

书写如何重构文类？

——以“十七年”（1949-1966）的对口相声为例——

祝 鹏 程

ZHU Pengcheng

在现代化的过程中，口头传统的生存方式发生了深刻的变化，最显著的变化之一，是书面创作成为艺术生产的重要方式。围绕着口头传统与书面文本的互动关系，中国学界已经有全面细致的探讨，但很少有研究关注到书写对文类（genre，又译体裁）的重构作用：社会政治文化如何通过书写重构出一种新的文类？在书写的影响下，口头传统的文类形态与叙事方式有何新特点？

针对“口承—书写”（Orality-Literacy）问题，近来的学者如詹姆斯·科林斯（James Collins）提出了“新书写论”。科林斯受德里达（Derrida）、德塞都（Michel de Certeau）等后结构主义者的影响，反对瓦尔特·翁（Walter Ong）等“书写论”者将口语与文字的差别归于人类心智差异的看法，认为书写是社会形塑（shaping）的结果。他注重社会形塑书写的多元途径，强调要在具体的语境中探究社会权力与书写的关系，尤其关注现代国家建构、教育体制、认识论等因素对书写的影响。⁽¹⁾“新书写论”为我们的研究提供了新的思路。书面创作的实践与社会、政治、文化诸因素密切相关。要探讨书写对文类的影响，就需要把它还原到生产与传播的语境中，把对社会权力、书写技术与文类形态的考察结合起来。

新中国成立后，作为“寓教于乐”的艺术，相声承担了宣传国家政策、教育人民大众的任务。与此同时，相声的生产方式也从艺人的口头传承，转变为由文艺工作者主导的书面创作。书写对相声的文类形态产生了深远的影响。本文将从“新书写论”的视角出发，借鉴口头传统研究的相关成果，以建国“十七年”（1949-1966）期间的对口相声为例，探讨新中国的社会文化对书写的规约，并分析这些因素对相声文类形态的影响，进而比较口承／书写型相声在文类形态与叙事方式上的差异。为便于表述，文中将用“口承型相声”和“书写型相声”分别指代传统相声与建国后的新相声。此外，如无特殊说明，下文所说的相声均指对口相声。

一、口承型相声的文类形态

1. 对口相声的结构与表演

相声是中国传统的民间曲艺，它起源于清朝中后期的北京，至今已有 150 余年的历史。在具体的表演中，一段完整的相声表演通常包括了三部分：

“垫话”：即开场白，指艺人根据现场的情况，在表演前铺垫的话，有吸引观众注意力、增加与观众的情感交流的作用。

“正活”：即相声的主体部分，通常包含了若干个“包袱”。“包袱”是相声界的行业术语，指的是表演

中的笑话，艺人通过对笑料进行细致的铺垫、渲染，从而制造出“包袱”。

“底”：即相声的结尾。“底”既要可笑，形成一个“大包袱”；又要像揭开“谜底”一样，让人有出乎意料的感觉。

在表演形式上，相声分为单口、对口与群口三种。对口相声是最常见的表演方式，由两人表演，和日本的曲艺——漫才非常相似。表演双方被称为“逗哏”与“捧哏”，“逗哏”是表演中的主导方，在表演时不断地说出“包袱”引人发笑，类似于漫才中的“ツッコミ”；而“捧哏”则是配合者，协助“逗哏”推进叙事，类似于漫才中的“ボケ”。

