

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

二十一世纪中小生素质教育文库(32)

戏曲曲艺

 **eBOOK**
内容资料 免费下载

二十一世纪中小学生素质教育文库
戏曲曲艺

中国戏曲概述

什么是中国戏曲

中国戏曲的产生已有 800 年了，它现在已经发展到 300 多个剧种，剧目更是难以数计。世界上把它和印度梵剧、希腊悲喜剧并称为三大古老的戏剧文化。

戏曲是一门综合艺术，是时间艺术和空间艺术的综合。说是空间艺术，是因为戏曲要在一定的空间来表现，要有造型，而它在表现上又需要一个发展过程，因而它又是时间艺术。

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式，它有丰富的艺术表现手段。如戏曲中的服装和化妆，除用以刻画人物外，还成了帮助和加强表演的有力手段。水袖、翎子、髯口等，不仅是人物的装饰，而且是戏曲演员美化动作，表现人物微妙心理活动、刻画人物性格的重要工具。

中国戏曲的特征

中国戏曲中重要的一点特征是虚拟性。因为生活是无限的，而任何艺术的表现是有限的，所以在处理艺术和生活关系上，不是一味的追求形似，而是极力追求神似。舞台艺术不是单纯模仿生活，而是对生活原形进行选择、提炼、夸张和美化，把观众直接带入艺术的殿堂。在戏曲表演中，舞台可以代表任何生活场景，说它是室内，就是室内；说它是室外，它就是室外……演员予以假定的处理，观众也表示赞同和接受。

中国戏曲另一个艺术特征，是它的程式性。表演程式，就是生活动作的规范化，是赋予表演固定的或基本固定的格式。如骑马、坐船等，都有一套固定的程式。程式都是直接或间接来源于生活的，是戏曲反映生活的表现形式，是生活动作的舞蹈化。戏曲表演动作，要求让人看得懂，但不能照搬生活，要把生活动作加以美化和节奏化，也就是舞蹈化。程式是从具体角色中逐渐产生的，起初是个别演员进行的创造，大家看了以后觉得易于接受，并且认为用在同类人物上也合适，于是就采用，也就逐渐形成了程式。程式在戏曲中既有规范性又有灵活性，所以戏曲艺术被恰当地称为有规则的自由动作。

中国戏曲的产生和发展

12 世纪中叶到 13 世纪初，逐渐产生了职业艺术和商业性的演出团体及反映市民生活和观点的宋杂剧和金院本。如这个时代的最伟大的剧作家关汉卿创作的《窦娥冤》，就反映了与人民群众息息相通的生活。他借窦娥的口倾诉对现实的态度：“为善的受贫穷命更短，造恶的享富贵又寿延……，地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”他还创作了《救风尘》、《望江亭》等名作，都体现了斗争精神和人民的智慧。其他的代表作如马致远的《汉宫秋》等作品。这是戏曲舞台的繁荣时期。

16 世纪，明朝中叶，江南兴起了昆腔，涌现了反映地主阶级的作品，如

《鸣凤记》、《十五贯》、《清忠谱》、《占花魁》等。这一时期受农民欢迎的戏叫弋阳腔，产生于安徽、江西。昆腔受封建上层人士的欢迎，而弋阳腔则写了贫苦农民的生活，这些戏的作者是和贫苦农民心连心的。如《织锦记》、《长城记》等。

明末清初的作品多是写人民群众心目中的英雄，如穆桂英、陶三春、赵匡胤等。这时的地方戏，主要有北方梆子和南方的皮簧。

中国戏曲之所以渊源流长，一个主要原因是剧作家和人民群众相结合。因此，中国人民爱看戏曲。随着时代的发展，戏曲也在不断的革新，而唱腔的变化是重要的一个方面。中国的人口众多，方言语音变化复杂。一种声腔从一地流传到另一地，按人的喜闻乐见的习惯，结合当地的方言和语音、当地的民歌，把原来的唱腔加以改造，就会形成一支地方声腔的派别。

中国的戏曲艺术在中华民族文化艺术史上，以及在世界艺术宝库里，占有独特的地位。至今留给人类精神宝库的优秀作品不计其数。

中国的戏曲起源于原始社会的歌舞，经过汉、唐到宋、金才形成比较完整的戏曲艺术。它主要是由民间歌舞，说唱和滑稽三种不同艺术形式综合而成。

现在我们都将戏曲界称为“梨园界”或“梨园行”，把戏曲演员称为“梨园子弟”。“梨园”这个词源自《新唐书·礼乐志》，据记载：“玄宗既知音律，又酷爱梨园。声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。”梨园是指当时京都长安光华门外的禁苑中，园内有“梨园亭”，供演奏乐曲用。梨园的主要职责是训练器乐演奏人员，梨园的乐工多是来自民间的艺人，经过严格选拔进入宫廷后，得以专心磨练，又能互相学习，技艺得到长进，对唐代歌乐的发展起了推动作用。

北宋末年到元末明初，在中国南方流行的戏曲艺术被称为南戏。由宋元杂剧、宋词和当地民间村坊小曲等综合发展形成，并以南曲演唱为其形式特征。在它早期，因最初产于浙江温州（一名永嘉）地区，故又称作温州杂剧或永嘉杂剧。宋元南戏流传至今的很少，但内容丰富多彩，题材广泛。如《苏武》、《司马相如》、《孟姜女》、《祝英台》、《拜月亭》等。南戏剧本从许多方面反映了宋元两代长期动乱所造成的社会矛盾。在这些戏当中反映婚姻问题的占剧目总数的三分之一。如“冲破媒妁之言，父母之命”的青年男女，最终结合的《王焕》、《崔莺莺》、《裴少俊》、《赛金莲》等作品，还有《王魁负桂英》、《张琼莲》这类对发迹后的负心男子，给予无情揭露和辛辣讽刺的作品。宋元南戏剧本大多出自下层文人和艺人之手，比较能够反映被压迫阶层的广大人民群众的愿望要求，具有一定的进步意义。但也有维护封建秩序、宣扬封建道德的内容。南戏有 238 本，但流传下来的不到十分之一。南戏通过和北杂剧艺术的交流，特别是《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》和《琵琶记》等剧的出现，剧本的文学形式已有了较大的发展。南戏的音乐，最初取材于当地流传的民歌，但很大部分是宋代流行的词体歌曲。南戏音调与南方语言一致，即以宫、商、角、徵、羽五声音阶为特色的南曲为主。等南北合套这种新的表现形式出现时，就把南曲、北曲两种风格的音乐结合在一起。南戏的《张协状元》是吸收宋杂剧插科打诨的滑稽表演形式的代表。宋元南戏的舞台艺术，各种艺术手段的综合运用已初具规模，在当时以及其后的几个世纪中，影响很大。明清戏曲的舞台艺术直接继承了南戏和北杂剧的传统，从而奠定了中国戏曲舞台艺术的基础。

文学史上与唐诗、宋词并称的元曲，除包括散曲之外，还包括元杂剧。元杂剧是13世纪前半叶，以宋杂剧和金院本为基础，融合宋金以来的音乐、说唱、舞蹈等艺术而形成的戏曲艺术。它先在我国北方流行，元灭南宋后，又逐渐流传到中国南方。到元代后期，被发展起来的明代传奇取代。元杂剧的形成，是中国戏曲艺术发展到成熟阶段的重要标志。它有很多优秀的剧目，如关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》，王实甫的《西厢记》，马致远的《汉宫秋》，白朴的《梧桐雨》，纪君祥的《赵氏孤儿》，康进之的《李魁负荆》等，还有一些剧作流传到国外，影响更为深远。

元杂剧的表演艺术，除继承宋杂剧、金院本外，还受其他文艺的影响。如红脸的关羽、黑脸的张飞，以及诸葛亮的打扮，都是从话本中受到的启发。“公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌。”元杂剧的戏班有三种：在大都或其他城市里演出的叫大班子。各地流动演出的小班子叫路歧，一般是以一个家庭的成员为主组织起来的。还有一种农民业余时间临时组织起来的社火。演出的场地也有三种：有戏台、有座位的看棚，中间是看场，规模极大。村镇的庙会演出是路歧班子和社火活动的场所。另外则是在可以聚集观看的空场上演出，叫做“打野呵”。元杂剧每本四折演唱四套宫调不同的曲子。这四套曲子由一个演员主唱。中国历史上大量有作者可考的剧目是从元代开始的。纵观元杂剧，其主流是反映被压迫人民的愿望，深刻揭露封建黑暗统治对人民的迫害，如关汉卿的《窦娥冤》，武汉臣的《生金阁》，石君宝的《秋胡戏妻》等。揭露统治集团的投降卖国，歌颂人民和爱国将领的反抗民族压迫斗争。代表作有马致远的《汉宫秋》，关汉卿的《单刀会》。歌颂男女爱情的作品也是这时期的一个主要内容，影响深远的作品有《西厢记》、《拜月亭》、《墙头马上》等。元杂剧的艺术成就，首先在于适合舞台演出。其次是它的通俗性。现存的元杂剧作品有150多种，大多数成为优秀剧目保留在中国舞台上。元杂剧是中国戏曲史上最辉煌的一页。

明清传奇又叫传奇文，是小说体裁的一类，意思为奇异故事可以相传者。一般指唐宋人用文言写作的短篇小说。鲁迅先生曾评论是“虽亦托讽喻以纾牢愁，谈祸福以寓惩劝，而大归则究在文采与意想”。像《南柯太守传》、《长恨歌传》、《李娃传》等都是此类作品。而我们戏曲中提到的传奇则是一种戏曲形式，以演唱南曲为主。结构和南戏大致相同，是宋元南戏的发展，并继承部分元杂剧的遗产，兼用一些北曲曲调，在明嘉靖到清乾隆年间最为盛行。明清两代的传奇作家约有700人，作品近2000种，今存600种。代表作有《桃花扇》、《长生殿》、《牡丹亭》、《浣沙记》、《清忠谱》等。传奇对戏曲文学和表演艺术的发展以及近代各地方戏曲的兴起都有深远的影响。

在清代地方戏中，占主导地位的是乾隆年间被称为“花部乱弹”戏的梆子、弦索、皮簧等新兴剧种和以藏剧、白族吹吹腔为代表的少数民族戏曲。

1840年鸦片战争到1919年五四运动期间，戏曲的主要内容由三个方面构成：以京剧为代表的地方大戏；新兴的地方小戏；与资产阶级政治运动相适应的戏曲改良运动。

京剧是在清代地方戏高度繁荣的基础上产生的。在同治、光绪年间，出现了名列“同光十三绝”的第一代京剧表演艺术家，及不同流派的宗师。随着京剧艺术的成熟与兴盛，不久京剧向全国发展，特别是在上海、天津，京剧成为具有广泛影响的剧种，将中国的戏曲艺术推到一个新的高度。

清代的地方小戏从街头卖唱的形式逐步发展为独立、成熟的新剧种。如评剧的前身“蹦蹦”，沪剧的前身“东乡调”，越剧前身“的笃班”，楚剧前身“黄孝花鼓”，吕剧前身“琴戏”都分别进入了唐山、天津、北京、上海、汉口、济南等地。

戏曲改良运动在全国形成一定声势，是在辛亥革命前后，由一批有造诣的戏曲艺术家或作家，从事的戏曲改良活动，著名的团体和个人有汪笑侬、刘艺舟、潘月樵、夏月珊、夏月润、田际云、李桐轩、康子林、成兆才等及“上海新舞台”、奎德社、易俗社、三庆会、警世戏会和广东的粤剧“志士班”。他们在名称、制度上进行一些改革，如改“优伶”为“艺员”，改戏曲行会为“侠界联合会”，创建比较平等的固定分帐制，建立自己的剧场，设置研究戏曲艺术改良、编撰改良新戏及培养青年演员的部门。在戏曲文学、表演、舞台装置、灯光、化妆方面进行大胆的改革，编演了《武昌光复记》、《孙文起义》、《新华梦》及时装新戏《新茶花》等。为以后的戏曲改良积累了宝贵的经验。

现代戏曲是从1919年五四运动到中华人民共和国成立，在进步思潮的影响下，一些有志之士对戏曲进行了改革。梅兰芳在五四运动前夕演出了《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》等宣传民主思想的时装新戏，编写出了轰动一时的《杨三姐告状》。秦腔的易俗社作家范紫东写了嘲讽迷信教条和封建道学的虚伪的《三滴血》。周信芳演出了《学拳打金刚》、《英雄血泪图》，程砚秋陆续演出了对当时的社会、政治进行尖锐批判和充满激愤之情的作品《青霜剑》、《荒山泪》、《春闺梦》等等。

五四运动到抗日战争爆发前夕，各个剧种都出现了一批高水平的优秀演员。京剧有谭鑫培之后的余叔言、言菊朋、梅兰芳、荀慧生、尚小云、程砚秋等。还有川剧的周慕莲、汉剧的董瑶阶、湘剧的吴绍芝、秦腔的刘毓中、蒲剧的王存才、晋剧的丁果仙、粤剧的薛觉生、滇剧的栗成之、评剧的白玉霜等艺术家。1919~1935年间，京剧的梅兰芳、程砚秋、粤剧的白驹荣、昆剧的韩世昌应邀赴国外演出，将中国戏曲艺术传播到日本、美国、前苏联和欧洲国家，使中国戏曲这门独特的戏剧文化在国际舞台上享有盛誉。

五四运动后，戏曲在军阀混战局面和国民党反动统治下的发展充满艰辛。戏曲艺人受到压迫和敲诈，甚至生活在和生命都没有保障。演员刘鸿声、康子林终于累死台上，小香水倒毙在街头。与梅兰芳齐名的女演员刘喜奎，也不得不退出舞台躲避灾祸。

1921年中国共产党成立了，特别是抗日战争时期，中国共产党在全国人民心目中获得了崇高的威信，不仅在政治、军事上，在文化上也成了领导这场民族战争的核心力量。抗日战争时期，中国共产党即在上海发起了组织戏剧界救亡协会歌剧部，又先后在武汉、长沙组织了戏曲演员战时讲习班，分别成立了汉剧、楚剧、湘剧流动宣传队和评剧实验宣传队。田汉在这时期创作的《江汉渔歌》曾被誉为旧京剧的“创格”，是五四运动以来戏曲改革的重要收获。

1938年柯仲平、马健翎领导的陕北民众剧团用秦腔的形式编写了《查路条》、《十二把镰刀》、《血泪仇》、《大家喜欢》等表现陕甘宁地区人民斗争的新戏，获得了成功。

1942年，毛泽东总结五四以来国民党统治区和中国共产党领导的抗日根据地文化运动的经验教训，发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。其后，

针对发展戏曲艺术，解决传统戏曲与新时代矛盾的根本问题，在为延安评剧研究院建院题词时，明确提出了“推陈出新”的方针。

1943年初，延安文艺工作者动用陕北民间歌舞形式，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》等优秀的歌剧。1944年，胶东解放区的《闯王进京》表现了李自成起义及其失败过程，影响较大。解放战争时期的代表作有京剧《九件衣》及袁雪芬主演的越剧《祥林嫂》，田汉的京剧《琵琶行》。新中国成立后，毛泽东提出了戏曲改革“百花齐放，推陈出新”的方针。

据1959年的统计，全国戏曲剧种从建国初期的100多种已发展到368种，戏曲剧团也有3000多家，并涌现出了一批优秀剧目，如京剧《将相和》、《白蛇传》，评剧《秦香莲》，越剧《梁山伯与祝英台》，川剧《秋江》、《柳荫记》、《许雪辨踪》，秦腔《游龟山》，桂剧《拾玉镯》，湘剧《琵琶上路》，汉剧《宇宙锋》，晋剧《打金枝》，豫剧《新花木兰》，楚剧《葛麻》，湖南花鼓戏《刘海砍樵》，昆剧《十五贯》，绍剧《于谦》等，著名历史学家吴晗还撰写了历史京剧《海瑞罢官》。以后，又陆续推出一系列优秀作品，如京剧《白毛女》，《红灯记》，《奇袭白虎团》，《黛茹》，《六号门》，昆剧《红霞》，评剧《刘巧儿》，沪剧《芦荡火种》，豫剧《朝阳沟》，湖南花鼓戏《三里湾》、《打铜鼓》、《补锅》，越调《游乡》。

粉碎“四人帮”后，重建了戏曲艺术队伍，恢复和发展了戏曲百花齐放的繁荣局面。使群众喜爱但被停演或遭到批判的大量传统剧目，如京剧《谢瑶环》，蒲仙戏《春草闯堂》，吕剧《姊妹易嫁》，评剧《秦香莲》以及新的艺术作品，如秦腔《西安事变》，越剧《报童儿歌》，《三月春潮》，京剧《南天柱》等重放异彩。

戏曲艺术发展到今天，经过不同的时代。戏曲艺术不断地适应新的时代、新观众的需要，保持和发扬民族传统的艺术特色，戏曲界提出的“现代化”与“戏曲化”的问题，已成为新的历史时期极待深入探讨和积极实践的问题。

地方戏曲剧种简介

京剧

从清乾隆年间徽戏班开始进京演出，逐渐形成了“四大徽班”进京的局面。至嘉庆年间汉戏来京，并参加到了徽班的演出中，使得两戏的主声腔二黄与西皮互相影响。1840年后京剧正式形成。因北京一度更名为“北平”，京剧也一度被称为“平剧”。由于其音乐属板腔体，又分为二黄、西皮两大主流，所以亦称“皮黄”。

京剧的唱腔除二黄、西皮外还有高拔子、四平调、南梆子及吹腔。唱腔基本结构分为上下句式，句式为七字及十字句。其唱腔、句式等也因人物不同有所变化，同样的板式在不同的剧目中绝对不重复，同一剧目中更忌如此。

京剧的伴奏和配乐分为“文场”和“武场”两类。“文场”为管弦乐，如京胡、月琴、小三弦等；“武场”为打击乐，如鼓板、大小锣、饶钹等。

京剧的角色有严格的行当区分，经过发展与变迁形成了生、旦、净、丑等四大行当，各行当又有细致的划分。京剧对人物行当的划分是依照剧中人物的自然及社会两大因素而定的。各行当在唱念做打上各有自己的程式与特色。经过程长庚、谭鑫培、梅兰芳等几代艺术家的改革与发展，京剧已形成

了成熟的具有中国戏曲代表性的剧种而遍及全国。

京剧的传统剧目有 1000 多个。解放后，尤其是近年来，新编历史剧及革命现代戏更是将京剧从唱腔、音乐、表演舞美等各方面带向新的更广的领域。

二人转

二人转素有“身歌打底儿，莲花落镶边儿”的说法。虽然至今关于二人转的起源众说纷纭，但可以肯定他是从东北身歌、莲花落以及其他多种民间说唱、戏曲及歌舞的影响结合，长期流传逐渐形成其特有的风格的。

二人转的唱腔极多，约有 300 多种，并且有一些剧目专用曲牌。

二人转的伴奏乐器主奏乐器有：唢呐和板胡、竹板等。

有人认为二人转仅是两个人一台戏，其实不然，二人转的演出分为“单”、“双”、“群”、“戏”等四大类。在表演的形式上也有着它的独到之处。

至今东北及河北等地的农村、城镇，二人转的演出活动仍受到观众的欢迎。

秦腔

秦腔是在古代陕西、甘肃一带的民间歌舞基础上形成的。秦腔大约是在明中叶形成的，至明末秦腔已十分成熟，开始向各地流传。到清朝中叶，已在整个中国演出过，广东的“西秦戏”还流向了海外。

