

相声论丛

第一輯



上海文化出版社

相 聲 論 叢

〔第一輯〕

本 社 編

上海文化出版社

相 声 論 叢

〔第一輯〕

本 社 編

◆

上海文化出版社出版

上海衡山路58弄2号

上海市書刊出版業營業許可証出 078 号

中和印刷厂印刷 新華書店上海發行所总經售

◆

开本：850×1168 耗 1/32 印張：3 8/16 字數：92,000

1957 年 12 月第 1 版

1957 年 12 月第 1 次印刷 印數：1—6,500

統一書号：10077·691

定价(7) 0.38 元

編者的話

我們編選了这么一个相声論叢，希望尽量照顧到各方面。在喜劇理論罕見的情況下，惶恐的心情是不用說的了。

這一輯大致分三方面。第一部分介紹相声形式的特点，闡述各种表現形式、結構与語言。有爭執的地方是不少的，如結構、墊与支、对單口相声藝術特点的看法等，都可作進一步的討論。本輯發表的兩篇意見就很不同。

第二部分談相声表演經驗。我們特別向讀者推荐張寿臣先生的經驗談。張寿臣先生是國內熟知的相声界前輩，有丰富的实际經驗，許多地方对搞創作的同志也会有啓發。侯宝林同志的“相声的表演”已由本社出了單行本，不再收在本集里，希望愛好者拿來參閱。其他几位同志也都是著名的行家。这里面談到关于“包袱”的一些意見，如刨、鋪平墊穩、翻“包袱”的快慢速度等等，常常被当作創作理論，被用來对相声作品進行藝術分析的根据。我們的意見有些不同，我們覺得这是屬於表演方面的經驗。相声作者当然需要熟悉表演方面的要求，但另一面又要看到，我們通常在構思作品时，总把注意力集中在人物形象、故事情節等方面，而不是相反，着重在俏皮話的安排，講究俏皮話三翻四抖还是四翻五抖等等。現在有輕重倒置的情况。

第三部分討論創作方面的問題。一般說，这些文章都寫得比較早，但注意的面都比較广。老舍先生对相声的关心与支持起过很大的影响，我們希望有更多的作家支援曲藝，特别是支援南方滑稽。

我們希望明春能出版相声論叢第二輯，多一些專論，題目划得更小一点，請愛好相声的朋友幫助我們，多寄作品來。

我們还准备在今年出版一輯“滑稽論叢”，其中有介紹滑稽史料、藝術特点及笑的理論等，我們热切期望喜劇的研究工作能开展起來。

目 次



談相聲藝術的表現形式	侯寶林	1
相聲的結構	侯寶林	12
談相聲的“墊”和“支”	張善曾	31
談相聲的語言	侯寶林	33
談談單口相聲	張繼樓 叶利中	49
也談單口相聲	金明德	55
張壽臣先生談表演相聲的經驗	張奇墀整理	65
相聲的說、學、逗、唱與墊話	楊纖如	83
相聲的表現方法：創	張善曾	87
談談相聲	佟雨田 王志民	92
談相聲的改造	老 舍	96
對相聲改革工作的意見	陳鵬彤	101
略談相聲的創作問題	吳曉鈴	105

談相聲藝術的表現形式

侯 宝 林

相聲這個藝術形式是為廣大群眾所喜愛的。當然，最主要的還是它的內容富有現實性：敢哭，敢笑，敢諷刺，敢表示分明的愛憎。可是，也就因為這個原因，它的表現形式必須與內容諧調，才能取得更好的演出效果以感染觀眾。這裡，說明了它在說唱藝術里是有特殊性的。我在這裡不揣冒昧地根據自己在学习里的一些經驗和初步分析作品的一些體會來談談相聲藝術的表現形式。我不敢說它能夠對於寫相聲的同志和相聲演員同志們有多大的幫助，我只想這麼起個頭兒，引起大家的興趣，共同為提高相聲藝術的質量做些工作，讓它更好地為人民和人民的事業服務。

