

國立臺灣大學文學院戲劇學系  
碩士論文



Department of Drama & Theatre  
College of Liberal Arts  
National Taiwan University  
Master's Thesis

被壓抑的相聲現代性：  
重探1949年後的相聲變革  
Repressed Modernities of Xiangsheng:  
A Re-evaluation of Reforms after 1949

宋明翰  
Ming-Han Sung

指導教授：林智莉 博士  
Advisor: Chih-Li Lin, Ph.D.

中華民國 114 年 12 月  
December, 2025

# 序言



我對於「自我矛盾」一直具有高度的好奇心、敏感度與批判性。這不是因為我十分自洽、毫無矛盾。恰恰相反，我之所以對於矛盾帶有如此濃烈的（正、負面）情感，正是因為我自己就是一個極度自我矛盾的人。

我以相聲為榮，卻不願為它的頹勢護航。我酷愛傳統相聲，卻又忍不住詰問（疑點重重的）相聲傳統與相聲歷史。我深信相聲還具有生命力與發展潛能，卻同時認同它正在凋零、日漸乏力。我期待現代性終有一日徹底臨現於相聲實踐中，卻也明瞭這個理想永遠只會是「未竟之志」。

這種既樂觀又悲觀的自我矛盾性，也再再展現於這篇論文的寫作過程中。一方面我篤信若要使相聲從當代的困局中脫身，我們就必須反思與拆解有關這門藝術的宏大敘事／線性史觀。另一方面，我也深知挑戰宏大敘事／線性史觀不是一件安全的事。畢竟，宏大敘事／線性史觀從來都與政治、利益、尊嚴、信仰綑綁在一起。是故，對其反思也好、批判也罷，往往容易吃力不討好。此外，我的歷練與眼界都很有有限，要處理如此厚重的題材（從根源重探相聲的歷史與傳統）肯定會出現力有未逮、自曝其短之處。正因如此，在論文正式動筆前，我曾無數次自問：「換個題目會不會比較好？」

下定決心動筆的那晚，是 2025 年的三月。我當時又重讀了一次梁左（我最欽佩的相聲編劇之一）的隨筆〈話說相聲〉，直至凌晨三點仍無法自拔。我一直在想，當年梁左落筆寫下這些對於相聲史、相聲時局的反思與質疑時，內心會不會也和當下的我一樣憂心焦慮、自我懷疑？我想，肯定會的。他所肩負的名聲、地位、責任，以及他身處的社會環境，一定賦予了他更深的壓力與束縛。不過，他最終還是選擇「知其不可言而言之」（或許是因為不寫下來反而會讓他陷入更深層的痛苦與自責）。不過也正因如此，梁左的所思所感才能在數十年後（奇蹟似地）鼓舞了一位與他有共感的年輕人。可以說，梁左對我的啟發於不只來源於他「說了什麼」，也來源於他「選擇說出來了」。

事實上，不只是梁左，那些我所敬佩的先哲與思想家們（如：尼采、亞陶、巴塔耶等）也無不是如此——不只「見地深遠」還「知其不可言而言之」。我相信他們一

定深知，很多事要是說出來就很容易被當成異類／怪胎／逆子／瘋人。況且，就算說出來，也永遠不可能說得完美、說得完整。然而，他們仍執意要說。原因無他，他們在向未來呼喊、向可能性呼喊。唯有說出來，他們的所思所感才能在未來擁有一絲被看見或被理解的可能性（哪怕只有億萬分之一的機率）。換句話說，他們寧願被貼上標籤、被社會驅逐，都不願意犧牲被看見、被理解以及影響世界、影響未來的機會。以上這些先哲、先賢們是我首先想感謝的。若非他們所給予我的勇氣與啟發，這本論文很可能不會問世。

接著要感謝我的指導老師——林智莉老師。在我躊躇不決、自我懷疑時，她總是鼓勵我要勇敢地寫、大膽地寫。而當我過於勇敢、過於大膽時，智莉老師又會適時提醒（並協助）我收束太過放肆與尖銳的筆鋒。此外，我也想感謝林于湘老師。雖然她並未「直接參與」這本論文的指導工作，但是我的書寫風格、思考方式、辯證精神、理論基礎無不受啟發於于湘老師。這兩位老師都姓「林」，加起來一共有四個「木」。她們真的像「森林」一樣，給了我無比的空間、能量與安全感。

最後，感謝口試委員——徐亞湘老師與汪俊彥老師。兩位老師對於這本論文的審閱與回饋不可不謂「鉅細靡遺」。大到我的弦外之音、自我矛盾，小到我的用字遣詞、標點符號，都獲得了亞湘老師與俊彥老師的許多寶貴建議、點撥與指正。這讓我對自己的足與不足都有了更深刻的認識。

最後的最後，感謝相聲，是這門藝術讓我找到了人生的意義。

# 摘要



本研究以批判性眼光重新審視相聲的發展史與變革史，旨在挖掘「被壓抑的相聲現代性」。全文緊扣兩大問題意識。其一，相聲是否具有「不假外求」／「與生俱來」的現代性？其二，1949 年後的幾次重大相聲變革究竟是讓相聲越變越現代，抑或是越變越傳統？

全文之分析結果揭示，相聲發展史與變革史背後潛藏著一部「現代性壓抑史」。質言之，相聲誕生及成長於清末民初，當時的社會脈動賦予了相聲種種原生現代性特質，如：「眾聲喧嘩」的狂歡精神、「以變為美」的求新意識和「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的前衛氣質等。然而，中共建國後卻致力為「根基尚淺」的相聲建構／虛構一套利於統治的宏大敘事，並一舉將這門僅有一百餘年歷史的藝術「升格」為源遠流長的「傳統藝術」。此舉壓抑了相聲藝術「求新求變、打破傳承」的原生現代性特質，並使其步上一條泥古守常、以舊為美的守舊之路。

中共政權不只為相聲建構／虛構了歷史，還在 1950 年代初期成立「相聲改進小組」試圖革新相聲。弔詭的是，該組織雖以創新與進步為目標，卻強硬地將「文以載道」、「經世濟民」、「文藝服務當權」等封建價值，植入這門本無政教使命的狂歡藝術中。若以「後見之明」反思，「相聲改進小組」推出之「新相聲」所展現的開創性與前衛性，反倒不如清末民初那些「眾聲喧嘩」的相聲作品。要言之，該組織僅是以「改進」之名行「壓抑」之實，並使得相聲逐漸遺落其與生俱來的狂歡性與現代性。

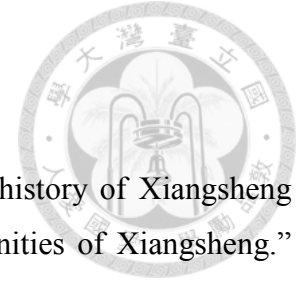
1980 年代中期，相聲現代性似乎迎來了「還魂」的契機。中國大陸的電視媒體興起，使得相聲工作者重新開始重視這門藝術的娛樂性。有論者認為，「娛樂性的復位」帶來了「狂歡性的回歸」。然而，這種觀點實為過度樂觀。畢竟，電視相聲依舊深受中共文藝政策之綑綁與規訓，這使得其現代程度、狂歡程度依舊遠遠落後於清末民初的相聲作品。在臺灣方面，相聲劇於 1985 年代橫空出世，一度突破了當時行業中敬畏傳統、迷戀經典、缺乏求新意識的守舊氛圍。在表演工作坊、相聲瓦舍等「相聲劇先鋒」的實驗與新詮中，不少凝固僵化的相聲手法及經典文本，皆變得再次能動甚至重獲新生。然而，這些「相聲劇先鋒」的創新姿態，隨時間推移出現顯著的改變——他們從當初的「反典範」、「反教條」代表，成為了「新典範」與「新教條」的樹立者。

這使得相聲藝術「求新求變、打破傳承」的原生現代性精神，再次陷入「被壓抑」狀態。

最後，本研究總結：相聲藝術「最前衛的現代性能量」潛藏於它「最原始（即清末民初）的實踐過程」中，而 1949 年後發生的種種相聲變革都並未讓這門藝術越變越現代，反倒使其越變越傳統。因此，筆者主張「回身反視」不失為一種當代相聲困境之解方。要言之，唯有喚回相聲於清末民初所展現的種種原生現代性精神，並將其落實於認知、審美與實務層面中，這門藝術方能在當代困境中自我更新並重獲新生，進而開闢出一條「不假外求」的現代化出路。

**關鍵字：**相聲、現代性、相聲劇、電視相聲、相聲改進小組

# Abstract



This thesis critically re-examines the development and reform history of Xiangsheng (also known as Crosstalk) in order to uncover the “repressed modernities of Xiangsheng.” The analysis centers on two key questions: first, does Xiangsheng possess “innate” or “self-generated” modernities that arise organically rather than being externally imposed? Second, have the major “reforms” of Xiangsheng after 1949 truly made the art more “modern”—or, paradoxically, more “traditional”?

