

第5册 教化与礼仪学术

第6册

第7册 科学技术

第9册 宗教与民俗

第10册 中外文化交流

第1册 历代文化沿革

第2册 地域文化

第3册 民族文化

第4册 制度文化

中华文化
通志

第 8 典

【艺文】

曲艺杂技志

◎ 中华文化通志编委会编
◎ 上海人民出版社



薛宝琨
鲍震培 撰

中华文化
通志

第 8 典
【艺文】

◎ 中华文化通志编委会编
◎ 上海人民出版社

曲艺杂技志

中国社会科学院
近代史研究所
图书馆藏书章

FG84/21

K203
Z669
:8(7)

中华文化通志·艺文典 (8-077)

刘梦溪 主编

曲艺杂技志

薛宝琨 鲍震培 撰

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号 邮政编码 200020)

印刷 深圳中华商务联合印刷有限公司

开本 880×1270毫米 32开

字数 379,000

印张 15.625

插页 1

版次 1998年10月第1版

印次 1998年10月第1次印刷

书号 ISBN7-208-02330-1/K·549

141315

《中华文化通志》编委会

编委会主任 萧 克

编 委 李学勤 宁 可 王 尧 刘泽华
孙长江 庞 朴 陈美东 刘梦溪
汤一介 姜义华 陈 昕 朱金元
张国琦

办公室主任 张国琦

办公室副主任 王科元

策 划 姜义华 张国琦

曲艺杂技志

作者简介

薛宝琨,1935年生。1961年北京大学中文系毕业。现任南开大学东方艺术系教授。著有《侯宝林和他的相声艺术》、《骆玉笙和她的京韵大鼓》、《中国的曲艺》等。

鲍震培,女,1962年生。1987年南开大学中文系研究生毕业,获硕士学位。现任天津社会科学院文学研究所助理研究员。著有《中国说唱艺术史论》。发表论文多篇。

总 序

中华文化绵延了五千年的历史，起伏跌宕；哺育着差不多五分之一人类的身心，灿烂辉煌。它坦诚似天，虚怀若谷，在漫长的岁月里，广袤的土地上，有过无私奉献四面传播的光荣，也有过诚心求教八方接纳的盛事。它以直，健以稳，文而质，博而精，大而弥德，久而弥新，昂然挺立于世界各民族文化之林。

任何一个民族的文化，勿论东西，不分大小，都有它自己的土壤和空气，都有它自己的载体和灵性，当然也就都有它自己的长处和短处，稚气和老练。准乎此，任何一个民族的文化，都有它存在和发展的天赋权利，以及尊重异质文化同等权利的人间义务。每一民族都需要学习其他文化的各种优点，来推动自身发展；都应该发扬自身文化的一切优点，来保证自己的存在，缔造人类的文明乐园。

现在，当二十世纪的帷幕徐徐降落之际，为迎接新世纪的到来，中华民族正在重新检视自己，以便在新的世界历史发展中，准确地找到自己的地位。呈现在读者面前的这部百

卷本《中华文化通志》，便是我们为此而向新世纪的中国和世界做出的奉献。

《中华文化通志》全书共十典百志。

唐人杜佑著《通典》，罗列古今经邦致用的学问，分为八大门类，“每事以类相从，举其始终”，务求做到“语备而理尽，例明而事中，举而措之，如指诸掌”。《通典》的这一编纂方法，为我们所借用。《中华文化通志》分为十典：历代文化沿革典、地域文化典、民族文化典、制度文化典、教化与礼仪典、学术典、科学技术典、艺文典、宗教与民俗典、中外文化交流典。每“典”十“志”。历代文化沿革典十志，按时序排列。地域文化典十志，主要叙述汉民族聚居区域的地域文化，按黄河流域、长江流域、珠江流域排列。民族文化典十志，基本上按语系分类排列。中外文化交流典十志，按中国与周边及世界各大区域交往分区排列。其余各典所属各志，俱按内容排列。

宋人郑樵《通志·总序》有曰：“古者记事之史，谓之志。”“志者，宪章之所系。”指的是，史书的编纂关系到发掘历史鉴戒之所在，所以，编纂者不能徒以词采为文、考据为学，而应在驰骋于遗文故册时，“运以别识心裁”，求其“义意所归”，承通史家风，而“自为经纬，成一家言”。（章学诚《文史通义·申郑》）

本书以典、志命名，正是承续这样的体例和精神。唯本书为文化通志，所述自然是文化方面诸事，其编撰特色，可以概括为“类”与“通”二字。

“类”者立类。全书十典，各为中华文化一大门类；每典十志，各为大门类下的一个方面；每志中的“编”“章”“节”“目”，亦或各成其类。如此依事立类，层层分疏，既以求其纲目分明，论述精细，也便于得门而入，由道以行，俾著者、读者都能于浩瀚的中华文化海洋里，探骊得珠，自在悠游。

“通”者贯通。书中所述文化各端，于以类相从时，复举其始终，察其源流，明其因革，论其古今。盖一事之立，无不由几及显，自微至著，就是说，有它发生和发展的历史。弄清楚了一事物一制度一观念的演变轨迹，也就多少掌握到了它内在本质，摸索到了它的未来趋势。

“通”者汇通。文化诸事，无论其为物质形态的，制度形态的，还是观念形态的，都非孤立存在。物质的往往决定观念的，观念的又常左右物质的；而介乎二者之间的制度，固受制于物质与观念，却又不时反戈一击，君临天下，使制之者大受其制。其内部的诸次形态之间，也互相渗透，左右连手，使整个文化呈现出一派斑斓缤纷的色彩。中华文化是境内古今各民族文化交融激荡的硕果；境外许多不同种的文化，也在其中精芜杂存，若现若隐。因此，描绘中华文化，于贯通的同时，还得顾及如此种种交汇的事实，爬梳剔理，还它一个庐山真面目。此之谓“汇通”。

“通”者会通。“会”字，原义为器皿的盖子，引申为密合；现在所说的“体会”、“领会”、“会心”、“心领神会”等，皆由此得义。《中华文化通志》所求之通，通过作者对中华文化的领悟，与中华民族心灵相体认，与中华文化精神相契合。

这就是《中华文化通志》依以架构旨趣之所在。是耶非耶，知我罪我，恭候于海内外大方之家。

《中华文化通志》由萧克将军创意于1990年。1991年先后两次在广泛范围内进行了论证。1992年组成编纂委员会。十典主编一致请求萧克将军担任编委会主任委员，主持这一宏大的文化工程。1993年1月和1994年2月，全体作者先后齐集北京、广东花都市，研究全书宗旨，商定典志体例，切磋学术心得，讨论写作提纲。事前事后，编委会更多次就全书的内容与形式、质量与速度、整体与部分、分工与协作等问题，进行研究讨论。近二百位作者进行了创造性构思和奋斗式劳作。这项有意义的工作得到了中央领导同志以及各界人士的热情支持。编委会办公室承担了大量的日常工作。上海人民出版社承担了本书出版任务，并组织了高水准高效率的编辑、审读、校对队伍，使百卷本《中华文化通志》得以现今面貌奉献于世人面前。我们参与这一工作的全体成员带着兴奋而又惶恐的心情，希望它能给祖国精神文明建设大业增添些光彩，更期待着读者对它的不当和不足之处给予指正。

《中华文化通志》编委会

内容提要

本志以翔实的资料记述了曲艺艺术起源于先秦、形成于盛唐、发展和流变于宋元明清的史实。既有概括其历史发展每个时期的表现形式、特点和规律,并以此为参照系审视当代曲艺、杂技艺术现状的一般艺术史内容,又具有一般史书所不具备的文化特色:从瞽矇说唱、侏儒俳優,图腾、巫舞、仙佛与鱼龙、杂技、幻术,民间百戏的繁兴与市井社群的崛起,演出场所的变迁及演出中艺人的禁忌、习俗、艺谚等叙述中,可以看出曲艺、杂技的历史是一种文化的选择,其中积淀着的华夏各民族人民的聪明智慧和自觉的艺术创造精神。

本志还具体总结、分析了曲艺、杂技作为艺术活动和产品的基本属性、形式和内容的特色,重点述及曲艺文学的题材、表现手段,曲艺文学的地位和影响,曲艺表演的叙述性、技艺性,曲艺音乐的唱腔结构及说唱规律,杂技的艺术特征等。此外,还针对其基本类别并选择有代表性的曲种、技种进行深入的研究。如曲艺分述为评书评话、鼓词曲词及相声滑稽三部分;杂技分述为形体技艺、魔术表演及马戏三部分,分别记述其源流、唱腔、曲(书)目、技巧、特色及风格流派。叙述脉络清晰,经纬融通,力求使读者对曲艺、杂技艺术丰富多采的历史及美学价值有一个整体的把握。

目 录

导 言	1
-----	---

上编 曲 艺 志

绪论 曲艺及其名称的由来	9
--------------	---

第一章 曲艺源流	14
----------	----

第一节 曲艺艺术的起源	14
-------------	----

一、瞽矇说唱	15
--------	----

二、俳优表演	19
--------	----

第二节 曲艺艺术的形成	24
-------------	----

一、唐代曲艺形成的标志	24
-------------	----

二、唐代曲艺的主要形式——俗讲	26
-----------------	----

第三节 曲艺艺术的发展和流变	35
----------------	----

一、宋代曲艺的兴盛	35
-----------	----

二、宋代曲艺的影响	43
-----------	----

三、金元曲艺的嬗变与传承	46
--------------	----

四、明清曲艺的整合与繁荣	47
--------------	----

第二章 曲艺文学	54
第一节 曲艺文学的创作与流传	54
一、集体创作与艺人加工	54
二、案头创作与演出脚本	56
第二节 曲艺文学的题材	60
一、历史故事	61
二、生活故事	65
三、神话寓言	68
四、公案侠义	69
五、宗教故事	71
六、抒情小段	72
第三节 曲艺文学的表现手段	73
一、描写和抒情	73
二、语言和结构	81
第四节 曲艺文学的地位和影响	96
一、曲艺对戏曲的影响	97
二、曲艺对小说的影响	101
三、曲艺与叙事诗	104
第三章 曲艺表演	106
第一节 从勾栏瓦舍到茶园书馆	107
一、曲艺演出场所的历代变更	107
二、曲艺的行规与表演习俗	113
第二节 从观众到演员	125
一、曲艺表演的基本特征——叙述性	125
二、曲艺表演的技艺性	126

三、台风与艺风·····	139
四、艺人谚语·····	141
第四章 曲艺音乐·····	147
第一节 曲艺音乐的构成及特征·····	147
第二节 曲艺音乐的分类·····	151
第三节 曲艺唱腔的音乐结构·····	155
第四节 唱腔音乐的说唱规律·····	167
第五节 伴奏音乐·····	168
第五章 评书评话·····	173
第一节 说书艺术的源流·····	173
一、说书艺术的源头·····	173
二、唐代市人小说·····	177
三、宋代说话艺术·····	179
四、元明平话·····	184
五、话本小说·····	190
第二节 评书评话的体系及特点·····	193
一、南方评话·····	193
二、北方评书·····	200
三、四川评书·····	208
第六章 鼓词曲词·····	209
第一节 鼓词弹词源流·····	209
一、变文与宝卷·····	209
二、涯词与陶真·····	213
三、诗话与词话·····	215

四、鼓词与子弟书·····	218
第二节 大鼓的体系与特点·····	223
一、大鼓的产生及发展·····	223
二、大鼓的主要种类·····	227
第三节 弹词的体系与特点·····	231
一、弹词的产生及发展·····	231
二、吴音弹词与广东弹词·····	232
第四节 曲词源流·····	237
一、敦煌曲子词·····	238
二、赚词与鼓子词·····	239
三、货郎儿和莲花落·····	244
四、散曲与时调·····	247
第五节 现代曲词的体系及特点·····	251
一、牌子曲·····	251
二、走唱·····	254
三、快板快书·····	255
第七章 相声滑稽·····	259
第一节 相声源流·····	259
一、说学逗唱溯源头·····	259
第二节 相声的定型和发展·····	269
一、早期的相声表演·····	269
二、传统相声·····	272
三、相声的类型·····	276
第三节 相声的艺术特征·····	281
一、形式、结构及语言特点·····	282
二、特殊的艺术手段——包袱·····	292

第四节 江南滑稽及其他	295
一、滑稽的产生及特点	295
二、四川相书	297
三、答嘴鼓	298
四、二人转说口	298
第八章 当代曲艺	300
第一节 当代曲艺风貌	300
一、政策与管理	300
二、书目建设	302
三、曲艺教学与交流	303
四、曲艺会演和曲艺节	304
五、曲艺改革及前景	305
第二节 少数民族曲艺	307
一、藏族的曲艺	307
二、白族的大本曲	308
三、蒙古族的曲艺	309
四、维吾尔族的曲艺	310
五、朝鲜族的曲艺	311

下编 杂 技 志

绪 论	315
一、杂技艺术的特征	315
二、中国杂技的艺术特色	319
第一章 杂技源流	322

第一节 原始社会中的杂技萌芽·····	322
一、人类生活与杂技起源·····	323
二、原始宗教与杂技起源·····	329
三、上古乐舞与杂技起源·····	331
第二节 百戏与宫廷杂技·····	332
一、杂技雏形的出现·····	333
二、汉代百戏与杂技形成·····	335
三、隋唐杂技的飞跃发展·····	339
四、宫廷杂技的逐渐衰落·····	344
第三节 民间杂技的形式与特点·····	348
一、民间作艺的中心——瓦舍勾栏·····	348
二、流浪作艺·····	350
三、舞队、走会中的杂技·····	353
四、串演于戏剧中的杂技·····	358
第二章 技巧表演·····	362
第一节 形体技巧·····	362
第二节 耍弄技巧·····	369
第三节 高空技巧·····	378
第四节 力技·····	385
第五节 象形象声·····	387
一、乔装动物戏·····	387
二、口技·····	393
第三章 魔术表演·····	395
第一节 古代幻术·····	395
第二节 现代魔术·····	405

第四章 马戏	409
第一节 马术	409
第二节 驯兽	417
第五章 当代杂技	425
一、杂技事业蓬勃发展.....	425
二、当代杂技的特色.....	428
三、现状及趋势.....	436
附 录	439
参考文献	477

导 言

民间艺术之“天性”，实乃一个民族生而俱来之天然特有的禀赋，烙印着该民族的性格、气质、心理及思维特征，以及其形成和发展的轨迹。

泛神便是一种原始思维，是人类童年时期错误和幼稚地认识世界的方式。中国的神话及其积淀着的原始思维，在中国艺术，特别是民间艺术里拖着一条极长的尾骨，民间对神话保持着“宁可信其有，不必疑其无”的纯真欣赏态度；民间曲艺并无“著作权”观念，这恰是创作意识淡化或虚化的反映。可以说，中国的叙事艺术，经历了一个漫长的或依附于“史”或系结于“神”的孕育形成时期。依附于“史”则文史不分，真伪难辨；系结于“神”则人神合一、神采飞扬。中国的叙事艺术始终沉浸在人类童年时期那种稚拙和纯真、幻想和热情之中，而把理智和写实的任务付之于越加明确的“史”的范围。泛神意识使中国百姓越发兴奋、敏感和聪明起来，虽然还不能扬弃其唯心的理论及形而上学的方法，但把握事物的总体倾向却由此而奠定了。它导致中国的民间艺术具有东方的文化精神和美学风范，并从而形成了民间艺术的风格和个性。由泛神意识而升腾的幻想和想象的翅膀使得中国的民间艺术始终保持人类孩提时代的天真，并没有因社会的进步和人类的成熟而使其艺术老化或世故、消极甚至悲观。从风格分析，

中国民间曲艺喜剧居多,悲剧极少——或者说,由于童心,使中国百姓笑着走近这个世界,并笑着品味人生。中国的民间曲艺充满着激情的诗意。一切都是兴味盎然,一切也都是诗意盎然的。无论叙事、抒情、写实、写意、再现还是表现的品种或体式,都被激情、形象和意境的诗化沟通并渲染,不仅形象和性格被诗化,就是情节和细节也被诗化。这种诗化并不是膨胀的感情的一般夸张,而是包含着对人生和宇宙的深层理解及心灵沟通,并进行最为博大精深的探索。

泛神,并没有把中国百姓和民间文艺带到脱离尘世的神仙世界,而是在亲和自然、感奋宇宙、充满遐想和激情的精神气质下,极富诗情画意地品味并咀嚼现实的人生。民间文艺是入世务实的,这不仅是民族的文化态势也是民族性格的一种表现。入世务实是和出世务虚相对而言,即是说和某些西方国家相比,我们民族有更多的现实精神,认为现实是唯一可把握的,而“天国”和理想则总是如烟如雾,似梦非梦的。即使是儒、道、释三教争衡,佛教和外来宗教曾相当流行,民间宗教至今也未曾泯灭。百姓对待宗教的态度始终是实用主义的,他们给神以世俗化、生活化的解释,“用则信之,信则敬之”,对神的虔诚,远不如对人的依附。这种入世务实的生活态度,使民族民间艺术,一开始就瞩目于信而不诬的现实。特别是唐末以后诉之于寺庙、勾栏的立体艺术,更是以世俗市井的生活为题材,美和丑的审度是在善和恶的尺子下衡量的。伦理道德的规范始终贯穿并影响着对于人性的追求。题材的传承性——对于同一题材的极大兴趣和不同处理,其实是对于伦理和人性的不同理解和深化。历史人物和历史事件,历史演义和英雄传奇,清官和侠客,公案和烟粉,甚至神仙和妖术、灵怪等等,莫不是世俗观念、市民意识、市井生活的概括或繁衍,具象或抽象的表现。勾栏和瓦肆既是艺术信息更是生活信息交流的场所。人们所希望得到的不是在艺术中脱离或逃避现实,而是更加深刻地感受、理解和把握现实。

曲艺可以说其逼近现实的态度超过其他任何艺术门类,也许正基于此它才具有喜剧的魅力,才能够获得并显示其形式的通俗性,才能够在生活的同感中取得艺术的共鸣。传统曲艺几无例外都以起居饮食为内容,真所谓“食、色,性也”。这是最低层次其实也是人生的最基本的要求。不能脱离文化背景和民族心态去虚假地提倡艺术的高层次,不能在淡化现实中去宣扬理性。传统曲艺作为艺术宝库,可供借鉴的不独是反映生活的形式和技巧,而是审视生活、发现生活魅力和情趣的本领。它带给我们的也不独是喜剧的美学享受,还有民俗学、民族学、人类学和文化学等诸多方面极可宝贵的血肉。当然,囿于历史的局限和观众的范围,传统曲艺不可能以理性去呼唤现实。但发现现实的荒诞和悖理,特别是发现自身的乖讹和丑陋,则已是站在了当时市民阶层和世俗意识的前端。

亲和,是人生的宗旨,也是艺术的灵魂,首要表现的便是人与自然的统一。自然的属性,诸如平和、稳定,相依或相克而相生,一切都是有序和有序的,一切又都是阴阳对立和统一。它集中表现在群体对个体的认同,个体对群体的依靠,这便是家庭作为社会细胞的被肯定。家庭是有序并和谐的,“日出而作,日入而息”,男耕女织,生儿育女,这也是以农为本,以单纯与和谐为追求目标的中国古人的理想生活方式,传统曲艺旨在描摹和补充这样一种范本。其中有高扬平等与民主意识的对于人性的肯定,对于过分桎梏家庭生活和关系的封建伦理的批评,对于被损害的弱者的同情,所有这一切都旨在达到一种平稳与均衡,使复杂的矛盾单纯化、有序化,并得到缓和。所以,矛盾的冲突,往往被“大团圆”的结局取代。西方式悲剧所谓被扼制力量的自我挣扎是少见的,往往在理想的鼓动下变为轻松的喜剧,或改铸其矛盾的性质和冲突的方式。如《奥赛罗》和《杨家将》各美其美,后者便是由于无穷和无限——众多的“接班人”和无以伦比的智慧,而冲淡了老令公的悲惨下场。

亲和是一种美,但还不是美的极致。或者说导致亲和的原则,则是来自道德观念的善。在民间文艺中,崇善的观念首先表现在处理一切人际关系的善心善意和善行善止。即所谓“好心必有好报”,这是源自原始血缘关系的一种人道准则。也是孔子“仁者爱人”之所本。“善有善报”这只是一种历史的辩证法,或者确切地说乃是一种使历史道德化的崇善精神。实际在具体人和事上并非如此。但中国百姓无论经受了怎样的欺骗和凌辱,还是尊奉信仰这种精神的。宽厚和忍耐便是弱者的力的积蓄。在民间文艺里,它锤炼为一种中华民族特有的韧性精神,以使一切矛盾和斗争采取最为便捷和智巧的形式,即对冲突进行软性的处理。而且在玩笑中得到智慧和休息。因此,民间优语、相声及滑稽诸伎艺特别流行,它们确是平民百姓善行善止的表现。所谓“顺其所好,攻其所蔽”的手法,实在是源自于与人为善的目的。讽谏已经是温和了的提意见的方式,更加上串语如珠的笑料,岂不快哉!?

怡情,体现了民间艺术的性质和特色。与西方的艺术观念相较,它不是摹拟和再现的,而只是写意和表现的,即是说对于艺术的认识、教育和审美价值,民间艺术更通过审美的过滤或折射,以发挥其真、善、美相互渗透和统一的作用。在传统曲艺里,无情的理和无理的情几乎都是不存在的,情不仅是编织情节、描绘形象的力量,也还同是对于作品的主观评价,以及观赏者进入艺术情境的途径。情的生命是性格和逻辑,以及其所体现的理的感召力。因之,情和理相互碰撞便会产生由情而理的机趣——这便是民间艺术的“天趣”。这种“天趣”,犹如人类之纯真不可比拟,是与生俱有的。纯真是它的生命,独特是它的魅力,富有意味的形象和表情方式是它臻于妙境的特征。

特别是宋代以降,随着市民阶层的壮大,勾栏、瓦肆的林立,一切由自娱而娱人的诸种形式因素,都在“百戏”的统领下驳杂而又有别地相互振发、萌生着。一切源于劳动而又有助于劳动的技能、技艺和

技巧,都在涌进并泛起艺术的洪波,歌舞、技艺、民谣、俚曲,甚至连叫卖声、吆喝声,都成为艺术的手段或形式。因此,另一标志就是在形式和技艺多样化的同时,突出其内容和风格的通俗性与群众性。一切都是单纯而易晓、酣畅而有趣的。官能愉悦尤胜于理性愉悦。技能的展示,舌耕的本领,都拓展了趣味性的外延。谈古论今,述说掌故,也使知识性富有了趣味性。于是,艺术乃至成为一个导体,可以“寓教于乐”、“寓庄于谐”,把其可以包容、吸收、接结的许多领域统统搬上舞台。说书人甚至成为师者形象肩负传道、授业、解惑的任务。历史也被演义化为艺术的主题。我国百姓的许多历史和文化知识,不是从典籍里恰是在书场上得到的。因此,消遣娱乐也拓展了我国文化和艺术两个范畴之间的密切关系。

上 编
曲 艺 志

绪论 曲艺及其名称的由来

曲艺是我国传统的民间表演艺术，“是由古代民间的口头文学和歌唱艺术经过长期演变形成的一种独特的艺术形式”^①。曲艺的多数曲种是有说有唱的，文学、音乐、表演三位一体，带有一定的综合性，因此，人们也把它称作说唱文学或说唱艺术。曲艺是说唱艺术的同义语，它与戏剧、小说、杂技一样，是艺术的一个门类。

明清以前的历史文献中并无“曲艺”一词，也无与曲艺相应的名词。“曲艺”作为一种技艺，往往被涵盖在包括戏剧、歌舞、杂技、竞技等多项内容的“散乐”或“百戏”中。“散乐”和“百戏”都是古代民间表演艺术的泛称。

“散乐”是相对于宫廷雅乐而言的，最早见于《周礼·春官·旄人》：旄人“掌教舞散乐，舞夷乐”。郑玄注：“散乐，野人（平民）之乐之善者，若今黄门倡矣。”散乐是集民间歌唱、音乐、舞蹈等技艺为一体的综合艺术。周朝，把民间善于乐舞的伎人请到朝廷中，责任教习“乐舞”，后来则成了“百戏”的同义语。

“百戏”一词产生于汉代。《汉文帝纂要》载：“百戏起于秦汉曼衍之戏，后乃有高组、吞刀、履火、寻橦等也。”可见百戏是对民间诸技艺

^① 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社1983年版，第583页。

的称呼,尤以杂技为主。那么“百戏”中是否有说唱技艺呢?李尤《平安观赋》中有“歌舞俳优,连笑伎戏”的记载,逗笑说唱的俳优当是“百戏”中仅有的曲艺节目。至南北朝时,“散乐”与“百戏”合称“散乐百戏”,涵盖面更加广泛。《隋书·音乐志》载:梁朝天监四年的一份宫廷宴会的节目单,第十六项是“设俳优”,安排在雅歌与鞞舞之间,从第二十一项起设各种杂技,可见俳优、民间舞和杂技都是当时“散乐百戏”中的主要项目。北齐时,百戏表演中有“俳优侏儒”,西魏时有“俳优角抵”。唐代长安设有教坊,“以隶散乐,倡优,曼延之戏”^①,已有技艺的侧重,“倡优”重说唱技艺,曼延之戏指杂技表演。教坊中有黄繙绰、唐崇等唐代著名俳优,崔令钦的《教坊记》说他们一个“善傩弄”(黄繙绰),一个“善宣赞”(唐崇),可见这两项曲艺技艺都属“倡优”。宋代习惯上沿用“百戏”指所有民间技艺,但已呈现分化的趋势。南宋吴自牧《梦粱录》中把以唱为主的技艺归于“伎乐”中,包括当时流行的嘌唱、诸宫调、唱耍令等。而对于散乐,则认为以杂剧为“正色”^②,“散乐”逐渐成为戏剧歌舞一类的专称。而百戏在宋代多专指杂技及竞技表演。周密《武林旧事》卷七记载太上多次“射厅看百戏、依例宣赐”,这里的“射厅”是宫廷中演习武艺射弓的专门场所,其演出的百戏极可能是角抵相扑或武术一类。

元明以降,戏剧首先以其成熟的姿态告别“百戏”,元杂剧已独自享名“散乐”,如山西洪洞应王殿元代戏曲壁画上标明“大行散乐忠都秀在此作场”。元时杂技的定名也基本固定,俗称为“把戏”或“杂把戏”、“耍把戏”,与今称类似。至此,曲艺仍没有专门称谓,而常以个别曲种代替总称,如称为说书、唱书、唱曲儿等。明代已不设立教坊,“散乐”一词遂消失。清时“百戏”泛指民间技艺,但使用不多,只偶尔在一

^① 马端临:《文献通考·散乐百戏》。

^② 耐得翁《都城纪胜》也有同样说法。

些史籍和诗词中提及。

“杂耍”这一民间俗称,晚明时已有,它的内涵和范畴常与曲艺相切相交。明兰陵笑笑生的《金瓶梅词话》第七十四回“潘金莲香腮假玉,薛姑子佛口谈经”中“三个小优在旁弹唱,把酒来斟。西门庆问伯爵:‘你娘们明日都去,你叫唱的是杂耍的?’伯爵道:‘哥到说的好,小人家那里抬放,将就叫两个唱女儿唱罢了’”。文中“唱女儿唱”、三个小优“弹唱”和“唱的是杂耍”,说明是“演唱”一类的曲艺,而这种演出形式在当时民间称作“杂耍”。清初人震钧在《天咫偶闻》中云:“京师内城,旧亦有戏园。……余髫年时,如泰华轩、景泰园、地安门之乐春芳,皆有杂爨,京师俗称杂耍。其剧多鱼龙曼衍、吐火吞刀及评话、嘌唱之类。内城士夫皆喜观览。其优人亦间通文墨,吐属近雅,有宋明遗风,今已成广陵散矣。诸园亦废。”从以上两条材料可以看出,明清时期已把曲艺与杂技总揽在“杂耍”之内。1943年出版的《天津市概要》中提到:“十样杂耍者,善以吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱、变、练为十样。”当时北平(现北京)《新民报》上刊登游艺场广告时经常使用“杂耍”、“什样杂耍”、“高尚杂耍”、“杂耍大会”一类的称呼。其内容包括“说、唱、变、练”的曲艺与杂技。

二十世纪四十年代,“曲艺”仍作为“杂耍”的同义词出现,并在新中国建国以前共存并用,如《新民报》的消息及短文中时有“评戏曲艺票价,昨奉令调整”,“上海一个电台的曲艺播音员”等字样,迄今在台湾,也仍沿用“民俗曲艺”的专称。

“曲艺”一词并非后人自创,而是古已有之。《礼记·文王世子》:“曲艺皆誓之,以待又语,三而一有焉,乃进其等,以其序。”汉代郑玄注“曲艺”云:“为小技能也。”唐孔颖达疏云:“曲艺谓小小技术,若医卜之属也。”(《礼记注疏》)其意是说:对那些只有小小技能的人,天子不能举用,必须谨习为官必备的本领,才能使他们进入备选学士的行列,并且排出次序。曲艺的原始辞义或即并非经世之学的小技能,后

来渐渐引申为工艺、艺术方面的技能、技巧。明末清初戏剧家李渔在《春及堂诗跋》中说自己：“予之得播虚名……人谓自嘲风啸月之曲艺始。”这里所说的“曲艺”，当指李渔那些吟风弄月的戏曲、小说作品，显然，曲艺已从“医卜之属”演变为“艺术之属”，后来成为我国说唱艺术的专称自是顺理成章。

1949年夏，在北京召开的第一次全国文学艺术工作者代表大会上成立了“中华全国曲艺改进会筹委会”，把全国分散各地的说唱艺术，统一定名为“曲艺”，1950年又确定了杂技的称谓。至此，我国传统表演艺术的四大门类——戏曲、歌舞、曲艺、杂技逐次脱离了古代“散乐百戏”的母体。

曲艺定名的晚成说明了如下问题：一是符合国人“全面满足”的欣赏习惯。我国人民酷爱各种表演艺术，从远古至今，表演艺术始终活跃在宫廷和民间，具备娱人和娱神的双重功能。从上古的歌、乐、舞、技、说不分到中古歌、乐、舞、技、说一体，再至近现代乡镇的庙会文艺及都市游乐文化，一直以几种表演艺术门类的共同演出为观者听众之最大乐事。宋元以下戏曲首先从百戏中独立出去，舞蹈艺术因融入戏曲表演已渐式微。曲艺和杂技共称“杂耍”协手同台，这是由于它们在表演方式上相近，在艺术色调上互补。曲艺是听觉艺术、语言艺术，而杂技是视觉艺术（口技除外）、形体表演艺术，都具有小型、灵活和多样的特点，以及相同的消遣游乐的艺术气质，能满足人们的耳目之娱。曲艺的“杂”的特点不容忽视。

二是表现了曲艺的灵活多变特点。曲艺这种特殊形式的表演艺术，一直处于广采博取的开放体系之中，消化吸收其他文学艺术形式的功能极强，所以灵活与综合是它的突出特点。属于“唱故事”的演唱曲种，与戏曲有着极近的一纱之隔，多使用第三人称的叙述体，间或有第一人称，但表演者是可以跳进跳出的。曲艺与歌曲的关系也很微妙，许多曲种来源于民歌、俗曲、小调，一旦增加了叙事成分并在音乐

和表演上日趋程式化之后,便由民歌走向曲艺。而曲艺“走唱”类的载歌载舞表演更是直接继承民间歌舞的形式。曲艺中的相声与戏曲插科打诨的丑角、杂技的滑稽小丑同出一源,都是上古宫廷俳优的沿袭。俳优本是亦唱亦演、说逗全能的伶人。宋元以前诸多表演因素的相同性、艺术功能的相通性和艺术手法的同源性,造成了“我中有你,你中有我”不可分割的复杂局面。明清以后,随着各门艺术的成熟,曲艺的内涵始渐明确,《中国戏曲曲艺词典》“曲艺”定义为:“曲艺是各种说唱艺术的总称,以带表演动作的说唱来叙述故事,塑造人物,表达思想感情,反映社会生活,多数以叙事为主,代言为辅,具有‘一人多角’的特点,部分以代言为主,叙述为辅,分角色拆唱。”尽管内涵指定非常明确,但依此衡量具体曲种或节目,却时有出入,问题在于曲艺仍处在不断发展变化的动态之中,各曲种和各地区存在不平衡状态,曲艺的灵活性和综合性使这一门类呈现出不拘一格、千变万化的复杂形态,有的可能更像“百戏”,有的可以与戏曲或歌舞两栖共生。

第一章 曲艺源流

第一节 曲艺艺术的起源

曲艺的起源是个复杂的问题,由于曲艺长期处在歌、舞、技、说不分的“百戏”状态中,史籍上不曾出现有关曲艺起源的单独记载。后世学人对曲艺的发生和渊源,有各种角度和程度不同的揣测。如从个别曲种的角度,认为说书源于汉代的稗官小说。从曲艺体裁的角度,认为荀子的《成相辞》及“杂赋”体是说唱诗体的滥觞。从唱叙故事的角度,认为汉乐府击节而歌的叙事诗体,是说唱故事的源头。也有人指出曲艺是综合艺术,其组成成分——文学、表演和音乐已在先秦艺术中出现了不同程度的说唱因素,如神话,传说中的说故事、唱故事,先秦寓言中的说笑话,优人讽谏中的滑稽表演等,这些说唱因素都对曲艺艺术的产生发生过影响。

由于曲艺艺术是一种具有独特形式的表演艺术,在探究曲艺起源时需要把握四条原则:

(1) 曲艺之源虽不是后世意义上的大众娱乐型演出,但有一定范围的观众群,是一种“准演出”活动。

(2) 曲艺之源是纯正的民间口头创作与艺人才智结合而生成的

技能技巧,有浓厚的技艺色彩。

(3) 曲艺之源可能具备说的、唱的或说唱结合的形式基型。

(4) 上古社会先秦两汉时期里各种艺术的萌芽期,曲艺之源不会晚于此时。

基于以上几点,根据现有史料记载,可以判定曲艺即萌生于先秦瞽矇乐人和早期侏儒俳优的艺术活动中。

一、瞽矇说唱

(一) 瞽矇说唱的形成和发展

瞽、矇、师、瞽都是古代盲目乐人的代称,其中无目曰瞽,有眸无见曰矇,瞽矇乐人是在原始社会末期伴随着社会分工出现的。《礼记·王制》云:“暗、聋、跛、臂、断者、侏儒、百工,各以其器食之。”盲者擅长记诵、歌唱和弹奏,他们继承远古巫覡传统,在文字发明以前,成为最早的司文艺及历史的专职人员。汉代郑玄在《诗·周颂·有瞽》笺上说:“瞽矇也,以为乐官者,目无所见,于音审也。”孔颖达疏:瞽矇为乐官“以目无所见,思绝外物,于音声审故也”。《大雅·灵台》郑笺:“凡声,使瞽矇为之。”瞽矇的乐官身份在古代是显而易见的,原始瞽矇甚至有“神瞽”(《国语·周语下》)之称,可见他们是一种乐巫,有通天感神的超人气质,《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》中记载:“帝尧玄……瞽叟乃拌五弦之瑟,作以为十五弦之瑟,命之曰《大章》,以祭上帝。”瞽矇所创造的“上古乐曲”都是带有图腾性质的原始歌舞。当奴隶制建立后,瞽矇并不像古希腊盲诗人荷马那样流落民间以吟唱谋生变成行吟诗人,而是被新的统治者收容吸纳,充实宫廷,成为中国庞大“礼乐”的执行者。礼乐制度在周朝已十分完备,周代瞽矇乐人的地位是较高的,孔子见瞽者必作起立,“过之必趋”(《论语·子罕》)。周宫廷瞽乐人艺术活动得到了长足的发展,瞽矇人数达数百人

之多。《周礼·春官·宗伯上》载：“太师下大夫二人，小师上士四人；瞽矇上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百又六十人。”此时瞽矇的艺术活动除奏乐作歌外，有了更多的内容。《周礼·春官·宗伯下》云：

瞽矇掌播鼗、祝、敔、埙、箫管、弦歌、讽诵诗，世奠系、鼓琴瑟。郑注云：“讽诵诗，主诵诗以刺君过也……以戒劝人君也。”

《国语·周语》记载得更为详细：

故天子听政，公卿至于列士献诗，瞽献典，史献书，师箴，瞽赋，矇诵，百工谏，庶人传语。近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉，是以行事不悖。

瞽矇的艺术活动有奏乐、歌唱、诵诗、献典、献书、献箴、献赋，各自发挥出他们的一技之长，寓教于乐。或以历史教训，或以民间谣谚，或以寓言典故讽谏劝诫君王，雄辩的语言与感人的音乐构成了瞽矇讽谏的特点。这些箴、赋、典、诗、歌曲的内容和形式自是缘于民间，但此时却变成他们的技艺表演，这也可以说是我国说唱艺术的滥觞。

瞽矇说唱除在宫廷进行外，还在王公贵族的宅院中活动，汉刘向《烈女传》记载古人胎教：

古者妇人妊子，寝不侧，坐不边，立不跂，不食邪味，割不正不食，席不正不坐，目不视于邪色，耳不听于淫声，夜则令瞽诵诗道正事。如此则生子形容端正，才德必过人矣。

后世学者对“瞽诵诗道正事”评价颇高，普遍认为“诵诗”即讲诵诗篇，带有经艺术加工的吟诵曲调，已具有说唱艺术的因素。“道正事”，有人认为是讲故事或是指导正事，尽管解释不同，从形式看已很接近曲艺艺术。

（二）说唱诗体的创立

春秋战国之交，发生了“礼坏乐崩，乐人皆去”（《论语集解》）的局面。《论语·微子》云：“太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海。”这里记

载的虽是鲁国之事,但也足以反映当时宫廷乐人散落四方和流亡民间的情景,瞽乐人的奴隶地位愈加明显,他们在诸侯征战中经常被当作和平礼品赠送他国,如公元前五六二年,晋悼公兴兵伐郑,郑国抵挡不住,就献上师愷、师触、师蠲三位乐人和女乐及物品。巨大的社会动荡促进了周瞽乐人的衰败,但同时为他们挣脱宗法礼乐的枷锁和汲取民间文艺的营养提供了契机。由于瞽矇的自身技艺及生理缺陷,他们的诗歌创作难以向书面诗歌发展,而主要朝着便于记忆和表演的“说唱”方式演进,这时出现的两篇说唱体著作《逸周书》中的《太子晋解篇》和《周祝》,成书于春秋末期或战国初期。

《太子晋解篇》记述晋国太师旷(他是当时著名瞽矇乐官)见周太子晋的故事。全篇行文散韵相间,师旷与太子晋的问答保留着韵文的形式,使读者可以想象最早的说唱在宫廷中流行的情况。

除“诵说”外,还穿插了带曲名的唱,如师旷对太子歌《无射》:“国诚宁矣,远人来观。修义经矣,好乐无荒。”太子晋歌《峤》:“何自南极,至于北极。绝境越国,弗愁道远。”

这种说唱相间的艺术形式,既不同于《诗经》又不同于《楚辞》的特殊诗体,其源盖自民间,后被盲乐师采用加工改造成为一种新型乐歌而流行于宫廷。

《周祝》全篇用韵,是教训说理意味极浓的说唱诗体。其中七言句式已被广泛采用,并出现变体三三七字句式的组合。如“角之美,杀其牛,荣华之言后有茅。天为盖,地为軫,善用道者终无尽。地为軫,天为盖,善用道者终无害。”其回环往复的节奏与韵律确很强烈。

古文献中,保存最完整的类似说唱体的作品便是荀子的《成相篇》。《成相篇》继承了瞽矇讽谏的传统,并运用当时民间说唱体以进行政治哲理的说教。

何谓“成相”,解说不一。一说是古代舂米时的歌谣,成相即“舂相”。《礼记·曲礼》:“邻有丧,舂不相。”郑注:“相,谓送杵声。”这里的

“相”类似于今天的劳动号子。一说是古瞽的演唱,认为“相”原是“杵”一类的劳动傢伙,后演变成为击节协拍的小皮鼓,即瞽矇说唱所用的击节乐器。王先谦《荀子集解·考证》中引清人卢文弨注《成相辞》:

相,乃乐器,所谓“舂牍”。又古者瞽必有相。审此篇音节,即后世弹词之祖。篇首即称“如瞽无相何依依”,义已明矣。……大约托于瞽矇讽诵之辞,亦古诗之流也。《逸周书·周祝解》亦此体。

又清·懿行注云:荀卿“发愤著书,其指归意趣,尽在《成相》一篇,而托之瞽矇之词,以避患也”。可知《成相》之辞即是一种“瞽词”。

综上所述,“成相”是与瞽矇说唱有关的一种特定曲辞名称,由民间的“舂歌”——瞽矇之词演变而为荀子的《成相篇》,标志着说唱诗体由民间至瞽矇、文人的演变过程。

先秦时期以《成相篇》为代表的“成相体”与《楚辞》之类的离骚体诗并行不悖,在北方尤为繁盛。1975年在湖北云梦睡虎地秦墓出土的竹简《为吏之道》八章便是明证。它们是较典型的“成相体”,如“凡吏人,表以身,民将望表以戾真。表若不正,民心将移乃难亲”等八段,恰与荀子《成相篇》句式相吻。至东汉班固《汉书·艺文志·诗赋略》也列有“成相杂辞”十一篇,仍可证明这种诗体的存在,惜不存。虽然自汉代以后这种诗体未能在诗坛得以再现,但由于与瞽矇讽谏说唱传统一脉相承,确为后世说唱文学的最早渊藪。先秦瞽矇乐人或是说唱文体的开创者。

(三) 瞽史——讲史的先声

在我国奴隶社会后期的商周时代,已有了专门的史官,由于当时书写的困难与文字的简略,这种记述需要有记忆和描述才能的瞽矇进行补充,可以想见其中也会有一定程度的加工和艺术创造。古人把这种方法记录的历史称为“瞽史”或“瞽传”,以与后兴的正史相区别。

如明人高儒曾把讲史话本称为“警史”、“警传”：“《宣和遗事》二卷载徽、钦二帝北狩二百七十余事。虽宋人所记，辞近警史，颇伤不文。”（高儒：《百川书志》卷五）又“《三国志通俗演义》据正史……非史氏苍古之文，去警传诙谐之气，陈叙百年，该括万事”（高儒：《百川书志》卷六）。“警史”或“警传”的师祖是战国时的左丘明，《左传》、《国语》是根据他口传的讲史资料汇编而成的。虽然对作者有多种说法，但从这两部史书完整的故事性和精采的人物对话及表现人物性格的白描技巧上看，与警史口头的、生动的语言表达能力确有关系，可以看成是警瞽讲述故事的记录。当时已出现“说书”一词，即是针对警史而言的，出自《墨子·耕柱篇》：“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”这里的“说书”不是后来意义上的“讲史”，主要是指引经据典讲述事理之意，引申为警史为书、献箴、诵箴的艺术活动。警史这种文史结合的特色，司马迁在编写《史记》时得以继承，成为我国史传文学的鼻祖，而又为后来多种说唱艺术、特别是说书中的讲史一类奠定了基础。

二、俳优表演

（一）侏儒俳优的产生及发展

俳优是古代宫廷中出现最早的从事娱乐的专门人员，或称优、倡、倡优、俳倡，其最早由侏儒充任，所以习惯也称“侏儒俳优”。

俳优与警瞽一样，是原始社会末期社会分工的结果。《淮南子·缪称》篇云：“侏儒瞽师，人之困慰者也，人主以备乐。”《韩非子·难三》也说：“俳优侏儒，因人主之所与燕也。”同样为宫廷所豢养的警瞽和侏儒，因生理条件的差别和表演形式的不同，地位和性质也因之迥异。如果说从属于礼乐的警瞽说唱主要在于文体的创造而表演性质较微弱，那么，处于“散乐百戏”状态中的俳优则以其非凡的表演才能而为世人瞩目，开曲艺表演之先河。

最早的俳优表演远在夏桀时已出现,《路史·后记》十三注引《史记》说,夏桀“大进倡优烂漫之乐,设奇伟之戏、靡靡之音”。这时的俳优表演集乐舞、滑稽、杂技等技艺于一体。周代时,一些具备独特的滑稽调笑的语言技能的侏儒俳优,成为国君的近臣,深受宠爱。《国语·郑语》载:周幽王时,“侏儒、戚施,实御在侧”。三国时的韦昭注:“侏儒戚施,皆优笑之人。”《礼记·乐记》云:“及优侏儒,犹杂子女。”

春秋战国时期,礼崩乐坏,郑卫之音及滑稽表演甚盛。这时俳优与女乐共同成为表演艺术的主流,王公贵族耽于享乐而荒芜朝政。“酒浆流湎,以夜续朝,女乐俳优,纵横大笑,外不修诸侯之礼,内不秉国家之治”(刘向:《新序·杂事第三》)遭到钟无盐的猛烈抨击,齐景公“左为倡,右为优”,甚至在齐鲁“夹谷之会”的正式接待场合,安排俳优侏儒表演调笑戏谑节目,孔子以“匹夫而灾惑诸侯”之罪,请来有司尽加斩之,可怜那几个宫廷艺人成为政治斗争的牺牲品而“手足异处”。(《史记·孔子世家》)

这些服务于王室贵族的倡优女乐大多来自民间,《史记·货殖列传》记载:“中山地薄人众,犹有沙丘纣淫地余民,民俗僇急,仰机利而食。丈夫相聚游戏,悲歌慷慨……为倡优……郑、卫俗与赵相类。”可知赵、郑、卫等国“地薄人众”,许多人为谋取衣食,便离井别乡,男为倡优,女为伎乐,投奔王室豪族富家之门,以歌舞调笑的技能谋生。

秦时把各诸侯国的女乐倡优万余人集中在咸阳的一百多处宫室中,设立了管理的专门机构——乐府。秦二世时,“在甘泉宫,方作角抵俳优之观”(《史记·李斯传》),俳优与角抵结合在一起表演当是夏桀时“烂漫之乐”“奇伟之戏”的延伸。

有汉一代,百戏繁兴,俳优在宫廷中得到重视和发展。汉武帝专门设置的倡优名目有:常从倡,常从象人倡,诏随常从倡;秦倡员,秦倡象人员,诏随秦倡等(《汉书·礼乐志》),此种倡人,有的善歌,有的善舞,有的善于诙谐调笑,也有兼具几方面才能的,他们经常伴随君

王左右,以歌舞调谑为能事。汉代武帝、宣帝经常在西京平乐观举行百戏演出,李尤因此作《平乐观赋》,描绘演出时的盛况,其中有“侏儒巨人,戏谑为偶”一技,这显然是滑稽逗笑的艺术表演,与后世的相声、独脚戏相类似。值得注意的是,平乐观的百戏演出已是面向平民的广场艺术,规模很大,吸引京师“三百里内皆来观”(《前汉书·武帝纪》),可见此时俳优表演不仅限于宫廷。

汉代民间俳优活动也很普及,据桓宽《盐铁论·散不足篇》载,那个历代倡优辈出的赵国中山地方甚至在办丧事时,也有“歌舞俳优,连笑伎戏”。有“滑稽之雄”称号的汉代弄臣东方朔“诙谐逢占射覆,其事浮浅,行于众庶,童儿牧竖,莫不眩耀”(《汉书·东方朔传赞》)。东方朔的俳优言行在民间有极大的声望,他的俳优笑话当取之于民间,又在民间广泛流传,可见宫廷俳优与民间有着密切的关系。

(二) 俳优的形式流变及影响

这里使用“俳优”一词,是指俳优技艺,从先秦两汉至六朝,俳优既指俳优侏儒艺人,也借指他们所演出的技艺,因为俳优不像瞽矇那样与政治色彩极浓的“雅乐”或“礼乐”有干系,而它一诞生就是“散乐百戏”中的一员,它的形式和内容都有着强烈的娱乐性质。至于“优人讽谏”也是以说笑话、讲小故事的方式进行的,仍以娱乐为主。后来发展为广场俳优和宴会俳优及乡间俳优,从面向观众进行交流的角度,俳优已经是一种曲艺演出了。

俳优的最初形式是歌、舞、技、扮、说不分的,戏剧、歌舞、曲艺、杂技等因素掺杂其间,各有交叉。多才多艺的古俳优,或具备娴熟机敏的语言技巧或兼有滑稽逗笑的艺术天赋,或擅于以假乱真,摹态状情^①,或能歌善舞暗送妙计^②。尽管他们身通百技,却都以滑稽善辩

① 如“优孟衣冠”,见任半塘:《优语集·持廉至死》。

② 如“优施假歌舞说里克”,见任半塘:《优语集·言无邮》。

调笑为目的。

史籍上对俳优的记载也往往强调这一点,司马迁在《史记》专设“滑稽列传”来宣传他们。如“优孟,故楚之乐人也。长八尺,多辩,常以谈笑讽谏”。“优旃者,秦倡侏儒也,善为言笑。”在《枚皋传》中称皋“谐笑类俳倡”。至于汉代弄臣东方朔更以博闻善辩著称,《汉书·东方朔传赞》说:“朔口谐倡辩,不能持论,善为庸人诵说,故今后世多传闻者……其滑稽之雄乎?”除上述优孟、优旃、枚皋、东方朔外,晋优施、齐淳于髡、汉郭舍人、北齐石动桶、唐黄繡绰都是历史上有名的滑稽表演家。

秦汉时期的俳优已开始分化成两类:一类扮作角色,相对调笑,内容以滑稽笑谑为主,至隋唐的演变为假妇戏,排阙戏和参军戏,这类俳优成为戏曲一源。另一类是说唱间作乐舞,内容也是滑稽调谑的,汉学士蔡邕斥谓当时诸生:“连偶俗语,有类俳优。”可见俳优说唱也有韵文形式。这种俳优词章可能是有底本的,可从梁时俳人演唱《俳歌》得到印证:“见俳不语,言俳涩听,俳作一起,四座敬上。马无悬蹄,朱无上齿,骆驼无角,奋迅两耳,半折荐博,四角恭跽。”(《乐府诗集》卷五八)这些散说和连韵的、诵说、优语、俳语成为秦汉以后俳优说唱的主要方式,后世的说书特别是相声艺术都从古俳优中继承了“婉而多讽”的艺术传统。

现在我们可以推论和解释四川东汉墓出土的十多件“击鼓俑”的具体定名问题,这些击鼓俑的突出特征是体态畸形、形象滑稽、徒手击鼓作张口说唱态,所以开始定名为“说唱俑”,肯定了俑者的表演是属于曲艺范畴的说唱艺术。但具体是一种什么说唱技艺,有人认为是“说书俑”,因为击鼓说书确是古代早期说书的特色,然而《汉书·霍光传》称:“击鼓歌吹作俳倡。”可见“鼓”也是俳优表演的重要道具,而且在汉代俳优表演已普及民间。定名为“俳优俑”或更符合历史事实。但需说明的是为说唱俳优而并非扮戏俳优,俳优

秦汉以后一源二流，一为戏曲，一为曲艺，东汉的“俳优俑”正是属曲艺一流。

俳优对中国文学艺术乃至文化的影响是深远的，不唯形式上的传承，更是精神上的启迪。

任半塘在《优语集·弁言》中高度赞扬俳优：“以优谏匡正昏君，乃聪明正直，舍生取义，轰轰烈烈人。”优人讽谏是俳优表演的灵魂和真髓，由此发展形成的针砭时弊、讽刺幽默的艺术传统为后世曲艺所继承并发扬光大。

综上所述，瞽矇说唱和俳优表演是我国曲艺艺术的两大源头或肇端，具体说来，有如下特点：

(1) 瞽矇和俳优是中国古代社会第一批从事文艺表演的专职人员。最初由残疾人充当，身份地位虽略有不同，却无歧视的成分，反而因他们掌握一定技能而亲近君王，享有优厚的待遇，这为他们进行艺术创造提供了有利条件。

(2) 俳优、瞽矇都为乐人，却与女乐有明显不同，如瞽矇的诗、箴赋、典及说唱体诗的“瞽词”，讲述历史的“瞽史”，俳优的优语、俳语，无不有惊人的文学和语言创造才能，而女乐多为一般的技艺表演。这对于以文学语言为基础和手段的曲艺的形成有重大的影响。

(3) 由于唐以前记录民间曲艺资料的匮乏，我们所看到的都是宫廷中艺人的活动。但这并不说明曲艺是产生在宫廷的艺术，它的真正来源在民间。瞽乐人被馈赠或流失民间的记载、倡优来自市井的记载、东方朔“行于士庶”与民间交往的记载等，都证明了瞽乐人和俳优的创作源泉来自民间，而他们的活动对民间又产生一定的导向性影响。

总之，曲艺作为一种表演艺术，以说说唱唱为基本形式，以叙述

故事为核心,兼及说理、抒情、谐谑的特点,在瞽矇说唱和俳优表演中确已初见端倪。

第二节 曲艺艺术的形成

蕴含在我国古代“百戏散乐”及其它艺术形式中的说唱因素,经过先秦、两汉、魏晋南北朝及隋代的长期孕育和发展,随着城市的兴起及商业的繁荣,加之宗教、文化等外部因素的作用,曲艺作为一种独立的艺术形式日趋成熟,大约在唐代中期正式形成。

一、唐代曲艺形成的标志

(一) 演出场所的专门化和市井化

唐代除在寺庙殿宇中升座开“俗讲”外,寺院内外还设有专门表演技艺(包括说唱技艺如“转变”等)的“戏场”,这些戏场不在宫廷和士大夫宅院内,而在市井闾里中。钱易的《南部新书戊》云:“长安戏场多集中于慈恩,小者在青龙,其次在荐福、永寿。尼讲盛于保唐,名德聚之安国。”(慈恩、青龙、荐福及永寿都是寺院的名字)形成戏场的原因,一是寺院为了招徕香客,聚敛财物,自己首先“设乐招会”,二是市民群众文娱生活的需要,戏场中呈“百戏杂陈”的局面。李绰的《尚书故实》称蜀中“佛寺设大会,百戏在庭”,转变、说话等唐代讲唱技艺大多风行在变场、戏场、道场(高僧名道所主参禅悟道之处称道场)中。“故谓唐代道场所为,有一部分直等于卖艺,供人寻乐而已。”^①据《集异记》载:处州龙兴寺,

^① 任半塘:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,“剧场”条。

“寺前素为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人”。又载：“寺前负贩戏弄，观看数万众。”另据《资治通鉴》载：“大中二年冬，十一月，万寿公主适起居郎郑颢……问公主何在？曰：‘慈恩寺戏场’。帝怒，叹曰：‘……岂有小郎病，不注视，乃观戏乎！’”此外市场内、市井村落及空旷处渐有民间性质演出，对此唐朝廷屡屡诏禁。唐武宗时，京兆府奏：“近日坊市聚会，或动音乐……请皆禁断。”（王溥：《唐会要》卷三四）唐玄宗时下令：“散乐巡村，特宜禁断。”唐代市井间里演出影响之大，由此可见。

说唱技艺与王公贵族发生关系后，宫廷与内院一直作为表演的主要场所，以至唐代，一直潜在市井间里的表演场所蓬勃兴起，并因影响日益扩大而成为主要的表演场所，不独戏场设立普遍，观众动辄逾万，而且王公贵妇也跻身于其间以观表演。表演场所的专门化和市井化是曲艺艺术形成的基础和保证。

（二）民间艺人和营业性演出

随着专业演出场所的日益市井化，以卖艺谋生的民间艺人开始在各种场所进行营业性演出。从“俗讲”中分化出来的“转变”技艺流传在民间，产生了许多民间转变艺人，如唐诗《许公子郑姬歌》中的“郑姬”，《观蛮妓》中的“蛮妓”，《看蜀女转昭君变》中的“蜀女”等都是典型的民间艺人，她们演唱的目的是卖艺，所以在演出后能获得“抛与金钱唱好多”的收益。这甚至与宋以后“打野呵”的“路歧人”没有区别，已经完全形成一种街头卖艺式的曲艺演出。

唐时的“说话”也是民间演出的技艺。段成式《酉阳杂俎续集》四“贬误”条记载：“予太和末因弟生日观杂戏，有市人小说，呼‘扁鹊’作‘褊鹊’字，上声。予令任道升正之。市人言：‘二十年前尝于上都斋会设此，有一秀才甚赏某呼‘扁’字与‘褊’同声，云世人皆误。’”应该注意到“因弟生日观杂戏”，可能是邀演堂会性质的演出，“杂戏”是唐人对“百戏”的俗称，“市人小说”当是对说话艺术的泛称，“市人”即指民

间作艺人,或是职业艺人。“市人”二十年来一直在讲说“扁鹊故事”,而且是在“百戏杂陈”的“斋会”(即佛寺设会)和堂会上表演,这与后世专业艺人已无甚区别。

(三) “俗讲”的魅力及观众群的形成

由六朝“唱导”演化而成的大型说唱技艺——俗讲,是唐代僧人的独创,以宏大的规模和气势,对上至皇室王公下至平民百姓的娱乐生活造成很大影响。说唱艺术第一次有了属于自己的广大民间观众群。据赵璘《因话录》载:俗讲僧文淑“聚众谭说”时:“不逞之徒,转相鼓扇扶树,愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇拜,呼为和尚教坊。”这里的“不逞之徒”、“愚夫冶妇”都是指民间俗众,寺庙俗讲是面对广大俗众的,人数之多达到“填咽寺舍”的地步。唐代诗人纷纷歌咏俗讲吸引市众造成万街空巷的盛况,如姚合的《赠常州院僧》有:“仍闻开讲日,湖上少鱼船。”另《听僧云端讲经》有:“远近持斋来谛听,酒坊鱼市尽无人。”韩愈《华山女》:“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫庭,广张罪福资诱助,听众狎恰排浮萍。”又说华山女道士说经时“骅骝塞路连辘辘,观中人满坐观外,后至无地无由听”。寺庙俗讲的吸引力之强,观众之多,在唐以前是罕见的。

二、唐代曲艺的主要形式——俗讲

(一) 俗讲的由来和体制

“俗讲”起源于佛教徒的讲经活动,它的产生不是偶然的,而是魏晋以来历代僧人苦心经营的结果。佛教本是印度宗教,其经典用梵文写作,也用梵文讲唱。它们要向中国民众布道说法,首先遇到的问题是笔译经典的汉语表达,梁代的慧皎在《高僧传·经师》中说:“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡,良由梵音重复,汉语单奇,若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫,若用汉曲以咏梵文,则韵短而词长。”可

见梵文讲唱方式和汉语节奏音律习惯有偌大的差别。这就决定了在形成俗讲以前,曾有一个较长的酝酿发生的阶段,转读和梵呗成功地完成了汉语唱经的历程。

1. 转读:转读是佛经长行散文的歌唱,传说三国时曹植通瑞响,感神制,删改《瑞应》、《本起》,创造出转读经文之法。转读之法即引吭高歌以诵读经中长行散文,有声韵音调等音乐因素。

2. 梵呗:是佛经中诗偈颂赞四、五、六、七言的颂唱,传说曲调也是始自曹植所作《太子颂》和《映颂》。《高僧传·经师篇总论》中说:“天竺方俗,凡是歌咏法言,皆称梵呗,至于此土诵经则称为转读,歌赞则号为梵音。”梵呗的音乐性极强,经过六朝以来名师高僧的改造创新,梵呗成为歌吟偈颂的规范。

3. 唱导:转读和梵呗成功地对佛经进行了口头的表述和通俗音乐式的歌唱,但仅仅是单纯的唱经,对于普及佛教教理和扩大信仰人群是远远不够的。为了招徕听众和信徒,更生动通俗地宣传佛法,感动世俗,在讽诵经义的同时,增加了更多的讲解、引申、譬喻的内容,使讲唱和唱经结合起来,于是产生了俗讲的先声——唱导。

所谓“唱导”就是宣唱法理、开导众心。慧皎在《高僧传·唱导篇》中提出了对唱导师的要求:“夫唱导四贵,其事四焉,谓:声、辩、才、博。非声则无可警众,非辩则无以适时,非才则言无可采,非博则语无依据。”一个好的唱导师不仅要具备博学广识的修养和善辩能言的口才,而且要具备较强的观察机变能力,以适应不同层次听众的要求。“如为出家五众,则须切语无常,苦陈忏悔;若为君王长者,则须兼引俗典,绮综成辞;若为悠悠凡庶,则须指物造形,直谈闻见;若为山民野处,则须近局言辞,陈斥罪目。”至于唱导的内容,《高僧传》则描述为“谈无常则令心形战栗,话地狱则使人怖泪交零,徵昔因则如见以往,覆当果则已示来报,谈怡乐则情抱畅悦,叙哀感则洒泣含酸”。唱导的底本叫“唱导文”,也是韵散结合的说唱体,因此可以说“唱导

文”即唐代“俗讲经文”的滥觞。

总结六朝唱导与唐代俗讲之异同,列表如下:

制度 名目	流行 时间	地点	说唱 时间	说唱 人	听众	底本	形式	制度 源起	目的
唱导	六朝 至隋	寺院 宫殿	夜晚 (通宵)	导师	僧、民、 君、臣。	唱导文 (失传)	歌唱事 缘,说 唱兼施。	斋会 法集	导俗 教化
俗讲	唐至宋 初中晚 唐尤盛	寺院 宫殿	白天 (凌晨 至黄昏)	法师、 都讲、 道士。	以俗人 为主 (民、 君)。	现存讲 经文、 变文等 诸文体。	俗讲经 义,歌 唱事缘, 说唱兼 施。	奉帝 敕开 讲。	导俗 教化。 娱乐。 邀布 施。

4. 俗讲

至隋代唱经与唱导日渐合流,出现“讲说”一流,以讲为主,以唱为辅,并以此为发展趋势。唐道宣《续高僧传·释慧哲传》记载隋代僧人宝琼、慧哲及响都善“讲说”：“时彭城寺宝琼者,善讲说有风采……哲初参听其讲,大开令业,聚徒讲说,屡发新声……响有奇才……频扬讲说。”

这里的“讲说”很可能就是后来的“俗讲”。文献上记载“俗讲”最早出现在唐初贞观年间,《续高僧传·京师日岩道场释慧常传》：“年六十许,常讲观音,导引士俗。”既是导引士俗的“讲”,就是俗讲无疑。同书另一记载更为明确：“贞观三年,窦刺史闻其聪敏,追充州学,因尔日听俗讲,夕思佛义。”

俗讲盛行在中唐,尤其是文宗时代,太和元年(827年)由皇帝敕寺院定期开俗讲,一般在正月、五月、九月三个长斋月举行。日本僧人圆仁在《入唐求法巡礼行记》中详细记录了长安寺院开俗讲的情形:

会昌元年(841年),及敕于左右街七寺开俗讲,左街四处,此资

圣寺,云花寺赐紫大德海岸法师讲华严经,保寿寺令左街僧录三教讲论赐紫大德体虚法师讲法华经,菩提寺令昭福寺内供奉三教讲论大德齐高法师涅槃经,景公寺令光影法师讲。右街三处,会昌寺内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文淑法师讲法华经,域中俗讲,此法师为第一,惠日寺崇福寺讲法师未得其名。又敕开道教,左街令敕新从剑南道君太清宫内供奉矩令费于玄真观讲《南华》等经,右街一处未得其名,并皆奉敕讲。从太和九年(835年)以来废讲,今新开,正月十五日起首至二月十五日罢。

这段记载提供了几条“信息”:一是长安寺院奉敕开讲;二是左右街集中开俗讲,每次开讲历时一月;三是道教亦开俗讲;四是朝廷曾废俗讲;五是俗讲僧可入宫廷供奉讲论;六是文淑俗讲第一。

俗讲是六朝以来讲经、唱导制度的延续和发展,参加人员有法师和都讲,都讲为唱经者,担任唱经题和唱经文(包括转读和梵呗),法师为讲经、说缘喻之人,为最主要的讲唱人。轨制和仪式也与六朝讲经相近,宋代的元照《四分律行事抄资持记》卷三《释道俗篇》把俗讲仪范归纳为“十法”,大致为:初礼三室,二升高座,三打磬静众,四赞呗,五正说,六观机进止,七说竟回向,八复作赞呗,九下座礼辞,加上最初的鸣钟集众,为十法。这些对后世的说唱演出方式是有影响的。

敦煌文献所提供的《温室经》和《维摩经》的俗讲仪式,大体与“十法”相同,全部过程可分三个小节,即讲经前的升座、唱梵、焚香、阙文,称菩萨名,说押座;讲经部分的唱经题、开赞、科三分经文,说经本文;最后发愿、取散、解座、布施。值得一提的是押座和取散。所谓押座之“押”字与压字同义,为镇压四座,使之能静聆之意,押座所用底本称之为押座文,宋人平话中的“入话”和引子似从此衍化而来。取散,又名解座,是俗讲中的结束语,有人称它为解座文。后世说书人散场收束时的诗词致语之类,也不无受“解座文”的影响。

为了悦俗邀布施,当时的俗讲僧在演唱技艺上刻意求工,达到相

当高的水平。文淑是当时最有名的俗讲大师，在俗讲中充分发挥他的音乐才能，具有极强的艺术感染力。《乐府杂录·文淑子》：“长庆中俗讲僧文淑善吟经，其声宛畅，感动里人，乐工黄米饭依其念四声观世音菩萨（作者注：俗讲押座文常用此声，见《敦煌变文集·功德意供养塔天生缘押座文》），乃撰此曲。”《太平广记》卷二百四引《卢氏杂谈》：“文宗善吹小管，时法师文淑为入内大德，一日得罪，流之。弟子入内收拾院中籍入家具辈，犹作法师讲声，上采其声为‘文淑子’。”“文淑子”曲调流传至宋代，成为诸宫调的一个曲牌，实际上是民间熟悉热爱的文淑大师的俗讲。“效其声调，以为歌曲”（《因话录》），而不是某个帝王的创制。同时，以“文淑子”作曲名，也表现了唐朝市井百姓对这位俗讲大师的纪念。

（二）俗讲文体

二十世纪初期，考古学家在敦煌莫高窟藏经洞中发现了大量唐代通俗讲唱资料，可以看作唐代俗讲的底本，其种类繁多，名目有俗讲经文、变、变文、缘起、话本、词、词文、传记、书、赋等。

1. 变文、变相和转变

变文是俗讲的说唱底本，是唐说唱中使用最多、影响最大的新文体，多用来讲唱佛教故事、民间传说及历史故事。如《破魔变文》、《降魔变文》、《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《王昭君变文》等，均是韵散相间的说唱文体。

变文是寺院俗讲经文的变化和发展，它的名称、起源与寺院的佛教绘画有很大关系。当时运用绘画艺术特别是壁画艺术来表现和宣传佛经、装饰寺院经殿，曾风靡一时，被称为“变”或“变相”（“变”可能由印度梵语 *citra* 转译，本意是绘画）。据段成式的《酉阳杂俎》和张彦远的《历代名画记》记载，唐代“变”画有《弥勒变》、《金刚变》、《药师变》、《楞伽变》、《维摩变》、《净土变》、《西方变》、《地狱变》、《九相变》、《十轮变》、《除灾患变》、《报业差别变》等。唐画圣吴道子最擅长为佛

教寺院画“变”，《酉阳杂俎》说：长安平康坊菩萨寺有许多变图，多出自吴道子之手，“佛殿内槽东壁维摩变，舍利弗角而转睐，元和末，俗讲僧文淑装之，笔迹尽矣”。俗讲大师文淑在佛殿的东侧，特意装置了维摩变图，可能是他讲唱《维摩诘经》的需要。讲经座一般坐北朝南，法师讲唱时正好可以指点旁面的绘画，使讲唱产生立体化效果。

所谓“变文”就是俗讲中配合图画，讲唱故事的文体。这种图画不仅有大型的壁画，而且有小型的纸卷或画像。唐人称佛像一幅为一“铺”（后世称幡），变文中常常出现“立铺”字样。《王昭君变文》中有：“上卷立铺毕，此入下卷。”《王陵变文》有“从此一铺，便是变初”。所以“此时讲说反似说明图像，故曰‘立铺毕’，而不曰‘讲毕’也”^①。又有《大目乾连冥间救母变文并图一卷》，题目即是变文附图的明证。又《降魔变文》（伯字 45247）就是一面图画，一面变文，分别描绘劳度差和舍利弗的每一个斗法场面，而每一幅图画配有相应的一段变文唱词。这样，在变文讲唱中，变文和“变相”互相融合，相辅相成，众人眼看变相，耳听变文，自得相映成趣之乐，后世全像平话或出像小说即源于此。

指点图画讲唱变文的技艺叫做“转变”，“转变”是从俗讲中分化出的独立说唱艺术，它演唱的场合非常广泛，可以在寺院讲坛上演唱，也可以在市井间里献艺（长安的“变场”是专门演出转变的场所，故因此而得名），还可以入宫廷供奉，也流行于士大夫宅院。

值得注意的是街头女艺人的“转变”已有高超的艺术技巧，她们姣好的技艺，符合民间情趣的演唱，博得唐人的高度赞许。唐诗人吉师老有《看蜀女转昭君变》一诗：“妖姬未着石榴裙，自道家连锦水滨，檀口解说千载事，清词堪叹九秋文。翠眉垂处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君转意向文君。”李贺的《许公子郑姬歌》中

^① 傅芸子：《俗讲新考》，《敦煌变文论文集》，上海古籍出版社 1982 年版。

云：“长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云。”从这些诗中看出民间“转变”技艺是用“画卷”和“蜀纸”配合说唱的。“檀口解说”是指她们的说，“转角含商”是指她们的唱。王昭君故事、卓文君和司马相如的爱情故事都是她们乐于演唱的内容。

如果我们把民间的“转变”称为“俗变”，把寺院里的“转变”称为“僧变”，那么“俗变”的出现对“僧变”产生着推动作用，促使寺院讲唱更紧密地向民间的思想、情趣和需求靠拢，更多地向民间文艺汲取营养，使得原本是佛教的宗教的宣传，俗化成为人的尘世的故事说唱。因此我们能够解释，“俗化”正是唐代寺院俗讲底本产生大量“非佛”作品的原因。

2. 讲经文及其他文体

从唐代俗讲的源流、目的和规范来看，最早形成的俗讲文本是讲经文。《敦煌变文集》中收录的讲经文有：《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》、《金刚般若波罗蜜经讲经文》、《佛说阿弥陀经讲经文》、《妙法莲花经讲经文》、《维摩诘讲经文》、《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》、《无常经讲经文》、《父母恩重讲经文》等。讲经文的格式是唱文、释经，再唱经文，再释经……与正式讲经不同的是释经部分较庞大，占主要篇幅，而且在讲解章句字义、随文敷衍的基础上，选择和增加故事性、趣味性或现实性强的内容。扩大铺排，反覆吟唱，旁征博引，词采丰饶，尽比喻夸张之能事，开寺院讲唱文学的先河。

俗讲说唱总的发展趋势是由导俗、化俗走向悦俗、媚俗，不仅内容取材于俗人俗事，把现实和社会作为讲唱的核心，而且继承了民间通俗艺术的优秀传统。汉魏以来民间通俗艺术的主要形式都在俗讲说唱中得到了表现和发展，同时在文体形式上又呈现出灵活多样的变化。

形成多种文体的途径有二：

一是将韵散文体结合的形式分解开来，产生了以纯散文叙写的

话本,如《庐山远公话》、《韩擒虎话本》、《叶净能诗》、《唐太宗入冥记》、《刘家太子传》。另外标明“变文”的《舜子变》、《秋胡变》等也应看作较早的纯散文体的话本。以纯韵文叙写的唱本有《季布诗咏》、《季布骂阵词文》、《苏武李陵执别词》等。

二是由汉魏杂赋演化而成的,如《晏子赋》、《燕子赋》、《孔子项托相问书》、《茶酒论》、《下女夫词》等杂赋文体,甚至还有像《百鸟名》、《鬻书》一类的游戏笔墨。

可以看出,俗讲文体的产生演化经过了“拿来”和“转化”的两个过程。“拿来”是引进借鉴印度佛经文体,转化成韵散相间的新型说唱文体;“转化”是吸收继承史传散文、叙事民歌和杂赋的传统,并对这个传统重新确认、发掘、组合,转化为新的文体。应该说,唐代说唱还是刚刚形成的幼稚的曲艺雏形,所以俗讲新文体的名称相当杂乱,并不意味唐代说唱曲种的多样,实际上这些名目繁多的文体通常被包括在“转变”和“说话”两大技艺中:讲经文、变文、因缘、缘起、词文属转变。话本、话、传、赋、书、论等属于说话。

(三) 影响和意义

以寺院俗讲为代表的唐代说唱,开辟了中国文化艺术的新天地,掀开了中国曲艺史的扉页,标志着我国曲艺艺术的正式形成。

唐说唱的产生,是外来文化和中国传统艺术相结合的结果。唐说唱成为连接唐代以前和唐代以后曲艺艺术及其他新生文艺的桥梁。“影响最大的艺术创造手段所产生出来的是最持久的艺术传统。”^①唐说唱在文体、叙事技巧、题材、主题等方面对后世曲艺产生很大影响。

从说唱文体的角度看,唐说唱文学是后世多种说唱文学和小说、戏曲的先驱,在前世已具有的瞽瞍说唱诗体、乐府叙事诗、史传散文、

^① [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第10页。

杂赋及俳优小说的基础上创造出了新的文学样式,并在唐末基本定型,这是唐说唱的最大功绩。

在唐说唱的散韵结合的文体中,韵文多为七言诗赞,所以唐说唱又是诗赞系曲艺的开端。它的嫡传,有宋代的诗话、陶真、涯词,有明清的词话、宝卷、弹词;清代的子弟书、鼓词、大鼓书,乃至今天曲艺中的许多曲种都沿袭着唱诗和说白的体制。

唐说唱中,无论是采用纯散文叙事体裁的话本,还是散韵结合的变文,都成功地运用了民间说话的叙事技巧,表现出汉民族叙事艺术特有的情节、结构、叙事观点和艺术表现手法,无论对宋元的小说、讲史、诸宫调,还是明清诸多曲艺,乃至明清白话短篇小说和长篇章回小说,都有很大影响。

从题材的角度看,唐说唱中的诸多历史和民间故事、人物传说,是后世曲艺或戏曲、小说题材直接或间接的来源,成为后世艺术作品的母本。唐说唱从宗教性的艺术走向非宗教化的世俗的民间文艺,正是以题材选择为变化契机。以后的宝卷、道情等宗教文艺,无不遵循着这一题材选择的规律,从庙堂走向民间。另一方面,题材的现实性、社会性决定了主题的积极性、民众性。唐说唱通过丰富多彩的社会生活画面,表达了民众喜怒哀乐的思想感情,倾诉他们对社会不平等现象的不满,对强权、残暴、黑暗势力的痛恨,抒发他们改造社会的美好理想和愿望。这一进步倾向成为唐以后说唱文学、小说、戏曲的主题命脉。

从美学的角度看,唐说唱化精奥为通俗,寓故事于歌喉,化雅文为口语,扩大了审美领域和审美对象,为宋代以后市民曲艺的兴旺创造了必要的条件。

第三节 曲艺艺术的发展和流变

一、宋代曲艺的兴盛

(一) 宋代曲艺兴盛的原因

唐代初具雏形的曲艺艺术,至宋代发展为门类众多的艺术形式,渐与寺院脱离干系,完全成为市井消遣娱乐的世俗文艺,其兴盛发展的原因主要与市民社群的形成有关。

宋以前,“市民”的内涵较为单一,一般指纯粹的城市工商业者。唐宋之际,随着门阀制度逐渐退出政治舞台,地主阶级政治职能与经济职能的分离,大批没落的城市贵族与学人士子被无情地抛入市民阶层,并且逐渐在感情上与市民阶层趋于一致,形成了比“市民”内涵更为扩大的“市民社群”。宋代至明清社会中所谓“市民”,实际上就是泛指这种“市民社群”。

市民社群是我国古代结构最为复杂的社会集团,据宋代史籍载:北宋都城汴京的居住人口主要是:皇室贵族、官僚地主、禁军将校、亡国君臣、宫女宦官、富商大贾、学校生员、举人贡士、避役富户、僧尼道冠、手工工匠、小商小贩、民间艺人、妓女流民、船工力夫、城市闲人等。这里除皇室贵族、官僚、军官、宫女、宦官外,多是市民社群的成员。

尽管市民社群内部层次差异很大,但作为一个文化族群却有许多共同之处,如生存方式基本一致、文化心态不相上下、社会地位大致相同。要求经济、政治和文化上的平等是市民社群突出的文化心态。

在市民社群自我意识日趋觉醒的情况下,市民社群对文化艺术

的渴求以及对节日游乐的兴趣达到了前所未有的程度。孟元老《东京梦华录》序称：“太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞；斑白之老，不识干戈。时节相次，各有观赏。……新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。”这里所说的“新声巧笑”、“按管调弦”等技艺，即当时曲艺、杂技游乐性节目。

宋代的游艺活动比起前朝来有着更为明显的特点，其一是民间娱乐色彩更加浓重。唐代已渐式微的宫廷雅乐更加消沉，民间散乐已占主导地位。因宋代已禁断寺院俗讲，各种民间技艺均在市井间自由作艺。宋代以前许多具有“除鬼驱邪、禳灾避瘟”性质的活动或习俗都增加了更多的娱乐内容，尤其是节日风俗越来越与文娱游赏密切结合。其二是社会时尚渐次趋同。前代社会属于上流阶层的时尚，如游春、赏花等，至宋开始成为市民社群的普遍习俗。而皇室至各级官吏也在“与民同乐”的魔招下，光顾各种民俗活动场合观赏领略民间技艺、工艺、食品等。其三是游赏活动范围不断扩大。起源于唐代的上元灯节是宋代最盛大的节日，庆赏活动遍及全国大小城镇。“上元游观之盛，冠于前代矣。”（朱弁：《曲洧旧闻》卷七）衡州元宵，“州之士女，倾城来观。……凡公府供张所在，听其往来，一无所禁，盖习俗然也。……及献酬，州民为百戏之舞，击鼓吹笛，斓斑而前，或蒙俱焉，极其俚野以为乐。游者益自外至，不可复次序。”（《文山先生全集》卷九）达官贵人与平民百姓倾城而动，这正是一个需要并且产生艺术的时代。

两宋曲艺正是在这种热闹繁盛的民俗氛围中多姿多彩地兴盛起来的。

（二）两宋曲艺综述

1. 演出场所

北宋时始建专门的游艺场所——“瓦舍”，也称“瓦”、“瓦子”。“瓦舍”中除去一些杂卖饮食外，主要是一个集合多种民间技艺、由职业

艺人长年卖艺的固定演出场所。每个瓦舍里设有勾栏、各种技艺分别在各自的勾栏里演出。据《东京梦华录》记述,崇宁、大观年间,东京汴梁的瓦舍已遍布四城。其中以“东角楼街巷”为最:“街南桑家瓦子,近北则中瓦、次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子、莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大,可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈,后来可有人于此作场。”南宋时,杭州在城内外都有瓦舍,据南宋《西湖老人繁胜录》载:淳祐年间(1241—1252年),除去城里的瓦舍外,城外还有二十座瓦子,此外还有作夜场的独勾栏瓦市。

除瓦舍勾栏外,茶肆酒楼、露天空地、私人府第、宫廷、乡村等处也都是曲艺演出的场所。

茶肆酒楼作为演出场所唐代已有,至宋更为普遍。酒楼“又有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人,谓之赶趁。”(《都城纪胜·茶坊》)赶趁是艺人的流动性演出,与瓦舍的固定性演出相辅相成。

周密《武林旧事》称:“或有路歧,不入勾栏,只在耍闹宽阔之处做场者,谓之打野呵。”在露天空地作场宋人谓之路歧人,如后世清代之撂地。《西湖老人繁胜录》中记载“路歧人”也可在教场内、贡院前或庙观前空地作艺。又“如执政府墙下空地,诸色路歧人在此作场,尤为骈阗。又皇城司马道亦然。候潮门外殿司教场,夏月亦有绝伎作场。其他街市如此空隙地段,多有作场之人,如大瓦肉市、炭桥药市、橘园亭书房、城市菜市、城北米市。其余如五间楼福客糖果所聚之类,未易缕举。”(《都城纪胜·市井》)如遇节日游赏,这些路歧团体更是活跃,搭棚设台,沿街赶趁。

南宋杭州还有西湖游船上的演唱,吴自牧《梦粱录》卷十三“湖船”条:“又有小脚船,专载贾客妓女,荒鼓板、烧香婆嫂、扑青器,唱耍令缠曲。”《武林旧事》卷第七记有:太上“回至清妍亭看茶藤、就登御舟,绕堤闲游。亦有小舟数十只,供应杂艺、嘌唱、鼓板、蔬果,与湖中一般。”可以看出游船上所演唱的“唱耍令缠曲”、“嘌唱”等多为唱曲

类曲种。

在农村也有演出活动。陆游诗《小舟游近村舍舟步归诗》第四首：“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。”这是一种称为“陶真”的鼓书形式。

私人府第仍是曲艺演出的传统场所，鼓子词就是其中士大夫宴会时所演唱的说唱技艺。

与教坊蓄伎机构相应，宫廷理所当然地是曲艺的表演场所之一，许多民间艺人也常应诏供奉。《武林旧事》卷八“皇后归谒家庙”条，记述皇后朝祭家庙的礼乐节目单中有“唱赚”一伎，是歌舞、杂剧而外唯一的曲艺表演。

综上所述，宋代曲艺演出场所比前代更加繁杂，更为市井化，形成以瓦舍为中心，固定与流动相结合的演出网络。

2. 艺人

与前代一样，宋代宫廷教坊和贵族邸宅同样蓄有伎艺乐人，但宋代教坊规模比唐代要小，同时也在民间演出，“筵会或社会，皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装束，加以弦索赚曲，祇应而已”（《梦粱录》卷二〇）。可见宋代散乐已没有官民之限。这些艺人也因废除教坊或生活困难等变故沦为民间艺人。

宋代艺人数目空前增长，靖康之变，仅开封一地被金俘至北方的“教坊乐人”、“京瓦艺人”就达万人。宋代艺人的身份非常复杂，很多人从原职业改行从事曲艺，从他们的艺名即可看出，如许贡士、张解元、陈进士、戴书生、周八官人等均为读书人或以此标榜；长啸和尚、陆妙静、陆妙慧、保庵、有缘、童道等从称号推测曾为僧尼道士；王辩为铁衣亲兵；酒李一郎、扇李一郎、故衣毛二、粥张二为小商人。其他市民、村人更是大批卷入“村落百戏之人，拖儿带女，就街坊巷桥呈百戏技艺，求觅铺席宅舍钱酒之资”（《梦粱录》卷二〇）。艺人成为以艺谋生由民众供养以待娱乐的职业演员，其社会经济地位在宋代或比

前代和后代更为独立、清高。宋代曲艺艺人组织了自己的行会组织，称为“社”，如遏云社（唱赚），雄辩社（小说）、同文社（耍词）。还有“小女童清音社”、“小女童像生叫声社”等，是艺人队伍更显强大、独立的一个标志。

3. 说唱技艺种类

宋代曲艺曲种较多，据《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》诸书所载，初步确定为说唱技艺的有三四十种。

由说话、演唱、杂说、滑稽四类组成。名目如下：

说话——讲史、小说、说经（参请、诤经）、说公案、说铁骑儿、诗话。

演唱——缠令、缠达、唱赚、覆赚、小唱、嘌唱、陶真、涯词、道情、鼓子词、诸宫调、唱耍令、弹唱因缘、唱《拨不断》、叫果子、吟叫。

杂说——说诤话、商谜、合生、乔合生、学乡谈、说药。

滑稽——纽元子、杂扮、学像生。

说话艺术从魏晋的“俳优小语”至唐代的市人小说及俗讲话本，发展到宋代已臻成熟，并成为宋代说唱技艺中最有影响的门类。北宋时，说话一技为孟子书、小说、讲史。孟子书类属于说经，讲史中又有说三分、五代史、说韩信等细致家数。

南宋出现“说话四家”，即小说、说铁骑儿、说经、讲史。小说又谓“银字儿”，盖以说唱时演奏银字笙乐器而得名。专讲“烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀、杆棒、发迹、踪参之事”（《梦粱录》）。说铁骑儿，“谓士马金鼓之事”（《都城纪胜》）。说经即演说佛经，直接继承唐代俗讲。说经的话本谓“诗话”，多演义神怪奇术佛法，娱乐性加强，有《大唐三藏取经诗话》。后又发展为说参请和说诤经两种，说参请，谓宾主参禅悟道等事；说诤经是说经的变异，非正式地敷衍佛经故事，盖滑稽说经一类。以上二技艺人多为寺院道观僧尼道士，可见宋代寺庙曲艺比唐

代俗化更甚。讲史,《武林旧事》称“演史”,“谓讲说《通鉴》,汉唐历代史书文传兴废战争之事”,一般较长,只说不唱。讲史艺人的文化层次是诸伎中最高的,从艺名即可看出,如“乔万卷”、“宣教”、“郎中”、“进士”、“官人”、“书生”等。

演唱技艺中缠令和耍令为宋代最普遍的唱伎。当时杂货商所卖的小商品中即有“缠令”和“耍令”的唱本,可见其流行程度。其他多种唱伎都是在这两者的基础上旁逸侧出,扩大其音乐成分而形成的。所谓缠令是有引子和尾声的一个小型套曲。缠达则是几个缠令的循环间用。唱赚“以其兼慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、蕃曲、叫声诸家腔谱也”(《都城纪胜》)。由更为动听和更具规模的套曲组成。覆赚是叙事的唱赚,“今又有覆赚,又且变花前月下之情及铁骑之类”(《都城纪胜》)。嘌唱是一种时调,“谓上鼓面唱令曲小词,驱驾虚声,纵弄宫调,与叫果子、唱耍曲儿为一体”(《都城纪胜》)。鼓子词以同一词调重复演唱多遍,或间以说白,说唱时以鼓为节拍,流行于士大夫宴会,并不见于瓦舍诸伎。诸宫调集以上诸曲之大成,创始人为泽州孔三传,取同一宫调的若干曲牌联成短套,首尾一韵,再把不同宫调的短套联成长篇,杂以说白,叙述故事。诸宫调短套中含有缠令、缠达和赚曲,它是在这几种技艺的基础上发展起来的。以上支曲的联唱,按调填词、依调押韵,句式不等、字数不一,被称为“乐曲系”演唱,以与变文一脉相承的“诗赞系”相对。

“叫声”或“吟叫”一技在宋代尤盛,耐得翁称叫声“自京师起撰,因市井诸色歌吟卖物之声,采合宫调而成也”(《武林旧事》卷七)。“叫果子”系模仿各种叫卖市声,据高承《事物纪原·吟叫》称:“嘉祐末,仁宗上仙,四海遏密。故市井初有叫果子之戏。盖自至和、嘉祐之间叫紫苏丸,泊乐工杜人经‘十叫子’始也。京师凡卖一物,必有声韵,其吟哦俱不同,故市人采其声调,间以词章,以为戏乐也。”市声入曲,正说明当时叫卖曲调的动听,以及曲艺的兼收并蓄的能力。南宋杭州有

“小女童像生叫声社”，这里的“像生”当是一种摹拟性的口技表演，而“叫声”因有曲调和词章，也被认为是曲艺演唱。

道情渊源于唐，以道教故事为题材，宫廷中有“后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。太上云：‘此是张抡所撰鼓子词’”（《武林旧事》卷七）。可见当时道情只是指题材与内容，其形式则与鼓子词相同。弹唱因缘也与道教有关，从艺人多为道士可证。

唱京词、唱《拨不断》仅见于《武林旧事》，或是南宋流行的曲种。其中“唱京词”中有女性艺人，如蒋郎妇、关郎妇。唱《拨不断》却都是男性，张胡子、黄三，其他具体形式尚无资料可考。

陶真和涯词仅见于《西湖老人繁胜录》，在十三军教场等空地，路歧人作场有“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人”句，可见“涯词”与“陶真”有文野雅俗之别。又陆游诗也是歌咏“陶真”技艺在农村作场的情景，说明陶真在宋时并非瓦舍中流行技艺，但至明代此技艺颇有发展，“杭州男女瞽者多学琵琶，唱古今小说，平话，以觅衣食，谓之陶真，大抵说宋时事，盖汴京遗俗也”。这时的“陶真”是一种泛称，从用琵琶伴奏及演唱内容看，今人多认为是明清词话乃至弹词的滥觞。涯词因为文词典雅，不尽普及，很快衰歇。

杂说技艺不重情节，并无音乐，多属语言文字游戏，妙在机敏、诙谐和摹仿。说诨话，北宋时张山人最享盛名，王灼在《碧鸡漫志》卷二中云：“长短句作滑稽无赖语，起于至和、嘉祐之前，犹未盛也。熙、丰、元祐间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。”所谓说诨话，尚无资料可考，或为市井笑话。内中有一种长短句形式的十七字诗，“五五五二”句式，最后二字点题生辉、滑稽诙谐，寓含讽喻，俗称“瘸腿诗”，今为“三句半”。南宋说诨话艺人还有蛮张四郎。

背商谜简称商谜。《梦粱录》中有颇为详尽的解释，“先用鼓儿贺之，然后聚人请诗谜、字谜、戾谜、衣谜，本是隐语。有道谜，来客念思司语讥谜，又名‘打谜’。走智，改物类以困猜者。正猜，来客索猜。下

套,商者以物类相似者讥之,又名‘对智’。贻套,贻智思索。横下,许旁人难猜,以走其智”。可以看出商谜是职业艺人——“商者”依据谜语的种种格式以及设谜的不同手段、与猜者的多种关系所设的谜阵,是观众参与性较强的技艺表演,吴自牧把它归于“小说讲史”类,可能就是看重其由辩谜而生发的巧于舌辩的艺术。《武林旧事》“诸色技艺人”条中列“商谜”者有“蛮明和尚,东吴秀才、捷机和尚、魏智海、王心斋”等,从其标榜聪明机智的艺名上看,商谜技艺需要高明的语言文字技巧,也可看成一种锻炼思维的智力游戏。

“合生”在史籍中总与“商谜”相随,也属“舌辩”一类,可以推断它属于杂说技艺,并非演唱技艺。合生一词源于唐代歌舞,但至宋代则演化为“指物题咏”应命辄成的捷敏填词与“商谜”有同样的观众参与性质。“合生与起令随令相令相似,各占一事。”(《都城纪胜·瓦舍众伎》)更近似于即兴表演的诗文游戏。合生艺人北宋时有“吴八儿”,南宋时有“双秀才”,都是一人表演。“其滑稽含玩讽者,谓之乔合生。”(洪迈:《夷坚志》)“乔”是摹仿的意思,因此“乔合生”比“合生”的滑稽表演成分更多。

“学乡谈”从名目上看似以学说方言乡音取胜,类似于另一种技艺“纽元子”,可以从语言和表演成分的多寡区分,但后者更为驳杂,前者更为单一。说药,系以中药名组结为戏。由铺排药名、草名、花名、果名等等,而生发出语趣及韵致。

滑稽类的纽元子、杂扮,学像生还不是稳定的艺术形式,它们之间时有交叉,都是声相模仿性较强的技艺,与后世的相声有着密切的渊源关系。

杂扮,《都城纪胜》解释说:“又名纽元子,又名技和,乃杂剧之散段。在京师时,村人罕得入城,遂撰此端,多是借装为山东河北村人,以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。”可见“杂扮”是一种驳杂的摹拟和杂耍技艺。同书的“闲人”条说那些无事不通、百业皆精的社

会闲人,最精通的技能就是“纽元子学像生”。纽元子虽源于学村人,但后来便有所发展,“闲人”用此伎在酒席宴会上逗笑表演,或不止是摹拟村人且包括诸多民间“戏法”。

“学像生”,“像生”一词在宋代是栩栩如生之意,如“像生花果”,“像生鱼灯”之称,作为技艺名称当指杂技中的“口技”。“像生叫声”当时多是一种女性专习的技艺。“选像生有颜色者”,用技艺名称指代艺人是宋代的习俗,这里的“像生”是指“像生艺人”,而非妓女的专称。“像生”一词前头冠以“乔”或“学”,所谓“学像生”、“乔像生”,显然是靠维妙维肖的摹拟和夸张来逗乐的。其他带“乔”字的技艺均有具体的模仿对象如乔相扑、乔捉蛇、乔宅眷、乔三教等等,很可能都是化装夸张表演,以动作为主鲜于说唱。但“学像生”是模仿之模仿,全无具体对象,专门追求喜剧性效果,不是角色化的戏剧表演,确是后世“相声”的滥觞。

二、宋代曲艺的影响

宋代曲艺在中国曲艺发展史上具有划时代意义,如果说唐代曲艺只是部分地形成以“俗讲”为代表的曲艺艺术的雏形,是曲艺的幼年或少年,还带有几分混沌与幼稚,那么宋代曲艺则全面地茁壮成长,诸多曲种都日趋成熟,是曲艺的青年,充满了青春蓬勃的朝气和旺盛。曲艺艺术的世俗趋向,它所具有的艺术特点,经过宋代曲艺频繁与多样的艺术实践,得到了证实、补充和完善。

但是宋代曲艺仍处在艺术初兴阶段,它的繁荣还不是集大成式的繁荣。宋代曲艺及其他表演艺术的兴盛,只是新兴的市民社群对文化平等需求的反映与结果,不可避免地存在着随意、偶然和不稳定性,如它的艺术创作还没能引起文坛与学林的瞩目,不少曲种或技艺还处在毫无定向的自生自灭的状态,因此,大量的资料和文本也没有

流传下来,仅存的少量话本均是经后人整理。宋代曲艺文学几乎无本可循,甚至还没有留下如唐代的俗讲话本、金元诸宫调和元明讲史平话那样完整的文献。

尽管如此,宋代曲艺仍从几个主要方面对后世曲艺有着广泛而深远的影响:

1. 进一步确立了曲艺是以市民社群为主体的表演艺术。

宋代曲艺伴随着市民社群的崛起而兴盛,它呈现明显的消遣娱乐的商业性以及个体演出等特点,决定了曲艺最适合在城镇商业繁华区演出。虽然农村中也常有曲艺活动,但作为商业演出往往与集市等经济活动相联系,倘若一旦形成有影响的曲种,尽管它源自山野村舍,但其最终归宿仍在城镇。这种农民曲艺和市民曲艺的相互影响和转化,伴随由自娱而娱人演出性质的变化,伴随着由业余、半专业向专业艺人的转化,也伴随着由农民向市民身份的变化与转化,它决定了中国曲艺的主体和成熟标志是市民曲艺。

宋代曲艺的思想内容和美学趣味也以市民文化为主体。宋代以降,市民社群的市井心态,市井生活的丰富多彩,呼唤着表现新生活的文艺形式。但文人学士由于他们的地位及情趣决定,只能掠取某些通俗的形式作为其思想的载体。而宋代曲艺则以民间、特别是乡村流行的多样而通俗的原生样式作为市井生活得以自由表现的理想形式。内容上,以市井生活为中心,以世俗人物为对象,从唐代超凡超现实的“神”转到现实世俗环境中的“人”,并表现市民社群的政治、宗教、道德、思维种种方面,这在《京本通俗小说》、《清平山堂话本》的宋人旧作中可以明察到。在形式上,宋代曲艺则以“纯粹的消遣和取乐”满足日益扩大的市民社群的悦目和怡神的需要,从音乐曲式宫调不断翻新的各种演唱,从滑稽诙谐的说诨话、纽元子、学像生等,从语言文字游戏式的商谜、合生,从朴刀杆棒、发迹变泰、烟粉灵怪、金戈铁马的传奇故事,以及它的现实性——世俗的题材、客观的态度、细

节的描摹,使人感到宋代曲艺真正做到了思想与艺术、内容和形式的完美、统一。因此,说它成为市井文化的最佳体现方式是当之无愧的。

2. 形成以瓦舍为中心的曲艺范畴的整体意识。

我们今天的曲艺观念是所有说唱艺术的总合,在唐代以前曲艺的存在是零星、支离的个别散体。唐代寺庙中的俗讲和“设会”、“作场”活动,使寺庙成为多种表演艺术的中心,当然也是曲艺表演的中心。敦煌文献证实了唐代俗讲确实把当时流行的几种曲艺形式聚合在一起,但大量世俗题材的曲艺作品与寺庙的功能并不协调,导致了寺庙不能成为后世市民曲艺表演的中心。当宋代曲艺脱离了寺庙而活跃于市井,便以瓦舍作为曲艺艺术的表演中心。瓦舍勾栏成为职业艺人长年作艺的地方,于是诸般技艺相互影响和汇合,形成一个联合体,标志着曲艺整体范畴意识的形成。所以发展到后来,有些具体说唱技艺发生变化,甚至个别曲种消亡,但总体说技艺未中断。如果没有始于宋代的瓦舍技艺的粘合与凝聚,便不能形成人们今日心目中这种整体的曲艺概念。

3. 形成具体的曲种观念和演出格局。

前代的曲种观念包括唐代都是比较朦胧的,直至宋代,曲艺则逐渐走出混沌,曲种观念日益成熟。从《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等书的记载推断,不但开列的曲种非常清晰,而且尚能列出从事某一曲种的主要人员名单,并对许多曲种的特点有简要论述,这自然是具体曲种观念成熟的标志。显然与瓦舍勾栏的建立、诸多曲种在相互竞争中拉开距离各自强化本身的特点有很大的关系,尤其是勾栏——每一单独的演出场所,不仅是风格与艺术倾向的凝聚,而且是具体曲种的标界,这自然对人们区分曲种很有帮助。《西湖老人繁胜录》上说:“瓦市、南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦。惟北瓦大,有勾栏一十三座。常是两座勾栏,专说史书。……小张四郎,一世只在北瓦,占一座勾栏说话。”这就是说除说话技艺需要专门勾栏

外,其他伎艺既可以独占勾栏也可以混合演出。这与后世说书常有单独书场、其他曲种可以混演的演出模式十分相似。

三、金元曲艺的嬗变与传承

金元时代的曲艺发展稍有停滞,曲艺所在的“散乐百戏”母体正经历着一场前所未有的分蘖繁衍过程。如果说宋元以前曲艺的母体——百戏基本上是乐舞说唱不分并以膨胀作为其发展趋势,那么宋元以下则乐舞说唱逐渐离析呈不断浓缩和分化的态势。

金元时期,金院本、元杂剧和南戏首先从“百戏”中勃然而起自立门户,它们在大江南北蓬勃发展,盛况空前。宋代歌舞滑稽的杂剧色、参军色的“杂爨”突然以庞大而完整的戏剧结构和体制崛起。随后,傀儡戏、影戏、歌舞小戏也以成熟的形式脱离了“百戏”,从而与职业表演的曲艺再无更多纠葛。杂技、竞技、说唱的差别本来就非常明显,即使它们曾与曲艺亲密无间共同演出过,界限仍很清楚。但是初兴的艺术总是相错相交的,特别是民间技艺更带有综合性特点。然而至宋金时期这种瓜葛便成为艺术发展的桎梏。元明以后,各种技艺在壮大自己的同时需要同其他技艺在形式上更加泾渭分明。于是,进一步确定形式、规定内涵,与其他新兴艺术形式协调,便是金元以来曲艺面临的重大课题。

戏曲艺术作为表现市井文化的重要园地,为扩充其容量,对传统曲艺进行了大量的吸收和消化。一些已发展成熟的宋代曲种甚至被戏曲“吞噬”了。如诸宫调乃宋代所创,金代已成蔚然大观,出现了董解元《西厢记诸宫调》长篇巨制,还有《刘知远诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》均为长篇叙事说唱。到了元代,诸宫调孕育并纳入元杂剧体制,诸宫调说唱一技反而失传,至元末已“罕有人解之者”(陶宗仪:《辍耕录》卷二七)。再如宋代的纽元子、学像生、叫声等滑稽杂说品种,在金

院本的许多“爨”中和元杂剧,南戏的“科诨”、“使砌”结为一体,沿着戏剧“打猛诨”的路子发展,从而使有可能发展为近代意义的相声失去依傍,这又是一个耐人寻味的停顿。考察金院本、南戏和元杂剧的取材,发现它们多缘自类似于宋代烟粉、传奇、灵怪、朴刀、杆棒的小说,而很少讲史的题材,于是宋代兴旺一时的中短篇白话小说也在金元呈衰歇。

然而,金元曲艺作为一个整体,仍保持唐宋以来曲艺艺术特色,并在某些曲种方面取得瞩目的成就。

金元曲艺的种类有:诸宫调、散曲、讲史、词话、馥说、说唱货郎儿、琵琶词、莲花落和道情。其中除诸宫调外,讲史和词话的影响最大。

词话渊源于唐五代的词文。词话的名称,不见于宋金文献,只是在元代才出现,是元代盛行的说唱技艺,保存在元杂剧中。《元曲选》有九十二种杂剧在全剧之末引用词话,作为全剧的总结,有的则在唱词中直接引用词话。至明代词话继续流行,出现了《明成化说唱词话十六种》,这是一部宏篇巨制。

元代讲史平话非常发达,并通过刊印发行,扩大了接受者的范围,促进了说话艺术的发展。其中价值最高的代表作是《元刊全相平话五种》,计有:《新刊全相平话武王伐纣书》、《新刊全相乐毅图齐七国春秋后集》、《新刊全相秦并六国平话》、《新刊全相平话前汉书续集》、《新刊全相三国志平话》。另外元代刊行的宋人讲史话本旧作有《新编五代史平话》和《新刊大宋宣和遗事》。金元曲艺演出与案头读本的首次结合,对曲艺文学性的提高、曲艺表演的稳固与定型起了承上启下的作用。

四、明清曲艺的整合与繁荣

金元以后,除戏剧外,另一个涉足市井文化表现世俗生活的文学

形式出现了,这就是文人按照话本体制进行创作的“拟话本”。它一改过去文人的自我表现,转而对市井曲艺产生浓厚兴趣。文人墨客大量收集选编宋元话本或时调小曲,并对曲艺加以消化吸收。在许多作品中大量采用并穿插曲艺的叙事、结构形式,使之更为生动活泼,或者直接模仿曲艺形式进行创作。明代兴起的拟话本就是这种直接模仿的产物。也有拟词话、拟鼓词、拟道情、拟弹词等,成为俗文学的生力军。在旧有话本小说基础上,改头换面进行新的文学加工,遂产生了中国文学的新兴体裁——白话章回小说。这一形式成为明清作家文学的主流。

面对新兴的文化形式,传统曲艺并未泯灭,它一方面加速自身的协调,一方面则积极地与其他形式进行整合。

传统曲艺与文学的协调可以从两个方面看:一是传统曲艺为作家文学提供了大量题材。如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等文学巨著的诞生。至于元曲、小说、演义之类文学体裁的创立,更是传统曲艺哺育和影响的产物。此外,武侠小说、公案小说、讽刺文学、谴责小说等文学体裁,也是直接导源于传统曲艺。

另一方面,传统曲艺又积极向文学靠拢,千方百计地提高说唱底本的艺术质量。明清时期,评话、鼓词、弹词、道情底本大量进行文学加工,甚至直接援引文人学士的底本进行表演,如清代子弟书、鼓词、木鱼书等,因此明清时期的曲艺作品大多文笔隽永,耐人寻味。

值得注意的是,明清曲艺文学性的提高,除开明文人或钟情民间文学的作家的作用外,民间艺人也作出了很大的贡献。他们注意发挥曲艺作为口头表演艺术的优长,对已成书的文学底本进行二度创作,再一次丰富和发展了文学作品的风韵。同时经过细节增饰、枝蔓敷衍、心理剖析,从人物的行动、对话和肖像描写中刻画人物生动形态并与表演艺术有机结合,使曲艺艺术升华到更高境界。明代张岱的《陶庵梦忆》这样记载明末说书大家柳敬亭演说《水浒》的情景:“说景

阳岗武松打虎白文,与本传大异。其描写刻画,微入毫发,然又找截干净,并不唠叨……武松到店后,蓦地一吼,酒店内空缸空瓮,皆嗡嗡有声,闲中着色,细微至此。”因此说书等曲艺的艺术效果是书面文学难以比拟的。

传统曲艺与戏剧的协调除了不断地为之提供活泼生动的表现内容与形式外,还不断地吸取戏曲的表现方式与题材内容。大量地改编戏剧故事竟是明清时期屡见不鲜的风习。同时,曲艺作品还借鉴戏剧情节起、承、转、合的完整展开,尽量做到有头有尾,跌宕多姿,注意塑造形象,讲究扣人心弦。在强调演唱并举的同时,曲艺表演还特别注重模仿戏剧的声腔运用与造型,从而使中国曲艺至近世呈现规范而又活脱、遵律且不守一的格局。

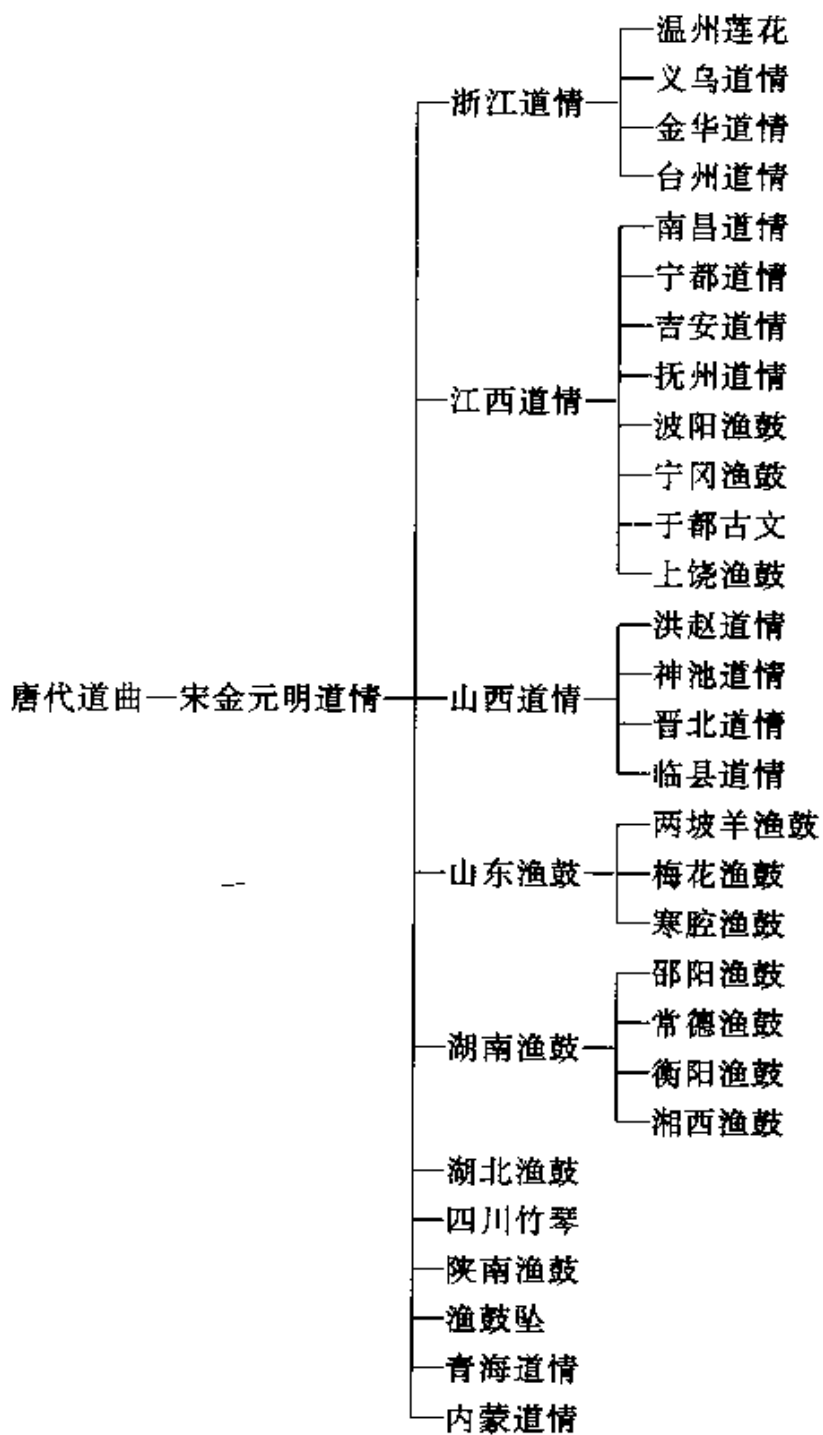
明清曲艺一方面注意与其他形式的协调,另一方面加快自身的整合。在外部新兴艺术形式不断发展的情况下,用一种开放性的文艺机制,扩展其内部,至清代实现了曲种的区域分流,作品的博采众收,音乐唱腔的流派纷呈,取得了有史以来的极大繁荣,终于以完全成熟和独立的姿态奠定了近世曲艺的基本体系。

明清曲艺是古代曲艺向现代曲艺转化的标志,它对古代曲艺形成及内容的改进主要表现在以下几个方面:

1. 在明清之际,曲艺与方言结合生成了同一曲类的众多分支,加速了曲艺的分衍,加强了曲艺的地方色彩以及与广大民众的联系。曲种地方化造成了曲种生衍不息、代代相传,以及与民俗结合而产生的稳定性,使传统曲艺呈现前所未有的生机。

地方化繁衍或区域分流,是清代曲艺横向拓展与覆盖孳生曲种的特有规律。在现有三百多曲种中,大都是多重分衍的结果。如清代北方大鼓书由明代鼓词演变而来,因发源地及使用方言不同,分为木板大鼓(清末发展为京韵大鼓)、西河大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、梨花大鼓(即山东大鼓)等数十种,曲种多以发生地或流行区域命名,体现

了曲种横向拓展的规律。从“道情”的衍变与分流中更可清晰地看到这一点。



其他明代曲种弹词、评书、鼓词、莲花落、宝卷等都有类似的

情况，曲种呈几何级数增长的势头，使清代曲艺呈现更加繁荣的景象。

2. 在表现内容上，传统曲艺的各个曲种纷纷突破藩篱，面向更广阔的生活。主要承讲史而来的评话，在题材上不再囿于历史，更有武侠、公案及神怪的大量涉及。原来题材为佛教故事及秘密宗教教义的宝卷，清代后期扩大到以民间故事和历史故事为题材，弹词从词话演变而来，内容不局限于讲史。胡士莹《弹词宝卷书目》收录弹词名目二百七十余种，内容涉及到历史、经说、传奇、公案、神鬼、怪异、武侠、发迹等等，其题材之广也是令人赞叹的。

在表演情节故事的曲种尽量拓宽题材的同时，一般抒情的曲种也先后改弦更张，演唱故事。如“道情”和“莲花落”，它们的源头都是道曲或佛曲，明代以前只是一种劝世兼抒情的词曲演唱或乞食者的即兴演唱，叶德均曾说：“宋金元时，一方面有道士和文人作的词或散曲的道情，以上这些都不是叙事的道情，叙事的道情在明代才流行，主要的是叙述道教故事作为劝世的说教。”^①可以说，明清时期的大部分曲种都由单纯抒情向叙事抒情转化。正因为如此，近世学者往往把明清曲艺统摄说书一艺之中，和前代相比，这一变化也是惊人的。

由于表现题材的双向扩展，即与小说、戏曲题材的相互借鉴，明清曲艺的各个曲种的表现内容时相重复因袭，如宝卷曲目中不少与弹词、鼓词相同，评话与词话也在内容上有很多一致。这就使无论偏爱何种曲艺的观众都能接受到大体相同的宣喻内容，同时获取不同的艺术情采，对传承市井文化而言实在是一种进步。题材的拓宽与相互渗透，增强了明清时期传统曲艺的适应机制。

3. 在表演手法上，明清曲艺也对自身作了大幅度的调整与改

^① 叶德均：《宋元明讲唱文学》，古典文学出版社1957年版，第24页。

进,使之更加适合市民社群的审美情趣。特别是清代中叶以后,列强的经济侵略,使许多破产农民纷纷涌进通商口岸和沿海城市,造成城市的畸形发展,也形成了庞大的都市观众群。他们的市井心态及审美趣味规定和改造着明清曲艺的发展道路。如从长篇鼓词到短篇的鼓儿词,再到只唱不说的子弟书、大鼓书,对此郑振铎总结为“摘唱”的风气:

到了清代中叶以后,大规模的鼓词,讲唱者渐少,而“摘唱”的风气以盛。所谓摘唱就是摘取大部鼓词中的一段精华来唱的,这似是一种自然的趋势,南戏的演唱由全本而变成“摘出”,鼓词也便全部的演唱而变成“摘唱”。……以后,成了风气。便有人专门来写作这种短篇的供给“摘唱”的鼓词了。^①

鼓词“摘唱”趋向于短篇,趋向于略事绘情,趋向于以词曲取胜,趋向于说唱诗化。加上演员音乐唱腔的精致和独特,致使清代曲艺精品倍出,流派纷呈。

总之,明清曲艺以它特有的开放与整合机制,表现出与市井文化相吻合的内容特点和与市民社群审美情趣相适应的艺术传统,它继承了古代曲艺的核心,巩固了宋代曲艺所总结的艺术经验,使曲艺艺术显示出强大的生命力。

明清以前的古代曲艺尽管有过宋代的繁荣,但仍处在一种不自觉的随意性及技艺时有游离的状态,经过“百戏”母体的裂变及与文学、戏剧的调整,作为曲艺艺术自觉而独立的艺术意识或品格日趋成熟,从而完成了近代曲艺的定型乃至向现代曲艺的转化,从此曲艺艺术便以更趋稳定的态势向前发展。