一 單 活

單活是相聲藝術表現形式的一種，一般又叫做“單口”、“單春”、“單笑話”。這個名稱是和“對口”和“群活”表演形式相對的，它是由一個相聲演員單獨對觀眾說的一段笑話。

從分量上看，單活這種形式長短不一致。有的笑話能連着說幾天。有的笑話，說一段只要二、三十分鐘，一天能說許多小段。因此，又有“大笑話”和“小笑話”的分別。

“大笑話”是由許多段“小笑話”組織成的，有點兒象章回體裁。這種形式的內容很多是取材於歷史傳說（特別是清代的），有的取材於民間流傳的長篇故事。例如“江南園”、“張双喜”、“吳三漢抗糧”、“馬壽”等等。“大笑話”在民國以後，由於同諸般雜技合作演出，說的人逐漸少啦。“小笑話”可是活躍得很。現在所謂“單活”，都是指的“小笑話”。

“小笑話”演出靈活，反映生活比較及時。因而“小笑話”在選材方面非常廣泛，如當時的（清朝及民國）官僚政客、風俗習慣、制度法令

等，对当时人民生活直接有影响而又不合理的现象，都有现实的反应、尖锐的讽刺。

“单活”的形式有以下三个特点：

这种形式主要是由相声演员用叙述的方法把一段故事说给观众。表演“单活”的相声演员可以叫做叙述人。

第一，叙述人的客观态度：由于叙述人把他所熟悉的事物，用第三人称叙述的方式说给观众听，这就决定了叙述人在叙述故事过程中以采取客观的态度为主。因而“单活”只要求叙述人把故事具体、生动地讲出来，叙述人的性格不直接影响所叙述的事物本身。这样，叙述人完全可以以第三者的身份在剧情以外自由地把故事全部过程叙述出来。例如“巧说媒”里的一段：

最能说的人得说媒婆儿，那真是把死汉子说翻了身。只要有钱，她有利可图，她什么事都给你办得了。有这么两家儿，一个是姑娘要找主儿，一个是小伙子说媳妇儿。双方都有残疾，可都不要有残疾的……

接着媒婆儿施展本领，把这两家的当事人都欺骗了，最后使这两个都有残疾的人结成了亲事。

这段故事的主要人物是媒婆儿，其次是受骗的两家当事人。另外还有一个人物，虽然和叙述的故事有着非常密切的关系，可是没人注意，这个人物就是那个叙述人。叙述人在叙述故事的过程里不是装扮演员的角色，但有时候表示出来一定的同情和憎恨。

第二，叙述人在叙述里的两重性：叙述人为了把他所熟悉的故事按照当时发生的具体形态表达出来，有时候也进入剧情里去扮演各种不同的角色。可是他又不完全受故事情节和人物性格的束缚，也可以退出剧情之外作客观的叙述。例如：

有这么一件事：一个急脾气的，一个蔫性儿。俩人都穿着长袍儿。冬天儿，有一回在炭火盆儿旁边烤火。这蔫性儿的说：“人家都说呀，咱们俩是冰火不同炉，说我呀蔫性儿，说你呀急脾气，错来我这个人哪深谋远虑，遇见事儿不起急！”急脾气一听，就烦啦：“搁我不行，有什么就说什么！”赌气一扭脸儿，唉！衣裳襟儿就掉在火盆里啦：“嗯。现在某有一事，不知当讲不当讲？”“甚么事情？”“想告诉你，又怕你起急！”“说吧，我不急！”“你这皮襖

要照这么燒哇，可就坏啦！”“啊？你看！你这个人怎么回事兒呢？……”“你看急啦不是！”那还不急。

从这个例子可以很清楚地看出來，相声演員根据剧中人的面貌先表演了“急脾气”，接着又表演“薦性兒”。但是，“急脾气一听，就煩啦！”“賭气一扭臉兒，喂，衣裳襟兒就掉在火盆里啦！”这些叙述，演員又退出所扮演的角色之外，進行客觀的叙述。所以这是近乎模拟性質的表演。