为了让读者更直观地了解相声，下文引用传统相声《蛤蟆鼓》，这是一段由“逗哏”向“捧哏”的刁难与质疑来制造笑料的相声：

逗哏：说相声的什么事全都知道，对吗？

捧哏：哎，一般的事我们倒是全都有个研究。

逗哏：你说蛤蟆它那么小的动物，叫唤出来的声音会那么大呢？

捧哏：那是因为它嘴大肚儿大脖子粗，叫唤出来的声音必然大。

逗哏：我家的竹簋子也是嘴大脖子粗，为什么它不叫唤？

捧哏：竹簋子是死物，那是竹子编的，不但不叫，连响都响不了。

逗哏：我们吹的笛子也是竹子的，怎么响呢？

捧哏：笛子它有窟窿有眼儿，有眼儿的就响。

逗哏：我家筛米的筛子尽是窟窿眼儿，怎么吹不响？

捧哏：圆的扁的不响。

逗哏：戏台上打的锣怎么响啊？

捧哏：它中间是凹下去的，凹的能响。

逗哏：做饭的锅也是凹的，怎么不响？

捧哏：它是铁的，不响。

逗哏：庙里的钟也是铁的，怎么响？

捧哏：钟是挂着的，钟悬则鸣。

逗哏：我家秤砣挂那儿了，咋没想过？

捧哏：那十年也响不了，实心的不响。

逗哏：炸弹怎么响啊？

捧哏：炸弹里边不是有药吗？有药才响。

逗哏：药铺尽是药，怎么不响？

捧哏：能吃的不响。

逗哏：泡泡糖怎么响？

捧哏：它里边有气呀！

逗哏：咱俩说这么半天，你有气没有？

捧哏：有气。

逗哏：怎么不响？

捧哏：噫！

2. 语境化的生产方式

芬兰民俗学者劳里·杭柯（Lauri Honko）在研究口头传统时，提出了“大脑文本”（mental texts）的概念。他认为，民间艺人和歌手在传承口头艺术时，他们记忆的内容，不是整段的表演文本，而是一些梗概性的内容、基本的规则（ground rules）与必须遵守的程式（formula），当他们表演、讲述或演唱时，这些“大脑文本”⁽²⁾便成为他们组织叙事的基础。

相声也是如此。中华人民共和国成立前，相声一直是一种口头创作与传承的艺术。当时相声的艺人地位较低，有很多人识字，他们只能把相声的主要梗概和“包袱”牢牢记在大脑中。这些“大脑文本”是艺人们传承相声的基础。相声名家马三立的弟子任笑海就是这样学习相声的：

你要听不同的人是怎么演出的，听完了自己想一想，你就会发现，有很多地方他们演的都是一样的，你把这些一样的东西都会了，自个儿再想一想，再听几个人的，这个人这么演，那个人那么演。回来找师父、师哥给指导指导，这样才能融会贯通。⁽³⁾

“大脑文本”也是艺人表演和创作的基础。在表演的过程中，艺人们不能照搬“大脑文本”，而是需要经历一个语境化（contextualized）⁽⁴⁾的过程，即根据当地的传统文化、现场的氛围、观众的反应等因素，对“大脑文本”进行适当的组织再表演出来，使其成为符合现场语境的演出文本。因此，作为一种在现实情境中的交流艺术，传统相声的表演和创作是一体的。

“大脑文本”具有较强的语境化能力，在不同的语境中，艺人可以根据时代特色和现场需求，对同一个“大脑文本”进行不同的改编。比如，传统相声《画扇面》说的是一个人自认为是个画家，要在朋友的扇子上画美女，却总是画不好，后来改成三国时期的名将张飞，再后来改成钟馗（中国打鬼驱除邪的神灵），最后索性把扇面涂成了黑色。后来，文盲艺人刘奎珍将其改成了《补袜子》，说的是一个笨女人给丈夫做大褂，结果总是做坏了，只能从大褂改成小褂，又改成背心，又改成肚兜，最后剩下的布料只能用来补袜子。显然，这两个节目的叙述结构是一样的，艺人们只是根据时代的不同，替换了作品中的人物和事迹。

所以，在传统相声的创编中，艺人并不需要另起炉灶，而是在遵循表演基本规则的基础上，对“大脑文本”进行语境化的改编。这种改编是口头传统常见的生产方式。惟其如此，相声才能够在以不识字者与初通文墨者居多的艺人群体中获得长足的传承与发展。

