

曲 艺

总 类

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

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

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

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

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

古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”“说话”艺术之外，宋代的曲艺形式还有“诸宫调”、“唱赚”、“弹唱因缘”、“合生”、“商谜”、“鼓子词”等。《东京梦华录》、《醉翁谈录》及《梦粱录》等书对宋代市井的曲艺活动多有记述，是后人了解这一时期曲艺情况的主要著作。其中罗烨的《醉翁谈录》著录的宋代“说话”名目，就有灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术等方面的作品达117种之多；知名姓的“说话”艺人，北宋有14人，南宋有110人之多；曲艺“说唱”的水平被誉为“只凭三寸舌褒贬是非，略万余言讲论古今”，“说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回。”

元代对曲艺曾采取过禁演措施。但讲史类“平话”在当时仍很发达。后世的许多“平话”话本即是元代创编刊刻的。“词话”是元代讲史的另一形式，一直延续到明代。与“平话”的散说表演不同，“词话”是散、韵相间即有说有唱的曲艺表演形式。《大唐秦王词话》和《说唱花关索词话》等是后人发现的当时的“词话”说唱脚本。这两种曲艺形式可以说是后来“评话”和说唱“鼓词”等形式的先身。至明代，时调小曲亦即俗曲开始大量地被曲艺唱曲形式所吸收利用。“莲花落”、“渔鼓”、“道情”、“弹词”、“鼓词”等形式也广为流行。一些民间歌舞在与民间俗曲的合流过程中，分离出一些舞蹈性表演的走唱类曲艺，如“地花鼓”、“二人转”等。丰富了曲艺说唱的表演形式及其技巧。长篇书目在元、明时期十分发达，《水浒》、《隋唐》等是时人欢迎的重要书目。到了明代末年，江南出现了彪炳一时的大说书家柳敬亭，标志着说书艺术达到了空前的艺术高度，引起了社会的广泛认同。柳敬亭因而也被后代艺人尊为说书业的祖师。

清代不仅曲艺种类繁多，而且艺术交流普遍。除民间曲艺外，

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

中,又表现得丰富多样,具有极大的可塑性。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

【鼓词】明、清时期流行于北方的曲艺说唱形式。据近人徐珂《清稗类钞》记载：“唱鼓词者，小鼓一具，配以三弦，二人唱书，谓之鼓儿词。亦仅有二人者，京津有之。”或谓鼓词即鼓书，为大鼓的旧称；也有认为鼓词即元明时期词话的变异发展，但尚无更充分的依据。

【滩簧】又称滩黄。曲艺的一种形式。清中叶后流行于江南一带。

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

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

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

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

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

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

【走唱】曲艺表演的一种形式。指边走动舞蹈边说唱的表演。如东

北的二人转，湖北的三棒鼓等。

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

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

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

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

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

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

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

【群唱】曲艺唱曲的一种表演形式。即三个人以上的演唱表演。参见“群口”。

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

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

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

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

【着甲书】曲艺名词。见“长枪书”。

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

《杨家将》。

【诗赞】曲艺名词。评书、评话、鼓书类曲种中用以吟诵的一类诗体韵文。一般为五言或七言体诗，通常用来写人、绘景、描声、状物，或归纳书情。

【赋赞】曲艺名词。评话、弹词类曲种用以吟诵的一种赋体韵文。常穿插于说表中进行写人、绘景、描声、状物。如《将军赋》、《刀赋》、《风赋》、《武场赋》等。

【八技】曲艺名词。指苏州评弹表演时的8种口技技巧。具体内容说法不一：一说为“爆头、击鼓、掌号、放炮、马蹄、马嘶、木鱼、叫咤”；另一说中没有上一说的“木鱼”和“叫咤”，而有“嘟锣”和“鸣锣”；还有一说为“擂鼓、吹号、马蹄、嘶叫、吼叫、哭、笑、嘟锣”。

【开篇】曲艺名词。指苏州评弹、绍兴平湖调、四明南词等曲种在正式节目或长篇书说唱之前加演的短篇唱词。内容一般与正书即正式节目无关，主要起定场作用。后来这种短篇节目分离出来，成为独立的节目形式。如苏州评弹演出中的“开篇”，一般专称为“弹词开篇”，并有对口、单口、群唱、对白开篇等多种表演方式。

【定场诗】曲艺名词。指评书、鼓书等曲种在正式演出中、长篇书目前，为吸引听众注意力，稳定听众现场，往往先念诵的四句体或八句体“诗”或者“词”。内容不一定与正书有关。在南方，评话演员的定场诗又称为开词，即先念诵的依据词牌填的“词”。如

〔西江月〕、〔鹧鸪天〕等。

【开词】曲艺名词。见“定场诗”。

【说表】曲艺术语。指演员以第三人称口吻进行的说白表演。

【说噱弹唱】曲艺术语。苏州评弹传统的四种基本艺术手段。其中“说”指说表，包括故事的叙述和人物的说白；“噱”指噱头，即笑料的组织和表现；“弹”指乐器弹拨伴奏；“唱”指行腔演唱。

【说学逗唱】曲艺术语。相声传统的四种基本艺术手段。“说”是说表，“学”是模仿；“逗”是抓眼逗笑，即“使包袱”；“唱”是学唱。

【迟疾顿挫】曲艺术语。鼓曲类曲种演唱时掌握旋律、节奏、口法等四种技巧。“迟”指缓慢，“疾”指快速，“顿”指停顿，“挫”指板眼间的连贯。

【崩打粘寸断】曲艺术语。鼓曲类曲种的五种吐字发声方法。“崩”法指重音促声，多用来制造紧张气氛；“打”法指舌尖音使字声响亮；“粘”法指扩大音窄字的声量，使之清晰传远；“寸”法指演唱叠句词时，使字字紧连但音节清而意连贯；“断”法指唱腔连贯但字音有间断而清晰。

【闪躲卸叠】曲艺术语。北方一些曲种演唱时运用板头、节拍的四种方法。“闪”指闪板；“垛”指垛字唱法；“卸”指卸板；“叠”指

叠句唱法。

【起脚色】曲艺术语。指苏州评弹、独脚戏等曲种表演中，演员模拟节目中人物的方法。

【开相】曲艺术语。指说唱表演中，故事中的人物出现时，演员采用叙表、韵白或赋赞方式对人物的外貌特征进行的描述介绍。这类介绍一般注意抓人物的形体与性格特征。北方的评书等曲种则称此法为“开脸”。

【开脸】曲艺术语。参见“开相”。

【噱头】曲艺术语。江、浙地区曲种中对笑料等喜剧性内容的通称。而演员表现此类内容的技巧称为“放噱”。

【放噱】曲艺术语。参见“噱头”。

【包袱】曲艺术语。指相声、山东快书、独脚戏等曲种中的喜剧性内容及其结构营造方法。一般将喜剧性内容即笑料的组织酝酿称为“系包袱”，将笑料的完成与揭穿称为“抖包袱”。

【肉里噱】曲艺术语。苏州评弹等曲种制造笑料的手法之一。通常指那些由其表现的内容本身所蕴含并生发出来的喜剧效果。

【外插花】曲艺术语。苏州评弹等曲种表演时抓取笑料的手法之一。通常指那些结合正书说唱而即兴或临时穿插进去的喜剧性内容。

但可以与正书内容无必然联系。

【手面】曲艺术语。指评话、弹词等曲种中演员说唱表演时所作的虚拟动作。常用作辅助叙述故事、交代情节或模拟人物动作神态。一般将虚拟模仿动作幅度大的表演风格称为“大开门”；将动作幅度小的虚拟表演风格称为“小开门”。

【大开门】曲艺表演术语。见“手面”。

【小开门】曲艺表演术语。见“手面”。

【书外书】曲艺术语。指评话、评书类曲种说表中在正书内容之外穿插进去的相对完整和独立的小故事。一般用来烘托正书的人物内容或产生笑料，也可以用来增加审美节奏感，使听众感到张弛有致，或增强悬念效果。

【梁子】曲艺术语。评书、大鼓类曲种对曲目、书目的故事提纲的通称。一般将按照故事提纲来自行铺叙故事的说唱表演称为“跑梁子”。

【柁子】曲艺术语。北方的评书等曲种对长篇大书中精彩情节片断的称谓。艺人在说表中，常常将一部长篇大书分成若干个矛盾冲突较集中的关目，以构成不同的柁子，进行连贯性说表。也可将主要的“柁子”当作独立的章回说表。

【贯口】曲艺术语。又称串口、快口或贯活。指演员说唱表演的速

度快、难度大，能展示口齿功夫的节奏感极强的节目内容。一般要求在不换气或不明显换气的情况下流利而轻松地表演。

【方口】曲艺术语。指严格按脚本词句进行说唱而不随意发挥的表演风格。其特点是语汇整齐上口，但比较呆板生硬。

【活口】曲艺术语。指善于触景生情，即兴发挥，而不严格按脚本词句进行说唱的表演风格。

【三翻四抖】曲艺术语。相声组织“包袱”的结构手法之一。指在制造喜剧效果即酝酿笑料的过程中，进行的再三铺垫与衬托。

【一头沉】曲艺术语。相声说表配合的方式之一。指“对口”表演时，以一个演员说表为主，另一个演员只起附和应答作用的格局。一般以逗眼的演员为主进行说表，故称。

【子母眼】曲艺术语。指对口相声表演中，捧眼与逗眼双方在说表内容的搭配上，承担的份量相当，互相捧逗的说表方式。一般表现为相互诘难、争辩与竞赛的格局。

【现挂】曲艺术语。又称抓眼。相声、评书等曲种表演中，演员结合现场情势，临时抓取或即兴编演的与节目内容有关或无关的喜剧性内容即笑料。

【书品】清代乾隆时期苏州弹词艺人王周士所著总结弹词艺人说书要求的艺诀。全书共 14 则，为：“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，急而不谄”。通常，“书品”一词也泛指说书演出时演员所具备的风格。

【书忌】清代乾隆时期苏州弹词艺人王周士所著总结弹词艺人说书忌讳的艺诀。全书共 14 则，为：“乐而不欢，哀而不怨，哭而不惨，苦而不酸，接而不贯，扳而不换，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。”通常，“书忌”一词也泛指说书人演出时必须避免的缺陷。

【讲经文】唐代曲艺说唱形式“俗讲”的俗讲僧用作表演的脚本。体裁上韵文散文相间，即有讲说有诵唱。内容属宣传佛教教义。《敦煌变文集》内收到部分被发现的脚本。

【押座文】唐代曲艺说唱形式。为“俗讲”开始前的短篇说唱，类似于后来的曲艺形式“开篇”或“定场诗”。语言多为七言韵文。如《敦煌变文集》内所收《维摩经押座文》、《八相押座文》等为其脚本。

【缘起】唐代的一种曲艺说唱形式。为一种有头有尾说唱故事且尤其注重评说缘由的表演样式。语言散、韵相间，可知有说有唱。其中韵文多为七言或六言句式。敦煌卷子写本有《目连缘起》与《丑女缘起》等底本。

【赋】唐代的一种曲艺说唱形式。或谓为汉魏杂赋的一种口头说表发展而成。文学体式为四六句的赋体韵文，属诵唱表演。作品有

《韩朋赋》、《燕子赋》等。

【弹唱因缘】宋代的一种曲艺说唱形式。南宋人周密《武林旧事》载有其艺人名达 11 人。表演及脚本体式不详。

【说诨话】宋代的一种曲艺说唱形式。表演讲究诙谐滑稽的喜剧效果。北宋张山人、南宋蛮张四郎为已知著名艺人。具体表演及文学脚本体式不详。

【撚弹词】宋金元时期的一种曲艺说唱形式即诸宫调的别称。因表演时用琵琶等弦乐器伴奏，而弹拨此类乐器的技艺时谓“撚弹”，故名。

【缠令】北宋的一种曲艺说唱形式。名称仅见笔记记载，具体形式不详。参见“缠达”。

【缠达】北宋的一种曲艺说唱形式。南宋人耐得翁《都城纪胜》中说：“唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后以两腔互迎，循环间用者为缠达。”或谓缠达即“传踏”（转踏）音转。

【唱赚】宋代的一种曲艺说唱形式。具体表演形式等不详。《都城纪胜》、《梦梁录》及《武林旧事》内有零星文字，可知或由“缠令”、“缠达”衍变而成。所唱之词谓“赚词”，南宋李霜涯为已知赚词名作家。其音乐唱腔体式据《都城纪胜》载，可谓丰富多采：“凡赚最难，以其慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、蕃曲、叫声诸

家腔谱也。”

【陶真】宋代以来盛行的一种曲艺说唱形式。又称陶真。南宋《西湖老人繁胜录》有云：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”可知为受乡村百姓喜爱的艺术样式。明人田汝成《西湖游览志余》卷二十载：“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。”《七修类稿》卷二十二记有少量陶真唱词、为七字句。后来发现元末高则诚《琵琶记》剧中所唱陶真，却类似后来的莲花落。也有人认为陶真后来发展成了弹词。

【涯词】宋代的一种曲艺说唱形式。又称崖词。一般认为，其属说、唱相间的一种文词清雅的表演艺术形式。具体情形不详。

【诗话】宋元时期的一种曲艺说唱形式。是一种有说有唱、散韵文相间的诗赞体通俗讲唱表演形式。其文学脚本今存有《大唐三藏承经诗话》。

【叫果子】宋代的一种民间曲艺说唱形式。表演时主要模仿各种市井及乡野买卖人的叫卖声。宋高承《事物纪原·吟叫》：“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。”

【入话】宋元时期，“说话”演出开始时加说的小段故事或念诵的

诗词，用以侯客、定场或介绍正式演出内容。也叫“得胜头回”，“耍笑头回”或“得胜利市头回”。与近代曲艺表演中的“开篇”、“开词”、“垫话”等类似。

【得胜头回】宋元两代曲艺说唱表演开始时的加演小段形式。又称入话。或谓艺人藉此吸引听众而取胜，故名；或谓当时听客中多为军人与市民，冠以“得胜”为吉祥语。参见“入话”。

【老郎】宋元时期对声望较高的曲艺说唱艺人的称呼。

【雄辩社】南宋时期“小说”艺人的民间社会组织。周密《武林旧事》卷三见载。

【货郎儿】宋元时期的一种曲艺说唱形式。源于民间流动商贩的叫卖声。又叫“货郎太平歌”、“货郎转调歌”。表演方式为一人一手摇动串鼓、一手打板说唱。

【琵琶词】元代的一种曲艺说唱形式。表演方式不详。大抵用琵琶伴奏，沿街撂地表演。

【莲花落】曲艺说唱的一个类别。又作“莲花乐”、“莲花闹”、“落子”。表演方式通常为一二人用竹板击节数说七言或十言的口头韵文。为典型的诵唱体说唱形式。

【打谈】明代的一种曲艺说唱形式。或谓为一种只说不唱的讲说表演。又有人据《金瓶梅词语》第十五回“又有那站高坡打谈的词

曲杨恭”一语，认为是一种以唱为主的表演。具体形态不详。

【门词】明清时期的一种曲艺说唱形式。又称门事。明刊本《酉阳杂俎》赵琦美序谓：“所谓‘门事’，皆闺中儿女子之所唱说也。”具体表演形态不详。

【盲词】明清时期盲艺人说唱的一种曲艺形式。具体形态不详。据明人胡应麟《甲乙剩言》：“都下有抄《前定命》者，其辞皆七字，而村鄙若今市井盲词之类。”可知其所说唱脚本为七言语体。

【闻书调】清代人对陶真的别称。或谓“闻书调”为“文书调”之误，因近代有浙南“四明文书”即四明南词的说唱形式流行。

【攒十字】曲艺名词。词话、弹词、鼓词等曲种里比较普遍的“三、三、四”式节奏的十字句唱词，谓之攒十字。

【摊头】曲艺名词。古代曲艺艺人在正式表演之前加演的短小笑话或精段节目。亦即起定场作用的入话形式。类似于古之“得胜头回”及今之“开篇”。

【叙事体】曲艺的文学体式之一。具体为用第三人称的口吻进行故事说唱。这种文学体裁为曲艺文学的主体。一般也不完全是纯粹的第三人称表达，其间往往是以第三人称的口吻叙述为主，夹杂第一人称的对话或心理表白，以及评论、说明等语言。

【代言体】曲艺的文学体式之一。指第一人称口吻的模拟表演。但

不普遍。此文体主要用作戏剧文学。在曲艺说表中，往往夹在第三人称的叙事体表述之中。

【上手】曲艺名词。苏州评弹等江浙曲种对“双档”演出时坐在或站立在右方的主要演员的称谓。配合其演出并兼伴奏，且位于上手左侧的则为“下手”。北方的对口相声也以逗哏为“上手”，以捧哏为下手。

【下手】曲艺名词。见“上手”。

【诗赞】曲艺名词。评书、评话、鼓书类曲种中用以吟诵的一种五言或七言韵文。用作写人、绘景、描声、状物或归纳书情。常见的往往是比较固定的“套语”。

【册子】(Zhǎi~)曲艺名词。旧时评书演员拜师后，由师父传授给他的秘本。内容一般为所授书目的基本提纲，包括人物关系，常用赋赞及开脸词，以及表演要诀等。一般不许外传。

【跳走翻扭错转掬抖耍打】曲艺术语。二人转走唱表演时的10种基本要领。跳指跳跃；走指步法；翻指翻身；扭指扭秧歌；错指节奏掌握；转指各种转动；掬指掬动两臂及双腕；抖指耸肩抖腕；耍指耍扇子手帕等道具使用；打指击打乍板与节子。

【表】曲艺术语。演员以第三人称口吻说唱故事。分“表白”、“表唱”两种。

【表白】曲艺表演术语。指演员用第三人称口吻进行的说白。常用作叙述情景或描写人物。在苏州评弹等曲种中，又将故事中人物口吻的叙表叫“官表”；将演员以第三人物口吻叙表的叫“私表”。

【衬白】曲艺表演术语。评话、弹词类曲种中，演员以第三人称口吻对故事中内容进行解释、说明和评论的语言。往往起画龙点睛之作用。

【托白】曲艺表演术语。评弹类曲种中，演员以第三人称口吻对故事中人物的官白所作的重复强调或解说。一般与衬白相通用。

【咕白】曲艺表演术语。评弹类曲种里，故事人物自言自语的内心独白式说表。

【官白】曲艺表演术语。评弹类曲种中，演员模仿书中人物即起脚色时的说唱语言。一般在苏州评弹里依所用方言分成韵白与苏白两种。前者采用中州韵道白，后者用吴语方言道白。一些有性格的人物还用符合人物身份的“乡谈”式官白。

【私白】曲艺表演术语。评弹类曲种中对以演员口吻进行叙述的说表方式的统称。第三人称叙表的表白、衬白、托白等均属此列。

【起脚色】曲艺表演术语。评弹类曲种中。对演员模拟书中人物口吻与神情动作进行表演的称谓。

【挂口】曲艺表演术语。评弹类曲种说表中人物出场时念诵的两句

或四句韵白。一般用作自我介绍或表白。类似于传统戏曲里人物出场后的“定场诗”或“定场白”。

【关子】曲艺术语。又称扣子。曲艺文学创作或曲艺说唱表演时，制造用作吸引听众的悬念手法。有较强悬念性的作品或节目又叫“关子书”。

【扣子】曲艺术语。北方曲种中对关子的俗称。见“关子”。

【铺纲】曲艺术语。又称团纲。北方一些曲种称演员向听众讲解介绍节目的形式及大致内容的作法为铺纲。“纲”即“话”的意思。通常称真话为“尖纲”，谎话为“里腥纲”，骂人话为“钻纲”。

【淌水】曲艺术语。大鼓类曲种按大致的提纲进行即兴编演的方法。

【种根】曲艺术语。苏州评弹在说表中事先对将要出现的人物所做的交代。大抵相当于文学创作中的“伏笔”。在独脚戏等曲种中，也有铺垫作用。

【乡谈】曲艺表演术语。评弹类曲种采用与人物身份相吻合的方言起脚色的模拟表演方式。在北方曲种里则称之为“变口”。

【变口】曲艺表演术语。北方曲种表演中模拟人物学说方言的技巧手法。南方曲种称“乡谈”。

【爆头】曲艺术语。通常指演员说唱表演中模拟人物发出的吼叫声，

或藉以引起观众注意而发出的高声慨叹。

【扞讲】曲艺术语。评弹类曲种说表中即兴插讲的笑料。类似于北方相声的“现挂”。

【批讲】曲艺术语。评书、评话类曲种里穿插于说表中的对故事里的人与事的批评议论性语言。往往是吸引观众和检验演员水平的所在。

【篇子】曲艺名词。南方一些曲种如评弹及南词等对书中唱词的称谓。

【话白】曲艺术语。旧时北方评书艺人开书前念的“定场诗”与“入话”。往往在长篇大书的连续表演中起承上启下的过渡作用。

【落回】曲艺术语。苏州评弹对一回书或一场演出结束的称谓。

【阴功】曲艺术语。又称静功。苏州评弹表演的一种风格。特点是细腻舒缓，含蓄隽永，讲求内在的美。

【静功】曲艺术语。见“阴功”。

【火功】曲艺术语。苏州评弹表演的一种风格。特点是说唱火爆，讲究“精、气、神”。追求阳刚雄健的美。

【簦书】曲艺术语。苏州评弹对即编即演、随意拉长情节一类书目

的俗称。一般比较鲜活生动、较少“水词”。

【冷书】曲艺名词。评弹里指不以悬念引人而细评慢表的内容。俗谓“弄堂书”。

【弄堂书】曲艺名词。见“冷书”。

【热书】曲艺名词。评弹中对吸引人的悬念性内容的指称。又称关子书。

【关子书】曲艺名词。见“热书”。

【放汤】曲艺术语。评书、大鼓类曲种讲究用扣子即悬念吸引听众，而轻易放过悬念使之失去吸引力称为“放汤”。

【使挂子】曲艺术语。北方评书等曲种表演中演员借助扇子等道具模拟故事中人物动作的虚拟性技巧。

【平口】曲艺表演术语。山东快书、快板等曲种中以口齿清楚、平稳为其特点的说唱技巧与风格。

【俏口】曲艺表演术语。快书、快板等曲种中以轻灵、俏皮为特点的说唱技巧与风格。

【喷口】曲艺表演术语。演员说唱时发音吐字的功夫与技巧。一般讲究响亮、打远、上扬、短促。

【荤口】曲艺名词。旧时说唱表演中迎合观众的低级趣味性语言风格。又作浑口。

【净口】曲艺名词。语言干净、格调高雅的说唱风格。

【垛口】曲艺名词。又称垛句。大鼓、快书、快板类曲种中句式紧随相叠又快速押韵的韵诵方式与技巧。

【串口】曲艺术语。见“贯口”。

【楼上楼】曲艺术语。曲艺唱词的一种押韵方式。通常表现为将几句押同一韵脚或同声的唱词叠垛在一起，连贯进行说唱。

【花辙】曲艺术语。唱词的一种押韵方式。通常指每两句或四句或六句转一个韵脚，而非一韵到底。听起来流畅而富于变化。

【翘辙】曲艺术语。又称串辙。通常指一韵到底的唱词里出现其他韵脚句式的情形。

【凤点头】曲艺术语。又称凤凰三点头。苏州弹词等曲种对由三句唱词组成的叠句的称谓。其句式结构一般为第一句仄声不押韵，第二、三句平声押韵。

【剪口】曲艺名词。扬州评话对一回书或一场演出的结束的称谓。

【剪书】曲艺名词。评弹类曲种对一部书或一个演员一个演出段落结束的称谓。北方曲种则称中途停演为“剪书”。

【折子书】曲艺名词。通常情况下可独立演出且一次性演完的中、短篇书目或者长篇选回。

【垫话】曲艺名词。相声演员在说表正文前带有“开场白”性质的铺垫。有的属短段笑话。

【入话】曲艺术语。相声说表时由垫话引入正题的过程与技巧。有承上启下的连接作用。

【正活】曲艺术语。相声演出中正式表达的内容。

【底】曲艺术语。又称攒底。一段相声节目的结尾。也指一场演出的最后一个镇场节目。参见“攒底”。

【攒底】曲艺术语。见“底”。

【抓哏】曲艺术语。相声、评书等曲种演出时，演员即兴穿插进去的笑料性内容。意在活跃气氛，增强演出效果。

【逗哏】曲艺名词。又称逗。相声表演中，对口与群口作品里主要叙述卖笑的甲方演员称“逗哏的”，辅助表演的乙方演员称“捧哏的”。所谓逗哏，是指主说演员展开内容，进行喜剧发挥的表演技巧。相对地，“捧哏”则指辅助性配合的表演技巧。而在“群口”

