

第五篇

曲 艺

四川曲艺艺术具有曲种多、分布广、艺人众多等特点。

四川出土的东汉“说书俑”，表明四川说唱艺术在汉代已初露端倪。其它凡在中国曲艺史上出现过的说唱艺术品种，如唐之变文、说话、宋之唱赚、杂剧，明清之弹词、口技、平话、小唱等大都在四川存在和流行过。

1840年鸦片战争后，重庆、万县等地被迫开为商埠。另受洋务运动影响，四川出现了近代工业，商业亦随之繁荣。长江沿岸舟楫往来频繁，城镇码头茶馆、旅店等业兴盛，为四川曲艺艺术的丰富和发展创造了极为有利的条件。盘子、花鼓、相书(口技)等曲艺形式相继入川；藏族地区的汉族曲种——南坪弹唱，也由西北移民带入四川。

20世纪20年代后，曲艺行会纷纷建立，推动了曲艺艺术的发展，各地出现

了不少名角，成、渝两地尤为突出。如李德才、贾树三、李月秋等人即在此间脱颖而出。其时，四川扬琴的焦本、黄本曲词问世。李德才等三人于1936年赴上海录制了《活捉三郎》、《祭塔》等30余张唱片向全国发行。

抗日战争爆发后，国民政府迁都重庆，许多救亡组织先后入川，随之不少外省艺人，文艺团体及作家汇集四川。在中共中央南方局的领导下，宣传抗日救亡的曲艺活动蓬勃开展，促进了四川曲艺艺术的交流、普及和提高。

1950年，四川全境解放，四川曲艺从此进入一个崭新的历史时期。

1951年5月5日，中央人民政府政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》，全省陆续成立了曲改会或曲艺工代会，组织艺人进行政治、业务学习，积极贯彻“改戏、改人、改制”的“三改”政策。同

时,各地继续开设了曲艺书场,供艺人演出使用,大部分艺人结束了流浪生涯。

1959~1965年,是四川曲艺的丰收季节。由于新文艺工作者、大学生、曲艺新人不断加入,他们向艺人学习,与艺人结合,在创作、演出诸方都取得了突出的成绩。

1966年“文革”开始后,许多曲艺团、队被解散,不少艺人被打成“牛鬼蛇神”,曲艺活动基本停止。

1978年后,各地曲艺团、队纷纷恢复或重建,老艺人重新走上舞台,被禁锢的传统曲(书)目相继上演,受到听众的欢迎。四川曲艺家协会,四川省曲艺团联合举办了“李德才舞台生活七十年纪念会”、“王永梭舞台生活四十年纪念会”等活动。各地恢复了茶馆坐唱的传统行

艺方式。成都市东城区曲艺团率先于1980年在成都棋园举办扬琴专场演出。此后,四川省曲艺团,成都市曲艺团等亦纷纷亮相茶馆。与此同时,各地举办了各种形式的学习班、培训班,以提高曲艺创作和演唱水平。对“出人、出书、走正路”起到了积极的促进作用。随着对外开放政策的实施,四川曲艺的对外交流日趋活跃。

四川曲艺的理论研究在20世纪50年代即已起步,50年代初即出版了胡度、沙子铨等收集整理《四川清音》一书。1983年,在四川省文化厅的领导下,着手编纂《中国曲艺音乐集成·四川卷》。1986年又开始了《中国曲艺志·四川卷》的编纂工作。

第一章 曲 种

第一节 本地曲种

一、汉族曲种

(一)四川清音

四川清音源于明代的“小唱”及清代的“清音”，通过融合多种说唱音乐及戏曲音乐成分，在其流传过程中逐渐川化形成。过去称谓甚杂，名“唱月琴”、“唱琵琶”、“唱小调”、“海湖班”等。1930年前后，重庆、成都等地相继成立“清音歌曲改进会”、“清音职公会”等艺人的行会组织，恢复了“清音”这一名称，但在民间仍是多种称呼并存，中华人民共和国建立后方正式定为今名。

四川清音早在清康熙年间即在川内一些地方流行，至清末更盛。四川清音主要流行于川内大、中城市及乡镇，尤以沿江码头为甚。与四川相邻的云南部分地区亦曾流行。不仅有专业艺人，还拥有一些艺术造诣较高的业余爱好者（俗称“小玩友”）。清末民初，重庆、泸州、成

都、自贡等地逐渐出现了请老师，抱姑娘成小型民间职业演唱团体——“海湖班”。这些“海湖班”一部分固定在一些大中城市的茶园书场卖艺，另一部分则常年流浪于乡镇集市，使清音在更大的范围传播流行。

四川清音演唱的曲目丰富，内容复杂。有直接承袭明清俗曲的，如《一匹绸》、《四季相思》、《耗子偷油》、《拷打红娘》等。有歌唱历史人物的，如《花木兰》、《昭君出塞》等。有根据小说、戏曲改编移植的，如《尼姑下山》、《小乔哭夫》、《秦仲抱瓶》等。有吸收各地民歌的，如《放风筝》、《小丈夫》、《金梅花》等，共约600余支曲目。

抗日战争爆发后，流亡歌曲《长城谣》、《九·一八》、《流亡曲》等歌曲，迅速地被一些清音艺人作为节目，吸收在自己的演唱中。有的艺人还创作了《国情

叹五更》、《吊姚营长》等直接反映抗日的曲目宣传演出。

此时期先后出现了文三、文四、陈琼瑞、李月秋、黄德群等一批艺术上颇有造诣的清音艺人。但由于社会环境的影响,四川清音也出现了像《十八摸》、《吃舌尖》等思想内容很不健康的曲目。

50年代后,四川清音更为普及。各种国家级、省市级的文艺会演、调演几乎都有四川清音曲目获奖。1957年7月,李月秋等赴苏联莫斯科参加第六届世界青年联欢节,演唱了《小放风筝》、《忆成都》、《青杠叶》等三支清音曲目,并荣获金质奖章,使这一民间艺术第一次走出国门。

各曲艺团、队的新文艺工作者与艺人结合,创作、演唱了大量的反映现实生活及革命历史题材的新曲目。《永生的凤凰》、《黄继光》、《江竹筠》、《丁佑君》、《赶花会》、《积肥谣》、《送公粮》、《小会计》、《江姐上华蓥》等新曲目传唱全川,其中不少曲目成为各团、队的保留节目,至今仍活跃在四川曲艺舞台上。

四川清音的理论研究也取得了前所未有的成绩。早在50年代四川省文化局音乐工作组、四川音乐学院就组织人力记录整理了一大批四川清音的传统曲目及有关资料。此后,《四川清音》、《四川清音曲词选》、《四川清音溯源》等专著及论文相继出版、发表。

四川清音音乐曲牌亦很丰富。按其音乐结合形态分为单曲体、联曲体、板腔

体三类。

单曲体,即一词一曲,艺人习称“小调”。一段曲调反复演唱数段唱词,类似分节歌,艺人习称“一封书”。亦有一段曲调只演唱一段唱词的,此多为情绪性的抒情唱段。曲体结合多为四句头、上下句、两段体等。如〔长城调〕、〔小桃红〕、〔玉娥郎〕等。

联曲体,即曲头、曲尾之间联缀若干支曲牌演唱一首结构较为庞大的唱词,多数有故事情节及人物形象,艺人习称“大调”。如〔月调〕、〔背工调〕、〔勾调〕、〔寄生调〕、〔满江红〕、〔马头调〕等。

板腔体,即以一对上下句唱腔作为基本腔句,在此基础上扩展或压缩发展衍化出不同的板式声腔,完成一段唱词的演唱。其板式有散板、一字、二流、快二流等。板腔体曲牌仅〔反西皮〕、〔汉调〕二支。

此外有极少数曲目为联曲体与板腔体的混合结构。

四川清音的演唱,建国前,主要在茶馆书场卖艺,多为坐唱。50年代后,进入了剧场舞台,改坐唱为站唱,并设计制作了携带方便,可调整高低的放置竹节鼓的钢质鼓架。无论坐或站唱均由演唱者自击鼓板以控制节奏及演唱速度。四川清音从以单人演唱为主发展为对唱、合唱或独唱加伴唱等形式。

四川清音的演唱曲调与四川方言方音结合十分紧密,因而具有浓厚的“川味”。由于流布的区域不同形成了“上河

调”(这里的调系指风格)，“中河调”、“下河调”等不同流派。50年代，随着交通的发达及艺术交流活动频繁，其流派间的区别渐趋缩小。

此外，四川清音在润腔方面的“哈哈腔”与“舌尖弹音”是其突出的特点。

四川清音的伴奏。其乐器有檀板、竹节鼓、琵琶或月琴、碗琴(今已无)、二胡等。乐器的配置视琴师人数而定。一般为3~4人，即琵琶1、碗琴或高胡1、二胡1~2，偶尔只有一种乐器伴奏的。50年代后，由于曲艺团、队的建立，伴奏乐器有所增加。根据曲目内容，表现情绪等需要适当加入高胡、中胡、笛、中阮、大提琴等。

四川清音旋律性强，以“随腔伴奏”手法为主。其方法灵活自由，它与唱腔如影随形，非常协调。但亦不是刻板地演奏唱腔旋律，而是以唱腔旋律为基础，根据表现内容的需要或加花，或减字，或作装饰性的托腔、垫字等。

(二)四川扬琴

四川扬琴过去称为“洋琴”，因以洋琴为其主要伴奏乐器而得名。早期曾称过“渔鼓洋琴”、“大鼓洋琴”。50年代后改称“四川扬琴”。主要流行于成都、重庆、泸州、自贡等城市。此外川北的南充、阆中，川东的涪陵、万县等地亦曾流行过。

清代成都嗜书斋刊行于嘉庆甲子(1804)六对山人(杨燮)的《锦城竹枝词》一书，其中一首云：“清唱洋琴赛出名，新

年杂耍遍蓉城。淮书一阵莲花落，都爱廖儿哭五更。”此外，在四川扬琴发展历史上出现的几位著名艺人，如王任友(1827~1898)、谢成斋(1829~?)、谢海楼(1830~1897)、胡天禧(1833~1878)、康明煌(1854~1918)等，大都生活在清道光至光绪这一期间。可见清嘉庆年间四川扬琴已经出现，道光咸丰以后颇为盛行。

艺人谢成斋的弟子谢兆松对四川扬琴的发展很有影响。谢兆松(1867~1930)工须生。他改进了扬琴的“桥”，从原来两排横队如梯的琴桥改为雉堞形，这便于上弦；同时，他用钢丝代替原来铜弦(最低四音仍用铜弦)，使扬琴音色趋于明亮，且不易断弦。谢还创造了流传至今的“蒙垛子”伴奏的手法。谢曾在演唱《拜月赐环》中引进了一段完整的川剧[二黄]唱腔，亦传至今。