明清曲艺是现代曲艺的摇篮,许多现代曲种的渊源还可直接追溯到明清。

^① 郑振铎:《中国俗文学史》下册,第401页。

元明清曲艺曲种衍变详见下表：

	元明	清 代
乐曲系 说唱	货郎儿 闻书调 道情	单弦、八角鼓、岔曲、扬州清曲、湖北小曲、湖南丝弦、四川琴书、四川清音、安徽琴书、徐州琴书、山东琴书、云南琴书、贵州琴书、广西文场、大调曲子、兰州鼓子、青海平弦、南京白局、江西清音、河南坠子、天津时调、上海说唱、浙江道情、内蒙道情、山西道情、江西道情、陕南渔鼓、山东渔鼓、湖北渔鼓、湖南渔鼓、四川竹琴、渔鼓坠、粤曲、锦歌、昆高笛曲、四川盘子、福州伢唱、陕北说书。
诗赞系 说唱	词话 馥说 琵琶词 宝卷 弹词 门词 盲词 鼓词 莲花落	宣卷、子弟书、木板大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、梨花大鼓、东北大鼓、湖北大鼓、说鼓、西城板、温州鼓词、联珠快书、苏州弹词、长沙弹词、南词、四明南词、扬州弦词、绍兴平调、木鱼歌、杭州滩簧、东北二人转、数来宝、十不闲、太平歌词、盐山竹板书、山东洛子、三棒鼓、任丘竹板书、凤阳花鼓、宁波走书、山东快书、绍兴莲花落、闽东莲花落、江西莲花落、广西零零落、金钱板、温州莲花、绍兴平胡调、末伦、龙舟、答嘴鼓、南音。
说书	讲史 平话 打谈	苏州评话、扬州评话、福州评话、四川评书、南京评话、杭州评话、北京评书、湖北评书。
滑稽	隔壁戏	相声、隔壁戏、双簧、小热昏、四川相书。

第二章 曲艺文学

第一节 曲艺文学的创作与流传

一、集体创作与艺人加工

曲艺是民间的口头说唱艺术,集体性乃是曲艺的原发性特征。虽经过千年发展变化,这种特征仍积淀于曲艺之中。

曲艺是一种群众性娱乐活动,艺术家的个人创作,其素材、灵感以及作品接受者的反馈都来自群众。曲艺的群众性特征要求曲艺家必须熟悉观众,熟悉观众旨趣的变化和指向,个人的创作只有在观众的水平线上浮动和升华才是富有价值和魅力的。从民间艺人的艺术实践中,我们看到他们的创作常常是在听众影响下不断加工、反复修改而成的;根据听众的反映,不断修改、丰富、提高自己演出水平。传统的书目、曲目,传承的题材、形象,其实是历代听众筛选的结果。陕北说书盲艺人韩起祥所创作表演的段子,最初“一般都是比较简单、草率的,可以说是草稿。在演唱过程中,照听众的意思,逐渐增删、修改。一次、两次、三次,到听众没有多少意见了,才不大改动。但实际上,还是不断地修改着,永远没有所谓‘定稿’。……因为不断地吸收

群众的意见,可以说是群众的集体创作”^①。曲艺家和群众对作品的不断加工修改过程堪称“琢玉”,使作品经过千锤百炼,得到丰富和提高。

扬州曲艺“张家弦词”的传统书目《双金锭》、《珍珠塔》、《落金扇》、《刁刘氏》,以精湛的艺术被人们誉为“张家四宝”,乃是几代人不断琢磨、精心雕刻的结果。“在那些‘琢玉工’之中,有张家人,也有许许多多热爱弦词的人们——从文人墨客到农夫渔叟。”据说:张家弦词在瓜洲镇演出《珍珠塔》,演完一场后,有个农民说:“方卿唱的‘忙将袍袖把脸遮掩’这句话多拗口,不如唱成‘忙将袍袖挡面颜’”,这条意见被听到后,立即被采纳了。^②

东北二人转的著名唱段《杨八姐游春》以长达百余行的“彩礼单”为最精彩部分,其词浪漫夸张,妙趣横生,“据老艺人讲,最早的彩礼单不长,以后由艺人边演出边增加,才变得丰富生动”^③。用以结构唱段的“篇景”,也多是观众欣赏情趣的积淀。

著名长篇扬州评话《武十回》王少堂演出本,由原来《水浒》里讲述武松的八万字,扩大到一百多万言的口头故事。据少堂老人讲,《武十回》邓光斗说二十天,宋承章能说三十天,到王建章、王金章(老人的伯父)、王玉堂(老人的父亲)能说四十天,而他能说六十天到七十天,最多能说七十五天,“这里也不知有多少人花了多少心血,它是历代艺人不断加工丰富的结果”^④。民间曲艺家们对演出脚本的不断加工丰富过程就是他们施展艺术才能、进行艺术创造的过程,而他们这种独创性总是与集体性水乳交融,有机结合着。王派《水浒》传人王筱堂记录其父王少堂谈艺经验:“我们家说的《康文辩罪》为什么与别人

① 林山:《盲诗人韩起祥》,见钟敬文编《民间文艺新论集》。

② 韦人、韦明铎:《扬州曲艺史话》,中国曲艺出版社1985年版,第128页。

③ 李徽:《东北二人转史》,长春出版社1990年版,第69页。

④ 王少堂:《整理扬州评话〈武松〉的经验》,《曲艺》1960年七月号。

家的不同,我与你祖父说得也不同,就是陈俊卿的功劳。他把衙门里的师爷、老爷弄钱的关门过节全告诉了我。”“我这个另加的三十天又走哪块来的呢?靠朋友帮忙,自己做出来的。”^①他所说的“做”就是编写创作,而“朋友帮忙”和“陈俊卿的功劳”则说明这种创作带有集体参与、切磋、讨论的性质,对艺人创作有举足轻重的影响。

二、案头创作与演出脚本

(一) 案头创作的产生和发展

传统曲艺主要以民间艺人口头创作为主,后来逐渐有非职业性的文人参与创作。如今,曲艺创作由专业作家、业余作者和演员三部分人组成,从口头创作为主转化为案头创作为主。

如果把先秦由瞽矇说唱而产生的《太子晋篇》、荀子的《成相辞》及汉代王褒的《僮约》都看作最早的曲艺作品,文人拟作曲艺的源头实为古老。唐代俗讲的浩瀚底本大多数由寺院俗讲师所做,或由他们对民间传本做了整理记录的工作,这也可以算是案头创作和拟作吧。

至宋元时代,遂有许多爱好曲艺创作的文人才子组成了非职业性的行会组织——书会,以这种形式参与戏曲、曲艺的创作。“从南宋到元代,说话和戏曲等技艺相当发达,因此,当时就有专门替说话人、戏剧演员编写话本和脚本的文人,这些文人有自己的行会组织——书会……书会中人,一般称为书会先生,又称‘才人’。其成员大部分是科举失意但有一定才学和社会知识的文士,也有一部分是低级官吏、医生、术士、商人,以及较有才学和演唱经验的艺人。”^②南宋和元

^① 王筱堂:《王少堂谈艺录》,《曲艺》1993年第1期。

^② 胡士莹:《话本小说概论》上册,中华书局1982年版,第65页。

代的书会多以地名为名称,如永嘉书会、九山书会、古杭书会、武林书会、玉京书会等,编撰范围非常广泛。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条中有“书会”一项,其中成员有:李霜涯——作赚绝伦,李大官人——谭词,叶廉,周竹牕,平江周二郎——猢猻,贾廿二郎。赚、谭词、弄猢猻都是南宋说唱,其底本由书会先生创作。贾仲明《书录鬼簿后》说:“丑斋继先钟君所编《录鬼簿》,载其前辈玉京书会,燕赵才人,四方名公士大夫编撰当代时行传奇、乐章、隐语。”周密《齐东野语》卷二十《隐语》条云:“古之所谓廋词,即今隐语,而俗所谓谜……若今书会所谓谜者,尤无谓也。”此种“隐语”即谜语,可以作为“商谜”的底本。

元明以后,文人致力于曲艺脚本(即底本)的收集选编,诸如《京本通俗小说》、《清平山堂话本》的问世,直接推动了明代拟话本的创作。

明清兴起的文人拟作是直接模仿曲艺形式进行文学创作,成为一种案头读物,有些也可用作演出脚本。拟话本有冯梦龙的《三言》,凌濛初的《二拍》,抱瓮老人选辑的《今古奇观》;拟词话有杨慎的《历代史略十段锦词话》、杨维桢的《四游记弹词》(名为弹词,实为词话)、诸圣邻的《大唐秦王词话》;拟鼓词有贾凫西的《木皮散客鼓词》、蒲松龄的《聊斋俚曲》(除鼓词外,还有快曲等);拟道情有徐大椿的《洄溪道情》;拟弹词有李桂玉的《榴花梦》、陈玉乾的《义妖传》、邱心如的《笔生花》、陈端生的《再生缘》等;广东木鱼书中有两部被康熙时人钟戴苍称为“第八才子书”和“第九才子书”的不凡之作——《花笺记》和《二荷花史》,文词雅驯,作者乃无名氏,从钟戴苍的《第八才子书花笺记》自序中得知“作此书者固才人也,固天下万万世世锦绣才子也”。可见也是文人拟作的。应当指出:许多文人拟作只是假曲艺之传承形式,如《再生缘》等乃流传于闺阁女子中的阅读文字,已不敷登场演出使用,实是曲艺创作之变体。

清代子弟书均八旗文人的案头创作，嘉庆以来京畿向盛京（今沈阳）大规模移民，带来了京中的子弟书，当时沈阳产生了宗室文人以创作子弟书为主的文学团体，叫做“会文山房”，刘世英的《陪都江略》中咏“会文山房”条说：“打鸟丝，画博古，文人作，子弟书，真草字，寿山图，刷仿影，刻图书……。”任光伟据收集的口碑材料考证，这一文人书会组织名为“荟兰诗社”，1887年该诗社正式向社会公开，每逢三、六、九日，在会文山房以南，东华门外一家茶馆的墙上，把他们新创作的子弟书、对联、灯虎、诗词等公布于众，往观者塞巷盈门。不少鼓书、皮影、什不闲等民间艺人，纷纷请诗社成员撰写脚本、唱段。东北大鼓和二人转也借用子弟书作为文学脚本演唱，称为“子弟段”。

（二）从脚本到演出

演出脚本是供演员演出使用的底本。过去称文人创作的案头文字脚本为“清门”，艺人口传心授的无字底本为“河道”。以说书为例，旧时艺人说书的底本，一种是只有几条提纲式的简略记载大部分书都凭口传心授的记忆，这叫条书（或条纲、道儿话）。另一种有详细的说书底本，甚至是刻本，均是文字本，叫做“墨刻”。现在曲艺的演出脚本大多由作者和演员进行案头创作所形成的文字脚本充当。狭义的脚本当指案头创作的供演出的文字作品。广义的脚本也应包括口传心授的作品。曲艺脚本的内容是曲艺的内核，曲艺表演是曲艺的外壳。脚本与表演构成了曲艺的整体。曲艺脚本是一种兼有文学艺术和表演艺术两种特质的艺术形式。作为表演艺术的特点，则必须适合表演的需要，突出特定表演艺术形式的要求。

著名理论家王朝闻说：“评弹或其他曲艺的文学因素，是和说、表、弹、唱等等有赖于表演者的合作的诸因素结合在一起的。曲艺脚本虽然是表演再创造的依据，它的一切都必须适应说、表白、弹、唱以及做的需要。……如果它是只宜阅读而和演出不相适应的，它

就不算是成功的说唱文学脚本。”^①这就是说，曲艺的文学底本必须具有可表演性，必须在创作时把曲种的形式与风格特征，演员的特长与表现才能，观众的爱好及现场情况全面充分地考虑进去。要为演员的临场发挥以及唱腔设计提供广阔的天地。这是极为重要的一个方面。

另一方面，即使是案头创作比较成功的脚本，也或多或少地离口头表演存在一定的差距，演员的二度创作仍是非常重要的，优秀的演员总是根据自身的艺术素质和条件以及听众的情况、书场的氛围，进行生动的再创造。相声大师侯宝林、马三立都曾有过这方面生动的经验。由郎德丰等人创作的《夜行记》，经侯宝林在舞台上润饰已变异原貌，与脚本不尽相同。何迟的许多作品也因马三立的个性化表演而卓立于舞台。著名相声演员李文华讲：“一个相声写出来，只完成一半，演员在台上演出了，咱们平常说立起来了，才算完。人家话剧演员叫二度创作，咱们平常讲‘规整包袱’。”^②在他和姜昆合演的一段相声《诗、歌与爱情》中有一句词：“你说人这爱得……多磁实。”原词是“这爱得多厉害呀”，李文华觉得：“‘厉害’这两字大家全通，全能想到，如果换个似是而非的词儿，既能表现出那种感受，又能让大家感到可能，这就符合相声包袱‘意料之外，情理之中’的规律。后来选择用‘磁实’代替‘厉害’。大家一听全乐了。有人说是用得‘巧妙’。”^③把“厉害”改为“磁实”，是演员根据演出需要和艺术特点的再创造，是对脚本的改进和提高。艺谚把演员这种反复的加工与创作，称为“一遍拆洗一遍新”——它们是永无止境的。

① 《王朝闻曲艺文选》，中国曲艺出版社1986年版，第3-4页。

②③ 姜昆：《李文华谈捧哏》，《中国曲艺论集》，中国曲艺出版社1984年版。

第二节 曲艺文学的题材

曲艺作品的题材非常广泛,从总体上说是取材于社会生活,反映社会现实的。由于曲艺的民间文学特点和人民群众长期形成的欣赏习惯,传统曲艺各个曲种的题材范围惊人地相似和雷同,呈现类型化特点,所体现的主题也比较一致,这为我们分析和总结曲艺的内容规律提供了便利条件。

曲艺的题材分类意识早在宋代已经建立,如“小说”形式中已区分为“烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀、杆棒”等门类。宋末元初人罗烨在著名的说书论文《小说开辟》中按题材把话本分为八类,每一类中分别罗致话本名目若干,这八类题材和名目(仅限于例举)如下:

灵怪:水月仙,芭蕉扇,八怪图,无鬼论;

烟粉:灰骨匠,呼猿洞,错还魂,钱塘佳梦;

传奇:莺莺传,王魁负心,卓文君,李亚仙;

公案:石头孙立,姜女寻夫,忧小十,独行虎;

朴刀:大虎头,杨令公,青面兽,陶铁僧;

杆棒:花和尚,武行者,飞龙记,梅大郎;

神仙:金光洞,黄粱梦,四仙斗圣;

妖术:西山聂隐娘,骊山老母,红线盗印,丑女报恩。

题材分类如此细腻和固定,可能与具体表演情况有关。按照今天的题材概念,这八类至多可分为三种:灵怪、烟粉、神仙、妖术可合为神话;传奇为爱情题材;公案、朴刀、杆棒可合为侠义公案题材,即后世艺人所谓“短打书”。

宋代“说话”技艺中,常用某一类题材作为该技艺的名称,如讲

史,专门讲说历代兴废战争的历史题材;说经,专门敷演说唱宗教故事。以后,还有以专门说唱道教故事而著称的道情,一度以讲唱宗教教义和佛教故事为主旨的宝卷,因擅演武松故事而俗名“说武老二”的山东快书,都显示了在说唱艺术史上单一题材存在的客观事实。后来由于不断扩大取材范围,反映了更广阔的社会生活。

传统曲艺的题材大致可分六类:(1)历史故事;(2)生活故事;(3)神话故事;(4)侠义公案;(5)宗教故事;(6)写景抒情短段。

按照不同的表现内容,主题思想的显现也各有侧重。

一、历史故事

这里说的历史故事是较为狭义的概念,非指一切古人古事,而专指与帝王将相、文臣武将、江山社稷、朝代兴衰密切相关的重要历史人物和重大历史事件,以此为本事演化发展为历史故事的说唱,在曲艺中比重较大,并以说话艺术为主,有“袍带书”之别称。

这类题材在唐代的变文、话本等中已经大量出现,如《伍子胥变文》、《季布骂阵词文》、《王陵变文》、《苏武李陵执别词》、《刘家太子传》、《韩擒虎话本》等,约占非佛教故事说唱的三分之一左右。

宋代的“讲史”是专讲历史故事的“说话”艺术,宋人吴自牧的定义已很明确:“讲史者,谓讲说通鉴、汉唐历代书史文传、兴废争战之事。”元明以后,讲唱历史故事成为我国曲艺题材的传统。至今,这一题材的范围已从最早的商灭周兴、武王伐纣延续到东周列国、西汉、东汉、三国、隋唐、北宋、南宋、明、清,直至民国,涉及了中国历代兴衰的全部内容,曲艺不愧为民间野史的百科全书,其对历史的叙述和抒情确有“史诗”价值。

下面,我们看一下评书评话、大鼓、弹词及二人转中历史故事的曲目情况,列表识略:

朝代	评书评话		大鼓书	二人转	弹词
商周	封神演义		太公卖面	姜太公卖面	黄飞虎反五关
列国	吴越春秋 左传春秋 东周列国志		焚绵山	伍子胥 密建游宫	
两汉	西汉 东汉		藏舟		
三国	三国		战长沙 长坂坡 华容道 博望坡 单刀赴会 赵云截江 群英会 白帝城	单刀赴会 孔明招亲	
隋唐	隋唐 说唐后传 兴唐传 薛仁贵征东 薛刚反唐	少西唐 大西唐 五女兴唐 月唐	罗成叫关 樊金定骂城	刘金定	
两宋	杨家将 十二寡妇征西 呼家将 精忠说岳 五虎平西		杨七郎打擂 呼延庆打擂	呼延庆打擂 岳母刺字 牛皋招亲 杨八姐游春	呼家传 精忠传
明	明英烈 大明兴隆传		宁武关 炮打乱柴沟 大明兴隆传	朱元璋放牛	明史弹词 定国志
清	清宫外史				庚子国变弹词
民国	民国演义			郭军反奉	

民间艺人在他们独造的历史领域中,凝聚了人民群众的智慧 and 情感,闪现出现实性和民主性的精华。

首先,揭示了朝代兴废的根本原因,表现了民众进步的历史观。

市井艺人们以其对历史文化精神的摄取和对现实生活的感受形成了独特的观念和视角,建构起一套与正史不同的完整的史传体系,其目的正如《醉翁谈录》上所述:“以上古隐奥之文章,为今日分明之议论。”市井艺人在“讲史”中,宣传属于“口传历史”范畴的议论,从道德和文化情感判断出发寻找历史的“因果键”,从而批判历史,总结教训,起到以古讽今、以古鉴今的作用。且看《大宋宣和遗事》中的“阴阳论”:

茫茫往古,继续来今,上下三千余年,兴废百千万事,大概风光霁月之时少,阴雨晦冥之时多;衣冠文物之时少,干戈征战之时多。看破治乱两途,不出阴阳一理。中国也,君子也,天理也,皆是阳类;夷狄也,小人也,人欲也,皆是阴类。阳明用事底时节,中国奠定,君子在位,在天便有甘露庆云之瑞,在地便有醴泉芝草之祥,天下百姓享太平之治;阴浊用事底时节,夷狄陆梁,小人得志,在天便有彗孛日蚀之灾,在地便有蝗虫饥馑之变,天下百姓有流离之厄。这个阴阳,都关系着皇帝一人心术之邪正也。

当然,将“中国”与“夷狄”归为阳阴两类对立的观点是不正确的;而将国家的治乱兴废最后归结为皇帝一人心术之邪正,则是市井艺人对历史的理解。讲史故事往往把某一朝代的灭亡和衰败归结为皇帝的荒淫无道,施行暴政。如《武王伐纣平话》当记述了纣王与妲己日夜荒淫享乐,制炮烙之刑,诛杀诸侯良相,剖腹验胎,敲胫看髓等惨无人道的罪行时,说话人愤怒地评论道:剗(刮)胎斫胫剖忠良,颠覆殷汤旧纪纲;积恶已盈天震怒,浊(渎)天不免鹿台亡。说话人一语道破殷商灭亡的原因,批判矛头直指纣王的暴政。

其二,褒扬发迹变泰的草莽英雄。宋元讲史平话对于“篡弑之谋”非常反感,而对于崛起于底层的草莽英雄却持有热烈赞赏的态度。如《五代史平话》批判了被正统史书誉为“贤圣”的汤、武“以臣弑君”的行为,认为他们“不合做了这个样子”,弄得天下大乱,而对于刘

季“手拿三尺龙泉剑，夺却中原四百州”的行为却予以肯定，说“他取秦始皇天下，不用篡弑之谋”。此作品中对黄巢的造反也表示同情的态度，说黄巢自幼习文，博览经史，进京赴试，等到看榜才知晓，取上名次的“不是权势子弟，则是亲富儿郎”，他认识到：“咱每寒酸贫儒，纵有行如颜、冉，文如班、马，也不中选，看来只好学取长枪大剑，乘时作乱，较是活计。”像黄巢这样为改变自身地位而奋争的底层英雄成为讲史说唱最着重刻画的形象，每每详细描述他们“出世”前贫寒的家世及孕育于他们心中的不平凡的英雄志向。

如《三国志平话》说关羽“喜看《春秋左传》，观乱臣贼子传，便生怒恶。因本县官员贪财好贿，酷害黎民，将县令杀了，亡命逃遁”。刘备“少孤，与母织席编履为生”。在“桃园三结义”之后，“有德公（指刘备）见汉朝危如累卵，盗贼蜂起，黎庶荒荒，叹曰：‘大丈夫生于世，当如此乎！’时时共议，欲救黎民于涂炭之中，解天子倒悬之急；见奸臣窃命，贼子弄权，常有不平之心”。又如汉淮阴侯韩信，后汉开国君主刘知远、后梁开国君主朱温、后周开国皇帝郭威、西凉王薛平贵、唐代大帅薛仁贵、秦琼、程咬金，明代开国皇帝朱元璋，无一不是出身微贱，又多半带有市民所熟悉的游民无业者的江湖秉性，素来为世人所轻视，他们在不遇时都有一段坎坷的经历，然而靠自己顽强奋斗，终于在乱世中发迹，实可为卑贱者吐气。市井艺人喜爱说唱这类为正史中所不载的故事，原因就在这里。

其三，赞颂具有爱国主义精神的忠臣良将。中国历史上的战争除祸起萧墙的内战之外，还有外族或异邦入侵的国难，曲艺作品以此为素材塑造了一批具有爱国主义精神的忠臣良将，歌颂他们在国难当头时抵抗侵略、骁勇善战、为国捐躯的英雄事迹，如岳飞故事中精忠报国的岳母、岳飞、岳云一家，杨家将故事中的杨继业、杨延昭和佘太君、穆桂英等杨门女将，呼家将中的呼延赞、呼延庆等，堪为国家的擎天栋梁。在歌颂英雄的同时，鞭挞了奸贼秦桧、王氏、潘洪之流私通敌

国、卖国求荣、瞒上欺下、迫害忠良的丑恶行径,并对那些一国之主的昏庸无能、偏听偏信,任人唯亲、是非不明的行为进行了大胆的讽刺和批判。

二、生活故事

曲艺摹写世态人情,反映爱情婚姻、家庭关系及形形色色、方方面面的社会生活,最能体现民间的生活情趣、思想感情、风俗习惯、伦理道德及价值观念。故事或取材于民间传说或取材于时事新闻,或取材于书史文传。经艺人的加工处理,往往带有浓厚的地域色彩和清新活泼的生活气息。

生活故事所反映的思想内涵是非常丰富的。

(1) 在爱情婚姻方面,歌颂自由爱情,反抗封建礼教是贯穿爱情故事的主旋律。首先表现了青年男女对美好爱情生活的渴望,一般以女子口吻的“思凡”、“思春”、“思嫁”来表现,如二人转单出头《红月娥做梦》、《王二姐思夫》,大鼓书《黛玉葬花》,子弟书《红叶题诗》、《僧尼会》等。并以此为出发点,赞美男才女貌、青梅竹马或一见钟情、两情相悦的自由恋爱,几乎成为作品中千篇一律的爱情模式。另一方面,反对畸形的婚姻制度和丑恶现象,如包办婚姻、老夫少妻、小女婿及买卖婚姻。在北方鼓词中,如《蓝桥会》、《小两口抬水》、《偷石榴》等,讽刺和批评的态度殊为鲜明。

更多的曲艺作品尽情讴歌了男女之间忠贞不渝的爱情。最早在唐说唱中的《韩朋赋》,叙述了韩朋和贞夫为抵抗宋王暴力而双双殉情,变幻为相思树、鸳鸯鸟的传奇故事。至于莺莺与张生、卓文君与司马相如、李亚仙和郑元和、王魁负桂英等故事在宋代已有小说话本。以后又有梁祝故事、蓝桥故事、宝黛爱情、杜十娘、李杨(唐明皇与杨贵妃)爱情、陈三五娘等脍炙人口的爱情篇章。其中大多数是悲剧,说

明封建势力的强大,反衬出爱情信念的坚定和不朽,也正是这些爱情故事传唱不衰的魅力所在。

(2) 截取平凡而有趣的生活片断,表现人们热爱生活的态度,反映了民间的幽默的喜剧情趣。宋代话本《快嘴李翠莲记》来源于唐俗讲底本的《鬻书》,以欣赏的态度塑造了一个能言善辩,蔑视“三纲五常”等封建礼教的妇女形象。她的聪明、幽默、机智构成我国民间喜剧人物的典型特征。这类生活轻喜剧的段子往往与年节、婚、丧、寿、喜等民间风俗及赶集、逛庙会等乡土风习紧密联系,从而具有浓郁的民间生活气息。如鼓词《小拜年》、《三婿拜寿》、《哥仨分家》、《巧娶连科》、《拴娃娃》、《马大嫂回娘家》,二人转《王婆骂鸡》,河南坠子《借髻髻》,相声《白事会》、《开粥厂》等。河南坠子《借髻髻》是唱一个爱美而好胜的四姑娘想去赶会,缺少个髻髻(假发),向邻居三嫂去借,偏偏三嫂生性吝啬,不借给她,引起一场饶有风趣的唇枪舌剑,观众在熟悉的生活场景和语言中发出愉快的笑声。

(3) 宣传正确处理人际与家庭矛盾的道德规范和榜样。孝敬父母,是中国人做人的最基本的道德准则。传统曲艺演化了许多“孝”的故事来宣传这一准则。如唐说唱中的《大舜至孝变文》,讲唱流传很广泛的舜孝父故事:舜父瞽叟为后妻所迷惑,想要杀死舜,让他去修缮谷仓,却搬走了梯子,从下放火烧谷仓,舜凭借斗笠下来,得以不死。后来他们又让舜凿井,下去之后,瞽叟与后妻生的儿子象一起用土填井,不料舜从隐藏的旁眼中出来,后来离家出走,耕于历山。舜是大孝,他的父亲瞽叟却不是慈父,他几次想害死舜,舜总是兢兢业业地侍奉父亲,化险为夷。后来,舜又以舌舐眼,使父亲重见光明,舜的纯孝终于感动了瞽叟,使他改变了对舜的态度。

民间曲艺一方面正面宣扬像舜那样孝的言行,一方面从反面劝诫和警告那些虐待父母的不孝子孙。这样的作品在各曲种中比比皆是。往往采取因果报应,天打雷劈的极端形式以昭明善恶。

还有如何正确处理婆媳关系和家庭纠纷的《小姑贤》、《三打四劝》等,讽刺了为人尖刻刁钻的恶婆婆,歌颂小姑的善良、公道和智慧。

传统曲艺作品对社会上趋炎附势、嫌贫爱富的丑恶习气深恶痛绝,给予毫不留情的讽刺和批评。如《马前泼水》(二人转)、《珍珠塔》中的《方卿见姑》(弹词)、《三上寿》(山东琴书)、《姐俩拜年》(西河大鼓)、《刘金莲借粮》(西河大鼓)等。

(4) 反映民间疾苦,以及在生活困境中人与人之间的患难情意。如盛传于东北地区的传统二人转《冯奎卖妻》,叙述明末崇祯年间张家湾连遭大旱、大涝和蝗灾,到处是卖儿鬻女,路有饿殍,农民冯奎无奈卖妻救子,夫妻母子忍痛别离,后巧遇商人夏老三慈善相助,得以骨肉团聚。其中妻子李金莲临别时嘱咐一对小儿女,雨中夫妻问寒和过桥搀扶的描写,感人至深。李金莲与冯奎哭别的一大段唱词句句血泪,扎人心肺,观众称之为“扎心段”。传统说唱中类似《冯奎卖妻》的作品或段落很多,是对旧时代人民苦难的控诉,表达出人民迫切要求改变生存境况的心声。

传统曲艺还具有讽刺的传统,讽刺的矛头指向形形色色的社会众生相:讽刺爱财如命、贪财吝啬的,如唱词《财迷和县官》、相声《看财奴》;讽刺人情冷暖、世态炎凉的,如唱词《吕蒙正教学》;讽刺吹牛撒谎的,如唱词《贪功的猫》、《蝮蝮和蝮蝮》,相声《扒马褂》;讽刺迷信鬼神、相面骗财的,如相声《皮猴儿》、《相面》、《小神仙》;讽刺贪官污吏、贪欲无穷的,如扬州评话《凤雏理事》,相声《日遭三险》等。凡此种,不一而足,对于民众的所谓“通病”,如虚伪、麻木、愚顽等等也多有揶揄。

三、神话寓言

这里的神话不是严格意义上的原始社会产生的上古神话,而是广义的神话概念,指在中国封建社会中产生的仙话、鬼话、妖话等,大致与宋代“烟粉、灵怪、神仙、妖术”雷同,基本上属于幻想型民间故事。曲艺中以神话著称的作品有《西游记》说唱、《白蛇传》说唱、八仙故事说唱、《聊斋》说唱和评书《封神榜》,最早的神话类作品是唐代的《董永变文》和《唐太宗入冥记》。

寓言类作品主要是动物故事,经常含有明显的道德教训或生活哲理,带有劝谕讽戒色彩。典型的作品有唱词《打黄狼》、《愚公移山》、《蝮蝮和蝮蝮》、《耗子告狸猫》等。唐代的俗讲底本《燕子赋》和《茶酒论》是最早的寓言说唱。

神话题材的曲艺采取超现实的笔法,以民间创造的神异灵怪为主人公,叙述他们的事迹和遭遇,赋予他们敢于反抗社会恶势力的个性,从而寄托了人民对丑恶现实的痛恨情绪和对美好幸福生活的理想,具有鲜明的浪漫主义格调。

说唱《白蛇传》塑造了白娘子这个充满青春朝气和生命活力的精灵,让她施展本领,向那些暮气沉沉、不近人情的佛、道教代表者及其信徒们挑战,以她坚强不屈的精神和旺盛的斗志,赢得了一次又一次胜利,同时感动和教育了那些在神权精神重压下麻木不仁和犹豫不决的人们,他们逐渐觉醒,同情和支持白娘子,奋起反抗恶势力的压迫,争取个人的幸福。正因为神灵表达了人民的思想愿望,吸收了民间文化思想的精华,所以它不再只是神灵的形象,而成为有血有肉的人的形象。白蛇故事的人民性就在于此。

四、公案侠义

侠客作为文学作品的描写对象,最早出现在唐传奇中,如风尘三侠、红线、聂隐娘等侠义故事。宋代说话中已有“公案”、“朴刀”、“杆棒”等门类,盖为演说此类题材的专门性技艺,当时的名目有《错斩崔宁》、《石头孙立》、《三现身》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》等中短篇话本。

至明代,公案书盛行,包公和海瑞故事都是当时小说、戏曲、说唱中的主要内容。在明成化本说唱词话十三种中,有八种是包公断案故事,包括《包待制出身传》、《陈州粳米记》、《仁宗认母传》、《断乌盆案传》、《断曹国公案传》、《刘都赛看灯传》、《张文贵传》、《断白虎精传》。

侠义类在明代则产生了小说《水浒全传》,源于宋代的讲史和话本的说唱,书成后又推动了说书,明末说书家柳敬亭演说《水浒》,风靡大江南北。

清代,子弟书艺人石玉昆的《龙图公案》将公案、侠义合流,被记录下来,写成《龙图耳录》,续而演变为《三侠五义》、《七侠五义》,至此,专说公案侠义的“短打书”成为长篇大书的重要门类。

说书以外的其他说唱曲种,也多采用公案侠义题材,或取于小说或说书,或取于戏曲本事。如山东快书以说武松、鲁达等水浒故事著称。弹词宝卷中的许多曲目如《文武香球》、《麒麟豹》、《丝绦宝卷》、《东方圣》、《双珠球》等属侠义,《十五贯》、《大红袍》、《李宸妃》、《山阳县》等属公案。

此类作品揭露了奸臣结党营私、陷害忠良或权贵仗势欺人,贪官污吏营私舞弊、草菅人命,致使民不聊生、怨声载道的社会现实。讴歌了绿林好汉高举义旗,反抗官府、劫富济贫的英雄行为,赞美了侠客义士忠诚笃信、重义轻死、救危扶困的理想人格。

这类题材突出表现民间的侠义思想和清官意识。

首先,作品中的侠义形象表现了平民阶层幻想依靠个人暴力反抗黑暗压迫的强烈愿望,寄托了他们不畏邪恶、战胜邪恶的思想感情。

侠义思想的内核应是中国儒、释、道的价值观,儒家讲“见利思义,见危授命”(《论语》),道家庄子在《说剑》中讲到赵文王之前的三千剑士,论述了天子之剑、诸侯之剑与庶人之剑,所谓庶人之剑实开剑侠之端倪。佛教提倡牺牲自我,普度众生,积阴德、施阳报等,也与侠义思想并无矛盾,侠义思想经过历代积淀,成为中国传统文化的一部分。

据陈平原研究,侠义作品的行侠主题大致有“平不平”、“立功名”和“报恩仇”三种^①。“平不平”乃最基本的主题,凝聚着广大群众要求社会公正平等的热切愿望。《古今小说·史弘肇龙虎君臣会》一语道破真谛:“欲除天下不平事,方显人间大丈夫。”《三侠五义》第十三回说话人的评价:“只因见了不平之事,他便放不下,仿佛与自己的事一般,因此才不愧那个‘侠’字。”民间说唱中武松、鲁智深、李逵、阮家兄弟等都是这等路见不平、拔刀相助、匡正扶弱的“大丈夫”。

“立功名”的主题存在于清代许多“短打书”中,侠士们往往在行侠的同时,也“为王前驱”,甘当“名臣大吏”的鹰犬,追随清官,扫荡贪官污吏,继而扫除绿林,目的是立功扬名。如《施公案》第一一三回:贺天保弃却绿林,“为的是以后挣个功名,轰轰烈烈”。《七剑十三侠》第三七回,云阳生派弟子包行恭下山行侠,“做些锄恶扶良的事业,得个一官半职,显扬亲名,留芳后世”。黄天霸、童林等人遭到后世人的微词,其原因正在于其功名思想引起的个体独立性的丧失。

^① 陈平原:《千古文人侠客梦——武侠小说类型研究》,人民文学出版社1992年版,第107页。

众多“短打书”中存在的一种类型,即讲武林拉帮结派互相仇杀的故事,其主题无疑属于“报恩仇”,酬恩或复仇很早就是侠客行侠的主要动力。讲述“冤冤相报何时了”的江湖恩仇故事似乎成为后世新武侠小说的主要构思。

在公案类作品中塑造出一系列清官形象,如包拯、海瑞、况钟等,尤以包拯为最。清官意识寄托了人们对伸张正义、执法公正、清明廉政的政治愿望。清官崇拜带有某种超现实的成分和理想化的色彩,它的前提是对现实中贪官污吏贪赃枉法、草菅人命的无情鞭挞。如扬州评话《凤雏理事》里就刻画了前任赃官“钱如命”的贪欲:“钱如命”由于贪得无厌被人参倒丢了官,临走时席卷一切,甚至连地方土地爷的神像也带走了。夸张渲染愈浓烈、揭露其丑恶本质亦愈深刻。

再看讽刺草菅人命的贪官酷吏,如宋话本《错斩崔宁》,陈二姐和崔宁冤枉被杀最主要的原因是临安府尹的严刑逼供,轻率了案,说话人评论得好:

这段冤枉,仔细可以推详出来。谁想问官糊涂,只图了事,不想捶楚之下,何求不得。……所以做官的切不可率意断狱,任情用刑,也要求个公平明允。道不得个死者不可复生,断者不可复续。

但现实中的官吏多是“率意断狱,任情用刑”,因而产生大量的冤假错案。包公这个清官形象无疑是作为贪官污吏的对立面而出现的。他不畏权贵、秉公执法、明察秋毫、不徇私情,是污浊浑噩天空中一片纯净的“青天”。清官形象长期被神化,是受国人浓厚的“救星”意识所指导的。

五、宗教故事

宗教题材对曲艺的形成和发展都有很大影响。唐代俗讲即以讲

唱宗教故事为主,唐变文和话本中也多以佛教故事为内容。如《太子成道变》、《丑女缘起》、《庐山远公话》、《目连缘起》等,也有《叶净能诗》这样讲唱道教故事的话本。

宗教故事分为教义经典故事和教徒成道故事。我国文艺一般偏重于后者,如目连救母故事始于唐变文,后发展为戏曲,曲艺的说唱只保留在宝卷中。道教的八仙故事也为传统曲艺所喜爱,如韩湘子、何仙姑的修道故事也成为宝卷、道情及鼓词的书目。其他像《黄氏女宝卷》、《妙英宝卷》、《香山宝卷》等无不叙述凡人修行皈依佛门的故事,是清代宝卷的书目。而宝卷起初在明代是作为一种特定的宗教文艺形式出现的,它是民间秘密宗教用来传习秘密宗教教义的“经典”,里面存在着大量的宗教故事的内容。

六、抒情小段

这类题材主要存在于那些以唱为主的曲种中,没有或极少故事情节,或借写景咏物抒情,或纯粹语言游戏之作,一般篇幅都很短。在敦煌说唱底本中有一类“曲子词”,如《五台山曲子词》、《五更调》等,均属这种抒情小段。宋金元时代的赚词、诸宫调、散曲等,明代的货郎儿、琵琶词、各地小曲等也常有这种短篇抒情的歌唱。清代宝卷中有《采莲船》、《百花名》的“小卷”,八角鼓、岔曲有《八恨》、《八爱》、《渔樵问答》、《风雨归舟》等短段,传统鼓词有《玲珑塔》、《大实话》、《丑末寅初》等,都没有什么故事性,而着重于写景抒情,趣味性强。弹词开篇中也有不少写景抒情的佳作。建国后,这类非故事性曲目的创作势头不减,涌现出许多音乐上乘、演唱甚佳,深受听众喜爱的作品。

这一类型曲目产生的原因或来源:其一,由开场小段转化而来,如唐代的押座文既可附属于变文,用来净场,也可单独演出。其二,有些曲种由民歌、小曲转化而来,它的曲目仍保留着民歌抒情的特点,

如各地的时调、清曲等。其三,曲艺唱功以抒情见长,以情带声,适宜演唱这类作品。其四,文人案头创作多以此类作品的语言技巧和描写功力见长,如清代子弟书、八角鼓、岔曲之类。

第三节 曲艺文学的表现手段

一、描写和抒情

在曲艺文学为塑造艺术形象所采取的各种表现手段中,人物描写和间接抒情是最为常见的艺术手法。

(一) 人物描写

人物形象是曲艺文学反映现实生活的主要凭借,曲艺家们用多种多样的艺术手法刻画人物的音容笑貌、语言行为以及复杂的心理活动。一般有肖像描写、语言描写、行为描写和心理描写等。

1. 肖像描写

它是通过人物的外在特征,如容貌、表情、音调、身材、服饰、姿态等方面的描写来刻画人物形象的一种手法。曲艺作品极重肖像描写,并有工笔重彩、绮丽纷呈的特点,这是在唐变文描写风格的基础上形成的。唐代变文吸收了印度梵语文学华丽优美的语体风格,尤其对女子美貌的描写,有很强的装饰性,如同当时佛教绘画一样具有重彩工笔的特色。如《维摩诘经菩萨品变文》:

其魔女者,一个个如花菡萏,一人人似玉无珠。身柔软兮新下巫山,貌娉婷兮才离山洞,尽带桃花之脸,皆分柳叶之眉。徐行时若风飒芙蓉,缓步处似水摇莲亚。朱唇旖旎,能赤能红;雪齿齐平,能白能净……(吟)十指纤纤如削玉,双眉隐隐似刀裁。

这种骈俪的赋体以后演变为唱词和说书的各种人物的“赋”、

“赞”，曲艺演员称之为“开脸”。有时，“开脸”成为曲艺程式的一个重要方面，充分显示演员掌握的语言修辞技巧和口头功夫，但常因流于公式化或类型化，有人物典型特征并不突出之弊。

2. 语言、行为描写

通过描写人物性格化的语言和行为塑造鲜明逼真生动的人物形象。

如山东琴书传统唱词《小姑贤》中那个专爱折磨儿媳的恶婆婆不断找碴儿大讲歪理，竟点出这样的饭菜：

妈妈我不管吃那炒鸡子，
贱人哪，你就该快做上稀嫩的黄瓜拌对虾，
粉条子搁上两小络哇，
再抓上两把绿豆芽，
锅中间里有点空，
你给我煮上个一个半的大地瓜。
一个锅里做出十三样饭，
十三个大碗盛着它，
圆盘端在炕头上，
为娘的我看好什么吃什么呀！

媳妇做不出这样的饭，就要逼着她拾柴、纺花、推磨还得纳鞋底，做饭带着搓线麻，要平斗麦子出尖斗面，还要出二升麸子。不用更复杂的情节，靠着这些强词夺理、无理纠缠的生动语言，这个婆婆的刁钻性格已经表现出来了。

行为描写多采用白描手法，维妙维肖地表现出人物在特定场合、特定事件中的个性化行为。如《武松打虎》是说话艺术中描写动作的名篇。在董解元《西厢记诸宫调》中，院僧法聪突围恶战贼军一段也无一句言语，完全用行为描写刻画了法聪威武无敌的英雄气概。

3. 心理描写

描写人物内在的精神世界、内心思想斗争的历程,有助于表现人物性格。曲艺作品中写人物心理活动的方式是多种多样的,有的直接剖析、描写人物的思想活动,有的用回忆的方式写人物心理的变化状态,如《忆真妃》、《黛玉焚稿》等,还有通过梦境写人物的思想、愿望,如《西厢记诸宫调》中张生梦境的描写,二人转中的《红月娥作梦》等。一般来说,曲艺最善于把人物的心理活动和人物的言行有机地融合起来。在人物的动态活动中展现人物的灵魂。扬州评话《皮五痢子打肉》是传统书目《清风闸》中一段。这段书巧妙地描写了两个不同类型的市井无赖——皮五和张三之间的一场冲突。请看皮五前来讹肉时的心理描写:

才一抬腿,再一想:不能走。我今日上街做什么事的?我是上街打年货的。要打年货,肉非打不可;既要打肉,我今日走张三痢子门口经过,如若不在他这块把肉打家去,反而跑到别的肉案上去打肉,人家虽把肉给我,却要说闲话,好说皮五痢子算个屁的混过世的,他只敢欺欺我们老实人。看到张三痢子,不要说打肉,他连个门边子都不敢拢。这个话传出去,往后我这个把势就不能打了。只要我今日把张三家的肉打到手,拎在手上,再一喊:“看吵,张三痢子的肉被我拎来了,你们怎么说呀?”顺流而下,没得心烦,各种年货顺顺当当拎回家。想到这个地方,他不走了,站在街心全神盯住张三痢子这片肉店,准备举步向前。

刚抬脚,又停住。为何又止步?皮五痢子今天是粗中有细。他想:张三痢子是个老混世的,这一点倒不可怕,他手头上还着实有点功夫,两只膀子有七八百斤的膂力。万一进去谈得不顺,玩了僵下来,说不定要交手。他只要把手一伸,我就被他撵出去了,那一来我真正没法混了。咦喂!还是省点事,免得出丑,偷鸡不成蚀把米,不上算,想到这地方,骨里有点胆寒,不但不想上前,反而想拐弯。……

说话人对皮五痢子进退两难的举动进行细致入微的剖析,从而揭示了此时人物矛盾复杂的心理状态,并推动了性格和情节的发展。

4. 侧面描写

曲艺作品除了用以上直接描写或正面描写的方法表现人物形象,还巧妙运用侧面描写手法,烘托渲染人物形象,使人物形象更加饱满。如《西厢记诸宫调》卷一莺莺出场三次,前两次都用正面肖像描写,都是通过思慕者张生之眼,因而涂上了一层神奇浪漫的色彩。第三次莺莺出现在道场中,刹时迷乱了众人,讲唱人描写众人惊艳的反应,间接说明了莺莺的美貌:

诸僧与看人惊晃瞥见,一齐都望;住了念经,罢了随喜,忘了上香。选甚士农工商,一地里闹闹攘攘。折莫老的、小的、俏的、村的,满坛里热荒。老和尚也眼狂心痒,小和尚每按头缩项,立挣下法堂,九伯了法宝,软瘫了智广。添香侍者似风狂,执磬的头陀呆了半晌,作法的闍黎神魂荡飏,不顾那本师和尚。聒起那法堂,怎遮当,贪看莺莺闹了道场。

这种间接描写给听众提供了丰富的联想天地,从而增强人物形象的感染力和艺术效果。

(二) 场景描写

曲艺作品擅用渲染、夸张的艺术手法和丰富的语言描绘场景,这与民间偏爱赋体的传统有关,尤其是说书(包括长篇唱故事)形成了“书串”的各种赋赞,统称为“景物赞”,碰到需要时,可信手拈来,随时运用。根据表现不同的场景,也有许多具体的区分,如表现战场的“疆场赞”、“辕门赞”,表现家庭的“客厅赞”、“绣楼赞”,表现自然景物的“山林赞”、“江河赞”、“风赞”、“水赞”、“火赞”等。河南曲艺连珠调《八阵图》中,有一段东吴大将陆逊为追赶刘备而误入孔明所设的八阵图的情节,这段入阵后描写实为“山水风赞”:

但只见,狂风大作,寒气侵人,漫山遍野,走石飞沙,遮天盖

地,混乱乾坤,不分南北,难辨东西,唰啦啦风来四面搅八方;但只见:怪石奇峰,嵯峨高大,狼牙锯齿,槎枒似剑,阴云滚滚,冷气森森,插空入云接碧落;嘎楞楞风搏石响,山谷应声,哄哄雷韵震心慌;一面面山石冲立高千丈,耳边厢又听得:翻江搅海,波奔浪涌,湖声水韵,沸沸腾腾,借动山音,趁定风狂,如同鼓剑,恰似牛吼,又搭着鱼腹浦内水汪洋;陆伯言楞楞柯柯瞧众将,众轻骑人人害怕,个个胆惊,不敢挪移,各勒坐骑立中央。陆伯言五灵豪气魂魄荡,但只见他面如槐花,唇似靛叶,如痴如傻,如聋如哑,心头鹿撞,突突乱跳,意乱神迷甚惊慌,颤巍巍,喘吁吁,说是不料中了诸葛亮的计,叫三军急忙快走出阵场。

在这一段中先写风起,又写风势,再写风威;然后写山现,再写山险,从山写到水。风刮石响,地动山摇。水趁风力,天翻地覆。风、山、水,各抖雄威,追魂夺命,如活的景物把观众与陆逊一块带进有死无生的境地,让他们目瞪口呆。这正是景物赞引人入胜的地方。

也可根据具体事物,写成专用赞,如“景阳岗赞”、“林海雪原赞”等。还可演化出与情节有关的赋,如《三国》“草船借箭”中的“大雾垂江赋”,“火烧赤壁”中的“火烧赤壁赋”等。

(三) 抒情

1. 抒情与叙事

抒情与叙事相结合是曲艺重要的艺术特征。它不单表现在依情唱曲的“唱故事”类,也不单表现在喜剧抒情的“说笑话”类,讲史、传奇的“说故事”类,也往往依情而取事、因情而设事,充满浓厚的历史或现实抒情意味。曲艺的抒情性是由曲艺的叙述性所决定的。由于“摹拟”不能脱离叙述而存在,曲艺较少像戏剧中角色化人物的内心独白,它的抒情性主要体现在叙述者的抒情风貌中。演员是一身兼二任(人物和叙述者)的;演员和人物之间的桥梁是情,情深则神似,情浅则神移。演员只有设身处地体味此情此景中人物特有的心理、情

绪、意态,才能准确把握人物形象、性格和行动的主要线条。这正如诗歌意境是以物我两忘,情景合一而实现一样,演员和角色的彼此渗透也恰是主体与客体高度和谐统一的表现。因此,抒情是在叙述的统领下进行的,脱离人物和故事的抒情,静态环境和景物的描绘,孤立的人的情绪和心态的抒怀,在曲艺中是不常采取的。一切抒情都在矛盾的开展、情节的行进中,由叙述的需要而采取、而润饰、而筛选。同时,曲艺的叙述也必须是抒情式的,情感乃是曲艺叙述的坚强支柱,没有倾向、没有评点、没有议论、没有叙述者的鲜明个性形象,叙述也就失去了光彩。

2. 抒情与意境

曲艺是叙事诗,许多唱词是有意境的,这种意境与抒情诗的意境含义基本一致,但有所拓展,“意”是说唱者在作品中蕴含的思想、感情,一般集中体现在作品人物形象身上。“境”是使“意”转化为艺术形象所能作用的最大范围。曲艺唱词的“意境”是把“戏味”和“诗意”融为一体,在戏剧性、故事性中蕴含浓重的抒情性。通过人物关系的纠葛展现当时的环境、氛围、人物的神情气韵以及叙述者的感受,把情、理、意、趣通过“写意”的方法达到“化工”,而不是通过写实的方法达到“画工”。从曲艺文学的历史发展来看,敦煌变文的许多篇章已很好地体现了抒情的特点,至董解元《西厢记诸宫调》,第一次把叙事和抒情完美地结合在一起,沿着这一方向,清代的子弟书词把嫡传于变文、词话、陶真、鼓词的诗赞系讲唱推向了叙事诗的艺术高峰,熔情于事,依事酿情,意境殊妙。

描写的艺术方法无疑是曲艺唱词撷取意境之花的最基本的手段。如以清代子弟书为例,通过描写、浑成意境的途径主要有:

(1) 运用环境景物描写,展开境象画面,移情入景,情景交融,达到意与象通,浑成意境。

描写客观景物环境以表达人物的内心感受是一种间接抒情的方

式。在子弟书中,充满诗意的景物描写并没有离开叙述,而是叙述的一个方面。叙述者根据叙述的需要,有选择地围绕人物安排一个又一个的境象,展开一幅又一幅的图画,暗示人物的情绪和命运的基调。叙述者所提供的景物是依据了人物的性格逻辑和彼时彼地的心情。如“悲秋”是我国抒情诗中的传统主题,秋的境象画面联系着由于现实生活中人生事业上的际遇和理想所引发的慨叹,林黛玉、晴雯、杜丽娘、孟姜女、韩翠琼、唐明皇、李靖等在子弟书中都从个人不同的视角抒发对秋色的感受,相似的秋景表现着他们不同的感情和心理世界。“落叶萧萧天地秋,风尘滚滚路途愁。”(无名氏《哭城》)这是孟姜女千里寻夫受尽风霜的悲苦图画。“桂花香残景物幽,秋光惨惨动人愁,片片残花随风舞,纷纷败叶逐水流。”(无名氏《红叶题诗》)这是宫中佳丽韩翠琼对深宫寂寞辜负青春的哀怨。“独是秋光最可伤,况兼风雨助凄凉。”(《忆真妃》)这是唐明皇因国家分裂失去爱妃的刻骨伤感。

境象画面往往通过故事中人物的视线形成,是叙述者和听众窥测人物心灵的窗口。子弟书多用人物的“见”、“望”、“听”、“看”等动作提示入境。如《双玉听琴》中宝玉步出怡红院,信步闲游,作者用“但只见”、“又只见”、“又见那”、“遥望见”、“细听去”、“慢留神”、“见妙玉”一系列视听动作引出园林景色的幽美,园中动物的行迹,远处如画的风光,惜春下棋的韵致,妙玉肖像的妩媚。这种境象画面是多视点不停地游动的,如同中国画式的自由的散点透视。

2. 利用交感、移情、比喻、拟人和物化等艺术手段,把境象画面与人物主观情感联系混合为不可分割的整体,亦景亦情,浑然意境。

交感是我国古典诗歌常用的艺术技巧,人为物感,物为人化,自然和人合二为一,目的是更好地表现人的情感。如韩小窗的子弟书《芙蓉谏》中,宝玉为晴雯的死作谏文后大哭:

只哭得冷露凄凄浸泪眼,

只哭得阴风惨惨扫愁容，
只哭得檐前铁马添愁韵，
只哭得长空旅雁带悲声，
只哭得星斗不明多晦暗，
只哭得月色无光带朦胧，
只哭得孤鹤哀鸣哭声惨，
只哭得子规倒挂口啼红，
只哭得鸳鸯惊走迷失配，
只哭得金鸡乱唱错啼鸣，
只哭得寒雀深藏怕入耳，
只哭得宿鸟高飞不忍听，
只哭得月殿嫦娥也惨切，
只哭得天边织女也伤情。

这十四个排比句拟人化地描绘了气象、星辰、动物及神仙闻人哭声而悲愁的神态，借这种人与景物的“共鸣”，表现贾宝玉无比悲痛之情。

比喻、象征、借代也是形成情景交融的重要手段，它的心理内涵是移情于物。如在《忆真妃》中：“似这等，重叠峰峦酬密密，就犹如萦回愁苦一层层。”“算从来愁声最怕愁人听，何苦呢，此刻还教孤雁鸣！”“似这般不作美的铃声不作美的雨，乍当我割不断的相思，割不断的情。”“最伤心一年一度梨花放，从今后一见梨花一惨情。”重山、孤雁、铃声、雨、梨花都是人物各种情感的象征和喻体，引逗出人物的“愁苦”、“相思”、“伤心”和“惨情”，情感寄寓在喻体中，也在直接的叙述中，虚实结合，明暗相间，意境畅美，抒情自然。

(3) 在心理描写中，借助想象，制造心境心象，在更广泛的想象力时空中达到意与境的统一。

子弟书等唱词善于刻画人物的心理活动，不似古典小说或诗歌

侧重以言行对心理进行淡淡的描摹,而似戏曲中大段的内心独白唱段,酣畅淋漓地展现人物的精神世界。西方古典文学描写心理往往是抽象的直接的,囿于有限的时空;而子弟书和唱词的心理描写则把再现与表现融为一体,除了把心理活动作为解释境象画面的辅助手段外,还在抒情性极强的心理表现中借助想象和联想制造臆想的具体境象画面。可以称之为心境或心象,它们昭示或加深人物精神和感情的意义,在比自然空间更广阔的想象力空间中达到意与境的统一。

如韩小窗《露泪缘》第四回林黛玉已知痴梦成空,痛恨薛宝钗占了凤鸾,她想象宝钗如愿以偿的幸福得意,与自己被抛弃的孤独绝望处境相比较,幻变出一系列强烈对比的心象。

从一暖一冷,一明一暗,一双一单,一乐一悲,一舞一吟的对比,从色彩、光线到形状、动态都显示了这些心象迥异的差距,形成了生与死、欢乐与悲戚、幸福与不幸相对立的情势,此时此刻林黛玉的痛苦情感正是在这种心态情势下得到宣泄。

再如韩小窗在《芙蓉泪》中横铺十六个“再不能”句,咏叹宝玉对晴雯的思念,空间范围之广,创造心象之多,抒发感情之细腻,堪称子弟书心理描写的巨章。其实故事中人物心理活动并不复杂,多单一情感,但心理描写却汪洋恣肆、重重叠叠,充分运用了想象的手段,这时的心理描写不仅是人物性格和情节发展的叙事要素,也是构成意境抒发感情的美学要素。

二、语言和结构

(一) 曲艺的语言特色

曲艺以语言为主要表现手段,语言在曲艺文学中占有极其重要的地位。前辈的曲艺艺人都非常重视、研究语言,寻求各种各样的口吻和趣味,千方百计地提高语言的表现力。曲艺语言具有通俗、形象

和生动的特点,它具体表现为以下几点:

1. 口语化

曲艺的语言是口头语言而不是书面语言。只有口语化,才能做到通俗易懂。如唐代变文,距今已逾千年,但除一些历史性的习惯语汇外,还是比较明白易懂的。《董永变文》的开头是:“人生在世审思量,暂时吵闹有何妨。大众志心须净听,先须孝顺阿耶(爷)娘。”简明而通俗。唐说唱中写景、叙事的语言虽然还保留着俳赋骈文的特点,而人物对话中却几乎都是通俗流畅的白话,如《韩擒虎话本》中韩擒虎计激任蛮奴一段:“(擒虎)曰:‘回来须得三般之物,进上随(隋)文皇帝,即便却回。’蛮奴闻语:‘第一要何物?’擒虎答曰:‘某第一要陈家地理山河,人户数目,即便却回。’蛮奴闻语:‘事后某奏上陈王。’蛮奴问言:‘第二要何物?’擒虎答曰:‘某第二要兵马车藏,赏设三军,即便却回。’蛮奴问:‘第三要何物?’擒虎答言:‘某第三,要陈叔宝首进上随(隋)文皇帝,即便却回。’蛮奴闻言,知子无礼,忽然大怒。”这段对话口语化色彩十分鲜明。

自曲艺诞生之日起,民间艺人不断进行着口语化、通俗化的努力,从小说话本、平话、诸宫调的传世之作中,我们可以看到宋元时期的曲艺已经完全口语化了,采用民间大众口头语言的语法、词汇、惯用语、俗语及修辞方法进行曲艺作品的叙事、描写、抒情,语势也是口语化的。

2. 动作性

这一语言特色与曲艺表演有密切关系。曲艺的语言借助于口头的说唱传达到听众的耳中,表演则使语言的表现内容立体化。动作性就是使语言生动、形象、富于行动的特征,最适合舞台表演,这一语言特色也早在千年前的唐代说唱中出现。《韩擒虎话本》中有一段描述擒虎与单于比赛射雕的文字:

衮(擒)虎十步地走马,二十步把臂上捻弓,三十步鞞(腰)取

箭，四十步搭阔(括)当弦，拽弓叫圆，五十步翻身倍(背)射，箭既弦，世(势)同僻(劈)竹，不东不西，况前雕咽喉中箭，突然而过，况后雕劈心便着，双雕齐落马前。

走马、捻弓、取箭、搭弦、拽弓、背射等一连串动作伴着勇士十步、二十步、三十步、四十步、五十步的节奏，步步身姿矫健，身手不凡，这种富于动作性的语言跟讲唱者虚拟摹仿的动作结合起来，传神地刻画了人物形象。

3. 音乐性、节奏性

音乐性和节奏性是丰富曲艺语言表现力的重要手段。不论是唱的形式还是说的形式，都富于音乐性和节奏性。

如曲艺唱词的押韵，利用的是汉语的音乐美和循环美。一般曲艺唱词是双句押韵，也有每句都押韵的，俗称“楼上楼”，音乐性更强。不但如此，还有押儿化韵即“小辙儿”的。且看传统唱词《黑驴段》的开头。

说黑驴儿，道黑驴儿，
小黑驴儿它长得有个意思儿。
白尾巴梢儿，花肚皮儿，
雪里沾的四个小银蹄儿，
在嘴里衔着个铜嚼子儿，
稀零花啦铜锁子儿，
金鞍子儿，银镫子儿，
檀香木刻的那个驴轴棍儿。
鞍桥上铺着个花褥子儿，
正中间坐着个小佳人儿。

这段描写风趣俏皮，音乐节奏鲜明轻快。

曲艺中的“韵诵体”用竹板、鸳鸯板掌握节奏，仍表现出语言的音乐感和循环美。如河南坠子《借髻髻》中一段顺口溜：

南来的,北往的,
推车的,担担的,
咕噜锅的,卖蒜的,
跑腿的,要饭的,
做官的,为宦的,
唱生的,唱旦的,
说书的,相面的,
你碰见哪位相好的,
提起来二楞我可认的。

这段“顺口溜”里巧妙运用“的”字,让它反复出现,虽无音乐伴奏,却有一种别致的节奏感和音韵美。

曲艺唱词一般是以七字句为主的长短句,经常使用三字头,四字垛,五字垛,嵌字、衬字、嵌句等。格律、句式的灵活多样造成音乐和节奏的起伏变化、跌宕有致。

散文形式的说的艺术中有许多吟诵体的诗词赋赞,表演时抑扬顿挫,琅琅上口。如“虎赞”(王少堂:《景阳岗打虎》):

远望它,没角魁牛;近视它,斑斓猛兽,眉横一“王”字,好像巡山都太保。腾身一长啸,顿教沿路起腥风。二十四根胡须,如芒针铁线,四大牙,八小齿,像锯齿钢钉;眼若铜铃光闪电;尾似钢鞭能扫人;前为爪,后为足。前爪低,扒山越岭;后脚高,跳涧窜溪。抬头呼风,天上飞禽丧胆;低头饮水,水内鱼虾尽亡魂。走兽之中独显它,深山野洼是它家。三天不食人身肉,摇头摆尾自锉牙!

“虎赞”是“赋赞”的一种。评话、弹词等曲种在说表中,以吟诵韵文写人、绘形、描声、状物。盖源自古代民间俳赋,语势夸张、铺陈扬厉,往往采取对仗或匀称的语句及词汇,富有音乐性和节奏感,以利于表演,并取得良好的艺术效果。

4. 多样化的修辞手法

曲艺语言的表现力很强,这与它运用多种修辞方法有关。比喻、排比、夸张、双关、借代、拟人、重复、对偶等,无不广为运用,尽得其妙。

曲艺语言往往是高度夸张的,这种夸张往往在合情合理的基础上达到最大的幅度。特别是相声艺术,高度夸张与喜剧效果密切联系着。另外,夸张的手法与艺术构思结合在一起,才能达到预期艺术效果。如二人转《杨八姐游春》里杨八姐向宋王要的条件:

我要你一两星星二两月,
三两清风四两浮云;
五两火苗,六两气,
七两炭烟,八两琴音;
四楞儿的鸡蛋要你八个,
三缕粗的牛毛,我再要你九根;
我要你泰山那么大的一块玉,
再要黄河那么长的一锭黄金。

杨八姐开具的这张百物“礼品单”,把索要物品的数量难度夸张到了极限,目的是为了表示誓死不嫁宋王的决心,这样的夸张是为主题服务的,而不是语言的卖弄和矫饰。

曲艺唱词的双句结构易产生对仗的上下句,尤其清代以来,对仗对偶似乎成为一种风尚,这在清代文人子弟书中表现最为明显,子弟书在叙述描写语言的参差句式大量运用对仗的修辞手法,一是为了表叙清晰,二是为了加强艺术感染力。后代的鼓词语言遂继承了这一风格。通过不很工整的对仗取得了抑扬、整齐、回旋的语言美。

铺陈排比也是曲艺语言中喜用的修辞手法。一般有两种功能,一是多方面地强化形象,充分抒发感情,一是增加作品的气势和音乐感。如脍炙人口的京韵大鼓词名篇《剑阁闻铃》中对唐明皇“欲梦梦不

成”的心理描写：

莫不是弓鞋懒踏三更月，
莫不是衫袖难禁午夜风，
莫不是旅馆萧条卿嫌闷，
莫不是兵马奔驰心怕惊，
莫不是芳卿心内怀余恨，
莫不是薄倖心中少至诚。

《剑阁闻铃》基本上保持了原清代子弟书《忆真妃》的原词，会文堂本眉批云：“六‘莫不是’是六层，一层深似一层。”增加语言气势，强化感情表现的铺排，在曲艺唱词中运用自如，达到尽善尽美的艺术佳境。

（二）曲艺的结构特色

曲艺作品的结构一般采取以时间为线索由事及人或因人设事的叙述体，它不同于一般文学作品的多种结构方式。只是根据演出的需要及观众的接受能力来组织情节，安排回目、开头和结尾。具有较强的传承性、规定性或程式化特点。如不同内容的相声，其结构形式都要包括垫话、瓢把儿、正话、收底等相同部分。传统长篇书结构也只由坨子、回目、扣子、拨口、牵关、书眼等几个部分组成。纵观历史，有几种形式已成为我国曲艺结构的传统特色。

1. 定场诗(话)

传统曲艺作品往往在开始演唱正式段子之前，附加讲唱一个小段，或散文，或韵文，与正式作品或略有关系，或毫无关系。这种特殊形式在现代各曲种中仍有遗存，相声称其为“垫话”，弹词中称为“开篇”，说书中称“书帽”，二人转称为“小帽”，山东快书称之为“小段儿”等等。

这一形式起源古老，在唐说唱中初见端倪。唐俗讲底本中“押座文”就是用韵文形式概括讲经故事的内容，放在讲经文或变文之前，

用之镇压四座,静心听讲,所以叫“押座文”。开始篇幅较长,可独立成篇,后来篇幅浓缩,附着于变文之前,成为变文结构的有机组成部分,如《破魔变文》中标明“降魔变神押座文”的唱词只有八句,抄录者把它与变文放在一起。

年来年去暗更移,
没一个将心解觉知,
只昨日颧(腮)边红艳艳,
如今头上白丝丝。
尊高纵使千人诺,
逼促都成一梦斯,
更见老人腰背曲,
驱驱犹自为妻儿。^①

这段“押座文”虽然有标题,不属于《破魔变文》,却不碍讲唱人使用之,可见当时“押座文”是可以通用的。

唐代的“押座文”是宋元话本“入话”的先声。宋元话本在每一篇正式故事之前,总有一段标作“入话”的诗词作为开场白,或描绘名物风景、歌咏季节,或抒发情怀、感叹议论,由此渐渐进入正题。如宋话本《碾玉观音》开头连说五首“春归词”,然后用一设问句,引出正文故事。

另外还有“头回”。叙述一段与内容相近的故事,以引起正文。例如《冯玉梅团圆》的开头,讲了一个徐信、刘俊卿“交互姻缘”的故事,为下面冯玉梅“双镜重圆”的故事作陪衬;《简帖和尚》的开头,讲了一个宇文绶“错封书”的故事,引出下面洪和尚“错下书”的故事。《错斩崔宁》先以一首律诗作“入话”开场,接着艺人讲了一个官人因酒后失言遭致杀身破家之事。随后接进元丰年间一个少年举子魏鹏举上京

^① 王重民等编:《敦煌变文集》上集卷四,人民文学出版社1984年版,第345页。

应考,因戏言“撒漫了一个美官”的故事,再下去才是《错斩崔宁》的正式演出。

这种“入话”或“头回”的作用,其一是引起观众的兴趣,其二是演出的实际需要,对此郑振铎有一段精辟的分析:

无论说“小说”或“讲史”,为了是实际上的职业之故,不得不十分的迁就着听众。一开讲时,听众未必到得齐全,不得不以闲话敷衍着,延迟着正文的起讲的时间,以待后至的人们。否则,后至者每从中途听起,摸不着那场话本的首尾,便会不耐烦静听下去的了。^①

明清宝卷的说唱仍沿袭这一传统,在宣正卷之前可以加上一段咏唱四季景物、百花名、人神历史的游戏“小卷”,这些小卷可单独成篇,如《采莲船》、《百花名》等,也可直接嵌入某一宝卷。

明代说唱词话中每卷开首或每回、段开首,既咏词又念诗,都是咏史感慨古今之作,仍似一种与正书关系不大的开场句。《大唐秦王词话》每回前有两首七律或四首绝句,诗后再说一转承过渡句,过渡到正话部分,如第三十一回:“时人莫厌开场句,座客还听按鉴词。”第四十四回:“诗章论罢兴亡事,词话还谈创业君。”清代子弟书继承了词话“开场诗”的形式,“诗篇”作为开端,浑写大意,括叙全篇,一般为七言八句,或描写景物,或抒发感慨,但与前代的“开场诗”所不同的是,这些“诗篇”都与正式唱词有极大的关系,有的甚至是一种“明笔告略”的总括性开头,尤其以后大鼓书移植子弟书作品时,往往删削诗篇使之成为故事的正式开头,这就不再是“开场诗”的范畴了。

现在的北方鼓曲演出时大多没有“开场诗”的形式了,但旧时鼓曲演员也有说“垫话儿”的,著名京韵大鼓演员孙书筠在她的回忆录《艺海沉浮》中提到:

^① 郑振铎:《插图本中国文学史》第3册,人民文学出版社1982年版,第561页。

杂耍园子的观众都是极随便的。演员在台上为了稳住观众的情绪,让台下能静下来听唱,先要说几句话白,因为是唱前说的,所以称之为“垫话儿”……很多著名演员的“垫话儿”都是很有知识性和趣味性的,知识性包括历史知识、曲艺常识、如何欣赏等;趣味性一般是演员根据每天观众的不同,说一些趣闻、轶事,或现场抓哏。有时还评论时事,带点政治色彩。

她举例说,刘宝全的“垫话儿”较长,能讲二三十分钟,如唱《长坂坡》,先简单地叙述一下三国的历史来历,然后介绍《长坂坡》一段的故事梗概。唱到《宁武关》时,在“垫话”中讲到每个人都要爱国,遇到国难当头,都应该奋起反抗等等。这样议论和介绍的部分,其性质和作用应与唐押座文和宋话本入话相类似,实是与听众联络感情的需要。

2. 开头和结尾

开头和结尾,是曲艺作品谋篇布局不可缺少的要素,叙述故事有头有尾、首尾圆合是曲艺这种民族艺术形式讲究整体美的艺术法则。

曲艺作品的开头一般具有开门见山和精炼的特点。

开门见山,就是进入故事要快,展开人物活动要快,主要矛盾的突现要快。每一个故事都有它过去和未来的若干牵连,不能由头到尾原原本本地去讲述,而是要抓住便于展开矛盾冲突,便于表现主线人物的关节,作为作品的开头。精炼就是语言干净、利落,对于不得不交待的时间、地点、景物、因果关系等,尽量做到简明扼要。反之,过多地叙述事件的历史背景,过细地交待事件的起因以及大段描写环境和景物,很容易使人感到平淡、冗长和沉闷,这种毛病就是艺人常说的“皮厚”,此为曲艺作品开头之“大忌”,而“皮儿薄”的开头最受听众欢迎。

“皮儿薄”的开头一般是围绕中心人物的活动来写,是对与主人公活动和性格有关的经历遭遇的简单叙述和有选择的介绍。

如敦煌写本中的《目连缘起》:

昔有目连慈母,号曰青提夫人,住在西方,家中甚富,钱物无数,牛马成群,在世慳贪,多饶杀害。自从夫主亡后,而乃孀居。唯有一儿,小名罗卜,慈母虽然不善,儿子非常道心,拯恤孤贫,敬重三宝,行檀布施,日设僧斋,转读大乘,不离昼夜。偶自一日,欲往经营,先至堂前,白于慈母:“儿拟外州,经营求财,侍奉尊亲。家内所有钱财,今拟分为三分:一分儿今将去,一分侍奉尊亲,一分留在家中,将施贫乏之者。”娘闻此语,深快(愜)本情,许往外州,经营求利。

开头即写出青提夫人和罗卜的家世,青提夫人慳贪嗜杀的性格及罗卜乐善好施的佛性,以及罗卜离家的原因和临行前对母亲的嘱咐,为事件的发展做了最基本的铺垫。

演唱短篇故事的唱词开头必须“先声夺人”,一下子就把观众抓住,因此唱词的开头技巧性较强,一般采用“正叙”方式,酷似戏剧的“闭锁式结构”,在事件高潮前夕、接近高潮之处下笔,交待时间、人物、环境,简洁而明确。

如京韵大鼓传统唱词《黛玉焚稿》开头:“孟夏园林草木长,楼台倒影入池塘。黛玉回到潇湘馆,一病恹恹不起床。”前两句写景点明时间,后两句写出接近故事高潮的人物情态,笔墨精炼凝聚并有诗情画意。

“倒叙”的方法是把结局提前,再从头“叙述”。

因为说唱故事的缘故,好的开头往往与“悬念”(扣子)紧密结合。而结尾在曲艺结构中也很重要,相声演员把相声段子的结尾叫做“底”,甚至整个段子都为之铺垫,足以说明问题,说唱艺人把效果差的结尾叫做“底软”或“底凉”。

重视结尾的传统始于唐说唱,在俗讲底本中有一种特定的体裁叫做“解座文”,专门用于俗讲经文的结尾,变文的结尾大多也以一段

韵文结束,有的是概括故事,有的是发表议论。如《目连缘起》结语:

奉劝闻经诸听众,大须布施莫因循,
托若专心相用语,免作青提一会人。
须觉悟,用心听,闲念弥陀三五声,
火宅忙忙何日了,世间财宝少经营。
无上菩提勤苦作,闻法三涂岂不惊,
今日为君宣此事,明朝早来听真经。

至宋元话本,遂有“散场诗”,一般很短,为七言韵文。有的话本还加上“话本说彻,权作散场”一句,作为终止语。

清代宝卷的结尾韵文一般也是七言,或总结全文,指出教育意义,劝化世人。如《游龙古典》结尾:

奉劝大众气量宽,且看砗磲一周元,
杀鸡留客一顿饭,一朝富贵得安然,
小气勿做大事业,大量是有子孙传,
阿弥陀佛肚皮大,看见小气笑勿完,
游龙古典已宣完,一卷小咒补完传。

清人沈祥龙在《论词随笔》中说:“结有数法,或拍合,或宕开,或醒明本旨,或转出别意,或就眼前指点,或于题补借形。”短篇曲艺唱词虽不是一般诗词,但结法也与上述相似。观清代子弟书结语有三种类型:自然完整型、议论说明型、承上启下型,这些结尾类型为现代短篇曲词借鉴和继承。

(1) 自然完整型

指一个完整的情节在时间和事件上的自然结束,不添加作者任何的主观评点。如子弟书《忆真妃》:“这君王一夜无眠悲哀到晓,猛听得内宫启奏请驾登程。”东北二人转《蓝桥会》:“怀抱蓝衫跳下水,去追公子魏奎元。死后化作鸳鸯鸟,形影不离蓝河湾。”

(2) 议论说明型

在叙述一个完整的故事后添加作者或说唱人对写作意图的说明,点明思想本旨。如子弟书《千金全德》结语:“小窗纸墨痕开写《全德报》,激励那千古的仁慈侠烈肠。”《胭脂传》:“渔村写罢《胭脂传》,劝世人人家美色莫强求。”说唱人在使用这一结语类型时,摒弃其案头创作的腔调,用一两句唱词渲染高潮气氛,收到画龙点睛的效果。

(3) 承上启下型

叙述完一个故事,说唱人用简短的结语总括故事内容或主题,并指出人物将来的命运或结局,留有余地,耐人寻味。往往用“这一回”、“这正是”、“只因为”、“到后来”、“下一回”等句式套语。

如子弟书《单刀会》:“只因为圣贤爷赴了个单刀会,留下英名万古传。”京韵大鼓《探晴雯》:“这一回宝玉探晴雯二人的情意重,下一回作祭文前去悼芙蓉。”山东琴书《盗灵芝》:“这一回白娘子舍命盗仙草,下一回许仙金山把愿还,倒惹得大水漫金山。”

3. 情节构成

曲艺作品都具有情节曲折的特点。

由于大书与段子活在篇幅容量上的不同,其情节构成的方法及规律也不尽相同,一般来说,短篇书篇幅多在百句到三百句内,其内容多是叙述一人一事一情而独立成章,叙一事,点缘由,作起伏,描情怀。如《古城会》,简约写关羽辞曹寻兄,过关斩将,而着重描绘关羽保嫂,破险跋涉,到古城而张飞疑虑不纳,适蔡阳追兵至,张飞考验关羽,不发兵卒,只擂鼓助阵,关羽斩蔡,兄弟相会。这里构成情节曲折的因素有张飞的疑虑,蔡阳的追兵,关羽的明心和义勇,可谓一波三折,在情节构成上由于发枝但不作更多的槎丫纵横,这是由篇幅容量决定的。有的曲段则着重写人物内心的丰富变化,以情取胜,寓事于情,如脍炙人口的《王二姐思夫》、《剑阁闻铃》、《宝玉哭灵》、《黛玉悲秋》等,均是一人抒怀,在一个“思”字上回环起伏,而曲折性正在于人物情感的波动。情节是以思维动态或内心矛盾的发展为构成因素的,

如《王二姐思夫》用十三道辙来唱抒王二姐对张廷秀的刻骨相思,每一道辙都有小的细节或情节,如王二姐划道划圈记丈夫出门的天数,看见影壁上的凤凰雌雄相恋的联想,照镜子入神、思夫不归而摔镜架,绣花、踩碎胭脂盆等,都有一定戏剧性,曲折细腻,感人至深。

大书也叫“万子活”,篇章浩瀚,它要有矛盾冲突所构成的戏剧性或传奇性,以戏取胜,其故事的曲折变化大开大合,迂回跌宕,波澜壮阔,山重水复。因此,大书情节的表现手段极为丰富,艺人在长期的艺术创作实践中总结了许多行之有效的艺术经验。蒋敬生在《传奇大书艺术》中提到的提闸放水、搭桥过沟、遇路转弯、逢枝开花、三岔路、葫芦口等,都是大书情节构成的主要手法。

提闸放水,即要抓住故事的主干——“闸”,由这一关键情节引发出一系列与此有关的枝蔓——“水”。凡一部书在演唱时都要随时“安闸”——把前段各情节聚汇而呈矛盾蓄势。如《水浒》中“武松景阳岗打虎”、“智取生辰纲”、“宋江酒楼题诗”等回目都是闸口,由这些最关键的情节引发后面的许多内容。

搭桥过沟,是把两段书接连起来,使人感到衔接自然,符合大书的连贯性要求。

遇路转弯、逢枝开花,就是要求大书的故事情节不断地向前发展,当一个情节结束后要留出可以再产生另一个新情节的茬口,不要写死,在一条主干的基础上枝枝相生,继续变化。这种变化是根据人物性格所可能发生的行动而产生的,因此,书路的不断变化要符合书情书理,设法使情节事事相因,环环入扣。

三岔路,根据人物行动的发展,在故事主干上分出的各路书脉分支。一部《水浒》写了众多好汉的出身、经历,互有牵涉而又独立成传,最后都通过各自道路投奔梁山。听起来万花缭绕,细看时各具芳姿。“花开两朵,各表一支”,就是三岔路的表现方法。因为说书是听觉艺术,所以类似它那种蒙太奇式的快速转换和任意打破时间次序、时空

交错的手法是不适用的。书要有主线,但书又怕单调,三岔路是丰富情节、变换场景的好方法。

葫芦口,是收的笔法写出三岔路还要总锁起来,不能不收。《三国》的赤壁之战,庞统定连环计锁战船是一条路;诸葛亮借东风是一条路,黄盖诈降是一条路,最后三条路汇聚一处,火烧战船,曹兵大败,这葫芦口才算锁起来;火烧战船后又生发出曹操败走华容道,又开始岔路。一部大书必须不断把情节撒开,又归拢,归拢后又撒开,不断地开合,或大开大合,或小放小收,总之使故事出人意料而又入情入理地前进,才能紧紧吸引住听众。艺诀称此方法为“三岔路口书碰头,锁住葫芦再张口”。

4. 悬念

曲艺中的悬念在北方通称“扣子”,在南方则称为“关子”,内涵有两个方面。其一是专指说书艺术而言。中、长篇大书的每段结尾都有高潮,但整个故事并没有完结,矛盾悬而未决,听众头脑中留下了期待和探索,非要继续听下段不可,“欲知后事如何,且听下回分解”正是为这种“扣子”或“关子”设置的固定语规。其二是在任何情节性的曲艺作品(包括中、长篇大书)中,为了使故事情节的曲折,故事叙述得更加生动、传神,取得扣人心弦的艺术魅力,说唱人不时设置一些小的关碍、突变、摩擦和纠葛,从而避免平铺直叙,加强故事曲折生动的感染力。说唱故事的曲艺段子(一回书或一段曲),一般由一个大“扣子”构成,也就是说明一个中心问题,在叙述过程中还有许多推动故事发展的具体情节,它们是小问题小矛盾,也就是许多小扣子,一扣套一扣,一环扣一环地使故事情节层层迭高、步步紧逼,造成跌宕起伏的艺术波澜。

早在唐说唱中,这种悬念的技巧已被普遍运用,如《降魔变文》中佛国太子、大臣须达答应了外道劳度差的挑战,决定派舍利弗与之斗法,但就在斗法前夕,须达发现舍利弗失踪。本来舍利弗不在,已经引

起人们的悬念,须达又抚掌叫苦,说出斗法失败的后果,使人们更加关心舍利弗的去向,而偏偏须达问遍街人,无人知晓,悬念把人们的联想推向高峰,神秘的舍利弗极大地吸引了人们的注意力和好奇心。接下来舍利弗与劳度差斗法一节完全是由一系列悬念构成的。劳度差先后化出宝山、水牛、水池、毒龙、恶鬼、大树,每次都来势汹汹,四座皆惊,他的信徒们无不得意洋洋,国王和臣民无不为之担惊受怕,但舍利弗依次变出金刚、狮子、白象、金翅鸟王、毗沙门、风神等,摧毁了劳度差的法术,战胜了劳度差。悬念解除了,冲突也就结束了。

在实际演出中,说唱人往往采用一些故作惊人的语规来提领悬念,郑振铎《中国俗文学史》在论述宋金诸宫调的悬念艺术时说:“为了要说唱的增加姿态,为了要讲述的加重语势。这种故意惊人的文笔,也有时时使用的必要。听众于此或特感兴趣罢。诸宫调为了是实际上的说唱的东西,故往往要尽量采用着这种笔调,以避免单调的平铺直叙的说唱。”

董解元《西厢记诸宫调》即有好几处使用故作惊人之语来加强悬念的力量。如卷一写张生住店时问店小二蒲州“有甚希奇景物”,然后在散白中念道:“被几句杂说闲言,送一段风流烦恼,道甚的来,道甚的来,道蒲州东十余里有寺曰普救。”张生惊见莺莺美貌,正要跟随她进入内室时,背后突然来人把他拦住:“(韵文)凛凛地身材七尺五,一双手把秀才摔住,吃搭搭地拖将柳荫里去。(散白)真所谓贪趁(趁)眼前人,不防身后患,摔住张生的是谁,云云,乃寺僧法聪也。”

诸宫调是“小说之支流”,它的悬念技巧在后世评书中继承发扬。《水浒》里“横海郡柴进留宾,景阳岗武松打虎”一回结尾的“扣子”是这样的:

那一日,武松心闲,走出县前来闲玩。只听得背后一个人叫声:“武都头,你今日发迹了,如何不看觑我则个?”武松回过头来

看了叫声：“阿也！你如何却在这里？”

不知武松见了这个人，有分教：阳谷县里，尸横血染。直教钢刀响处人头滚，宝剑挥时热血流。正是：只因酒色忘家国，几见诗书误好人。毕竟叫唤武都头的正是甚人，且听下回分解。

这一段叙述，故意不点明叫武松的是什么人，已经留下“悬念”，但还觉得不够味，用“有分教”和“正是”的语规加重“扣子”的惊人程度，预示事件的发展趋势，无疑又多了一重悬念。

曲艺中的悬念并不是故弄玄虚，它不只回答“是谁”、“是什么”的问题，而且更多地回答“怎么样”的问题，在结果和过程的关系中，更注重的是过程。观众的欣赏习惯是在叙述明白中求曲折，在曲折中叙述明白，对事件的原委作明场交代并不会妨碍悬念的力量。武松打虎的悬念含义就在于“明知山有虎，偏向虎山行”。《杨乃武》一开始就告诉听众，凶手是刘子和，但是听众还是津津有味地要听下去。曲艺正是通过说唱人声情并茂的“现身说法”，来充分表现出人物的思想和情感，使观众进入了书境，领略书情，关心人物的命运，为主人公的悲、欢、离、合而产生喜、怒、哀、乐的共鸣。悬念是作品中人物与观众感情的有力的粘合剂。

第四节 曲艺文学的地位和影响

曲艺在文学史上的地位和影响是不容忽视的。不了解和研究曲艺——民间说唱的历史发展和特点，就无法理解我国文艺发展的规律，无法解释我国文学史、艺术史上出现的种种现象，回答我国艺术民族化方面的诸多问题。

一、曲艺对戏曲的影响

我国戏剧艺术成熟较晚，一直到十二世纪的元代才以“北杂剧”的形式出现，涌现出诸多伟大的戏剧家，产生了像《窦娥冤》、《西厢记》等一批不朽的杰作。而同样是文明古国的希腊，公元前六世纪就有了他们的戏剧，印度在公元前二世纪也有了自己的“梵剧”。在我国，孕育戏剧所需的条件，如音乐、舞蹈、诗词、杂技、武术、绘画等因素，早在唐代前后就已具备。唐宋城市经济的发展，瓦舍、勾栏的形成，也为戏剧提供了必需的演出场所和观众对象。那么，究竟是什么原因使得我国戏剧艺术姗姗来迟呢？原因是多方面的，但其中很重要的一条就是受曲艺的影响。可以说，由于我国民间说唱在唐宋以来极其繁荣，因此推迟了我国戏曲的形成。或者说，由于民间说唱适应并培养了我国人民的艺术欣赏心理和习惯，影响了我国戏剧观念的形成时间，以至于在我国戏剧形成以后，也不能不在许多方面印有说唱艺术的浓重痕迹，只能使它采取“戏曲”而不是一般“戏剧”的形式。

戏剧史家已经指出民间歌舞、滑稽戏和说唱艺术对我国戏曲形成的影响。但这三者之间并不是一种平行并列、各自分离的关系，而是以一为主、相互渗透的。说唱艺术当是其中的统领和中介，是通过它把民间歌舞和滑稽戏成分凝聚、沉淀进戏曲艺术中去。因此，说唱对戏曲的影响，绝不止于一般题材的输送或音乐曲调的提供，而是影响到我国的戏剧观念和体系、时空关系和情节结构特点，以及艺术风格和诸种表现手法。可以说，我国戏曲的一切艺术特征，无不导源于说唱艺术的影响。民间歌舞、滑稽戏和说唱艺术，在古代都属于“杂戏”（或“百戏”），它们在发展中多是先向说唱靠拢而后才向戏剧方面分蘖。比如宋代的“滑稽戏”，其实只是一种歌舞杂技相糅合的“杂耍”，它的“正杂剧”部分依然采取叙述性说唱。一般民间歌舞一旦扮

演故事,也总是采取“分包赶角”的手法,离不开叙述成分,这就是我国艺术由“抒情诗”而“叙事诗”、“戏剧诗”发展规律的体现。

我国戏曲有“观众中心论”的说法,即公开承认“戏是假的,情是真的”,舞台上的“画框”并不就是生活中的“实境”;演员不是纤毫毕现地“再现”一切,而只是突出其中主要线条把它们极富感情地“表现”出来。它建立在对观众信任和依赖的基础上,它的“摹拟”带有极重的“学说”成分,是一种“现身的说法”,一种形象化的叙述方式。没有观众的合作、支持,没有观赏者的默契、想象和联想,戏曲一刻也不能在舞台上成立。这一“观众中心论”的体系,不是凭空产生而是说唱艺术提供的。“观众中心论”是基于说唱艺术所培养并建立起来的观众欣赏心理和欣赏习惯,是因为只有这种“谈心式”的方式才能实现舞台上下的艺术交流,才能最大限度地调动演员表演和观众观赏的积极性和创造性。

今天被保存下来的“永乐大典戏文三种”,据说是宋金最早的民间南戏。其中《张协状元》乃是民间说唱《诸宫调张协》敷衍而成。此戏先由“副末开场”,“末”不以剧中人而以说书人身份向观众报告剧情——“浑写大意”。

“浑写大意”共数段曲白,直到第二出才结束“开场”搬演戏文。而“副末”也随即由说书人退居为戏中次要角色。这显然是民间说唱尚未褪净的痕迹,说明“说唱不足故摹拟之”,而摹拟同时也仍本说唱的格局。这种说唱的戏剧化在现存的古老剧种和地方“傩戏”中也有表现。山西的“饶鼓杂剧”(也叫龙岩杂剧)内有一传统剧目《乐毅伐齐》,戏里有一“打报者”杂扮众多角色,一会儿是齐湣王身边的差役,一会儿是燕昭王帐下的随从,同时还兼管舞台“捡场”,为正在进行的演出做各种服务性工作。值得注意的是,每当他完成一项任务,即以剧外人身份在台侧观戏。颇像古剧中的“竹竿子”,与南戏“副末”的情况也相仿。这说明戏剧观念里为观众而存在的,角色的摹拟和身份的转

变,都带有假定学说的成分。

一些地区仍在上演的傩戏中保留了说唱艺术所特有的对剧情的阐释、评价功能。如安徽贵池的一出傩戏《陈州散粮》,主角包公及随员戴面具登场、舞蹈,入座后,即有一个穿着当今寻常农民服饰的老汉坐在包公案桌旁,翻开唱本,纵情咏唱。他一唱,戴面具的演员就模拟动作起来,但动作特别缓慢、简约,甚至长时间处于“定格”状态,好像故意为唱词作造型。老者戴着眼镜,边唱边抽烟边喝茶,从容自若,很快在舞台上处于主导地位。对于剧情,他是一个间离性因素,但对于观众,却是乡民与剧情的“渡桥”。所以戏曲的摹拟其实只是叙述的需要,其真实性原则不在表面敷演的形式,而在反映生活的内容,就像今天的曲艺一样,“戏”是说表性的,“角色”是可以“起”的。总之,戏曲因观众而存在的观念和虚拟写意的艺术体系,正是在民间说唱以及它的最初形式——说笑语、讲故事的基础上形成的,“观众中心论”不是我国戏曲的自我发明,而是说唱艺术长期影响的结果。

我国戏曲在时空关系的处理上是和西方的话剧不尽相同的,戏曲在反映生活上是从时间入手,以情节的变化为其基本线索,而西方话剧更注重舞台“画框”的容量,横向展开人物关系的纠葛。这正是“情节戏”与“人物戏”的不同:一个在矛盾过程中写人,一个则在相对静止的人物纠葛中写人;或者说,一个从情节入手——由事及人,一个从人物入手——由人取事。非常明显,戏曲的“情节结构法”得力于说唱艺术。民间说书基本上是听觉艺术,它主要靠说书人的一张嘴按照时间的顺序由根至梢、由头至尾地娓娓而谈。说书人的表演诸如“起角色”不过是一种叙述的形象化方式而已。叙述就必须条分缕析地符合听觉的要求,那种多头绪多焦点的场面只能在可视的舞台上展示。戏曲在由听觉转为视觉的过渡中,丰富了场面变化及人物关系的纠葛,但依附于时间的格局并没有变更。因此,观众既说“看戏”也说“听戏”。山西罗罗腔有一出民间小戏《小秃取鼓》,说的是一位姑娘

招赘,前来应招的有善写梅花篆字的书生、善打弹弓的武士、踢球的能手和一个普通农民小秃。姑娘就分别让他们在书房、庭院、花园各自展示自己的本领,并令小秃去三百六十里地以外的雷音寺取回寺内的一面鼓。这本是四个不同空间在同一时间内发生的事情,放在一般话剧舞台是难以表现的,但在戏曲里由于空间的假定性,由于民间说唱培养起来的观众欣赏习惯,人们并不追究场面的合理性。那个小秃一会儿跑上一会儿跑下,嘴里吆喝着:“三百六十里到了!”“七百二十里也到了!”生动地表现出时间观念的灵活自由,景随情迁,情由景生,而虚实变化的内涵还是由说唱艺术提供。《小秃取鼓》实际是说书艺术“三叉路口”或“花开两朵,各表一枝”的写法,它不是从空间而是从时间结构情节的表现,是先说唱而后舞台——说唱舞台化的明证。

我国戏曲的“单线索”结构方式也和说唱艺术的影响直接相关。古代戏曲理论一直以“立主脑,减头绪”为宗旨,强调全戏“止为一人一事而设”。这种“一根筋”写法并非舞台画框的限制,而是一种创作习惯或美学传统。导其根源概与说“书胆”的说法吻合,即一切人物关系和矛盾冲突都是因“一人一事”而起的,这也是民间说唱单纯冲突的结构方式。如在《铡美案》中秦香莲即是全戏的“戏胆”人物,她和陈世美的冲突是全戏的基本冲突。其他一切人物纠葛和矛盾穿插,都是由这一对冲突派生、繁衍出来的,设若剪断了秦香莲和陈世美之间的冲突关系,全戏则如断线的珍珠散乱无序、难以成立。我国戏曲鲜有西方“人物展览式”的冲突结构——不连贯的情节和松散的人物关系。

戏曲语言的叙述性如“自报家门”、“题目正名”、注意交代以及人物跳进跳出等手法,更是明显地保留着说唱艺术的痕迹。戏曲中的内心独白,寻本求源仍是由民间说唱的“旁叙”或“咕白”发展而来。戏曲唱段的抒情性也往往和叙述性结合在一起。如在我们前面提到的《乐毅伐齐》中看得很清楚:

白子(吟)俺这里金鼓声喧催战马;
乐乘(吟)俺这里旗号招展遮白光;
白子(吟)俺这里花枪点点锋如雪;
乐乘(吟)俺这里钢刀朗朗刃似霜;

……

这段唱词所表现的武打情况完全可由舞台表演反映,但其叙述性语言所传达的人物“神韵”和作者感情,是舞台动作不能完全取代的。因此,类似上述唱词在今天戏曲舞台也不乏其例,未必只是说唱艺术退化不净的痕迹,更还有传统欣赏习惯的要求。另外,我国戏曲呈现悲剧“正剧化”、正剧“喜剧化”的艺术风格,和人民热情乐观和质朴求实的精神相关,而民间说唱的“说赚”传统也肯定起了一定渗透和影响作用。

除此之外,曲艺曲种直接影响了某些地方剧种的形成。一些地方剧种或民间小戏是由曲艺脱胎而生的。如山东吕剧由山东琴书发展而来,评戏与“莲花落”的影响有关,现代吉剧是由“二人转”改造而成,晋南眉户戏由迷胡坐唱的“自乐会”发展而来,晋北道情至今分说唱(坐腔)和戏曲两种,戏曲道情是由说唱道情发展而来。一些曲种所具有的曲艺与戏曲的两栖性质(如“二人转”中的“双玩艺儿”和“拉场戏”),更说明了民间艺术的灵活性及曲艺、戏曲的相通相容的特殊关系。

二、曲艺对小说的影响

小说受曲艺的影响是尽人皆知的。以说话艺术对小说的影响为最。首先在体裁方面,宋元话本开我国白话短篇小说的先河。长篇讲史则是我国“章回体”长篇小说的开端。北宋已有翟四究说《三分》,尹常卖说《五代史》的记载。南宋又有说《通鉴》和汉、唐历代史文传以及

说当代时事的。《三国志平话》长达八万字，可以说是《三国演义》的雏形。《大宋宣和遗事》虽然只有三千字，但有关水泊梁山的故事也可说是规模初具。此外，《五代史平话》对于《残唐五代史演义传》的影响，《武王伐纣平话》对于《封神演义》的影响，《秦并六国平话》对于《东周列国志》的影响，以及杨家将、岳家军的民间故事对于同类长篇小说的影响，都是显而易见的。如果没有“说话”艺术的哺育，《水浒》、《三国演义》、《西游记》等长篇巨著就不可能产生。而《金瓶梅词话》、《红楼梦》等文人创作的长篇小说，在思想上和艺术上也不可能那么成熟。

在题材方面，宋元的短篇话本主要取材于现实生活，大大突破了六朝志怪和唐人传奇的局限。流传至今的《京本通俗小说》等小说底本记录了当时社会生活的风土人情。其中一些优秀篇目，如《碾玉观音》、《错斩崔宁》、《快嘴李翠莲记》等，具有丰富的群众性，为我国小说的现实主义传统注入了新鲜血液。可以说，在“说话”艺术兴盛以后，我国小说艺术才从“残丛小语”式的轶闻、传奇中解放出来，更加注目于周围的社会生活。艺术一旦与现实生活发生了血肉联系，就必然更加引起群众的共鸣和关注，这是后来我国小说艺术兴起的重要原因之一。

在表现形式上，由文言而白话，是一个重大的突破。由于使用了活在群众中的口语，不仅扩大了听众的范围，吸引着更多贩夫走卒、引车卖浆者前来听书，而且极大地提高了“说话”艺术的表现力。白话对于社会生活、人物形象、故事情节的叙述描写，无疑比文言更加自由方便。抒情方面也更加淋漓酣畅，明快朴实。正因为使用了白话，艺人在艺术上不断琢磨提高，学会了如何使情节更加摇曳多姿，如何制造“悬念”——使用“扣子”，如何使叙述更加别致——创造了明笔、暗笔、补笔、伏笔、掩笔、惊人笔、倒插笔等手法，如何在叙述里熔进丰富的社会生活——在介绍环境时把历史掌故和生活知识渲染得有滋

有味,如何“摆砌末子”——把背景描绘得有声有色,使听众如临其境,如闻其声。可以说,没有“说话”艺术,我国小说就不会形成那种简练的以情节取胜的有头有尾的故事而又连贯的艺术风格。我国小说的种种艺术特色,如注重行动、肖像、对话描写,注重环境、景物的交代,注重叙述层次的勾连和线索头绪的清楚等等,都跟它本来是一种听觉艺术有密切关系。

除此之外,说唱的抒情特征影响了我国小说的抒情风格。传奇、志怪导源于初民的浪漫气质,是和古代神话衔尾而生的一种创作意识,如同神话是一种“不自觉的艺术加工”一样,最早的志怪小说也是一种“宁可信其有,不必疑其无”的“不自觉”加工,其中沉淀着丰富的想象、执着的热情和瑰丽的理想。这些,当小说创作意识进一步自觉后,并没有被扬弃反而被保存下来,成为一种艺术风范。唐传奇的这种特色实际上就是沿袭继承了民间故事和趣闻、轶事、传说的特征。宋代“说话”艺术兴起以后,就把它们搬上舞台并给以进一步发挥。说书所讲的虽然是些“惊、险、奇”,但其中所隐含的无不是“人、情、理”。因此,情节只是我国古典小说的外部特征,其抒情风格才是它潜在的内在意蕴。

说书人的主观评价是全书感情的重要支柱。这一点古典小说受民间说书影响,并不像西方小说所强调的“作者的观点越隐蔽越好”,情节和形象似乎只是作者感情和态度的一种明证。古典小说和传统大书都极其自觉地塑造说书人的形象,表现他们善善恶恶的鲜明倾向,并把这些凝聚为说书的“评”。后世小说的“评点”——小说的评论文字也与这“评”的总体风格不无关系,“评”使说书活脱、摇曳,充满感情。这种“评”还多半与“赞赋”结合起来,使其具有音乐美。我们现在还无法断定最初“小说”——“银字儿”里说唱各占多大比重,但它们至少比现在经文人整理而后的定本,在吟诵演唱方面要多得多。据小说史家考证,元明以来文人在整理加工这些底本时,删除了相当数

量的韵文,增饰了不少散文部分。但尽管如此,那些“有诗为证”一类的评叙也未能尽加割芟,因为没有它们的点染,古典小说的抒情风格就无法体现。

三、曲艺与叙事诗

关于叙事诗,胡适在《白话文学史》里说:

故事诗(Epic)在中国起来的很晚,这是世界文学史上一个很少见的现象。要解释这个现象,却也不容易。我想,也许是中国古代民族的文学确是仅有风谣与祀神歌,而没有长篇的故事诗。也许是古代本有故事诗,而因文字困难,不曾记录,故不得流传于后代;所流传的仅有短篇的抒情诗。这二说之中,我却倾向于前一说……。古代的中国民族是一种朴实而不富于想象力的民族。他们生在温带与寒带之间,天然的供给远没有南方民族的丰厚,不能像热带民族那样懒洋洋地睡在棕榈树下白日见鬼,白昼做梦。

汉民族是热情而富于幻想的民族,汉民族叙事诗发生得并不晚,早在二千年前的诗歌总集《诗经》中已有《谷风》、《东山》、《氓》等篇,初具了叙事诗格局。以后的汉乐府《孔雀东南飞》、北朝民歌《木兰辞》等则是叙事诗臻于成熟的标志。唐诗人白居易的《长恨歌》、《琵琶行》等更堪称叙事诗之佳作。但是唐宋以下我们却如何也捕捉不到它们在典籍或民间记载并流传的任何踪迹。经过千年的沉寂,近代在江浙一带发现了长篇吴歌《五姑娘》、《赵圣关》、《张四姐》等,均是清代民间口头流传下来的长篇叙事诗,题材内容非常广泛。由此我们受到启发:文人的叙事诗或许受科举制度的影响,而民间的叙事诗是不会泯灭的。如果我们把“叙事诗”的观念转到民间说唱方面,我们将会发现那些以情叙事、因情设事的种种“唱故事”形式,诸如唐代的词文、

变文,宋金诸宫调,明代的弹词、宝卷,清代的鼓词、子弟书等,正是名副其实的长篇叙事诗。它们在溶情于事、借事抒情方面的成就,并不逊色于任何民族或文人的叙事名篇。例如《西厢记诸宫调》长达数万言、宫调百余套,细致入微地咏叙了张生和莺莺的爱情经历,情节的跌宕和感情的起伏、人物的情绪和环境的点染都极其贴切地结合在一起,即使不见舞台只读文字也会感人肺腑,它的“长亭送别”一节堪与王实甫《西厢记》同折相媲美。

意高、情深、词浅,正是民间说唱的艺术特色。它们淡化了语言却浓化了诗意,是化雅为俗的典范,这种叙事诗结合地方的风情和语言,采取乡土风味浓厚的音乐演唱形式,具有鲜明的民族、地方、情彩和个性特征,形式多样,品种繁多,自古至今,难以数计。它说明汉族叙事诗不是羸弱而是兴旺。

许多长篇鼓词大书,所谓“说不完的呼杨将,唱不尽的岳家军”,表现出更多的史诗的风范。“讲史”也并不是对历史事件的照本宣科,历史只不过是艺人进行艺术加工的材料,通过说古而论今,进行史实与诗笔的结合,寻觅积淀于人们心理的历史意识。“说话”艺术正是通过说书人的讲评,把诸种历史、文化、民俗及其典章、掌故方面的知识,极富情趣地描述出来,因此“说话”艺术具有史诗般的博大容量。老舍先生曾称扬州评话《武松》为“通俗史诗”,这一定名用于“讲史”以来的长篇说书也是颇为恰当的。

“抒情诗—叙事诗—戏剧诗”历来被认为是我国诗艺也是我国艺术发展的历程。我国是东方的“诗国”,叙事诗没有囿于文学的范畴,而把文学和艺术结合起来,走上艺术演唱的道路,成为一种口头说唱的“叙事诗”,并由此影响我国戏曲成为“剧诗”,实是世界文学史上奇特的现象。

第三章 曲艺表演

曲艺是一门表演艺术,对于大多数曲种来说,曲本(文学)、表演与音乐融汇成为有机的整体。曲艺的最终体现在于表演,在演员与观众舞台上下的交流中得以完成。历代演员都非常重视表演,总结了大量的表演心得和经验,以艺诀艺谚的通俗形式口传心授,流传至今,经演员口述整理的演艺体会文章也有相当的数量。但真正在理论上科学地加以总结和研究,则很不够。

究竟什么是曲艺表演?通常有两种理解或定义:其一,指表演时辅助说唱的手、眼、身、步、法的表情动作,即“做功”。其二,指演员的说、学、唱、做等全部演出的手段,包括“说功”、“唱功”和“做功”。前者指一种手段,后者是多种手段,完整的过程。曲艺表演应该既包括前者也包括后者,既是手段也是过程。换句话说,曲艺表演是包括了“说”、“唱”、“做”在内乃至各种艺术手段及艺术氛围调度的整个范畴。

曲艺表演诞生于勾栏广场,因此具备丰富的民俗传承经历。曲艺表演源于民间,服务于民间,从来就有“以观众为中心”的传统,这一欣赏习惯规定着曲艺表演的特征——叙述性、技艺性、风格性。

第一节 从勾栏瓦舍到茶园书馆

一、曲艺演出场所的历代变更

曲艺的演出场所,萌芽期糅杂在“百戏”中,献艺于民间、宫廷和私人宅第。唐代曲艺形成于寺院,市井闾里中的演出始有出现。至宋代有了专门的曲艺演出场所——瓦舍、勾栏,同时又有“路歧人”的露天街头作艺及“赶趁人”在庙会、酒楼及府第的临时演唱。明代人绘的《皇都积胜图卷》中描绘了明代北京说唱艺人的演出情景:一怀抱琵琶的艺人在皇城根下的闹市中作艺,以墙为幕景,以凳为高台,面向围成圈的观众进行说唱表演。在元杂剧、传奇及小说中,也对元明说唱艺人在宅院、酒楼及勾栏中的演出情形多有反映。至清代,曲艺在室内和室外的演出方式都已相沿成习,且以城乡间流动作艺为主要活动方式,具有临时性、小型性、多样性的特点。清代中叶以后,特别是清末民初,随着曲艺活动的广泛开展,随着城市商业的繁荣及娱乐设施的兴建,室内曲艺演出场所——书茶馆、杂耍园、曲艺厅等相继而生,演出规模由小至大。二十世纪三十年代以来,随着音像技术的发达和普及,电台和电视曲艺也得到长足的发展。

清末民初至二十世纪四十年代,是曲艺场所发展最快,变化最大的时期,具有演出场所多样并存的特点,虽有时间和档次上的递进关系,却不是兴此废彼而是兼容共存的,下面就场所分类展开说明。

(一) 明地

即指在市、集、庙会、街头等处的露天演出,宋时称“路歧”,清代以后称“明地”,简称为“地”。此类场所,又可分为无固定场地的“画锅”,有固定场地的“撂地”和多少有些遮挡的“大棚”三种。

“画锅”是最原始低级的作场方式，北方艺人多用白沙子或是滑石粉就地画一个圆圈，圈形似锅，喻为以锅求饭，以艺谋生，因此得名。围观观众可蹲可站，观罢一段可向圈中掷钱。也可不画圆圈，只须占一方角落，待游人围上即可开始表演。早年扬州就有很多这样的露天演出，扬州的平山堂一带风景优美、游客众多，说唱艺人经常在此露天作场，“老僧因果，瞽者说书，立者林林，蹲者蛰蛰”（张岱：《陶庵梦忆》）。扬州茶肆书场发展起来后，露天作艺被认为是无名艺人处境卑微的一种表现。

京津至东北一带的曲艺演出，在茶社兴起之前，撂地和大棚可以被看作是一种过渡的方式。

撂地：艺人需租赁一块地皮，作为行艺的固定场地，在观众席中摆设长凳。通常每日午后开始演出，演完，艺人要向地主缴纳一定数量的租金。撂地和画锅都受天气条件的限制，有“刮风减半，下雨全无”或“风来散，雨来乱”之虞。

大棚：在撂地的基础上发展而来，除场地固定，备有桌凳外，还搭有一张白布大棚以遮阳避雨。明地的大棚，最早多为评书场，清末民初诗人王述祖有一首《天桥词》，介绍北京说书的大棚：“道旁有客说书忙，独脚支棚矮几张，白叟黄童齐坐听，乞儿争进手中香。”北京庙会的曲艺演出皆为明地，也有大棚的方式。

1937年5月北平民国学院出版的《北平庙会报告》中“北平庙会杂耍场形状”一节曾介绍说：“杂耍场最大者，以布幔围覆四方及空际，只留一入口处，帐内正面就阶上架板为戏台，观众多为妇女，男女分坐。”

因为曲艺的明地演出荟萃了众多曲种和各方人才，所以一般集中在一处或几处，闻名的有北京的天桥、什刹海，天津的南市、鸟市，济南的大观园，南京的夫子庙，开封的相国寺，沈阳的小河沿，上海的徐家汇等。

另外,南方水乡地区在歌船上的演出,现在各公园举办的灯会、消夏晚会上的曲艺演出,都可认作是明地演出的特殊形式。

(二) 茶 社

经常作为曲艺演出的另一种场所是茶社,又称茶坊、茶肆、茶楼、茶馆等。茶社曲艺无疑是城市曲艺的专有形式,在明代以前的历代文献记载中不见茶与曲艺的联系。茶文化在明代以后繁盛至极,明代各地茶肆很多,在品茗中赏曲听书,渐渐成为一种消闲娱乐的习惯。明末清初此风已在扬州流行。《扬州画舫录》卷十一载:

杜茶村尝谓人曰:“吾于虹桥茶肆与柳敬亭谈宁南故事,击节久之,盖如此茶桌子也。”

可知在柳敬亭时代,扬州的茶肆已成为说书人活动的场所。说明扬州是茶社曲艺兴起较早的地方。而扬州书场最稠密处首推教场。清代嘉庆时人缪良写了《扬州教场茶社诗》十首,其中有一首写道:“戏法西洋景,开书说唱弹。门前多摆满——摊。”可见茶社中所演出的技艺并不限于说书,还有演唱曲种和杂技。

约在康熙年间,扬州出现了纯粹作为曲艺表演场所的“书场”,但仍沿袭茶肆演出的旧习,既演曲艺,也卖茶,并把“票房收入”称作“茶资”。康熙时人费执御在《扬州梦香词》中有以下描述:

评话每于午后登场,设高座,列茶具,先打“引子”,说杂家小说一段。开场者为之敛钱。然后敷说,如《列国志》、《封神志》、《东西汉》、《南北宋》、《五代》、《残唐》、《西游记》、《金瓶梅》种种,各有名家,名曰“正书”。

《扬州画舫录》卷九记录乾隆时一家书场:

大东门书场在董子祠坡儿下厕所旁。四面围坐,中设书台。门悬书招,上三字横写——为评话人姓名,下四字直写——曰开讲书词。屋主与开讲人以单、双日相替敛钱,钱至一千者为名工。各门街巷皆有之。

“各门街巷皆有之”，足见清乾隆时扬州的茶社书场已形成宏大的规模。故而惺庵居士《望江南百调》里有“扬州好，书场破愁魔”之咏。

与扬州相比，京津一带的茶社书场年代要晚一些。约在清末宣统年间（1909—1911年）北京有了书茶馆，以同和轩、东悦轩、庆平轩、天宝轩、天泰轩、森瑞轩、栖凤楼、钟家茶馆八家最负盛名。在这些书馆内说书的都是评书界的名家，听众也以官宦及世家子弟为主。书馆多为方形，场内设方桌，板凳，条件优越，环境高雅。1912年以后，八大书茶馆被一大批更加大众化的书茶馆取代，有名的如福海居（又名王八茶馆）、三义轩、胜友轩、青山居、广庆轩等。发展到四十年代末，北京的书茶馆已多达七八十家。1966年后，众多茶馆全部歇业。

除单纯说书的茶馆外，另有表演说唱和杂技“什样杂耍儿”的杂耍园子，统称为茶社，在北京有启明茶社（“相声大会”）、茗园茶社、新中国茶社等。

天津在清末出现最早的曲艺茶社叫“宝和轩”，内设二百个座位，用木板制成高一米、方圆七、八平方米的台子充当舞台，并用一块帷幔隔为前后场。演出时，有伙计手持“活（节目）单”，供茶座点节目，行话叫“递活”，演出收入当天结帐，掌柜三成，演员七成。清末民初时，这类茶社只演出说书、双簧、时调等少数曲种，民初以后发展为多曲种及杂技的综合性演出场所。

民国初年至三十年代初，京津两地又时兴“落子馆”，托名唱莲花落，实则是各种大鼓女演员演唱鼓曲的场所，因演唱者皆为坤角儿（女性），遂称为坤书馆。据张次溪著《人民首都的天桥》记载，1914年，天桥已有落子馆，“初不过三五家”，1916年开始大兴。北京知名的坤书馆有二友轩、瑞云、中华园等。

清代上海曲艺演出场所多称为书场。如徐珂著《清稗类钞》七十七“书场”条说：“上海有所谓书场者，一说书，一滩簧，一弹唱。日档在

午后之五、六时，夜档在午后之九、十时。”上海也有茶社，据《上海杂记》卷五《城隍庙东西园》称：“西园即湖心亭等处。……门外茶肆最多，著名者曰得意楼，曰四美轩，曰鹤汀，并有演说评话、弹唱小说者。”上海书场的惯例是听客进门先要在柜台买筹，即先行纳资之意，但如进场未买，在以后有人收筹时也可补纳。上海有名的书场有汇泉楼、第一楼、得意楼、群玉楼、里园、东方书场等。

另外，由于女弹词的兴盛，上海又有“女书场”之特殊现象。清人著《海上冶游备览》卷上《沪游杂记》载：“……沪上书场，异于他处也。夫茶馆、烟间散处洋场，而书场独群聚于四马路中，论交楼为最，桃源趣、行云楼次之。门口皆有招客者，为之呼唤，口不停声。有客登楼，则报道几位泊乎先生齐来。登场列座，三六既弹，开片既唱。”据阿英的《女弹词小史》考证，女书场溯自道、咸年间，始为妓女弹词，多工于弹唱。民国以后，多习京腔皮黄清唱。又有无名氏咏“书场”：“小几安排香袖拂。银甲玲珑，滚滚珠弦活。入座清言霏玉屑，一编野史从头说。年时佳会联吴越。姊妹分行，巧赛春莺舌。来恨姗姗迟歌早歇，茶多莫解文园渴。”（《海上游戏图说》卷三）颇能说明当时书场之气氛。

二十世纪三四十年代，多功能的综合性游艺场出现，这种游艺场里面除设有商店、饭馆、影院、戏园等外，还辟有专门演出杂耍的场所。游人只须买一张通票，即可在场中各处游览、观赏。这类包容在游艺场中的杂耍场子，其格局与茶社、书场相同，或标名“茶社”，或只题名匾，不标性质。如天津泰康商场中的歌舞楼（后改名小梨园）、天祥市场中的大观园、新世界茶社（后改名小广寒）等。

（三）剧 场

民国初年始，各大城市屡建戏院、剧场，每逢年节或特殊活动，日常活跃在茶社书场的曲艺艺人便会到客流量大的戏院中作临时演出，有时还与戏曲艺人组成“两合水”班子，共同演出一台节目。接纳曲艺演出的有几百个座位的小型戏院，也有上千个座位的大型戏院，

如天津的中国大戏院等。

1949年后,北京、天津、上海等一些城市建立了专门上演曲艺节目的正规化剧场和曲艺厅,如北京的西单剧场、新艺曲艺厅,天津的长虹曲艺厅、中华曲苑等。曲艺剧场、曲艺厅较之一般剧场规模略小,有正式的舞台,灯光、音响设备齐全。此类场所多采取定价售票方式,也曾使用计时收费的方法。