相声里，捧、逗之外，还有一个或几个穿插打叉的角色，统称“泥缝”。亦即“补充”或“兜揽”，在揭示与掖藏中完成“包袱”即笑料的制作。

【捧哏】 曲艺名词。简称“捧”。见“逗哏”。

【泥缝】 曲艺名词。又称腻缝。见“逗哏”。

【一副架】 曲艺名词。二人转对一旦一丑两个演员角色搭档的俗称。其中旦脚又叫“包头的”或“上装”；丑脚又叫“唱丑的”或“下装”。

【老妹子】 曲艺名词。二人转里对旦脚的俗称。

【傻哥哥】 曲艺名词。二人转里对丑脚的俗称。

【响档】 曲艺名词。评弹类曲种对名演员或卖座书演出的通称。

【漂档】 曲艺名词。评弹类曲种对因卖座不好而中途停演的演员的称谓。

【敌档】 曲艺名词。江浙一带对评弹类曲种的演员在毗邻书场上演格局的称谓。又称对档。暗含竞争对手之意，故称。

【念年儿】 曲艺名词。旧时京津等地对曲艺演出没有观众光顾的称谓。

【酥年儿】曲艺名词。旧时京津等地对曲艺演出因不叫座而中途停演现象的称谓。

【火年儿】曲艺名词。旧时京津等地对曲艺演出上座率好，观众踊跃现象的称谓。

【蹲场】曲艺名词。旧时北方曲艺演出中对演员故意不请假而使演出流产现象的称谓。

【折腰】曲艺名词。旧时京津等地对因前一个节目刚完而下一个节目的演员未到场，致使演时暂时中断现象的称谓。

【坐白】曲艺名词。旧时京津等地对撂地演出毫无收入而白白说唱情形的称谓。

【恨场】曲艺名词。旧时京津等地对曲艺演出中演员因演唱精彩而博得喝彩现象的称谓。

【马前】曲艺名词。旧时京津对曲艺演出中因时间紧迫需加快速度唱完现象的称谓。

【马后】曲艺名词。旧时京津等地对曲艺演出时因后面节目的演员未赶到而需放慢速度演唱以拖延时间现象的称谓。

【明地儿】曲艺名词。旧时设在庙会、集市和街头空地上的曲艺演

出场所。

【串宅门】曲艺名词。旧时北方曲艺对走街串巷或入人家演出形式的称谓。

【画锅】曲艺名词。旧时北方曲艺撂地演出的一种。即艺人先以白砂在地上划一个圈，并写字作对，以招徕路人观看听唱。

【堂会】曲艺名词。指演员应邀到富人家厅堂里进行喜庆节令性演出的形式。

曲 种

【评书】曲艺曲种。流行于北京、天津及河北、辽宁、吉林、黑龙江等北方广大地区。形成于北京，至迟在清初已有人表演。表演方式为一个人或坐或站口头讲说，并以醒木、折扇等作为辅助表演的道具。其讲说夹叙夹议，并有介绍知识与名物掌故的拆讲。历史演义、侠义忠烈故事等多为表现内容，尤以古事今说为尚。中华人民共和国成立之前多为长篇节目，一部书可分回说表几十天甚至数月。后来出现了一次说完的中、短篇节目。为了吸引听众，说表者在组织故事时注重运用悬念手法，使听者欲罢不能。故事的情节结构因之也以能够“卖关子”和“系扣子”为要。表演者的表演多无定本，常将整部作品分成几个大段落即“舵子”进行说表；每个“舵子”又分为几个集中的情节即“梁子”。“梁子”间

以悬念手法即“扣子”相联结。由于不是定本演出，故演员可临时发挥。又由于其情节复杂、人物众多，故诸如介绍人物、描绘景物时，形成了一整套由对偶的长短句韵语组成的固定“赋赞”，具有一定的程式性。

【苏州评话】曲艺曲种。用苏州方言说表的评话。流行于以苏州为中心的苏南地区与上海、浙江的部分地区。相传清乾隆时已经形成。表演方式为一个人坐说，间或以扇子、手帕等作为道具进行辅助性摹拟表演，并以醒木击桌加强气氛。除口头说表外，还夹杂一些口技表演，穿插幅度较大的手势眼神。内容上追求喜剧效果，常通过种种手段制造“噱头”，以活跃气氛。一般故事情节为人所熟悉，但所长在于说表评论的细腻与引人。节目以长篇为主，有历史故事、武侠神怪等。

【扬州评话】曲艺曲种。又称扬州评词。为用扬州方言讲说的评话。流行于扬州地区及苏北、南京、镇江、上海一带。一般认为是明末清初说书艺人柳敬亭至扬州时所传。表演方式为一人坐说，以手帕、折扇为道具辅助摹拟表演，并用醒木击桌加强气氛。所说故事除历史演义外，尤以表现当地市民生活的市井故事为著。

【福州评话】曲艺曲种。流行于福建省的福州方言区如福州、宁德、三明、莆田及台湾和东南亚一些华侨聚居地。相传由江苏传入并用地方话说表而形成，清光绪年间已盛行。表演方式为一人说唱。以说为主，说中夹唱。唱词多为7字句或8字句；基本唱腔分序头、吟句、訢牌3种。说唱时以醒木、纸扇为道具进行摹拟表演，并用铙钹进行演唱时的击节伴奏。

【四川评书】曲艺曲种。流行于四川大部及云南、贵州的部分地区。为用四川方言进行表演的评书。表演方式为一人坐说。流传中形成了“清棚”与“雷棚”两大流派。前者重文说，后者重武讲。演说书目也依表演流派不同而有所区别。“雷棚”多演说争战故事与英雄武打；“清棚”多演述传奇故事与烟粉灵怪。1949年后，出现了一种以韵文形式叙述故事的方式，且与传统的散说表演以长篇说表为主不同，韵文评书则专门编演现代题材的短篇节目。

【湖北评书】曲艺曲种。为湖北方言说表的评书。流行于湖北武汉、沙市、宜昌、荆州、孝感等地。相传至迟在明末已形成并流行。表演方式为一人坐说。依不同表演风格又分成按小说底本讲说的“底子书”，按艺人自行编创说表的“路子书”、和在小说原作基础上进行加工改编而演说的“雨加雪”三种类型。一般表演时为第三人称叙述，间或借助手势、身段、眼神等辅助进行人物摹仿表演，也有夹入口技以渲染气氛的情形。

【相声】曲艺曲种。广泛流行于北京、天津、东北、华北等地与全国各主要城市。形成于北京，清中叶即流行。表演方式分一人说表的“单口”，两人说表的“对口”与三人或三人以上说表的“群口”三种。一人说表的脚本为类似于笑话的单篇散文；“对口”与“群口”的脚本为按角（如甲、乙、丙）分行排列的对话体散文。其表演以制造喜剧效果为基本准则，讲究“说、学、逗、唱”等艺术手段。其中每个节目由若干个引人发笑的内容组成的“包袱”构成。“包袱”又依内容不同而分“肉里噱”与“外插花”两种。“肉里噱”是节目本身内容引发的笑料，“外插花”为演员现

场表演时临时发挥制造的笑料。每个节目按表述的程序分成“垫话”、“瓢把儿”、“正活”与“底”四个部分，相当于“起、承、转、合”式的引子、过渡、正文与结尾。在“对口”表演中，又依两个演员说表的内容、风格而分成一人主说，一人附和的“一头沉”，两人旗鼓相当、论辩演述的“子母眼”，及以学唱为主的“柳儿活”，和以大段流利上口又带韵的快速语言说表的“贯口活”等不同形式。一般说来，以表现讽刺与幽默内容见长，但也有歌颂性和知识性的节目。中华人民共和国成立后，随着流传范围的扩大，由北京传到全国各地包括少数民族地区后，还出现了用方言说表的“方言相声”及用少数民族语言说表的民族语相声等。

【独脚戏】曲艺曲种。又名滑稽。流行于上海及江苏、浙江的部分地区。约形成于20世纪20年代前后，创始人为上海人王无能。表演方式为一人或两三人用方言进行滑稽逗乐式的说唱模仿表演。并依表演风格与内容不同而分成“说”、“学”、“做”、“唱”四种类型。其中“说”、“学”、“唱”三类近似于北方的相声说表；“做”的一类则以人物扮相进行表演，为类似戏剧小品式的夸张性喜剧“说唱”。

【答嘴鼓】曲艺曲种。流行于福建省闽南地区及台湾省。又名触嘴古、“拍嘴鼓”或“答嘴歌”。为一种由二人对口争辩，又讲求韵律的说唱表演形式。相传由民间婚丧时念说的“念四句”形式发展而来。一般表演时没有任何道具与伴奏乐器。但被和尚道士用来在法事中使用，也有采用诸如扁鼓、小钹、品箫及大吹等乐器伴奏的。

【四川相书】曲艺曲种。流行于四川省成都、重庆等地。由民间的口技表演发展而成，大约在清咸丰年间即已流行。表演方式为一人由高约5尺、宽约2尺见方的布帐里，借助扇子、铜铃、盆碗等道具，采用口头说唱形式进行故事说讲或人物及风雨雷电等的口技摹仿。观众看不见演员，只在布帐外听演出，通过联想完成审美创造。节目中用谐音、语误、开玩笑与吟诗作对来制造喜剧效果，引发听众的笑声与兴趣。

【数来宝】曲艺曲种。广泛流行于北方各地。相传为艺人沿街逢人数说或诵唱吉祥语以行乞讨钱谋生，故名。表演方式为一人或两人韵诵说唱，并用竹板或系以铜铃的牛髀骨击节伴奏。最初的唱词为艺人即兴编演的内容，进入现代后出现了创作的固定脚本。唱词句式以7字句为主，词格呈“三、三”或“四、三”式。押韵，每二句或四句即可换韵。

【快板书】曲艺曲种。流行于北方各地。为数来宝表演进入游艺场所后，吸收到了快板等艺术手法，编演有固定唱词的中、短篇作品的韵诵式“说唱”形式。一般认为是20世纪中期天津艺人李润杰最后创立。表演方式为一人自击竹板和节子站立说唱。语速随作品内容的情节变化，而有所快慢。唱词押韵，句式长短自如，讲求口齿的清脆利落。

【任丘竹板书】曲艺曲种。流行于河北中部任丘一带。大约形成于清末民初。早期为艺人行艺谋生时，采用当地人婚俗中演唱的“喜歌”唱调，进行乞讨时的即兴演唱。后来吸收了一些西河大鼓

及老调梆子的唱腔，发展为独立的说唱表演形式。表演方式为一人自击竹板和节子站立说唱，也有采用三弦、四胡等伴奏的。又说又唱，唱腔分头板、二板、三板、流水板及安板等。

【锣鼓书】 又称镗锣书、神鼓书。曲艺曲种。流行于上海郊区。源于宗教仪式“太卜”（一作“太保”）结束时的唱书活动，故最初又称“太保书”。表演方式为演员自击皮鼓、镗锣等边打边唱，并有人操弦乐器及钹子、鼓板等伴奏。唱腔分“东乡调”及“西乡调”两个流派。所唱曲目早期以长篇为主，现代以来以短篇为多。

【萍乡春锣】 曲艺曲种。流行于江西萍乡、宜春、万载及湖南的醴陵、浏阳等地。相传由春节后敲锣打鼓宣传节气及农事安排的“报春”形式演变而成。表演方式为一人自击一面小鼓及小锣伴奏演唱。唱词以七字句为主，每隔二句、四句或八句转韵。

【山东快书】 曲艺曲种。流行于山东、北京等地。其起源有两种说法：一说为清咸丰年间艺人赵大桅吸收山东大鼓的某些唱腔，采用梨花大鼓的伴奏乐器创立形成；一说为在山东落子的基础上，专说武松故事而形成。早期俗称“说武老二的”或“唱大个子的”。表演方式为一人用两个铜片击节伴奏，站立说唱。唱词基本为七字句的韵文，且讲究语言的幽默风趣。

【说鼓子】 曲艺曲种。流行于湖北的荆州地区及湖南部分地区。约形成于清代同治年间。表演方式通常为一人用唢呐、鼓、单钹、醒木等自行伴奏说唱。说唱时前面大段为韵文说表，每段说词后有一句点题式的唱词，称为“唱煞”。唱腔曲牌分“香莲”、“浪子”、

“花腔”及“过岗”4种。

【四川金钱板】曲艺曲种。流行四川大部及云南、贵州的部分地区。表演方式为1人两手分执3个竹片击节，自行伴奏演唱。因3个竹片上端嵌有铜钱，故称“金钱板”。其唱腔以数板为主，每一唱段后略有拖腔。唱词句型灵活，但多一韵到底。

【梅花大鼓】又称梅花调、清口大鼓。曲艺曲种。约于清末起在北京流行，后传至华北各地。表演方式为1人自击鼓板站唱，另有3人左右分持三弦、四胡、琵琶等伴奏。唱词多为七字句与十字句。唱腔为板腔体，分慢板、中板、快板、紧板等，也有依唱词内容需要，穿插演唱曲牌的情形。流传中形成有“卢派（花派）”等流派。

【京韵大鼓】曲艺曲种。流行于北京、天津、河北等地。系由河北沧州、河间一带流入京、津的“木板大鼓”，采用北京话演唱而形成。表演方式为一人自击鼓板站立说唱，另有3人左右分持三弦、四胡、琵琶等伴奏。唱腔为板腔体，唱词多为七字句与十字句。流传中形成有以刘宝全为代表的“刘派”，以白云鹏为代表的“白派”，以白凤鸣为代表的“少白派”，以张小轩为代表的“张派”，及以骆玉笙为代表的“骆派”等重要流派。

【西河大鼓】曲艺曲种。流行于河北、天津、北京等地。一般认为是清代中叶在“弦子书”与“木板大鼓”的基础上发展而成。表演方式为一人自击鼓板站唱，另有人用大三弦等乐器伴奏。唱腔为板腔体，唱调分头板、二板、三板等，唱词多为七字句与十字

句。长篇节目说唱并重，现代以来多为中、短篇节目演出。

【乐亭大鼓】曲艺曲种。因起源于河北省乐亭一带而得名。流行于河北、天津、北京及辽宁等地。表演方式为一个人自击鼓板演唱，另有人用大三弦等乐器伴奏。唱腔主要为板腔体。分大板、二性板、三性板和散板等板式。唱词多为七字句及十字句。板腔之外也有曲牌供演唱，常用曲牌也有 30 多个，号称“九腔十八调”。长期流传中，形成有“东路”、“西路”等两个流派。

【潞安鼓书】曲艺曲种。因起源于古称潞安的山西长治而得名。流行于以长治为中心的长子、壶关、屯留及潞城等县。表演方式为五、六人坐唱，演员分持三弦、二胡、低胡、小鼓、简板等伴奏。有表演唱，也有齐唱或一唱众和的形式。唱腔为板腔体，主要板式有花板、悲板、垛板等。唱词讲求幽默风趣，以七字句为主。

【襄垣鼓书】曲艺曲种。以起源于山西襄垣而得名，主要流行于山西上党地区。又名襄垣调，俗名鼓儿词。至迟在清代初年即已流行。表演方式多为一个人敲击鼓、板站唱，另有人用锣、钹、二胡及木鱼等伴奏；也有多人分持乐器自行伴奏的长篇坐唱形式。唱腔为板腔体、分“鼓儿词”及“柳调”两大类，唱词为以七字句为主的韵文。

【东北大鼓】曲艺曲种。广泛流行于辽宁、吉林、黑龙江的广大地区。因一度以沈阳为繁盛地，故曾称奉天大鼓、奉派大鼓、奉调大鼓以及辽宁大鼓等。表演方式为一自持鼓板演唱，另有人用三弦四胡等乐器伴奏。唱腔为板腔体，分“四大口”、“四小口”、

“慢板”、“扣调”、“切口”等多种板式与唱法。唱词以七字句为主。流传中形成有“奉调”、“东城调”、“西城调”和“南城调”、“北城调”等唱腔流派。

【奉调大鼓】 曲艺曲种。见“东北大鼓”。

【温州鼓词】 曲艺曲种。流行于浙江温州地区。因早期演唱者多为盲艺人，故又称瞽词、盲词。清初叶即已形成。表演方式为一人自击鼓板说唱，也有用琵琶、三弦等伴奏的。唱腔为板腔体，曲调分原板、慢板、紧板、叠板等几十种板式。唱词以七字句为主，也有五字句。长期流传中依内容风格而分有“平词”与“大鼓”两大类。

【安徽大鼓】 曲艺曲种。流行于安徽的淮河两岸及淮河与长江之间的乡村。因起源于安徽泗州（今泗县），故原名“泗州大鼓”。相传为清代中叶受北方的“河间大鼓”影响而形成。一度因流行于淮河两岸而名为“淮河大鼓”。表演方式为一人自击鼓板站唱，并有简单伴奏。唱腔为板腔体，流传中广泛吸收了黄梅戏、门歌、庐剧及渔鼓的某些唱调。并有“卧嗓”唱法和“立嗓”唱法两大流派。唱词以七字句为主。

【山东大鼓】 曲艺曲种。流行于山东、北京、天津及河北、河南、江苏与山东接壤的部分地区。因早期用犁铧碎片敲击伴奏，故名犁铧大鼓或梨花大鼓。表演方式通常为一人自击鼓板说唱，另有人操三弦、四胡等伴奏。唱腔为板腔体；唱词以七字句与十字句为主。长期流传中形成了以唱腔风格而区分的“南口”、“北口”两

大流派。

【梨花大鼓】曲艺曲种。见“山东大鼓”。

【胶东大鼓】曲艺曲种。流行于山东省胶东半岛各县。早期依流传区域而分别称为蓬莱大鼓、栖霞大鼓、荣成大鼓等，1949年后改用此名。表演方式为一人自击鼓板站唱，另有二人持三弦、坠胡等伴奏。唱腔为板腔体，主要有起板、甩腔、平板、花腔、悲调、快板、数板等板式。唱词以七字句和十字句为主。

【河洛大鼓】曲艺曲种。流行于河南的洛阳及南阳等地。为清末洛阳琴书与南阳鼓儿词合流后，吸收河南坠子、山东大鼓等的形式而形成。表演方式为一人一手击鼓，另一手用两块铁片击节站唱，另有人用三弦、坠琴、扬琴等伴奏。唱腔分“平板”、“小数板”等。唱词以七字句为主，也有五字句与十字句。

【河南坠子】曲艺曲种。流行于河南、山东、河北、天津、北京以及东北的部分地区。或谓清末在“道情”与“莺歌柳”两种说唱形式的基础上发展而成。表演方式分一人自拉坠胡自唱、一人用坠胡伴奏而另一人用简板击节演唱、二人对唱而另一人用坠胡伴奏三种形式。唱腔丰富，为板腔体。依唱法分为“大口”与“小口”等不同流派。20世纪30—40年代后又形成了以乔清秀为代表的“乔派”。唱词以七字句为主，但又比较灵活，三字、五字、十字不等。

【三弦书】曲艺曲种。又称三弦饺子书。流行于河南开封、许昌、

洛阳、南阳等地。相传形成于明末清初。表演方式通常为一人手持铍子（山铜铍）或八角鼓击节站唱，一人脚踏木梆、手弹三弦伴奏。唱腔为板腔体，唱词以七字句为主。

【湖北大鼓】曲艺曲种。广泛流行于湖北各地。原名“鼓书”、“打鼓京腔”、“说善书”等。约于清中叶形成。表演方式为一人自击鼓板站唱，另有人持三弦、二胡等伴奏。表演时有说有唱，以唱为主。唱腔以“四平调”为基本曲调，唱词散韵相间。

【陕北说书】曲艺曲种。流行于陕西的延安、榆林一带。在当地民歌小调的基础上，吸收眉户、秦腔及道情等戏曲和曲艺唱腔与表演技巧等形成。表演方式为一人自行伴奏说唱，并依伴奏乐器不同而分成“三弦书”和“琵琶书”两种。20世纪40年代，艺人韩起祥改革伴奏，一人可操多种乐器伴奏，且手腿并用。唱腔丰富，素有“九腔十八调”之称，常用曲调有“单音调”、“双音调”、“平调”、“哭调”、“对对调”、“武调”等。唱词以五字句与七字句最为常见，且押韵。

【苏州弹词】曲艺曲种。流行于江苏南部及上海和浙江的部分地区。清代初期即已形成并流行。表演方式分一人自弹三弦或琵琶说唱的“单档”，和两人分持三弦与琵琶说唱的“双档”两种。因用苏州方言说唱，故名。表演上讲究“说、噱、弹、唱”，即说表与弹唱之外，注重放噱逗笑。唱调为板腔体，长期流传中又形成过小阳调、蒋调、薛调、徐调、丽调等唱腔流派。又依表演风格而有“大开门”、“小开门”之分的流派。唱词为七字句为主的韵文，说词为散文，表演时有说表有弹唱，但长篇书以说为主，短篇书以

唱为主。近代以来，以唱为主的小短篇节目，又被称为“弹词开篇”而单独演出。

【扬州弹词】曲艺曲种。为一种用扬州方言说唱的弹词，故名。流行于江苏扬州及其周围地区。清代初期即已形成。早期为一人自弹三弦说唱，故旧称“弦词”。后来以二人说唱为最常见，又称对白弦词。表演时以说表为主，弹唱为辅。曲词以叙事为主，间有代言成份。伴奏乐器为三弦和琵琶。

【四明南词】曲艺曲种。又称四明文书。为一种用宁波方言说唱的弹词，故名。流行于浙江宁波地区与上海等地。至迟在清中叶即已兴成。表演方式通常为“双档”，即一人自弹三弦说唱，另有一人用扬琴伴奏。依表现内容又分“文书”与“武书”两个流派。唱腔除基本板腔外，也演唱曲牌；唱词以七字句为主。传统唱词较为典雅，略显艰深。

【平胡调】曲艺曲种。又称平调。因采用浙江绍兴方言说唱，且在绍兴产生，故又称“绍兴平胡调”。有人认为属弹词的一种。表演方式为一人用二胡或三弦自行伴奏说唱，另有人用扬琴、琵琶等乐器伴奏。唱词以叙述体为主，也有代言体式，故在说唱中借用戏曲的角色行当如生、旦、净、丑等形式模拟人物语态声容。唱词采用中州韵，以七字句为主。

【长沙弹词】曲艺曲种。流行于湖南长沙及湘江、资水流域的部分地区。或谓其由道情发展而来，故又旧称“渔鼓道情”。为一种用长沙方言说唱的弹词形式。表演方式为一人自弹月琴坐唱，另有

一人击渔鼓筒板或小钹伴奏。也有二人各持乐器伴奏对唱的形式。唱腔为板腔体，唱词以七字句为主。

【木鱼歌】 曲艺曲种。又称木鱼、摸鱼、沐浴歌等。流行于广东粤语方言区。为传统“宝卷”与当地民歌结合后形成的粤语说唱形式。因早期主要说唱佛教故事，且以木鱼为主要的击节伴奏乐器，故名。表演方式为一人自击木鱼坐唱。唱腔自由灵活，似唱似诵，说唱相间。唱词基本为七字句韵文。

