

(增订本)

O U Y I

薛宝琨

著



中国的相声

中国曲艺文库

天津出版传媒集团
百花文艺出版社

中国的相声

(增订本)

Q U Y I •

薛宝琨

著



中国曲艺文库

天津出版传媒集团
百花文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国的相声 / 薛宝琨著. -- 增订本. -- 天津 : 百花文艺出版社, 2015.9

(中国曲艺文库)

ISBN 978-7-5306-6385-1

I. ①中… II. ①薛… III. ①相声—曲艺史—中国
IV. ①J826.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 010945 号

选题策划: 魏志强 刘 勇

责任编辑: 刘 勇

责任校对: 陈 凯

版式设计: 刁子勇

封面设计: 王 烨

出版人: 李勃洋

出版发行: 百花文艺出版社

地址: 天津市和平区西康路 35 号 邮编: 300051

电话传真: +86-22-23332651 (发行部)

+86-22-23332656 (总编室)

+86-22-23332478 (邮购部)

主页: <http://www.baihuawenyi.com>

印刷: 天津市永源印刷有限公司

开本: 880×1230 毫米 1/32

字数: 142 千字 插页: 3 页

印张: 7.375

版次: 2015 年 9 月第 1 版

印次: 2015 年 9 月第 1 次印刷

定价: 28.00 元

增订本前言

这本《中国的相声》是上世纪 80 年代由当时中宣部策划、人民出版社组稿出版的“祖国丛书”之一种。按照编辑的体例要求,我试图以“史话”贯通古今的方式,将近现代和当代相声发展的历史脉络,以不同层面的重点人物为代表,采取以点带面、史论结合、论由史出的办法,从焦点的括叙和评论中勾勒相声的历史概貌,揭示艺术发展的规律。该书或为新中国成立后第一本相声史论结合之作,迄今仍受到业内外国内外的首肯和好评。当然,由于篇幅容量和个人能力所限,所论人物和事件确有挂一漏万之遗憾。

感谢百花文艺出版社重新再版此书,并能将近年来本人撰写的有关论文予以增订,补原作之缺失,了我未遂之心愿。

目 录

开场白 / 001

“说学逗唱”溯源头 / 004

“逗”——讽刺传统 / 006

“说”——表现形式 / 013

“学”——模拟技巧 / 021

“唱”——艺术手段 / 025

相声艺术的成熟 / 030

“穷不怕”和一代先驱 / 031

承前启后的张寿臣 / 042

马三立和刘宝瑞 / 057

爱国艺术家常宝堃 / 070

反映世俗生活的传统相声 / 080

相声艺术的繁荣 / 092

侯宝林和相声艺术革新 / 094

何迟和“内部讽刺”相声 / 103

马季、夏雨田和“歌颂相声” / 111

苏文茂和传统相声出新 / 120

相声艺术的崛起 / 126

《帽子工厂》和东北相声 / 127

《如此照相》和相声新秀 / 133

《不正之风》和讽刺的深化 / 138

《威胁》和新生活的探索 / 143

结束语 / 148

附录

笑话艺术的集大成者——《张寿臣笑话大全》序 / 153

马三立：津门相声的魂魄 / 157

刘宝瑞的单口相声 / 164

刘宝瑞：真实的快乐 / 170

侯宝林：“更行更远还生” / 175

本真 自然 朴巧——马志明相声艺术浅探 / 183

文而不瘟 雅俗共赏——评苏文茂的相声风格 / 187

绚丽也平实——刘文亨相声风格浅议 / 194

童心永驻魏文亮——《魏文亮表演相声作品集》序 / 198

刘俊杰作品小识 / 202

话说郭德纲 / 205

传统相声和相声传统 / 211

相声和“审丑” / 217

相声与文学 / 221

梁左相声的文学特色 / 227

开 场 白

笑,是我们生活的亲密“伙伴”。不可设想,没有笑声,生活将会变得怎样枯涩和僵硬!我们中华民族是一个爱笑又会笑的民族。热情和开朗是我们民族性格的突出特点,求实精神和乐观情绪使我们这个民族永远立于不败之地!在我国文学艺术,特别是民间文艺里,喜剧情趣有着特别引人入胜的魅力。滑稽、幽默、讽刺和诙谐洋溢在各种民间形式——传说和故事、歌谣和谜语、曲艺和戏曲里,甚至成为我国民间文艺风格的特征。我国的喜剧尤其丰富、发达,不仅有着悠久历史,而且有着难以数计的形式和剧目。川剧和昆曲的“丑儿戏”、梆子和评剧的“花旦戏”都享有盛名。从地方大戏中截取一折而成的“折子戏”,也因其喜剧色调而脍炙人口。富有地方风味的四川谐剧、陕西独角戏、上海滑稽戏等更各呈异彩。此外,秧歌戏的红火、二人台的热闹、傀儡戏和皮影戏的夸张与变形等,都显示着我国人民对喜剧艺术的特殊嗜好及才能。可以说喜剧是我国

