

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 7-301-01908-4/J·37(精)

定价:10.00 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

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 FCD9# 《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、投狹、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、相声 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相声 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，以诙谐为主，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 FEA5# 对曰:“是煎饼。”高祖笑曰:“动 FEA5# 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 FEA5# 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 FEA5# 曰:“乘大家热铛子头,更作一个。”高祖大笑。

据传,石动 FEA5# 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 FEA# 吧 FEA# 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 from 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，参军和苍鹘两个角色，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‘苍鹘’，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“苍鹘”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，褰衣博带，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。”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。”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“子母眼”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”是抓眼取笑的意思,“说诨话”,就是说带诨的故事。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 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，穿插在叙述之中，因瘸腿那句本身就是“包袱”，演出效果颇佳。从内容看，讽刺意味不浓，倒像是语言游戏。

“学”——如“学像生”、“学乡谈”，前已论及，不赘言。

“逗”——如“合生”、“商谜”等，属于语言文字游戏。以“说”当先，虽可以归入“说”的范畴，但从滑稽幽默角度看，却蕴含着“逗”的成分，也可说是以“逗”取胜。

“商谜”就是猜谜语。《都城纪胜》载云：“商谜，旧用鼓板吹‘贺胜朝’，聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜，本是隐语。有道谜（来客念隐语说谜，又名打谜）、正猜（来客索猜）、下套（商者以物类相似者讥之，人名对智）、贴套（贴智思索）、走智（改物类以困猜者）、横下（许旁人猜）、问因（商人喝问头句）、调爽（假作难猜，以定其智）。”这里的“调爽”可能是两个艺人互相问难，先是假装猜不出来，后又出奇制胜，显示出超凡的机智，借以抓眼逗趣。今之相声《打灯谜》就是这个套路。

“唱”——如“诸宫调”、“小唱”等，与相声本工的唱（“太平歌词”）以及学唱不相干，根据现有文献，还看不出有什么渊源关系。

明清“象声”——前已论及，不赘言。

从先秦到明清，在文学艺术的长河里，相声艺术的因素以及与相声类似的艺术形式不断萌生和涌现。宋代以来，又沿着“像生——象声——相声”的线索发展，到了清末，“十月怀胎”大功告成，相声已是呼之欲出了。

所谓可证之史，大体上始于相声艺术形成之时。相声究竟何

时形成以及与此相关的一些问题,至今仍是探索的对象。过去流行一种说法:把朱少文说成是“第一个说相声的艺人”,奉为“相声艺术的开山鼻祖”,其实是不确切的。云游客《江湖丛谈》载云:

张三禄乃相声发始创艺人之一,其后相声之派别分为三大派,一为朱派,二为阿派,三为沈派。朱派系“穷不怕”,其名为“朱少文”,因其人品识高尚,同业人不肯呼其为少文,皆称为“穷先生”。彼自于场内用白沙土子写其名为“穷不怕”三个字……虽称为朱、沈、阿三大派,沈二的门户不旺,其支派下传流的门徒亦是很少,并且无有怎么出奇的角儿。阿刺三的支派亦是和沈派相同的。如今平津等地说相声的艺人,十有七八是朱派传流的。

这里说“相声发始创艺人之一”是张三禄,其后分出的三派中的一派才是朱少文。虽然还找不到文献资料证明张三禄与朱少文之间存在着师徒关系,但,张三禄从艺时间比朱少文早,却是肯定的。仅此一端,就可以把朱少文是相声的创始人的说法推翻,更何况与朱少文同时的相声艺人大有人在,如“醋溺高”、孙丑子、韩麻子等,都曾名噪一时,有的还跻身于天桥八大怪。前有张三禄,后有朱少文、“醋溺高”、孙丑子、韩麻子等,这样一批相声名家的涌现,说明相声艺术早已跨越初级阶段,进入发展状态。据此可以推断:相声艺术的形成早于张三禄作艺的年代。一般的看法是:相声形成于咸丰、同治年间。

三、发展阶段

相声艺术形成以后,经历了曲折的发展过程,大致可以分为四个时期:

第一个时期,从相声艺术形成至1948年,姑称之为“奠基期”。所谓“奠基”,究竟“奠”了什么样的“基”呢?主要表现在以下几个方面:一是涌现了数量可观、技艺高超的相声艺人。如张三禄、朱少文、范有缘、徐有禄、冯昆志、恩绪、李德锡(“万人迷”)、马德禄、

刘德治、焦德海、周德山(“周蛤蟆”)、高德明、高德亮、陈子贞、吉评三、陶湘如、马三立、朱相臣、刘宝瑞、侯一尘、常连安、张寿臣、于佑福、于俊波、朱阔亭、李寿增、焦少海、尹寿山、郭荣启、马桂元、赵霭如、白全福、欧少久、袁佩楼、赵佩如、王世臣、侯宝林、常宝(“小蘑菇”)、常宝霆、常宝华、姜宝林、孙玉奎、王长友、郭全宝、罗荣寿、李桂山、赵玉贵等。这些相声艺人历经五代,代代相传,为相声艺术的发展奠定了基础。二是创作并积累了大量的相声段子,就是今天所说的传统相声宝库。这一宝库里究竟有多少相声段子,无法作出精确的统计。粗略估算,当在千段以上。三是相声的三大功能齐备。讽刺功能成为相声的主要功能,自不必说。由于社会背景等因素的影响,歌颂功能虽然不像后来那样突出,却已具备。歌颂为主的相声段子数量不多,但,作为讽刺的衬托,歌颂成分却比比皆是,构成后来发展的基础。四是艺术技巧趋于成熟。相声的结构方式逐渐定型;组织“包袱”渐具规律性;至于具体的艺术技巧和手段,像十八般武器那样,已经相当丰富了。应当强调的是,相声艺术流派已初步形成。像张(寿臣)派、常(宝)派、侯(宝林)派、马(三立)派等独具风格特色,堪称当之无愧的艺术流派,虽然当时还不时兴“流派”这个称呼。

到1948年,相声由繁荣走向衰微。从内容看,主要是受到“荤口”的困扰。所谓“荤口”,就是色情成分。当时,一些相声场子谢绝妇女观众,相声艺人自称:“我们这儿不说人话。”从形式看,庸俗、低级的表演成分充斥。相声艺人自以为是“无福之人伺候人”,开口就是什么“在座的都是我的二大爷”,“我是三孙子”等等,经常以伦理关系、生理缺陷、互相打骂、互占便宜等感官刺激成分换取廉价的笑声,给相声艺术带来致命的威胁。

第二个时期,从1949年至1966年,姑称之为“发展期”。所谓“发展”,究竟有哪些表现呢?主要表现在以下几个方面:一是创作了大量的新的相声段子。从内容看,与社会生活紧密结合;从形式

看,经过改革,相声艺术呈现净化、美化的新风貌。《夜行记》、《买猴儿》、《昨天》、《追车》、《妙手成患》、《醉酒》等属于脍炙人口、风靡一时的优秀作品。二是整理了一批传统相声段子,思想性和艺术性大大提高,《改行》、《关公战秦琼》、《论捧逗》以及一些“柳活”和娱乐性的相声段子,久演不衰,成为保留节目。三是相声的讽刺、歌颂、娱乐三大功能得以全面发展,尤其是歌颂功能,更有突破性的发展。四是涌现了一批有造诣的相声演员,马季、唐杰忠、李文华、赵振铎、赵世忠、于世猷、郝爱民、苏文茂、杨振华、金炳昶、高英培、范振钰、殷文硕、李伯祥、杜国芝、李金斗、陈涌泉、王谦祥、李增瑞、吴莘、回婉华、魏文华、刘文亨、班德贵、常贵田、于连仲、魏文亮等是个中的佼佼者。

第三个时期,从1966年至1976年,姑称之为“挫折期”。所谓“挫折”,就是“文化大革命”期间相声艺术遭受全面的摧残。不少相声演员被打成“反动艺术权威”、“牛鬼蛇神”,不论精神和肉体,都饱受摧残和迫害。有的相声演员信誓旦旦,不但今生今世不再说相声,连子孙后代也不再跟相声沾边。不少人被送到“干校”,耽误了宝贵的艺术青春,造成了后来艺术队伍青黄不接的现象。在“四人帮”为害最烈的那些日子里,相声从舞台上销声敛迹,真成了“绝响”。到“文化大革命”后期,相声重返舞台,遗憾的是,除少数作品以外,大都是所谓为路线斗争服务,让人哭笑不得的政治对话。

第四个时期,从1976年至今,姑称之为“复苏期”。所谓“复苏”,主要表现在以下几个方面:一是涌现了大量的新人、新作。新人,至少可以举出姜昆、侯跃文、马云路、刘际、笑林、李国盛、赵炎、师胜杰、冯巩、刘伟、牛群、刘洪沂、刘全刚、李建华、石富宽、金珠、邢瑛瑛、单联丽、常佩业、马志明、李建伟、白桦、邓小林等等。新作大量涌现,不可胜数,其中有些是可以进入相声艺术宝库的杰作。二是讽刺、歌颂、娱乐功能得以充分发挥。粉碎“四人帮”以后,相

声艺术一马当先,涌现了《如此照相》、《白骨精现形记》、《帽子工厂》等一批讽刺杰作。此后的一段时间里,又在抨击不正之风方面发挥了应有的作用。相声的娱乐功能曾经受到忽视,粉碎“四人帮”以后得以长足发展,涌现了大量娱乐性的相声段子,为生活带来了欢笑。艺术技巧趋于多样化。快、新、奇、巧,是相声艺术技巧的走向,为相声艺术带来了新的魅力。

第二章 艺术特征

一、通俗易懂

说唱艺术以语言为主要表达手段。是否能够做到通俗易懂,关键在于语言。而号称语言艺术的相声,在通俗易懂方面要求特别严格。说相声,语言出演员之口,入观众之耳,必须立即引起共鸣,才会有好的效果。它反映着说唱艺术的本质和规律。退一步说,如果一段唱词中有个别词句一时听不大懂,虽也有碍于艺术欣赏,但,尚可依靠语言环境有所补救,无伤大局。相声则不然。它的艺术手段“包袱”主要由语言构成,即使只有一字、一词、一句不懂,也会“包袱”不响,效果全无,其灵敏度之大,常可叹为观止。一些优秀的相声演员深深懂得这个道理,练就过硬的嘴皮子功,不论演出环境如何,都能把每一个字送进观众的耳朵里,获得最佳效果。反过来说,过去一些脍炙人口的文哏段子,如《八扇屏》、《开粥厂》、《文章会》等,其中一些“包袱”文绉绉的,不那么通俗易懂,演起来就特别费劲。如《文章会》里有这么一段:

甲 我往那儿一跪,就听荣中堂跟翁同龢说:“翁老先生,请看这篇文章,由始至终,一气贯通,这笔力之精神,行如游云,速如闪电,下笔之处一笔不拖,犹如凤舞龙飞一般。这词中之妙句并无半言抄袭前人,寻章摘句,字字乃珠宝之价,可称千金难易一字矣,常云:唐诗晋字汉文章,今有此一人,三代兼全矣。”

乙 嗨,就您一个人,就包括唐诗晋字汉朝文章啦。

这段话还不算难懂的文言文,但,现在表演起来,一些观众还是茫然不知所云,“包袱”全然不响。于是演到这里,捧哏的插上一

句反问：“你说的是什么意思呀？”逗眼的只好用通俗易懂的话“翻译”一遍，这样，意思虽然懂了，然而，这段话里蕴含的文绉绉的幽默感却无影无踪了。《开粥厂》里穿插了几句孔子的话：

甲 过年还没舍哪！

乙 过年还要舍呀？

甲 什么话呢！圣人有云（晃脑）：君子尊道而行，则能耐其善，半途而废，乃力之不足也。

乙 行啦！您别晃啦！再晃就散了黄啦！

这里引用的孔子的话比《文章会》里那段话难懂多了，然而，它与“包袱”并无必然联系，能够听懂，最好不过；不能听懂，也没多大关系。这段话表演时只需摇头晃脑，与“再晃就散了黄”呼应，“包袱”保准能响，观众也就心满意足了。由此可见，组织“包袱”所涉及的关键语言非通俗易懂不可，一点马虎不得。

相声语言的通俗易懂有着多方面的表现，主要是口语化、动作性和节奏感。

所谓口语化，顾名思义，就是贴近日常口语。像聊天儿、拉家常似的，用词生动，语调亲切。单口相声在这方面表现得最为明显。请看传统单口相声《假孝子》里的一段：

老太太一进姑娘家的门儿，眼泪就止不住了。姑娘一看，就这么几天，妈的腮帮子抽进去了，眼眶子塌了，下巴颏儿抖了，连抬头纹都开了，要死啊！她忙着一边给妈擦眼泪，一边劝：“妈，您别哭，是大哥、二哥不养活您吧？我早就把他们两对儿看透了；您走到这地步，我也料到了。别哭，别哭，先住我这儿，我养活您老。”

老姑娘知道，妈没旁的病症，是饿坏了。好，加强营养。头两顿，不敢给大鱼大肉，怕撑着。给老太太熬点儿稀饭啊，煮鸡汤下点软面条儿呀，慢慢将养。过了两天，肉啊、蛋啊供上了。就这么一保养啊，老太太很快就缓过来了。红光满面，腰板溜直，说话底气足，咳嗽就像放小炮仗似的。身板儿好着呢。

口语与书面语相对而言。口语化，并不意味着脱离普通话，

而是在普通话的基础上突出了下列的语言成分：一是口头语，如“溜直”、“放小炮仗”等。二是北京土语，如“腮帮子”、“下巴颏儿”等。三是形象化词语，如“肉啊、蛋啊供上了”的“供”字，别具风味。老姑娘一连声的“别哭，别哭”，本身虽不见得是形象化词语，用在这个地方，却勾勒出老太太泪流满面的生动画面。四是短句子、口语语气。语气词用得比一般书面语言多些。

举凡表演艺术的语言，如话剧、歌剧、电影、说唱艺术，都讲究语言的动作性。所谓动作性，与抽象化相对而言。动作性决不可以理解为一招一式的语言图解，而是语言蕴含着表情动作的因素或者与表情动作相结合，通过观众生动的联想，构成形象、动作和画面。请看传统相声《窝瓜镖》的“底”：

甲 牛马—错镪——

乙 二马—错镪。

甲 我骑的是牛。我给他来个回牛枪！

乙 回马……噢，对啦，你骑的是牛。

甲 就听噗哧一响——

乙 扎上啦？

甲 哪儿呀！他把枪给攥住啦！他一使劲儿说：“撒手！”我说：“给你！”

乙 你怎么把兵器撒手啦？

甲 不撒手把我也拽下去了。我说：“牛呀，你快蹦呀！”这牛也不知怎么的啦！净往后退。贼人拨转马头，举棍就打——我说我命休矣！我一抱脑袋——摸着双刀啦，赶紧抽出了双刀，左脚踹蹬，牛打盘旋，贼人的棍打空了，我左手刀剪贼人的腕子，右手刀来个海底捞月，“嘭”的一声——红光崩现，鲜血迸流，斗大的脑袋在地下乱滚——

乙 您把贼杀啦？

甲 我把牛宰啦！

有人会说：这个“底”本来就是激烈的打斗场面，即使不用动作

性的词语,也会生动形象,热闹非凡。其实不然。不妨设想,如果把那些动作性词语统统去掉,而代之以形容词语,比如“激烈”、“热闹”、“凶狠”、“残酷”再加上“很”、“非常”、“十分”、“极了”之类,即使打斗得再热闹,也会变得抽象化,表情动作都失去了用武之地,演员怎么下得来台。

所谓节奏感,指语言的变化而言,它本来与通俗易懂没有必然的联系。换句话说,有些富于节奏感的语言并不见得通俗易懂,表演文学中这种例证并不罕见,然而,相声艺术的情况有些特殊。构成相声语言节奏感的因素相当丰富,比如韵散相间,长短句不拘,文白并用,书面语和口语相配合以及多种方言、多种语言成分、多种语言风格、多种感情色彩纷呈等等,运用起来,又有很大的随意性、灵活性,历来为人们所喜闻乐见,这样,就与通俗易懂挂上了钩。

说到相声的通俗易懂,还应当强调以下几点:

如上所述,通俗易懂主要表现在语言方面,却又不局限于此。也可以说,对通俗易懂来说,语言是首要的,却不是唯一的。它还涉及题材内容、审美情趣、表现手法等,可以概括为一句话:举凡人们喜闻乐见的,都是通俗易懂的。

以题材言,有个观众是否熟悉的问题。传统相声《打牌论》在旧时代风靡一时,皆因那时候打牌成风,如同家常便饭,人们熟悉此道,听起来就有亲切感。从五十年代起的一段时间里,打牌不时兴了,如果继续表演《打牌论》,就是自讨无趣。进入八十年代,打牌之风卷土重来,《打牌论》随之重返舞台,又受到欢迎。时下流行的是扑克牌、麻将牌,而《打牌论》里那个精彩的“底”斗索胡却早没人打了,只好割爱。勉强表演,观众只会觉得莫名其妙,不会有好效果。当然,事情不能绝对化,并不是人们不熟悉的事情就必得从相声里“驱逐出境”。传统相声《卖布头》里的买卖方式和吆喝声音大都成为历史的陈迹,尤其是青年人,可以说是闻所未闻,见所未

见,然而,通过演员生动的介绍和听众丰富的联想,超越了陌生感所带来的障碍,效果相当强烈。

以审美情趣言,有个观众队伍问题。相声发端于城市,相当一段时间里,属于市民艺术,集中地反映着市民的审美情趣。即使涉及某些农村或其他领域的题材,也是透过市民阶层的眼光,渗透着市民的审美情趣。比如,在市民阶层看来,农民是土里土气的。传统相声里表现农民形象,常以其“怯”抓眼取笑,就反映着市民阶层的审美情趣。对当时的观众来说,市民的审美情趣可以与通俗易懂划等号;如果抛弃了市民的审美情趣,倒会有生疏、隔阂之感。当然,事情也不可以绝对化。随着相声向全国普及,题材向天下七十二行拓展,审美情趣早已摆脱市民趣味的桎梏,朝着雅俗共赏的方向大步迈进,通俗易懂的含义也随之发生变化。

以表现手法言,更离不开一个“变”字。表现手法贵在创新,不拘一格。创新中的每一“格”,只有获得观众认可,才能得以流传。从这个意义上说,它是通俗易懂的。如果停滞不前,就会成为僵死的套子,只能腻倒观众的胃口,根本谈不上通俗易懂。当前,某些陈旧的相声表现手法,犹如沉渣泛起,以久违之后的新鲜感逞一时之利,却经不起时间的考验,早晚会引起逆反心理,更谈不上通俗易懂。

通俗之“俗”并非俗气之“俗”。真正的通“俗”,必然同时通“雅”,大有放之四海而皆通之势。一些优秀的相声段子,如侯宝林、马三立的某些杰作,既有“阳春白雪”的风范,又有“下里巴人”的韵味。大学教授、专家学者乐于欣赏,工人、农民也百听不厌,究竟归属于雅、俗的哪一方,似乎难以确定,只能说是雅俗共赏的高层次的通俗易懂。

二、幽默滑稽

关于幽默和滑稽的理论探讨,引起了曲艺界和学术界的广泛

兴趣。究竟什么是幽默,什么是滑稽,二者之间的区别和联系何在?相声以幽默为主,或是以滑稽为主,还是二者兼而有之,众说纷纭,莫衷一是。这里不拟介入上述种种争议,而是从艺术实践角度对相声的喜剧特征略作阐述。

相声具有浓郁的喜剧风格,人所公认。在一些人看来,相声几乎成了笑声的同义语。不论什么事情,一到相声演员嘴里,就那么可乐;生活里有人把大家逗得哈哈大笑,人们就认为他在说相声。《红楼梦》第三十五回里宝钗斥责薛蟠:“宝钗原是掩面而哭,听如此说,由不得也笑了,遂抬头向地下啐一口,说道:‘你不用做这些象生儿了。’”这里的“象生儿”当指今天的相声。愣把正在哭的人给逗乐了,足见魅力非比寻常。

相声的内容并不见得都是喜剧故事,也有正剧故事、悲剧故事,但,不论喜剧、正剧、悲剧,一旦进入相声,就像掉进了笑的旋涡似的,都变成了喜剧性的。相声究竟怎样做到内容和形式的统一呢?归纳起来,无非是喜剧闹剧化、正剧喜剧化,悲喜剧结合。

一些优秀的表演艺术佳构,不管情节多么曲折,头绪多么纷繁,含义多么丰富,色彩多么斑斓,但,如果概括其中心内容,也不过三言五语就能交代清楚。传统相声小段《画扇面儿》就是这样。它讽刺的是“自充有能耐”的坏习气。那位爱吹牛的人本来不会画画儿,却又自吹自擂,敢于揽活,结果一改再改,最后涂了个黑扇面儿。这个故事本身就蕴含着喜剧性,经过相声演员之口,由喜剧发展成为闹剧。且看画扇面儿的过程:

可巧有一位新买了个扇面儿。

“老兄,您受累给我画画。”

嗨,他这份儿高兴啊:“行,行,我给您画个美人吧,我最拿手的是画美人。不过,您不能着急,这个画画儿呀,得培养情绪,得赶上我高兴的时候才能画得好,嗯,最少也得三个月。”

好吧。人家三个月以后去了:“怎么样?画好了吗?”

“画好啦！”

说着话一伸手,从书架上把扇面儿拿下来啦。他先自己看,看了半天老不给人家。怎么哪?他自己看着都不像。就跟人家说了:“画是画好了,不过这几天我有点儿不高兴的事儿,我给画走了样啦!美人儿应该是长合脸儿,我给画成圆脸儿啦,看着不像美人儿啦。干脆,我给您改一下得啦,改个张飞吧!”

啊?!

“也费不了什么事,添上胡子就成啦!”

嗨!

“就这么办吧。我看就改张飞合适,干脆您过一个月来取吧。”

又过了一个月,那位去啦:“您改得了吗?”

“改是改得了,因为这两天我跟家里头吵了几句嘴,心里有点儿烦……”

哎,他总有事儿!

“胡子添多了,不像张飞啦,干脆,我给您改怪石得啦!”

又改怪石啦。

“这回好改,有半个月就行。就改怪石吧,您就别犹豫啦!”

嘿!还埋怨上人家啦!

那位耐着性子又等了半个月:“怎么样?”

“实在对不起,让您等了这么多日子。改是改得了,因为我这小孩子生病,没改好。干脆这么办!我拿墨给您涂个黑扇面儿,您另找人写金字儿去得啦!”

像话吗?!

从喜剧故事发展成为闹剧相声,主要靠下面三招:一是吹牛和结果之间构成强烈的反差和对比。从画美人儿到黑扇面儿经过三次反复:一错为误;二错为拙;三错就是有意取闹了。二是运用了铺平垫稳和抖露“包袱”的手法,从结构看,基本上是“三翻四抖”。每“翻”之间,即从美人到张飞,从张飞到怪石,从怪石到黑扇面儿,都极尽夸张之能事。三是突出人物的性格。除运用高度夸张的手法以外,还着意渲染那满不在乎的劲头儿。从美人改为张飞,本身

就是尖锐的讽刺,然而,那位吹牛画家却没这种感觉,竟说什么“也费不了什么事,添上胡子就成啦”,这神来之笔更增添了闹剧气氛。

相声不乏正剧故事,但,正剧一旦进入相声,就朝喜剧化方向发展,以喜剧效果取胜。传统相声《相面》揭露并讽刺旧时算卦的江湖口,本属严肃的主题,但,进入相声,一般不采取正面揭露之类的技法,而是嬉笑怒骂,抓哏取笑。比如相五官的那一段:

乙 什么叫五官?

甲 眼睛、鼻子、眉毛、耳朵、嘴。

乙 噢。

甲 眉为保寿官,眼为监察官,耳为采听官,嘴为出纳官,鼻为审辨官。五官有一官好,必有十年旺运,要有一官不好,必走十年败运。我瞧瞧你五官。

乙 你看看。

甲 好!

乙 哪点儿?

甲 五官哪!

乙 啊。

甲 都不挨着。

乙 哎,这……多新鲜哪!都长一块儿不成包子啦。

甲 包子脸儿。

乙 包子脸儿?

甲 包子脸儿值钱。

乙 有这么长的吗?

甲 少哇。

乙 多新鲜,一个也没有哇。

甲 你这眉毛不好。

乙 怎么?

甲 眉梢发散,兄弟不利。

一头一尾,属于正经八百的相面,从艺术构思看,只起铺垫作用,无非是使节外生枝的“外插花”的笑料有着落。一段相声,没有这类“外插花”的笑料不成,当然光是这类“外插花”的笑料也不成,还得有像这段相声的“底”的“包袱”:

甲 你们家呀,打这个地方往南走二里多地,对不对?

乙 对。

甲 你们街坊好几家,是大杂院儿。

乙 是呀。

甲 三家街坊,连你们四家。

乙 啊。

甲 你们住那房子是北房。

乙 对呀。

甲 北房靠西头儿那两间,里头屋小,外头屋大。

乙 是呀。

甲 你们家就两口人,你,你媳妇儿。

乙 对。

甲 今儿早饭哪,你们吃的是烙饼,炒豆加辣椒,昨天剩的稀饭。

乙 对呀。

甲 出门儿呀没带车钱,走着来的。

乙 可不是嘛!

甲 对吗?

乙 对呀。

甲 怎么样?说相面不灵,你看看灵不灵!

乙 哎,你给我相面怎么这么灵啊?

甲 你糊涂啦,咱俩不是在一院儿住吗?

乙 废话呀!

从住的地方一直到生活里的种种细节,貌似正经八百地算卦,越算越准,越算越神,连捧眼的都惊奇地问道:“你给我相面怎么这

么灵啊？”出乎意料到了极限，逗眼的用“咱俩不是在一院住吗”的“废话”抖响了“包袱”，又回到情理中来，体现了相声特有的喜剧风格。节外生枝的“外插花”和效果强烈的“肉里噱”相结合，导致了正剧的喜剧化。

悲剧与喜剧相对立，却也可以相反相成，互为衬托。以喜衬悲，悲剧气氛更强烈；以悲衬喜，喜剧意味更浓郁；深刻地体现了艺术的辩证法。在多种文艺形式中广泛采用，效果极佳，有人从理论上概括为悲喜剧结合。脍炙人口的老舍名剧《茶馆》，就内容来说，不仅是人间悲剧，而且可以说是人间惨剧，然而，表现方式却是喜剧式的。演出过程中，从头到尾，笑声不断，这里有开怀的笑，温馨的笑，嘲讽的笑，惨烈的笑，成为悲喜剧结合的典范。相声也有类似的情形。传统相声《日遭三险》堪为例证。它说的是县官上任，不干别的，先找三个当差的：急脾气的，慢性子的和爱小便宜的。原来县官有他的如意算盘：让急脾气的给他跟班、办事；慢性子的给他看小孩；贪便宜的在衙门里当采买。谁知事与愿违，结果日遭三险。这三险本身无疑是悲剧，进入相声，不能渲染悲剧气氛，而只能突出嘲讽意味，相应地采取喜剧的表现手法。且看这段相声的“底”：

爱小便宜的拿着五两银子奔了棺材铺，一进门：“掌柜的，你们这棺材怎么卖呀？”

掌柜的走过来：“您要多大尺寸的？”

“小的。”

“小的您瞧这个，三尺六的卖三两五，这二尺九的三两。”

爱小便宜的一瞧：“掌柜的：三尺六的三两五，二尺九的怎么卖三两，卖得太贵了，应当二两九。”

“棺材铺让大不让小。”

“给二两行吗？”

“棺材铺不还价儿。”

“不还价儿，谁花钱买小的呀？小的没有大的上算。”买棺材还想着

上算呢！

掌柜的说：“图上算您就买大的。”

“当然买大的。多花五钱银子，还多着好些木料哪！给你五两银子，找钱。”

掌柜的接过银子来去找钱。那年头儿找钱麻烦：掌柜的得上柜房开银柜，用戥子称，才能找钱。掌柜的一进柜房，爱小便宜的一看四下无人，把那个三尺六的盖打开了，拿过一个二尺九的来放在里边了——大棺材套小棺材——然后把盖儿盖上，站在一边，没事人似的等着找钱。

掌柜的把钱找回来：“我打发人给您送去吧？”不用，不用！我自己拿吧。”他怎么不用人送呢？里边有个小的，他怕露了馅儿，自己夹起棺材走啦。

回到县衙，把棺材往地上一放：“老爷，您看这个怎么样？才三两五，您说便宜不便宜？”

县官这份儿气呀，心说：人都死了，还在乎便宜不便宜！一瞧这口棺材就一皱眉：“哎！你真废物，买这么大个儿的棺材干吗呀？”

“老爷，您说这口个儿大呀？不要紧，这里边还有口小个儿的哪。”他把小的拿出来了！

老爷更火儿啦：“你干吗买两口棺材？”

“老爷，这不是买的，是我饶来的。”

“混帐！你饶这个来，那个干什么用？”

“老爷，这叫做‘闲了置，忙了用’，您别看现在没用，等大少爷死了，咱们就省得再买啦！”

悲喜剧结合的关键在于找到结合点，而这里的结合点恰恰是人物性格——贪小便宜，而且是县官和贪小便宜的共有的性格特点。试想，如果买棺材时不贪便宜，按质论价地买回来，便不会有任何喜剧因素。如果县官不是死了孩子，而是看到贪小便宜的买回来别的什么便宜货，就会笑逐颜开，也不会有任何喜剧因素。只有在县官死了孩子，贪小便宜的买回一大一小两个棺材的特定条件下，才有喜剧因素，才能达到悲喜剧结合。本来是埋葬孩子的悲

剧故事,却被无便宜不贪的人物性格一搅,不仅是悲喜剧结合,而且近乎闹剧了。

三、地方风味

曲艺属于民间艺术,发源于民间,长期在民间流传、发展,为广大人民所喜闻乐见,然而,同属民间艺术,不同曲种的情况也不大一样。曲艺中的大多数曲种发源于农村,长期在农村中流传、发展(其中一些曲种后来进入城市),可以说是农民艺术。相声艺术则不然,它发源于北京,长期在京津一带流传、发展,虽然后来逐渐扩展到其他城市和广大农村,却仍属于市民艺术。相声的地方色彩就是浓郁的北京风味。

相声的北京风味主要表现在以下四个方面:

第一、社会相

传统相声里所反映的旧时代的社会万状,可以说是形象的近代北京发展史。如传统相声《化蜡扦儿》:

得啦,过不到一块了,干脆,分家单过。过去那个时候分家,要吃一顿饭,叫“散伙饭”!亲友们来了,老姑娘也来了,都在这儿哪,哥儿仨分吧!分房子。老大分的就是这个老宅子,老二、老三呢,家里有的是房子啊!每人分了一处,房子有小的呀,小的也没关系,找人估价,估价以后,从银行取回钱来,往上补。分完房子分地,每人一份。家具、木器每人一份。分来分去,剩下两筐煤球,怎么着?分!老二说:“得了,这个煤球别分了,怪麻烦的,拿个小筐这么量得了。”老大说:“别价,量哪儿有准啊?多了少了的,干脆,数个儿吧!”数着个儿分!

甭说煤球了,直顶到最后剩一根筷子,把它剁三截,每人一截。还剩一个大铜子儿,归谁?就没有一个说这么句话:得了,这个你们哥儿俩一人一小子儿,我不要了!

没这句话。愣了半天,没法儿分哪,这功夫亲戚朋友也不敢搭碴儿,后来还是老三出了个主意:“干脆买一个大铜子儿的铁蚕豆得了!”买来铁蚕豆数着分,分来分去,剩下两个,老二出了个主意:“干脆,这铁

蚕豆谁也别要,扔出去给有造化的捡着吃去!”

捡俩蚕豆还有“造化”哪!

.....

“ 不对吧?你们想想,还有一样儿没分吧?”

“ 还有没分的,是吗?”

哥儿仨一听全愣住了:“ 嗨,还是老妹妹心眼多,我们都忘了,你提个醒儿吧!”

“ 还有什么?哼!这妈怎么办哪?还是活着剁三截儿呀怎么着?要不就勒死剁三截儿!”

那谁敢呀!

说完这句话,绷着脸就坐下了。亲友们一听:罢了!老姑娘说话有劲。嗨,老太太这姑娘没白养活!

俗语说:一滴水可以见到大海。《化蜡扦儿》里这个行将解体的市民家庭可以说是市民社会的缩影。它由三种截然不同的人物构成:私利薰心、六亲不认的弟兄三人,年老的孤独的老太太和心地善良、聪颖泼辣的老姑娘,并且用高度夸张的手法刻画了人物的鲜明个性。弟兄三人占三个字:贪、奸、坏。他们不是一般的重私利,而是露骨的一毛不拔,哪怕是蝇头微利,也要一争到底。分家分到最后,剩下两个铁蚕豆,愣扔了,谁也别想要,刻画得淋漓尽致,入木三分。他们也不是一般的事母不孝,而是极端的自私。什么父母之恩,兄弟之情,只要沾上钱字,就一概不认。他们心地如此歹毒,嘴里却有漂亮的说词。扔那两个铁蚕豆,竟说什么给有“造化”的人吃。他们的所作所为,让人看不下去,而他们自己呢,却像老舍先生概括的坏人的生活逻辑那样,活得有滋有味。分家的时候,老太太是否在场呢?相声里并没有说。照常理推断,老太太不可能缺席,然而,从始至终,一声不吭,一个动作也没有,就像不存在似的。这种有意的不着笔墨,恰恰烘托出无形的存在。试想,老太太刚刚死了丈夫,又眼见三个不肖之子的丑恶行径,恐怕只剩下了伤心落泪。但凡有点火气,响亮的耳刮子早 FEA# 到不

肖之子的脸上了。有口难言,反衬出老太太的善良、软弱,真是此时无声胜有声。老姑娘先是不动声色,静观弟兄们的表演,等到关键时刻,挺身而出。不说则已,一言惊四座。有理有节,软中带硬,正气凛然,掷地有声,勾勒出人物的鲜明个性。这样几个性格特点鲜明的人物纠葛一起,构成了市民阶层的社會相,这是传统相声中北京风味的神髓。

第二、风情画

地方色彩泛指斯人、斯地、斯时,风情画虽然主要指的“斯地”,却也离不开“斯人”、“斯时”。传统相声里具有浓郁地方色彩的风情画比比皆是,请看《漫话燕京》中的一段:

皇上是“万岁”,王爷称“千岁”,这就差行市啦。封建社会里等级森严哪。不但是这个,连大门上的门钉全分等级。皇宫城门上的门钉,每扇门九排,一排九个,一共九九八十一个。在古代呀,“九”是最大的阳数,象征“天”,还含有吉祥的意思。所以,皇宫的门钉是九九八十一个。哎,唯独“东华门”的门钉少一排,是八九七十二个。为什么呢?那时候,文武百官上朝都走东华门,这门是给文武官员准备的,所以少九个门钉,剩七十二个啦。王府的门钉是七九六十三个;公侯:四十九个;官员:二十五个……到咱们老百姓家,一个不个!

不信?您考查呀,只要不是官府,多阔的财主——磨砖对缝影壁,朱漆广亮大门,那门上一个门钉没有!要不怎么管平民百姓叫“白丁儿”呢,哎,就从这儿留下的!

颜色也分等级,赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫这七色当中,“黄”颜色被尊为正色,最高贵。哎,黄颜色归皇上专用啦!您看,故宫、颐和园,凡是皇上住的地方,都用黄琉璃瓦,而且房子一律要坐北朝南,“面南背北”嘛。可也不全这样,天坛斋宫就例外,这为什么呢?天坛是皇上祭天的地方,皇上自称“天子”,“天子”就是“天”的“儿子”,皇上在“天”的面前,就等于儿子在爸爸面前,那哪儿敢妄自尊大呀,所以斋宫是座东朝西,用绿琉璃瓦。我细这么一琢磨:敢情皇上到天坛不是祭天,是瞧他爸爸去啦!

“天坛”为五坛之首。哪五坛呢?是:天、地、日、月,外加“社稷坛”。

“天坛”的建筑费了脑筋啦。怎么？挖空心思，突出一个“天”字儿。您看天坛的围墙，北边儿是圆的，南边儿是方的，代表“天圆地方”；而且，北边儿墙高，南边儿墙矮，表示“天高地矮”！

嘿，瞧当初这琢磨劲儿！

这段相声题为《漫话燕京》，顾名思义，说的是旧时代的北京，字里行间，洋溢着浓郁的地方风味。它具有知识性，不在尽人皆知之处运笔泼墨，而在鲜为人知之处见功夫，尤其是门上的门钉数目，更属细微之处的龙蛇笔法。当然，相声介绍知识，与科学演讲不同，仍然离不开抓眼取笑。比如把皇上到天坛祭天，说成是“瞧他爸爸去啦”，就是典型的例证。从审美角度来看，相声的风情画不仅具有震聋发聩的新鲜感，而且有轻松幽默的娱乐性。

第三、京腔京调

京腔京调主要指语言而言。相声是北京土产，早年间说的是北京土话，张嘴就是什么“颠啦”、“撒鸭子啦”，不折不扣的京片子。后来，相声走出北京，向全国普及，又加上推行语言规范化，于是相声改说普通话，然而，京腔京调既不可能也没有必要完全去掉。正如山东快书离不开山东方言那样，如果彻底扫荡了京腔京调，相声也就面临灭绝的威胁。传统相声的京腔京调是相当浓郁的。请看《化蜡扦儿》里的一段：

这狠家有这些个钱还不算，人口也不少，老俩口子跟仨儿子，一个姑娘。合着是狠大、狠二、狠三、狠老头、狠老太太和狠家的老姑娘，一家子全狠到一块儿了！仨儿子都娶了媳妇了，老姑娘也出阁了。嗨，在姑娘出阁的时候，正赶上他们家日月兴旺，办喜事很像个样儿。老姑娘出阁，光嫁妆就赔送了六十四抬。八只樟木箱子，单、夹、皮、棉、纱，顶盖儿肥，随手的家伙赔送两堂，一堂瓷器，一堂锡器……老姑娘出阁的时候日子很好过，可是没有二、三年的功夫，家里头不行了，怎么？狠老头死了。老头死了，家里还有很多钱呢，当然得搭棚办事，这棚白事办得也很漂亮。办完了白事以后，这老太太就受罪了！怎么受罪的？这个当家主事过日子的人哪，你得拿得起来，拿不起来不行。这老太太觉

得这仨儿子、儿媳妇都是亲的,得了,自己不用当家主事,吃碗松心饭就完了,把这钥匙就交出来了。

这里边就出了问题了。交你得交一个准人儿啊,也没提让谁当家过日子。坏了!这下子仨儿子、仨儿媳妇全当家了!乱了!

先说这个吃饭,没有一天吃到一块儿的。厨房那个大灶啊,一年四季昼夜不停,老升着火,干吗呀?做饭!他们吃饭不统一啊!老大早晨起来,想吃炸酱面;二爷哪,吃烙饼;三爷想吃米饭氽丸子;大奶奶吃花卷;二奶奶吃馒头;三奶奶想吃包馄饨。那怎么做呀?!一个大灶,一天到晚忙。这妯娌仨又不和美,吃饱了,喝足了,老实待着吧,不价!妯娌仨坐在屋里甩闲话,骂着玩,有孩子骂孩子,没孩子的骂猫。您说这猫招惹谁了?

这段话基本上是普通话,又有浓郁的京腔京调。奥秘何在?换句话说,构成京腔京调的因素究竟有哪些呢?一是北京人的口头语,如“合着”、“不价”。二是旧北京的习惯用语,如把“出嫁”说成“出阁”,“生活”说成“日月”,“美好富足”说成“顶盖儿肥”。三是特殊器物,如“六十四抬”、“赔送两堂”,都是老北京女子出嫁的赔送。四是地方习俗,如狠家吃的“炸酱面”、“米饭氽丸子”、“花卷”、“包馄饨”等,大都是北京人喜欢吃的家常便饭。五是语气、色彩,特别是那两句评点式的语言:“一家人全狠到一块了!”“您说猫招惹谁了?”感情色彩鲜明,富有地方风味。

与传统相声相比较,新相声的北京风味呈淡化之趋势,原因是多方面的。

如前所述,新相声使用的不是北京话,而是汉民族的共同语,即以北方方言为基础,以北京语音为标准音的普通话,但,由于艺术表达的需要,北京味仍然有所保留。那么,北京话在新相声里处于怎样的地位,发挥怎样的作用呢?举凡为了表现地方色彩或者组织“包袱”,就可以使用北京话。从总体看,相声里北京话的地位大不如前,这当然是正常现象,但有需要,点缀得当,就有画龙点睛之妙。目前相声创作中北京味偏浓,甚至有喧宾夺主之势,是值得

注意的。

内容决定形式。传统相声反映的是北京市民的生活,以北京话为表现形式,无可非议。新相声的题材大为拓展,所反映的生活面广及社会生活的各个角落,如果仍然拘泥于北京话,不论说什么事,摹拟什么人,统统使用京片子,听起来不伦不类,哪有美感可言?

诚然,北京话具有浓郁的地方风味和艺术魅力,但,也有一定的局限性。北京土语使用过多,不易听懂,妨碍交流,有时还会影响“包袱”。不仅如此,北京土语用得太多,又与某些低级趣味混杂一起,更给人以贫嘴滑舌之感,不足取。

四、功能多样

相声艺术具有讽刺、歌颂、娱乐三大功能,以讽刺为主。

讽刺功能——相声的讽刺功能可以说是与生俱来,换句话说,相声从成形之日起,就以讽刺功能为生命线。这是因为,早在相声艺术的孕育期间,讽刺功能就已蔚为传统,一脉相传。这里且以与相声渊源关系密切的古代俳优、唐代参军戏、宋代滑稽戏为例略作说明。

古代俳优有所谓“优谏”,虽不一定是演出活动,却充满了喜剧性。一些功力深厚的“优”,以善于“谈笑讽谏”著称,像杨维桢《优戏录序》里所说的:“观优之寓于讽者,如漆城、瓦衣、两税之类,皆一言之微,有回天倒日之力,而勿烦乎牵裾伏蒲之敕也。”刘向《新序·刺奢》叙述了优莫的讽谏活动:

赵襄子饮酒,五日五夜不废酒。谓侍者曰:“我诚邦士也!夫饮酒五日五夜矣,而殊不病。”优莫曰:“君勉之!不及纡二日耳:纡七日七夜,今君五日。”襄子惧,谓优莫曰:“然则吾亡乎?”优莫曰:“不亡。”襄子曰:“不及纡二日,不亡何待?”优莫曰:“桀、纣之亡也,遇汤、武。今天下尽桀也,而君纣也,桀、纣并世,焉能相亡?然亦殆矣!”

这类讽刺之所以有“回天倒日之力”，皆因独具深刻性和艺术性。以言深刻性，讽刺矛头所向，并不限于赵襄子一人，而扩及整个统治集团，这就触及了社会的本质。以艺术性言，直陈与反讽相结合，格外生动有力。

唐代参军戏继承了古代俳优的讽谏的传统。虽然参军戏的脚本并未流传下来，但，一些故事的梗概散见于古代文献之中。《优语录》附录二载云：

某邑令赋性贪鄙，到任后，百计搜刮。后以赃罢官，有饒之者，设香案、酒筵，候道左。令至，下舆，与众周旋。内有三入，着古衣冠，类优伶。令惊讶，问故。三人自道姓名，一为曹孟德，一为秦桧，一为严嵩。且云：吾辈生前，罪孽深重；死后，上帝罚堕九泉之下，永不超生！今蒙父台将地皮刮去数层，使千载幽魂，重见天日，此恩何以答报！”令闻之，面无人色，不终席而去！

从这段文字记载看，并非典型的叙事为的说唱艺术，而有明显的人物摹拟成分，类似今天的化妆相声。它采取了“反语”的讽刺手法。表面看来，似乎是“歌功颂德”，其实是意在言外：你们几个人倒是“重见天日”了，可是，老百姓受得了吗？

宋代“滑稽戏”泛指与歌舞戏并存的杂剧，王国维认为“大略与唐滑稽戏同”。宋“滑稽戏”也是角色扮演，人物比唐“参军戏”多些，由二人增至四、五人。宋“滑稽戏”的故事也散见于古代文献之中。《贵耳集》载有《出黄檗》：

寿皇赐宰执宴，御前杂剧，妆秀才三人。首问曰：“第一秀才仙乡何处？”曰：“上党人。”次问：“第二秀才仙乡何处？”曰：“泽州人。”次问：“第三秀才仙乡何处？”曰：“湖州人。”又问：“上党秀才，汝乡出何生药？”曰：“某乡出人参。”次问：“泽州秀才，汝乡出甚生药？”曰：“某乡出甘草。”次问：“湖州出甚生药？”曰：“出黄檗。”如何湖州出黄檗？”“最是黄檗苦人。”当时皇伯秀王在湖州，故有此语。寿皇即日召入，赐第奉召请。

这个故事在宋“滑稽戏”里具有典型性：不重故事情节，而重在立意。它的情节是虚拟的，类似相声的“三翻四抖”，实际上是通过

人参、甘草和黄檗之间的鲜明对比,揭示具有讽刺意义的主题。

从上述情况可以看出,相声的讽刺功能信非无本之木,无源之水,而是经历了长期的孕育、发展过程。

相声形成于清末,那是专制的黑暗的时代、觉醒的时代。

“专制产生冷嘲。”相声艺术形成于集专制之大成的清末,决非偶然。一些相声对封建专制制度的讽刺,具有极大的尖锐性和广泛性。皇帝是封建专制制度的象征,在封建社会里具有至高无上的权威,然而,一些传统相声竟以皇帝为讽刺对象,而且极尽嬉笑怒骂、冷嘲热讽之能事。脍炙人口的传统相声《改行》就是个中的佼佼者。就广泛性而言,相声像扫帚那样,清除着渗入社会各个角落和日常生活的封建主义的污泥浊水。在封建专制制度之下,广大人民真正生活在水深火热之中,从肉体到心灵,承受着极大的痛苦,相声则寓发泄于嘲讽之中,为人民代言。专制、黑暗、痛苦,激发了人民的觉醒意识,反映到相声中来,除了作为衬托的光明因素以外,主要表现为讽刺的尖锐性和深刻性。

论及相声的讽刺对象,有两点特别值得注意。

一是社会矛盾和日常生活。

相声反映旧时代的社会矛盾,大体有四种情况:一是嘲讽封建统治阶级。除了上面提到的皇帝以外,还涉及形形色色的帮凶和爪牙。有的是点名道姓的真人真事。如《连升三级》讽刺的是明代的大宦官、号称“九千岁”的魏忠贤。更多的是具有典型意义的艺术形象。传统相声《闹公堂》以“我”为主人公,皆因督军老太爷做生日,预定的一个艺人未及时到场,“我”救了场,赢得老太爷的欢心,当时就赏了个县长。并不是说,相声演员就没有资格当县长,而是讽刺督军老太爷胡来。公堂之所以“闹”,盖源于此。这乌七八糟的公堂显然是旧官府的扭曲反映,嘲讽的锋芒所及,可谓淋漓尽致,入木三分!二是倾吐人民的心声。《讲帝号》是用歪讲的手法解释清代帝号的含义。对最后一个皇帝“宣统”是这样讲的:

乙 哎,“光绪”完了,“宣统”哪!

甲 最末一个了?

乙 最末一个了。

甲 完了,坐不了皇上了。

乙 怎么坐不了皇上了?

甲 您想啊,“悬捅”,本来就悬着,拿棍一捅,下来了。

乙 噢,捅下来的。

甲 哎,“悬捅”FEA#。

乙 “悬捅”,本来悬着,捅下来的。

讲虽然“歪”,意思却“正”,生动地反映了人民对封建统治者的蔑视和仇恨的心情。此外,传统相声中的一些画龙点睛的评点语言,如《连升三级》最后那句“一群混蛋”,也反映着人民的心声。三是揭露社会百相。这类相声段子数量很多,构成传统相声的主体。四是抨击桎梏人民灵魂的封建礼教和道德文章的。像《文章会》、《歪讲三字经》等文眼段子就属于这一类。

相声反映日常生活,内容之广,触角之细,可以说是无与伦比的。这类相声段子的突出特点是:衣食住行,家长里短,无所不及,集中反映着市民阶层的心理和情理,无情地嘲讽小市民的自私、庸俗和劣根性。脍炙人口的相声小段《钓鱼》是讽刺吹牛、说大话的。它的结构相当巧妙,前半段说“旦他爸爸”自吹自擂:“我是不钓,我要是一钓呀,坑里鱼,都得归我。”连钓两天,一条鱼没钓着。宣言与行动之间的鲜明对比构成了强烈的嘲讽。至此,似乎意犹未尽,于是进入绝妙的后半段,由钓鱼发展到买鱼。由“钓”到买,虽只一字之差,却有力地鞭笞了小市民的虚荣心理。像《钓鱼》这样的医治精神创伤的段子,在传统相声宝库里为数不少。

另外是敌我矛盾和人民内部矛盾。

敌我矛盾和人民内部矛盾是客观存在,相应地出现反映这两类不同矛盾的相声段子。

传统相声中反映敌我矛盾的为数不少。上自帝王将相、达官贵人,下至封建专制政权的爪牙以及封建专制制度所带来的种种黑暗、丑态,都在讽刺之列。这类讽刺是深刻的,却又无法深入。深刻,反映着相声讽刺一针见血、犀利鲜明的特色;深入,对相声艺术来说,则属于不适当的过苛要求。人们听了这类相声段子,常有解恨而不解渴的感觉,是有原因的。处于封建专制制度的高压下,这类锋芒直指统治阶级的讽刺只能是点到而已。并非相声艺人胆小或是对统治阶级存有幻想,而是从实际处境考虑,不得不为自己留有活路和余地。当然,这种一针见血、点到而已的讽刺也体现着相声艺术的特点和规律。

传统相声反映人民内部矛盾的数量更多,构成传统相声宝库的主体。

传统相声属于市民艺术,市民阶层是相声讽刺的重要对象,其中绝大多数属于人民内部矛盾。市民身上的许多弱点和缺点,如贪婪、自私、懒惰、油滑、吹牛、撒谎、贪吃、贪喝以及保媒拉纤、封建迷信、自轻自贱、趋炎附势等等,都是传统相声讽刺的对象,从性质看,大体上都属于人民内部矛盾。

相声讽刺的基本特色是夸张、犀利、含蓄。

相声讽刺是高度夸张的。其夸张幅度之大,已经到了“在乎情理之中”的边缘。如若再向前迈一步,马上就会变成荒谬,因此,如何掌握相声夸张的火候,是至关重要的问题。传统相声《全上来》讽刺的是花钱买知县做的白字先生,碰上桩官司。原告名叫“金止未”,被告名叫“郁卞丢”,保人名叫“于斧”。县官大字不识,只好瞎蒙,结果把“金止未”念成“全上来”,打官司的全上来啦;又把“郁卞丢”念成“都下去”,打官司的又都下去啦。如此上来下去,反复了二十多遍,公堂审案变成了闹剧。“底”是这样的:

师爷绕到县官身后,一瞅这状子。FEA# !敢情都念成别字儿啦!赶紧趴在县官耳朵边上小声嘀咕:“老爷,您念错了,原告叫金止未,被

告叫郁卞丢；不是全上来，都下去！”

“啊？念错啦！噢，那么保人叫什么呢？”

“叫于斧。”

“什么？”

“于斧！”

县官一听，吓得一吐舌头，说了一句话，把师爷和衙役全逗乐了：
“哎呀，多亏你早来一步，你要是再晚来一会儿啊，这保人‘于斧’，我就喊他‘干爹’啦！”

FEA9#！

知县念别字，还属于文化水平问题，然而，公然要在大堂上喊保人为‘干爹’，就超出了这个范围，纯属糊涂透顶，不堪言状。这荒谬绝伦的事情是否真会发生，人们并不在乎，而醉心于高度夸张带来的微言大义。

相声讽刺是犀利的。犹如匕首、投枪，不用则已，用则锋芒所及，必定一针见血，入木三分。

相声讽刺既有尖锐的一面，又有含蓄的一面，相反相成，相得益彰。如《一贯道》的“垫话”，有时单独演出，叫做《买佛龕》，说的是灶王爷在腊月二十三祭灶之后，“上天言好事”去啦，专等“回宫降吉祥”：

乙 他还能回来？

甲 不买他可不能回来。

乙 买呀？

甲 买还不能说买，得说请。

乙 FEA9#，请。

甲 可是不给钱人家不让拿。

乙 多新鲜哪！

甲 老太太把这份儿烧了以后，又到纸店买一份儿新的，很尊敬地抱着，碰见一个街坊小伙子……谁见着老太太都要说句话儿。

乙 那当然啦。

甲 “大娘,出门儿啦!哈……买佛像啦。”这不是好话吗?

乙 是呀。

甲 老太太不愿意啦。

乙 怎么?

甲 “年轻人说话没规矩,这是佛像,能说买吗?这得说请。”

乙 啊!

甲 “FEA# ,大娘,我不懂,您这佛像多少钱请的?” FEA# ,就他妈这么个玩艺儿要八千块(八角)!”

乙 怎么骂上啦?

甲 老太太一心疼钱,她也骂上啦!

所谓含蓄,并不单纯地指文字精练,表现方式委婉,具有意在言外的效果,而有着多方面的表现。一个优秀的相声段子常常说明不止一层意思或一个问题,不也是含蓄的表现吗。《买佛龕》正是这样。它讽刺的是谁?是那位迷信而又心疼钱的老太太吗?笼统地说,当然没错。它还讽刺了些什么呢?此中有深意,又不是三言两语能说清楚,这正是含蓄的表现。

相声讽刺常常出现的问题是是非不分和火候太过。特别是相声演员喜欢使用的“自嘲”手法,这方面的毛病最为明显,有时竟然随随便便,信口开河。在一些相声演员看来,不骂别人骂自己,谁管得着?殊不知,那种是非不分、火候太过的所谓“自嘲”给相声艺术带来的严重伤害,决不是相声演员自己不惜挨骂所能补偿的。

不论传统相声还是新相声,都存在着是非不分的现象。传统相声中带“怯”字的段子最为典型。对劳动人民身上的某些弱点不是善意讽劝,而是肆意夸大、丑化,归为带有明显贬意的“怯”字,严重歪曲了劳动人民的形象。新相声中则主要表现为对人民内部矛盾处理失当,为抓眼取笑而忘乎所以,上纲过高,夸张太过,甚至带有谩骂的味道,效果是非常不好的。

夸张太过,火候失准,是相声创作和表演中不易根除的顽症。

有人习以为常,认为相声讽刺过火在所难免。殊不知,过火的讽刺从根本上违背真实性的原则,只能带来虚假和油滑,同样不会有好的效果。

歌颂功能——与讽刺功能一样,相声的歌颂功能也是有传统的。有人认为,传统相声似乎只有讽刺,没有歌颂,其实是误解。相声所讽刺的人间的假、恶、丑,是与真、善、美对立的统一。没有真、善、美,无所谓假、恶、丑;没有假、恶、丑,也无所谓真、善、美。歌颂也好,讽刺也好,从来不会孤立存在,而是相辅相成,互相结合。当然,具体到某个相声段子,或以讽刺为主,或以歌颂为主,应视主题表达需要而定。应当强调,即使以讽刺为主的相声段子,也不排斥某些歌颂成分。反之亦然。传统相声以讽刺为主要功能,歌颂常常作为衬托成分,既歌颂了真、善、美,又衬托了假、恶、丑。传统相声里有几段带“斗”字的段子,如《山东斗法》、《穷不怕巧斗贾仁义》、《君臣斗》等,都是歌颂与讽刺紧密结合。《穷不怕巧斗贾仁义》歌颂的是相声前辈艺人“穷不怕”的文才。照一般世俗眼光看来,艺人属于下九流,哪里会有什么学问,而碰到的对手却是有学问的贾仁义。斗的方式是互相问难,本来是“穷不怕”之“短”,贾仁义之“长”,然而,几经交手,贾仁义接连败北,只好把“穷不怕”让进自己的家来,请他吃饭、喝酒,一喝喝了半宿。“底”是这样的:

等到天快亮的时候,他起来了,到厨房拿出一把菜刀来往门坎上一坐,嗤——嗤——,磨开刀啦。愣把贾仁义给磨醒了,掀开窗帘儿一看,吓了一跳啊:哎,怎么磨上刀啦?又说了个上联:“君为何持刀而磨?”

“我情愿杀身以报!”

那意思是:感谢你的盛情款待,我没什么可报答你的,干脆我死在你这儿吧!

啊?

贾仁义一听,差点儿没闭过气去。心说:我怎么让进这么一位来呀?

“若君死岂不一场官司事?”

“要我活还得十两盘缠钱！”

又要上路费啦！

贾仁义赶紧開箱子拿出十两银子。这时候天也亮了，“穷不怕”揣着银子走了。到了大门口，贾仁义越琢磨越窝心，白吃白喝，临走还得送十两银子。自言自语的就说了：“FEA#！这等恶客，去去去，快去快去！”

“穷不怕”一笑，又给对了个下联，差点儿没把贾仁义吓趴下。

“好，如此佳东，来来来，再来再来！”

啊，还来哪？

这个段子的主题是歌颂卑贱者最聪明。像这样的相声段子，既有歌颂，又有讽刺，说不上谁衬托谁，以谁为主。一般说来，传统相声中歌颂成分所占比重不大，处于衬托地位。

歌颂为主的相声或称歌颂相声的大量涌现，发生在五十年代，也是社会发展的情势使然。新时代、新生活、新人物、新观念，为歌颂相声的发展提供了丰富的题材和广阔的天地，涌现了《找舅舅》、《女队长》、《公社鸭郎》、《追车》等一批优秀的歌颂相声，使相声的歌颂功能有了突破性的发展。著名相声演员马季曾创作过不少歌颂相声，一些优秀之作可以说具有里程碑的性质。先看《海燕》里的一段：

乙 女船长是谁？

甲 二十岁的一位姑娘。

乙 她叫什么名字？

甲 她的名字叫海燕。

乙 海燕这名字好哇！

甲 这是贫下中渔给起的名字，说她不怕困难，敢于斗争，就像海燕一样，迎着风浪展翅高飞。

乙 战天斗海，意志坚强。

甲 海燕高中毕业后就回村参加劳动生产，她立志把自己的青春献给社会主义的新渔村。

乙 海燕是个有志气的青年！

甲 海燕敢想敢干，作风泼辣，跟小伙子似的，七、八十斤的东西夹起来就走，一、二百斤扛起来就跑，一千多斤一抬手就起来。

乙 啊？！一抬手就起来？

甲 啊，她指挥吊车哪。

相声歌颂，常常不是正面描绘和刻画，而借助于陈述与误会结合的手法，通过夸张加以渲染。人物形象多是喜剧型的。

歌颂相声还常常以自嘲的方式来对比和衬托。请看《海燕》的另一段：

甲 胡奶奶。

乙 胡奶奶是谁？

甲 就是糊里糊涂那奶奶。

乙 她为什么不支持？

甲 胡奶奶起初有点担心。她说：“燕子！别跟你哥哥比，他是男的，咱是女的，我听人家说女的比不了男的。”

乙 为什么？

甲 “条件不同啊！”

乙 有什么不同？

甲 “燕子，我是怕你顶不住哇！再说，现在妇女翻身，男女平等啦，多好哇！你们各方面都比我强多了。你小闺女家的一天到晚在外边学习呀，开会呀，奶奶我过去围着锅台转。你还能念书，念到高中毕业，奶奶我一字不识；你大小还当个干部，连男的你也能领导，奶奶我‘领导’谁呀，也就‘领导’那锅、碗、瓢、勺、炕笤帚。”

乙 就别提这个啦！

这里是奶奶自嘲，跟海燕形成鲜明对比，不仅为了衬托，还有组织“包袱”的用意，因此，这类夸张的对比往往像开玩笑。

误会也好，对比也好，如果不以生活中的矛盾为依据，就很难构成“肉里噱”的“包袱”。有些歌颂相声就缺乏生活依据，通篇都

是插科打诨式的“外插花”的笑料,结果流于庸俗和肤浅,这是当前歌颂相声势头疲软的重要原因。

应当强调,一些技巧性的相声段子,如《绕口令》、《八扇屏》、《报菜名》、《地理图》以及某些以“学”、“唱”为主的相声,从某种意义上说,也具有歌颂的成分。下面还将论及,此处从略。

娱乐功能——古代“俳优”的“虽不合大道,然令人主和悦”,指的就是娱乐功能。此后的漫长的年代里,不断涌现各种各样的娱乐性的节目,形成强大的传统。相声艺术继承并发展了这一传统,传统相声中娱乐功能相当突出,但,一个时期以来,娱乐功能曾受到忽视,把娱乐与教化对立起来,甚至把娱乐功能与低级趣味混为一谈,都是不符合实际情况的。粉碎“四人帮”以来,相声的娱乐功能得到长足的发展,一些优秀的娱乐性的相声受到广大观众的喜爱和欢迎。关于相声的娱乐功能,主要说明以下几点。

第一、关于寓教于乐

作为一种指导方针,在艺术实践中应当努力加以贯彻,但,理解应宽泛些。比如格调,历来有雅、俗之分。传统相声《对春联》里有这样一副对联:“妈妈骑马,马慢妈妈骂马。”妞妞轰牛,牛拧妞妞拧牛。”不论内容和词句,都较通俗,对得也巧。另有一副对联,上联是:“空树藏孔,孔进空树空树孔,孔出空树空树空。”说的是孔子的典故:孔子周游列国的时候,有一天,忽遇大雨,无处躲藏,可巧路旁有棵大树,躯干是空的,可以钻进去躲雨,这就叫做“空树藏孔,孔进空树空树孔”。雨过天晴,孔子从空树里出来,“孔出空树空树空”。与上面那副对联相比较,这个上联文雅多了。雅也好,俗也好,都属于健康的格调,符合寓教于乐的原则,雅俗共赏嘛!这个上联的下联是《对春联》的“底”:

甲 听我的,FEAB#、叭哒、FEAC#、哗啦、噗腾腾、哎哟哟、嗖嗖嗖、吱吱吱(“FEAB#”读阴平)。

乙 我说你这是什么呀?