秦腔进京演出后，曾一度使统治北京舞台的京腔甘拜下风，直接影响到京剧的形成，也影响到各个梆子腔剧种的形成与发展。

秦腔唱腔主要以七声徵调式为主，音调激越高亢，以梆子击节，节奏鲜明，七字一句，音乐为板腔体。

秦腔的伴奏乐器文场有二弦子、板胡、二胡、笛等；武场有暴鼓、干鼓、堂鼓、铙子等。主要击节乐为梆子和牙子。还吸收了一些民乐和西洋乐用以丰富音乐表现力。

秦腔的传统剧目有 3000 多个，解放后整理、重编，使不少传统戏在思想、艺术上有所提高。目前秦腔是西北地区最大的剧种。

评剧

河北东部滦州一带的对口“莲花落”吸收了“蹦蹦”的音乐和表演，形成了最初阶段的评剧。因此评剧也称为“蹦蹦戏”。后来又吸收了河北梆子的乐器，所以评剧亦称“平腔梆子戏”，简称为“评剧”。京剧、皮影、大鼓等艺术的影响使评剧有了新的发展，流行于北京、天津、华北和东北各省。

评剧的唱腔分男腔与女腔，曲调活泼自然，演唱朗朗上口，长于表现现代生活，颇受观众喜爱。

解放后，各地成立了不少评剧院，在编剧、导演、舞美、音乐和演员的共同努力下，创作了许多观众喜爱的优秀剧目，如《向阳商店》、《夺印》、《花为媒》、《野马》等。

豫剧

对于豫剧的起源，至今没有定论，很有可能是秦腔与蒲剧陆续流入河南，又与当地的民间小调结合衍变而成的。豫剧形成之后受到了“罗戏”很大的影响。

豫剧原名“河南梆子”或“河南高调”，后才定名“豫剧”。

豫剧从唱腔上可分为豫东声腔与豫西声腔两大体系。虽然声腔的语言基础都是中州音韵，但又分别是豫东语调和豫西语调，发声方法也是一用假嗓多而另一种用真嗓。在豫剧的进一步发展中，这两大体系也在不断的互相吸收、借鉴。许多演员都兼用两个体系之长，使得豫剧的唱腔音乐不断发展与成熟。

豫剧的唱腔属板腔体，唱词多为七字或十字句，通俗易懂。并且它有独特的板式结构和音乐程序。豫剧的伴奏乐器也分文武场，有板胡、三弦、月琴、板鼓，堂鼓、大小锣、梆子等。现在豫剧的乐器吸收了许多中西管弦乐，使豫剧音乐有所发展。

豫剧现已成为河南最大的剧种。它的传统剧目有 700 多个，并一直致力于创新。豫剧《花木兰》中的唱段可谓家喻户晓，为观众所深爱。

汉剧

汉剧旧称“楚调”或“汉调”，在辛亥革命时期才改称汉剧。

汉剧的唱腔为西皮与二黄。西皮源于陕西梆子。二黄来自安徽。清朝中叶西皮与二黄合流，并日趋完善。清嘉庆年间已出现不少汉剧的班社。在以后长期的衍变中，汉、徽调艺人合班，渐渐形成了京剧。

汉剧以板腔体为主，又兼有吹腔、昆曲、小调、杂腔等，也有不少曲牌。

它的伴奏乐器与后来的京剧相仿。汉剧的角色行当分为末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十种，并有更细的划分。

汉剧现存剧目有 600 多种，并演出许多折戏。解放后创作了不少深为观众欢迎的现代戏。

长沙花鼓戏

湖南的花鼓戏是山歌、小调和花鼓发展起来的。长沙花鼓戏是众多花鼓戏中影响较大的一支，是以长沙官话为语言的花鼓戏。虽然解放前，长沙花鼓戏一直被当局斥之为“淫戏”，但在广大农村，仍是十分活跃。

长沙花鼓戏的声腔分为川调、打锣腔和小调，兼有声腔格式和民歌结构，有着强烈的生活气息，属曲牌联缀体。

长沙花鼓戏的伴奏分文武场，主要有唢呐、堂鼓、大锣等，后为增加其音乐效果，增加了二胡、三弦、琵琶等乐器。

长沙花鼓戏以“三小”的戏最重（三小：小生、小旦、小丑）。其传统剧目有 300 多个，解放后对这些戏进行了挖掘、整理和改编，也创作了一批新戏。长沙花鼓戏的主要剧目有《刘海砍樵》、《科锅》等。

昆曲

昆曲原称昆山腔，元末明初就已产生于江苏昆山一带。它吸取了海盐腔、弋阳腔和当地小调并加以丰富。世人称之为“水磨腔”，以此形容它的婉转。它曾轰动一时。并使昆山腔由苏州一带逐渐传开，万历年间流入北京后直到清朝中叶，昆山腔在各戏曲剧种中成了影响最大的剧种。清朝把昆山腔（简称昆腔），改名“昆曲”，解放后又称“昆剧”。

昆曲的音乐属于曲牌体，曲牌约有100种以上。其中包括唐宋时期的大调，也有民歌和少数民族的一些歌曲。

昆曲在演唱和表演风格上也有独到之处。发声有严格的规定，表演自成一统。昆曲长于抒情，演唱细腻、委婉，动作流畅，以舞蹈阐释词曲，逐步形成了载歌载舞的艺术形式。昆曲在各地的广泛流传对各地地方戏曲的产生起了推动和借鉴的作用。

昆曲的伴奏乐器主要有曲笛、笙、箫等，给人以幽深飘逸的感觉。

昆曲的剧目的特点是将元杂剧略加改动，使之适于昆曲的演唱，称为“元曲昆唱”。就是使元杂剧“昆腔化”。这使得元杂剧、南戏、明传奇等许多剧本得以流传至今。清乾隆年间昆曲逐渐衰落。解放后，昆曲经过抢救、继承、改革与创新，再次兴盛起来。

黄梅戏

湖北的黄梅采茶戏传入了安徽省的安庆地区，与当地的民间小调结合，衍用了当地的语言，形成了现代黄梅戏的前身——怀调，也称怀腔。

怀调受到青阳腔、徽戏等影响，又经过一个阶段的发展才形成了黄梅戏，又称“黄梅调”或“采茶戏”。

黄梅戏的曲调是在发展过程中不断完善的。既有适用于歌舞小戏的花腔，又有适用于大本戏的板腔体，还有从其他剧种移植来的曲调。

黄梅戏的伴奏发展较快，已形成了中乐为主中西结合的乐队。

黄梅戏在解放后从剧本、表演、舞美、音乐等各方面广招人才，有了长足的进步。再加上它载歌载舞的形式，优美动听的唱腔，使黄梅戏在各地甚至海外广为流传，一些唱段几乎在国内达到了家喻户晓的程度，更有不少戏被摄制成影视作品。黄梅戏的名剧有《天仙配》、《女附马》、《牛郎织女》等。

川剧

明末清初，高腔、昆腔、胡琴腔、弹腔以及四川民间花灯戏经常同台演出，渐渐互相借鉴、融合，逐渐改用四川方言演唱，形成统一的演唱风格，川剧由此产生。当时叫“川戏”，后改称“川剧”。

川剧的声腔也因此分为昆、高、胡、弹、灯五种，并各有特色。川剧的演唱风格朴实优美，风趣自然，深受观众喜爱。

川剧的音乐锣鼓占重要部分，常用的伴奏乐器有小鼓、堂鼓、大锣、大钹、小锣、弦乐、唢呐等，由小鼓统一指挥。川剧锣鼓的表现力在中国戏曲中有着突出的表现。

川剧的行当分生、旦、净、末、丑、杂六大类，并有更细的划分。

在长期的发展中，川剧又分为川西、资阳河、川北、川东等四大派别。

在表演上，川剧脸谱的“变脸”有其独到之处，为其他的剧种所不多见。川剧的剧目十分丰富，传有“唐三千、宋八百、数不完的三、列国”之说。解放后又编写了不少优秀的新剧目。

沪剧

江南一带的山歌在发展过程中受到弹词等艺术的影响，逐渐发展成为淮簧。上海浦东一带的滩簧戏称为“本滩”，又受到苏淮等影响；后来上海文明戏盛行，本滩接受了文明戏的“幕表制”，从舞美、演员结构到剧本有了进一步发展，逐渐形成了“申曲”，在以后又继续发展形成“沪剧”。

沪剧曲调柔美，极富江南情调，深受观众喜爱。

由于上海的特殊地位，沪剧得以较早地从话剧、电影等艺术中吸取养分，使它在剧本、表导演、舞美、灯光、音乐伴奏等各方面发展迅速而统一，艺术上独具魅力。剧目除传统戏外，大量移植改编了话剧、影视作品，内容丰富。主要剧目有《罗汉钱》、《星星之火》、《一个明星的遭遇》、《东方女性》等。

粤剧

粤剧的历史可追溯到明朝中叶。明中叶弋阳腔、昆腔等外来剧种传入广东。到了清朝，徽调、汉调以及梆子等戏又相继流入，使得广东各种声腔聚集。这些声腔互相影响、渗透，又吸取了珠江三角洲的民间音乐，逐渐形成了新兴的本地剧种。辛亥革命时期，又对其语言、演唱方式、剧本等进行了改良。以后粤剧又从话剧、西方电影、音乐、时代歌曲中吸取经验，进一步发展，逐渐形成了“省港大班”和“落乡班”（也作“过山班”），前者进入大城市剧场演出，创作部门齐全，声势浩大；后者流行于乡镇，保持古朴风貌。解放后这两大派别互相交流，借鉴，逐步形成了目前的粤剧。

粤剧的主要声腔为梆子和二黄，在其发展中，二黄的比重逐步增大。粤剧伴奏在民乐基础上吸收了西洋乐器，尤其是爵士乐乐器。如：电吉他、爵士鼓、小提琴、萨克斯、弱音小号等。

粤剧的剧目传统与现代并存，并将话剧、电影优秀作品改编成不少新戏。剧目有：《胡不归》、《白金龙》、《搜书院》、《关汉卿》、《平贵别窑》、《水勇英烈传》、《李香君》、《牡丹亭》等。

随着广东籍同胞在世界各地定居，粤剧也被带往国外，香港、新加坡、东南亚、美洲等地的粤剧极受欢迎，有着不少专业的和业余的团社，使粤剧演出层出不穷。

戏曲知识点滴

戏曲的“唱念做打”

唱念做打是戏曲表演的基本功。唱：歌唱；念：音乐性的念白；做：舞蹈化的形体动作；打：武术或翻跌的技艺。在戏曲表演中，唱是主要的艺术手段，是根据剧目的需要以及人物性格，情绪发展的需要而安排的，通过优

美的音乐形象来丰富文学形象，使观众的听觉感官获得美的享受。唱是演员决定艺术创作得失的重要因素。对同一剧目，不同的演员有不同的唱法，这就形成了不同的流派。

有句戏曲谚语叫“师傅领进门，修行在个人”。戏曲演员从小就要接受严格的基础训练，充分掌握了基本的技法和程式等，才可能进行艺术创造。

学习唱功的第一步是喊嗓、吊嗓，扩大音量、音质，还要分别字音的四声阴阳，尖团清浊，五音四呼，练习咬字、归韵、喷口、润腔等技巧。有的戏唱的部分很多，甚至超过百句，如果没有扎实的基本功，就无法进行大段的演唱。戏曲的唱词大多是诗词体，便于抒发情感。

念白和唱相互配合、补充，是表达人物思想感情的重要艺术手段。念白大体分两类：一种是韵律化的“韵白”，一种是以各自方言为基础，接近于生活语言的“散白”。无论是韵白还是散白，都是经过艺术提炼的语言，近乎于朗诵体，有节奏感和音乐性，在掌握了口齿、力度、亮度要领后，结合具体的剧目，根据人物的特点和情节的开展，妥善处理轻重、缓急、抑扬、顿挫的节奏变化，达到悦耳动听，又能语气传神的艺术境界。

戏曲界一直有重唱轻念、或重念轻唱的说法。明代戏曲理论家徐渭主张：“唱为主，白为宾。”清代戏曲理论家李渔则极重念白，认为“欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着”。而现代戏曲学则各有侧重，戏曲界流传着“千斤话白四两唱”的说法，说明了念白具有不可低估的作用。

做功广义的解释是表演技巧，一般指舞蹈化的形体动作，是戏曲区别于其他表演艺术的主要标志之一。戏曲演员在创造角色时，手、眼、身、步各有多种程式，像髯口、翎子、甩发、水袖也有很多技巧，所以戏曲演员从小就得练腰、腿、手、臂、头、颈的各种基本功。还要揣摩戏情戏理、人物特征，才能把戏演活。

打，是戏曲形体动作的另一重要组成部分。它是传统武术的舞蹈化。一般分为“把子功”、“毯子功”两大类。凡用古代刀枪剑戟等兵器对打或独舞的，称把子功。而在毯子上翻滚跌扑的技艺，称毯子功。戏曲演员从小练功，要付出很多，也要吃不少苦。正如俗话说：“台上三分钟，台下十年功”。只有苦练，才能打下坚实的基础。

戏曲的唱念做打是戏曲表演的特殊艺术手段。四者有机结合，构成了戏曲表演形式的特点。

戏曲中的“生旦净丑”

中国戏曲特有的表演体制是角色行当。分为生、旦、净、丑四个基本类型，其起源可以追溯到唐代，到宋元之际，开始创立，而到清初以后才算得是成熟。行当包含的内容比较复杂：有人物的性别、年龄、身份、地位、性格、气质等，一看就能分清形象的美丑。另外，有的行当重唱，有的重念，有的重做，有的重打，各个行当的声乐技巧、身段工架乃至化妆服饰等各种造型手段，都有一套不同程式和规则，具有鲜明的造型表现力和独特的形式。行当的划分是严格的，生旦净丑，一行有一行的程式规范。但从演员掌握和运用行当的角色说，又是灵活的，可以专上一行，也可以兼及其他。

生

生是戏曲表演行当的主要类型之一，除净、丑以外的男性角色称为生行。

按其扮演的人物的年龄、身份、性格特征和表演特点，大致分为老生、小生、外、末、武生和娃娃生几类。

老生，扮演中年以上、性格正直刚毅的正面人物。因戴髯口，又称须生，俗称胡子生。一般重唱功，用真声，念韵白；动作造型庄重、端方。比如说京剧《空城计》中的诸葛亮、梆子《蝴蝶盃》中的田云山等。

小生，扮演青年男性。小生的表演在不同的剧种中各具特色，但也有共同之处。音色运用上有两类：一类用真声，高腔和地方小戏系统剧种多用之；一类是以假声为主、真假声结合，昆曲和皮簧系统剧种多用之。动作造型的基调是儒雅倜傥、秀逸飞动。按扮演人物的身份、性格和技术特点，又有巾生、冠生、穷生、雉尾生和武小生之分。

巾生，又称扇子生，因戴文生巾或持折扇而得名，多扮儒雅潇洒的青年书生，唱、念、做诸功并重。如昆曲《柳荫记》中的梁山伯。

冠生，是昆曲特有的行当，又分为大冠生、小冠生。大冠生实为戴髯口的小生，多扮风流的皇帝或狂放不羁的才子，如《长生殿》中的唐明皇、《彩毫记·醉写》中的李白等。小冠生又称纱帽小生，多扮春风得意的年轻新贵，如《荆钗记》中的王十朋、《白罗衫》中的徐继祖。

穷生，即扮演穷愁潦倒的落魄书生，如川剧《彩楼记》中的吕蒙正、昆曲《绣襦记》中的郑元和。

雉尾生，又叫翎子生，因常在帽盔上插两根雉尾而得名，唱、念、做、打诸功并重。如《群英会》中的周瑜、《连环记》中的吕布。

武小生，年轻的小将。如京剧《八大锤》中的陆文龙、《岳家庄》中的岳云，《九龙山》中的杨再兴。

武生，擅长武艺的人物，分长靠武生和短打武生两类。长靠武生扎大靠、穿厚底靴，扮演大将。如京剧《挑滑车》中的高宠、《长坂坡》中的赵云等都属长靠武生。短打武生常穿袍衣袍裤和薄底靴，以动作的轻捷矫健、跌打翻滚的勇猛炽烈见长。如京剧《三岔口》中的任棠惠、《十字坡》中的武松、《闹天宫》中的孙悟空都属短打武生。

旦

旦是戏曲表演中女角色的统称。按扮演人物的年龄、身份、性格及其表演特点，大致可分为正旦、花旦、贴旦、闺门旦、武旦、老旦、彩旦七类。

正旦，主要扮演性格刚烈、举止端庄的中年或青年女性。因常穿青素褶子，故又称青衣或青衫。唱、念、做诸功兼备但重点在唱功上。如《秦香莲》中的秦香莲、《宇宙锋》中的赵艳容等。

花旦，扮演性格活泼明快或泼辣放荡的青年或中年女性，与正旦相对照。造型要求妩媚清丽、娇憨活泼，多念散白、重做功、重神采、不重唱功但要求唱腔秀丽灵巧。梆子系统剧种称小旦，如《坐楼杀惜》中的阎惜姣、《少华山》中的殷碧莲、《梵王宫》中的耶律含嫣等。

贴旦，南戏和北杂剧都有此名，是旦中的副角，意为旦之外再贴一且，不表示性格特征。如《牡丹亭》中的春香、《占花魁》中的莘瑶琴、《翡翠园》的赵翠儿。昆山腔兼扮儿童和门子。汉剧、粤剧都有贴旦，是花旦的异称。

闺门旦，扮演少女。北杂剧有“闺怨杂剧”。清代昆山腔中，闺门旦从旦行中分化出来。如《牡丹亭》中的杜丽娘、《玉簪记》中的陈妙常、《琥珀匙》的桃佛奴等。梆子系统剧种《蝴蝶盃》中的胡凤莲、卢凤英，皮簧系

统剧种《二度梅》中的陈杏元等，都属闺门旦，但分属小旦和贴旦，不另行。京剧的闺门旦早期以扮演小家碧玉为主，如《拾玉镯》中的孙玉姣、《棒打薄情郎》中的金玉奴；后吸收昆曲有大家闺秀的类型，如《凤还巢》中的程雪娥。

武旦，扮演擅长武艺的女性形象。分刀马旦和武旦两类。刀马旦重身段工架，如《扈家庄》中的扈三娘、《穆柯寨》中的穆桂英。武旦重跌扑翻打，如《十字坡》中的孙二娘。

老旦，扮演老年妇女。如京剧《杨门女将》中的佘太君、《岳母刺字》中的岳母，多重唱功；昆曲《荆钗记》中的王十朋母等，兼重做功。汉、粤、湘等剧种称老旦为夫或婆旦。

彩旦，扮演女性中的喜剧或闹剧人物，实为女丑，又作丑旦、丑婆子。常常浓妆艳抹，行为乖张，多扮滑稽风趣或奸刁凶恶的人物，如《铁弓缘》中的茶婆、《朱痕记》中的婢娘。川剧称为摇旦，以幽默诙谐见长，有独特风格，如《迎贤店》中的店婆、《御河桥》中的宜母等。

净

净是戏曲表演行当类型之一，俗称花脸。脸上勾勒脸谱，音色宏亮，表现性格豪迈或粗犷的人物形象，如包拯、张飞都是花脸扮装。

净是表现正面人物的，但有时也表现反面人物。如《千金记》中的项羽、《宵光剑》中的铁勒奴是正面人物，而《鸣凤记》中的严嵩、《精忠记》中的秦桧、《红梅记》中的贾似道都是奸诈、凶残的人物。按扮演的人物，花脸可分为大花脸和二花脸两类。

