



■ 卢昌五

春节小长假，相声演员乙与鼓曲演员丙，联袂赴艺术研究所甲老师家拜年。几杯老酒下肚，三个人海北又天南，开始了涉及曲艺表演的一番畅谈，于是便有了这几篇记录文字。

——曲艺表演漫谈之二

乙 甲老师，听说您有个“曲艺表演四大技能”的概括，今儿能不能具体说说？

甲 行。众所周知，京剧表演的四大技能是“唱、念、做、打”，两相比较，我所归纳的曲艺表演的四大技能就是“说、唱、做、耍”。

丙 您这提法还真有些标新立异，尤其是最后这一个“耍”字。

甲 其实既不新也不异。你们都了解，解放前曲艺是被列入“什样杂耍”之列的，为什么？就因为她原本就包含着“耍”的成分。曲艺演员在舞台上所呈现的各种身手技艺，例如打板击鼓、弹拉起舞，无疑就是常人所不能的“耍弄”。用不着大惊小怪，更没必要把“耍”看作是对曲艺艺术的一种庸俗化、一种贬低。

具体说，曲艺的表演，即由说功、唱功、做功、身手技艺四部分有机组成。演员在深刻理解、体验生活的基础上，运用艺术化的口语，通过各种技能的协调配合，以良好的舞台风度，达到叙述事件、塑造艺术形象、抒发思想情感、满足不同层次的观众对曲艺艺术欣赏需要的目的，并以此显示着各自的功力与艺术造诣。

乙 理解了。您先聊聊说功？

甲 说功顾名思义就是说的技巧及功力。重点体现在评书、评话、相声、独脚戏等一些以说、学为主的曲种。主要表现为以演员身份叙述事件过程和人物行为，描摹环境场景，评讲是非曲直、忠奸邪正，解释历史掌故、典章制度，抖包袱放噱找趣等；以作品中人物身份进行独白、对话，并代言其心理活动等。有说有唱的曲种在说的方面其要求与上相同。以唱为主的如单弦牌子曲、京韵大鼓、联珠快书、山东大鼓、二人转等诸多曲种，演唱中也时常夹有一些插白、过口白和简短的说口。介于说与唱之间的如数来宝、竹板书、山东快书等曲种，虽说似唱，然终近于说。地域上无论南北凡说唱中长篇书的都遵循“说为君，唱为臣”、“七分话白三分唱”的原则。北京曲艺行话将“说话”叫做“纲口”，明确表示曲艺表演要以说为纲。这些都充分肯定了说功在曲艺表演中的统领地位。您二位在学艺时，师父肯定反复

强调过这一点。总体说，说功大致体现在以下十二个方面：

(1) 吐字。曲艺界通行着“一字不到，听者发躁”的说法，要求演员务必“念字千斤重，真切听得清”，“咬字如咬钉，数字如抽绳”，“吐字落地砸一个坑儿”，即吐字要清晰、打远，嗓音要悦耳、持久。为此，传艺人强调学习者必须掌握正确的吐字归音方法，“声分平仄，字别阴阳”，即调动唇、齿、鼻、舌、喉、颚等发音部位及相应的口型，灵活配合运用，用以读准每一个字的声母与韵母，将每个字的字头、字腹、字尾读全，将字音严格按其规范表达出来。针对这一要求，曲艺前辈于长期的艺术实践中做出了“四呼”（开、齐、合、撮）与“五音”（唇音、齿音、鼻音、舌音、喉音）的科学总结。同时指出，掌握科学的呼吸用气方法是吐字清晰的前提，只有经过对发声的原动力——呼吸，发生的颤动物体——声带，及喉腔、咽腔、口腔、鼻腔、胸腔等声音共鸣体做持之以恒的锻炼，演员方能在轻松、持久的状态下，将真切、动人的字音送至演出场所的每一个角落。艺谚说：“三年胳膊五年腿，十年难练一张嘴。”为了练就一口吐字的扎实功力，演员们则需要付出艰辛的努力，苏州评弹名家刘天韵在《苦练说表基本功》一文中曾详细描述了评话名家吴均安锻炼“口劲”的经历：“他在一张骨牌凳的凳脚上，糊一张桑皮纸，每天清晨对着这一张纸念‘濮天雕’三个字。起先，他念‘濮’字时，纸只是略有震动，以后震动的幅度越来越大，到后来，他只要‘濮’一声，纸上就穿一个洞。就这样，日复一日、年复一年地练下去，最后一下子能穿透四张桑皮纸。”这个例子形象地说明有成就的艺术家是离不开吐字技巧的，而扎实基本功的养成是由勤学苦练得来的。