The analysis reveals that behind the development and reform of Xiangsheng lies a “hidden history of repressed modernities.” Born in the late Qing and early Republican eras, Xiangsheng absorbed various “modern qualities” from the vibrant social dynamics of that time. These modern qualities include a heteroglossic and carnivalesque spirit, an aesthetic consciousness that celebrates change and innovation, as well as an avant-garde attitude that resists the snares of codification, History, and other linear narratives. However, after the founding of the People’s Republic of China, the Communist regime sought to construct—or even “fabricate”—a grand historical narrative for Xiangsheng, which in turn transformed this relatively young art into a so-called “time-honored traditional art.” This transformation repressed Xiangsheng’s intrinsic modernities and forced the once-innovative art to follow an increasingly conservative path.

The PRC not only fabricated a history for Xiangsheng but also sought to “reform” the art. To that end, the regime established the Xiangsheng Improvement Group in the early 1950s. Although the group claimed to pursue “improvement,” what it actually did was impose a number of “outdated values”—such as “literature as moral instruction,” “art in service of governance,” and “didacticism over aesthetic autonomy”—upon Xiangsheng, an art form that had once prided itself on being free from moral and political constraints. Consequently, the “New Xiangsheng” created by the Xiangsheng Improvement Group displayed far less creativity and avant-garde energy than the Xiangsheng works of the late Qing and early Republican periods. In short, the Xiangsheng Improvement Group enacted “repression” in the name of “reform,” causing Xiangsheng to lose much of its carnivalesque and modern spirit.

By the mid-1980s, Xiangsheng seemed to glimpse a chance for the revival of its long-repressed modernities. In mainland China, the rise of television compelled Xiangsheng practitioners to re-emphasize the art form’s entertainment function rather than its political

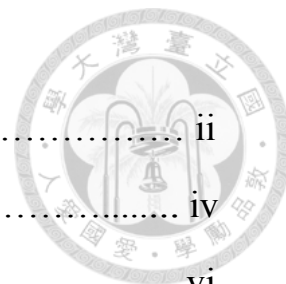
function. Some critics regarded this “restoration of entertainment” as a “return of carnival.” However, this optimism proved misplaced: television Xiangsheng remained constrained by the ideological and cultural apparatus of the PRC, and its modern and carnivalesque energies remained far weaker than those of its late Qing and early Republican predecessors.

Meanwhile, in Taiwan, the emergence of Xiangsheng Drama around 1985 broke through the industry’s conservative climate. Through the bold experiments of the Performance Workshop and the Comedians Workshop, many outdated Xiangsheng techniques and scripts became dynamic and vital again. Yet, as years passed, the above-mentioned “Xiangsheng Drama pioneers” gradually underwent a transformation: they shifted from being icons of “anti-canon” and “anti-dogma” to becoming the founders of new canons and new dogmas. This caused the modernities of Xiangsheng—its drive to innovate, transform, and transgress inherited forms—to once again fall into repression.

This thesis concludes that the most “modern” energies of Xiangsheng lie in its earliest practices during the late Qing and early Republican periods. The post-1949 reforms did not make Xiangsheng increasingly “modern,” but rather increasingly “traditional.” Therefore, the author suggests that a critical re-examination of Xiangsheng’s origins may offer a way out of its current impasse. Only by reactivating the repressed modernities of Xiangsheng and realizing them across cognitive, aesthetic, and practical dimensions can the art form renew itself and discover a path toward modernization.

**Keywords :** Xiangsheng, modernity, Xiangsheng Drama, television Xiangsheng,  
Xiangsheng Improvement Group

# 目次



序言.....	ii
中文摘要.....	iv
英文摘要.....	vi
目次.....	viii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 文獻回顧.....	4
第三節 理論基礎、研究方法與名詞釋義.....	12
第四節 研究架構與研究限制.....	17
第二章 不假外求的相聲現代性.....	20
第一節 清末民初的社會脈動與現代性發展.....	20
第二節 以萬變應萬變：相聲形式的原生現代性.....	31
第三節 眾聲喧嘩：相聲內容的原生現代性.....	42
第三章 現代性的雙重壓抑：改進小組與相聲溯源.....	57
第一節 改進小組：段目內容現代性的壓抑.....	58
第二節 相聲溯源：表演形式現代性的壓抑.....	79
第四章 現代性的再生或再壓抑？——電視相聲與相聲劇.....	91
第一節 電視相聲：段目內容現代性的再生或再壓抑.....	92
第二節 相聲劇：表演形式現代性的再生或再壓抑.....	104
第五章 結論.....	129
第一節 相聲歷史的「新天使」.....	129
第二節 困境的解方.....	132
參考文獻.....	137

# 第一章 緒論



## 第一節 研究動機與問題意識

相聲名家馬季曾指出：「相聲真正出世僅有一百多年的歷史，可以說是一門『年輕的藝術』。」<sup>1</sup>正因如此，一代相聲編劇梁左直言，相聲的表現形式與美學特色不但「活生生、潑辣辣」還深具現代氣質。<sup>2</sup>以上觀點可能與不少讀者的既定印象有所衝突。畢竟，無論是社會大眾，抑或是相聲從業者與研究者，都早已將相聲理所當然地視為一門「傳統藝術」。然而，馬季與梁左的觀點並非無稽之談。細細想來，相聲誕生於清末民初，<sup>3</sup>僅有一、兩百年的歷史，與不少具有上千年歷史的中國傳統藝術相比，它確實顯得青春年少。更重要的是，正如中國文學研究者陳平原所強調，各種美學形式皆蘊含著「一個時代的意識形態」和「一代人的審美感覺」。<sup>4</sup>若以此視角回望，相聲誕生及成長於清末民初——一個各種現代性思想與行動「生猛地合縱連橫」的時代<sup>5</sup>——當時「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」<sup>6</sup>的社會脈動，怎能不在這門藝術的根源中留下（或顯著或幽微的）現代性印記？

經過上述反思與分析，我們將會發現把相聲視為一門傳統藝術的觀點，似乎不再那麼理所當然，甚至可以說是疑點重重。這不禁讓人產生好奇，究竟是誰將相聲「定義」／「定調」為傳統藝術？而這些人的目的與意識形態為何？畢竟，正如文學研究者李歐梵所強調，當今學界對於傳統已然出現了一種新觀點，即「傳統是（假）造出

<sup>1</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣東：廣東人民出版社，1980年），頁99。

<sup>2</sup> 梁左：〈話說相聲〉，《笑忘書》（武漢：長江文藝出版社，2013年），頁198-199。

<sup>3</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》（宜蘭：佛光大學人文社會學院碩士論文，2004年），頁2-3。耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，《二十一世紀》網路版第57期，2006年12月，取自：<https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0611016.pdf>（讀取日期：2025年4月16日），頁1。祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，《民俗研究》2024年第3期，頁136。

<sup>4</sup> 陳平原：《未完的五四》（香港：中文大學出版社，2023年），頁4。

<sup>5</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（北京：北京大學出版社，2005年），頁365。

<sup>6</sup> 「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」這三個生動的形容詞，時常被陳平原同時用來形容晚清到民初的社會風氣。請參見陳平原：《未完的五四》，頁29。

來的」(Tradition is invented)。<sup>7</sup>換言之，大多數的歷史與傳統都並非板上釘釘、不可撼動的客觀事實／絕對真理，而是經由人為詮釋或意識形態塑造出的宏大敘事 (grand narrative)／特定史觀。

