

蒋慧明

相声表演的艺术风格与流派辨说

【摘要】关于相声表演的风格与流派，一直以来众说纷纭。但仔细分析其发展历史和师承现状，不难发现，有风格而无流派，是相声表演的真实状况。

【关键词】相声 表演 风格 流派 辨说

关于相声表演的风格与流派，一直以来既是相声观众以及媒体津津乐道的话题，也是相声从业者包括理论工作者所关注的论题。那么，相声表演的风格究竟有哪些？以及相声表演到底有没有流派？本文试图回答这一问题。

一、相声表演的艺术风格

艺术的风格和流派，本质上就是艺术美在多种形态上的表现。“艺术风格作为一种表现形态，有如人的风度一样，它是从艺术作品的整体上所呈现出来的代表性特点，是由独特的内容与形式相统一、艺术家的主观方面的特点和题材的客观特征相统一所造成的一种难于说明却不难感觉的独特面貌。”^①

相声艺术的“独特面貌”，也即有别于其他艺术门类的艺术风格，笔者认为，大致可以分为三个层面来进行描述。

^① 王朝闻主编：《美学概论》，人民出版社1981年版，第280页。

（一）整体风格

相声艺术自正式诞生不过一百多年的历史，时间并不算太长，却有着较为悠久的历史传统和强大的艺术生命力。作为我国独有的一种民间艺术形式，相声可说是长期以来受众面最广、普及面最宽的曲艺曲种之一。经过历代相声艺人的共同努力，使其在表演形式、表演技巧和审美境界诸方面，均达到了一定的高度。

相声之所以至今仍为广大人民群众所喜闻乐见，与它别具一格的艺术特征不无关系。作为具有明显喜剧特征的说唱艺术形式，相声表演的整体风格突出表现在：篇幅的短小精悍，内容的通俗易懂，语言的诙谐风趣以及主旨的讽刺幽默，等等。

（二）地域风格

考察相声艺术的发生、发展历程可知：其诞生地在北京，其后随着相声艺人的流动演出和新中国成立后相继成立的众多相声团体而遍布大江南北。相声得以在全国普及，固然与其诙谐风趣、讽刺幽默的喜剧特征有关，同时也有赖于相声表演所使用的语言乃是以北京语音为基础的普通话为主（方言相声则另当别论）。

因此，相声表演中的风格还是有着很明显的地域之分，如北京相声的清新明快，天津相声的从容随和，东北相声的粗犷火爆以及台湾相声的含蓄委婉等，这与地域特点即群体性格有关，也与当地的文化、语言和观众的接受与审美的习惯、态度有关。

例如，京津两地虽然相隔不远，却有着迥然不同的风土民情，而北京相声与天津相声所呈现出的不同地域风格，在以侯宝林和马三立分别为代表人物的相声演员身上体现得最为充分。正如学者薛宝琨所指出的：“所谓‘津门相声’和‘京派相声’，大体反映了相声就俗或趋雅、追求质朴或华丽、表现地方风情或时代意蕴，以及体现传统精神或革新意识等的两种艺术态势”。同时，他亦强调，二者“并非是绝对和自觉的两大流派，而是多有相互渗透和

交融”。^①

（三）个人风格

相声表演中，由于演员个性、气质、特长的各不相同，以及对作品的不同理解和诠释，从而产生了不同的表演风格，各有千秋，也都受到观众的普遍欢迎和喜爱。所谓“风格即人”的说法在相声演员身上表现得最为突出。因此，除了整体风格和地域风格之外，相声表演的个人风格是最具特色也是最容易被客户指认与接受的。

“风格即人”的说法，出自法国学者布封 1753 年在法兰西学院入院仪式上的著名演讲《风格论》。在这篇经典文论中，布封针对当时法国文坛上过于追求绮丽纤巧的风尚，呼吁文章要言之有物、平易近人，他认为“只有杰作才能传世。作品里包含的众多知识、奇闻轶事或新颖发现都不能确保文章成为不朽之作”。在这里，布封强调的是文学创作主体作家的个体价值在文学活动中的重要地位，扭转了此前关于作家依附于神性和对生活简单模仿的观念。法语中的“文如其人”就是从布封的“风格是属于个人的”中引申而来的。^②

