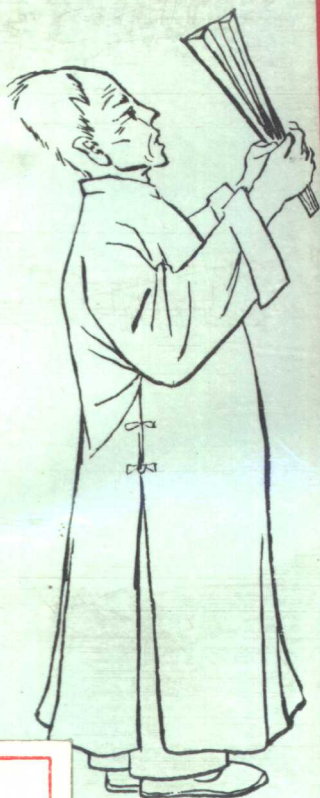
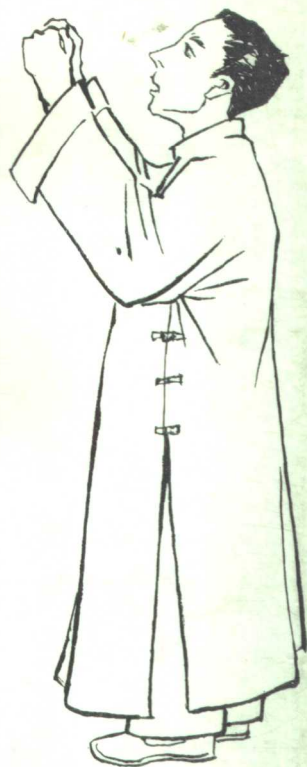


相声艺术论

寿香
景田
汪藤 著



北京大学出版社

相 声 艺 术 论

汪景寿 藤田香 著

北 京 大 学 出 版 社

新登字(京)159号

相声艺术论

汪景寿 藤田香 著

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

北京大学印刷厂激光照排、印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850×1168毫米 32开本 9.5印张 240千字

1992年8月第一版 1992年8月第一次印刷

印数:0001—3 000册

ISBN 7-301-01907-6/J·36

定价:6.00元

前 言

我和北京大学硕士研究生藤田香女士,通过长期的合作研究,撰写了这部评介中国民族艺术——相声的学术著作。出版之际,恰值两国邦交正常化二十周年。本书可以说是为纪念活动献上的小小礼物。

书中论及的相声艺术家、相声作家以及相声作品,是本着少而精的原则,慎重地加以选择的。由于资料及其他方面的原因,一些本应列入的相声艺术家、作家和作品,只好暂付阙如,尚祈鉴谅。

作为相声艺术的理论著作,本书是在前人研究基础上的进一步探索。书中引用了有关专家、学者的论述和各种版本的相声作品,特致谢忱。

本书撰写过程中得到马三立、王决、陈涌泉、常宝霆、李万鹏、资民筠、吴苹、魏文华、回婉华、孙玉奎、冯不异、王振全、常忆君、罗爱恬、莫大伟、切谷章二、金炳昶、崔寿峰、玛西毕力格、南维德、王炜宏、马贵荣、赵小林、邢瑛瑛、夏文兰、殷文硕等艺术家、理论家的热情支持和帮助,谨致以衷心的感谢。能在北京大学出版社出版,也使我们感到荣幸。

书中错讹之处,恳请不吝指正。

汪景寿

1992年4月

相声艺术论

封面设计：赵子宽

相声艺术论

汪景寿 藤田香 著
北京大学出版社

目 录

第一编

第一章	历史源流	3
第二章	艺术特征	15
第三章	表现形式	44
第四章	结构方式	60
第五章	构成因素	74
第六章	艺术手段	86
第七章	语言风貌	103

第二编

第八章	艺术流派	127
第九章	相声名家	170
第十章	单口相声	184
第十一章	女相声	201
第十二章	相声作家	212
第十三章	传统相声评介	236
第十四章	当代佳作赏析	249

第三编

第十五章	相声在外地	265
第十六章	相声在海外	272
第十七章	前景展望	285

第一编



第一章 历史源流

一、相声释名

关于“相声”一词的解释，古往今来，众说纷纭。归纳起来，不外乎两类说法：一类是艺人的说法：“相声就是相貌之‘相’，声音之‘声’。‘相’是表情，‘声’是说唱。”这种说法在艺人中世代相传，影响很大，然而，认真推敲起来，却不免有望文生义之嫌。表演艺术中以表情和说唱为主的艺术形式并不止相声一种，以此解释“相声”的含义并不确切。另一类是学者的见解。许多学者都为“相声”一词下过定义。张次溪在《人民首都的天桥》一书中提出的界说有代表性：

