 說唱藝術由於表演的形式、唱腔及所使用的語言不同，多達三、四百種，但大約可分為「說」、「唱」及「韻誦體」三類。**一、所謂的「說」**：是指相聲、評書、講古等以說為主，沒有伴奏的表演方式。**二、所謂「唱」**：是指大鼓、琴書、彈詞等音樂性強且有樂器伴奏的表演方式。**三、所謂的「韻誦體」**：則是指有節奏，合韻而無音樂的表演方式，如竹板書、快書等。在我們收集的資料中，有的人將說唱藝術分為十類：**大鼓、漁鼓、彈詞、琴書、牌子曲、雜曲、走唱、評書、快板快書**及**相聲**。另外 也有人將**「大鼓、漁鼓、彈詞、琴書、牌子曲、雜曲、走唱」**等七種合稱為**「鼓曲類」**，再加上**「評書類 」**、**「快板快書」**及**「相聲」**分為四類。而我們請教了專業的演員，從「說」、「唱」、「韻誦體」之中選出一些大家較為熟悉，以及在說唱藝術中，常用來「練嘴」的有趣說唱項目， 共分為下列十一個項目，為大家作深入的介紹！介紹的說唱藝術的項目如下： **繞口令、相聲、竹板、快書、雙簧、數來寶、順口溜、說書、京韻大鼓、太平歌詞、京東大鼓**

*mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/0201.htm*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| |  |  | | --- | --- | | 八角鼓」是說唱曲種的名稱，也是說唱表演打擊樂器的名稱。 「八角鼓」在清代被視為吉祥之物，貴族子弟以此種樂器伴奏「子弟書」或「連珠快書」，說唱藝人演唱岔曲、牌子曲，亦皆敲擊八角鼓以為節奏。「八角鼓」的形狀為八角形，表面包著蟒蛇皮，周圍八個邊有持鼓的「把兒」，還有小洞，洞內有小銅片。八個角代表八旗，原本繫著八根不同顏色的穗子，分別為正紅、正黃、正藍、正白、鑲紅、鑲黃、鑲藍、鑲白，民國以後則改為兩條並齊的穗子。　藝人隨樂首創一人自彈自唱，故又名「單弦兒」。以前的表演者演唱單弦兒有個規矩，就是上台後必先唱段「岔曲」，其基本調可被拆為單弦的曲頭和曲尾；「岔曲」為寶小岔所創，文辭典雅，內容多為寫景抒情，最著名的曲目有《風雨歸舟》，學曲藝者多能琅琅上口。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/02-1.jpg  照片提供：台北曲藝團 | |
| **西河大鼓** |
| |  |  | | --- | --- | | 「西河大鼓」又稱為「西河調」， 它吸收戲曲、民間曲調和民間叫賣聲，加以改革，它的伴奏樂器是「大三弦」和「鐵板」。「西河大鼓」唱詞，以七字句和十字句為主，初期多為說中篇和短篇，曲目有《三全鎮》、《太原府》、《藍橋會》、《小姑賢》等，後又有長篇曲目，如《楊家將》、《呼家將》等五十餘部。《花唱繞口令》、《玲瓏塔》、《偷年糕》等為代表曲目，「西河大鼓」唱腔屬於板腔體，變化唱腔很大，使得「西河大鼓」音樂非常豐富。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/02-2.jpg  照片提供：台北曲藝團 | |
| **京韻大鼓** |
| |  |  | | --- | --- | | 「京韻大鼓 」為北方鼓曲代表。「京韻大鼓」的創始人劉寶全先生，是京劇老生出身，因一齣京劇 「空城計」的受挫，而改向「怯大鼓」名藝人胡十、宋五、霍明亮學大鼓，並溶入自己的京劇功底，演唱時加入刀槍架式，並改怯口鄉音為「京字京韻 」，故被稱為「京韻大鼓」。「京韻大鼓 」的前身就是流傳在河北省河間、保定一帶以當地口音，所謂「怯口鄉音」演唱的「怯大鼓」。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/02-3.jpg  照片提供：台北曲藝團 | |
| **場面桌** |
| |  |  | | --- | --- | | 傳統相聲都需要有「場面桌」，「捧哏 」的站在「逗哏」的左手邊，也就是桌子裏邊，而「逗哏 」的站在桌子外邊，這樣一來大家能看清楚「逗哏」的動作。另外一個原因，在演員上場的時候，讓「捧哏 」的走在前面，「逗哏」的走在後面，算是對 「捧哏」的尊重吧，面向觀眾的時候就是「捧左逗右 」了。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/table.jpg  照片提供：台北曲藝團 | |
| **相聲道具** |
| |  |  | | --- | --- | | **醒木**  有的評書人稱「醒木」為「省悟」，喚起人們分別善惡，勸人學好，不往壞處走，不作壞事。「醒木」有官用、民用兩類，民用的就是指藝人所用的。「醒木」 的用途及名稱，不同人使用，說法就不同，非常有趣：  1、 皇帝使用稱為「鎮山河」，是顯赫權威的意思。  2、 官老爺審訊使用稱為「驚堂木」，是為了嚇犯人供言。  3、 和尚使用稱為「醒木」，是為了呼醒神明。  4、 教書先生使用稱為「呼尺」，用來維持秩序或者懲戒頑童。  5、 藥房使用稱為「介尺」，壓藥方。  6、 書生使用稱為「鎮紙」，用來壓紙張的。  7、評話藝人使用稱為「止語」，開場時止住觀眾說話。  所以在相聲表演中，「醒木」的用途就是要觀眾注意節目要開始了，要大家安靜下來聽台上的表演了。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/0016.gif | |  |  | | **扇子**  評書演員用的「扇子」就是普通的紙摺扇，「扇子」是相聲表演中最重要的道具，演員可以藉著開扇子的聲音來表現氣勢，可以搖扇子來表示閒暇，可以用它代替刀槍武器、毛筆等，還可以虛擬動作或景物。「扇子」還可以變成刀槍劍戟、斧鉞鉤杈，幾乎所有中國戲曲裡所有可以用的道具，只要你想得出來、運用得法，扇子便是相聲表演的最佳利器。「扇子 」是中國傳統戲曲中想像力的發揮，這點也影響了西方的戲劇。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/0211_5.JPG  學生示範 | |  |  | | **手帕**  「手帕」通常是使用一大塊素白 色的手帕，一般的手帕也可以代替。在表演當中，可以將「手帕」折疊起來，用之代替書信、書、表、摺本 使用。「手帕」也可以就當手帕用，摸擬擦汗、擦眼淚，但不能真擦。一般評書演員在場上還另有一塊實用擦汗的毛巾。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/0211-6.gif | |
| **竹板快書道具** |
| |  |  | | --- | --- | | **三塊板 ：**  「三塊板」利用三塊竹板組合而成，包含兩塊「短板」和一塊「長板」，兩塊短的竹板為一組，置於左手，利用手掌的開合來拍出聲音。一塊置於掌心，稱之為「內板」；一塊置於手掌彎曲處，稱為「外板」。操作時，兩塊「短板」必須要平行，聲音才會好聽。一塊長的竹板，用右手操作，利用手腕的震動，以90度垂直的角度來敲擊「內板」操作時，左手控制節拍，右手點出花樣。 「三塊板」有許多演奏的節拍，有基本的「前奏」、「間奏」以及「花樣板撩」。組合不一樣就能夠演奏出完全不同的旋律，能彰顯出戲劇的變化與張力。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/0211-7.jpg | |  |  | | **七塊板 ：**  竹板快書擊節道具為「七塊板」，右手兩塊較大的竹板稱為「大板 」，左手五塊小板稱為「節子」。演唱時主要以小板節子控制節奏，大板多半在開場亮板、過門及收尾時使用。敲打節奏時，「節子」與「大板」的持板姿式是側面朝外 ，〝低〞不能超過腹部。在練習的時候，動作要求伸展，裏外前後，左右上下，運動自如，為表演打下良好的基礎 。 | http://mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/images/0211-8.jpg | |  | | |