第三，叙述人对所叙述的事物的主觀評價。因为叙述人叙述的目的是为了把事物内部的矛盾和缺陷揭示出來，所以在叙述过程里，演員对故事常常直接加以評論，一般相声演員管这叫“自己系‘包袱兒’”和“自己抖擻‘包袱兒’”。如上面所引的例子：“賭气一扭臉兒，喂，衣裳襟兒就掉在火盆里啦！”这就是逐漸把“包袱兒”系好。又如：“你这皮襖要照这么燒哇，可就坏啦！”这是把“包袱兒”解开。又如：“你看，急啦不是！”这是抖擻“包袱兒”。“那还不急！”这句话不是故事中的人物說的，而是叙述人以第三者的口气，直接表示出來的态度。

从上面的例子里很清楚地看得出來“單活”的三种特征。

二 对 口

一、一 头 沉

“一头沉”是对口相声里的一种表现形式。这种形式由两个演員進行表演：一个演員叫“逗喂”，一个演員叫“捧喂”。由于这两个演員所表演的人物不同，兩人所負担的任务就不是平均的。一个是主要的叙述人，一个是輔助叙述的對話者。

“一头沉”这种形式在表达事物的方法上基本还是采取叙述方式，和“單活”有些类似；但是，又不等于是“單活”。有些人認為“一头沉”是由“逗喂”的輕視“捧喂”的这种看法，是不对的。

在“一头沉”里两个演員的對話，主要是以“聊天”的方式進行。“逗喂”的是叙述人，把他所看見过的，或是所熟悉的事兒說給另一方

(“捧喂”)听。这个叙述人在叙述故事时,也象表演“單活”的演員一样,要具有“第三者的客觀态度”和“第一人称的模拟表演”兩重特性。所以說,“一头沉”、“逗喂”的表演和表演“單活”的演員是有共同的特点的。不同的,只是“單活”是把故事講說給观众;“一头沉”“逗喂”角色是把故事或問題說給對話人。因而决定了“捧喂”演員是直接給“逗喂”演員講述的故事加以評價。

由于“捧喂”这一演員所担负着輔助叙述的任务,因而在表演的时候,应当掌握三个特点:

第一,要求“捧喂”角色对叙述人的叙述,采取一种完全支持的态度,同时應該特别注意叙述人所叙述的全部内容,通过自己的情感、語言、动作,在不同的關節兒給予不同的反映。

例如甲給乙解釋問題,而實質上就是甲所要叙述的問題。这样的對話,同时給甲在叙述故事时,起到一定的刺激力量。假如甲还没有把問題全部說完,乙就表示完全明白甲所說的內容,这样就迫使甲无法繼續叙述下去。所以要求“捧喂”对“逗喂”所叙述的故事,无论他了解与否,都應該用極大的热情使“逗喂”的更有兴趣地叙述下去。如果“捧喂”的演員对所叙述的內容无动于中,只是机械地在一边“搭碴兒”：“喂!”“是喂!”“不錯!”“多新鮮哪!”“不象話!”这样是会影响到全部表演的效果的。

第二,要求“捧喂”演員站在先進的立場,对叙述人所叙述的故事加以評論,促使“逗喂”角色更清晰、更有力、更鮮明地把故事內部的細節、特点和矛盾揭示出來。

(一)为了完成上述任务,“捧喂”角色經常运用下列一些語助詞,对叙述人所叙述的故事,表示同情或憎恨的情感。

1. 肯定語气所常用的語助詞：“啊!”“啊!”“是。”“是啊。”“是嘛。”“对!”“对啊!”“对啦!”“对喂!”“喂!”“好!”“好哇!”“嗯!”“哦!”“噢!”“实在!”“不錯!”“当然啦!”“那可說呢!”
2. 否定語气所常用的語助詞：“啊?”“啊!”“哎?”“哟?”“嗯?”“咦?”“不!”“哼!”“怎么?”“干嘛?”“多会兒?”“多会兒

呀?”“哪兒呀?”“哪跟哪兒呀?”“象話嗎?”“起哄啊?”“搗亂哪?”“等等兒!”“攔下!”“沒有!”“沒聽說過!”“不是!”“新鮮!”“多新鮮哪?”“这可新鮮!”“这是怎么說的!”“这是怎么回事兒?”