大花脸，以唱功为主，在京剧里称铜锤或黑头，因包拯勾黑脸而得名。扮演的人物多是朝廷重臣，如《草桥关》中的姚期、《御果园》中的尉迟恭、《将相如》中的廉颇等。

二花脸，以做功为主，重身段工架，京剧里又称架子花脸，汉、粤、湘剧称为杂。一般扮演的都是勇猛豪爽的正面人物，如《盗御马》中的窦尔墩、《取洛阳》的马武等。京剧中的曹操为架子花脸。川剧、湘剧有草鞋一类，如《芦花荡》中的张飞、《水淹七军》的庞德，因穿草鞋而得名。

武花脸，是二花脸的一支，以武功为主。京剧中称武二花。武花脸分重把子工架和重跌扑摔两大类。

油花脸，俗称毛净，也属二花脸。昆曲中《天下乐·嫁妹》的钟馗即是油花脸的代表性形象。多用垫脸、假臂等塑形打扮，形象奇特笨重、舞蹈身体粗犷而多姿。

丑

丑是戏曲表演行当类型之一，喜剧角色，俗称小花脸。用白粉在鼻梁眼窝勾画脸谱。

丑的表演一般不重唱功而以念白的口齿清楚、清脆流利为主，多用散白，如果是表现人物时则用韵白。丑的表演程式不像其他行当那样严谨，但有自己的风格和规范，如屈膝、蹲裆、踮脚、耸肩等都是丑的基本动作。昆、川、汉剧等历史悠久的剧种在表演程式上要求比较严格，民间小戏则比较灵活自由。这种表演一般可以表现幽默机智的正面人物，也可表现灵魂丑恶、败坏或品质上有严重缺陷的反面人物。分为文丑、武丑两大类。文丑中又有袍带丑、方巾丑、褶子丑、茶衣丑和老丑等。

袍带丑，是因穿蟒袍、腰围玉带而得名。扮演帝王将相、公卿大夫中的

喜剧人物，如《湘江会》中的齐宣王、《九锡宫》中的程咬金。“官衣丑”多扮一般文官中的喜剧人物，如《赠绉袍》中的须贾等。

方巾丑，是因常戴方巾而得名。多扮儒丑、谋士或书吏中的喜剧人物，如《群英会》中的蒋干。

褶子丑，是川剧丑行的一支，常扮演花花公子、纨绔子弟，如《做文章》中的徐子元、《蕉帕记·闹钗》中的胡璉；高甲戏称公子丑，京剧有鞋皮丑，如《野猪林》中的高衙内、《铁弓缘》的石文。

茶衣丑，是京剧丑行的一支，因常穿茶衣腰包而得名。人物多是普通劳动人民，如《醉打山门》、《武松打虎》中的酒保、《问樵闹府》中的樵夫等。

老丑，多扮心地善良、性格诙谐的老人，如《苏三起解》的崇公道、《棒打薄情郎》的金松。

武丑，俗称开口跳。讲究念白的吐字清晰、语调流利、动作敏捷、着重翻跳跌扑的武功，扮演机警幽默、武艺高超的人物，如《三岔口》的刘利华、《挡马》的焦光普、《连环套·盗钩》中的朱光祖等。

戏曲表演有严格的分行，生、旦、净、丑各个行当在表演上都各具特色，某一剧目的某一人物应由哪个行当的演员扮演，皆有相应的规定。通常把扮演演员本人所属行当中的戏剧人物叫“本工”，如《空城计》中的诸葛亮是老生演员的本工，扮演《挑滑车》中的高宠是长靠武生演员的本工。各行脚色都有自己的本工戏。不属于本工范围，但必须兼扮的，叫做“应工”，如儿童和门子由贴旦演员兼扮。同一剧目的同一人物可由两个不同行当扮演的，叫“两门炮”。比如，有些角色可由花旦扮亦可由丑角扮等。此外，扮演同演员所属行当的表演特点距离较远的戏剧人物时，称“反串”，如《铁弓缘》中陈秀英在女扮男装后，即为反串小生和武生。有些演员技艺全面，昆曲、乱弹、文戏和武戏中的许多人物皆能扮演，一般人称“文武昆乱不挡”。

戏曲的一些服饰

戏曲演出中生、旦、净、丑各行角色梳裹发式的各种用品被称作假发。舞台上的假发，要比生活中实际形态夸张，富有装饰美。是用人发或牦牛毛、马尾、粗丝线、纱等制成。一般常备的用品如下：

网子、水纱：这是各行角色表现多种发式的基本用品。网子是用马尾编织而成，似圆帽。顶端有圆孔，脑后开叉处有两根长带，用来靳头吊眉毛。水纱是用黑丝制成，用时浸水，紧裹在网子之外，头部四周。主要是为了盔头戴在水纱上，然后系紧，比较稳固，对面部化妆能起衬托美化作用。因为盔头戴在水纱的黑色边缘，可以勾清演员的额部轮廓，另外，在不戴盔头时，网巾水纱本身也就表现为发际，同时，还可以便于旦角插戴头面、净角插戴耳毛子等。

甩发又称水发。一般表现角色不戴盔头、披散长发时戴，是用人发制成，置于网巾顶部圆孔处。净角用的较粗而且长，生角次之，丑角短而且细。

蓬头是表现角色蓬头散发时用，以人发或牦牛毛制成的头套。大蓬头多用于凶猛的将领或某些天神、天将；小蓬头则多扮小鬼、小妖精时用。

髯发是用牦牛毛制成条状形。一般是自然下垂，与髯口边缘合在一起；也有圈状的，扮老妇、太监多用此；另有一种飞髻，俗称“耳毛子”，插于

耳际，鬓发倒竖，为净角中性格粗鲁、暴躁的角色所用。

孩子发为扮儿童专用的，是用人发或粗丝线制成的头套，前额齐眉，背后长及肩。

大顶，用以梳裹妇女假髻。人发制成。是清代乾隆年间秦腔花旦发明。大顶有两种梳裹假髻的样式，大头与抓髻。大头扮夫人、小姐；抓髻多扮丫环用，髻呈小拳形。梳头必须注意高低厚薄合度，髻的边缘棱绒要分明，以显示妇女发髻的造型美。

片子与大顶面为旦角假发的组成部分。分大片、小片。小片贴在额际，大片贴在两颊边缘。贴片的样式基本有三种：大开脸、小弯、花片子。大开脸一般在正中用小片贴一小弯，两侧贴大片子，自额部经过鬓角，其末梢弯向耳后，使脸呈长方形，适于表现中年发胖或严肃古板的人物。小弯一般用小片在额际贴出5个或7个小弯，鬓边各贴大片，末梢向下颏中间弯曲，使脸部呈瓜子形，适于表现端庄秀丽的女性。花片子可用小片在额际贴一小弯，但主要用大片勾勒出不对称的曲线来。

线尾子是粗丝线制成，垂于脑后，长及足踝，为妇女垂发的极大夸张。另外，线尾还须分出两绺垂胸前，有助于表现演员身段婀娜多姿。扮丫环的年轻活泼女子可在线尾子外再加用长辫。

懒梳妆是丑角扮演妇女时，戴的硬纸胎涂生漆制成的头套，不用梳妆，直接套在头上。

现代戏曲舞台除保持传统的扮法外，还有许多新式的古装头，给人以自然、潇洒的感觉，与传统扮法各具特色。

戏曲旦角所用的各种头饰统称为头面。古代妇女喜欢在头上插花，戴金银珠翠首饰，也称头面。戏曲舞台上的头面，主要有三种，均为旦角用：银泡头面，铜制镀银，为半圆形球状体，一般在剧中贫寒、寡居的妇女用；水钻头面是头面中最为华丽的，是用高级玻璃仿制的钻石镶嵌在金属底牌上制成的，在剧中为年轻美丽、性格活泼的妇女插戴；点翠头面是以翠鸟羽毛剪贴于金属底板上制成，翠羽可以呈现出蕉月、湖色、深藏青等不同色彩，富于变化，多是剧中性格娴静、端重的贵族妇女用。水钻、点翠头面各有50件左右，称为一副。包括顶花、后三条、边凤、这幅、压鬓、泡子、耳环等，还有各种绢花、绒花、珠花，作为头面上的陪衬物。旦角处理好头饰，可以创造出优美动人的舞台形象。

传统戏曲中把剧中人所戴各种冠帽通称为盔头。分为4类，冠、盔、巾、帽。传统的盔头，包括各种大小附件，约有300种。它们和戏衣一样注重装饰，但因剧目、剧种不同各有变化。冠一般多是帝王、贵族的礼帽；盔一般为武士所戴；巾多为软件，属于便服；帽类名目繁多，最复杂。另外，除这4类外，还有各种附件。目前，舞台上常用的盔头有很多种。

皇帽，即王帽，是皇帝专用的礼帽。帽形微圆，前低后高，背后有朝天翅一对。黑地饰以龙纹。顶端有黄色大绒球两个，旁缀珠子。左右各挂黄色大穗。

草王盔，与皇帽基本相同，多用于非正统的称王称霸者，但不同的是草王盔是金地，另外，草王盔的龙纹比皇帽少，且不挂大穗，但可插翎子。

平天冠，多用于天堂或地狱的统治者，如玉皇大帝、阎王等，皇帝只有商纣王、秦始皇、隋炀帝几人，另外，武则天带女平天冠，略小些。平天冠的冠顶为一长方形平板，前后垂旒，左右挂大穗。

皇巾，一般是皇帝生病时戴的。黄缎制成，前低后高，背后有朝天翅一对。

九龙冠，皇帝便装时戴。由皇巾加以纹饰而成，上有9龙。

紫金冠，又名太子盔，多用于王子及年少的将领。前扇为额子，后扇在圆形头盔上加多子头。左右挂长穗，背后挂一排短穗。

凤冠，皇后、贵妇或新妇所用的。形如摺扇的扇面，以玲珑的点翠立凤为主要装饰，凤嘴衔有珠串，中间短，两侧长。左右挂排子穗，背后挂一排短穗。

过翘，半圆形，戴于头顶。有大小之分，小过翘为宫女用，缀有绒球、穗子。大过翘是供王妃、公主用的，又称作半凤冠。饰有点翠立凤或珠凤，旁挂排子穗或花篮穗。

侯帽，分金、银两色，为封侯者所戴。平顶方形，两旁有微微上翘的宽翅掩着双耳。

相貂，为宰相专用，帽形近方，前低后高，左右插长翅。另外，老年宰相所用的花相貂，缎面花，有香色、古铜色、紫色几种。

汾阳帽，外形同相貂基本相同，用于权势显赫的宰辅，金地龙纹，缀有绒球和珠子，两旁为金色如意翅。

扎铎，属于武帽，帽形近方，前低后高，背后有朝天翅一对。金、银两色，上加绒球和珠子。

相巾，宰相便装时戴，方形，正面缀有白玉一块，背后有一对朝天翅。

纱帽，生角扮演的文官所用，帽形微圆，前低后高，纯黑色，两旁插方翅。还有尖翅纱帽，是净角扮文官用。圆翅纱帽为丑角文官用。还有一种桃叶翅纱帽，称学士帽。

帅盔，是主帅专用的。形如覆钟，顶端有戟头和红缨，背后有小披风。同时前面加大额子。老旦帅盔，即在老旦凤冠的基础上加载头、后兜，比如佘太君所戴。

罐子盔，御林军用，形似帅盔但简化了，不带额子。

扎巾，多为武士所用。有软、硬之分。软扎巾，缎制绣花，前圆形，后有一板竖起。同时加面牌，或加额子。

夫子盔，扎巾盔的进一步装饰化。其额子两边的挂耳及后兜均特大，两旁挂大穗、飘带顶部大火焰的两侧还缀以珠项。红夫子盔为关羽专用，白夫子盔为岳飞等人用。

倒缨盔，其特征是盔后垂红缨一束，为武将所戴。

八面威，由倒缨盔装饰而来，上有八角形宽檐，为大将所戴。

中军盔，为中军所用，圆形，似一覆盒，金色。男、女武将还佩戴荷叶盔、狮子盔、虎头盔、蝴蝶盔。

文生巾，缎制，有花绣，自帽顶至两侧有如意头硬边作为装饰，背后垂有飘带两根。

武生巾，同文生巾，只是没有飘带，而在两边挂穗子，顶部缀有小火焰。

高方巾，黑缎制成，像旧式斜坡形屋顶，缀有白玉一块，多为穷生所用。

解元巾，取得功名的文人所戴。缎制，有花绣，前低后高，两旁有如意形软翅。

荷叶巾，丑扮的文人用。顶方，上有檐，似荷叶覆盖，以缎绣花者为多。

棒槌巾，恶少所用。缎制绣花，前低后高，背后有桃叶形小翅一对，可

以摇动。

员外巾，乡绅、员外所戴，斜方形、缎制，多绣寿字纹，背后垂软翼两片，有飘带。

八卦巾，剧中有道术的人所用。帽形与高方巾相似，上绣八卦、太极图，背后有两根飘带。

毡帽，一般是劳动者所用。毡制，帽高而窄，略向前折，顶端为小须一片，有蓝、白色。红色毡帽为衙役所戴。

鸭尾巾，缎制，由毡帽演化而来，顶部小须放大，形如鸭尾，正面缀白玉一块，为店主所戴。许仙戴的鸭尾巾称许仙巾。还有硬花鸭尾巾，缀有绒球、珠子，用于某些江湖人物。

沿毡帽，平顶阔沿，为老军、更夫所用。

鞞帽，黄缎制，饰以双大约，顶部有一大绒球，旁有珠子、小绒球，背后有短穗，飘带，为皇帝、大臣微服出行时所戴，有时也用作番邦大将。

罗帽，帽身较高，有六棱，顶端有圆球。分软、硬、花、素。软罗帽可折合，硬罗帽插直，素罗帽多为家院等下层人物用，花罗帽则有花绣，还缀有绒球，多为江湖侠客一流人物用。

太监帽，帽顶近圆，缀一绒球，后沿高出帽顶。金、银色为大太监用，黑色为小太监用。

太叶巾，巾后有大板披风，旁有飘带。为旗牌、校尉用。

皂隶帽，皂隶专用，长方形，黑色，正面绣寿字纹，一侧插孔雀翎。

鬃帽，用马尾编成，黑色，为净、丑所扮的绿林人物所戴。

草帽圈，扮渔夫、樵夫用，草帽有圈而无顶，也有绸面绣花的。

渔婆罩，像草帽圈，绸制，四周缀以风毛穗或小珠串，正中有一大绒球，为渔女、村姑用。虞姬也用。

风帽，尖顶，下端披在肩上，以御风寒。皇帝戴黄色，女风帽有花绣。

额子，半圆形，饰有珠子、绒球，正中有面旗，两端有挂耳。额子分大小，最简单的小额子，为校尉、刽子手用。一般大额子为大将所用。额子可以单独用，也可以与帅盔、扎巾、多子头等合用。

七星额子，女将用的，有大绒球两层，每层7个。

驸马套翅，驸马专用，半圆形，饰有珠子、绒球，两端有大穗，用时套在纱帽上。

翎子，即稚尾，番王、番将、妖精用，成对插于盔头两侧。少数青年将领也用。刽子手用时只插单翎。

狐尾，番王、番将用，以兔毛做成，成对挂于冠后。

面牌，额前的装饰物。圆形，有的嵌小圆镜，有的有寿字纹，上有一大绒球。

茨菇叶，额前的装饰物，以铁丝为骨，糊以黑绸，形似茨菇叶。可单独用，也有与罗帽、渔婆罩等配合使用。

铲刀头，额前装饰物，形似铲刀，土黄色。用于老年武生角色。

戏衣是传统的戏曲服装。泛指蟒、靠、帔、褶等。基本样式约20种左右，但变化多端，富有艺术表现力。戏衣的色彩分上五色、下五色。上五色为黄、红、绿、白、黑，又称正色。下五色为紫、蓝、粉红、湖色、古铜或香色，又称副色。布料主要采用缎、绸、绉等丝织品。纹式有龙、凤、鸟、兽、鱼、虫、花卉、云、水、八宝、暗八仙等。刺绣有绒绣、夹绣、平金、金夹线、

银夹线等区别。

蟒袍，一般简称“蟒”。圆领、大襟、大袖、长及足，袖袂下有摆，绣龙或绣凤。后妃、贵妇、女将穿。蟒袍的颜色，包括各种正色和副色。皇帝穿黄，其他官穿其他颜色，红蟒较为贵重。粗犷豪放者穿黑蟒、蓝色蟒；年轻者穿白、粉红、湖色蟒；年老的穿古铜或香色蟒。文官穿团龙蟒、武官多穿大龙蟒。一般在穿时，男蟒加三尖领，女蟒加云肩，皆腰围玉带。

官衣，样式和蟒相同，但无满身纹绣，只是胸前后心上绣有仙鹤等飞禽。中级以下文官公服，有紫、红、蓝、黑、香色等。男官衣穿时腰围玉带，女官衣则束软带或多彩丝绦。

靠，靠是武将的戎装，各种正色、副色俱备。圆领、紧袖、长及足。靠身分两片，其上部、下部及两肩绣鱼鳞纹或丁字纹；中部靠肚略阔，硬里、凸起，绣虎头或龙纹。另有护腿两片，系于腰部左右。女靠和男靠大致相同，靠肚下缀有飘带。靠有软、硬之分，硬靠需背三角形靠旗4面，软靠则不背靠旗。色彩用法与蟒相同。小生和不戴髯口的武生扎靠时，胸前或需加彩球，女靠胸前或加护心镜。

铠，样式和靠相近，但无凸起的靠肚，下甲连在铠上，且不背靠旗。以红色居多，为禁军专服。

箭衣，圆领、大襟，马蹄袖或敞袖，长及足，自腰际以下左右前后开衩。上至皇帝，下至一般武士，绿林人物、衙役等均可穿用。分龙箭、花箭、素箭。穿箭衣时需系鸾带。箭衣也可以作靠的衬衣用。

马褂，一般作为将士、校尉出行时的外褂，穿在箭衣外。圆领、对襟、敞袖，长2尺许，有黄、红、黑色，分花、素两类。

开氅，一般作为武将的便服。大领、大襟、大袖，长及足，袖袂下有摆，绣有麒麟、狮、虎等兽，四周有花边，颜色有黄、红、紫、绿、白等。

帔，过去称披风。长领、对襟、大袖、左右胯下开衩。男帔长至足，女帔长仅膝。一般为皇帝、文官和绅士的常服。表现夫妻关系时，多穿花色相配的帔，称“对帔”。还有观音专用的观音帔。

褶子，戏衣中用途广泛者，文武、贵贱、男女、老少均可穿用。大领、大襟、大袖，长及足。分花、素两大类。花褶子中又有武生褶子与小生褶子之分。素褶子多用于平民百姓，有很多种，青褶子、穷衣、海青、青袍、紫花老斗衣、短跳、安安衣等。旦角穿的褶子比男褶子稍短，有一种对襟的黑色素褶子，滚蓝边，称“青衣”，是中青年贫妇所穿。