(2) 言语表现。即演员的语言表现能力。相声界有话，“说出来的东西，要像真的，像活的”，就是对这一说功技巧通俗化的总结。演员无论是以第三人称敷演故事，还是以第一人称为人物代言，皆在使所出之言既能充分显示本曲种所独有的语吻、语态、语音特征等地方特色，又入情入理、真实可信、有神有采。与此同时，通过语言与台下观众进行直接的情感交流，设法调动他们的丰富想象，使观众如临其境、如闻其声、如见其人，和演员一起共同完成对艺术形象的塑造。如此，演员一方面依

靠着解析作品、体验人物情感的内在能力，另一方面靠熟练掌握的根据书中内容变化、人物性格发展及表现语言音韵美的需要，恰切地安排语言的潜台词及轻重、疾徐、高低、长短、间歇、停顿等一系列外部技巧，并通过语气、声音的变化，表现出男、女、老、少、智、愚、善、恶等各类人物，将众生相的性别、年龄、性格、品质、身份、职业甚至生理等诸方面的特征，鲜明地展示于观众面前，最终达到逼真、传神、富有想象力的艺术效果。例如苏州评话《包公案》“五老逼死庞妃”一节中即同时出现五个老旦式的人物：杨老太君、李娘娘、狄娘娘、呼延令君、陶令君，技艺高超的演员可以用不同的声调、语速、音色将五个人物一一区分开来。扬州评话艺人樊松山在说《平妖传》七个和尚放焰口超度亡灵时，仅凭语气、口音的变化，就能将南、北、大舌头、结巴、豁嘴子、龅鼻子等几个僧人分别道出。当然，这一切首当其冲的则是语言中应表现出的那一种亲和力，成熟的演员登场后三五句简单说罢，立时便拉近了自己与观众的距离，这就是相声为什么要有垫话，评书、评话为什么要有开场白，鼓曲、唱曲为什么演唱前先要铺纲（指与观众进行情感交流的说白）的道理。在这儿，我给你们学一段鼓王刘宝全在演唱前的铺纲：

“感谢各位特意赶来欣赏一段节目，您的时间是宝贵的。我的节目没什么值钱的地方，节目是熟节目，我表现节目的精神、气力是不熟的。玩艺儿是老玩艺儿，您常听，但是一遍拆洗一遍新……我们艺人的文化不高，节目的好坏，还得靠各位的帮助、指点来提高，使我们的节目能为更多的观众所欣赏。”

听听吧，过去的曲艺艺人是多么重视语言的亲和力啊，他们明白地知道，没有众多观众的捧场，即使自己有着再高超的说唱功力和技巧，也是徒劳无益的。相声演员常宝霆曾向其师张寿臣请教，作为一个曲艺演员，一旦在舞台上跟观众失去了联系会怎么样？张寿臣用了一个十分精辟的比喻回答道：“那就等于电灯把电门关了。”

丙 这话说得真精彩了！令人终生难忘。

甲 (3) 说表与评述。说表多体现在评书、评话及又说又唱的弹词、鼓曲大书中，包括叙述和表述两项。叙述以情节为主，讲究有头有尾，细节合情入理、真实可信，布局跌宕起伏给人以回味。表