曲藝研究者祝鵬程在其研究論文中，也對相聲的歷史與傳統提出了極為相似的觀點。他直言，我們目前所熟知的相聲史與相聲傳統與其說是「對歷史真實的再現」，不如說是中共學者的「發明」。<sup>8</sup>此言不假，從 1950 年代開始，中共政府雖成立了「相聲改進小組」著手進行相聲革新，卻又在另一方面急於替「根基尚淺」的相聲藝術「找到祖宗」。<sup>9</sup>他們的做法是「將相聲放置到整個中國的演藝史中」，進而推斷「從先秦俳優，到唐代參軍戲，再到宋金院本，再到近代的相聲……有直接的繼承關係」。<sup>10</sup>這條研究路線在 1980 年代趨於成熟，並構成了後世相聲研究的主旋律，即相聲的「可證之史短」但「可溯之源長」。<sup>11</sup>易言之，相聲雖於清末民初才完整成形，然而構成這門藝術的各種元素（如：說、學、逗、唱）大抵於唐、宋便已初具雛形。<sup>12</sup>正是在此脈絡下，相聲被視為一門源遠流長、歷史深厚的傳統藝術，而這門藝術的現代化則是由中共組織的「相聲改進小組」所開啟。

然而，上述史觀存在不少疑點。第一，相聲是否真的與俳優、參軍戲、宋金院本一脈相承？事實上，已有不少研究指出，上述表演形式與相聲之間並不如某些相學者與業者所想像的那樣骨肉相連、關係親近。這點，筆者將於下一節中深入探討，故此處不贅述。第二，如前文所言，相聲誕生於中國現代性能量最為奔湧的時期之一，難道當時的種種社會脈動，就沒有在相聲的血脈中留下某些「不假外求」／「與生俱來」的現代性特質嗎？第三，「相聲改進小組」對相聲進行的革新，真如其自我宣傳的那樣「進步」與「現代」嗎？畢竟，已有研究者直言，「改進小組」所推崇的啟蒙觀念、理性思想與政教價值其實只是「重拾過時、安穩的餘唾」，甚至可以說是「所有現代性可能中，最不現代的現代性」。<sup>13</sup>反觀清末民初的相聲表演，雖然時常被視為不規範、

<sup>7</sup> 李歐梵：《現代性的想像：從晚清到五四》（臺北：聯經出版，2019年），頁270-273。

<sup>8</sup> 祝鵬程：〈史實、傳聞與歷史書寫——中國戲曲、曲藝史中的俳優進諫傳聞〉，《民族藝術》2018年第3期，頁132。

<sup>9</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁194。

<sup>10</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁139。

<sup>11</sup> 侯寶林、薛寶琨等：《相聲溯源》（北京：人民文學出版社，1982年），頁6。

<sup>12</sup> 同前註，頁25。

<sup>13</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁27-28。

不高尚、不正經、不足觀的「糟粕」，<sup>14</sup>卻飽含著「以顛覆性言說反諷社會價值、嘲弄權貴階層、抹平社會階序」的狂歡精神。<sup>15</sup>這種精神在不少文藝研究者眼中，反而比「改進小組」推崇的種種價值更前衛、更創新，也更貼近「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」之現代性精神核心。<sup>16</sup>若由此觀點視之，「改進小組」的種種舉措比起「革新」相聲，似乎更像是「壓抑」了相聲與生俱來的多元性、狂歡性與種種現代性潛能，並帶領這門藝術走向一條「經世濟民」、「文以載道」、「文藝服務當權」的封建老路。

因此，本研究意在以當代人的「後見之明」攪動中共為相聲建構／虛構出的宏大敘事和線性史觀，並帶著批判性眼光重新審視相聲的發展史與變革史，進而挖掘這門藝術「被壓抑的現代性」。貫穿全文的將會是以下兩大問題意識。第一，清末民初的種種社會脈動是否賦予了相聲「不假外求」／「與生俱來」的現代性特質？易言之，相聲的現代性是否獲取於 1949 年前（即清末民初），而非 1949 年後（即中共之「改進小組」成立後）？第二，相聲史上幾次重要的變革（如：「改進小組」、「電視相聲」、「相聲劇」等），究竟是讓相聲越變越新、越變越現代，還是越變越舊、越變越傳統？換句話說，這些變革有沒有可能「名不符實」，並且在有意無意間壓抑了相聲的原生現代性潛質？

必須特別強調，筆者之研究目的並非論證相聲沒有受到中國傳統文化影響（或相聲沒有傳統的一面），而是試圖探索這門藝術除了受到傳統文化影響之外，是否還同時具有原生的現代性特質。畢竟，正如歷史研究者李孝悌所言：

我們知道將「傳統」與「現代」兩個範疇截然對立，是中國近代史研究中一個極大的謬誤。事實上，不論「傳統」與「現代」都不是簡單、靜止或有同質性指涉的概念，傳統本身是一個不斷演進、變化的存在，裡面包含的思想、質素，複雜萬端而且常常互相衝突。現代亦復如此。更進一步，被籠統劃歸傳統的思想或事物，很可能包含了現代的質素。<sup>17</sup>

<sup>14</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》（臺北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2003 年），頁 1。

<sup>15</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 137。

<sup>16</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 7-14、41-44。

<sup>17</sup> 李孝悌：〈上海近代城市文化中的傳統與現代——1880 至 1930 年代〉，《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》（臺北：一方出版社，2002 年），頁 143。

一言以蔽之，傳統性與現代性並不一定相互排斥、二元對立，有時這兩者也能相伴相生、共冶一爐。正是在此語境下，現代性思想先河波特萊爾（Charles Baudelaire）直言：「現代性就是過渡、短暫、偶然，就是藝術的一半；另一半是永恆和不變。」<sup>18</sup>換言之，波特萊爾認為藝術之美具有「兩面性」，它一方面能反映出不同時代求新求變、倏忽即逝的美感與精神（即現代性），另一方面也能展現出代代相傳的歷史與脈絡（即傳統性）。尤其，相聲誕生於「新舊交鋒」的中國，理應最能體現出這種將傳統性與現代性共冶一爐時的衝擊性、辯證感與生命力。正因如此，本文的研究目的在於反撥將相聲簡化為傳統藝術的宏大敘事／特定史觀，並試圖為這門藝術在當代所面臨的困境（如：跟不上時代、過於傳統與守舊、不夠現代、創新動能不足等）找到「不假外求」的解方。也就是說，並不向「外」（如：戲劇、小說、電影、綜藝等）尋求相聲的革新之道，而是回到這門藝術的根源，進而挖掘本就潛在於它基因之「內」的現代性能量。

## 第二節 文獻回顧

本研究之文獻回顧分為三個小節。在第一小節中，筆者將梳理中共建國以後如何替相聲「找到祖宗」，進而將相聲建構／虛構為一門「可溯之源長」的傳統藝術。在第二小節中，本研究將進一步討論上述史觀在過去的研究裡，遭遇到何種挑戰與質疑。而在最後一小節中，筆者將簡述相聲學界與業界對「相聲改進小組」（以及該組織推出的「新相聲」）有何評價。

### （一）相聲史的建構／虛構

相聲研究大約始於 1950 年代左右，較具代表性的研究者有羅常培、董每戡、楊蔭深等。<sup>19</sup>相聲演員葉怡均指出，這批初期研究者試圖「從歷史的斷簡殘篇、蛛絲馬跡

<sup>18</sup> 波特萊爾著，郭宏安譯：〈現代生活的畫家〉，《波特萊爾美學論文選》（北京：人民文學出版社，1987年），頁485。

<sup>19</sup> 請參見羅常培：〈相聲的來源和今後的努力方向〉，《人民日報》，1950年12月10日。董每戡：〈說「丑」·「相聲」〉、〈說「相聲」補說〉，《說劇：中國戲劇史專題論文集》，（北京：人民文學出版社，1983年），頁144-166。楊蔭深：《中國俗文學概論》（臺北：世界書局，1946年）。

中，推判相聲之源頭遠可追溯至周秦俳優、古代笑話、唐之參軍戲」。<sup>20</sup>舉例而言，羅常培指出，相聲是依循著「（先秦與秦漢）俳優—唐代參軍戲—宋金院本」的演化路徑「一脈相傳」而來。<sup>21</sup>在羅常培提及的種種古老表演藝術形式中，唐代參軍戲最常被與相聲聯想到一塊。<sup>22</sup>當時，不少相聲研究者都認為，參軍戲的演出形式與相聲十分相近——常由兩個演員合演、角色個性「一智一愚」、語言風格滑稽諷刺、不時以「撲擊」（即打頭）抓眼逗笑。<sup>23</sup>因此，董每戡推論：「參軍戲還另行單獨存在，至今仍保留其遺跡，那便是雜耍類的『相聲』，這個臆斷，自然不能保證絕對正確，由它的形式和內容上來看，不無百分之九十的相近似。」<sup>24</sup>楊蔭深也表示：「唐代有所謂『弄參軍』的，就是與相聲很相似。」<sup>25</sup>然而，正如葉怡均所述，這些研究多半屬於「臆測」且卻乏嚴謹的論證過程，<sup>26</sup>因此學術價值並不高。

