



中国艺术学文库·博导文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF DOCTORAL SUPERVISORS

总主编 仲呈祥

相声考论

吴文科 著

LIBRARY OF CHINA ARTS
SERIES OF ART THEORY

HISTORY AND THEORY OF CROSSTALK



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>



中国艺术学文库·博导文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF DOCTORAL SUPERVISORS

总主编 仲呈祥

相声考论

吴文科 著



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>

图书在版编目(CIP)数据

相声考论 / 吴文科著. -- 北京: 中国文联出版社,

2018.7

(中国艺术学文库)

ISBN 978-7-5190-3808-3

I. ①相… II. ①吴… III. ①相声—中国—文集

IV. ①J826.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第163981号



CHINA LITERATURE
AND ART FOUNDATION
中国文学艺术基金会
中国文学艺术发展专项基金

资助项目

相声考论

著 者: 吴文科

出版人: 朱 庆

终审人: 奚耀华

责任编辑: 阴奕璇

封面设计: 马庆晓

复 审 人: 曹艺凡

责任校对: 王洪强

责任印制: 陈 晨

出版发行: 中国文联出版社

地 址: 北京市朝阳区农展馆南里10号, 100125

电 话: 010-85923075(咨询) 85923000(编务) 85923020(邮购)

传 真: 010-85923000(总编室), 010-85923020(发行部)

网 址: <http://www.clapnet.cn>

<http://www.claplus.cn>

E-mail: clap@clapnet.cn

yinyx@clapnet.cn

印 刷: 中煤(北京)印务有限公司

装 订: 中煤(北京)印务有限公司

法律顾问: 北京市德鸿律师事务所王振勇律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710×1000

1/16

字 数: 450千字

印张: 27.5

版 次: 2018年7月第1版

印次: 2018年7月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5190-3808-3

定 价: 82.00元

《中国艺术学文库》编辑委员会

顾 问

(按姓氏笔画)

于润洋 王文章 叶 朗

邬书林 张道一 靳尚谊

总主编

仲呈祥

中国艺术研究院卷主编

吕品田 李心峰

《中国艺术学文库》总序

仲呈祥

在艺术教育的实践领域有着诸如中央音乐学院、中国音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、北京电影学院、北京舞蹈学院等单科专业院校，有着诸如中国艺术研究院、南京艺术学院、山东艺术学院、吉林艺术学院、云南艺术学院等综合性艺术院校，有着诸如北京大学、北京师范大学、复旦大学、中国传媒大学等综合性大学。我称它们为高等艺术教育的“三支大军”。

而对于整个艺术学学科建设体系来说，除了上述“三支大军”外，尚有诸如《文艺研究》《艺术百家》等重要学术期刊，也有诸如中国文联出版社、中国电影出版社等重要专业出版社。如果说国务院学位委员会架设了中国艺术学学科建设的“中军帐”，那么这些学术期刊和专业出版社就是这些艺术教育“三支大军”的“检阅台”，这些“检阅台”往往展示了我国艺术教育实践的最新的理论成果。

在“艺术学”由从属于“文学”的一级学科升格为我国第13个学科门类3周年之际，中国文联出版社社长兼总编辑朱庆同志到任伊始立下宏愿，拟出版一套既具有时代内涵又具有历史意义的中国艺术学文库，以此集我国高等艺术教育成果之大观。这一出版构想先是得到了文化部原副部长、现中国艺术研究院院长王文章同志和新闻出版广电总局原副局长、现中国图书评论学会会长邬书林同志的大力支持，继而邀请

我作为这套文库的总主编。编写这样一套由标志着我国当代较高审美思维水平的教授、博导、青年才俊等汇聚的文库，我本人及各分卷主编均深知责任重大，实有如履薄冰之感。原因有三：