3. 开放性的文类

①多元的主题思想

艺人以取悦观众、获得收入为目的，他们必须在相声中设置足够多的“包袱”以娱乐大众。在具体的表演中，“包袱”往往统领了文本，作品中的情节发展、人物设置，都是服务于“包袱”的表达效果。既能编写，又能演出的艺人李文山说得很明确：

那时候很多是从一个“包袱”、一个笑话发展成一个段子的，我前面加点“垫话”什么的，就够

一个“活”了。那时候哪有什么主题啊？就是以“包袱”为主。像《牙粉袋》就是抓住了这么一个“包袱”，围绕着这个“包袱”来发展、来延伸⁽⁶⁾。

所以，尽管口承型相声表达了人们的情感与喜好，但它的“主题思想”并不是唯一的。按照罗兰·巴特（Roland Barthes）对文本的分类，传统相声属于“可写的文本”（writerly text），即文本消解了书面文学明确的规则和模式，具有开放的意义，允许受众以多种方式进行诠释⁽⁷⁾。表演者不会将自己的观点强加给观众，而观众欣赏相声的过程，也是他们理解文本意义的过程。正如李文山所说：“传统相声的意义不用谁定，就看不同时代观众的不同认识⁽⁸⁾。《揭瓦》演完了，观众哈哈一乐，觉得这个街坊的人品真坏⁽⁹⁾。”或者像相声名家侯宝林晚年所说：“传统相声的每篇主题都是隐蔽游移多元而恍惚的”⁽¹⁰⁾。

②开放的叙事形态

传统相声的表演多处在流动的情景中。在露天表演的时候，艺人需要面对流动的观众；即使是在茶馆、戏院中的演出，相声的表演情景也是不稳定的，观众可以在表演中随意进出，也可以根据现场情景随意插话。

这种流动的表演情景决定了相声的叙事是开放的。除了少数作品外，大多数对口相声的故事性都不强，往往不具备完整的情节，也不注重叙述时间的连贯性与叙事的完整性。上世纪初，教育家英敛之就观察到这一特点：“其（相声艺人）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”⁽¹¹⁾。

根据笔者对《传统相声大全》⁽¹³⁾收录的241段对口相声的统计，这种开放性的叙事作品占了绝大多数，共197段，是总数的81.7%。主要分为以下五类：

其一，文字游戏：即以语言文字的音、形、义制造“包袱”的作品，由“捧”、“逗”二人的问答来推动叙事，如《字像》、《八大吉祥》等。

其二，模拟学唱：整个段子以学唱戏曲、曲艺作品为主，如《卖布头》、《学电台》等。

其三，艺人之间的斗智：“捧”、“逗”二人之间就某一话题展开诘难与诡辩，以此来组织叙事，如《蛤蟆鼓》、《铃铛谱》等。

其四，“贯口”：即口头炫技类作品，表演者将某段冗长的台词一口气说到底，借此展示自身的技艺，如《报菜名》、《八扇屏》等。

其五，描摹世态人情：“捧”、“逗”二人就某一社会现象进行描摹，其间引用若干小故事，但故事之间并无情节联系，如《买卖论》、《哭笑论》等。

限于篇幅，此处只对模拟学唱类的《学电台》（由孙少臣忆述）加以分析。在这段作品中，“逗哏”以滑稽、戏仿的形式模拟电台播音的内容，如京剧、大鼓、河南坠子，乃至广告等。整个段子由以下九部分组成：

- A. 播报“瑞蚨祥”牌绸缎、“寿星”牌生乳灵的广告。
- B. 学京剧艺人马连良、金少山、梅兰芳唱《二进宫》。
- C. 播报“盛锡福”牌帽子、前门香烟的广告。
- D. 学京东大鼓艺人刘文斌唱《拆西厢》。
- E. 模仿张寿臣、陶湘如合说相声。

