

分类\_\_\_\_\_

密级\_\_\_\_\_

# 西北师范大学

硕士学位论文

## 宝丰地区三弦书研究

刘松涛

导师姓名职称： 张君仁 教授

专业名称： 艺术学 研究方向： 中国传统音乐研究

论文答辩日期： 2010年5月 学位授予日期： 2010年6月

答辩委员会主席：

评 阅 人：

二〇一〇年五月

硕士学位论文

**M.D. Thesis**

**宝丰地区三弦书研究**

**The Research to the storytelling accompanied by sanxian  
in Baofeng area**

刘松涛

Liu Song-tao

西北师范大学音乐学院

**College of Music of Northwest Normal University**

## 独创性声明

本人声明所提交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得西北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

签名： 刘松涛 日期： 2010年5月

## 关于论文使用授权的说明

本人完全了解西北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

签名： 刘松涛 导师签名： 马学军 日期： 2010年5月

## 中文摘要

宝丰县位于河南省西南部，是平顶山市辖区的一个县。宝丰县历史悠久，文化底蕴深厚，存在于该地区的民间曲艺形式三弦书，距今已有一百多年的历史。宝丰地区的三弦书，作为讲唱故事的一门艺术，在当地拥有着深厚的群众基础，同时也是当地群众生活信仰、娱乐的最合适的表达形式之一。

三弦书的“书场”是承载三弦书艺术形式的展演以及受众欣赏的重要环境。受众群体在三弦书的演出中，抱着对说书艺人职业的偏见与对说书艺术形式的喜爱的矛盾态度，来评价说书艺人，欣赏说书艺术。受众在这个特殊的文化空间中，接受的不仅仅是音乐，他们更多关注的是故事内容，三弦书艺人的表演是讲述故事内容的一个手段。

三弦书的行业规则和艺人从艺原则是三弦书艺术得以存在和发展的重要保障，也是三弦书艺术拥有顽强生命力和适应性的重要前提。

作为还愿仪式的实际执行者，三弦书艺人既要满足乡民信仰的需要，又要满足他们对于艺术的需求。也正是在这样的前提下，三弦书艺术才呈现出了浓郁的地方特色，三弦书音乐才具备了自己特有的风格和特征。

马街书会等民俗性庙会的场合，为三弦书艺人提供演出机会的同时，也在客观上为该地区的艺人之间营造出了一一种向上的、积极的竞争氛围。正是这样的机会的存在，才使得三弦书艺人能够得到更多、更好的物质报酬，也是这样机会的存在，三弦书艺人、三弦书艺术才会在竞争中不断完善，不断发展。

**关键词：**宝丰地区 三弦书 书场 三弦书艺人 受众 马街书会

## Abstract

Baofeng is located in the southwest of Henan Province, which is a county of Pingdingshan area. The storytelling accompanied by sanxian is a region's folk music which has a long history more than one hundred years ,in Baofeng which has a long history, deep culture.As a fork art by talking and singing the story, the storytelling accompanied by sanxian has a strong mass base,offer the living faith to the local people, which is also the most appropriate form of expression.

The area for the fork storytelling is a book bearing Sanxian performances and the appreciate the environment for the audience. Audience groups which holding on the prejudice to the storytellers and a favorite story-telling art form of ambivalence, evaluate the storytellers, and enjoy storytelling. Audience in this particular cultural space, to accept not only music, they pay more attention to the story, Sanxian artists in the show.The telling stories as a means of contentin the place.

The profession rules of Sanxian and the principles of artists is a important guarantee for the sanxian's existence and development, also has a tenacious vitality for the sanxian arts.

As the actual perpetrators of the ceremony, the artist should not only meet the needs of the villagers faith, but also to meet their demand for the arts. It is also in this context, the sanxian arts shows only a strong local characteristics, the storytelling accompanied by sanxianonly has his own unique musical style and features.

Folk custom such as The folk art fair of Majie is not only to provide the performance opportunities for the folk art, but also offer an positive competitive atmosphere for the artists. It is the existence of such opportunities, that take the storytelling accompanied by sanxian\_artists more and better material rewards, but also the existence of such opportunities, the artists and the arts can continue to develop.

**Key words:** Baofeng area; the storytelling accompanied by sanxian; Place for the storytellers perform and The audience appreciation; The audience; The folk art fair of Majie

# 目 录

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 独创性声明.....                         | I   |
| 中文摘要.....                          | II  |
| Abstract.....                      | III |
| 一、前 言.....                         | 1   |
| (一) 选题的缘起.....                     | 1   |
| (二) 研究现状与相关研究综述.....               | 1   |
| (三) 田野考察过程.....                    | 3   |
| (四) 论文涉及的研究方法.....                 | 3   |
| 1、实地调查方法.....                      | 3   |
| 2、历史文献法.....                       | 4   |
| 3、口述史研究法.....                      | 4   |
| 二、三弦书生存的历史文化与地理背景.....             | 5   |
| (一) “说书”溯源.....                    | 6   |
| (二) “说书”、“说书的”——当地观众对三弦书艺人的认同..... | 8   |
| 1、主家举行“还愿”仪式的现场.....               | 8   |
| 2、书会上的书摊.....                      | 9   |
| 三、“书场”文化中的受众群体.....                | 11  |
| (一) 三弦书的演出场地.....                  | 11  |
| (二) 受众群体的重要性.....                  | 12  |
| (三) 书场中受众群体审美的差异及一致性.....          | 13  |
| (四) 对熟悉书目的欣赏.....                  | 15  |
| 1、认为自己认为值得欣赏的东西.....               | 15  |
| 2、获得先知的审美感受.....                   | 15  |
| 3、实现因果报应的成就感.....                  | 15  |
| 4、实现精神的寄托.....                     | 16  |
| (五) 三弦书受众的观赏习惯.....                | 16  |
| 四、三弦书行业规范与艺人从艺原则.....              | 18  |
| (一) 三弦书行业规范.....                   | 18  |
| 1、无师不准行艺.....                      | 18  |
| 2、三弦书艺人的组织——“三皇社”.....             | 20  |

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 3、三弦书行业规范的作用.....       | 21 |
| (二) 三弦书艺人的从艺原则.....     | 23 |
| 1、学艺阶段.....             | 24 |
| 2、独立行艺阶段.....           | 28 |
| 五、三弦书的表演程序.....         | 33 |
| (一) 主家还愿仪式现场的表演程序.....  | 33 |
| 1、“还愿”的主家及说书艺人.....     | 33 |
| 2、“还愿”仪式的准备.....        | 34 |
| 3、“还愿”仪式过程.....         | 34 |
| 4、“还愿”仪式的表演程序:.....     | 36 |
| (二) 马街书会现场的三弦书表演程序..... | 37 |
| 1、马街书会现场的三弦书.....       | 37 |
| (三) 三弦书两种演出程序的对比.....   | 38 |
| 六、三弦书的音乐结构和特征.....      | 40 |
| (一) 三弦书的唱腔结构原则.....     | 40 |
| 1、三弦书的板式特点:.....        | 40 |
| 2、三弦书的声腔特点.....         | 42 |
| (二) 三弦书的伴奏乐器.....       | 44 |
| 1、三弦的定弦、音高.....         | 44 |
| 2、饺子、八角鼓.....           | 45 |
| (三) 三弦书的伴奏.....         | 46 |
| 1、过板音乐.....             | 46 |
| 2、唱腔伴奏手法.....           | 48 |
| 七、三弦书艺术的社会检阅——马街书会..... | 50 |
| (一) 马街书会概况.....         | 50 |
| 1、优秀的民众文化基础.....        | 50 |
| 2、自愿赴会.....             | 51 |
| (二) 书会上的三弦书艺人.....      | 52 |
| 1、闹场.....               | 53 |
| 2、演唱.....               | 54 |
| 3、写书.....               | 54 |

|           |      |
|-----------|------|
| 结 语.....  | 57   |
| 参考书目..... | IV   |
| 后 记.....  | VIII |

# 一、前 言

## （一）选题的缘起

作为一个土生土长的宝丰人，我自幼就对当地的民间音乐文化有着浓郁的兴趣。家乡一年一度的马街书会以久远的村落记忆，自祖祖辈辈的生命中延伸到我的生命里。幼年的时候，我就在妈妈的背上、爸爸的肩头接受着当地传统文化的洗礼：那响彻田野的喧闹声，借着广阔的田野，此起彼伏，由应河畔延伸到火神庙，由戏台延伸到说书场子，数万人在情感的世界里颠簸于人的海洋中，沸腾、呼啸，每个人都身不由己，听从摆布，一种厚重的历史韵味，一种无形的雷霆般的指挥震撼着每一个与会的民众。在这个特定的历史文化空间里，我小小的心灵已经承接了家乡文化传递的使命。

进入研究生阶段以后，我就把自己的兴趣和精力定位在研究家乡的说书文化的层面上。为此，我翻阅了大量的书籍文献，查阅了大量的地方史志，同时利用节假日以研究者的身份，参与了宝丰地区民间艺人的生活 and 演出。在积累的资料越来越多的时候，自己开始感觉到责任的重大，我开始发现在当地至今仍活跃的民间艺人以及他们的生活和艺术，还远远没有受到学术界应有的关注。

论文写作的第一步是资料的搜集和整理。在这个过程中，我第一次整体、客观地审听了自己在演出现场的录音，观看了演出现场的录像资料，以及图片资料。面对如此惨淡的演出状况，是什么让这些三弦书艺人们抱着如此乐观的态度，是什么让这些艺人们承担起如此的责任：“既然接了，就得给人家唱好”，这是一名三弦书艺人在主家一再压低书价的时候，抱有的态度。

基于自己对家乡本土文化的热爱，基于我在家乡进行的田野调查中，朴实友善的乡民和仗义豪爽的艺人的鼓励，基于以家乡的音乐文化研究为起点，可以对中原音乐文化文化进行挖掘、研究的责任，我选择三弦书作为自己硕士论文研究的内容。

## （二）研究现状与相关研究综述

目前能够见到的关于三弦书的研究主要集中在以下几个方面：

首先，散见于各种地方志、丛书之中。

地方志代表性的著作如：南阳地区文化局主编的《南阳地区曲艺志》，平顶

山市文化局主编的《平顶山市曲艺志》，宝丰县曲艺志编委会主编的《宝丰县曲艺志》（内部资料），鲁山县文化局主编的《鲁山县曲艺志》（内部资料）等。这些地方志的出版年代大部分在 1995 年以前，里边收集了许多艺人、曲种、曲种分布等相关资料，从这几个方面来里边记述的资料、图片带有很高的文献参考价值，较具有权威性。然而，毕竟是一个曲艺类别的志书，所以里边的记载不免因为要兼收并顾到所有曲种，而遗漏掉不少曲种的宝贵资料。

丛书类的代表著作有张凌怡等主编的《河南曲艺史》，高梓梅主编的《河南民俗与地方曲艺》，严寄音等主编的《宝丰文化现象丛书——马街书会》等。这些丛书的出版年代都在 2005 年以后，所以说这些著作更多体现的是承前启后的作用。例如《河南曲艺史》就是在各种地方曲艺志、文献志的基础上编纂出版的图书，他的优点在于兼收并蓄了各地曲艺志的资料，在这一基础上的观察和思考就有着一定的权威性和高度，里边有不少观点和资料有着一定的参考价值。

其次，散见于各种论文之中。

这些论文分为两部分，一部分是公开发表的论文，一部分是学位论文。

发表的论文能够检索到的有：阎天民《南阳曲艺与“曲艺之乡”》（南都学坛〈哲学社会科学版〉，1999 年）高梓梅《论南阳曲艺的特征》（南阳师范学院），杜卓慧的《沁州三弦书调查报告》（研究生论坛），李小芳《临县三弦书唱词的语言特点》（苏州科技学院学报〈社会科学版〉，2004 年）等。从这些发表的论文来看，学术界对三弦书的关注还停留在对三弦书音乐文化的初步介绍，没有太多涉及曲种整体特征的内容。

学位论文中仅见的一篇以三弦书为考察对象的硕士论文，是河南大学 04 级研究生曾亚平，在唐瑰卿教授的指导下写作的《三弦书唱腔与表演研究》，论文算是一篇较系统和深入地对三弦书的唱腔和表演，进行研究的文献。文章从三弦书唱腔结构特点出发，从三弦书演唱的咬字吐字、呼吸共鸣、行腔表演几方面，结合了现代声乐理念进行比较，分析总结了三弦书的演唱方法和技巧，揭示了三弦书的唱腔风格。但是文章缺乏对三弦书音乐文化特性的研究，缺乏系统的社会理论的支撑。还有一篇兼论到三弦书的学位论文，是福建师范大学马志飞的博士论文《马街书会民间曲艺活动的社会机制（1979-2007）》，该文是从三弦书艺人、事主以及观众的对立而又统一的关系的层面上来研究三弦书的表演以及音乐体制特点的，文章有一定的深度，是目前研究三弦书音乐比较客观、全面的著作，但是毕竟不是以三弦书作为专题进行研究的，所以对三弦书研究

的内容还不够全面。

从这些已发表的研究论文或者著作中，明显可以感觉到，对三弦书音乐文化，三弦书的艺人以及三弦书的观众的关注不够，也就是说对三弦书音乐文化中“人”的因素关注还不够，音乐学家郭乃安曾说过：“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人”<sup>①</sup>。所以本文希望从“人”的角度来对宝丰地区三弦书音乐文化做一个关照，希望能够起到抛砖之效。

### （三）田野考察过程

2007年12月至2009年5月间，笔者对生存在宝丰地区的三弦书艺人做了详细的跟踪调查，其间行程涉及了与宝丰临界的鲁山县、郟县、平顶山新华区等地方，跟踪艺人演出的村庄达到十二个，整体以录音、录像、照相记录下的资料达到1200多分钟，其中涉及记录观察的曲种有三弦书、河南坠子、大调曲子、鼓词等曲种。

笔者还于2008年10月26日至30日，参加了在河南省平顶山市举行第六届中国曲艺节，其间对平顶山市整体调演的六十六场（棚）民间说唱艺人的展演，做了系统的录音、录像。

论文写作过程中，笔者因为身在学校只能够通过打电话的方式进行回访，其间涉及的三弦书艺人有余书习、李捧、李春营、杨广乾、杨翠萍、尹庭志等，河南坠子艺人有乔双锁、崔卿、李志亮等。

### （四）论文涉及的研究方法

本文主要涉及的研究方法有实地调查法、历史文献法和口述历史研究方法等，现分述如下：

#### 1、实地调查方法

民族音乐学历来重视田野工作得来的资料，民族音乐学家伍国栋曾认为：“只有建筑在坚实、科学的实地调查和丰富现场音乐资料积累上的民族音乐学

---

<sup>①</sup>郭乃安,音乐学,请把目光投向人,山东文艺出版社,1998年版,第1页.

课题，在学术上才可能有所发展、有所发现和有所突破”<sup>①</sup>。可见实地调查的理论对与民族音乐学论文写作的重要性。在系统完整的实地调查中，笔者积累了大量的资料，这些资料主要包括：录音、录像资料 1200 多分钟，照片资料 400 多张。

## 2、历史文献法

中国的传统音乐研究的最大优势在于有着相当多的文献资料可以利用，这些资料包括地方县志、风俗志、民族志、音乐志等，这些前辈研究者留下来的文献资料对于把握研究对象的历史、现实有着很重要的参考价值。

但是在利用这些历史文献的同时，对于历史文献的考释成为最重要的一步，张之洞在《书目问答》一书中曾说过：“知某书宜读而不得精校精注本，事倍功半”<sup>②</sup>。可见在利用历史文献之前的去伪存真，由表及里的校勘、考证、选择、分析成为研究著作中所用材料科学程度的一个重要前提。

## 3、口述史研究法

在历史学科领域中，口述史研究是一种越来越为研究者所关注并经常采用的研究方法。口述得来的资料是口述研究的基础，访谈是获取资料的有效手段。由于三弦书文化在很大程度上是一种口传文化，所以，口述历史的研究方法也是获取三弦书音乐文化资料的一个重要方法。

在研究民间艺人的行艺、传承以及早期的生活历史方面，口述历史的研究方法无疑会发挥更大的作用。但是不能否认的是采访对象因为种种忌讳或者不愿意提及的地方，而对口述内容的真实性造成一定的影响，这样的情况是会经常遇到的，比如从这个艺人口中说到的事实，可能在别的艺人口中就变了面貌。针对于这样的情况的存在，笔者尽可能做到一个事件，多方面求证，一个话题多个艺人不同场合采集，这样的情况下甄别出的资料就会有一定的准确性和可信度。

当然上述研究方法的选择和应用并不是绝对的，也不能是生搬硬套的，而必须统一于资料采集的完整性、系统性之中。也就是说，笔者更多的是采用几种方法共同使用，共同发挥作用的思路，以期在资料的搜集过程中，以及行文中实现更大层面的融合和统一。

---

<sup>①</sup>伍国栋, 民族音乐学概论, 人民音乐出版社, 2004 年版, 第 80 页.

<sup>②</sup>转引自宋蜀、华白振声, 民族学理论与方法, 中央民族大学出版社, 2003 年版, 第 271 页.