甲 你那是什​​么呀？

乙 我这是列国典故。

甲 我这是本人实事。

乙 典故可以对实事，可是你那有多少字啦？

甲 你那多少字呀？

乙 我这是十八言。

甲 咱们数数。

乙 “空树藏孔，孔进空树空树孔，孔出空树空树空”，十八个字，你呢？

甲 我这也十八个呀。

乙 我听有三十多啦。

甲 不信你数着：“FEAB#、叭哒、FEAC#、哗啦、噗腾腾、哎哟哟、嗖嗖嗖、吱吱吱。”

乙 也十八个字，可是当什​​么讲啊？

甲 那年北京打仗，我正在床上躺着哪，就听 FEAB# 飞过来一个枪子儿。

乙 叭哒？

甲 撞墙上啦，叭哒。

乙 FEAC#？

甲 落院里一个炮弹，FEAC#。

乙 哗啦？

甲 房塌啦，哗啦。

乙 噗腾腾？

甲 我由床上掉下去啦，噗腾腾。

乙 哎哟哟？

甲 碰了我腰了，唉哟哟。

乙 嗖嗖嗖？

甲 当时掉了三根头发。

乙 吱吱吱哪？

甲 压死仨耗子。

乙 嘿！

这个“底”虽然人为巧合痕迹过重，但格调并没什么问题。这是经过整理的文字，未经整理之前，本来是“蹦蹦蹦”，连放仨屁；“吱吱吱”，崩死仨耗子，就显得粗俗多了。不论雅俗，凡是格调健康的，都不违背寓教于乐的原则，但，粗俗不可取，应予剔除。这是对寓教于乐的宽泛理解。

第二、关于单纯娱乐性的段子

一个时期以来，有人提出单纯娱乐性的段子的问题，显然含有否定的意思。现在，这个问题似已解决，人们的看法逐渐趋于一致。从学术角度看，究竟有没有单纯娱乐性的段子呢？回答是肯定的。所谓单纯娱乐性的段子，其实是指不含或较少涉及思想内容的技巧性的段子，如《报菜名》、《绕口令》以及某些“学”的段子。问题是如何看待这类相声。相声的某些技巧如同武术、杂技那样，本身就是艺术，提供高尚的艺术享受，以特定的方式满足人们的审美需求。而且，凡属高超的艺术技巧，总是跟民族艺术传统紧密相连，属于应当提倡的教化行为。如果扣以“脱离社会生活”，“单纯逗乐”之类的帽子，则是不适当的苛求。更何况，相声里的技巧总是跟“说”结合在一起，从而表现一定的思想感情、情趣格调，从这个意义上说，所谓纯而又纯的娱乐性的相声又是罕见的。

第三、关于趣味问题

娱乐性的段子的核心是趣味，当然有格调高低的问题。这里只补充一句：传统的娱乐性相声反映市民阶层的趣味，当然有不健康的成分，但应强调，市民趣味并不等于低级趣味。

第三章 表现形式

相声的表现形式可以分为单口相声、对口相声和“群活”。其中对口相声又可分为“一头沉”、“子母哏”和“贯口”。此外,还应当说说化装相声和相声小品。下面结合实例略作阐述。

一、单口相声

单口相声由一个人表演,自捧自逗,道具也很简单,一般只有扇子、醒木、毛巾等。单口相声是相声里最早出现的一种表现形式,传统相声里单口相声数量很多。如《珍珠翡翠白玉汤》、《山东斗法》、《日遭三险》、《贾行家》、《连升三级》、《知县见巡抚》、《巧嘴媒婆儿》、《增和桥》、《小神仙》、《解学士》、《借火》、《酒迷》、《化蜡扞儿》、《赞马诗》、《三吃鱼》、《兄妹联句》、《君臣斗智》、《假斯文》、《朱夫子》、《天王庙》、《文庙》、《画扇面儿》、《讲字》、《空城计》、《兵发云南》、《偷斧子》、《测字》、《黄半仙》、《无鬼论》、《扇子规律》、《劝架》、《耍帐》、《白吃猴儿》、《杨林标》、《麦子地》、《山西人要帐》、《姚家井》、《宋金刚押宝》、《康熙私访月明楼》、《开殃榜》、《贼说话》、《打油诗》、《张广泰回家》、《考弊司》、《三瘸婿》、《三近视》、《五人义》等,都是长期流传、脍炙人口的单口相声。新编单口相声不多,保留节目更少,可以例举的有李凤琪的《追车》。为什么会产生这种现象呢?原因固然很多,但,归根结底是个“难”字。不论创作和表演,单口相声都极吃功夫,而且不容易讨好,一般人当然不敢问津。那些一心扑向事业、百折不挠的有志者似乎未看中这门技艺,因此,单口相声出现危机。

单口相声历史渊源久远,与笑话、评书关系最为密切。且不说艺术技巧、手段以及风格特色,单就题材而论,就足以说明问题。传统单口相声里有所谓“八大棍儿”,评书痕迹十分明显,据说是从评书演变而来。至于古代笑话,更是传统单口相声经常吸取的题材来源。冯梦龙《笑府·刺俗》里有这样一则笑话:

一官府生辰,吏曹闻其属鼠,醵黄金铸一鼠为寿。官喜曰:“汝知奶奶生辰亦在日下乎?奶奶是属牛的。”

清初石成金《笑得好》二集有笑话《夫人属牛》,内容有所充实,原文如下:

一官寿诞,里民闻其属鼠,因而公凑黄金铸一鼠,呈送祝寿,官见而大喜,谓众里民曰:“汝等可知道我夫人生日,只在目下,千万记着,夫人是属牛的,更要厚重实惠些;但牛像肚子里,切不可铸空的。”

两相比较,后者比前者具体,却又显得不够含蓄,有些地方像爱唠叨的上年纪的人的语气,艺术性并没有多少提高。以此为题材的单口相声《属牛》是这样的:

旧社会有这么句话:“三年清知府,十万雪花银。”做三年官哪,要落十万两银子,这还是清官、清知府哪!这要是做三年赃官拿箠子一撸,还了得吗?“三年清知府,十万雪花银”,他怎么落的哪?是不是贪污哇?没贪污他就落十万两银子,知府是四品,他的俸禄不大呀。那这十万两银子怎么来的?有来钱的道儿。

知府管知县,这一个知府管几个知县。咱就拿知县说吧,都是知县,县跟县不一样:地土有薄有厚,有肥有瘦。要往远了说,有没去过的。就拿近的说,离咱们天津不几步儿有这么几个县,人人都知道。叫“金宝坨,银武清,不如宁河一五更”。您跟四十多岁的人一打听全知道,怎么讲哪?宝坨是个金缺,这宝坨县管一千二百多村子,是个金缺,这个知县进项大啦!武清县是个银缺,武清县管下是八百八十八个村,这要是个好年月、好收成,多大的进项啊!这俩知县怎么样?一如宁河一五更,就五更天一早哇,宁河县知县的进项就超过武清县、宝坨县。怎么?宁河就是芦台啊,出盐,就这点地方就成,这是肥缺呀!这全属

北京顺天府管。顺天府管这几个县：“通(县)、三(河)、武(清)、宝(坻)、蓟(县)、香(河)、宁(河)、霸(县)、保(定)、文(安)、大(兴)、固(安)、永(清)、东(光)、大(厂)、宛(平)、涿(县)、良(乡)、房(山)、昌(平)、顺(义)、密(云)、怀(柔)、平(谷)。”北京是五州十九县。全一样吗？也不一样。有苦有甜。京南有个保定县，后来改名叫新津县，这个县管十八个村子，十八个村子的进项连人家那零还不够哪，这个县进项小点儿，这就是知府生钱的道儿！知府不用去搂，叫知县搂去，给他往嘴里抹蜜。宁河县不是进项大吗？你要不运动知府，他把你调动了。这位知府把新津县调宁河县去啦，把宁河县调新津县来啦。新津县愿意啦，来个肥缺，那宁河县受得了吗？到这时候宁河县就得给知府送礼，可不敢送钱。一送钱落个贪赃，让御史一知道，全刷下来啦！怎么办哪？知府一年办两回事就得啦！办俩生日，他一个，他太太一个，到办生日啦，是他的属员都到班房那儿去打听：

“大人快办生日啦？”

“啊！”

“几儿？”

“啊，几儿。”

“大人想让我送点什么礼？”

“那我哪儿知道哇！你爱送什么送什么呀！”

“大人高寿呢？”

“五十六哇。”

五十六，送点什么合适呢？得想想，一想啊，五十六岁属鼠的，嗯，上金店给打个金耗子，金子是一寸见方十六两啊，这金耗子一尺二寸，这一根尾巴一根条子就不够，俩眼睛两块钻石，五克拉儿一个，拿这金耗子往寿堂上一摆，知县得在旁边盯着，好让知府看见他。这知府到时候得上寿堂里转悠转悠，理着小胡子，看看各样的礼物。一眼瞧见啦！理着胡子，拿手掂掂。要是他一拿拿起来啦，那是分量轻，就是一层皮，就搁那儿啦！这一拿没拿动，看了看下款儿，一看知县在旁边站着哪，一拍这知县的肩膀：

“太好啦，太好啦，这个真可心，这个真可心！”

这就是告诉那知县：“你放心吧，你那儿坐着吧，我绝不调你。”又

说：“这手工太巧啦！”

手工巧干吗呀，他说那分量太大啦！

“哎呀，你怎么这么用心哪，你就知道本府我是属鼠的！哈哈，就打一个金鼠。好！用心，啊，下月太太生日，太太比我小一岁。”

弄去吧！小一岁，属牛的，你给弄个金牛得多少钱哪！老百姓还活得了活不了！

用古代笑话和单口相声比较，既有共同之处，也有不同之处。从讽刺对象、情节轮廓、组织笑料等方面看，可以说是大同小异，一脉相承，然而，不同之处也很明显。评书有所谓“梁子”，就是一段评书的提纲或骨架；说评书，艺人称之为跑“梁子”。联系到古代笑话和单口相声的关系，古代笑话就像是单口相声的“梁子”。两相比较，不难看出单口相声的一些特点：

第一、讲求人物刻画

古代笑话里为那个贪官确定了性格特点，就是一个“贪”字，但因缺少具体的刻画和渲染，未免显得笼统，有些类型化。单口相声《属牛》则不同，从三个方面着力刻画知府的形象。一是把人物置于特定的具体环境之中。什么样的特定环境呢？就是“三年清知府，十万雪花银”的旧时代的官场，而且通过具体的描述，生动地渲染了环境气氛，从而赋予人物以鲜明的时代特征。二是把人物置于特定的具体的人物关系之中。既然号称“清知府”，当然不便于公然勒索或盘剥，更不屑于亲自动手，只需向属下暗送秋波，就会有人主动奉献，这样，方显“清”的本色。旧时代“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”，大抵是这类不动声色、暗渡陈仓的勾当。三是着力刻画手段之狡猾和面目之可憎。两则笑话中贪官的心境和表情，只概括为一个“喜”字，未免有些简单化。单口相声则不然。这位知府“清”已成习，属下送礼，早已安之若素，一般不会惊喜。即使有些惊喜，也习惯于不露形迹的“暗自”。何况一见金鼠，还来不及惊喜，心绪早已飞向金牛，深刻地揭露了难以满足的贪欲。

第二、讲求故事情节

与古代笑话相比较,单口相声《属牛》的情节有明显的发展变化,主要表现在:一方面,增加了悬念。“三年清知府”的“清”字,不仅具有强烈的讽刺意味,而且也是贯穿整段相声的悬念。人们关心的是:知府如何“清”法,才能“清”来“十万雪花银”。整个段子作的就是“清”的文章。一旦悬念解除,人们恍然大悟,故事情节也就随之结束。知府见了金鼠,不说别的,只是一个劲儿夸奖,心里想的是“老鼠拉木锨——大头还在后头”呢,却又不肯明说,及至说到太太的生日,只一句“太太比我小一岁”,便暗暗点出要害,增添了情节的曲折性。另方面,敷演故事情节的手段也有所增加,不限于正面陈述和单向的人物语言,而增加了评点成分和人物之间的对话。

第三、讲求“包袱”构思

古代笑话和单口相声都可笑,但就效果来看,后者显然强烈得多。古代笑话虽大体上具备了“包袱”的轮廓,却只是先铺后抖,较为简单。单口相声《属牛》则不同,整个段子构成完整的“包袱”。主要表现在:一是铺垫严密。从社会环境背景到具体人物关系,从人物的外部动作到心理活动,都作了细致的交代。二是使用了“支”和“刨”的手法。所谓“支”,就是有意把观众的注意力引开,如知府既想捞钱又要顾及面子,就给人以“清官”的错觉。下属把金鼠送来后,他的夸奖言词又给人以错觉:这位知府只赞赏金鼠的手工精巧,并不看重金子的分量。所谓“刨”,并非相声演员最忌讳的刨底,而是有所暗示,使观众处于不知不觉而又有所知觉的状态,最后才能达到“出乎意料之外,在乎情理之中”的境界。三是语言含而不露,点到而已。如知府用手掂金鼠,说什么“太太比我小一岁”,既含蓄而又精妙。四是抖露“包袱”干脆而又含蓄。最后以第三人称的评论语言“攒底”,一下把“包袱”抖响,使人笑过之后有所回味。

第四、讲求细节描绘

古代笑话以简练明快为特色,并不要求细节描绘。单口相声《属牛》则不同,细节描绘构成相声的血肉,关系到相声的成败。从单口相声《属牛》来看,细节描绘带来了什么效果呢?概括起来,不外乎是:增强了人物的形象性,增强了情节的生动性,增强了民俗色彩和生活气息,增强了知识性。

这最后一点至关重要,常常是单口相声特有魅力的源泉。举凡优秀的单口相声,都蕴含着浓郁的历史感和丰富的社会性。

二、对口相声

对口相声,顾名思义,由两个人表演。落到文字上为“甲”、“乙”。在通常的情况下,“甲”是逗眼的,“乙”是捧眼的。对口相声可以分为“一头沉”、“子母眼”和“贯口”。

“一头沉”的相声从单口相声发展而来,这是一般公认的说法,但,“一头沉”的相声并不等于单口相声加上“嗯”、“啊”、“噢”、“是吗”之类,果真如此,那就不是“一头沉”,而是“一头零”,不如干脆说单口相声。

那么,怎样理解“一头沉”的内涵呢?“一头沉”虽以逗眼的主,捧眼的居于辅助地位,通过对话、聊天进行表演,但,实质上是逗眼的统领作用和捧眼的制约作用的有机结合,生动地反映着红花、绿叶两相扶的关系。对口相声的逗眼、捧眼之间的关系经历了一个发展过程。前面说过,唐代“参军戏”是一智一愚,问答见义,“智”与“愚”是相对定型的。传统的“一头沉”相声继承了这一传统,逗眼的常常是智者,捧眼的则常常是愚者,以智戏愚,像是“弄痴之戏”。随着时代的推移,定型的“愚”与“智”的关系逐渐淡化,当然并不排除还有这类痕迹。总的看来,捧眼的作用有所增强。

“一头沉”的“沉”包括语言多少、表演中的地位以及“包袱”出在谁的嘴里等诸多因素。“一头沉”的“沉”究竟到何种程度,应视

具体相声段子而定。请看传统相声《吃元宵》里的一段：

甲 孔圣人、子路、颜回爷仨逃跑。所以《论语》上有“桃之夭夭，其叶蓁蓁，之子于归，宜其家。”打算回家，迷路不认识道儿了。跑到陈国，无处投奔。所以说，孔夫子困于陈蔡，在陈绝粮。没办法了，当当卖东西……

乙 孔圣人还当当？

甲 《论语》上有“君子常当当，小人常戚戚”，找当铺当当。

乙 《四书》上有“君子坦荡荡”。

甲 是啊，连毯子都当了。

乙 这么讲啊！

甲 卖东西，收音机、半导体、电视机，全卖了。

乙 那年头有半导体、收音机吗？

甲 《论语》上有“吾闻其语矣，未见其人也”，听见说话，看不见人。这就是半导体收音机。

乙 有电视吗？

甲 《论语》上有“视而不见，听而不闻”，也看不了，也听不见，电视坏了。“子曰，非礼勿视”，非修理不能看了，干脆卖了吧。

像这样的相声，“一头沉”的“沉”十分明显，逗眼的语言所占分量甚大，“包袱”也出自逗眼之口，表演中处于明显的主导地位。捧眼的两次重复“就这么讲啊”，虽有一定的制约作用，但与“嗯”、“啊”、“噢”、“是吗”之类差别不大，更显逗眼的地位突出。即使如此，捧眼所说的“孔圣人还当当”，“那年头有半导体、收音机”一类的话，却非无足轻重，可有可无，而起着艺人称之为“搭肩膀头”的作用。另有一些“一头沉”的相声就不那么“沉”了。请看《如此要求》中的一段：

甲 第八条：八面玲珑会说话。

乙 这条简单，光会说话就行。

甲 也不简单，漂亮姐要求必须会编瞎话，会讲假话，会说胡话。

乙 就是没有实话。

甲 哪能一句都没有呢。

乙 对,不留神也许漏出一句。

甲 哎。

乙 第九条呢?

甲 酒烟不动不喝茶。

乙 这条好,青年人抽烟喝酒没好处。喝茶还可以吧?

甲 不行,喝茶多了容易兴奋。

乙 哎,兴奋,爱失眠。

甲 连医生都说喝开水养人。

乙 喝凉水还败火呢!

甲 那不行,喝凉水闹肚子。

乙 只要漂亮姐高兴,我们柱子拉痢疾都可以。

甲 行,真有点发扬风格的劲头。

乙 这可不就豁出去了。

同样是“一头沉”的相声,这段相声就不像上面举的那么“沉”了,捧眼的作用明显增强。主要表现在:一是语言分量增加,有时像是一对一句;二是捧眼的制约作用增强,有时带有“子母眼”式的争辩味道;三是一些“包袱”出自捧眼之口。

“一头沉”相声“沉”的程度主要取决于三个因素:一是曲本状况。特别是先有曲本,然后立于舞台之上的相声段子,作为二度创作的舞台表演,虽有一定的灵活性,却像孙猴子跳不出如来佛的掌心那样,曲本仍然起着决定的作用。二是演员状况。对口相声的逗眼和捧眼演员之间无非是三种情况:逗眼强,捧眼弱;逗眼弱,捧眼强;逗眼、捧眼水平相当。这当然会影响到“一头沉”里“沉”的程度。比如,旧时代,由于亲情等因素,有时艺术水平高的父亲或师傅为初出茅庐的儿子或徒弟捧眼,无非是有意提携,有所谓“三分逗,七分捧”。在这种情况下,即使是表演“一头沉”的相声,也不会

“沉”到哪里去。三是表达需要。这里主要指“现挂”而言。不论逗哏还是捧哏,只要表达需要,都可以“现挂”。“现挂”多少,质量如何,当然会影响到“一头沉”相声“沉”的程度。

不论传统相声,还是新编相声,“一头沉”相声都占多数。作为说唱艺术形式,相声以第三人称叙述的“说法”为主,“一头沉”相声数量较多,是可以理解的,然而,在相当长的一段时间里,“一头沉”相声竟有独占相声舞台之势,“子母哏”相声受到冷落,这当然是不正常的。近年来,情况有所好转,却未尽如人意。

“子母哏”是通过逗哏、捧哏争辩进行表演。它从“一头沉”发展而来,属于一种特殊方式的叙述。争辩中的逗哏和捧哏代表互相矛盾的双方,而矛盾正是“包袱”的基础,因此,这种表演方式对于组织“包袱”十分有利。

“子母哏”逗哏和捧哏之间的争辩,情况相当复杂,概括起来,至少有下面四种情况:

一是抬杠式争辩。如《论捧逗》中的一段:

乙 哎呀!老先生说的话你全忘了!

甲 老先生说什么来着?

乙 三分逗七分捧,你占三成,我这捧哏的占七成。

甲 我不同意。要按比重来说,我这逗哏的占百分之九十九点九。

乙 那我这捧哏的呢?

甲 占百分之零点一,弱!

乙 还弱?

甲 捧哏的除去蒸馏水就没嘛儿了。

乙 啊!你若这么说,我占百分之百,你连点蒸馏水全没有!

甲 你着急干吗?

乙 不是我着急,我没见过你这样说的。

逗哏和捧哏都是叙述者,辩论中心是捧哏的作用问题,双方针锋相对,各不相让,并以极端化的言论博取笑声,属于抬杠式争辩。

二是对话式争辩。如相声《一买一卖》里的一段：

甲 也是巧劲，就是那天你买完了橘子刚走，又来了一位买罐头的。

乙 我看见了，他是给病人买罐头。

甲 我正憋着一肚子气在那儿数钱呢。（侧身数钱）

乙 “同志！我说你把身子转过来！”

甲 “没看见我这数钱吗？”

乙 “同志，有个病人胃出血……”

甲 “胃出血呀，找大夫去！”

乙 “……这病人想吃罐头！”

甲 “都胃出血了，还这么馋哪？”

乙 有这么说话的吗？

甲 我心里说哪！

乙 那也不对！“红果罐头多少钱一瓶？”

甲 “十八块五……”

乙 “啊？有便宜点的吗？”

甲 “二十一块六……”

乙 “一瓶罐头二十一块六？”

甲 “谁说的？显着你有钱是怎么的？”

乙 “你说的。”

甲 “我数钱数到二十一块六了。”

这段相声属于“说法中之现身”中的“现身”，就是进入了人物。争辩发生在人物之间，叙述的作用不明显，主要还是刻画人物形象，属于对话式争辩。

三是叙述性争辩。如《友谊颂》里的一段：

甲 我爬到了高处，向非洲朋友一招手，哎呀，怎么这么热呀？

乙 嗯？不能吧，那地方是海洋性气候，温度最高也就是三、四十度。

甲 三、四十度，可热。

乙 五、六十度？

甲 热！

乙 八、九十度？

甲 热！

乙 别热了，再热就开锅了！

甲 这比开锅还热哪！

乙 怎么那么热呀？

甲 我靠着烟囱呢！

《友谊颂》属于“一头沉”的相声，但，上面引的这个片断却是“子母眼”。“一头沉”的相声里穿插“子母眼”的成分，属于常见的现象。如果直接叙述，这个片断的意思是这样的：我爬到高处，觉得热极了，原来靠着烟囱呢。为了避免叙述平淡，这里设置了悬念，并通过争辩，展开叙述，就生动多了。这属于叙述性争辩。

四是评点式争辩。如《舞台风雷》中的一段：

甲 任何题材，都来源于生活中的真人真事！我们概括、创作的老支书形象，能密切联系群众，有时代精神，我们就是要歌颂。

乙 “你们歌颂的这是走资派！”

甲 什么叫走资派！执行毛主席的革命路线，不听你们任意摆布，就叫走资派吗？

乙 “你们这是反党情绪！”

甲 没有这样审查节目的！

乙 “我就是这么审查节目！”

甲 没有这样扣帽子的！

乙 “我就是这样扣帽子！”

甲 没有这样不讲道理的！

乙 “我们就这样不讲道理！”

甲 没有这样不是东西的！

乙 “我们就这样不是东西！”……我干吗呀！

这里的舌剑唇枪、针锋相对的对话，有别于上面说的对话式争

辩。捧眼的可以说是进入了人物角色,逗眼的却不然,只是代表群众心理,进行评点,具有极大的尖锐性。属于评点式争辩。

“子母眼”具有许多优势,但,创作和表演这类相声难度很大,这也许是“子母眼”相声数量较少的关键所在吧。

“贯口”就是一气呵成地叙述一段故事或者罗列众多的事物名称,以流利轻快、抑扬顿挫的语言取胜。以“贯口”为主的相声俗称“贯口活”,但,“贯口”本身并不能独立存在,必须辅以“一头沉”或“子母眼”的成分,也就是技巧与“说法”相结合。正如从头唱到尾并不等于相声的“柳活儿”一样。

“贯口”的内容较为庞杂,归纳起来,不外乎以下四类:

一是故事性的“贯口”。如传统相声《八扇屏》里的一段:

甲 想当初楚国霸王项羽,目生重瞳,帐下有八千子弟兵,攻无不取,战无不胜,只皆因鸿门宴刘邦赴会之时,项伯、项庄拔剑闯入,在席前舞剑,多亏大将樊哙保走刘邦。以此斗智,张良访韩信,韩信登台拜帅,明修栈道,暗渡陈仓,智取三关,九里山十面埋伏困住霸王,霸王失机大败,正败之时,见前有乌江拦路,后有韩信追兵赶到,抬头见江中来了一只打鱼小舟,霸王点头唤之曰:“渔家,将孤家渡过江去,有薄银相赠。”渔家言道:“你的人高马大枪沉,我的船只窄小,渡人难渡枪马,渡枪马难以渡人。”霸王说:“这有何难,先将孤家枪马渡过江去,然后再渡孤家不迟。”渔家闻听,顺舟靠岸,大枪搭在船上,马匹拉上舟中,一篙支开,船离江岸约有数丈,渔家拱手言道:“项羽听真,我并非渔人,乃韩元帅帐下大将,奉元帅之命,前来盗你的枪马,看你身为大将者,无枪、无马、无卒,孤身一人,必将落入元帅之手。”霸王闻听,顿足捶胸:“悔当初不听亚父范增之言,今日果有此败,我有何面目去见江东父老,看来孤乃是浑人也!”你比得了吗?

乙 霸王啊,那我比不了。

甲 你还浑人哪?

这里的故事几乎家喻户晓,并无新奇之处,但以语言技巧卓绝

取胜。

二是罗列性的“贯口”。如传统相声《菜单子》里的一段：

乙 那您就说吧，都是什么菜？

甲 有蒸羊羔儿没有？

乙 有，真有，再往下说。

甲 有蒸羊羔儿、蒸熊掌、蒸鹿尾、烧花鸭、烧雏鸡、烧子鹅、炉猪、炉鸭、酱鸡、腊肉、松花、小肚儿、晾肉、香肠儿……

接下去，一口气说出几百种菜名，属于技巧性的相声段子。当然，最后还得有“包袱”，否则演员还是下不来台。类似的相声还有《地理图》、《开粥厂》等。新编相声也有继承这种“贯口”表现形式的。如《我的历史》就是把电影名字集合一起构成的，俗称集合剧名。相声《挖宝》里一气数出上百种的药名，与古代的“百药名”之类一脉相承。

三是辙韵性的“贯口”。如《新 桃花源记》里有这么一段：

甲 贤弟，今日重游桃花源，饱了眼福，顿开茅塞。临别之前赠诗一首，以记今日之游。

乙 好哇，怎么写的？

甲 昔日曾写桃花源，与世隔绝井中天。良田美池皆幻想，怡然自乐尽云烟。今日有幸游故地，幻想一一都实现。治山治水气魄大，改田造林干劲添。万头猪场多雄伟，柏油马路长无边。山乡明灯光闪闪，铁牛机械唱得欢。祖国山河添异彩，今日桃源换新天。有朝一日能再生，插队落户来桃源。

这里没有炸“包袱”，但有合辙押韵带来的幽默感。即使是散文的“贯口”，也常常有散体韵味，使之抑扬顿挫，节奏鲜明。这里的“贯口”号称诗歌，辙韵较为严格，还有辙韵较为随便的“贯口”，俗称“赶辙”，谈不上什么诗情画意，只以辙韵取胜。

四是抒情性的“贯口”。如《北海游》里的一段：

甲 那就乘船。

乙 晕晕忽忽再翻了船。

甲 水没多深。

乙 (对观众)他非把我弄水里。

甲 您或是划着游艇徜徉在湖光山色之中,或是携侣漫步揽胜于山岛亭阁之间,或是在霞彩斑斑、芳草芊芊的春色中,或是在月光溶溶、柳丝拂拂的春风里,你能听到远处传来的歌声:(唱)“……火红的朝霞,升起在金色的北京,庄严的乐曲报道着祖国的黎明……”

乙 太动听了。

诗情画意,情景交融,人入画图中,又聆听着美妙的歌声,怎能不心旷神怡呢!这属于抒情性的“贯口”。

三、“群活”

“群活”指三人或三人以上的相声。传统三人相声有《扒马褂》、《训徒》、《垛字》、《敬财神》、《穷富论》等。新编的“群活”不多,前些年涌现的《五官争功》,曾引起广泛的关注。这个段子曾流传到国外,美国密执安大学中文系师生联袂演出,系主任亲自登台,受到热烈欢迎。

三人相声由三个人表演,除逗哏、捧哏以外,还有一个“腻缝的”。有人认为,三人相声是在“子母哏”相声基础上发展起来的。捧逗之间发生争论,“腻缝的”从中调停,抓哏取笑。请看三人相声《扒马褂》里的一段:

丙 ……(对甲)你明儿给我送家去!(指马褂)

甲 好好,等哪天顺便我给你送去。

丙 不行,要不然你当时就脱。

甲 好好好,明天下午十二点。

丙 十二点?我不能为你等门,早晨六点。

甲 天还没亮呢!

丙 那好,六点半。

甲 八点才亮。

丙 那就八点。

甲 下午十点行不行？

丙 不行，我九点就睡觉。

乙 二位，两凑合吧，中午十二点。

甲 好好好，就十二点吧！

丙 不行，十一点，十二点你赶上饭又得吃一顿。

甲 十一点半行不行？

乙 差不多啦。

丙 十一点一刻！

甲 十一点二十行不行？

乙 二位，差五分钟还争哪？

丙 好好，就依你，十一点二十啊。

从上例可以看出三人相声的一些特点：一是捧逗之间的争论必须尖锐、激烈，为“腻缝的”提供活动余地。二是“腻缝的”虽有调和、缓冲的作用，但从艺术构思看，主要还是为了突出争论的滑稽可笑。三是虽还遵循“说法中之现身”的基本路子，但人物摹拟成分加重，与此相适应的，表演成分也有所增加。四是灵活性增大。

应当强调，如果“子母眼”可以圆满地完成表达任务，就不必再加一个“腻缝的”凑热闹。三人相声应当是捧眼、逗眼加“腻缝的”，而不是捧眼、逗眼加凑热闹的。

四、化妆相声和相声小品

化妆相声兴起于六十年代，为北京曲艺团所首创。所谓化妆相声，其实是北方相声与南方滑稽戏相结合的产物。当时，北京的曲艺艺术家王长友、刘司昌赴上海取经，向上海滑稽戏学习，并根据滑稽戏的脚本改编成《资本家与洋车夫》、《两个理发员》、《看电影》等化妆相声，后来又有陈涌泉等参加，改编和创作了《老财进

京》、《坐电车》、《耍猴儿》、《一见钟情》、《如此恋爱》、《跳神》等,先后组成两台化妆相声晚会,引起轰动,一些演出团体纷纷前来学习,出现了空前的化妆相声热。粉碎“四人帮”以后,化妆相声恢复演出,仍然受到欢迎。先后参加化妆相声演出的北京曲艺团演员有王长友、罗荣寿、李桂山、王世臣、赵玉贵、刘司昌、陈涌泉、赵振铎、赵世忠、梁厚民、李金斗、张蕴华、刘丽红、马华等。

化妆相声集北方相声和南方滑稽戏之长,在大范围内实现了喜剧型艺术的交流,令人耳目一新,属于有益的革新和尝试,也取得了令人瞩目的成果。如何在相声艺术的基础上,正确处理戏剧成分和运用高度夸张,化妆相声也积累了宝贵的经验教训,并对相声剧和相声小品产生了很大的影响。由于与北方观众的审美心理存在一定的距离,又缺乏专门队伍精心培植,化妆相声走向不明确,结果只能风靡一时,令人遗憾。

时下风行的小品内容庞杂,名目不一。小品、相声小品、喜剧小品、微型喜剧等等皆属之。但,概括起来,不外乎相声小品和喜剧小品。前者是在相声基础上发展起来的,后者则属于喜剧的一个品种。二者区别主要取决于以下三个方面:一是以“说法”为基础还是以“现身”为基础?二是主要以语言取胜还是以人物性格取胜?三是以“包袱”为主要艺术手段还是以滑稽表演为主要艺术手段?这里说的是以“说法”为基础,以语言取胜,以“包袱”为主要艺术手段的相声小品。

相声小品出现较早,其实上面提到的一些化妆相声就是相声小品。近年来相声小品的崛起与相声登上电视特别是春节联欢晚会有密切的关系。它的人物摹拟成分比相声多,满足了作为视觉艺术电视的需求,盛极一时,诚然可喜,但,如果不在现有基础上开拓、创新,陷入某些相声手法的重复与循环,那么,潜在的危机就会成为致命的威胁。

第四章 结构方式

相声的结构有没有规律可循呢？回答是肯定的。不论传统相声还是新编相声，一段相声常常由“垫话”、“瓢把儿”、“正活”、“底”构成。当然，一段相声不见得是上述四种成分齐备，“垫话”和“瓢把儿”有时可以略掉，但，“正活”和“底”是必不可少的。为了便于探讨，这里以单口相声《劝架》作为“麻雀”来解剖，并结合其他相声段子略作分析。

“垫话”——类似“垫话”的成分并非相声所独有，许多说唱艺术形式里都有，只不过名称不同罢了。唐代和尚讲经之前，先唱个歌，叫做“押座文”；宋元话本开头有段故事，叫做“得胜头回”或“耍笑头回”；评书开头的几句韵文，叫做“定场诗词”。“垫话”反映着说唱艺术的特点和规律。单口相声《劝架》的“垫话”是这样的：

马瘦毛长蹄子胖，
两口子睡觉争热炕。
老头要在炕头上睡，
老婆还偏不让。
老头拿起顶门棍，
老婆操起擀面杖。
老两口乒登乓当打了个大天亮，
炕也晾了个冰凉，
谁也没摸着睡热炕。

这个“垫话”是韵文，叫做“热炕诗”，也有叫“争炕诗”的。“垫话”，顾名思义，就是说“正活”前先垫几句，长短不拘，韵散皆可，具

有随意性、灵活性、变异性的特点。相声的“垫话”和“正活”之间并无固定的搭配关系。有时一个“垫话”可以放在不同的“正活”前面,甚至成为独立的相声小段。上面引的“热炕诗”也曾放在《君臣斗智》的前面作“垫话”,词句有些变化:

十冬腊月大雪降,
老两口子争热炕。
老头儿要在炕头睡,
老婆儿就不让,不让,偏不让。
老头儿说:“是我拾的柴。”
老婆儿说:“是我烧的炕。”
老头儿拿起来掏灰耙,
老婆儿抄起擀面杖。
老两口子乒登乓当打到大天亮,
结果谁也没有捞着睡热炕。

两首“热炕诗”相比较,后者争夺气氛激烈些,又增加了说理成分,遣词用语颇多加工痕迹,生动地反映了说唱艺术的变异性。“热炕诗”的核心是个“争”字,《劝架》、《君臣斗智》又都离不开“斗”字,前者与后者之间存在着明显的共同之处,说明了“垫话”的性质和作用。

当然,相声的“垫话”多种多样,不拘一格,也有“垫话”与“正活”拧着,相反相成,别有情趣,艺人称之为“反上”。相声“垫话”最普遍的还是自指性的。不论谈天说地,议古论今,家长里短,豆棚瓜架,都不如谈论相声艺术和相声艺人来得方便、自然。如传统相声《吃西瓜》的“垫话”:

不易,哪行也不易!就拿我们说相声的说呀,俩人好办,一个装傻,一个装机灵,俩人背道而驰,说着说着,您就乐啦!实在不成啊,俩人来了,装不认得,这个问那个:

“贵姓啊?”

那位说：“不敢，贱姓×。”

“您才来呀？”

“我来了会儿啦。”

“我怎么不认得您呀？”

“没人给介绍。”

这是俩人。一个人不成，一个人我自己问我自己：“我贵姓啊？我不敢，我贱姓张。我早来啦？我来了半天啦。我怎么不认得我啦？”

这我怎么活来着！

相声演员最熟悉相声艺术，说起来亲切自然，头头是道。像上面这个“垫话”，连叙述带摹拟，很容易把观众逗乐了。相声的自指性并不局限于相声艺术，有时进一步指向相声演员自身。如传统相声《开粥厂》的“垫话”：

甲 听您说话这口音像北京人哪？

乙 对啦！我是京里人。您贵处是哪儿？

甲 您听说京西有个“馒头包”，我是那儿的人。

乙 您是馒头包！那咱们哥俩一样。

甲 您也是馒头包？

乙 我是糖三角。吃上啦！

甲 不！我是京西“人头狗”。

乙 我“把上弦”。钟表呀！这不是乱弹琴嘛！京西有个门头沟。

甲 对啦！对啦！我是门头沟的人。

这类离开相声艺术而进一步谈论相声演员自身的“垫话”，更像聊天，听来更觉亲切。

既然有自指性的“垫话”，当然也有他指性的“垫话”。他指，包括除相声艺术和相声演员以外的一切事物和人物，范围极其广泛，但从实际演出情况看，他指的内容大都是同场和同行的艺术形式和艺人。旧时相声属于什样杂耍，或是日夜轮换演出，或是组台演出，节目与节目之间并没有今天这样的报幕人，全靠演员自己开

场,因此,先聊几句上一场的节目或演员,就显得十分自然、亲切。常见的套子是这样的:刚才×××唱了一段京韵大鼓《长坂坡》,京腔京调,有板有眼,不愧是鼓王刘宝全的嫡传弟子,换上我们来,给大家换换口味,伺候您一段相声。

“垫话”与“正活”之间的关系多种多样,归纳起来,大体上有两类:一类着眼于二者内容的联系。如传统相声《知县见巡抚》的“垫话”:

旧社会的怪事最多,尤其是在官场中,什么稀奇古怪的事都有,净闹笑话。那会儿当官的有两种:一种是科班出身考中的;一种是捐班出身花钱买的。科班出身的,从小摇头晃脑地念八股,十有八九都念成了一盆浆子;捐班出身的,更是什么人都有,只要有钱,大字不识也能做官。像清朝就专门设有卖官的机构,而且是按等论价,明码标售,就跟现在卖胰子似的,猴牌的一个价,白熊牌的又一个价。有的刚落草的小孩,还骑着尿布,因为家里有钱,脑袋上就能顶个七品衔,可见这个官儿也太不值钱了。

这个“垫话”虽然较为抽象,却有概括性的点题作用。下面的“正活”像是举例说明这个道理,二者在内容方面有着密切的联系。另一类着眼于形式的生动性。如《舞台风雷》的“垫话”:

甲 (唱)艰苦奋斗学大寨,
洪流滚滚动起来,
水笑山欢添异彩,
万紫千红百花开。

乙 你唱的这是河南梆子呀!

甲 知道这个戏叫什么名字吗?

乙 这可不知道。

甲 《洪流滚滚》。

这里唱的是人们熟悉的河南梆子,而《洪流滚滚》则鲜为人知,略带悬念色彩。有时为了增加“垫话”的生动性,索性来个谜语。如传统相声《三吃鱼》的开头:

远看忽忽悠悠，
近瞧飘飘摇摇，
也不是葫芦，也不是瓢，
在水里一冲一冒。
这个说像足球，
那个说像尿泡，
二人打赌到江边瞧，
原来是和尚洗澡！

这是跟和尚开玩笑的一首《西江月》。

这个“垫话”由自设自猜的谜语构成。谜底猜中之际，也是“包袱”抖响之时，效果强烈，相当精彩。

相声艺人十分重视“垫话”。前面提到的“把点开活”，即根据观众的情况决定表演哪段相声，而“垫话”就起着投石问路的作用。有时候，“垫话”又像指挥棒，演员用它引领观众的情绪。著名相声艺术家张寿臣曾经指出：“在相声前场是京韵大鼓，唱的是《三国》段——《单刀赴会》，观众听《单刀赴会》，精神全聚在这儿，容等《单刀赴会》唱完，演员下场，这时候儿相声演员上场啊，观众的精神还在《单刀赴会》那儿，要是一开始就说相声，没法把观众的精神集中过来。那怎么办呢？有办法：还接前场的大鼓——随观众的心气呀。观众正听《单刀赴会》入了神啦，换上相声，还是说《单刀赴会》这段事，正迎合观众的心理，说来说去，‘叭’，找一个‘包袱儿’，一响，观众把大鼓《单刀赴会》那碴儿忘了，这时候儿入活呀！”“垫话”虽然有如此重要的作用，但，并非所有的相声都有“垫话”。一些传统的单口相声没有“垫话”，反映了评书的痕迹。一些新编相声不要“垫话”，则与观众审美心理变化和节目前增加报幕有关。

“瓢把儿”——就是“垫话”和“正活”之间的过渡成分。《劝架》的“瓢把儿”是这样的：

这叫“热炕诗”一首。您说这值当的打架吗？一个要在炕头上睡，

那老婆没让,就因为这么点事吵起来啦。我想这老婆也不对,你就让他在炕头上睡不完了吗,他不是外人。

在生活中,这个吵嘴打架那是很容易发生,也并不奇怪,但是通过两方的对话,这里边存在着可笑的因素,也就是我们相声的素材。相声是个喜剧形式,是搞语言艺术的。为什么大家都爱听相声呢?因为相声是逗乐的。那么,相声中笑料由什么地方来的呢?笑料来自生活当中。在我们日常生活中,在一天二十四小时内随时都能发生可笑的因素,经过相声演员加工编写,就成为一段相声节目。

前面几句,就事论事,借题发挥,接着转为自指性的言谈,可见自指性对相声艺术的重要性。

“瓢把儿”贵在少而精,如能作到一笔带过,当然再好也不过了,然而,有些相声“垫话”与“正活”不是内容上一脉相承,而是拧着,“瓢把儿”能否作到“少而精”,就得看演员的功力了。如“垫话”《顺情说好话》的结尾是这样的:

乙 我有六个儿子。

甲 好哇!一个儿子一天给你两块钱,一天就十二块钱,好哇!

乙 好什么呀,死了五个啦!

甲 好哇!

乙 还好哪?六个儿子剩一个了,还好哪?

甲 你不懂呀!常言说得好:“好儿不用多,一个顶十个。”

乙 咳!这一个儿子也没落住。

甲 怎么没落住啊?

乙 前些日子我们家里着火啦,烧在里头啦!

甲 好哇!这您过得可旺盛啦!

乙 还好哪!我们都家败人亡啦!

甲 好啊,那您就干净啦!

乙 像话吗?

这个“垫话”是讽刺胡吹乱捧、逢迎拍马的,如果“正活”是《开

粥厂》，入活就容易些，但，若接着是文眼的《八扇屏》，入活就困难些，要看演员的功夫。张寿臣曾谈及这方面的经验：“《顺情说好话》入《八扇屏》，是拧着。要这么一想，是绝对不好入，其实好入，用几句话就带过去啦：‘我呀，最好取笑，有三二知己呀，打个灯谜儿啦，联个句儿呀，也是取笑，刚才我还作对子哪……’接上啦，绝对不硬山搁檩。”只要顺当、自然，“瓢把儿”可以灵活变化，随意性相当大。

“正活”——就是相声的主体部分。对“正活”来说，“垫话”和“底”是否相当于穿靴戴帽呢？“垫话”起着戴帽的作用。如前所说，“垫话”的目的在于稳定观众，为“正活”开路，跟“正活”并没有内在的必然的联系，不论正着、拧着都可以，随意性相当大。“底”则不然。人们把它单独提出来，加以研讨，显然是强调的意思。“底”是相声主体的重要组成部分，一般说来，还是相声的高潮，不可能独立于主体之外，更不是可有可无。弄清这一点，对理解相声的结构是至关重要的。

作为相声的主体部分，“正活”大致有下面几种类型：

有的是故事性的，如单口相声《珍珠翡翠白玉汤》、《化蜡扦儿》等。一般有较完整的情节和生动的人物形象。与带情节的小说、评书相比较，相声的情节较为虚拟，跳跃性大。人物形象特征突出，但不丰满，多少有些漫画的味道。

有的是多段叙事，如相声《劝架》、《白吃猴》等。它叙述的不是完整的情节，而是若干主题类似、角度不同的小故事。像一个观点统帅若干例证的说理文章，但没有说理成分，而是寓理于事，以事说理，一个故事套一个故事，其间并无情节联系，全靠共同的主题加以贯穿。对以谈话、聊天方式进行表演的相声来说，多段叙事的方式很适用。

有的是游戏、取笑。游戏泛指语言文字游戏，如《对春联》、《猜字》都属于这一类。相声离不开抓眼取笑，广义来说，都属于开玩

笑。这里的玩笑类的“正活”专指以开玩笑的方式议论某些事物。如传统相声《批三国》等。《批三国》，又叫做《歪批三国》，关键在于“歪”，其实就是拿《三国演义》开玩笑。如果正经八百地评论《三国演义》，可以到大学文学系听文学史，何必听相声呢！

有的是“柳活儿”，就是以唱为特色，并且拿唱抓眼取笑的相声段子。如传统相声《汾河湾》、《关公战秦琼》等。如果一段相声里唱段很少，只是作为点缀，或者从头唱到尾，但不逗笑，都不是真正的“柳活儿”。

有的是技巧性的段子，如传统相声《菜单子》、《地理图》等。相声的技巧包括“说”、“学”、“逗”、“唱”，范围相当广泛，而这里所谓的技巧，则专指“说”，也就是以卓绝的嘴皮子的功夫取胜。

有的是抬杠、争辩，就是“子母哏”的相声，如传统相声《论捧逗》、《蛤蟆鼓儿》等。

相声的“正活”一般具有以下特点：

一是丰满。有人把文艺作品的结构概括为：凤头——猪肚——豹尾。对相声来说，也大体适用。“正活”相当于“猪肚”，必须展开，内容丰满，听着有分量。

二是曲折。虽然不像评书那样，必须有悬念、扣子，却也不能直出直入，一道汤。请看传统相声《改行》里的一段：

甲 过去一个艺人一天赶好几家场子，一天忙到晚，回家一算一天收入，就够买两棵白菜的。

乙 生意太坏啦。

甲 生意并不坏，哪家场子都满座儿。

乙 那应该多赚钱哪！

甲 净是不买票的，摇头儿票。

乙 什么叫摇头儿票哇？

甲 查票的下去查票：“先生，查票啦！”“嗯。”（做摇头状）

乙 这是什么意思？

甲 完啦！这就是表示没有,我不买票。

乙 FEAA# ！连话都不说。

甲 他不说话还好点儿,他一说话,你更倒霉啦。

乙 怎么？

甲 你瞧：“先生,查票啦！”喂！这都是我带来的。”

乙 FEAA# ！都不买票？

甲 FEAA# ！过去就是这样儿。

如果照直说,这段话的意思无非是这样的:过去剧场虽然常常满座,但,有些人不买票,有时不但自己不买,还带着人来白看戏。意思倒是没什么变化,可是情趣全无。这里引的相声的叙述曲折多变。剧场里生意不坏而收入少,皆因摇头票多;查票的不说话还好点,一说话反而引来更大的麻烦。所有这一切,都带有悬念色彩,环环相扣,妙趣横生。

三是幽默。“正活”里至少得有几个像样的“肉里噱”的“包袱”,配以一定数量的“外插花”的“包袱”,否则,就不成其为相声。

四是铺垫作用。“正活”虽是相声的主体部分,却又为“底”作铺垫。如果以登山作比喻,“正活”只是爬坡,“底”才是登顶。对“正活”来说,既要注意发挥,又要讲究铺垫。掌握火候和分寸,是十分重要的。

“底”——又叫做“攒底”。既是一段相声的高潮,又是一段相声的结尾。《劝架》的“底”是这样的:

您看这劝架不仅光是语言会说就行,重要的是规律不能违反。你比方说,女的过去劝,必须要偏向女的,男的劝,必须向着男的,不信把男女一调个儿,不仅劝不好,倒给劝麻烦了。女的过去这么说(表演人物):“哟,你们这屋可真热闹哇,吵什么呀?(冲着女的说)就你嗓门大,你能嚷,跟母老虎似的。瞧你那德性!(冲男的说)哥哥,别跟她生气了。还得是我疼你,走!上我那屋去,我给你煮牛奶喝!”啊!要是男的劝,向着那女的,非出人命不可。(表演)“哎哟嗬!你们这屋可真够热

闹的啊,吵起来没完了。我越听越别扭,(指男的)你小子有什么了不起!你不就是欺侮嫂子这人老实吗,你瞧不上她,我瞧得上嫂子。甭怕,都有我哪!甭理他,咱们走,跳舞去!’跳舞去!?”

《劝架》属于上面说的多段叙事结构的相声。这个“底”属于最后一段叙事,从主题看,与前面几段叙事一脉相承,而故事情节并无联系,是相对独立的。有的相声的“底”不同,既属于“正活”的组成部分,又是故事情节的高潮。传统相声《测字》就是这样。山东大军阀张宗昌本来不相信测字先生“大不同”卦算得灵,可是一连三次用“人”字试验,结果都灵验了,不由得不信。“大不同”轰动了济南府,赚了很多钱。流氓朱氏三兄弟看着眼红,设法故意刁难。三个人都测“猪”字。“大不同”对老大说:“今天您哪,从这儿往西走,准保有人请您吃饭,这顿饭还特别的好。”对老二说:“您今天要是往东去,必然有人送您一件衣服穿。”对老三说:“您要是往北去,哈哈……有人揍你一顿!”结果又都应验了。朱氏三兄弟心里还是不服:“咱们哥儿仨,说三个字,三样儿,他给测出三样儿来,灵!可你们琢磨琢磨:咱们哥仨全是一个字儿,他给测出三样来:您有人请吃饭,我二哥有人送衣服,到我这挨揍,这不对,咱们得找他去!”朱氏三兄弟找到了“大不同”,“大不同”回答的惊人妙语就是这段相声的“底”:

这测字先生笑了:

“哈哈,这当然有道理啦,没道理能行吗?你们哥儿仨全说的猪(朱)字,这猪(朱)字,就好比是一口猪……”

这哥儿仨一听:噢,我们全是猪啊?

“头一个猪哪,这叫‘肥猪拱门’,这猪拱门去啦。您想啊,这猪一拱门,主人就琢磨了:这猪好好的,拱门干吗呀?噢,多半是饿啦,得了,弄点儿豆腐渣喂喂它吧。哎,所以有人请你大哥吃饭。”

老大心说:噢,我吃的是猪食啊!

“怎么我二哥有人送他衣服穿哪?”

“第二个,你二哥也是测的这个猪,这是肥猪二次拱门。主人一瞧:哟!刚添完猪食啊,怎么又拱门来啦?噢,天凉啦,准是这猪冷啦,给弄点儿麦草铺上吧。必然有人给你二哥送件衣服穿。”

老二一瞧这马褂儿:“哎,这就是那点儿麦草!”

老三说:“那不对呀,怎么就我挨揍哪?”

测字先生说了:“对呀,这猪吃饱了,也穿暖和啦,又来拱门,不揍你还等什么呀!”

一个“猪”字测出三样结果,样样灵验,虽也占个巧字,但与前面一个“人”字测出三样结果构思雷同,陷入文艺作品最忌讳的简单重复。如果以测“猪”字的结果作“底”,虽在情理之中,却不出乎意料之外,显得平淡,缺乏相声所需的喜剧风格的魅力。这段相声的精彩之处,就是不满足于测“猪”字结果的灵验,而继续深入开掘。一个“猪”字测出三样结果,已可算作惊人之笔,而“大不同”最后那一席话,既在意料之外,又在情理之中,可以说是山外有山,天外有天了。以此作“底”,堪称当之无愧的高潮,也使整段相声大为增色。

相声的“底”贵在创新。

相声的“底”既有唱的,又有说的。上面举的大都是说的。“柳活儿”大都以唱作“底”,也有非“柳活儿”而又以唱作“底”的。

相声的“底”既有戛然而止的,又有余味无穷的。戛然而止的可以举《夜行记》的“底”:

乙 你看怎么样?下车推着走吧!

甲 啊?!大江大浪我都闯过来了,我还推着走哇?

乙 没有灯啊,马路上不能骑!

甲 我钻胡同!

乙 哎,胡同里没灯更危险!

甲 不管它那一套,钻进胡同我就骑上了。咦?对面儿又来个警察。

乙 那你快下来吧。

甲 下来？我趁他没瞧见，抹回头来一拐弯儿，“FEAD#溜”一下子！这回他再想找我都找不着啦。

乙 你到家了？

甲 掉沟里啦！

这个“底”既有悬念，又有突发性、喜剧性，“包袱”抖响，也就戛然而止。

近年来，相声表演艺术家马三立创作和表演了一些相声小段，十分精彩。相声小段的“底”尤显艺术功力。如《查卫生》，采用的是对比、夸张的手法。那位检查卫生的领导干部打开厕所的门，竟然被里面飞出的上万只的苍蝇群冲了个大跟头。惊魂甫定，又想上厕所，小心翼翼地打开厕所的门，谁知连一个苍蝇也没有。这时又进一步铺垫：小便可以，大便恐怕来不及了。最后一语泄底：十二点，苍蝇都在食堂哪！它不是炸“包袱”，却经得起回味，什么时候想起来都可乐，而且越想越可乐。余味无穷，正是马派相声艺术的重要特色。

相声的“底”既有以精巧见长的，也有以气势取胜的。以精巧见长的如《论捧逗》的“底”：

乙 您可太捧我了！

甲 不，这还不是捧您，全国的相声演员谁不尊重您哪。您是相声界的权威！

乙 哪里……哪里……

甲 您是相声泰斗。

乙 不行，不行。

甲 幽默大师。

乙 好嘛！……

甲 滑稽大王。现在您的艺术成就这么高，您若再很好地肯定了优点，克服缺点，努力学习，发扬您的艺术独特风格，甭多了，再有三年……

乙 怎么样？

甲 你就赶上我了。

乙 噢！我还是不如你呀！

捧逗的激烈争辩，贯穿着整段相声。双方为了强调自己的重要，压倒对方，使尽了浑身解数。如果双方一争到底，直接以争作“底”，就会因为缺少曲折变化而显得平淡。这里使用了对比的手法，变争为捧，采取捧得越高摔得越重的办法，最后还是以“你就赶上我了”作“底”，突出了艺术构思的精巧性。以气势取胜的如《诗情画意》：

乙 怎么治啊？

甲 闪耀吧，青春的火光！

青春属于你，属于我，

属于我们每一个人！

让我们同我们祖国一起，

度过这壮丽的青春！

乙 不行！我还慌慌！

甲 闪耀吧，青春的火光！

在青春的世界里，沙粒要变成珍珠，

石头要化做黄金。

青春的魅力，应当叫枯枝长出鲜果，沙漠布满森林。

乙 不行！我还慌慌！

甲 闪耀吧！青春的火光！

大胆的向往，不倦的思索，

一往直前的行进！

这才是青春的美，青春的快乐！

乙 不行！还慌慌。

甲 闪耀吧！青春的火光！

乙 还慌慌。

甲 闪耀吧，青春的火光！

乙 还慌慌！

甲 闪耀吧，青春的火光！

乙 还慌慌！

甲 闪耀吧，青春的烈火把慌慌的烧光！

乙 不慌慌啦。

这个“底”不怎么可乐，甚至可以说不是“包袱”。这段相声没有贯穿的故事情节，“底”也不可能是故事情节的高潮，而是情绪、气氛的顶点。以渲染气势作“底”，新编相声里并不罕见，不失为有益的探索。

如果不计艺术上的得失和优劣，相声的结构近来有如下的变化：

“垫话”变得灵活多样。像传统相声里那种较为正规的“垫话”有所减少，更多的是三言五语，直接进入“正活”，以适应观众领悟性增强而耐性减弱的趋势。

随着“垫话”趋于简化，“瓢把儿”变得可有可无，有时甚至丧失了相声结构中的独立地位。

“正活”，由于入活迅速，内容紧凑，地位变得更加突出。

“底”，趋于淡化。这不符合演员和观众的意愿，却又不依人们的意志为转移。谁不想有个轰然炸响的“包袱”作“底”呢？然而，绞尽脑汁，终无所获，只好退而求其次，演员下台都很勉强。难怪有人慨叹：好相声少，好“底”更少。

第五章 构成因素

相声演员常常把“说”、“学”、“逗”、“唱”挂在嘴边,说什么“相声离不开‘说’、‘学’、‘逗’、‘唱’。一个好的相声演员,必定是‘说’、‘学’、‘逗’、‘唱’样样都好”。那么,究竟什么是说、学、逗、唱呢?有人说是四种技巧,有人说是四门功课,有人称之为相声演员的基本功。其实,说、学、逗、唱是相声的构成因素。弄清它的含义,对于理解相声艺术来说,是十分重要的。关于说、学、逗、唱,相声演员常这么说:

“说”——大笑话、小笑话、反正话、俏皮话,说个字义儿,打个灯谜,说个“绷绷绷儿”、“蹦蹦蹦儿”、憋死牛儿、绕口令儿。

“学”——天上飞的,地下跑的,水里 FEA# 的,草棵里蹦的,人言鸟语,做小买卖的 FEBB# 喝。

“逗”——“抓眼取笑,幽默滑稽。

“唱”——“太平歌词”,学唱各种戏曲小调。

这种说法在相声艺人间世代相传,几乎成了固定的套子。如前所说,相声表演与其他艺术形式有所不同,常常谈论相声艺术和相声演员自身的情况,借以抓眼取笑,吸引观众。把这种自指性的现象从理论高度加以概括的是美国学者莫大伟,他在《文艺研究》杂志上发表的《论相声的自指性》的论文引起相声界广泛的兴趣,给予很高的评价。自指性的确是相声的独特之处。传统相声《打灯谜》以说、学、逗、唱为“垫话”,生动地体现了相声的自指性:

甲 您是干什么的?

乙 说相声的。

甲 相声都讲究什么？

乙 说、学、逗、唱。

甲 说都可以说点儿什么？

乙 那可多了。十回八回的大笑话儿、三回四回的小笑话儿，说个绷绷绷儿、蹦蹦蹦儿、憋死牛儿、绕口令儿，说点反正话、颠倒话、俏皮话、字义儿、灯谜，吟诗，答对儿。

甲 嚯！会的不少哇。今天我得听您一段儿。

乙 可以。

甲 您给我说一段绷绷绷儿吧！

乙 他这个……绷绷绷儿……说不了。

甲 也许还没有学会呢！那您再来一个蹦蹦蹦儿！

乙 蹦蹦蹦儿……蹦不动！

甲 若不您来一个憋死牛儿。

乙 说不了！

这段“垫话”表明：尽管艺谚相沿成习，甚至成了口头禅，却不见得严密、科学，什么是“绷绷绷儿”，什么是“蹦蹦蹦儿”，连一些老资格的相声艺人也说不大清楚，因此，不应当满足于流行的说法，而应对说、学、逗、唱的含义、作用以及相互之间的关系作具体分析。

“说”，就是“说法中之现身”的“说法”，也就是第三人称叙述。作为说唱艺术的基本表达手段，它反映着包括相声在内的说唱艺术的本质特点，应居说、学、逗、唱之首。艺谚有所谓“万相归春”之说，这里的“春”就是“说”的意思。也就是说，江湖的技艺尽管有许许多多，但最后都得归结到“说”，什么技艺都离不开“说”。比如耍蛇，似乎是以惊险取胜的纯技艺，与“说”不相干，其实不然，弄蛇者几乎从头到尾在“说”。如果仔细观看耍蛇，一场表演下来，真正耍蛇只占很短时间，其余时间都在说。如果单从时间看，与其叫做耍蛇，不如叫做说蛇。这里的“说”，还必须兼具知识性、娱乐性和趣

味性。像耍蛇这样的技艺尚且如此，何况以“说”为突出特色的相声艺术呢？在说、学、逗、唱之间，各自的地位和作用是不一样的。说是基础，统领着逗、学、唱，因此，相声演员常说：以“说”为主，以“说”当先。

从内涵分析，相声的“说”包含两方面的内容：一方面，用于陈述故事，交代情节，描绘场景，刻画人物的“说法”，构成相声“说”的主体。特别是情节曲折、故事性强的单口相声最为明显。另一方面，语言文字游戏，通常列为“说”的范畴，其实并不典型，逗、学的成分较重，经常是说、逗、学三者结合。传统相声《学叫唤》里有这么一段：

甲 雀儿、鸟儿中数什么嘴快呢？

乙 要讲嘴快呀，那就得数小燕子，你看它在树上落着，数十个字儿：“一二三四五六七八九十”，你看这多快呀！

甲 不行。它可没有蛤蟆嘴快。

乙 蛤蟆那大嘴岔儿多笨哪！数十个字儿得张十回嘴，太笨啦！

甲 不笨。你若不信你学小燕子，我学蛤蟆，咱们都数这十个字儿，倒看看谁的快？

乙 那行。先听我小燕子的叫：“一二三四五六七八九十。”

甲 完啦！听蛤蟆的。

乙 你数吧！

甲 “俩五哇！”

乙 这么数哇！

这里的“说”只是交代情节和背景，中心部分采取二人抬杠的方式，其实是逗，还穿插着学，学小燕子数数儿。尽管小燕子本来不会数数儿，但，十个数数下来，还多少得有点小燕子叫唤的味道，这样，“说”、“逗”、“学”就粘合到一块了。因此，像这样的相声段子，究竟是“说”还是“逗”、“学”，难下定论。其实，又何必下结论呢！

相声的“说”有着独特的风格特色，不妨与评书略作比较。同样是“说”，相声与评书之间的差别大体像“说话”与“说诨话”那样。相声比评书多了一个“诨”字。尽管评书有时也可以“诨”，但，主要以故事情节和人物形象取胜；同样，尽管相声也可以有故事情节和人物形象，但，主要还是以“诨”取胜。请看传统相声《珍珠翡翠白玉汤》的“底”：

满朝文武等这汤端上来一看，啊？这是谁出的主意呀？就这臭菜汤子还大宴群臣哪，这俩做汤的非千刀万剐不可呀，看皇上如何发落吧。

朱元璋往下一看可就恼了，心说：噢，你们就会跟我享福啊？得啦！今儿咱们一块儿尝尝吧，往起一站，说：

“众家爱卿，来！随孤家一同共饮珍珠翡翠白玉汤！”

一扬脖子，一憋气儿，咕咚咕咚，他先灌下去啦！大伙儿全吓愣了。

“年兄！”

“年弟！”

“啊，皇上他喝了！”

“那咱们也喝吧！”

赶紧端起来，跟着也往下灌，有的被这股子酸臭味儿勾引得差点吐出来，可当着皇上又不敢吐，怕有失仪之罪。没办法，憋着气儿一口一口地往下咽。甭管怎么样，大伙儿总算把这一小碗汤对付下去了。全冲着皇上亮亮碗底，那意思是：我们可喝完啦！

朱元璋一看，哈哈大笑。

“众家爱卿，孤家找人做的这珍珠翡翠白玉汤，滋味如何？”

大伙儿都恶心得说不出话来，只好伸出双手，高挑拇指，表示赞美。

朱元璋一看，忙说：

“既然如此，来呀，每人再赐三大碗。”

啊！受得了吗？！

这里，既有带悬念的故事情节，又有略具心理活动和性格特点

的人物,如果作为一段评书,可以更无他求,但,作为相声的“底”,除了故事情节和人物形象以外,还必须“诨”。就像上面的引文那样,前面有细针密线的铺垫,最后抖响“包袱”,才能构成相声的“说”。总之,“诨”并不局限于相声的“说”,凡喜剧形式的艺术都可能与“诨”挂钩,但,无诨不能成为相声的“说”。

“学”,就是摹拟。摹拟对象大致有两类:一是自然界的万物,如飞禽、走兽等等;另一类是方言、市声等等。从这个角度来看,相声的“学”类似口技,或者可以说是以口技为基础。既要摹拟,就必须达到乱真的境界,所谓不学则已,一学惊人是也。如果说学,又学得不像,献丑罢了,不如不学。

即使学到了乱真的境界,对相声的“学”来说,还是不够的。相声的“学”受到自身的艺术特点和规律的制约,必须与组织“包袱”,博取笑声相结合,而不是单纯的摹拟。对口技艺术来说,摹拟既是手段又是目的,除了“万相归春”式的“说法”以外,再也没有什么别的。相声的“学”不同,摹拟本身不是目的,只是艺术手段,归根结底为组织“包袱”服务,这一点必须加以强调。

从这个前提出发,相声的“学”包括正学和歪学。正学就是类似口技的摹拟,以乱真为最高境界。所谓歪学,其实就是宋代百戏中的“乔”。前面举的《学叫唤》里的摹拟小燕子和青蛙的叫唤,就是例证。这里的歪学突出了以下几点:一是尽管是虚拟的、写意的,但多少得有小燕子和蛤蟆叫唤的影子,也就是“像不像,三分样”吧。二是从组织“包袱”的需求出发,抓住小燕子嘴快和蛤蟆嘴慢的特点,构成鲜明的对比。三是以蛤蟆的“俩五”抖响“包袱”,抓眼取笑,这样,“学”与“逗”又挂上了钩。总之,相声里既不需要也不存在单纯的“学”。如欲欣赏单纯的“学”,可以去看口技,而不必听相声。当然,相声里也不需要一歪到底、近乎胡闹的歪学。相声的“学”必须正确处理正学与歪学的关系,恰当地体现“学”与“逗”的关系。为了说明这个问题,不妨举出传统相声《卖布头》里的一

段：

甲 过去你听收音机，净是商业广告：“各位先生们，您想喝到一些香茶吗？请您到正兴德茶叶庄去买吧，正兴德茶叶庄自制红绿花茶，正兴德茶叶庄开设在前门大街一千七百六十五号，欢迎诸君品评指导。”

乙 对，过去广告都是这些词儿。

甲 大买卖作这样的广告。

乙 小买卖哪？

甲 那上不了电台。

乙 怎么哪？

甲 广告费他就拿不起呀。你让卖烤白薯的上电台作广告。那怎么作呀？再说那词也没法编哪：“各位先生们，您想吃到一些红皮黄瓢儿既富有营养又含有大量维他命 C 的烤白薯吗？本号蒸煮烤品俱全，如果您想吃的话，请您到……”

乙 哪儿买呀？

甲 哪儿碰上哪儿买吧！

这里有正学，就是正兴德茶叶庄的广告；也有歪学，就是卖白薯的广告。一正一歪，对比鲜明，构成“包袱”，也就是广义的“逗”。三者有机结合，反映着相声“学”的特征。

“逗”，就是抓哏取笑，幽默滑稽。它不便说成与“说”、“学”、“唱”并列的技巧或功课，因为相声从头到尾离不开“逗”，而且“逗”的本身既是手段，又是目的，其重要性不言而喻。有的相声演员善于摹拟和歌唱，技艺卓绝，令人倾倒，但因“逗”的功夫欠佳，听起来总是缺少相声味，也说明“逗”的重要性。

从表现形式看，逗可以与说、学、唱结合。“逗”与“说”结合，姑称之为“说逗”，任何相声段子都必须以此为基础。“逗”与“唱”结合，姑称之为“唱逗”，是构成相声“柳活儿”的重要手段。“逗”与“学”结合，姑称之为“学逗”，以此为主的相声段子不多，但，这类成

分却经常穿插在相声段子之中。

关于相声的“逗”，本书另章详细论述，这里不赘言。

“唱”，包括相声本工的唱“太平歌词”和学唱。

“太平歌词”，据说与早年建筑业的夯歌有渊源关系。“穷不怕”擅长“太平歌词”，是公认的说法。张次溪《人民首都的天桥》一书载有“穷不怕”演唱的“太平歌词”，有一段为《大实话》：

庄公打马出城西，
人家骑马我骑驴。
一回头看见一个推车汉，
比上不足比下有余。
天为宝盖地为池，
为人好比混水鱼。
妯娌们相和鱼帮水，
夫妻们相和水帮鱼。
阎王好比打鱼的汉，
不知来早与来迟。
劝诸公吃点儿罢喝点儿罢，
行点儿德作点儿好，那是赚下的。

另一段“太平歌词”题为《不求人》：

天下雨，地下滑，
自己个儿栽倒自己个儿爬。
要得到亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

“穷不怕”之后，许多相声艺人都学唱“太平歌词”，几乎人人皆会，但，“太平歌词”不好唱，吃功夫，唱得好的只有王兆麟、吉评三数人。“太平歌词”来自民间，有的从民间笑话转化而来。如《大脚妞儿》：

有一位大姐黑不溜秋，

身量儿不高过了鼓楼。
别看大姐身高九丈九，
一双绣花鞋做了九秋。
桃红布使了八个布铺，
净钢针就别坏了六筐头。
好容易才把鞋做好，
试了一试脚大鞋小挤指头。

语言生动，高度夸张，正是民间文艺的突出特色，但更多的“太平歌词”是警世、劝善，宣传因果报应的。如《渔翁得利》：

昨日里阴天渭水寒，
出水的蛤蚌儿晒在沙滩。
半悬空飞的是鱼鹰子，
抵翅收翎落在了沙滩。
它把那蛤蚌儿当做一块肉，
抵翅收翎往下 FEBO#。
鹰 FEBO# 蚌肉疼痛难忍，
蚌夹鹰头两翅 FEA7#。
从那边走过来一个打鱼的汉，
连蛤蚌儿带鱼鹰儿捡在鱼篮。
口内说：“快乐，多么快乐，
蛤蚌儿就酒，鱼鹰儿换钱。”
那鱼鹰掉下了伤心泪，
叫一声蛤蚌儿大哥听我言：
“早知道你我落在了渔家手，
倒不如你回大海我奔高山，
你归大海得吃水，
我奔高山自在悠然。”
这就是张口不知合口易，

出头容易褪头难。

类似的劝善、醒世之作还有《劝人方》、《三纲五常》、《五猪救母》、《太公卖面》、《韩信算卦》、《十八愁》等。这些“太平歌词”有两个特点：一是以民间传说、笑话为基础，用生动形象的语言陈述，有一定的感染力。二是不局限于故事情节，注意升华，又有一定的哲理性。到后来，“太平歌词”带故事情节的段子增多。如《雷峰塔》的开头是这样的：

那杭州美景盖世无双，
西湖岸奇花异草四季清香，
春游苏堤桃红柳绿，
夏赏荷花放满池塘，
秋观明月如碧水，
冬看瑞雪铺满了山岗。
我表的是西湖岸上妖魔作乱，
才恼恼了上方的张玉皇。
玉皇爷差派法海临凡世，
就在金山寺内把方丈当。

接下去就演唱白蛇的故事。除了这样的单独演唱带有故事情节的“太平歌词”以外，“太平歌词”还穿插到相声段子之中，大致有两种情况：一是作为“撂地”的开场，艺人称之为“门柳儿”，表演时配合“白沙撒字”，用以招徕观众。另是直接用于相声段子之中。如传统三人相声《扒马褂》里有这么一段：

丙 哎，再听这段，这段你们就不会啦。

乙 好，唱吧！

丙 （唱）昨日里阴天渭水寒，出水的蛤蚌儿晒在沙滩，半悬空飞来的是鱼鹰子，振翅收翎落在了沙滩。

乙
丙 （合唱）它把那……

甲

乙 (合唱)蛤蚌儿当做一块肉。

丙

丙 哎哎哎！

乙 这段儿也不新鲜哪！

甲 这段儿叫《渔翁得利》。

丙 哟,这段你们也会。

乙 这谁不会呀！

“太平歌词”虽曾盛极一时,但因曲调单调,表现力不强,终遭淘汰。至今,会唱“太平歌词”的人屈指可数。几年前,侯跃文、石富宽合说的相声《财迷丈人》里又引进了“太平歌词”(据演出录音整理):

甲 (用嘴学打玉子)

乙 哎,行啦,行啦,这干吗呀?

