

东北民间说唱艺术

DONGBEI
MINJIAN
SHUOCHANG YISHU

田子馥 刘季昌◎编著



东北民间艺术研究丛书

时代文艺出版社

东北民间艺术研究丛书

东北民间说唱艺术

田子馥 刘季昌◎编著



吉林艺术学院专项学术出版基金资助

时代文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

东北民间说唱艺术 / 田子馥, 刘季昌编著. —长春: 时代文艺出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5387-5264-9

I. ①东… II. ①田… ②刘… III. ①说唱—民间艺术—研究—东北地区 IV. ①J826

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第154934号

出品人 陈琛

产品总监 郭力家

责任编辑 郜玉乐

王默涵

装帧设计 陈阳

排版制作 隋淑凤

本书著作权、版式和装帧设计受国际版权公约和中华人民共和国著作权法保护

本书所有文字、图片和示意图等专有使用权为时代文艺出版社所有

未事先获得时代文艺出版社许可

本书的任何部分不得以图表、电子、影印、缩拍、录音和其他任何手段

进行复制和转载, 违者必究

东北民间说唱艺术

田子馥 刘季昌 编著

出版发行 / 时代文艺出版社

地址 / 长春市泰来街1825号 时代文艺出版社 邮编 / 130011

总编办 / 0431-86012927 发行部 / 0431-86012957 北京开发部 / 010-63108163

官方微博 / [weibo.com / tlapress](http://weibo.com/tlapress) 天猫旗舰店 / sdwycbsgf.tmall.com

印刷 / 长春第二新华印刷有限责任公司

开本 / 710mm × 1000mm 1 / 16 字数 / 420千字 印张 / 28.25

版次 / 2019年1月第1版 印次 / 2019年1月第1次印刷 定价 / 50.00元

图书如有印装错误 请寄回印厂调换

《东北民间艺术研究丛书》学术委员会

主任委员：郭春方

副主任委员：陈吉风 于天文

委 员：刘国伟 曹保明 田子馥

施立学 朱立春 金世贵

策 划：刘国伟 田子馥

目 录

CONTENTS

- 第一章 东北民间说唱艺术绪论 / 001
- 一、东北民间说唱的源流与发展 / 002
 - 二、民间说唱在文艺史上的特殊地位 / 011
 - 三、民间说唱的艺术本质 / 012
- 第二章 东北二人转的源头与本质 / 015
- 一、三百年的起源与流变 / 015
 - 二、“九腔共和”的乡音心曲 / 046
 - 三、形式独特的戏剧形态 / 057
 - 四、二人转本体的拉场戏和单出头 / 073
 - 五、小品不是二人转 / 087
- 第三章 东北二人转的艺术特色 / 091
- 一、人性的民间乡土之美 / 091
 - 二、民间剧诗的人物个性 / 097
 - 三、民间剧诗的语言情趣 / 104
 - 四、二人转的讽刺喜剧 / 125
 - 五、二人转知名老艺人 / 138
 - 六、二人转常下单的剧目 / 153

第四章 东北鼓书艺术源流 / 155

- 一、东北大鼓的源头与流变 / 155
- 二、京韵大鼓的源流 / 173
- 三、西河大鼓的源流 / 179
- 四、乐亭大鼓的源流 / 188
- 五、梅花大鼓的源流 / 195
- 六、京东大鼓的源流 / 200

第五章 东北琴书艺术源流 / 207

- 一、吉林琴书历史源流 / 207
- 二、山东琴书的艺术特色 / 213
- 三、河南坠子的源流 / 220
- 四、单弦的艺术特色 / 232

第六章 东北评书艺术源流 / 241

- 一、评书的历史源流 / 242
- 二、评书的艺术特色 / 243
- 三、评书的艺术流派 / 247
- 四、评书艺术在东北 / 247
- 五、评书艺术的名人名艺 / 250
- 六、评书艺术的保留曲目 / 259