布封的“风格即人”的名言与马克思所言“风格就是人”“形式是我的精神的个性”，以及刘勰在《文心雕龙·体性篇》中所言“各师成心，其异如面”等观点是有共通之处的。也就是说，艺术家的风格主要是他的思想性格，或者说，是他在作品中集中体现出来的创作个性。^③

过去的相声艺人将相声演员的艺术风格总结为“帅、卖、怪、坏”四条，并将之对应到不同的演员身上。有学者将之逐条解释为：

帅——就是潇洒俊逸，自然大方，给人以高雅、脱俗之感；卖——就是火爆泼辣，神完气足，给人以饱满、热闹之感；怪——就是标新立异，

① 罗扬主编：《当代中国曲艺》（第五编），当代中国出版社 1998 年版，第 417 页。

② 参见百度百科“布封”条目，<http://baike.baidu.com/view182584.htm>。

③ 转引自高等艺术院校艺术概论编著组《艺术概论》，文化艺术出版社 1983 年版，第 218 页。

独树一帜，给人以奇巧之感；坏——可以释之为聪慧机巧，逗人喜爱。^①

关于相声表演的艺术风格，也有演员将之总结为“帅、快、卖、怪”。前辈相声大家郭荣启先生还曾对此作过专门的阐释，简而言之即“台上帅、‘现眼’快、卖力气、怪相逗乐”。^②

“帅、卖、怪、坏”（或曰“帅、快、卖、怪”）的提法固然有一定的代表性，却也只是概略地所指，且失之笼统，尤其是针对某一个具体作品的表演时，往往并不完全确切。

风格的产生，不是短暂的，而是经过长期的艺术实践后逐渐形成的。百余年来，相声艺术积累了大量的优秀作品，也诞生了数代优秀的演员，不同的表演风格既是演员自身的艺术天赋和舞台实践的总体体现，也是跨越年代又贴近现实的时代风貌的再现。

二、相声表演中的流派辨说

众所周知，艺术风格与艺术流派是在艺术创作和艺术表演上自然形成的一种艺术现象^③。“艺术风格既具有多样性，又具有一致性；在某种风格一致的基础上，形成了一定的艺术流派。”^④而不同的艺术风格与艺术流派的形成，无疑是一门艺术趋于成熟和繁盛的重要标志之一。

通常，艺术表演中的流派，有地域流派和个人流派之分，例如戏曲表演中的流派就约定俗成地主要指的是个人流派。它是一种以个人的艺术风格为基础，通过后学者的师从和模仿，逐渐延续、扩大而形成的艺术派别。它的形成、体现主要由代表人物的个人风格所代表，观众习惯将唱腔、剧目、表演等称为某派，如京剧的梅（兰芳）派、程（砚秋）派、余（叔岩）派，越剧的

① 汪景寿：《中国曲艺艺术论》，北京大学出版社1994年版，第143—144页。

② 参见郭荣启述，梓华、古欣整理：《谈相声表演中的“帅、快、卖、怪”》，《天津演唱》1981年第10期。

③ 高等艺术院校《艺术概论》编著组：《艺术概论》，文化艺术出版社1983年版，第216页。

④ 王朝闻主编：《美学概论》，人民出版社1981年版，第280页。

尹（桂芳）派、徐（玉兰）派等。不过，值得注意的是，与文学、美术、音乐等门类中的“流派”一词不同的是，戏曲中的“流派”指的是鲜明的个人风格，而不是指称某个群体在艺术风格上有相同或相似的特征。^①

标志一个艺术流派的形成，大致应该具有如下几个条件：有稳定的、独创的艺术风格及个性，有得到观众承认并拥戴的代表人物，有能表现其艺术特色的一批书目、曲目，有得以传承的弟子。^②

