曲　　艺

总　　类

【曲艺】中国说唱艺术的总称。是以带有辅助性动作或舞蹈伎艺的“说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情，反映社会生活的表演艺术门类。据不完全统计，迄今流行在各地区各民族中的曲艺种类约 400 个左右。其中大部分在表演方式上以用第三人称“说唱”的叙述为主，间有第一人称的代言表演，具有一个演员模拟多种人物角色的“一人多角”的特点。也有一些则以代言表演为主，叙述讲说为辅，主要表现为分角色和行当拆唱，并有少量的彩扮性演出。一般来说形式比较简单，通常只有一至三、五人表演。有的有演唱有伴奏，也有的是自弹自唱。表演形式有坐唱、站唱、走唱、拆唱、彩唱等。唱腔有板腔、也有曲牌及小调。唱词分散文、韵文、散文和韵文相间三类，并且叙事、抒情与评论相间，叙事与代言交替，十分灵活便捷。这主要是因为其“说唱”性表演的需要。“说唱”是曲艺有别于其它艺术门类的本质特征。曲艺“说唱”表演时的“说”不同于通常的言谈讲说，而是有节奏和韵律要求的艺术化了的“说”，即“唱着说”；曲艺“说

需要全本请访问 www.ertongbook.com

唱”表演的“唱”，也不同于唱歌和唱戏，而是将唱词的表意传达放在首位的字正音清的“唱”，即“说着唱”。文学、语言、音乐以及舞蹈是构成曲艺“说唱”性表演的主要因素，曲艺因而也是一门综合性很强的表演艺术。

曲艺的可溯之源很长，但可证之史较短。一般认为曲艺是在古代口传历史及口头文学的传承和创作过程中，吸收了歌唱艺术等因素，长期发展演变而成的。是史诗传承与民间文学讲述过程中“传承讲述”本身被作为对象审美时艺术化升华的结果。其由历史传承与口头文学讲述向曲艺“说唱”表演蜕化过渡的主要标志，是其职业化或半职业化艺人的出现。古代宫廷的俳优表演，以及宗教寺院的讲经宣传，包括民间的巫事活动等等，均对曲艺的形成与发展产生过影响。

已知最早的曲艺形式，是唐代的“市人小说”及由寺院流入民间的“俗讲”。“市人小说”相当于后来的说书，“俗讲”是僧人为宣扬宗教教义，将宗教教义演绎成通俗故事，配以音乐和图画，向群众讲说诵唱的形式。“俗讲”的脚本，即 19 世纪末在甘肃敦煌莫高窟发现的“变文”。文溆和尚是当时十分有名的“俗讲”僧人。

曲艺在宋代非常繁荣。北宋的都城汴梁（今开封）和后来南宋的都城临安（今杭州），曲艺活动十分发达。“说话”是宋代最有影响的曲艺形式。至南宋出现了所谓“说话四家”，名家辈出，流派纷呈。“曰得词，念得诗，说得话，使得砌”成为当时艺人的四项基本功。艺人们不仅活跃于城市的勾栏瓦肆，而且还组织有同业班社“雄辩社”。一些落魄文人也加入到“说话”行中，进行创作表演。乡村的曲艺活动当时也很普遍。陆游《小舟游近村，捨舟步归》诗可从侧面证明当时乡村曲艺表演的情形。诗曰：“斜阳

古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”“说话”艺术之外，宋代的曲艺形式还有“诸宫调”、“唱赚”、“弹唱因缘”、“合生”、“商谜”、“鼓子词”等。《东京梦华录》、《醉翁谈录》及《梦梁录》等书对宋代市井的曲艺活动多有记述，是后人了解这一时期曲艺情况的主要著作。其中罗烨的《醉翁谈录》著录的宋代“说话”名目，就有灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术等方面的作品达117种之多；知名姓的“说话”艺人，北宋有14人，南宋有110人之多；曲艺“说唱”的水平被誉为“只凭三寸舌褒贬是非，略　万余言讲论古今”，“说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回。”