一是因为此事意义深远。中华民族的文明史，其中重要一脉当为具有东方气派、民族风格的艺术史。习近平总书记深刻指出：中国特色社会主义植根于中华文化的沃土。而中华文化的重要组成部分，则是中国艺术。从孔子、老子、庄子到梁启超、王国维、蔡元培，再到朱光潜、宗白华等，都留下了丰富、独特的中华美学遗产；从公元前人类“文明轴心”时期，到秦汉、魏晋、唐宋、明清，从《文心雕龙》到《诗品》再到各领风骚的《诗论》《乐论》《画论》《书论》《印说》等，都记载着一部为人类审美思维做出独特贡献的中国艺术史。中国共产党人不是历史虚无主义者，也不是文化虚无主义者。中国共产党人始终是中国优秀传统文化和艺术的忠实继承者和弘扬者。因此，我们出版这样一套文库，就是为了在实现中华民族伟大复兴的中国梦的历史进程中弘扬优秀传统文化，并密切联系改革开放和现代化建设的伟大实践，以哲学精神为指引，以历史镜鉴为启迪，从而建设有中国特色的艺术学学科体系。艺术的方式把握世界是马克思深刻阐明的人类不可或缺的与经济的方式、政治的方式、历史的方式、哲学的方式、宗教的方式并列的把握世界的方式，因此艺术学理论建设和学科建设是人类自由而全面发展的必须。艺术学文库应运而生，实出必然。

二是因为丛书量大体周。就“量大”而言，我国艺术学门类下现拥有艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学五个“一级学科”博士生导师数百名，即使出版他们每人一本自己最为得意的学术论著，也称得上是中国出版界的一大盛事，更不要说是搜罗博导、教授全部著作而成煌煌“艺藏”了。就“体周”而言，我国艺术学门类下每一个一级学科下又有多个自设的二级学科。要横到边纵到底，覆盖这些全部学科而网成经纬，就个人目力之所及、学力之所逮，实是断难完成。幸好，我的尊敬的师长、中国艺术学学科的重要奠基人

于润洋先生、张道一先生、靳尚谊先生、叶朗先生和王文章、邬书林同志等愿意担任此丛书学术顾问。有了他们的指导，只要尽心尽力，此套文库的质量定将有所跃升。

三是因为唯恐挂一漏万。上述“三支大军”各有优势，互补生辉。例如，专科艺术院校对某一艺术门类本体和规律的研究较为深入，为中国特色艺术学学科建设打好了坚实的基础；综合性艺术院校的优势在于打通了艺术门类下的美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影、设计等一级学科，且配备齐全，长于从艺术各个学科的相同处寻找普遍的规律；综合性大学艺术教育依托于相对广阔的人文科学和自然科学背景，擅长从哲学思维的层面，提出高屋建瓴的贯通于各个艺术门类的艺术学的一些普遍规律。要充分发挥“三支大军”的学术优势而博采众长，实施“多彩、平等、包容”亟须功夫，倘有挂一漏万，岂不惶恐？

权且充序。

（仲呈祥，研究员、博士生导师。中央文史馆馆员、中国文艺评论家协会主席、国务院学位委员会艺术学科评议组召集人、教育部艺术教育委员会副主任。曾任中国文联副主席、国家广播电影电视总局副总编辑。）

“相声”创演与研究需要注意和规范的 几个学理性问题

——代自序

我们通常所说的“相声”，或者准确地说“北京相声”，是传播较广、影响也较大的一个曲艺品种。之所以说它较之其他曲种在传播范围上更为广泛且影响也更为大一些，主要的缘由有三个：一是它采用了与普通话最为相近的北京方音进行表演，从而易于为更广大的观众和听众所接受；二是它具有喜剧性审美即逗人笑乐的审美品格，从而更受大众的欢迎；三是由于它的上述特点所带来并拥有的在广播电视等现代传媒上捷足先登的传播便利及其累积而成的深厚接受土壤。从而形成了地无分南北、人无论老幼，大都喜欢之的优势存在条件。

然而，与之形成鲜明对比的是，我们的社会包括业界自身，对于相声历史、艺术及其美学的了解和掌握，远未达到相应自觉的程度。对于相声及其在曲艺门类以及整个文艺领域的价值与地位，包括特点与规律，也缺乏足够的了解与充分的认知。导致时常会出现并普遍存在这样那样与其创演及发展有关的偏颇认识乃至错误理解。这些偏颇乃至错误，虽然也表现在更加广阔的社会层面，但根源却在于学术研究的不足特别是学理性表达的缺失。其中，最为主要和常见且需特别注意和规范的问题，包括如下几个方面。