直至文革結束後，中國社會急欲「從廢墟中重建中華民族的新架構」，<sup>27</sup>因而開始重視各種民族文化。<sup>28</sup>這種社會風氣促使相聲尋根行動一擺 1950 年代的鬆散、零碎，進而變得具體與完整。在一代相聲大師侯寶林與相聲研究先河薛寶琨的苦心鑽研下，《相聲溯源》一書終於在 1982 年問世。此書賦予了相聲一個脈絡化、理論化的研究框架。要言之，侯寶林與薛寶琨一方面以「相聲」二字為主線，進而追溯「相聲之名」在史料中的詞意演變軌跡，另一方面以「說、學、逗、唱」為主線，試圖尋找「相聲之實」（即相聲之組成元素）在中國演藝史中的演化脈絡。他們的研究得出以下結論。「相聲之名」經歷了「像生—象聲—相聲」的演變過程。<sup>29</sup>此二字最早見於宋代文獻，原用以指涉「口技表演」，直至清末才轉而指涉當代人所熟悉的「相聲」。<sup>30</sup>另一方面，「相聲之實」（即「說」、「學」、「逗」、「唱」）則分別與「說話」、「像聲」、「參軍戲」、「戲曲」具有顯著的傳承關係。<sup>31</sup>因此，侯寶林與薛寶琨將先秦俳優比喻

<sup>20</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 1。

<sup>21</sup> 羅常培：〈相聲的來源和今後的努力方向〉，1950 年 12 月 10 日。

<sup>22</sup> 曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，《臺大中文學報》第 2 期（1987 年 6 月），頁 217-223。

<sup>23</sup> 請參見羅常培：〈相聲的來源和今後的努力方向〉，1950 年 12 月 10 日。曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，頁 217-223。

<sup>24</sup> 董每戡：〈說「丑」·相聲〉，頁 150。

<sup>25</sup> 楊蔭深：《中國俗文學概論》，頁 125。

<sup>26</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 1-2。

<sup>27</sup> 轉引自葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 20。

<sup>28</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 139。

<sup>29</sup> 侯寶林、薛寶琨等：《相聲溯源》，頁 25。

<sup>30</sup> 同前註，頁 7-10。

<sup>31</sup> 同前註，頁 24-25。

為相聲的「遠代祖先」、將唐代參軍戲比喻為相聲的「直系親屬」、將宋代滑稽戲比喻為相聲的「親戚朋友」。<sup>32</sup>

可以說，《相聲溯源》大抵定調了後世對於相聲史的認知，即相聲雖然降生於清末民初，但是其組成元素早在唐、宋便已具備雛形，因此我們可以說這門藝術的「可證之始短，可溯之源長」。<sup>33</sup>此後多數的相聲研究，如：王泱的《曲藝漫談》<sup>34</sup>、金名的《相聲史雜談》<sup>35</sup>、薛寶琨的《中國的相聲》<sup>36</sup>、汪景壽與藤田香合著的《相聲藝術論》<sup>37</sup>、王泱與汪景壽合著的《中國相聲史》<sup>38</sup>等，皆大致依照以上理路做學。因此，曲藝研究者祝鵬程總結，《相聲溯源》的研究成果「一改相聲只有二百年歷史的尷尬」，並「賦予其更長遠的歷史和更深厚的文化資本」。<sup>39</sup>至此，中共為相聲創造的正統史觀／線性史觀正式成形，而我們將這門藝術視為傳統藝術的觀念也大多源自於此。

## （二）《相聲溯源》的疑點

《相聲溯源》的研究視角雖是 1980 年代相聲研究的主旋律，卻不是唯一路線。早在《相聲溯源》出版前兩年，馬季就在其著作《相聲藝術漫談》中提出了與侯寶林大相徑庭的觀點。他直言，相聲只有不到兩百年的歷史，因此「可以說是一門年輕的藝術」。<sup>40</sup>雖然《相聲藝術漫談》也花了若干篇幅替相聲「追本溯源」，然而全書重點卻是在討論相聲的「新」、「年輕」與「輕騎短刃」。<sup>41</sup>

此外，相聲與俳優、參軍戲等古老表演形式的一脈相承性也遭受過不少質疑。在《相聲溯源》出版前，相聲演員孫玉奎與相聲研究者金明德就已指出：「我們尊重優諫，但又不能以這來寫相聲史。」<sup>42</sup>此一論點無疑大大挑戰了把相聲史「無限上綱」至先秦優人的研究思路。不只如此，「參軍戲是相聲的直系親屬」之觀點也遭到挑戰。舉例而言，戲曲學者任半塘在其著作《唐戲弄》中表示，相聲與參軍戲之間有本質上

<sup>32</sup> 同前註，頁 25。

<sup>33</sup> 同前註。

<sup>34</sup> 王泱：《曲藝漫談》（北京：廣播出版社，1982 年）。

<sup>35</sup> 金名：《相聲史雜談》（福州：福建人民出版社，1984 年）。

<sup>36</sup> 薛寶琨：《中國的相聲》（北京：人民出版社，1985 年）。

<sup>37</sup> 汪景壽、藤田香等：《相聲藝術論》，（北京：北京大學出版社，1992 年）。

<sup>38</sup> 王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，（北京：北京燕山出版社，1995 年）。

<sup>39</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 139。

<sup>40</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣東：廣東人民出版社，1980 年），頁 99。

<sup>41</sup> 同前註，頁 25、99。

<sup>42</sup> 孫玉奎、金明德：〈傳統相聲探案（代序）〉，《傳統相聲集》（上海：上海文藝出版社，1981 年），頁 9。

的差異，因為「唐宋參軍戲之滑稽，寓於表演故事之中，終是戲劇，並非說話或講唱」。<sup>43</sup>他的言下之意是，參軍戲與相聲根本不屬於同一種表演類型，萬萬不可混為一談。畢竟，前者屬於戲劇範疇，以扮演角色的「代言體」為基本特徵；而後者屬於曲藝範疇，以本我敘述的「敘事體」為基本特徵。上述觀點提醒了我們，不能因為相聲與參軍戲具有一些表面的相似之處，就忽視這兩種表演形式之間的本質差異。事實上，除了「代言體」與「敘事體」之別外，參軍戲與相聲之間還存在著許多差異，如：前者常在表演中融入舞蹈，<sup>44</sup>後者鮮少在表演中融入舞蹈；前者的兩個角色「參軍」、「蒼鵝」在性格表現上「一智一愚」，後者的兩個角色「逗哏」與「捧哏」在性格表現上有多種多樣的可能性；<sup>45</sup>前者發展至後期變得不全然以逗笑為主要目的，<sup>46</sup>後者發展至今一直以逗笑為主要目的。針對上述議題，相聲演員劉增鏞提供了頗具參考價值的觀點，讓我們可以較為調和／折衷地看待相聲與俳優、參軍戲、滑稽戲之間的關係。他指出，我們將這些藝術種類視為「與相聲具有『類似因素』的表演形式」是「可以接受的」，然而我們卻不可以將它們視為相聲的「直系血親」，更不宜把它們與相聲直接「劃上等號」。<sup>47</sup>

在《相聲溯源》的質疑者與挑戰者中，還有一位不得不提的人物，即前文提及的相聲編劇梁左。與馬季相似，梁左也在其著作〈話說相聲〉中高呼：「我為我們年輕的相聲而慶幸」，並強調相聲的歷史「最多不過二百年」。<sup>48</sup>他進一步分析，過去的研究者將相聲追本溯源至唐宋（或先秦）是「出於好心」，原因是「怕人家笑話我們相聲根基淺」，正因如此他們才大費周章地替相聲「拉來許多闊祖宗」。<sup>49</sup>然而，梁左卻強調，我們談論相聲史時還是必須實事求是，而不能「無限上綱」：