元代对曲艺曾采取过禁演措施。但讲史类“平话”在当时仍很发达。后世的许多“平话”话本即是元代创编刊刻的。“词话”是元代讲史的另一种形式，一直延续到明代。与“平话”的散说表演不同，“词话”是散、韵相间即有说有唱的曲艺表演形式。《大唐秦王词话》和《说唱花关索词话》等是后人发现的当时的“词话”说唱脚本。这两种曲艺形式可以说是后来“评话”和说唱“鼓词”等形式的先身。至明代，时调小曲亦即俗曲开始大量地被曲艺唱曲形式所吸收利用。“莲花落”、“渔鼓”、“道情”、“弹词”、“鼓词”等形式也广为流行。一些民间歌舞在与民间俗曲的合流过程中，分离出一些舞蹈性表演的走唱类曲艺，如“地花鼓”、“二人转”等。丰富了曲艺说唱的表演形式及其技巧。长篇书目在元、明时期十分发达，《水浒》、《隋唐》等是时人欢迎的重要书目。到了明代末年，江南出现了彪炳一时的大说书家柳敬亭，标志着说书艺术达到了空前的艺术高度，引起了社会的广泛认同。柳敬亭因而也被后代艺人尊为说书业的祖师。

清代不仅曲艺种类繁多，而且艺术交流普遍。除民间曲艺外，

满族贵族阶层出现了诸如“子弟书”、“八角鼓”等曲艺形式。先是在旗人中以票房形式活动，后随着朝廷的衰微及贵族的没落，也沦落底层，成为民间的糊口营生。此时“子弟书”的作家有两位最有名，即罗松窗与韩小窗。同时，相声、评书及扬州评话、苏州评弹等是清代形成并呈繁荣发展的重要曲种。说“相声”的张三禄、朱绍文（“穷不怕”）和李德钖（“万人迷”），说“评书”的双厚坪，说唱“评弹”的王周士、陈遇乾、俞秀山、马如飞，以及“大鼓”艺人马三峰、何老凤、王小玉等等，是已知这一时期很有影响且有贡献的曲艺艺人。到清末民初，尤其是五四以后，曲艺“说唱”也受到了时代潮流的涤荡和洗礼，一些曲种在由农村走向城市后，艺术上多有革新，并且出现了大量的女演员。节目也多有时代气息，“改良”与“文明”也成了一些进步艺人的追求时尚。至中华人民共和国成立之前，长期的天灾人祸包括战乱，一方面抑制了艺术的正常发展，另一方面也刺激了曲艺的畸形繁荣。许多平民背井离乡，靠说书卖唱谋生。客观上促进了曲艺的交流。

近代曲艺的发展与繁盛是与许多著名的艺人分不开的。相声界的焦德海、张寿臣、马三立、常宝堃、侯宝林，“京韵大鼓”方面的刘宝全、张小轩、白云鹏、白凤鸣、骆玉笙，苏州评弹名家蒋如庭、夏荷生、刘天韵、周玉泉、徐云志、蒋月泉，“单弦”名家常澍田、荣剑尘，“梅花大鼓”名家金万昌，“山东大鼓”名家谢大玉，“东北大鼓”名家霍树棠，“河南坠子”名家乔清秀，“粤曲”名家熊飞影，“四川扬琴”名家李德才，“西河大鼓”名家赵玉峰，“山东快书”名家高元钧、杨立德，“扬州评话”名家王少堂，“评书”名家陈士和等，均对各个曲种的成熟与发展做出过巨大贡献，产生了深远影响。上述曲种的形成、表演曲目书目的加工提高和内容净化，说唱技艺的升华发展，都有着他们的功劳。一

