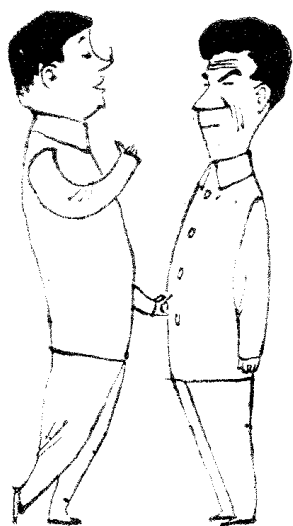




集声烟境考





传统剧目集

本社编

上海文艺出版社

责任编辑：金 名

封面设计：麦荣邦

传统相声集

本社编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张22.25 插页4 字数475,000

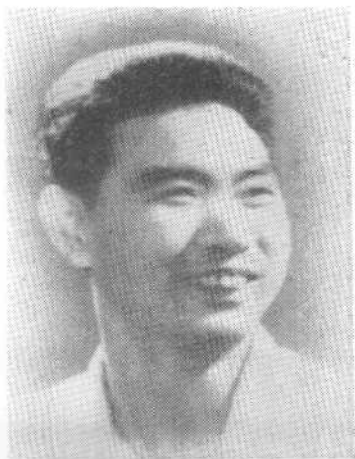
1981年8月第1版 1981年8月第1次印刷

印数：1—22,000册

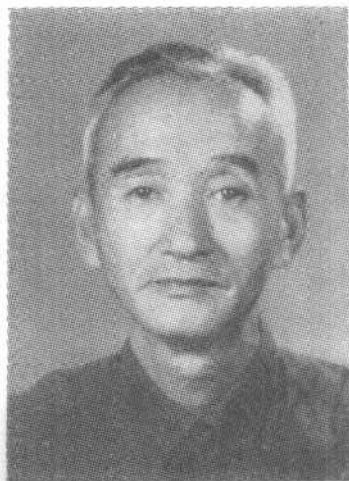
书号：8078·3233 定价：1.65元



刘宝瑞



郭荣俊



孙玉奎



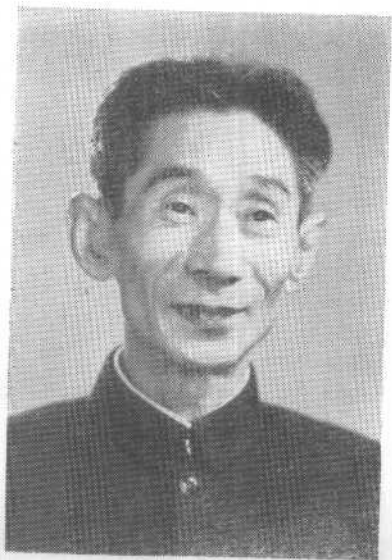
常宝堃(常宝堃之弟)



苏文茂



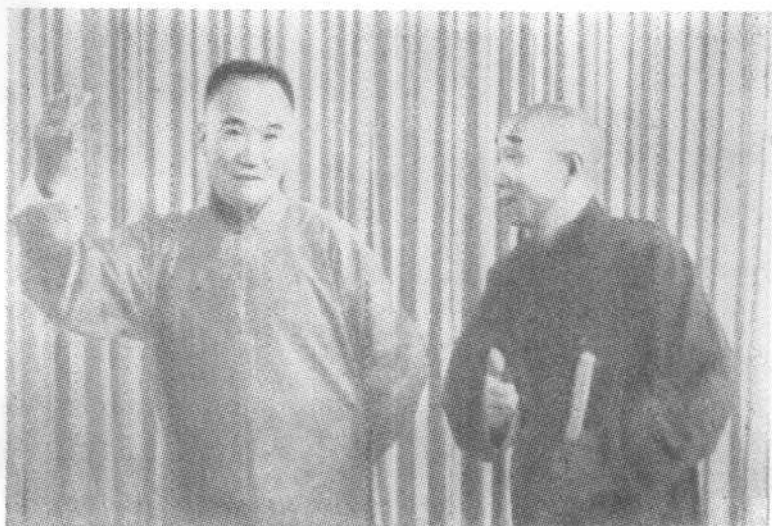
张寿臣与回婉华



马三立



侯宝林



侯宝林与郭启儒

传统相声探索(代序)