*mail.jwsh.tp.edu.tw/~goodjwsh/talk/0211.htm*

|  |
| --- |
| **服裝** |
| 服裝以素、淨、樸、雅為主要訴求。常見為長袍和馬褂富有中國味的服飾，長袍又稱長衫、大掛兒，直筒筒的從脖子裡到腳背；馬褂，顧名思義是騎馬時穿的掛子，長度只到屁股，現代冬天穿的棉襖，在外型上跟馬褂十分接近了。當代相聲內容較平易近人甚至融入的西方議題，穿西裝雖然也適當，卻比長袍少掉一分「古趣」，畢竟相聲有點歷史了，且從古代到今日，長袍在學理上，自然衍生出了一些意義：「簡化色彩與線條」，讓觀眾的焦點聚集在「相」「聲」裡，一襲素雅的長袍，不但點明了符號，強調相聲表演藝術的原質，更為現代觀眾帶來古趣。 |
| http://web.chjhs.tp.edu.tw/~2014talk/adphoto/white.png |
| [回頂端](http://web.chjhs.tp.edu.tw/~2014talk/a2/a25.htm#top) |
| http://web.chjhs.tp.edu.tw/~2014talk/adphoto/white.pnghttp://web.chjhs.tp.edu.tw/~2014talk/adphoto/white.png |

Copyright 2014 © 臺北市私立靜心國民中小學 All rights web.chjhs.tp.edu.tw/~2014talk/a2/a25.htm

讓」包袱是為了給觀眾讓出笑的空隙，「噎」包袱則是要把聽眾的笑聲堵回去。有的地方為了使「包袱」的力量更集中，效果更強烈，就得要採取這種手法。否則，貪圖了過程中那些零碎的笑聲，就會丟掉全段收尾時，最終集中而痛快的笑聲。

www.epochtimes.com/b5/nf3875.htm

臺灣的相聲進入現代劇場舞臺後，與戲劇元素結合產生了獨具特色的表演形態──「相聲劇」。相聲瓦舍自成立以來，以創作相聲劇為主要發展方向，至今已創作出大量不同風格、形態的相聲劇作品。本文提出「相聲劇」做為相聲與戲劇兩個藝術類型交集下新表演形態之基本原理：相聲的形式與戲劇的結構；另一方面，亦試圖說明相聲瓦舍相聲劇在定位確立的同時，也建構了其做為以展演相聲劇為主之表演團體的創造性及代表性意涵。此外，相聲瓦舍亦運用「透過相聲展演傳統相聲」之後設手法於當代商業劇場舞臺上有所表現，所再現與詮釋之傳統相聲已具現當代特色。《相聲說垮鬼子們》是相聲瓦舍的第一部相聲劇作品，於形式上與內容上各有代表性意涵；《東廠僅一位》為相聲瓦舍相聲劇中「幽默諷刺」的典型；《狀元模擬考》與《大唐馬屁精》則表現出相聲瓦舍對於中國傳統文化的反思。相聲雖發源自中國，於臺灣的發展至今在結構與形式上已然有全新的相聲劇，而在題材與內容上亦有臺灣印象與在地特色。《誰唬嚨我》與《並不太熟》一方面將臺灣眷村的特色生活與中國歷史互相結合，另一方面則展現關懷臺灣的原住民文化。此外，《記得當時那個小》與《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》則表現了七○年代的校園生活主題。相聲瓦舍作品內涵的擴大與多元性發展表現在《笑神來了誰知道》、《蠢嗄揪疼》與《大寡婦豆棚》的嘗試，而持續變動的創作即成就了相聲瓦舍的代表性意義。「貧窮劇場」與「空的空間」的觀點組成了評價相聲劇的基礎，追尋相聲劇的美學價值應從本質「相聲的精神」中出發。