甲 这老头子会唱几句“太平歌词”,他把所要的东西唱出来了。

乙 他怎么唱的?

甲 (唱)叫一声闺女听仔细,
听我把财礼的数目就提上一提。
手表、电视还有半导体,
自行车、电扇和缝纫机。
酒柜、立柜还有沙发椅,
方桌、圆桌还得带茶几。
茅台、西凤还有威士忌,
卤肉、烤鸭子还有香酥鸡。
把这些东西你都准备好,
咱们吃点、喝点、玩点、乐点,都是赚下的。

乙 这叫什么思想呀?

甲 总算把仨闺女都卖出去啦!

乙 三姑娘的价码也太高点啦。

甲 是高啦！老头说啦，这回是高点啦。时代不同了，社会发展了，水平提高了，这财礼就调价了。

久已绝响的“太平歌词”重返舞台，陌生感带来了新鲜劲，无异于新声，加以运用得颇为巧妙，唱得有味，颇具艺术魅力，也是人们始所未料及的吧。

相声的学唱包括戏曲、歌曲以及民间小调，一段相声究竟学唱什么，应视表达需要和演员的条件而定。所谓表达需要，从根本上说，就是与组织“包袱”结合。离开这一前提，就成了单纯的唱戏或唱歌，也就不是相声的“唱”了。相声演员条件不同，有的擅长歌曲，有的会唱戏曲，学唱，应当扬长避短，切忌赶鸭子上架，强其所难。

学唱，顾名思义，仍然属于“学”的范围，不过学的对象是歌曲或戏曲罢了，“学”和“唱”融为一体。既属“学”的范围，也同样有“正”和“歪”的问题。正唱必须是鲜桃一口，维妙维肖；歪唱又需与抓眼取笑结合。传统相声小段《山东二簧》就是明证。演员先学京剧《桑园会》里秋胡的唱段，字正腔圆，满宫满调，属于正唱，剧场效果是热烈的掌声。接着，演员用山东方言演唱同一唱段，突出一个“怯”字，属于歪唱，剧场效果是串珠似的笑声。

综上所述，作为相声的构成因素，“说”、“学”、“逗”、“唱”经常水乳交融在一起。下面以传统相声《改行》为例略作说明：

甲 还得会 F E B B# 喝，北京卖菜的 F E B B# 喝好听。十几样菜一口气儿 F E B B# 喝出来：（学叫卖声）“香菜辣蓼椒哇，沟葱嫩芹菜呀，扁豆茄子黄瓜架冬瓜买大海茄，买萝卜，红萝卜卞萝卜嫩芽的香椿啊，蒜来好韭菜。”

乙 嗨！这一大套。

甲 这是内行，×老板他是外行，早晨起来到市上趸来几样菜，挑着挑子走在街上，这样。（学老旦台步）

乙 怎么这样走啊？

甲 台上走惯啦，遛了半天没开张。

乙 那怎么回事哪？

甲 人家不知道他给谁送去。

乙 对呀，卖菜的不 FEEB# 喝哪儿行啊。

甲 后来他一想，不 FEEB# 喝不行啊！把自己所卖的菜看了一下，编了几句词儿，合辙押韵。一叫板，唉！“台台台令台令台”。（小锣“凤点头”）

乙 嘿！卖菜的打家伙。（打锣）

甲（唱二簧散板）“香菜芹菜辣蓼椒，茄子扁豆嫩蒜苗，好大的黄瓜你们谁要，一个铜子儿拿两条！”

乙 这卖菜的可真新鲜。

通过逗眼的和捧眼之间的对话，叙说了某京剧老旦演员被迫改行卖菜的悲剧，属于“说”；悲剧用喜剧方式来表现，引起笑声，皆因含有“逗”的因素。前面摹拟卖菜的 FEEB# 喝，属于正学，一通 FEEB# 喝，必得叫下好来。后面用二簧“散板”FEEB# 喝，就唱腔来说，必须是地地道道的二簧“散板”，不能胡改乱唱，连荒腔走板都不允许，属于正唱；从内容看却又不伦不类，非驴非马，带有玩笑味道，属于歪唱。正中有歪，歪中有正，正歪结合，抓眼取笑，实属相声的“唱”的要津。

综上所述，可以得出以下几点看法：

第一，说、学、逗、唱并非平列的概念，以此划分相声段子的类别并不科学，因此，不便概括为四门功课或技巧。

第二，说、学、逗、唱是构成相声的因素，一段相声可以以某一因素为主要特色，如学唱因素突出的相声段子叫做“柳活儿”，但必须与其他因素配合，单打一的较为少见。

第三，作为相声演员，必须掌握说、学、逗、唱的基本功，尤以“说”、“逗”最为重要。一个相声演员嗓子条件不大好，可以不演“柳活儿”，尚有可为，但，如果“说”、“逗”的功夫不过硬，那就自我

取消了相声演员的资格。

第六章 艺术手段

一、定义

相声是具有喜剧风格的说唱艺术形式,主要艺术手段是“包袱”。“包袱”,有的演员把“袱”字儿化,读作“包袱儿”。

“包袱”是什么呢?“包袱”是一种比喻的说法。组织笑料像是系包袱。先把包袱皮摊开,放入种种可笑的东西,然后包好,系成严实的“包袱”,用相声术语说,这一过程叫做铺平垫稳。观众似乎觉着“包袱”里的东西可笑,却又不知道究竟是些什么,一旦时机成熟,突然把“包袱”抖开,让可笑的东西呈现在观众面前,引起笑声。从铺平垫稳到抖落“包袱”,就是组织“包袱”的全过程。如讽刺“四人帮”的相声《如此照相》的“底”:

甲 我一看,噢,下班了,顾客、职工站成一排,跳忠字舞。

乙 对,这也是“晚汇报”的一种形式。

甲 不行啊,我肚子这儿“咕噜咕噜”直叫唤。

乙 赶紧上对过儿食堂买点吃吧!

甲 “同志,我饿一天了,您等我上对过儿买俩包子吃,吃完我就过来跳。”

乙 他怎么说?

甲 “你什么出身?这是忠不忠的问题,你怎么偏这时候吃?”

乙 得,还给上纲了。

甲 我一想,我跳吧!(跳舞)

乙 还真不错。

甲 知道什么意思吗？(动作)

乙 拿起刀枪。

甲 (动作)

乙 狠打黑帮。

甲 (动作)

乙 文攻武卫。

甲 (动作)

乙 奔向前方！

甲 (动作)

乙 放眼全球。

甲 不对。

乙 高瞻远瞩。

甲 不对。

乙 前途光明，放眼世界！

甲 不对。

乙 什么意思？

甲 我瞧对过儿那包子呢！

从这个例子可以看出，一个“包袱”的组织过程分为两个阶段：前面的较长的阶段叫做铺垫，从提出跳忠字舞一直到“高瞻远瞩”，观众预感到会有可笑的东西，却不知道怎样可笑。到了这个火候，就达到了铺平垫稳。那句“前途光明，放眼世界”，起着转移观众视线的作用，相声术语叫做“支”，又叫做描“包袱”口，至此，万事齐备，只欠东风。后面极短的阶段叫做抖落“包袱”。那些十分可笑的“包袱”，有时不叫抖响，而叫炸响，足显其威。抖落“包袱”贵在脆、快，切忌横生枝节，拖泥带水。“包袱”的效果虽然闪现在一抖之间，功夫却在铺平垫稳，这一点必须加以强调。

二、规律

关于相声“包袱”的规律,历来说法不一。有的认为是“三翻四抖”,有的认为是出乎意料之外,在乎情理之中。王力叶在《相声艺术与笑》一书中指出:

从以上构成笑料的各种方法中,我们可以找出两条基本规律:

一是夸张——或在情理之中或是荒诞畸形;

二是突然——或在意料之外或是绝妙惊人。

上面各种说法都有所据。的确,相声“包袱”可以从不同角度来分析,找出种种规律,不过,出乎意料之外,在乎情理之中,应当看做相声“包袱”的基本规律。

除了某些“现挂”和“外插花”以外,“包袱”都建立在生活中的矛盾和对立的基础之上,也可以说,如果没有矛盾和对立,就很难构成相声的“包袱”。上面举的《如此照相》的“底”反映“甲”的行为和心理之间的矛盾。行为——不情愿地跳忠字舞;心理——肚子饿了,想吃包子,也就是外力胁迫和人之常情之间的矛盾。从内容看,蕴含着对“四人帮”倒行逆施的控诉;从形式看,突出了矛盾双方的鲜明反差。内容与形式结合在一起,就产生了耐人寻味、发人深思的艺术魅力。

举凡相声的“包袱”,都是高度夸张的。建立在矛盾基础上的高度夸张集中反映“出乎意料之外,在乎情理之中”的基本规律。如脍炙人口的传统相声《改行》中有这么一段:

乙 皇上死了与艺人有什么关系?

甲 国服哇。

乙 FEA# ,断国孝?

甲 天下不准见红的,人人都得挂孝。男人不准剃头,女人不准穿红衣服,不准搽红粉,连头绳都得换蓝的。

乙 那干吗呀?

甲 表示挂孝。

乙 嗨！

甲 那年头儿连卖菜的都受限制。

乙 卖菜受什么限制啊？

甲 卖油菜、白菜、扁豆、黄瓜行；卖红萝卜不行。

乙 那有什么关系？

甲 红东西不准见。

乙 那是天然长的。

甲 你要卖也行啊，得做蓝套儿把它套起来。

乙 嗨！

甲 那年头儿吃辣椒就有青的。

乙 红的哪？

甲 见不着，谁家种了辣椒，一看是红的，赶紧摘下来，埋了。

乙 怎么不卖呀？

甲 不够套儿钱！简直这么说吧，那年头儿连酒糟鼻子、赤红脸儿都不能出门儿。

乙 那天生长的他也管？

甲 啊，我大爷就是酒糟鼻子，出去买东西去啦，看街的过来，“啪”！就给一鞭子：“你怎么回事？”

乙 打完人还问怎么回事？

甲 “我没事呀……”你不知道国服吗？”我知道，我没剃头哇。”没问你那个，你这鼻子怎么回事？”“鼻子红点儿，天生长的，不是我捏的。”这色就不能出门儿。”不行啊！我们家里没有人买东西啊！”

“你要出来也行啊，把鼻子染蓝了！”

乙 染鼻子？

甲 那怎么染哪？把脸染蓝了，那更不敢出去啦。

乙 怎么？

甲 成窦尔墩啦！出去碰见黄天霸非打起来不可！

这里夸张的是“红东西不准见”，从穿衣服、搽粉说起，像爬坡似的，越来越玄。到“把鼻子染蓝了”，近乎荒诞——相声所允许的，像传统相声《开粥厂》所渲染的那样，大大出乎意料之外。而在乎情理之中，则来自这个“包袱”的特定的社会背景——封建专制制度，构成高度夸张的合理内核。由此可见，作为“包袱”的基本规律，“出乎意料之外而又在乎情理之中”从来紧密结合在一起。如果只是出乎意料之外，而不是在乎情理之中，那就是云山雾罩，信口开河，当然不会有喜剧效果。反之，如果只是在乎情理之中而不是出乎意料之外，那就等于日常生活中耳之所闻，眼之所见，当然也不会有喜剧效果。

至于“三翻四抖”，只是组织“包袱”的艺术手法，还算不上基本规律。所谓“三翻四抖”，是相声艺人长期实践经验的结晶。组织“包袱”，通常是重复三遍，就是“三翻”；到第四遍，抖响“包袱”，就是“四抖”。上面举的《如此照相》、《改行》的“包袱”，虽然有些灵活变化，大体上还是“三翻四抖”的套路。

近年来，随着生活节奏加快和审美习惯的变化，一板一眼、慢条斯理的“三翻四抖”已不适应当前的相声表演。尽管“三翻四抖”的“包袱”不在少数，但，“两翻一抖”、“一翻一抖”甚至随翻随抖的“包袱”明显增多。相声演员常常慨叹：如今观众变得越来越聪明，相声不那么好说了。然而，这又有什么不好呢！

由“出乎意料之外而又在乎情理之中”的基本规律派生出相声“包袱”的如下特点：

第一，严密性。“三翻”之间以及“三翻”和“四抖”之间必须丝丝入扣，紧密结合。需铺垫之处必须达到铺平垫稳的程度，但在“包袱”抖响之前“底”又必须滴水不漏，否则就会刨掉，效果全无。如上面引的《如此照相》的“底”，铺垫的关键之处是那句“上对过儿食堂买俩包子”。这里的包子像戏剧舞台上的道具枪，如果大幕拉开之际挂在壁上，那么，闭幕以前就必须打响。前面交代清楚卖包

子的食堂就在对过,这一点非常重要。逗眼的表演面朝前方,恰与跳忠字舞的情景巧合,表现了组织“包袱”的严密性。

第二,突发性。细针密线的铺垫虽极重要,却仍属于组织“包袱”的准备活动,抖响“包袱”才是真正的目的。所谓突发性,当指抖响“包袱”而言,必须做到突然、快速、干脆,使观众既感到惊奇,又觉着痛快。抖“包袱”,特别敏感、微妙,一言、一笑、一动、一静,都会影响到“包袱”的效果。传统相声里一些脍炙人口的“包袱”历经千锤百炼,凝聚着一代又一代艺人的心血。其间的种种奥妙,值得认真研析。

第三,合理性。相声“包袱”既离不开高度夸张,又需注意夸而有节,夸而有据,也就是在乎情理之中。所谓合理性,不外乎三种情况:一是事实的合理性。“包袱”的夸张幅度虽然不小,却存在着事实和逻辑的合理性。《如此照相》的“底”就是这样。二是背景的合理性。“包袱”的高度夸张,事实上虽然不可能有,但,处于特定的背景之中,人们可以理解。三是审美心理的合理性。“包袱”的夸张近乎荒诞,甚至信口开河,但观众却抱着宁信其有,不信其无的态度,对艺术创造给予充分的合作。如传统相声《开粥厂》里的一段:

甲 我那周围方圆八百里。光住的房子就有八万多间,院子中间修的有公路,花园里的龙睛鱼赛过叫驴,蛤蟆骨朵比骆驼还个儿大。

乙 我都没听见说过。

甲 我们那儿种的玉米棒子都有一丈多长。

乙 那怎么吃呀?

甲 两人扛着,中间一个人昂着脖子啃。

乙 这是吃棒子吗,简直受罪哪!

甲 高粱都十丈来高。高粱地里您得留神,万一不小心,掉下个高粱粒来,把脑袋就能打个包,哪天您到我们那儿可以注意嘛,您看见脑袋上有包着纱布的,那就是……

乙 撞伤了的。

甲 高粱粒砸的。

乙 啊？

上面的种种夸张当然属于不着边际的吹牛,关于这一点,逗眼的早已有所交代,而观众呢,明知是假,却当真的听,纯粹当做开玩笑,反映着相声欣赏中特定的审美心理活动,也只有从这个角度看,这类吹牛式的夸张才有某些合理性。

三、分类

“包袱”可以从多种角度加以分类,最常见的是根据内容分为“肉里噱”和“外插花”——借用评弹的术语。

所谓“肉里噱”,就是与相声内容结合紧密的“包袱”。一段相声的内容主要靠“肉里噱”来表达,换句话说,“肉里噱”的“包袱”构成相声的骨架。上面举的《改行》的“包袱”就是典型的“肉里噱”,深刻地反映了控诉封建专制制度的主题。有时,一个相声小段就由一个完整的“肉里噱”的“包袱”构成。如马三立、王凤山合说的相声小段《相声的魅力》(据演出录音整理):

甲 作为一个演员,每一个节目必须有高度的思想性和艺术性。思想性、艺术性的统一、结合,必须有深刻的政治内容和优美的艺术形式。通过艺术形式,是歌颂,是批判,是讽刺,讽刺、批判、揭露不正确的思想作风,歌颂、表扬好人好事和先进人物。通过艺术形式,作到启发人民的政治觉悟,鼓励人民的劳动热情。

乙 好!能起这么大的作用。

甲 当然啦!去年夏天暖瓶厂到曲艺团找我,非叫我去不可。这个暖瓶厂每月计划生产指标是一万只暖瓶,可到那月月底二十九号啦,生产了八千只暖瓶。

乙 哟!二十九号才八千只。

甲 对。

乙 那算完不成任务啦。

甲 厂长、书记着急啦。怎么办？到曲艺团找我，把我接去啦。

乙 你能有什么办法？

甲 说呀！演节目呀，说一段。

乙 听你说相声。

甲 哎，就听我这相声，全体职工连领导听我说一段，我说完一段，大伙哈哈乐呀。怎么样？月底生产暖瓶一万五千零三十六只。

乙 嗨！两天一宿，超额百分之五十。

甲 也不算快。

乙 还不算快？

甲 那月有三十一号。

乙 好嘛，这也太神啦！

甲 这不算什么。咱们近郊区有个农场的园艺队，苹果该摘了，队长到那儿一看：“哎呀，不行，苹果不能摘。”

乙 怎么不摘？

甲 树上的苹果像海棠果那么大个。

乙 好嘛，变了葡萄架啦。

甲 怎么办？队长一看，这怎么摘呀，想起我来啦。到曲艺团，开车把我接来啦。

乙 你有办法吗？

甲 说呀，说一段。

乙 嘿，说一段？给苹果树说相声。

甲 对啦！广场露天演出，连苹果树带人们都听，职工、干部连社员都听我来一段。

乙 来一段？

甲 大伙一听，哇——哇乐呀。再看树上的苹果，哗——哗——跟着“包袱”长。一会儿功夫变成了小西瓜。

乙 嗨！越说越玄啦，你的艺术有那么大的力量？

甲 这不算什么新鲜。北京有个好养蛐蛐的老人叫王长友,他有个越冬的蛐蛐。斗蛐蛐从来没败过,夏天斗,准胜,这蛐蛐叫金头虎,多棒啊。有一天,我说:“听说你这金头虎厉害啊,我瞻仰瞻仰吧。”老头说:“好,看看吧。”老头把蛐蛐罐搬来,打开盖一看:“哟!”

乙 怎么啦?

甲 蛐蛐打蔫啦!

乙 要完。

甲 我说:“不要紧,别盖盖,我来段笑话。”就冲这蛐蛐罐来了一段。刚使俩“包袱”,这蛐蛐蹦出来了:嘟——嘟——嘟——嘟——

乙 来精神啦!

甲 精神来啦。旁边桌上有个猫蹲着哪。嘿,这猫刚下来,往前走,这蛐蛐把须子一立,噗,猫俩眼扎瞎啦。跟着上前,“咔嚓”一口,猫腿断了。

乙 啊?蛐蛐咬猫,真没听说过。

甲 都称我为艺术大师。

乙 艺术大师,人类灵魂工程师。

甲 不对。我不只是人类灵魂工程师,而是所有植物、动物和一切生物的灵魂工程师。

乙 嗨!你可真了不起呀!

甲 嗯!

乙 我说,您的饭量怎么样?

甲 饭量,什么饭量?

乙 一顿吃几碗干饭?

甲 干饭呀,我都不知道我自己吃几碗干饭。

这个“包袱”并不是典型的“三翻四抖”,却有着巧妙的完美的艺术构思。前面的暖瓶厂和果树队的“两翻”铺垫,信口开河,无边无际,几乎连背景或审美心理活动的合理性都不存在,只是因为出自马三立之口,观众晓得“老鼠拉木锨——大头在后头”呢,才耐着

性子且听下回分解。不妨设想,如无下回分解,一气吹到底,不管怎么花样翻新,结果只能是一文不值。果然,吹得正自得意,捧哏的一声反问:“您的饭量怎么样?”观众这才恍然大悟:原来如此!集出乎意料之外、在乎情理之中于一身,令人拍案叫绝!及至马三立最后说:“干饭呀,我都不知道自己吃几碗干饭”,画龙点睛,戛然而止,生动地体现了主题思想。一个精妙的“肉里噱”的“包袱”,构成回味无穷的相声小段,马三立、王凤山的许多相声小段,都具有这样的特色。

所谓“外插花”,是指那些与思想内容结合不那么紧密的“包袱”。对于相声段子来说,如果说,“肉里噱”是骨架,那么,“外插花”就是血肉。二者都是不可缺少的。

提起“外插花”,应当顺便说说“现挂”的问题。所谓“现挂”,指的是相声演员表演时见景生情,临时抓哏取笑,倘能针对性、精巧性、趣味性齐备,常会有意想不到的效果。“现挂”大都是“外插花”的“包袱”。

流传至今的传统相声段子,同一内容,常常有多种不同的版本。比如《黄鹤楼》,版本就很多,而罗荣寿的本子集各家之长,内容最为丰满。这里所说的“版本”与书面文学的含义不同,并非出自不同的作家的手笔,而是指民间的口头文学流传中的变异性,其主要成分就是“现挂”。比如,某艺人表演一段相声,今天来个“现挂”,明天来个“现挂”,日积月累,优存劣汰,就成了自成一家的版本。当然,也不排斥向别人借鉴、吸取,学来的是一些经过筛选的“现挂”。由此可见“现挂”的重要性。

旧时的相声艺人习惯于“现挂”,而且本事极大,这当然与所处环境和表演方式有关。早年相声多在街头、庙会“撂地”演出,观众流动性大。为了牢牢地抓住观众,必须千方百计地与观众交流,而“现挂”是最有成效的招数之一。另一方面,相声艺人并无书面脚本,充其量不过是师傅口传心授的类似评书的“梁子”,全靠“现

挂”，使之成为有血有肉、谐趣横生的相声段子。“看菜吃饭，量体裁衣”或像俗语说的“看人下菜碟”，是旧时相声艺人的拿手好戏。有时候，他们上场表演，先说个“垫话”，看看观众有什么反映，再决定表演什么段子，艺人叫做“把点开活”。“把点”，就是根据观众的情况；“开活”，就是表演什么段子。至于“现挂”，更是生动地体现了“把点开活”的精神。“现挂”挂上的“包袱”，艺人叫做“挂口”，意思是临时挂上去的；下次表演摘下来，也没有什么关系。如《一贯道》里有这么一段：

甲 青年人没有啦，您看哪个青年人还烧香磕头？上年纪人还有，特别是老太太。噯！可也分哪儿的老太太，今天来的老太太一位迷信的都没有；我说的是我们街坊有这种迷信的老太太。

乙 FEAA#，你们街坊老太太迷信？

甲 对啦。

乙 你在哪儿住？

甲 哦！我还没找着房哪！

乙 哈……怕得罪人。

这个“外插花”的“包袱”已然落实于文字，与之类似的“包袱”常常作为“现挂”在其他相声段子里使用。它并非可有可无，但，既可挂上，也可以摘下来，灵活性大，反映了“现挂”的特点。

后来，“现挂”渐渐少了。主要原因是：一是演出场所发生变化。由“撂地”进入茶园、剧场，进而上了电台、电视，相声演员与观众之间的交流有所减弱。二是相声表演有了较固定的脚本，渐趋正规，特别是电台、电视，涉及社会效益和影响，对“现挂”控制较严。三是少数相声演员艺术水平和文化素养较低，一些“现挂”低劣、庸俗，使人大倒胃口，败坏了“现挂”的名声。

随着社会的改革、开放，相声演员和观众的思想日趋活跃，“现挂”又呈抬头之势。对相声艺术的发展来说，应当说是好事。

四、构成

构成相声“包袱”的技巧和手段至少有数十种之多,归纳起来,不外乎以下六类:

第一、语言“包袱”

相声号称语言的艺术,以普通话为表现形式,语言“包袱”居各类“包袱”之首,论及具体的构成方式,至少有几十种。主要有以下四类:

一是利用汉语特点构成“包袱”。本书“语言风貌”一章专门阐述,此处从略。

二是语言游戏。本书有关章节中专门阐述,此处从略。

三是利用表达手段组织“包袱”。文章的表达手段有叙述、说明、议论、描写、抒情,都在相声里普遍使用,并且构成多种多样的“包袱”。这里只以议论为例,略作分析。

议论,又叫做评点,在说唱艺术形式中,评书用得最为普遍,常常起着画龙点睛的点题作用。相声里也有评点成分,作用却不大一样,主要为了组织“包袱”。如《球场上的丑角》:

乙 宁肯少看一会儿,也别在马路上出事故哇。

甲 那不行,我还得吹哨哪!

乙 你是裁判员?

甲 咱不敢说,反正我得去吹哨。

乙 瞧你这骄傲劲儿。

甲 等我跑到一看,半场都过去了。

乙 得,耽误了吧。

甲 FEA9! “同志,快点买票!”

乙 你还买票干吗?

甲 废话,不买票叫进去吗?

乙 你不是给球赛吹哨去吗?

甲 我给裁判员吹哨去。

乙 哦……你是起哄去啊！

这里是带“子母眼”味道的陈述,使用的是叙述语言。逗眼的本来不是裁判员,却故意制造假象,最后一句“你是起哄去啊”,属于评点成分,既揭了底,又抖响了“包袱”。

四是利用语气、角度组织“包袱”。说话有种种不同的语气和角度,利用其间的变化,也可构成“包袱”。请看《普通话与方言》里的一段:

甲 大人对小孩儿就这么说。

乙 啊！

甲 小孩儿一周岁多,刚会走路,刚学着说话,大人哄小孩儿就这么说。
那为的是小孩儿容易记忆,这也属于儿童语言的范畴。

乙 怎么说呀？

甲 小三三,我带你上街街,去遛遛,穿上袜袜,戴上帽帽,我给你买糕糕,咱们去坐车车,回家来吃饺饺。

乙 哎,是这么说。

甲 对您就不能这么说。

乙 啊,对大人没有这么说的。

甲 唔。对您得这么说:郭同志,您忙吧？

乙 没事儿。

甲 遛个弯儿去吧！

乙 走哇。

甲 我请您吃饺子。

乙 好！

甲 你戴上帽子,咱们一块儿走吧。

乙 对。

甲 对您要是净用重叠词,那……那就不够尊敬啦。

乙 是吗？

甲 郭同志,您忙吧?

乙 没事儿。

甲 小郭郭儿(谐“蝈蝈儿”音)

乙 我成蝈蝈儿啦!

甲 我带你上街街,去遛遛,你穿上袜袜,戴上帽帽,我给你买糕糕,咱们去坐车车,回家来吃饺饺。

乙 我成了傻子啦!

谈话的对象是大人还是小孩,所使用的语气、角度迥乎不同,利用二者之间的对比,可以构成效果强烈的“包袱”。

第二、表情动作

前面提到相声与唐代“参军戏”的渊源关系。“参军戏”常常以扑击动作亦即“苍鹘”打“参军”收底,相声继承了这一传统,有时也以打的动作组织“包袱”,抓哏取笑。近年来流传的相声《找节日》即为一例。逗哏和捧哏比赛,说出一些节日的名称。如果说不上来,就要罚酒三杯,实际上以扇子打头代替喝酒,略带感官刺激的意味,欣赏起来,已有勉强之感,不宜提倡。至于旧时的相声艺人剃个锃光瓦亮的光头,用扇子敲击,“叭叭”作响。打人的咬牙切齿,被打的呲牙裂嘴,则属单纯的感官刺激成分,早已为人们所唾弃,切忌死灰复燃。

表情动作的变化也是组织“包袱”的手段。如相声表演艺术家白全福擅长面部肌肉的动作,配以适当的表情构成“包袱”,堪称一绝。

第三、摹拟学唱

摹拟万物和方言、市声,学唱戏曲、歌曲和各种小调,都可以组织“包袱”,抓哏取笑。前已举例说明,这里不重复。而摹拟和学唱结合构成的“包袱”则更显精妙。如《海燕》的“底”:

甲 经过三天三夜的战斗,妇女船满载鱼虾胜利返航,支书和贫下中渔来到码头上欢迎。码头上红旗招展,锣鼓喧天,锣鼓声把贫下中渔

的喜悦心情全表达出来了。

乙 真够热闹的。锣鼓声怎么表达的？

甲 大锣——瞧这鱼呀！（学大锣声）一筐，一筐，又一筐！一筐，一筐，又一筐！

乙 小锣呢？

甲 （学小锣声）抬、抬、抬，快抬！快抬！

乙 大鼓呢？

甲 （学大鼓声）高兴！高兴！

乙 小喇叭呢？

甲 （学小喇叭声）呜儿哇啦……（唱山东柳琴）海燕啊！姑娘人小志气大，闯渤海，捕对虾，乐得奶奶也把闺女夸，把闺女夸……

乙 嘿！

这里不是一般的摹拟，而是拟人化。大锣、小锣、大鼓，既保持了原有的声音特色，又赋予了思想内容，而到了小喇叭，不仅拟人说话，而且是拟人歌唱，构思巧妙，效果强烈，用它作“底”，再恰当也不过了。

第四、误会巧合

误会巧合，是组织“包袱”常用的手法。误会巧合，是必然性和偶然性的和谐一致，蕴含着事物向正反两方面发展的可能性。这样，就有可能利用人们的错觉，组成“包袱”。误会巧合的“包袱”有两种情况：一种是铺垫过程中连观众也瞒过，直到抖响“包袱”之际，才解开误会巧合的扣子，使人恍然大悟，以突发性取胜。另一种是观众心里明白，只瞒过相声演员中的一个，则以巧妙取胜。如传统相声《阳平关》：

甲 唱这最后一句：（唱）“且看那九里山把令旗摇！”这边摇两下，他顺右边摇，右边这脚尖抬起来了，正踩到白薯上，他也不知道，他往左边一转身，这重心就到了右脚了，一使劲踩，刚要晃摇这令旗呀，“啪”掉下来了，台底下听戏的“哗！”一个散笑。

乙 那时候的观众不原谅,出了事故就叫倒好。

.....

甲 没词了。

乙 那怎么办?

甲 想词啊!他冲那打鼓老一摆手——

乙 噢,这什么意思?

甲 叫“乱锤”——(顷顷顷顷)摸屁股(学动作)。台底下看戏的纳闷,把屁股摔得够呛。

乙 可以。

甲 他就在这功夫,临时抓了四句词——一叫板:(哐噦台噦,哐噦台噦)“今日上山好奇怪,”他望后一指那桌子——“它把老夫摔下来;二次再把山道上,”(哐噦台噦,哐噦台噦)——往桌上一站——“老夫看你还摔不摔……嗯嗯嗯嗯……”(学花脸生气的声音)

乙 唉!这怎么了?

甲 他瞧见那白薯了。

前面已有铺垫,捡场的肚子饿了,又忙着干活,托人买来白薯,放在桌上。扮演曹操的演员并不知道,上了桌子,踩了白薯,摔下来了。他还寻思:“我唱了三十多年没掉下来过呀?”这回怎么会掉下来了?”二次上了桌子,瞧见白薯,弄明白是巧合,生起气来,“包袱”就响了。

第五、荒诞畸形

传统相声里这类“包袱”不少,前面举过的《开粥厂》里就有一连串的荒诞畸形的“包袱”。

第六、机智舌辩

像《对春联》、《打灯谜》一类的传统相声段子具有机智舌辩的特色,主要指演员技巧而言,又叫做技巧性的段子。机智舌辩与一定的思想内容结合,则属于另一种情况。如《帽子工厂》:

乙那我要听从他们的指挥,给他们办事。

甲 江老板就能介绍你入党。

乙 我……

甲 一句话的事儿。

乙 “我爷爷老托派……”

甲 “没有！”

乙 “我爸爸是叛徒……”

甲 “不算！”

乙 “我这历史……”

甲 “清白！”

乙 “考试我都答不上来。”

甲 “真有反潮流的精神。”

乙 “您可真是旗手。”

甲 “你可以当个副部长！”

乙 “谢谢妈！”

这段相声属于进入人物的对话。逗哏的摹拟“江老板”；捧哏的则摹拟一种类型的人物。两个人物之间的对话具有机智舌辩的特点，也反映了相声“包袱”的特色，特别是那句“谢谢妈”，虽属人物语言，却又有明显的“说法”的意味。人们对后者心领神会，深为赞赏，反映了相声的进进出出，时进时出的特点。

第七章 语言风貌

过去研究相声语言,许多学者多从相声的语言特点入手,分析如何运用语言的问题,这当然是重要的。各家之见大同小异,为人们所熟知。这里不妨换个角度,即从号称语言艺术的相声如何利用汉语的角度,探讨相声的语言风貌。

一、利用汉语的音、形、义

汉语与汉字关系密切,声音、字形、意义的结合带来一些引人注目的独特之处。巧妙地利用音、形、义,就可以构成相声的“包袱”。

音——利用汉语语音组织“包袱”,在相声里十分普遍,这里只略谈谈谐音、韵辙和平仄。

谐音,两个字或词声音相同或相近而意义不同,利用这一现象构成的“包袱”俗称“岔讲”。如《诗情画意》里有这么一段:

乙唉!清朝诗人龚自珍喝酒吗?

甲 喝!他不但喝的多,还随时随地的喝,喝的特别勤!

乙 有什么诗为证?

甲 你听他这名字,龚自珍!有功夫自己就 FEB2# (珍)上了。

乙 FEA9#!就那么讲啊!

“龚”和“功”,“FEB2#”和“珍”,不仅音同,声调也一样,属于典型的谐音现象。从本义“自珍”岔到“自 FEB2#”,自然贴切,妙趣横生。利用谐音现象组织“包袱”,切忌生拉硬拽,牵强附会。

韵辙,即合辙押韵。相声里引进诗词歌赋以及戏曲、小调、数

来宝等等,就把韵辙带了进来。有时并不是正规的诗词歌赋,而是俗称“赶辙”的“顺口溜”。此外,相声的“说”虽然不会像韵文那样合辙押韵,但,有时也有散体韵味。如传统相声《八扇屏》里的一段:

甲你敢比乡下人?

乙 怎么啦?

甲 我说说,你听听,在想当初:自秦王夜探白璧关,敬德月下赶秦王,打三鞭,换两铜,马跳虹霓涧。自降唐以来,征南大战王世充,扫北大战雷世猛。跨海东征,月下访白袍。唐王得胜,班师回朝,那国公因救白袍,在国门外拳打皇朝李道宗门牙两颗。唐王恼怒,贬至田庄,后来白袍访敬德,那尉迟恭正在船头独自垂钓,忽听身背后人又喊,马又叫,言道:“吾乃征东薛平辽,特地前来访故交,你若金殿去交旨,保你为官永在朝。”敬德闻听说:“吾乃山野村夫,耕种锄耨,一乡下人也。”这是一个乡下人,你比得了吗?

乙 我比不了。

所谓“八扇屏”,是指根据屏风上的画儿演说故事,据说有正八扇,反八扇。看画说故事,说的是张飞、杨广、项羽等历史人物的故事。这里的“乡下人”属于八扇中的一扇。语言类似评书,散体韵味十足,具有轻快的幽默感。

平仄,属于汉语语音的特殊现象,常常体现在诗词歌赋等韵文之中。相声里常常加以利用,组织“包袱”。如传统相声《绕口令》里的一段:

甲 你说什么,我给你对什么。

乙 我说“南”。

甲 我对“北”。

乙 我说“东”。

甲 我对“西”。

乙 我说“上”。

甲 我对“下”。

乙 你听这个：“北雁南飞双翅东西分上下。”

甲 你怎么都给占上拉。

乙 这叫抻练抻练你。

甲 好！你听下联：“前车后辙两轮左右走高低。”

乙 你对的上吗？

甲 当然对的上。

乙 北雁南飞。

甲 前车后辙。

乙 双翅东西。

甲 两轮左右。

乙 分上下。

甲 走高低。高低即是上下，上下即是高低，虽不中不远矣！

乙 嘿！这分儿酸哪。

应该强调，这副对联只是大体合乎平仄对仗，并不严格，而这正是相声组织“包袱”所要求的。如果平仄对仗严丝合缝，就没有咬文嚼字的酸味，不会产生幽默感。反之，如果根本与平仄不沾边，也不会有酸味，更谈不上幽默感。只有现在这样，“虽不中不远矣”，才能组织起“包袱”来。

形——当然指的是表意的方块字。方块字与意义之间存在多种多样的联系，在相声里巧妙地加以利用，开掘出种种笑料。传统相声《双字意》就是利用汉字字形抓眼取笑，且看其中的一段：

甲 好吧，咱们说出一个字来，要把它拆开念成两个字，找出两样东西来，要一样颜色，看着像一样东西，还得前言搭后语。

乙 你说吧。

甲 “吕”字拆开两个“口”，一色两样汤跟酒。

丙 不对！

甲 怎么不对！

丙 不是一个颜色。

甲 怎么不是一个颜色？

丙 酒是白的，汤里有酱油，哪能是白的？

甲 好，我换一换，行吧？

乙 行。

丙 只要说出来颜色一样，就行。

甲 “吕”字拆开两个“口”，一色两样的浓茶配老酒。

丙 前言搭后语。

甲 大口喝浓茶，小口喝老酒。这回颜色一样，东西是两样啦。

乙 听我的。“吕”字拆开两个“口”，一色两样象牙白的萝卜配白莲藕。

甲 不行，那不一样。

乙 怎么不一样？

甲 萝卜有叶有皮没有窟窿，白莲藕里边有窟窿，那怎么一样？必须搁到一块看不出两样才行哪。

乙 我改改，行吗？

甲 好！看你怎么改。

乙 “吕”字拆开两个“口”，一色两样掰了叶、除了皮、钻了眼的象牙白萝卜配白莲藕。大口吃掰了叶、除了皮、钻了眼的象牙白萝卜，小口吃白莲藕。

作为引子，“吕”字主要是提供了字形，生发出许多意思，当然也涉及韵辙。虽然后来越说越远，但若离开“吕”字，也就无从谈起。

义——主要利用同义、近义以及一词多义的现象组织“包袱”。
如《婚姻与迷信》：

甲 啊，文言：贱内！头上先给你来个“贱”字儿，这就好不了；内子、房下、拙荆、糟糠。

乙 糟糠？

甲 好糠才二分钱一斤，糟糠更不值钱了。

封建时代把妻子称做“糟糠”，取的是比喻义；这里忽又转回糟糠的本义，十分可笑。

二、利用特殊的语言成分

汉语中约定俗成的特殊语言成分很多，诸如成语、俗语、歇后语、俏皮话、省略语等，都可用来组织“包袱”。相声利用这类特殊的语言成分，常常与相声的讽刺功能结合，嘲讽对这些特殊语言成分使用不当的现象。相声小段《省略语》、《追悼会》都是如此。请看李金斗、陈涌泉表演的《追悼会》中的一段（据演出录音整理）：

甲 加点俏皮话。现在开始。（摹拟哀乐的声音）

乙 这么一会儿，我死三回啦。

甲 相声演员陈涌泉同志因患直肠癌，纯属猴拉稀——坏了肠子啦。

乙 啊？

甲 终于在1988年10月16日下午3时许，老和尚搬家——吹灯拔蜡。猴吃芥末——翻白眼啦！小孩摆弄鸡子——完（玩）蛋啦！

乙 这像话吗？

甲 陈涌泉同志为人是小胡同赶猪——直来直去，碌碡碰磨盘——实打实，耗子舐脚面——老实（是）巴（扒）交（脚）。

乙 这都什么词儿啊！

甲 我们希望陈涌泉同志的家属——

乙 您听家属的。

甲 不要戴着口罩吹泡泡糖——想（响）不开，更不要狗熊钻烟囱——

乙 怎么讲？

甲 太难过啦！

追悼会当然不应当使用俏皮话，属于语言运用的环境和气氛问题。像《省略语》，则不涉及语言的环境和气氛问题，而是滥用。相声利用特殊的语言成分组织“包袱”，如果不与讽刺挂钩，则以巧妙、机敏取胜。如《友谊颂》：

甲 这个形式是绗鞋不使锥子——真(针)好;狗撵鸭子——呱呱叫。

乙 这……

甲 翻哪!

乙 我翻不过来了,这么多俏皮话怎么翻哪?!

逗眼的以极难翻译的俏皮话难住对方,显然带有开玩笑的味道,虽然无法构成像追悼会那样的炸“包袱”,却也能带来会心的幽默。

三、利用修辞手段

汉语的修辞手段,俗称“辞格”,有数十种之多,在相声里得到广泛的运用。这里且以夸张、比喻、对比、铺陈为例略作说明。

夸张——在相声里用得最广,几乎没有一段相声不夸张。相声“包袱”讲究“出乎意料之外而又在乎情理之中”,而夸张是构成出乎意料之外的重要手段。夸张就是将事物扩大,使之变得鲜明。艺术夸张所构成的艺术真实和观众心目中的生活真实之间的对立和矛盾,是欣赏相声的艺术审美活动的基础。所有这一切,都说明夸张对相声艺术的重要性。

相声里夸张的幅度相当大,那么,是不是夸张的幅度越大越好,甚至可以无边无际呢?显然不是。不管夸张幅度多大,仍要受“在乎情理之中”的制约,否则就成了云山雾罩,信口开河。当前一些庸俗、油滑的相声,弊端之一就是夸张过度。《文心雕龙》强调“夸而有节”,说的就是夸张要有节制。那么,怎样才能做到“夸而有节”,节制的尺度又是什么呢?《文心雕龙》并没有具体阐述,至少应当补充的是:夸而有据。且以单口相声《兄妹联句》为例略作说明。它说的是宋代文学家苏东坡和苏小妹开玩笑的故事。“这苏东坡长的这模样儿是大连鬓胡子,大长脸。苏小妹呀,长得并不难看,就是眼窝儿略深,有点往里眷。眼窝儿往里一眷,就显着前额骨突出啦。前额骨突出可就有名称啦,说句现在的通用语吧,叫

什么呢？叫——奔儿头！”有一回，兄妹二人联句作诗：

“小妹，我想作一首七言绝句，刚有两句，你给续上两句，如何？”

苏小妹说：“兄长请讲。”

苏东坡说：“数次 CAC# 脸深难到，留却汪汪两道泉。”

苏小妹一听：怎么着？说上我这深眼窝啦！我没招你呀，咱们不是在一块儿研究诗句的腰字儿吗？你做哥哥的填不出好字来，就讽刺我这深眼窝呀？！你怎么不说说你那双连鬓胡子呀！好，我给你也来两句。就说：

“口角几回无觅处，忽闻须内有声传。”

那意思是：看看你自己的吧，那大胡子长得都找不着嘴啦！

嘿，她倒不吃亏儿！

苏东坡又说了两句：

“迈出房门将半步，额头已然至庭前。”

说苏小妹刚迈出房门半步，那“奔儿头”已经到了前院啦！这“奔儿头”是够大的啦！

苏小妹一听，嗨，又冲我这“奔儿头”来劲啦。行，我再回你两句：

“去年一滴相思泪，今朝方流到腮边。”

就是说苏东坡呀，去年从眼睛里流出一滴眼泪，整流了一年才到腮帮子上！

哎，这脸也太长啦！

从这个例子可以看出。“夸而有据”主要表现在：一是语言环境，就是苏氏兄妹互开玩笑。二是客观情况，苏东坡的脸确实长，苏小妹的“奔儿头”确实大。三是夸张幅度，不妨设想，如果把“去年一滴相思泪”改为“幼时一滴相思泪”，“额头已然到庭前”改成“额头已到大路边”，那就不是艺术夸张，而是近乎荒唐。相声演员运用夸张，积累了丰富的经验，除了注意适度，掌握火候以外，有时公开申明夸张幅度大，以取得观众的理解和合作。有时故意夸张过分，然后设法补救。

比喻——先看《诗情画意》的一段：

乙 你别谦虚了，我看你都能称为诗家了。

甲 哪里？我国素有诗国之称，诗歌浩如烟海，诗人多似繁星。我这点滴知识，不过是大海里的一滴水。

乙 你这是客气！

甲 万里长城里的一粒沙，原始森林中的一片落叶，蚂蚁腿上的一根汗毛。

乙 FEA9#！这也太小了。

相声里的比喻常常与夸张结合在一起，用来组织“包袱”。

对比——相声里常常从不同的角度、类型、方面运用对比手法，构成多种多样的矛盾，为组织“包袱”提供了广泛的基础。前面提到的相声的自指性，在对比中表现为自嘲。这种自嘲，既可以面对与之合作的手，又可以面对观众。对口相声的捧逗之间常常争强好胜，互占便宜，“子母哏”里尤为明显。有时穿插自嘲的成分，带有明显的玩笑色彩。面对观众的自嘲，常常有无可奈何的味道。有的相声演员这样想：骂谁谁也不愿意，还是骂自己吧；讽刺谁谁也不答应，自我讽刺最保险。因此，自嘲式的对比成为抓哏取笑的重要手段。在旧社会，相声艺人社会地位卑下，自以为是“无福之人伺候人”，自嘲中难免阿谀奉承，取媚于人，令人哭笑不得。历史已然发展到了今天，为什么这类庸俗的自嘲又卷土重来了呢？尽管表现方式与旧时有所不同，但，根源却毫无二致，无非是博取廉价的笑声，结果只能是事与愿违。

铺陈——作为一种修辞手段，常常与韵辙结合在一起。用于韵文，是诗词歌赋以及顺口溜；用于散文，则表现出散体韵味。如传统相声《卖布头》里的一段：

甲 “这块德国青啊，它怎么那么黑呀，它怎么那么黑呀，哎，你说怎么那么黑？”

乙 啊……又来了！

甲 “怎么那么黑,气死张飞不让李逵,亚赛过唐朝的黑敬德哩吧,在东山送过炭,西山挖过煤,开过两天煤厂子卖过两天煤了,它又当过两天煤铺的二掌柜的吧……”

这里的铺陈不仅体现了韵辙,而且与夸张、比喻结合使用。语言手段的多样性和综合性,无疑是相声语言的重要特征。

四、利用语言色彩

语言色彩属于语言运用中的问题,主要涉及下面一些因素:一是语言环境,二是遣词用语,三是语言风格特色,四是语言欣赏。分析起来虽较复杂,表现出来却较单纯。相声利用语言色彩,常常与对比相结合,如雅与俗、文言与口语等。先看传统相声《捉放曹》的“底”:

甲 这点什么词儿?

乙 “下边站的可是刺客曹操?……见了本县因何不跪?”

甲 哎,行啦:“下边站的可是刺客曹操?”

乙 “既知我名,何必多问?”

甲 “见了本县因何不跪?”

乙 “呀呸!”

甲 唉。

乙 “上跪天子,下跪父母,岂肯跪你这小小的县令!”

甲 “哈哈……(用小花脸念法)嫌我的官儿小,看不起我。来哪。”

乙 “有!”

甲 把他枪毙。

以古代生活为内容的传统京剧,如上面引的《捉放曹》,人物道白多用韵白,属于口语化的文言成分,较为文雅。表演过程中,突然变为小花脸的京白,说大白话;最后索性说地地道道的俗语,构成语言色彩的对比、反差,巧妙地加以利用,产生许多笑料。

这个例子还说明文言和口语之间的色彩变化问题。不论文言

里穿插口语成分,还是口语中穿插文言成分,都会因为语言色彩的对比变化而引起笑声。传统相声特别像《文章会》等文哏段子常常使用这种手法,近年来,更成了组织“包袱”的“灵丹妙药”,几乎俯拾皆是。相声里的人物明明是古人,衣、食、住、行却全面地现代化。吃的是面包、牛排,喝的是白兰地、威士忌,坐的是小轿车,花的是外汇券,凡此种种,不一而足。其成功诀窍何在?不外乎是构思巧妙,反差鲜明,点到而已,三者缺一不可。举凡语言手段的运用,贵在巧妙、新颖,最忌一个“滥”字。令人不安的是,这方面的“滥”竟有抬头之势,像是拿人物出洋相。哏不够,洋相凑,与真正的相声艺术风马牛不相及。

五、利用方言、土语、行业语

方言——相声中运用得十分普遍,艺人称之为“倒口”。这种语言手段渊源久远,宋代百戏中就已见诸记载。宋吴自牧《梦粱录》里记述名为“纽元子”的技艺,“多是借装为山东、河北村叟,以资笑端。”一是摹拟方言,二是抓哏取笑,与今天的相声颇为相似,其实还有一个共同点,就是以方言的“怯”来取笑。传统相声《怯跟班》、《怯拉车》、《怯剃头》、《怯洗澡》之类的带“怯”字的相声段子大抵继承了这一传统。时至今日,“倒口”不限于山东、河北,什么上海、广东、四川、唐山、天津、山西、河南,举凡特色鲜明的方言,几乎无所不“倒”,借摹拟方言抓哏取笑的技法一脉相传,蔚为传统。随着时代的发展,讥讽方言之“怯”的现象已大为淡化,而代之以崭新的构思和机趣。如《戏剧与方言》里的一段:

甲 地道的北京土话说起来 FEB3# 嗦,什么名词、副词、代名词、感叹词用得太多。

乙 那您举一个例子, FEB3# 嗦的北京土话怎么说?

甲 比如说,哥儿俩,住在一个院里,一个在东房住,一个在西房住。夜间都睡觉啦,忽然那屋房门一响,这屋发觉啦,两个人一问一答,本

来这点儿事讲几个字就能解决,要用北京土话能说得 FEB3# 里 FEB3# 嗦一大堆。

乙 那怎么说?

甲 那屋房门一响,这屋发觉啦:“哟嗒!”

乙 哟嗒?

甲 啊!先来个感叹词。

乙 好嘛。

甲 “哟嗒!那屋‘光当’一下子,深更(音‘经’)半夜,这是谁出来啦?一声不言语,怪吓人的!”

乙 嗒!这一大套。

甲 回答得更 FEB3# 嗦啦:“啊,是我,您,哥哥,您还没歇着哪(睡觉的意思)?我出来撒泡尿。没有外人,你歇您的吧,您甬害怕,您哪。”

乙 这是比那个 FEB3# 嗦。

甲 这位还关照他哪:“深更半夜的穿上点儿衣裳,要不然冻着可不是闹着玩的,明儿一发烧就得感冒喽。”

乙 嗒。

甲 “不要紧的,哥哥,我这儿披着衣裳哪,撒完尿我赶紧就回去,您歇着您的吧,有什么话咱们明儿见吧,您。”

乙 这够多少字啦?

甲 三百多字。要用精练的北京话说这个事,把它分成四句话,用十六个字。

乙 一句话用四个字。

甲 哎。

乙 您说说。

甲 那儿屋门一响,这儿发觉啦:“这是谁呀?”

乙 嗯,四个字。

甲 回答也是四个字:“是我,您哪。”“你干吗去?”“我撒泡尿。”

乙 嗯!这省事多啦。

甲 还有比这省事的呢。

乙 哪儿的话！

甲 山东话。同是四句话，用十二个字就行啦。

乙 噢，三个字一句？

甲 哎，那儿屋门一响，这儿发觉了，一问：（学山东话）“这是谁？”

乙 嗯，三个字。

甲 回答也是三个字：（学山东话）“这是我。”“上哪去？”“上便所。”

乙 这更省事啦！

甲 嗯！还有比这省事的。

乙 哪儿的话？

甲 上海话，也是四句话。

乙 用多少字？

甲 八个字。

乙 两个字一句。

甲 那儿屋门一响，这儿发觉一问：（学上海话）“啥人？”“我呀。”“啥体（事）！”“撒尿。”

乙 嘿！有意思，这真省事。

甲 不，还有比这省事的哪。

乙 哪儿的话？

甲 河南话。

乙 用几个字？

甲 四个字。

乙 一个字一句。

甲 哎。

乙 怎么说？

甲 那儿屋门一响，这儿发觉了，一问：（学河南话）“谁？”“我？”“咋？”
“溺！”

乙 嗨，这也太省事啦！

这里的“倒口”没有讽刺的意思,却体现了知识性、精巧性和趣味性的结合。

土语——这里所谓土语,俗称北京土话,指北京地方方言而言。从推广普通话以来,北京土话成为淘汰对象。斗转星移,岁月如流,会说北京土话的老北京渐趋稀少,年轻人特别是知识界都不太熟悉北京土话,那么,北京土话就这样禁绝了吗?否。曾几何时,北京土话又悄悄回到文艺作品中来,以其新鲜感、地方味和幽默感赢得广大群众的喜爱,显现出新的艺术魅力,成为引人注目的文艺现象。所谓京味话剧、京味小说就是这样。北京土话在话剧、相声、小说等文学艺术领域里复苏,无疑是艺术欣赏中返朴归真规律的反映。相声艺术本来是北京的土产,素以京腔京调取胜,北京土话始终活在相声之中,上面举的《戏剧与方言》就是很好的例证。近年来,相声利用北京土话组织“包袱”,呈现以下一些特点:一是一些早已不说的北京土话被挖掘出来,以新奇感博取笑声。二是不断涌现一些新的北京土话。如“搓”(吃的意思)、“盖了帽儿啦”等等。三是随着外国朋友登上相声舞台,北京土话更成了抓眼取笑的法宝。在一些观众看来,外国人能说普通话,已经不简单了,还敢“侃”(说的意思)北京土话,非给他鼓几下掌、喝几声彩不可。北京土话具有浓郁的地方色彩,却又有些生涩难懂,这就有个火候掌握的问题。艺术创造最忌简单重复,相声里的北京土话也忌滥用。一旦用得滥了,不但听起来晦涩难懂,而且地方风味也会逐渐淡化。

行业语——相声的内容广泛,涉及天下七十二行,使用行业语,当然不可避免。传统相声《当行论》里有这么一段:

甲 “两块……”我说:“您给写三块五得啦。”多了不要。”我说:“不然您给写三块钱吧?”他不理我啦!把烟袋拿起来啦。我一瞧要坏,又得抽半窝儿。

乙 人家不要,你怎么办哪?

甲 我一想,两块就两块吧,少当少赎,还少花利钱哪。我说:“您给写吧,我当啦。”他拿起我的皮袄先褒贬。哎!听说这也是他们这行的规矩,新绸子也说旧的,新大褂也告诉你是旧布。他这一褒贬——

乙 怎么褒贬的?

甲 拿起皮袄来先喊:“写——”这儿喊“写”呢,那儿写票的先生把笔准备好了,净等写什么东西和号头儿。“写!老羊皮袄一件……”我一听,不对呀,我爸爸那件袄是羔二毛剪茬儿呀,得咧,老羊就老羊,反正赎的时候得给我这件东西,他往下一褒贬可难啦。“老羊皮袄一件,虫吃鼠咬,缺襟短袖,少钮无扣,没底襟儿,没下摆,没领子,没袖头儿!”我说:“你拿回来吧,我赎出来成尿布啦!”

这里特殊的行业用语并不多,但,表演的时候却要像当行里的人那样,说话拉长音,摹拟那种极富特色的语调。1949年以后,当行成为历史的陈迹,《当行论》也从舞台上销声敛迹。近年来,随着改革、开放,当行又告复苏。当然,它与旧时的当行有很大的不同,从业人员也不再重复古老的作风和腔调了。传统相声《当行论》只是艺术地再现逝去的时代生活,新的生活呼唤着崭新的《当行论》,可以预期,那里将有新当行的行业语。行业语的前景与土语不同,随着时代发展,社会分工越来越细,行业语呈增多之势。“干什么说什么,卖什么 FEBB# 喝什么”,相声当然以“入乡随俗”的真切语言,生动地再现各行各业,不仅仅作为行业的标记,而且还要从中提炼喜剧因素,组织“包袱”。

六、语言文字游戏

语言文字游戏历史渊源久远,宋代“百戏”中的“商谜”、“合生”以及以十七字诗独步京师的张山人的瘸腿诗,都属于文字游戏。到今天,不论传统相声还是新编相声,语言文字游戏都占相当大的比重,历来受到人们的喜爱。著名曲艺理论家王力叶在《相声艺术与笑》一书中把语言文字游戏的相声分为十类,现将这十类的名称

及定义摘引如下：

绕口令——即将近音或同音的字或词在一句话中反复出现，以构成绕嘴难说的句子或文章。

凑题成章——即把同一类东西的名称，或互无联系的句子，凑到一块联成似通非通的故事或文章。

瘸腿诗。

吟诗答对——甲乙两人，一智一愚，笑料多出在愚者身上。也有运用谐音曲解或阴差阳错的方法来致笑。

断句变义——即利用词与词或短语与短语之间的间歇，把同样一句话或一个词，变成不同的意思。

寓意双关——一般是运用谐音或借喻来构成，但也可以利用字形来附会。

顶针续麻——俗话叫咬字尾。在修辞学上叫“顶真格”，又类似逻辑推理中的“联珠体”。即上句末一个字是下句第一个字，迭次缀联下去，构成一段完整的意思，或说明一个问题。

互相猜谜——即甲乙两人，互相出谜互相猜，类似智力测验。

颠倒话儿——即将一句话，一个短语，或一个句子形式，先正说一遍，然后再将其中的某些成分颠倒过来，重说一遍，以改变其原意。

拆解字义——即将一个汉字拆开，成为几个字，再进行附会、曲解，或加以联想发挥。

上面说的十类语言文字游戏，基本上可以分为两大类，即语言游戏和文字游戏。不论哪一类，都要突出“游戏”，也就是组织“包袱”，抓眼取笑。如传统相声《猜字》里的一段：

乙 三横一竖，这念“王”呀！

甲 “王”字都认识。

乙 啊！

甲 哪里有秘书工作，我给你找找。

乙 就这个呀！

甲 “王”字加一点，念什么？

乙 念“玉”。

甲 这边再加一点。

乙 还念“玉”呀！这个“𠂔”字是古写。

甲 哎呀！连古文都认识，可以做大学教授。

乙 我呀？

甲 “王”字加两点这个“𠂔”他都认识，“王”字加三点念什么？

乙 那我就不认识了。

甲 王麻子。

乙 王麻子呀！那“李”字要加三个点，就是李麻子了。

既称猜字，当然不能不猜，但，正经八百的猜字，不过为了铺垫，而抖响“包袱”的王麻子、李麻子，才是文字游戏的要津。语言游戏如出一辙，请看《相面》里的一段：

乙 我父母全在。

甲 对呀，我这写的明白：“父母双双，不能克伤一位。”一位也不能克伤。

乙 那……我父母不全，已经死了一位。

甲 那也对呀。我这写得明白：“父母双双不能，克伤一位。”还剩一位。

乙 我父母全不在啦。

甲 那也对。你念到“不能克伤一位”的“一”字时一拉长声，你父母就全完了。

乙 怎么念？

甲 “父母双双不能克伤一——位。”要死全死。

这里利用的是停顿变化和逻辑重音变化，其实是开玩笑。

七、语言运用

语言人人会用，巧妙各有不同。这里所谓语言运用，就是以巧

妙取胜。评书是无巧不成书，相声里的语言运用是无巧不可笑。语言运用的巧妙有多方面的表现。例如“卓绝”，绕口令就是突出的例证。绕口令的艺术魅力从何而来，可以从两方面来分析：一方面，从审美活动的内涵看，绕口令的难度非常大，一般人不可能说上来，但，眼见演员说得那样流畅、清晰，无法不为之倾倒。同时，演员的卓绝技巧实际上反映着观众潜在的艺术素质。观众既折服又多少有些自豪感。另一方面，从具体表现方式看，应当作到：逗眼的假装说不上来，结结巴巴，节外生枝，但，必须让人感觉是真说不上来，而不是故意作假。实际上，逗眼的不但说得上来，而且本事不在捧眼的之下。真真假假，假假真真，才是艺术魅力无穷的绕口令。不妨设想，如果逗眼的不是假装说不上来，而是真的说不上来，岂不成了笨蛋，当然不会有美感。反过来说，如果逗眼的做不到以假当真，让人看出来是假装的，观众觉得演员有意哄弄人，当然也不会有美感。绕口令的奥秘概如上述。

机敏，也是语言运用巧妙的突出表现，历代说书艺人都以此为看家本领。洪迈《夷坚志》里有一段生动的记载：

张安国守临川，王宣子解庐陵郡印，解次抚。安国置酒郡斋，招郡士陈汉卿参会。适散乐一妓言学作诗，汉卿语之曰：“太守俗呼五马，今日两州使君对席，遂成十马，汝体此意作八句。”妓凝立良久，即高吟曰：“同是天边侍从臣，江头相遇转相亲，莹如临汝无瑕玉，暖作庐陵有脚春。五马今自成十马，两人前日压千人，便有飞诏催归去，共作中书秉化钧。”安国为之叹赏竟日，赏以万钱。

曹植七步成诗，传为佳话。近年来，有识多见广者考证，未必就是七步，曹植可能因此掉价，且不管它。上例中的妓虽然“凝立良久”，早超过了七步，但，出口成章，震惊高官显宦，语言机敏，令人叹服。这一传统为相声艺人所继承，也以语言机敏见长。传统相声《垛字》里有这么一段：

乙 这回我们说一回……哎，咱们在戏名上找点玩艺儿。咱每人哪，接

这一道的“一”找个戏名,接这戏名的底字找它两句成语,找它两位古人,还要合辙押韵。

甲 那我先听您的。

乙 我说呀,《一捧雪》,有这出戏没有?

甲 有,您再找两句成语,找两位古人。

乙 雪里送炭,锦上添花;雪梅吊孝,刘全送瓜。

丙 好。

乙 好啊?该你说了。

丙 我也接“一”字找出戏?

乙 当然啦!

丙 我说《一匹布》。

乙 好,有这出戏。两句成语呢?

丙 布匾一块。

乙 布……布匾一块?那句呢?

丙 长杆烟袋。

乙 我说你这叫什么成语呢?找两位古人。

丙 安安送米。

乙 那位呢?

丙 王二卖菜。

乙 我说你找一位古人。

丙 是啊,卖菜的王老二就是古人。

乙 他怎么算古人呢?

丙 水臄。

这里是三人相声,属于语言文字游戏类,从头到尾贯穿一个“巧”字。如果前半段姑称之为正“巧”,那么,后半段则是地地道道的歪“巧”。对相声来说,“巧”不怕歪,但需语言运用得机敏,那抖响包袱的“水臄”正合此道。

八、利用其他文艺形式的语言

随着社会发展,不同艺术形式之间的融合和交流,成为大势所趋。以灵活性著称的相声艺术吸取、借鉴其他艺术形式的语言多,范围广,主要有戏曲、其他曲艺曲种和歌曲,大都集中于以唱为特色的“柳活儿”段子。

相声吸取戏曲由来已久,主要对象是京剧,如传统相声《黄鹤楼》、《捉放曹》、《阳平关》、《关公战秦琼》等皆属之。也有借鉴其他戏曲艺术的,如传统相声《学梆子》的“底”:

乙 往下哪?

甲 往下要再唱,就好像是车轱辘话来回转,“哎哟哟!观至见我的平郎丈夫,驾坐在殿金銮。”(用手往鼻子的两边一抹,两肩膀上下一抖擻)

乙 这是干什么?