一是对“相声”即北京相声艺术形态及诸般关系的偏颇认识。包括名与实、类与属、形式与内容、手段与目的等的纠缠不清。比如，通常我们所说的相声，实际上应当规范地称为“北京相声”。换言之，“相声”是“谐趣”类曲艺中的一个小类型；“北京相声”是这个小类型中单个具体的

品种之一。这是由于,“北京相声”是在北京形成并采用北京话(北京方音)表演的曲艺形式。与其他所有的曲艺形式一样,它的“北京籍贯”及所赋予的形态特征包括方音运用,是它有别于其他同类形式而独立存在的理由与根本。而类似“北京相声”的其他相声类曲种,还有形成于上海而采用上海方音表演的“上海独脚戏”或谓“上海滑稽”,形成于浙江杭嘉湖绍地区而主要采用杭州方音表演的“杭州独脚戏”或谓“杭州滑稽”,形成于蒙古族聚居区而采用蒙古语表演的蒙古族曲种“笑嗑亚热”或谓“笑嗑”,形成于朝鲜族聚居区而采用朝鲜语表演的相类曲种“漫谈”(单口)、“才谈”(对口)和“三老人”(群口),形成并流行于广州地区而采用广东粤语表演的“白话相声”,以及20世纪中叶参照“北京相声”形式而采用藏语表演创建而成的“藏语相声”等。通常指称“北京相声”时,习惯上或者约定俗成地略称或简称为“相声”,倒也无伤大雅,没有大碍。而一旦进入更为广阔的视野,涉及更多相类的形式,无论是日常性的交流,还是学术性的研究,就不是十分方便,而且会带来理解的混乱。“北京相声”的“北京”二字,因而好比人名中的姓氏,一旦走出自己的家门,因此便不能随意省略。这既是日常交流的实际需要,也是学术研究的必要规范。否则,名不正则言不顺,言不顺则意难通。一旦遇有诸如对外翻译的情形,情况可能会更为复杂。道理很简单,当同类的形式综合一处而需要进行各不相同的统筹表达时,如不加以区分,势必造成所指与能指、表达与理解等方面的错位乃至混乱,误读和误解也就在所难免。所以,至少在学术性的研究及学理性的表达方面,一定要使之逻辑周延且行文规范。换句话说,离开了相对封闭的具体语境,对于“北京相声”,最好还是不要习称或略称成“相声”为宜;再如,北京相声的艺术形式或者说表现手段,是通过逗人发笑来表达内容、塑造形象、阐明事理也升华主题,无论“说学逗唱”还是“三翻四抖”,均是艺术表现的技巧与手段。根本目的在于寓庄于谐、寓教于乐,让人在轻松愉快的笑声中,既娱乐放松、接受熏染,又会心解颐、启智明思。笑乐是手段,明理是目的。让人发笑只是形式,启人心智才是根本。但现实中的创演情形总是喧宾夺主、本末倒置:以为相声就是让人发笑,从而让“笑果”主导了应有的“效果”,仅仅停留于逗笑的层面即“为笑而笑”而忽略乃至忘却了为何而笑。形式遮蔽了内容,手段异化了目的。得不偿失、事与愿违,也就成为必