述则指人物自身的内心独白和人物之间的对话,以及不适合公开表达的思维活动。有艺谚说:“开口听说表,说表书中宝。”苏州弹词等曲种对于说表有着细微的分工,将叙述分为表白(说书人介绍事件)、衬白(说书人的评论、征引)、韵白(说书人使用的赋赞),将表述分为官白(角色之间的对话)、私白(角色的内心独白)、咕白(角色的自言自语)。扬州评话的说表有着方口(语句整齐、节奏感强,多用四六联句,朗朗上口)、圆口(接近生活语言、比较灵活)之分,其中又细化为平口、俏口、冷口、热口、粘口、辣口、绕口、贯口、堆功(每三五句押短韵,音调由低至高,节奏由慢至快的技巧)等数种。湖南曲艺界将白口分为说白(第一人称的代言)、表白(第三人称的叙述)、对白(人物之间的对话)、插白(说书人的评论)四种。说表的时候,要紧之处在于应将叙述与表述二者结合有致,艺谚云:“故事人人会讲,各有巧妙不同,疾徐快慢自如,道事叙理从容。”强调了说表技巧的难度。故此,苏州评弹即有“关子好说,表书难做”的感慨,安徽曲艺界更有“一样书,百样说”的提示。演员们所追求的是:“讲得像真事儿,说得像活人儿,听着真有趣儿,越听越带劲儿。”说唱大书,首先就是要让观众听得懂,同时,在情节的铺排、人物的刻画上要细致、周密、引人入胜,以达到“句句警人心,听者自动容”的艺术效果。

俗话说:“听戏听轴,听书听扣。”设置悬念、留好书扣乃是长篇大书说表中至关重要的技巧。扣子亦称关子,评弹界素有“关子毒如砒”的说法,能否将观众牢牢地吸引在书场中,令他们留连忘返,很大程度上要依靠演员于书情书理之中层层步下迷阵的功力,于是,扣子便有了拴马桩、迷魂掌等形象的比喻。广大艺人在长期的舞台实践中总结出了许多使扣的方法,如“安瓜造点”,“瓜”指瓜头子(春典,即悬念),“点”指听众及书中的人物,也就是说,要紧紧依据听众的欣赏趣味和书中人物的合理行为安排好悬念,设好拨口;如“搭桥过沟”,强调要迅速地连接已经松散的扣子;如“提闸放水”,即解扣时要似水泄闸口一般淋漓酣畅。说书无扣,便如一杯无滋无味的白开水,这是再浅显不过的道理。

演员在模拟刻画人物时,经常要用不同的声调、语气和方言来区别和表现各个角色,往往不用特意标明是谁谁所言,仅凭着语气、声音的显示、

对比,即令听众如闻其声、如见其人,将一个个性格迥异、色彩鲜明的人物展现在舞台上。所以,“声音化装”是说表之中又一种重要技巧。扬州评话大家王少堂在《我的学艺经过和表演经验》一文中曾以他说的《武松杀嫂》为例,形象具体地解释了在说表中使用这一技巧的方法:“武松左手抓住潘金莲,右手提刀,问到潘金莲的话就是一问一答,上一句演的武松说话,是个武生的形象,是武生的声调,潘金莲答话就要变成一个花旦的形象,花旦的声调;又有个年老的邻居,拉住武松的手,劝说不容武松杀嫂,这个邻居说话,就是老末的形象;武松忽然喊到士兵伙计,取支笔来写潘金莲的供词,这个伙计就是小丑的形象,就是小丑的声调。”王少堂借用了戏曲中的四种角色行当做比喻,准确地示范了运用不同的声音逼真传神地表现不同类型人物的方式方法。掌握这一技巧,一方面需要演员对嗓音进行长期的锻炼,以做到能高能低、能宽能窄、能粗能细、能亮能哑,更重要的则是要对书中的各类人物的性格进行细致地分析与体验。

说唱大书的演员在叙事中有时要跳出书情,用第一人称的口吻,对所谈的人物、事件、环境进行评论,以表达演员的立场、见地,并为听众提供相关的一些历史、民俗知识,给予观众有益的启发与思考,这就是评述,正如宋罗烨《醉翁谈录》所言,“讲论只凭三寸舌,秤平天下浅和深”。艺谚云:“有书无评,说书无能;有评无书,不算说书。”明确指出了评在书中不可替代的重要作用。评述在书中的位置要合适,立论要精当,务收一语中的、画龙点睛之妙,使之既有助于突出本书的主题和立意,又能用独到的见解、丰富的知识,紧紧地吸引住听众,为表演增光添色。演员说到某种物件,如刀枪弓马,也往往会跳出书情,给以评介。评物时,经常会结合悬念使用“小贯口”,如短打书目中说到“大刀举起劈头盖脸就往下砍,眼见一道白光,唰!刀就到了近前了”,至此竟戛然而止,话锋一转,演员却评论起这把刀来:“这把刀可有名啦,叫‘金背八卦刀’,是一把宝刀,背厚有一指,刃薄有一丝,光闪闪,冷森森,耀人眼目,切金断玉像切块豆腐,把一根头发往刀刃上一放,噗!吹口气,头发断了,咔嚓!人头落地,刀上不带一点血,这叫杀人沾血点红!”这一番评述既渲染了宝刀的不凡,又增强了悬念的力度,使听众屏息静听,欲罢不能。大