【天津时调】 曲艺曲种。主要流行在天津及北京。20 世纪初由流行在天津的民歌小调发展而成。表演方式为一人站唱，另有人用大三弦、四胡及节子板等伴奏。所唱曲调主要为〔靠山调〕，还有〔老鸳鸯调〕、〔新鸳鸯调〕、〔喇叭调〕等。唱词有以七字句为主的，也有长短句相间的。

【上海说唱】 曲艺曲种。流行于上海及江苏、浙江的部分地区。20 世纪中期，在上海独脚戏“唱派”表演的基础上，吸收苏州弹词的说表技巧发展而成。表演方式为一人站立说唱，也有二至四人说唱的形式。表演时演员自击“三巧板”伴奏，也有用扬琴、琵琶、三弦、二胡、月琴等伴奏的。唱调来源庞杂、灵活多样；唱词以短篇为主。

【扬州清曲】 曲艺曲种。又称维扬清曲、广陵清曲。流行在江苏扬州一带。清代初叶即已流行，时称“小曲”或“小唱”。表演方式为一人或多人站立说唱，另有人用四胡、二胡、琵琶等伴奏。唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔满江红〕、〔叠断桥〕、〔剪剪花〕、〔小

郎儿〕等。唱词为长短句。

【江西清音】曲艺曲种。流行于江西省南昌、九江、景德镇、赣州等地。相传清代初叶即已形成。长期流传中形成了南昌清音及九江清音两大支派。表演方式为一人坐唱或站唱，伴奏者可依曲词情节偶有帮腔与衬唱。主唱者左手执夹板、右手执竹制鼓扦击小鼓以为伴奏，专门的伴奏乐器有二胡、琵琶、扬琴、月琴等。唱调多为曲牌，常用的有〔鲜花调〕、〔红绣鞋〕、〔玉美人〕等。小曲曲牌之外，也有采用板腔体的“文南词”唱调，多用于坐唱大型整本曲目。

【赣州南北词】曲艺曲种。流行于江西南康、兴国、大余、瑞金等地及福建西南的部分地区。清代中叶即见流传。表演方式为七至十三人，围桌分角色坐唱。唱中夹白。曲调分男腔与女腔，又有正调与小调之别。正调为板腔体，小调为曲牌体。唱词灵活，句式五言、八言、十言不等。一般为男演员演唱，无女演员。女腔亦为男演员唱出。演唱时演员各自分持乐器伴奏，乐器有扬琴、琵琶、三弦、二胡、笛子、鼓板等。

【襄阳小曲】曲艺曲种。流行于湖北襄阳、襄樊、宜城、枣阳、南漳等地。清代中叶已见流传。表演方式为一人自拉二胡自唱，也有多人坐唱的形式。唱腔为曲牌体。以唱为主，唱中有表。伴奏乐器有檀板、碟子、月琴、琵琶等。

【长阳南曲】曲艺曲种。流行于湖北西南山区的长阳、五峰一带。早期名叫南曲或丝弦，为坐唱形式，后来发展为站唱乃至表演唱

等形式。主要伴奏乐器为三弦。唱词以七字句及十字句为主。唱腔有板腔也有曲牌，且依流传地区分成“南曲”与“北调”两个系统。

【湖南丝弦】曲艺曲种。为流行于湖南境内的各种丝弦的合称。包括常德丝弦、浏阳丝弦、津市丝弦等，其中以常德丝弦影响最大。表演方式分一人演唱的单口，两人演唱的对口及三人以上演唱的群口三种。早期多为坐唱，后来又出现站唱、走唱与联唱形式。唱调丰富，依音乐体制分，有板腔、曲牌和杂曲三类。表演时以唱为主，但也有夹杂说白的情形。伴奏乐器有扬琴、二胡、琵琶等。唱词由“词头”、“正篇”和“尾词”三部分构成。词格依音乐体制而有所不同。

【常德丝弦】曲艺曲种。见“湖南丝弦”。

【祁阳小调】曲艺曲种。流行于湖南祁阳地区。表演方式分为一人演唱的单口，二人演唱的对口及多人演唱的群口等三种。一般只唱不说，也有夹杂说白的。唱词为四句一段的多段体韵文；唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔三杯酒〕、〔出门调〕、〔西宫词〕及〔摘菜苔〕等。

【四川清音】曲艺曲种。流行于四川全境。相传清乾隆年间即已形成。因主要伴奏乐器为月琴，故早期名为“月琴”。表演方式为一入站唱，演唱者左手打板，右手执筷子击竹鼓，另有人以月琴、琵琶等伴奏。唱腔有“大调”与“小调”之分，包括板腔、曲牌与杂曲三种类型。唱词词格也以音乐体例不同而各有不同。有的以

七字句为主，有的则属长短句。

【盘子】曲艺曲种。流行于四川东部地区。表演方式为一人用竹筷敲击瓷盘自行伴奏演唱，故名。唱腔多为民间小曲，也有部分四川清音曲牌如〔金梅花〕、〔十杯酒〕、〔反十二花〕、〔上轮船〕等。除一人演唱的形式外，还有二人对唱、群唱及走唱等形式。也有采用二胡、三弦、月琴、笛子伴奏的演唱方式。

【晋北说唱道情】曲艺曲种。流行于山西北部地区。又称坐腔。其艺术渊源可上溯至元代初期。相传由道情与当地方音及小调结合而成。表演方式为一人怀抱渔鼓、手持筒板击节说唱，另有五六人分持竹笛、四胡、板胡等乐器伴奏，唱腔属曲牌联唱形式，主要曲牌有〔耍孩儿〕、〔皂罗袍〕、〔浪淘沙〕、〔西江月〕等。唱词为长短句。

【江西道情】曲艺曲种。流行于江西大部分地区。其中在南昌、宁都、吉安、黎川、景德镇一带称为“道情”；在波阳、湖口、上饶、宁冈、石城等地称为“渔鼓”。表演方式为一人坐唱。伴奏乐器或用渔鼓，或用二胡，均由演员自操乐器。唱腔有板腔，也有曲牌。唱词有七字句为主的，也有长短句的，曲目以长篇为主。

【宜春评话】曲艺曲种。流行于江西宜春、万载、高安、萍乡等地。因形成于宜春，故称。表演方式为一人托持类似渔鼓的“评话筒”击节说唱。唱调有〔文词调〕、〔板调〕、〔合调〕及〔凡调〕、〔梦调〕等。也有加入锣鼓、唢呐、胡琴等乐器进行伴奏的表演形式。

【永新小鼓】曲艺曲种。相传清代中叶形成于江西永新，故名。流行于永新地区及泰和、遂川、宁冈、井冈山等地。表演方式为一人腰系双面小皮鼓击节站唱，间有说白，以唱为主。唱腔分平腔与高腔两种，唱词以七字句为主。

【湖北渔鼓】曲艺曲种。流行于湖北全境。早期依流传地不同而有麻城渔鼓、长阳渔鼓、襄阳渔鼓、沔阳渔鼓等分支。近代以来，除沔阳渔鼓外，其他分支均已衰微。表演方式为二人或一人自击渔鼓及简板站唱。唱腔分“平腔”、“鱼尾腔”、“琵琶腔”和“杂花腔”5类。唱词多为七字句。

【湖南渔鼓】曲艺曲种。依流布地区不同而有衡阳渔鼓、常德渔鼓、邵阳渔鼓、湘西渔鼓等等支派。其中以衡阳渔鼓影响最大，相传清初已见流传。表演方式多为一人站唱，演唱者或用渔鼓、简板、或加小铙自行伴奏。说唱相间，以唱为主，唱词以七字句为主。唱腔为板腔体。

【衡阳渔鼓】曲艺曲种。湖南渔鼓的一个支派，见“湖南渔鼓”。

【四川竹琴】曲艺曲种。又称竹琴。流行于四川大部地区。相传是道情流入四川后于明末清初形成。表演方式多为一人自击渔鼓及简板坐唱。也有三至五人的坐唱形式。唱腔为板腔体，分一字板、二流板、三板等。说唱相间，以唱为主。曲词散韵相间。

【单弦】曲艺曲种。因所用唱腔为曲牌体，故又称单弦牌子曲或牌

子曲。流行于北京、天津及辽宁等地。约形成于清乾隆年间。其前身为几个人分持三弦及八角鼓伴奏演唱的“拆唱八角鼓”。相传至清光绪年间，由随缘乐创一人自弹三弦自唱的形式，定名“单弦”。近代以来，通常为一人敲击八角鼓站唱，另有一人用三弦伴奏。常用曲调有〔太平年〕、〔云苏调〕、〔怯快书〕、〔南城调〕等。唱词为长短句。

【岔曲】曲艺曲种。流行于北京地区。相传由流行于民间的戏曲高腔之脆白发展而成。表演方式主要为一人独唱与二人对唱两种，也有多人齐唱或轮唱的形式。所唱曲调分平岔、慢岔、起字岔、垛字岔和数岔等多种。其唱调也为八角鼓、单弦等曲艺形式所共有，常用作这些曲牌体唱曲形式的开头与结尾，称为“曲头”与“曲尾”。其唱词多为六句一段，句式为长短句，且多有衬字，比较灵活。

【南音】①曲艺曲种。又称南曲、南管、南乐、弦管。形成于福建泉州，流行于福建晋江、龙溪地区以及厦门与台湾省。表演方式为演员双手执五块拍板击节站唱，另有人用三弦、二弦、琵琶、洞箫等乐器伴奏。唱腔主要为曲牌，如〔子夜歌〕、〔清平乐〕、〔折柳吟〕、〔阳关曲〕、〔汉宫秋〕及〔三台令〕、〔梁州曲〕、〔甘州曲〕等。通常表演时，除唱曲外，还注重伴奏器乐曲的弹奏。唱词大多典雅、重文采。是一种保存了不少古代音乐遗产的唱曲形式。②曲艺曲种。流行于广东珠江三角洲一带。表演方式多为一个人站唱，也有说唱相间或群唱的形式。唱腔为板腔，如“长起板”，“正线慢板”、“流水板”等。主要伴奏乐器为扬琴、椰胡、三弦、洞箫及琵琶等。唱词基本为七字句，且格律严谨，讲究押韵。

【福州伢艺】曲艺曲种。又称福州伢唱。流行于福建省福州方言区及闽东、闽南的广大地区。相传明嘉靖年间即已流行。表演方式灵活多样。有以逗腔、飏歌为主，在伢馆表演的“平讲伢”；也有以小调及莲花落形式演出的“校场沿”伢唱。表演时，既有演员自拉自弹说唱的“单档”，也有双人或多人表演的“双档”或“多档”形式。伴奏乐器以二胡为主，还有三弦、月琴、低胡以及鼓板、单钹、笛子、唢呐等。唱腔以曲牌体为主，分〔逗腔〕、〔江湖〕、〔飏歌〕、〔小调〕四类。唱词多为长短句。

【飏歌】曲艺曲种。又名洋歌、榕歌。形成于清代中叶，流行于福建福州方言区。表演方式为多人分持三弦、四胡、琵琶、笙、箫和锣、钹等乐器，分角坐唱。唱腔为曲牌体，长篇节目为曲牌联唱。且曲牌唱腔依生、旦、三花、老外等角色而功能有别。唱词多为长短句。

【聊城八角鼓】曲艺曲种。流行于山东省聊城地区。相传为八角鼓由北京传入山东聊城后，与当地方音及此地流行的河南鼓子曲的一些曲牌结合而形成。表演方式为一人手击八角鼓站唱，另有人用三弦及扬琴、琵琶、二胡等乐器伴奏。唱腔为曲牌联套体。唱词为长短句。

【大调曲子】曲艺曲种。流行于河南开封、洛阳、南阳、安阳及山东聊城与陕西关中一带。其中以南阳地区最为兴盛。表演方式有一人独唱、二人对唱及多人坐唱三种。伴奏乐器以三弦为主，也有加入箏、琵琶、月琴、扬琴、二胡、四胡及洞箫的。唱腔为曲

牌联套形式。常用曲牌有〔劈破玉〕、〔满江红〕、〔石榴花〕、〔坡儿下〕及〔诗篇〕、〔汉江〕、〔上流〕、〔下流〕、〔紧诉〕等。唱词主要为长短句。

【广西文场】曲艺曲种。简称文场，又称文玩子。流行于广西桂林、柳州等地。表演形式为多人分角自行伴奏说唱，与清唱桂剧的“武场”相对而命名，故谓“文场”。唱腔包括〔越调〕、〔滩簧〕、〔丝弦〕、〔南词〕等“四大调”。伴奏乐器有扬琴及琵琶、小三弦、胡琴、笛子等。唱词有七言及十言韵文，也有长短句式。近代以来，除多人坐唱形式外，还有一人站唱及二人走唱等形式。

【西府曲子】曲艺曲种。流行于陕西关中西部。因其发源地凤翔县古称西府，故名。表演方式有一人独唱、二人对唱和众人齐唱及一人领唱、众人帮腔等四种类型。伴奏乐器有三弦、板胡、二胡、笛子、碰铃等。演员亦可自行伴奏。唱腔曲调分“月弦”和“平弦”两种，唱词多为长短句式。

【安康曲子】曲艺曲种。流行于陕西安康地区、汉中地区的西乡、城固等县及湖北郧阳一带。表演方式分一人独唱、二人对唱和群唱等三种。唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔背弓〕、〔背尾〕、〔慢诉〕、〔紧诉〕及〔三朵花〕、〔雪花飘〕、〔五更〕等。伴奏乐器有三弦、月琴、琵琶、二胡、笛子及花碟、盅子、四页瓦等。

【兰州鼓子】曲艺曲种。流行于甘肃兰州地区。一般认为源于宋代的鼓子词。表演方式为一人或多人坐唱，唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔坡儿下〕、〔罗江怨〕、〔边关调〕等40余支。伴奏乐器以三

弦为主，另有扬琴、琵琶、月琴、胡琴、箫、笛等。演唱者也可用小月鼓击节。

【青海平弦】曲艺曲种。流行于青海省西宁、大通、湟源、互助、乐都一带。表演方式为一入主唱，众人帮腔或对唱的坐唱形式。唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔太平年〕、〔银纽丝〕、〔瑯韵〕、〔反瑯韵〕、〔反离情〕、〔兰城〕及〔前岔〕、〔后岔〕、〔赋子〕等。伴奏乐器有三弦、扬琴、琵琶、板胡、月琴、笛子等。

【越弦】曲艺曲种。又称月背调。流行于青海省广大乡村。因其许多唱腔曲牌与“眉户戏”相同，故又俗称坐唱眉户。表演方式为一入主唱，众人帮腔。有时也有分角拆唱及走唱形式。唱腔曲调，常用的有〔前岔〕、〔后岔〕和〔东调〕、〔五更〕、〔岗调〕、〔剪剪花〕等。伴奏乐器有三弦、二胡、板胡、笛子、盏儿等，同时演唱者可用梆子击节。

【打搅儿】曲艺曲种。流行于青海省各地。因其形式极为简便，介乎绕口令与顺口溜之间，且常在大型演出的间隙进行即兴性的临场编演，故俗谓“打搅儿”。其曲词因之追求喜剧色彩。是一种韵诵体的口头说唱形式。一般无专门的伴奏乐器。

【北京琴书】曲艺曲种。又名单琴大鼓、扬琴大鼓。流行于北京及河北部分地区。约形成于20世纪40年代前后。表演方式为一个人站唱，另有人用扬琴等伴奏。唱调与乐亭大鼓相近，每句唱腔前半句为数说、后半句拖腔。唱词以七字句为主。

【翼城琴书】曲艺曲种。流行于山西翼城地区。相传清初叶即已形成。表演方式为多人群唱，演唱者分持扬琴、四胡、三弦等伴奏，也有加入板胡及笛子的。常用唱调有前引、头板、二板等。唱词基本为七字句，每四句为一节。

【武乡琴书】曲艺曲种。流行于山西武乡、襄垣、榆社、左权、太谷、榆次等县。因最早发源于武乡农村，故名。表演方式多为单人站唱或多人坐唱，伴奏乐器以月琴为主，兼有打击乐器。唱腔为板腔体，分起腔、垛板、簧腔等。唱词以七字句与十字句为主。

【徐州琴书】曲艺曲种。又称苏北扬琴。流行于以徐州为中心的江苏北部地区。表演方式为演员自击扬琴坐唱，另有人用坠琴伴奏并帮腔。主要唱调为〔凤阳歌〕及有快慢之分的两种垛字板。唱词基本句式为七字句。历史上依流传地域、形成过“北路”和“东路”两个支派。其中，“北路”豪放，“东路”柔婉。

【安徽琴书】曲艺曲种。又称淮北琴书或泗州琴书。流行于安徽北部的淮河、涡河流域及合肥等城市。表演方式为一人或多人演唱。伴奏乐器有扬琴、坠胡、三弦、琵琶、檀板等。唱腔曲调有慢板、悲调、流水、垛子、凤阳歌及流水连句等。唱词多为四句一节，每句七字。

【山东琴书】曲艺曲种。相传起源于山东菏泽地区。流行于山东及华北、东北等地。早期为小曲联唱形式，故曾名“小曲子”。进入城市后，曾称山东洋琴、改良洋琴及文明琴书。20世纪30年代初期定名“山东琴书”。表演方式为一人或多人群唱，主唱者自击扬

琴，其余人兼用坠琴、箏、软弓胡琴、四胡、三弦、筒板等伴奏。唱腔有曲牌，也有板腔。通常以〔凤阳歌〕及垛子板为常用曲调。唱词基本为七字句。

【恩施扬琴】曲艺曲种。又称恩施丝弦。流行于湖北西部的恩施、宣恩、咸丰、来凤、利川等县。历史上曾因有过“清江琴社”及“伯牙会”等班社，而出现“清江”、“伯牙”两个流派。表演方式为一人自击扬琴坐唱，另有三弦、琵琶、月琴及京胡、二胡、鼓板等乐器伴奏。唱调有曲牌也有板腔，分成“宫调”、“月调”、“皮簧”、“小调”等类。唱词也依唱腔而有长短句及七字句等多种形式。

【四川扬琴】曲艺曲种。源于成都，流行于成都、重庆等大中城市。相传清乾隆年间即已形成，并在历史上形成过以华丽柔美见长的“南会”，和以淳朴豪放见长的“北会”两大支派。表演方式为一人或二人自击鼓板站唱，或者多人坐唱。伴奏乐器主要有扬琴、京胡、三弦及二胡、怀鼓等。唱腔有属板腔体的“大调”、与属曲牌体的“越调”两类。唱词也依唱调不同而为七字句或长短句式。

【贵州琴书】曲艺曲种。据方志载，大约在清嘉庆、道光年间即已出现。流行于贵州省大部分地区。曾称“唱洋琴”、“唱曲子”和“洋琴戏”。表演方式为多人分角色坐唱，分持扬琴、瓢胡、二胡、小三弦、月琴、小京胡、琵琶、笛、箫、竽等伴奏。现代以来，也有说唱结合的走唱形式。唱调分板腔和曲牌两类。其传统曲本曾名“弹词”。曲词多为七字句或十字句。

【云南扬琴】曲艺曲种。流行于云南昆明、腾冲等地区。表演方式为多人分角坐唱，并分持乐器进行伴奏。也有一人演唱，三至五人伴奏的形式。伴奏乐器以扬琴为主，另有二胡、三弦、月琴、琵琶和笛子等。唱调有板腔，也有曲牌。唱词多为七字句与十字句。

【十不闲莲花闹】曲艺曲种。流行于北京、天津、河北等地。也可单称十不闲或莲花落。表演方式为用一种称为“十不闲”的多种乐器组合的打击乐器伴奏，或一人或二人进行说唱。流传中分票友演唱的“清门”，与职业班社艺人说唱的“浑门”两种。此两种又统称小口莲花落，以区别于流浪行乞艺人所唱的“大板落子”即“大口落子”。其说唱曲调比较简单，属板腔体，有“慢三眼”、“垛板”、“散板”等。依具体功能又可分“平调”、“悲调”、“哭柳”、“云里翻”、“海底捞月”等。唱词多为七字句或十字句。

【二人转】曲艺曲种。俗名蹦蹦。流行于辽宁、吉林、黑龙江三省及内蒙古东部的广大地区。表演方式有一人走唱的“单出头”，二人走唱的“双玩艺”，多人说唱的“群活”等三种。艺术上讲究唱、说、做、舞四种功夫。唱腔丰富，素有“九腔十八调，七十二咳咳”之说，常用曲牌唱调有〔胡胡腔〕、〔文咳咳〕、〔武咳咳〕、〔三节板〕、〔四平调〕、〔五字锦〕、〔红柳子〕等。伴奏乐器有板胡、唢呐、竹板等。唱词以七字句和十字句为主，追求滑稽幽默的喜剧效果。以唱为主，唱中有白，边唱边舞。长期流传中，依地域不同而形成了以吉林市为中心的“东路”，以黑山县为重点的“西路”，以营口为中心的“南路”和以北大荒为中心的“北路”等4个支派。其不同风格，有艺谚概括为4句话：“南靠浪（舞），北靠唱，西讲板头，东耍棒”。扇子、手绢、手玉子和大竹板是演唱

时重要的表演和舞蹈道具。

【宁波走书】曲艺曲种。流行于浙江省宁波、镇海、奉化、慈溪及舟山群岛一带。又称犁铧文书、莲花文书。表演方式多为一入走唱，唱中有说。伴奏乐器有四胡、琵琶、扬琴等。常用曲调有〔马头调〕、〔四平调〕、〔赋调〕、〔还魂调〕及〔词调〕、〔二簧〕、〔高调〕、〔佛调〕、〔乱弹〕等。唱词以七字句为多。

【凤阳花鼓】曲艺曲种。约明代中叶形成于淮河两岸。流行于安徽、浙江和江苏的部分地区。表演方式为二人分别敲击锣鼓边舞边唱。唱调有〔凤阳歌〕、〔小五更〕、〔十杯酒〕、〔王三姐卖鞋〕等。唱词基本为七字句。

【车灯】曲艺曲种。广泛流行于四川及贵州和云南等地。表演方式为一入挑彩船舞蹈，另一人手执彩扇前后左右围船走唱。由地摊走上舞台后，形式有所变化，由一人或多人两手各执“四页板”击节走唱。并加进锣鼓及二胡、月琴等伴奏。唱词以七字句为主。

【商雒花鼓】曲艺曲种。流行于陕西商雒地区。相传形成于清乾隆年间。表演方式为二至三人走唱，其中一人即兴插科，评讲调笑。伴奏乐器主要为打击乐，如锣、鼓等。伴奏者每当演唱者唱到句尾时，即帮腔烘托。唱调除板腔如叫板、正板和落板外，还有曲牌。唱词以七字句为主。

【无锡评曲】曲艺曲种。原名说因果。形成并流行于江苏无锡一带。表演方式分一人说唱的“单档”与二人说唱的“双档”两种。伴

奏乐器为自行击节的三巧板及鼓板。曲调有〔锡调〕、〔哭调〕及〔东乡调〕和〔海调〕等，唱词多为七字句。

【绍兴莲花落】曲艺曲种。流行于浙江绍兴、嘉兴、杭州和萧山地区。表演方式为一人站唱，自执三巧板击节，并用纸扇辅助表演。另有二人分执四胡及鼓板伴奏。偶有接腔与帮腔。唱调灵活自由、唱词以七字句为主。

