

河北大学

硕士学位论文

清末相声的产生研究

姓名：王譞

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：刘崇德

2011-06

摘 要

相声是中华民族古老而新潮的至宝，是本土幽默文化的集中体现。然而在其产生后很长的一段时间里并未得到重视，致使专门记载这门技艺的材料少之又少，因而相声“可溯之史长，可证之史短”。多数相声史论著中并未对相声的产生做出较为明确的解释，本文以历史为主线梳理出幽默文化的脉络从而引出相声这一形式，并进一步分析相声产生的外部和内部因素，探寻相声文本对传统文学各个形式的继承。

本论文分为三章，第一章以历史为线索，梳理出幽默文化的历史脉络。从横向看来，因每个朝代的思想和文化的不同，幽默文化的表现形式也各有千秋。从纵向看来，这些幽默形式在逐渐深入地反映人们喜好娱乐的天性，也一步步从虚幻逐渐走向现实生活。第二章汇编了相声鼻祖的生平和部分作品，并对演出场地的变迁进行描述。之后探讨相声这一曲艺产生的原因。将原因分为外部和内部两种类型。外部因素为满族善于说唱的习俗，北京的地域文化，市民文化以及当时社会局面等。内部因素包括口技与相声的联系，八角鼓，京剧等艺术形式的转化，还有对传统笑话的改编等。第三章探讨相声文本对古代文学各种形式的继承，包括诗文，俗赋，白话小说，语言文字游戏等对相声文本的影响。最后得出结论：相声集中体现了千百年来幽默文化，相声的产生是在漫长的幽默史的背景下，在清末这一曲艺盛行之时，通过若干种曲艺的裂变和整合而产生的。它的产生跟北京的地理，民族，市井文化有着直接的关系，它的发展和壮大则依靠于传统文学的滋养。

关键词 清末 相声 产生

Abstract

Crosstalk is the ancient and modern treasures of the Chinese nation, which is a concentrated expression of local humor culture. However, crosstalk did not receive attention in along period of time after it existed. Thus the materials about the art is few. The scholars who study crosstalk history are even fewer. Therefore the crosstalk history can be traced for a long time, however, the history can be traced is short. Most production did not make a more clear explanation for the exist of the crosstalk. In this paper, we make the history as the main line to tease out the historical context of humorous culture, which leads to the form of crosstalk. And we further analyzer a variety of factors which contribute to the exist of crosstalk. We also explore the inheritance between the text of crosstalk and the traditional literary.

The thesis can be divided into three chapters. The first chapter makes the history as the clue. It seems from the horizontal, because of the thought and culture of each dynasty, the different cultural manifestations of humor is also great deal of diversity. It seems from the vertical, these forms of humor reflected in the gradual in-depth nature of the people Xihao entertainment, but also gradually ladder from fantasy to real-life. The second chapter complicated the biographical information of the originators and theirs arts and make description about the changes of venue, And to explore the causes of crosstalk of the opera. The reason is divided into two types of external and internal. The third chapter discusses a variety of comic forms of text on the inheritance of ancient literature. the conclusion is that the crosstalk embodies the comic's humor culture for thousands of years. Crosstalk exists in the late of Qing Dynasty. It is development and progress relies on the traditional literature.

Key Words The late of Qing Dynasty Crosstalk Appearance

河北大学 学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得河北大学或其他教育机构的学位或证书所使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了致谢。

作者签名：_____王 媛_____ 日期：2011 年 6 月 8 日

学位论文使用授权声明

本人完全了解河北大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ☐，在_____年_____月_____日解密后适用本授权声明。
2、不保密 ☒。

（请在以上相应方格内打“√”）

保护知识产权声明

本人为申请河北大学学位所提交的题目为（清末相声的产生研究）的学位论文，是我个人在导师（刘宗德）指导并与导师合作下取得的研究成果，研究工作及取得的研究成果是在河北大学所提供的研究经费及导师的研究经费资助下完成的。本人完全了解并严格遵守中华人民共和国为保护知识产权所制定的各项法律、行政法规以及河北大学的相关规定。

本人声明如下：本论文的成果归河北大学所有，未经征得指导教师和河北大学的书面同意和授权，本人保证不以任何形式公开和传播科研成果和科研工作内容。如果违反本声明，本人愿意承担相应法律责任。

声明人：王 蒙 日期：2011 年 6 月 8 日

作者签名：王 蒙 日期：2011 年 6 月 8 日

导师签名：刘宗德 日期：2011 年 6 月 8 日

引 言

相声是中华民族古老而新潮的至宝，是本土幽默文化的集中体现。说它古老是因为它的产生不是凭空的而是在古老的文化土壤上滋长出来的，说它新潮，是因为它不时地融入现代元素，以新的面貌出现在观众面前。它始终以它独有的民族风情，娱乐并感动着一代又一代人。前人把相声分为两个阶段，即传统相声阶段和解放后经过相声改革小组改编的具有新的时代内容的相声阶段。

相声“可溯之史很长，可证之史很短”^①，原因是当时艺人地位的地下，社会群体对他们的漠视，致使专门记载这门技艺的材料少之又少。再者，经历了历史长河的流逝与世事的变迁，能够保存到今天的相关材料更是凤毛麟角。由于相声产生发展有着特殊的历史进程。有关相声的研究，在二十世纪八十年代才开始起步。其中有金铭的《相声史杂谈》，还有后来姜昆主编的《中国曲艺通史》都对相声的渊源进行了探究。其中对相声起源这问题，都给予了广泛关注。之前一部分学者将相声的产生归之于国丧，这一论点在薛宝琨那里被推翻了。他通过对相声的始祖张三禄，朱绍文等人的生平进行详细的考证，指出相声的产生主要是由口技的变化和转型而来的。薛宝琨和汪景寿这两位北大的学者堪称相声研究史上的双子星座。薛宝琨的《相声溯源》分别从说，学，逗，唱四个方面对相声进行探源，他把相声的源头追溯到了先秦，以历史为主脉探究了与相声相关的艺术形式，如俳优，参军戏，滑稽戏等等。最后他认为相声产生的直接原因是口技的演变。他的观点在相声史研究上具有划时代的意义。

经历了一系列的坎坷之后，现如今的相声艺术又面临着新的问题，解决这些问题的根本是要弄清相声的本质。单纯地逗笑取乐不是相声，单纯地讲笑话故事也不是相声。相声的本质是什么，什么才是真正的相声，这是现代人需要思考的问题。而要想解决这一问题就要首先弄清相声是怎样产生的，是什么赋予它如此强大的生命力。这正是本文所要解决的问题。相声源于数千年的历史文化背景，从先秦的寓言到宋代的百戏再到清代的各种曲艺，似乎每个朝代都有它存在的痕迹。相声的脚本创作也是继承中国传统文学的各种形式。在地域民俗，种族文化等推动下，在各种形式曲艺的浸润下形成了今天的相声艺术。

^① 薛宝琨，《相声溯源》，北京：北京大学出版社，1999年，第4页

传统相声对传统文学的延续是直接的，如同唐诗中隐隐含有魏晋六朝的清词丽句，宋词中又时时镶嵌唐诗的零星片段一样，传统相声段子中也时时透出中国传统文学的痕迹。由此推测它的产生是也是在这些文学形式的感染下，和地域民俗等的影响下发展而成的。本篇文章以历史为线索，整理出幽默这种文化的脉络，探索民族的娱乐文化与心态，从而推求出相声这一艺术产生的因素和条件。其次从北京的地域文化，民族文化等角度总结其产生的原因。最后，探讨其根源既古代文学各种形式对相声的滋养与影响，为现代相声的创作提供借鉴。作为现代人，我们庆幸有这样一门艺术伴随我们，我们热爱它，并希望它能健康稳步地向前发展。

第1章 历史中幽默文化的探寻

相声的产生是中国千百年来幽默文化的集中体现。中华民族向来不乏幽默感。乐观积极的民族精神使得大多数人避免直接面对现实中的悲伤和失意。《易经》中的“穷则变,变则通。”《老子》中的“祸兮福所倚,福兮祸所伏。”在古人看来,逆境与顺境是可以相互转化的,黑夜的尽头就有曙光的出现。他们在苦中作乐,甚至以喜为悲。为了宣泄内心的忧郁和悲愤,他们或者诉诸笔端或者寄兴声乐,而最有效的方式莫过于对幽默的玩味。于是中华民族这种幽默文化随着历史的前进逐渐形成一种富有内涵的民族精神的体现。从横向看来,每个朝代因为政治文化等因素的不同,从而呈现出不同的形式。从纵向看来,幽默形式逐渐从宫廷文人阶层走向了市井民间,逐渐向幽默的本质靠近,臻于完善。

“幽默”一词在我国起源较早,然而古今的含义却大不相同。东汉许慎《说文解字》说:“幽,隐也。默,犬暂逐人也”^①,分别是两个不相干的单音节词。《楚辞·九章·抽思》里有“眇兮杳杳,孔静幽默”。王逸注:“默默无声也,言江南山高泽深,视之冥冥无所见,野甚清静。默,无人声”。^②《楚辞·九章·桔颂》:“登石峦以远望兮,路眇眇之默默。”注曰:“默默,寂静无人声也。”^③可见古人对幽默的理解为:悄然寂静而没有声息。当然这并不是现代意义的幽默。近代“幽默”一词起源于英国,是英文humour的音译。英国大百科全书把一切逗笑的东西都说成是幽默,而我们以自己民族的思维对幽默的解释为:“幽默的要求是不仅滑稽可笑,而须含义比较深刻。从幽默开始到发笑之间应有一个思维的城堡,跨越过这个城堡,诱发出一种会心的微笑,这便是幽默的终结。”^④

幽默戏谑是中华民族所喜爱的一种情感,无论是哪个阶层,或者想在贫乏单调的时光重复中寻求亮色,或者想在生产的繁忙和重压中得到片刻休息,或者想在飘忽不定的官海沉浮中向往隐逸。朱光潜曾说:“以游戏态度,把人事和物态的丑拙鄙陋和乖讹当作一种有趣的意象去欣赏。”^⑤这是人们观察世相人情的一种独特心态,也是一种苦中

^① 王贵元,《说文解字校笺》,上海:学林出版社,2002年,第237页

^② [宋]洪兴祖,《楚辞补注》,北京:中华书局,1957年,第231页

^③ [宋]洪兴祖,《楚辞补注》,北京:中华书局,1957年,第260页

^④ 孟昭泉,《幽默与文化》,河南:河南人民出版社,1993年,第8页

^⑤ 朱光潜,《诗论》,香港:三联书店,1984年,第122页

作乐、自娱自慰的方式。总体说来中华民族是一个向往乐观诙谐的民族，尽管在历史上娱乐文化没有占过主流，但人们从未忘却和抛弃过它，它如同影子一般伴随着一代又一代的人走过历史长空，生发和变化出一种又一种的形式。相声这门艺术正是在这些戏谑文化的背景下应运而生的，它的产生是对几千年来戏谑文化的总结，借助“说”的形式把笑的元素发挥到了极致。

1.1 先秦：幽默文化的萌芽期——百家学说中的隐约闪现

有关戏谑的记载，早在先秦时期便已出现。在西周时期的《诗经》中就有“善为谑兮，不为虐兮”^①，讲究幽默风趣恰到好处，数千年的幽默观已在这里体现了出来。^②这体现了我们民族独特的幽默特征，在隐约含蓄中闪现出来，而不是直白地暴露出来，体现了一种含蓄之美。

春秋战国是人们的主体意识最为强烈的时期。豪强称霸，列国纷争，一时间谈士蜂起，百家争鸣。在他们著述中不时地闪现各种有关戏谑的观点。在文学艺术这些形式处于萌芽状态的先秦时代，娱乐文化也处于萌芽当中，在这个时期关于幽默文化的文献记载很少，这同各家所持的态度有着密切关系。

被称之为显学的儒道墨三家是当时较有影响力的学派。以孔子为代表的儒家学派从一开始就是固守着“雅正”的原则。《论语》中孔子谓季氏：“八佾舞於庭，是可忍也，孰不可忍也？”^③在庭堂高庙上表演舞兽这一“僭越”行为受到孔子的斥责。显然孔子是以礼法为准则的。《论语·学而篇》中载：“子曰：‘巧言令色，鲜矣仁！’”^④也就是说花言巧语，伪善的面貌，这种人的“仁德”是不会多的。笔者认为这里的巧言应该还包括与道德礼乐无关的巧妙的言语。《论语·公冶长》中又一次重申：“巧言，令色，足恭。左丘明耻之，丘亦耻之。”^⑤这表明他对机智巧妙言语的轻蔑，孔子把它们看做是花言巧语因而认为这是“巧言乱德”。可以说孔子对新兴的艺术是较为排斥的。他更强调人为的修饰，把一切不雅观不合规矩的事物修正得更加规范化，以至于把幽默的本质“自然”给抹煞了。张少康说“孔子贬斥新乐的思想，是中国长期封建社会中看

^① 周振甫，《诗经注译》，北京：中华书局，2006年，第123页

^② 孟昭泉，《幽默与文化》，郑州：河南人民出版社，1993年，第10页

^③ 刘实楠，《论语正义》诸子集成，卷四，北京：中华书局，1986年，第35页

^④ 刘实楠，《论语正义》诸子集成，卷一，北京：中华书局，1986年，第5页

^⑤ 刘实楠，《论语正义》诸子集成，卷六，北京：中华书局，1986年，第108页

不起民间新文艺，把戏曲小说视为不登大雅之堂的低贱之作的重要根源。”^①新鲜活泼的宫廷表演艺术的兴起，使王公贵族沉溺于乐舞成为极其普遍的社会现象。而孟子对于人性中喜爱声色这一点是持尊重态度的：“口之于味也，目之于色也，耳之于声也，鼻之于臭也，四肢之于安佚也，性也”然而同时又向往超越这一天性：“形色，天性也；惟圣人，然后可以践形”^②。孟子在《尽心，章句上》中说：“尽其心者，知其性也，知其性则知天矣。”注曰：“人能尽极其心，以思行善，则可谓知其性矣。”^③他向往达到圣人的境界。一度想超越这一天性。另一位儒家学说的继承者荀子对孔孟有所超越，他的《赋篇》以活泼的语言形式开创了文字游戏的先河，此篇文章共分为五部分，用设问回答的方式引出谜面，最后一句道出谜底，分别是“礼”，“知”，“云”，“蚕”，“箴”。形式上成为后来的谜语的滥觞。荀子十分尊重人的性情在文艺中的发挥，他的《乐论》中驳斥了墨子《非乐》中表现出的：“不中圣王之事，不中万民之利”的思想，他认为“夫乐者，乐也，人情之所不免也，故人不能无乐”^④。由此看来，他尊重人的情感并向往娱乐，然而他并不主张人的无限纵情，最终归于“以道制欲”。他将人的言辞分为三等：小人之辩，君子之辩，圣人之辩。“听其言辩而无统”“口舌之均，瞻唯则节，足以为奇伟、偃蹇之属：夫是谓奸人之雄。”^⑤就是说说话没有纲纪，或者是言语较为有节制却自以为是的人都是小人之辈。可见他对不合圣人君子之道的言语也是有所贬斥的。幽默本是人的天性自然而发的，不需要太多的人工干预与雕饰，儒家恰是违背了这一点，他们更重视人的加工创造，因而孔子说：“言之无文，行之不远。”可见只要是对人性有所束缚的学派，都不会使幽默文化盛行开来，因而在上述儒家著作中很难找到幽默文化的痕迹。

庄子的出现成为一个极大的亮点。他以“卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广”^⑥的创作方法开创了浪漫之文的先河，在“天道自然无为”的观念下，他强调要尊重事物的客观存在的内在规律，而不应当以人的主观意志去违背它，因而幽默这一人性很自然地在他的作品中体现出来，如“朝三暮四”“浑沌开窍”等一系列带有无限趣味的寓言故事，而之后的《韩非子》《淮南子》等也继承了这一形式，这种活泼谐趣的形式便

^① 张少康，《中国文学理论批评史教程》，北京：北京大学出版社，1999年，第22页

^② [清]焦循，《孟子正义》诸子集成，卷十，北京：中华书局，1986年，第386页

^③ [清]焦循，《孟子正义》诸子集成，卷十二，北京：中华书局，1986年，第517页

^④ 梁启雄，《荀子简释》第二十篇，北京：中华书局，1983年，第277页

^⑤ 梁启雄，《荀子简释》第五篇，北京：中华书局，1983年，第58页

^⑥ [清]王先谦，《庄子集解》诸子集成卷八，北京：中华书局，1957年，第231页

形成了幽默文化的源头。当然庄子的幽默是一种无为精神的体现，也是精神自由放纵的表征，这些寓言的题材多是虚构出来的动物及人物，与现实生活有着较大的差距，然而正是这些寓言故事开启了中国幽默文学的先河，许多笑话故事产生于此。庄子以讲故事的方式让人们接受他的宣教，这又代表着娱乐文化的一大进步。薛宝琨说：“先秦寓言多以笑话为素材，与笑话本身富有理性特征相关。笑话从一开始就不是纯粹自我娱乐性质的，它们与政治的关系结合的更紧，讽喻和说理乃是我国笑话形成初期鲜明的特色和倾向……笑话被改铸为寓言的形式保留在诸子论集中，既显示着哲学家对生活的理性思考，也源发着劳动人民自觉的理性精神。”^①

综上所述可以看出幽默文化最先隐含于先秦各派的学说当中，或褒或贬地隐约闪现着，终于在庄子的笔下以寓言的形式显现出它的雏形，当然并不是说每则寓言都具有幽默因素，寓言只是幽默文化的源头之一，却是最早被付诸于案头的幽默文化形式，它充分吸取了民间的素材，由文人加工而成，成为幽默文学的开山之作。

1.2 两汉：幽默文化的发展期——俳优于史册中的点滴记录

汉代出现了一些有关俳优的记载，史官记录这些人的态度是不屑的，目的无非为了凸显君王的享乐。如《汉书·徐乐传》记载汉武帝时“俳优侏儒之笑，不乏于前”^②《汉书·霍光传》：“击鼓歌吹作俳倡”，颜师古注曰：“俳优，谐戏也。”^③俳优是汉代幽默文化的突出代表。俳优一词始终与汉代有着不解之缘，关于什么是俳优一词的定义，冯沅君在《古优解》中嫌其“语焉不详”^④，并肯定地认为优人的原始是巫。王国维在《宋元戏曲史》中曾说：“歌舞之兴，其起于巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”^⑤关于“俳优”一词的定义众说纷纭，但有一点是可以肯定的，那便是它代表了古代最早的幽默文化符号。

汉代有关滑稽诙谐的最详细的记载当属司马迁的《史记》中的《滑稽列传》，其文如下：

“淳于髡者，齐之赘婿也。长不满七尺，滑稽多辩，数使诸侯，未尝屈辱。齐威王之时喜隐，好为淫乐长夜之饮，沈湎不治，委政卿大夫。百官荒乱，诸侯并侵，国且危亡，在於旦暮，左右莫

^① 薛宝琨，《中国幽默艺术论》，浙江：浙江人民出版社，1989年，第241页

^② [汉]班固，《汉书》，前汉书卷六十四上，列传第三十四上，上海古籍出版社，1963年，第260页

^③ [汉]班固，《汉书》，前汉书卷六十八，列传第三十八，上海古籍出版社，1963年，第272页

^④ 冯沅君《古优解》，《冯沅君古典文学论文集》，山东：山东人民出版社，1980年，第13页

^⑤ 王国维，《宋元戏曲史》，北京：中国书籍出版社，2006年，第1页

敢谏。淳于髡说之以隐曰：“国中有大鸟，止王之庭，三年不蜚又不鸣，不知此鸟何也？”王曰：“此鸟不飞则已，一飞冲天；不鸣则已，一鸣惊人。”於是乃朝诸县令长七十二人，赏一人，诛一人，奋兵而出。诸侯振惊，皆还齐侵地。威行三十六年。语在田完世家中。^①

… …

其後百餘年，楚有优孟。

优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啗以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：“有敢以马谏者，罪至死。”优孟闻之，入殿门。仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰：“马者王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得，而以大大夫礼葬之，薄，请以人君礼葬之。”王曰：“何如？”对曰：“臣请以彫玉为棺，文梓为槨，槨枫豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐赵陪位於前，韩魏翼卫其後，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！为之柰何？”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，葬之於人腹肠。”於是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。^②

… …

其後二百餘年，秦有优旃。

优旃者，秦倡俳儒也。善为笑言，然合於大道，秦始皇时，置酒而天雨，陞楯者皆沾寒。优旃见而哀之，谓之曰：“汝欲休乎？”陞楯者皆曰：“幸甚。”优旃曰：“我即呼汝，汝疾应曰诺。”居有顷，殿上上寿呼万岁。优旃临槛大呼曰：“陞楯郎！”郎曰：“诺。”优旃曰：“汝虽长，何益，幸雨立。我虽短也，幸休居。”於是始皇使陞楯者得半相代。”^③

这是西汉时期司马迁对滑稽俳优的记录。严格说来淳于髡是赘婿，优孟是乐人，优旃是俳儒，都处于社会底层，处于如玩偶般供人取乐的地位。正如冯沅君在《古优解》中所说的：“优人的地位是很奇特的。他们为当时君王贵人所亲近，为正直的人士所厌恶，为一切人所轻视。”^④司马迁却能够冲破世俗偏见为他们单独立传，称赞他们“不流世俗，不争势力，上下无所凝滞，人莫之害，以道之用”^⑤，可见他卓尔不群的思想意识。他以史官的眼光来评析娱乐，大胆地将滑稽人物记录到史册当中，为这些巧言善辩

^① [汉]司马迁，《史记》卷一百二十六 《滑稽列传》第六十六，上海：中华书局，1963年，第3197页

^② [汉]司马迁，《史记》卷一百二十六 《滑稽列传》第六十六，上海：中华书局，1963年，第3200页

^③ [汉]司马迁，《史记》卷一百二十六 《滑稽列传》第六十六，上海：中华书局，1963年，第3202页

^④ 冯沅君，《冯沅君古典文学论文集》，山东：山东人民出版社，1980年，第13页

^⑤ 韩兆琦，《史记题评》，西安市：陕西人民教育出版社，2000年，第413页

的优伶人士谱写传记，这在所有的史书当中是绝无仅有的。尽管如此，司马迁并非出于纯粹娱乐的目的来记载这些人物。他在传记的最后说：“天道恢恢，岂不大哉！谈言微中，亦可以解纷。”^①也就是说所说的话能够抓住要害，可以解决矛盾的纠纷。这也是从功用的角度来说的。《滑稽列传》中的人物故事都有着共同的特点，即都凭借智慧而巧妙地言论来规劝君王。司马迁是因为他们善于讽谏而为之立传的，而非出于纯粹的娱乐目的。在传记的最后，太史公曰：“淳于髡仰天大笑，齐威王横行。优孟摇头而歌，负薪者以封。优旃临槛疾呼，陛楯得以半更。岂不亦伟哉！”可见这些人的伟大之处并不只是因为他们善于应变戏谑，而是以这种方式来教导规劝君王。《文心雕龙·谐隐》中也是如此解释的：“昔齐威酣乐，而淳于说甘酒；楚襄宴集，而宋玉赋好色。意在微讽，有足观者。及优旃之讽漆城，优孟之谏葬马，并谲辞饰说，抑止昏暴。是以子长编史，列传滑稽，以其辞虽倾回，意归义正也。”^②也就是说“意归义正”才是滑稽言说的最终走向和目的。

由此看来，在两汉时期是把娱乐放在规劝君王解决矛盾的基础上的。然而司马迁在最后却提到：“可以览观扬意，以示後世好事者读之，以游心骇耳”^③，从一个侧面说明记载这些故事的另一个目的就是满足读者的好奇心，满足观众的猎奇心理。这是第一次以娱乐的角度提出记录的目的，而这个观点足够支撑后世幽默戏谑文化。

同汉代的其他文学形式一样，《史记》体现了一种古朴悲壮的大美，是战国至秦汉的尚悲传统的延续。在这样一个尚悲的时代里，能有这样一些人物出现着实不易。汉代文字的巨丽之美，体现的是对大一统帝国的业绩的充分肯定，它的表现对象，领域和范围都达到了前所未有的广度，完成了他“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的宗旨，对作品追求广大的容量，因而在史传文学中所记载的人物从帝王将相到市井细民，三教九流到诸子百家，无所不包。

此外，滑稽幽默之人在《汉书》中也有所记载。汉武帝的文学侍从、滑稽之雄东方朔，行事“诙达多端，不明一行，应谐似优，不穷似智，正谏似直，秽德似隐”又说其“朔虽诙笑，然时观察颜色，直言切谏，上常用之”^④。记载枚皋：“不通经术，诙笑类俳倡”

^① [汉]司马迁，《史记》卷一百二十六，滑稽列传第六十六，北京：中华书局，1963年，第3197页

^② 周振甫，《文心雕龙今译》，上海：中华书局，1986年，第133页

^③ [汉]司马迁，《史记》卷一百二十六，滑稽列传第六十六，北京：中华书局，1963年，第3203页

^④ [汉]班固，《汉书》汉书卷六十五 东方朔传第三十五，上海：中华书局，1962年，第2841页

①。还有倡人郭舍人“滑稽不穷，常侍左右”而东方朔“与枚皋、郭舍人俱在左右，谈啁而已”^②。东方朔和枚皋都是文人阶层的代表，《汉书》记录的等级层次明显与《史记》有所不同，这是时代背景下两位作者的思想观念不同而造成的。

由上看出汉代是一个对幽默善于记录的时代。汉代泱泱大国的气势，与包容万物的广博心态，保留了较为详细的“俳优”的记录，这在历史上是绝无仅有的。可见“曲艺初成于西汉，如果加上先秦的孕育期，似乎伴随着整个中国文化史而发展，对其他文艺形式也产生了深远的影响。”^③这样的说法是不无道理的。

1.3 魏晋：幽默文化的第一高峰期——魏晋风流下的放诞姿态

到汉末的战乱频起，人民生活离乱，经学衰微，在这种情况下兴起了玄学。“玄学的一个重要特征是承认作为个性的自我存在。它第一次将人作为与自然并存的独立个体加以考虑，主体的人在自然中获得第一要义，人的个性意识和自我意识得到了确立。”^④当主体意识觉醒后的士人认识到自我价值的可贵之后，他们开始以一种任情自然，放达不羁的方式来反抗虚伪的礼教，追求一种不粘滞于物的自由精神。“逸群公子，体奇好异，敖世忘禁，绝弃人事，希高慕古……精性命之至机，研道德之玄奥，愍流俗之未悟，独超然而先觉。”^⑤就是这种精神的写照。

对自由精神的追求就意味着对外在规范的超越，于是魏晋人士表现出的任情自然，放诞不羁的行为被纳入后世的笑料中。《世说新语》作为此时的代表作品记载了不少有悖常理的滑稽的形象。在这里不乏有道貌岸然的伪君子，也不乏魏晋人士的疏狂举动。惊世骇俗的举动处处皆是，同时表现出了这一时期人们对独立人格的崇拜之情。

这个时期出现了中国传统的第一部笑话集《笑林》，说明此时的文人开始注意收集戏谑类的材料，并且有了对此类材料传承的意识。关于这个时期笑话集的出现，郭箴一在《中国小说史》中是这样说的：“在那非礼弗言的清议时代，凡属士大夫之流，既不能随便说话，但不能不说话。他们专说些幽默风雅的话以免为清流所指摘……而实际上他们何尝忘怀于礼教，他们还在指摘当道，还在发他们的牢骚，不过换了一种说话方法，就利用那本来避免清议指摘的说话艺术，就是所谓‘清谈’，也就是现在正在盛行的幽