些著名的曲艺伴奏弦师如韩永禄、卢成科等对曲种如“京韵大鼓”和“梅花大鼓”的形成、唱腔音乐的革新及流派确立，也做出了不可磨灭的贡献。这一时期，曲艺的评论、研究工作也开始起步，一些书目叙录性的著述也有出版。曲艺表演逐步由田间地头，走向茶园和舞台，并走向电台。创作、伴奏、表演的分工日益具体。曲艺艺术开始转向自觉发展的轨道。

中华人民共和国成立以后，曲艺发生了前所未有的变革，艺人在政治上翻了身，成为受人尊重、令人羡慕的职业；艺术自身在社会上与文学、戏剧、电影等门类并肩发展，成为文艺事业的一个组成部分；国家对曲艺的发展实行扶持和保护政策，曲艺的创作、表演、研究、出版等初具规模。曲艺教育也由师徒收授向学校教育迈进。除成立有苏州评弹学校和中国北方曲艺学校外，还有曲艺研究所，和全国曲艺家的群众组织中国曲艺家协会。《曲艺》月刊等是专门刊登曲艺作品与曲艺评论的专业刊物。创作、表演、伴奏人员之外，理论研究队伍也日益壮大。曲艺不仅活跃在城乡舞台，诸如相声、山东快书、评书、评弹、清音、独脚戏等曲种尤为广大群众喜爱。电台、电视台均专门开办有播放曲艺节目的专栏。曲艺作为根植于最广大的民众之中的乡土艺术，随着时代的进步稳步发展着。

【曲艺文学】泛指曲艺说唱脚本及其创作。是一种专供曲艺“说唱”表演或依曲艺说唱表演需要而创作的文学样式。包括历代文人的拟作品。

历史上的曲艺文学创作主要表现为口头创作，口头表演，口耳相传。创作者通常就是艺人自己，自编自唱。且一般表演时均少“定本”（即固定的说白唱词）“说唱”，而是只记忆大略或重要

段落，再由表演者根据观众情况及自身素养逐步加工修订，是一种“一遍拆洗一遍新”式的多次性创作和完善过程。这就使得其曲目或书目很难弄清始作者，是集体创作下的“佚名”作品。进入现代后，随着艺术分工的进一步具体，出现了曲艺作家，也有“定本”作品发表或出版，但表演时常常仍要有演员的二度加工。

由于是口头“说唱”表演的脚本，故曲艺文学大多以第三人称口吻进行叙事或描写，属于以“叙事体”为主的文学体式。叙事中间有人物的代言式对白，但不多见。也有一些拆唱或单唱类曲种属于“代言体”文学，但不是曲艺文学的主体。且由于曲艺是音乐性极强的韵诵式“说唱”表演形式，故曲艺文学又是包含了散文、韵文或散韵相间三种情形的文学体式。有人将曲艺文学依表演方式之别而分为“诗赞体”与“乐曲体两种类别或曰系统。前者主要以诵说为主，后者主要以歌唱为主。“诗赞体”曲艺文学的特点在于有众多程式性很强的诗、词、赋、赞，包括说表套话；“乐曲体”曲艺文学的特点在于合乐押韵。如唱曲牌要依曲牌唱腔填词，唱板腔则多为七言或十言的韵文。无论哪种样式，均有长、中、短不同篇幅。还由于曲艺是地域性民族性很强的民间艺术，故其语言的表述以方言或民族语言为主。民间俗语、俚话、歇后语及鲜活的民间掌故均是曲艺文学绚丽多姿的所在。而曲艺的口头“说唱”性表演特质，还决定了其文学体裁不只是叙事与抒情式的散文与韵文，而且还有拆讲式的知识性说明语体，以及评论式的议论语体。绝大部分属通俗易懂的口语化曲词，也有一些曲种和曲目属于十分典雅的书面语作品。文人拟作尚能传世的，则主要供人们案头阅读欣赏。

