

最近,王毓宝荣获中国文联、中国曲艺家协会颁发的“中国曲艺牡丹奖·终身成就奖”,可喜可贺!“中国曲艺牡丹奖·终身成就奖”,是对老一代曲艺家的最高奖赏,也是一种最好的慰藉。半个多世纪以来,王毓宝始终不渝地坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、推陈出新的方针,用自己的心血铸造了许多精美的艺术成果,获此殊荣,是当之无愧的。王毓宝的代表作亦将编选出版。这对大家学



王毓宝的演唱艺术,促进天津时调的继承、创新和曲艺事业的发展,都会产生积极的影响。

我早就听说过王毓宝在天津演唱时调深受群众欢迎的情况,但直接聆听她的演唱,是在 1958 年文化部主办的第一届全国曲艺会演大会上,她参加演出的节目是《翻江倒海》,这是一个颇具想象力和浪漫色彩的节目。这时她正当花样年华,朝气蓬勃,声腔高亢宽广,华美婉转,独具特色,极其生动地唱出了中国人民改天换地的英雄气概和对美好生活的向往,给人以奋发向上的力量和清新健美的感觉,立即受到各地代表、专家的好评和广大听众的热烈欢迎,并引起大家对天津时调的关注。

半个多世纪以来,王毓宝以极大的热情,陆续演出了许多歌颂新时代、批判旧世界的优秀作品。如《毛主席来到咱农庄》、《红岩颂》、《换岗哨》、《军民鱼水情》、《清华参军》、《心中的赞美向阳飞》、《小燕子学艺》、《梦回神州》等,为了把新的思想内容与时调的艺术形式尽可能完美结合起来,把继承与创新尽可能完美地结合起来,她大胆改革创新,并不断地修改、加工,精益求精,逐步形成自己独特的艺术风格。在党的文艺方针指引下,她对传统剧目也认真进行了整理,保存了民主性的精华,剔除了封建性的糟粕,净化了舞台,更在



为总结和研究相声表演大师侯宝林为相声艺术发展做出突出贡献,近日,由中国广播艺术团、中国曲艺家协会、中华书局和中国艺术研究院曲艺研究所联合举办的侯宝林大师诞辰 90 周年艺术研讨会在京举行。与会曲艺家、学者回顾了侯宝林的艺术人生,认为,研讨继承和发扬侯宝林相声表演艺术,具有重要意义。

侯宝林对相声艺术规律的探索是与会者首先研讨的重点。曲艺家赵连甲认为,侯宝林在倡导相声改革的同时,始终遵循本门艺术的规律;在熟悉传统的同时强调创新意识;在深知相声是一种“俗”的形式的同时,赋予相声“雅”的蕴含,以求雅俗共赏,提升本门艺术品位;在注重理论研究的同时,敢于坚持己见,为观众提供艺术精品。中国曲艺家协会副主席、中国艺术研究院曲艺研究所所长吴文科表示,侯宝林是继张寿臣之后,较早想使相声艺术摆脱自然和自流发展状态,自觉走向高雅追求的艺术家之一。早在上世纪 40 年代初期,侯宝林在天津成名走红之际,就已经开始有意识地远离旧相声的一些低俗弊端,注重净化相声的语言,倡导并标举“文明相声”。原中国社出版社社长、总编辑贾斌分析侯宝林幽默文化中讽刺特色,认为,侯宝林通过精心缜密地琢磨相声中讽刺的取材角度和对分寸的把握,在相声幽默文化的讽刺中,将生活中的审丑变成了艺术上的审美。相声表演艺术家于连仲讲述了侯宝林在自觉推