约在二十世纪七十年代末期,曲艺开始进入可容数千人甚至上万人的体育场馆演出。

(四) 电台、电视台

1927年5月5日,北洋政府在天津建立了国内第一家电台“天津广播无线电台”,每日播出二至三小时的曲艺节目。二十世纪三十年代初,北京西城电话局建成广播电台,曲艺也成为其直接播出的节目之一。在上海,女弹词在民国初年衰落下去以后,“直到1930年后,无线电事业的兴起,才逐渐汇合到上海,形成一种新的力量”(《女弹词小史》)。由于各地广播电台为曲艺发展提供了新的演出阵地,因而造就出一批著名演员。三四十年代曲艺成为各地电台的主要节目。

这一时期曲艺播送多在商业电台,伴随商业广告,每天播放大量的评书、相声及各种鼓曲节目,据倪钟之《中国曲艺史》所列举的节目单,天津某电台在全天播出时十八项节目中,曲艺占十二项,而北京某电台在同样数量节目中占十四项,几乎全天播出曲艺。

1949年,各地人民广播电台均设立了曲艺专题节目,录制、播放了大量各种形式的新节目和传统书(曲)目。

七十年代末电视逐渐普及,中央电视台开设了“曲艺与杂技”(后改名“曲苑杂坛”)栏目,各地电视台也相继开设定期的“电视书场”或不定期的“曲艺欣赏”栏目,使广大群众足不出户就可欣赏到形象化的曲艺表演。

二、曲艺的行规与表演习俗

曲艺习俗是在一定历史时期和社会条件下的产物,因多与曲艺演出和表演有关,所以称为曲艺表演习俗。

首先,曲艺是一门依赖于师承关系而世代相传的表演行业,长期以来,艺人要靠这种师承关系口传心授、论资排辈,以求生存繁衍,因而产生出“拜祖师爷”、“拜师收徒”、“门生贴”、“盘道”、“春典”等习俗。其中有些习俗含有行帮的成份,随着历史的发展逐渐消亡了。还有的习俗形式上保存至今,但内容、性质已发生根本变化,如“拜师收徒”。

其次是伴随着演出场所或演出方式的发展变化,一些旧的习俗消亡,随之而产生新的习俗。如相声在“撂地”时期的习俗有“白沙撒字”、“开门柳儿”、“楮门子”(要钱)等,随着演出场所和演出方式的变化发展而消亡了;与此相反的是,伴随“堂会”演出的堂会习俗,伴随庙会活动出现“书会”习俗等。

(一) 祖师爷崇拜

与戏曲界过去供奉梨园始祖老郎神一样,曲艺界也一直有供奉祖师爷的传统习俗,可以看成是对行业神的崇拜。

不同地区及不同曲种所供奉的祖师有所不同。

北方评书业多奉周庄王、孔子、文昌帝君为祖师,一般将三者作为一组神来供奉。据张次溪《天桥一览》“评书场”所记北京天桥评书“所供之祖师,是周庄王、孔子、文昌帝君三位”。

扬州说书业供奉祖师名为“三皇”,是孔子、崔仲达和柳敬亭。韦人、韦明铎《扬州曲艺史话·扬州弦词散论》记云:扬州说书界过去每年在农历三月初三、六月初六、九月初九都要祭祀三皇。祭祀这三人的理由是:旧时戏曲艺人的子弟不准参加科举考试,但说书人的子弟

可以参加科举考试,扬州说书人据此认为自己属于儒家,所以祭祀孔子;崔仲达据说是一个应乾隆诏演过御前评话的说书人,所以为说书界引为殊荣,是以纪念;至于柳敬亭,则因为他是明末清初的大说书家,又是隶属于扬州的泰州人,所以扬州说书界一向认为他是自己的祖师。

苏州评弹业也奉三皇为祖师,但与扬州说书界所指不同。清末民初人王绶卿《识三皇像》云:“或以天皇、地皇、人皇氏为三皇,或以文、武、成康之成王为三皇,聚论纷云,莫衷一是。至同治四年,先辈马如飞指定药业中所崇奉之神农、黄帝、伏羲为三皇,著有序文,于是群议以息。”^①马如飞指定的药业三皇说曾是发现祖师像以前的主要说法。王绶卿在民国十年正月祖师开光之期,寻得亲戚家所藏王周士(乾隆时“御前弹唱”的弹词名家)所遗之祖师像。祖师像一旁有注:“祖师系开化三吴之吴泰伯,为周天子皇伯祖考,而有三让之至德,故尊为三皇。吾侪同人窃其弦歌余绪,本劝忠教孝之旨,循环因果,出之以诙谐,用以悚世俗之听闻,并藉此以谋衣食。予家距公所较远,不能日覲圣容,特辟一斗室,额曰瓣香庐,供奉是像,日名香,晨夕顶礼。”^②此像发现后,苏州评弹业遂以周代吴国始祖吴泰伯为三皇祖师。

鼓书艺人奉周庄王为祖师。近人李家瑞《北平俗曲略·大鼓书》记旧京三派大鼓艺人皆奉周庄王为祖师:“现今北平唱大鼓书的分三大派,一是老古派,二是刘宝全派,三是老傻瓜派。……这三派都供周庄王为祖师,不知何所依据。”云游客《江湖丛谈·柳海轰的生意》谈到:“北平的各杂耍场子、各坤书馆,后台都有一张神桌,桌上设着个牌位,上边写的是‘周庄王之神位’。”“柳海轰”是春典,意为大鼓艺人,他们供奉的祖师为周庄王。

^{①②} 周良:《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社1983年版,第65页。

关于周庄王是谁及何以奉周庄王为祖师,有种种说法或传说。

曲艺界有谚语云:“只因庄王访贤,其后留下说书。”庄王访贤指优孟衣冠的故事,庄王即东周的楚庄王。另一说言周庄王是东周第三代君王姬陀,传说他以说书形式为母讲贤,随后各地设讲堂,为天下人说讲。他赐给说书人一把宝剑、一颗堂印和一道圣旨,这三样赐物后来变为三种道具:宝剑变扇子,堂印变醒木,圣旨变手帕。第三种说法强调周庄王说唱的形式与鼓有关。《江湖丛谈·柳海轰的生意》记鼓书艺人语云:周庄王曾在古时击鼓化民,唱大鼓也是正风化俗,劝化世人的,所以奉周庄王为祖师。

相声业奉东方朔为祖师,《天津文史资料选辑》第二十三辑载有相声艺术家马三立《艺海飘萍录》一文,谈到:“说相声的如同唱戏的供唐明皇的塑像那样,也供一尊泥塑木雕的偶像。他的相貌跟唐明皇有明显的区别:唐明皇没有胡须,他却有五络胡须,据说他就是东方朔其人。”马三立在后来的一篇文章中更明确地肯定了这尊有五络胡须的偶像就是东方朔^①。东方朔是汉武帝侍臣,善辞赋。相声艺人奉其为祖师,乃因其能言善辩,诙谐滑稽。

据李乔著《中国行业神崇拜》中所载:道情艺人奉八仙之一的张果老为祖师,传说他是道情所用乐器渔鼓的发明者。河南坠子奉道士邱处机为祖师。南音艺人奉五代蜀主孟昶(善音乐)为祖师。钹子书(俗称“说因果”)艺人奉明代生员范昶为祖师,如此等等。

祭祖活动,包括焚香、上供、叩拜、祷祝等形式,可分为几种主要类型:

1. “祖师会”祭祖。在祖师的神诞日和神忌日举办神会活动。如北京说唱艺人过去每年旧历四月十八周庄王诞辰那天,自动到药王庙聚会,为周庄王祝寿。

^① 《天津文史资料选辑》第三十三辑《京津相声演员谱系》。

2. “拜师”、“出师”祭祖。在举行拜师礼和出师礼时,首先要在祖师神位前焚香叩禀,有助于徒弟树立“欺师灭祖、天理不容”和发扬祖师遗业的敬业观念。

3. 演出之前祭祖。过去在茶社或杂耍园里演曲艺,后台都设祖师的牌位,有的有偶像、佛龕、香炉、蜡签儿,有的只设一写明某某神位的牌位,演员在上台之前先要向祖师爷作揖,祈求神灵保佑演出成功。

(二) 拜师收徒

过去,艺人的门户观念严重,他们认为自己这碗饭“是祖师爷留给他的子孙们吃的,外人不许吃”。因此若想依卖艺为生,必须先入此门才能学艺。拜师是入门的唯一途径,这就成了艺人一生中最重大的事情。过去的拜师程序比较繁杂。以北方曲艺为例:

首先,学徒除了拜本师(正式向自己传艺授业者)外,还要有引(引见人)、保(保证人)、代(本师不在时替他教徒者)三个师父,这三人不一定是同一曲种,但必须与本师同辈。师父同意收徒后,徒弟要先写折子,也叫“门生贴”,即确立师徒关系的字据。如东北评书演员裴福存所保藏的一则评书演员的“门生贴”:

夫闻大道惟忠惟孝。治国治家乃为至尊之律,人人勤学乃养性之臻。我教参禅始于东周。

庄王姓姬名陀字鸿基,因国太之病,庄王进宫为母讲贤,仁哉义哉。国太病愈恐民不孝,督促庄王布与天下。八大首相奉旨各州府县治设下弘讲堂,宣讲道德仁义。由始至终运用释教之典,道教之故,抱儒家之礼,宣扬我道乃三教之宗,代代弟子口传心受(授)世世流芳。至大元顺帝年元明两国大战,火烧弘讲堂,三宝失踪。定平领土后,余下的两位老先师,乃在金陵提仗宣讲,被明太祖重视,赐三宝,重开我教之门,分支烈(列)户,各有门墙,苏济源收下衡、梅、胡、赵。衡生毕生而成,继者乃是青主,改

为梅、青、胡、赵四大宗支。柳净庭(敬亭)老先师收下开门先师王弘希(王鸿兴)老先生又收下柯光玉老先师,按柯、赵、洪、屠四大宗支代代相传。香馨烟灵至今不绝。

今有三亭弟子柯家门人,一九六〇年四月二十八日,在辽宁省黑山县红光茶社设下先师宝案,开放门户光芒。另有青年弟子芦柏祥,顶香虚心列与门墙之下。

特给予门贴护符以资佐论。

本宗三代

师太戴老先生上德下顺、

师爷李老先生上悦下辉、

业师李老先生上庆下山。

引 徐 魁

保 马兴田

师兄

介 汤景元

代 张桐鹏

下山弟子

芦柏祥 赐名芦桐飞 手执

一九六〇年四月二十八日

以上“门生贴”叫做“红帖”,多是中途带艺投师或者家境较宽裕者。家境贫困,从小学徒,只能在师父家吃住的要写“白帖”,帖上写明:“某某学徒某年,立字为据,其间天灾病业,投河觅井,两家各自由命,不遵师训,打死勿论。如本人中途不学或逃跑,需按日赔偿师父食宿费”等词句。

立好字据后,择吉日举行拜师仪式,这一天要摆宴请客,行话叫“摆枝”。先拜祖师爷,徒弟依次向祖师爷、引、保、代、本师分别叩三个头,师父给徒弟一个红封,里面多少封点钱算是见面礼。

学徒期一般是三年,也有稍长一些时间的。学徒期满后,仍要“摆枝”行谢师礼。规模比拜师时更大,要请各门有名望的人出席。这时师父把字据退还给徒弟,宣布出师。以后再到场上演出,徒弟便可以独自拿到整份钱了。

在江南评弹界,过去艺徒出道,有两个步骤:一是“茶道”,一是“大道”,都在每年农历正月二十四日和十月初八日(即所谓“三皇祖师”的诞辰和忌辰)举行。出“茶道”比较简单,由师父领着到茶会上,介绍给同道认识,为大家会钞一次合堂茶资了事。出“茶道”后就可以在苏州小书场演出。出“大道”较麻烦,要先征得师父的同意,由艺徒办三桌酒席,请出过“大道”的人吃,还要向公所缴纳出道费。出过“大道”,就可以在大书场演出,并有资格收艺徒。

在北方曲艺界,学徒出师以后,第一年演出拿的份儿钱还都得交给师父,算是孝师,此后每逢五月节、八月节、春节和师父、师娘的生日,徒弟还得给师家送礼,名曰“三节两寿”,这反映了我国传统的道德、礼教观念。

(三) “圆粘儿”和“打钱”

在早期曲艺的撂地演出中,“圆粘儿”和“打钱”是极重要的演出习俗,也是艺人谋生所必需的一种伎艺

撂地演出首先要设法将人们吸引到自己周围来才好开场。曲艺行里把这种招徕观众的形式叫做“圆粘儿”,就是粘住观众围成一个圆圈的意思。相声大师侯宝林在《相声技艺》^①一文中介绍了四种开场“圆粘儿”的手段,为开场诗(书词儿)、白沙撒字、太平歌词、门柳

^① 《文艺研究》1981年第3期。

儿。南开大学中文系81级民间文学小组的《相声民俗调查》^①中说到：“相声开场时，由一个捧哏的先念书词儿，再由几个逗哏的唱‘开门柳儿’”，“‘开门柳儿’也叫‘点买卖’，就是相声场子开场第一回的唱，一般说来都是几个人一块唱（也有单人唱的，但不如众人唱的声音、气势大）。”对于没有锣鼓家什乐器伴奏的相声来说，唱无疑比说具有更大的声势，更能吸引人的注意。

“白沙撒字”作为“圆粘儿”的一种形式，同样起着招徕观众的作用，它的起源可追溯到宋代的“沙书”，早期相声艺人朱绍文（艺名穷不怕）惯用此技。“白沙撒字”一般是开场便撒，也可以用“点买卖”唱来一些观众后再撒。撒字时，单腿点地，垫着笊帚，右手用拇指和食指捏着白石粉末（最好是汉白玉粉末）往地上撒成字样，左手拿两块长约四寸、宽约一寸半的叫“玉子”的小竹板击节，随撒随唱，唱的内容与所写的字有关，词里包含着科诨笑料。

在撂地演出中，由于条件的限制，只能演一段儿打一回钱，即向观众收钱。行话叫“楮门子”。“楮”也叫“楮头”，钱之意。“楮门子”是曲艺春典，就是说钱门开了，该要钱了。通常把艺人在打钱时所说的一套套求钱的话叫做“楮门子”。相声中有艺谚云：“楮门子是金子，垫话是银子，本话儿是铜子”。可见“楮门子”在演出中占有相当重要的地位。

从形式上看，“楮门子”分三种类型：一是飞楮，就是让观众向场内扔钱。二是托楮，用扇子、筐箩绕着场要钱。口里说着“生意口”：“您瞧这位，您别摇头啊，您这一摇头，我这儿一抓挠，咱俩哪儿玩去？看您这么大岁数了，才学会摇头……咱们可别跟那位似的全摇头，都摇头了那我们怎么办？”若是二道楮钱还不够，再向围着场子边儿上的要钱，叫做托边楮，可以这样说：“伙计们，你们到外围也去敛

^① 吴晓铃、薛宝琨编：《通俗文学论丛》，北岳文艺出版社1986年版。

点儿，别让站着的爷们挑眼：噢，他们坐着的趁钱，我们不趁钱怎么的？”

从内容上看，“楮门子”的套语可分为“仁义纲”和“刮纲”两种。“仁义纲”就是吉言好语，说得让观众同情自己。“刮纲”就是硬话了，往往用绵里藏针的方法损人，如：“小哥儿几个侍候您一场不容易，玩艺是假的、精气神儿是真的，带着零钱，您费心掏点。带多了多给，带少了少给，您若一时不便没带钱也没关系，许您白瞧白看，请您站脚助威。您若看完扭脸就走，把人群撞个大窟窿，拆我们生意，那可是奔丧心急，想抢孝帽子戴。”如此等等，抓住观众的心理，把话说得妥贴、有力、既不能把“底座”（基本观众）伤了，又能把“飘着的观众”（临时观众）要下来，说话的技巧实在是很高明的。

“楮门子”时，其他场地的艺人要讲道德，就是所谓“忌出笼”，即人家打钱时不许开场叫人，实在需要开场时也不能打锣敲鼓的，否则把观众招来了，影响别人要钱。一般艺人都能自觉遵守这个规矩。

演出从撂地转入茶社后，这些招徕观众和打钱的习俗随着演出场所的改变而消亡了。

（四）春典和盘道

曲艺艺人们闯荡江湖，流动作艺，自然而然入了江湖行道，逐渐形成一套约定俗成的规矩和语言。

曲艺艺人有自己的一套隐语，也可称为行话、徽宗语或春典。这些行话，有的是曲艺所独有的，有的与其他艺术门类相通，有些则与绿林黑话混用。使用行话的意义在于：（1）可识别是否门里人。艺人投班，初次见面，都可用行话自报家门和交流。从行话中可以表明与同行人的关系，便于进一步联络感情。（2）艺人在江湖作艺，遇到绿林、匪盗，说隐语被视为江湖中人，常可化险为夷。（3）江湖中禁忌很多，有些犯忌的词不能说，用隐语行话则可以表达。如北京艺人最忌“八大块”，即梦、桥、老虎、龙、蛇、塔、牙。东北二人转艺人忌说长虫、

老鼠、狐狸、狼之类,可用春典“柳七爷”、“灰八爷”、“古月子”、“青皮子”代替。艺人忌说“死了”,可以“土了”代替,艺人最忌散班,说“伞”时用“雨淋子”代替等等。(4)艺人在演出或生活中,用行话交谈,旁人不懂,可以避免麻烦。例如有些碍口的话,又必须及时说明的,曲艺艺人便可用行话进行讲述。(5)这些行话表达曲艺艺术的特定内容,比一般语言更洗炼、形象、准确,已经化作曲艺艺术的专门术语,如“包袱儿”等。即便一些未作为专门术语的行话,在曲艺艺人使用时,也同样产生极佳的效果。

曲艺界中的所谓“盘道”,就是用行话盘问对方师承、艺道、经历、水平的一种方式。过去北方评书界有个规矩,每逢同行见面互不相识,可以用醒木往桌上一推说:“一块醒木上下分,上至君王下至臣。君王一块辖文武,文武一块管黎民。圣人一块管儒教,天师一块管鬼神,僧家一块劝佛法,道家一块管玄门。一块落在江湖手,流落八方劝世人,江湖朋友我不识,如要有艺论家门?”说完这段“醒木词”,被盘问的艺人如是平常之辈,便要老老实实回答自己的师承关系。如是大家名角,此时亦可将“醒木”一推反问:“醒木一块为业,说书以作生涯,走遍江湖会名家,而今先问阁下!”这样一来反客为主,发问的便知此人绝非等闲之辈,只好先作回答了。“盘道”就是通过艺人间的问答达到同行认可的目。受盘问的艺人如能用行话回答出所问的问题,并说出师承关系,便可认定为同行,受到多方关照;否则便认为无门户,演出就要受到干涉。

(五) 书会和会书

书会是说唱艺人定期聚会献艺的一种演出活动。起源较早可追溯到宋元时期,自属古来遗风,其确切时间无考,且各地情况不一。

在广大北方地区,书会多在农村乡镇举行,并与春节习俗、集市习俗相联系。据《山东民俗·胡集书会》条:山东惠民县胡集镇自元代以来盛行说书人聚会献艺的活动,每年正月十一日,北方说书(包括

评书、大鼓书、琴书、道情等曲种)艺人纷纷聚集胡集。另外河南宝丰县马街在每年正月十三举行“马街书会”，还有商丘书会等，都有数万人参加。在书会期间，还有敬拜祖师的活动，这种书会融汇演、观摩、祭祖诸功能为一体，类似现在的曲艺汇演或曲艺节，但多为民间自发性质。

在南方，苏、杭、沪等城市中均有书会的传统。最早是在杭州，戴不凡的《小说识小录·最后一代之书会》条转引同治年间范祖所撰，《杭俗遗风》云：“五月十九仓桥元帅庙有文书老会，凡省中唱书者不取阉钱，挨唱一回，以家伙到庙先后为序。不出大名者，以此为荣也。庙中唯备点饭。人家喜事、生日多用之。”戴不凡在此处按语曰：“宋元以来，杭州为‘书会’中心城市之一，范氏所记之‘文书老会’，自属古来遗风。”^①杭州书会的特点是：每年定期举行；在会中演唱无报酬；无名者以与此盛会为荣，盖可于此一露头角；与神庙有关，但不知是否拜敬祖师爷。

上海书会与苏州书会同源，俱是评弹界行会光裕社所设惯例，这种书会也叫“会书”。每年农历十二月，组织社员举行一次会书，为期约十天，届时社员要到苏州集中，听候公所分派参加会书演出的场子。会书有三个作用：一是艺人互相观摩艺术；二是为光裕社筹集经费，会书期间艺人不拿报酬；三是让听众评论艺人书艺高下，带有“赛书”性质。苏州书会是在杭州书会基础上的发展，其组织情况基本相似，已经脱离酬神拜祖色彩而向艺术竞争的方面发展，因此，苏、沪会书是艺人冒尖成名的机会，带有“跳龙门”的性质。会书时一般要演四档书，头档属于软档，听众不大计较，二、三、四档却要一档比一档硬，如果说得不好，有被哄叫下台的危险，尤其是最后一档叫“送客档”，最见真功夫，一定要说得听众满意才散。这种会书既是考验演员水平

^① 戴不凡：《小说见闻录》，浙江人民出版社1980年版，第294页。

的关口,又是艺人成名的机会。在会书中得到好评的艺人,便有许多书场争相邀请“年档”(春节期间)演出。艺人为了“成名”和获“年档”,总是在会书中演出自己最拿手的折子书,所以会书期间节目特别精彩,票价也较高。

(六) “破台”和“开青龙”

旧时,有新书场或茶馆开张或初创说书业务,必要请一位说书人来“破台”,这头一个在该书场登台献艺的人,被称作“开荒”。

破台时有一套叩拜祖师牌位、念喜歌的礼仪。书场主人将一个内装钱币的红封套送给说书人,名曰“台封”,破台的当日所得全部归说书人所有。北方旧俗认为开荒破台者必将不利,所以那些具有一定影响的头二流名角儿,无论如何也绝不给新馆破台,开荒破台的说书人都是评书界生意不景气的三、四流角儿。

在江南评弹界,情况恰恰相反。艺人们把为新书场进行首场演出叫做“开青龙”。据弹词徐调创始人,著名评弹演员徐云志在他的回忆文章《我的学艺和演出经历》中说:“当时有这样的看法:在大码头,大书场演出有面子,‘开青龙’更加有面子。”他曾在苏州五凤楼新辟书场和上海群玉楼新书场“开青龙”。

(七) 行 会

明清以来,各行业组织行会的风气炽盛,曲艺艺人也纷纷组织相应的行会,目的是为团结和约束同业人员,从而达到维护行业利益的目的。最早和最普遍的是“三皇会”。据《中国曲艺史》引《山西曲艺史料》王怀德在《上党鼓曲界的三皇会》介绍:

旧政权对鼓曲盲艺人既不理睬,也不过问,艺人们的社会地位相当卑下,加之说唱艺术的特点,艺人多是单独活动,常被乡间地痞敲诈,恶少欺辱。为了生存,上党鼓曲界的盲艺人,早在清乾隆年间就自发地组织三皇会,根据襄垣三皇会杂会师徒谱上考证:上党地区在清乾隆三年就有三皇会活动。他们信奉天皇、

地皇、人皇，赖以相互支持，御辱求存。

其他地区也多有相似的“三皇会”活动。苏州光裕社正是在“三皇会”基础上衍化出来的，它是苏州评弹界历史最长，影响最大的行会组织，原称光裕公所。据传是乾隆年间王周士所创，或许可能更早，但从文字记载上则起于清咸丰、同治年间（1851—1874年）。该社每年举办会书，对促进艺术竞争起过积极作用。此外还创办了裕才小学和其他一些公益事业，对社员生活有所帮助。但对外来艺人限制甚严，对某些不同的艺术见解具有排他性，并在长时期内，反对女子弹词。后来经历了几次重大的分化。

首先分化出来的是润余社，1912年在上海成立，润余社以革新为号召，出了不少名家和新书目。如朱少卿的《刺马》、程鸿飞的《岳传》（人称“野《岳传》”）。著名的弹词艺人夏荷生也加入了润余社。后来又有以男女合演为号召的普余社，1935年夏成立于苏州，一度对光裕社的生意造成很大威胁。

阿英《女弹词小史》上说：“光裕社感到这样的威胁，乃具状控告于县党部，谓男女弹唱‘风化攸关’，要求禁绝。普余社同人不服禁令，于是全部请愿，哭泣陈词，最后始达到继续弹唱目的。”从润余社、普余社与光裕社的对抗中，反映了光裕社的保守和落后，守旧的行会势力也会阻碍艺术的发展。

中华人民共和国成立后，光裕社及其他社团逐步为评弹改进协会等群众性组织所代替。

北方地区较有影响的曲艺社团组织有北京评书研究会和长春会等。北京评书研究会成立于1916年，会长是评书艺人潘诚立，1929年潘诚立去世后宣告解散。

第二节 从观众到演员

一、曲艺表演的基本特征——叙述性

叙述性是曲艺艺术的基本特征。它不仅是曲艺区别于戏剧以及其他一切表演艺术的主要标志,而且还决定着曲艺的表现方式,即曲艺的文学、音乐和表演诸种因素之间的关系,以及曲艺的抒情和喜剧风格。叙述性成为统领曲艺文学、表演、音乐诸因素的第一特征。一般地说曲艺是“说法中的现身”,即指演员以本来面目出现和以第三人称叙事。中国艺术研究院编的《说唱艺术简史》中说:“戏曲艺术运用歌舞说白来演故事,戏曲演员在舞台上‘现身说法’,曲艺艺术则是通过说唱来讲故事,让古往今来的各样人物在他们的‘说法’中来现身。”著名美学家王朝闻在《台下寻书》一文中肯定了曲艺的叙述性特征:“行家们说,戏剧区别于评话、弹词等说唱艺术的特征,在于演员直接以角色的身份出现,用第一人称和代言体的语言;曲艺区别于戏剧的特征,在于演员虽然也模仿角色,但他的身份始终是演员,语言基本上是第三人称的和叙述性的^①。从表现方式上看,戏曲是代言的,曲艺则是叙事的。

曲艺表演的叙述性特征最明显表现在“一人多角”的艺术特点。艺谚云:“千军万马,就是咱俩”,“一人一台戏”,“满台风雷戏,就凭两张嘴”,都概括了曲艺叙述的魅力。

由于这种明显的叙述特点,舞台虚拟性更加强了,演员在几乎完全假定的背景中,时而描写景物,时而模拟人物,时而叙述故事,时而

^① 《王朝闻曲艺文选》,中国曲艺出版社1986年版,第329—330页。

宣传评论。一切环境、景物、人物、事件等,都靠演员用说唱来说明,用眼睛来示意,用动作来表达。而这一切都是在强调“神似”而非“形似”,虚大于实。

曲艺演员表演不同的人物角色,经常性变换角色或以演员身份叙述和评论,这一特点称为“跳进跳出”,如二人转单出头《红月娥做梦》,演员除表演红月娥外,还要表现罗章、嫂子、小姑子等不同人物。演员主要靠模拟表演,而不需要深入角色。

一般有第一人称的人物表演,也有第三人称的叙述。这时的演员是双重身份,他是以自己的身份在模拟非我的人物。他不能像戏曲演员那样进入角色,深入到忘我的程度,因为他随时要跳出角色进行叙述评论或模拟另外的人物。有些地方应该是画龙点睛的,点到而已,这样才能恰到好处,引起观众共鸣,给观众以想象的余地。王朝闻非常推崇苏州评弹的艺诀“台上说书,台下寻书”。他在《台下寻书》一文中说“所谓‘台下寻书’,看来是指听书的观众进入角色而有所体验之类的精神活动”。台上的假定性和叙述性为观众创造了一个台下寻书的机会,这也是曲艺艺术的感染力所在,说唱人清楚的交代,线索的明晰,结构的单纯,故事完整,人物鲜明等特点,都是由其叙述性表现方式决定的。表演是使这种叙述更加生动形象的手段,归根结蒂是为叙述故事服务的,那种频繁地在台上走动,调换位置的“满台飞”往往给人造成“连蹦带跳演的欢,唱的什么听不见”的印象,只能有损于曲艺艺术的表现力和感染力。

二、曲艺表演的技艺性

技艺性是民间表演艺术的原发性特征,是曲艺传统的积淀。曲艺源于百戏,百戏实际上就是“百技”,民众在劳动和游戏中将各种技能技艺化,造成技艺不分,技重于艺的情况,在民间艺术的初级阶段更

是如此。许多曲艺形式如相声就是从技艺摹拟发展而来的,说书唱曲等形式也具有多种技艺因素。曲艺演员使用说功、唱功和做功等表演技巧和手段,使所叙述的故事和人物形象生动、栩栩如生地展现在观众面前,把观众带进故事环境中去。

(一) 古代关于说唱表演技艺的理论

早在元代已出现了有关说唱技艺的经验总结。宋末元初人罗烨所著的《醉翁谈录》十集,其甲集卷一有“小说开辟”,系统论述了对于说话技艺特别是说书人表演技艺的要求。他认为说书人第一需要具有广博的知识,“虽为末学,尤务多闻”,“开天辟地通经史,博古明今历传奇”;第二需要才思敏捷,“只凭三寸舌,褒贬是非,咯啷万余言,讲论古今,说收拾寻常有百万套,谈话头动辄是数千回”。第三需要多方面的语言技巧,“曰得词,念得诗,说得话,使得砌”,这样,才能够“举断模按师表规模,靠敷衍令看官清耳”。尤其重视说书人的口头表演技法,提出“讲论处不滞(滞)搭不絮烦;敷演处有规模有收拾;冷淡处提掇得有家数,热闹处敷演得越久长”。这四条处理情节的原则,要求说书人对故事内容有“收”有“放”,评论适当,“冷”“热”调度合理。反映了宋元时已表现出对我国说书艺术辩证的真知灼见。

元代胡祇适的《紫山大全集》第八卷载有作者写的《黄氏诗卷序》,是写给一个姓黄的女说唱艺人的,这篇序讲女艺人说唱应具备以下九个条件:

(1)资质浓粹,光彩动人。(2)举止娴雅,无尘俗态。(3)心思聪慧,洞达事物之情状。(4)语言辩利,字真句明。(5)歌喉清和圆转,累累然如贯珠。(6)分付顾盼,使人解悟。(7)一唱一语,轻重疾徐,中节合度;虽记诵娴熟,非如老僧之诵经。(8)发明古人喜怒哀乐,忧悲愉快,言行功业,使观听者如在目前,谛听忘倦,唯恐不得闻。(9)温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度为之限量。

这九个条件中,头三条是指对演员的素质及风度的要求,中间四

条侧重对演员的说、唱、做技巧的表述,也是说唱演员所必备的基本功。最后两条则是表演艺术的较高层次,强调表演要生动传情以情感人,不断创新以丰富加深原有的内容。

《黄氏诗卷序》不仅较全面地论述了说唱表演的技艺标准,而且表明我国宋元说唱表演技艺已经发展到相当高的程度,孙楷第在《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》一文^①中说胡氏此文“使我们知道宋、元说话人的技术,好到什么程度”,“这是好的乐艺史料”。

明末业余说书家莫后光用他的说书艺术理论指导柳敬亭成为说书大家,吴伟业在《柳敬亭传》中有一段生动的记载:

莫君之言曰:“夫演义虽小技,其以辨性情,考方俗,形容万类,不与儒者异道。故取之欲其肆,中之欲其微,促而赴之欲其迅,舒而绎之欲其安,进而止之欲其留,整而归之欲其洁。非天下之至精者,其熟与于斯矣。”柳生乃退就舍,养气定词,审音辩物,以为揣摩。期月而后请莫君。莫君曰:“子之说未也。闻子说者欢哈嗝噓,是得子之易也。”又期月,曰:“子之说几矣。闻子说者,危坐变色,毛发皆悚,舌桥然不能下。”又期月,莫君望见,惊起曰:“子得之矣。目之所视,手之所倚,足之所跂,言未发而哀乐具乎其前,此说之全矣。”于是听者恍然若有见焉,其竟也,恤然若有亡焉。莫君曰:“虽以行天下莫能难也。”

尽管这是传记作者的总结和描写,但已包含了莫后光说书理论的重要精髓。首先说书技艺从生活中来,说书人要熟悉世情,熟悉社会众生相,熟悉各地方各阶层的方言、风俗、习惯。其次讲求为内容服务的表演技巧,提出境界有高有低,故表演功夫有难有易。莫后光先后三次观阅柳敬亭说书,第一次的评语认为这种令人捧腹大笑的表

^① 孙楷第:《俗讲、说话与白话小说》,作家出版社1954年版。

演是比较容易的,尚是“未也”,未能达到最高境界。后来柳敬亭能够使人“危坐变色,毛发尽悚”,他认为达到“几矣”——所谓“差不多”的程度。最后他望见柳敬亭的表演,他的举手投足,目之所视,均能未发声先有情,认为这是达到最高境界,“此说之全矣”。莫后光的说书艺术理论比《醉翁谈录》显然有了很大的发展与提高。

清乾隆时的王周士不仅是苏州弹词名家,而且他著有阐释弹词艺术理论的《书品》、《书忌》,对后世弹词艺术的发展有很大的影响。

《书品》:快而不乱,慢而不断。放而不宽,收而不短。冷而不颤,热而不汗。高而不喧,低而不闪。明而不暗,哑而不干。急而不喘,新而不窳。闻而不倦,贫而不谄。

《书忌》:乐而不欢,哀而不怨。哭而不惨,苦而不酸。接而不贯,扳而不挨。指而不看,望而不远。评而不判,羞而不敢。学而不愿,束而不展。坐而不安,惜而不拼。

《书品》是对演员的正面要求,《书忌》则是告诫演员在表演时特别要避免的毛病。其说以艺诀的方式涉及了演员表演的说功、唱功及做功诸方面的艺术规律。

(二) 曲艺的说功

说功也叫说表技巧,重点体现在评书、评话、相声等以说为主的曲种。说唱相间的鼓书、弹词,以唱为主的曲种,在演唱中也时常夹有一些插白、过口白或简短的说口。介于说和唱之间的快书、数来宝等曲种,诵说的成分居多,更多要靠演员有过硬的说功。说功是曲艺表演的重要技巧之一,艺谚云:“说为君,唱为臣”,“七分话白三分唱”,充分说明了说功在曲艺表演中的重要地位。曲艺艺人经过长期艺术实践,对说功积累了丰富的经验,主要表现在以下四个方面:

1. 吐字发音

吐字发音是曲艺演员的基本功,艺谚有“咬字不真如钝刀杀人”,“一字不到,听者发躁”的说法,要求演员“念字千斤重,真切听得清”。

为此,强调演员必须掌握正确的吐字发音方法,调动唇、齿、鼻、舌、喉、颚等发音部位及采取与之相应的准确口型,灵巧配合运用,以读准每个字的声母与韵母,读全每个字的字头、字腹、字尾,将字音严格按其规范表达出来。曲艺界将这一吐字发音方法概括为“五音”(声母的发声部位唇音、齿音、鼻音、舌音、喉音)和“四呼”(韵母的发声口型开、齐、合、撮)。在掌握吐字发音方法的基础上,进而锻炼、调节呼吸气息,根据说唱内容的需要,安排语言的轻重疾徐,尤以字音清晰沉重、打远,使在场听众听得清楚、入耳为要。字音沉重打远,并非盲目用力所致,当摹拟人物的低言悄语或声调低沉的独白时,音量不大,仍能字字有力,送入听众耳中,方显吐字的功力。这也就是艺人常说的“口劲”。评弹演员刘天韵曾在《苦练说表基本功》一文中介绍评话名家吴均安锻炼口劲的经验:他在一张骨牌凳的凳脚上,糊一张桑皮纸,每天清晨对着这张纸念“濮天雕”三个字。起先,他念“濮”字时,纸只是略有震动,以后震动的幅度越来越大,到后来,他只要“濮”一声,纸上就穿一个洞。就这样,日复一日、年复一年地练下去,最后一下子能穿透四张桑皮纸。”这个例子说明艺人扎实的基本功是由苦练得来的。

关于吐字的技巧,清代弹词名家王周士在《书品》中提出“高而不喧、低而不闪”、“放而不宽、收而不短”的要求,指高声时不喧闹,低声时不含混;声音虽应放开,但又要防止过头,使人聒耳;收音时不可短促,使人听不清晰。

2. 逼真传神

说功主要靠演员的语言声态描绘环境,叙述事件过程,刻画人物,摹拟各种人物的讲话和心理活动,这些都要求逼真传神,才能感染听众,“说出来的东西,要像真的,像活的”,这句相声界的艺谚乃是对这一说功技巧的通俗性总结。演员无论是以第三人称敷演故事,还是以第一人称代言。都要做到情与理的统一,一方面要深入人物内

心,体验各个人物的思想感情,性格特征,及适合他们的语言表达方式;另一方面要仔细分析作品,深入挖掘书情书理,使故事入情入理,真实可信。与此同时,通过语言与台下观众进行直接的情感交流,调动观众的想象力,使观众如闻其声、如临其境,如见其人,和演员一起共同完成对艺术形象的创造任务。王周士在《书忌》中曾指出过“乐而不欢,哀而不怨,哭而不惨,苦而不酸,羞而不敢”等弊病,以说明演员感情不足则无以传神。

“说”具有多样性,演员在摹拟刻画人物时,经常用不同声调或方言来区别和表现不同人物。反对“千人一声”,而是“千人千声”,利用语气、声调的相互对比、衬托,使人物的特征鲜明、清晰。演员不用交代“张三说”、“李四说”,全凭出口的声音造型,听众即能如见其人。王少堂在《我的学艺经过和表演经验》中曾举他说的《武松杀嫂》为例,说:“武松左手抓住潘金莲,右手提刀,问到潘金莲的话就是一问一答,上一句演着武松说话,是个武生的形象,是武生的声调,潘金莲答话就要变成一个花旦的形象,花旦的声调;又有个年老的邻居,拉住武松的手,劝说不容武松杀嫂,这个邻居说话,就是老末的形象;武松忽然喊到士兵伙计,取支笔来写潘金莲的供词,这个伙计就是小丑的形象,就是小丑的声调。”在这里借用戏曲中的四种角色作比喻,实际上就是利用不同声音的组合,使人物的说话更具有真实感和类型感,曲艺界称之为“声音化妆”。

在说表过程中,演员还要运用语言表达的轻重、疾徐、高低、长短、停顿等一系列外部技巧,以表现语言的音韵美。前辈艺人总结的所谓“迟、疾、顿、挫”即指此。扬州评话名家王少堂提出“书断意不断,意断神不断”。断就是停顿,说表有紧、慢、起、落,有波澜起伏,必然有停顿之处。而话语虽停顿,书意及书神却是贯通的,要做到“声断情连”,这里讲究的是“话中有话”,适当地安排了潜语。正如艺人艺谚所讲的:“唱出来的是一句词,没唱出来的是十句词。”说表逼真传神是

演员体会书情,揣摩人物,运用语言技巧与表情动作相结合的结果。

3. 口语技巧

运用倒口、贯口、绕口、口技等口语技巧使说表生动有趣,烘托氛围,表现人物,从而增强说唱艺术的语言魅力。

倒口,在南方曲艺中称为“变口”,更早叫做“乡谈”,即在塑造某一特定人物时,将人物语言用方言土语来表现,以突出其籍贯、社会地位及精神气质等,也可反映出丰富多采的风情世态。

贯口,或称“串口”、“快口”,以富于节奏的语言将一段篇幅较长的说词一气道出,似一串珠玉一贯到底。演员事先把词背诵熟练,运用适当,能起到渲染书情、产生笑料的作用。对此,相声表演使用最多,有着“口快如刀”的要求。

绕口,即绕口令,指将声母、韵母或声调易混的字连缀成反覆、重叠、拗口且有一定意义的句子,一气呵成地急速念出,饶有风趣,同时显示了说唱人伶俐的口齿功力。这种技巧在相声及一些鼓书小段中运用较多。

口技,指用人口来摹仿各种声音,故又称拟声,在南方曲艺中叫做“音响”,运用口技使所描绘的各类事物现象更为逼真、具体,起到烘托气氛的作用。评弹有“八技”之说,内容大体包括擂鼓、吹号、鸣锣、马蹄、马嘶、放炮、吼叫等。另有包括“爆头”之说。爆头即人物惊诧、愤怒、焦急时的各种吼声,北方评书称为“惊、炸”,演员须提高嗓音以表现人物惊诧高叫的语调。张岱在《陶庵梦忆》中盛赞柳敬亭说《水浒》:“……有时声如巨钟,说至筋节处,叱咤叫喊,汹汹崩屋。武松到店沽酒,店内无人,蓦地一吼,店中空缸空甕皆瓮瓮有声。”可见柳敬亭的口技造诣是十分高强的。

4. “包袱”技巧

相声的“抖包袱”、评弹的“放噱”都是把作品中的可笑因素通过一定的铺垫和表演,然后充分展开,取得响堂的艺术效果。其他以说

为主的曲种也都离不开向观众递送一定数量的笑料,既在冷嘲热讽中刻画了人物,评析了世态,又活跃了书场气氛,提高了观众的欣赏兴致。“包袱儿”能否抖响,演员运用语言、掌握分寸的技巧很重要,艺谚中所指出的“铺平垫稳”,即要求演员揣度观众的心理状况,顺畅鲜明地层层铺垫,给予听众准确生动的印象,才能巧妙地系好包袱;抖包袱时,更要掌握语言的火候和分寸,即迟疾顿挫的技巧,蓦然抖开时,才能取得满堂皆响的效果。包袱技巧是演员通过艺术实践取得与听众心理相适应的结果,所以在不同的演出场合,要采取一定的灵活性,既要多种多样,不拘一格,又要把握好分寸,谑而不虐者方为上乘。

(三) 曲艺的唱功

唱功即歌唱技巧,重点体现在以唱为主(如大鼓等)和说唱相间的曲种(如弹词等),演员通过具有曲艺音乐特征的优美动人的歌声叙述故事、抒发情感。曲艺的唱功是在继承我国民族声乐优秀传统的基础上,着力表现各语言区语言的独有特点和音韵美发展而成,并在长期的艺术实践中,总结了一套丰富的经验。曲艺的唱功主要表现在以下四个方面:

1. 按字行腔,字正腔圆

曲艺演唱十分强调声乐技巧的口语化,即音乐上的宣叙色彩和唱里夹说的音乐风格,北方曲艺谚语有“唱着说,说着唱”的概括。一切行腔、润腔都必须严格依照唱词中字音的语言规范来进行,使乐音和语言的音调结合成不可分割的整体,用演员的话说,叫作“曲随词走”。正确地吐字、发音、归韵,遂成为唱腔圆润与否的先决条件。首先必须字正,然后才能腔圆。唱功于吐字发音方面的要求,与说功无二,即演唱者所唱的每一个字,在声、韵、调上均须准确无误。

在按字行腔方面,根据每个字字音的阴、阳、清、浊及发音部位、口型不同,每一语词中字音的声、韵、调组合不同,前辈艺人总结出

“崩、打、粘、寸、断”五种唱字法，崩——加重唇音，将字崩出口使之短促响亮，打——将舌尖音的字打响，粘——将韵调窄的字扩展开，而后送出去，寸——唱叠句、排句时，使字字相连且音断意不断，断——将易混淆的两个字唱分开。

2. 用气方法

使用正确的呼吸、运气的方法，这是曲艺演唱家展示唱功魅力的先决条件。呼吸方法不外胸式呼吸和腹式呼吸两种，前辈艺人总结出“气沉丹田，上下贯通”的胸式、腹式相结合的方法。用“丹田气”支撑住胸腹中的气柱来演唱。这样用气，急、缓、多、少，就能随心所欲，控制自如，唱到高处不吃力，唱到低处不混浊，刚柔相济，强弱相调，使听众觉得气力很足，唱腔圆满。

曲艺演员习惯说的“气口”，指把气用在恰当的地方，特别在高腔之前，要使用吸气、蓄气，偷气、换气等方法。京韵大鼓名家骆玉笙在《我演唱京韵大鼓的几点体会》中说：“我在唱京韵大鼓后，仍保持了京戏的用气方法。如唱平板时，每个字、每个音符都要用气托着；唱紧板时，要会偷气；唱高腔时，要提着气控制在每一个字腔以前，要会储气。在落腔时气一定要送足，特别是每一句中最后的一点尾音，对唱有很大的关系，不要以为唱到最后了，就漫不经心地让音掉下来。”^①

3. 以声传情

曲艺界有“说书一股劲，唱书一段情”的艺谚，要求演唱者以充沛的内在情感，统领调动声音，以情带声，以声传情，以收到声情并茂的艺术效果。情，既包括对不同人物的喜怒哀乐等感情情绪的摹拟，也包括创造某种艺术情境、环境氛围的色调。京韵大鼓“鼓王”刘宝全曾说过，在一段大鼓里“要按着悲欢离合的情节把每个人的喜怒哀乐唱出来”。演唱者一方面要掌握能表现多种情感的唱腔、唱法，并灵巧地

^① 《天津演唱》1982年第2期。

变换音乐的力度、节奏、色彩、韵味等声乐技巧,另一方面必须培养自己对作品内容正确理解、对人物性格准确把握的能力,并给以真实、恰切的反映。

4. 韵味

已故曲艺家白凤鸣生前常讲一段口诀:“清晰的口齿,沉重的字,动人的声韵,醉人的音。”这十八个字是曲艺唱功最完美的境界,其中前两句概括了对曲艺演唱按字行腔,字正腔圆的要求,后两句则强调了曲艺演唱音韵美的体现。另一句艺谚云:“字是骨头,韵是肉”,道出了讲究音韵是曲艺演唱的魅力之所在。人们习惯用“韵味”的厚薄来评价一个演员的演唱技巧。“韵味”所指非常含蓄,系曲种形式的风采意蕴,体现在演员唱腔每一处的抑扬顿挫,多色多彩的演唱技巧与字正、用气、情感的巧妙结合。有字无韵的演唱平而白,谓之“韵薄”,字韵并重的演唱谓之“韵厚”。韵味的取得,离不开两个方面:一是掌握语言的内在感情,另一是掌握语言的规律和它的音乐美。这两方面结合起来,才能有“韵味”。例如骆玉笙演唱的京韵大鼓《林冲发配》,开始几句是:“表的是宋朝林冲获罪高衙内,施毒计,用奸谋,使林冲充军发配;手拉娇妻就在十里亭上恻别,空洒英雄泪飘零。”这里的叙述满含着激愤与不平以及对主人公的同情。这样就把听众引到特定的情景中去,这是传情的方面;另一方面,感情的表现,必须通过音乐化的语言,才能以美的形式加强对听众的艺术感染力。所以,要有韵味,演唱者不能不注意语言与音乐的结合,通过语言的抑扬顿挫,长短疾徐,表现出感情的起伏变化,从而传达出语言的韵律和音乐美。

(四) 曲艺的做功

即演员的动作与表情,是配合说功、唱功的辅助艺术手段。江南曲艺的所谓“面风”和“手面”,北方曲艺的所谓“脸上”和“身上”,相声的“发托卖相”,走唱类曲种的舞姿身段等都属于做功。早期曲艺表演,表情与动作十分简单。清代以后,为与其他门类艺术竞争,开始借

鉴戏曲的做功,逐渐增强了表演的视觉成分。京韵大鼓大师刘宝全曾说:“至于做工,当然要从戏里去找门道,把许多好角的身段神气记在心里,择了用。”^①可见曲艺的做功许多来自于戏曲,有程式化的一面,但也有相当一部分做功来自生活,是曲艺演员的独创。

曲艺做功补说唱之不足,起着画龙点睛的作用,所以它只要求“点到而已”,描摹书中人物的精神姿态时要准确而又适度,切忌过火的繁琐表情和杂乱无章的动作,以免画蛇添足。山东快书著名演员高元韵的《武松闹监》,在表演武松戴了手铐时,不过双腕一并,点醒而已。而这种止于“点醒”的做,却使观众产生了强烈的印象。

做功在整个曲艺表演中的比重,因曲种、曲目、表演方式(如坐唱、走唱、站唱),甚至艺术流派的不同而有异,但总的要求基本上是一致的,其技巧主要表现在以下几个方面:

1. 眼神

演员运用眼睛的变化,可以生动地再现作品中人物的各种神情、传达人物喜怒哀乐的心态,还可以用视线的变化指示出作品中人物的位置,物体的形状大小及方位变动等,演员也可通过眼神的示意表达出作品中的环境、气氛,借助于语言描绘,感染观众进入书情之中。此外,演员也往往依靠眼神、视线与观众进行交流,收到台上台下共同进行艺术创造活动的功效。眼神是面部表情的核心,故艺谚有“眼活睛用力,面状心中生”的说法。关于眼神与手、口、身、步等做功手段的关系,扬州评话家王少堂在《我的学艺经验和表演经验》有一段精彩的论述:“评话表演时,最主要的是五个字,少不了口、手、身、步、神。两只眼睛谓之神,用眼神的地方最多。口、手、眼这三项是连在一起的,你嘴说到一句话、一桩事,手上总有一个姿势,手口相连,还要

^① 梅兰芳:《谈鼓王刘宝全的艺术创造》,转引自《曲艺艺术论集》,中国曲艺出版社1984年版,第599页。

用眼神来辅助,手到哪里,眼神就要望到哪里。例如嘴中说到天空一轮明月,嘴里说着月,眼光就要抬起来,就要望着月,手也要随着指向天空,就等于指出这一轮明月一样。你照这样的演法,听客在底下就如同看见天空一轮明月一样。”这段话生动地说明了手口相连,眼手相随,口、眼、手三者和谐统一的表演规则。

2. 手势

曲艺艺谚云:手有手语。手势在做功表演中相当重要,发挥着拟人、助情、状物、点示方位等作用,辅助说功、唱功来形容书中人物的形体、性格和情绪等。手势动作要求目的明确,洗炼利落,运用有度、准确有力,叫人“看得见”,著名作家老舍曾盛赞王少堂说书:“他的一抬手,一扬眉,都能紧密的配合他口中所说的,不多不少,恰到好处,使人听到他的叙述,马上就看到形象。”^①这正是完美的曲艺表演所达到的境界:口到、眼到、手到。

有时,说书人针对故事及人物的特殊情境,调动面目表情、手势、眼神等表演手段,弥补语言表现之不足,达到“此时无声胜有声”的艺术效果。清人李斗在《扬州画舫录》中描述清代评话家吴天绪说《三国》中“张翼德大闹长坂桥”的情景:“吴天绪效张翼德据水断桥,先作叱咤之状;众倾耳听之,则唯张口努目,以手作势,不出一声。而满室中如雷霆喧于耳矣。”吴天绪认为张飞喝断当阳桥的“霹雳之声”是难以仿效的,而以自己眼、嘴、手的特定动态,能够引起听众的特定的联想,声音“出于各人之心”,这样就能“肖”,达到预期的目的。可见,传神的做功表演是激发调动观众想象力的有效手段,好的艺术境界是由艺术家和欣赏者共同完成的。

3. 形体造型

曲艺演员在舞台上摹拟书中人物时,必须从人物的年龄、性格、

^① 转引自韦人、韦明铤:《扬州曲艺史话》,中国曲艺出版社1985年版,第30页。

教养、身份等具体情况出发,设计是以表现人物的造型和动作,使人物形象形神兼备,表里如一。形体造型起着引发观众追随演员的说唱积极开展想象的作用。苏州评弹“徐调”创始人徐云志擅说《三笑》,尤其对书中的“尴尬角色”祝枝山的形象塑造不同凡俗。徐云志在《角色手面漫谈》中总结这一角色的形体造型时说:“我根据祝枝山的性格、身份和教养,在谢派演法的基础上,进行改进和丰富,力求角色造型符合人物的内心世界。我把尖嘴改为下唇贴在上唇之下,呈薄嘴状,表示这个人物很有辩才……我还把不走动改为走动,设计了三种(原地踱方步)架式:一种是右手托须,左手置胸前,手心向上,手指作兰花形,显示这个人物的足智多谋;一种是左手捋须,右手执扇,神态悠闲,跨步从容,表现他的沉着持重;还有一种是双手托须,这是走快步时用的。这三种架式都很有气派,合乎人物的名士风度。……经过这样的改进和丰富,祝枝山的书台形象就显得更加鲜明生动,也更加真实可信。”^①这种造型设计完全改变了原来祝枝山形象的扁平单薄和庸俗趣味,表现出人物丰富的内心世界,因此人们称誉他是“活祝枝山”。

曲艺现形,又可分坐、立两种,立又分为现其半身(凭藉书桌)、现其全身,但无论哪一种都要有正确的步位或“步势”,老一辈曲艺艺人常说:人物从脚上来,所以名为脚色。没有正确的步位,难现优美的身段。北方曲艺的“步势”有丁字步、八字步、小碎步、大踏步、错步、垫步、上下楼步等数种。这些步势一般不单独使用,总以配合身体其他部位协同动作,因此,可归于形体造型之中。

^① 苏州市评弹研究室编:《评弹艺人谈艺录》,江苏人民出版社1982年版。

三、台风与艺风

曲艺表演的极富个性,使曲艺具有风格性的特征。

(一) 舞台风度

在各种艺术中,没有一种形式像曲艺那样强调演员的舞台风度。曲艺演员是以他(她)自己的本来面目和观众直接交流感情的。这种叙事说唱体极其突出,明显地把演员的举止、仪表、作风、姿态,毫无掩饰地表露于观众眼下,并以此获得欣赏的美感。曲艺界把演员的舞台风度或舞台形象称为“台缘儿”、“人缘儿”,传统艺谚讲“脸上有没有买卖”。曲艺家们指出,一个曲艺演员,风度如何,“台缘儿”好坏,直接影响着他(她)艺术创造的成绩和效果。正是在“台缘儿”的支持下,演员得以顺利完成自己的艺术使命,观赏者得以领略、体味,甚至生发、丰富表演者的艺术创造。良好风度、“台缘儿”的具备,要靠演员多方面的努力才能完成,舞台风度是演员思想水平、道德修养、文化素质、审美观念和艺术表现技巧的高度统一,如此,演员的说、唱、做才能产生最大的审美力度,发挥最理想的审美效应,京韵大鼓女表演艺术家孙书筠在她的回忆录《艺海沉浮》中说:“有的人唱美,有的人说美,有的人半说半唱美;有的人动作大好看、漂亮,有的人动作小也好看、漂亮。一个演员不管是高矮胖瘦,站在舞台上一唱,让观众就觉得是一种美的享受。……有的演员长相并不漂亮,可是开口一唱,亲切的笑容,圆润的声音,细腻的人物刻画,文静的举止,几句过来就让你把她的模样忘了。”这段话证实了演员塑造“自我”形象、培养舞台风度的重要性;演员之所以能够使自己的舞台形象完美感人,甚至使人忘掉原来“不美”的模样,就是因为这种训练有素、良好的舞台风度的作用。而舞台风度的具体内涵是因人而异的,是演员艺术自觉性、自我创造意识的表现,具有独特的个性特征,所以,一个演员所呈献给

观众的个体的“自我”形象,并非是纯粹的呈自然状态的演员本体,而是一个经过刻意塑造的艺术形象。

曲艺演员理想的舞台“自我”形象或舞台风度的基本原则应是真、善、美的结合。“真”指对作品的真情实感,对观众的真切态度,摒弃矫揉造作、哗众取宠及麻木不仁;“善”指面部表情、语言口吻、节奏和体态动作间表现的热情和亲切;“美”的总体表现为高度和谐。

(二) 表演风格

演员的表演风格表现为说功、唱功、做功、身手技艺、舞台风度等综合形态,也可由其中一、二项集中体现,如演唱风格、语言风格等。风格是在长期的艺术实践中稳固形成并被观众所认可的。形成独特的风格流派是曲艺演员艺术生涯的最高追求,也是曲艺表演吸引观众的魅力之一。

曲艺表演风格的多姿多采,是由于演员自身条件的千差万别,曲艺演员重视扬长避短,力求创造与自身条件相适应的表演方法,包括对曲目的选择、唱腔的设计、说、唱、做的比重等等。例如京韵大鼓经刘宝全的改革,发挥了高亢明亮的特点,并以演唱金戈铁马故事见长,形成“刘派”京韵大鼓;白云鹏因自己嗓音条件不如刘宝全,便以演唱《红楼梦》故事为主要曲目,以音色“阴柔美”为基调,创造了自己的“白派”唱腔,也同样受到观众的欢迎。张小轩又由于自己声音深厚、雄壮有力的特点,以唱《三国》曲目为主,形成最富阳刚之气的“张派”,后来的女大鼓演员骆玉笙吸收众家之长,发挥独有的“颤音”行腔的特点,形成“骆派”,另一位女演员林红玉则由于嗓音不佳,故而加大表情动作的比重,以表演火炽取胜。

清代擅说《三国》的扬州评话家李国辉谙熟演员条件与风格的关系规律,所以他带徒弟根据各人的特点和能力因材施教。文雅的学生,就教他文雅的风格;庄重的学生,就教他庄重的风格。

演员的舞台风度在长期的艺术实践中稳定下来,也可以发展为

独特的表演风格。这时演员所创造的“自我”形象成为他艺术水平和流派特征的外部表现。如当代闻名的相声捧哏演员李文华,他的全部艺术实践,都旨在树立一个拙朴而又知趣的老工人形象。著名评弹演员杨振雄则把昆曲的表演手段融进评弹的手势、面风之中,举手投足、身段姿势极其讲究,因此他起的角色都有一种书卷气与古典美,所以,有人把他的表演风格归结为:高雅、典丽、精巧。《扬州画舫录》中记载乾隆时期的评话家徐广如“其吐属渊雅,为士大夫所重也”,他原是一个无名的艺人,经一老者指点,苦读了三年汉魏古文,把从古文学到的那种雄浑、厚重、凝炼、典雅的风格运用于说书之中,俨然有古君子之风,因此在扬州书坛上独树一帜。徐广如儒雅的表演风格是他独辟蹊径设计自我的结果。

四、艺人谚语

艺人谚语简称艺谚,为民间谚语的一个种类。是艺人创造和反映艺人职业习俗及其艺术经验的总结。

曲艺艺谚绝大部分是由曲艺艺人创造的。在旧时代,曲艺艺人始终处于底层,属于“下九流”之末。他们文化水平普遍很低,而所从事的职业又需要博闻强记。于是,就不得不通过形式短小、便于记忆的谚语来总结、保存和传承各方面的实践经验,用以提高行业的生存能力和保障行业的不断发展。年复一年,日积月累,曲艺艺人就根据自身职业的需要集体创作出大量的属于艺人自己的谚语来,并口头流传至今。

艺谚的内容非常丰富,主要包括两大部分:

(1) 反映民间艺人行业内部的行规习俗。

在封建势力的压迫下,艺人很重视自己本行业内的团结,认识到“既在江湖内,都是苦命人”,“同行如手足”。他们用自己的一套行话、

隐语,来区别行业的内外,促使内部的团结,以求得生存和发展。如“不懂江湖话,举目无亲朋”——只要通过对答行话互相认识了,马上就可以成为朋友,互相帮助,解决困难。在这方面,曲艺艺人历来有许多行规,大都可以从谚语中看出。比如:“见面道辛苦,就知是江湖。”见面拱手言称:“辛苦,辛苦!”是艺人的见面礼节。

在演唱场地方面,有“相挨相,隔一丈”的规矩。因为一般撂地演出都是城镇市场上最热闹的地方,有弹弦打鼓的,有凭嗓子干说清唱的,艺人(即“相”)之间如果没有一定的距离,势必影响作艺。

一旦开场演出,又有“当场不让父,举手不留情”,“说书场上无大小”,“同台不让艺”的说法,不管台下是什么关系,上了台就要比艺术的高低优劣而不看私人情面了,这反映出极强的艺术竞争心理。曲艺艺人到书场里去听书,不能坐在说书人的正对面,那样不礼貌。进了书场要靠边、靠后坐下听。这是一般常识,叫作“相不打对面”。一来不影响艺人作艺;二来听同行的书往往带有“偷艺”之嫌,所以也要避让一点。从这些方面都可以看出艺人重视内部团结、讲究义气的好习俗。

但另一方面,由于受到生存环境及世俗风气的影响,也有“同行是冤家”、“同行如敌国”,“好手如灾星”,“艺(一)人好,万人恨”等说法,反映出较为严重的保守思想,艺人交往也有“道三句辛苦,道不出一碗茶来”的吝啬,甚至“艺不轻传”——师傅对徒弟也留一手,有“教会徒弟,饿死师傅”的说法。对这些现象,不能仅从个人品质上去指责艺人,而应当看到产生这种现象的社会根源。

(2) 反映了艺人对曲艺艺术规律的概括总结

曲艺艺人是曲艺艺术的实践者,对这门艺术的特色和规律了解和认识得最全面、最细致、最深刻,艺谚从各个方面反映着他们宝贵的艺术经验。

在曲艺表演方面,最首要的规律是“虚拟表演,点到而已”,比如

“筒板平而无光,作镜则可有影;鼓箭钝而无刃,作枪则可破腹”。这就说明曲艺的“艺术真实”是建立在虚拟摹仿的基础之上,而又借助于观众的“补充想象”来实现的。曲艺表演的人数少,范围小,是“三尺土台能容下大千世界,一二演员能道出古往今来”,“集生旦净丑于一身,治万事万物于一炉”。东北二人转“双玩艺儿”在演出时常说的一句艺谚是“千军万马,就是咱俩”,更为常说的一句艺谚是“装文扮武我自己,好似一台大戏”,类似以上谚语还有许多,都非常形象地说明了曲艺艺术的表演特点,揭示了曲艺表演“不实当作实,非真认作真”,“似秀不秀,含而不露”的艺术规律。

“以情感人”,也是曲艺表演的重要特点和规律。所谓“曲有曲情,书有书理”,“无情不是书”,“说尽人情方是书”,这些艺谚旨在说明“情理”二字在曲艺表演中是决不可忽视的。要想以情感人,演员自己首先要深入角色、进入书曲中的情境,“演者不动情,观者不同情”——演员如果心中无情,那么单靠技巧性的表演是难以打动人心的。所以说“唱贵于精,情动于中”,“说书一股劲儿,唱曲一段情,句句警人心,听者自动容”,只有“唱之以情,动之以情”,“以情动人,唱做并重”,才能收到良好效果。曲艺演员必须表里如一,“声从情起”,“要想脸上有,先要心中有”,“得其心,成其貌;善其言,仿其行;表其意,传其神”,吃透了“书情戏理”,才能“有意有情,一脸神气两眼灵”,这样曲艺表演才能传神:“唱山见山,唱水见水,你要唱他生气,就得看见他撇嘴;听雨有雨,听风有风,嘴里唱的庙上敲钟,耳朵里就听到山门外响”,充分展示出曲艺艺术的特有的魅力。

在动作方面,艺谚则有“站有站相,坐有坐相”的说法,讲究举止大方,动作少而精。要“动中有静,静中有动”,不能过于呆板,也不能动作太多太碎。评书中所谓“龙不显爪,相不露脚”,就是讲的这个道理。由于说书人的活动范围小,故而有“上半身重露,下半身重藏”的规范,评弹也有“坐大立小”的说法,即说大书起角色时,要求坐得下

来,不能总往起站;说小书时,就要求站得起来,不要老是坐着。表演动作,也因曲种不同而有不同的特点,所谓“要出相,得看什么唱”,“相”就是指动作表演。

曲艺表演中面部表情是很重要的,而面部表情中,艺人尤其强调眼神的运用。所谓“面生在脸,无情在眼”,“有戏无戏全在脸,有神无神全在眼”。因为“眼是心之苗”,曲艺演员的本领就在于单凭眼神儿就可以区分角色、传递感情。艺人们说“上台凭双眼,喜怒哀乐全”。在眼神运用方面,艺人还指出要看得适中,“看高了翻白眼,看低了变瞎眼”。要使眼睛大而有神,还要掌握好“欲睁先略闭,欲闭先略睁”的表演技巧。

曲艺艺人在书曲的内容结构方面,总结出“无巧不成书”,“人要直,书要曲”,“非奇不传”的艺术特色。这就是说曲艺的内容具有浓郁的传奇色彩。“要想唱好唱巧,先得学会拐弯抹角”,所谓“无谎不成书”,这里的“谎”,系指书中的虚构成分,没有虚构,便失去了曲艺的艺术特色。曲艺的虚构,突出地表现为“悬念”的运用。说书讲究有扣子,卖关子。“说书要有扣子,唱戏要有轴子”,“没有关子就没有评弹”,“大书关子毒如砒”等等,都是讲曲艺里“悬念”运用的重要性。“书说险地,才能挣钱”,“关子抓得牢,听众不会跑”,“悬念”运用得当,书曲就对观众产生了强大的吸引力,即所谓“书力大似牛力”。

除了“传奇”、“夸张”的特色外,曲艺不论大书还是小段都有诙谐、幽默、风趣的艺术风格特色,即艺人所说的“无噱不成书”、“笑是书中宝”、“一噱能遮百丑”。评弹中有“《三笑》要笑,不笑要漂”的说法,就是讲演唱《三笑》时,一定要有笑的效果,否则就把观众唱跑了。其他曲艺说唱也是这样,即便是悲剧性书曲,也要求有点“苦中噱”,即所谓“苦中取笑,笑中取忧”。但是,对于“笑”,也要有所控制,相声艺人总结了一句话,叫做“瘟活爆使,爆活瘟使”;即是指“包袱”少的段子要尽量突出“包袱”的作用,使得火爆一些;而“包袱”很多的段子

就要适当的加以控制,所谓“付得住,摔得响”,这样效果才会好。评书艺人讲“正的拢神儿,歪的招笑”也是这个道理,如果没有“正书”领路,不根据书情,一味地追求“笑”,便于艺术不一定有益了。

曲艺演出的效果好坏,很大程度上还决定于演员唱、白是否清晰和掌握节奏的分寸。曲艺演唱要求“字正腔圆音不倒”,“唱词不准浑水和泥”,“尖团分清,咬字归韵”,“高而不扬,低而不沉”,自有一套发声及用气的方法,力求“掰瓜露籽儿”地将词句真切地传达到每一个听众的耳中。在节奏方面,曲艺是很讲究的。说大书有“前松后紧,鸡汤下粉;前紧后松,到老不中”的说法,说相声有“包袱太挤,自己吃自己”的说法,这些都反映了书曲表演方面的节奏规律特点。“响讲直铺,听客全无”,曲艺不能“一道汤”,没有起伏地唱下去,演出肯定会失败的。曲艺要求“说有节拍,唱有板眼”、“慢板要紧,快板要稳,散板要准”。从演唱曲艺的节奏方面就能看出艺人的功夫深浅来,真正有造诣的曲艺表演家对说唱的节奏都非常重视,讲究“慢中求快,快中求慢;快而不乱,慢而不断”,“快了让人听字儿,慢了让人听味儿”,分寸掌握得恰到好处。这些艺谚都说明曲艺艺人对节奏的要求是相当严格和精到的。

在行艺过程中,曲艺艺人也常常从失败中汲取教训。他们用艺谚指出各种“艺病”,以提醒同行注意克服,不断改进。例如:“滥用怪相,害演害唱。低头猫腰,学艺不高”,“喘吁吁,满台转,观众看着眼花乱;没方向,没视线,书里情节难表现”,“弦裹音,听不真”等等,都是从不同角度指出的表演弊病,并从中反映出艺人的审美观、艺术观及曲艺艺术的各种规律。

曲艺艺谚涉及到曲艺活动的各个环节,尤其重视基本功的训练,“业精于勤而荒于嬉”,勤学苦练是艺术之本,所谓“台上一分钟,台下十年功”,“为求一新声,苦咏千百遍”正是艺人敬业和勤奋精神的最好总结。台上的高水平靠的是台下的真功夫,“多深的地基多高的

墙”，功夫要“常练常新”，“一日练，一日功，一日不练千日空”，“拳不离手，曲不离口”，不管遇到什么情况都要坚持练功，因此有“夏练三伏，冬练三九”的说法，其意义就在于锻炼坚韧不拔的毅力。最后达到“练死了，演活了”，这是一句哲理性极强的艺谚，意思是只有功夫练到家，才能获得艺术自由，表演起来灵活自如，游刃有余。

曲艺艺谚除了总结曲艺艺术的一般特点及规律外，还针对不同表演形式、不同曲种具体的特点和规律进行描述、概括，如大鼓书“讲为君，唱为臣”，“说即是唱，唱即是说”；相声“三分逗，七分捧”；评弹“关子好说，表书难做”；二人转“三分包头的，七分唱丑的”；河南坠子“七分弦子三分唱”等等。还有一些关于书（曲）目的，如“大书（苏州评话）怕做亲，小书（苏州弹词）怕交兵”，是指评话说儿女情长的内容吃力一些，而弹词唱金戈铁马的场面又最吃功夫。“舞怕‘走三场’，唱怕‘摔镜架’”、“学唱《双锁山》，小曲会一千”等，都是从具体曲目反映出曲种的特殊性。

总之，曲艺艺谚是包括了曲艺艺人生活和演艺经验的历史性总结的“百科全书”，同时有许多艺谚在曲艺圈内流传至今，这种“活”的语言当是曲艺具有民间文化特性的典型表现。

第四章 曲艺音乐

第一节 曲艺音乐的构成及特征

曲艺音乐,或称说唱音乐,是中国民族音乐六大类(民歌、民间器乐、戏曲音乐、曲艺音乐、歌舞音乐和寺庙音乐)之一,专指曲艺中以唱为主或半说半唱曲种的音乐部分。凡具有主体唱腔和较完全的音乐结构,并形成了一整套独立的演唱、演奏(伴奏)方法,且形成自己的风格者,皆为曲艺音乐。

曲艺音乐是由唱腔音乐和伴奏音乐两部分构成的。唱腔音乐是整个曲艺音乐的主体,伴奏音乐从属于唱腔音乐。

中国说唱曲种有三百个以上,各个曲种的音乐都有着各自鲜明的特色,而历代艺人在长期演唱实践中,又形成纷纭各别的风格流派,使得曲艺音乐更加丰富多采,成为中国民族音乐不可缺少的组成部分。

说唱曲种离不开曲艺音乐,曲艺音乐是曲艺的文学、表演、音乐三大因素之一,在某些情况下甚至是标明曲种的最主要因素。

曲艺音乐的艺术特征有如下五点:

(一) 叙述性

叙述性在其他音乐如器乐、声乐等所没有的,可以看作是曲艺音乐独具和首要的特征。至于那些特别短小的唱段,如以岔曲、开篇等形式谱唱的作品,虽通篇以写景或说理来表现主题,但在曲艺艺术中处于从属的地位,并且它们的口吻也多是表叙性的。

曲艺音乐以叙述故事为主旨,曲艺演员以说书人身份来叙述故事、描绘情景,表现人物的思想情感,所以,它通过唱腔音乐来表现人物的喜怒哀乐时,带有一种摹拟的性质,而不是全然进入角色的歌唱。这种音乐呈现客观性的色彩,更适合用比较灵活的说唱手法表现,故而有人认为曲艺的音乐性较差,这完全是客观的叙述和说唱手法决定的。

(二) 说唱性

中国艺术研究院音乐研究所编的《民族音乐概论》中指出:“说唱音乐,作为一种叙事性的音乐体裁,它的特点之一就是说与唱的结合。这种说与唱相结合,文学与音乐相结合的艺术形式,是我国人民的一项卓越的创造,这里面有着极其丰富的艺术经验。”在曲艺音乐中,在说与唱的结合上也存在不同的情况,在各种不同的曲目中还运用着不同的说唱结合的手法。灵活多样的说唱手法充分发挥了曲艺音乐的艺术表现力,共同创造着完美的艺术形象。

说唱结合的手法在唱腔音乐中有半说半唱、夹说夹唱、似说似唱和满宫满调(即旋律性强)几大种类,是曲艺唱腔音乐的主体。这样,曲艺从运用日常口语的说白直至旋律性很强的唱腔,中间由说与唱的不同结合形式,形成了一个音乐性层层加强的阶梯。

(三) 程式化

曲艺音乐具有程式化,曲种音乐也具有程式化。

曲艺音乐的程式化是指其音乐结构、音乐规律,呈固定的样式。长期以来这种格式趋于稳定甚至有些凝固,如曲艺音乐的结构有单曲体、联曲体、板腔体和混合体之分;唱腔旋律多是固定的一两个乐

句;节奏变化,通过慢、中、快多类板式的交错与递进,一个唱段多以几个乐段(落)来组成……这些固定的模式,不能改动,不能破坏,正是曲艺音乐的风格、特色所在。

曲种音乐的程式化,则表现于每个曲种的具体音乐形态:如唱腔旋律、伴奏手法、曲式调式等等。曲种音乐的程式性差别,正是区别曲种的关键。

(四) 地方性

我国的三百多个说唱曲种(包括少数民族曲种),在它们各自的发展过程中形成了鲜明的地方特色。在音乐形象的创造、表情达意的方式、在声腔、节奏、伴奏的运用上,都有着与地方语言、地方音乐密不可分的独特关系,也反映着不同地域、不同民族的文化传统、审美情趣和心理因素。

唱腔源于地方语言的音乐化,尽管经过各个历史时期,曲艺音乐向前发展,也吸收外来曲调,但都在保持地方特色的前提下,加以吸收使之风格统一。

地方性对于确立曲艺音乐的风格是至关重要的,往往起到“牵一发而动全身”的作用。例如,京韵大鼓经历了由河北河间木板大鼓——怯大鼓——天津大鼓——京音大鼓——京韵大鼓的发展历程,从以河北地方语音为主到以北京地方语音为主,随之,音乐形态也发生较大变更,引起曲种音乐的地方风格的改变和重新确立。

(五) 多变性

一般的歌曲或叙事歌,一个旋律一个曲调只能表达一种情感,改变唱词后必须依情另谱。而曲艺音乐的曲目繁复,曲词变化多端,表达多种情感和格调,无论是风花雪月的抒情唱段,还是金戈铁马的豪侠故事,音乐的主体唱腔往往只有不多的几种基本曲调。即以较固定的“一曲”为主,演员根据内容需要和自身条件,运用速度变化、节奏疏密、音量控制特别是语言意味的传达以及诸多手法来丰富唱腔。同

样一个旋律,慢了可以表现悲哀伤感,快了就能表现活泼跳跃,感情色彩迥异。曲艺界把这种特点称为“一曲多用”或“一曲多变”,评弹界称为“一曲百唱”。“一曲”是指各种不同曲种的基本曲调,正是这种基本曲调才能显示出不同曲种的艺术特色。“多变”是在“一曲”的基础上,根据表现内容的不同,使其唱腔出现各种变化。但这种变化又是万变不离其宗的,它使一切变化统一于和谐的、为群众所熟悉的基本曲调风格之中。“一曲多变”的特点具体体现在三个方面:

1. 不同曲目可使用同一唱腔或曲调

例如凡是京韵大鼓的开头,不管演唱什么内容的唱词,总是以相似的曲调形成相似的唱腔来表现。评弹的蒋调唱腔,既能唱许仙和白素贞中秋赏月的抒情内容,又能唱现代中篇《海上英雄》海军战士与风浪搏斗的英勇气概。

在曲牌体的曲种中,如山东琴书的曲头“凤阳歌”,无论表现什么内容的节目,也不管用什么写法,演员总是按“凤阳歌”的自身曲调演唱。如果遇到句子字数较多时,演员也仍在原有节奏的限度内,采取加唱衬字的方法来适应,仍不改变其原有的曲调。

2. 不同曲目的曲调变化

同一曲种不同曲目的总体唱腔旋律相似,但每个不同节目的具体曲调又常有多样的变化。例如天津时调的“数子”,本是无旋律变化的数板,但通过曲艺音乐工作者的处理,在不同的曲目中,又表现出多种差别和变化,这就体现了曲艺曲调的可塑性。

3. 同一曲目的唱腔不同

不同的演员依据对作品的不同理解,处理曲调时会出现多种差异,表现在唱腔上有很大灵活性。许多传统曲目的唱腔,基本上是因不同演唱者而异。正是由于这种变异,才形成同一曲种在演唱上的多种风格和流派。这种变异性还表现为同一演员在不同时期演唱的同一曲目上显示不同时期的风格特点。

第二节 曲艺音乐的分类

我国曲艺音乐品种繁多,情况复杂,一般按照曲种的形式特征(不尽是音乐特征)来划分,通常分为八类:

1. 鼓词类

此类曲种是由元明时期流行的各种词调发展而来,南北方均有。因流行区域不同,语言及唱腔旋律有很大差异,其共同特点是在演唱时演员要自己击鼓掌握节奏。像京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、湖北大鼓、温州鼓词等皆是。

2. 弹词类

流行于南方各省,音乐曲调性强、演唱风格细腻。这类曲种都以弹拨乐器琵琶、三弦、月琴为主要伴奏乐器。像苏州弹词、扬州弹词、广东木鱼书、浙江犁铧文书、长沙弹词等。

3. 渔鼓类

或道情类,这类曲种大都来自明代叙事道情。其伴奏乐器最初大都是用竹筒一头蒙上羊皮或蛇皮制成的渔鼓。渔鼓道情一般由一人演唱,手持渔鼓和筒板(长型竹筒)。唱腔简单纯朴。像湖北渔鼓,湖南渔鼓、广西渔鼓、四川竹琴等。

河南坠子,由道情与“莺歌柳书”衍变而来,河南坠子中渔鼓被取消,筒板改为筒尺,但它还应属于渔鼓类曲种。

4. 牌子曲类

此类曲种将许多曲牌联缀起来说唱故事。目前流行的有单弦牌子曲、四川清音、扬州清曲、河南大调曲子、兰州鼓子、常德丝弦、广西文场等。

5. 琴书类

各地的琴书都以扬琴为主要伴奏乐器而得名。琴书多为“坐唱”形式,演员边打扬琴边演唱,音乐多以风格优美,抒情委婉细腻为主,鲜有大的表演动作。如山东琴书、徐州琴书、四川扬琴、贵州文琴、云南扬琴等皆是。

6. 杂曲类

这类曲种主要指运用富有特色的民间小曲发展成的说唱音乐形式。它们与牌子曲类的不同是大都只因一两个基本曲调反覆演唱或不联于各种曲调,如天津时调、桂林零零落、河北太平年、浙江莲花落等。

7. 走唱类

指带有歌舞色彩流动演唱的曲种,演唱时边唱边舞,并手持道具(手帕、扇子、盘子、霸王鞭等)。演唱曲调节奏性强,歌舞成分或简或繁。如安徽的凤阳花鼓、东北的二人转,四川盘子与车灯等。

8. 板诵类

这类曲种虽没有歌唱的曲调,但都使用钢板、竹板击节,在节奏上极有特色而且富于变化。各地的快板快书,如北京快板、天津快板、山东快书、四川金钱板等都属于这一类。

以上八类皆为汉族曲艺,各少数民族拥有许多独特的曲艺形式,用以上分类法很难确定,姑且另算作一类。

上述分类概叙并不十分科学,因为划分角度不一,有按伴奏乐器划分的,有按唱腔结构划分的,有按演出形式划分的,因而不能清楚地体现音乐上的特点。

曲艺音乐还可依唱词的不同特点划分为乐曲系和诗赞系。这种分法能体现各类曲种在历史沿革上的一定联系,也能体现从唱词到音乐上各类曲种的共同特点和一些规律。

1. 乐曲系

是指以乐曲作为歌唱部分的韵文音乐曲种,通常都注明曲牌名

称,其乐曲就是指曲种中的曲牌。其中每个曲种的韵文句式都是由曲牌决定的,通常是长短句。

乐曲系曲艺音乐,在历史上有代表性的曲种有宋代的鼓子调唱赚(是以词调演唱的)、宋金元的诸宫调(是以词调和南北曲作为牌子演唱的)、明清各种莲花落、牌子曲和部分道情(是以明清俗曲作牌子演唱的)。

乐曲系曲种主要存在两种情况:一种是沿着宋元以来以词调南北曲至明清俗曲为唱词发展衍变至今的。其曲种主要有河南大调曲子、兰州鼓子、单弦牌子曲、青海赋子、陕西关中曲子、常德丝弦、四川清音、广西文场、扬州清曲等。这些曲种,所使用的曲牌有许多是共同或共通的,如[银纽丝],[寄生草],[叠断桥],[罗江怨]等曲牌在许多曲种中通用。另一种是从清末民初迄今由各地民歌小调发展而来的诸种时调俗曲,如广西桂林的零零落、天津时调、山东琴书、榆林小曲等。

2. 诗赞系

指类似唐代变文中的偈赞词式的诗篇作为歌唱部分韵文的曲种。这些韵文不注明曲牌,大都是由上下句结构而成较整齐的七言或十言句式。它们又与严格的律诗不同,用韵较宽,平仄不严,只在句尾押韵,通俗接近口语。

诗赞系曲艺音乐,在历史上从唐代变文开始,后有宋代的陶真、涯词,元明的词话,明清的弹词、宝卷、道情,清代的鼓词、子弟书等。

现有的诗赞系曲种大都受古体诗影响由变文传承而来,如北方的各类大鼓,南方的弹词、南词、木鱼书等,还有一部分从明清的诗赞系叙事道情发展来的(道情吸收民歌小调以曲牌为主的属乐曲系曲种,从韵诵的调子发展而来的属诗赞系曲种),如河南坠子、山东渔鼓、桂林渔鼓等。此外,属于这一类的还有沿用诗赞体的板诵类曲种,如各地的快板、快书。

3. 乐曲系和诗赞系曲种的不同音乐特点:

(1) 唱腔方面 乐曲系曲种的唱腔一般比诗赞系曲种旋律性强,富于歌唱性,多有衬词衬腔,曲调比较新鲜活泼,常与民歌风格接近,这是因为乐曲系的曲种许多牌子来源于民歌的缘故。

乐曲系曲种的唱腔结构一般有单曲体和联曲体,而无板腔体结构。但有些曲种具备板腔体因素,如山东琴书、天津时调等。许多乐曲体在流传中还向板腔体转化。

诗赞系曲种一般没有乐曲系曲种旋律性强,它的语言和音乐结合得很紧。吟诵性唱腔在本类曲种中占的比重较大。在诗赞系曲种中常有旋律性比较强并有特定表现功能的唱句。在各类大鼓中尤为明显,如京韵大鼓中的“挑腔”、“甩腔”、“花腔”,西河大鼓中的“一马三箭”、“海底捞月”等。

诗赞系曲种的唱腔结构也有单曲体,与乐曲系的单曲体类似,但多是从韵诵发展而来,无曲牌名称,歌唱性不强。板腔体是最能代表诗赞系曲种特点的唱腔类型,诗赞系曲种大部分是这种结构。

在诗赞系曲种中苏州弹词一系是发展得比较特殊的类型。它不似板腔体,也往往使用曲牌,所以可作为“综合体”单独成立。

(2) 说唱化程度 乐曲系曲种多以唱为主,一般不如诗赞系说唱化程度高,诗赞系是以说表为主的曲种,说唱化程度一般比乐曲系曲种高,体现说唱音乐特点也更典型。

(3) 流派发展 诗赞系曲种中的流派一般比乐曲系曲种多。如京韵大鼓在三十年代就有张晓轩的张派、刘宝全的刘派、白云鹏的白派,以后又有骆玉笙的骆派、良小楼的良派。河南坠子有乔清秀的乔派与董桂枝的董派等,苏州弹词更是流派纷呈,俞调、马调、陈调、蒋调、薛调、丽调等,不下十数家之多。诗赞系曲种各流派的特点不仅表现在演唱节目、演唱风格等方面,而且在唱腔唱法及基本曲调上也各有创造。这一方面说明典型的诗赞曲种发展得比较快,艺术上比较完

备；另一方面也因诗赞系曲种的基本调子一般比较简单，不似乐曲系曲种那么丰富，故而演唱者要取得发展，就必须在语言与音乐的结合上，板式与节奏的变化上，吐字与发声的运用上标新立异，因此促进了流派的发展。

第三节 曲艺唱腔的音乐结构

曲艺唱腔的音乐结构类型有单曲体、联曲体、板腔体及综合体。

（一）单曲体

是用一个曲调反复演唱，构成整体唱段。单曲体的原始形态是一曲一词的民歌或韵诵的曲调，出于讲述故事的需要，将这一曲调填加多段唱词，反复演唱，成为曲艺唱腔最初级的结构类型。

宋代乐曲系曲种“鼓子词”可以说是最早的单曲体类型。现存的两部作品，一是赵令畤在《侯鯖录》中收录自著的《元微之崔莺莺商调蝶恋花》鼓子词，另一个是《清平山堂话本》里的《刎颈鸳鸯会》鼓子词。都是韵散相间的文体，前者韵文部分用十二首[蝶恋花]词牌，后者用十首[商调醋葫芦]词牌。第一首之前有“奉劳歌伴，先定格调，后听芜词”的致辞，在以后每一首之前都有“奉劳歌伴，再和前声”的散白。所不同的是，前一篇为文人所作，词藻艳丽，文字训雅；后一篇为当时说唱艺人所讲唱，言辞通俗。

鼓子词演出时，由一人说唱故事，另有几个人操伴奏乐器伴唱，反覆同一词调，说多唱少，一唱众和，可惜迄今没有发现有关的曲谱资料。

现存单曲体曲种有：广西桂林的零零落、陕西榆林小曲、安徽的四句推子、广西渔鼓等。

桂林零零落是流行在广西桂林柳州一带的曲种，相传是清嘉庆

年间莲花落衍变而成的。其唱腔有“七字零零落”、“十指尖尖”、“牡丹一枝花”等，其中常用和有代表性的是“七字零零落”。

“零零落”以其唱腔的衬词而得名。表演时一般都是有说有唱，伴奏以竹板为主，辅以弦乐，有时一人领众以“零零落”帮腔，有时对唱。“七字零零落”的唱腔基本是两句，每句后面都有衬词，一般是上句落“2”，下句落“5”。

见谱例：

$\dot{1}$	$\underline{6\ 5}$		$\dot{1}$	$\underline{3\ 5}$		$\underline{5\ 5}$	$\underline{3\ 2\ 1}$		$2 -$		$2 \cdot \underline{3\ 5}$		$3\ 2$
我	厂		有	(一)	个	赵	志		刚		零	子	零
$\underline{1\ 6\ 1}$		$2 -$		$\dot{1}$	$\underline{3\ 2}$		$\underline{3\ 3}$	$\underline{5}$		$\dot{1}$	$\underline{6 \cdot 5}$		$\underline{5 \cdot 6}$
落		零	是	学	习	铁	人	(的)	好	榜	样		
$3\ 2$		$1 -$		2	$\underline{3\ 2}$		1	$\underline{2\ 1}$		$\underline{6\ 5}$	$\underline{6\ 1\ 6}$		$5 -$
					零	零	落			落	零	落	

桂林零零落曲调简单，风格清新、朴实、活泼，节奏虽有快有慢，但未形成相对固定的板式变化，有几个曲调一般也不连用。所以它在音乐上更具民歌的特点。

单曲体的发展趋势：

一般地讲单曲体是个不稳定的结构。其原始形态是“一曲一词”，发展形式为“一曲多词”，不管是哪种情况，这类曲种只用一个曲调。在演唱这类曲目时，往往是同一曲调的回环往复，听来比较乏味。为此需在唱腔旋律上进行丰富。一旦在反覆时发生了节拍、旋律的变化，它则变为板腔体；而一旦在演唱此一小曲时，加上了其他小曲的曲调，它则发展为联曲体。

如天津时调过去曾演唱过三十余支民间小曲，而被保留下来并有所发展的只有[靠山调]和[鸳鸯调]两种。特别是[靠山调]经过音乐工作者的不断改革，已成为天津时调的主要曲调。改革者(包括演员、乐师、音乐工作者)在保持曲调原有特色(保持骨架音、结音及旋

律走向)的前提下,发展出很多不同的模式,这个发展应该视为向板腔体的过渡,或者开始具有板腔体的功能。

(二) 联曲体

也称曲牌联缀体或曲牌联套体。是以若干曲调不同、节奏不同、宫调也不尽相同的曲牌联结起来作为整体唱段的唱腔结构方式。

1. 联曲体的历史源流

联曲体,多由曲头、曲尾,中间联缀若干曲牌组成。如单弦有[岔曲头]、[岔曲尾];青海平弦有[前岔]、[后岔];湖北小曲有[南曲头]、[南曲尾];四川清音有[月调头]、[月调尾],[背工头]、[背工尾],[大寄头]、[大寄尾]等。这种有头有尾联缀曲牌的构曲形式在古代称为“套数”或“套曲”,宋元时期的唱赚覆赚诸宫调及元曲已发展得很完备了。

唱赚是北宋汴京城中的说唱艺术,后又流传到杭州,它在音乐结构上首先革芟了迟笨繁重的唐宋大曲的音调,在同一宫调内任意选若干支曲,组成套数,或为“缠令”——有引子尾声,或为“缠达”——引子后以两腔互递且循环间用。我们从《事林广记》中看到的《圆社市语[中吕宫]圆里圆》即是一曲“缠令”,曲牌结构为:“紫苏丸——缕缕金——好女儿——大夫娘——好孩儿——赚——越恁好——鹞打兔——尾声。”另一种多曲一尾的“缠达”曲式,实际上是一种回旋体,在《西厢记诸宫调》中运用过此种曲式,但未标明“缠达”,如卷八[黄钟宫]间花啄木儿第一——整乾坤——间花啄木第二——双声叠韵——第三——刮地风——第四——柳叶儿——第五——赛儿令——第六——神仗儿——第七——四门子——第八——尾 这支套曲用了八支“间花啄木儿”曲与七支不同曲调的曲牌穿连,是《西厢记诸宫调》中最长的套曲。

诸宫调兴起于北宋末,流行于金元,其音乐结构庞大而规范,多由不同宫调的单曲体或联曲体套数组成一个作品,调性变化丰富,故

名“诸宫调”。金代董解元的《西厢记诸宫调》堪称曲艺音乐史上的宏篇巨制。后为元杂剧所吸收成为代言体的戏曲音乐，说唱叙事的诸宫调随之消亡。

2. 曲牌的种类和作用

现代联曲体曲种如山东琴书、单弦、河南大调曲子、广西文场、四川清音等，多从民歌或小曲发展而来，所用曲牌有源于南北曲（与诸宫调、元曲、南曲一脉相承）的曲牌，有源于明清两代流行的民歌时调小曲发展而成的曲牌，也有借鉴吸收兄弟曲种或戏曲的曲牌。如以“单弦牌子曲”为例，可见这四类曲牌的来源：

民歌、时调类有：〔数唱〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔太平年〕、〔打新春〕、〔农民乐〕。

南北曲有：〔耍孩儿〕、〔满江红〕、〔罗江怨〕。

兄弟曲种有：〔怯快书〕、〔南城调〕、〔金钱莲花落〕、〔流水板〕。

戏曲曲牌有：〔柳子腔〕、〔二黄调〕、〔南锣北鼓〕。

其他联曲体曲种也与单弦牌子曲类似。很多曲种所用的曲牌有共同的起源，曲名也多相同，但由于各地方言不同和长期流变过程中受影响的不同，因而旋律各异，具有各自的地方音乐特色。

各个联曲体曲种中曲牌的数量不等。如山东琴书《白蛇传》长篇小说目号称有二百一十六支曲牌，单弦牌子曲也称有一百多支曲牌，而经实际考查，各曲种常用的曲牌不过一二十支左右。山东琴书只有六支曲牌常用，即所谓“老六门主曲”：〔上河调〕、〔凤阳歌〕、〔汉口垛〕、〔叠断桥〕、〔垛子板〕和〔梅花落〕。单弦较多一些，常用的有〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔拨浪鼓〕、〔四板腔〕、〔湖广调〕、〔云苏调〕、〔流水板〕等。由于早期的联曲体曲种，有很多旋律性强、格律严格的长短句体制的曲牌，甚至有不少结构繁复的长曲牌，像大调曲子的〔劈破玉〕、〔满江红〕、〔码头〕，单弦的〔黄鹂调〕、〔玉娥郎〕等。这类曲牌旋律过于呆板、格律过严，不适应说唱风格的演变，在长期实践中逐渐被

淘汰。同时,它又多吸收了一些说唱风格较强的原属板腔体的曲调,如单弦的[金钱莲花落]、[怯快书]等,大调曲子的[上流]、[下流]、[紧诉]、[渭江]等,从而形成了一种曲牌加板腔的特殊音乐结构。

即使是经过选择保留下来的曲牌,也都不同程度地说唱化了。如单弦中常用的牌子[打新春],原系北方民歌小调,以唱词第一句中的“打新春”三字而得名,又有人取其衬字称之为[呀儿哟]。这一曲调是民歌小调风格,较明快活泼,吸收到单弦里以后,发生了较大的变化,板眼上常常用闪板起唱,而且旋律随语言四声而变化,增加了很多半说半唱的成分,显然是向说唱化的方面发展了。如谱例:民歌[呀儿哟]

$\underline{6\ 5\ 6\ \dot{1}}\ 5\ | \underline{6\ 5\ 6\ \dot{1}}\ 5\ | \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{3}}\ \underline{2\ \dot{1}}\ | \underline{3\ 5\ 6\ \dot{1}}\ 5\ |$
 正 月 里 打 新 春 寡 妇 房 中 口 问 心
 $3\ \underline{\dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 6\ 5}\ | \underline{6\ 5\ 6\ \dot{1}}\ \overset{\dot{1}}{3}\ \cdot\ 2\ | \underline{1\ \cdot\ 3}\ 2\ | \underline{5\ 6\ 5\ 3}$
 寡 妇 年 长 三 十 二 呀 儿 哟 一 十
 $\underline{5\ 6\ 5\ 3}\ | \underline{2\ 3\ 5\ 6}\ \underline{3\ \cdot\ 2}\ | \underline{3\ 2\ 1\ 2}\ 1\ ||$
 七 岁 过 的 门 哪 儿 呀 儿 哟

单弦《打新春》

(选自《当皮箱》)

3. 曲牌的联缀方式

(1)头尾型 以固定曲牌(起主导作用)作为本曲种的“头”和“尾”,中间夹以若干不同曲牌,这样联结起来构成一个完整唱段。在改变曲目时头尾不变,中间曲牌视内容需要予以更换。如:

单弦:曲头+若干曲牌+曲尾

四川清音:背工头+若干曲牌+背工尾

广西文场:引子+若干曲牌+尾子

河南曲子:越头+若干曲牌+越尾

以上曲种的曲牌连缀方式里“头”“尾”处于十分重要的地位,因为原始的曲牌就是“头”“尾”,或“一曲一尾”,这个头尾合成的曲牌是

该曲种的主导曲调。如：单弦的曲头和曲尾即是原“岔曲”的分解，即曲头唱岔曲的前三句，曲尾则唱岔曲的后三句。四川清音也有不插牌子，只用背工头、背工尾组成唱段称“全背工调”，月调、寄生调亦然。背工头由四句唱腔组成，背工尾有三句唱腔，是从背工头四句中的二、三、四句变化而来的，但唱词句式一般比较自由，第三句唱腔与背工头第四句相妨，常用加垛句式，背工尾因处于联曲体唱段的结束部分，速度常比背工头快一些。

(2) 主副型 这种曲牌连缀的方式没有统一的曲头、曲尾，而是确立主调和副调，将各种曲牌按照一定的表现功能连接起来。如山东琴书的主调是[凤阳歌]和[垛字板]，副调有[上河调]、[下河调]、[太平年]、[叠断桥]、[娃娃调]、[吹腔]、[满江红]等，根据内容需要插用。

联曲体中的曲牌来源不一，所属宫调也不尽相同，连缀起来往往因宫调不同产生困难，如过去演唱单弦时，经常用加“过口白”（夹白）清除前边曲调的印象，或者临时“变调”（重新调弦），出现这种现象的原因是根据唱词内容需要而确定的曲牌及它们之间宫调的差异。后来经过不断反覆的演唱，艺人逐渐摸索出曲牌与曲牌之间宫调对应的规律，曲牌连缀的顺序也趋向固定，如单弦现在的曲调结构：[曲头]（宫调式）——[数唱]（宫调式）——[太平年]（徵调式）——[南锣北鼓]（宫调式）——[南城调]（宫调式）——[云苏调]（徵调式）——[金钱莲花落]（宫调式）——[怯快书]（宫调式）——[流水板]（宫调式）。

以上的九个曲牌的调式基本上是宫调式，仅[太平年]和[云苏调]是徵调式，而在调性上呈主属关系，连缀起来比较顺畅，故形成单弦曲牌联缀的规律。

各联曲体曲种的曲牌联缀，多是由自由不固定的组合方式向固定的组合方式过渡形成的。

4. 联曲体的发展

联曲体曲种的发展,一直伴随着曲牌的增减变化。即吸收新曲牌,削减不适用的旧曲牌。联曲体的曲牌经过长期反覆运用,筛选出一些主要曲牌。这些曲牌在适应不同的唱词字句时,可以生发出旋律长短不等的各种样式,实是走向板腔体的一种过渡。如山东琴书虽属联曲体曲种,但其[凤阳歌]、[垛子板]两个主要曲牌已发展成板腔体了。

(三) 板腔体

也叫板式变化体,是以上、下两句(或四句)旋律基本固定的唱腔为主体,在反覆时,采用板式变化的手段来演唱,从而形成整体唱段。采用板腔体的曲种,各自的板式并不相同,但一般多是由慢到快。无论是在主体旋律重复时,还是对主体旋律进行扩展或紧缩的板式变化时,旋律的骨干音、落音都不变。

板腔体结构的曲种有:北方的各种大鼓如京韵大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓、山东大鼓是最为成熟的板腔体。以上这些曲种可分为两类:一类以唱为主,演唱短篇曲目,板式变化丰富、旋律性强,以唱腔的声情并茂见长。如梅花大鼓、京韵大鼓等,另一类是演唱中长篇曲目、说多唱少的曲种,由于唱段短、表达情绪起伏不大,因此板式变化也不大。一些兼唱长篇和短篇的曲种,如西河大鼓等,在演唱短篇时,板式处理如同前一类,演唱长篇时,则同于后一类。

板腔体的变化因素是板式和唱腔。板式即节拍形式指速度的变化,有慢板(4/4拍)、垛板(2/4拍)和紧板(1/4拍),在一种板式中也有快慢速度之分,唱腔指旋律方面的发展变化,从而形成不同的腔调,一般把平腔作为基本唱腔,其他变化的唱腔有高腔、长腔、拉腔、甩腔等,唱腔和板式是同时发展的,同一唱腔因板式不同而旋律发生变化,不同的板式应用于不同的唱腔中通过两方面的发展变化,腔调和板式都丰富了,节奏和速度也复杂了,便于叙述各种情节,表现各种情感。

下面具体分析板式和唱腔在唱段中的应用规律：

1. 板式

成熟板腔体的曲种都已具备了慢、中、快各板式，最典型的是京韵大鼓，它的板式主要是慢板、紧板和垛板。

(1) 慢板 慢板为“一板三眼”的板式，4/4 节拍，速度较慢，变化较多；一般是“眼起板落”，以起中眼和末眼者居多，最后一字常落于板，慢板便于行腔，因而旋律丰富，能表达多种感情，适于写景、叙事、介绍人物等，是京韵大鼓中起主导作用的板式。

谱例：

$\dot{2} \mid \dot{2} \cdot (\underline{7 \ 6 \ 5}) \ 0 \ \dot{1} \mid \dot{1} \ \dot{1} \ (\underline{\dot{1} \ 6 \ 5} \ \underline{3 \ 2} \mid 1 \ 1) \overset{\frac{5}{2}}{3} \ \overset{\frac{5}{2}}{2} \mid$
 三 国 纷 纷 乱
 $\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{5} \cdot \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 6} \overset{3}{5} \ 5 \mid \dot{1} \cdot \underline{3 \ 2 \ 1} \ (\underline{2 \ 1 \ 2} \mid 1 \ 1)$
 兵 交
 $\dot{1} \ \overset{\frac{5}{2}}{3} \ \overset{\frac{5}{2}}{3} \mid 5 \ \dot{1} \ (\underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{6 \cdot 5 \ 6}) \ 0 \ \dot{1} \ \dot{1} \mid 1 \ \dot{1} \ 3 \cdot \underline{5} \mid$
 四 外 里 狼 烟 滚 滚
 $\underline{6} \ (\underline{5 \ 6 \ 4}) \ \underline{\dot{1} \ 3} \mid \underline{3 \ 1} \ \underline{6 \ 5} \mid 5$
 动 枪 刀

这里在唱段开头的一段慢板，介绍故事背景，描绘场面及人物，特点是旋律舒展，垫头也多。当故事进一步发展后，慢板的速度加快了，旋律也随之缩短，没有必要的垫头被省略掉。慢板中可运用的腔调很多，常用的有平腔、挑腔、落腔、拉腔、甩腔、长腔等。

(2) 紧板 也称“上板”，是一种有板无眼的板式，其速度较快，1/4 节拍，多用来表现紧张激动的情绪，突出故事的高潮，一般抒情写景的小段并无紧板。叙述故事的唱段，唱四、五番慢板后接紧板推向故事高潮，最后转两句慢板结束。

紧板多闪起正落，伴奏时打双板（每拍打两下）艺人称之为“起黑落红”（因第一下是红板，第二下是黑板）。紧板的最后一字必须落在

正板上,否则谓之“没板”(在现代曲目中,为加强气势有时也用正板起)。

紧板节拍紧凑、速度快,因此不适于运腔,因而一般只用平腔和韵白,呈半说半唱的形式。

紧板有速度快慢之分,慢者一拍一字或两字,快者一拍三、四字。这样紧凑的字位节奏往往能造成戏剧性的效果,如《大西厢》中的紧板:

见谱例:

…… 0 5 | 1̇ 5 1̇ | ×× ××× | ×× × | ×××× × |
 小 红 娘 没气假带着 三分气 这个意地 吧
×××× | ×××× ××× | ×××× ××× | 2 5 2 3 2 5 | 5
 你看她 拧着眉 瞪着眼, 发着狠 咬着牙 鼓着她的小腮 帮

把红娘的形象表现得有声有色、俏皮生动。

另外,紧板因为没有“眼”的限制,可以随时把板停住进行说白。总之,紧板的节奏可以根据情节、语气的要求而变化,是一种说唱式的快板,但与戏曲的快板不尽相同。

(3) 垛板 一般中速,一板一眼,2/4 节拍。

京韵大鼓的垛板多是在垛句时嵌入慢板中的一种节奏,尚未形成独立的板式,在《大西厢》中有一段形容莺莺的垛句唱段,用的是这种板式:

0 4 3 2 3 4 | 6 - 5 5 | $\frac{5}{4}$ 3 2 1 7 6 1 | $\frac{2}{4}$ 1 0 | 1̇ 6
 您说这位姑 娘 茶呆 呆(得) 闷 忧 忧 茶不
1̇ | 4 3 2 | 4 · 3 4 3 | 5 2 3 2 3 | 2 · 3 4 3 |
 思 饭不想 孤 孤 单单 冷冷 清清 困 困 劳劳
5 · 2 3 2 3 | 5 · 2 3 2 5 | 2 3 4 4 | 6 6 1̇ 3 3 | 2 3
 凄 凄 凉 凉 独 自一个人 闷坐香闺 低头 不语 默默
4 6 | 2 2 5 5 1 | $\frac{4}{4}$ 0 1̇ 1̇ | $\frac{1}{4}$ · 5 1̇ 1̇ | $\frac{1}{4}$ 3 - 2 6 1 2 |
 无言 腰儿 疲损 也斜着 她 的 杏 眼

在梅花大鼓中,垛板完全成为一个独立的板式,俗称为“野鸡溜”。一般安排和平句的慢板之后紧板之前,起逐渐加速的作用,它缩小了音域,上句尾音落“3”,下句尾音落“2”,由板上起唱,落在板上,简化了唱腔的旋律,增强了说的成分。如北板梅花大鼓《鸿雁捎书》中的一段“野鸡溜”:

见谱例:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \frac{2}{4} \dot{1} & \cdot \dot{1} & | & 3 & 5 & | & \dot{1} & \dot{1} & | & \dot{1} & 3 & (5 & 2 & 3) & | & 0 & 0 & \dot{1} & | & 5 & \dot{1} & | & \dot{1} & 5 & 6 & | & \dot{1} \\ \text{娘} & \text{娘} & \text{马} & \text{上} & \text{开} & \text{言} & \text{问}, & & & \text{问} & \text{你} & \text{此} & \text{山} & \text{叫} & \text{何} & \text{名} & & & & & & & & & & & & & \\ (7) & | & 5 & \dot{1} & | & 5 & \dot{1} & | & 6 & 3 & | & 3 & 5 & | & 7 & 7 & 6 & | & \dot{1} & 3 & 5 & | & \dot{1} & 6 & 5 & \dot{1} & (7) & | \\ \text{小} & \text{番} & \text{马} & \text{前} & \text{忙} & \text{跪} & \text{禀}, & & & \text{南} & \text{朝} & \text{的} & \text{国} & \text{母} & \text{在} & \text{上} & \text{听} & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

有些曲种如河南坠子,结构上板式变化不如大鼓类典型,以吟诵性的平腔为基础,速度节拍变化形成平腔到快扎板的不同板别,使其音乐具有板式变化因素,但未形成典型的板腔体结构。板式变化比较充分的是它的“快扎板”,近似于垛板和紧板的混合,往往用在唱段最后,也称快板,速度越唱越快,由一板一眼变为有板无眼,曲调也简化到迫于朗诵,以节奏速度的变化推向唱段的高潮结束。

2. 唱腔

板腔体唱腔旋律丰富,但以一种腔调为基本腔调,一般由上下乐句构成,其他腔调多是根据需要在基本腔调的基础上派生出来的。如河南坠子、梅花大鼓和京韵大鼓中的基本腔调都是平腔,京韵大鼓的其他腔调还有挑腔、落腔、拉腔、甩腔、长腔、悲腔等,下面分别介绍:

(1) 平腔 京韵大鼓的平腔,是以两个旋律近似的乐句组成,上句落音自由,下句落音多落在“1”或“5”上。

平腔从旋律性质来讲,属吟诵性唱腔,音调接近说话,是“按字行腔”,只要把一句唱词每个字的四声稍加夸张地念出来,就形成平腔。

平腔的结构比较自由,由于非常接近口语,句子长短常随唱词结构而变化,腔词结构一般为一字一拍,每句字数的词逗与乐逗的划分

大体一致,如字数增加时,一般也还保留原句结构。

另外,平腔是叙述性唱腔,旋律简单、朴素,音域较窄(不超过一个八度),在慢板和紧板中都可使用,只有节拍、节奏产生变化。

(2) 挑腔 也称“高腔”,由于平腔演唱平淡无奇,前辈艺人在演唱中逐渐生发出“挑腔”。挑腔是一个上句腔,常用在唱段的开头,它是在平腔的基础上在句幅和音域上加以扩展而形成的,这种扩展一般体现在第三乐逗。

挑腔的名称很形象,它的旋律线是先挑上去再落下来,呈“Λ”状,挑腔常见的典型音调有两种:“35[˙]2̇64321”和“5[˙]1̇2̇5̇3̇2̇1̇ 65 5[˙]1̇321”挑腔的落音都在“1̇”,挑腔包含的音域比较宽,一般在1—5之间。

(3) 甩腔 甩腔是用在一个段落或全唱段结束时所用的腔,一般指下句腔,但有人把上句的拉腔也归入甩腔。它起到使人振奋和总结的作用。甩腔的上句旋律先上挑后下行,终止在“2”或“7”上,下句旋律同上句,最后终止在主音“1”上。有甩腔的唱词常常加垛扩充,腔调结合一般与平腔相同,只在句尾拖腔里有甩腔的典型音调进行。

甩腔的音域最宽,常为5—1,甩腔下句前半句高起,最后拖腔直落,几次在不同八度重复调或主音1—1—1,因而具有稳定的收束功能。

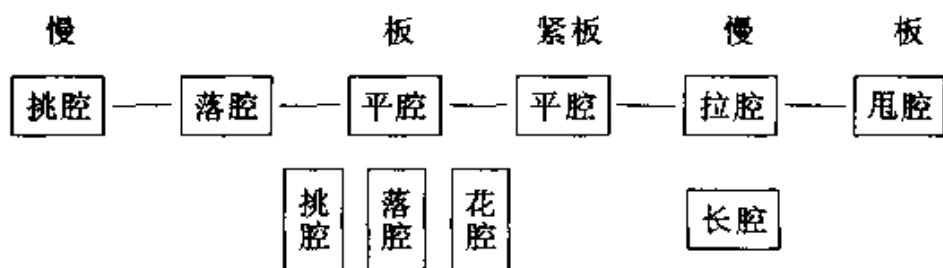
(4) 长腔 又称“大腔”,是上句腔,长腔是以句尾加腔形成的长长唱句,句尾拖腔可达七、八板甚至十几板。长腔常用在唱段结束时的甩腔唱句前,代替甩腔上句拉腔。长腔的旋律低回婉转,常用来表现回忆思索或写景抒情。

在平腔基础上发展的长腔,是京韵大鼓的精华,它已大大超出平腔的范畴,成为独特的抒情乐段,虽然在设计之初借鉴了京剧旋律,但经过长期演唱实践,已完全融化在京韵大鼓的音乐风格里,可以说是板腔体高度发展之标志。

以上介绍的是京韵大鼓中常见的几种腔,此外还有悲腔、惊腔、

起伏腔、花腔等一些腔调,艺人的叫法也不一致,都是赋予特殊感情色彩和表现功能的唱句。

板式变化的使用规律是:在第一番慢板中唱挑腔、落腔,以后三、四番慢板中主要唱平腔,但随内容及感情变化,不时加入挑腔、落腔、花腔等,然后进入紧板唱压缩了的平腔,结束时唱长腔接甩腔,或用拉腔接甩腔,也有只用一句甩腔结束,列图示意为:



(四) 综合体

说唱音乐的唱腔结构基本上有上述三种。但在长期的艺术实践中,由于各个曲种互相交流、影响的结果,有些曲种往往不限于一种结构方法,而存在几种方法混用的情况,这就产生了既有板腔又有曲牌的混合结构,姑且称为“综合体”。

如苏州弹词即是这种类型,除开篇外,它的基本唱腔只有两句,由一个基本曲调反覆构成,但并不是单曲体那样简单的形式,也尚未发展成板腔体(在个别流派中有板腔因素;如“丽调”),而是灵活地运用或衍化。大都以三种古老的调子为基础:这就是陈调、俞调和马调。其他唱词多是它们的变异、综合与繁衍。因此有人称之为“综合腔系”,如夏调、徐调、杨调、蒋调、丽调等。

除去流派唱调构成弹词音乐的基本调,或为弹词音乐的主调,另外,弹词还从民歌、小曲、戏曲音乐中吸收了一些曲牌,对唱腔的插曲,常用来表现特定的人物或场景,如[山歌调]、[九连环]、[费家调]、[银纽丝]、[点绛唇]、[耍孩儿]、[锁南枝]、[乱鸡啼]、[弦索调]等,都是弹词的牌子。

丽调唱腔改变了通篇单一节奏速度的上下句形式,如在开篇《新木兰辞》中,用了慢、中、快几个不同的节奏段落,形成了具有板式因素的结构形式。丽调在结构上的发展是从内容出发的,因而随着结构的变化曲调也得到丰富。

第四节 唱腔音乐的说唱规律

唱腔因其说唱性质的不同,可分为三类:旋律性强的唱腔,似说似唱的唱腔、半说半唱的唱腔。

(一) 旋律性强的唱腔

在大多数曲种里均有这类唱腔,它一般用于故事情节还未充分展开时速度较慢的段落,或抒发人物内心情感或描绘景色。这类唱腔的曲调优美,情感充沛,有很强的表现力和感染力。多数曲种都有它独特动人的抒情唱腔,演员声情并茂的演唱给观众一种美的享受。欣赏京韵大鼓《剑阁闻铃》、山东琴书《梁祝下山》、四川清音《昭君出塞》、苏州弹词《情探》、广东南音《客途秋恨》等节目时,人们都会被动人的唱腔带进美妙的音乐意境中去。

(二) 似说似唱的唱腔

也称为“数叙性”的唱腔。一般速度较快,旋律起伏不大,需要充分掌握语言的特色,才能把旋律唱得准确自然。既像说又像唱,听来有曲调感觉,可又似散白的表现与夸张。这类唱腔在许多曲种中都占有重要地位,因为它不仅适于叙述大段故事,还在描绘紧张、愉快或激动的场面以及在造成全曲高潮方面,都起到积极作用。单弦牌子曲中的[数唱]、[怯快书]、[流水板]都是典型的这类唱法。各种大鼓、陕北快书、四川金钱板等曲种中也是如此。

(三) 半说半唱的唱腔

半唱半说也是曲艺唱腔有异于其他声乐、民歌和戏曲的特殊唱法。有几种情况：

(1) 诵说的部分是散白,没有一定的节奏性,直接引用生活语言,一般先说后唱。

(2) 诵说的部分有一定节奏性,也是先说后唱。

(3) 在一定音高上的半说半唱。诵说部分不是散白,而是循着唱腔音乐的高低,选定富有乐感的语调。

曲艺演唱中有种“韵白”,类似戏曲里的定场诗,也是在一定音高上的半说半唱,它起着“叫板”的作用。山东琴书和湖北小曲在起唱前也有类似的“叫板”。

第五节 伴奏音乐

伴奏音乐是曲艺音乐的重要组成部分,凡是说唱或以唱为主的曲种均有伴奏音乐。一是烘托唱腔,帮助演唱者准确生动地表达演唱内容;一是演奏前奏、间奏及尾声,贯穿唱段始终,使唱词和唱腔更具有完整性。有的伴奏音乐可以配合唱腔塑造音乐形象,体现不同艺术流派的音乐风格。

伴奏音乐起源很早,伴随着说唱艺术而产生,它以伴奏乐器的出现为标志,如“鼓”是最早的伴奏乐器,宋代遂有笛、板、银字笙等多种乐器用于伴奏。最初的形式比较简单,只不过是“同曲齐奏”,只起一定的烘托气氛作用,在艺人长期的艺术实践中,伴奏音乐进一步发展和提高,伴奏技巧也逐渐丰富和成熟。