<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/65442510559189937705>

1985年，【表演工作坊】推出了一齣以「相聲」為主要表演形式的舞台劇——《那一夜，我們說相聲》，演出後造成轟動，由於它突破了傳統相聲的框架，亦創新了劇場表演的模式，大膽的嘗試將傳統相聲與現代劇場元素結合，加上【表演工作坊】之後又陸續推出一系列以相聲為表現形式的舞台劇作品，在媒體不斷的報導與宣傳下，「相聲劇」已經成為此種表演形式的代名詞，1988年所成立的【相聲瓦舍】，便是追隨相聲劇創作路線的最典型例證。然而時至今日，對於「相聲劇」的描述及界定各家說法仍有歧異，在經過分析與研究之後，筆者針對「相聲劇」提出看法：「相聲劇是融合相聲與戲劇二者的表現方式、藝術特質，並能傳遞出核心議題的一種表演藝術。」在結構分析上，可分成兩大類：「情節結構相聲劇」和「拼貼結構相聲劇」。除此之外，本研究亦聚焦在【相聲瓦舍】相聲劇作品的特徵表現上，分別從「外在特徵」和「內在特徵」兩部分進行觀察與分析，並根據研究結果預測【相聲瓦舍】未來所要面臨的課題。

<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/96998751085884769289>

一九八五年，賴聲川發表《那一夜，我們說相聲》之後，「相聲劇」便在台灣出現，但歷來遭受不少研究者的質疑「相聲劇」是否真實存在。筆者統計自一九八五年後至二○○七年為止，台灣以「相聲」作為材料的戲劇共有三十三部之多，因此「相聲劇」確實存在應是不爭之事實。筆者根據台灣小劇場運動以來的發展，推論《那一夜，我們說相聲》的成功，是因為掌握到觀眾進劇場所需要的「喜劇性」，而「相聲」是一門專以逗樂觀眾為主的表演藝術；因此二者便在《那一夜，我們說相聲》的成功經驗下結合而成為一個新的「劇種」。「相聲劇」出現後，會不斷被質疑其是否是一個「劇種」，其最主要的原因就是因為結構不明。筆者發現「相聲劇」具有兩種結構：「劇場相聲劇」結構，以及「系列相聲劇」結構。將結構標舉出之後，應不再有「相聲」與「相聲劇」混淆不明之情狀。最後筆者分析賴聲川領導之【表演工作坊】與【相聲瓦舍】二劇團所製作之相聲劇，發現賴聲川之相聲劇主題時常反思文化、政治、社會、思想各層面的問題，其結構相當的大；而【相聲瓦舍】在劇作上諷刺性質強烈的作品受賴聲川的影響很大，但其非以諷刺為主題，在內容上多元發展的相聲劇，才是【相聲瓦舍】所獨力為相聲劇開拓出來的新路線。由於「相聲劇」有其先天上不易製作之問題，這也是使【相聲瓦舍】將相聲劇開展出多元主題最主要的原因。

<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/39512595208463545891>

從八〇年代後半到九〇年代初期，是臺灣政治社會變動最劇烈的的一段時期，在在八〇年代若干本省籍作家的努力下，成功的把「本土化」帶入學術主流，至今仍是臺灣認識歷史的主流思潮。但對於「外省第二代」到底如何看待這樣的變化，以及對其內在認同的困惑與轉移間的心路歷程在目前的「主流」思潮下卻少有著墨。本文試圖以「表演工作坊」的導演賴聲川及李立群等演員為對象，由集體即興創作的特質為核心，以這段時間表坊推出的三部相聲劇《那一夜，我們說相聲》、《這一夜，誰來說相聲？》、《臺灣怪譚》為研究主體，並從劇本中探究在這段期間內「外省第二代」是如何看待臺灣這幾年之間的「國族認同」變化的軌跡。  
本文的撰寫目的不擬對賴聲川與李立群等「外省第二代」的國族認同作粗淺的褒貶評判－不管是「過去」還是「現在」－僅是要試圖忠實的呈現在那個劇烈變動的年代中，以賴聲川與李立群、李國修、金士傑等背景相近的「外省第二代」面對臺灣國族認同的激烈轉變時，如何將其情感與困惑注入戲劇與舞台上的表演，凝練成永不融化的冰晶，讓後人得以在觀看或聆聽由聲音或影像所呈現出來的當年的時空中，那群人是如何看待我們自己生長的地方及其產生的各種感觸。<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/55011173552612465543>