在清道光年间(一说咸丰年间)，四川扬琴艺人便在成都组织了行会——三皇会。每年正月初一至初五(后延至正月十五)在茶馆聚会演唱。此外三月初三和九月初九还有两次聚会。

1925年，成都慈惠堂瞽童教养所开办“洋琴班”。这是四川扬琴最早的科班。“洋琴班”每期约招20名盲童，按“慈、惠、大、成、发、达、永、久、勉、志、未、定、蒙、天、之、佑”字辈取艺名。1950年慈惠堂解体，“洋琴班”至“志”字辈结束。“洋琴班”毕业艺人世称堂派。

票友(业余爱好者)对于四川扬琴的

发展有不可低估的作用。四川扬琴音乐分省调、州调。省调流传在以成都为中心的川西平原,1931年由慈惠堂艺徒何永清(盲人)带至重庆;州调分布于川南及川东、川北部分地区。省调所在的成都一带玩友很多;而州调几乎没有职业艺人。在四川许多地方都有玩友组织,仅在成都一地就有陶冶琴社、六合琴社、超弦琴社、友声雅集琴社、新兴雅集琴社、邮声琴社、嚶友票社等。票友一般社会地位较高,并有较高的文化艺术修养。他们帮助艺人撰写修订曲本;为艺人讲解唱词典故,分析角色心理,做到恰如其分的表现角色,塑造有血有肉的艺术形

象。一些票友也“下海”为职业艺人,艺术上均有造诣。

本世纪30年代起,陆续涌现出一批造诣较高的扬琴艺人,如成都的李德才、叶南章、张大章、洪凤慈、刘松柏等即为个中翘楚。

李德才(1903~1982),艺名德娃子,工旦角,出生于艺人世家。他的演唱以唱腔华丽、刻画人物细腻著称。他完善了创始于叶南章(1889~)的“疙瘩腔”,使之成为四川扬琴具有特色的润腔手法——“哈哈腔”。1936年,他与郭敬之、阚瑞林一行赴上海灌制了30余张唱片,使四川扬琴第一次走向全国。



晚年的李德才十分注重人才的培养,1979年冬在其家中向徐述(左)、刘时燕(中)教唱《活捉三郎》

中华人民共和国成立后,各地曲艺团、队多有四川扬琴这个曲种,并相继招收了学员。以后成都市戏剧学校曲艺班、四川省川剧学校曲艺班、四川省舞蹈学校曲艺班均设有四川扬琴专业。过去四川扬琴无女性艺人,50年代后始有女性学员专习旦角。

1962年11月,由四川省文化局等单位在成都组织了四川扬琴演唱大会,历时17天。老中青三代艺人登台献艺,并有川剧艺人客串,引起了社会各界广泛的注意。1982年2月22日~3月15日,在重庆山城曲艺场举办扬琴大会,除本市场琴演员外,还特邀省曲艺团著名扬琴大师李德才及市川剧院著名演员李家敏、杨肇西、蔡如雷等人参加。

1986年,成都市东城区曲艺团赴法国巴黎参加秋季艺术节,这是四川扬琴第一次走出国门。

1989年,四川省文化厅举办了全省四川扬琴青年演员比赛。

四川扬琴的传统曲目十分丰富,据不完全统计有300余段。其中尤以三国故事为多,且较连贯和完整。其他根据民间故事、戏曲、小说改编移植的亦不少。50年代后创作了不少新作品,如《嘉陵江上红旗飘》、《拷红》、《激浪丹心》、《铁窗训子》、《凤求凰》、《十里长街送总理》、《浣花夫人保成都》等等。90年代,四川扬琴除参加曲艺综合演出外,一些曲艺演出单位仍坚持茶馆演唱。

50年代后,各级文化主管部门,社

会团体,艺术院、校着手整理四川扬琴传统曲目。成都市文化局编印了《四川扬琴曲本汇编》、《四川扬琴唱腔选集》;中国音协成都分会(今四川音协)编、肖前林记录整理的《四川扬琴音乐》一书,由四川人民出版社出版。四川音乐学院、西南师范大学音乐系记录了不少曲谱,并编入讲义列为教材。

四川扬琴音乐分省调和州调。

省调分大调和月调。

大调又名反调,其宫音是月调的徵音。大调系板腔体,有主体唱腔([一字]、[紧中慢]、[快一字]、[二流]、[三板]、[大腔]、);辅助唱腔([垛子]、[襄阳垛子]、);专用唱腔([满江红]、[春色娇]、[昆腔]等。主体唱腔与辅助唱腔均有男腔与女腔之别([襄阳垛子]无女腔),二者同宫异腔;男女腔都有甜皮与苦皮之分,艺人称为回甜与犯苦。

月调又名正调,系联曲体。有曲牌[月头]、[月尾]、[夺子]、[平板]、[金纽丝]、[银纽丝]、[叠新桥]、[背工]等十余支。

此外,尚有只奏不唱用于烘托气氛的器乐曲牌,艺人称为“牌子”的[将军令]、[小开门]、[八谱]、[南庆宫]、[哭皇天]等数支。

州调因全系玩票,50年代后票社解体,票友相继作古,已难了解全貌。流传在泸州一带的州调,当地称为“中和(河)调”。中和调系板腔体,有[清板]、[一字]、[四字调]、[二流]、[三板]、[简大

腔)、〔全大腔〕、〔中十字〕等。男女同宫同腔,有苦皮,甜皮之分。

50年代前,四川扬琴无女性艺人,女角色由男性反串。因此演唱女角者无论唱或说均用假嗓;男角是真假嗓结合。男角有小生、武生、老生、老旦、净(艺人称“大面”),发声方面都要求各具特色。女腔有特殊的润腔手法——哈哈腔。

四川扬琴均由演唱者各执乐器伴奏。以五人结合为常见。击扬琴者前排居中,小三弦在其左侧;鼓、板、梆子由一人司职居其右;后排二人:京胡与二胡。演唱时除扬琴外均不托腔。新创作的曲目,乐器有所增加,一般增加大提琴、竹笛、琵琶等。

(三)四川盘子

四川盘子因用竹筷敲瓷盘声节歌唱为其主要特征而得名。过去称这种演唱形式为“唱盘子”、“唱小曲”、“碟子小调”等。主要流行于川东、川西一带的城乡。

以竹筷敲瓷盘声节而歌这种曲艺形式,源于民间流行的“打盏儿”,这种民间演唱形式早在清康乾年间便已流行南北。清光绪年间,四川巫山一带就出现了盲艺人敲碟子唱小调以售卖唱本之事。以后在该处的大昌、官渡等地又出现了敲盘子唱小调的“玩友”。

20年代,由于灾荒,湖北许多人人蜀就食,其中不少民间艺人也随之入川卖艺。他们不仅演唱花鼓,而且唱碟子小调(即盘子),很受听众欢迎。因此,“盘子”被四川的花鼓、清音艺人学了过

来,随着艺人的流浪卖艺,便在四川一些地区流行开来。

抗日战争时期,演唱形式一度有所发展。这些艺人不仅演唱盘子,同时兼唱清音、花鼓、连厢等。增加了宣传抗日内容的新曲目,如《抗日新闻》、《逃难从军》、《抗战十二月》等。同时还将当时流行的抗日救亡歌曲作为演唱的曲目。

50年代后,各地建立了专业曲艺团、队,盘子演唱得到更大的发展。由一人站唱逐渐发展为二人或多人的走唱以及与舞蹈融为一体的表演唱;并增加了琵琶、二胡、扬琴等弦乐器为主的小乐队伴奏。出现了一批反映四川人民生活及建设成就的新曲目,如《庆祝开国两周年》、《土地改革》、《抗美援朝》、《成渝路通车》等。1958年,首届四川省曲艺会演中,由重庆张志凤、邓碧霞演唱的《看女儿》受到大会好评。此曲目后由李静明、曾维秀演唱赴京参加第一届全国曲艺会演,被大会评为优秀节目。此后,这个曲目连同这个演唱形式很快为全川不少曲艺团、队接受,至此,四川盘子作为一个独立的曲种发展起来。四川省曲艺团创作、演出的《三个大妈看女儿》,重庆曲艺团创作、演出的《三个媳妇争婆婆》参加了1976年、1982年分别在北京和苏州举行的全国曲艺调演,并受到好评。

在群众业余文艺活动中,四川盘子也得到了发展。如南充丝厂演唱的《缫丝五姐妹》,重庆财贸文工团创作、演唱的《财贸战线十姐妹》都曾参加过地区性

和全国性的会演。直到 90 年代盘子仍是专业曲艺团、队经常上演的曲种之一，也是群众业余曲艺活动中常演唱的形式。

四川盘子音乐系单曲体(基本曲调反复)结合。唱词常以“四季”、“五更”、“十二月”等形式重复。其特点节奏轻快跳跃，唱词通俗。故四川“清音”、“小调”多系盘子主要的和经常演唱的曲目。如《十想》、《十绣》、《四季相思》、《哭长城》、《五更盼郎》、《干妈问病》等。

50 年代前，四川盘子因受其演唱内容的制约，音乐较为单一。50 年代后有较大的发展。各地曲艺团、队在长期创作演唱实践中，[卖杂货]、[学生歌]、[青杠叶]等数支清音曲牌逐渐成为盘子的基本曲调，音乐渐趋规范，对四川盘子这一曲种的确立普及都起了积极作用。并在单曲体的基础上发展了联曲体的结合，如《想红军》即以[青杠叶]、[卖杂货]两支曲牌联缀而成。

四川盘子过去无弦乐器伴奏，仅以竹篾敲击瓷盘声节而歌，50 年代后，增加了小乐队伴奏，其伴奏方法与四川清音同。但，竹篾与瓷盘仍是盘子不可缺少的、具有特色的伴奏乐器，由演唱者自击。其敲击技法有敲盘、滚盘、戳盘；单点、双点及花点数种。

(四)四川花鼓

四川花鼓系用锣鼓伴奏演唱故事，并辅以抛刀掷棒等杂耍表演的曲种。主要流行于四川汉族地区的城乡，川内边

远的民族杂居的部分地区曾有过艺人行艺。据一些花鼓艺人的师承关系推算，四川花鼓的流行当不会晚于清咸丰年间。

20 世纪 20 年代前后，常有两湖“三棒鼓”艺人入川卖艺，其表演形式与四川花鼓大同小异，故此有艺人将其演唱曲目及表演技巧吸收到四川花鼓的演唱中，丰富了四川花鼓的演唱曲目及表演技巧。

民国时期，四川各地均有大量花鼓词的木刻本在民间售卖流传，如《柳荫记》、《孟姜女哭长城》等。这些木刻唱本的大量印行，从一个侧面反映了当时花鼓的流行情况。

抗日战争时期，许多花鼓艺人参加了抗敌宣传队，演唱宣传抗日救亡的新曲目。

四川花鼓过去大多在码头、茶馆及村镇集市流动卖艺。50 年代后，多数花鼓艺人参加了各地专业曲艺团、队，四川花鼓走进了书场、剧场舞台。一些艺人与新文艺工作者合作对花鼓的演唱进行了改革，如在单人演唱的基础上，发展为对唱，群唱，表演唱等。设计了新腔。或将锣鼓纳入乐队增加弦乐伴奏等。此时除演唱一些经过整理的传统曲目外，多为演唱配合形势宣传的新编曲目，如《歌唱婚姻法》、《宜宾白毛女》、《怒潮》、《唱雷锋》、《一双新棉鞋》。但是，作为一种演唱艺术，花鼓不免因其形式——特别是音乐单调——的局限，而难以获得大