(二)“捧哏”角色对比較嚴重的問題，經常用下列一些語助詞，表示比較強烈的情緒：

哎！喂！嘿！荷！豁！嗜！哎呀！哎喲！

(三)“捧哏”演員經常采取下列几种方法使叙述人的叙述更加鮮明有力。

1. “蹬”。“捧哏”演員在叙述过程里經常使用“象話嗎?”“多新鮮哪?”“沒聽說過!”一类否定的語助詞，有意地給“逗哏”角色揭底(事物的缺陷)，使“逗哏”所叙述的故事，非常鮮明地暴露給观众。“蹬”基本是“捧哏”演員对叙述人所叙述的故事采取一种怀疑或否認的态度。
2. “訐”。“捧哏”演員在叙述人叙述的过程里經常点头，咋嘴兒，美滋滋地用贊美的詞兒如“好!”“不錯!”“帶勁兒!”使所叙述的故事内容更具有鮮明的色彩。“訐”，基本是“捧哏”对叙述人所叙述的故事，采取一种鼓动的态度。
3. “賣”。“捧哏”演員在叙述人叙述过程里經常使用“好!”“对!”“是呀!”一类肯定的詞兒表示同意或夸獎，因而輔助叙述人把故事的特点說得更明确。“賣”基本是“捧哏”演員对叙述的故事采取一种滿意或肯定的态度。
4. “踹”。“捧哏”演員在叙述人叙述过程里經常使用动作或“別說啦!”“这不像話!”“滿都出格兒啦!”一类否定語气的詞兒和短語阻攔或打击叙述人的叙述，因而促使“逗哏”角色進一步揭示出事物的內部缺陷。“踹”基本是“捧哏”角色对叙述人所叙述的事物采取一种打击或毀滅性質的态度。

上面所解釋的四種基本方法，在运用的时候，不是孤立的，是經常結合在一起使用的。比如“捧哏”的根据“逗哏”所叙述的故事，先“喂，是嘛!”“帶勁兒!”等話“訐”到一定程度，然后突然轉臉一“踹”：

“这不象話!”这样更具有表达能力。例如說明“賣猴兒”是一件不合理的事情:

乙: 等等兒, 千貨公司買猴兒可干什么用啊?

甲: 是啊!……猴兒……有用! 猴能看家!

乙: 噢, 对啦! 千貨公司这么大的企業, 那部分不得用个猴兒哇!……沒听說過! 那么大公司用猴兒看家。

上例“噢, 对啦! 千貨公司这么大的企業, 那部分不得用个猴兒哇!……”这一段話, 就是“捧哏”的故意給“逗哏”的“訴”。等到把这件事情強調到一定程度, 突然“捧哏”的轉臉一“蹾”: “沒听說過! 那么大公司用猴兒看家。”又完全否定。这样可使買猴兒这件非常不合理的事情, 更加鮮明地被揭露出來。

第三, 要求“捧哏”演員積極輔助叙述人叙述, 經常通过“搭桥”或“遞肩膀兒”的方式給叙述人制造較方便的条件, 讓他順利地把故事内容的特征顯示出來。例如:

甲: 我知道它不敢撞我, 仗着我腰腿兒靈活, 墊步擰腰, 蹭!

乙: 过去啦?

甲: 趴下啦!

从这个例子, 可見“捧哏”的根据“逗哏”的已經鋪好的条件, 加以強調: “过去啦?” “逗哏”的借这个台階兒: “趴下啦!” 立刻跳到一个截然相反的境地, 借以把这件事情的特征顯示出來。当然“捧哏”演員所制造的条件必須合情合理。

从上面所談到的, “一头沉”的表演形式也是以第三者叙述的方式來表达故事内容的。因此, 在表达的方式上和“單活”基本上是相同的。所以有一部分“單活”如“江南園”、“天王庙”、“朱夫子”、“吃元宵”等, 逐漸演变为“一头沉”的形式。我感觉这是相声表演形式的一种演進。另外, 因为“一头沉”和“子母哏”这两种形式的表达方式根本不同。因而“一头沉”这种形式不可能过渡到“子母哏”表演形式中去的。同时, 僅以“捧哏”的話多話少为根据, 而把“一头沉”某些活划归为“子母哏”的形式也是不正确的。例如: “夜行記” “一貫道”等等。