- F. 播报“骆驼”牌染色剂、“亨得利”牌钟表与烤地瓜的广告。
- G. 学河南坠子艺人乔清秀唱《玉堂春》。
- H. 播报新闻。
- I. 学唱外国歌曲。

以下是开篇学广告的部分：

逗哏：太太小姐们，春天就要到了，春季里家家忙，家家忙做新衣裳，要问谁家料子好，山东老号“瑞蚨祥”。“瑞蚨祥”绸缎布匹财源来，欢迎比较任意选择，布匹颜色鲜，欢迎比较、欢迎批评。“瑞蚨祥”地址在济南经二路纬三路路北，全国各地均有分号，欢迎购买。

捧哏：说得还真清楚。

逗哏：先生们太太们，您知道世界上什么最苦吗？

捧哏：什么最苦？

逗哏：就是小孩没有奶吃最苦，如果没有奶吃，请用天津大同药房生产的“寿星”牌的生乳灵吧，“寿星”牌生乳灵夫人奶妈吃下去当天可以催下奶来，催得奶就和自来水一样！

捧哏：嚯！⁽¹⁴⁾受得了吗？

戏仿性的表演组成一连串的“包袱”，这些“包袱”构成作品的主体。整个段子的叙事是开放性的，并没有具体的故事情节，此外，演员模仿的各部分对象：京剧、大鼓、河南坠子、广告等之间也没有逻辑上的关系，即使艺人根据现场表演的需求，把它们的顺序进行调换、甚至抽去一部分，也不会影响作品整体的叙事。

二、书写型相声的生产方式与文类形态

中华人民共和国成立后，相声的生产被纳入到了国家文艺生产体系中。相声艺人进入国营曲艺团体，成为新社会的“文艺工作者”，他们和专业作家合作，以书面写作的方式生产相声。“十七年”期间的社会政治、文化体制、美学观念深刻地形塑了书写的方式与内容，并重构了相声的文类形态。

1. 主题先行与“打破框框”：书写型对口相声的生产规约

新中国以建设一个现代的社会主义国家为目标，为确保政策能顺利实施，文化的政治动员作用尤为重要。文艺工作者们普遍认识到相声滑稽幽默的趣味性和便于普及的特点，认识到这是宣传国家政策、教育民众的利器。这对相声的生产提出了新的要求。

①主题先行的创作规约

文艺工作者积极配合国家的政治任务，使相声成为政策推行与社会动员的有力工具。建国初的相声一直以配合国家建设的形式存在着，无论是创作歌颂型的作品、还是书写讽刺型的段子，文艺工作者们都主动响应“说新唱新，配合中心”的号召，围绕社会热点编写相声。

在谈及新曲艺的教育作用时，民间文艺学家贾芝强调了主题思想的指导意义：

我们的工作既然是以艺术的形式教育群众，提高群众的政治觉悟，是在改造人们的思想，武装人们的思想，就不能不注意作品的思想性。好作品也必定是思想性很强的。这就是：作品中赞成什么，反对什么，应该明明白白。而且要赞成的正确，反对的得当⁽¹⁵⁾。

要强化宣传教育的功能，就必须在作品中设置唯一、正确的主题思想。不同于传统相声具有多元的主题，新相声的主题往往是单一、明确的，且以歌颂人民生活中的新人新事，讽刺落后的人与事为主旨。纵观“十七年”里那些脍炙人口的段子，无论是讽刺不遵守交通规则的《夜行记》（郎德津等人创作），还是歌颂新社会的《找舅舅》（马季创作），都包含明确的主题思想。

②“打破框框”：现实主义的表现手法

新相声要反映日新月异的社会现实。在新内容面前，旧形式就失效了。文艺工作者不能简单套用传统相声的“大脑文本”，来表现新社会的新面貌。一些人还把旧作品中的程式等同于束缚思想的“框框”，认为“脑子里有了框框是不利于工作的”，敢于“打破框框”被认为是革命精神与进取意识的体现⁽¹⁶⁾。作家老舍就反对改编式的创作⁽¹⁷⁾：