王毓宝与天津时调

罗 扬

音乐唱腔等方面进行了改革创新,使人感到面目一新,达到美妙的境界。王济曾经这样评论王毓宝的演唱艺术:“王毓宝同志的嗓音高亢嘹亮,圆润宽广,精美婉转,且能唱出一种清脆俏丽的‘疙瘩腔’,十分悦耳动听。她具有一副美妙的抒情女歌喉,难得而独有。每次演唱,开头一句,就先声夺人,拔地而起,响遏行云;继而转折跌宕,沉落低回,常常落腔未毕,立即掌声如雷;全曲终了,更是满堂彩声,经久不息。真有一曲歌罢四座惊的强烈效果。更为明显的是,吐字富有鲜明的天津味道,又自然地糅合了普通的语音,声色醇厚优美,气质雍容大方,全无旧时演唱常有的一股俗气。这些对天津时调的形成,提供了重要的条件,她认真苦学新曲,与弦师共同锤炼谱腔,经她润色处理过的曲调,无不更为增姿添色、优美动人。晚年又能自制新曲,歌唱技巧也更为纯熟,变化丰富,运用自如,每一个音符都达到精致美妙的程度。如《毛主席来到咱农庄》、《红岩颂》、《换岗哨》、《军民鱼水情》、《清华参军》、《心中的赞美向阳飞》、《小燕子学艺》、《梦回神州》等,为了把新的思想内容与时调的艺术形式尽可能完美结合起来,把继承与创新尽可能完美地结合起来,她大胆改革创新,并不断地修改、加工,精益求精,逐步形成自己独特的艺术风格。在党的文艺方针指引下,她对传统剧目也认真进行了整理,保存了民主性的精华,剔除了封建性的糟粕,净化了舞台,更在

员,享誉天津。然而,在旧社会里,时调和时调艺人同其他民间艺术和民间艺人一样,是被人瞧不起的。旧社会的统治者把时调当做取乐的玩艺,艺人被看作是下九流,处在社会最底层;有些女演员往往成为被损害、被侮辱的对象。幸运的是,1948 年天津解放,广大人民在中国共产党的领导下,进入当家做主的新时代,王毓宝才能充分发挥自己的聪明才智。王毓宝的成功,也有助于时调的发展和繁荣。即使在“文化大革命”中身处逆境的情况下,她也没有动摇自己的决心,放松对自己的要求。与时代同步,与人民同心,视艺术为自己的生命,是一个艺术家的最可宝贵的品质,也是不断进取,受到人民尊重和欢迎的

王毓宝的艺术成就和经验,宏,沉落低回,常常落腔未毕,立即掌声如雷;全曲终了,更是满堂彩声,经久不息。真有一曲歌罢四座惊的强烈效果。更为明显的是,吐字富有鲜明的天津味道,又自然地糅合了普通的语音,声色醇厚优美,气质雍容大方,全无旧时演唱常有的一股俗气。这些对天津时调的形成,提供了重要的条件,她认真苦学新曲,与弦师共同锤炼谱腔,经她润色处理过的曲调,无不更为增姿添色、优美动人。晚年又能自制新曲,歌唱技巧也更为纯熟,变化丰富,运用自如,每一个音符都达到精致美妙的程度。如《毛主席来到咱农庄》、《红岩颂》、《换岗哨》、《军民鱼水情》、《清华参军》、《心中的赞美向阳飞》、《小燕子学艺》、《梦回神州》等,为了把新的思想内容与时调的艺术形式尽可能完美结合起来,把继承与创新尽可能完美地结合起来,她大胆改革创新,并不断地修改、加工,精益求精,逐步形成自己独特的艺术风格。在党的文艺方针指引下,她对传统剧目也认真进行了整理,保存了民主性的精华,剔除了封建性的糟粕,净化了舞台,更在

“曲艺高峰论坛”为曲艺的发展献计献策

10 月 27 日,第六届中国曲艺节“曲艺高峰论坛”在河南省平顶山举行,来自全国各地的曲艺名家对中国曲艺的发展献计献策。

针对中国曲艺表演和创作上存在严重的不平衡状况,中国曲艺家协会快板专业委员会顾问、著名快板专家朱广斗提出,名家说名段,上台就是好几万元,而曲艺创作者稿酬大低。他建议,演员进行的商业性演出,创作者应有提成,能用法律的形式固定下来。