书演员必须有较高的思想文化水平,才能深入浅出地评之论之,语惊四座,予人启示。

丙 您总结得真的是面面俱到了。

甲 再说(4)开脸儿。这也是一种长篇大书常用的说功技巧。扬州评话将此称作“开相”,即在书中主要人物第一次出现时,说书人对其五官肤色、穿着打扮、身材体形以及所携器物的集中介绍,用以引发听众产生想象,显示人物的鲜明形象。此种方式有散文、韵文两种,韵文开脸儿又称“人物赞”,属于赋赞技巧。这是一种演员用语言为物画像的技巧,必得重点突出、具体生动,才能产生应有的舞台反响。诵说“人物赞”时,必得口齿伶俐、如丸走板,才能收到如见其人、酣畅淋漓的艺术效果。

(5)摆砌末子。评书、评话的说功。即说书人介绍书中人物活动的环境、场景,如城池、院落、山口、水源、险地、要津,居室中的物品、摆设等,其方向、高低、位置、大小等等须一一叙述明白,以诱导听众产生丰富、具体的联想。弹词和鼓曲的长篇大书在表演时也常用此法。

(6)赋赞。同是长篇大书的说功技巧。即演员为突出赞美人、景物、器物,采用的一种句式对偶、句尾押韵的长短句,如诗似赋,节奏鲜明,出口铿锵有力、朗朗如珠。经常使用的有英雄赞、美人赞、刀赞、剑赞、马赞、府门赞、擂台赞等,十几句有之,二三十句亦有之,可长可短。既可作为评述的一种手段,也可作为开脸儿的一种手段。

(7)抖包袱、放噱头。指演员向观众递送笑料,北方称抖包袱,南方称放噱头,湖北一带称嬉口,又叫做春口、卖春,福州评话称为“放花”。为相声、独脚戏一门的主要艺术技巧,评书、评话、双簧、数来宝、山东快书、快板书、弹词和鼓曲的长篇大书也经常使用,通常于刻画人物、评析世态时,或冷嘲或热讽,以制造喜剧情境,借此调剂演出气氛,提升观众的欣赏兴致,故而,苏州评弹历来有“噱乃书中宝”、“一噱遮百丑”之说。前辈们普遍认为,包袱能否抖响,噱头能否放得恰到好处,能否做到“口紧、字清、包袱脆”,灵活运用语言的技巧很重要,艺谚中即有“铺平垫稳”的要求,指明只有悉心揣摩观众的心理状况,适时适地耐心巧妙地用语言一层一层系好“包袱”,才能取得蓦然抖开、满堂轰响的效果。北京曲艺界还有着“时衣古画当令

