

侯宝林 薛宝琨
汪景寿 李万鹏 著

相声溯源

(增订本)



中华书局

ZHONGHUA BOOK COMPANY

相声溯源

(增订本)

侯宝林 薛宝琨
汪景寿 李万鹏 著

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

相声溯源/侯宝林等著. - 增订本. - 北京: 中华书局, 2011.4

ISBN 978 - 7 - 101 - 07868 - 8

I. 相… II. 侯… III. 相声 - 曲艺史 - 研究 - 中国
IV. J826.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 037258 号

-
- 书 名 相声溯源(增订本)
著 者 侯宝林 薛宝琨 汪景寿 李万鹏
责任编辑 梁 彦 聂丽娟
出版发行 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail: zhbc@zhbc.com.cn
印 刷 北京瑞古冠中印刷厂
版 次 2011 年 4 月北京第 1 版
2011 年 4 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/880×1230 毫米 1/32
印张 10½ 字数 225 千字
印 数 1 - 5000 册
国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 07868 - 8
定 价 48.00 元
-

再版前言

侯宝林先生当年为相声治史立论的理念，从建国初期开始由来积久。他始终认为相声这种民族民间艺术，集结、吸纳、整合、参悟了所有的中国文化。民间笑话和喜剧艺术的讽刺精神，优伶艺人卓立舞台见机而作即兴发挥的滑稽意识，文人学士在语言文字游戏方面的幽默智巧，都显现了中国文化“温柔敦厚”的“诗教”精神，都蕴涵着中庸中和中正的思辨哲学。由是他认为相声的魅力在于其独特的“相声味儿”——它以五千年的华夏文化作为其“坚强的后盾”。

20世纪70、80年代之交，我们几位大学老师邂逅北京，在先生的发起下，组成相声史论研究小组，由先生直接参与指导。终于1981年出版了《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社），1982年出版了《相声溯源》（人民文学出版社）两本专著。由于时间仓促，水平有限，我们几人又各有教材编写工作，两书的错讹疏漏之处自必不少，按照先生当时的说法，姑且当做聊胜于无的“抛砖引玉”吧。

中华书局拟将《相声溯源》再版，并委托我修订补正。而先生又已过世十数载，北大同窗汪景寿先生也已辞世，更兼本人年过古稀，老眼昏花，手头也少资料，只能以心之所领，目之所见，顺笔润饰增删，未敢妄动违拗原意，有悖前贤。

《相声溯源》（增订本）以“相声溯源”为主体内容，并收录三篇相关文章，作为“专题钩沉”，取自《相声艺术论集》有关篇目。

感谢中华书局为出版此书所做的努力和贡献，感谢当年为出版原著给予指导业已过世的吴晓铃先生，感谢侯先生的爱女侯鑫女士——她是最为受累和用心的。

恩师侯宝林先生千古！

薛宝琨

2009年11月

目 录

再版前言	薛宝琨
------	-----

总 论	001
一 从相声的研究谈起	001
二 “相声”名称辨析	008
三 “说、学、逗、唱”的启示	014
四 小结	030

第一章 相声的“说”和“说话”	033
一 笑话——“说”的构成基因	034
二 “说话”——“说”的形成界标	059
三 语言文字游戏——“说”的补充手段	082

第二章 相声的“学”和“像生”	107
一 口技——“学”的曲折演变	110
二 “像生”——“学”的历史线索	133
三 “乔”——“学”的特殊方式	148

第三章 相声的“逗”和“参军”	173
一 “俳优”——“逗”的早期形式	175
二 “参军”——“逗”的完成形式	194
三 宋“滑稽戏”——“逗”的重要发展	212

第四章 相声的“唱”和戏曲	235
一 “优歌”——“唱”的可溯之源.....	237
二 太平歌词——相声本功的“唱”	243
三 “学唱”——相声的“唱”的精髓.....	258