曲艺文学的表现题材，演义性讲史占了极大的成份。一部中国历史，几乎均被曲艺尤其是“说书”类曲艺说遍了。类似藏民

族史诗式的《格萨尔王传》说唱不用说了，就是汉民族的政治史，由《封神榜》到《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《大宋宣和遗事》等等，无不被曲艺文学所表现。源自生活的内容，由爱情、侠义到花鸟虫鱼，曲艺文学同样有杰出的作品反映。如《西厢记诸宫调》、《三笑姻缘》、《义妖传》及《三侠五义》、《水浒》、《彭公案》等等。曲艺文学在这些作品中塑造的人物，由于要符合老百姓的审美情趣，往往其典型化中带有某种符号性的类型化。如关公是忠义的化身，孔明是智慧的化身。其作品的倾向性比如表现在爱情题材上，大多“私订终身后花园，落难公子中状元，奉旨完婚大团圆”。程式和框框中包含了观众与听众的审美理想。为了使口头“说唱”表演能引人入胜，曲艺文学在结构手法上，十分注重悬念的运用，语言表述上也非常讲求机趣幽默，注重制造“噱头”与笑料。曲艺文学由此而成为真正语言的艺术。

曲艺文学历史悠久，传统深厚，素有“书山曲海”之称。但由于其创作或表演均在口耳之间，故刊刻留存下来的不多。已知最早的曲艺文学作品，可靠的要数唐代的变文，著名的有《目连救母变文》、《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《孟姜女变文》、《张义潮变文》等；五代时期今存的曲艺文学作品有《韩擒虎话本》、《秋胡》。其他历代著名的曲艺文学作品有：宋代的话本《碾玉观音》、《错斩崔宁》、《白娘子永镇雷峰塔》和《五代史平话》；金代的董解元所作《西厢记诸宫调》，元代的《全相平话五种》、《薛仁贵征辽事略》、《大唐三藏取经诗话》；明代的《大唐秦王词语》、鼓词《大明兴隆传》、《乱柴沟》，以及拟话本名作“三言”与“二拍”；清代及民初，北方有评书《三国》、《水浒》、《说岳》、《隋唐》、《包公案》、《小五义》，相声《连升三级》、《扒马褂》、《日遭三险》，子第书《黛玉悲秋》、《露泪缘》、《拷红》等，南方有扬州

评话《清风闸》、《飞跎传》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《三笑》等，现代作品留存发表或出版较多，历史题材之外，表现现代生活的作品日益增多。如韩起祥编写的陕北说书《刘巧团圆》、《大生产》，根据或借鉴评书体裁写的小说《烈火金钢》、《林海雪原》，山东快书《一车高粱米》、《三只鸡》，鼓词《光荣的航行》、《和氏璧》，评弹《一定要把淮河修好》，相声《买猴儿》、《夜行记》、《昨天》、《帽子工厂》、《如此照相》等。少数民族曲艺创作也很活跃，除著名的传统作品如藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《英雄格斯尔汗》等之外，也有不少新作品流传。各地还出版有许多作品集，保存有这时创作并上演过的曲艺文学新作。

曲艺文学不仅是供曲艺“说唱”表演的脚本，而且在中国书面文学的发展史上起过重要作用。尤其是“说书”类曲艺的文学体式，对中国传统章回体小说而言，就称得上鼻祖。许多章回体通俗小说，至今延续了说书人的口吻与语言进行创作，包括套用“欲知后事如何，且听下回分解”式的套语。一些唱曲类曲艺的文学体式，如“诸宫调”等，也曾是中国戏曲文学的形成前身。曲艺文学与民间口头文学更是孪生姐妹，只不过前者更注重口头“说唱”表演的适用性而已。

【曲艺音乐】曲艺声腔音乐和伴奏音乐的统称。是一种叙事性很强，且为“说唱”表演服务的音乐形式。一般认为是在韵诵的基础上，吸收了民歌及民间小调而逐步形成的、具有“说着唱”与“唱着说”风格的音乐形态。在长期的发展历史中，曾是戏曲音乐的源头，也吸收过不少戏曲音乐的养料。与唱歌和唱戏不同，曲艺音乐更重视节奏与韵味，讲求音乐为语言的内容表达服务。无论唱腔或伴奏音乐，看似简单，但在不同的方言演唱与不同的演员口

