现在的评话里，我听了听，“小走马”的快节奏已经少了，甚至没有了。而我在《神弹子》的书里还运用，这是在节奏方面加快了。

第四个方面的放“大”，是眼神。我认为，我们说书的人，眼神非常重要。眼神运用得好，把眼神放出来，就已经把听众吸引住了。同样是开口说书，一用上眼神，就全两样，这是在眼神方面的放“大”。

最后一个放“大”，是“说、噱、弹、唱、演”各方面演技的放“大”，增加动作，加强

角色，增加做功。另外，还有“精、气、神”方面的放“大”，这就不谈了。

由于这五个方面的放“大”，因此《神弹子》的“小书大说”，就区别于其他小书的说法。为了使大家对此有一个具体的概念，更形象化和更有立体感，我带来了几张碟片，播放给大家看。一是《赵氏孤儿》中的“搜孤救孤”，还有一个是上海评弹国际票房窦福龙先生写的《四大美人·杨妃篇》最后一段的结尾，从中可以看出“小书大说”的快节奏和起角色。这里面，角色的力度、说表的力度和激情的力度，与以往都不尽一样，节奏也加快了。唐耿良先生所说的《神弹子·怒打两头龙》中有一段快节奏。可是，我认为这一段还不够快。说《神弹子》时，有陆瞎子在衙门堂面上的一段书，那是真正的快节奏。但现在这个资料寻不到了，所以就只能把电台上曾经播出过的那一段录音，放给大家听。我再给大家播放一段录像，可以看出我在表演上把“架子”也放大了。比如，说到《神弹子》最后打出三粒弹子，我即摆出三只不同的“架子”。这在过去的书里，也是没有的。解放以后，杨振雄先生书台上表演时有过一只韩林打弹子的“架子”，那是在中篇评弹《神弹子》中运用过的。但还不是打三粒弹子分别拉出三只“架子”。我在这方面起了变化，韩林打三粒弹子，我分别拉出三只不同的“架子”来，在表演上进一步放“大”了。这几段录音录像资料，比较形象，有立体感，可以看出“小书大说”与一般小书的说法，的确有所区别。

(三)

最后，我要谈一谈“小书大说”的形成。

“小书大说”之所以能够形成一种特别的说法和说功，我分析下来，是因为解放以后出现了四个方面的需要：一是剧情的需要，二是听众的需要，三是演员的需要，四是社会的需要。下面，我即以《神弹子》的最后一回书为例，来说明这个问题。

第一，什么是“剧情需要”？因为《神弹子》这部书，说到最后的一个关子，就是神弹子韩林碰到了边关大元帅李忠，李忠人称“金弹子”，也是打得一手好弹子，所以要看韩林是如何打弹子的，因此出足风头。但是过去的《神弹子》说到这里，老先生们是一带而过

的。因为“小书一段情”嘛，你用不着在这些方面多起劲、多用劲的。所以，往往是用讲故事的方法，平铺直叙地交代这三粒弹子是如何打出去的，元帅又是如何看得出神，怎样因此而为韩林开释罪名。但这样的讲法太简单，剧情和剧本需要进一步充实、丰富。

第二，是“听众需要”。因为你卖得个关子，一直在说“神弹子压倒金弹子”。结果到了最后的一回书，韩林打弹却简单地一表，就没有了，听众听了不能满足，需要你丰富。

第三，是“演员需要”。因为你连卖了几关子，最后却简单地一表，演员自己也不能满足。一般来讲，最末尾的一回书，以前坐不满的场子也会因此而满起来，因为听众都会来听神弹子是如何压倒金弹子的。结果演员说出来却没有什麼大的花头，演员不能满足，觉得对不起听众。

对以上的三个“需要”和“不满足”，该怎么办呢？那就要想办法。内容简单，就充实；打弹子过于简单，就加动作。当年老先生讲打弹子是平讲讲的，在书台上坐着说，站都不站立起来，只是凭嘴里的说表来讲第一粒弹子如何打，第二粒又如何打，第三粒上去后又如何如何，最后三粒弹子落下来，接到手中，叶落归根。当年老先生们说的《神弹子》，我差不多都听过，基本上都是这样说的。我的师叔朱耀祥，在书台上说到此时，则是站立起来了。但是他的站立起来说，并没有动作和“架子”。解放以后，上海评弹团演出过中篇评弹《神弹子》，是杨振雄先生起的韩林。他说到韩林打弹这一节，也是坐着说的，但增加了一个动作，拉开了一只“架子”，非常漂亮，但也不过就是这一只“架子”。我当时就动脑筋、转念头：韩林总共才打三粒弹子，也并不算多，在书台上说书，至少应该有三只“架子”吧！这样，我就想到如何设计摆出三只不同的打弹子的“架子”，一直到最后如何打弹子，把书的内容进一步充实；不仅形容打弹子的这张弓以及它如何上弦、拉开，而且分别说出并表演三粒弹子是如何打的，拉出三只不同的打弹“架子”：第一粒，我站立在书台，将一条腿跨出去，把“罪裙”——也就是我穿着的长衫，“呼啦”一抖，表演如何把弹子上到弓里，打出去；第二粒，我则单腿站立，来了个“金鸡独立”，张弓打弹；第三粒，则又起另一只“架子”，以背对听众之姿，仰天拉弓。我就是这样来把书的内容充实，并且一本正经地把它当作一桩事情来做。在书台上，连拉出三只“架子”，还在书的最后弄一点小噱头，这一下，