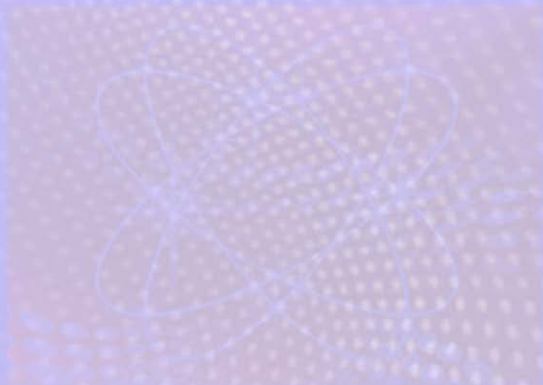


“农家书屋”必备书系·第6卷·农村文化娱乐常识之二十六

相 声

主 编 刘利生

副主编 余志雄



陕西科学技术出版社

“农家书屋”必备书系·第6卷·农村文化娱乐常识

之二十六

相 声

主 编 刘利生

副主编 余志雄

陕西科学技术出版社

目 录

第一章 概 述	(1)
第一节 相声简介	(1)
第二节 相声的起源	(2)
第三节 相声知识	(3)
第四节 相声是语言的艺术	(6)
第五节 相声是以对话为主要表现形式的语言艺术 ...	(7)
第六节 相声的包袱主要是以对话的形式构成的 ...	(8)
第七节 相声演员以对话者的身份进行表演	(10)
第八节 相声的特色	(16)
第二章 相声发展阶段	(21)
第一节 第一个时期(从相声艺术形成至 1948 年) ...	(21)
第二节 第二个时期(1949 年至 1966 年)	(22)
第三节 第三个时期(从 1966 年至 1976 年)	(22)
第四节 第四个时期(从 1976 年至今)	(23)
第三章 相声种类	(24)
第一节 单口相声	(24)
第二节 相声双簧	(24)
第三节 群口相声	(24)

农村文化娱乐常识

第四节	对口相声	(25)
第四章	相声派别	(26)
第一节	侯派相声	(26)
第二节	张派相声	(27)
第三节	苏派相声	(28)
第四节	马派相声	(29)
第五节	刘派相声	(30)
第六节	常氏相声	(30)
第七节	日本相声	(31)
第五章	相声名段欣赏	(32)
第一节	《吹牛》.....	(32)
第二节	《相声的魅力》	(42)
第三节	《戏剧与方言》.....	(45)
第四节	《戏迷》.....	(63)
第五节	马季经典相声小段	(68)
附录:	相声名人小传	(74)

第一章 概 述

第一节 相声简介

相声起源于北京,流行于全国各地。一般认为于清咸丰、同治年间形成。是以说笑话或滑稽问答引起观众发笑的曲艺形式。它是由宋代的“像生”演变而来的。到了晚清年代,相声就形成了现代的特色和风格。主要用北京话讲,各地也有以当地方言说的“方言相声”。

在相声形成过程中广泛吸取口技、说书等艺术之长,寓庄于谐,以讽刺笑料表现真善美,以引人发笑为艺术特点,以“说、学、逗、唱”为主要艺术手段。

表演形式有单口、对口、群口三种。

单口相声由一个演员表演,讲述笑话;

对口相声由两个演员一捧一逗,通常又有“一头沉”和“子母哏”两类;

群口相声又叫“群活”,由三个以上演员表演。传统曲目以讽刺旧社会各种丑恶现象和通过诙谐的叙述反映各种生活现象为主,解放后除继续发扬讽刺传统外,也有歌颂新人新事的作品。

传统曲目有《关公战秦琼》《戏剧与方言》《贾行家》《扒马

褂》等,总数在两百个以上。反映现实生活的作品则以《夜行记》《买猴》《昨天》《帽子工厂》等影响较大。

第二节 相声的起源

相声早在宋代就有,原来的名字叫“象生”或“像声”,是仿学口技滑稽表演的意思。《红楼梦》第三十五回里曾提到,薛宝钗见她哥哥薛蟠给她作揖赔情,就笑着说:“你不用做这些象生了!”说明这种民间曲艺是源远流长的。但是,从帷幕里表演的“暗象生”发展成面对观众表演的“明相声”,却是近 120 多年的事。见于记载,首先在北京地场上说单口相声的是清代咸丰年间(1851~1861 年)的张三禄,接着是京剧丑角演员朱绍文(1829~1904 年),为生活所迫,改行说了相声。朱为了肚子不顾面子,整日在露天地演出。他在手里敲打的两块竹板上刻着两句诗“满腹文章穷不怕,五车书史落地贫”,发泄他的满腔愤怒。观众们随之都亲昵地管他叫穷不怕先生。就这样,“穷不怕”成了他的艺名。