## 二、三弦书生存的历史文化与地理背景

三弦书作为在宝丰地区广泛流传的民间音乐形式，它的存在和发展无不与该地区特殊的历史、文化、经济和自然环境有着深刻的联系。所以，不了解宝丰地区的历史、地理、生活、文化状况，就不能真实、客观地反映生存在该地区的三弦书音乐文化的面貌。因此，在进入对三弦书的考察之前，对田野工作地点的历史文化以及自然环境的描述，就成为必要的工作。

宝丰县位于河南省西南部，是平顶山市辖区的一个县，属伏牛山余脉，地势西高东低，西、南、东三面环山，属于丘陵地形。宝丰历史悠久，早在 6000 年前这里已经有人类居住，商代为应国属地，周朝武王封其弟为应侯，辖制应国。其后历朝历代其名称几易，至宋徽宗宣和二年（公元 1120 年），才定名宝丰，因袭至今。今天的宝丰县，辖区面积 700 平方公里，其中耕地面积为 49.4 万亩。境内流域面积在 10 平方公里的河流有 18 条，主要河流有汝河、沙河、石河、应河等。境内海拔 400 米的山峰有 85 座，主要山岭有药皇顶、铁山、锯齿岭等。全县人口 28 万人，分布散居在 14 个乡镇的 752 个自然村中。自然环境因素决定了宝丰县是一个农业大县。<sup>①</sup>

在宝丰地区，城乡都有酬神演戏的风俗<sup>②</sup>。每逢庙会，附近的村民要么请大戏，要么请说书艺人说唱，以此酬谢神灵，并祈求来年风调雨顺、五谷丰登。仪式演出期间，附近几个或者十几个村落的村民都会围拢过来，在民间艺术的展演中体会着神与人的共同娱乐。

值得一提的是宝丰地区的一个重要的庙会——马街书会<sup>③</sup>。据考证马街书会已经有几百年的发展历史<sup>④</sup>。每年的农历正月十一至十三，来自全省各地的民间艺人就会齐聚于此，纷纷“亮书”<sup>⑤</sup>卖艺，与此同时来自方圆几十里甚至几百里的观众，也会纷纷赶来，享受这一年一度的文化精神盛宴。

三弦书就是存在于马街书会上的一个重要的曲种，它也是流传在该地区的一种重要的民间曲艺形式，距今已有一百多年的历史。宝丰地区的三弦书，作

<sup>①</sup>中国国情丛书——百县市经济社会调查·宝丰卷，中国大百科全书出版社，1992 年版。

<sup>②</sup>俗间城镇各祠庙，皆有酬神演戏之举，正二月尤多，或一处数台，或数出同日一两台。转引自《宝丰县采访稿》见《中国国情丛书——百县市经济社会调查·宝丰卷》，中国大百科全书出版社，1992 年版，第 378 页。

<sup>③</sup>马街书会的“书”，主要是指对艺人们表演的曲目或是曲种的一个通称，而“会”则有聚合汇合之意。这样说来，“马街书会”应解释为曲艺艺人的行当聚会，而不是宋元时期的专为说话人戏剧演员编写话本和脚本的行会组织。见马强.关于马街书会起源的音乐研究.[青岛大学硕士学位论文].2007 年，第 32—33 页。

<sup>④</sup>严寄音、王宏景主编，宝丰文化现象丛书——马街书会，河南美术出版社，2006 年版，最早兴起时间有 700 多年，最晚有 230 多年。

<sup>⑤</sup>艺人在会场上免费展示自己的演出才能，引人注意和被人请走，借以获取报酬的过程称之为“亮书”。——笔者注。

为讲唱故事的一门艺术，在当地拥有广大的听众群，无论是山村集市、城镇街头还是寻常家院，经常会看到正在作场的三弦书艺人和周围围着的一层层听众。

在当地经常会经常遇到这样的情景：要是听说那里有三弦书的演出，人们往往会喊上亲朋，呼上友伴说上一声：“走，听说书去”；亦或要是村里有了三弦书的演出，路上的乡邻都不会忘记互相告知一声：“说书的来了”！那么当地群众口中的“说书”是仅仅指三弦书还是包括了其它的艺术种类？“说书的”反映了当地民众对说书文化以及说书艺人抱有如何的态度？

### （一）“说书”溯源

“说书”一词古已有之，最早见于记载的是《墨子·耕柱》篇：“能谈辩者谈辩，能说书者说书”。由于时间久远和记载内容的有限，这里的“说书”到底是怎样的艺术形式，怎样表演，表演的内容是什么？已经很难考究了。唐代“说书”还有“说话”<sup>①</sup>的称谓，当时就有民间艺人说《一枝花话》<sup>②</sup>的记载，可见这种讲唱故事的艺术形式已经在当时的社会上广为流传。并且由记载中的从“自寅至巳犹未毕词也”可以看出，当时的说书故事内容已经很丰富了。

宋代是我国说唱艺术繁荣的大时代，城市手工业的繁荣发展，市民娱乐生活的高度繁荣，勾栏、瓦肆等说唱固定场所的出现，大大刺激了“说书”艺术的发展。见于北宋的文献中关于“说书”的记载就有“讲史”、“小说”、“说诨话”等称谓，南宋的“说话四家”<sup>③</sup>更是说书艺术繁荣的集中体现。这时候的说书艺人已经是职业化的艺人，他们可以出入“勾栏”、“瓦肆”，在固定的场地里演出。宋代还出现了说书话本创作的团队——“书会”<sup>④</sup>，它聚集了社会上众多的文人学士，在兴趣、志向、现实的失落、经济等的原因<sup>⑤</sup>下，纷纷发挥自己的特长，编写出不少的通俗说书作品，以供说书艺人演唱。

元代是我国封建王朝中最为黑暗的时期之一。统治阶级对汉族人民沉重的压榨和盘剥，导致许多的文人加入到说书创作的行列中。在这样的历史背景下，以历史题材来表达对统治阶级的不满和反抗的说书形式，得到了空前的发展。元代的“讲史”统称为“平话”，涌现出了一大批见于记载的著名的平话说书艺

<sup>①</sup>见陈汝横，陈汝横曲艺文选，中国曲艺出版社，1985年版，第11页。

<sup>②</sup>元稹《元氏长庆集》卷十《酬翰林白学士代书一百韵》：“翰墨题名尽，光阴听话移。”原注：乐天每与予游，从无不书名屋壁。又尝于新昌宅说《一枝花话》，自寅至巳犹未毕词也。

<sup>③</sup>据陈汝横考证这四大家分别是：“一、银字儿，二、说公案、说铁骑儿、三、说经、说参军、说诨话，四、讲史书”。见陈汝横，陈汝横曲艺文选，中国曲艺出版社，1985年版，第51页。

<sup>④</sup>艺人们当时的专业组织称为“社会”，其中编写说书话本的艺人组成的社会，则称为书会。见杨荫浏，中国国代史稿（上），人民音乐出版社，2003年版，第300页。

<sup>⑤</sup>见陈汝横，陈汝横曲艺文选，中国曲艺出版社，1985年版，第91页。

人。这一时期说书艺术受到社会政治的影响，具有鲜明揭露社会现实的艺术特色。

明代的“说书”形式更是多样，“陶真”和“弹词”是其中的代表形式。清初弹词作家陶贞怀曾这样描述明代弹词的发达程度：“弹词万本将充栋”，<sup>①</sup>仅供弹词艺人说唱的话本就有如此巨大的数目，可见从事弹词说唱的说书艺人的规模。明代盛于斯的《休庵影语》《泪史自序》中有这样一段对弹词艺人说书艺术的描述记述：“我往往有见街上有弹唱说词的，说到古今伤心事体，那些听书人，一个个阁泪汪汪”。从记载中我们可以对明代“说书”艺人的高超艺术水平窥见一二。

清朝前期的“康乾盛世”带来了社会的长期稳定，这一时期，城市作坊手工业不断壮大，社会政治、经济形势呈现良好发展态势，这些因素的存在，客观上促进了市民阶层的不断壮大，同时，社会对文化娱乐的要求也不断提高。说书这一时期的发展呈现以下特征：贵族子弟提倡并参与说书，满族特有的子弟书得到发展；“南弹北鼓”的说书文化地域风格逐步形成，并影响到南北地区，以及交接地带的说书风格；说书话本的大量刊印以及艺人之间的传抄说书话本，成为风尚；大量说书艺人见于记载，等等。

鸦片战争至近代是中华民族漫长的苦难时期。这一时期，中国大量的内地城镇和乡村的生产生活遭到严重破坏，人民的生活苦不堪言。与此同时，在新兴的租界以及通商口岸里，资本主义手工业飞速发展，经济和物质繁荣呈现出畸形的发展态势。城乡极端的分化造成了农村以及小城镇的人员大量向大城市的流动。这一时期说书的发展情况是：在新兴的租界和通商口岸里面，出现了大量的茶馆、茶楼、书场等说书艺人表演的场地，大量杰出艺人汇聚这些地区，大量说书艺术形式，为适应城市市民的欣赏口味，进行着自身的改革和完善，新的说书形式不断出现，说书艺人的交流切磋机会增加，大量杰出的说书艺人为人们所喜爱，新兴的说书流派不断发展等。这一时期，各种发展较完备的说书艺术形式和杰出艺人多方汇集于大城市中，而偏远地区或者农村中则是既有发展完备的说书形式，也有正处于发展中的各种说书形式，而且职业半职业的艺人并存。这一时期，说书艺术在城乡两个地带之间共存，而又互相影响，互相提供着新的发展动力。

通过以上对“说书”的追溯，我们可以得出以下的结论：首先，说书不仅

---

<sup>①</sup>转引自陈汝横，陈汝横曲艺文选，中国曲艺出版社，1985年版，第121页。

包括了以说为主的讲史、评话等曲艺形式，也包括了有说有唱的词话、诸宫调、弹词、鼓词以及现在流行的其它传统说唱形式，说书是一个具有很大历史容量的词汇。其次，自从产生了说书这一艺术形式以后，它就以一个独特的社会行业而存在和发展，历代不同艺术水准的无数说书艺人和观众群体（消费群体）共同促成了说书行业的传承和发展。

当代的“说书”一词“一般是指说唱故事的长篇曲艺”<sup>①</sup>。中国戏曲曲艺词典把“在江浙一带，指只说不唱的评话”和“通常与称作‘小书’的弹词”加起来“合称说书”<sup>②</sup>。可见，词典对现今说书一词的解释是以狭义的曲种为根据的，指的是流传在江浙一带的两种曲艺形式，而不是对曲艺整体曲种的总称。

## （二）“说书”、“说书的”——当地观众对三弦书艺人的认同

当地人民群众作为观众，能够观看到说书的演出有以下几种场合。

### 1、主家举行“还愿”仪式的现场

宝丰地区自古就有多神信仰的传统，在当地百姓遇到自己没有办法解决的问题或者困难的时候，就会向各自信仰的神祇<sup>③</sup>许下愿想，希望通过神祇的帮助而达成自己的愿望。

在神灵面前许过“愿”，并达成愿望的人，出于对神祇的敬重和畏惧，就要通过“还愿”仪式，来免去在神祇面前的责任。为了“还愿”，他们要把说书艺人请到家里进行还愿仪式的演出。这时，临近的村民就可以在还愿人的家中，观看说书表演了。在当地，村落里有可能一天就有几场还愿仪式，要么今天是你家，明天是他家的还愿演出是很常见的事情。

一位老观众在追忆年轻时候听愿书的情景时说：

“那时候（指上世纪六十年代——笔者注）要是听说哪里有说书的了，老早就揣着干粮跑过去了，唱到夜里很晚了，底下的人还是不走，说书的就停不下来，有时候能够听到鸡子（公鸡——笔者注）叫。回到家里稍微躺一会儿也就该上工了，说来也怪的很，白天干活就是不觉得困，心里其实老是在盼着天黑去听说书呢。冬天天冷啊，听书的人就用稻草扎到腿上，整个院子的人都一动不动……”。<sup>④</sup>

<sup>①</sup>中国戏剧家协会上海分会上海艺术研究所编著，中国戏曲曲艺词典，上海辞书出版社，1981年，第667页。

<sup>②</sup>中国戏剧家协会上海分会上海艺术研究所编著，中国戏曲曲艺词典，上海辞书出版社，1981年，第667页。

<sup>③</sup>当地民众日常生活中的信仰有自己习惯的思维方式，他们不在意自己信奉的神灵属于佛教、道教或者是所谓的民间宗教等系统性、制度性的宗教。在他们的实际日常生活中，只要神灵能给他们带来现实利益，他们都是信奉的。愿意、许愿和还愿这些当地民众的活动构成了他们信仰的主要内容。见王诗喻，说唱与敬神——对马街书会说唱艺人及“还愿戏”表演的田野考察，[北京师范大学民俗文学方向硕士学位论文]，2007年5月，第19页。

<sup>④</sup>被访谈人：张满堂，男，56岁，初中文化，宝丰县杨庄镇马街人村，马街书会说书研究会会长；时间：2008年1月22日，地点：宝丰县杨庄镇张老二饺子馆，访谈人：刘松涛。

可见说书曾经作为人民大众的一个主要的精神食粮，在物质匮乏的时期以特有的形式满足大众的精神、娱乐甚至生活的要求。

在跟踪调查艺人的过程中，经常会发现这些说书艺人的朋友几乎遍布各地，无论到了那个村子进行演出，都会有不少的观众上去搭话，原因是几年前甚至十几年前，说书艺人曾经到过这里演出过。笔者考察说书人在演出中的观众有以下几种情况：（1）亲戚；（2）同行；（3）说书艺人以前还愿过的主家；（4）忠实的听书观众。在这些关系中，说书艺人长期的观众占据了很大的比例。一位听书观众曾经这样说：

“老先生唱的好啊，远近闻名哩。有一次听他的书是《罗鞋记》，因为唱的好，村上的老少爷们不让走啊，今天你家管饭，明天到他家住，唱书的钱队里出一部分，剩下的大家凑，就这样又在俺村唱了九天，还没有唱完，怎么办呢？俺村的书记就和李村（邻村）的书记商量，说这个说书先生唱的好，让去他们村演出，直到李村的书记同意了，俺村才放人。下了工一听到李村那里闹场了，咦！俺村的人就跟河水扒开个口子一样，呼噜都跑过去了。”<sup>①</sup>

## 2、书会上的书摊

书会期间会有来自各地不同曲种<sup>②</sup>的说书艺人前来亮书卖艺，这也成为了当地说书观众们一个观看说书表演的好机会，他们可以在这个期间见到许多自己仰慕已久的著名艺人，也可以看到许多新的说书艺人。观众和艺人们之间没有任何的约定，而且彼此也有不同的赴会目的，艺人是来实现自己的艺术价值，观众则是来得到自己的审美需求，是马街书会为自己的平台，延续了当地数百年而不断的说书文化。

由此可见，在当地民众的意识之中，说书是一类民间艺术种类的总称，不仅指流传在当地的河南坠子、三弦书、大调曲子等，也包括来自于外地的曲种，总之只要是在当地人民生活中出现的曲艺形式，他们都冠以“说书”的称谓。

对于观众来说，不论是在主家还愿的



图表 1 马街书会上的观众

<sup>①</sup>被访谈人：张双正，男，53岁，小学文化，宝丰县周庄乡双沟村人，观众；时间：2008年2月23日，地点：宝丰县周庄乡双沟村，访谈人：刘松涛。

<sup>②</sup>据《宝丰文化现象丛书——马街书会》一书记载：“历年来在书会上演唱的曲艺种类有：三弦书、河南坠子、大鼓书、大调曲子、山东琴书、徐州琴书、湖北渔鼓、四川清音……乱弹等，达30余种”。见严寄音、王宏景主编，宝丰文化现象丛书——马街书会，河南美术出版社，2006年版，第15页。

现场还是马街书会的会场，听书都是可以使他们在辛苦劳动之余获得暂时的休息和娱乐的最佳艺术形式。不仅如此，听书还可以为他们提供丰富的历史知识，提供日后津津乐道的话题，提供可供长久回味的精神享受。可见，“说书”是作为一个直接参与民众生活的艺术形式而出现和存在，作为人民群众喜闻乐见的艺术形式而被广泛接受。

由于当地人民祖辈以农业为主，所以在他们的观念中：农业是他们养家立命的根基，辛勤汗水换来的财富才会被大家所认同，耕地劳作的结果才会被人承认，祖祖辈辈只有坚守自己的祖业才是理所当然的。在这样的价值理念下，艺人们因为经常抛头露面四处演出，经常地耽误农业劳作，这样他们就和好吃懒做、不正经等联系在一起了。现实中，当地人在很多情况下不愿意和唱戏和鼓吹班的艺人来往，通婚、交易。而且往往对这些职业的从业者冠以“戏子”和“响器头”等有蔑视的称呼。

在当地的三弦书从业人员，也属于这个阶层，他们被当地群众称为“说书的”，也是带有一定的贬义。但是，在当地群众的意识中，“说书的”作为从事说书演唱的人群，他们占有着说书艺术，他们擅长说、学、逗、唱，他们通视古今，他们熟悉当地传统的仪式进程，是满足人民还愿等仪式，提供给他们娱乐、休息最合适的人群。

综上所述，当地群众在对说书艺人存在的偏见，同喜爱说书艺术形式的矛盾中，来看待和评判说书，来欣赏说书艺术，来评价说书艺人。

### 三、“书场”文化中的受众群体

#### （一）三弦书的演出场地

“书场”作为三弦书演出的场地，从共时的角度来说，它是演出得以进行的前提，也是受众接受三弦书文化的重要保障，从历时的角度来看，它是承载地方传统文化的载体。在这个独特的空间里，受众群体和艺人遵循着社区文化的传统，承担着一定的历史文化的身份，进行着兼具历时和共时的审美活动。

上文已经提及，宝丰地区的观众能够观看到三弦书的表演，多是在主家还愿的仪式中，以及马街书会的书摊前。两者组成上的相同的部分构成了“书场”这一独特的空间。具体要满足以下的要求：演出场地多在露天的地方进行，而且都要具备艺人演出的“舞台”和观众就坐的“观众席”两大部分，艺人们占据这个“舞台”并在上面表演，观众则占据“观众席”在下面观看。“舞台”划定了艺人演出同观众观看的特定区域。

“舞台”主要是由一张可供放置演出物品的桌子和供艺人就坐的凳子组成。在这个简单的舞台上，表演者站或坐在桌子后面进行表演，桌子则是放置表演道具和乐器，以及其它保证艺人表演顺利进行的相关物品，前者主要包括：醒目、饺子、八角鼓、三弦、脚梆、演出中需要的扩音设备等演出必不可少的物件。后者包括：茶水、香烟、毛巾等艺人休息中间要用到的物品。“舞台”的另一个部分就是凳子，对于担任演唱的艺人而言，可以坐着演唱，也可以站着进行，凳子的有无一般不会影响到表演的质量，但是担任伴奏的艺人，就必须坐在凳子上，因为怀抱三弦是无法站着演奏的，另外伴奏者的“脚梆”只能够坐在凳子上靠腿部的弯曲才能够顺利操作。所以凳子就是为了担任演奏艺人必须具备的工具。

书场的“观众席”是围着桌子四周的空地。对桌子的前方为主要的观众区，如果观众多的时候，舞台的左右以及后面也可以坐观众。观众的位置离演出中心的距离因观众人数的多寡而论的，一般情况下，观众的席位离三弦书演出的桌子要保持两米的距离，因为这样有利于观众的观看，但是当观众人数多的时候，这个距离也可以缩小到一米左右的空间，但是这个空间是不能够消失的：

“演区与观众区的界限反映了演员与观众职能的不同”<sup>①</sup>，也就是说，如果演出区与观众区的界限消除了，艺人与观众趋于同一的位置，艺术与现实的界限也就趋于消失了，那么艺人的职能也就无从表现了。相反如果演出区与观众区距

<sup>①</sup>胡妙胜, 充满符号的戏剧空间, 知识出版社, 1985年版, 第291-292页.