附 录

一 “穷不怕”——承前启后的名家.....	285
二 张三禄和“清门”相声.....	308
三 “平地茶园”——侯宝林艺术生活漫忆.....	324

再版后记.....	侯 鑫
-----------	-----

总 论

一 从相声的研究谈起

相声是我国土生土长的民间艺术，有着悠久的历史传统，深为广大人民群众所喜闻乐见。特别是建国以来，曾经被旧社会摧残得奄奄一息的相声艺术获得了新生，发展十分迅速。它不再局限于北方的几个城市，也不仅仅流传于市民阶层的狭小范围，而是由北方风行全国，由城市遍及农村，由一般市民扩至社会各个阶层，可以说是“妇孺皆知，雅俗共赏”的了。一种短小精悍的艺术形式，没有太大的体积容量，却能反映重大的社会生活；一种对话的表演方式，不必借助过多的综合艺术手段，也无需音乐伴奏之类的渲染，而竟然有感人至深的艺术魅力，这的确是不可思议并值得认真研究的。

如果要研究相声的艺术规律，那么，探讨相声历史的渊源无疑是其重要方面。因为任何艺术形式都是在历史的长河中汇集了各种因素，扬弃了诸多杂质，经过群众的筛选和时间的沉淀而逐渐形成的。今天的相声艺术也不是从半空中掉下来的，同样有着久远的历史源头。只有了解相声艺术的历史渊源，才能正确地认识它的发展过程和形式特质，总结经验教训，繁荣当前的相声创作。

相声是旧社会里“生”、新社会里“长”的艺术形式。可溯之源虽然很长，可证之史却很短。建国前由于种种原因，历来不重视其史论的研

究，一是文化的偏见，认为它“既下且贱”，不足以不值得研究；一是客观上这方面的文献记载甚为贫乏。同时，艺人又受社会地位和文化水平的限制，仅靠师承关系口耳相传，也难免有道听途说、以讹传讹之嫌。于是，有关相声艺术形成、发展方面的史料不止难于“沙里澄金”，并且零星散乱，真伪相杂，又往往淹没于浩如烟海的典籍杂著之中。如果要从庞杂的史料里把那些有价值的材料筛选提纯出来，进而探索相声艺术的历史源流，那么，就必须具有一个众所认知的理论框架，以对相声艺术的基本特点有所了解。

相声艺术的基本特点是什么呢？

首先，相声是“说”的艺术。属于“以词叙事”的说唱形式，而有别于“以身代事”、进入角色的戏剧艺术。这种表演方式更容易密切演员和观众之间的关系，缩短舞台上下的距离。演员以其本来面目直接跟观众交流感情，在观众的配合、默契之下进行演出，获得艺术效果。从这个意义上说，相声表演是演员和观众一起的集体抒情。从观众角度来说，他们不是站在演员的对面或旁边，消极、客观地鉴赏舞台演出，而是身临其境地跟演员一起创造艺术形象，尽管并不登台，但却充分地调动了他们的想象、联想能力。这就是相声艺术的“说法中之现身”，不同于戏剧艺术的“现身中之说法”。相声艺术“说”的特点反映着我国人民讲古的交流方式和欣赏习惯。早在先秦的史籍中就流传着丰富多彩的民间故事和笑话，这些故事和笑话随着“俳优”进入城市和宫廷，并逐渐发展为早期的说唱艺术。据记载，隋代就有了萌芽的“说话”艺术；唐代“俗讲”更有了相当的发展；到宋代，“说话”进入了鼎盛

时期,成为“瓦舍”伎艺的一个重要门类。“说话”艺术植根于民众的生活土壤,跟人民有着血肉联系。我国民众不习惯舞台和观众之间那种认知的陌生和思想的隔阂,而是愿意合作默契共同创造艺术形象。这也许是我国戏曲艺术的形成晚于西欧及其他国家的原因之一吧。后来崛起的戏曲艺术,也是保留着说唱艺术“观众中心论”的影响和痕迹。特别是丑角一类的喜剧演员,即使进入角色,也时常跳进跳出,喜欢跟观众直接交流感情。这或是宋元杂剧和明清传奇兴起以后,说唱艺术并未被戏曲艺术所取代,反而在近世以来大为兴盛的原因。从总的历史发展进程分析,不是戏曲艺术滋生了说唱艺术,而是说唱艺术哺育了戏曲艺术。因此,在追溯相声历史源头的时候,就大可不必避讳与戏剧史纠缠和“争夺”材料的嫌疑。

