

# 曲艺流派 之我见

■王春辉 刘雷 高玉琮

曲艺是中华民族的艺术瑰宝。曲艺具有极强的民间性，且在其发展史上与其他表演艺术相比较最“物美价廉”，因此受众群体和影响之广大，是其他任何一种表演艺术无法与之相比的。另外曲艺又能够充分体现艺术所应具备的教化、认知、审美、经济等全部功能，因此为广大人民群众喜闻乐见。

曲艺艺术所含内容极多，“流派”即是曲艺艺术所涵盖的一个重要内容。笔者认为，曲艺流派作为艺术流派中的一个分支，它既有艺术流派涵义的共性，如其思想倾向、审美主张、创作方法和表现风格诸方面的特征标志等；曲艺流派还有其个性，具体表现在：

一、在某个流派形成后，未必存在一个庞大的追随群体即传承者和观众群。此类情况多出现在某一曲种诞生之早期。如京韵大鼓曲种，最早出现的三大流派之一的由张小轩创造的“张派”和之后出现的由白凤鸣创造的“少白派”，传人较少，且显转眼即逝之态势。在京韵大鼓曲种诞生之初，张小轩的表演、唱腔之所以被誉为“张派”，是因其与几乎同时出现的刘宝全创造的“刘派”、白云鹏创造的“白派”在演唱、表演上风格迥异。张小轩所唱流畅平直，质朴奔放，垛板迅疾，表演幅度大，具有大气磅礴，粗豪古朴的特色；白云鹏凭借独特的润腔技巧和细腻委婉的小腔处理，使他的唱腔低回幽咽，如泣如诉，具有感人的力量；刘宝全唱腔旋律上扬，首创在唱段的第一句就用一个高腔的唱法，借鉴京剧的表演元素，使用立音、假声、韵白、上口字，运用身段功架表演，而且重视鼓、板的运用，演唱激越雄健。评论界与观众对同一曲种而又截然不同的唱腔和表演，以“派”以示区别，乃该曲种流派之始。三个流派形成之时，各有自己的学习者和观众。因个人喜爱程度不同，学习“刘派”者众多，学习“白派”者次之，学习“张派”者最少。刘宝全、白云鹏在其流派形成后，仍不断改革创新，代有传人，已有百

年,传承至今而不衰。而“张派”传至第二代虽有张金环等高徒,却因张小轩师徒固步,使得这一流派开始式微。

曲艺大多流派在某曲种诞生初期即已得到公认,同一曲种虽然还可产生新的流派,但因原有流派在受众群体中根深蒂固,需要对原有流派有极大突破,特征明显,方能形成新的流派。如骆玉笙宗刘、白、少白三派,嗓音极佳,歌唱似天籁之音,自1937年即有“金喉歌王”之美誉,然而当时却因少有人艺术特征而难成流派。直至其代表曲目如《剑阁闻铃》、《红梅阁》等出现,歌唱性凸显,追随学唱者众,至二十世纪80年代中期“骆派”确立,艰难历程长达半个世纪。

二、除歌唱、表演特征明显外,流派创始人必须有自己的代表曲目。如单弦曲种,该曲种早期有荣剑尘创造的“荣派”、常澍田创造的“常派”、谢芮芝创造的“谢派”。这三大流派除各有独有曲目,即使共有曲目其表演也不尽相同。如取材于《聊斋志异》卷二的《水莽草》,荣剑尘演出本为四本:头、二本用摇条辙,头本叙茶棚遇艳,以其独创之[乐亭调]做结;二本述友人识草,欲救祝生而未能;三、四本用江洋辙,三本写祝生毒发身死,四本为祝生死后封神情节。谢芮芝演出本则为两本,摇条辙,头本茶棚惊艳,以[银钮丝]曲牌做结;二本叙祝生之死至鬼魂归家孝母。再如《胭脂》,荣剑尘、常澍田、谢芮芝均有此曲目。荣剑尘自编的演出本为六本,一至三本用一七辙,四至六本用怀来辙,在第六本[靠山调]曲牌中有朗读判词全文的表演,为他人所无。谢芮芝自编演出本则为四本,并将此本赠予常澍田;常澍田依据个人特点演绎,充分展示个人艺术特点,故在高亭公司灌制唱片一张。

三、流派兴衰更替。当一个流派兴起时,追随者众,而另一个流派出现后,之前之流派衰退,许多曲种有此现象。如梅花大鼓曲种,

其之前有梅花调,因腔调古板平淡,不易被观众喜爱。金万昌在弦师韩永忠、韩永禄、苏启元等人协助下进行改革,扩大了音域,较前人从容舒展,唱腔新颖多变,旋律旖丽流畅,有“一腔九转”之誉;演唱优雅敦厚、京味纯正,润腔技巧极为讲究,更显得深沉精细;总体风格苍劲典雅。他的表演被誉为“金派”,所演“红楼”诸曲悲凉凄楚,格外动人。金氏新腔一出,纷纷仿学,唯因女声未免纤细尖利,难以胜任苍凉庄重、遒劲大气的金派唱法。二十世纪20年代初,曾为金万昌伴奏的著名弦师卢成科收花四宝为徒。师徒合作在金万昌改革的基础上进一步探索适应女声优长的唱腔和唱法,借鉴了天津诸多曲种的特色,增加了柔媚、脆爽的成分,形成融“悲、脆、媚”为一体的独特风格。新腔称之为“花派”(亦称“卢派”),为众多女艺人开拓了一条可行途径。于是,女艺人纷纷投在卢成科的门下,有花五宝、花小宝、花云宝、花莲宝、花银宝等,她们再收徒授艺,直至今日,几乎“无梅不花”。而“金派”则显黯淡,传人不多。