他演出前,先用右手攥着一把白沙子往地上撒字,边撒边唱自编的“太平歌词”,等观众聚拢来围成一圈后,才正式表演。他有时学唱京剧,有时讲解字义,有时说笑话和单口相声。后来感到一个人说太单调,就和学生们互相问答,一捧一逗,逐渐演变成对口相声。传统相声中的《改行》《大保镖》《黄鹤楼》等,都是他的创作。他成了当时开始形成的相声三大流派中“朱派”的创始人。(另外两派是以阿彦涛为代表的“阿派”和以沈长福为代表的“沈派”。)当前北京的相声演员大部分是宗朱

派的。

相声的发展从张三禄算起,共经历了七代。如果每一代找出一位演员做代表,七代人是这样师承下来的:张三禄(第一代)——朱绍文(第二代)——徐有禄(第三代)——焦德海(第四代)——朱阔泉(第五代)——侯宝林(第六代)——马季(第七代)。

第三节 相声知识

一、说学逗唱

曲艺术语。相声传统的四种基本艺术手段。“说”是叙说笑话和打灯谜、绕口令等;“学”是模仿各种鸟兽叫声、叫卖声、唱腔和各种人物风貌、语言等;“逗”是互相抓眼逗笑;“唱”相声的本工唱是指太平歌词。由于某些关系,过去电视上表演的相声都把所有的歌唱类归于唱中,这是不对的。只要太平歌词是唱,其他的都为学。相声中,常有偏重运用其中一、二种手段的节目,比如《改行》《戏剧与方言》偏重于“学”和“唱”,《八扇屏》《春灯谜》以“说、逗”为主。演员也往往以其善于运用某一些手段而形成不同的风格。

二、垫话

曲艺名词。相声演员登场表演正式节目前的开场白,有时也是一个小节目,吸引观众注意或点明正式节目的内容。

三、入活

曲艺术语。指相声演出时,用以将垫话引入正题的一段内容,具有承上启下的作用。

四、包袱

曲艺术语。指相声、独角戏、山东快书等曲种中组织笑料的方法。一个笑料在酝酿、组织时称“系包袱”,迸发时称“抖包袱”。习惯上也将笑料称为“包袱”。

五、三翻四抖

曲艺术语。相声组织包袱的手段之一。指相声表演时,经过再三铺垫、衬托,对人物故事加以渲染或制造气氛,然后将包袱抖开以产生笑料。

六、一头沉

曲艺术语。对口相声的表现方式之一。指两个演员在表演时,一个为主要叙述者,即逗哏;另一个用对话形式辅助叙述,即捧哏。由于叙述故事情节以逗哏为主,故称。

七、子母哏

曲艺术语。对口相声的表现方式之一。指相声表演时,两个演员(逗哏和捧哏)所承担的任务基本相同,如通过相互间争辩来组织包袱等。

八、抓眼

曲艺术语。相声、评书等曲种演出时,在节目中穿插进去的可笑内容,用以引起观众发笑。演员往往现场抓取插话题材,并结合节目内容,以取得良好结果。

九、逗哏

曲艺名词。对口或群口相声演出时主要叙述故事情节的演员,现通常称作“甲”。对口相声中,逗哏与捧哏合作,通过捧逗的衬托、铺垫,使叙述中逐渐组成包袱,产生笑料。群口相声增加“泥缝”,其作用与“捧哏”基本相同。