戏剧艺术风格的基本色调。以至在我们戏剧宝库中,很难找到像西方那样纯然的“悲剧”和“正剧”。即使像元代伟大戏剧家关汉卿《窦娥冤》那样著名的悲剧,也要在最后加上“光明的尾巴”,以表现人民的希望、信心和力量,并且还时时不忘以喜剧穿插去映衬、烘托着悲剧内容。我们这里所要介绍的相声,正是反映我们民族性格、具有民族形式特点的喜剧性品种。

相声,是具有喜剧风格的语言艺术,但不是喜剧——不属于“戏剧”范畴,而是“曲艺”的一种。和上面提到的一般喜剧不同的是,它不是以喜剧人物——角色的形式去酿造笑声的,而是以演员自己本来的面目同观众交流感情。戏剧是第一人称的“模拟”,曲艺是第三人称的“叙述”。戏剧演员必须按角色的规定——角色的性格要求、人物之间的相互关系,以及借助化装、灯光和舞台装置等的手段,同观众进行艺术交流。而曲艺,特别是相声,则是在和观众一边聊天,和对手一边对话中公开、直接地同台下观众发生关系。这就极大程度地密切了舞台上下的联系,对于创造喜剧式艺术所必需的情境、气氛提供了方便。我们知道,艺术是必须同观众交流感情的。尤其是喜剧艺术,它更以观众的支持为其存在条件。因为,笑不是单方面的个体行为,演员播下的笑料种子必须在观众中开花结果,才能产生哄堂而笑的反响。笑需要共鸣和默契,没有观众对演员的好感,没有热烈而轻松的环境、氛围,没有观众的联想、想象和再创造,喜剧的幼芽是不会萌发、结果的。故此,笑是一种集体的创作、合作的产物。只有演员和观众相互感知、彼此摸底,达到谁也离不开谁的情境,喜剧的抒情任务才可能在良好的艺术交流中完成。相声,正是独具这种良好交流关系的艺术形式。我们走进剧场,往往一下子就被演员那种热情、亲切、质朴的台风所吸引,他们那轻松随便的举止、善意友好的态度、娓娓谈心式的语言,很快就缩短甚至消逝了舞台上下的距离。一般艺术欣赏中存在的那种超

脱、冷漠和隔阂,在相声欣赏中是不存在的。当然,这只有在演员取得了观众好感的同时才能实现。所以相声演员极其信任、尊重、依赖观众。他们深知没有观众的支持,相声的艺术使命一刻也无法实现。因此,过去演员把他们的作品叫作“活”。“活”即具有灵活多变的意思。演员常常根据他们对象的变化确定自己的节目内容、语言口吻、节奏速度,并时时即兴“抓哏”酿发观众的欣赏趣味。演员对观众的这种依赖关系,体现了我们相声和曲艺艺术的特点,甚至对我国的戏曲艺术也有影响。这种“观众中心论”的艺术思想,也同时决定了相声的时代性、民族性、地方性特点,使得它不能脱离观众的欣赏心理和习惯,必须反映广大人民群众的理想、愿望、情绪、兴趣,必须具有通俗性和群众性,爱他们之所爱,恨他们之所恨,并以他们自己喜欢的方式表达自己的感情。相声和观众这种直接交流感情的关系,导源于民间说唱——民间的“说笑话”、“讲故事”,在我国蕴有上千年的历史,是一种最便捷也最聪明的表现方式。它不要任何条件,只要演员有一张嘴就可以了。甚至连舞台也不需要,土台、庙台、街头、巷尾都是它的演出场所。过去相声艺人就是在“地上”磨炼了他们的表演技艺,积累了同观众交流的丰富经验,锻铸了这一民间形式——笑的艺术的生命力。下面我们就向大家简略地介绍一下这门艺术形成的源流、近百年来发展变化的历史以及突出的代表人物和代表作品,以便对这一形式的概貌和特点有所了解。