(一) 伴奏人员和伴奏乐器

伴奏者一般有自弹自唱、乐师伴奏及歌者击节、乐师伴奏三种。

1. 自弹自唱

即演唱者自行伴奏,有的曲种如已经失传的子弟书,竹不闲早期的单弦牌子曲,现在的苏州弹词、山东琴书和陕北说书等,都是由演唱者自操大小三弦伴奏或自行弹奏更多的乐器,如陕北说书中的“三弦说书”演员,除怀抱主要乐器三弦外,另在小腿上绑甩板,手上绑蚂蚱板,并在桌上放水擦、醒木,自弹自敲自打自唱。有些曲种早期曾由演唱者弹奏主要乐器,如河南坠子、四川清音等曲种,以后逐渐改为演唱者只演奏击节乐器。由此可证自弹(或自拉)自唱是伴奏音乐最初的形式。

2. 歌者击节、乐师伴奏

这种伴奏形式以乐师操主要乐器进行伴奏为主,以演唱者掌握击节乐器为辅。这是曲艺伴奏最普遍的形式。如汉乐府中的“相和歌”,即有“丝竹更相和,执节者歌”的伴奏形式,说的是一人击节而歌,其他伴奏乐器相互应和。虽然像《陌上桑》、《东门行》这样的叙事民歌还并不是曲艺,但它的演唱及音乐形式与曲艺是极为相近的。目前证为曲艺伴奏的考古发现是四川广元罗家桥一号墓出土的宋代“唱赚石雕”,形象为三位女性,一击扁鼓、一吹笛、一击板。其中击鼓之人可能就是演唱者。另一宋代文物“说唱岐人铜摆件(岐人即路岐人)”^①,形象为一老一少,老者负鼓作演唱状,幼者击拍板伴奏。老者与汉代俳优俑一脉相承,证明了鼓是曲艺演唱者一贯的击节乐器。现在大鼓类曲种大都是由演唱者掌握鼓板等击节乐器,另有一至数位的乐师伴奏。如京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓等。另外单弦演员击八角鼓、河南坠子演员打筒板、道情演员击渔鼓、四川盘子演员敲击碟子等参预了伴奏,显示了演唱者的主导地位以及他们的音乐才能和不凡的技艺,发挥着佐助说、唱、做,提高观众兴致的作用。

3. 乐师伴奏

^① 1981年四川阆中县南宋初窑藏出土。

演员徒手演唱,完全由乐师或乐队伴奏,此类曲种数量不多,如天津时调、东北二人转、湖南丝弦、兰州鼓子、白族大本曲、南音说唱等,由于演员不持任何乐器,身手得到最大限度的自由,呈现出坐唱向站唱、站唱向走唱、联唱发展的趋势。

曲艺音乐的伴奏乐器大致可分为四种:

(1) 弹拨乐器(包括击弦乐器) 主要有三弦、琵琶、中阮、扬琴、月琴、筝等。

(2) 拉弦乐器 有四胡、坠胡、高胡、大提琴、椰胡、京胡等。

(3) 击节乐器 包括各种鼓(如高脚书鼓、渔鼓、八角鼓、单鼓、扁鼓等)、各种板(木板、铁板、铜板、竹板、檀板、筒板、筷、棒等)、锣、钹、铙、木鱼、碟子、酒盅等。

(4) 管乐器 有笛、箫、笙、唢呐等。

这些乐器在不同曲种中可起到不同作用,突出了曲种的特征,如各种大鼓必有三弦和高脚书鼓。苏州弹词必有三弦和琵琶、金钱莲花落必有金钱板等。

从以上列举可看出,曲艺各种曲种使用击节乐器最多,也最为古老原始。有的曲种最初只使用击节乐器,后来才逐渐增加其他种类的乐器,其原因在于唱腔音乐的不断丰富和伴奏音乐作用的不断加强。

曲艺伴奏乐器几乎都是民族乐器,有些是说唱艺人的独创,带有鲜明的曲艺特点和地方色彩。近年来音乐工作者尝试把西洋乐器引入伴奏,也取得了一些经验。

(二) 过门音乐

过门音乐泛指一切前奏和间奏。

1. 前奏

许多说唱曲种在一场或一个曲目演出之前,往往要加上比较长的器乐前奏,以活跃演出气氛,振奋台上台下的精神。这种形式在过去农村集镇草台演出时最为多见,俗称“闹台”,河南坠子、陕西快书、

河南大调曲子等都保存着这种古老的形式。这种乐曲的特点是红火热闹,技巧较高,独立成章,一般与后边演唱的曲目没有必然联系。如河南大调曲子的“板头曲”和梅花大鼓的“鼓套子”。

2. 引子

也称“大过门”,是曲目开始时的过门。它是特定曲目音乐的有机组成部分,和唱腔有直接的联系,在音调、节奏和情绪上为唱腔作引导。大过门较前奏短,将近结束时速度渐慢,便于演员起唱,各种大鼓、牌子曲、小曲类曲种,都有很成型的大过门。

3. 间奏

即曲中的过门,有“大过门”和“小过门”两种。段落间的过门称“大过门”,乐句间的过门称“小过门”。大过门多为引子曲的压缩简化,个别曲种也有另制新曲的,如梅花大鼓的“上三番”与“下三番”。小过门则用于句与句之间或句顿之间作垫空。在节拍较慢的段落中,小过门常为一个完整的乐句。在词组之间填补空隙的“小垫头”,只是一个简单的音型,它起着“接唱”和“搭桥”的作用。曲中小过门的多样运用,对于加强音乐的表现力方面,都有重要的意义。

梅花大鼓的唱腔婉转雅静,内容多为抒情唱段,但不够火爆、热烈,间奏“三番”恰恰弥补了这一不足。“三番”是纯技巧性的乐器演奏,所用乐器包括:三弦、四胡、琵琶、扬琴和鼓五种(鼓由演员操弄),演奏中可充分发挥各种乐器的性能。“三番”在南板梅花大鼓中则两次演奏,曲调华丽、旋律丰富饱满,婉转悠扬,刚柔相济,快慢有致,起伏跌宕,是大鼓类间奏音乐的佼佼者。

(三) 唱腔伴奏

1. 随腔托奏

即伴奏的曲调基本上和唱腔保持一致的伴奏方法。有“随”和“托”两种技法,“随”是跟随,“托”是烘托,即在伴奏旋律与唱腔一致的情况下,伴奏不但要“随”着唱腔,还要运用多种演奏技法,强弱的

处理,对唱腔进行烘托。我国大部分曲种的主要伴奏方法都是“随腔托奏”。

2. 加花托奏

即伴奏者在唱腔旋律的基础上用种种变化的手法来进行托奏,藉以突出唱腔曲调及唱词。加花的方法多种多样,如运用节奏的紧慢和音量的强弱作对比性伴奏,或采取和唱腔曲调时分时合的办法。还有一些变化的伴奏手法,如唱腔和伴奏在音区上互相调换等等,都使伴奏和唱腔具有了若干不同的面貌。这些对比和变化的伴奏手法,都在不同程度上使伴奏和唱腔之间形成了复调的因素,在演唱时给观众以和谐动听的音响效果。

唱腔伴奏在曲艺演唱中十分重要,艺谚有“三分唱七分随”的说法,可以看出过去艺人是非常重视伴奏的。曲艺伴奏人员不仅在弹奏乐器方面要有坚实的基本功和丰富的临场经验,而且必须熟悉演唱者艺术上的特点,他的润腔方法、气口的设置,强弱及速度的处理等,还要熟悉唱段的内容,只有这样才能在伴奏时,运用乐器演奏技巧,给予力度的加强、空隙的填补和气氛上的烘托。优秀的伴奏者能够做到“手弹心必弹”,演奏生动和谐并富有感情。不少曲艺名家的成熟就是和伴奏者的密切合作、切磋琢磨、共同创作分不开的。如被誉为“三弦圣手”的京韵大鼓弦师韩永禄,先后为刘(宝全)派和骆(玉笙)派京韵大鼓风格的确立作出了非同一般的贡献。他的徒弟白凤岩(弦师)帮助其弟白凤鸣创立了新的流派“少白派”。河南坠子弦师康元林为乔清秀担任伴奏,乔派唱腔流派可以说是两人的共同创造。

第五章 评书评话

第一节 说书艺术的源流

一、说书艺术的源头

一般认为,我国说书艺术形成于隋唐,兴盛于宋代,明清曲种分流之后,以散说的南方评话和北方评书为两大体系流传至今,这是说书艺术的历史流变脉络。而它的起源显现出较为复杂的情形。或者说,它是几种文化因素的集合体。

(一) 从“瞽人说书”到“俳优小说”

古代乐人、优人的故事表演无疑是说书艺术的最根本的来源。在先秦瞽乐人的讽谏活动中有“献书”一项,也有人直接称为说书,如《墨子》中说:“能谈辩者谈辩,能说书者说书。”这种“说书”还不是后世意义上的说书,但它引经据典,讲述事理的方式可能带有一定的故事性,而且包含十分明确的“评”的因素,这倒与后世说书的评讲评议十分贴近。当侏儒俳优代替了瞽人的地位后,所继承“说书”的内容就更加丰富了,叙事性的说书经常与俳优滑稽糅合在一起,说故事与说笑话很难区分开来。虽然至今还没有发现关于优人说书的文字记载,

但四川等地出土的说唱俑足以说明早期优人说书的存在。

1957年以来,在四川的东汉墓中先后出土了十多件形象滑稽、击鼓说唱的陶俑,其中最著名的是天回山俑,据刘志远在《成都天回山崖墓清理记》中说:

击鼓俑,头上着巾,戴笄,额前有花饰。大腹丰凸,赤膊上有瓔珞珠饰。其左臂环抱一鼓,右臂向前平伸,手中握鼓槌欲击。下身长袴,赤足,右足前伸,左足曲蜷于圆榻上。面部表情幽默风生,额前皱纹数道,张口露齿……^①

这个塑像一直在中国历史博物馆作为汉代艺术代表作之一展出,并明确称其为“说唱俑”。通观天回山俑和其他说唱俑,发现它们的面部表情尤其是口舌部分的特征最为夸张,有的竟然舌头露在外面(四川金堂县东汉墓出土的陶俑),这是历代其他俑人塑像所未有的,它们显露出不同一般形体滑稽而着重于“说”(宋人形象地称为“舌辩”、“舌耕”、“舌战”等)的职业特点。

在盛行评话的扬州古地,1979年在一个西汉墓中出土西汉木质俑两件,据徐良玉在《曲艺》1985年第5期上撰文介绍说:

两件扬州说书俑,一件高五十厘米,刻画一老人端坐态,右手向上扬起,着指划状,左手置于腹部,极为自然,其面部神情似侃侃而谈,但笑得那么诙谐、那么风趣,仿佛已使周围的听众发出阵阵的哄笑。另一件俑高三十三厘米,亦系坐式,头有髻,髻上插簪,手臂弯曲向上,左手放置左腿,神态亦极逼真。

从这两件木俑的徒手、坐式、年龄、体态和面部表情来分析,虽然仍带有调笑成分,但与一般的滑稽表演区别较大,无伴奏乐器说明“唱”的成分很少,甚至无唱只说,俨然是扬州评话的先声。

汉以下至南北朝时期,世家子弟、侍臣、宾客也经常有在宴席或闲

^① 见《考古学报》1958年第5期。

暇娱乐时摹仿优人表演,进行说书活动,但仍与说笑话的滑稽表演混杂在一起。史籍上诸多记载,如《北史·李崇传》所附《李谐传》中的李若:“若性滑稽,善讽诵。数奉旨诗咏,并说外间世事可笑乐者,凡所话谈,每多会旨,帝每狎弄之。”又如《南史·始兴王传》中说:“夜常不卧,执烛达晓,呼召宾客,说人间细事,戏谑无所不为。”

以上所说的“外间世事”、“人间细事”都具有后世说书的性质。从宫廷、王室、贵族普遍爱好说书的情况来看,民间说书艺术已有相当大的发展,上层人士纷纷向供养的倡优或民间艺人学习这种辞说的技巧和表演,以三国时期的文学家、建安才子曹植为最。《三国志·魏书·王粲传》裴松之注引《魏略》中说:

太祖遣淳诣植,植初得淳甚喜,延入坐,不先与谈。时天暑热,植因呼常从取水自澡讫,傅粉,遂科头拍袒。胡舞五椎锻、跳丸、击剑、诵俳优小说数千言讫。

这里,曹植以表演百戏节目和“诵俳优小说”来招待客人,“俳优小说”与胡舞、跳丸、击剑等百戏相并列,说明它是一种专门的技艺。这种“俳优小说”竟达数千言,说明已不是简短的调笑小段,而是具备较完整情节或丰富的语言技巧的故事。“诵”小说表明以吟诵的说为主,而唱或演居其次。所以我们可以推论,自汉以来,在上层社会中出现的这种类似说书的活动,正是民间“说书”的反映。

综上可证,在汉代说书形式已隐约可见,至魏晋南北朝又有所发展,但仍不成熟,所以它的名称也不固定,如“辞说”、“小说”、“杂说”等,唐以前说书仍是一种不稳定的艺术形式。

(二) 从《左传》、《史记》到后世讲史

现代评书、评话受宋代说话四家中的讲史影响最大,讲史的渊源可上溯到先秦的瞽史《左传》及司马迁的《史记》。如本书第一章中所述,《左传》可看成是瞽史讲述故事的记录,它的人物白描和文史结合等手法被《史记》继承下来,如扬州评话《伍子胥》参照了《史记》中《伍

子胥列传》、《楚世家》、《吴太伯世家》、《越世家》等篇。元代《新刊全相平话秦并六国》的中卷里有荆轲刺秦王的故事，从田光死荐荆轲起，直到荆轲被创后在咸阳宫倚柱而笑，全都根据《史记·刺客列传》原文，只是文字更简略并稍有出入而已。太史公作《史记》的不避传奇有类于说书讲史的“野”性，这一点，明代文学家归有光说得很有趣：“太史公但若热闹处就露出精神来了，如今人说平话者然。”（《震川先生集·史记总评》）“热闹处就露出精神”，就是在激烈紧张的矛盾冲突中表现人物的精神态度和性格特征。故事化的手法和紧张场面的运用，使《史记》的人物形象各具特征，如见其人，如闻其声，后人“说平话”对人物形象的刻划基本也是沿承这一艺术手法。

（三）稗官和方士的作用

在秦汉时期，稗官和方士这两类人与“讲故事”有着密切的关系，对说书艺术的产生起到间接的作用。稗官是为皇帝搜集民间各种故里风俗、街谈巷语的官员，《汉书·艺文志》如淳注曰：“主者欲知间巷风俗，故立稗官使称说之。”这种“称说”即是把采集到的民间传说或言谈议论复述传达给皇帝，于是民间创作经过他们的广泛收集和整理，终于可以留下一些文字的记录，被后世称为“稗官小说”，是弥足可贵的。在当时“说”字含有故事的意思，《韩非子·说林》、刘向《说苑》都是故事的汇集。“小说”者，可能是指那些含有故事的“残丛小语”。所以《汉书·艺文志》的作者班固认为凡著述志异传奇“残丛小语”的“小说家”均源于“稗官”：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。”稗官也好，小说家也好，均源于民间，他们的收集、记录、发表等活动虽然都不是说书伎艺，但都极大地影响了说书伎艺。

方士的主体是巫师，在民间主要进行巫术活动。秦汉巫风极盛，方士以祭祀、驱鬼、卜算、治病为职业，经常与音乐、舞蹈、说唱及戏剧等娱乐活动相结合，宣传神灵或展示他们的才能，擅长编造一些有情

节的故事进行讲述,特别擅长说一些神仙故事,或把民间故事夸大虚饰,以取信于人。他们所讲说的故事性、神异性的内容被记录下来,就是《山海经》、《穆天子传》一类的书。方士“说故事”虽旨在宣传,但从当时巫术与民俗、与艺术的密切关系看,用于娱乐的成分也很大,方士凭借历史、地理、博物的知识和能言巧辩的口才“说故事”是很能吸引人的,客观上也为民间说书补充了某些内容。从内容和形式上看都可能是唐代佛教僧人和道士讲唱变文、话本的先驱。

二、唐代市人小说

说书在我国有着源远流长的传统,但作为一种技艺——说话,却是在隋唐时代发展成熟的。

首先,隋唐之前,史籍只笼统地称为俳优谐笑,说笑话与说故事尚未区分,“说”与“话”尚未连缀成词。隋唐之后,渐以“话”字来称谓故事,说话的技艺才从俳优小说中独立出来。史籍中有关侯白“说一个好话”的记载便是明显的例证。《太平广记》卷二四八引隋侯白《启颜录》:

白在散官,隶属杨素。爱其能剧谈,每上番日,即令谈戏弄,或从旦至晚得归。后出省门,即逢素子玄感,乃云:“侯秀才可以玄感说一个好话。”白被留连不获已,乃云:“有一大虫欲向野中觅肉,见一刺猬仰卧,谓是肉禽欲衔之,忽被猬卷着鼻,惊走,不知休息,直至山中。困乏,不觉昏睡,刺猬乃放鼻而去。大虫忽起,欢喜走至橡树下,低头见橡斗,乃侧身语云:“旦来邂逅见贤尊,愿郎君且避道。”

从这段材料上看,侯白“说一个好话”即指说话而言,可见当时这种说话是有别于滑稽表演的独立的品种,但从故事的篇幅和内容上看,仍接近即兴表演的笑话、寓言之类。

文献上第一次出现“说话”的记载是在唐中叶，唐郭湜《高力士外传》：

上元元年(760年)七月，太上皇(玄宗)移仗西内安置。每日上皇与高公亲看扫除庭院，芟薙草木。或讲论经议，转变，说话，虽不近文律，终冀悦圣情。

这里的“说话”显然是被晚年的唐玄宗当作消遣的娱乐，“说话者”或是民间艺人被征召到宫廷供奉的，或竟是高力士等人向艺人学来的“客串”，说明了当时说话已很兴盛。

唐代的说话与寺院的斋会有很大的关系，中唐以来寺院俗讲特别兴盛，俗讲僧的俗讲脚本有许多就是话本，加上当时戏场、变场等民间文娱场所设在寺院，说话艺人多在举办斋会祝醮活动时表演说话，如李义山《杂纂》“冷淡”条云：“斋筵听说话。”段成式在《酉阳杂俎续集》中记载他观杂戏时，有“市人小说，呼扁鹊作褊鹊”，“市人”声明他在二十年前在上都斋会时有一个秀才同意他这样念的。胡士莹在《话本小说概论》中解释“市人”不是一般市民，而是指街坊艺人。既然这个说扁鹊故事的“市人”已经说了二十多年，无疑他是一位职业艺人。

此外，《唐会要》卷四载：“元和十年(815年)……韦绶罢侍读。绶好谐戏，兼通人间小说。”“人间小说”当与“市人小说”同义，皆属“说话”之类。

经常用来证实唐代说话的是有关《一枝花话》的记载。生活在中唐贞元、元和年间的文学家元稹写有《酬白学士代书一百韵》诗：“翰墨题名尽，光阴听话移。”元氏自注云：“乐天(白居易)每与余游，从无不书名屋壁，又尝于新昌宅听‘一枝花话’，自寅至巳，犹未毕词也。”

“一枝花话”即讲述长安名妓李娃和郑元和的故事，“一枝花”是李娃的别名。这个故事在唐朝非常流行，贞元中白居易之弟白行简以其为素材创作了传奇文《李娃传》，但元稹的“自注”中标明是“一枝花

话”，疑是一个成型的“说话”名目，从前后语气和时间看，说话者是白居易本人的可能性较大。或许民间已有此话，白尽其模仿之能事，或许白利用这种民间说话形式说故事，因其生动细致有说话之风，故自称《一枝花话》。“自寅至巳，犹未毕词”，是说说话的时间之长达三四个时辰（即从凌晨三、五点讲到上午九、十点），竟尚未说完，足见其篇幅之长，表明当时的说话艺术已达到相当高的水平。

唐代说话的底本，除上述所说已失传的“扁鹊”和“一枝花话”外，敦煌藏本中的纯散文体形式也被统称为“敦煌话本”，如《庐山远公话》、《韩擒虎话本》、《叶净能诗》、《唐太宗入冥记》、《韩朋赋》、《舜子变》、《秋胡小说》等。另外敦煌写本《搜神记》和《孝子传》，虽则故事源于前代的志怪笔记，但文字、语体和情节上都有一定的变更，也可列为唐代说话的底本。

三、宋代说话艺术

宋代说书统称为说话，艺人多在勾栏瓦舍献艺，全以娱乐为目的，演出经常化，分工日趋细密，使说话从百戏中游离出来，取得独立的地位，可以单独地进行表演，甚至本身还分为若干“家数”，如南宋说话，又分为讲史、小说、说经等。

说话艺人往往集中在大城市如汴梁、临安的瓦舍中，《东京梦华录》中载说话艺人有霍四究、尹常卖等人，《武林旧事》载乔万卷、许贡士等百余人之多。除勾栏艺人外，小说艺人朱修、孙奇等曾在德寿宫献艺，得到高宗的赏识。宫廷中除了召唤说话艺人进宫供奉以外，还有一些内官的近侍也会演述小说。如《三朝北盟会编》卷一四九记载内侍纲编撰邵青起义及受招安的故事为小说，为高宗演述，使高宗知道邵青及其部属忠诈、强弱之本末。

北方金朝亦有不少说话艺人，盖由宋朝流传至此。《三朝北盟会

编》卷七十七“金人来索诸色人”条载金人向南宋索御前祇候，包括教坊乐人、杂剧、说话、弄影戏、小说等一百五十余家。《金史》中记载有供奉宫廷的“说话待诏”，如说《五代史》的艺人刘敏曾为金主完颜亮之弟说梁末帝朱友贞杀朱有珪之事；还有贾耐儿、张仲轲等都是金朝知名的说书艺人。

南宋洪迈《夷坚志》支丁卷三“班固入梦”条说，吕德卿曾和他的朋友王季夷等四人，出嘉会门茶肆中坐，看见幅纸用绯贴尾云：“今晚讲说《汉书》。”

从上可知宋代说话除用打锣以召听众，还用纸写招贴；不但在勾栏里作场，也在茶肆里卖座；既可以白天演出，也可以在晚上开讲，和现代的说书基本上没有什么不同。

南宋说话人分四家的说法，只见于《都城纪胜》和《梦粱录》，其他记载宋代瓦舍技艺的书中未曾提到，并且这四家的分法亦未明确，研究小说史的学者曾有不同的看法，如有人分为小说、说经（说参请、说浑经附）、讲史和合生（商谜附）^①。更多的说法是分为小说（银字儿）、说铁骑、说经说参请和讲史四家^②。因为合生距现代说书技艺较远，说铁骑儿似是小说中一类题材，所以一般认为宋代说话最主要的是讲史、小说和说经。

1. 讲史

宋代的说话是唐代说话的继续发展。最初还是以说经和讲史两家为主。寺庙中的和尚仍延续着变文的传统，北宋诗人梅尧臣《宛陵先生文集》卷五十三有一首诗，题目是“吕缙叔云：永嘉僧希用隐居，能谈史汉书讲说，邀余寄之。”这个和尚不但能讲经，而且能谈史讲说汉书，是一个多才多艺的说话人。五代时的张昭曾劝告唐明宗（李嗣

① 程毅中：《宋元话本》，中华书局1964年版，第14—15页。

② 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1982年版，第107页。

源)为皇子请师傅讲史书,这位张昭一直活到宋初,又曾和宋太祖一起听讲史。

正如唐代皇帝爱听俗经,宋代皇帝也爱听讲史。最初是由国子监的儒生或专职的说书官说的,后来却召请瓦舍中的艺人去说野史了。例如《梦粱录》所说的王六大夫就曾在御前供奉。元杨维桢《东维子文集》卷六《送朱女士桂英演史序》回忆宋代宫廷中事:

当思陵上太皇号,孝宗奉太皇寿,一时御前应制多女流也。若棋待诏为沈姑姑;演史为张氏、宋氏、陈氏,说经为陆妙慧、妙静;小说为史惠英……

上面提到的张氏、宋氏、陈氏等人都是南宋临安瓦舍中的著名民间女艺人。

讲史,为讲说前代书史文传,战争兴废之事。北宋汴京的说书人霍四究以“说三分”享名,“说三分”即说三国故事,盖早在唐代已开始流传,北宋仁宗时在瓦市中更为群众熟知。

汴京的另一名说话人尹常卖专说“五代史”,后来发现的《新编五代史平话》虽是元刊本,一般认为是宋人旧作,元人增补,可视为宋代讲史话本,尹常卖所说或即此书的基本内容。

宋人江少虞在《事实类苑》中记载了北宋初年民间艺人在街头说韩信故事的活动,证明了汉代故事也是说话人常说的内容。

南宋讲史更盛于北宋,据《西湖老人繁胜录》称,当时临安十三座勾栏中,“常是两座勾栏来说史书”。讲史的名录繁多,有《通鉴》、汉唐故事(以上见《梦粱录》)、晋、宋、齐、梁,孙庞斗智、刘项争雄,三国志,说黄巢,说狄青,说张韩刘岳(以上见《醉翁谈录》)。至咸淳年间还有艺人王六大夫讲“《复华篇(编)》及《中兴名将传》,听者纷纷”(《梦粱录》)。值得注意的是,讲说史书除了前朝历代故事外,还包括“说狄青”这样的北宋时事及说张(浚)、韩(世忠)、刘(锜)、岳(飞)等抗金将领的南宋当代故事,即《小说开辟》中的所谓“新话”,尤其是《中兴名

将传》，具有强烈的现实生活因素，加上“讲得字真不俗”，赢得听者纷纷。由此可证，讲史不唯历史，而贵在通古证今，这种创制“新话”的传统仍可上溯到唐说唱中的《张义潮变文》、《张淮深变文》、《后土夫人变》等，这种喜说近代或当代历史的传统一直延续到现代评书的创作和演出中。

2. 小说

宋代小说的概念与今天有些不同，可以看作是与讲史相对的一种说话艺术，小说的起源可以从汉代的“稗官”小说，魏晋的俳优小说及唐代的市人小说找到明显的发展轨迹。至北宋仁宗时特别发达，明人郎瑛在《七修类稿》卷二十二中说：“小说起宋仁宗时，国家闲暇，日欲进一奇怪之事以娱之。”说明北宋小说是一种讲述奇谈异事的口头艺术，具有后世小说的某些特征。在《东京梦华录》中，只是列出李暹、杨中立等六人为小说家。至南宋小说更加繁荣，据《武林旧事》所记说话艺人 93 人之中，有 52 人就是小说艺人。从宋代罗烨的《醉翁谈录》、明代晁琛的《宝文堂书目》和清代钱曾的《也是园书目》中所记宋代小说名目看，就有一百四十多种，但大部分已佚失。流传下来的宋人话本也多由后人删补过，较有名的有《京本通俗小说》、《清平山堂话本》、《古今小说》等。

宋代小说专指短篇的话本。它和讲史的区别，除了篇幅的长短外，还在于题材的广狭。讲史专讲历史故事，而小说几乎什么题材都有。说话人一方面从书本上找材料，采用一些传奇志怪加以敷演，另一方面又从生活中吸取源泉，根据社会新闻和民间传说进行创造，正如《都城纪胜》中所说：“最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破”，可见当时的小说具有巧妙构思，铺排情节的创作成分，比历史编年形式的讲史有更强的艺术魅力。罗烨《醉翁谈录》中的《小说开辟》是专门论述小说家的重要史料，它开头一段说：

夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该

通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉奇传，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨中哨，莫非《东山笑林》；引倬底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断模按师表规模，靠敷演令看官清耳。只凭三寸舌，褒贬是非；略咽万余言，讲论古今。说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回。说重门不掩底相思，谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类，分州军县镇之程途。讲历代年载废兴，记岁月英雄文武。有灵怪、烟粉、传奇、公案兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。自然使席上风生，不枉教坐间星拱。

下面就分别列出了灵怪、烟粉、传奇等八类小说的名目。从这段文字上看，小说家需要博闻强识，通晓古今，靠师传作派和敷演及舌辩，才能演说多种题材的小说。从《小说开辟》中还可以看出讲说小说的艺术技巧：

说国贼怀奸从(纵)佞，遣愚夫等辈生嗔，说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪，讲鬼怪令羽士心寒胆战，论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志。谈吕相青云得路，遣才人着意群书；演霜林白日升天，教隐士如初学道。嚏发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令奸汉色羞。

可见当时说话人表演的艺术魅力已经达到了动人心魄、移人性情的地步，艺术效果也十分强烈。说话人“谈论古今，如水之流”，他们铺设情节、穿插敷衍的本领是十分独到和高强的，能做到：“讲论处不滞搭、不絮烦，敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。”

这些都是说话人在说书时处理技法的原则。说话人在讲说时不能光靠死背脚本，有时要针对故事的内容，适当地插入议论，但要过渡自然，做到“不滞搭、不絮烦”，要说得扼要爽利。铺展故事情节的地

方,则要求说话人能够渲染气氛、创造情境、丰富细节,但又能够掌握分寸,做到擒纵自由、张弛有致,防止漫无边际的铺张。讲到不甚火炽的“冷淡处”,更要注意书情书路处理得当,要把来龙去脉交代清楚。讲到热闹处,还要有铺叙、穿插、回环跌宕,把动听的部分尽量表现得淋漓尽致。

说话人多才多艺,“白得词,念得诗,说得话,使得砌”,“砌”是插科打诨开玩笑一类的滑稽话,是我国民间技艺中由来已久的传统特色,“使砌”艺术带有一定的表演性。他们的演说“言无讹舛,遣高士善口赞扬;事有源流,使才人怡神嗟讶。”小说艺人运用说、诵、演等广泛的技能,绘声绘色地表现故事的内容,对各种类型的听众都有勾魂摄魄的影响。

3. 说经

南宋“说话四家”之“说经”,是继承唐代俗讲中的说佛经故事演变而成,分为演说佛经、说参请和说译经三种。其中只有演说佛经留有话本,即今存的《大唐三藏取经诗话》,卷末有“中瓦子张家印”,研究者认为是指南宋杭州市南坊北三元楼前刊书的张家,所以推定为南宋刊本。其中已有猴行者保护取经法师过王母池时,回忆当年“偷桃”之事。

由此可知,这时的唐僧取经故事,已有孙悟空的原型——猴行者的形象,并有“天宫偷桃”、“花果山”等情节,当是吴承恩编写《西游记》的根据。

四、元明平话

元代统治者对民间说演词话明令查禁,一定程度上限制了民间说书的发展,但元代说书活动仍深入民间的各个角落,取得长足的发展。元末陶宗仪在《辍耕录》卷二十七“胡仲彬聚众”条云:

胡仲彬乃杭州勾栏中演说野史者，其妹亦能之。时登省官之门，因得夤缘授巡检。至正十四年七月，招募游食无籍之徒，文其背曰：“赤心护国，誓杀红巾”八字为号，将遂作乱。为乃叔首告，搜其书名簿得三册，才以一册到官，余火之，亦谅三百六十余人也。

以上材料看出，胡仲彬兄妹的演史是拥有众多听众的，所以聚众起义时声势浩大。另有女艺人朱桂英也以善讲史而著称。讲史代表了元代说书的主流。

在对说书技艺的称谓上，元代比宋代有一些变化。如《太平乐府》卷八有元代无名氏所作套曲《闺世》中说：“折末道谜、绩麻、合笙、折末道字、说书、打令，诸般乐艺都曾领。”从这里可知，两宋说话艺术到元代已有“说书”之称。与这一名词相对应的还有“打谈”，如《孤本元明杂剧》中无名氏作《陶渊明赏菊》第二折白曰：“（净云）老先儿。我也不曾读书，我则听打谈的说武王立天下，寻访着孟津老姜。”这里“打谈的”，可能就是说书人的另一名称。“说武王立天下寻访老姜尚”恰好就是元刊平话《武王伐纣》中的“文王访贤”的关目。

元代讲史的话本始称为“平话”，胡士莹在《话本小说概论》中说：“书以‘平话’标题，‘平话’一词，实始自元人。”平话是元人称讲史的一种习语。专供御览的《永乐大典》其目录卷四十六收有平话二十六卷（见《连筠篲丛书》）。《永乐大典》是明初编纂的，它所收集的无疑都是元代的平话，足见元代平话流行之盛，可惜这些平话话本都已失传，连题目也无从知道了。《四库全书总目提要》卷五十四杂史类存目三《平播始末》提到武弁也能作平话，并附注云：“按《永乐大典》有平话一门，所收至伙，皆优人以前代轶事，敷演成文而口说之。”这是对平话一词的很好解释。

元代平话是宋代讲史的发展，它们被整理加工刊印，成为文学读物，相对于宋代“小说”的底本——短篇话本，平话是元代的长篇话

本。平话以长篇历史故事为内容,但由于“平话”一词在元代广泛应用,逐渐也用到其他内容的话本上。

元刊平话的名目有:

《新编五代史平话》

《新刊大宋宣和遗事》

以上两种有人考定为宋代旧作,元代刊刻。

《新刊全相平话武王伐纣书》

《新刊全相乐毅图齐七国春秋后集》

《新刊全相秦并六国平话》

《新刊全相平话前汉书续集》

《新刊全相三国志平话》

以上五种统题为《元刊全相平话五种》,为今人拟名,均为元代至治年间、建安虞氏刊本。

明代说书上承两宋金元说话技艺,长篇讲史平话仍很发达。

清代焦循在《剧说》卷一中有明太祖朱元璋在宫中听评话的记载:

《国初事迹》云:洪武时令乐人张良才说评话,良才因做场擅写省委教坊司招子,贴市门柱上。有近侍言之,太祖曰:“贱人小辈,不宜宠用。”令小先锋张焕缚投于水。

这虽是记载朱元璋残害评话艺人的行为,但从中也可透露出,他仍是以听评话为娱乐。更还有的统治者以评话为自己祖上歌功颂德的记载。如郎瑛在《七修类稿》卷二十四中云:

元末僭窃虽多,独陈友谅兵力强大,与我师鄱阳湖之战,相持昼夜,势不两存矣。时郭英、子兴兄弟侍上侧,进火攻之策。友谅势迫,启窗视师。英望见异常,并弓射之,箭贯其颊及睛而死。至今人知友谅死于流矢。不知郭所发也……英亦不居大功,故人不知也。独《忠烈传》中明载。

《忠烈传》即为《英烈传》。郎瑛为明代弘治、正德年间人,从此记载分析,这时的《英烈传》已有歌颂郭英战绩的内容;但嘉靖年间的沈德符在《野获编》卷五中,却认为郭勋令宫中说话艺人在皇帝面前搬演此事,是为宣扬其祖功德。可见明代的朝廷中确有听评话的习惯,而且这时所说的内容,不只是宋元旧本,还有当时根据原作的改编本,使说书内容的来源更加丰富。这时,在军中或民间也都有这种改编方法。到明末大说书家柳敬亭所说的《武松打虎》则便是直接来源于《水浒》本传,形成今日说书的重要内容。因为他们都是据本说演,故用“说书”一词最为贴切,并称“平话”为“评话”,也有对原书边说边评之意。

史籍关于民间说书的记载,如明无名氏《如梦录·街市纪》:“相国寺每日寺中有说书、算卦、相面,百艺逞能,亦有卖吃食等项。”这里只记载了明代开封相国寺有“说书”活动,具体内容却未详谈。但是,在清初成书的《说岳全传》第十回“大相国寺闲听评话”中,虽叙南宋之事,确是“宋”事“明”说,可以看出明人说书的情况,其中对牛皋听书情景作了十分真切的描写:

却说牛皋跟了那两个人,走进围场里来,举眼看时,却是一个说评话的,摆着一个书场,聚了许多人坐在那里听他说评话。那先生看见三个人进来,慌忙立起身来说道:“三位相公请坐。”那两个人也不谦逊,竟朝上坐下。牛皋也就在肩下坐定,听他说评话。却说的《北宋金枪倒马传》的故事,……说到这里就不说了。那穿白的即身边取出银包打开来,将两锭银子递与说书的道:“道友,我们是过路的,送轻莫怪。”那说书的道:“多谢相公们。”二人转身就走,牛皋也跟了出来。那说书的只认是三个同来的,那晓得是听白书的。……又见那穿白的道:“大哥,这一堆去看看。”穿红的道:“小弟当得奉陪。”两个人走进人丛里,穿白的叫了一声:“列位,我们是远方来的,让一让。”众人听见,闪开一条路让他两个进去,那牛皋仍旧跟了进来,看是做什么的,原来

与对门一样说书的。这道友见他三个进来，也叫声：“请坐。”那三个坐定，听他说的是《兴唐传》。正说道：“秦王李世民在枷锁山赴五龙会，内有一员大将，天下数他是第七条好汉，姓罗名成……”正说到“罗成独要成功，把住山口……”说到此处就住了。这穿红的也向身边拿出四锭银子来，叫道：“朋友，我们是过路的，不曾多带得，莫要嫌怪。”说书的连称“多谢”。三个人出来。牛皋想道：“又是他祖宗了！”

在相国寺中的一个大大围场（相当于宋代的“瓦子”）中，艺人撂地演出，众人围观听书，说到要紧地方，艺人卖关子要钱，听众可自由付钱。围场中也许还有其他的说唱技艺，牛皋只进了两个书场，听了《杨家将》和《兴唐传》两段书，故事内容和说书人的口吻都与现代说书无异，证明明代民间说书已相当发达。

元末明初，《水浒传》成为说书的长篇话本（水浒故事，南宋已流行民间，为独立、分散的短篇话本）。明代文籍中涉及听说《水浒》的不少。如胡应麟《少室山房笔丛》卷四十一：“近一名士听人说《水浒》，作歌谓奄有丘明、太史之长。”袁中郎《解脱集》卷二《听朱生说〈水浒传〉》诗：“少年工诣谑，颇溺滑稽传。后来读《水浒》，文学益奇变。六经非至文，马迁失组练。一雨快西风，听君酣舌战。”文徵明也“暇日喜听人说宋江”（钱希言：《戏瑕》卷一）。明末大说书家柳敬亭更是把《水浒》作为他常说的书目。

柳敬亭（1587—约1670年）是明末清初享名大江南北的民间说书家。少时“避仇流落江湖”，亡命到盱眙（今安徽泗州）开始说书。吴伟业在《柳敬亭传》中说他：“挟稗官一册，非所习也。耳剽久，妄以其意抵掌盱眙市，则已倾其市人。”柳敬亭对于说书一道，原非素习，只因“耳剽久”，为了谋生，姑且一试，竟能倾动市人，这就使他开始对说书发生兴趣。日后拜儒生莫后光为师，技艺大长，名声大振，先后在扬州、苏州、杭州、南京卖艺。在南京，时而在“长吟阁”说书，时而赴富家



柳敬亭画像

堂会,或出入青楼妓馆献艺。张岱《陶庵梦忆》中说他:“一日说书一回,定价一两,十日前先送书帕下定,常不得空。南京一时有两行情人,王月生、柳麻子是也。”王月生是名冠群芳、色艺双绝的南京名妓,柳敬亭面麻貌丑竟能与之相提并论,适见其说书艺术已相当惊人。后来,柳敬亭成为抗清名将左良玉的“幕客”,在军中献艺,多演说《三国》、《隋唐》、《西汉》等讲史评话。军中生活的体验更加丰富了他的说书艺术,黄宗羲的《柳敬亭传》说:“敬亭既在军中久,其

豪猾大侠,杀人亡命,流离遇合、破家失国之事,无不亲身见之。且五方土音,乡俗好尚,习见习闻。每发一声,使人闻之,或如刀剑铁骑,飘然浮空;或如风号雨泣,鸟歌兽骇。亡命之恨顿生,檀板之声无色。”左良玉兵败后,柳敬亭复归江湖,“贫困如故时,始复上街头理其故业”。这时他把当代人物和时事新闻编书讲说,更深刻地感染听众。顾开雍《柳生歌序》里提到:“柳生还吴中,酒酣时时向人说宁南事,闻者皆涕下。”

明清两代人对柳敬亭的说书艺术评价极高,或说他摹仿状物之才华,既能“咤叱作战斗声”,又能“喁喁效儿女歌泣态”,(王恽:《漫游纪略》)无不曲尽其妙。或赞许他“描写刻画,微入毫发,然又找截干净,并不唠叨喇夫”(张岱:《陶庵梦忆》卷五)的情节艺术。或说他善于渲染气氛,“剑戟刀槊,钲鼓起伏,髑髅模糊,跳踉绕座,四壁阴风旋不已”,以至听者“发肃然指,几欲下拜,不见敬亭”(周鄮峰:《春酒堂文

集》),这正是说书艺术追求的“无我”的至境。明人朱一是在《梅里诗辑》卷四《听柳敬亭词话》诗,形象地概括了他精湛圆熟的艺术:

突兀一声震云霄,明珠万斛错落摇,似断忽续势缥缈,才歌
转泣气萧条。檐下猝听风雨人,眼前又睹鬼神立。荡荡波涛瀚海
回,林林兵甲昆阳集。座客惊闻色无主,欲为赞叹词莫吐。

柳敬亭作为一位独步冠时的民间说书艺人,他的艺术成就也标明着明代说书艺术达到了一个辉煌的高度。

通过以上情况,可以从中窥见,元明讲史平话的共同特点是:以散说为主,话本刊刻成书,依然讲说之。尤其在明代,说书据文学作品再加以发挥的成分加大了,随之书目也增加了。

五、话本小说

南宋“说话四家”的“小说”一家,虽在元明记载甚少,但在民间并没有泯灭,至明代中叶以后,短篇话本出现了新的繁荣。宋元时代,话本小说一直以单篇的形式流传,明中叶以后,随着印刷技术的提高和人们阅读的需要,收集编辑话本总集、专集和选集成为书坊的热门生意。阅读话本成为当时社会中广泛流行的一种习尚,当大量的宋元话本被刊行完毕后,有时为了牟利的需求,有些书坊主人(或请些文人)根据各种材料编写新本,充当传统话本;也有时为了投合某些读者的口味,又将过去的旧本改头换面,或略加改动,或不加改动,冠以“新编”,使这批话本内容庞杂,年代混乱。这些被印行的话本,旧作也好,新编也好,统称为“小说”。明代小说虽是沿袭宋代“说话四家”的名称,但已实现了由说书底本向文字小说的转变,小说概已向现代小说靠拢,逐步摆脱作为说话的家数,而形成我国古代小说的开端。

今见明代小说刊本大致有《京本通俗小说》、《清平山堂话本》及“三言”、“二拍”等短篇话本集。



《清平山堂话本·蓝桥记》部分书影

《京本通俗小说》由近人缪荃孙发现，于1915年刻印，包括《碾玉观音》、《菩萨蛮》、《西山一窟鬼》、《志诚张主管》、《拗相公》、《错斩崔宁》、《冯玉梅团圆》七篇。原本尚有《定州三怪》和《金主亮荒淫》两篇，缪氏在刊印时，谓《定州三怪》残缺过甚，《金主亮荒淫》太涉淫褻未刊，所以只刊行七种，当时也称《宋人话本七种》。许多专家认定是“宋人旧作，明代刊刻”，《京本通俗小说》的七篇话本是现存最早的宋人说话话本。

《清平山堂话本》为明代洪楫刊刻于嘉靖年间，是我国现存最早

的话本丛刻。原名《六十家小说》，共分《雨窗》、《长灯》、《随航》、《欹枕》、《解闲》、《醒梦》六集，每集十篇，合六十篇。现存二十九篇。胡士莹根据内容考证认为：

宋人话本十二篇，即《西湖三塔记》、《合同文字记》、《风月瑞仙亭》、《蓝桥记》、《洛阳三怪记》、《陈巡检梅岭失妻记》、《五戒禅师私红莲记》、《刎颈鸳鸯会》、《杨温拦路虎传》、《花灯轿莲女成佛记》、《董永遇仙传》及残本《梅杏争春》。

元人作品六篇，即《柳耆卿诗酒翫江楼记》、《简帖和尚》、《快嘴李翠莲记》、《曹伯明错勘赃记》、《错认尸》、《阴鹭积善》。

明代作品十一篇，即《风月相思》、《戒指儿记》(残)、《羊角哀死战荆轲》(残)、《死生交范张鸡黍》(残)、《张子房慕道记》、《老冯唐直谏汉武帝》(残)、《汉李广世号飞将军》、《夔关姚卞吊诸葛》、《雨川肖琛贬霸王》、《李元吴江救朱蛇》(残)、《翡翠轩》(残)。

以上两本话本集对研究宋元话本的思想、艺术风貌很有价值。

明代话本最集中的还有冯梦龙的“三言”和凌濛初的“二拍”。“三言”是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》三部话本集的合称。这三部选集中，虽有部分旧作，但也经冯梦龙在辑纂时多加修改，再有就是冯梦龙根据当时流传故事改编，虽然仍保持话本形式，但本身已失去演说意义，成为供人阅读的小说。其中著名的篇目有《金玉奴棒打薄情郎》、《俞伯牙摔琴谢知音》、《李谪仙醉草吓蛮书》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《白娘子永镇雷峰塔》等。

凌濛初的“二拍”是《初刻拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》的合称，基本上是凌濛初自己的改编和创作。类似这种“拟话本”的集子还有《石点头》、《醉醒石》、《西湖二集》、《照世杯》、《十二楼》等，属于古代短篇白话小说范围，就不是曲艺志所叙写的对象了。

第二节 评书评话的体系及特点

清代是曲艺现代曲种的生成和转换期,至此,源远流长的我国古代说书艺术,以区域划分为依据,形成了两大体系——南方评话和北方评书。

一、南方评话

南方评话从形式上分为两支,一支以扬州评话为中心,包括苏州评话、南京评话、杭州评话。另外一支是独具特色的福州评话。它们皆受柳敬亭的直接影响,可视为柳派评话的嫡传。

(一) 扬州评话

扬州是明末清初评话艺人活动的中心。吴伟业在《柳敬亭传》中,就有“柳生之技,其先后江湖间者,广陵张樵、陈思、姑苏吴逸,与柳生四人者各名其家”,其中张樵、陈思都是扬州人。柳敬亭是泰州人,清代属扬州管辖,他辗转大江南北说书,多次到过扬州,尤其晚年回扬州说书,“及是,倾城届期而至”,这说明柳派书艺,在扬州已是家喻户晓。他还在扬州收徒传艺,扬州人居辅臣正是他的得意门徒。另外,清初与柳敬亭同时享名江湖的评话艺人韩圭湖“流浪东吴”作艺,晚年也在扬州,可见,扬州是明末清初评话艺人荟集之地。胡士莹在《话本小说概论》中说:“继承宋元讲史的评话,在清代特别发达,最初中心是在扬州,其后全国有不少地方均有以方言敷说的评话,而扬州仍是主要的中心。”扬州成为清代方言评话发展的中心有它的历史原因。其一扬州为两淮和长江的重要水运枢纽,在当时是工商业繁荣的大城市。其二当时扬州又是全国戏曲、曲艺的中心,其时昆曲、京腔、

秦腔、弋阳腔、梆子腔、二簧调等各地方剧种以及弦词、清曲、评话等曲艺曲种都曾云集扬州。由于经济上的繁荣,说书拥有众多的听众,又有品种繁多的戏剧、曲艺可资借鉴,使这一时期的扬州说书在内容和形式上得到了很大的充实和提高。清康熙二十七年(1688年)时,居辅臣在南通一带说秦叔宝故事,至乾隆年间,扬州城内出现一批著名演员,在李斗的《扬州画舫录》中记载着:

郡中称绝技者,吴天绪《三国志》、徐广如《东汉》、王德山《水浒传》、高晋公《五美图》、浦天玉《清风闸》、房山年《玉蜻蜓》、曹天衡《善恶图》、顾进章《靖难故事》、邹必显《飞跽传》、谎陈四《扬州话》皆独步一时。近今如王景山、陶景章、王朝干、张破头、谢寿子、陈达山、薛家洪、湛耀庭、倪兆芳、陈天恭亦可追武前人。

《扬州画舫录》成书于乾隆六十年(1795年),而至少在这之前,已有若干成名艺人和他们惯演的“家书”,可知在乾隆初期或中期,扬州评话已相当成熟。从书目上看,上则材料中除《五美图》、《玉蜻蜓》为弦词名目外,其余均为扬州评话书目。不仅继承前代已说讲史书目,如《三国志》、《水浒传》,而且还发展了新编讲史书目,如《东汉》、《善恶图》等,更具有地方特色的是说书家们创作了以扬州本土人情世态为题材的评话如《清风闸》、《飞跽传》等。从艺人数量看,除著名的八名老艺人外,还有十名新艺人,加上当时的评话秀才艺人叶霜林,就有近二十名知名艺人。董伟业在《扬州竹枝词》里写道:“书场到处说隋唐,好汉英雄各一方,诸葛花园疏理道,弥陀寺巷斗鸡场。”可知扬州城书场众多的情况,《扬州画舫录》中记录了“大东门书场”的情况后又说“各门街巷皆有之”,可见书场之多。

综上所述,康、乾时代是扬州评话发展成熟,真正形成一个独立曲种的时期。

咸丰至民国前期,扬州评话出现新的高峰期,这一时期,说书地域扩展到乡镇,说书艺人达到二三百人,单是同说《三国》、《水浒》的



王少堂表演扬州评话

艺人,就将近百人之多。演说同一书目的艺人增多,也促进了表演艺术的革新,因而出现了不同的风格和流派,使评话艺术的光辉传统得以继承和发扬。如咸丰年间有金国灿说《平妖传》、龚午亭说《清风闸》、邓光斗和宋承章说《水浒传》、李国辉、蓝玉春及康国华说《三国》以及邓明阳的《八窍珠》、王坤山的《绿牡丹》等。从晚清至民国,著名的评话艺人有王少堂(《水浒》)、康又华(《三国》)、刘春山(《西汉》)、戴善章(《西游记》)、朱德春(《八窍珠》)、郎照星(《绿牡丹》)、仲松岩(《清风闸》)等人,他们都在继承前辈艺术的基础上发挥个人特长,创立了富有特色和新意的表演流派。

纵观扬州评话三百年,名家辈出,流派纷呈,各种书目争奇斗艳,为我国说书艺术积累了丰富的经验,是艺术宝库里的一颗明珠,它辐射大江南北,影响了我国说书艺术特别是南方评话的发展。总结以扬州评话为代表的南方评话,其特点如下:

1. 评话艺术起点较高,影响巨大。

扬州评话源头可溯至汉(上节所举东汉墓中的文物说书俑),而后受到南宋繁荣的说话伎艺的直接影响,继承了明末大说书家柳敬

亭的衣钵而水到渠成。在它形成独立曲种的过程中,扬州的社会环境为它提供了比较适宜的条件,评话的文娱价值和在民俗活动中的民俗功能都得到合理的利用和发挥,评话的审美价值也并没有因“俚俗”而受到“雅士”排斥,相反,一些文人学士以结识说书“先生”为荣,为他们赠诗记传,帮助他们修改书词,提高技艺。甚至一些文人还陆续参加到说书的行列中,如阮元、焦循、李斗都多次提到过的“江都诸生叶霜林”就是其中杰出的一员。叶霜林是落第秀才,后弃学业而转攻评话之道。阮元说他“善柳敬亭口技,每一谈古人遗事,座客辄歔歔感泣。”(阮元:《淮海英灵集》戌集卷三)知识分子加入到评话队伍中,对提高评话话本的文学性,无疑起很大作用。知识分子出身的评话家还有《三国》名家李国辉、善说《西游记》、《西汉》、《西厢》的“三西才子”戴善章等。

扬州评话艺人被当地尊为“先生”,地位较其他戏曲、曲艺艺人略高,卓越的艺人还受到社会舆论的推崇,如太平天国时期善说《清风闸》的名家龚午亭,能够把一部旧书说得“神明变化,不蹈袭一语”,使听客“终身倾倒而不厌”,因此“上自公卿大夫,下至村妇牧竖,莫不知有午亭”(朱黄:《龚午亭传》)。“当是时,江都吴先生让之、甘泉陈处士若木以书画名天下,好事者与午亭评话并称,目为扬州三绝。”(同上书)这种作为“扬州一绝”的宣传使外地来扬者,亦以先听为快。据《龚午亭传》云:“道过扬州者归其乡,人必问曰:‘闻龚午亭《清风闸》否?’或无以应,则诽笑之,以为怪事。是以过扬州者,以得闻为幸,恒夸于众,以鸣得意。”可见龚午亭评话艺术之魅力及影响。

2. 书坛善标新立异,流派特点鲜明。

扬州书坛竞争激烈,艺人为吸引更多的听众,在书坛上占有一席之地,纷纷把创立具有个人独特艺术风格和流派作为奋斗的目标,在选择书目、师承关系、说表技巧、表演“路数”、“舞台风度”等方面扬长避短,力求与他人拉开距离区别显著。同是说一部书,如《三国》、《水

浒》、《绿牡丹》等,也以不同的细节、不同的表现手法形成各树一帜的艺术流派和师承关系。如《水浒》这部书,邓光斗与宋承章就自具一格,各有千秋。邓光斗以“跳打《水浒》”出名,他说《武松》每一路拳法,每一个身段,都有交待。而宋承章的《水浒》则以“口风泼辣”见长,另有一套完整的表演程式。宋派《水浒》传至现代评话名家王少堂,而他的父亲王玉堂是邓派《水浒》的第四代传人,王少堂综合两派长处,又向名家康重华学习,终于形成了自己以说表为主又十分注重动作、表演的艺术风格。李国辉和蓝玉春都说《三国》,但一个文说,一个武说;一个文雅隽秀,干净利落;一个如净瓶倒水,一气呵成,形成对比鲜明的李派《三国》和蓝派《三国》。李国辉传徒康国华——康义华——康重华,康重华又吸收了蓝派“武《三国》”的长处,形成既注重文词又讲究口锋的文武兼绝的艺术风格,康《三国》以细腻、丰富、风趣、传神取胜。

敢于打破因袭的旧观念,善于创造自己的独特风格,是评话艺术的传统。以《清风闸》为例,清乾隆浦琳创作时便因“各说部书皆人熟闻”而独辟蹊径,自创新书,成为当时的“绝技”。这部书传到龚午亭,他更能“别出己意演之”,以微言大义和变化多端使听众痴迷。他“居扬州三十年,于《清风闸》岁必演数周,而神明变化,完全不蹈袭一语。”可见其不断创新的精神确是惊人和可贵的。这是他享誉不衰的原因。与他相反,他的弟子捷三虽然“滑稽有口辩,声音笑貌,颇似午亭”,开始也传有盛名,但由于他在艺术上“执一而不变”,便遭到冷落,到后来落得“人迹遂绝”无人听书的可悲下场。究其原因,他学到的只是师父的皮毛——“功架”,而师父的“精髓”——善于变化、不断革新的创造性却被他丢掉了。

3. “细”“严”“深”“实”的艺术特色。

扬州评话研究者韦人把扬州评话的艺术特色概括为四个字,即“细”、“严”、“深”、“实”。

“细”是描写精细入微。或描绘当时当地情景，或刻画书中各色人物的形象和内心世界，总是明察秋毫，不厌其详，精描细画，使人如见其人，如闻其声，如临其境。如康重华在《草船借箭》中描写船、桌、斗、酒的细微变化来表现诸葛亮胸有成竹，运筹帷幄、谈笑风生的生动形象。王少堂在《斗杀西门庆》中对武松去狮子楼寻找西门庆时的心理活动描写得生动逼真，刻画了武松粗中有细、勇猛而又机智的形象。王《水浒》把原著中有关武松的不到八万字的故事扩展到洋洋一百二十万余字的《武十回》，比原小说扩大了十多倍，个别细节甚至扩大了近百倍。细节的描摹和穿插不仅突出了场景和人物形象，并且酿发了生活情趣。当然，细微不是一味敷衍以至繁琐，而是细而不膩，该繁则繁，该简则简，能粗能细，能放能收。

“严”，就是结构严谨、周密。尽管书中头绪纷繁，甚至还另生枝节有所谓“书外书”，但每部书必有“书核”，即“主题”或“中心事件”。整个书情都要围绕“书核”，决不能丢头掉尾。评话名家们总是善于斩头绪，立主脑，密针线，如把《水浒》中着重写武松的几回书抽出构成《武十回》，把着重写宋江的几回书集汇成《宋十回》；把《三国》分为前、中、后三部，每部皆围绕一个中心，如《中三国》主要写三把“火”：《火烧博望坡》、《火烧新野》、《火烧赤壁》等等。康重华就以善讲这三把“火”驰名，可见评话对于书的结构具有独到而严谨的安排。

“深”就是深入开掘、寓意深刻。评话艺人在叙述故事的过程中担负着“评忠奸、辨善恶”的功能，夹叙夹议，评述结合是我国从古代说话到南北说书的共同特点。而评话中的当代题材如浦琳创作的《清风闸》、邹必显创作的《飞跽传》更是大胆地对当代社会进行针砭和鞭挞，但采取的手法都是隐而不显反面着笔的，所以描写人物和揭示事件都是比较深刻的。民国时期的革命民主主义者戴善章自创评话《西游记》，更是借书中的魔怪对当时黑暗的政治进行影射和批判。

“实”就是翔实有据，合情合理。评话讲究书情、书理，对每一个细

节都要有翔实可靠的叙述,讲究句句有交代,事事有着落,言之有据,说之成理,不可敷衍了事,模棱两可。“实”是“细”的补充,“细”是“实”的需要,为了使“细”和“实”统一和谐,艺人们在说书时力求把每一个细节的原委走向都说得一清二楚,要做到这一点,必须要有广博的知识和扎实的生活体验。王少堂为了说好《武松》,曾经跟瞎子学过算命,混进衙门看过升堂,日后在说到这些细节时,才能够栩栩如生,出神入化。

历代著名评话艺人在编创和说表实践中大都抓住了“细”“严”“深”“实”这四个字,才取得了非凡的成就。

4. 书目丰富,种类众多。

据《扬州曲艺史话》称,扬州评话传统书目现已发现有 52 部。其中至今还在流行或留有遗稿的有 33 部,只知书名大意书词已失传的有 19 部。

就已知的传统评话书目可分为五类:

(1) 历史演义 包括《列国》、《西汉》、《三国》、《隋唐》、《说唐》、《残唐》、《反唐》、《岳传》、《杨家将》、《靖难故事》等,其中代表性书目是《三国》,前、中、后《三国》共约七百万字,比原著扩大了十倍。《岳传》和《靖难故事》在明末清初已是深受听众欢迎的书目,乾隆时人叶霜林工于《靖难故事》中的“宗泽交印”,讲说时呜咽而“声泪俱下”,可惜未能流传下来。

(2) 公案侠义类 书目主要有《水浒》、《包公案》、《海公大红袍》、《彭公案》、《施公案》等,最突出的是《水浒》中的武松、宋江、石秀、卢俊义和林冲、鲁智深等几个十回。

(3) 神怪类 有《西游记》、《平妖传》、《济公》等。

(4) 市井故事 有《清风闸》、《飞跽传》、《扬州话》等,其中《清风闸》是扬州评话现代题材的杰作,它是一幅描绘十八世纪扬州社会生活民俗风情的画卷,以市井无赖为主人公,真实地反映了当时江南市

井平民的典型心态,具有浓郁地方风味,显示了扬州评话的独特魅力。其他评话像《万年青》、《八窍珠》等都善以扬州、南京、杭州、苏州等江南地区作为背景,地方特色也很浓郁。

(5) 爱情传奇类 扬州评话不仅说“大书”,还继承了宋代小说“烟粉”“传奇”题材,编织悲欢离合的爱情故事,艺人称之为“小书”,如《二度梅》、《粉妆楼》等,内容与弹词相类,无甚特色,所以大多没有流传下来,不属于评话的主要书目。

(二) 福州评话

福州评话与扬州评话在体系上存在着诸多不同,它是一种以福州方言讲述并有徒歌体唱调的说书艺术。一般认为福州评话起源于明末清初,相传是柳敬亭的大弟子居辅臣到福州双门楼授徒传艺而流传下来的,现存有清雍正、乾隆年间的评话刻本《七星白纸马》等数部,可见当时评话已很盛行。但最近研究者发现,福州评话中保存着许多古老的说话艺术因素,如短篇书赞的“入话”形式,大量吟诵语言以及用以渲染气氛的击节乐器——饶钹,都不是简单、孤立、偶然的因素,确有唐宋说话艺术的风范。可以认为是我国古代说话艺术的活化石,也是我国古代讲史艺术具备史诗风范的遗迹。

二、北方评书

北方评书体系以北京评书、东北评书为代表,其他还有各地的方言评书如河南评书、山西评书、山东评书等。

(一) 北京评书的起源和发展

清代以前北京并无评书技艺的记载,通常人们把大鼓书说唱简称为“说书”。明末清初南方发达的评话艺术也影响到北方,南方评话艺人柳敬亭、韩圭湖被宫廷或亲王召至北京献艺,尤其是柳敬亭以三四年时间出入京津两地士大夫宅院经常性的说书活动,对促进、发展

北京的评书起到了重要作用。后人也把他附会为北京评书之祖,如民国编印的《旧都文物略》第十二篇《杂事略》中说:

明末有柳敬亭者能以风趣饰其说言,士大夫恒礼重之。清时睿亲王所罗致,利用技艺编词宣传。于是逢场授徒,遂有三臣、五亮、十八奎之支派。

据艺人口碑材料,始创北京评书者是乾隆(一说康熙)时的大鼓书艺人王鸿兴。云游客(连阔如)在《江湖丛谈》云:

王鸿兴系明末清初时艺人,先学的是“柳海轰儿”(唱大鼓书)为业,曾往南省献艺,得遇柳敬亭先生,受其指点,艺术大进……王鸿兴自拜柳敬亭之后,正值清朝强盛时代,王鸿兴遂至北平献艺,是时仍用的是长家伙(弦子鼓儿),听其书的多为一班太监们。后为宫中太后所闻,传其入宫,因禁地演唱诸多不便,遂改评讲,就以桌凳各一、醒木一块,去其弦鼓,用评话演说,评书由此倡兴。

另一则材料则说当年雍正皇帝驾崩(1735年)时,乾隆下圣旨不许演员说唱用乐器。王鸿兴为生活所迫,改为散说。他从夏历九月九日重阳节那天开始,在新街口酱房夹道书场说评书《三国》。后来收了八个学生,所谓东收三臣,西收五亮。“五亮”学的是“西城板儿”;“三臣”是专门学说评书的安良臣、邓光臣、何良臣三人。《江湖丛谈》上说:“如今北平市讲演评书的艺人,皆为‘三臣’的支派传流下来的。”

以上两说均系评书艺人口头材料所记,雍正断国孝使王鸿兴创造评书,颇似咸丰去世使朱绍文创造相声之说,作为一个曲种的产生不可能只靠某种偶然因素。北京评书的产生源于以下几个因素:(1)北京本土固有说书形式的存在,当地把唱大鼓兼说书的艺人叫“两下锅”,王鸿兴正是一名“两下锅”的演员。(2)柳敬亭评话艺术的影响。(3)由“两下锅”到专说评书,转换自然,形式简便,不受音乐限制,表演时说、演、评、噱比较自如,很受欢迎。(4)王鸿兴确实在评书草创阶

段起过非常重要的作用,并收徒传艺,直至十代,达数百人,评书艺人队伍逐渐发展扩大。

在清代北京评书界中,除王鸿兴传人外,还有其他支派,如姜振名所传吴辅庭、哈辅源等,专说《永庆升平》一书。北京说《聊斋》的单长德、德月川、张智兰等也不属王鸿兴支派。

清末民初是北京评书发展的鼎盛时期,名家辈出,书目繁富。据张次溪《人民首都的天桥》记叙,近百年活跃在北京的著名评书艺人有十一位,他们是:双厚坪(说《水浒》、《封神》、《隋唐》、《济公传》)、张虚白(说《封神》)、张泰然(说《济公传》)、邹腾霄(说《封神榜》)、猴儿安(说《西游记》)、单长德(说《聊斋》)、张智兰(说《聊斋》)、黄诚志(说《彭公案》)、吴辅庭(说《永庆升平》)、哈辅源(说《永庆升平》)、恒永通(说《西游记》)。其中著名评书艺人双厚坪,是这一时期的佼佼者。由于他技艺精湛,学识渊博,获“评书大王”之称,与京剧大王谭鑫培、鼓界大王刘宝全并称为“艺坛三绝”。

1911年,北京评书研究会成立,推选潘诚立为会长,此后京津两地的评书艺术取得更大发展,涌现出一批艺术造诣精深的评书艺术家,他们继承了先辈的说书艺术,形成自己的特色和风格。如王杰魁,说《包公案》至《小五义》,以讲说社会风情、五行八作为特点,善于以声调变换刻画人物。传说,在四十年代每逢他在电台播音,各行业皆为听书而停止营业,故有“净街王”之称。评书世家出身的品正三,擅说《隋唐》等八部大书,有“品八套”之美称。以说《聊斋》而享誉津门的陈士和、以说《三国》、《东汉》著名的演员连阔如、擅说《济公传》的刘继业等,都是北京听众喜爱的评书艺术家。

(二) 东北评书的兴起

评书形成于北京,流行于东北各地,由于语言、师承等关系密切,东北评书与北京评书一脉相承。

考东北评书的历史,文字资料只能从近百余年说起。沈阳诗人缪

东霖在光绪四年(1878年)编著的《沈阳百咏》中有注云:“说书人有四等,最上者为子弟书,次平词,次漫西成,又其次为大鼓梅花调……”这里所说的“平词”,即东北评书的旧称。辽宁省博物馆发现的光绪四年沈阳老君堂江湖行祖师碑拓片中刻有“评词、变彩、八角鼓、大鼓、弦子书”字样。北京评书第六代传人戴得顺的名字赫然列在经理人之首。由此祖师碑可以认定,清光绪四年(1878年)前,东北地区已有了评词即评书。

东北评书有两个支脉。一是戴得顺在关外另立门户,传下了“悦、庆、桐、浩”四辈门人。著名的有马悦卿、李庆魁、宋桐斌、固桐晟等,他们常年在城内茶社中说书,以说《西汉》、《列国》、《三国》、《隋唐》、《说岳》等正史书为主,其语言文雅,知识丰富,被称为“正统评书”或“城里派”。

另一支派是由西河大鼓演变而来,所以称“西河评书”。清末民初,河北民间艺人张士成、张士德兄弟首先出关到沈阳演唱西河大鼓,而后出关的鼓书艺人越来越多。由于女大鼓的兴旺,好弦师缺乏,迫使“男大鼓”弃唱而改说评书。三十年代,这些“男大鼓”终于形成东北评书的另一支劲旅,以说《三侠五义》、《杨家将》、《呼家将》、《小五虎》、《大宋八义》等野史书为主,听众多为劳动者和青年人,因他们不进城,而在沈阳城墙外最繁华的“北市场”地带说书,所以被称为“北市场派”。

建国以后,两派艺人消除旧观念,逐渐融为一体,互相切磋、取长补短,使东北评书艺人有了新的发展。

东北书坛百年来人才济济,代有名家。

“悦”字辈艺人马悦卿,绰号“马大嗓”,擅说《大隋唐》,名声最高。

“庆”字辈老人有十八人,号称“十八庆”,其中,李庆奎是“马大嗓”的早年弟子,常说《五代残唐》和《盗马金枪》,人称沈阳“评书大王”,1920年被选为奉天评词研究会会长。

“桐”字辈艺人固桐晟,以编说《清宫秘史》著称,往来于沈阳、营口等地,建国后一直在长春献艺。沈阳的宋桐斌,以说《封神榜》见长,他与说《西汉》的丁正洪(绰号“丁西汉”)、说《三国》的施兴奎、说《水浒》的卢醒生,在四十年代,有“沈阳四大说家”之称。

“浩”字辈艺人刘浩鹏,生前有《龙公案》、《洪武剑侠图》等书问世。

西河评书的头牌当推李庆溪,以《杨家将》《明英烈》等书目为主,六十年代编说了新评书《义和团》。鞍山评书的先驱杨田荣除了说《三侠五义》、《大隋唐》等传统书外,还说过《三里湾》等五十多部新书。久居黑龙江的著名说书家孙阔英和尹阔良,分别出版过《龙图案》和《白楼锄奸》等书。八十年代,袁阔成、陈青远、刘兰芳、田连元被称为“辽宁评书四大家”,因他们分别在营口、本溪、锦州、鞍山说书,故有“南袁、东田、西远、中兰”的说法。另外,鞍山评书演员单田芳从1980年在电台、电视台连续播讲、录制评书近四十部,如《大明英烈传》、《百年风云》、《乱世枭雄》等脍炙人口,深受听众欢迎,影响较大。

(三) 北方评书的特点

以北京评书、东北评书为代表的北方评书体系,与南方评话相比,有以下显著特点:

1. 历史较短,发展很快。

北京评书如果从雍正乾隆时(1723年)算起,迄今有二百七十多年的历史。但是百年中艺人众多,名家辈出,评书书目逾百部,评书艺术遍布北方众多省市。尤其是八十年代以后,评书从小茶馆跃入千人剧场,更扩大了观众面。从二十年代开始的电台评书一直呈发展势头,至今犹盛不衰,电视评书刚刚起步,也受到人们的欢迎。

2. 师承关系活脱有序。

从北方评书的历史变迁中,我们发现评书界对技艺传承的态度是极其重视的,进而形成严格缜密的传统。首先是辈分尊幼,以家谱

的形式依“字”排辈,不可逾次。这样闻其名即知其辈,才能确立对其适当的称呼。评书界自认是属于江湖行,所以一切都按江湖行规行事,早年流行的“盘道”习俗反映了评书界门户森严的状况。但北方评书界的师承关系又是较南方开放的,主要表现在不私家艺,广授门徒方面。南方评话多以一二部“家书”代代相传,冠以家门姓氏只传家人(儿、女、姑爷或其他亲属),授徒极少,所以造成书目失传或越传越少的情况。北方评书艺人广收门徒,如北京的“十八奎”、东北的“十八庆”,还有九茂、六瑞等等,很少有说“家书”的情况,而徒弟不只说师传的书,也可尽其能力编说其他书目,书目呈扩大的趋势。

3. 书目具有“三多”特点。

首先是书目数量多,据1911年北京评书研究会公布,评书传统书目有二十九种,后来,许多鼓书艺人改说评书,带进许多书目,加上演员的不断编创,今人统计传统书目约百种以上,若加上现代新评书五十多种,评书书目约一百五十种以上。

评书艺人把历史演义和英雄传奇称为“袍带书”,把公案侠义书称为“短打书”,北方评书以此两种类型为主。另外一种类型是神怪书,包括的书目较少,有《封神榜》、《西游记》、《济公传》、《聊斋》四部书。

传统评书中,“袍带书”,几乎每个朝代都有代表书目。主要有《列国演义》、《西汉》、《东汉》、《三国》、《马潜龙走国》、《五老传》、《大隋唐》、《薛家将》、《罗通扫北》、《粉妆楼》、《月唐》、《残唐五代》、《飞龙传》、《刘金定大战南唐》、《杨家将》、《呼家将》、《曹家将》、《岳飞传》、《说岳后传》、《明英烈》、《少英烈》、《燕王扫北》和《清宫秘史》。

短打书多。“短打书”的书目远远超过了南方评话同类书目,虽然传统书目中也有《水浒》,但受原著《水浒传》的影响并不大,而明显受到清代北京著名说唱艺人石玉昆的影响,石玉昆是西韵子弟书长篇说唱艺人,他创造性地演唱了“石派书”《三侠五义》,将公案、侠义合

二而一,开短打评书之先河,影响极大,评书艺人按照这个书路编演了《小五义》、《续小五义》、《海公大红袍》、《海公小红袍》、《彭公案》、《施公案》、《刘公案》、《永庆升平》、《大八义》、《小八义》等书。这些书,多数产生在清代光绪年间,民国以来流行在艺人口中,内容多有丰富和发展。三十年代后,剑侠书兴盛,北京艺人常杰森编演评书《三侠剑》,而后又有张清山的《水浒拾遗》(后改名《梁山复仇记》)、路松山的《黄阳传》、薛祥吉的《双镖记》、单田芳的《白眉大侠》、《铁伞怪侠》、《七杰小五义》等)。短打书多是照应了北方听众喜听武打故事的心理需求,它的发展与现代武侠小说发展同步,很能说明大众文化的特征。

续书多,在“袍带书”和“短打书”中都有许多续书,有时续书超过了主书,如《兴唐传》的续书有演述秦家将故事的《兴唐后传》、演说罗家将故事的《罗通扫北》、《粉妆楼》、演说薛家将故事的《薛家将》;《明英烈》的续书有《少英烈》和《燕王扫北》。“短打书”的续书更多,有的形成系列,如“大、小八义”系列评书中,最早在光绪时只有《大八义》和《小八义》,三十年代增出《续小八义》、《左良传》、《再续小八义》和《三续小八义》《大八义前传》等书目繁多的续书。“大小五义”系列是《三侠五义》的续书。

续书在我国历史上有久远的传统。评书续书一般选择英雄传奇故事或侠义故事,以原书人物形象为原型,基本上抛开原书的故事情节、结构,另起炉灶。围绕某一人物为主人公展开新的冲突和悬念,虚构成分很多。听众出于对原书人物的喜爱和关心,非常爱听续书。

北方评书书目繁多,短打书和续书盛行,并以此作为招徕听众的手段。不少评书艺人具有书路宽的特长,如双厚坪有“双家书铺”、潘诚立有“潘家书铺”、品正三有“品八套”之称;有的评书家既能说“袍带书”又能说“短打书”,如潘诚立、姜存瑞等等。北方评书艺人经常以改换书目,编创续书,演说新书,以新鲜的内容和形式吸引听众。由此

可见,北方评书的风格不以流派传承为主体,而是以书目的传承、增删及创新而著称。

4. 北方评书的艺术特色:“豪”“紧”“动”“热”。

“豪”指刚豪的风格。有人把北方评书各家的表演特色分为“端、豪、迈、怪、默、帅”六种风格,豪放刚健并不仅限于表演,而是北方评书的总体风范。书目内容多金戈铁马、豪侠义气,而少儿女情长、凡夫小事;评述语言纵横古今,奔放热烈;叙述说表不拘细节,干净利落;悬念设置紧张激烈、大起大落。

“紧”指扣子紧,进展快。北方评书在书的开头,简练交代书情,铺平垫稳之后,即开门见山进入情节,说表不卖关子,紧紧抓住主线,不轻易节外生枝,敢于割舍游离主题的枝节,书情进展得快。尤其电台评书节奏更快,评书演员按电台录书要求,每半小时就留下一个书扣,久而久之,他们说的评书,就形成了悬念频出,环环紧扣的特点。

“动”即动态刻画。评书在描叙环境景物,刻画人物心理世界时,极少冗长静态的分析,而多用人物外在的动作语言来表现。尤其是东北评书和现代评书,尽量增加了“现身说法”成分,力求用塑造生动鲜明的人物形象和富有戏剧性的情节吸引听众。现代评书很少使用辅助道具甚至书台,扩大了舞台表演区域,把表演部分扩展到全身,强调手眼、身段、面部表情在表演上的谐和一致,便于表演书中富于戏剧性的情节、人物之间的行动关系和完整的武打场面。另一方面,评书充分利用声音造型区别人物,摹拟声相、渲染气氛。为适应电台评书的特点,演员在继承传统书语声的基础上又有发展,如借鉴戏曲行当的声音造型、恰当地运用“怯口(倒口)”、口技等来区分人物。

“热”指喜悦热闹回目。北方评书结构比较单纯,突出主线即“一条筋”,紧密围绕回目来说。如单田芳口述本《明英烈》与南方评话《英烈》不同,开头省略了朱元璋放牛、当和尚、七兄弟结拜等身世,以“七雄大闹武科场”开书,一开头就把主人公推向矛盾之中,紧紧抓住了

听众。

三、四川评书

除南方评话、北方评书两大体系外，四川评书是独立的另一大系统。艺人的师承关系也可上溯至清代，今传《成都通览》中有图，并标明为“说评书”，此书最初是清末宣统元年（1909年）九月至宣统二年六月在成都《通俗报》首刊。由此估计，四川评书最晚在清代中叶已经形成。以四川方言评讲，流行地区遍及四川城乡，由于语言相近，对云贵湘鄂各省评书有很大的影响。

四川评书由于书路和表现手法的不同，有“清棚”和“雷棚”之分。清棚以说烟粉、传奇之类的风月故事为主，重在文说，讲究谈吐风雅，表演时轻言细语，娓娓而谈。前辈艺人有王秉诚等，曲目有《红楼梦》、《镜花缘》、《重庆掌故》等。雷棚以讲史和金戈铁马一类的书目为主，重在武讲，讲究模拟形容，表演时绘声绘色。前辈艺人有胡雨琴、张国栋等，书目有《东汉演义》、《说唐》、《说岳传》、《三国演义》、《水浒传》等。雷棚艺人所说书目中还有专长于朴刀杆棒之类的武侠书，书目有《包公案》、《济公传》、《铁侠记》等。此外还有熔“清”“雷”于一炉、文武兼备的一派，如逯旭初等。解放后四川评书演员徐京力演出了《红岩》、《林海雪原》、《王若飞在狱中》等新评书。此外，四川评书还发展了一种韵文评书形式，全用韵文叙述故事，演出时似朗诵的语调，朗朗上口。韵文评书专演反映现代生活的短篇书目。

第六章 鼓词曲词

第一节 鼓词弹词源流

通常把曲艺中唱故事的曲种划分为诗赞系说唱与乐曲系说唱两大类。现今流行的鼓词弹词即属诗赞系说唱。它们是同源异流的两种曲艺形式,而它们的“源”又是我国古代诗赞系说唱的不同存在形式。

一、变文与宝卷

变文是诗赞系说唱的开端。起初是讲唱佛经的,由俗讲经文发展而来,受到民间说唱艺术的影响逐渐兴盛。所以变文的内容除一部分说唱佛经故事的“经变”外,说唱历史民间故事和当代故事的“俗变”占了相当大的比重,如《伍子胥变文》、《王陵变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》、《张淮深变文》等等,其中《王昭君变文》是当时颇为流行的节目。

变文文体是典型的散韵结合体制。一类以散文讲述,韵文重复歌咏散文所述部分,如《降魔变文》;另一类以散文部分作引起,衔接处

用韵文来详细叙述,两部分交杂使用,成为一种混合的形式,如《伍子胥变文》。变文的散文部分中骈体文运用最为圆熟灵活,极富华丽的文学色彩,如《维摩诘经菩萨品变文》:

其魔女者,一个个如花菡萏,一人人似玉无珠。身柔软兮新下巫山,貌娉婷兮才离山洞,尽带桃花之脸,皆分柳叶之眉。徐行时若风飒芙蓉,缓步处似水摇莲亚。朱唇旖旎,能赤能红;雪齿齐平,能白能净……(吟)十指纤纤如削玉,双眉隐隐似刀裁。

像这样用骈文细腻地描绘女子的肤、腰、脸、眉、唇、齿、指,用花、玉、桃花、柳叶、芙蓉、红莲等作比,浓重的色彩,精致的笔触,所表现的独特民间风格是六朝文人志怪和唐传奇所不及的。郑振铎《中国俗文学史》中谈到这点时说:“我很疑心,后来小说里的四六言的对偶文字来形容宫殿、美人、战士以及其它事物,其来源恐怕便是从变文这个方面的成就承受而来的。”

变文的韵文部分则多用七字句,句式有所变化时也不离七言常格,这同七言近体诗共同给予了后来的宝卷、弹词、鼓词在句式方面以直接影响。

变文中的韵文部分即“唱词”占较大比重,从唐代诗人歌咏转变的情况看,演出时韵文的唱有着重要地位,它特别显示转变者的技艺水平,而观众所重也在于唱。如由俗讲僧文淑所唱变文曲调为名的“文淑子”成为教坊歌曲就是明证。变文的唱并没有曲谱留世,但可以肯定的是,它借鉴了六朝转读和梵呗发展而来的吟诵的曲调,以字词行腔,而不以乐曲取胜,尤其是七言句式的唱词实为诗赞系说唱的典型特点。

变文的后期出现词文类体裁,如《季布骂阵词文》、《季布诗咏》、《董永变文》,无说白,均为长篇七言唱词,从体制上看,后代的鼓书与它颇为接近。

后世直接发源于变文的寺院曲艺,还有说经和宝卷两种,说经是



《八相变》首段书影

宋代和尚在瓦肆的技艺,是说话的家数之一,主要以说为主。而宝卷则直接承继了变文的体制,流传至今。

宝卷最初也是一种宗教的经卷,为元明以来民间宗教的讲经文,后来逐渐演变成为一种民间说唱——宣卷(流行于江浙地区)。宝卷刊本数量极多。前期宝卷(宗教性宝卷)明代正德年间刊刻行世,在万历、崇祯时达到极盛,后人统计约 113 种,版本约 161 种。后期的故事性宝卷约 394 种,版本约 925 种。宗教性宝卷以宣扬民间秘密宗教教义为主,有时也杂取民间故事进行宗教劝世说教。故事性宝卷又分为佛道教故事、民间故事、神道故事及游戏小卷等不同内容。其中尤值得注意的是“小卷”,就是百鸟名、百花名、药名、四季歌、十二月之类的文字游戏,更带有民间技艺色彩。这实际是后来鼓词、相声里连缀地名如《百山名》、《地理图》、弹词开篇、八角鼓、岔曲等一类作品的先河。

明代小说《金瓶梅》中就有崇佛向善的月娘听姑子宣卷的情景。在同书第八十二回,还有吴月娘拉陈敬济听《红罗宝卷》的情节,都说明在明代的民间已把这种听经讲卷作为一种娱乐活动。清末,江南宣卷达到鼎盛。有专门的宣卷艺人,《丝缘宝卷》中描写他们“肩背褡裢溜溜走,手提卷包慢慢行”。演出场所也从庙会和大户宅院发展到茶楼、旅馆甚至妓院等更多的消费场所中去。在甘肃河西走廊的乡间,广泛流行着类似“宣卷”的“念卷”活动,至今仍能搜集到大量底本。

早期宝卷的体例模仿佛经,分二十四品,有开经偈、焚香偈、收经偈,中间多穿插佛曲或杂曲曲牌。后期宝卷(宣卷)不分品,开头结尾有简短的定坛诗和收尾诗,极少插用曲牌(只[哭五更]一调)。

在文体方面,均为韵散相间的说唱体。唱词部分,早期宗教性宝卷以十言韵文为主,也有用七言韵文的,后期故事性宝卷则以七言韵文为主,偶尔也有用十言韵文的。

如早期宗教性宝卷《药王救苦忠孝宝卷》:

孙思邈,东洋海,得了仙方。

双膝跪,眼流泪,拜谢龙王。

辞别了,老龙王,出离大海。

急速走,来到家,拜见亲娘。

清代沧州知府黄育榘查禁河北宝卷,写成《破邪详辩》一书,书中称这种十字句式与梆子戏的“十字乱谈(弹)”格式相同。实际上宝卷的十字句早于梆子腔产生,与其同时代词话中的十字句似乎有更多的联系。

故事性宝卷与弹词发展的时期基本相同,又处于同一江南地域,两者在内容和形式上的相互影响更多一些。

二、涯词与陶真

许多研究者认为明代弹词是受宋元以来民间流行的陶真影响发展而来。陶真和涯词都是宋代诗赞系说唱的曲种,并无作品流传,只能据文献作间接考察。《西湖老人繁胜录》记临安瓦市技艺说:“唱涯词只引子弟,听陶真尽是村人。”记述虽简单,却足以说明“涯词”和“陶真”不同,这与它们的题材、语言很有关系。

涯词——又作“崖词”,除单独演唱,通常也作为傀儡戏的话本。在耐得翁《都城纪胜》中说:

凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类。其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神朱姬大仙之类是也。

《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条也有类似记载:

凡傀儡,敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书历代君臣将相故事话本,或讲史,或作杂剧,或如崖词。

因为涯词是傀儡戏的脚本,据后人考,宋代影戏及傀儡戏均以七言诗赞为主,故涯词也是七言体的唱本。傀儡戏用涯词作“话本”与后世影戏、滩簧用第三人称的叙事体唱本完全相同。

“陶真”亦作“淘真”,是宋代民间的一种说唱技艺,流传很久,一直到元、明以至清代,民间还在演唱。

从西湖老人说的“听陶真尽是村人”,可知陶真在当时最为农民所喜爱。南宋诗人陆游《小舟游近村舍舟步归》诗三首,其中最后一首云:“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。”一般认为就是描述当时农村唱陶真的情况。陆游这首诗是庆元间在家乡山阴(今绍兴)所作,山阴离临安不过百余里,《西湖老人繁胜录》中所载也是庆元前后的事情,正如叶德钧在《宋元明讲唱文学》中说:“这浙东的民间伎艺和临安市中流行的疑是一物”,可见

陶真在浙东一带农村中很流行,也有一些艺人逐渐进入临安,在市场上作场演出。

宋代陶真没有底本留传下来,现在可以见到的最早记载或是为元末高明《琵琶记》第十七出《义仓赈济》净丑的唱陶真:

(净)……大的孩儿不孝不义,小的媳妇逼勒离分,单单只有第三个孩儿本分,常常抢去了老夫的头巾,激得我老夫性分,只得唱个陶真。(丑)呀!陶真怎的唱?(净)呀!到被你听见了。也罢,我唱你打和。(丑)使得。(净)孝顺还生孝顺子,(丑)打打哈莲花落。(净)忤逆还生忤逆儿,(丑)打打哈莲花落。(净)不信但看檐前水,(丑)打打哈莲花落。(净)点点滴滴不差移!(丑)打打哈莲花落。

从这段唱来看,中间又吸收了民间莲花落的腔调及和声,成为一唱一和,已经不尽是陶真的唱调了。不过从中可以知道陶真的唱词是七言句式,文辞通俗易懂。又明人郎瑛《七修类稿》卷二十二“小说”条记陶真本子上的唱词有“太祖太宗真宗帝,四祖仁宗有道君。”明人周清源《西湖二集》卷十七《刘伯温荐贤平浙中》记载“那陶真本子上道:‘太平之时嫌官小,离乱之时怕出征。’”可见陶真以七字句为主,属于诗赞系的说唱艺术。

明代的陶真流行于杭州(即宋代临安)一带,明人田汝成《西湖游览志余》卷二十《熙朝乐事》记载颇详:

杭州男女瞽者,多学琵琶,唱古今小说、平话,以觅衣食,谓之陶真。大抵说宋时事,盖汴京遗俗也。瞿宗吉《过汴梁》诗云:“歌舞楼台事可夸,昔年曾此擅豪华。尚余艮岳排苍昊,那得神宵隔紫霞。废苑草荒堪牧马,长沟柳老不藏鸦。陌头盲女无愁恨,能拨琵琶说赵家。”其俗殆与杭无异。若红莲、柳翠、济颠、雷峰塔、双鱼扇坠等记,皆杭州异事,或近世所拟作者也。

瞿宗吉是元末明初人,文中的诗是他路过汴梁时见有民间艺人

演唱陶真而忆旧之作,可知陶真在北方也有流行。“说赵家”即演唱宋代故事。陶真除演唱历史平话外,还演唱五戒禅师私红莲、月明和尚度柳翠、白蛇传、济颠和尚、双鱼扇坠等传奇小说。其音乐伴奏,宋代用鼓,到明代则是琵琶了。

陶真直到清代还在南北方流行着。李调元《童山诗集》卷三十八《弄谱百咏》中有“闻书调一名陶真”之句。可知清代陶真也称为闻书调。“闻书”为“文书”之误,据范述祖《杭俗遗风》讲,当时杭州称弹词为文书;现在宁波弹词也称为“四明文书”。始于明代嘉靖、万历年间的“弹词”,在江浙民间流行,也是用琵琶伴奏,唱词为七言句式。由此可知,陶真这种技艺流传民间,后来可能渐与弹词合流,被弹词所吸收。

三、诗话与词话

诗话与词话都是诗赞系说唱的体裁,顾名思义,有诗者谓之诗话,有词者则谓之词话。

诗话是宋代说经中演说佛法神术故事的话本,现存《大唐三藏取经诗话》,观其体例,是韵散结合的诗赞体说唱,由七言通俗诗句和散白夹杂组织而成,插入的诗有的就是故事中人物的吟唱,与话文有密切的联系,而且每节之末都用诗句作结,所以叫做“诗话”。叶德均以为“它和词话中诗赞体是同类,应属于词话范围,并非和词话对立的另一种”。按明代杨慎《历代史略十段锦词话》卷下第十段《说文史》词云:“一段词,一段话,联珠结玉;一篇诗,一篇鉴,带武间文。”证明叶德钧的话是不错的。另外诗话分节标题如“行程遇猴行者处第二”、“入鬼子母国处第九”等都有“处”,显然是变文用“处”说明图相的遗迹,或者“诗话”“说经”在讲唱时,仍有挂图,也是很可能的。

以题材和体制看,诗话是唐代变文的余脉,是说唱人受唐诗影响

而进行的叙事诗创作,随着词的兴起其创作趋向可能渐而消歇。

词话在元代十分盛行。从元朝颁布的两则禁令中可见一斑:《元史·刑法志》云:“诸民间子弟,不务正业,辄于城市坊镇,演唱词话,教习杂戏,聚众淫谑,并禁治之。”

另外元完颜纳丹编纂的《通制条格》也载有禁止“搬唱词话”的命令。可见这种流行于“城市坊镇”的词话演唱活动已具有相当的规模。

元代词话主要保存在元杂剧中,《元曲选》所收杂剧一百种,其中九十二种是有词话的。如关汉卿《赵盼儿风月救风尘》第三折“滚绣球”“么篇”：“那唱词话的有两句留文：‘咱也曾武陵溪畔曾相识，今日佯推不认人。’”可见词话的句式比陶真灵活，在七字句的基础上，出现十字句以及不太规则的句式。

明代词话是明代有影响的说唱曲种，传下的作品有杨慎《历代史略十段锦词话》、诸圣邻的《大唐秦王词话》，以上是文人拟作。七十年代中发现并影印刊行了《明成化说唱词话丛刊》，包括16种，它们是：《花关索出身传》、《花关索认父传》、《花关索下四川传》、《花关索贬云南传》、《薛仁贵跨海征辽故事》、《石郎驸马传》、《包待制出身传》、《包龙图陈州糶米传》、《仁宗认母传》、《包龙图断曹国舅公案传》、《包龙图断歪乌盆传》、《包龙图断白虎精传》、《刘都赛上元十五夜看灯传》、《张文贵传》、《开宗义富贵孝义传》、《莺哥孝义传》。从这些目录看来，词话的内容有讲史、公案、传奇、灵怪，已不复局限于宋人说话的家数。

史籍中还有过对《水浒传》、《三国志》、《花关索》等词话名目的记载。

明徐渭《徐文长佚稿》卷四《吕布宅诗序》：“始村瞎子习极俚小说，本《三国志》，与今《水浒传》一辙，为弹唱词话耳。”

这则材料说明《三国志》、《水浒传》在成书前都有过词话流传。另外花关索故事是词话中的重要题材，明成化词话16种有4种是花关



明说唱词话《莺哥孝义传》

索词话。这些资料还表明词话是弹唱的，说明明代词话没有袭用宋人讲史散说的规范，而是与唐代词文、宋诗话、陶真一脉相承的韵散组合的形式。

词话的唱词主要是七字句，但也有使用十字句的。如成化词话中《花关索下西川》和《薛仁贵》等。《新刊全相唐薛仁贵跨海征辽故事》既用七字句又用十字句，十字句在文中正式标明为“攢十字”。

杨慎与诸圣邻所作拟词话也是七言与十言句式间用的。杨慎还著有《二十一史弹词》，名为“弹词”，其体例与《历代史略十段锦词话》

完全相同,并以攒十字的句式为主,与近现代意义上的以七言句式为主的弹词不同,也应划于词话一类。明末词话受评话影响,沿着说和唱两个方向分化。说的方面删减唱词,与评话合流。唱的方面,演变出两大系统——弹词和鼓词。江南具有陶真传统的弹词接受了“说唱词话”的七言诗赞及弦索伴奏,弹词即是“弹唱词话”的简缩。而北方鼓词则全部接受了“词话”的七言、十言两类诗赞及弦索伴奏和鼓节拍。在这一点上“鼓词完全传了词话的衣钵,而弹词也充满了词话的血统”。^①

四、鼓词与子弟书

明末清初出现了贾凫西创作并演唱的木皮鼓词,清代戏剧家孔尚任在《木皮散客传》中云:

木皮散客,喜说稗官鼓词。木皮者,鼓板也,嬉笑怒骂之具也。说于诸生塾中,说于宰官堂上,说于郎曹之署,说于市肆。

这则材料至少传达两条信息。一是“鼓词”的名称在明末已有,且因“木皮”即鼓板伴奏而得名。二是鼓词的演出场所相当广泛,书斋、官府、宅院或市井瓦舍都可说唱。贾凫西在为官前后都不忘说唱鼓词,也不管是在官府或友人中,还是在群众汇集的地方,所谓“十字街前几下捶皮千古快,八仙桌上一声醒木万人惊”(《木皮散客鼓词》)。可见他酷爱鼓词这种民间艺术形式,创之演之以抒情志,这也说明明末清初民间已大量流行鼓词,当是词话在北方发展的结果。

贾凫西的“木皮词”包括《历代史略鼓词》和《太史挚适齐》,都属于中短篇鼓词。小说家蒲松龄曾作过《东郭外传》、《问天词》、《孔夫子鼓儿词》等,周作人在北京书局1929年版的《聊斋白话韵文·序》中

^① 曾永义:《说俗文学》,台湾联经出版事业公司1980年版,第71页。

说：“这些鼓词……文词圆润，诙谐轻妙，依然是木皮正统，其中《东郭外传》一篇与《太史挚适齐》全章正堪媲美，而丰富流畅似尤过之。”《东郭外传》根据《孟子·齐人有一妻一妾》改编并扩充至万字以上，完全模仿民间演唱的口吻，故事性强，是迄今所见最早且甚为精彩的中篇鼓词。

明末流行在民间的鼓词多以长本大套著称，郑振铎在《中国俗文学史》中列出他所看到的鼓词抄本有：《大明兴隆传》、《炮打乱柴沟》、《北唐传》、《呼家将》、《杨家将》、《三国志》、《平妖传》、《忠义水浒传》、《西唐传》、《反五关》等，篇幅浩瀚，往往在100册以上。“其中有《三国志》鼓词一部，长一百七十三本，共有一百六十五万字”^①。长篇鼓词题材以讲史为主，短篇鼓词的名目有《斩窦娥》、《蝴蝶杯》、《二贤传》、《千金全德》等^②。一般认为小型鼓词发源于山东，贾凫西和蒲松龄皆为齐鲁奇才。陈汝衡《说书史话》言：“在山东一带又有以唱为主的小型鼓词，唱的是短篇故事，也就是段儿书。清代的八旗子弟书，以及清末才兴起的大鼓书，似乎都受着段儿书的影响而发展起来。”长篇鼓词至清末还有农村的半职业艺人演出（城内多作案头读物），短篇的“段儿书”却发展为子弟书、大鼓书，多在城市演唱，流传至今。

子弟书源于清代民间俗曲，“国初出征，得胜归来，军士于马上歌之，以代凯歌”（曼殊震钧：《天咫偶闻》）。乾隆初年，戍边返京的阿桂部八旗军士，带回了他们戍边时军中流行的各种小曲，时称“八旗子弟乐（音lè）”。后来，一些八旗子弟参照明代鼓词、弹词开篇的写法，创作出以七言为主的唱词，并采用“八旗子弟乐”的曲调，以三弦伴奏，形成了早期的子弟书。

“子弟书”一词，始见于乾嘉年间，乾隆时北京书坊文萃堂所刻

^① 李家瑞：《清代北京馒头铺租赁唱本的情况》，《大公报》1936年2月27日。

^② 郑振铎：《中国俗文学史》“鼓词与子弟书”一章。

《螃蟹段儿》(满汉兼)首页标明“子弟书”,又嘉庆二年(1797年)李鏞为顾琳《书词绪论》作序曰:“辛亥夏,旋都门,得闻所谓子弟书者。”辛亥为乾隆五十六年(1791年)。嘉庆间得硕亭所著竹枝词《草珠一串》内有“西韵悲秋书可听”句,自注云:“子弟书有东西二韵,西韵若昆曲,悲秋即红楼梦中黛玉故事”,可知乾嘉时代已有以“子弟书”为名的《红楼梦》故事说唱。同治、光绪时均有记载,并对子弟书的音乐唱词作了评介。长白人富察敦崇《燕京岁时记》书内“封台”条云:“戏剧之外,又有托偶、影戏、八角鼓、什不闲、子弟书,子弟书音调沉穆,词亦高雅。”闲园氏在《金台杂俎》中说:“子弟书,词婉韵雅,如乐中琴瑟,心神闲气定,始可聆此。”子弟书这种雅训的风格,是受创作者和演唱者影响所致。

子弟书的作者和演唱者俱为八旗子弟,郑振铎在《中国文学新资料的发现》一文所引梦幻道人云:“旗籍子弟多为之,故又名子弟书”。曼殊震钧在《天咫偶闻》卷七中认为:子弟书,创始于八旗子弟。子弟书的演唱者以内城子弟为主,“此等艺,内城士大夫多擅场,而瞽人其次也”。内城士大夫即指八旗贵族、宗室及其子弟,他们既是作者,又是演员,还是观众,开始以自娱为主,后来发展为商业性演出,也出现了非子弟艺人,如瞽人等。

子弟书的演唱形式为一人弹三弦,边弹边唱。书分回,每回八十句,一个书目所含回目不等,有的只一回,也有三回、四回,多者十余回。在句式方面,子弟书除开头“诗篇”用固定的七字句外,其他唱词都以七言为基础,随意增加若干衬字,且为无散文说白的纯唱词体。郑振铎在《中国俗文学史》“鼓词与子弟书”篇中说:“‘子弟书’的组织,和鼓词很相同,虽然没有说白,但还可以看出是从鼓词蜕变出来的。”从体例上说,子弟书可以视为没有说白的鼓词,与后来的大鼓书极为相近,这也是北方大鼓传统曲目多选用子弟书回目的原因。

子弟书的音乐唱腔为板式变化体,分东、西两调。西调悠长缠绵,

擅长演唱“杨柳岸晓风残月”一类抒情故事，东调雄大宽广，有“大江东去”之风。乾隆时人顾琳在他的《书词绪论》中说：“书之派起自国朝，创始人不可考，后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。然仅一音。嗣而厌常喜异之辈，又从而变之，遂有东西派之别。其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，近乎昆曲，不若东派正大浑涵，有古歌之遗响。”这里所言东、西派，得硕亭又称东、西韵，但东、西所指不甚分明，光绪时晏殊震钧《天咫偶闻》说：“有东城调、西城调之分。”所谓东西城是指北京内城的东城和西城。可见东城调即东韵、东派，简称东调；西城调即西韵、西派，简称西调。后期还产生了节奏比较明快的北城调、南城调。以后东城调流传到沈阳（当时称为盛京），曾产生不少优秀作家作品。西调经道咸年间北京子弟书艺人石玉昆改造为“石韵”后，传入天津，经发展变化成为“西城板儿”。

罗松窗是乾隆年间子弟书的开创者，也是北京西调子弟书的代表作家，其作品有《庄氏降香》、《翠屏山》、《寻梦》、《红拂私奔》、《藏舟》、《离魂》、《大瘦腰肢》、《罗成托梦》、《七夕密誓》等篇，多根据古代小说或戏曲改编，通过描写古代青年男女的爱情故事，反映追求婚姻自由的思想。文笔清新流畅，形成既用来歌唱又可作为案头欣赏的特殊风格，为子弟书的后期发展树立了文学的楷模。

韩小窗是清代道光到光绪东调子弟书发展到鼎盛时期的代表人物。他是一位多产的子弟书作家。作品选材广泛，除取材于当时的小说、戏曲外，还有一些抨击现实生活的孤愤之作。目前能断定为韩小窗作品的有《一入荣国府》、《白帝城》、《下河南》、《长坂坡》、《周西坡》、《徐母训子》、《访贤》、《得钞傲妻》、《草诏敲牙》、《宁武关》、《骂城》、《红梅阁》、《芙蓉泪》、《露泪缘》等 27 种。另外如《百花亭》、《永福寺》、《望儿楼》、《忆真妃》、《春梅游旧家池馆》等 11 种历来说法不一，有人也疑为他作。韩小窗的子弟书作品风格雅中见俗，意境优美，音律工整，便于演唱，至今被许多曲种传唱，成为许多鼓曲曲种的代表



《黛玉悲秋》子弟书

性传统曲目。

子弟书的历史贯穿了大半个清朝,历时 190 年左右。它产生于乾隆前期,盛行于乾、嘉、道三朝,咸、同、光间中兴于东北,光绪末年渐行衰落,民初终成为绝调。究其消歇的原因,从艺术的外部条件看,受政治文化因素——八旗制度的影响,子弟书随着它的主体八旗子弟的存在而兴起,又随着八旗子弟的衰亡而消亡。从艺术的内部条件看,还是因为它的唱腔越加定型、呆板,缺少变化和创新,因此听众日少,和者寡而失传。同时,清末地方说唱曲种,尤其是大鼓、单弦类形式的兴起,它们纷纷从子弟书中选择适合它们演唱的回目,这样,在

新旧曲种的竞争中,子弟书终于被其他说唱艺术形式所消化吸收,自身反而湮没了。

第二节 大鼓的体系与特点

关于“大鼓”的名称是比较费解的。“大鼓”之名古已有之,如宋代教坊中有“大鼓部”。民间秧歌在野外演唱时也敲击大鼓,故有人认为“大鼓”即指秧歌中的大鼓,因进入书场不方便,改成小鼓或扁鼓。实际上,从先秦瞽诗人所用“相”(鼓)和东汉说唱俑所用小鼓即可知,我国说唱艺人使用小鼓作击节乐器进行说唱的历史极其悠久。各地大鼓中的“鼓”并非指秧歌鼓,而实是说书鼓。因地区不同有扁鼓、单皮鼓、战鼓、小鼓多种,虽大小尺寸不一,但肯定没有不便于携带的大鼓。因此“大鼓”之名并不是得名于鼓。鼓词来源于说唱词话,初兴时以长篇大书闻名,虽然有文人拟作或适合城市演出的短篇“鼓儿词”“段儿书”,但其主流是在农村中流行的长篇鼓书,所以“大鼓书”即指说唱大书,实是“大书鼓词”的简称。如木板大鼓、西河大鼓等都是起源于河北农村的说唱大鼓技艺,后进入城市,发展短篇曲目,但仍沿袭旧有称呼。

一、大鼓的产生及发展

继明末清初长篇鼓词和“鼓儿词”的出现,至清代中叶各地先后出现大鼓形式。最早先有各种以犁铧、木板击节、无丝弦伴奏的各地早期木板大鼓,随后才有弦子书艺人与鼓书艺人搭档演唱,形成并用鼓、板、三弦进行伴奏的近现代大鼓说唱。同治时期人写的《都门纪略》中有一首咏大鼓的诗:“弹弦打鼓走街坊,小唱闲书急口章;若遇

春秋消永昼，胜他荡落女红妆。”反映当时已有男艺人走街串巷的演唱，而且是以弦、鼓为伴奏乐器，并且已在都城北京中流行开来。

成书于道光年间的小说《儿女英雄传》中第四回描绘了当时大鼓艺人“走街坊”演唱的情形：

不多一会儿，只听得外面嚷将起来，他嚷的是：“听书罢，听段儿罢：《罗成卖绒线》、《大破寿州城》、《宁武关》、《胡迪骂阎王》、《婆子骂鸡》、《小大姐儿骂他姥姥》。”公子说道：“怎么个讲法？”跟着便听得弦子声儿，噎楞噎楞的弹着，走进院子来，看了看原来是一溜串儿瞎子。前面一个拿着一枝紫木弦子，中间儿那个拿着破八角鼓儿，后头的那个身上背着一个洋琴，手里打着一副扎板儿，噎咚扎咕的就奔了东配房一带来。

可见当时已用合档的方式演唱“段儿书”，书目似接近河北一带的鼓词，且在该书第九回和第十一回中都提到“鼓儿词”，可以断定“大鼓”的旧称就是“鼓儿词”无疑。

河北的木板大鼓和山东的犁铧大鼓或是最早成为现代大鼓的曲种。关于西河大鼓的形成，据曲艺艺人中流传的说法和文献中的零星资料可证，清代康、雍、乾时期，冀中一带流行的说唱艺术，大致有河间木板大鼓、沧州木板大鼓、保定木板大鼓、弦子书、渔鼓道情、冀中落子等形式，各地木板大鼓表现形式不一，有的是演员击鼓、板，另一人用小三弦伴奏进行演唱，有的仅是演员自击书鼓和木板说唱，故群众对后者称之为“单鼓板”。清乾隆年间河北省保定地区单鼓板和弦子书艺人刘传经、赵传璧、王路等人，首创了搭档演唱，从而初步形成了并用鼓、板、三弦进行伴奏的说唱形式；由于这种合档的演出方式受到听众的欢迎，就不断为一些艺人们采用，慢慢在冀中一带流传开来。此后数十年间，或是西河大鼓孕育、草创阶段。道光、咸丰以后，河北省高阳县木板大鼓艺人马三峰对这一形式的唱腔、唱法和伴奏乐器进行改革创新，西河大鼓逐渐成型，并得到迅速发展。

山东大鼓以犁铧片伴奏,也称犁铧大鼓,转音“梨花大鼓”。曲艺界流传“南有何老凤,北有马三峰”之说,证明山东大鼓艺人何老凤与西河大鼓艺人马三峰是同代人,可见在咸丰、同治年间山东大鼓已经形成。清小说家刘鹗在小说《老残游记》第二回记述了光绪十年左右(约1884年)在济南明湖居听黑妞、白妞说书的情形。其中写到“这说书本是山东乡下的土调,用一面鼓、两片犁花筒(即犁铧片),名叫‘梨花大鼓’,演说些前人的故事”,“白妞名字叫王小玉”。王小玉并非小说家虚构,而是确有其人。《老残游记》中对她演唱的艺术神采作了形象生动的描叙:

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,无一处不伏贴;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。哪知他于极高地方,尚能回环转折;几转之后,又高一层,接连有三四叠,节节高起。

王小玉演唱的大鼓是什么曲目,老残没有指明,但既然是在城市茶社中演出,又以唱为主,一定是抒情性较强的短篇鼓词,王小玉的演唱千回百转,高低驰骋,估计已经不是在农村演唱历史故事时那种质朴的唱叙形式了。

师史氏光绪八年(1882年)写成的《历下志游》一书中介绍了在王小玉之前更有郭大妮也善从此技。

郭大妮者,不传其名字,说者谓之武定人,善唱鼓词。鼓词者,设场于茶寮,一瞽者调弦,歌者执铁板,点小皮鼓,唱七字曲,从而和者三、四人,老幼男妇不等。长短高下,自有节奏,仿佛都中之大鼓书,津门之莲花落者。先是历城无鼓词,大妮之雉不知何许人,始创此曲,买雏伎三人,妮其一也。奏曲于章下,仅数日食。

由此可知郭大妮是最早在济南城中演唱梨花大鼓的女艺人。而书中仍称之为唱“鼓词”，并与“都中大鼓书”并列，说明此时“大鼓书”已十分流行。“和者三、四人”说明郭演唱时还保留着山东农村的形式。后来在城市日久，渐取消和曲，曲目和曲调都有了一些变化，至王小玉时，曲调丰富多变，令人耳目一新，才日臻完成山东大鼓由农村至城市的成熟转变。至辛亥革命后，又有所谓“四大玉”（谢大玉、李大玉、赵大玉、孙大玉）出现，二十年代梨花大鼓不仅在山东农村风靡，并且成为北方一些城市流行的大鼓形式。

河北东部的乐亭大鼓，也约在清中叶形成，它是在当地城乡流行小调“清平歌”的基础上形成的。成书于二十世纪七十年代的《乐亭大鼓史料集》中云：“关于乐亭大鼓之源流，艺人循师承关系可上溯至温荣等一代，大抵为距今150年前后事。温荣增制唱腔，改木板为铁板，完成了乐亭大鼓的创立，并使之获得了一次大的发展。但这并非就是源头，在温荣之前，显然有个以木板击节的‘早期乐亭大鼓’，不论其多么质朴简单，总是今之乐亭大鼓的母体。”乐亭大鼓也称“铁片大鼓”，它仍是由河北农村的木板大鼓演变而来。

流行在山西东南部的襄垣鼓书、潞安鼓书在乾隆时已初具规模。据王怀德等编《山西曲艺史料》中介绍，襄垣鼓书在乾隆初年已有“三皇会”，是盲人传授鼓书和算卦的一种组织。潞安鼓书也“约在乾隆年间，潞安府西街的高福树经常在街头卖唱。当时只是一种以钢板和平鼓为击乐的干板腔……”。可见它们也在乾隆时已经形成。

此外，起源于道情的扬州鼓词，原本也重说无弦乐，李斗《扬州画舫录》记载：“大鼓书始于渔鼓筒板说孙猴子，佐以单皮鼓檀板，谓之段儿书；后增弦子，谓之靠山调。此技周善文一人而已。”可见这些曲种至少在清代中叶已经形成，并在发展中不断丰富，逐步形成现代大鼓艺术。

二、大鼓的主要种类

现代大鼓曲种以北方为多,南方也有。多数冠以省、市、县、地区等地名,如京韵大鼓、京东大鼓、西河大鼓、山东大鼓、东北大鼓、乐亭大鼓、唐山大鼓、太原大鼓、河洛大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、长沙大鼓、江西大鼓等;有的以乐器或曲调命名,如木板大鼓、梨花(犁铧)大鼓、梅花大鼓等。有的以演唱风格为名,如怯大鼓、滑稽大鼓等。也有的不称大鼓,而称鼓词、鼓书、说书或某调。如扬州鼓词、温州鼓词、襄垣鼓书、潞安鼓书、陕北说书、三弦书及平谷调等。大鼓的共同特点是都有一面掌握节奏的书鼓。唱短段时把大鼓架立在台上,唱长篇大书时把小鼓架立在说书案上。演员左手打板(有木板、铜板、铁板之分),右手持鼓键子击鼓。伴奏乐器以三弦为主,配以四胡、琵琶等。唱词基本是七字句,有添加衬字或嵌字的变格,语言丰富灵活。

北方各省流传最广的是:京韵大鼓、西河大鼓、京东大鼓和东北大鼓。

京韵大鼓的前身是河北河间一带的木板大鼓。约在同治末年(1870年前后),木板大鼓艺人进入天津、北京献艺,尤以在天津演唱木板大鼓的艺人胡十、宋五、霍明亮最受欢迎。因演唱者多带河北方言语音,人们又称为“怯大鼓”。著名艺人刘宝全集三家之长,不断钻研,1900年到北京献艺时,改用京音演唱,同时吸收了当时在北京最流行的京剧韵语、河北梆子唱腔以及石韵书、马头调的唱法,对怯大鼓进行了全面改造,并适应由农村向城市的转变,专唱短篇,拿手段子有“三国段”的《长坂坡》、《赵云截江》、《白帝城》和《闹江州》、《大西厢》等,清末时被誉为“鼓界大王”。与刘宝全同时的京韵大鼓名家还有白云鹏和张小轩。白云鹏是河北霸县人,1910年左右到天津西城根撂地唱怯大鼓,后来他在北京拜师史振林,同时研究怯大鼓的革

新,在语言与唱腔的结合上致力,尤以打“花板”的技巧著称,他的演唱吐字清晰、行腔柔美,有娇、巧、媚的风格特点,以“红楼段”最为动人。张小轩是河北蓟县人,早年票演时调小曲,后来拜朱德庆为师改唱木板大鼓,演唱时具有刚劲浑厚、一气呵成的特色。刘、白、张成为民国初年京韵大鼓最早期的三个流派。

1930年以后,继起的京韵大鼓名家有白凤鸣和骆玉笙,他们早期都宗法刘宝全的唱腔,后来根据各自的嗓音条件,综合各派之长加以发挥改革,分别创造了以苍凉悲壮的“凡字腔”见长的“少白派”和以音域宽阔、擅唱颤音、抒情色彩浓郁见长的“骆派”,并都编唱了一些独自的曲目。其他著名演员还有孙书筠及刘派传人林红玉、良小楼、小岚云、章翠凤、白派传人阎秋霞等。

京韵大鼓在京津驻足而后专工短篇唱段。传统曲目有继承木板大鼓的《单刀会》、《战长沙》、《博望坡》等数十段,有根据子弟书作品整理的《长坂坡》、《白帝城》、《樊金定骂城》、《剑阁闻铃》、《探晴雯》等数十段,还有一些写景抒情的小段,如《丑末寅初》、《风雨归舟》等,新编曲目有《白妞说书》等。

京韵大鼓唱词的句式是七字句(或八字句),有加嵌字、衬字的延展及夸张语势的垛句。每篇唱词为百句左右,用韵以“北京十三辙”为准,唱段大都一韵到底。

(一) 西河大鼓

迄今有二百年左右的历史,清初曾以“单鼓板”的形式在河北流传,后来曾名“西河调”及“河间大鼓”,普及到华北、东北各地。清末经马三峰唱腔、唱法和伴奏乐器的改革创新得到较大发展,二十世纪二十年代流传到天津,并正式定名为西河大鼓。它的唱腔是根据冀中语音的自然音韵,吸收冀中一带及河北地区的民歌小调发展而成,约有三十多种唱腔。自马三峰后,有南口、北口之分,产生了北口朱(化麟)派、王(振之)派,南口李(德全)派、赵(玉峰)派,还有四十年代适

应市民口味在津门兴起的马连登、马增芬父女所创的以专唱短段见长的马派。当代著名大书演员还有郝艳霞、郝艳芬姐妹。

西河大鼓传统曲目丰富,有中长篇一百五十余部。小段、书帽三百七十余篇。大书中以《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》流传最广;中篇有《三全镇》、《太原府》等,短段以《大闹天宫》、《玲珑塔》、《花唱绕口令》最佳。翻场小段《偷年糕》亦饶有情趣。