的笑”的说法,强调了逗笑也要紧紧把握时代脉搏,才能引起观众的共鸣。抖包袱,放噱头,既要多种多样、不拘一格,又要把握好分寸,能做到谑而不虐者方为上乘。

乙 您说得很对。相声的抖包袱,被列入了“逗”的技法之中,在结构包袱时,常常使用“三翻四抖”的手法。三翻四抖,又叫“三顶四撞”,三翻是反复铺垫的意思,其实也不一定非得三次不可。侯宝林大师在《侯宝林谈相声》一文中将包袱构成的艺术手段归纳成两大类:一类是由直接的方法构成,或直接将内容加以强调(重复,机辩);或将内容加以夸大(夸张);或以揭露的方式将内容予以否定(否定,矛盾)。另一类是用间接的方法构成,或有意先将内容加以歪曲(曲解,双关,错觉,误会);或借用媒介将内容加以陪衬(映衬,对照,假托,道反,譬喻,假借)。马季老师在《相声艺术漫谈》一书中将组织包袱的手法分为了22类,计有:三翻四抖,先褒后贬,性格语言,违反常规,阴错阳差,故弄玄虚,词义错觉,荒诞夸张,自相矛盾,机智巧辩,逻辑混乱,颠倒岔说,运用谐音,吹捧奉承,误会曲解,乱用词语,引申发挥,强词夺理,歪讲歪唱,用俏皮话,借助形声,有意自嘲。这些手法一般都是交错、混合使用的。应该说,上海独脚戏逗笑取乐的方法在很多方面与相声大致相同。

使用包袱须经历系包袱、解包袱、抖包袱的过程。包袱的内容来源于社会生活中可笑的人和事,将现实中可笑的事物激活,真正达到引人发笑的目的,这就要经过一个“垫”(为揭示事物先做铺垫,把包袱系好)、“支”(将听众的注意力引到相反的方向,把包袱系紧)、“刨”(出人意料地解开包袱,刨开事物的实底,引人发笑)、“抖”(抖落包袱,进一步阐发事物的可笑性)的过程。

甲 提到相声的抖包袱,您是内行。评书、评话、弹词和鼓曲的长篇大书因情节多惊险曲折、险象环生,为了使观众精神上不至于过度紧张疲倦,演员也要适时地抖出一些包袱、放出一些噱头,以增强诙谐幽默感。这是大书表演调节书场气氛的一种重要手段,运用得当,效果会十分强烈。其手法约有四种:1、从书中所塑造的滑稽人物身上找包袱、寻噱头,如扬州评话《清风闸》中的皮五痢子,北方评书《兴唐传》中的混世魔王程咬金,西河大鼓《施公案》中的小脑袋瓜赵璧等,从他们身

上那些滑稽的行为中寻到爆笑的捻子。2、古事今说，在演出场所临时抓眼。有“评书大王”之称的清末艺人双厚坪尤其擅长即兴逗笑，观众由此称赞他“于叙述古人之中，暗地讥讽时事，不露芒角，令人心旷神怡”。3、以夸张、误会、巧合、双关语、谐音等手法抖包袱，如北方评书演员袁阔成表演的《烈火金刚》“肖飞买药”中，说到我侦查员肖飞完成任务骑着自行车出城，日本兵误以为他是汉奸特务，用日语大喊一声：“乔子开！”（语义为“立正”）“肖飞一听，什么？饺子给？给包子也没工夫吃了。”这就是一个借用谐音抖响的包袱，贴切自然，令观众回味不已。4、以状形、状物、方言抖包袱，这一类笑料有的与故事主题结合得很紧密，如评书《闪闪的红星》中说到潘冬子手举大刀劈死胡汉三时，“别说是胡汉三的头，就是个猪头也碎啦！”演员边说边用手比画着猪头的形状，是一则纯粹属于活跃气氛的插科打诨。故此，苏州评弹又有“肉里噱”、“外插花”之分，前者通常指将人物故事中所具有的可笑因素，经过组织和表演来构成笑料，后者通常指结合正书内容穿插进去的笑话或趣谈，用以衬托、剖析书情，产生喜剧效果。

抖包袱、放噱头，要出乎意料之外、在乎情理之中，要讲究分寸、恰到好处，苏州评弹有“趁风放鸢子”、“顺水放筏子”的说法，强调的就是这一层意思。

(8) 倒口，又称“变口”、“乡谈”。是相声、独脚戏、评书、评话经常使用的说功技巧，弹词和鼓曲在说唱长篇大书时偶尔也有所涉及，即仿学某些特定人物的方音方言，以突出其籍贯、社会地位、精神气质，既能反映丰富多彩的风情世态，又增强了说唱的语言魅力。北京评书最初的“变口”只有三种：山东口音、山西口音、江南口音，二十世纪40年代才开始有了扩展，增加了河北深县及京东口音。相声则多用山东、天津、广东、江苏、河南、河北唐山、东北等地方言。这种仿学往往有意识地对方言的语音特点给予适度的夸大，并尽量使用当地的习惯用语，借以达到感染观众的目的。马季使用河北深县方言表演的《找堂会》、弹词名家刘天韵使用山东方言为《老地保告状》起角色，都给观众留下了难以磨灭的印象。