中，又表现得丰富多样，具有极大的可塑性。

曲艺音乐依结构形态，可分为板式变化体、曲牌联套体、单曲体三种。(1) 板式变化体是以上、下两句旋律基本固定的唱腔为主体，采用板式变化的手段来演唱的唱腔形式。演唱时无论怎样依内容变化唱腔，但其骨干音和落音都保持不变。这种唱腔形式依曲种不同可分成两类：一类为篇幅短且歌唱性较强的“说着唱”即以“唱”为主的板式，一类则是篇幅较长，说唱相间的“唱着说”即以“说”为主的板式。在实际演唱中，也有在板式变化中插入戏曲声腔与民歌小调的现象，但均不破坏板式变化体音乐的基本格局；(2) 曲牌联套体是以曲目内容表达的需要，用能表达多种不同情感的曲牌来联缀演唱的曲艺音乐结构。这种曲艺音乐结构一般都有固定的曲头和曲尾，中间联缀若干曲牌来演唱。全国各地的不同曲种中，有些曲牌往往有多种名称，且同一曲牌在不同曲种中的用法及具体音乐风格因语音特点而有所区别；(3)单曲体是以一个基本曲调反复演唱的曲艺音乐唱腔结构形式。多源于民歌和小曲，擅长表现写景、抒情和咏唱人物的内容，具体演唱时变化也很丰富。

通常将曲艺音乐依功能作用分成唱腔音乐和伴奏音乐两部分。(1) 唱腔音乐一般在习惯上称为“唱功”。曲艺的唱功讲究“按字行腔”，以使“字正腔圆”。即唱腔音乐要严格服务于语言内容的表达，音乐的旋律与节奏不能影响语言含义的清楚传达。在吐字行腔方面，曲艺艺人总结了“崩、打、粘、寸、断”5 种基本方法。具体讲究“气口”、“气息”和“喷口”的不同运用。艺谚总结曲艺的唱腔音乐要有“清晰的口齿，沉重的字；动人的声韵，醉人的音”。(2) 曲艺的伴奏音乐在功能作用上，主要是为了烘托唱腔、渲染气氛。一般分伴腔和过门两个部分，也有的可用来在

演出间隙独立演奏欣赏。但伴奏的技法及效果，既要求锦上添花，烘云托月，又反对自我卖弄、喧宾夺主。简练、细腻，突出音乐的主旋律，掌握演唱的急疾徐缓是伴奏音乐在曲艺“说唱”时的基本准则。其所采用的伴奏乐器，以传统的民族民间乐器为主，如鼓、板、锣钹、三弦、四胡、琵琶、扬琴等，进入现代后一些曲种中也引进了西洋乐器，但不多见和普遍。

【曲艺表演】曲艺“说唱”时说、唱、做等多种表演方式及因素的统称。依表演方式不同，有坐着演、站着演和舞蹈表演三类。即所谓“坐唱”、“站唱”和“走唱”。依表演的技巧归纳，一般分成说功、唱功、做功三个部分。但在表演实践中这三种基本表演方式又同时综合运用。即说、唱，以及辅助“说唱”的表情、动作及舞蹈等，在曲艺艺术里均属“表演”范畴，而与单纯将表情动作视为“表演”的狭义表演概念有别。因为曲艺是以听觉审美为主的艺术。表演者用嘴巴进行的诵说及歌唱本身就是“表演”。

