



中国的相声

薛宝琨著 方成插图

人民出版社



祖国丛书

5826

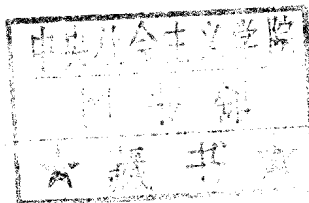
59639

祖国丛书

中国的相声

薛宝琨著 方成插图

人民出版社



封环设计：郭振华

中国的相声

薛宝琨 著

ZHONGGUO DE XIANGSHENG

方成插图

人民出版社出版
(北京朝内大街166号)

北京新华印刷厂印刷
新华书店发行

787×1092毫米32开
1985年6月第1版

6.25印张 117,000字
1985年6月北京第1次印刷

印数 00,001—30,000

书号 7001·172

定价 1.00元

目 录

开场白	(1)
“说学逗唱”溯源头	(5)
“逗”——讽刺传统	(7)
“说”——表现形式	(17)
“学”——摹拟技巧	(26)
“唱”——艺术手段	(32)
相声艺术的成熟	(39)
“穷不怕”和一代先驱	(40)
承前启后的张寿臣	(54)
马三立和刘宝瑞	(75)
爱国艺术家常宝堃	(92)
反映世俗生活的传统相声	(104)
相声艺术的繁荣	(120)
侯宝林和相声艺术革新	(122)
何迟和“内部讽刺”相声	(134)
马季、夏雨田和“歌颂相声”	(145)
苏文茂和传统相声出新	(157)

DK67/38

相声艺术的崛起.....	(165)
《帽子工厂》和东北相声.....	(166)
《如此照相》和相声新秀.....	(173)
《不正之风》和讽刺的深化.....	(181)
《威胁》和新生活的探索.....	(186)
结束语	(193)

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等,都显示着我国人民对喜剧艺术和特殊嗜好及才能。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,很难找到象西方那样纯然的“悲剧”和“正剧”。即使象元代伟大戏剧

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“摹拟”，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，以及借助化妆、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，达到了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做“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”磨练了他们的表演技艺，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，就象戏剧被称为“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”历来被相声演员做为他

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”指声情摹拟能力，“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、融合了许多种因素，经历了长时间的种种扬弃、筛选，分离和粘结、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，而不是戏剧或其它曲种。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和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、不过份。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，即使象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。这些人多是做为统治阶级的玩物，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，搁些佐料，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，并同时给以引伸、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

具有了明显的娱乐性质，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，被戏弄的叫做“参军”，戏弄他的叫做“苍鹘”。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。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型。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：

隅坐问曰：“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，及无吾身，吾复何患！’倘非夫人，何患乎有娠乎？”

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！吾待贾者也。’向非妇人，待嫁奚为？”上意极欢，宠赐甚厚。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，很象一篇现代相声：

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，自己才坐呢！

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，及无吾身，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！吾待贾（读“嫁”）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”；“待贾”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。”象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，或以惊人的胆识挾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，敬新磨正颜厉色地说：“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，苍鹘问参军道：“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。但也还不就是戏剧，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，隐于谏净”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，今天我们只能从其它散见的古籍中窥测一些“滑稽戏”的风貌。比如《三十六计》，说的是宋徽宗宣和年间，“童贯