(二) 梅花大鼓

产生于清代中叶的北京,据说创始人是旗籍贵族子弟玉瑞,他号为梅花居士,因此创制的这种新腔就叫梅花落或梅花调,后被称为“北板大鼓”或“清口大鼓”。二十世纪二十年代,金派梅花大鼓创始人金万昌和著名弦师苏起元对“清口大鼓”的板式、节奏和声腔进行了改革。唱腔徐缓优美,有“一字九转”之妙,被称为“金派梅花大鼓”。三十年代,天津著名弦师卢成科又培养了一些女演员,如花四宝、花小宝(史文秀)等,形成“卢派”,又称“花派”,并丰富了伴奏音乐。在原来平缓沉郁的基础上变得更为炽烈新鲜活泼。五十年代,著名弦师白凤岩,又对其板式、唱腔、唱法和过门进行革新,删芟虚字、改变字少腔多的沉闷唱腔,并插入灵活曲牌,称为“新梅花调”。

梅花大鼓脱胎于八旗子弟音乐,唱腔华丽、典雅。但长期流行于市俗游乐场所,不断进行化雅为俗的努力,逐渐做到雅俗共赏。梅花大鼓长于在叙事中抒情。它的慢板、中板,声腔婉转悠扬,优美动听;快板、紧板活泼跳跃;结尾时的慢板徐缓、稳重、余音袅袅。唱词的句式基本上是七字句,有的冠以三字头,快板中偶有五字句。

梅花大鼓传统曲目有三十余段,均为短篇。其中有不少取材于《红楼梦》,如《探晴雯》、《黛玉悲秋》、《宝玉探病》、《黛玉葬花》等,此外还有《鸿雁捎书》、《摔镜架》等。新编曲目有《张羽煮海》、《二泉映月》等。

(三) 京东大鼓

起源于京东的通县、三河、香河和天津的武清、宝坻、蓟县、宁河一带,是由当地农村的“地头调”发展而来的。二十年代初,艺人刘文斌由故乡宝坻到天津谋生,曾走街串巷演唱此调,并定名为“京东大鼓”。京东大鼓长于说唱长篇鼓书,其唱叙的口吻和清晰的吐字,尤其适合市井妇孺的情趣。五六十年代以来,天津工人董湘昆以唱短段闻名,他的唱腔明快易学,唱词通俗风趣,很受广大听众欢迎,很快在华北、东北各地普及。

京东大鼓传统长篇书目有《薛刚反唐》、《杨家将》、《包公案》等,短篇曲目有《杨八姐游春》、《拆西厢》、《王三姐挖菜》等。

(四) 东北大鼓

又名辽宁大鼓、奉天大鼓。约有二百多年的历史。它的起源一说产生于东北农村,以后逐渐流入城市;另一说是乾隆四十八年(1787年)由子弟书艺人黄辅臣从北京传到东北,与东北民歌小调相结合而形成。早期受子弟书影响较大,演唱脚本多采用子弟书词,故称“子弟段”,演唱班社也称为“清音子弟班”。东北大鼓最初的演唱方式是演唱者一边弹弦一边唱,自操小三弦,并在脚下踩着“节子板”,用以伴奏,也叫弦子书。清末民初始有女演员自操鼓板击节,由弦师伴奏,称为“女大鼓”,二、三十年代最著名的女演员有刘问霞、朱玺珍等,刘问霞有“奉天鼓王”之称。朱玺珍多次进关在天津、北京唱红,享有盛名。五十年代末,由于曲目匮乏代无传人日渐衰落。

东北大鼓在流传过程中形成风格不同的五大流派:一、以沈阳为中心的“奉调”,唱腔徐缓,长于抒情,多唱子弟书中“红楼段”等爱情故事,代表演员是霍树棠。二、以锦州为中心的“西城调”,多唱《罗成叫关》等悲壮故事。三、以营口为中心的“南城调”,多唱“三国段”等战斗故事。此外,还有吉林的东城调和黑龙江的江北派。

东北大鼓的中、长篇书约四十余部,短篇曲目有二百多段,可分为子弟段、三国段、草段三类。

第三节 弹词的体系与特点

一、弹词的产生及发展

弹词由宋代陶真、元明词话发展而成。明代南北方均有弹词,嘉靖二十六年(1547年)田汝成《西湖游览志余》中记载杭州演唱弹词的情况:“其时优人百戏:击毬、关扑、鱼鼓、弹词,声音鼎沸。”万历年间沈德符的《野获编》记载北京的朱国臣:“畜二瞽姬,教以弹词,博金钱,夜则侍酒。”清佚名《三风十愆记》叙明末常熟丐户草头娘:“更熟二十一史,精弹词。”

明代坊间刊刻的弹词极多,清初弹词《天雨花》曲词中说:“弹词万本将充栋”,但实际流传下来的不多。可考的只有几部文人拟作,如梁辰鱼的《江东二十一史弹词》、陈忱《续二十一史弹词》及臧懋循在《负苞堂文集》中提到的《仙游》、《梦游》、《侠游》、《冥游》四录,上述文本俱已散佚。明代弹词的演唱情形,董说《西游补》第十二回“拨琵琶季女弹词”中已有所描写,是一种韵散结合,边唱边说和七言句式、琵琶伴奏的形式,与后世弹词并无两样。

清初,北方仍有弹词,康熙时李声振《百戏竹枝词》、乾隆时蒋士铨《京师乐府词》中都吟咏北方演唱弹词的情形。其形式似较灵活,有李声振所记“打洋琴”之“弹词”,也有臧懋循所说:“瞽者以小鼓、拍板,说唱于九衢三市。亦有妇女以被弦索,盖变之最下者也。”(臧懋循:《负苞堂文集》卷三)

约自乾隆以后弹词流行的地区渐汇于江苏、浙江一带。弹词吸收吴歌曲调,用吴语说表,宜借弦索慢捻浅唱,使弹词具有浓郁的地方特色。

二、吴音弹词与广东弹词

近代弹词据其语言特点,分为两大体系:即吴音弹词和广东弹词。

吴音弹词以苏州弹词为中心,包括扬州弦词、四明南词、绍兴平湖调等几种不同唱调的曲种。

苏州弹词兴起于乾隆年间,苏州经济的持续繁荣,使艺人得以定居从艺,用苏州方言演唱的弹词在这一地区得到了极大的发展。为扩展其体式并与苏州评话渐合一处,通称为“苏州评弹”。王周士是苏州弹词最早的代表人物,他是江苏吴县人,号称“紫癩痢”,以说唱《游龙传》、《白蛇传》著名,乾隆南巡时曾招他说书,赐七品京官,后在苏州倡立苏州弹词、评话同业组织光裕公所(即“光裕社”)。他的说唱非常市井化,深受人们喜爱。王周士不仅是弹词名家,还著有弹词理论著作《书品》、《书忌》,对后世弹词艺术的发展产生很大的影响。

嘉庆、道光后,苏州弹词名家纷呈,有弹词前后四大家之说。嘉道之际的前四大家是陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陆瑞廷四位。陈遇乾以唱《白蛇传》、《玉蜻蜓》而享名,创制“陈调”唱腔。他的弟子毛菖佩在《白蛇传》的加工整理方面作出了贡献,特别是语言诙谐善使“噱头”,更使这门艺术富有魅力。俞秀山以《倭袍传》拿手,至今仍在流行的“俞调”就由他首创,以婉转抑扬为特点。陆瑞廷则在艺术理论上多有总结。他提出演唱之“五诀”:理、味、趣、细、技,对总结弹词特点,发展弹词艺术理论有较大影响。

咸丰同治年间又出现了大弹词家马如飞及王石泉、赵湘舟、姚士章四人,被后世称为弹词后四大家。马如飞在弹词艺术史上最负盛名,他首创的“马调”以奔放豪爽、长于叙事取胜,与“俞调”一起成为苏州弹词的主要流派。他一生致力于《珍珠塔》的加工整理,在艺术上

有了很大提高,被人誉为“塔王”。他的门婿王石泉以唱《倭袍传》著称,其唱调兼收俞、马二调之长,自成一派。赵湖舟擅说唱《玉夔龙》、《描金凤》,以侠义、短打内容取胜。姚士章以说唱《水浒》闻世,书路清晰,刻划细腻,后世无不仿效。

在苏州弹词艺术史上,女弹词作家和女弹词艺人起过十分重要的作用。女弹词的创作早在明末清初已开始,如女作家陶贞怀所作的《天雨花》弹词成书于清顺治八年(1651年),书共三十余卷,通篇一韵,思想艺术价值颇高,清时有人把《天雨花》与《红楼梦》并提,称为“南花北梦”。直到清末,女弹词作家写出不少流传于后世的长篇巨著,如陈端生的《再生缘》、邱心如的《笔生花》、程蕙英的《凤双飞》等。关于这一社会现象,郑振铎在他的《中国俗文学史》里有如下分析:

弹词为妇女们喜爱的东西,故一般长日无事的妇女们便每以读弹词或听唱弹词为消遣永昼或长夜的方法。……有文才的妇女们也得到了一个抒发她们的诗才和牢骚不平的机会了。

她们也动手来写自己所要写的弹词。她们把自己的心怀,把自己的困苦,把自己的理想,都寄托在弹词里了。

弹词里这一部分女性文学,反映了妇女在封建社会末世争独立求解放的文化心态,是民主思想的萌芽,在文学史上值得一提。而她们采用的这种说唱艺术形式,可视为通俗文学或叙述诗体的一种,在曲艺史中占有较为重要的地位。

女弹词艺人继承了宋元以来盲女评话弹唱的传统,应该说从弹词兴起时就有女艺人演唱了,曹雪芹在《红楼梦》六十二回有“两个女先生耍弹词上寿”的文字。当时称女弹词艺人为“女先生”。道咸以来,随着苏州、南京、上海等城市经济的畸形繁荣,女弹词大兴,据天悔生《金蹶逸史》载:“吴中盛行南词。南词者编成七字句,似词非词,似曲非曲,和以弦索,抑扬其声调。其辞颇浅近,闺中儿女子喜之,故唱此

者皆盲女，目之曰唱书。又有无业闲汉，演成小说，如《文武香球》、《落金扇》之类，一书唱毕，必经旬累月，集中茶肆，略似评话，因其用三弦拨弹，故又目之曰弹词。……自咸丰中，金阊冶游极盛，隶乐籍者满千家，有改妓为弹词，耳目为之新颖。而陆少卿、居彩云辈，色艺尤佳。女唱书名振一时，至当道为之倾倒。”王韬《瀛壖杂志》载：“道咸以来，时尚女子，珠喉玉貌，脆管么弦，能令听者魂销。”女弹词或独设单档自弹自唱，或与其他男演员合作组成双档，使弹词趋向更加婉丽华美的风格。男女双档一度受到苏州光裕社的坚决反对，1906年颁发的《光裕公所改良章程》明令：“凡同业而与女档为伍，抑传授女徒，私行经手生意，察出议罚。”这是苏州女弹词艺人一度消失的原因，但此后不久，在听众的需求中，润余社、普余社冲破了这种限制，女档和男女双档更加发展和普及。

1860年后，弹词的重心转到上海，女弹词适应时尚尤其繁荣。惜花主人《海上冶游备览》“女说书”条：

说书而易男为女，亦取其易招人听之故，女而肄业说书，亦取其引人入胜之意。业此者常熟人为多，听说之书为《三笑》、《白蛇》、《玉蜻蜓》、《倭袍传》等类，亦不过十数部而已。目下愈来愈多，北市一带，各里聚集，竟有三十余户焉。

这些来自常熟的女弹词先生们与“任客纳资点唱的女校书”初有不同，但后来逐渐沉沦，实为书寓中之妓女。至清末乃废说书而改唱皮簧，正式的女弹词也就销声匿迹了。阿英在《女弹词小史》中总结“女弹词”衰落的原因有三：“其一，由于女弹词忽略了在技艺方面谋进展；其二，女弹词逐渐发展以至完全成为了妓女的一种卖淫手段；其三，女弹词弹唱的范围狭小而内容又无进步。至于产生以上现象的主因，则为社会经济的发展，使女弹词仅靠卖艺，不足以维持生活，种种客观条件，驱使她们走向没落的穷途。”二十世纪三十年代以来，随着电台娱乐节目的发展和一批改革者的努力，女弹词又再度繁荣，涌



苏州弹词(常州市评弹团演出)

现出徐丽仙等女弹词名家,她们所创立的“丽调”等流派对弹词的抒情风格有很大的影响。

辛亥革命后,苏州弹词演员纷纷到上海作艺,在沪出现许多名档,形成与苏州对抗之势。演员在原有流派基础上,不断革新,到本世纪三十年代,新的流派不断产生,形成调派纷呈局面,先后出现有夏(荷生)调、周(玉泉)调、徐(云志)调、薛(筱卿)调、张(鉴庭)调、蒋(月泉)调、杨(振雄)调等。著名艺人还有刘天韵、魏钰卿、夏莲生等人,他

们都以各自不同的风格和书目继承发展了弹词艺术。

属于吴语弹词系统的曲种,还有扬州弦词。《扬州画舫录》卷十一记载“王炳文,小名天麻子,兼工弦词”,“人参客王建明瞽后,工弦词,成名师,顾翰章次之。”在董伟业的《扬州竹枝词》中,有对顾翰章的赞诗曰:“太仓弦子擅东吴,醒木黄杨制作殊;顾翰章书听不尽,《玉蜻蜓记》说尼姑”,可知他是说唱《玉蜻蜓》出名。十九世纪的扬州弦词名家辈出,如陈竹波、张敬轩、蒋明泰、李国辉(兼评话)等,其中以张敬轩为始祖的“张家弦词”,传人有张丽夫、张幼夫、张慧依等,至今有演出。弦词书目与苏州弹词相同,主要有八部,即:《珍珠塔》、《白蛇传》、《双剪发》、《双金锭》、《刁刘氏》、《落金扇》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》。

杭州南词和宁波的“四明文书”、绍兴平湖调都属吴音弹词,唱词体例、书目、伴奏乐器、演唱方式均与苏州弹词相类,只是曲调因方言而有所变化。

广东弹词——木鱼歌,是明代弹词在广东珠江三角洲一带的又一支脉。大致于明末浙江一带流行的南词传入广东,与当地曲调结合成为木鱼歌。至清代得到较大的发展。“木鱼歌”最早见于明末诗人邝露所作《婆猴戏韵学宫体诗》中,有“琵琶弹木鱼,锦瑟传香蚁”句,可知唱“木鱼歌”是用琵琶伴奏的。清初诗人王士禛在康熙二十三年(1684年)写的《广州竹枝词》中有“两岸画栏红照水,蜃船争唱‘木鱼歌’”句。此时还有与王士禛在广州结交的诗人屈大均,在他所写的《广东新语》卷十二“粤歌”条中还说:

粤俗好歌……其歌之长调者:如唐人《连昌宫词》、《琵琶行》等,至数百言、千言,以三弦合之,每空中弦以起止,盖太簇调也,名曰“摸鱼歌”。或妇女岁时聚会,则使瞽师唱之。

近人徐珂所辑《清稗类钞》中有“盲妹弹唱”条云:

盲女弹唱,广州有之,谓之盲妹,所唱为摸鱼歌,佐以洋琴,悠扬入听。人家有喜庆事,辄招之。别有从一老姬游行市中以侍

人呼唤者,则非上驷也。

以上两则所述“摸鱼歌”即指“木鱼歌”,是一种以唱为主的说唱形式,演唱者不只有“盲妹”,还有“瞽师”,演唱方式既有游船上的演唱,也有唱堂会和街头演唱。或有人考木鱼歌实源于水上居民(蛋民)的民歌(蛋歌)。罗香林在《蛋家》一文中说:“他们(蛋民)唱的歌,普通称为‘咸水歌’,亦曰‘咸水叹’,又名‘后船歌’,又曰‘龙舟’,又曰‘木鱼’,外江人统称之曰‘蛋歌’。”实际上,蛋歌是木鱼歌的初期形态,木鱼歌发展至后期则变为一种曲艺艺术。

木鱼书是木鱼歌的唱本,既可阅读,也可朗诵和吟唱。唱者用二胡、古筝、琵琶伴奏,没有乐器的就用两块竹板有节奏地敲击,发出的板声,有如敲击木鱼的音响,木鱼歌由此得名。起初木鱼歌与苏州弹词完全不同,只有唱而无说白,也没有“开篇”和诗、词、赋赞、套数等,后来才有了“冒头”和“尾声”,也有了说白。流传的书目十分庞杂,种类繁多,尤以《第八才子书花笺记》和《第九才子书二荷花史》为最著名。

木鱼歌在发展过程中,逐渐分出长篇的“南音”和短篇的“龙舟歌”两种形式。谭正璧、谭寻所编著的《木鱼歌、潮州歌叙录》中把长篇木鱼书称为“南音”,短篇木鱼书称为“龙舟歌”,与薛汕《书曲散论》的说法相符。

第四节 曲词源流

这里所说的曲词是采用乐曲作为歌唱部分的乐曲系说唱文学,“它们的特点是每首乐曲各有不同的乐调(词调或曲调),句式是由乐调(牌子)决定的,通常是长短句。它和诗赞系的区别是:有一定的乐调和长短不齐的句式。所用的乐曲和乐调都是当时流行的,因而也就

随时不同,为当时的乐曲所决定。它们在宋代用词调,金元时用北曲,明清时用南北曲,或用当时新兴的民间乐曲(俗曲)”^①。其源头可溯至俗曲繁兴和长短句初起的唐代。

一、敦煌曲子词

在敦煌遗书中,还包括许多唐代曲子词,今人称“敦煌曲子词”或“敦煌歌辞”,它们是唐代民间俗曲发展的必然结果。《旧唐书·音乐志》说:“自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲”,这里胡夷之曲指外来音乐,里巷之曲指民间歌曲。隋唐以来,以“胡夷里巷之曲”等俗乐为核心的燕乐大大超过了从前单调枯燥的雅乐,逐渐积累了丰富的曲调,而“选词配曲”的制曲原则,更加促进唐代曲子词的兴盛。任半塘编的《敦煌歌辞集》就收录了曲子词一千二百余首,可谓洋洋大观。在“由乐定词”的曲目中,出现一些定格联章体式,当属于唐代民歌或说唱艺术的范围。敦煌曲子词中的《十二时》、《十二月》、《五更转》、《百岁篇》、《四季》、《九想观》等,都是用同一调子,从四番到十二番,反覆叙述一件事情,类似今日说唱艺术中的单曲重复体式,也即各地小曲中的《四季歌》、《十二月花名》、《五更盼郎》之类。

敦煌曲子词在内容上非常丰富,反映了唐代社会各个不同历史时期,不同社会阶层的精神面貌,有些篇章直接揭示了社会上贫富不均的现实,如《十二时》:

鸡鸣丑,曙色才能分户牖,富者高眠醉梦中,贫者已向尘埃去。

使府君,食香糗,须念樵农住山藪。挥劳忍苦自耕耘,美饭不曾沾一口。

^① 叶德均:《宋元明讲唱文学》,古典文学出版社1957年版,第2页。

这些曲子词由于来自民间,不仅大大开拓了反映现实生活的领域,远远超过了同时代文人歌词的偏狭主题,而且感情真挚、自然,具有较高的艺术成就。

敦煌曲子词对乐曲系说唱影响是深远的,它灵活地运用长短句体裁抒情状物叙事,成为文人词作的先声。其曲调活跃在宋元说唱艺术中,像鼓子词中的[蝶恋花],话本中的高调[醋葫芦]、[南乡子]、[鹧鸪天],诸宫调中的[浪淘沙]、[定风波]、[恋香衾]等,都可以在敦煌曲子词中找到先声。《十二时》等定格联章体更是具有了套曲的萌芽,对后来的乐曲系音乐发展有很大的影响。

二、赚词与鼓子词

叶德均在《宋元明讲唱文学》中讲:“宋代乐曲系的讲唱文学都是用词调的,计有小说、叙事鼓子词、复赚和诸宫调四类。”

宋代的话本小说是有说有唱的,谓之“银字儿”,盖因歌唱时用银字笙、银字箏伴奏而得名。《清平山堂话本》中的《刎颈鸳鸯会》用[商调醋葫芦]十首及[南乡子]一首,《京本通俗小说》中的《西山一窟鬼》用[念奴娇]等词十五首,《碾玉观音》用[鹧鸪天]三首、[蝶恋花]一首,这些话本中的歌唱部分都是用了词调,并且《刎颈鸳鸯会》等是用鼓子词的技艺进行演唱的。

北宋赵令畤《侯鯖录》卷五收录自著的《元微之崔莺莺商调蝶恋花》鼓子词一篇,叙述张生和莺莺的恋爱故事,散文是据唐元稹《莺莺传》删节概括而成,韵文是自撰的[蝶恋花]十二首。开头很有意思,是讲唱词体例的:

今因暇日,详观其文,略其烦褻,分之为十章;每章之下属之以词。或全摭其文,或止取其意。又别为一曲,载之卷前,先叙全篇之意,词曰“商调”,曲名[蝶恋花]。句句言情,篇篇见意。牵劳

歌伴,先听调格,后听芜词。

这里说到的[蝶恋花]共十二首,头一首概述全篇内容,最后一首是评论,中间的十首[蝶恋花]词是演唱故事的。每段唱词之前有句“奉劳歌伴,再和前声”。相当后世曲艺演唱的“闲话少说,书归正传,弹起弦来,再唱这段……”

每段的格局都一样。先说一段散文,然后就是[蝶恋花]词。比如“传笺”一段,红娘送信,其诗文是“待月西厢下,迎风户半开,隔墙花影动,疑是玉人来。”接下来的是正文[蝶恋花]词。

这种“叙事曲子词”的弱点很明显,它是同一曲牌反覆使用,音乐单调,所以南宋以后渐渐消亡了。

赚词起源于北宋汴京的乐曲,有缠令和缠达两种,到了南宋绍兴年间(1131—1162年),勾栏艺人张五牛吸收了“鼓板”(一种鼓、笛、拍板合奏的曲艺,见吴曾《能改斋漫录》卷一)的音乐技巧,重新改造了赚词,成为南宋最流行的说唱技艺,光是临安勾栏的专业艺人就达三十二人之多,有行会“遏云社”,有名的“书会先生”李霜涯便是作赚词的能手。后来又产生了复赚,端平二年(1235年)耐得翁在《都城纪胜》中说:“今又有复赚,又且变花前月下之情及铁骑之类。”可知复赚偏重于叙事。

赚词是联合同一宫调若干首不同牌子的乐曲构成,现存的南宋人咏蹴鞠的一套《圆社市语》(只有曲牌名),它用[中吕宫]曲的[紫苏丸]、[缕缕金]、[好女儿]、[大夫娘]、[好孩儿]、[赚]、[越恁好]、[鹞打兔]、[尾声]九首,比反覆使用同一牌子的鼓子词,显然是进步的。

诸宫调是在宋神宗熙宁元丰年间所创始的,创始者泽州人孔三传是汴梁勾栏中说唱艺人。它在南宋不及赚词兴盛,临安专业的伎艺人只有五个,金代诸宫调在宋代诸宫调基础上更加发展,产生了无名氏《刘知远诸宫调》和董解元《西厢记诸宫调》两部宏伟作品。它的联套除一曲独用及一曲一尾外,又有二曲或多曲一尾。所用的曲调除大

曲、词调和宋金流行的小乐曲外,又受了赚词的影响。两部作品的篇幅十分庞大,散文不计,乐曲至少也在一百数十套以上,结构上分卷或则,如《董西厢》分八卷,《刘知远》分十二则。

元代作品有王伯成《天宝遗事》诸宫调和商道(正叙)改编宋人张五牛的《双渐苏卿》诸宫调,都已散佚,只是前者还存有残文。从《天宝遗事》所存的五十五套曲调看,每套的曲数比金代更多,最多用十八支曲,这以曲调构成的后期诸宫调,与元散曲和杂剧的曲牌联套几乎一致。元代由于元杂剧的兴盛,诸宫调的说唱处于从属地位,至明已成绝响。

诸宫调不同于大曲和早期赚词,它基本上是叙事的,北宋时代有“编撰传奇灵怪,入曲说唱”的记载,在《武林旧事》中载有说唱西楚项羽故事的《诸宫调霸王》,讲神异故事的《诸宫调卦铺儿》。元杂剧《诸宫调风月紫云亭》中唱诸宫调的职业女子韩楚兰,讲她唱过诸宫调的名目,有《三国志诸宫调》、《五代史诸宫调》、《双渐赶苏卿诸宫调》、《七国志诸宫调》,其中除了《双渐苏卿》,其他都是“铁骑儿”。在《董西厢》中有一曲[般涉调·柘枝令]夸饰此诸宫调所唱:“也不是崔韬逢雌虎,也不是郑子遇妖狐,也不是井底引银瓶,也不是双女夺夫,也不是离魂倩女,也不是谒浆崔护,也不是双渐豫章城,也不是柳毅传书。”这八个故事显然是南北宋时流行的八个诸宫调名目,均由唐传奇改编而来,当属于“雪月风花”一类。这说明两宋至金元诸宫调的题材内容是相当丰富的。

董解元的《西厢记诸宫调》创作于金代章宗时期(1190—1224年),简称《董西厢》,是目前唯一完整保存下来的思想和艺术价值最高的诸宫调作品。它和赵令畤的“莺莺传鼓子词”一脉相承,都是描绘元稹的《莺莺传》本事。但在主题思想上取得重大突破。从根本上改变了原作以崔莺莺为尤物,以张生始乱终弃为“善补过”的封建观点。《董西厢》以莺莺和张生相偕出走,获得美满婚姻,代替了《莺莺传》的



《董西廂》部分書影

悲劇性結局，提出了“自古至今，自是佳人合配才子”的主張，這不僅表明作者對青年男女自主婚姻的支持，也是對封建禮教的叛逆和挑戰。這部作品所表現出的反封建的主題思想具有積極的社會意義，遠遠高出一般才子佳人說唱文學，成為中國文學史上的一部不朽傑作。

根據主題的需要，《董西廂》對《鶯鶯傳》中的人物進行了再塑造。鶯鶯在原傳里是一個彷徨不定、逆來順受的形象，甚至在被遺棄之後，還叮囑張生“還得歸時意，憐取眼前人”。而在《董西廂》中鶯鶯則是一個叛逆的女性，視封建禮教為“小行”、“小節”，最後不避“淫奔”

之名毅然出走。张生也完全改变了轻薄文人的形象,有情有义,执著地追求,并忠实于爱情。红娘的性格更是可取,原传里只略提及,并不突出,这里却是一位机智、勇敢、为正义而斗争的可爱形象。作品通过这一人物的描绘,充分体现了人民的愿望。此外,像法聪在原传里是没有的,《董西厢》却把他作为群众的代表,描绘了他“路见不平,拔刀相助”的侠义精神。反面人物中,老夫人在原传里笔墨很少,《董西厢》却把她作为封建势力的卫道者,崔、张爱情的对立面来刻画的,揭露了她的冷酷、虚伪和欺诈。至于郑恒也是新加的,作为恶势力的注脚,写了他从外貌到内心极其丑恶的“衙内”性格。这两组有着复杂联系而又互相对立的人物形象,是当时封建社会中不同类型人物的概括和集中,充分体现了作者进步的思想倾向。

《董西厢》的艺术成就也是相当卓越的,它结构宏伟,把原不足两千字的《莺莺传》扩展为运用十四种宫调、196支曲段(套曲145支,单曲51支)的约五万字的说唱作品。作品叙事与抒情相结合,表现手法丰富多彩,情节曲折,引人入胜。在语言方面,既善于提炼民间的活发生动的口语,又不失古典诗词的风范,形成清新流畅,质朴生动,别具一格的语言特色。试看《董西厢》卷四“红娘见张生”一段:

[仙吕调·胜葫芦]手取金钗把门打,君瑞问是谁家,是红娘
啰,待与先生相见咱。张生闻语连开门,连问管是恁姐姐使来吵。
○昨日因循误见他,咫尺抵天涯,一夜教人没乱洒。红娘道且住,
把莺莺心事说与解元暇。

红谓生曰:公勿忧,况姐姐之情于公深矣,安听诉衷肠。

[中吕调·古轮台]莫心忧,解元听妾话纵由。俺姐姐夜来个
闻得琴中挑逗,审听了多时,独语独言,搔首手抵牙儿,喟然长
叹,奈何慈母性拘搜,应难欢偶,料来他一种芳心尽知琴意,非不
多情,自辱自愁,争奈他家不自由,我团着情取个从今后为伊瘦。
○张生闻语扑撒了满怀里愁,想料死冤家心中先有琴感其心,见

得十分能勾，教俺得来痛惜轻怜，绣帏深处效绸缪，尽百年相守。据自家冠世文章，谪仙才调，胸卷江淮，肠撑星斗，脸儿又清秀，怎不教那愁色的人人挂心头。

[尾]他家肯方便觑个缘由，知咱家果有相如才调，肯学文君随我走。

真是字字本色，如自口出，表现了民间语言的魅力。明代胡应麟《少室山房笔丛》中高度评价《董西厢》曲辞：“精工巧丽，备极才情，而字字本色，古言古意，当是古今传奇鼻祖，金人一代文献尽于此矣。”

三、货郎儿和莲花落

元代词曲类说唱，除诸宫调外，还有馥说和说唱货郎儿。

关于“馥说”，元初王恽《秋涧先生大全文集》卷七十六《鹧鸪引赠馥说高秀英词》：

短短罗衫淡淡妆，拂开红袖便当场。掩翻歌扇珠成串，吹落淡霏玉有香。田(由)汉魏，到隋唐，谁教若辈管兴亡。百年都是逢场戏，拍板门锤未易当。

据此，馥说有说有唱，用拍板来击节，题材是讲史，但以唱为主，与平话不同。

“货郎儿”由市声演化而来。《梦粱录》卷二十：“以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商，成其词也。”后来所唱的调子定型化，成为“货郎儿”或“货郎太平歌”、“货郎转调歌”。“货郎转调歌”可能最初是山东职业货郎儿的技艺，唱时以鼓、板节拍，百二十回本《水浒传》第七十四回：

众人看燕青时……扮做山东货郎，腰里插着一把串鼓儿，挑一条高肩杂货担子。诸人看了都笑。宋江道：“你既然装做货郎担儿，你且唱个山东‘货郎转调歌’与我众人听。”燕青一手撚串

鼓，一手打板，唱出“货郎太平歌”，与山东人不差分毫来，众人又笑。

由此可知这种曲调是由市声而来。唱时只用货郎鼓击拍，不用弦乐伴奏，是一种民间流行的小型说唱技艺。

“货郎儿”也没有作品流传，只是从元杂剧《风雨像生货郎担》中间接看到大致情形。剧中人张三姑是一位说唱货郎儿的女艺人，她自述云：“又不会按宫商品竹弹丝，无过是赶几处热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿。一诗一词都是些人间新近希奇事，扭捏来无途次。倒也许会动的人心谐的耳，都一般喜笑孜孜。”可见“货郎儿”起初只流行于农村，并不入勾栏做场，故而被一般市民贱视。张三姑在剧中第四折所唱的“转调货郎儿”共有九支曲，所以又称“九转货郎儿”。

（副旦做排场敲醒睡科）[诗云]烈火西烧魏帝时，周郎战斗苦相持，交兵不用挥长剑，一扫英雄百万师。

这话单题着诸葛亮长江举火烧曹军八十三万，片甲不回。我如今的说唱是单题着河南府一桩奇事。（唱）

[转调货郎儿]也不唱韩元帅偷营劫寨，也不唱汉司马陈言献策，也不唱巫娥云雨楚阳台，也不唱梁山伯，也不唱祝英台。

（小末云）你可唱甚么哪？（副旦唱）只唱那娶小妇的长安李秀才。下面用[货郎儿]八支和散白夹说夹唱地叙述李彦和因娶娼妓而家败人亡的故事。可知说唱货郎儿是叙事的，其题材既有讲史，也有爱情传奇和当代生活故事。开场有定场诗，长达二十四回（剧中语），全部用“九转货郎儿”调，是单曲体的反覆联唱。

明代词曲体说唱有道情和莲花落。

道情本是道士所唱宣传道教思想的道曲，唐代已有《九真》、《承天》等（《唐会要》卷三三）。宋代创制了渔鼓（《宣政杂录》），为道情的主要乐器。宋金元时，一方面有道士和文人作的词或散曲的道情（《武

林旧事》),一方面又有道士和乞食者的通俗说唱道情。明代始有叙事的道情,《金瓶梅词话》第六十四回所记两个歌童所唱《韩文公雪拥蓝关》和《李白好贪杯》,明末清初丁耀元的《续金瓶梅》第四十六回录道士说唱的《庄子叹骷髅》、清无名氏《蓝关道曲》等都是叙述道教故事的道情,从唱词结构看,有标明曲牌如[耍孩儿]、[般涉调]等长短句词曲体,也有不注曲牌的似为诗赞体。

莲花落,源出隋末唐初僧人募化时所唱“落花”曲(《续高僧传》卷四十),唐五代时叫“散花乐”。许国霖《敦煌杂录》中录有两种,皆为宣传佛教教义的,如“果字41号”散花乐:

(散散花花乐乐)奉请释迦如来入道场(散花乐)。(散散花花乐乐)奉请阿弥陀入道场(散花乐)。(散散花花乐乐)奉请观世音入道场(散花乐)。道场庄严极清静(散花乐)。人间天上无比量(散花乐)。

这种用虚字衬托实词的方法在今日词曲类曲艺中仍有沿续,如单弦曲牌[金钱莲花落]其虚字为“一朵梅花,一朵莲花,一朵梅花落莲花”,“哎呀哩哩落莲花,一朵梅花落莲花”。

关于莲花落的最早的记载,见于南宋僧人普济所编《五灯会元》,中云:“俞道婆,金陵人,卖油滋为业,一日,闻贫子唱莲花落云:‘不因柳毅传书信,何缘得到洞庭湖?忽然契悟。’”宋元时莲花落作为乞食词在民间流行很盛。如元代无名氏作[醉太平]小令“叹子弟”中有:“暖堂院翻作乞儿学,做一个莲花落训道”之语。明代宣德时朱有燬作杂剧《李亚仙花酒曲江池》中第四折中有四净同唱“四季莲花落”,共有春、夏、秋、冬四段,这种莲花落与后世流行的莲花落不甚一致。明代徐霖《绣襦记》中有郑元和与众乞丐合唱莲花落的描写,其唱词:

一年才过,不觉又是一年春(哩哩莲花,哩哩莲花落也)。小乞儿也曾到东岳西庙里赛灵神(哈哈莲花落也)。小乞儿摇槌象板不离身(哩哩莲花,哩哩莲花落也)。只听锣儿当当,鼓儿咚咚,

板儿喳喳,笛儿支支,伙里伙里伙伙里伙里伙,小乞儿便也曾闹过了正阳门……

这也是一段“四季莲花落”,其体制和格式与后世流行的莲花落基本相近。

莲花落的名目早期多为即兴的游戏文字或写景抒情的小段,这些小段与上述三贞九烈、二十四孝、十二月花名等都不是叙事的莲花落。明代叙事的莲花落,所见的只有万历间无名氏《鸣凤记》第二十三出《拜谒忠灵》中外色胡义扮乞丐所唱的一段。清时与“什不闲”的技艺合流,出现半叙事半代言的莲花落。演出形式有单曲、彩唱两种。单曲只由一人演唱故事,唱词采用叙述体;彩唱是由歌者二、三人,分饰为旦、丑两种脚色,分色赶角,插科打诨,以资笑乐。演出时,先由全体人员敲击什不闲打击乐器,做舞蹈动作,唱[四喜]、[八掌]等曲调,作为序曲,然后演唱莲花落。清末民初的莲花落著名艺人,有抓髻赵、奎星垣、于瑞凤、贾玉山等。传统曲目,单曲有《捧镜架》、《秋景天凉》、《百虫名》、《大西厢》等,彩唱群曲有《夜宿花厅》、《小化缘》等。

四、散曲与时调

随着元杂剧的兴起,散曲在民间得到很大发展。其渊源上溯隋唐的“胡夷里巷之曲”,以长短句为体裁,以杂剧中的联套和单曲形式演唱,也可称“清曲”或“清唱”,这是与戏曲相对而言的。散曲可分为“套曲”和“小令”,由数曲或单曲叙事或抒情,一人演唱,多人伴奏,类似诸宫调或鼓子词,但又不是它们的简单遗留或翻版,而是继承五代词的写法,从杂剧中分支出来的一种独立的曲艺节目。元代中期最为兴盛,民间宴会中经常召集艺人演唱。随着元杂剧的衰退,散曲也逐渐失去演唱意义,而作为一种与诗词并列的文学形式,在元明文人中流传。据明人朱权《太和正音谱》统计,元明知名散曲作家就有 187 人。

其中有关汉卿、马致远、睢景臣、杜善夫、乔梦符、张小山等。作品多抒情之作。叙事散曲作品有《双渐苏卿问答》、《高祖还乡》、《借马》、《庄家不识勾栏》等。

《金元散曲》收有王日华和朱凯合制题《双渐苏卿问答》，根据传说“双渐赶苏卿”故事改编的，共用双调小令十六支曲子，通过问答评议表现故事。

[庆东原·黄肇退状]于飞燕，并蒂莲，有心也待成姻眷。吃不过双生强嘴，当不过冯魁斗谰，甘不过苏氏胡扇。且交割丽春园，免打入卑田院。

[引天香·问苏卿]俏排场贯战曾经，自古惺惺，爱惜惺惺。燕友莺朋，花阴柳影，海誓山盟。那一个坚心志诚，那一个薄幸杂情，则问苏卿，是爱冯魁，是爱双生？

[答]平生恨落风尘，虚度年华，减尽精神。月枕云窗，锦衾绣褥，柳户花门。一个将百十引江茶问肯，一个将数十联诗句求亲。心事纷纷，待嫁了茶商。怕误了诗人。

[风引雏·再问]小苏卿，言词道得不实诚。江茶诗句相兼并，那件著情？休葫芦提二四啦。相奚幸，端的接谁的红定？休教勘问，便索招承。

[答]满怀冤，被冯魁掩扑了丽春园。江茶万引谁情愿？听妾明言：多情小解元，休埋怨，俺违不过亲娘面，一时间不是，误走上茶船。

[凌波仙·驳]明明的退佃丽春园，暗暗的开除了双解元，惨可可说下神仙愿。却原来都是骗，再谁听甜句儿留连，同他行坐，和他过遣，怎做的误走上茶船？

[招]书生俊俏却无钱，茶客村虔倒有缘，孔方兄教得俺心密变。葫芦提过遣，如今是走上茶船。拜辞了呆黄肇，上覆那双解元，休怪俺不赴临川。

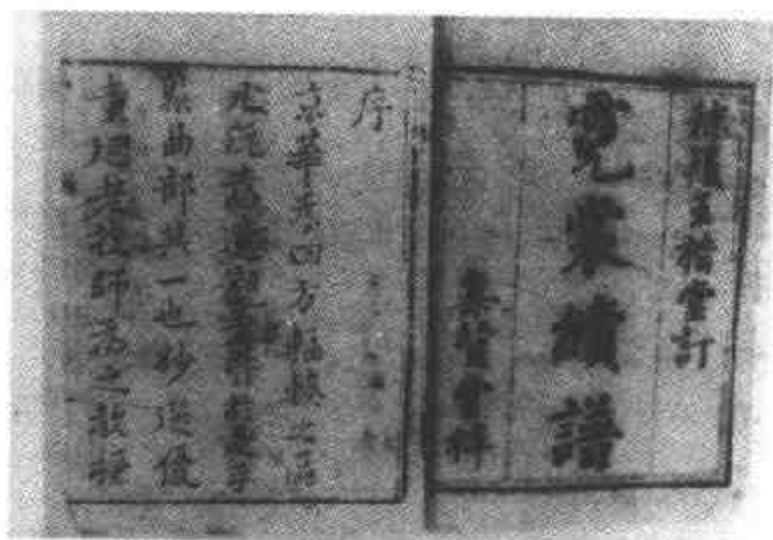
在小令中这样的作品较为罕见,因为表现一定故事内容的散曲,基本上是采用套曲的。

入明以后,散曲逐渐为明代兴起的时调所代替。明代时调在各地流行民歌的基础上形成,广泛流行于南北各地,品种繁多,或称小曲,或称清音、清曲,成为当时的主要娱乐形式。词曲家卓珂月云:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几吴歌、挂枝儿、罗江怨之类,为明一绝耳。”(陈宏绪:《寒夜录》)

时调小曲兴起于明宣德正统年间。明人沈德符《万历野获编·时尚小令》条记载:

元人小令,行于燕赵,后浸淫日甚。自宣(德)正(统)至成(化)宏(治)后,中原又行[琐南枝][傍妆台][山坡羊]之属。……嘉(靖)隆(庆)间,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;不过写淫蝶情态,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。

今存最早时调小曲刻本,是成化七年(1471年)金台鲁氏所刊《四季五更驻云飞》、《十二月赛驻云飞》、《太平时赛驻云飞》等数种。其他还有正德刊本《盛世新声》,嘉靖刊本《词林摘艳》、《雍熙乐府》中,也录有时调多篇。李开先在《一笑散》中也选录了一些小曲。至明末冯梦龙选编的《挂枝儿》、《山歌》、《童痴一弄》、《童痴二弄》都是搜集时调的专集。凌濛初在《南音三籁》中说:“今之时行曲,求一语如唱本《山坡羊》[刮地风][打枣竿][吴歌]等中一妙句,所必无也。”他认为这些民间时调小曲比文人之作更有生动活泼的优长,是文人创作所不及的。明代时调小曲的内容多是情歌,也有咏唱历史传说人物或串唱各种药名、曲牌名等文字游戏类的作品。演出除民间传唱外,还



《霓裳续谱》

有优童歌唱。明代小说《金瓶梅词话》中多处描述了优童兼唱小曲的情况。

清初以后，时调小曲流传更盛，并且产生了职业艺人和班社组织。如扬州、北京、天津等地，以演唱江南小曲与北方俗曲的艺人为最多。职业艺人出现以后，在曲调上刻意求工，不断创制新声，在演唱和伴奏技巧上也日益精湛。至清乾隆年间，逐渐形成近代各种具有地方特色的时调小曲。作品首推乾隆六十年（1795年）天津曲师颜自德辑录的《霓裳续谱》，共八卷，内收曲调约30种，共计622首，内容极为丰富。另外清代刊本还有乾隆九年（1744年）北京永魁斋刊刻的《万花小曲》、道光八年（1828年）华广生编刻的《白雪遗音》等。这些集子不论是南方，还是北方刊刻，皆收南北各地俗曲，范围很广。比较流行的曲调，有沿袭元明旧曲的[劈破玉]、[醉太平]、[叠落金钱]、[银纽丝]、[打枣竿]（即[挂枝儿]）等；有清代时兴的新调[绣荷包]、[马头调]、[利津调]、[边关调]、[黄鹂调]、[扬州调]、[粉红莲]、[秧歌]、[寄生草]、[呀呀哟]等。

清代时调小曲可以乾隆末年为界，分为前后两期。前期承袭明代

时调小曲的体制,以单曲或单曲重复演唱。后期除这种体制外,又创造了于小曲加引子、尾声吸收众多曲调的曲牌联套体制,逐步向牌子曲过渡。

第五节 现代曲词的体系及特点

现代曲词直接承袭了明清时调小曲的衣钵,在各地民歌的基础上加以变化,衍化成各具特色的地方曲艺。种类繁多,达一百多种,占曲艺曲种三分之一强。其主体形式为“牌子曲”。另外还包括两种由莲花落变化而来的特殊形式——走唱和快板快书。

一、牌子曲

牌子曲即是由曲牌曲词构成的以唱为主的曲艺。这一大类中包括以唱小曲、单牌子为主的杂曲、时调类曲艺;以唱曲牌联套为主的牌子曲、琴书类曲艺;还有沿袭古代道情而来的道情渔鼓类曲艺,单曲和联曲均有。

(一) 杂曲和时调

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中列为“杂曲”类的现代曲词曲种有:无锡评曲、绍兴莲花落、锦歌、褒歌、芈曲、江西莲花落、南丰香钹、瑞昌船鼓、于都古文、三棒鼓、善书、粤曲、粤讴、粤东渔歌、五句落板、零零落、荷叶、姚安莲花落、贤孝、倒浆水、台湾歌仔等。同书列为时调类曲种有:天津时调、上海说唱、扬州清曲、江西清音、赣州南北词、湖北小曲、襄阳小曲、长阳南曲、湖南丝弦、祁阳小调、四川清音、盘子等。

杂曲、时调的共同特点是:音乐体制相类、曲调相对简单,以单曲

为主、联曲为辅，曲牌或曲调间联系松散。杂曲、时调所不同的是来源略有差异。杂曲来源的确很杂，有民歌、民间小戏、佛曲、道情、莲花落、南北曲等。如福建的“锦歌”有“杂锦歌”之称，有汇集各种民间曲调之意。也有吸收几种曲艺形式而形成新的曲种，如福建的芩曲，吸收锦歌、褒歌、歌仔、南词和潮曲演化而成。也有的是把当地的抒情山歌转变为叙事的曲艺。如褒歌原是男女二人的山歌对唱，清末传入城镇后逐渐扩大题材，成为一种说唱艺术形式。另外，源于元明莲花落的杂曲占有相当大的比重，其中既有像广西“零零落”的曲调体，也有像广东“五句落板”那样的七言五句的诗赞体。

时调来源则较单一，为明清时调小曲的延续，又在发展中吸取了各地民歌、剧曲而成。如天津时调的主要曲调之一[拉哈调]，曾有一个地方化的过程。扬州清曲清乾隆年间已流行，当时称“小唱”或“小曲”，为曲牌体，常用曲牌有[满江红]、[跌断桥]、[剪剪花]、[梳妆台]等，皆为清代南北流行的时调。

湖北小曲渊源于明清俗曲，曲牌有一百个左右，单曲体和联曲体共存，唱词形式除七字句、十字句外，还有四字句、五字句、长短句等。

（二）牌子曲和琴书

《中国大百科全书·戏曲曲艺》中列为“牌子曲”的曲种有：单弦、岔曲、南音、福州伢艺、甌歌、聊城八角鼓、大调曲子、广西文场、西府曲子、安康曲子、兰州鼓子、青海平弦、越弦等。

牌子曲的突出特点是连接不同的曲牌讲唱故事。其结构有曲头和曲尾，中间穿插若干曲牌，格式较为完善，因此定名为：曲牌联套体。

北京牌子曲兴起最早，影响较大，清初即有在满族旗籍子弟中演唱的“八角鼓”，乾隆时又出现“岔曲”，曲调曲词丰富。演唱方式有两人或三人的“拆唱”，也有一人弹三弦伴奏，一人持八角鼓演唱的“双头人”形式。至光绪年间，司瑞轩《随缘乐》改为一人自弹自唱，便称为

“单弦”，遂成为独立的曲种流传至今。后来为了加强表演仍多采取“双头人”的演唱形式，但习惯上仍称为单弦。

北京牌子曲的形成对许多地方曲牌联套体曲种形成有着直接的影响。如山东聊城八角鼓、河南大调曲子、兰州鼓子及青海平弦、越弦（调）、贤孝等，也都形成相似的结构形式。如聊城八角鼓、大调曲子、兰州鼓子等，都是以“鼓子头”开篇，中间穿插若干曲牌，最后用“鼓子尾”结束。青海平弦、贤孝用“前岔”开篇，结尾用“后岔”，也似受北京牌子曲在岔曲中间断开（腰截儿）夹唱曲牌的影响。

琴书类曲种均以“琴书”或“扬琴”命名，如山东琴书、翼城琴书、武乡琴书、徐州琴书、安徽琴书、恩施扬琴、四川扬琴、贵州琴书、云南扬琴等。它们与牌子曲一样，都是曲牌联套体。琴书发源于清代乾隆时以扬琴伴奏演唱的扬州清曲。加扬琴后的扬州清曲既有单曲体，又有联曲体，说明它是从时调向琴书过渡形式，所以习惯上不称“扬州琴书”，而仍称“扬州清曲”。扬州清曲沿着长江、淮河、黄河、大运河这四条水路传播，促成了各地琴书的形成和发展。当然，各地琴书的形成还都与当地的地理、历史、经济、文化、风俗等许多因素有关。例如山东琴书本来是在鲁西南农民自我娱乐的“庄稼耍”的基础上形成。

综上所述，在曲艺分类中的时调、杂曲、牌子曲、琴书之间有着相互的转换关系，均以小曲作为最基本的组成单位，时调、杂曲是小曲的单曲或单曲重复演唱；牌子曲是将若干小曲曲牌连接起来组成套曲演唱；琴书则是以某种小曲或连接小曲，以扬琴为主要伴奏的演唱。这些曲种大多源于元明清俗曲，从明末清初到清末民初，由各地曲艺艺人在演唱中不断与当地流行曲调相结合，形成各种不同的曲艺形式，至清末基本定型，成为至今的演唱形式。

（三）道情渔鼓

道情由唐宋道曲发展至清代，各地道情曲种繁多，并有以主要伴奏乐器而命名的“渔鼓”、“竹琴”等。主要曲种有晋北说唱道情、江西

道情、宜春评话、永新小鼓、湖北渔鼓、衡阳渔鼓、四川竹琴、山东渔鼓、陕北道情、浙江道情等。

道情渔鼓是说唱相间的曲艺形式，有单口、双口坐唱、站唱等不同演唱形式。其唱词多为七言或十言诗赞，但唱腔结构各地道情不尽相同，其大多数为曲牌联套体，如湖北渔鼓、晋北说唱道情、四川竹琴等；也有一部分是板腔体或板腔、联曲混合体的，如江西道情支派波阳渔鼓、南昌道情、宁都道情、湖南渔鼓、山东渔鼓。

道情渔鼓的曲目分长篇、中篇、短篇，各有侧重。

二、走 唱

载歌载舞的曲艺种类，由民间秧歌、花鼓灯、车灯、霸王鞭等歌舞技艺发展而来，如东北的二人转、西北的二人台、凤阳花鼓、宁波走书、商雒花鼓、云南花灯说唱、西南车灯等。

凤阳花鼓形成于安徽省淮河两岸，又名“双条鼓”，在一种秧歌基础上发展而成。明清时代，凤阳长年遭灾，每年秋后都有成群结队的凤阳人外出卖唱乞讨。清人赵翼《陔余丛考》中“凤阳乞者”条写道：“江南诸郡，每岁冬必有凤阳人来，老幼男妇，成行逐队，散入村落间乞食，至明春二三月间始回。”同时也有身背花鼓流落各地卖唱的职业艺人，多为妇女，往往是姑嫂二人对唱。一女击鼓，一女敲锣，齐唱。初为坐唱，后来演变出多种歌舞形式。曲调有〔凤阳歌〕、〔小五更〕、〔十杯酒〕、〔王三姐卖鞋〕等百余种。传统曲目多演唱爱情故事，并无长篇。凤阳花鼓流行南北很多地区，对各地的曲艺在曲调、表演形式等方面都产生过一定影响，一般认为流行于北方的“十不闲”，即由此演变而成。

二人转，也叫“蹦蹦”，流行于东北三省和内蒙古部分地区，约有二百年左右历史，艺人师承关系可上溯到清嘉庆末年前后。二人转一

说是在东北大秧歌的基础上,吸收河北的莲花落而形成的,另一说是河北莲花落传入东北后,与当地大秧歌相结合,增加了舞蹈、身段、走场等演变而成。二人转的演出形式分单、双、群、戏四种类型。“单”即单出头,由一人演唱;“双”即“双玩艺儿”,是二人转的主要形式。由甲乙二人扮一旦一丑,有说有唱,载歌载舞,代言为主,叙事为辅;“群”即由多人表演的群唱、群舞、坐唱等;“戏”指在二人转基础上形成的拉场戏。二人转的表演艺术分为唱、说、做、舞四功。唱词以七言、十言为主,兼有民歌体长短句。唱腔丰富,素有“九腔十八调,七十二咳咳”之说。常用曲牌有[胡胡腔]、[大救驾]、[喇叭牌子]、[文咳咳]、[武咳咳]等。此外,还有不少辅助曲调和民歌小曲。二人转有传统曲目三百多个,代表曲目有《蓝桥》、《西厢》、《杨八姐游春》、《猪八戒拱地》、《王二姐思夫》(单出头)等。

三、快板快书

快板类曲艺源于元明莲花落的“乞食词”及各种民间“赞词”的数唱。至清代以来形成各地不同形式的现代快板曲种,有数来宝、任丘竹板书、盐山竹板书、四川金钱板、湖北三才板、长沙快板、天津快板、快板书、锣鼓书、荆州说鼓、萍乡春锣等。这些曲种的共同特点是演员自击竹板或木板演唱,一般无弦乐伴奏(天津快板等有简单曲调),唱词以七字句或十字句以及三、三、七变换的灵活字句,可根据内容需要适当伸缩,两句一联。曲词语言通俗流畅,韵律节奏强烈明快,格律上讲求合辙押韵,换韵灵活。腔调具有吟诵特点,似说似唱。有的曲种虽用曲牌,但曲调也比较简单。

数来宝流行在北方大部分地区,又叫做“顺口溜”、“练子嘴”、“流口辙”。最初是乞丐沿街在店铺门前索钱的一种乞食方式。由于演唱者把店主的生意夸赞得兴隆茂盛,“数”得仿佛“来”(增添)了“宝”

(钱),因而得名。据说早在明初就有了数来宝的师承关系和桃、李、杏、花、春等十三个门户。清代佚名《都门竹枝词》里咏“数来宝”的诗句有“近日人情总好奇,新闻诤成解人颐。一群人聚如蜂拥,围着狂呼一乞儿。”《北平指南》中介绍“数来宝”:

“数来宝”,昔日名曰“善人知”,衣裳整破均有,供奉朱洪武,手持竹板,亦有持牛骨者。收养门徒,按户索说讨钱。近来天桥等处很多,有依此为艺,设场演述者。

可知清末民初已有职业艺人撂地卖艺演唱“数来宝”。

数来宝常用“三、三”六字句和“四、三”七字句,二、四、六句皆可换韵,格式较为自由活泼。最初艺人沿街或撂地说唱,都是见景生情,即兴现编现唱,也积累了一些固定的套词。后进入小型游乐场所演出,说唱内容有所变化,开始演唱民间传说和历史故事,又吸收了对口相声的表现方法,形成对口数来宝,进一步提高了艺术表现力,出现了一些针砭时弊的新唱段。数来宝的艺术风格具有诙谐、风趣、生动、流畅的特点。

二十世纪五六十年代,天津曲艺演员李润杰改革了数来宝的句式和板式,创造了快板书,突破了数来宝原来“三、三、七”的句式,增添了单字垛、双字垛、三字头、四字联、五字垛等以及重叠、连叠句的长句式。快板书仍沿用数来宝的击节乐器“七块板儿”(两块大板儿、五块节子板儿),但在运用上也有新的演变:如增加大小板儿的同音混合伴奏;念说时的击节多以节子板儿为主,大板儿为辅等等。为了提高艺术格调,避免“江湖气”,快板书演员借鉴各种表演艺术,革新口风语言和表情动作,增强了刻画人物、描述情景的表现能力,著名作品有《劫刑车》等。曲目由短篇逐渐发展到长篇,如《西游记》等。

江西的萍乡春锣是由民间“报春”演变而来。相传旧时每逢春节过后,报春人身背锣鼓,挨门串户去告诉人们当年的农事季节,提

醒人们及时播种耕田，后来逐渐演变为向人们祝贺新年，传吉报喜，成为咏赞人情世态的一种曲艺形式。春锣由一人演唱，演唱者一手持鼓键，一手持锣锤，敲击锣、鼓来演唱。曲词多属咏赞体，都是一事一赞的小段子，见事赞事，见人赞人，见物赞物。上至三皇五帝、忠臣良将，下及三教九流、七十二行，都有固定的套词，有上百段之多。如《赞茶》、《赞五谷》、《赞新店开张》、《赞新婚大喜》等。曲词语言通俗流畅，生动形象，演唱常用夸张手法。曲词字数不拘，换韵灵活。

快板类曲艺，无论是源于乞食词的数来宝，还是报春人的“春锣”，初兴时都是以“赞”词的方式进行即兴演唱，后来才发展出固定的曲词，并演唱故事，不断丰富艺术技巧和表现力。

山东快书产生于山东鲁中南和鲁西南地区。由于曾用竹板击节而叫作“竹板快书”，它和数来宝、快板书等韵诵体形式一样，是一种无音乐伴奏但取韵文语言的口头表演艺术。山东快书在历史文献上无记载。艺人中流行的说法有二：一说形成于明代万历年间，临清一带的武举刘茂基因不得志卖艺说书，斜披大褂，手执瓦片，又唱又舞；一说在清代咸丰年间，济宁一带的文人赵大桅，为生活所迫弃文从艺，编写上口入韵的唱词，并吸收山东大鼓的“窜钢腔”（一说“捋缰腔”，近似韵白的腔调）和“梨花片”击节而演。此外还有从山东落子说唱武松故事的基础上演变而来，创始于清道光年间落第举人刘长清等不同说法。根据艺人师承关系考察，多认为李长清传艺于傅汉章，傅汉章传艺于师弟赵震及弟子魏玉河，遂成为两支，流传至今。两支在现代的代表人物是杨立德（魏玉河支）和高元钧（赵震支）。

山东快书现多使用铜板，站唱形式，表演上讲究“手眼身步”及“包袱”、“扣子”的运用，表情动作夸张，节奏较快。唱词基本为七字句，间以说白。

山东快书自形成以来就以说武松故事为主,因此被称为“武老二”。为了与数来宝等以即兴赞词起家的韵诵类曲种相区别,这种形式后来被定名为“快书”而不是“快板”。长篇曲目有《武松传》(十二个回目),单段有《鲁达除霸》。正书之外还有些风趣小段“书帽”,如《大实话》等。

第七章 相声滑稽

第一节 相声源流

一、说学逗唱溯源头

相声的历史一言以蔽之：可溯之源长，可证之史短。清代以前，在古籍中并未发现很多关于相声的记载，也没有文本流传下来。但构成相声艺术的四项主要因素——“说学逗唱”却有着相当悠久的历史，它们和相声的形成与发展有着极为密切的关系。从形成相声的四项因素来看，相声这一表演形式不是从单一胚胎中直接发育而成，而是多流汇集——吸收了多种营养、融合了各种因素，经历了长时间的扬弃、筛选，最后才达到稳定而趋于成熟的。

（一）“逗”——讽刺传统

我国的喜剧艺术源远流长，在最早的诗歌总集《诗经》“国风”里，就有“善戏谑兮，不为虐兮”的诗句，提出了喜剧的原则和标准：“戏谑”指的是语言轻松，“不虐”指的是内容严肃、不过分。轻松的形式和严肃的内容相结合，这正是喜剧的美学准则。至少在西周时期，我国就有以讽谏为职业的艺人——俳优，表演滑稽谐谑的节目兼歌舞。先

秦时期俳优活动相当活跃。目的虽然是向君主进谏,但却采取婉而多讽的方式,显示着“善为笑言”的艺术才能。司马迁表扬他们“谈言微中,亦可以解纷”(《史记·滑稽列传》),这种聪明的表达方式古人称为“滑稽”。从字面解释,“滑稽”就是语言滑利、出口成章、词不穷竭的意思。俳优的活动已具备了明显的娱乐性质,可以视为我国古代逗笑艺术的滥觞。

这种抨击时政的讽刺传统,到唐代“参军戏”有了进一步的发展。“参军”本是一种官职,起源于三国时期。“参军”所以成为一种艺术形式,是在十六国时期,据说,后赵石勒因为一个担任参军的官员贪污了官绢,就让一个优人穿上官服扮成参军模样,由另外的优人在一旁戏弄他,这种讽刺表演称作“参军戏”,通常分为两个角色:被戏弄者叫作“参军”,戏弄者叫作“苍鹘”。两个人一愚一智、一主一从,以一问一答、一庄一谐的形式进行表演“参军戏”或“弄参军”。唐代宫廷里十分活跃,出现了许多有名的优伶,如李可及、黄幡绰等。一般认为“参军戏”是我国戏剧的雏型。但由于“参军戏”以即兴表演为主,只有角色的轮廓,时时跳进跳出于情节内外,又很像后来的对口相声,因此也有不少学者认为它是相声的滥觞,或者就是“古代的相声”。且看高彦休《唐阙史》的一段“三教论衡”,它记述了唐咸通年间(860—873年)“参军戏”艺人李可及讽刺儒、释、道三教的故事:

隅坐问曰:“既言博通三教,释迦如来是何人?”曰:“是妇人。”问者惊曰:“何也?”对曰:“《金刚经》云:‘敷座而坐’。或非妇人,何烦夫坐,然后儿坐也?”上为之启齿。又问曰:“太上老君何人也?”对曰:“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰:“《道德经》云:‘吾有大患,是吾有身,及无吾身,吾复何患!’尚非妇人,何患乎有娠乎?”上大悦。又曰:“文宣王何人也?”对曰:“妇人也。”问者曰:“何以知之?”对曰:“《论语》云:‘沽之哉! 沽之哉! 吾待贾者也。’尚非妇人,待嫁奚为?”上意极欢,宠赐甚厚。翌日,授环卫之

员外职。

这是面对皇帝进行的一场表演，很像一篇古代的相声。在这里优伶用的是“谐音双关”的手法，嘲弄了三教的尊严。因此，古书上称赞他“滑稽谐戏，独出辈流”、“智巧敏捷，不可多得。”

“参军戏”至宋代发展为“滑稽戏”，更向戏剧形式靠拢，但也还不是戏剧，而是一种“杂耍”或“杂弄”，因此也叫宋杂剧。角色有五个之多，以副净、副末为主，副净就是原来的参军，副末就是原来的苍鹘。他们的特点是“副净色发乔”——善于装憨作傻，“副末色打诨”——善于插科打诨，基本上保持了参军戏智愚相对、咸淡见义的相互关系。宋杂剧有四个段落：开始叫“艳段”，当中是“正杂剧”两段，最后是“散段”。其中“艳段”最杂，不仅有说有唱，还有武技表演。正段和散段都以谐谑故事为主。讽刺时政是它的艺术特长，古书中都强调它“本是鉴戒，隐于谏诤”的作用。只可惜宋杂剧底本皆已失传，只能从散见的古籍中窥测一些“滑稽戏”的风貌。如《三十六计》说的是宋徽宗宣和年间，“童贯用兵燕蓟，败而窜”。于是在一场杂剧演出中，有三个女婢登场，她们每人的发式不同。优伶问她们发式各有什么讲究，其中童贯的家婢说：“我们大王刚刚用过兵，这是‘三十六髻’也！”——“三十六计，走为上计”，艺人正是用“髻”和“计”的谐音，尖锐地讥讽了童贯的逃跑主义。

滑稽戏为我国戏剧艺术的成熟提供了丰富的营养。虽然宋杂剧存在的时间十分短暂，但是，滑稽讽刺的传统、插科打诨的方式仍流传下来。明代有所谓“过锦戏”，即继承了唐参军、宋滑稽遗风穿插于大戏之中，以“浓淡相间、雅俗并陈”（《明宫史》），“谐谑杂发、令人解颐”取胜，内容仍是“取时事谐谑以备规讽”（沈德符：《野获编》）。吕毖《明宫史》中记载：

过锦之戏，约有百回，每回十余人不拘。浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如说笑话之类，又如杂剧故事之类，各有引旗

一对,锣鼓送上。所装扮者,备极世间骗局俗态,并闺阃、拙妇、驽男及市井商匠、刁赖词话、杂耍把戏等项。

这里面有杂剧、杂扮、打诨、笑话、杂耍等。时间长、规模大,笑料多,不乏类似相声的表演。

总之,我国的逗笑艺术一脉相承,日益发展,不仅哺育了我国戏剧艺术,更积累了极其宝贵的讽刺艺术的经验。这就是:寓庄于谐的抒情方式,正反相衬的表现方法,虚中见实的概括生活的手段。它们还为相声的喜剧性内容、相声与生活的紧密联系、相声逗笑和讽刺的关系等等,提供了现实主义的优秀传统。相声“逗”的喜剧功能,不仅采取着舌剑唇枪的语言形式,而且深深扎根在现实生活的丰厚土壤之中。

(二)“说”——表现形式

“说”主要指语言叙述的表现方式。相声演员有“以说为主、以逗当先”的艺谚。说明“说”和“逗”的关系是不可分割的:“逗”如果不是以“说”的方式表现,只是“喜剧式”的插科打诨,就不是相声;“说”如果不带喜剧性内容,仍然不是相声而是评书了。

用说笑话的形式进行自我娱乐有着悠久的历史,我国古代寓言便多是由笑话提炼浓缩而成的。曹魏时期邯郸淳的《笑林》是我国第一部笑话专集。此后至明清,大致有七十多种笑话集,更大量的笑话还活跃在群众口头,它们从内容到形式、从题材到手法都给相声以丰富的营养。笑话那短小精悍的形式,揭露性的内容,夸张的手法以及机智有趣的语言,都和相声的艺术特点、特别是组织包袱的特点相似。试举《广笑府》一则为例:

新官赴任,问吏胥曰:“做官事体当如何?”吏曰:“一年要清,二年半清,三年便浑。”官叹曰:“教我如何熬得到第三年!”

这种结构很像形式逻辑的“三段论”式:前提、推理、结论,如同包袱的填、系、抖一样,先交代矛盾,然后渲染矛盾,最终揭露矛盾。就在

它们的“正一反一合”的过程中,抖响类似相声式的包袱。因此,有许多笑话稍事润色就可以直接进入相声。

笑话还不是一种表演活动,直至在它基础上产生了“说话”艺术,才使以后的相声具备了“以说为主”的表现形式,采取了第三人称的叙述口吻。“说话”在唐宋时期形式相当繁杂,除了专门敷演故事的讲史、小说、说经等,也还有大量的像说诨话、说药、合生、商谜之类语言文字游戏的形式,后者对相声有很大影响。艺人们常说:“说点‘大笑话’、‘小笑话’、‘反正话’、‘俏皮话’,说个‘字义儿’,打个‘灯谜儿’,说个‘憋死牛儿’、‘绕口令儿’。”这是从另一角度来概括“以说为主”的相声节目的内容。其中就有许多关涉到语趣——语言文字游戏,它们反映了相声表现方式的丰富多样。

如相声中常见的猜字谜说“字义儿”,在宋代“说话”中有“合生”技艺,就是这样一种“起令、随令”的语戏,往往利用拆字、谜语、歇后语、曲解等手段制造笑料。《启颜录》里有一则记录猜谜的笑话。说北齐高祖与近臣为乐,高祖给大家出一个谜语“卒律葛答”打一物,聪明的优伶石动桶当即猜出是“煎饼”。高祖令他也出一个,石仍说“卒律葛答”,大家还猜不出。石即说:“还是煎饼呀!”高祖问:“怎么还是煎饼?”石答:“乘铛子热,再摊一张!”“卒律葛答”为鲜卑语译音,正是摊煎饼的拟声。这一谜语笑话的构思在传统相声《打灯谜》中完整地保存下来并有所发展。

再如“说药”也是“说话”的一项技艺。它是用大量药名来作譬喻、隐语的文字游戏。早在唐代变文(如《伍子胥变文》)里就有用药名做打趣的文字,或用药名作诗填词增加滑稽意味。小说和剧本里也有以药名敷演故事的传统。相声中罗列地名的《地理图》,罗列戏名的《戏谜药方》,罗列菜名的《报菜名》,罗列吃食名的《饽饽阵》、《开粥厂》等都是导源于这种“演说药名”。

宋代小说话本的“使砌”(造“噱头”)对相声的包袱特点有一定影

响。如话本《宋四公大闹禁魂张》里描写张员外的怪吝性格时“使砌”说：

这员外有四件毛病，要去那“虱子背上抽筋，鹭鸶腿上割股，古佛脸上剥金，黑豆皮上刮漆，痰唾留着点灯，捋松将来炒菜。”这个员外平日发下四条大愿：“一愿衣裳不破，二愿吃食不消，三愿拾得物食，四愿夜梦鬼交”。

这种“包袱”显然是“肉中馐”，耐人咀嚼耐人寻味。相声的包袱并不主要靠滑稽的表情，而是靠叙述的语言，靠演员的描绘、议论和分析，是一种有倾向有深度的内在幽默，这恰与说话的“使砌”一脉相承。

另外相声的结构方式分“垫话”、“瓢把儿”、“正活”及“底”四层与说话的“入话头回”、“开题”、“正话”“关子”或“篇尾”（往往是故事高潮）相类似。

显然，“说话”对相声的影响远不止这些。可以说，一切语言的艺术魅力，都被当时的“说话”吸收、包容进去，也都被以后的相声借鉴、移植过来。值得注意的是在百戏杂陈的时代，相声并没有沿着俳優——参军戏——滑稽戏的轨道，向戏剧化方向滑动，没有使自己角色化，而是在“说话”艺术的哺育下，相声找到了自己的表现形式，在吸收俳優、参军戏、滑稽戏等喜剧艺术营养和讽刺传统的同时，保持了自己的特点。

（三）“学”——摹拟技巧

相声的“学”指的是声情摹拟能力和技巧。可以说，相声的原生态或技艺性就是“学”，这一点可以从宋代“像生”、清代的“像声”等几个词的变化中进一步得到证实。

宋代的“像生”并不是专指某种表演伎艺，而是含有“像真的、赛活的”语义。“像生”作为一种表演艺术是和“乔”、“学”等字连在一起的。如“乔像生”“学像生”等，是一种以摹拟为特点的说唱艺术。宋代

瓦肆、勾栏里就有“乔像生”(或称“纽元子”)的艺人,古书上说他们是“百业皆通”的多面手。既善于摹拟各种小贩的叫卖之声,还能够仿学各地方言土语,又能够歌唱各种民间小调,还同时会“教虫蚁”、“动音乐”、“杂手艺”、“唱词白话”、“打令商谜”、“弄水使拳”等等戏法、武术、语言文字游戏一类的“玩艺儿”,并且在摹拟和表演时做出种种滑稽情态,以吸引观众。这种“学像生”是以摹拟为能事,不仅拟声,而且拟态,并以滑稽为特点,但失之芜杂,未能精一,宋以后便消失了。

到了明清,“像生”一词逐渐转化为“像声”,标志着它突出了摹拟声音的特长,成为独立的艺术形式,实际上就是我们今天所说的“口技”。清初《百戏竹枝词》里记述康熙年间北京百戏风行的情况。在“口技”下注:“俗名‘像声’。以青绫围,隐身其中,以口作多人嘈杂,或象百物声,无不逼真,亦一绝也。”《清稗类钞》“戏剧门·口技”条列出这种技艺的七种名称:

口技为百戏之一种,或谓之曰口戏,能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤,以悦座客。俗谓之隔壁戏,又曰肖声,曰相声,曰像生,曰像声。

叫法虽多却都是指口技。开始,它只是摹拟人言鸟语、市井百声,以酷似毕肖吸引观众;继而,又穿插了某些人物和故事情节,在维妙维肖的摹拟中,增加了幽默风趣的艺术风格。这种以人物故事为内容的“口技”,确切地说是“像声戏”或“隔壁戏”,至晚在明代已有。沈德符《野获编》卷二十四记载他在北京听盲艺人口技的情况:

(警者)以小屏围于座隅,并琵琶不挈,但孤坐其中。初作徽人贩姜邸中,为邸主京师人所赚,因相殴投铺,铺中徒隶与索钱,邸主妇私与徒隶通奸,或南或北,或男或妇,其声嘈杂,而井井不乱,心已大异之。忽呈解兵马,兵马又转解巡城御史鞠问。兵马为闽人,御史为江右人,掌案书办为浙江人,反覆诘辩,种种曲肖。廷下喧哄如市,诟詈百出。忽究出铺中奸情,遂施夹拶诸刑,

纷纭争辩，各操其乡音，逾时毕事而散。

这个故事出现商、贩、官、吏等不同人物，并且有男有女，各操南北乡音，而围屏中只有一盲艺人“摇唇鼓掌、吐吞击拍”说明技艺已相当精湛。另外，清初蒲松龄《聊斋志异》中有一篇《口技》，记叙女艺人借口技卖药，其中描写写药方、包药包一段：“折纸戢戢然，拔笔掷帽铮铮然，磨墨隆隆然。”故事中还出现众多女神形象，皆以声态分辨之：“九姑之声清以越，六姑之声缓以苍，四姑之声娇以婉，以及三婢之声，各有态响，听之了了可辨，群讶以为真神。”可见这一年轻卖药女艺人的口技已达到出神入化的地步。雍正、乾隆年间诗人蒋士铨在《京师乐府词十六首》中有《画眉杨》和《像声》两首是专门描写口技的。《像声》里描绘了一幅农村生活有声有色的风俗画和惊心动魄的着火场面。明清两代对口技的记载较为丰富，除上述几则外，还有《扬州画舫录》、《清稗类钞》中“郭猫儿善口技”和“口技演夫妇度岁事”等记载以及清康熙张潮辑《虞初新志》引林嗣环《秋声诗自序》等。当时的口技名家，扬州有井天章、陈三毛、浦天玉、谎陈四等人。北京则有“画眉杨”“百鸟张”，他们都是善学鸟叫、“与鸟斗鸣”的能手。

如果说宋代的“像生”还是一种无所不学的“杂扮”，那么，明清的“像声”则只是一种专拟声音的“口技”。由于“隐身青绫”，隔绝了和观众交流，加上声音条件的限制，摹拟生活的深度和广度终究有限，“隔壁戏”的衰落乃是大势所趋。后来一些记载里也记叙了这些艺人钻出帐来讨钱时，人走光了、场子散了的凄惨情景。因此，至少在清末他们又扔掉围屏，这就是所谓的“明相声”。

相声素有“万象归春”以及“明春”和“暗春”的说法。“明春”就是“明相声”，也就是今天的相声，是当着观众演的，“暗春”就是“暗相声”，是“以青绫围，隐身其中”的口技。清末民初这段时间不少老艺人“明春”、“暗春”都会，这正是相声走出帷幔，但仍保留“口技”技艺的表现。“春”就是说，不管明春还是暗春，都归结到以说为主的语言艺

术上来。1908年英敛之著《也是集续篇》中谈到的“相声”已具现代意义：

其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态撷拾一二，或形相，或声音，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。

这里，“说”的形式、“逗”的内容、“学”的手段皆已具备并熔于一炉，正是相声成熟的标志。

（四）“唱”——艺术手段

与“说”、“学”、“逗”相比，“唱”似乎更晚起一些，虽然在俳优、滑稽及“学像生”中都有演唱的因素，但真正作为相声艺术手段的“唱”是在清末。这个时期沿海城市畸形发展，京津一带戏曲、曲艺诸般伎艺云集，各色名家争相竞技。相声在市民艺术的土壤和氛围中成长，自然要受到市民艺术的浸润。首先在许多“唱”的艺术中都有滑稽调笑、招徕观众的手段，成为相声关注和学习的对象。如“什不闲”在演唱之前有一“前脸”，乃滑稽人物，往往充当“报幕”角色，不仅在介绍演员时抓眼逗趣，在演员演唱时也时而穿插、评论，出出进进于演员演唱的情节内外。这种“丑角”艺术后来给相声很大启迪。再如“八角鼓”演出时，演员之间往往插科打诨，甚至还在伴奏身上找笑料，他们的“说口”——在叙述、评论时“使砌”的手段，相声艺人是绝不放过的。据说有许多“八角鼓”演员都兼说相声，有的后来甚至还改行专说相声。另外如“双簧”，实乃“口技”之一，也丰富了相声的“学”和“唱”。“双簧”表演时两人一前一后，前面“发科卖相”，后面“横竖嗓音”。通过前面动作与后面语言的配合，产生滑稽可笑的情态。“双簧”一度包括在相声之内，成为演员必会的基本功。还有一个把“唱”和“逗”结合得非常紧密的曲种“滑稽二簧”，是在京戏乍兴，“二簧”风行时，由摹拟演唱而歪学歪唱产生的一种逗笑手段。这种“唱”无疑是相声最需

要的,所以有的艺人就从演唱“滑稽二簧”转为相声(如“老云里飞”)。

以上可见一方面相声不断受到“唱”的艺术的启迪和熏陶,不自觉地消化和吸收着这一营养,同时,相声对“唱”进行筛选和扬弃,逐渐形成具有相声特点、作为包袱表现手段的“唱”。

相声的“唱”分为两种:一是正唱,一是学唱。“正唱”是相声基本的唱,反映这一形式无所不包的“杂戏”特点。这与秦汉俳优、唐参军、宋滑稽、明过锦戏等在语言调笑同时杂有演唱的传统一脉相承。清末民初,相声演员“撂地”演出时,也往往以唱为手段,制造热闹气氛,以便招徕观众。侯宝林在《相声技艺》一文中谈到相声技艺十二种中属于“正唱”的就有五种:即开场书词儿、太平歌词、门柳儿、数来宝和双簧。其中“书词儿”和“门柳儿”多是时兴的俗曲、小调。“数来宝”合辙押韵的形式、即景生情临时编词的手法,非常适合相声的韵诵和歌唱,有的相声艺人就以擅唱数来宝闻名。“太平歌词”是清末民初流行的一种快板形式,可作独立演出。相声经常采用此种徒歌形式——有腔有调,但近于韵诵,演唱时往往一边手捻白沙撒字,一边配以“太平歌词”。

如果说“正唱”还拖着相声孕育时期“百戏杂陈”的一条尾巴,那么“学唱”则已纳入相声——笑的艺术轨道。它是由“正唱”蜕变而成的一种自觉的艺术手段。“学唱”的内容也是无所不包,但必须引人发噱。为了发噱就要夸张,既要神似传真,又要稍作歪曲。清末以来,戏曲说唱艺术勃兴,成为市民群众风靡一时的嗜好。于是,学高腔、学梆子、学京戏、学评戏、学大鼓等就成为相声学唱的中心。有对一般戏曲唱腔和戏曲流派进行品评的“杂学唱”,如《戏剧杂谈》一类的节目;也有以“梨园掌故”而敷衍的剧场风波和演员轶事,如《八大改行》以及后来的《关公战秦琼》一类的节目。还有以闹剧手法“拆唱”著名戏曲片段、带有一点戏剧性的,如《黄鹤楼》、《汾河湾》、《捉放曹》一类的节目。这些“学唱”的节目相声界俗称“柳活儿”。这里的“唱”不再是游

离于笑之外的单纯技艺,而是反映生活、揭露矛盾、组织包袱的重要艺术手段了。

总之,市民艺术的勃兴为相声提供了丰富的艺术营养,相声在吸收它们的同时又经过了自已的消化、改造。于是,仅“唱”一项就有数来宝、太平歌词、双簧、戏曲、说唱等诸多门类,而“唱”的方法也有刻意求真的“学唱”和稍稍夸张的“歪唱”;叙述评论性的“杂学唱”和穿插情节的“腿子活”——闹唱等。这样,说学逗唱逐渐汇集和相互渗透,在经历了漫长的岁月之后,终于在清末民初脱颖而出,成为一种独特的民族民间的喜剧性曲艺形式。

第二节 相声的定型和发展

一、早期的相声表演

现代意义的相声见于记载是相当晚的。在1908年出版的英敛之《也是集续篇》中除介绍相声,称相声演员是“滑稽传中特别人才”外,还概述了当时流行的一段叫《大人来了》的相声。该相声说到“大人来了,骆驼抱起来!”“大人来了,驴车赶沟里去!”“大人来了,把孩子摔死!”讽刺当时“威风凛凛”的九门提督大人过街,搞得人心惶惶、鸡犬不宁的情境。可见在此以前相声艺术已经定型成熟了,并且出现了一批杰出的艺人和作品。但究竟何时定型,代表是谁却说法不一。见于记载的主要有以下三位相声艺人:

张三禄:初步估计是同治、道光时人,是最早的相声艺人之一。云游客的《江湖丛谈》记载了张三禄由八角鼓丑角改说相声的传闻。

张三禄由八角鼓改行说相声,很快就出了名。道光、光绪年间的子弟书《随缘乐》中有“学相声好似还魂张三禄,铜骡子余三胜倒像活

的一般”，据此推断，张三禄可能在同治年间与京剧名家余三胜齐名。据艺人讲张擅说单口相声，常说的段子有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。这些节目至今仍是传统相声名篇。

马麻子：北京大学图书馆所藏“车王府”唱本里，有一篇题名为《风流词客》的鼓词唱本。记叙的是同治、光绪以前在北京西城一带撂地演出相声的艺人马麻子。从“词客”观艺的情况反映出这位相声艺人可能是由说书改行说单口相声，他的道具有拨浪鼓、破扇子、手巾等。开说之前，“先打个‘诗篇儿’必是调寄‘西江月’”，这与相声开场的“书词儿”非常一致。马麻子以“说”为主，“谈古论今，如水之流”，涉猎生活面极广，而剖析生活甚细，他逗笑的功夫也很深：“好话之中必掺着趣话，呕得那古板之人都笑断了肠。”至于他摹拟——“学”的本领，词中更有维妙维肖的描绘。无论是“学老婆儿齿落唇僵半吞半吐”，还是“学小媳妇娇音嫩语不柔不刚”，“学醉汉呼六喝么连架式，学书生咬文唾字忒酸狂”，他都能做到“装龙要像龙，装虎要像虎”。马麻子无疑也是较早的相声名家。

朱绍文：据有人推断，他生于1829年，卒于1904年。自起艺名为“穷不怕”，在自书的一副对联中言明此意：“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫。”关于“穷不怕”的相声生涯，在同治末年《都门汇纂》的“都门杂咏·技艺”门里，有咏《穷不怕》一诗。题注：“其技以白沙撒字以博人赏”。诗云：“白沙撒字作生涯，欲索钱财谑语除（发），弟子更呼贫有本，师徒名色亦堪夸。”朱绍文虽非相声的开山鼻祖，却是把“白沙撒字”及“太平歌词”引入相声的开拓者。他与徒弟“贫有本”一起演出，可能也是开对口相声之先河。

张次溪的《人民首都的天桥》有关于朱绍文传闻的记叙：

“穷不怕”，原名朱绍文，汉军旗人。世居地安门外毡子房。幼习二黄小花脸，曾搭嵩祝成，因不能唱红，遂弃本业改习架子前脸。后来独出心裁，改为太平歌词，与说相声孙丑子为师兄弟。擅

长用手捏白沙子,撒地成字。……他对京戏又有研究,时常教人唱戏,相传武剧中的全本“八大拿”是他编著的。他在天桥唱了多年,后来遇见了蒙古罗王,把他请到罗王府中,供给优厚,不让他到外边唱。

据此可知,他也和张三禄一样半路改行,原是京剧丑角出身,一度曾改习莲花落的“架子前脸”。他开始撂地演出,而后才进王府供奉。朱绍文多才多艺,“说”“学”“逗”“唱”俱佳,其中以“说”为主的有单口相声《老倭瓜斗法》、《乾隆打江南围》、《假斯文》,对口相声《保镖》、《黄鹤楼》,三人相声《四字联音》等,以白沙撒字和“唱”为主的相声有《字像》、《大实话》、《千字文》、《十八黑》等。其中《字像》具有较深刻的社会意义。他先用白沙撒字,然后采取“一字一像、一升一降”的手法说像什么东西,做过什么官,为什么丢官罢职,实际上是借题发挥,意在嘲讽。

与朱绍文同时的相声艺人还有丑孙子、韩麻子、醋溺膏等人。各有路数和绝活,同列天桥老八大怪,但均无传人。而朱绍文有徒弟四人:贫有本、富有根、徐有禄、范有缘,其中徐有禄又名徐永福,传人颇众。朱绍文之后艺人均有师承关系,有谱可查。云游客的《江湖丛谈》里谈到张三禄之后的相声有三大派:

张三禄乃相声创始人之一,其后相声之派别分为三大派,一为朱派,二为阿派,三为沈派。朱派系“穷不怕”……沈派的门户不旺,其支派流传的门徒亦是很少,并无有怎么出奇的角儿。阿刺二的支派亦是和沈派相同的。如今平津等地,说相声的艺人十有七八是朱派传流的。

师承关系的确立,标志着相声艺术已在曲坛取得独立地位,并进入成熟期。朱绍文无疑起了承上启下的重要作用。

二、传统相声

相声自清末定型后不断成熟发展。辛亥革命后至三四十年代,是相声繁荣发达的时期。此时,相声已由北京而进天津落地生根,并逐渐扩展至唐山、保定、济南以及东北各地,成为北方曲艺中的重要形式。开始从“地上”走向舞台,不仅内容日趋丰富、节目数量陡增,各种形式也更加完整、定型了。

继朱绍文而后第三代“德字辈”的相声名家“八德”,是这一时期的八名杰出代表。他们是:裕德龙、马德禄、李德锡(万人迷)、焦德海、刘德志、张德泉、周德山(周蛤蟆)、李德祥。其中李德锡(万人迷)和焦德海尤享盛名。

李德锡(1881—1926年)是民初以来京津一带极负盛名的相声演员。他是光绪年间擅唱码头调的相声艺人“老万人迷”的孙子。祖孙二人曾在天桥撂地作艺。“万人迷”的艺名名副其实地反映了当时观众对他的热衷。幼时拜相声艺人恩绪为师,十五岁又从师徐永禄,二十岁即名声大振。是他首先把相声打进曲艺舞台,与当时“鼓界大王”刘宝全同台,并争得“倒二”的地位。他活路全面,功底很深,说学逗唱俱佳,善于摹拟再现。表演时含而不露,寓庄于谐,有“冷面滑稽”之美称。早年他与张德泉(艺名“张麻子”)合作,“张谐李庄”相得益彰,因其拿手节目《豆腐堂公》和《粥挑子》一时有“粥李豆腐张”之称。后期与张寿臣合作,也“长幼相衬”,搭配得当。李德锡擅演《大审案》、《绕口令》、《交租子》、《文明词》等对口相声。单口相声如《柳官上任》、《三近视》等也是他经常上演的节目。其中《柳官上任》采自邯郸淳的《笑林》,后来被众多艺人加工改编为《糊涂县官》。

焦德海(1878—1935年)是和李德锡同期活跃在京津一带的相声名家。他幼习竹板书,后拜魏昆志为师改说相声。后又从师徐三

(徐有禄),是“八德”中活路较宽、见识较广、根底较深的一位。早期单双不挡,与刘德志合作后尤以对口相声见长。他的代表作品,单口相声有《五人义》、《吃饺子》、《假行家》等,对口相声有《打白朗》、《老老年》、《财迷回家》、《歪讲三字经》、《洋药方》、《对对子》等。他擅长说逗和文字游戏,风格细腻、隽永、稳健。焦德海培养了一大批徒弟,其中不少人成为相声名家,如张寿臣、白宝山(小云里飞)、朱阔泉、常连安、于俊波等。

继“八德”而起,成为承前启后、一代大师的是张寿臣(1899—1970年)。他自幼随父张诚甫学说评书。十五岁拜焦德海为师,二十岁以后又与李德锡(万人迷)合作。在单口相声方面得益于李德锡,在对口相声上受益于他的师傅,打下了极为扎实的功底。他思想深刻,眼光锐利,自觉地把相声当作讽刺的武器。他以单口相声享名,许多作品反映和抨击了当时社会的痼弊,成为这一时期世俗生活的生动画卷,为相声贡献了堪入文学之林的一批名篇,如《小神仙》、《娃娃哥》、《巧嘴媒婆》、《贼说话》、《化蜡扞儿》等,可以说今天流传下来的传统单口相声,大都经过了它的筛选与锤炼,成为他艺术成就和艺术风格的代表。他还编演过讽刺军阀、国民党的段子,如《揣骨相》、《喂政部》等,反映了进步的立场与嫉恶如仇的思想。他被同行称赞为“相声大王”,解放后整理出版了《单口相声选》,1958年出版的《相声论丛》有他对同行后辈的经验传授。

与张寿臣同时或同辈的相声名家,尚有云里飞、常连安、马三立、郭启儒、焦少海、高德明、赵霏如等。

如果说张寿臣这一辈相声艺术家着重在相声的继承与推陈上作出了贡献,那么到了马三立、常宝堃、侯宝林这一辈艺人则着重为相声艺术的发展与创新开辟了新的里程。

年过八旬的马三立是当今相声界师承关系最深、辈分最高、从艺时间最长而艺术生命又最为旺盛的一位杰出人物,他炉火纯青的相

声艺术造诣及独特的艺术风格影响了现代相声艺术舞台。

马三立出生于 1914 年,是相声发轫时期一代宗师恩培(原名恩绪)的外孙,“八德”之一马德禄之子。他的父亲马德禄素有“相声公司”的美誉,以功底扎实、活路宽绰著称。可以说“名门出身”为马三立提供了传统相声的全部遗产,使他可以在广阔的天地里吸吮传统相声的精华。他自己则是同辈艺人中难得的受过中等教育的一个,而他外公恩培又是相声流派里讲究“文哏”,追求文雅和语言文字趣味的一派,这使他能够体味蕴含在相声背后的更深一层次的民族文化的内涵和民间艺术的幽默。后来他又拜“八德”之一的周德山(艺名周蛤蟆)为师,并共同合作,这更加开阔了他的艺术视野。经过长期的艺术实践,形成了相声特别是传统相声的重要流派——马派,或称“马氏相声”。

马派相声对作品中人物形象和性格的塑造有独到之处。多年的撂地作艺生涯使马三立与生活在底层的民众非常贴近,他不仅从中看到了旧社会的种种畸形与变态,同时也洞察了市民阶层不同类型的人物。这种生活积累在与传统相声表演技法的相互沟通中,逐渐获得了一种演员与作品中人物合而为一的性格化表演特色。在作品和表演中以第一人称出现的“我”既是叙述的主体,也是作品表现的对象;“我”既具有各种类型的市民意识和性格的典型特征,又具有马三立本人与他们共通的某种心态、情绪及表达方式。亦即说,马三立是以自嘲的方式来进行讽刺的,在“似我非我”的形象里,寓规劝于嘲讽之中,化嬉笑为生动的性格显现。这种“似我非我”的表现手法贯穿在他的一系列代表作中,无论是《开粥厂》中的“马善人”、《文章会》中的“马大学问”,还是《黄鹤楼》中的“马叫官儿”、《卖挂票》中的“马洗澡”、《买猴儿》中的“马大哈”,他们虽各自不同又各有联系,都是“马三立式”的,具有他自己的风格特征。

马派相声长于说、逗,家常话式的开场白、轻松自然的过渡、精心

组织“包袱”的技巧和调动相声语言、处理语气的能力,都别具一格。马三立的相声被称赞为具有“琢磨味儿”,一语道出了他的艺术特色。他的相声从内容到技巧都使听者回味无穷。他的面风、口风、台风协调一致,使听众在忍俊不禁中浮想联翩;有时,往往一个笑料观众要连听数次,方有所悟,这正是马三立相声艺术的含蓄、深沉之处。

常宝堃(1922—1951年),艺名“小蘑菇”。出身于相声世家,其父常连安、其弟常宝霖、常宝霆、常宝华等都是相声演员。自幼随父流浪江湖,极擅“变戏法”中的“说口”。九岁便拜相声名家张寿臣专攻相声,十六岁开始与赵佩茹合作,掌握了丰富的传统节目。常宝堃是四十年代相声演员中最有“人缘”的一位。这不仅由于他明朗、欢快的表演风格很适合当时观众的欣赏心理,更主要的是他在艺术追求上,更注意和观众保持亲密无间的感情交流。他在舞台上树立起“小蘑菇”这样一个调皮、诙谐、活泼机敏的舞台形象,以自己的滑稽情态来渲染作品的喜剧效果,他的相声还以会的宽、使得活、活扎实著称。抗战期间说过《牙粉袋》、国民党统治时期说过《打桥票》等进步作品,他还致力于相声剧的创作和演出,表现了多方面的才能。1951年抗美援朝时参加赴朝慰问团,不幸牺牲,被追认为烈士,并荣获“人民艺术家”的光荣称号。

侯宝林的名字与相声革新及相声的再次繁荣联系在一起,他成为跨越两个社会继往开来举国闻名的杰出艺术家。他继承并发扬了相声的现实主义传统,提高了相声的格调,在相声由旧到新的转变过程中,起到了十分重要的开拓作用。

侯宝林(1917—1993年)出身贫寒,十二岁开始学艺,初学京戏,不久改习相声,先后拜常宝臣、朱阔泉为师。曾在北京天桥、鼓楼一带撂地演出。1940年开始与郭启儒合作,同年成名于天津。早期的表演以“学唱”著称。《改行》、《戏剧杂谈》、《卖布头》等是他当时的拿手节目。他很早就注意净化相声语言,不说“荤口”和“贱话”,给当时污浊

的舞台带来一股清新的风气,当时有“文明相声”之称。由是把相声由“倒二”推进为“攒底”——“大轴儿”的地位。中华人民共和国建立以后,侯宝林的艺术表演才能得到充分施展。他积极参加“相声改革小组”的活动,编写反映新生活的新相声,受到广大群众欢迎的《婚姻与迷信》、《一贯道》、《夜行记》等一些节目,都是这一时期的成果。他演的其他传统段子也经过反复锤炼,不断趋于完善,展现了新的艺术面貌。《关公战秦琼》、《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《捉放曹》、《醉酒》、《改行》等都是他的拿手作品。

侯宝林在长期的艺术实践中形成了俊逸、优美、含蓄、高雅、幽默的艺术风格,人们恰当地评他为“帅”。他是语言艺术大师,舞台语言俏皮精粹,谐而不俗,寓庄于谐,意高味浓;他的表演动作潇洒大方,形神兼备、简洁鲜明、维妙维肖。他在“唱”中独树一帜,嗓音圆润明亮,吐字准确清新,运腔灵巧自如,既有动人的神韵,又有诙谐的情趣。总之,他的相声表演艺术,能使说、学、逗、唱有机地融为一体,使声音、形体造型与内容表现、形象塑造完美统一。侯宝林从净化相声到美化相声,成为相声俗中见雅,化俗为雅的带头人,从而把相声艺术提高到一个崭新的高度和层次。

三、相声的类型

1. 讽刺型相声

(1) 传统相声的讽刺

反映世俗生活的传统相声,是传统相声的主干,其思想价值在于揭露和讽刺陈旧的生活方式。纵观三百多段篇目,可以清晰地看到一幅近百年来中国社会的“风俗画”,早期的作品多把矛头对准贪官污吏和封建军阀,揭露官府的腐败、官吏的贪婪、军阀的骄横。鸦片战争后,中国沦为半封建、半殖民地社会,相声在城市底层流传。这一时期

的作品则集中揭露变态社会中人们的变态心理,诸如阿谀奉承的恶习,敲诈勒索的伎俩,尔虞我诈的关系,醉生梦死的生活等,形成了一幅光怪陆离的“社会相”写照。日伪和国民党统治时期,相声曲折地反映了帝国主义、封建势力和官僚资本主义给中国带来的历史灾难。

相声讽刺具有人民性的优良传统,凡属优秀的相声讽刺,其锋芒总是指向黑暗腐朽的社会势力。

脍炙人口的传统相声《改行》把封建皇帝的死——“驾崩”解释为“架出去把他崩喽”,从而揭露了封建专制给人们带来的种种灾难。妙趣横生的《关公战秦琼》对那个炮制天下奇闻、昏庸到了极点的韩复榘的父亲极尽嬉笑怒骂之能事。

《大审案》、《双过新年》淋漓尽致地暴露了旧时代的腐败和黑暗。

《揣骨相》、《连升三级》、《糊涂知县》巧妙地抨击倚权仗势、昏愤无能的贪官污吏。《化蜡扞儿》、《顺情说好话》、《醋点灯》、《三近视》、《阴阳五行》、《哭当票》、《扒马褂》、《白吃猴》、《揭瓦》、《看财奴》、《小神仙》等讽刺“社会相”的相声,其矛头指向吹牛撒谎、贪财吝啬、趋炎附势、迷信鬼神、耍小聪明、圆滑世故等社会弊端和旧意识的污泥浊水。

凡此种种,构成了传统相声中的精华。但其糟粕也不可低估,主要表现在污辱和丑化劳动人民,如一些带“怯”字的段子以及《财迷回房》、《豆腐房》、《抢菜刀》等段子还同时宣扬了小市民的情趣,有的段子甚至有黄色下流的“荤口”。此外,以生理缺陷、伦理关系、打人骂人、自我糟践等拙劣手段来抓眼取笑,也是传统相声司空见惯的现象。

(2) 新相声的“内部讽刺”

五六十年代由于社会生活的变化、新文艺工作者的参加,出现了揭露“人民内部矛盾”的“内部讽刺”相声,继承了传统相声的讽刺传统,正确处理了讽刺和歌颂的关系,在集中反映人民内部矛盾的题材

和主题上作了大胆的尝试和开掘。著名相声作家何迟的作品《买猴儿》、《开会谜》、《今晚七点钟开始》等,曾风行于五十年代,深受广大群众欢迎。

大胆尖锐,切中时弊,是何迟“内部讽刺”相声的思想特点。其锋芒所指不是鸡毛蒜皮的琐碎事情,而是带有一定倾向性的社会问题。如《买猴儿》即描写一个“马大哈”如何在官僚主义和盲从作风的助长下,给党和人民带来严重损失的“悲喜剧”。《开会谜》则是集中揭露了那种整天开会说空话而不解决实际问题、办事效率低下的机关官僚主义作风。何迟因写这些“内部讽刺”作品而于1957年被错划“右派”,“文革”又重受冲击,致使身心俱伤,瘫痪在床多年而逝。《何迟相声创作集》收集了他十余段代表作品。五六十年代致力于“内部讽刺”的作者还有冯不异、孙秀汶等人,涌现出一批如《夜行记》、《住医院》、《妙手成患》、《服务态度》、《离婚前奏曲》等反应较好的作品。

(3) 讽刺的深化

在“文革”十年中,相声被“四人帮”诬为“耍贫嘴”,相声讽刺自此销声匿迹。“四人帮”被打倒后,1976年至1978年间,相声首先发挥讽刺艺术的特长,诞生了像《帽子工厂》、《如此照相》、《特殊的生活》、《假大空》、《好梦不长》等一大批优秀作品,矛头直指这群丑类,揭露其色厉内荏的反动本质,讽刺其可耻下场,抒发了广大人民怒不可遏的政治感情,真正起到了使人们“笑着向昨天告别”的作用。

中共十一届三中全会以来,相声的触角深入急剧变化的社会生活各个层面和角落,开始触及复杂多样的社会矛盾,相声讽刺的深化是对“内部讽刺”提出的新课题。许多相声作品对当前存在的不良现象,诸如官僚主义、行贿受贿、特殊化、走后门、浪费人才、乱收费、打白条、拜金主义、假冒伪劣产品,以及婚姻恋爱、服务态度中的种种不正之风,进行了尖锐的批评和讽刺,受到群众的普遍欢迎。特别是八十年代初,讽刺相声的优秀作品大量涌现,如《不正之风》、《教训》、

《驯马专家》、《并非讽刺裁判》、《临死之前》、《鱼老万》、《吃葡萄不吐葡萄皮儿》、《真富假富》、《武松打虎》、《风灾》、《纠纷》等。

这一时期相声的题材范围和风格品种更加丰富多样，“劝诫型相声”和“心态相声”是从讽刺相声中分化出来的新形式。“劝诫型相声”的代表人物是姜昆，他在《相声以外》中说：“我们相声艺术中，能不能有一种劝诫型的呢？单纯的讽刺你不理，纯粹的歌颂你不听，劝诫则是一种推心置腹的娓娓恳谈，和声细语一直说到你的心里，让你在心中引起共鸣，直到你拍着腿叫：‘有点道理’为止。应该说这不妨是一种尝试”。“劝诫”并不是新鲜提法，曲艺作品中早有醒世、劝善类的文字，传统相声《劝人方》就属这类作品。但是，姜昆结合现实社会需要和相声艺术特点，赋予劝诫以时代内涵。从他和李文华合作创演的大量相声段子，如《谈美》、《时间与青春》、《祖爷爷的烦恼》、《花与草》等都不是单纯地歌颂或讽刺，而是以轻松谐趣宽容的喜剧态度嘲笑戏弄假、恶、丑的事物，同时树立真、善、美的形象，表现了健康向上的情趣。起到劝诫人（特别是青年）的效果，真正做到寓教于乐。

“心态相声”反映了新时期复杂多样的社会矛盾和问题，时代感强，表现了人们面临新环境、新问题时的敏感、疑虑、困惑和热切渴望解决或解脱的心态心绪，这类作品也多存在于姜昆、梁左的相声创作中，如《特大新闻》、《虎口遐想》、《电梯遇险》、《着急》等。

2 娱乐型相声

古代“俳优”所谓“虽不合大道，然令人主和悦”，指的就是娱乐功能。传统相声中知识性、趣味性的段子占有相当比例，是古代各种逗笑技艺的沿续。可分为几种情况：

(1) 贯口哏：利用流利连贯的语言节奏、铺陈夸张的语势辞态以促成作品的喜剧风格。从六朝的数名诗、唐代的嵌镶、宋代的打略拴搐、数板到元杂剧的贯口长段。这类技艺渊源较早。《地理图》、《菜单子》（《报菜名》）、《戏迷药方》、《八扇屏》、《夸住宅》、《洋药方》等均属

此类。

(2) 歪讲歪批史书：利用歪解经典、雅俗不协的手段制造笑料，这类段子知识性较强，属于“文哏”，如《批四书》、《批三国》、《批三字经》、《批百家姓》、《批生意》等。

(3) 争辩型：由唐俗赋问答体发展而来，在诘难中寻找对方破绽并予以引申、攻讦。如《铃铛谱》（《蛤蟆鼓》）、《五红图》、《八不咧》等约三十来段，表现语言或思维机辩能力。

(4) 文字游戏类：实为古代民间语戏、字戏、趣诗、趣联的集萃。这类作品有以猜谜对对为主的《打灯谜》、《对对联》、《卖春联》、《四字同头》、《一字一象》、《八大吉祥》、《酒令》等，是古代合生的余绪。也有是民间口头语言游戏改编的《俏皮话》、《反正话》、《绕口令》等。

(5) 技艺性学唱：以反映市井风情和民俗为宗旨，在夸饰中追忆往日生活情趣。如《卖估衣》、《山东二簧》、《汾河湾》等“柳活儿”，约三十多段。

(6) 滑稽表演或“倒口活”：描摹乡民憨态，在突现山西、山东等乡音中表现市民意识。如《学四相》、《规矩论》、《怯讲演》、《怯卖菜》、《怯剃头》等。这类作品存在着一定的糟粕。

总的来说，传统相声中的娱乐性段子是对人民的智慧和技巧的表现和欣赏，是博大精深的祖国传统文化和民间文化的保存和弘扬，是对汉语言文字永恒魅力的发现和发展。

中华人民共和国成立后一段时期内，相声的娱乐功能曾受到一定程度的抑制和忽视，把娱乐与教化对立起来，甚至把娱乐与低级趣味混为一谈。七十年代以来，相声的娱乐功能得到长足的发展。

与传统的娱乐相声相比，新创相声摒弃了不健康的格调和较为陈旧的手法。开拓了新的题材，发展了新的样式，一些优秀的节目深受广大群众的需要和欢迎。“文革”后期的相声《挖宝》（王佩元、常宝霆合说）融知识性及“贯口活”为一体，开科学相声之先河。八十年代

初《诗、歌与爱情》(姜昆、李文华合说)突破了爱情题材的禁区。轻松、诙谐,格调清新,成为娱乐相声的佳篇。笑林、李国盛首创的“音乐相声”导引了后来的“歌舞相声”、“电吉它相声”等形式,以满足群众的多种娱乐的要求,曾引起相声理论界的争论。另外,连接戏名的传统因时代的需要演变为连接电影名、歌曲名、书名、书中人物名等,如《柳堡的故事》、《参军记》等等。

除去讽刺与娱乐两大类型而外,自五十年代后期又有“歌颂型”相声出现。代表人物为马季、夏雨田等。多为“配合中心”反映或讴歌各种社会现象及新人新事,从而表明作者的政治倾向。代表作品有《昨天》、《英雄小八路》、《女队长》等。作者在他们的热情与敏锐中为相声的表现提供了新的思路及手法,也描绘并纪录了当时社会的诸多景象或人物。但在“大跃进”时期,一方面浮夸的政治催发了浮夸的艺术,一方面浮夸的艺术又美化了浮夸的政治,终因失去历史的真实而鲜有成功作品传世。七十年代以来以“歌颂”为题材的作品有所改变,力求在真实性上致力,出现过《见义勇为》、《郝市长》等具有一定艺术效果的作品。但“歌颂”毕竟只是一种政治态度,于喜剧人物的形象及性格发掘上尚待深入。

第三节 相声的艺术特征

相声艺术的特征可从俗不伤雅的内容、谑而不虐的风格、咸淡见义的手法、似我非我的表演四个方面概括。俗不伤雅,是说相声大都以世俗市井的民众生活为题材,较高较深层次的理性或心态展示则因其喜剧的通俗性特点较难表现。谑而不虐,是说相声的喜剧风格要依从传统伦理道德准则和喜剧美学要求,严肃的态度和轻松的表现结为一体,寓庄于谐,笑而有味。咸淡见义,是说相声喜剧的元素主要

通过庄谐对比、渗透、综合与转化而来,极富传统美学互衬的特点。说与表、主与从、智与愚都借助捧逗的喜剧关系体现。似我非我,是说相声的表演既是规定情境中的角色又是本色真实的自我的统一,是以“自我”来处理体现角色、而角色无法摆脱演员的个性特点(舞台风度等)。因之,是一种若即若离、似虚若实的艺术表演。

一、形式、结构及语言特点

(一) 相声的形式

相声的表现形式可以分为单口相声、对口相声和“群活”,其中以对口相声最为普遍,成为相声的主要形式。

1. 单口相声

单口相声由一个人表演,自捧自逗,艺人谓之“单春”,以喜剧性的故事情节取胜。是相声里最早出现的形式。传统相声里单口相声很多。如《日遭三险》、《连升三级》、《小神仙》、《化蜡扦儿》、《黄半仙》、《珍珠翡翠白玉汤》等优秀段子,著名艺人张寿臣、刘宝瑞等都是单口相声名家。

单口相声以“说”的段子居多,它的渊源可追溯到古代的笑话和“说话”,因此,它与后世的说笑话和评书关系密切。相声艺人常说“说点大笑话,小笑话”,事实上有些单口相声取材于笑话,艺术手法亦从笑话中吸收了许多营养。如冯梦龙《笑府·刺俗》里有这样一则笑话:

一官府生辰,吏曹闻其属鼠,釀黄金铸一鼠为寿。官喜曰:
“汝知奶奶生辰亦在日下乎?奶奶是属牛的。”

而单口相声《属牛》则是取材于这一笑话题材加以扩展而成的。

古代笑话和单口相声比较,就艺术形式方面来说,单口相声必须有较强的故事性和突出的人物形象,尤其应该具有更为丰富和充盈的社会生活形象。这一点与笑话形成明显的区别。而与评书的广阔

历史内容、特别是讲叙的体式与口吻近。最初的单口相声往往像评书那样成本大套地讲述历史故事或民间传说,有所谓“八大棍儿”,即类似评书中篇作品的八段大笑话,其中又各有八小段,统称八八六十四段。虽然单口相声与评书都同样讲究故事情节,但单口相声的重点在于制造包袱,抓眼取笑。更多的情况下,单口相声的情节和“包袱”是紧密结合在一起的,如上面《属牛》的单口相声主要情节是知县为知府送寿礼,打了一个金鼠,知府十分开心,暗示知县:下月太太生日,比他小一岁。“包袱”正在这里抖开,这时演员再一针见血地讽刺道:“弄去吧!小一岁,属牛的,你给弄个金牛得多少钱!老百姓还活得了活不了!”这种“打诨”式的评议也是借鉴评书而来,但与评书的客观性评价不同,单口相声的“包袱”常常带有鲜明的主观色彩,一针见血,痛快淋漓。

中华人民共和国成立后,单口相声创作比较沉闷,很少出现优秀作品。八十年代后期,相声名家马三立创作并演出了许多单口小段(实即笑话),如《八十一层楼》、《查卫生》、《练气功》、《找糖块儿》、《偏方》等,构思精巧,幽默风趣,深受群众喜爱,并因此获得“金唱片奖”,使单口相声这一形式焕发了新的艺术光彩。

2. 对口相声

对口相声由两个演员表演,“甲”为逗哏,“乙”为捧哏。对口相声又分为“一头沉”、“子母哏”和“贯口”三种。

(1) 一头沉

以逗哏的叙述为主,捧哏的居次,通过二人“对话”进行表演。“一头沉”由单口相声发展而来,因而带有故事性,逗哏的向捧哏的(实际是向观众)讲述故事;而捧哏的代表观众进行评点或提问,以使故事波澜起伏,生动活泼。

传统的“一头沉”相声,逗哏和捧哏之间的关系比较定型。逗哏的是机敏聪慧的智者,捧哏的则是糊里糊涂的愚者。这显然是唐代参军

戏中“参军”和“苍鹘”之间一智一愚、咸淡见义的遗迹。

这类相声，偏重逗哏一方，逗哏的语言分量甚大，“包袱”也多出自逗哏之口，表演中处于明显的主导地位。但捧哏的作用也不容低估，看似简单的言词与语气却对逗哏的叙述起着制约、提示和推进作用，因此，“一头沉”不是一般的叙述，而是对话式的叙述。也可以说，对话中叙述，叙述中对话，二者经常融合在一起。

随着相声艺术内容和形式的发展变化，“一头沉”捧逗之间关系也增强了。特别是捧哏的作用更为突出。一面跟观众交流感情，一面又为逗哏的铺垫。有时是顺口搭词，有时是提问争辩，有时是发挥补充，有时是故作惊呆，有时还虚拟人物进入角色，方式及为灵活。捧、逗之间既对立又统一，使相声成为完整的机体。“红花绿叶两相扶”，正是捧逗关系的生动写照。

(2) “子母哏”

“子母哏”的特点是甲、乙互为捧逗，通过争辩组织包袱，揭露矛盾，进行表演。属于一种特殊方式的叙述。争辩中的甲和乙代表互相矛盾的双方，而矛盾正是“包袱”的基础。因此，这种表演方式对于组织“包袱”十分有利。传统相声《蛤蟆鼓》、《学叫唤》、《论捧逗》（《八不咧》）等都是比较典型的“子母哏”。往往是逗哏的叙述片面、歪曲、夸张、谬误，或是捧逗双方各执一端彼此攻讦，形成捧逗之间的对立，以不同的观点或角度争辩。如刘宝瑞、郭全宝合说的《蛤蟆鼓》就是甲乙两人互相争辩。其中一个说：只要肚大、嘴大、脖子憨，叫唤出来的声音就大。另一个就问：我们家有个咸菜篓子，那东西也是肚大、脖子憨，它怎么不叫唤？篓子是竹子编的那怎么能叫唤呀。那么和尚老道吹的笙不也是竹子做的，怎么一吹就响呢？竹子编的，有窟窿眼的，它就响。我们家大筛子那么多眼它也没响过呀！

双方一来一往互为捧逗并从中不断抖出“包袱”。

新相声里“子母哏”的段子不多，但“子母哏”的成分经常在“一头

沉”的相声里出现。

(3) “贯口”

“贯口”是以流利的、有节奏的、一气呵成的语言进行表演，类似韵诵体的形式。以“贯口”为主的相声俗称“贯口活”。传统相声里有一批“贯口”的段子，如《地理图》、《报菜名》、《开粥厂》、《八扇屏》等。“贯口”虽然在相声里占突出的地位，但不能单独存在，必须辅以“一头沉”或“子母哏”的表现方式。

“贯口”的内容较为庞杂，它可以叙述故事，如《八扇屏》里霸王被困乌江、王佐断臂说书、张飞喝断当阳桥等八个故事都以大段“贯口”的形式叙述，以语言铺陈技巧取胜。更常见的多是罗列事物名称。如传统相声《报菜名》里的一段：

乙 那您就说吧，都是什么菜？

甲 有蒸羊羔儿没有？

乙 有，真有，再往下说。

甲 蒸羊羔儿、蒸熊掌、蒸鹿尾、烧花鸭、烧雏鸡、烧子鹅、乳猪、乳鸭、酱鸡、腊肉、松花、小肚儿、晾肉、香肠儿……

接下去一口气说出 900 种菜名，属于技巧性的相声段子，当然最后还得有“包袱”，否则演员下不了台。

3. 群活

群活是指三人(或三人以上的)相声。传统三人相声有《扒马褂》、《训徒》、《垛字》、《贫富论》、《敬财神》等。八十年代以后出现《一仆二主》、《五官争功》等多人相声，形式上与传统群活不甚相同。

三人相声由三个人表演，除逗哏、捧哏外，还有一个“腻缝的”。三人相声是在“子母哏”相声基础上发展起来的。捧逗之间发生矛盾，“腻缝的”从中调停，抓哏取笑。例如在相声《扒马褂》里的一段：

乙 我们家那头菊花青的大骡子，掉……掉茶碗里烫死啦！（哭状）我的骡子……

丙 莫怪人家说你说话云山雾罩呢,果然是。你这不是“瞎掰”嘛!

乙 不信你问他(指甲)!

甲 什么事您那?

丙 骡子掉茶碗里烫死啦——这事儿您听着新鲜不新鲜?

甲 (惊异地)您说什么?

丙 骡子掉茶碗里烫死啦!

甲 您是不是没睡醒啊!这不是梦话嘛!骡子会掉茶碗里烫死?这话太邪唬了!

丙 就说是呀!

乙 (急走到甲前解马褂扣儿)快把马褂儿给我脱下来!我现在就要。

甲 哎!不是说好了穿一个礼拜吗?

乙 我就是撕了它,也不让你这种人穿!你这人没实话,就我们家那骡子,掉茶碗里烫死啦,你是不知道吗?

甲 (突然领悟)噢……知道知道。

乙 (对丙)怎么样?

甲 有这事。

丙 这马褂儿的力量可真不小哇!