我們過去所以認為相聲古老，在很大程度上是因為一些研究相聲史的同志把簡單的問題複雜化了，……如果我們探討人的歷史，一般應該以猴子變人作為上限。當然，也可以一直追溯到原始單細胞生物時期，不過那已經屬於物種起源問題而不單純是人的歷史了，所以一般的人類學家或歷史學家都不去進行這種

<sup>43</sup> 任半塘：《唐戲弄》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁375。

<sup>44</sup> 廖奔：《中國戲曲發展簡史：第一編》（臺北：五南圖書出版，2017年），頁33-34。

<sup>45</sup> 劉增鏞：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》（花蓮：花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年），頁129。

<sup>46</sup> 廖奔：《中國戲曲發展簡史：第一編》，頁34。

<sup>47</sup> 劉增鏞：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁95。

<sup>48</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁195、199。

<sup>49</sup> 同前註，頁194。

「追溯」，……同樣，如果我們研究相聲的歷史，一般也應該以相聲的產生作為上限。……如果一直追溯到先秦戲曲、戰國幽默，那就不單純是相聲史而是整個的藝術史了。<sup>50</sup>

不只如此，梁左還進一步表示，年輕正是相聲藝術的優勢所在。他直言，在傳統藝術逐漸失去影響力的時代中，相聲之所以還能與小品、通俗歌曲「三足鼎立」，是因為相聲與其他傳統藝術相比「相對年輕」、與其他民族藝術相比「相對開放」。<sup>51</sup>不只如此，在梁左眼裡，相聲的藝術風格與美學氣質更是深具「現代」特質。他指出：

相聲中那種強烈的反差，荒誕的手法，誇張的變形，思想的大幅度跳躍，語言的自由組合程度，尤其是那種完全打破了「第四堵牆」的表演形式，應當說是相當現代的乃至歐化的。<sup>52</sup>

這些觀點再再提醒了我們，將相聲不假思索地視為傳統藝術，無疑是一項簡化認知／以偏概全之舉。

在當代相聲研究中，祝鵬程的觀點則觸及了前人鮮少深究的議題——中共追溯相聲源流的真正目的，並不僅是為了讓這門年輕藝術認祖歸宗，而是寄託了更深層的政教意圖。他指出，中共為相聲建構／虛構的傳統與歷史，實際上是將「相聲發展史」簡化為「藝人的進步史」與「對統治階級的抗爭史」。<sup>53</sup>易言之，中共有意識地串接起了俳優、參軍戲、滑稽戲與相聲之間的血脈關係與政教功能，並藉此強調相聲「是人民對抗壓迫的武器」，它「世代相傳」且「不斷地揭露著舊社會的不合理制度和黑暗現象，起著打擊敵人的作用」，因而「富於現實主義的精神」。<sup>54</sup>這麼做無疑是把相聲納入了中共為自身建構的宏大敘事之中，並其轉化為一項利於統治、易於規訓的藝術形式。正因如此，祝鵬程直言：「經此表述，相聲的教化作用得到了最大程度的發揮」。<sup>55</sup>

<sup>50</sup> 同前註，頁 194-195。

<sup>51</sup> 同前註，頁 198。

<sup>52</sup> 同前註。

<sup>53</sup> 祝鵬程：〈史實、傳聞與歷史書寫——中國戲曲、曲藝史中的俳優進諫傳聞〉，頁 132。

<sup>54</sup> 轉引自祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 138。

<sup>55</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 138。

在〈史實、傳聞與歷史書寫——中國戲曲、曲藝史中的俳優進諫傳聞〉一文中，祝鵬程強調，圍繞著相聲的宏大敘事存在三大弊病。其一是「歷史敘事的格式化」，即這套說詞「是為了論證現代中國革命發展的必然性，因此呈現出鮮明的直線進化色彩」，卻「忽視了歷史發展的複雜曲折、迂迴反覆」。<sup>56</sup>其二是「藝人形象的扁平化」，即中共的研究者們為了「提升底層藝人的地位」，創造出了一群「單一面向的藝人」。<sup>57</sup>也就是說，在此語境下，1949 年前的所有相聲演員（以及所有俳優、參軍戲演員與滑稽戲演員）似乎都是為了階級鬥爭而說學逗唱、為了左翼理想而嬉笑怒罵、為了共產革命而賣力演出。其三是「藝術研究的靜態化」，即這套宏大敘事常常使用「新中國的特定觀念與詞彙（如：『反封建』、『反迷信』等）來描述存在於過去市井中的戲曲與說唱」，卻「忽視了文體的歷史與社會內涵」。<sup>58</sup>有鑑於此，祝鵬程如是評論我們現在所熟知的相聲史：

相聲被描述成一種具有「人民性」的、以諷刺為主旨的、勞動人民的藝術，從而形成了很多經典性的命題，如「曲藝現實主義的戰鬥傳統」、「相聲是一門歷史悠久的諷刺藝術」等。與其說這些研究是對「歷史真實」的再現，不如說這些知識是當時的學者為了延續傳統的生命力而「發明」出來的。<sup>59</sup>

本小節提到的種種觀點，對《相聲溯源》建構／虛構的史觀皆造成了一定程度的衝擊。因此，越來越多研究者談論在相聲的歷史時，傾向採取類似於戲曲學中的「多源合流」／「長江大河」<sup>60</sup>觀點。質言之，他們大多認為相聲並不是由單一表演藝術形式（如：俳優、參軍戲或滑稽戲）一脈相承、直接演變而來，而是由不同藝術元素於清末民初匯流而成。<sup>61</sup>是故，一定數量的研究者已然認可相聲僅有一、兩百年（而非上千年）的歷史。然而，弔詭的是，即便已有不少研究者將相聲認定為並不古老、相對

<sup>56</sup> 祝鵬程：〈史實、傳聞與歷史書寫——中國戲曲、曲藝史中的俳優進諫傳聞〉，頁 132。

<sup>57</sup> 同前註。

<sup>58</sup> 同前註，頁 132-133。

<sup>59</sup> 同前註，頁 132。

<sup>60</sup> 戲曲學者曾永義曾頗具詩意地指出：「中國古典戲劇的源流有如長江大河，濫觴雖微，而涵容力極強，隨著時空的展延，流經之地，必匯聚眾流，以成浩蕩之勢。如果我們試取吳淞又的一瓢長江之水而飲，則這一瓢之水，事實上已含青海巴喀拉山南麓之水，西康金沙江之水，四川岷江、沱江、嘉陵江之水，湖南湘江洞庭之水，湖北漢水，江西贛江、鄱陽之水……，但是它們融合起來的滋味，只是長江之水。也就是說，巴顏喀拉山南麓以下之諸水，事實上並非長江支流，而是長江的許多源流。明白了這個道理，那麼中國古典戲劇的源流就非單純的了。」上述引言轉引自曾永義：〈也談戲曲的淵源、形成與發展〉，《臺大中文學報》第 12 期（2000 年 5 月），頁 394-395。

<sup>61</sup> 劉增錯：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 12。

年輕的表演形式，學界、業界與社會主流卻仍習慣將相聲表述或看待為一門傳統藝術。上述現象再再顯示，有關相聲的宏大敘事／線性史觀縱然早已遭受挑戰並浮現裂痕，卻仍舊維繫著一種表面上的穩定性、牢固性與正當性。而本文的任務之一，正是進一步翻攪這種依舊處於主旋律地位的歷史敘事模式，並揭示它如何遮蔽了相聲與生俱來的美學活力與現代性能量。

### （三）相聲改進小組的歷史定位

「改進小組的創立」被學界普遍視為「相聲現代化之開端」。<sup>62</sup>該組織成立於1950年1月19日，主要發起人為孫玉奎、劉德智、侯寶林、侯一塵、常寶霆、羅榮壽、高鳳山等十一位相聲演員。此外，老舍、羅常培、吳曉玲、呂叔湘等知識分子對「改進小組」也提供了不少支持與幫助。根據《中國相聲史》的統整，「改進小組」的主要任務為「提升演員的文化水平」、「淨化相聲」、「更新創作流程」、「創作『新相聲』」、「改編傳統相聲」、「出版相聲作品」等。<sup>63</sup>

值得注意的是，「改進小組」雖然於成立後兩年便解散，但是在往後的很長一段時間中，中國的相聲發展路線都是沿著該組織的革新方向繼續前進。因此，葉怡均如此歸納「改進小組」的貢獻：