离过大，超出了听赏的范围，那就意味着艺人与观众在职能上过于对立，观众就成为消极的旁观者，观众的审美也就无从谈起了。

舞台导演和理论研究者对演出区域有着深刻的认识，并认为“不同的空间分割与空间占有，对演出形式和观众潜在的参与程度，对于演员和观众之间亲切默契的交流与沟通起着决定性的影响”<sup>①</sup>。三弦书的演出区域本身就是一个和观众观看区界限伸缩性很强的场地，这样的场地对于艺人和观众的交流和沟通带来很大的便利。

因为种种渠道<sup>②</sup>得知有三弦书演出后，观众们就会在开演之前赶到书场。这时候演出的舞台已经划定，与演出相关的乐器等物事已经放到桌案上，说书艺人也已经就坐在桌子后边了。观众们拿着自己的凳子纷纷走进演出场地，走进来找自己合适的位置坐下来。一般情况是，年纪相似的观众坐在一个相对集中的区域里，男女观众的界限不很明显，这样的就坐形式有利于观众们找到合适的交流对象，也有利于当受众群体置身于演出场地时“一般总是解除了生活中许多无形的架势和种种设防，整个心理感受器官处于一种柔和的状态”<sup>③</sup>。

当然这种状态的产生既是一种心理和生理受到外界环境刺激以后的自然反应，也是文化作用的结果：当地的主要生产方式是农业，受众群体大部分是农民，他们操持的是一种急不得、燥不得的生产劳动，年年岁岁，岁岁年年，依节令耕种，日出而作，日落而息，祖祖辈辈靠天吃饭。在这种环境下存在的受众群体就很容易定下心，稳下神，进入欣赏的角色。

当观众们走进三弦书演出的场地之后，看到的是来观看演出的其他观众，正在准备演出的艺人，以及调试好的乐器和道具，一切都告诉他们，自己是过来听说书的。当艺人们已经开始演奏热烈的闹场了，所有的艺人都参与到闹场的演奏中<sup>④</sup>，有的弹三弦，有的打八角鼓，有的打铍子，现场一下子就能安静许多。这时观众们已经完全意识到自己已经处于一个欣赏的环境中了。

## (二) 受众群体的重要性

三弦书对于当地的受众群体而言，是作为一种表演形式的艺术而存在的。看到三弦书艺人进村了，观众们就知道有演出可看，有书可听了；听到了欢快的闹场，观众们就会如约赶去听书，演出结束，观众们就会散场而去。因为，

<sup>①</sup>汪又绚，舞台艺术：幻觉与非幻觉的诱惑，北京大学出版社，1997年版，第209页。

<sup>②</sup>三弦书的演出一般不会公开宣传，观众得知演出的渠道有（1）与还愿主家近邻，直接得知消息（2）观众之间的互相转告（3）某种约定成俗的演出场合，如庙会（4）临时听到演出的进行而得知等。——笔者注。

<sup>③</sup>余秋雨，观众心理学，上海教育出版社，2005年版，第79页。

<sup>④</sup>每一个艺人都有自己的一套表演的乐器——作者注。

当地主家还愿中的三弦书艺人是还愿的主家花钱请到的，主家一般要担负艺人的演出经费、饮食住宿等，所以受众群体在这个过程中不用承担任何的责任和义务，与他们的利益没有任何关联。还愿仪式书场中的受众多是凭着自己的爱好和兴趣参与其中的。庙会上的三弦书演出过程中，受众群体同样不用担负任何的费用，存在任何的利益损失。因为庙会上的演出性质是艺人为了能够凭借庙会这一展演自己的平台，各展其能的亮书，目的是想让写书的人了解自己的艺术，从写书人处得到利益的过程。这也是宝丰地区“书场”文化中独特的一面。

对于受众群体和演出的关系，余秋雨说过“接受美学认为，未被接受的任何文本和艺术文本都不可能是独立自主的，因为他们远远没有被完成”。因为这样的艺术文本“不仅远没有完成，其实这样的文本提供的只是潜在因素，只有通过被接受，潜在因素才得以实现”<sup>①</sup>。可见，受众在艺术活动的实现过程中起着决定性作用。

受众和三弦书艺术形式的关系同样如此，有人曾指出“作为一种艺术，曲艺是为观众的欣赏而存在的，它的社会意义和美学价值，只有在欣赏过程中才能体现出来”<sup>②</sup>，可见没有观众的需要就没有艺术形式的存在。三弦书艺术的存在塑造着三弦书的受众，受众群体的存在又促进着三弦书艺术的发展。

### （三）书场中受众群体审美的差异及一致性

三弦书受众群体，往往因为自身经历、知识结构和性格等特点，而表现出审美的不同，具体表现在以下几个方面：

首先，不同年龄阶段的受众对三弦书书目有不同的喜欢。一般情况下，年纪轻的受众往往会选择热闹、古怪离奇的书目，例如：《金鏢记》、《杨家将》、《呼家将》、《武松赶会》、《小八义》等武戏，和《吕洞宾戏牡丹》、《吕洞宾修仙》等带有神话色彩的书目；而年纪大一些的受众群体则会偏爱《三国》、《包公案》等历史色彩较浓郁的书目，以及表现一些因果报应的如《拉荆笆》、《吃饺子》、《搬龙角》、《鞭打芦花》等传统书目。

其次，受众群体在欣赏的过程中，个体表现出的行为差异。例如，在一些艺人抖出来的“包袱”面前，总会有一少部分的观众先心领神会，然后这样的心领神会就会以“啊——”、“恩——”等感叹词，或者是先发的笑声等形式，在受众中迅速展开；在艺人们讲述的故事离奇百出的时候，总会有部分观众先

<sup>①</sup>余秋雨，观众心理学，上海教育出版社，2005年版，第9页。

<sup>②</sup>刘梓钰曲艺论文选〈曲艺基本特性试论〉，百花文艺出版社，1983年版，第26页。

报以吃惊的赞叹“咦——”，然后这个短语就迅速出现在观众群体中，成为一个共同的观看行为等。

然而，三弦书受众群体在欣赏过程中差异的存在，并不会影响欣赏过程的展开，因为生活在同一社区，同一自然、文化背景下的受众群体，却在价值标准、审美观念等方面，体现出许多相似或者相同的地方，受众群体在审美的过程中又表现出很强的一致性。

比如在三弦书《武松赶会》中，当艺人唱到恶霸地头蛇“李家五虎”，欺良害善、横行霸道、危害乡里的时候，大部分观众的眉头都拧得紧紧的；当唱到“李家五虎”在会上调戏一名良家妇女，众人敢怒不敢言，四散躲避的时候，观众们身子纷纷前倾，牙关紧咬；等武松挺身而出，吓住“五虎”时，观众们脸上显露出轻松的表情；当武松经过一场大战，把“李家五虎”全部打死时，观众们都松了一口气，脸上的表情逐渐恢复了平静。



在这里听书的受众，性别、年龄、阅历各不相同，但是因为共同的善恶标准而在听说的过程中，行为表现出很大的一致性。这说明受众群体，并不因为成分的复杂、人数的庞大而表现出明显的差异性，无怪乎有人称观众是“只有一颗心的多头巨人”<sup>①</sup>。

图表 2 马街书会上的观众

另外处于一个演出场地的受众在看演出的时候，心理上往往会形成一个相互作用、相互影响的集体意识<sup>②</sup>。当地三弦书的演出大部分是在户外进行，所以遇到天气原因而影响演出的进行是常有的事情。例如在 08 年双沟村演出的第二天下午，开始演出的时候天就阴着，但是因为前天晚上大书正开到惊险的地方，所以观众们老早就坐好等待演出了。

演出进行到四点十几分的时候，下起了小雨，这时候艺人就停下来看看天，但是因为下边的观众一动不动，所以艺人就继续演唱下去。到四点半的时候，雨下的大了一些，这时候艺人就说该停下来了，等明天继续吧。观众们因为听到热闹处还是没有要走的意思，这时候一名家离演出现场近的观众就主动从家

<sup>①</sup>余秋雨, 观众心理学, 上海教育出版社, 2005 年版, 第 61 页.

<sup>②</sup>“社会心理学家认为, 人际交往除了传递信息、相互作用外, 还有相互知觉的方面, 他们称这种人际知觉为社会知觉。演出空间结构功能的多样与改变同时也直接影响演员与观众的人际知觉。它不同于普通的心理学知觉, 而是指在群体内对相互作用的伙伴的理解”。见汪又绚, 舞台艺术: 幻觉与非幻觉的诱惑, 北京大学出版社, 1997 年版, 第 239-240 页.

里把自己做生意的大遮阳伞拿了过来，遮住了艺人和设备。演出继续进行，没有过多久大伞就倒了下去，这时候的雨比以前更大了一些，但是那一天的书实在是很紧张，后来观众提议并亲自帮忙把演出的桌子搬到屋门口，艺人对着院子，有些观众打着伞坐在雨中，有些则站在屋檐底下静静地听着演唱……演出一直进行到六点半才结束，那些听入迷的观众没有一个提前离开的。

在这种情况下，受众群体之间产生了一种听书的氛围，一种配合的默契，他们所共同经历的情感，在艺人们的表演中得到了凝聚，他们有了一种共同欣赏，短暂志同道合的经历，这也是受众在欣赏过程中所表现的一致性。

#### （四）对熟悉书目的欣赏

在很多情况下，三弦书受众群体因为长年欣赏经验的积累，会对艺人所演唱故事内容有所了解，甚至对于一些常演的书目达到从某一情节开始就能够口述出结果的地步。这时的受众群体来听书就会有以下的原因：

##### 1、认为有自己认为值得欣赏的东西

三弦书艺术的魅力所在就是不拘成规，不存在照本宣科，“一个段儿万人听，各人嘴里辨巧能”这就是它一直依靠传统书目而存在和发展的原因。这时候，那些受众群体，特别是对书目有一定熟悉程度的群体来听书，就不在追求书目的故事性，而是抱有一种审阅的态度，当他们听到老套的内容时会抱以嘘声，但是听到艺人巧妙的组织以后，就会沉浸在审美的快感中去。

##### 2、获得先知的审美感受

这一点和受众观看熟悉的戏曲节目有相似之处：“观众重复看戏的兴趣和注意力的产生，恰恰是因为他比剧中人知情，换言之，是洞察优越性，使观众处于一种兴奋状态和满足”<sup>①</sup>。在艺人的表演过程中，部分观众因为熟知剧情，就会在艺人还没有表演到的时候提前做出了反应，比如在恶人即将被惩处的时候，这些观众提前先松一口气，回头看看周遭的观众紧张的反应，自然会产生一种超越的快感。

##### 3、实现因果报应的成就感

三弦书的书目中有很很大一部分的内容，是和观众内心道德审美评判标准所一致的，比如善良的人经历种种磨难终有好报，罪恶者因为种种罪行必遭天惩，君子虽然经受困苦终将一鸣惊人，小人虽然得志必然失势，等等。在欣赏中，受众群体的价值理念以及道德观念在这个过程中，再一次得到肯定，从而产生

---

<sup>①</sup>余秋雨，观众心理学，上海教育出版社，2005年版，第129页。

审美的成就感。

#### 4、实现精神的寄托

三弦书的书目中也有一大部分是反应现实生活，揭露社会弊病的书目。比如对不孝子孙的揭露以及在神秘力量的帮助下，这些人最终改变恶习等大量劝善行孝的书目，这时候一些受到子孙嫌弃的观众，一些在生活中受到虐待的老人就会产生出一种精神的寄托。

综上，三弦书受众对熟悉的书目的在欣赏的过程，一方面对三弦书传统书目的保存起到了很大的作用，一方面也使得这些饱含宝贵价值的三弦书书目，产生了更大的社会效应。

#### （五）三弦书受众的观赏习惯

通常情况下，爱听说书的观众们吃完了饭，早早地把家里的家务做完，就该等闹场音乐了。邻家院子里砰、砰、砰三声鞭炮响起之后，热闹的闹场就会响起来了，这时候，观众们就各自拿着自己的凳子、椅子慢悠悠地朝还愿主家走去。他们在路上可以互相打个招呼，甚至可以见到熟人后停下来唠一会家常，因为他们都知道，闹场音乐是在召唤他们，在等待他们去观看，他们只要在合适的时候到了就不会耽误听书。

观众们走进院子里后，对着说书的桌子，找一个合自己意的地方，小凳子上一坐就开始等开书了。这个时候，如果说书还没有开始，他们一般不会去催促艺人。伴着热闹的闹场，他们就会问问坐在左右的乡邻一些家常事，如果看到关系好的人来了，还会喊上一声让坐到自己这边，亦或看到自己的朋友了，拿起凳子就走过去了。

这时候艺人有艺人的事情，主家有主家的事情，观众们也各自有着各自的事情，互不干涉也互不打扰，在这个弦乐生平的空间里，准备着各自将要进行的事情。在这里，没有任何的听书规矩或者纪律来约束观众，他们可以听书也可以做自己的事情，可以来回走动，甚至选择离开。在这样一个宽松的环境里，说书艺人和观众共同组成了演出的特定时空。

三弦书作为曲艺艺术不像戏曲，里面没有太强烈的情感体验让受众流泪哭泣，也没有太多的欢快见闻让受众欢呼雀跃。清代的苏州弹词家马如飞在《出道录》中，道出了听书观众的审美取向：“沈沧州云，书与戏不同，何也？盖现身中之说法，戏所以宜观也；说法中之现身，书所以宜听也”<sup>①</sup>。“说法中之现

---

<sup>①</sup>周良，苏州评弹旧闻钞，江苏人民出版社，1983年版，第113页。

身”的三弦书艺术，主要是靠艺人以第三人称的口吻，对所表现内容进行“说唱”性的叙述，加之三弦书的表演往往由一个或两个人担当，所以它不具备艺人装扮成特定的人物，通过“现身”式的表演来“再现”故事内容的条件。三弦书的艺术特征决定了三弦书的艺术是一种娓娓道来的讲述式的艺术，所以它的受众也是在叙述式的表演形式中培养出来的受众。

三弦书的受众一般没有鼓掌喊好的习惯，在许多时候，都是静悄悄地听完整场演出的，在艺人们看来这种状态就是最好的状态。实际上，只有情节相当引入入胜，故事冲突特别突出的时候，才能使全体受众在听书的时候做到全神贯注。在一般情况下，大部分观众只能在听书的部分时间里做到这一点。大部分情况下，在听书的过程中，观众可以晒着照在身上的太阳闭目养神；可以随意与身边的听友交谈几句与听书无关的家常琐事，然后再听书；可以互相递烟、点火，寒暄客气几句……

在观看其它文艺演出中，观众们随着舞台上的音乐节奏，在下边用手或者用脚，亦或以摇头的方式和着节奏的场景是常有的事情。但是三弦书演出现场的受众基本没有随着伴奏或者演唱的节奏打拍子的习惯，他们平静地进行观赏，身体很少有任何应和节奏的动作。这并不是说三弦书受众群体没有被艺术形式所吸引，而是证明了他们是以听故事的方式参与其中的。

通常情况下，三弦书现场的受众会以短暂的赞叹语言来表达自己的参与。通过笔者对三弦书演出现场受众的跟踪调查，大致把演出中他们的语言列出如下：哈哈、嘿嘿、咦（拖长音）、啧啧、唉、乖乖，等。演出结束以后观众们在交谈中对艺人们的评价则是：唱哩好、人家唱哩不赖、唱的就是中、唱的啥啊，等。由两组观众对说书艺人的表演的评价可以看出，在表演过程中，观众没有对自己不满意的说书表演进行批评的现象，而在表演结束以后往往就会有不满的情绪出现。从观众们简短的评价词汇可以看出，他们的欣赏是在一个参与式的欣赏，而且是在一个紧凑的时空关系下进行的审美。

由三弦书受众的观赏习惯可以看出，他们过来欣赏的不仅仅是音乐，或者说音乐只是他们欣赏的一个次要的部分，他们更多关注的是故事内容，表演是讲述故事内容和情节的一个手段，音乐是他们借以实现观赏目的的一个工具。

## 四、三弦书行业规范与艺人从艺原则

宝丰地区的三弦书在其自身的发展历史中形成了众多的行业规范，这些行业规范要么是顺应着时代的要求而产生，要么出于共同制定，而后又约定成俗。对这些三弦书行业中规范的考察，有利于我们认识三弦书行业的特征，有利于考察三弦书行业的历史过去，以及未来的发展趋势。

### （一）三弦书行业规范

#### 1、无师不准行艺

拜师是三弦书艺人进入“三皇门”<sup>①</sup>的第一步，只有经历了完整的拜师仪式，一个学艺者才能成为三弦书艺人。一般的流程是：

学艺者在拜师当天要洗涮干净，穿戴整洁，并要带上一个作为引荐人的“引进师”，一个作为见证人的“送保师”，一定数量的礼物、礼金等，到师傅家中亲自登门拜师。

师傅在收徒的当天同样也要洗涮干净，穿戴整洁，并提前安置好以下东西：“三皇爷”的排位、供桌、红烛、香案等，等待拜师的一行人到来。

“引进师”、“送保师”和学艺者到达师傅家中以后，学艺者首先要把从家中准备好的贡品放到三皇爷的供桌上，这叫添“福寿”，是向神灵讨吉利的意思。放置好贡品，学艺者就回到屋中在“引进师”、“送保师”和师傅旁边站立等待训戒。这时候要进行的是写拜师“红帖”，这是徒弟向师傅学艺文字形式的约定。下面就是三弦书艺人罗子明拜师的“红帖”内容：

寅系老祖流传弟子苗天秀，又传弟子王外喜，又传弟子罗子明，学艺三年，送师一年，四年出师。弟子如有不轨行为，老师有权绑送公堂；如有自杀行为，与老师无关。学生一不准偷盗抢劫、二不准杀人放火，三不准欺师灭祖，四不准奸盗淫邪。压帖扎银子壹百两（学生当时不交，如半途辍学，需向老师交出银子）。送保师王子有、王子远，本命师（传艺师）王外喜，弟子罗亨谦，艺名罗子明，民国十八年三月初二<sup>②</sup>。

上引这份“红帖”的内容主要涉及的有师傅的师门谱系，以及学艺者所在的谱系位置，学艺者的学艺时间，以及学艺者要遵守的行为规范，和师傅在遇到突发事件以后所要承担的责任等内容。“红帖”的性质首先是文字形式的约定，

<sup>①</sup>当地三弦书艺人把“三皇”（天皇、地皇、人皇）尊为自己的行业神，认为自己是三皇门中的弟子。——笔者注。

<sup>②</sup>平顶山市文化局编，平顶山市曲艺志，中州古籍出版社，1995年版，第196页。

另外“红帖”的内容也包括了送保师的签字，这就使红帖在某种程度上就具有一定的法律效应，成为一个契约性质的文件。这些“明文”仅仅是以契约的形式，简单地给定了师徒双方一些要求。其实，现实中由拜师学艺确立的师徒关系所包含的内容，要比上面所说的丰富的多，比如在学艺期间徒弟就要逢年过节专门看望老师；农忙时节，家里有什么活计做弟子的首先要做完师傅家的，才能够去照顾自己家的；弟子出师以后，如果老师演出需要人手，弟子要回到老师身边（这种情况下的服务，就是有报酬的服务），等等。例如，2008年2月4日宝丰县三弦书艺人李捧在鲁山县曲艺一条街上的演出机会，就是由她的徒弟王双给介绍的，而且王双还承担了李捧的演出前的住宿和早晚饭费用。