其次,相声是笑的艺术,是以笑为手段来揭露矛盾、塑造人物、评价生活的。没有笑,似乎可以构成任何其他艺术,但却不能构成相声和喜剧艺术。也就是说,相声艺术具有幽默讽刺的特长。它反映的生活不是平面,而是夸张甚至是变形的。我国文化有着悠久的幽默讽刺的传统,远可追溯到周秦的“优戏”和“优谏”。《史记·滑稽列传》记载的优旃讽谏秦始皇和秦二世的故事就是最好的实例。优旃采用的是曲折、含蓄、委婉的“顺其所好,攻其所蔽”的招数,生动地表现了我国劳动人民的智慧和胆识。讽刺艺术是阶级压迫的产物,是思想并不自由的抗争。我国长期处于封建社会,没有充分的政治民主和言论自由,人民群众就往往采取迂回曲折的方法向统治阶级进行抗争。讽刺艺术像压在巨石下的野草,只有经过曲折的变形才能保持生存的权利。讽刺的笑

绝不是轻佻和肤浅的表现，而是沉郁和正义的迸发。我国劳动人民素以入世、开朗、乐观著称，擅于以笑为武器鞭挞黑暗、嘲讽时政，否定、蔑视一切丑类。与此同时，又以笑为手段批评和规劝、匡正自身的缺点错误，清洗和荡涤统治阶级强加的污泥浊水。此外，还通过畅快的大笑或会心的微笑来表现他们的聪明才智和生活信念。他们的美学观念和艺术情趣在小说、戏剧、故事、笑话，特别是说唱艺术里表现得极为鲜明。我国人民酷爱喜剧艺术，即使在极其野蛮残酷的统治下，人们也从未动摇过他们生活的信念；即使在极其黑暗的阶级和民族的双重压迫下，人们也从未低下过他们自信高贵的头。这是我国民族民间戏剧里严格意义的悲剧并不很多，而且常常跟喜剧结合在一起的原因；这也是在戏剧艺术兴起以后，人民并不仅仅以欣赏喜剧为满足，而要求一种更快意、更酣畅、更直接的抒情方式，即近代相声应运而生的原因之一。如果说，我国的民间文艺是士子和精英文艺当之无愧的“乳娘”，那么，它所具有的喜剧风格更是我国叙事艺术不容忽视的文化传统。

“说”和“笑”的特点构成了相声艺术的基本轮廓，这就是具有喜剧风格的语言表演艺术。“说”，奠定了相声艺术的表现方式，作为说唱艺术的一种，从而与戏剧艺术区别开来。“笑”，奠定了相声的艺术特征，从而与其他风格的说唱艺术形式在功能上区别开来。而这两种特征又是互相依存、彼此补充，你中有我、我中有你的。“笑”是演员和观众会心合作的产物。“说”的特点有助于相声“笑”的武器自由地施展。演员播撒的笑的种子，只有在群众心里生根发芽，才能绽开笑的鲜花，结出笑的硕果。“说”，催发着笑的种子迅速成熟。

相声属于喜剧艺术之列，但又不同于戏剧中专指的喜剧。后者的笑主要来自喜剧情节和喜剧性格，而相声的笑主要来自“包袱”。“包袱”是矛盾的集中和强调。它有时借助于情节，有时也可以无须情节，而以语言的艺术魅力取胜。“包袱”必须以“说”——“对话”、“聊天”的方式表现。实际上，只有演员的跳进跳出，时而进入角色，摹拟人物，时而跳出角色，揭露矛盾或评价生活，相声的“包袱”才能形成，笑才能在矛盾失调的揭露中突然迸发，“笑”才不是滑稽的“丑”的形态，而因剖析评论具有幽默的高级层次。“说”和“笑”的相互依存和彼此补充的关系，充分地调动了相声的艺术特长，也体现了相声艺术的基本特征。因此，探索相声艺术的历史源头，“说”和“笑”是必须深入的两条途径。

近代，特别是建国以来，相声历史的研究和探索，越来越引起文学史家和曲艺工作者的重视。他们或是从相声艺术现状出发，对古代的某些文艺现象进行类比，从纷纭杂沓的史料里爬梳出近似相声的记载；或者从调查研究入手，了解艺人的师承关系以及种种轶闻掌故，加以记录整理。所有这一切，都是十分宝贵的，对于我们的《相声溯源》有很大的启发。在以往的研究和探讨中，不少人注目于唐代的“参军戏”，认为相声艺术是由“参军戏”发展而来，“参军戏”就是“古代的相声”。罗常培、吴晓铃、杨荫深、林庚、黄芝冈、廖辅叔、顾也文等都曾经有过类似的看法。当然，别的不同看法也是有的。有人认为，相声艺术与“参军戏”截然两途，无所牵合，把“参军戏”的本质特点概括为：一是“全以故事”，二是“化妆代言”，三是“政治讽刺”，并且断言这三