曲艺的说功是指曲艺“说唱”表演时运用的说表技巧。说功在曲艺“说唱”中占主体地位，艺谚称之为“说为君，唱为臣”，“七分话白三分唱”。一般将说功归纳为 7 个方面：(1) 吐字。即掌握正确的发音方法，同时字音要沉重打远，清晰准确。艺谚所谓“一字不到，听者发躁”，“咬字不真，犹如钝刀伤人”，即是指吐字必须讲究。(2) 传神。指说表时描绘环境、制造情境、模拟人物要出效果，求逼真。“装文装武我自己，好似一台大戏”。(3) 使噱。指制造类似相声的“包袱”和评弹的“噱头”那样的喜剧效果。做到幽默、滑稽、含蓄、隽永。“既出意料之外，又在情理之中”。(4) 变口。指依据表演需要模仿学说不同时代、不同身份、不同年龄与性别，不同性格与地域的人的语气与语言亦即

性格语言及方言。北方曲艺通常称为“倒口”，南方曲艺习称“乡谈”。(5) 音响。指口技与音响模仿。如评弹的“八技”，评书里的“惊、炸”等即是。(6) 贯口。指节奏感极强又具有一定戏剧性效果的说表。又称“串口”或“快口”。通常要求一气呵成，贯串到底。如相声中的绕口令、报地名之类节目的表演即是。从中可渲染演出气氛与效果，也能展示演员的功力。(7) 批讲。指在叙述中进行评析议论的技巧。往往能从中透示表演者的思想水平与综合修养，包括临场发挥的功夫。

曲艺的唱功是指演唱时的技巧运用。不仅要求“字正腔圆”、“按字行腔”，悦耳优美，更讲求韵味情感，尤其注重为内容的语言展示服务而不是喧宾夺主追求歌唱性。参见“曲艺音乐”。

曲艺的做功，指表情动作与舞蹈特技等等辅助“说唱”表演的各种艺术技巧与手段。北方曲艺俗称“脸上”和“身上”，南方曲艺习称“面风”和“手面”。曲艺的做功，也可分成“手、眼、身、法、步”等几个方面。尤以“腿”、“手”最为重要。一般要求凝炼传神，不主张频繁零乱，即不影响观众的“听觉”接受。同时，各种技法要协调综合运用，艺谚所谓“口到、眼到、手到”。一切均需为口头的“说唱”表达服务，把握分寸，点到即止。如在苏州评弹中，其表演中做功的风格依动作幅度大小而分成“大开门”与“小开门”。一些节目里典型人物的性格化神情与动作，往往借鉴戏曲里表演的程式性动作。曲艺“说唱”是“一人多角”，“跳出跳入”，“转一个身十万八千里”，“换一副相老头成小孩”。因而其做功，又属“说法中现身”，写意性很强。

曲艺做功的道具，或为手中自行伴奏的乐器，如鼓板、琵琶、木板、竹板等，或为扇子、醒木与手帕，通常随曲种不同而不同。一些伎艺性强的曲种还用三根木棒及“九子鞭”等作为道具。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

【变文】唐代曲艺形式俗讲即转变的文学底本。俗讲是唐时佛教寺院中由僧人向世俗群众宣传佛教教义时，配以音乐、挂画（类似连环故事画）等手法进行说唱表演的活动。变文意为经过演义后的经文；讲唱变文时配的画又叫变相，唱变文叫做“转（啭）变”。变文最早出现于唐初，至宋时遭到官府禁止。19世纪末在甘肃敦煌莫高窟发现的变文，是迄今所见最集中的文字留存。现散存于世界各国的博物馆或图书馆。人民出版社1957年出版有《敦煌变文集》。

【说话】唐、宋两代民间艺人讲说故事之表演形式的专称，类似于近世的说书。“说”即讲说，“话”即故事。说话的文学脚本，后人称之为“话本”。

【说话四家】南宋时期说话艺术的四大流派。宋人耐得翁《都城纪胜》中载：“说话有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇；说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事；说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主参禅悟道等事；讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事”。即所谓“说语四家”，乃指（1）小说，（2）说公案、说铁骑儿，（3）说经、说参请，（4）讲史书四家。但也有人因对上述文字在句读上认识不一而另有分法。如清人翟灏《通俗编》中认为说话四家乃（1）银字儿，（2）铁骑儿，（3）说经，（4）讲史四家。