第七章 东北皮影戏艺术源流 / 266

- 一、皮影戏的历史源流 / 266
- 二、东北各地的皮影戏艺术 / 273
- 三、皮影戏的艺术特色 / 285
- 四、皮影道具制作 / 300

五、皮影戏的名人名艺 / 304

六、皮影戏的保留剧目 / 306

第八章 东北韵诵体艺术源流 / 308

一、快板书 (含数来宝) / 308

二、山东快书 / 320

第九章 东北相声艺术源流 / 328

一、相声的历史源流 / 328

二、相声的艺术特色 / 330

三、相声流派 / 332

四、相声在东北 / 334

五、相声艺术的名人名段 / 336

六、相声的保留曲目 / 343

第十章 东北满族说唱艺术 / 348

一、满族说部 / 348

二、单鼓 (太平鼓) / 361

三、八角鼓和扶余“八角鼓” / 375

四、子弟书 / 379

第十一章 东北蒙古族说唱艺术 / 386

一、乌力格尔 / 386

二、好来宝 / 405

第十二章 东北朝鲜族说唱艺术 / 415

一、才谈 / 415

- 二、漫谈 / 418
- 三、三老人 / 420
- 四、鼓打铃 / 424
- 五、盘索里 / 426
- 六、延边唱谈 / 431
- 七、平鼓演唱 / 434
- 八、延边鼓书 / 435
- 九、说话 / 436

第十三章 东北少数民族说唱艺术的危机 / 438

后 记 / 443

第一章 东北民间说唱艺术绪论

民间说唱艺术是以说说唱唱的形式来敷演故事与刻画人物形象的口头文学。东北民间说唱艺术，是东北地域文化，历史上由东北创生或者由中原各地游走流入东北的艺术。民间说唱，郑振铎先生称之为“讲唱”。他说：“讲唱文学在中国的俗文学里占了极重要的成分，且也占了极大势力。一般的民众未必读小说，未必时时得见戏曲的演唱，但讲演文学却是时时被当作精神上的主要食粮的。”^①这里有案头阅读和剧场演唱之分。而本书《东北民间说唱艺术》就是这种案头文学作品，追溯各曲种在东北的历史渊源和各民族的流派，阐述各自的艺术特色。

曲艺是各种说唱艺术的总称，将民间说唱称之为“曲艺”，那是五四运动之后的事情。曲艺，属于艺术范畴，它是以文学为基础，配以音乐和表演的综合性艺术，或者对某种音乐形式赋之以口头文学形式，包含着文学、声乐、器乐、表演等因素；而民间说唱侧重于文学方面，主要是从文学角度探讨作为曲艺表演底本的构成，属于民间文学范畴。当然，承认二者的区别，并非人为地划分楚河汉界，使之截然分开，只是指出各有侧重罢了。实际上，在学术研究中，注意其综合性特点，立体性、全方位地研究民间说唱，更有利于我们深刻理解其文化品格和艺术特征。民间说唱遍及各民族、各地

^① 郑振铎：《中国俗文学史》。

区，内容丰富，形式多样，据不完全统计，全国有 400 余种，活跃在东北的就有 100 多种。

所谓唱故事，是指这一类作品的故事情节主要采用韵文形式表现出来。其中有腔有调、有辙有韵，并有鼓板丝弦伴奏的称为演唱体，包括大鼓、渔鼓（道情）、弹词、坠子、琴书、好来宝、八角鼓、单弦等；无乐器伴奏，只击节吟诵具有一定音乐性的则称为韵诵体，如相声、快板书、山东快书等。

无论是演唱体，还是韵诵体的民间说唱大都是从民歌、小调、民间曲牌的基础上发展演变而来的。内容上以反映广大民众的现实生活为主，有历史题材的，讴歌农民起义，揭露旧社会的黑暗，如《长坂坡》《闹江州》等；有抨击封建礼教的，表达人们追求婚姻自主的美好愿望，如《小两口抬水》；有的则表现民众的诙谐情趣，洋溢着喜剧色彩，如河南坠子《偷石榴》，反映了旧时代不合理的婚姻制度，“十九岁媳妇十岁郎”，未来的新郎不谙世事，偷石榴偷到了老丈人后花园里，随即被抓住，而抓“贼”者恰是未过门的媳妇。它以喜剧的形式揭露不合理的包办婚姻，女婿的无辜和媳妇的自强都显示了即使在农村也萌生了自由民主的思想。唱故事类的民间说唱艺术形式上篇幅不长，妙趣横生，唱词有的以精炼明快取胜，有的以细腻刻画人物见长，受到了广大群众的喜爱。