知識份子投入創作、往社會議題挖掘素材、開文本出版與理論研究之風氣……  
大幅提高了藝人的形象與社會地位，……師承制也有了突破，入行途徑除家傳、拜師外，有由曲藝團挑選資優兒童予以栽培、或從業餘菁英中選拔再予訓練者，一時之間新觀念、新題材、新作家與新演員給相聲帶來截然不同的氣象。<sup>64</sup>

就連批判性十足的梁左也對「改進小組」讚譽有加。他指出，相聲「真正意義上的革新工作」是由「改進小組」開展的。<sup>65</sup>祝鵬程則進一步強調，「改進小組」的「一系列舉措將種種現代性的價值賦予了相聲。」<sup>66</sup>

<sup>62</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁207-209。祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁139。

<sup>63</sup> 王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，頁180-185。

<sup>64</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁6。

<sup>65</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁207-209。

<sup>66</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁139。

必須深究的是，「改進小組」推崇的「種種現代性價值」究竟為何？從〈誰之傳統，傳統何為〉中，我們大抵可以推敲出祝鵬程所謂的「現代性價值」具有三大組成元素。第一，是「啟蒙主義的思想內核」；第二，是「現實主義的理想」；第三，是「新的創作方式和藝術形式」。<sup>67</sup>因此，祝鵬程指出，「改進小組」的種種舉措約束了傳統相聲「夾雜著譏諷、謾罵與諷刺」的狂歡性，並將其轉化為具有「鮮明主題思想」與「自覺階級立場」的美學追求。<sup>68</sup>可以說，祝鵬程的觀點幾乎統整了學界對於「改進小組」推出的「新相聲」之評價。值得注意的是，在不少研究中國文藝的學者眼中，啟蒙思想、政教使命、現實主義其實早已被看作「所有現代性可能中，最不現代的現代性」。<sup>69</sup>相反，傳統相聲原有的那種「以顛覆性言語，對既定社會價值展開質疑與反諷，也對權貴階層展開奚落與嘲弄」之狂歡性，<sup>70</sup>反而被視為比啟蒙思想、政教使命、現實主義「更現代的現代性」。<sup>71</sup>然而，我們在至今的相聲研究中，卻從未見到上述觀點被引入與討論。

總言之，學界對於「改進小組」評價可謂褒遠大於貶。曲藝研究者王泱與汪景壽曾較為直白地指出，「改進小組」在歷史環境約束下，給相聲帶來了「左（翼）的」影響。因此，深受該組織影響的一些後期作品，常常存在著過於強調政治宣傳性而忽略相聲之藝術性與娛樂性的傾向。<sup>72</sup>不過，若是細讀王泱與汪景壽合著之《中國相聲史》，便可察覺他們多將上述問題視為歷史壓力下的不得已之舉，並認為其瑕不掩瑜。除此之外，迄今的相聲研究中，幾乎難以尋覓比上述觀點更大膽、更直白、更具挑戰性的評論。自然也不曾有研究者反思——「改進小組」將相聲啟蒙化、左翼化的做法，是否收束了這門藝術原有的種種現代性可能，並選擇了一條比狂歡性更保守、更退步的改進路線？這便是筆者將在本研究著重探討的議題。

<sup>67</sup> 同前註，頁 138。

<sup>68</sup> 同前註。

<sup>69</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 27-28。

<sup>70</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 137。

<sup>71</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 7-14、41-44。

<sup>72</sup> 王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 185。

### 第三節 理論基礎、研究方法與名詞釋義



#### (一) 理論基礎與研究方法

本研究對於相聲藝術與其現代性的反思，深受中國文學研究者王德威、李歐梵與陳平原的啟發。上述三人的研究成果，以各自的方式顛覆了學界對於中國文學現代化進程的普遍認知，即「晚清小說是腐朽、不足觀的傳統，而五四運動是中國文學現代性之開端」。<sup>73</sup>王德威指出：「沒有晚清，何來五四？」他的言下之意是，中國文學的現代化進程實則發端於晚清（而非五四）。<sup>74</sup>此外，他還進一步分析，若以當代人的「後見之明」反思，便能發現不少晚清小說的實驗性、前衛性與現代性，其實遠超許多五四名著。<sup>75</sup>李歐梵則在王德威之後提出：「沒有五四，何來晚清？」上述觀點強調，若是沒有五四文學作為「對照組」，我們「也看不出晚清小說現代性的意義」。<sup>76</sup>而陳平原的觀點則更為調和，他認為正是晚清與五四「這兩代人的合力與合謀，完成了中國文化從古典到現代的轉型」。<sup>77</sup>因此，他的研究主張「把『晚清』與『五四』網綁在一起」，如此一來，才能在「談論『五四』時，關注到『五四』中的『晚清』」，也才能在「研究『晚清』時，努力開掘『晚清』中的『五四』」。<sup>78</sup>可以說，以上三人的觀點雖不盡相同，卻共同折射出一個啟示，即有關「中國文學現代化」的既定敘事，其實遠不如我們想像的堅固。只要切換史觀與立場，就能重新審視，甚至顛覆我們對於現代性進程的理解。

在王德威、李歐梵與陳平原中，王德威的理論視角及研究方法與本文之發現最為契合。因此，筆者將在下文中深入說明王德威的研究理路為何，以及本文從中獲得的啟示為何。在《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（以下簡稱為《被壓抑的現代性》）一書中，王德威融合了傅柯（Michel Foucault）、巴赫汀（Mikhail Bakhtin）等西方哲思名家的理論，並刻意以「時代錯置」（anachronistic）的策略，重新檢視了中國文學

<sup>73</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 10-11。

<sup>74</sup> 同前註，頁 1-8。

<sup>75</sup> 同前註，6-16。

<sup>76</sup> 李歐梵：《現代性的想像：從晚清到五四》，頁 4。

<sup>77</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 4-5。

<sup>78</sup> 同前註，頁 18。

現代化的線性史觀與宏大敘事。<sup>79</sup>透過他的層層分析，我們可以看出晚清小說並不如大家認知中的那般傳統與陳舊，而五四文學也不如後世評價中的那般現代與前衛。

王德威的論點是，五四運動從西方引進中國的那些「現代」文學觀念，如：啟蒙思想、理性主義、現實主義等，其實早已成為西方現代文學思潮中「過時、安穩」的「餘唾」。<sup>80</sup>除此之外，五四名家們雖以「現代」自居，卻往往在其著作與論述中流露出「文以載道」、「經世濟民」的價值取向。<sup>81</sup>這再再顯示出五四運動並未擺脫封建傳統的價值觀與文藝觀，甚至可以說是「新瓶裝舊酒」、「換湯不換藥」。<sup>82</sup>

與一本正經又死氣沉沉的五四文學相比，晚清小說對中國文學傳統做出的種種「離經叛道」之舉（如：情色幻想、時光探險、插科打諢、傷感傳奇等），反倒更貼近現代性核心中那股「沖毀歷史網羅，自外於成規典律」的精神氣質。<sup>83</sup>對此，王德威如是總結：

擺蕩於各種矛盾之間，如量化／質化、精英理想／大眾趣味、古文／白話文、正統文類／邊緣文類、外來影響／本土傳統、啟蒙理念／頹廢欲望、暴露／偽裝、革新／守成、教化／娛樂等……晚清小說呈現出一個多音複義的局面，其眾聲喧嘩之勢足以呼應當時那個充滿爆發力的時代。日後中國現代文學里的渴望、挑戰、恐懼及困境，都已在這個氛圍中首次浮現。<sup>84</sup>

經過王德威的挖掘與整理，我們可以發現晚清小說對於欲望、正義、價值、知識做出的種種多元狂想，竟然「超時代」地契合了中國小說於 20 世紀末（即距離晚清約一百年後的「未來」）之發展軌跡。<sup>85</sup>在此語境下，王德威頗具機鋒地對中國文學史提出扣問：五四名家所提倡的價值，真如他們所宣傳的那般「現代」嗎？還是只是「看似現代」？而晚清小說之所以被淘汰，真的是因為「太過傳統」嗎？還是是因為「太過激進」、「太過現代」？<sup>86</sup>他的結論是晚清文學開啟了中國文學的「多元現代性」可能，而五四名家們僅是從中選擇了一種「所有現代性可能中，最不現代的現代性」作