甲 娘娘高兴啦,就这样,可有一节,这是金殿。娘娘要这样,皇上就得在宝座上拿大鼎啦。

乙 皇上在台上没看过拿大鼎的。

甲 “观至见我的平郎丈夫,驾坐在殿金銮,只见他头戴王帽、身穿蟒袍、腰系玉带、足登朝靴,朝靴一双,一双两只,两只一对,左脚一只,右脚一只,这只三毛,这只五毛,这只破点儿……”

乙 你这干什么呢?

甲 我这卖靴子哪!

相声吸收和引进戏曲,属于学唱,有所谓正学和歪学。正学就是摹拟,要求神似;歪学则是节外生枝,抓眼取笑。歪中有正,正中有歪,二者紧密结合,上面引的学唱河北梆子就是这样。

相声利用其他曲艺形式,属于“近亲联姻”,较为贴切自然,如传统相声《学大鼓》:

甲 两个人在两军阵前冲锋打仗,一碰面儿得各通姓名啊,你听着就够

麻烦的。

乙 怎么？

甲 他不告诉你，他姓什么叫什么，他先跟你背三代。

乙 是呀？

甲 “来将通名！”你且听了哇！”叫起板来了。（唱）“提起我的家来家倒有，说我无名啊却倒有名，高山上点灯名头亮，大海里栽花有根恒，东洋海漂来货郎鼓，敲一下儿，登卜冷登，登卜冷登，四海里扬名。我头辈爷爷有名姓，二辈爷爷也得有名，子不言父那是正理，我的名姓不说你也摸不清。”这不是废话吗。在现在生活里，谁这么说话呀，比方说我问你贵姓？

乙 我姓×，您贵姓？

甲 我姓×，您叫什么？

乙 我叫×××。

甲 这多干脆呀。你若按唱大鼓书那样说，行吗。“你贵姓？”这，提起我家来家倒有，说我无名却倒有名，高山点灯名头亮，大海栽花有根恒，东洋海漂来了货郎鼓，敲一下儿，登卜冷登，登不冷登……”
“我躲开你吧，你什么毛病啊？”

乙 没有这样说话的？

从上面例子可以看出，相声引进大鼓，运用了以下一些手法：一是抓住特点；二是高度夸张；三是加以对比。其实，大鼓里那样通名报姓并非废话，而是大鼓艺术的表演规律所要求的，正像人们说的：如果是信口开河，那就是真正的废话。反之，那些匠心独具的“重复”和“FEB# 嗦”，恰恰是废话不废，变成宝贝。而到了相声里，不分青红皂白，斥之为“废话”，也是受相声艺术规律的制约，为的是抓眼取笑。

近年来，形形色色的歌曲特别是流行歌曲（或称通俗歌曲）大量涌入相声，颇得青年观众的青睐。相声利用歌曲，不外乎下列三种形式：一是正学。摹拟对象多是特色鲜明的歌星，如李谷一、殷秀梅、关牧村等，或是风靡一时的名曲，如《少年壮志不言愁》、《跟

着感觉走》等。二是歪学。就是利用歌曲抓眼取笑。三是生活歌曲化。就是用歌曲来表现相声里的故事情节和人物形象。在新情况下,相声利用歌曲,贵在及时、新颖,以新鲜感取胜。一支新歌传开,相声演员争先恐后地学,颇有市场竞争的味道。为了使学唱富于真切感,有的还抱吉他等伴奏乐器上台,边弹边唱,以艺术功力吸引观众,有人称之为“吉他相声”。当前,相声利用歌曲,也出现一些令人担忧的现象。一方面,学得太滥,流于重复,有用嚼剩下的馍冒充新鲜面包之嫌,足以腻倒观众的胃口。另一方面,为唱而唱,有的从头唱到尾,却没有什麼“包袱”,不知演员到底演的是什麼。相声适当引进歌曲,只要处理得当,就会增强相声的艺术魅力。所谓处理得当,就是歌曲进入相声,必须受相声艺术规律的制约。用通俗语言来说,就是歌曲相声化。

此外,顺便谈谈相声利用外语的问题。

相声利用外语,主要对象是英语,偶而涉及法语、日语以及其他语言。这类穿插外语的相声段子,大致有三种情况。

一是摹拟。如《友谊颂》的开头:

甲 外国听得懂相声吗?

乙 听不懂没关系,有翻译呀。

甲 噢,一个演员旁边站一个翻译,说一句翻译一句?

乙 那多好哇。

甲 现在我们开始说段相声。

乙 威诺比根呢柯劳司套克。

甲 相声是中国的民间艺术。

乙 柯劳司套克耶色伏克阿特音恰纳。

甲 形式活泼,战斗性强。

乙 伊泰斯来夫力安密腾特。

甲 这个形式是绉鞋不使锥子——真(针)好;狗撵鸭子——呱呱叫。

乙 这……

甲 翻哪！

乙 我翻不过来了,这么多俏皮话怎么翻哪?!

“友谊颂”,顾名思义,涉及中外人民之间的友谊。这类相声里穿插几句外语,显然有入乡随俗的亲切感。从组织“包袱”的角度看,这些外语成分属于“三翻四抖”中的“三翻”,起着铺垫的作用。

二是假学。假装会说外语,用洋腔洋调的汉语冒充外语,破绽百出,笑料接连不断。学法语,把“帽子”说成“脑袋上边”,把“鞋”说成“挨着地”;说英语,嘴里嘀哩嘟噜一大串,其实是“碗比碟子深,盆比碗深,缸比盆深,缸最深,碟子最浅”,都属于这方面的例证。

三是拿外语取笑。有个相声小段说一个人想学外语,老师要收学费十元,他嫌贵,只肯出七元。老师很不高兴,说是学外语不像在小摊上买东西,可以漫天要价,就地还钱。他不理睬,坚持只出七元。老师没有办法,开始教英文字母,教了十八个字母,说是完了。他问:听说英文字母不止十八个,有二十六个。老师说:十元钱教二十六个字母;七元钱,不正好十八个吗?这类相声不多,却代表着一种类型,值得注意。

第 二 编

第八章 艺术流派

一、逗哏流派

侯(宝林)派

侯宝林,北京人,1917年生。幼年家境贫寒,十二岁开始学京剧,拜师阎泽甫,立了近乎卖身契的字据,里面有这样几句话:“投河溺井,死走逃亡,与师傅无干,如中途不学,要赔偿损失(饭钱)。”在阎家学了两年,学会了二三十出戏。生、旦、净、末、丑,什么都学,并无固定的行当,却为后来相声的“唱”打下了基础。后来改学相声,开蒙老师是常宝臣,后又拜朱阔泉为师。起初,在天桥、鼓楼、西单商场“撂地”演出,俗称“平地茶园”,有所谓“刮风一半,下雨全无”,即刮起风来观众走掉一半;下起雨来,就一个不剩了。到那时候,“人歇工,牙站队,肠子肚子活受罪”,足见艺人生活命运之惨。侯宝林就是在这样的痛苦熬煎中成长起来的。1939年首次登台演出,在天桥的新民茶社。1940年开始与郭启儒搭档,直到“文化大革命”开始,持续了二十多年,为相声史上所罕见。同年,在天津打响,一举成名。当时的曲艺演出叫做“什样杂耍”,每场十四个节目。谁的艺术水平高、名气大,谁就往后排。倒数第二叫做“压轴”,最后一场叫做“大轴”。当时演“大轴”的多是色艺双绝的女艺人,相声顶多是“压轴”。侯宝林起初排在第六,经过五年的奋斗,终于由第六后推到“大轴”,开创了相声演“大轴”的局面,并从此再未改变过。1949年,他参加了相声改进小组。老舍在《给相声小组道喜》一文里介绍了相声小组的两项任务:一是研究和改进

相声。“相声小组几个字并不是什么神符，一挂出去就能诸事大吉；不是，在这几个字的后面，是大家积极的学习新思想，联系文艺工作者，研究新词儿，讨论技术问题，配合政治任务等等的劳动与努力。”另外是团结艺人。“怎样团结自己，怎样团结北京所有的曲艺界的朋友，使曲艺界都‘打虎亲兄弟，上阵父子兵’似的，共同前进。”1955年，侯宝林参加中国广播艺术团说唱团，先后担任演员、艺术指导。1980年以来，曾出访日本，并赴美国、香港演出。1979年息影舞台，从事相声的研究和教学活动，出版了《侯宝林相声选》、《侯宝林自传》（上）、《侯宝林谈相声》，并与汪景寿、薛宝琨、李万鹏合著《曲艺概论》、《相声溯源》、《相声艺术论集》等理论著作。八十年代中期以后，又恢复了演出活动，但因年事渐高，只演出《猜字》等少数相声段子，无法反映侯派相声的风貌。他是第四届、第五届、第六届、第七届全国人民代表大会代表。

作为一代相声名家，侯宝林为相声事业作出了重大的贡献。如果用最简洁的话加以概括，就是创新。永不停息的革新精神贯穿着他的全部艺术活动。当年，以“唱”为特色的侯派相声闯入相声舞台，曾经受到非议，打入非驴非马的“另册”。侯宝林却不为所动，坚持创新，从立足、发展到最后成功，终以革新家的形象载入相声史册。他的创新主要表现在三个方面：

第一，改编和整理传统相声。凡经侯宝林改编、整理的传统相声，都能以崭新的风貌赢得观众的喜爱，成为百听不厌的艺术珍品。例如，脍炙人口的相声《关公战秦琼》本来是《笑海》第一集里的一则笑话：

豫省洛阳城西四十里，某富翁八旬寿辰，由上海约京戏两班，演员共六百余名，每日两餐需白米数石。迎寿之期，开戏名曰（亮箱）跳加官毕，演《大赐福》。翁见各角色行头一新，翁喜。次演《双投唐》，翁不解京戏，大怒，唤班主至，令速换一出，再不合意当下逐客令。班主恐另出再不满意，遂请翁自选之。翁又问曰：“汝班中有唱红脸的吗？”班主回答有（豫

人谓须生为红脸)。翁又问:“叫何名?”班主误答:“红脸的即是关公。”翁令速演《关公战秦琼》。班主恐翁怒,速至后台商之某红净扮演关公,某武生之秦琼。各带四下手(跑龙套)。临上场时,嘱打鼓佬开“紧急风”(即锣鼓)上,四下手跑过场,红净走过场同下,武生率下手如之。班主恐翁怒,急将二人推出外场,净哼,生哈。打鼓佬嘲之曰:“你瞧哼、哈二将。”遂打唱。生、净无法。净唱:“你在唐朝我在汉!”生接唱:“咱俩打仗为哪般?”净唱:“叫你打来你就打!”生唱:“我要不打谁管饭?”

这则笑话后来发展为传统相声,有张杰尧的口述本,大体还是《笑海》(下称“原作”)的路子。经过侯宝林改编,真正作到了推陈出新。主要表现在:一是主旨深化。关公之所以跟秦琼战到一处,“原作”归结为戏班班主口误也就是误会所致,而侯的改编本则是军阀韩复榘的父亲犯浑。由“误会”到“犯浑”,社会意义加深。与之相适应的是,社会背景也由抽象变得具体,使人物和故事都有了可靠的依托,主旨大大深化。二是性格鲜明。“原作”以误会为基础,不论富翁还是艺人,人物都是单摆浮搁,谈不上性格化。侯的改编本里人物关系发生变化,变成了犯浑的韩父与无奈的艺人之间的矛盾对立,形象丰满,性格鲜明,也为组织“包袱”提供了厚实的基础。三是细节生动。刻画韩父的形象,就让他说出这样的话:“关公是哪的人?”山西人为什么到我们山东来打仗?有我们的命令吗?”这是我们的地盘儿。你知道关公是谁的人吗?”他是阎锡山的队伍!”活生生地表现了韩父既浑又蠢,还有土里土气、依权仗势的霸气。

第二,创作新相声。受文化水平的限制,侯宝林的新相声创作大体采取两种方式:或是在别人作品基础上加工,或是与别人合作。《夜行记》属于前一种情况。原作是郎德沅执笔的集体创作,因在公安交通管理部门工作,有着切身体验,原作生活气息浓郁,只是艺术上略显粗糙。经侯宝林加工,艺术上大为增色。比如,形容那辆自行车,“除了铃不响,剩下哪儿都响”,据说来自外国笑话:

一个吝啬的人买了一辆汽车,除了喇叭不响,剩下哪儿都响。洋为中用,成了《夜行记》里的响“包袱”。几十年来,成为家喻户晓、到处使用的口头禅。与人合作的相声里也不乏任何时候回味起来仍然忍俊不禁的生花妙笔。如《妙手成患》里的安拉锁,《一贯道》里老太太心疼钱,说:“FEA9#,就他妈这么个玩艺儿要八千块(八角)!”《夜行记》里把老大爷撞进药铺里,《服务态度》里买了两只都是左脚的鞋,《普通话与方言》的唱外国歌,《醉酒》里爬手电筒的光柱,等等,都可以说是创造、革新的结晶。

第三,净化了相声的表演体系。旧时的相声表演虽有完整的独具特色的体系,却也存在显而易见的弊端,就是“荤”和贫。侯宝林杜绝这类丑恶的表演,坚持净化、美化,建立起新的表演体系。有人把相声的表演概括为“帅”、“卖”、“怪”、“坏”,如果这种看法可以成立,那么,侯宝林就占个“帅”字。具体表现在:一是台风洒脱、漂亮;二是语言清新、流畅;三是句子以短句为主;四是动作优美、含蓄;五是语气多变,节奏鲜明;六是亲切自然,落落大方;七是与搭档配合默契;八是态度谦和,不卑不亢。

最早确认相声界存在艺术流派的恐怕是老舍先生。1961年3月25日,他就发表题为《健康的笑声》的短文,提到相声的艺术流派和侯派相声艺术。

侯派相声以“柳活儿”见长。他天赋一副好嗓子,清亮甜润,又有超凡的摹拟本领,尤其是自幼打下京剧的功底,学来更是得心应手。艺人谚语云:“像不像,三分样。”艺人也常常说:“要是我学谁像谁,您就甭听我的了。”其实,如前所说,相声的歪学必须以地地道道、维妙维肖的正学为基础。凡属正学,不学则已,学则必得形神兼备,侯宝林就能达到这样的境界。他敢当着马连良学马连良的唱,学的还是马派名剧《四进士》里宋士杰唱的“三杯酒下咽喉把大事误了……”深得马连良的赞许。艺海无涯勤作舟。精湛绝伦的本事来自一点一滴、一板一眼的刻苦磨练。他本来不会越剧,南

方的越剧团北上演出,他跑到剧场里“偷艺”,悉心聆听,反复揣摩,功夫不负有心人,学唱越剧也成为他的一绝。他的摹拟本领更充分地体现在“学”的方面,不论方言还是货声,都学得毫厘不爽,刻意追求艺术美。《戏剧与方言》里要学北京土话、山东方言、上海方言、河南方言、山西方言、绍兴方言、苏州方言,一字一句都不能走样,稍有差池,扫了观众的兴,哪还有美感可言。侯宝林表演这段相声,每种方言都学得各尽其妙,让人觉得解渴、尽兴,美感油然而生。摹拟货声,更是他之所长,学到细微之处,令人拍案叫绝。学卖柿子的 FEBB# 喝,能够分辨不同的月份和品种。北京人民艺术剧院排练老舍名剧《茶馆》,都请他去鉴别货声。

侯宝林的相声艺术生涯经历了新旧两个时代。在旧时代,艺人社会地位卑下,又为生活所迫,不得不以低级趣味和感官刺激换取温饱。女艺人出卖色相,相声里充斥着“荤”、贫、打、骂,污秽不堪,难以入耳。在那样险恶的环境中,侯宝林出污泥而不染,坚持不“荤”,不贫,不打,不骂,以趣味隽永的文明相声求得生存和发展。进入新的时代,更以净化、美化相声为己任。早在 1957 年,就发表了《用扇子打头之我见》,强调指出:“这只是为了迎合小市民趣味的无理取闹,是庸俗的低级趣味,旧相声的糟粕,应该毫无保留的抛弃。”而在《我和相声——答读者问》里更明确地阐述了他的艺术宗旨:“相声有自己的个性。它是一种民间的喜剧形式,它用笑作为艺术手段,用幽默、诙谐、风趣、滑稽种种手法来表现。不管你说什么样的段子,都得要让人笑。还要求作到雅俗共赏,就是说,用艺术手法让人发笑,如果演员在台上胡来,不择手段,以为反正人家乐了就行,成了‘包袱’主义。这样的东西是没有生命力的。”有人说:侯宝林的相声,普通市民听了,不觉得太雅;大学教授听了,也不觉得太俗。这正是大俗和大雅凝聚而成的雅俗共赏——侯派相声的精髓。

侯派相声属于大手笔,讲求含蓄、凝练,点到而已。所谓点到

而已,首先必须“点到”,就是艺术上的狠。比如相声的夸张,不夸张则已,夸张就要淋漓尽致,入木三分。点而不到,犹如隔靴搔痒,只能惹人心烦意躁,倒不如不点。既已“点到”,又须见好就收,留有余地,收意在言外,余音绕梁之功效,切忌枝枝蔓蔓,画蛇添足。侯派相声深刻地体现了这一辩证关系。一些“包袱”的夸张可以叹为观止。如《改行》里的一段:

甲 台上走惯啦,遛了半天没开张。

乙 那怎么回事哪?

甲 人家不知道他给谁送去。

乙 对呀!卖菜的不 F E B B# 喝哪儿行啊。

甲 后来他一想,不 F E B B# 喝不行啊!把自己所卖的菜看了一下,编了几句词儿,合辙押韵。一叫板,唉!“台台台令台令台”。(小锣“凤点头”)

乙 嘿!卖菜的打家伙!(打锣)

甲 (唱二簧散板)“香菜芹菜辣蓼椒,茄子扁豆嫩蒜苗,好大的黄瓜你们谁要,一个铜子儿拿两条!”

乙 这卖菜的可真新鲜。

甲 这么一 F E B B# 喝,真出来一个买主儿。

乙 啊。

甲 出来一个老太太:“卖黄瓜的,过来,买两条。”

乙 哎,真开张啦。

甲 北京老太太买黄瓜麻烦。

乙 怎么?

甲 拿起黄瓜,掐一块儿尝尝。

乙 干吗呀?

甲 不甜她不要,老板一想,卖两条黄瓜能赚多少钱?

乙 那也得卖呀!

甲 卖吧。把挑子一放,一抚肩膀儿,这个痛啊!他把《遇后》的叫板想

起来了：“唉！苦哇！”老太太一听：“FEAA#！黄瓜苦的，不要啦。”

乙 这不倒霉吗！

不妨设想，如果把情节略加变动，这位被迫改行卖菜的可怜艺人 FEBB# 喝一通之后，终于卖了两条黄瓜，按说夸张幅度也够可以的了。然而，世间事情就怕比较，这里添了个“苦”字的叫板，把买黄瓜的老太太吓跑了，夸张之狠，揭露之深，可以说是无可比拟，确有意在言外的含蓄之感。

含蓄还表现在剪裁和语言运用之中。上面说的《改行》原为“八大改行”，说的是八位艺人被迫改行，不仅艺术构思雷同，而且语言也显得 FEB3# 嗦、拖沓。侯宝林本着“愣吃鲜桃一口”的精神，加以精练。本来有段梅兰芳改行卖晚香玉，饶有趣味，侯宝林学梅兰芳的唱，也很动听，但考虑到梅大师的声誉，毅然割爱，这样，由八大改行变为三大改行，也体现着艺术上的凝练含蓄。

侯宝林号称语言艺术大师，语言运用功力深厚，富有特色。他的相声语言句式短小，句型多变，语调抑扬顿挫，语气运用自如，善于以简练的语言表达丰富、深沉的意蕴，也是凝练、含蓄的重要表现。

侯宝林的台风亲切、自然、热情、洒脱，善于与观众交流，共同创造趣味隽永的美的境界。他的相声不重故事情节，聊天式的杂谈特别多，自指性十分突出，说的似乎是亲身经历，真情实感，听起来恍如身临其境，格外生动、亲切。

一个人的经历总是有限的，自指性如果拘泥于演员本人，发挥余地并不大，必须与他指结合使用。侯宝林深通此道，巧妙地利用自指与他指之间的关系，化他指为自指，别有情趣。相声《妙手成愚》可以分为三段：第一段，与捧哏的讨论相声的医疗功效以及如何在医院里普及相声的问题，属于自指；第二段，自称懂得医学，内科、外科皆通，这是假话当真的说，属于假自指；第三段，“我哥哥”动手术，侯宝林究竟有没有这样一位哥哥，大可怀疑，但，观众没心

思追究,允许他随便说,属于化他指为自指。上述三种情形,都贯穿着自指性,从而带来了相声特有的幽默感。

常(宝 FCA7#)派

常宝 FCA7#,满族,1921年4月生于张家口,原籍北京。自幼随父亲、著名相声艺人常连安“撂地”作艺,先是变戏法,后来说相声。常宝 FCA7#当时不到十岁,但,口齿伶俐,表情动人,深得人们的喜爱,遂以张家口名产“蘑菇”称之,后来,“小蘑菇”就成了他的艺名。1930年,拜著名相声艺人张寿臣为师,刻苦学艺。常宝华《回忆我的大哥常宝 FCA7#》一文中说:“有人夸他是‘天才’、‘神童’,其实根本不是,这我最清楚。追忆他勤奋学习、苦练业务的情景,历历如在昨日。那时他整天忙碌着赶场演出,时间很紧。每天一大早起来便冲着墙背诵贯口活,练吐词咬字,睡觉前叨咕着台词,走路也想着台词。他在电车上背词,不知有多少次坐过了站。有时候,吃着饭停下来,凝神思索着,筷子掉在桌子上还不知道。妈妈理解地说:‘宝 FCA7#,先吃饭,别背词了!’由于过度的劳累,又不懂科学的发声方法,他的声音渐渐沙哑了。有一次,我亲眼看见他吐口白沫带有血迹,我喊着:‘血!’他若无其事地笑着跟我说:‘话过千言不损自伤嘛!干咱这行,要学惊人艺,须下苦功夫啊!’”出师后,曾赴南京等地演出。1934年,仅13岁,即已享誉京津一带。从1936年起,与著名相声艺人赵佩茹搭档。1941年,受上海张冶儿话剧团的启示,与魔术师陈亚南等组织“兄弟剧团”,前场表演曲艺,最后以全体演员参加的笑剧压台。所演笑剧剧目主要有《前台与后台》、《一碗饭》、《孝子》等。

常宝 FCA7#天资聪颖,博闻强记,而又虚怀若谷,严于律己。1942年,相声前辈艺人侯一尘在《天声报》上公开批评常宝 FCA7#的某些表演有“低趣之处”,常宝 FCA7#诚恳接受,撰文披露报端:

顷阅报载小蘑菇妄自尊大,对于艺术有失口之处。宝 FCA7#幼稚,随父献艺天津,深蒙各界爱护。近年来又与义兄赵佩茹合作,更受

诸君厚爱。宝 FCA# 敢不努力翻新艺术,以娱各界耳目,作乞食糊口之道,奈 FCA# 虽献身舞台,学疯学颠,对于文字一门,实系盲人……今蒙各方爱护以诚,出以不客气之指教,非常感激。此后,决遵诸公意旨,向上努力,决向艺术进一新境,方不负舆论诸公谆谆爱护之至意。并望不吝珠玉,时加指教,幸甚!

他的这种非常可贵的自我批评精神至今仍有启迪作用。

1951 年 4 月 23 日,他在抗美援朝战场上光荣牺牲,被迫认为革命烈士。

常宝 FCA# 是具有气节和风骨的爱国艺人,因编演反映人民心声的相声,多次遭受监禁和毒打。日军侵华濒临溃败,疯狂搜刮民间的铜、铁,制造杀人武器。常宝 FCA# 表演传统相声《耍猴儿》,加了这么几句“现挂”:

甲 咱俩耍猴儿的话,我得用嘴模仿锣的声音了。

乙 你的锣呢?

甲 献了铜啦!

次日,就被伪警察局扣留,但常宝 FCA# 并不屈服,又在天津庆云戏院表演相声小段《牙粉袋》,刚刚下场,又被抓走。

1947 年,他创作了相声《打桥票》,揭露警察敲诈勒索、鱼肉乡里的恶行。不论什么车辆,过桥都得掏钱。拉车的还没挣到钱,没法交,“车垫子就归他了”。这段相声的“底”是这样的:

甲 一看打老远过来一辆大车,赶脚的顺脖子流汗。“站住!”老总,您辛苦了!“懂规矩不懂?”“懂,我还没赚着钱呢,这车白菜拉过去卖了才有钱哪。”“没钱啊?”

乙 放行了。

甲 “搁这儿两棵白菜吧!”

乙 白菜也要啊!

甲 什么白菜、辣椒、黄瓜、土豆、鸭梨、苹果、暖瓶、砂锅……

乙 应有尽有,他怎么拿回去呀?

甲 好办,等快下岗了,过来一辆排子车,“站住!干嘛去?”我……打桥票。”别打了!”

乙 谢谢吧!

甲 “把这堆东西给我拉家去。”

乙 啊!

这段相声演出以后,激怒了伪警察。他们跑到剧场寻衅闹事,往舞台上飞茶壶,把常宝 FCA 毒打一顿,打得他遍体鳞伤,还强制他向他们‘永远道歉’。

关于常宝 FCA 的艺术风格,陈笑暇曾这样的概括:“在长期艺术实践中,他形成了热情、欢快、明朗、机趣的表演风格,使用语言通俗晓畅,生动活泼,能随着不同内容灵活地变化语气、声调,维妙维肖地摹拟出各阶层不同年龄、性格的人物,富有形象感染力。其表情动作既夸张又有实感,深入浅出,悦目动容,能使不同年龄、文化程度的观众较容易地接受其演述内容,行话所谓‘皮薄’。”

常宝 FCA 多才多艺。他有一把扇子,上面写着一百多段相声的名字,都是他会演的,足见活路之宽。他捧、逗皆精,“说”、“学”、“逗”、“唱”俱佳。他与赵佩茹搭档,轮流捧、逗,如陈笑暇《相声家常宝 FCA 的捧逗艺术》一文中所指出的:“常与赵轮换捧逗,这不仅是对赵个人的尊重,而是对相声中捧逗艺术的重视与钻研,从而避免出现艺术上的‘半身不遂’现象。当时,作为已是蜚声艺坛的著名艺人来说,这是很难得的。他既有自身的艺术创造,也发扬了前辈的艺术菁华与优秀作风,因为李德锡与张德泉轮换捧逗,各献佳作,常、赵是熟知的。这样,你捧我逗,我捧你逗,互相砥砺、促进,果然,经过辛勤的艺术劳动,对捧逗艺术有了一定的革新发展,产生了积极的影响,为我们留下了宝贵的艺术经验。”他的“说”、“逗”出类拔萃;摹拟也是他的一绝;嗓音条件不甚理想,但会运用。他表演传统相声《闹公堂》,大展才能,一连摹拟、学唱了评戏、莲花落、卖药糖的、喊街的、拉洋片、靠山调、京东大鼓、河南坠

子、数来宝等，真成了“什样杂耍”，公堂闹开了锅。常宝 FCA# 善于“闹”。这里的“闹”不是洒狗血，而是热情火爆。他在舞台上像一团火，即使是较温的段子，经他一使，立刻变得火爆起来。

他的热情火爆并不是大喊大叫，手舞足蹈，而是嬉笑怒骂，亲切自然。他的表演落落大方，挥洒自如。不是跟观众聊天儿，就是跟捧眼的说笑，玩笑味浓，“现挂”特别多。比如，《家庭论》里说到女的妒忌，翻男人衣兜里有没有相片，加了句“周蛤蟆的相片有一打也没关系”。说到女的搜男的兜里有没有电影票，又“现挂”：“所以我奉劝各位男同志，您在外边看完电影，一出电影院把票扔了，省得找麻烦。要不怎么说，听常宝 FCA# 的相声对您有帮助呢。”除了自指、自嘲以外，有时还把捧眼的及其家属引到相声中来。当然，这有拿伦理关系抓眼取笑之嫌，但，一般还是开玩笑，并不庸俗。如《家庭论》的“底”：

甲 这位女同志不爱听曲艺，平常她也没注意有个相声演员赵佩茹，又是在气头上，她一听赵佩茹这仨字就如同火上浇油。

乙 我招她啦！

甲 不行啊！您这名字容易发生误会，这位想：反正逢是带“茹”字的都是女的。什么秀茹、桂茹、玉茹、佩茹……

乙 您别搁一块说，好不好！

甲（哭）“你说什么，赵佩茹？！”是啊，我跟赵佩茹在一块怎么啦？“你还说，你成心气我，你找赵佩茹我管不着，可那你还回来干什么？你看着赵佩茹好，从今往后你就永远也别回来啦！”“你这叫什么话，我的家么，我不回来？你干嘛生这么大的气？快给我弄点吃的吧！”

乙 对。

甲 “噢，饿了？你找赵佩茹去！”

乙 嗨！

甲 “我找人家干嘛，没吃的不要紧，给我弄点水喝吧？”

乙 对。

甲 “ 什么？渴了，你找赵佩茹去！”

乙 啧！

甲 “ 我找得着人家吗？得，不吃不喝啦，咱们歇着吧！”

乙 该休息啦！

甲 “ 干嘛？困了！你找赵佩茹去！”

乙 我啊！

看着脚本，不难想见常宝 FCA7# 的表演多么火，“包袱”有多么响。关键是把捧眼的带女性色彩的名字引入相声，并不庸俗，反而让人觉着亲切、巧妙。

常宝 FCA7# 会演话剧，刻画人物是他之所长。当时，他年纪轻，长得清秀，摹拟女性的动作、表情、语言，尤有独到之处。

常宝 FCA7# 的语言清新活泼，雅俗共赏。有时喜欢使用俗语、俏皮话。如《批三国》里就有“三句俏皮话”：

乙 头一句？

甲 “ 张飞拿耗子——大眼瞪小眼 ”。

乙 这我知道。怎么讲呢？

甲 张飞屋里有耗子，搅得他睡不着觉，所以他半夜起来拿耗子。

乙 大眼瞪小眼呢？

甲 您想啊，张飞那眼睛多大，耗子眼小啊，他看见耗子光瞪眼，耗子吓得哆嗦，两小眼也那么干瞪着。

.....

乙 第二句呢？

甲 “ 周瑜当当——穷都督 ”。

乙 这话怎么讲？

甲 周瑜一十三岁起就官拜水军都督，少年得志，大手大脚，赚的钱总不够花，连大褂儿都送当铺去了，押几个钱先吃饭吧！当铺有认识他的，“这不是周瑜吗？周瑜怎么还当当啊？” FEA9# ，他是个穷都

督。”这就叫“周瑜当当——穷都督”。

.....

乙 第三句呢？

甲 “刘备摔孩子——邀买人心”。

乙 这句我明白，这是说有的人好做个样子给别人看，为的是买好。

除俗语、俏皮话以外，他的相声里还经常使用典故。如《家庭论》里就用了“季常癖”，并解释说：“宋朝有个文人陈季常，特别怕老婆，时常挨打罚跪。后来大文豪苏东坡定了计，他到陈家对陈夫人说：‘你要再打陈季常，他可就要变羊了……’这就是昆曲里的《变羊记》，荀慧生先生演的《狮吼记》也是根据这个故事改编的。”《酒迷》里还引用了劝夫求学的典故“亚仙刺目”（出自传奇《绣襦记》）。这些典故以丰富的知识性给人以顿开茅塞之感。

马(三立)派

马三立，回族，1914年生，祖籍甘肃省永昌县。少年时代就读于天津汇文中学，是旧时代相声艺人中少有的识文断字的，为后来发展“文哏”相声打下了基础。他出身于曲艺世家。祖父马诚方是评书艺人，外祖父恩培（恩绪）是相声艺人。父亲马德禄、哥哥马桂元都是著名的相声艺人，母亲恩萃卿曾演唱过京韵大鼓。马三立从小受到艺术熏陶，十五岁拜“相声八德”的周德山为师，技艺大见精进，先后与耿宝林、刘奎珍、侯一尘、张庆森搭档，享名于京津及东北等地。五十年代参加天津市曲艺团，曾任副团长。

马三立酷爱相声事业，技艺精益求精，即使在遭受坎坷之时和臻于炉火纯青之后，也不肯稍有松懈。陈笑暇《马老永葆赤子心》一文介绍说：“马三立是个严于律己的人，他深知‘业精于勤荒于嬉’。回团后，总是天不亮就起床，每晚都考虑着曲艺工作，想到很晚才入眠。睡醒一觉后就躺在床上假寐，默想着今天应该做什么。嘴里叨叨念念地背词儿，怕吵醒老伴，还是把老伴吵醒了。”

作为相声艺术的重要流派，马(三立)派相声具有哪些艺术风

格特色呢？

自指性强,富于变化。

马三立的“垫话”妙趣横生,引人入胜,大都是自指性的聊天儿,显得自然、亲切。然而,如果每段相声都是一个模式,就显得单调乏味,于是在自指性的聊天儿基础上不断有所变化。如《吃元宵》的“垫话”里有这么一段:

甲 你念过多少书?什么学校毕业?

乙 我什么学校也没毕业,小时候念过三、二年书。

甲 念三、二年书就说相声?那怎么能行啊?这简直是胡闹。

乙 这么说,你的文化水平很高?

甲 你看哪?

乙 看不出来。

甲 听。

乙 也听不出来。

甲 你听听言谈文雅,举止大方,未语先笑,代客煎药……

乙 啊?还代客煎药?开药铺哇!

甲 不,这句没有用,是个配句。

关于逗眼的学问究竟有多大,如果正经八百地讨论下去,虽然还保持着自指性,却失去了相声味。这里一个“外插花”的“包袱”把讨论引回到相声中来,表面看来,似乎是横生枝节,实际上使自指性的“垫话”更顺畅地发展下去,这才是相声呢!不唯“垫话”如此,在“正活”里自指性的叙述常常有实质性的微妙变化。如《开粥厂》:

甲 长这么大个子没看见过宰牛的、宰羊的、宰鸡的、宰活鱼的。没见过。

乙 噢,不看?

甲 不忍哪,不忍看。

乙 可真是善人啦!

甲 哎,没害过一个性命,墙上一个大蜘蛛掉在地下啦,把它踩死?

乙 可以呀。

甲 马善人没有。

乙 有个蜘蛛都不踩?

甲 善嘛!就算我睡觉的床上有个臭虫,这该怎么样?

乙 捻死!

甲 捻死呀?损!那是个性命,马善人绝对不那么做。

乙 有臭虫都不捻?

甲 哎!善嘛!

乙 可真是善人啦!

甲 甭说是臭虫,就算在我身上找出个大虱子,我逮住个大虱子,这应当怎么样?

乙 挤死!

甲 挤死呀?

乙 啊!

甲 损啦!那是个性命。

乙 把它扔在地下。

甲 扔在地下饿死啦!

乙 那怎么办哪?

甲 不论找谁,往脖子上一搁,嘿!善嘛!

乙 啊?这叫善哪?这叫缺德!

马三立以第一人称跟捧眼的聊天儿,也就是跟听众聊天儿,无疑是指性的,然而,像把虱子往别人的脖子里搁却不是他的亲身经历,而是嘲讽社会上那种虚伪的行善,显然又是他指的。自指与他指,真与假,虚与实,闪闪烁烁,结合在一起,灵活性带来了艺术魅力,正是马派相声的艺术特色。

善于夸张,富于想象。

当年表演相声《买猴儿》,马三立就以喜剧式的夸张惊服了听

众。的确,善于夸张是马派相声的又一艺术特色。《文心雕龙》指出:“夸而有节,饰而不误。”相声“包袱”讲究出乎意料之外,在乎情理之中,已成为曲艺界的口头禅了。问题在于,这“节”和“情理”究竟如何理解和掌握。以《卖挂票》为例,马老板要唱《红鬃烈马》,汉口竟然加挂二十四辆车皮,赶运观众;上海观众买不到车票、船票,“弄个洗澡盆,往海里一放,稀拉呼噜的都冲到天津去啦”;卖完座票加卖站票,站票卖完卖爬票,卖完爬票,最后只好卖挂票;观众都是专门来听马老板的,前面“富英、君秋的《武家坡》一个叫好的都没有”;隔壁新新大戏院梅兰芳唱拿手戏《生死恨》只卖了二十来张票。像这样的夸张,既超越了“曾有的事实”,也超越了“会有的实情”,那么,是不是信口开河,胡说八道呢?显然不是,它之所以站得住脚,是因为利用相声观众所特有的联想和理解:假的当真的听。马三立深通此中真昧,善于调动观众的积极性,因此,像《夸住宅》、《开粥厂》、《卖挂票》这样的高度夸张的段子,观众并不理会玄不玄,而全神贯注地领略它的幽默劲儿,艺术上获得极大的满足,这样的夸张怎么会不成功呢!

至于马三立那变幻莫测、出奇制胜的想象力,前已述及,不重复。

内紧外松,亲切自然。

举凡炉火纯青、造诣高深的艺术家,立于舞台之上,都有一种赏心悦目的松弛感。马连良演《四进士》,于是之演《茶馆》,李谷一唱歌,资华筠跳舞,都堪称范例。马三立演相声也是这样,轻声细语,娓娓道来,天机自露,水到渠成,时而带来会心的幽默,时而激起惊雷似的笑声。著名影星谢添在《略谈马三立相声表演的艺术特点》一文中说:“马三立同志的表演,不主张大喊大叫而功于‘蔫逗’,这正是他含蓄之处。尽管他的声音低得几乎像平常讲话一样了,观众却情愿凑合他,他也能把全场观众都拢得住。这一点很像话剧中的蓝马,电影中的石挥,评剧中的赵丽蓉,川剧中的当头棒

等,和他们异曲同功,似‘云遮月’,余味无穷。”马三立也说:“我不喜欢拿好架势才出场;我也不喜欢用大喊大叫,‘超刺激’的怪声、怪气、怪像找噱头,我要用语言和形体动作,把观众引入我为他们提供的特定环境,使观众如见其人,如闻其声,如临其境。在我用‘包袱’把观众逗乐时,又要使观众在感觉上不以为我是有意识地在逗他。”

马三立长于“说”、“逗”,即使像《黄鹤楼》那样的相声,也尽量删去不必要的唱,而以刻画人物为主线,抛洒出串珠似的“包袱”。例如《开粥厂》:

乙 嗨!要是八月节哪?

甲 八月节每人给两个团圆饼。

乙 俩团圆饼,怎么给俩呀?

甲 小个儿的。

乙 四两一个?

甲 六斤一个。

乙 啊?

甲 六斤。

乙 六斤一个算小个儿的呀?

甲 那种月饼算小个儿的,我们家自己吃的都三十多斤一个,像磨盘似的,那么老大个儿,那么厚。

乙 掰着吃?

甲 掰不行。

乙 怎么办?

甲 拿 FCE# 头砸。

乙 砸碎了使水泡一泡……

甲 哎,整车的拉。

乙 豆饼啊?

甲 八月节吃那个。

乙 八月节你们吃豆饼？

甲 吃豆饼干吗？

乙 那是什么呀？

甲 像豆饼那么大个儿的。

乙 什么？

甲 月饼。

明明是豆饼,却要说成月饼,生动地刻画了人物的性格,但,马三立表演时,却不那么“认真”,时不时甩两句似是而非的话,比如“整车的拉”,好像也说的是豆饼。这当然是精心设计的,而不是信手拈来。有人见他那样轻松自如,竟误以为他的许多“包袱”都是“现挂”,殊不知,正是内紧外松的艺术境界的生动体现。

细腻含蓄,活龙活现。

陈笑暇《琢磨起来可乐》——谈马三立的相声表演风格》一文中说:“马三立同志的表演所以让人‘琢磨起来可乐’,是因为值得琢磨,经得起琢磨。他非常重视人物刻画和细节真实,有生活依据的合理夸张,相与声、乐与理的自然结合。这种功夫是他在长期艺术实践中磨炼出来的。”同样是刻画戏混混儿,《黄鹤楼》和《卖挂票》就不一样。《黄鹤楼》里是个票友:

甲 我们没事儿净在一块儿研究,我给他呀说说身段嘛的,研究研究唱腔儿呀,我们……

乙 您给谭富英说说身段？

甲 啊,盛戎啊……

乙 盛戎？裘盛戎吗？

甲 啊,裘盛戎,他很尊敬咱。

乙 他？

甲 哎。谁他们……世海他们,认识吗？

乙 世海？

甲 啊,少春他们。

乙 您怎么这么大口气,净说名字,不说姓?

甲 说出姓来也可以,袁少春他们。

不懂装懂,刚把姓和名连在一起,就露了馅。这个细节符合票友的身份。《卖挂票》里如果再设计为票友,不仅陷于重复,而且不合情理,只能改为科班出身。既然科班出身,就不会连袁世海、李少春的姓名都弄不清,于是设计了另外的“包袱”:

甲 我们“喜”字科一共四十二个科生。

乙 全都是角儿呀!

甲 也不见得,有出科的,也有没出科的。

乙 一共出科多少个呀?

甲 出壳(科)四十一个。

乙 有一位没出科。哪位?

甲 我!

乙 您怎么没出科呢?

甲 因为我散了黄,出不了壳啦!

乙 呕!孵小鸡呀!

如果按常规解释清楚为什么没能出科,漫说挂票,就是座票也不见得有人买,“正活”就连根拔了。这里穿插个“外插花”的“包袱”,继续假话当真的说,假戏当真的唱,保持情节和风格的连贯性,可谓细微处见真功夫。

苏(文茂)派

苏文茂,1929年生于北京。幼年家境贫寒,曾在天津久春堂药店学徒。十四岁时,拜著名艺人常宝 FCA# 为师,打下坚实的艺术功底。后到北京西单商场启明茶社,有机会与赵霭如、白全福、王长友、王世臣、常宝霖、常宝霆、常宝华、赵春田等相声名家同台献艺;又曾与黄鹤来、康立本、刘宝瑞、常宝华、全长保、朱相臣、马志存搭档演出,得以吸取各家之长,逐渐形成独特的艺术风格。六十年代以来,与其他同志合作,致力于整理传统相声,其中与朱

相臣、纪希一起整理的传统相声《论捧逗》反响强烈,获得好评。苏文茂的拿手节目有三类:一是传统的文哏相声,如《论捧逗》、《文章会》、《批三国》。二是传统的“柳活儿”,如《汾河湾》、《捉放曹》、《全德报》。三是新相声,如《大办喜事》、《美名远扬》、《满载而归》、《新商标》、《得寸进尺》、《废品翻身记》、《高贵的女人》、《新局长到来之后》。

薛宝琨《中国的相声》一书中指出:“苏文茂的表演风格可以‘文而不温’几个字概括。‘文’当然是一种含蓄隽永的美学意蕴,在舞台风度上指的是‘文静’,在语言使用上指的是‘文采’,在艺术表现上则是指细腻而婉约,在性格塑造上指的是深刻而蕴藉。”

传统相声中,苏文茂最拿手的是文哏段子,并以此享名。他长于“说”,吐字清晰,口齿伶俐,表演文哏段子可谓得天独厚。虽然幼而失学,但经长期的社会和艺术实践,知识广博,具有良好的文化素养。不论台风、动作、语气、神情,都有清新而又深邃的书卷气。更为可贵的是表演具有深度,与他对相声段子的准确理解和把握有关,也反映了他的艺术责任感。同属文哏段子的《批三国》和《文章会》,他的艺术处理各不相同。《批三国》里虽以“自嘲”方式表现了某些思想、性格,但,总体看来,着重批讲。他发挥善于叙述之长,以温文尔雅的娓娓叙述反衬标新立异、哗众取宠,构成了辛辣的嘲讽。既增强了幽默感,又提高了思想深度。难怪有人说:苏批《三国》确有不同凡响的独到之处。《文章会》重点不在批讲,而在刻画人物性格。作为主人公的“我”,形似自指,实则虚拟,即以个性架构反映类型特征。与同一题材的不同脚本相比较,人物性格特征鲜明,而且文绉绉的,书卷气特别浓。

传统相声里的“柳活儿”,大抵以文戏为主。即使是武戏,除相声小段《武松打虎》以外,一般都是武戏文唱,因为相声毕竟是说的呀!相声里不便动武,却不排斥闹。一些传统“柳活儿”闹得很凶,特别是那些流传多年、集“大成”者,简直让人倒胃口。而苏文茂的

“柳活儿”却以文静、清新、幽默为基调，从不张牙舞爪，大号大叫。那么，如何作到“文而不温”的“不温”呢！一句话，靠蔫儿。如利用体瘦、脸小的特点，在现场化装上出眼。先散布说：不化装已经不错了，化装出来更漂亮。然后背朝观众，用大绸巾把头裹住，猛然间，转身“亮相”，于是先前的自吹自擂和眼前的庐山真面形成鲜明的反差，怎不令人捧腹呢！又如，他故意把京剧里的韵白念成不带韵的大白话，捧眼的提醒应当有韵，他悄悄把“韵”换成谐音的“孕”，装作苦相说：“不行啊，没有我的指标！”一下岔到计划生育上去，这属于典型的蔫儿。

苏文茂在传统相声推陈出新方面作出了重大贡献，特别是《论捧逗》，成为多年来久演不衰的精品。这是一段“子母眼”的相声，经整理后，不仅提高了思想意义，而且语言面貌一新，夸张运用得特别精彩。例如：

乙 ……我今天再逗一回。

甲 您千万可别逗。

乙 怎么？

甲 呆会儿您往这儿一站，观众全走了，怎么办？

乙 敢！

甲 啊？！

乙 有一位走的，当时我自杀！

甲 行啦，那就没人走啦。你想，谁能忍心看你死到这儿？你大小也算个性命啊！

逗眼的主动进攻：“您往这儿一站，观众全走了”；捧眼的更绝：“有一位走的，当时我自杀！”这是何等夸张啊！你来我往，舌剑唇枪，这样的“子母眼”才有看头。

苏文茂表演的相声小段还表现了构思的完整和精巧：

甲 有一天，您父亲在夜间一点多钟，正在抚琴，抚的这个曲子悲呀！

乙 什么？

甲 这个曲子是《孔仲尼叹颜回才高命短》。

乙 又悲又哀。

甲 对。抚到最哀的时候,突然琴弦“嘎吧”!断了。

乙 是呀?

甲 您父亲高兴了。

乙 怎么?

甲 一定是有人偷听呀!我抚了这些年琴,没遇到知音者,我太苦恼了。今天琴弦断了,甬问,准是有人偷听。他马上下楼,往楼下找人。找了半天,没人。最后在卧室的窗根底下发现一个中年妇女在啼哭。

乙 多惨呀!

甲 您父亲拿灯过去一照,噢,认识。

乙 谁呀?

甲 您妈。

乙 多新鲜呀,老两口子不认识?

甲 您妈在那儿正哭呢,哭的难受极了,您父亲到了。过去问:“哎呀,你为什么哭呀?”我心里难过。”

乙 为什么难过呀?

甲 “我听你的琴声我难过。”哎呀,我这些年来没发现,这么说你懂音乐?你对瑶琴有研究?这个曲子感动了你,对不对?”这倒不是,我不懂什么叫音乐、曲子。”

乙 那为什么哭呢?

甲 我听你这声音,我想起一个人来。

乙 想起谁来了?

甲 我想起已死去的娘家哥哥来了。

乙 噢,我舅舅。

甲 “我一听你这声音,我想起他来了。我记起他跟你这个一样。”噢,那甬问啦,内兄一定是位音乐家啦?”他倒不是音乐家……”

乙 他是干嘛的？

甲 他是弹棉花的。

这个相声小段是从古代故事“子期听琴”翻出来的，但完全相声化了。它的精巧和完整表现在：一是悬念。直到最后一句抖响“包袱”之前，无法猜到；二是叙述严密、曲折，可谓滴水不漏；三是听琴的是“您妈”，这一点极重要，既有“支”的作用，又加强了悬念。四是知音是“弹棉花的”，绝了！

马(季)派

马季，原名马树槐，1934年生于北京。少年时代家境贫寒，曾在染织厂学徒。1951年到北京市海淀区新华书店工作，1956年调中国广播说唱团，曾任团长。现任中国广播艺术团艺术顾问。

他自幼喜爱相声，常常光顾西单商场启明茶社，欣赏过赵霭如、刘德智、高德明等人的相声艺术。参加工作以后，常常在业余时间唱京剧，说相声。起初只是追求笑料，内容却是杂乱无章。有一次表演传统相声《黄鹤楼》，竟说了五十分钟之久。1956年，以相声《找对象》参加北京市工人业余曲艺观摩会，初露锋芒，受到曲艺名家白凤鸣、侯宝林的赞赏。在他们的指导下，以相声《都不怨我》参加全国职工业余会演，荣获一等奖。到说唱团后，受到侯宝林、刘宝瑞、郭全宝的热情关怀和指导，迅速成长。他认为：“相声并没有学校，只能口传心授，而且根据个人的领悟而发挥。行中有句真言，就是‘师傅领进门，修行在个人’。”

作为相声艺术的重要流派马(季)派的代表人物，马季一身三任：演员、作家、理论家。

马季的相声表演独具艺术风格特色。相声表演风格有所谓“帅”、“卖”、“怪”、“坏”。凡属优秀的相声表演艺术家，四个字都沾边，但在某个方面较为突出。一般认为：侯宝林占一“帅”；马三立占一“怪”。马季呢，可以说兼占“卖”、“坏”。所谓“卖”，不是单纯地卖力气，而是台风热情，精神饱满，善于调动观众的联想，共同完

成艺术创造。所谓“坏”，完全不能从字面理解，而是聪颖、机敏、灵活、俏皮的意思。马季以“说”见长，叙述语言洋洋洒洒，富于变化。嘴皮子利索，功底深厚。师承于相声大师侯宝林、刘宝瑞，又结合自身特点，有所创新。王泐《笑苑名家——马季》一文中精辟地概括了马季的艺术风格特色：“舞台作风潇洒，表演亲切热情，语言幽默谐趣，动作舒展自如。真正做到了寓庄于谐，寓教于乐。”

马季为发展歌颂相声，作出了突出的贡献。

作为说唱艺术，相声以“说法”为特色，即以第三人称叙述为主，辅以人物摹拟，但，相声常常以谈话、聊天儿面貌出现，“我”具有微妙的地位。特别是“垫话”，多为自指性的。马季的歌颂相声，在坚持“说法中之现身”的基础上，有所创新，作品中的“我”大致有以下四种情况：

第一类，叙述类，如《老站长》、《游击小英雄》、《英雄小八路》等。作品中的“我”时隐时现，有时也起着穿针引线的贯穿作用，但，基本上是第三人称叙述，与一般说唱艺术无异。

第二类，参与类，如《登山英雄赞》、《友谊颂》、《海燕》等。作品中的“我”参与登山活动，自称是登山队的一员，其实还是说相声的，洋相百出，妙语连珠，其谐谑幽默的作用十分突出。

第三类，人物类，如《新桃花源记》、《营业员之歌》等。在《新桃花源记》里“我”几乎从头到尾进入人物，扮演复活之后重游桃花源的陶渊明。这段相声曾拍成电影，马季索性是古代人的装束打扮。《营业员之歌》里的人物摹拟虽未贯穿整个相声，但，一些主要段落里，逗眼的都在摹拟营业员俞师傅。

第四类，批讲类。像传统相声《批三国》、《批聊斋》、《歪批百家姓》等那样，《诗情画意》中的“我”以评论人的面目出现，批讲诗歌，抓眼取笑，纵情讴歌素有“诗国”之称的我国灿烂文化，也是别开生面的歌颂相声。

马季对歌颂相声艺术手法的运用也有创新。常用的有以下几

种：

自嘲——如《画像》中的“垫话”：

乙 你的画怎么样？

甲 也就是挥笔作画，得心应手，纵横涂抹，技巧纯熟。

乙 这么一说，你有了一定的成就啦？

甲 可不敢那么说，反正全国几位著名的画家，像潘天寿、傅抱石、王式廓、华君武等人，我比起他们来，可以说是等价交换。

乙 什么叫等价交换啦？

甲 就是说我们每个人都各有所长。

.....

乙 你怎么样？

甲 我也是画人物像的，除去形象生动，深刻感人之外，最大的特点

.....

乙 是什么？

甲 画谁不像谁。

乙 FEA9#！你不会画。

甲 你这人太实在！这是一句客气话。

这是典型拿自己开玩笑的自嘲，不过是插科打诨罢了。

他嘲——如《营业员之歌》：

甲 这次她看到中长纤维的裤料了，她想要买五条。

乙 要五条？

甲 你兜里可就二十元钱。

乙 那就能买一条。

甲 可是你不敢说。

乙 为什么？

甲 因为你有病。

乙 我有什么病？

甲 妻管严！

乙 气管炎！

甲 妻子管得太严。

乙 我呀！

逗眼的拿捧眼的开玩笑，从逗眼的角度看，属于他嘲，而对观众来说，还是演员自嘲。

误会——如《找舅舅》。这段相声大误会套小误会，激起阵阵笑声。整段相声由误会构成，最后揭“底”：

甲 “……您这封信是怎么写的？”

乙 是啊！

甲 我舅舅说：“我没给你写过信哪！”怎么没写，我凭这封信找您来的么！不信您看！”等打开信这么一看，我舅舅也乐了，我也憋不住了。

乙 怎么，不是你舅舅写的？

甲 是他写的。

乙 那乐什么呀？

甲 日本投降那年写的。

乙 十多年啦！

误会消除，相声也告结束。结构如此完整，表现了深厚的功力。

插科打诨——如《登山英雄赞》：

甲 ……有吃有喝。

乙 怎么还有吃有喝？

甲 祖国人民知道我们要征服世界高峰，从全国各地运来了最好的食品，香肠、酱肉、罐头、挂面、青菜、牛奶、鸡蛋、点心。

乙 什么都有。

甲 就是缺我最喜欢吃的。

乙 什么？

甲 臭豆腐。

乙 这没法运。

《登山英雄赞》里的“我”以插科打诨、抓眼取笑为使命，这正合乎他的身份：说相声的。有人看不起歌颂相声，论据之一是靠插科打诨支撑局面，没什么意思。其实不然。像《登山英雄赞》这样的相声，插科打诨经常发生在“我”身上，成为整个段子的有机构成成分，不是没有意思，而是很有意思。作为相声的艺术手法，插科打诨不仅用于歌颂相声，而且也用于讽刺相声、娱乐相声。有人却偏偏苛责于歌颂相声，真是咄咄怪事。

马季对相声理论研究也有建树。

他主张全面发展相声的讽刺、歌颂、娱乐功能，特别是歌颂功能。针对一些对《新桃花源记》不符实际的批评，马季对《北京艺术》的记者谈了自己的看法，并联系到歌颂相声的问题，从理论上加以阐明：“还有一种说法，认为搞歌颂相声路子越走越窄。实际情况不是这样。你知道，传统相声题材多局限于小市民生活。解放后，相声界的同志们敢于创新，已经把题材扩大到政治、经济、军事、文化教育、卫生体育以及国际交往等方面，这里面就有歌颂相声的功劳。从题材范围的扩大来看，路子是越走越宽。我向来就认为，相声应包括三种：讽刺的，歌颂的，知识趣味性的。创作时采用哪种手法，要因题材而异，不能说相声就只能讽刺。”

在相声创作方面，强调生活、“包袱”和构思。

马季认为：“我们所说的从生活出发，并不仅仅是一个熟悉生活的问题。熟悉生活，只是创作过程中的一个最基本、最先决的条件；随之而来的还有一个分析生活，取舍从生活中撷取的素材和用什么形式、什么艺术手段来反映和表现生活的问题。”这里提出“分析生活”，很有意义。也就是说，仅仅熟悉生活是不够的，还必须认真加以消化，在创作中融会贯通，才能真正作到“从生活出发”。

关于组织“包袱”，除了强调铺平垫稳、目的性以外，还特别提出忌露、忌厚、忌重。所谓“露”，相声术语叫“刨”，就是在抖落“包

袱”之前露底。所谓“厚”，就是皮厚，观众一下反映不过来；等反映过来，火候已过，笑不出来了。所谓“重”，相声术语叫做“咬住不撒嘴”，“包袱”已经抖响，还故意拉长，没完没了，效果适得其反。

说到相声的构思，除分析一些艺术手法的运用以外，他还特别强调批判地继承和借鉴相声的传统。

在表演方面，马季强调留有余地和善于应变。使“包袱”留有余地。一尺使八寸，忌讳人来疯。相声表演有时会碰到秩序紊乱和意外干扰。演员必须临危不乱，相机行事。有一次马季在广州演《新桃花源记》，正摹拟陶渊明的一声“呜呀”，突然一个大电灯泡炸了，全场骚动起来，无法继续表演。马季并不慌张，又来了一声“呜呀”，捧眼的问：“看见什么啦？”马季说：“啊，原来是灯泡爆炸了！”观众听了大笑，情绪稳定下来，演出得以顺利进行下去。

二、捧眼流派

相声艺术流派问题，历来是相声研究中的薄弱环节，而捧眼流派更可说是空白。考其原因，主要有三：一是早期的相声艺人常常兼通捧逗，二者之间并非楚河汉界，壁垒分明。有时我捧你逗，有时你捧我逗，主要视段子内容和表达需要而定，十分灵活、自然。二是捧眼分家以后，在相当长的时间里，捧眼不受重视，甚至有人认为：捧眼可有可无，是“聋子的耳朵——配搭”。三是有关捧眼的音像和文字资料匮乏。然而，通观相声发展的历史，以捧眼享名的仍然大有人在，远的如常连安、朱相臣、郭启儒，近的如郭全宝、李文华、赵世忠、金炳昶等，都是承前启后、继往开来的捧眼名家，冠之以捧眼艺术流派的代表人物，并非溢美之辞。他们都有着鲜明的艺术风格特色。众口交誉的捧眼艺术大师朱相臣以冷面滑稽著称。所谓冷面滑稽，并非一点表情都没有的绷着，而是静中取动，冷峻中显俏利。朱相臣的表演风格正是这样。言谈话语，表情动作，俗中透雅，别有洞天。他表演传统相声，有独到的功夫。与苏

文茂合说的经过整理的《论捧逗》更是脍炙人口,风靡一时。常连安以单口相声享名,捧哏也有相当高的造诣。他的几个儿子,也就是常氏相声世家的几位“蘑菇”,学艺之初,多由常连安量哏,打下深厚的艺术功底,足见常连安捧哏技艺之绝,功力之深。郭启儒与侯宝林合作达二十七年之久,相声史上不多见。如果说,侯宝林逗哏的艺术风格占一“帅”,那么,郭启儒捧哏的艺术风格则占一“朴”,相反相成,相得益彰,可谓珠联璧合。郭全宝技艺全面,表演风格热情火爆,艺术上独树一帜。类似上述的捧哏艺术名家还可举出一些,但,如果见诸文字,加以评介,则有难为无米之炊之憾。在这种情况下,只好暂时割爱。因此,本章所列捧哏艺术名家只有李文华、赵世忠、唐杰忠。

李(文华)派

李文华,1929年生于北京,出身贫苦,少年时代学徒,后在仁立地毯厂、兴平机械厂作工。为人朴实憨厚,勤劳肯干,逐渐成长为优秀工人,被选为全国劳动模范、北京市人大代表。自幼热爱曲艺,早年曾向郭启儒求艺,并私淑于相声艺术家王长友,技艺大见精进,成为出色的业余相声演员。五十年代末期,调入中国广播说唱团,成为专业相声演员。关于他的生平,罗扬在《谈姜昆和李文华的相声创作》一文中说:“李文华一九五八年以前在工厂工作,是共产党员、劳动模范、业余相声演员。一九五八年到中国广播说唱团专业演出。他为人朴实、憨厚,又富于幽默感;在表演上以捧哏见长,无论同谁合作,表演什么节目,也不论在表演当中遇到什么意外的情况,他总是捧得那么严实、稳当、贴切和自然,总是那么善于把作品中的人物和个人的特点结合在一起,又是那么注意从整体出发,从不夺逗哏者的戏。姜昆第一次看到李文华的演出,就深为敬佩,希望能与李文华合作;李文华也喜欢姜昆的聪敏、热情和那股子钻劲,心甘情愿地把他扶植起来。姜昆一直把李文华当作老师看待;李文华则把姜昆当作‘红花’,而把自己比作‘绿叶’。他

们一个是年轻有为,风华正茂;一个是年近花甲,老当益壮。几年来,他们一直互相学习,互相帮助,取长补短,亲密合作。”

除姜昆外,李文华还先后给侯宝林、马季、郝爱民捧过眼,可以说是“连捧四星”。一个捧眼演员与这么多著名相声艺术家搭档,在相声发展史上是十分罕见的。尤其是为姜昆捧眼,是值得大书特书的。他与姜昆合作之初,姜昆刚刚崭露头角,艺术上不成熟。为他捧眼,就特别难。一方面,甘当“绿叶”。像李文华说的:“我在舞台上的时间不多了,在我晚年把你带出来,一直带到我不能干了,我就满足了。说是我带你,其实你也带我呀!光我一个人,我也新不了呀!有小青年在边儿上,把我也显新了。”当时,姜昆的表演尚较稚嫩,漫说捧眼夺戏,就是有三分不客气,就会两败俱伤,后果不堪设想。李文华呢,呕心沥血,精心烘托,让“红花”的光彩尽量放射出来,这就是合作之初他那略带保姆味的捧法。另一方面,勇于补台。就当时的情况来说,仅仅让戏、让眼是不够的,还必须适当补台,使整体演出增辉,收水涨船高之效。因此,一些段子的“眼”常常出在捧眼一方。如《当心受骗》:

甲 您演男主角。

乙 那是谁呀?

甲 寡妇的爱人。

乙 那倒……寡妇怎么有爱人?

甲 FEAR#,他爱人去世了。

乙 我演个死鬼?

甲 您怎么老说外行话?

乙 我不是演她的爱人吗?

甲 未来的爱人,一个年轻的钢琴手。

乙 噢,男主角会弹钢琴?

甲 您来这个怎么样?

乙 把会弹钢琴改成会说相声行吗?

甲 说相声感动得了寡妇吗？

乙 音乐能感动？

甲 钢琴的艺术魅力多大！哎，您会弹吗？

乙 我会。

甲 会弹钢琴？

乙 会弹棉花。

甲 FEA9#，不会弹不要紧，我给您找替身。

乙 替身？

甲 您先坐那儿，只拍脸，不拍手，然后从您脸上把镜头往下摇，照到手这儿换别人的，手拍完了，再摇到您这儿，您呢，假装弹累了，擦擦汗，擦汗，会吧？

乙 擦汗、挠痒痒，我倒是都行。

甲 主要是通过音乐，加上您的风度，使年轻的寡妇一见钟情。

乙 看起来这寡妇的眼神也差点儿。

甲 怎么了？

乙 就我这岁数，还能让她钟情哪？

甲 别看您现在这样，电影主要靠化妆，一化妆就年轻了。

乙 我这一脸皱纹，怎么也化不平呀。

甲 哎，您看，用手往上这么一捋就平了。

乙 噢，一捋就平了。

甲 就是嘛。

乙 可一松手又出来了。

甲 人家化妆师有办法。

乙 什么办法？

甲 用布条勒，用胶布往后甩，用曲别针、图钉……

乙 你贴年画哪？

不妨设想，如果去掉出自李文华一方的几个眼，这段相声的效果就会逊色得多。这样做，并非喧宾夺主，而是适应实际情况的需

要。

作为相声捧哏艺术流派的代表人物,李文华属于公认的冷面滑稽。

冷面滑稽与热情火爆相对而言,有人说是善捅蔫哏,意思是一样的,“蔫”与“炸”相对而言,属于相声组织“包袱”的风格和手法问题。应当强调的是,冷面滑稽当以滑稽为中心,蔫哏当以哏为中心。如果只有“冷面”而无“滑稽”,只有“蔫”而没有“哏”,那就变成冷冰冰的训话,根本不是相声。李文华的冷面滑稽主要由三方面的要素构成:

一是憨直——就是一智一愚的“愚”,虚拟而又夸张,主要是衬托逗哏的“智”,同时也为一己飞来之智作铺垫。

二是冷峻——形于外,俗称绷着,又所谓自己不笑听众笑。其实捧哏演员绝不可能一绷到底,而是冷峻中迸发机智,贵在时机、火候、分寸得当。李文华深通此中真昧,多有上乘表演。

三是机智——关键时刻以闪光的机智蔫捅一下,抖响“包袱”。相声演员称之为“放坏”。贵在出其不意,突如其来。如《一买一卖》:

乙 通过揭批“四人帮”,商业形势大好,开展了提高服务质量,改善服务态度的双服竞赛。我今天说的这一买一卖……

甲 (捶胸长叹)我是怎么了!

乙 你怎么了?

甲 我对不起你呀。

乙 什么事呀?

甲 上次你到我店里买橘子,我跟你吵起来了,我心里非常后悔。

乙 FEA9#,过去的事,就别后悔了。

甲 我内疚啊!

乙 内疚?