考相声即《汉书》韦昭注所说的：象人，今之假面也。又宋周密《武林旧事》，亦载有乔宅眷、乔象生等名目。陈旸《乐书》中也有“象人之戏，始于周之偃师，而百戏之作，见于后汉”之语。是象人、象生之名，早已见于记载矣，不过有把它叫作相生和像声的，亦只字面上的不同。

这种说法强调了“相声”一词经历了发展和演变的过程，无疑是正确的。侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏在《相声释名》一文中把这一发展和演变过程概括为“像生——像声——相声”，至今看来，仍然是合乎实际的论断。这里着重说明以下几点：

“像生”一词最早见于宋代《东京梦华录》等风俗书里，大体有三种含义：一指艺人。如《西湖老人繁胜录》里的“选像生有颜色者三四十人”。二指事物。如“象生鱼灯”、“像生花果”等。三指说唱艺术。宋代灌圃耐得翁《都城纪胜》载云：“锦体社、八仙社、渔父习

闲社、神鬼社、小女童像生叫声社、遏云社、奇巧饮食社、花果社、七宝考古社，皆中外奇珍异货；马社，豪贵绯绿；清乐社，此社风流最胜。”上述三种说法中与相声渊源密切的是第三种说法，即说唱艺术的“像生”。当时，除“像生”外，宋代百戏中还有“学像生”、“乔像生”，都属于同一类型的说唱艺术。那么，它是一种什么样的说唱艺术呢？《都城纪胜》载云：“杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。”这段记载表明：“像生”、“学像生”都属于摹拟艺术，摹拟对象包括方言在内。所谓“像生”，就是摹拟得像真的、活的，活龙活现，维妙维肖，目的在于“以资笑”，就是抓眼取笑，与今天相声的“学”恰有异曲同工之妙。“乔像生”就是以虚拟的方式摹拟某种技艺，俗称“发乔”，目的也是为了取笑。“乔”有三层意思：一是模仿，二是虚拟，三是滑稽。“乔”与非“乔”虽然同属于虚拟表演，但，所采取的具体方式不同。“乔”属于假学和歪学，而这正是相声的“学”的必不可少的因素，这样，“像生”就与今天的相声挂上了钩。

明清以来，文献记载里出现了“像声”或“象声”。“像声”或“象声”是什么样的技艺呢？清代李声振《百戏竹枝词》载云：“围设青绫好隐身，象声一一妙于真，谁知众口空嘈杂，绝技曾无第二人。”下面注云：“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。”“像声”或“象声”类似口技，表演时，用青绫围住，观众只闻其声，不见其人，俗称“暗春”，偏重于声音摹拟。与宋代兼学形态和声音的“像生”相比较，摹拟范围反而变得窄了。说唱艺术在发展过程中，各个曲种之间的分工有趋于细致的势头。从“像生”到“像声”摹拟对象的变化，艺术史上并不罕见。

“相声”一词见诸文献记载可追溯到清乾隆、嘉庆年间。清乾隆翟灏《通俗编》载云：

《琅环记》：绛树一声，能歌两曲。二人细听，各闻一曲，一字不乱。

(按)今有相声伎,以一人作十余人捷辨而音不少杂,亦其类也。

清嘉庆捧花生《画舫余谈》载云:

起泮宫前,至棘院为止,值清明日,百戏俱陈。如解马、奇虫、透飞梯、打筋斗、吐火、吞刀、挂跟、旋腹、三棒鼓、十不闲、投狭、相声、鼻吹、口歌、陶真、撮弄,凡可以娱视听者,翘首伸颈,围如堵墙,评论优劣,啧啧有言。一遇敛钱之时,则互相退缩,脉不作声,亦或有于囊底瑟缩探一二文与之者,亦或有于扰攘中乘隙遁去,系其开场再演,重又蹑足而来,由午迄酉,往复如织。

这里记载的“相声”仍属口技范畴,内容与“像生”、“像声”类似,而与今天的相声明显不同。与当今相声含义相同的“相声”一词最早见于1908年出版的英敛之《也是集续篇》。书中载云:

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,以供笑乐,此所谓相声也。该相声者,每一张口人则捧腹,甚有闻其趣语数年后向人述之,闻者尚笑不可仰,其感动力亦云大矣。

书中还转述了当时流行的一段题为《大人来了》的相声。

至于现代工具书中关于“相声”一词的释义,多引用的是翟灏《通俗编》。《汉语词典》释义:“口技之一种。言一人之口,而能同时并作各种之声音,今为此技者,多偏重谐谑之对话,称对口相声。其专鬻口技者,径名口技,不名相声矣。”

二、倒根探源

十几年前,我们曾向著名的曲艺理论家冯不异先生请教关于相声的发展历史问题,他概括为两句话:可溯之源长,可证之史短。这是符合相声艺术发展历程的真知灼见。下面就以此为线索作一番简略的倒根探源。