的发展。60年代以后便很少在曲艺的舞台上见到了,仅在少数地区的乡镇茶馆、街头巷尾有一些个体艺人继续从艺。

四川花鼓为单曲体,每段多由四句唱腔构成,末句放腔,艺人称为“甩腔”,反复演唱多段唱词。

四川花鼓的唱腔因风格之不同有“老调门”、“成都腔”、“戏腔”之分。

四川花鼓以锣、鼓为伴奏乐器。锣鼓无统一形制,一般多使用京锣或同等大小的川锣,怀鼓(木梆牛皮鼓,径约15~20厘米,高约10~15厘米)。锣鼓分为:开场锣鼓、腔句锣鼓,间奏锣鼓与煞尾锣鼓四种。

四川花鼓不仅要有唱功,更注重耍功(表演)。演唱者手持木棒、火棒及特制的刀、叉等物。一面演唱,一面将手持物向空中抛掷,一般抛掷三件,有个别技巧高的艺人能抛掷五件,类似于杂技团之“杂耍”。

(五)四川连厢

四川连厢系一唱众合的徒歌,演唱者手执“连厢”配以简单的舞蹈动作说唱故事。此曲种即是清初流行南北之“霸王鞭”,因其所持舞具形制,故又有“钱棍”、“花棍”等称谓。

民国时期,各地书场大量售卖木刻连厢词,如《英台连厢》、《魁星楼》、《金讨口》、《访友攻书》等,说明当时连厢颇为流行。专业艺人多以跑码头流浪艺人为主,并多与四川花鼓等曲种艺人同棚(即合伙卖艺)。

抗日战争时期,许多连厢艺人加入各地的抗敌宣传队,出现了所谓的改良连厢。即演唱宣传抗日救亡的新曲目,如《芦沟桥事变》、《台儿庄大捷》、《大战平型关》等。其次便是将没有实在意义的衬词改为帮唱“去呀去当兵,当兵打日本”“赶走鬼子兵”、“团结抗战打日本”等新词。

50年代后,四川连厢也被纳入各曲艺团、队,作为曲艺舞台表演形式之一。所唱曲目多以配合时事宣传为主,如《戒鸦片》、《婚姻法》、《勤俭一家》、《红山茶花》、《保护耕牛》等。还有将众人的帮腔改为民族乐器伴奏。

60年代以后,连厢逐渐在曲艺舞台上消失。但舞蹈性很强的集体表演的连厢一直活跃在民间。80年代,成都、绵阳等地的各种大型节日及艺术节活动都有上百人参加的连厢表演队伍出现。

四川连厢属基本曲调反复结构。唱由一对上下句腔组,一个完整唱段无论句数多少,均由上下句腔反复完成。每句唱腔分为领唱与帮腔两部分。连厢演唱时其调高与速度均由演唱者掌握。一唱众合是其特点,亦偶有单人演唱时,则自领自帮。

连厢棍,亦称霸王鞭、钱棍、花棍,是连厢的唯一伴奏乐器及舞具。竹制,长约80~90厘米,径约2厘米,两端各错落挖孔3~4个,每孔嵌铜钱两枚。摇动时发出“哗哗”的声响。90年代,专业曲艺团、队已无人演唱,只个别地区少数民

间艺人偶有演唱。

(六)四川车灯

四川车灯系 50 年代后由曲艺艺人与音乐工作者合作,在原四川民间流行的“车灯调”(普通称“车车灯”、“车幺妹”“幺妹灯”)基础上发展创造的一人或多人载歌载舞说唱故事的新曲种。演唱者两手各持一对 15 厘米左右长的竹板(四块瓦)击节演唱。

1951 年,重庆艺人唐心林用遂宁“车车灯”的唱腔以坐唱形式演唱了《共产党的光辉煌耀着新中国》等新词,去掉了民间“车车灯”唱腔的原帮腔锣鼓,以二胡伴奏。后改坐唱为站唱,并随唱词作即兴表演。这时将此形式取名为“车灯调”。并将这一演唱形式定名为“车灯”。

1953 年,唐心林、孙清河 2 人在李康生等人的帮助下,对车灯调的前奏、间奏及结尾音乐、锣鼓和伴奏手法作了较大的修改,使其渐趋规范化。同时,唐心林在为一些新曲目设计唱腔时,将原来每段起、承、转、合的四句腔发展为三部分,加强了曲调的叙述性,同时,逐渐完善了“四块瓦”敲击技法;并在表演上形成了出场、亮相、台步、身段等程式,使车灯这一曲种的演唱方式及伴奏基本定型。

1958 年,唐将《歌唱重庆大跃进》曲目改为双人表演唱,并参加四川省首届曲艺会演。此曲种在会演时被正式命名为“四川车灯”。

从此,“四川车灯”在四川各地得到

迅速发展。它的帮腔由原来的“金钱梅花落,荷花闹海棠”1 种发展成 10 余种,表演形式也由单人发展为双人、三人、群唱等多种形式。

四川车灯是四川各地曲艺团、队经常上演的曲种,也是群众业余演唱活动中常见的曲种。但过去那种民俗性的歌舞车车灯仍在川内各地存在。其中较成型的有涪陵车灯和宜宾车灯。

四川车灯系基本曲调反复的单曲体。每段四句唱腔构成“起、平、落”结构。其唱腔接近口语,叙述性较强。演唱时处理较灵活。根据内容可作“扩展”或“压缩”等句幅变化。落部即尾腔,句中加人各种衬词的帮腔,是四川车灯具有特色的部分。

四川车灯唱词全为韵文,以七言为主。每段长度不固定,依内容划分。

(七)南坪弹唱

南坪弹唱过去称为“曲子”或“小调”。1987 年,《中国曲艺音乐集成·四川卷》编辑部在南坪召开编纂工作会议时,广泛征求县文教局,县文化馆及当地群众意见,正式定为此名。

南坪弹唱系当地群众自娱性的演唱活动,主要流行于四川的南坪县城关镇,双河尾、王瓦区及松潘县城关至镇江关的岷江河谷地区。

南坪弹唱系清代甘肃、陕西的移民将其家乡的音调带人南坪而形成。

南坪弹唱因是群众性自娱活动,故专业艺人亦无严格的师承关系。

建国后,阿坝州音乐工作者率先收集、整理,并于1953年出版了《南坪民歌》一书;同时,将《采花》的曲调填入新词《盼红军》传唱开来。1956年,半职业艺人白风云等4人赴成都参加四川省民歌会演,演唱了《采花》、《南桥汲水》等曲目,引起了音乐界、曲艺界的重视。至此,南坪弹唱这一艺术形式得以在更大范围内流传。

南坪弹唱音乐分背工调、花调两类。演唱时以当时特制的琵琶(状如柳叶、七品三弦)、小三弦、四叶瓦、瓷盘、碗等伴奏。

背工调,又名月(越)调。唱词多为长短句,有叙事与代言两种文体。音乐结构为联曲体与单曲体两种。背工调的演唱男声均用假嗓,当地称为“高腔”。与之相对的本嗓称为“平腔”。

花调,系单曲体结构。唱词多按自然数字排列。如五(五更)、十(十绣、十劝、十杯酒等)、十二(十二月、十二将、十二贤等),句式以七言居多,五言次之。唱词一韵到底或分段换韵。花调的演唱亦有“高腔”、“平腔”之分。“高腔”多用于男声,“平腔”则男女声均可用。花调伴奏乐器有南坪琵琶、瓷碟、马铃、犁铧片等。南坪琵琶是当地自制乐器,呈柿叶形,三弦七品,内弦与中弦弦距较近,为同度,与外弦构成五度关系。常用弦式有“6-3”与“5-2”两种。左手中指不压弦,故有“会弹不会弹,中指不压弦”之艺谚。右手有弹、挑、扫及滚奏等指法。

或有横抱拨弹。

南坪弹唱无论“背工调”、“花调”均采用随腔伴奏手法。

附:琵琶弹唱

50年代后,南坪弹唱传入内地,引起了音乐界与曲艺界的重视,一些文艺团体将其搬上舞台。四川省歌舞剧院,四川省曲艺团先后演出了《采花》、《祖国处处花如海》、《关王庙》等曲目,逐步改用了普通琵琶,并增加了扬琴、二胡等乐器。这种新的演唱形式被命名为“琵琶弹唱”。此后,成都、重庆、自贡等地的曲艺团、队纷纷仿效,创作、演唱有大量的曲目,但其音乐则逐步离开了南坪弹唱本身固有曲调,广泛采用了四川民歌、川剧、四川清音、四川扬琴等曲调。故此曲种的基本曲调、演唱风格多样,至今未形成统一规范的具有特点的基本曲调。

琵琶弹唱是受南坪弹唱之影响而形成的一个发展还不完备的新兴曲种,故其音乐构成,素材来源颇为复杂,大致归纳有四种情形。(1)以南坪弹唱音乐为基调。即选取南坪弹唱某一支或几支曲牌创作加工而成。(2)以四川曲艺音乐为基调。选取四川曲艺曲种(如四川清音、四川盘子等)的音乐曲牌为素材进行创作,手法多样。(3)在第二种手法的基础上,根据内容及表现之需要吸收川剧音乐及各地民歌音乐进行创作。故新曲调仍具有浓郁的地方色彩。(4)不单一取材某种音乐母体,只是根据唱词内容,体裁、风格、情绪等,触发音乐主题而加

以展开、铺排进行创作。

(八)四川竹琴

四川竹琴原名道琴,俗你“尺磅磅”、道筒。清末民初始有竹琴之名。流布于四川汉族地区。一人手持渔鼓筒板说唱故事。传统曲目近300余支,以三国故事为多。

四川竹琴的唱腔分为中和调与扬琴调。中和调(中河调或综合调)由玄门腔、老南音调与南音调发展而成。扬琴调唱腔源于四川扬琴大调,清末民初形成于成都,故有省调、坝调之称。代表艺人贾树三(贾瞎子)。

四川竹琴演唱场所主要在书场(茶馆)。1925年前后各地出现了规模不一的竹琴会社,这些会社大多活动至1949年。

50年代后,许多曲艺团、队都有竹琴演员并招收了学员。一些新文艺工作者与艺人结合,对传统唱本,唱腔、演技、伴奏进行整理加工;并编写了一批反映现实生活的曲目,使竹琴有了新的发展。成都市曲艺团竹琴艺人杨庆文率先改坐唱为站唱。他演唱的现代题材曲目《赶猪的人》在四川省第一届曲艺会演中获奖。万县市曲艺团华国秀(女)演唱的四川竹琴长篇说唱《华子良传奇》,采用章回体形式(共16回),歌颂共产党员华子良机智斗敌,出奇制胜的英雄事迹。其音乐唱腔既保持了川东竹琴粗犷、豪放的特色,又大胆探索有所创新。这部竹琴说唱于1987年1月和1990年3月分