二、子母喂

“子母喂”是对口相声的一种表演形式，由两个相声演员进行表演：一个演员叫做“逗喂”，另一个叫做“捧喂”。在表演过程中，由于两个人所担任的任务相同，因而在语言的运用上要很紧凑，有点儿象“拉炼兒”和“子母釘”似地互相交错在一起。咱们在习惯上把这种形式叫做“子母喂”。它有以下三个基本特征：

第一，“子母喂”是用一种争辩性质的方法来表达故事的。所谓争辩，意味着两个演员彼此对一件事物的观点不同、态度分歧，而且他们不同的思想、个性和个别的一些特征，都会影响故事的发展和变化。这两个演员都是以第一人称做为剧中人出现的，和“單活”、“一头沉”等第三人称的叙述方式完全不同。例如：

甲：天上飛的您都能学什么？

乙：那要跟您背名兒那可多啦。这么說吧！只要飛得起來的我就能学它叫喚。

甲：呸，你能学嗎？

乙：这话不算吹！

甲：好，我說几样天上飛的你学不了！

乙：这可沒用！

甲：“沙燕兒”①怎么叫喚？

乙：哦……

甲：“黑鍋底”②怎么叫喚？

乙：啊，“龍井魚”③怎么叫喚？

甲：“屁帘兒”④？

乙：騷墊子也不叫喚。我們說的是活动，能飛得起來的我就能学它叫喚！

甲：呸，活的飛得起來的您就能学它叫？

乙：嚷。

甲：蝴蝶兒怎么叫喚？

乙：蝴……

①②③④ 都是風箏的名稱。

从上面所引的一段對話里，咱們看得很清楚：它不是叙述什么故事，是兩個人物由于对一件事物的看法不同互相展开爭辯。甲、乙（即“逗哏”和“捧哏”）不是做为叙述人或輔助叙述的人，是兩個不同的人同时出现在剧中。

从上面所引的一段對話里也可以看得出來：在某種程度上和戲劇的語言很相似，都是用第一人稱來表达事物。但是相聲藝術以第一人稱表达事物是在叙述方式的基礎上發展起來的，受着相聲藝術固有表演形式的嚴格約束。所以“子母哏”表演形式只能利用互相爭辯來說明人物的不同思想性格，不能完全象戲劇那樣运用演員的動作來表現人物的思想性格。

第二，“子母哏”這種形式也包含一部分叙述的成分。例如“老老年”、“拉洋片”是“子母哏”，可是并不从一开始就展开爭辯，是从閑聊天中暴露一些問題，再逐漸發生爭辯（這僅是“子母哏”爭辯的一種形式，當然一开始就互相爭辯的段子還是很多的）。“老老年”的“逗哏”为了說明自己熟知老老年間的掌故，說了很多不現實的、怪誕的故事；但是“逗哏”演員叙述的主要目的不在于叙述的本身，而是進一步刻画人物的精神面貌。使“捧哏”演員逐步对“逗哏”的演員發生懷疑，以至雙方產生爭辯。

第三，由于“子母哏”和“單活”、“一头沉”這些形式不同，因此演員在表演上，也存在着很多差別。

1. “單活”或“一头沉”用叙述方式表达事物，虽然是由叙述人說出來的，這些事物早已經为叙述人所熟悉，所以演員可以灵活地進入劇情和退出劇情作客觀的叙述。“子母哏”這種形式恰恰相反，尽管在爭辯过程里有許多滑稽可笑的事情，演員（即剧中人物）自己可是不知不觉。因为演員已經進入他所扮演的角色的境界中去了。例如：“老老年”这个段子的“逗哏”和“捧哏”为了“老老年間猪吃不吃豆腐”這一問題的互相爭辯，“逗哏”的話里漏洞百出，這顯然是被“捧哏”的演員擠出來的。