一、东北民间说唱的源流与发展

（一）东北民间说唱的渊源

曲艺发展的历史源远流长。早在古代，秦汉时期，中国民间的说故事、讲笑话，宫廷中俳优（专为供奉宫廷演出的民间艺术能手）的弹唱歌舞、滑稽表演，都含有曲艺的艺术因素。

到了唐代，讲说市井小说和向俗众宣讲佛经故事的俗讲的出现，大曲和民间曲调的流行，使说话伎艺、歌唱伎艺兴盛起来，自此，曲艺作为一种

独立的艺术形式开始形成。唐代说唱艺术正式形成，寺庙里和尚用来宣讲佛法经文的“变文”，可以说是民间说唱的直系祖先。为了吸引善男信女，“变文”讲经说法采取韵散结合的方法，有说有唱。除了讲唱佛经外，后来也用它演唱历史传说或民间故事，如敦煌石窟中发现的变文，就是唐至宋初“俗讲”话本，其中有《伍子胥变文》《李陵变文》《王昭君变文》《孟姜女变文》，它们直接影响了宋代的小说和讲史的发展。

薛宝琨认为：“变文奠定了以演唱者为中心的第三人称叙述方式。演唱者不是作为角色而是作为演员自己直接与观众交流感情。演唱中的人物以若虚若实、忽明忽暗的方式，或由演员虚拟，或由叙述交代，形成错落有致、灵活多变、多层次多角度的表现，从而达到线索单纯、视角集中、距离恰当的艺术效果。从艺术风格分析，变文奠定了演唱艺术抒情写意的叙事诗格局，使故事性和抒情性，悬念和诗意，人物的行动、内心和他周围环境景物等，达到巧妙、和谐的统一。”^①

到了宋代，由于商品经济的发展，城市繁荣，市民阶层壮大，说唱表演有了专门的场所和职业艺人，说话伎艺，鼓子词、诸宫调、唱赚等演唱形式极其昌盛。孟元老的《东京梦华录》、耐得翁的《都城纪胜》都对此作了详细记载。说唱艺术至宋代进入了繁荣期，商业经济的发展，促进了都市的繁荣，出现了一批专业艺人，并且有了作艺的场所“勾栏”和“瓦舍”，各种说唱活动十分活跃。金代的“诸宫调”、北宋的“合生”“商谜”“说浑话”、南宋的“杂扮”“陶真”及各种杂曲小调形式相当盛行。南宋诗人陆游诗《小舟游近村舍舟步归》之三记述了宋代鼓书艺人的活动场面：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听唱蔡中郎。”蔡中郎即蔡伯喈，从盲翁负鼓演唱蔡伯喈的故事中可知鼓书艺术流布之广。

元代、明代有词话、弹词、鼓词等说唱形式兴起。清中叶以后，由于社会经济和生活方式的变化，大型的鼓词讲唱逐渐为“摘唱”所代替，民间艺人迫于生计，常将大部鼓词中的精华部分摘出单唱，这样，讲说部分压缩，

^① 薛宝琨：《中国的曲艺》，中国国际广播出版社2010年版，第10页。

成为纯粹的唱类曲种，“子弟书”就是由鼓词蜕变而来的形式之一。

明清两代及至民国初年，伴随资本主义经济萌芽，城市数量猛增，大大促进了说唱艺术的发展，即一方面是城市周边地带富有浓郁地方色彩的民间说唱纷纷流向城市，它们在演出实践中日臻成熟，如道情、莲花落、凤阳花鼓、霸王鞭等；另一方面一些老曲种在流布过程中，结合各地地域和方言的特点发生着变化，如散韵相间的元、明词话逐渐演变为南方的弹词和北方的鼓词。这一时期新的曲艺品种，新的曲目不断涌现，不少曲种已是名家辈出、流派纷呈。我们今天所见到的曲艺品种，大多为清代至民初流行的曲种，我国民间说唱历史悠久，形成了富有民族特色的艺术传统。先秦时期的倡优（又称俳优）表演可以说是民间说唱最早的萌芽，《礼记》《国语》《左传》都有记载，《史记·滑稽列传》中记载了优孟、优旃、淳于髡三位俳优，他们善于用调笑、戏谑的形式向统治者进谏，最终为君王所接受，带有一定的滑稽表演的因素。