那么，相声的表演艺术中是否亦有流派产生呢？

早在20世纪60年代，老舍先生的文章中已将侯宝林称为“侯派”，并将马季视作“侯（宝林）派相声的继承人”。^③此外，在一些学者的著述中，也有将相声表演中比较有代表性的几位著名演员的表演风格概括为“某某流派”。如《相声艺术论》一书中的第八章“艺术流派”，分别评论了逗眼的侯（宝林）派、马（三立）派、常（宝堃）派、苏（文茂）派和马（季）派等，捧眼的李（文华）派、赵（世忠）派和唐（杰忠）派等；^④而薛宝琨所著的《侯宝林和他的相声艺术》一书，则详尽评述了“侯派”相声的艺术特色。^⑤2012年出版的《相声大词典》中，“源流发展”部分收录了三个关于流派的词条，分别是“侯派相声”“马派相声”和“常派相声”。^⑥

但也有不少人对此持反对意见，认为相声表演的流派尚未产生，因为相声表演不同于戏曲表演的程式性，后辈演员在师从某位著名演员以及表演实践中总会逐渐成熟，并表现出自己独有的艺术风格，而将其纳入某派名下，则很勉强。刘梓钰先生则明确表示过：类似于京剧梅（兰芳）派、马（连良）派那样的相声流派，过去从未存在过，将来也不会产生。他在《相声没有像梅兰芳那样的流派——〈论苏文茂的相声艺术〉前言》中，针对苏文茂表演流派

① 傅谨：《京剧能否出现新的流派？》，《光明日报》2011年4月13日。

② 参见姜昆、戴宏森主编《中国曲艺概论》，人民文学出版社2005年版，第416页。

③ 参见老舍《健康的笑声》一文，载《老舍曲艺文选》，中国曲艺出版社1982年版，第206—207页。

④ 参见汪景寿、藤田香《相声艺术论》，北京大学出版社1992年版，第127—169页。

⑤ 参见薛宝琨《侯宝林和他的相声艺术》，黑龙江人民出版社1983年版，第103—144页。

⑥ 参见薛宝琨主编《相声大词典》，百花文艺出版社2012年版，第20—21页。

是否形成的不同论点，详细阐释了他个人在这一问题上的理解与认识：

……相声虽然有一点儿程式化的东西，却不是程式化的表演艺术。它虽然具有写意性，但这是针对它的摹仿和“做”而言，而且是由它的第一要素——语言以及进进出出的表演特点所决定的。其语言——主要是“说”的部分，趋向于写实，接近话剧、电影。更何况相声演员的自身形象和外部特征在舞台上是不可改变的呢。因此，某位著名艺术家的表演风格也很难外化为一些明显的标志，形成一个具有表演特征的相声表演群体。在这个意义上，相声表演的个人流派，是不可能形成的……^①

王长友前辈对此所持的观点是“流派、流派，相声有流而无派”。为王长友先生作传的姚振声先生对此的解释是：“相声的历史不算长，从朱少文算起仅二百来年，是撂地艺术，全凭口传心授流传至今。其中不乏除了一些风格独特的相声大家。但是，由于缺少系统的总结、理论的建树、创作者的扶植，再加之相声演员在旧社会被人看不起，生活贫困，文化水平低，统治者的排斥等诸多因素，所以还没有真正形成流派。”^②

类似这样认为相声艺术不存在流派一说的观点，在相声演员群体中占了绝大多数。笔者曾与相声界内外的多位师长探讨过这一话题，他们（尤其是作为演员本人）大都不赞成以“某派”来归类不同相声演员的表演风格与特色。如李金斗先生认为：“相声不像戏曲，严格地说没有‘（流）派’，只有风格之分，而且同样的节目根据个人的表演风格和路数各不相同，且有‘死范儿’和‘活范儿’之分。像《卖布头》，就有‘北京布头’‘天津布头’‘高阳布头’等……”^③