在新相声中，也有些不甚成功的。这些段子的缺点大概是颇愿提高相声的思想性，可是在语言上却模仿老段子的老包袱⁽¹⁸⁾。

文艺工作者转而倡导要以现实主义的美学来指导相声的创作。即以社会发展的客观现实为对象，通过描绘典型场景中典型人物的性格，来表现新社会的本质⁽¹⁹⁾。创作者们需要在遵循相声“垫话”、“正活”、“底”结构的基础上，打破传统的“框框”，以体验生活来获取创作的素材，用写实的手法来刻画具体人物、反映现实生活，做到真实性与艺术性、思想性与倾向性的统一。

2.“根据主题意义来补充情节和包袱”：线性叙事的确立

在主题先行和现实主义的双重规约下，新相声的表现侧重从“文字游戏”和“模拟学唱”，转向了描摹现实社会中的人与事。相应地，文艺工作者采取线性叙事（linear narrative）的手法来书写相声，即把有利于表现主题的叙事材料组织成“相互联系的因果链条⁽²⁰⁾”，并注重叙事时间的连贯性、情节的因果性与叙事的完整性。

①根据主题塑造人物与设置情节

为了凸显作品的宣传教育意义，创作者需要紧密围绕主题思想来选取素材、塑造人物、设置情节。正如北京曲艺团的相声演职人员认为：要提高思想性与艺术性，就要“根据主题意义来补充情节”⁽²¹⁾。下文以《昨天》为例展开说明。

《昨天》由海军政治文工团的相声演员常宝华与文艺干部赵忠、钟艺冰合作。这段相声创作于1959年中华人民共和国成立十周年之际，其主旨是歌颂新中国的建设成就。据常宝华回忆，作品的主题和梗概是由赵忠提供的：

就是建国十周年，算是个命题作文。那时候要写个歌颂题材的，反映咱们建国十周年的成就。……赵忠有一个准备写电影的点子。一个人在旧社会患精神病，后来在党的关怀下，康复了，他还带着旧社会的意识，看到新社会的各种新事儿，结果闹出好多笑话来。⁽²²⁾

在此基础上，几位创作者设想了主要人物：作品的主角是“我大爷”——一个靠拉人力车为生的进城农民，他受到旧社会的迫害，成为了疯子，在新社会的关怀下康复。显然，进城农民的身份有利于主题的表达：一方面，通过刻画主人公在旧社会的艰辛生活，能够达到批判旧社会的目的，并为之后展开的新旧对比打下基础；另一方面，农民的身份使他具有老实、守旧的性格，使其能与急速发展的社会现实产生矛盾，确保了“包袱”的效果。

而作品的情节设置，也是以“我大爷”的性格与行动为线索的：

进城求生→拉车谋生→遭遇旧警察的敲诈丢车，发疯→十年后治愈，已经进入了新社会，但记忆仍停留在旧社会→私自跑上街见到各种新事物，引发大量笑料→被“我”找回来，带着去百货商场购物，见到各种新事物→听见商场播放失物招领，想起自己丢了人力车，要去领车。

围绕着歌颂新社会的主题，作者们设想出精神病人眼中的新旧社会对比这一素材，设计出“我大爷”这一人物与此后的情节。无疑，《昨天》的叙事是围绕着这个特定的主题展开的。

②“包袱”的设置围绕着主题与人物性格

为了避免使“包袱”沦为无意义的插科打诨，甚至妨碍主题的表达，新相声“包袱”的设置也必须围绕着主题思想与人物性格。老艺人王长友等人便认为：“应该特别注意的是丰富发展笑料的时候，要根据原作的主题、情节、时代背景和人物性格，都恰当吻合了，对原作的思想性和艺术性才能有所提高”。⁽²³⁾王长友之子王文林也认为，新相声的“包袱”必须为主题思想服务：

实际上你把中心思想、立意、来龙去脉、人物的身份、内涵、背景、观点都弄清楚了，像演话剧似的，你的“包袱”自然就形成了。因为你的技巧是为中心思想、内容和人物服务的。⁽²⁴⁾