1957年在四川成都天回镇汉墓出土了汉代“说书俑”一件，1979年又在扬州邗江胡杨一号西汉木椁墓中出土了木质“说书俑”两件，这几件说书俑神态逼真，风趣形象，表明汉代在保留滑稽表演的同时已逐步向说书艺术迈进。

明末清初，在努尔哈赤与明军李成梁交战争城夺地期间，辽宁、吉林大量汉人居民被强迁入山海关以西，使得辽宁、吉林腹地大部分村庄“十室九空”，大量农田荒芜。清王朝定都北京后仍有相当数量的满族旗丁驻在东北故地。明末清初有千百万顷荒地无人耕种，随着清朝实行“移户设屯”政策，召回大批汉人出关开垦荒地，又有大量满族士兵返乡耕种，农业手工业得到发展。清初辽宁及吉林黄龙府（今吉林农安）已有单鼓烧香活动。1633—1642年随着汉八旗的建立，单鼓烧香活动在汉人群中开始流行。

郑振铎先生在他的《中国俗文学史》中设专章论“鼓词与子弟书”。他写道：“‘鼓词’为流行于北方诸省的‘讲唱文学’，正像‘弹词’之流行于南方诸省的情形相同。弹词以琵琶为主乐；鼓词则以鼓为主乐。”早在明末清

初，这种鼓词就在北方各省传开。“鼓词所叙述的，大都为金戈铁马、国家兴亡的故事，多是长篇大幅的，对于战争的描写、兵将对垒，特别加以形容，这大约是北方人民特嗜之所在吧。”到了清中叶，这种大规模的鼓词逐渐减少，多为“摘唱”其精华。

康熙十年（1671），随着东北汉人人口增多，遣发直隶等省流人数千到船厂造船，康熙十二年建乌拉城，吉林成为中心重镇，文化繁荣，单鼓、蹦蹦等应运而生。原来居住在黑龙江一带的锡伯人奉命迁到盛京，锡伯人的曲艺“念说”也盛行一时。

自顺治十年（1653）至康熙九年（1670），清政府为缓解满汉矛盾，稳定社会秩序，先后颁布“圣谕”六条、“十六条”及雍正年间“圣谕广训”，要求大力进行旨在促进民族和睦、社会稳定方面的宣传，诏令全国和府、将军、州、副都统、县于每月朔望日，司铎率各处绅耆进行颂解。为广泛宣传圣谕，各州都统、县都请民间艺人以说唱形式巡回宣传成为一种常态。

乾隆四十五年（1780）至咸丰、同治年间，清政府继续实行“移户设屯”政策，大批开户旗丁涌入各地新设官屯，农业人口急剧增加，从清初叶到乾隆年间，被遣戍到黑龙江的流人就数以万计，其中官宦政客、文人学士、优伶艺人，还有大批落荒的灾民。他们不仅带来了中原手工业，还带来了中原文化和说唱艺术，活跃了当地的文化生活。在外来人口密集地，都有蹦蹦等说唱形式出现。

围坐团团密复疏，开场午正到申初。

风高万丈红尘里，偏有闲人听说书。

棚棚手内抱三弦，草纸遮头日照偏。

更有一般堪笑处，新闻编出《太平年》。

诗出自乾隆时杨米人的《都门竹枝词》，形象地描绘了人们争相观看鼓

词的情景。

鼓词是流行于我国北方的一种说唱音乐，它的产生和宋元的鼓子词和词话有一定的联系。鼓词之名，明代已有。最早使用此名的是贾凫西，他作有《木皮散人鼓词》，是一部较好的鼓词作品。现存最早的鼓词传本是明万历、天启年间刊印的《大唐秦王词话》。

