

山东省社会科学规划研究项目文丛 · 青年项目

中国相声艺术论



陈建华 著

齐鲁书社

山东省社会科学规划研究项目文丛 · 青年项目

中国相声艺术论



陈建华 著



齐鲁书社

图书在版编目(CIP)数据

中国相声艺术论/陈建华著. —济南:齐鲁书社, 2013. 3

ISBN 978 - 7 - 5333 - 2766 - 8

I. ①中... II. ①陈... III. ①相声 - 中国 IV. ①J826. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 034517 号

中国相声艺术论

陈建华 著

出版发行 齐鲁书社

社 址 济南市英雄山路 189 号

邮 编 250002

网 址 www.qlss.com.cn

电子邮箱 qilupress@126.com

印 刷 日照日报印务中心

开 本 880 mm × 1230 mm 1/32

印 张 11.375

插 页 3

字 数 280 千

版 次 2013 年 3 月第 1 版

印 次 2013 年 3 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978 - 7 - 5333 - 2766 - 8

定 价 36.00 元

史可通今 识见超凡

——读陈建华相声新著小识

陈建华先生的此部有关相声的新著是一本理论和实践相结合、史料钩沉与新见创立相统一、具有全新视角和理念的好书。作者并不依循前辈人云亦云、重复常识性或经验性的括叙,而是以学者的胆识和睿智对相声的定位及属性提出了崭新的看法,认为:相声是一种兼体性的喜剧艺术。所谓“兼体”,乃兼备并融——一身而兼二任或多任也。诸如,作者提出相声“是听觉艺术,也是视觉艺术”、“相声的二元结构:说法现身与现身说法”的复合、“叙述与角色的一体”、“叙述体兼容戏剧体”、“相声的开放性:表演对叙述的兼容”等等,都是言前人所未曾言、发当代所未曾发、独出机杼别出心裁的创见。是的,以往相声的理论研究始终是把它当做曲艺的一种,强调其与一般曲艺形式如说书唱曲等诸多形式的共同性,而从未凸现其戏剧及其他方面的诸多属性,诸如捧逗的行当特征、两者的冲突情势以及“子母哏”或小闹剧特点的“腿子活”形式等。我想,这种强调统一或同一性的研究方法或是历史时代的产物,不独相声或曲艺,也在其他许多人文研究领域普遍存在着,是历史“统一病”的表现。其实,我国的民间表演艺术原本都具有兼容并包的特点。它们当初都生存在“百戏”的大院里,并无自觉的形式观念或范畴意识,多半具有“你中有我,我中有你”的整体性和综合性特征。待到某种形式越发成熟可以自立门户了,便从这个大院

里搬出去。其最早成熟的当是说唱(曲艺)艺术,而后是戏曲,最后留在那里的便是杂技艺术。因之,说唱艺术的“观众中心论”以及其虚拟假定的表演体系就成为以后戏剧晚成的原因和其独特的表演方式。陈建华理念的价值既在于强调相声可以也应该复归其多元杂陈的“百戏”传统,也在相声研究上强调同中求异的分析、剥离的研究方式以及透过共性追求个性的研究理念。专著的其他章节也都因为贯穿着“兼体”理念而使诸多论述熠熠生辉。

陈建华新著的另一贡献,就是以艺术经济学的眼光和方法寻找了相声自“撂地”以来演出和经营方式的变化,以及与相声艺术由“野”而“文”、由“俗”趋“雅”的文化、社会、历史的缘由,尤其可贵的是鞭辟入里、条分缕析地从内中的消费观念和市场文化起伏兴衰的历史进程中,寻找出清晰可辨的环节标志和逻辑链条,而这是其他论著中从未提及或充分展开的。

薛宝琨

2012年3月2日于南开大学

序 言

初识陈建华博士,是在2005年夏天拜读他的博士学位论文《元杂剧批评史论》。论文从广义的“批评”角度,细致地爬梳和整理了元明清三代对元杂剧的批评,并从批评主体和批评观念两方面进行了颇为深入的论述。在论文中,陈建华博士显现出驾驭自如的运用史料的能力和鞭辟入里的透视历史的眼光,给我留下了深刻的印象。

2007年9月,陈建华博士进入北京师范大学中国语言文学博士后流动站,拟以“相声艺术的衍化”作为博士后研究课题,我是他的合作导师。他初步设想在以下四个方面展开课题研究,即:梳理相声的艺术概念,分析其艺术要素的构成;分析相声的源头及其流变,总结其衍变动力;立足于相声史的视野,研究其中的名家和流派;研究相声当下的生存状况,为其发展和复兴提供学术支持。