然；又如，北京相声的演出方式，不只是最为常见的由两个演员一捧一逗搭档表演的“对口相声”样式，同时还有一个人演出的“单口相声”样式和三个人及三人以上合伙演出的“群口相声”样式。然而，很长时期以来，随着“对口相声”成为最常见的演出方式，“单口相声”和“群口相声”基本上处于被遗忘乃至被丢弃的状态。再加上在演出活动中节目单的印制上以及主持词的介绍中，极少在相声节目的标示中具体标出诸如“对口相声”“单口相声”或“群口相声”的情形，带来的问题也是多样的：一方面是对所演节目的介绍和说明不够明确和具体，另一方面是对相关知识的传播和普及不够精准和专业。久而久之，就会给人以北京相声就是或者仅是两个人搭档的对口演出之片面印象。尤其是在当今北京相声的传统传承机制即“师带徒”的方式大都有名无实而基本式微且新的学校化教育条件严重缺失的情况下，这种仅有对口演出的客观现实所造成的发展后果，就不只是其对社会人群所传递出的关于北京相声节目样式知识的单一化片面印象，而是关乎北京相声能否全面继承自身的艺术传统并使“单口相声”“群口相声”和“对口相声”一道共同发展的重大问题。同时，北京相声节目的篇幅容量，也不只是现今常见的综合晚会演出形式中通常看到的短篇形态即十来分钟的长度，而是应当还有中篇与长篇。历史上的“单口相声”，就有连回演出的《君臣斗》《马寿出世》《宋金刚押宝》《解学士》《康熙私访月明楼》《硕二爷》《张广泰回家》《九头案》等号称“八大棍儿”^①的中长篇节目。遗憾的是，中长篇节目的创作和表演在当今已经基本停歇乃至“断流”。北京相声的传统继承和现实发展，由此观之，已然蹙入了越来越窄却浑然不觉的小胡同。若不再从细处着手加以规范，从大处着眼予以警醒，则其艺术的发

① 关于“八大棍儿”称谓的来由和意涵，有两种说法。一种是认为从北京评书而来。因早年间北京评书的坐场演出，每场都是八个段落。这种做法后被相声艺人借用而来，不仅用自身的“包袱”取悦观众，而且借用评书表演长篇连回带有悬念性“扣子”的内容和手法吸引笼络观众。由于屡试不爽，就有了“八根棍子，百发百中”的寓意和表达。那些既有“包袱”又有“扣子”的中长篇“单口相声”节目，就被称为“八大棍儿”。另一种是北京相声的传统中长篇节目，很多反映的是旧社会北京的赌场生活。其中最有名的赌场又称“宝局”。有些赌徒赌红了眼，输得精光后会波皮耍横，甚至将自己的手指头或大腿肉割下来抵扣赌资。也有一些赌徒没有本钱仍要参赌，就用挨打的方式来赢取赌注。而江湖规则又不允许赌场拒绝这些做法。为此，赌场通常会备有一根三尺多长专门用以击打此类赌徒的粗硬木棍，俗称“八大棍儿”。由于早期的中长篇“单口相声”如《宋金刚押宝》《张广泰回家》《康熙私访月明楼》和《马寿出世》等都涉及“宝局”及“八大棍儿”的内容，故艺人们就将这类节目称作“八大棍儿”。

展道路，就不只是越走越窄的问题，而是有可能越走越偏，迷失自我，最终自毁前程。也就是说，包括北京相声演出介绍和节目标示中普遍存在不够细致和不很专业的问题，看似不太经意或不值得苛求，但实际上所折射并包藏的，却是创演经营的理念偏失和传承发展的深层隐忧。不能不察，也不能不知。

二是对“相声”即北京相声形成历史与文化渊源的含混认知。北京相声作为一个曲种，形成的历史有着较为明确的文献记载和资料佐证。即从清代的道光至同治年间（1821—1874）产生至今，不过一个半世纪左右。但是，许多人以及一些学术性著作，却将北京相声的本身历史与作为北京相声基本艺术精神的语言机趣之艺术文化传统，诸如古代的俳优讽谏、参军戏弄、“乔学”“像生”与民间笑话等混为一谈。以为历史越悠久越好，沾亲带故的渊源关系扯得越多就越有学问。殊不知持这些含混认识的人，依据的大体都是20世纪80年代侯宝林带领南开大学、北京大学和山东大学三个大学教师即薛宝琨、汪景寿和李万鹏编著并于1982年在人民文学出版社出版的《相声溯源》一书及其采用的史料文献。而人家的书名，就已经明明白白地告知读者：这是在对相声艺术的文化渊源及其审美传统进行追本溯源的历史考释，而非对北京相声形式本身的历史描述。但此类所谓的学术著述以及一些以讹传讹的“野狐禅”式研究文章，愣是渊源本体一锅熬，胡子眉毛一把抓，给北京相声历史知识和文化渊源的普及与传播造成混乱，也为相声艺术的学术研究和学理性表达，制造着障碍。必须予以澄清，以正视听。