“红帖”写就，下来的仪式就要在“三皇爷”的牌位前进行了。等师傅、引进师、送保师、学艺者来到神位前以后，师傅就要在“三皇爷”神位前诵读“红帖”内容，在诵读“红帖”的时候，学艺者要虔诚地跪在神位前，等“红帖”读罢，学艺者要向“三皇爷”的神位叩拜三次，以示诚意。叩拜“三皇爷”以毕，学艺者还要头顶“红帖”向师傅叩拜三次，以示诚意。最后由师傅亲自搀起，并赐艺名<sup>①</sup>，师徒关系从此确立。至此拜师仪式结束。

“红帖”的宣读、学艺者的跪拜都是在三皇爷神位前进行的，这样的仪式进行规范，无疑使神灵也成为拜师仪式的“见证人”，“红帖”的权威得到更大层面上的体现。

三弦书的学艺者和授艺者如此重视“拜师”的过程，是因为当地三弦书行业中有“无师不准行艺”的行业规范的约束。一般情况下，在宝丰地区的三弦书艺人要是没有严格的师承公开行艺，就会遇到许多的意想不到的困难：要么被抢了演出的机会，要么被踢了演出的场子，要么就是被掂了演出的家伙<sup>②</sup>。

究其原因，一方面，三弦书的演出大部分和当地许多的仪式联系在一起，所以艺人不但要对表演有专业的技能，而且还要对许多民间仪式的流程和操作同样熟练，才能胜任演出的角色。所以，不精通演出仪式的规则和进程，就有可能在还愿等和神灵打交道的场合中出现差错，这在当地是被认为带有很大灾难的事情：神灵可能会责难承担仪式的家人以及周边的村民。其次，三弦书行

---

<sup>①</sup>艺名，就是三弦书艺人在进行艺术活动时，用来取代真实姓名的名字——笔者注。

<sup>②</sup>被访谈人：余书习，男，88岁，私塾文化，宝丰县周庄乡岗庄村，三弦书艺人；时间：2008年2月23日，地点：宝丰县闹店镇双沟村，访谈人：刘松涛。

业中的“无师不准行艺”的规则，保证了从艺者都有师傅的系统培训过程，这在整体上保证了三弦书艺人队伍的业务水准和艺人素质。

## 2、三弦书艺人的组织——“三皇社”

三弦书艺人参加“三皇社”是三弦书行业中的另一个行业规范。

“三皇社”因为祭拜“三皇”而得名，每年农历的三月三<sup>①</sup>进行聚会，艺人们称为“摆社”。负责组织“三皇社”的艺人往往是德高望重的艺人，这些人不但有一定的号召力和影响力，而且通晓“社规”和“摆社”的程序，在当地被称为“社头”。一般情况下“摆社”的日期为三天，也有因为各种原因而缩短日期的情况。

### (1) 参拜“三皇”

参拜“三皇”是“三皇社”最重要的活动，也是“三皇社”活动的开端。这项活动一般是在农历三月初一上午的十二点之前进行。祭拜三皇往往是在临时搭建的“神棚”<sup>②</sup>中进行的，“神棚”的大小以及贡品的丰富程度，一般和当年参加“摆社”的艺人的多少成正比。因为所有“摆社”期间的开支，都是由每个参加“三皇社”的艺人以“社费”的形式筹集的。所以参加艺人人数的多寡，就会影响到当年“摆社”的经费以及规模。

仪式进行以鸣放鞭炮、奏响乐曲为开端，等简短的开幕曲进行完毕以后，所有参加“三皇社”的艺人就必须来到安放“三皇爷”神位的神棚前，按照在三皇门中的辈份高低依次站好。这时，“社头”就要宣读祭奠三皇的祭文，祭文宣读完毕，“社头”还要宣布“社规”，这些内容包括不准偷东西，不准说脏话，不准调戏妇女，不准拐骗同行的财物等。社规宣布完毕后，艺人们就要到神位前进行祭拜。祭拜的时候一般要说：“三皇门下弟子某某前来参拜”，并上香进行叩拜。

### (2) 论师排辈，业务考核

这两项三皇社活动往往是合在一起进行，目的是让新近加入的艺人有一个集体认同感，找到自己的师门以及与师门相近的人，以便在今后的行艺过程中得到帮助。而且，“三皇社”里辈份较高的艺人，有权利盘问辈份较低艺人的业务，也可以指正他们的不足，这样做有利于加强尊敬师长的行业规范。论师排

<sup>①</sup>在当地艺人的观念中三月三为“三皇”的生日。——笔者注。

<sup>②</sup>三弦书艺人参拜三皇的地方，神棚一般包括三皇的神位、贡品、艺人参拜的上香的香案等。——笔者注。

辈的另外一个重要目的就在于强调大家都是三皇门里的弟子，大家是一个祖师，所以大家应该互相团结、亲如一家。

业务考核往往是考察新近加入群体的艺人的一些基本常识，例如提问行业规矩以及业务知识等内容。艺人们做《西江月》<sup>①</sup>是一个必考的内容，因为西江月是宝丰地区三弦书演出时必须做的词牌，而且还要求艺人能够达到指物成文的地步。下面选取几首三弦书艺人经常在演唱前做的《西江月》<sup>②</sup>：

#### 《西江月·三皇》

三皇人根之祖，制下乾坤厚土，身披渔业与耕读，与民造下幸福；  
制下琴棋书画，才能留下说书，怀抱三弦道今古，解劝老少民妇。

#### 《西江月·天皇怀抱日月》

天皇怀抱日月，地皇足扎乾坤，人皇手里制衣锦，分出中间两论；  
先有尧舜禹汤，后有周公圣人，教民稼穡费苦心，辈辈子弟奉君。

#### 《西江月·昔日孔子闷倦》

昔日孔子闷倦，取乐制下三弦，心想出外去游玩，到处作乐宣传；  
走些河路码头，串下州城府县，手弹口唱脚打板，逢上能坐对面。

### (3) 举行展演

展演是管理人员按照所到三弦书艺人的水准的高低，分成“头棚”和“二棚”进行比赛。届时，“两棚”人员就绪，“神棚”前擂鼓开书，鸣锣停演。艺人们演出有规矩，两棚之间文戏对文戏，武戏对武戏，谁唱啥戏开啥书事先要上报清楚，演出中间不能够停演或者更换内容，而且无论输赢都要演到底。演出的名次是根据某位艺人演唱时，听书观众的多少来判定的。展演完毕以后会评出状元、榜眼和探花三名艺人，分发奖品。以往也有在展演结束以后，获胜者手举三皇排位游街示众的安排，艺人们前呼后拥着这些夺得名词的胜者，后边有乐器伴奏，声势相当浩大。

## 3、三弦书行业规范的作用

### (1) 排除异己、垄断市场

以往说书艺人生活的困难以及学艺的艰辛，使得艺人们天然的保有一种狭

<sup>①</sup>当地三弦书演唱之前，艺人们都要做《西江月》一首，可以起到引起观众的注意力，概括故事内容等作用。——笔者注。

<sup>②</sup>被访谈人：余书习，男，88岁，私塾文化，宝丰县周庄乡岗庄村，三弦书艺人；时间：2008年2月23日，地点：宝丰县闹店镇双沟村，访谈人：刘松涛。

隘的“守艺”观念，俗语就有“宁给十亩地，不教一出戏（指作品）”的说法。这种对行业以及技艺占有的观念，在当地的“学会说书弹三弦，出门不带盘缠钱”和“腰里装着说书板，走遍天下有吃穿”的社会背景中，就显得容易理解了。他们为了生活、生存而不得不看好自己的本事，尽量避免更多的人和自己抢饭碗。

那些因为经常听、或者从各处学到演唱技艺的人，甚至是一些江湖骗子都可能占有三弦书艺人的市场，这样情况下“无师不准行艺”的行业规范在很大程度上排挤掉了这些对手，在一定程度上保护了三弦书的演出市场。

## （2）团结艺人

在考察中我们发现，在三弦书艺人群体中，因为各种关系而产生出来的尊敬和被尊敬，以及约束与被约束的力度是有所区别的。一般情况下，这种力度从直系师徒群体——旁系师（师伯、师叔等）徒群——外师徒群——三弦书群体逐层递减，处于起始地位的关系往往是联系最为密切，合作活动最为经常的群体，而越往后边他们之间的关系和利益联系就越少。另一方面，从这个递减的图示中，我们也可以看到其群体之间艺术风格、演出习惯等相近或者相远的关系，一般情况下同门师兄弟之间的演唱风格、演出习惯要比旁系群体之间的艺人要接近，而旁系之间艺人的艺术风格，又比外师徒群体和整体三弦书群体的风格要接近。

在这样的社会力度下产生的三弦书艺人要参加“三皇社”的行业规范，在一定程度上强化了三弦书艺人的共同信仰，加强了同出一门的价值观念，在按师排列辈份的行业理念下，这些艺人认清了自己的亲缘关系，如此的行为有利于三弦书艺人在一定程度上打破以上的亲疏观念，更容易结成团结的关系。“三皇社”活动中的展演，有利于三弦书艺人技艺的互相取长补短，演唱风格的融合、并在一定程度上保证了好的演唱、演出传统。这在一定程度上为三弦书艺术的传承和发展起到了积极的推动作用。

王怀德在考证山西上党地区的“三皇会”的观点，很能说明宝丰地区三弦书“三皇社”产生和发展的原因：“旧政权鼓曲盲艺人既不理睬，也不过问，艺人们的社会地位相当鄙下，加之说唱艺术的特点，艺人多是单独行动，常被乡间地痞敲诈，恶少欺辱，为了生存，上党鼓曲界的盲艺人，早在清乾隆年间就

自发地组织三皇会”<sup>①</sup>。宝丰地区的三弦书艺人以“三皇社”为自己的组织，以三皇社的社规为自己的行业规范，在很大程度上为团结三弦书艺人的群体，传承三弦书文化做出了贡献。

### （3）增强艺人的信心

由上面列举出的《西江月》的内容可以看出，三弦书艺人除了信奉三皇，对于历史上的尧、舜、禹、汤、周公、孔子等先贤，也将之作为自己信奉的对象。被历代统治者遵奉为“圣人”、“先师”的孔子，在三弦书艺人的眼里，也曾经走街串巷，“手弹口唱脚打板”，而这也正是民间说唱艺人生活的真实写照。在三弦书艺人看来，其从事的行业是为了教化人民，劝导民众，“教民稼穡费苦心”，他们所从事的是辛苦而又伟大的事业。并且，遇到地位高贵的人，“逢上能坐对面”。流传在三弦书艺人中的这些《西江月》，无形中提高了民间说唱艺人的身价，使他们在为生存而劳累奔波中获得了精神上的满足。

同样，三弦书艺人们在现实的生活中，也常常会感觉各种灾难和威胁，他们也有源自于寻求庇佑的依赖心理，所以，他们也就会有把希望和需求诉诸于神灵的行为。就像恩格斯说的：“在所有文明氏族所经历的一定阶段上，他们用人格化的方法来同化自然力，正是这种人格化的欲望，到处创造了许多神。”<sup>②</sup>在三弦书艺人看来“三皇爷”是他们的行业老祖，是能够专门满足三弦书艺人愿望，帮助他们的行业神灵。对于行业神信仰所起到的作用，岳永逸认为，“对徒子徒孙的讲述与其说是要徒子徒孙明白祖师爷是谁，行当怎么来的而知恩图报，不如说是借此要徒子徒孙在残酷卑微的实在的生存境况中获得生存的信心和勇气。”<sup>③</sup>

## （二）三弦书艺人的从艺原则

三弦书艺人作为独立的个体，在具体的社会实践中持有着不同的价值取向，但是作为一个从事着共同职业的群体，他们之间也存在着众多类似的职业原则。通过对三弦书艺人从艺原则的考察，有利于从宏观上把握三弦书艺人的群体特征。

对“从艺”概念的划分是考察艺人从艺原则的前提。按照宝丰地区三弦书

<sup>①</sup>王怀德,山西曲艺史料,转引自姜昆、戴宏森主编.中国曲艺概论,人民文学出版社,2005年版,第502页.

<sup>②</sup>(反杜林论)材料.马克思恩格斯全集·第20卷.人民出版社,1971年版,第672页.

<sup>③</sup>岳永逸,天桥街头艺人生活史研究——以技艺传承为主,北京师范大学硕士论文,2001年,第25页.

艺人的艺术行为特征，我把宝丰地区三弦书艺人的从艺划分为跟随师傅行艺和独立行艺两个阶段。因为不管是学艺者的学习过程，还是师傅的教授过程，都包含着三弦书艺人的艺术行为，而这些艺术行为大部分是在一定的从艺基本原则中衍生出来的。所以要完整地考察三弦书艺人的从艺，就应该包括艺人学艺阶段的艺术行为和艺人独立行艺阶段的艺术行为。

## 1、学艺阶段

三弦书的学艺一般是按照“学艺三年，送师一年”的前提进行。检验学艺完成的标准是：是否学会一部以上的大书，是否能够独立操持各种民间仪式，是否学会做人、行艺的基本规范等。具体到实践中，第一年时间是新人积累感性经验的阶段。在这个阶段中，师傅一般不会给徒弟说什么段子，也不允许让徒弟碰乐器<sup>①</sup>。

这些规矩制约了学艺者在师傅演出期间，只能坐在演出现场来听和看师傅的表演。学艺者在这个阶段中，主要通过观摩和思考来感悟艺术。并形成对师傅演出风格、表演形式等的初步印象。“在口头世界中，模仿是最简单，但也是最有效的传授和学习方式”<sup>②</sup>。在这个学艺过程中，学艺者和教授者之间因为观摩和表演而产生了一种自然的交流方式，而且“这一交流不仅是信息中某一层面形态的传达，还包括了人际间行为、观念、情感、心理等方面的渲染与熏陶”<sup>③</sup>。在这个交流的过程中，学艺者也逐渐学会在多种情况下怎么演唱和表演，怎么来处理好和观众以及主家的关系，怎么操作仪式的进程以及怎么与艺人相处，怎么分配报酬等知识。第一年学艺时间里大部分时间的不参与式的现场观摩，保证了学艺者有更多的精力来观察和思考师傅的演出，这一阶段学艺者的从艺原则就是听老师的话，并逐渐在艺术上接受师傅的权威。这一阶段艺人的从艺原则有利于，学艺者积累丰富的感性经验，有利于教授者树立教学的形象。

第二年学艺中，师傅开始教授徒弟一些简单的“书帽”<sup>④</sup>和“赞”、“赋”<sup>⑤</sup>。“书帽”的演出时间一般在半小时以内，而“赞”等则是朗朗上口，所以徒弟

---

<sup>①</sup>被访谈人：余书习，男，88岁，私塾文化，宝丰县周庄乡岗庄村，三弦书艺人；时间：2009年2月18日，地点：余书习家中，访谈人：刘松涛。

<sup>②</sup>博特乐图，胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐，上海音乐学院出版社，2007年版，第313页。

<sup>③</sup>萧梅，田野萍踪，上海音乐学院出版社，2004年版，第271页。

<sup>④</sup>正书开场以前演唱的小段子，这些段子一般具有时间段、内容生动活泼，形式灵活等特征。——笔者注。

<sup>⑤</sup>艺人们实践的基础上总结的一些描绘性的段子，诸如音容笑貌、风土习俗、地理风貌、刀枪剑戟等。——笔者注。

很容易就能学会。下面就从艺人实际表演的唱词中选择几个来描绘佳人的“赞”：

#### 佳人赞（一）

公子抬头用目明，大量姑娘好面容，满头青丝如墨染，不擦油儿明生生，偏花正花戴两朵，鬓角斜插银蜻蜓。虎灵灵一对杏子眼，两道峨眉弯铮铮，脸皮白，白生生，好似鸡蛋皮两层……

#### 佳人赞（二）

公子抬头用目观，上下打量女婵娟，观大不过十八岁，观小不过十七年，好头发，明闪闪，论长短，三尺三。不擦头油光灿灿，杏子眼，真好看，雪白脸蛋如粉团，小鼻子长到正中间……

#### 佳人赞（三）

说佳人儿，道佳人儿，佳人长的真派气儿。青丝头发如墨染，红头绳子扎末根儿。梳一个苏州式的元宝髻儿，镀金簪子别当心儿。金簪子儿，银簪子儿，中间有安疙瘩针儿。……

#### 佳人赞（四）

公子抬头举目观看，上下左右打量这位女子，生得好看，长的风流，青丝巧挽盘龙髻，乌黑发亮不擦油。春柳眉，秋波烟，滚双睛，情儿露，端正鼻子樱桃口，耳坠金环滴溜溜……

三弦书在实际的演出中，大书的演出往往占有重要的地位。因为大书中的人物众多，内容紧凑，结构严密，悬念迭生，比之“书帽”更强的故事性，才能够吸引住听众。所以大书的掌握是艺人独立行艺的一个重要的标准。

恶沟张听书的可捏了，要是唱的不好的，连半场都唱不下来都得收拾家伙走人，那年我应了一个场就是恶沟张的，那时候我还刚出师，手里就一部《咬脐郎》，来之前刚听说村里有一个老艺人唱半个月才走，说实在话心里也虚。到了以后（观众）一看是个年轻人，还听说要开前几天才有人唱过的《咬脐郎》，当时有几个老年人就想走。我一看情况不好，就赶紧硬着头皮说了，列位老少，学生初来宝地，学艺不精，吐字不明，但是还希望大家听上一段，要是不行喽，你们再走，也不迟啊。这时候，我就直接开大书（省了小段子），这一唱不要紧，（观众）就不叫停了，在恶沟张一连唱了九天。我会的书唱完了咋弄，只得找借口走人了，因为我知道我就一部书，在不走就

该丢丑了。<sup>①</sup>

从这一段艺人的自叙，我们可以看到，观众审美的习惯给定了大书在实际演唱中的重要地位，艺人也必须靠在大书上的造诣才能够拉得住观众，行走“江湖”。

到了学习掌握大书的学习阶段，艺人的学和教的原则就开始明显出现变化了：具体表现在学艺者求知欲强，希望学习更多的新东西，而师傅却开始故意少教或者不教新的东西。而且，这种倾向会随着学艺者掌握东西的增多，程度有所加强。这些内容大致包括了以下几个方面。