实现曲艺传承,需要通过曲艺教育的重要手段。中国曲艺家协会副主席、曲艺理论家吴文科指出两种情况需引起注意,一是现在师傅带徒弟和以前不同了,拜师学艺形式重于内容。二是国内只有两所曲艺学校,是一所本科以上的学校。可喜的是,中国艺术研究院已经开始招收曲艺专业研究生。

在分析具体的曲艺形式当前发展状况及特点时,中国曲协评

理论评论

对于其他艺术形式而言,喜剧性一般来说,只是其艺术表现风格技巧的一种类型。比如戏剧艺术,既有所谓的喜剧类型,也有所谓的悲剧和正剧类型。电影、文学、美术等艺术形式,喜剧性风格的作品与品种,也只是占据其艺术的风格构成或技巧运用的一个方面或某个部分。曲艺的表演虽然也有将人“说唱”得伤心落泪的时候,也有对事件及人物的庄严表现而激发人义愤填膺的时候。但是,对于许多的曲种与节目来说,在很多的情况下,其艺术的舞台表现,多采用笑乐的手段而追求表演效果的喜剧性。因为,曲艺就其艺术的具体审美方式和方法而言,大体上可以分成以叙述故事为主要旨归的“说书”,以抒发感情为主要旨归的“唱曲”和主要通过逗乐来实现的“谐谑”三大类型。其中,主要包括了相声、数来宝、谐剧、独脚戏等曲种的“谐谑”,在艺术的审美方式与方法上主要是追求喜剧性的效果;包括了评书、评话、鼓书、弹词、琴书和快书等曲种类型的“说书”,对喜剧性效果的追求,在表演中也十分常见和普遍;就是以抒情为主的“唱曲”,也不乏诙谐幽默的节目与滑稽技巧的运用。这种曲艺艺术舞台表演风格和技巧运用中广泛存在的喜剧性,使得曲种艺术对曲艺艺术表现风格与技巧的喜剧性追求,亦即在舞台表演的风格和技巧的具体运用上,注重营造笑乐效果的轻松氛围,讲求熔铸谐谑娱乐的通俗品格,这种品格成为曲艺艺术以口头语言进行“说唱”表演的主要审美趋向即艺术特征之一。

(作者系中国曲艺家协会名誉主席,本文是作者为即将出版的《王毓宝与天津时调》一书写的序言,本报刊登有删节。)

时 评

书委员会主任、著名评书艺术家田连元说,评书从东汉流传到今天,证明评书有很强的适应性,并有非常强的自我完善能力。评书不再仅是剧场艺术,而且能充分利用广播、电视、网络等新兴传媒传播。相声编辑陈连升认为,相声回归剧场是好现象,当前在全国有不同形式的草根儿相声组织、相声俱乐部。但是不可否认,相声市场也在分化,当年那种一个段子天下知的情况已经不存在了。

与会专家一致认为,曲艺发展离不开精品名家的支撑。中国曲艺家协会分党组书记、相声表演艺术家姜昆总结说,在文化多元化的今天,曲艺出人、出书、走正路,取得了突出的成绩。中国曲艺家协会决定把明年定为曲艺创作年,集中精力打造 10 至 20 个优秀作品。(齐 心)

动 态

曲艺表演对舞蹈的化用

吴菊红

场对“脚功”的展示主要集中在“上装”和“下装”的舞动配合,往往“将舞蹈动作杂技化”,因而“雕塑性”很强,舞动配合中彰显着演员的扎实功力。

如果说,“三场舞”的引入,只是“唱曲”之前的“闹场”之举,则唱曲过程中的舞蹈,则是与演唱内容密切关联的“秧歌舞蹈”即“扭秧歌”。随着唱腔音乐的情绪和旋律变化,舞姿和动作都有着相应的快慢和张弛调整。特别是配合演唱而在舞蹈过程中从手上飞来翻去的“手绢舞”即“舞手绢”的“杂技”技巧,更是将二人转的表演,幻化得五彩缤纷,满台生风。于是,二人转的“唱曲”即舞蹈等元素的配合与声情并茂,声色俱美。既好玩又好看。