十、捧哏

曲艺名词。对口或群口相声演出时配合“逗哏”叙述故事情节的演员,现通常称作“乙”。

十一、泥缝

曲艺名词。群口相声演出时配合“逗哏”叙述故事情节的演员,现通常称作“丙”。

十二、腿子活

相声里头为了学唱或者表演一段情节,两人带点小化妆,分包赶角,进入角色来表演,之后还要退出来叙事,这种相声段子行内叫“腿子活”。

十三、砸挂

砸挂是相声里的行话,相声大部分都是在讲故事,而这个故事就得有个主人公,用讲这个人的笑话来达到抖包袱的目的。

十四、贯口

又称“趟子”,为将一段篇幅较长的说词节奏明快地一气道出,似一串珠玉一贯到底,演员事先把词背得熟练拱口,以起到渲染抒情、展示技巧乃至产生笑料的作用。

第四节 相声是语言的艺术

近几年来,为了改变相声创作、演出不景气的局面,各种形式的相声改革应运而生。吉他相声、迪斯科相声、歌舞相声、乃至男女相声、侏儒相声,想了不少办法,花了不少力气却唯独忽视了“相声是语言的艺术”这个根本性的命题,因此也就必定不能取得成功。忽视了语言在相声艺术中的重要性,也就背离了相声艺术的审美特性。

然而,“相声是语言的艺术”这条定义又是不够准确的,它的外延过于宽泛,并不能很好地划分相声与其他艺术之间的界限。在曲艺艺术中,评书、快书等同样是语言艺术,唱曲类曲艺无非是语言艺术与音乐艺术的结合。戏剧艺术、电影艺术、声乐艺术中都有语言艺术的成分,就连文学也是以书面形式出现的语言艺术。如果不能划清相声艺术与其他艺术之间的基本界限,我们就难以进一步深入认识相声艺术的本质特征。

其实,我们只要认真分析一下就会发现,相声所反映的社会生活内容和它的艺术表现形式是比较独特的。曲艺是各种说唱艺术的总称,其中绝大部分曲种,无论是只说不唱的评书、评话、快书,还是只唱不说的唱曲类曲种,或是有说有唱的鼓书、弹词,它们的内容都在于叙述一个故事,唯独以相声为代表的少数几个曲种(还有上海的独角戏,闽南及台湾的答嘴鼓等)是个例外。

作为喜剧艺术形式之一的相声,它既不像小说、评书等叙事艺术那样主要以叙述、描写等手法反映生活,也不像戏剧、电影等综合艺术那样主要以演员的形体动作形象地反映生活,而是主要通过对话议论、谈论生活。

第五节 相声是以对话为主要表现形式的语言艺术

相声以反映现实生活中各种人物的对话为主要内容。在叙事艺术中,人物的对话不能脱离情节的制约,而在相声中,情节的作用远不如在叙事艺术中那样重要。在相声中,情节是为组织包袱服务的,而包袱又是由对话构成的。在对话时脱离谈论对象和话题讲述一个故事是无法令人理解的,因而也是不允许的。与此相反,相声中的情节却可以是时隐时现、若断若续,甚至是若有若无的。

在有些相声中,甚至可以根本不需要情节,只借助于对话的魅力,即能组织包袱,直接揭露矛盾,表现主题。相应的,观众听相声也并不醉心于情节的复杂曲折,而是要了解表演者对问题、事件所持的立场、观点,所发表的意见。这些观点、意见主要通

过对话来表达。

相声中的人物形象也不苛求完整丰满,而往往是只去描绘其言谈话语,并通过这些言谈话语直接反映人物的思想意识、立场观点、性格气质。相声中的人物同情节一样,是组织包袱的工具,因此,人物往往是招之即来,挥之即去的。人物性格在许多相声中也往往是不全面的,夸张的,变形的,并不呈现为一个完整、真实的形象。在有些相声中则没有人物形象。

相声的内部结构比较松散。“垫话”、“正活”、“攒底”等各部分之间在情节上有时并没有紧密联系,只是通过一个比较宽泛的主题加以维系。在相声中,内容的变化往往不是体现在情节的推进上面,而是体现在话题的转换上面。

总之,对相声艺术来说,叙事艺术中十分重要的人物与情节结构都不占要地位。相声最重视的是包袱,而包袱又是由对话构成的。随便翻开一篇相声作品,你都可以看到大量的对话。这些对话惟妙惟肖地反映了现实生活中人们的言谈话语。当然,这些对话并干是从生活中照搬来的,而是经过了精心的艺术加工。

第六节 相声的包袱主要是以对话的形式构成的

著名相声艺术家马季在谈及相声的基本概念时指出:“(相声)就是通过组织一系列特有的‘包袱’来使人发笑的艺术,这里所指的包袱是语言艺术的包袱,这里所指的语言是包袱艺术的语言语言……、语言、包袱儿、笑声,可说是相声艺术的三大要素,并且缺一不可。”(引自马季《卅年回首一吐为快》载《曲艺》