① [汉]班固，《汉书》卷五十一，贾邹枚路传第二十一，中华书局，1962年，第2366页

② [汉]班固，《汉书》卷六十五，东方朔传第三十五，中华书局，1962年，第2844页

③ 姜昆，倪钟之，《中国曲艺通史》北京市：人民文学出版社，2005年，第22页

④ 张国刚，《中国中古史论集》，天津古籍出版社，2003年，第110页

⑤ [唐]房玄龄，《晋书》卷九十二，文苑列传第六十二，中华书局，1962年，第2373页

默。”^①

由此看来这个时期的幽默是士人阶层对黑暗政权压抑的解脱，从那些狂士放诞滑稽的背后，我们似乎能看得到他们对生活的无奈和逃避。有这样的一个现象，幽默的影子一直与老庄思想有着千丝万缕的联系。一旦脱离了经学的束缚，它便很快地表现出来，然而这种幽默也仅限于士族阶级，他成为这些人们逃避现实的屏障，始终不是纯粹得以娱乐为目的的。

1.4 隋唐：幽默文化的自觉时代

在隋唐的文人阶层中，滑稽人士层出不穷。隋代的侯白是当时滑稽文士的代表。据《隋书》卷五八记载：“爽同郡侯白，字君素，好学有捷才，性滑稽，尤辩俊。举秀才，为儒林郎，通脱不恃威仪，好为俳谐杂说，人多爱狎之，所在之虞，观者如市。杨素甚狎之。……高祖闻其名，召与语，甚悦之。余于秘书修国史，每将擢之，高祖且曰侯白不胜官而止。后给五品食，月余而死；时人伤其薄命。著《旌异记》十五卷，行于世。”^②北宋《太平广记》引其所著《启颜录》曰：“白在散官。求属杨素，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，才以(与)玄感说一个好话。’”^③从早到晚讲了一天笑话，结束了还被杨素的儿子玄感缠着要他再讲一个。说明此时的讲笑话已成为一门受大众喜爱的技艺，甚至能够由说笑博得官位和俸禄。这里面所提到的《启颜录》故事内容充实，情节新奇，语言生动，是当前较为出色的笑话集。尽管后世考证其未必为侯白所作，然而却反应了隋代喜好幽默戏谑的时代风貌。

唐代的士人李可及是继侯白之后的又一位滑稽文士，如唐人高彦休《唐阙史》卷下记载：

“咸通中，优人李可及者，滑稽谐遁，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，缙黄讲论华，次及倡优为戏，可及乃儒服敛巾，褒衣博带，摄容以升崇座，自称三教伦衡。其隅坐者问：“既言博通三教，释边如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“是何也？”对曰：“金刚云：‘敷座而坐’，或非妇人，何烦夫坐然后儿坐也？”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”闻者亦所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身；及吾天身，吾复何患？’倘非妇人，何患乎有娠乎？”上大悦。又问：“文宣王何人也？”对曰：“妇人也。”

^① 郭箴一，《中国小说史·上册》，北京：商务印书馆，2007年，第109页

^② [唐]魏征，《隋书》卷五十八《陆爽传》，上海：上海古籍出版社，1963年，第170页

^③ [宋]李昉，《太平广记》卷二四八，北京：中华书局，1961年，第2235页

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？”上极欢，宠赐甚厚。翌日，授环卫之员外职。”^①

此材料充分显示了李可及对望文生义的巧妙利用，使之成为一种幽默的手段。高彦休认为：“虽不能托讽匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。”^②值得注意的是此时作者已把劝讽的功能放置到一旁，而把机智幽默放在赞赏的位置。这是唐人对幽默的接纳与肯定。也是幽默自觉性的表现。在唐代释道两教极为盛行，因为统治阶级的提倡，儒释道三教得到了空前的发展。李可及把三教的代表人物都贬为妇人，对三教无疑是一个莫大的嘲弄，从另一个侧面说明唐朝开放的程度。

在宫廷里还流行着一种叫做参军戏艺术形式。参军戏是在唐朝发展起来的以说笑打诨为主的百戏的一种，被一些学者认为是相声的前身。参军戏中的“参军”与“苍鹘”两个角色相互捧逗取乐，以对话体的形式娱乐众人，颇似对口相声的两个角色。任半塘在《唐戏弄》里认为唐代已有“最完备”的戏曲。他从文字学、训诂学上考证认为，唐人说的“角觝”，有其实为参军戏者。此外，文人阶层则有他们独特的幽默方式——以诗文为戏。《唐国史补》中载：

“诙谐自贺知章，轻薄自祖咏，诨语自贺兰广、郑涉。近代咏字有萧昕，寓言有李纾，隐语有张著，有警有李舟，张戣，歇后姚岷、叔孙羽，讹语影带有李直方、独孤申叔，题目人有曹著”^③

由此看出此时的文人已经开始在文字中寻求娱乐。以诗为戏的现象也由此盛行。韩愈的《毛颖传》是俳谐文章的经典之作。毛颖本是毛笔，韩愈却把它当做人来写，而且郑重其事地为之立传，煞有介事地考证其先祖，这种内容与形式的矛盾，构成了文章的喜剧性。

唐代的民间文学也是此时幽默的重要源头。光绪二十六年（1900年）在甘肃敦煌千佛洞发现的几万卷有关说唱文学的抄本和少量刻本，打开了研究唐代俗文学的一扇门。这其中包括种类众多的文学样式，包括俗赋，话本，变文等。无论是那种类型，都带着民间的质朴与粗野。如俗赋《晏子赋》的人物形象和巧妙对话，还有词文中《季步骂阵》中的俚俗鄙语。都是从民间吸取养分，经过文人的编辑而成的形式，这是在唐代相对开放的制度下幽默在民间盛行的表现，因而这种幽默更加具有生活气息，简单而真实。

总之这个时期的幽默终于摆脱了“讽劝君王”的幌子，也不再是政治压迫下的无奈

^① 引自王国维，《宋元戏曲史》，北京：中国书籍出版社，2006年，第11页

^② [唐]高彦休，《唐阙史》卷下，上海：上海古籍出版社

^③ [唐]李肇等撰，《唐国史补》，上海：上海古籍出版社

与疏狂，人们开始以真性情去接受创造和玩味生活中的幽默，由此标志着幽默文化的自觉时代的到来。

1.5 宋代：幽默文化的又一高峰期——幽默的商品形式，文人的雅谑

从宋代起，随着市民阶级的兴起，娱乐表演便开始面向普通市民。《东京孟华录》的“京瓦伎艺”中记载了宋代民间娱乐的形式和规模。

“崇观以来，在京瓦肆伎艺，张廷叟，孟子书，主张小唱，李师师，徐婆惜，封宜奴，孙三四等，诚其角者，嘌唱弟子，张七七，王京奴，左小四，安娘，毛团等，教坊减罢并温习，张翠盖，张成弟子，薛子大，薛子小，俏枝儿，杨总惜，周寿奴，称心等，般杂剧，杖头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣，悬丝傀儡，张金线，李外宁，药发傀儡，张臻妙，温奴哥，真个强，没勃脐，小掉刀，筋骨上索杂手伎，浑身眼，李宗正，张哥，球杖踢弄，孙宽，孙十五，曾无党，高恕，李孝详，讲史，李髓，杨中立，张十一，徐明，赵世亨，贾九，小说，王颜喜，盖中宝，刘名广，散乐，张真奴，舞旋，杨望京，小儿相扑，杂剧，掉刀，蛮牌，董十五，赵七，曹保义，朱婆儿，没困驼，风僧哥，俎六姐，影戏，丁仪，瘦吉等，弄乔影戏，刘百禽，弄虫蚁，孔三传，耍秀才，诸宫调，毛详，霍伯丑，商谜，吴八儿，合生，张山人，说诨话，刘乔，河北子，帛遂，吴牛儿，达眼五，重明乔，骆驼儿，李敦等，杂（口班），外入孙三神鬼，霍四究，说三分，尹常卖，五代史，文八娘，叫果子，其余不可胜数，不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是，教坊钧容直，每遇旬休按乐，亦请人观看，每遇内宴前一日，教坊内勾集弟子小儿，习队舞，作乐杂剧节次。”^①

在这里记录了嘌唱，傀儡，讲史，说诨话，弄乔影戏，弄虫蚁等技艺，表明此时的娱乐文化已经开始真正地融入市民当中，并走向商业形式。这些科目普遍带有幽默的色彩，其中专以调笑为主的当属“般杂剧”和“说诨话”。有关般杂剧，鄧之诚注：“末泥为长每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名为艳段，次做正杂剧。通名为两段，末泥色主张，引剧色分付，副净色发乔，副末色打诨……大抵全以故事世物为滑稽。本是鉴戒。或隐为谏诤也。”^②这就是后来王国维提到的“滑稽戏”：“是宋之杂剧，固纯以诙谐为主，与唐之滑稽戏无异，但其中角色较为著名，而布景亦稍复杂……虽明之中叶，尚有此种滑稽剧”^③滑稽戏的出现说明幽默文化已在舞台上开始盛行，并且走向了大众舞台。

另一种技艺“说诨话”也是以逗为主，很接近于今天的单口相声。北宋汴京瓦肆中，说诨话最有名气的是张山人，其事迹在前人笔记中都有所记载。历史上关于张山人记载

^① [宋]孟元老撰，鄧之诚注《东京梦华录》卷五，北京：中华书局，2006年，第137-138页

^② [宋]孟元老撰，鄧之诚注《东京梦华录》卷五，北京：中华书局，2006年，第140页

^③ 王国维，《宋元戏曲史》，中国书籍出版社，第40页

很多,张山人不以传统形式作诗来取悦大众,娱乐的对象终于由宫廷走向民间,这是市民文化发展的结果。张山人是市民阶层的代表,他的表演是面向市民消费者的,因而在这里幽默进而又转换成为一种商品形式。可以说此时借助于市民文化的兴起,幽默文化逐渐带到了广大市民的认可,幽默文化开始走进了民间走向了商业化,这是历史发展的必然结果。

宋朝的文人,在唐代以诗文为戏的基础上进一步发展了幽默的技法。由于资本主义经济的萌芽,域外思想的传入,和当朝统治者对文臣的重视,文人的个性意识有了初步地萌动。他们这种生活观反映在文学上,在诗词文章中时而显露出文人的智慧与幽默。由于宋代重文抑武的政策和对文人的优厚待遇,文人集会这样的环境条件下盛行开来。文人们舞文弄墨的习性和谐谑取乐心理推动宋代谐谑艺术的提高。集会诗歌采用杂言、杂体等多种体式,运用幽默、讽刺、滑稽等多样手法,发展了诙谐幽默的美学风格。集会诗歌中还出现了许多乐名诗、药名诗、数字诗、八音诗等。这些文字游戏的形式与内容都很特别,是文人们以广博的学识和巧妙的思维创作的结果,也是诗人们以文为戏、消磨光景的方式。此外宋代文人的笑话集无论从数量上还是质量上都达到了时代高峰。较突出的有苏轼的《仇池笔记》,朱晖的《绝倒录》,天和子的《善谑集》,其中的许多经典笑料被后来的相声借鉴。苏轼在民间的形象一直以来都是以戏谑幽默为主,因而经常出现于传统笑话和后来的相声中。

1.6 金元:幽默文化的真实时期——科诨的出现,散曲的率真

金末元初,在唐代变文、说唱诸宫调等叙事性体裁的浸润和启示下,人们终于找到了一种适于表演故事的载体——戏剧,它与舞蹈、说唱、伎艺、科诨等表演要素结为一体,在众多的文学体裁中,脱颖而出。并在短短时间内盛行于世。“金国接近人民的作家和民间艺人在北宋杂剧的基础上发展了院本,并把说唱文学推进了一大步,元杂剧就是在他们的直接影响下产生的。”^①戏曲中的科诨是其中一个突出的亮点。宋金杂剧院本中的“科诨”已臻于完善。“科”多指动作,“诨”多指语言。“金杂剧院本就其基本形态来说,是从唐代的参军戏发展而来的一种滑稽短剧。它们采用滑稽调笑的手法对社会生活中的弊端进行嘲讽。”^②如南戏《张协状元》中在寺庙里的一段对话,以直白的口语,日常的玩笑,增添了戏曲的活泼,达到了寓讽于谐的效果。“科诨”虽算不上戏曲中的

^① 游国恩,王起《中国文学史》第三册,北京:人民文学出版社,2002年,第185页

^② 王汉民,《中国戏曲小说初论》,江苏古籍出版社,2002年,第60页

主要内容，却不断引来历代文人关注的目光。清初戏曲家李渔在《闲情偶寄》中，对科诨的重要性也做过形象的论述：“科诨非科诨，乃看戏之人参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此。”^①可见文人们对它的喜爱和重视。科诨的出现使得笑料从书面走向了口语形式，完成了幽默形式的重要转变。在这里我们不能忽视这样一条线索：由唐代参军戏中的“参军”与“苍鹘”两个角色变成了宋金杂剧院本中专司科诨的副净、副末二色，之后再清到清末对口相声中的“捧哏”，“逗哏”。尽管他们之间的继承是偶然的，共同点却是显而易见的：都是以取乐人为目的，两个角色一正一副进行唱和。

此外，元代散曲带着较浓的民间气息，元人以直白的口语形式，轻松幽默的风格创作了不少优秀作品，如王磐的【满庭芳·失鸡】表现了他不受世俗事物牵绊的洒脱姿态：“鸡子不见，童子休焦，家家都有闲锅灶，任意烹炮。煮汤的贴他三枚火烧，穿炒的助他一把胡椒。”冯惟敏的【桂枝香·怪吝】形象地描绘了一个吝啬鬼的形象：“说一声客来，魂惊胆魄，一身无主，两脚如梭。慌忙躲入积钱囤，说与浑家盖饭锅。”他的《海浮山堂诗稿》有一些嘲弄兔唇，跛脚等有生理缺陷的作品，讥讽医卜星相骗钱诳人的篇章。这些直接影响到后世相声的题材。其率真，浅露与活泼的风格直接影响着后来的曲艺创作。

此时的幽默已逐渐从现实生活中取材，士大夫舞文弄墨的习气已不再常见，题材面向更加广大的观众群。其真实率真的风格是这一时期的体现。比起唐宋以来单纯地娱乐戏谑，此时的幽默更偏重揭露和讽刺残酷的封建统治和黑暗的社会现实。幽默成为现实生活的武器来维护美好的生活和讽刺社会的黑暗。这是下层文人和底层民众相沟通的结果，也是后来相声产生的最直接的来源。还有一点需要注意的是此时幽默文化创作的地域已经开始集中在以“大都”为中心的北方各个地区，其幽默风格更倾向于北方地区的朴质，自然，率真的特色，这种地域关系直接影响到了清代的曲艺的盛行，甚至相声的产生。

1.7 明代：幽默文化的本质时期——笑话集背后对幽默的狂热追求

到了明代，随着案头文学的兴盛，社会思潮的变化，一些笑话集以新的面目出现了。冯梦龙的《笑府》、《广笑府》、《古今谭概》，陈眉公的《时兴笑话》……这些作品的盛行标志着又一个幽默高峰的到来。较为出色的当属冯梦龙编辑的三部笑话集。其中充分

^① [清]李渔《闲情偶寄》中国古代闲情丛书，华夏出版社，2006年，第64页

体现出他对笑话这一民间文学体裁的理性认识,为我国古代的幽默理论增添了厚重的一笔。古代的笑话集的发展有这样一个特点:一部笑话集里总是会多少涵盖着之前笑话集的内容,在明代则达到了巅峰,无论从数量上还是质量上都是前些时代无以伦比的。冯梦龙纂辑的《笑府》搜集的历代流传的有名笑话,竟至六百则之多,真可以说得上是笑话的渊薮。他提倡一种超然的,游戏的人生观。“古今来莫非话也,话莫非笑也”^①,一切的历史活动不过是一些言辞而已,而言辞中最珍贵的莫过于然人发笑的言论。《笑府序》墨憨斋主人题:“经书子史,鬼话也,而争传焉;诗赋文章,淡话也,而争共焉;褒讥伸抑,乱话也,而争趋避焉。或笑人,或笑于人。……不话不成人,不笑不成话,不笑不话不成世界。”^②充分表现出人们对笑话的肯定态度。此时的幽默已是生活的真谛,通过这些诙谐的故事和言语来讽刺现实,发泄不满和教化世人。有人甚至把它置于济世救民的地位。虽然在现在看来有些过于夸大了它的功能,但有一点可以证明明代文人对幽默的追求是狂热的,他们大篇幅地收集和撰写一个个故事,不厌其烦地将它们分门别类,又一本正经地说:“人以笑话为笑,我以笑话醒人。虽然游戏三昧,可称度世金针。”^③《笑得好二集》序自觉地对幽默专门评论,形成了最早的幽默理论。明代搜集的笑话素材,无论从数量上还是质量上都超过了前代,这就为相声的题材提供了源源不断地资源。

在明朝,特别是明朝中后期,在“心学”这一学术的影响下,表现人情世态,社会民风的小说作品大量涌现,在纵心的提倡下,人们的本性思想肆意地在作品中驰骋,幽默是需要人的本性来维护的,因而在这些小说作品中便呈现出了无数幽默片段。如《西游记》《金瓶梅》中的许多片段描写和人物对话都不乏戏谑打趣的成分,展现了明代市民生活场景和心态。明代中叶以来,说唱伎艺有所开展,无论在宫廷还是在贵族大臣家中,都蓄养了一批供人笑乐地艺人。公安派的代表文人袁宏道记载了说书:“少年工谐谑,颇溺滑稽传。”此时在民间活跃着一批艺人专以戏谑打趣为主,他们便是以贾凫西,柳敬亭等为代表的艺人。明末山东曲阜的贾凫西创制的“木皮鼓词”是词话向后来出现的鼓书形式的一种过渡。

^① [明]冯梦龙,《笑府》,中华谐谑十大奇书第六部,笑府序,北京市:中国戏曲出版社,1999年,第1页

^② [明]冯梦龙,《笑府》,中华谐谑十大奇书第六部,笑府序,北京市:中国戏曲出版社,1999年,第1页

^③ [明]冯梦龙,《笑得好》,中华谐谑十大奇书第九部,笑府序,北京市:中国戏曲出版社,1999年,第2页

由上观之，此时期在心学的影响下，人们的心理也呈现出一种无所羁绊的自由状态，而幽默正是自由意识下的产物，因而此时期的幽默是最接近幽默本质的——不带有任何讽刺劝慰等功用目的，不再以逃避黑暗现实为前提，而是人们心灵的最真实最直接的体现。

1.8 清代：幽默文化的集成期——相声等说唱艺术的产生

清代是说唱艺术繁荣和兴盛时期。北京城聚集了大批的官吏、文人、商贩、工匠，群体庞大、成分复杂，其趣味爱好多种多样，成为了说唱艺术兴盛的基础。不只是市民阶层，在文人阶层也同样有着如此高地热度。清代初年的蒲松龄著有许多用说唱文体写的通俗俚曲故事，经前者考证有十四种，有《墙头记》《寒森曲》《丑俊巴》《磨难曲》等。从一个侧面体现了广大民众对这类题材的热爱。乾隆时期，社会方定，在满汉文化融合的大背景下，“八角鼓”和“子弟书”等说唱艺术盛行开来，其影响力也是最大的。清代是说唱艺术的高峰时期，尤其是到了后期，各地曲种和剧种相继迸发而来，它们之间或是相互融合，或是此消彼长，在碰撞与相长的过程出有源源不断地出现新的形式。这一时期，艺人当中名家辈出，整理、改编了许多传统书目，同时丰富了说唱的表演技巧，并在民间市井中广泛传播。此时期的作品有一个较为统一的风格，那便是俚俗风趣，率真自然，更加接近于现代人的幽默审美观念。无论是拆唱八角鼓中的丑角还是模仿各种声音的口技艺人他们的表演都有一共同目的：逗人发笑。在这样的背景下相声出现了。张三禄，朱绍文，相声八德等一代代艺人的出现标志着相声时代的到来。至今为止相声是最具幽默特性的代表，它的出现是对历代幽默文化的一次继承和总结。

综上所述，在长期的封建社会中，人们对幽默的认识只是出于比较浅的层面上，真正涉及到幽默实质的艺术形式并不多见。然而有一点可以肯定，无论是那种形式，都是在一步步地向幽默的本质靠近。娱乐性、消遣性是娱乐文化的功能和特性。因为在创作观念上、娱乐文化往往不像正统诗文那样，被当作是“经国之大业，不朽之盛事”。其作者不以“载道”、“言志”为指归，而多把它视为一种娱乐的工具，“自娱”也好，‘娱人’也好，创作者和接受者都在这一点广达成共识相美妙的和谐。

第2章 清末的相声现状展示及产生原因分析

2.1 相声的独立出现

明确地提出“相声”一词，并以纯粹的相声形式表演的是八角鼓艺人张三禄。有关张三禄的生卒年月，历史上并没有确切记载，只能根据资料推测出其艺术生涯可能始于道光年间，一直延伸到咸丰、同治两代。由侯宝林、薛宝琨主编的《相声艺术论集·漫话相声艺人张三禄》对其生平作了详细的考证。有关张三禄的艺术历程，连阔如在《江湖丛谈》里记载：

“相声这种艺术就是由‘八角鼓’产生的。……在那时八角鼓之有名丑角为张三禄，其艺术之高超胜人一筹者，仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话儿，演未领受社会人士欢迎。后因其性怪癖，不易搭班，受人排挤，彼愤而撂地。当其上明地时，以说、学、逗、唱四大技能作艺，游逛人士皆预听其玩艺。张三禄不愿说八角鼓，自称其艺为相声。相之一字是以艺人之相貌形容喜怒哀乐，使人观之而解颐，声之一字是以话的声音，变出痴茶呆傻，仿做聋瞎哑，学各省人不同说话之语音。盖相声之艺术，能圆得住粘儿，饯得下杵来，较比搭班作艺盛强得多。”^①

也就是说相声是由八角鼓艺人张三禄明确提出的。张三禄能否作为第一代传人，在这里是有争议的，然而张三禄毕竟是第一个与相声产生关联的人。之后的相声经过朱阿沈三派的发扬终于站稳脚跟。据《江湖丛谈》载：“张三禄乃相声发始创艺之一，其后相声之派别分为三大派，一为朱派，二为阿派，三为沈派。”其中朱绍文是最为出色的一个，他在张三禄的技艺基础上进一步发展了相声，张三禄是在古稀之年收的朱绍文，关于他收徒的情况，马三立的《京津相声演员谱系》是这样说的：“我听前辈们讲，在朱少文之前，就有说相声的张三禄。朱不算是张三禄的徒弟，但称张为老师。张三禄是当初北京“管儿张”家的先辈。张三禄既变戏法，又使口技，穿插着也使‘贯口’、说笑话。张三禄比朱绍文年龄大四十来岁，朱二、三十岁时，张六、七十岁。张三禄是北京东城和西城艺人的头目。他人熟地灵，打个地呀，照顾一下艺人呀，认识他的人很多。朱少文主要唱太平歌词，然后再说段笑话，逗个哏，有些是从张三禄那里学来的。”^②

有关张三禄的作品情况，很少能找到相关的资料。只有近代满族艺人玉小三（旗姓）说：“张三禄说单口笑话最有名望，‘活儿’非常出色，内容也净，也可以吸收妇女观众，

^① 连阔如著，贾建国，连丽如整理《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第398页

^② 中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会，《天津文史资料选辑》第三十三辑，天津：天津人民出版社，1985年，第43页

当时十二文钱可买一斤面，他一天可以赚到二十五六吊钱。可见当时群众是多么拥护他。他常说的活儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。”^①

上文所提到的作品《贼鬼夺刀》讲述的是一对行侠仗义的夫妇的故事，与民间的武侠故事相似。当然也有一些关于鬼怪的迷信色彩在里面，这是早期的相声，题材多脱胎于当时侠义和志怪小说。《九头案》是一个公案题材的作品，也是民间较为传统的题材。这些作品都以讲故事的形式叙述下来，中间不时的穿插一些噱头儿，这也是早期相声的雏形。

在这里他把张三禄所说的称之为笑话，而不是相声，说明在当时“相声”这一名称还未叫响，也更加说明了相声与笑话之间的继承关系和紧密关联。曲艺研究员倪钟之讲：“张三禄撂地的时候是说笑话，其实说笑话这种形式在我国历代都有，朱绍文略晚于张三禄，张三禄说的基本是笑话，朱绍文收了徒弟以后才变成了对口相声，这时反称张三禄演的那个东西叫单口相声。张三禄演出时还没有单口相声这个名词，对口相声形成了以后，再追称为单口相声，所以相声演员一般称朱绍文为他们的创始人。”^②而薛宝琨说：“相声艺术自有其历史渊源和形成原因，既不是由“八角鼓”衍化而来，也不是张三禄所创始的。但这绝不排斥二者之间的互相影响，也不否定兼通二者的张三禄在这方面所起的作用。”在这里，笔者更倾向于后者的观点。

继张三禄之后，一位叫做朱绍文的艺人走上了相声舞台，他的出现标志着相声的真正确立。朱绍文是清朝咸丰、同治年间的相声艺人，马三立在《京津相声演员谱系》中说：“朱少文，一作朱绍文，绰号“穷不怕”，是相声界公认的开山祖。……从朱少文这一代开始，行业上有说相声这一行道了，有师徒关系和行会观念了，从而也就有了相声宗谱。”^③张次溪在《人民首都的天桥》中记载了其详细的生平：“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。擅长用手指捏白土子，撒地成字。”^④他的作品流传至今的不多，并且大多是太平歌词，有《老倭瓜斗法》《乾隆爷打江南围》《保镖》《过新年》《黄鹤楼》《十八黑》《睡梦长》《五

^① 薛宝琨，《中国的相声》，北京：人民出版社，1985年，第136页

^② 曲艺中国相声大师，《走进科学·相声大师》，上海：上海科学技术文献出版社，2009年，第57页

^③ 1985天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第三十三辑的马三立《京津相声演员谱系》

^④ 张次溪，《人民首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第18页

行八卦》《天上下雨》《庄公打马》《天为宝盖》《千字文》《堆儿兵作梦》《宝玉自叹》等，相声作品有《讥讽假斯文》和《拆字》可见朱绍文也是经历了一番艺术磨练，具备了说相声的基本条件，因而开创了相声新的时代。

由以上资料可以看出，道光，咸丰，同治年间是相声艺术的萌发和确立时期，张三禄朱绍文等是其领军人物。总之相声在清朝末年应运而生，这个时期所诞生的就是现代形式的相声艺术，而不再单纯是口技、讲笑话等模糊概念的相声了。

2.2 相声演出场地的历史变迁

像其他说唱艺术一样，说相声的场所和道具也较为简单。虽说场地的形式简单，却也经历了一番历史变化。北京是艺人们的聚集地，正是这个地方为相声提供了多元化的说唱演出场地，既有天桥和各种庙会的“撂地”、“画锅”，又有走街串巷的“逛街”和“走堂会”，后来发展为茶楼茶园等固定的演出场所。它们是相声产生的土壤。

2.2.1 天桥—相声产生的摇篮

天桥这一被现代人当做一种文化符号的建筑物却是旧时“具体而微的封建社会的缩影”^①。“北京天桥有着六百多年的悠久历史。天桥在北京外城正阳门之南，永定门之北，往南至东为天坛，至西为先农坛。天桥为明清帝王祭告天坛时所必经的道路，故名天桥。”^②《京师坊巷志》中记载：“永定门大街，北接正阳门大街，井三，有桥曰天桥，街东井五，东南侧天坛在焉，西则先农坛在焉。”^③可见天桥的地理位置在永定门和正阳门之间，东西分别为天坛和先农坛，这就是老北京常说的“宣南”地区。最初只有一石桥，渐渐地形成了市场，这一地区聚集了许多本土市民，大都地位不甚高，于是聚集了一批三教九流五行八作的演艺之流，上演了半个多世纪的天桥的人物故事。关于天桥市场的形成，张次溪在《人民首都的天桥》中记载：“光绪初年，桥南旷无屋舍，官道旁，惟有树木荷塘，桥北大街两侧，亦仅有广大空场各一。桥北有茶肆酒楼，登楼南望，绿波杨柳与天坛祈年殿，相映成趣。场中虽有估衣摊，饭食，说书，杂耍等棚，但为数不多。”^④也就是说天桥的兴起在道光咸丰之后，时常才逐渐繁盛，游人颇多。之后作者又证明了这一点：“道光咸丰时，一般小贩，利用天坛先农坛根，不必纳地租，多来摆设浮摊，售

