



# 相声溯源

侯宝林 薛宝琨

汪景寿 李万鹏



# 相声溯源

侯宝林 薛宝琨

汪景寿 李万鹏

人民文学出版社

一九八二年·北京

封面设计：邓中和

## 相声溯源

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

六〇三厂印刷

字数159,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$  印张7 $\frac{1}{4}$  插页2

1982年5月北京第1版 1982年5月湖北第1次印刷

印数 00,001—10,000

书号 10019·3294

定价 0.72 元

# 目 次

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 总 论 .....                | 1   |
| 第一章 相声的“说”和“说话” .....    | 26  |
| 一 笑话——“说”的构成基因 .....     | 27  |
| 二 “说话”——“说”的形成界标 .....   | 48  |
| 三 语言文字游戏——“说”的补充手段 ..... | 68  |
| 第二章 相声的“学”和“像生” .....    | 89  |
| 一 口技——“学”的曲折演变 .....     | 90  |
| 二 “像生”——“学”的历史线索 .....   | 107 |
| 三 “乔”——“学”的特殊方式 .....    | 121 |
| 第三章 相声的“逗”和“参军” .....    | 139 |
| 一 “俳优”——“逗”的早期形式 .....   | 140 |
| 二 “参军”——“逗”的完成形式 .....   | 154 |
| 三 宋“滑稽戏”——“逗”的重要发展 ..... | 169 |
| 第四章 相声的“唱”和戏曲 .....      | 185 |
| 一 “优歌”——“唱”的可溯之源 .....   | 186 |
| 二 “太平歌词”——相声本功的“唱” ..... | 190 |
| 三 “学唱”——相声的“唱”的精髓 .....  | 203 |
| 附： 主要参考书目 .....          | 223 |
| 后 记 .....                | 226 |

# 总 论

## 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,深为中国人民所喜爱。特别是解放以来,曾经被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之内,而是由北方风行全国,由城市遍及农村,由市民扩至各个阶层,几乎是“妇孺皆知,雅俗共赏”的了。一种短小灵活的艺术形式,没有多大的容量,却能反映重大的社会生活;一种对话的表演方式,不借助综合艺术的手段,也无需音乐伴奏的渲染,而竟有感人至深的艺术魅力,这的确是值得认真研究的。

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个重要方面。因为任何艺术形式都是在历史的长河中汇集了各种因素,扬弃了各种杂质,经过群众的选择和时间的沉淀逐渐形成的。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源头,才能正确地认识它的发展过程,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,可证之史却甚短。解放前由于种种原因,历来不被重

视，这方面的历史记载甚为贫乏。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。因此，有关相声艺术形成、发展方面的史料零星散乱，真伪相杂，又往往淹没于浩如烟海的典籍之中。如果要从庞杂的史料里把那些有价值的材料筛选出来，进而探索相声艺术的历史源流，那么，就必须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”的说唱艺术，而有别于“以身代事”，进入角色的戏剧艺术。这种表演方式密切了演员和观众之间的关系，缩短了舞台上下的距离。演员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，尽管他们并不登台。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的欣赏习惯。早在先秦，我国人民中间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，隋代就有了萌芽中的“说话”艺术；唐代“俗讲”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”艺术植根于群众的土壤之中，跟人民有着血肉的联系。我国人民不习惯舞台和观众之间那种感情的隔阂和思想的距离，这也许是我国戏剧艺术的形成晚于西欧及其他国家的原因之一吧。后来崛起的戏剧艺术，也是保留着说唱艺术的影响和痕迹。特别是丑角一类的演员，即使进入角色，也时常跳出跳进，经常跟观众

直接交流感情。这也是宋元杂剧和传奇兴起以后，说唱艺术并未被戏剧艺术所取代，反而在明清以来大为兴盛的原因。从总的历史发展进程来分析，不是戏剧艺术滋生了说唱艺术，而是说唱艺术哺育了戏剧艺术。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“争夺”和“瓜分”材料的嫌疑。