八卦衣，与褶子样式基本相同，上绣八卦及太极圈，四周有花边，腰际亦有花边，并垂飘带两条。多为黑、紫色。有道术的高级谋士用。

太监衣，与褶子样式基本相同。小太监穿用黄缎制成，绣有宝蓝团龙，有花边，腰际有排穗。大太监可以穿蟒、花褶子等。

茶衣，茶楼酒肆的堂馆所穿。蓝布对襟短衣，用时腰束白布短裙。

宫装，宫廷后妃、王室贵妇所穿。圆领、对襟、大袖、腰际以下缀有五彩飘带数十条，内连衬裙，周身绣花。用时需加云肩。

袄裤，武生、武丑用的袄裤，有打衣、快衣两种。打衣豹衣豹裤，大领、大襟、束袖，下摆有打摺绸边两层，名为“走水”，为江湖武人用。快衣，圆领、对襟、束袖，下摆无走水，为武生、武丑扮演民间英雄及家丁、武将等用；武旦用的袄裤，立领、对襟、束袖、缎制绣花，多用于民间会武艺的女子；花旦穿立领，大襟、小袖的绣花袄裤，系绣花汗巾，四喜带，一般表

现小户人家女子及丫环使女；彩旦袄裤多肥大，长及膝，深色，镶阔边，多扮茶婆、媒婆；罪衣罪裤，为罪犯专用，立襟，红布制；上下手衣，黄色布为上手衣，蓝色布或黑色布为下手衣，作战的士兵用；彩裤，各行角色均用，有红、黑、白、粉红、湖色等，多为素地。

裙，腰裙，一般旦角用的衬裙以白色居多。老旦的衬裙为绿色。白色腰裙系在衣服外面，表现病人、行路人或犯人；水裙，白布短裙，多与茶衣、短跳等结合使用，为渔民、樵夫、店伙等所用；战裙，与袄裤结合使用，类似靠的下甲；花旦用的裙子，与袄合穿，花式很多。

坎肩，穿在外面的无袖上衣，又称马甲、背心。花坎肩，为花旦、小旦穿，缎制绣花。平民女子、宫女、丫环均可穿。素坎肩，老学究、媒婆等用。卒子坎肩，红色，有花有素，中间有白色圆块，书一“卒”字或“勇”字，为小卒、报子用。和尚马甲，黄色，腰际镶绿绸，或绿色，腰际镶黄绸，勇猛和尚及伽蓝神用。水田纹背心，道姑专用。

斗篷，披在肩上的无袖外衣，多与风帽结合使用。男的有红、黄等色，女的颜色较多。多用于行路之人。

龙套衣，圆领、对襟、大袖、长及足，前后开衩，上绣团龙。四周镶的宽边，有黄、红、绿、白、蓝等色，龙套专用。

戏衣还有不少附件，用在颈部、腰部及背部。戏曲演员为了塑人物形象，除了穿戏衣外，还用护领、胖袄来帮助塑形。护领用白布叠成，露于衣领之上，讲究白净、骨立。胖袄是白棉布坎肩，穿在戏衣里面，可使形象饱满、魁伟，花脸演员必需。传统戏衣从宋、元以来逐步演化过来，清以后还有少量清装、旗装。清末还有各种改良戏衣。近年来，各剧种在表现古代、近代和现代生活方面，作了多种尝试，因此，现代戏曲戏衣既有深厚的传统，又处在不断的变化和丰富之中。

戏鞋就是传统戏曲演出中的各式靴、鞋。

厚底靴，生、净角色穿蟒、官衣、靠、髦时所穿，黑缎面、白底、高腰、方头。能为身矮者衬托气概。

朝方靴，一般是丑角扮演的官员、文人穿。与厚底靴相同，底稍薄。

虎间靴，各色缎面，靴尖有虎头纹。厚底的绿缎虎头靴如关羽所穿的，薄底多为武生穿改良靠时用。

快靴，半高腰、薄底、缎面，有花、有素。多为武打衣、快衣时用。另有打鞋，多为布面，为士兵、马僮等穿用。

猴薄底靴，与快靴同，黄缎面，绣虎皮底纹，扮孙悟空专用。孙悟空穿蟒时穿猴厚底靴。

登云履，矮腰，底稍厚，多为缎面，前端饰云头。员外、安人用，鞋面上有福字。

酒鞋，矮腰、薄底，用缎面、布面制成，面上有鱼鳞纹或其他花纹。为渔民等用。

彩鞋，剧中夫人、小姐、丫环等均可穿用，矮腰、薄底，杂色缎面绣花，鞋面上缀有一小团穗。

抹子，丑头穿的尖头便鞋，因形似泥瓦工用的抹子而得名。

旗鞋，鞋面和一般彩鞋同，只是鞋底呈倒置花盆形，又称“花盆底”，扮旗装妇女专用。

行头是古代对戏曲服装的称谓。分衣、盔、杂、把四箱。在戏曲史上分

“江湖行头”、“内班行头”、“私房行头”及“官中行头”。

江湖行头一般是无固定戏主、四处流动演出的民间职业戏班所用的行头。行头有时很简单，有时只能照顾主角。

内班行头是以扬州大盐商为戏主的戏班，备皇帝南巡承应演出用的行头。不仅豪华，且有各种特制的衣装、砌末等。

私房行头是指演员个人自备的行头。是一些有高收入且艺术上有追求的演员，在戏装的设计和制作上要求结合演员的意图，进行各种创新而自备的新颖行头。有了私房行头之后，就把戏班公用的行头称为“官中行头”，有的剧种称为“堂众行头”。

戏曲趣闻

年画与戏曲

年画是指老百姓过春节时按风俗张贴的民间木刻版画。和戏曲一样，年画也是我国民间流传的一种重要的艺术形式，而且从清朝中叶开始，出现了许多取材于戏曲故事的年画，后来戏曲版画发展成年画中很有特色的一种形式。

戏曲故事年画的主要产地为河北杨柳青和江苏桃花坞等。另外，山东潍县、山西临汾、四川绵竹、陕西凤翔、安徽临泉等地，也都有不少戏曲版画。

杨柳青的戏曲版画，现存较早的有清乾隆年间的《百花公主》、《瑞草园》等数种，均取材戏曲故事，人物刻划与舞台扮相有相近之处。由于受明代戏曲剧本版画插图的传统影响，多增添山水楼台、花木等背景。嘉庆、道光以后作品渐多，到光绪年间最为兴盛。杨柳青距北京 100 多公里，年画作坊聘请画师到北京看戏，记下各种精彩场面，然后进行版画制作。其画风也有明显改变，不但题材是戏曲的，而且演员的身段、工架、舞台场面调度、服饰、脸谱以及砌末，几乎都依照舞台演出加以真实描绘。

桃花坞的戏曲版画较早的作品以表现昆曲为多。同治以后，京班南下，受到上海、苏州等地观众的欢迎。桃花坞版画也转向描绘京班演出。如同治、光绪年间的年画《金山寺》，画面是个完整的戏台。台口两柱悬挂明角串灯，下面各立一牌，分别写着“特请京都新到清客串”，“本园今日准演金山寺”。像这样布局的戏曲年画当时有好多种，生动翔实地反映了当时江南戏曲演出时的景象。

郑振铎先生在《中国古代版画史略》第 12 章《年画》中摘录了一段苏州商人卖年画的说唱之辞：“……笔法玲珑手段高，苏杭城里算头挑，扬州城里算好老。只卖八个钱，两张只卖十六钱。献过里朵两张，还有里朵两张。

《西游记》里个前后本，王差班里个大戏文。大净矮登登，小旦必必文，行头簇簇新，角色无批评……。”阿英（钱杏村）先生曾专有一篇《年画的叫卖》文章，也曾谈到这段录在乾隆抄本《仙庄会弹词》中的唱辞：“他卖的是苏州桃花坞年画，唱词也是苏白。他唱的，除年画情节外，还联系到本城的剧场、名班和著名演员，并有对演出的评论。”可见桃花坞年画不仅取材于戏曲，而且在年画交易的过程中也借助对当时当地戏曲现状的评述来推销年画。由此，戏曲与年画的渊源可见一斑。

总之，戏曲版画所描绘的大多是当地剧种的演出风貌。这些年画有不少

保存在今天，对于研究清代戏曲的剧目、人物扮相、演出特色等，都是十分珍贵的形象资料。

古调独弹

鲁迅先生是“五四”时期新文化运动的先驱者之一。他用尖锐辛辣的笔墨揭示出封建统治是中国文化的桎梏。不过，久居上海的鲁迅与遥远的秦川大地上的秦腔改良有过一段缘份，似乎不大为人知晓。

1912年，受辛亥革命的影响，西安地区的民主主义进步人士李桐轩、孙仁玉等以“补助社会教育、移风易俗”为宗旨，用募捐来的经费创办了从事秦腔改良和教学的易俗社。借群众喜爱的戏曲形式，编演新戏，传播民主思想，启迪民智，进行通俗教育。剧社延聘当时秦腔著名旦角陈雨农（艺名“德娃”）、党甘亭（艺名“胎里红”）、著名须生刘立杰（艺名“木匠红”）充任教练，并聘京剧演员唐虎臣教练武功。除演出旧有传统剧目外，还在秦腔舞台上开创了编演时装新戏的先场，并首建自用剧场，在城市固定演出。他们与编剧人员密切合作，锐意革新。《三回头》、《柜中缘》、《一字狱》、《三滴血》、《韩宝英》等都具有相当高的水平，有的成为优秀的秦腔保留剧目。

1924年，鲁迅先生赴西安讲学。在讲学期间，他观看了易俗社的演出，并对剧社提出的改良和甄别旧戏的主张，如新的戏曲必须“传神感人易人”，内容上“以膏粱易藜藿”等表示赞同。鲁迅先生将讲学所得的酬金全部捐赠给易俗社，并挥毫为该社题写了“古调独弹”的匾额。听惯了吴侬软语的鲁迅先生如此推崇易俗社，除了认同移风易俗的主张外，古老秦腔自身的魅力也许是另一个原因吧。

梨园行话

随着戏曲的发展与兴盛，行内分工日趋细致，许多专门的名目越来越复杂。我们从清末民初的梨园行话中不难看出这一点。而且，梨园行话还显示出一时的制度、习俗、信仰、心态、人际关系等。

中国传统戏曲种类、流派颇多，表演技法、形式及风格亦丰富多彩，因而产生了许多与戏曲表演艺术相关的行话。如：唱白押错韵脚为“出辙”，念白带有土音为“切口”，咬字不准为“飘字”，声嘶力竭为“拉矢”。偶忘原词而混入别的戏词为“放水”，音出弦外为“黄腔”，超过既定的调门叫“冒调”，记词代以闲字为“吃螺蛳”，开口落音不合鼓板习惯为“走板”，念错字为“倒字”。对各行当也有许多行内的代名词：青衣旦为“平明”，武行为“打英雄”，小旦为“贴母”，净角为“争工”，丑角为“破田”，末角为“丁八”。各样砌末也都各有叫法：腰刀叫“腰片子”，铜锤叫“花球子”，宝剑叫“护身”，马鞭叫“代步”，旗为“招风”等等。

旧时戏曲艺人多出身贫贱，为维护切身行业中利益编制许多行话流行。如：自幼即入戏班学习为“坐科”，演员工资叫“包银”，拿手戏为“撒手锏”，外行人入班拜师为“挂刀”。他们还将只、蛋、阳、梨、模、龙、踢、扒、秋，作为当行一至九的数目隐码。

乐工在戏曲中的作用也十分重要。虽称“后台”却直接与“前台”时刻

相关。他们也有自己的行话：大锣叫“滑水”，小锣为“响尖”，钹为“水叉”，二胡叫“扯铃”，笙叫“撇嘴”，箫为“腰心”。亮相锣鼓叫“四记头”，叫板锣鼓为“五记头”，乱鼓为“丝鞭”，下场锣鼓为“元场”。另外根据具体剧目剧情，又有紧急风、四将、八叉、九锤半、软丝鞭、凤点头等等各种五花八门的锣鼓打法名目，大都为曲牌、锣鼓乐套路。

作为戏曲演出场所的戏园也有自己的行话。守门望风者叫“望青”，顾客为“汤水”，散场叫“放汤”，戏票叫“头衬”，不买票看戏叫“借光”，戏单叫“青子”……，等等。

梨园公会

旧时戏曲艺人为了维护整个梨园行的一些公共利益，形成了各地名称不一的行会，许多大城市中多有设置。如过去老北京称梨园公益会，上海有伶界联合会，广州有琼花会馆等。凡组班邀角，贫苦艺人的生养死葬以及其他集体公益事项，都通过公会或由公会出面办理。会首常由有声望的艺人担任。

早在清代，北京的戏曲艺人就组成了“精忠庙”，基本上是行会组织的性质。庙首一般由清廷内务府加委，带有半官办性质。徽班名角高朗亭、程长庚等曾先后担任庙首多年。梨园界发生纠纷，一般在庙首家中解决。遇重大事件，由庙首召集各班社“言公人”开堂公断。严重时，由庙首请示内务府堂郎中处理。该组织因设在北京东大市精忠庙内而得名。辛亥革命以后，“精忠庙”作为清朝的半官办组织似乎难以适应新的历史条件。1912年，梆子演员田际云等发起成立“正乐育化会”。1914年正式成立，推举谭鑫培任会长，田际云任副会长。会内专门设置处理有关戏曲艺人生活福利事项的部门，费用由各戏班共同负担，基本上从每张座票抽取铜元一枚。1928年，该会撤销，改设“北京梨园公益会”，为救济贫苦同行的生活福利组织。最初，由戏曲界人士捐助经费，后来又靠义演筹资，最后则与戏园、戏班商定每日抽头等票一张，以票值作为基金。1936年，北平市政当局以该会未经登记，责令筹备改组。同年7月，召开了“北平梨园公会”成立大会，选用杨小楼、尚小云、于连泉、荀慧生、程砚秋、梅兰芳、余叔岩等15人为候补董事。

在田际云等于北京筹划发起“正乐育化会”时，上海的戏曲演员潘月樵、夏月珊等呈报临时大总统孙中山，请准予设立上海伶界联合会，以“改良旧曲，排演新戏，表扬革命真铨，使萎靡之社会日就进化，旁及教育慈善事业”。1912年3月经孙中山批准，复文奖勉潘、夏等伶界义勇军“夺获制造局有功”。该会曾举办各项集体公益事业，经费除由在业艺人按月缴纳“五厘捐”（包银的千分之五）外，主要依靠举行义演筹款。义演每年举办三四次，每次一至数天，在沪的著名戏曲演员荟集一堂，争相上演精彩剧目。

广州的琼花会馆不仅与各地梨园公会性质相同，而且形成年代也很早，相传明代建于广州黄沙附近，但现已无迹可寻。佛山大基尾有琼花会馆，建于清雍正年间，系当时名艺人张五所创建。在组织班社、照顾艺人生活、加强艺人团结诸方面做了许多有益的工作。粤剧艺人李文茂起义反清后，琼花会馆即被解散、拆毁。

曲艺略说

曲艺的来源

“曲艺”所包括的说唱艺术形式，如大鼓、相声、评书、快板等等，历史都是相当长的。特别是这些艺术形式的可溯之源更为久远，有的甚至可以追溯到遥远的古代。但是，把“曲”和“艺”连在一起成为“曲艺”这个词，表示目前所代表的概念，则是在解放以后。1949年全国第一次文学艺术工作者代表大会期间，成立了“中华全国曲艺改进会筹备委员会”，“曲艺”这个词开始使用。从此，逐渐约定俗成，为大家所承认。

“曲艺”究竟是什么呢？

曲艺是一种说唱曲种的总称。因此，有人把“曲艺”叫做“说说唱唱”，这是有道理的。因为“曲艺”所包括的艺术形式，既有说的，又有唱的，还有说唱兼有的。

说的如相声、评书、故事等。

唱的有大鼓、琴书、单弦、时调等。

说唱兼有的有两种情况：

一种叫做“韵诵体”。如快板、快书等。这类“韵诵体”的艺术形式，有节奏而无音乐伴奏。例如表演快板，打板掌握节奏，讲究合辙押韵，但无伴奏。只有天津快板是个例外，它有简单的音乐伴奏，更介乎说唱之间了。因此，艺人们常常不说“说快板”，而说“唱快板”。

另一种叫做“半说半唱”。就是在一段节目里，一会儿说，一会儿唱。既有全无伴奏的说白，又有音乐伴奏的唱词。像上面提到的大鼓、单弦一类的艺术形式，既有一唱到底的唱段，也有半说半唱的段子。

曲艺，还可以从不同角度来解释。

从起源看，曲艺中的大多数曲种起源于民间，长期流传在城乡群众之间。因此，曲艺又称之为民间文艺、群众文艺。

从历史看，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》、《中国曲艺发展简史》中所指出的：“中国曲艺是由古代民间的口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。曲艺的艺术特征，是通过说唱敷演故事和刻画人物形象。它臻于成熟的标志，是产生了职业化或半职业化的艺人，并以地区、民族和曲艺艺术流派的差异发展衍变成多种曲种，而为中国各族人民所喜闻乐见。”

曲艺的分类

曲艺有近300种。如此众多的曲种是否可以划分为若干类呢？许多人对此作过研究，看法并不一致。基本上是两种看法：

一种是类分得细些，把近300个曲种划为十类。这就是：

大鼓类。因用鼓板和一面大鼓掌握节拍而得名。演员右手持鼓键子，自己击鼓，左手持筒板或鸳鸯板，大鼓多用地方方言演唱，因此，也就多用一省或一地的名称命名。如山东大鼓，湖北大鼓等等。也有少数是以所用的板来命名的，如铁片大鼓（又称乐亭大鼓）等等。

渔鼓类。是明清以来在“道情”基础上发展起来的，至今有的地方仍叫做“道情”。它所用的鼓是根八节竹筒，一端蒙以蛇皮或者羊皮，叫做渔鼓。最初只是敲打渔鼓，掌握节拍，后来逐渐增加伴奏。例如河南坠子，不仅使

用三弦伴奏，还创造了独具特色的坠子弦，大大丰富了表现力。

弱词类。广东、福建有“木鱼书”，江苏、浙江有“宝卷”，江苏还有“苏州弹词”、“扬州弹词”，湖南有“长沙弹词”。本来大都是一人自弹自唱，后来逐渐有所发展，呈现出两种趋势：一种是逐渐以说为主，节目以中短篇居多，如苏州的“弹词”和“评话”合流，形成了以说故事为主的“苏州评弹”；另一种是以唱为主，节目多是短篇，如逐渐从评弹中独立出来的“弹词开篇”等即是。

琴书类。主要伴奏乐器是扬琴，故称“琴书”。山东有“山东琴书”，江苏有“徐州琴书”，山西有“翼城琴书”、“武乡琴书”，四川、云南则叫做“四川扬琴”、“云南扬琴”，湖南的“常德丝弦”也属这一类。演唱形式活泼多样。有一人独唱的，也有多人群唱的；有站着唱的，也有坐着唱的。

牌子曲类。凡是直接采集民歌小调或直接从戏曲里采取曲牌串连在一起的曲种属于这一类。如北京的“单弦”，甘肃“赋子腔”，青海“平弦”，山东“聊城八角鼓”，河南“鼓子曲”，四川“清音”，广东“粤曲清唱”等等。

杂曲类。它跟牌子曲一样，用的都是从民歌小调和戏曲而来的曲牌，不同的是不串连在一起演唱，而是同一曲牌反复使用。如广西“零零落”，山东“四平调”等。也有的杂曲类的曲种是几个不同曲牌各自独自演唱的。如“时调”，包括“鸳鸯调”、“靠山调”、“拉合调”等。七八种曲调，在天津演唱的多是“靠山调”；而北京演唱的时调则是“拉合调”。