(9) 绕口。即绕口令，指将声母、韵母或声调

易混的字连缀成反复、重叠、绕口且有一定意义的句子，一口气急速道出，既增强了节目的趣味性，又显示了说唱者伶俐的口齿功力。一般多在相声表演中使用，各种快板、短段鼓曲唱曲也有所展示，王凤山演唱的快板《绕口令》、马增芬演唱的西河大鼓《玲珑塔》即是他们脍炙人口的一段代表作。

(10) 口技。指演员用口来模仿自然界中的各种音响，故又称“拟声”。如拟学鸡鸣、犬吠、马奔、擂鼓、吹号等，以使所描绘的各类事象更为逼真、具体，起到渲染气氛的作用。一般多在评书、评话中使用。北方评书将其总结为“八技”，一说是“号子、擂鼓、马嘶、马蹄声、爆头、嘟噜子、哭笑、咳嗽”，另一说是“爆头、吼叫、鸡鸣、犬吠、牛叫、马嘶、状哭、状笑”。爆头又称炸口，专指突然出现的令听众意想不到的高声喊叫；嘟噜子即是卷起舌头打出轮音。一个优秀的评书、评话演员，熟练掌握口技是必不可少的，清初苏州评话艺人张汉明在“八技”的运用上显示了独到的功力，同为马蹄声却能分出快马、慢马、马在沙中踏、马在雪中跑等数种。随着时代的不断发展，口技的运用已远远超过八种，演员对枪声、炮声、汽车马达轰鸣等的仿学经常在说唱新书中出现。相声对于口技也偶尔使用，属于“学”的范畴，如演员们常说的“学个天上飞的，地上走的，河里晃的，草窠里蹦的”。

(11) 贯口。评书、评话、相声等的说功。又称“趟子”，苏州评话将其叫做“快口”、“串口”，内蒙古一带称其为“串话”。指将一段篇幅较长的说词节奏明快地一气道出，似一串珠玉一贯到底。演员须事先把词句背得熟练拱口，以起到渲染书情、展示技巧乃至产生笑料的作用，对此，相声界有着“口快如刀”的要求。基本功强的演员能做到嗓音亮，吐字清，字正音圆，气口精当，一展其“嘴皮子利索”之功力。贯口分大贯口、小贯口两种，小贯口一般十几句；大贯口则可长达一百多句，如相声《八扇屏》的人物传、《地理图》的报地名、《菜单子》的报菜名，即属于典型的大贯口。

(12) 现挂。相声、上海独脚戏、评书、评话、数来宝、双簧、二人转等曲种的说功。二人转称抓口、疙瘩口，湖南、湖北一带称“见子打子”，内蒙古一带称作“现蒸现卖”。指演员根据演出的实际情况，在适宜的情境里，联系当时当地发生的事件，现场

进行即兴创作。凭借着演员的聪明才智，往往能收到意想不到的异常火爆的艺术效果。一些有成就的曲艺艺术家，都曾有过许多经典的“现挂”范例。

乙 说到这儿，我想起侯宝林先生的一段“现挂”来。二十世纪50年代初，侯宝林、郭启儒在某地礼堂表演《婚姻与迷信》，其中讲到旧日婚姻的陋习，侯：“再往前走，地下搁一个铁盆，里边儿有烧红了的木炭，旁边儿有一个人拿一杯白酒。”郭：“干吗？”侯：“当新娘走过来，把酒往炭上一倒，火苗儿——轰！起来了。”郭：“还怎么样？”侯：“新娘得揪着长裤，撩着长袍儿，得迈过去。”郭：“这为什么？”侯：“往后他们家日子好过——火火炽炽，旺旺腾腾。”郭：“啊！”侯：“这要把衣服烧了哪？”郭：“再引起火灾来！”那一日正说到这里，忽然礼堂外面有一辆救火车鸣笛呼啸而过，吸引了观众的注意力，场内一时有些混乱起来，此刻，侯宝林陡然来了一句“现挂”：“你听，这指不定又是谁结婚呢！”立刻引得全场观众哄堂大笑、掌声四起。近半个世纪过去了，人们每当提起侯宝林这一现挂的杰作，依旧赞叹不已。他自己也曾写文章谈到“现挂”：“‘即兴’创作是相声的现实主义传统，它说明相声必须急观众之所急，爱观众之所爱，代表观众的情绪，反映他们关心、注意的生活问题，才能得到共鸣。而共鸣是一切艺术，特别是喜剧艺术创作的前提。所谓‘感动’，其实就是观众对演员的共鸣。”