^① 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第349页

^② 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第350页

^③ [清]朱一新《京师坊巷志稿》北京古籍出版社，卷下，第195页

^④ 张次溪，《人民首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第4页

卖杂货，渐成小市，市近东处为摊贩所聚地，而近西处则有各门艺人，就空地为游艺场所。”^①林语堂的《北京见闻录》中也写道：“天桥市场，在天桥西南沟旁。场有七巷，命相星卜，镶牙补眼，收买估衣和当票等浮摊，以及钟表，洋货，靴鞋各肆，皆在北五巷。饭铺，茶馆则在南二巷”。^②可见天桥起初是在商业贸易的带动下兴起的，随着游人的增多，渐渐地才聚集起了各门的艺人。据资料记载，这里的艺人多为唱曲艺说书和耍杂耍儿的，如相声、大鼓、二簧、杂技、气功、戏法等均有，很受人们的欢迎，曹禺曾赋诗描绘天桥市场的热闹景象：“垂柳腰支全似女，斜阳颜色好于花，酒旗戏鼓天桥市，多少游人不忆家。”三代的天桥八大怪就产生于此地，这也表明天桥的艺人数量之多，技艺之精湛。穷不怕名列八怪之首，可见人们对相声艺术的推崇。朱绍文，李德钊等第一代到第四代人都在这里卖艺，时间从光绪年间延续到了民国。

为什么人们选择在天桥这一地域聚集，《江湖丛谈》中把天桥的兴旺归结于“福海局”这一茶馆的兴旺：“围着他那茶馆，有许多江湖人做生意，拉场子撂明地，游人众多。人能兴地，地能兴人。那附近的水坑随垫随宽，地势愈宽阔，支棚设帐，摊贩云集，游逛的愈多。”^③这可能是其中的一个原因，但不是主要因素，主要的原因还是归结于天桥的地理位置和周围的文化。笔者推测这与周围的庙宇不无关系。在天桥没有形成常年市场之前，维系天桥一带繁华热闹的就是庙会。从地理位置上看，天桥市场周围有十三个庙宇，它们是精忠庙、灵佑宫、天仙庙、仁寿寺、真武庙、红庙、斗姥宫、万明寺、龙泉寺、太清观、慈悲庵、观音寺、佑圣庵。除此之外还有两座大型皇家坛庙天坛、先农坛。这些庙宇在明清时香火极盛，每逢庙会期间，善男信女往来于天桥东西南北，做小买卖的、卖艺的都结伴而来，使得天桥一带热闹异常，为后来天桥市场的形成和发展打下了基础。因庙会时间有限制，在庙会结束后，那些在庙会上做买卖的摊贩，卖艺、说唱的艺人都移到天桥附近的街巷。从而渐渐形成了之后的天桥市场。《天咫偶闻》中记载：“天桥南北，地最宏敞。贾人趁墟之货，每日云集。”^④

相声中有不少与天桥相关的内容。如估衣铺，卦摊，骗术门里的东西，评书场子，茶馆等，这些都是在天桥常见的事物。相声段子《生意经》中也提到：

在旧社会逛天桥儿有这么句话：在天桥儿那儿逛一趟，除了生意就是当。什么相面、算

^① 张次溪，《人民首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第4页

^② 杨乔，《北京见闻录》，呼和浩特市：内蒙古人民出版社，1999年，第36页

^③ 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第350页

^④ [明]震钧，《天咫偶闻》卷六，北京，北京古籍出版社，1982年

卦、卖膏药、卖丸药、传真方卖假药，那都在生意之内。过去呀，像这路生意一般都在庙会上，数天桥儿最多。^①

相声《当行论中》也有这样的对话：

甲：让人的买卖有两三种哪，比如估衣铺，只要你往门口一站，他就往屋里让你：‘买什么里边瞧，买什么衣服都便宜啊？’饭馆儿也让人啊：‘吃什么？里边请，喝酒有酒，爆肚、大烧饼！’

乙：对，到天桥的饭馆儿是这样让人。您说不让人的买卖是什么？

可见艺人们对这里的规矩把戏颇为熟悉，同时也表现出了相声艺人对这一地点的怀念，这毕竟是他们毕生甚至数代人谋生计的地方，多少艺人曾在这里演绎过他们的苦涩人生。而天桥反过来又造就了无数著名的艺人。侯宝林十二岁是在天桥从颜译甫学习京剧，不久遂与其师及师兄同搭“云里飞”戏班儿，演过生旦净丑不同行当。这段天桥的经历苦难而艰辛，却为他成为相声大师奠定了坚实的基础。

2.2.2 从席棚到茶楼再到戏园的历程

除了在天桥上露天的“撂地”表演，在天桥的周围逐渐兴起了较为正式的戏台。最初是较为简易的席棚，形式较为灵活，也较为原始。《鸿一亭笔记》记载：“正阳门前，搭盖棚房，居之为肆，由来久已。”《天桥一览》中说：“天桥西，多杂技巧，桥以东多正式戏馆儿。虽说是正式，在建筑上仍是席棚，最著名者，即是歌舞台，乐舞台和燕舞台，俗称桥东三舞台，俗又称曰天桥大棚。税率较低，戏价也定的甚低……商界与土著居多，一切规模，决不因席棚而简陋。”^②易顺鼎在《天桥曲序》中说：“天桥数十弓地，而另戏园二，女戏园三，落子观又三，女落子馆又三。戏资三大枚，茶资仅二枚。园馆以席棚为之，游人如蚁。”可见这里所演出内容多为戏曲和莲花落等，却从没有出现过有关相声演出的记载，可见相声初兴时期的地位之低。而这些简易的席棚想必就是后来杂耍园子的雏形。

除了这些简易的席棚外，茶肆酒楼也是当时曲艺表演的重要场地。茶肆酒楼作为艺人的演出之地早在宋代就相当盛行。吴自牧《梦粱录》卷十六《茶肆》条提到了“俞七郎茶坊”、“蒋检阅茶肆”^③等八九家。周密《武林旧事》卷六《歌馆》条提到了“清乐

^① 本位相声作品皆引自：冯不异，刘英男，《中国传统相声大全》，北京，文化艺术出版社，2003年

^② 张次溪，《人民首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第16页

^③ [宋]吴自牧《梦粱录》卷十六，杭州：浙江人民出版社，1984年，第57页

茶坊”、“八仙茶坊”^①等六家。清末北京的饮食业饭馆茶馆成为其中主要部分，也是主要的娱乐场所。成善卿的《天桥史话》中说道：“自清道光末年至民国中期，陆续在天桥一带开设的大小茶馆共二十五家，其经营方式各有不同。”^②

天桥周围的茶肆酒楼则作为室内舞台的主要场所，早在天桥市场形成之前便存在了。《人民首都的天桥》中记载：“乾隆初年，桥北忽然兴旺，建有酒楼，文人雅士，时常饮宴其间。”^③此书所说的《左庵琐语》语云：“潘文勤公言：大通甬道之两旁，近坛墙外，从前系河池，满植芰荷，茶肆酒楼鳞次，夏日游人憩息其间。”从中可以看出天桥周围的景致颇美，又守着两个大的皇家庙宇，茶肆酒楼的林立是必然的事情。历史上也出现了不少文人墨客吟咏天桥的诗文，我们可以从中窥到当时的一点场景。后来随着游客的增多和市场需求，越来越多的茶馆兴盛开来，据前人回忆：“辛亥革命后，天桥西边空地上盖起七条街巷，开设店铺。有洋货、钟表、星相占卜；有说书的、杂耍的、卖估衣的。在这里自然也少不了茶馆戏园等。几十年以上历史的剧场，就有丹桂、小小、万盛轩、天乐、小桃园等五个。”^④特别是晚清以后，茶肆经营异常发达，这与日益衰微的政治局势形成了鲜明对比。因而茶肆酒楼是一个社会化的空间，是市民生活的一个缩影。

茶肆酒楼同样也经历了一个变化过程，格局由大到小，功用则由宴饮逐渐向欣赏曲艺等娱乐项目转变。有关茶馆的种类级别的划分，根据格局的大小大致可分为两类，即大茶馆与小茶楼。晚清人荫堂《燕市积弊》中说道：“向分两种：有‘江南茶社’，有‘儿辈铺’之说。内城早年后门天汇以及外城的天全、裕顺、高明远，跟现在（晚清）的广泰、汇丰、同和、海丰，都为江南茶社，其余如前门大街左右都是而儿辈铺居多。”陈育丞也在《北京往事谈·大茶馆》中说：“茶馆又分为两个等级，即：大茶馆与二儿辈铺（茶饭馆）。大茶馆局面广阔，在拒、灶间有一特殊的设备是“大搬壶”，壶高五六尺，直径三尺，以红铜制成，两旁有壶嘴，悬于屋梁之下，中贮沸水，随时取用。无此设备的即不能叫作大茶馆，而归入二儿辈铺。……这些大茶馆在庚子年以后就慢慢不景气了。而前门外的茶楼，却应运而生，为此，大茶馆也就更加萧条，相继歇业。”^⑤由此可知，茶馆

^① [宋]周密撰，裴效维选注，《武林旧事》卷六，学苑出版社，2001年，第68页

^② 成善卿，《天桥史话》，香港：三联书店，1990年，第96页

^③ 张次溪，《人民首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第4页

^④ 赵兴华，《北京史话2老北京庙会》，中国城市出版社，1999年，第125页

^⑤ 政协北京市委员会文史资料研究委员会编，《北京往事谈》，北京：北京出版社，1988年，第13页

的类别划分是由其空间的大小和内部的设施来决定的。在社会较为稳定，人们生活较为悠闲的时期，所谓“江南茶社”的大茶馆较为盛行。因当时悠闲之族较多，而大茶馆的空间大，往来人流较多，信息量较大，因此大茶馆是娱乐休闲的首选之地。人们在里面或遛鸟赏花，或论说时事，或进行买卖交易。需要注意的是在大茶馆里有关说唱的记载并不多见，笔者可能大茶馆空间较大，房屋较多且格局复杂，顾客分布较为零散，因而不大适合艺人的卖艺唱演。这也是后来小茶馆逐渐兴盛的原因之一。

与大茶馆同时存在的小茶楼逐渐兴起，并渐渐地取代了大茶馆的位置。“三四十年代，即北京沦陷前后的二十几年间，清末的大茶馆已经衰落，代之而起的是中小型的各类茶馆。可分清茶馆、书茶馆、棋茶馆以及季节性的临时茶棚等。”^①归结大茶馆衰落的原因可能是由于其格局较大，在动荡不安的时代氛围中不易操控，而且那些平日闲散的八旗子弟随着清王朝的没落而日益穷困，大茶馆的客人自然会随之而减。于是中小型的茶馆便在这种形势下悄然兴起。而这些茶楼为了招揽更多的顾客便会邀请一些艺人来演出，最初是以茶水消费为主叫做茶园，慢慢地变成了以娱乐演出为主，便称之为戏园。

“戏院在清朝最早叫茶园，那时听戏光收茶资不卖戏票，曾一度称戏园。以后改称戏馆子，到民国时代改称剧场、剧院或戏院。前门大街路东广和楼戏园是北京外城最早的一个戏院。明末这里是盐务巨商查家的花园，后来改成广和茶园，乾隆年间正式盖起了戏台演戏。庚子以后王氏经营这座茶四，起名叫广和楼戏园。北京成立最早的京剧科班喜(富)连成社从1906年起一直到民国以后还在那儿演出。”^②而一种叫“杂耍园子”的茶馆的变形，便是从小茶馆到茶园再到戏院的一个过渡形式。“北京从前的戏园向有定额，不准随便开设，如在额定之外，不准称为戏园，而只能称为杂耍馆子。所谓杂耍儿，实际是合群艺为一台，如鼓曲书词、八角鼓、戏法以及各种杂技等，故名‘什锦杂耍’。早年它们称为‘子弟玩艺’。赴馆子演练者，皆由开馆子人邀请，演练者分文不取，车笼自备，杂耍馆子仅收茶资，故票价低。后因演练者随带客多，开馆子者敢怒而不敢言，于是，改为买卖生意。演练者每日拿份，所带之人一律买票。馆子主人既免去白占座位，又免去一切应酬，从中少去许多麻烦。故早年大戏园决不演唱杂耍，后来因杂耍受人欢迎，有的戏园子也时常演唱。”^③早期的相声艺人李德钗曾经在四海升平茶楼里演出，这

^① 政协北京市委员会文史资料研究委员会编，《北京往事谈》，北京：北京出版社，1988年，第15页

^② 叶祖孚，《燕都旧事》，北京：中国书店出版社，1998年，第238页

^③ 赵兴华，《北京史话 2 老北京庙会》，中国城市出版社，1999年，第129页

里的四海升平茶楼实际上就是一个杂耍园子。资料显示：“光绪二十八年（1902年），21岁的‘万人迷’已经红遍京城，并应邀进入石头胡同的“四海升平”茶社等杂耍园子演出。这是相声创立近40年来第一次登上了大雅之堂。……”^①无论是杂耍园子还是后来的戏院都为相声的盛行与传播提供了非常有利的空间。短短的四十年中，相声表演由露天撂地到进入茶楼茶园，表明相声不再是当初人们定位的“把戏”“玩意儿”，而是上升为一种人们喜闻乐见的艺术。随着说相声的地点的变换，各个阶层的听众也多了起来推动了相声后来的发展。

不仅茶馆的格局在改变，不同的茶馆所表演的形式也有所不同。有专门说书的茶馆：“评书茶馆，只有福海居一家，该书馆最发达。前为清茶馆，提笼架鸟，闲散阶级人物，都到那儿喝清茶去。后为评书馆，不卖清茶，所上的茶座，都是好听评书的。北平这个地方，评书茶馆，共有七八十家。”^②据材料记载，有专门唱戏的茶馆如“小小茶园”、“天桂茶园”、“小桃园”、“万盛轩”等，有落子馆如“如意轩”、“二友轩”、“三友轩”，有坠子馆如“爽心园”、“春华园”、“天华园”。当然也有专门喝茶的清茶馆，如“六合楼茶馆”、“西华轩”、“同乐轩”，还有位置不固定的野茶馆。可见茶馆这一微小的空间对曲艺的传播和发展是不可估量的。

老舍在《茶馆》中曾说：“茶馆是个三教九流会面之处，可以多容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。”可想而知茶客的身份是非常复杂的，上有文人官僚下有艺人商贾，五行八作无所不包。因而有利于信息的传播。茶馆的兴盛传播了各类曲艺，同时曲艺的流行带给了茶馆无限的商机促进了茶馆的发展。总之相声作为街头文化的主体之一，它的兴起与茶馆有着千丝万缕的联系，当它从露天的天桥走向室内的舞台时，也是这门艺术走向成熟的时候，同所有舞台艺术一样，只有走进了茶馆这样象征市井文化的聚集地才能够被更好地保留和发展下去。

2.3 相声产生的外界文化背景

相声的发生发展同其他形态意识一样，要经历一个缓慢的渐变的过程，同样要等到一定的时间和合适的空间才能产生质的变化，像婴儿脱胎于母体而成为一个独立的个体一般。相声的产生是外界多重文化背景和多种曲艺内部之间的相互渗透共同作用的结果。

^① CCTV《走近科学》编辑部编，《曲艺中国相声大师》，上海：上海科学技术文献出版社，2009年，第13页

^② 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第350页

果。它的外界文化背景包括民族文化，市民文化，地域文化等对它的影响。

2.3.1 民族文化的影响

首先是满族的说唱渊源与形式。清朝是中国历史上又一个外族统治的时代。这个被称为“满族”的民族最早称呼是“满洲”。满族属于东北亚地区的满一通斯语民族，族民多以游牧围猎为生又能歌善舞。长期的野外劳动和简单的生产方式，使这个民族形成了乐观，开朗，豁达的性格，因而他们的艺术作品也呈现出质朴欢快，朴素豪爽的风格。说唱艺术的兴起与这个民族的性格有着颇深的关系。满族的口头文化的传承是源远流长的，起初是因为自古“无文墨，以语言为约”。据《金史》卷一载：“生女真之俗，至昭祖时稍多条教，民颇听从，尚未有文字，无官府，不知岁月晦朔。”^①元人宇文懋昭所撰的《金志》中说女真金代习俗：“贫者以女年笄行歌于途，其歌也乃自叙家世”。这说明在女真时期就有“行歌于途”，“自叙家世”的讲古习俗。从中可知，金代初期民间讲古的习俗就很盛行，原因是因为当时没有文字的形成因而只能靠口头传诵。这一点对于一个民族历史的保留和文化的传承无疑是非常重要的。“讲古”具体是指族中一位德高望重的老人讲述族源传说、家族历史、民族神话以及萨满故事等。满族先人在讲述的过程中又不断地加入或改造自己的故事，从而逐渐形成一部部优秀的作品。满族人对于“讲古”这一行为非常尊重，把它当做崇高而神圣的事情，代代相传。这个民族在戏曲上也留下过辉煌的一刻：王国维《宋元戏曲史·金元本名目》载：“两宋戏剧，均谓之杂剧，至金而始有院本之名。院本者，《太和正音谱》云：‘行院之本也。’……则行院者，大抵金元人谓倡伎所居，其所演唱之本，即谓之院本云尔。”^②也就是说，女真族入驻中原后，受到了两宋杂剧的影响，在民间艺人的院子里所演唱的脚本就是“院本”。足可以看到这个民族说唱的历史渊源了。

到了清代，随着汉文化的渗透和影响，逐渐产生了配有乐调的“子弟书”、“八角鼓说唱”、“单弦牌子曲”等，并随着市民阶级的扩大和传播方式的发展，这些类型的说唱艺术也随之兴盛。对相声影响较为突出的便是“子弟书”和“八角鼓”两种形式。“子弟书”体制比较短小，语言以京味儿的口语为主，随着子弟书的传唱一些抄本和刻本开始盛行，特别在道光以后，有百本张，别梦堂，聚卷堂等，有名的便是清蒙古车王府抄本。最初的相声不是一门独立的曲艺形式，在《江湖丛谈》中记载，其源于八角鼓，早

^① 脱脱等撰，《金史》卷一，北京：中华书局，1975年，第4页

^② 王国维，《宋元戏曲史》，中国书籍出版社，2006年，第84页

期的八角鼓演唱形式之一“拆唱”，常由多人表演，以插科打诨的丑脚为主要角色。道咸年间拆唱八角鼓的著名丑角张三禄，因与同行不睦，无人与他搭档而改说相声，从而开单口相声的先河。其后的直系传人阿彦涛，是因家道贫寒而由票友被迫“下海”的穷旗人。他与自己的徒弟春长隆、恩绪都是满族人，创建了相声史上的早期流派之一“阿派”，该派编演了许多属于文字游戏类的段子，从内容到手法都趋向文雅，他们讲求幽默含蓄，取笑而不庸俗，在相声中开了“文哏”先河。这显然与旗人们有着舞文弄墨的习性分不开。另一相声始祖朱绍文也同样是满族人。据王决的《中国相声史》介绍：“朱绍文，清咸丰、同治年间的相声艺人，艺名‘穷不怕’。他生于1829年，卒于1903年。祖籍浙江绍兴，汉军旗人，家住北京地安门外毡子房。幼年学唱京剧丑角，后来改为架子花脸，曾搭嵩祝成班演出。学识渊博，但不热衷科举，擅长编写武戏，曾靠演习教戏维持生活。”^①他所创作的段子如《字像》《劝世歌》等也都是较为文雅的作品。可见这个民族是个善于说唱的民族，整个民族精神是开朗乐观的，因而创作出了一部部优秀的曲艺作品。

其次是八旗子弟的精神寄托与幽默的生活情趣。北京城是满族的聚集地，满族文化在这里发生了大幅度的转变。严酷的八旗制度，把世代的旗人无例外地圈定在当兵吃粮饷的惟一人生轨道里，禁止他们从事其他一切做工，务农，经商等职业。在这种条例的禁锢下，八旗子弟渐渐失去了生活目标，单调而重复的生活使得他们精神苦闷而无所寄托。而趋向各种艺术形式则是他们心灵上的一种寄托，他们在这里自娱自乐，消磨光景，而各种艺术形式随着一代代的传承和改进而变得愈加精妙。“起初，上层有闲子弟多在琴棋书画等较为书斋式的领域里展露才华，而下层穷苦旗人则往往到吹拉弹唱等习见的文娱形式里寄托时光。后来，贵族阶层在艺术生活方面的世俗化走势，也一天天地鲜明。全民族生活的“艺术化”倾向，后来竟至于把这个原本饱含尚武精魂的民族，改造成了一个文化气息十足的群体。”^②

清代的八旗子弟将生活艺术化，体现到了各个方面。老舍曾对当年的旗族艺术生活场面进行了绘声绘色地描述：“整天整年地都消磨在生活艺术中。上自王侯，下至旗兵，他们都会唱二黄，单弦，大鼓，与时调。他们会养鱼，养鸟，养狗，种花和斗蟋蟀。他们之中，甚至也有的写一笔顶好的字，画点山水，或作些诗词——至不济还会诌几套相

^① 王决，《中国相声史》，北京：燕山出版社，1995年，第78页

^② 关纪新，《满族对北京的文化奉献》，《北京社会科学》，2007年第3期

当幽默的悦耳的鼓子词。……他们会使鸡鸟鱼虫都与文化发生了最密切的关系……像鸽铃，风筝，鼻烟壶儿，蟋蟀罐子，鸟儿笼子，兔儿爷，我们若是细心的去看，就还能看出一点点旗人怎样在最细小的地方花费了最多的心血。”^①由此看来旗人们总能细细品味生活百态，他们如孩童般的想象力和游玩方式，逐渐融入后来北京人的文化之内，成为北京文化的一种特色。

此外幽默的生活气息一直伴随着这个民族。从金院本中的科诨，再到清初的八角鼓，子弟书等，一直延续着戏谑打趣的主脉。清末随着王朝的取缔，满人们的生活境遇也随之改变，一瞬间有了天上地下的差别，他们照样以高傲优雅的姿态俯视生活，可是生计并不像他们想象的那么简单。在饱尝世态炎凉的心灵中影射出他们对生活的无奈和凄凉。长期以来他们养成了以冷眼观世界的方式，时常让自己在幽默中跳进跳出，以慰藉失落的心灵。他们的幽默，是特殊命运下复杂心态的升华，是向悲怆命运作挣扎的精神结晶。咸道年间署名为“鹤侣”的宗室子弟奕赓是一位有名的子弟书作者，在一部题名《鹤侣自叹》的子弟书里充分地表现了他对生活的调侃：“……说什么煮酒论文谈志量，我只有野老农夫问桑麻。说什么万言策论陈丹陛，我这里没齿甘为井底蛙。说什么高攀桂树天香远，我这里只向荒山学种瓜。说什么玉宇瑶池霓裳曲，我这里夜半山村奏暮笳。说什么浅斟低唱销金帐，我这里柴、米、油、盐、酱、醋、茶！休提那丝联枫阶银潢派，休提那勋名盟府五侯家。这如今貂裘已敝黄金尽，只剩有凌烟傲骨冷牙槎……”曾经歌舞升平的生活已离他渐渐远去，以前的琴棋书画变为了如今的柴米油盐，作者心里不免添了几分凄凉，然而尽管如此，整部作品没有丝毫忧郁的情思，满是打趣的言语中含着带泪的笑。清中期的小说《儿女英雄传》是一部晚清的英雄传奇小说特色，这部小说充分体现了满人的幽默创作方式。胡适说：“《儿女英雄传》是一部评话，他的特别长处在于言语的生动，漂亮，俏皮，诙谐，有风趣。这部书的内容是很浅薄的，思想是很迂腐的；然而生动的语言与诙谐的风趣居然能使一般的读者感觉愉快，忘了那浅薄的内容与迂腐的思想。旗人最会说话：前有《红楼梦》，后有《儿女英雄传》，都是绝好的记录，都是绝好的京语教科书。”^②

为了摆脱刻板单一的八旗制对人们精神的束缚，他们已习惯以插科打诨、诙谐幽默调节生活。满人的各种艺术作品，几乎无一例外地被注入了喜剧因子，老舍作品就是其

^① 老舍，《四世同堂》，北京：人民文学出版社，1983年，第126页

^② 胡适，《胡适全集 第三卷》，安徽教育出版社，2007年，第542页

代表。而后来老舍参加相声的创作和改变也不是偶然的。“北京艺术的喜剧风格（最突出地体现于相声、曲艺）或多或少也缘于清末以来的历史生活：京城所历风云变幻的戏剧性、喜剧性；京都小民苦中作乐，冷眼看世相的幽默传统；没落旗人贵族讽世玩世自讽自嘲的倾向——这儿也有诸种因素的汇集。其中满族人、旗人的幽默才能是不应被忽略的方面。这可能是失败者的幽默，却也因失败更显示了一个民族的优异禀赋与乐天气质。”^①

再次是清末统治者对说唱艺术的接纳与摒弃。清朝前期的文字狱让许多文人士子缄口不语。经历了一番死一般的沉寂之后，统治者们终于将戏曲引入宫廷，同时接受其他艺术形式。“四大徽班”进京，这是我国戏剧史上具有里程碑意义的一件大事，也是从这个时候起，形成了中国最大的剧种——京剧，最终京剧成为了中国的国粹。此时曲艺也同样跻身于上层舞台。张寿臣在《回顾我们艺人生涯》中说：“光绪二十年，西太后六十寿辰。十月十日那天，把北京城各行各业摊贩和一部份生意人，都集中于颐和园宫门外，开设临时摊子，供西太后观赏。朱先生（朱绍文）也去了，被西太后封为“八大怪”之一，由是声名益著。”^②这段话是相声名家张寿臣根据他所听说的所回忆的，因此不是十分准确，但有一点可以说明，“八大怪”这种叫法源于上层统治者的。说明统治阶级对这些艺人是有所耳闻的，并且接受这些技艺。而与这种态度截然相反的便是统治阶级的禁令：这个禁止娱乐的呼声是便随着清末的连年国丧而来的。统治者规定民间服孝，不准动响器，许多艺人因此失去了饭碗，从而被迫改行。相声便在这种偶然的形式下诞生了。著名的传统相声段子《改行》便是说的这一时期的历史。

甲：有这么一年艺人最倒霉。

乙：哪年？

甲：光绪三十四年，皇上死啦。

乙：死啦就死啦吧。

甲：唉，那年头儿要是这么说，你就有欺君之罪。

乙：那说什么呀？

甲：你得说皇上驾崩啦！

乙：什么叫驾崩啦？

^① 赵园，《北京：城与人》，上海：上海人民出版社，1991年，第53页

^② 中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会，《天津文史资料选辑》第十四辑，天津人民出版社，1981年，第63页