孙玉奎 金明德

一、宋代汴州、温州、益州的相声

相声已成为全国性曲种，我国人民对于相声艺术是十分熟悉与热爱的。听众很容易理解，象相声这样成熟的艺术形式必定有一部不短的历史，为人民所熟悉的亲人或老朋友式的历史。

然而对于戏曲史作者，相声却是一个熟悉的陌生人，人们对于相声的历史，各有各的说法。这可能是相声，作为百戏的一种，具有多种艺术手段，来源本来就复杂；艺术又不比文学，不容易用文字一一表现出来，年代久远，越发失真。

清代人混用相声、象声、象生三种称呼，如《红楼梦》用象生，同时代的《通俗篇》却用相声；后来的嘉庆年代，捧花生用相声，更多的人却用象声。清末徐珂作总结，认为三种称呼都以口技为特征，就是隔壁戏。徐珂熟悉清代的相声艺人，他的话是有事实根据的。平心而论，把口技作为相声的特征，较符合这个词的原意，接近相声史的实际，也比从形式上的一棒一逗（一黠一愚）来解释要妥当些。我国的诗歌与戏剧都有一问

一答的形式；而被一般人谈论得最多，甚至作为相声雏形的唐代参军戏，在我们看来，它是唐杂剧的一种，是杂戏百弄中的一弄。以口技为特征，并不排斥“唱词白话”的唱逗，这是宋代吴自牧就说得明白的：“旧有百业皆通者，如纽元子、学象生、叫声、教虫蚁……唱词白话、打令商谜……。”（《梦粱录》）对于相声史作者来说，宋代的材料该是最有说服力的。

我们先来看南宋《张协状元》中的打砌：

丑 快讨来！

末 公相最忍耐得事。

丑 我近日不会忍耐：（拽末倒）没交椅，且把你做交椅。（丑坐末背，末叫）莫要叫！……

末 呆了我。

丑 堂后官，你如今要我周全你？

末 乞赐相公周全！

丑 五贯十贯也唤做周全？

末 却是。

丑 儒释道三教中都有周全：你做秀才，便教你做官人，算起来你做不得！

末 如何？

丑 秀才家须看（着）读书，识“之乎者也”，裹高桶头巾，着皮靴，劈劈朴朴，你不会。却做不得！

末 是做不得。

丑 你做法士，便做知官，算起来你做不得！

末 如何做不得！

丑 道士家须寻真访道，飞符走篆。

末 是做不得！

丑 你做和尚，便做长老，住持大禅刹。算来你也做不得长老，你

只做得常僧。

末 如何比得常僧？

丑 不是常僧，如何在这里学礼拜！

末 你教我凭地！（末起身，丑颧）这回饶个跌大。

把丑、末换成甲、乙，这段使砌很象现代相声的三番四抖。我们也不必用现代术语解释这种插科打诨，民间文学中常用这些重复映衬手法。有了这些实例，我们就知道宋人《卢浦笔记》中说的：“今有街市戏谑，打砌打调”，指的是什么。人们遗憾：说诨语的张山人，只留下十七字诗（三句半）；遗憾刘道人学畸形动作，材料太少；遗憾宋杂剧只留下篇目，打调（打略拴搐）的例证只能到元院本中去找；遗憾以动作滑稽为主的杂扮留下文字记载；遗憾合生的例证太简单，甚至借元代的《添寿献香长寿仙》去推论；遗憾学叫卖只算口技，没有说逗的记载；遗憾宋人张致和的《古今砌话》散失了，要到日本内阁文库中去查；遗憾《醉翁谈录》中笑话例子太简略……等等^①，现在有了《张协状元》，零散的晦涩的模糊的材料都照亮了，我们清楚地看到宋代的说、学、逗、唱都有了如山铁证，宋代艺人这种深入、广泛、富有成效的艺术实践已经为相声艺术奠定了最坚实的基础；我们看到宋代不仅是出现了“象生”这个称呼，而是百戏发展到宋代，宋杂剧这种杂烩的形式已经提供了象样的戏、舞与说学逗唱批讲念的相声，二百八十种的官本杂剧篇目与六百九十种的宋金院本篇目是个大数字，比现知传统相声作品三百多种要多一倍，这些实践必然涌现数以百计的刘先生、张山人。这样说，自然并不指宋代相声比今天进步。数量不能代替质量与内容。