仍以《昨天》为例进行分析：为了凸显新旧社会的不同，《昨天》“包袱”的安排完全围绕着“我大爷”守旧的形象与急速发展的新社会之间的矛盾展开，以“我大爷”从医院里跑到街上的一段情节为例：

逗哏：哎，打那边过来个红领巾，让我大爷给叫住了：“哎，小少爷！”（包袱1）

捧哏：啊？小少爷？

逗哏：“这是天安门吗？”“老爷爷，是天安门！”“这花园跟这大楼是外国人盖的？”（包袱2）

捧哏：啊？外国人盖的？

逗哏：小孩儿说：“老爷爷，这不是外国人盖的，是咱们自己盖的。”“自己？”“啊，是咱们大家的，也有你一份儿。”“我哪儿有钱盖大楼啊！”（包袱3）

捧哏：瞎！

逗哏：小孩儿说：“你看！这是人民英雄纪念碑；这是人民代表开会的地方……”“人民代

表？”“啊，就是咱们人民管理国家大事……”（捂小孩嘴）“莫谈国事！”（包袱 4）

捧哏：还“莫谈国事”呢？！

逗哏：小孩儿也乐了：“老爷爷，咱们应该懂得国家大事……”“哎，快走吧，快走吧！”小孩行了个队礼：“再见！”把我大爷吓了一跳：“要打人是怎么着？”（包袱 5）

捧哏：⁽²⁵⁾ 嗨！这害什么怕呀！

上述的五个“包袱”并未游离于主题和人物形象，而是与其形成紧密的关系：

包袱	人物形象	对主题的作用
包袱 1	守旧，保留着旧社会的人际称谓	揭露了旧社会不平等的人际关系，歌颂了新社会人人平等
包袱 2	守旧，保留着旧社会的“崇洋”记忆	揭露了旧社会国力衰微的情形，歌颂了新社会的建设成就
包袱 3	赤贫的劳动者	揭露了旧社会民众的苦难生活，歌颂了新社会的人民当家作主
包袱 4	胆小怕事、安分守己	揭露了旧社会没有言论自由，歌颂了新社会的民主
包袱 5	胆小怕事，落后于时代	揭露了旧社会不平等的人际关系，歌颂了新社会的孩子懂礼貌

不难看出，这五个“包袱”组成了人物的行动，并推动了叙事的发展，而它们又都服务于主题：在“我大爷”与小孩的言语对比中，暴露了旧社会的黑暗，歌颂了新社会的建设成果。在这里，“包袱”已经完全被整合进作品的叙事中，“包袱”与其他的叙事要素也结成了紧密的逻辑关系。在评论《昨天》时，时任中国曲协主席的陶钝敏锐地看到了这一点：

它（《昨天》）运用了相声的传统技巧“包袱儿”给观众很多的笑料，而且这些“包袱儿”又是从事物本身发展的，不是从旁边取来的无关主题的“包袱儿”，这个作品的艺术技巧是作者从事物的发展中提炼出来的，在传统相声中是不多见的。⁽²⁶⁾

我们看到，在主题先行与现实主义美学的规约下，创作者采取线性叙事的方式来结构文本。新相声不但具备了明确的主题，且主题成为叙事的中心，统摄此后的情节发展，人物形象的塑造、情节的设置与“包袱”的组织都必须紧密围绕着主题。

三、结论

通过上文的分析，我们发现：在“十七年”里，对口相声的生产经历了从口承到书写的转变，相声也从原先开放性的叙事，转变为线性的叙事。这一变化对相声的文类形态产生了深远的影响。