当时我觉得这一设想过于庞大,应适当“瘦身”,否则难以在两年的博士后工作时间内顺利完成课题。于是,在博士后进站开题报告时,陈建华博士根据自身的学术储备,将研究课题缩小为“中国相声与戏剧”,拟从历史发展的角度,梳理相声与戏剧的互动关系。这一研究课题得到蒋寅教授、张国星教授、左东岭教授、刘勇强教授的充分肯定,同时也寄望于陈建华博士能在理论思辨方面有新的开拓,提高相声艺术研究的学术“含金量”。

经过将近三年的潜心研究,2010年4月,陈建华博士完成了博

士后出站工作报告《相声艺术研究》。全文约 14 万字,内容涉及相声的概念(相声的戏剧体、兼体)、相声的艺术(包袱)、相声史(场所与相声的演进)、流派(侯派相声与当代相声的演进)等四个方面。这份出站报告实际上已经突破了开题时所设想的思路,更多地 在相声艺术理论方面进行了深度的开掘。

现在呈现在我面前的大作《中国相声艺术论》,就是陈建华博士在博士后出站报告的基础上,大幅度修订和充实的学术成果。全书分上下两篇。上篇为《相声艺术论》,涉及相声艺术的定位、本质、核心、特定手段四大论题,基本涵盖了相声艺术的基本特征;下篇为《相声史论》,论题涉及相声的经济、相声的艺术演进与表演场所之关系、现代相声的开创者之辨、侯派相声艺术研究四大论题,这些既是历来相声艺术史研究中的薄弱环节,也是相声艺术史研究的重要课题。

在本书中,陈建华博士提出了一系列创新性、开拓性的学术观点,让人耳目一新。在上篇《相声艺术论》中,陈建华博士指出,相声绝不仅仅是一种语言艺术,归根结底是一种喜剧艺术,以戏剧表演技法为本,成于滑稽戏并最终回归滑稽戏,因此戏剧性是相声艺术的核心特征;相声艺术具有兼体性的本质特征,既是听觉艺术也是视觉艺术,既是叙述体艺术也是戏剧体艺术;“包袱”作为相声艺术的核心,其关键是“现挂”,主干是荒诞、错讹叙事,基础是叙述逻辑的变形和扭曲,而其深层的底蕴则是人物性格的塑造;“捧逗”作为相声艺术的特定手段,建构了相声的艺术本体,奠定了相声的美学风貌,并渗透到相声的叙事艺术与表演艺术之中,成为相声独特的喜剧表现手段。这些学术观点大大深化了对于相声艺术的理论认知,对当代相声艺术实践颇有裨益。

在下篇《相声史论》中,陈建华博士横观纵览中国相声的历史发展,更为鲜明地表现出实事求是的学术品格和关注现实的人文

情怀。他指出,相声既有“明地”经营和剧场经营的传统市场经济体系,也有国有制的新型经济体系,其经营方式、运作方式和经营效果各不相同,如何变革相声的国有经济体系,重建传统的相声市场经济体系,已提到相声艺术发展的重要议事日程上,亟待人们思考与解决。陈博士认为,以李德钊(即万人迷)、焦德海为代表的相声艺人“八德”,创造了最早的、垂范后人的、严格意义上的现代相声作品,将相声带进“园子”,推动了相声内容的文明化、现代化,利用现代传媒推广而使相声成为全国性艺术,确立了现代相声的核心形式和明确的艺术标准,形成了现代相声观念,直接建构了现代相声组织之骨架,因此“八德”是现代相声真正的开创者。他评述侯派相声因其“高层化”和政治化而形成独特的流派特征,并借助电视新媒体而风靡全国,这成为导致侯派相声兴衰的两个重要原因,值得相声艺术研究者深长思之。