应该说，在汴州、杭州、温州出现的事情不是孤立的。在宋

代，这三个地方固然有比较优越的经济上与政治上的条件，但汴州的伎艺与山东、河北关系密切，扬州与益州（成都）又是老资格的经济与文化中心，直把杭州作汴州这一句诗可以作填充题：直把益州作汴州也是可以的。令我们稍觉意外的是我国戏曲与曲艺的两个重要品种：南戏与打砌（相声），竟都和温州结了因缘，这大约也是“要夺魁名、占断乐瓯盛事”的九山书

① “今市街与院宅往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖之声，采合官商成其调也”。（《梦梁录》）

“太尉遇此天气……只是拥炉命歌舞，间以杂剧”。（《曲淆旧闻》）

“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、拈梢子、散耍皆是也。”（《都城纪胜》）“今元夕，有村田乐，杂扮诸色人相。”（《武林旧事》）

“打和鼓乔妆三教”。（《白兔记》）“有贫者三教人……俗呼为打夜胡。”（《东京梦华录》）

“有刘先生者……计一日之谑虽多端具，而少年仿刘唱乐声……其所仿效者、讥切者：语言之乖异者、中绩之诡异者，步趋之伛偻者，兀者、跛者”。（宋周南《山房集·刘先生传》）（按这已似相声的学四声、扮四相。）

“今街市有乐人，三五为队，专赶春场、看潮、赏芙蓉及酒座只应……。谓之荒鼓板。”（《都城纪胜》）

“今日双秀才（宋合生艺人）生日，您一人要一句添寿的诗……要一件祝寿底物。我有一幅画儿，上面三个人儿：两个是福祿星君……我有一幅画儿，上面四科（棵）树儿……”（《长寿仙》）

“街市戏谑，有打砌打调之类。”（《庐浦笔记》）

打砌既是公开表演的，就不是一般的说笑话，而是刘先生、张山人的玩艺，即现代的说相声。元代《风雨》生货郎旦》中张三姑扮演的也是这一类伎艺。

会的先生所始料不及的吧！为了免于偏爱之讥，我们还得稍加摘录成都的情况：

“（唐）文宗时成都音乐伎巧人内有杂剧丈夫二人。”（《李文饶集》）

“（唐）僖宗入蜀，有刘真弄假妇人。”（《乐府杂录》）

“（宋）成都自上元至四月十八日，游赏几无虚辰。使宅后圃名西园。……自旦至暮，唯杂剧一色。……每诨，一笑须筵中哄堂，众庶皆矍者，始以青红小旗，各插于垫上为记。至晚，较旗多者为胜……。”（《鸡肋编》）

宋代的成都人在比赛打诨打砌，在搞相声比赛，这个西园在相声史上要记上一笔。

二、清代天桥的相声

宋代以后，记载“学象生、叫声；唱词白话，打令商谜，街市打砌打调”的材料仍是不绝如缕的。

“无过是赶几处热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿。一诗一词都是些人间新近希奇事。”（元《风雨象生货郎旦》）

“燕青一手捻串鼓，一手打板，唱出货郎太平歌，与山东人不差分毫来。”（《水浒传》七十四回）

明代的过锦戏中也有说学逗唱，最著名的是明末的郭猫儿，直到本世纪三十年代，孤血为张笑侠的《相声集》写序诗时还把他作为相声艺术的代表：“书生哺只如鸾哞，惭与东轩记郭猫”。清代记载更多，反映了顺治、康熙以来的相声演出青胜于蓝的情况。这是由于五百年来的戏剧已经蔚为大国，它继续不断地以院本、杂剧、南戏中丑角打诨、打砌、数板打调、爨

弄、唱莲花落、打连厢等方式培植发展笑的艺术，明成化与清乾隆两次汇编出版时调小曲以及明清大量的笑话书、平话等都给了相声艺术以有力的支援，这使得清代以穷不怕为代表的相声艺人能够提供独立的较长篇幅的段子，从口技过渡到创作完整的说唱作品，用张次溪的话来说，就是从暗相声过渡到明相声，而口技本身也从单纯的学叫声过渡到有故事情节的历时颇长的戏剧性作品：“新学者如《五子闹学》，能学出五、六人之语言；又如《合家欢乐》，能学出男女老幼小孩之音；再如醉鬼归家、夫妻吵嘴皆能形容。……更有推水车、轧狗、迂叫驴等艺。”（《人民首都天桥》）