### (1) 大书的“四梁八柱”

学艺者在学习大书的时候如果完全靠死记硬背，即使记忆力再好，也不可能记住所有的内容。这就需要一定的技巧，而这里面最重要的是必须掌握大书的“四梁八柱”。

四梁指作品的书根、书领、书胆、书筋。书根是总纲。书领是制约全书命脉的统率人物。书胆是书中的主角。书筋即书中解难的人物，是以奇取胜者……八柱：即书中男、女、老、少、精、憨、正、邪……柱的作用在于保梁……

书的梁子问题解决了，艺人便要把自己的生活知识、文化素养，根据书中内容需要，在情节、故事、人物语言、行动、典型环境上加添、充实、发挥、融汇，进行再创作。<sup>②</sup>

除了掌握了记忆大书的规则外，三弦书艺人还必须学会怎样通过实践来表演和在创造，在这一层面上，初学者的悟性即便在高，也比不上行艺已久师傅的造诣，如果没有师傅的指点，初学者往往要不会取得满意的效果。

### (2) 灵活运用材料加工、创作的能力。

三弦书学艺者在掌握了大书的“四梁八柱”以后，还不能够很好地把握大书，还需要能够利用一些规律和方法来对这些材料进行加工，甚至是创作，只有这样才能够抓住大书的真谛所在。有学者把老艺人的创作和创造能力归结如下：

老艺人们除了自己从启蒙开始陆续学到的几十本戏、几十部书（这些戏与书的不小分量也是活词）以外，就靠了一肚子戏串、水词、赋赞和熟知的各种板眼腔调，表

<sup>①</sup>被访谈人：尹庭志，男，62岁，初中文化，叶县保安镇尹庄村，三弦书艺人；时间：2008年10月28日，地点：平顶山市鹰城广场，访谈人：刘松涛。

<sup>②</sup>张紫晨，民间文艺学原理，华山文艺出版社，1991年版，第111页。

演动作，以及谳练的演唱技巧，舞台经验等，来参加提纲、幕表制的演出或“趟水”“蔓子活”式的说唱。在遇到自己从未学过的或新编的剧目曲目时，只要根据“戏胆”、“书胆”，牢牢拴住“扣子”，弄清人物角色的性格、身份、地位及相互关系，做“大路”活，就可以粉墨登场，入坛献艺，临时与陌生的演员对口“搭伴”合作……

不会“趟水”，没有这种“当场作文章”的本领，就得唱“砸”、“僵场”，把饭碗丢掉。所以从这方面来说，戏串、水词、赋赞、套子是旧社会艺人们搭班、跳班、跑码头、闯江湖吃饭谋生的本钱。如果哪位艺人在某些串子上特别见长，会的忒多，有所创树，或独具演唱技巧，就更能艺名远扬，声震八方。而他本人也就更加把此等本领视若家珍，轻易不肯外传。艺谚云：“宁赠十串钱，不送一句言”，便包含着这层意思。<sup>①</sup>

### (3) 行艺的重要规范

除了艺术方面的学习外，老师还要将行规禁忌、江湖行话等内容传授给学生。尽管近几十年来艺人关于这些内容的学习有所弱化，但是，它们作为说唱艺人闯荡江湖时的“身份证”，还起着很重要的作用。

行规禁忌是从艺者要掌握的重要的学习内容，如果不能够掌握这些内容，行艺者在今后的行艺到路上就会处处为难，使自己处于困难的境地，甚至有些情况下会招来很大的麻烦。“三皇社”在每年举行“摆设”的时候，都会选择出若干的纪律的执行人员称为“巡千”。他们负责在平时来回走动，观察艺人行艺的情况，听取群众对艺人的意见，必要时他们还有临时执法的权利。

那一年，他爹（杨宝元）是三皇社的巡千，巡千就是来回走动看看说书人演出的怎么样，有没有不文明的书目，有没有不合规矩的演出。他爹走到会（马街书会）上时，看到一个唱坠子的，把弦子往怀里一捆，站在人家的坟头上唱开了。按理说唱坠子的本来不是三皇社里的，不归三皇社管，但是他爹脾气倔，看不得伤风败俗的事，就走过去说：‘你这是干啥的，连一张台桌都没有，唱的啥啊，在唱把你的弦子掂喽（拿走）’<sup>②</sup>

总之，在这一阶段师傅尽量把持自己的绝活的原则是有一定原因的。拜师“红帖”上虽然写的是学艺三年，但实际上，聪慧一点的学生一般在一年之后就可以演出，但演出得到的收入基本都是老师所得。另外“红帖”上也规定了，

<sup>①</sup>马紫晨,戏串,中国戏曲志河南卷编委会出版,1989年版,第5页.

<sup>②</sup>被访谈人:李捧,女,60岁,小学文化,宝丰县商酒务镇何庄村,三弦书艺人;时间:2008年2月25日,地点:宝丰县商酒务镇何庄村李捧家中,访谈人:刘松涛.

第四年徒弟还得义务为老师演出一年，作为对师父的孝敬，这一年中徒弟也是基本没有收入的。对于师傅来说，他总是希望通过收徒获得一个廉价的劳动力。

“徒弟徒弟，三年奴婢”，并通过对这些业务知识的尽可能的把持，来延长这个学艺者服务的时间。所以这个阶段的行艺原则就是：师傅尽可能晚的把这些所谓的“绝活”或者“窍诀”传授给徒弟。而学艺者则是通过拜师进入家门，得到一个学习的良好环境，为以后的谋生奠定基础。

## 2、独立行艺阶段

出师的三弦书艺人在独立行艺阶段，有着与学艺阶段不同的一些基本特点：首先，他们在经济上获得了独立，行艺时挣多挣少都是自己的收入；其次，他们脱离了师傅的保护，在行艺过程中遇到问题或困难的时候，就必须自己想办法解决，独立闯荡“江湖”。在这一个阶段中，艺人充分地体现了行艺的自主性，其间的活动更多地反应了整个行业对艺人的影响以及艺人所表现的主观能动性。

### (1) 搭班

当地艺人有一句艺谚“初学要仿，用时要闯”，很能够说明一个刚刚出师的三弦书艺人所要面临的挑战。他们脱离了师傅的辅导，在运用学到的东西时，还要经过一个实践的磨合适应阶段，才能把从师傅那里学到的东西变成自己的东西。

一个刚出道的三弦书艺人在行艺时首先要面临的的就是选择搭档的问题。一个好的搭档不仅会在实践中碰到问题或困难时给这些新出道的三弦书艺人以帮助，而且也可以在艺术上给这些新出道的艺人以指导。以往三弦书学艺的艺人，在学艺的过程中，不仅要学习演唱也要学习演奏。究其原因<sup>①</sup>拜到师傅门下学艺不容易（金钱支出、人情支出等），基本上要避免学艺不成的可能，而学成演唱或者演奏都能够独立从艺。<sup>②</sup>三弦书艺人的演出形式精简，往往三两人就可以组成演出的队伍，这样的演出规模客观上要求艺人们要多才多艺，既能伴奏也能演唱，老一批的三弦书艺人大都是能弹能唱的人。<sup>③</sup>艺人们在实践中也认为“弹得准才能唱得稳，弹唱不分家”<sup>④</sup>，这些学艺的基本要求，往往使得当地的三弦书艺人都是多才多艺的。在这种情况下下的搭班，不仅演奏的三弦书艺人可以教刚出道学演唱的三弦书艺人，而且演唱的艺人也可以给刚出道学演奏的三弦书艺人以指导。所以搭班是刚出道的三弦书艺人行艺时最重要的选择，一

<sup>①</sup>被访谈人：杨广乾，男，58岁，小学文化，宝丰县周庄乡余官营村，三弦书艺人；时间：2008年2月23日，地点：宝丰县闹店镇双沟村，访谈人：刘松涛。

一般情况下这些刚出道的艺人会选择比自己老练一些的艺人作为搭班对象。

以往三弦书艺人的搭班是有一定的原则的。他们把每一年分为三个搭班的季节：元宵节至端午节为第一季；端午节至中秋节为第二季；中秋节至春节为第三季<sup>①</sup>。一经搭班，必须到季，如半途散伙就视为犯规，会受到同行的谴责，以后也很难在找到合适的搭班艺人。现在随着曲艺行业面临的困境，三弦书的演出机会也较之以前有所减少，分季节的搭班变得没有必要，但是一经搭班，这些搭班艺人就要在有演出机会的时候，不论有什么事情，都要按照这个规矩在一起合作，否则同样要视为违规。

由三弦书艺人行艺中搭班的原则，我们可以看出以下特点：①保证了三弦书艺人讲究信誉。以往老艺人就经常说“艺德重如天”，不管你的艺术水平有多高，如果没有“艺德”你就没有办法混下去。因为“信誉”是其保持个人尊严，结交广大艺人，在行业中站稳脚跟的首要前提。②增加演出的机会，搭班的情况下在有演出机会的时候，搭班对象就会在一起演出，这时候他们之间的社会效益，就是以在这个班子里面表现优秀的一个艺人作为参照的，不论是唱得好的、或者奏得好的艺人只要存在，就会扩大其班子的影响力，就会挣得大的名气和更多的演出机会。如果是班子闲下来的时候，艺人各自在不同的地方，这时候任何一个艺人得到演出的机会，另一个艺人就会有演出的机会，从这个层面上看，搭班的存在也会使得艺人增加演出的机会。

## （2）亮书、拜同行、啃板凳腿

亮书是指在一些场合，例如庙会、各种形式的展演中，三弦书艺人为了宣传自己而进行的无偿演出，目的是通过演出让更多的人认识自己的水平，以便获得演出的机会。宝丰地区的“亮书”活动多是在一些庙会场合中进行，例如宝丰县的马街书会、宝丰县的香山寺庙会、临汝东关的关帝庙会等地方，都有固定时间提供三弦书艺人“亮书”的机会。如今这些场合中的曲艺演出已经没有以前的规模了，但是从现存的艺人“亮书”中，仍可以看到其间存在的艺人行艺的原则。

先到会的艺人已经在一个地方扎下场子进行演唱的情况下，后赶到的艺人就不能够选择在附近扎场子进行演唱，不论表演者的水平有多高或多低，都要选择离此较远的地方进行演出。如果没有合适的地方，后到的艺人就要前去客气的打招呼，如果受到前到者艺人的邀请，后到者就可以趁着人家演出的机会，

<sup>①</sup>平顶山市文化局编著,平顶山市曲艺志,中州古籍出版社,1995年版,第198页.

表演自己拿手的书目，但是不能够开大书，否则就会被认为是蓄意“踢场子”，就要遭到其它艺人的诘责，甚至是围攻。

拜同行的情形通常会发生在以下情况：不同班子的艺人在同一个地方演出；所到演出的地方住有三弦书艺人。前者是演出过程中两班子或者几班子艺人相互拜同行，后者的情况下外来演出的三弦书艺人就要到住家的艺人家中登门拜访。很明显前者的目的是求得关照，而后者的目的则是求得谅解。

在会上写书成功以后，书价、演出场次和演出日期就已经定好了。主家只要确定在演出的时候见到自己在书会请到的艺人就行，但是价钱一经商定，演出的时候，艺人的数量如果添加，钱不会添加，这样的规矩在当地也是被公认的。

在赶会的过程中写不出去的艺人可能就会落空了，这时候这些落空的艺人就会去到写出去的艺人那里攀谈，目的是凭着自己在业内的关系，在别的已经被写出去的艺人那里，以临时加入的形式获得一个演出的机会，这时候这些被写出去的艺人，要么为了顾及同行的面子，要么是出于一定的师承关系，会给这些人提供一定的方便，但是演出的报酬方面，这些加入的人就会比原先班子的成员少许多，这一传统被称为“啃板凳腿”，以便保证其最基本的来往路费等开销。

同样是三弦书艺人，同样是演唱一个曲种，但是为了争取机会，就要在“亮书”中进行竞争，但是这些艺人们之间拜同行、拜场子的从艺原则，又使得这些竞争带有一定的人性化的成分，具体体现在首先是尊重来早的艺人；其次是不以自己的强势去挑战别人的弱势，关爱弱势群体。

### (3) 对书

对书是指两方或者几方，约定在同一时间内各请说书艺人在相同地点进行竞赛，对书时两（几）班子说书艺人之间往往有一定的距离，胜败的标准以演出中观众的多少为主要依据。请书的人会把酬金放到一起，按胜败两方（或几方）的标准把酬金分成占总共酬金大部分的“彩头”和小部分的酬金。在当地的对书中，胜出者不仅可以在物质上得到大的回报，而且会在当地产生一定社会影响，名气也会得到大的提升；而失败方不仅得不到更多的利益，而且以后往往很多年都不敢再来这个地方，等于失去了一大片的演出市场。另外，对书时不管有几个班子，“彩头”只有一个。这样就客观上给艺人们造成了一种竞争的局势。

而且在当地还有这样的约定成俗，要请河南坠子对书，艺人都是坠子艺人；要请三弦书对书，艺人都是三弦书艺人。这样做无疑减少了当地观众因喜爱某些曲种而造成的在对书中的不公平性，但也提升了对书的残酷性，毕竟同一行业中的人，在更大的比例上艺人们都会有着这样那样的关系。

对书规矩的存在，无疑是“同出一门”的三弦书艺人所不愿意接受的，因为不论是胜或败，都会给自己和对方造成很大的影响，对今后的团结或者合作造成一定的障碍。所以从情感上说，三弦书艺人是愿意出现在对书的场合中的，但是三弦书艺人在行艺中又不可能完全避免这样的演出情况。这时候为了顾全三弦书艺人自己的面子和对方艺人的面子，同时又不造成经济上的损失，三弦书艺人就会有以下的从艺原则的产生：

一般情况下，艺人在去对书之前，就会互相“通气”，大致商定出演出的内容，怎么演等问题，目的在于双方在演出的时候各占一半优势，最终造成对平手的局面；也有艺人到了演出场地的时候，才知道是对书的情况，这就要靠他们的机智来做出灵活的选择。下面是一段三弦书老艺人的描述：

那一年在马街会上，我被火神庙（村子名称）的写走了。到了地方一看准备了两张桌子，两套茶具，原来是要对书。更没有想到的是过一会儿我哥也来了，呵呵，居然是我们哥俩对（书），怎么办，怎么演呢？也没有提前知道商量一下，铜锣一敲，我们双方就开场了。当时你猜咋弄了？我一看在场听书的里面，年轻人和上岁数的人（数）差不多各占一半，于是我就开文戏《何文秀私访》，我哥那边呢就开武戏《井台认母》，这样呢，爱听文戏的上些年纪的人就围在我面前听，年轻人爱听武戏的呢就跑到我哥那边了，几天下来，我们打了个平手<sup>①</sup>。

由此可见，请书的人想方设法让艺人之间产生竞争，而三弦书艺人的群体又会以自己特有的方式来尽量避免竞争的产生，以便维护自己和同行的利益。

三弦书艺人作为一个社会群体的存在，他们不得不受到社会现实的影响，不得不面对各种苦境和挑战。行业规则的出现，使得三弦书艺人在更大程度上团结在一起，从个人学艺的拜师规则，到共同参与祭拜行业神的规则，他们都是在维护艺人群体的最大利益的前提下，倡导一种和谐的艺人社会模式，他们所尊崇的是敬重、忍让、相互扶持的行业作风。三弦书行业规则的出现，无疑是三弦书艺人群体适应社会的能动性的选择，体现了三弦书艺人群体积极适应

---

<sup>①</sup>被访谈人：余书习，男，88岁，私塾文化，宝丰县周庄乡岗庄村，三弦书艺人；时间：2009年2月18日，地点：余书习家中，访谈人：刘松涛。

社会现实，用于面对挑战的决心，也反映出了社会存在对艺人意识的深刻影响。

三弦书艺人的从艺原则，是三弦书艺人个体与三弦书群体利益矛盾冲突的产物，它给定了艺人个体与艺人群体利益冲突时，三弦书艺人应该抱有的观念和应该做出的选择的标准。不论从艺人的学习阶段，还是到独立行艺阶段，这些规则都在很大程度上净化了三弦书艺人的群体，维护了三弦书艺人的基本利益，客观上有利于传统的艺术形式得到更好的传承和发展。当然，这种所要面临的选择也是主动的、灵活的，在社会道德标准限定下能够充分体现出三弦书艺人的智慧和精明。

总之，三弦书艺人在对行业规则和艺人从艺原则的把握中，我们能够感觉到三弦书艺术这一古老的民间艺术形式拥有的积极的适应性，表现出的旺盛的生命力，三弦书艺人作为个体存在，而具有的顽强的意志和乐观的从艺态度。

## 五、三弦书的表演程序

宝丰地区的三弦书的表演主要在主家还愿仪式的现场，以及庙会亮书卖艺的现场进行，前者因为和民间还愿联系在一起，具有很强的程式性和仪式性，后者因为演出的主要目的是“卖书”，所以更多体现出商业性和竞技性。下面就以主家还愿仪式中和马街书会中三弦书的表演为例来介绍宝丰地区三弦书的表演程序。

### （一）主家还愿仪式现场的表演程序

平顶山地区的还愿仪式，多由戏班和说书班子来承担<sup>①</sup>。当地人称其为“愿戏”或“愿书”。下面以三弦书艺人余书习、杨广乾和杨翠萍在2008年2月23日至25日在宝丰县闹店镇双沟村夏海洲家做的一次还愿仪式为例子进行说明。

#### 1、“还愿”的主家及说书艺人

此次举行“还愿”的主家是双沟村村民夏海洲，夏是一个煤窑施工队的包工头，其手下常年有二十几个在煤窑井下工作的人，鉴于煤窑井下工作的危险性，夏非常相信神灵的保佑。夏是在2007年的春节过后，施工队开始进入井下之时许的愿望：在下一年里我手下的兄弟平安无事，会向老君爷许三天的说书戏作为酬谢。结果夏手下的工人确实是一年平安，所以夏就请了三弦书艺人余书习等一行艺人，约定在2008年的2月23日到25日进行“还愿”。

余书习，三弦书艺人，河南省宝丰县周庄乡岗庄村人，现年89岁，是至今仍活跃在三弦书舞台上年龄最长，资格最老的艺人。余书习10岁就开始跟随他的哥哥余书成学习三弦书演唱，14岁第一次登台演出，之后行艺历程从未间断，至今已经从艺75年。余书习现在门下有五名徒弟，四名徒孙，在当地算是一位门徒众多的艺人之一。和余书习搭班的艺人杨广乾主要担任三弦伴奏，杨翠萍主要担任演唱，他们都是余书习的门下徒弟。