三是对“相声”即北京相声形态构成和艺术手段的混乱表述。“说学逗唱”作为北京相声的“四门功课”，是对北京相声艺术表现基本手段的高度概括和通俗阐释。其中的“说”是相声表演的基本方式亦即“说表”，“学”是指运用“倒口”^①“柳活”^②“拟声”^③和“仿形”^④等手段辅助叙说表演的直观式与感性化模仿，“逗”是指制造笑料和抖响“包袱”的各种手

① 指学说方言。

② 指学唱。也指具有学唱内容的节目。相声行话“活”还有“节目”的含义，如将演节目称作“使活”。

③ 指运用口技模仿自然界和生活中的各种声效。

④ 指虚示所述人物的表情动作与身姿意态。

段,“唱”是指“学唱”^①。很显然,这四个字所代表的四种范畴,属于不同角度和层面的表演手段与艺术技巧,互不相同却紧密关联:以“说”统领,“学”为辅助,“唱”属“学唱”,“逗”在其中。四者之间,并非同一逻辑层面的并列关系。这种表述,也算是历代相声艺人为了总结艺术、课徒传承而抽象概括的理论成果。体系严谨,自成一统。然而曾几何时,北京相声界乃至曲艺学术界的一些人,莫名其妙地又祭出了所谓“说学逗唱演”的“相声艺术理论体系”。表面上看,似是对北京相声艺术构成传统表达的充实与发展,其实是对“说学逗唱”之传统表述的曲解与破坏。仅从“说学逗唱演”的话语表达去看,一个“演”字的出现,就在语意逻辑上颠覆了传统表达的前提与条件:似乎“说学逗唱”于相声而言都不算“演”,从而将其排除在了相声的“表演”之外。殊不知,相声的表演,最为根本的艺术手段,就是“说”!“说相声”就是“表演相声”或者说“相声表演”。实际上,那种所谓“说学逗唱演”中的“演”,不过是指辅助配合语言性的叙述表演即“说”的一些表情动作和身姿意态。这在曲艺包括相声表演的学术话语中,自有专门的术语,那就是“做”亦即“做功”。即使一定要把这种“做功”性的表演引入相声“基本功课”的理论范畴,也不能用“演”来指称和表述,顶多只能用“做”,否则,会因语义逻辑的混乱而更让人不好理解和掌握。何况,前辈艺人之所以没有将之纳入相声表演的基本艺术手段而赋予其以一门必要“功课”的理论地位,是有其必然逻辑和充分理由的。那就是:较之“说学逗唱”,“做”或者“做功”之于相声表演,无法与“说学逗唱”并驾比肩,从而不能上升到基本功课的理论地位。道理很简单,相声属于口头语言的叙述表演,语言性的表达是其艺术创造的根本审美手段,表情动作和身姿意态属于较为次要的辅助手段。何况,那些模仿性的“做”,已然包含在“仿形”式的“学”之当中,无须也不能独立出来。再者,像广播中的相声演播和听赏接受,完全

① 早期的北京相声艺人在撂地演出时,为了招徕观众,曾在正式开演相声节目之前,有过借用演唱莲花落节目及某些俗曲即所谓“太平歌词”的做法,并与边唱边用白沙撒字的做法一道,称为“圆粘儿”,意犹“滚雪球”。但这种独立运用的“借唱”,并非相声表演中为制造笑料而采用的“学唱”。有人将此也归入“说学逗唱”的“唱”,其实是错误的。因为,走进茶园和走上高台的相声表演,是无须再去演唱“太平歌词”的。至于“太平歌词”名称的来历,相传是清末慈禧太后经常宣召市井艺人进宫演出,一次莲花落艺人赵星垣(艺名“抓髻赵”)进宫演唱的莲花落,慈禧听后大为赞赏,夸他“唱的是忠孝贤良,颂的是国泰民安”,遂赐所唱之名为“太平歌词”。艺人们也以所唱被称为“太平歌词”而感到骄傲和自豪。