<sup>79</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 29。

<sup>80</sup> 同前註，頁 7-10。

<sup>81</sup> 同前註，頁 31-34。

<sup>82</sup> 同前註。

<sup>83</sup> 同前註，頁 6-7、25-28。

<sup>84</sup> 同前註，頁 21。

<sup>85</sup> 同前註，頁 363-366。

<sup>86</sup> 同前註，頁 27。

為革新路線。這麼做無疑壓抑了其他（更現代的）現代性發展可能。<sup>87</sup>因此，五四運動「其實是晚清以來對中國現代性追求的收斂——極倉促而窄化的收斂，而非開端」。<sup>88</sup>

本研究將從以下幾個方面借鑑《被壓抑的現代性》所提供的理論基礎與研究方法。第一，本研究將以更為原始與古典的定義理解現代性、詮釋現代性。這種做法有助於我們掌握現代性「求新求變、打破傳承」<sup>89</sup>的精神核心，並擺脫以「啟蒙為現代、以理性為進步」的狹義／狹隘觀點。筆者將於下一小節中深入討論此議題，故此處不贅述。第二，筆者在重新審視中共為相聲建構／虛構的宏大敘事或線性史觀時，也將採取「刻意的時代錯置」策略。此一策略有助於我們在舊時代的作品中發掘出超時代的前衛氣質，並在新時代的作品中辨識出流露出退步、保守的傳統成分。簡言之，在筆者採取的策略中先來者不一定傳統，而後到者不一定現代。畢竟，正如《被壓抑的現代性》所揭示，傳統與現代並非客觀事實或絕對真理，而僅是史觀問題。因此，當我們在討論文本內容或藝術風格的「現代與否」時，若是僅以時序（即先來後到）作為唯一標準，將會有高機率踏入簡化認知、以偏概全之誤區。第三，本研究選擇「向內」（而非「向外」）尋求相聲的現代性。正如王德威所強調：「（中國）現代文學創作的觀念並非全是西方的舶來品，它在五四時期被神聖化的一百多年前就已經開始滋生了」。<sup>90</sup>換言之，晚清小說的求新意識固然受到「西潮衝擊」之影響，然而我們也不可忽視來自中國文學傳統「內部」的影響。這提醒了我們，當我們過度關注「外部影響」時，反而可能忽視（甚至壓抑）某些文化「內部」業已存在／不假外求的自覺求新意識。上述種種理論啟發與研究取徑將貫穿本研究的所有章節，並成為筆者拆解種種宏大敘事或線性史觀的思想基礎與批判手法。<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> 同前註，頁 27-28。

<sup>88</sup> 同前註，頁 56。

<sup>89</sup> 同前註，頁 7。

<sup>90</sup> 同前註，頁 38。

<sup>91</sup> 此外，筆者也參考了臺灣文學研究者朱芳玲的博士學位論文：《被壓抑的臺灣現代性：六〇年代臺灣現代主義小說對現代性的追求與反思》。該論文將王德威的理論化為己用，又不為其所束縛，對筆者頗具啟發。請參見朱芳玲：《被壓抑的臺灣現代性：六〇年代臺灣現代主義小說對現代性的追求與反思》（臺北：臺灣師範大學國文學系研究所博士論文，2007 年）。

## (二) 名詞釋義

正如哲學研究者楊凱麟所述，現代性是一種「意義超載」、「意義內爆」的概念。<sup>92</sup>因此，筆者有必要進一步闡釋本研究之現代性究竟所意為何。不過，在進行界定與釋義以前，我們不妨先回望現代性一詞在哲思領域中的演變軌跡。唯有如此，我們才能更具體地釐清本文所要採取的定義與理解。

根據現代性研究者謝立中的爬梳，該詞彙之原始意涵指的是「任何人事物在『當下存在』(being Present)時呈現出的特質」，如：波特萊爾提出的「短暫性」、「過渡性」、「偶然性」等。<sup>93</sup>用更簡單的話說，此語境下的現代性即「每一個『新』事物或『新』時代所具有的那種特質」。<sup>94</sup>而王德威正是在此語境下強調，現代性最古典卻也最根本的精神核心在於「自覺的求新求變意識」、「貴今薄古的創造策略」與「沖毀歷史網羅，自外於成規典律的氣質」。<sup>95</sup>然而，歷經長時間的思想辯證與理論反思，現代性的內涵已不再侷限於原始定義，而是在不同領域、不同學門中演變出種種斑駁繁複、矛盾弔詭的詮釋向度。

在如此多元的詮釋方向中，總有某些路徑於特定歷史時期凌駕他者，甚至試圖壟斷大眾對於現代性的理解。最顯著的例子即是當啟蒙運動、理性思潮席捲世界後，「啟蒙化、理性化、科學化、體制化」<sup>96</sup>一度成為中西方不少學者、執政者與文藝工作者（五四名家與「相聲改進小組」皆位列其中）趨之若鶩、定於一尊的現代性價值。然而，當啟蒙運動重蹈封建神話之覆轍，理性與科學淪為附庸權力的宰制工具，體制喪失了對主體性及創造性的包容力後，這些曾經的「現代性代表」反倒背離／背叛了此一概念的原始精神與核心價值（即「求新求變」、「貴今薄古」、「沖毀歷史網羅」、「自外於成規典律」等）。<sup>97</sup>這便是為何王德威強調，以上種種概念早已成為

<sup>92</sup> 楊凱麟：〈【導讀】思考今日，今日思考——波特萊爾與現代性〉，收入波特萊爾著，陳太乙譯：《現代生活的畫家：波特萊爾文集》（臺北：麥田出版，2016年），頁15。

<sup>93</sup> 謝立中：〈現代性及其相關概念詞義辨析〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》2001年第5期，頁29。

<sup>94</sup> 同前註。

<sup>95</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁5、7。

<sup>96</sup> 謝立中：〈現代性及其相關概念詞義辨析〉，頁30。

<sup>97</sup> 文化批評家阿多諾（Theodor Adorno）與霍克海默（Max Horkheimer）曾在《啟蒙的辯證：哲學的片簡》中指出，「啟蒙」的本意是祛除「神話」對於人類認知的遮蔽。然而，隨時間發展，啟蒙運動與其引起的「理性化」、「科技化」、「體制化」潮流皆背離了初心，進而成為宰制群眾的「新神話」。簡言之，無論是啟蒙、理性，抑或是科技、體制，皆在新時代中淪落為統治階級壟斷真理、遮蔽認知、控制社會、限縮想像的「工具」，因而與封建神話「殊途同歸」。請參見霍克海默、阿多諾著，林宏濤譯：《啟蒙的辯證：哲學的片簡》（臺北：商周出版，2023年），頁16-64。

「過時、安穩的餘唾」與「所有現代性可能中，最不現代的現代性」。正因如此，有不少當代學者提倡，我們不必再執意將現代性與啟蒙、理性等概念之間繼續劃上等號。原因無他，這麼做將會把現代性限縮於一種最為狹義／狹隘<sup>98</sup>的理解中，並使其失去它應有的／原有的生命力。有鑑於此，現代性研究名家伯曼（Marshall Berman）強調，「往回走」是一條讓現代性「往前走」的路。易言之，讓現代性重獲能量、邁向未來的良方是讓它回歸自己的「根」（即原始狀態），並從中「吸取養料進行自我更新，以便面對前進道路上的危險」。<sup>99</sup>

因此，本研究對於現代性的理解與界定將會回歸此一概念最原始、最古典（也最核心、最根本）的定義。簡言之，筆者將現代性視為一種「風格」、「氣質」與「狀態」，而非一種與啟蒙運動、理性思潮綁定的「歷史分期」。<sup>100</sup>這種做法也與哲思巨擘傅柯的觀念遙相呼應。他曾直言：

我自問，人們能否把現代性看作一種態度而不是歷史的一個時期。我說的態度是指對於現時性的一種關係方式：一些人所作的自願選擇，一種思考和感覺方式，一種行動、行為的方式。它既標志著屬性也表現為一種使命。當然，它也有一點像希臘人叫做氣質（ethos）的東西。<sup>101</sup>