2. “單活”或“一头沉”是客觀的叙述，因而在抖落“包袱兒”的時候，自然会采取一些不同的語調，例如用輕鬆、嚴肅、俏皮、厭惡等

口吻來表示敘述人對這一事物的看法和態度。“子母哏”的“包袱兒”是由於兩個不同的人物性格相互影響所產生的，因此，在表演過程中，被揭示出來的一些庸俗、愚蠢、自作聰明、自相矛盾等滑稽可笑的故事情節，劇中人是自覺的（因為在日常生活里，人們不會特別拿自己的缺陷來使別人發笑），所以表演“子母哏”的相聲演員抖落“包袱兒”要特別注意輕鬆自然。觀眾發笑是在情理之中的，並不是演員在表演時有什麼值得發笑之處。因此，在敘述中，演員就不能故意停頓等觀眾發笑，或特別用誇張的表演去促使觀眾發笑，尤其重要的是在表演中得到一個好的效果時，演員千萬不要抓住一點就不再鬆手，翻來復去地賣弄，這樣准會讓觀眾討厭。

上面的一些例子都說明了“子母哏”和“一頭沉”的不同特點。可是它們也有許多相同的地方，例如：這兩種形式都是採取對話的方式來表達事物，用比較輕鬆的喜劇風格來進行表演；演員同是在“場面桌”的後面表演；（“逗哏”的站在右邊兒，“捧哏”的站在左邊兒）所以這兩種形式的演員在表演時活動的範圍是比較小的。由於這兩種形式具備一些共同的特征，所以在創作和表演的时候，作家和觀眾往往不好理會“一頭沉”和“子母哏”是兩種表演形式。

三、貫活

“貫活”又叫“貫口”。是對口相聲的另一種表演形式，也是由一個“逗哏”的和一個“捧哏”的演員進行表演的。由於“逗哏”演員在表演過程里經常對“捧哏”演員一口氣地、連續地敘述許多事物，所以一般習慣把這種形式叫做“貫活”。“貫口”的“貫”字兒是具有有一種連續敘述和一氣貫通的意思。因此，一口氣兒連續的、篇幅較長的敘述是這種形式的特点。

從表達事物的方式上來看，“貫活”具有兩種不同的性質。一種是以敘述的方式連續敘述許多事情，一種是以第一人稱連續敘述了許多事物的過程。

1. 以第三人稱敘述的方式來表達事物的“貫活”形式，主要是在敘述一段故事過程之中，又連續敘述了許多別的事物，這些事物是

用來說明或丰富原來的故事細節的，或者說明这些細節与原來的故事有不可分割的关系。比如“保鏢”这个段子是以聊天的方式叙述一段故事。“逗哏”演員为了炫耀自己的技能，旁征博引，連續地叙述兵器的种类、拳術的家数以及故事的某些細節、特点。如：

甲：我們哥倆換好了衣服，帶好了兵刃，到了会友鏢店。往里一通裏，从里边兒忽啦啦出來好几十位，我一看，嚙！都是水旱兩路的英雄：高的高，矮的矮，胖的胖，瘦的瘦，黑的黑，白的白，丑的丑，俊的俊，黑的黑似鉄，白的白似雪，黃的黃似叶，青的青似蟹。一个个：雄赳赳，气昂昂，雁膀翅排开，当中有一位老英雄，看年紀有八十多歲，髮似三冬雪，鬢賽九秋霜，二眸子灼灼放光，見我們哥倆抱胸当胸，說：“豈敢，豈敢！咱家來得魯莽，田大人你也恕个罪吧！”

乙：黄金台呀？

从这段叙述，我們可以看到只有一連貫叙述下去才合适，才恰当。如果“捧哏”在当中插話，不但不会使这段叙述更加生动，反而会把叙述人的情緒打断，结果是弄巧成拙，影响效果。

这种性質的“貫活”，因为表达事物的方式基本上和“一头沉”相同，所以它也具有“一头沉”形式的特点。

2. 以第一人称來表达事物的“貫活”形式，在叙述中兩個人物相互爭辯的时候，其中一个人旁征博引，叙述了許多別的故事，主要是使这个剧中人物的性格更加突出。这种性質的“貫活”，基本上和“子母哏”相同，所以在表演上也具有“子母哏”的特点。