【锦歌】曲艺曲种。流行于福建省龙溪、厦门等地。原名杂锦歌。表演方式为一人或多人坐唱，演员自执琵琶、洞箫、二弦、三弦、木鱼、渔鼓、双铃等自行伴奏。唱调分“杂碎仔”和“杂念仔”、“五空仔”和“四空仔”、“花调仔”和“杂歌”三大类。即有韵诵，有数唱，也有板腔和曲牌，故名。唱词也因之而各有不同。其传统曲目号称“四大柱”、“八小节”和“四大杂碎”。

【褒歌】曲艺曲种。流行于福建南部及台湾。表演方式为二人对唱的相互夸赞形式，故又称相褒歌。早期曲词多属即兴编唱，两句或四句七言为一节。曲调多采自民歌小调。无固定伴奏乐器。

【俚歌】曲艺曲种。又称梆鼓咚、咚鼓当或咚鼓。流行于福建省兴化方言区的莆田、仙游一带。表演方式为一人自击鼓板说唱。唱腔为板腔体。唱词以七字句为主，每四句为一节。

【芎曲】曲艺曲种。又称芎曲说唱。流行于福建省闽南方言区及台湾。表演方式为一人或多人坐唱。唱腔曲调有七字仔、卖药哭、杂念仔、杂嘴仔等。伴奏乐器有壳子弦、大广弦、月琴、梆笛、洞

箫及小钹、檀板等。唱词以七字句为多。

【江西莲花落】曲艺曲种。又称打莲花。流行于江西大部分地区。表演方式分一人站唱、二人对口站唱和一人唱众人帮腔等三种。演唱者自击竹板伴奏，唱调自由灵活、似说似唱；唱词以七字句为主，四句为一节。

【南丰香钹】曲艺曲种。流行于江西南丰乡村。相传清咸丰年间即已形成。早期为一人“单口”说唱，后演变为一人坐唱，另有三四人帮和声。演唱者分执铜钹、皮鼓、二胡、扬琴等自行伴奏。唱词多为七字句。

【瑞昌船鼓】曲艺曲种。又称龙船鼓。流行于江西瑞昌、九江及武宁等地。表演方式为一人站在高约三尺的、饰有龙舟的凳子上说唱，并自击锣鼓伴奏。唱调由曲头、正曲和曲尾三部分组成。唱词以五、七、十言为主。也有用二胡、高胡、笛子和琵琶伴奏的说唱形式。

【于都古文】曲艺曲种。流行于江西赣州南部地区。相传至迟在清道光年间即形成流传。表演方式为一人说唱，以竹板和木梆或小鼓、渔鼓等伴奏。唱词以七字句为主，也有九字、十字和十三字句的。

【三棒鼓】曲艺曲种。流行于湖北天门等地及湖南部分地区。以抛耍特制的三根鼓棒并击鼓伴奏而得名。表演时一人或二人边耍三根鼓棒，边自行击鼓及锣走唱或对唱。尤其讲究鼓棒的抛耍技艺。

其唱调丰富，多采用民歌小调，如〔月望郎〕、〔孟姜女〕、〔叹五更〕等。唱词句式多为“五、五、七、五”式，每四句为一节；也有“五、五、七”三句一节的格式。

【湖北善书】曲艺曲种。流行于湖北中部的汉川、汉阳及武昌、汉口一带。一般认为源于“宣讲圣谕”一类的说教宣传形式。因其早期表演的内容多为劝人行善积德之类的故事，故名。表演方式为一人主讲，多人应答，说唱结合。其唱腔以“宣腔”为主，另有“丫腔”、“梭罗腔”、“流浪腔”和“哀思腔”等。曲词分“说词”、“宣词”和“答词”三种。表演时，演员以一块醒木、折扇或手帕作为道具，没有伴奏乐器。

【潮州歌】曲艺曲种。流行于广东潮、汕等地区。表演方式为演员手持歌册视唱，一般为一人唱众人听。或以竹板击节、无特别伴奏。唱词基本上为七字句韵文，每四句为一节，一节一换韵。唱腔有基本腔而无定谱，节奏快慢由演唱者随书情变化而掌握。也有唱中夹白的说唱形式，多用于长篇节目。

【粤曲】曲艺曲种。流行于广东的广州方言区及港、澳地区。清道光年间即见流传。表演方式为一人站唱，身兼各种行当说唱。唱腔为板腔体，以梆子和二簧为主，也有多种曲牌。唱法上依行当不同而有“大喉”、“平喉”和“子喉”之别。伴奏乐器有二弦、短喉管、月琴、椰胡、洞箫、琵琶、二胡、扬琴、横箫及小提琴、单簧管等。

【龙舟歌】曲艺曲种。又称龙洲歌、龙舟。流行于珠江三角洲一带。

表演方式为一人手执木雕小龙舟、胸前挂小锣、小鼓、边敲边唱。唱腔简单而多变，唱词以七字句为主。

【粤东渔歌】曲艺曲种。流行于广东省东部沿海地区。在当地渔歌的形式上发展而成。表演形式为一人说唱或二人对唱。唱词为七字句，每四句或八句为一节。唱调主要为当地的民歌小调。

【五句落板】曲艺曲种。简称五句板。流行于广东大埔、五华、兴宁、梅县及福建龙岩、汀州、武平一带。由于曲词为五句一节的七言唱段，且以竹板击节伴奏，故名。演唱时，或由演员自拉二胡自唱，或由一人用竹板击节演唱，另一人用二胡伴奏。还有对唱、走唱等形式。曲词多采自客家山歌。

【零零落】曲艺曲种。流行于广西桂林及柳州一带。因表演时帮腔的衬词为“零零落”，故名。或谓源于宋、元时期民间艺人乞食卖唱的“莲花落”。表演方式为一人主唱、多人帮腔或集体群唱，并伴有舞蹈表演。唱腔共分7种，主要的有〔七字零零落〕、〔十字零零落〕、〔苦零零〕等曲调。唱词多为七字句或十字句。伴奏乐器有板胡、小三弦、二胡等。

【荷叶】曲艺曲种。流行于四川北部及南部。因演员击节伴奏所用的大镲，形似荷叶，故名。表演方式以一人击镲坐唱为主，也有站唱及二人对唱等形式。说唱结合。唱腔曲牌主要有〔红衲袄〕、〔梭梭岗〕、〔江头柱〕、〔新水令〕等。唱词多为七字句与十字句。

【姚安莲花落】曲艺曲种。流行于云南姚安一带。相传为四川的莲

花落与川南的车灯表演合流后生成。表演方式为一人领唱、众人帮腔。只用竹板击节伴奏，唱腔多采自当地小调与民歌，还有花灯调。唱词主要为七言上下句式。

【贤孝】曲艺曲种。流行于青海西宁、大通、湟源、民和一带。早期说唱内容多为扬贤劝孝之类，故名。表演方式为一人自操三弦说唱，另一人用板胡伴奏。唱腔为〔前岔〕和〔后岔〕之间用上下句反复的曲体结构。唱词以七字句为主。

【倒浆水】曲艺曲种。流行于青海的西宁方言区。因其表演在人们看来，类似喝了当地人用以解渴清热的“浆水”一样地痛快有味，故名。表演方式为一人用碰铃击节说唱，类似快板书，故早期又名“板书”。演唱者以其“能言善辩”，而被称为“王辩儿”。其表演多在民俗节令期间，曲词讲求幽默风趣，多为七字句式。

【台湾歌仔】曲艺曲种。流行于台湾岛内及福建南部地区。表演方式一人或多人坐唱。也有走唱形式。唱腔俗称歌仔调，主要曲调有七字一句、四句一节的〔七字仔调〕及〔四空仔〕、〔大调〕、〔台湾杂念仔调〕等。唱词通俗易懂，讲究悬念“关子”，多在民俗节令时演出。

【好来宝】蒙古族曲艺曲种。又称好力宝。流行于内蒙古自治区及东北部分蒙古族地区。相传有200余年历史。“好来宝”为汉语音译，蒙语意为“联韵”，即“连起来唱”或“串起来唱”。表演方式早期为一人自拉低音四胡坐唱。后来又出现了对唱、重唱及多人合唱等形式，且每人均自拉低音四胡伴奏。唱词一般为即兴编

演的自由体韵文。用蒙语说唱，讲究押“头韵”及“脚韵”。唱中夹杂韵白。其中对唱式表演中的“论战”式一类有较强的讥讽风格，称为“岱日查”。

【笑嗑亚热】蒙古族曲艺曲种。又作笑格或笑格亚热。流行于内蒙古自治区及邻省蒙族地区。是20世纪50年代借鉴汉语曲种相声的表演形式，采用蒙语说表的一种艺术样式。故有人又称之为蒙语相声。表演形式以二人对说为主，也讲求“说、学、逗、唱”。但其语言及修辞手法多采自谚语、俗语，富有蒙语特色。

【乌力格尔】蒙古族曲艺曲种。流行于内蒙古自治区及邻省蒙语地区。为一种用蒙语说唱的表演形式。相传已有700余年历史。表演方式分为3种：一为类似汉族评书形式的散文体讲说；二为韵诵体的说唱；三为说、唱结合的表演。一般均由一个人表演，表演者自拉中音四胡伴奏。也有多人说唱的形式。

【太平鼓】满族曲艺曲种。又称单鼓。流行于吉林、辽宁等满族地区。原为满族祭祀和喜庆时的仪式歌舞，后与民间女巫坐神形式结合，世俗化而为说唱娱乐形式。表演形式为一人或多人手执单鼓，边敲边唱，分领唱、对唱、群唱等不同方式。唱腔吸收了东北民歌调〔放风筝〕，二人转的〔蛤蟆韵〕与东北大鼓的〔四平调〕等成份。长期流传中形成了“内路鼓”和“外路鼓”两个支派。前者多说唱历史传说与神话故事，且唱词固定；后者多为即兴编演的曲目。

【三老人】朝鲜族曲艺曲种。流行于吉林省延边朝鲜族自治州。1950

年由当地朝鲜族文艺工作者创制。表演方式与汉族曲艺“三人相声”近似，以说为主，说中夹唱。一般为三个演员分扮性格不同的三个老人，运用幽默风趣的语言进行论辩式说唱。所用唱腔不固定，灵活采用，类似相声“柳活”形式。

【漫谈】朝鲜族曲艺曲种。流行于吉林、辽宁及黑龙江的朝鲜族聚居地区。表演方式为一人采用朝鲜族语进行喜剧性的说表，很像汉族曲艺相声的单口表演形式。

【才谈】朝鲜族曲艺曲种。流行于黑龙江、吉林、辽宁三省的朝鲜族聚居地。表演方式类似汉族曲艺相声的“对口”形式，为两个人采用朝鲜族语进行喜剧性的问答或辩论式说表。也讲究说、学、逗、唱，但无明确的捧逗之分。

【鼓打铃】朝鲜族曲艺曲种。流行于吉林省延边朝鲜族自治州及东北其他朝鲜族聚居地区。相传源于朝鲜族民歌“长打铃”的演唱形式。表演方式为一人或多人敲击小鼓伴奏，演唱〔长打铃〕等曲调，歌词一般为轻松愉快的喜剧性内容，很像汉语曲艺曲种数来宝。

【判梢里】朝鲜族曲艺曲种。流传于吉林延边朝鲜族自治州及东北其他朝鲜族聚居地区。表演方式为一人自击小鼓用朝鲜族语说唱，另有人用伽耶琴或奚琴伴奏。唱腔为曲牌体，常用曲牌有〔羽调〕、〔界面调〕、〔平调〕、〔京调〕等。长期流传中形成过“东便制”和“西便制”两大流派。1974年后，有人以此为基础，改革唱腔，新编曲目，更名为“延边鼓书”。但民间仍多称“判梢里”。

【依玛堪】赫哲族曲艺曲种。流行于黑龙江省的赫哲族聚居地区。表演方式为一人或二人进行无伴奏说唱,说唱时采用赫哲族语言。所唱曲调简单而灵活,曲词散韵相间。

【铃鼓】瑶族曲艺曲种。流行于广西壮族自治区都安瑶族自治县。源于瑶族人在节日宴饮时说唱的“土别”形式。表演时演员边唱边舞,另有人用铜鼓、三弦、带铃的鼓棒、二胡、琵琶等伴奏并帮腔。唱中夹白,唱词为四句一节的韵文,每句或五言或七言或十言不等。说唱时采用瑶族的地方土语。

【蜂鼓】壮族曲艺曲种。流行于广西壮族自治区河池县东江一带。因伴奏乐器为蜂鼓而得名。表演方式为一人说唱,以唱为主。蜂鼓之外,伴奏乐器还有小堂鼓、锣、钹等打击乐器。唱腔为曲牌体,常用曲牌有〔呼溜亮里调〕、〔呼儿溜调〕等。唱词为七言韵文。

【末伦】壮族曲艺曲种。流行于广西壮族自治区的靖西、德保、那坡等县乡村。为一种“巫婆”坐神时诵韵的唱调发展而成的说唱形式。采用壮语坐唱,伴奏乐器主要为小三弦,演员自弹自唱。唱词有五言、七言及五、七言交替等多种,押“腰脚韵”,即下句的中间字与上句的末字同韵,唱腔依流布地区不同而有〔上甲调〕、〔下甲调〕、〔北路调〕及〔南路调〕等4种。

【嘎琵琶】侗族曲艺曲种。汉语称琵琶歌。流行于贵州、广西、湖南三省的侗族地区。表演方式为一人采用侗语自弹琵琶自唱。唱

词为格律严整的韵文，多为七字句或九字句。其中短篇节目一韵到底，称为“嘎常”，只唱不说；长篇节目唱中夹白，可以换韵，称为“嘎经”。通常表演时，先在正式节目之前加演一个韵诵小段，再唱一支“开堂歌”，又称“献经歌”，然后才是正式演出，具有一定的程式性。

【嘎锦】侗族曲艺曲种。嘎锦汉语意为“叙事歌”。流行于贵州、广西、湖南的侗族地区。表演方式为一人自弹琵琶或牛腿琴伴奏说唱。唱词为分节歌形式，押腰韵及尾韵。演唱者称为“歌师”。依流行地域其唱腔也不尽相同，主要是用民歌调的形式来歌叙故事。以唱为主，唱中有说，用侗语表演。

【果哈】苗族曲艺曲种。流行于广西壮族自治区及贵州东南部的苗族地区。因伴奏乐器“果哈”（嘎嘿）而得名。“果哈”意即“瓢一样的乐器”。表演方式为一人自拉弓弦乐器“果哈”自行坐唱。唱词为格律严整的五字句、七字句及自由体长短句。曲调婉转低回，适于叙事也长于抒情。演唱者一般为博学而有威望的中老年人。

【嘎百福】苗族曲艺曲种。流行于贵州、湖南的苗族地区。表演方式为一人说唱，以说为主。唱词语言风趣，讲究修辞手法的运用，多为五言体韵文，也有长短句形式；唱腔简单而自由。

【甲苏】彝族曲艺曲种。流行于云南南部的彝族地区。“甲苏”译成汉语即“唱书”。表演方式为一人或二人自弹三弦及四弦坐唱，唱中夹白。唱腔有〔甲赫〕、〔舍赫〕、〔赛赫〕、〔㊟呜〕等曲牌或

曲调。唱词以五言为主，韵白也有七言体式。

【阿苏巴底】彝族曲艺曲种。流行于四川省凉山彝族自治州。相传由问答体的“盘歌”形式发展而成。“阿苏”为一人名，“巴底”彝族语意为“单身汉”。因早期曲目主要为说唱单身汉阿苏的故事，故名。表演方式为一男一女相互以问答形式进行说唱。

【四弦弹唱】彝族曲艺曲种。流行于云南省彝族聚居地区。表演方式为一人自弹四弦坐唱。除乡村主要采用彝语表演外，城市也有用汉语进行表演的形式。以唱为主，唱中夹白。唱词风趣活泼，多在节日及红白喜事等仪式上表演。曲调多采自彝族民歌，但变化灵活，演员弹唱中听众也可即兴帮腔。

【布依弹唱】布依族曲艺曲种。布依语名为“万播笛”，意即“吹打弹唱”。流行于贵州布依族地区。早期用布依语表演，进入现代后也有用汉语说唱的。表演方式为一人或多人分执月琴、二胡、箫、笛等乐器自行伴奏说唱。曲调简单而多变。坐唱居多，也有站唱及走唱形式。

【哈巴】哈尼族曲艺曲种。流行于云南省南部的哈尼族地区。“哈巴”又作“拉巴”，意为“歌”、“唱”。依唱法不同而又有“哈巴热”、“哈巴兹”、“哈巴卡”、“拉巴呷”等具体称谓。表演方式早期为无伴奏的坐唱，分一人主唱、听众伴唱和二人对唱、听者伴唱两种形式。进入现代以来，走上舞台的哈巴表演加入了三弦、四弦、胡琴、笛子、巴乌等乐器伴奏。唱腔丰富，依流布地域不同，唱腔也各有不同。

【大本曲】白族曲艺曲种。流行于云南省大理白族地区。表演方式多为一人说唱，另有一人用三弦伴奏。主要用白族语言表演，城镇也有用汉语表演的。说唱者使用的道具有醒木、扇子和手帕等。唱词多为由三个七字句和一个五字句组成的“山花体”格式。唱腔依流布地区分成南腔、北腔两种流派。其中南腔的常用唱腔有〔平板〕、〔黑净〕、〔螃蟹调〕、〔老麻雀调〕等，北腔的常用唱调有〔正板〕、〔脆板〕、〔麻雀调〕等。

【赞哈】傣族曲艺曲种。流行于云南省西双版纳傣族地区。“赞哈”意为“歌手”。表演方式为一人自吹竹笛伴奏演唱。早期曲目多为即兴编演，但传统曲目主要为长篇神话及传说故事。

【喊半光】傣族曲艺曲种。流行于云南省德宏州傣族地区。“喊半光”意即“跟着鼓点唱的歌”。早期主要在傣族传统节日“关门节”及“泼水节”期间表演。表演方式为一人或男女二人穿插于一种象脚鼓舞的表演活动中说唱。唱词多为即景生情的创作，其中上下句中，下句的首字押上句中间一个字的韵。进入现代后，舞台上的表演多为演员自击象脚鼓伴奏走唱。

【折嘎】藏族曲艺曲种。流行于西藏地区及四川、青海的藏族聚居地。“折嘎”意为“洁白的果实”或“吉祥的果实”。表演方式在早期为艺人边说唱边流浪乞讨。后来主要在喜庆仪式上边舞边唱。除一人演唱外还有两人或三人演唱的形式。曲词以即兴编演为主，类似于汉族曲艺数来宝。

【喇嘛玛尼】藏族曲艺曲种。流行于西藏拉萨、日喀则山南一带。“喇嘛玛尼”意为“僧人诵经”。即由僧人讲说佛经故事世俗化而形成。表演方式为一人流动说唱宗教故事及民间传说等。除市井艺人外，不常住寺的“色金喇嘛”也多以此为业。一些较正式的演出则边演唱边借助张挂的绘有曲本故事内容的画轴进行配合讲解。与记载中的唐代“俗讲”形式十分相像。用藏语表演。

【格萨尔王传说唱】藏族曲艺曲种。以专门说唱藏族民间史诗《格萨尔王传》而得名。流行于西藏自治区及四川、青海、甘肃等省的藏族聚居地。表演者表演时要戴四方八角、插有13种鸟毛的帽子，或用牛角琴伴奏，或舞动彩箭进行说唱。唱词散韵相间。其艺人藏族称“仲克”。

【宴席曲】回族曲艺曲种。流行甘肃省临夏回族自治州及青海省回族聚居地。由回族婚礼仪式上演唱的礼仪曲演变而成。表演方式为一人独唱或众人齐唱等形式。也有边唱边舞的走唱形式。唱腔曲调有〔青儿马儿调〕、〔山里的松柏调〕、〔娘吩咐调〕等。唱词以七字句为主。

【巴西古溜溜】撒拉族曲艺曲种。又称撒拉曲。流行于青海循化撒拉族自治县。每段唱词句首都有起兴语“巴西古溜溜”，意为“头是圆圆的”，故名。表演方式为男女二人对唱，一般男唱女对白，偶尔女方也用红铜口弦伴奏。唱词每两句为一节，唱调也为上下句式的单曲反复形式。

【念说】锡伯族曲艺曲种。锡伯语称为“祝伦呼兰比”。流行于新

疆维吾尔自治区的锡伯族聚居地。是采用锡伯语进行表演的一种说书形式。相传形成于16世纪之前。因其唱词为韵文，说表实际上是韵诵，一些艺人也可以发挥演唱。曲本多为长篇。通常演出时念说者与听众交流活跃，听众可随时就书情提出问题并发表见解。

【冬不拉弹唱】哈萨克族曲艺曲种。又称东不拉弹唱。以伴奏乐器冬不拉而得名。表演方式灵活多样，通常为一人自弹自唱。表演者被称为“阿肯”，意即“诗人”或“歌手”。唱腔没有固定曲调，唱词因之也自由灵活，有叙事也有抒情，更有名目众多的礼仪节目。

【苛夏克】维吾尔族曲艺曲种。因其伴奏乐器为弹拨乐器热瓦甫，故又称“热瓦甫苛夏克”。流行于新疆大部的维族地区。表演方式为一至三人分持热瓦甫、手鼓等自行伴奏演唱。唱词一般篇幅较短，多为艺人即兴创作，属四句一段的分节韵文。

【维吾尔族说唱】维吾尔族曲艺曲种。流行于新疆维族地区。由维族曲种“苛夏克”减弱音乐成份，进行韵诵表演而形成。即由一人或二人进行节奏感较强的韵诵表演，类似于汉语曲种快板或快板书。表演者采用手鼓、石片、木匙或核桃壳击节伴奏，曲词讲求诙谐和风趣。

【达斯坦】维吾尔族曲艺曲种。意为“叙事长诗”。流行于新疆维族地区。表演方式为一人或二、三人分持热瓦甫、弹拨尔和沙塔尔等乐器自行伴奏，说唱长篇故事。唱词散韵结合，唱腔简单而

富有变化。有时听众也可分持手鼓、石片等击节助兴伴奏。

人 物

【文淑】又称文淑。生卒年不详。唐代长庆年间俗讲僧人。唐赵璘《因话录》及段安节《乐府杂录》里对其的俗讲表演有所记载，称其“聚众谭说，假托经论”，“善吟经，其声宛畅，感动里人”。并因得罪官府，被放逐边地。

【孔三传】生卒年不详。宋代（北宋）熙丰、元祐年间说唱诸宫调艺人。本名不传，山西泽州人，“三传”为其艺名，为“多知古事、善书算、阴阳”之意。一般认为他是诸宫调这一说唱形式的创始人。

【董解元】生平及籍贯等均不详。本名亦不传，解元为时人对读书人的敬称。金代曲艺作家。元代钟嗣成《录鬼簿》中列入“前辈已死名公”，并在注中说其“金章宗时人”。所创《西厢记诸宫调》一种，俗谓《董解元诸宫调》。作品以唐代元稹的传奇文《莺莺传》（又名《会真记》）为底本进行了再创造。采用 14 种宫调，写成长短共 191 套和 2 支单曲，使原来不足 3000 字的原作，成为可以为诸宫调艺人演唱的 5 万字左右的长篇曲目。为后来元代王实甫作杂剧《西厢记》提供了直接蓝本。现存《西厢记诸宫调》版本，有 1963 年发现的明嘉靖本《董解元西厢记》，及 1957 年发现的《古本董解元西厢记》，并影印出版。通行版本为 1962 年出版

的凌景埏校注本《董解元西厢记》。

【张五牛】生卒年不详。南宋都城临安（今杭州）“唱赚”艺术的创始人。生平事迹不详。一般认为他将北宋时流行的“缠令”、“缠达”两种唱曲形式相结合，吸收了当时风行的各种曲调，创立了以同一宫调的各种曲子联套演唱且有引子与尾声的“唱赚”形式。相传他创作有诸宫调《双渐苏卿》一种，但今人已见不到，没能流传下来。