口技表演不一定有遮有盖，如《清稗类钞》介绍什刹海百鸟张在窗外表演，《都市丛谈》也有“当面学说、不遮不盖”的话。上述宋代的相声就是明相声。穷不怕“随口学唱词曲货声”（蔡省吾《文武杂剧》）也是明相声。下面我们就从穷不怕开始介绍清代的相声。这是近代的信史，他在咸丰、同治年间所表演的伎艺已经包括明相声暗相声。

穷不怕原名朱少文，庚子时约七十岁。咸丰是一八五一年到一八六二年，同治是一八六二年到一八七五年。他应是咸丰时人。京剧丑角出身，演架子花脸。相传武剧《十八拿》出于他之手。《天桥》一书说他是汉军旗人，居地安门外毡子房。后入蒙古罗王府，徒弟有小范、小贵。《天桥杂咏》则说徒弟叫贫有本。穷不怕写有多种太平歌词，以唱为主。表演方式是先用小撒一幅对联：“画上荷花和尚画，书临汉字翰林书”，然后是“信口诙谐一老翁，招财进宝唱尤工，频敲竹板蹲身唱，谁道斯人不怕穷。”（杨景卿《天桥杂咏》）他被说成“满腹文章”，拿的竹板有“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”的字样。张

次溪说他写的字清超有致。

小范能演生旦净丑，与英杰兰连雨卿组班。

穷不怕表演节目有老倭国斗法、乾隆打江南围、保镖、过新年、黄鹤楼、堆儿兵做梦，太平歌词《十八黑》、千字文、大实话、睡梦长、五行八卦、天上下雨、庄公打鸟、天为宝盖、宝玉自叹等。

艺人们以为从咸丰到光绪，可分为三支。穷不怕一支有丑孙子、醋溺膏（处妙高）韩麻子（鸭儿黄）、盆秃子等，稍后有百鸟张（张昆山）、人人乐等。大多唱滑稽京戏；处妙高与老万人迷则唱杂曲，如马头调、山西小曲等。处妙高姓张，也能编诙谐诗联，表演口技时有遮盖。《天桥杂咏》赞之为“俚曲村歌兴亦豪”，介绍他的伎艺是：“草珠纱褂态婆娑，鼓板频敲又打锣，五十年来谁继起，人间冷落凤阳歌。”

老万人迷孙子叫万人迷，传授过张寿臣。万以说单口为主，他能说四十来段作品，包括对口、群活。如相面、扒马褂、训徒、古董王、日遭三险、杨林标、麦子地、贾行家、张广太、硕二爷跑车、三近视、山东人斗法、五人义、醋点灯、粥挑子、送妆、拉洋片、对对子、交租子、别扭上学、卖对子、灯谜、酒令、羊上树、牛头轿、绕口令、大宙案、四字联音、梦中婚、八十咧、窦公训女、洪洋洞、黄鹤楼、耍猴、三节会、猪吃豆腐、讲三字经、老老年等。

第二支可以阿刺二为代表。阿又叫阿彦涛，传恩子。恩子同治时叫恩绪，光绪时避讳改恩培，是马三立外祖父。马三立父马德禄，叫小恩子，师事一撮毛春子。恩子徒弟中知名的有裕德隆、焦德海、周德山（周蛤蟆）等。这通常被叫做德字辈，如赵蕩如的师父，原叫卢伯三，改名卢德俊。

第三支较晚起，以沈春和为代表，传高氏父子高文元与高德明等，后来多在东北一带活动。

归纳上文，我们可以得出这样的认识：

1. 象生一词，最早见于宋代笔记，在元杂剧与清代的《红楼梦》等书中也出现过。无论是宋是清，无论是象生或象声、隔壁戏，都不是单纯的学叫声或方言，而是摹仿动作、唱词白话、行令使谜、打砌打调等包括以口技为主的简单形式与“杂戏狡狴”的复杂形式。

2. 我国源远流长的百戏在不同时期有不同的表演内容与方法，形式上都离不开说学逗唱，或是“非值能俳……举技无不精，胡舞最所长”（《上云乐》），或者“咏歌蹈舞，或列王公名质，或言妃主情貌”（唐代合生），参军戏就是其中的一种，它也是载歌载舞的杂戏，有参军樁式的多人表演，有刘采春式的歌舞班，有“鸣鼓殷殷，女儿弦管弄参军”的吴姬，有军营与四川所见的弄假妇人等等。它并不比其他百戏对相声更具影响。