鼓词早期作品规模较大，清中叶后，为了适应市民的欣赏趣味和各种演出场地，鼓词逐渐趋于小型化，出现了从长篇鼓词摘取部分精彩唱段的“摘唱”及演唱短篇故事的“段儿书”等形式。

康熙二十四年（1685）清廷废止海禁后，航运无阻，经济、文化交流对辽宁影响很大，昆高笛曲流布奉天、鞍山、营口等地。清乾隆年间辽西农村产生了一种屯大鼓，清末定名为“奉天大鼓”，后来逐渐流传到东北各地及京津一带，解放后定名为东北大鼓。嘉庆十七年（1812）北京子弟书传入辽宁，形成以韩小窗、喜晓峰等为代表的子弟书作家群。清末，到近代，说唱的鼓词有京音大鼓、奉天大鼓、梨花大鼓等等。最重要的是“子弟书”。“所谓‘子弟书’是指八旗子弟的所作。八旗子弟渐浸润于汉文化，游手好闲，斗鸡走狗者日多，遂习而为此种鼓词，以自娱娱人，但其成就却颇不少。”^①子弟书，西调著名作者罗松窗，有作品《大瘦腰肢》《鹊桥》《出塞》《上任藏舟》《百花亭》等；东调的著名作者韩小窗，有作品《周西坡》《托孤》《千钟禄》《宁武关》《长坂坡》等，子弟书的作者多是民间的无名氏作家，即使少数具名的作者，其生平亦语焉不详。作为流行于清乾隆、光绪年间的一种满族说唱艺术，子弟书盛行于北京和东北地区。它的内容多取材于明清小说和戏曲故事，但在内容上比它更趋独立丰满，在叙事技巧和主题深化上，艺术手法以及结构上更有很大的变化。

道光年间，云南花鼓艺人杨和来到直隶（今河北省）改唱“莲花落”，并收下四个门徒，四人分别在唐山、热河、沈阳、黑龙江宁安演出和传艺，播下说唱种子。这时间并有蒙古族乌力格尔、好来宝传人。

^① 郑振铎《中国俗文学史》，第402页。

1840年鸦片战争以后，一些有技艺的破产农民，加入了民间说唱行列，出现卖艺为生的新格局。清代初期中期产生的曲种经过多年的艺术积累，已经比较成熟。一些本地曲种二人转、莲花落、东北大鼓、拉洋片，逐渐得到广大民众的认可。此时的说唱艺术，扩大了传播范围；各曲种都出现了一些深受欢迎的艺人；一些曲种唱腔和表演上有了较大提高；有些曲种逐渐形成了自己的地方特色。如东北大鼓形成不同流派，进入了一个新阶段。

光绪二十九年（1903）中东铁路全线通车，东北地区与京津冀经济、文化、艺术的交流进一步密切。京、津、河北、山东、河南等地的曲艺艺人纷纷来关外谋生，进一步促进了东北地区说唱艺术的发展和繁荣。

单弦，又称八角鼓，乾隆年间已非常流行。八角鼓是单弦的主要伴奏乐器，李声振曾在《百戏竹枝词》里提到过这种乐器，说它“形八角，手击之以节歌，都门有之”，因此单弦初时称八角鼓。单弦的早期演唱形式为三人或多人分别弹三弦、打八角鼓拆唱，后来在同治、光绪年间，随缘乐创为一人自弹自唱的形式，称之为单弦。至此，单弦之名始被运用。

单弦的音乐结构多是岔曲头、岔曲尾，中间插入若干曲牌。常用的曲牌有《太平年》《云苏调》《湖广调》《叠断桥》《金钱莲花落》等。传统曲目多取自古典小说和民间故事，如《凤仪亭》《黛玉葬花》《杜十娘》《十里亭》等，单弦的流传地区主要在北京、天津、东北等地，著名艺人要首推随缘乐。