【张山人】生卒年不详。北宋熙丰、元祐年间说诨话艺人。兖州（今山东兖州）人。据《碧鸡漫志》、《夷坚志》等载，他原名张寿，一度在当时的京城汴梁（今开封）卖艺，晚年还乡时死于途中。

【贾凫西】（约 1590—约 1676）明代末期鼓词作家。原名应宠、字思退，一字晋蕃，号凫西，又号澹圃。笔名木皮散客，或木皮散人、木皮子。山东曲阜人。曾任固安县令，官至刑部郎中。晚年告休还乡，不久又移居济宁。著有《木皮散人鼓词》，借鼓词形式，抒发其历史观及政治思想。从三皇五帝一直写到明代崇祯吊死煤山，为带有批判性质的讲史作品。其曲词多引用或采用乡谚土语、声韵铿锵、朗朗上口。此作品清初有抄本流传民间，同治年间有福山王氏收入《天壤阁丛书》，其后叶德辉收入《双梅景闇丛书》的刻本。此外，还著有《澹圃恒言》、《澹圃诗草》等行世。

【鹤侣】生卒年不详。清代子弟书作家。又作鹤侣氏，本名爱新觉罗·奕赓，系清廷庄亲王之子。早年曾任宫廷侍卫 6 年，后家道中落，借写子弟书消遣。可考为其创作的作品有《侍卫论》、《老

侍卫叹》、《少侍卫叹》、《女侍卫》、《借靴》、《柳敬亭》、《疯和尚治病》、《梅花梦》、《刘高手探病》、《集锦书目》、《黔之驴》、《孟子见梁惠王》等 12 篇。

【柳敬亭】（1587—约 1670） 明末清初说书艺人。本姓曹，名逢春，一名永昌，字葵宇。通州（今江苏南通）人。一说为泰州人。15 岁时因犯法获罪，赖泰州府尹李三才开脱得以逃亡在外，指柳为姓，改名敬亭，生活无着，以自习说书谋生。后邂逅对说书艺术素有研究的莫后光，得其指点，渐成大器。一度在扬州、杭州、苏州等地卖艺。后至南京行艺，为文人士大夫所赏识，与东林党及复社成员过从甚密。明亡后被左良玉收为幕宾，参与一些军机之事。清朝平南后，曾于康熙元年（1662）随漕运总督蔡士英北上，到达天津和北京。南归后晚景凄凉，曾往安徽庐江一带说书，后不知所终。《隋唐》、《水浒》、《西汉》等为其擅说书目。

【叶霜林】（1733—1797） 清代乾隆年间扬州评话名票。本名永福、字英多，扬州人。16 岁时补诸生，终因未中举而辞家出游。不久学成说表评话而归。以擅长说表《岳传》而闻名。但叶实非以说评话谋生，轻易不演出。只在爱好同道中交流切磋，或与友人方家自娱说表。然而如果演出，则全力以赴，身心俱疲至于久不复原，很有特点。

【陈端生】（1751—约 1790） 清代弹词女作家。浙江杭州人。著有长篇弹词《再生缘》20 卷。其中前 17 卷为陈氏自撰，后 3 卷为女作家梁德绳续补，最后由女作家侯芝修订印行。全书共 60 多万字，基本上为七言排律的韵文，间杂表叙和说白。写此书时，作

者为 18—20 岁。

【王周士】生卒年不详。清代乾隆年间弹词艺人。元和（今江苏吴县）人。因头秃且面有红瘢，外号“紫痢痢”。为当时说唱《白蛇传》的著名艺人。乾隆南巡时，曾应召御前弹唱，得赐七品小京官之冠。后曾一度在清宫廷南府供奉。归乡后于乾隆四十一年（1776），在苏州宫巷第一天门创立了苏州弹词界同业组织“光裕公所”。（后改称“光裕社”）演出交流之余，还撰有总结弹词表演艺术经验和鉴戒的《书品》与《书忌》各 14 则，成为后人效法的依据。

【罗松窗】生卒年不详。清乾隆年间曲艺“西城调”子弟书早期代表性作家。由于其作品主要流行于北京地区传唱的子弟书，故推断他于乾隆年间在北京从事创作活动。其作品多取材于当时流行的小说和戏曲，以描写爱情故事见长。现存子弟书作品中可确定属他创作的作品有《红拂私奔》、《杜丽娘寻梦》、《庄氏降香》、《翠屏山》以及《鹊桥密誓》、《藏舟》、《罗成托梦》、《离魂》、《出塞》、《大瘦腰肢》等 10 种。这些作品中，有的仅一回，有的长达 24 回。

【浦琳】生卒年不详。清代乾隆年间扬州评话艺人。字天玉，扬州江都人。因右手短而掇，人称“㊦子”。年少时父母双亡，以乞讨为生。后因赌博而积金赁屋。后学说评话，但不重复别人。以自己的亲身经历为素材，编成评话《清风闸》一部讲说。因成功塑造了一个以讹诈富豪劣绅为生的市井无赖形象即“皮五辣子”而为人称道。相传其评话表演善于描摹人情风习，兼工笑话与口技，

自成一家。

【邹必显】生卒年不详。清代乾隆年间扬州评话艺人。生平事迹不详。自编自演的评话《飞跔传》与同时代的名书《清风闸》齐名。“飞跔”为扬州方言，指那些专门用瞎编的机巧假话骗人瞒人的人。《飞跔传》以塑造了“飞跔子”这样一个典型的人物形象而著名。

【陈遇乾】生卒年不详。清代乾隆、嘉庆年间苏州弹词艺人。长洲（今江苏苏州）人。早期习唱昆曲，后改唱弹词。以演唱《义妖传》、《双金锭》及《芙蓉洞》而著名，并有其说唱的脚本刊行于世。弹词“陈调”一般认为是其所创。光绪年间石印本之《西湖缘》，因为具名“陈遇乾原作”而见其创编功力。

【胡文汇】生卒年不详。清代乾隆、道光年间南词艺人。外号“胡小二”，会稽（今浙江绍兴）人。秀才出身，为人风流不羁、好华服、善诙谐，为南词艺人中文化程度较高者。故能点窜旧本而成妙文，加之嗓音清越柔脆，时称“越都南词第一”。晚年境况困迫，以教读糊口。

【俞秀山】生卒年不详。清代嘉庆、道光年间苏州弹词艺人。又名声扬。以擅说《倭袍》而闻名。为弹词“俞调”创始人。特点是演唱时真假嗓并用而以小嗓为主，节奏徐缓、旋律委婉，成为后来弹词流派如“小阳调”、“夏调”、“徐调”、“祁调”等的源头。俞本人因此而被后人奉为嘉庆、道光时期苏州评弹“四大名家”之一。

【侯芝】（约 1768—1830）清代弹词女作家。字香叶，号香叶阁主人、修月阁主人。江苏上元（今南京地区）人。早年受家学影响，工诗词，晚年因爱好弹词而将以手抄本形式流传的弹词《玉钏缘》、《再生缘》、《续再生缘》和《锦上花》四种加以改订并使之刻印出版。同时，编写了《再生缘》洁本，共 16 本 32 回，题名《金闺杰》行世。

【毛昌佩】生卒年不详。清代嘉庆、道光年间苏州弹词艺人。字苍培，宝山（今属上海市）人。以弹唱《白蛇传》著名，尤擅长于在说表中放噱头。以其成就被后人奉为嘉庆、道光时苏州评弹“四大名家”之一。

【朱化麟】生卒年不详。清代道光、咸丰年间西河大鼓艺人。西河大鼓“朱派”创始人。艺名朱大官，河北文安人。幼随马三峰学艺，出道后擅说中短篇书。精于梆胡伴奏，也方便了其对西河大鼓唱腔的改革创新。其演唱嗓音宽厚，善于白、唱间用。所唱书目以表现农村家庭生活的题材最受欢迎。

【黄辅臣】生卒年不详。清代北京“硬书”艺人。“双簧”创始人。其生平事迹传说不一。相传其行艺年代为咸丰、同治年间。早年以唱“硬书”著称，以评书及口技见长。晚年嗓音哑而逢内廷要他进宫侍奉，无奈带着儿子同去，表演时自己操三弦在前面坐演，由儿子蹲在身后歌唱配合，自己对口型。居然未露破绽。后人沿袭此形式，专演滑稽节目，称为“双簧”。

【石玉昆】生卒年不详。清代子弟书艺人。旗籍子弟。清道光、咸

丰年间以自弹自唱西城调子弟书而著称。尤擅长说唱自己编写的长篇书《龙图公案》。相传石的演唱以“巧腔”最为有名。后来单弦曲牌中的〔石韵书〕,据认为就是石玉昆演唱赋赞类唱词的唱腔。

【韩小窗】(约 1828—1890) 清代子弟书作家。辽宁开原人。幼年成孤,寄居沈阳姑母家中,常为姑母朗读演义小说,遂喜好民间文学。咸丰、同治年间几次赴京应试未第,却结识了子弟书作家鹤侣,受其影响创作子弟书。后定居沈阳,曾与友人组织“芝兰诗社”,以文会友。晚年离开沈阳。相传其子弟书作品有 500 余篇,今存仅有《长坂坡》、《得钞傲妻》、《黛玉悲秋》、《露泪缘》和《红梅阁》等 35 种。

【马三峰】生卒年不详。西河大鼓主要创始人。原名马大河,河北省高阳县人。主要艺术活动约在 1840—1880 年间。幼时习唱木板大鼓,因台风泼辣,人赠绰号为“马三疯子”。行艺中他采用大三弦和梨铎片伴奏演唱大鼓书,使原本用鼓、板和小三弦伴奏的大鼓书面目一新。同时吸收不少民歌与戏曲唱腔加以丰富,使得渐渐成为一个新曲种,后被定名为“西河大鼓”。

【马如飞】生卒年不详。清代咸丰、同治年间苏州弹词艺人。本名时霏,字吉卿、一号沧浪钓徒。长洲(今江苏苏州)人。幼时曾习刑名而为书吏,后随父马春帆习唱弹词。所说《珍珠塔》一书享誉一时,且弹唱自成一格。运用本嗓而质朴淳厚,被奉为“马调”。弹唱之余自创新词,集成《南词小引初集》刊世。同时著有《南词必览》。一度为弹词行会组织“光裕社”头领。所著《道训》一篇,被同行奉为习艺做人之座右铭。

【穷不怕】生卒年不详。清代同治、光绪年间相声艺人。本名朱少文，一作朱绍文。北京人。幼时习演京剧丑脚，后在天桥撂地改行说相声。其表演时边用白沙撒成字形、边拆讲说唱，并由“单口”表演改而与人搭档说“对口”。已知其常演的曲目有《字象》、《拆十字》等。或有尊奉其为近代相声祖师者。

【朱绍文】见“穷不怕”。

【随缘乐】生卒年不详。八角鼓演唱著名票友。本名司瑞轩，北京人，满族。生活时代为清朝末年。相传早年热心组织八角鼓票房，到处演出。后贴出“随缘乐一人单弦八角鼓”的海报“下海”演出。因唱词通俗而广受欢迎。在使八角鼓由雅入俗，由贵族票房走向民间茶社、由曲调单一而转向丰富多彩等方面，均有杰出贡献和重大作用。

【何老凤】（约1840—约1900）山东大鼓艺人。原名何凤仪，河北故城县人。其以擅演金戈铁马一类节目而被推为“老北口”一派“老牛大摔缰”唱调的代表人物。《三全镇》、《金锁镇》等瓦岗寨英雄故事为其代表性书目。尤其擅演《对花枪》，人称他为“活罗松”。

【德寿山】生卒年不详。清末民初单弦艺人。北京人，满族。青年时曾任佐领之职，后因不满官场腐败，毅然辞职，组织名为“醒世金铎”的八角鼓票房，与同道演出八角鼓及单弦以自娱。终因家道衰落，下海行艺，自弹自唱单弦牌子曲糊口，并在听众中享

有盛名。其比一般艺人文化水平高，编演了不少新曲目，尤以岔曲《昆虫贺喜》、《五味阁招牌大时兴》等讽刺时世的作品而著名。《续黄梁》、《葛巾》、《席方平》、《申氏》等改编曲目也流传久远。晚景凄凉，靠亲友接济度日，相传 1930 年前后在北京病逝。

【万人迷】（1877—1922） 相声艺人。本名李德钊，万人迷为其艺名。自幼随父“老万人迷”学艺，后拜恩绪为师。出道后曾与张德泉、马德禄、周德山、张寿臣等人合作演出“对口”相声，并在北京、天津等地享有盛名，时人誉为“笑话大王”。行艺中注重净化作品，讲求格调，并创编演出了《大审案》等讽刺时世的作品；还尝试过彩扮即化妆相声的形式。其艺术功力全面，单口、对口、群活均精。《满汉斗》、《古董王》、《弦子书》、《对对子》、《交地租》、《卖对子》、《灯谜》、《绕口令》及《扒马褂》、《训徒》等为其擅演节目。

【李德钊】 见“万人迷”。

【双厚坪】（？—1926） 清末民初评书艺人。艺名双文星。北京人，满族。擅说书目甚多，尤精《封神榜》、《隋唐》、《水浒传》、《济公传》，听客誉为“双家书铺”。由于其评书说表知识渊博、技艺精湛，人称“评书大王”，与“戏界大王”谭鑫培、“鼓界大王”刘宝全并称为“艺坛三绝”。

【潘诚立】（？—1929） 评书艺人。清末民初在北京行艺。擅说“长枪书”，尤以《明英烈》著名。自己编演的《龙潭鲍骆》也有盛名。1919 年，曾在北洋政府学务局的赞助下，组织“评书研究

会”，并被推为会长。在他组织和主持下，该会厘定 28 部书为会员常演书目。对净化书目内容，促进艺术交流，加强艺人间团结很有作用。1926 年随着潘的逝世，该会亦停止活动。

【康国华】（约 1840—1903） 扬州评话演员。江苏扬州人。幼时为钱庄及珠宝店学徒，因迷恋听书贻误活计，致被辞退。时扬州评话名艺人李国华闻其酷爱说书，即收为徒。教其学说《三国》，出道后尤以起孔明角色著称，人称“活诸葛”。并最终自成《三国》说表的独特风格，世称之为“康派《三国》”。

【张丽夫】（约 1848—1924） 扬州弹词艺人。江苏扬州人。幼随父像张敬轩习唱人称“张家四宝”的传家书目《珍珠塔》、《双定锭》、《落金扇》、《刀刘氏》等四部书。但因叔父去逝，并未学全。后在扬州评话艺人李国辉帮助下，编演了《双剪发》并随他人唱会《玉蜻蜓》。一生勤奋好学，深为听众喜爱。

【抓髻赵】（约 1860—？） 莲花落艺人。本名赵奎顺，满族。幼时爱好莲花落，后因家境艰难，下海卖艺，说唱莲花落。并曾入宫廷表演，以扮旦行著称，善唱悲腔。《王二姐思夫》、《韩湘子渡林英》等为其擅演曲目。

【谢兆松】（约 1867—1930） 四川扬琴艺人。工扬琴须生唱腔。并在长期行艺中创造了所谓“蒙舵子”的扬琴演奏手法。曾一度专事扬琴教学。对四川扬琴与川剧的艺术借鉴与交流多有贡献。

【李青山】（1904—1978） 二人转演员。吉林省舒兰县人。幼年

家贫，15岁拜张相臣为师，学唱大秧歌和二人转，走乡串户，卖唱为主，18岁即名闻乡里。始唱旦脚，艺名“大金镶玉”。30岁后改唱丑脚，艺名“大机器”。《摔镜架》、《洪月娥做梦》、《浔阳楼》、《西厢》、《蓝桥》、《赔情》等为其擅演曲目。他艺术素养全面，“说口”尤见功夫。中华人民共和国成立后，热心带徒传艺，从事艺术教育，并对吉剧的创立有较大贡献。

【徐狗子】（1874—1929） 莲花落艺人。北京人，本名徐帷亭。幼年家贫，以乞讨谋生，14岁起专事莲花落演唱，不久即享有盛名。表演上擅扮丑脚，唱腔上演唱低回宽厚，时有“云遮月”之称。《十里亭》、《小化缘》及《小姑贤》为其擅唱曲目。

【程喜发】（1889—1967） 二人转演员。辽宁省辽中人。15岁拜吉林杨德山为师学唱二人转。曾用艺名程喜凤、程傻子。出师后往来于辽宁、热河及吉林行艺。表演尤擅“说口”。《霸桥挑袍》、《浔阳楼》、《武松打虎》、《杨七郎打擂》、《包公铡侄》及《白娘子沂功》等为其擅演曲目。1951年后在长春东北师范大学音乐系任教，并著有回忆录《六十年的二人转》出版。

【刘宝全】（1869—1942） 京韵大鼓艺人。原名毅民，河北深县人。9岁时随父亲学唱怯大鼓，后在天津改习京剧，工老生。因赴上海演出时出了差错，回天津后遂拜胡十为师，重唱大鼓。出道后在霍明亮、宋五等人的帮助下，致力于怯大鼓的改革，使之采用京腔说唱，并吸收京剧等的唱腔技法，最终创立了“京韵大鼓”的表演形式。其所唱腔调高亢豪放，世称“刘派”。与“戏界大王”谭鑫培，“评书大王”双厚坪并称当时的“艺坛三绝”。《单

刀会》、《华容道》、《古城会》、《博望坡》、《长坂坡》、《群英会》、《战长沙》、《白帝城》、《赵云截江》等“三国”段子与《大西厢》、《乌龙院》、《闹江州》、《游武庙》、《丑末寅初》等为其擅演曲目。

【金万昌】(1871—1943) 梅花大鼓艺人。初习艺时，师承“南板梅花调”创始人文玉森唱法，后得京韵大鼓艺人刘宝全、弦师韩永禄与苏启泉的帮助，锐意创新，以唱腔华丽、低迴缠绵而形成独特的“金派”风格。其演唱吐字发音讲究，不拙不飘，底字低音沉浑有力。擅演曲目为《黛玉悲秋》、《昭君出塞》等。

【白云鹏】(1874—1952) 京韵大鼓艺人。河北霸县人。早年在京师从史振林学艺，并辗转于京、津、沪等地演出。因其嗓音宽厚浑圆，故注重韵味的锤炼。唱腔低迴舒缓，具有典型的“说唱”特色。且擅演“红楼”段子，如《黛玉焚稿》、《太虚幻境》、《黛玉归天》及《白帝城托孤》、《方孝孺骂燕王》等抒情作品，自成一格，世称“白派”。

【韩永禄】(1876—1940) 曲艺弦师。北京人。幼年拜方天庚为师学唱大鼓，弹奏三弦。出道后一度为京韵大鼓名家刘宝全、白云鹏、骆玉笙等人伴奏，对其风格形成起过决定性作用。其间曾收良小楼为徒，并同时为小黑姑娘、白凤鸣、金万昌等人伴奏。实为近代北方弦师一代宗师及许多名家成功的良师益友。所创并总结的三弦指法与技巧，有“三十二字诀”和“伴奏八法”之谓。

【张小轩】(1876—1948) 京韵大鼓艺人。北京人。早年为清廷户部缮写员，并参加时调票房演出。后时调被禁，改习大鼓。1895

年前后正式拜朱德庆为师，下海行艺。其演唱有“气息贯通，一气呵成”之特色，足迹遍及北京、济南、青岛、烟台、沈阳、抚顺等地。影响殊大，人称“张派”。《华容道》、《草船借箭》等为其擅演曲目。

【焦德海】（1878—1935） 相声艺人。北京人。幼年曾学唱竹板书，后拜魏昆志为师学说相声。曾一度与号称“万人迷”的李德钊搭档演出，享誉京、津地区，其说表台风稳健，不事诨口，对相声语言的净化贡献殊大。相传能说 200 段传统作品。《打白朗》、《老老年》、《大五义》、《假行家》、《歪讲三字经》、《洋药方》等为其擅演之拿手节目。为相声表演中的“捧哏”高手。

【谢芮芝】（1882—1957） 单弦艺人。北京人。最早因喜受单弦面成为八角鼓名票，后下海拜王六顺为师演唱单弦。此外还能说相声、说唱拆唱莲花落，尤以乍音巧腔著名。擅演曲目有《武十回》、《沉香床》、《高老庄》、《田七郎》等。

【荣剑尘】（1886—1958） 单弦演员。满族，北京人。幼年先习唱莲花落，后改唱单弦。得前辈艺人全月如、阿铁山等指点。在单弦演唱中吸收了北京高腔的唱法，自成一格，人称“荣派”。《细侯》、《杜十娘》、《钱秀才》、《天安门颂》、《红娘子》等为其擅演的传统和新编节目。

【也是娥】（1886—1941） 苏州评话演员。女，江苏苏州人。原名王小红。父亲王海庠以擅说《金台传》闻名，她幼时随父习说《金台传》及《八窍珠》。说书之外、尤擅弹奏三弦及琵琶。还随

父学过一些拳术，并将其运用到评话表演中，故其说表时的身段与架子功夫颇佳。

【王少堂】（1887—1968） 扬州评话演员。江苏扬州人。出身评话世家，父亲王玉堂，伯父王金章都以演说《水浒》著称。他7岁学艺，9岁登台，12岁即能独立演出。艺术上除家传外，吸收了前辈艺人唐国华、刘春山、朱德春等各家优长，化为己用。并在长期的说表中，将《水浒》按人物线索分成6个十回讲说，尤擅说表“武松”、“宋江”、“石秀”、“卢俊义”4个十回，人称“王派《水浒》”。中华人民共和国成立后，整理出版了扬州评话《武松》，计83万字。曾任中国曲艺工作者协会副主席。

【李莲生】（约1887—1933） 四川扬琴艺人，盲人。又名连生、联升。初学艺时习唱扬琴小生，后又拜谢兆松为师，成为高足，改唱老生。因成功地师法了清末扬琴名须生天喜、王化友等人的唱法，时有“赛天化”之誉。其唱腔世称“莲腔”。《华容道》、《都堂令》及《五大厚》等为其擅演曲目。

【黄兆麟】（1887—1945） 苏州评话艺人。苏州人。出身评话世家。父亲黄永年以擅说《五义图》和《绿牡丹》著称。黄兆麟从14岁时起，随艺人许文安学说《三国》，同时在父亲的指导练习起脚色、开打与开相等基本功。其《三国》说表擅起人物脚色，如赵云、关羽、张飞、曹操等人物在他的表演中均很见性格。他尤其擅起赵云脚色，时人称之为“活赵云”。从艺之余，热心同业间的交流与团结，曾任光裕说书研究会会长之职。

【陈士和】(1887—1955) 评书艺人，原名陈兰亭，又名陈德本。北京人。早年拜评书艺人张智兰为师学说《聊斋志异》。从师后，在行艺过程中，对部分《聊斋》回目进行揣摩，丰富发展了许多内容，加强了书情的讽刺乃至批判作用，对书中的正面形象寄予更大同情，从而在所从艺地的津、京两地，受到广大听众的特别欢迎。陈士和评书说表的另一特点是善于讲说和运用典故，对原著中的词赋、判词了如指掌，并刻求悬念效果以引人入胜。其所擅演的《聊斋》书目约 50 篇，其中《崂山道士》、《画皮》、《阿宝》、《续黄粱》、《云翠仙》、《考弊司》、《向杲》、《梦狼》、《崔猛》、《席方平》、《瑞云》、《王者》、《毛大福》等 13 段由张奇墀、何迟记录整理后有单行本印行。

【杜宝林】(1890—1930) 小热昏艺人。祖籍浙江上虞，出身手工业者家庭。幼时因喜好曲艺，曾往苏州、上海寻师问艺。后拜卖梨膏糖的艺人陈长生为师，并得以学成演出。他博采众艺，以卖梨膏糖叫卖调子为基础，吸收各地方言与小调，编唱时事新闻与民间故事，使“小热昏”曲种得以定型。《百哥告状》、《黑籍冤魂》、《绍兴人乘火车》、《瞎子借雨伞》等为其演唱的著名曲目。