“说学逗唱”溯源头

相声既然是我国特殊的民族艺术形式,那么,它一定具有久远的发展形成历史。但是,遗憾得很,至少在清代以前,我们在古籍中并未发现很多关于相声的记载。这或许是由于这一民间技艺,被过去封建文人视为“末流”,不屑一顾,未予重视,但也不会不透露一些信息,如戏曲、小说那样,尽管材料零碎、片断,也还是斑斑可见的。因此,过去有人认为相声并无历史可言。而一般艺人只据口耳相传,也认为相声自清代始有,以前的寻本求源,不仅是不可能,也是不必要的。这当然不符合相声发展的实际。任何一种艺术形式,都有其萌发、繁衍和成熟的历史。研究它们的形成轨迹,当然是研究其艺术规律的重要方面。相声自然不能例外。它的直接材料可能贫乏,但不应是我们回避历史研究的借口,反而应该益发逗起我们寻本求源的兴趣。

相声虽然是一种单纯的口头艺术,但是,“麻雀虽小,五脏俱

全”——它的艺术手段并不单调。恰恰相反,就像戏剧被称为“综合艺术”一样,相声的艺术手段也丰富多样——带有一定综合性。“说学逗唱”历来被相声演员作为他们学习的“四门功课”,实际这是四种不同的艺术手段。“说”指叙述表白能力,“学”指声情模拟能力,“逗”指戏言巧辩能力,“唱”指声乐表现能力。它们分别成为不同形式、不同节目、不同演员的各自不同特长,并且相互融合、渗透在整个相声的艺术特点之中。比如,单口相声和对口相声中的“一头沉”(逗哏为主、捧哏为辅的形式)是以“说”为主,对口相声中的“子母哏”(不分主次、互为捧逗的形式)是以“逗”为主,而另外一些对口形式则以“学”或“唱”为主。演员也由于他们各有所长而形成不同的风格和流派特征。显然,这四种手段不是自天而降、突如其来的。它们其实也是当初形成相声的四项因素,表明这一形式不是从单一胚胎中直接发育而成,而是如“杂花生树”——吸收了多种营养,融合了多种因素,经历了长时间的种种扬弃和筛选、分离和黏结、沉没和升腾,最后才达到稳定而趋于成熟的形式。这自然是艺术史,特别是民间文艺史上常有的多源合流的现象。它的四项因素,特别是“说”、“逗”两项因素,也渐渐被突出、生发而成为相声艺术的重要特征。“说”不仅是语言手段,也还指相声的表现方式;“逗”不仅指对话形式,也还指相声的喜剧内容。“说”、“逗”结合使相声成为具有喜剧风格的说唱艺术,而不是戏剧或其他曲种。而“学”和“唱”则分别附着在“说”与“逗”之中,使“说”、“逗”的手段更加丰富多样。它们之间又是一种“我中有你,你中有我”的关系。令人感兴趣的是,一旦把这四项因素放进历史的长河中进行考察,我们就会发现它们果然与相声形成和发展的关系极其密切。因此,我们可以说:相声的可证之史虽短,相声的可溯之源却极长!

“逗”——讽刺传统

讽刺艺术源远流长,在我国最早的诗歌总集《诗经》“国风”里,就有“善戏谑兮,不为虐兮”的诗句,提出了讽刺的原则和标准:“戏谑”指的是语言轻松,“不虐”指的是内容严肃、不过分。轻松的形式和严肃的内容相结合,这正是讽刺的美学和道德准则。因此,即使像孔子这样士大夫阶级的代表,也承认诗可以“怨”和“刺”,以便在民歌中“观风俗,知得失”,不断地调整统治阶级的政治杠杆。据说,至少在西周时期,我国就有以讽刺为职业的艺人了。他们开始在民间,后来才走进宫廷。当时人们把他们称为“俳优”。“俳”本身就有“滑稽谐谑”的含义。“优”是艺人——演员的通称。当然,他们也还兼有歌舞表演的技能。这些人多是作为统治阶级的玩物,或为体现统治者“从谏如流”的政治目的才被弄进宫里的。先秦时期俳优活动已相当活跃。司马迁《史记》的《滑稽列传》里,专门记载了一些优人如优孟、优旃、郭舍人等的活动。比如优孟“贱人贵马”的故事:说的是楚庄王的爱马死了,非要以“大夫”的规格礼葬。群臣左右以为不可,楚庄王硬是不睬,说:“有敢以马谏者,罪至死!”这时,优孟走上宫殿仰天大哭,他说以“大夫”的规格太低了,应该以“人君”的仪式礼葬!这样才能使诸侯知道大王“贱人而贵马”。于是,楚庄王才醒悟到自己的错误,请求良策。优孟提出以“六畜葬之”:“以垄灶为椁,铜历为棺,赍以姜枣,荐以木兰,祭以粮稻,衣以火光,葬之于人腹肠。”——说得通俗一些,优孟就是建议把马切巴切巴放进锅里,搁些作料,让人们大嚼一顿!楚庄王终于采纳了优孟的意见。又如,优旃讽刺秦王的故事:秦始皇统一中国之后,要扩大“御园”多养珍禽异兽,也是无人敢于劝阻。优旃即说:“好!多养禽兽,敌人如果从东方打来,我们把麋鹿放出去,只要用鹿角就可以把敌人顶回去!”