别由四川人民广播电台和中央人民广播电台连续播出,引起较大反响。

四川竹琴音乐由主体唱腔,辅助唱腔及专用唱腔三部分构成。主体唱腔系其音乐的主要部分,为板腔体结构。主要板式有〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕、〔大腔〕等。有甜皮、苦皮之分及男、女腔之别。

辅助唱腔有〔阴调〕(中和调用)、〔垛子〕(扬琴调用)等。专用唱腔有〔平板〕、〔春色娇〕等。四川竹琴以渔鼓,筒板为其伴奏。在演唱中渔鼓,筒板的演奏能起到烘托气氛,渲染环境的作用。

(九)四川金钱板

金钱板以三块竹板击节伴奏说唱故事。因其伴奏乐器——三块竹板中的两块嵌有古铜钱而得名。曾名“打连三”、“三才板”。民国时期通行叫“金钱板”。50年代后冠以“四川”二字作为限制词,使之明确地方特色。

四川金钱板流布于全省汉族地区,与四川相邻的贵州之遵义、铜仁、毕节等地亦曾流行。

四川金钱板大约形成于清同治年间(1862~1874)。其早期唱腔十分简单,艺人们称为“老调”。经艺人们在演唱实践中,不断加以改造,逐步衍变为唱说并重的“流水腔”。

清末至民初,由于众多艺人的努力,金钱板演唱艺术无论唱腔,板子打法及其规范化诸方面都有进一步的发展。其中贡献较大者有杨永昌、闵贵廷、万年宽

等人。杨永昌(1867~1945),涪陵人,原名杨仲书。此人有较高的文化修养与艺术见解,同时又是川剧玩友。他对金钱板的演唱追求高雅脱俗,并将川剧高腔揉进金钱板唱腔中,借用高腔曲牌名,给金钱板唱腔定上〔红衲袄〕、〔江头桂〕、〔富贵花〕等曲牌名称。同时归纳出〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕等不同的板式及板子打法,对金钱板的传播,发展都有极为重要的作用。

抗日战争时期,各地民间艺人纷纷加入各种形式的抗日宣传队,金钱板是必不可少的演唱形式。常演唱的曲目有《六十年国耻》、《芦沟桥》、《全国总动员》、《保卫上海》、《节衣缩食》等,很受听众喜爱。在抗日救亡的高潮中起到积极的宣传作用;并在演出中使这一形式得到了普及,锻炼和壮大了金钱板艺人队伍。

50年代后,建立了专业曲艺团、队,艺人的社会地位、经济地位都发生了根本性的变化。1952年,邹忠新、李少华、冯治国等人代表四川曲艺界参加了赴朝慰问演出活动。民间艺人与词作家、作曲家密切配合,对传统曲目进行整理改编。《武松传》、《岳飞传》等曲目就是其中较成功的作品。各地还创作了大量反映现实生活的新曲目。其中《断头山》被选入《中国曲艺选》,《画魂》在四川人民广播电台连续播出后,受到听众及曲艺界的好评。

其次,金钱板在唱腔、伴奏(打板)、

表演诸方面都较前更为成熟,更趋于规范化。除仍保留着一人多角的单人演唱形式外,还出现了多人的同台分饰角色的群唱及加民族乐器伴奏的表演唱。

四川金钱板不仅在专业团体得到发展,在业余群众文艺活动中也是非常多见的演出形式之一。

四川金钱板音乐唱腔是吸收川剧高腔曲牌变化发展而来。有基本曲牌〔老调〕、〔狗撵羊〕、〔富贵花〕、〔红衲袄〕、〔满堂红〕、〔江头桂〕、〔竹琴腔〕及〔胡琴腔〕等。主要板式有〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕、〔占占板〕等。其唱腔结构为上下句。没有专用的结束腔句,只是在最末一句腔时,采用渐慢、拄散(散板)、急刹(突然停止)等三种速度变化的方式作为全段的结束。

金钱板唯一的伴奏乐器(亦作道具)便是三块楠竹板,其中两块嵌有铜钱,称“花板”;另一块未嵌称“素板”。以敲不同部位发出不同的声响为演唱伴奏,至于各种板式如何配合则无固定程式,由演员根据演唱需要而定。

(十)四川荷叶

四川荷叶为单人说唱形式。演员在左手持苏僚檀板,右手持竹签敲击伴奏说唱。因苏僚系以红绸下垂状如荷叶而得名。流布于四川汉族地区。

四川荷叶是直接由川剧派生出的一个曲种,约形成于清末。初期的荷叶实际上是川剧的清唱,主要清唱折子戏或川剧片段。其唱腔与词本完全袭用川

剧,竹签、苏簾、檀板敲的完全是川剧的锣鼓点子,只是作了些简化。因此又被称为“川剧荷叶”或“黄派荷叶”。

稍后,出现了说唱故事,称为“书词派荷叶”或“曲艺荷叶”,不再演唱川剧,而演唱移植于四川金钱板的有长篇书与短篇小段。长篇书的结构系韵散相杂,说唱相间(即“风绞雪”)的方式,故又称为“唱书”。长篇书主要在固定的茶馆挂牌演唱(登馆),每部书可说唱三五个月甚至更长。短篇小段主要在跑码头,赶乡场时演唱,称为“做水棚”,并多与花鼓,连厢或戏法等形式合伙卖艺。

抗日战争时期,不少艺人加入各地的抗日宣传队,因是宣传,故曲目多为短篇小段。如《六十年国耻》、《保卫上海》、《赵金标大战芦沟桥》等。

50年代后,艺人加入各地的曲艺团、队,经常与其它曲艺形式在书场或剧场同台演出,故长篇书渐少而以短篇小段为主。此时创作演唱了不少新曲目,如《懒汉和鸡蛋》、《双枪老太婆》、《助人为乐》等,这时还出现了一批业余爱好者活跃在工厂、农村。

四川荷叶的唱腔系移植于川剧高腔。主要曲牌有〔红衲袄〕、〔江头桂〕、〔香罗带〕、〔梭梭岗〕、〔流水腔〕、〔富贵花〕等,后期的“书词派荷叶”只是演唱内容发生了变化,唱腔却一仍其旧。只对每个曲牌作一些板式变化,但未严格板腔化。主要板式有〔散板〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕等。四川荷叶以竹签敲打苏

簾与击板相配合为其伴奏。其所击点子均系简化了的川剧锣鼓牌子,每开唱前打击一段前奏,称为“闹台”。演唱中击板以控制节奏速度,同时敲击苏簾打出一些情绪表现所需要的效果音响。

(十一)四川评书

四川评书曾名“白话演说”、“评话”,以四川方言夹评夹议地讲说故事。流布于四川全境及云、贵部分地区,因其以四川方言讲说,遂冠以“四川”二字而得名。

四川评书源于唐代的“说话”及明代的“评话”,盛于清。在四川几乎凡有茶馆的地方便有评书。清咸丰后成都出现了几位驰名全川的评书大家,其代表人物当首推钟晓凡与代全儒。

钟晓凡(1851~1934),成都人。有较高的文学素养,知识渊博。谭说《孟丽君》、《绿野仙踪》、《海公大红袍》等“墨本”书。讲说中评议深刻,对书中诗词对联的解析尤为精当,故有“文状元”之美誉。除在成都说书外,还曾到绵阳、德阳等地行艺,传有三代弟子数十人,被称为评书界的“泰斗”。

代全儒(约1856~1936),擅长讲铁马金戈,扑刀杆棒之类段子,如《三侠剑》、《薛家将》、《金鸡芙蓉图》等。对于战场厮杀、擒拿短打的表述,对各种古代兵器的比拟,于舞台上手比足划颇像武术行家。特受一般劳动群众欢迎,将其与钟并提而称为“武状元”。

清末民初,由于社会动荡,四川评书曾出现短暂的衰微,但很快又发展起来。

不仅成都、重庆等大都市异常兴盛,小县城和乡镇亦非常活跃。一大批评书艺人在全川各地“聚众谭说”,丰富着老百姓的文化生活,也推动着四川评书艺术向前发展。

50年代后,评书有了长足的发展,首先在各地文化部门的领导下,对传统书目进行了全面清理,同时逐步开始说新书。此时,创造了短小精悍的“韵文评书”,并很快地在各地流行。

60年代,以改编讲说《红岩》为标志的说新书活动达到高潮。各曲艺团、队纷纷成立了专业作者、艺人参加的《红岩》改编小组,依靠集体力量改编《红岩》进行讲说。同时还改编了《保卫上海》、《红日》、《烈火金刚》、《野火春风斗古城》等一批反映革命斗争历史的长篇小说,说的范围已不局限于茶馆书场,而深入到工厂、农村、学校、甚至居民院落。

“文革”中,四川评书亦列为“四旧”之一遭到禁说。

1978年后,各地又逐渐恢复了评书讲说活动。此时讲说的书目除以传统书目为主外,一些艺人尝试改编讲说新派的武侠小说及翻译小说。如《书剑恩仇录》、《萍踪侠影》、《天龙八部》及《福尔摩斯侦探案》、《基督山恩仇记》等。

四川评书用四川方言叙述故事,以说为主,表演为辅的曲种。按其书路与表现手法有“清棚”、“雷棚”、“黄派”之分。

清棚,注重文采,讲述时细语轻言,

娓娓道来;不铺饰刀光剑影之战斗场面,而注重原书中诗词歌赋的讲解,细致入微。

雷棚,注重表演,讲述的语言节奏较快,且火爆;擅说征战杀伐一类题材。上肢动作大而多,注重书中人态物状之模拟。

黄派,其特点是说书人时时进入角色代言。其语气动作均模仿川剧舞台人物之表演。注重讲口。

50年代后,特别是舞台演说,多为短篇或长篇中之片断,以站式为主,表演幅度较大,多融各种流派于一炉。

评书的道具仅醒木一方,折扇一把,开讲前以醒木拍击桌面提醒听众。讲述中轻重疾徐拍击出各种音响以烘托气氛,折扇则可作各种物体之模拟,如灯、枪、笔、纸等。

附:故事

故事,原非表演艺术,系群众性自娱活动,夏夜纳凉,冬夜围炉,以生活化的语言讲述短小精悍的故事。其内容十分广泛,可谓“上穹碧落下黄泉”,俗称摆龙门阵。“文革”中评书被禁,故事应运而生。加上当时文化主管部门的提倡,曾多次举行全省性调讲活动,遂成高潮。前期内容题材均较狭窄,主要为阶级斗争,“批林批孔”,评法批儒等内容,故当时冠以“革命故事”,后期稍有扩展。