具体艺人情况见下表：

#### 双沟村还愿演出人员

---

<sup>①</sup>一般情况下，这里的人们在许愿时许说书来还愿的居多。原因一方面在于说书艺人往往对还愿仪式的程式和内容更加熟练；另一方面请一棚说书的花费要比请一台戏的花费节省很多，一般百姓人家都能够承担的起。——笔者注。

| 姓名  | 年龄 | 职业   | 专长   | 从艺时间 | 师承  | 代表书目                   |
|-----|----|------|------|------|-----|------------------------|
| 余书习 | 89 | 农民   | 演唱   | 75年  | 余书成 | 《罗鞋记》、《珍珠汗衫记》、《白金庚私访》等 |
| 杨广乾 | 61 | 农民   | 三弦伴奏 | 32年  | 余书习 |                        |
| 杨翠萍 | 60 | 退休职工 | 演唱   | 15年  | 余书习 | 《吕蒙正接彩》、《月下盘貂》、《赵彦求寿》等 |

## 2、“还愿”仪式的准备

双沟村“还愿”仪式的准备主要包括以下几个方面：供桌<sup>①</sup>的安置，贡品<sup>②</sup>的摆放，神位<sup>③</sup>的张贴等。以上这些程序都是由余书习等三弦书艺人安排的，但是并不是所有参加“还愿”仪式的艺人都有资格安排这些事情，一般情况是资格较老的艺人安排，而资格相对较浅的艺人则帮助主家按安排去购置、摆放。

在整个“还愿”仪式中，供桌是一个比较特殊的区域，因为它是一个与神灵有关物事安置较集中的地方。几乎所有的“还愿”仪式的东西都围绕在供桌的周围：排位要居供桌中央的后墙上粘贴；清单要在排位正下方放在供桌上；贡品以及香炉和烛台都要摆放到供桌上等。这些集中的安置也给供桌赋予了神圣的地理空间属性。“还愿”仪式的几乎所有内容都是围绕在供桌周围进行的。

## 3、还愿仪式过程

2008年2月23是“还愿”仪式举行的日子。按照惯例第一天上午主要是在中午十二点之前，安置好神位以及请神。

10点50艺人赶到夏家。

10点55分，地点：夏家。程序：安排神位、贡品，主家按照艺人的要求逐一安置。

<sup>①</sup>按当地的风俗，供桌必须在主家堂屋布置。

<sup>②</sup>贡品包括：一盘苹果、一盘桔子、一盘桂圆、一盘蛋糕、一盘馒头、一盘熟肉、一盘奶糖、一盘芝麻糖、一盘酥果子、一盘饼干、一盘油饼、一盘火腿肠等十二整盘。

<sup>③</sup>主家神位的内容是：“敬设老君爷天地全神尊神之神位”。

11点20分，地点：供桌前。程序：夏海洲与余书习在供桌前依次净手上香，将香插入香炉，主家在神位面前三叩首。

11点23分，地点：供桌前。程序：余朝门外喊“鸣炮——”，鞭炮声在乐器的伴奏声中响起，弦子弹了一段较长的过门，然后余书习演唱“请神段”《张良辞朝》。主家在神位前燃裱、上香、磕头、默念，面目严肃。

11点45分，地点：供桌前。程序：余等人收起乐器，请神完毕。

12点20至14点30分，地点：夏家。主家及说书艺人吃饭休息。

14点30分，两个地点：供桌前；对着供桌的院子。程序：院子里王燃放“双响炮”三个，屋内王妻焚香燃裱，屋外艺人三弦、饺子、八角鼓合奏闹场，院子里不断进来观众。

14点50分——17点30分，地点：屋外的书场。程序：余对着屋里的神位开唱“安神段”《龙三姐拜寿》，杨广乾三弦伴奏。神戏唱罢，余转过身子面对观众又唱了一个传统段子《小黑驴》。然后杨翠萍换下余唱《刘秀仿将》，杨广乾伴奏。其间，主家去供桌前续香和蜡烛，并跪拜磕头祈愿。

17点30分——19点15分，地点：夏家。主家及说书艺人吃饭休息。

19点20分——20点30分，地点：两个地点。程序：夏家供桌前，对着供桌的院子。程序：王家鸣炮三声，屋内焚香，屋外闹场乐曲响起，观众进来的差不多的时候，余唱安神段《韩湘子度嫦娥》，杨广乾伴奏。杨翠萍接着演唱《马棚封宫》，杨广乾伴奏。

20点30分——20点35分，地点：供桌前。程序：主家跪拜神位，默念祷词，然后起身熄灭了桌上的一对蜡烛。

20点35分，2月10日当天“还愿”仪式进行完毕。

此后的两天，每天上午、下午和晚上分3个场次，由艺人余书习和杨翠萍轮流演唱，杨广乾负责伴奏。24号杨翠萍开大书《吕蒙正接彩》，每次演出都唱这一本书，余书习则演唱小神段，杨广乾24号晚也演唱小段《刘秀仿将》，余书习伴奏。主家照例按余书习的安排照应屋内的神位。

2月25日晚唱罢正书，观众散去。

20点30分，地点：供桌前。程序：夏到供桌前给老君爷焚香、燃裱，行跪拜之礼，请求送神。

20点39分，两个地点：供桌前。程序：余对着神位演唱“送神戏”《十保佑》，杨广乾伴奏。夏家人在神位前烧香、焚烧裱纸，依次行跪拜之礼，主家手拿牌位走出门外，同时燃放鞭炮，点燃神位，跪拜，并念祈祷之词。

至此，三天的“还愿”仪式进行完毕。

#### 4、还愿仪式的表演程序：

纵观在还愿仪式中的三弦书表演的书目，大致可以分为两大部分：为神演唱的神段；为观众演唱的书目。神段的内容大部分是和神灵仙道有关的神话唱段，而为观众演出的书目则较丰富，要么是生活气息浓重的书目，要么是历史题材的书目，涉及的面比较广、趣味性、知识性较强。

还愿仪式中的演出程序就是按两个部分不同书目的交叉来进行的。艺人赶到主家家里以后，首先要安排与还愿仪式相关的物事，这一环节没有表演的成分存在。等安排好仪式所用的物品以后，第一次的表演就是演唱请神的段子，这些段子是专门为神演唱的，艺人也是面对神位演唱的。上午、下午、晚上的演出前，都要演奏闹场，由资格较老的艺人演唱“安神段”，面对神位，接下来才演唱其它的书目，这时候演唱者面对观众，书目内容较自由，选择的余地比较大。最后一天的“送神”仪式中，也要演唱与神灵相关的“送神段”。

综上，还愿仪式现场的三弦书表演程序，可以用以下的图示说明：

布置还愿仪式现场



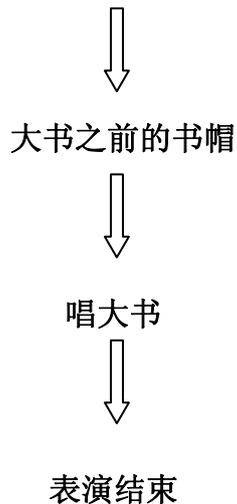
放广播



闹场



唱神段“安神”



## (二) 马街书会现场的三弦书表演程序

### 1、马街书会现场的三弦书

按照惯例，马街书会的会期一般是从农历的正月十一到正月十三进行。十一、十二属于偏会，十三当天才是正会。所以来此“亮书”的三弦书艺人都会赶在人最多的十三当天前来表演。一般情况下写书的人也会在十三当天前去写书，因为十三当天的艺人最多，有很大的挑选余地。

赶会之前三弦书艺人都会休息一段时间而不再演出，目的是保证在马街书会上演出的时候有足够的精力。所以十一、十二两天艺人们大部分就要赶到马街书会的所在地马街，安顿好自己的住宿，等十三那一天前去亮书，这个准备也是艺人们休息调整的过程。

以往说书艺人赶到会场上，第一件事是到会场上的火神庙去上香，目的是让火神爷保佑今年有更多的演出机会，大部分艺人都会展开乐器站在火神爷庙前演唱一个小段，现在这种传统已经有了很大的改变：年纪大一些的艺人大多会去庙上上香，年轻一些的艺人有些会过去上香，有些就不去上香，但是已经基本没有上完香以后演唱的环节了。

同主家还愿仪式现场的演唱一样，在会场演唱的艺人也要以闹场来吸引观众的注意。等观众围拢过来的时候，艺人就要开始演唱了，在马街书会上演出的目的是被人写走，而引起写书人的注意的最佳的方式，就是在自己的书摊周围聚齐更多的观众。所以三弦书艺人就必须根据观众的喜好来选择自己的演出曲目。具体来说，艺人必须善于根据现场观众的特点来确定演出书目。这些因素主要包括观众的职业、年龄、性别等。书帽唱完以后，艺人就要唱大书了，因为大书是显示艺人水平的重要标准，也是留住观众的重要手段。

等有人写书的时候，艺人的表演就达到了高超的部分，因为下面的表演往往会决定写书的成功与否。等写书成功以后，艺人赴会的目的就基本达到了，以往书会上有着一条不成文的规矩，那就是艺人在有人写书以后，就不能够在表演了，目的是给其他艺人留下机会。但这时候并不意味着书会艺人表演的结束，艺人还可以应要求答谢观众的演唱，这时候演唱的曲目和形式往往会和观众的要求联系在一起。纵观马街书会三弦书艺人的表演，虽然因为艺人所处表演位置、艺人的演唱水平等的不同，但是在表演的程序上还有着一致的地方。大致流程如下：

“亮书”前火神庙进香



乐器闹场



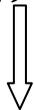
演唱书帽



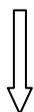
写书宣传



开大书



写书及有关表演



表演结束

### （三）三弦书两种演出程序的对比

通过对上述两种三弦书表演现场程序的描述，我们可以看出，两种不同环境下三弦书的表演包含的相同的地方是：都有闹场，都要在开大书之前演唱“书

帽”，大书的结束是表演结束的标志。

不同的地方是：在演出开始以前，还愿仪式现场是三弦书艺人为主家准备与神相关的准备和祈祷；而马街书会现场则是艺人为自己的运气向神灵祈祷。还愿仪式现场中的“放广播”以及“请”、“安”、“送”神的神段，在马街书会现场的表演中看不到。

因为还愿仪式现场的表演具有的仪式性，必然会使在其中的三弦书表演具有仪式性的特点，其表演的程式化也更强一些，其表演的时候三弦书艺人满足的不仅是观众，还要面神灵的需求；而在马街书会上的三弦书表演因为具有一定的商业性，所以其表演更多的是具有人为性的特点，观众多了写书就容易，反之就不容易写出去，其演出的时候三弦书艺人满足的主要对象就是观众。

综上，通过对两者表演性质的比较我们大致可以看出：两者相同的表演内容都是为了满足观众的需求，其表演程序中的“闹场”、“大书前演唱的书帽”、“开大书”等都具有娱人的性质。而还愿仪式中有的马街书会现场表演中没有的内容或程序，都具有娱神的性质。

在三弦书的表演中，不同场景中相同的程序，我们可以称之为“不变”的因素，而不同的程序就是“变”的因素。三弦书表演程序中“不变”因素的存在保持了三弦书艺术的表演特色，而“变”的因素的存在体现了艺人在不同条件下的主观能动性，显示了三弦书艺术旺盛的艺术生命力。

## 六、三弦书的音乐结构和特征

### (一) 三弦书的唱腔结构原则

三弦书的音乐结构属于板腔体，唱腔主要包括饺子腔和鼓子腔两大类。

#### 1、三弦书的板式特点：

三弦书的板式是以一个基本板式为母板，在此基础上，按照一定的变体原则，如速度的变化(转慢或加快)，节拍、节奏的变化（展宽或紧缩），旋律的变化（加花或减音）等方法，衍变、派生出一系列如“慢板”、“二八板”、“二六板”、“快板”、“飞板”、“流水板”等不相同的板式。下面我们来看看“饺子腔”和“鼓子腔”里面的一些代表性板式。

“饺子腔”是因为在演唱过程中使用敲击乐器饺子而得名。“饺子腔”在三弦书中占有较大的比重，唱腔变化较多、表现力强。它的板式主要包括“平板”、“快平板”、“快板”、“飞板”等几种主要板式。

“平板”也称“二八板”，即上下句总共有八板（小节）构成。一板一眼，中速或者中慢速，“平板”比较朴素平直，较少加花变奏，在三弦书的板式中占有很重要的位置，其它板式都是在“平板”的基础上，依据叙述内容、气氛等的需要，加以变化而成的。下面以三弦书艺人余书习演唱的《一黑到底》为例，来看看“平板”的基本特征。

The image shows a musical score for the song '一黑到底' (Yi Hei Dao Di) in the 'Pingban' (平板) style. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as '2/4'. The lyrics are written below the notes. The score consists of 20 measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 indicated at the start of their respective lines. The lyrics are: 二 十 四 五 月 黑 头 老 俩 口 恩 养 一 个 女 娇 流 她 那 浑 身 上 下 一 根 破 起 个 名 叫 黑 妞 妞.

由上例可见，这一段唱的旋律是上下句的结构，上句和下句均从眼位起唱落于板位。上句落音较自由，下句要落到“1”音。

“饺子腔”还有其它的一些板式，如较之“平板”速度较快的“快平板”，也称“二六板”，也是一板一眼、上下句的结构和“平板”相似，只是速度较之“平板”快一些，旋律更简洁一些。

“快板”是有板无眼的音乐结构，其唱腔则是在“快平板”的基础上进一步加快速度而成。“飞板”，和“快板”近似，只是速度更快，旋律更加简洁。

下面来看一个三弦书艺人余书习演唱的《小胡混儿》中的“快板”片段：



“鼓子腔”是因为在演唱的过程中使用了八角鼓伴奏，故称为“鼓子腔”。在三弦书中“鼓子腔”的比重较“饺子腔”小一些，在表现功能上较长于抒情。其主要板式有“平板”和“快板”两种。

“平板”也称“二八板”，也是上下句总共由八板（小节）构成，一板一眼的板式结构。乐句的起落、上下句的落音和鼓子腔多有相似，也是多从眼位起唱并落于板位，上句落音较自由，下句多落于“1”音。然而鼓子腔中“4”音出现比较多，造成“清角为宫”的“离调”感觉。

如下例的三弦书小段



“快板”有板无眼的节拍特征，唱腔旋律在“平板”基础上速度加快，旋

律简洁。



## 2、三弦书的声腔特点

饺子腔中的变化腔调主要有“起腔”、“扬腔”、“叹腔”、“收腔”等几部分。

三弦书的“起腔”有一定的特征，规律性很强，艺人们称之为“三腔四送”或者“三挑四送”。“腔”也就是“行腔”，“送”是“送腔”也就是帮腔。“三腔四送”共有四个乐句组成，其中，第一、三、四乐句，有帮腔，第二乐句没有。

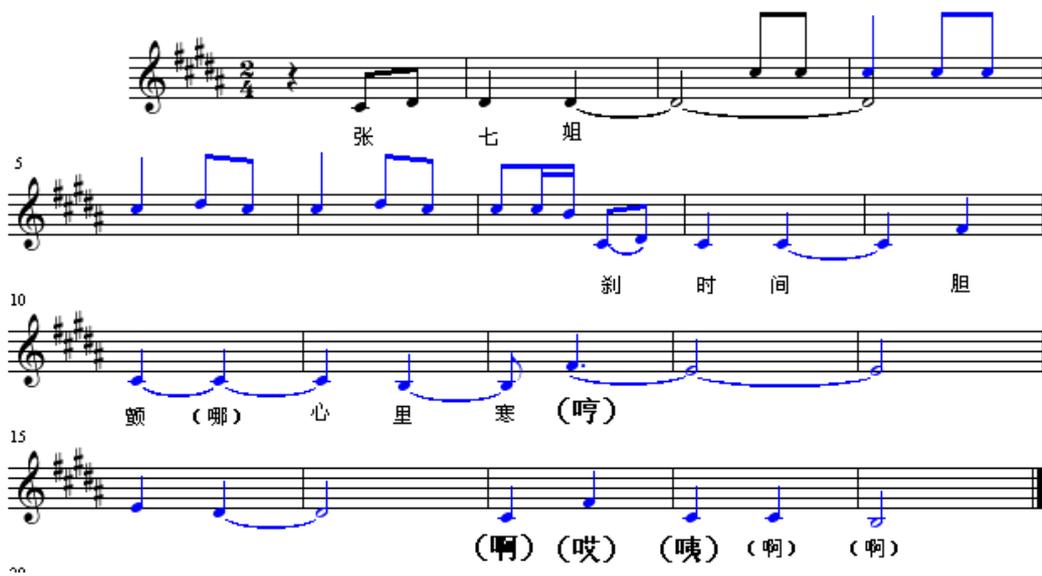
“第一腔”唱第一句的前四个字，帮腔三次，分别落在“1”、“5”和“1”上；“第二腔”再从头唱起，一直唱到第三句前四个字，由伴奏者接唱后三个字，并落于“1”；“第三腔”唱第四句的前四个字，后三个字由伴奏者接唱，帮腔三次，分别落于“1”、“5”和“1”上，烘托艺人后来的演唱。间奏之后，艺人从头再连续演唱这四句唱词。见下例：





扬腔又称“阳腔”，是唱腔的段落或转折处所使用的变化腔调，表演者往往在“扬腔”之后交换铰子、鼓子，转入另一唱腔。“扬腔”一般是在上句或者下句的句尾，用“哎、咳、咦、呀”等虚词衬字，这些行腔通常是担任伴奏的人乐加入帮腔伴唱而成。“扬腔”又分为大、小、文、武扬之分，大小是指结构规模而言，文、武则是从表现的内容上来说的。

“叹腔”也叫“哭叹腔”，是铰子腔中表现悲伤、凄苦感情的腔调。在程度上也分为大、小“叹腔”，即大“叹腔”在字的拖音长度上较之“小叹腔”更长一些，这样就会造成悲切的程度就会闹得更深。下面是“大叹腔”的一个例子：



鼓子腔中的变化腔调中也有“扬腔”和“叹腔”等腔调，其表现功能与铰子腔中作用相同。

三弦书的板式变化往往和所表演的书目有很大的联系。一般故事简单、情节单纯的书帽中，演唱的过程中板式的变化就很少，往往以一个板式为主要板式，贯穿整个书目的演唱；故事复杂、情节曲折的中篇或者大书，在具体的创

作和演唱的过程中，往往会因为故事的发展以及情节复杂性的不同，而表现出灵活多样的运用情况，但是在一般的情况下，也有一定的规律可循。多数在速度上由慢到快、板式上经历一个松——紧——松——紧的过渡变化。

这种现象的出现是和三弦书的演唱特点以及表演环境相联系的。在开始演唱的时候，往往会出现平板的“三腔四送”来交代故事的梗概，或者引起观众的注意，一“接”一“送”的演唱方式，有着吸引观众的作用；在进入演唱大书的阶段，为了和刚开始的情绪形成对比，演唱者往往会采用比“平板”更快一些的“快平板”来渲染故事发生的环境和推出重要人物，之后演唱往往会转入讲解、叙述、倒叙的演唱功能中，这时候板式会显得松弛下来，在要结束演唱之前，为了更好的留下悬念，吸引观众的注意力，演唱就会采用“快板”或者“飞板”在正紧张的关头突然煞尾，给人一种急切想知道下文的希望。