走唱类。载歌载舞。如东北二人转，西北二人台、云南花鼓灯、西南车灯等。

除了上述七类以外，还有快板快书、相声、评书三类，一共十类。

这种分类方法过去十分流行，许多有关曲艺的著作常引用这一分类方法。但因它有分类过细和界限不够清楚的缺陷，又出现了另一种分类方法。即在这十类基础之上，把曲艺分为相声、快板快书、鼓曲、评书四大类。其中的“鼓曲”，是上述七类唱的曲种归并而成的。

我国是个多民族的国家，兄弟民族的曲艺丰富多彩。由于历史和民族习惯等种种原因，舞台上演出的不多，但流传在群众中的却不少。例如，贵州是我国兄弟民族聚居的地区之一，拥有不少的民族曲艺形式。如贵州灯词、评词、文琴、弹唱以及侗族琵琶歌等，贵州舞台上经常演出的却是南北曲艺，即北方（主要是京津一带）来的相声、单弦等等；南方（主要是四川）来的清音、金钱板等等。至于本地土生土长的兄弟民族曲艺形式，主要是作为业余文娱活动在群众中流行着。正因如此，兄弟民族曲艺形式的保存、整理、加工和研究，都是相当困难的。

曲艺的特征

大家知道，尽管曲艺品种很多，有说的、有唱的、有半说半唱或连说带唱的，但是，它们有一个共同的特点，就是演员都以“说书人”的身份和观众直接交流感情。这种叙述体的表现方式反映着曲艺由民间说笑话、讲故事发展而来的艺术特点而与进入角色的戏剧表现方法区别开来。不管多么简单的民间小戏，它都不是由叙述者直接向观众讲叙故事，而是由演员扮演故事

里的角色、通过剧中的人物关系和故事情节来反映社会生活。因此，有人把戏剧艺术称之为“代言体”。曲艺不同，它不是由第一人称直接扮演角色，而是由第三人称客观讲叙故事，尽管曲艺也要从摹拟入手，也要“装龙像龙，装虎像虎”，但这种摹拟只不过是辅助叙述的一种手段，为的是使叙述更加生动、活泼，使观众倍觉亲切。因此，不管曲艺里有多少人物出现，有多少人物的语言和行动，它总要被叙述者统领，总要按照叙述的要求来剪裁安排，总要用叙述这条线把各种人物关系串连起来，绝不能搅乱叙述的进行。这就使得曲艺里的人物描写和表演只能采取写意的方法，要求神似；而不能采取写实的方法，要求形似。

演员把曲艺和戏剧的表现方法，分别比喻为“说法中之现身”和“现身中之说法”。“说法中之现身”，体现了曲艺“叙述”体的灵活性和战斗性。所谓灵活性，就是演员可以“二人多角”，“跳出跳进”，既可以根据叙述的需要时而摹拟这个人物，时而摹拟那个人物，又可以为了叙述生动，在摹拟人物时把叙述和摹拟结合在一起，使人物带着叙述者的激情，或者使叙述者操着人物的腔调，这就是演员说的“装文扮武我自己，好似一台大戏”。所谓战斗性，就是叙述者可以出出进进于人物之间，随时对人物的言论和行动做出客观的正确的评介，既可以用人物的声情之态形象地证实叙述者的某种看法，又可以中断故事情节，跳出人物摹拟，直截了当地表明叙述者的看法。叙述者因其富有鲜明的战斗性而成为观众情绪的代表，成为沟通故事与观众之间感情联系的重要桥梁。

不少民间戏曲是由说唱艺术发展起来的，带着明显的“叙述体”的痕迹，有时甚至一时很难认清究竟属于哪种艺术门类，但曲艺的说唱特点是与戏剧划清界限的重要标准。例如，东北“二人转”是一个人演唱的单出头，有时从头到尾都是人物的演唱，而不是第三人称的叙述。尽管这种艺术形式短小精悍，但仍然是戏曲，而不是曲艺。而载歌载舞的“二人转”，尽管人物身份略有区别，但在表演过程中演员常跳出人物之外，或对故事进行评介，或对另一角色加以评析，因此，仍然属于曲艺，而不是戏曲。

曲艺是带有综合性的艺术，文学、表演、音乐结为一体。文学是其中的主要因素，所谓曲本是“一曲在本”。表演和音乐都以文学为基础，形象地再现文学脚本，使之形象地立于舞台之上，呈现在观众面前。

曲艺的表演还要是写意的。演员在舞台上没有多大的活动地区，也无须过多的形体动作，而凭借写意的表演牢牢抓住观众。演员的舞台风度是极重要的，必须给观众以亲切、朴实的感觉，使观众觉得演员像是把自己当作朋友，一起谈心、聊天。而不应该像戏剧艺术那样，演员和观众之间保持一定的距离。至于表演中人物肖像、行动摹拟和人物关系的区分，主要借演员的面部表情和简略的形体动作。有时演员身势稍加变化或表演地区稍加挪动，就能跨越时间和空间的限制，区别人物身份。曲艺表演没有更多的道具。相声、评书演员手里只有扇子、醒木、手帕等；鼓曲表演也只有鼓板、鼓键等。但这些东西的用途却非同小可，往往在规定的情景中可以充当各种各样的道具，通过写意的手法和观众的丰富联想，仿佛呈现在舞台之上和观众面前。

曲艺音乐是“说中有唱，唱中有说”的。唱腔尽管千变万化，摇曳多姿，但又要求接近生活语言。既不能打乱语言的节奏，又不能破坏语义的完整。演员常说：“字是骨头腔是肉，鼓板是老师傅。”曲艺演唱非常强调吐字发声，要求字字清楚，声声入耳。行腔注意声情并茂，所谓“清晰的牙齿，沉

重的字；感人的声韵，醉人的音”。曲艺的伴奏极为轻便简单，有的是自弹自唱，有的只是一两件乐器，真正起到“烘云托月”的作用，而最忌讳的是喧宾夺主，压倒演员，使人无法听清。

曲艺艺术带有综合性，却又不是戏剧那样的综合艺术，至少它的综合手段没有戏剧艺术那样多。从曲本和表演的关系来看，曲本固然是一曲之本，十分重要，但又不是绝对的。演员有“活保人，人保活”的说法。这就是说，好的曲本诚然是表演的基础，但卓绝的表演却又常常使曲本大为生色。因此，曲艺表演不乏特色鲜明的流派和杰出的艺术家。伴奏和表演也不是消极的主从关系，故而又有了“三分弦子七分唱”和“七分弦子三分唱”的说法。不少伴奏者是演员的师傅。

曲艺的价值

如前所说，曲艺是深受广大群众喜爱的艺术形式，是我国文学艺术宝库中的重要遗产，但在漫长的历史年代里却受到鄙视而自生自灭。宋代以前的史籍里，有关曲艺的记载甚少。即使有些记载，也是一鳞半爪，甚至加以歪曲。例如，古代史籍关于“俳优”活动的记载多属于“优谏”方面的内容，这无非是为了彰扬古代帝王将相“从谏如流”。即使如此，这样的资料也是极珍贵的了。宋代以来，有关曲艺的记载逐渐多了起来。但大都不在研究文学艺术的书籍之中，而是夹杂在《东京梦华录》、《梦粱录》、《都城纪胜》一类的风俗书里，其可靠性和完整性可想而知。

曲艺作为艺术而存在，具有极大的价值，其价值表现在以下几个方面。

首先是社会价值。

曲艺艺术的社会价值集中表现为讴歌真善美，扬弃假丑恶。

曲艺艺术热情地讴歌生命之源，讴歌大地、太阳、生命、神灵。它不像某些文学作品那样直抒胸臆，大声呼唤，而是以独特的细腻笔触和动人意境，委婉地表达这一题旨。曲艺艺术热情讴歌人性，讴歌人的美德，热情讴歌生命力，创造力，讴歌忠贞、善良、勤劳、俭朴、刚正、耿直、廉洁、坦荡、豪爽、刚烈、聪敏、淳朴、厚道等等。所有这一切，从不同的角度和层次，反映了人间的真、善、美。在这方面，有两点值得注意：一是普遍人性的民族化，突出人物的民族性格特点。二是传统美德的新风貌。

其次是认识价值。

曲艺艺术不以传播知识为使命，但在塑造艺术形象的过程中，却获得了很高的知识价值。可以毫不夸张地说，曲艺艺术是知识的宝库。它所蕴含的知识具有下面一些特点：

广博。从曲艺艺术的题材来源，不难看出它所蕴含知识的广博。概括说来，曲艺艺术题材主要来自两个方面：即直接取材于社会生活。相声演员常说：上知天文，下知地理，古今中外，各行各业，无所不晓。固然属于有意夸张的笑谈，却也从一个侧面反映出取材之广。它取材于社会的各行各业，各个门类的科学知识。具体说来，曲艺艺术蕴含着文学、语言学、历史、哲学、政治、经济、法律诸种科学的知识，甚至连自然科学也有所涉及。譬如，对口快板《综合利用开红花》涉及治理“三废”（废渣、废水、废气），变废为宝，维护生态环境方面的科学技术问题。又如相声《挖宝》则说猪的身上都是宝，不但可供吃穿之用，而且还可以提炼工业用品、医药用品，应当

有效使用。这就使人开拓了眼界，丰富了知识，得到有益的启示。另一方面是间接的，从其他艺术形式吸取借鉴而来，包括民歌民谣、寓言笑话、传说故事、外国幽默、俚曲小调、戏曲、话剧、电影、电视、诗歌、小说等等。在吸收借鉴过程中，这些艺术形式所蕴含的丰富知识，也或多或少转移到曲艺艺术中来，大大提高了曲艺艺术的认识价值。

第三是民俗价值。

探讨民俗价值，应从两方面入手：

一是乡土风味。曲艺艺术来自民间，长期流传在民间，蕴含浓郁的醉人的乡土风味。乡土风味是曲艺艺术的重要特征之一。

提到乡土风味，人们常常把注意力集中于语言，当然是有道理的。相声、评书、快板、单弦的京味，天津快板的津味，四川清音、金钱板的川味，广东粤曲的广东味，福建评话的闽味，山东快书、山东琴书的鲁味，河南坠子的河南味，哪个离得开方言呢？如果统统代之以普通话，地方色彩消失，乡土风味也就谈不上啦！探讨曲艺艺术的乡土风味，方言是把钥匙，应当重视它的作用。

但乡土风味并不限于语言，还应包括乡土风物、乡土感情和乡土人物，后者也许更为重要。

二是艺术心理。艺术心理，或称艺术欣赏心理，本来是属于观众一方的，但舞台表演艺术，需揣摩和适应观众的艺术哲学心理。日积月累，反复切磋，观众的艺术欣赏心理潜移默化，渗入作品之中，成为作品的有机构成成分，同时对表演有深刻的影响。作为说唱艺术，曲艺不仅需要揣摩和适应观众的艺术欣赏心理，而且直接与观众交流，调动观众的生动联想，共同完成艺术创作。因此，艺术欣赏心理不仅格外重要，而且有着鲜明的特色。

第四是它的娱乐价值。

曲艺艺术的美学价值涉及内容和形式的许多方面，前已有所论及。就曲艺艺术的形式和效果来看，值得注意的是娱乐价值。提到娱乐价值，有人把它与美学价值、教育价值对立起来，甚至投以轻蔑的目光，其实这是误解。娱乐价值是美学价值的重要构成成分，给人以赏心悦目、有益身心健康的艺术享受。

曲艺艺术语言的特色

通俗易懂，是曲艺语言的基本特色之一。作为表演艺术特别是以说唱进行表演的艺术，曲艺在这方面要求很高，也可以说非常苛刻。曲艺语言通俗易懂，决非一味求俗，而是致力于雅俗共赏。

曲艺艺术讲究节奏美。灵活多样，集中体现了曲艺语言的节奏美，所谓语言节奏美，具体表现为灵活多样，千姿百态的变化。

曲艺以最经济的文字求取更大的表达效果，当属凝练含蓄的表现，但曲艺语言的含蓄凝练，内涵却深广得多。概括起来，主要表现为“讲究提炼，讲究意境，讲究余音，讲究自然”。

作为艺术手段的夸张，主要靠语言来体现，这是曲艺艺术的特点。当然，夸张是多种多样的，曲艺作品中常见的是细节夸张、语言夸张和悬念夸张。

几种曲艺形式

鼓曲

鼓曲是曲艺中的数以百计的唱故事的曲种的总称。关于鼓曲的起源，存在种种不同的看法。根据艺人中间的传说，可以上溯到遥远的古代。云游客《江湖丛谈》说：

江湖人管唱大鼓的行儿调侃叫“柳海轰”的，据他们说大鼓的起源是很早的，大约有几千年了。在尧舜的时代，朝堂里设立谏鼓，虽是以下谏上，亦是一种教化的意义。敝人向他们鼓界的人探讨，他们为什么都供周庄王呢？是不是周王列书了？他们说：周庄王曾在古时击鼓化民，他们唱大鼓亦是正风化俗，劝化人民的。本着周庄王击鼓化民的意思，就以周庄王当做祖师了。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，上边写得是“周庄王之神位”。他们的大鼓，若按规矩应当是有一百个铜钉，其中的意义是仿着文王百子图的。

江湖艺人笃信周庄王是大鼓界的祖师，但仅以“击鼓化民”为据，是不充分的。其他一些说法多由此引申而来，也不便作为依据。当然，江湖艺人的心情不难理解，如同“数来宝”艺人以明太祖朱元璋为开山鼻祖，山东快书艺人拜邱乙真人为祖师爷那样，不过是光宗耀祖，夸示于人，其实就是自惭社会地位卑下的微妙心理的曲折反映。

东汉的说书俑，腋下夹着一面大鼓，手舞足蹈，神采风扬，显然是在作艺。他以大鼓击节，但未表明其他伴奏乐器。如果论定它为鼓曲类的源头，仍嫌证据不足。

宋代说唱艺术盛极一时，涌现了许多唱的形式。最早见诸文字记载的鼓子词是北宋赵德麟《候鯖录》里的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，原作者不详，据文字推测，可能出自文人手笔。

到了明代，就出现了与今天大鼓相同的鼓词，最早的当推明末《大唐秦王词话》，又名《秦王演义》。名为“词话”，实际上是鼓词。它的韵文采用了十字句的形式。

清代，鼓曲艺术盛极一时，涌现了大批技艺卓绝的鼓书艺人。

探讨鼓曲的源流，应当强调的是，鼓曲来自民间。尽管有些鼓词出自文人之手，也不妨碍这一基本论断。譬如，人们论及鼓曲的源头常常提到“莲花落”，就是流传民间的技艺。鼓曲伴奏少不了大鼓，而大鼓也是鼓曲来自民间的例证。

鼓曲种类繁多，数以百计，这里简略地介绍京韵大鼓、单弦、河南坠子和山东琴书。

京韵大鼓

京韵大鼓，又名“卫调”、“京音大鼓”、“小口大鼓”。之所以叫做“卫调”，是因为当初在天津（旧称“天津卫”）改革定型；之所以叫做“小口大鼓”，是因为用京音演唱，“京”字下方由“小口”构成。京韵大鼓形成于清末，主要流行在京津一带。它由木板——鼓、民间小调和清音子弟书合流发展而成。

京韵大鼓曲调丰富，调子高亢，既以细腻刻画见长，又有浓郁的抒情色彩。传统节目里，既有《长坂坡》、《战长沙》、《闹江州》一类的武段子，也有《大西厢》、《探晴雯》、《剑阁闻铃》一类的文段子。

京韵大鼓艺术流派较多，最著名的有刘（宝全）、白（云鹏）、崔（子明）、张（小轩）以及少白（凤鸣）、骆（玉笙）、孙（书筠）等，50年代初期在台湾献艺的京韵大鼓艺人章翠凤是刘宝全的弟子，著有《大鼓生涯回忆》一书。当今京韵大鼓艺术名家有骆玉笙、孙书筠等。

单弦

单弦，又名牌子曲。关于它的起源，说法不一。有人认为与青海“平弦”、甘肃“赋子”有渊源关系。主要依据是，都是长短句，曲牌也很接近。特别是青海“平弦”，略加改动即可作为单弦演唱。有人认为单弦从“元人小令”发展而来。“元人小令”中的许多曲牌，如“寄生草”、“罗汇忽”、“耍孩儿”、“银纽丝”等，今存于单弦之中，据此推断单弦与“元人小令”有着渊源关系，也是聊备一说。

其实，清代兴起的“岔曲”确与单弦有着渊源关系。“岔曲”名目繁多。清王廷诏《霓裳续谱》里有“平岔”、“慢岔”、“数岔”、“西岔”、“起字岔”、“垛字岔”等。“百本张”书目则分为“长岔”和“小岔”。“长岔”俗称“赵板”、“赵座”；“小岔”又称“脆岔”、“小八句岔曲”。

单弦曲牌有100多个，但目前所用的有“曲头”、“数唱”、“太平年”、“南城调”、“农家乐”、“南锣北鼓”等。单弦的艺术特色是通俗易懂、活泼诙谐，颇受群众欢迎。

单弦发展过程中涌现了许多承前启后的名家，如随缘乐、德寿山、荣剑尘、常澎田、谭凤元、曹宝禄、石慧儒、张伯扬、阚泽良、赵玉明、马增蕙等。

河南坠子

河南坠子流行于河南、山东、安徽等地。在流行发展过程中，分为东路坠子、西路坠子和北路坠子。表现方式也有自拉自唱、一拉一唱和对口坠子三种。河南坠子以坠子弦为主要伴奏乐器，因此得名。坠子弦已改名“坠胡”、“坠琴”。河南坠子曲调清新、风格幽默，地方色彩浓郁。传统大书有《张廷秀走访》、《大红袍》、《杨家将》等，短段有《双锁山》、《小黑驴》等。

当今的河南坠子名家有郭文秋、马玉萍、刘惠琴等。

山东琴书

山东琴书，又名“小曲子”、“唱扬琴的”、“山东扬琴”、“文明琴书”等。发端于山东省曹县一带，约有200多年的历史。山东琴书的流传发展经历了业余演唱、“撂地”说书、进入城市三个阶段，涌现了南路、东路、北路三大流派。南路琴书主要流传在鲁西南，影响较大的有以茹兴礼为代表的“茹派”。东路琴书流传在济南以东的胶东各地，影响较大的是商业兴、关云霞夫妇为代表的“商派”。北路琴书流传在济南一带，影响较大的是邓九如为代表的“邓派”。

尽管鼓曲种类繁多，曲种之间存在着种种差别，但也有其共同的特点。鼓曲的一般特点是：

第一，短小灵活。鼓曲里虽然也有篇幅很长，容量很大的“大书”，但多数还是短篇作品，叫做“唱段”。“唱段”一段只有一二百句，表演起来不过10钟到20分钟。由于篇幅短小，形式灵活，常常能迅速地反映生活。

第二，以唱为主。鼓曲，顾名思义，就是唱的。虽然也并不排斥说的成分，如插入说白等等，但必须以唱为主，而且要求有音乐伴奏。三弦、琵琶、大鼓、筒板、扬琴、坠琴等，是经常使用的伴奏乐器。