陈建华博士是山东泰安人,他的学术道路从古典戏曲研究转向相声艺术研究,并非偶然。众所周知,山东曾经是中国相声界传统的三大码头之一。20世纪二三十年代,在中国相声界曾广泛流传着“北京学艺,天津练活,济南踢门槛”的说法。据说,“踢门槛”的意思是,在山东济南有很多大师级的相声演员,因此相声演员学徒期满之后,必须要到济南来,跟这些相声演员打擂台。还有一个说法是,由于济南的相声名家多,济南观众的口味也高,你把济南的观众逗笑了,才算是合格的相声演员。因此,在行内人的口碑里,济南成为中国相声界的一个“标杆”。有许多著名相声演员,如侯宝林、张寿臣、马三立、吉坪三、刘宝瑞、郭全宝等,都曾到济南献艺,甚至常驻济南表演相声。2008年2月19日晚8时,中央电视台国际频道向全国和世界上一百多个国家播出了由济南市委宣传部、济南电视台联合摄制的大型记录片《走遍中国——走进济南》之《到济南踢门槛》的专题片,讲的就是相声界的老掌故和晨光茶

社的新故事。作为山东人,陈建华博士近年来一直从事相声艺术研究,思考相声艺术及其发展对策,这不正是自觉地肩负起齐鲁大地复兴相声艺术事业的文化重任吗?

我相信,陈建华博士的著作必将为相声艺术研究界带来一股清新之气,促进当代相声艺术的健康发展。我也相信,陈建华博士不会止步于此,而会带着强烈的现实感、责任感和使命感,继续有声有色地开展相声艺术研究,为中国相声艺术的蓬勃发展奉献出更多的智慧和思考。

是为序。

郭英德

2012年9月3日于北京朝阳区林萃路京师园小区

目 录

史可通今 识见超凡	薛宝琨(1)
序言	郭英德(1)

上篇 相声艺术论

第一章 相声艺术的定位	(7)
一、相声是一种“喜剧艺术”	(7)
二、像生的内涵	(11)
三、相声的戏剧性表演	(17)
四、相声取笑手法的戏剧性	(26)
第二章 相声艺术的本质	(39)
一、相声的兼体性本位	(40)
二、相声角色的兼体性	(54)
三、相声表演的兼体性	(65)
第三章 相声艺术的核心	(75)
一、“现挂”是包袱的核心	(76)
二、相声的荒诞、错讹叙事形成包袱	(82)
三、人物性格的滑稽和矛盾形成包袱	(93)
第四章 相声艺术的特定手法	(105)
一、捧逗艺术凸显相声的艺术本质	(105)

二、捧逗艺术与相声的叙事	(120)
三、捧逗艺术与相声的表演	(139)
四、捧逗关系之演变	(159)

下篇 相声史论

第五章 相声的明地经济与经营	(173)
一、相声明地经营的特点	(174)
二、相声明地经济的管理体系	(205)
第六章 相声的剧场经济与经营	(215)
一、剧场相声的经营方式	(215)
二、剧场相声的经济运作	(223)
三、相声的电台经济运作	(240)
第七章 相声的新经济体系及经营	(245)
一、相声国有制经济体系的建立	(245)
二、新时期相声经济体系的改革与回归	(269)
第八章 相声的表演场所与艺术演进	(295)
一、撂地场子奠定了现代相声之艺术雏形	(295)
二、茶馆和园子推动相声向现代相声转化	(299)
三、电视等新媒体促使相声艺术回归戏剧	(306)
第九章 现代相声的开创者	(310)
一、张三禄是最早的相声孕育者	(312)
二、穷不怕开启了现代相声历史	(314)
三、“相声八德”是现代相声真正的开创者	(318)

第十章 当代相声艺术的兴衰沉浮	(324)
一、当代相声的定位与成功关键——“高层化”	(325)
二、当代相声风靡全国的平台——“新媒体”	(339)
参考书目	(345)
后记	(351)

上
篇

相 声 艺 术 论

一、相声概念混杂,难以确定

相声研究在当下至为薄弱,在 2006 年第三届 CCTV 相声大赛的颁奖现场,马季曾言“全国真正的相声研究者不超过十人”。这其中原因众多,如相声实属下里巴人,至今没有完成“文人化过程”,知识分子无趣关注;同时,相声这一艺术形式本身较为复杂,至今依然迅速流变、其究竟为何物等基本问题尚不能澄清,进一步细致的研究就无从谈起。

“相声为何物”,说法众多,相声演员常见之说最具代表性:“相声是一门语言的艺术,讲究说、学、逗、唱,逗人一乐。”此说较为含糊。其一,中国的曲艺,如评弹、评书、鼓书、板书等等,无不是“语言的艺术”,无不要依赖叙说产生。曲艺的远亲——戏曲,亦是如此。其二,曲艺、戏曲也讲究说、学、逗、唱,关键时刻抛出笑料以吸引观众,甚至于形成了特定的种类,如曲艺中的笑书、滑稽评书、说笑话等,戏曲中的趣剧、滑稽小戏等。可见,现今流行的相声概念混沌一片,无法与相近的艺术种类区分开来。