甲：驾崩……大概就是驾出去把他崩喽！

乙：不对吧？大概是个好的形容词。

甲：啊，对啦。

乙：皇上死了与艺人有什么关系？

甲：国服哇。

乙：噢，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，不准擦红粉，连头绳儿都得换蓝的。

乙：那干吗呀？

甲：表示挂孝。

乙：噤！

国丧只能算作相声产生路途中的一支小插曲，它决定不了这种艺术的产生，只是在一个偶然的时间段内助长了相声这种以说为主的艺术形式。对相声的发展史来说，肃亲王对相声的禁令和袁世凯对李德钤的驱逐，更是把相声从北京区域推向了南北各大城市。可以说禁止相声这一行为似乎为它进一步的发展提供了机会，为它的传播提供了进一步的发展。民国时期的李德钤把相声带到天津，沈阳等地都与这些有着极大地关系。总之由于统治阶层的热爱才使得相声站稳脚跟，而它的迅速兴盛又使得它无法被禁止，反而在其他地域迅速蔓延。

2.3.2 市民文化的渲染

相声产生于城市之中，因此是市民文学的一种。有关市民文学的产生谢桃坊在《中国市民文学史》中是这样说的：“市民社会是在封建社会后期城市商品经济发展到一定阶段而出现的，相应地随即产生了为市民阶层所喜爱的和表达市民思想意识的都市通俗文学，即市民文学。中国市民社会是在北宋特定的历史条件下形成的，随之也产生了中国市民文学。”^①劳动的分工促使城市与农村分离。由于都市人口的增加，经济的繁盛，居民的生活已经颇为自由、放纵，市民们对娱乐的向往强烈起来。早在北宋时期，孟元老曾对京城汴梁作了如下描绘：“太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习歌舞，斑白之老，不识干戈，时节相次，各有观赏……新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。”^②可见当时的城市中说唱已成为较为时兴的技艺。唐宋之际，随着门阀制度的逐渐退出

^① 谢桃坊，《中国市民文学史》，四川人民出版社，2003年，第1页

^② [宋]孟元老撰，鄧之诚注《东京梦华录》卷五，北京：中华书局，2006年，第75页

历史舞台，地主阶级政治职能与经济职能的分离，大批没落的城市贵族与文人士子被置于士子阶层，正是这些群体创造了市井文化。袁行霈在《中国文学概论》中说：“中唐以后的市井文学主要是说唱文学……这种市井文学以其丰富多彩的故事性为中国文学增添了新的色彩，经过艺人记录、文人加工、文人模仿等几个阶段，遂蔚为大观。在元明清三代，其成就高出于士林文学之上。”^①由此可以看出较为通俗的白话小说和戏曲等艺术的兴起，与市井的繁荣和市民对娱乐的需求有很大关系。因而相声在市民文化下产生也不是例外。

清末时期的市民文化较为特殊，传统的社会文化领域发生了急遽的变化，改良的呼声一浪高过一浪，新兴的文化思想冲击着人们的传统观念。为适应此时的消费群体的需要，市民文化在商业经济社会基础上衍生而出，城市文化团体也随之而兴起。同时新媒介如报纸广告宣传，唱片录制等的盛行为市民文化的传播提供了重要的途径。清末市民文化的另一个特点是消费性和娱乐性文化产品的繁盛。各类适合市民口味的文艺作品在清末的城市社会十分流行。晚清印成单行本的小说据称至少在两千种以上，这些小报以谈风月、说勾栏为内容，供人娱乐消遣，正足以反映市民文化的娱乐性趣味。各种通俗画刊在市民中也很流行。其他如戏剧、民间评书、弹词、鼓词等传统文艺形式，以及西洋电影、话剧等新型娱乐形式也极受市民的欢迎。传统的大众文化与新型的文化社团、传媒工具相结合，使这些原本属于边缘地位的文化形式逐渐取代了政治伦理在文化体系中的核心地位，广泛流行于城市中间，成为文化的主流。这种与民众生活和情感相贴近的艺术，使市民文化获得了前所未有的激情与活力，进而带动了整个文化体系由雅入俗的演变。

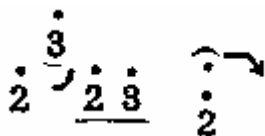
相声是在这样的环境下生成的，它的传播是靠着这些新兴的传媒工具进行的，百代唱片公司就曾经为李德钗等录制过作品，为相声艺术保留了一份珍贵的材料。相声在各大城市的广泛流传也是有赖于城市交通工具的便利，正是相声的第三代人李德钗等人利用这样便利的交通把作品带到了天津、沈阳、上海等地。丰富多彩的市井生活在传统相声中得到了完美的展现

北京城有着独有的市卖声，这是城市生活的协奏曲，也是相声中口技的一种。关于市卖声，早在宋代就有相关的记载：高承《事物纪原》：“京师凡卖一物，必有声韵，其

^① 袁行霈，《中国文学概论》，高等教育出版社，2006年，第63页

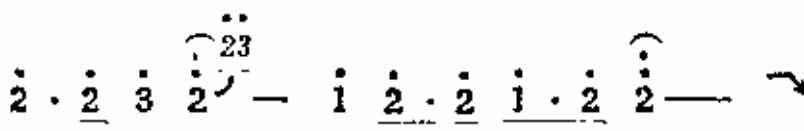
吟哦俱不同，故市人采声调，间于词章，以为戏乐也。”^①这一点说明市卖声不是简单地吆喝叫卖，而是一种富有声调和旋律的艺术唱腔。《梦梁录》也提到：“今市街与院宅往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖之声，采合宫商成其调也。”^②北京城里的市卖声是比较有特色的一种，它的旋律婉转悠扬，节奏缓慢，充满着京腔京韵，代表了北京这一地域的民族特色。在没有广告的时代，那些引车卖浆的小商贩，只能够靠悦耳而又有特色的叫卖声来吸引顾客，他们在城市里的大街小巷穿梭，市卖声成为了人们生活中的熟悉的乐调。在《北京往事谈》里记载了多种市卖声：“北京的吆喝声分东西南北城、九腔十八调，大多数是有季节性的。”^③

正月初一卖活鲤鱼，初二用它祭财神。“鲤鱼跳龙门”，显得那么顺气，那时讲究发财嘛。大清早一出来，吆喝的别提多豁亮了：



活 鲤 鱼 哎。

二月初一是“太阳生日”，北京有逛太阳宫庙会的习俗，这一两天有卖太阳糕的，太阳糕上捏一小红公鸡，让你看了那么喜欢。吆喝出来：



太 阳 糕 嘞， 小 鸡 的 太 阳 糕 啊，

三月有卖香椿的，讲究吃刚钻出来的嫩芽，吆喝出来：

^① [宋]高承，《事物纪原》，中华书局，1989年，第34页

^② [宋]吴自牧，《梦梁录》，三秦出版社，2004年，第64页

^③ 北京市委员会文史资料研究委员会编，《北京往事谈》，北京：北京出版社，1988年，第132页

6 . 5 1̣ 3 5 5↘

嫩了芽的香椿。

①

商业是市民文化不可或缺的要害之一，市卖声自然成为城市街巷中最悦耳的声音之一。这种带有文化和音乐色彩的腔调是人们再也熟悉不过的了，因此很自然地成为了相声艺人模仿的对象。如：《卖布头》这段相声表演了京城中小买卖的吆喝声，让听众仿佛置身于街巷之中，听着熟悉的市井之音。上面所提到的吆喝声分东西南北，是指卖同一货物的不同地点的内容和腔调不同，《卖布头》中便说到了卖糖葫芦时北京各个城区的不同腔调：

甲：过去在北京啊，做小买卖的吆喝最多。比如说卖糖葫芦的，东西南北城还都不一味儿。

乙：对，讲究九腔十八调，您说到北城怎么吆喝？

甲：“蜜来哎冰糖葫芦哎——”

乙：到西城哪？

甲：“葫芦儿冰糖的。”

乙：这省点儿事，到了南城？

甲：“葫芦儿，”

乙：这更省事了！

甲：到了东安市场摆摊儿的，吆喝起来新鲜：“刚蘸得的！”

乙：连葫芦俩字都没有啦！

甲：北京叫冰糖葫芦儿，到天津叫糖墩儿，吆喝起来最省事就一个字儿：“墩儿哎——”

除了上述的谱有曲调的市卖声，还有一种便是不带任何音乐色彩的叫卖，这种叫卖不是单调的吆喝而是小商贩带有技巧的说辞，如《小买卖论》中卖柿子的一段：

甲：小伙子能说，净卖嘴啦。摆好摊子，往旁边一站，由打那边来了一位阔少，还没走到他摊子那儿，他上前就给人家请安，底下请安，嘴里就说啦：“二爷，你老没上街啦，可有日子没卖您钱啦。您看这柿子多好，给少爷兜两堆吧。”没心买也不好意思不买啦。

“二爷，您把手绢给我。”这阔少把手绢给他，他给包了两堆，十个，包好系好，净系死扣儿。

乙：干吗呀？

① 北京市委员会文史资料研究委员会编，《北京往事谈》，北京：北京出版社，1988年，第139页

甲：死扣儿不是难解吗？怕他道上拿出一个一尝不坏了吗！

乙：真会做买卖。

甲：柿子递过去，这位阔少问：“多少钱？”“十个柿子能值多少钱？”“哎！小买卖，赚几个钱？都不要钱不赔本儿啦。”“二爷，等多咱我没本钱的时候，我上您府上去要本钱。”

乙：噢！他认识这位？

甲：不认识。

乙：不认识，不要钱叫人拿走，人要真拿走呢？

甲：你也糊涂。谁能买东西不给钱？“你要是不要钱我就不要啦！”“二爷，我要不要钱您是不能拿走，这十个柿子我真没法要，我算您个本钱吧——您给五块钱吧！”

小商贩熟练地掌握了买主的心理，以欲擒故纵的方式在看似不经意的说笑寒暄之间，就把商品出售了。能把小商贩的买卖伎俩分析得如此透彻，可见相声艺人对百姓生活观察地细致入微。也充分地证明了相声创作者和艺人出自于市民底层，只有这样才能创作出如此贴近生活的作品。相声是源于小市民阶层的，小市民的艰辛与无奈这些艺人们体会的是最为深刻的，而相声作品则是对这些苦难生活的最真切的反应，给观众的感觉不只是一笑了之，而是在笑过去的背后留下对生活的辛酸与困苦的感慨。

2.3.3 地域文化的熏染

自然环境对文化风俗的产生和变化影响力是极大的。从地理环境上看北京西北一带有崇山峻岭的环抱，东南一带众水横流，土地宜牧宜稼，从而形成了俗重义侠，好结朋党，其想赴死生，亦出于仁义风俗。但是自汉唐以后出现了较大的迁移活动，或是迁入或是迁出，自然环境的影响也越来越弱。到了清朝八旗子弟占据北京内城，使得满族风俗成为一种时尚。城市的兴起和繁荣使得北京由尚武向奢华的风俗转变。元大都曾是戏曲文学文化的中心。巧合的是五百年后的同一个地方又产生了相声这一形式。袁行霈曾说：“文学发达的地区，一般说来都是经济比较繁荣、社会比较安定、藏书比较丰富、教育环境优良的地区。或者是政治的中心，或者是比较开放的交通枢纽。”^①北京便是这一有利的地区。近人刘师培在《南北文学不同论》中已注意到地域对文学的影响：

“春秋以降，诸子并兴。然荀卿、吕不韦之书最为平实。刚志决理，輶断以为纪，其原出于古《礼经》，则秦、赵之文也。故河北、关西，无复纵横之士。韩、魏、陈、宋，地界南北之间，故苏、张之横放，韩非之宕跌，起于其间。惟荆楚之地，僻处南方，故老子之书，其说杳冥而深远。及庄、

^① 袁行霈，《中国文学概论》，北京：高等教育出版社，2007年，第45页

列之徒承之，其旨远，其义隐，其为文也，纵而后反；寓实于虚，肆以荒唐谲怪之词，渊乎其有思，茫乎其不可测矣。”^①

也就是说北方的作品多为实际的直率的，而南方的作品则较为虚幻含蓄。一个民族，由于地域、气候、风俗、文化的不同，从而形成不同的思想意识、心理特征和审美习惯。不可否认北京是一个充满文人氣息的地方，紧邻皇城的地理条件使得这里的信息渊源不断。老北京的“侃大山”功夫是有目共睹的：无论是富有才气的文人还是胸中无墨的小市民都天然生就一副巧舌如簧般利索的嘴皮子，只要稍有空闲就会放开京味十足的嗓门，京腔京韵口若悬河地侃起来。侃的中心上从国家大事下到家长里短，都会讲得有板有眼头头是道。四合院的住宅布局更是方便人们之间的交流，信息量也随之增多。而借助相声的这种形式，把说笑娱乐的功夫发挥到了极致。

首先是京腔京韵下的方言笑料方言对曲艺中曲种的产生有着决定意义。相声是北京城中土生土长的艺术，传统相声的最大标志是浓重的北京味儿。北京话中不时得带有一种调侃和幽默感。总是扯着长音，有时常拐着几道弯儿，又时常伴有半开玩笑，满不在乎的语气。在词汇的运用上更是大量地运用了老北京的方言土语甚至江湖术语。不仅如此，相声艺人经常模仿外地的口音来增添笑料。早在宋代百戏中也有类似的现象，《都城纪胜》载云：“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，以资笑端。”相声也承继了这种形式，模仿外地乡音来取笑，最初模仿的乡音集中于山东、河北、东北一带，之后逐渐发展到了南北各个地区。

伴随着居于天子脚下的优越地势的是北京市民的高傲姿态。他们有着市民的普遍特征，爱吹嘘，爱摆阔，为满足自己的虚荣心而夸下海口，这种特点在北京市民中表现得尤为突出。如《暖厂》中一段：“甲：你看我像做什么的？乙：我看您哪？像在哪个大学里……甲：当校长！乙：当听差的！”《暖厂》里所说的北京风情：一口气列出了当时存在的旅馆饭店还有戏馆子电影院，银行金店，汽车行，书局，药铺，布店等，《养方子》是贯口相声的代表，那些症结也正是小市民脾气秉性的代表。这种高傲的另一表现便是轻视外乡人。居于天子脚下的市民们骨子里透着一种高傲，他们对来自周边乡镇的人们很不屑。时常欺负那些老实巴交，甚至迷离迷糊的乡下农民。如《山羊喝茶》一段：茶馆里一跑堂的瞧见硕二爷的穿戴简朴，就来了一嗓子：“嘿，刚来啊，乡亲！”一进门

^① 北京大学中国传统文化研究中心编，《北京大学百年国学文粹·文学卷》，北京：北京大学出版社，1998年，第39页

儿叫“乡亲”，这是三青子（就是无赖汉）话，就是藐视乡下人。跑堂跟硕二爷说：“我说，刚来呀？三河县的吧？住哪店儿里？瞧大奶奶来啦？”跑堂的对那个牵羊的老头更是欺负，要求那老头儿把羊的茶份儿也算上。北京的贫嘴和对外来人的轻视，一一表现出来。

其次是庙会的娱乐和商业形式。相声中有关庙会的段子也不在少数。庙会是我国传统的节日形式，反映民众心理和习惯。它的渊源，可以一直上溯到古老的社祭。中国庙会是从古代严肃的宗庙祭祀和社祭及民间的信仰中孕育诞生。汉、唐、宋时期，加入佛、道教的宗教信仰和娱乐形式，尤其经过明清的进一步完善发展，进一步突出了商贸功能，成为市民生活的重要组成部分。将集市贸易与游乐观赏联系到一起是市民社群的独特创造。

庙会文化在明清时期的许多文学作品中都有所体现。如市民小说《蜃楼志全传》中有关北方庙会的一段描写：

“每年三月三日有个大会，饭馆酒棚，何止数百。若逢晴朗天气，这些城里乡间，公子王孙，农父野老，贫的，富的，俊的，丑的，都来赶会。就是妇女，也有几百车儿。这卖的东西，整绫碎缎，新桌旧椅，各色庄农器具，房屋材料，都是有的。其余小儿耍货，小锣鼓，小枪刀，鬼脸儿，响棒槌之类，也有几十份子。枣糕，米糕，酥饼，角黍等项，说之不尽。”^①

展现了清中叶北方庙会中的繁华喧闹的场景和嬉笑往来的人群，由此看出在当时的人们对它的重视与喜爱。

北京最早的庙市出现在辽代，明代已很兴盛。明末刘侗、于正奔的《帝京景物略》一书记载了北京附近庙会情况。他们指出：“城隍庙市，月朔、望、念五日，东弼教坛，西逮庙墀庑，列肆三里。市之日，族族行而观者六，贸迁者三，谒乎庙者一。”^②这是说，到庙会上看热闹、游玩观光的人占大多数，买卖东西的人占一部分，而真正谒庙烧香磕头的人只占十分之一，说明这时庙会是在佛寺道观内或其附近形成集宗教、商贸、游艺于一体的民间聚会。目前在北京的庙宇，大多数是建于明代的，据史料记载，明朝城内外的寺庙就有两千多座。清代则更为繁多，从乾隆年间绘制的《京城全图》中可以看出京城内共有寺庙1300多所^③。清代统治者提倡崇拜喇嘛教，不但可以制服蒙古人，而且还可以利用蒙古人来制服藏族人。因而大力提倡建造庙宇。

^① [清]庚岭劳人，《蜃楼志全传》，百花文艺出版社，1988年出版，第35页

^② [明]刘侗、于正奔，《帝京景物略》卷三，上海：上海古籍出版社，1989年

^③ 此数据引自赵兴华，《北京史话》，北京：中国城市出版社，1999年，第112页

北京的庙宇繁多，庙会频繁。相声段子《庙游子》说出了北京的庙会之多：“甲：这个庙名让我给忘了，所以我到这儿就没找到他。乙：这可不好找，北京这个地方庙很多，分庵观寺院宫。”这里提到了雍和宫，九天宫，万寿宫，蟠桃宫，老道庙，白云观，白塔寺，东岳庙，隆兴寺……上百所庙宇成为了这段相声的主要素材。明代张爵《京师五城坊巷胡同集》记载了北京南城的街巷地理，南城指“正阳，崇文，宣武三门外，新城内外”^①据统计，共存在寺庙 68 所，数量远远超过北京的东城，西城，北城等地。

《北京史话·老北京庙会》一节中将昔日北京的庙会归纳起来大致有以下几种形式：第一种以进香敬神为主，每逢祭日，庙中的主持人开庙，让信仰佛道的信徒入庙进香。第二种是游春形式的庙会。京城许多人借庙会游春此种庙会以游乐为主，宗教与商业活动是为次要的。第三种庙会以商业活动为主，在庙宇中设定期市集，交易百物。故又称为“庙市”。第四种庙会已脱离庙宇范围，以市易为中心，娱乐及宗教活动完全停止。此种庙会又称为“市集”，如花市集就是。又如清季之厂甸和天桥也是无庙的庙会。无论是哪种庙会，都会使众人聚集，特别是以娱乐和商业为主的庙会，更多了些买卖交易的机会。^②相声这个艺术也免不了在商品交易动力的推动下愈演愈妙，精益求精。由此看出庙会为相声等艺术提供了买卖的机会，来往穿梭的人群成为了它当初的忠实顾客，同时流动的人群促进了它的广泛传播。在消费带动下的艺术才能生发出艺术的真正内涵。而北京一年四季节气不断，民间活动层出不穷，养就了老北京喜爱逛市的闲情逸致。枝巢子《旧京琐记》载：“喜游览，妇女尤甚。正月最繁，所谓六部灯也，厂甸也，火神庙、白云观也，按时必至……大抵四时有会，每月有会，会则摊肆纷陈，士女竞集，谓之好游荡可，谓之升平景象亦可。”^③而相声就在这种游人如蚁，客流云集的庙会文化带动下应运而生的。

归纳起来庙会对相声的形成发展有以下几点促进作用：首先为相声的演出提供场所，天桥市场便是其带动下产生的。本文在“天桥”一节已经分析了庙会的聚集对天桥市场繁荣的影响。在此不再展开论述。其次保证了往来人群，有利于信息的传递。在不同层次和每日都变换的人群中，更有利于相声的传播和发展。再次为相声的创作提供创作素材。

^① [明]张爵《京师五城坊巷胡同集》，北京，北京古籍出版社，1995 年，第 14 页

^② 赵兴华，《北京史话 2：老北京庙会》，北京：中国城市出版社，1999 年，第 130 页

^③ [清]夏仁虎，《枝巢四述旧京琐记》，辽宁教育出版社，1998 年，第 24 页

2.4 相声产生的内部因素

2.4.1 由技到艺——口技对相声的生成作用

许多学者认为相声是由口技一步步得发展而来的。薛宝琨在《相声溯源》中说道：“早期的‘相声’曾经叫过‘象声’或‘像声’，实际是一种口技。”^①早在宋代的《东京梦华录》就记载了“学像生”，“学乡谈”的伎艺，这是口技摹拟的开始。到了清代《聊斋志异》中就有关于口技的记载。乾隆年间翟灏的《通俗编》卷三十一有按语说：“今有相声伎，以一人作十余人捷辩，而音不少杂，亦其类也。”^②这里的“相声”指的能学各种飞禽走兽的啼叫声、各地各类人物的言语声以及各行各业的叫卖声。“相”就是“像”（象）的意思。“相声”有时也写作“像声”或“象声”，乃口技的另一种称呼。“相”、“像”混用的现象在清代屡见不鲜。《清稗类钞》的“戏剧类”里说到“口技”：“口技为百戏之一种，或谓之曰口戏，能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤，以悦座客。俗谓之隔壁戏，有曰肖声，曰相声，曰象声，曰像声。”^③捧花生《画舫余谈》里记载嘉庆时南京夫子庙清明节百戏杂陈的盛况，也曾用“相声”一词，但语焉不详，难以考察其具体情况。以意度之，当是口技之流。蒋士铨的《京师乐府词》提到了说口技的“画眉杨”：“小杨口技以艺名；喉中能作百鸟声。画眉黄雀与白翎，啁啾求友分轻重。鱼鹰掠水吹水鸣，鸚鵡嫌龙嗔索铃。鸡雉入窖乳狗争，狗母受打鸡母惊。……鸟学人声语言好，人为鸟声喉舌巧。转喉触讳彼为谁？可谓人而不如鸟。”形象地说出了这个叫做“画眉杨”的艺人表演口技的场景。他模仿各种鸟类的叫声惟妙惟肖，并且善于变换。还有一首《听像声》：“帷五尺广七尺长，共高六尺角四方。植杆为柱布作墙，周遭著地无隙窗。一人外立一中藏，藏者屏息立者神扬扬，呼客围坐钱入囊，各各侧耳头低昂。”这一位艺人模仿的不再是单一的虫鸣鸟叫声，而是转向了市井声。百鸟张是光绪年间一个享有盛名的口技艺人，他擅长模仿百鸟的叫声，且惟妙惟肖。他只是用声音来娱乐众人，引发的是观众的惊讶和赞叹之声，而非被逗乐，一开始的口技里并不含有笑料。《江湖丛谈》第七章将相声与口技并为一谈。提到张三禄一段说：“张三禄不愿说八角鼓儿，自称其艺为相声。相之一字是以艺人之相貌形容喜怒哀乐，使人观之而解颐，声之一字是以话

^① 薛宝琨，《相声溯源》，北京：北京大学出版社，1999年，第59页

^② [清]翟灏《通俗编》卷三十一，乾隆十六年武林竹简斋本

^③ [明]徐珂，《清稗类钞》戏剧类，北京：中华书局

的声音，变出痴茶呆傻，仿做聋瞎哑，学各省人说话不同之语音。”^①

云游客《江湖丛谈》第三集里有一段记载：“在早年没有说相声的，有一种能以口技的玩艺儿挣钱，或隔房间，或用帐子遮避。学学飞禽走兽，各样的草虫叫唤，江湖上叫“暗春”。清末的时候，张三禄使“暗春”最有拿手，可称“暗春”泰斗，百鸟张、百鸟王亦兴旺些年，不过他们不按着“暗春”的规矩做生意，形如乞丐要钱，虽挣的不少，亦自低身价。”^②

侯宝林、薛宝琨等合著的《相声艺术论集·漫话相声艺人张三禄》中介绍：“百鸟王”情况不祥；“百鸟张”恰恰是同治、光绪以来屡见记载的人物。李静山增补《都门杂咏》里有“学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张”之语。据自序中说该书增补于同治三年端午后。徐珂《清稗类钞》里引述一条资料说：光绪十六年（1890年）五月，“百鸟张”在什刹海作艺，“效百鸟鸣，雌雄大小之声无不肖。”《天桥一览》还提到：“百鸟张名叫张昆山，作艺于光绪年间，单人独技，露天拉场。”这里说的“露天拉场”可以看作“不按着‘暗春’规矩做生意”的注脚，因为“暗春”的正统表演方式总是“或隔房间，或用帐子遮避”的。张三禄等人不墨守成规，弃濒临绝境的“暗春”而在当时已经存在的“明春”里寻求出路。

可见相声的产生与口技有着直接的关系，先是由帐子里的艺术发展为面向观众的艺术，完成了由“技术”到“艺术”的转化过程。此外还有模仿内容的变化，薛宝琨先生认为是由鸟兽声到市声的转变。在这里还值得考虑，因为口技作为一种技艺，模仿对象是随机的，也是因人而异的，把模仿的对象说成是由自然界到社会似乎有些牵强。

2.4.2 对八角鼓，子弟书，京剧等艺术的吸收

本文第一章曾提到清代是中国古代曲艺发展繁荣的又一个高峰期。各式各样的曲种在一瞬间产生和兴盛起来。清代李振声的《百戏竹枝词》记录了这一时期的火热场面。

百戏竹枝词〔清〕李声振

- 一、十不闲饶鼓钲锣备特悬，凤阳新唱几烟鬟。问渠若肯勤吞织，何事夸人“十不闲”？
- 二、鼓儿词帘影沉沉春昼迟，三弦列坐唱娉娥。深闺不作鸡窗课，偏解先儿八板词。
- 三、八角鼓楹鼓足鼓制不一，此鼓如何八角敲？闻说番鼓曾八面，天神可复降南郊？
- 四、打花鼓赛会时光趁踏青，记来妾住凤阳城。秧歌争道鲜花好，肠断冬冬打鼓声。
- 五、太平鼓句丽画纸黑连环，春鼓声中不夜天。怪道灯街杖农乐，歌声已是《太平年》。

^① 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第245页

^② 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第245页

六、莲化落四玉桃思按拍闲，鹑衣三五出卑田。无聊过市听花落，也算东江歌采莲。

在诗中提到了十不闲，三弦，八角鼓，花鼓，太平鼓，莲化落等，可见这些是北京地区常见到的曲艺形式。它们出现在人们的生活当中，为单调无味的生活增添几分亮色。几乎在同一历史时间段内出现的他们，彼此之间必然有着相互联系。许多曲种在流行的过程中为了配合当时当地的审美习惯而逐渐做出了改变，或者分裂为若干种不同的形式，或者整合成一种新型的曲艺，甚至转化为地方戏的一种。不同曲种在互相交流互相渗透中发展。最初的相声是“八角鼓”裂变的产物，之后又通过吸收其他类型文艺的养料，而逐渐成熟起来。