所谓可溯之源,包括从春秋战国到清代相声形成前的漫长过程,亦可称之为孕育时期。在此期间,应当说明以下几个问题:

古代“俳优”——“俳优”,汉代许慎《说文解字》里有解释:“俳,

戏也。”“优，饶也；一曰倡也。”段玉裁注：“以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优；其实一物也。”周贻白《中国戏剧史长编》指出：“俳倡既分作两种解释，在优言之虽为一物，但优之本身亦一名词，冠以俳、倡，似当分作司唱之优与司戏之优。若以今日戏剧熟套来分别，俳，便是科诨；倡，便是歌唱。”任半塘《唐戏弄》一书里把“优”的活动分为“优谏”、“优笑”、“优戏”。综上所述，可以看出：“俳优”是指艺人，以俳谐为主，兼及歌舞、音乐、百戏，经常献艺于宫廷，社会地位卑下。

司马迁《史记·滑稽列传》里记述了优孟、优旃、淳于髡三位“俳优”的活动，其中最精彩的是优孟讽谏楚庄王的故事：

楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：“有敢以马谏者，罪至死！”优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰：“马者，王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得？而以大大夫礼葬之，薄。请以人君礼葬之。”王曰：“何如？”对曰：“臣请以雕玉为棺，文梓为槨，鞭、枫、豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐、赵陪位于前，韩、魏翼卫其后，庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”王曰：“寡人之过一至此乎！为之奈何？”优孟曰：“请为大王六畜葬之。以垆灶为槨，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。”于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。

“优孟”，就是姓孟的艺人。楚庄王固执己见，发布命令：“有敢以马谏者，罪至死！”优孟却敢公然冒犯，除了自恃平时深受楚庄王宠爱以外，真正是艺高人胆大，像杨维桢《优戏录序》里所赞叹的：“观优之寓于讽者，如漆城、瓦衣、雨税之类，皆一言之微，有回天倒日之力，而勿烦乎牵裾伏蒲之勃也。”“俳优”活动主要有两方面的内容：或是“善为笑言，然合于大道”；或是“虽不合大道，然令人主和悦”。前者属于讽刺功能；后者属于娱乐功能。所有这一切，都与今天的相声一脉相承。

隋代笑话——笑话并非起源于隋代，从现存的资料来推断，至

少可以追溯到先秦。上面提到的“优孟衣冠”就有明显的笑话味道，然而，文献资料又表明：隋代确实出现了承前启后的笑话大王侯白。关于侯白的情况，《太平广记》卷二百四十八引《启颜录》载云：

白在散官，隶属杨素。爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄，或从旦至晚，始得归。才出省门，即逢素子玄感，乃云：“侯秀才，可以玄感说个好话。”白被留连不获已。

这里的“说个好话”恰恰正是笑话：

有一大虫，欲向野中觅食，见一刺猬仰卧，谓是肉脔，欲衔之，忽被猬卷着鼻，惊走，不知休息，直至山中，困乏，不觉昏睡，刺猬乃放鼻而走，大虫忽起欢喜，走至橡树下，低头见橡斗，乃侧身语云：“旦来遭见贤尊，愿郎君且避道。”

《太平广记》里所收的《启颜录》，据说多是侯白“说话”的传世之作。《启颜录》里有段题为《乘大家热铛》的笑话：

北齐高祖尝宴近臣为乐，高祖曰：“我与汝等作谜，可共射之。卒律葛答。”诸人皆射不得。……动筭对曰：“是煎饼。”高祖笑曰：“动筭射着是也。”又曰：“汝等诸人，为我作一谜，我为汝射之。”诸人未作，动筭为谜，复曰：“卒律葛答。”高祖射不得，问曰：“此是何物？”答曰：“是煎饼。”高祖曰：“我始作之，何因更作？”动筭曰：“乘大家热铛子头，更作一个。”高祖大笑。

据传，石动筭是个才华横溢的笑话能手，一些笑话集里屡屡提及。读了这段《乘大家热铛》的笑话，不由得想到传统相声段子《打灯谜》，且看其中的一段：

甲 我若说一个，你就猜不着。

乙 没那事儿！

甲 您听这是什么：“吡啦！”