随缘乐，本名司端轩，单弦的创始人，生活于清道光、咸丰年间。他对八角鼓的演出形式、所用音乐等都进行了革新，改群唱为演员用三弦自弹自唱的形式，创单弦之名，并于光绪六年（1880）前后在北京的茶肆里用新的形式演出，轰动一时。随缘乐在单弦唱腔里吸收了《南城调》《云苏调》等流行民间说唱曲调，并使曲词通俗化，大大丰富了单弦的表现力，扩大了单弦的影响力，使之迅速流传到各地。他编写演唱的单弦曲目有《十粒金丹》《武十回》《翠屏山》等，有些作品至今仍演唱不衰。

明清说唱音乐十分丰富，除上述的鼓词、弹词、牌子曲三大类外，琴书、道情等说唱形式也风靡城镇、乡村。如为人熟知的有山东琴书、安徽琴

书、浙江道情、江西道情、湖北渔鼓等。这时的少数民族的说唱音乐也有一定的发展，蒙古族有好力宝，白族有大本曲等。明清时的说唱音乐不仅曲种丰富、形式多样，在表演技巧上也已达到很高的水平。刘鹗《老残游记》第二回曾对梨花大鼓艺人王小玉的高超演唱技术有细致生动的描写：

忽羯鼓一声，歌喉遽发，字字清脆，声声宛转，如新莺出谷，乳燕归巢。每句七字，每段数十句，或缓或急，忽高忽低；其中转腔换调之处，百变不穷，觉一切歌曲腔调俱出其下，以为观止矣。……王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏帖；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后，渐渐的越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝。哪知她于极高的地方，尚能回环转折。几转之后，又高一层，接连有三四叠；节节高起，恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象：初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通；及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上；及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖上，愈翻愈险，愈险愈奇。那王小玉唱到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，念低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。约有二三分钟之久，仿佛有一点声音从地底下发出。这一出之后，忽又扬起，像放那东洋烟火，一下子弹上天，随化作千百道五色火光，纵横散乱。这一声飞起，即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同他那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听哪一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。

宣统三年（1911）推翻清政府，1912年建立中华民国，关内移民相继大量涌入东北，为曲艺的繁荣和发展提供了有利的条件。曲艺名家纷纷前来关外献艺，演出曲艺场经营兴旺，仅奉天（沈阳）就达七十五家，观众两万余人。

民国元年七月，受新思想的影响，政府开始重视曲艺艺术的管理，奉天省事物公所奉令制定了“征求通俗唱本简章设立模范说书馆”“评书鼓书研究社”等，以提高艺人的思想认识。

民国初年至十年，因黄河泛滥和瘟疫横行，黄河沿岸难民数万人流入东北，随之，有更多的中原和京津曲种例如河南坠子、什不闲、山东洋琴、相声、数来宝等传入。

东北地区的曲艺演出，开始呈献出职业化特点：演出组织规范；艺术流派逐渐形成；高粱红唱手向四季青唱手转变，民国时期蹦蹦艺人遍及东北地区的林区、金矿等大小村寨。以黑龙江兰西县傅金财为代表的二人转，在长期的演出实践中，改冀东口音为龙江口音，以唱取胜，创立了具有北方特点的北路二人转。吉林则形成了演唱柔和味足、表演稳中浪的东口二人转。辽宁的蹦蹦艺人更是层出不穷，遍及村村寨寨。辽西名艺人首推黑山的庞奉，他身怀绝艺，走南闯北，影响广泛，传人甚多。沈阳城南的徐小楼、赵文山、张振忠、黄彩霞技艺超群，当时有“城南四将”之称。

（二）民间艺人的爱国激情

民国二十年（1931）九一八事变后，日伪政权将茶社等曲艺演出纳入社会教育范畴，设立演艺协会等行业组织，监控社会文化动态。尽管伪满政府对曲艺艺人淫威横行，曲艺艺人却如同大道边上的车轱辘菜，压不死，冲不垮，以坚强的生命力与统治者周旋顽抗。

日本帝国主义的侵略行为，激起中华民族的全民义愤，很多曲艺艺人都参加过抗战宣传。西河大鼓艺人陈亮、王香桂、白玉凤等每到茶馆“上地”，都先上具有民族气节和反抗精神的书目《精忠报国》《明英烈》《杨家将》