不需要借助表情动作的“做功”性表演，照样不会影响一个节目基本的审美传达与接受。而广播里的这种较为纯粹的语言性相声表演和传播例证同时表明，在某种程度上讲，“做”或者“做功”性的“演”，于相声艺术而言，几乎属于可有可无甚而可以忽略不计的构成与存在。特别面对“电视相声”的传播形态及节目类型，视听结合的表演固然有其自身的理由与特色，但从动作性表演的被一再强化乃至夸大和滥用，致使某些所谓的“电视相声”节目，已然变成了扭捏搞怪和“打眼”泛滥的“哑剧”戏弄，甚而成为趋向代言性表演的“话剧小品”，被批评为偏离相声艺术本真的“泛相声”，也算是比较精准。而此等在“说学逗唱演”的理论体系指导下的北京相声创演实践，之所以语言性的创造力直线下降，动作性的舞台表演逐渐上升，正是由于在这种偏颇理论的影响之下，日益远离文学性创造和语言性审美的本体特征，越来越泛化而变异滑向戏剧化“小品”，从而糊涂发展的一种实践恶果。不能不辨，也不能不防。

四是对“相声”即北京相声及其衍生形式相互关系的混同理解。这种混同理解，既有对所谓“化装相声”的错误创演实践，又有对“相声剧”形式的错误认知对待。其实，仅从字面去看，“化装相声”即是一个不能成立的假概念和伪命题。道理很简单：包括相声在内的曲艺表演，属于演员本色身份的语言性叙述^①，与戏曲和影视剧的角色化代言性行动表演区分得非常清楚。而曲艺包括北京相声自打走上高台演出之后，也有了自己相对完善的舞台美术包括演员的必要“化妆”，属于十分正常且有机的审美创造。但这里的本色性“化妆”，与戏曲和影视剧的角色性“化装”并非同一性质，更不能同日而语。北京相声的表演，需要“化妆”美化而无须“化装”表演，即演员不能“异化”成为角色进行演出。这就使所谓的“化装相声”，失去了称谓表达的逻辑依据。换言之，“化装相声”的称谓本身，属于一个不能成立的概念和名词。“说相声”属于演员的本色性表演，即便需要模仿辅助，也只能是所谓的“跳入跳出”。在这里，一个形容词“跳”，道尽了辅助“摹学”的表演状态，根本无法也绝不可能进入故事中人物的角色化代言。所谓“装文装武我自己，好似一台大‘戏’”。亦即不管如何模仿故事中的人物，舞台呈现的基本面貌，终究还是演员自

① 包括那些具有音乐性本体艺术构成的曲种，其“说唱”表演的本质，也是经过音乐辅助和美化了的语义表达即语言的叙述性表演。

己，似是而实非。同时，相声的表演，好就好在或者说妙就妙在采用语言性的叙述，完成想象性的创造，让听众在联想性的接受“还原”中赋予艺术形象以丰富多彩和万千可能，无须直观形象的展示和进入角色的表演。而且，那些“化装”后的所谓相声表演，由于通过服饰乃至道具等的打扮和框范，让本该以演员自我的本真身份呈现的语言叙述性表演，转换成了实际上的角色化表演，一方面破坏了相声表演的形态特征，另一方面也限制了语言叙演的特色与灵动。不仅形态上是一种变异，就是在技巧上也是一种束缚。南辕北辙，得不偿失。而将“相声剧”（即采用相声艺术的某些表演手段和技巧去演戏，亦即进行事实上的喜剧表演的创演实践）认为是属相声艺术的一种表演方式，或者属于对相声本身的艺术创新，更是一种皮相理解和深刻误解。且不说“相声剧”称之为“相声”与“剧”的偏正组词关系及其语言逻辑本身，已然撇清了其与相声形式的本质不同。就是其中采用相声表演的笑乐手法去演戏，也说明不了其就等同于相声形式，或者属于相声艺术的形态范畴。毕竟，“喜剧表演”不等于“喜剧性的表演”。而从历史上相声艺人曾经做过的“笑剧”表演，到延安时期何迟等人的“相声剧”实验，再到21世纪以来台湾戏剧人如赖声川等采用相声艺人生活题材的话剧创作及其“剧中剧”表演即在戏剧表演里出现相声艺人角色的“说相声”情节，以及其间借用相声表演的语言技巧和抖“包袱”手段，所进行的喜剧创演，都在明明白白地表明：那是戏剧而非曲艺，是“相声剧”而非“相声”。无须多辩，也毋庸赘言。