这段相声中,甲借穿了乙的一件马褂,舍不得脱,于是就得经常替乙打圆场。乙于是借机胡编瞎扯,极尽夸张渲染之能事,甲为多穿一会儿马褂,不惜绞尽脑汁、费尽口舌、没理找理地为乙解释,丙处在两者中间凑趣、调和,又不时讽刺甲的尴尬和乙的吹牛,“包袱”笑料层出不穷,喜剧效果十分强烈。

4. 相声小品

时下流行的“小品”滥觞于宋代的学像生、杂扮、金元五花爨弄及明代过锦戏等,总之在隔壁戏产生之前,相声的“说”、“学”、“逗”、

“唱”的因素存在于这些以“现身”为主的喜剧活动中,实际上“小品”的历史要比相声还要长一些。

相声小品是在相声基础上发展起来的,主要指以虚拟的喜剧情境、以“说法”为基础、以语言取胜、以“包袱”为主要艺术手段的小品。“化装相声”、“相声剧”及“系列相声”均属此类。

相声剧兴起于二十世纪三四十年代,为“文明戏”的一种,最初由天津相声演员常宝堃等人组建的“兄弟剧团”演出。

六十年代,北京曲艺团又推出化装相声,借鉴南方滑稽戏的表演,并根据滑稽戏的脚本改编成《资本家与洋车夫》、《两个理发员》等化装相声,后来又创作了《坐电车》、《耍猴儿》《一见钟情》等,先后组织过化装相声晚会,一度出现了化装相声热。

1985年,天津推出由王鸣录创作的“系列相声”——《群迷闹喜》,由相对独立的五段相声组成,最后一段《群迷闹喜》很明显是一个相声小品。类似的还有《应该补拍的镜头》(1987年)等。系列相声介于相声和戏剧之间,演员全部角色化、定型化,并以戏剧冲突构成情节,制造“肉中赚”包袱,视觉效果也有所提高。

应该看到,近年来相声小品的崛起与相声走向荧屏,特别是同春节联欢晚会有密切关系。相声小品的人物摹拟成分比相声多,并有利于女演员的表演,满足了作为视觉艺术的需求,目前仍呈发展趋势。

(二) 相声的结构

一般把一段相声分为“垫话”、“瓢把儿”、“正活”和“底”四个部分。这大致与文章的引子、过渡、正文和结尾相当。

1. 垫话

与评书的“定场诗词”类似,是唐俗讲“押座文”和宋元话本“得胜头回”的遗留。反映着说唱艺术密切联系与依靠观众的特点和规律。垫话的作用是在撂地演出时招徕和等待观众,或在剧场中吸引和集中观众注意力。因此每段相声前面的垫话并不固定,常常是见景生情

即兴编演,长短不拘,韵散皆可,具有随意性、灵活性、变异性的特点。

垫话的另一重要作用是引向“正活”。可以从“题内话”入手,也可以用“题外话”开头,但归根结蒂还要落在“题内话”上,为后面的“正活”埋伏线索。如《买猴儿》说的是商业部门的事,而甲又是故事里的主要人物,述说亲身经历,因此,在垫话里点明“那年我正在百货公司暖瓶部当售货员”,非常重要。好的相声垫话起着渲染气氛、介绍背景、铺垫情节、描摹人物、烘托主题的作用。

新相声的内容、形式及演出条件有不少变化,加上脚本稳定,“垫话”也出现了新的特点:比较精练,“题内话”多,“题外话”少。其主要作用在于为组织“包袱”铺垫。有的新相声甚至开门见山,压缩或省略了“垫话”。

2. “瓢把儿”

“瓢把儿”是“垫话”和“正活”之间的过渡,可以由独立的段落组成,也可以用三言两语几句话交代,成为“垫话”与“正活”之间不可缺少的连接线。如在《买猴儿》里,“垫话”只点明甲在百货公司暖瓶部当售货员这一笼统的背景,具体情形到“瓢把儿”里就更清楚了。例如《买猴儿》的“瓢把儿”是首先甲说明他不再是售货员,而是当了采购员,确定了甲的位置;其次,说明“买了一批猴儿”,预示了整个故事的内容;再次,通过“三翻四抖”的方法,渲染百货公司里的怪事:办货不买暖瓶、绸缎和自行车,偏偏买猴儿,这就清楚地向人们预示了相声的主题。“瓢把儿”在为“正活”作铺垫的同时,本身也是个过渡性的“包袱”,表现了相声的喜剧魅力。“瓢把儿”贵在少而精,顺当自然,灵活变化,随意自由。

3. “正活”

是一段相声的主体——情节的基干、矛盾的焦点、主题的表现之所在。相声一旦进入“正活”,就要一步紧一步,一环套一环,一个包袱接着一个包袱,往往一波三折,直趋高潮,为“攒底”作好准备。以《买

猴儿》为例,从那个“马大哈”出场起,一连出了几件事:写通知少了个“道”字,把“王同志罚到锦州去啦”。贴错标签,搞了桐油大八件、香油桌椅。最后又把“甲”弄去买猴儿。前面两件事是为买猴儿铺垫,而买猴儿又是前面两件事的必然发展,构成由低到高、合情合理的发展过程,于是在艺术上取得较大的效果。

从叙事结构上看,我国文艺作品向来有“凤头、猪肚、豹尾”的说法,“正活”正如“猪肚”,具有丰富、曲折的特点,是包袱最多、情节最集中、情绪最饱满的一段叙事。例如传统相声《改行》中的“正活”:说的是封建皇帝“国服”期间禁止娱乐,艺人被迫改行、弃艺经商的悲喜剧。开始一段先渲染“红东西不准见”,从剃头穿衣服说起,极尽夸张、想象之能事,到“把酒糟鼻子染蓝了”,已近乎荒诞,采用生活中的自然现象——红萝卜、红辣椒、酒糟鼻子与国服的矛盾,形成一个个喜剧色彩浓郁的“肉里噱”,三翻四抖,态度鲜明,讽刺矛头直指封建专制制度。因此,围绕主题而展开情节、组织包袱,是“正活”成功的关键。

在一般传统相声中,往往由“顶门包袱”(开场)、“拦腰包袱”(中间)和“结底包袱”(煞尾)组成,其中穿插若干“零碎包袱”(小包袱)以突出中心、变化节奏、谐而有序。“正活”虽是相声的主体,却又是“底”的铺垫,特别忌讳旁逸斜出的“支”与透露结底的“刨”,所以对“正活”来说,既要注意发挥,又要讲究抑制,掌握火候和分寸就显得格外重要。

新相声与传统相声相比,“正活”部分更加突出,喜剧特点在“正活”部分发挥得淋漓尽致,而较少用于对“底”的铺垫。

4. “底”

又叫“攒底”,就是一段相声的结尾。从结构上说,“底”是一段相声的高潮,前面的铺垫和大小包袱,都是为了“底”,如果“底”没有响,观众不笑,演员则无法下台,实属相声创作的关键,历来为人们所注意。

请看侯宝林、郭启儒合说的《贼说话》的“底”：

甲 ……他把棉袄铺那儿，转缸去了，我在炕上一伸手——

乙 怎么样？

甲 就把他棉袄提拉起来，搁我身上了，我瞧着他一会儿把缸转出来了，把米就往地上倒，“哗”——倒那儿了，缸搁到旁边，那意思兜起来就要走了，就摸。

乙 摸什么呢？

甲 摸他那棉袄呢，摸了半天没有啊，他站那儿直发愣，贼一纳闷他出声了。

乙 出声了？

甲 嗯？他那一嗯，我女人醒了，叫我：“宝林，快起来快起来，有声有贼了。”“哎，睡觉吧，没贼。”我说没贼，贼答碴了：“不能，没贼，我棉袄哪去了。”

这个相声来源于中国民间笑话，由垫话“闹鬼”引出“闹贼”，但贼小家贫，闹出一场贼反被“偷”的笑话，戏剧性很强。这段“底”属于正活的组成部分，也是故事情节的高潮。这个“攢底包袱”既是写实的，又十分荒诞，以一种黑色幽默的态度反映了旧社会人民生活极度贫困的状况，既出人意料之外，又在情理之中。虽然戛然而止，但余味无穷。

相声是讲究“底”的艺术，因为“底”尤其能体现相声不同于其他喜剧艺术的独特风格。“攢底”的具体手法和表现形式多种多样，不拘一格。可以用“说”的方式，也可以用“唱”的方式；可以是人物的语言，也可以是演员的评点；可以是讽刺，也可以是赞颂，还可以带有浓厚的抒情成分；可以使观众哄堂大笑，也可以是“琢磨起来可乐”，经得起回味。总之，不管怎样“攢底”，都必须具有相声的喜剧风格，必须能引起人们的笑声，否则，就会有“狗尾续貂”之感。

（三）相声的语言特点

相声作为语言艺术,其语言除了一般的表达作用外,还必须具有喜剧色彩。概括说来,有如下特点:

1. 通俗易懂

相声语言通俗易懂,形成了口语化的特色,演员说起来上口,观众听起来顺耳、十分亲切,就像说身边的事,叙家常,不少传统相声都采取这种民间故事的叙述口吻。

相声语言的口语化是由两方面决定的。一方面是相声作为民间文艺样式,长期在民间流传,最接近群众的口语。另一方面,相声是舞台表演的说唱艺术,语言出演员之口,入观众之耳,立刻使观众理解,才能达到台上台下感情的交流,适应相声表演的特点。

2. 生动形象

不论描写人物还是事件,相声语言都必须生动形象,富有表现力,给人以立体逼真的感觉。如传统相声《娃娃哥哥》:

这两天儿热……是木头不能坐,锡的幌子太阳地里挂着,都叫太阳给晒扁啦,往下掉锡珠儿……。要是冷……耳朵冻木啦,一扒啦就掉。吐口唾沫地下摔两瓣儿,街上见熟人不敢拉手儿。一拉手儿,两只手冻一块儿啦,过年开春儿化了冻再松手。

语言生动形象表现在人物描写方面,就是鲜明地反映出人物的个性特征,使人如闻其声,如见其形。如《赌论》中对“输钱的”描写:

比方你要知道谁输谁赢,看钱是看不出来的,要看脸色:……输钱的呀,脸也红啦,脖子也粗啦,抬头纹也开啦,大眼犄角也散啦,嘴里出入气也不均匀啦……“别唱啦,你唱得这么好,我怎么没看见你上过一次台呀?……”“你端(痰盂)近点儿,那么远我够得着吗!我又没有练过气功。”

绘声绘色的语言刻画出输钱者穷急生疯的特点。

3. 活泼俏皮

首先,表现在对汉语语言的灵活巧妙地运用。诸如同音谐音、同义近义、语义对立、一词多义等,都被用来表达内容或组织包袱。如《歪批三国》中“三个做小买卖的”——“刘备卖草鞋”、“赵云卖年糕”、“张飞卖肉”,“赵云卖年糕”就是巧用“赵子龙他老迈年高”这个谐音,这类例子在相声中不胜枚举。

其次,修辞手段和语言技巧在相声语言里运用得异常广泛,它不仅有一般的表达作用,而且与组织“包袱”紧密结合。如夸张、比喻、对比、铺陈等都是相声中运用最广的“辞格”,经常结合使用,组织包袱。

再次,是利用特殊的语言成分。诸如成语、俗语、歇后语、俏皮话、省略语等,都可用来组织包袱,为语言表达增加色彩,或达到讽刺的目的。

另外还表现在对语言或外国语的灵活运用。运用方言也叫“倒口”,是塑造个性化喜剧人物的必要手段。传统相声《怯跟班》、《怯拉车》之类带“怯”字的段子即以方法的“怯”来取笑。随着时代的发展,讥讽方言为“怯”已大为淡化,而代之以崭新的构思和机趣。“倒口”的方言也日益广泛,如山东、河北、上海、广东、天津、唐山、山西、河南等地特色鲜明的方言皆为相声所摹拟。

二、特殊的艺术手段——包袱

(一) 包袱及其种类

相声艺术的笑来自它的特殊艺术手段——包袱。所谓包袱,是一种比喻的说法,意思是采取种种方法把可笑的东西包起来,等待时机成熟,突然把它打开,让那些可笑的东西一下子呈现在观众面前。先看《夜行记》里的一段:

乙 五分钱买个纸灯笼,点好了骑上车,一手扶着把。

甲 你怎么一手扶把?

乙 一手拿灯嘛!

甲 瞧,干这玄事。

乙 我刚骑上了,蹬三轮的冲我嚷:“喂,下来,下来!”我心里说,你老实呆会好吗!他还嚷:“灯,灯,下来,着啦!”废话,不着那叫灯呀?“你瞧。”我一瞧,赶紧下来了。

甲 不是着了么?

乙 连袖子都着了。

点灯把袖子都烧着了,的确有些可笑,但如果直出直入,一语道破,就不会有什么喜剧效果,这里把它组织成“包袱”,集中笔墨描绘他的玩玄和理直气壮,连观众都疑惑三轮工人多嘴,正这时候,突然一句:“连袖子都着了!”人们恍然大悟,自然迸发出笑声。

可见包袱是相声引发笑声的焦点,是相声的基本艺术手段,其地位和作用十分重要。喜剧的笑主要来自特定的情节,情节是喜剧表现主题思想、刻画人物形象的基本手段。相声艺术则不同,情节为组织包袱服务,有的相声可以不要情节,但决不可以没有包袱。演员靠包袱把所要表达的内容传达给观众,观众也通过包袱来欣赏相声艺术。因此可以说,包袱是相声艺术的生命。

包袱是相声的基本构成单位,任何一段相声都是由串珠般的大小包袱组成。相声艺人认为:最理想的相声段子是大包袱套小包袱,而整个段子就是个完整的包袱。大小包袱不断,都是为“底”作铺垫,而“底”又与前面包袱互相呼应,构成了一个整体。

包袱可从多种角度加以分类。一般根据内容可分为“肉里噱”和“外插花”两类。

所谓“肉里噱”,就是指与内容结合紧密的包袱。一段相声的内容主要靠“肉里噱”来表达,可以说,“肉里噱”的包袱构成相声的骨架和灵魂,历来为艺人所重视。“肉里噱”的包袱与创作构思有密切的联系。其首要前提是喜剧情节和喜剧性格的提炼和塑造,是现实生活里

的喜剧矛盾高度概括的结果。如相声《关公战秦琼》就以腐朽黑暗的军阀割据为背景,巧妙地构思了喜剧式的情节。其矛盾的一方是韩复榘的爸爸,他愚昧昏庸,强横霸道;另一方是戏班的艺人,聪明智慧,被逼无奈。一方是不知其不可为,偏偏如此;另一方是明知其不可为,而又不得不如此。矛盾着的双方扭结在一起,才造成了关公战秦琼的“奇迹”,因此,它通篇都是“寓庄于谐”的“肉里噱”的“包袱”。

“外插花”是指那些与内容联系不太紧密的包袱。对于一般相声来说,“外插花”包袱也是非常重要的,主要表现在语言艺术上,能使叙述生动,描写形象,节奏轻快,色彩鲜明。“外插花”与“肉里噱”配合使用更是风趣横生。如传统单口相声《全上来》讽刺的是花钱买知县做的白字先生,碰上桩官司。原告名叫“金止未”,被告名叫“郁下丢”,保人名叫“于斧”。县官大字不识,只好瞎蒙,结果把“金止未”念成“全上来”,打官司的全上来啦,接着又把“郁下丢”念成“都下去”,打官司的又都下去啦。如此上来下去,反复了二十多遍,公堂审案变成了闹剧。最后,差点将保人“于斧”喊成了“干爹”。这段相声中,白字先生念白字的情节,从表面看似是“外插花”。但因为这位大字不识的白字先生竟然位居一县之长,主宰百姓的命运,在公堂上闹出这种糊涂透顶不堪言状的笑话,因而也是对人物有力的讽刺,这些情节同时具有了“肉里噱”的喜剧涵义。

(二) 包袱的组织过程

包袱的组织过程即通常艺人所说的“填包袱”、“系包袱”和“抖包袱”,可以看作是三个过程。前面是埋下矛盾伏线、隐示喜剧危机,而后是渲染矛盾假象、掩藏喜剧必然,其组织原则是铺平垫稳。从生活里提炼出可笑的东西,巧妙地包藏起来,埋下种子,让观众不知不觉,却又似知似觉。例如在相声《帽子工厂》中,先说有家工厂货卖不出去,这时,观众一点也不知道包袱的内容,接着提到“帽子”时,当时的政治环境已使人有所预感,再加上戴帽子的几种感受,铺垫颇为严

密,观众不知不觉又似有所觉,有一种猜测和渴望知道的悬念感。最后才抖出是一顶“反革命帽子”。这个包袱响了,是因为它在乎情理之中又出乎意料之外的。

“抖包袱”是在铺平垫稳的基础上,对包袱喜剧内容的突现与披露。就“抖包袱”与铺平垫稳的关系来说,“三翻四抖”是极为重要的规律。也是相声艺人长期艺术实践的经验总结。

“三翻”是铺平垫稳由低而高的积蓄过程,也就是“系包袱”的过程。铺陈渲染,制造假象,甚至把同样的情节或词语一而再、再而三地强调,一直推到高潮,使观众觉得非如此不可,以达到预期的目的。“四抖”就是抖落包袱,在观众非如此不可的期待之中,反其意而行之,破假象而还其真象,就达到了意料之外与情理之中的效果。

近年来,随着生活节奏加快和审美习惯的变化,包袱的组织已不限于“三翻四抖”,“两翻一抖”、随翻随抖的包袱明显增多。

第四节 江南滑稽及其他

一、滑稽的产生及特点

“滑稽”也称“独脚戏”,流行于上海、江苏、浙江一带,以吴语方言演出。兴起于1920年前后,关于它的起源说法不一:有人认为它是由卖梨膏糖“小热昏”和民间说唱“说朝报”发展而成的;也有人认为它脱胎于“文明戏”的丑角;还有人认为它是相声传到南方后,结合双簧、评弹、滩簧等曲艺形式发展起来的。总之,它是比较晚成的一种方言喜剧形式。

“滑稽”创始时期的著名艺人王无能,苏州人,从小熟悉隔壁戏,学乡谈小调。后在上海文明戏剧团专演马甲滑稽,即扮书童、蔑片的

丑角,或唱滑稽道场与焰口。一般认为他演独脚戏堂会始于1917年,即在苏州督军程德全的堂会上演《各地堂信》,与张治儿演双簧。据滑稽老艺人范哈哈回忆,在王无能之前,已有黄杏生、易方朔、董别声、张治儿登过独脚戏堂会广告。

二十年代的“滑稽”已经形成三大家:王无能、江笑笑、刘春山。江笑笑是杭州人,同台搭档的鲍乐乐是他的同学,是滑稽艺人中唯一的大学生,1927年他们以“偷闲客”与“贩牛客”的化名在上海新世界挂牌,叫“蹉跎戏”。刘春山和筱得利在城隍庙卖梨膏糖(带说唱),往来上海郊区的茶馆。刘春山善打连厢(走唱的一种),自称潮流滑稽,唱新闻。他们的表演吸收了文明戏和相声的一些表现手法,在剧场、游乐场和广播电台表演、播音,迅速受到群众的欢迎,遂使独脚戏形成独立的曲种。

独脚戏早期以口技、杂学唱的节目为多,如《哭妙根笃爷》、《扬州五更调》、《唱估衣》等。以后又发展了以“学”为主的《学电台》、《学话剧》、《学英语》、《各地堂信》;以“说”为主表现人物故事的《风吹不动》、《金蛤蟆》、《吃看》、《清和桥》;以“做”为主的《阿福上生意》、《调查户口》、《钉巴》等节目,独脚戏的艺术表现手法形成“说、学、做、唱”四类。“说”、“学”、“唱”近似于北方相声之处较多,“做”则是直接扮演人物,在舞台上表演情节和对话,动作的夸张幅度大。角色的对话,多以与相声相同的组织包袱的手法产生笑料,喜剧效果强烈。而且“做”的手法也渗透到以说、学、唱为主的节目中,成为主要的艺术手段。

滑稽的传统作品,至今挖掘出来的不下二三百段,题材范围很广,形式也多种多样。和北方相声一样,讽刺是它的优良传统。有暴露旧社会腐朽制度与反动本质的,有批判自以为是、男尊女卑的,有嘲笑固执己见、刚愎自用的;有鞭挞见钱眼开、寡廉鲜耻的。另外还有不少娱乐性、知识性的作品,大都以学各地方言、市声、戏曲、曲艺唱

腔以及绕口令的段子为主,如《金陵塔》、《宁波音乐家》等。

独脚戏现在一般以二人合作演出为主,也有一人和三人合演的形式。建国后新创作了许多反映现实生活的作品,如《看电影》、《两个理发员》等。

二、四川相书

四川相书是清代隔壁戏的地方形式,流行于四川省成都、重庆等地。相传在清咸丰、同治年间从扬州一带传入,迄今已有百余年历史。它和其他地区口技不同之处,一是并不止于鸟语虫鸣之类的模仿,而是着力描述富有喜剧内容的社会生活;二是充分发挥四川方言的风趣特色,因而具有浓郁的乡土气息。

据清代《成都通览》记载,早期有李瞎子善说相书,人称“李相书”。其弟子曾炳昆(1900—1952年)对这一形式尤有贡献。创作并改编了不少反映底层生活的作品。《霉登堂》对四十年代成都人民的苦难生活作了生动的描绘。《骗总爷》揭示了畸形社会人与人之间尔虞我诈的关系。曾炳昆的弟子罗俊林(1920—1978年)较好地继承了相书艺术,他是将相书坚持至本世纪六十年代的最后一代相书演员,六十年代初期相书曾进京演出,“文革”以后代无传人,几为绝迹。

四川相书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(扇子、铜铃、盆碗、木瓢等),描绘环境、陈述故事、表现人物的活动。相书节目显著的特色,是富于幽默讽刺的喜剧风格,常运用谐音、语误、吟诗、作对、说诨话、打油诗、歇后语、开玩笑等手法来取得喜剧效果。相书以说故事为主,将飞禽走兽的肖声加在正文之前,起着吸引听众、静场的作用。一段相书里的人物,少则二人,多则十余人,演员运用唇、齿、口腔和鼻腔等部位,迅速地变换着不同的声音造型,使听众进入特定的艺术境界。如果人物过多时,

还要运用外省方言弥补其不足。

三、答嘴鼓

流行于福建省闽南地区、台湾省以及港澳地区的一种喜剧性的说唱艺术。亦名触嘴古、拍嘴鼓或答嘴歌。“触嘴”是斗口、舌战的意思，“古”是讲古、讲故事的意思。在闽南方言中，“嘴鼓”作“嘴巴”解，答嘴鼓意为专靠嘴巴作答，以语言风趣取胜，内容不一定是故事。

答嘴鼓的起源、沿革没有文字记载，但在古老的梨园戏、提线木偶戏及高甲戏中都运用答嘴鼓的形式插科打诨。旧时和尚、道士做法事也穿插使用这种形式，足见它在民间流传很久。在闽南地区，民间广泛流传着一种“念四句”的韵语形式，无论是卖艺、卖药、乞丐行乞，还是民间婚丧仪式，都喜用这种合辙押韵的语言。逐渐在人们日常谈话时，也被运用来戏谑论争。这种形式后来发展为答嘴鼓，明末民族英雄郑成功收复台湾以后，把“念四句”也传至台湾，后来发展为“触嘴古”。

答嘴鼓的艺术特点是韵语对话，以生动活泼、丰富多采的闽南方言来构成笑料，以表达一定的主题。一般只凭语言的风趣、幽默以及韵语的巧妙运用吸引听众。传统节目有《乌猫乌狗》、《鸦片歌》、《瞎子哑巴打架》。台湾的现代作品有《夫妻相骂》等。七十年代以后，借鉴了相声构成“包袱”的手法，产生了《庆新春》、《中秋月圆》、《唐山过台湾》等较有影响的作品。

四、二人转说口

二人转说口是东北二人转的组成部分，一般为曲目前面的小段或节目当中的穿插。因为具有浓郁的喜剧风格，且与相声关系密切，

所以单独介绍。

说口有成口与零口之分。零口是三言两语即兴表演的说白。成口则有固定的词,多半来自民间笑话,它与对口相声近似,所以也有人叫它为“土相声”。也是我国唯一最早的由男女一对演员合作演出的喜剧样式。

现存传统说口(只限成口)有五十多个,其中一半以上可以在相声中找到同一题材的异本。如《小偷丢衣》(与相声《贼说话》)、《铃子口》(与相声《铃铛谱》)、《反正字》(与相声《反正话》)。说口中的“平口”、“对口”、“串口”,大体相当于相声中的“一头沉”、“子母眼”和“贯口”。

说口艺术不同于相声的有两点:一是篇幅较短,更为精悍。二是虽然也讲究包袱,但又具有“论戏使口”的特点,说口要符合正戏的风格。

第八章 当代曲艺

第一节 当代曲艺风貌

一、政策与管理

(一) 曲艺工作方针

新中国成立使曲艺获得新生,重要标志之一是过去被人瞧不起的“玩艺儿”成为“艺术”,成为新中国文化事业的有机组成部分。艺人的经济、政治地位得到很大的提高。

1951年5月5日,周恩来总理签发了关于戏曲改革工作的文件。关于曲艺工作的部分是:

中国曲艺形式,如大鼓、说书等,简单而又富于表现力,极便于迅速反映现实,应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外,对许多为人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本,亦应加以改造采用。

这是对于曲艺工作的一个完整的方针性的指示。它指出了曲艺这种艺术形式简便易行又富于表现力的特点,尤其是极便于迅速反映现实。对于曲目内容,明确规定了新编和改造两手抓的方针,体现

了“百花齐放,推陈出新”的文艺路线。建国后的十七年中,曲艺工作欣欣向荣,曲坛上万紫千红,百花齐放,正是在党的文艺方针指引下取得的成绩。

五十年代后期,由于极左路线的干扰,政治运动频繁冲击,曲艺的正常发展受到了影响。“说中心、唱中心、演中心”成为唯一的宗旨,统治曲艺界长达十几年之久。十年动乱,更使曲艺事业遭到严重的摧残破坏。有的曲艺团队被解散,不少曲艺刊物停办,珍贵的曲艺文献资料失散,理论研究工作停顿,培养青少年演员的工作中断,尤其巨大的损失是众多艺业精湛的曲艺家、颇负才华的曲艺作家受到残酷迫害,怀恨去世。

粉碎“四人帮”后,曲艺艺术迎来了第二个春天,中国曲艺工作者协会这一全国性、群众性的曲艺团体在党的关怀下恢复了工作,改称为中国曲艺家协会。这一重新定名标志着曲艺工作进入了一个新的历史阶段。新时期曲艺艺术面临着文艺舞台上百花争艳的新的挑战,为了谋求事业的生存和发展,历来关心曲艺工作的老一辈领导人陈云提出了“出人、出书、走正路”和“要让评弹就青年”的战略口号。指出了曲艺在新的历史时期振兴繁荣,更好地为人民服务,为社会主义服务的正确道路。

(二) 曲艺团体、组织及刊物

建国后,流浪江湖的艺人们在党的领导下组织起来,废除了旧的班社制度,逐渐成立了各种曲艺团队,隶属于中央或各省、市、自治区文化部门管理。最早的曲艺团是中国实验曲艺团,成立于1949年全国解放前夕。而后几十年在全国享有盛名的曲艺团体有中央广播艺术团说唱团、北京曲艺曲剧团、天津曲艺团、上海评弹团等。另外,部队和总工会系统也有专门演出曲艺的曲艺队,如沈阳军区前进杂技团曲艺团队等。

虽然在1949年前,各地、各曲种也有一些行会组织,但论及规

模、性质、影响都远不及1949年以后。1949年夏天,在北京成立了历史上第一个曲艺界全国性的群众团体——“中华全国曲艺改进会筹委会”,主任王尊三,副主任连阔如、赵树理。该会后来发展为中国曲艺研究会、中国曲艺工作者协会、中国曲艺家协会。各地方文联中设有分会,并成为专门负责当地曲艺工作的机构,组织各地会员进行曲艺演出和调研、信息活动。当代曲艺的繁荣发展与中国曲协及各地曲协的工作是分不开的。

1978年以后,随着曲艺的振兴发展与理论研究的不断深化,地方曲种群众性、学术性团体不断涌现,如天津成立了相声研究会、曲艺学会,东北成立了二人转研究会,苏沪成立了苏州评弹研究会。1990年又成立了全国性的宝卷子弟书研究会,1993年成立了中华曲艺学会。

建国以后,曲艺刊物从无到有。1950年1月,第一本面向全国曲艺刊物在首都创刊,它就是由李伯钊、赵树理、王亚平主编的《说说唱唱》。1957年1月由中国曲协主编的《曲艺》月刊创刊,1966年至1978年一度停刊,1979年1月复刊至今,是迄今我国历史最长的曲艺核心刊物。它以发表新曲艺作品为主,少量篇幅发表曲艺评论文章。曲艺研究刊物《曲艺艺术论丛》1981年创刊,1985年底停刊,共出版六辑。地方曲艺刊物如《天津演唱》(原名《海河演唱》)、《评弹艺术》等在全国也有一定影响。

二、书目建设

建国后曲艺创作空前繁荣,作者众多,远远超过宋代的书会先生,清代的子弟书诗社。创作队伍中有曲艺艺人,有工人、学生,有解放后培养的文艺工作者,他们都以极大的热情参加曲艺新作品的创作、编写,迅速地反映多姿多彩的现实生活,讴歌伟大的时代精神。十

七年中涌现出的名篇佳作有鼓词《黄继光》、《愚公移山》、《光荣的航行》，鼓书《石不烂赶车》，评弹《王孝和》、《一定要把淮河修好》、《海上英雄》，快板《战士之家》、《学雷锋》，山东快书《一车高粱米》、《三只鸡》，相声《夜行记》、《买猴儿》，好来宝《铁牯牛》、《富饶的察干湖》，评书《烈火金刚》等。根据文艺作品改编的《红岩》、《李双双》、《林海雪原》、《铁道游击队》等鼓书、评书节目也受到听众欢迎。以历史故事、民间传说、古典名著为题材的鼓曲作品则有《张羽煮海》、《孟姜女》、《卧薪尝胆》等。

整理传统书目是书目建设的另一项重要工作。建国初期到五十年代末期，收集整理曲艺遗产取得了前所未有的成绩。除了书词、曲词的记录外，还有说唱经验、唱腔曲调和伴奏乐谱的记录。由此保留下来了相声大师张寿臣、扬州评话大师王少堂、评书艺术家陈士和等不少名家的优秀传统书目。整理刊行了山东快书长篇巨制《武松传》、苏州弹词长篇《西厢记》及选回《方卿羞姑》、《老地保》等优秀书目。进入八十年代以来，许多艺业精深的老艺术家相继去世，一些曲种濒临消亡，抢救遗产的工作更为艰巨。1986年，作为国家重点项目的《中国曲艺志》、《中国曲艺集成》各地方卷的编写工作在全国范围内展开。除文字资料外，还留存了珍贵的录音、录像资料。这确是一件功德无量的好事。

三、曲艺教学与交流

曲艺培养青少年演员的传统方式是老艺人带徒传艺。建国后，又增加了曲艺团队带学员班的方式。七十年代，我国第一所曲艺学校——苏州评弹学校成立了。1984年，文化部又在天津创建了中国北方曲艺学校，培养北方主要曲种的青少年演员、伴奏员和创作员。

曲艺交流成绩令人瞩目。曲艺已走出国门，在国际上影响日益扩

大。中国曲艺艺术家出访外国,演唱,讲课,交流艺术经验;外国学者、教授也来中国调查研究曲艺艺术,有的还拜师学艺。

四、曲艺会演和曲艺节

建国后十七年中曲艺队伍空前壮大,特别是工人、战士、学生中的业余曲艺爱好者迅速增多,曲艺专业工作者也大量增加。1958年,为了检阅全国曲艺工作的成就,在北京举办了首届全国曲艺会演。各省、市、自治区和部队、总工会系统分别组成代表团,带来了近一百个曲种的一百六十七个曲艺节目。8月1日在首都长安剧院开幕,14日闭幕,历时十四天。代表们在各个场地演出九十五场,听众达十一万人次。这次会演是中国曲艺艺术史上盛况空前的大会,得到党中央负责同志的关怀。周恩来总理到剧场观看演出,并接见了与会代表,代表们广泛交流了创新整旧和艺术革新的经验,互相观摩,开拓了艺术视野,受到了鼓舞。

1990年2月25日至3月1日在山西省长治举行了“长治杯”全国曲艺(鼓曲唱曲部分)大赛,来自三十六个省、市、自治区、单列市和解放军代表队的二百多名鼓曲、唱曲演员、伴奏和创作人员参赛。

首届中国曲艺节在南京、天津相继举行。1990年10月23日曲艺节在南京开幕,至10月28日共演出由京韵大鼓、评书、评话、相声、苏州评弹、四川清音、山东快书、二人转、谐剧、独脚戏等二十四四个曲种组成的八台近百个优秀节目。有二百多位著名艺术家参加演出。其中大部分是反映社会主义新生活和革命历史题材的节目,也有一部分是经过整理的优秀传统曲艺节目。1991年5月19日至5月26日,曲艺节在天津继续举行,来自全国各省、自治区、直辖市和中直、解放军等二十九个代表队四百多名优秀演员云集津城,演出了四十多个曲种的一百零六个节目,共八台专场。鉴于北方观众的特点,还

组织了一台少数民族曲艺和南方曲艺鉴赏晚会。这次曲艺节曲坛精英荟萃,节目精彩纷呈,是建国以来曲艺界的最大盛会。

八十年代以来,相声赛事频繁,继1984年中央人民广播电台在青岛举办相声创作评比后,又先后有大连“西岗杯”、湖南“益阳杯”全国相声大奖赛和“马三立杯”全国业余相声邀请赛,都涌现出不少新人和佳作。1993年10月25日至31日在合肥市由文化部、曲协、中央电视台主办了中国首届相声节,全国二十五个地区代表队向组委会报送了参赛节目录像带和作品脚本一百一十个,从中选出三十四个项目参加金玫瑰奖比赛。同期举行了中外相声名家交流展览演出。这是检验相声队伍、发展相声艺术的曲坛幸事。

五、曲艺改革及前景

曲艺艺术的特点之一,就是无时不在进行艺术上的调整,改革及出新。它要适应不同时代,不同环境,不同听众的欣赏要求,必须不断地改革出新。新中国成立后,新的时代,新的生活,新的语言,新的情怀,促使数以百计的众多曲种进行从内容到形式上的革新。建国之初,曲艺艺术在演出风格、声腔音乐、伴奏音乐等方面的努力革新,为此后的推陈出新打下了良好的基础。以相声为例,有些旧相声台风鄙陋不堪,节目内容相当芜杂,掺有许多不健康的成分。1950年1月北京成立了相声改进小组,作家老舍和相声演员马三立、孙玉奎、侯宝林都参与了整旧创新工作,整理新编相声二十五段,在京津两地演出三百四十多场,演员在艺术思想、政治觉悟上都有一个新的飞跃。另外,形式上的革新丰富了表现力,因此题材进一步拓宽。长于演唱红楼故事的梅花大鼓唱出了燕赵儿女的壮烈豪情,反映旧社会底层妇女悲惨遭际的天津时调放声高歌改造海河的宏伟场景,善于演述风花雪月的苏州弹词唱出了时代的强音,有如窃窃私语的四川清音唱

起了战斗英雄的光辉事迹。

曲艺在近年来发展不快,许多曲种处于停滞不前的状态。原因是多方面的。在艺术观念上,由于极“左”思想的影响,在一些演员和作家的头脑里,还残存着把曲艺仅仅看作政治宣传工具的错误观念,认为曲艺只要配合“政治”,服务“中心”,不需要深入生活,提高艺术表现力。

曲艺界还存在着陈旧的保守思想,认为曲艺只是“唱故事”,而故事必须“一波三折”。因此,在创作上始终不能吸取新的文学观念而有所突破。

对曲艺音乐与曲艺表演的改革也过于拘泥传承的程式。认为“幅度太大”、“手段太新”会失去“曲艺味儿”。

在观众对象上还屈就于农民、市民乃至“小市民”趣味,不敢“就青年”——特别是一代有文化的青年观众。因之,在文学表现上普遍呈现着低、浅、俗、陋的内容与格调。

曲艺的创作队伍薄弱,曲艺的改革力量甚微。以相声而论,这一全国性曲种却只有专业作者十余人,不能形成气候。

曲艺要发展,必须要改革。曲艺改革要在观念上出新。首先,要树立“大曲种”意识,敢与文学、电影、电视等艺术门类争衡,而不是负于一隅,甘做“小摆设”、“小玩艺儿”。曲艺的革新要着重在文学水平的提高,以此带动音乐、表演的改革。必须提高曲艺审美的文学品位,“文学品位”还是在于写人、人生、人的性格及形象。曲艺的艺术节奏要与时代合拍、作品要短化、精化、电视化。

不灭不生,有些曲种要淘汰,走进博物馆,成为文化史上的陈迹。而有些曲种如相声、评书、鼓曲等,则应在新的艺术观照下,动大手术,化腐为新,翻旧为新。

第二节 少数民族曲艺

我国少数民族的曲艺也相当丰富。和汉族曲艺比较,它们更具有民间气息和乡土风味,多半是劳动群众自我娱乐形式,业余演唱家和半专业艺人居多,也多半在乡野和集镇流行,不似汉族曲艺更多栖息于城市,有成批专业化的艺人队伍,长期占据城市剧场的舞台。少数民族的曲种,有本民族固有的古老形式,也有受汉族或其他民族影响而逐渐发展起来的新兴形式。下面扼要介绍几个曲艺比较发达的民族的曲种:

一、藏族的曲艺

“喇嘛玛尼”是一种非常古老的藏族说唱艺术。艺人随身携带着连环画式的故事画,藏语称这种画为“唐卡”,说唱时张挂在一旁,艺人边唱边用鞭指划画中人物和故事。这种用绘画作为说唱的辅助手段,在唐代寺院俗讲僧说唱“变文”时曾经使用过,现存的“喇嘛玛尼”可以说是唐变文的活化石。它的唱调只有“喇嘛玛尼调”,唱时不用乐器伴奏,它的唱本既作说唱用,又作藏戏的脚本用。“喇嘛玛尼”对藏戏文学和演出形式都有很大影响。

“格萨尔王传”以说唱藏族民间史诗《格萨尔王传》而得名。其特点是以长篇分部形式讲唱故事,说唱时也是采用“一曲多变”的曲调,中间穿插说白,并且还需要挂画讲解。讲唱艺人统称“仲肯”。由于始终流行于民间,《格萨尔王传》实际有多少部,多年来一直难以统计,据有关调查得知,能够列出名称的就有近六十部,估计可达一百万行以上,是目前所知世界上最长的一部史诗。其产生年代大约在公元五



《格萨尔王传》六弦弹唱

六世纪至十世纪左右。有吐蕃说、宋元说、明清说三种意见。^①

二、白族的大本曲

白族曲艺以大本曲为代表，此曲种历史悠久，流行于云南大理白族自治州。所谓“大本曲”就是演唱长篇故事的曲调，“大本”即长篇唱本。大本曲原由一人演唱，一人弹三弦伴奏。语言多是白族语言与汉语交杂。1949年后增加了对唱、合唱。大本曲的唱词句式以三个七字句、一个五字句组成的一节“山花体”最为常用。有南腔和北腔两种流派。大本曲的剧目丰富，过去有三十六大本，七十二小本之说，其中有汉族民间故事《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》等，也有白族故事《白王的故事》、《火烧松明楼》。

^① 持吐蕃说的代表是降边嘉措，宋元说是毛星，明清说是王沂暖。见《中国曲艺史》，第323—325页。

三、蒙古族的曲艺

“乌力格尔”、“好来宝”、“笑嗑热亚”是蒙古族流行的曲种。“乌力格尔”即蒙古说书,起源于宋、元时期,最初说唱民间故事或英雄史诗,后来才有了专业艺人演述历史演义,改编汉族的古典小说。清末以蒙语说书日趋兴盛,大体有两种类型:一是“乌力格尔”,多为长篇巨著,以说为主;一是“乌力格尔道”,多为短篇书目,唱词较多,重唱重吟,讲究曲腔的优美和行腔的技巧。往往采自宗教或祭祀之歌,朝拜、拜庙、行军、打仗、摔跤、赛马、梳妆、跳舞以至刮风、下雨等特定的情境和内容,都有专门固定的曲调。蒙语说书的传统节目很多,如《蒙古秘史》、《格斯尔》、《江格尔》、《嘎达梅林》、《金珠》等,涉及蒙古族历史、民族英雄及民间传说几种题材。建国后,“乌力格尔”常在电台播出,听众更加广泛,并且出现了一些反映现实生活的新书目。

“好来宝”,意译为“连起来唱”,是一种自拉自唱、风格清新、语言幽默的演唱形式,表演特点与汉族的数来宝和莲花落近似。好来宝的起源,众说纷纭,一般认为派生于“乌勒格日”。最早的好来宝,是乌勒格日中的某一个唱段。最早的好来宝曲目《燕丹公主》就是说书艺人说唱七国故事时,夸赞燕国公主燕丹的一段唱词。好来宝的演唱形式很灵活,有荡海好来宝、乌勒格日好来宝、代日拉查好来宝和胡尔仁好来宝四种,问答、对唱、合唱均可。唱词可长可短,韵律和谐,节奏明快,并且以即兴表演、临时编词而独具魅力。艺人咏唱时,或以棍棒敲击,或以四胡及马头琴伴奏,颇富蒙古草原苍劲、粗犷、豪爽的风味。建国后,好来宝从思想内容到艺术水平均有提高,出现了琶杰、毛依罕这样的优秀演员。

“笑嗑亚热”是新兴的笑的艺术,兴起于二十世纪五十年代后期。以说为主,也有学、逗、唱,颇似汉族的相声。演出时,以二人对话形式



好来宝

表演,有男演员对口,也有妇女对口或儿童对口。语言采取韵散结合的方式,谚语、俗语以及种种排比、夸张、双关、比喻等手段,都使“笑嗑”富有民族民间艺术的魅力。

四、维吾尔族的曲艺

维吾尔族的民间曲艺成熟而发达,大致有弹唱“达斯坦”、弹唱“苛夏克”和说书三类。“达斯坦”有完整的情节和贯穿始终的人物。早在公元三至七世纪,维吾尔民间流传过一部名叫《阿里甫·埃里吐额阿》的英雄史诗,就是以“达斯坦”的形式演唱。此外,还有《阿里甫与赛乃姆》等多部描写爱情的作品。“达斯坦”由一人至三人演

唱,主演者手持热瓦甫或都它尔等乐器自弹自唱,另有助演者击节伴奏或帮唱。“达斯坦”的唱词格律严谨、词藻华丽、结构整齐,由多段体的分节诗组合而成,韵散结合,叙事与抒情融为一体。

“苛夏克”原意为押韵短诗,多是由民间艺人“苛夏克齐”用热瓦甫自弹自唱,因此也称“热瓦甫苛夏克”,唱词不一定有故事情节,具有即兴抒情的特点。十一世纪著名维族作家马哈穆特·喀什喀尔勒的《突厥语大词典》中保留了反映维族人民生活、描绘山川风貌的一部分“苛夏克”作品。近代的“苛夏克”内容以爱情题材为主,也有讽刺和宗教题材作品。建国后,不少艺人创作了歌唱新时代、新生活的“苛夏克”新作,如《拖拉机来了》、《我们在自由幸福地生活》等。

由“苛夏克”演变而成的“维吾尔族说唱”,加强了说白部分,减弱了音乐部分,成为只有节奏而没有曲调的韵诵形式。说白中时而穿插情节和人物,杂以嘲讽和诙谐的幽默语言,也可有两人对话类似相声的表演方式。因短小活泼,随地而演,动作风趣,备受群众欢迎。

说书是维吾尔族古老的曲艺形式,以讲述历史英雄为主,伊斯兰教史上异教徒的战争故事以及神话、传说均是其重要内容。说书中也偶尔夹有少数歌段,并不尽由一人表演,往往主说者连说带做,助演者一二人帮腔喝彩或插科打诨,极其红火热烈。

五、朝鲜族的曲艺

朝鲜族曲艺曲种丰富,有三老人、鼓打铃、判捎里、才谈等曲种。

“三老人”是由吉林延边自治州的朝鲜族文艺工作者崔寿峰等人于1950年创制。与汉族的三人相声近似。通过演员扮演的先进、中间和落后状态的三位老人的巧妙对话,表达一定的思想内容,围绕一题一事展开辩论,最后以先进者取胜告终。它长于在笑声中表扬先进人物、新生事物,批评错误思想与落后现象。表演滑稽、语言风趣、具

有即兴表演的魅力,至今流行不衰,拥有众多的专业和业余演员、作者,曲目有《百年大计》、《好时光》等。

“鼓打铃”也叫“长打铃”,由朝鲜族民歌发展而来。清末已流行,原为乞丐行乞所唱,类似汉族的数来宝,多为即兴节目。本世纪二十年代发展成曲艺形式,搬上舞台演唱。有单唱、群唱的多种形式,曲词也有很大的变化和丰富。

“判捎里”以唱为主,演员自己击鼓,以伽椰琴或奚琴伴奏。十八世纪末到十九世纪初“判捎里”极其兴盛,形成了“东便制”和“西便制”两大流派。“判捎里”的传统曲目有《春香传》、《沈清歌》等十二本。1974年由延边朝鲜族自治州文艺工作者改用新民歌作曲牌,进行了实验性的改革,改名为“延边鼓书”。创作了一些新曲目,在音乐声腔方面更加丰富,更适合表现现实题材。

“才谈”是二人对口表演,类似汉族的对口相声,“漫谈”以一人说笑话的方式演出,很像汉族的单口相声。“才谈”和“漫谈”的起源年代失于记载,兴盛时期是在二十世纪初叶。“九一八”事件后,受到严重摧残,濒于灭绝。新中国成立后,“才谈”与“漫谈”逐步复兴,有了众多的业余作者和业余演员,创作演出的“才谈”曲目有《寻宝》、《信心百倍》等。1979年延边曲艺团成立后,着手培养专业演员,以发展提高“才谈”与“漫谈”的表演艺术。

总之,我国少数民族的曲种很多,如傣族的“赞哈”、瑶族的“铃鼓”、侗族的“琵琶歌”、壮族的“蜂鼓”和“末伦”、哈萨克族的“冬不拉弹唱”等近六十种演唱形式。具有悠久历史和鲜明民族特色的少数民族曲艺是中华曲艺艺术的重要组成部分。建国以来,在各级文化部门的重视和支持下,少数民族的曲艺工作取得了可喜的成就:摆脱了自生自灭和分散状态,创作了反映现实生活的作品,进行了艺术上的革新,诞生了一批受群众欢迎的新曲种。我们相信,在改革开放、全国各族人民团结奋进的新时期,少数民族曲艺将得到更大的繁荣和发展。

下 编
杂 技 志

绪 论

一、杂技艺术的特征

1. 杂技是什么？

杂技是人类最古老的艺术品种之一，然而作为艺术对象进行研究，却是近年才开始的。关于杂技艺术的本体特征，至今众说纷纭。不少人依然根据英国美学家罗宾·乔治·科林伍德在《艺术原理》一书中的观点，认为杂技是技艺，而不是艺术。科林伍德把艺术和技艺、巫术、游戏、娱乐，进行严格区分，是有道理的，但是在评价人类最古老的艺术——杂技时，却显然是片面的，这与他不了解许多国家的杂技艺术有关。《简明不列颠百科全书》的编者承认“杂技”是艺术的，该书“杂技”条目定义为：“一种有悠久历史的专门艺术”。前苏联美学家鲍列夫教授在他的《美学》第八章“美学——艺术形态学”中，把杂技单独列为一节，鲍氏认为杂技是一门综合艺术。

我国杂技界对杂技定义多有争论，一般认为是表演艺术。如《辞海》“杂技”条：

表演艺术的一种。包括蹬技、手技、顶技、踩技、口技、车技、武术、爬竿、走索以及各种民间杂耍等。通常也把戏法、魔术、马戏、驯兽包括在内。其优秀节目的共同特点是以健美有力的形体

动作和灵巧迅速的手法表演各种难度很高的技术,以表现劳动人民的智慧勇敢和坚强毅力。

这一定义对杂技的形态、内涵、外延及性质都作了较为具体的描述,还是比较科学的。与1989年出版的《中国新艺术体系·杂技集》中言杂技“是一个融多种技艺于一体的艺术品种”相比,后者就有些失之笼统。“杂技是综合艺术”的提法只是对杂技所属分类的一种认识,而不是对杂技定义的界定,因为戏剧、电视等同样属于综合艺术的门类还有很多。

近年来,杂技界大多数人同意的杂技定义是:“杂技是运用多种道具以高难度的技巧为主要手段的一种表演艺术。”^①这一定义的优点,在于它强调了作为杂技本体所特有的必要条件:道具、技巧,而道具之“多”和技巧之“难”则反映了杂技艺术的主要规律。此定义的不足之处,是没有揭示杂技艺术所追求、表现的精神内涵,因为杂技的技巧性不仅仅是形式,也是一种特殊的内容,鲍氏《美学》中论述“杂技演员不仅追求几个超自然的运动指标,还要塑造完成最高任务者形象,还要按照表演的节奏和内部联系,按照各动作间精心设计的衔接方法和与同伴巧妙合作方式创造某种艺术作品。”他认为杂技与体育、戏剧的不同,就在于“杂技不是创造记录,而是表现自己最高能力的人的形象”。可见杂技艺术不是单纯“耍、变、练”的技艺,而是追求艺术形式的完美和表演手段多样化的协调,从编排、导演、音乐、灯光、舞蹈和服饰的和谐统一,最大限度地满足塑造有力量、有勇气、有技巧、有智慧的人的形象的艺术要求。

2. 杂技艺术的一般特征

著名杂技编导唐莹在1985年首次公开提出,杂技艺术的五个

^① 黄介农:《对目前有关杂技的几个定义的质疑与肯定》,《上海杂协通讯》1990年第19期。

审美范畴为：难、险、奇、谔、美^①。其中，难、险、奇是杂技艺术最不容忽视的主要艺术特征。

“难”，是杂技的基础，是一切杂技的核心要素，“难”使杂技的一切表演形态带上了“超人”的色彩，“难”被贯穿在形形色色的表演中，并成为衡量一个节目或演员技艺水平高低的尺子。杂技节目如果没有高难度的技巧动作作骨干，便会显得平庸；演员如果没有超群的绝技，也不能称之为出色的杂技演员，难度是杂技最普遍的规律。难度的追求在中国杂技发展中呈不断上升的趋势。如“倒立”技巧，自古有之，汉代有单手顶，五案倒立，后发展为十二案，唐代又有“柳肩倒立”，动作难度逐渐加大。现代杂技运动难度突破的频率更加快了，如椅子顶的单手顶已不新鲜，有的演员可以左右开弓，而且从椅上发展到高空。“钻圈”由钻四圈，发展到更难的钻五圈、六圈。在蹬技中，手脚同时驾驭四块毯并在手脚之间互相传递已够难了，却又发展了倒立蹬双毯这样高难而又新颖的技巧……总之，杂技中每一种技巧难度的升格，都标志着该节目又提高到一个新的水平。所以杂技创演，总是把着眼点放在“难”字上，只有不断求难、求新，不断从生活中吸取新的驾驭对象，才能保持和加强杂技的艺术魅力。

“险”是杂技生而具之的本质属性，观众因“险”而“惊”，惊是观者的心理反应，是由险而引起的一种特殊审美感受。这两个不可分割的因素从杂技诞生之日起，便结伴而行了。《文献通考》中，曾用“诡怪百出，惊俗骇观”来概括杂技的审美特征，当代杂技马戏仍以惊险离奇作为基本的艺术手法，说明它是杂技中很稳定的艺术美学要素。以环境的“险”来造成表演悬念，是构成杂技惊险的常用手法。高空节目多以惊险取胜，比如“跟斗”技巧，是比较平常的，但搬到高空中去做就取得非常惊人的效果。地面或半空表演中也有许多创造惊险的方法，

^① 唐莹：《杂技艺术的审美范畴》，《艺术研究》1985年第3期。

如汉墓画像石上所描绘的走索表演,在演员作倒立表演的索下方,竟然刀剑林立,刀尖直指上方。宋代表演高竿时,下面设有尖刺扎人的“棘坑”,更显惊险。利用道具的“险”来反衬人的勇敢机智,是杂技表现惊险美的又一常用手法,通常是用具有杀伤功能的兵刃来构成特殊条件,使演员在成功与毁灭之间,化险为夷,显示自己的真功夫、真本领。比较典型的如飞镖、飞叉表演,“钻刀门”、“上刀梯”、“叼宝剑”及驯猛兽时故意将头或手伸入其口中等等。另外,在耍异类杂技表演,如顶坛、顶碗、转碟等节目中,用易碎的真瓷器来表演,演员反覆地耍弄,使物件处于随时可能碎毁的险境,也能构成惊险。观众对易碎物的担心,通过演员自如地克险成功,转变为对演员技巧的强烈赞佩。杂技表演中独特的“险脱”(佯装失手而制造变化)手法,带有与观众开玩笑的性质,使人先惊而后觉其妙,这是由结构的意外逆转而造成的惊险。总之,杂技中对各种“险”的因素的克服,凝炼了人类富有生气的积极精神,构成了人们对力与勇理想形象的感性显现。

“奇”是杂技创作、演出和审美的另一个重要元素。早在两千多年前文献中的杂技就被视为“奇伟之戏”,后来又以“奇戏”、“奇伎”冠之。如果说“难”和“险”追求的是人类超常或超人的技巧,以人的骁勇之力、坚强之力克服障碍和困难。那么“奇”追求的是反常的动作、技巧和手段,把生活的原型夸张、变形、颠倒到奇妙的程度。平中见奇是这种“奇”的鲜明特点,往往以观众料想不到的办法解决难题,出现奇迹。“古彩戏法”最突出地表现了这一特征。演员上台只穿一件宽大的长袍,手拿一块四尺见方的彩单,演员将彩单两面展示给观众,毫无夹带,然后往肩上一披,就变出大盘小碗、彩坛花盆等器物,甚至变出一桌丰盛的宴席。中国著名戏法大师杨小亭在台上能够变水变火,一件长袍下能藏下数十件看来根本不能藏的道具,他那精彩传神、平中见奇的表演,令海内外观众惊叹不已,这种奇巧的艺术追求,在许多节目中都起着至关重要的作用。对奇巧的追求,不仅积淀了人类对

自然的认识,也凝结了历代杂技艺术家们创作的经验,它妙就妙在既利用为人熟知的事物性能以唤起观众迅速的理解与共鸣,又用一种出人意料的方法解决难题。我国有些节目,在结构“奇巧”和所蕴含的趣味性方面,是非常优秀和有创意的。

二、中国杂技的艺术特色

中国杂技卓立于世界杂技艺术之林,素有“杂技大国”之美誉。悠久的历史传统、丰富多采的节目,构成了中国杂技独树一帜、绚丽多姿而古朴大方的艺术特色,中国杂技和其他姊妹艺术一样,具有鲜明的中华民族风格。著名武术、杂技理论家刘峻骧总结出中国杂技的十大特色^①:

1. 特别重视腰腿顶功的训练。中国杂技自古重视顶功。汉代画像石和壁画、陶俑中,有许多拿顶和翻筋斗的形象。中国杂技艺人,即使表演古彩戏法的演员也要有扎实的武功基础,所谓“文戏武活”,即是指此。俗话说“京戏的筋斗杂技的顶”,可见筋斗和顶功也是分不开的,腰腿基本功的训练成为中国杂技艺术的基础。

2. 险中求稳、动中求静,显示了冷静、巧妙、准确的技巧和千锤百炼的硬功夫。如走钢丝中种种惊险的表演,都要求稳;晃板、晃梯之类,凳上加凳,人上叠人,但顶上的人必须在动荡不定的基础上求平求静,这必须把冷静的头脑和高超的技艺与千百次刻苦训练相结合才会取得,显示了对势能和平衡的驾驭力量。

3. 平中求奇。以出神入化的巧妙手法,从无到有,显示人类的创造力量。这个艺术特色在举世惊绝的“古彩戏法”中表现最为突出。中

^① 刘峻骧:《超凡入圣·益智娱情——中国杂技的产生、发展与美学》,《中华舞史研究》1991年第3期,第8—10页。

国戏法与西洋魔术的最大区别就在于西洋魔术讲究运用声光道具,台面上金碧辉煌,眩人耳目;中国戏法演员却只袭一领长袍,一条薄单,平凡朴实,毫无华彩,然而却要变出千奇百怪的东西。中国古彩戏法门类甚多,灵巧精湛的演技几近神异,惊殊世界。《仙人栽豆》、《连环》、《吉庆有鱼》等节目在国际魔术界也公认为杰作,平中求奇的艺术特点尤其惊人。中国戏法表面道具甚少,一切俱在身上,故而对四肢百体的功夫要求甚重。表演依靠的是巧妙的构思与苦功。

4. 轻重并举,通灵入化,软硬功夫相辅相成。最能表现这一艺术特色的是蹬技节目。蹬技多由女演员表演,演员躺在特制方台上,以双足来蹬。蹬的物体几乎包罗万象,轻至绢制的花伞,重到一百多斤重的活人;被蹬物体或飞速旋转,或腾越自如,从光滑的瓷制彩缸,到沉重的木制八仙桌,都可以蹬得飞旋如轮,只见影子不见物形。过去蹬技以重为胜,近世发展轻重并举,“蹬伞”、“蹬毯”,不只要有蹬技硬功夫,还要善于掌握空气浮力、阻力,才能完成优雅而抒情的表演。许多技艺都是以软硬并重的基本功为基础。戏法演员在练功时,长袍内要卡上 200 斤的各种物体训练,四肢百体只有经过软硬功夫的苦练,才能达到通灵入化、举重若轻、似有实无、游刃有余的表演效果。

5. 超人的力量和灵捷的技艺相结合。“叠罗汉”的底座负重量是惊人的。古代“载竿”有一人顶十八人的记载。近世的“千斤担”一位老演员手举脚蹬,同时举起四副石担和七八个演员,负重达千斤以上,表现了超人的力量,传统的“拉硬功”、“耍关刀”都是负重极大的节目;“大小武术”最典型地显示了中国杂技的超人力量和捷巧筋斗的结合,演员在台上时而如鱼儿漫游、身轻似箭,时而如紫燕穿林、蝴蝶翩飞,“倍加功夫,妙体生花”,构成柔术与硬功,力量与捷巧的独特风格。

6. 大量运用生活器皿和劳动工具为道具,富于生活气息。碗、盘、坛、盅、绳、鞭、叉、竿、梯、桌、椅、伞、帽、旱船、小车等等,这些平凡

东西,在中国杂技艺人手里,变幻万状,显示了中国杂技与劳动生活的紧密关系,有些节目就是劳动技能和民间游戏结合的产物。如绳技、神鞭等,即是牧民套马、赶车和儿童跳绳的艺术化,高跷、踢键儿、抖空竹、投壶等技艺都由民间游戏发展而来。

7. 古朴的工艺美术和形体技巧结合。“耍坛子”、“转碟(盘)”把中国的瓷绘艺术与杂技交融在一起,那彩绘着龙凤图案的花坛、彩碟,上下翻飞,姿态蹁跹,如凤鸟飞鸣、游龙戏珠一般。“蹬技”中的花伞和彩单同样给人以传统工艺美术的美感。

8. 中国杂技有极大的适应性,表演形式、场所多样化;广场、剧场、街巷、客房,多至百人大盛会,小至一人作场即席献艺,正是这种无穷的适应性使其能历千劫而犹存。

9. 中国杂技有严密的师承传统,又与姐妹艺术关系密切,并且在宗教、民俗活动中保留着自己的地位。中国杂技有严密的内在性,行内隐语(春典)甚多,讲究的是“宁帮一锭金,不泄一点春”,师父传授的诀窍绝不轻易授人,所谓“饿死不卖门子(魔术机关)”等,即是指严格的保密性。杂技从舞蹈、戏曲、武术中吸收不少营养,同时它的许多形体技巧被舞蹈、戏曲所借鉴,优长互补。

10. 承古创今、推陈出新,古老而又年青。这是杂技艺术比其他表演艺术如戏曲、曲艺、舞蹈等在世界艺术中独占优势的方面。许多节目流传千年,而又随时代进展增添新的色彩,观之既有新鲜感又时生怀古之雅兴。

第一章 杂技源流^①

第一节 原始社会中的杂技萌芽

我国学术界对杂技如何起源的推测甚多,诸如杂技源于秦汉百戏,百戏源于战国角抵,或言杂技源于巫覡,源于战争等等,均有其理由。

近期研究的结果表明:杂技艺术与其他姐妹艺术如戏剧、曲艺一样,是多源头的,劳动、游戏、巫术、图腾、战争等都不同程度地促使了杂技的发生。研究杂技起源,必须考虑多种因素。

其次,杂技是原始人体文化直接的体现。杂技与歌舞、戏剧、曲艺等姐妹艺术,虽然有一个共生过程,然而就其基本形态而论,它更接近于生活,直接反映各种人体的技能和技巧。原始文化的根本是人体文化,因此可以说,中华杂技起源于原始文化。

最后,杂技的技能很多是人类制造或使用各种工具的技能,从这个意义上说,从猿进化到人的那一天起,在原始人制造工具的同时,

^① 本章内容部分摘编自傅起凤、傅腾龙著:《中国杂技史》,上海人民出版社1989年版;傅起凤、傅腾龙著:《中国杂技》,天津科学技术出版社1983年版。

就产生了杂技的胚胎,杂技的萌芽应早于一切表演艺术。

一、人类生活与杂技起源

(一) 狩猎与杂技

旧石器时代原始人类的生存,全赖采集和狩猎。狩猎时追逐野兽,纵跳腾挪,使棍投石,奋力拚搏,不但使人的大脑和肌体日趋健全,亦使爬、越、翻滚、纵窜、承力等形体技术得以发展。原始人中高明的猎手,就成为最初掌握类似杂技技术的人。从现存的原始岩画、汉代石刻、壁画中,可以看到古人斗兽、捕兽的场景。在捕猎中,往往有勇武的角抵场面。在山东、河南等地的汉石刻中,都有空手搏兽、以矛刺虎的形象,特别生动地刻划了人类模仿狩猎生活的情形,后来发展为杂技的斗兽节目或乔装动物戏节目。

耍弄器物节目有许多在原始狩猎工具中尚有踪迹可寻。如杂技的“钢叉”、“投枪”、“五虎棍”,就是由人类使用石块、树枝、棍棒、叉、槌等工具演化而来。杂技中弹、射、投、掷的技艺,则是人类操纵弓箭或工具、利器的结果。1963年在山西朔县出土的一枚石制箭头,距今已有二万八千七百多年。以直接弹射石块的弹弓,则又比箭矢出现更早,《吴越春秋》中善射者陈音就有“弩生于弓,弓生于弹,弹起于古之孝子”的说法。有名的《弹歌》(《周易》云:“断竹,续竹;飞土,逐宍(古肉字)”)可证射箭是由打弹进化而来。

石器时代的狩猎工具,除弹、弓、矢之外,“流星索”和“飞去来器”都是更进一步的创造。流星索是在皮条或绳索两端系以石块,在疾速舞动中投向猎物。杂技的“流星锤”和“剑器”(今“水流星”)均与之相似。“飞去来器”产生于新石器时代,是一种用硬木板削制成镰刀形的投掷工具,投出飞旋打击猎物,若不中目标,则能飞回猎人手中。直到现在,我国北方的蒙古族中还流行着,蒙古语称它为“布鲁”,内蒙古



斗兽图(山东嘉祥武氏祠画像石)

草原上一年一度举行的“那达慕盛会”竞赛项目中，还保留着比赛飞“布鲁”的表演。在我国古代杂技节目中，称为“消息”，北方民间也俗称“霄霄”，宋末元初人周密在《武林旧事》中有所记载。

对捕猎工具的掌握，孕育了力技和投射类杂技技术的因素。而随着社会分工的日趋细致，劳动技能不断专业化，专业技艺的传授和世袭，促使各项技术精进，有助于某些技能、技术和技巧朝竞技娱乐化方向发展。由于教授技能的需要，各种技艺逐步形成了法则和理论。以射箭为例，夏代和殷代的学校称为“庠”和“序”，“序”也就是射箭的意思，可见传授射箭本领是当时主要内容。据《礼记》云，周代儿童“年十五学射御”，学习中要求达到五条标准，即：向矢（射穿箭靶）、参连（连珠箭）、剡注（平射）、襄尺（射时平稳不动）、井仪（四支箭射在靶上

成为井字形)。这些射箭的标准、法则同样也为竞技提供了依据。

在技艺的传习中,原始人主要用模仿的方法,重复搏兽的场面,这时,最初的表演和游戏往往产生其间。以几十年前还处于原始社会的鄂温克人为例,他们教授后代学习捕獐和捕熊就是从游戏表演开始的。传授时,有的人化装为熊、獐,有的化装为追捕的猎犬,有的则张弓执棍相追逐。从这里我们可以窥测最初的杂技——角抵形成的影子。

(二) 农牧与杂技

进入新石器时代的原始人,发明了农业和畜牧业。畜养动物,对杂技来说意义尤为重大。从捕获到畜养,驯养到训练,使之用于娱乐,即是最初的马戏。古代文献中有关畜养动物和训练动物的记载和传说很多,如《山海经》:

有芩国黍食,使四鸟,虎豹熊羆。西方蓐收,左耳有蛇,乘两龙……。此诸天之野,鸾鸟自歌,凤鸟自舞……。百兽相与群居。

原始人“拘兽以为畜”,动物从野生到成为家畜,必须经过一代代选种和训练。广西花山崖壁画上刻画的斗象和立于兽背的动作,新疆皮山县昆仑山口发现的狩猎舞蹈图中驯狗和驯大角羊的形象,内蒙狼山崖画中一人身系一绳牵一只大鸟的形象等,都是古人驯兽生活的真实写照。

古代文献中记载尧舜时代出现了驯兽专家柏益,据《史记·秦本纪》:“帝舜……乃妻之(大费)姚姓之玉女。大费拜受,佐舜调驯鸟兽,鸟兽多驯服,是为柏益。”

柏益的后代费昌、玄孙孟戏均善御马,费昌曾佐商汤击败夏桀,其后代造父,更是西周著名的驯马专家。

随着农业的发展,祭祀风俗日渐复杂,人类游戏活动逐渐丰富并形成传统习惯。古人游戏活动在考古和文献中迹象清晰可寻。1926年山西夏县就出土过陶制陀螺,1976年山西省阳高县出土了数以万



击壤图(明版木刻《三才图绘》)

计的石球,这些石球均为十万年前人类所打制。此外,在四川、山西、湖北还发现过史前的陶烧圆球,这些石球都是光滑无孔的,直径约六厘米,既非装饰品,也非弹弓所实用的弹子,它无疑是作为游戏用的。原始人用石球作何种活动呢?据杂技史家推测,实心坚硬的小石头是不适于足踢的,而抛掷手弄则比较合适。四川大溪新石器时代遗址出土的红陶球更证实了这一点。此球直径三厘米、空心、薄壳,以细沙细陶烧制,球面分割成若干对称、均等的三角形和扇形,线条连接交点,有小圆孔。这与春秋战国所记载的丸铃,以及东汉沂南石刻百戏图中手技表演使用的丸铃形象完全一致。这种精美、质薄的圆球产生在五千年前,是表演手技之最佳用品,可见我国球类抛掷技巧当比原始体育项目踢足球更早一些。

另一种投掷类技艺游戏“击壤”,文献中屡有记载,《释名》谓:“击壤,野老之戏,盖击块壤之具,因以为戏也。”又《帝王世家》载:

尧时有壤父五十人，击壤于康衢，或有观者曰，大哉尧之为君也。壤父作色曰吾日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力于我何有哉！

这种流行于帝尧时代的游戏一直沿续很久，宋代称为“飞堦”，近代北方民间称为“打柴”，这种较量投掷准确的活动，可以说是与射箭相类似的原始杂技，由此发展而形成飞标、投壶一类的杂技节目。

（三）战争与杂技

原始社会战争频繁，尤以黄帝部落联盟与蚩尤部落之间的战争最为著名，史称“黄帝战蚩尤”。这场部落战争历时很久，促进了中华民族的融合，推动了社会的进步。首先，战争刺激了兵器的进步和杂技的发展。

战争促使最早的杂技——角抵出现。前面说过角抵起源于狩猎生活，但是促使角抵活动登上表演舞台却是出于人们对黄帝战蚩尤战争的追忆和纪念，故而角抵最早又称为“蚩尤戏”。角抵的名称即来自蚩尤氏族的以角抵人，《史记·乐书》载：“蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角抵人，今冀州为蚩尤戏。”《述异记》：“冀州有乐名蚩尤戏，其民两两三三，头戴牛角而相抵，汉造角抵戏，盖其遗制也。”

先秦文物中有多种蚩尤形象及角抵图像。最早如河南殷墟新石器晚期的蚩尤形玉雕，战国墓出土的角抵铜饰等，反映了角抵的内容十分丰富：

1. 角抵的重点是摔跤，从简单的头戴牛角摔跤的蚩尤戏可以看出，在比试中翻滚、平衡、使力等杂技动作已经产生并应用于表演，尤其是“以角抵人”这一“抵”的基本动作，用头抵触，最易发生的姿态就是“倒立”，“倒立”动作是杂技基础动作中最为主要部分，杂技界行话：“一把鼎（倒立），三把活”，这一动作无疑是角抵活动中产生的。

2. 蚩尤主兵，山东武氏祠画像中有蚩尤头戴弓，一手持戈，一手持剑，一足登弩，一足躐矛，战斗形象甚为凶猛。因此武技类和使用兵



角抵图

器类杂技包含在角抵中。另外，蚩尤“铜头铁额”，“头上有角”，反映了因作战需要而发明了护面、面盔一类防护器材，为后代杂技假面、化妆等提供了先例。

3. 角抵模仿蚩尤的形象，多为半人半兽形，这些兽形应当是人扮演的，所以它又是最早的乔装动物戏，与汉代百戏中鱼龙曼衍、戏豹舞罽均属同类。另一方面，蚩尤可能奉牛为图腾，反映古代人斗牛、伏牛的遗迹，南阳墓葬中刻划的人、龙、牛的争斗，与黄帝派应龙与蚩尤争斗的传说相符。这种场面，显然是后人编入角抵戏中去的，使角

抵戏中包括斗兽的内容。

以上可以看出,角抵的内容是非常丰富的,人们把一切带武技的、带争斗的竞技活动,都归于角抵范围,在汉代统称百戏为角抵。

二、原始宗教与杂技起源

我国的杂技艺术在精神上与我国的上古神话是相通的。单纯的游戏和模仿创造不了那样多姿多彩的杂技艺术,探讨杂技艺术发生的原因,不能不看到“超越”机制在其中发挥的决定性作用,人类在与大自然搏斗中,对自我的存在和自身的功能是不满足的,他们更渴望超越自身,超越自然,最后战而胜之。原始的“万物有灵论”、图腾崇拜及敬天娱神的种种宗教观念及活动,成为产生艺术的重要温床。从事宗教的巫、觐、史、祝,作为当时的知识阶层对于原始艺术的形成起了推动作用。

(一) 图腾与杂技

植物图腾崇拜对杂技有过影响。如我国幻术家常用葫芦来表演,我国的汉、瑶、黎、白、彝、高山族等广大地区,都有崇拜葫芦的历史,由它衍化出了开天辟地的盘古或人面蛇身兄妹交尾而繁衍人类的女媧、伏羲,可见,葫芦的秘密正是与人类起源紧密相连的。

图腾崇拜给杂技最大的影响是为“乔装动物戏”提供了原型。我国古代有龙图腾和凤图腾,龙图腾再现了中原地区的原始文化,黄帝、尧、禹均属龙图腾文化的成员。东方夷族部落以凤鸟为图腾,帝俊、帝喾或舜、商汤等均奉鸟为神。后来,两种图腾随着民族的融合而合并为龙凤,成为中华民族共同的图腾,杂技中既有“耍龙”、“鱼龙之戏”,又有“凤凰来仪”、“凤凰衔书”、“耍大鸟”等,都是昭示吉祥之意。另外轩辕氏熊图腾和蚩尤族的牛图腾也经常在做假面和乔装表演中出现。

图腾出现在乐舞活动中而又最带技艺性的是“驱傩”，这种集体性的驱鬼逐疫表演历史久远，中华各族均有自己的驱傩形式，古代汉族跳傩有民间傩、宫廷傩、军傩三类，其中宫廷傩在《周礼·夏官》中记载较详：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室驱疫。”

方相及其手下的甲作、肺胃、雄伯等十二种神兽和被驱赶的各种疫鬼恶兽都由人乔装扮演，必有模拟野兽的动作出现。

神物与鬼物的斗争，执戈扬盾，或刺击，或搏斗，已具武技雏型。

方相由力大无穷的力士扮演，力技当是该活动中不可少的内容。后代驱傩队列中人耍人的动作，便是明证。驱傩边走边演，其形式与后代“走会”相似，娱乐成分越来越多，杂技在其中的比例也越来越大，走高跷、耍钢叉等均常见于傩舞队中。

（二）巫术与杂技

宗教活动的发展，形成专职执掌宗教典礼，沟通神人的阶层，即是巫覡。女称巫，男称覡，他们是原始社会的上层人物，也是最初的表演艺术家，尧、舜、禹、汤均为大巫。尧、舜精于古音乐理论，禹带头跳巫舞，流传下来有著名的“禹步”。其他如周铜器“日天甗”的铭文，绘有一位装饰着尾巴的覡头顶一球的杂技形象，信阳楚墓出土锦瑟上巫人正作射箭表演，西汉马王堆一号汉墓彩绘棺上的驱鬼图形，亦是武技格斗的表演，可见，巫舞是杂技乐舞的混合艺术。

原始巫术与杂技关系密切。原始巫术大致可分为模仿巫术和交感巫术两类。模仿巫术，即原始人以为借模仿动物或某些自然现象，就会获得一种超凡的力量，从而能驾驭它们达到自己所希望的效果，乔装动物戏产生的最初动机，盖与这类巫术有关。《尚书·舜典》中“夔曰：‘于？予击石拊石，百兽率舞。’”这里人带面具的“百兽”表演，是带有象征意义的祈祷。另一类交感巫术，认为对某一物体的某一部分施加巫术，可以影响到该物体的全部。随着新石器时代农业的产

生,这种巫术又渐变为用祈祷、祭典的方法来祈求于自然界的原始习俗。起源于原始社会部落战争的“角抵戏”,可能就是狩猎时代交感巫术的遗风。最初的魔法幻术,正如文学中的神话,包含着原始人善良的愿望和天真的幻想,反映了他们对客观世界的实用态度。

杂技与巫术关系密切,不仅表现在杂技中的魔术戏法,可以说是它的直接衍生物,而且就杂技许多技艺形态来说,也大都带有神奇色彩。那长期实践中一点一滴积累起来的认识宝库,就浓缩在一个个短小精悍的节目里,所有的表演,都体现了一种人类要极力挣脱自然束缚的强烈愿望。正是这种人类童年时期特有的质朴与天真,才使得杂技具有了永久的艺术魅力。

三、上古乐舞与杂技起源

上古时代,“舞”同“武”,武技和舞蹈在某种意义上相同。从帝舜的“干戚舞”到周武王的“大武”都是“舞”与“武”不分的,舜帝用“执干戚舞”慑服有苗部族,非武技表演不可,这种舞可以说是技术舞、杂技舞。

夏启率先把用于敬天娱神的表演集中于宫廷,宫廷艺术开始萌芽,夏桀荒淫享乐,宫廷表演大为发展,专职的演出人员,倡优和滑稽表演者侏儒均已盛行于宫廷,特别值得注意的是这时出现的“奇伟之戏”,《列女传》记载:“夏桀既弃礼义,求倡优侏儒,为奇伟之戏。”

“奇伟之戏”并非戏剧,而是倡优侏儒表演的百戏,即周代的“散乐”,杂技、驯兽、幻术的表演占很大的比重。

商初的乐舞《大濩》中亦有杂技迹象,《左传·襄公十年》写道:“宋公享晋侯于楚丘,请以《桑林》。……舞师题以旌夏,晋侯惧而退入于房。去旌,卒享而还。”名《桑林》的乐舞中有“舞大旗”,由于表演起来声势浩荡,动作勇锐,所以吓得晋侯逃入室内,“舞大旗”显然也是

“奇伟之戏”，与杂技相近了。唐宋之后“扑旗子”的杂技节目，即是以舞大旗结合翻跃腾挪的武术表演进行的。

殷商末代君王纣王所举行的乐舞活动，则有更多的杂技内容，《尚书·泰誓》云：“今商王……作奇技淫巧，以悦妇人。”乐舞中的“奇技淫巧”，可能是指杂技与幻术之类，商代遗址中发掘出的青玉人形有顶盆形象，也许就是奇技的一个内容。另外，《史记·殷本纪》记载有“益收狗马奇物，充牣宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。”从宫廷中充陈大量禽兽的情况看，动物戏的雏形已具备。

西周乐舞所含杂技内容更为复杂丰富。文献记载表明，西周出现了完整的乐舞节目体系——六代，也出现了普及贵族子弟乐舞知识技能的专门机构。“六代”中的“大武”系执干戚而舞，是为武舞，其中有若干战阵变化和武技格斗的动作。除“大武”这种用于重大朝典仪礼的雅舞外，西周还有属于一般祭祀活动的“小舞”、“象舞”和“万舞”，杂技的成分愈加明显。“小舞”共有六个，它们是“帔舞”、“羽舞”、“皇舞”、“旄舞”、“干舞”和“人舞”。其中，竿尖上挑动长绸而舞的“帔舞”，类似杂技“百丈旗”，操练兵器的“干舞”也与杂技相近。“象舞”，一说是表现周公平定武庚叛乱的兵器舞，一说是驯象表演（商代已有商人伏象并教象跳舞等事迹），不论哪一说，都与杂技的武技或驯兽相近。此外，周代流行的“万舞”，表演时“有力如虎，执轡如阻”（《诗经·邶风》），亦应有力技和驾车御马之类场面。

第二节 百戏与宫廷杂技

汉代百戏标志着杂技艺术的形成并对后世杂技的发展形态有决定性的影响。直至宋代，百戏杂技在宫廷艺术中占有举足轻重的地位，皇帝及诸侯王室对杂技的偏爱、提倡和身体力行，杂技在王朝政

治、军事及对外文化交流中发挥的巨大作用,逐渐使杂技艺术趋于成熟并日渐博大精深。

一、杂技雏形的出现

杂技作为艺术门类虽迟至秦代才系统出现,但属于表演范畴的各种雏形,在春秋战国时期已陆续具备了。

(一) 民间乐舞游戏中的杂技

春秋战国时期,雅乐衰亡,新乐勃兴,新乐即俗乐,以民间乐舞为主,其中技艺成分较强。当时的齐国似乎已成为百戏杂技兴起的中心,以临淄为例,《战国策·齐策》说:“临淄甚富其实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴、斗鸡、走狗、六博、翰鞠者。”击筑、斗鸡、走狗等均属于杂技的雏形,“其民无不”善此,说明已在民间盛行。

又有“州间之会”,常有投壶等杂技项目:“若乃州间之会,男女杂坐,行酒稽留,六博投壶,相引为曹。”

据说孔子曾观看过齐鲁少年的“商羊舞”,“商羊舞”就是一种模仿鸟姿态动作的技术舞。

北边赵燕一带,又有赵女郑姬“揄长袖,蹑利屣”的乐舞,“揄长袖”为舞动长袖。长绸之类的动作,在周代的舞人玉雕中屡有出现,此即后来杂技七盘舞的动作。

南方楚国巫舞最盛,屈原的名篇《九歌》即是民间巫舞的歌词,这种巫舞已不是祭祀之巫,而是一种群众日常的娱乐活动。

(二) 武技向杂技过渡

春秋战国时期,战争频繁。各诸侯国扩充军备,促使尚武精神大为发扬。民间习武蔚然成风,为杂技成熟创造了良好基础。当时青年必习“六艺”——礼、乐、射、御、数、书,其中“射”“御”是极为重要的武艺。魏国李悝制定“习射令”:“人之有狐疑之讼者,令之射的,中之者

胜，不中者负。”令下之后，国人“皆疾习射，日夜不休”（《韩非子·内储说上》）。赵武灵王“胡服骑射”，促使骑术普及发展。秦将王翦练兵，采取投石超距之法，训练士卒练习跳跃和投掷。墨子提出利用赏罚制度鼓励“能射御之士”，以“为政其国”。“凡我国能射御之士，我将赏贵之；不能射御之士，我将罪贱之。……必能射御之士喜，不能射御之士惧，我赏因而诱之矣！”（《墨子·尚贤下》）。

武技在力量、准确、灵巧等方面与杂技相通。正如吴起论兵时说：“一军之中，必有虎贲之士，力轻扛鼎，足轻戎马，搴旗斩将，必有能者。若此三等，选而别之，爱而贵之。”（《吴子·料敌第二》）这里所说的扛鼎、戎马、搴旗，在后代均成为杂技节目，而在当时却是选拔勇士的重要标准。兵书《六韬》中对御车武士的要求是：“走能逐奔马及驰而乘之，前后左右上下周旋……力能彀八石弩，射前后左右皆便习者。”说的即是马戏“八步赶驹”、力技“开硬弓”的动作，杂技的一部分正是这样由武技演变而来。

由于尚武活动的普及，练武往往带有游戏色彩，客观上起到了推动武技向杂技节目过渡的作用。周天子每年一度的“讲武”大会，设“射、御、角力”三项内容，届时，诸侯将帅一同献技，有很强烈的竞赛色彩。也有冬闲时的游戏活动。角力，偏重于力技，除摔跤外，还有比赛开弓、举鼎、投掷等，当时在各国都相当普遍。

射箭过渡为杂技节目始于宴饮。《诗经·小雅·宾之初筵》就描写了宴饮中依次表演射箭的情形，随后是祭祖的禽舞，祭祀结束，再次射箭、欢饮、起舞。

再如赛马、赛车，“御”技已运用于娱乐。孙臆用运筹学帮助田忌赛马赌胜的故事，《韩非子·喻老》所载赵襄子与王子期比御等，都从侧面反映了当时赛马赛御活动经常举行。

以上种种活动，对杂技的形成与发展无疑起了推动作用。

（三）诸士善技

春秋战国时期,兼并激烈,群雄角逐,养士之风日兴。各种武士、甲士、力士、文士、策士、谋士、方士等投靠各诸侯王公门下,为他们奋勇作战或出谋划策。这些人形成了一个强大的新兴阶层——士(或客),这些人中虽然有擅口舌之功的说客,但更多的是身怀奇技异巧或勇力过人,可以说是杂技艺术的最初实践者和表演者。武士中技艺高超者,如楚国的养由基,其射艺不仅有“百步穿杨”之功,而且能“力贯七甲”。卫人夏育能力举千钧(一钧为三十斤),并且能拉住牛尾使牛倒退。孔子的父亲叔梁纥,以力闻名诸侯,曾双手托住城门的千斤闸。同时参加战斗的狄虬弥和秦堇父,不仅是大力士,还有类似杂技的技术,据《左传》载:“狄虬弥建大车之轮,而蒙以甲,以为橹,左执之,右拔戟,以成一队。”而秦堇父则能蹬着以城上悬下的布索登城。叔梁纥的举重,狄虬弥的舞轮,秦堇父的爬布,正是汉代杂技“扛鼎”、“舞轮”、“缘绳”的先声。

士阶层中,除力士、武士外,有一技之长者甚多。如公冶长善鸟语,伯乐善相马,朱亥能伏虎,乃至孟尝君手下的善缩身术者及鸡鸣狗盗(善口技)之徒,他们的技能发挥为杂技艺术的发展创造了条件。

当时士还有一个重要的来源是古代的巫祝,这形成了一类独特的士——方士。他们利用自己掌握的自然知识和幻术手法,奔走王侯公卿门下。燕昭王、齐威王都屡次落入方士的幻术圈套而终身不悟。当时,齐国的方士多至万人,可见声势之浩大。他们对幻术的发展自然有直接影响。

春秋战国诸士善技为秦汉杂技的鼎盛提供了得天独厚的条件。

二、汉代百戏与杂技形成

(一) 秦代“角抵”的出现

角抵戏正式登上舞台是在公元前 221 年,秦始皇统一中国,废除

周代讲武而以角抵戏取而代之。《文献通考》说：“秦始皇并天下，分为三十六郡，郡县兵器，聚之咸阳，销为钟镝，讲武之礼，罢为角抵。”因为销兵，角抵只用于戏乐，“先王之礼，没于淫乐中矣”（《汉书·刑法志》）。

公元前 207 年，秦二世在位期间，在甘泉宫举行全国杂技、歌舞、滑稽的会演。见于《史记·李斯列传》：“二世在甘泉，方作觳抵俳优之观。”这一文艺盛会标志着杂技已成为真正的表演艺术。虽然从上古至战国，杂技已时有表演，但系统化、完整的、艺术性表演，却是出现于此时。汉、晋、隋、唐、宋各朝都有宫廷杂技盛会和百戏杂陈的习俗，已是沿秦所开创的风习而举行的，这种盛会，对杂技的普及、提高和发展，起着巨大的推动作用。

（二）从角抵到百戏

汉初，角抵杂技经过漫长的发展，在民间已具备深厚的基础，不仅喜庆活动以之为乐，贵族家宴也用以娱宾，所以，当汉初朝廷鉴于秦王朝覆灭的教训，对角抵采取排斥态度，却是欲罢不能，无法禁绝。正如《汉武故事》所记：“秦并天下，（角抵）兼而增广之，汉兴虽罢，然犹不能绝。”原秦宫的大批角抵俳优艺人，或被汉宫接收，或流散于民间，称为秦倡，他们活动于各种宴乐活动之中。近代出土的大量汉画像石、画像砖、陶俑、壁画中多有杂技表演，如柔术反弓、侏儒拿鼎、跳丸、跳剑、弄瓶、舞帛、倒立等多种杂技形象。汉文帝时即发展为“大角抵”，宰相贾谊曾向汉文帝建议，用“大角抵”飨胡人使之臣服，它为以后杂技用于外交活动，开辟了思路。

汉武帝时期，西汉杂技作为主要的宫廷艺术率先在东西方文化交流中展露风采，成为汉武国威的象征之一。著名的“丝绸之路”的开辟，沟通了中国和西域的来往，各国使节纷纷来汉朝贡。汉武帝为了炫耀自己的文治武功，为显示汉帝国的富庶广大，于元封三年（前 108 年）的春天，召集了许多外国来客，设置了“酒池肉林”，并举行声

势浩大的“大角抵”表演。据《史记·大宛列传》记载：

汉使至安息，安息王令将二百骑迎于东界……汉使还而后发使，随汉使来观汉广大，以大鸟卵与黎轩善眩人献于汉。……于是大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，酒池肉林，令外国客遍观各仓库府之积，见汉之广大，倾骇之，及加其眩者之工，而角抵奇戏岁增变，甚盛益兴自此始。

上述文字说明汉武帝以“大角抵”待客的由来，盖出于与西域各国外交礼仪的需要和炫耀的心理，既然安息向汉馈赠“大鸟卵”（属珍奇异物）和“善眩人”（即幻术师），汉朝廷也以相应的角抵奇技，供各国使节宾客欣赏。《汉书·西域传赞》叙述大角抵的内容：“作巴俞、都卢、海中、磻极、漫衍、鱼龙、角抵之戏，以观示之。”可见，大角抵中包括像“巴俞”这样的技术舞，“都卢”（顶竿），“漫衍”、“鱼龙”属于幻术，及一般的角抵杂技，所以“大角抵”即指扩大了范围的角抵，即泛指围绕着杂技的一切表演艺术。

汉武之后，角抵渐渐发展为百戏。即包融了音乐、舞蹈、体育、杂技、曲艺、戏剧等诸种表演艺术。“百戏”一词始出自汉景帝时人桓宽所著的《盐铁论》，他在《散不足》篇论及贵族豪门的享乐生活时说：“绣衣戏弄，蒲人杂妇，百戏、马戏……。”东汉杂技较之西汉更盛，杂技百戏的规模、技巧，节目品种都大为发展，演出形式也日臻完善，形成了百戏艺术的系统。

（三）广场杂技和燕乐杂技

广场杂技是汉代以来延续两千年的主要演出形式。从汉代石刻上看，杂技百戏绝大多数在室外进行，这是因为古代“以巨为观”，百戏规模盛大，人数众多，兼有驰马、高竿等节目。此外，许多郊祭、郊宴、射猎等活动，亦作角抵戏乐，自然都是在露天广场举行的。汉代广场演出，观者踞于高台，演者在堂前广场上作艺，如《汉书·西域传下》记元封三年“大角抵”谓：“广开上林，穿昆明池，营千门万户之宫，

立神明通天之台,兴造甲乙之帐,落以随珠和璧”,可以想见看台的豪华绚丽。汉代最著名的百戏广场设在长安汉宫苑上林之中,名为平乐观,观即高台之意,除平乐观专演角抵百戏外,益乐观、众鹿观、走马观、虎圈观等,大都与戏乐、马戏有关。李尤作有《平乐观赋》,通篇淋漓尽致地描绘了汉杂技场的陈设布局及演出场面。张衡的《西京赋》托言汉武故事,实则反映了东汉时代杂技百戏的盛大规模,其中描写广场“角抵妙戏”的节目有“扛鼎”、“寻橦”、“冲狭燕濯”、“走索”、“跳丸剑”等形体技艺,有“曼延”、“大雀”、“鱼龙”、“白象”、“舍利”、“豹黑”、“白虎”等乔装动物戏、布景戏,有“弄蛇”、“蟾蜍与龟”等驯兽表演,有“吞刀吐火”、“画地成川”、“东海黄公”等幻术,还有“戏车”、“驰马”、“射弓”等马戏表演。场面之宏大辉煌,品种之齐全,艺术表现之成熟,显示出汉代百戏的卓越成就。

汉代杂技的另一格局是宴乐杂技,在民间的宴饮聚会中以杂技娱宾。宴乐也叫燕乐,源于周代,盖为民间俗乐一类,燕乐中必有技艺娱宾,如投壶之技,即为周代燕乐娱宾之戏。汉代,出于种种政治原因,宫廷常禁“鱼龙角抵之戏”(如汉元帝),但民间的宴乐杂技却从未间断,乃至大为发展。桓宽《盐铁论》中云:“往者民间酒会,各以党俗,弹筝鼓缶而已……今富者钟鼓五乐,歌儿数曹,中者鸣竽、调瑟,郑舞赵讴。”这种民间宴饮,促进了小型杂技的发展,宴乐中的“优倡奇变之乐”中包括幻术、马术、形体杂技及动物戏的表演节目。许多汉画像石反映了宴乐百戏的情形,仍以室外表演为多,如四川郫县汉墓石棺画中,右侧为客至,车马临门;中部为华堂之内,主客踞地而坐,前有酒筵,谈笑风生;左侧,堂外露天设席,观看“顶盘”、“五案”和“舞盘”。而室内表演较为少见,四川成都扬子山汉墓百戏宴饮图,上悬幕幔,即为室内景象。

宴乐中的杂技乐舞伎人,大部分是宦官豪门之家私蓄的,也有巡回作艺的江湖艺人。宴乐表演促使杂技向小型化、多样化方向发展,

它与宫廷大型表演相互补充,使我国杂技艺术更加丰富多采。

三、隋唐杂技的飞跃发展

(一) 隋代大兴百戏

经过三国对中原百戏的保存,及南北朝南、北杂技的进一步融合,杂技技艺日趋丰富,品类繁多,据陈旸《乐书》记载,南北朝时期,技巧、高空、乔装、幻术、驯兽、假面、滑稽等各类节目已有七十四之多,民间基础深厚,宫廷表演渐趋成熟。

公元 581 年隋文帝统一中国,为宫廷杂技全盛时代的到来作了充分的准备。隋文帝遣散散乐杂技于民间,致使民间百戏活动如火如荼,据《隋书·柳彧传》载:

……京邑爰及外州,每以正月望夜,充街塞陌,聚戏朋游。鸣鼓聒天,燎炬照地,人戴兽面,男为女服,倡优杂技,诡状异形。以秽嫚为欢娱,用鄙褻为笑乐,内外共观,曾不相避。高棚跨路,广幕凌云,袪服靓装,车马填噎,肴醑肆陈,丝竹繁会,竭资破产,竞此一时。

遣放正是隋代百戏大兴极盛的前奏。公元 605 年,隋炀帝登位,一改乃父之节俭,专以享乐为能事。他“总追四方散乐,大集东都”,将遣散的技艺人员聚集迁徙至洛阳,授以官职。大业二年至六年,宫内乐工竟达三万人之巨。大业三年,再次令河南诸郡艺户三十余家至洛阳,置十二坊于洛水之南,始创“教坊”。大业六年,又一次“大括魏、齐、陈乐子弟悉配太常,并于关中为坊置之,其数益多前代”(《隋书·音乐志》)。

隋代宫廷杂技演出频繁,大业二年(606 年)突厥可汗染干入朝,隋炀帝于芳华苑举行了首场百戏演出。内容有“扛鼎”、“耍大缸”、“竿技”、“走绳”、“黄龙变”、“吞刀吐龙”、“神鳌负山”等节目,气势之宏

伟,技艺之高超,使得“染干大骇”。自此形成定例,“每年正月,万国来朝,留至十五日。于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。”(《隋书·音乐志下》)元宵之夜,八里通衢上百戏杂陈,通宵达旦,官民同乐,呈现一片太平盛世景象。尤以大业六年(610年)启民可汗入朝洛阳的百戏大会演最为壮观。《隋书·音乐志》云:

诸夷大献方物。突厥启民以下,皆国主亲来朝贺。乃于天津街盛陈百戏。自海内凡有奇技,无不总萃。……大列炬火,光烛天地,百戏之盛,振古无比,自是每年以为常焉。

这些倾注国力的大演出,标志着宫廷杂技极盛时代的到来。

隋代杂技多在街衢戏场表演,百官在棚阁中观看,百姓尽可随意而观,这与汉代略有不同。演出时与乐舞相结合,雅乐“九部乐”与百戏同时演出,并开始有专门的杂技音乐曲调。隋代百戏装备豪侈,加工细腻,技艺丰富而有所创新,如传统幻术“鱼龙曼延”已发展到“激水满衢”的浩大场面,出现大鲸鱼和各种“水人虫鱼,遍复于地”,名曰“黄龙变”,隋独有的“水饰”技艺,利用水力发动的机关木偶,有神龟负八卦出河授伏羲,黄龙负图等七十二种表演方法。

(二) 盛唐杂技风貌

唐代是中国古代经济文化殊为发达的时期,乐舞杂技艺术空前繁荣,呈现出宫廷与豪门百戏共存并盛的局面,特别是宫廷杂技在盛唐达到极盛,显示了唐帝国的博大气魄和多彩风貌。具有历史传统的杂技得到了前所未有的发展,成为古代杂技史上最辉煌的一页。

1. 十部乐及立部伎中的杂技

初唐对散乐百戏采取限制态度,但初唐改订并流行的十部乐中包含着不少杂技。唐代杂技仍与乐舞结合紧密,十部乐(《燕乐》、《清商乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》和《高昌乐》)虽称为乐,实则包含乐、舞和杂技,三者互相混杂、借用。如《清商乐》中的“巴俞”,汉代已有,是鼓舞与武技混合

的节目,《太平乐》即杂技“五方狮子”,属于《龟兹乐》部,而《凉州狮子》显然属于《西凉乐》,再如著名的“胡旋舞”,即是杂技踩大球,源于《康国乐》,再如《秦王破阵乐》及武则天所创的《圣寿乐》,都与杂技马术武技或幻术有关。

“坐部伎”和“立部伎”出现于高宗仪凤二年(677年),这是在“十部乐”的基础上,按演出形式重新划分组合的演出系统。坐部伎为人数较少,细致精巧的堂上乐舞。立部伎则人数较多,立而奏之演之,粗犷而雄壮,其中的《太平乐》、《王寿乐》、《破阵乐》等均为杂技节目,以后又不断吸收杂技百戏,使之融汇其中,至中唐时立部伎已以杂技为主,白居易《立部伎》可证:

立部伎,鼓笛喧。舞双剑,跳七丸。嫖巨索,掉长竿,太常部伎有等级,堂上坐者堂下立。……立部贱,坐部贵,坐部退为立部伎,击鼓吹笙和杂戏。

2. 教坊中的杂技

唐玄宗对杂技采取了既限制又培植的政策,即在民间禁止散乐,同时兴办教坊把散乐艺人集中在宫廷管理,以防止艺人流散在外。《新唐书·百官志》云:“开元二年……京都置左右教坊,掌俳优、杂技。自足不隶太常,以中官为教坊使。”《通鉴》说:“旧制:雅俗之乐皆隶太常。上(玄宗)精晓音律,以太常礼乐之司,不应典杂技,及更置左右教坊,以教俗乐。”唐宫廷教坊分设长安、洛阳两处,规模相似,各分内外教坊。教坊之规模,据《新唐书·百官志》的注释说:“散乐三百八十人,仅内散乐一千人,音声一万二十七人。”但百戏中的若干部门,如旧有的云韶府、宜春院、梨园等特殊部门,驯马戏中舞马,驯斗鸡的鸡坊等还都不在内,如果把所有的教习人员、表演艺人和音乐伴奏人员统计起来,数量当是非常庞大的。

教坊中分工细致,所属各部都可作独立演出单位。如《乐府杂录》中所载的“鼓架部”:

乐有笛、拍板、答鼓……戏有代面……羊头浑脱，九头狮子，弄白马益钱，以至寻橦，跳丸、吞刀、旋槩、觔斗，悉属此部。

以上杂技节目多属“鼓架部”，与用鼓乐伴奏有关。

教坊的设置，即安置了艺术超群的杂技散乐艺人，使之发展技艺节目，满足宫廷娱乐需要；又可用于招待外宾，显示泱泱大国文化；同时也是一种羁縻的措施，便于控制和管理。

教坊融教授、演出、管理为一体，实为唐代最大的宫廷杂技（散乐）团和杂技（散乐）学校。对唐宫廷杂技的迅速提高和发展有着重大意义。教坊中好手云集，相互切磋技艺，同时不断培养新人，促进技巧向高精方向发展，使得唐杂技在质量和规模上都出现新的面貌。

3. “观酺”中的杂技百戏

盛唐百戏杂技，以其盛大的规模，丰富多彩的节目，高超的技艺和出色的艺人，雄踞一时，标志着宫廷杂技之极盛。

盛唐时，唐都长安常有大型演出，例于兴庆宫西南的勤政，花萼楼间举行。“勤政”与“花萼”为同一座高台建筑的两面异名，一面朝向宫内，一面临街心广场，比起汉代的平乐观更为先进，当举行内外有别的大宴会，统治者均可登临楼台观览。

唐代已把汉代的广场杂技与宴乐杂技结合为一体，叫做“观酺”，边吃喝、边观看表演是观酺最常见的形式。唐朝廷经常在两楼设酺举行庆典活动或招待少数民族首领，而举行演出的内容，则根据观众对象或设酺目的不同而略有变更。如郑处海《明皇杂录》记载，招待少数民族首领是以杂技为主的：

诸蕃酋长就食。郡邑教坊，大陈：山车、旱船、寻橦、走索、丸剑、角抵、戏马、斗鸡；又令宫嫔数百珠饰翠，衣锦绣，自帷内出，击雷鼓为破阵、太平、上元等乐，又引大象、犀牛，入场舞拜。

元宵节的演出，则以歌舞为主插以杂技，勤政楼一带沿街各大官僚戚里，均搭看台，教坊的艺人们则沿街表演，呈现出“鹤鹭千宫列，

鱼龙百戏浮”的壮丽场面，这种表演和观看的形式与隋代的“起棚夹路”临衢而演似是一脉相承的。

八月千秋节(皇后生日)是唐帝国最大的盛会，举国同欢，设“大酺”庆宴，“赐天下牛酒，乐三日，命之曰‘酺’，以为常也，大合乐于宫中”，又“大酺之会，与人同欢。”(陈鸿祖：《东城文志传》)千秋节庆宴上表演的节目以“舞马”当先，是时，百匹装饰华丽的马随着鼓节节拍舞蹈，又表演“舞马登床”、“舞马衔杯”等绝技，其场面恢宏，技术惊人，堪称空前。除舞马外，还插以乐舞和百戏。

勤政楼的各种演出，全部由太常、教坊、梨园艺人担任，《新唐书·礼乐志》说：“凡乐人，音声人，太常杂户子弟等总号‘音声大’至数万人。”数万人的演出规模可谓庞大。

盛唐最大规模的一次百戏杂技演出是在东都洛阳，据《明皇杂录》和陈旸《乐书》记载，唐玄宗曾在此举行过为期三天的“大酺”，《教坊记》有云：“汉武(玄宗)时，于天津桥南，设帐殿，酺三日。”天津桥位于皇城端门外，跨洛河连接皇城与街市，由此至定鼎门大街笔直宽阔，为当年炀帝举行百戏集会之旧地。玄宗在此搭帐设酺，观看教坊艺人及地方艺人的百戏表演，并下令周围三百里县令、刺史均可带州府乐工赴会，进行比赛并赐奖赏，故此次大酺带有地方百戏大检阅的意义。单是河内守会一处，就送来乐工数百人参加竞赛。诗人张祜观看了洛阳大酺作《大酺乐》咏道：“车驾东来值太平，大酺三日洛阳城，小儿一伎竿头绝，天下传呼万岁声。”可见当时场面的盛大、热烈。

盛唐的杂技节目，已多达一百余个；一些主要的门类如“竿技”、“绳技”、“丸剑”、“幻术”、“马戏”等均形成独立完整系统。尤以“竿技”、“剑器”、“胡旋”(踩大球)、“叠置伎”(叠罗汉)、“狮子舞”、“驯犀象”、“舞马”等节目表示出唐代杂技的独特风格和技巧，并涌现出公孙大娘(剑技、剑器)、石火胡(叠置伎、竿技)、王大娘(竿技)、裴旻(剑技)、吕元真(顶碗)、韩志和(驯绳虎子)、贾昌(斗鸡)等许多著名

艺人。

四、宫廷杂技的逐渐衰落

盛极一时的宫廷杂技在晚唐以后逐渐势衰,杂技艺术的活动重心逐渐从宫廷移至民间。

宋代是杂技艺术发生重大变革的时代,日新月异的市民阶层文化——世俗文化掀起了中华文明的新的新高潮,它以市井为中心对杂技艺术带来的影响是深远的。

宋代宫廷杂技发生变化与宋代朝廷重文轻武的风气有关,以尚武精神为支柱的杂技艺术,难以得到宋宫廷的支持与提倡。宋初教坊虽存,但规模已大大缩小,到南宋绍兴三十一年(1161年)就彻底废除了教坊。

终宋之世,内忧外患,国势日衰,更无汉唐时代那种规模宏大的外事活动,也就无需设置大规模的宫廷百戏队伍。历来作为招待外国使节的传统杂技,也就失去了大规模演出的舞台。从艺术发展的内部原因分析,宋代新兴的杂剧艺术以及后世的元杂剧、明清传奇等,以其动人的故事、优美的唱腔,综合乐舞杂技之精华,博得宫廷的青睐,从而渐次取代了古老的乐舞百戏多年来统领宫廷艺坛的局面。

然而,宋代仍存在一定的宫廷杂技,在皇帝寿诞和宣赦大典时,也用杂技百戏演出,使用的是“诸军百戏”,这是前期未有的建制,当时在京城禁军中设有左右两军,他们是练习和表演百戏杂技的重点队伍。这些军中乐人,常常入宫“祇候”随驾游湖,御前上寿,在宣赦抢金鸡等活动中担任百戏演出,因此,宋人称这类演出为“军百戏”。

军百戏演出的规模相当壮观,仅靠军人乐人往往不够,常由官方出面,招集教坊艺人衙前乐人及民间艺人共同演出。这种采取随时召集民间艺人联合演出的做法,既灵活又经济,一方面弥补宫廷力量的

不足,同时对民间杂技的繁荣也有所促进。

另外,宋代宫廷艺术与前朝的不同之处还在于时常面向民间开放,左右军、教坊艺人来自民间,平时也可到民间卖艺,如《朝野类要》中说:“教坊,钧容直(左右军艺人),每遇旬休按乐,亦许人观看。”这些都是前朝所没有的特点。

宋代宫廷在宫中设有射厅,专供皇帝日常观看百戏演出。每到皇帝、太后的寿辰还要举行极为精致的厅堂百戏演出,亦由军中和民间杂技艺人担任。《东京梦华录》卷九记载了北宋末年庆祝圣寿节的情况,为了庆典,提前一个月将军中和民间优秀艺人集中起来加以训练,准备乐舞杂技节目。届期百官入内上寿,在音乐演奏之前,“集英殿山楼上教坊乐人效百禽鸣,内外肃然,止闻半空和鸣,若鸾凤翔集。”这些婉转莺啾的鸟鸣就是口技艺人的显艺。百官及外国来使入座后,音乐奏起,共同祝酒,从第三次祝酒后开始表演百戏节目,每次祝酒间都要呈献花样。南宋时这类活动更阔气豪华,据周密《武林旧事》记载,宋理宗的圣寿节,敬酒达四十三次之多。临安城的著名杂技艺人都来表演,有赵喜的“杂手艺”、“祝寿进香仙人”、“永团圆”、“巧百戏”,卢逢春的“弄傀儡”、“踢架儿”;姚润的“舞绾(武术)”、“寿星”、“撮弄戏法”、“寿果放生”等。在这次庆典中包括歌舞弹唱,共有二百余人表演,属于杂技百戏的就有一百一十五人,近过半数。《武林旧事》有一份统计表:弄傀儡:卢逢春等六人;杂手艺:姚润等九人;女厮扑:张椿等十人;筑球军:陆宝等二十四人;百戏:沈庆等六十四人;百禽鸣:胡福等二人。

在宣赦仪式中表演杂技,唐代已有,但宋时最为隆重。杂技爬竿是庆典中重要项目,谓之“金鸡竿”,四名红巾百戏人缘竿而上,争先摘下书有“皇帝万岁”的金鸡盘,山呼万岁谢恩,此节目后,即释放罪犯,然后,诸军百戏人还要“杂剧舞旋,御龙直装神鬼,斫真刀掉刀”(《东京梦华录·下赦》)。最后还有马戏表演,一直到日落始礼毕。这

种典仪不仅有百官、军队参加,市民百姓也来看热闹,从而达到统治者宣扬德政的目的。

宋代的广场杂技也有所发展,是以左右军为主体,联合民间艺人共同完成的。孟元老《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条,记叙了宋徽宗赵佶在宣和末年(1125年)于开封宝津楼观看的一场杂技演出。节目内容繁多,马戏、幻术、乔装、爬竿、跟斗、耍大旗等应有尽有,而且以多彩的化装和爆竹烟火配合,较前代更增加幻术的神秘色彩。《东京梦华录》对宋代著名幻术“七圣刀”有所描写:

又爆仗响,有烟火就涌出,人面不相睹,烟中有七人,皆披发文身,着青纱短后之衣,锦绣围肚香带,内一人金花小帽、执白旗,余皆头巾,执真刀,互相格斗击刺,作破面剖心之势,谓之“七圣刀”。

纵观广场百戏,内容丰富精彩,编排巧妙,开场先声夺人,技巧纷呈,中场变化神奇,武艺高强,结尾的马戏乘骑精熟、热烈壮观。适当穿插滑稽杂剧,加之服装、化装、烟火效果等配合,在综合艺术处理及节目组织上都达到新的高度。

水百戏是两宋百戏发展的一个特色。虽然早在三国时期已有了水转木偶表演,隋代有水饰演出,唐代有船上百戏等水百戏活动,但大规模的水上表演并利用水的特点来设计新奇的杂技技巧,却是集中在两宋。宋代水百戏的内容繁多,如水傀儡、水秋千、水上烟火、龙舟竞渡、弄潮等。最有特色的当数北宋金明池的水戏和南宋海宁的观潮。

金明池位于汴梁城西郑门外、宝津楼西,每年三月一日,例行的水百戏活动在此举行。先在池边“临水殿,大宴群臣”,然后在近殿水中横列四条彩舟,“上有诸军百戏,如大旗、狮豹、掉刀、蛮牌、神鬼、杂剧之类”(《东京梦华录》),另外的船表演水傀儡。

南宋在每年八月十八日,于海宁县钱塘江口观潮,与帅府检阅水

军相结合,组织大批泗水弄潮儿表演技艺,成为天下独有的奇观。如《武林旧事·观潮》所记:

吴儿善泗者数百,皆披发文身,手持十幅大彩旗,争先鼓勇,泝迎而上,出没于鲸波万仞中,腾身百度,而旗尾略不沾湿,以此夸能。

在水中腾身弄旗,而旗不沾湿,确实需要超凡的技巧。因此弄潮不仅是游泳,而且也是杂技。

水百戏在宋代之后渐渐销声匿迹了。

元代始称百戏为杂把戏,此词沿用到近代。元朝廷设立教坊司祥和署,执掌杂把戏,演出用于圣诞或重大节日及招待外国来使。《马可波罗游记》中说到:“宴毕撤案,使人入,优戏者、奏乐者、倒植者、弄手技者,皆呈艺可汗前。观者大悦。”这是一场小规模的内廷杂技。由于中原文化受战火破坏,大部分杂技艺人沦落江湖,与武技艺人一起走马卖解,流浪四方。

明帝国建立之初,曾设立太常司,整理旧乐,洪武三年(1369年)设置教坊司,百戏杂技乐舞得到一定恢复,其任务是招待外国使节。另外据《明会典》记载,耕籍宴飨乐章也由百戏承应:“初观耕讫,教坊司承应,用大乐百戏。”观耕设宴由此形成制度,沿用至清,每次耕籍宴飨都要演出杂技幻术等节目。

各种零星记载表明,明代教坊虽有百戏杂技,但始终无大规模的演出活动,而且教坊规模越来越小,逐渐转为专供宫内娱乐的组织。

明宫廷中经常表演的一种“过锦戏”,其中包含了不少杂技节目,如明代宫廷画《宣宗行乐图》和《宪宗行乐图》中描绘了艺人模仿民间闹元宵的情景,其中有很长一段描绘杂技幻术表演,包括“罗圈现彩”、“蹬技”、“钻圈”、“狮子舞”、“跑驴”等节目。显然宫廷艺人模仿民间杂技表演,为宫廷自娱服务,表明宫廷杂技的名存实亡。

清代宫廷杂技更为绝少,雍正时废除教坊,因此清宫无专业杂技

队伍,也无传统的杂技表演。但在清宫廷射猎及其他游艺活动中,仍有以满族习俗为主的特殊杂技节目,如“较射”、“跳驼”、“诈马”、“库布”(摔跤)及十月的“冰嬉”和元宵前后的马术、灯舞等。

第三节 民间杂技的形式与特点

杂技艺术源于民间,创造于民间,是娱乐大众的艺术。我国及汉墓中一些绘画反映了杂技在民间的流传。由于汉唐以来,杂技独特的外交功能受到宫廷的重视,艺人多集中在宫廷演出,文献古籍也偏重于这方面的记载。宋代以后,情况发生了根本性的变化,宫廷杂技渐渐式微,杂技艺术的重心转移到民间。杂技回归民间后不断发展,以演出形式的多样和不断出新的创造,显示了杂技艺术旺盛的生命力。民间杂技有以下几个特点:

1. 演出范围广泛,形式小型多样。
2. 多人组合的演技节目减少,以个人独创刻苦钻研的绝技异巧增多。
3. 节目也向小型多样、高难技巧发展,如手彩幻术、驯小动物戏的发展。
4. 杂技艺术被统治者视为不登大雅之堂的“玩艺儿”,受到轻视和贬斥,杂技艺人的命运极其悲惨。

一、民间作艺的中心——瓦舍勾栏

两宋时期汴京和杭州等大都市中始出现了群众游艺场所——瓦肆,在这些场所里演出的除说唱及院本杂剧外,更主要的就是以形体技巧为主的杂技艺术。在勾栏瓦舍这种固定作艺的场所中,艺人云

集,自由竞争,刺激了杂技的技艺分科与向更高层更专一的方向发展,出现了不少新颖的节目和享有盛誉的艺人。瓦舍技艺对杂技艺术的丰富提高作出了很大贡献。

《东京梦华录》中“京瓦伎艺”条所记叙的杂技节目及艺人有:

张臻妙、温奴哥、真个强、没勒脐、小掉刀,筋骨上索杂手伎。

浑身眼、李宗正、张哥,球仗踢弄。

张真奴,舞旋。

杨望京,小儿相扑、杂剧、掉刀、耍牌。

刘百禽,弄虫蚁。

《梦粱录》记载杭州的“百戏踢弄家”的百戏技艺有:打筋斗,踢拳、踏跷、上索、打交棍、脱索、索上担水、索上走装神鬼、舞判官、斫刀耍牌、过刀门、过圈子等。在“杂手艺”一门中包括的技艺更多:踢瓶、弄碗、踢磬、踢缸、踢钟、弄花钱、花鼓、槌踢笔墨、壁上睡、虚空挂香炉、弄花球儿、撈筑球、弄斗、打硬、教虫蚁、弄熊、藏人、烧火、藏剑、吃钺、射弩端、亲背、撈壶瓶、绵包儿、撮米酒,撮放生等艺,大多是幻术表演,兼及踢弄及驯兽等技艺。

周密《武林旧事》记录的项目与《梦粱录》略有不同,但可贵的是记录下各项技艺中著名艺人的名字,有些节目的名称就是以艺人之名命名的,如幻术《七圣法》的演员就叫杜七圣。《武林旧事》“诸色伎艺人”条属杂技技艺有:舞馆百戏、神鬼、撮弄杂艺、泥丸、头钱、踢弄、顶撞踏索、角觥、女毬、使棒、打硬、举重、打弹、射弩儿、吟叫、乔相扑、教走兽、教飞禽虫蚁、弄水、七圣法、捕蛇、消息等二十余项。

宋代瓦舍的设施仍很简陋,许多勾栏称为棚,顶上只可遮风挡雨,比前代广场作艺略有保障。勾栏的四周当有围栏或布帘,将游人与观众分开,便于收费,就如近代的马戏棚圈那样。近代,戏剧、曲艺均进入茶楼、戏院,唯独马戏还保留着勾栏这种古老民俗风貌。

明清时,出现了专演曲艺杂技的杂耍馆,虽然可以看成是宋代勾

栏瓦舍的延续和发展。但这种演出形式往往是曲艺、杂技、歌舞甚至戏剧同台,与宋代分棚设栏的形式有一定差别,杂耍馆或游艺场演出使杂技节目进一步适应室内表演环境,是杂技从厅堂演出到舞台演出过渡不可或缺的一环。