正是由于二人转的这种“亦歌亦舞”的特色,历史上的二人转还有一个俗称,叫做“蹦蹦”。换言之,如果没有了舞蹈的成分,就没有了传统意义上的二人转。没有了舞蹈元素的有机化用,二人转的“转”便失去了自身的依归。

类似的化用各种舞蹈元素辅助配合“说唱”表演的曲艺形式,如南方流行的“霸王鞭”等,其间不但边唱边舞,而且还有耍手绢和耍花棍等杂技成分。

其他类型的曲艺形式虽然没有对舞蹈元素的这种整化运用,却在演员“说唱”中“手眼身法步”的综合性配合运用中,同样融汇进许多的舞蹈艺术元素。比如许多汉族曲种如京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓和粤曲、四川清音、湖南丝弦等,演唱者因为是为“站唱”,所以有许多的舞台动作。为了美化御时时的舞台形象,也为了配合唱曲意境的声情传达,便往往会大量化用各种各样的舞蹈元素,辅助进行



表情和达意,在舞蹈性很强的意态虚拟和神姿演示中,拓展唱曲的内容表达,完成舞台的审美创造,同时来强化演出的效果。即便是像徒口讲说的评书和相声等曲种,演员在台上用以辅助讲说的动作表演,包括虚拟摹示的神姿步态,也都化用了许多舞蹈元素。

此类的例子不胜枚举。比如京韵大鼓传统段子《黛玉葬花》演唱中演员以鼓槌为道具模拟林黛玉荷锄葬花时的曼妙身姿;评书演员刘兰芳上台后在正式演出前给观众行礼时矫健优美的“踏花步”;以及许多曲艺女演员在台上对于“兰花指”等民族舞蹈动作诸般元素的吸收和借用等等,都是舞蹈元素在曲艺表演中的精彩化用。

至于西部许多少数民族曲艺的“说唱”表演,更是包含着许多的舞蹈成分。像新疆维吾尔族舞蹈性较强的曲种“赛乃尔”,连曲种的名字也是从同名“舞蹈”的称谓化用而来。这也充分表明,将曲艺“说唱”与“舞蹈”紧密地结合起来,使之声情互补,动静相宜,是曲艺表演在美化自身舞台展示和声情传达的过程中,内在要求的必然显示,也是曲艺艺术为综合性的舞台表演艺术,赖以实现自身审美创造的必然要求。

聚 焦

报地名之类绕口令式的大段“贯口”念诵,二人转表演之中在演员手中明明眼看着被扔了出去,却又自己旋转着飘忽回来的魔法似的手帕功夫和许多曲种之中充满了语言智慧的赋赞韵味,将人的语言表达能力发挥到极致,或者将某种表演技巧运用得臻于化境,显示了人类艺术地把握世界的某种非凡功力,以及娴熟地驾驭其博深曲艺艺术的灵巧境界,给人以美的惊喜和意外的愉悦,并在其展示表演时短暂的