李增瑞先生也明确表示说：“相声是充分展示演员个性的艺术，而不似京

① 刘梓钰：《相声没有像梅兰芳那样的流派——〈论苏文茂的相声艺术〉前言》，载刘梓钰《艺林思罔》，远方出版社1999年版，第129—130页。

② 姚振声编著：《一代相声名师——王长友》，学苑出版社2012年版，第211页。

③ 笔者与李金斗先生的谈话记录，时间：2002年9月30日，地点：北京。

剧那样的程式化表演，因此实际上并不存在‘流派’一说。老艺人说过：‘谁学谁，谁倒霉’意思是说相声演员必须有自己的风格特点，是根据自身条件，扬长避短慢慢形成的。如果用‘流派’一词来概括相声的表演，反而会阻碍这门艺术的发展。”^①

“世界上有多少人，便有多少染上个性色彩的世界。”（朱光潜语）除了刘梓钰先生的论述中所提及的“相声并不是程式化的表演艺术”这一重要因素外，笔者认为：相声是一门极具个性化的艺术形式，相声表演强调的便是演员的个体差异性，是一种绝对彰扬个性化的表演。

相声表演中的个人风格是普遍存在的，可以促进艺术的竞争和交流，也能适应不同观众的欣赏口味，但流派之说则既不准确也不符合实际情况。原因在于：一则，相声演员的个人风格既已形成，并非固定不变，而是不断发展和进取的过程，而且还会根据不同作品的内容与形式随时有适当的变化；二则，相声的表演与戏曲以及曲艺中的鼓曲类曲种不同，并没有相对固定的音乐唱腔，而是主要通过口语来对话和叙事，而每个演员的声音条件、口语表达习惯、语言节奏等均互不相同，个性十足；再则，某位名家的个人风格固然给人印象深刻，但他的后辈（包括徒弟）却不可能与其保持完全的一致，而是在实践中会逐渐形成属于自己的风格。因此，以某位相声名家的姓氏冠以“某派”的称谓，实际并不妥当。

薛宝琨先生在《本真自然朴巧——马志明相声艺术浅探》的文章开宗明义地写道：

“马派相声”既是相声传统风格的象征也是“津门相声”一脉的代表。马志明的相声艺术，经历了祖父马德禄发轫、父亲马三立俗化和他个人规整、继承和发展三个阶段，大体匍匐了近现代相声艺术的历史以及“马派”演进“正—反—合”的过程。^②

① 笔者与李增瑞先生的谈话记录，时间：2004年8月4日，地点：北京。

② 参见马六甲编著《笑匠杂笈——马志明表演相声选集》之序言部分，天津教育出版社2007年10月版。

值得一提的是，薛先生的这篇文章是为《笑匠杂笈——马志明表演相声选集》一书所做的序言。而该书同时收录的赵鹏先生的文章《门外谈——论相声名家马志明的相声艺术》中，则以“马氏相声”来指代马志明家族的相声历史及传统。可见，学者们对此的意见并不一致。此外，马志明本人在书中言及自己所继承和表演的相声时，亦始终以“马氏相声”自称。据笔者所知，在一些公开场合或访谈中，马志明一直都说的是“马氏相声”而并未用过“马派相声”的称谓。

相声界还有不可不提的一家人，即常氏家族，从常连安创办启明茶社起，常家迄今已有四代人以相声为业，且多为深受群众喜爱的优秀相声演员。

至于时下报章常有所谓“相声界公认四大流派”之语^①，则不甚符合实际情况，很容易误导普通观众对于相声艺术的认识和理解。倒是“马氏相声”“常氏相声”这样的表述当是比较符合实际的说法。

因此，关于相声的“流派”一说，外界如媒体热衷于归纳命名这派那派，其中有一知半解的无意为之，也有概念炒作的有意为之，而相声从业人员亦热衷于此大可不必，与其将“某某派”的称谓冠于头上，倒不如在个人风格的确立提升上多下功夫，内外兼修，真正使当下的相声艺术得以重生。

（蒋慧明 中国艺术研究院曲艺研究所副研究员）

^① 参见《北京娱乐信报》2003年9月27日。