故事虽与评书同属以情节见长之口头文学,但故事是只直叙其事,不夹评说议论。其特点为朴实明快,中心突出,线

条单一等。后期由于一部分中青年评书艺人加入说故事的行列,自然将一些评书的创作、表现手法引入故事讲说之中,两者界线便渐趋模糊。

“文革”后大规模的故事讲说活动虽没有了,但在群众文化活动中这一形式却被保留下来,一些专业曲艺团、队亦有说故事的演员。说故事这一群众性自娱性的形式遂衍变为曲艺艺术的一个曲种。

(十二)四川善书

四川善书又名“圣谕”、“宣讲”、“据言”,韵散相间有说有唱地叙述故事。因其说唱内容全为宣扬“忠孝节义”劝人为善,带有明显的化俗作用而有此名。流行四川全省。

四川善书源于明代之善书,亦称“宝卷”、“宣卷”。清代,由于善书具有特别的社会功能,进一步受到统治者的重视与提倡,康、雍两朝不厌其烦地颁发“六训”、“圣谕十六条”、“圣谕广训”等称谓强加在善书的头上,并规定了一套有着浓厚封建主义色彩的仪式(搭高台,供“圣谕”牌及举香烛、焚黄表、颂读圣谕后,方能开始讲唱故事)。故统一称为“圣谕”。但其它名称仍在民间通行。

清末民初,由于社会动荡,特别是辛亥革命的冲击,宣讲善书的活动逐渐衰落下来,到本世纪二三十年代,由于当时政府及各地慈善机构大力提倡,这一活动又出现了一个高潮。各种“宣讲业务及改进会”、“宣讲堂”、“宣讲社”讲唱内

容增加“讲解当日之重要新闻”。

抗日战争时期,出现了宣传抗战及反映现实生活的新善书。如《周建章独守三山峰》、《同胞悟》、《半升米》等。这时的善书宣讲已或多或少地抛弃了它往日封建礼教的神圣,而和其它民间曲艺一样,或出没于街头或献技于茶馆而受着人们的欢迎。

50年代初期,各地尚有此活动,一些艺人也力图跟上时代,曾将《白毛女》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《血泪仇》等小说、戏剧改编为善书讲唱。但终因内容与形式的尖锐矛盾无法解决而为时代所弃。

四川善书以说为主,唱为辅。唱腔比较简单,“依字行腔,倚情运腔”是其突出特点。

早期唱善书者均系学宫先生或举贡生员,他们的所谓唱即是平日颂读诗文的声调。虽有“平词、歌词、讴词”之名,但这并非曲牌,而是吟哦时的一种情感揭示。

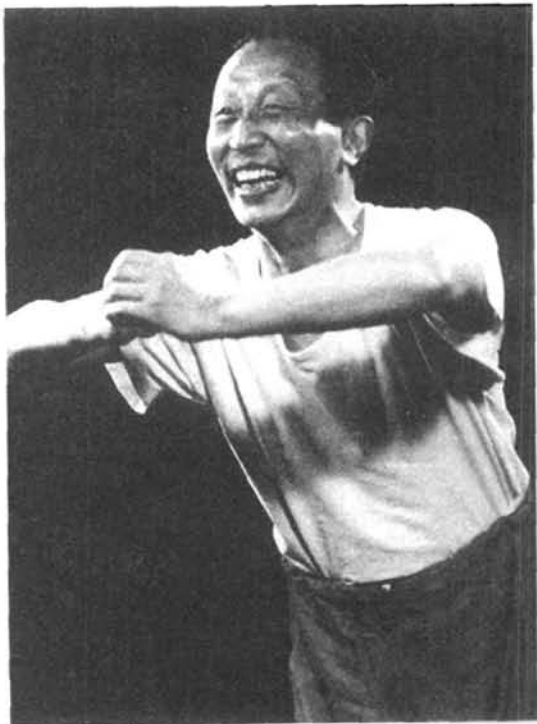
清嘉、道以后出现了专业及民间艺人,且日渐增多。加之当时川剧盛行,善书即对川剧高腔音乐作了摹仿性的借鉴。将高腔曲牌〔幽冥钟〕、〔红衲袄〕作善书的主要唱腔,逐渐形成的川剧又非川剧的带有高腔味的新腔。善书唱腔为上下句结构,但多采用节奏的伸展或压缩造成不平衡,以破除单调沉闷之感,增强曲调的表现力。

(十三)谐剧

谐剧是抗日战争中诞生的一个新曲

种,一名演员扮演固定的角色,通过演员的语言、表演与意象中的人物对话、交流来表述故事。其特点是融话剧的写实、戏曲的写意、曲艺的虚拟于一炉,运用幽

默风趣的四川方言,寓庄于谐,并因含有诙谐之意而定名为“谐剧”,流布于四川大部分地区及贵州部分地区。创始人王永梭。



1980年秋王永梭演出他于1939年创作的第一个谐剧《卖膏药》

1939年冬,在合江县各界庆祝新年的游艺晚会上,王永梭自编自演了一个节目《卖膏药》,这就是谐剧的第一个曲目,但当时还没有什么名称。1943年,王永梭在自贡张爷庙再次演出《卖膏药》后,才将这“一人独演,独演一人”的新形式定名为“谐剧”。此后,王又陆续创作演出了《扒手》、《赶汽车》(又名《蜀道

难》)、《开会》、《喝酒》、《当》等十余个剧目。

1944年夏,王永梭在重庆一川大戏院作首次公演,取得出人意料的效果。在洪琛、焦菊隐、陈治策、吴祖光等人的关心与支持下,王应邀到全国文协文化会堂公演。周恩来、张治中等观看了演出。

此后,王永梭在重庆各大学、同乡会作了数十场演出,引起了强烈的社会反响及评论界的关注。但谐剧从诞生到1949年的10年间都是王永梭一人写一人演的“孤军奋战”的局面。

50年代后,谐剧艺术受到党和政府的重视与扶持。王永梭参加赴朝慰问演出后,被安排在成都军区战旗文工团,成为一名专业谐剧演员。此时期创作演出了《在火车上》、《打百分》等新剧目。学演谐剧的人也逐渐多起来。

“文革”中谐剧基本上停止了创作演出活动。

中共十一届三中全会后,谐剧艺术有了长足的发展。王永梭陆续创作和加工修改了一批新剧目。成都、重庆、温江、贵阳等地先后多次举办谐剧训练班,使谐剧艺术得到普及,涌现出一大批颇有成就的作者、演员,同时出现了一批女演员。四川音像出版公司、成都唱片公司编辑发行了谐剧音带,进一步扩大了谐剧在群众中的影响。

谐剧是一个说、演并重的曲种,其特点是虽只一名演员,但它并不像其它曲种那样“跳进跳出”。而自始至终只扮演一个角色,以准确生动的表演,性格化的语言展现故事情节,揭示矛盾冲突等。剧中其他人物实际上不存在,但通过演员的艺术表演,或依附于简单的道具而存在于观众的艺术想象中。谐剧的道具亦较简单,如日常的桌、椅等,常变形使用。

(十四)方言相声

方言相声即以四川方言说相声,是对北方相声的移植。故它的结构,表演技巧,传统曲目等均与北方相声无太大的不同。20世纪40年代初,由吴遐林创始于重庆。50年代后,曾一度有所发展。60年代后,由于普通话和北方相声普及,便少有人再用四川方言说相声了。

(十五)四川相书

四川相书又名“口技”,亦名“隔壁戏”、“文明像声”。只一名演员在高约5尺,宽约2尺见方的布帐内,凭着一张口和几件简单的道具(如醒木、铜铃、碗碟等)发出各种音响描绘环境,以不同的声调模拟数人对话陈述故事,表现人物活动(此是与单纯口技相区别的地方)。流行于成都、重庆等地。

据艺人谈,大约于清咸丰、同治年间(1851~1874),长江下游一带的“隔壁戏”传入四川。经过几代艺人的努力,逐渐形成具有四川语言方音特点的四川相书。

清末,四川著名相书艺人李相书有徒弟2人,大徒弟邹明德有“相书大王”之称。50年代加入成都市杂技团,但未再说相书。二徒弟曾炳昆较为驰名。曾对四川相书贡献颇大,不仅继承了其师的技艺,并有所发展。改编创作了不少新曲目,如《霉登堂》、《骗总爷》、《双灵牌》、《写对杀猪》、《花子闹街》等40年余段。

二、少数民族曲种

(一)格萨尔仲

格萨尔仲系藏族民间说唱艺术之一,因只说唱“格萨尔王”的故事而得名。又名“仲”,即寓言神话故事。演唱者除僧侣、民间艺人外,亦有老百姓自娱说唱。

格萨尔仲在四川藏族地区流布非常广泛。其中德格地区尤其在德格县城区,麦宿区、龚垭区,阿须区及竹庆等处几乎是“家弦户颂”,妇孺皆知。此外,使用康定方言的白玉、甘孜、新龙、炉霍、道孚、巴塘、稻城、乡城、理塘、雅江、康定,使用安多方言和石渠,色达、阿坝、壤塘、若尔盖、红原等县亦广有流传。

格萨尔王故事,最初只是一些简单短小,独立成章的小故事。藏传佛教的后宏期,僧侣们为佛教复兴的需要,利用一切手段来弘扬佛教,对流传民间格萨尔传奇故事的利用便是其一。他们将有关格萨尔的曲目收集起来进行整理和艺术加工,同时注入藏传佛教的成分,然后在各大寺院专供讲经的地方向信徒们说唱,以达到向老百姓宣扬和传播藏传佛教的目的。格萨尔仲的曲目,内容亦因之逐渐情节化、系列化。曲本结构亦由简单的说多于唱衍变为说唱并重。后来寺院僧侣中有人自行编唱,并将新编创的曲调相互推广,大大丰富了格萨尔仲的唱腔,有力地促进了格萨尔仲说唱艺术的发展。由宗教文人记录、整理和加工润色的格萨尔仲的各种手写本(单部

本、分章本)亦相继出现。

公元11世纪后,格萨尔仲逐渐传入民间。一些常去寺院听僧侣说唱的人,久而久之无师自通了,便在民间说唱开来。

50年代后,格萨尔仲的挖掘、收集、整理工作得到了党和政府的重视。尤其是中共十一届三中全会后,此项工作更有进一步的发展,出版发行了大量的格萨尔仲的词本。

80年代初,格萨尔仲主要是民间艺人说唱。也有群众自娱说唱的,寺院僧侣中亦有人说唱。但由寺院僧侣向民众宣讲佛法时说唱格萨尔仲的情形已不复存在。

(二)折嘎

为藏族民间说唱艺术形式,大约产生、形成于公元前8世纪。新谓折嘎有两个含义,其一意为“新年时说唱吉祥辞者”;其二,最早的折嘎则意为驱除魔鬼,得到安宁与吉祥。

折嘎有只说不唱与说唱相间两种形式。但两者均辅以舞蹈表演,并具幽默诙谐的情趣。折嘎在四川地区流传较广。以康定方言区而论,康南诸地的以只说不唱者居多;康北,康东诸地则几乎全为有说有唱。