相聲演出看似單純的說笑話、插科打諢，但其實當中有蘊含許多表演技巧，在既有的格式下，具有豐富的內容及靈活的可變性。由建立行業以來，漸漸發展它獨有的表演形式、獨特的觀演關係。要深入了解相聲，掌握它的表演，的確不易，但要認識相聲這門藝術、對它有基礎的認知卻也不難。筆者為戲戲系出身，主攻表演，自打接觸相聲開始，漸漸深入以後，發現相聲、戲劇，同為表演藝術，雖有相同之處，但也有許多不同的地方。相聲中的「我」和戲劇中的「我」有很大的不同，扮演意識也不一樣。曲藝中的「我」最主要是說書人的身份，並在各人物間出出入入。而相聲為曲藝形式之一，相聲中的「我」可以像曲藝一樣，但在應用上更為靈活。「我」可以是說書人，可以是演員本人，可以是各色人物，虛實相間，半真半假，而趣味、滋味兒也蘊藏其中。不論是以何種「我」的面貌出現，在演出當中，相聲演員本人的特色是很明顯的，有的相聲很像小戲，但「是戲，不能演成戲。」這其中的分寸拿捏，難以用文字說明，必須自己深入體會，然而它也不是完全無跡可尋的。想要明白箇中機巧，首先，要對相聲有一定的了解，有一定程度的認知才行，否則只會誤入歧途，越說越不清。相聲有它的表演特點及藝術手段 ，其觀演關係更是相當獨特，演員本人和人物之間的出入，和戲劇不一樣，在曲藝當中也是獨樹一格，學習戲劇出身的人，在初接觸相聲表演藝術時，常會遇到一些難題而不得要領，其中一點原因在於相聲與戲劇、戲曲雖同屬於表演藝術，看似相近，其實不然，相聲表演藝術因發展背景、型態、結構、觀演關係……等，而有其特性，故在表現及人物塑造上有別於戲劇或戲曲。筆著在參與相聲演出時也遇到瓶頸與困難，現與台北曲藝團及台灣致力於相聲發展、研究、傳承之演員、前輩多有合作與接觸，藉與他們的交流、討論加以自身經驗、舞台實踐與學習，在前輩與教授的指導下，期望為相聲與表演在學術論文上盡綿薄之力。<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/91154516041102854896>

相聲結合傳統文化，以精緻細膩的語言、生動活潑的表情，達到逗笑目的，堪稱是一種文化瑰寶。說笑能讓人輕鬆快樂，若能在笑的同時，吸收到新知與學問，便能讓教學收事半功倍之效。故本文試論以「相聲」提高學生語文能力之可能性與方法。本論文研究以國文教學為主體，相聲為輔助教材，撰寫上分教學探討與相聲腳本分析兩部分。教學探討為文獻分析及筆者在教學現場之觀察所得，再以國文教材及相聲段子做文本分析，設計教學活動，將國文教學與相聲結合。教學設計依布盧姆的目標分類法，分認知、情意、技能三部分，每部分安排若干單元，在單元課程設計結束後，另有學習單以做評價學生學習成果之依據。本文共分六章，首二章論述研究動機、目的、範圍、方法，並運用文獻分析及歸納法，說明相聲的起源、基本功夫、形式，以及對相聲專有名詞的解釋。次論相聲在認知教學方面的應用，依國文課本之內容，分韻文、古文、修辭及其他語文知識四項主題，先分析教學現場的狀況，再選擇合適的相聲段子與教學主題搭配，透過教學設計，提升學生國文認知知識。其次論相聲在技能教學方面的應用，依九年一貫教學目標，將技能分聽、說、讀、寫四類。先對教學現場的狀況與限制做一探討，再選適當之段子，引起學生興趣，輔以教學活動，練習及強化聽、說、讀、寫之技能。再論相聲在情意教學方面的應用，透過文獻分析，歸納情意教學的重要、目的及可行之法，並從課本範文中選擇適合發展情意之教材，與相聲材料搭配，設計問題，藉情節之討論與思考，澄清學生觀念，引導學生之價值判斷步向正軌。  
末論整體研究之總結與未來展望，確立相聲運用於國文教學之可行性及其限制。

<http://handle.ncl.edu.tw/11296/ndltd/05714884732675278906>