五是对“相声”即北京相声美学形态的错乱表述包括风格与流派的不加区分。如前所述，“喜剧性”的审美不等于“喜剧”式的形态。前者属于审美风格的类型特点，而后者则是艺术形态的类型概念。内在虽然有所关联，性质实则各有不同。但许多相声研究的著述，却常见有将二者混淆即以“喜剧”替代“喜剧性”范畴的情形，因而有必要加以提醒。而相声研究及相声业界最为常见的一个事关美学判断的重大问题，就是将相声创演的风格与流派等同或者混同看待。我们知道，风格与流派固然有着十分紧密的内在关联，但拥有某种风格，不一定形成某个流派。风格可以是个体的存在，而流派必须要有众多的追随。许多艺术流派的形成，是众多艺术上或因师承有自、或因情趣相投而聚集形成的具有共同风格特点和审美旨趣的一种群体乃至一些团体。而风格的形成，更多的是属艺术家个体的

审美造化。许多相声的研究者和创演者，不明就里，不加区别。动辄以演员姓氏所冠名的“×派”来标示某种风格的存在，或者以“×派”来给自己欣赏或者认为具有重要成就的演员进行评价“贴标”和地位“加冕”。事实上，不仅对于那些被认为具有某种成就的相声创演者的风格归纳和学术认定，由于对象本身的特点并不鲜明，或者对其特点的研究不够充分，尚且难以做到；就是对于那些虽然拥有某种较为鲜明的风格特征，却不一定形成或根本就没有形成流派的所谓群体的轻率评定，也是极为随意且缺乏理据。这固然有对相声艺术美学风格及其演员个体成就研究得不够专精的客观因素，但更多的因由，是对相声创演风格流派的理解和认知包括学术操作，缺乏严肃和严谨所致。同时，也与部分业界之人误将形成流派作为评价或标榜一个艺术家成就高低与贡献大小的最高价值尺度有关。对之辨析厘清，因而很有必要。

通过对上述诸般现象的描述和辨析，可以认为，有关北京相声的创演实践和学术研究，以及艺术的传承和文化的传播，都应特别注重自身的审美逻辑和形式格范，尤其要尊重传统的理论成果和话语的学理表达，并以此作为业界在未来发展中一个十分紧迫的重要任务。好比整个曲艺学的研究也需要强化自身的话语体系建设一样。

目 录

代 自 序	1
“相声”创演与研究需要注意和规范的几个学理性问题	1
历史考述	1
相声的艺术发生及早期传统	3
思潮回溯	17
新时期围绕北京相声的批评论争及相关思考	19
人物专论	35
侯宝林：大师之路及其启示	37
马三立在相声史上的贡献与地位	47
侯宝林与马三立相声艺术比较论纲	53
侯宝林：大师品格与学者情怀	
——纪念相声大师侯宝林诞辰90周年	63
论苏文茂相声表演的含蓄美	69
苏文茂相声表演的“文哏”特色及其当下意义	
——写在苏文茂先生从事相声表演65周年之际	73
马季：作为相声艺术承前启后的一代大家	79

李文华：人生传奇与艺术启迪	89
侯耀文：一位头脑清醒的相声艺术家	92
姜昆、梁左与“我”	95
“多面一体”话姜昆	99
冯巩：将幽默进行到底	104
陆鸣：多才多艺的相声新秀	110
节目品评	113
浮躁世相的辛辣写照	
——评相声《着急》	115
在深入生活中成就自身	
——相声《专家指导》的创演启示	119
还是返璞归真好	
——2013年央视春晚相声观后	127
透过春晚看相声	
——兼评相声《说你什么好》	131
繁荣相声要靠作品说话	
——从《新虎口遐想》说起	135
艺象观察	141
喜忧参半说相声	143
相声创作的误区与出路	145
相声表演的歧路与坦途	149
关于相声现状的思考	152
相声的“平面现象”	158