二、流浪作艺

(一) 路岐与撂地

在营业作艺中,能入勾栏的艺人,俱属高手,更大量的百戏艺人,则在瓦舍勾栏之外,流浪江湖卖艺谋生。在宋代称为路岐,是民间杂技演出最普遍的一大支系。

路岐是民间作艺的传承形式,也是瓦舍勾栏的基础。路岐在技艺达到相当水平后,也常常进入勾栏营业,如《梦粱录·角抵》载:“瓦市相扑者,乃路岐人聚集一等伴侣,以图标手之资。”而勾栏艺人也常常进入路岐行列。路岐活动范围十分广阔,作艺方式也很灵活。如赶庙会、闹元宵、清明节等节日场合也时而在游人多处献艺。这种活动也叫“赶趁”,这种赶场作艺的方法一直沿续到明清。

清代民间撂地艺人众多,作艺方式更为分散,撂地杂技节目更加小型多样,据统计当有一百个以上。据嘉庆间《画舫余谈》所说,南京夫子庙前的杂耍,其中有不少新节目:

如解马、奇虫、透飞梯、打跟斗、吐火、吞刀、挂跟、旋腹、三棒鼓、十不闲、投狹、相声、鼻吹、口歌、陶真、撮弄丸。

李斗《扬州画舫录》所载撂地杂技,花样更多:

杂耍之技,来自四方,集于堤上。如立竿百仞、建帜于颠;一人盘空拔帜,如猿升木,谓之“竿戏”。长剑直插喉嚨,谓之“饮剑”。广筵长席,灭烛罨火,一口吹之,千盃(盞)皆明,谓之“壁上取火”,“席上反灯”。长绳高系两端,两人各从二端交过,谓之“走

索”。取所佩刀令人尽力刺其腹，刀摧腹蟠，谓之“弄刀”。置盘竿首，以手擎之，令盘旋转，复两手及两腕、腋，两股及腰与两腿，置竿十余其转如飞，或飞盘空际，落于原竿之上，谓之“舞盘”。戏车一轮，中坐数女子，持其两头摇之，旋转如环，谓之“风车”。一人两手执箕，踏地而行，扬米去糠，不溢一粒，谓之“簸米”。置丈许木于足下，可以超乘，谓之“躡高桥”。以巾覆地上，变化什物，谓之“撮戏法”。以大盂(盞)水覆巾下，令隐去，谓之“飞水”。置五红豆于掌上，令其自去，谓之“摘豆”。以钱十枚呼之成五色，谓之“大变金钱”。取断臂小儿，令吹笙，工尺俱合，谓之“仙人吹笙”。以上两段记载中所叙三十多个节目均属形体、耍弄、高空、口技及幻术、硬气功、马戏等杂技门类。大部分节目都很古老，如“吞刀吐火”、“摘豆”、“竿戏”、“走索”等，说明了我国杂技艺术正是由这些民间艺人代代相传，不断推陈出新的。

路岐或撂地作艺，不尽同于前代的广场杂技，后者是有组织依次出场的，路岐或撂地则在同一宽阔场地、保持一定距离、同时进行多种表演。所以，路岐或撂地可按照需要和条件，搭棚设帐，组成临时勾栏，比纯粹的露天作艺(明地)略胜一筹。这种演出方式最典型是清代北京的天桥。

(二) 村落百戏与走马卖解

宋代始有“村落百戏”的记载，较之路岐境遇更差。他们大多是破产农民，靠种地不能维持生计，便拉家带口流浪作艺，据《梦粱录·百戏伎艺》记载：“又有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷，呈百戏伎艺，求觅铺席宅舍钱酒之资。”这种一家一户流浪谋生的方式，一直流传至今。明清以来，一些以家庭为基础组织的大小表演杂技、马戏或戏法的班子、走村串镇，遍及全国城乡，俗称为“走马卖解”或“耍把戏”，有的文献中也称为社火，说明它是承袭宋元社火形式的演出单位。在明人张潮所辑的《虞初新志》中有彭士望所写的一篇《九牛坝



清风俗画 打拳卖艺

观觥戏记》，生动地描述了一杂技班在村里的表演情景，起初“设场于溪树之下”，“于是邻幼生周氏之族之宾之友戚，山者牧樵，耕者犁犍，行担簦者，水浮楫者，咸停释而聚观焉”。人群围聚之后，开始表演。最初表演的是蹬技，稍事休息后，换一平坦草坡继续表演。其中有男艺人表演的高跷，两位女艺人表演的走软索，技艺高超，以惊险取胜，而且在女童表演的同时，配有其他艺人的说唱，可谓视听皆娱。

据艺人介绍，他们祖籍河南，“传业者三世，徒百余人”。因苦于家乡赋役，“携其妇与妇之娣姒、兄之子、提抱之婴孩，糊其口于四方，赢则以供田赋”。他们步行挑担走遍江浙、两广、云贵及长城以北地区，行程逾万里。“男女五六岁即授技，老而休焉，皆有以自给。以道路为家，以戏为田，传授为世业”，虽衣衫褴褛，艰难劳顿，却“陶然有自乐之色”。这是一个典型的跑马卖解的杂技世家。

（三）厅堂演出

厅堂杂技源于宴乐百戏。明清以前，厅堂演出多由达官贵人私蓄艺人承应。明清时期，“堂会”之风盛行，厅堂演出队伍的主流是民间艺人，他们与撂地作艺是同一支队伍。称这种演出为“上堂会”或“走堂会”，实质上仍是流浪作艺。

明清小说、笔记中，常有官宦人家于筵宴中演出杂技的描写，一

般杂技和戏剧在宴饮晚会上交替演出。而参加演出者多是临时招来的民间艺人。

厅堂演出更适合表演小型杂技,而且在技巧上要求新奇高难,江湖艺人中,只有技艺高超者,才有上堂会的机会。明代王昕《三才图绘》中描绘厅堂杂技的数幅图像,也反映出节目小型新奇的特点。例如《弄瓿图》,在厅堂中间地上分两行排列十只茶杯,表演软腰的艺人反弓弯腰到地,用嘴衔起一只茶杯,边上有人敲鼓伴奏,看来他将反弓姿势,把地上茶杯一一衔起,这种首次见于记述的技艺,是厅堂演出流行之后应运而生的新节目。

清代中叶以后,逐渐发展出“走堂会”的专门节目。一些有根基的江湖艺人,特意设计一些寓意吉祥如意的节目或技巧,如堂彩戏法“瓶升三戟(平升三级)”、“文王百子”,杂技“童子拜佛”等,清末遂出现了以承应堂会演出为主的杂技班,如北京的“万福堂”等文武戏法班。他们的活动,如《清稗类钞》所述:

文武戏法,多京津人为之。家有堂会(即喜寿庆贺等事),可招之来,演试其技。有巧耍花坛,头顶大缸、飞盆飞碗、灯下火彩,幼童技艺、化学奇术等。光、宣间,上海亦有之,而技手仍京津人。可见堂会演出中既有小型杂技,又有戏法魔术节目,特别是幻术戏法,因为它变化多而演员少,适于厅堂演出。幻术节目,往往根据堂会性质而异,如逢婚娶喜宴,变出一个五六岁的儿童,手捧大盘元宵,元宵倒在桌上,则变成一百个不倒翁,盘子里留下荷花装饰的小幡,写着百子图字样。若逢生日寿辰,变出的金童玉女则手捧满盘鲜桃,称为“麻姑上寿”。逢年过节亦各有巧妙设计。

三、舞队、走会中的杂技

宋代舞队,明清走会都是边走边演的民间杂技乐舞形式,具有强

烈的群众自娱色彩。最早起源于北魏时期的“浴佛行像”。这也是庙会杂技的前身,宗教借百戏以聚众,百姓亦乐于参加有娱乐性质的法会活动。据杨銜之《洛阳伽蓝记》载,洛阳每年四月浴佛节各大寺庙均有“浴佛行像”的游乐活动。如景时寺:“四月八日,京师诸像皆来此寺……梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比。”如长秋寺:

四月四日,此像常出,辟邪狮子,导引其前。吞刀吐火,腾骧一面;彩幢上索,诡譎不常。奇伎异服,冠于都市。像停之处观者如堵,迭相践跃,常有死人。

显然,所谓“行像”即悬抬佛像周游闹市,前边用狮子舞做仪仗队,队伍中还有吞刀吐火、上竿走索等杂技表演,走走停停,边走边演。

宋代以后,这种表演形式已不限于宗教法会活动,在正月闹元宵中也出现了舞队形式,即是把同一类型的节目集结起来,在灯火通明的街道上边游行边演出。此形式始于北宋,到南宋时规模已十分可观。据《梦粱录·元宵》载杭州舞队情形:

舞队自去岁冬至日,便呈行放。遇夜,官府支散酒钱犒之。元夕之时,自十四为始,对支所犒钱酒。十五夜,帅臣出街弹压,遇舞队照例特犒。街坊买卖之人,并行支钱散给。此岁岁州府科额支行,庶几体朝廷与民同乐之意。姑以舞队言之,如清音、遏云、掉刀鲍老、胡女、刘袞、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦铤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社,不下数十。更有乔宅眷、旱龙船、踢灯、鲍老、驼象社。……至十六夜收灯,舞队方散。

可见从年前就有舞队出现,元宵之夜形成高潮,十六夜收灯后方解散。《武林旧事》“舞队”条所记录的舞队竟多达七十多个,内容十分丰富,除歌舞、傀儡、杂剧外,大量的是杂技、幻术、滑稽节目,如掉刀夹棒、鲍老、狮豹蛮牌、穿心国入贡、旱划船、教象、踏跷、扑旗、舞馆、乔捉蛇等乔装戏等。



宋代儿童乔装狮子舞

舞队中的节目,多以“社火”的名义组演,是一个值得注意的现象。“社火”见于两宋诸文献,是艺人的行会组织或杂技班社,规模小的称为“火”,规模大的则称为“社”。南宋的社火组织可谓灿若群星,涉及行当极多,其中可归入杂技一类的大社有:“川弩射弓社”、“神鬼社”、“福建鲍老社”、“川鲍老社”(以上见于《都城纪胜》);“马社”、“台阁社”(《梦粱录》);“角抵社”、“云机社”(撮弄)、“锦标社”(射弩)、“英略社”(使棒)(《武林旧事》)。有的社火人数众多,如“福建鲍老社,有三百余人,川鲍老社亦有一百余人”(《都城纪胜》);还有的社火包括了多种舞队节目如斗鼓社,即有大鼓儿、瞎判官、神杖儿、扑蝴蝶、耍师姨、池仙子、女杵歌、旱龙船。清乐社,除演奏清乐外,也有舞队“鞞鞞舞、老番人、耍和尚”(均见《都城纪胜》)。小型的社火仅有十几人或几个人。

社火的成员来自社会各层次,有艺人世家、路岐人、村落百戏人,和尚道士等,不论贫富贵贱、男女老少,有一定水平的业余爱好者都可联合在内,这种社火颇有票友会的性质。社火的兴起,培养了众多人材,促进了杂技的繁荣与提高。

由于社火经常在各种节日、庙会活动中表演,所以各个社火所献演的节目也称为社火或社舞。如《东京梦华录》记“诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上”。这种由民间固定班社或行会组织、

排演的社火活动一直沿续至今。明清以后名称稍有变化,农村沿用“社火”或改称“秧歌”,城市则称为“走会”。

走会,又叫“过会”、“行香走会”,在明清两代特别盛行。其会目之多,组织之庞杂,会期之频繁,参与人数之广,演出节目之丰富,都是历代所不及的。所谓“会”,即是围绕不同主题和内容进行的各种活动,或社祭、或迎神、或驱傩、或庆典、或敬香。“走会”的共同特色都是边行进边表演,与前代相同。明代最主要的活动方式是迎神赛会,尤以江南吴郡地区为多,据王穉登《吴社编》所述:“凡神所栖舍,具威仪箫鼓杂迎之曰会。优伶伎乐粉墨绮縠,角抵鱼龙之属,缤纷陆离,靡不杂陈。”这些迎神赛会名目繁多,吴郡当时便有松花会、猛将会、吴王会、观音会和五方贤圣会等等,各会均有不同的活动日期。明代风俗画卷《南都繁会图》真实地记录了南京走会的情景:十里长街之上,势如长龙的走会队伍正在行进。一队高跷开路,许多表演什锦杂耍的艺人紧随其后,一个手执“吉庆有余”彩旗的艺人,作为“抬阁”的先导,旁边锣鼓手相从,随后是要飞叉艺人,接着是四组“背阁”杂技表演,最后一队高跷压阵,有明月和尚、渔樵耕读等形象。在旁边的小路上有另一支杂技队伍,打着“江湖把戏”、“杂耍把戏”的旗帜,其中有位头顶软竿的演员,在行进中边旋转头顶竿上盛满寿桃的盘子,边抛接左手短竿上的双层盘子,这便是明清时流行的“冰盘球棒”中的典型技巧之一。画面的中心是南市街大牌楼,此处,一队打着“走海倭子进宝”旗号的舞狮队伍,越门而来。一位手举“吉庆有余”幡旗,肩扛双伞的艺人开路,手执长把绣球的狮子郎正舞弄引逗,指挥舞狮前行。一群头戴尖顶小帽、身披红披风的外国人(即前代所称的昆仑奴或即幡旗所指的“走海倭子”形象),抬着珊瑚等宝物,护狮前进。后面还有一支杂技队伍,打着“京人耍戏”的旗号。有两位赤膊壮士共架一副云梯。梯上,一艺人正柔绕穿行。从画面人们穿着春装来看,很可能是浴佛节或端午节时的走会场面。

《南都繁会图》再现了明代江南赛会的情景。在北方,特别是北京成为明、清两朝的都城之后,走会更成为一种十分常见的风俗。明《帝京景物略》记元宵灯会时有“杂耍”,走会:“杂耍则队舞、细舞、筒子、觔斗、蹬坛、蹬梯。”其中的队舞、细舞可能与宋代队舞的形式相似。清《燕京岁时记·过会》中记述更为详尽:

过会者,乃京师游手,扮作开路、中幡、杠箱底儿、五虎棍、跨鼓、花钹、高跷、秧歌、什不闲、耍坛子、耍狮子之类,如遇城隍出巡及各庙会等,随地演唱,观者如墙,最易生事。

这里所说的“京师游手”,即指业余从艺人员。清初,由于对职业杂技班(走马卖解的流浪艺人)的重重限制,走会队伍中少有职业艺人参加,其杂技演出多由业余爱好者承担,如京津城市中裱糊棚匠的舞狮队伍、泥瓦匠的杠子队伍、北京西郊的高跷队伍等,都有久远传统,是走会中的佼佼者。据文献记载,仅京津两地就有七十二支不同技巧的走会队伍。清代京津地区走会最盛,不但在传统节日集会,佛事活动中演出,还经常为皇室大庆、帝王寿辰、太子大婚、皇后产子等游行庆贺,这种特殊的走会形式称为“皇会”。后来以此推及重要的神道祭日,如天津的天妃诞辰日也举办“皇会”。

清末,传统的敬香走会以京郊妙峰山及左安门外十里河等地最盛,观者总在万人以上。走会时,每个会都挑着四个笼箱,箱上插着各自的三角会旗。五颜六色的会旗中,以黄色声誉最高,标志着此会曾经被皇宫“御览”,也可自称为“皇会”。清代走会的典型杂技节目有“开路会”(即“耍钢叉”),“幡会”(即“舞中幡”),杠子会(“皮条杠子”)、双石头会、小车会、高跷会、舞狮会等等。

走会吸引了许多杂技爱好者参加,使其富有群众文化的特点,同时,又锻炼了演员自身的技艺。有些著名杂技艺人,就是由走会而进入杂技艺术领域的。

四、串演于戏剧中的杂技

元代统治者对民间杂技活动采取了严厉的限制,《元史·刑法志》载:“诸弄禽蛇,傀儡、藏撮、撇钹、倒花钱、击鱼鼓,感人集众,以卖伪药者,禁之。违者重罪之。诸弃本逐末,习用角抵之戏,学攻刺之术者,师弟子并杖七十七。”如此强硬的措施迫使杂技艺人改头换面,投身到元代十分兴盛的杂剧戏班中,与戏剧艺人合作演出,这时杂剧及其后世戏曲的内容和演技都产生了深远影响。

山西右玉宝寺所留存的元代壁画“第五十七往古九流百家诸士艺术众”中,形象地反映了杂技艺人与杂剧艺人合作卖艺的情况。画面分上下两层,上层绘士农工商医卜星相各色人等,下层则是杂技、戏剧演员及书会才人的形象。其中有四人为杂技艺人。走在最前的侏儒,赤身肥胖,仅着红色短裤,手捧肩扛一鼎,有可能是滑稽演员,也有人认为是“入瓶”之类幻术的表演者。与之相对的后排有一赤膊大汉,上身赤裸露出纹身为一力技或角抵艺人;他身前有一赤裸上身的中年壮汉,腰围红色护脐及臀的宽裙兜,系扎腰,左手执数环,显然他有技力、有手艺,既能表演古彩戏法的九连环或其他幻术又能表演力技。稍后还有一位披着狮皮,扛着乔狮头的艺人,很可能是元代高毳狮舞的写照。这正是一幅社火艺人出行图,二十多人的戏班,既有杂剧艺人,也有杂技艺人,还有箱笼道具、乐手,反映了那时多种技艺联合表演的实景。

其实杂技与戏剧的结合,早在北宋时已经开始,正如戏剧史家所言:武术杂技用于戏剧表演,早在北宋即已开始。到了金元时期的北杂剧,这种短打武戏的表演又有了进一步发展,把武术杂技与塑造人物形象结合起来,并在表演艺术中形成专门的一科。这专门的一科称为“绿林杂剧”或“脱膊杂剧”,北杂剧中便有许多以此为主要内容的

剧目。

戏剧与杂技相结合,经过了元明清这一漫长的历史阶段,其作用和意义至少有两点,一是部分杂技通过戏剧舞台得以保存下来,二是丰富了戏曲表现手段,同时促进杂技向舞台艺术过渡。

在舞台上保存和展现杂技技巧的典型剧目是《目莲戏》,北宋时已有《目莲救母》杂剧,在中元节(又称鬼节)演出,达七八日之久。以目莲到地狱救母为主要情节的戏剧,很容易运用诸军百戏及社火装神弄鬼的杂技技巧。到明末安徽戏班所演的《目莲戏》,已经成为杂技技巧与戏剧的同台汇演。张岱的《陶庵梦忆》生动描绘演出时五花八门的技巧:

余蕴叔演武场搭一大台,选徽州旌阳戏子,剽轻精悍能跌打者三四十人。搬演目莲,凡三日三夜。四周女台百什座,戏子献技台上,如度索、舞绳、翻桌、翻梯、斛力、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜火、窜剑之类,大非情理。凡天地神祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血瀑,一似吴道子地狱变相。为之费纸扎者万钱。人心惴惴,灯下面皆鬼色。

所演节目几乎全是杂技,而舞台道具、布景及人物扮相等又与彩扎、幻术有关。当演到捉拿目莲之母刘氏时,鬼卒纷纷投出把把钢叉,扎在戏棚柱上、房梁上,这正是杂技的“耍飞叉”技艺,这种“目莲戏”实际上是以杂技为主要内容的特技会演。公元1683年,康熙在北京观看目莲戏,真虎、大象、马匹都参加了演出,杂技、幻术、马戏都得到了发挥。

绍兴目莲戏中有一出折子戏《男吊》,表演各种上吊形式,传说有七十二种上吊技巧。这个节目在春秋战国时已见端倪,宋代称之为“肉飞仙”,但元之后未见过有关这类节目的记载,而在地方戏曲中却代代相传得以保存下来。类似这种情况在地方戏中很多,如专门反映杂技艺人生活为内容的小戏“大卖艺”、“打连湘”中,就有整场的耍

“火流星”技巧或“打花棍”技巧。这些寄生在戏剧中的杂技，一旦获得发展的机会，就会重新活跃起来，近年来杭州杂技团的“绸吊”就是在“男吊”基础上改革创造出的新节目。

更有一些杂技技巧，搬到戏剧舞台之后，随着戏剧的发展而使杂技技巧有所演进；从而推动了杂技技巧的创新与提高。如京剧诞生之后，戏曲武打戏对杂技武术的吸收成空前之盛，形成以武戏为招徕手段的繁荣景象。常见的有《八蜡庙》、《四杰村》、《拿高登》、《花蝴蝶》、《陈塘关》、《溪皇庄》、《洛阳桥》、《泗州城》等，武打戏中插进杂技片段极为普遍。武戏大量运用了杂技的缘绳、翻跃、叠罗汉等技巧，表现了真实的战斗情景，并通过这些惊人的绝技，把演出推向高潮。

不仅武戏中穿插杂技，文戏中也设法糅进种种特技以惊人耳目，吸引观众的注意，正如《清稗类钞》所述：

戏必有技。……武技无论，即以文戏言之，其能事在衣装一方面者，则如《黄鹤楼》之冠（皇叔应以首上冠掷丈许落于拉场人手），《李陵碑》之甲（不能见斛脱痕且须合板），《琼林宴》之履（生一出台便须以足掷履，以首承之，不得用手扶助，自然安置上方合），《乌龙院》之靴（宋江应于旦膝上左右旋其靴尖与指相和，必相左以速而善变其方位为能）。其能事在用物一方面者，则如《九更天》之刀（时刻促而准），《战蒲关》之剑（旦炷第三香时，生立旦后，剑自落手），《杨妃醉酒之爵》（衔而折腰），《采花赶府》之花（招手而出，近戏法），《虹霓关》丫环之盘（以两指旋转之飞走，而衔其杯走定盘，正置杯甚速，皆须应节，甚难），《打连箱》稚妓之鞭与扇（式甚多，皆非久练不能）。其技皆应弦按节，炫异惊奇，非夙能者，苟易人为之，断不能灵敏新奇也。

以上列举的十出戏中，有表现演员头上、足上、身上、手上功夫的诸种技巧，显然是借用了杂技的耍弄、踢弄、柔术、戏法、鞭技等现成的套路，因基本功扎实，动作自如且合乎拍节，而使观众感到新鲜有趣。这

些技巧在京剧及地方戏中形成了演员或行业的传统,不断得到丰富和提高,从而推动了杂技技巧的创新和发展,比如各式花样的跟斗、千姿百态的武打出手在戏剧舞台上出现之后,又促进了杂技中钻地圈、武术、手技、飞叉、流星等节目的革新。

幻术与戏剧也有密切合作、相互促进的关系。特别在神话剧中常常把换人术、神仙显灵等融于戏中。如明代舞台演《唐明皇游月宫》一戏,调动了多种幻术手段,突出了神秘莫测的浪漫意境,张岱《陶庵梦忆》卷五《刘晖吉女戏》记述:

如唐明皇游月宫,叶法善作(法),场上一时黑魃地暗,手起剑落,霹雳一声,黑幔忽收,露出一月,其圆如规。四下以羊角染五色云气,中坐常仪,桂树吴刚,白兔捣药,轻纱幔之,内燃赛月明数株,光焰青黎,色如初曙,撒布成梁,遂蹑月窟。境界神奇、忘其为戏也。

幻术应用于戏剧,清代以后兴起了大型机关布景戏,大大增强了神话剧的艺术效果。

第二章 技巧表演

杂技表演项目繁若群星,数以千计,但按其规律,不外技巧表演、魔术表演和马戏表演三大门类。其每一门类中又包括可以单独存在的诸小门类,每一大小门类都是在两千余年的流传中逐步发展演变而趋于成熟和丰富的。

技巧表演是以人体形体动作柔度、准确度、灵巧和力量及人体对自然声、形的模拟,创造出超常而优美复杂和绘声绘色的形体表演形象为特征的,包括形体技巧、耍弄技巧、力技、高空技巧和象形口技的表演。下面分类述之。

第一节 形体技巧

形体技巧起源于上古时代的乐舞表演,至春秋战国时期,形体技巧的雏型已经出现。如对跟斗的原型的记载,据《谷城山房笔尘》:“翻跟斗字义起于赵简子之杀中山王,后之二人以头委地,而翻身跳过,谓之‘金斗’。”这里所说的“金斗”就是“斤斗”,头点地而腾身翻过,在杂技跟斗的细类中叫做“加官”。这一技巧必然有倒立、下腰和窜跳等基本动作,需要腰腿功。

长袖倒立乐舞(山东临沂县白庄汉墓画像石)

《列子·说符》又载有名兰子者的“燕戏”表演,属窜跳一类。东晋笔记《拾遗记》描绘战国舞伎罕见的轻功和柔术:

(燕昭王)即位二年,广延国来献善舞者二人,一名提嫫,一名旋娟。……其舞一名“萦尘”,言其体轻与尘相乱;次曰“集羽”,言其婉若羽毛之从风;末曰“旋怀”,言其肢体缠蔓若入怀袖也。……以屑喷地厚四五寸,使二女舞其上,弥日无迹,体轻故也。

这段描写虽有神异夸张之处,但舞女“体轻与尘相乱”的轻功和“肢体缠蔓”的柔术如下腰、反弓之类,显然是具备的。可见战国时形体技巧已基本形成。

汉代,下腰、倒立、跟斗、踢腿等形体功夫均很成熟。汉高祖刘邦的宠姬戚夫人“善为翘袖折腰之舞……侍婢几百皆习之”(《西京杂记》)。戚夫人的“翘袖折腰之舞”,实际上是杂技中的柔术舞长绸。舞长袖在汉画像石中常常出现。如山东临沂白庄出土的汉画像石中,即有长袖舞者二人,其中一人正作头点地的翻跟斗动作。

汉代称倒立技巧为“倒植”,倒植的式样,在汉代文物及画像石中有多种多样的姿态。河南南阳汉墓画像石中的倒植伎,一臂据地,身体倾斜以调节重心,看似单手顶表演。

四川德阳县黄许镇蒋家坪出土的杂技画像砖“六案”和四川彭县画像砖“十二案”,都是在叠案上做倒立表演。这种伎艺最早称作“安息五案”,《邽中记》云:“(石)虎正会,殿前作乐,高组、鱼龙、凤凰、安息五案之属,莫不毕备。”汉代西域杂技东传,促进了汉杂技的成熟。

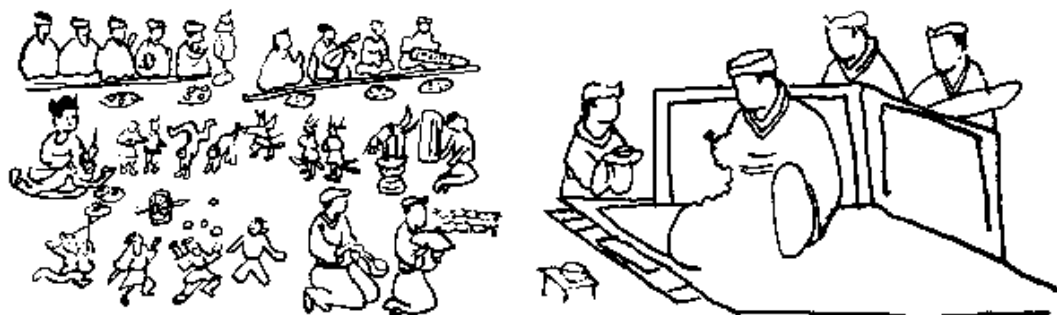


盘鼓双重单手顶(山东武氏祠画像石)

“五案”前冠以安息,证明此伎是由伊朗传入。而发展为“十二案”,技巧更加困难与惊险,这也是现代“椅子顶”的雏形。

嘉祥武氏祠画像石,洛阳七里河陶奁上的双重倒立更为精彩。因为在腿上或足掌上拿顶,由于小腿的力弱,下面演员很不容易支撑。何况上面演员又是起单手顶而协同掌握着重心保持平衡,这就有更大的难度。最近南阳地区又发现顶碗单手倒立,山东画像石上出现了单手跃起,这些都是倒立技巧中的高难度技巧。它们多次出现在汉画中,说明汉代的倒立技巧已相当高超,也为中国倒立技巧至今走在世界前列打下基础。

与倒立相辅相成是腰腿的柔软功夫,这在汉画像中,是以反弓的姿态出现的。在辽阳棒台子屯古墓中发现的汉代壁画中,可以看到这样的表演:一只特制的圆形细腰的小木台上,有一位丫髻红衣的小女



棒台子屯百戏壁画图中的转盘、舞轮、跳丸技艺

孩，她双足立在小台边缘，身向后仰，两手也向后翻转，把双手支撑在小台上，构成反弓的姿势。

在这幅古墓壁画中，有两裸体女子，双手据地，腰作反弓形，由后面翻起，作一百八十度的弯曲，把双足向前伸出，杂技界称这一技巧为“蹇元宝”。山东苍山县汉墓画像石中反弓衔壶的形象与今天柔术中三道弯技巧很相似，体现了汉代柔术技巧已达到相当高超的水平。

轻捷穿跳的节目在汉代杂技表演中也已出现。《西京赋》里有“冲狭燕濯，胸突铍锋”的描述，就是指这一类节目。

“冲狭”是指从一个极狭窄的空间冲越过去，据薛综《列子注》云：“卷箦席以矛插其中，伎儿以身投从中过。”意从一只“席卷”中穿越过去，也就是近世杂技内行所谓的“穿活”，如钻圈一类的表演，由于席卷较小，穿越需要极高的灵敏度并能巧妙利用空间和速度，才能完成演出。至于在席卷里还插上矛一类的兵器，旨在增加表演的惊险性，所谓“胸突铍锋”，可能即是指此。

“燕濯”多认为即是《列子》中的“燕戏”。对此，薛综有较具体的注释：“以盘水置前坐，其后踊身张手跳前，以是偶节，逾水复坐如燕之浴也。”说明是一种跳跃式的表演，像燕子掠水似地跳过水盆，而水不沾衣，其敏捷准确的程度可想而知。

汉杂技奠定了我国以腰腿顶功为主要特征的杂技基本技巧。



柳肩倒立

信西古乐图——柳肩倒立

这类杂技节目包括：

倒立：如“婆罗门伎”中双手据地倒行，双足凌空代手舞蹈，并倒行来往于刀丛剑树之中等惊险场面，实前所未见。

《信西古乐图》中绘有两种倒立方式：“柳肩倒立”和“柳格倒立”。

“柳肩倒立”系二人表演，下面一人直立，扬着两手，另一人扶着

汉代以后形体技巧继续发展，不断出现新节目。《晋书》所云“跂行”、“鼈食”就是东晋南迁后出现的。所谓“跂行”，为双手据地倒立，作长时间行走。“鼈食”即后世之“悬顶倒餐”，以头着地倒立，在四肢凌空状态下表演吃食，也是宋代杂技节目“倒食冷淘”的前身。

南朝梁代有“掷倒案伎”，是将激烈的跟斗动作放在高桌上表演。“掷蹠伎”是踩高跷翻跟斗。当时各官僚家府中私伎技艺亦高，如将军羊侃的姬妾孙荆玉能反腰贴地衔起席上玉簪，分明是杂技软腰艺人出身。

唐代形体技巧取得了长足的进步，唐代流行的



信西古乐图——三童重立

他的双肩，一足微曲，倒立的动作是在快速翻腾跌扑中完成的。“柳肩”一词，至今保留在杂技术语中。

“柳格倒立”一力士头顶分叉双竿，上有两童各据一竿，在竿端起顶，对平衡要求尤为严格。

跟斗：在《乐府杂录》中称“筋斗”，唐各书均记洛阳大酺时，竿头小儿作跟斗表演。《教坊记》记诸散乐家有“筋头裴承恩”，可能在教坊中设专科训练。

柔术：唐时亦称“瞋面”，陈旸《乐书》说：“唐有瞋面戏，其状以手举足加颈上。”

冲狭：唐时称“投狭”，记载见于杜佑的《通典》，形式类于汉代。

唐代形体技巧发展的突出成就，主要表现为“叠置伎”的出现。

“叠置伎”，即今天的“叠罗汉”，俗称“码活”。《信西古乐图》上有“三童重立”、“四人重立”等形象。唐人观走绳伎的诗赋中有“重立肩接三四层”的描写，说明

当时已将叠置伎艺用到高空走绳中去。叠置的名家如幽州女艺人石火胡，她作为底座，气力超群。近年发现于连云港孔望山的唐代石刻造像上，有一幅九人组成的集体叠置图，分为五层：下层三人，弓步承力；中层二人，其中一人单足立于底座之手上；第三层三人；第四、五层各一人。三、四、五层均有劈叉、柔术等表演，气氛热烈而惊险。“叠置”是唐代杂技新崛起的代表作之一。

唐代其他形体节目还有柔术“脱臼”、“万能脚”等技艺,均流传于后世。

宋代的形体技艺,除了继承前代的拗腰、倒立、跟斗,穿刀门之外,新发展了一批复合性节目,例如将翻腾技巧与水戏结合起来的“水上秋千”、“水上耍旗”,把耍大旗与翻腾技巧糅为一体的“扑旗子”,不仅红火热闹具有很好的演出效果,也提高了翻腾的难度。

新的双人技巧“擎戴”和“舞馆”也很流行。“擎戴”,据《文献通考》解释:“盖两伎以手相抵戴而行也”,这个节目由两人合演,底座演员双手举起倒立的演员表演形体动作,是现代“对手顶”节目的雏形,有较高的技巧难度。“舞馆”：“馆”是连贯之意,是指两位演员人耍人的技巧。

据《武林旧事·元宵》中记载,元宵舞队中,有“鼓吹舞馆者数十队”。同书的“诸色艺人”条中,载有舞馆百戏者十人的名字,可见“舞馆”在当时是百戏杂技的重要节目,而演出的形式不止一种。“舞馆”和“擎戴”的出现,说明双人形体技巧已形成不同样式的独立节目。“舞馆”与傀儡中的肉傀儡是一脉相承的,后来行香走会中的抬阁等,也与它有密切联系。

宋代形体技巧的新节目还有“倒食冷淘”。《东京梦华录》“元宵”条罗列众艺人作艺时,提到“赵野人倒喫冷淘”的节目。“冷淘”是凉粉,“倒喫”是向后弯腰成反弓状衔起凉粉。这个节目一直保留到近代,杂技舞台上的倒喝水和当代转碟中的垂腰采莲,就是从这个节目发展而来的。

明清以后,形体运动的“跟斗”、“倒立”、“柔术”等已广泛融汇到“钻圈”、“转盘”等各项节目中,成为杂技表演的基本功。

第二节 耍弄技巧

流行于帝尧时代的“击壤”游戏,是一种较量投掷准确性的技艺性活动,可以说是飞标、投壶一类杂技节目的滥觞。由此可见,我国耍弄技艺的历史非常古老。

“跳剑”和“弄丸”是中国古代杂技中最普遍的节目,从汉画中描绘最多可以证明。其最早见于典籍的是在公元前479年“市南宜僚弄丸,而两家难解”的记载(《庄子·徐无鬼》),郭象注释云:“市南宜僚,善弄丸铃,常八个在空中,一个在手,楚与宋战,宜僚披胸受刃,于军前弄丸铃,一军停战,遂胜之。”显然,宜僚以勇敢高超的手技表演,令宋军惊异而忘记进攻,使楚军打了胜仗,可谓杂技用于战争的有趣一例。《列子·说符》中有关于在高跷上“跳剑”的记载:“宋有兰子,以技干之君,以双枝长倍其身,属其胫,并趋并驰,弄七剑迭而跃之,五剑常在空中”。

以上《庄子》、《列子》中手抛九球,弄七把剑,在今天亦属高难技术,可能记述人因视觉误差有所夸张,汉画中一般刻画六、七个球,三、四把剑较为符合实际。

《庄子·达生篇》还记载了一位“承蜩”的佝偻者具有高超的“累丸”技术,这即是后代“棍上顶球”、“球上顶球”、“筷子顶蛋”之类杂技的鼻祖。

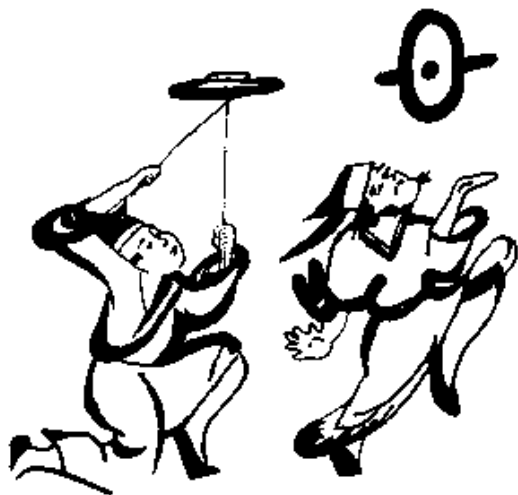
“弄丸”在汉代亦称“跳丸”、



明代木刻版画 兰子舞剑

“飞丸”，张衡的《西京赋》里用“跳丸剑之挥霍”，来描绘这一节目的生动形象。李尤《平乐观赋》也列举了“飞丸跳剑”这一节目。汉代反映杂技宴乐画像中几乎都有跳丸的演出。抛掷的方式，有横抛、直抛两种。在山东两城山画像石上，中层有一人弄丸，是屈身横掷的；肥城孝堂山郭巨室画像石上的弄丸，则系向上直抛的。

“跳剑”比“弄丸”要困难一些，因为“跳剑”必须操纵剑在空中的运动方向，以使剑落下时柄恰好被接住。汉画中“跳剑”的场面远不及弄丸普遍。“跳剑”见于汉画的，只有沂南石刻百戏图、四川德阳县画像砖及四川郫县石棺画像等。



汉代转盘、舞轮盘

汉代百戏中，“舞盘”和“弄瓶”是与飞丸跳剑迥然不同的另一类手技节目。辽阳棒台子屯的壁画上有“舞盘”的表演。画中一人曲蹲着，用两根细竿在舞弄着一只大盘，盘中似乎还放了一只耳杯，这和后世的“口签子”杂耍和竿上旋盘等节目接近。另外，四川、云南等地出土的石画及饰物上也都有“舞盘”的形象，动作与近代转盘动作相似。

“弄瓶”在河南、四川画像石中均有发现，以四川成都羊子山汉画像砖上最为清晰，表演者姿态生动。一手持竿，竿梢近处有一圆丸，他的头部上视，侧身屈腿，精神会聚在臂肘上面的一只瓶上。

这块画像砖上还出现了类似后世“百丈旗”的节目：一位女演员左右两手各舞动一条长带，飘扬在空中，带下各有一短棍，十分优美。

汉代脚技、踢弄技巧已很发达，踢球技巧一般由百戏场中操建鼓者边击鼓边踢弄。南阳汉画中乐人击鼓，一人以捶击鼓，就势将球踢

起；另一人单跪扬袖，运用膝部停球。滕县龙阳店百戏图戏球艺人多达十九人，他们各运球建鼓而舞。有单脚弄球、棍上弄球、球上腹旋等。

汉代的耍弄杂技，尚有鞭击，投壶、顶球等多种。

唐代耍弄技巧包括抛、顶、弄、射、投、转等。首先是“弄丸”和“跳剑”。现存日本正仓院的唐代漆弓背上绘有弄丸动作的图案，《信西古乐图》亦有两幅“弄玉”图和一幅“跳剑”图。尤以将军裴旻的剑技最为神奇。他能掷剑入云，高达数十丈，从空中坠下时，好似一道电光下射，恰巧插入掷出的鞘中。善舞流星的公孙大娘，也会裴将军满堂势的剑技。此外，由丸、剑还发展出“跳铃”及与音乐结合的手技“三杖鼓”等。

手中杂转的节目称为“杂旋”。《乐府杂录》记有以竹竿挑起瓷盘旋转不坠的技艺。敦煌壁画有儿童转盘图像，一儿反弓作地，另一儿单足立其腹上，另一足与双手各旋转一盘，形象至为生动。唐代著名之“剑器”，也属旋转类杂技，即是舞弄帛流星、水流星和火流星。在杜甫《观公孙大娘弟子剑器舞行》一诗中有生动的描写。

“顶碗”，据《类说》所辑唐《教坊记》专条说：“吕元真打鼓，头上置水碗，曲终而水不倾动，众推其能定头顶。”还有如《羯鼓录》记载汝南王琏能头顶研绢帽和红槿花，“二物皆极滑，久之方安，遂奏《舞山香》一曲，而花不坠落”。这类技巧为后世顶水杯、顶宝塔、顶碗等节目开了先河。

“射粉团”是唐代新兴的投射技巧节目，《开元遗事》载：“宫中每端午，造粉团角黍，贮金盘中，以小角造弓子，架箭，射盘中粉团，中者得食，盖粉团滑腻而难射也。都中盛行此戏。”此类节目到宋代更加流行。

宋代耍弄技巧特别兴盛，尤其是杂手技和踢弄堪称两宋杂技的代表作。古代的“跳丸”、“跳剑”，得到了进一步的发展，出现了不少技



信西古乐图——弄剑、弄玉

艺高超的著名艺人。北宋瓦市之中的张臻妙、温奴哥、真个强、没勒脐和小掉刀，南宋的姚润、赵喜等都是专攻手技的高手。甚至庙宇中的和尚也练手技，“弄花鼓槌”这个节目，最初便出自庙宇寺僧之手。宋人俞文豹在《吹箫录》中提及：“出殡之夕，则美少年长指甲之僧，弄花鼓槌。”这个节目也流行于瓦市勾栏，今之“凤阳花鼓”中还保留着类似技巧。再如由此演化而来的“打花棍”，在宋代也已见雏形，称为“打

交棍”。

在抛掷技巧中新出现的节目还有“消息”(《武林旧事》),北方民间俗为“霄霄”,是从古代狩猎工具“飞去来器”演化而来的手技节目。另外还有“弄斗”,即是“抖空竹”的雏形。

宋代踢弄技巧比手技更为发达,其原因与当时朝野及民间普遍的蹴球运动分不开。足技、踢弄技巧的发展,不仅表现在与踢球直接有关的技巧的提高上,如出现了“撈筑球”、“白打”等技巧,也促进了踢弄其他物品,以及各式各样踢弄形式的发展。例如“踢瓶”、“踢磬”、“踢笔墨”、“植踢笔墨”、“弄球子”、“踢钟”、“踢缸”、“踏跷”、“蹬人”、“蹬桌”、“蹬梯”等许多足技的出现。这些节目的具体表演缺乏记载,仅在《文献通考》有零星描述,如手中执棍,棍上顶球,再用脚将一瓶踢起,落在球上,旋转不坠,其准确性令人惊异。这就是《东京梦华录》中提及的著名踢弄家浑身眼、李宗正、张哥等擅长的“球仗踢弄”节目。《武林旧事》中记载的吴金脚、耍大头、吴鹞子都是专业踢弄艺人。

宋代耍弄新节目中,还有“投壶”、“打弹弓”、“弄枪”等多种投射技巧节目。

“投壶”起源于春秋战国,一直作为游戏流行于士大夫阶层,到了宋代,它作为手技节目出现在瓦舍勾栏之中,称为“攢壶瓶”或“投壶”,发展出背身投、隔着屏风投等技巧。

“打弹弓”,据《文献通考》解释:“盖置丸于地,仅张其弓,飞丸以射之也。”“打弹弓”作为杂技表演,在唐代业已出现,但真正形成独立节目是在宋代,并出现了一批专业射弹艺人。在《武林旧事》中提到的就有俞麻线、杨宝、蛮王、白肠吴四、姚四、林四九娘等,俞麻线名下注明二人,可能是双人配合表演的。与“打弹弓”相近的节目还有“射弩儿”,而《梦粱录》又称为“射弩端”,从表演这项节目演员名下注有“造箭”、“造弩”二字,说明这个节目是表演射箭技巧的。

“弄枪”，在《文献通考》、《宋史·乐志》和《乐书》中都列有此项节目。这个节目由双人表演，一人带着圈子站在一端，另一位艺人站在数十步之外，连掷十多支枪，使之分别从几个圈中穿过，而不伤持圈者。这组动作十分惊险，对掷枪者要求绝对准确，对持圈者要求胆大稳健，双方稍有失误，就有刺伤的危险，这可能就是后世流行的飞刀一类的雏形。

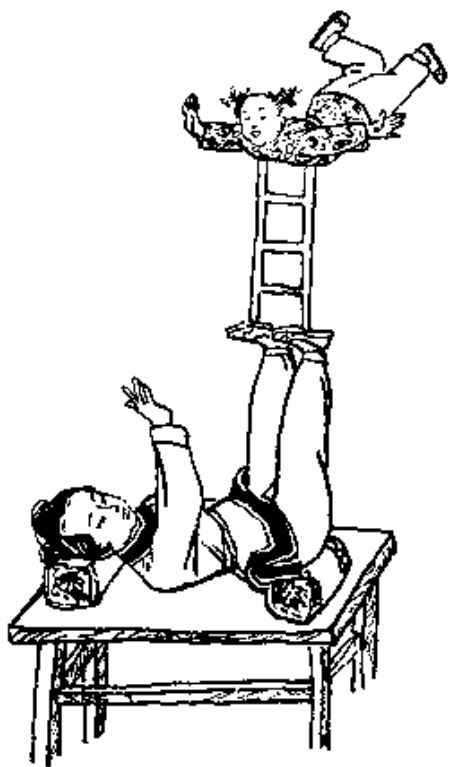
明清时代，耍弄技巧进一步发展，特点是门类极为纷繁，由游戏转化为技巧的节目增多，许多节目成为近代杂技的传统之作。

“耍坛子”是明清杂技的代表作。尤以清代为盛，有头顶、拳架、脚踢、手扔，从舞弄小瓷坛到数十斤重大缸，均使花坛飞跃自若，承接稳准。徐珂《清稗类钞》中详细描绘了光绪年间京师老艺人“坛子王”的耍坛表演。节录其一段云：

手提而弄之，中铮铮作响，盖置铜铁丝于内也。始则两手互掷互承，如辘轳转于两臂两肩及背；继则或作骑马势，而掷坛出跨上，摩背跃过顶，承以额，铿然有声，人咸虑其脑裂，而彼恬然也。坛立于额，不以手扶，屡点其首，则坛盘旋转于额。或飞立，或倒立，或竖转，或横转。坛中铜铁丝声与坛额相击撞声，铮铮铿铿，应弦合节。

明代的蹬技形式多样，有蹬重物、蹬小孩和蹬长竿各种技巧。风俗画中有双足蹬缸，双手敲钹，边唱边蹬，《隋炀艳史》木刻插图中有一赤膊力士双足蹬转大缸，缸内一儿童曲体跪卧，缸上另立一女子作金鸡独立势吹笛伴奏。《宣宗行乐图》上蹬技艺人一面蹬着载人的长竿，一面潇洒地吹笛，视险如夷。

清代，蹬技多由女艺人表演，那纤纤小脚更显难度之大。清人刘廷玑在《在园杂志》中说：“又有妇女仰卧，以两足承巨缸，播上下，无不如或意。清代蹬技艺人又演化出新花样——蹬梯，出现了李赛儿等技高胆大的蹬技艺人。



清代风俗画蹬梯(摹本)

器也,纷敲擲半空中以为戏。”

由此可见,“花钹”出于道士,《帝京景物略》中称北京显灵宫道士多习此道,清代玄妙观常有精彩表演。民间撂地也有“抛钹”表演,如明田汝成《西湖游览志余》所记清明节杭州苏堤一带的杂技演出。

“转盘”源出于古代的“杂旋”,至明清也有出新的技巧。

转盘即在细竿上旋转盘子,在盘子的中心凿一个不穿透的小孔,用细竹竿尖顶住此处,再用手或棍子拍打盘边,使盘子旋转起来,由于惯性,盘子可旋转很长时间。这是一种古老的转盘法。辽宁出土的汉墓壁画上的转盘,元代人吴莱描写的元宫廷内的《槐珠伎》都属于这一种。那时已有头顶转盘,鼻顶转盘,转盘翻跟斗,还出现了矛尖对矛尖转盘,即为“什锦口扦”类转盘节目的雏型。

清中叶出现的“什锦口扦”,也称“杂拌子”,基本动作是口中含一

明代刘桐、于奕正编的《帝京景物略》中第一次对“打弹弓”节目进行了较为形象的记载,分单人表演和双人配合两种。单人表演时,演员向空中垂直射出第一颗弹丸,当其坠落时,迅速射出第二颗,两丸在空中相撞成粉。双人表演时,可由儿童头顶一弹,技人反身弹射,弹不虚发。另外还有双人对射,两人相对张弓,双弹齐发,“中遇而碎,非遇是俱伤也”,此技最为惊险和困难。

“飞剑跳丸”的抛接技巧出现了“飞叉”、“镖刀”、“抖空竹”、“花钹”等新节目。其中“花钹”是抛接音响器物。清代《百戏竹枝词》称:“铙钹,道士法器也,纷敲擲半空中以为戏。”



清代风俗画 杂拌子(摹本)

支小棍,手中拿着另一支顶端旋转着盘子的小棍,把这支棍底端放在口含的棍尖上,让它们互接着,上面的盘子旋转,同时带动两根棍上的小器物活动起来,常见的有“对刀”、“跳鱼”等等,棍尖对棍尖旋转,以巧取胜,花样翻新,自成套路,清代称之为“武戏法”,誉其精巧程度堪与幻术争妍。

清代转盘还以数量取胜,据李斗《扬州画舫录》及蒋士铨《新乐府》描写,艺人在十余根竹竿上各旋一盘,然后分插在身体各处而旋盘不坠。

转盘的另一类型——活转盘,即今天杂技中的“平衡碟子”,是清代出现的新技巧;全凭手腕功夫,使小竹竿不停地沿着盘底画圆圈以带动盘子旋转。表演时双手各握一至数根细竹竿,盘儿在竿头飘动,犹如彩蝶纷飞。演员做“下腰”、“头顶”、“骗马”、“滚翻”等动作。兰陵夏患生在《京华百二竹枝词》中描写当时一位年仅十三岁的北京小演员杨德顺,转盘技术颇为高绝。他左右各执一盘站在三层桌上,后提跟斗,翻身下桌,手中竿上盘子照常旋转。“转盘”带翻跟斗,显然是把形体技巧与耍弄技巧融汇起来,难度更大,也就更加惊险神异。

清代,“抖空竹”进一步向杂技节目发展。《燕京岁时记》解释说:“空钟者,形如车轮,中有短轴,儿童以双杖系棉线播弄之,俨如天外晨钟。”宋代时已有“弄斗”,后来艺人发展了抛高的动作和抛接的花样,再以后,不仅耍弄双头空竹,也要弄形如陀螺的单头空竹,以至壶盖、小花瓶等物。到了清末,“抖空竹”已发展成一个技艺性很强的表演节目。

另外,清代民间游戏“踢毽子”也渐渐转化为踢弄技巧节目。

“杨柳儿死,踢毽子。”《帝京景物略》中这两句民谣反映了明代北方秋季民间踢毽子的风气。杂技所用的毽子是由一尾雕翎下坠铜钱,供足踢弄。踢弄的技巧很多,如“里外廉”指用足部的里外侧踢毽;“拖枪”系用足掌接毽,由后踢前;“耸膝”则用膝部将毽儿撞击高飞;还有“突肚”、“佛顶珠”、“剪刀”、“拐子”等招式。北京的踢毽子好手能运用头顶、额、口、鼻、肩、背、腹、胸等身上各部位代替双足踢毽,一人能和数人对踢。如果独立踢毽可以终日绕身不坠。清末北京尤喜集体游戏,人们四面围成圆圈,互相对踢,踢到谁的跟前,谁就可以表演各种花样,然后再踢给别人。

清末北京踢毽名家毽儿谭,本名谭俊川,从小爱好踢毽,经过刻苦学习和训练,青年时练到一口气能踢六千多次并接连不断地踢上二十多套花样。后来下海卖艺,专以踢毽和耍飞叉为业。谭俊川腰腿功底扎实,踢毽绝招极多,尤以“后底儿”动作最为精彩,他把毽儿踢到身背后,不用眼睛看,就能用脚底心准确地接住,足见其技艺达到炉火纯青的地步。他还编了一部毽谱《翔翎指南》流传后世。



清风俗画 踢毽子(摹本)

第三节 高空技巧

高空杂技的雏形在公元前 563 年已出现,据《左传》记载,参加晋国攻打偃阳国战役的秦堇父具有“爬布”的技术:“主人县(悬)布,堇父登之,及堞而绝之,坠则又悬之,苏而复上者三。”这项技巧后来发展为“缘绳”。另外,在《国语·晋语》中提到“侏儒扶芦”,韦昭注称:“扶,缘也。芦,矛戟之秘(柄)。缘之以为戏。”“扶芦”即是爬竿技巧的前身。

汉代“爬竿”称为“都卢寻橦”,见于《西京赋》,是汉代百戏表演中的重点节目。“都卢”是南方国名,约在缅甸境内,其国人“体轻善缘”(《汉书·西域传赞》注)。“橦”即指竿,汉以后竿戏通称为“橦技”。汉代爬竿、顶竿、车上竿戏、掌中竿戏均有出现。徐州汉画像石图三十七刻二人爬竿,竿竖地上,属最简单之平地表演。山东沂南汉墓画像石中一人额顶十字长竿,竿顶和横木上有三伎人表演,较前更为精彩。戏车高橦的节目在汉赋中被重点描述。如《西京赋》云:“尔乃建戏车,树修旃,张童程材,上下翩翩。突倒投而跟挂。譬殒绝而复联。百马同辔,骋足并驰,橦木之伎,态不可弥。”《平乐观赋》:“戏车高橦,驰骋百马,连翩九仞,离合上下。或以驰骋,覆车颠倒。”在运动的戏车上表演“寻橦”,其扣人心弦的程度自然又比人顶长竿更甚。

“走索”是高空杂技中的又一个节目。《西京赋》:“走索上而相逢。”《平乐观赋》:“陵高履索,踊跃旋舞。”薛综注云:“索上,长绳两头系于梁,举其中央,两人各从一头上,交相度,所谓舞组者也。”类似近现代杂技节目走钢丝,表演形式除了行走之外,还能在绳上跳跃,甚至在绳上旋转舞蹈。沂南石刻上有三人走索图,造型甚为美观。近年河南新野县出土的汉画像砖中,把高竿、走索、戏车、马术集于一堂,



沂南石刻百戏图之橦技
(山东沂南北寨村汉墓画像石)

显示出汉代高空节目已经有了相当复杂的结构。

魏晋六朝的高空杂技吸收了少数民族的节目,尤以各式各样的橦技最为惹人注目。《晋书·桓彝传》说淝水之战后“获胡橦橦伎以充太乐”。“胡橦橦伎”是氏族大将苻坚带去作战的,东晋俘虏后如获至宝,将其充实太乐,可见是不同于以往的爬竿或顶竿的一般技艺。陆翹《邺中记》记叙一种叫做“齿上橦”的节目:

备有额上椽橦,至上鸟飞左回右转,又以橦着口齿上亦如之。设车马,立木橦其上,长二丈,橦头安横木,两伎儿各坐一头,或鸟飞,或倒挂。

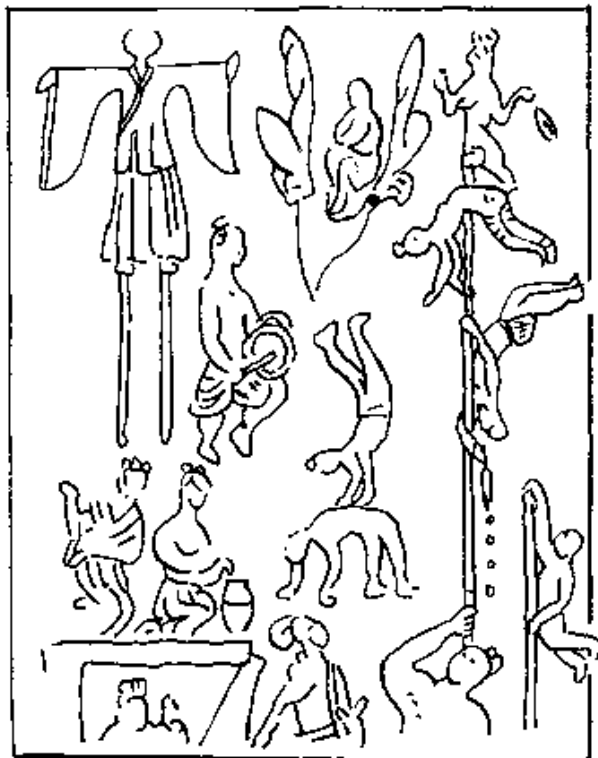
以上所叙的“额上椽橦”、“齿上顶竿”,“至上鸟飞左回右转”的动作来看,其不见于前代,应是少数民族的

特殊动作。

再如北魏敦煌壁画中描绘的“肚上载竿”形象,南朝《三朝会记》上所载的“竿上立竿”、“桌上顶竿”等十来种,还有化装为猕猴和啄木鸟的特种类型的橦技,显然受了各种各样“胡橦橦”的影响。

有唐一代,高空技艺表现为橦技和绳技两大系统。尤以橦技的花样最多。

“金鸡竿”起源于西凉,在唐用于赦日之朝典。《新唐书·百官志》云:“中尚署令赦日,树金鸡于仗南。竿长七丈;有鸡,高四尺。黄



晋李会进乐延庆图

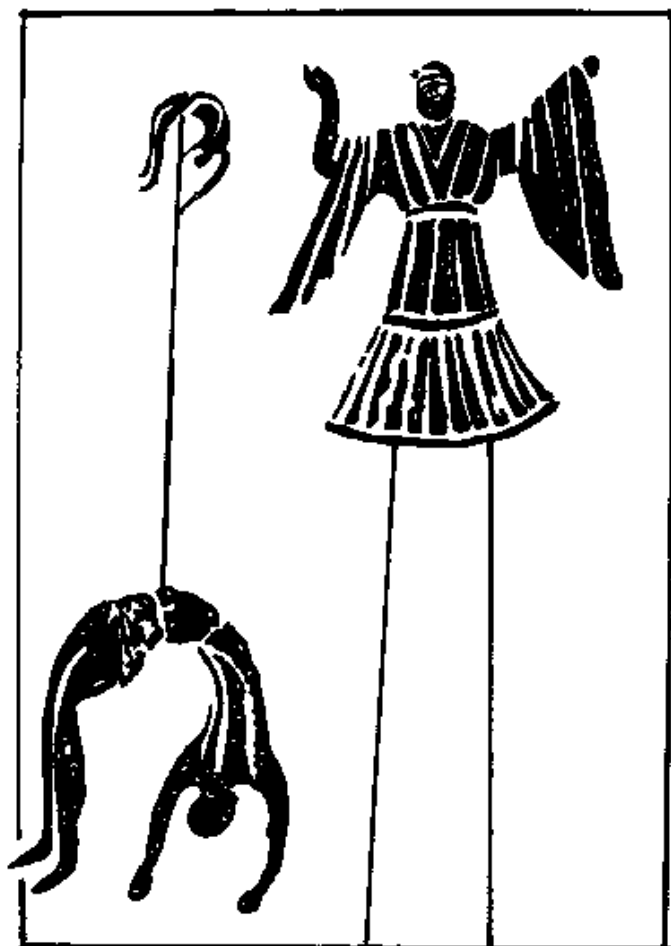
金饰首；衔绛幡，长七尺；承以彩盘，维以绛绳。”金鸡装在竿头彩盘中，故为“金鸡竿”。每奉朝廷宣赦的日子，武库令就在宫城门外立金鸡竿，击鼓千声后，艺人爬上竿去，取下金鸡。

唐代撞技高超美妙，绝艺惊人。如女艺人石火胡顶着的百尺高竿上，支有五根弓弦，五个女童身穿五色衣服，手持刀戟，在高竿上表演《破阵乐》。唐人郑处海《明皇杂录》中记载天宝年间王大娘表演的百尺顶竿，上面竟装着一座木山，仿照仙山“瀛洲”、“方丈”形象，山上

还有小儿手持红色符节合乐歌舞。《独异记》中还记载另一位叫王大娘的女艺人，能头顶长竿载十八人来回走动。正是因为有此种神技，唐代达官贵人的出行仪仗中往往以“戴竿”杂技表演为前导，如唐代敦煌壁画《宋国夫人出行图》中就有载竿四人的杂技表演作为出行仪仗。这种景观在每年八月千秋节时达到高潮，故唐人张祜《千秋乐》诗云：“八月平时花萼楼，万方同乐是千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。”唐人诗赋多有生动描绘撞技艺人高超而优美的表演技艺，如王邕的《长竿赋》、《勤政楼花竿赋》，张楚金的《透撞童儿赋》，王建的《寻撞赋》，金厚载的《都卢寻撞赋》，顾况的《险竿歌》等。

唐代“走索”技艺也颇有高招。《封氏闻见记》说：

女以绳端躐足而上，往来倏忽之间，望之如仙，有中路相遇，侧身而过者，有着履而行之。从容俯仰者，或以画竿接胫，高五六



肚竿、高跷图(北魏敦煌壁画)

尺,或踏肩蹈顶,至三四重,既而翻身掷倒至绳,还往无蹉跌。这里的记载实在是险绝惊人,试想在绳上踩五六尺的高跷,或叠三、四层的罗汉,而又从容自如,今天亦为难能之技。走绳的新招甚多,如《信西古乐图》所绘“走斜绳”,由下逐步上行,并于斜绳及直绳上抛球。还有张楚金在《楼下观绳伎赋》中所描绘的“寄两木而更摄”,指绳上踩高跷;“有双童而并骛”,指双人表演;以及“还迴不恒,踊跃无数”,指绳上纵跳跌踏,是为今天的“蹦绳”。唐诗中还有“两边圆剑渐相迎,侧身交步何轻盈”,指两位艺人在绳上舞剑,并能对换位置。凡此种种,足证唐代绳技之发达。

宋代高空节目的最新贡献是“水上秋千”，《东京梦华录·驾幸临水殿观争标锡宴》记：

又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞侯监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身入水，谓之“水秋千”。

这大概就是后世“空中飞人”的原始样式了。“水上秋千”为高空节目的发展开辟了新领域。它既利用了爬竿等传统技巧，又利用水面这个大舞台，与荡秋千、翻跟斗等激烈的翻腾动作结合起来，更显新颖惊险，对后世“空中飞人”、“空中造型”、“蹦网飞人”等有深远影响。

宋代顶竿的特点是将竿身锯短，从现存敦煌壁画的顶竿图来看，宋代的竿确比唐代短许多。竿木越短，重心越难掌握，对于演技的要求也就越高。竿木缩短导致顶竿技巧向新的方向发展。

当然，一些高竿技巧仍保存下来，或有所发展，如“金鸡竿”仍在宣赦仪式中表演，宋代为显示以仁治天下，每年都要宣赦一些罪犯，“宣赦”由皇帝亲自主持，“金鸡竿”是庆典中的重要项目。《梦粱录》记：“丈竿尖直，上有盘，立金鸡，衔红幡，上书‘皇帝万岁’，盘以红彩索悬于四角，令四红巾百戏人争先沿索而上，先得者执金鸡高呼谢恩。”同书又云：“金鸡竿，长五丈五尺，四面各百戏人，缘索而上，谓之抢金鸡。”从以上记载看，“金鸡竿”的演出目的和演出形式基本与唐代相同，所异的是四人竞争的方式较之唐代更加激烈、火爆。另外，高竿顶上表演杂剧及竿顶设椅的“投坑”技艺都是宋代独创的节目。

“走索”在宋代也有新发展，出现了“索上担水”、“跳索”等新技巧。“担水走索”对平衡技巧提出了更严格的要求，使走索技巧达到了新的高度。“跳索”是演员借助绷紧的大绳的弹力，表演弹跳、腾踏，乃至翻跟斗等高难技巧。在瓦市勾栏中，上竿与上索往往同时演出，甚至一人兼演两技，这说明高空节目已形成专门行当，而且在瓦市勾栏中已有专供表演高空节目的场地和设施。



宋代敦煌壁画 顶竿图(摹本)

明清高空节目计有顶竿、扛竿、走索、蹬梯、皮条、杠子等,清末还引进了外国的跳板、浪桥、蹦床等大型集体高空节目。

古代流传下来的撞技,在明清也有所发展。一是在竿顶横放一小梯,由小演员在梯上做各种柔术动作,是为“扛竿”。二是将巨竿(碗口粗,三丈长)在手中颠动、抛接,即是“中幡”。竿顶有三面小旗,中间是一幅绸缎长幅,上面绣着吉利的诗句或图符,两边垂着流苏,并缀有一些小铃。演员随走随舞,中幡飞转飘扬,有时还向上猛扔,用肘部、肩部、前额、下巴甚至尾骶部稳稳接住,而中幡始终直立不倒。另外还有将竿横过来耍练的技艺,叫做“幡杠子”。《增补都门记略》一书中,描写一个病残的民间艺人田瘸子杠子技艺的诗,有“塞鸭浮水头朝下,遍体功夫在上身”句,由于他下肢残废,用此只能用上肢来作杠子上的种种动作。而清代庙会演出图“杠子”一幅中,演员就在杆子上作“童子拜佛”一式,那是一项腰腿顶功并重的绝技。

高空走索类节目,在清初出现了“铜绳伎”。据《清代通考》载:

铜绳伎,用铜绳一根,径二寸,长一丈余,或用麻绳一根,径二寸,长三丈余,横于架木之上。架木高二丈五尺。又用麻绳一根,斜坠于地,拴一木概,一边立桅木一根,高六丈。四人服彩衣,两手执木一根,赤足,自地踩绳斜上,履绳而走,往返游跃于绳上。既而又服其靴,足掌下加一铜盘,踏铜盘而履绳,亦可往返行之。或去铜盘,踏一立木,径二寸许,高五寸许,游于绳上,亦或履或行,或跳或跃,或跨或骑,或坐而起,如履平地然……

由此可见,古代“走索”通过“铜绳伎”已大大向现代的“走钢丝”过渡了。

同时,“走绳”节目还有“软绳”的方式。男女艺人在软绳上表演进退仰卧,舞大刀、挑担子,最后还有“作盲状,东西探步,时跌若坠,后摇晃似战惧”的精采动作,即现代一般表演走钢丝时的压轴动作“大摆”。

“皮条”是清代新出现的高空杂技。用三根长竿搭成一个三角架,在架端垂下数条长皮带,演员手握皮带,腾身离地,靠臂力吊在空中做各种惊险动作。由于它表演的全部支点是在悬空的软带上,形体的平衡和姿态变化,全靠臂力和韧劲,演员须有上乘的技术和刚柔相济的耐久力。

清代蹬技已发展为高空表演,如“蹬梯”,这也是一大创举。《清稗类钞》记载清中叶女艺人李赛儿的“蹬梯”表演:

复叠桌五层,高齐木末,盘旋而上,(李赛儿)仰卧其间,以两足承大瓮,重数十斤,舞弄久之,去其瓮,易小木梯,直竖足底,使小三儿(十三岁)束发金冠,绣缎小袄,披四合云肩,大红绣裤,蹑登云履,直立梯上,翻身梯空,忽大叫一声,自空坠下,旁立大汉,徐以两手擎小三儿两掌,作竖蜻蜓状。

空中蹬梯载人,可谓奇、难、险、绝之至。

第四节 力 技

力技最早产生于春秋战国,其代表形式是角力和举鼎。角力最先见于《公羊传·庄公十二年》:“万怒,搏闵公,绝其脰。”有人认为,南北朝时代的“折脰伎”节目,即源于此。举鼎,在公元前306年秦国已属游戏范围,据《史记·秦本纪》载:“武王有力,好戏,力士任鄙、乌获、孟说皆至大官,王与孟说举鼎,绝脰。”秦汉之际出现的杂技“乌获扛鼎”即由此发展而来。

汉代在力技角抵的基础上形成“百戏”——广义的角抵,即“大角抵”;狭义的角抵是指角斗、争交、相扑之类节目,在汉代百戏中仍占有主要的地位。河南、四川、山东等地出土的汉画中,常看到人与人、人与兽、兽与兽之间的角抵的形象。河南密县打虎亭东汉墓中有壮士相角抵的壁画。两青年,赤膊光腿,头束朝天辫,威武骁勇。

举重表演在《西京赋》中有“乌获扛鼎”之说,乌获本是秦国有名的大力士,张衡笔下的乌获显然是代指扛鼎一类的力技表演。辽阳棒台子屯古墓壁画百戏图中描绘了一位抛举车轮的男子的表演情景。



古代壁画中的角抵(密县打虎亭东汉墓)

山东嘉祥武氏祠、徐州铜山洪楼画像石中,还有搏虎、拔树、曳兽、举臼等承力举重比赛的画像。

隋唐以后,角抵、争跤等已渐渐成为体育项目,独立于百戏之外,但演出百戏时,仍多以角抵压轴。扛鼎表演除“乌获扛鼎”旧称外,魏晋以来又称“夏育扛鼎”,其表演内容在《隋书·音乐志》中披露说:“又为‘夏育扛鼎’,取车轮、石臼、大瓮器等,各于掌上而跳弄之。”其中包括了耍车轮、耍石臼、耍大缸等既重又易碎伤人的器物。《隋书·音乐志》所记南齐百戏节目单中有“舞轮伎”和“车轮折脰伎”,《旧唐书·音乐志》说“‘舞轮伎’盖今戏车轮者”,亦都属“扛鼎”一类的节目。

力技在宋代杂技演出中十分活跃。从先秦以来沿用了一千多年的“角抵”概念,到宋代仅指角力摔跤的部分。《都城纪胜》云:“相扑争交,谓之角抵之戏。”《梦粱录》云:“角抵者,相扑之异名也,又谓之‘争交’”。相扑在宋代十分流行,既可参加宫廷宴会和朝廷典仪,又可献艺于瓦肆勾栏。其形式多样,有的加强竞技,近于体育,有的则着重表演,更近于杂技。宋代勾栏中出现过许多技艺高超的相扑好手,如王饶大、撞倒山、刘子路、铁板杓、赛板杓、韩铜柱、曹铁凇、倒提山等。从这些艺名看,他们都是力大无穷的壮汉。此外如王急快、周急快、女急快等,这些艺人可能是以巧为胜。女子表演摔跤,是宋代独兴的节目,称为“女颺”,“颺”也是急快的意思。南宋杭州瓦肆中的韩春春、赛貌多、饶六娘、绣勒帛、锦勒帛、后辈饶,南京的“器三娘”、“黑四姐”,都是功夫独到的女子相扑好手。

“乔相扑”是具有鲜明杂技表演特点的节目,它是由相扑演化而成,巧妙地利用了乔装形式,把“相扑”这个古老的力技节目十分幽默风趣地保留在杂技舞台上。方法是用稻草、棉花扎成两个偶人上身,加以彩绘衣着,俨然是两个扭抱在一起相扑的斗士;一位表演者弯腰四肢着地,背负着这对偶人,在衣袍的掩盖下,乔装成一对斗士,互

扭、互抱,展示摔跤场上的种种解数。这个节目一直流传下来,在清代称为“假人摔跤”或“毬子摔跤”,俗称“跤人子”。

另外,宋代已用“举重”代替以前的“扛鼎”,《武林旧事》载有举重艺人六人,其中天武张为击石球,花马儿为掇石墩。

清代的摔跤已完全独立,力技便以“千斤担”、“蹬石担”、“耍石锁”、“拉硬弓”、“举大刀”等为主。“千斤担”亦名双石,即以足手举起一至数副石担,上再坐立若干人,显示底座演员超群的负重技能。“耍石锁”,用石雕刻成锁状,重二十五六斤,演者提举锁柄,抛、接、架、顶,施展力技。“耍花砖”,用城砖刻成的石锁,重约十余斤,耍弄起来比较灵活,抛接花样也更丰富,有“苏秦背剑”、“张飞骗马”等招数,也有一人耍数锁,或数人互相抛接等,也称“五花飞石”。

第五节 象形象声

一、乔装动物戏

象形技巧,即指乔装动物节目,起源于原始社会,舜时的“百兽率舞”、“凤凰来仪”等娱乐活动即以乔装表演为主。古代还留传下来众多的头戴羽毛而舞的“羽人”、“耍大雀”的乔装动物戏。另外,古代雩祭中的“舞十二相”和化装为“黄金四目”的熊形天神等都类似假面和乔装的表演。

汉代百戏充满了神话色彩,因受帝王求仙思想的影响,乔装动物戏殊为发达。张衡的《西京赋》中有“巨兽百寻,是为曼延”,李尤《平乐观赋》所谓“有仙驾雀,其形蚴蚪……禽螾蜎,击琴鼓缶”。这些珍禽异兽,都是由人扮演的,《魏书·乐志》说:“(汉)增修杂技,造麒麟、凤凰、长蛇、白象、辟邪”,此处用一“造”字表明汉代象形技巧的发展。这



戏豹 山东沂南石刻

在汉画中得到广泛印证。“人扮鱼龙”(或称“鱼戏”)是汉画中最常见的题材,如徐州铜山县洪楼汉画百戏中,一条大鱼下有四条人腿,人披着鱼形表演。而拉车的马饰以龙形,乔装为龙、鹿或其他兽怪。“乔装豹戏”见于沂南东汉石刻百戏图,其中人扮成豹与小儿嬉戏;同一图中还有“大雀”,大雀是巨大的凤凰鸟,下面也是一双人足。除以上鱼、龙、虎、豹、熊、象、凤、雀等动物形象外,还有一类是以神山华岳为营造对象的人造“鳌山”,气魄异常雄伟、壮丽,显示汉代彩扎艺术的高峰。

北魏时期增修百戏,“畏兽”节目空前兴旺,当时称为“角抵象形杂伎”,节目有“麒麟”、“凤凰”、“仙人”、“长蛇”、“白象”、“白虎”、“鱼龙”、“仙车”、“鹿马”、“辟邪”等。《魏书·乐志》说这些乔装动物演出形式为“令乐工数百人于车上,皆以锦绣服箱之中,蒙以猛兽皮,以为

犀象形状”。从汉代流传下来的“辟邪”，即是著名的“狮子舞”的前身，北魏时大为盛行。南朝时增设“孔雀”，其独步一时的节目是“凤凰衔书”，刘宋、萧齐时代最为朝堂重视。《南齐书》称此节目“盖鱼龙之流也”，是宋齐两代朝廷庆贺新年的例行仪典。《隋书·音乐志》载：

凤凰衔书伎，自宋齐以来有之。元会日，侍中于殿上取其书，以授舍人，舍人受书开殿跪奏。宋齐均有歌辞，梁武帝普通中下诏罢之。

南朝流行布景戏，是汉代传统彩扎、景物幻化节目在江南发展的结果。《宋书·乐志》中记载的幻术变景戏有“神龟扑舞”、“背负灵岳”、“桂树白雪”、“画地成川”等。南齐时发展为更集中、规律更大的“苔莓戏”，以表现石破天惊、仙境出现等景物幻像。

唐代乔装动物以“狮子舞”为代表。如“五方狮子”气势雄壮，富有异国情调。《旧唐书·音乐志》云：

“太平乐”亦谓之“五方师子舞”，师子鸞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容，二人持绳秉拂为习弄之状。五师子各放其方色，百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。

当时狮子舞用龟兹乐和胡装，意在展示西域使者送狮来朝的风貌。其舞普及全国各地，常加入马队一起演出，真假混杂，声威更壮。隋唐除流行狮子舞“五方狮子”外，还有罗马舞狮形象的“拂菻狮子”，朝鲜半岛的“新罗狛”及西凉国伎“凉州狮子”等。凉州狮子的表演串以情节，哀叹安史之乱后唐帝国国土沦陷，胡商们归路隔断之凄凉情景。

隋唐至五代十国间幻术乔装戏仍继续发展，如后蜀“灌口二郎”之二龙争斗；“文康乐”中“凤凰鸟”；“鸟歌万岁”之人扮鸟等。《乐府杂录·熊罴部》称：“其熊罴者有一二，皆用木雕之，悉高丈余。”《信西古乐图》中人扮熊罴的形象，或是用此木雕道具。

宋代的乔装节目与彩扎、烟火结合，十分兴盛。它们之间关系密



《唐舞绘》之新罗豹

切；乔装和烟火节目的外形，都离不开彩扎；乔装节目常常用烟火作掩护；烟火中的药法傀儡，广义上又是一种特殊手段的乔装。所以，这三个行当在演出时是相互交织在一起的。乔装节目最流行的是乔装狮豹。如诸军百戏中的“蛮牌狮豹”，与前代狮舞相比，更强调技巧的提炼，尤注重武艺，表演常与打斗相结合。如在山西晋城南社宋墓中

发现的三幅“狮子舞”图，都为舞狮激烈、勇猛地与手执兵器者相搏之像。

彩扎灯彩是杂技彩扎戏的一技，在南北朝时中国南方已开始盛行。北宋元宵灯节隆兴，各种灯彩千变万化，当时汴京的“灯山”、“长龙”都由万盏灯火组成。两条用草扎成的巨龙，饰以万盏明灯，远远望去犹如玉龙在夜空飞舞，十分壮观。南宋造灯技术更为精湛，苏州灯彩最负盛名。福州的“无骨灯”全用琉璃，灯上的人物故事都安机关，用水力冲击，人物活动起来栩栩如生。当时还出现了“旱划船”一类新的彩扎乔装节目。

烟火往往用于大型杂技表演，人物出场退场时，施放狼牙烟火，乔装鬼神的杂技艺人，还爬到高竿上去吐火。在北宋烟火已成为杂技中的一个专业，到了南宋又出现更多的新项目。《武林旧事·西湖游幸》中专列“烟火”，还注明四种表演花样：“起轮、走线、流星、火爆”。“药法傀儡”是与幻术最相近的烟火戏，在紧扎的烟火花炮中隐藏着许多纸扎的人物、动物，由火药引线燃烧，点燃花炮，将它们射向空中后，借助火药的爆炸及燃烧力量，使这些纸人、动物等旋转起来。发展到明清时期，复杂的烟火人物组成了“麒麟送子”、“八仙上寿”、“炮打襄阳城”等情节，技巧更为发展。

元代首见“高毳舞狮”的记载，据《元史·贺胜传》云：“帝一日猎还，（贺）胜参乘，伶人蒙采毳作狮子舞以迎驾。舆象惊，奔逸不可制，胜投身当象前，后至者断鞞纵象，乘舆乃安。”贺胜舍命救驾，侧面反映出“高毳舞狮”的精彩逼真。

明清时代走会活动中有大量的乔装节目和彩扎戏，如高跷、小车会、抬阁、旱船、狮子舞等。“高跷”起源于宋代舞队中的“踏高毳”或称“踏跷”。演员扎着长短不等的木制高脚，装扮成神话传说、文学作品中的人物。

“抬阁”早在宋代已有记载，《武林旧事》云：“迎引新酒，有以木床

铁擎为仙佛鬼神之类，驾空飞动谓之抬阁”，发展至明代，则变态百端，复杂精巧。据王穉登的《吴社编》所记，化装“抬阁”有杂剧片断，如《楚霸王》、《单刀会》、《八仙庆寿》；有扮观世音、二郎神、十八罗汉、姜太公、李太白、十八学土的，这些戏文人物有的是徒步，有的则坐或站在大木板上，由人抬着，称为“抬阁”。关于明代“抬阁”的制作方法，在《帝京景物略》中有详细介绍：

又夸僂者，为台阁，铸杆数丈，曲折成势，饰楼阁崖水云烟形，层置四五儿婴，扮如剧演。其法，环铁约儿腰，平承儿尻，衣綵掩其外，杆暗从衣物错乱中传。下所见云梢烟缕处，空坐一儿，或儿跨像（骑）马，蹬空飘飘，道傍动色危叹，而儿坐实无少苦。人复长竿掇饼饵，频频啖之。路远，日风喧拂，儿则熟眠。别有面粉墨，僧尼容，乞丐相，鬻伎态，憨无赖状，閩少年所为喧闹嬉游也。

可见“抬阁”道具设计是非常巧妙的，可以说是幻术、道具与技巧，在走会表演中的综合运用。“抬阁”巧妙利用支点，造成许多令人难以置信的造型，如以上的小儿骑马，如站在勇士扛着大刀的刀尖上，或站在商人举起的算盘上等等。有些方法至今还保留在杂技舞台上，如常见的车技中，底座演员举着一把大伞不停地转动，伞面上托着一位骑独轮车的演员，也不停地沿着伞面骑车，其实上下演员都未转动，只是伞在转，即造成三者齐动的错觉，这就是“抬阁”表演中“转阁”技巧在新的条件下的运用。明代风俗画《南都繁会图》中绘有四组“抬阁”（“背阁”）杂技表演：一个红裤小孩在底座艺人脚尖顶起的元宝上倒立，而双脚尚踩在底座艺人头上；其后一底座艺人劈叉于地手托宝塔碗叠，上有一红兜婴儿作“金鸡独立”表演；再后是一红袍底座艺人单手托一架算盘，上有一红兜婴儿作“探海”表演；最后者头顶酒坛，上有婴儿抱坛倒立。这组节目展示当时百姓祈求福、禄、寿、喜的愿望。

明代舞狮已有“绣球导舞”的表演，《吴社编》记载：“狮子金目熊皮，两人蒙之。一人戴木面具，肖月氏奚奴，持绣球导舞。两人蹲跳按

节,若出一体。”《南都繁会图》中绘有手持长棍绣球者,飞舞弄绣球,导引绿毛金鬃青狮前进。清代北京舞狮者多为棚匠行业,大狮子由双人扮演,称为“太狮”,小狮子由单人扮演,称为“少狮”。每遇过桥,太狮必须表演倒挂桥上俯身接近水面的“戏水”动作,每遇亭柱旗杆,“少狮”则表演“爬竿”。

二、口 技

口技起源很早,帝尧时,便有质“效山林溪谷之音以歌”,即模仿各种鸟兽声以诱捕禽兽,这可以说是最原始的口技。据《史记·孟尝君列传》:公元前298年,孟尝君被追至秦国边关,时值半夜城门未开,门客中有位口技家,他维妙维肖的学鸡叫,引起四郭群鸡共鸣,这才赚得守关人开关,孟尝君得以逃出秦国。正因为有此故事,像京剧界奉唐明皇为祖师一样,口技艺人所供奉的祖师爷是孟尝君。

口技作为正式演出节目始于宋代。常常演于帝王、太后生辰庆典。《梦粱录·宰执亲王宗室百官入内上寿》载:“乐未作,殿前山棚彩结龙舞凤之形,教乐所人员等效百禽鸣,内外肃然,止闻半空和鸣,鸾凤翔集。”可见“百禽鸣”是一种吉祥祝福的表演项目,以人工模拟画眉、百灵、杜鹃等不同鸟类鸣叫的声音,配合鸾凤禽鸟的形状,规模声势都是相当大的。而宋代瓦舍中的小型口技表演还有“叫果子”、“吟叫”等技艺,还出现“小女童像生叫声社”这样的专门表演口技的社火。

口技,至清代大为兴盛,一般把清代的口技分为两种:一是“明春”,即演员站在观众前模仿各种自然界声音,尤其是鸟叫。扬州的井天章、北京的画眉杨、百鸟张,都是技艺精湛的名家。《清稗类钞》卷三十七册“戏剧”条中载有“画眉杨”口技:“京师有杨姓善作口技者,能为百鸟音。其效画眉也,尤酷似,人皆以画眉杨呼之。”

对画眉杨的演技描述还见于蒋士诠的《乐府·画眉杨》，其妙处在于他巧拟远近鸟语虫鸣禽声，引人入胜生情。

“百鸟张”的技艺在《清稗类钞》和张次溪、赵羨渔合编的《天桥一览》里都有较详细的记载。其人“效鸟鸣，雌雄大小之声无不肖，与树间之鸟相应答”，亦可称为绝技了。

“暗春”是口技的另一支，表演时艺人藏于帐内，模拟市井村言、生活喜剧故事，称为“隔壁戏”，因其语言和故事成分增多，逐渐发展为相声艺术。其原来模仿各种自然界声音的口技部分与“明春”口技融合，发展成为近现代口技。

第三章 魔术表演

中国魔术在古代称为幻术，民间俗称为“戏法”，是“变戏法”之简化，即指变化奇幻的技巧和表演。根据古代文献的不完全记载，中国戏法已有近四千年的历史。清末从外国传来了魔术，与我国传统的幻术相融合，形成了中国的现代魔术。幻术、戏法、魔术这三者小有区别，大体相同，既可分别名之，也可统称为魔术。

第一节 古代幻术

文献中记载最早的幻术表演是在先秦时代，如刘向《列女传》说齐宣王日夜置酒作乐，“钟离春……曰：‘窃常喜隐。’宣王曰：‘隐，固寡人之所愿也；试一行之！’言未卒，忽然不见。宣王大惊……”这里钟离春表演的即是传说中的“隐身术”，也就是幻术里的遁术。

幻术的表演可能是巫师活动的一个方面。如《列子·周穆王》说：“周穆王时，西极之国有化人来，入水火，贯金石，反山川，移城邑；乘虚不坠，触实不碍。千变万化，不可穷极。”化人即幻人，除去夸张部分，这类幻术师与巫师实际上已混为一体。他们能自由入水火，随意贯穿金石；能倾覆山川，移动城郭；能悬在空中不掉下来，不为实物所

阻挡,千变万化,无尽无休,可见原始幻术与巫艺的相近相随。

王嘉《拾遗记》中则描述了周成王时,扶娄国人的高超幻术:其表演既有幻术“吐火”、“兴云”,又有乔装动物戏,但最重要的是他们“善能机巧变化”,联系当时已有师偃、班输、墨翟等善能机巧的名家,表明在先秦已经产生了设计幻术门子(道具)的技术条件。

另外,民间戏法中的手彩节目,典型的如:剑、丹、豆、环,在先秦已具备了产生的条件,汉以后便日臻成熟。

汉武帝时期,从西域传来了幻术。《汉书·张骞传》记载:“康居、月氏、大宛诸国发使,随汉使来,见汉广大,以大鸟卵及犛羴眩人献于汉。”“眩人”即“幻人”,“犛羴”即黎轩,现今的埃及亚历山大城。《后汉书·陈禅传》也有记载:“掸国王献乐及幻人,能吐火、自支解、易牛马头。”

此后又陆续从西域(印度和埃及)传来一些幻术节目,和中国本土幻术融合在一起,形成了以中国幻术为主体的富于浓厚民族特色的中国幻术。

汉代的“宫廷幻术”专门供奉以皇帝为首的统治集团享乐,其道具之丰富,人数之众多,规模之巨大,集中体现在当时著名的大型幻术——鱼龙曼延。见于《汉书·西域传赞》:“作巴俞都芦,海中矲极,曼延鱼龙角抵之戏,以观视之。”

《汉书》举出“鱼龙”和“曼延”,实为两个相连接而演的幻术。关于曼延,我们在乔装动物节目里作了介绍,它是一种象形与幻术技巧结合的表演。鱼龙变幻则以幻术为主,复杂而神奇。《汉书》的注释具体描绘了变的过程:舍利是一种瑞兽,上场之后先在庭上戏来耍去,然后,跳进殿前激水,变成了比目鱼,跳跃起伏口中漱水,化作迷茫的烟雾,遮住日光,于是变成了八丈黄龙,跳出水面在庭上敖戏,炫耀在阳光之下。这种变幻过程就是张衡在《西京赋》里所写的“海鳞变而成龙”(鱼变巨龙)的具体情景。“鱼龙”在隋代大盛一时,称为“黄龙变”,



幻人

盛唐时仍有演出。而后逐渐衍化为鳌山灯会之类，规模缩小。尚载于清代《鹅幻汇编》之中。

三国时期的庐江方士左慈擅变戏法，曾有“左慈掷杯戏曹操”事，在罗贯中《三国演义》第六十八回中描写得极为生动具体，此事发生在建安二十一年（216年），《后汉书·左慈传》上也有记载，他表演了三套戏法。其一是“变花”：“令取大花盆放筵前，以水噉之。顷刻发出牡丹一株，开放双花。”其二是“钓鱼”：“教把钓竿来，于堂下鱼池中钓之，顷刻钓出数十尾大鲈鱼，放在殿上。”其三是“变鸟”：“慈掷杯于空中，化成一白鸠，绕殿而飞。”引得众人仰首观看，他则乘机遁去。这三套戏法——变花、变鱼、变鸟，也是现代中国魔术的绝招，左慈以“神仙法术”的障眼法戏耍权倾朝野的曹操，给杂技艺术留下了珍贵史料，因此，左慈也堪称戏法之泰斗。

东晋南北朝各代，玄学盛行，道教繁兴，由于道教与原始巫教关系极其密切，巫术中的幻术在道教法事中，尤其在下层道教徒中占有

重要的地位。道教的领袖人物不仅相信幻术,亦多会耍弄幻术,如葛洪,在《抱朴子》中例举了前朝所有的百戏幻术节目以证明“仙”的存在。下层教徒则以幻术技巧来传教聚徒。六朝志怪小说均受道教神仙思想影响,如《列异传》、张华的《博物志》、干宝的《搜神记》、托名陶潜的《搜神后记》、刘敬叔的《异苑》、吴均的《续齐谐记》等,均记叙了大量杂技、幻术表演现象,成为后代幻术“口中金莲”、“口吐百丈”等节目的本章。

南北朝时,西域幻术大量涌进中原,品种有“剪绳还原”及“断舌复续”、“活体支解”、“能断手足、剝剔肠胃”等酷刑术。据《艺文类聚》记载:

晋永嘉中,有天竺胡人,来渡江南。其人有数术,能断舌复续、吐火,所在人士聚观。将断时,先以舌吐示宾客。然后刀截,血流复地。乃取置器中,传以示人。视之,舌头半舌犹在。既而还,取舍续之,坐有顷,坐人见舌则如故,不知其实断否。其续断,取绢布,与人各执一头,对剪,中断之。已而取两端合视,绢布还连续,无异故体。

《北史·西域传》则载有悦般国幻术师来北魏表演的情形。西域幻术多与佛教有关。从天竺译过来的佛经有很多作术的记载,如《旧杂譬喻经》、《观佛三昧海经》等。佛教融入了大量的莲花形象,表现在魔术节目或道具中有《九莲宝灯》、《金莲宝座》、《口吐彩莲》、《桔中观莲》等名目,明显是受了佛教的影响。译经专家鸠摩罗什曾用幻术折服了众僧。西晋杰出的佛学者、天竺高僧佛图澄也是一个幻术能手,当后赵的石勒问他佛道有什么灵验,他演了一套魔术,结果使石勒心悦诚服。

隋唐时代,幻术节目大增。唐代许多著作记载了幻人的精彩表演。苏鹗《杜阳杂编》里记载唐代魔术师米宝,能用灯法表演幻术。他在粗二寸、长尺许的蜡烛上,施五色光,燃之竟夜不灭,并能呈现楼、



信西古乐图——吐火、吞刀

阁、台、殿形状。段成式《酉阳杂俎》描写画的龟可以变活，枯枝能够开花及“葫芦取酒”、“茶碗生莲”等民间幻术。《乐府杂录》及王粲《吞刀吐火赋》中形象地描写了“吞刀”、“吐火”节目。《信西古乐图》有“饮刀子舞”和“吐火”两图，吐火的演员浓眉短须，右手张开，左手插腰作势，口吐长长的一道火焰。吞刀则把刀子分为六段入口。

“种瓜”技艺始见晋干宝《搜神记》：“吴时有徐光者，尝行术于市里。从人乞瓜，其主勿与。便从索瓣，仗地种之。俄而瓜生蔓延，生花成实。乃取食之。因赐观者。”可证西汉从西域传来之种瓜术，三国时已传遍东南。北齐时颜之推《颜氏家训》中记有巫祝装神弄鬼表演“履火蹈刀、种瓜移井”等民间幻术，“倏忽之间十变五化”。隋杨銜之《洛阳伽蓝记》，也有艺人在寺庙中演出“植枣种瓜”的：“植枣种瓜，须臾之间皆得食”。

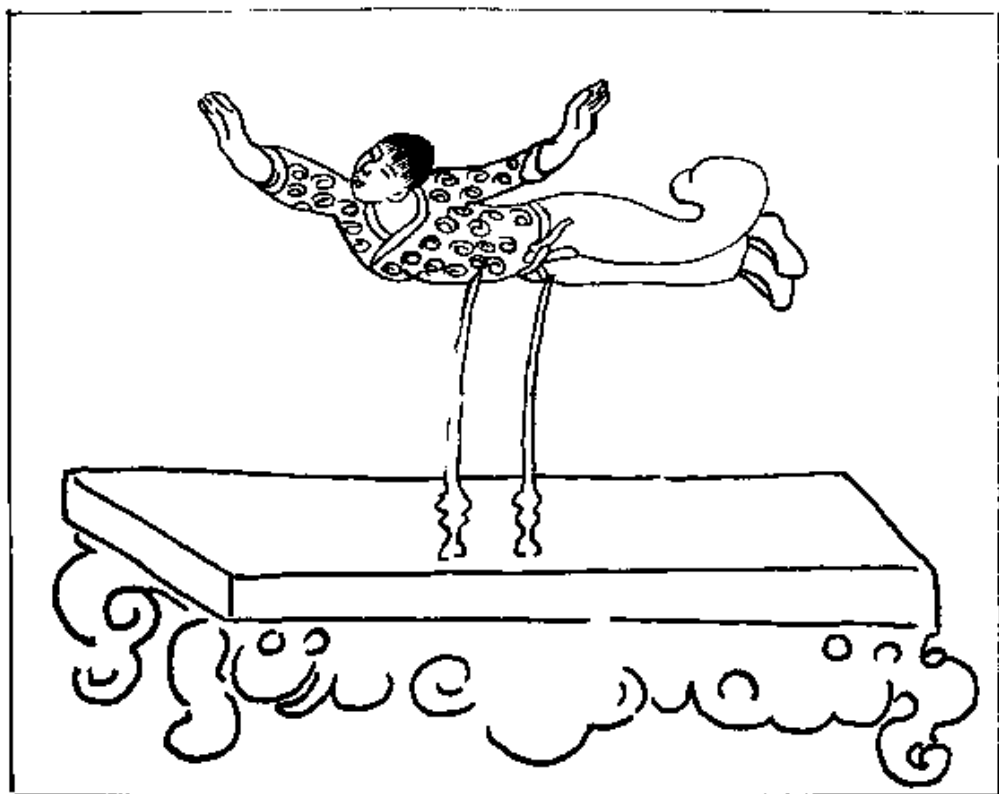
唐代“种瓜”已普及于各民间厅堂演出,蒋防《幻戏志》云:“(马自然)乃于席上以瓦器盛土种瓜,须臾引蔓生花,结实取食,众宾皆称香美异于常瓜。”这位名叫马自然的艺人还精通纯手法幻术:“又于遍身及袜上摸钱,所出钱不知多少,投井中,呼之——飞出。”钱的变化,是后来手法幻术之一大门类。其意义在于纯手法功夫全然成熟,比左慈等借助小器械遮掩以弄手法更进一步。

从朝鲜传入唐朝的幻术有“新罗乐、入壶舞”,《信西古乐图》中载有此舞形象:两张矮榻上,各放一缸,一人从这边缸中钻进,从另一边缸里爬出,这就是所谓“缸遁”,是唐代初兴的崭新节目。



《唐舞绘》之幻术(缸遁)图

与此类似的有“入马腹舞”,亦见于《信西古乐图》:一匹高头大马,一人从马后钻入马腹,还剩有下半身露在外面,而从马口里,已经有一人钻出来,露着半个上身。图中的马并非真马,而是彩扎道具,这个节目很可能是“分身术”的雏形。



双剑悬人(西藏桑鸢寺大回廊唐代壁画)

“卧剑上舞”，是唐代由印度传入的“婆罗门伎”之一。据《旧唐书·音乐志》载：

符坚尝得西域倒行伎。睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行，而以足舞于极铍刀锋，倒植于地，抵目就刀，以历险中；又植于背下，吹箏篥者立其腹上，曲终而亦无伤。又伏伸其手，两人蹶之旋身绕手，百转无已。

这里所说的，不但有“倒立”、“过刀山”、“三人柔术”等杂技，而卧于刀刃之上吹箏篥，更是一套惊险技巧。日本《信西古乐图》上所绘唐乐舞图中就有此生动的形象，一剑倒插地上，一人横卧剑锋端之上，题为“卧剑上舞”。西藏桑鸢寺大回廊壁画亦绘有弄婆罗门伎的图像，一人横卧于两把剑端之上。

卧剑幻术，利用力学杠杆原理，极为巧妙，自唐代出现之后流传

至今,称为“人体横悬”。

唐代的高僧道士,如叶法善、叶净能、张果老、罗公远、申天师等皆擅长搬运术、隐身术,并以此类幻术迷惑那些一心求仙企图长生不死的皇帝,他们的事迹屡见于唐代笔记及诗文中。如《叶净能诗》(见于《敦煌变文集》)、《唐逸史》、《集异记》、《龙城录》、《异闻录》、《明皇杂录》等。另外,在关于八仙之一韩湘子的事迹中有其曾“以经寸葫芦,酌酒遍饮座客,又以水缸栽莲,顷刻开花”的记载(《青琐高议》、《酉阳杂俎》),说明“葫芦取酒”、“茶碗生莲”等在唐代已为我国幻术家通用。

宋代幻术取得了长足的发展。磁铁、瓷器、火药的出现,为幻术创作提供了新的条件。艺人集中于勾栏瓦舍卖艺,便于艺术的自由竞争,促进了创新的积极性;许多艺人发挥特长,专攻某一门类的节目,形成了手法幻术、撮弄幻术及藏掖幻术等小型幻术体系;技法上精益求精、变化奇妙,使传统幻术从技法到品种都达到新的高度,两宋出现了几十位著名的幻术家。

宋代手彩戏法时称“撮弄”。“撮”指取物,或撮取的意思,把“撮”与“弄”两字联用,当从宋代开始。《通俗篇》解释:“撮弄亦名手技,即俚俗所谓变戏法也。”其节目有“撮米酒”——空碗变来米酒,“撮放生”——空笼变来鸟类,以上见于《梦粱录》。又据《武林旧事》载,宋理宗生日时,姚润表演撮弄幻术“寿果放生”,便是在寿桃中飞出小鸟来。同书在“诸色伎艺人”条专设“撮弄杂艺”一项,职业艺人有林遇仙、浑身手等十九人。他们共同组织“云机社”,是我国第一个魔术演出团体。

“撮弄”由历代手法技巧提炼而成,在手法套路上取得了突破性发展。宋以前出现的手技节目,如左慈幻术、陆羽藏珠等,手法仅用于掩护机关过门而已,而宋代的一些手法幻术,往往不需要特别的机关过门,仅凭演员灵巧的双手掩盖,使物件来去无踪。

代表“撮弄”技艺的最高成就无疑要属“撮弄泥丸”(《西湖繁盛录》),即我国最为著名的手彩幻术“仙人栽豆”。其基本表演形式是:桌上反扣两只小瓷碗和五个红豆或泥丸,在艺人巧妙的翻碗和扣碗之间,泥丸随心所欲地变来或遁走;高明的艺人招数极多,从“一粒下种”、“双风贯耳”、“三星归洞”直至五粒、十粒的“珠还合浦”,到变来满碗泥丸的“秋收万颗子”。千变万化,全凭十指和手掌肌肉的控制,演者往往要下多年功夫才能掌握其全部技巧。《武林旧事》中列举的王小仙、施半仙、章小仙、袁承局等,都是表演此术的高手。“仙人栽豆”是中国手彩戏法传统节目剑、丹、豆、环之一,这个节目不仅体现出中国幻术手法技巧之精妙,也反映出创作节目的深度和设计程序的巧妙。它是根据道家无中生有,一生二,二生三,三生万物的哲理创作的,表演层次丰富,使人百看不厌。此节目于清代传至海外,引起西方魔术界的注意,日本称之为“茶碗与玉”,西欧则称为“杯与球术”。

搬运幻术在宋代称为“藏挟”。在《宋史·乐志》、《文献通考》和《乐书》里都曾提及。据《乐书》所记:“藏挟,幻人之术,盖取物象而怀之,使观者不能见其机也。”这类节目发展到明清即称“堂彩”,今俗称“古彩戏法”,在大袍、彩单或丝毯的遮盖下,变出酒菜、玩具、水碗、火盆、动物等比较大件的物品。表演时不仅手疾眼快,还要有深厚的桩子功夫,即一定的负重能力,因为这些东西须不露声色地藏挟在身上。火不烧身,水不湿衣,携带方法是相当巧妙的。

宋代幻术除以上两大类外,还有由传统惊险幻术“吞刀”“吐火”演变而来的“吃针”、“吞枪”等节目。南宋艺人杜七圣表演的“七圣法”是西域酷刑术的发展。据《西湖老人繁胜录》记,在佑圣观前等宽阔地,艺人作场表演七圣法,即是:“切人头下,卖符、少间依依接上。”此节目流传甚广,近代称为“大卸八块”或曰“大腥”。

元代幻术记载寥寥,《事林广记》中有诗录下:

点石成金也不难,神仙留诀在人间。

剪成人物能吞火，画出鱼儿也上竿。

白纸自然成黑字，明珠立地走金盘。

韩湘去后知音少，泄露机缄在笔端。

这首诗描述了街头幻术表演的精彩场面，皆为单个艺人表演的小型幻术。

明清幻术门类齐全，包括手法、丝法、药法、堂彩及磨子活等，节目数量繁多，《鹅幻汇编》中统计有三百二十多个。

清李斗《扬州画舫录》记载了江南一带民间艺人在街头变戏法的各种门类：

以巾覆地上变化什物，谓之“撮戏法”；以大碗水覆巾下令隐去，谓之“飞法”；置五红豆子于掌上，令其自去，谓之“摘豆”；以钱十枚呼之成为五色，谓之“大变金钱”。

幻术节目“筒子”，清代名“箩圈当当”，俗称“罩子”，是明清幻术的典型代表。明代《帝京景物略》载：“筒子者，三筒在案，诸物戒藏，示以空空，发藏满案，有鸽飞，有猴跃焉。已复藏于空，捷耳，非幻也。”此类节目不见于前代，几个无底的空筒，互套之间变出蔬菜、水果、动物、酒缸等，构思巧妙，演法严谨。清代的演法更具有民间性，反映了城镇小市民的“典当”生活，“箩圈当当”是把许多东西塞进箩圈，变走，同时变来一张当票；再把当票变走，又变回来原来的东西。这套戏法还有其他的演法，如“一席全飞”，即将变出的一桌酒席全塞进筒中变去；又如“箩圈献彩”，常演于堂会等喜庆场合。再如“万米归仓”，这个节目在蒲松龄《聊斋志异·戏术》一则中有精采的描写，《清稗类钞》所叙也大致相同：

康熙时，有作桶戏于山东淄川之市者，桶可容升，无底而中空。术人以二席置于街，持一升入桶，旋出，即有白米满升，倾注席上，又取又倾，顷刻两席皆满，然后一一量入，毕而举之，犹空桶也。

这套幻术至今仍活跃在舞台上,在国外也流传很广。

清光绪十五年(1889年)出版了我国第一部戏法著作——《鹅幻汇编》。作者唐再丰,号芸洲,苏州人,他用了三十年时间搜集了许多民间传统戏法及前人笔记,比较完整地总结了我国幻术艺术,收录了三百二十多套节目。这部著作是对中国魔术的重要贡献,可惜的是其中大部分已散佚。另外,清代在日本流传一本《神仙戏术》,据说是我国明代学者陈继儒(陈眉公)所著,载有二十多套戏法,此书当是我国首次记录和整理民间戏法的文献。

清代以后,在民间艺人的长期演出实践中,逐渐形成了南北两个流派。北派戏法的表演形式是由一人担任主演,另一个担任助演,俗称一人“使活”,一人“量活”。当主演表演时,助演必须密切配合主演的动作,担任托、捧、扶、拉、推、送等工作,同时两人要进行对口说白,一问一答,近似于相声的表演。有些重要的机密门子,往往掌握在助演手中,助演在演出中占有重要地位,所以有“三分使活七分量活”之说。蒲松龄《聊斋志异》中有一篇《偷桃》,内容是写父子二人为堂上四官变戏法,其父子所演即为北派演法。

相对于北派表演,南派由主演一人贯穿到底,不用固定的对白助手,由二至若干人担任助演。根据表演需要,助演们及时从两侧配合出场,进行接拉、托捧、推扶等工作。整个表演过程类似哑剧,没有对口说白,只是一个又一个节目的连续演出。其优点是节目内容增多,一气呵成。

第二节 现代魔术

十八世纪末叶,西洋魔术开始陆续传入我国,其途径主要有两条:一是我国戏法艺人带艺出演国外,相互交流,回国后将西方魔术

介绍给中国观众。如戏法家朱连魁于同治年间在美国演出中国戏法，轰动了美国魔术界。他晚年曾带回一批西方魔术节目，成为国内兴办现代魔术的先驱之一。另一位著名的民间戏法大师韩秉谦，组织北京魔术团出行欧美十九个国家，边表演边交流，边学习西洋魔术及音乐，并将所得报酬，购置西洋魔术道具。在演出实践中，培养出一批现代魔术人才。回国后，韩氏门徒长期在京津、湖北、四川等地作艺，系统地将西方魔术介绍给中国观众，对中国现代魔术的发展，产生了深刻的影响。

西方魔术传入的第二个途径是西方、日本马戏团、魔术团的来华演出，最早来华演出的外国魔术团是英国人瓦纳率领的团体，于同治十三年（1874年）在上海进行演出。清人葛元煦的《沪游杂记》、黄式权的《淞南梦影录》和王韬的《瀛寰杂志》都记载了这次演出的情况。其节目有“八角星吸牌”、“手巾互补”、“击戒入花”、“盒钟猜点”、“帽中献彩”、“空中悬人”、“人头桌子”等，虽然这些都是西方魔术中的一般节目，但由于舞台表演形式新颖，服装、灯光、道具精致，遂使中国观众倍感新奇。此后新魔术接踵而来，如光绪年间来华的汤姆等。来华最多、影响最大的是日本魔术师天一组织的松旭斋魔术团。天一和他的门徒从1882年始，曾六次来华演出，成为对华影响最深的魔术师。他善于把东西方幻术糅为一体，形成东西合璧的独特节目和舞台风格。他所表演的“炮打活人”、“刀箱遁人”、“五色火连”、“光学幻术”、“站悬”等都在典型的西欧节目基础上添加东方色彩，取得出神入化的效果。中国艺人一度纷纷模仿他的技艺，如清末天津艺人穆文庆，曾在松旭斋魔术团乐队工作，后组织魔术团，自号“大天一”，现代著名魔术师陈亚南、杨小亭等，都出自大天一魔术团。

虽然中国历史上不乏中国与国外的杂技交流，但明清杂技交流的深度和广度大大超过以往，无论在演出形式、管理方式，还是在幻术道具、舞台设备、音乐伴奏方面，都得到启迪，古老的幻术终于跃进

为现代魔术。

现代魔术借助于现代科学技术的发展,创新非常迅速,内容十分丰富。在二十世纪三十年代,曾有人统计大、中、小型魔术节目共达一千多个,都是在现有传统节目及外国移植节目的基础上,逐年革新创造的。

现代魔术,按照设计和演出的规模可分为大型魔术、中型魔术和小型魔术。从节目内容性质方面分类有:

1. 手彩魔术:现代魔术非常重视手彩技巧,手彩是魔术演员的基本功。我国的手彩戏法有几千年的优良传统,在世界魔坛上有极重要的位置。二十世纪五十年代以来,手彩魔术又有了迅速的发展和极大的提高,如变球由最初单手“一球化四”发展到双手十二个球。

2. 机关道具魔术(俗称门子活):不论大中小型魔术道具,只要是依靠特制的机关秘密,一按钮一拉线,即可产生各种变化效果的,都属于机关道具魔术。这类节目在道具设计和制作时,需要高度的聪明才智,在表演时,必须充分熟悉道具的性能,结合适当的表演技巧,才能达到预期的演出效果。优秀节目如“木笼四变”、“手杖三变色”、“空盒取烟”、“碎镜复原”、“挥扇变鸽”等等,这类节目的创作使魔术艺术得到了更大的发展。

3. 电动魔术:我国电动魔术是在二十年代的上海开始的,以后流传到全国各大城市。这类节目并不很多,流传较广的有“人身传电”、“人体骷髅”、“电光奇术”、“灯泡走路”等。

4. 化学魔术:利用某种药物原料与另外一种物质融合在一起所产生的化学变化组成的魔术叫做化学魔术。如现代著名魔术师曾国珍在五十年代曾用四脚蛇遗骨燃烧的五色火苗制作出“火桥”这一魔术新作。舞台上常演的有“吹灯复燃”、“五色分水”、“空中现字”、“剪纸变鸟”、“掌中出烟”、“生吞火球”等。

5. 光学魔术:利用舞台装备的强光、暗光、反光、折光、彩色光等

所起的不同作用,配以特制的道具所组成的魔术节目。如“掌上跳舞”、“人体变形”、“高空遁身”、“男女换头”、“空柜来人”、“鸡身人头”等都属光学魔术。但其中“男女换头”、“鸡身人头”以及“蛇美人”、“桌上人头”等节目,形象丑恶恐怖,现今已经禁演。

6. 数学魔术:数学魔术是利用心算,预先记熟的公式或八卦图的推算法,以及数学中难题速答等方法所组成的魔术。常见的如“蒙目识字”、“仙人猜牌”、“孔明点将”等等。

7. 戏剧性魔术:把单一的魔术节目编排成有主题、有情节的一组,叫做戏剧性魔术或魔术剧。三十年代北方著名魔术艺人韩秉谦等曾编演过一些滑稽独幕魔术剧。四十年代魔术大师陈亚南与相声演员小蘑菇(常宝堃)在天津组建兄弟剧团,排演了“王先生与小陈”、“蝴蝶梦”、“广寒宫”、“骗骗骗”等多幕滑稽魔术剧。采用了机关、大小手彩及器械诸多新技术,加上西乐伴奏,演来极为火炽。解放后,南方一些魔术团体也有过同样的演出。

8. 滑稽魔术:也叫幕间魔术,即魔术演员扮作丑角,利用幕间串演一些滑稽魔术,有意识地向观众泄露一两个魔术节目的秘密(俗称“抛活”),引起哄堂大笑,满足观众的好奇心,并增强场内的愉快气氛。滑稽魔术当是杂技丑角滑稽的一个支脉。常演节目如“空盘献花”、“绸巾变蛋”等。

第四章 马 戏

现代广义的马戏,是指包括杂技、魔术、马术、驯兽、滑稽等全部杂技品种,而传统习惯称谓的马戏,一般是指驯马及驯兽、人在马上作技巧表演两方面的内容,故可分为马术及驯兽两大类。

第一节 马 术

现代马术(或马戏)指演员驱马奔跑,同时在马上做站立、倒立、骗马、跳马等形体技巧动作及在马上做各种耍弄手技表演,或做策马跳越障碍、钻火圈等马术表演。

马术技巧在我国起源颇早,在周代已有了驯马的专门技术。周代设有专门为王室养马的中大夫二人,他们率先掌握“辨六马之属”的知识。王室的专职驯马师称为“趣马”,教练马的行走、停止、前进、后退、小跑、大跑等六个基本动作,谓之“六节”。当时驯马师中已涌现出伯乐、方九皋那样的相马专家,王室的马已被训练到可以配合不同乐曲跑出不同速度的程度。这样,将马术引入娱乐的条件已经具备。

战国时期,齐国盛行赛马活动,其中就有马戏表演的迹象。《左传》记载齐景公十年,齐国卿大夫利用太庙祭祀的机会,联合驱逐庆

氏家族。庆氏以甲士保卫自己,他的政敌陈氏、鲍氏则以圉人表演优戏,吸引庆氏甲士的注意力,惊扰庆氏的战马,以瓦解其战斗力。圉人即养马人,他们精通驯马和马术。“圉人之优”不是一般的滑稽表演,而是马上之优戏,即马戏表演,圉人只有利用自己的马去引动对方的战马,方能奏效。至于圉人引诱甲士,边走边演才能达到目的。

马戏这一专用名称,最早见于汉代桓宽的《盐铁论·散不足》篇,他讲到汉代民间的奢侈生活时说:“绣衣戏弄,蒲人杂妇,百戏、马戏……”把“马戏”和一般“百戏”并举,可见当时的马戏在游艺中的重要地位。

汉代马戏正趋成熟,规模盛大,而且技艺精湛。汉代形成杂技广场表演的传统,在都城长安的二十五观中,就有“走马观”,专门观看马戏的广场演出。“驰马”是汉代大角抵中经常演出的节目,其“驰骋百马”的场面十分壮观,张衡《西京赋》中说:“百马同辔,骋足并驰”,可见是一种集体马戏的表演。

许多汉画像石刻中反映了汉代马上技巧表演的形象。如河南登封少室石阙画像中,出现两匹骏马,一前一后,马足马尾几乎互成平行线,显示出飞奔驰骋的状态。马上各有一人作精彩表演,前马上一人正用双臂和头部支撑在马上,竖起大顶(现称“三角顶”),后面马上一人,侧身横坐马上,身躯后仰,长袖飘拂。至于集体马戏的表演,往往是和戏车综合进行。马车上的表演,一般都竖有高橦,在马的进行中,作高空表演。因此《平乐观赋》称为“戏车高橦,驰骋百马”,这是汉代集体马戏的特点。沂南石刻中,有两匹饰成龙形的马奔驰前进,后面拖着一辆戏车,车厢中第二支橦木上,有一女孩,已作倒立软腰的表演。

在山东临淄文庙中发现的一幅汉代石刻画像,更接近于后世马戏的形象。图中虽也有马拉着车,但车上没有竖立高橦,主要是翻滚跳跃的技巧表演。石刻表现了复杂而宏伟的集体马戏:前马上骑一



马戏图(山东临淄文庙汉画)

人,高举起两手;身后飞跃一人,用两手握住骑者;另一人也从后面飞身跃起,手部刚触及马尾;在后面车马之间,也有两人作飞身跳跃的动作,这些动作都是凌空进行的;车上坐着三人,前一人是御者,车后还有一人,作将跳跃上车的姿势。这些惊人的表演,是为后世的马上跟斗、空中飞人、跳板飞人等节目的滥觞。此则材料可证,汉代集体马戏殊为发达,马上基本技巧已经形成。