这当然是荒唐可笑的,秦始皇终于改变了自己的主张。以后秦二世继位,又要把城墙油漆一遍,优旃仍说:“好!漆城荡荡,寇来不能上!”秦二世也改正了他的错误。俳优的这些活动虽然是“进谏”,但却颇有艺术性,显示着他们“善为笑言”的艺术才能。这是一种“顺其所好,攻其所蔽”的讽刺方式,即不正面、直接地反驳对方的论点,而是采取“顺竿爬”的方式,接过论敌的论点,并同时给以引申、发挥,在夸张、强调论敌观点的同时,使他们自己发现自己主张的荒谬、错误。这当然是一种相当聪明的方法,既批评了朝政又保护了自己。因此,司马迁表扬他们“谈言微中,亦可以解纷”。这种聪明的表达方式古人称为“滑稽”。从字面解释,“滑稽”就是语言滑利、出口成章、词不穷竭的意思。它的特点是“言非若是,说是若非”,往往把俳优的本意隐蔽、曲折地,甚至以相反口吻巧妙地表现出来。这正是我们民族的幽默形式,表现了我们祖先思想和语言的敏捷。

虽然,俳优们所从事的还不是自觉的艺术活动,但已经具有明显的娱乐性质,可以视为我国古代逗笑艺术的滥觞。这种抨击政治、关心时事的讽刺传统,到唐代“参军戏”有了突出的发展。“参军”本来是一种官职,后汉称作“参军事”(参丞相军事),它的职分是参与军务。晋以后谏议、录事之类的幕僚也称为“参军”。到了唐代,“参军”兼做郡官。“参军”所以成为一种艺术活动,是在十六国时代,后赵石勒因为一个担任参军的官员贪污了官绢,就让一个优人穿上官服扮成参军模样,由另外的优人在一旁戏弄他,于是,这种讽刺行为就渐渐成为自觉的艺术活动,称作“参军戏”,并从一个角色发展为两个角色,被戏弄的叫作“参军”,戏弄他的叫作“苍鹅”。两个人一愚一智、一主一从,以一问一答、一庄一谐的形式进行表演。其在唐代宫廷里十分活跃,出现了许多有名的优伶。这种形式被一般学者认为是我国戏剧的雏形。但他们只有角色的轮廓,并以即兴表演为主,时时跳进跳出于情节内外,绝似后来的对口相

声。因此,也有不少学者认为它是相声的滥觞,或者就是“古代的相声”。我们且看高彦休《唐阙史》的一段“三教论衡”,它描写的是当时著名“参军戏”艺人李可及讽刺儒、道、释三教的故事:

其隅坐者问曰:“既言博通三教,释迦如来是何人?”曰:“是妇人。”问者惊曰:“何也?”对曰:“《金刚经》云:‘敷座而坐。’或非妇人,何烦夫坐,然后儿坐也?”上为之启齿。又问曰:“太上老君何人也?”对曰:“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰:“《道德经》云:‘吾有大患,是吾有身,及吾无身,吾复何患?’倘非妇人,何患于有娠乎?”上大悦。又曰:“文宣王何人也?”对曰:“妇人也。”问者曰:“何以知之?”对曰:“《论语》云:‘沽之哉!沽之哉!吾待价者也。’向非妇人,待嫁奚为?”上意极欢,宠锡甚厚。翌日,授环卫之员外职。

这是当着皇帝进行的一场表演,如果我们把它转译一下,很像一篇现代相声:

乙 (隅坐者,下同)既然你说你精通三教的教义,那么,释迦如来是什么人呢?

甲 (李可及,下同)是个女人。

乙 怎么会是女人?

甲 《金刚经》里说:“敷(读夫)座而坐。”如果不是女人,她怎么会叫丈夫、儿子坐了自已才坐呢!

乙 噢!那太上老君是什么人呢?

甲 也是个女人!

乙 啊?!

甲 《道德经》里说:“吾有大患,是吾有身,及吾无身,吾复何患?”“有娠”——如果不是女人,她怎么会怀孕呢?

乙 那……孔夫子是什么人?