“貫活”除了以上所說的一些基本特点以外，在說到“趟子”的时候，必須注意，不能說得太快，以免使得观众心里緊張，或者是印象模糊。另外，說的时候不能象背書似的，要有一定的腔調。也不能象評書口兒，四六句子上韵。更不能象京戲、評戲的腔調。除了在个別的段子里，使人物更为突出，表演时在語調上有些变化以外，一般应根据剧中的情緒，象日常說話一样地叙述出來。

三 群 活

一、諷刺劇的形式

“群活”這種表演形式是“子母哏”的進一步演進。因為是由多數相聲演員集體表演的，所以一般叫“群活”。這種形式，最少的由三個演員進行表演，多到無限制，當然也不能弄個一二十人。“群活”的三個演員中，一個叫“逗哏”，一個叫“捧哏”，一個叫“膩縫”。這三個角色以“逗哏”的為中心人物，“捧哏”和“膩縫”是輔助“逗哏”來進行表演的。

這種形式的表現方式不但與“子母哏”相同，而且還可以採取一些簡單的戲劇動作。它不僅僅局限在原来的民間說唱藝術的表演方式，而且可以用諷刺劇的方式來表現。雖然“群活”這種表現形式具有諷刺劇的特點，但在很大程度上還保留了許多說唱藝術里的敘述的特色。這類段子在目前不多見，沒有被一般人重視，但我們相信它將會不斷的提高和發展起來。

二、酒令的形式

“酒令”也是“群活”里的一種，在表現方式上和“單活”、“對口”各種形式以及“群活”的諷刺劇形式都不同。“酒令”本來是民間伎藝里的一種語言遊戲。它的特点是起令、隨令的方式，從語言上找一些趣味。主要由三個演員進行表演（或多數演員），一個叫“捧哏”，另外兩個人叫“逗哏”，“捧哏”的是起令人，“逗哏”的是隨令人。自從相聲藝術搬到舞台上演出以後，這種形式還沒有什麼發展和改進。除了在北京、天津一帶在廣場上表演外，一般很少在劇場里表演。

我在這裡所談的表現形式是很不深入的，只可以說是一般常識的介紹。可是，我相信在群眾進一步重視相聲藝術以後，相聲的表現形式一定也會有進一步的發展：突破現有的形式，產生出來更多、更好、更符合社會主義現實主義精神的內容的形式。

相 声 的 結 構

侯 宝 林

相声，是从說笑話（諷喻時事）發展起來的，為中國勞動人民所喜聞樂見的一種民間藝術形式。因為它較長時期在中國民間流傳，所以它不斷被歷代人民加工和豐富，而使這種民間藝術形式日趨完整，逐漸的形成自己獨特的，有異於其他曲種的藝術風格。

其后，由於封建社會統治階級對相聲藝術的篡奪和利用，特別是淪陷時期敵偽對相聲藝術的摧殘，而使相聲藝術日趨衰落。解放後，在毛主席“百花齊放、推陳出新”的正確文藝政策領導下，許多關心相聲藝術發展的作家，藝術工作者，特別是老舍先生，對相聲藝術加以培植，以及忠實於自己業務的相聲演員，兢兢業業辛勤的勞動，相聲藝術有很大的提高和改進。但是，繼承歷史悠久的民族遺產和發揚我們民族藝術固有的光輝，是一個長期的艱巨的工作，因此在相聲藝術創作及演出上尚存在一些問題，相聲藝術仍在一部分人印象上存在一些錯誤認識，特別是尚有許多藝術修養年青的相聲藝人自己也認為：“相聲主要是為了逗人一樂，東拉西扯，無理取鬧，它不能有什麼中心和內容。”

但是我們從前輩所遺留下的經驗中去體會，從我們的藝術實踐中去摸索，使我們感覺到相聲有它自己的完整的藝術形式，一段相聲的組織，是應該有它的公式和規律的。我們認為一段相聲應該是由“墊話兒”“瓢把兒”“活兒”三個單位所組成的。茲分別提出予以解釋，作為大家研究相聲的一點參考。

因為這僅僅是我們在學習中的一點體會，特別是我們所引用的段子“一貫道”，是一九四九年的作品，其中可能有很多不妥之處，希望關心相聲藝術發展的作家，藝術工作者，相聲演員多加以批評指正。