折嘎原为藏传佛教中用来驱邪镇魔,祈祝吉祥的一项宗教仪式。

民间流传、发展的折嘎已不止是单纯的驱邪镇魔,祈祝安宁吉祥,而更加民间化和娱乐化。因此,但逢年节,喜庆之

际,无论农区,牧区,村落集镇,大户小家庭均希冀得到折嘎艺人登门说唱,为之带来欢乐与吉祥。

(三)喇嘛嘛呢

喇嘛嘛呢,藏族民间说唱艺术。“喇嘛意为上师,泛指藏传佛教的僧人;“嘛呢”则是“六字真言”(奄嘛呢叭咪哞)之简称。合起来即为“藏传佛教僧人说唱佛经故事”之意。大约形成于公元14世纪。主要流传于四川藏族地区的牧业区,说唱内容多为格萨尔的传奇故事。

喇嘛嘛呢这种说唱形式,最初只作为藏传佛教的一种宗教仪式,在寺庙中

流行。后来,喇嘛嘛呢逐渐流传到民间,于是出现了以此为谋生手段的苦行僧和职业民间艺人。他们讲唱便不在寺庙进行,而是出没于市井,献艺于街头,将图画悬挂于壁或柱上,席地而坐,手持吉祥棍,指着画面向听众逐一讲唱出画面上的人物故事。故民间又称为“仲唐”或“仲唐谐”(唐,即唐卡,意为图画)。

50年代初期。这种说唱形式比较常见,但多数艺人系来自青海或师从青海艺人。90年代除一些寺庙仍在佛事活动中唱喇嘛嘛呢外,民间能说唱的艺人为数甚少了。

第二节 外来曲种

一、相声

北京曲种,是一种以语言为主要表现手段的曲种。相声原流行于北方各省,20世纪30年代逐渐传入四川。据现有资料证实,较早将相声传入四川的是当时湖北籍艺人孙玉堂。孙于1934年前便在四川重庆一带行艺。

抗战期间,又有戴质斋,娄外楼,欧少久,董长禄(小地梨)等人先后入川,主要活动于成、渝两地。

戴质斋、娄外楼、曹保义诸人主要在成都各茶园书场(如“浓荫”、“益都”、“圣清”等)演说相声,同时表演“双簧”,并与成都艺人如李德才(扬琴),曾炳昆(相书)等多次同台演出。欧少久、董长禄等

人则主要在重庆活动。欧、董二人所演说的《芦沟桥》等“抗战相声”颇受听众欢迎,爱国将领冯玉祥为其题词:“胸中有成竹,舌底翻莲花”。在建国前,由于语言的障碍,相声在四川的普及程度远不如“方言相声”,特别是小城镇与农村。50年代后,随着交通的发展,普通话的推广与艺术交流活动的频繁,相声得到了大范围的普及与发展,方言相声的地盘逐渐缩小。全省各曲艺团、队,和成都军区文工团、铁路文工团这样的综合性艺术团体均有专业相声演员。创作改编演出了一批反映现实生活的相声新作,如《喇叭声声》、《川江号子》、《爱情变奏曲》等。

二、京韵大鼓

京韵大鼓亦称京音大鼓,形成并流行于京、津一带。

据有关资料记载,20、30年代便有艺人将此曲种传入四川,山药旦(富少舫)、花佩秋等人于1938年前后入川在重庆行艺。将京韵大鼓扎根川内者为盖兰芳(1913~1992,河北南宫县人)及其夫陈朝祥(弦师)二人。盖、陈1937年即入川在广汉行艺,此后便留滞广汉、汉中一带。抗战胜利后,因无力还乡,遂沿蜀道南下,1949年定居成都。50年代,二人均加入成都市实验书场(今成都市曲艺团),演唱京韵大鼓兼唱单弦。其代表曲目有《草船借箭》、《闹江州》、《李逵夺鱼》、《连环计》等。同时还演唱了《红军过草地》、《董存瑞》、《韩英见娘》等一批现代曲目。

三、河南坠子

北方曲种,因其主要伴奏乐器“坠胡”而得名,流行于河南、安徽、山东等省。

河南坠子于20世纪40年代传入四川。较早入川的坠子演员有刘丽云、刘孝芳、李元歧诸人,于1944年在成都知

音书场演唱,影响颇大,李常唱的曲目有《霄壤恨》、《雪梅吊孝》、《仙姬送子》、《戏小姨》等。与李同时的还有北平的刘兰芳,常唱的曲目有《兰桥会》、《三戏牡丹》、《劝戒鸦片》等。但以上诸人于1949年后便不知去向。

孙巧麟(1926-1986)将河南坠子带入四川,1949年到重庆定居。1950年即加入人民乐园(今重庆市杂技团)。1952年转入重庆曲艺队(今重庆市曲艺团)。孙的演唱以董(桂芸)派为主,兼收乔(清秀)派及巩(玉屏)派之长而自成一格。除传统曲目外,演唱了不少现代曲目。如《歌唱英雄张福林》、《送梳子》、《大方人》、《石不烂赶车》等。在音乐唱腔改革方面亦颇有成就。在演唱《烈火金刚马海青》等曲目时,根据内容需要适当地吸收了山东大鼓,河南梆子的一些唱腔,使听众耳目一新。

此外,在抗战期间进入四川并定居乐山的坠子艺人刘英涛,在长期演唱中为突破语言障碍,改用四川话唱坠子,逐步形成具有“川味”的“河南坠子”。对这一省外曲种在四川的传播起到了一定的作用。

四川曲艺曲种一览表

表 5-1

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
四川清音	唱月琴、唱琵琶、调子、弹唱、唱小调	清康熙、乾隆年间	成都、重庆及沿江城市	月调、背工调、寄生调、汉调、反西皮、马头调等	四川各地	
四川扬琴	洋琴、四川琴书	清乾隆年间	成都、泸州等	正调：一字、二流、三板、垛板等月调；月头月尾、半边月、背工、金扭丝、银扭丝等	成都、重庆、泸州、万县、宜宾、自贡等	
四川盘子	唱小曲、唱盘子、碟子小调等	20世纪20年代	川东	金梅花、十杯酒、五更、学生歌等	四川汉族地区	
四川花鼓		清末	川东	老调门、戏腔、成都腔、新式花鼓	四川汉族地区	
四川连厢	打连厢、钱棍、霸王鞭、柳连柳	清乾隆、嘉庆年间	四川	连厢调	四川汉族地区	
四川车灯		1953年	重庆	车灯调	四川汉族地区	
南坪弹唱	曲子小调	清末	南坪	背工调(月调或越调)花调两大类	四川南坪县	
附：琵琶弹唱		20世纪50年代末	成都	民歌、曲艺、川剧等音调	成都、重庆、自贡等	源于南坪弹唱
四川金钱板	打连三、三才板等	清同治年间	四川	红衲袄、富贵花、江头柱等	四川汉族地区、贵州遵义、毕节、铜仁等地。	
四川竹琴	道琴、尺磅磅	清嘉庆初	四川	一字、二流、三板、垛板	四川汉族地区	
四川快板	莲花闹落	清末	四川		四川汉族地区	清代及稍前即有流行
附：锣鼓快板对口词					四川汉族地区	主要流行于“文革”期间
四川评书	评话	明代	四川		四川汉族地区及云贵部分地区	唐末即有市人小说(说话)在成都等地流行
附：故事	革命故事				四川汉族地区	主要流行于“文革”期间，“文革”后有少数地区流行
四川善书	劝善、圣谕、宣讲、格言	明中叶	四川	幽冥钟、圣谕调	四川汉族地区	20世纪50年代初消亡
谐剧		1939年	四川合江		四川汉族地区及云、贵等省	1943年在自贡演出正式定名
附：方言诗朗诵		1940年前后			四川汉族地区	
方言相声		20世纪40年代初	重庆		四川汉族部分地区	80年代后很少有人演说

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附 注
四川相书	口技、隔壁戏	清末	成都		成都、重庆等	80年代后极少演出
格萨尔仲	仲、格桑	约 11 世纪	四川甘孜、阿坝		四川藏族地区	
折嘎		约 8 世纪	四川藏族地区		四川藏族地区	
喇嘛嘛呢	仲唐、仲康谐	14 世纪	四川藏族地区		四川藏族地区	
嘛呢龚柯	嘛叫查柯	约 14 世纪			四川藏族牧区	
百旺	或译为百翁、百翁扎、扎尼、俄央	约 16 ~ 17 世纪			甘孜、阿坝牧区及半农半牧区	
亚热阿索					四川藏族地区安多方言牧业区	
仲谐					四川甘孜州东部、南部及北部	
相声(附双簧)		清中叶	北京		成都、重庆等大城市	抗战时期流入四川
京韵大鼓	京音大鼓	20 世纪初	北京、天津		成都、重庆	抗战时期流入四川
山东大鼓	梨花大鼓、犁铧大鼓	明代末叶	山东		成都	30 年代流入四川成都,抗战后由艺人返家即告消失
河南坠子		20 世纪初	河南		成都、重庆、乐山	抗战时期流入四川,流入乐山的逐渐川化

第二章 曲(书)目

四川曲艺品类纷繁,积累的曲(书)目数以千计,难以确数。形成和流传四川各地的传统曲(书)目既是艺人们赖以生存的基础,亦是古代劳动人民集体智慧的结晶,更是民族文化的宝贵财富。这些传统曲(书)目过去绝大多数是靠艺人口传身授师徒相承的方式存留下来的。在长期流传的过程中,历代艺人不断加工润色,从内容到形式日臻完善;但

曲(书)目的亡佚也十分严重。中华人民共和国建立后,配合各时期中心工作,各地创作演出了大量的新曲(书)目。

四川曲艺的曲(书)目,大致可分为如下三类:一是长期流传的传统曲(书)目;二是经过整理或改编的传统曲(书)目;三是创作的新曲(书)目。现将其中较有影响者举要简叙(曲目以首字笔划为序)。

第一节 传统曲(书)目

八扇屏 方言相声曲目。通过两名演员的辩论,评述了项羽、文彦博、司马光、周瑜、王佐等历史人物的经历、作为和功绩。并通过歪曲和强词夺理来产生笑料。根据北方相声传统曲目移植。

小放风筝 四川清音小调(小剪剪

花)曲目。曲词唱述一群少女于清明时踏青郊外放风筝及沿途所见景物事。

出北塞 四川清音(背工调)曲目。曲词唱述汉元帝时,宫女王昭君为画师毛延寿所陷,出嫁匈奴和亲事。

出五关 南坪弹唱曲目。曲词唱述

三国时蜀汉名将关羽辞曹寻刘备,沿途斩将夺关故事。

尼姑下山 四川清音(月调)曲目。曲词唱述一对青年僧尼相互爱慕双双私逃下山,还俗成亲事。

白帝托孤 四川扬琴曲目。曲词唱述三国蜀汉帝刘备病倒白帝城(今四川奉节县)永安宫,急诏丞相诸葛亮至,向其托附后事。

华容挡曹 (又名《华容道》)四川竹琴曲目。曲词唱述三国赤壁之战中,汉将关羽力争出战,诸葛亮令其在华容道设伏。曹操率败军过华容道,为关羽所阻,曹哀恳放行,羽念昔日相待之情,放曹逃走事。