三弦书的唱腔，通常都由“饺子腔”开始，中间转入“鼓子腔”，最后再回到“鼓子腔”结束，这样的联接构成了完整的 A-B-A 三段体结构。表演开始用“饺子腔”来演唱，曲调活泼、刚劲有力，很能够烘托气氛，当曲目唱到高潮部分改用“鼓子腔”，来叙述故事，表现喜、怒、哀、乐缠绵悱恻的各种表情，这和开始明朗热烈的气氛形成对比，当演唱结尾时又转回饺子腔制造高潮，紧急煞尾，给人以回味悠长的感觉。

## （二）三弦书的伴奏乐器

三弦书在演出的过程中要用到的乐器可分为两类：一是伴奏者使用的乐器，这类乐器自始至终贯穿整个演唱，包括：三弦和脚梆；一是演唱者使用的伴奏乐器，在演唱的过程中交替使用，包括饺子和八角鼓。以上的“四大件”乐器在宝丰地区是最常见的三弦书乐器组合，除了这些乐器加上琵琶、古筝、二胡等乐器的伴奏乐队不经常出现。

### 1、三弦的定弦、音高

三弦作为我国一个典型的民族乐器，有着悠久的历史。元代已经有三弦的名称。三弦属于弹拨乐器的范畴，音箱为木质，扁平近椭圆形，两面蒙有蟒皮，琴杆也是木质，上面张有三条弦，按四、五度关系定弦，指板在琴杆上，没有品位。演奏姿势常见的是斜抱在怀里，左手在琴杆上按弦，右手在琴鼓处拨弦。常见的三弦有大、小两种：小三弦的常见尺寸是 95 厘米，大三弦的尺寸可以达到 122 厘米。流传在宝丰地区的三弦书中使用的三弦在性质上属于大三弦，琴杆一般在 115 厘米左右，例如三弦书艺人余书习使用的三弦，长约 118 厘米，

也有稍微比 115 厘米短一些的三弦。

宝丰地区三弦书中使用的三弦是按五度关系定弦的，三弦的一弦（子弦）一



图表 4 三弦书艺人杨广乾和他的三弦



图表 3 三弦书艺人余书习和他的三弦

般定为调式的宫音，二

弦（中弦）定为调式的徵音，三弦（老弦）则为震动弦，在弹奏中不按弦发音，起共鸣弦作用，宝丰地区三弦书中使用的三弦定弦是:C-G-C。在宝丰地区三弦书中使用的三弦定弦的绝对音高从来是不固定的，往往根据演唱者的嗓音调门来确定。

## 2、饺子、八角鼓

曲艺演出“一般的情况是都有一两件击节的打击乐器，而且往往由演唱者自己掌握”<sup>①</sup>。三弦书演出的形式也是如此，三弦书中由演唱者在演奏掌握的伴奏乐器有两样，一个是饺子，一个是八角鼓。具体使用规则是：由一个艺人演唱全部书目的话，艺人会根据表达的需要选择交替使用八角鼓或饺子；如果是两个艺人唱“对口”的话，就是一个人用饺子一个人用八角鼓。

从其发音的体制上看，饺子属于体鸣乐器<sup>②</sup>，发音是靠竹制或者木制的筷子敲击铜制的饺子面。而八角鼓则属于膜鸣乐器，发音主要是手指直接打击皮质的鼓面，辅以震动镶嵌于八角鼓鼓框上的金属铜片（鼓铃）。他们的共同特征是：小型轻便、敲击发音。



图表 5 三弦书艺人商光照的饺子

<sup>①</sup>中国艺术研究院编. 民族音乐概论. 人民音乐出版社, 2001 年版, 第 159 页.

<sup>②</sup>这是世界上目前使用最为普遍的乐器分类体系, 1914 年由德国民族音乐学家萨克斯提出——笔者注.

从发音的方法上来看二者区别不大，但是从发音的效果上来看，铜质的发音体比皮质的发音余音要长，而皮质的发音体比铜质的发音余音要短，因此在伴奏的过程中，八角鼓就可以快速或慢速的敲击，因为皮质的鼓面声音的余音较短，不论是快速或者慢速的演奏，都可以获得清脆的演奏效果。而铍是靠铜质的铍体发音，不论是从铍的形制还是发音体的材料来看，



图表 6 三弦书艺人余书习的八角鼓

都容易产生余音，所以就决定了铍的伴奏手法不适合快速的敲击。在艺人的实践中，八角鼓的演奏手法远远较铍丰富。在八角鼓的伴奏演员左手持鼓，右手用五指和手掌击之，其演奏手法有敲、打、弹、震、推、拉、摇、搓等；在演唱中间演员也经常摇响鼓铃用来转换音乐情绪，从而起到过渡故事情节的作用，而铍的演奏手法主要是艺人敲击简单的板眼节奏。

另一方面，发音体的性质也决定了皮质的发音体发音暗淡、柔和些，铜质的发音体则响亮、强硬些。因此，“铍子腔”则适合表现男性或者阳性的一面，而“鼓子腔”较适合描述女性或者阴性的一面。因此两个艺人演唱的情况下的分工往往是因为使用伴奏乐器的不同，而担任不同的演唱分工，如果是一男一女唱“对口”的话，最常见的情况是男的拿铍伴奏演唱，女的拿八角鼓伴奏演唱。伴奏乐器的分工，导致了艺人演唱角色的分工，他们之间的合作是通过彼此协调，相互对比的形式进行的。

### （三）三弦书的伴奏

伴奏在三弦书的表演中起着重要的作用，艺人们称伴奏者为“弦子架”，可见伴奏不仅起到衬托唱腔，加强唱腔的音乐表现力的作用，而且在贯穿音乐结构和塑造完整的艺术形象上起着积极支撑作用。

三弦书的伴奏音乐主要由“过板音乐”和“唱腔伴奏”两个部分组成。

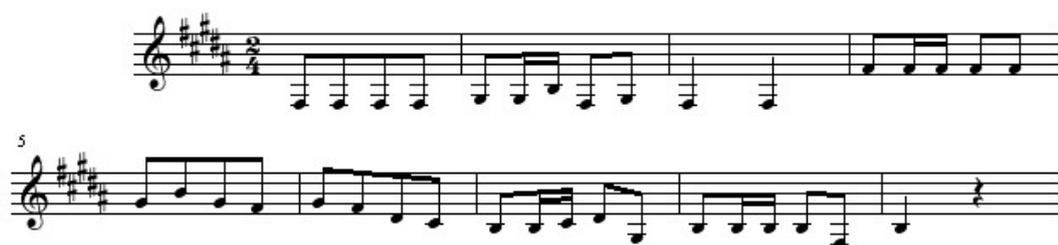
#### 1、过板音乐

“过板音乐”主要大、中过门和小过门。大过门是指演唱开始之前的乐器前奏，一般规模较大，形式较灵活，在三弦书中的大过门音乐被称为“盘头”。在实际的演奏中，各人的演奏也不尽相同，长短也有较大的悬殊，有的可以演

奏到几十板，有的仅演奏十几板就开始接唱。下面是三弦书艺人在演唱《小黑驴》前的三弦大过门：



中过门主要用于段与段之间的音乐连接，音乐多是来自大过门中的旋律，只是在规模上要教大过门小一些，下面看三弦书艺人李春营演奏的《秦少游与苏小妹》中的一个小过门：



从上引的两个例子可以看出，中过门和大过门在特色音调，以及旋律走向等方面有着很大的相似性，两者在乐曲风格上有着很大的联系。

小过门则主要起句与句之间的连接作用。小过门从规模上来看要比中过门还短小，大多情况下是由一个乐句或一两个音组组成，多是前一句唱腔的重复，或者是拖腔的延长等，手法是灵活多样的。

## 2、唱腔伴奏手法

三弦书在表演过程中的伴奏手法是多种多样的，在伴奏过程中，伴奏的旋律紧跟唱腔的旋律，以不同的伴奏形式来衬托唱腔，两者在实际的表演过程中的完美搭配，呈现出一种和谐、完整的艺术效果。

在三弦书的伴奏手法中以“基本点”的形式伴奏唱腔的手法尤为多见，特别是在演唱篇幅较大的书目时，演奏者往往会采用这种伴奏手法来为演唱者伴奏。

Piano

小 丫 环 红 娘 怕 挨 打

5  
劝 奶 奶 赶 紧 把 恶 气 收 啊

9  
不 啊 不 记 得 想 当 年 咱 兵 困 到

13  
西 厢 里 直 把 咱 们 困 到 那 个 寺 院 流

在表演过程中唱腔的字少伴奏的音多，和唱腔的字多伴奏简化的伴奏手法，也是艺人们比较常用到的。这种对比性的伴奏手法要么烘托了音乐活跃或紧张的气氛，要么突出了唱腔的主调，对于艺术形象的塑造起着重要的作用。



在上例中，伴奏用断开的音型来衬托连续的唱腔，和快速的唱腔一起造成了一种紧张、紧凑的艺术效果。

总的说来，三弦书的板式变化无论是快慢结合，还是松紧对比，唱腔伴奏无论是按“基本点”伴奏还是对比性的伴奏手法的运用，都有着它独特的艺术效果和作用。这些宝贵的经验总结，保存在前辈艺人的现场表演之中，流传在三弦书艺人之间的口传心授的教授过程之中，需要我们认真研究和发掘。

## 七、三弦书艺术的社会检阅——马街书会

### （一）马街书会概况

马街现位于河南省宝丰县城南 10 华里，是一个超过五千人的大村庄。历史上，马街就是一个中州名镇，过去也叫马渡镇或马渡店，是东去汝州，南到南阳，西到舞阳，东至鲁山的必经之所，也是通往豫东平原的重要门户。过去不管是挑担的生意小贩亦或经营山货、药材的马帮都要长年在此来往，久而久之便形成了它重要的地理位置和经济地位。元代大诗人元好问、清代《岐绿灯》作者李绿园等文人墨客都经常来往于此<sup>①</sup>，这也给它营造了重要的文化底蕴。

位于马街村的马街书会有着悠久的历史传统，关于书会起源的说法就有“庙会说”、“悼师说”、“会艺说”、“祭祖说”、“皇恩说”、“祈雨说”等十几种。这些说法虽然很多都无法求证，但也反映了当地民众深刻的文化心理、审美标准、道德观念以及价值取向，说明了马街书会悠久的历史传统文化传统。

马街书会俗称“十三会”、“马街十三会”是当地曲艺行当的盛会。每年农历正月十一至正月十三，这里就会汇集成千上百的民间说书艺人和数以万计前来观看的观众。赴会的艺人们以天为幕以地为台，观众们则以辽阔的旷野作为自己的剧场，在那里进行着一年一度独特的娱乐。淳朴的民风、独特的艺术形式在这片土地上延绵不息，没有人说得清马街书会是什么时候开始的，也没有人说得清它是怎样走过了历史的长河，流淌至今。但是马街书会自诞生之日起，就不仅是艺人的盛会，也是一个集民间音乐、商业贸易、宗教祭祀、文化娱乐等为一体的区域民俗活动，其乡土气息浓厚，成为中原地区曲艺艺人行艺、卖艺的重要集散地。马街书会具有以下特点：

#### 1、优秀的民众文化基础

任何民族文化的兴起和发展都有其赖以生存的民众基础。同样马街书会的存在也有它适合生存的民众文化基础。以马街书会为中心，其周边的村庄分布依次是，西南马街村；正南薛潭村；正东新寨村；东北东彭庄村；正北马头寨村；西北乌峦照村；正西马庄村。这些村庄是承载马街书会的物质基础，村民的文化喜好、生活习惯成为马街书会赖以生存的文化基础。

在当地村民的眼里，过年并不重要，马街书会期间才是他们真正热闹的大

---

<sup>①</sup> “宝丰县治南拾里有居民所聚之地曰马渡店，有古寺曰广严禅寺，创始于宋延佑二年……环宝丰寺多有可取，唯广严寺去邑为最近而尤有便于游览者之憩息焉……寺之建，盖有取于是渠（应河上游据马街村两公里的“雅集石”景区——笔者注）之秀，而游之者，必至于寺，至寺之僧或茶或酒待之，乐甚而归”见马街村广严禅寺碑文，采集时间：2005年8月，采集人：刘松涛。

年：届时，亲戚朋友都会比以前来得更多，家里的气氛也是一年中最热闹、最喜庆的时候。这里的村民不仅好客而且热爱民间艺术，在当地有这样一个传统：书会期间，谁家接待的艺人多，谁家就风光，谁家接待的艺人少或者没有，这家人就没有面子，在村里抬不起头。因此，这些村庄的村民向来就有免费接待艺人的习俗，艺人来了，管吃管住，而且分文不取。每到书会期间，这些村庄的村民几乎因为家家有客人或者艺人<sup>①</sup>，而心甘情愿在家里操持住宿和饭食等事务，他们以地方的文化传统为骄傲，甚至宁愿舍弃书会期间来往于书摊前听书的机会。艺人们茶余饭后也会为了对主人的盛情招待而弦歌几曲，会场上的书会和民众家里的“书会”成为马街书会的一大特色。

## 2、自愿赴会

艺人们到马街赶会卖书都是自发的，没有任何组织形式，也不受任何组织纪律的约束，今年来到的明年可以来，也可以不来，今年没来的，明年也可以来。但是大部分艺人每年都要过来的。赴会期间他们要自己找地方吃住，来去都是自己承担路费，而且有许多艺人甚至宁愿把赶会这几天别的演出机会推掉，也要风尘仆仆赶来，原因无外乎以下几点：

### (1) 马街书会为艺人间交友、切磋技艺提供平台。

说书作为一个行业，自然有其行业的特点。比如艺人们要广交业内人士，以便为今后的发展铺平道路；要不断提高自己的表演水平，扩大自己的眼界，以便在竞争中立于不败之地；对于和自己关系较近的师傅、师兄弟等要经常联络感情，等等。马街书会为艺人们提供了一个可以实现这些目的的平台：“艺人在会上亮书卖艺是一律平等的，并且一概不收费。不管人多人少，有人听没人听，（艺人）只管演唱。大家在会上可以使出各自的全部招数，尽情展示和张扬自己的才艺，不论是专业的，还是业余的，不管是名艺人，还是民间艺人，都有自己的一席之地”。<sup>②</sup>加之当地民众对马街书会的情有独钟：“艺人到家，如同亲人，管吃管住，分文不收”<sup>③</sup>。可以说是马街书会为艺人提供了一个可以相互来往的平台。

### (2) 艺人“亮书”与主顾“写书”。

艺人来马街书会会场展示自己的才能，引起有请艺人演出需求人的注意的

---

<sup>①</sup>据马街书会大事年表：2006年的马街书会到会艺人1725名，赶会群众约有20万人。见严寄音、王宏景主编，宝丰文化现象丛书——马街书会，河南美术出版社，2006年版，第113页。

<sup>②</sup>严寄音、王宏景主编，宝丰文化现象丛书——马街书会，河南美术出版社，2006年版，第46页。

<sup>③</sup>严寄音、王宏景主编，宝丰文化现象丛书——马街书会，河南美术出版社，2006年版，第3页。

过程称之为“亮书”。在“亮书”过程中引起有演出需求的人注意，能够被其请走表演的过程称为“写书”。在书会上被写走的演出日期一般指正月十四至十六这3天，艺人称之为“正禄”<sup>①</sup>。一些艺人在写了“正禄”之后，仍会继续在会场“亮书”，希望在正月十七至十九这3天时间也能被人写走演出，谓之“偏禄”，书价比“正禄书”要低。个别艺人还可能继续在正月二十至二十一继续受邀演出，称为“偏偏禄”，书价会再低一些。马街书会为赴会的艺人增加了经济收入，是艺人们赴会重要的原因。

### （3）获得更大的社会认同

每年在马街书会期间，方圆不同曲艺种类的艺人大部分就要聚集于此。届时，艺人们在马街书会上就会展开一定的竞争，在这样一个人才济济的大集会中如果可以出类拔萃，获得业内人士以及大众的肯定，无疑会是艺人们艺术生涯中的莫大荣耀，在这里获得的名气<sup>②</sup>，随后的利益就会不断到来。“今年没有被认同，下一年的时间好好的学习钻研，下一年没有胜出，再学习再过来”。这也是竞技性所带来的刺激和愉悦。

综上，马街书会不但可以为艺人们提供更多的演出机会，以便获得更多的金钱报酬，也可以让这些赴会的艺人们结交更广泛的社会关系，为以后的演出或合作打下基础，为艺人提供一个互相学习共同进步的平台。

## （二）书会上的三弦书艺人

农历正月十三的一大早，太阳还没有出来，三弦书艺人们就已经启程去马街书会的现场了，因为去的晚就有可能没有演出的场地，或者找不到好的场地。会场在马街村东北应河东边的麦田里，所以有人形容这里的演出是“以天帷幕，以地为台”。天刚亮的时候，三弦书艺人们已经准备好了，就等赶会的人、写书的人到就开始表演。他们在这旷野里，凭着一张桌子、一、两个凳子加上演出必须的乐器，就组成了一个临时的演出舞台。

每年会场上都会有各类曲种的说书摊位几十甚至上百个。来自各地的河南坠子、大调曲子、鼓词、河洛大鼓，当然也包括三弦书的艺人就在这个旷野里进行着一年最为重要的一天的演出。一般情况下，作为同一个行业的三弦书艺

---

<sup>①</sup>“正”是指演出恰在正月十五元宵佳节之故，“禄”含有“吉祥发财”之意，所以在这三天里的演出书价往往是平时的几倍。——笔者注。

<sup>②</sup>马街书会每年都会评出一名书价最高的说书艺人班子，命名为马街书会“书状元”，政府曾经在1980年——1990年间在马街书会上为书状元颁发“状元绶带”，予以表彰，05扩建的马街书会会址上，专门竖立了一个石碑，上面刻写了从1980年——2005年间的历届书会状元的名字，每一年从会上而被命名为书会。——笔者注。

人，在亮书的时候，是不会把书摊拜在一起的，这样就会避免同行之间的竞争，他们把各自的书摊分布在会场的不同角落，各自为伍、各展才华。

然而在以前的时候，三弦书演出的格局并不是像现在这样的。余书习，三弦书艺人，现年 89 岁，据他讲，他十四岁第一次去马街书会演出，七十多年来从未间断过。余书习在讲起赶会中艺人的分布情况时这样说：

说书场是在马街村外应河边东畔的火神爷庙前（近年来书会都是在火神庙后的空地上举行），对着火神爷正殿的是三弦书，东侧是河南坠子，西侧是鼓儿词，庙后是乱弹社（各种民间地摊小戏），这个位置是不能够乱动的，唱坠子的要是到了三弦书的场子里演唱，就会被马上撵出去。<sup>①</sup>