第三，叙述故事。鼓曲虽然也有抒情段子，但以故事的居多。它以第三人称叙述故事为主，辅以必要的进入角色的代言身份，塑造鲜明的艺术形象。

第四，擅长歌颂英雄人物。古代的英雄豪杰，清官义仆等等，经常是“鼓曲”热情讴歌的对象。究其原因，当然是多方面的。但有一点很清楚，就是跟“鼓曲”来自民间，长期在民间流传有密切关系。歌颂英雄人物无疑是广大人民的理想和愿望的生动反映。

相声

关于“相声”一词的解释，古往今来，众说纷纭，归纳起来，有两类说法。一类是艺人的说法：“相声就是相貌之‘相’，声音之声。”“‘相’是表情，‘声’是说明。”这种说法在艺人中世代相传，影响很大，然而仔细推敲起来，却不免有望文生义之嫌。表演艺术中以表情和说唱为主的艺术形式并不止相声一种，以此解释“相声”的含义并不确切。另一类是学者的见解，许多学者都为“相声”一词下过定义。譬如薛宝琨、汪景寿、李万鹏等。这些学者以相声发展演变的过程为角度，把这一发展演变过程概括为“像生——像声——相声”，至今看来，仍然是合乎实际的论断。

“像生”一词最早见于宋代《东京梦华录》等风俗书里，大体有三种含义：一指艺人；二指事物；三指说唱艺术。上述三种说法中与相声渊源密切的是第三种说法，即说唱艺术的“像生”。当时，除“像生”外，宋代百戏中还有“学像生”、“乔像生”都属于同一类型的说唱艺术。那么，它是一种什么样的说唱艺术呢？《都城经胜》载云：“杂扮或名杂旺，又名细元子，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，散要皆是也。”这段记载表明：“像生”、“学像生”都属于摹拟艺术，摹拟对象包括对象在内。所谓“像生”就是摹拟得像真的、活的，活龙活现，维妙维肖，目的在于“以资笑”，就是抓眼取笑，与今天相声的“学”恰有异曲同工之妙。“乔像生”就是以虚拟的方式摹拟某种技艺，俗称“发乔”，目的也是为了取笑。“乔”有三层意思：一是模仿，二是虚拟，三是滑稽。“乔”与“非乔”虽然同属于虚拟表演，但所采取的个体方式不同。“乔”属于假学和歪学，而这正是相声的“学”所必不可少的因素。这样“像生”就与今天的相声挂上了钩。

明清以来，文献记载里出现了“像声”或“象声”。“像声”或“象声”是什么样的技艺呢？“像声”或“象声”，类似口技，表演时，用青绫围住，观众只闻其声，不见其人，俗称“暗春”，偏重于声音摹拟。与宋代兼学形态或声音的“像生”相比较，摹拟范围反而变得窄了。说唱艺术在发展过程中，各个曲种之间的分工有趋于细致的势头。从“像生”到“象声”摹拟对象的变化，艺术史上并不罕见。

“相声”一词见诸文献可追溯到清乾隆、嘉庆年间。这时的“相声”仍属口技范畴，内容与“像生”、“象声”类似，而与今天的相声明显不同。与当今相声含义相同的“相声”一词最早见于1908年出版的英敛之《也是集续编》：

“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，或音声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声，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。”

书中还转述了当时流行的一段题为《大人来了》的相声。

至于现代工具书中关于“相声”一词的释义，多引用的是翟灏《通俗编》。《汉语词曲》释义：“口技之一种。言一人之中，而能同时并作各种之声音，今为此技者，多偏重谐谑之对话，称对口相声。其专鬻口技者，经名口技，不名相声矣。”

对“相声”的释义我们有了大致的了解，下面我们介绍一下相声的艺术特征。

通俗易懂

说唱艺术以语言为主要表现手段，是否做到通俗易懂，关键在于语言。而号称语言艺术的相声，在通俗易懂方面要求的特别严格。说相声，语言出演员之口，入观人之耳，必须立即引起共鸣，才会有好的效果。它反映着说唱艺术的本质和规律。退一步说，如果一段唱词中有个别词句一时听不大懂，虽也有碍于艺术欣赏，但可依靠语言环境有所补救，无伤大局。相声则不然，它的艺术手段“包袱”主要由语言构成，即使只有一字、一词、一句不懂，也会“包袱”不响，效果全无，其灵敏度之大，常可叹为观止。一些优秀的相声演员深深懂得这个道理，练就过硬的嘴皮子功，不论演出环境如何，都能把每一个字送进观众的耳朵里，获得最佳效果。

相声语言的通俗易懂有着多方面的表现，主要是口语化、动作化和节奏感。所谓口语化，就是贴近日常口语，像聊天、拉家常似的，用词生动，语调亲切。所谓动作化与抽象化相对而言。动作决不可以理解为一招一式的语言图解，而是语言蕴含着表演动作的因素或者与表演动作相结合，通过观众的生动联想，构成形象、动作和画面。所谓节奏感，指语言的变化而言，它本来与通俗易懂没有必然的联系，构成相声语言节奏感的因素相当丰富，比如韵散相间，长短可不拘，文白并用，书面语和口语相配合以及多种方言、多种语言成分多种语言风格等，运用起来，又有很大的随意性、灵活性，历来为人们所喜闻乐见。这样，就与通俗易懂有了联系。

幽默滑稽

相声具有浓郁的喜剧风格，人所公认。在一些人看来，相声几乎成了笑声的同义语。不论什么事情，一到相声演员嘴里，就那么可乐；生活里有人把大家逗得哈哈大笑，人们就认为他在说相声。

相声的内容并不见得都是喜剧故事，也有正剧故事、悲剧故事，但不论喜剧、正剧、悲剧，一旦进入相声，就像掉进了笑的漩涡，都变成了喜剧性的。

浓郁的北京风味

相声的北京风味主要表现在四个方面：

第一，社会相。传统相声里所反映的旧时代的社会万状，可以说是形象的近代北京发展史。

第二，风情画。地方色彩泛指斯人、斯地、斯时。风情画虽然主要指“斯地”，却也离不开“斯人”、“斯时”。传统相声里具有浓郁地方色彩的风情画比比皆是。

第三，京腔京调。京腔京调主要指语言而言，相声是北京土产，早年间说的是北京土话，张嘴就是什么“颠啦”、“撒鸭子啦”，是不折不扣的京片子。后来相声走出北京，在全国普及，又加上推行语言规范化，于是相声改说普通话，然而京腔京调既不可能也没有必要完全去掉。

相声的表现形式可以分为单口相声，对口相声和“群活”。其中对口相声又可分为“一头沉”、“子母哏”和“贯口”。此外，还应当说说化妆相声和相声小品。单口相声由一个人表演，自捧自逗，道具也很简单，一般只有扇子、醒木、毛巾等。单口相声是相声里最早出现的一种表现形式。对口相声，顾名思义由两个人表演。落到文字上为“甲”、“乙”。在通常的情况下，“甲”是逗哏的，“乙”是捧哏的。“群活”指三人或三人以上的相声。传统三人相声有《补马褂》、《训徒》、《穷富论》等。化妆相声兴起于60年代，为北京曲艺团所首创。所谓化妆相声，其实是北方相声与南方滑稽戏相结合的产物。相声小品是在相声基础上发展起来的，它的人物摹拟成分比相声多，满足了作为视觉艺术电视的需求，盛极一时，诚然可喜，但如果不在现有基础上开拓、创新，陷入某些相声手法的重复与循环，那么潜在的危机就会成为致命的威胁。

相声演员常常把“说”、“学”、“逗”、“唱”挂在嘴边，说什么“相声离不开‘说’、‘学’、‘逗’、‘唱’。一个好的相声演员，必定是‘说’、‘学’、‘逗’、‘唱’样样都好”。那么究竟什么是说、学、逗、唱呢？下面我们就分别加以说明。

“说”——大笑话、小笑话、反正话、俏皮话、说个字义儿、打个灯谜，说个“蹦蹦儿”、“蹦蹦儿”、憋死牛儿、绕口令儿。

“学”——天上飞的、地下跑的、水里浮的、草棵里蹦的、人言鸟语、做小买卖的吆喝。

“逗”——抓哏取笑，幽默滑稽。

“唱”——“太平歌词”，学唱各种戏曲小调。

相声是具有喜剧风格的说唱艺术形式，主要艺术手段是“包袱”。“包袱”，有的演员把“袱”字儿化，读作“包袱儿”。“包袱”是什么呢？它是一种比喻的说法，组织笑料像是系包袱。先把包袱皮摊开，放入种种可笑的东西，然后包好，系成严实的“包袱”，用相声术语来说，这一过程叫做铺平垫稳。观众似乎知道“包袱”里的东西可笑，却又不知道究竟是些什么，一旦时机成熟，突然把“包袱”抖开，让可笑的东西呈现在观众面前，引起笑声。从铺平垫稳到抖落“包袱”，就是组织“包袱”的全过程。

关于相声“包袱”的规律，历来说法不一。有的认为是“三翻四抖”，有的认为是出乎意料之外，在乎情理之中。但总的说来，它具有以下特点：

第一，严密性。“三翻”之间以及“三翻”和“四抖”之间必须丝丝入扣，紧密相结合。需铺垫之处必须达到铺平垫稳的程度，但在“包袱”抖响之前“底”又必须滴水不漏，否则就会刨掉，效果全无。

第二，突发性。细密针线的铺垫虽极重要，却仍属于组织“包袱”的准备活动，抖响“包袱”才是真正目的。所谓突发性，当指抖响“包袱”而言，必须做到突然、快速、干脆，使观众感到惊奇，又觉得痛快。抖“包袱”，特别敏感、微妙，一言、一动、一静，都会影响到“包袱”的效果。

第三，合理性。相声“包袱”离不开高度夸张，又需注意夸而有节，夸而有据，也就是在乎情理之中。所谓合理性，不外乎三种情况：一是事实的

合理性。“包袱”的夸张幅度虽然不小，却存在着事实和逻辑的合理性。二是前景的合理性。“包袱”的高度夸张，事实上虽然不可能有，但处于特定的背景之中，人们可以理解。三是审美心理的合理性。“包袱”的夸张近乎荒诞，甚至信口开河，但观众却抱着宁信其有、不能信其无的态度，对艺术创造给予充分的合作。

包袱可以从多种角度进行分类，最常见的是根据内容分为“肉里嚎”和“外插花”——借用评弹的术语。所谓“肉里嚎”就是与相声内容紧密结合的“包袱”，一段相声的内容主要靠它来表达，它构成相声的骨架。所谓“外插花”，是指那些与思想内容结合不那么紧密的“袍”，它是相声的血肉。

评书

“评书”之评是什么意思呢？张次溪在《人民首都的天桥》里说：“评者，论也，以古事而今说，再加以评论，谓之评书。”评书因地区不同而名称各异。北方叫做评书；江浙一带以及福州叫做评话；湖北、四川等地仍叫做评书。

评书是古老的艺术，历史渊源流长。据《墨子·耕柱》篇载云：“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”

这里说“说书”并不是指说唱艺术，不便作为评书的源头。

优孟、优旃、淳于髡等古代“俳优”的劝谏活动，其中就有说故事的，可以看做构成“说话”艺术的重要因素。

隋代笑话大王侯白所说的故事，明显地孕育着评书的因素。

到了明代，北方评书已臻于成熟。从那时起，评书的发展过程出现了四次高潮。

第一次高潮，在明末清初。那时，评书名家辈出，柳敬亭是其中的佼佼者。关于他的生平经历，沈龙翔《柳敬亭传》载云：

“敬亭名逢春，字敬亭，面多麻，人皆以柳麻子呼之。本姓曹，泰州曹家庄人也。李公三才开府泰州，缉地方不法，长吏以逢春应，时年十七八岁一恶少耳。开府轻其罪，乃出亡，云泰兴，佣于某，久之意不乐，遂去。游四方，至宁国，醉卧敬亭山下，垂柳拂其身，遂慨然曰：‘吾今姓柳矣，即号敬亭可乎？’于是名逢春，号敬亭焉。偶闻市中说弹词，心好之，辄习其说，遂以说闻。”

这里的“说弹词”其实就是说书，因此，柳敬亭后来被誉为大说书家。他从师莫后光，颇得真传，擅长说《水浒》、《三国演义》、《精忠岳传》等，技艺卓绝，炉火纯青。周容《春酒堂文集·杂忆七传柳敬亭》载云：“癸巳借敬亭于虞山，听其说数目，见汉壮缪，见唐李郭，见宋鄂、蕲二王，剑戟刀槊，钲鼓起伏，髑髅模糊，跳掷绕座，四壁阴风旋不已，予发肃然指，几欲下拜，不见敬亭。”

在观众眼前，但见说书人物，不见说书艺人，像莫后光说的：“听者倘然若有见焉；其竟也，恤然若有亡焉。”说书说到这般境界，可谓出神入化。

敬亭之后，虽无敬亭，却有他培植的桃李，其中应该一提的是承前启后的评书名家王鸿兴。据传，王鸿兴之后有所谓“三臣、五亮、九茂、十八奎”之说。

第二次高潮在清末民初。代表人物有号称评书大王的双厚坪。

双厚坪，生年不可考，卒于1926年，满族人，艺名双文星。与戏界大王谭鑫培、鼓界大王刘宝全并称“三绝”。

双厚坪所会书目甚多，最拿手的是《隋唐》、《水浒》、《封神榜》、《济公传》。他的艺术风格细腻、风趣、透僻、生动，最善于描绘细节，于细微处显神奇。尤以刻画人物见长。他说《隋唐》，说到秦琼发配到北平，遇见姑母，把他们之间悲欢离合的情感表达得淋漓尽致，催人泪下。他虚心好学，博采众长，艺术功底极为深厚。

第三次高潮，30~40年代。代表人物有王杰魁、连阔如、陈士和等。

王杰魁（1874~1960），青年时代就开始在北京说评书，渐渐享名。他最拿手的书目是《七侠五义》。如果说，评书以细腻为艺术风格特色，那么，王杰魁则是细中又细。他说书，吐字慢，像在拉长音，娓娓说来，别具艺术魅力。又善于使用“变口”，用不同的方音刻画人物。

连阔如（1902~1971），满族人，早年从师李杰恩学说《西汉》，后来又向张诚斌学说《东流》。抗日战争前即以《东汉》享名。《三请姚期》、《马武大闹武科场》、《战昆明》等片断最为精彩。他博采众长，勇于创新，特别是吸取京剧的表演技巧，丰富了评书的表现力。他的说功、做功、打功都有独到之处，尤其是摹拟马跑、马嘶，堪称一绝。

第四次高潮，是50年代以来。这时，涌现了一批技艺精湛、深受欢迎的评书演员，如陈荫荣、袁阔成、李鑫荃、姜存瑞、田连元等。他们各有特色，陈荫荣表演细腻、逼真，尤擅运用典故，李鑫荃艺术功力深厚，表演细腻、平和，而袁阔成则是热闹火炽、幽默风趣。

评书艺术在“文化大革命”中遭到一劫，中断达十年之久。粉碎“四人帮”之后，刘兰芳的《岳飞传》一炮打响，先后有数十家电台竞相转播，形成了风靡全国的“岳飞传热”。刘兰芳嗓音洪亮，吐字清楚，语言流畅，气势雄浑，感情充沛，风趣幽默。

以刘兰芳《岳飞传》为突破口，评书艺术得以迅速复苏。不论传统评书，还是新编评书，都获得空前的发展，评书园地呈现了百花吐艳的动人风貌。

下面再谈一谈评书的艺术结构内容。评书的艺术结构十分丰富，这里只说说“梁子”、“扣子”以及剪裁艺术。

所谓“梁子”，就是旧时评书艺人手里类似提纲的底本。根据“梁子”说书，曲艺术语叫“匝”或“跑梁子”。新编评书大抵是先有文学脚本，然后排练演出。虽不排斥即兴式的“现挂”，但文学脚本与实际演出内容出入不大。旧时说评书的情形有所不同，大致可分为两种类型：一种类型是由师承关系口传心授得来的，曲艺术语叫做“道儿活”；另一类型是由文学著作发展而成的，曲艺术语叫做“墨刻儿”。不论“道儿活”还是“墨刻儿”，都可能“有梁子”，即专门供艺人说书时使用的提纲式的底本。

随着时代变迁和评书艺术的发展，新编评书大抵都有了文学脚本，“梁子”已成为历史的陈迹，但跑“梁子”所体现的“匝”的功夫却仍有一定的现实作用。不论文学脚本多么严谨和完备，评书表演中的即兴发挥仍是不可缺少的。它反映了口头文学艺术的变异性，如果一位评书演员熟谙跑“梁子”的技巧，将大有裨益。

评书的情节由大大小小的单元组成。曲艺术语称大的单元为“坨子”，如《水浒》里有关武松、宋江等几个十回书，俗称“武十回”、“宋十回”，就属于“坨子”。小单元称作“回目”，即演员说的“当日书”，如“赤壁

之战”里的“舌战群儒”、“智激周瑜”、“蒋干盗书”、“草船借箭”、“阚泽下书”、“庞统献计”、“孔明看病”、“借东风”、“华容道”等。有时一个“回目”也不见得当天说完，其中又可以包括若干小的“回目”。如“武十回”里的大“回目”“杀嫂”又包括“武二回家”、“武大显魂”、“告状”、“杀嫂”、“怨兄”等几个小“回目”。“回目”之间靠扣子连接。譬如《朱元璋演义》五十一回《逛滁州太量探军情，布阵迷元帅攻心术》里说到脱脱看练把式，觉得此人真有本事，顿生爱将之意，正待上前，结尾处拴了“扣子”：

脱脱一看，正是个好机会，我去跟他们爷儿俩商量商量，脱脱想罢，刚要往把式场里边走，忽然身后有人往前一挤，说了声：“慢走！”他回头一看，惊叫道：“哎呀，不好！”欲知后面来者何人，且看下回。

脱脱大声惊叫，说明来者不善，逗起了人们的好奇心，只好“且看下回”，可是，“他扭头一看，原来是刚才在当铺门口把算卦先生带走的那个老头”。“扣子”解开，就接着往下说。

“扣子”有大有小，每个“回目”里“扣子”常常不止一个。大“扣子”可以贯穿到底，小“扣子”俯拾皆是。评书《王者》的大“扣子”是60万两饷银的下落和巡抚、州佐的命运，贯穿着整段评书。其中较为重要的“扣子”有庙里失银，巡抚限期追回银子，进山见到王者，持函复命，再次寻找王者，巡抚丧命。每一个“扣子”都有一定的吸引力，而又环环相扣，步步发展，构成曲折多变，摇曳多姿的情节。有些“扣子”并非出自情节，也可以靠语言叙述引起悬念。

评书讲究剪裁艺术。什么“花开两朵，各表一枝”，“一张嘴难说两家话”，“剪断接说”，“有话即长，无话即短”，“无巧不成书”，“说时迟，那时快”，这此些评书术语都是多年积累的艺术经验的概括。

“花开两朵，各表一枝”，“一张嘴难说两家话”，都属于处理头绪和线索的剪裁方法。评书里的人物、情节、线索常常不止一个，为了便于叙述，必须分清先后顺序，轻重缓急，用这类剪裁方法加以处理。“各表一枝”的“枝”应当是大情节的枝杈，至少两个，多则不限，说完一个，再说一个，可以解决头绪纷繁的问题，而从积极意义看，则解决了时间错落和空间转移的问题。

“剪断接说”，又称“剪短截说”、“简短捷说”，属于省略的剪裁手法。“有话即长，无话即短”的“话”，不是“说话”的意思，而是“故事”的意思。“一路无话”，“一夜无话”的“无话”就是“没有故事”的意思，也是省略的剪裁手法。如评书《向杲》里的一段：