其次，相声是笑的艺术。相声是以笑为武器来揭露矛盾，塑造人物，评价生活的。没有笑，可以构成任何其他艺术，但，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。它反映生活不是平面的，而是夸张的，甚至是变形的。我国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》记载的优旃劝谏秦始皇和秦二世的故事就是最好的事例。优旃采用的是“顺其所好，攻其所蔽”的招数，生动地表现了我国劳动人民的机智和勇敢。讽刺艺术是阶级压迫的产物。我国长期处于封建社会，没有政治民主和言论自由，人民就常常采取迂回曲折的方法向统治阶级进行斗争。讽刺艺术象压在巨石下的野草，只有经过曲折的变形才能保持生存的权利。讽刺的笑决不是轻佻和浮浅的表现，而是愤怒和正义的迸发。我国劳动人民素以开朗乐观著称，擅于以笑为武器鞭挞嘲弄反动统治阶级，否定蔑视一切丑类。与此同时，又以笑为手段批评和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高贵的头。这是我国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，人民并不以欣赏喜剧为满足，而要求一种更快捷、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，我国的民间文艺是作家文艺当之无愧的“乳娘”，那么，它所具有的喜剧风格更是不容忽视的艺术传统。

“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、彼此补充的。“笑”是演员和观众默契合作的产物。“说”的特点有助于相声“笑”的武器的施展。演员（还有作者）播撒的笑的种子，只有在群众的土壤里生根发芽，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，但又不同于喜剧。喜剧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，有时也可以不要情节，而以语言的艺术魅力取胜。“包袱”必须以“说”——演员“对话”、“聊天”——的方式加以表现。实际上，只有演员的跳跳跳出，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。“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”是必须掌握的两把钥匙。

近代，特别是解放以来，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,从纷云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。罗常培、吴晓铃、杨荫深、林庚、黄芝冈、廖辅叔、顾也文等都有类似的看法。当然,不同的看法也是有的。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”只能是戏剧艺术的祖先而与相声艺术无关的结论。

上述两种意见各有长短,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。然而,如果简单化,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的影响,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,不唯相声艺术,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一模一样的原型。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。

由于史料的贫乏,以往的相声历史研究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“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，使艺人口头的传说和文献可据的材料逐渐统一起来，以便作出实事求是的结论。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，所以取名为《相声溯源》。

## “相声”名称辨析

相声艺人常说：“相声是相貌之‘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，未免有牵强附会之嫌，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，故称“隔壁戏”，所以说是“象声之戏”。当然，这里的“戏”也可以理解为技艺。“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，跟今天的相声艺术是不一样的。《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《通俗篇》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。今天的相声艺术不仅受到以口技为内容的“象声”的影响,而且它的名称就是由“象声”转化而来的。相声有“明春”、“暗春”之说。“明春”是明相声,就是今天的相声;“暗春”是“暗相声”,就是“以青绫围,隐身其中”的口技。这样,现代相声取代了口技的“象声”之名称,跟它分了家。尽管摹拟人言鸟语、市声叫声之类的技艺进入了相声艺术,那只不过是“说、学、逗、唱”四种因素之一,既不占统领地位,也不构成相声艺术的基本特征了。《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手段或因素,溶汇在相声的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,固然仍须以逼真神似为能事,但又不能就此止步,而必须跟制造“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,却只是借用了外壳,其内容则有了重大的发展。

现代意义的“相声”名称见于记载是较晚的。前面提到的“相声”其内容大体仍是口技,是否也包括类似今天的相声艺术,有待进一步考证。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典型的相声段子《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）的记载比较早的是一九〇八年出版的英敛之《也是集续篇》。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撷拾一二，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》的相声，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！”“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战斗作用。它还告诉我们：当时的相声已经有了“说、学、逗、唱”的全副武装，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”名称的辨析是否就止步于此呢？不！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。