乙 说呀。

甲 完了！

乙 好么，我那儿唧吧唧吧说了半天，到他这儿“吡啦”完了，您这打一个什么？

甲 吃物。

乙 这……没吃过“吡啦”。这是什么呀？

甲 摊煎饼的！

乙 煎饼怎么会“吡啦”哪？

甲 铛是热的，面是稀的，舀一勺面往铛上一倒，拿板一刮，“吡啦”一张！

乙 好么，煎饼啊！您再说一个。

甲 “吡啦”！

乙 刚才那个没猜着，这个更猜不着了。

甲 又摊了一张！

乙 又摊了一张？

甲 啊，刚才告诉你了是煎饼，这回又“吡啦”，明摆着又摊了一张，你不猜吗！

乙 好，那你再说。

甲 “吡啦”！

乙 摊煎饼的。

甲 摊一个鸡蛋！

乙 你这铛上什么都摊哪？

现在还无法证明，《打灯谜》是直接从笑话《乘大家热铛》改编而成，但，二者之间的传承关系显而易见。作为笑话的一代宗师，侯白的笑话对后世影响很大，而历史笑话正是相声的“逗”、“说”的重要源泉，从这个角度来估计侯白笑话对相声艺术的影响，其重要性是应当充分肯定的。

唐代“参军戏”——许多学者都肯定了唐代“参军戏”与相声之间的渊源关系。吴晓铃《略谈相声的创作问题》一文指出：“由古代‘参军戏’发展、衍变出来的相声，是中国讽刺文学的一种，它是具有优良传统、悠久历史的喜剧风格的民族艺术形式。”这里精辟地论述了“参军戏”与相声之间的渊源关系。有的学者甚至认为“参军戏”就是古代的相声。董每戡《说“丑”·相声》中说：“发展完成为戏

剧，参军戏的固有成分没有灭没，参军和苍鹅两个角色，变名而存。在于戏剧中。而我的看法：参军戏还另行单独存在，及今仍保留其遗迹，那便是杂耍类的相声。这个臆断，自然不能保证绝对正确，由它的形式和内容上看，不无百分之九十的相近似。”

“参军戏”又名“弄参军”，属于戏剧范畴。关于“参军戏”的起源，通常引用的是《太平御览》卷五六九所引《赵书》的说法：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优著介帻，黄绢单衣。优问：‘汝为何官？在我辈中！’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣，曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”

“参军戏”只有两个角色，即“参军”和“苍鹅”，二人采取问答方式进行表演，所谓一智一愚，咸淡见义。最后常以“苍鹅”击打“参军”结尾，因此又名“打参军”。

王国维《宋元戏曲考》所附《优语录》里收有“参军戏”的脚本。其中最有名的是《三教论衡》：

咸通中，优人李可及者，滑稽谐谑，独出辈流，虽不能托讽匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。尝因延庆节，缙黄讲论毕，次及倡优为戏，可及乃儒服敛巾，褒衣博带，摄容以升崇座，自称三教论衡。其隅坐者问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“是何也？”对曰：“《金刚经》云：敷座而坐。或非妇人，何烦夫坐然后而坐也？”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。

如果稍加整理，这出“参军戏”释为现代汉语，与相声无异。内含讥讽，以谐音的方式取笑，手法类似“三翻”，都与今之相声一脉相承。

从仅存的“参军戏”脚本分析，其表演大致有两种类型：一类是“主从式”。《三教论衡》即为一例，与今之“一头沉”的对口相声类

似。另一类是“论辩式”。如《病状内黄》、《侯侍中来》等，相当于今之“子母哏”的对口相声。

侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏《相声溯源》一书里概括了“参军戏”和相声之间的渊源关系：

- 第一，角色只有二人；
- 第二，以对话为主要表现方式；
- 第三，艺术风格特征也是幽默讽刺；
- 第四，以说为主，并不排斥唱；
- 第五，有扑击动作。

“参军戏”的这些特点与今之相声近似，至少可以说是孕育着相声的因素。

宋代百戏——宋代百戏中属于说唱艺术的至少有以下一些形式：讲史、说三分、五代史、小说、商谜、合生、说诨话、说经、诸宫调、学像生、学乡谈、叫果子、唱耍令、唱赚、小唱。

上述说唱艺术形式并不见得都跟相声艺术有渊源关系，包括那些“说”、“学”、“逗”、“唱”范畴内的说唱形式在内；然而，也确实有一些说唱艺术形式与相声有关。下面分别就说、学、逗、唱略作说明。

“说”——如“说三分”、“讲史”、“小说”、“五代史”、“说诨话”等，其中“说诨话”与相声有渊源关系。“说诨话”的“诨”是抓哏取笑的意思；“说诨话”，就是说带哏的故事。北宋年间，有个著名的“说诨话”的艺人张寿，又名张山人。宋洪迈《夷坚乙志》卷十八载云：“张山人，自山东入京师，以十七字诗著名于元祐绍圣间，至今人能道之。其词虽俚，然多颖脱，含讥讽，所至皆畏其口，多以酒食钱帛遣之。”所谓十七字诗，就是瘸腿诗，今称之为三句半，曾经广为流传。张山人的十七字诗以及演出情形均未见诸文献记载，但，估计不会像朗诵诗那样，照本宣科，而是穿插在故事或叙述之中，也是“万相归春”吧。传统相声《打油诗》里就曾巧妙地加以运用，穿插在