有关八角鼓的演奏在明万历年间就有所记载。沈榜《宛署杂记》志遗八《都城八绝》中对八角鼓有所描绘：“刘雄八角鼓绝：刘善击鼓，轻重疾徐，随人意作声；或以杂丝管弦之间，节奏四合，更能助其清响云。”这是对八角鼓演奏的较为细致的描述，显然是八角鼓早期的形式，主要突出了节奏和音色。后来八角鼓演化成了多种形式：有岔曲，群曲，拆唱，单弦，双头人等。这里的拆唱八角鼓就有了以说笑逗乐的趋势。拆唱八角鼓到了后期是以丑角为主的，因而丑角这一角色对相声的产生尤为重要。嘉庆三年刊行的戴全德的《浔阳诗稿》有一首《花柳调》小曲，描述八角鼓的拆唱情况：“八角鼓，武艺高，伙计三人嗓子好，做正的打鼓弹弦子，丑角是站着，家伙响动开唱，曲词新鲜，嗓子脆娇；丑角斗亘（逗哏）堪笑，脖子打肿了。可爱初次听，真畅快，可惜复再说俗气了。”《江湖丛谈》里记载：“相声这种艺术就是由“八角鼓”产生的。……八角鼓迭经变迁，又产生相声之艺术。按八角鼓之八部，分为乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑，由此八卦中分其歌曲之艺术为八样，即吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱是也。八角鼓班儿，向有生、旦、净、末、丑，其丑角每逢上场、皆以抓哏逗乐为主。在那时八角鼓之有名丑角为张三禄，其艺术之高超胜人一筹者，仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话儿，演未领受社会人士欢迎。后因其性怪癖，不易搭班，受人排挤，彼愤而撂地。当其上明地时，以说、学、逗、唱四大技能作艺，游逛人士皆预听其玩艺。张三禄不愿说八角鼓，自称其艺为相声。”^①可见如果没有八角鼓这门曲艺，没有拆唱八角鼓中的丑角，也许就不会有相声的出现。丑角的性质是很接近于相声中的逗哏的。这一角色摆脱了音色和节奏的束缚，使得表演较为灵活和随意，张三禄正是凭借这一优势迈出

^① 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第245页

了相声的第一步。另一位相声鼻祖朱绍文也是改行而来的。^①关于朱绍文的艺术历程是这样的：“家住北京地安门外毡子房。幼年学唱京剧丑角，后来改为架子花脸，曾搭嵩祝成班演出。”^②因而我们这样推测，朱绍文也会把京剧的唱腔和表演引入其中。

自古以来民间“百戏”之间并没有一个特别明显的界限，它们之间相互夹杂着，而多数内容都是以喜剧调笑为主。八角鼓的演唱风趣横生。两个表演者彼此之间插科打诨。实际是沿袭了宋代滑稽戏和说书艺术的传统。说书有所谓“使砌”，即是在情节之间穿插笑料调节气氛。而讲究说，学，逗，唱是相声不变的方式。其中的“学”就是指模仿和学习各行各业的语言和唱腔。可见相声艺术从一开始便积极容纳和吸收各个行业的艺术精华，这也是相声艺术的生命力所在。各种曲种之间的相互交融和渗透是必然的，正是这些给了相声产生的机会，也正是这些成为相声发展源源不断的生命力。

2.4.3 对传统笑话的采用和改编

最初的相声段子素材多数源于传统的笑话集。笑话有着悠久的历史。从先秦的寓言以及俳优艺人优孟、优旃开始，喜剧元素便一直伴随着中国文学的发展。到东汉末年，已经出现了笑话专集《笑林》。此后接连出现了隋代的《启颜录》，宋代的《艾子杂说》，明代的《笑赞》、《笑府》，清代的《笑得好》，近代的《俏皮话》等。当代学者王利器的《历代笑话集》收录了从三国时期到清末的笑话集七十多种，是涵盖了历代笑话的经典之作。笑话是高度凝练的语言艺术，形式短小精悍，三言五语便将人引入娱乐高潮，是一种非常实用和盛行的文学形式。传统相声的创作是以这些笑话集为根基的，离开这些笑话集就无所谓今天的相声艺术。笑话和相声的传承关系是较为明显的。段宝林在《笑话——人间的喜剧艺术》中指出：“单口相声与笑话最为接近，可以说是专业艺人说的笑话。不过单口相声与一般的小笑话不同，它是专业性的、篇幅较长的笑话。相声演员往往把几个小笑话串连起来，增加许多生动的细节，来表现丰富的内容。”^③

以笑话为素材创制的相声，有以下几种形式：一种是基本上照搬笑话集中的笑话用通俗易懂的口语形式表述出来。如：《笑府》世诤部“遇偷”一则：

偷儿入一贫家，其家止米一小瓮，置卧床前。偷儿解裙布地，方取瓮倾米，床上人窃窥之潜抽其裙去，急呼：“有贼！”贼应声曰：“真个有贼。方才一条裙在此，转眼就不见了。”^④

^① 连阔如著，贾建国，连丽如整理，《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，1995年，第245页

^② 张次溪，《人民首都的天桥》，中国曲艺出版社，1988年，第18页

^③ 段宝林，《笑话——人间的喜剧艺术》

^④ 冯梦龙，《广笑府》卷三，荆楚书社，第51页

相声张寿臣的一段《贼说话》就是这则笑话的通俗形式：

他（指贼）把他那二大棉袄脱下来啦，脱下棉袄往地下一铺哇，又抱坛子。我明白啦，心说：好小子啊，你可损啦！你那意思把棉袄铺到这儿，把坛子抱来往那儿一倒，剩个坛子底儿顶多给我留个四两半斤的，你全弄走，这我可对不住你啦！他铺完棉袄一抱坛子，一我这手顺炕边儿下来啦，把袄领子逮着啦，往上一拉哪，就压在我身底下啦。他不知道哇，抱着这坛子往我脑头里哗地这么一倒，他把空坛子又搁那儿啦，他摸——他摸着大襟，袖子一拢，不就走了吗！一摸没摸着，一摸是地。他纳闷儿呀：一间屋子半拉炕，是铺这儿啦？又一摸：“嗯？”他出声儿啦！摸这头儿也没有，“咦？”他这么一“嗯”、“咦”，声音挺大，我女人醒啦，女人胆儿小，拿脚直踹我：“快起来，快起来，有贼啦！”我沉住了气啦，我说：“睡觉吧，没有贼。”说没有贼，贼答碴儿啦：“没有贼？没有贼，我的棉袄哪儿去啦？”

另一种是把几个小笑话综合到一起，成为一段内容较为丰富的单口相声。如刘宝瑞的《火龙衫》就是‘分庄稼’、‘火龙衣’等两个笑话的复合。传统笑话“八大棍”据说是由八个较为大的笑话组成。

再有一种形式便是借助传统笑话的搞笑方式重新加以改编，这种形式也是最常见的。如明代刘元卿的《应谐录》中的“性急”篇：

“于嗔子与友连床，围炉而坐。其友据案阅书，而裳曳于火甚炽。于嗔子从容起，向友前拱立作礼而致辞曰：‘适有一事，欲以奉告，念君天性躁急，恐激君怒；欲不以告，则与人非忠；敢请，惟君宽假，能忘其怒，而后敢言。’友人曰：‘君有何陈？当谨奉教。’于嗔子复谦谦如初，至再至三，乃始遗巡言口：‘时火燃君裳也。’友起视之，则毁甚矣。友作色曰：‘奈何不急以告，而迁缓如是？’于嗔子曰：‘人谓君性急，今果然耶！’”

而相声《日遭三险》中的急性子与慢性子的形象亦是如此。经过加工，增添了内容，丰富了情节。不只是传统相声如此，现代的相声也同样向笑话集中汲取养分。如马季与众徒弟所说的群口相声《五官争功》便借鉴了《笑府》中的“争座位”一则：

鼻与眉争坐位，鼻曰：“一应香臭，皆我先知，我之功大矣，汝有何功，位居我上？眉曰：”是则然矣，假如鼻头居上位，世有此理否？”

可见相声是笑话的另一种表现形式。因为有如此众多的笑话集地存在，才使得相声拥有源源不断的素材。由以上论述可以看出，相声是由外界各种因素的引发和曲艺内部之间的相互交织的共同作用下生成的。因而相声题材的涉及面比较广阔，包含的技艺众多。

第3章 传统文学对相声文本的影响

曲艺对文学的影响力是甚为广阔的，应为它有着悠久的历史，有着广大民众喜闻乐见的內容，因而成为了许多文学作品的母体。“没有曲艺，就不会有成为一代文学代表的元曲，没有曲艺，就不会有古典的白话小说，没有曲艺就无法解释叙事诗在汉族的发展。”^①而当一些文学作品成熟之时也会返回来影响新的曲艺类型的脚本的创作，曲艺与文学之间的互动一直不断延续着。由于相声产生与清末，在曲艺史上处于较晚的时期，因而很难影响到文学的创作，更多的是接受了各种形式文体对它的影响。

传统相声是我国民间文艺宝库的重要组成部分。传统相声一般指从清末到解放前的相声段子。据不完全统计，至今约有三千多段^②，记录保存下来的不下三百余段，这些作品反映了从清末相声艺术成熟以来直至二十世纪中叶，相声发展衍变的历史轨迹。在早期是通过口口相传保留下来每一段子，直到上个世纪八十年代初一些学者才有意识地将这些段子通过艺人的回忆整理成文本形式。同所有民间文学一样，传统相声有它的集体性，口头性，变异性和传承性的特点，一般没有专业作者，也没有固定的文本底本，往往经过了无数艺人的实践，经过了观众的选择比较，最后形成今天的面目。相声最早以文本形式出现于上个世纪八十年代，由冯不异等人根据艺人口述和回忆编辑而成的《传统相声大全》四卷本，这里记载了早期的相声作品。此后一些优秀作品的选本零星出版开来。“‘笑本’是我们对‘谐谑’类曲艺文学脚本的统称。语言表达的谐趣性，形象塑造的漫画性和情节内容的喜剧性，是‘笑本’文学的共同特征。”^③相声的创作者大多数粗通文墨，他们以纯正真挚的感情，新奇的构思，俏皮的语言形式构造出广为流传的经典之作，这种创作建立在传统文学的基础之上。

3.1 诗文之于相声——俗雅的互融

诗歌作为中国文学的一种主要形式，它抒情写物，通幽达隐，意味深远。往往能够以有限的文字表无穷的含义。“中国文学的长河，是以诗歌为主流的。”^④中国诗歌最突出的特征是它的抒情性，成就最高的也是抒情诗。然而相声的文本是偏重叙事的，相声

^① 侯宝林，薛宝琨，汪景寿《曲艺概论》北京大学出版社 1980 年版 123 页

^② 此数据源于对薛宝琨的采访资料

^③ 吴文科，《中国曲艺通论》，太原市：山西教育出版社，2002 年，第 222 页

^④ 袁行霈，《中国文学概论》，北京大学出版社，2010 年，第 14 页

不是民歌，它是一个笑话的集合，甚至可以说是一个有一定篇幅的故事，因而叙事色彩占上位。相声作品中也时而会有一些韵诗穿插，这可以说是一种民族的文化思维模式，有诗的地方才能称之为优秀作品。袁行霈说：“中国小说、戏剧的出现不仅远远地落后于诗歌，而且它们都有一种向诗歌靠拢的倾向，或者说有一种诗化的倾向。”^①“在组成戏剧的各种因素中，唱词占有十分重要的地位。有的戏情节相当简单，主要靠唱词取胜。这些唱词就是诗。所以中国的戏剧乃是诗剧，离开诗歌就没有戏剧的存在了。诗歌对于小说、戏剧的渗透和影响，说明诗歌在中国文学中居于主导地位。”^②诗本源于民间，一开始便带有民间的通俗气息。经过文人的提取和精炼成为了文人士大夫的独有文学形式，在相声中诗歌完成了它的回归，又一次盛行于民间。早在宋人话本中就常穿插些诗词，那只是作为赞叹或引用古人的诗词，不是以诗词唱曲来表达故事情节。相声中的诗则不同，它在串联故事情节当中起着重要的作用。

相声中的诗所出现的位置较为固定，通篇没有使故用典，也没有晦涩的辞藻，自然这样的诗中少了一分传统的含蓄美，却与观众的审美标准保持一致。根据诗在相声文本中的位置，我们将之分为定场诗与篇中诗。

3.1.1 定场诗的概括性和议论性

许多曲艺艺人以诗来定场，即一上台先吟诗一首以起到安定观众的作用。说明在这些艺人在潜意识中还是把诗放在主导地位。较有代表性的是民国初年被称为“万人迷”的相声艺人李德钊的定场诗：“滑稽昔说东方朔，后世遗传贾鳃西。有清末造及民国，称王为我万人迷。”短短的四句诗，描述出了一位自信非凡，敢与前代滑稽名人相并列的艺术大师形象。当然，定场诗并非相声的专属，许多曲艺形式也都有，如河南坠子老艺人李治邦口传下来的一首定场诗《西江月》说：“先有三皇五帝，后有历代君主。开天辟地立耕读，治下乾坤后土。只为庄王访贤，才然留下说书。习学三弦谈今古，解劝老幼男妇。”^③以诗来开场简短而概括力强，短短几句话能表达出大量信息，同时艺人又能够借助这一形式发表评论。

这些定场诗或概括全篇，起到一个总纲的作用，或作为引子，引领后文，或埋下伏笔，给读者以悬念。不只在曲艺作品中，在小说作品中间也会大篇幅地穿插一些诗歌作

^① 袁行霈，《中国文学概论》，北京大学出版社，2010年，15页

^② 袁行霈，《中国文学概论》，北京大学出版社，2010年，第12页

^③ 王决，《曲艺漫谈》，北京，燕山出版社，1989年，第2页

品，如在历史演义小说中有较多的“以诗为证”，以增加小说的可信度与评论性；在才子佳人小说中，则常用作表现才子佳人的才情，渲染缠绵婉丽的情调。在通俗小说作品中的这些诗虽然艺术价值不高，但毕竟源于粗通文墨的底层文人，因而文人氣息还是十足的。与之相比，相声中的诗则大不相同。

相声是一种俚俗的文艺，无论是开场诗还是篇中诗，都不会太过于文人化，否则会影响观众的整体接收，因此那些带有诙谐趣味的俚俗短诗占领了高位，这些诗很大一部分是打油诗。如单口相声《小神仙》的开场诗句句通俗“风鉴先生惯说空，指南指北指西东，若是真有龙虎地，何不当年葬乃翁！”揭穿了江湖道人行骗的伎俩。“打油诗”以“张打油”的诗而得名。据明代杨慎《升庵别集》中记载：“唐人有张打油作《雪》诗云：江山一笼统，井上黑窟笼。黄狗身上白，白狗身上肿。”^①打油诗在民间流行的信息，最早见于《京本通俗小说·冯玉梅团圆》的《开篇》，有“帘卷水西楼，一曲新腔唱打油”^②的句子。这里所说的“打油”并非曲名，显然是泛指打油俚曲的意思。这一小说成书于南宋，当时打油之名已经开始在民间流行，并成为诙谐俚曲的代称。元代周德清的《中原音韵》一书的篇尾有《作词十法》，其中有一条主张：作词不可粗鄙，特别指出禁用“张打油语”。可见张打油的诗当时还流传不少，并且能影响其他俗文学韵文的写作。打油诗是俗诗中较特别的一类。以诙谐调笑为主而通俗明快，其中有人民口头之作，也有不少文人的作品，在清末民初风气较盛。关于郑板桥打油诗的遗文逸事颇多，且妙趣横生，脍炙人口，至今仍在民间广为流传。相声中的开场诗多是打油诗，这些诗在平仄和对偶方面并没有严格遵循近体诗的格律，多是五言或七言，四句体或八句体，一般都押韵，押韵都在韵脚。内容上多取材于社会生活的各个小场景，对世态人情进行了淋漓尽致地描绘，没有冠冕富丽的辞藻和歌功颂德的媚态，它以俗抗雅，对抗温柔敦厚的诗教和纲常伦理的道德说教，激愤刻薄，玩世不恭。

另外太平歌词也是一种较为有特色的韵语诗歌附在相声的开场中。太平歌词是一种从属于相声艺术的曲艺形式，约形成于清代初叶，其曲调是从莲花落演变成的，流行于北京城区、郊区。20世纪20年代就有艺人在露天(明地)演唱，它一直被作为相声的基本功，也是相声艺人招揽观众的主要手段之一。张次溪在《人民首都的天桥》中说：“太平歌词演唱者，手持木(按：应是“竹”)板两块，用指合拍，词句多为警世规善的词句，

^① [明]杨慎，《升庵全集》北京市：商务印书馆，1935年，第41页

^② 《京本通俗小说》，古典文学出版社，1957年

歌韵多婉转”该书又说：“据该行老辈人云：太平歌词之名，顺治年间已有之，故宫岔曲中，已有太平歌词之名称……”^①有一人独唱的，也有两人对唱的。

在太平歌词中有不少有关社会场景描述和人情百态的刻画。太平歌词之《虫蚁打仗》讲述了一只蚂蚁去世后，各个昆虫的表现，及在此过程中发生的几起争斗。整个篇幅全部运用拟人的手法，同时又结合每种昆虫自身的特点，达到物性与人性的结合。看下面一段作品：

蚂蚁死了要出殡，
请了知客沙豆虫。
天牛虫来抬棺槨，
铁头蚂蚁捻寿钉。
八个蚊子吹鼓手，
蚯蚓蚰蚴来念真经。
八个白蛾穿重孝，
磕头虫儿来参灵。
有个蜗牛来吊孝，
哭声蚂蚁大长兄。
你今死了只顾你，
抛下小弟怎过冬。

把市民形象的百态比附于虫蚁的特性一一表现出来。天牛因强健的体态来抬棺，蚊子因细长的口器来当吹鼓手，白蛾因通体白色让之来穿孝。我们不得不感叹艺人们的丰富的联想力和构思的精妙。《虫蚁打仗》从另一个侧面影射了教虫蚁这一技艺的盛行，“教虫蚁”早在宋代就出现了，而在清末的天桥中也不乏教虫蚁的表演，在《人民首都的天桥》里也有所记载。

太平歌词中也有很大一部分是惩戒劝善的，一如历代民间文学中的这种思想一般。相声是在封建社会这一历史背景下产生的，在当时文化思想的禁锢中必然会带有劝善守德的思想意识。“描写世态人情，进行劝谕教化，是市井文学的一个重要内容……中国古代一向重视文学的教化作用，市井文学也不能不受这种正统观念的支配，寓教训于娱乐之中。”^②这种含有劝谕意味的作品在市民文学中较为常见，如冯梦龙《三言》中的劝讽

^① 张次溪，《人民首都的天桥》，中国曲艺出版社，1988年，第53页

^② 袁行霈，《中国文学概论》，北京大学出版社，2010年，第67页

故事，时时透出礼教文化在民众思想统治的痕迹。太平歌词则更为直接：如《酒色财气》（开场小唱）一段：

谁能说酒色财气不该有，
要看你怎样对待才对头。
没有酒招待亲朋不能摆酒宴会，
没有色世上人怎能把后留。
没有财世上人谁会川流奔走？
没有气人世间理歪不能周。

劝君要吃酒不醉、遇色不迷、贪财有道、好气识理就能帷运千筹！

给世人以这样的提示：要学会驾驭人的这种欲望，既要在适当程度上享用人世间的这一切，又不能过于纵情。又如：《仁义礼智信》一段：

仁字到处多么和顺，
义字交友亲似弟兄。
礼字奸淫邪恶均不染，
智字豪杰逞英雄。
信字说话如同白染皂，
大丈夫一言出口板上钉钉。
你若问谁能够占全了仁义礼智信，
除非是河东解县的美髯公。
他占了个仁字扶保二皇嫂，
占了个义字千里去寻兄。
占了个礼字古城说服了张翼德，
占了个智字温酒斩华雄。
占了个信字捉曹放曹华容道，
老奸雄在他青龙刀下逃了残生。
关云长占全了仁义和智信，
谁不敬成佛做祖的关寿亭。

将千百年来人们恪守的传统道德标准以说教的形式一一道来，最后集中于“关羽”这一英雄化身当中。这种以惩戒劝善内容为主的开场小唱即符合当时人们的思维模式，又不会违背当时统治阶层的思想意识。然而更多的是寄予了艺人们对艰辛生活的豁达与包容，这是苦涩人生中的自我劝慰和自我疗伤。再如朱绍文的《劝人方》：

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。
阎王爷好比打渔汉，
不知来早与来迟，
劝诸公吃点儿罢喝点儿罢，
行点德做点儿好那是赚下的。

.....

那七十八十争了来的寿，
要九十一百古又稀。
那位阎王爷比做打鱼的汉，
也不定来早与来迟。
今天脱去了您的鞋和袜，
不知到了明日清晨提不提。

包含了对人们攀比心理的规劝，对人们生活中的处世方式的教导和对人生一世的参透和洒脱。而另一首《不求人》：

天上下雨地下滑，
自己个儿栽倒自己个儿爬，
要得亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

又是一副面对困境独自担当的傲骨，这是市民们坚强性格的一个侧面，当然也不可避免地带有独善其身的小民意识。载于1959年第5期《曲艺》上相声老艺人张寿臣等的《相声的演变与发展》一文中曾提到：“别看生活这么惨，他还是乐观的，并且对这贫困的生活有一种反抗的情绪。他有一副竹板上也刻着四句五言诗：‘日吃千家饭，夜宿古庙堂。不做犯法事，哪怕见君王。’”^①太平歌词在朱绍文的创作和表演下日趋成熟，朱绍文编演的相声和“太平歌词”有《字相》、《字意》、《得胜图》、《老倭国斗法》、

^① 张寿臣等《相声的演变与发展》，《曲艺》，1959年第5期

《江南围》、《过新年》、《大保镖》、《黄鹤楼》、《堆兵做梦》、《十八里》、《天上下雨》、《五行八卦》、《庄公打马》、《天为宝盖》、《千字文》、《睡梦长》、等。内容形式多样，以惩戒劝善题材为主，为相声这一俗文学开创了雅的先河。正如傅惜华在《北京艺人谈概》所说的那样：“他（朱绍文）所唱之曲均为劝善劝孝之词，虽为‘土地文学’，但俗不伤雅，非如今说相声者之以谑骂为技能也。”^①

3.1.2 篇中诗——一种串联情节的方式

在相声作品的正文中不乏一些诗词作品。这些诗与开场诗有所不同，多是自古流传下来的诗歌游戏，形式上较为自由，或者是十七字诗或者是数首小诗联合成一首长诗。不乏相声艺人们舞文弄墨呈才的表现。篇中诗的概括性较之开场诗要减弱许多，但却以趣味儿性为主。历史上不乏以诗为戏的文人们，本文在上一章节也曾涉及。这些文人如韩愈，苏轼等。他们以不举礼法的心态对抗了温柔敦厚的诗教，在创作目的上改变了“诗言志”的传统，扩展了诗歌的表现范围，增添了诗歌的谐趣之美。

相声中的篇中诗不仅形式活泼语言通俗，而且在故事情节的发展中起着重要的串联作用。如《打油诗》一段讲的是财主家兄弟四人进京赶考的故事，兄弟四个性格各不相同，其中老四有最憨厚老实，其余几个兄弟想借作诗来刁难他，于是每到一个地方每遇一个场景就要求每人来一句诗，下面是其中的一首：

太阳已经往西斜啦，前面来到了一座县城，走到护城河这儿有一座桥，这个桥是个独木桥。正有一个失目先生想过桥，拿马杆儿一试，这桥太窄，发过又不敢过。老三说：“先目先生过河咱们也做一首诗。”老大说：“好嘞！远远望见独木桥。”老二说：“这边走来那边摇。”老三说：“失目先生不过。”老四说：“绕！”老一说：“咱们也绕。”

四句话把四个兄弟的形象一一表现出来，特别是老四的憨厚直白，用一个单字形容得淋漓尽致。这样形式的打油诗不免让我们联想到宋代张山人的十七字诗，这首诗的笑料完全集中在最后一句上，最后一句在简短的字句中往往能抖出无穷的笑料，如同相声的“底儿”一般。这一谐趣的形式流传到现在，并且被相声来借鉴利用，可见人们对这种形式的喜爱。每出现一首诗就会有新的故事情节发生，因而篇中诗在作品中不只是起着调笑的功能，而是更好地将整篇作品贯穿了起来。

再看《山中奇兽》一段，写一只没有见过世面却爱吹嘘的驴在野外悠闲地吃草，最初它是一副得意的样子，他唱到：

^① 傅惜华，《北京艺人谈概》，北京：北京画报，1927年第3期

绿水青山景色优，
山泉瀑布水自流。
遍地青草吃不尽，
一生一世不发愁。

之后又遇见了一只老虎，恰好这只老虎不认识驴这种动物，把它当成了怪兽，这只驴又趁机吹嘘道：

我两耳尖尖四腿长，
终朝每日在山岗。
昨天吃了两只虎，
不够我找补了四只狼。

这样把老虎吓得跑走了，在半路上遇到了狐狸，狐狸想跟老虎一起来会会这头驴，驴见到他们又开始唱起来：

我耳朵大来鼻子白，
叫声狐狸你才来！
昨天许我两只虎，
怎么今天就牵一个来？

老虎再次被吓跑之后又遇见一只猴儿，猴儿把老虎又带到了驴的身边，于是它又冲着老虎和猴儿又念上了：

我昨天晚上没吃饱，
今天正把老虎找。
连虎带猴儿一块吃，
你们俩一个也跑不了。

最后老虎终于识破真相，咬了它一口，而这只驴依然很猖狂：

小小老虎你太猖狂，
咬得我屁股疼得慌。
明天咱俩再算帐，
山中的野兽我全吃光。

这个作品的情节都是由诗来构建而成的，诗在整部作品中起到了连接的作用。有诗所在的地方掀起一浪接着一浪的笑料高潮。虽然这种诗未必能称得上诗，只能算得上是顺口溜，然而这种韵文形式还是被派上了重要用场。

一段《天王庙》将篇中诗演绎到了一个非常精彩的高度：先是一群学童凑钱买凉粉，

为了谁先吃的问题而产生了争执，结果被先生看到，最后先生一人把凉粉独吞了。于是四个学童在影壁墙各写了一句诗来抱怨：“兄弟四人”“共凑四文”“买碗凉粉”“先生独吞”。随后又来了赶考的兄弟四人，看到庙中的四大天王威风，于是各留一句诗来纪念，分别写到：“天王庙神大法身”“身穿铠甲似龙鳞”“脑袋倒有麦斗大”，老四没得写，就来了一句“一泡大粪十五斤”。可巧的是，这四句诗正好写在了四个学童的诗后面，于是最后的结果是这样的：“天王庙神大法身兄弟四人，身穿铠甲似龙鳞共凑四文，脑袋倒有麦斗大买碗凉粉，一泡大粪十五斤先生独吞”。这显然是传统的文人游戏的延伸，将两首诗拼凑在一起，达到了意想不到的效果。显然这些诗颇为粗俗，然而听众们特别是胸无点墨的小市民却适应于这种程度的诗歌，因为这些诗歌的最终目的不仅是让听众听懂，更要在第一时间使听众发笑。

由上可以看出，从唐代“变文”，“俗讲”脱颖而出的相声，在它产生初期依然保留着类似于话本小说的“押座文”这一形式的垫话。正是这些诗文使得相声这一被称为“玩艺儿”的俚俗文艺增添了些许高雅的色调，完成了雅俗之间的交融。相声产生于古老的北京城是一门市民文学，同样也是广义的民间文学，在它的集体内还保留着许多民间文学固有的观念和气质。薛宝琨先生说：“它不是‘生产者的艺术’而是‘消费者的艺术’。”^①因此就如宋代的说话要吸引观众一样，初始时期的相声也是在撂地作艺中争取吸引到多数的听众。艺人们考虑到听众不只是村野乡民，大部分是皇城脚下的市民，甚至是文人士族，他们都有着不同于乡野村民的高傲的姿态，所欣赏的艺术自然不能过于低俗。因此以通俗的诗歌开场和贯穿情节既符合市民的审美情趣又符合文人的心理，这是艺人的手段，也是相声艺术的精彩之处。相声是来自下层社会的文艺形式，一方面不可避免地带有主流文化的烙印，另一方面也必然带有俚俗的文化特点。

另外，我们要特别注意传统相声中的文段子，尽管随着历史脚步的远去，这样类型的段子很难再编演到舞台上，然而正是这些文段子带动了相声舞台的淳雅之风。就如一杯芳醇，陈之愈久愈有味道。这些段子反映了清末时期底层文人的精神文化特征，也暗示了观众的欣赏水平之高。一些文段子中也经常穿插一些古文，如《文章会》中的一段：“甲：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，就如凤舞龙飞一般，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，可称千金难买一字矣，常云：唐诗晋字汉文章，今有此一人，