唐代是否就有了“像生”，尚缺论据，但至少在吴自牧之前的北宋就有了“像生”，到南宋还出现了“像生叫声社”这样的艺术团体。赵景深在《中国古典喜剧传统概述》里说：所谓相声，实在是宋代“像生”之遗。是有道理的。

在宋代，“像生”一词作伎艺解，经常跟“学”、“乔”连用，即

“学像生”、“乔像生”，乃是当时颇为盛行的瓦肆伎艺了。吴自牧《梦粱录》里说：

旧有百业皆通者，如纽元子，学像生，叫声，教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词白话、打令商谜、弄水使拳，……

这里的“学像生”是一种摹拟声音的口技，跟“叫声”、“叫果子”一类伎艺是很接近的。高承《事物纪原》里说：

京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采声调，间于词章，以为戏乐也。

《梦粱录》里也说：

今市街与院宅往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖之声，采合宫商成其调也。

可见，这类声音摹拟并不限于天籁万物，而更注重于社会叫卖之声，特别是“采合宫商成其调”。它不拘泥于市声的模仿，而要进行艺术加工，使之美化。

元代以来的杂剧里也出现过“像生”一词，如杂剧《风雨像生货郎旦》、《十样配像生四国旦》、《像生番语括罢旦》等，胡忌《宋金杂剧考》指出：这里的“像生”“都是个别旦色的情形”。然而，值得注意的是，《风雨像生货郎旦》穿插了说唱艺术的成份。如此说来，现代的相声艺术通过清代“像声”作为桥梁，就跟宋代的“像生”挂起钩来。也就是说，今天的“相声”因清代的“像声”而得名，清代的“像声”又与宋代的“像生”有渊源关系。这无疑是贯穿相声发展史的一条重要线索。

“纽元子”的伎艺不是单一的，而是综合多样的。除了“学像

生”而外，他还会“教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词白话、打令商谜、弄水使拳”等等，既有戏法、杂技，又有语言文字游戏，可以说是个“多面手”。从他的伎艺未臻精一和社会地位卑下可以看出：他的伎艺可能还在萌芽状态之中，尚未得到社会的普遍承认。《梦粱录》鄙夷地把他称做“猥下之徒”，并说：“大抵此辈，若顾之则贪婪不已，不顾之则强颜取奉。”可见他实际上是博采众艺的流浪艺人。如果说他的“学像生”被后代口技所吸收，那么，他的其他伎艺后来也不曾泯灭。比如，杂技里保留了他的杂耍手艺；今天的相声艺术则保留了他的语言文字游戏。“纽元子”是个饶有风趣的问题，它启发着我们由清代的“像声”而及于宋代甚至更早以前的百戏，从它们之间的联系中追溯相声艺术的历史渊源。

### “说、学、逗、唱”的启示

相声艺术讲究的是“说、学、逗、唱”。“说”指说笑话、故事、灯谜、酒令；“学”指学人言、鸟语、市声、叫声；“逗”指插科打诨，抓眼逗趣；“唱”指唱“太平歌词”、戏曲小调。相声艺人把“说、学、逗、唱”当做培训相声演员的“四门功课”。比如，通过说“绕口令”或“贯口”，练习语言节奏，矫正发音部位和发音方法。通过学“天上飞的，地下跑的，水里鳃的，草棵里蹦的”，练习摹拟生活的本领。通过你来我往，舌剑唇枪的打诨逗趣，练习抖落“包袱”，制造笑料。通过唱“太平歌词”、戏曲小调，练习演唱技巧。有的相声艺人还进一步以“说、学、逗、唱”囊括整个相声艺术的特点，认为相声艺术的一切都离不开这四个字，显然是不妥当的。