曲艺的喜剧精神

吴文科

紧张和期待之后,发出由衷的赞叹与喜悦,获得空前的审美快感。此种喜剧意味的酝酿,乃是演员表演时的故作紧张,给观众带来的审美期待,在最终得到有惊无险的回答后,心理压力的轻松解除与快意满足;还有一种情形,是曲艺艺术风格技巧的喜剧性构成,表现在演员于不同环境“说唱”表演时,对诸如“包袱”与“噱头”等喜剧性内容表演的即兴发挥与临场“现挂”。即兴编演和临场“现挂”,是曲艺艺术创作表演的基本方法之一。这种审美沟通的直接运作,只能而且必须借助笑乐的方式即喜剧性的创造,在机智的类比与轻松的调侃之中巧妙地实现,通过引发听众观众会意的笑声来完成艺术的审美创造。至于许多本来以即兴编演为自身特质的曲艺品种,如汉族的数来宝、蒙古族的好来宝、藏族的折嘎和傣族的喊半光等等,由于其创演



目因对喜剧性笑乐效果的过分迷信与盲目追求,致使艺术创造的喜剧性不仅没有提升艺术表达的境界,反而是消弭着艺术创造的品位,都是从离开了对表现内容喜剧性内涵的深刻发掘与艺术提炼,而只将创作的肤浅表象地专注于喜剧性传达的方式与方法。“言之无文”,固然“行之不远”;但“言之无物”,没有深刻的思想力量,喜剧性创造的方式与方法只会无所附丽。这都说明,对曲艺艺术风格技巧的喜剧性追求,必须要有一个正确、全面而又科学的认识作指导,不然的话,极易使其艺术表现的优先,由于审美把握的偏颇,变成盲目媚俗的短处。

论 坛

我们之所以将流传于北京密云地区的“蔡家洼五音大鼓”与之前文献记载和目前尚在北京南郊大兴区再城营村存留的“五音大鼓”形式区分开来,认定为一个独立的曲种形式,是依据其所采用的唱腔曲调和伴奏乐器包括演出体制等等的各不相同。

据《中国曲艺志》“河北卷”和“北京卷”的相关记载,“五音大鼓”是京东大鼓衍生出来的一支。京东大鼓在不同的时期和地域,有着不同的称谓,如先后有京东怯大鼓、四平调大鼓、平谷调大鼓、乐亭大鼓等十几个名称。“五音大鼓”的表

独特的“蔡家洼五音大鼓”

高 苹



演形式,是一人双手分持鼓槌和简板击节演唱,另有一人采用大三弦专职伴奏。演唱使用的基本唱腔曲调是[四平调]。

“蔡家洼五音大鼓”形成的时间大约在清代,它的表演形式,为一人双手分持鼓槌和简板(竹木板和金属板交替使用)击节“说唱”,另有四人分持三弦、四胡、扬琴和瓦琴专职伴奏。其中瓦琴为其他类型的“五音大鼓”所没有,属特有乐器。唱腔音乐的体裁属板腔体,唱来时的基本格式为七字上下句体。通过实际的调查与采访发现,艺人主要使用[四平调],[奉调],二性板、柳子板和[慢口梅花]等唱腔曲调表演。还有所谓的“悲调”和“小口落腔”等唱腔,实为[四平调]变化而成的相对稳定的“色彩性”或“功能性”唱腔。这些唱腔曲调以[四平调]的使用最为广泛,可用于叙述和说明,也可变化运用以表现各种不同的情绪。

可能是由“五音大鼓”衍生而成,却在原来的基础上已经大大丰富了自身的形态内涵,具有以唱腔曲调到伴奏乐器、再到唱腔结构方式与审美表现功能等多方面的质的飞跃,同时具有了“说书”和“唱曲”即“鼓书”和“唱曲”的双重审美特质。它所使用瓦琴伴奏的独特存在和由五个人合作表演的演出形式,均将它与相类的“鼓书”或“鼓曲”体制包括邻近地区留存的大兴再城营“五音大鼓”等明显区分开来,完全属于一个独立的曲艺品种。

厘定“蔡家洼五音大鼓”独立的曲种地位,意义不只是完善有关曲艺品种的知识体系,在当前保护非物质文化遗产的语境下,也有助于通过重新审视并认定这个新发现的老曲种的身份归属,更加科学地进行有效的保护、传承和弘扬。

视 点