四、某些曲种是几个表演形式近似的曲种综合在一起,取其一曲种名,其代表人物为流派创造者。如快板、数来宝、快板书三个曲种,在快板书曲种未诞生之前,虽有优秀艺人并各具表演特色,却无流派存在。1953年李润杰创造的快板书曲种红遍大江南北,随之高凤山、王凤山亦在表演数来宝的同时演唱快板书。三人表演各自特点明显,并均兼演数来宝、快板,故以一曲种名定位,即“快板”曲种,形成“李派”、“高派”、“王派”快板三大流派。

五、一些曲种流派不以人物命名。如锦歌曲种,有“月琴派”、“亭派”、“堂派”三个流派。“月琴派”代表人物卢菊,即为盲人自弹自唱的走唱,乐器有月琴和二弦。“亭派”代表人物林廷、陈允在,以漳州“八乐亭”、“乐吟亭”为代表,主要活动于城市;受南音影响较深,唱腔比较幽雅、细致,讲究吐字、归音、韵味,

并吸收一些南音的音乐元素来丰富锦歌；演唱者多为二人，偶也根据曲目和演出场面不同可多可少，演唱者或坐或站较自由，但通常为坐唱。“堂派”代表人物黄仔笠、王棕蓑。以龙溪、漳浦、云霄等县的“丰庆堂”、“庆贤堂”、“声音堂”、“锦云堂”、“一德堂”、“攀和堂”等为代表；主要流传在农村，演唱者多为劳动人民；其唱腔朴实、粗犷；曲调多为民间歌谣小调。从锦歌可以看出，其流派划分是以演奏乐曲、班社名称为主要依据。

六、在某地有些外来曲种，在其发展衍变过程中，因外来曲种流入途径不同，在当地变异的情况也不同，故再发展不同。在流派命名时，或以地域或以代表人物姓氏命名。如河北渔鼓，即分“孙赵门”和“杨门”两大派系。

七、许多曲种之艺人在表演和代表曲目上各有不同，已具明显流派特征，但不以“派”称之。如京东大鼓这一曲种，处于同一时期的刘文斌、魏西庚、齐文洲，在继承前人艺术的基础上，以不同的方式革新，使自己的表演和曲目彰显出极为明显的差异，却不以流派称之，而是以“三杆大旗”命名。再如苏州弹词，流派唱腔是该曲种唱腔中的重要部分，是个人独特的唱腔和演唱风格的彰显，但不以“派”称之，而是以“调”命名。陈遇乾创造的“陈调”（约1736—1820年形成）、俞秀山创造的“俞调”（约1796—1824年形成），至二十世纪50年代杨振雄创造的“杨调”、朱雪琴创造的“琴调”、徐丽仙创造的“丽调”等，长达200余年，共有25个流派诞生，但均以“调”称之。

曲艺流派绝大多数形成于中华人民共和国成立前，究其原因，与当时曲种繁盛程度、媒体宣传力度、评论文章深度、观众欣赏认知度四个方面密不可分，且缺一不可。中华人民共和国成立后的二十世纪50年代，也诞生了一些流派，但数量极少，这有多种原因：

1. 国家与集体所有制的曲艺演出团体成

立，从旧时走过来的艺人生活状况改变，有强烈的感恩思想，努力上演配合各项政治活动的节目，从而重视其宣传效果却忽略表演技艺。

2. 自1958年开始，许多曲艺专业演出团体招收学员，这实为推动曲艺发展一重大举措。当时师资力量雄厚，如“石派”单弦创始人石慧儒、雷琴拉戏曲种创造者王殿玉、京韵大鼓名家骆玉笙等均在天津市曲艺团教授学员；“赵派”西河大鼓创始人赵玉峰在鞍山市曲艺团教授学员。类似情况在全国各专业演出团体非常普遍。但众多学员学习以摹拟为主，且以此为成功标准，认为越像越好，进入误区。另外，旧时艺人若不革新，没有自己的表演特点，就难以养家糊口，而演出团体的学员们则没有这一压力，从而缺乏创新的动力。

3. 某些曲种演绎即使有所创造，形成了突出的个人表演风格，如京东大鼓董湘昆继承其师刘文斌，铁片大鼓姚雪芬继承其师王佩臣，快板书张志宽继承其师李润杰的艺术，并在此基础上有较大发展，却因宣传力度不够及一些人为因素等原因，不能确立流派。

曲艺流派是曲艺艺术的一个重要内容，流派的形成标志着某一曲种的成熟和进步，更能促进这一曲种的可持续发展。今日的曲艺演员较之旧社会的艺人，文化素质普遍高出很多，尤其是社会环境的宽松、和谐，为演员创造新的流派提供了极为有利的条件。演员们应努力探索如何在继承前辈艺术的基础上创造新的流派，并将之视为历史赋予的使命。此外，曲艺理论工作者也应贡献力量，把当日大有作为，对前辈艺术有所突破、发展的演员进行全面研究，在观众认可的情况下，命名新的流派。这也是历史赋予理论工作者的使命。创造、确立曲艺新的流派乃推动曲艺艺术发展的重要举措，曲艺工作者们应共同努力。

（责任编辑 / 索洁）