甲 我疚的慌。

乙 别揪了,再揪连钮扣都揪下来了。

捧眼的起初是老实巴交的样子,对逗眼的很关心,好言相劝。一连“三翻”,逗眼的还在“内疚”,捧眼的只好蔫插一下,抖响了“包袱”,这是真正的冷面滑稽。

一智一愚,问答见义,始于唐代的“参军戏”。相声艺术继承了这一传统,在捧眼方面表现尤为明显。通过多年的艺术实践,李文华在这方面有开拓性的发展,从理论上概括为“性格线”的问题。《李文华谈捧眼》一文指出:“在相声表演中,一个段子要靠甲、乙二人去完成。一个‘包袱’,要靠甲、乙二人共同去组织。就我们相声的一般规律讲,甲和乙的性格应该是一对矛盾。甲活泼,乙稳重;甲调皮,乙憨厚;甲的滑稽溢于言表,乙的幽默蕴于内心,我把这个当成我的‘性格线’。把握住这个‘性格线’,就能对自己的表演和对相声语言及‘包袱’的处理‘称’出准份量来。这样,抽个冷子,乙犯点‘坏’,蹦出一两句‘各’词儿来;出于大家对乙这种‘性格’所了解的意外,就能收到我们要求的艺术效果。”又说:“如果对‘性格线’把握不住,乙一直是老实巴交,那甲和乙的矛盾就不能激化,演出效果就会一般化。反过来,你‘坏’我更‘坏’,你‘鬼’我更‘鬼’,甲走哪条道,你堵哪条道儿,那就甭演啦。我认为这都是没把‘秤’把准。”李文华的这些真知灼见,深刻地体现了捧眼艺术的辩证法。

李文华的语言运用很有造诣,常常以独具匠心和风格独特的带“各”味的语言炸响“包袱”。请看《诗歌与爱情》里的一些例子:

甲 其实,你说生活中能没爱情吗?

乙 不能。

甲 为什么不能?

乙 因为……没爱情……多没劲呀!

.....

甲 汉代乐府民歌《上邪》,为了表达生死不渝的爱,诗中呼天为誓:除非山可成平地,江水可枯竭,冬天雷打震耳,夏天大雪纷飞,天地合

在一起,才能把我和我的那个她分开。

乙 嘿!这爱的多瓷实啊!

甲 宋代诗人李之仪写的《卜算子》词,那是爱情的美丽诗篇。

乙 您给念一念。

甲 “我住长江头,君住长江尾,日日思君不见君,共饮长江水。”听一听,“我住长江头”,长江头在什么地方?

乙 哎哟,北源在可可西里山,南源在唐古拉山哪。

甲 “君住长江尾”,长江尾在什么地方?

乙 在上海入东海,那是浦江口哇。

甲 “日日思君不见君”……

乙 “共饮长江水。”

甲 “此水几时休,此恨何时已?只愿君心似我心,定不负相思意。”

乙 唉!

甲 叹什么气呀?

乙 敢情宋朝那时候就有两地生活的呀。

“多没劲呀”、“多瓷实呀”、“两地生活”,孤立地看,不过是些平常的语言成分,然而,用到上面的具体语言环境里就有那么点“各”味,听着特别可乐。

李文华坚持走正路,讲求相声的格调高雅和趣味健康,反对为笑而笑,反对捧逗之间‘开涮’。所谓‘开涮’,就是捧逗互相贬低、丑化。李文华说:“过去咱们相声当中,甲、乙二人互相‘开涮’的例子不少,这是过去那个环境形成的,这道理谁都知道,也不用我‘掰扯’。可今天的相声,我觉着甲、乙二人的关系应该是我们今天人与人之间的关系。应该是互相尊重,亲密无间,情同手足……形容词挺多的,就不多说了。两个人的相互态度,也影响着观众。比如:甲说乙:‘你瞧你长得跟小瘦猴似的’,乙再说甲:‘你好,长得跟酸菜缸似的!’您想,一个酸菜缸和一个小瘦猴在一起表演,观众对这二位的印象能好吗?你们两个人,自己都不尊重自己,怎么要求

观众去尊重你们呢？……再说咱们可以把这类‘包袱’革新’嘛。比方《如此照相》中，甲说乙‘长得比较漂亮’。乙被夸得晕晕乎乎，没自知之明了，产生自己也弄不清是男是女了。其实就是这类‘包袱’的变型。过去的贬，现在改成褒。听着舒服，演着自然，大家笑的也不庸俗。”

唐(杰忠)派

唐杰忠，山东黄县人，1932年生。自幼喜爱文艺，早年在沈阳，曾受到著名相声演员李寿清、连春仲的薰陶。1949年参军，曾在广州军区文工团工作，兼演话剧和相声。1964年调中国广播说唱团，拜著名相声表演艺术家刘宝瑞为师，先后为马季、郝爱民、姜昆三位笑星捧哏，故有“连捧三星”之誉。

作为相声捧哏的艺术流派，唐派的艺术风格究竟有哪些艺术特色呢？概括起来，不外乎是“新”和“稳”。

“新”，主要表现在时代风貌、开创精神、舞台风度、语言特色等方面，而核心是使命感和开创性。

唐杰忠的艺术风格富于时代感，不仅表现为使用具有时代特征、为人民喜闻乐见的语言，更重要的表现为使命感、感情风貌以及舞台上下的新型关系。

唐杰忠富于开创性，艺术上勇于开拓创新。即使是传统相声，也以推陈出新的精神开掘潜在的艺术魅力，获得良好的艺术效果。比如《绕口令》，相声演员人人会说，但，姜昆、唐杰忠表演起来，却让人耳目一新。特别是“打南边来了个喇嘛”的“底”，增添了类似指挥交通的动作，一扫平板枯燥之气，大大增强了形象性和生动性。这还属于传统相声的“一遍拆洗一遍新”，至于他与姜昆合说的新相声，更是一段倒比一段新，扣住时代的脉搏，反映着新的时代精神。

唐杰忠的捧哏语言，一改“嗯”、“啊”、“是吗”、“别挨骂啦”的贫乏状态，而以新颖、丰富为特色，增强了针对性和表现力。他的捧

眼语言洗炼干净,点到而已,含而不露,意味深长。

捧眼历来有“冷”、“热”之分。所谓“冷”,冷面滑稽是也;所谓“热”,热情火爆是也。其实,“冷”和“热”都不是绝对的,只不过是有所侧重罢了。唐杰忠应当归入哪一方呢?归入“冷”吧,似与冷面滑稽明显不同;归入“热”吧,又与热情火爆有所区别,其实,可以概括为一个“稳”字,即有冷有热、冷热结合的稳健派。

“稳”,属于平淡中显神奇。唐杰忠捧眼着重烘托配合,常常以己之“平淡”求得整体表演之“神奇”。为了说明这一点,不妨以两段相声为例略作比较。唐杰忠和马季合说的相声《美》里有这么一段:

甲 (唱)“我爱他身强力壮能劳动,”

乙 噢!爱他这一点。

甲 (唱)“我爱他下地生产他是有本领,”

乙 这是劳动人民的美嘛!

甲 (唱)“我爱他能写能算他的文化好,”

乙 这一点也很重要。

甲 (唱)“回家来他能给我做先生。”

乙 他够忙活的!

甲 (唱)“我爱他来他也爱我,”

乙 这不都得爱嘛!

甲 (唱)“我们两个恩爱比海参(深)。”

乙 噢!比海深!

甲 你看,人家爱情多有蛋白质啊!

乙 什么叫蛋白质?

姜昆、李文华合说的相声《诗歌与爱情》里有这么一段:

甲 (唱)“清凌凌的水来,蓝格莹莹的天——”

乙 好天气。

甲 (唱)“小芹我洗衣衫,来到了河边。”

乙 好环境。

甲 (唱)“有心我对你说呀,”

乙 说吧。

甲 (唱)“说上那几句话,”

乙 讲吧。

甲 (唱)“人多……”

乙 那怕什么。

甲 (唱)“眼杂……”

乙 不要紧的。

甲 (唱)“人多眼杂我没敢靠前。”

乙 这不是瞎耽误功夫嘛。

这两段都是逗眼的唱,捧眼的从中插话,同样具有平淡中显神奇的效果,但,表现方式和风格明显不同。从脚本的捧眼语言看,前者较为朴实,后者较为诙谐,属于艺术构思和风格的不同,并无高下之分。表演风格也是这样。从内容表达需要出发,唐杰忠突出一个“稳”字,李文华突出一个“俏”字。李文华属于冷面滑稽,见唱就“翻”,妙语如珠,“包袱”常常响在他的一方,当然是平淡中显神奇。唐杰忠语气平和,虽然不曾引起笑声,却着力于铺平垫稳,烘托马季的最后一下抖,从整体表演看,也不失为平淡中显神奇。“包袱”虽然响在逗眼一方,捧眼也是功不可没。当然,唐杰忠也不是一稳到底,而是稳中有爆,像“于无声处听惊雷”那样,效果特别强烈。如《美》中有这么一段:

甲 (唱)“上无片瓦不怪你,下无寸土我自己情愿意。我二人患难之中成夫妻,任凭是海枯石烂,我一片真心永不移。”

乙 (唱)“来来来,你二人快快‘闷得儿蜜’!”

唐杰忠表演到这里,一反惯常的平稳之态,放大嗓门,夸张渲染,一下炸响“包袱”,引发哄堂大笑,正是不鸣则已,一鸣惊四座,体现了冷热结合的辩证法。

从捧逗之间主动和被动的关系及其相互转化的情形,也可窥唐杰忠稳健风格于一斑。

一般说来,对口相声中逗哏常常处于相对的主动地位,捧哏则相反。这里为什么强调“相对”呢?这是因为,不同类型的相声段子情况并不一样。“一头沉”、“贯口活”的相声里,逗哏的主动性大,但,捧哏因具烘托、引导的作用,也享有一定程度的主动性。“子母哏”的相声里,捧哏的主动性较为明显,但因线索牵在逗哏手里,仍不便说是半斤八两,等量齐观。如前所述,捧哏的地位曾被人为了的削弱,主动性也就相应地大为降低。唐杰忠的舞台实践表明:充分地发挥捧哏的主动性,关系到相声表演的成败。下面分别举出“一头沉”和“子母哏”的相声略作阐述。

《虎口遐想》属于“一头沉”的相声。情节十分简单,人掉进老虎洞里。把人置于荒诞的背景之下,构思奇巧精妙,带来了传奇性和喜剧性。从表演看,逗哏的以第一人称的叙述,处于明显的主动地位。作为捧哏的唐杰忠,则以震惊和关切的神态和口吻,加以配合、烘托,无疑处于被动的地位,但,有时出于表达的需要,主动和被动发生转化,主动转到唐杰忠一方。请看根据演出录音整理的一段:

甲 你说这老虎是不是退化啦?

乙 这老虎不可能退化。

甲 你怎么知道的?

乙 人家动物园为了保持老虎的野性,经常往老虎洞子里扔活鸡、活兔。

甲 扔这个干什么呀?

乙 训练老虎捕捉活食。

甲 捕捉活食?

乙 礼拜天他们还要饿老虎一顿。

甲 坏啦,今天就是礼拜天,老虎还没吃饭哪。这个可恶的动物园,我

死了以后,跟他们领导没完!

乙 对!让他们好好检查!

甲 检查。

乙 下不为例。

甲 下不为例,哥儿们这回就算啦?

从捧眼的看,属于整体被动中的局部主动,兼通捧逗的唐杰忠于是有了更多的用武之地。他的叙述清晰有力,流露出几分关心,又略带几分俏皮,引起会心的笑意,可谓别有情趣。被动时不觉平淡,转化为主动之际,又能大显神奇,生动地体现了冷热结合。

《特大新闻》属于“子母眼”的相声。它的构思与《虎口遐想》有着异曲同工之妙,都是把人和事置于荒诞的背景之下,交代和叙述成分较多,与一般的“子母眼”相声有所区别。唐杰忠把握住这些特点,以精练的语言和多种语气与逗眼展开争辩。例举如下:

询问——“我应该怎么关心?”“什么大事?”

怀疑——“哎哟!这些你全知道呀?”“这是真的吗?”

嘲讽——“你快进去啦!瞧你这鬼头鬼脑的,跟特务似的!”
“听见没有?他们这位领导满嘴里跑小鸟(摹拟),这是哪国领导?”

反驳——“我看,这些全是你想出来的!”“这诗不怎么样!”

指斥——“这都不像话!”“你这人矫情!”

通过多种语言和不同语气,与逗眼展开激辩,显然拥有比表演“一头沉”相声更大的主动性,既不显温,又不过火,体现了有冷有热、冷热结合的稳健特色。

唐杰忠演过话剧,刻画人物是他之所长,在表演相声中又得以发挥。他以虚拟写意的表情、动作,辅助逗眼,共同塑造生动的艺术形象。相声刻画人物,讲究进进出出,时进时出。唐杰忠把握住这一要津,刻画人物形象,常常是抓准特征,点到而已。《美》是他与马季合说的相声,其中有一段学唱歌剧《白毛女》,马季摹拟杨白劳,唱道:“买下二尺红头绳,我给我喜儿扎起来,唉呀唉咳哟,扎呀

扎起来。”唐杰忠马上把头偏了过去，像等待扎红头绳的模样。这个“亮相”式的动作虽然简单，却一闪就进入了人物，观众脑海里浮现了喜儿的形象。接下去逗哏和捧哏之间有这样的对话：

甲 你这干吗呢？

乙 等着扎红头绳呢！

甲 我以为落枕了呢！

三言两语，唐杰忠又跳出了人物，马季顺势一抖，立刻炸响了“包袱”，充分体现了点到而已，虚实结合之妙。

有时人物较为复杂、集中，不是以蜻蜓点水式的“亮相”快进快出，而是塑造鲜明的具体人物或笼统的类型人物，虽然进出频繁，变化多端，仍不失为虚实结合。如《美》中有这么一段（据演出录音整理）：

乙 我说：“退婚！”

甲 干吗？你撒吃症哪！

乙 我完成任务啦！

甲 咱们演话剧，得把整个场景演出来。

乙 得把意思演出来。

甲 什么就退婚啊？

乙 看你的啦！

甲 “同志，你这是一二三医院吗？”

乙 哎哟！怎么这味儿啊？噢，农村姑娘。

甲 “我是从河北来的，我找陈自强同志。”

乙 噢！是找我的，没错啦，我得去接她。“凤兰，你来啦，赶快到屋里坐。”

甲 “你是谁呀？”

乙 “我是陈自强啊！”

甲 陈自强？

乙 “你怎么不认识我啦？”

甲 “你干吗来啦？”

乙 “我听到你的声音，赶紧出来接你啊！”

甲 回去，你左腿都没了，你能跑出来吗？

乙 我把这碴忘啦！

马季摹拟朴实的农村姑娘凤兰，唐杰忠摹拟身残志不残的陈自强，都采取进进出出的技法，变化频繁，十分灵活，有时甚至介乎进入和跳出之间，界限都有些模糊，象那句“我听到你的声音，赶紧出来接你啊”，表面像是进入了人物，其实并非人物语言。唐杰忠表演这段相声，以不同的音调、语气、表情、动作，分别表现进入、跳出以及介乎二者之间的三种状态，层次分明，错落有致，含蓄凝练，干净利落，有力地刻画了人物形象，极尽虚实结合之妙。

赵(世忠)派

赵世忠，1934年生于北京。幼年家贫，与著名相声演员谭伯如住邻居。1949年拜谭为师，打下了深厚的艺术功底，后来参加北京曲艺团，长期与赵振铎搭档。他们的代表节目有《学四省》、《绕口令》、《八扇屏》、《山东二簧》、《牵牛记》、《柜台内外》、《为谁服务》、《学雷锋》、《指妈为马》、《媳妇往哪儿娶》等。令人遗憾的是，他已提前退休。

老舍在《健康的笑声》一文中对赵世忠有这样的评价：“赵世忠是个很难得的捧眼的。在相声界里，我们常常听到：‘你说吧，我给你量着点。’此处，‘说’即是逗眼，‘量着点’即是捧眼。这个词儿非常恰当。是的，捧眼的实在掌握着一段相声的尺寸。他必须稳当，不随便出声。他必须严守纪律，把起承转合的带有关键性的字句精确地、严密地递出去，尺寸差一点也不行。同时，他还要不使观众觉出他立在那里，不过是个‘配角’，可有可无。不，他的语言、表情，必须与逗眼者紧密结合，虽然他说话不多，可是使观众觉出他的分量，无可轻视。捧眼很难！今天，我们相当缺乏捧眼的好手。大家都重视这位年轻而稳练的捧眼者，也希望他层楼更上，成为第

一流的青年相声演员。”

赵世忠没有辜负老舍先生的殷切期待,经过数十年如一日的奋斗和磨炼,终于成为第一流的捧哏艺术家。独具艺术风格特色,自成一派。

前面提到,相声表演风格可以概括为“帅”、“卖”、“怪”、“坏”,那么,作为相声捧哏艺术流派的代表人物,赵世忠可以用哪个字来概括呢?恐怕都不大合适。他的表演风格突出的是个“稳”字,也就是老舍先生说的“稳练”。具体表现在:

沉稳——他的台风沉着稳健,质朴大方,严肃认真,一丝不苟。凡与赵世忠搭档过的相声演员都有这样的感觉:有赵世忠在旁边捧哏,特别放心。

正派——人们常说:“北京二赵”的相声像王麻子剪刀、王致和臭豆腐那样,是真正的正宗的北京相声。段子正,台风正,格调正,趣味正,全“正”到一块儿啦。他们以“包袱”取笑,以艺术娱人,绝无邪门怪道,庸俗趣味。陈云同志说的“出人,出书,走正路”。“走正路”,赵世忠是当之无愧的。

严实——他捧哏,该让戏的地方主动闪开,该烘托之处又能给劲,不抢不拖,不温不火,挥洒自如,恰到好处。如《八扇屏》的底:

乙 我哪知道这里有这么些事情呀!

甲 什么叫“雨打沙滩万点坑”?

乙 怎么了,这不直给您赔不是吗……得了,得了!

甲 得了,您还不吃去。

乙 喝!

甲 喝呀!连汤吃吧!

乙 这何苦呢?

甲 河苦,吃井水呀!

乙 算啦!

甲 蒜辣,吃韭菜呀!

乙 我说我算了。
甲 甭算啦！您属虎的。
乙 您瞧！
甲 我瞧，谁练哪？
乙 您听！
甲 我听，谁唱啊？
乙 唉！
甲 矮，往高处长啊！
乙 我的错。
甲 锉，上铁铺里买去。
乙 我不好。
甲 请大夫瞧啊！
乙 您让我小！
甲 多大了？
乙 六岁。
甲 怎么还不送托儿所呀？
乙 谁呀！

这个“底”许多相声演员都这么演，但，“北京二赵”发挥了他们嘴皮子利索之长，你来我往，句句紧扣，演来精彩纷呈。特别是赵世忠，表情与语气紧密配合，一会儿息事宁人，一会儿委曲求全，一会儿无可奈何，一会儿惊讶万状，活龙活现地再现了人物的思想状态。字句短小精悍，演来魅力无穷，正是赵派捧哏艺术的鲜明特色。

干净——捧哏的语言虽少，但也有繁简适度的问题。他的捧哏语言凝练含蓄，干净利落。倘若整理成文，绝少删削之余地。

第九章 相声名家

通观相声发展的历史,可以说是人材济济,名家辈出;限于篇幅,评介只能挂一漏万。举凡前面已列入流派的,这里不重复。下面评介朱少文、姜昆、侯跃文、赵振铎、李金斗、陈涌泉、笑林、冯巩。

朱少文,艺名“穷不怕”。顾名思义,穷都不怕,还怕什么,表明艺人的骨气。他的徒弟取名“贫有本”,立意类似。有人说,“穷不怕”原名“穷无法”,意思是穷得没办法,与“穷不怕”的含意大相径庭,不足为据。关于朱少文的身世,张次溪《人民首都的天桥》载云:“‘穷不怕’,原名朱少文,汉军旗人。世居地安门外毡子房。幼习二黄小花脸,曾搭嵩祝成,因不能唱红,遂弃本业,改习架子前脸。后来独出心裁,改为太平歌词,与说相声孙丑子为师兄弟。擅长用手指捏白沙子,撒地成字……他对京剧又有研究,时常教人唱戏,相传武剧中的全本《八大拿》是他编著的。他在天桥唱了多年,后来遇见了蒙古罗王,把他请到罗王府中,供给优厚,不让他到外边唱。庚子后,他年已七十多岁,不久死去。”据推断,朱少文生于1829年,卒于1904年。

朱少文位居天桥八大怪之首。虽非相声的开山鼻祖,却是把“白沙撒字”引入相声的开拓者。“白沙撒字”源于宋代“沙书”,即宋代百戏之中的“沙书地谜”。到了清代,“白沙撒字”为相声艺人所独擅。相声艺人“撂地”作艺,持一袋装着汉白玉的细沙,俗称“白沙”,夹着把笤帚,来到街头闹处,选择宽敞地段,先用白沙撒个圆圈,圈里是艺人献艺的“舞台”;圈外就是“观众席”。用白沙撒圆圈,艺人称之为“画锅”,又叫做“平地抠饼”,无非是作艺挣钱糊口

之意。为了招徕观众,艺人单膝跪地,手捏白沙撒字,另一只手持两块小竹板,击打节拍,边撒边唱。两块小竹板叫做“玉子”。“穷不怕”的“玉子”刻着“满腹文章穷不怕,五车书史落地贫。”日吃千家饭,夜宿古庙堂。不做犯法事,哪怕见君王。”艺人撒的字多种多样,有单个的“福”、“寿”字,也有三、四、五字的短句以及诗词、对联等。《江湖丛谈》载云:“敝人幼年,曾见他写过对联一副:上联是‘画上荷花和尚画’;下联是‘书林汉字翰林书’。初瞧亦甚平常,及至他说出这副对联的意思,能顺着念,还能倒着从底下往上念,字音一样,颇有意思。”早期的“白沙撒字”多与文字游戏挂钩,还有一个拆字的“白沙撒字”,据说也出于朱少文之手。比如:

二木念个“林”,戴宗问智深:

武松哪里去?拳打快活林。

一大变为“天”,文殊问普贤:

寿星哪里去?跨鹤上西天。

后来,“白沙撒字”像“太平歌词”那样,多有劝善、醒世的内容。到了《字象》的出现,显然有更深刻的社会意义。据说《字象》是流传下来的朱少文的相声脚本。请看其中一段:

(“甲”撒一个“一”字)

甲 “一”字像擀面棍儿。

乙 作什么官?

甲 巡按。擀面不是在案板上吗?这儿擀,那儿擀,哪儿厚擀哪儿,在案板上来回寻!

乙 因为什么丢官罢职?

甲 因为他心慈面软。心慈不能掌权,面软吃不了抻条面啦!

(“乙”撒一个“二”字)

甲 “二”字像什么?

乙 像一双筷子。

甲 您这筷子是白的。

乙 啊,象牙的。

甲 人家筷子一般长,你这筷子怎么一长一短呢?

乙 我这……我夹红煤球来着!

甲 啊?使象牙筷子夹红煤球?

乙 要不它怎么烧下一块呢?

甲 作过什么官?

乙 作过净盘大将军。

甲 为什么丢官罢职?

乙 因为它好搂!(搂钱)

甲 怎么?

乙 不搂,菜怎么没啦!

所谓“字象”,就是用“一字,一象,一升,一降”的方式进行表演,先用白沙撒字,然后再说像什么东西,作过什么官,为什么丢官罢职?实际上是借题发挥,意在嘲讽。

朱少文的另一手绝活是“太平歌词”,前已阐述,此处从略。

朱少文“说”、“学”、“逗”、“唱”俱佳,艺术才能全面,其中以“说”为主的相声有单口相声《老倭国斗法》、《乾隆打江南围》、《假斯文》,对口相声《保镖》、《黄鹤楼》,三人相声《四字联音》等。他的《假斯文》的脚本流传至今,传统相声《看告示》就由它发展而来。

朱少文的弟子有贫有本、富有根、徐有禄、范有缘。贫有本是他早年收的徒弟,无传人。富有根,即小贵,旗姓“桂”,同行称之为“桂三爷”。徐有禄,又名徐永福,同行称之为徐三爷,传人颇众,现今的相声演员多是这支所传。范有缘,即小范,无传人。

姜昆,1950年生于北京。父亲为语文教师,从小受到良好的文化熏陶。小学时就爱好演出活动,主要是话剧和诗歌朗诵。中学时代是获得嘉奖的学生。1968年,响应知识青年上山下乡的号召,赴黑龙江生产建设兵团,参加文艺宣传队活动。1975年参加兵团文艺会演,结识出身于相声世家的师胜杰,成为搭档。1976

年底调入中国广播说唱团。出版的著作有《姜昆、李文华相声选》(一、二集)、《姜昆、梁左相声选》以及《相声以外》。

不论创作和表演,姜昆都以新为特色。主要表现在:

题材新——他选择相声题材,大体有两条标准:一是自己所熟悉的,二是扣住时代的脉搏。他不仅是祖国蓬勃奋进和坎坷挫折的见证人,而且是为新中国奋斗的参与者。他所熟悉的正是现实性强的题材。从《诗歌与爱情》到《虎口遐想》,选材面向现实,扣紧时代的轨迹。题材新,具体表现为选材方面四类带有拓新性质的突破:第一类,以《诗歌与爱情》为代表的突破爱情禁区的作品。此后又创作了几段爱情题材的相声,都是结合爱情生活领域中的现实问题,以《如此要求》反响最为强烈。第二类,以《迎春花开》为代表的歌颂先进人物的作品。这类题材的作品在新相声里并不鲜见,但对姜昆的创作道路来说,却有着拓新的意义。第三类,以《如此照相》为代表的声讨“四人帮”的作品。在社会上引起强烈的反响,成为他的享名之作。第四类,以《特大新闻》为代表的反映新时期社会矛盾的作品。

在选择题材方面,他还特别注意以小见大。《如此照相》之所以获得成功,原因之一即在于此。

格调新——1985年,姜昆随国务院慰问留学生代表团赴美国演出,当地报纸指出:“姜昆的表演风格和题材与上次中国说唱艺术团演的旧式相声有所不同。他表演的相声是目前发生在中国人民日常生活当中的事情。例如,一位没有体育常识的老太太观看奥运会表演,误把运动员喝水用的吸管当成是在抽水烟;又问美国姑娘的皮肤为什么涂成不一样的颜色。他表演得活龙活现……从大陆服装样式的改变,到服务态度及人们精神面貌的改变,在他俩人的相声中都说到了。”

跟马季一样,姜昆的一些相声的“底”不见得是炸“包袱”,而重在微言大义。如《红色园丁》:

甲 可放学的时候袁老师表扬了虎子。

乙 这汗衫破了,裤子撕了,凭什么表扬?

甲 上学的路上看到老工友推车陷在泥坑里,虎子跳下去扛上来,汗衫破了,裤子撕了。

乙 扛着鞋,光着脚丫子?

甲 鞋里泥多跑不快,为不耽误上课,扛着鞋光着脚丫子跑到学校。

乙 手划一口子?

甲 扛车手划一口子。

乙 腮帮子上贴块泥?

甲 老工友感动了,顾不得两手泥:“孩子,你变了,你可以说是党的好孩子了。”泥全贴脸上了。

乙 学雷锋去了!

这里不像是铺垫和抖落“包袱”,而是释明怎么回事,最后一句“学雷锋去了”,却具有点题的意义。这类格调高雅的微言大义,并非简单的说教,而有着令人赏心悦目的趣味性和人情味。《迎春花开》里的“我”用唱歌的方式向兰花表示对推迟婚期的支持:

乙 怎么唱的?

甲 (唱)“兰花好比骑快马,又似行船把帆挂,满怀壮志上战场,我决不把后腿拉!……”

乙 好!

甲 “……最好早点转回家。”

乙 嘿,还留个后钩!

.....

乙 你怎么唱的?

甲 (唱)“山间翠竹青又青,岭上竹柏根连根,兰花挑担千斤重,推迟婚期小事情!”

乙 好!

甲 “下次别推行不行?”

乙 你怎么老留个尾巴呀？

这个尾巴留得好，避免了绝对化和单调感，增加了趣味性和人情味，不仅合情合理，而且入情入理。

姜昆的一些相声具有雅俗共赏的知识性，也是格调新的重要表现。

形式新——姜昆在相声形式方面也进行了有益的探索，归纳起来，至少有五种类型：叙述型，如《花与草》；论说型，如《诗歌与爱情》；歌唱型，如《战士的歌》；摹拟型，如《学唱歌》；自指型，如《虎口遐想》。

与此相联系的是，在相声功能方面也有所拓展。相声具有讽刺、歌颂、娱乐三大功能，以讽刺为主。姜昆从讽刺功能中离析出一种功能，名之为“劝诫型”。其实，这并不是什么新鲜事物，古今中外的文学作品中早就有醒世、劝善类的文字。前面提到的“太平歌词”《劝人方》就属于这类作品，不过，姜昆结合当前社会需要和相声艺术特点，赋予劝诫以新的内涵。他在《相声以外》一书中指出：“那么我们相声艺术中，能不能有一种劝诫型的呢？单纯的讽刺你不理，纯粹的歌颂你不听，劝诫则是一种推心置腹的娓娓恳谈，和声细语一直说到你的心里，让你在心中引起共鸣，直到你拍着腿叫：‘有点道理’为止。应该说这不妨是一种尝试。”为了发挥劝诫的作用，应当注意以下几点：一是态度问题，应当尊重对象，切莫教训；二是实事求是，切莫牵强；三是开掘知识，切莫空洞。

手法新——姜昆的听众以青年为主，求新，是青年审美活动的重要特征。姜昆努力适应这一要求，在艺术手法创新方面下了功夫。他表演相声以敏感、灵活、聪慧、机巧为特色。如《我与乘客》的“垫话”：

甲 呀，这不是老何同志，您好，我给你……

乙 你等会儿吧，谁姓何呀？

甲 您不是……噢，您瞧我这脑子，记错了。您姓平。

乙 哎, 嗯?

甲 老平同志, 我刚才记得……

乙 得得, 等会儿, 你怎么老给我改姓。我也不姓平。

甲 那您姓——

乙 我姓李。

甲 噢, “和平里”。

乙 我还“北京站”呢。

这段对话象谜语, 以机敏乖巧取胜。传统相声的基本手法之一是“三翻四抖”, 姜昆在继承基础上有所发展。如《红色园丁》:

乙 噢, 袁老师, 认识。那是我弟弟他们班主任。要说袁老师, 那真是好样的……

甲 “不过做了一点我应该做的工作。”

乙 ……那是和“四人帮”作斗争的好同志……

甲 “也是党教育培养的结果。”

乙 ……袁老师受到学生、家长的赞扬。

甲 “那是对我的鼓励。”

乙 提起她的工作成绩……

甲 “不过是万里长征刚刚走出第一步, 斗争生活刚刚拉开序幕, 革命航船刚刚扬起风帆, 春天的幼苗, 我也算刚刚拱出地皮吧。”

乙 行啦! 你这儿谦虚什么?

从形式看, 属于典型的“三翻四抖”的“包袱”, 最后的“抖”不会引起炸响的笑声, 只能带来会心的幽默, 也是重在微言大义吧。

学唱与打诨相结合, 属于相声里常见的艺术手法。《诗歌与爱情》里学唱《小二黑结婚》里的小芹的唱段, 李文华的插白十分精彩, 不妨再看看《战士之歌》里的“垫话”:

乙 这回我们俩表演。

甲 (唱) 班长拉琴我唱歌, 歌声朗朗像小河。

乙 咱们不唱, 光说。

甲（唱）说打就打，说干就干，练一练手中枪、刺刀、手榴弹。

乙 你这儿干吗呢？

甲（唱）我不是不爱你呀，亲爱的姑娘。为了祖国到处都是春天，要离开你到远方。

乙 这都是哪儿的事呀。你听……

甲（唱）军号已吹响，钢枪已擦亮，行装已背好，部队要出发。

乙 噢，出发了，走吧。

甲（唱）再见吧，妈妈，再见吧，妈妈！

乙 你一人唱吧，我走。

甲（唱）马儿哎，你慢些走，慢些走……

乙 谁是马儿呀？

歌曲与插白紧密配合，浑然一体，和谐自然，谐趣横生。

语言新——姜昆的相声语言富有时代感和清新感，其特点是美化、泼辣、细腻、灵活。

侯跃文，满族，1948年生于北京。他是侯宝林的第三个儿子。因受家庭的影响，他从小就爱上了相声。十二岁开始登台演出，1964年，考入中国铁路文工团说唱团，担任相声演员，与著名笑星石富宽搭档，也是目前相声舞台上不多见的硬搭档之一。他们的代表作有《永开正点车》、《轿夫新传》、《看足球》、《拍电影》、《邻里之间》、《财迷丈人》、《糖醋活鱼》、《乾隆再世》、《公开的情书》、《火红的心》等，曾多次受到表彰、奖励。

侯跃文家学渊源，天赋条件又好，可谓占尽天时、地利，然而，他在走向成功的道路上却倾注了汗水和心血。迈伦《朝气蓬勃的侯跃文》一文里说：“为了丰富自己的知识领域，他看书很多，涉猎很广。不管演出归来多晚，临睡前也要看一会儿书，甚至看上几个小时，文史方面的书，外国幽默介绍，都是他最感兴趣的。除了看书，他还注意从戏剧、音乐等艺术品种中汲取营养，来丰富自己的‘说’、‘学’、‘逗’、‘唱’。他学唱不是简单地摹拟唱腔和音色，而是

首先弄清剧情和剧中人在演唱这个唱段时的思想情绪。比如,他在学河南越调时,几乎搜集了申凤梅的全部录音,了解每一出戏的情节梗概,然后选中‘卧龙吊孝’这一唱段。他逐句揣摩诸葛亮痛悼知音的心情,随着录音一遍一遍地学唱,一直唱到声情并茂为止。”

侯跃文有一条得天独厚的好嗓子,既能学唱各种戏曲,又能学唱歌曲。学唱戏曲,以京剧为主,老生、花脸特别拿手。有时还学唱评戏、越剧、豫剧、黄梅戏等。学唱歌曲,也有较高的水准,像乃父敢当着马连良学唱马派唱腔那样,他曾当着歌星苏小明学唱《军港之夜》,同样获得好评。即使难度极大的唱段,也难不住他。捧哏故意唱个上句,到翻高的地方让他接着唱,像《红灯记》里的‘狱警传,似狼嚎,我迈步……’《智取威虎山》里的‘穿林海,跨雪原,气冲……’侯跃文应付裕如,游刃有余,真是“千难万险只等闲”了。个别热衷学唱的相声演员“说”、“逗”功夫不行,为唱而唱,不伦不类,侯跃文却没有这个问题。他口齿伶俐,嗓音清亮,“说”、“逗”同样具有较高的水平。

赵振铎,原名双宝全,回族,1936年生于北京。幼年丧父,继父是摔跤艺人,长年“撂地”卖艺,与相声艺人熟识,使赵振铎从小就见到许多相声名家的技艺,受到熏陶。1947年,拜相声艺术家王长友为师,住进王家学艺,打下了深厚的艺术功底,曾到天津、济南、张家口等地献艺,1951年回到北京,参加相声改进小组,后来参加北京曲艺团。1954年起与赵世忠搭档,相声界俗称“北京二赵”,在观众中也享有声誉。几年前,二赵突然“裂锅”。赵振铎现与王学义合作,赵世忠则与马季搭档。他的拿手节目有《绕口令》、《八扇屏》、《汾河湾》、《论捧逗》、《牵牛记》、《柜台内外》、《为谁服务》、《学雷锋》、《指妈为马》、《媳妇往哪儿娶》等。

赵振铎嘴皮子功夫特别好,在同辈相声演员中属于佼佼者,连艺术大师侯宝林也深为赞许。嘴皮子功夫硬究竟有哪些表现呢?

一是发音准确,吐字清晰,擅用气口,声音能打远。听赵振铎说相声,不论坐在剧场里的哪个角落,都能听得一清二楚,字字落到耳朵里。二是语调亲切,节奏鲜明。高低起伏,抑扬顿挫,既见高山,又显平地。像白居易《琵琶行》里所描绘的:“大珠小珠落玉盘。”清新流畅,悦耳动听,给人以优美的艺术享受。三是擅说“贯口”。不倒字,不打磕,这类低水准早已不在话下,而是臻于完美的高境界。激越处如高峰入云,低回处似小溪流水,听着舒畅,解渴,还有回味。

赵振铎师承王长友,擅说“文哏”的相声,表演风格沉稳凝重,一板一眼,有人称之为最正规的相声。不仅有书卷气,而且有几分夫子气,但因节奏略缓,多少有些拘泥,不为一些青年所喜。近年来,赵振铎在保持原有风格的前提下,有所创新,主要是在活字上下功夫。加大动作幅度,适当加快节奏,已使表演风貌大为改观,也是功夫不负有心人吧!

李金斗,1947年生于北京。从小热爱曲艺,上学时曾参加业余文艺演出队,表演相声。十三岁考入北京市曲艺团学员班。1964年拜著名相声演员赵振铎为师,同时受到相声表演艺术家王长友的悉心指导,这一得天独厚的机遇对其日后成长来说显然具有无法估量的意义。李金斗天资聪颖,勤奋好学,打下了坚实的艺术功底。论会表演的传统相声的数量以及技艺的全面、扎实,同辈演员中无出其右者。他的表演曾多次受到表彰、奖励。《如此多情》荣获国庆三十周年献礼演出一等奖;《武松打虎》荣获中央电视台和文化部、中国曲协举办的相声邀请赛的逗哏一等奖。

李金斗多才多艺,技艺全面,“说”、“学”、“逗”、“唱”都有较高的水平。不论传统段子还是新编相声,表演起来得心应手,颇受欢迎。他深得传统相声之神髓,而又不拘泥、保守,坚持革新、创造,既注重作品的社会影响,又致力于形式的拓新发展,使他的表演处于不停顿的发展状态,因此,雅俗共赏,老少皆喜。

他深得王长友、赵振铎的真传，口齿伶俐，吐字清晰，嘴皮子极有功夫。特别是说“贯口”，如《地理图》、《八扇屏》等，抑扬顿挫，节奏分明，一气呵成，神完气足，真正体现了快而不乱，慢而不断。像相声演员说的：胡萝卜就酒——咔嘣脆；小葱拌豆腐——一清二白。

他摹拟能力强。状类万物，摹拟方言、市声，都有较高的水平。尤其是通过摹拟刻画各种人物形象，一举手，一投足，一动一静，一张一弛，常常有画龙点睛之妙。比如相声小段《书迷》说的是一个人看《岳飞传》入了迷，新婚之夜不肯入洞房，问新娘子：元帅，哪里安营扎寨。后来公公识破真相，教新媳妇说：此地即可扎营。果然，新郎听了这句话，马上钻进了被窝。婆婆一高兴，手里的暖瓶掉地下了。新郎一听：“后营炮响，必有埋伏。”又跑了。这个小段里共有新郎、新娘、婆婆、公公四个人物。李金斗抓住各自的特点，加以夸张式的摹拟，新郎看书入迷，摹拟时拉武架子；新娘子一肚子委屈，除一般的女性动作表情以外，特意摹拟翻眼皮、落泪的神态；表现婆婆，弯腰、翘脚，外带声音化装；表现公公，腰板挺直，笑声洪亮，着重刻画他的开朗性格。这样，四个人物不仅能区分清楚，而且生动形象，活龙活现。

他的表演机敏灵活，自然亲切。有时一句“现挂”：“台下的都是我哥哥！”不仅引起会心的笑声，而且顿生亲切之感。使人联想起旧时代的相声艺人，迫于生活，常说：“在座的都是我的二大爷！”两相比较，格调立分高下。

学唱，也是李金斗的看家本领，主要是学唱戏曲，尤其是学唱裘（盛戎）派唱腔，更有独到之处。他表演的相声小段《山东二簧》，正唱时满宫满调，歪唱时滑稽突梯，给人以莫大的艺术享受。

八十年代以来，应北京大学中文系之邀，李金斗与陈涌泉一起，多次为中外学生讲授相声艺术，深受欢迎。

陈涌泉，1932年生于北京。出身于相声世家。外祖父钟子良

是脍炙人口的传统相声《改行》的作者；父亲陈子贞是当年在北京享有盛誉的相声艺人。陈涌泉自幼受到家庭的熏陶，酷爱相声艺术，并有机会聆听一些著名相声艺人的教诲，欣赏他们的高超技艺，应当说是极好的相声启蒙，对日后的成长至关重要。上小学时，就能登台表演相声，但因家庭不愿他作相声演员，就一直在北京五中读书，从而打下良好的文化基础，不仅使他能从事创作和理论研究，而且为他的表演风格注入了书卷气。1949年，拜著名的相声演员谭伯如为师，并参加了相声改进小组，与侯宝林、罗荣寿等相声名家一起讨论问题，切磋技艺，得益匪浅。1980年起，与李金斗搭档，整理了一些传统段子，也编演了不少新相声。他们的表演珠联璧合，相映生辉，深受广大群众的欢迎，成为目前相声界为数不多的硬搭档之一。他们改编的相声《铡美案》荣获北京市中青年调演的表演奖；《武松打虎》荣获中央电视台和文化部、中国曲协举办的相声邀请赛的捧哏二等奖。

陈涌泉技艺全面，既能逗哏，又能捧哏，还会说单口相声。作为逗哏，曾表演过《美帝朝鲜现形记》、《请医生》、《恋爱漫谈》、《窝头论》、《大保镖》等相声。作为捧哏，近年来与李金斗搭档，通力合作，刻意求新。他们表演的传统节目不断“拆洗”，多有新意；他们编演的新相声，内容上结合现实生活，艺术上不断探索，已形成独特的艺术风格。作为单口相声演员，曾表演过《日遭三险》、《白字会》等传统相声。

陈涌泉的艺术风格特色是台风稳健，语言干净，功底深厚，不温不火。他与李金斗搭档，年龄比李金斗大，师承辈份又高，但，作为捧哏，甘当绿叶，妙配红花，从不喧宾夺主，哗众取宠，只是追求整体表演的最佳效果，表现了难能可贵的事业感和责任心。甘当配角，并非无所作为，更不是庸庸碌碌之辈可以担当。有人认为，捧哏的不过是说些“嗯”、“啊”、“是吗”、“对啦”之类，似乎无足轻重，其实不然，这几个字就不简单，“迟”、“急”、“顿”、“挫”，分寸、火

候,尽皆潜蕴其中。何况捧眼的并非只重复这几个字。有时连一个字也没有,单凭一个“亮相”,一个手势,就能让人领略到:尽在不言中。有时又不是一般的起、承、转、合,而需要献上不同凡响的绝技。比如《武松打虎》里的唱段,陈涌泉唱罢,每每掌声四起,采声不断。

除表演外,他还从事相声的理论研究和教学活动。他撰写的论文《略谈相声中的“包袱”》、《关于排演相声的一些问题》,具有较高的理论水平。八十年代以来,应北京大学中文系的邀请,他和李金斗多次为中外同学讲授相声艺术,他负责讲授理论知识,条理清晰,深入浅出,受到中外同学的热烈欢迎。

在创作上,他是多面手。所创节目分为三类:一是整理传统相声,二是新相声和化妆相声,三是其他曲艺形式的节目。

笑林,原名赵小林,1956年生于北京。年方三岁,就跟着山东快书表演艺术家刘司昌学唱山东快书,四岁开始登台演出,先后在宣武区文化馆、西城文化馆、劳动人民文化宫艺术团参加演出活动。“文化革命”中曾去农村插队,参加了县里的文艺宣传队,表演相声、山东快书,还唱歌、跳舞、演话剧,艺术上受到很好的锻炼。1980年考入北京曲艺团,担任相声演员,长期与李国盛合作,他们编演的相声《改革措施》、《三厢情愿》、《颂歌献给党》、《金刚石》、《我是中国人》等相声都曾获奖。为了提高文化素质和思想水平,经推荐,笑林进入北京市委党校学习,现为硕士研究生。

笑林有“一着鲜”,就是学唱歌曲,俗称“歌柳儿”。他之所以能以学唱歌曲走红,皆因具备三个优越条件:一是天资聪颖,又擅摹拟,举凡他听过的歌曲,学来得心应手,真是学龙像龙,学虎像虎。二是嗓音条件特别好,占有高、亮、甜、润四个字。有人说他够歌唱家的材料。的确,他曾表演独唱,水平相当高。三是敏锐。今天听到一支流行的新歌,明天就能引入相声,在舞台上唱,倍受青年的赞赏。有此三端,使笑林成为最受欢迎的笑星之一。

俗语说：一美遮百丑。在笑林的“歌柳儿”绝活的背后，是否有被遮盖的“丑”呢？连他自己也不讳言：“说”、“逗”功夫略逊一筹。如果说，“万相归春”的说法可以确立，那么，“说”、“逗”功夫软，对相声演员来说，几乎是致命的缺憾。幸好，笑林有自知之明，虚心求教，刻苦磨练，近年来已大见改观。在这方面，他的搭档李国盛确实起着补台的作用。李国盛自幼热爱相声艺术，六十年代初，就参加过中国广播说唱团辅导班，受到相声名家刘宝瑞的指导，技艺日渐进步。起初是业余演员，后来调入北京曲艺团，与笑林搭档。李国盛不属冷面滑稽，而是热情火爆，一举一动，一言一笑，都有戏。侯宝林曾说：“他台风正、朴实。往那儿一站，观众信任他。不知道你们注意过没有，李国盛的眼睛都会翻‘包袱’，这一点比别人强。”李国盛跟笑林搭档，真是“红花绿叶两相扶”啊！

冯巩，1954年生于天津。1973年在天津二十六中读书时开始说相声，得到音乐教师蒋道焱的热心扶植。蒋老师喜欢曲艺，也很欣赏冯巩这棵幼苗，精心加以培育。电台里播放优秀的相声节目，蒋老师就给录下来，提供给他们学习借鉴；还到图书馆搜集资料，帮助他们搞创作，促使他们茁壮成长。他们的处女作《尊师爱生》荣获天津市职工文艺会演创作、表演一等奖。中学毕业后，冯巩到天津制线厂当工人。这家工厂的党委书记陈逸民治厂有方，经济效益甚好，他又喜欢曲艺，肯在这方面花钱。著名笑星姜昆、李文华、侯跃文、石富宽都曾光临该厂，访问演出，这就给冯巩提供了良好的学习机会。他们创作和表演的相声《红娘》又荣获天津职工文艺会演创作、表演一等奖。1979年调到中国铁路文工团，三年后调入中国广播说唱团，担任相声演员。他深感各方面都有差距，迫切希望深造，终于在1989年实现了他的愿望，与牛群一起在中央戏剧学院导演系进修了一年。

冯巩的艺术风格特色可以概括为冷热结合。一方面，基本上是冷面滑稽的路子，像古代的“一智一愚”的“愚”那样，经常绷着，

故意装傻,傻乎乎的,挺可爱,挺逗人。另方面,一旦到了火候,突然甩掉“傻”的外衣,露出少有的机灵劲,更可爱,更逗人。因此,他的表演“愚”在其外,“智”在其中,变化多端,节奏鲜明,别具艺术魅力。

第十章 单口相声

一、张寿臣

张寿臣(1899—1970),原籍河北深县,祖父辈迁居北京。1903年进私塾读书,并从父亲张诚甫学评书,说相声,后来还曾上学,是旧时代少有的识文断字的相声艺人之一,也为他的相声表演带来了书卷气。1910年拜著名相声艺人焦德海为师,其时,他已学会了二十多段相声,以为师傅不会拿自己当开蒙学生,谁知焦德海坚持让他从打艺术功底的小孩哏段子《六口人》、《家堂令》学起,一字一句,严格要求,并教育他不要贪多,要紧的是功夫瓷实,所谓“有十段就不愁百段”。张寿臣通过艺术实践,深切感到:“说、学、逗、唱要全面发展,要砸结实了说逗的基本功。”1913年出师,说了一阵单口相声,后与聂小锁、高德明、高德亮、刘德志等搭档,在天桥、东安市场、西安市场、护国寺等处“撂地”演出,技艺逐渐精进,崭露头角。1923年与号称“万人迷”的李德锡搭档,互为捧逗,在北京的大观楼、城南游艺社和天津的燕乐、歌舞楼等茶园、剧场演出,同台尽是曲艺名家,如刘宝全、汪金兰、郭荣山、王金友、谢芮芝等。张寿臣受到薰陶和锻炼,技艺又有明显的提高。他有三位老师,除焦德海外,还有北京的庄荫棠和天津的娱园老人,他们都是热爱和

扶植曲艺和戏曲艺术的文化人。张寿臣从他们那里受益匪浅。

从 1925 年起,专事逗哏,先后与陶湘如、侯一尘、周德山等合作,在天津的杂耍园子演出。曾改编《文章会》、《倭瓜镖》、《大相面》、《八扇屏》、《全德报》、《老老年》、《训徒》等传统段子,并创作了《揣骨相》、《哏政部》、《洋钱伤寒》、《五百出戏名》、《百家姓》等相声段子。当时,与刘宝全、金万昌、荣剑尘、罗文涛一起被誉为杂耍界五大王,在观众中享有盛誉。1940 年,他在启明茶社说相声,得罪了日本特务,受到讯问:“你是国民党还是共产党?为什么总说不利于皇军的相声?”他回答道:“我就知道作艺吃饭,不懂得什么叫共产党,什么叫国民党!”还义正辞严地说:“你们都是中国人,难道没有一点中国人的良心吗?”特务恼羞成怒,用皮鞭抽打他,几至丧命。1946 年,在天津小梨园表演摹拟山西方言的相声《山西家信》,又激怒了国民党军官,竟被打破了头。他愤怒地说:“打吧,我没死在日本人手里,却让中国人打了。”次年,为生活所迫,改说评书,拜评书艺人张诚润为师,在宝和轩说《清宫秘史》、《水浒》、《姚家井》、《丁汝昌破倭寇》等。

1949 年以后,继续说评书。1952 年参加群声曲艺社,表演单口相声。次年参加天津市曲艺工作团。1962 年,天津电影制片厂拍摄电影纪录片《曲艺集锦》,其中有张寿臣的单口相声《贼说话》,1964 年退休,从事相声艺术理论研究工作。

1958 年天津人民出版社出版了《张寿臣单口相声选》,收有代表性的单口相声 15 段。1988 年中国曲艺出版社出版《张寿臣笑话相声合编》,是其笑话、对口相声以及艺术经验和有关资料集大成者。

张寿臣弟子众多,有常宝、刘宝瑞、戴少甫、袁佩楼、于世德、朱相臣、侯少臣、孙少清、赵立梧、冯立樟、康立本、叶立中、田立禾等。

张寿臣擅长说单口相声,是当之无愧的单口相声大师。他经

常表演的单口相声有《三瘸婿》、《三怪婿》、《山西家信》、《书迷》、《天下第一针》、《天王庙》、《看财奴》、《读祭文》、《渭水河》、《滑油山》、《白字会》、《江南围》、《剃头》等。此外,他的小笑话也深受观众的喜爱和欢迎。

张寿臣有文化,又擅长评书,为他的单口相声带来独特的艺术风格,这就是故事曲折,人物鲜明,知识性强,语言丰富,细腻含蓄,雅俗共赏。

以故事性而言,就是所谓的“拿笑话当故事说”。这里的“笑话”泛指相声;“当故事说”,并非把相声变成故事,而是强调相声的故事性。传统相声《麦子地》(又叫做《歪教书》)是所谓的“冷活”,即不易讨俏。张寿臣下功夫“翻瓢子”(即加工整理),翻查资料,求师访友,突出了故事性,达到“拿笑话当故事说”,使之由“冷”变“热”。突出故事性,必须着力刻画人物。这段相声有三个人物:不识字的教书先生,同样不识字的县官以及愚昧无知而又望子成龙的窝心。它由两个故事构成:一是假行家教《百家姓》;二是窝心拿着假行家写的状子(皇历)告状。本来,一段不长的相声包含两个故事,容易显得分散。那么,靠什么把它拢为一体呢?只有靠人物,靠人物的性格特点。假行家、县官突出是个“骗”字;窝心突出是个“浑”字。“骗”和“浑”凑在一起,故事性、喜剧性一起来了,怎能不由“冷”变“热”呢?笑暇《相声前辈张寿臣求艺》一文中说:“把笑话当成故事说,并不只是个方法问题,它渗透着演员对内容、人物的理解和对单口相声的继承、发展。当我们五十年代听到张演述《麦子地》时,窝心、刘柱、县官这三个人物给观众留下的印象很深。收底,张摹仿糊涂县官看过皇历一声怒斥:‘把刘柱打死!’随着怒形于色,神足气饱,跟着运用变脸技巧:‘……怎么这一半也吃完了!’那语气,那神态,与其说是县官自嘲的愚蠢相,倒不如说是演员的憎恶情绪借人物之口活现了出来,类似表演不乏其例,实在是妙在其中。”

以知识性而言,相声虽然嬉笑怒骂,玩笑连篇,却必须蕴含丰富知识,真知灼见,否则就会流于浮浅、荒诞。知识性强,是张寿臣的单口相声的突出特色之一。作为文哏相声的行家里手,张寿臣的单口相声常常涉及过去教书的故事,类型却不相同。《五人义》里的大哥虽与《麦子地》里的假行家同属欺骗,路数却不相同:“大爷是教书的。他这教书的可不是真教书的,怎么办呢?他这教书就是为混饭吃,归里包堆就念过一套蒙经、两本四书。教书要遇见学生呀,越笨越合格,念完了五年没把《孟子》念会,那是好学生;就怕机灵孩子,念了半年哪,《孟子》要包圆儿,要他命啦!为什么?教完了《孟子》上《诗经》呀,《诗经》他还没念过呢,要给人家讲错一个字,那不糟心吗?他也能想办法,要有人请他教书,不管是什么孩子,他也能对付上一年多。怎么对付呀?他总留一本,最末这本应该上《告子》哪,他先不给上,让学生背书。他这背书不是‘赵钱孙李,周吴郑王’这么背,孩子这背得好好的《百家姓》,‘曰——’《千字文》上弄一句,孩子就得打《千字文》这儿向下背。孩子背半截《千字文》,‘曰——’《孟子》上来一句,这孩子就也得把《千字文》搁下,从《孟子》这儿往下背,来回一折腾,多聪明的孩子也叫他给折腾糊涂啦!这一糊涂就得了:不熟,还得重新温半年。他就这样教学。”真是“戏法人人会变,巧妙各有不同”,张寿臣依靠丰富的阅历和知识,细腻而又深入地描绘了江湖百态,具有很高的认识价值。

张寿臣擅长说小笑话,除具有上述单口相声的某些特色以外,不论内容和形式,还有一些独特的风格特色。

从内容看,兼具讽刺性和娱乐性。如《来个锅贴儿吃》:

我们街坊有那么两口子,这个女的,嗨!这份儿馋哪,少有。一天到晚没别的事儿,就惦记着吃。

这天中午,男的回家吃饭,女的在窗户那儿坐着,看外头下雪。男的吃完饭还得出去呀,就问女的:“哎,外边儿下雪了?”

“啊,下雪了。”

“下多厚了?”

“有煎饼那么厚了吧。”

男的呆了一会儿又问:“下多厚了?”

“有烙饼那么厚了吧。”

男的吃完饭,穿好了衣服又问:“现在雪有多厚了?”

“有烧饼那么厚了。”

男的火儿了,啪!给女的一嘴巴:“你怎么总也忘不了吃哪!”

女的捂着嘴巴子:“哎,说着好好儿的话,怎么给我来个锅贴儿吃啊!”

这个笑话是讽刺嘴馋,使用的是“三翻四抖”的手法。先“翻”三次:煎饼、烙饼、烧饼,最后用锅贴儿抖响“包袱”,淋漓尽致,入木三分。一则小笑话有这么大的容量,可以说是重量级的了。再看《钱还没捡哪》:

大街上,两个人打起来了。

这个说:“钱是我捡的,就应该给我。”

那个说:“钱是我看见的,就应该给我。”

两个人越打越热闹,过来一个警察。警察问明白了,说:“先把钱拿出来我看看。”

两个人一听都愣住了:“啊,啊,我们的钱还没捡哪!”

三言五语,虽然有些讽刺的意味,却重在博君一笑,可以说是轻量级的。

从形式看,主要特色是构思巧、手法巧、语言巧。

构思巧——如《一妻一妾》:

婚姻法公布了,一夫一妻制,这多好啊,夫妻和和美美,白头到老。旧社会不是这样,一夫多妻制。我们村儿有个财主,都五十多岁了,又娶了一个妾——就是小婆儿。

小婆儿三十刚出头儿,比老头儿小不到二十。总觉着自己和老头儿不般配,怎么办哪?穿衣裳啊,往年轻上打扮老头儿。晚上,老头儿睡着了,她不睡,坐在老头儿旁边儿,给老头儿往下拔白头发。干什么?

她这么想：老头儿白头发少了，不就显得年轻了嘛！

大婆儿就不这么想了。

大婆儿想：好你个糟老头子，五十多了，又弄个小妖精，日子都过不安生。你只要到我这来，我自有办法。

老头儿到大婆儿这来了。大婆儿哪？从衣裳上啊，往岁数大上打扮老头儿。晚上，老头儿睡着了，她不睡，坐在老头儿旁边儿，给老头儿往下拔黑头发。她这么想：嘿嘿，我让你一脑袋老白毛儿，跟我安安生生过日子。

老头儿往小婆儿那去，小婆儿给老头儿拔白头发；老头儿往大婆儿那去，大婆儿给老头儿拔黑头发。没过半年，再看老头儿——成秃子了！

妻妾之间的矛盾属于旧时代的产物，古往今来的文学作品中多有反映。这段小笑话的构思却不同凡响，选择头发作文章，生动地刻画了妻妾的心理状态。

手法巧——如《给狗剃了》，说的是剃头的正在吃大饼卷肉，来了一位顾客，只好放下，先剃头。大饼卷肉放在台阶上，引来了一条狗：

这阵儿，来了一只狗，一眼就看见台阶上这套大饼卷肉了。剃头的怕大饼让狗叼走啊，赶紧过去轰狗。这只狗哪，轰它它就走，不轰它它还回来。剃头的没办法，轰一下狗，给我剃两下头；给我剃两下头，又轰一下狗。“我说先生，挣您这两角钱多不容易呀，我顾您这头啊，我就顾不了这狗，要想顾狗啊，就顾不了您这个头。”我擻儿了：“哎，你这是什么意思？”啥意思也没有，您转个身儿，我脸儿对着狗，就不用我两头忙了。”我心里这个堵啊。“好，转过脸儿来。”

这回，这只狗不过来了，可是也没走，远远的在那蹲着。刺儿刺儿刺儿，一会儿的工夫，剃完了。剃完了得洗头啊，就在洗头这工夫，这只狗一闪身，往前一跳，把大饼叼走了。

剃头的回头一看，大饼没有了：“哎，白忙活了，这两毛钱给狗剃了！”

这段笑话采取的是巧合的手法，给人剃头和狗抢大饼同时发

生,说人时带着狗,说狗时带着人,人和狗搅在一起,带来了喜剧性。手法相当巧妙。

语言巧——如《永远不死》,说的是一个财主怕死,家里不许说“死”字,碰到“死”字得说“洗”。这天老头儿过生日,三个姑娘和姑爷都来拜寿,摆席喝酒,老头儿要女婿说吉祥话:“你们哥儿仨,一个人说出一位古人来,用这古人比喻我,给我祝寿。”大姑爷说老头儿好比唐朝的郭子仪,寿活一百二十八岁;二姑爷说老头儿好比古代的彭祖,寿活八百多岁,老头儿高兴极了。轮到三姑爷,可犯难了:

三姑爷为难了,怎么哪?历史上岁数最大的就是彭祖了,说一个比彭祖岁数小的,没意思,又怕老头儿不乐意。憋了半天才憋出词儿来:“老泰山,您好比您三姑娘的两只脚。”

老头儿说:“这怎么讲啊?”

“永远不洗!”

这段笑话的妙处在于谐音的“死”和“洗”——诗有诗眼,文有文眼,“洗”字确有画龙点睛之妙,表现了卓绝的语言技巧。

张寿臣擅长说文哏段子,有着赏心悦目的书卷气。他曾评论相声演员唐尚如说文哏段子:“唐尚如说文言段子观众就爱听,因为他的外表好,站在场上是个书生模样儿。”其实,张寿臣也是这样。张立林、陈笑暇《张寿臣笑话相声合编 整理后记》中指出:“张寿臣先生的对口相声,风格独特,素以文雅、幽默、沉稳、大方而著称。他站在台上,从外表相貌到内在气质,都犹如一位教书的先生,或者说是位学识渊博、温文尔雅、器宇轩昂的学者。他从不演闹剧,不扮女容,不出怪相,不发怪声,以高难度的演出技巧和出奇制胜的相、声结合而取得完美的艺术效果。”文章还介绍了张寿臣表演文哏段子《文章会》的情形:“《文章会》的演出效果也是强烈的。二十年代,康有为还在世;当时有一些文人墨客云集津埠;张寿臣的仪表气质又酷似文人学士;天时、地利、人和俱备,因此,张

寿臣表演《文章会》时的得心应手,可以想见。”传统相声《对对子》属于文哏相声,也是张寿臣的代表作。他曾与“万人迷”搭档,表演这个段子,互为捧逗,珠联璧合。陈笑暇《记张寿臣和相声 对对子》一文中说:

张老为什么喜爱它,又赋予了它一些什么呢?概括起来说有三点:

一、这是个文哏,但不是文诼,甲不能是骄傲自满,目中无人,也不是假斯文,不懂装懂,而是都有点墨水,愿意在文学上找哏,这里也包含着甲(也就是演员本人)的诙谐性格,可是真正“拉线瞧活”,甲还略逊一筹。

二、这是个子母哏,甲乙得合作默契,知己知彼,乙出上联,甲对下联,银钉扣榫,一石一鸟,或迟或紧,或敷衍搪塞,或对答如流,或搜索枯肠,或脱口而出,都给人以幽默感和健康的娱悦。

三、这是知识哏,还带有灵活性,可适用“现哏”的对子(也是有所准备并见景生情加以变化的),大多数对子里边有实在的学问,把这类节目演好了,对提高演员的艺术素养有好处,也有利于增强演员的文化气质。

张先生为学习、加工这段节目花费了不少心血。

不唯《对对子》如此,一些传统的文哏相声也倾注着张寿臣的心血。

张寿臣艺术格调高雅,说的是“明白相声”。什么是“明白相声”呢?就是对相声有清醒的精辟的分析。比如传统相声,张寿臣就有明确的看法。他认为传统相声中“好一点的段子,别看数量不多,咱们可要很好的继承”。所谓继承,并非囫囵吞枣,全盘接纳,而是要作具体分析,有舍有取。“对这类段子得研究修改,原封不动往外拿不好。”这是因为:“对传统相声要有个正确的评价,别把它看得太高了,也别看得太低了,往往在一个段子里就是精华、糟粕并存。”在传统相声里,他最腻歪《梦中婚》。即使如此,“决不是说这个段子不能整理上演。”只有这样,才能真正做到说“明白相声”。

前已提到,张寿臣依靠相声的艺术手段,发挥相声自身的魅力,求取演出的最佳效果,而从不搞邪门歪道,兜售低级趣味。

作为承前启后的一代名家,张寿臣在相声理论方面多有建树,尤其是从丰富的艺术实践中总结出来的经验,更是震聋发聩,难能可贵。

他注重演员与观众之间的交流,强调相声表演的针对性。旧时代的艺人为了招徕观众,讲究“把点开活”,就是根据观众的情况,决定表演什么样的相声段子。张寿臣继承了这一传统,并有所发展,提出所谓一看二试。一看,就是上台来先看观众的情况,也就是“把点”;二试,体现在“垫话”里。三言五语,投石问路,凭着丰富的艺术经验,就能估量出观众的口味。他说:“相声演员上场,不可能就知道今天的观众喜欢什么,故此‘垫话儿’要铺张:酸的、辣的、甜的、苦的、咸的、荤的、素的全有,就仿佛各式各样的菜,把各种不同口味的菜预备好了,看顾客喜欢吃哪样儿。我们相声演员上场要掌握这一点。”

张寿臣能捧能逗,对捧逗之间“红花配绿叶”的关系特别重视。针对不重视捧哏的风气,循循善诱,以理服人。他说:“在我们学相声的时候儿,是先学逗哏儿,给捧哏儿的全是师长——师父哇,师爷呀,师大爷呀,师叔啊,最不济的也是师哥,他们的艺术水平都比我们高。从根本说,捧哏儿的水平比逗哏儿的水平高,所以这个活能逗好。”又说:“我们从前那时候儿,比如拿我说吧,这个活我会说,并且比你说的好的,我才能给你捧哏儿,有我捧着,你怎么说也出不了这个活的范围,不能让你说错了;你要是掉沟里了,我能把你扶起来。说捧哏儿的三成,逗哏儿的七成,这是说相声的罪人!两个人,应当是一个人五成,并且有的捧哏儿的占的还要多。”

他倡导表演相声应当“进乡问俗”,在普通话的基础上,穿插当地群众熟悉的方言土语,增加亲切感。他指出:“说相声离开了群众语言,到哪儿也不能受欢迎。”不管到哪个码头,首先得学习当

地的土语,问当地哪句话有笑料,都打听好了,抓住两三点搁在段子里,这活说起来才能响。”

他深通相声艺术的辩证法,讲究表演的火候和分寸,对相声表演中的“迟”、“急”、“顿”、“挫”以及它们之间的辩证关系,作了精辟的解释。

二、刘宝瑞

刘宝瑞(1915—1968),自幼家境清寒,十三岁拜张寿臣为师,开始艺术生涯。早年曾与马三立、赵佩茹、李洁尘等搭档,在天津、济南等地作艺。1940年回到北京,在启明茶社参加相声大会的演出活动。殷文硕、王决《相声行内轶闻》一书里说:“四十年代初,他在启明茶社和常家弟兄、李宝麒等年轻演员轮换演出。启明茶社座无虚席,给人留下很深的印象。尤其是刘宝瑞,白皙的面孔,经常穿一件黑色长衫,文质彬彬,很少江湖气。”后来与高元钧等搭档,在南京、上海一带献艺,把北方曲艺带到了南方,影响很大。

1952年回到北京,参加中国曲艺团,后调中国广播说唱团,担任艺术指导,经常到江苏、浙江、山东、河南、福建等地演出,深受欢迎,并在劳动人民文化宫举办的曲艺训练班坚持教学达十二年之久,培养了大批曲艺新苗。刘宝瑞的弟子有周文游、寇文儒、邢文召、殷文硕、韩文江、高洪顺、唐杰忠、刘炳隆、皮树德等。他为人谦逊和蔼,热心提携年青一代。当年与马季等一起表演《找堂会》等相声,自己甘当配角。他整理加工的传统相声有《珍珠翡翠白玉汤》、《连升三级》、《日遭三险》、《韩复榘讲演》、《贾行家》、《解学士》等。其中《连升三级》被选入中学课本。本人或与人合作创作的相声有《神兵天降》、《大水壸》等。1968年受“四人帮”迫害,不幸逝世。

关于刘宝瑞对相声事业所作的重大贡献,《刘宝瑞表演单口相声选》“整理工作后记”指出:“相声艺术家刘宝瑞老师,师承相声前

辈张寿臣先生的艺术,得到了精心传授,再加上个人刻苦钻研,他表演相声能逗,能捧,单口、对口、‘群口’,无所不精,活路宽,会得多,久为相声界所公认。全国解放后,在党的关怀下,刘宝瑞老师在相声创作和传统相声的表演、整理方面,都付出了极大的劳动,努力作出了自己的贡献;特别是在单口相声方面所取得的成绩尤为显著。”

刘宝瑞技艺臻于炉火纯青,“说”、“学”、“逗”、“唱”俱佳,尤以“说”、“逗”见长。口齿伶俐,吐字清楚,语调亲切,节奏鲜明。嘴皮子功夫之硬,历来为人们所称道。在相声的诸种表现形式之中,难度最大的莫过于单口相声,而刘宝瑞表演起来,游刃有余,精彩纷呈,被誉为“单口相声大王”。单口相声中又以文哏段子最为难说,而刘宝瑞恰恰是文哏段子说得最好。单口相声自捧自逗,易温难爆,而文哏段子的“包袱”皮厚的多,难怪一些相声演员不敢沾它的边,刘宝瑞却依靠丰富的经验和技巧,发扬幽默的艺术风格,变不利为有利,说来有声有色,大受欢迎。如《一字两读》:

“车”、“车(j)”,也是俩读音。火车、汽车、自行车,念车;到棋盘上就念车(j)啦。

“你飞相,我支士;你跳马,我出车(j)。”

“你飞相,我支士;你跳马,我出车!”