【陈春生】(1890—1980) 福州评话演员。福建省闽侯县人。19 岁拜阿清学艺，不久即名闻遐迩，30 岁左右成为“福州评话三杰”之一。其评话表演兼收并蓄，改革原有的评话曲调而吸收了许多山歌、民谣及闽剧的音乐成份。《虾米倂》、《瑞云哀史》、《百花白绫帕》、《大闹江南城》及《玉螃蟹》、《九命沉冤》、《赤水岩》、《焦裕禄》等为其整理、改编并上演过的代表性书目。

【谢大玉】(1890—1978) 梨花大鼓女演员。山东武城县人。从小随父亲谢其荣学艺, 13岁即登台演出。行艺足迹遍及泰安、济南、北京、天津、沈阳、开封、上海、南京等地。其说唱嗓音高亢圆润, 表情丰富传神, 被时人推为梨花大鼓演员谢、李、赵、孙“四大玉”之首。早年曾在百代唱片公司灌制过《草船借箭》、《剑阁闻铃》、《黑驴段》、《自强传》等唱片, 风靡一时。中华人民共和国成立后编演新曲, 授艺课徒, 多次受到政府奖励。

【常澍田】(1891—1945) 单弦艺人。北京人, 满族。早年拜德寿山为师, 出道后自成一格。其单弦表演技艺全面, 尤精于八角鼓敲击技法。所著《批鼓》一文, 总结出撻鼓十法, 谓“切、坐、拉、佃、碰、撮、笈、推、跪、丁”。除坐演于北京之外, 曾到江南献艺, 擅演《风雨归舟》、《胭脂》、《杜小雷》等曲目, 其说唱风格后人尊为“常派”。

【王尊三】(1892—1968) 西河大鼓演员。河北省唐县人。青年时流动说唱《隋唐》、《杨家将》及《西厢》等书目。长于表演金戈铁马的内容。抗日战争期间, 积极组织群众参加晋察冀地区的抗日救亡活动, 创作演出了《保卫大武汉》、《晋察冀小姑娘》、《亲骨肉》、《皖南事变》等新书目, 发挥鼓舞军民的战斗作用。中华人民共和国成立后, 致力于曲艺改进工作, 改编上演过《新儿女英雄传》、《活人塘》、《游西湖》等作品。1958年出版有由他整理选编的《穆桂英指路》曲艺唱词选集。曾任中国曲艺改进协会筹委会主任委员、中国曲艺研究会主席、中国曲艺工作者协会常务理事、中国文联委员等职。

【贾树三】(1894—1951) 四川竹琴艺人。成都人。幼年失明，跟随蔡觉之学艺。刻苦好学，能记诵《绣襦记》、《琵琶记》、《黑虎缘》等多部长篇书词。1930年后，他改只能沿街卖唱的表演为进入书场“坐地传情”。并吸取众家诸长，借鉴川剧与四川扬琴等声腔入竹琴演唱，创立驰名全省的“贾派”竹琴说唱风格。1958年出版的《贾树三竹琴演唱选集》，收入他的唱本共18种。

【商业兴】(1895—1970) 山东琴书演员。山东广饶人。“东路”派山东琴书创始人商秀岭之侄。8岁时随叔父学艺，13岁参加演出，因常辗转于胶东及东北各大城市行艺，吸收借鉴过不少地方戏曲艺术的成份于琴书表演。其嗓音音域宽广，人称“钱嗓子”。长期与妻子关云霞搭档演出，擅演曲目有《宋江坐楼》、《梁祝姻缘》等。

【邓九如】(1897—1970) 山东琴书演员。山东范县（今属河南省）人。从小爱好唱小曲，曾一度拜“南路”琴书艺人褚朝仲为师习艺。后为适应济南、天津等地观众需要，将用乡音演唱改为济南话演出，被推为“北路”琴书的创始人之一。《梁祝下山》、《刘伶醉酒》、《洞宾戏牡丹》及《打黄狼》、《借驴》等为其擅演书目。

【刘春山】(约1897—1942) 独脚戏艺人。上海人。早期曾专业演唱钹子书。尤擅唱各种滑稽小调。所演滑稽节目多据当时报纸新闻编成，故号称“潮流滑稽”。《一百零八将》、《看影戏》等为其编演的代表性节目。

【周玉泉】（1897—1974） 苏州弹词演员。江苏苏州人。最初学唱京戏，14岁改习评弹。先拜张福田为师，习唱《文武香球》，后师从王子和，学唱《玉蜻蜓》。并将张、王二师优长集于一身，成为弹词名家，其艺术功力全面，说、噱、弹、唱造诣均深，创立了轻弹慢唱的“周调”，演唱全用真嗓，炉火纯青。

【许继祥】（1898—1942） 苏州评话艺人。出身评话世家。幼年丧父。先后随父亲许春祥的学生朱振扬及叶声扬习艺，学说传家书目《英烈》。21岁时因患病嗓音变得沙哑，但此后他并不气馁，苦心琢磨，结合自身条件成就了“大书小说”的独特表演风格，成为后人尊崇的一代名家。

【江笑笑】（约1898—1943） 独脚戏艺人。浙江杭州人。早期为文明戏演员，中间一度改演双簧，曾受小热昏艺人杜宝林影响。后与鲍乐乐合作演出独脚戏，以擅演各种滑稽故事和演唱滑稽小调著名。与当时独脚戏的名角王无能、刘春山齐名。《滑头国》、《大闹明伦堂》及《火烧豆腐店》等为其代表性曲目。其与鲍乐乐合作编演的曲目后来结成《江鲍笑集》分两集出版。

【谭凤元】（1898—1964） 单弦艺人。北京人，满族。出身单弦表演世家，曾得前辈艺人金小山等指点。又因酷爱京韵大鼓，一度拜刘宝全为师。并将京韵大鼓的音乐因素及唱法技巧引入单弦演唱。创造了独特的“盖弦”唱法，世人称为“谭派”。除擅唱传统节目外，中华人民共和国成立后，还编演过《歌颂英雄纪念碑》、《孔雀东南飞》及《打渔杀家》等曲目。一些唱段还被录音传世。

【王无能】（约 1898—约 1939）独脚戏创始人。本名王念祖，江苏苏州人。自幼在上海公平洋行当杂役时喜听隔壁戏。1907 年在上海参加了演出文明戏的“二警社”，1914 年转入民兴新剧社，擅演师爷、书僮、差役、骗子一类丑脚。1916 年随民兴新剧社返回家乡苏州演出，因受民间流浪艺人影响，常将民间技艺吸收进文明戏的演出中。有时演员不齐时，即一人兼演多个角色，渐成独立节目。1920 年返回上海后，即挂牌演出“独脚戏”。由此创立一种艺术形式。后来也与人搭档演出，但因早期为一人独演，故人称“独脚戏”，相延下来。《哭妙根骂爷》、《广东上海话》、《宁波空城计》、《各地堂倌》等为其代表节目。

【张寿臣】（1898—1970）相声演员。北京人。幼年即随父亲张诚甫学艺，15 岁时拜焦德海为师。出道后曾与“万人迷”李德钊搭档演出，足迹遍及北京、天津、济南、南京等地。1949 年后，致力于传统相声的改编和整理，并专攻单口表演。《小神仙》、《化蜡扦》、《五人义》、《巧嘴媒婆》、《麦子地》等为其擅演的经典性单口节目。其中单口相声《贼说话》被拍成纪录艺术片放映。其以在单口相声领域的杰出贡献与特殊造诣，被人尊为“单口相声大王”。

【夏荷生】（1899—1946）苏州弹词艺人。浙江嘉善人。少年时起即随伯父夏吟道习唱弹词传统书目《倭袍》。伯父故去后，曾一度在上海商务印书馆当排字工人。后又师承钱幼卿习说弹词《描金凤》与《三笑》。出道后说唱俱佳，尤以说口的“火功”见长，时有“江南铁嗓”之誉。其唱调高亢挺拔、一波三折，人称“夏

调”。《描金凤》为其擅演书目，故世称其为“描王”。

【茹兴礼】（1899—1960） 山东琴书演员。艺名茹小辫。山东济宁人。出身贫农家庭，少时为财主扛活，工余学唱琴书。16岁正式拜盲艺人吕兴灿为师。因嗓音细高，行腔优美，善用鲜活的生活语言戏谑滑稽，人称“茹派”，被推为“南路”琴书的创始人。《倒休》、《三上寿》、《空棺计》等为其擅演曲目。

【白凤岩】（1899—1975） 曲艺弦师。北京人。8岁随父白晓山学弹三弦，15岁拜韩永先为师，并问艺著名弦师韩永禄。成名后又多方求教，师事单弦名家全月如、德寿山，梅花大鼓名家金万昌，名弦师苏启元、霍连仲等前辈。三弦之外，四胡、琵琶、扬琴等均能演奏且身手不凡。对北方曲艺如京韵大鼓、梅花大鼓、单弦、马头调、联珠快书、时调等的音乐伴奏与创腔多有研究与贡献。曾为京韵大鼓名家刘宝全操弦伴奏，又为胞弟白凤鸣的大鼓演唱、尤其是风格形成多有帮助，从而形成了“少白派”京韵大鼓的音乐风格。此外，于中华人民共和国成立后致力于梅花大鼓的唱腔音乐革新，时人谓其为“新梅花调”。

【陈汝衡】（1900— ） 曲艺史家。江苏扬州人。毕业于东南大学。先后在中央大学、暨南大学、上海戏剧学院任教，并专事曲艺中说书史的研究。出版的主要著作有《说书史话》、《说书艺人柳敬亭》、《宋代说书史》等。

【舒三和】（1900—1975） 长沙弹词演员。湖南长沙人。1918年拜长沙名艺人鞠树林学艺，1927年开始在固定书场“坐棚”，说唱

《天宝图》、《瓦车蓬》、《粉妆楼》等中篇书目。曾先后担任渔鼓、弹词艺人的行会组织“永定八仙会”和“长沙市渔鼓弹词业行业公会”的值年与总管。抗日战争期间曾参与组织曲艺艺人成立“长沙市杂剧抗敌宣传队”并任副总队长。1946年后自设潇湘书馆行艺，并以演说《说唐》、《封神演义》、《岳飞传》、《水浒》、《杨家将》等书目而著称于时。中华人民共和国成立后，他积极编演新书，代表作品有《女英雄郭俊卿》、《共产党员刘胡兰》、《百岁老人话今昔》和《野猪林》、《宝钗记》、《十五贯》等。

【杨莲青】（1901—1946） 苏州评话艺人。浙江德清人。幼时跟全如青学说《五虎平西》。出道后擅长说功，故将该书改为侧重文说的《狸猫换太子》。其评话说表吸收了不少戏曲表现手法，尤以擅起奸臣脚色的“白大面”而为人称道。

【霍树棠】（1901—1973） 东北大鼓演员。原名润南，辽宁省北镇县人。幼年家贫，14岁时在家乡拜冯景和学唱大鼓，两年后登台献艺，并在长期的行艺过程中将“西城”土调、“南城调”及“奉调”融汇贯通，从而自成一格。擅演曲目有《排王赞》、《绕口令》等“贯口”段子及《马潜龙走国》、《彩云球》、《忆真妃》、《游西湖》、《古城会》、《草船借箭》、《杨靖宇大摆地雷阵》、《狼牙山五壮士》、《罗盛教》等。

【徐云志】（1901—1978） 苏州弹词演员。原名徐燮贤，又名韵芝。江苏苏州人。14岁拜夏荷生为师学艺，两年后登台说唱，以表演《三笑》为主，擅起丑行脚色。同时在后来的行艺生涯中说唱过《贩马记》、《合同记》、《碧玉簪》等书目。并结合自身优长

先后创造了“短腔”、“高音短腔”、“低音短腔”、“短长腔”、“长腔”、“长长腔”、“高音长长腔”、“变腔”、“新腔”等9种声腔，丰富了弹词唱腔的表现力。他的唱腔节奏舒缓、委婉抒情，讲究韵味，世称“徐调”。

【薛筱卿】（1901—1980） 苏州弹词演员。江苏扬州人。幼时随魏钰卿学唱《珍珠塔》，出道后与沈俭安搭档演说，因《珍珠塔》说得好，故时有“塔王”之誉。1954年入上海人民评弹工作团当演员。其唱调在“马（如飞）调”基础上有所革新，人称“薛调”。

【王秉诚】（1902—1955） 四川评书演员。本名刘五声，号启藩。四川重庆人。上过私塾，后肄业于上海中国公学。当过店员，做过记者。1939年改业学说评书，同时更名王秉诚。自编自演有《重庆掌故》等新书目，人称“重庆通”。《重庆掌故》共包括《金竹寺在哪里》、《魁星楼的来源》、《丁三少爷》、《十大凶宅》、《肖贵与马绍元》、《程双力》等几十篇中短篇曲目，并陆续发表过。1948年结集出版。其文学功底厚，语言清丽、台风潇洒，为当时评书名家钟晓凡“清棚”风格之一派。

【琶杰】（1902—1962） 蒙古族曲艺艺人。内蒙古自治区扎鲁特旗人。自幼喜爱曲艺说唱。8岁时被迫为奴，后来当了喇嘛。因三次出逃寺院而被判叛逆罪。因其擅长说书，打动官府，得以从轻发落。奉命每年在庙会上无偿说书，且终身不得婚娶。18岁时起，开始流浪说书生涯，行艺足迹遍及昭、哲、锡、察四个盟20多个旗，深受牧民欢迎。中华人民共和国成立后，编演了不少新书目。

《三国》、《隋唐》、《水浒》、《桑杰塔力雅齐》、《白虎哥哥》、《骏马赞》、《苏日赞》及《英雄的格斯尔可汗》、《镇压恶魔的故事》、《两只羊羔的对话》、《白毛女》等为其一生擅演的传统及改编书目。

【连阔如】（1902—1971）评书艺人。北京人，满族。先随李杰恩学说《西汉》，后又跟张诚斌习说《东汉》。出道后以说表《三请姚期》、《马武大闹武考场》、《战昆阳》等回目而著名。其说表善用口技。中华人民共和国成立后精心研习说表《三国》、《水浒》等长篇大书，大获成功。并编演过《飞夺泸定桥》、《强渡大渡河》、《智取娄山关》等新书目。

【陈灵犀】（1902— ）曲艺作家。祖籍广东潮阳，1902年生于上海。曾长期从事报刊编辑工作。1951年参加上海人民评弹工作团、担任编剧工作。参加整理过《白蛇传》、《玉蜻蜓》等长篇弹词，并创作有中篇弹词作品《刘胡兰就义》及开篇《向秀丽》等。在苏州弹词的唱词格律上有所革新。

【卢成科】（1903—1953）曲艺弦师。“卢派”（又称“花派”）梅花大鼓创始人。天津人。幼随名弦师韩永禄学弹三弦，16岁始登台献艺，基本功扎实，能根据演员特点进行装腔伴奏。并能指导演员突出自身优长，形成自身风格。尤其与弟子花四宝合作创立梅花大鼓的演唱风格，为人称道。伴奏之余，还致力于乐器改进，曾将原来三轴的三弦改成四轴四弦，扩大了乐器功能，能于伴奏中摹仿动物鸣叫，人称其为“巧变丝弦”。

【潘伯英】（1903—1968）苏州评话演员。江苏常熟人。早年曾

为小学教员，后随朱少卿学说评话。以擅说《张汶祥刺马》而闻名。中华人民共和国成立后从事评弹改进工作，并致力于评弹传统书目的加工整理。参与创编过长篇弹词《梁祝》、《孟丽君》、《梅花梦》和长篇评话《小刀会》、《江南红》等书目。曾任苏州市新评弹实验工作团团长。

【李德才】（1903—1982） 四川扬琴演员。艺名德娃子。成都人。幼时因要照顾失明的父亲而辍学习艺。因过早卖唱，致使倒嗓。但长期的磨砺使他艺术上自成一格，开创了旦脚打扬琴坐上首的表演先例，成为与前辈名家李连生齐名的艺人。30岁时曾往上海灌制唱片，与竹琴名家贾树三，相书名家曾炳昆被誉为“蓉城三绝”。其所说唱风格，世称“德派”。《孙夫人祭江》、《祭塔》、《碧莲教子》、《杀惜》、《香莲闯宫》、《活捉三郎》及《白毛女》、《李二嫂改嫁》等为其擅演之代表曲目。

【朱介生】（1903— ） 苏州弹词演员。江苏苏州人。幼随父亲朱耀庭、叔父朱耀笙习唱弹词《双珠凤》。出道后与蒋如庭搭档演唱《落金扇》与《双金锭》，唱腔多吸收戏曲与民歌小调，清丽圆润，人称其为“蒋朱调”。1954年加入上海市人民评弹工作团，后来主要从事教学工作，曾任上海戏曲学校评弹班及苏州评弹学校教师。

【张长弓】（1905—1954） 曲艺理论家，河南新野人。曾任河南大学教授，对河南坠子及河南鼓子曲颇有研究，采访收集了不少材料，著有《河南坠子书》、《鼓子曲存》、《鼓子曲言》等书。

【毛依罕】(1906—1979) 蒙古族曲艺艺人。出生于内蒙古自治区扎鲁特旗塔本艾里屯。小时过继给伯父为子,受伯母陶苓波茹影响学说好来宝,16岁即能操琴说书,并在后来编演了《虚伪的社会》及《可恨的官吏富豪》等讽刺和控诉社会黑暗的新书。家乡解放后,从1954年起,他继续编唱新书,代表性书目有《说唱艺人的今昔》、《铁牯牛》、《慈母的爱》、《呼和浩特颂》等。并出版有《毛依罕好来宝选集》。

【徐小楼】(1906—1969) 二人转演员。艺名双红。沈阳人。12岁拜黑山县艺人蹇宝生为师习艺,工旦脚,与十四红(赵振忠)、赵彩云(赵文山)和女艺人黄彩霞并称沈阳艺界的“城南四将”。以演唱《单刀赴会》、《华容道》、《刘金定观星》、《拣棉花》、《茨儿山》、《王员外休妻》等曲目著称。中华人民共和国成立后,他加入沈阳评剧院改唱丑脚。但仍关心二人转艺术,并兼职进行二人转的一些教学工作。

【刘天韵】(1907—1965) 苏州弹词演员。原籍山东。自幼师从夏莲生习艺,10岁起登台演唱,艺名“十龄童”。擅唱“陈调”、“山歌调”等唱腔。中华人民共和国成立后,积极说唱新书,并加入上海人民评弹工作团。所说《小二黑结婚》、《一定要把淮河修好》、《学旺似旺》等影响较大。《老地保》、《追舟》、《三约牡丹亭》是其参加整理并上演的传统代表性曲目。尤其所说的《玄都求雨》,对人物内心活动的把握为人所称道。

【赵树理】(1907—1970) 小说家,曲艺作家。山西沁水人。著有《李有才板话》、鼓词《庞如林》、《石不烂赶车》及评书《灵泉

洞》(上部)等曲艺作品。曾主编曲艺刊物《说说唱唱》，担任过中国曲艺工作者协会主席等职。参见“中国文学”中的“赵树理”。

【熊飞影】(1907—1969) 粤曲演员。女，广东广州人。12岁学唱粤剧，13岁改拜陈坤臣习唱粤曲，14岁起在香港登台演唱，以真嗓高音“大喉”唱法著名。1925年后曾一度加入慰问北伐的队伍，积极参加义演。被誉为“西南乐府总领袖”。她会唱的曲目很多，擅演的有《水淹七军》、《岳武穆班师》、《李逵大闹江州》、《夜战马超》、《武松大闹狮子楼》、《王郎救弟》、《举狮观图》等。

【良小楼】(1907—) 京韵大鼓演员。女，北京人。5岁时被卖给女艺人良蕙芬当使女，并学唱联珠快书。原姓氏不详。10岁和13岁时分别拜王洪利及韩永禄为师，学唱京韵大鼓，并登台演出。18岁被养母包办成婚。中华人民共和国成立后，先参加中央歌舞团工作，后任北京曲艺学习班教师。教学之余，参加演出。《双玉听琴》、《英台哭坟》及《董存瑞》、《刘胡兰》等为其擅演节目。

【姚荫梅】(1907—) 苏州弹词演员。江苏苏州人。名艺人也是娥之子。16岁随唐芝云习唱弹词《描金凤》，又向朱耀祥学唱《大红袍》。1951年加入上海市人民评弹工作团，以单档演出。长于说表，擅起文丑脚色。所唱曲调人称“姚调”。编演过《五连环》、《啼笑姻缘》及《一定要把淮河修好》、《双按院》、《义胜春秋》、《方珍珠》、《猎虎记》、《激浪丹心》等书目。

【韩起祥】(1908—1989) 陕北说书艺人。盲人，陕西横山人。1940

年移居延安。13岁始学艺，出道后能唱70多部书，会弹50多种民歌小调。自编自演的《张玉兰参加选举会》、《时事传》、《红鞋女妖精》、《宜川大胜利》、《刘巧团圆》、《翻身记》、《回乡记》等，在当时的解放区风行一时，大受欢迎。编演之余，致力伴奏乐器的改革，加入了“蚂蚱板”，并广泛吸收西北民歌“信天游”等曲调，借以说唱新书，使唱腔质朴流畅，优美细腻。曾任中国曲艺家协会副主席。

【张鸿声】（1908— ） 苏州评话演员。江苏苏州人。16岁时师从蒋一飞学说评话《英烈》，一年后即开始登台，在江苏、浙江及上海一带演出。1951年参加上海市人民评弹工作团当演员。表演上善于吸收其他艺术的表现技巧。编演的《铁道游击队》及《海上英雄》、《江南春潮》等影响较大。

【白凤鸣】（1909—1980） 京韵大鼓演员。北京人。幼随父亲白晓山学艺，后又师从“鼓王”刘宝全，弦师韩永禄及长兄白凤岩。12岁即能登台演出。出师后又多方吸收当时一些京剧名角如王瑶卿、言菊朋等的演唱技法。并在长兄白凤岩的帮助下，依自身嗓音条件，创立了京韵大鼓“少白派”。其唱腔低回婉转，曲折多变。《七星灯》、《击鼓骂曹》、《建文帝出家》、《红梅阁》、《罗成叫关》、《怀德别女》等为其独有的代表性曲目。

【张鉴庭】（1909— ） 苏州弹词演员。江苏无锡人。早年演唱“小热昏”，后从朱吟春习唱弹词《倭袍》及《珍珠塔》，长期与弟弟张鉴国拼双档演出，并自己编创有《十美图》、《顾鼎臣》等书目。其唱调吸收了他人之长，遒劲苍凉，人称“张调”。《秦香莲

·迷功名》、《林冲·怒责贞娘》及《芦苇青青·望芦苇》为其代表性唱段。1951年张氏兄弟加入了上海市人民评弹工作团。

【乔清秀】（1910—1945） 河南坠子女艺人。河南内黄县人。家贫早孤，寄居河北大名外祖父家。本名袁金秀，14岁随乔利元习艺时，改名乔清秀。18岁到天津演出后成名走红。因善于吸收各种唱腔入坠子演唱，行艺足迹广、见识多，自成一格，被称为河南坠子北路调的创始人，世称“乔派”。时人誉为“坠子皇后”。擅演小段节目，《王二姐思夫》、《玉堂春》、《双锁山》、《凤仪亭》、《蓝桥会》、《韩湘子渡林英》、《昭君出塞》、《游湖借伞》等为代表曲目。