伯牙碎琴 南坪弹唱曲目。曲词唱述俞伯牙与钟子期因琴而结为生死之交,后子期死,伯牙将琴打碎相谢故事。

孟丽君 (又名《龙凤再生缘》)四川评书书目。讲述孟丽君反抗元帝强逼她嫁与刘奎璧,其未完婚之夫婿皇甫少华全家亦因之被祸,孟更不愿嫁与仇家,于是女扮男装出逃。更名换姓上京应试及第,后为宰相建功立业,救了皇甫全家,并与其夫同朝为官后几经周折,还其女儿身与夫完婚。

岳飞传 四川金钱板曲目。唱述南宋名将岳飞的身世及抗金被害的经历。

单刀赴会 四川竹琴曲目。曲词唱述三国时蜀汉关羽应鲁肃之邀,至东吴赴宴。鲁拟以武力威逼关归还荆州,关于席间畅谈他事并持其智勇安然返回

事。

歪批三国 方言相声曲目。内容为对《三国演义》及有关三国故事、戏曲等,予以歪曲评讲而产生笑料,根据北方相声同名曲目移植。

思英台 四川盘子曲目(思五更)。曲词以“五更”重头的形式唱述梁山伯与祝英台故事。

活捉三郎 四川扬琴曲目。曲词唱述阎惜娇与宋江之徒张文远私通,后因梁山书信事阎为宋江所杀,阎化为鬼将张活捉事。此曲目系四川扬琴演唱家李德才之代表曲目。

绿野仙踪 四川评书书目(墨本)。清李伯川著,钟晓帆改编。该书讲述儒生冷遇冰进京求取功名,因得罪严嵩而名落孙山。冷遂弃家访道,周游天下,广积阴功,后学成仙术,终于惩治了严嵩等权奸故事。

乾隆下江南 四川金钱板曲目。该书为唱说并重的“风纹雪”结构。唱述清乾隆皇帝游幸江南故事。

银河图 四川评书曲目。讲述唐宣宗时,征东侯朱跃庞告老还乡,宣宗念其无后,赐“银河图”一幅,准其归乡另娶,待有子长成携图进京袭职,如无子准其侄袭职。后因助贫女王秀英葬父,王感其德遂委身焉,得一子名国昌。朱逝后,其妻与朱兄几经争斗,终于国昌长成进京袭职。

黑虎缘 四川扬琴曲目,黄吉安作。曲词唱述宋代名妓梁红玉与韩世忠邂逅

相逢,一见钟情,便自出身价与韩结为夫妻事。

骗总爷 四川相书曲目。曲目叙述两个骗子串通一气,以请客为名将敖总爷家中的香筒、蜡台等物骗走。当敖去追捕时,第三个骗子又乘机骗走敖的衣帽、靴子等物。

跻春台 四川善书书目,作者为四川人,该书系四川善书最为流行的一部书

目。全书分元、亨、利、贞4集,每集10个故事,共40个故事均独立成章。大多为公案故事,其主要内容系劝善惩恶,宣扬孝子节妇等;但却在客观上写出了晚清腐朽没落的社会现实以及市井下层社会中各样的人物。

霉登堂 四川相书曲目,曾炳昆作。曲目描写了40年代成都人民的苦难生活,为人民倾吐了满腔的哀怨与愤懑。

第二节 整理改编曲(书)目

张飞杀岳飞 方言相声曲目,罗子齐根据北方相声传统曲目改编。某川剧班在四川大邑县唱戏,因无颂扬刘家的戏,故大地主刘文彩不准演出,强令上演《张飞杀岳飞》,并说张飞是刘备的兄弟伙,刘备则是刘家的人。川戏无此剧目,张、岳亦不是同时之人,演员迫于淫威,临场编词演唱,闹出无数笑话。

武松 四川金钱板曲目,黄世泽,邹忠新整理。曲词唱述《水浒传》人物武松故事。

拷红 四川扬琴曲目,熊丰改词,俞伯荪编曲。曲词唱述崔夫人拷打婢女红

娘道出莺莺与张生相会真情的故事。

思凡 (又名《尼姑思凡》)四川清音曲目,甲秀、田寄明整理。曲词唱述青年女尼对孤苦寂寞的庵观生活的强烈不满和对自由婚姻的向往与追求。

秋江 四川扬琴曲目,竹亦青改词,温毛卢编曲。曲词唱述女尼陈妙常为追赶情人潘必正,至秋江搭乘渔船,好心的艄翁与之耍笑事。

断桥 四川清音曲目。曲词唱述白素贞于金山寺败退后,偕小青回杭州,在西湖的断桥与许仙相会,夫妻重归于好。

第三节 创作曲(书)目

二流子骂庄稼 四川车灯曲目,甘梨作词。讲述二流子懒惰非常,不事耕作,

到秋收时颗粒无收,却责骂庄稼不肯长,不争气。

三保临江 四川评书书目,钟林、王洪银作。该书根据《林海雪原》部分情节改编,叙述杨子荣、孙达德、董中松等人的出身遭遇及如何走上革命道路故事。

开会 谐剧曲目,凌宗魁作。讲述一家兄妹四人因母亲病重,开会讨论医治问题,四人各持一词争论不休,等母已病逝尚无结果,于是会议又接着讨论母亲的丧葬问题。

凤求凰 四川扬琴曲目,黄伯亨,黄志作词,温毛卢编曲。曲词唱述西汉文学家司马相如与蜀中才女卓文君相爱结为夫妇事。

布谷鸟儿咕咕叫 四川清音曲目,黄伯亨作词,熊青云编曲。曲词以拟人化的手法,描绘新农村一片春意盎然,人勤春早的喜人景象。

龙腾盖 四川评书书目(短篇),徐勍作。讲述红三军在贺龙军长率领下,在川东地区发动群众闹革命;长征前夕与乡亲告别,贺龙亲手栽下红花树以作纪念;“文革”中众多乡亲拼死保护红花树与“四人帮”爪牙斗争的故事。

白毛女 四川善书书目,根据同名歌剧改编,改编者不详。

白发吟 琵琶弹唱曲目,严西秀作词编曲。曲词歌颂共和国主席刘少奇的丰功伟绩。

在火车上 谐剧曲目,王永梭作。叙述一位农民在新中国修建的第一条铁路——成渝铁路的火车上的惊喜和欢愉,从而发出由衷的赞美。

红岩 四川评书书目。全川各地均有改编本,其中较出色者有重庆市曲艺团,成都东城区曲艺团集体改编的两部。

江竹筠 四川清音曲目,张尚元、姜贤儒、王小兰作词,邓碧霞、杨可三编曲。曲词唱述地下党员江竹筠与敌人斗争,光荣牺牲的英雄事迹。

这孩子像谁 谐剧剧目,包德宾作。叙述一位父亲到医院探视刚刚出生的儿子,却怎么也搞不清儿子像谁。他恭敬地逐一向科长、主任、处长、局长的母亲“请示”,难题不仅没有解决,“孩子像隔壁邻居”的问题却向他袭来。

华子良传奇 四川竹琴曲目,(根据弓戈、孔厥同名小说改编)黄伯亨、周又郎、郑华钰作词。曲词唱述地下党员华子良在狱中接受组织任务,以装疯为掩护,领导越狱斗争故事。

攻破剑门关 四川金钱板曲目,杨槐作词。曲词唱述1949年胡宗南残部据守剑门关,妄图阻止中国人民解放军南下解放四川。解放军某部540团先头部队英勇机智一举攻破剑门关,全歼守敌故事。

冷枪战 四川韵文评书书目(短篇),诸仙赋作。叙述抗美援朝战斗中,志愿军英雄潘汉松创造冷枪战术消灭侵朝美军故事。

画魂 四川金钱板曲目,黄伯亨、郑华钰根据石楠同名小说改编。唱述张玉良由妓女到著名画家的艰辛历程。

卖膏药 系谐剧的第一个曲目,王永

梭作。该剧描写一位贫苦的江湖艺人声嘶力竭地向围观者售卖膏药,但一张也未售出;此时熊保长却逼交“摊子钱”。

卖西瓜 四川相书书目,根据山东梆子《老王卖瓜》改编,罗俊林作。叙述一社员老王,为社里卖西瓜,一时起了私心,抬高价格,谁知买瓜大娘是自己的亲家,因此闹出一些笑话,后在亲家的帮助下认识了错误。

采花 琵琶弹唱曲目,康年编曲。曲词唱述十二月花名。该曲目第一次将南坪弹唱介绍到四川内地,由此而形成了“琵琶弹唱”这个新曲种。

看女儿 盘子曲目,谭众、佳伶词,邓碧霞、吴毅编曲。唱述一女干部深入农村劳动锻炼,各方面都有很大变化;其母下乡探望,几乎认不出自己女儿的故事。

施国男反元 四川评书书目,周尔康作于1942年。叙述施国男率众反抗元朝残暴统治故事。“施国男”实乃“思国难”之谐音,借以鼓动民众抗日。

赶花会 四川清音曲目,戈壁舟词,熊青云编曲。曲词描写一年一度的成都青羊宫花会热闹景象以及新社会花会的新内容。

积肥谣 四川清音曲目,红沙石词,甲秀、华德编曲。曲词描绘春耕前,积肥、送肥高潮之热火朝天的动人景象。

浣花夫人保成都 四川扬琴曲目,蒋守文作词,付兵编曲。曲词唱述唐西川节度使崔宁之妻任氏(即浣花夫人)散财募兵,击败叛军杨子琳,保住成都事。

黄继光 四川清音曲目,钟成修作词,俞祖荣等编曲。曲词唱述中国人民志愿军战士黄继光为取得战斗胜利,用身体堵住敌人机枪的英雄事迹。

第二次生命 四川评书书目(短篇),成都东城(今锦江)区曲艺团集体创作,罗子齐执笔。叙述1964年成都市第二人民医院抢救大面积烫伤工人霍德明的先进事迹。

梁山一百零九将 谐剧曲目,包德宾作。叙述武大郎在水泊梁山当伙食团长,一天他为自己的“座次”问题到忠义堂与宋江、孙二娘、时迁等人大吵大闹的故事。

断头山 四川金钱板曲目,邹忠新,黄伯亨作词。叙述贫农女儿罗昌秀受恶霸地主罗锡昌迫害欺凌,逃到断头山躲藏12年,解放后土改工作团将她找回,使其回到亲人的怀抱。

琵琶的传说 琵琶弹唱曲目,竹亦青词,甲秀编曲。曲词唱述传说中南坪一民歌手以民歌为武器与地主、官家斗争故事。

晚婚好 相声曲目,杨烈、紫阳作。宣传晚婚晚育的好处,批评早婚早育及在生育问题上的封建思想。

黎明前的战斗 四川扬琴曲目,根据小说《红岩》片断改编,张继顺词,甲秀、田寄明编曲。曲词唱述中共地下党员江雪琴等在重庆渣滓洞狱中同敌人作斗争,绣制五星红旗,庆祝中华人民共和国开国大典的故事。