出车?上哪儿?!

像什么“石(shí)”、“石(dàn)”、“区(q)”、“区(u)”、“会(kuài)”、“会(huì)”、“行(xíng)”、“行(háng)”,都是一个字两种读音。

比如我找老石(shí)同志借自行车。准得这么说:

“老石(shí),我骑你自行(xíng)车,到区(q)里人民银行(háng),找会(kuài)计办点儿事,行(xíng)不行(xíng)?”

他回答:“行(xíng),行(xíng),行(xíng)!”

同样是这句话,您要是读错了音就别扭了。“老石(dàn)!”

老旦?

“我骑你自行(háng)车(j),到区(u)里人民银行(xíng),找会

(huì)计办点儿事,行(háng)不行(háng) ?”

他一回答:“行(háng),行(háng),行(háng)!”

这谁懂啊?

这段相声不仅是文哏相声,而且是文字相声,表演起来难度相当大。作为说唱艺术的相声,基本上是听觉艺术,而汉字却是形、音、义的结合。用嘴描绘文字,话少了,说不清楚;话多了,容易导致“包袱”皮厚,影响效果。这里是怎么进行艺术处理的呢?第一,选择那些一般人都认识、笔划又少的字,如“车”、“石”、“区”、“行”等,一点就破,一说就懂。反之,如果偏偏挑选“徵(zhēng, zhǐ)”、“缪(móu, miào, mù, jiù)”之类的字,那不是自找麻烦吗!第二,这里的一字两读实际上是利用一词多义的现象,一词的不同意义之间必须差别较大,对比鲜明。也就是说,如果两个意义在同一语言环境里互相替换,必须导致荒谬,才会有喜剧效果。第三,所选取的多义的词连缀起来,必须有逻辑关系,用通俗的话讲,成句子。即:用一个意义构成合乎逻辑的句子,而代之以另一意义,就变成荒唐可笑的了。所有这一切,都显示了驾驭文哏的本事。

刘宝瑞熟悉历史,知识丰富,而且善于运用到单口相声中来。相声介绍历史,不可能像历史学家那样;相声传播知识,也不可能像大学教授那样,而必须适应相声艺术的规律,有着自身的特点。单口相声《张飞爬树》说的是家喻户晓的桃园三结义的故事。本来,刘备、关羽、张飞并不是同年、同月、同日、同时生,而是但愿同年、同月、同日、同时死,结拜为兄弟,按年齿排出次序:刘、关、张。这段相声里却说是同年、同月、同日、同时生,没办法,只好比爬树,分大小,结果张飞爬上树梢儿,关羽抱着树干,刘备抱着树根,然而,他们还是互不服气,争当老大。张飞说:“翼德是英豪,抢先上树梢,咱仨我为大,比你二人高。”关羽说:“云长英雄汉,附身在树干,中为栋梁材,大哥应我占!”刘备说:“树梢不为贵,树干也不对,事由根底起,大哥是刘备!”三个人争执不下,结果怎么样呢?

刘备胸有成竹,不慌不忙,咬文嚼字儿地问上啦:“请问二位,谁家种树,先长枝叶,后长树根哪?如枝叶为先,树根在后,岂不本末倒置乎?”

关羽一听:嗯,“乎”得有理!就冲张飞说了:“哎,树木都是先生根,再长干,后发枝。看来呀,你还在我关某之后矣!”

张飞心里这个气呀:“噢,他说‘乎’,你说‘矣’;我哪,不‘乎’,不‘矣’,全没理!”

嘿!

这时候,刘备把手一拱:“你我欲建宏图大业,不能只凭力胜,更应以智取,今后遇事要多讲谋略才是呀!二位贤弟!”

“哎!”嗯?关羽、张飞,没防备这手啊,脱口而应。“哎!——噢,这就论上啦?!”

又一想:可也是呀,刘备一下儿树没爬,倒当上大哥啦。咱们俩哪,卖了半天傻力气,白爬啦,又后悔,又惭愧……

张飞呀,越想越窝火,一憋气,呼!——脸黑啦!

关羽哪,越琢磨越不如人家刘备,空长八尺之躯呀,一害臊,喇!——脸红啦!关羽为什么是红脸儿呢?哎,就是那回臊的!

像相声的“学”和“唱”那样,这里也有“正”和“歪”的关系问题。所谓的“正”,主要表现在:一是背景必须清楚、明确,这里就是《三国演义》里的桃园三结义的故事。二是大体轮廓必须合乎实际。不管起初耍什么花样,最后结局必须是刘备居长,关羽次之,张飞老三。三是细节必须真实。比如关羽是红脸,张飞是黑脸。在这个前提下,可以驰骋想象,尽量发挥,求取最佳的喜剧效果。

刘宝瑞善于夸张渲染,有时出乎意料之外,几乎到了极限,却又在乎情理之中。《赞马诗》说的是清朝咸丰年间湖南长沙的土财主孟世衡(蒙事行)靠蒙事当了长沙总兵,皇上还赐他一匹御马,名叫“玉顶紫骅骝”。手下三个副将姓艾、冯、程,凑到一起是“爱奉承”,争着夸那匹马好,跑得快。姓艾的说:“大人上马身,水碗扔银针;马跑四百里,银针尚未沉!”姓冯的说:“大人上鞍鞵,炉火燎鹅

毛,马跑八百地,茸毛还未焦!”他们分别得到奖赏,剩下姓程的副将,着了急啦:

姓程的副将在旁边儿一看,那二位领赏啦,更着急啦。刚要说话,正好吹过一阵凉风,他打了喷嚏。

“啊——嚏!”

坏啦,这叫有失官体呀。蒙事行火儿啦:“FEB4#!真乃大胆,拉下去,打!”

姓程的副将赶紧跪下说:“大人息怒,标下也有一首赞马诗,刚要吟诵,不想凉风袭来,望乞大人恕罪……”

“怎么?你也有诗,好,起来,你也‘曰’,‘曰’出来比他俩好,我不但恕你无罪,还要重赏。”

程副将连忙说:“谢大人!诗曰:

大人上坐骑,
卑职打喷嚏;
马跑一千五,
刚出半截气!”

哎,这也太快啦!

这三首赞马诗,都属于口若悬河式的夸张,只因出自拍马屁的人的嘴里,才体现了在乎情理之中。

《韩复榘讲演》里的韩复榘曾作过旧时代的山东省主席,昏庸残暴,不学无术,民间流传着他的许多笑话,刘宝瑞搜集起来,编成相声,极尽夸张渲染之功:

韩复榘进了礼堂,上了讲台,冲大家一点头儿,开始讲演。您听吧,这热闹就来啦。“诸位,各位,在其位!”

也不知道哪儿来这么三位!

“今天啊……今天……是啊,是……是什么天气?今天啊,是……是讲演的天气!”

有这天气吗?

“今天,来宾来得十分茂盛,敝人……啊俺呢,也实在的感冒!”

他是该发汗啦!

“现在看来,来的人实在是不少咧!看样子大概有五分之八啦!”

他这都是什么帐啊?

“来到的就不说咧,没来的请把手举起吧!”

您说举得起来吗?

.....

“兄弟俺反对的不是别的,而是在‘新生活运动’里有这么一条叫左侧通行,就是说叫行人一律走马路左边儿,可俺就想咧,如果行人一律靠左边儿走的话.....那右边儿马路上不就没人了嘛!”

纯粹是胡说八道!

这当然不是照实笔录,也不是略有渲染,而是高度夸张的杜撰。它太无边无沿了,抖起想象的翅膀,也还望尘莫及,只好加上评点式的批注:“也不知道哪儿来这么三位!”“有这天气吗?”他是该发汗啦!“这都是什么帐啊?”“纯粹是胡说八道!”这类评论语言既反映观众的心理,也是在提醒人们:这是夸张,假话当真话听吧!台上下取得谅解,“包袱”才能抖响。

刘宝瑞不仅善于夸张渲染,而且十分注重细腻含蓄。如《草船借箭》:

“草船借箭”,这里边儿学问大啦。包括:气象学、地理学、心理学、数学.....短一样,箭也借不来。不信,您听我说呀!

诸葛亮一琢磨:这两天儿有点儿发闷,江水气温回升,到夜里,温度骤然下降,嗯.....准得有漫天大雾。哎,是气象学吧?

不熟悉地理也不行。沿江逆流而上,天还下雾,从东吴营盘到曹操水寨,怎么走,走多大时间,距离多远,都得知道。离曹营远了不行,放箭射不到哇,全掉江里啦,那不就白去了吗?离近了也不行,人家有巡营了哨的船哪,发现了,一包围,得,全当俘虏啦!

.....

最重要的是数学。不懂数学,麻烦啦,不但箭借不回来,没准儿还全军覆没。怎么?首先得算一支箭多重啊?按十六两制,一支箭大约四两吧,十万支就是两万五千斤哪!二十只大船,每只平均负荷一千二百五十斤。就那么巧,整十万只吗?得多借呀,除去折的,不能

用的，光好的也得有十万多呀，嗯，打点儿富余。每只船要承受一千五百斤的重量。曹营放箭，也不是按船分配呀：这只船重量够啦，别射啦，那只船不够，再找补点儿。

哎，哪儿有这事儿啊！

必然有的船上多，有的船上少。因此，还得加点儿保险系数儿。每只船能负担两千斤才行。不光重量，还有面积哪，所以说，要多大的船，扎多少草人，承受多少支箭，多大分量……这些，不算行吗，算是什么？数学嘛！

还有哪。船一字排开，得两面儿受箭才行，要是光一面儿受箭，十万支箭全射一边儿，那……船就翻啦！

这船什么时候调头呢？怎么才能掌握时间、重量呢？哎，诸葛亮准备了一个水平仪。那年月有水平仪吗？没有。诸葛亮这个“土”水平仪，很简单。我一说您就想起来了，上船的时候，不是把鲁肃拽来了吗，俩人在船舱里对酌饮酒。哎，关键就在这酒上，这杯酒就是“水平仪”。酒倒七成满，草人儿受箭越来越多，船也越来越偏。船一偏了，酒在杯里也偏了，船偏多少，酒偏多少，船两边儿受箭重量平衡了，杯里的酒也平稳了。这叫：坐船内知船外，了如指掌啊。诸葛亮这学问多大！要不以这杯酒当测量的标准来掌握平衡，非坏事儿不可；怎么掌握呀？亲自观察，觉着船有点儿偏，他外边儿看看去，一出去，嘣！箭射脑袋上啦，那不叫“草船借箭”啦；就成“活人挨箭”啦！

一提草船借箭，就引发出气象学、地理学、心理学、数学，每种学问都说得头头是道，入情入理，尤其是数学，细致入微，有理有据，而且抓出耐人寻味的眼来。说相声的赞扬“诸葛亮这学问多大”，其实，说相声的学问也不小啊！

三、殷文硕

殷文硕，原名殷昊。

1991年，是他的单口相声丰收的季节。北京电视台、辽宁电视台、中国唱片社、辽宁北国音像社先后录制了他的单口相声。他的单口相声《官场斗》在电视上连播，引起了广泛的反响。人们说：

单口相声复活了。的确,自从单口相声大师刘宝瑞谢世以后,单口相声一蹶不振,几成绝响,殷文硕的单口相声重现于舞台和电视,具有三重意义:一是像刘兰芳的《岳飞传》导致评书艺术的再生那样,殷文硕的单口相声吹响了单口相声复苏的号角。二是作为刘宝瑞的入室弟子,使沉寂已久的刘派单口相声艺术得以重现风姿,发扬光大。三是对其他正在低谷中挣扎的曲种有启迪意义,带来了鼓舞和希望。可以说,殷文硕为单口相声的复苏作出了重大贡献。

俗语说:雪深三尺,非一日之寒。殷文硕能够作出如此令人赞佩的业绩,是数十年如一日艰苦奋斗和耕耘的结果。早在六十年代,就拜相声艺术家刘宝瑞为师,刻苦学习、钻研,打下了良好的艺术功底。七十年代,他怀着把相声艺术传播到祖国边疆的宏愿,告别家人,奔赴新疆,先后在新疆军区生产建设兵团文工团、新疆自治区文工团担任演员。通过长期的艺术实践,不仅继承了刘宝瑞派的单口相声艺术,而且有所创新、发展。主要表现在:适应时代生活的发展和观众审美情趣的变化,他的单口相声在脆、快、爆方面下功夫,形成独特的艺术风格。所谓“脆”,指的是“包袱”。皮薄的“包袱”较多,点到为止,见好就收。所谓“快”,指的是节奏。青年观众一般较为敏锐,却有坐不住的毛病,因此,表演相声必须适当加快节奏,剪枝删蔓,集中奉上“鲜桃”一口。所谓“爆”,指表演风格。他的嗓门大,调门高,动作快,幅度大,有别于乃师刘宝瑞,于是从自身的实际情况出发,朝火爆方向发展,果然收到良好的效果。人们赞他“像刘宝瑞,又不全是刘宝瑞”,说明他走对了路。

殷文硕对相声事业的另一贡献就是搜集、整理了大量的传统相声资料。这项工作难度很大,殷文硕却知难而进,充满信心,从搜集传统相声总目入手,脚踏实地、扎扎实实地进行挖掘整理工作。1978年以来,利用探亲假,自费前往北京、天津、河南、四川、云南、甘肃等地,访师问友,搜集、整理资料,除将老师刘宝瑞的上

百段相声整理出版外,还搜集了大量的传统相声和艺人史料。这些相声和史料浸透着他的心血。如《贼鬼夺刀》是清末流传下来的传统段子。他只听刘宝瑞生前说过一遍,凭记忆整理出来,然后向马三立、侯宝林、高元钧等核对订正,历时两年,才最后定稿。1986年,他的长篇单口相声《官场斗》刚刚出版,就销售一空,这是生活对他的辛勤劳动的最好的报偿。

他受聘于新疆大学,开设《曲艺理论》课,把相声艺术带进边疆的高等学府。他备课认真,写了十多万字的讲稿,遍访名家,征求意见,反复修改。讲课时注重理论与实践结合,语言生动,气氛活跃,极受学生的欢迎。在他的教育和启示下,竟有五位同学的毕业论文选择了曲艺研究方面的题目,实为空前的壮举。

他还努力培养曲艺新苗,收了十六名弟子,艺名依次为:艺、传、瀚、海、曲、飞、天、山、建、业、西、域、振、兴、中、华。艺名联缀成文,反映着殷文硕师徒的雄心壮志,他们正以自己的艺术实践为实现美好理想而奋斗!

第十一章 女 相 声

女演员登上相声舞台,可以追溯到三十年代,此后,女相声演员不断涌现,对相声事业做出了重大贡献。遗憾的是,由于世俗偏见的影响,女相声始终未受到重视,更不用说研究了。有鉴于此,女相声将作为本书的重点篇章,加以阐述。

一、历史回顾

女相声的历史与相声史一样:可溯之源长,可证之史短。

提起女相声,不能不稍微说说中国女性的某些特点。在封建社会里,妇女丢掉了活泼和生气,学会了莞尔而笑,而很少哈哈大笑,然而,幽默机敏、能言善辩的人物却屡见不鲜。如东晋女诗人谢道韞经常在她的小叔子与宾客辩论时为小叔子解围。宋代文学家苏轼的妹妹苏小妹也以才思敏捷而闻名。相声艺人还把她和苏轼幽默风趣的形象写进相声《兄妹联句》里。除现实生活中的人物以外,文学作品中也刻画了这类妇女形象,如快嘴李翠莲、刘三姐等。她们的形象虽然是虚构的,但都取材于现实生活中的妇女形象。在古代封建礼教的桎梏和压迫下,中国女性一直保持着这些特点,这是女相声产生和发展的基础。

在古代,女艺人层出不穷。到了宋元时期,说唱艺术也出现了女艺人。如“说话”艺人陈郎娘枣儿、史惠英,“说书”艺人高秀英等。元代文学家王恽在《赠“说书”高秀英》中赞扬“说书”艺人高秀英唱得好,唱得妙。当时还有许多女艺人流动作艺,如洪迈《夷坚志》乙卷六《合生诗词》中记载“江浙间路歧伶女有慧黠,知文墨,能

于席上指物题咏,应命辄成者,谓之合生。”田汝成《西湖游览志余》卷二十、田艺蘅《留青日札摘抄》等文章记载了瞽女艺人表演“陶真”的情况。明末、清初兴起和发展的弹词,不仅有女艺人、女观众,而且有了女作家。

二十世纪初,北京、天津等地女说唱艺人已很普遍,出现了落子馆、坤书馆等专门由女艺人演唱的场所,大鼓、单弦等曲种里男艺人的统治地位逐渐被女艺人所替代,但,相声界出现女艺人时间较晚,其统治地位也始终未被女艺人取代过。

在旧社会的相声界,女相声的发展受到限制,主要与当时相声的内容有关。在“撂地”和茶园演出时,相声靠撒村、骂人招揽观众,常常拿男女关系、伦理关系开玩笑,被称之为“骂大会”,与以演唱婚姻爱情故事为主的弹词、鼓词不同。相声不是深闺女子听的,更谈不上女子说相声。

三十年代中国社会动乱,民不聊生,一些女子为了养家糊口,开始进入相声界。这完全出于无可奈何,并未把相声当做艺术看待。这些女艺人大都出身曲艺艺人家庭,一般不是专说相声,而是精通多种曲艺,兼说相声。较早的有山东的来小如、天津的于小福、耿四福、张玉凤、吉文贞(即“荷花女”)等。

四十年代初期出现了不少女相声艺人,如于佑福、刘玉凤、张松青(即“小明星”)、赵雅琴、耿雅林、富丽华、回婉华、富兰英、高秀英、姜伯华、潘侠男等,比她们晚点的还有吴苹、秦玉华、魏文华、张文霞、韩秀英等。大概是因为北京的条条框框比外地多些,很难接受新事物,上述女演员都是天津、山东、东北等地的,作为相声的发源地,北京竟然没产生过女相声演员。这些女相声演员在书馆、茶社的相声大会或“撂地”演出,如北京的西单商场、天桥,天津的鸟市“声远茶社”、东兴市场“连兴茶社”,济南的大观园“晨光茶社”等。

当时艺人的社会地位很低,更何况女孩子凭一张嘴作艺(在中

国传统观念中,妇女是不能喋喋不休地饶舌的),难免被人看不起。张次溪《人民首都的天桥》就用好奇的笔墨这样介绍:“在这无奇不有的天桥里,十年前还有两个女相声家呢。你想,那男子说的粗话儿,要出自娇娇滴滴的女人口中,当然别有风趣了。”老艺人往往不收女徒弟,即使拜了师,也不列入宗谱。当时,女子说相声,完全是为了吃饭。三十年代红极一时的善演“太平歌词”和相声的“荷花女”是典型的例证。她色艺双全,嗓音细腻动听,台风优美,可以说是红得发紫,但在当时的社会条件下,她不能不受到各种恶势力的剥削和压榨,年仅十九岁,就悲惨地死去了。

虽然女子说相声受到一些限制和压力,演出也不能挂头牌。但大部分女相声演员为了能站住脚,跟男演员一样下功夫,有些人捧逗俱佳,能演单口,有一定的叫座力,分钱时可以拿到整份。不过,当时是男性的社会,女演员说相声,一招一式模仿男演员,口风、动作都像假小子,没有女性的特点。

当时的相声段子没有专门为女子写的,女演员只好说“文哏”、“贯口”、“柳活儿”、“小孩哏”等女性也能说的段子,如《家堂令》、《菜单子》、《夸住宅》、《富贵图》、《相面》、《朱夫子》等,但,有时也说“荤口”。女性说“荤口”,虽然比男性更加吸引观众,收入自然也多些,却使女相声的格调大为降低,许多人对过去的女相声看不惯,这是重要原因之一。

解放前后相声进入剧场,登上舞台,女相声也开始摸索适合女性的路子。这一时期,女相声“柳活儿”较多,因为“柳活儿”比较干净,容易发挥女性的优势。吴苹、魏文华等在这方面做了很大的努力,并取得一定的成绩。1959年,吴苹为毛泽东主席献艺,得到了鼓励和肯定。回婉华与其参加相声改进小组的丈夫孙玉奎从事整理传统相声的工作,又积极上演新曲目。抗美援朝时期,不少女相声演员也跟男相声演员一样,参加宣传活动。

1949年以后,女相声有了新演员和新段子。第一届全国业余

曲艺汇演,吉林的一对女演员表演相声《一件花旗袍》,受到好评并获奖。新疆女相声演员刘霞曾参加1981年举行的全国曲艺(北方片)观摩演出。一些老演员也表演、创作新的相声或改编传统作品,但,始终没得到有力的扶持、帮助,很多女相声演员说了一段时间,就改行了。

1956年大鸣大放期间,相声界曾有一番关于女相声的论战。天津张寿臣等人反对女性说相声。张寿臣认为:“女的说相声,她哪儿也不够条件,相声不是女的说的。别的部门都可以有女的,开火车、开汽车、驾驶拖拉机、工厂工人、学校教师、机关干部,都有女的,唯独女的说相声,能说都不成。这是为什么呀?因为她往场上一站,挺漂亮的,一使相儿,她寒蠢,把人缘都糟蹋啦!”(摘自《张寿臣笑话相声合编·张寿臣先生谈表演相声的经验》)也有一些人持反对意见。相声艺术家陈涌泉参加了此次论战,他认为:“这种事不能用一句话决定,应该有个前提,就是段子要适合女演员演。既然适合演,又能演,为什么不演?”女相声演员回婉华也认为:“张先生的话不能包罗万象,女相声演员中也有很多努力下功夫,爱护和发展相声艺术的人。”这次论战最后没有得出结论,上述两种看法至今还都存在。中国唯一的曲艺学校北方曲艺学校的相声科也只招收男生。

十年浩劫期间,许多相声演员(不论男女)都被当做“垃圾”,受到清理。相声的发展也人为中断。

1976年前后,又涌现了大批相声演员和作品。随着生活的多样化,相声的品种也不断增加,如相声剧、相声小品、电吉他相声等。相声剧和相声小品的出现,为女演员提供了活动天地。相声剧和相声小品都有固定的角色,女性角色一般由其他曲种的女演员表演。这些女演员有的干脆留在相声界说相声。作为一种新的尝试,夫妇相声、男女相声又开始引人注目。1987年在大连举行的星海杯全国电视大奖赛评出了相声五朵花:单联丽、金珠、沐青、

师胜娜、杨佳音,意味着女相声演员开始在相声艺术中有了一定的位置。虽然还没有专门创作女相声的作家,但,有的相声作家已经开始为女相声演员写段子。

二、演员评介

来小如,生于1907年,是目前追溯到的最早的女相声演员。其父来福如,又名来德如,起初唱竹板书,后为李德祥的代收师弟,改说相声;她的弟弟来少如,曾拜著名相声艺人李寿增为师,艺名“小怪物”。来小如的父亲来福如原为“清门票友”,因家境败落,下海从艺,1926年举家迁往山东济南。二十年代后期,来小如在济南大观园“撂地”演出,唱数来宝、说相声。说相声时与父亲或弟弟搭档。三十年代后期与弟弟来少如到京津“撂地”演出。1949年以后,曾在天津“三不管”的茶社演出。来小如喜欢女扮男像,言谈举止男性化,人称“假小子”。她口齿清楚,表演认真,台风规矩,稳健大方。嘴皮子有功夫,只是有时咬字过重,略显平板。擅长捧眼,有时也逗,说的多是“贯口”、“文哏”和“小孩哏”的段子。如《大上寿》、《抢娃娃》、《夸住宅》、《俏皮话》、《家堂令》、《报菜名》、《五行诗》、《五红图》等。她注意相声的格调,自觉地删除“荤口”,改为“净口”,演来效果并不逊色。

吉文贞,艺名“荷花女”,1926年生于上海,其父是相声艺人吉评三。六岁时登台演唱“太平歌词”,从此开始艺术生涯。1933年在南京夫子庙正式“撂地”演出,始用艺名。后来随父去天津,在“小梨园”演出。1939年加入常宝、陈亚南主持的兄弟剧团。1941年曾与常宝、赵佩茹等赴朝鲜录制唱片。1943年收“小荷花”为徒,教唱“太平歌词”。1944年因病逝世。

“荷花女”主要表演“太平歌词”,间或说相声,演小戏,说的相声有《训徒》、《菜单子》、《切糕架子》、《家堂令》、《抢三本》等,说相声时,搭档有吉评三、秦佩贤、赵佩茹、常宝等。她的嗓音细腻动

听,台风优美,说唱俱佳,声情并茂,当时可以说是红得发紫,却因遭受种种压迫剥削,英年早逝,令人惋惜。

于佑福,又名于老姑,1926年生于天津。她是曲艺世家出身的艺人,父亲于福寿唱竹板书,哥哥于坤江说相声,姐姐于小福兼演大鼓和相声,丈夫马四立说相声。三十年代末期,于佑福进入小型茶社演出,不久就在相声大会里拿到整份儿,说明她的艺术实力。她以捧哏为主,通过长期艺术实践,积累了丰富的经验。不论逗哏的使哪类段子,她都应付裕如。有时一场相声大会竟连捧十几个段子,常演的相声有《八扇屏》、《相面》、《黄鹤楼》、《树没叶》等。

回婉华,又名筱婉华,回族,1928年生于天津。她虽然不是门里出身,但因从小涉足亲戚开的茶馆和相声场子,受到艺术熏陶。艺人觉得她有说相声的口风,家里又为生活所迫,只好让她说相声,师从于相声艺人周德山、刘万亭,1941年起,在天津谦德庄等书茶馆参加相声演出,此后一直活跃在天津曲坛。她的表演有股冲劲儿,表情、动作、语言都像男孩子。由于口锋脆,音色甜,反应快,语言节奏掌握得当,颇受欢迎。后来被相声艺术大师张寿臣收养,在养父的指导下,技艺精进,红遍津门。她以捧哏为主,捧、逗、“腻缝儿”、单口俱佳,对各类相声段子均较熟悉。

1949年后,进入连兴茶社,与于佑福等参加整理传统相声。1952年与著名相声艺术家孙玉奎结婚,曾参加抗美援朝文艺宣传活动。1953年回到北京,在天桥表演单口相声和她创造的北京快书。口净字清,嗓音甜润,语调自然,台风亲切,很快被北京观众所接受,成为北京相声界的一枝花。因在语言表达、逻辑重音方面有过创新尝试,北京观众评论说:“讲一口经过锤炼的普通话,让人明白又受听。”1958年,参加北京青年曲艺队,积极上演新节目,并指导青年演员。六十年代,被迫转业达十年之久,去说故事。说故事时,引入相声的技巧和手法,颇具幽默感,受到欢迎。粉碎“四人

帮”以后,以辅导青年演员为主,也参加一些演出活动,并与孙玉奎一起从事相声理论研究。

吴苹,艺名“小苹果”,1942年生于济南的曲艺世家。外祖母是著名山东大鼓艺人李大玉,父亲吴平江说山东快书,母亲李艳芬曾演唱过山东大鼓。受家庭的艺术熏陶,从小就学会了多种门类的曲艺形式,特别是相声的“柳活儿”。六岁起就随父亲在徐州、商丘等地流动作艺,与小姐妹秦玉华等搭档演出相声及其他曲艺形式。1949年回到济南,在南冈子等地“撂地”作艺。她童声清脆,语言甜美,抓眼取笑,稚气十足,因而得到“小苹果”的艺名。父亲去世以后,向吴景春、吴焕文兄弟学艺,继续提高技艺。起初只演前面几场,后来长期担任“压轴儿”。

1952年加入“明湖曲艺队”,从“撂地”走上舞台,开始追求寓庄于谐、趣味高雅的舞台艺术。创作并发表于1952年的《杂学唱》就是这方面的代表作。

1959年调入济南市曲艺团,创作了相声《我也去》。同年,两次为到济南视察的毛泽东主席献艺,表演了《杂学唱》、《学评戏》等相声段子。她利用这个机会,问道:“女的能不能说相声?”毛主席肯定地说:“你的相声就演得不错嘛!”从此增强了信心。1960年到北京演出,与女相声艺术家回婉华切磋技艺。她多次参加相声、曲艺会演和比赛,屡屡获奖,蜚声曲艺界。“文化革命”期间,被迫停止演出,参加劳动。

“文化革命”以后,主要精力放在山东琴书上,在山东省艺术学校从事山东琴书的教学辅导工作,同时协助相声班的教学工作。最近几年又开始参加相声演出活动,1988年在趵突泉举行的泉城曲艺演唱会上,与老搭档萧国光表演相声,大受欢迎。1989年荣获山东省欢笑曲艺节的“青变杯”示范表演奖。1992年将收研究中国相声的日本留学生藤田香为弟子。

她的相声具有山东人特有的豪放、爽朗的特点,乡土气息浓

郁。她多才多艺,除相声外,在戏曲、山东琴书、快板书、单弦等方面也有很深的造诣。能演能写,还从事教学工作。

刘霞,原是商店售货员,由参加业余汇演而进入专业相声演员行列。1980年加入乌鲁木齐市曲艺团,1981年曾参加全国曲艺节目(北方片)观摩演出,后改行。她的嗓音宏亮,有一定的幽默感。代表作是《新疆好》。

马贵荣,1952年生。原是澡堂服务员,因酷爱相声艺术,1987年起,离职专事相声的创作和演出。她能写能演,在女相声演员中不多见。她和丈夫赵小林是一对高产的创作能手,电台、电视台常常播放她们的作品,代表作有《巾帼赞》、《电影漫谈》、《欢迎您到北京来》、《诗情画意比心灵》等。她才思敏捷,善于捕捉生活中一些不易被人发觉的相声素材,显示了女性特有的细心。她还想发展由一对妇女而不是一男一女的相声,《巾帼赞》就是为此而创作的作品。

金珠,沈阳曲艺团演员。本来唱京韵大鼓,1987年正式改说相声,演小品,1988年拜金炳昶为师,算第八代相声演员。同年在大连举行的全国相声大奖赛中以《国粹异彩》获表演三等奖。如今女相声联唱流行歌曲的较多,而她的“柳活儿”以唱戏为主。“说”的功夫也较扎实,搭档有可军、巩汉林。她是第二届全国专业相声“大连星海杯”电视邀请赛评出的五朵金花之一。

单联丽,山东青岛人,原来是青岛曲艺团的河南坠子演员,后以参加演出相声剧为契机,与其夫、相声演员王荃搭档说相声,后调北京,是上电视最多的女相声演员。主要使“柳活儿”,以擅唱通俗歌曲为优势。

邢瑛瑛,1968年生于山西,从中学时代起就喜欢相声,学校里举行文化娱乐活动,就少不了她说相声,在山西省中学生文艺会演中曾两次获奖。中学毕业后考入山西省曲艺团,1988年随父亲回青岛,调到青岛市曲艺团。在1989年山东“欢笑曲艺节”上,她与

刘立新合说的相声《歌的故事》获奖。她嗓音甜润,口齿清晰,台风热情、亲切,风格清新,富有朝气,颇受欢迎。

三、几点看法

女相声还没得到充分的发展,存在着不少问题。主要有三:

一是演员方面。过去,一些女相声演员在生活和艺术的压力下,为了在相声界站住脚,从小下苦功夫钻研相声艺术,打下坚实的艺术功底,学会多方面的表演技巧。如回婉华,过去之所以能在艺人荟萃的天桥打开局面,在群雄林立中一展奇才,无疑是勤学苦练的结果。现在的女相声演员情况有所不同,多数是半路出家,既没有深厚的艺术功底,又忽略了在技艺方面下功夫,常常停留在业余爱好的水平。她们没有生活上的压力,学习环境也比过去好得多,可是,用心钻研相声艺术的人却并不多。也许这不只是女相声的问题,男相声也存在类似的情况。但对女相声来说,现在是关系到是否能够振兴的关键时刻。目前,男相声不景气,女相声开始引起人们的注意,应该珍惜这个大好机会,趁热打铁,争取让女相声在相声艺术园地中占有一席之地。如果她们说相声只是图个新奇,安于做漂在相声界的“花瓶”,那么,来之不易的女相声热很快就会消失。可喜的是,一些老一代的女相声演员开始总结艺术经验,指导新一代的演员。还出现了一些把相声艺术视为终身事业的青年女相声演员,邢瑛瑛、夏文兰就是个中的佼佼者。如果她们肯下决心钻研相声艺术,也许在不久的将来,人们能够看到女相声的新面貌。

二是段子方面。历来的相声段子因受男性中心社会的影响,从道德观念到叙述角度,都适合男演员表演。不妨设想,一个相声段子,叙述中寓有男子的褒贬和品评,所描写的人物,即使是女性,也出自男性眼睛的主观镜头。女演员说这样的相声,水平再高,也反映不出女演员的本色,可信性就没有了。若想发展女相声,首先

应当创作为女演员“量身定制”，有助于创造女相声的表演风格，表现女演员本色的相声段子，让女演员充分发挥舞台上应有的女性美。现在适合女性表演的相声，数量既少，内容范围也较狭窄，大都是唱流行歌曲，谈恋爱。随着妇女地位的提高和时代的发展，适合女性表演的相声题材日趋丰富，如婆媳关系、计划生育、子女教育、穿着打扮等等。举凡适合女性表演的题材，最好由妇女自己按照女性特点来表现。如夏文兰在 1991 年全国青年业余相声邀请赛时说的《文明值勤》，反映的是女话务员的生活，由女演员来表演，显得亲切。所用的语言，如与小孩儿、口吃者的对话，也完全适合女演员表演。五十年代，侯宝林夫人曾说过一段相声，是以母亲的角度叙述的，这就突破内容以及演员年龄等方面的局限。值得注意的是，有些女相声演员开始自己动笔写段子。如马贵荣创作了《巾帼赞》、《温暖》等不少专供女演员表演的相声段子，受到好评，并且多次获奖。这些能够自编自演的演员肯定会在女相声的重新振兴中成为重要角色。

三是表演方面。过去，女相声表演基本上是从男老师那里学来的。传统的相声题材，惯用的表现手法都使她们的表演风格具有“假小子”的特点。在旧时代，如果她们突出女性的特点，从当时的社会风气考虑，反而会给她们带来麻烦。如今女相声要想发展，就应该创造有别于男相声的女性表演风格。如相声有所谓特有的“口风儿”，只适合男性的腔调。如果原封不动地放在女性头上，只能让人觉得不伦不类。

元代胡祜 FEB5# 《紫山大全集》卷八载有《黄氏诗卷序》，是作者写给一个姓黄的女艺人的，其中讲到女艺人说唱应当具备以下九个条件（转引自《说唱艺术简史》第 84 页）：

- 1 姿质浓粹，光彩动人。
- 2 举止娴雅，无尘俗态。
- 3 心思聪慧，洞达事物之情状。

4 .语言辩利,字真句明。

5 .歌喉清和圆转,累累然如贯珠。

6 .分付顾盼,使人解悟。

7 .一唱一语,轻重疾徐中节合度,虽记诵娴熟,非如老僧之诵经。

8 .发明古人喜怒哀乐,忧悲愉快,言行功业,使观听者如在目前,谛听忘倦,唯恐不得闻。

9 .温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度为之限量。

这些从口头技艺到演员本身的素质、风姿、表演技巧等角度提出的条件,很值得女相声演员借鉴。作为相声演员,女相声演员更需要在包括段子内容理解、“包袱”处理、“口风儿”掌握等在内的相声技巧上下苦功夫,形成女相声的独特风格。如邢瑛瑛在1992年火花杯首届女子相声大赛上说的《我爱她》,女主人公对母亲的一娇一嗔的神态,如果由男演员来摹拟,就会显得贫气。而邢瑛瑛演来不温不火,有张有弛,恰到好处。

什么是女相声呢?就是相声所特有的喜剧夸张和东方女性美的对立统一。把男性的阳刚之气作为衬托,发扬女性的柔俏之美,健康地发展女相声,定有助于使相声俗中出雅,提高相声艺术的品位。

第十二章 相声作家

一、文人作家

老舍,文学家兼通相声创作的,当推老舍。

老舍自幼就喜爱相声,毕生与相声艺术结下了不解之缘。不妨以 1949 年为分水岭。如果说,在此以前,他主要是喜爱和欣赏相声,属于爱好者的行列,那么,此后则通过相声创作和评论,全力推进相声事业的发展,成为有口皆碑的新相声的奠基人。

老舍不仅善于欣赏、评论相声,而且会编会演,堪称相声的行家里手。

老舍有着鲜明的相声观。

他主张相声创作必须与实践相结合。在《谈相声的改造》一文中说:“一段相声编好之后,便慢慢的成为艺人们公有的,于是今天由一位艺人充实一下,明天又由另一位充实一下,一来二去便变成极结实的一段活儿。”这样,我们若要创造一篇相声,我们就必须到活图书馆——民间——去观察,去搜集资料。否则一定碰壁。我们若能幸运的写成一段,必须交给艺人们去试演,演一回修改一回;艺人和听众都是我们最好的批评者。”这里不仅把民间,也就是生活,比喻为“活图书馆”,而且强调艺人和听众是相声创作的老师。离开这二者,相声创作就是空谈。在老舍看来,相声创作极难,一些会写小说的人不见得能写相声。相声创作既不可闭门造车,也无法一挥而就,而必须像艺人们说的:“一遍拆洗一遍新。”

老舍认为相声必须招笑。在《谈相声的改造》一文中强调说:

“相声是要招笑的。因为要招笑,所以应用了重复、对比、矛盾等笑的原理中的定律。在这些定律中被运用最多的是矛盾律。这个定律是说着说着正面,冷不防来个反面,非常好笑。”什么叫做“说着说着正面,冷不防来个反面”呢?其实就是讽刺。相声不能不招笑,也就离不开讽刺。老舍倡导积极的辛辣的讽刺,在《谈讽刺》一文里说:“既要讽刺,便须辛辣,入骨三分,不痛不痒的讽刺等于放弃讽刺的责任,也就得不到任何教育效果。讽刺,在我们的社会里,是急切地鞭策一切落后的人物,希望他们及时转变,不再作社会主义建设的绊脚石。它无情地揭发一切不合理的行为,要求我们都振作精神,作个先进的人物。它也要求我们检查自己,还有没有旧社会残留下来的毛病,从而决定去洗干净自己的身心。讽刺家的手段是辛辣无情的,他的心里可是充满热情,切盼大家改过自新,齐步前进。”当然,他反对不计效果的乱讽刺,在《谈相声的改造》一文中指出:“讽刺是招笑的,而相声中也的确毫不客气的讽刺过各种人物与各种世态;可是,慢慢的,艺人们只图招笑,而忘了讽刺;或是讽刺的对象不是贪官恶霸,而是贫苦的民众;这可就麻烦了。忘了讽刺,相声便失去了威严,而一味贫嘴恶舌。搞错讽刺的对象,便黑白不分,很难成为宣传的工具。”

老舍力主相声必须创新。在《健康的笑》一文中热情地鼓励当时引领风骚的相声新秀马季、赵振铎和赵世忠,并肯定了侯派相声的创新精神,指出:“马季被认为侯(宝林)派相声的继承人。这有特殊的意义。侯宝林先生对相声技术有所创辟,自成一家。他不甘保守,勇于尝试,不但敢说敢写新节目,而且对旧段子也敢涤旧翻新,加以修改。他的语言已是一种新的相声语言,不但力避粗野,而且善用新时代的语言引起新的谐趣。他对相声的推陈出新作出了贡献。马季继承这一流派,会对相声的发展与提高起些作用。”创新,并非不分青红皂白,只图花样翻新,而应以净化、美化为生命线,在《相声改进了》一文中提出用积极的和消极的两手,净化

和美化相声：“消极的，他们在舞台上已不再像先前那样只图招笑，乱挖苦人。积极的，他们一方面采用文人写出来的新相声，一方面也自己动手改编。这些新段子都不是招人哈哈一笑，而是有新的内容与教育意义的。”

老舍对相声的理论体系也多有建树，比如，关于相声的分类，在《谈相声的改造》一文里就把相声段子分为四类：

贯活类，即一口气说完的长段，如《逛隆福寺》、《菜单子》、《戏迷》等。

口技类，即表现艺人的口技的段子，像《绕口令》、《大上寿》（通体是歌唱各种民间小调）等。

书史类，即利用书史的段子，如批讲《三字经》、《百家姓》、《三国志》等。

逗笑类，即纯粹逗笑的段子，听起来很可笑，可是内容很空虚，如《羊上树》、《干枝儿》等。

这一分类方法，对后来的相声理论研究有一定的影响。

老舍的相声创作集中于 1949 年以后。据《老舍曲艺文选》所附《老舍曲艺作品目录》的统计，共有相声三十段。除《作诗》是演出录音的整理本以外，其余均见诸报刊杂志。老舍的相声作品具有如下特色。

第一，旧瓶装新酒。老舍夫人胡青女士撰写的《老舍与曲艺》一文，第一个小标题就是“旧瓶装新酒”。所谓“旧瓶”，指的是传统的相声形式；所谓“新酒”，则指适应新的时代生活的内容。这类旧瓶装新酒的相声大都属于急就章。1949 年老舍回到祖国，创作的第一段相声《维生素》就是这类段子。请看这段相声的“底”：

乙 为什么开这样的菜单呢？

甲 二哥说啦：扁豆，豌豆，生菜，菠菜，番茄，胡萝卜，含有大量维生素甲，也叫维他命甲，可以不闹眼病，抵抗传染病。萝卜，大葱，鸡蛋，

橘子水,内含维生素乙,也叫维他命乙,可以减少脚气湿气;妇女不孕,婴儿瘦弱,服之更为有益。白菜,柠檬,芹菜,豌豆都有维生素丙,也叫维他命丙,治牙床出血,骨软筋疲,面色青白,关节疼痛。鱼肝油,蛋黄,内含维生素丁,也叫维他命丁,可以预防软骨病,大便秘结,神经不安,肌肉松懈。牛肉,牛心,牛腰子,牛肝,瘦羊肉,羊肝,羊腰,牛奶,酒酿,蛋白,胡萝卜缨儿,有维生素庚,也叫维他命庚,吃了可免皮肤病。此之谓:养生有道,饮食当先,会吃的既省金钱,又合卫生;胡吃海塞的浪费金钱,病由口入。

乙 那么,您哥儿俩到底要了什么菜呀?

甲 我们?什么也没要,光开了个食品小座谈会!

乙 好家伙!

它从传统相声《菜单子》转化而来,故称之为“改编菜单子”。与传统相声《菜单子》相比较,它不限于单纯的罗列菜名,而穿插着养生之道,富于知识性和科学性。

第二,构思精妙。作为文学家,老舍善于构思,他创作的相声富于整体性。特别是一些相声的“底”尤显精妙。如《作诗》的“底”:

甲 “那你就念念吧。” 嗯……远看城墙锯锯齿,近看城墙齿锯锯;要把城墙掉个个,上头不锯锯,底下锯锯。”

乙 嘿,真 FEB# 着脸念哪!

甲 “您给号号脉,看有什么毛病没有?”

乙 嘿!

甲 大夫听完了一皱眉:“行啦,不用号脉啦。童儿啊……”

乙 童儿啊?

甲 童儿啊,就是伺候大夫的。

乙 噢。

甲 “童儿啊,去搬一条板凳来。”童儿搬条板凳来。“请你们二位趴在板凳上。”

乙 啊?

甲 二位趴在板凳上。

乙 嚯！

甲 “童儿啊，再给化两帖膏药来。”

乙 啊。

甲 童儿又给化两帖膏药来，就在二位的臀部上，一人给贴上一帖。

乙 是啊！

甲 这二位不知道是怎么回事？

乙 啊。

甲 “大夫啊，这是什么意思啊？”

乙 ……

甲 “哼！看你们俩以后还放屁不放？”

在为这首诗诊治之前，诗医曾为两首名作号了脉，诊断了病状，还作了具体修改。唯独对这首兄弟俩自鸣得意的“佳构”，竟连脉也不号，直接往臀部贴膏药，使人如坠五里雾中；最后一语泄“底”，抖响“包袱”，既出乎意料之外，又在乎情理之中，真是淋漓尽致，妙趣横生。

第三，擅长“贯口”、文眼。“贯口”、文眼，容易发挥文学家善于驾驭语言、知识丰富之长。上面引的《维生素》的“贯口”，体现了老舍先生的艺术功力；《作诗》是典型的文眼相声，鲜明地反映了老舍的艺术风格特色。

第四，生活气息浓郁

相声是北京的土产，具有浓郁的乡土气息；老舍对北京极熟悉，他的戏剧、小说简直把北京写活了，相声里表现得更突出。如《柿子丰收》：

乙 要提起水果来，可真叫人高兴！单拿咱们北京来说，就有多少种啊！

甲 真不少！

乙 桃儿吧，哎哟！哎哟！哎哟！

甲 怎么啦？有什么毛病吗？

乙 一想起那些名儿，我就兴奋得血压高起六七十度！

甲 留点神,别中了风!

乙 (口中打响儿,表示赞美)唧!唧!唧!.....

甲 都是什么毛病啊!

乙 歪着嘴儿的五月鲜,大扁碧绿的蟠桃,枣核儿小蜜桃,薄皮的水蜜桃,大叶儿白,玛瑙红!嘿,玛瑙红!多么美丽的名字,多么甜蜜的水果!我以个人的名义,把你吃了吧!(要啃“甲”的脸)

甲 你干吗呀?我又不是玛瑙红!

乙 大叶儿白也行!

甲 我的脸全白了,叫你给气的!

乙 还有北京的枣儿:瓔珞枣、葫芦枣、大白枣、小莲蓬子儿、老虎眼大酸枣!我以个人的名义,把你们都吃了吧!(又逼近“甲”)

桃、枣并非北京所独有,但,北京人说北京的桃、枣,如数家珍,真动感情,别有那么一种味儿!

何迟,满族,1920年生于北京。原名赫裕昆,字伯岗,投奔延安以后,更名赫赤。1943年改名何迟,既有“何其迟也”的意思,又有“何迟之有”的意思。笔名“何大”,意思是“为什么要自高自大呢”或是“为什么不往大处着想呢”?他的父亲赫春林,十九岁考中拔贡,在清朝作过七品京官。辛亥革命以后办过学校,长期担任小学校长。喜爱京剧和曲艺。何迟从小就受到艺术的熏陶。少年时代曾上中学,后来做过客车招待生。1938年9月投奔延安,进入抗日军政大学。1940年被分配到阜新华北联合大学文工团工作,1942年10月调到抗敌剧社。1945年抗战胜利后赴张家口,主持戏曲改革工作。1949年随解放大军进驻天津,先后担任文艺宣传队副队长、群众剧社副社长、戏曲曲艺工作者协会主席。1957年被错划为“右派分子”。“文化革命”中又受到残酷迫害,瘫痪在床。1978年2月正式平反,他在病床上吟诗以抒情怀:

欣逢盛世锁眉扬,

身欲奋飞病在床。

老马嘶风为呐喊,

衰牛犁土不 FCBD# 惶。

推敲好句歌红日，

结构乱弹战黑帮。

荡垢涤尘喜展望，

阳光普照耀八荒。

这是他的耿耿忠心、铮铮铁骨的生动写照。

《买猴儿》是何迟的代表作，创作于 1953 年，由著名相声艺术家马三立、张庆森表演，1954 年刊载于《北京日报》，后来引起长达两个月之久的辩论，焦点是真实不真实，可信不可信，但，实际上早超出了“百花齐放，百家争鸣”的范围，上纲为反党反社会主义。1957 年，何迟被错划为“右派分子”，给他的一生带来巨大的不幸和痛苦，并且株连了表演这段相声的马三立。

如果硬扣什么反党反社会主义的帽子，也就无话可说。几十年后的今天，倒可心平气和地探讨《买猴儿》的得失，从中汲取经验教训。据何迟说：“‘马大哈’这个词也不是我创造的，在华北军区抗敌剧社工作的时候，剧作家杜烽同志下部队时从战士们嘴里听来的。”那时候，这个名字并未流传开，知道的人不多，然而，一旦成为相声《买猴儿》的主人公，“马大哈”就不胫而走，家喻户晓，妇孺皆知。如果有人粗枝大叶，不负责任，周围的人就会说：“真是个‘马大哈’。”“马大哈”成了粗枝大叶、不负责任的化身，也成了惕厉人们的座右铭和清醒剂。这是人们始所未曾料及的，却符合何迟创作这段相声的初衷：“《买猴儿》这段相声的题材是怎样选择的呢？当时我听了一个报告，讲到商业部门中许多骇人听闻的混乱现象。由于某些人不负责任或官僚主义，造成了极其重大的损失。我出于一种政治上的责任感，想写一篇作品（相声、话剧或文章）批评一下。”

现在都喜欢谈社会效益。论社会效益，《买猴儿》获得了空前成功。“马大哈”这个名字不愧是群众的创造，实在是妙，便于记忆

和流传,然而,世间便于记忆和流传的事物多得很,为什么不像“马大哈”那样深入人心?这就应当归功于“马大哈”的艺术魅力。马大哈是艺术典型,具有典型环境中的典型性格。作者赋予这一艺术典型以社会的内涵和艺术的特性,这就是新旧交替和虚实结合。

“马大哈”是由旧时代步入新时代的人。欣逢新时代的盛世,又留有旧思想的余绪,过渡性的特征十分明显。不妨设想,如果在旧社会给资本家干,他要这样马马虎虎,大大咧咧,嘻嘻哈哈,等不到买猴儿,恐怕早“炒鱿鱼”了。对“马大哈”这个人物来说,旧时代不是典型环境,如果硬要那么处理,就不真实了。“马大哈”生活在新时代,端上了铁饭碗,人解放了,思想也放松了。又赶上国营商业还缺乏管理经验,难免出现混乱和疏漏,集中表现为官僚主义,就为“马大哈”的表演提供了理想的“舞台”。正是这特定的历史范畴中的典型环境,使人物具有鲜明的社会内涵,因而是真实的、可信的。

人们常说:文艺作品体现着生活真实和艺术真实的统一。这一规律当然适合于“马大哈”,但还应当具体化。马大哈有别于小说、戏剧、散文、诗歌里的人物形象,他是地地道道的相声式的人物。在他身上,生活真实和艺术真实的统一具体表现为:近乎荒诞、变形的高度夸张和高度凝练的生活真谛的统一。这正是相声艺术规律所要求的虚实结合,因而也是真实的、可信的。

研讨《买猴儿》,不能不联想到相声反映人民内部矛盾的问题。《买猴儿》是相声反映人民内部矛盾的突破口,功绩不可低估。它像一锤定音那样,为相声反映人民内部矛盾提供了宝贵的经验,概括起来,不外乎是:满腔热情,目的明确,讲求分寸,注重效果。

何迟的相声创作独具艺术风格特色,主要表现为使命感、创造性、典型性、分寸感。

何迟的相声大多是讽刺性的,而且以反映人民内部矛盾为主,常常引起争议。除《买猴儿》以外,《统一病》、《开会迷》也或多或少

地有类似的遭遇。面对这样复杂的情况,他的信念从未动摇过。作为人民艺术家,他怀有崇高的使命感和责任感,奉献给人民的是火热的赤子之心。他说:“我愿意用相声批评官僚主义和种种不正之风,用来维护党的尊严,提倡社会主义正气。”

何迟坚持不懈地创新,特别是夸张的运用,颇有独到之处。一些“包袱”犀利鲜明,又有回味的余地。如《买猴儿》的“底”:

甲再一看我们百货公司啊!

乙 哼!

甲 成破烂摊儿啦!

乙 那五十只猴儿怎么办?

甲 卖给谁也不要,送给土山公园啦!

乙 马大哈呢?

甲 喂猴儿去啦!马大哈到公园工作以后,经过一番反省,是学习努力,工作积极,毛病也改啦!把猴儿喂得又肥又胖。有一天我到公园玩去,远远儿的就瞧见马大哈啦!一见我直害臊,我赶紧过去握了握手,我说:“老马,别看你罚我走东北,到广东,跑四川,云游了半个中国,我还得谢谢你!”

乙 那为什么?

甲 我说这回幸亏是“猴儿牌肥皂”,要是“白熊牌香脂”,我非跑趟北极去不可。

乙 那你游遍全世界啦。

这个“底”不是炸“包袱”,却别有意蕴。像何迟说的:“这个‘底’尽管不十分可笑,但是有分量。相声的‘底’不一定引起哈哈大笑,但是最好有余味,有分量,能压得住这个段子。”

何迟兼通其他文学艺术形式,特别是戏剧艺术,这就为相声创作增添了文学性和戏剧性。他注重塑造典型形象,刻画人物性格,结合相声艺术规律的要求,创造拓新。像《买猴儿》里的“马大哈”,《统一病》里的“我哥哥”,都是类型特征十分突出,又兼具个性特点,成为相声式的人物。

用相声反映人民内部矛盾,分寸感极为重要。如何具体体现这人所公认而又难以掌握的要求呢?以“马大哈”为例,至少有以下几点:首先,敢于嘲讽,该讽刺的必得淋漓尽致,入木三分。这是分寸感的前提,否则就会成为空话。其次,正确处理人物和环境的关系。“马大哈”的毛病一犯再犯,固然有主观因素,但,科长的官僚主义也起一定作用,这是情有可原之处。如果把他孤绝于环境之中,成为众矢之的的“过街老鼠”,就过火了。再次,一分为二。“马大哈”待人热情,愿意助人,有时属于“好心犯错误”;犯错误后,又勇于改正。人们的笑,也蕴含着惋惜之情。

何迟不仅是相声作家,还是成就卓著的相声理论家。

他主张批判继承传统相声遗产,广泛借鉴有利于相声创作的一切。他说:“我从来认为不懂传统相声艺术,就不可能写出新相声来。”批判继承传统相声遗产,既要“入乎其内”,又要“出乎其外”。所谓“入乎其内”,就是吃透传统相声的内容和技巧;所谓“出乎其外”,就是要批判地接受传统相声的艺术传统。他在《关于相声艺术问题三谈》一文中精辟地分析了一些传统相声,特别是《化蜡扦儿》,更有独到的见解。一般认为狠家老姑娘是有孝心的正面人物,何迟却有不同看法:“这弟兄三人的妹妹,利用了她三位哥哥的这种极端自私自利的追求金钱的思想,便给老太太出了个‘以其人之道,还治其人之身’的办法,使老太太度过了一个愉快的晚年。这位老太太所以用锡蜡来哄骗她的几个儿子,其实就是一种报复。她的女儿看来似乎比较‘好’一些,但在本质上还是出于自私自利的动机:一方面把老太太推出门去,自己也不照管;另一方面又打击了她的几个哥哥,归根结蒂,也还是一个‘钱’字支配她的行动。”只有这样的深入具体的分析,才有助于真正的批判继承。

他主张多读多看,广泛借鉴。包括中外古今喜剧名著、中国古典文学作品、戏曲曲本。他特别推崇电影喜剧大师卓别林,“建议写作相声的同志,应该十遍二十遍地反复观看卓别林的电影。”他

认为：“我们借鉴的东西越多，在我们写作的时候，触类旁通，表现能力也就会越强，思路也就越广泛，写出来的东西，风格就会越来越高，思想性也就会越来越深刻。”

他倡导注重社会效果，反对片面追求笑料。在《相声创作的新课题》一文中严肃批评了相声创作中种种不顾及社会效果的现象。同时，主张提高相声的格调，大声疾呼“相声要从小市民的圈子里跳出来”，具体地分析了小市民的构成成份和思想意识，认为小市民“是个处于十字路口的阶层，是个尴尬的阶层，喜剧的阶层”。他一向认为，“只有对某种艺术的低级态度，而没有低级的艺术”，迫切希望通过改革，使相声艺术面貌一新。

梁左，1957年生，1982年毕业于北京大学中文系，曾在国家教委工作三年，现在艺术研究院曲艺研究所。从大学时代起，他就喜欢文学创作，发表了二十多篇短篇小说。一个偶然的机会，相声演员姜昆看到他的小说《虎口遐想》，为其幽默感所吸引，合作改编为同名相声——梁左的相声处女作。从此，走上了相声创作之路，先后创作了《虎口遐想》、《特大新闻》、《电梯奇遇》、《小偷公司》、《学唱歌》、《着急》等相声段子，并结集为《虎口遐想——姜昆、梁左相声集》。

一些文学家从事相声创作，大都出于对相声的热爱乃至酷爱，梁左有所不同，除了爱好，还自觉地把文学性引入相声创作。如王蒙为《虎口遐想——姜昆、梁左相声集》所写序文中说的：“如此这般，这部相声集里所收的作品比起以前人们熟悉的相声段子似乎多了些生活气息，多了些笑料的立体，多了些心态的概括，多了些耐人寻味的‘味儿’；或者，可以说它们更文学吧。这很可能与作者之一的梁左先生有关系。他的母亲是著名作家谌容，他本人是北京大学中文系的高材生，毕业后又在高等学校做中文系的讲师，由他与著名的笑星姜昆先生珠联璧合，共同创作，必然会为相声的文学脚本带来点更深刻的东西。”梁左的一些相声有着类似“黑色幽

默”的巧妙构思,经常把现实的人物置于荒谬的背景之中,如《虎口遐想》里人掉到老虎洞里;《特大新闻》里天安门广场变成了农贸市场;《电梯奇遇》里大活人竟被电梯夹住,动弹不得;荒谬绝伦的小偷公司怎么听怎么像正经八百的官府衙门。凡此种种,不一而足。利用现实人物和荒谬环境之间的反差,变悲剧为喜剧乃至闹剧,抛洒出串珠般的笑声,也使相声的内涵达到前所未有的深度,这是作为文学家的梁左相声创作的一点新意吧。梁左曾这样谈到他的创作心得:中国传统相声经常运用夸张、变形、反差等手法,这与西方荒诞派艺术有某些相通之处,但中国传统相声在运用这些手法时常是不自觉的,而我自己则在从事教学和文学创作过程中,读过不少西方现代派作品,还有东欧、苏联的讽刺作品,我有意识地把传统与现代结合起来,将外国艺术中的一些手法吸收到相声创作中,并努力使它适合中国观众的欣赏习惯,像《虎口遐想》,环境是荒诞的,而人则是现实的,人物的心理活动运用了意识流手法。的确,梁左的相声取得开拓性的成就,但,人们也注意到,近来他的一些相声的构思大同小异,颇有雷同之处。如果自觉的创作活动陷入不自觉的重复,难免给人以“江郎才尽”之感。

自觉地把文学性引入相声创作,使梁左的作品具有不同凡响的洞察力和穿透力。不论《虎口遐想》中身陷绝境的尴尬举止,还是《特大新闻》中商品经济潮流冲击下的精神状态;也不论《电梯奇遇》中对好心和无助的管理体制的暴露,还是《小偷公司》里对官僚主义淋漓尽致的讥讽,都不是蜻蜓点水,泛泛而论,而是在“透”字上大作文章。就相声写相声,并非不能写出好相声,传统相声和新编相声中的精品堪为例证。而从文学角度创作相声毕竟有所不同。它不一定是找“包袱”,凑笑料,而是以清晰的洞察力透视世间的矛盾,通过文学的手法,在大格局上显谬,并把推到极致的谬附着于人物——三笔两笔描出的相声式的人物,于是就把握住了笑的真谛:我本无心说笑话,谁知笑话逼人来。这是梁左艺术风格的

魅力所在吧！

二、专业作家

李凤琪，满族，1930年生于山东青州。早年参军，在部队里从事文艺宣传工作，后来回到故乡，现任青州市文化馆副研究馆员、中国曲艺家协会理事。他是多才多艺的多面手，兼通戏剧、小说、曲艺及文艺评论，出版个人专集六部，创作相声四十二段，被授予山东省农村文化艺术先进工作者称号。1988年9月，在山东举办了“李凤琪作品广播演唱会”。

李凤琪是相声界的多产作家，独具艺术风格特色。

以题材划分，他的相声可以分为现实和古代两类。前者以“兔王传奇”系列为代表；后者以“郑板桥”系列为代表。不论前者和后者，都有鲜明的现实感。“兔王传奇”系列反映的是个体专业户在改革中的创造和奉献，坎坷和遭遇。它不像“赶浪头”的作品那样，贴标签，喊口号，而是通过生动的艺术形象再现现实生活。兔王是相声中不多见的成功的正面形象。品质是高尚的、可贵的，性格却是喜剧性的。这看来互相矛盾的两条线索的交叉点就是人物的基本特征——“迷”。且看《兔王招亲》里的一段：

姑娘让她妈先上门看看。她妈来到兔王家，见屋里摆设，生活条件都不错，一看本人直纳闷。怎么？兔王穿着白大褂儿，正给兔子打针呢。老太太心想：到底是干什么的？医生？医生怎么给兔打针呢？兽医？兽医治骡子治马，没见过给兔子打针的呀！养兔的？养兔你穿白大褂儿干吗呀！跟小伙子谈谈吧，看神经正常不正常。一问话，糟了，兔王把人家当成参观的了。老太太一提找对象，兔王说要长毛的。老太太心说：废话，哪个姑娘的毛也短不了！问他有什么具体条件，他说：“身体要棒，体型要好看，性格得活泼，比如‘法国黄’、日本‘大耳白’，都是优良品种……”老太太一听，这都什么乱七八糟的！

兔王见老太太摇头，你就别说了，他还解释：“就是说，我找对象得要远亲，因为近亲结婚生育能力低！”

老太太说：“现在提倡一个，生多了不好！”

“怎么不好，生少了赔钱！”

“嗯，赔钱？”

“是啊，一胎起码八只，一年四窝。”

“啊？”老太太一听：我快走吧，这小子神经病！

作者把这个“迷”字刻画得活龙活现，淋漓尽致，而一切喜剧因素都是从“迷”字派生出来的，那么可信、可爱，真是活生生的人物，活生生的现实啊！

古代题材不可能直接表现现实生活，必须借古喻今。《泰山娘娘》像美丽的传说，把人们带到天上的仙境，刚巧碰上尴尬事儿，白胡子的太白金星正跟黑胡子的药王爷嘀嘀咕咕：原来“这年三月十五，玉皇大帝要亲临泰山，主持选泰山主。太白金星是玉皇大帝的办公室主任，知道内部消息后，想借这个机会捞点‘外快’”。“捞外快”，虽有人间烟火的标记，但较一般，妙在后面又照应一笔：当着玉皇大帝，密谋眼瞧要败露，“太白金星冲他们努嘴，意思是：别误会，有话回头再说，现在要一致对外呀！”这话听着多么熟悉呀！太现实生活化了！真是巧妙而又有力的影射！

李凤琪生在齐鲁大地，扎根在齐鲁大地，拼搏在齐鲁大地，对齐鲁大地有着深挚的感情，他的作品里弥漫着浓郁的乡土气息。既有美妙生动的传说、故事，又有醉人心脾的风土人情，二者又巧妙地编织在一起，别有美感和魅力。