条是相声艺术所不具备的,从而得出“参军戏”只能是戏剧艺术的滥觞而与相声艺术无关的结论。

上述两种意见虽各有偏颇或长短,但对于今天的相声历史研究都是有启示的。类比的方法是科学研究所经常采取的行之有效的方法之一。因为相近和相似之间总会有某些渊源关系。然而,如果过于简单化孤立地比附,则容易割断历史联系,忽视一种艺术形式在其发展过程中的多种变化以及其他艺术形式对它的多方面影响,特别是容易忽略时代和人民对艺术的扬弃和选择,而这正是艺术赖以生存的唯一土壤。其实,不惟相声艺术,就是戏剧艺术也不是单一因素的发展和扩充,而是经历了长期的孕育和积累,综合多种因素而逐渐臻于成熟的。同样,相声艺术也不可能在古代找到前后如一、一模一样的胚基原型。如果拿今天的相声艺术作模式,硬套“参军戏”或古代的其他艺术形式,寻求绝对的“是”或“否”的答案,就会混淆相声艺术的可证之史和可溯之源,甚至导致相声艺术的历史虚无主义结论。

由于史料的贫乏,以往的相声历史研究也曾出现过这样的现象:避免相声源流的探索,而侧重于对相声艺人情况的实地调查,得出相声艺术产生于清末的结论。特别是同治和光绪之间因“国服”而改行说相声的朱绍文(艺名“穷不怕”)被视为相声艺术的“开山鼻祖”,整理并发表了一些有关材料。这无疑是极有价值的。这些材料使我们对相声的现实主义传统、相声与市民生活的联系、相声的各种艺术手段的发展以及相声流派的形成有了进一步的理解,应该充分肯定。然而,如果仅仅以此为据,把相声艺术的形成定在清末,把朱绍文当做相声的“鼻

祖”，把一种艺术形式的形成仅仅归结于“国服”之类的偶然因素，显然又是缺乏科学性的。

那么，究竟应当怎样看待相声的历史呢？我们认为：相声的可证之史较短，可溯之源却很长。今天的相声艺术必然从过去的“相声”继承发展而来，而过去的“相声”也必然是吸取多方面的因素逐渐汇集而成的。这一过程是极其复杂的。有时从一种因素中分化出来，在特定的历史条件下活跃一时；有时又受某种社会原因的影响在短暂的兴盛以后又消溶于另一因素之中，而表现为暂时的沉寂。特别是在萌芽阶段，由于幼稚和不稳定性，可能既带有相声艺术的某些特点，又带有其他艺术形式的某些特点；或者，此时相声艺术的特点比较突出，彼时其他艺术形式的特点又较为明显，这是艺术史上常见的现象。因此，我们就不应该以今天的相声艺术为标准或模式去肢解古代萌芽状态的相声艺术，更不能对历史上若隐若现的不稳定的现象持怀疑否定态度。科学的方法应该是：认真地研究相声生命的细胞，并从这些细胞的联系和发展中探索相声艺术从无到有、从小变大的形成过程，从而使艺人口头的传说和文献可据的材料逐渐统一起来，以便做出实事求是的判断。因此，作为相声历史研究的一个组成部分，本书侧重相声艺术可溯之源的探讨，故此取名为《相声溯源》。

二 “相声”名称辨析

相声艺人常说：“相声”二字系指相貌之“相”，声音之“声”。把相声艺术看成以摹拟形态和声音为主要特点的技艺，现在看来似有以偏概全之嫌，却也反映了相声发展史上的一个重要现象：相声这一名称经历了“像生—象声—相声”的发展过程。早期的“相声”曾经叫过“象声”或“像声”，实际是一种口技。《清稗类钞》的“戏剧类”里说到“口技”：

口技为百戏之一种，或谓之曰口戏，能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤，以悦座客。俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰象声，曰像声。