【曹宝禄】（1910— ） 单弦演员。北京人。11岁拜弦师尚福春为师学唱梅花大鼓与京韵大鼓，两年后登台演出。22岁经京韵大鼓名家白云鹏介绍，拜金小山为师，改唱单弦与联珠快书。有缘与京韵大鼓名家刘宝全同台献艺并得其点拨。后在电台演唱而出名。中华人民共和国成立后，积极参加曲艺改进运动，并担任过北京曲艺杂技联合会理事长。一度与弦师韩德福合作，致力于改革梅花大鼓的曲调与表演。擅演节目有《续黄粱》、《风波亭》及《地下苍松》、《四支枪》等。

【小明星】（1911—1943） 粤曲艺人。女，广东三水人。原名邓曼薇。幼年学艺卖唱，以“童星”享名，故号艺名为“小明星”。其粤曲演唱以中音“平喉”著称。曾与张月儿、徐柳仙、张蕙芳合称粤曲平喉“四大名家”。其唱腔细腻、婉丽，世称“星腔”。擅演曲目有《秋坟》、《夜半歌声》、《风流梦》、《知音何处》、《多情

燕子归》、《花弄影》、《人类公敌》等。1943 年因贫病抱疾登台演唱，曲未终而吐血昏倒，不久去世。

【叶德均】（1911—1956） 戏曲、曲艺史专家。江苏淮安人。1934 年毕业于复旦大学中文系。曾一度任教中学，1948 年后一直执教于云南大学中文系。其曲艺研究的主要著作有《宋元明讲唱文学》。该书后收入作者专集《戏曲小说丛考》（上、下册），1979 年由中华书局出版。全书共分 5 章，作者在书中将曲艺说唱分成乐曲系和诗赞系两个系统，并分别论述了自宋代至明代这两大系统的演进与发展。

【顾宏伯】（1911— ） 苏州评话演员。江苏吴县人。幼时师从杨莲青习说评话《狸猫换太子》。表演上善于“大书小说”，起脚色吸收了京剧“麟派”的一些身段，使之与评话“八技”相结合。中华人民共和国成立后，先后在上海长征评弹团和上海新长征评弹团工作。

【曹汉昌】（1911— ） 苏州评话演员。江苏苏州人，原名曹锡棠。15 岁师从周从亮习说评话《岳传》，出师后在江苏、浙江、上海等地演出。1952 年入苏州市评弹实验工作团。其评话说表以嗓音好、口齿清见长。

【靳文然】（1912—1964） 乐亭大鼓演员。河北省滦县人。幼时喜爱乐亭大鼓，曾拜丁运清学艺，18 岁又拜名艺人戚用武为师，后来还得到过号称“压三镇”的前辈艺人齐祯的指点。他勤奋好学、勇于创新，通过自身的创腔实践，加速了乐亭大鼓的唱腔曲调从

曲牌联套体向板式变化体的过渡。《双锁山》、《拷红》、《听窗根》、《粪状元》等为其擅演的代表性曲目。

【严雪亭】(1913—) 苏州弹词演员。江苏苏州人。14岁跟徐云志习唱弹词《三笑》，15岁起往来于上海、江苏及浙江一带演出，以擅唱新编弹词《杨乃武》而闻名。唱调节奏明快、旋律朴素，世称“严调”。中华人民共和国成立后，加入上海市人民评弹工作团。并擅演唱白话弹词开篇。

【韩德福】(1913—) 曲艺弦师。北京人。幼时跟父亲学弹三弦，后拜果万林为师。曾先后为谭凤元、曹宝禄、良小楼、魏喜奎等名家后担任伴奏。其伴奏指法之洒脱，时人誉为“弹如抚”。并在梅花大鼓的音乐革新方面贡献殊大。

【马三立】(1914—) 相声演员。北京人，回族。自幼随父马德禄在天津学艺，后拜周德山（周蛤蟆）为师。尤喜“文哏”、“贯口”一类节目。其改编演出的《文章会》、《西江月》、《窝头论》、《绕口令》以及《吃元宵》、《卖挂票》、《黄鹤楼》、《买猴儿》、《十点钟开始》等传统和创作段子幽默隽永，说表回味无穷，属冷面滑稽风格，深为观众喜爱。

【骆玉笙】(1914—) 京韵大鼓女演员。艺名“小彩舞”，天津人。7岁开始学唱京剧，12岁登台表演，在南京等地清唱二簧。1931年17岁时改唱京韵大鼓，后拜韩永禄为师，往来于天津和北京演出。嗓音甜美，音域宽阔，将刘宝全及白云鹏包括白凤鸣的优长均拿来为己所用，形成人称“骆派”的独特风格。《剑阁闻铃》、

《红梅阁》、《子期听琴》、《击鼓骂曹》、《光荣的航行》、《卧薪尝胆》、《重整河山待后生》等为其拿手的代表性曲目。先后任中国曲艺家协会副主席、主席等职。

【花四宝】(1915—1941) 梅花大鼓女艺人。天津人。幼年随邱玉山学唱梅花大鼓，14岁又拜弦师卢成科为师。出道后对“金(万昌)派”梅花大鼓唱法依自身特点加以改造，使之突出“悲、媚、脆”之特征，世称“卢(成科)派”或“花(四宝)派”。擅演节目有《青楼遗恨》、《摔镜架》、《昭君出塞》等。

【刘宝瑞】(1915—1968) 相声演员。早年拜张寿臣为师习艺，14岁登台演出，足迹遍及北京、天津及上海、济南、南京等地。中华人民共和国成立后返回北京，曾与郭全宝合作演对口相声。单口《珍珠翡翠白玉汤》、《假行家》及对口《歪批三国》、《神兵天降》、《大水壶》等为其拿手节目。

【康重华】(1915—) 扬州评话艺人。江苏扬州人。幼随祖父康国华及父亲康又华学艺，17岁即登台演出。他继承家传“康派《三国》”的传统，使其《火烧新野》、《火烧博望坡》及《火烧赤壁》等“三把火”更趋精彩。尤以说表其中《樊城发令》、《张飞闹辕门》及《徐母骂曹》等回目著称。

【高元钧】(1916—1993) 山东快书演员。河南宁陵人，原名高金山，出身贫苦农家，14岁时拜戚永力为师习唱专演武松故事的“武老二”。出道后辗转南京、蚌埠、济南等地演出。1946年后曾拜常连安为师学说相声。1951年参加中国人民解放军从事文艺工

作。长期的行艺生涯中，致力于对传统“武老二”说唱形式的改革，并于1949年使之正式定名为“山东快书”。同时，编演了大批武松故事以外的新节目，扩大了山东快书的表现题材。并通过在部队系统授徒教学，使山东快书成为有全国影响的大曲种。其快书说表幽默风趣、夸张诙谐，人称“高派”。《武松传》及《鲁达除霸》、《抓俘虏》等为其代表书目。曾任中国曲艺家协会副主席。与徒弟刘洪滨、刘学智等合作编写出版有《表演山东快书的经验》、《山东快书研究》等书。

【侯宝林】（1917—1993） 相声演员。北京人。幼年家贫，随云里飞习唱京剧，青年时起拜朱阔泉为师改说相声，在北京、天津、东北等地演出。抗日战争期间与郭启儒搭档在天津献艺，声名大震。1943年曾一度与人组织“北艺话剧团”。中华人民共和国成立后加入中央广播文工团说唱团为相声演员，致力于相声艺术的改进工作。表演之余，钻研相声史论，与人合著有《相声溯源》、《曲艺概论》等书出版。所演《改行》、《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《关公战秦琼》、《夜行记》、《醉酒》等段子脍炙人口。其台风儒雅，说表稳练幽默，被誉为“相声大师”。曾任北京大学兼职教授，中国曲艺家协会副主席等职。

【胡景歧】（1917— ） 二人转演员。艺名胡二浪。辽宁抚顺人。13岁开始自己学唱，不久因唱《蓝桥》而得“绿牡丹”的艺号。18岁后先后师从傅是褚、王德臣、李太等学艺。《包公赔情》、《梁赛金擀面》、《西厢》、《蓝桥》等为其擅演之传统曲目。并与人合作编演有《农家乐》、《赶路相遇》、《孙秀兰摆船》等新曲目。晚年致力于培养青年演员工作，曾任教于黑龙江省戏曲学校。

【蒋月泉】（1917— ） 苏州弹词演员。江苏苏州人。19岁师从张云庭习唱《五蜻蜓》，24岁又从周玉泉学唱《文武香球》，深得两位老师的艺术真传。并在行艺过程中，于“俞调”及“周调”基础上自创新腔，人称“蒋调”。中华人民共和国成立后，于1951年加入上海市人民评弹工作团，除整理加工传统书目外，还编演过《一定要把淮河修好》、《海上英雄》、《江南春潮》、《夺印》等新书目。

【罗荣寿】（1917— ） 相声演员。北京人。幼时拜赵霭如为师学说相声，出师后先后与白全福、李桂山等合作，辗转于北京、天津、济南、沈阳等地演出。中华人民共和国成立后，加入北京市曲艺团当演员，并积极参与相声改进工作。晚年致力于相声教学与辅导，著有《相声表演漫谈》一书。《黄鹤楼》、《卖布头》、《资本家与洋车夫》等为其擅演节目。

【陈荫荣】（1918— ） 评书艺人。原名陈咏和，北京人。13岁随品正三学说评书，21岁才正式拜师。先后行艺于北京、天津、张家口等地。1959年后加入北京市宣武说唱团，擅说“长枪书”，善于运用和拆讲典故。传统书目《龙潭鲍骆》、《隋唐》及现代改编书目《黄巢起义》、《灵泉洞》、《吕梁英雄传》等为其拿手节目。所说《程咬金卖柴扒》、《闹花灯》、《贾家楼》、《瓦岗寨》等书目还整理成书出版。

【李润杰】（1919—1986） 快板书演员。天津武清人。早年学说相声，曾先后拜段荣华、焦少海为师。说过评书，唱过数来宝。1952

年加入天津人民广播电台曲艺团，专事快板书演唱，对快板书形式的完善定型有巨大贡献。擅演曲目多达百余段。《巧劫狱》、《抗洪凯歌》、《劫刑车》等为其代表性曲目。出版有《李润杰快板书选集》。

【白燕仔】（1919— ） 粤曲演员。女，广东佛山人。9岁随父亲学艺，11岁即开始卖唱。因得熊飞影指导，后来成为“大喉”演唱的名家。《朱老巩护钟》、《牛皋扯旨》、《夜战马超》等为其擅唱曲目。

【李少芳】（1920— ） 粤曲演员。女，海南人。自幼喜受粤曲“平喉”声腔，13岁跟莫志学艺，并在广州、佛山一带演出。16岁到达港、澳等地，得与小明星、张蕙芳等名家同台，私淑“星腔”，逐渐著名。《孔雀东南飞》、《河清有日》、《罗岗香雪》、《苏武牧羊》、《宝玉怨婚》及《愁江》等为其擅演曲目。

【杨振雄】（1920— ） 苏州弹词演员。江苏苏州人。9岁随乃父杨斌奎习唱弹词《描金凤》与《大红袍》，11岁即与父亲拼“双档”演出。之后一度“单档”演唱自创弹词《长生殿》与《武松》。1954年入上海市人民评弹工作团，与其弟杨振言拼“双档”演唱《西厢》与《长生殿》等。并在唱调上以“夏（荷生）调”为基础多有创新，刚柔并济，人称“杨调”。

【关德栋】（1920— ） 曲艺史论家。满族，北京人。毕业于北京大学，先后任教于北京佛教学院、兰州大学、福建师范学院、福州大学和山东大学，兼事戏曲、曲艺及民间文学研究。除著有

《曲艺论集》、《中国曲艺史论集》外，还校勘、注释有《聊斋俚曲选》及《子弟书丛刊》。

【白凤霖】（1920— ） 曲艺弦师。曾名白凤麟，北京人。出身艺人世家。8岁学艺，12岁登台，演唱京韵大鼓。还向金万昌学唱过梅花大鼓。后向常澍田、荣剑尖及谢芮芝学唱单弦。1941年后改攻三弦伴奏，兼会琵琶、四胡与扬琴。能为京韵大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、山东琴书及河南坠子等曲种担任伴奏。长期在部队曲艺队工作。并在晚年致力于曲艺教学工作。

【朱慧珍】（1912—1969） 苏州弹词演员。江苏苏州人。18岁起由听广播而习唱弹词，先后私淑蒋如庭和朱介生，并跟周云瑞学弹琵琶。一度以在电台唱《白蛇传》及《玉蜻蜓》而著名，人称“金嗓子”。1951年入上海市人民评弹工作团，与蒋月泉搭档演出。《宫怨》、《思凡》及《刘胡兰就义》、《党员登记表》等为其演出比较有影响的曲目。

【周云瑞】（1921—1970） 苏州弹词演员。上海人。幼时随父亲学唱京剧。18岁改从王似泉习唱弹词《三笑》。后来又随沈俭安习唱弹词《珍珠塔》。中华人民共和国成立后，致力于弹词曲调的改革，对已有的〔俞调〕、〔沈调〕及〔祁调〕等均有一定发展，并加入上海人民评弹团工作，开篇《向秀丽》及中篇评弹《刘胡兰就义》等为其创演的代表性新书目。

【高凤山】（1921—1993） 快板演员。河北三河人。6岁时父兄病故，流落北京，被天桥艺人曹德奎收养，学唱数来宝；后又拜高

德亮为师，学说相声。14岁后开始在京、津及唐山等地撂地卖艺。中华人民共和国成立后，曾参加相声改进工作。但主要还是从事快板表演。《黑姑娘》、《张羽煮海》、《综合利用开红花》、《闯王斩堂弟》等为其擅演书目。

【马增芬】（1921— ） 西河大鼓演员。女，北京人。5岁随父亲马连登学艺，7岁时即登台演出。后来与父亲一道，创立了西河大鼓“马派”风格。1953年加入中央广播文工团说唱团。擅演曲目有传统长篇《薛家将》、《呼家将》、短段《花唱绕口令》、《玲珑宝塔》、《走马观碑》及新曲目《邱少云》、《一分钱和一两米》、《江竹筠》等。

【唐耿良】（1921— ） 苏州评话演员。江苏苏州人。12岁随唐再良习说评话《三国》，13岁起即在江苏、浙江、上海等地演出。1951年加入上海市人民评弹工作团，并参与评弹的改进工作，编演的短篇评话《王崇伦》、《黄继光》、《王铁人的故事》等影响较大。

【关楚梅】（1921— ） 粤曲演员。女，满族，广东广州人。曾拜在粤曲“平喉”名家张月儿门下学艺，21岁起在广州、香港、澳门一带演出。1951年参加广州曲艺大队，1958年入广东省音乐曲艺团。擅唱谐曲，保留曲目有《通台佬倌》、《呃神骗鬼》等。

【常宝堃】（1922—1951） 相声演员。生于河北省张家口。故出道后以张家口盛产蘑菇而起艺名为“小蘑菇”。从小随父亲常连安学习杂耍变戏法，1931年拜张寿臣为师习说相声。15岁后与赵佩

如搭档往返于京津之间演出。抗日战争期间曾与人组织“兄弟剧团”，任团长，进行曲艺及喜剧实验演出，编演了不少讽世节目。在相声方面，注重社会意义，编演过《牙粉袋》、《过桥票》等讽刺时世的新作品。1951年赴朝鲜进行慰问志愿军演出时，遭美机轰炸牺牲。

【道尔吉】（1922— ）蒙古族说书艺人（胡尔齐）。内蒙古自治区哲里木盟扎鲁特旗人。出身穷苦，8岁时学唱好来宝，拜好来宝名艺人琶杰为师。1955年后成为内蒙古人民广播电台专业说书演员，并著有说书辅导材料《胡尔齐手册》及好力宝作品集《悦耳的歌声》等出版。《青史演义》、《三国演义》、《白毛女》、《富饶的查干湖》及《林海雪原》等为其擅演书目。

【关学曾】（1922— ）北京琴书演员。满族，北京人。14岁拜常德山为师学唱北京琴书的前身单琴大鼓，后又拜石金荣为师学唱乐亭大鼓。出师后先在电台、庙会及茶馆演唱，后参加游艺社演出。中华人民共和国成立后，加入北京市曲艺团，并在与琴师吴长宝的长期合作中，使“北京琴书”曲种得以最后定型和定名。《考神婆》、《一锅粥》、《传家宝》及《杨八姐游春》、《鞭打芦花》等为其擅演曲目。

【孙书筠】（1922— ）京韵大鼓演员。女，北京人。11岁开始学艺，并往来于京、津之间演出。1953年后入中央广播文工团说唱团当演员。唱腔风格以“刘（宝全）派”为主，并在表演上有新颖独到之处，吸收了京剧等技巧于大鼓演唱之中。《敬德装疯》、《野猪林》、《桃花庄》及《黄继光》、《罗盛教》、《向秀丽》等为其

擅演曲目。

【石慧儒】(1923—1967) 单弦演员，女，北京人。幼随华连仲学艺，14岁登台演出。后一度私淑荣剑尘，并拜谢芮芝为师深造。她嗓音甜润，行腔吐字清丽而见功力。除擅唱《巧娘》、《水莽草》、《金山寺》等传统曲目外，还唱过《伟大战士邱少云》等新曲目。

【朱雪琴】(1923—) 苏州弹词演员。女，江苏常熟人。7岁从养父朱蓉舫习艺，11岁起与叔父朱云天搭档演出《白蛇传》与《玉蜻蜓》。后与郭彬卿搭档演唱《珍珠塔》、《琵琶记》与《梁祝》。1956年加入上海市人民评弹工作团。其唱调磅礴爽利，人称“琴调”。

【小岚云】(1923—1992) 京韵大鼓演员。女，北京人。出身鼓曲世家，原名钟俊锋。8岁起随姑妈学艺，12岁拜石云岚为师，不久即享誉京津等地。中华人民共和国成立后加入天津市曲艺团。因曾受刘宝全指点，故其鼓曲演唱属于“刘派”。《单刀会》、《赵云截江》、《战长沙》及《逼上梁山》、《满江红》等为其擅演曲目。

【杨立德】(1923—) 山东快书演员，山东利津人。6岁时学说相声和“武老二”，7岁起即登台演出。并能将“荤口”自觉改成“净口”表演，台风干练、口齿利索，讲求以情动人，世称其表演为“杨派”。擅演全本《武松传》，创编有《郝怀友》、《取枪记》等新曲目。并与张军合著有《怎样表演山东快书》一书。

【花五宝】（1924— ） 梅花大鼓演员。女，天津人。原名张淑筠，幼从邱玉山习艺，后拜卢成科为师。中华人民共和国成立后加入天津市曲艺团。长期演唱中除师承金万昌的唱腔外，还借鉴白凤岩的唱法，自成一格。《杜十娘》、《秋江》、《傻大姐泄机》、《昭君请行》及《绣红旗》等为其擅演曲目。

【侯丽君】（1925— ） 苏州弹词演员。女，江苏无锡人。13岁时入“普余社”习唱弹词《倭袍》，后脱离该社。中华人民共和国成立后，与徐琴芳搭档说唱《梁祝》与《落金扇》、《情探》等。并编演过新书《江姐》。后来加入江苏省曲艺团。其唱腔舒缓柔婉，人称“侯调”。

【邹忠新】（1925— ） 四川金钱板演员。四川安岳人。1927年随父逃荒，父故世后由金钱板艺人蔺子诚收养为徒，后又师从孙洪云习艺。1939年后长期在成都行艺。表演泼辣，擅演《武松打董家庙》、《龙凤配》等传统节目及新编的《断头山》、《双枪老太婆》、《洪湖凯歌》等书目。

【李月秋】（1925— ） 四川清音演员。女，四川成都人。7岁随蒲光云学艺，12岁登台演出，先后与蒲光云、蔡文芳、王华德、黄德君等搭档演出。唱腔柔媚鲜活，保留曲目有《绣荷包》、《青杠叶》、《尼姑下山》、《忆我郎》、《断桥》、《放风筝》及《向秀丽》、《赶花会》、《布谷鸟儿咕咕叫》等。1953年赴莫斯科在第六届国际青年联欢节上，以唱《青杠叶》获金质奖。

【王毓宝】（1926— ） 天津时调演员。女，天津人。父亲为

“时调”票友，从小多受熏陶并随父学唱，不久即登台演出。1953年参加天津广播曲艺团，主要演唱“靠山调”。对“天津时调”的最后形成及定名多有贡献。《摔西瓜》、《军民鱼水情》、《心中的赞歌向阳飞》、《踢毽》等为其擅演曲目。

【魏喜奎】（1926— ） 奉调大鼓、北京曲剧演员。女，河北蓟县人。出身曲艺艺人家庭，幼年随父兄学唱乐亭大鼓。13岁到北京演唱，先后得到金万昌、王佩臣、程玉兰等名家的指点。中华人民共和国成立后，除继续唱曲外，主要致力于北京曲剧的创立活动。《李大成救火》、《渔女和战士》、《宝玉娶亲》、《宝玉哭灵》等为其擅演的奉调大鼓曲目。

【谭佩仪】（1926— ） 粤曲演员。广东高鹤人。11岁学艺、13岁登台，在广州、香港、澳门一带演出。中华人民共和国成立后，进入广东省音乐曲艺团，以“高喉”唱法著称。《雷锋塔》、《潇湘夜雨》、《燕子楼》、《姑苏晚咏》及《蔡文姬》等为其擅演之保留曲目。

【阎秋霞】（1927—1988） 京韵大鼓演员。女，河北省秦皇岛北戴河人。原名陈淑兰，因幼年农贫，被卖给阎家。10岁多在北京学艺，曾拜白云鹏为师，同台往来于北京和天津之间演出。中华人民共和国成立后，先后在天津红风曲艺社和天津市和平区曲艺队当演员。《探晴雯》、《黛玉焚》、《宝玉娶亲》、《连环计》、《孟姜女》及《愚公移山》等为其擅演的曲目。

【徐丽仙】（1928— ） 苏州弹词演员。女，江苏苏州人。9岁时

随养母习艺，15岁登台演出，往来与江、浙之间。1953年后入上海人民评弹工作团。擅编演新书，主要节目有开篇《罗兰钱》、《新木兰辞》、《六十年代第一春》、《全靠党的好领导》及《社员都是向阳花》等。其唱腔善于根据内容情节与人物性格设计，人称“丽调”。所唱曲目，集成《徐丽仙唱腔选》一书出版。

【袁阔成】（1929— ）评书演员。北京人。8岁即随父亲学说评书，14岁登台演出，足迹遍及北京、天津、唐山等地。长期的艺术实践中注重吸收其它艺术的表现技法，使得其评书说表形神兼备，说表俱佳，口齿俏而脆。1958年加入辽宁省营口市曲艺团。1985年调入北京，在中央人民广播电台文艺部，专事评书的电台录播工作。除擅说《三国》外，先后编演过《林海雪原》、《红岩》、《烈火金刚》、《暴风骤雨》等新书目。

【阚泽良】（1929— ）单弦演员。天津人。幼时即着迷单弦演唱，先后拜华连仲和荣剑尘习唱，并形成了自身朴素而醇厚的唱腔风格。中华人民共和国成立后，加入吉林省曲艺团。除擅唱传统节目外，所编演的新曲目《勤俭持家》及《干劲足智谋多》等影响较大。

【苏文茂】（1929— ）相声演员。北京人，幼时因家贫，13岁即到天津，在药铺当学徒。工余爱听常宝堃与赵佩如合说的相声广播，并逐渐入迷。后拜常宝堃为师，随常连安在北京演出。中华人民共和国成立后参加天津市曲艺团，与朱相臣合作、整理演出的《论捧逗》、《批三国》和《文章会》等脍炙人口。其表演口齿犀利，说表含蓄、台风稳健。《大办喜事》、《美名远扬》、《得寸