作为文学家，李凤琪的相声创作也带有文人相声的特色，这就是书卷气、知识性和哲理性的有机结合。特别值得注意的是哲理性，既有发人深思的人间至理，又有耐人寻味的微言大义。郑板桥之“怪”就蕴含着某些人间至理，而他的一些言行又有着微言大义。如《郑板桥作媒》里绅士们向郑板桥请教如何纠正不孝父母的恶习，郑板桥要他们以身作则：“从今以后，你们拿自己的爸爸就当儿子得啦！”绅士们初听，摸不着头脑，后来一琢磨，还是真有道理：

“这些绅士名流,有人管他爸爸就不叫爸爸。叫什么?用潍县话说叫‘老糊涂’,‘老不死的’,‘老菜帮子’……你想,嫩白菜才多少钱一斤哪,老帮子就更不值钱啦!可是对儿子呢,抱着怕他热,背着怕他冷,顶到头上怕摔了,搁到嘴里怕化了。张嘴就喊:‘俺的乖’,‘俺的肉’,‘俺那小——爹’!得,儿子成爸爸了!这不倒了个儿了吗?郑板桥让他们拿着爸爸当儿子,正合适!”这里的微言大义给人以顿开茅塞之感,而且能够引发会心的笑。

有人说:李凤琪浑身都是喜剧细胞,此言不虚。他设计的“包袱”特别是一些相声的“底”十分精妙。《兄与弟》里的兄弟俩做梦都想发财,终于找到良机,花二十元学费,参加了智力开发中心举办的发财学习班,弟弟进去听讲,哥哥在外面等着,一个上午过去了,弟弟才出来,专家也未见着,课也没上,教材也没有,只给了一个信封,说是照信上写的办,一天能赚四千。兄弟俩急忙跑回家去,拆开信看,只见上面写着:“你想发财,也照我这样办学习班。”这个“包袱”确实出乎意料之外而又在乎情理之中,炸得响,兜得住,而且耐人寻味。

李凤琪的相声单口居多,故事情节起伏跌宕,可能得利于善写评书,但语言与评书不同,洋洋洒洒之间又穿插着嬉笑怒骂,机敏乖巧。《父与子》里父子二人逗嘴,儿子把四大名旦说成“高邮鸭蛋、山东鸡蛋、江西鹅蛋、洞庭湖的鸟蛋”,爸爸也说溜了嘴:“四大发明是大鸣大放大字报……”《泰山娘娘》里玉皇大帝竟然口吐英文,原来是有“外事活动”:“释迦牟尼、天主、耶稣、安拉,他们都常来常往。连亚当、夏娃和希腊神宙斯,度周末都来找他打牌。不会外语行吗?”他还善于在姓名上作文章。《郑板桥作媒》里“桂圆”(贵元)要跟“荔枝”(丽芝)结婚,闯进来个“豆腐乳”(窦福禄),酿成了桃花案。他驾驭语言的功力,于兹可见一斑。

王鸣录,1937年生于天津。由于家庭生活困难,十二岁辍学,改学相声,1954年参加天津市和平区曲艺杂技团。“文化革命”期

间,曲艺杂技团被迫解散,改为天津市工艺纸制品厂,王鸣录当了工人。粉碎“四人帮”以后,重新从事相声创作,后来调入天津市曲艺团,现为专职创作人员。他创作了上百段相声,并将其中三十一篇结集为《皆大欢喜》、《聊天儿》,分别由中国曲艺出版社和天津百花文艺出版社出版。他的相声作品多次获奖:《不正之风》荣获1979年全国文艺调演二等奖;《不正之风》、《皆大欢喜》荣获1979年中国曲协和中央人民广播电台举办的曲艺评比二等奖;《道德法庭》、《满园春》荣获1981年全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出二等奖;《聊天儿》荣获天津市鲁迅文艺奖;《爸爸儿子》荣获1984年中央人民广播电台、文化部艺术局等联合主办的全国相声评比二等奖;《买鸡蛋》荣获1984年《曲艺》编辑部举办的庆祝建国三十五周年征文二等奖。

王鸣录是具有历史使命感和社会责任感的优秀的相声作家。他熟悉社会生活,又能扣紧时代的脉搏,因而题材的选取和把握颇见功力。他的作品以讽刺见长,不论清除旧时代遗留的形形色色的污垢,还是针砭障碍改革、开放的时弊,都有相当的深度。他的力作《教训》在社会上引起的反响之大,近年来实不多见。

相声并不见得非有人物形象不可,但有人物,必须反映相声艺术规律的要求,王鸣录创作中把握住这一要津,多所创造。“万能胶”、“坐地泡”、“扯皮专家”、“白话旦”等,都是家喻户晓的相声式的人物。

王鸣录在继承传统基础上刻意求新,不是哗众取宠、廉价引进的花样翻新,而是扎扎实实地开掘相声本身潜蕴的艺术魅力。他创作的《群迷闹喜》相声系列曾在河北、河南、山东、江苏、安徽、东北等地巡回演出,受到热烈的欢迎。

廉春明是自学成材的相声作家,虽然只读过初中,却依靠勤学苦练,奋发进取,成为相声作家中的佼佼者。他自幼喜爱曲艺,早在首都钢铁公司动力厂作工期间,就已崭露头角。1979年调北京

市曲艺团,担任专职创作人员后,如鱼得水,创作才能得以充分发挥,成为相声界的高产作家,创作的相声段子数以百计,并已出版了两部相声集。他与王存立合作的《风灾》、《小康庄》荣获1981年全国曲艺优秀节目(北方片)调演的创作一等奖和二等奖;《我的爸爸》、《三厢情愿》荣获北京市新剧(曲)目创作二等奖和三等奖;《武松打虎》荣获1986年全国优秀曲目评比创作一等奖。

《武松打虎》是近年来屈指可数的优秀相声作品之一。武松打虎的故事家喻户晓,妇孺皆知,曾被改编为多种艺术形式,广泛上演。传统相声里也有题为《武松打虎》的小段,源于旧时的梨园轶事,讽刺梨园界互不服气的习气。创新确实不易。但拿这类几乎演烂了的故事翻新,恐怕需要“打虎”般的勇气。廉春明敢冒这个风险,并且取得了巨大的成功,主要表现在:一是古为今用。框架还是武松打虎的故事,内容却贴近现实,听着有亲切感。二是思想意义有所深化,富有哲理性。三是表现形式灵活,特别是逗哏的一赶三,演来维妙维肖,别有趣味。四是语言有所创新,古代题材巧妙穿插现代语汇,构成对比,谐趣横生。遗憾的是,自《武松打虎》获奖以来,一些相声竞相效尤,节目中的古代人物乱侃现代词语,非驴非马,不伦不类,这当然怪不得廉春明,只能怪那些东施效颦的懒惰作者。

王存立,河北饶阳人,少年时代迁来北京。自幼酷爱相声,竟至入迷。父亲不理解,拳脚相加,但,江山易改,习性难移,王存立大有“九死其犹未悔”的气概。初中毕业后,考入河北省立师范学校,继续登台表演相声,又不为学校所容,王存立据理抗争,小小年纪竟被投入冤狱。毕业后,曾担任商店经理、办公室秘书、业余学校高中语文教员,却始终未放松相声创作。1964年调到北京市文工团,专职创作。“文化革命”中被迫转业,当了三年铁路工人。1973年借调到北京歌舞团,粉碎“四人帮”以后回到北京市曲艺团,现为专职创作人员、艺术室副主任。王存立不属于高产作家之

列,却注重艺术质量。前几年,与笑林、李国盛合作,创作了不少深受欢迎的相声段子。“笑林幽默相声专场”可以说是集其大成。他与廉春明合作的《风灾》荣获1981年全国曲艺优秀节目(北方片)调演的创作一等奖;《驯马专家》荣获1986年全国优秀曲目评比的二等奖。

《新兵》是王存立的享名之作。随着社会的改革、开放,服务行业迅速发展壮大,从业人员多是新手,成为主要矛盾。这段相声热情歌颂了勤学苦练、茁壮成长的新兵,主题具有现实的积极意义。它说的是服务行业,又以小见大,扩及社会的各行各业,实质上是新生事物的颂歌。歌颂相声不好写,“包袱”多用对比、衬托法,常常借助反讽和自嘲,火候不易掌握。一旦失准,不是笑不起来就是笑声把人物压趴下。《新兵》在这方面有所创新,以新兵的弱点和现实的要求之间的反差为依托,着重表现新兵的执着和顽强,入迷到了忘乎所以,从而带来健康的笑声。

沈永年不便称之为文人作家,却是知识分子出身的相声作家。他毕业于北京外国语学院,精通英语、俄语,长期在新华社从事国际新闻工作。这个岗位为许多人艳羡,他却经不住相声艺术的诱惑,1976年调到中国铁路文工团,专事曲艺创作。

沈永年搞相声创作,具有三大优势:一是生在号称曲艺之乡的天津,哥哥沈彭年又是曲艺名家,从小受到熏陶,欣赏过不少前辈相声名家的技艺,学生时代还搞过曲艺创作。对于相声艺术,不是一般的熟悉,而是有着丰富的艺术积累。二是广泛涉猎多种文学艺术形式,演过京剧,创作过小说、电视剧,对相声创作有所助益。三是文化素养和知识水平高,他的相声蕴含着高雅、温馨的书卷气。他有自知之明,自己缺乏舞台经验和实地感受,是文采所无法弥补的。因此,他虚心向演员学习,经常与侯跃文、石富宽合作,切磋技艺,也是他的相声创作获得成功的诀窍之一。

沈永年的主要作品有《看足球》、《饱载而归》、《乾隆再世》、《艺

术与生活》、《火红的心》、《献给女排的诗》、《老顾问》、《一封公开的情书》、《糖醋活鱼》等。《戏曲漫谈》曾获 1981 年全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出二等奖,《糖醋活鱼》荣获 1984 年全国相声评比一等奖。

三、演员作家

由于尽人皆知的原因,旧时代的相声艺人识文断字者少,自己动手写脚本有困难。那时候,授徒传艺全凭口传心授。进入新的时代,情况根本改观。一些老艺术家经过刻苦的学习,文化水平渐有提高,不论改编传统相声还是创作新的段子,都是多有所获,成绩斐然。另一方面,茁壮成长、继往开来的新一代,或是正规学校出身,或是自学成材,演出和创作一身二任,不少人也进入相声作家的行列。限于篇幅,这里只能综合介绍马季、姜昆、常宝华、夏雨田。

马季、姜昆、常宝华、夏雨田都属于高产的相声作家。马季的创作成果最丰,曾选三十一篇精品结集出版,题为《马季相声选》,代表作品有《找舅舅》、《画像》、《登山英雄赞》、《英雄小八路》、《新“桃花源记”》、《友谊颂》、《海燕》、《多层饭店》、《梦游纽士顿》、《烟》、《酒》、《舞台风雷》、《白骨精现形记》、《诗情画意》、《礼仪之邦》等。姜昆的作品也不少,前期多与李文华合作;后期多与梁左合作。代表作品有《如此照相》、《迎春花开》、《红色园丁》、《我与乘客》、《鼻子的故事》、《美》、《一买一卖》、《如此要求》、《“男子汉”之歌》、《虎口遐想》、《特大新闻》、《电梯奇遇》、《着急》等。常宝华的创作活动始终坚持不懈,还不时以出类拔萃的杰作震撼曲坛,代表作品有《昨天》、《帽子工厂》、《狗头军师张》、《“四人帮”办报》、《我》、《比童年》、《名不符实》等。夏雨田长期生活在远离相声发源地京津一带的湖北武汉,他的相声创作别具一格,为曲坛带来了新鲜空气。代表作品有《诗歌朗诵会》、《无限青春》、《女队长》、《公社

鸭郎》、《女排七十八号》、《农老九翻身记》等。

演员作家具具有如下特色：

敏感与生活——演员作家处在舞台演出第一线，多是所在曲艺团体的顶梁柱，心系社会需求，关注演出成败，必须具有高度的敏感性。“四人帮”刚刚倒台，相声艺术一马当先，上述几位演员作家都是带头冲锋陷阵的。姜昆、李文华创作了风靡一时的《如此照相》，马季创作了《舞台风雷》、《白骨精现形记》，常宝华创作了《帽子工厂》、《狗头军师张》等，受到广大群众极其热烈的欢迎。像常宝华在《对相声创作的浅见》一文中说的：“一段相声要被人们所喜爱，就必须爱人民之所爱，恨人民之所恨，道出广大革命人民的心声。”演员作家正是这样，站在时代的前列，热情地为人民代言。

他们之所以能够这样敏锐，关键在于：既有饱满的激情，又有丰厚的生活积累。在这方面，夏雨田堪为楷模。他热情高，干劲足，满怀激情地表演，满怀激情地创作，可以说是激情的化身。

演员作家的生活积累大体有两种来源和渠道：一种姑称之为“采访式”。有时虽像走马观花，浮光掠影，但，一滴水可以看到大海，收触类旁通之效。《姜昆、李文华相声选》“后记”里写道：

中国照相馆的姚经才经理，给我们讲了那么多在文革时期干他们这行的“难处”，引起了我们辛酸的回忆，写出了《如此照相》。

新疆一行，我们没功夫浏览天山的风光。因为，各个少数民族婚礼上的载歌载舞，已经大饱我们的眼福了。不是那些优美动听的歌颂爱情的歌曲给了我们启发，我们能写出《诗歌与爱情》吗？

我们在东直门外五建工地上，一起参加了“青年林号”的建设。头顶烈日，手把瓦刀，为人民住进高楼大厦而辛勤劳动的青年伙伴，付出了多少汗水呀。可是，有些姑娘嫌他们手粗、脸黑，不愿意与他们结成终身的伴侣。怀着对小伙子们的钦佩，夹着对那些个别姑娘的一点气愤，写下了《爱的挫折》，为建筑工人诉苦衷。

对好的姑娘，我们是赞扬的。湖南桃源的“女石匠”班的班长，三推婚期，置身于农村的建设。我们把她化成个“兰花姑娘”，在《迎春花开》

中,用动听的湖南山歌颂扬了这个时代青年的形象。

跟着全国优秀列车员张波,跑了一趟大连,我们写出了《喜事》、《青春颂》。

在山海关的商业柜台前,我们结识了财贸战线的标兵,写出了《一买一卖》。

姜昆、李文华的切身经验表明:生活是创作的源泉,也培育了一代演员作家。另一种姑称之为“积累式”。中国广播说唱团曾以湖南省桃源县为生活基地,使之成为扶植相声创作的沃土,《马季相声选》“编后记”里写道:“马季为什么敏感呢?中央广播说唱团的生活基地——湖南省桃源县的群众给我们作了回答。他们说:马季差不多每年都要到桃源来,有时一年要来几次,我们熟悉老马,老马熟悉我们。他和我一起劳动,一起生活。晚上搞创作,有时通宵达旦,写出一个相声初稿,尽管一夜未睡,第二天还是要骑上自行车跑几十里,冒雨去给社员们演出,广泛征求意见,请群众帮助修改。听了上面这些反映,我们说马季的敏感来源于他能深入生活,是完全有道理的。”令人担忧的是,近年来,一些功成名就的演员作家整天忙于社会活动和事务,淡化了与生活的联系,致使相声创作处于停顿状态。

歌颂和讽刺——演员作家创作了大量的歌颂相声,极大地促进了歌颂功能的发展。特别是马季、夏雨田,立了大功。通观演员作家创作的歌颂相声,大体有三种架构模式:一曰自嘲式。以自我嘲弄作衬托,歌颂先进人物。如夏雨田《女队长》。二曰对比式。如赵忠、常宝华、钟艺兵《昨天》。三曰机巧式。如马季《找舅舅》。请看其中的一段:

甲 到站了。旅客都下车,我也准备吧,带上风镜,穿上风衣,这手拿着手电筒,那手拿着指南针,背上大水壶,扛起大口袋,走了几步觉着不合适,我又回来了。

乙 压的太重?

甲 哪儿呀?我忘穿鞋了。

前面是小“贯口”，以语言流畅取胜；后面是打岔，属于手法的机巧，虽然是“外插花”的“包袱”，却也可以聊备一格。

传统相声长于讽刺，经验丰富，到了演员作家的笔下，又有拓新，集中表现为稳、准、狠。

稳，指火候而言。相声讽刺极敏感。火力不够，不解渴；火力太过，也会过犹不及。演员作家对此十分注意。《马季相声选》“编后记”以《舞台风雷》和《多层饭店》为例阐明了讽刺的分寸和火候问题：“我们不妨借用冷嘲热讽这句现成话来区别一下这两篇相声。《舞台风雷》可以说用的是冷嘲。对‘四人帮’是冷酷的嘲笑，是无情的打击。设计的‘包袱’是要听众在笑声中激发义愤和怒火。但《多层饭店》就不同，是热讽，是用一副热心肠对不负责任的官僚主义者、对人浮于事的现象进行讽刺，是恨铁不成钢。”

准，指对象而言。传统相声缺陷之一就是有时讽刺弄错对象，效果适得其反，教训深刻。新相声里已经大为改观，在演员作家笔下，更深入一步，不是笼统地提出讽刺对象问题，而是具体明确究竟讽刺什么。比如声讨“四人帮”的相声，同属直接批判，角度、重点各不相同。有的嘲讽女皇梦；有的围绕“帽子”作文章；有的则揭穿旗手的真面目。异曲同工，各尽其妙。

狠，指锋芒而言。即使像《电梯奇遇》这样的内部讽刺的相声，也极为鲜明、泼辣。所谓“奇遇”，就是将人物置于出乎意料之外的荒唐背景之中，在正常人看来，一举一动，一言一行，都可笑之至，可谓荒唐显真谛。

创新和风格——演员作家呕心沥血，刻意求新，主要表现在四个方面：一是主题。对内深化，对外拓展。具体说来，就是对相声的传统主题不断开掘，力求深化。同时，扩大题材领域，不断拓新。二是构思。文学性的增强，新的创作方法的引进以及其他艺术形式的借鉴，使相声构思有突破性的发展。三是手法。趋于多层次，多角度，多样化。四是语言。如果相声语言的发展变化也可以划

分若干代,那么,传统相声语言为第一代,侯宝林相声代表第二代,新时代的演员作家则属于第三代。其语言特色为返朴归真和丰富多彩的对立的统一。

马季、姜昆、常宝华、夏雨田的相声创作各具特色:姜昆的相声创作是刻意求新,洒脱别致。常宝华的相声创作是源于传统,勤于创造。马季的相声创作是长于叙述,热情奔放。夏雨田的相声创作是诗情画意,鲜明形象。他认为:曲艺创作不能太老实,必须张开想象的羽翼。“要克服曲艺作品不耐读的毛病,我试着把曲艺当诗写。”请看《无限青春》的“底”:

甲 谁说服务工作平凡?谁说服务工作低贱?谁说洗澡堂里没有诗篇?

乙 这个……是你说的呀!

甲 不,洗澡堂里有诗篇,听!

乙 要朗诵了。

甲 (朗诵)小小澡堂,
为人民服务的天地无限宽广;
小小澡堂,
向旧习惯势力进攻的战场。
我爱这光荣的岗位,
我爱洗澡堂。啊——

乙 他真作起诗来了。

这里不是一般的诗情画意,而是以诗篇“攒底”,虽然没有炸“包袱”激起的哄堂大笑,却有赏心悦目的脉脉深情,这也是歌颂相声范畴里的探索和创造。

实践和理论——演员作家致力于理论和实践的结合,表现了可贵的自觉性和使命感。一方面,坚持从实践中来。如常宝华《对相声创作的浅见》一文中所说的:“作者没有生活,作品必然没有血肉,枯燥乏味,写相声就会写成标语口号式的政治对话。‘四人帮’抛出了他们的反革命政治纲领以后,猖狂叫嚷什么写‘走资派’啊,

写‘天安门’啊！有的作者就违心地坐在屋子里翻报纸，看杂志，苦思冥想；写出来，演出去，听众的评语是：不可信！作者恐怕也得承认不是真的吧？因为本来就是瞎说一顿。鲁迅说过：‘讽刺的生命是真实，不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。’艺术真实的基础是生活真实，即‘会有的实情’，相声创作要搞上去，作者就必须扎扎实实地下去生活。”这一主张反映了演员作家的信念和心声，并身体力行地贯彻到创作活动之中。为了提高相声的质量，他们反复征询意见，认真修改，体现了“一遍拆洗一遍新”的精神。姜昆、李文华创作《如此照相》，经过八个月的反复加工，六易其稿。试演后，有人说：“拿语录找‘包袱’，不要命了。”是不是毒草？胆子可不小。”姜昆并不是见风随风，见雨随雨，而是认真对待，独立思考，最后得出结论：“我们是凭着自己的爱和憎来反映生活，不是凭着胆子去冒险的。把那些冷言冷语当成磨刀石吧！我相信，只要钢好，刀肯定会越磨越快的。”许多演员作家都有类似的经历，他们绝不囫囵吞枣、随声附和，而是本着求实、求真、精益求精的精神，把赤子之爱奉献给人民！

演员作家既重视实践，又坚持理论指导实践，努力丰富、发展理论。他们求知若渴，不惜时间和财力，夏雨田戏称之为“智力投资”。他们善于总结经验，加以升华。常宝华认为一段相声应当作到八“要”、四个结合。八“要”是主题要明确，主线要清晰，事件要集中，结构要严谨，层次要分明，“包袱”要完整，道理要深入浅出，情节要扣人动听。四个结合属于写作技巧，即点面结合、虚实结合、揭批结合、表叙结合。近年来，演员作家对相声理论研究多所贡献，成为带理论色彩的实干家。

第十三章 传统相声评介

一、评介依据

何谓传统相声？传统相声与新相声相对而言，应以问世的时间为划分依据，即以 1949 年为分水岭。凡在 1949 年以前问世的统称之为传统相声；1949 年以后问世的则称之为新相声。区分传统相声和新相声，与内容和形式无关。例如，武松打虎是从古至今广为流传的故事。侯宝林、郭启儒合说的《武松打虎》问世于 1949 年以前，后来虽经加工整理，却仍属于传统相声。而李金斗、陈涌泉合说的获奖相声《武松打虎》问世于八十年代，就不能说是传统相声，而属于新编相声。

目前已出版的传统相声脚本不算少，大都是经过“推陈出新”的整理本，与当年演出的原始风貌存在着程度不同的距离，鲜有保持原始演出风貌的记录本，为传统相声评析带来无法逾越的困难。现有传统相声脚本常常可以看到下面的情形：

一是立足点。如《三棒鼓》：

甲评戏是大口、小口还有反调。

乙 调子都不一样。

甲 评戏在早先叫“落子”。（“落”读“烙”）

乙 是河北省东部的地方戏。

甲 哎！有“唐山落子”；有“东北落子”。

乙 对，分这么两种。

甲 评戏最早就是一个人打着七块板儿唱一段故事，后来发展到两个

人、四个人分包赶角；慢慢地就加上了舞蹈。

乙 哎！又有唱又有身段。

甲 一开始舞蹈很简单，用的是地秧歌的舞蹈。

乙 就跟扭秧歌儿似的。

甲 所以叫“地蹦子”。

乙 对。

甲 也有人叫“蹦蹦戏”；现在叫评剧，跟过去完全不同了。

乙 发展得很快。

甲 创作了许多新剧本，整理改编了许多传统节目，音乐上也进行了改革。

前面张嘴“早先”，闭嘴“最早”，后面又说什么“现在叫评剧”，“创作了许多新剧本，整理改编了许多传统节目”，立足点显然移到了今天，属于今天相声脚本的整理者，而不是当年表演相声的艺人。对研究、评介传统相声来说，简直有点啼笑皆非。

二是新词、新事。《大相面》的开场诗里有什么“战争贩子怕和平”；《绕口令》说用笙吹奏歌曲，吹奏的是当代名曲《送公粮》、《新货郎》；《八扇屏》里逗眼的吹嘘眼力好，可以坐汽车观碑，观的竟是五十年代风靡一时的《十五贯》的戏曲广告；《吃元宵》里竟然出现“半导体”、“电视机”。凡此种种，俯拾皆是。这些只能出现在今天的新人、新事，显然是后加上去的。今天表演传统相声，这样做无疑可以增色，并没有什么不可以。而对研究传统相声来说，这类成分至少是多余的、不必要的。

三是内容评点。如《赌论》“垫话”里有这么一段：

说到赌钱，在过去旧社会，那赌风可太盛啦！家家如此。不问男女老少，各有所长，全会赌。男的啊，没事就打麻将；女的啊，就斗纸牌；嘿！轮到小孩啊，他也会来。他干什么哪？弹球呀，砸老呀，轱辘钱呀。您说，那时候要是不会个一两样儿，反而叫人家笑话。就是这么个社会嘛！

再看《梦中婚》的“垫话”：

甲 现在无论是什么都在变化,并且变化得还挺快,一天一个样儿。您就拿我们这相声说吧,今天您听是这样儿,明天又是一样儿啦。

乙 怎么啦?

甲 改啦。人的思想也是一样,您就拿我说吧,过去我净想发财,现在我就不那么想啦,这就是变啦。

乙 对。

甲 过去那个想法就不对,净想发财,这叫什么思想呢?

乙 就是嘛。

甲 发财的思想我可没有。

乙 你比他们强。

甲 还是钱多点儿好!

乙 你还不如他们哪!

甲 就你们这种思想要不要两可!

乙 也就你有这种思想!

这里举的是“垫话”里的评点成份,带有“穿靴戴帽”的外加性质,十分惹眼。更多的评点批评潜蕴在字里行间,隐蔽得多。这种情形使人联想到金圣叹评点《水浒》,金批和《水浒》本身各自独立,人们可以分别探讨优劣得失。不妨设想,如果当年金圣叹不是评点,而是径自动手整理,《水浒》的原来版本失传,留下来的只是金圣叹的整理本,那就会像今天的传统相声脚本那样,给研究工作带来极大的麻烦。

这样说,决不意味着抹煞传统相声整理工作的重大贡献和功绩。一些传统相声的整理本相当出色,生动地体现了“推陈出新”的精神,《侯宝林相声选》里的一些段子堪为范例,但,毋须讳言的是,在整理加工过程中也存在着一些问题:一方面,庸俗化。特别是一些“垫话”里生硬地加些标语口号式的“套话”,无益于提高作品的思想意义,倒是显得多余。正是:穿靴戴帽,实无

必要。另一方面,绝对化。例如嫖、赌,本属十分复杂的社会现象,一些传统相声整理本里却简单化、绝对化,似乎只有旧社会里才有,新社会里必定永远绝迹。那么,几十年后,这类丑恶现象在中华大地卷土重来,势头相当猛烈,又当作何解释呢?传统相声植根于盘根错节、纷繁万状的旧的时代生活,加工整理,切忌简单化。

当然,这里也不是否定过去评介传统相声所取得的硕果,只是提出曾经被忽视的评介依据的问题。毫无疑问,评介传统相声应当以其原始风貌为依据,而不能借助于失真的含混的整理本(即使是优秀的整理本)。就多数整理本来说,传统相声的精华成分存在拔高现象,而糟粕已被基本删除,据此加以评价,其结论难免出现偏颇。

二、传统相声来源

许多专家学者对此作过探讨,看法大同小异。这里引用的是孙玉奎、金明德《传统相声探索》(《传统相声集》代序)中的见解:

(一)“贯口”:从六朝的数名诗、唐代的嵌镶、宋代的打略拴搐、数板到元杂剧的贯口片段。这类伎艺艺术渊源是很早的。如《洋药方》、《戏迷药方》、《菜单子》、《地理图》。文人眼相声中其他作品也可以在古代行令、合生中找到来源。娱乐性的段子内容改动较少,来源都较早。子母眼在唐俗赋、笑话中都有。

(二)自笑话改编的有《金蛤蟆》、《三近视》、《读祭文》、《赞马诗》、《假斯文》、《贾行家》、《扒马褂》、《巧嘴媒婆》。我们发现不作加工的拼凑几个笑话,常使听众感到不和谐,不可信。这是值得探讨的问题。

(三)由评话摘选改编的有《山东斗法》、《江南围》、《硕二爷》、《古董王》(包括《买鸡蛋》、《砂锅》、《糊驴》、《买粘靴》、《上便所》)。

(四)由玩笑小戏改编的有《连升三级》、《老黄请医》、《一匹布》、《打城隍》。

(五)由民间故事改编的有《大师兄闹衙门》(义和团的故事)、《托塔李天王》、《飞笔点太原》、《黄半仙》、《韩复榘讲演》。

(六)由歪讲歪批史书发展而来的有《批四书》、《批说话》、《批三国》、《批三字经》、《批百家姓》、《批生意》。

(七)由学唱发展而来的有柳活一类,大约三十多只,如《改行》、《关公战秦琼》。

(八)由问答体发展而来的争辩型相声有三十只,如《铃铛谱》、《五红图》。

(九)文字游戏类有《天王庙》、《打灯谜》、《对对联》、《卖春联》、《八大吉祥》、《四字同头》、《一字一像》、《找五子》。这或是“逗”的正宗,是合生的余绪。

(十)由滑稽表演改编的有《学四相》、《规矩论》、《怯讲演》、《怯卖菜》、《怯剃头》。纯粹用方言的叫倒口活。

(十一)由“太平歌词”改编的有《饽饽阵》、《唱面人》、《铤大姐》、《打黄狼》、《高大姐》、《韩信算卦》、《黑大姐》、《劝人方》、《世态炎凉》。《人民首都的天桥》一书中留有“穷不怕”的几段“太平歌词”。

(十二)由戏法说口改编的有《俏皮话》、《反正话》。戏法说口也是一个饶有兴味的专题。

(十三)由练把式改编的有《大保镖》。

上面是就艺术形式分析了传统相声的来源,全面而又细致,颇有独到之处。而就内容来说,许多传统相声直接取材于社会生活。例如:

嘲讽帝王将相、官僚军阀的,如《改行》、《关公战秦琼》。

嘲讽人情冷暖、世态炎凉的,如《化蜡扦儿》。

嘲讽酒、色、财、气的,如《酒迷》、《赌论》、《嫖论》、《看财奴》。

嘲讽吹牛撒谎、云山雾罩的,如《扒马褂》。

嘲讽封建迷信的,如《借火儿》、《婚姻与迷信》。

反映形形色色社会相的,如《上饭馆》、《当行论》、《卖布头》、《大相面》。

三、传统相声的价值

关于传统相声的价值,许多曲艺论著都作过全面的深入的阐

述,一般认为:传统相声具有思想价值、认识价值和美学价值(或称艺术价值),汪景寿与侯宝林、薛宝琨、李万鹏合著的《曲艺概论》、《相声艺术论集》里也持这样的观点,并作过详尽的论述,不再重复。

这里不妨换个角度,希望能引起人们的兴趣。如果说,现存传统相声整理本不同于当年演出的原始风貌,那么,就传统相声的价值而论,整理加工中的推陈出新究竟出了哪些“新”呢?下面分别就思想价值、认识价值、艺术价值略作阐述。

就思想价值而论,主要是增强了批判精神。不妨引几段相声的片段看:

甲 现在说相声可跟过去大不一样啦!现在我们演的节目,都是批判旧社会,宣传新社会的。

乙 对!文艺工作者要“启发人民政治觉悟,鼓励人民生产热情”。
(《婚姻与迷信》)

甲 您是说相声的吧?

乙 对啦!

甲 那咱们哥俩是同行。

乙 您也是说相声的?

甲 现在是说相声的,解放前不干这个。

乙 怎么?

甲 没劲!一天累个贼死,赚不了多少钱。(《卖棺材》)

甲 您念过书吗?

乙 您问过去还是现在?

甲 当然是解放以前啦!

乙 解放前我们哪有资格念书呀!要有钱念书就不说相声啦!(《天文学》)

“批判旧社会，宣传新社会”，几乎成了既定的基调，还不只是口头说说，不论提到什么事，都要把旧社会捎带上，有那么点“言必称希腊”的意思。上面引的多是开场白，批判不过是捎带脚。其实，整个传统相声宝库，处处体现着批判精神，具体说来，就是阶级观念、时代观念、辩证观念。

阶级观念——如《傻子学乖》的“垫话”：

一个人说呀，就为单口相声，今天我说的这段儿是傻子的故事。我说的这种傻子是专门培养出来的，这傻子还有培养的？哎，有！在旧社会，像什么官僚买办、地主豪绅，这种家庭就容易培养出傻子来。小时候就娇生惯养，奶妈儿、老妈儿、看妈儿、哄妈儿四个人管着这一个孩子。茶来伸手，饭来张口，几岁啦还系着屁股帘儿呢，十五岁啦睡觉还得有人哄着。十七、八的大小伙子啦，吃饭还得别人喂哪！老妈子不说这句话他不吃饭，非得说：“少爷，该吃饭啦！”（学傻子腔调）“嗯，走。”这才去。老妈子要是不叫他，他能一天不吃饭，饿得趴在炕上捂着肚子，就是不敢吃饭，怎么？老妈儿没说话呀——那还不傻呀！

旧时代的相声艺人作艺，无非是“撂地”、茶社、堂会三种场所。不论哪种场合，也不便像上面的词那样说。在达官贵人的堂会说这种话，不是当着和尚骂秃子吗！“撂地”、茶社的观众以市民为主，但也鱼龙混杂，艺人社会地位低下，哪会仗着胆子说这种话。像这类阶级观点鲜明的议论，只能是整理过程中加进去的。

时代观念——集中表现为新旧时代的对比。如《狗嘬嘴》：

您看现在的小孩儿多幸福啊，上托儿所，幼儿园，从小就过集体生活，受着共产主义教育。一个个天真活泼，见人敢说话，有礼貌。过去的小孩儿可不行，见人就躲，见人就藏，也不敢说话。人家一问话，所答非所问。“你几岁啦？”（学小孩语）“我爸爸给我买一个兔儿爷！”

联系到上面引的《傻子学乖》，新旧时代教育方法不一样，结果是天上地下，对比鲜明。可是这里提到的“过去的小孩儿”，并未说明是富豪子弟，也这么一副傻样儿。好像小孩跟旧时代沾上边，就必定冒傻气。时代观念倒是突出了，未免有点绝对化。

辩证观念——传统相声《论捧逗》、《阴阳五行》在整理过程中突出了辩证观念,堪为范例。老舍在《谈 阴阳五行》一文中说:“它只是没在篇尾郑重声明一下:‘这段相声确有所指,就是说,思索事情,观察世象,万不可笼统地用一个框框,牵强附会,一以贯之。请大家回去,要细细研究、讨论。’是的,这段相声的确没作这个声明。可是,任何相声都不该这么声明啊!”它未声明而实际上表现的正是鲜明的辩证观念。

就认识价值而论,主要是突出了文化传统的印记,具体体现为文化遗产、风情习俗、社会行业。

文化遗产——传统相声《泰山石敢当》解释了中国计量单位丈、尺、寸的来源:“想当初在大禹治水的时候,就有人提出这个问题来了,丈量长短得有个说法呀!大禹一琢磨:我是一国之君,得了,就拿我做标准吧!用根儿绳子由头量到脚,这就叫一丈吧!哎,‘丈’就是这么定下来的。”以谐谑取胜的相声里竟也正经八百地介绍《四库全书》,请看传统相声《纪晓岚》中的一段:“《四库全书》汇集了我三千年的典籍,分经、史、子、集四部分。用四色彩绢作书皮儿,经部绿色,史部红色,子部蓝色,集部灰色,象征着春、夏、秋、冬四季。收书三千五百零三种,共七万九千三百三十七卷,抄成三万六千三百册,分装在六千一百四十四个楠木匣内。有九百九十七万多字,一律用毛笔蝇头小楷抄写。什么叫蝇头小楷呢?就是把毛笔字儿写得跟苍蝇脑袋那么大。这套书抄了多少日子呢?要说也不算多,才十年!”

风情习俗——张寿臣、刘宝瑞的传统相声是最生动、最丰富、最细腻的风情习俗的画图,历来为人们所赞赏。《关公战秦琼》里有这么一段:

甲 还有乱的呢:茶房带座儿的,沏茶灌水儿的,卖报的,卖戏单儿的,卖瓜子儿的,卖糖的,卖瓜果梨桃儿的,卖饽饽点心的,让人的,找座儿的,最突出的是打手巾把儿的。

乙 对,那阵儿有“手巾把儿”。

甲 其实热天擦擦汗是好事。

乙 就是影响看戏。

甲 最讨厌的是来回扔。

乙 嗯。

甲 十多条毛巾用开水一浇,拧干了,上边撒点花露水儿,从这个角扔到那个角,还得有技术,讲究房梁房柱什么也碰不着。

乙 (讽刺地)这还有技术!

甲 (学扔的动作)

乙 跟掷标枪一样。

甲 有时候一个在楼上,一个在楼下,还来个花招儿。

乙 什么花招儿。

甲 扔的这位来个“张飞骗马”(动作)。

乙 嘿。

甲 接的那位来个“苏秦背剑”(动作)。

乙 啊。

甲 有时候扔散了还来个“天女散花”。

这段相声本是张杰尧的口述本,经过侯宝林的整理,才呈现如此生动的风情习俗的画面。

社会行业——请看传统相声《当行论》的“垫话”:

……会做买卖的呢?得会说呀。您买鞋,不怕您褒贬,常言说“褒贬的是买主”,您褒贬,也绝跑不出这八样儿来。哪八样啊?比如说:千层底的布鞋,顾客褒贬起来,卖鞋的得会说。您问:“这鞋,底子太厚哇!”

“对,您穿鞋呀,还是底儿厚点儿好,走道儿省得硌脚。”

“哎,底儿太薄哇!”

“是呀,薄底儿您穿着轻松啊!”

“哎,这鞋肥呀!”

“鞋肥点儿您脚不受屈。”

“瘦哇！”

“瘦点儿您穿上跟脚，走道儿利索。”

“鞋脸儿太长啦！”

“鞋脸儿长点儿不脏袜子。”

“鞋脸儿短了！”

“脸儿短，通风，您不长脚气呀！”

嘿！穿这鞋还带治脚气的！

“嗯，小点儿！”

“新鞋，紧点儿好，过两天一松楦儿，正合适，您哪。”

“哎，大了点儿！”

“是呀，新鞋，穿上着了地有潮气儿，一回楦儿，正好！”

他这鞋是松紧的！

社会是由各行各业构成的，像《当行论》里这种关于行业的生动描绘，无疑具有很高的认识价值。

就艺术价值而论，主要是净化，美化，雅化，提高相声的审美层次。原有的糟粕基本剔除，但还留有尾巴，下面将会述及。

四、传统相声的糟粕

如前所述，经过整理加工的传统相声面目已非，特别是糟粕成分，早已剔除殆尽。一些研究著作关于传统相声糟粕的评析，其实并不是以整理本为依据，而是凭借相声界的种种传说以及少量未经整理的手抄本。依据这些第一手和第二手资料，归纳出传统相声的糟粕。关于传统相声的糟粕，各家看法也大同小异。何迟在《关于相声艺术问题三谈》一文中作了全面、具体的分析，摘引如下：

以歌颂军阀镇压农民起义与暴动为内容的：如《打白朗》等（过去丑化为白狼）。

以崇洋媚外并讽刺劳动人民为内容的：如《卖五器》等。

以侮辱劳动人民为内容的：如《豆腐房》等。

以鼓吹今不如昔为内容的:如《老老年》等。

以宣扬封建迷信为内容的:如《拴娃娃》等。

以嘲笑人们生理缺陷为内容的:如以聋、哑、瞎、傻、瘸、秃、麻等为笑料。

以占大辈的便宜为内容的:如《洪洋洞》等。

以打人来逗笑的段子,如《拉洋片》等。

以宣扬封建夫权思想、侮辱妇女为内容的:如《牛头轿》等。

以占对方男女的便宜为内容的:如《托妻献子》等。

以提倡乱搞男女关系为内容的:如《姐夫戏小姨》等。

以渲染色情为内容的,如《打砂锅》等。

以“不离脐下三寸”为内容的:如《直脖》和整理改编前的四段旧《灯谜》等。

上面说的种种糟粕当然是未经加工整理的原始风貌,那么,加工整理之后,传统相声中就干干净净、糟粕全无了吗?情况并非如此。整理时常常有这样的心态:既怕原封不动或者动得太少,被扣上思想守旧、保护糟粕的帽子,又担心删改太多,面目全非,被斥之为缺乏历史主义观念。因此,对传统相声里糟粕的清理,大致是三种情况:

一是剔除荤口、反动成分。

二是适当删改打骂及利用伦理关系抓眼。

三是保留虽有伤小雅但无伤大雅的。

虽经过了粗筛过细筛般的拆洗,传统相声整理本里仍留有糟粕尾巴。且以《梦中婚》为例略作说明。张寿臣在《我对传统相声的看法》一文里指出:“在传统相声里我腻歪一块活:《梦中婚》。我不爱使这块活,为什么呢?我有我的看法,我认为说这个段子的演员是在台上发挥自己的想象。这是什么‘想象’呢?纯粹是小市民梦想发财,什么大说什么,错误现象暴露了很多,对思想讽刺得很不够,特别是后边那段‘做梦娶媳妇’,简直出了格了。过去‘万人迷’使的时候根本没有这么花梢,以后不少人根据自己的想象那么

一‘加工’，嘿！简直是各有所妙，一学那个资产阶级小姐，眉眼乱飞，就那么一扭，说话也是怪声怪调，我一听就腻了。我不明白他们为什么那么演，有的说到和小姐握手时梦醒了，这还好点；有的还发展到入洞房……我不愿意多说了。反正谁在生活里尽追求这种花哨事，谁就在这块儿加油添醋，这不是借题发挥吗？这能达到讽刺小市民虚伪本质的目的吗？可是这种表演正迎合当时资产阶级、小市民听众的口味。你一扭，他就鼓掌。他越鼓掌，演员扭得越厉害。这怎么能正确表达主题思想，刻画人物性格呢？你把一些年轻的观众都说得两眼发直，它又能起到什么艺术教育作用？”这段话里说的“各有所妙”，当指这段相声过去演出的原始风貌，经过整理，没那么些个“妙”了，却也不是一点妙的痕迹全没有。且看整理本中的一段：

甲 ……在旧社会，有了钱讲究什么哪？讲究吃穿，讲究排场。穿衣裳得讲究，您想我有钱一定要讲究。

乙 那是呀，您会穿吗？

甲 您算算，六月十三我就把西皮筒皮袄穿上啦。

乙 您先等等！六月十三穿皮袄，不热吗？

甲 不热，使夏布吊面！

乙 那也不凉快呀！

甲 里边还有一身拷纱小棉袄棉裤哪。

乙 纯粹是搬汗哪！

甲 我一个人戴十七顶礼帽，老远一瞧，跟烟筒成精一样。

乙 大串糖葫芦。

甲 我的包月车仨脚铃。

乙 人家都两个呀？

甲 仨！一边一个。

乙 当中间那个哪？

甲 使文明杖戳着，我坐着比拉车的还累得慌。

乙 是呀！你手脚不拾闲儿吗？

甲 早饭吃烧鸭子蘸点儿臭豆腐。

乙 有那么吃的吗？

甲 喝冰淇淋，凉的不敢喝，得回勺热热，来点芝麻酱，加仨卫生球儿，搁四个鸡子，端上来……

乙 你把它喝了？

甲 我把它倒了！它不是滋味！

乙 没法儿是滋味。

甲 闹得我神经错乱，我跑上海去了。

乙 你上上海干嘛去了？

甲 到上海住黄浦滩那儿最大的饭店，每天每间就六十块钱。我一个人留了八间。

乙 有两间还不够用的？

甲 不！八间都有用。饭厅一间，客厅一间，沐浴室一间，厕所一间，这就占去四间。

乙 还有四间哪？

甲 那四间轮流着睡呀。

乙 一屋睡一宿。

甲 不！这屋睡五分钟，那屋睡五分钟。看时候，拿着表。进门铺被窝，脱衣裳，钻进去。一看表还差一分钟，赶紧的穿衣裳，滋溜再跑那屋去。

乙 纯粹折腾！

相声“包袱”的规律是出乎意料之外，在乎情理之中，用这个标准衡量这段相声，出乎意料之外，绰绰有余，却与情理之中不沾边，变成了信口雌黄，胡言乱语，逗眼的说了句实话：神经错乱。到上海后，变本加厉，这当然没有任何讽刺之意，而是地地道道的耍贫嘴，正是应当剔除的糟粕。

就研究工作来说，需要的是传统相声的“庐山真面”，而对演出

来说,则需要真正的推陈出新,像《侯宝林相声选》里的一些脚本那样。目前的一些整理本似乎两头都顾不上。我们希望在不久的将来,既有专供研究之需的记录本,又有适用于演出的整理本。

第十四章 当代佳作赏析

《夜行记》——原作是郎德沣执笔的集体创作。收在《侯宝林相声选》里的是 1954 年的改编演出本。二者各有所长,可以并存,百花齐放嘛!这里赏析的是侯宝林的改编演出本。

这段相声是 1949 年以来不多见的优秀的“子母哏”的相声。在“子母哏”相声里,塑造栩栩如生、性格鲜明的人物形象,尤为难能可贵。作品中的“我”并非演员自指,而是人物形象。据侯宝林介绍,这个人物属于小市民。市民是个阶层,兼具优势和短处。倘若“市民”前面加个“小”字,优秀品德便不见,突出的是自私自利,奸诈油滑,面目可憎,令人啼笑皆非。《夜行记》里的“我”就是这样。他强词夺理,且又自鸣得意。通篇以他挖空心思冲破种种限制为贯穿线索,演出了一幕又一幕的丑剧。比如,他反对剧场里不准吸烟,就别出心裁地运用台上人少,台下人多,少数服从多数的所谓“民主集中制”的原则。警察喊:“便道走,便道走!”他就要人家称名道姓,还反问道:“噢,我姓‘便’,叫‘道走’?!”诸如此类,都是人物自己以为有理,其实是无理取闹,构成鲜明的反差,因此,“包袱”不断,笑声不绝。不仅如此,此人还撒谎和圆谎。他骑车把老大爷撞进药铺里,一边赔不是,一边转脑筋,竟由面前的老大爷联想到自己的爸爸,谎称给爸爸请大夫,骗取对方的同情。阿 Q 精神在他身上也有表现。骑车追汽车,撞在汽车上,还揪住司机,让人家赔车;已把一切瞧在眼里的警察三言两语,就把他问住了,他说什么“那你问他吧”。如果译成阿 Q 的语言,恐怕就是“只当是孙子撞的吧”。小市民处于四面楚歌、到处碰壁之中,增加了相

声的深刻性。捧哏的不停顿地予以评点式的嘲讽和批评,如“这不叫受限制!”“这叫什么人!”“你这叫抬杠!”“这你也不必骄傲啊!”“你就别乐了,为看场电影就这么玩命啊!”不仅起着点题的作用,而且代表着观众的审美立场。更重要的是他周围的人物和环境,时时对他撞击,处处对他不利。他牢骚满腹,发不胜发。越是这样,喜剧味越浓。这个人物究竟是喜剧人物呢,还是悲剧人物?似乎很难界定。也许可以这样说:他是被嘲讽的披着喜剧外衣的悲剧人物。

由于人物塑造十分成功,为组织“包袱”打下了坚实的基础。这段相声的“包袱”又多又好,一些连环“包袱”格外生动。例如:

- 甲 卖票的刚要拉门儿,我一伸腿儿——
乙 上去了。
甲 车开了。
乙 那就等下趟吧。
甲 不行,我得追它!
乙 你追汽车干吗呀?
甲 我鞋在上边儿哪!
乙 谁叫你往上伸腿来着。
甲 (我说“站住!站住!鞋——我鞋在上边儿哪!”
乙 汽车站住啦?
甲 没有,卖票的把鞋给我扔下来啦。
乙 你还得认万幸,应该让你上公司领鞋去!

剧场演出时,一个“包袱”接着一个“包袱”,笑声此起彼伏。不论传统相声还是新编相声,像《夜行记》这样从头笑到尾的,虽非绝无仅有,却可说是屈指可数。

《夜行记》,顾名思义,应当是夜间行路的故事,然而,通观全篇,除“底”以外,事情大抵都发生在白天,多少有些文不对题之感。不过,文学作品的题目和内容之间的关系相当复杂,更何况是相声呢,似不必苛求。

《妙手成患》，这个题目实在好。“妙手”本应“回春”，好医生的诊室里常见这个牌牌，怎么会成患呢？只好且听下回分解。这个“分解”就是相声的“底”：

甲 没呆十分钟，又来啦。

乙 送药来啦？

甲 拆线来啦。

乙 绷带不是拿出来了吗？

甲 把剪子又落在里头啦。

乙 啊？这记性是不好。

甲 还得拆线。

乙 这病人受得了吗？

甲 病人说：“好，拆吧！”

乙 还得用蒙药。

甲 病人火儿啦：“甭用蒙药啦！就这么来吧！”

乙 好家伙！

甲 把线拆开，把剪子找出来，刚要给缝，病人说：“你甭给缝啦，你给我安个拉锁儿吧！”

乙 干吗？

甲 再落到里头东西，拉开就随便拿啦。

乙 像话吗！

“我哥哥”记性不好，一错再错，病人无可奈何，提出安个拉锁，实际上是讽刺。这个“底”历来为人们所称道，它究竟好在哪里呢？一是铺垫充分。因属严肃的手术，一落纱布，二落剪刀，“两翻”已够充分，否则病人的肚子成垃圾箱了。二是“支”得巧妙。这里的“支”就是病人发火：“甭用蒙药啦！就这么来吧！”接下去能是什么呢？顺理成章是一顿恶吵，这就转移了观众的视线。三是抖落干脆。那句“安个拉锁吧”，不是一般化的机巧，而是出类拔萃的奇妙，堪称画龙点睛之笔。

这段相声的叙述角度值得注意。“垫话”是自指性的，说的是

关于听相声的好处,内容并不新鲜,但也有独到之处。比如,年轻人头发白,不是少白头,而是不听相声之故。于是把相声引入医疗,一口气说了不少病症和医疗方法,振振有词,头头是道,实际上还是为下面的开玩笑作铺垫,到“将来得把大夫和护士都组织起来,成立相声训练班”,就属于信口开河的玩笑了。从逗眼的自称懂医学起,自指性里就注入了假的成份。尽人皆知,侯宝林是相声演员,而不是医生。越是医学名词满嘴飞,越让人觉得可笑,何况时不时还说几句“只要你豁得出去,我就敢治”之类露馅的话,这样,假自指性才不致于弄假成真。到“大手术我哥哥行”,转入别人的故事,只留下“我哥哥”这么一点点自指的痕迹。为什么不直截了当改为第三人称叙述,非保留这个“我哥哥”呢?一是为了适当保存自指性的亲切感。二是为了避嫌。这类不光彩的事搁谁头上都不合适,就“我哥哥”吧。

《醉酒》——中国是酒的王国。醉酒,是古往今来的家常便饭。醉酒并不见得一概都不好。醉酒可以成事,武松醉了打虎,李白醉了吟诗,将军醉了打胜仗皆属之。醉酒也可以坏事,喝醉了酒,睡大觉,骂大街,大呕大吐,抱着电线杆子亲吻,管爸爸叫二姨夫皆属之。醉酒是相声讽刺的绝妙对象,传统的和新编的相声里很有几段是嘲讽醉酒的。仁者见仁,智者见智,从来也不曾互相比过,然而,倘若选举冠军,恐怕非这段相声莫属。不说别的,单说这段相声的“底”:

甲 “你说你没醉?来,你来这个。”(腰中掏出一物)

乙 什么?

甲 拿出一个手电筒来,往桌上一放,一按电门,不是出现一个光柱吗?

乙 是呀。

甲 你听这话醉了没有?“你说你没醉。来,你顺我这柱子爬上去!”

乙 啊?

甲 那能爬上去吗?

乙 是醉了。

甲 那个还不含糊呢：“这算的了什么，你别来这套，我懂，我爬上去呀？我爬到半道儿，你一关电门，我掉下来呀？！”

乙 他也醉了。

据侯宝林介绍：“从外国笑话我们也吸收一些东西，像《醉酒》、《橡皮膏》这些小段子，是从出国同志带回来的笑话改成相声的。”这个“底”无须更多的评论，只一句话：精妙世无双。

这段相声还有一个不同凡响之处，就是把醉酒区别为真醉和假醉，而且分别刻画各自的心态：假醉的人借酒撒疯，真醉的人怕别人说他醉。表现醉酒和区分真假，主要依靠声音化装和神态模拟。

除“底”以外，它的一个主要“包袱”采取的是“三翻四抖”的手法。一是自行车，二是三轮车，三是汽车，构成“三翻”，最后用消防队的汽车抖响“包袱”，细针密线，严严实实，喜剧效果颇强烈。

语言运用自如，也是这段相声的特色。人们常说“三蛤蟆，六只眼”，醉言醉语里变成“仨蛤蟆，五只眼”，故意造成悬念，然后点出有个“独眼龙”，真是左右逢源，得心应手。

《昨天》——1959年，文艺创作曾出现高潮。小说、戏剧、散文、诗歌创作都获得了前所未有的丰收，相声也不例外。《昨天》就是当时涌现的作品——不多见的优秀的歌颂相声。

作品的主人公是亲身经历新旧两个时代的“大爷”，但他并不是歌颂对象，只是在艺术结构上起着举足轻重的作用。“大爷”像镜头，实录了新旧时代的种种社会相。耳之所闻，眼之所见的真情实感，不仅带来了无可比拟的亲切感，而且具有不容置疑的确凿感。不妨设想，如果换成第三人称的客观描述，虽然没什么不可以的，但会失去为表达这段相声所必不可少的亲切感和确凿感。“大爷”像是线索，连接着新旧时代两端，以便在同一角度和层次上进行对比，而毫无生拉硬扯之感。“大爷”像是证人，以其亲身感受判

断新旧时代孰优孰劣,具有较强的说服力。

一般说来,歌颂相声易犯现象罗列、形容词堆砌的毛病。乍看起来,色彩纷呈,令人眼花缭乱;细一思索,却是空空荡荡,犹如浮光掠影。《昨天》不同,具有深度。它由讽刺和歌颂两部分构成。前面是对旧时代的嘲讽,一些“包袱”构思精妙而含意深沉。例如:

甲 我们院里这几家街坊,你说跟谁借:东屋里,是个磨剪子的。

乙 那是不能借。

甲 南屋里倒是个买卖人。

乙 哎,可以跟他借点儿呀!

甲 买卖小点儿。

乙 干什么的?

甲 卖耳挖勺的。

乙 太小了。

甲 西屋里王克章(“克章”读如“科长”)是个大学毕业生。你说怎么跟他借?

乙 哎,科长有钱哪!

甲 他是卖黄历的。

乙 科长卖黄历?

甲 他叫王克章。

表面看来是奚落穷人,实际上是嘲讽制造贫穷的旧时代,正好用来衬托新时代,构成强烈的反差,使歌颂变得坚实有力。

这段相声的语言夸张也富有特色。

《追车》——跟《昨天》一样,单口相声《追车》也是1959年涌现的相声杰作之一。单口相声既难编,又难演,敢问津者乏人。唯独李凤琪,敢冒风险又多有所获。以《追车》为例,问世于三十多年前,前几年,相声演员赵炎带着这段相声到香港演出,竟又大受欢迎,足显其艺术魅力。

它的艺术魅力究竟从何而来呢?

这段相声歌颂的是社会主义新风尚,其实,像这类助人为乐的好人好事,在正直的人们中间习以为常,并不新鲜。这段相声歌颂的不是单个人,而是互不相识的人组合的群体,倒略有新意。“文化革命”以来,虽经拨乱反正,提倡“五讲四美”,但社会风气远未尽如人意。人们赞赏这段相声,多少有些追恋往昔美好风气的心理。

看来,答案还需从艺术表现形式方面寻找。

这段相声情节起伏跌宕,引人入胜。结构方式属于误会法,突出一个“巧”字。二叔进商店买西瓜,一个荣誉军人路过商店,丢了皮包;青年工人想把军人喊回来,偏偏遇见个耳聋的,只好骑上二叔的自行车追赶;二叔误以为自行车又被偷,忙坐三轮车追,孰知三轮车胎放了炮;女售货员为把该找的钱送还二叔,忙去追他……一桩桩,一件件,巧到一块啦!单纯讨巧,容易流于浮泛。作者深通此道,忙里偷闲补了一笔:

有人问:荣军耳聋听不见,后边三个人也听不见吗?听见了,可是各人想法不同。青年工人想:怎么我越喊他跑得越快呀,简直像坐上“喷气式”!噢,可能他家出什么急事了;等会儿他到了家再发现钱丢了,不更着急吗?我应该急人所急,助人为乐。别说你坐上“喷气式”,就是骑着洲际导弹我也得把你追上!

他一心惦记着追荣军,我二叔开始喊他,他就没听见。我二叔见喊不住他,心想:现在不是解放前了,怎么还敢明目张胆地偷车呀?我吓唬吓唬他。就喊:“站住,再不站住我喊警察啦!”

这句青年工人听见了,可他领会错了。他以为过路的人帮他喊前面那荣军呢。我二叔喊完,他头也没回,就说:“甭喊警察,我快追上啦!”

嗨!我二叔心说:还跟我耍花招哪!你别来这套,我丢车不是头一回,这套我懂!我的车要不要是小事,打击坏分子,维护社会治安是大事,今天,拼着老命我也得追上你,把你送到公安局!

他只顾前边,售货员在后边喊他,他也听错了。售货员喊:“同志,

钱哪！我二叔回头一看是售货员，心里纳闷：买瓜我给她钱了，怎么追到这儿跟我要钱啦！

他一边跑一边回头嚷：“钱我给你啦！”

售货员一听：什么？这钱他给我了？无缘无故他送给我钱干什么？噢，他有急事，零钱顾不得要了。不行，我们为人民服务，顾客越有急事，越要主动上门，一分钱也不能要！就喊：“同志，钱我不要啊……”

“哎呀，不要钱，你追我干什么，这不成心捣乱吗！……”

这段人物心理活动描绘十分精彩，也十分重要，可以说是一举三得：一是增加了合理性，二是增加了喜剧性，三是增加了深刻性。

相声语言没有不夸张的，泛泛地说语言夸张，并不见得是什么特色，这段相声的语言夸张却能服务于人物刻画和情节发展。比如，那位丢皮包的荣誉军人“打仗的时候他的耳朵被大炮震聋了。其实也不很聋，火车拉笛他在跟前听着像蚊子叫”。如果不夸张到这般地步，追车过程的合理性就会消失，整个段子也会趴下。这当然不是信手拈来的结果，而是匠心独运的结晶。

《挖宝》——《挖宝》是段科学相声。传统宝库中科学相声犹如凤毛麟角。《阴阳五行》可以算一段，半是科学，半是哲理，并不那么纯。科学相声少，主要是那时候落后，科学不发达所致。同时，相声发端并流传在市民阶层，这个阶层不比高等学府和科研机构，兴奋点离科学远，因此，科学相声难成气候。1949年，老舍先生从美国归来，带了个头，他创作的第一篇相声《维生素》，可以说是科学相声。几十年过去了，看来老舍先生的良好愿望落了空，科学相声始终没有发展起来。究其原因，相声和科学性质差别太大，近乎水火，难以同炉。像《挖宝》这样的科学相声，就算难能可贵的啦。

科学相声集科学性、知识性、趣味性于一身，三者结合，缺一不可。单就科学性而言，不讲则已，讲则必须是鲜为人知的微言大义，以新奇和幽默取胜，否则，就没有资格进入科学相声。如《挖宝》里说的猪，人们再熟悉也不过了。俗话说：没吃过猪肉，还见过

猪跑呢。如果只讲些一般常识,最好去编《养猪手册》之类,千万别弄到科学相声里。《挖宝》的某些片断体现了新奇感和幽默感的结合。例如:

乙 不是猪脚,是猪蹄头里那个……脚趾头。

甲 噢。

乙 不,也不是猪蹄,是猪蹄外边那个……

甲 那叫猪蹄壳。

乙 对,那个玩艺儿有用吗?

甲 太有用啦。

乙 能干什么?

甲 救火。

乙 没听说过!拿猪蹄救火,着火了往里扔猪蹄?

甲 那不越着越大吗?

乙 你不说能救火吗?

甲 我是说用猪蹄壳配合其他原料,制成泡沫灭火剂,拿它来救火。

乍听猪蹄能救火,不啻天方夜谭。捧哏故意用“着火了往里边扔猪蹄”转移视线,加深悬念,最后说出科学的解释,构成蕴含科学意义的“包袱”。

从艺术技巧看,这段相声属于“贯口”。逗哏的一口气罗列许多药名,捧哏的在一旁数着,最后以“我数不过来啦”收底,较为一般。

《友谊颂》——“文化革命”曾经颠倒了中国大地上的一切,也人为地禁绝了相声,但,“抽刀断水水更流”,“四人帮”还未扫进历史的垃圾堆,相声就以顽强的生命力开始复苏。《友谊颂》就是最早复苏的幼芽中能够保留至今的一颗!这段相声后面注有“根据铁道部第三铁路设计院业余文艺宣传队原作改编”,表明是专业和业余结合的产物。

举世皆知的坦赞铁路是中国援助第三世界的著名工程,中国人民付出了高昂的代价和牺牲,涌现了许多可歌可泣的人物和事

迹。从另一角度看,又像全面对外开放的初试啼声,意义不容低估。《友谊颂》就以此为背景,热情歌颂中国和非洲人民的友谊。

这篇相声既无完整的情节,又无性格鲜明的人物形象,而以新奇取胜。新人,新地,新的事业,充满了陌生、新鲜之感,带有异国他乡的神秘色彩。在克服语言、习俗、生活三大障碍过程中,屡涉荆棘,大开眼界,中国和非洲人民结下了深厚的情谊,以此为内容编成相声《友谊颂》,可以说是浮光掠影颂友谊吧。

这段相声体现着马季的艺术风格,以生动活泼、娓娓动听的“贯口”为骨架,穿插笑料。“贯口”短小精悍,却有铺陈的效果。马季演来,别有情趣。

引进外语,组织“包袱”,在新相声里早就习以为常,但,引入斯瓦希利语在相声史上尚属首次,而且数量之多,引用之巧,也给人们留下深刻的印象。

在技巧上,注意继承基础上创新,一些主要的“包袱”多用“三翻四抖”的手法,却也有闪展腾挪,机动灵活之处。这段相声的“底”,明眼人一看便知,有《夜行记》的影子,不很理想。

《帽子工厂》——粉碎“四人帮”不久,相声一马当先,投入声讨“四人帮”的斗争,涌现了一批深受欢迎、反响强烈的优秀作品,《帽子工厂》就是个中的佼佼者。虽属适应形势发展的应急之作,却没有赶中心、赶浪头的弊端,经得起推敲,耐得住时间考验,具有艺术生命力。它高度夸张,但夸而有据——厚实的生活体验和积累。哀而不伤,辛辣而又不失敦厚。火候和分寸适度,是应载入相声史册的佳构。

扣帽子,抓辫子,打棍子,是“四人帮”镇压广大群众的三大武器,在“四人帮”横行的日子里,帽子满天飞,人人自危。这段相声说出了人民的欲吐之言,或可说是不吐不快之言。通过巧妙的比喻——把“四人帮”喻为帽子工厂——揭露了“四人帮”指鹿为马、颠倒黑白的丑恶嘴脸,具有一定的深度。

在表现方式上,既没有完整故事情节,又有别于相声惯用的聊天方式,而多少有点冷静分析的味道,姑称之为“解析式”。它通过例举和议论的方式回答了以下问题:帽子是由什么构成的?都有什么号码的?什么人可以不戴帽子?什么人非戴不可?“四人帮”怎样乱扣帽子?当然,它与政论截然不同,具有文学作品的生动性、形象性、趣味性。而这一切从何而来呢?关键在于使用了从生活中提炼的高度夸张的艺术语言。例如:

乙 她帽子再多也戴不到我头上。

甲 要想给你戴,你就跑不了!

乙 她用什么方法呢?

甲 咱们学学。

乙 “我是跟随毛主席南征北战几十年,坚决听毛主席的话。”

甲 “你是民主革命派,也就是党内的走资派。”

乙 这帽子就飞来了!“我是新干部。”

甲 “新生的资产阶级分子。”

乙 “我不是领导。”

甲 “混进群众里边的坏人。”

乙 “你也没调查研究……”

甲 “攻击领导。”

乙 “你……”

甲 “谩骂首长。”

乙 “我不说话。”

甲 “暗中盘算。”

乙 “我把眼睛闭上。”

甲 “怀恨在心。”

乙 (无可奈何,做揣手动作)

甲 “掏什么凶器?”

不论怎么说、怎么做,都能扣上帽子。连无可奈何地揣起手来,也能扣上掏凶器,真是“欲加之罪,何患无词”,难怪谈“帽”色变!

《如此照相》——创作于粉碎“四人帮”后不久,属于伤痕相声或反思相声,只不过不曾这样称呼罢了。表面看来,揭露的是往昔生活中人们熟知的形式主义,实质上却触及了犹如沉疴、痛定思痛的个人崇拜的悲剧。膜拜偶像,历史渊源久远,积弊成习,到了“四人帮”横行的日子里,近乎狂热,因此,荡涤、清除此等风气,信非短时间可以奏效,甚至需要启蒙,于是《如此照相》应运而生。它是灵魂的清醒剂,又像自嘲式的镜子。人们常说:笑着向昨天告别,用于这段相声,再恰当不过了。这段相声所揭露的荒唐现象、荒唐时代,已经成为历史的陈迹,但,它所蕴含的哲理仍有普遍意义。

这段相声的“垫话”从照相入题,开门见山,直截了当,为整个段子定了基调。又是幽默,又是悲哀,又是玩笑,又是严肃,又是自嘲,又是讥讽,错综复杂地交织在一起。

到“是比哭还寒碜”,构成提起全篇的悬念。悬念本应带来故事,这段相声却不然,更像所谓的“多段叙事”。以显谬为贯穿全篇的线索,通过细节加以刻画。例如:

乙 那时候是那样儿,进门得这样说“‘为人民服务’,同志,问您点事。”

甲 “‘要斗私批修’!你说吧!”