3

分析历史和当下作品,“相声”概念具有明显的特点:其一,此概念具有很强的开放性从而缺乏封闭性,使用简易的语言一言以蔽之,其内涵是徒劳的。其二,其概念处在不断变化中,至今仍然在不断吸收其他艺术的长处,其特点是缺少稳定性,难作清晰的描述。其三,其概念为杂合性的“集体性概念”,杂糅了表演艺术和叙

事艺术的多种样式,名为一体,实为异类,难作单纯的、单方向的分析,因而难以界定。其四,相声概念建立在约定俗成的基础上,为人们随意使用和发挥,缺少必要的学理根据。

二、相声的分类

确定相声概念,必须先将相声仔细分类,将名同实异的混杂物区分开来,方能加以界定和阐释。根据相声的艺术特质和主要表演手段加以分类最为可取。《相声艺术的奥秘》将对口相声按照作品体裁分为小说类相声、戏剧类相声、散文类(论说类)相声三大类。^①实际上,小说类和散文类都通过“叙说”展开,属“说唱艺术”;而戏剧类则属于“表演艺术”。群口相声多属于戏剧类,而单口则可以归入“叙说”类。——相声应当分为“叙说类”和“戏剧类”两大类。

历史上就相声的本质产生过一些说法,并以此作简单的分类。

一种认为“相声即象声”。“象声”本意即口技,通过模拟声音产生滑稽。明清时期的象声艺人表演时往往钻进小帐篷中,使人不见其形而只闻其声。有人认为这是相声艺术源头之一,并将之称为“暗春”。此说将相声纳入“叙说类”。

一种认为“相声源于像生”。“像生”产生时间甚早,旨在模拟可笑人物之愚拙言行,博得观众一笑,其中不乏机智言语和讽刺锋芒。此说显然认为相声为“戏剧类”。

现在人们多将这两种说法相融合:认为相声经历了“像生—象声—相声”之演变发展,进一步解释为:“暗春”因其手段单调,在清代后期无法吸引观众,艺人被迫走出帐篷,表演中加上戏剧性动

^① 刘梓钰:《相声艺术的奥秘》,百花文艺出版社1990年版,第124页。

作,形成“明春”。^①更有从学理上支持此说者,认为从字形看,“相声”一词经历了“像生—象声—相声”的演变过程。^②此说形成了主流的相声史主干。仔细分析,此说不妥:一是从事实上看,“象声”在清代中后期基本消亡,更重要的是在所见相声中难觅其迹,当代相声与“象声”并无关联。二是从逻辑上看,“象声”模拟自然、社会各种物声,与当下相声之“说、学”迥异,“象声—相声”的转变缺少艺术现实和艺术逻辑支撑。

较为合理的推测是:相声具备两种属性,恰恰是因为它有两大源头。叙说类相声源于传统说话艺术,滑稽说书和讲笑话等直接影响了相声;戏剧类相声源于俳优和后来的滑稽小戏。两线并行,虽相互影响但彼此不能取代,也不存在因果关联。现代相声兼具戏剧性和叙说性,将两类糅合在艺术表现手段中从而成为一体。

关于相声为何至今存在诸多争议的问题。相声被列入“曲艺”而非戏剧,这个分类是从20世纪80年代才有的,它是故意建立起来的一种区别,是因为人的区别才分裂开来,并非剧种本身应有的区别。且不说这种区分方法是否精确,就“曲艺”本身而言,也是一个难以界定并难以说清的“混杂性概念”和“约定俗成的概念”,与戏剧间有太多的纠缠和关联。在相声和戏剧的问题上,台湾地区和大陆的理解完全不同。在台湾,没有观众会去区别相声和相声剧,人们认为它们是一回事。相声被认为是戏剧的子类,而且是用很少的布景道具、穿很简单的服装、以演员为核心、不以舞台美术为核心的一个剧种,一个纯喜剧形式。^③

本书中出现的“相声”包含戏剧类和叙说类两大类,即“广义的相声”。

① 蒋慧明:《中国国粹艺术读本 相声》,中国文联出版社2008年版,第27页。

② 侯宝林、汪景寿、薛宝琨:《曲艺概论》,北京大学出版社1980年版,第176页。

③ 《新京报》:《相声门》,中国广播电视出版社2006年版,第95页。