1. 故事性的凸显：文类形态趋于单一

书写型相声要围绕社会的热点问题、以现实主义的手法进行创作，受此影响，相声的故事性得到了前所未有的凸显。正如李文山所说：

新节目为什么故事多？政治任务下来了，就是让你说这件事儿，或者说这个先进人物，这个人

本身就是这些事儿啊，你必须要把这些写出来。传统的文字游戏都是没有主题，没有思想内容，以即兴发挥为主，现在这个新节目都要求有人物、故事。⁽²⁷⁾

相较于开放性、多样化的口承型相声，书写型相声的文类形态逐渐趋于单一，以具体的故事来歌颂新社会的新人新事、批评落后现象与人物的作品占了绝大多数。无论是前文引述的《昨天》，还是家喻户晓的《买猴儿》（何迟创作），都具有鲜明的故事性。在1957年的“鸣放”运动中，北京曲艺团的相声演员张善曾也提及这一转变，并对这一变化非常不满：“据老艺人讲相声的形式是多种多样的，有的说是八种，有的说十种，其说不一。⁽²⁸⁾可是现在的创作却只是一种，那就是故事性的相声”。

2. 相声语境化能力的弱化

与口承型相声相比，书写型相声的语境化能力大幅弱化了。

史诗研究的权威格雷戈里·纳吉（Gregory Nagy）引用布拉格学派语言学研究中的一组概念：“有标记”（marked）的言语与“无标记”（unmarked）的言语来分析荷马史诗中的神话叙事。这组概念的意义如下：

在一对对立项中，“有标记者”承载着更大的语义量（semantic weight），但是可以用于跨越一个更狭义的情境范围；反之，“无标记者”——这对对立项中变化特色更少的一方——可以用于表示一个更宽泛的情境范围，即使那种范围被有标记者所覆盖：这是一个更具概括性和普遍性的术语。⁽²⁹⁾

我们可以把口承型相声的“大脑文本”视作是一种“无标记”的言语。艺人们记忆的只是一些梗概性的叙事结构，在不同的时代里，艺人可以根据不同的情境将其语境化。如前文说到的《画扇面》和《补袜子》，将段子中的主人公进行替换，并不会造成叙事结构的剧变。某些“包袱”甚至可以在题材相似的相声之间互相借用。如有一个“包袱”描绘一个既爱看戏，又舍不得花钱的戏迷，经常扮作饭店服务员，假装为演员送汤面进后台去听戏。这个“包袱”在一些京剧题材的相声，如马三立的《卖挂票》、侯宝林的《空城计》中都被使用到。因此，包含在“大脑文本”中的叙事因素往往具有较强的语境化能力，它可以适用于一个相对宽泛的情境范围。

而书写型相声则是一种“有标记”的言语。作为一种积极配合社会动员的书写，新相声具有浓厚的故事性，且在既定的主题下展开叙事，主题、情节、时代背景、人物性格和“包袱”之间形成紧密而不可分的关系，构成一个相对封闭自足的叙事体系。而为某一主题思想专门创作的情节与“包袱”，显然带有特定主题的特定“标记”。所以，与口承型相声相比，书写型相声“承载着更大的语义量”，它的语境化能力也相应减弱。⁽³⁰⁾

以《昨天》中的五个“包袱”为例，正如陶钝所说，它们是“从事物的发展中提炼出来的”，它们的设置都和人物形象、时代特色紧密相关，带有情境性的“标记”：人物——“我大爷”；时间——建国十周年；地点——天安门前。它们不能够脱离既定的主题、情节、人物而存在，只能用来描绘胆小怕事、大病初愈，还保留着旧时代记忆的“我大爷”。当时代变迁，原有的主题思想不再适合社会的需求时，那些标记性的情节、“包袱”也就会失去依附的对象，很难被语境化为新时代的故事。这一困境在那些歌颂真实人物的作品中表现得尤其明显，如马季歌颂山东省文登市劳动模范张富贵的《画像》，整个作

品写得都是真人真事，几乎就像是一篇新闻特写，“包袱”是为主人公量身定制的，很难系统性地套用到别人的身上，更无法整体性地传承下来。

与口承型相声相比，以宣传、教育为使命的书写型相声往往缺乏较强的语境化能力。当历史的车轮滚滚轧过，它的生命也就此终结。也正是如此，尽管文艺工作者们在“十七年”里书写了不可计数的新相声，但流传至今的作品不过数十段。