实际上，“说、学、逗、唱”并不是一种科学的分类方法，它既不能概括相声艺术的内容，也不能说明相声艺术的表现形式。这

四者之间没有平列的逻辑关系。

相声艺术以幽默讽刺著称于世,对敌,是匕首、投枪;对友,是良药、香糖。如果讽刺可以分为“内部讽刺”和“外部讽刺”的话,相声艺术的内容不外乎“外部讽刺”、“内部讽刺”和“歌颂赞扬”三类。相声艺术的形式则分为“单口”、“对口”和“群活”三种。而“说、学、逗、唱”呢,虽然它们之间有着某种联系,但仔细分析起来,各有所指,内容是不一样的。“说”是指相声艺术的表演方式,也就是说,相声艺术是“说法中之现身”的语言艺术,而不同于“现身中之说法”的戏剧艺术。“逗”是指相声艺术的喜剧风格,也就是说,相声艺术是具有这样风格的语言艺术,而不同于其他风格为特点的说唱艺术。“逗”的内容是借助“说”的方式来表现的,否则它的喜剧风格也就不存在了。至于“学”和“唱”,则是相声的两种重要的艺术手段。它必须为组织“包袱”服务,纳入相声艺术的喜剧风格的轨道。相声艺人常说:“唱得再好,没有‘包袱’,也是不行。”这就是说,精湛的学唱技艺必须跟巧妙的“包袱”结合起来,鲜明地表现出相声艺术“逗”的特点来,否则,这“学”和“唱”就会黯然失色。同时,“学”和“唱”还必须借助于“说”的方式,从而具有说唱艺术的特色。如果脱离了“说”的统领,脱离了相声演员对事物的分析和评介,孤立地“学”或“唱”,那就不成其为相声艺术,而是口技或戏曲了。

总之,在表现方式上,“说”统领着“学”、“逗”、“唱”;在内容特点上,“逗”又制约着“说”、“学”、“唱”。有人据此把相声段子分为“说逗”和“学唱”两大类,把“说逗”归入“语言技巧”类,把“学唱”归入“摹拟表演”类。其实,这两类并不能平起平坐,“学唱”还是依附于“说逗”的。“学唱”如果不打诨,就不能算作相声的“柳活儿”。“说”、“逗”之间也不能“分庭抗礼”,而是我中有你,

你中有我，互为因果。“说”如果不具备鲜明的喜剧风格，那就是评书或故事了。反之，“逗”如果不是通过“说”的方式来表现，也只能是喜剧里的插科打诨，仍然不是相声艺术。

可是，在实际演出的相声段子特别是传统段子里，“说、学、逗、唱”四种因素又是相对独立的。单口相声以及对口相声里“一头沉”的段子显然以“说”为主；对口相声里的“子母哏”的段子又以“逗”为主；单口相声或对口相声里的“柳活儿”则以“学”、“唱”为主。有时在一个相声段子里，这四种因素同时存在，互相渗透。它们的相对独立性可以帮助人们了解相声的艺术品种和风格流派的多样性。比如，有的相声段子通过有故事有人物的叙事来表现；有的相声段子又以舌剑唇枪的对话为特色。有的演员以“学”、“唱”著称，形成了潇洒、俊逸的“率”的风格；有的演员又以“说”、“逗”见长，形成了冷漠、含蓄的“怪”的风格。它们的相互综合又使我们看到相声揭露矛盾的艺术手段是如此之多，组织“包袱”的途径又是如此之广，从而进一步掌握相声艺术的规律和特点。由此可见，“说、学、逗、唱”是相声艺术的四种因素。它既构成了相声艺术的大的经络，又构成了相声艺术的小的细胞，而这经络和细胞之间又是相互联系、彼此扭结的。以“说”为主的相声艺术，同时具备着“学”、“逗”、“唱”诸因素，而这四种因素结合在一起，是为完成相声艺术反映社会生活的任务，表现相声艺术的独特风格服务的。

如果确认“说、学、逗、唱”是相声艺术的四种因素，那就应该分门别类地对它们的形成发展来一番探索。令人感兴趣的是，一旦把这四种因素放进艺术历史的长河之中，就发现它们和相声艺术的形成关系竟然如此密切！

相声演员常说：单口相声是相声最早出现的一种形式，并认