同书《京师有象声戏》一节里也说到“京师有为象声之戏者”。历史上口技演出多在布幔中进行，“隔壁”而听，故称“隔壁戏”，也说是“象声之戏”。当然，这里的“戏”也可以理解为“游戏”的技艺。“隔壁戏”是在声音摹拟中穿插人物故事，制造笑料，有别于一般口技，但它仍以口技为基础，跟今天的相声艺术不尽全同。《清稗类钞》的记载是有根据的。康熙年间李声振《百戏竹枝词》里有《口技》一首，作者自注：

（口技）俗名“象声”。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。

乾隆年间翟灏辑的《通俗编》里“相声”条下按语说：

今有相声技，以一人做十余人捷辨，而音不少杂，亦其类也。

此外，乾隆年间著名诗人蒋士铨《京师乐府十六首》、嘉庆年间佚名

《燕台口号一百首》、捧花生《画舫余谈》都有类似的记载。直到光绪年间，富察敦崇《燕京岁时记》里还记载有：

像声，即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。

由此可见，清代以来的“像声”或“象声”原是以摹拟声情之态为特长的口技，有别于今天以幽默讽刺为特长的相声艺术，尽管有时也使用了“相声”这个名称。可以认为：今天的相声艺术不仅受到以口技为内容的“象声”的影响，而且它的摹拟技能——今天之所谓“学”，还是这一形式形成发展的基因。相声和许多喜剧艺术一样，摹拟赋予它喜剧元素，而后它才有了越发自觉的滑稽、讽刺、幽默意识，渐而由技艺成长为艺术。它的名称确实是由“象声”转化而来的。相声艺人有“明春”、“暗春”之说。“明春”是明相声，就是今天面对观众的相声；“暗春”是“暗相声”，就是“以青绫围，隐身其中”与观众隔绝的口技。这样，现代相声取代了口技的“象声”之名称，渐渐彼此分了家。尽管摹拟人言鸟语、市声叫声之类的技艺进入了相声艺术，但从宏观的角度分析，那只不过是“说、学、逗、唱”四种技艺因素之一，既不占统领地位，也不构成相声艺术的基本特征。《喜报三元》、《乌鸦闹巢》一类相声段子里摹拟喜鹊或乌鸦的叫声只是作为一种艺术技能或技巧因素，融汇在相声幽默讽刺的喜剧风格之中。这种摹拟技艺进入相声艺术，纳入相声喜剧风格的轨道，固然仍须以酷似写真传神为能事，但又不可就此止步，而必须跟语言的魅力——制造“包袱”结合起来。因此，“正学”的基础上还可以有“歪学”，在“像”的前提下，也可以“像不像，三

分样”。可以说，今天的“相声”名称固然是由“象声”转化而来，但其内容在市民生活的演绎之下则有了重大的发展。

现代意义的“相声”名称见于记载是较晚的。朱绍文、张三禄等早期的相声艺人出现在清末，朱绍文还为我们留下了经典的相声段子《字象》，但当时的有关记载里却未提到“相声”一词。据初步考察，目前见到的关于“相声”（并非口技）的记载比较早的是1908年出版的英敛之《也是集续编》。它称相声演员为“滑稽传中特别人才”，并说：

其登场献技并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评。

文中转述了当时流行的一段叫做《大人来了》的段子，说的是清末北京九门提督出门，有囚首丧面、破帽鹑衣的卫兵开路，手拿皮鞭吆喝：“大人来了，骆驼抱起来了！”“大人来了，驴车赶到沟里去！”“大人来了，老太太把孩子摔死！”弄得鸡飞狗走，惶惶不安。这段文字虽然不长，却生动地反映出相声艺术的喜剧风格和讽刺特质。它还告诉我们：当时的相声已经有了“说、学、逗、唱”的全套技艺，跟今天的相声艺术没有什么两样了。虽然不能以此作为“相声”名称问世年代的定论，但至少可以这样说，具备今天的内容、特点和风格的相声艺术，其历史不会太久。

“相声”名称的辨析是否可以就此止步呢？不是的！还应上溯到古代百戏里的“像生”。董每戡在《说“丑”·相声》里说：

我疑今之“相声”或系“象生”二字转讹而成，可能在吴自牧之前的唐代便有此称呼。