^① 侯宝林，薛宝琨，汪景寿，李万鹏，《相声溯源》，北京：人民文学出版社，1982年，第57页

三代兼全矣。乙：嗨，就您一个人，就包括唐诗晋字汉朝文章啦。”传统相声中有一系列以“八”开头的文段子值得我们的注意，如《八猫图》《八扇屏》《暗八扇》《八大吉祥》，充分地展示了相声创作者的文采。《八扇屏》以文入画，以高度的概括性和精炼的语言，精妙生动地概括了每个形象的具体特点。如：忠厚人，愚人，莽撞人等。看“忠厚人”一段：“上古来有位忠厚人，后汉三国鲁子敬。他也会携孔明过江东，舌战众公卿。曹操妄想铜雀台上乐花山文艺出版社晚景，因此周郎聘请孔明进帐中。七星坛，借东风，周瑜心不公；差遣丁奉和徐盛，追赶先生到江中。赵子龙，射篷绳，因此先生才逃命。到后来，索荆州，竟自难坏鲁子敬，方显鲁肃人志诚，志诚乃忠厚人也。”显然这是里存有说书的痕迹，力求简单明了，生动形象，高度概括，既能让观众印象深刻，易于分辨，又能显示说书人的口才和文墨。细细的品味这些段子，我们能够看到文人们在相声这种形式下的思维形式：他们从典籍书卷之中跳出来感触生活，从中汲取了笑料，又跳了回去。如同明代文人们编辑的笑话集，文人气十足，却又不失民间的生动活泼。传统相声中那些讲究文字、诗词、趣联、敏对等形式的作品，许多出自没落的旗人之手，因而这些文段子时而有着自我玩味自我欣赏的高傲姿态时而又有着对自嘲自讽的失落情感。

3.2 俗赋之于相声——风趣的对答与滑稽夸张的人物形象

俗赋是民间作品的经典代表，与相声的通俗谐趣有几分相似。1900年，敦煌藏经洞出土了数以万计的中古时代的写卷，其中有许多以“赋”为名的作品，如《燕子赋》、《韩鹏赋》、《晏子赋》等，这些作品叙述故事，语言通俗，节奏铿锵，押大体相近的韵，风格诙谐，与“深覆典雅，指意难明”的传统文人赋迥然不同，可以作为俗赋的代表。较早提出“俗赋”一说的是清代学者刘熙载，他在《艺概·赋概》中说：“古赋意密体疏，俗赋体密意疏。俗赋一开口，便有许多后世事迹来相困蹶。古赋则越世高谈，自开户牖，岂肯屋下盖屋也。”^①伏俊琰认为《艺概》的“俗赋”并不是严格意义上的文体概念，也不是我们所要论述的“俗赋”，但基本上概括出了这一文体的风貌。程毅中认为秦汉杂赋是敦煌俗赋的源头。^②胡士莹先生也认为早在秦汉时代，在说话艺术发展的基础上，派生了赋这种文体。荀子的《成相篇》可以作为早期俗赋的代表，其灵活的结构和机警的语言打破了固定呆滞的文学形式。之后较为具有代表性的有扬雄的《逐贫赋》，曹植

^① [清]刘熙载，袁津琥校注《艺概注稿 上》，中华书局，2009年，第405页

^② 程毅中，敦煌俗赋的渊源及其与变文的关系，《文学遗产》，1989年第1期

的《雀鹑赋》伪托宋玉的《讽赋》等。俗赋发展到唐代，更是到了顶峰时期，在敦煌所发现的唐代俗赋有：《晏子赋》《韩鹏赋》《燕子赋》，《茶酒论》，《孔子项托相问书》等。

总之，俗赋无论内容还是形式，都以通俗浅显为特色，与典雅华詹的其他类型的赋体形成鲜明对比。在文体特征上或设客主问答，或直白叙事，或用口诀形式。内容上或叙事，或辩智，或纪行，或颂德，或调侃，或劝化。风格上或诙谐嘲戏或俚俗活泼。正是这些特征给了相声无限的资源。

3.2.1 俗赋的对答形式——捧逗的开端

相声多是以对话的形式展开的，因而对口相声是最常见的一种。俗赋中应用对话是较多的，艺术性也较强。俗赋中的对话语言简洁，内容丰富，风格诙谐幽默，给相声以重要的启发。早在战国时代，以滑稽著称的齐国翟下谈亡淳于髡的一对威王问，就已具有赋的意味，其形式与后来宋玉的对楚王问同出一个渊源。先秦时期，俳优说笑话，常借与他人争辩展开。如《子虚赋》以对答的形式展开对话：

公存焉。坐安，乌有先生问曰：“今日畋，乐乎？”子虚曰：“乐。”“获多乎？”曰：“少”。“然则何乐？”对曰：“仆乐齐王之欲夸仆以车骑之众，而仆对云梦之事也。”曰：“可得闻乎？”子虚曰：“可”。

东方朔的《答客难》以主客问答的形式揭露了封建统治者不重视人才的现象，抒写了智能之士怀才不遇的苦闷心情。敦煌俗赋，特别是故事赋中，通常全篇采用人物问答对话的故事框架，推动故事情节向前发展。如《晏子赋》的故事出自《晏子春秋》，稍有改动，叙写齐国的晏子出使梁国的故事。梁王和晏子围绕一些很有趣味的论题展开了对话，实际上是梁王想要刁难晏子，梁王想用语言侮辱晏子的丑陋短小，而晏子反唇相讥，梁王反而自取其辱的故事。

梁王问曰：“卿是何人，从吾狗门而入？”

晏子对王曰：“王若置造作人家之门，即从人门而入，君是狗家，即从狗门而入，有何耻乎？”

梁王曰：“齐国无人，遣卿来？”

晏子对曰：“齐国大臣七十二相，并是聪明志惠，故使向智梁之国去。臣最无志，遣使无志国来。”

①

主宾一对一答，在争辩中处处体现着晏子的机警与幽默。子母眼是相声的一种特殊表达方式，是通过逗眼，捧眼争辩进行表演。逗眼和捧眼代表了相互矛盾的双方，而矛盾正是“包袱”的基础。俗赋中多是对答的形式，这或许就是以后戏曲中的插科打诨和

① 郑振铎，《中国俗文学史》，北京：中国社会科学出版社，2009年，第197页

相声捧逗的开端。渐渐地人们从这种对答形式中提炼出了更多更精彩的笑料。

另一篇俗赋的经典之作《燕子赋》讲的是燕雀争巢的故事。故事写一对老实的燕子夫妇建了一所新巢,被雀儿强占,燕子请凤凰裁决,雀儿百般抵赖的故事。文章虚构了燕子与雀儿、雀儿与鸚鵡、雀儿与凤凰、雀儿与本典、燕子与凤凰的多重对话,用对话的形式来叙述故事,对话成为故事发展的外在形式。

这种假设问答的故事的叙述形式,其实早在先秦诸子的寓言故事中就已开始了。如《庄子·外物》的一段谐趣对话:“儒以《诗》《礼》发冢。大儒胪传曰:‘东方作矣,事之何若?’小儒曰:‘未解裙襦,口中有珠。《诗》固有之曰:青青者麦,生于陵陂。生不布施,死何含珠为?’接其鬓,压其颔,而以金锥控其颐,徐别其颊,无伤口中珠。”^①写两个儒生用儒家的诗礼去盗墓的故事。以人物对话叙写故事,生动形象,富有诙谐意味。除了从先秦诸子寓言故事中汲取营养外,敦煌民间故事赋还从早期的文人赋中借鉴了它们的问答格式。荀子的《赋篇》以客主问答之辞为故事的开端,实质上是射隐活动一问一答的反映,但问语与答辞构成了赋的全篇。宋玉的《高唐赋》、《讽赋》、《神女赋》等以主客问答充当导入正文的引子,如《高唐赋》开头讲述楚襄王与宋玉游于云梦之台,望见高唐之观上的云气,二人围绕“云气”展开了一系列精妙的问答,而后勾起了楚襄王的极大兴趣,忍不住说:“试为寡人赋之”。到了汉代,枚乘的《七发》,司马相如的《子虚赋》、《上林赋》等,通常虚构几个人物进行问答对话,以绚丽夸张的铺陈来增加自己论辩的资本,显示出很强的论辩性,但其中的故事性是越来越弱了。对于对话问答结构的这种历史渊源关系,鲁迅在《汉文学史纲要》中说:“《卜居》、《渔父》,述屈原既放,与卜者及渔人问答之辞,亦云自制,然或后人取故事仿作之,而其设为问难,履韵偶句之法,则颇为词人则效,近如宋玉之《风赋》,远如相如之《子虚》、《上林》,班固之《两都》皆是也。”^②任半塘先生比鲁迅更进一步,其视野更为广阔,伸展到了后世一切叙事文学上:“盖赋中早有问答体,源于楚辞之《卜居》、《渔父》;厥后宋玉辈述之;至汉,乃入《子虚》、《上林》及《两都》等赋。大抵首尾是文,中间是赋,实来后来讲唱与戏剧中曲白相生之机局,亦散文与韵文之间,一种极自然之配合也。赋以铺张为靡,以诙诡为丽,渐流为齐梁初唐之俳体。其首尾之文,初以议论为便,迨转入伎艺,乃以叙述情节为便,而话本剧本之雏形备矣。”

^① [清]王先谦,《庄子集解》诸子集成卷七,北京:中华书局,1957年,第239页

^② 鲁迅,《汉文学史纲要》,人民文学出版社,2006年,第57页

因此对答形式对相声的影响是直接的,主客之间的相互争辩和巧妙应对以此来构成笑料。因为问答这一形式比较灵活,有利于情节内容的展开,同时在问答的间隙中给观众以期待,这样更有利于抖开一连串的笑料。是俗赋中的问答形式给相声以启发,不只是相声,许多幽默艺术如戏曲的丑角表演科诨都是采用这一形式。以问答形式来展开对话的不只限于对口相声,单口相声也同样沿袭这种形式。在传统单口相声《主客问答》中,讲的是穷不怕朱绍文与一位秀才斗智的故事。秀才是主人,却不想让人借宿,因而不断地出上联刁难穷不怕,穷不怕凭借其聪明的才智总能够对出精妙的下联来反驳秀才从而赢得了借宿的机会。这样就在主客一问一答中展开了故事。故事的最后秀才主人被穷不怕赢得了十两盘缠钱,他终于忍无可忍又出了一个上联:“此等恶客,去去去,快去快去!”朱绍文却又对了一句:“如此佳东,来来来,再来再来!”可见这段巧妙而谐趣的对话颇有梁王与晏子之间的智斗氛围,从中可以窥见相声与俗赋间的承继关系。

3.2.2 滑稽夸张的人物形象

相声中的人物形象无一例外都是鲜活生动的,从迂腐的先生到机智的书生,从贪吝的官员到憨厚的乡下人,只要一出场就凸显出来。这些人物是夸张而滑稽的,因而总能给人以深刻印象。俗赋中也不乏这样的人物形象。如《酒赋》、《天地阴阳交欢大乐赋》、《丑妇赋》、《驾幸温泉赋》等通过对人的行为动作、形貌体态等方面作夸张扭曲、极度变态的描写,表现出轻松幽默、诙谐调侃的格调。《丑妇赋》是扭曲夸张描写的典型。作者一方面极端描写丑妇相貌的丑陋:衣服前后颠倒,邋遢不堪。头发脏乱,嘴唇肥厚,面目痴呆,鼻涕常挂鼻尖,笑时如同嚎哭,说话好像骂人,眉间皱褶连连,颈脖青筋暴起,浑身布满污垢,手脚尽是裂口,她甚至还涂脂抹粉,简直是丑到极点,不堪入目。另一方面通过言行举止来表现丑妇的内心的丑陋:心怀嫉妒,口舌如簧,搬弄是非好吃懒做,讲话蛮横,喜无端挑衅别人,打子女时高声怒气。最后作者感慨,如果娶了这样的丑妇作老婆,那人生算是白忙一场,应不惜一切代价尽快把她送走。丑妇全身每个部位、每个动作,都显得那么的不协调,但给我们的感觉是那么的滑稽可笑,但更多的是惊奇怪诞,因丑而起的那种反感被冲淡了,丑仿佛已失去其为丑了。赋家以丑为调节剂,给我们一种强烈的感官刺激与情感律动。在诙谐滑稽的情境中,我们得到了“以丑为美”的精神愉悦。这似乎是文学上首次以丑为美的作品。

无论是相声中还是俗赋中都使用对比的手法,形成一种审美的落差从而使形象更为

突出。如《晏子赋》中就以晏子的丑陋外貌和机智的才智进行对比来突出晏子的形象，接着又通过对梁王自高自大欲辱晏子却反遭辱的描写来强调梁王的这一形象。《燕子赋》在雀儿形象的塑造上，一开始以漫画式的笔触，勾勒出其猥琐无赖的嘴脸：“头脑峻削，倚街傍巷”。然后通过强占燕巢，鸩鸕到来后拖延时间、拉拢贿赂、低声哀求，在凤凰面前卑躬屈膝后又百般抵赖，被凤凰囚禁后冒充好汉，公堂对质时狡诈哄骗甚而污蔑陷害燕子等情节的细腻描写，来讽刺这个丑角的滑稽可笑。而此篇赋中凤凰判决的一段颇为有趣：“者贼无赖，眼脑蠹害，何由可奈！骨是捉我支配！将出脊背，拔出左腿，揭去脑盖。”俚俗粗鄙之语一吐即出，显然与传统中的高贵优雅的凤凰形象极具差别。然而正是这样的落差，引发了人们更多的笑料。这大概就是后来的相声《吃元宵》中为什么将庄严儒雅的孔圣人塑造成一个骗吃骗喝的无赖形象。这种形象的落差体现着底层民众的审美心理，逐渐发展为我们民族独有的幽默形式。

此外俗赋作品的题材多样化，它们在广阔的社会领域展现了世俗生活的各个方面。由于作者大多数来自民间，多从社会下层的内部观察生活，因而所写的世相百态比文人文学更真实更具体，涉及面也更广。相声中的题材也受其影响。

总之源于民间的俗赋作品为相声提供了赖以生存的语言形式和人物塑造手法，使得相声找到了始于它的表现形式。它的题材的多样化又与相声一脉相承。

3.3 白话小说之于相声——形式与表现手法的一致

张潮《幽梦影》中有“对滑稽友，如阅传奇小说”的语句。说明当时已有把小说与滑稽对等的意识。“说话”这一民间技艺至迟在中唐就有了。从元稹《寄乐天代书一百韵》诗中“翰墨题名尽，光阴听话移”两句下的自注和段成式《酉阳杂俎》中关于“市人小说”的片段记载，唐代说话艺术已渐趋成熟。

作为中国独有的古老的艺术，相声的体制和内容必然受到其背后的传统文学的影响。在这里通俗小说对它的影响是最直接的也是最大的。北京大学刘勇强在《中国古代小说史叙论》一书中把中国各代小说划分为文言小说和白话小说。白话小说分支为曲艺，话本小说和章回小说。可见相声作为曲艺的一种，与白话小说有着必然的联系。

3.3.1 形式的同源

白话小说是与文言小说相区别的一个体系，白话小说源于唐代的俗讲，最早是与“说”这种形式结缘的。俗讲为了吸引听众，增加了说的故事性和通俗性，从而成为了

白话小说的源头。观众大多是乡野百姓，也不乏王公贵族。俗讲的内容多与佛教有关，时而带有些禅语禅趣，这种禅悟性的幽默直接影响了中国的幽默文化。同样在相声中也会有这样的幽默出现，如相声段子《打字谜》，《测字》都源于佛教的偈语形式。再如以佛教用语或有关佛教事物人题的相声段子有：《金刚腿》《口吐莲花》《倒坐观音台》等以佛家事物为主线来进行打趣。

“说”的形式发展到了宋代，进入了市民阶层，便转化为一种供人娱乐消遣的商品，这便是“说话”，在未付诸案头之前也是以说为主。为了吸引听众，谋取更多的商业利益，艺人们更是注重了说的艺术和技巧。说先从作品的题目上说起。无论是那种艺术作品。都需要有一个醒目的标题，以便流传和记诵。当然，题目的形式与作品的题材有着极大地关系，文言小说的作品标题，自然会有更多的书卷气在里面。如魏晋南北朝的志怪小说《搜神记》中的篇目《韩凭妻》《三王墓》《东海孝妇》《甄异传》等都带有较为书面化的语言形式。而到了宋代话本中则有了明显的不同。如《京本通俗小说》中的《定州三怪》，《志诚张主管》，《冯玉梅团圆》，给人的印象是通俗而易于理解的。因为它所面向的观众是市民阶层，不会有太高的文化修养，考虑到这一层次，作品标题就不能太文雅，通俗的标题有助于吸引听众，也便于理解和传诵。相声中的标题也是如此，其类型大概可分为如下几类：以作品中的主人公来命名的如《小神仙》，《硕二爷》，《糊涂县官》；以故事中的事物命名的如：《黄鹤楼》，《麦子地》，《姚家井》；有以事件命名的如《贼说话》，《化蜡扞》，《日遭三险》。随意拈出一个标题便是通俗易懂的，能让观众一听便知道往下大概要说什么，也更能够便于它的流传。

传统相声在体制上由垫话，瓢把儿，正文和底儿构成，不可否认，这种形式受到宋代说话体制的极大影响。“说话”大体可分为入话（头回），正话，结尾几部分，将两者对照不难发现：相声的垫话和瓢把儿对应着说话艺术的入话（头回），都是一首诗词或者是一个相关的小故事来引出正文来。正文对应着正话，这也是作品的主题部分，是作品的关键所在。底儿对应着结尾，道出作品的最关键部分，相声的包袱儿，说话的高潮都在于此。这种形式上的对应不是巧合，从听众的一面看来也只有这种体制和形式能够发挥出“说”的最佳效果。

在娱乐手段上，相声借鉴了“说话”这门艺术许多。《醉翁谈录》的《小说开辟》

中提到说话艺人要“曰得词，念得诗，说得话，使得砌。”^①这就要求艺人多才多艺，样样精通，这些逐渐变成了艺人的基本修养。相声讲究“说”“学”“逗”“唱”有句行话叫“说相声的肚儿，杂货铺。”讲究用到哪种技艺就随手拈来，并运用得灵活自如。上面说到的“使砌”又称“打砌”“点砌”，是宋元时“说话”“做原本”的习惯用语，就是表演中运用“插科打诨”的方式，制造笑料，而相声则将这一手段发挥到了极致，不失时机地藏下噱头，埋下笑料，制造包袱。在这里可以看出小说与相声的娱乐性是同出一辙的。以娱乐为目的说话作品实质上就是一篇长篇的相声作品。

3.3.2 表现手法的一致性

同“说话”这种艺术逐渐走向案头一样，相声也免不了这种走向，传统相声有它的集体性，口头性，变异性和传承性的特点，一般没有专业作者，也没有固定的文本底本，往往经过了无数艺人的实践，经过了观众的选择比较，最后形成今天的面目。“‘笑本’是我们对‘谐谑’类曲艺文学脚本的统称。语言表达的谐趣性，形象塑造的漫画性和情节内容的喜剧性，是‘笑本’文学的共同特征。”^②“笑本”的艺术形式也是直接受到“话本”的影响。

首先是叙事角度上的一致性相声是由艺人们叙述出来的故事或者场景，特别是传统的单口相声，分明是在讲述一个幽默故事，因此接近于古老的说话形式。“话本小说”叙述者最鲜明的特征之一便是以说书人的身份出现在读者面前，毫不掩饰自己的存在，与读者交谈，向读者提问，与读者的关系十分密切。这是口头文学的一个鲜明特点。相声中这样的交谈不乏其数。第二个鲜明特征是通过议论或诗词公开表明自己对人物或时间的态度。如：《前汉书续集》写韩信中了萧何之计被擒后引用一收俗谚：韩信将军智略多，萧何三箭定山河。不知勋业反成怨，成也萧何败也何。而相声中《小神仙》开场诗公开表明作者对江湖术士的怀疑与嘲弄。“话本”叙述者的第三个鲜明特征是将叙述中断，加进一些对景物或人物描写的韵文。这些韵文呈现为一种较为固定的套路，大多数与情节和人物的关系并不密切，显然是口述文学所留下的痕迹。相声中也有中断的现象。这三点表明相声作为一种口述文学与话本的渊源很深，是话本叙事艺术的沿用。

其次是奇巧的故事情节的同一性。话本小说是一种具有商业化性质的娱乐方式。既然是商业化表演，说话艺人就要想尽一切办法吸引“看官”，而“看官”进书场，为的

^① [宋]罗烨，《醉翁谈录》，上海：古典文学出版社，1957年，36页

^② 吴文科，《中国曲艺通论》，山西教育出版社，2002年，第222页

是消遣，只有情节曲折有趣的故事才能博得他们的欢心。相声特别是单口相声同话本小说一样，都有着奇巧的故事情节和比较强的故事性。“故事性对相声艺术，尤其是单口相声是至关重要的。‘说’与‘说话’艺术之间的继承关系和相同之处，最重要的莫过于故事性。‘说话’艺术里一部反带笑的故事，它对相声艺术影响是很大。”^①既然相声是一篇小故事，那必然得具备一定的情节。如《小神仙》，以讲故事的方式叙述了一个江湖卜卦人的巧遇。巧合和误会相声组织中包袱的常用的手法。这种手法脱胎于话本小说，尤其接近于拟话本。相声《落榜艳遇》也是大篇幅地讲述故事。叙述了清朝光绪年间举子赶考的事。在这个举子落榜之后又走进了一个看似美满的婚姻生活但实际上是一个莫大的骗局。故事情节曲折，结尾扑朔迷离，与话本小说相差无几，只是增添了几分口语化。

再次是人物形象塑造手法的同一性。在相声作品中的人物形象多是一些比较有代表性的形象：迂腐的书生秀才，吝啬的财主官员，刁蛮的市井小民……无论是那种形象，作品都会集中笔力来突出这一形象和性格。形象的单一性和简单性对相声作品来说并不是一种缺陷，反而更能够反映作品深刻的主题。在这里没有一个完整的立体的人物形象，往往只是显露人的某一方面，如《日遭三险》中的三个伙计，一个急性子，一个慢性子，一个爱贪小便宜。急性子背县官过河由于急着谢恩，一头把县官栽进河里，慢性子替县官看孩子，当孩子掉进井里三天了也不着急打捞，爱贪小便宜的去给小孩儿买棺材，到最后非得让店主再饶一个小个儿的。正是这种性格的简单性和单一性给了观众更加深刻的印象。在讽刺小说中吴敬梓的《儒林外史》是极富幽默特色的作品，最为出色的是那些虚伪迂腐的人物形象，如：范进到外省去主持学政。自称斋戒期不茹荤酒，地方官们颇费脑筋。山珍海味是不能上席了，一桌素席还怕挑出毛病，触了虎须，直到他们发现范进在菜中捡了一个虾团子放到嘴里，才松了一口气，放下心来。这个细节使那些地方官忐忑不安的心理和阿谀奉迎的神态跃然纸上，也让人们看到了口唱明教的范进的虚伪。而在相声作品则更加集中表现这一形象，如《官升三级》中的那些官员，其虚伪贪婪心理与行为更能够跃然纸面。再如相声《看财奴》，描述的是一个极其吝啬的财主：在他临死时，三个儿子出主意帮他料理后事，对于老大和老二所说的装裹，诵经等一系列的准备他很不满意，反而很赞赏小儿子的近乎残忍的处理方法：把他的肉和骨头腌制了当牛羊肉来卖，因为这样不但不花钱，反而还大赚一笔。最让人苦笑不得的是，他最

^① 薛宝琨，《相声溯源》，北京：北京大学出版社，1999年，第54页

后嘱咐了一句：卖肉千万别往北边去，北边那几家街坊爱赊账！这种近乎夸张的吝啬鬼形象，分明又是一个《儒林外史》中的严监生。而比严监生的形象更加夸张。不可否认，在审美特性上相声中的人物形象是远不如小说作品中的形象的。然而相声中的人物形象却更能够深入人心，原因是这里的形象更接近生活更加真实。

还有一种与上述人物相反的正义性的人物，并非事实中的真正人物，而是人们采取的“幻化”处理，代表着广大民众的普遍心理：惩恶扬善，锄强扶弱，为的是对现实进行补偿，以达到精神满足。传统相声段子中的硕二爷便是这样的典型。他作为帝王的皇叔，从不仗势欺人，他同情弱者，反抗邪恶，主持公道，处处为受欺负受压迫的人打抱不平。总是在弱势群体受欺负时及时赶到从容不迫、机智巧妙地戏弄惩治那些官吏。在传统相声中以硕二爷为主角的作品有数十篇之多，可见听众对他的喜爱。“由于市民阶层所处的社会地位比较低，经常受到各种邪恶势力的欺侮凌辱，所以他们对反抗强暴的作品表现出了极大的兴趣。”^① 这个形象也同样能让我们联系到公案小说中清明正直不畏强权的官员，如“包青天”这一民间广为流传的人物。

3.3.3 同样强调实录精神

在小说中颇有争议的虚实的问题同样也在相声中出现了。如《姚家井》的开篇：“今天咱们说这么一档子实事儿，这档子事儿出在我们北京，在北京广安门里，地名叫姚家井；这是光绪年间的事，是一档子很出奇的事。”作者一再强调事件的真实性，甚至说得有据可考。可能因为相声从一开始就处于受歧视的地位，为了摆脱这一地位，相声也从一开始就自觉地依傍主流文化。有两种突出的表现，一种是向史书靠拢，因此在传统相声中，特别是单口相声不断地提醒听众这是发生在某时某地的真事。如《化蜡扦儿》的开篇：“这是我们街坊的一档子事——凡是这个特别的是都是我们街坊的！那位说：“你在这住哇？”这您别问，我就这么说，您就这么听，姑妄言之，姑妄听之。”可以看得出，一旦观众仔细追究事件的来源出处时，作者便轻描淡写地一笔带过：“我就这么说，您就这么听，姑妄言之，姑妄听之。”可见作者是需要听众带有一种对真实性的崇尚感来听故事的，也许观众只有带有这种情感才能更有兴趣往下听，而到最后这事件到底是不是真的，这对作者和听众来说似乎都不是一件很重要的事了。

总而观之，我们能够理出一条较为清晰地脉络，从而表现出相声对说话和话本等小

^① 王平，城市经济与市民文化影响下的宋元话本小说，菏泽学院学报，2010年1月，第32卷第1期

说作品的继承。无论是从“说”这种形式上，还是案头作品中的艺术手法上，说话和话本对小说的影响是直接的，可以这样说在早期传统的相声作品中，无时不刻带有小说作品的影子。把握好这一点有助于我们探寻相声的起源和本质，从而为它今后的健康发展提供借鉴。

3.4 语言文字游戏之于相声——戏谑的特殊形式

语言文字游戏是一种古老而富有智慧的娱乐活动，具有讽喻、斗智、娱乐等功能。这些文字游戏既见于诗词、歌赋、小说、戏曲这样的大雅之作中，又可见于民谚俗语中。自古以来文人喜欢借用文字来自娱。从宋代“百戏”中的“商谜”，“合生”以及张山人的七子诗发展到后来的“灯谜”，“拆字”等。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，分别是：绕口令，凑题成章，吟诗答对，断句变义，瘸腿诗，寓意双关，顶针续麻，互相猜谜，颠倒话儿。文字游戏在相声中的应用为相声增添了不少亮色，许多段子就是以文字游戏独立成篇的。本文着重介绍相声文本中几种最常见的形式，分别为绕口令，对对联，猜谜等

3.4.1 绕口令

绕口令在相声中是一种常见的语言形式，它要求表演者一气呵成得快速说完一段段非常拗口的韵文，最能表现艺人嘴皮功夫。绕口令这种形式同样有着数千年的历史根源。一直受人们的喜欢。在传统相声中以《绕口令》为名独立成篇的，如王兆林和吉平三的演出稿：

甲：咱们两个人说一段儿绕嘴的。

乙：好说。

....