缫丝五姊妹 四川盘子曲目,南充丝绸三厂创作,执笔者不祥。曲词唱述缫丝工人建设社会主义的热情以及对党和毛主席的深情。

懒汉和鸡蛋 四川车灯曲目,张继楼

作词。曲词唱述一懒汉偶然拾得一只鸡蛋,幻想蛋变鸡,鸡又生蛋,便由此而发家,买田置地,娶妻生子,后不慎将鸡蛋打破,幻想破灭的故事。

第三章 机 构

第一节 主要演出团体

一、四川省曲艺团

前身为西南人民广播电台曲艺队。1953年4月成立,1955年调四川人民广播电台。演员有李德才等十多人。1958年并入四川省歌舞团,为该团曲艺队。1963年从四川省歌舞团分出,更名为四川省曲艺队。1978年改现名。设有艺术研究室,唱队,乐队,舞美队,政工科等机构,演职员120人,其中业务人员85人。

该团擅长曲种有四川扬琴,四川清音,谐剧和琵琶弹唱等。编演曲目有:南坪弹唱《采花》、《盼红军》、《琵琶的传说》,金钱板《洪湖凯歌》,四川扬琴《亲家》,谐剧《这孩子像谁》、《零点七》,扬琴《凤求凰》、《船会》等。多次获得全国及省市文艺会演嘉奖。还陆续创作,改编

整理了数百曲(书)目,并发表了曲艺理论研究文章《独具一格的谐剧》(张继顺)、《四川扬琴宫调研究》(李成渝)、《四川扬琴“德派”唱腔的润腔手法》(刘时燕)、《曲艺音乐改革之我见》(贾钟秀)等多篇。

二、成都市曲艺团

前身为成都市曲艺队,1958年5月,由成都市实验书场改建成立。“文革”时改名为“成都市文宣队”,“文革”后改现名。

该团擅长曲种有清音、扬琴、竹琴、谐剧等。1953年,杨庆文首先将竹琴坐唱改为站唱。1957年,李月秋在第六届世界青年和平友谊联欢节,演唱四川清音《小放风筝》、《青杠叶》、《忆我郎》获金

质奖章。

1987年,程永玲应邀访问南斯拉夫和奥地利等国七城市,参加35届国际夏季艺术节,举办了四川清音独唱音乐会。

该团历年来编演曲(书)目有,金钱板《洪湖凯歌》,四川清音《一包当归寄深情》、《幺店子》,四川扬琴《浣花夫人保成都》等。在多次参加全国及省市文艺会演中获得奖励。

三、重庆市曲艺团

前身为重庆市曲艺队,成立于1952年9月。1957年改现名。1952年首先将清音坐唱改为站唱。1958年,唐心林等人改革“车车灯”,在四川省首届曲艺会演中演唱《懒汉和鸡蛋》,正式定名为四川车灯。

该团擅长曲种有清音、扬琴、评书、盘子、谐剧等。编演曲(书)目主要有:盘

子《三个媳妇争婆婆》,车灯《懒汉和鸡蛋》,谐剧《听诊器》等。曾多次参加全国及省市文艺会演并获得多项奖励。

四、成都市东城区曲艺团

原名成都东城区曲艺队,1958年11月,由成都市第二实验书场,好好书场和部分个体艺人合建成立。1985年5月改现名。

四川评书和四川扬琴为该团擅长曲种。1963年7月起,7名青少年演员组成扬琴组,举办扬琴专场演出。1986年,扬琴组7名演员应邀参加十五届巴黎秋季艺术节演出12场,受到好评。

该团专职创作员蒋守文创作的扬琴《浣花夫人保成都》获全国曲艺(鼓曲、唱曲部分)“长治林”大赛创作二等奖,并发表《四川清音溯源》、《四川曲艺与川剧》等论文多篇。

第二节 行会社团

四川省行会社团一览表

表5-2

社团名称	机构性质	成立时间、地点	备注
三皇会	艺人行会	清乾隆年间,成都	另一说成立于清道光年间
南音会	竹琴玩友组织	1925年,自贡	有成员10余人
万县竹琴业余俱乐部	竹琴玩友组织	1930年5月,万县	有成员10余人
重庆清音歌曲改进会	艺人组织	1930年,重庆	有会员200多人
重庆评书先进会	艺人组织	1930年,重庆	

社团名称	机构性质	成立时间、地点	备注
成都书词艺员协会	艺人组织	约抗日战争前	评书、金钱板、荷叶、清音、花鼓、竹琴、扬琴等艺人均属此会。
釜溪琴社	扬琴玩友组织	1932年,自贡	有成员6人,1940年后加入自贡清音、扬琴行会“清音会”
万县竹琴公会	竹琴玩友组织	1935年5月,万县	有成员40余人,分西城、东城两处活动
岳池县竹琴会	竹琴玩友组织	约抗战前,岳池县	有成员三四十人
清音会	竹琴艺人行会	约1936年,自贡	有成员约20人
万县市业余竹琴俱乐部	竹琴玩友组织	1936年3月,万县	有会员50多人
成都清音职业公会	清音艺人组织	1936年,成都	
成都工人抗敌宣传团	业余宣传组织	1938年,成都	有分团22个,约1200余人
内江孩子剧团巡回宣传队	业余宣传组织	1938年9月,内江	除以曲艺形式宣传外,还售卖唱本,巡回成都、重庆及沿线城镇,历时半年
正声国乐社	扬琴玩友组织	1948年,涪陵	原名扬琴会,成立于1937年,1945年改名建成国乐社,到解放时停止
民间艺人宣传队	专业艺人宣传组织	1938年	内设评书组、星相组、挽词组、抗战胜利后自行解体
泸县通俗评话社	专业艺人宣传组织	1938年或1939年	
万县业余竹琴会	竹琴玩友组织	1939年,万县市	1949年茶馆被炸毁后停止活动
重庆鼓词改进会	专业艺人组织	1939年12月,重庆	
重庆重新扬琴社		1946年,重庆	成员8人
友声雅集	扬琴玩友组织	1949年,成都	有会员20余人
抗敌宣传团		1939年,自贡	成员90人,隶属四川抗敌后援会自贡西场分会
中华全国戏曲曲艺改进会重庆分会		1951年4月,重庆	
重庆市曲艺团	专业表演团体	1952年,重庆	
万县市曲艺团	专业表演团体	1952年9月,万县	
四川省曲艺团	专业表演团体	1953年4月,重庆	
重庆曲艺演唱社	专业表演团体	1954年,重庆	有社员80多人,分8个演唱组
遂宁县曲艺队	专业表演团体	1955年3月,遂宁	
自贡曲艺剧团	专业表演团体	1957年9月,自贡	原名自贡曲艺队,1979年改今名
雅安县曲艺队	专业表演团体	1957年,雅安	
成都市曲艺团	专业表演团体	1958年5月,成都	“文革”中曾更名为“文宣队”

社团名称	机构性质	成立时间、地点	备 注
成都市东城区曲艺团	专业表演团体	1958年11月,成都	
内江市曲剧团	专业表演团体	1959年12月,内江	原名“内江市曲艺队”1978年改今名,1982年9月撤销
绵阳县曲艺演出队	专业表演团体	1960年8月,绵阳	1989年并入县川剧团
南充市曲艺队	专业表演团体	1962年,南充	“文革”后改建为曲剧团
涪陵市曲艺队	专业表演团体	1978年,涪陵	1989年改名涪陵市文化书店
四川省曲艺家协会	群众团体	1980年6月,成都	现有会员600多人
重庆市曲艺家协会	群众团体	1981年12月,重庆	
成都市曲艺家协会	群众团体	1983年,成都	
泸州市曲艺家协会	群众团体	1985年1月,泸州	
甘孜藏族自治州曲艺、杂技家协会	群众团体	1985年,康定	
内江市曲艺家协会	群众团体	1986年11月,内江	
南充地区曲艺家协会	群众团体	1988年5月,南充	有会员40多人
涪陵市曲艺家协会	群众团体	1988年8月,涪陵	有会员19人
自贡市曲艺家协会	群众团体	1988年8月,自贡	
蜀声琴社	扬琴玩友组织	1989年6月,成都	有会员20余人,均系离退休老人
宜宾地区民间文艺家、曲艺家协会	群众团体	1989年11月,宜宾	
遂宁市曲艺家协会	群众团体	1990年3月,遂宁	有会员65人
凉山彝族自治州曲艺家协会	群众团体	1990年7月,西昌	
绵阳市曲艺家协会	群众团体	1990年12月,绵阳	

曲艺理论研究主要成果一览表

表 5-3

名 称	作 者	发表(出版)时间	报、刊(出版社)名称
曲艺的写作和演唱	胡度、张继楼	1955年7月	重庆人民出版社
四川清音	胡度、吴声、沙子铨	1956年	重庆人民出版社
清音曲词选	胡度 编	1957年	作家出版社
贾树三竹琴演唱选	杨槐 编	1958年	四川人民出版社
漫谈四川相书	肖斧	1981年	《曲艺艺术论丛》第二辑
张大章的扬琴唱腔艺术	杨槐	1981年	《曲艺艺术论丛》第二辑
曲艺音乐的革新——听湖北小曲《选妃》有感	贾钟秀	1982年10月10日	《四川日报》
曲艺音乐改革势在必行	贾钟秀	1985年8月	《曲艺》
四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究	李成渝(执笔) 林青、马彦	1985年	《音乐探索》第1期
竹琴三国志选	胡度 整理	1986年	中国曲艺出版社
宋代说唱路岐人铜摆件	李成渝	1986年	《音乐探索》第3期
台上牵着台下心——浅谈李德才扬琴唱腔艺术	贾钟秀	1986年2月	《曲艺》
四川清音溯源	蒋守文	1986年	“全国首届曲艺音乐学术研讨会”宣读
曲艺音乐改革之我见	贾钟秀	1987年	中国曲艺出版社《曲艺音乐改革纵横》
成都的茶馆文化	尼尔斯·埃时克松	1988年10月29日	新加坡《联合晚报》
成都茶馆与茶馆文化	一文	1989年	《成都文化》第3期
四川曲艺古今谈	戴德源	1989年8月15日	四川人民广播电台播发
从善书的衰亡吸取教训	蒋守文	1990年	《艺苑求索》第一期
抗战中的四川曲艺	一文	1990年9月9日	《四川日报》
扶掖四川曲艺弘扬传统文化	严肃	1990年	《艺苑求索》第3期
四川扬琴宫调研究	李成渝	1990年	“中国传统音乐学会第六届年会”宣读