进尺》及《高贵的女人》等为其所表演的有影响的新节目。

【常宝华】（1930— ） 相声演员。河北省张家口人。幼时随父亲常连安、长兄常宝堃学说相声，11岁即登台演出。1950年加入天津市红风曲艺团当演员，1953年其长兄在朝鲜牺牲后参军，后在海军政治部曲艺队工作，参加编演的《昨天》、《帽子工厂》等节目影响较大。

【金声伯】（1930— ） 苏州评话演员。江苏苏州人。16岁时师从杨莲青习说评话《包公》及《七侠五义》，后又跟汪如云习说《三国》。还求教于徐剑衡、张玉书及王少堂。1957年加入苏州市人民评弹团，1960年进入江苏省曲艺团。因师承多门、博采众长，故有表演上独特的风格。除传统书目外，还编演过新书《铁道游击队》及《红岩》等。

【黄少梅】（1931— ） 粤曲演员。女，广东番禺人。少时因神往小明星的“星腔”，而师事小明星的大弟子李少芳。13岁登台演出。其“平喉”唱法很有特点。所唱曲目中，以《子建会洛神》最为著名。

【徐玉兰】（1933— ） 河南坠子演员。女，山东人。7岁随父母学艺，后随大人们在山东、江苏、上海及安徽等地演出。1957年加入甘肃人民广播电台曲艺队，1963年调入甘肃省歌舞团。其坠子表演综合各派之长，并吸收了不少地方剧种唱腔的因素，自成一格。擅演曲目有《林冲发配》、《野猪林》等。

【马季】(1934—) 相声演员。天津宝坻人，原名马树槐。少年时曾在工厂当学徒，中华人民共和国成立后在北京新华书店工作，业余表演相声。1956年进入中央广播文工团说唱团成为专业相声演员，在侯宝林指导下出道成名。善于说表反映现实生活的新相声，《登山英雄》、《画像》、《找舅舅》、《打电话》等为其表演的较有影响的节目。

【郭文秋】(1935—) 河南坠子演员。女，河北冀县人。9岁始学艺，11岁后随大人们在济南、南京、上海等地演出。其坠子表演师承“乔（清香）派”风格，但有所发展。1952年入山东人民广播电台当演员，不久调入济南市曲艺团。《王二姐思夫》、《玉堂春》、《蓝桥会》及《黛玉悲秋》等为其擅演曲目。

【徐勍】(1936—) 四川评书演员。四川江津人，原名徐钲中。9岁时从沈宪章学艺，12岁登台演出，兼承四川评书清谈之“清棚”和武讲之“擂棚”两派之长，自成一家。能将口语、谚语及歇后语等化入评书表演，从而生动异常。1956年加入重庆市曲艺团，以擅说新书《红岩》、《林海雪原》及《王若飞在狱中》、《龙腾孟》、《厂长出差》等著称。

【王丽堂】(1940—) 扬州评话演员。女，江苏扬州人。出生扬州评话世家，祖父王少堂、父亲王筱堂均为擅说《水浒》的名家。她9岁随祖父习说评话，10岁即能登台演出。1960年入江苏省曲艺团当演员，继承了祖辈传下的《武（松）十回》、《宋（江）十回》、《石（秀）十回》及《卢（俊义）十回》四个“王派《水浒》”书目，并发扬光大。艺术上直承祖父王少堂“甜、粘、锋、

辣”的说表特色，并因口齿清楚、语言洗炼，被誉为“秀口”。人称其评话说表为“盆豁桶颂一串珠”。

【刘兰芳】（1942— ）评书演员。女，辽宁沈阳人。幼时随母亲学唱东北大鼓，后曾拜孙惠文为师。1959年入鞍山市曲艺团后，还跟霍树棠、赵玉峰学过艺。不久即改说评书。她嗓音宏亮、说表富于激情，所说《岳飞传》影响尤大。《佛腾的群山》、《海岛女民兵》等也为其常演书目。

【姜昆】（1950— ）相声演员。北京人。小学时代喜爱文艺，入北京市少年宫参加话剧活动和朗诵训练。1968年中学毕业到了黑龙江生产建设兵团。不久即成为北大荒的业余文艺骨干，与战友师胜杰一起自练相声表演。1976年被推荐代表黑龙江省进京参加全国文艺会演。会演因唐山地震未演成。调进中央广播说唱团。师从马季并因与李文华合作编演了《如此照相》而享誉全国，奠定了艺术基础。他的表演活泼俏皮，注重节奏，一气呵成。在他所创作并演出的一些新相声段子如：《诗歌与爱情》、《虎口遐想》、《电梯奇遇》及《特大新闻》等是他与李文华及唐杰忠合说的有名段子。深受广大群众的欢迎。

团 体

【光裕社】原称光裕公所。曲艺班社。具体成立年代难以确考。是苏州评弹界早期影响较大的行会组织。该会组织严密，奉“三

皇”为祖师。或谓由清代乾隆年间的王周士创立。咸丰、同治年间的评弹名家马如飞、许殿华、姚士章为其中坚。该会每年举办书会，交流切磋书艺，但禁女子说书。后该会分化，成立有以革新相标榜的“润余社”及以男女搭档说书为号召的“普余社”等。

【润余社】苏州评弹行会组织之一。1912年由光裕社中分化出来在上海成立。主要成员有谢少泉、朱少卿、程鸿飞、李文斌、郭少梅、贾筱峰、夏荷生等。该社艺术上提倡革新，讲求自编新书，自成流派。后又并入光裕社。

【评书研究会】曲艺研究业余团体。1916年由北京的评书艺人自发成立。宗旨在于适应社会潮流，提高说书水平。该会活动期间注意书目的加工整理，鉴定并修改了30部左右的评书书目推荐给会员演出。潘诚立担任会长。1919年曾改组为同业公会性质的“评书协会”。1929年以会长潘诚立的谢世为标志停止活动。

【中国广播艺术团说唱团】为国家广播电视系统组建并领导的国家级曲艺表演团体。原名“中央广播文工团说唱团”。1953年在北京成立。是中国广播艺术团所属专业分团之一。主要任务是为广播、电视提供曲艺播出节目，兼有剧场组台演出。拥有以北方曲艺为主的相声、山东快书、单弦、京韵大鼓、河南坠子、西河大鼓、山东琴书、二人转等曲艺品种，主要演员有侯宝林、白凤鸣、马增芬、孙书筠、郭全宝、马增慧、马季、姜昆等。

【中国曲艺研究会】群众性学术团体。成立于1953年9月。宗旨为收集、整理曲艺遗产，研究和总结新曲艺创作的经验，为曲艺

的革新和发展服务。主席为王尊三，副主席为赵树理、连阔如、韩起祥、王亚平。1958年，中国曲艺工作者协会成立后，终止活动。

【中国曲艺工作者协会】全国性曲艺行业群众团体。1958年8月，在中国曲艺研究会的基础上成立。宗旨、任务为：在中国共产党领导下，团结和组织全国曲艺工作者，深入工农群众，进行思想改造，执行百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针，繁荣曲艺创作，批判地继承曲艺遗产，革新和发展曲艺艺术，发挥曲艺的尖兵作用，为社会主义事业服务。该会为全国文联团体会员。首任主席为赵树理，副主席为周巍峙、韩起祥、陶钝、王少堂、高元钧。1966年“文化大革命”开始后不久即停止活动。

【中国曲艺家协会】全国曲艺家自愿结合，进行自我教育，促进曲艺创作、表演、艺术革新、理论研究和国际艺术交流的专业团体。前身为中国曲艺工作者协会。在1979年11月中国曲艺工作者协会第二次全国代表大会上宣告成立。全国大部分省、自治区、直辖市建立有分会。该会的宗旨和任务是：在中国共产党的领导下，团结和推动全国曲艺家和广大曲艺工作者，认真学习马克思列宁主义、毛泽东思想，坚持文艺为人民群众服务，为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针，深入现实斗争生活，繁荣曲艺创作，搜集、整理曲艺遗产，开展理论研究，革新和发展曲艺艺术，充分发挥曲艺团结人民、教育人民的作用，满足人民群众文化生活的需要，为实现中国社会主义现代化而奋斗。首届主席为陶钝，副主席为韩起祥、高元钧、骆玉笙、侯宝林、罗扬、吴宗锡、蒋月泉、李德才。第二届主席为骆玉笙，常务副主席为罗扬。

文 献

【敦煌变文集】曲艺文学作品集。王重民、王庆菽、向达、周一良、启功、曾毅公编，1957年人民文学出版社首次出版。内收国内外公私收藏的唐、五代及宋时变文、讲经文、押座文、词文、话本、赋等共78种。均系清代末年自敦煌千佛洞发现的唐、五代及宋初抄本。原件现分别收藏于英国伦敦不列颠博物馆、法国巴黎国家图书馆、中国北京图书馆及日本、原苏联等地。是迄今国内收集最为完备的敦煌说唱艺术作品汇编。每篇作品均有校注，书前有向达写的《引言》。

【敦煌变文汇录】敦煌千佛洞内发现的唐及五代变文总集。周绍良编。1954年收入《中国文艺研究丛书》出版，后又出增订本。所收变文共36篇，并有编者所撰《叙》一篇及《敦煌所出变文现存目录》。

【清平山堂话本】话本集。明代洪 编。原书共6集：《雨窗集》、《长灯集》、《随航集》、《欹枕集》、《解闲集》、《醒梦集》。每集各分上下卷，每卷五篇，共60篇，故又名《六十家小说》。今存仅27篇，为宋元及明人作品。且有五篇残缺不全。1929年“北平古今小品书籍印行会”影印日本内阁文库所藏残本3册共15篇，因版心上方刊有“清平山堂”字样，故定名《清平山堂话本》。1957年古典文学出版社出版了收有27篇的校注本。

【全相平话五种】元代讲史话本集。元代建安（今福建建阳）人虞氏刊印。内收五种讲史评话作品为：《武王伐纣书》、《七国春秋后集平话》、《秦并六国平话》、《前汉书续集平话》（又名《吕后斩韩信》）、《三国志平话》。从《三国志平话》扉页上“至治新刊”的题记判断，当刊印于元英宗即公元1321—1323年间。此5种作品由日本东京内阁文库收藏。1956年，文学古籍刊行社将商务印书馆《三国志平话》影印本与日本仓石武四郎影印的其他四种话本合并影印出版，题名为《全相平话五种》。

【南词小引】弹词开篇集。清代苏州评弹艺人马如飞撰。清光绪十二年（1886）刻本题《马如飞先生南词小引初集》，上下两卷。另有续集，但未刊印。弹词在清代又称南词，故名。内收弹词开篇共32段，以《昭君怨》、《陶渊明》、《孙权》及《黛玉焚稿》等最为有名。

【霓裳续谱】俗曲集。清代颜自德选辑，王廷昭编订。最早于乾隆六十年（1795）刊行。共8卷，收有622首作品，含30种曲调，包括岔曲、西城调及天津时调等，尤以民间情歌居多。1935年出版有章衣萍标点的排印本。

【白雪遗音】俗曲集。清代华广生辑，道光8年（1828）刊行。共8卷，收入南北俗曲作品约700多首，含10种曲调。包括时调小曲、八角鼓、岔曲、单弦、南词即弹词等品种。1959年有全书线装排印版出版。

【昇平署岔曲】清代宫廷演唱的岔曲集。1935年由北平故宫博物院文献馆据升平署所存资料编辑印行。共收入岔曲作品90种约100段。

【聊斋俚曲集】清初作家蒲松龄根据山东淄川流行的俗曲小调形式写成的说唱作品集。由路大荒编辑而成。全书共收俚曲13种，作为《蒲松龄集》的下册印行出版。其中包括叙事体说唱作品《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魇殃》、《寒森曲》、《蓬莱宴》、《俊宴叉》、《快曲》、《丑俊巴》、《富贵神仙》、《增补幸云曲》10种；代言体作品《墙头记》、《襁妒咒》和《磨难曲》3种；另有游戏之作《穷汉词》一种。由于《富贵神仙》及《磨难曲》同据《张鸿渐》故事改编，虽然体裁不同，仍可算做一种。上述13种作品非为一般的案头作品，绝大部分在作者身前身后均被演唱或流传着。后3种戏曲脚本曾被移植演出。

【中国俗文学史】民间文学、曲艺论著。郑振铎著，1938年商务印书馆初版，1953年作家出版社重印。其中对曲艺文学如弹词、宝卷、变文等的论述在学界是较早的。为后人进一步研究提供了资料 and 基础。

【车王府曲本】清代北京蒙古车臣汗王府所收藏的戏曲、曲艺手抄本的总称。含戏曲、曲艺的手抄本共1400余种，2100余册。顾颉刚曾据上编订为《蒙古历来王府曲本分类目录》。曲本现藏北京大学图书馆。后北京孔德学校又购得一批车王府曲本，计230种，2300余册，现藏首都图书馆。此两批曲本共1600余种，4400余册。其中曲艺唱本包括子弟书297种，鼓词39种，杂曲533种，

共 869 种。傅惜华后来编订《子弟书总目》及《北京传统曲艺总录》时，著录了现存在王府曲本中全部曲艺作品的书目。

【岳飞故事戏曲说唱集】传统戏曲、曲艺作品选集。杜颖陶编，1957 年出版。全书收入有关岳飞的戏曲作品 4 种；收入曲艺作品，含南词开篇、八角鼓、竹琴、鼓子曲、子弟书、快书等曲种的曲本共 10 篇。并附录摘录的弹词唱段两篇。

【西厢记说唱集】有关《西厢记》故事的传统曲艺作品集。傅惜华编，1958 年出版。全书共收自宋代以来有关崔莺莺与张生恋爱故事的曲艺说唱作品 140 篇，包含了鼓子词、黄鹂调、马头调、八角鼓、鼓词、子弟书、南词等 35 种曲艺说唱形式。是研究《西厢记》题材之曲艺文学的较全面的资料集。

【梁祝故事说唱集】有关梁山伯与祝英台爱情故事的曲艺、戏曲及民歌作品集。路工编，1958 年出版。全书共收明、清两代刊印、传抄的有代表性的梁祝题材作品 14 篇，包含了鼓词、木鱼书、南音、弹词等曲艺说唱形式。

【董永沉香合集】有关董永与沉香故事的传统曲艺与戏曲作品选集。杜颖陶编，1957 年出版。全书分成上、下两卷。上卷题《董永集》，收入从敦煌变文到清末的作品共 14 篇，包括变文、宝卷、弹词等形式。下卷题《沉香集》，收入包括宝卷、弹词、南音、鼓词、太平歌等形式的作品共 7 篇。全书共收作品 21 篇。

【中国俗曲总目稿】著录包括曲艺和民间小戏作品名目的工具书。

刘复、李家瑞合编，1932 年出版。全书共著录俗曲 6000 余种。其中流行于北京、天津、河北的达 4109 种，江苏的 718 种，广东的 525 种，其他各省共百余种。全书在编排上以曲名字数多少为序排列，每一作品注明版本、卷页、流行地并引录作品开首的几句唱词。

【子弟书总目】研究子弟书的书目工具书。傅惜华编，1946 年发表，1954 年重新校订后出单行本。全书共著录子弟书 446 种，是现存子弟书曲本目录之总汇。

【北京传统曲艺总录】北京传统曲艺作品名目集。傅惜华编。1962 年出版。共著录清代初期至中华人民共和国成立之前，北京地区流行的各种曲艺作品名目达 4000 余种，分为 16 卷。每一曲目，均有曲名、版本源流、收藏处所、简要内容、题材来源、部分作者情况等。编纂过程中参考过《霓裳续谱》、《白雪遗音》、《万花小曲》、《百万句全》、《中国俗曲总目稿》、《蒙古车王府曲本分类目录》及《通俗读物编刊社书目提要》等资料。唯编者所编《子弟书总目》未包含在此编参考书之内。

【弹词宝卷书目】曲艺书目。胡士莹编，1957 年出版。全书收录弹词目录共 325 种，收录宝卷目录 224 种。是迄今最为完备的弹词宝卷目录汇编。

【弹词叙录】弹词研究资料性专著。谭正璧、谭寻父女编著。1981 年出版。书中对明清以来的 200 种弹词作品之内容情节、作者情况、成书年代、版本品类、本事来源及其影响一一作了简述，同

时对一些与戏曲、小说等题材的作品进行了比较对照。

【醉翁谈录】记载宋代话本小说及戏曲资料的笔记。宋末罗烨编撰。罗烨为江西吉安人，生平不详。《醉翁谈录》国内已佚。后来在日本发现，1941年影印传世。全书共20卷，分成10集。其中《舌耕叙引》集所含《小说引子》与《小说开辟》2卷专门记载有关曲艺说唱即宋人“说话”艺术的有关史料，是为全书中最具价值的部分。《小说引子》集录当时“说话”艺人的开场词，多为七言诗句；《小说开辟》为指导“说话伎艺的理论性文字”，并开列有117种时人说表的话本名目，是研究宋元话本的珍贵资料。

【宋元明清讲唱文学】曲艺论著。见“叶德均”。

【话本小说概论】曲艺文学及小说史著作。胡士莹著。1980年5月中华书局出版。全书共18章，上下两册。由“说话的起源”一直论述到“话本小说的发展规律和展望”。是迄今话本研究领域资料最为丰富的集大成式著作，也是作者多年讲授话本小说史的总结性成果。不仅为曲艺文学著作，也为中国章回体小说史研究的力作。

【曲艺】曲艺专业期刊。月刊。中国曲艺家协会主办。1957年1月创刊。最初由人民文学出版社出版，后改由《曲艺》月刊杂志编辑部自行出版。1966年5月至1978年12月间因“文化大革命”而一度停刊。1979年1月复刊。主要发表曲艺作品、曲艺评论及艺术交流报道等方面的文章。是迄今为止，唯一面向专业曲艺工作者及业余曲艺爱好者的全国性曲艺刊物。

【北平俗曲略】曲艺论著。李家瑞编著。1933年由历史语言研究所印行。全书共分说书、戏剧、杂曲、杂耍、徒歌5部分，分别论述了包括62种曲艺作品在内的作品之艺术特点与流传情况，并各附说唱词文示例。

【宋代说书史】曲艺史著述。陈汝衡著。1979年出版。是专门研究宋代说书艺术的源流与发展的曲艺断代史著作。书中集中讲述了宋代说书艺术的历史渊源、说史场所的构成、南宋“说话四家”的界定及其艺人的行艺方式。对讲史、小说、说经、鼓子词、诸宫调、合生、陶真等说书形式均有论述。

【宋元明讲唱文学】曲艺文学史著作。叶德均著。1953年和1957年先后两次出版，1979年收入作者的新版专集《戏曲小说丛考》之中。该书将曲艺按文学体裁的不同特征而分为乐曲系和诗赞系两大类进行论述。共由三部分组成：《讲唱文学的一般情形》、《乐曲系讲唱文学》、《诗赞系讲唱文学》。其中后一部分又分为3章，计5个章节。

【说书史话】曲艺史专著。陈汝衡著。1958年出版。全书共7章，为系统考察说书史的渊源及其发展的第一部著述。

【曲艺概论】曲艺研究著作。侯宝林与薛宝琨、汪景寿等合著。1980年出版。全书共两编，上编论述曲艺艺术的历史源流、基本特点、作品评介、艺术革新和艺术地位等一般性问题；下编具体论述了北方主要曲种如鼓曲、相声、评书、快板书、山东快书等的历史、

现状、创作与表演等。对更广大的曲种尤其是南方曲种未能涉及。

【说唱艺术简史】曲艺史著作。由中国艺术研究院曲艺研究所组织编写，1988年由文化艺术出版社出版，共16万字。分9章，分别论述了曲艺说唱的源流演变以及唐代至中华人民共和国建立之初的历史发展。是一部比较简明的通俗性曲艺史著作。

【中国曲艺史】曲艺史著作。倪钟之著。为作者在中国北方曲艺学校讲授曲艺史课的讲义基础上写成。1991年由春风文艺出版社出版。40余万字。全书含“引言”共8个章节，从“古代艺术中的说唱因素”一直论述至“中华民国时期”的曲艺状况。与其它曲艺史著作相比，论述面较广，对曲艺与社会历史之关系较为重视。材料比较全面，角度比较新颖，论述也较深入。

【曲艺研究丛书】中国曲艺工作者协会1959—1960年间组织编写的曲艺研究丛书，分3种用专著形式出版。分别是《鼓曲研究》、《曲艺音乐研究》和《快书快板研究》。

【曲艺音乐研究】曲艺研究专著。1959年—1960年间由中国曲艺工作者协会组织编写并出版。由白凤岩、王万芳、良小楼、马增芬参加讨论，章辉执笔编写。全书共分5章：（1）曲艺音乐的形成；（2）曲艺音乐的特点和规律，以及唱腔结构等问题；（3）民族声乐的优秀传统——曲艺演唱艺术等；（4）曲艺伴奏音乐；（5）曲艺音乐的改革与发展。

【鼓曲研究】曲艺研究专著。1959—1960年由中国曲艺工作者协会

组织编写并出版。由王尊三、王亚平、白凤鸣、王决等参加讨论，沈彭年执笔编写。全书共 5 章：（1）鼓曲及其艺术特点；（2）鼓曲的发展和问题；（3）鼓词曲词创作中的几个问题；（4）鼓曲演唱艺术及其革新；（5）为鼓曲艺术的无限繁荣而努力。

【快书快板研究】曲艺研究专著。1959—1960 年由中国曲艺工作者协会组织编写并出版。由高元钧、高凤山、李润杰、刘洪滨和刘学智合作著述。全书共分 3 个部分：（1）山东快书研究——历史沿革、艺术特点、写作技巧与表演；（2）快板研究——群众性、快捷性及演唱与击节技巧；（3）快书快板的发展前景。

【曲艺丛谈】曲艺理论专著。赵景深著。1982 年出版。共收入作者《大鼓研究》、《弹词考证》、《怎样写通俗文艺》3 种专著及 8 篇论文。是作者 50 年间有关曲艺的论著选集。

【曲艺论集】曲艺文学研究论文集。关德栋著。中华书局 1958 年出版。1963 年修订再版。全书共收文学 22 篇，包括：（1）古代曲艺研究；（2）曲艺文学研究；（3）曲艺史料考据；（4）曲艺文学版本源流研究等 4 类。

【曲艺论丛】曲艺文学论文集。傅惜华著。1953 年出版。书中共收入作者 1937—1951 年间所写曲艺研究文章 11 篇。包括对明清两代北方俗曲总集的评介及子弟书研究的考证文章，另有《北京曲艺概说》一篇，对北京流行的京音大鼓、西河大鼓、坠子等有较详论述。

【河南坠子书】曲艺研究论著。张长弓著，1951年出版。从河南坠子的文学体式、语言韵律、内容结构及音乐形态、演唱方式诸方面对之进行了论述，并附录有部分坠子曲词。

【鼓子曲言】曲艺研究论著。张长弓著。1948年出版。书中对南阳大调曲子的形成、发展和文学脚本进行了探讨，所用材料均为作者长年积累和徒步采访所得。

【中国曲艺志】大型曲艺专业系列方志。1986年由中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会和中国曲艺家协会联合编纂，并被列入国家“七五”跨“八五”艺术科学重点科研项目。全书以省、自治区、直辖市为单位立卷编纂。除台湾省外，各地方卷均成立有专门机构，在设立于北京的总编辑部指导下进行工作。全书每卷在体例上分“综述”、“图表”、“志略”和“传记”四个部类；其中“志略”部类又详列“曲种、文学、音乐、表演、舞美、场所、机构、班社、报刊专著，轶闻传说，文物古迹、行话谚语”等分类项目。是迄今详细而又全面记述中国曲艺艺术及其文化传统的具有资料文献性和可靠权威性的大型工具性系列丛书。总主编罗扬，副主编王波云、周良。其中《湖南卷》已于1992年10月由新华出版社出版，全书为16开精装，彩色插图16面，共82万余字。其它各卷将陆续编成问世。