由此可见三弦书艺术以及三弦书艺人，在当时的地位明显高于其它的民间艺术形式和艺人。并且，分地域、分曲种的展演形式，有利于形成更大的竞争局面，也更能够加强不同的艺人群体的集体荣誉感。对比当下马街书会上艺人的分布情况，我们能够得到以下的结论：（1）竞争意识的淡化（2）艺人群体观念的薄弱（3）艺人演出规模的缩减

#### 1、闹场

上午八点多的时候，当赶会的群众陆续来到会场的时候，艺人们就已经开始演出了。这时候的演出主要是乐器的闹场，在这个阶段里，搭班的艺人全部上阵，各操乐器在弦子的带领下，以丰富的经验变奏着传统的大过门。闹场的时间可长可短，如果艺人周围围拢的观众达到一定的人数时，艺人们就要把过门缩减，准备开始演唱了，以免观众流失到其他开始演唱的摊位前；如果观众围拢的不多艺人的过门尽可能得长大一些、气氛热烈一些，以便吸引住更多的观众。

在这个阶段中担任伴奏的艺人是主角，他的演奏技艺以及熟练程度直接影响到整个闹场的气氛，好的演奏能让人留恋往返，不好的演奏往往留不住观众。这时候的艺人一般会在大过门中尽量的穿插各种民间小调、以及当地百姓喜闻乐见的戏曲的过门、调门等，其他的艺人就要各自掌握一或两样的打击乐器，合着节拍进行配合。闹场不仅是为了准备情绪、吸引观众，也是为了让所有的艺人都亮相在观众的面前。因为好多观众心目中都有自己喜欢的名艺人，他们来的时候，就是为了听听这些自己喜欢的艺人的演唱，所以循着音乐，看着各

---

<sup>①</sup>被访谈人：余书习，男，88岁，私塾文化，宝丰县周庄乡岗庄村，三弦书艺人；时间：2009年2月18日，地点：余书习家中，访谈人：刘松涛。

自挥舞着乐器的艺人，观众们就会逐渐地汇拢在艺人的周围了。

三弦书的主奏乐器是三弦，作为弹拨乐器的三弦，其热闹程度会比以拉弦乐器坠胡为主奏乐器的河南坠子、河洛大鼓差一点，这时候三弦书开场中的八角鼓就成为烘托开场气氛的主要手段，艺人们手持八角鼓以各种不同的打击手法，演奏出灵活多变的节奏，加之八角鼓上面缀着的一尺多长的红绸的上下翻飞，也能够引来一阵阵的喝彩。

## 2、演唱

等观众能够围成一个圈的时候，中间的三弦书就要开始演唱了。刚开始演唱的内容一般会是一些清新、活泼、诙谐的书帽。一般情况下，每唱完一个段子他们就会向围观的观众说明自己班子的成员，以及成员的名气等，目的是向写书人推销自己。现在有一些艺人会边介绍边向观众发自己的名片。名片上都会写有联系方式以及艺人的基本情况。

如果没有人写书，艺人们就要在稍微休息以后继续自己的演唱，原因是怕观众流失。因为围观的观众越多，就说明艺人表演的水平越高，写书人多会挑选围观人群多的艺人，前去写书。在唱大书的时候，艺人们会专门挑出大书里边比较热闹、内容比较紧凑的部分来表演，一方面在于展示自己的艺术水平，另一方面也更容易吸引住观众。唱大书的中间艺人就不会很担心观众的流失了，因为艺人往往会挑选观众听得正投入，故事情节最关键的时候，留下一个扣子再做休息，这时候观众就会因为心里悬着的念想没有解开，而不会走开了。

等被写出去以后，艺人们就可以根据时间以及劳累的程度要么选择休息、要么选择继续亮书，以便得到更多的演出市场。这时候三弦书艺人就可以走走转转，看看自己的同门或者关系好的三弦书艺人写出去没有，也可以到对方的书摊前替他们唱一段以便帮助他们写出去。

## 3、写书

因为当地的传统艺人在“正禄”期间演出价格要比平时高许多，所以来马街书会写书的人，大部分都是准备好了花更多的钱才来马街书会上写书的。这种情况下，写书人对艺人的要求就会明显高一些，因为花小价钱在什么地方都可以请到艺人，他们就不用过来赶会写书了。“写书”的过程，包括商定书价和演出事宜，订立协定，交换押金和信物等步骤。如果双方在书价、场次、演出日期、食宿安排等问题上达成协议，“写书”就宣告成功，反之，双方就必须重新寻找各自的新主顾。艺人们在会场上“亮书”，写书人在会场上“写书”，两

者都没有互相了解对方的底细，写书和亮书之间没有任何的协议，公平竞争、各取所需是马街书会上写书传统的重要特征。

在当地，不论是三弦书艺人、河南坠子艺人、河洛大鼓艺人或者鼓书艺人，他们都是半职业的艺人，一年时间有几个月甚至超过半年都是在外边演出，所以他们的业务知识都是相当丰富的，大部分都可以满足写书人的要求。所以同在会场上“亮书”他们之间的竞争首先就表现在艺术水平上，艺术水平高的人当然就会被首先写走。在当地观众的观念里有评价不同曲种艺人演唱的共同标准：吐字清晰，要明白是在唱的啥；故事好听，要能够吸引住人；表演要好看，有气氛；打扮要干净，现在家里条件都好了，到谁家唱书，不能够因为说书的穿戴丢了脸面<sup>①</sup>。这些标准不仅反映了当地观众对曲艺艺人的基本态度和艺术要求，同时也是艺人能否成功写出去的重要标准。

三弦书艺人在赴会的时候，一般会在传统书目上下功夫，他们有着自己传统的声腔和表演手法，这些原本的艺术形式要比三弦书历史短的艺术如河南坠子、河洛大鼓更能够显示出传统的力量。所以在打扮上当地三弦书艺人都会穿上定做的大衫；在演唱书目上多会选择较古老的，如小段上会演唱《文王防贤》、《关公挑袍》、《桃园结义》等与圣贤、忠义相关的书，中篇会选择《武松赶会》、《十字坡》、《打街》等能够表现出三弦书演唱中身段的书目，长篇则会选择《罗鞋记》、《包公案》等故事情节离奇的书目。

为了和形式比较自由、内容清新的河南坠子等新曲种进行竞争，三弦书艺人也会在演唱三弦书的过程中加上一段河南坠子的唱段，三弦书艺人们称之为“风搅雪”，这样不仅使得三弦书在表演中保持了传统的特色，而且也引进了新鲜的因素，形式更加活泼灵活。

写书人上前搭话的时候，就是艺人们有机会被写走的时候到了，这时写书人会说明自己写书的原因，同时也会应景提出要求来考验眼前的艺人，艺人们则会使出浑身解数来满足写书人的要求，以便达到被写出去的目的。可见写书的过程不仅是三弦书艺人群体的考验，也是三弦书艺人个人艺术水准的检验。

综上，马街书会为三弦书艺人提供了一个获得经济收入的机会，但是因为众多艺人的参与，客观上在这里形成了一个竞争激烈的环境。这里不仅有三弦书艺人与三弦书艺人之间竞争的存在，也有三弦书艺人与其它曲艺种类艺人之间的竞争存在。由此可以看出，马街书会为三弦书艺人提供了一个可以展示自

---

<sup>①</sup>被访谈人：张满堂，男，56岁，初中文化，宝丰县杨庄镇马街人村，马街书会说书研究会会长；时间：2008年1月22日，地点：宝丰县杨庄镇张老二饺子馆，访谈人：刘松涛。

己艺术水平、实现艺术理想、追求利益最大化回报的平台。在这里艺术水平高的艺人，能够得到鼓舞，艺术水平低一些的艺人能够切身感受到压力的存在。马街书会不仅为三弦书艺术的发展搭建了一个民俗文化的平台，也为三弦书艺人提供了一个重要的年终业务考核机会。

## 结 语

宝丰地区三弦书的发展历史是社区文化、三弦书艺人、三弦书观众共同缔造的艺术史。在这个漫长的历史中，无数的三弦书艺人，传承、发展了三弦书文化，前赴后继的观众，支持、支撑了三弦书艺人以及他们的事业，三弦书艺人以及观众的互动行为，又缔造了特色的地域文化。三者互为前提，互相支撑，三弦书在该地域的发展，这些元素缺一不可。

三弦书生存地域的传统习俗、民间信仰以及大众的生存空间等特征，共同为三弦书的出现和发展，提供了赖以生存的人文自然环境。“书场”就是当地文化历史的产物，作为一个三弦书艺人展演，三弦书受众接受三弦书的空间，它不仅仅是自然的时间空间的载体，也是贯穿于传统与当代，变革与保留的历史时间空间的载体。

三弦书受众在共同地域文化的前提下，在观看习惯、书目选择、审美取向等方面表现出许多相似的地方，但是又因为个体的差异，喜好的不同而存在着一定的不同。是这些相同和不同的选择，造就了三弦书艺术中精华部分的书目和表演传统。

在对三弦书艺术从艺规则和艺人从艺原则的考察中，我们能够感觉到三弦书艺术这一古老的民间艺术形式拥有的积极的适应性，表现出的旺盛的生命力，三弦书艺人作为个体存在，而具有的顽强的意志和乐观的从艺态度。

三弦书音乐特征和表演程序的规律，无疑是在地域文化、民众信仰以及“书场”文化、庙会文化中形成了发展起来的，而不是随意出现、轻易变化的，这些规律和规则有着一定的稳定性和延续性，是构成三弦书文化中比较稳定的因素。

在调查和研究的过程中，由于个人的时间、精力、能力的限制，文章对三弦书艺术的研究还需要在今后不断拓展深入下去。在艺人以及受众的群体和个体研究中，以及三弦书艺人艺术观念的研究，艺人从艺与社区文化的冲突与协调的研究，三弦书现状以及发展等的研究领域还需要在今后进行挖掘研究。

## 参考书目

### (一) 著作类:

1. 王耀华、杜亚雄. 中国传统音乐概论[M]. 福州: 福建教育出版社, 2004年11月版。
2. 中国艺术研究院编著. 民族音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2001年11月版。
3. 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004年3月版。
4. 伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004年9月版。
5. 曾遂今. 音乐社会学[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004年12月版。
6. 姜昆、戴宏森主编. 中国曲艺概论[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005年11月版。
7. 于林青. 曲艺音乐概论[M]. 人民音乐出版社, 1996年6月版。
8. 中国曲艺工作者协会编. 鼓曲研究[M]. 北京: 作家出版社, 1959年12月版。
9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿(上, 下)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003年9月版。
10. 萧梅、韩锺恩. 音乐文化人类学[M]. 广西: 广西科学技术出版社, 1993年11月版。
11. 刘再生. 中国古代音乐史简史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004年1月版。
12. 童忠良、崔宪、胡志平、彭志敏、王忠人. 中国传统乐理基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004年1月版。
13. 管建华. 音乐人类学导引[M]. 陕西: 陕西师范大学出版社, 2006年4月版。
14. 人民音乐出版社编辑部编. 音乐社会学[C]. 北京: 人民音乐出版社, 1990年5月版。
15. 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、《中国曲艺音乐集成·河南卷》编辑委员会. 中国曲艺音乐集成·河南卷[M]. 北京: 中国 INBS 中心, 1996年10月版。
16. 冯光钰. 曲艺音乐传播[M]. 香港: 香港华夏文化出版社, 2001年版。
17. 吴文科. 中国曲艺通论[M]. 太原: 山西教育出版社, 2002年8月版。
18. 张振涛. 诸野求乐录[C]. 济南: 山东文艺出版社, 2002年11月版。
19. 栾桂娟. 绿叶与根的对话[C]. 济南: 山东文艺出版社, 2002年11月版。
20. 田耀农. 陕北礼俗音乐的考察与研究[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2005

年4月版。

21. 潘运明. 曲坛怪才王结子[M]. 香港: 天马图书有限公司, 2005年2月版。
22. 张君仁. 花儿王朱仲禄——人类学情景中的民间歌手[M]. 甘肃: 敦煌文艺出版社, 2004年6月版。
23. 吴凡. 阴阳鼓匠——在秩序的空间中[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007年9月版。
24. 马志飞. 马街书会民间曲艺活动的社会机制研究(1979-2007) [D]. [福建师范大学博士学位论文]. 2008年6月。
25. 曾亚平. 三弦书唱腔与表演研究[D]. [河南大学硕士学位论文]. 2007年6月。
26. 王诗喻. 说唱与敬神——对马街书会说唱艺人及“还愿戏”表演的田野考察 [D]. [北京师范大学硕士学位论文]. 2007年5月。
27. 余秋雨. 观众心理学[M]. 上海: 上海教育出版社, 2005年7月版。
28. 董晓萍. 田野民俗志[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2003年3月版。
29. (日) 井口淳子. 中国北方农村的口承文化[M]. 林琦译. 厦门: 厦门大学出版社, 2003年2月版。
30. 江帆. 民间口承叙事论[M]. 黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2003年5月版。
31. 林继富. 民间叙事传统与故事传承[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2007年8月版。
32. 费孝通. 江村经济[M]. 北京: 商务印书馆, 2006年2月版。
33. 王铭铭. 走在乡土上——历史人类学札记[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2006年5月版。
34. 高有鹏. 庙会与中国文化[M]. 北京: 人民出版社, 2008年1月版。
35. 赵世瑜. 狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会[C], 北京: 三联书店, 2002年6月版。
37. (苏格兰) 维克多·特纳著. 仪式过程——结构与反结构[M]. 黄剑波、柳博赞译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006年4月版。
38. (法) 克劳德·列维-斯特劳斯. 结构人类学(1~2) [M]. 张祖建译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006年1月版。
39. 张凌怡等. 河南曲艺史[M]. 郑州: 河南人民出版社, 2007年8月版。
40. 高梓梅. 河南民俗与地方曲艺[M]. 北京: 中国文史出版社, 2004年8月版。
41. 南阳地区文化局编. 南阳地区曲艺志[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1994年11

月版。

42. 平顶山市文化局编. 平顶山市曲艺志[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1995年12月版。
43. 宝丰县曲艺志编委会编. 宝丰县曲艺志[M]. 内部资料, 1989年10月版。
44. 鲁山县文化局编. 鲁山县曲艺志[M]. 内部资料, 1989年6月版。
45. 严寄音、王宏景主编. 马街书会[M]. 郑州: 河南美术出版社, 2006年7月版。
46. 河南省地方史志编纂委员会编纂. 河南省志(第五十三卷)·文化志 档案志[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1994年11月版。
47. 宝丰县史志编纂委员会编. 宝丰县志[M]. 北京: 方志出版社, 1996年10月版。
48. 中国国情丛书一百县市经济社会调查·宝丰卷[M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1992年5月版。

(二) 期刊论文类:

1. 阎天民. 南阳曲艺与“曲艺之乡”[J]. 南都学坛<哲学社会科学版>, 1999年第2期。
2. 高梓梅. 论南阳曲艺的特征[J]. 南阳师范学院<社会科学版>, 2003年第4期。
3. 董晓萍. 华北说唱经卷研究[J]. 北京师范大学学报(人文社科版), 2000年第6期。
4. 董晓萍. 河南宝丰县书会调查[J]. 田野民俗志. 北京: 北京师范大学出版社, 2003年3月。
5. 高梓梅. 论民俗生活与曲艺的关系[J]. 许昌学院学报, 2004年第3期。
6. 武金胜. 方城民间说书戏[J]. 文化大观, 1997年第5期。
7. 文进. 三弦的起源形成及流传[J]. 黄河之声, 1995年第6期。
8. 吕骥. 中国民间音乐研究提纲(1982年修改版)[J]. 音乐研究, 1982年第2期。
9. 朱国龙. 坠胡产生的渊源与艺术特色[J]. 商丘师范学院, 2002年第1期。
10. 马春莲. “河洛大鼓”传承方式初探[J]. 中国音乐学, 2004年第3期。
11. 马春莲. 河洛大鼓艺人社会行为的初步分析[J]. 中国音乐学, 2007年第3期。
12. 蒋菁. 京韵大鼓<丑末寅初>[J]. 中央音乐学院学报, 1986年第3期。
13. 曹本冶. 苏州弹词音乐之探讨[J]. 艺苑, 1988年第3期。
14. 陈自勤. 关于音乐传承基本方式的思考[J]. 人民音乐, 2008年第6期。
15. 刘富琳. “口传心授”释义[J]. 中国音乐, 1997年第4期。

16. 刘富琳. 中国传统音乐“口传心授”的特征[J]. 音乐研究, 1999年第2期。
17. 项阳. 中国音乐民间传承“变”与“不变”的思考[J]. 中国音乐学, 2003年第4期。

## 后记

这篇论文直到今天才算定稿，屈指算算已经有一年多的历程了。

如今，回头看看自己的文章，尽管仍有不少遗憾，但是心中却是欣慰的。捧着自己的论文，心中自然生出了许多的感慨。

首先，我要感谢导师张君仁教授三年来对我的教诲，他不仅传授给我学科的知识，更重要的是教我如何做人。回首在师大三年的学习和生活中，张老师从来没有指责过我，这并不是说我做的一切都是好的，而是说明张老师有颗宽容的心。论文在定稿的过程中，张老师抽出宝贵的时间，认真细致地给我意见，帮我一点点改进论文中的不足，他细致批注的草稿本让我每每翻开都会备受鼓舞。在我求学的过程中，西北师范大学音乐学院的王朝刚教授、王文澜教授，他们渊博的学识和生动的课堂讲解给了我很大的启发，在这里一并向你们致谢！

我还要将感谢献给那些帮助过我的民间艺人们，他们是三弦书艺人余书习、李捧、杨广乾、李春营、杨翠萍，河南坠子艺人乔双锁、崔卿、李志亮等人都给我的田野调查提供了极大的帮助。马街村民张一栋，为了自己对曲艺的热爱，自费购置摄像、摄影、录音器材以及摩托车，常年奔波于艺人的生活之中，在我采访期间为我提供了许多宝贵的艺人资料。福建师范大学博士生马志飞、温州大学硕士研究生宗丽洁、广西艺术学院硕士研究生谭嫫、咸宁学院本科生张少阳都是我的最好合作伙伴，他们不但在田野工作上给了我很多宝贵的意见，而且在生活上也给我提供了很大的帮助。感谢和艺人下去演出的过程中，所有为我免费提供食宿的老乡们。

最后还要感谢家人。在人生的每个关键地方，我的父母都相信并支持我的选择，可而立之年的我却没有尽过一点孝道，每念及此，心中总是充满惭愧，今后，我会努力报答他们的养育之恩。

三年美好的校园生活转瞬即逝，但它给我留下的美好回忆值得我一辈子去回味！

刘松涛

2010年4月20日