本文以“十七年”的对口相声为例，分析了书面创作对文类形态的重构。限于篇幅，笔者只考察其中的一个侧面。书写对口头传统的影响是全方位的，关于书写对相声的叙事视角，人物形象，“捧”、“逗”关系的影响，将留待在其他文章中探讨。

注

- (1) Collins, James, Richard K. Blot. *Literacy and literacies: Texts, power, and identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- (2) Honko, Lauri. Textualising the Siri Epic, FFC No. 264.
- (3) 笔者对任笑海的访谈，2011年10月14日。
- (4) 理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 著，杨利慧、安德明译：《表演：观念与特征》，《作为表演的口头艺术》，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第65-76页。
- (5) 《牙粉袋》是一个表现日中战争时期 (1937-1945) 民众艰苦生活的相声。
- (6) 笔者对李文山的访谈，2011年7月15日。
- (7) 罗兰·巴特著，屠友祥译：《S/Z》，上海：上海人民出版社，2000年，第61-63页。
- (8) 《揭瓦》描写了一个爱贪便宜的人，他把邻居家房屋上的瓦片卖掉了，结果被邻居打了一顿。
- (9) 笔者对李文山的访谈，2011年8月15日。
- (10) 薛宝琨：《侯宝林轶事》，侯鑫编：《一户侯说——侯宝林自传与轶事》，北京：五洲传播出版社，2007年，第211页。
- (11) 少数对口相声例外，如上文提到的《画扇面》和《补袜子》。还有一些段子是从故事性较强的单口相声改编而来的，如《丢驴吃药》、《抡弦子》等，它们的故事性也较强。
- (12) 英斂之：《也是集续编》，转引自吴文科：《中国曲艺艺术论》，太原：山西教育出版社，2003年，第185页。
- (13) 刘英男主编：《中国传统相声大全》（全五卷），北京：文化艺术出版社，2011年。
- (14) 刘英男主编：《中国传统相声大全》（第五卷），北京：文化艺术出版社，2011年，第401页。
- (15) 贾芝：《谈新曲艺如何更好地为群众服务》，《人民日报》，1950年4月2日，第5版。
- (16) 本刊记者：《曲艺必须多快好省地为社会主义服务》，《曲艺》，1959年第12期。
- (17) 马增芬：《写鼓词要打破框框》，《曲艺》，1962年第3期。
- (18) 老舍：《相声语言的革新》，舒济编：《出口成章——论文学语言及其他》（增补本），沈阳：辽宁人民出版社，2011年，第172页。
- (19) 参见何直（秦兆阳）：《现实主义——广阔的道路》，洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选：1945-1999》，武汉：长江文艺出版社，2002年，第306页。
- (20) 华莱士·马丁 (Wallace Martin) 著，伍晓明译：《当代叙事学》，北京：北京大学出版社，2005年，第51页。
- (21) 王长友、王世臣、王素稔、陈涌泉：《谈谈相声笑料的丰富和加工》，《曲艺》，1961年第6期。
- (22) 笔者对常宝华的访谈，2011年7月27日。
- (23) 王长友、王世臣、王素稔、陈涌泉：《谈谈相声笑料的丰富和加工》，《曲艺》，1961年第6期。

- (24) 笔者对王文林的访谈，2011年8月26日。
- (25) 根据常宝华、李洪基表演录音整理。
- (26) 陶钝：《曲艺艺术的新面貌》，《曲艺》，1960年第2期。
- (27) 笔者对李文山的访谈，2011年7月15日。
- (28) 本刊记者：《让曲艺这朵花开得更灿烂：首都曲艺界人士座谈会纪要》，《曲艺》，1957年第3期。
- (29) 理查德·马丁（Richard Martin）语，转引自格雷戈里·纳吉著，巴莫曲布嫫译：《荷马诸问题》，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第163-164页。
- (30) 通常，演员们都会在表演中对书面文本进行“二次创作”，使其便于口头表达，但“二次创作”往往只能修正不够口语化的语言，并不能改变以主题思想为核心的文本形态。