甲 女人。

乙 怎么见得？

甲 《论语》里说：“沽之哉！沽之哉！吾待价（《论语》原文作“贾”，这里故意读作“价”）者也。”不是女人，孔夫子怎么会等着出嫁哪！

在这里优伶用的是“谐音双关”的手法，把“敷座而坐”歪解成“夫坐儿坐”，“有身”歪解成“有娠”，“待价”谐音为“待嫁”，以开玩笑的形式，嘲笑了当时不可一世的三教的尊严。因此，古书上称赞他“滑稽谐戏，独出辈流”、“智巧敏捷，不可多得”。像李可及这样杰出的优伶在唐五代还有黄幡绰、敬新磨等许多，他们或以非常的智巧奚落了“天之骄子”——皇帝的骄横，或以惊人的胆识挞伐了阶级剥削的黑暗，在笑的艺术史上写下了生动的讽刺篇章。比如，后唐庄宗喜好优戏，一次他自扮“参军”，在庭前大呼：“李天下，李天下何在？”敬新磨即跑上前去，毫不犹豫地给了他一记耳光，弄得群臣惊恐，庄宗也要发作。这时，敬新磨正严厉色地说：“理天下者，只有一人，你在这里又在喊谁？！”结果庄宗反而化怒为喜。敬新磨无非是借题发挥，借恭维“李天下”的言辞，在这位“太岁头上动了土”，替人民群众出了气。再如，也是唐五代时，王知训统治宣州，苛政暴敛，民不聊生。于是，在一次“弄参军”时，“苍鹅”问“参军”道：“你是什么人？为何装神似鬼的？”“参军”说：“我是宣州土地神。只因王知训搜刮土地，我无地藏身，所以至此。”这真是入木三分地揭露了贪官污吏的丑行！令人解颐的笑声中，蕴含着愤怒控诉的眼泪，正是我国讽刺艺术的精髓！它举重若轻，言近意远，讽刺的锋芒比古代俳优益发犀利，手法也益发老练成熟了。

“参军戏”至宋代发展为“滑稽戏”，更向戏剧形式靠拢，但还不就是戏剧，而是一种“杂耍”——比唐代的“参军戏”杂得多，因此也叫宋“杂剧”。角色有五个之多，体制也已形成，一般有四个段落：

开始叫“艳段”，当中是“正杂剧”两段，最后是“散段”。五个角色中以“付净”、“付末”为主。“付净”就是原来的“参军”，“付末”就是原来的“苍鹘”。他们的特点是：“付净色发乔”——善于装憨作傻，“付末色打诨”——善于插科打诨。基本保持了“参军戏”智愚相对、咸淡见义的相互关系。在这几个段落中“艳段”最杂，不仅有说有唱，还有武技表演。“正杂剧”两段则演述比较完整的故事，并且仍以谐谑为主。讽刺时政是它的艺术特长，古书中都强调它“本是鉴戒或隐为谏诤”的作用，这正是自俳优以来的战斗传统。只可惜数以千计的宋金“杂剧”底本皆已失传，今天我们只能从其他散见的古籍中窥测一些“滑稽戏”的风貌。比如《三十六髻》，说的是宋徽宗宣和年间，“童贯用兵燕蓟，败而窜”。于是在一场“杂剧”演出中，有三个女婢登场，她们每个人的发式各不相同：一个“当额为髻”口称蔡太师家婢，一个“髻偏坠”是郑太宰家婢，又一个“满头为髻”即童贯家婢。优伶问她们发式各有什么讲究，第一个说这是“朝天髻”，第二个说这是“懒梳髻”，至第三个则说：“我们大王刚刚用过兵，这是‘三十六髻’也！”——“三十六计，走为上策”，艺人正是“哪壶水不开提哪壶”，以“髻”和“计”的谐音，尖锐地讥讽了童贯的逃跑主义！再如《二圣环》，说的是南宋初年徽、钦二宗被金人所擒，宋高宗偏安江南。在一次给他演出的宴会上，一个优伶“总发为髻”，头戴“双胜交环”。另一个优伶问他：“这是什么环？”“二圣环——取迎还二帝之意。”这个优伶上去就打他的脑袋：“二圣环？为什么放在脑后？！”据说，这个勇敢的优伶因此下狱而死。下面，我们再看一段《我国有天灵盖》的节目，也是讽刺南宋偏安、高宗无能的。不妨把它转译为相声：

甲 若要战胜金人，我国必须处处相敌。

乙 对！金国有粘罕。

甲 我国有韩少保。

乙 金国有柳叶枪。