3. 故家有乔木。我国的百戏是艺术之林的乔木丛，相声象采百花的蜜蜂，博采众长，以各种艺术手段武装自己。它五花八门的艺术色彩令人眼花缭乱，应接不暇。我们应该全面的来估计它的认识作用、政治作用与娱乐作用，全面地估计它的贡献与弱点。

三、相声的得失是非

文艺的生命在于它反映生活的能力，在于它与人民的联系，在于它的思想性与艺术性。

相声作为雅俗共赏的艺术，象希腊神话中的安息，植根在

大地，植根在人民母亲的生活里。象百戏艺术，它的精神力量与艺术力量反映了人民群众的智慧与才能。在漫长的艺术实践过程中，人民熟悉它，它也熟悉人民。它常常成为我们民族文化甚至民族性格的象征。人民用极高的颂词来称赞它，似痴如醉，这一切我们是理解的。人们说：“没听过天桥云里飞的玩艺，象一辈子没吃过白面儿”；“可以不逛故宫，不能不逛天桥”。这是人民对作出艰苦劳动，善于表达人民意志愿望的艺术家的一种适当的报答。但它也确有旧社会庸俗的低级趣味的沾染，它的思想性与艺术性不都是很相称的。

那么我们应该怎样来估价它、鉴定它呢？

有的同志认为相声的生命在于讽刺。这似乎把相声的作用理解得狭窄了，也不符合千年来相声艺术实践的实际。有的同志把相声联上周秦时代的优谏，好象二、三千年前就有相声，而且是以说为主，说优先于唱的艺术。其实，优语不等于优谏，更不等于优艺。汇集优语录的王国维有一些模棱两可或自相矛盾的论述，但他阐明戏剧的起源还不是根据优语。同样，我们尊重优谏，但又不能以这来写相声史。

我们应该看到即使是周秦优伶艺术也不是以讽刺为主的，否则我们怎样来解释从周秦古籍到近人著作对优伶的某些非议呢？

司马迁在《滑稽列传》中推重讽刺，他在另外的场合也说过：“我闻楚之铁剑利而倡优拙……倡优拙则思虑远。”我们不必怪他自相矛盾，他压根儿不是谈优伶艺术，而是谈政治。他举引二位优伶一位外交家淳于髡的话是为了讽刺汉武帝的穷兵黩武，奢侈浪费。

优伶的职业是歌舞，讽谏是其余事。讽谏固有，谀语也不

少，而且古代有置谏鼓、立谤木的制度，讽谏的人多着，不必优伶才进谏。一般说来，周秦以来优伶的名声，不都是很好的。齐桓公向管仲作检讨，这种对优伶的看法有一定的代表性，也有它的片面性。下面引一些批评的材料：

“昔吾先君……不听国政，优笑在前，贤材在后，是以国家不日引，不月长。”（《国语》）同书：“今吴王淫于乐……喜优。”

“今若足下（指孟尝君），居则广厦邃房……倡优侏儒，处前迭进而谄谀。”（《说苑》）

“倡优俳笑观倚庭”。（汉史游《急就篇》。颜师古注：俳谓优之褻狎者也。）

“故其自称为赋、乃亦俳也。见视如倡，亦有悔矣。”（《文心雕龙》）

“侏儒奇伟之戏，出于古亡国之君……后代离析文义，至侮圣人之言为剧（指《三教论衡》这一类弄孔子的戏），盖在诛绝之法。”（元《优谏录》序）

“惟吾国实少良丑……大抵流为油滑……无论何剧，总以粗俗言动，博座客笑声。”（《新剧经验谈》郑正秋作）

“他们的言语大都是害多益少。”（冯沅君《古优解》）

“宋人的杂扮呢，却是借装为山东河北村叟，以资笑端的，只是单纯的滑稽而已。”（李啸仓《宋元伎艺杂考》）

这里牵涉到古优、南北朝、唐宋戏、清戏的评价，不是全面的看法。它只指出宋杂剧为代表的伎艺并不专事讽刺。

现代相声以穷不怕为例，他生在国事多难之秋，留下来讽刺清廷的或接触太平天国等农民起义的作品并不多。自然，从宋到清，讽刺作品不容易留下来，相声《喂政部》、《牙粉袋》这些留下来的作品中确有讽刺。但与话本、评书等兄弟曲种比较起来，相声因为必须照顾笑料，篇幅又短，讽刺作品相对地是不算多的，它带有明显的伎艺性。