波斯一听向晟兄弟是那么知理，心里自然格外的喜欢，当天就规定好了迎娶的日子，其实一千两银子哪行？波斯把自己积下来的钱，全都加在一块儿，这才够了身价的数目。银子交给了领家妈妈之后，又拿出了若干钱给跟人、唱手、伙计的，就这么一说哇，波斯光光彩彩，欢欢喜喜的离开妓院了。简短捷说吧，波斯成了向晟的妻子，已经有两三个月了。

《岳飞传》第六回《枪挑小梁王》说到小梁王柴桂在武科场耀武扬威，有这么一段：

杨再兴这一败走，科场的举子更议论了：“这小子使的是宝刀，削铜剁铁，切金断玉，一般兵器不行。”你捅我，我捅你，都自己掂量自己，不行，别给人家凑数。另外，柴桂现在玩命了，叫他伤了白伤。

剪断截说，小梁王柴桂连胜五杰，威震科场。等他再叫阵，科场上鸦雀无声，没人答言。

这两处“剪断接说”虽然都是省略手法，但也略有不同，前者着重于时间的跳跃性，在向晟与波斯结婚后的两三个月里，没有什么事可讲，因而一笔带过。后者则着重于情节的跳跃性。小梁王打败杨再兴之后，武科场里并非没什么事，而是发生了“小梁王柴桂连败五杰”的故事，如果一一写来，艺术上雷同，索然无味，不如省略。有故事之处多说，没有故事之处尽量节省笔墨，是这一剪裁手法的要领。

“无巧不成书”，此属误会手法。就是把具有偶然性的因素编织在一起，构成富于变化，饶有情趣的情节。如评书《向泉》里的一段：

向晟就在这个地方来回地遛：由北头遛到南头，再由南头转回来往北遛，每天就就在这地方转着。等走到庄公子住的胡同儿，自己就微微的探身往里看看，走到这儿就掉脸往里瞧瞧。他是每天如此，说话，可就有这么四五天的功夫了。

事有凑巧，这天向晟在胡同口儿外来回遛着，正赶上庄公子的管家买好，这小子也不知出去买什么去了，提着一包东西从外边回来。刚要进胡同啊，一眼就瞧见向晟了。

向晟在庄公子住的胡同外边来回遛，是一件事情；庄公子的管家买好从外面回来，是另外一件事情。两件事情碰到一起，庄公子管家买好就瞧见了向晟，既有偶然性，又有必然性。寓必然于偶然，就是“无巧不成书”的“巧”。只有偶然性而没有必然性，则是随心所欲，信口开河。只有必然性而没有偶然性，平铺直叙而已。俗语说的“哪壶不开提哪壶”，当然蕴含着一个“巧”字；其实，“哪壶开了提哪壶”，也蕴含着一个“巧”字。正确地把握偶然性与必然性的关系，就能充分发挥“无巧不成书”的效用。

“说时迟，那时快。”评书《头请姚期》里说到邳彤跟姚期交手有那么一段：

只见邳彤催马拧枪奔了姚期，抖枪就扎，枪尖直奔姚期的哽嗓咽喉，姚期也不躲不闪，“蹲裆骑马式”往那儿一蹲，左胳膊往前一伸，左手握拳，右手的鞭搭在左胳膊腕上，使了个“霸王亮甲式”。刘秀在旁边儿这份儿着急啊！心说：“糟了！这是什么把式？‘狗熊耍扁担——挨揍的把式’啊！甭说邳彤用枪扎啊，就是人家用马一冲一撞也受不了啊！完了！姚皇兄非丧命在邳彤的枪下不可！”说时迟，那时快，眼瞧着邳彤的枪真扎来了，刘秀“哎哟”一声：“姚皇兄性命休矣！”一闭眼，准知道这回姚期完了。邳彤手中枪扎过来也藏着招哪，姚期要是让扎，那他就真扎呗；要是不让，那就抽枪变招。可是，姚期他真不躲不闪，那邳彤还真不扎，扎枪恶狠狠地奔了姚期，眼瞧着就要扎上了，姚期不躲是不躲，稳如泰山；要躲，急如风，快如电，“唰”的一声，两条腿就并到一处啦，往右边稍微一躲，邳彤的枪就扎空了！

邳彤大枪一扎，姚期巧妙一闪，间不容发，“那时快”嘛。但演员说到这儿，必须拉长时间，慢慢地把事情说个一清二楚，“说时迟”嘛！只有如此，才有助于渲染紧张气氛，起到推波助澜的作用。

快板

快板有“数来宝”、快板书、小快板、天津快板等多种形式。“数来宝”是两个人表演的；快板书是一个人表演的；小快板除了作返场小段以外，主要是群众文艺活动的一种形式；天津快板是用天津方言演唱的。

“快板”这一名称出现较晚，早年叫做“数来宝”。与“莲花落”一样，起初是乞丐沿街乞讨时演唱的。作为乞讨时的演唱活动，历史相当久远；作为艺术表演形式，就比较晚。如前所说，旧时的艺人总想找个历史名人，奉为开山鼻祖，以便增光添彩，“数来宝”的艺人当然不例外。于是在历史上的乞丐群中找到明太祖朱元璋，奉为祖师爷。云游客《江湖丛谈》说：

敝人曾向彼辈探讨，为什么供奉朱洪武？据他们所谈，朱洪武系元朝文宗时人，生于安徽省濠州钟离县。父名朱世珍，母郭氏，生有四子一女，三子因乱失散，女已出嫁。四子即洪武皇帝，自幼异于常人。都说这个婴孩不是寻常人物，将来定然出色……朱洪武名叫朱元璋，字国瑞，到了他会说话的时候，叫爹爹亡，叫娘娘死，剩下他一人，跟他王干娘度日，及其长大，送往皇觉寺出家，长老给他起名元龙和尚。长老待之甚厚，庙中僧人待之甚薄，长老圆寂后，僧人将朱元璋驱逐出庙，他王干妈将他送到马家庄给马员外放牛。放牛之处为乱石山，但他时运乖拙，牛多病死，或埋山中，或食其肉，被马员外驱逐。王干妈又因病去世，朱洪武只得挨户讨要。因他命大，呼谁为爷谁就病，呼谁为妈谁亦生病，后钟离县人民皆不准他在门前呼爷唤妈。朱洪武在放牛之处自己悲伤，十几岁人，命苦运蹇，至谁家讨要谁家之人染病。不准在门前喊叫，如何乞讨？他忽见地上有牛骨两块，情急智生，欲用此牛骨敲打，挨户讨要。于是天天用此牛骨敲打，沿门行乞。钟离县人民皆恐其呼叫爷妈，每闻门前有牛骨声至，都将剩的食物拿至门前，送给朱洪武。直传到今日穷家门的乞丐，都不向人呼爹唤妈，即其遗传也。

社会人士管那牛骨叫牛骨头，穷家门的人管那牛骨头称为“太平鼓”。上有小铜铃十三个，亦为朱洪武所留。相传有一个铜铃能吃一省，有铃十三个能吃十三省也。

“数来宝”艺人的这类说法多有推今及古的色彩，只可聊备一说。“数来宝”见诸文字记载相当晚。《北平指南》说：

“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。

“数来宝”已经由乞讨时的演唱活动变为“撂地”卖艺。佚名《都门竹枝词》说：

近日人情总好奇，新闻谄出解人颐。

一群人聚如蜂拥，围着狂呼一气儿。

“数来宝”的发展经历了三个阶段：一是沿街乞讨演唱，二是“撂地”卖艺，三是舞台演出。

一些快板艺人兼通相声，曲艺术语叫做“一人吃两门”，高凤山、王凤山、徐志宽、王学义都是如此。

旧时北京天桥有“数来宝”场子，但不固定。皆因“数来宝”挣钱不多，出语粗俗，不大容易招来观众，场主不愿租给“数来宝”艺人。他们见哪里有空地，就在哪里说，久而久之，也占一席之地。天桥“数来宝”艺人中较出名的有小海和曹麻子。云游客《江湖丛谈》载云：“小海是久占天桥，至远到隆福寺、护国寺、土地庙赶个庙会，从不出北平的。曹麻子是专走外穴，

北平要不挣钱，就住各村镇去赶集场、庙会。天桥虽然还有些个说数来宝的，但是艺术不强，比不上小海、曹麻子，亦没有人注意。

当代快板名家当推高凤山和李润杰。

高凤山，河北省三河县人。1921年生。生于贫苦人家，6岁父兄痛故，流落北京，为天桥艺人曹德奎收养，学唱“数来宝”，后来又拜著名相声艺人高德亮为师，学说相声，打下深厚的艺术功底。少年时代开始“撂地”卖艺，逐渐享名，曾参加北京市曲艺三团、北京市曲艺团，并担任领导，已辞世。

高凤山吐字清晰，语言俏利，节奏鲜明，气势流畅，板槽极稳，富于变化。在说、逗结合方面，尤有独到之处。拿手节目有《同仁堂》、《孙悟空三盗芭蕉扇》、《黑姑娘》、《张羽煮海》、《闯王斩堂弟》等。

李润杰，天津市武清县人。1919年出生。幼年家贫，曾拜段荣华、焦少海为师，学说评书、相声，加上“数来宝”，一人兼通三艺。50年代初期参加天津市广播电台曲艺团，后来任天津市曲艺团副团长，已辞世。

李润杰擅长演快板书，注意吸取山东快书、西河大鼓等曲种的有益成分，改革快板书的演唱方式，形成独特的艺术风格。其特点是：口齿伶俐，表演传神，感情充沛，风趣幽默。50年代以来，先后演唱快板书近百段，结集为《李润杰快板书选集》，已出版了三集。

快板艺术灵活多样，丰富多彩。

从表现形式看，有一个人说的快板书，两个人说的“数来宝”和三个人以上的“快板群”（也叫做“群口快板”）。

从篇幅看，有只有几句的小快板，也有能说十几分钟的短段，还有像评书那样的可以连续说许多天的“蔓子活”。

从方音看，有用普通话说说的快板。“数来宝”，也有用天津方音演唱的天津快板。此外，一些地方还用当地方音演唱类似快板的说唱艺术形式，如陕西快板、四川金钱板、绍兴莲花落等。

从内容看，既有以故事情节取胜的，也有一条线索贯穿若干小故事的所谓“多段叙事”的，还有完全没有故事的。

从韵辙看，既有一韵到底的快板、快板书，也有经常变换辙韵的“数来宝”。

下面介绍几种快板常用的艺术手段。

“包袱”、“夸张”、“铺陈”是快板常用的艺术手段，但也并非是快板所“独有”而在其他艺术形式里“绝无”的，这些艺术手段，对快板艺术特色的形成有着重要影响。

包袱

快板，特别是“数来宝”，具有幽默诙谐的艺术风格，跟相声艺术一样，“包袱”是结构情节、刻画人物的重要手段。“包袱”是相声艺术的生命线，无“包袱”即不成其为相声。快板里虽也经常使用“包袱”，但有时却以情节，人物见长，“包袱”居于次要地位。

夸张

快板里夸张不仅用来组织“包袱”，而且用来为描写增添色彩，使之鲜明生动，有时两种作用兼而有之。如李白的诗里说的：“白发三千丈，缘愁似个长。”事实上，决不会有三千丈的白发。但人们在生活里承认它不会有，而在艺术欣赏中却理解它的存在，夸张之妙就在这里。如前所述，作为语言

艺术的夸张，既不能信口开河，又不能不扩大，因此，常常是大处合理，小处不能死抠。如杜甫《兵车行》：

信知生男恶，反是生女好；
生女犹得嫁比邻，
生男埋没随百草！

如果从语言夸张的角度理解，无疑是满腔悲愤的倾泻，是对当时社会黑暗的血泪控诉。反之，如果照字面抠，“生男埋没随百草”，男的都死光了，那么生女要“嫁比邻”，岂能行？说起来像是笑话，其实在曲艺创作和欣赏之中却常常可以碰到。

铺陈

快板书以叙述为主，描写成分很多，常常运用铺陈手法进行渲染，使抽象的内容变得具体形象、鲜明、生动。

山东快书

山东快书属于曲艺中的大曲种，流传广泛，影响深远。

山东快书发源于山东省临清、济宁、兖州一带。至少有百年以上的历史。当初，山东大鼓盛极一时，山东大鼓里有个牌子，近似半说半唱的韵诵体，叫做“甯钢腔”，据说，山东快书就是在它的基础上发展起来的。

关于山东快书的起源。历来有三种传说，即刘茂基说、赵大桅说和傅汉章说。

刘茂基说。刘茂基，相传是明万历年间人。祖籍山东临清，正是山东快书的发祥地。他是个不得志的武举人，流落乡间，采集当地流传的武松故事，编成山东快书演唱。他的表演方式很“土”，没有服装和乐器，只是斜披一件大褂，手里敲打着两块瓦片。他有绝活，就是武功架子好看。传统山东快书以《武松传》为主，打架斗殴犹如家常便饭，刘茂基的武功架子大有用武之地。

赵大桅说。赵大桅，相传是清咸丰年间人。祖籍山东济宁，是山东快书的另一发祥地。他是个落魄文人，穷极无奈，只好卖艺为生。他会编词，起初把武松的故事编成顺口溜演唱，后来吸取山东大鼓的“甯钢腔”，编成山东快书演唱。他用山东大鼓的梨花片做为伴奏乐器，这就是至今还在使用的鸳鸯板。

傅汉章说。张军《山东快书的创作与演唱》一书指出：

山东快书是发源于鲁中一带农村的说唱艺术形式。它产生的年代，至今尚未发现准确记载。据山东快书老艺人周侗宾、傅永昌谈：清道光六年（1828），有落第举子36人（有的说十余人），归途雨阻临清，为发泄胸中愤懑不平，以民间广为流传的梁山好汉武松故事为依据，编成《武松传》说唱。作者之一李长清（山东茌平南岗子王左人）将该书带回，后与其表侄傅汉章去山西，因阻邯郸，无奈拿出《武松传》五回，交傅汉章在关帝庙前，以竹板节念唱，得钱还乡。李长清于是发现傅汉章很有演唱才能，便将全书传给了他，傅得《武松传》潜心研究，加以充实发展，乃于道光十九年曲阜林门会（孔林前春秋庙会），正式“撿地”演出，受到当地群众热烈欢迎。所以说傅汉章是最早演出山东快书的艺人。至今约有150年的历史。

傅汉章说承前启后，以艺人传说的道光十九年曲阜林门会“撿地”演出

为依据。有时间，有地点，有场合，可靠性大。

据山东大学中文系李万鹏先生推断，刘茂基、赵大桅、傅汉章都不是山东快书的开山鼻祖，而是三个不同时期的代表人物，他们各有所长，都对山东快书作出了杰出的贡献。

山东快书的孕育和形成，离不开天时、地利、人和。既称山东快书，足见地利的重要。这里集中说一说地利。据考证，山东快书发源于临清、济宁一带，艺人有种说法：山东快书是从河里来的。这里说的不是一般的河，而是横贯南北的古运河。临清、济宁都是运河上的大码头，南来北往的行旅客商云集之地，俗称“沃土”。艺人向这里拥集，就是所谓的“跑码头”。这里商贾云集，客人无聊，需要娱乐活动，也就养得住艺人。同时，这类码头又是多种艺术形式荟萃之地。以此推断，当年临清一带说唱艺术颇为兴盛，为山东快书的孕育和形成提供了良好的地利条件。北宋末年，临清、济宁一带正是梁山好汉龙腾虎跃之地，武松的英雄故事在当时广为流传。于是以《武松传》起家的山东快书应运而生。

仅从地利角度分析，就可以看出：山东快书的孕育、形成和发展，无疑是人民群众和民间艺人合作的成果，同时也不排斥个别人物的杰出贡献。在曲艺发展史上，这种杰出人物大致有两类：或是创作方面才能出众，或是在表演方面不同凡响。从构成成分看，或是酷爱说唱艺术的知识分子，如子弟书作家韩小窗、罗松窗等。或是粗通文墨的说唱艺人，如相声名家“穷不怕”等。如果这一看法可以确立，不妨对刘茂基、赵大桅、傅汉章三个人物略作分析：

刘茂基是山东快书孕育期的代表人物。此人既没有精湛的表演艺术，又没有卓越的创作才能，却对山东快书艺术作出了杰出的贡献。山东快书以《武松传》起家，内容尽是搏杀厮杀，表演程式也离不开一个“武”字。落魄的武举人刘茂基把武功架子带到山东快书中来，满足了山东快书艺术发展的需要，促进了山东快书艺术的发展，筚路蓝缕之功，不可低估。

赵大桅属于另一类代表人物，粗通文墨和音乐。对山东快书进行加工整理，有时还自编自演。他出现在山东快书趋于成熟之际，观众口味高了，艺术也亟需随之发展，文字加工和唱腔改革提上日程，文人插手，势所必然。赵大桅是其中佼佼者。他属于山东快书成熟期的代表人物，本来在上述三说中时代最晚，却因成就卓著，被誉为山东快书的“奠基人”。

傅汉章是地地道道的山东快书艺人。像他这样的艺人，历史上恐怕数以百计，为什么单单他能名扬青史呢？从上面引的资料推断，他可能赶上山东快书历史上的一次大革新。引人注目的是，这次革新的参加者既有民间艺人，又有落第举子，按现在的说法，就是艺术家和作家结合。他们一边加工整理，一边“撂地”演出，幕后活动的文人只见数字，不见姓名，献艺于人前的民间艺人声名大噪，得以流传。傅汉章继承了这次革新的成果，孔庙林门会上的演出可能是革新后的初露锋芒，以其崭新的风貌给人们留下了深刻的印象。

如果把上述论断加以概括，就可以得出下面几点认识：

第一，山东快书发源于鲁西南临清、济宁一带。起初是农民的娱乐活动，后来在农村的集镇庙会“撂地”演出，逐渐成了气候，像临清、济宁这样的大码头，不仅养育了山东快书艺人，提供了其赖以生存的条件，而且导致不同门类的艺术形式的相互借鉴和竞争，促进了山东快书的繁荣发展。

第二，山东快书的孕育期所以追溯到明代万历年间，迄今有 100 多年。其孕育和形成，主要从当地民歌和说唱艺术中吸取营养，从山东大鼓借鉴“甯铜腔”，即为一例。

第三，山东快书是人民群众和民间艺人一起创造的。同时，应当充分肯定个别人物的贡献和作用。

第四，山东快书以《武松传》起家，对其风格和流传影响极大。

山东快书的流传发展历尽沧桑、几经曲折。张军《山东快书的创作与演唱》一书对艺人的师传有详细记载：

傅汉章传艺于师弟赵震，徒弟魏玉济。魏授徒卢同文、卢同武兄弟。其后，卢同文传艺杜永春，卢同武代师收徒杨逢山，亲传技艺，杨逢山之后就是杨立德。另一支，赵震授徒吴洪钧，再传而至马玉恒等。同时，赵震、卢同武、杜永春因朋情传艺戚永立。戚兼得诸家之长，颇有成就，授徒范元德、郭立和、李元才、高元钧等。

山东快书形成之后，就从发源地扩散开来，逐渐形成山东省内和省外两支。

山东省内的一支由鲁西南地区扩及全省的许多城市、集镇。省会济南自不必说，早在 30 年代。烟台、青岛等地就留下了山东快书艺人的遗迹。其中的青岛特别值得注意。当今山东快书高、杨两派创始人高元钧、杨立德都在此地一举成名。山东省内不仅拥有杨立德这样的自成艺术流派的名家。而且山东快书艺人众多，实力雄厚，活跃在广大农村集镇。