甲：大门外有四辆四轮大马车，你爱拉哪两辆，来拉哪两辆。

乙：好说。

甲：说。

乙：大门外有四辆四轮大马车，你爱拉哪两辆，你给我留两辆。

甲：哎，咱俩一个人两辆。

乙：不是分车吗？

甲：分车呀！

乙：大门外有四辆四轮大马车，你爱拉哪两辆，你拉，你全拉了去得了，我不要啦！

甲：你坐黄包车家去啊！

乙：我走着回去。

甲：你这是挨骂。

全篇共说了七段，而且难度逐渐增大，句子数量逐渐增多，充分得考验了艺人的功底。这些绕口令中不少是自古流传下来的，格式内容显然是一定的，光凭单纯得复制下来，显然是没有什么笑点，打动不了观众的。因而在艺人表现嘴皮功夫的同时，中间会不时地穿插一些笑料如上面的段子在说完“大门外有四辆四轮大马车，你爱拉哪两辆，来拉哪两辆。”之后又穿插了两个人的对话，来一些小的噱头，使得作品不至于过于死板。

有些相声段子所用的并非传统流传下来的绕口令，而是编者新创的。这种形式的作品表演起来虽没有传统段子朗朗上口，但里面所含的幽默的故事情节，却是传统段子不能比的。显然这是艺人们将传统的语言游戏与相声这门艺术进一步地结合而成的结果。如这一段：

我家有个肥嫩的嫩巴八斤鸡，飞到张家后院里，张家有个肥嫩的嫩巴八斤狗，咬了我的手，我不走，大众围着瞅，巡警也来瞅，巡警说，你的狗，不上捐，咬了吉坪三的手，连人带狗一起拉着走，你爸爸和你妈妈害怕，给巡警打的酒，买的白莲藕，

...

巡警说，我办公事不喝酒，不吃藕，巡警走，我没有走，我在你家喝的酒，吃的藕，我在你家待了好几宿。

向观众展示了一系列小故事，这些事件发生在市井人家的小院里，有着浓郁的生活场景。当然这些故事发生地紧凑而奇巧。表演者在紧凑的几句话之内便能迅速叙述出一连串滑稽的小故事。

多数作品是绕口令的穿插，绕口令所占据整部作品的篇幅并不多，有一些传统段子是专门以绕口令为主的，甚至整个段子就是一篇大的绕口令，如：《十八愁绕口令》：

“数九寒天冷嗖嗖，转年春打六九头，正月十五是龙灯会，有一对狮子滚绣球。

三月三王母娘娘蟠桃会，大闹天宫孙猴又把那个仙桃偷。

五月端午是端阳日，白蛇许仙不到头。

七月七传说是天河配，牛郎织女泪交流。

八月十五云遮月，月里的嫦娥犯了忧愁。

要说愁，咱们净说愁，唱一会儿绕口令的十八愁。

狼也愁，虎也是愁，象也愁，鹿也愁，骡子也愁马也愁，猪也愁，狗也是愁，牛也愁，羊也愁，

鸭子也愁鹅也愁，蛤蟆愁，螃蟹愁，蛤蜊愁，乌龟愁，鱼愁虾愁个个都愁。

虎愁不敢把高山下，狼愁野心耍滑头，象愁脸愁皮又厚，鹿愁长了一对大犄角。

马愁鞴鞍就行千里，骡子愁它是一世休。

羊愁从小它把胡子长，牛愁本是犯过牛轴。

狗愁改不了那净吃屎，猪愁离不开它臭水沟。

鸭子愁扁了它的嘴，鹅愁脑瓜门儿上长了一个‘犊儿喽’头。

蛤蟆愁了一身脓疱疥，螃蟹愁的本是净横搂。

蛤蜊愁闭关自守，乌龟愁的胆小尽缩头，鱼愁离开水不能够走，虾愁空枪乱扎没准头。

说我谄，我倒谄，闲来没事我溜溜舌头。”

像这样以《绕口令》为名独立成篇的段子比较少。究其原因，首先整篇下来只是一种语言文字形式未免有些单调，容易使观众的兴趣减弱；另外这样的段子创作的难度较大，需要创作者有深厚的文学功底和巧妙地构词能力，并且表演的时候更需下一番功夫。因此常见的绕口令往往在某篇相声段子中穿插着，特别是在对口相声中，这样既能给表演者一番表现的机会，又能使听众眼前一亮，为整个段子增添亮色。

3.4.2 对联

对句的存在，可以追溯到先秦时代。《尚书·益程漠》：“决九川，距四海。”《诗·大雅·抑》：“诲尔谆谆，听我藐藐。”《论语·为政》：“君子周而不比，小人比而不周。”在先秦典籍中，各类对句，从三言、四言直到六言、七言，一应俱全，屡见不鲜。这是汉字对仗的特点。除汉字的这些特点外，传统的哲学思想也是一个重要的因素。刘勰在《文心雕龙·丽赋》开篇说：“造化赋形，支体必双，神礼为用，事不孤立。夫心生文辞，运载百虑，高下相须，自然成对。”讲究成双成对的原则。老子的：“有无相生，难易想成，长短相形，高下相倾，声音相和，前后相随。”讲究了事物的对立原则。以上这些都是对联产生的基础。对联俗称对子，通常悬挂在墙壁或检柱之上，故又称楹联、松帖。一般认为，对联始于五代后蜀君主孟昶在岁除之日题写在门前桃符板上的两句诗：“新年纳余庆，嘉节号长春。”其实，在敦煌卷子中，就已经有类似的对句，其用途及施用场所已接近于后世的对联。对联有可能起源于民间的门神崇拜，为了厌胜驱邪，岁尽春来之时，在门前的桃符板上题辞的民俗由来已久，其中有些题辞使用了对句的形式。因此，有人把对联的滥觞上推到南朝时代，甚至汉代。对联是汉语独具的文学艺术形式，它用途广泛，深入到我们日常生活的方方面面，无论是深山大川还是茶肆酒楼，无论在时令佳节还是集会迎宾，都少不了对联的存在。总之对联是一种最为常见的文字形式，

无论是文人聚会还是逢年过节，都会应用到这一形式。广集素材的相声艺术自然也不会错过这一形式。

在相声产生之始，相声师祖朱绍文在天桥的白沙撒字，经常撒出这样的对子：“画上荷花和尚画，书临汉书翰林书。”正念倒念字音一样，意义不同，可谓是精妙的对联。此后，李德钊表演的《对对子》整个内容都是由一个个幽默精巧的对联构成，逐渐演变为传统的段子形式。传统的段子中有不少篇幅是以对对子的形式来展开的，如《巧对春联》《卖春联》《对春联》《对对子》等。

乙：我说俩字。

甲：我也对俩字。

乙：“笔筒。”

甲：“剑囊”。

乙：我这“笔筒”是文的。

甲：“剑囊”是武的。

乙：噢，我“马牙枣”。

甲：我对“羊角葱”。

乙：“三座塔前三座塔，塔塔塔塔。”

甲：“五台山后有五台，台台台台。”

乙：“北雁南飞，双翅东西分上下。”

甲：“前车后辙，两轮左右走高低。”

乙：噢，我“南柳巷，北柳巷，南北柳巷无柳巷”。

甲：我对“东安门、西安门、东西安门没安门”。

乙：你这是什么呀？别挨骂了。

整段对话幽默风趣，对联工整而巧妙，富有情趣。可以看出，相生中的对联多是一些巧趣联，形式巧妙有趣。所对的事物都是生活中常见常用之物，而且基本上都是（最基本）的对法。

还有以一副对联为线索的段子，如《狗撅嘴》，讲的是旧时私塾中先生与学生对对子的故事，老师出了上联“鸡冠花”，这个学生灵机一动对出了“狗尾草”，于是老师对这位学生大为夸赞，一天有位游学的先生来到了私塾，老师为了显示才能就让学生对这副对子，结果这位学生却忘记怎么对了，老师为了提示他就向窗外的一堆草努努嘴，最后学生对成了“狗撅嘴”。就是这样一副小小的对联引发了这样一个幽默的小故事，可见相声题材之广泛。

再如相声八扇屏的垫话中有名的对联：“风吹水面千层浪”“雨打沙滩万点坑”。

3.4.3 谜语

谜语在中国有着传统的历史。荀子《赋篇》，形式上本是谜语的滥觞汉末孔融创兴了“离合体”，拿四言体的诗，隐括一字的形和义，或囫圇地来形容，或拆开来描写。这是和《汉书》里东方朔与郭台人“射覆”分不开的。“射覆”是藏起一个东西，而今对方猜测它是什么。但有个条件就是不许直接说明，而从各方面旁敲侧击地来断定。为美感起见，多采用了带韵的语言。也有用通俗语官池北齐高祖与臣下射覆箭饼，载于史书就是一个例子。宋、元、明的时候，《玉荷隐语》、《群珠集》一类专门研究的书籍出现了，可是内容过于晦涩，而范围狭窄，并且没有全面的格式。一般难以通行。可能在这期间，广大民众需要的谜语格式，就开始酝酿成长了。灌园耐得翁的《都城纪胜》在《瓦舍众伎》条则记载：商谜旧用古板吹【贺圣朝】，聚人猜诗谜，字谜，戾谜，社谜，本是隐语……可见这一谜语形式在历史中的轨迹。

在相声中不乏谜语的段子，大概可以分为以灯谜和字谜为主题的两种。

灯谜如对口相声《打灯谜——追“把”字》一段

甲：说相声讲究什么？

乙：四个字，说、学、逗、唱。

甲：说，你能说点儿什么？

乙：说的：有大笑话、小笑话、反正话、俏皮话、绕口令儿，说个字意儿，打个灯虎儿，对个对子，吟诗、酒令儿这部都是说的。

甲：灯虎儿您还成？

乙：我喜欢研究。

甲：正字叫灯谜。白天挂篦子，晚上挂灯。上边贴着纸条儿，分南派、北派。有志（《聊斋志异》），目、泊号、泊名、四书、谚语，讲究，分为白头、粉底、玉带、拢意儿、扣字儿……这都是打灯谜的规矩。

乙：对。看来您打灯谜有两下子！

由上述材料可看出，灯谜分不同的派别，规矩也是比较多的。到了清代在北京城中满族文人的拥护之下，灯谜更是得到了发展。《红楼梦》关于谜语部分写了两段：一是薛宝琴的十首怀古诗，二是荣宁两府上元，贾政猜灯谜。又《品花完鉴》里，记载着：“落花人独立，微雨燕双飞。”猜“俩”字。都可以看出清代谜语的盛行，虽然是贵族的消遣品，而内容本质已然是“语音”和“文字”兼容并包的样式。

北京的谜语活动，在清末并没有成型组织，到了民初，民众方面比较活动频繁了，于是季节的猜谜活动开始出现。清代诗人毛际可曾作《灯谜》诗七绝十二首，每句打《孟子》中的一个人名，如其中咏老农的一首：“中男驱犊向前行，万事全抛静掩门。更与诸儿相共语，年来齿落复生根。”分别射牧仲、长息、告子、易牙四人，也属于风雅游戏的一种。

而相声中的灯谜与普通的灯谜有所不同，相声的目的是引人发笑的，因此相声中的灯谜目的不是让人来猜出谜底，而是通过猜谜的过程制造笑料。如《打灯谜》一段中：

乙：“千里随身不恋家，不贪酒饭不贪茶，水火刀全不怕，日落西山不见它。”

甲：说呀。

乙：完了。

甲：这太简单了。

乙：简单，你猜呀。

甲：您这是骆驼。

乙：怎么会是骆驼哪？骆驼千里随身不恋家？

甲：啊。人拉骆驼走一千里一万里。人想家，骆驼不想。您多咱见走着走着骆驼不走了，说：“你们去吧，我回家看看，我想小骆驼啦！”

乙：没听说过。

甲：千里随身不恋家。

乙：那“不贪酒饭不贪茶”哪？

甲：拉骆驼的到地方喝酒吃饭，骆驼喝凉水、吃草料，你看哪有骆驼叭那儿沏壶茶，来半斤酒，炒四个菜。

乙：没见过。“水火刀枪都不怕”？

甲：是呀，水火刀枪骆驼不怕！……这是傻骆驼！

乙：像话吗？您猜得不对。

上段材料的谜底本是影子，而猜谜者却辩说是骆驼，于是一段隐含笑料的对话展开了。在猜灯谜的过程中，当事人总是猜出跟谜底相差较远的事物，之后进行巧妙地辩解，而这些辩解在听众们听来似乎有些道理又似乎有些牵强，于是笑料在此产生了。

除了灯谜这种形式，还有一种形式是字谜。在灯谜中经常包含字谜，而字谜却常常被单列出来。以《猜字》《字象》等为题的段子不乏其数。如朱绍文的经典段子《字象》：

甲：（写个“二”字）

乙：这像什么？

甲：像一双筷子

乙：当过什么官

甲：当过净盘大将军

乙：为什么丢官罢职

甲：因为它好搂

乙：该！我也写一个。（写个而字

甲：这像什么

乙：像个粪叉子

甲：那位说粪叉子五个齿儿，你这个怎么四个齿儿哪？

乙：鏊去了一个。

甲：当过什么官？

乙：点屎。（“典史”的谐音）

甲：为什么丢官？

乙：因为它贪脏。

借助了猜字的巧妙形式将贪官污吏逐一讽刺，并且风趣万千。

张次溪《人民首都的天桥》中也记载了朱绍文的《拆字》一段：

有土也为增，无土也为曾，去了增边土，添人变为僧。二，有木也为桥，无木也为乔，去了桥边木，添女变成娇。三，有口也为和，无口也为禾，去了和边口，添斗变为料。四，有水也为清，无水也为青，去了清边水，添米变为精。五，一大变为天，文殊问普贤，寿星哪里去，跨鹤上西天。六，二木念个林，戴宗问智深，武松哪里去，拳打快活林。^①

这一段就纯属于文字游戏，娱乐的因素就比较少了。朱绍文是活跃于光绪，同治年间的天桥艺人。在此期间，相声还是出于它的摇篮阶段，还没有正式成为一门艺术，因此自然不存在后来的相声中的规矩和限定，像《拆字》这样的沿袭传统的文人游戏的形式而缺乏娱乐性的段子较为常见的。从某一侧面可以看出相声的产生有赖于各种文化形式的汇集。由以上材料可看出，相声的文本是有源头可追溯的，无论是在体制上还是在艺术手法上都是在各种传统文学的基础上一步步发展而来的。

^① 张次溪，《人民首都的天桥》，中国曲艺出版社，1988年，第53页

结 语

同其他艺术一样，相声的产生也绝非偶然。中华民族是一个乐观善谑的民族，在历史长廊中的每一角落几乎都有戏谑的痕迹，古老而聪慧的人们在笑声中度过单调的漫漫长夜，在戏谑中俯仰人世百态，在讽喻中发泄对统治者的不满。正是他们对幽默文化的欣然接受和热爱，为相声提供了生存的土壤。至今为止相声是最具幽默特性的代表，它的出现是对历代幽默文化的一次继承和总结。千百年来，人们对戏谑文化的喜爱，为相声这门专门以娱人为目的的艺术埋下了根基，在接受的角度上为它的产生提供了有力的支持。到了清代这一民族融合的时期，在北京这一地域上，产生了各式各样的曲艺。曲艺的不同曲种在生发和碰撞中产生了相声这门艺术，它从产生之时便积极吸取各种曲艺艺术的精华，使之发展壮大。各种曲种之间的相互交融和渗透是必然的，正是这些给了相声产生的机会，也正是这些成为相声发展源源不断的生命力。而北京的地域文化和市民文化等文化形态更是支撑了这门艺术的发展。在相声的脚本中我们可以发现各种文体形式的痕迹。从高雅一些的诗文到通俗一些的小说，相声的文本几乎涉及到了各种文体。正是古代文学的强大力量推动了相声的进一步发展。

我们热爱这门艺术，并希望它能够发扬光大。现代相声艺术的没落正是因为我们在不知不觉中将其最真实最本质的灵魂抛弃了。因而只有探究其渊源才能更好地保护它发展它。我们期待着相声的再次辉煌。

参考文献

- [1] (汉)司马迁. 史记[M]. 北京: 中华书局, 1962
- [2] (汉)班固. 汉书[M]. 北京: 中华书局, 1962
- [3] (南朝)刘义庆. 余嘉锡笺疏. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 1983
- [4] (春秋)孔子, 刘实楠正义. 论语正义[M] 诸子集成丛书. 北京: 中华书局, 1986
- [5] (春秋)孟子, 焦循正义. 孟子正义[M] 诸子集成丛书. 北京: 中华书局, 1986
- [6] (战国)庄子, 王先谦集解. 庄子集解[M] 诸子集成丛书. 上海: 上海书店, 1957
- [7] (战国)荀子, 王先谦集解. 荀子集解[M]. 上海: 上海书店, 1980
- [8] (南朝)刘勰, 周振甫译. 文心雕龙选译[M]. 北京: 中华书局, 1980
- [9] (唐)房玄龄. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974
- [10] (南宋)郑樵. 通志略[M] 上海: 上海古籍出版社, 1990
- [11] (元)脱脱. 金史[M]. 北京: 中华书局, 1973
- [12] (宋)李昉. 太平广记[M]. 北京: 中华书局, 1961
- [13] (宋)罗烨. 醉翁谈录[M]. 上海: 古典文学出版社, 1957
- [14] (宋)洪兴祖撰, 白化文等点校《楚辞补注》, 北京: 中华书局, 1983 年
- [15] (宋)孟元老. 鄧之诚注. 东京梦华录[M]. 北京: 中华书局, 2006
- [16] (宋)吴自牧. 梦粱录[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1984
- [17] (宋)周密撰, 裴效维选注. 武林旧事[M]. 北京: 学苑出版社, 2001
- [18] (清)李渔著. 闲情偶寄[M]. 济南: 山东画报出版社, 2005
- [19] (清)叶祖孚. 燕都旧事[M]. 中国书店出版社, 1998
- [20] (清)夏仁虎. 旧京琐记[M]. 辽宁教育出版社, 1998
- [21] (清)庾岭劳人. 蜃楼志全传[M]. 百花文艺出版社, 1988
- [22] 傅惜华. 北京艺人谈概[M]. 北京画报, 1927
- [23] 张次溪. 人民首都的天桥[M]. 修绠堂书店, 1951
- [24] 连阔如著, 贾建国, 连丽如整理. 江湖丛谈[M]. 当代中国出版社, 1995
- [25] 冯沅君. 冯沅君古典文学论文集[M]. 山东人民出版社, 1980
- [26] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 百花文艺出版社, 2002
- [27] 朱光潜. 诗论[M]. 三联书店, 1984
- [28] 鲁迅. 汉文学史纲要[M]. 人民文学出版社, 2006
- [29] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海古籍出版社, 2008
- [30] 天津文史资料选辑中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编. 天津人民

出版社, 1985

- [31] 胡云翼. 唐诗研究[M]. 商务印书馆香港分馆, 1959
- [32] 冷成金. 中国文学的历史与审美[M]. 中国人民大学出版社, 1999
- [33] 薛宝琨. 中国幽默艺术论[M]. 浙江人民出版社. 1989
- [34] 赵兴华. 北京史话 2 老北京庙会[M]. 中国城市出版社, 1999
- [35] CCTV《走近科学》编辑部编. 曲艺中国相声大师. 上海科学技术文献出版社, 2009
- [36] 袁行霈. 中国文学概论[M]. 北京大学出版社, 2010
- [37] 谢桃坊. 中国市民文学史[M]. 四川人民出版社, 2003
- [38] 胡适. 胡适全集[C]. 安徽教育出版社, 2007
- [39] 北京市委员会文史资料研究委员会编. 北京往事谈[M]. 北京出版社, 1988
- [40] 张少康. 中国文学批评史[M]. 北京大学出版社, 1999
- [41] 孟昭泉. 幽默与文化[M]. 河南人民出版社, 1993
- [42] 王泱等编, 中国相声史[M]. 北京燕山出版社, 1995
- [43] 中华说唱艺术研究中心编委会编. 传统相声大全[C]. 山东画报出版社, 1993
- [44] 赵园. 北京: 城与人[M]. 上海人民出版社, 1991
- [45] 薛宝琨. 中国的相声[M]. 人民出版社 1985
- [46] 政协北京市委员会文史资料研究委员会编. 北京往事谈[M]. 北京出版社, 1988
- [47] 吴文科. 中国曲艺艺术论[M]. 山西教育出版社, 2000
- [48] 冯不异, 刘英男等编, 中国传统相声大全[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003
- [49] 张国刚, 中国中古史论集[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2003
- [50] 姜昆, 倪钟之编. 中国曲艺通史[M]. 人民文学出版社, 2005
- [51] 程毅中. 敦煌俗赋的渊源及其与变文的关系[J]., 文学遗产 1989 年第 1 期。
- [52] 刘风云. 清代的茶馆及其社会化的空间[J]., 中国人民大学学报, 2002 年第 2 期。
- [53] 关纪新. 满族对北京的文化奉献[J]. 北京社会科学, 2007 年 3 期。
- [54] 熊海英. 游戏于斯文 [J]. 中华文化论坛, 2008 年第一期。
- [55] 王平. 城市经济与市民文化影响下的宋元话本小说. 菏泽学院学报, 2010 年 1 月, 第 32 卷第 1

附 录

张三禄资料汇编

张三禄，北京人。是目前见于文字记载最早的相声艺人。据传是清道光 and 同治年间在北京老天桥最活跃的艺人之一。

一 张三禄的生平：

有关张三禄的生卒年月，历史上并没有确切记载，只能根据资料推测出其艺术生涯可能始于道光年间，一直延伸到咸丰、同治两代。

据侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏合著《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）载：

首先应当说明，有关张三禄的文献资料远不如“穷不伯”丰富，而且多系晚出，谬误不少，需随时加以辨证。用我们见到的最早提到张三禄的材料当推百本张钞本《随缘乐》子弟书，它在描述单弦艺人随缘乐的演唱技艺时说：学相声好似还魂张三禄，铜骡子于三胜倒象活的一般。这一钞本没有著录作者和钞写的年代，从其内容推断，大约是光绪年间的作品。孙履安《京尘杂忆》里说：

光绪十余年间，京师有唱单弦快书随缘乐其人者，或谓其为一不第秀才，有东方曼倩之风。

张次溪在《天桥一览》里也说：“他（随缘乐）这份单弦儿，在光绪中年之时，最为出色，不搭别的伙计，永远是光杆牡丹。”又说：“晚年曾和双子合作。”光绪末年的社会小说《小额》里有随缘乐与双子同台演出的描述，而《随缘乐》子弟书从开场到散场对随缘乐献艺情况记述颇为详尽，却未提到“双子”其人或其他合作者。据说，随缘乐在光绪初年已享名。一个艺人独占一个茶馆演唱单弦，也是他创始的。据此推断，《随缘乐》子弟书所记事实当不晚于光绪初年。

文中提到“学相声好似还魂张三禄”，可见，张三禄是个名动一时的相声艺人，既为广大群众所崇拜，又是艺人学习的楷模，否则决不会拿随缘乐和张三禄作这样比拟的。“还魂”二字表明，此时张三禄已作古。据艺人回忆，也说张三禄光绪年间已然去世，足见他是比随缘乐更早的相声艺人。接下去那句词是：“铜骡子于三胜倒象活的一般。”这是把张三禄和于三胜看作同时代的人物。于三胜，即早期的京剧艺人余三胜，后来的著名京剧艺人余叔岩的祖父。王梦生《梨园佳话》里说：“于三胜，鄂人，于老生中之不桃之相也。”周贻白《中国戏剧史专编》里引王文后说：“其以‘余’为‘于’，自为大误。”余三胜，道光末年入京奏艺，有“而今特重余三胜”之誉。咸丰年间与张二奎、程长庚三足鼎峙。同治初年逐渐息影舞台，观众遂有“三胜由来没准常”之憾。《随缘乐》子弟书里既然把张三禄和余三胜视为同代人，那么，估计张三禄的艺术生涯可能始于道光年间，一直延伸到咸丰、同治两代。

云游客《江湖丛谈》第三集里有一段记载：

在早年没有说相声的，有一种能以口技的玩艺挣钱，或隔房间，或用帐子遮避。学学飞禽走兽，各样的草虫叫唤，江湖上叫“暗春”。清末的时候，张三禄使“暗春”最有拿手，可称“暗春”泰斗，百鸟张、百鸟王亦兴旺些年，不过他们不按着“暗春”的规矩做生意，形如乞丐要钱，虽挣的不少，亦自低身价。

云游客的记述谬误颇多。比如，说什么“在早年没有说相声的”，就不正确；把张三禄奉为暗春“泰斗”，也是带广告味的过誉之词。尽管如此，也有值得注意之处，就是把张三禄跟口技艺人“百鸟张”，百鸟王”联系在一起。“百鸟王”情况不祥；“百鸟张”恰始是同治、光绪以来屡见记载的人物。李静山增补《都门杂咏》里有“学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张”之语。据李自序，该书增补于同治三年端午后。徐珂《清稗类钞》里引述一条资料说：光绪十六年（1890 年）五月，“百鸟张”在什刹海作艺，“效百鸟鸣，雌雄大小之声无不肖。”可见他是同治、光绪年间的口技艺人。张三禄名列其前，可能比他早些，说明前面对张三禄艺术生涯的年代的推断大致不差。《天桥一览》还提到：“百鸟张名叫张昆山，作艺于光绪年间，单人独技，露天拉场。”这里说的“露天拉场”可以看作“不按着‘暗春’规矩做生意”的注脚，因为“暗春”的正统表演方式总是“或隔房间，或用帐子遮避”的。张三禄等人不墨守成规，弃濒临绝境的“暗春”而在当时已经存在的“明春”里寻求出路。

二 张三禄的艺术历程：

据连阔如著，贾建国，连丽如整理的《江湖丛谈》（1995 当代中国出版社出版）记载：

北平这个地方就是产生艺人的区域，就以相声这种艺术说吧，其发源就系由北平产生的。自明永乐皇帝迁都于此，在崇祯皇帝时，吴三桂请清兵，满人入主中华，康乾时代，歌曲畅兴，各贵族家中遇有喜庆之事，皆有请堂会，奏以各种富贵升平的歌曲，在斯时最盛行的为“八角鼓”了。相声这种艺术就是由“八角鼓”产生的。……八角鼓迭经变迁，又产生相声之艺术。

按八角鼓之八部，分为乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑，由此八卦中分其歌曲之艺术为八样，即吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱是也。八角鼓班儿，向有生、旦、净、末、丑，其丑角每逢上场、皆以抓哏逗乐为主。在那时八角鼓之有名丑角为张三禄，其艺术之高超胜人一筹者，仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话儿，演未领受社会人士欢迎。后因其性怪癖，不易搭班，受人排挤，彼愤而撂地。当其上明地时，以说、学、逗、唱四大技能作艺，游逛人士皆预听其玩艺。张三禄不愿说八角鼓，自称其艺为相声。相之一字是以艺人之相貌形容喜怒哀乐，使人观之而解颐，声之一字是以话的声音，变出痴茶呆傻，仿做聋瞎哑，学各省人不同说话之语音。盖相声之艺术，能圆得住粘儿，饿得下杵来，较比搭班作艺盛强得多。

张三禄乃相声发始创艺之一，其后相声之派别分为三大派，一为朱派，二为阿派，三为沈派。据侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏合著《相声艺术论集·漫话相声艺人张三禄》（黑龙江人民出版社1981年出版的）记载：