1987年第2期)在他列举的三要素中,语言、笑声是其他一些喜剧艺术也具有,只有包袱才是相声艺术特有的。包袱在相声艺术中处于最重要的地位。因此,对包袱的内容和形式进行分析是我们研究相声艺术的关键。

“包袱”一词是个形象化的比喻词,它实际上指的是相声中喜剧性矛盾酝酿、发展的一个过程。所谓的“三翻四抖”,则是相声包袱常采用的一种结构。其中“三翻”是指对矛盾假象反复进行渲染和强调;“四抖”是指在“三翻”之后揭露矛盾的真相。

我们知道,喜剧矛盾的特征是“用另一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来。”(引自马克思《〈黑格尔法哲学批判〉导言》载《马恩全集》第1卷第5页)因此,在喜剧矛盾中,各种假象就特别多。假象其实也是一种现象,它的特点是能够提水与其本质相反(或相离背)的表象,然而,假象又是以其特有的方式极为深刻地反映着本质。因此,真实的喜剧矛盾具有出乎意料之外又合乎情理之中的特点。在对口相声中,喜剧矛盾——包袱的双方(现象与本质等等)由捧逗双方分别担任,并通过对话逐步揭露矛盾。喜剧艺术手法(如夸张、误会、巧合等)为各门喜剧艺术广泛采用,并非相声所独有。然而,相声在运用这些手法时自有其特点。例如,许多戏剧、电影运用视觉形象构成误会,(影片《大独裁者》《黑郁金香》等都出现了两个相貌酷肖的人)而相声在运用误会手法时却大都依靠对话。例如《改行》中说到艺人龚云甫改行卖菜,他把“挑子一放,一摸肩膀儿,这个痛啊!他把《遇皇后》的叫板想起来了:‘唉、苦哇!’老太太一听:‘噢!黄瓜苦的,不要啦。’”很显然,这个包袱采用了误会手

法,误会是通过人物之间的对话造成的。离开了对话的双方,也就无法引起误会。

通过人物对话组织包袱,是相声中运用最多的也是最重要的方法。不仅在“子母哏”类型的相声中是如此,在“一头沉”类型的相声中也是如此。不仅在对口相声中是如此,在单口相声中也是如此。例如在单口相声《珍珠翡翠白玉汤》中,那个攒底的包袱就是由皇帝朱元璋和他的群臣之间的对话构成的,这类利用对话构成的包袱在相声作品中俯拾皆是,不胜枚举。

对话不仅体现在包袱的组织方法上面,而且体现在各种相声艺术手段的运用上面。“说学逗唱”是相声的四种最基本的艺术手段,“说”是说笑话和绕口令,“学”是模仿各种叫卖声、唱腔和各种人物的语言,“逗”是抓哏逗笑,“唱”是编一些滑稽可笑的词用各种曲调演唱。这些艺术手段的运用只有纳入对话的范围才是符合相声创作艺术规律的。相声表演不能为学而学,为唱而唱。相声演员用方言所说的话,仍需达到对话的目的;所唱的歌曲和戏曲,或是作为对话中的论据,或是通过改唱歌词表达对话的内容。目前有些“柳话”(即以学唱歌曲、戏曲为主的相声)相声表演实际上变成了听众点唱音乐会,虽然也能取得剧场效果,但是却违背了相声作为对话艺术的本质。这种“为唱而唱”的创作倾向是不可取的。

第七节 相声演员以对话者的身份进行表演

相声演员既不是像评书及其他曲艺演员那样主要以叙述者的身份进行表演,也不像戏剧演员那样以剧中角色的身份进行

表演,是以对话者的身份进行表演。相声演员所使用的语言不是叙述性的语言,而是对话性(即问答式)的语言。在子母哏类型舱相声中,这一点比较明显。其实,在一头沉类型的相声中,逗哏和捧哏的演员同样是在进行对话。逗哏演员的话语在内容上虽然确实有叙述的成分,但在形式上仍然表现为与捧哏演员之间的对话;在这里,叙述的内容只能作为答话说出来,而不能脱离具体的对话环境去讲故事。