另一支沿长江向东南发展，武汉、徐州、蚌埠、南京、上海等地也是 30 年代末就见到了山东快书。戚永立、高元钧等山东快书名家都曾在这一带作艺。高元钧时间最长，遂有“红遍江南”之誉。

山东快书起初流传在农村，后来随着社会的发展变化，渐渐进入城市，虽然健康淳朴的形式还保留着，但为了迎合小市民的趣味，不健康的成分日益增多。跟相声类似，流传山东快书搀进所谓“荤口”，即色情的内容，以致妇女都不敢听。于是质朴清新的山东快书越来越低级下流，到解放前夕已岌岌可危。

解放后，山东快书获得新生，迅速发展。据说连山东快书这一名称还是解放后正式定下来的，特别是在解放军部队里，山东快书十分活跃。这可能跟山东快书歌唱英雄的传统和粗犷豪放的风格有关。

50 年代初期，山东快书始向全国发展，高元钧在这方面的推动作用是很大的。1950 年 3 月，他从上海北上，开拓山东快书新的流传地区。先到天津，最初献艺于小梨园，同台尽是曲艺名家，如小彩舞、花五宝、郭荣启、石慧儒等。天津号称曲艺之乡，观众艺术鉴赏力强，艺人站住脚不易。高元钧一靠“红遍江南”之盛誉，二靠初闻天津码头的新鲜劲儿，三靠技艺精湛，乡土味浓，结果一炮打响，十分轰动。翌年又由天津到北京，最初献艺于西单游艺社会，同台也尽是曲艺名家，如孙书筠、王佩臣、张陌扬、王宝霞、花莲宝、钟翠云、王元堂、高凤山等，从此在北京落住了脚。

50 年代初期，在高元钧的主持下，连续举办山东快书培训班，主要由军队选送人员参加学习。学员分布之广，遍及大江南北，长城内外，于是山东快书在全国范围得以迅速普及。

山东快书飞速发展的原因是多方面的。除新中国建立这一决定性的社会因素外。就艺术本身来说，还有下面一些因素：

一方面，形式简通灵活。手里一副鸳鸯板，打起来就能表演。尤其适合在工厂、农村、部队开展业余演出活动。

另一方面，地方色彩浓厚。它用山东方音演唱，朴实粗犷，很有气势。

同样，山东快书在台湾也得到了长足发展。早在 50 年代初期，杨立德的弟子张天玉就到了台湾。张天玉擅长多种曲艺形式，曾在电台演播山东快书，自称“山东铁板快书”，所演多是长篇大书。如《武松传》、《济公传》等，颇受欢迎，不少人“一闻乡音而鼓舞”。

台湾曾出版张天玉辑的题为《山东铁板快书》的小册子，辑有《武松大闹十字坡》及 21 个山东快书小段。从《武松大闹十字坡》来看，与流传的传统脚本大致相同，不过语言和细节略有变动。

艺术史告诉我们，文学艺术的繁荣是在百花争艳中得以实现的。一种艺术形式涌现各种不同流派，也是在竞争中得以实现的。诸家并存，流派兴起，彼此竞争，相互借鉴，既是文学艺术发展的动力，也是臻于成熟的标志。艺术流派的形成和发展因素十分复杂，应作具体分析。就基本因素来说，主要有两个方面：一方面，凡是自成流派的艺术家，必像王麻剪刀、王致和臭豆腐那样，有别人无法取代的地方，拥有自己的剧目和作品，形成与众不同、自成一家的风格特色。另一方面，艺术风格和造诣为社会舆论所承认，并拥有相当数量的景仰者。

张军《山东快书的创作与演唱》一书里曾谈及早年山东快书艺人的一些情况：

老艺人传说，早期以赵震艺术成就最高，号称“三钩不敌”（“三钩”即当时著名山东渔鼓艺人张教钧，山东洛子艺人李和钧，山东快书艺人吴洪钧）。卢同文、卢同武兄弟名气也很大，被称之为“卢氏双雄”。戚永立绰号“镇三江”，艺人夸他“走到那里都有个山崩地裂”。

当今山东快书艺术流派，世称高元钧、杨立德两大流派；后来崛起的刘司昌也自成一派。

高元钧派山东快书，概括说来，就是流传最广、影响最大、门生最多、成就最高。关于高派山东快书的艺术特色，不少人作过研究。杨立德曾说：“高元钧的表演风格刚健一些，从戏曲里吸收多些。动作较大，也显得多。使用‘包袱’皮薄，作‘包袱’多些，趋于滑稽，在上海获‘滑稽快书’之名。”张军《山东快书的创作与演唱》一书里说：“（高）身材槐梧，嗓音洪亮，艺术上刻苦钻研，表演极为风趣生动，且善于从相声、京剧等姊妹艺术中吸取营养，丰富、发展了快书表演形式，形成流行全国的‘高派’。”谷源流《浅谈高元钧山东快书表演艺术的特色》一文里说：“高元钧同志的山东快书表演艺术是现实主义的——从现实生活出发，通过说、唱，努力塑造各种人物的艺术形象，刻画典型环境中的典型性格，反映作品的主题。”这篇文章还具体地论述了高元钧山东快书艺术的基本特色，即传神、情真、口甜形美、亲切、风趣。这里把高派山东快书的艺术特色概括为火爆、鲜明、滑稽。

如果说，高元钧和杨立德同属山东快书的正宗，那么，杨立德可以说是正宗中的正宗。高祖籍河南，多年来又在山东以外的地方作艺，他的快书艺术受到多方面的影响，别具风格特色；杨立德则不然，他是山东人，多年来一直在山东作艺。他的快书艺术地方味足，自有土生土长的气派。

关于杨的艺术风格，张军《山东快书的创作与演唱》一书中指出：

著名快书演员杨立德，注意吐词的功力，善说：“俏口”、“贯口”，强调轻松幽默，不强调使用过多动作，自成一家，称为“杨派”，也有很大影响。

杨的演出，即“俏”又“泼”。“泼”即卖力气、认真。他以表演质朴、豪放，刚柔相济，平中出奇，唱字句气势宏伟，口若悬河，从内容出发真实地述说故事中的情节，给人以身临其境动人心魄的力量。“俏”即根据情节的发展，动用大段十句、八句的联唱，一口气抑扬顿挫明显地联贯唱出，既描述了场景，表达了人物，又给人以艺术享受。

杨立德的艺术风格特色是俏皮和细腻。

刘派山东快书的精髓在于现实主义的深化。表现为广泛地表现社会生活，塑造有血有肉的艺术形象；努力开拓艺术之源，追求艺术上的真、善、美。刘司昌先后出版作品选集《晕头转向》、《刘司昌山东快书创作选》和《刘司昌曲艺创作选》。他还与伍景寿合作撰写了《山东快书概论》。

刘司昌博彩众长，广泛借鉴各种艺术形式，极大地丰富了山东快书的艺术手段和表现能力。传统山东快书的表演程式大抵从传统戏曲借鉴而来，适用于鲁达、武松等艺术形象的塑造。随着时代发展和社会变化，原有艺术手段已经不敷应用，必须创新，于是歌曲、口技、电影、话剧、歌剧、杂技乃至芭蕾舞都被引进到山东快书中来，极大地丰富了山东快书的表现能力，使之面貌一新。这是博采众长的优秀传统的发扬光大，也是刘派山东快书的重大贡献。

评弹

评弹是苏州地区曲种评话和弹词的总称，用苏州方音演唱。它流传在吴语区，主要包括上海市及江苏、浙江的部分地区，评话只说不唱，俗称“大书”；弹词有说有唱，俗称“小书”。

“档”，是评弹术语，兼指演出单位和节目，运用相当广泛。

评话是单档的，即由一个人表演。双档较为少见。

弹词则可分为单档、双档、三个档，个别也有四个档的。

单档，一个人表演，二三弦伴奏，自弹自唱。

双档，两个人表演，分为上手和下手。上手弹三弦，下手弹琵琶，表演以上手为主，评弹术语叫做“掌舵”。进入角色摹拟，叫做“起角色”。上手、下手也有分工，上手多用男角，评弹术语叫做“阳面”；下手多用女角，评弹术语叫做“阴面”。

三个档，由三个人表演，除上手、下手以外，中间增加一人，评弹术语叫做“插边花”。一般由新手担任。

评弹说的多是长篇大书。传统评话书目主要有《三国》、《隋唐》、《水浒》、《英烈》、《岳传》、《包公》、《七侠五义》等。传统弹词书目主要有《三笑》、《白蛇传》、《西厢记》、《描金凤》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《大红袍》、《杨乃武》等。这类长篇大书可以连续说，如果每天说上一段，一般可以连说两三个月，长的多达七八个月。为了吸引观众，评弹特别讲究悬念，俗称“关子”。评弹术语里有所谓“关子书”和“弄堂书”。关子书，就是故事进入高潮，矛盾冲突激烈，情节紧张热闹之处。

弄堂书，就是铺垫交代，情节较为平直之处。一部大书，既不可能都是

关子书，也不应当排斥必要的弄堂书，二者紧密结合，相得益彰。还有术语“卖关子”，又叫“落回”，指的是用悬念结束当天的书，相当于“欲知后事如何，且听下回分解”的“扣子”。

“开篇”，又叫“开词”，一般放在正式书目前面演唱，起定场作用，相当于唐代“变文”的“押座文”为后来评书的“定场诗”。“开篇”一般由一个人演唱，也有时唱开篇和对白开篇。一些精彩的“开篇”成为传唱不衰的保留曲目，如《新木兰辞》：

唧唧机声日夜忙，木兰是频频叹息愁绪长，惊闻可汗点兵卒，又见兵书十数行。卷卷都有爹名字，老父何堪征战场。

阿爷无大儿，木兰无兄长，自恨钗环是女郎。东市长鞭西市马，将那裙衫脱去换戎装。登山涉水长途去，代父从军意气扬。朝听溅溅黄河急，夜渡茫茫黑水长。鼙鼓隆隆山岳震，朔风猎猎旌旗张。风驰电扫制强虏，跃马横枪战大荒。关山万里如飞渡，铁衣染血映寒光。转战十年才奏捷，归来天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强，木兰不愿尚书郎。愿借明驼千里足，送儿早早返故乡。爹娘闻女来，出廓相扶将。姊姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姐来，欢呼舞欲狂，磨刀霍霍向猪羊，一家喜气上面庞。开我东阁门，坐我西阁床。脱我战时袍，着我旧时裳。当窗理云鬓，对镜贴花黄。含笑出门寻伙伴，伙伴见她尽惊惶。同行一十有余载，不知将军（木兰）是女郎，谁说女儿不刚强。

这篇“开篇”较严格地按照原作改编，甚至保留了一些原有的句子，但从语言看，有如下一些变化：第一，原作以五字句为主，“开篇”则以七字句为主；第二，趋于通俗化、口语化；第三，大体上是官话弹词的风貌，文字的方言色彩不明显，上口演唱，就变成了吴音弹词。

对于评弹史的研究，目前处于探索阶段，还很难从曲艺的历史溯源中离析出来，加以具体化。为勾出一个大致的轮廓，不妨从曲艺史上寻出与评弹艺术有着渊源关系的宋代的“说话”以及元代的“词话”和“陶真”。弹词艺人马如飞有段专门描述弹词的“开篇”：弹唱南词昔未闻，始于南宋小朝廷。幸而两国通和议，界隔黄河不用兵。宫闱太宫无聊赖，她本爱把稗官野史听。故此盛行江浙地，相传一直到如今，但不知谁做内廷闲供奉，却是那戴书生与穆书生。宋朝杂事书中考，凿凿有之尚可凭，惜乎传姓未传名。

这里说的“南词”就是弹词。马如飞把弹词的源头追溯到南宋，只可聊备一说。元代弹词倒是见诸文字记载。臧懋循《弹词小序》说：

若有弹词，多瞽者以小鼓、拍板说唱于九衢三市。亦有妇女以被弦索，盖变之最下者也。近得无名氏《仙游》、《梦游》二录，皆取唐人传奇，为之敷演。深不甚文，谐不甚俚，能使少儿少女无不入于耳而洞于心，自是元人伎俩。或云杨夫避难吴中时为之。闻尚有《侠游》、《冥游》，未可得。

田汝成《西湖游览志余》说：“其时优人百戏，击球、关扑，鱼鼓、弹词，声音鼎沸。”

沈德符《野获编》说：“其魁名朱国臣者，初亦宰夫也，蓄二瞽妓，教以弹词，博金钱。夜则侍酒。”

李玉《清忠谱》则具体地描绘了表演苏州评弹的情形：

（字字双）[丑扮老男上]阊门好汉我为头，名旧；飞鸿天顺好拳头，传授；赌场到处攢拈头，打忧；人人认得老扒头，年幼。自家姑苏城外，有名的周老男周文元便是，少年无赖，独霸一方。城中玄妙观前，有一个李海泉，

说得好《岳传》，被找请他在此间李王庙前，开设书场。每日倒有一二子钱拉下，除了他吃饭书钱，其余剩下的，尽够我买酒吃，赌场顽耍。昨日说过金兀术破延州了，他说今日要说童贯起兵，甚见热闹。此时日已过午，不免催促他来，撑起布篷，聚人开说则个。正是：要知千古兴亡事。须听当场评话来。

[下]

从戏里描述的坐地分银的小把头得意之状和评话艺人收入之丰，说明此时评话艺术已经相当兴盛。这里说的是“撻地”作艺，后来逐渐进入书场。李百泉套用《陋室铭》的格式，写了《书场铭》：

山不在高，有书则名；文不在深，有谑则灵。斯是书社，惟吾扬声。竹窗映水绿，茶灶透烟青。谈笑集群贤，往来多佳宾。可以弹三弦，论古今，辟玩徒之知识，傲奸佞之邪心。座多周公谨，我惭柳敬亭。古人云：“姑妄听之！”

苏州评弹的形成大约在明末清初之际。周良《苏州评弹艺术初探》一书指出：“根据以上情况，我们如果作如下推断：苏州话的评弹形成于明末清初是比较谨慎的。因为，明末清初已经有苏州的说书和苏州人说书的信息，乾隆时期已经有了苏州评弹的刻印的脚本。有了很多书目，而且有了‘响档’和‘名家’，这是经过相当时间的发展形成的。”

纵观评弹艺人的历史，可以说是名家辈出，流派纷呈。

先说弹词。清代乾隆、嘉庆以来，有所谓陈遇乾、俞秀山、马如飞三大艺术宗师，实开评弹艺术流派之先河。

陈遇乾。清乾隆、嘉庆年间人。嘉庆、道光以来苏州评弹的大名家之一，弹词“陈调”的创始人。早年习学昆曲，后改弹词，用嗓与昆曲接近。陈派无传人，但用于老生、老旦的“陈调”则成为弹词的常用曲调之一。他的拿手书目有《白蛇传》、《玉晴蜓》等。

俞秀山。生卒年月不详。清嘉庆、道光以来苏州评弹的大名家之一，弹词“俞调”的创始人。其调婉转抑扬，流传甚广。当今弹词流行的“夏（荷生）调”、“徐（志云）调”、“祁（莲芳）调”都是在“俞调”基础上发展而成的。他的拿手书目是《倭袍》。

马如飞。原名时霖，字吉卿，苏州人。生于艺人之家，幼读诗书，后向表兄桂秋学《珍珠塔》，并在长期艺术实践中加工修改，使之面貌一新。他的唱腔朴实豪放，流利酣畅，与“俞（秀山）调”一起，形成弹词的两大唱腔体系。他参与组织苏州评弹艺人团体“光裕社”，编辑了《出道集》。

当代弹词名家很多，沈俭安、薛筱卿、刘鉴庭、刘天韵、夏荷生、朱雪琴、徐云志、杨振雄、蒋月泉、徐丽仙、祁莲芳、万惠秋、侯莉君均属自成艺术流派一代名家。

夏荷生。浙江嘉兴人，生于1899年，卒于1946年。曾随弹词名家钱幼卿学艺。说、唱俱佳，世称“夏调”。拿手书目有《描金凤》、《三笑》等。

徐云志。原名徐燮贤，又名韵芝，江苏苏州人。生于1901年，卒于1978年。少年时代从师夏荷生学艺，在“俞调”、“小杨（仁麟）调”的基础上，博采众长，创制新声，形成清新徐缓、质朴流畅的“徐调”，世称“糯米腔”、“迷魂腔”，为丰富和发展弹词唱腔作出了重要贡献。

蒋月泉。江苏苏州人，生于1917年。他在“俞调”和“周调”的基础上，创立了旋律婉转、韵味醇厚的“蒋调”。为了表现现代生活，后又创制了苍

劲雄浑的新腔。拿手书目有《白蛇传》、《玉晴蜓》等。

杨振雄。江苏苏州人，1920年生。9岁从父学艺，11岁开始说书。1954年参加上海评弹团，与其弟杨振言拼双档，长期合作演出。他在“夏调”的基础上创立“杨调”，又擅唱“俞调”，遂有“杨派俞调”之称，又以手面、身段、扇子功见长。

苏州评话也拥有不少艺术名家，浦琳，姚士章、王效松、程鸿飞、杨莲青、潘伯英、张鸿声、曹汉昌、唐耿良，金声伯当属其中的佼佼者。

关于浦琳的生平和技艺，《扬州画舫录》说：

浦琳，字天玉，右手短而捺，称捩子。少孤，乞食城中，夜宿火房。邻妇为之媒妁，偕至一处，香奁甚盛，纳捩子强而婚焉。逾年，大东门钓桥南一茶炉老妇，授捩子以呼卢术，捩子挟之以往，百无一失，由是积金赁屋与妇为邻。在王故台，妇有侄以评话为生，每日皆演习于妇家。捩子耳儒久，以评话不难学，而各说部皆人熟闻。乃以己所历之境，假名皮五，撰为《清风闸》故事。养气定词，审音辨物，揣摩一时亡命小家妇女口吻气息，闻者欢哈温噓，进而毛发尽悚，遂成绝技。捩子体肥，多痰善睡，兼工笑语口技，多讽刺规戒，有古俳谐之意。晚年乐善好施，金棕亭有《捩子传》。

李斗称赞浦琳所用词语，跟吴伟业《柳敬亭传》里称赞大说书家柳敬亭的，竟然十分相似，足见浦琳技艺之高超。《清风闸》是浦琳自编自演的长篇大书，后来又有说这部书的，名叫龚午亭，也和浦琳一样，“用是书为名，别出己意演之”。当地曾流传俗语：“要听龚午亭，吃饭莫打停。”

唐耿良，江苏苏州人，1921年生。幼时从唐再良学艺，13岁起在上海、江苏、浙江等地演出。1951年参加上海评弹团，积极从事评弹艺术革新，编演新书，成就卓著。

金声伯，江苏苏州人，1930年生。从少年时代起，先后向杨莲青、汪如六、徐剑衡学艺，兼采众长，打下了深厚的艺术功底。他以书路清晰、语言生动、格调高雅、幽默风趣，自成风格。拿手书目有《包公》、《七侠五义》。

“弹词”渐渐地从民间进入城市，特别是一些有闲阶层的妇女，酷爱“弹词”，不仅仅听，甚至还动手加工整理，使弹词变得“描状细物琐情，无微不至”。