【子弟书】清代曲艺曲种。因为满族八旗子弟所创，故名。曾流行于东北及华北地区。表演方式为以八角鼓击节伴奏说唱。其曲调

发展到后来有东城调和西城调之分。是为豪放与婉约两大流派。至19世纪末，渐次衰亡。但一些曲调仍保留在东北大鼓与北京的单弦之中。

【诸宫调】北宋时兴起的一种曲艺形式。因说唱时，采用不同的宫调与不同的曲牌轮递演唱故事，故名。据宋人王灼在《碧鸡漫志》中记载，诸宫调为北宋熙宁至元匋年间泽州（今山西晋城）人孔三传所创。其演出形式不仅音乐结构宏大，而且采用鼓、笛、板及锣、钹、琵琶、筝等伴奏。现存较完整的文学脚本为金代董解元所撰《西厢记诸宫调》。

【鼓子词】宋代曲艺说唱形式。表演方式为用鼓击节伴奏，采用同一曲调反复吟唱的办法来讲述故事、抒发感情。或唱故事、或唱中夹白。词曲多用词牌填写而成，比较典雅，可用于朝廷州府筵会中演唱。

【道情】唐、宋时期流行并延续下来的曲艺说唱形式。最早源于唐代道教在道观内所唱的“经韵”，文词为诗赞体。后吸收词调与曲牌，成为民间布道时演唱的“道歌”。宋以后多用渔鼓、简板击节伴奏。后来分流，北方的一般为说唱曲牌，南方的一般为诗赞体诵讲。各地在流传中名称也有所不同，有的地方称为“渔鼓”，也有的地方叫“竹琴”或“古文”。

【词文】唐代曲艺说唱形式。表演方式无可考。由敦煌文献中所存《大汉三年季布骂阵词文》看，其文学体式为七言一韵到底的长篇故事。

【词话】元、明两代盛行的曲艺说唱形式。一般认为由唐及五代时期的词文，受宋代说话艺术的影响发展而成。是诗赞体式的说唱形式，具体表演形式无据可考。或谓后世鼓词及弹词即其衍化而成。唯明万历年间刻本《大唐秦王词话》可证其文学体式。

【宣卷】元、明两代盛行起来的曲艺说唱形式。源于唐代“俗讲”及宋代“谈经”。表演方式为宣讲（唱）者手捧经卷或脚本宣讲唱诵。因早期内容多为宗教教义，故其脚本即经卷又叫“宝卷”，宣讲叙述“宝卷”中的故事或经义，即为“宣卷”。后来发展有丰富的曲调唱腔，也有采用乐器伴奏的。一般为一人坐讲，也有多人坐唱形式。通常老百姓也有称“宣卷”表演为“宝卷”的。

【宝卷】曲艺说唱形式“宣卷”的脚本。也有地方代指“宣卷”表演。参见“宣卷”。

【平话】宋、元时期讲史形式的别称。一般认为源于唐代以来的“说话”尤其是“讲史”一支。是后世评书、评话艺术的源头。

【鼓词】明、清时期流行于北方的曲艺说唱形式。据近人徐珂《清稗类钞》记载：“唱鼓词者，小鼓一具，配以三弦，二人唱书，谓之鼓儿词。亦有仅一人者，京津有之。”或谓鼓词即鼓书，为大鼓的旧称；也有认为鼓词即元明时期词话的变异发展，但尚无更充分的依据。

【滩簧】又称滩黄。曲艺的一种形式。清中叶后流行于江南一带。

表演方式为一二人至五六人分角坐唱，分持鼓板击节，并用二胡、琵琶、三弦、筝、笙、扬琴等伴奏。其彩扮演唱为苏剧、甬剧、锡剧、沪剧等戏曲剧种的前身。唱腔除吸收地方小曲外，还有昆曲曲牌。