乙 “理了不是。‘灭资兴无’,我照张相。”

甲 “‘破私立公’,照几寸?”

乙 “‘革命无罪’。三寸的。”

甲 “‘造反有理’。您拿钱!”

乙 “‘突出政治’。多少钱?”

甲 “‘立竿见影’。一块三。”

乙 “‘批判反动权威’!给您钱!”

甲 “‘反对金钱挂帅’!给您票。”

乙 “‘横扫一切牛鬼蛇神’!谢谢。”

甲 “‘狠斗私字一闪念’!不用了。”

乙 “‘灵魂深处闹革命’!在哪儿照相?”

甲 “‘为公前进一步死’！往前走！”

乙 “为公前进一步死”，我这就完啦？

甲 “那也不许为私后退半步生”！”

乙 我还回不来啦！这不是搞庸俗化么！

在个人崇拜近乎狂热的日子里，亿万人民天天重复着这类对话，一本正经，煞介其事，然而，时至今日，稍加夸张，就有触目惊心、不堪回首的苦涩味。历史无情，生活是多么教育人啊！

《虎口遐想》——前已介绍，这段相声是梁左、姜昆合作的成果。他们合作已有数年之久，创作了不少相声，但，《虎口遐想》是截至目前最好的一段。

俗语云：看《三国》，掉眼泪，替古人担忧。如果我们替这段相声的作者设身处地着想，也真难为了他们。创作这段相声，至少通过三关：一是想出人掉老虎洞里的荒谬背景；二是设计老虎和人的心态、动作；三是通过相声的手法表现出来。三者都重要，比较起来，第一个似起关键作用。

这段相声的一切笑料都是从荒谬的背景派生出来的。它采取第一人称的叙述角度，说的是“亲身经历”，其实是假自指，真自嘲，有时还是自我解嘲。人物落入绝境，似已大彻大悟，一切言行都是一个调调：人之将死，其言也善，然而，善无善报，处处碰壁，就变成了自嘲。例如：

甲 死就死了吧！这回，咱们跟领导说话硬气点儿！我告诉他，抚恤金你们看着办！工伤是算不上了，顶多落个“自然死亡”。估计什么也追认不上了……

乙 也没法追认。

甲 追悼会依我说开不开两可。

乙 为什么？

甲 悼词没法写呀！“同志，学习努力，工作认真，团结同志，不幸被老虎叼去……”

乙 是不像话。

事实对人物构成自嘲,人物还在自我解嘲,真是可怜、可悲、可叹——然后是可笑!

仅仅“其言也善”,未免过于正儿八经,即使濒临绝境,还忙里偷闲,对救援他的姑娘想入非非,说什么“美人救英雄”,要跟人家搞对象,遭到讥讽,忙又解嘲:“俗话说,君子动口不动手,我一不动口二不动手,我就活动活动心眼儿,我都快死的人了,你跟我叫什么真儿呀?”身陷险境,还忘不了苦中作乐,时不时地拿捧哏的开几句玩笑,带来了和谐自然的幽默感。人们听着也很顺当,知道说相声的本性难移嘛!

这段相声编织得十分巧妙,并未采取一般的误会巧合的技法,却突出个“巧”字。它的“巧”并未用于敷衍故事,而是渲染绝处逢生之“绝”。人掉老虎洞里,实在是够绝的。找管理员,碰上人家休息;打电话报警,附近又没有电话;逢星期天,老虎正饿着肚子呢。步步紧逼,环环相扣。只有如此之“绝”,才会如此可乐。

这段相声的语言丰富多彩,表现力强。既有“叭喳!狗吃屎,嘴啃泥,大马趴,倒栽葱”这样的大白话,又有“国际水平”、“世界先进行列”、“智力开发”之类的大词小用,字里行间,弥漫着喜剧色彩。

第 三 编

第十五章 相声在外地

一、兄弟民族相声和方言相声

中国是个多民族的国家。各个地区、各个民族的多姿多采、丰富灿烂的文化,都是整个中华民族文化的重要组成部分。相声是以北京为发源地、流传在中国北方的曲艺形式,除汉族外,居住在这些地区的其他民族也欣赏并表演相声。相声大师马三立、侯宝林分别是回族和满族,就是突出的例证。随着相声艺术的成熟和传播媒介的发达,相声也流传到全国各地,受到各族、各地人民的欢迎。

随着相声普及,有些方言地区和少数民族地区的艺术家为了在当地发挥寓教于乐、明快犀利之长,就使用他们的语言,结合他们传统的说唱、幽默笑话,创造了适合当地的欣赏习惯和语言特点的相声。如广东粤语方言区的粤语相声和朝鲜族、蒙古族、藏族等兄弟民族的相声。由于注意吸收当地的营养,这些相声已经在当地人民中生了根。在兄弟民族地区,除了移植汉族相声外,也有本来就有的类似相声的艺术形式,如朝鲜族的“漫谈”、“才谈”。因为形式十分类似,姑称之为相声的兄弟品种吧。这些相声艺术的新品种和兄弟品种,地区性强,又受到语言的限制,外地人欣赏有困难。下面介绍几种兄弟民族的相声(按:这里提到的方言相声不是相声中的所谓“倒口”,而是纯粹用方言说的相声)。

朝鲜族的相声

朝鲜族的传统艺术“漫谈”和“才谈”,分别相当于汉族的单口

相声和对口相声。与相声一样,具有讽刺性和幽默感,可以说是朝鲜族的相声。它的起源和流传的情况不见文字记载,兴盛时期在三十年代。与相声艺术的关系不明确,而从名称和演员情况看,可能与日本的“漫才”、“落语”、“漫谈”有某种联系。“九一八”事变以后,“漫谈”、“才谈”受到严重的摧残,濒于灭绝。从1945年开始,经过崔寿峰等人的努力,中国境内的“漫谈”、“才谈”得以复苏,主要流传在吉林省延边朝鲜族自治州和辽宁、吉林、黑龙江三省朝鲜族聚居地区。1950年,他们配合当时的农村互助合作运动,又创造了相当于群口相声的新曲种“三老人”。这些朝鲜族的相声本来只是群众的业余文娱活动,并没有专业演员。1979年延边曲艺团成立以后,才开始培养专业演员,逐渐有了专业作者,创作并演出了不少新曲目。

“漫谈”——以一人说笑话的形式表演。与单口相声不同的是,它没有贯穿始终的情节,而是若干小笑话的集合。三十年代出现了“漫谈”名家申不出。他曾留学日本庆应大学。当时正是日本“落语”的兴盛时期,对他的“漫谈”艺术可能有影响。他的代表曲目有《笑的哲学》、《长生不老药》、《不三不四的话》、《禁止出路》、《太阳》等。

“才谈”——二人对口表演,兼具“说”、“学”、“逗”、“唱”。与对口相声不同的是,它没有捧逗之分。“才谈”的历史比“漫谈”还要久远,据崔寿峰介绍说,与朝鲜李朝的历史几乎同时,大约有六百年的历史。在朝鲜受欢迎的“(chaidan)”,其实就是“才谈”。“才谈”的代表曲目有《寻宝》、《信心万倍》、《受奖的那天》等。

“三老人”——吉林延边自治州的朝鲜族文艺工作者崔寿峰、元株森、许昌锡于1950年创造,以说为主,以唱为辅,运用延边地区的方言,具有延边的地方特点。由演员分别摹拟进步、中间、落后三种类型的老人,以争辩形式演出,在笑声中表扬先进人物和新生事物,批评错误思想、落后现象,嘲笑和抨击敌人。在专业和业

余文艺队伍中拥有众多的“三老人”的演员和作者。代表曲目有《百年大计》、《花束》、《好时光》等。

崔寿峰是朝鲜族的曲艺工作者、表演艺术家。1921年生于吉林省延边。早年从事民族文艺工作,除大力振兴、改革“漫谈”、“才谈”等传统曲艺形式外,还参加了新曲种“三老人”的创造。多年来,他自编自演大量的曲目,培养了一批演员和作者。现为吉林省艺术学院延边分院特聘教师。

蒙古族的相声

“笑嗑亚热”——1956年,内蒙古自治区蒙古族文艺工作者达·金巴扎木苏把蒙古人民共和国著名作家策·达木丁苏荣的讽刺小说《陶力根敦》改编为类似相声的表演形式,搬上舞台,受到观众的欢迎,命名为“笑嗑亚热”。从此,这种说唱形式就扎根于居住在内蒙古自治区及其他省区的蒙古族群众之中。后来,“笑嗑亚热”融合了蒙古族婚礼说客的对词、对口好来宝、代日勒查好来宝等几种说唱艺术的成分,继承了《巴拉根仓的故事》、《达楞胡德勒其》、《沙格德尔》等幽默讽刺笑话的传统,又吸收汉族相声的一些手法,逐渐趋于完善,成为独特、完整的说唱艺术形式。它以“说”为主,辅以“学”、“逗”、“唱”。有散文、韵文、散韵结合等三种表现形式。“笑嗑亚热”语言生动、鲜明、形象,吸取了许多民间谚语、俗语,运用对比、排比、夸张等修辞手段,引人入胜,具有艺术魅力。兼有单口和对口,以对口为主。“笑嗑亚热”的曲目有《好相识》、《松树》、《爱情之歌》等。从1960年起,又编译、移植了汉语相声段子《女队长》、《找舅舅》、《打电话》等。除了在内蒙古自治区演出外,还经常出访蒙古共和国,受到欢迎。

玛希毕力格是蒙古族“笑嗑亚热”艺术家、内蒙古人民广播电台蒙古语播音员,生于1939年。为了锻炼语言基本功,丰富蒙古族人民的文化生活,他于1962年编播了第一个“笑嗑亚热”节目《五个嫂子的演出》,收到意想不到的效果。从此就全身心地投入,

终于成为蒙古族的笑星。他能编能演,能捧能逗,表演以说见长,语言幽默含蓄,台风朴实、文雅、舒展、大方。发表、出版了论文《笑嗑亚热”的起源、形成及其特点》、作品集《老熟人》等。

藏族的相声

在西藏地区,经历了从藏语相声到藏族相声的发展过程。青海省民族歌舞团从1961年开始试演藏语相声;西藏自治区藏族艺术家洛桑多吉等也以西藏传统艺术形式“当林”(对白)为基础移植汉族相声。先从翻译和演出相声小段做起,然后与藏族笑话、歌舞结合,演出效果非常好。如果原来的相声段子中所说的某些事物不为藏族听众所了解,就改用藏族人民熟悉的说法。如相声段子《抬杠》中有“字纸篓”一词,藏族人民一般没有见过这种东西,听不懂,于是就改为“装纸的筐子”。这样做,虽然解决了一些问题,但显然是不够的。相声所表现的事物及其语言都应该是群众所熟悉的,于是演员又在翻译、演出汉族相声的基础上创造了藏族相声,现已成为拥有众多演员和曲目的新曲种。藏族的一些民间故事,像《阿格登巴的故事》、《说不完的故事》等,都很适合用作相声的题材。藏族相声运用了藏语中特有的谚语、谐语,穿插了西藏民间歌舞,使喜爱歌舞的藏族人民获得充分的艺术享受。代表曲目有《相声和歌舞》、《喝酒的害处》、《讲卫生》、《歌舞的海洋》等。

其他民族的相声

除了上述以外,其他一些兄弟民族也开始移植相声,如维吾尔族曲艺家移植汉族相声、创造维语相声进展很快。维吾尔族演员阿不力孜·托平提在1986年全国曲艺新曲目比赛中以维语相声《光荣的工作》荣获表演三等奖。此外,据说侗族也出现了使用本民族语言表演的相声。

二、相声在台湾

台湾的相声由大陆传入,播种人是从北京来的相声演员陈逸

安。陈逸安 1949 年到台湾,1950 年到 1960 年的十年间,与吴兆南、魏龙豪等通力合作,多方奔走,惨淡经营,为相声在台湾各地扎根立下了汗马功劳。他曾荣获第一届薪传奖,1988 年病逝。如果说,“穷不怕”是相声的创始人并不确切,陈逸安则可说是当之无愧的台湾相声的开山鼻祖。

从 1950 年起,相声在台湾消声匿迹达 25 年之久。原因是多方面的。陈逸安在《为民俗艺术请命》一文中指出:“三句话不离本行,干什么,说什么,卖什么,喝什么。我对说唱艺术方面,已经鬼混了三十多年。在一次宴会中,曾有有心人问我,为什么我们历史悠久的民族艺术在台湾难以受到肯定?我说,因为时代的变迁,生活环境的骤变,说唱艺术一定要创新,要戏剧化、多元化,如果配以乐器和小型化装,可能得到观众的接受,因为带有乡土性、刺激性,更能充实舞台的空间。”1985 年 3 月,台湾学者赖声川教授编导了舞台剧《那一夜,我们说相声》,引起了极大的轰动。相声由此复苏。王振全在《台湾相声发展近况》中指出:“今天台湾的相声有别于传统相声,是以传统相声做为基础而发展出的台湾模式、人文背景所属的新时代相声。如非必要,我们不再穿长袍,手拿折扇了;所引用的怯口活(倒口活儿)不再是天津、山东、山西、上海方言而以国语、闽南语、英语、日语取代;只要不影响相声(语言艺术)的精髓,服装、化装、小道具,甚而灯光、音响效果都溶入了台湾的新时代相声,与多媒介体的时代密切结合,戏剧成分着重了许多。如今台湾相声艺术的观众群不仅是怀旧的长者,大量的知识青年也投入‘薪传’的行列。观众层次越高,水平越高,越能获得热烈的回响,尤以大专院校的演出为甚。台湾也有了相声大赛,学校、社会团体成立了相声研习社,就连稚子、孩童也能逗几个‘哏’。相声潜移默化的社教功能在台湾是必然会被肯定的,企盼它能成为人人喜闻乐见的民俗精粹,从而跻身世界幽默宝库。”

汉霖民俗说唱艺术团的成立,无疑是台湾相声复苏的重要标

志。它成立于1986年,团长王振全,副团长叶怡均。王振全《为传统说唱艺术点灯》一文道出了该团同仁的心声:

在西方强势文明冲击下,我国传统的文化艺术一度陷入黑暗,面临考验,纵然莎士比亚戏剧、莫扎特音乐乃至好莱坞电影,在国际艺术舞台上都极具贡献,且深具欣赏价值,但毕竟无法承载属于中国人民的民族性;无法描绘华夏文化历经数千年的兵乱、兴衰和蜕变后所衍生出的生命蕴含。显而易见,这是一个必然的现象,基于此,我们希望凭借着我们的热诚和丰富的文化资产,努力拓展传统说唱艺术的新生命。“汉霖”的成立,也就是我们这份目标认同的根据。

每一段逗趣的相声背后,可能有着累世的辛酸和悲凄;

每一篇精彩的鼓词背后,可能是多年的兵燹传奇和血泪历史;

每一次登台演出幕后更真实地融合了我们的心力与这份令人难以忘怀的历史、文化的乡愁。

五年余,我们穿梭在各种场合、舞台,扮演不同的角色,唱出不同的曲目段子,在所有爱护我们的观众的喜悦的掌声下,也激发了我们心中更多的省思,总希望在我们苦心琢磨后的演出,除了提供的是一份赏心悦目的享受外,更具有它隽永的启示意义,为我们的传统艺术再点一次灯。

汉霖民俗说唱艺术团是半专业的演出团体。团员虽有数十人之多,但除少数专职人员外,其余都有各自的一份工作。他们的工作时间较为自由,有可能安排空档,参加演出活动。由于志同道合,兴趣浓厚,常常在忙完各自工作之后,再到团里钻研曲艺。

除相声外,汉霖民俗说唱艺术团还拥有竹板快书、铁板快书(即山东快书)、全堂八角鼓、京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、岔曲、河南坠子、苏州评弹等曲种,内容相当丰富。

汉霖民俗说唱艺术团每年春秋两季到台湾各地巡回演出三十多场。每逢星期天,在台北新公园义务演出,为的是锻炼团员,培养观众,此外还在机关团体、工厂、学校演出,加在一起,每年大约演出二百场左右。他们格调高雅,作风严肃,演出是有选择的。据

副团长叶怡均介绍：汉霖的活动不受金钱因素的影响，除了推广演出以外，有些商业机构的盛邀也不一定请得动他们。台湾流行“工地秀”，即是在某些建筑物动土时来场表演，歌舞升平，连脱衣舞也上场，这种低俗的表演，纵有再高的报酬，汉霖说唱团也拒绝参与献艺。在盛宴上，台下觥筹交错，猜拳声此起彼落，台上献艺者备受冷落，这样的场面也是汉霖拒绝之列。反之，若是学校、社团的邀请，报酬虽有限，但基于推广的目的，他们爽然答应下来。

“只顾耕耘，不管收获”，是汉霖民俗说唱艺术团倡导的宗旨。

此外，1990年5月，台湾东海大学成立了“苍鹘曲艺团”，团长是叶建宏。其来由是这样的：“‘苍鹘’一词源于唐朝之‘参军戏’，其角色有二：一曰参军，一曰苍鹘。演戏时参军主痴呆，苍鹘主打诨，犹后世之副净与小丑。此剧已具对口相声之雏型。‘曲艺’二字则为‘说唱艺术’之同义语。本团追本溯源，依此命名为‘苍鹘说唱团’，除发古人之幽情外，更希望能在传统中求突破，为此注入一股清流。”他们的主要活动有相声讲演和相声比赛。

当前台湾的相声名家主要有王振全和叶怡均。

王振全，1952年生，台湾中国文化大学戏剧系毕业，曾任韩香亭餐厅经理。初学京剧，为京剧票友，后拜相声名家陈逸安为师，刻苦钻研，技艺大为精进。王振全嗓音宏亮，挥洒自如，面部表情丰富。他多才多艺，除相声外，兼通多种曲艺形式。他酷爱相声，认为“这种说唱艺术可以针砭时事，借题发挥，讽刺各种时弊；也可以同时歌颂好的一面，起着教育性的作用”。同时又认为：“我从不因为这事很有意义、很伟大而坚持去做，事实上，是因为我太爱这门艺术了，我们希望更多人喜爱它。”

叶怡均，艺名常忆君，1966年生于台湾。原籍浙江，母亲是山东人，常常戏称自己是“南北合”。曾攻读国际贸易，毕业后专门从事民俗说唱艺术演出活动。她与王振全搭档，合说相声。她的嗓音甜润，口齿伶俐，台风活泼热情。

第十六章 相声在海外

一、相声在北美洲、欧洲

不同民族的艺术形式之间的交流是十分重要的,却又不可避免地面对许多困难,比如民族心理、习俗风尚、审美情趣以及作为交流思想工具的语言问题。如果不能跨越这些障碍,艺术交流也就无从谈起;而真正跨越这些障碍,却只能是渐进的积累的过程。作为语言艺术,相声的对外交流难度更大。

七十年代以来,相声开始进入北美洲、欧洲,虽然势头不大,涉及人数不多,却是值得珍视的一步。相声进入北美洲、欧洲,包括演出活动和研究活动。

演出活动分为外来的和本地的。

所谓外来的演出活动,当指来自中国大陆或台湾的演出活动。第一个进入北美洲的相声演员是来自台湾的吴兆南。他是专业相声演员,在台湾曾与魏龙豪搭档,合说相声,享有盛名。后来移民美国,弃艺经商,同时,利用业余时间,灌制了不少相声唱片。近年来,他多次组织大陆的相声演员和曲艺团体来北美洲演出,发挥了很好的作用。

八十年代以来,大陆相声演员陆续来北美洲演出,较大规模的有两次,分别在1985年和1987年,参加演出的相声演员有侯宝林、常宝华、常贵田、侯跃文、石富宽、冯永志、师胜杰等。1985年访美的中国艺术团除相声外,还包括京韵大鼓、梅花大鼓、山东快书、评弹等曲艺形式。演出盛况空前,报刊的评价是“票价最高,上

座率最高,在美国各报刊上引起的反响、呼声最高”。观众多是来自北美洲和台湾的华人,美国人也不少。每当演出结束,观众久久不愿离去,名片纷纷飞到大陆曲艺家的手里,上面写着:“祝你们演出成功!”“欢迎到家里来作客!”有一位年逾古稀的老人在亲人的陪同下,坐着轮椅,带着氧气袋看演出。演出结束,又冒着小雨在剧场门前等候中国曲艺家出来。中国曲艺家见此情景,连忙跑上前来,同他握手、问候,他颤巍巍地说:“你们一定要再来!”

所谓本地的演出活动,大都是美国人利用业余时间客串表演相声,而且与学术研究活动紧密结合。

美国芝加哥大学教授林培瑞 1979 年来华访问,本来研究中国现代文学,却像他自己说的:“让相声给钉住了。”他首次登台亮相在广东,与中山大学学生周纪生搭档,在“五四”61 周年纪念日说相声,上了电视屏幕,反响强烈。回美国后,仍未能与相声脱钩。一年之内接到六次邀请,不是请他介绍相声艺术,就是表演相声。像林培瑞这样的情况当然是个别的,更多的是学中文的美国大学生,利用练习汉语或联欢的机会,表演《绕口令》、《反正话》之类的相声小段。

北美洲、欧洲的相声研究活动始于七十年代末期,先从介绍相声作品和演员入手,逐渐进入理论研究领域,至今已有系统的相声研究专著问世。概括说来,具有以下一些特点:

第一、翻译相声作品已积累了可贵的经验

如前所述,相声是语言的艺术。作为相声的主要艺术手段的“包袱”,须臾离不开语言。语言些许走样,“包袱”就不响了,其灵敏度可以说是“扯一发而动全身”,因此,把相声译成外语,不论直译还是意译,都存在着极大的困难。一些北美洲的学者,如石清照、白素贞、林培瑞等,都成功地翻译了一些相声段子,积累了宝贵的经验。林培瑞在《让相声给钉住了》一文里归纳了相声里几乎无法翻译的五个方面,即口技、“贯口”、双关语、方言和唱。除“唱”以

外,林培瑞都巧妙地找到了变通的翻译方法。比如,许多语言里都有双关语,人们理解这一概念并不困难,但,碰到相声里的双关语却很难译成另一种语言。人们常犯的毛病是解释双关语,勉强解释得通,双关的意义却不存在了。林培瑞以《多层饭店》为例,说明了他所找到的变通的翻译方法。《多层饭店》里有这么一段:

甲 拿上这表上会(读“ huì ”)计室。

乙 那叫会(读“ kuài ”)计室。

甲 我知道,但我们这儿层次多,快不了。

当然可以用加注脚或拼音的方法把这个双关语解释清楚,但,那样一来,“包袱”就没有了。林培瑞设法用英语攒一个相似的语言成份来代替。译成汉语是这样的:

A 拿着这表上会计室付款给一个阿斯科尔(“ Asker ”,指询问者)。

B 阿斯科尔?你指的是一个出纳员(“ Teller ”,又可理解为“讲述者”)。

A 不对。我们这官僚体系里不可能讲给你任何一件事情。我们只有询问者。

当然,这种翻译有“不忠实原作”之嫌,然而,与其用笨拙的解释或注音“忠实地”毁掉双关语,倒不如这样的“不忠实”呢!

第二、运用新的理论研究方法

这样说,并没有贬低已有的相声研究成果的意思,而是在于强调,不论来自哪一方的理论研究方法的引入,必将推动相声艺术研究工作。俗语说:旁观者清。外国朋友以新的理论方法介入相声研究,不仅具有旁观者清的优势,而且必将导致中西结合,洋为中用。美国学者莫大伟的《论相声的自指性》一文就给人以启迪。这是他撰写的以相声为内容的硕士论文的一部分,在《文艺研究》发表时略作修改,摘成专文。所谓“自指性”是什么呢?文章指出:“就是相声段子里常常谈及相声自身。尽管中国相声和美国对口和单口相声都直接面向观众,演员也都作为‘本人’出现在舞台上,但,相声似乎把这种技巧推得更远。相声演员惯常在舞台上强调

自己是相声演员,明确地提到相声艺术本身,甚至把相声表演中的种种技巧和问题提供出来,作为相声表演的组成部分。这种自指性在相声中非常突出,有着种种不同的表现形式。它的应用往往非常微妙和机巧。我确信这是相声幽默的关键成份之一,并为相声表演和观众之间建立特殊关系发挥了某种重要作用。”其实,相声演员经常运用这种自指性的表演方法,观众也已司空见惯,习以为常。也许是“当事者迷”,就是不曾从理论角度提出这个问题。莫大伟的文章的可贵之处在于:不仅提出这个带理论性的问题,而且通过具体的例证归纳出自指性的表演框架和模式。此外,还探讨了相声自指性的来源。他概括了自指性表演框架的具体类型:

- 1.演员直接进行戏剧式的对话。

- 2.一位演员或两位演员扮演相声演员的角色,却不一定是他本人。

- 3.传统相声最常用的是这样的开场套子:演员上得台来,先是上台鞠躬,接着对观众说:“今天我们给大家说段相声”或是“我想大家都知道,说相声可不容易”。

- 4.有时相声演员在观众面前就是真名实姓的他们自己。

论自指性,显示了新的理论研究方法的威力,给人们的启迪也将不局限于自指性的问题。

第三、微观与宏观相结合

如同任何其他学科那样,科学研究总是从微观入手,逐渐走向宏观,北美洲、欧洲的相声研究也是这样。比如起步之初,加拿大约克大学崔淑英撰文介绍侯宝林的相声艺术,就属于微观研究范围。值得注意的是,北美洲、欧洲的相声研究,从微观到宏观,步伐相当迅速。瑞典斯德哥尔摩大学盖玛雅撰写的以相声为内容的博士论文,可以说是宏观集大成者。盖玛雅于1974年到北京大学留学,对中国曲艺产生了浓厚的兴趣,选择相声为研究对象。1986年再度来北大,丰富和扩大了材料积累,着手撰写博士论文。经过

十几个春秋的奋斗,终于大功告成。1990年9月,在俄罗斯圣彼得堡大学教授司格林的主持下,通过答辩,成为世界上第一位相声博士。她的博士论文具有以下一些特点:一是资料丰富,二是论述全面,三是观点鲜明。

二、相声与日本的“落语”、“漫才”

中国有相声,日本有“落语”和“漫才”。两国的这些语言表演艺术非常接近。

“落语”相当于单口相声。“落语”的“落”就是相声中的“底”,“落语”就是有“底”的故事。表演“落语”时,一个演员身穿和服,手拿扇子,跪坐在台上边说边表演,谈古论今,讲述人情世故。近代诗人黄遵宪出使日本(1877年到1894年)正是“落语”艺术最兴盛的时期。当时,“落语”史上最优秀的“落语”家之一三游亭圆朝活跃在江户(后来的东京)一带。黄遵宪在江户看过“落语”的演出,曾在《日本国志·礼俗志》中写到“落语”表演的情况:“手必弄扇子,忽笑忽泣,或歌或醉,张手流目,FAF5# 膝扭腰,为女子样,学伦笑语,假声写形,虚怪作势,于人情世态,靡不曲尽。”他还在《日本杂事诗》中描写“落语”:

银字儿兼铁骑儿,
语工歇后妙弹词。
英雄作贼鸳鸯殉,
信口澜翻便传奇。

“落语”起源于江户时代初期(十七世纪中期),当时只是“撂地”说小笑话,后来经过加工,篇幅越来越长,表演也越来越洗练,最后定型于十八世纪末。这时主要在“寄席”(曲艺演出场所,类似勾栏)演出。“落语”最初流行在江户一带,后来流传到上方(现在的关西地区)。因为方言和审美口味的不同,形成了东西两派不同风格的“落语”,所谓江户“落语”和上方“落语”。江户“落语”和上

方“落语”之间在题材、技艺等方面相互交流,一些相应的节目就是移植对方的题材的,而标题、故事、人物等有所变化,但,“落”是一定相同的。明治以后,上方“落语”进入了大剧场,动作有所增加,加以关西方言节奏快,跳跃性大,适合现代人的口味。江户“落语”则一直保持在“寄席”演出,主要靠洗练的动作和语言的魅力取胜。

“落语”以表演传统节目为主,大都是有情节的故事,一般没有自指性。主要题材来源是在室町时代后期到丰臣时代(十六世纪后期到末期)传来的《笑府》、《笑林广记》等中国笑话以及把它作为原型创作的“江户小FEB8#”(“小FEB8#”就是小笑话)。

“落语”界有较为严格的学徒制度,从入门、拜师、排辈、鞠躬以及与同行接触,都是很讲究的。师承关系也很明显,东京有三游亭派、柳派,大阪有桂派、笑福亭派等流派,都有自己的风格和拿手的节目。同一门下的演员的艺名都用同样的姓。掌门大弟子承袭师傅的艺名,用第几代艺人称呼。

在电视文化冲击下的现代日本,花钱和时间去“寄席”听“落语”的人越来越少,但,“落语”还有一定的观众面。日本多数大学都有由“落语”爱好者组织的“落语”研究会,利用业余时间研究“落语”,还经常走票。不少大学教授、学者专门从事“落语”的研究。

“漫才”相当于对口相声。它的起源比“落语”还要早,在平安时代末期(十二世纪末期)就见于记载。它的发源地是京都(当时的日本首都)一带。“漫才”本来叫作“万岁”(日语里“万岁”和“漫才”同音),它的产生与民间信仰有关。在新年之际,艺人走访家家户户,说吉祥话,念寿词,有些像相声的“太平歌词”。到了江户时代,“万岁”盛行于日本各地,产生了河内(现在的大阪府)、三河(现在的爱知县东部)、大和(现在的奈良县)、加贺(现在的石川县)、伊予(现在的爱媛县)等地的富有地方特色的“万岁”。这时候,“万岁”的表演形式是两个人一组,打着鼓,唱门“万岁”、江户“万岁”等曲调,中间穿插“太夫”(逗哏)和“才岁”(捧哏)的“狂言”问答(“狂

言”是日本传统的喜剧小品)。后来,“狂言”问答独立演出,逐渐发展成为今天的“漫才”,最后定型于明治时代末期(二十世纪初)的大阪。与“落语”一样,“漫才”也有东京和大阪两大阵地,但,演员之间的师承关系、流派等不明显。

“漫才”与“落语”不同的是,它主要取材于今天的社会生活,情节不完整或根本没有情节,多为自指性的作品,而“落语”以表演传统节目为主,由第三人称讲述完整的故事。表演“漫才”时,演员穿着平常的衣服,操平常人说的口语,把平常人身上普遍存在的种种缺点夸张地再现出来,自讽自嘲。两个演员一捧一逗,一智一愚;吃进去吐出来的技巧、翻“包袱”的方法都与相声接近。

“漫才”的鼎盛时期在二十世纪三十年代,涌现了著名的“漫才”作家秋田富和著名的“漫才”搭档横山圆达、花菱阿茶柯等。通过电台播放和唱片发行,影响越来越大,颇受欢迎。七十年代也曾掀起过一段时间的“漫才”热,又涌现了许多年轻的新秀,但到后来,他们表演的“漫才”越来越趋向于为笑而笑,不如过去那样有内容,有味道。

中国和日本是一衣带水的邻邦,自古以来,两国之间的文化交流非常密切而频繁,促进了两国文化的发展。相声和“落语”、“漫才”之间的关系堪为例证。且不提“落语”的大部分题材来源于中国笑话,就邦交正常化以来的二十年来说,两国演员和研究工作者之间也有多次交流往来。1979年4月,日本关西大众艺术家访华团访问中国,第一次把“漫才”、“落语”及滑稽武打等日本曲艺形式介绍给中国人民。著名“漫才”师人生幸朗、著名“落语”家桂小文枝等随团访华,与中国的相声演员进行了艺术交流。同年10月,著名相声演员马季随中国青年代表团访问日本,考察了日本曲艺的情况。次年11月,以相声大师侯宝林为团长的中国文艺(相声)友好访日考察团访问日本,进行了艺术考察、文化交流。1983年,著名相声演员姜昆作为全国计划生育协会理事,访问了日本,与著

名的“漫才”师内海好江、桂子共同探讨中日的语言表演艺术。学术界的交流也不少,如研究相声的薛宝琨教授于1980年随侯宝林访问日本,与日本学者进行交流,并与日本关西大学的林省之介、柴田稔等学者合著《相声艺术和笑》。不少研究中国的日本学者把相声作为了解中国的窗口,从语言、文学、文化、社会现象等各种角度进行研究。

作为语言艺术,相声和“落语”、“漫才”在交流时难免有些障碍,然而,对演员来说,在题材、表演技巧等方面仍有很多相互学习、借鉴的余地;对研究工作者来说,研究彼此的艺术可以增进两国人民之间的了解。

三、相声在东南亚

在东南亚,相声活跃于马来西亚和新加坡。下面分别略作介绍。

相声在马来西亚

马来西亚的第一位相声演员是冯翔。他祖籍南京,在上海长大,幼习京剧,能讲一口流利的“京片子”。三十年代到东南亚,先后参加庆升平大京班、同乐大京班、乾坤大京班,在新加坡及马来半岛巡回演出京剧。1948年加入郑秋子主持的寒宫歌剧团,改演话剧。1949年始与白言搭档说相声,后又与路丁等合作,表演《南腔北调》、《卖梨膏糖》等相声段子,风靡一时。据姚新光介绍:“战后初期,马六甲晨钟励志社青年团与马华公会青年团有相声组,范子明、陈锦社、许承宝、李向荣、黄瑞德、黄瑞华是当时的出名演员。”这属于业余的相声表演活动,并不能动摇冯翔的开山鼻祖的地位。

六十年代,马来西亚的相声表演活动陷入沉寂,七十年代又复苏。较为活跃的演员有符史勤、何家雄,善说传统相声《歪批三国》等。李福成曾创作反映当地社会生活的相声《鸡蛋全席》、《果然妙

计》、《学成归来》、《谈恋爱》等,有时也表演新加坡相声作家谭天、徐惠民创作的相声。进入八十年代,相声的创作和表演更加活跃,涌现了不少有才能的相声演员,姚新光、谢义、梁雄才、陈志光、陈淑凤等是个中佼佼者。他们创作并演出了一批反映马来西亚社会生活的相声,如《探亲记》、《歌台风光》、《谈喝酒》、《语言专家》、《新年颂》、《马来风光》、《看相》等。

1988 年以来,马来西亚举办过两届颇具声势的全国相声表演赛。第一届全国相声表演赛 1988 年底举行,由吉隆坡剧艺研究会主办。马来西亚工委会主席王明显在献词中指出:“我绝对肯定相声在表演艺术环节里的地位,我亦绝对肯定这种轻松的喜剧风格艺术,对于教育有一定的功效与影响;如果我们能够通过相声的表演,借古讽今,以幽默、讽刺的艺术表现方法,含沙射影,旁敲侧击,肯定能有移风易俗,潜移默化的社会教育价值,而起着鞭策的功效。”评审团由台湾的王振全、叶怡均、新加坡的韩劳达、马来西亚的黄汀湘组成。进入决赛的有新山区、马六甲区、中马区、F9DA#城区、东海岸代表各 6 人,共 30 人。冠军是李振铨、姚智祥,亚军是陈淑凤(女)、陈志光,季军是李华颖(女)、杜其贤。李华颖当时年仅 14 岁,是学校里的优等生。获奖后,她说:“参加相声活动使我对华语比较有兴趣,学业与生活也显得较没那么单调,是种具有鼓励性的活动,也可以说是生活上小小的挑战。”

第二届全国相声表演赛于 1990 年底举行,由吉隆坡剧艺研究会、马六甲培风校友会主办,评审团由姚新光、姚拓、黄汀湘、韩劳达、杨世彬组成。进入决赛的有北马区、中马区、森甲区、柔佛区的代表 22 人。经过激烈的角逐,巫靖旋、吕小凤以《三顾茅庐》夺魁,颜思吉、林敏仪以《老少乐》夺得亚军,李振铨、姚智祥以《翩翩起舞》夺得季军。

除全国性的相声表演赛以外,马来西亚还举办了多种形式的相声汇演活动,其中最为轰动的是 1990 年 10 月的国际相声大汇

赛。参加汇演的有大陆的相声艺术家姜昆、唐杰忠,台湾的相声艺术家王振全、叶怡均,新加坡的相声艺术家杨世彬、黄家强、陈天赐,马来西亚的相声艺术家姚新光、陈志光、游川等。演出节目主要有《芙蓉颂》、《探亲记》、《诗情》、《新百家姓》、《情歌串串》、《口吐莲花》、《相面》、《绕口令》、《服务态度》、《学方言》、《数菜名》、《论爱》、《壶中日月长》、《论华语》等。

马来西亚的相声队伍以业余为主,尤以学生占多数。下面介绍几位成就卓著的相声界人士。

姚新光,1944年生。1957年在吉隆坡公教中学教书时开始接触相声,曾说过《歪批三国》、《夜行记》等相声,后来长期从事舞台表演,1980年编演了《歌台风光》、《相亲记》等相声,反映不俗。他还做了大量的组织工作,曾成功地策划了两届全国相声表演赛以及中国十一笑星团访马巡回演出,新加坡、中国大陆和台湾相声大汇演,并曾赴新加坡、上海参加国际相声表演活动,被誉为“马来西亚相声之父”。

陈志光,1963年生。学生时代就对舞台表演活动产生浓厚的兴趣,1987年起,与姚新光搭档合说相声,多次参加相声的汇演和比赛活动,是马来西亚相声界的新秀。

陈淑凤,1965年生。曾担任大马广播电台节目制作和广播员。1988年,与陈志光搭档参加首届全国相声表演赛,荣获亚军。

相声在新加坡

新加坡的相声是由中国大陆传入的,可以追溯到抗日战争胜利后的所谓“歌台时代”。最先传入的并不是北方的相声,而是上海的独脚戏。当时较为活跃的演员有冯翔、路丁、白言、陈常临、关新艺、张弓等,常演的剧目有《黄天霸拜山》、《打棍出箱》、《黄金台》、《三娘教子》、《空城计》等。后来,白言与关新艺搭档,合说相声。他们登上舞台,身穿长袍,手拿扇子,以说、学、逗、唱为手段,兼有打头的动作,可以说是名副其实的相声。五十年代,著名相声

演员关新艺编演了相声《停职反省》，大受欢迎。这段相声说的是一个糊涂的医生给病人动手术，竟把手术刀落在病人的肚子里。这段相声与脍炙人口的《妙手成患》有异曲同工之妙。据说，它取材于早期《娱乐画报》刊载的相声。关新艺说：“我们早期的相声脚本，很多都是取材自中国的相声段子。和平（指第二次世界大战结束——引者）不久，我在大世界看过来自上海的中艺团表演，该团有个相声节目叫《卖梨膏糖》，由司徒平跟另一团员演出，我很喜欢这个脚本，便把它吸收过来，加上自己的一些噱头，便跟当时的朋友李添良表演起来，后来，我还把这个脚本灌成唱片，脚本上几十个地名的那段笑料是我添上去的。”《卖梨膏糖》是上海独脚戏的保留剧目，关新艺的这段话生动地描绘了由独脚戏向相声转化的轨迹。陈伯汉是新加坡相声界承前启后的名家。他曾与郭宝昆搭档，合说关新艺的名作《停职反省》，并把它改编为《医者父母心》、《拆线》。此外，还与何奇仔、萧之仓、林刚等搭档，演出相声。几十年来，陈伯汉一直从事相声的创作和表演，理论方面也多有建树，先后创作相声 30 段，结集出版了《陈伯汉相声集》。他创作的相声《孝道》荣获新加坡相声比赛创作奖。

近年来，随着中国大陆和新加坡相声界的交往日渐增多，出现了可喜的持续的相声热。陈伯汉概括为四个高潮：第一个高潮，1987 年 12 月，实践话剧团在维多利亚剧院主办“北京相声”，参加演出的有赵振铎、赵世忠、李金斗、陈涌泉、笑林、李国盛、王谦祥、李增瑞、刘洪沂、李建华等，反映热烈。第二个高潮，1988 年 5 月，新加坡、中国大陆和台湾相声精英汇集，竞相献艺，有所谓“八仙过海，各显神通”，尤其是大陆来的姜昆、唐杰忠，台湾来的王振全、叶怡均，倍受欢迎。第三个高潮和第四个高潮都是马季、赵炎先后两次到新加坡献艺而掀起的。他们第一次来新加坡演出，新加坡广播局以“笑一笑，少一少”为题把演出实况推上电视屏幕，收视观众竟达 70 万之多。

这里所谓四个高潮都是大陆相声演员来新加坡访问演出激起的,其实是相声欣赏高潮或相声欣赏热,更值得注意的是新加坡本地的相声创作和演出活动。

新加坡电视台曾以“笑一笑,少一少”为栏目,播映相声系列,第一批共13集。韩劳达《期待另一个笑的盛会》一文中说:“这13集相声专场,马季、赵炎合说了十八段对口,分别说了4段单口,和新、马演员合说了4段群口。本地演员说了12段对口、一段群口,其中9段是创作。以量来说,是很可观的。最高收视率是哪一集,还有待播完后见分晓。报载第10集的收视率已进入‘十大’,观众超过70万人。可以肯定的是,笑足13个周末之后,相声——这门笑的艺术已经真正深入人间;笑——这一颗颗欢乐的种子,已经在无数人的心田里萌芽。”

进入九十年代,相声热达到前所未有的高峰状态,考其原因,不外乎以下几点:

第一、目的明确

新加坡推动相声事业向前发展,有着明确的目的。从不局限于相声艺术的本身,而着眼于更深广的社会功能和意义,就是认识和熟悉母语,培养对母语的自豪感。马来西亚《南洋商报》曾载文指出:“在邻国新加坡,政府大力推广相声,主要目的是推广华语,挽救华文水准日趋低落的危机,而我国华人一般具备基本的语言功力,应用的词汇相当丰富,所以推广相声,全然是发扬这门曲艺的优点,透视相声的根源,掌握抖‘包袱’的技巧,发挥语言的菁华内涵。”

第二、观念鲜明

新加坡跟马来西亚一样,推动相声事业向前发展,特别注意树立正确的相声观,培养稳定的有鉴别力的相声观众群——相声赖以生存和发展的沃土。新加坡的相声观众的欣赏水平和艺术情趣不断提高,他们要求相声内容健康,形式活泼,从中获取语言美感

和艺术享受,而那种媚俗的、过火的表演早已没有市场;欠缺语言魅力,一味模仿,甩陈旧“包袱”,也渐渐不合时宜。

第三、内外结合

所谓“外”,指的是中国大陆和台湾。中国大陆和台湾的许多相声名家都曾到新加坡演出,还举办过声势浩大的马来西亚、新加坡、中国大陆和台湾相声艺术家的联袂演出。所有这一切,都对新加坡的相声事业产生了极大的推动力和深远的影响。新加坡的相声演员以业余为主,他们克服重重困难,做了扎扎实实的工作,取得了引人注目的效果。他们建立了新风相声学会,组织、推动相声的创作和演出活动。仅1990年,就曾举办相声比赛四次,其中直落布兰雅联络所和新风相声学会合办的相声大奖赛,参赛队有48个;国家初级学院主办的中学相声比赛,参赛队也有42个。

新加坡的相声作家和演员很多,这里只介绍其中几位。

韩劳达,原名“韩永元”,笔名“谭天”,1947年出生于新加坡,现任中学教师。他是新风相声学会发起人之一、著名的相声作家和理论家。有关相声的著述有《关于相声》、《谭天相声集》、《谭天相声二集》,在东南亚影响很大。

杨世彬,1948年生于新加坡。长期从事华语话剧表演活动,1981年荣获新加坡文化部颁发的戏剧节最佳男演员奖。1987年,参加创办新风相声学会,当选为该会主席。1986年参加相声创作表演赛,与黄家强搭档,荣获亚军。1989年底,筹划了“华族文化月”的“相声之夜”的演出活动。1990年,曾应邀参加上海国际相声节。

黄家强,新加坡实验话剧团团员,1982年荣获新加坡文化部颁发的最佳华语话剧演员奖。近年来与杨世彬搭档,合说相声。台风朴实,声音洪亮,1990年,曾应邀参加上海国际相声节。

陈天赐,新加坡实验话剧团团员,相声新秀。曾与林来福、杨世彬、黄家强等搭档,合说相声。憨厚朴实,台风沉稳。

第十七章 前景展望

一、从“鸡肋”说起

大家都熟悉《三国演义》第七十二回曹操以“鸡肋”暗示撤兵的故事。

目前的许多相声都有食之无肉,弃之有味的鸡肋味道,有识之士一致认为:相声已经跌入低谷,或者说是陷入危机。这并不是危言耸听,而有客观事实为证。概括来说,有三方面的表现。

第一、缺乏承前启后的一代杰才

衡量相声队伍的实力,不外乎质和量两个方面。近年来,相声队伍大为扩充,空前壮大,可以说是数以百计。数量相当可观,关键在于质的方面。从总体看,这支相声演员队伍年轻人多,业余的多,基本功薄弱的多。这“三多”并不能与艺术水平高低直接挂钩,却蕴含着某些危机因素。

从艺术角度看,这支队伍可以概括为两头小,中间大。两头小,就是堪做中流砥柱的和不堪入目的都占少数,大量的平平淡淡,处于可上可下的变化过程之中。两头虽小,却特别值得注意。不堪入流的属极少数,但能量和影响均不可低估,有所谓“一块臭肉坏了一锅好汤”之势。那些堪做中流砥柱的中青年演员人数不多,但他们的得失、成败决定着相声艺术事业的命运和前途。在数以百计的相声演员队伍中间,真正的尖子充其量是数以十计,实在少得可怜。在他们身上,也还存在一些缺陷:一是技艺不够全面。回顾前辈相声演员,凡在观众中享有盛名者,无一不是“说”、“学”、

“逗”、“唱”样样皆通,而且是样样皆精。而目前活跃在舞台上的尖子演员却达不到,往往偏执一门,其他三门稀松平常。如果精通的这一门是“逗”,犹可一美遮百丑,遗憾的是,一般集中于“唱”和“学”,由于“逗”的功夫不过硬,常常为“学”而“学”,为“唱”而“唱”,怎么看怎么像瘸腿。二是缺少绝活。前辈相声艺人不仅“说”、“学”、“逗”、“唱”全面发展,而且有在此基础上的一着鲜。如侯宝林的“唱”,马三立的“贯口”,朱相臣的冷面滑稽,白全福的面部表情和肌肉动作等。对比之下,目前的一些尖子演员功夫不绝,一着鲜的鲜味不够,是相声艺术魅力消褪的重要根源。三是缺少鲜明的艺术风格特色,却又有着令人惋惜的缺憾。有的演员台风热情,本可发展成为独具特色的火爆风格,可惜不能正确掌握火候,忘乎所以,一味地闹,越闹越浮浅,越闹越惹人心烦。

第二、缺乏出类拔萃的优秀作品

京剧名琴师徐兰沅说:“剧本,剧本,一剧之本。”相声也是这样。相声艺术流传百年以上,始终保持着旺盛的生命力,原因之一就是积累了大批的艺术珍品,即所谓传统相声宝库,它不仅是单纯的历史发展过程的印记,而且是相声持续发展的原动力。主要表现在:一是蕴含着相声创作和表演的经验和教训,成败和得失,为新相声的编演提供了宝贵的借鉴;二是充当脚本和课本,既可作为尚未登堂入室的演员的教材,又可作为登台演出的脚本;三是凝聚着相声艺术技巧的精华。传统相声宝库并非安乐窝,必须经常以新的成果加以充实。如果以为徜徉其间就可以万事大吉,那是十足的幻想。任何停顿,都意味着倒退和滑向危机,遗憾的是,近年来的情况表明,人们习惯称之为保留节目的优秀相声,犹如凤毛麟角,少得可怜。新编相声作品的状况究竟如何呢?不是两头小,中间大,而是一头小,另一头和中间大。一头小,就是出类拔萃的作品少;另一头和中间大,就是水平一般、尚可一看的作品和平庸低劣、不忍卒听的作品占相当大的比重。从目前的实际情况看,新相

声创作中质和量的比例严重失调,筛选优秀相声简直比淘金还难。一些应景式的优秀相声评选活动,也常常是“矮子里面拔将军”,搞起来热闹一时,顷刻间烟消云散。这种状况是不正常的,涉及的问题很多,至少有以下几个方面。一是创作队伍问题。专业相声创作人员甚少,有人估计全国不到十人,根本构不成队伍。业余创作队伍人数不少,但艺术水平跟不上去,其成果难得演出和发表,形成恶性循环,严重挫伤了积极性。二是相声创作的物质利益得不到应有的保证。创作电影或电视剧本,可以拿到上演报酬;创作小说或散文,也可以得到一些稿酬。唯独相声作品,发表和上演难度本来就大,即使获得这样的机会,收入也少得可怜。一旦相声脚本在笑星手里走红,就变成了笑星的摇钱树。笑星的二度创作常常带来成千上万的丰厚收入,而相声作者只有望着人家的“不尽金钱滚滚来”兴叹。长此以往,只管耕耘,不计收获的人越来越少。三是题材范围狭窄,浮光掠影。那些有可能保留下来的长线题材少,而赶任务、赶浪头的即兴之作多。喧闹一番,速生速朽,到头来犹如狗熊掰棒子——两手空空。

第三、品味、格调令人担忧

如果说,传统相声中的某些品味、格调低下的垃圾属于封建糟粕,那么,目前相声中的垃圾则是封建糟粕和外来污垢的大杂烩,其危害之大,影响之坏,切勿掉以轻心。

传统相声中那种露骨的“荤口”早已绝迹,而目前相声舞台上的某些表演虽还不便冠之以新“荤口”,却可说是已露端倪。一些演员表演谈情说爱的相声,夹杂着种种只可意会、不便言传的暗示和挑逗,甚至公然在舞台上拥抱、亲吻,换取廉价的笑声。

打斗动作也在死灰复燃,早已超出以扇击头的略带斯文气味的传统套路,加上时兴的旋风脚、美国拳之类的洋把式。

利用伦理关系抓眼取笑、互占便宜的低级趣味又成了某些演员的“法宝”。

张牙舞爪的互相咒骂,甚至一连串的互相吐口水,“呸”,“呸”作响,竟然成为贯穿某些相声的线索,只能给人以恶劣的感官刺激,更给人以“江郎才尽”之感。

挤眉弄眼,手脚乱动,声竭力嘶,贫嘴油滑,把硕果仅存的幽默感和艺术美感扫荡殆尽,只剩下令人厌恶和恼怒的庸俗。

不讲分寸地“自嘲”,肆无忌惮地辱骂对方,还摇头晃脑,自鸣得意,台风粗野,格调低下。

不分场合、不合时宜地插入外国话、洋动作,借以哗众取宠,博取一笑。

语言过分夸张,动作失去控制,矫揉造作,假模假势,呆头呆脑,傻里傻气,导致不合理、不协调。

凡此种种,不一而足,构成相声创作和表演中的顽疾。这确实是发人深省、耐人深思的!

二、几个问题

相声艺术走入低谷,陷入危机,原因十分复杂,既包括相声艺术赖以生存和发展的外部条件,又涉及相声艺术本身的问题。概括起来,不外乎是艺术竞争、物质刺激、艺术传统和理论研究,都面临着许许多多的矛盾和问题。下面分别加以阐述。

第一、艺术竞争

随着社会的改革、开放,艺术竞争逐渐形成潮流。任何一种艺术形式,都不可能借助某些外在因素,一统天下,只能在艺术百花园中通过激烈的竞争,赢得一席之地。即使是流传久远、拥有广大观众的相声艺术,也概莫能外。目前艺术界的紧迫感和危机感盖源于此。相声投入艺术竞争以来,依靠自身的优势,可以说是战果辉煌,至少在曲艺界,为其他曲艺形式望尘莫及。然而,曾几何时,却从王冠上滑落下来,陷入低谷和危机。就艺术竞争来说,不仅有认识问题,而且有实践问题。概括起来,不外乎两个方面。

一方面,认识和把握艺术竞争的规律。如上所说,艺术竞争的结果必然是取消任何一种艺术形式的一统天下,每门艺术又必须通过激烈的竞争和搏击,才能求得生存和发展。构成这一规律有如下一些因素:一是艺术形式趋于多样化,像人们说的,玩的方法花样翻新,越来越多,人们选择的余地也越来越大。二是群众的审美要求提高,艺术形式的优胜劣汰变得越来越尖锐。三是艺术竞争加剧了艺术形式发展的不平衡性。任何艺术形式都不可能直线发展,不仅有涨潮、落潮,而且涨落之快有时不依人们的意志为转移。对艺术的总体发展来说,上述种种本来都是有利因素,但对一种艺术形式来说,却增加了生存和发展的艰巨性。长期以来,相声艺术似乎置身于艺术竞争之外,生存在自身拥有的广阔天地之中,既未感受到竞争带来的威胁,又缺乏居安思危的准备,一旦置身于艺术竞争之中,对艺术竞争的客观规律认识不足,把握不住,造成了目前的假繁荣、真危机的局面。如果不从认识上扭转,一旦失去假繁荣,真危机就会变得不可收拾。而当务之急是由迷迷糊糊变为清醒,真正把握艺术竞争的规律。

另一方面,建立和发展自身优势。相声究竟有哪些优势,下面还会谈到,这里用一句话概括,就是相声特有的喜剧风格。相声以语言取胜,终究是以笑取胜。不是一般的语言表达,而是北京风味浓郁的语言艺术;不是一般的喜剧风格,而是以笑作为主要的艺术手段。这就是相声赖以生存和发展的优势。举凡卓有成就的相声艺术家,如“穷不怕”、侯宝林、张寿臣等,无一不是语言大师、幽默大师,他们依靠这样的优势,成为承前启后、继往开来的一代宗师。如何发展相声的优势呢?关键是从自身优势下功夫。人们常说:京剧无论怎样改革,必须姓“京”;同样,相声无论怎样改革,必须姓“相”,具体来说,必须在语言和幽默上下功夫。随着社会的改革和开放,相声必须跟上时代的潮流,语言必须面貌一新,幽默必须保持新鲜的格调,创作和发展无愧于时代的相声。而不能像某些自

封的“改革家”那样,弃相声的语言和幽默于不顾,功利主义,随机应变,见“鸡”嫁“鸡”,见“狗”嫁“狗”。流行歌曲时兴,就大唱流行歌曲,加上几个歪眼,自以为创造了新的“相声”。孰不知,既称流行歌曲,也就只能流行一时,更何况相声又是学唱,一旦失势,歪眼又站不住脚,怎能不跌入低谷和危机。

第二、物质利益

随着改革、开放,社会的各行各业都把物质利益问题提上日程,在人们心目中的地位越来越重要。在一段时间里,竟然掀起“一切向钱看”的歪风。艺术界则有所谓抄肥抄肥,越抄越肥的问题,其实,真能抄肥了的,不过是少数的歌星、笑星罢了。如果由于追求物质利益而忽视了艺术质量,无论如何是不对的。值得注意的是,一些相声演员忙于抄肥和社会活动,疲于奔命,艺术上吃老本,消极应付,艺术进取似乎成了业余活动,所谓肥了口袋,瘦了脑袋,发展下去,十分危险。出现这种情况,固然是社会上崇拜名家的风气使然,但金钱的诱惑力量也不容低估。一位已经抄得很肥的笑星曾经这样慨叹:“钱这玩艺儿,没有够了的时候。”在某些笑星的心目中,艺无止境早被钱无止境所取代,致使相声表演每况愈下,令人担心。每年的春节联欢晚会都少不了相声,可以说是过去一年相声创作和表演的展示和总结。从这几年情况看,说“一年不如一年”不足为过,颓势似乎难以挽回,真是回天乏术。回天乏术与抄肥有术形成耐人寻味的对照。没有钱,养不活艺人,当然谈不上发展艺术,但如果钻进钱眼儿里,有可能埋藏了艺术。

第三、艺术传统

相声的孕育期可以追溯到遥远的古代;从形成算起,也有百年以上的历史,拥有较为悠久的传统。如何对待相声艺术的传统,目前存在着两种倾向。

一是拘泥传统。主要存在于少数老演员和新出道的演员中间。少数老艺人偏于保守,习惯于老一套,不愿接受新鲜空气,在

传统圈子里打转转。新出道的演员两手空空,只好照猫画虎,不敢越雷池一步。拘泥传统的害处显而易见。人们常说:内容决定形式。生活在不断发展。特别是改革、开放以来,生活的速度大大加快。这就要求相声的表现形式和技巧在继承传统的基础上刻意求新,否则就会陷于停滞,丧失艺术生命力。如前所述,相声“包袱”重要规律之一的“三翻四抖”,由于生活节奏加快和人的头脑更加聪敏,有时不得不改为“两翻三抖”、“一翻二抖”或随翻随抖。如果不识时务,硬拘泥于“三翻四抖”,观众哪肯让人当傻瓜戏弄,岂有不失败之理!拘泥于传统中的精华,尚且如此。如若拘泥于传统中的糟粕,那就更加不堪言状。如果把传统中的糟粕成分称之为土垃圾,从外来文化中拾取牙慧则属于洋垃圾。目前的相声艺术正受到土垃圾和洋垃圾的两面夹攻,而拘泥于传统,使早被赶出舞台的糟粕又有卷土重来之势。另外一方面是轻视传统。在那些崭露头角的青年演员中间表现得特别明显。他们不分青红皂白,把传统的内容和技巧一律斥之为“过时”,甚至当做“腐蚀剂”,唯恐与之沾边,结果造成了知识贫乏,素养低下,基本功不过硬。有的演员说了几年相声,也算小有名气,竟连单口相声大师张寿臣都不知道。有一位颇负盛名的中年演员表演几乎相声演员人人皆会的《绕口令》,竟然还吃“栗子”。如果弃绝传统,真能一张白纸画新图,搞出令人信服的名堂来,倒也无可厚非,遗憾的是,那些蔑视传统的人自鸣得意的所谓“杰作”,无非是不伦不类、非驴非马的大杂烩,除了自我陶醉以外,人们看罢,不禁发出这样的疑问:相声哪里去了?这是当前相声危机感的重要原因之一。

第四、理论研究

任何理论研究都需要结合实际,否则就失去存在价值。尤其是以舞台表演艺术为对象的相声研究,属于实践性的科学,结合实际更显得格外重要。当前从事相声研究工作的大致有三种人:一是高等学府和科研机构的专家、学者,二是相声作家和演员,三是

相声爱好者。研究成果也大体有三种情况：一是相声研究专著和分量较重的相声论文，二是有关相声艺术问题和演员艺术成就的评介文章，三是相声作品和演员表演的赏析文章。三者结合在一起，构成了相声研究蓬勃发展的态势，这是专业和业余研究工作者通力合作，努力奋斗的结晶，应予充分肯定。但不论数量和质量，还远远赶不上相声艺术事业发展的需要，理论的指导作用发挥得不够。从理论与实际结合角度看，主要存在两方面的问题。一方面，专门从事相声理论研究的人数量很少，又集中于高等学府和科研机构，与相声的创作和表演队伍结合不紧。他们的成果虽较全面、系统，具有理论的框架，但有时与实践脱节，形成两层皮。另一方面，一般的有关相声创作和表演的评介文章，又因过于迫近实践，缺乏理论的深度，读起来也不解渴。

三、走出低谷之路

第一、充分估计相声艺术的优势

低谷、危机，诚属客观存在，但并不那么可怕。从历史发展过程看，包括相声在内的许多艺术形式都曾出现过类似的情况，而从来没有高潮和低潮的一帆风顺，直线上升，倒是不存在的。从当前艺术领域的状况看，走入低谷、陷入危机的艺术形式并不止相声一家。除了艺术形式本身的特殊问题外，应当说是改革、开放产生的新课题，也就是艺术形式如何适应新形势的问题。

温故而知新。回顾相声的发展历史，对于认识相声的优势，探索摆脱困难的途径是有益的。相声历史上曾经出现过两次大的危机：一次在1948年底以前，相声为“荤口”和低级趣味所困扰，势如危卵。另一次在“文化大革命”期间，濒于灭绝。“山穷水复疑无路，柳暗花明又一村”，相声一次又一次走出低谷，摆脱危机，究竟有哪些优势呢？

相声以讽刺为主要功能。讽刺赖以存在的基础是生活中的矛

盾。生活中的矛盾不会有消失之时,相声的讽刺也就拥有用武之地。解放初期和粉碎“四人帮”以后,相声在摆脱危机之后出现高潮,就是因为:解放初面临荡涤旧世界的污泥浊水,而粉碎“四人帮”之后又面临肃清流毒的任务,相声的讽刺功能得以充分发挥,涌现了一批讽刺佳作。当前,并非没有对象可讽刺,而是出现了一些新问题,有待探索解决。只要锲而不舍,处理得当,前景还是光明的。

相声以笑为艺术特征,具有浓郁的喜剧风格,为广大人民所喜闻乐见。中国人富于幽默感,爱笑,已经成为习惯。从当前审美趋势看,人民希望笑口常开,而改革、开放带来的新形势又提供了笑的可能,可谓天时、地利、人和——相声艺术生存、发展的良机。人们对相声艺术的失望和不满,反映了“恨铁不成钢”的情绪,如果能够因势利导,变压力为动力,相声艺术的新高潮将可预期。

相声具有的娱乐功能特别适应安定团结、升平盛世的时代需要。

相声具有较悠久的历史传统和强大的艺术生命力。像相声这样植根于广大群众之中的艺术形式,受挫于一时,不值得大惊小怪;而重新崛起,则指日可待,不过,有待于努力,有待于各方通力合作。

第二、培养两支队伍

任何一门艺术求得发展,除了强大的演员队伍之外,还必须有成气候的会欣赏的观众队伍。相声艺术以舞台上下的交流为生命线,强调培养两支队伍,尤具有重要意义。

目前相声演员队伍的情况如何呢?不妨分做老、中、青,略作分析。

老年一代,大约六十岁上下。如马季、苏文茂、陈涌泉、唐杰忠等。传统技巧熟练,艺术功底深厚,但岁月不饶人,已经或者即将息影舞台,以后是发挥余热的问题。所谓余热,不外乎是示范演出

和传授技艺。不少老一辈艺术家热情很高,不遗余力,但受内部和外部因素的影响,还不大理想。

中年一代,四十岁左右,如姜昆、李金斗、侯跃文、师胜杰等。与老一代相比较,传统技巧和艺术功底有明显的差距,但创新势头较强,并取得了引人注目的艺术成就。

青年一代,泛指四十岁以下的相声演员,如笑林、刘伟、冯巩、马志明、李建华等,创新势头强于中年一代,艺术功底则较薄弱。成长虽然迅速,但目前还难当大任。

培养相声演员,大体上有两个渠道:一是“科班”出身,如李金斗等;另外是业余转为专业,如姜昆等。值得注意的是,目前活跃在相声舞台上的中流砥柱,以业余转为专业的居多。他们成长快,框框少,富于创造力,缺点是后劲不足。今后应当提倡两条腿走路:对科班出身的强调创造性;对业余转为专业的强调基本功,互相补充,相得益彰,使相声演员队伍面貌一新。

对相声界来说,培养观众队伍的问题也十分迫切、尖锐,不论相声艺术总体还是演员个人,都需拥有相当数量、较为稳定的相声迷。像京剧的马连良迷、谭富英迷、张君秋迷、裘盛戎迷那样,似乎已有侯宝林迷、马三立迷,还应当有苏文茂迷、李金斗迷、赵世忠迷、冯巩迷等。以这样一批相声迷为核心,像滚雪球似的,不断扩大相声迷的队伍,相声艺术才有希望。培养相声迷,一靠相声艺术本身繁荣昌盛,二靠相声演员不断创造,舍此,别无窍门可寻。目前这两方面都不理想,致使相声艺术的凝聚力下降,离心力增强,观众队伍士气不振,人心动荡,应当认真对待。

对相声演员来说,培养观众队伍,必需从自我做起,一步一个脚印,收点滴积累之功。如果正道不走走邪路,无异于驱散观众。尤其是在艺术竞争激烈的情况下,谁也不会在这棵树上吊死。

第三、抓住一曲之本——创作

对于曲本的重要性,谁也没怀疑过,但实践效果太差。目前

的相声艺术危机，从某种意义上讲，可以说是曲本危机。解决曲本问题，应当抓住以下几条：一是发展和壮大专业和业余的创作队伍，引导他们深入社会实践，全身心地投入相声创作。二是采取多种形式开办培训班，提高创作人员的文化素质和艺术水平。三是解决物质利益问题，从制度上加以保证。

第四、加强理论研究

这方面最为薄弱，应当注意以下几点：一是加强专业和业余相声研究人员与从艺人员的交流和合作，认真解决理论与实践结合的问题。二是加强研究信息的交流，通过召开学术会议和举办评奖活动，以相声的创作和表演现状为重点，开展理论研究，为艺术实践服务。三是系统地整理和积累资料。资料与公演或发表不同，应力求存真。作为百年大计的《相声大全》的问世，无疑开了个头，但不可能毕其功于一役，今后还需坚持不懈，继续努力！