甲 这个例子举得太好了！苏州评弹界则倡导将即兴现挂的内容结成扣子吸引观众，称作“飞来扣”，又称“无影鞭”，艺人们自豪地总结道：“有了无影鞭，不怕不给钱。”现挂不仅仅是一种技巧，更是智慧和综合艺术素质的体现，处乱不惊，随机应变，若无长期的舞台实践经验则难以做到。以上这些说功技巧在诸多靠说取胜或有说有唱的曲种中广为使用，而很多曲种还有着他们各自的更为具体、更为细致的要求。

乙 是这样，例如相声就有垫（铺平垫稳）、支（把观众的注意力支开）、刨（刨开人物的内心本意）、抖（抖落出实底），瞪（瞪眼，即表演时有容无声）、漏（漏能，指夸耀、显示之类的表情，表演时也是有容无声）、踹（即贬低、否定对方，往往使用“不像话！”一类短语，表演时有容

有声）、卖（即称赞对方，往往使用“好！”“真不错！”一类短语，表演时也是有容有声），迟（放慢语言速度）、疾（加快语言速度）、顿（为了突出某一件事，和强调某一句话，而使语气停顿）、挫（指话出口时不早不晚，恰到好处）等一系列总结，在表演不同的曲目中，有的放矢，灵活运用，以保证把每一个包袱都抖响。相声表演中甲乙二人的默契配合十分重要，故此，要求捧哏的演员要善于用语言为逗哏的递肩膀、垫砖儿、搭桥儿，以及顶（俗称顶瓜，指甲乙二人语言发生碰撞）、刨（把后面才能交代的事情提前说了）、撞（撞车，指甲乙二人说了相同的台词和做了相同的动作）、盖（盖口，指压住了对方的台词、表演和包袱）等在说功方面的诫示。

甲 数来宝通常将说称为唱，故此分为叙唱、数唱、诵唱三种类型，演员则根据曲目内容、情感的不同分别采用。叙说不强调节奏的鲜明和冲击力，而注重口语化，宜于表现轻松、俏丽的情绪，如处理一些“蔫包袱”大都采用此唱法。数唱则相反，要通过强烈的节奏使语言变得有楞有角、铿锵有力，一般贯口、俏口大多采用此法。诵唱是一种特殊技法，它适用于表现激昂、深沉的感情，烘托紧张热烈的气氛，一般采用连续的让板，或者将正格句式唱成变唱节奏，使语言富有一种朗诵的味道。

山东快书的说功，依据曲目的内容、情感分为平口、俏口、贯口、快打慢唱等四种技巧，一般以平口为主，可以表达各类感情，节奏平稳、缓和，大多采用顶板、闪板两种基本板式。俏口则具有欢快、跳跃的特点，经常运用赶板、抢板、掏板等板式，给人以轻快、俏丽的感觉。贯口宜于集中地描绘人物、叙述紧张情节和表现人物激扬的情绪，特点是语句紧凑连贯。快打慢唱大都在故事的高潮和人物情绪激愤的状况下使用，较多采用滚板的板式，近似戏曲中的摇板，拖腔曳韵，别有一番情味。

快板书在说功上则有着平（平整）、爆（火爆）、脆（清脆）、美（动听）的要求。

综上所述，“说”是曲艺表演诸多因素中的第一要素，即使是“唱”也历来有着“说着唱”、“似说似唱”的规范，因此，练就一口过硬的说功，是无论哪一个门类的曲艺演员都必不可少的表演上的基本要求。

（责任编辑/杜佳）