【善书】古代专门说唱行善积德内容的曲艺形式。有些地方又叫“讲圣谕”，即宣讲为人之道的说唱形式。也有用以宣扬帝王功德与封建道德内容的节目。但其主体为劝善行义的民间传说与故事。

【牌子曲】唱曲类曲艺的一个类别。即以曲牌作为唱腔曲调的唱曲形式。一般在唱腔结构上，由曲头和曲尾中间插入许多种曲牌联缀而成。其中在北方主要以三弦伴奏，如单弦；南方以扬琴、琵琶等伴奏，如四川清音、湖南丝弦、广西文场等。

【撂地】曲艺演出方式。又称明地儿。专指设在庙会、集市、街头空地上的露天演出即行艺方式。也指曲艺在未走上茶棚、高台与剧场前的演出场所。

【坐唱】曲艺表演的一种形式。指演员坐着说唱，并大多自行弹拉伴奏的表演形式。如各种弹词、琴书等均属此类。

【站唱】曲艺表演的一种形式。又称立唱。指演员站立说唱。如各种大鼓、快书、快板等。但为站唱演员伴奏的弦师仍然坐着弹奏。通常站唱的演员也自击鼓板等击节自行伴奏。

【走唱】曲艺表演的一种形式。指边走动舞蹈边说唱的表演。如东

北的二人转，湖北的三棒鼓等。

【拆唱】曲艺表演的一种形式。近似于戏曲清唱，即演员分角色坐唱，而不化妆彩扮，但在交代故事情节时，又穿插第三者口吻的叙述。如南方的苏滩及琴书。

【彩唱】曲艺表演的一种形式。又称彩扮。表演时演员用简单的化妆进行代言式的说唱表演，只是在说唱之中仍有跳出人物角色的第三者口吻的叙述介绍，以交代情节发展。一般曲种在向剧种发展时均要经过此种阶段。如“彩扮莲花落”。

【单档】曲艺表演的一种形式。是南方曲种中对一个人表演的通称。相当于北方曲种的“单口”。

【双档】曲艺表演的一种形式。江苏、浙江对两个演员表演的形式的通称，相当于北方曲种的“对口”。

【单口】曲艺表演的一种形式。指一个演员进行表演的形式。一般北方曲种都这样称呼，在江浙等南方地区则称“单档”。

【对口】曲艺表演的一种形式。北方曲种中对两个演员进行表演的形式的称呼。在江浙等南方地区则称“双档”。

【群口】曲艺表演的一种形式。通常指三个人以上的表演形式。比如三人相声也叫群口相声。一些三人以上的唱曲表演形式又称“群唱”。

【群唱】曲艺唱曲的一种表演形式。即三个人以上的演唱表演。参见“群口”。

【蔓子活】曲艺名词。北方许多曲种如各种大鼓和评书对分回逐日连续演出的中、长篇曲目的通称。

【书帽】曲艺名词。北方许多曲种如快书、大鼓等曲种对正式节目演出前加演的有定场作用的精短节目的通称。其节目内容一般与正式节目无关。

【短打书】曲艺名词。北方曲种如评书、南方曲种如评话等对以古代剑侠武士交战为主要内容的曲目的通称。因此类题材中武士交手多为徒步式短兵器格斗，故称。如《三侠五义》、《施公案》等书目。

【长枪书】曲艺名词。评书、评话类曲种中对以历史上大型争战故事为题材的书目的通称。因此类故事中武将交手多为马战，使用枪、戟、矛、戈等长柄军器，故名。如《三国》、《岳传》等书目。南方的苏州评话又因此类书目中武将均着盔甲，故又称“着甲书”。

【着甲书】曲艺名词。见“长枪书”。

【袍带书】曲艺名词。评书、评话类曲种对以历史故事为题材的书目的通称。因古代人物的服装为宽袍长带，故名。如《包公案》、

需要全本请访问 www.ertongbook.com