张禄是“河道儿”的街头艺人，在“八角鼓”班里充当“前脸儿”，是个既能说又能唱的多面手。他擅长“八角鼓”，同时又会说相声。

据薛宝琨《中国的相声》1985年人民出版社版，中记载：

近世满族艺人王小三（旗姓）说：“张三禄说单口笑话（即单口相声）最有名望，‘活儿’非常出色，内容也净，也可以吸收妇女观众，当时十二文钱可买一斤面，他一天可以赚到二十五六吊钱。可见当时群众是多么拥护他。他常说的活儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。”

这是口头流传下来有关张三禄的第一份资料。张三禄在当时的确是有名的相声演员，《贼鬼夺刀》等节目至今仍是传统相声名篇。但他也是该行说相声的，他的本功是唱“八角鼓”的——一种有说有唱的曲艺形式。成书于嘉庆年间的小说《风月梦》里描述“八角鼓”的演唱风趣横生。手拿大鼓弦子的演员坐在中间，另一个手拿八角鼓的演员站在左侧，再一个演员右手抄手站立。彼此之间插科打诨，穿插于所唱故事当中。实际是沿袭了宋代滑稽和说话艺术的传统，熔说、学、逗、唱于一炉，以说当先、以唱为主，吹、打、弹、拉中时时迸发笑料。张三禄或许即是其中善于逗笑的角色。《江湖丛谈》里说他：“仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话，演来颇受社会人士欢迎。”张由唱“八角鼓”改说相声完全可能。也说明这两种形式之间的密切关系。正是相声乍兴时吸收别种艺术，并不断争取别行艺人的明证。张三禄虽也不就是相声的“开山祖”，但比朱绍文和象声马更早却肯定无疑。他的艺术生涯至少始于道光年间，结束至迟也不晚于光绪初年，咸丰、同治期间当是他极为活跃的年代。”

三 古稀之年收徒：

据1985天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第三十三辑的马三立《京津相声演员谱系》载：

“我听前辈们讲，在朱少文之前，就有说相声的张三禄。朱不算是张三禄的徒弟，但称张为老师。张三禄是当初北京“管儿张”家的先辈。张三禄既变戏法，又使口技，穿插着也使“贯口”、说笑话。张三禄比朱绍文年龄大四十来岁，朱二、三十岁时，张六、七十岁。张三禄是北京东城和西城艺人的头目。他人熟地灵，打个地呀，照顾一下艺人呀，认识他的人很多。朱少文主要唱太平歌词，然后再说段笑话，逗个哏，有些是从张三禄那里学来的。

四 当代人对张三禄的评价：

据曲艺中国相声大师【专著】《走进科学·相声大师》（2009上海科学技术文献出版社）载：

据曲艺研究员倪钟之讲：“张三禄撂地的时候是说笑话，其实说笑话这种形式在我国历代都有，朱绍文略晚于张三禄，张三禄说的基本是笑话，朱绍文收了徒弟以后才变成了对口相声，这时反称张三禄演的那个东西叫单口相声。张三禄演出时还没有单口相声这个名词，对口相声形成了以后，再追称为单口相声，所以相声演员一般称朱绍文为他们的创始人。”

视频：茶余饭后话北京 2009年7月24日节目也有相似的介绍。

朱绍文资料汇编

一 朱绍文的生平

道光己丑年（1829）一岁祖籍绍兴，住处不详

据侯宝林、薛宝琨等合著的《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）记载：

朱绍文的身世，据他孙女说，祖籍是绍兴。《江湖丛谈》说他，“其长处为身居知识阶级，腹有诗书，心思敏捷”。这从他创作的相声段子以文字游戏见长，以及用《百家姓》、《千字文》等编写唱词等方面，也可以看得出来。

梅移《旧都同光间之老八大怪》，载《半月戏剧》三卷一期说其：

“家极贫，衣食不周，故人咸称之曰‘穷不怕’”

据侯宝林、薛宝琨等合著的《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）记载：

据一九五零年访问朱绍文的孙女得来的材料说：朱绍文夫妇的属相是“白马犯青牛”。虽不知朱绍文属牛还是属马，但从干支纪年里可知。

据张次溪编著《天桥一览》载：

朱绍文，满军旗人。艺名穷不怕。

幼年到二十岁之前曾习戏曲

据张次溪《人民首都的天桥》载：

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。

据侯宝林、薛宝琨等合著的《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）记载：

照一般说法，京剧约形成于道光年间。道光二十五年（1845）刊杨静亭《都门杂咏》的《词场门》里有咏《黄腔》、《嵩祝班》等诗。其中《嵩祝班》说：“时兴嵩祝戏新鲜，都下传闻数十年。”这里提到的嵩祝班已是在京都有数十年历史的名班。道光末年，二十岁左右的朱绍文，自幼学京戏并搭嵩祝班是可能的。

道光末年，朱绍文二十岁左右“因不能唱红，遂弃本业，改习架子前脸”

据侯宝林、薛宝琨等合著的《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）记载：

“他为什么不能唱红呢？王老农口述材料里有一段话可作参考：

‘一日演法华寺，程长庚之赵廉，祥喜（绍文）之贾官（桂），念状添出许多词句，台下无不喝彩，祥喜（绍文）甚为得意。别罢，质之长庚，曰“好固好，状纸容不得若许字，念词不作翻揭之势，何以谓之能。”自此班中以白眼相加，随自出而卖艺于长安市上云。

由此看来，他不能唱红的原因并不是由于没有艺术才能，而是才华横溢，敢于革新，在演贾桂念状时增添了许多受观众欢迎的词句，因此受到同行们的嫉妒，而横遭白眼，才愤而离开京剧舞台，改习架子前脸。这大概是光绪末年的事。”

《相声艺术论集》里又提到：

“架子前脸”就是“什不闲前脸”唱彩扮莲花落者，置一木架，上嵌有锣、鼓、钹等，一人居中，手脚齐动，同时打击各种乐器，用于歇后击节，谓之打“什不闲”，引起乐器设在木架上，故行话又称“什不闲”为“架子”。唱“什不闲（莲花落）”或其他鼓曲，有时由一位滑稽角色在节目之间介绍演出内容和演员情况，正式演出时，他也参与插科打诨，这种滑稽报幕人就成为“前脸”。“什不闲”在乾嘉盛世很流行，乾隆二十三年刊《帝经岁时纪胜》的《上元》条就记有“打什不闲”；嘉庆十九年刊佚名《都门竹枝词》里也有“太平锣鼓滩黄调，更有三堂什不闲”句，咸同间逐渐衰落了，所以光绪二十三年刊富察敦崇《燕京岁时记》里说：

什不闲有旦有丑而五生，所唱歌词别有腔调，低回婉转，冶荡不堪，咸同以前颇重之，近亦如广陵散矣。由此可见咸同前的道光年间，“什不闲”还是个热门，此时正是朱绍文改习“什不闲前脸”的最好机遇。这可能也与他原是唱小花脸的有关。

咸丰年间，约二十岁到三十岁之间，改唱太平歌词，说相声，期间跟曾学艺于张三禄

据张次溪《人民首都的天桥》载：

后来独出心裁，改为太平歌词，与说相声孙丑子为师兄弟。

据侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏合著《相声艺术论集》（黑龙江人民出版社 1981 年出版）载：

他为什么又从“前脸”改说相声了呢？这可能与“什不闲”的衰落有关。作为一个有才能的演员，朱绍文在咸丰年间面临着“什不闲”的衰微，很自然地要另找出路，于是由“前脸”改为相声的。

1981 天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第十四辑的张寿臣《回顾我们艺人生涯》：

据我所知，咸丰年间，北京有一位朱绍文先生（别号“穷不怕”），他是最早说“暗相声”的人，他八十多岁时，我才十六岁，曾见过他，他原来是学京戏的，唱小花脸。后来因为清朝规矩，不是天天能唱戏的，如斋日（祭天、祭地之日）、辰日（皇帝、皇后、太后之忌日），都必须停止动响器，当然更不能唱了。这些日子总算起来，每年多至五、六十天，各戏院就得一律停演。若再赶上所谓“国孝”（即皇帝、皇后、太后、死了），更是规定二十七个月不准唱戏。后来缩减了，改为百日内不准动响器；但百日后，仍不准化装唱戏，马鞭子只许用青、蓝、白三色，不准用红的。这么一来，唱戏的就失业了。朱先生想出的一个办法，那白沙子撒在地上作字，以吸引观众。等到大家聚拢之后，他就在甬路（在街道中心垒土高五、六尺，备达官贵人车马行走之用的道路）旁边，手拿两块竹板，唱几段小花脸数板，再说几小段故事，要钱。他并且研究出了几个小段子，如《勃勃名》、《百鸟名》、《百兽名》、《百虫名》、《青菜名》、《京戏名》等。另外，又自己编了《五诉功》——胡不刺诉功、堆子兵诉功、棒子面诉功、夏布褂诉功、厨子诉功；还有两本小书——《千字文》、《百家姓》等。这样他就绘声绘色地说起来，很受群众欢迎。以后他又把京戏中《背娃入府》、《一匹布》、《打沙锅》等戏的内容，改编为小故事，在街头演唱，生意就更好了。于是每逢辰、斋等日，他就以相声补缺，到咸丰国孝时，即正式以说相声为生了。国孝后，戏班在邀他去唱戏，均行谢绝。以后又带徒弟，即创出了这一行。

据薛宝琨《中国的相声》（1985 年人民出版社版）载：

在相声界艺人多半根据口耳相传，认为朱绍文（艺名“穷不怕”）为相声的“开山祖”。说法是清末同治、光绪年间因为“国丧”——皇帝死了，举国戴孝、八音揭密，全国禁止娱乐，艺人生活困窘。于是，曾经活跃于京剧舞台的丑角朱绍文改说相声。此后相声艺术有他而兴、连绵不绝。这一说法乍听有理，细一品评却不无破绽。“国丧”固然是艺人该行的重要原因，但该行之前必先有相声流行民间，才有可能使朱绍文弃旧图新。同时，也是据艺人所传，和朱绍文同时说相声的还有“醋溺膏”、“孙丑子”、“韩麻子”等人，朱绍文与孙丑子还是师兄弟，而醋溺膏与韩麻子又各有路数，这就证明他们各自均有师承关系，朱绍文并不是相声艺术的“开山祖”，他至多是这一时期的佼佼者——一个继往开来的代表人物。

《中国的相声》又说：

“穷不怕”为什么改行说相声？其说不一。上文说他“因不能唱红，遂弃本业”。但也有说他才华横溢，在与著名生角程长庚合演《法门寺》时，朱演贾桂，在念状子一节即兴发挥，增加了许多噱头，遂被同行嫉妒，“白眼相加”，一气而改行的。当然，这也可能有“国丧”这一重要外部原因。朱从艺之时，历经道光、咸丰、同治、光绪四代，连年“国丧”确是事实，或许正是后人附会的一条理由？朱改说相声之前，曾一度改习“架子前脸”，它就是我们前面提到的“莲花落”的一种形式，前脸近似京戏丑角，也以插科打诨为能事。从“前脸”转为相声，恰正说明这一新兴形式的生命力。1985 天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第三十三辑的马三立《京津相声演员谱系》：

朱少文，一作朱绍文，绰号“穷不怕”，是相声界公认的“开山祖”。相声就是他首创的吗？还不是。我听前辈们讲，在朱少文之前，就有说相声的张三禄。朱不算是张三禄的徒弟，但称张为老师。张三禄是当初北京“管儿张”家的先辈。张三禄既变戏法，又使口技，穿插着也使“贯口”、说笑话。张三禄比朱少文年龄大四十来岁，朱二、三十岁时，张六、七十岁。张三禄是北京东城和西城艺人的头目。他人熟地灵，打个地呀，照顾一下艺人呀，认识他的人很多。朱少文主要唱太平歌词，然后再说段笑话，逗个眼，有些是从张三禄那里学来的。

同治元年 1862 年三十三岁 开始在天桥撂地

据王决等著《中国相声史》(1995 北京燕山出版社)介绍

清同治元年(1862 年),咸丰皇帝去世,让老百姓戴孝,勒令一百天不准演戏`动乐。戏园子被迫关闭,家无隔宿之粮的朱绍文为了养家糊口,流落天桥一带,靠说笑话,唱小曲,讨几文铜钱,维持生活。他手里敲打的竹板上刻着:

满腹文章穷不怕

五车书史落地贫

观众看到这饱含愤懑的词句,异口同声地管他叫“穷不怕”,就这样,“穷不怕”成了他的艺名。他家门框上曾贴着这样一幅对联:

上联:无时不怕穷经皓首

下联:励精矢志朱紫著身

横披:舌治心耕

他的竹板还镌刻着四句五言诗:

日吃千家饭,

夜宿古庙堂。

不作犯法事,

哪怕见君王。

这些对联`诗句即描绘了贫困艰难的卖一生涯,也抒发了高尚的情操和坦荡的胸怀。人穷志不穷,靠卖艺为生,不走歪门邪道。即使见了皇帝老子,也是毫无畏惧。当时,在帝王脚下的北京,敢于这样直言不讳,充分体现了“穷不怕”的精神。

1872 年四十三岁师徒俱成名,并有诗记载

1985 年人民出版社版薛宝琨《中国的相声》:

关于“穷不怕”艺术生涯的最早记载,就目前所见,当推于同治末年的《都门汇纂》。其中附刊李静山增补的《都门杂咏·技艺门》有咏《穷不怕》一诗,题注:“其技以白沙撒字以博人赏。”诗为:

白沙撒字作生涯,

欲索钱财谑语发。

弟子更呼贫有本,

师徒名色亦堪夸。

稍后,光绪初年的《朝市丛载》也著录此诗,题注改作尾注,“白沙”作“白土”。这就告诉我们,“穷不怕”在同治年间“撂地”卖艺,用白沙在地上撒字,并说笑话,很受群众欢迎,他那时已有一个名叫“贫有本”的徒弟,师徒一起演出,当时很有名气。可惜诗里对他的身家姓氏、技艺情况都语焉不详。

1894 六十五岁 被封为天桥八怪之首

据王决等著《中国相声史》(北京燕山出版社 1995 出版)载:

1894 年,慈禧太后为庆祝她的六十大寿,标榜“与民同乐”,曾把天桥的摊贩和艺人传到颐和园北宫门外,摆列经营。慈禧太后对八位艺人的表演特别欣赏,信口封为“天桥八怪”,通称第一批八大怪。“怪”有两种解释:一是称赞演员技艺好,所谓“不是帅,就是怪”。另是称赞演员技艺新奇,开风气之先,取少见多怪之意。

1981 天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第十四辑的张寿臣《回顾我们艺人生涯》:

光绪二十年,西太后六十寿辰。十月十日那天,把北京城各行各业摊贩和一部份生意人,都集中于颐和园宫门外,开设临时摊子,供西太后观赏。朱先生也去了,被西太后封为“八大怪”之一,由是声名益著。这“八大怪”是朱绍文(说相声的)、处妙鸾(学各种唱腔)、弦子里(“一人班”)、

赵瘸子（盘杠子的）、傻王（大力士）、万人迷（学唱二黄梆子）、胡胡周（学唱梆子）、楞李三（耍八大锤的）。

晚年 入王府供奉

据张次溪《人民首都的天桥》记载：

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 1981 天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第十四辑的张寿臣《回顾我们艺人生涯》载：

朱先生住护国寺并在该处设摊，有一天恭王奕訢往游，见而奇之，审视地上沙字，真、草、隶、篆俱备。恭王问：“你能撒多打字？”答曰：“小大由之。”恭王说：“你可到王府去，为我撒百尺见方大字一观。”先生答：“今日不成，明日再去，因为带的沙子少了。”第二天，朱先生背一口袋沙子到恭王府去。恭王命在花园院中撒一双勾“学”字，霎时立成。恭王在假山遥观，结构风神俱佳，恭王大悦，当即拨给钱粮一份（即每月给三两银子，四季各给三石零三斗粮食），作为酬劳。后又在罗王府得到钱粮一份，真是当时艺人中最幸运的人了。

据王决等著《中国相声史》（北京燕山出版社 1995 出版）载：

清恭辛王奕訢曾邀朱绍文到王府花园，用白沙撒了一个双钩的“学”字，字体工整，且有神韵。恭亲王十分赞赏，拨给他一份钱粮。蒙古族罗王（罗布藏多尔济）也很赏识朱绍文的技艺，聘他每天进王府献艺，按月发给钱粮。后来，朱绍文用积蓄买了房屋，定居在地安门外毡子房。

1904 七十五岁 逝世

据张次溪《人民首都的天桥》记载：

庚子后他年已七十多岁，不久死去。

二 朱绍文的作品：

据张次溪《人民首都的天桥》记载：

相声《讥讽假斯文》词(穷不怕原词)

自从贴了告示以后，南来北往，男女老幼，士农工商，都来围看。可是这些人中有认识字的，也有不认识字的。那认识字的，固然得心应手，从眼入口，从口入心，句句明白，字字清楚。那不认识字的，也要假充认识，他便买一个烧饼，一边咬着吃，一边嘴里动，仿佛在那里呜呜嚅嚅的念着。可巧又有一个不认识字的，问道，这是什么？他一时回答不出，忘了自己，便冲口说道，这是烧饼。那人听了不解，又问道，你数的是什么？他说那是芝麻。那人急道，我问的是那黑的红的是什么？他说你问那黑的红的呀，黑的是糊了的芝麻，红的是豆沙馅儿的记号啊。

相声《拆字》(穷不怕原词)

一，有土也为增，无土也为曾，去了增边土，添人变为僧。二，有木也为桥，无木也为乔，去了桥边木，添女变成娇。三，有口也为和，无口也为禾，去了和边口，添斗变为料。四，有水也为清，无水也为青，去了清边水，添米变为精。五，一大变为天，文殊问普贤，寿星哪里去，跨鹤上西天。六，二木念个林，戴宗问智深，武松哪里去，拳打快活林。

据薛宝琨《中国的相声》（1985 年人民出版社版）记载：

朱绍文的唱也很出色。“太平歌词”是“莲花落”的唱腔。《大实话》、《千字文》、《宝玉自叹》、等是他的拿手节目。例如：《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。阎王爷好比打渔汉，不知来早与来迟，劝诸公吃点儿罢喝点儿罢，行点德做点儿好那是赚下的。这里有劝善思想，也有市民哲学，是那个社会世态炎凉的反映。再如另一首《不求人》：

天上下雨地下滑，
自己个儿栽倒自己个儿爬，
要得亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

另一类是纯属语言文字游戏的，并无更多思想内容。如《十八黑》除首句起令外，通篇不着一“黑”字，全以形象描绘。《千字文》、《百家姓》是把童蒙书编成太平歌词，也无讽刺意味。这类作品在以后传统相声中为数不少，如“三字同头大丈夫，三字同旁江海胡”；“三字同头常当当，三字同旁吃喝唱；皆因为吃喝唱，才落得常当当”等，都组织得精巧，既有音韵美又有生活味儿。以说为主的段子，朱绍文流传下来的也不少。单口相声《老倭国斗法》、《乾隆爷打江南》、《假斯文》等，对口相声《保镖》、《黄鹤楼》，三人相声《四字联音》等据说就是他传下来的。……

据王决等著《中国相声史》（1995 北京燕山出版社）记载：

那时候，他头顶烈日，“撂地”献艺，跟沿街乞讨差不多。随身的道具很简陋，只有一把笤帚、一副竹板和一袋白沙子。他以地为纸，白沙子当墨，往地上撒字，俗称“白沙撒字”。他常常勾出丈二大的“福”、“寿”、“虎”等双钩字，还在每个大字下面撒上四行小字，边撒字边演唱“太平歌词”用以吸引观众。“太平歌词”的唱颇有点像莲花落，当时颇受欢迎。例如，一边用白沙子撒“容”字，一边这样唱：

小小笔管空有空，
能工巧匠把它造成。
渴了来喝的砚瓦水，
“人”字头上填两点念个火，
大火烧身最无情。
闷了来花筏纸上任意纵横。
先写一撇不成字，
后天一捺把“人”字成。
“火”字头上填宝盖儿念“灾”字
灾祸临身罪不轻。
“灾”字底下添个口念“容”字
得容忍处且把人容。

唱词通俗，曲调悠扬，观众不由自主的围过来。有时候，他先不言不语地撒好字，便开始解释字意，讲古论今，引述笑话掌故，直到甩到出几个响“包袱”，才在观众笑声中敛钱。有时撒完一副对联，把笤帚放下，单腿跪着，右手拍腿极大节拍，吟诵对联或演唱小调。常写的一副对联是这样的：

画上荷花和尚画
书临汉书翰林书

这副对联对仗工整，正念、倒念，字音相同，很适合听。

他经常表演相声“字象”。先写一个字，说字形象什么？作过什么官？为什么丢官罢职。例如：

甲 （写个“二”字）
乙 这像什么？
甲 像一双筷子
乙 当过什么官
甲 当过净盘大将军
乙 为什么丢官罢职
甲 因为它好搂
乙 该！我也写一个。（写个而字）
甲 这像什么
乙 像个粪叉子
甲 那位说粪叉子五个齿儿，你这个怎么四个齿儿哪？
乙 铏去了一个。
甲 当过什么官？
乙 点屎。（“典史”的谐音）
甲 为什么丢官？
乙 因为它贪脏。

有来有往，一问一答，讽刺贪官污吏，痛快淋漓。

有时候，一边撒字，一边敲打竹板朗诵。像是自言自语，实际上是朗诵给观众听。例如：

二本念个“林”，

戴宗问智深：

武松哪里去？

拳打快活林。

又如：

一大便为“天”，

文殊问普贤：

寿星哪里去？

跨鹤上西天。

有时还把《百家姓》、《千字文》编成小曲演唱。

又说：

朱绍文编演的相声和“太平歌词”有《字相》、《字意》、《得胜图》、《老倭国斗法》、《江南围》、《过新年》、《大保镖》、《黄鹤楼》、《堆兵做梦》、《十八里》、《天上下雨》、《五行八卦》、《庄公打马》、《天为宝盖》、《千字文》、《睡梦长》、等。人们称赞他的作品独具雅人深致，一洗艺人村俗积习。

三 收徒情况

据张次溪《人民首都的天桥》载

“他虽有二子，均不是学他达行，有二个徒弟，小范，小贵。”

又说：

“粉字颜说相声得穷不怕的传授 粉字颜，善说书，如康熙私访，四霸天、神力王、刘塘等等故事。信口胡诌，又能把白沙画地作字，写出对联，有“书童研墨，墨抹书童一手墨，梅香添煤，煤爆梅香两眉煤”，说是清康熙所制的拗口令体。又有：画上荷花和尚画，书临汉字翰林书”。又能作回文体联语。自谓与穷不伯是盟兄弟，说相声焦德海的师傅徐三，俱都一气，撒粉子就是穷不怕所传授的。”

据连阔如著 贾建国，连丽如整理的《江湖丛谈》(1995 当代中国出版社)记载：

“团春的这行里，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。今将敝人所知朱派的艺人写出来报告于阅者。穷不怕的徒弟是徐永福，生意人都称他为徐三爷。徐永福的徒弟为李德样(现在津埠)、李德钊(即万人迷)、玉德隆、马德禄、卢德俊(即卢伯三)、焦德海、周德山(即周蛤蟆)。现在北平献艺的只有焦德海、刘德志，刘德志系已故卢伯三代师收徒，系卢德俊的师弟。这些个德字的艺人以焦德海的徒弟最多，就以敝人知道的为张寿臣、于俊波、尹麻子、白宝亭(即小云里飞的兄弟现已故去)、汤金城(即西单游艺场的汤瞎子)、朱阔泉。绪德贵(亦同汤瞎子在一处作艺)还有票友下海的高玉峰、谢瑞芝、华子元，均是万人迷收的徒弟。”1985 年人民出版社版薛宝琨《中国的相声》：

朱绍文有徒弟四人，贫有本，富有根，徐有禄，范有缘。贫有本是他早年的徒弟，已见《杂咏》，姓名不详，似无传人。富有根即传说的小贵，旗姓桂，同行尊称为桂三爷。徐有禄一名徐有福，或名徐永福，同行尊称为徐三爷，有传人。现今说相声的大多为这一支所传。范有缘或名范有禄，即传说的小范，乃有名单弦艺人范瑞亭之父，似无传人。据说他还能演生旦净丑，曾与英杰兰，连雨卿一起组过班。朱绍文之后艺人均有师承关系，有谱可查。相声进入了它的成熟期。

1985 天津人民出版社中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会编《天津文史资料选辑》第三十三辑的马三立《京津相声演员谱系》：

从朱少文这一代开始，行业上有说相声这一行道了，有师徒关系和行会观念了，从而也就有了相声宗谱。从这时算起，相声的历史，至今也就是一百五、六十年，最多二百年。

相声这行业虽然从张三禄开始的，但相声界的习惯，还是把朱少文作为第一代。从第一代传至第三代的师承关系如下：

第一代第二代

第三代

春长隆马德禄

范长利周德山、李瑞峰、郭瑞林

冯昆治吉坪三、高德明

朱少文

桂 祯 裕德隆

张三

禄

徐长福焦德海、刘德智

沈竹善冯振声、孙伯珍、卢伯三、张星五、范瑞亭

恩 绪 李德钊、华子元、骆采舞、戴志斋
张德全、谢芮芝、高玉峰、李德祥

阿彦涛

高文秀

朱少文这个人很有学问。他扮个小花脸演出，由唱太平歌词、数板说笑话或小段故事，发展成为单口相声。他又根据评书、戏曲的故事情节，编成段子，传下来说、学、逗、唱四门技巧，并且带了六个徒弟。

1995 北京燕山出版社王决等著《中国相声史》：

据其孙女介绍，朱少文有师徒四人，即贫有本、富有根、徐有禄、范有缘。除贫有本姓名不详，似无传人外，其余三人均授徒传代。富有根即桂祯，尊称桂三爷，授徒周德山、郭瑞林等六人。徐有禄，又名徐永福，绰号徐三，授徒焦德海、卢德俊、刘德智等四人。

致 谢

论文在此时定稿了，在硕士即将毕业之际不免有万般感慨。三年之前我以满怀好奇的心情追梦而来，三年之后的今天我又以新的姿态和面貌站立在人生的另一个起点上。如果把人的一生比作一本历史书的话，那么硕士阶段的这三年则是一部精彩纷呈的文化史。这是一段易于让人怀念的时光，与知识与智慧为伴，与高师和贤友为邻，这样的机会在人生的机遇中是不可多得的。

曾记得三年前的那个毕业之际，我站在生科院院长办公室中边整理标本边聆听任国栋院长的嘱咐，他希望我能以全新的面貌去迎接下一个目标，他的话语如昨。当我迈入文学院的大门时，我终于如愿以偿得进入了这个环境，并发现原来这里老师学识渊博，温文儒雅，正是我曾经想象的那样。一直以来我都是比较幸运的，能够跟随刘崇德老师又是意味着学习历程的一次转变。在我的感觉中，他就如一潭在深谷中的湖水，随着微风的吹动，让人感觉到平静和安然。在天津跟随他学习的那段时间是最为精彩的时刻，是他教会我做学问一如人的信仰一般要用心去感受。在准备考博的期间他给予了我极大的关注，特别是他对我的信任让我尤为感激。

其次要感激田玉琪老师。他是我的又一位恩师。如果没有田老师的指引，我也许还在古代文学的大门外徘徊。如果把刘老师比作一座令人仰望的高山的话，田老师就是山下幽曲的小路，一步一步地把我引入山下，然后自己静静地退到背后。感激他对我的关怀和照顾，感激他的默默付出。

再次感激陪伴我一起学习的朋友们。侯晓静，刘睿，张弘韬，刘坤，曹志刚……我们一起走过，一起欢笑过。最后感谢古代文学的所有老师，是你们不辞辛劳为我们授课，引领我们走向更高的目标。