相声演员在表演中始终是一个对话者,而不是行动者(英语中“演员”一词为“actor”,也可硬译为“行动者”)。相声演员主要靠对话塑造人物形象,而不是依靠外部形象和形体动作。相声演员的外部形象是“以不变应万变”的,这一特点与相声的特殊审美方式有很大关系。有研究者认为相声表演在很大程度上是一种“我演我”的本色表演(见卢昌王《关于曲艺表演问题的几点思考》载《曲艺艺术论丛》第九辑76页),也有的研究者认为是一种虚拟式的表演。(见薛宝琨《笑的艺术》第64~65页)但无论如何,相声演员的形体动作只是为使对话更生动形象而采用的辅助手段,这些动作不像戏剧中的动作那样重要和完整。

在一头沉类型的相声中,捧哏演员的话虽不多,但应起到画龙点睛的作用。捧哏演员的重要性和必要性,可以作为“相声是对话的艺术”这一命题“人证”。

在相声的几个类型中,群口相声是在对口相声的基础上进一步发展、演变形成的,它将对口相声中的双边的对话转变为多边的对话;并且具有某些戏剧的成分。

单口相声的情况比较特殊。单口相声是从民间故事和笑话

发展、演变而来的。它兼有故事和笑话的艺术特点。对此,专家们曾发表过精辟的意见。

冯不异提出;“在曲艺的诸多曲种中,有一种单人演说可笑故事的表演形式,称为单口相声……(单口相声)但求谏果回甘,却不一定那么有头有尾,它的体制不同于短篇的话本、故事、笑话,也不同于对口相声,是一种风格独具的口头文学体裁。”(引自《继承传统,丰富提高》载《曲艺》1986年第5期)。

王行之认为:“把单口相声直接并入中短篇小说这一艺术门类,未必确当,但是,因为它们同属叙事性的艺术形式,从叙事状物、刻画人物等角度看,它们之间不仅有许多相同的地方,单口相声又有不少独到之处。”(引自《小说家的益友——或“劲敌”》载《中国曲艺论集》第280页)。

李凤琪也曾指出:“单口相声以故事性见长,其中也有偏重说理的,即所谓‘议论型’,这种相声容易空洞、枯燥、很难写,新作中几乎绝迹。”(引自《生动的社会风俗画卷》,刊载于《曲艺》1986年第5期)。

看来,专家们比较一致地认为单口相声是一种喜剧性的叙事艺术。单口相声就其形式而言不是对话艺术,但是,它与传统的叙事艺术(评书、故事等)相比又产生了许多变异。例如,单口相声在内容上侧重于反映人物之间的对话,并且主要依靠对话构成包袱、塑造形象。由于单口相声创作中包袱的组织要受情节、人物性格的制约,所以单口相声创作的难度很大。故事型的单口相声创作近年来已近于绝迹;议论型的单口相声则由于在内容与形式之间存在着不易克服的矛盾,而让位于对口相声。

对口相声是从单口相声脱胎而来的,但是它“青出于蓝而

胜于蓝”，其艺术生命经久不衰。这与它的内容形式之间的和谐有很大关系。简单地说，对口相声的主要内容是对话，它所采用的形式也是对话，二者之间是一种同形、同构的关系。四、对话不仅体现在相声的创作和表演过程中，而且体现在欣赏过程中。相声作为一门舞台艺术（目前基本如此），它的表演与欣赏在时空上是统一的。相声与其他舞台艺术一样，存在着与观众进行交流的问题。

众所周知，相声是一门最擅长与观众进行交流的艺术，相声演出所产生的剧场效果，往往是其他舞台艺术无法企及的。除了喜剧性内容的原因之外，相声特有的艺术表现形式——对话的形式也是一个重要的原因。在叙事艺术中，创作者自信有力量穿透孤立的事件，抓住其“内在的本质”，赋予其因果连接的次序，从而构成故事虚构的情节和历史，并将这些内容灌输给观众。在这里，信息的流动基本上是单向的，观众基本上处于被动接受的地位。

在叙事艺术中，由富有穿透力的情节构成了一个有头有尾、线性发展的封闭性结构，这种结构不允许来自外部的干扰。在戏剧艺术中，有第四堵墙的理论。它要求在演员与观众之间矗立起一道假设的墙，这堵墙使演员与观众之间的交流带有间接的性质。

相声艺术则有很大不同，相声中的“情节”是若断若续、若有若无的。因此，相声的内容使人感到是不确定的。相声的包袱常常给观众提供假象，而将真相隐藏起来。这样一来，就促使观众主动进行思考，因而加强了双方之间的思想交。相比之下，评书（及其他一些曲艺）演员不仅将事情的因果关系解释得清