三国时期的文献中有零星的马戏记载。主要集中于统治中原地区的曹魏,如《三国志·魏书·甄后传》裴松之注所引《魏书》云:“(甄后)年八岁,外有立骑马戏者,家人诸姊皆上阁视之,后独不行。”可见,民间走马卖解在三国时仍流行于中原。又《三国志·魏书·文帝纪》记载曹魏黄初元年(220年),魏文帝“设伎乐百戏”犒赏六军及譙郡(今安徽亳县)百姓,其中就有“戏马立乘之妙技”。

另外,《三国志·魏明帝纪》注中有“岁首建巨兽,鱼龙曼延,弄马倒骑备如汉西京之制”的记载。曹氏对保存汉代杂技,特别是马戏作出了贡献。

大约在公元三世纪,十六国初期,羯人任首领的后赵统治中原地区,流行一种叫做“猿骑”的马戏表演形式,这是古代北方游牧民族独特的艺术创造,据《邺中记》记载:“伎儿作猕猴之形走马上,或在肋,

或在马头,或在马尾,马走如故,名为‘猿骑’。”

又《太平寰宇记》云:“作戏马上,屈一脚,马上立书,而字字皆正好。又衣伎儿作猕猴之形,走马上,或在头尾,卧则纵横,名为‘猿骑’。”

这是对马上技术的较早文字记载。在飞奔的马背上,演员化装成全身披毛的猿猴站立马头,时而蹬里藏身、马腹探海;时而手握马尾腾身而上,但却“马走如故”,其灵巧敏捷与猿猴无异,其平衡技巧之高超,甚至能一只脚站在摇晃不定的马背上写字!“猿骑”无论从技巧的进步和艺术的处理上,都比汉代的马戏进了一步,承先启后,为唐宋马戏技巧开创了先例。

唐代是马戏最为发达兴盛的时期。唐帝国重视马,设立了养马机构“太仆寺”。太宗、玄宗、诸王乃至杨妃姐妹,均喜好驰马、骑射。马球,亦是唐代极其风行的游戏,举国上下,乐此不疲。上有所好,刺激了马术的发展,技术日见精致。

宫廷的马戏,可参考李濯《内人马伎赋》中描写的教坊宜春院女艺人表演时的情景,参加表演的马和人打扮得漂亮而华贵,表演者“翘趾金鞍之上,电去而都闲,委身玉蹬之旁,风惊而诡譎”,鞍上跷足、蹬里藏身等技巧动作都在风驰电掣中进行。

军中的马术,可见辽国画家陈及之所绘公元626年唐太宗与突厥可汗在长安渭水便桥结盟讲和故事的《便桥会盟图》,图中刻画了会盟时突厥族军中的马术表演,生动表达了唐代边塞民族马上技术的高超水平。

图中,十位突厥装束骑士,短裙长靴英姿勃勃,整个队形正由一字长蛇阵变成圆阵形,每个骑士都在驰奔的马背上表演着不同的骑术动作。边上是两名打马球的好手,一男一女各站立在马背上,追逐着滚跳的小球儿;前面是两位手执彩巾马上跳舞的女骑手,立在马背上如履平地,优美动人。接近圆阵旗门之外,正在进行惊险的马上杂

技,一人在马鞍上起顶倒立,悬空的两足上横蹬着一根木梁,木梁上还有一人据木起顶向圆阵奔去,险绝惊人。乐师们也是马术高超的骑手,他们站立在奔马背上演奏。

唐代军队中各种马术训练活跃,不断有新技艺产生。如《因话录》中提到“透剑门伎”的骑术:表演者纵马急驰,从插满利刀的“剑门”中穿过。现代马戏团中的骑马钻火圈等马上技术,正是这一古代骑术的继承和发展。《酉阳杂俎》中更载有“走马击钱”、“掷豆于刺”、“立马书写”等绝技。

《乐府杂录》所叙述的教坊“鼓架部”乐工“弄‘白马益钱’”的记载,当即指这类马技表演。现代马戏“飞马拾金钱”动作,应是其保存和发展。

宋代马戏新艺纷呈,是马戏发展的又一高潮。其主要成就在于骑术技巧的增多及骑与射的结合。《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》有一段精彩的马戏表演描述:

诸班直常入只候子弟所呈马骑,先一人空手出马,谓之“引马”。次一人磨旗出马,谓之“开道旗”。次有马上抱红绣之球,击以红锦索,掷下于地上,数骑追逐射之,左曰“仰手射”,右曰:“合手射”,谓之“拖绣球”。又以柳枝插于地,数骑以划子箭,或弓或弩射之,谓之“惜柳枝”。又有以十余小旗,遍装轮上而背之出马,谓之“旋风旗”。又有执旗挺立鞍上,谓之“立马”。或以身下马,以手攀鞍而复上,谓之“骗马”。或用手握定镫裤,以身从后鞞来往,谓之“跳马”。忽以身离鞍,屈右脚挂马鬃,左脚在镫,左手把鬃谓之“献鞍”,又曰“弃鬃背坐”。或以两手握镫裤,以肩著鞍桥,双脚直上,谓之“倒立”。忽掷脚著地,倒拖顺马而走,复跳上马,谓之“拖马”。或留左脚著蹬,右脚出镫,离鞍横身,在鞍一边,右手捉鞍,左手把鬃存身,直一脚顺马而走,谓之“飞仙膊马”。又存身拳曲在鞍一边,谓之“镫里藏身”。或右臂挟鞍,足著地顺马而

走,谓之“赶马”。或出一蹬,坠身著鞞,以手向下绰地,谓之“绰尘”。或放令马先走,以身追及,握马尾而上,谓之“豹子马”。或横身鞍上,或轮弄利刃,或重物大刀双刀百端讫。……

最后一段还详细描述了宋代马球赛。

这套由十七八个节目串连而成的综合马术表演,其规模之大,技巧之丰富,形象地告诉我们宋代不愧是马术发展的新纪元。其整套节目既有形体技巧,又有骑术与射术相结合的“拖绣球”和“禡柳枝”,还有骑术与力技相结合的耍轮舞大刀,骑术与耍弄技巧结合的“旋风旗”,以及集体马球赛,编排十分紧凑,演出整体感强,风格上显示出与汉代的“百马同辔”或盛唐的“舞马四百蹄”不同的特色。

“禡柳枝”和“拖绣球”是宋代马上射艺的杰出代表。说明在辽、金等游牧民族的“射柳”、“射兔”之前,中原地区的马上箭术已相当娴熟。据南宋人程大昌的《演繁露》记载:

壬辰三月三日。在金陵预阅李显忠马司兵。最后折柳环插球场,军士驰马射之。其矢镞阔于常镞略可寸余,中之辄断,名曰禡柳。其呼藉若乍声。

这种“禡柳枝”的竞技马戏,可能系汉时匈奴骑马绕林而祭的风俗演变而来,因“禡”即“蜡”(音乍),是古代祭神的礼仪。

在马背上耍弄器物是宋代马戏的又一特点。一般耍弄刀剑,有的在马背上表演力技,“舞轮”或耍大刀。“旋风旗”是在一个轮上插满十多面彩色小旗,表演者骑在奔驰的马上舞弄,五彩缤纷煞是好看。保留在今天马戏中的精彩动作“马上劈刀”,从宋代马技的古风中还隐约可见。

马上个人形体运动的技巧,至宋代更相当完备,“立马”、“骗马”、“跳马”、“献鞍”、“倒立”、“拖马”、“飞仙膊马”、“镜里藏身”、“赶马”、“绰尘”、“豹子马”等招式都在继承前代的基础上有所发展,许多动作及名称一直流传到现代。“豹子马”的动作尤为惊人,纵快马在前面奔

驰,马的鬃毛和尾巴迎风展平,这时壮士纵步飞奔,追上快马,用手抓住马尾飞身上马,动作勇猛激烈。“豹子马”的动作,流传了一千多年,现代马术动作“八步赶蟾”即是这一技巧。

辽、金朝野十分重视马技,《辽史》中称马戏为“戏马”,在宫廷宴庆中与“百戏”、“角抵”一同演出。传统骑射活动“射柳”最有代表性。“射柳”原是一种郊祭活动,早在公元前已形成,匈奴、鲜卑、契丹、女真、蒙古各族各代都有传沿。辽金时宫廷射柳仪式至为隆重,《辽史·礼志》载:

择吉日射柳。皇帝再射,亲王宰执各一射。中柳者质志柳者冠服。不中者,以冠服质之。不胜者进饮于胜者,然后各归其冠服。又翼曰,植柳天概之东南,子弟射柳。

这显然与宋代的“禡柳枝”十分相似。

民间射柳还有更多的花样,技艺性更强,如《偃曝谈余》记载:

辽俗以鹁鸽置葫芦中,悬之柳上,弯弓射之,矢中葫芦,鸽辄飞出,以飞之高下为胜负。往往会于清明及端午日,名曰射柳。后来由射葫芦演变为射木兔,这种骑射技艺一直流行到明清,进而演变为“射天球”之类的马上技艺。

元以骑射立国,兵士们皆能“上马则备战斗,下马则屯聚牧养”(《元史》),因而有成套的驯马方法,称为“教驯”,包括套马、骑烈马、驭马及马上骑术等项目。每年要举行从大都到上京的长途赛马,参加比赛者从数千骑到上万骑,上自部落盟长,下至牧民,都可以参加,是为“诈马”。此外每年还举行那达慕大会,比赛骑射、摔跤等活动,把技艺游乐,与练武强身结合起来。这种活动随着时间的推移,娱乐成分逐渐增加,为马戏表演提供了更多的机会。

明清的杂技演出被称为“走马卖解”,马戏艺人多走村串镇随地演出。明代只有一些零星的文献记载,如《帝京景物略》云:

解数者,马之解二十有四,弹之解二十有四。马之解,人马并

而驰,方驰忽跃而上,立焉,倒卓焉,鬣悬,跃而左右焉,掷鞭忽下,拾而登焉,蹬而腹藏焉,鞞而尾赘焉……

明代马上形体动作与宋代马上技艺无甚差别,此后产生的新技艺有对马互跳换骑和马背上叠人等。

清代马戏有它自身的特点,首先满族的传统马戏在清宫廷中继续得到发展,康熙以来每年秋季在热河拦围场大会大戏十日,其中有“诈马”、“教骠”活动。满族八旗子弟“善扑营”的马技表演技艺相当高超。在元宵游艺活动中便有“八旗骗马诸戏”的精彩表演:

咸丰时,每至上元日,文宗辄于未申之交,驾至西厂,先陈八旗骗马诸戏,有一足立鞍蹬而驰者,有二足立马背而驰者,有扳马鞍步行而并马驰者,有二人对面驰来各在马上腾身互换者,有甲腾出乙在马上戴甲于首而驰者,曲尽马上之奇。

另外,意大利籍画家郎世宁的《马术图》和《点石斋画报》中都有生动的描绘。

民间马戏班最为兴旺,而以妇女表演马术为主,技艺极为娴熟,节目也相当丰富。据刘廷玑《在园杂志》描述:

妇女乃于鞍上逞弄解数,有名秦王大撒马、小撒马、单鞭势、左右插花、蹬里藏身、童子拜观音、秦王大立碑之类。或马首或马尾,坐卧偃仰,变态百出;抑且倒竖踢星,名曰添一炷香,疾驰不稍侧;两马对面相交,能于马上互换相坐,统曰“走马卖解”,俗所谓“卦子”也。

在一幅山东潍县杨家埠年画中,生动刻划了王桂英姐妹的马上技艺。女子马术的发展壮大,增进了马戏的表演性,使之趋向更为精致华丽的现代马戏。

第二节 驯 兽

驯兽,也称动物戏,即人驯养各种动物并驱使动物作各种表演,供人娱乐。动物戏是我国最早出现的杂技种类之一。

传说黄帝轩辕氏曾驱使过熊、黑、貅、貙、虎六种凶猛的野兽冲锋陷阵。传说帝舜用象耕田,他桀骜不驯的弟弟名字就叫象。又传说夏禹曾驱使动物开沟治水,禹的儿子启纵情享乐,常“舞九代之马”,在夏朝马已被用来娱乐。

但对这些传说分析中得知,黄帝驱使野兽作战是指他调动了各种野兽图腾的部落。帝舜的时代可能已有野象驯化,据《吕氏春秋·古氏》记载,西周初年,殷商后人也会伏象,舜恰恰是商朝的祖先。马匹的驯化也是相当早的。不管怎么讲,人驯服野兽的愿望由来已久,驯养动物也由生产的层次逐渐升高为娱乐的层次,在周代已出现了这种迹象。

《周礼》上记载,周代宫廷有专职负责掌管动物的人员。“冥氏”专门负责捕兽,“翟氏”专门采用诱捕法来猎取飞禽。捉来的鸟兽,就由“掌畜”和“服不氏”专门负责驯养和繁殖。《周礼》上所谓“掌养鸟而阜繁教扰之”、“掌养猛兽而教扰之”就是指这件事。“教扰”即通过教导、逗引、刺激动物,使它们服从指挥。这是历史最早记载的训练动物的方法。

周代驯兽最有成就的是驯马。春秋战国时虽也有驯服猛兽的记载,但用于戏乐则以猴戏、斗鸡、走狗较为普遍。其中又似以斗鸡出现最早。《庄子·达生》篇记载周宣王时已有斗鸡游戏,并已有训练的理论和方法:

纪渚子为王养斗鸡。十日而问:“鸡已乎?”曰:“未也,方虚骄

而恃气”，十日又问，曰：“未也，犹应向景。”十日又问，曰：“几矣，鸡虽有鸣者，已无变矣，望之似木鸡矣，其德全矣。异鸡无敢应者，反走矣。”

可见纪消子是驯化斗鸡的专业人员，斗鸡在后代杂技中流行甚远。又有卫国的卫懿公好鹤，仙鹤成群漫步高堂，甚至“鹤有乘轩者”（《左传·闵公二年》）。这些鹤，既封大夫，必然已有专人驯养，使之进退有节，乃至闻乐声而舞蹈。成都百花潭出土的战国青铜壶上，已出现了捕鸟、驯鸟的形象。出土于洛阳全村的鹰师铜像俑，一人双手各持一竿，竿端上各据一鹰，其左手之鸟带链条，说明二鸟驯化程度不同，这当是战国驯鸟专业人员形象。

秦末流行一个“东海黄公”的故事，黄公是一位“驯虎”和“玩蛇”的艺人，表演时化装成法力无边的巫师，然而到了年老体衰，再去“厌虎”（斗虎伏虎），竟被白虎所杀。“东海黄公”在汉代百戏中穿插出现，成为一个传统节目。

“斗兽”是动物戏中最原始的形式，汉代除“斗虎”外，还有“斗牛”等。“驯兽”则较之前进了一步。汉百戏图中，驯象、驯虎、驯鹿、驯蛇均有发现，河南新通桥汉砖和山东济宁的画像石上，均有戏虎图，与南阳汉画“斗虎”图相比，虎显然已被驯服变得温顺了。济宁则有驯猴图，猴欢舞跳跃；驯熊图，熊体大力强，显示出驯服之不易；驯象则六人坐于象背，另一伎人立于挺起之象鼻上，这说明训练动物已达到相当高的水平。

“弄蛇”是汉代十分流行的节目。山东、浙江、云南画像石中可以常见。如山东嘉祥武氏祠第五块石上层和下层之“弄蛇”图：上层的正中，在一只喇叭口的小台上盘踞着一条蛇，屈尾昂首，蛇的左右，各有一人用手指点着作对话状；右方一人，高冠后垂，为弄蛇之人。下层一幅图：图中三人都是高冠后垂的弄蛇者；中间一人跪在地上，一条大蛇环绕其身，头部高伸，弄蛇者侧卧身体并向上扬面，对蛇作顾盼状；



水人弄蛇图

山东嘉祥武氏祠汉墓画像石

左右各一人都张着口,执着锤形或斧形的物件,走向中部;在中部的上空还有蛇和蜥蜴之类,盘旋飞舞。

除此之外,驯鸡、舞鹤、弄雀等,非止一处。尤其是德阳出土的汉砖上刻鸚鵡立于架上,鸡、鸭、鹅的头朝同一方向,表明已有调驯的规律和方法了。

三国时虽百戏杂技甚为零星,但驯兽较有成绩。东吴孙权曾有驯象、舞象之举,陈寿《三国志·吴书·贺齐传》载:“(孙权)出祖道,作乐舞象”。按东吴势力已达到交趾、南越,其地盛产大象能驯象者当不在少数。而“曹冲称象”故事中的象,就是孙权赠给曹操的,后来诸葛亮南征归来,孙权亦遣使西蜀,赠驯象两头。驯象之技在东吴当甚为成熟。

西晋宫廷中猴戏相当发达。傅玄《猿猴赋》云:

余酒酣耳热,欢颜未伸,遂戏猴而纵猿,何瓌瑰之惊人!戴以赤帻,袜以牛巾。先装其面,又丹其唇。扬眉蹙额,若愁若嗔。或长眠而抱勒,或嘍咋而甜断。或颞邛而踟蹰,或悲啸而吟呻。既似老公,又类胡女。或低眩而择虱,或抵掌而胡舞。

猴戏之化装、表演均表现了当时高超的驯兽水平。另外,关于民间动物训练的情形,如《独异志》记载,文学家陆云之犬名黄耳,往返千里,为其传书。此犬自是经过特殊智能训练,比“斗鸡走狗”之类前进了一大步。

舞马是盛唐独特的杂技节目,也是我国古代驯兽水平的最高体现。它不同于人骑在马上马技,而是训练马自身翩翩起舞表演各种动作。这种特技最初发现在南北朝。当时河南国(今越南一带)出了一匹赤色马,能跪拜和舞蹈,地方官把它作为奇物献给皇帝。可以推想,那匹赤色马一定是从民间驯马者手里征集来的。

唐开元、天宝年间,舞马的规模极其盛大。千秋节是唐帝国最为盛大的庆会,则以舞马当先,《新唐书·礼乐志》载:“玄宗又尝以马百匹,盛饰,分左右。……每千秋节,舞于勤政楼下”。一百匹马的舞马表演极为壮观,而且这百匹骏马还要随着音乐节奏,奋首鼓尾,欢腾舞蹈,步伐整齐。在舞马达到高潮时,有少年骑手骑马出场,跃上三层重叠起来的“画床”,马载着人在小榻上旋转如飞,最后由大力士出场把画床双手托起,床上马仍舞跃蹄踏,杜甫诗中所说的“舞马解登床”就是指的这个节目。马舞毕之后,向四方跪拜、行礼,甚至还衔杯劝酒,称为“舞马衔杯”。1970年在陕西何家村出土的铜壶上有舞马浮雕,一马身披彩带,后足屈跪,马尾飘动,口中衔杯,形象异常生动。

舞马的出现标志着我国唐代的马戏发展到一个新的高峰,但随着唐帝国的衰落,这朵艺术之花便日渐凋谢。安史之乱后,舞马死散大半,不知所终。郑嵎的《津阳史诗》注文中描述了一匹幸存的舞马在军队中拉车,一日因听到鼓声而舞蹈起来,竟被当作马妖而惨遭杀身之祸,舞马从此失传。

“驯象”、“驯犀”均属盛唐时代的珍奇节目。犀牛、大象在指令下可作旋舞跪拜的动作。西藏桑鸢寺唐代壁画上描绘的驯象图,有力士与象角力,使象佯作摔倒;还有令象以前足及鼻为支点,后脚凌空,作

倒立动作。

盛唐的驯小禽兽戏以斗鸡为主。天宝年间,斗鸡之风盛行,清明节前后尤盛。据陈鸿《东城父老传》上说,唐玄宗在做藩王时,就喜欢斗鸡活动,即位后在两宫间开辟了“治鸡坊”,收罗长安的金毫、善鸡、美羽、利爪、高冠、昂尾等优良品种雄鸡千余只,又选六军中儿童五百人专管驯养。少年驯鸡人贾昌,七岁就矫捷过人,懂鸟音,能辨别鸡种,治疗鸡病,被唐玄宗召为斗鸡小儿长,成为驯鸡名家。由于皇帝的爱好,民间斗鸡盛行。杜甫的诗中写道:“斗鸡初赐锦,舞马解登床。”斗鸡经常和舞马等动物戏一同演出。

中晚唐驯小禽兽戏种类更多,刘宾客《嘉话录》提到“刺猬打令”,《朝野僉载》所述“犬解人语”,《信西古乐图》之“猿通金轮”、《碧鸡漫志》所记“鸟歌万岁”等新节目甚多。猴戏在中晚唐最为普及,姚合诗中道:“映竹窥猿剧”,皮日休诗云:“狙公闹猴戏”。晚唐科举考试之后,在朝廷庆贺时耍一场猴戏竟成惯例。

中晚唐还出现了“教虫蚁”——训练昆虫,是一个崭新的节目。唐长庆年间(821—824年)艺人韩志和训练的“蝇虎子舞凉州”是我国第一次出现的“昆虫戏”。据《渊鉴类函》所采录的《鸿书》记载:

唐穆宗时,韩志和于上前,出一柏木盒,方数寸,中有物名蝇虎子,不啻一二百焉,其形皆赤,乃分为五队,令舞凉州。上召乐工以举其曲,而虎子盘旋宛转无不中节,每遇致词处,则隐隐如蝇声。及曲终累累而退,若有尊卑等级,志和臂虎子令于上前猎蝇,致数步之内,如鸱捕雀,罕有不获者。

蝇虎子是一种蜘蛛类的小虫,当时已能训练到听乐而动,为宋代“虫蚁戏”大盛打下基础。

宋代的动物戏种类更多,表演更为新奇精彩。大的如宫廷御园的“象车”表演,七头大象在七个紫衣力士的驾驭下会跪拜、唱诺,有时骆驼也掺杂其中。民间象棚亦常有千人观赏。民间还有“驯熊”表演,

南宋杭州的逢人喜和李三能训练狗熊耍棒，名曰“教熊使棒”。此外，地头、路边耍猴戏的更为普遍，“驯猴”中有“猴呈百戏”（模仿百戏艺人翻跟斗之类）、“斗叶猢猻”（玩叶子牌模样的滑稽表演）。

宋代的“虫蚁戏”最具特色，“教虫蚁”也包括驯鸟类。出名的刘百禽（北宋）、赵十一郎、赵十七郎兄弟及绰号猢猻王的艺人都会驯养多种动物。民间艺人本薄利微，往往只能驯养各种小动物表演，以维持生计。据《东京梦华录》记，当时已有“鱼跳刀门”、“使唤蜂蝶”、“追呼蝼蚁”等节目。据《西湖老人繁胜录》记，南宋小动物节目有“乌龟踢弄”、“鹤鹑弩”等等。尤以南宋人赵喜创作的“七宝水戏”最为精彩。宋人周密在《癸辛杂识》的后集《故都戏事》有详述：

呈水嬉者，以髹漆大斛满贮水，以小铜锣为节，凡龟鳖鳅鱼皆以名呼之，即浮水面，戴戏具而舞，舞罢既沉，别复呼其他，次第呈伎焉。

这一奇妙的“水族戏”，是作者当时在临安亲眼看到的，节目表演者赵喜是一位宫廷老艺人，他训练的龟鳖鳅鱼之类水族动物，能听从小铜锣的指挥，还能“听”懂自己的名字，而且能戴着面具在水上舞蹈，确实有趣。“七宝水戏”无论从节目设计还是训练方法，都是高水平的。对后世出现的“乌龟叠塔”和“蚂蚁排阵”等，当有所启迪。

“乌龟叠塔”的节目出现在元代，如陶宗仪《辍耕录》所记：

余在杭州日，尝见一弄百禽者，蓄龟七枚，大小凡七等。置龟几上，击鼓以伎之，则第一等大者先至几心伏定，第二等者从而登其背，直至第七等小者登第六等之背，乃竖身直伸，其尾向上，宛如小塔状，谓之“乌龟叠塔”。又见蓄蛤蟆九枚，先置一小墩于席中，其最大者乃踞坐之，余八小者左右对列。大者作一声，众亦作一声；大者作数声，众亦作数声；既而小者一一至大者前点首作声，如作礼而退，谓之“蛤蟆说法”。

这一“弄百禽”艺人所表演的两个节目：“乌龟叠塔”和“蛤蟆说法”，沿

袭宋代的虫蚁戏和教水族而来,形式上更加新颖奇特,表明驯教小动物技术和节目设计水平的提高。

清代类似的水族戏还有“金鱼排阵”,如《清稗类钞》所记:

有蓄金鱼者,分红白两种,贮于一缸,以红白旗引之。先摇红旗,则红者随旗往来游溯,疾转疾随,缓转缓随,旗收则鱼皆潜伏,白亦如之。再以二旗分为二处,则红者随红旗,仍归红队,白者随白旗而仍归白队。

与之相似的是清代的“蚂蚁摆阵”(《清稗类钞》)。其法张红白二旗,各长尺许,艺人倾其筒,红白蚁乱走柜上。艺人扇以红旗曰“归队”,红蚁排作一行。艺人扇以白旗曰“归队”,白蚁排作一行。艺人又以两旗互扇唱曰“穿阵走”,红白蚁遂穿杂而行,左旋右转,行不乱步。最后以筒接之,各自蠕动进筒。此节目最适合艺人流动作艺,二十世纪三四十年代仍有演出。

清代的小动物戏非常发达,其技巧的成熟也达到历代最高水平。种类有猴戏、玩蛇、虫蚁戏、鼠戏、驯鸟、驯鸡等。

猴戏有很大的发展,已经不单是简单的跟斗、倒立动作,而是让猴子戴着面具模仿戏曲人物。猴戏之中,又掺杂其他小动物与之合作,如扶犁、用狗代替牛;跑马,则骑羊作马。流传至今即是杂技舞台上的《驯猴羊》。安徽凤阳人耍猴戏最著名,如凤阳人韩七养大小猴十几只,表演时从敲锣打鼓到生旦净末丑都由猴子充当,井井有条,十分精彩。

鼠戏产生于东晋的南方,当时称“笱鼠”。鼠戏是让老鼠穿上衣服,做荡秋千、爬梯子、推磨、纺棉花等动作,风格比较纤巧细腻。蒲松龄《聊斋志异·鼠戏》有云:

一人在长安市上卖鼠戏。背负一囊,中蓄小鼠十余头,每于稠人中,出小木架,置肩上,俨如戏楼状,乃拍鼓板,唱古杂剧。歌声甫动,则有鼠自囊中出,蒙假面,披小装服自背登楼,人立而

舞。男女悲欢，悉合剧中关目。

这种表演，至今仍有，北方称“耍四喜”，西南称“耗儿戏”。

民间小型动物戏中，“驯鸡识字”是一个最为惊人的节目。传说清道光年间(1821—1850年)，北京附近的元氏县有一只公鸡能识字，把《千字文》散开撒在地上，只要呼取一字，那公鸡能应声用口衔出该字字片，有人开了个玩笑，命鸡取“鸡、田、赤、城”四字，而暗中把“城”字藏起来，那公鸡找到了三个字，还缺一字未寻到，竟做出惴惴不安的情状来。当然公鸡是不可能识字的，但驯鸡者把节目程序安排得十分巧妙，又把鸡训练得如此熟练十分不易。《清稗类钞》在“蜡嘴鸟演剧”中记述了嘉庆年间，江宁驯鸟艺人养了六只蜡嘴鸟，其中有四只能戴面具演戏，一只能斗天九牌，还有一只能识字：“取载明百家姓字之小纸牌，各书一字，散布席上，任意呼取其字，自能觅之，百不失一。”可见此类节目流行之广泛。

《清稗类钞》所载驯兽名目有“猴戏”、“犬能读书”、“鼠戏”、“蜡嘴鸟演剧”、“金鱼排队”、“蛙戏”、“蚁阵”等，是不可多得的马戏杂技史料，其中“蛙戏”由元代的“蛤蟆说法”到“蛙教书”演变轨迹清晰可见。

清代仍有少量大型动物戏，康熙出巡时有大批象仪的训练，清宫内大戏有马、象、驼上台，而斗牛最为普遍，驯熊次之，偶有驯虎表演。清黄景仁的《圈虎图》描写了康熙年间，一位姓韩的驯虎者在大街上表演一场惊险幽默的节目，他手持棍棒在一片锣鼓声中牵出猛虎，先撩虎须，后探虎口，接着驯虎作二足站立转身旋转跳舞。突然，猛虎倒地装死，百呼不应，但丢过去一块肉，却突然而起欢腾跳跃。这一表演气势夺人，轰动京师。

第五章 当代杂技

一、杂技事业蓬勃发展

鸦片战争以后,中国沦为半封建半殖民地社会,几千年几经盛衰的中华杂技,到中华人民共和国成立前已濒于绝境。

中华人民共和国的建立,彻底改变了杂技的进程。长期被贬为下九流的民间杂技,受到了前所未有的重视。作为民族传统文化的一个组成部分,杂技得到提倡和发展,四十多年来,杂技艺术在“百花齐放,推陈出新”、“古为今用,洋为中用”方针的指引下,在继承和发扬民族传统的基础上,不断地吸收国际上的先进技巧和兄弟艺术的某些因素,逐步形成了既能体现当代时代风貌又富有民族特色的中国现代杂技艺术体系。

1950年10月,由周总理命名的“中华杂技团”在北京成立,1953年正式建团改称中国杂技团。这是新中国成立后第一个国营杂技团体。中国杂技团的建立及出访欧亚各国获得巨大成功,在国内外产生了良好的影响,从而促进了杂技队伍的迅速发展。各大城市如上海、天津、武汉、重庆等地先后建立起杂技团。六十年代,全国县市以上的杂技团发展到二百多个,从业人员有五万多人。其中有各省、市、自治区建立起来的国营杂技团、魔术团、马戏团,也有部队和中央各部委

根据需要建立起来的杂技团队,也有一些以著名演员为首建立起来的民办杂技团体。各团体虽然性质不同,大小不等,对于壮大杂技队伍都起到了推动作用。

除了专业队伍外,业余杂技队伍得到了空前发展。在城镇中,业余魔术团队非常活跃,如天津、上海的业余魔术爱好者组织,其中颇有技艺高超、研究深入者,他们在创造新节目,开展评论研究上对现代魔术的发展起到了促进作用。广大农村,特别是杂技之乡如河北吴桥、山东聊城、江苏盐城等地都有许多亦农亦艺的杂技队伍,他们在农闲或节日时组织杂技、魔术、马戏演出队在集镇演出。这支队伍数量可观,对活跃基层文化生活起了积极的作用。

新型杂技团的建立,是对原有杂技队伍进行整顿、改革、充实的过程。老艺人焕发了艺术青春,一批新一代文艺工作者充实到杂技队伍中去,其中包括管理人才、编导、音乐、舞美创作人员等,使杂技在综合艺术的发展与培训新一代队伍方面有了长足的进步。杂技新人的成长是杂技事业蓬勃兴旺的标志。各团先后办起了杂技学员训练班、学馆,改变了旧时代父子相传、师父带徒的教学方式。1989年,中国第一所专门培养杂技新人的学校——上海马戏学校建立,为我国杂技人材培养开创了一个新的局面。新中国培养的第一代杂技艺术家如武汉杂技团顶碗艺术家、现任中国杂技协会主席夏菊花,铁道杂技团车技演员彭小云,上海杂技团多面手潘素梅;第二代杂技新人如广州魔术演员梁义,上海钻桶演员张连惠,铁路杂技团柔术演员周瑞琪等,他们是“文革”以前各杂技团体历年培养出来的优秀人材,曾是各杂技团体舞台上的梁柱。杂技新人的第三代、第四代,通过科学的训练,技术难点突破较多,是当代杂技“高、难、险”的体现者。

1976年以后,杂技艺术进入了一个繁荣昌盛的新阶段。1977年10月在中国文学艺术工作者第四次代表大会上,通过决议,决定建立中国杂技艺术家协会。1981年10月28日至11月3日,在北京举

行了中国杂技艺术家代表大会,正式成立了中国杂技艺术家协会,推选夏菊花为主席,这是中国杂技发展史上第一次出现的全国性的杂技专业群众组织,十多年来已发展会员千余名。江苏、广东、广西、北京、上海、安徽、山东、山西、辽宁、吉林、黑龙江、四川、云南、贵州、天津、河北、福建、浙江、甘肃、新疆等省、市、自治区也陆续建立了分会。杂技艺术家协会的成立,在团结杂技界力量,促进杂技艺术创作,开展理论研究,加强国内外杂技同行之间的联系等方面起到了推动作用。1981年中国杂技艺术家协会出版了《杂技与魔术》创刊号,是有史以来出版的第一本全国性的杂技专业刊物,随后协会又办了《杂技通讯》,各分会也办了省市杂技通讯或简报。1988年由文联出版公司出版了《中国新文艺大系·杂技集》,由导言、正文及图片三部分组成,文字约十二万,图片三百余幅,全面总结了新中国成立以来我国杂技艺术取得的辉煌成就。八十年代以来,以前少有人涉及研究的中国杂技史及杂技理论都获得了丰硕的成果,涌现了《中国杂技》(傅起凤、傅腾龙著)、《中国魔术》(曾国珍、杨晓歌著)、《中国杂技史》(傅起凤、傅腾龙著)、《祖国丛书·中国的魔术》(傅腾龙、徐秋著)、《杂技·超常的艺术》(唐莹著)、《杂技美的探寻》(唐莹著)等一批新作。创作及理论研讨活动广泛开展,各地分会举办了多种规模的“理论研讨会”、“专业座谈会”等,协会还与文化部联合召开了“杂技创新座谈会”、“第一届全国杂技理论研讨会”等,都不同程度指导了创作和表演实践,促进了中国杂技向新的高度发展。

八十年代以来,国内外的杂技交流、观摩、比赛十分频繁,促进了杂技的进一步繁荣。1984年以前,华东、中南、西南、东北、华北、西北各大区组织了一至二次地区性杂技比赛,1984年于兰州,1987年于上海举行了全国杂技(包括魔术、马戏、滑稽)大赛,1989年中国杂技艺术家协会正式确立了三年举办一届全国杂技大赛的制度。1991年举办了第三届全国杂技比赛,并设立了中国杂技艺术最高奖——百

戏奖,以表彰和激励更多的杂技艺术家和工作者,进一步推动杂技事业不断创新发展。1987年在河北的杂技之乡——吴桥举办了“中国吴桥国际杂技艺术节”,至1993年已举办了四届。1992年在武汉市举办了“国际杂技艺术节”,来自十二个国家的演员及国内的九个团队汇集江城,一展身手。

中国古代具有杂技外交的传统。新中国成立后,第一批被选送出国访问演出的艺术团体就是杂技团,杂技演员被誉为“先行文化使者”,这以后的四十多年中,杂技艺术家们在国际赛坛上屡展雄姿,捷报频传,连连获奖。中国杂技在国际上被誉为“东方的艺术明珠”。早在1956年和1957年中国杂技多次参加国际比赛。孙泰的“口技”,金业勤兄妹的“车技”,夏菊花的“顶碗”,乔平海等的“转碟”以及战友杂技团的“板凳游戏”、“爬竿”分别在华沙国际杂技比赛和世界青年联欢节文艺比赛中获得金质奖章,更多的节目获得银奖、铜奖和其他荣誉。从1981年以来,我国杂技登上了三个最有影响的国际赛台,都取得了优异成绩。在法国巴黎“明日的杂技马戏节”国际大赛中,连续六年夺取金奖、银奖及法兰西共和国总统奖。在摩纳哥蒙特卡洛国际马戏杂技比赛中三度获得最高奖——金小丑奖,并多次获银小丑奖。在英国伦敦的世界杂技锦标赛中,连续两次捧回最高奖“黑湖塔杯”和团体冠军杯。另外,还取得意大利“维罗纳国际少年儿童杂技比赛”金奖,古巴国际比赛头奖、索非亚国际魔术会演大奖等。由于中国杂技在国际赛场上的卓越表现,被国际舆论誉为“世界第一杂技大国”及“国际杂技金牌贮藏库”。

二、当代杂技的特色

当代杂技的艺术特色,可以概括为“新、难、美”三个字,即节目的不断创新,技巧难度的普遍提高和杂技艺术的舞台化。

（一）节目不断创新

新中国建立之前的前十七年是杂技艺术从恢复走向发展的第一阶段,重点在于继承、整理、挖掘传统的基础上推陈出新。五十年代广大杂技工作者,对旧社会遗留下来的节目进行了整理,主动停演了一批形象卑劣,刺激观众感官,有损演员身心健康的节目。对更多的传统节目取其精华,去其糟粕,推陈出新。以“耍花坛”为例,这个节目历史悠久,演员用手、足、头、背各部分抛接瓷坛表现准确灵活的技巧特色,在清代曾出现“坛子王”这样的耍坛名家。但流行到二十世纪四十年代却被庸俗化了,粗壮的男演员顶着沉重的坛子或大罐却像女人似的扭扭捏捏地唱小曲,以迎合某些观众的低级趣味。五十年代著名花坛艺人佟树旺率先改革了这个节目,不但清除了与耍花坛无关的噱头,发展了头顶、拳架、足踢各部分的技巧,并与周鑫荣一起创造了双人耍花坛的新技巧,成为中国杂技团的保留节目。其发展形式“少年对传花坛”在1987年法国举办的首届“未来节”少年杂技国际比赛中,荣获金奖中的首奖。

八十年代全国各地出现了大批新技巧、新风格、新气质、新人材的优秀节目,这些节目不仅与旧时代的杂技有根本的区别,就是与五十年代、六十年代经过整理的节目相比也有质的飞跃。以“滚杯”为例,这个节目的原型是柔术小品,基本面貌是:一个女演员额上顶着一杯酒,躺在桌上来回翻身而杯子不倒,酒不外溢。由于技巧平平已处于自然淘汰之列,而由广州杂技团经过改革之后的“滚杯”,面貌已焕然一新:演员在额、口及四肢六个不同的部位,叠摞上由玻璃酒杯堆成的宝塔,在保持这数十只酒杯直立的前提下,演员做出多姿多彩的柔术造型,光彩玲珑,意境优美。这个节目发挥了高超的平衡技艺,在第五届巴黎“明日的杂技马戏节”国际大赛中获得单项首奖——巴黎市长奖。节目革新创造的成功,带动了一批类似的柔术节目的新生,如万县杂技团的“双人顶杯造型”、贵阳杂技团的“鱼跃滚杯”、内

内蒙古自治区杂技团“五塔造型”和“滚灯”等,都是其中的佳作。

集体表演的新节目是当代杂技节目的特点。从五十年代开始,杂技节目向双人对手或多人集体化方面发展,如“对传花坛”、“对蹬缸”、“皮条”、“排椅倒立”等等。“排椅倒立”是椅子顶中异军突起的集体节目。武汉、重庆、广州等杂技团的“排椅倒立”,七人一组向两边排列开来,同时倒立,造型如凤凰展翅,绚丽多姿。

道具改革也是节目创新的一个途径。在硬钢丝的两头装上弹簧装置,为“钢丝跟斗”和“两面叠坐”创造了条件。蹬技中采用扇子和伞乃至柔软的毯子,开拓了蹬技中轻柔的流派。顶竿用的竹竿,被合金钢材或玻璃钢所代替,使之更轻巧、更富有弹性。“绷床”、“车技”、“浪木”、“绸吊”等都是新型道具的基础上创造的新颖技艺和节目。

在与国外的杂技艺术交流中,借鉴和吸收国外节目的精华,结合传统技巧,创造新的国际型节目。如在宋代曾盛极一时的“踢弄”近代失传了。五十年代,学习东欧的自行车踢碗之后,“晃板踢碗”、“晃梯踢碗”、“秋千踢碗”、“倒车踢碗”、“高车踢碗”等各式各样的“踢弄”应运而生。近年来发展到双人对踢、集体对踢,一次踢双碗、多碗等技巧和节目。另外,源于拉美国家的“绳技”(或称“绳鞭”)也与我国传统绳技相结合,成为具有民族特色的节目之一。

总之,通过对传统节目的整理、改革和不断创新,使杂技节目更加丰富多彩,据《中国新文艺大系·杂技集》的统计,建国四十多年来,杂技节目由九十多个发展到二百多个。这些节目,大体可分为以下几大门类。

1. 形体表演类。以专门表演倒立、跟斗基本功为主,如武术、爬竿、钻圈、杠子、跳板、滚杯、柔术等。这类节目的特点是明快、活泼、干净、清新,以动为主。

2. 平衡技巧类。以表演掌握平衡的技巧为主。节目有扛竿、顶技、晃板、晃梯、椅子顶、倒立技巧、车技、定车、走钢丝、顶碗等。这类

节目的特点是动中有静,要求演员具有高度的平衡技巧。

3. 耍弄类。这类节目为杂技的主要组成部分。又可分为手上技巧、足蹬技巧和头上技巧几个小门类。手上技巧有抛接类的抛棒、抛圈、抛球、打花棍、飞叉;有旋转类的抖空竹、转碟、舞流星、绳技;有准确类的绳鞭、飞标等。足蹬技巧可分蹬技和踢技。蹬技有蹬缸、蹬梯、蹬伞、蹬人等;踢技有踢碗、踢毽子等。头上技巧有耍花坛、脑弹子等。这类节目的特点是短小精悍、妙趣横生、活泼多彩。

4. 高空类。多在马戏棚、体育场演出。节目主要有长竿技巧、皮条、吊环、绸吊、火箭飞人、秋千飞人、绷床、空中体操等。这类节目的特点是惊险紧张、扣人心弦、极有气势。

5. 马戏类。包括大、小动物戏。主要有马术、驯熊、驯狗、驯猴羊、驯熊猫等。这类节目的特点是滑稽幽默、趣味生动。

6. 口技类。专练口内功夫,模仿各种声音。

7. 魔术类。流行在舞台上的有巨型魔术、中小型魔术、抢彩魔术、手法魔术、古彩戏法、民间戏法等。这类节目有上千个,新奇莫测,引人入胜,很为观众喜爱。

8. 滑稽类。演员以各种健康笑料和技巧表演,穿插在杂技节目演出过程中,活泼轻松,调剂气氛。

9. 乔装动物类。人扮动物表演,主要有狮子舞、龙舞、蛤蟆舞等。奔放热烈,具有浓郁的民族风格。

(二) 技巧的提高和发展

杂技技巧的新奇高难是当代杂技兴盛的特点。杂技健儿多是攀登高峰的勇士,多年来,他们以提高或创新技巧为己任,加强基本功训练,不断挖掘人体功能的潜力,在继承传统的基础上练出了一系列新的高难技巧,达到了新水平。

1. 传统节目技巧的提高

形体运动类有了极大的进步。如“杠子”节目发展了“腾空三百六

十度抓杠”、“出杠回环抓杠”、“腾空分腿抓杠”等快速高难动作。“顶碗”已发展到双人顶碗,以及头脚同时顶两擦碗。从五十年代初夏菊花的软腰顶碗倒立技巧,到八十年代第四代演员李丽萍以单脚举碗连续扭腰旋转,单人顶碗技巧难度不断加大,而河北省杂技团万献存、万献慧的双人顶碗、广州杂技团的“高梯顶碗”、上海杂技团的“双人对手顶碗”等都有独创的高难技艺,开创了顶碗的新天地。1992年获未来杂技奖的沈阳杂技团“顶碗”节目中,底座“双举”演员完成背部转动转体三百六十度这一罕见高难动作。

“晃板”、“晃梯”和“踩球”都是脚踩极不稳定物体,使身体保持平衡的技巧。“晃梯”上双头顶晃六个圈,梯子单腿高悬旋转七百二十度;晃板上四个造型等都是前所未有的技艺。许多演员还在晃梯、晃板、踩球上表演高超的手技。如前进杂技团范学青,在晃板上能扔接八个球,可谓是晃板上的手技高手。近年来,杂技界对多层平衡技术的研究极为盛行,如两层蹬梯,两层、三层定车等。

“钢丝”、“椅子顶”、“倒立技巧”等也普遍有了提高。如天津杂技团国庆丽表演的“钢丝后空翻”,把钢丝表演技巧推到一个新的高度。

耍弄类节目也发展到很高的水平。如“抖空竹”技巧,王桂英姐妹在五十年代创造出双手在一根线上耍练三个空竹的“压三铃”,上海的老艺人田双亮创造的“泰山盖顶”、“玉带缠腰”等一整套幽默动作。“转碟”在本世纪初还只是双手各持一副竹竿顶盘旋转的简单技艺,五十年代总政杂技团发展为男演员双手同时耍弄十副旋转不缀的瓷盘开全法儿(即带着盘子做卧鱼、探海、背剑、推车等形体动作)。到八十年代又出现了新的飞跃。杭州杂技团以吴民为首的“女子转碟”,以双手耍弄十二副盘子开全法为起点,表演了球子顶(头、双肘为支点在圆球上倒立)、小顶翻下(以头为支点全身倒立旋转)一百八十度之后,后空翻着地,而盘子旋转不落,单手持盘在头顶倒立等一系列高难技巧。过硬的功夫使她们获得第六届“明日的杂技马戏节”国际大

赛首奖。

足上技艺“蹬技”，蹬的功夫越来越深，五十年代战士杂技团杨宗英的“对蹬双缸”开创了对蹬的先例。近年来黑龙江的李小平、李小珍姐妹的“双蹬伞”，每人各蹬两把伞，对蹬花毯，把柔软的毯子蹬成平行伸展的飞毯，最后演员从卧榻中跃起，毯子落下竟平整地铺盖在卧榻上，精妙无比。后来又发展成手脚耍动四块毯子，在蹬耍过程中作起顶下腰等形体表演，动作难度更加大了。

乔装动物类的“舞狮子”，在中国已有上千年的历史，旧时代多为工匠、农民业余为之，技巧发展日新月异，在继承传统的基础上练出了一系列新的高难技巧。如单腿跳梅花桩、狮子走索、狮子跑太师椅、狮子跳板等数十个新动作。尤其是狮子踩大球，技巧难度年年有所增加。五十年代初，长春杂技团首演“狮子滚绣球”，当时只是狮子四脚踩在木球上踩过翘翘板。这以后陆续在舞台上出现了狮子带人过桥、双狮双球过桥、狮子跳球等新技巧。1985年，前进杂技团推出双狮托双人共同踩在一个绣球上过翘翘板，这必须六人协同保持好狮与狮，狮与人、狮与球几方面的协调与平衡才能表演成功，从而进一步提高了这项技巧的难度。他们精彩的表演，获得了第八届“明日的杂技马戏节”国际大赛首奖。从而更激发了舞狮同行创造绝技的热情。在不到两年时间内沈阳杂技团拿出了双狮、双球两搬托双人倒立过桥的新技，福建杂技团拿出了四狮十字同踩一球过桥，河北杂技团则拿出四狮双重叠、八个舞狮演员同踩一球的绝技，把狮子踩球技艺提高到新的水平，反映了新一代演员无穷的创造力。

此外，高空节目中也出现不少高难动作，如空中转体二周、三周以及三百六十度、七百二十度的跟斗等。驯兽中“驯熊猫”、“驯狗”、“驯熊”都取得突出成绩。马术、口技、魔术、滑稽等门类的技巧都有一定的发展，但以上诸类节目离国际水平还有相当大的差距。

2. 国际型节目技巧取得突破性进展

八十年代以来,不仅传统节目在高难技巧的发展上速度大大加快,在赶超国际性技艺方面也有突破性进展。如“手技”和“车技”是国际上流行的杂技,欧洲各大杂技团长期保持优势,而在第九届“明日的杂技马戏节”国际大赛中,中国却破例夺得双冠军。集体抛接技艺炉火纯青,令人眼花缭乱。评委们甚至提出“手技的历史要从中国重新写起”。一条龙车技的娴熟技巧,十人、二十人集一车的孔雀开屏,都属中国首创,其豪迈的气派使观众为之振奋。第二届全国杂技大赛中,上海的“大跳板·单底座接六节人”、广西的“抬杠、转体一百九十度落杠”都属首创,被同行誉为“超世界水平的技巧”。1992年第十五届“明日的杂技马戏节”上的获首奖节目“女子大跳板”中的高难特技“空翻上无任何支撑物的五节”获得国际人士的好评。这些进展说明当代杂技不仅传统项目技艺超群,一些国际型节目也正在从弱项变为强项,全面向世界水平迈进。

只有民族的才是世界的,杂技技巧的进步不单是停留在模仿赶超上,更宜以我国独特的审美意识进行再创作,与中国传统节目融汇贯通,使之具有独特风格。如跟斗技巧,在欧洲常用于“绷床”、“跳板”、“空中飞人”等节目,有许多高难的翻腾技巧。我们却把这类技巧与“钻圈”结合起来,把最活跃的翻腾技巧,限制在高低不定、空间有限的圆圈之内完成。杂技健儿们以屈体式、转体式、前空翻、后空翻等各种花式跟斗穿过单摆浮搁的四层或五层高圈,跟斗如云而又准确无误,让人惊叹不已,被舆论界誉为“向地心引力挑战的人”,美国评委在评论此节目时说:“中国男演员技巧之准确,是世界一流的。”原苏联评委认为:“中国演员技巧十分完美。”此节目多次获国际、国内大赛首奖。

3. 杂技艺术舞台化

几百年来杂技沦落江湖演出的主要方式是撂地,因此在旧杂技中往往只讲“耍、变、练”,而忽视形象美,更谈不上舞台艺术化。建国

之后杂技搬上舞台,与之相适应的灯光、布景、服装、音乐等现代表演手段不断加强。为了适应新的要求,编导、教练、演员、舞美、音乐等创作人员共同制订改革方案和训练计划,逐步使每个节目不再是单纯技巧的堆砌,而成为具有总体构思的艺术作品,使整个节目的技巧、节奏、画面色彩基本协调。做到既能突出技巧难度,又不显得生硬枯燥,技巧动作之间的衔接、演员亮相的姿态都经过艺术加工,根据节目的风格特色来设计服装、道具、衬景、灯光和伴奏乐曲。经过整理推陈出新,五六十年代中全国各地出现了一批较好的杂技晚会和优秀节目。

八十年代以来,杂技界更加强调杂技的有机整体性,人们在欣赏中国杂技时说:“中国杂技像诗一样美”,外国评论家认为“中国的杂技是立体的画,是梦幻般的诗”。他们没有强调个别技巧如何出色高超,而以“诗”和“美”来概括当代杂技的特色。今天的杂技是作为一个完整的艺术作品出现在观众面前。目前在国内外有影响的大批节目,大多数是近十几年来成长起来的新节目,是根据总体构思选择人材,设计技巧动作与道具,调动各种艺术手段配合而创作的艺术品。编导、教练不仅着力于技巧本身的提炼,更善于挖掘技巧中美的因素加以渲染。许多节目在结构上有了新的突破。1976年全国首次杂技调演期间,战士杂技团的“抖空竹”,从传统形式中脱颖而出,那身穿红彤彤风雪衣帽的小姑娘在雪地嬉戏的形象;那舞蹈美的编排艺术与技艺交融的表演,以完整的艺术构思表现了新中国少年欢乐、幸福的生活,1981年在北京,前进杂技团的“敦煌造型”,以明月中神女的翩翩软舞,再次倾倒了观众。黑龙江杂技团王虹的“蹬技”以情带技,以技传情,随着梦幻般的韵律,编织出美丽的童话。其他如天津杂技团的“皮条”;前进杂技团的“快乐的水兵”;上海杂技团的“滑稽驯狗”,魔术“书画幻术”、“美好的春天”、“彩扇争艳”等,都富有幽深的意境和健康的情趣,受到同行的关注和观众的欢迎。

天津“皮条”的改革,被行家们认为是挽救了一个行将衰落的节目,其成功的诀窍并不在于加大技巧的难度,而是以总体构思对节目进行整体改造。“皮条”的编导唐莹,根据皮条韧与力的技术特点,探寻到它与中华男儿性格中那深沉的韧性和内在力量的契合点,从而提出了中华魂这一意蕴作为总体构思的核心,努力使每个演员的技巧和造型都成为蕴含这种意蕴的审美意象。这样“皮条”以饱含凝重、深刻的意蕴,融民族性、时代感与阳刚美于一体的崭新面貌脱颖而出。在第十三届蒙特卡洛世界杂技马戏大赛中,获“银小丑”与“发展马戏协会奖”双奖。《尼斯晨报》撰文赞美它“令人感到新奇、震惊,具有东方艺术魅力的精湛演出,使整个晚会充满活力,”甚至说它“为马戏杂技带来了一场革命”。

三、现状及趋势

总之,当代杂技在艺术上已取得前所未有的进步。然而中国杂技又正面临着日益严重的挑战,在国内随着改革开放的深入,各种表演艺术和娱乐文化方兴未艾,争夺观众的势头越来越激烈;在国际上杂技马戏正突飞猛进,技巧上你追我赶,新花样、新技术层出不穷,赛场上竞争对手与日俱增。而目前杂技界的现状还不尽人意,我国在驯兽、高空技艺、滑稽、现代魔术方面与国际水平还有很大的差距,就杂技队伍而言还存在许多问题,如文化素质偏低、管理缺乏总体规划,各门类、各行档、各地区发展很不平衡,物质装备较差,编导、教练力量薄弱,创作思想不够活跃,研究工作难以开展等等。目前迫切的任务是迅速培养人材,包括专业杂技演员,以及编导、教练、音乐、舞美人员,尽快地提高他们的文化素养,总结正反两方面的经验教训,研究世界杂技的新发展新动向,摸索中国杂技艺术的规律等。对于中国杂技的发展趋势,有以下两点应引起注意:

1. 在保持民族风格的基础上发展个性

民族风格在世界杂技交流比赛和欣赏活动中受到了高度重视,民族风格越鲜明,在世界上越有代表性,也越有竞争性,这已为多次国际比赛所证实。我国杂技连年在世界杂技界取得优异的成绩,很大程度是有赖于它那浓郁的民族风格。在与半裸的西方服饰、活跃的欧美风格对比下,中国含蓄、柔和、典雅的东方民族性格尤为突出。这使看惯了西方风格的观众感到十分新鲜,他们说:“中国演员在台上很安静,却又把美表现得这么充分,真了不起。”这些强烈的反响,使我国杂技艺术家们进一步认识了保持自己特色的重要。

民族风格是随时代而发展的,只有不断在民族传统节目上发展创新,才能形成和保持某些特有项目的优势,这也是我国杂技屡屡夺魁的重要原因。如顶碗、转碟、抖空竹、滚杯、钻圈、古彩戏法等项目,不仅具有千百年来积累的精湛技艺,且近年来又大大丰富和发展了技巧内容。发展自身特色。

新民族风格与个人特色之间的关系来说,是一种共性与个性的关系。个人特色是建立民族特色的基础,同时,个人特色又不可能完全脱离他所生活的时代、民族及其文化传统、纯粹超越时代和民族的个人风格是不存在的。发展个人风格是时代和民族的需要。有意识地加强自己多方面的修养,在艺术实践中逐渐培养出别人不可替代的个人特色,已成为越来越多演员所追求的目标。

2. 在多样化探索中向立体空间发展

相对于我国杂技着力于技艺局部创新的特点,欧美杂技更重视形式的整体性革新与变化。他们对于综合性杂技节目、各种风格的晚会形式及多姿多彩的杂技家表演风格的创意和出新,越来越引起我国杂技界的重视。随着国际间交流的开展,不断地向他们学习和借鉴,必将促进我国杂技多样化形式的探索,从根本上减少雷同现象。

杂技马戏形成于立体的广场,从秦汉以来我国许多辉煌的、惊心

动魄的表演形式是在广场上进行的。我国当代杂技以舞台杂技为基本表演形式,虽然发展了细腻的表演风格,但它的一些缺陷也很明显,如场地和剧场设备的局限限制了高空技艺和大型驯兽的发展,与观众交流、滑稽串场的作用大大降低了。这一切使我们认识到:杂技要发展就不能只局限在舞台杂技一条路,应在立体空间中获得发展。重新与四面观众交融,将是未来杂技发展的一个重要趋向。

附 录

中国现代曲艺曲种表

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
相声		清代中叶	北京		全国各地	
双簧		清代中叶	北京		北方各省、市、自治区	
评书	评词	清代初叶	北京		北京、天津、河北、黑龙江、吉林、辽宁等省、市	
单弦	单弦牌子曲	清代中叶	北京	〔太平年〕、〔南锣北鼓〕、〔湖广调〕、〔怯快书〕、〔云苏调〕、〔金钱莲花落〕	华北、东北、华东、西南各省、市	
数来宝	对口快板	明代初叶	北京		全国各地	
平谷调	铁片大鼓	清代中叶	北京		北京市、天津市、河北省	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
太平歌词		清代中叶	北京		北京市、天津市、河北省	由十不闲曲调演变而成
时调小曲		清代初叶	北京	〔淮调〕、〔荡调〕、〔五更调〕、〔马头调〕	北京市、天津市	
滑稽大鼓		二十世纪二十年代	北京		北京市、天津市、河北省	原属京韵大鼓的一个支派,后因曲目尽为滑稽可笑的故事定名
梅花大鼓	清口大鼓、梅花调	清代末叶	北京	慢板、二六板	北京市、天津市	
联珠快书	联珠调	清代咸丰年间	北京	春云板、流水板、联珠调	北京、天津、河北、辽宁等省、市	
北京琴书	单琴大鼓、扬琴大鼓	二十世纪二十年代	北京		北京市、天津市、河北省	
北京竹板书		清代末叶	北京		北京市、天津市	
拆唱八角鼓		清代中叶	北京		北京市	清代曲艺“八角鼓”的一种演出形式
十不闲莲花落		清代中叶	北京	〔四喜〕、〔八掌〕、〔架子曲〕	北京、天津、河北及东北三省部分地区	
西城板		清代中叶	天津		天津市	由西调子弟书流布到天津而形成

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
快板书		二十 世纪 五十年 代	天津		北方各省、市、自治区	由数来宝发展而成
天津快板		1958 年	天津		天津市、北京市	由天津“靠山调”的“大数子”曲调演变而成
天津时调		清代 末叶	天津	〔靠山调〕、〔老鸳鸯调〕、〔新鸳鸯调〕、〔凄凉调〕、〔拉哈调〕	天津市、北京市、河北省	
京韵大鼓	京音大鼓	二十 世纪 初	天津、 北京		天津市、北京市	由河北的木板大鼓演变而成
弦子书	弦子果	清代	河北		河北省中部地区	20世纪初湮没,与木板大鼓结合演变成西河大鼓
西河大鼓	西河调、 河间大鼓	清代 末叶	河北河 间		河北省、北京市、 天津市及华北、 东北部分地区	
木板大鼓	怯大鼓	清代	河北		河北省及华北部 分地区	
京东大鼓		二十 世纪 二十年 代	河北宝 坻		河北省、北京市、 天津市	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
乐亭大鼓		清代中叶	河北乐亭	四大口、八大句、〔上字流水〕、〔昆曲尾子〕	河北省东部、东北部地区	
张北大鼓		1980年	河北张北		河北省张家口地区	
河北渔鼓	道情	清代	河北		河北省赵县、元氏、赞皇、高邑等县	
黄骅渔鼓		清代末叶	河北黄骅	平板、慢板、说唱板、三拔气	河北省黄骅县一带	
沧州木板书	沧州木板大鼓	清代	河北沧州	〔双展翅〕、〔单展翅〕、〔马兰垛〕	河北省沧州地区	
任丘竹板书		清代末叶	河北任丘		河北省沧州地区	
盐山竹板书		清代末叶	河北盐山		河北省沧州地区及山东省部分地区	冀鲁黄河沿岸一带称为“京落子”
阳泉评说		二十世纪初	山西平定		山西省平定县一带	
太原时调	太原大鼓	1958年	山西太原		山西省太原市	
晋南道情	永济道情	无考	山西	四开板、平板、甩腔	山西省永济、运城、临汾等县	
阳城道情		元末明初	山西	〔耍孩儿〕、〔皂罗袍〕、〔十字佛〕、〔晚花〕	山西省阳城、长子等县	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
上党鼓书		1975年	山西		山西省长治市一带	
潞安鼓书		清代乾隆年间	山西长治		山西省长治市及长子、屯留、壶关等县	
襄垣鼓书	襄垣鼓儿词	清代末叶	山西襄垣		山西省襄垣县一带	
翼城琴书	曲沃琴书	元代末叶	山西翼城		以山西省翼城县为中心的豫、陕、晋交界地带	分钹儿腔、鼓儿腔两类
武乡琴书		清代	山西武乡		山西省武乡、襄垣、榆社、左权、太谷等县	
晋西四块瓦		二十世纪三十年代	山西		山西省吕梁地区	
太原莲花落		无考	山西		山西省太原市及晋中地区	
夏县禹都调		无考	山西		山西省夏县一带	
沁县三弦调	老洲调	清代	山西沁县	[平调]、[月调]	山西省晋东南地区	
霍县地方书	霍县碰猴书	无考	山西		山西省霍县一带	
临县三弦书		明末清初	山西		山西省吕梁地区	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
晋北说唱道情	坐腔	元代初叶	山西	〔耍孩儿〕、〔西江月〕、〔步步娇〕	山西省雁北、忻县地区	有神池道情、右玉道情两个支派
好来宝(蒙族)		无考	内蒙古		内蒙古自治区及其他省、区蒙古族聚居地带	汉意:串起来唱的歌
乌力格尔(蒙族)		十三世纪	内蒙古		内蒙古自治区哲里木盟、昭乌达盟、兴安盟	汉意:蒙语说书
笑嗑亚热(蒙族)		二十世纪五十年代	内蒙古		内蒙古自治区及其他省、区蒙古族聚居地带	汉意:蒙语相声
二人转	蹦蹦、双玩艺儿	十九世纪初	辽宁、吉林、黑龙江	〔胡胡腔〕、〔喇叭牌子〕、〔武咳咳〕、〔三节板〕	辽宁、吉林、黑龙江省及内蒙古自治区部分地区	
太平鼓	单鼓	清代初叶	辽宁、吉林、黑龙江	〔放风筝〕、〔蛤蟆韵〕、〔四平调〕	辽宁、吉林、黑龙江三省	
东北大鼓	辽宁大鼓、奉天大鼓、奉天调大鼓	清代中叶	辽宁、沈阳	四大口、四小口、扣调、切口	辽宁、吉林、黑龙江三省	
昆高笛曲		清代乾隆年间	辽宁海城	〔大佛曲〕、〔小佛曲〕、〔采茶〕、〔茉莉花〕	辽宁省海城县、辽阳市、鞍山市	今仅有辽阳市流传
才谈(朝鲜族)		二十世纪初	吉林		吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
漫谈 (朝鲜族)		二十世纪初	吉林		吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	
三老人 (朝鲜族)		1950年	吉林		吉林省延边朝鲜族自治州	
鼓打铃 (朝鲜族)		清代末叶	吉林	[长打铃]	吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	
判捎里 (朝鲜族)		十八世纪末	吉林	[羽调]、[界面调]、[平调]、[京调]	吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	
平鼓演唱 (朝鲜族)		1974年	吉林	[阿里朗]、[端阳歌]、[诺道儿江边]	吉林省延边朝鲜族自治州	
延边鼓书 (朝鲜族)		二十世纪五十年代	吉林	[杨山道]、[渔郎打铃]、[农夫歌]、[晋道阿里胡]	吉林省延边朝鲜族自治州	
延边唱谈 (朝鲜族)		1974年	吉林	[解数字]	吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	
吉林琴书		1959年	吉林	[红柳子]	吉林省	
伽倻琴弹唱 (朝鲜族)		清代	吉林	[安当]、[卜格力]、[阳山道]、[灰未力]、[中未力]	吉林、黑龙江、辽宁三省朝鲜族聚居地带	
依玛堪 (赫哲族)		古代	黑龙江		黑龙江省饶河、抚远、桦川等县赫哲族聚居地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
本滩		清代末叶	上海	长腔长板、三角板、赋子板	上海市	抗日战争胜利后发展成沪剧
钹子书	沪书	清代末叶	上海郊区		上海市川沙、南汇、松江、青浦等县	分西乡调与东乡调两支,东乡调又称“浦东说书”
锣鼓书	铎锣书	无考	上海郊区	慢板、飞板、一锤安	上海市南汇、奉贤等县	
什锦文书		二十世纪四十年代	上海	〔娘娘调〕、〔莲花嗒嗒调〕	上海市	
上海说唱		1956年	上海	〔苏滩〕、〔小鼓调〕、〔金陵塔〕	上海市、江苏省、浙江省	
独脚戏	滑稽	二十世纪二十年代	上海、江苏、浙江	〔讨学钱调〕、〔卖杂货调〕	上海市、江苏省、浙江省	
白局		清代中叶	江苏南京	〔满江红〕、〔老八板〕、〔夸夸调〕、〔杨柳青〕	江苏省南京市	
唧咿	盲词	无考	江苏	〔唧咿调〕、〔花名调〕、〔数麻雀号子〕、〔踩水号子〕	江苏省丹阳、金坛、丹徒等县	
江苏渔鼓	道情	明代	江苏	〔大官腔〕、〔小官腔〕、〔靠山红〕	江苏省北部	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
徐州大鼓		清代末叶	江苏		江苏省北部及山东省南部部分地区	
苏州评话		清代初叶	江苏苏州		江苏省南部及浙江省北部吴语地区、上海市	
扬州评话	扬州评词	清代初叶	江苏扬州		江苏省、上海市	
徐州评话	徐州评词	明代	江苏徐州		江苏省北部	
南京评话		清代乾隆年间	江苏南京		江苏省南京市	
苏州文书		二十世纪二十年代	江苏苏州		江苏省、上海市	
淮海鼓书	工锣鼓	清代中叶	江苏		江苏省北部	
徐州琴书	苏北扬琴、洋琴、丝弦	无考	江苏	〔凤阳歌〕、〔湖光调〕、〔仙鹤调〕、〔梅花落〕	江苏省北部及山东省南部、河南省东部、安徽省北部部分地区	
苏州弹词		清代初叶	江苏苏州	〔湘江浪〕、〔剪刀花〕、〔点绛唇〕、〔锁南枝〕	江苏省、上海市、浙江省	
扬州弹词	弦词	明末清初	江苏扬州	〔锁南枝〕、〔耍孩儿〕、〔三七梨花〕、〔沉水〕	江苏省南京市及扬州、镇江地区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
扬州清曲	维扬清曲、广陵清曲	明代中叶	江苏扬州	〔软平〕、〔送落〕、〔骊调〕、〔璩调〕	江苏省苏州市、南京市及扬州、镇江地区	
渔鼓坠子	坠子书	二十世纪初	江苏徐州		江苏省徐州市	
无锡评曲	说因果	清代	江苏无锡	〔锡调〕、〔哭调〕、〔海调〕、〔东乡调〕	江苏省无锡市一带	
杭曲	武林调	清代末叶	浙江	〔大经调〕、〔小经调〕	浙江省杭州市、嘉兴地区	
杭滩		清代乾隆年间	浙江	〔点绛唇〕、〔寄生草〕、〔风入松〕、〔满江红〕	浙江省杭州市	
绍滩	鹦哥戏	无考	浙江	〔鹦哥调〕	浙江省绍兴地区	
唱新闻	新闻	清代	浙江宁波	〔词调〕、〔赋调〕、〔悲调〕、〔平调〕、〔苦调〕、〔流沙〕	浙江省宁波地区	
三跳书		清代末叶	浙江	原板、慢板、紧板	浙江省嘉兴地区	
小锣书	小热昏	清代末叶	浙江	〔锣先锋〕、〔三巧赋〕、〔东乡调〕、〔四字调〕	浙江省杭州市、上海市	
温州鼓词	瞽词、盲词	清代中叶	浙江温州	〔正太平〕、〔反太平〕、〔游春〕、〔哭皇天〕、〔斗公鸡〕、〔呻吟叹〕、〔追雷公〕	浙江省温州市	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
四明南词	四明文书	清代初叶	浙江	〔平湖〕〔紧平湖〕〔慈调〕〔赋调〕〔慢赋调〕	浙江省宁波地区	
杭州评词	杭州小书	清代末叶	浙江杭州		浙江省杭州市	
杭州评话	杭州大书	古代	浙江杭州		浙江省杭州市、绍兴地区	
温州道情	唱莲花	清代	浙江温州		浙江省温州市	
温岭道情		清代	浙江		浙江省温岭、临海、黄岩等县	
金华道情		清代	浙江	快板、慢板、哭板	浙江省金华地区	
义乌道情		清代	浙江		浙江省义乌、浦江、东阳等县	
黄岩花鼓		清代末叶	浙江	〔花鼓调〕	浙江省黄岩县一带	
义乌花鼓		清代	浙江		浙江省义乌县一带	
温州龙船	温州参龙	清代末叶	浙江温州		浙江省温州市	
台州词调	才子调、仙鹤调	清代初叶	浙江	〔男工〕、〔女工〕、〔平和〕、〔水底泛〕、〔十三板〕、〔醉花阴〕、〔春赋〕、〔山坡羊〕	浙江省台州地区	
路桥莲花	黄岩道情	清代	浙江	〔酒尺调〕	浙江省黄岩县一带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
宁波宣卷	四明宣卷	清代末叶	浙江宁波	[念佛调]	浙江省宁波、嘉兴地区、杭州市	
宁波走书	宁波文书、犁铧文书、莲花文书	清代末叶	浙江宁波	[四平调]、[马头调]、[赋调]	浙江省宁波地区	
蛟川走书	四工合	清代	浙江镇海	[词调]、[平湖]、[赋调]、[一字沙袋]	浙江省镇海、慈溪、鄞县、奉化等县	
湖州琴书	胡琴书	清代	浙江	[本滩调]、[行路调]、[雄老虎]、[三贯]、[烧香调]	浙江省湖州市、长兴、安吉、德清等县	
绍兴平胡调	平调	明代	浙江绍兴	[蓑衣谱]、[细调]、[方调]、[唐调]、[满江红]	浙江省绍兴地区	
绍兴莲花落		明末清初	浙江绍兴		浙江省绍兴、宁波地区及杭州市	
平湖拔子书		明末清初	浙江		浙江省平湖、嘉善等县及上海市松江、金山、南汇等县	
浙江锣鼓书	太保书	无考	浙江		浙江省平湖、嘉善等县及上海市松江、金山等县	
淮词	淮调	清代光绪年间	安徽	大过台、八柏头、单起板、双起板	安徽省	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
门歌	锣鼓书	明末清初	安徽		安徽省滁县、巢湖、六安等地区	
黎簧		清代	安徽	快板、慢板、〔青淮调〕、〔杨柳青〕	安徽省含山、芜湖、和县、当涂、南陵、无为、繁昌等县	分黎簧大曲与黎簧杂曲两类
三弦书	瞎腔	无考	安徽		安徽省萧县、亳县等地	
四弦书		无考	安徽	〔白调〕、〔乐调〕	安徽省六安、霍山、舒城、肥西、金寨、霍丘等县	
胡琴书		无考	安徽		安徽省淮河上游地带	
大饶书		清代	安徽	大起板、四平、垛头、寒韵	淮河两岸广大地区	一人演唱称“单饶”，双人演唱称“双饶”
太平歌		明末清初	安徽	〔翠花调〕、〔转香歌〕、〔子弟灯〕、〔花鼓灯〕	安徽省涡阳、亳县、蒙城等县	
小饶书		无考	安徽	平腔、大寒韵、小寒韵、五字嵌	安徽省涡阳县一带	
四句推子		二十世纪初	安徽	慢板、流水、飞板	安徽省淮南市及寿县、颍上、怀远等县	
安徽琴书	淮北琴书、泗州琴书	无考	安徽	〔悲调〕、〔流水〕、〔四句牌子〕、〔凤阳歌〕	安徽省合肥市及淮河、涡河两岸地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
安徽坠子		无考	安徽阜阳	快板、慢板、二行板、叫板、〔小黑驴〕、〔斗鹤鹑〕、〔水漫金山〕	安徽省蚌埠市、淮南市及阜阳、宿县地区	
安徽清音		无考	安徽	清音八板、〔一马喻〕、〔天下同〕、〔唤红娘〕、〔串心调〕	安徽省亳县、太和、颍上等县	
安徽道情	安徽渔鼓	无考	安徽	〔单凤尾〕、〔双凤尾〕	安徽省阜阳地区	
安徽大鼓	泗州大鼓	清代中叶	安徽泗县		安徽省及长江沿岸部分地区	分太湖大鼓等支派
卫调花鼓		清代乾隆年间	安徽	五字紧、流水、慢赶牛	安徽省淮南市及凤阳、五河、嘉山、怀远等县	
凤阳花鼓		明代	安徽凤阳	〔花鼓调〕、〔小五更〕、〔十杯酒〕	安徽省凤阳、怀远、凤台等县及蚌埠市	
南音	南曲、南乐、南管、弦管	古代	福建泉州	〔摩诃兜勒〕、〔三台令〕、〔婆罗门〕、〔太子游四门〕、〔汉宫秋〕	福建省泉州市、厦门市及晋江、尤溪等县,并传至台湾省和东南亚一些国家	
锦歌	杂锦歌	十八世纪末叶	福建	〔五空仔〕、〔四空仔〕	福建省南部、台湾省及东南亚一些国家	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
唵歌	洋歌、榕歌	清代光绪年间	福建	〔锁金枝〕、〔归田〕、〔无常叹〕、〔小小鱼儿〕、〔弥陀寺〕	福建省福州语系地带	
盘诗 (畲族)		古代	福建		福建省福州市郊区及宁德地区畲族、汉族农村	
俚歌	榔鼓咚、咚鼓、咚鼓咿、盲鼓	南宋	福建		福建省莆田、仙游等县	
南词		清代中叶	福建		福建省南平市、漳州市及长汀等县	
伋艺	伋唱	明代嘉靖年间	福建	〔采莲鼓〕、〔贺年歌〕、〔螃蟹歌〕	福建省福州语系地带及台湾省、香港、澳门以及东南亚一些国家	
答嘴鼓	答嘴歌、拍嘴歌、台湾触嘴鼓	古代	福建		福建省南部、台湾省、香港、澳门及东南亚一些国家	
荷叶说唱		1956年	福建厦门		福建省	
十音八乐	古十音	无考	福建	〔锦庭芳〕、〔小竹花〕、〔苏州歌〕、〔误佳期〕	福建省莆田、仙游等县	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
月琴说唱	月琴弹唱	二十世纪五十年代	福建	〔杂嘴仔〕、〔七字仔〕、〔花调〕、〔卖药调〕、〔台杂调〕	福建省	分为用锦歌曲牌演唱和用芎曲曲牌演唱两类
福州评话		清代初叶	福建福州	〔高山流水〕、〔浪淘沙〕、〔连珠〕、〔滴滴金〕	福建省福州市及永泰、长乐等县	
褒歌	相褒歌、芎曲	清代末叶	福建	〔七字仔〕、〔杂念仔〕、〔卖药哭〕	福建省南部、台湾省	
闽东莲花落	澎澎鼓、牡丹花调	无考	福建	〔牡丹花调〕	福建省东部	
江西道情	渔鼓	明代	江西	平板、快板	江西省南昌市及波阳、高安、湖口、吉安、宁都、上饶县	分南昌道情、高安道情、波阳渔鼓、湖口渔鼓等多种支派
江西清音		清代乾隆年间	江西	〔照花台〕、〔红绣鞋〕、〔玉美人〕、〔五更相认〕	江西省南昌市、景德镇市及赣州、九江等地区	分南昌清音、九江清音(又称九江曲子)两个支派
于都古文		清代道光年间	江西	数板、欢板、悲调、喜调	江西省南部及湖南、福建、广东等省与之交界地带	
永新小鼓		清代道光年间	江西永新	平腔、高腔	江西省井冈山县	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
宜春评话		清代	江西宜春	〔文词调〕、〔板调〕、〔凡调〕、〔合调〕	江西省宜春地区及湖南攸县、茶陵等县	
萍乡春锣		无考	江西萍乡		江西省萍乡市、宜春地区及湖南省醴陵、浏阳等县	
南丰香钹		清代	江西南丰		江西省南丰县一带	
瑞昌船鼓	龙船鼓	清代乾隆年间	江西瑞昌		江西省瑞昌、九江、武宁等县	
景德镇大鼓		清代咸丰年间	江西景德镇	平板、悲板、快板、穿云板、连云板	江西省景德镇市及都昌、波阳、九江等县	
瓷城三下响		20世纪30年代	江西景德镇	〔花鼓调〕、〔采茶调〕、〔探春调〕、〔火工调〕、〔金鸡调〕、〔还魂调〕	江西省景德镇市及都昌、波阳、乐平、万年等县	
赣州南北词		清代乾隆年间	江西赣州	〔迭断桥〕、〔剪剪花〕、〔银纽丝〕、〔湘江浪〕	江西省赣州地区及广东省北部、福建省西南部	
江西莲花落	打莲花	明代末叶	江西		江西省	
小鼓	木皮子	清代咸丰年间	山东		山东省枣庄市及邹县、滕县	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
渔鼓坠		清代末叶	山东		山东省西南部、河南省东部、江苏省北部、安徽省北部	
山东快书		清代	山东		北方各省、市、自治区	
山东落子	铕铕书、荷叶吊板	清代嘉庆年间	山东		山东省及江苏省北部地区	
山东清音	平调、平调三弦、平腔、清腔、三弦书	清代中叶	山东	〔大清腔〕、〔小清腔〕、〔曲溜子〕、〔溜子〕、〔串子〕	山东省西南部地区、济南市及开封市、合肥市、徐州市	
山东弹词		清代乾隆年间	山东	〔阴阳板〕、〔太平年〕、〔倒推船〕	山东省烟台地区	
山东柳琴	拉魂腔	清代末叶	山东	〔冒调〕	山东省及江苏省北部、安徽省北部、河南省东部部分地区、天津市	
山东琴书	山东洋琴	清代乾隆年间	山东	〔凤阳歌〕、〔垛子板〕	山东省、北京市、天津市	
毛竹板书	毛竹摊	二十世纪初	山东		山东省惠民地区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
山东大鼓	梨花大鼓、犁铧大鼓	明代末叶	山东		山东省及河北、江苏、河南省部分地区	
胶东大鼓		二十世纪四十年代	山东	起板、平板、甩腔、花腔	山东省胶东半岛沿海各县	前身为蓬莱大鼓、栖霞大鼓、荣成大鼓等
东路大鼓	东大鼓	清代道光年间	山东		山东省潍坊、惠民等地区	
山东渔鼓		十六世纪	山东	〔开腔〕、〔巧口〕、〔两坡羊〕、〔靠山红〕	山东省济宁、泰安、菏泽、临沂、惠民、烟台等地区	
花鼓丁香	花鼓	清代中叶	山东	〔娃娃〕、〔扬子〕、〔采花歌〕、〔砍头槌〕	山东省菏泽、济宁等地区	
临清琴曲		清代光绪年间	山东临清	〔凤阳歌〕、〔要陪送〕、〔时谣〕、〔粉红帘〕	山东省临清、夏津等县	
临清时调	丝调	清代中叶	山东临清	〔伤心调〕、〔反对花〕、〔楼上楼〕、〔柳叶青〕	山东省临清、聊城等县	
三弦平调	瞎汉腔	无考	山东	〔三通鼓〕、〔凄凉调〕	山东省郯城、临沂等县	
山东四平调		清代末叶	山东	〔四平调〕、〔杨柳青〕	山东省西北部地区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
山东八角鼓		清代中叶	山东	〔鼓子头〕、〔阴阳句〕、〔垛子〕	山东省聊城、济宁、烟台等地区	分聊城八角鼓、济宁八角鼓、胶州八角鼓等支派
山东木板大鼓		清代同治年间	山东		山东省	
大饶		无考	河南		河南省永城县一带	
槐书	怀书	清代光绪年间	河南		河南省新野县一带	
鼓儿哼	大鼓、单大鼓、鼓儿词、南阳鼓词	无考	河南		河南省洛阳、商丘、信阳、许昌、南阳等地区	分豫东大鼓、颍河大鼓等支派
三弦书	三弦铍子书	清代初叶	河南	〔三挑四送〕、〔鼓子腔〕、〔起篇〕、〔赞子〕、〔大含韵〕、〔小含韵〕、〔阴阳腔〕	河南省开封市及洛阳、南阳、许昌等地区	
锣鼓书	锣鼓曲、四股弦	无考	河南		河南省商丘、许昌、周口、等地区	
河南道情		元代	河南		河南省与山东省、安徽省交界地带	
河南坠子		二十世纪初叶	河南		北方各省、市、自治区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
大调曲子	鼓子曲	清代	河南	〔坡儿下〕、〔打枣杆〕、〔石榴花〕、〔罗江怨〕	河南省	
河洛大鼓		二十世纪初叶	河南洛阳		河南省洛阳地区	
颖歌柳子书	莺哥溜书	无考	河南	〔颖歌柳调〕、〔一串铃〕、〔状元游街〕	河南省、山东省、山西省	20世纪30年代尚有演唱,现已改档并入河南坠子
文曲	曲子、调儿	清代咸丰年间	湖北	〔文词调〕	湖北省黄梅、广济、蕲春等县	
歌腔		二十世纪五十年代	湖北	〔男腔〕、〔女腔〕、〔丑腔〕、〔高腔〕	湖北省天门、潜江、沔阳等县	
拍筒管		明末清初	湖北	〔平腔〕、〔学算命〕、〔锤金扇〕、〔五更〕、〔南山打鼓〕	湖北省宜都、枝江等县	
说鼓子	荆州说鼓	清代同治年间	湖北	〔香莲调〕、〔浪子调〕、〔花腔〕、〔过岗〕	湖北省中南部地区、湖南省北部地区	
玉连环		古代	湖北	徵调、宫调	湖北省鄂城县一带	
三棒鼓		清代	湖北	〔逃水荒〕、〔十绣〕、〔麻城调〕	湖北省及湖南省部分地区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
湖北大鼓	打鼓说书、打鼓京腔	十九世纪四十年代	湖北	〔四平调〕	湖北省	
随县大鼓	犁铧音	明代	湖北		湖北省随县一带	
随县道情	拍道情、耍南条	无考	湖北		湖北省随县一带	
湖北评书		明代末叶	湖北汉口		湖北省武汉市、宜昌地区	
湖北善书		清代	湖北	〔宣腔〕、〔丫腔〕、〔梭罗腔〕、〔流浪腔〕、〔哀思腔〕	湖北省武汉市及汉川等县	清代称“宣讲圣谕”
湖北渔鼓		清代末叶	湖北	〔打麦歌〕、〔薅草锣鼓〕	湖北省	分沔阳渔鼓、洪湖渔鼓、天门渔鼓、潜江渔鼓等支派
大冶渔鼓	哦吹渔鼓	明末清初	湖北	〔二琴〕、〔叹腔〕、〔高腔四平〕、〔刮地风〕	湖北省咸宁地区	
宜都梆鼓	梆鼓子	1958年	湖北	〔清江河〕、〔喷呐调〕、〔一支花〕、〔倒采茶〕、〔平水腔〕	湖北省宜都县一带	
湖北小曲		清代末叶	湖北	〔南曲头〕、〔跌落金钱〕、〔四大景〕、〔十杯酒〕	湖北省中部地区	分汉滩小曲、天河小曲两个支派

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
襄阳小曲		清代	湖北襄阳	〔阳调〕、〔剪靛花〕、〔满洲〕、〔补缸调〕	湖北省襄阳地区	
利川小曲		1972年	湖北利川	〔龙抬头〕、〔龙摆尾〕、〔垛子〕	湖北省利川县一带	
广济文曲		无考	湖北		湖北省广济县一带	
长阳南曲	丝弦、南曲	清代	湖北	〔寄生调〕、〔上下句〕、〔杂货调〕、〔清江引〕、〔火葫芦〕	湖北省长阳、五峰等县	
郢西三弦	曲子	清代	湖北	〔诗篇〕、〔寄生草〕、〔打洞〕、〔三朵花〕	湖北省郢阳地区	
恩施扬琴	恩施丝弦	清代	湖北恩施	〔正宫调〕、〔月调〕、〔皮簧〕、〔小调〕	湖北省恩施地区	
湖北道情		1955年	湖北	〔音韵〕、〔秋蝉曲〕、〔双尾鱼〕、〔鱼咬尾〕	湖北省中部、东部、南部地区	
北路子大鼓	梅花大鼓	清代	湖北	〔高腔四平〕、〔平腔四平〕	湖北省大悟、应山等县及河南省罗山、光山、信阳等县	
东山番邦鼓		古代	湖北、湖南	四平板、东山鼓板、赶板	湖北省洪湖、沔阳、监利、潜江、江陵、公安等县，湖南省华容、安乡等县	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
石首跳三鼓		二十世纪二十年代	湖北		湖北省中南部地区、湖南省北部地区	
七星点	天门说唱	二十世纪七十年代	湖北		湖北省天门县一带	
郢阳四六句		无考	湖北		湖北省郢阳地区	
建始千龙船		清代末叶	湖北	〔莲湘牌〕、〔恭贺牌〕、〔请神牌〕、〔唐僧牌〕、〔使印牌〕	湖北省建始县一带	
说鼓		无考	湖南		湖南省常德、岳阳等地区	一人一鼓称“说鼓”、二人二鼓称“对鼓”、三人三鼓称“跳三鼓”
地花鼓	对子花鼓	无考	湖南		湖南省	湘西称“花灯”，湘西南称“地故事”，湘南称“采茶灯”
莲花闹		无考	湖南		湖南省衡山、衡阳、攸县、新化、黔阳等县及长沙市	长沙称“长沙快板”，黔阳称“兴隆沙”
顺口溜		二十世纪五十年代	湖南		湖南省	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
祁阳小调		明末清初	湖南祁阳	〔三杯酒〕、〔讨学钱〕、〔采花调〕	湖南省祁阳县一带	湖南省尚有衡阳小调、长沙小调、醴陵小调等多种
单人锣鼓		二十世纪七十年代	湖南		湖南省岳阳地区	
长沙大鼓		1956年	湖南长沙		湖南省长沙市	
湖南渔鼓		清代初叶	湖南	〔平腔〕、〔悲腔〕	湖南省衡阳、常德、邵阳等地区	分衡阳渔鼓、常德渔鼓、邵阳渔鼓等支派
湖南评书		无考	湖南		湖南省	1950年以前称“清讲”
湖南丝弦		明末清初	湖南	〔五音头〕、〔红绣鞋〕、〔金纽丝〕、〔月调〕	湖南省	分常德丝弦、长沙丝弦、浏阳丝弦等支派
长沙弹词		清代中叶	湖南	慢板、快板、平板、滚板	湖南省长沙市及益阳、湘潭、岳阳等地区	
益阳围鼓	围鼓戏	二十世纪七十年代	湖南		湖南省益阳地区	
湖南独角戏		无考	湖南	〔卖杂货调〕、〔讨学钱调〕	湖南省	
粤曲		清代道光年间	广东	椰子、二簧、牌子曲、小曲	广东省、广西壮族自治区、香港、澳门及东南亚、北美洲一些国家	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
粤讴	越讴	清代	广东		广东省粤语地区	
潮曲	白字曲	无考	广东		广东省	
谐曲		无考	广东		广东省	
龙舟歌		清代	广东		广东省珠江三角洲地带及香港、澳门	
木鱼歌	摸鱼、沐浴歌	十六世纪末叶	广东	〔正腔〕、〔苦喉〕	广东省珠江三角洲地带	
潮州歌		古代	广东		广东省汕头地区、福建省西南地区、香港、澳门及东南亚一些国家	流行于福建省东山、漳浦、云霄等县的称“东山歌”
五句落板	五句板、竹板歌	清代末叶	广东、福建		广东省大埔、五华、兴宁、紫金等县,福建省上杭、永定、武平等县	
粤东渔歌		1953年	广东		广东省东部地区	
小调演唱		清代	广东	〔骂玉郎〕、〔上云梯〕	广东省珠江三角洲地带	
广东南音		清代中叶	广东	引子、慢板、快板	广东省广州市	
果哈(苗族)		古代	广西、贵州		广西壮族自治区和贵州省苗族聚居地带	汉意:瓢样的乐器

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
末 伦 (壮族)		古代	广西	〔上甲调〕、〔下甲调〕、〔北路调〕、〔南路调〕	广西壮族自治区靖西、德保、那坡等县壮族聚居地带	汉意：末调
蜂 鼓 (壮族)		古代	广西	〔呼溜亮里调〕、〔呼儿溜调〕	广西壮族自治区河池县壮族聚居地带	
铃 鼓 (瑶族)		古代	广西		广西壮族自治区都安瑶族自治县	
琵琶歌 (侗族)		无考	广西		广西壮族自治区侗族聚居地带	
零零落		清代乾隆年间	广西	〔十指尖尖〕、〔七字零零落〕、〔十字零零落〕	广西壮族自治区桂林、柳州等地区	
桂林弹词		20世纪50年代	广西桂林		广西壮族自治区桂林地区	
南宁春锣		1975年	广西南宁		广西壮族自治区南宁市	
耍花楼	洒花楼、洒花调	古代	广西	〔花楼调〕、〔游山打猎调〕、〔开经调〕、〔石榴花〕、〔卖杂货〕	广西壮族自治区北海市及合浦县一带	
乐春鼓 (瑶族)		古代	广西	〔乐春调〕	广西壮族自治区乐业县瑶族(穆英瑶)聚居地带	
吉冬诺 (瑶族)		古代	广西		广西壮族自治区金秀瑶族自治县	汉意：吉冬诺鸟

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
嘎笛 (侗族)		古代	广西		广西壮族自治区 三江侗族自治县	汉意:笛子歌
玉林麒麟		明末 清初	广西		广西壮族自治区 玉林县一带	
广西大鼓		1958 年	广西柳 州		广西壮族自治区 桂林、柳州等 地区	
广西渔鼓		二十 世纪 二十 年代	广西		广西壮族自治区	分桂林渔鼓、 宜山渔鼓、全 州渔鼓等支派
广西文场	文玩子	清代 末叶	广西桂 林	〔越调〕、〔丝 弦〕、〔寄生草〕、 〔倒扳桨〕、〔滩 簧〕、〔南词〕	广西壮族自治区 桂林、柳州等 地区	
牛腿琴 说唱 (侗族)		古代	广西		广西壮族自治区 三江侗族自治县	
广西客家木鱼	木耳	无考	广西		广西壮族自治区 钦州、玉林等客 家语系地区	
相书	四川口技	清代 末叶	四川		四川省成都市、 重庆市	
莲箫		清代	四川		四川省	成都称“柳莲 柳”
车灯		1953 年	四川		西南各省	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
荷叶		清代中叶	四川	〔红衲袄〕、〔梭梭岗〕、〔江头桂〕	四川省北部及南部地区	
盘子		无考	四川	〔金梅花〕、〔十杯酒〕、〔学生歌〕	四川省东部地区	
谐剧		1939年	四川		四川省	介于曲艺与戏剧中间的一种形式
宣讲	圣谕	清代	四川		四川省	
琵琶弹唱		二十世纪五十年代	四川		四川省成都市及南坪县一带	
阿苏巴底(彝族)		古代	四川		四川省凉山彝族自治州	汉意:单身汉阿苏
四川扬琴	四川琴书	清代中叶	四川成都	〔快一字〕、〔二流〕、〔三板〕、〔垛子〕	四川省	
四川竹琴	胖筒筒	清代	四川		四川省	
四川评书		清代	四川		四川省及云南省、贵州省部分地区	
四川花鼓		明末清初	四川		四川省	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
四川清音		清代	四川	[勾调]、[月调]、[马头调]、[寄生调]、[长恨歌]、[打枣杆]	四川省	
四川金钱板		明末清初	四川	[红衲袄]、[富贵花]、[江头桂]、[锁南枝]	四川省及云南省、贵州省部分地区	流行至湖北省,称“三才板”
嘎 锦 (侗族)	嘎窘	古代	贵州		贵州省黎平、从江、榕江等县侗族聚居地带	汉意:叙事歌
嘎百福 (苗族)		古代	贵州		贵州省雷山、台江、剑河、丹寨等县苗族聚居地带	汉意:山傍
说善书		清代	贵州		贵州省	
八音座唱 (布依族)		古代	贵州		贵州省布依族聚居地带	
布依弹唱 (布依族)		清代乾隆年间	贵州		贵州省布依族聚居地带	布依语称“万播笛”
黔韵平话		无考	贵州		贵州省	
琵琶弹唱 (侗族)		1976年	贵州		贵州省	

(续表)

曲种名称	别 名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
贵州洋琴	贵州弹词、唱曲子	清代中叶	贵州	〔二郎梭〕、〔花园跑马〕、〔鲜花调〕	贵州省	
贵州灯词		二十世纪五十年代	贵州	〔向阳调〕、〔四平调〕、〔采茶调〕、〔颂调〕	贵州省	
哈 巴 (哈尼族)	拉巴、哈巴热、哈巴兹、拉巴啞	古代	云南		云南省南部哀牢山、蒙乐山哈尼族聚居地带	汉意:歌唱
赞 哈 (傣族)		古代	云南		云南省西双版纳傣族自治州	汉意:歌手
甲 苏 (彝族)		古代	云南	〔甲赫〕、〔舍赫〕、〔赛赫〕、〔咏鸣〕	云南省南部彝族聚居地带	汉意:唱书
打鼓草		清代乾隆年间	云南	〔早歌〕、〔开四门〕、〔扬歌〕、〔放风流〕、〔放鸡子〕、〔太阳调〕	云南省盐津、大关、永善、威信、绥江等县	
喊半光 (傣族)		古代	云南		云南省德宏州傣族聚居地带	汉意:随着鼓唱的歌
使春牛 (阿昌族)	立春牛	古代	云南		云南省德宏州、保山地区阿昌族聚居地带	
白话腔 (彝族)	嗽白话	古代	云南	高腔、大哭、小哭	云南省石屏县彝族聚居地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
大本曲 (白族)		古代	云南	〔螃蟹腔〕、〔麻雀调〕、〔家谱调〕	云南省大理白族自治州	分南腔、北腔两派
本子曲 (白族)		明末清初	云南	〔泥鳅调〕、〔割埂调〕、〔山后曲〕、〔海东调〕、〔剑川白族调〕、〔洱源白族调〕	云南省剑川、洱源等县	
花柳曲 (白族)		无考	云南		云南省大理、洱源等县	
云南扬琴		清代	云南	〔数西〕、〔银纽丝〕、〔金纽丝〕、〔顺水鱼〕、〔阳调〕	云南省昆明市及腾冲、蒙自等县	分昆明扬琴、腾冲扬琴、蒙自扬琴等支派
保山扬琴		清代	云南	〔道情〕、〔二流〕、〔三板〕	云南省保山县一带	
云南评书		无考	云南		云南省	
昭通唱书		清代末叶	云南	〔七字调〕、〔十字调〕、〔孝歌〕、〔莲花落〕	云南省昭通地区	
泸西花鼓		1945年	云南泸西	〔四季调〕、〔大瓦缸〕、〔新春乐〕、〔小拜年〕	云南省泸西县一带	
四弦弹唱 (彝族)		古代	云南		云南省彝族聚居地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
铙锣弹唱(佤族)		1976年	云南		云南省沧源佤族自治县	
壮族渔鼓(壮族)		二十世纪六十年代	云南	(扬琴调)	云南省文山自治州壮族聚居地带	
姚安莲花落		清代咸丰年间	云南		云南省姚安、大姚等县	
百(藏族)		古代	西藏		西藏自治区	汉意:战歌
折嘎(藏族)		古代	西藏		西藏自治区及青海省、四川省藏族聚居地带	汉意:吉祥的果实
仲谐(藏族)		古代	西藏		西藏自治区	汉意:故事歌
热巴说唱(藏族)		十一世纪	西藏		西藏自治区昌都等地区	艺人说:此艺由白教高僧米拉热巴所授,由此定名
喇嘛玛尼(藏族)		唐代	西藏		西藏自治区拉萨市及日喀则、山南等地区	汉意:僧人讲经
藏语相声(藏族)		二十世纪七十年代	西藏		西藏自治区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
《格萨尔王传》说唱(藏族)		古代	西藏		西藏自治区	
曲子		清代	陕西	〔月调〕、〔岗调〕、〔一串铃〕、〔戏秋千〕、〔长城〕、〔钉缸〕、〔紧诉〕、〔慢诉〕	陕西省	分安康曲子、西府曲子、东府曲子、商雒曲子、户县曲子等多种支派
榆林小曲	榆林清唱曲	清代康熙年间	陕西	〔大放风筝〕、〔九连环〕、〔绣荷包〕、〔茉莉花〕	陕西省榆林地区	
商雒花鼓		清代	陕西		陕西省商雒地区	
关中道情		古代	陕西		陕西省关中一带	
陕北道情		无考	陕西	〔耍孩儿〕、〔十字调〕、〔太平调〕、〔一枝梅〕	陕西省清涧、子洲、横山等县	
陕北说书		无考	陕西	〔双音调〕、〔单音调〕、〔西凉调〕、〔山东腔〕	陕西省北部地区	
陕南渔鼓	汉中渔鼓	古代	陕西		陕西省汉中地区	
陕西快板	练子嘴	无考	陕西		陕西省	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
陕西快书		二十世纪六十年代	陕西		陕西省	
商雒静板书	静板三弦书	无考	陕西		陕西省商雒地区	
下二调		明代	甘肃	〔哭盲〕、〔太平调〕	甘肃省兰州市永登县一带	
河州调		二十世纪二十年代	甘肃	〔大河州〕、〔道情〕、〔大哭音〕、〔小哭音〕	甘肃省临夏回族自治州及青海省循化等县	
河州平弦	平调	无考	甘肃	〔越弦〕、〔平弦〕、〔下弦〕	甘肃省临夏回族自治州、武威地区	
兰州鼓子	兰州鼓词	古代	甘肃兰州	〔坡儿下〕、〔罗江怨〕、〔边关调〕、〔老三板〕	甘肃省兰州市一带	
河西曲子		二十世纪五十年代	甘肃	〔光调〕、〔钟歌〕、〔韵音〕、〔拜年〕、〔五哥放羊〕	甘肃省武威、张掖、酒泉等地区	
秦安小曲		无考	甘肃	〔大调〕、〔中调〕、〔小调〕	甘肃省秦安、天水等县	分花调、老调两类
文县琵琶		清代	甘肃	〔三朵花〕、〔苍龙下海〕、〔升调〕、〔降调〕、〔升降调〕	甘肃省陇南一带山区	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
越弦	月背调	无考	青海	〔前岔〕、〔后岔〕、〔背宫〕、〔皂罗〕	青海省西宁市一带	
太平歌	太平秧歌	清代	青海		青海省西宁市及湟源、湟中、乐都等县	
倒浆水		二十世纪二十年代	青海		青海省东部地区	
打搅儿		十八世纪末叶	青海		青海省	
宴席曲(回族)		无考	青海、甘肃、宁夏	〔青青马儿调〕、〔娘吩咐调〕	甘肃省临夏回族自治州、青海省回族聚居地带、宁夏回族自治区	
青海平弦	西宁赋子	十八世纪末叶	青海	〔赋子腔〕、〔大字〕、〔瑯韵〕、〔离情〕、〔大摆队〕、〔牙牙月儿〕、〔满天星〕	青海省西宁市及湟中、湟源等县	
巴西古溜溜(撒拉族)	撒拉曲	清代	青海		青海省循化撒拉族自治县	汉意:头是圆圆的
青海西宁贤孝		十八世纪	青海西宁	〔宫调〕、〔老调〕、〔上弦调〕、〔下弦调〕	青海省西宁市及湟中、湟源等县	有一支派流入甘肃陇中、河西地带,称“甘肃贤孝”

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
宁夏评书		无考	宁夏		宁夏回族自治区银川市、石嘴山市及中卫县一带	
宁夏说唱	宁夏数花	二十世纪六十年代	宁夏	〔数花调〕	宁夏回族自治区	
眉户座唱	清唱眉户	无考	宁夏	〔眉户调〕、〔满江红〕、〔渔家乐〕	宁夏回族自治区	
念说(锡伯族)	念歌部	十六世纪初叶	新疆		新疆维吾尔自治区察布查尔锡伯自治县	
苛夏克(维吾尔族)	热瓦甫苛夏克	十一世纪	新疆		新疆维吾尔自治区和田、阿图什等县	汉意:弹唱
达斯坦(维吾尔族)		古代	新疆		新疆维吾尔自治区	汉意:叙事长诗
维吾尔族说书		十三世纪	新疆		新疆维吾尔自治区	
维吾尔族说唱		二十世纪四十年代	新疆		新疆维吾尔自治区	
冬不拉弹唱(哈萨克族)	阿肯弹唱	无考	新疆		新疆维吾尔自治区哈萨克族聚居地带	

(续表)

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
库木孜弹唱 (柯尔克孜族)		无考	新疆		新疆维吾尔自治区柯尔克孜族聚居地带	
回族曲子联唱		十九世纪	新疆	〔打石片〕、〔老三板〕、〔打皂歌〕、〔断五更〕	新疆维吾尔自治区昌吉回族自治州	
台湾歌仔书		明代天启年间	台湾		台湾省、福建省部分地区	
大广弦说唱		无考	台湾	〔卖药仔调〕、〔台湾杂念调〕、〔七字仔〕、〔温红土调〕	台湾省、福建省部分地区	20世纪40年代流入福建省,搬上了舞台

(选自《中国大百科全书·戏曲曲艺》,卢昌五编制)

参 考 文 献

- 郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社 1954 年版。
- 郑振铎：《插图本中国文学史》，人民文学出版社 1957 年版。
- 周贻白：《中国戏剧史》，中华书局 1953 年版。
- 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版。
- 北京大学中文系：《中国小说史》，人民文学出版社 1978 年版。
- 任半塘：《唐戏弄》，作家出版社 1958 年版。
- 孙楷第：《俗讲、说话与白话小说》，作家出版社 1954 年版。
- 黄芝冈：《从秧歌到地方戏》，中华书局 1951 年版。
- 李啸仓：《宋元伎艺杂考》，上杂出版社 1953 年版。
- 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1957 年版。
- 周绍良、白化文编：《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社 1982 年版。
- 王重民：《敦煌遗书论文集》，中华书局 1984 年版。
- 曾永义：《说俗文学》，台湾联经出版事业公司 1980 年版。
- 中国艺术研究院曲艺研究所：《说唱艺术简史》，文化艺术出版社 1988 年版。
- 倪钟之：《中国曲艺史》，春风文艺出版社 1991 年版。
- 侯宝林、洪景寿、薛宝琨：《曲艺概论》，北京大学出版社 1980 年版。
- 《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社 1981 年版。
- 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社 1983 年版。
- 傅起凤、傅腾龙：《中国杂技史》，上海人民出版社 1989 年版。
- 傅起凤、傅腾龙：《中国杂技》，天津科学技术出版社 1983 年版。
- 《中国大百科全书·体育卷》，大百科全书出版社 1982 年版。
- 薛宝琨：《中国的曲艺》，人民出版社 1987 年版。
- 傅惜华：《曲艺论丛》1953 年。
- 关德栋：《曲艺论集》，上海古籍出版社 1988 年版。

- 赵景深:《曲艺丛谈》,中国曲艺出版社 1982 年版。
- 《中国曲艺论集》,中国曲艺出版社 1984 年版。
- 《陈汝衡曲艺文选》,中国曲艺出版社 1985 年版。
- 《老舍曲艺文选》,中国曲艺出版社 1982 年版。
- 《王朝闻曲艺文选》,中国曲艺出版社 1986 年版。
- 《薛宝琨说唱艺术论集》,中国民间文艺出版社 1989 年版。
- 《戴宏森说唱艺术论集》,中国民间文艺出版社 1989 年版。
- 《刘梓钰曲艺理论文选》,百花文艺出版社 1993 年版。
- 耿瑛:《曲艺纵横谈》,春风文艺出版社 1993 年版。
- 任光伟:《艺野知见录》,春风文艺出版社 1989 年版。
- 王决:《曲艺漫谈》,广播出版社 1982 年版。
- 《天津演唱》编辑部:《曲艺知识》,1980 年。
- 常任侠:《东方艺术丛谈》,上海文艺出版社 1984 年版。
- 唐莹:《杂技美的探寻》,天津科学技术出版社 1989 年版。
- 唐莹:《杂技·超常的艺术》,中国文联出版公司 1991 年版。
- 张锡厚:《敦煌文学》,上海古籍出版社 1980 年版。
- 叶德均:《宋元明讲唱文学》,古典文学出版社 1957 年版。
- 陈汝衡:《说书史话》,作家出版社 1958 年版。
- 胡士莹:《话本小说概论》,中华书局 1980 年版。
- 沈彭年:《鼓曲研究》,1960 年。
- 程毅中:《宋元话本》,中华书局 1964 年版。
- 薛汕:《书曲散记》,书目文献出版社 1985 年版。
- 谭正璧、谭寻:《评弹通考》,中国曲艺出版社
- 谭正璧、谭寻:《弹词叙录》,上海古籍出版社 1981 年版。
- 胡士莹:《弹词宝卷书目》,上海古籍出版社 1989 年版。
- 谭正璧、谭寻:《木鱼歌、潮州歌叙录》,书目文献出版社 1982 年版。
- 李世瑜:《宝卷综录》,中华书局 1961 年版。
- 周良:《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社 1983 年版。
- 叶大兵:《中国百戏史话》,浙江人民出版社 1985 年版。
- 倪钟之:《曲艺民俗与民俗曲艺》,百花文艺出版社 1993 年版。
- 韦人、韦明铤:《扬州曲艺史话》,中国曲艺出版社 1985 年版。

- 任聘:《艺人谚语大观》,花山文艺出版社 1987 年版。
- 段玉明:《中国市井文化与传统曲艺》,吉林教育出版社 1992 年版。
- 薛宝琨、鲍震培:《中国说唱艺术史论》,花山文艺出版社 1989 年版。
- 唐·崔令钦撰,任半塘笺注:《教坊记笺订》,中华书局 1962 年版。
- 唐·段安节:《乐府杂录》。
- 宋·孟元老等:《东京梦华录》(外四种),上海古典文学出版社 1956 年版。
- 宋·罗烨:《醉翁谈录》。
- 明·郎瑛:《七修类稿》,中华书局 1959 年版。
- 明·田汝成:《西湖游览志余》。
- 明·刘桐、于奕正:《帝京景物略》。
- 清·翟灏:《通俗编》。
- 清·李斗:《扬州画舫录》,中华书局 1960 年版。
- 清·富察敦崇:《燕京岁时记》,北京出版社 1961 年版。
- 清·徐珂:《清稗类钞》。
- 清·曼殊震钧:《天咫偶闻》。
- 清·杨米人撰,路工编:《清代北京竹枝词》,北京古籍出版社 1982 年版。
- 云游客(连阔如):《江湖丛谈》,北京时言报社。
- 张次溪:《人民首都的天桥》,修绾堂书店 1951 年版。
- 北京图书馆藏清代民间艺人画稿:《北京民间风俗百图》,书目文献出版社 1982 年版。
- 韩德英:《大鼓书史录》,《中国曲艺志·河南卷》编辑部 1990 年。
- 《天津文史资料选辑》,天津人民出版社。
- 孙书筠:《艺海沉浮》,中国曲艺出版社 1986 年版。
- 章翠凤:《大鼓生涯的回忆》,宝文堂书店 1989 年版。
- 王天颐记录:《何迟自传》,中国民间文艺出版社 1989 年版。
- 李乔:《中国行业神崇拜》,中国华侨出版公司 1990 年版。
- 王重民、王庆菽、向达、曾毅公、周一良、启功编:《敦煌变文集》,人民文学出版社 1984 年版。
- 任半塘:《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社 1987 年版。
- 明·洪楫:《清平山堂话本》,上海古典文学出版社 1957 年版。
- 《京本通俗小说》,中华书局上海编辑所。

- 《古本董解元西厢记》，上海古籍出版社 1984 年版。
- 金·无名氏：《刘知远诸宫调》，文物出版社影印本 1958 年版。
- 元·王伯成撰，朱禧编：《天宝遗事诸宫调》，天津古籍出版社 1986 年版。
- 《大唐三藏取经诗话》，中国古典文学出版社。
- 《大宋宣和遗事》，上海古籍出版社。
- 《新编五代史平话》，古典文学出版社。
- 钟兆华校注：《元刊全相平话五种校注》，巴蜀书社 1990 年版。
- 《明成化说唱词话丛刊》，上海博物馆。
- 明·诸圣邻：《大唐秦王词话》，文学古籍刊行社（北京）1956 年版。
- 关德栋、周中明校注：《贾凫西木皮词校注》，齐鲁书社 1982 年版。
- 王利器辑录：《历代笑话集》，上海古典文学出版社 1956 年版。
- 蒲松龄：《聊斋白话韵文》，北京市中国书店 1987 年版。
- 关德栋、李万鹏编注：《聊斋志异说唱集》，上海古籍出版社 1983 年版。
- 路工、谭天编：《古本平话小说集》，人民文学出版社 1984 年版。
- 胡文彬编：《红楼梦子弟书》，春风文艺出版社 1983 年版。
- 《子弟书选》，辽宁曲协编印。
- 关德栋、周中明编注：《子弟书丛钞》，上海古籍出版社 1984 年版。
- 胡文彬编：《红楼梦说唱集》，春风文艺出版社 1985 年版。
- 杜颖陶、俞芸编：《岳飞故事戏曲说唱集》，上海古籍出版社 1985 年版。
- 路工编：《梁祝故事说唱集》，上海古籍出版社 1985 年版。
- 《西厢记说唱集》，上海古籍出版社 1986 年版。
- 薛汕校订：《二荷花史》，文化艺术出版社 1985 年版。
- 清·陈端生著，赵景深编：《再生缘》，中州书画社 1982 年版。
- 扬州评话研究组：《扬州说书选（传统作品）》，中国曲艺出版社 1981 年版。
- 河北省戏曲研究室：《河北民间鼓词选》，上海文艺出版社 1983 年版。
- 赵景深编选：《鼓词选》，古典文学出版社 1957 年版。
- 中国曲艺研究会编：《相声传统作品选》，作家出版社 1957 年版。
- 《传统相声汇集》，沈阳市文联编印。
- 《侯宝林相声选》，人民文学出版社 1979 年版。
- 殷文硕整理：《刘宝瑞表演单口相声选》，人民文学出版社 1983 年版。
- 陈笑暇等整理：《马三立相声选》，百花文艺出版社 1986 年版。

- 《骆玉笙演唱京韵大鼓选》，百花文艺出版社 1983 年版。
- 《高元钧山东快书选》，人民文学出版社 1980 年版。
- 上海曲协编：《传统独脚戏选集》，中国曲艺出版社 1985 年版。
- 《二人转说口汇编》，吉林省艺术研究所 1984 年。
- 《二人转传统作品选》，春风文艺出版社 1985 年版。
- 《李润杰快板书选》，人民文学出版社 1978 年版。
- 文化部编：《北方曲艺选》，春风文艺出版社 1982 年版。
- 《中国新文艺大系·杂技集》，中国文联出版公司 1988 年版。
- 戴宏森主编：《中国评书精华》，春风文艺出版社 1991 年版。
- 侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏：《相声艺术论集》，黑龙江人民出版社 1981 年版。
- 侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏：《相声溯源》，人民文学出版社 1982 年版。
- 王力叶：《相声艺术与笑》，广播出版社 1982 年版。
- 金名：《相声史杂谈》，福建人民出版社 1984 年版。
- 薛宝琨：《笑的艺术》，百花文艺出版社 1984 年版。
- 薛宝琨：《中国的相声》，人民出版社 1986 年版。
- 薛宝琨：《中国人的软幽默》，科学出版社 1989 年版。
- 薛宝琨：《中国幽默艺术论集》，浙江人民出版社 1989 年版。
- 刘梓钰：《相声艺术的奥秘》，百花文艺出版社 1990 年版。
- 汪景寿、藤田香：《相声艺术论》，北京大学出版社 1992 年版。
- 侯宝林口述、刘祖法执笔：《侯宝林谈相声》，黑龙江人民出版社 1983 年版。
- 薛宝琨：《侯宝林和他的相声艺术》，黑龙江人民出版社 1983 年版。
- 《论苏文茂的相声艺术》，百花文艺出版社 1993 年版。
- 《李文华与相声艺术》，北京燕山出版社 1993 年版。
- 高元钧、刘学智、刘洪滨：《山东快书艺术浅论》，人民文学出版社 1982 年版。
- 汪景寿：《高元钧和他的山东快书》，黑龙江人民出版社 1983 年版。
- 张军：《山东琴书研究》，中国曲艺出版社 1984 年版。
- 薛宝琨：《骆玉笙和她的京韵大鼓》，黑龙江人民出版社 1984 年版。
- 蒋敬生：《传奇大书艺术》，河南省戏曲工作室编 1983 年。
- 苏州评弹研究室：《评弹艺人谈艺录》，江苏人民出版社 1982 年版。
- 《王派〈水浒〉评论集》，中国曲艺出版社 1990 年版。

辛秀、长溪编著：《大调曲子初探》，河南省戏曲工作室 1983 年。

钟声、小仓：《西河大鼓简史》。

李微：《东北二人转史》，长春出版社 1990 年版。

《二人转艺术论集》，辽宁省艺术研究所编印。

辽宁省丹东市群艺馆：《二人转辞典》，1985 年。

曾国珍：《中国魔术》，天津科学技术出版社 1981 年版。

傅腾龙、徐秋：《中国的魔术》，人民出版社 1988 年版。

唐莹等：《杂技美学论文集》，天津艺术研究所编印 1988 年。

鲍昌主编：《文学艺术新术语辞典》，百花文艺出版社 1987 年版

北京市文联编：《说说唱唱》。

中国曲艺家协会编：《曲艺》。

中国曲协研究部编：《曲艺艺术论丛》。

苏州评弹研究会编：《评弹艺术》。

天津群众艺术馆编：《天津演唱》。

天津艺术研究所编：《艺术研究》。

上海文艺出版社编：《说新书》。

湖北地方曲艺创研室：《湖北曲艺研究》。

中国曲协山西分会编：《山西曲艺史料》。

中国曲协吉林分会编：《吉林曲艺丛刊》。

中国曲协辽宁分会编：《曲艺通讯》。

中国杂技艺术家协会编：《杂技与魔术》。

中国杂协上海分会编：《上海杂协通讯》。

中国艺术研究院舞蹈研究所编：《中华舞史研究》。