這種現代性的「氣質」，如前文所述，正是王德威所謂的「求新求變」、「貴今薄古」、「沖毀歷史網羅」、「自外於成規典律」。<sup>102</sup>

套用哲學研究者陳子周的話說，本研究所指涉的現代性風格、氣質與狀態可以被視作一種「有創造性的破壞力（creative destruction）」。<sup>103</sup>它透過「破壞」傳統、成規與典律，「創造」出新意、新聲與新生。而當它「創造」出的一切變得陳舊後，又將在未來遭到重新「破壞」，以便進行新一輪的「創造」。這種「創造」與「破壞」間的張力，在伯曼筆下得到了深刻的描繪。他指出：

<sup>98</sup> 謝立中：〈現代性及其相關概念詞義辨析〉，頁 27-30。

<sup>99</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》（北京：商務印書館，2003 年），頁 45、423。

<sup>100</sup> 周憲：《審美現代性批判》（北京：商務印書館，2005 年），頁 2-4。

<sup>101</sup> 轉引自周憲：《審美現代性批判》，頁 3。

<sup>102</sup> 王德威：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 5-7。

<sup>103</sup> 陳子周：《華特·班雅明與現代性之吊詭》（新北：淡江大學英文學系研究所博士論文，2012 年），頁 5-16。

現代性把全人類都統一到了一起。但這是一個含有悖論的統一，一個不統一的統一：它將我們所有的人都倒進了一個不斷崩潰與更新、鬥爭與沖突、模稜兩可與痛苦的大漩渦。<sup>104</sup>



更淺白地說，對於個體而言，現代性就是一種「在價值失序的新時代中進行自我重建」的狀態。<sup>105</sup>

綜上所述，本研究的現代性並不與任何一個歷史時期綁定，而是一種「求新求變、打破傳承」並「不斷自我更新」的「風格」、「氣質」和「狀態」。其可貴之處在於它將「創造」與「破壞」共治一爐，因而具有源源不絕的文化衝擊性、美學辯證性與思想多元性。筆者將緊握以上概念反思相聲之發展史與變革史，並進一步探討清末民初的種種社會脈動，是否在這門藝術的血脈中留下「不假外求的現代性」。

## 第四節 研究架構與研究限制

### （一）研究架構

本研究分為五章。第一章〈緒論〉旨在鋪陳研究動機與問題意識，並透過文獻回顧揭示當前相聲研究的顯著缺陷——對宏大敘事與線性史觀的挑戰不夠充足。為突破此困境，筆者嘗試借鑑《被壓抑的現代性》所提供的理論啟發與研究視角，進而將其轉化為重探相聲發展史及變革史的批判工具。最後，本章對現代性一詞進行釋義與界定，並說明全文的篇章架構與研究限制。

第二章為〈不假外求的相聲現代性〉。本章將首先分析清末民初的種種社會脈動與文藝風氣如何在中國激起一場現代性浪潮，進而塑造出一片「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」之景。接著，筆者將探討上述之巨變／奇變如何影響相聲，進而在這門藝術的表演形式與段目內容中留下「沖毀歷史網羅，自外於成規典律」的現代性特質。

第三章為〈現代性的雙重壓抑：改進小組與相聲溯源〉。本章將回顧中共政權於1949年後對相聲推行的兩大整飭行動——「改進小組」與「相聲溯源」。筆者將首先

<sup>104</sup> 伯曼：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁15。

<sup>105</sup> 廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，《民族藝術》2009年第4期，頁21。

分析「改進小組」如何以「淨化與革新」之名，行「壓抑與規訓」之實，進而扼殺了這門藝術在段目內容中曾具有的多元性、狂歡性與現代性，並將其創作方向限縮於啟蒙化、理性化、左翼化的狹窄徑路中。接著，筆者將深究開展於 1950 年代至 1980 年代的「相聲溯源」行動，如何使相聲從一門活生生、潑辣辣的年輕藝術，迅速地成為一門泥古守常的傳統藝術，並壓抑了相聲表演形式中曾具有的種種求新意識。

第四章為〈現代性的再生或再壓抑？——電視相聲與相聲劇〉。本章將重探兩岸於 1980 年代中期發生的重大相聲變革，即中國大陸的「電視相聲」與臺灣的「相聲劇」。這兩種新興表演形式都以迅雷不及掩耳之勢造成極大風潮，卻也在短時間內失去了生命力與創造力。因此，筆者將針對這兩次相聲變革分別提出扣問——「電視相聲」是否真如其自身宣傳的那般創新和現代，抑或僅是「新瓶裝舊酒」的「（再）壓抑」與「（再）規訓」？而「相聲劇」是否在其實踐過程中逐漸背離／背叛了其實驗與破格之初心，因而有意無意地使相聲現代性再次陷入「被壓抑」狀態？

第五章為〈結論〉。本章將回顧全文之研究成果，並進一步總結相聲的發展史與變革史背後實則潛藏著一部「現代性壓抑史」。針對相聲當前所面臨的困境，筆者主張「起源即目標」，意即這門藝術「最前衛的現代性能量」存在於它「最原始（即清末民初）的實踐過程」中。因此，唯有喚醒這股原生現代性能量，並將其徹底落實於認知、審美與實務層面中，方能使相聲在困境中開闢出一條「不假外求」、「自我更新」的出路。

## （二）研究限制

本研究有兩大限制。第一，筆者難以對清末民初之相聲文本進行細讀（close reading）與逐句分析。這是因為清末民初之相聲作品大多不具逐字稿，而現今流傳的相關文本大多是由後人所整理。因此，我們無法忠實地還原這些相聲段目在清末民初時的「原始風貌」。對於此議題，汪景壽曾感嘆：

目前出版的傳統相聲腳本不算少，大都是經過「推陳出新」的整理本，與當年演出的原始風貌存在著程度不同的距離，鮮有保持原始演出風貌的記錄本，為傳統相聲評析帶來無法逾越的困難。<sup>106</sup>

<sup>106</sup> 汪景壽、藤田香等：《相聲藝術論》，頁 236。

用汪景壽的話說，這種狀況會給相聲的研究工作「帶來極大的麻煩」。<sup>107</sup>事實上，相聲屬於口語藝術，因而具有極大的能動性、隨意性與流變性，更是常常出現同一個段子人人講出來不一樣的狀況。就算我們取得過去某位演員「保持原始演出風貌的記錄本」，也未必是具有公信力的定本。畢竟，許多傳統相聲段目在演員間的傳承靠的並非是定本（即逐字稿），而是梁子（即故事大綱）。因此，本研究並不會針對現今流傳的傳統相聲文本，進行過多字面上的細讀與分析。相反，筆者將嘗試從這些段子的「梁子」中，推敲出當時的相聲演員與相聲聽眾所流露出的思想特質、文藝偏好、生活狀態與精神內核。此外，筆者也將適度運用有限的史料、文獻與訪談資料，力圖還原特定作品在 1949 年前的演出狀況，或者分析清末民初的相聲如何被人民百姓接受與欣賞。

第二，本研究對於相聲變革史的分析，將止步於「電視相聲」與「相聲劇」。雖然進入數位時代後，各種「泛相聲」（即具有相聲元素的動漫、電影、網路劇等跨領域或跨媒介藝術形式）如雨後春筍般冒出，<sup>108</sup>然而這些「變種的相聲」／「相聲的變種」大多仍處於新生或實驗階段，尚且不具規模、不成體系。因此，有關這些「泛相聲」的理論、資料與學術研究也極為稀缺。筆者以為，這些藝術形式尚在「野蠻生長」狀態中，因而具有各種各樣的發展、轉向與變異可能。若是在此時此刻討論它們與相聲現代性的關係，似乎仍為時過早，恐怕難以得出具有普遍說服力與堅實理論支撐的結論。因此，本文選擇將這些「泛相聲」的相關研究留待未來，以俟其漸趨成熟之日再行耕耘。

---

<sup>107</sup> 同前註，頁 238。

<sup>108</sup> 廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，頁 18。



## 第二章 不假外求的相聲現代性

正如第一章所述，各種美學形式皆蘊含著「一個時代的意識形態」和「一代人的審美感覺」，而清末民初又是中國現代性思想與行動最豐富、最多元的時代之一。因此，本章意在探討清末民初的社會脈動，如何賦予相聲種種「沖毀歷史網羅，自外於成規典律」的現代性特質，並試圖論證這種特質如何展現在相聲的表演形式與段目內容當中。本章標題中的「不假外求」意在強調這些清末民初的相聲現代性特質，並非來自國家體制或知識分子的強制引導／移花接木，而是在時代脈動、市井文化與公眾表演的交織中自然孕育而成。質言之，這種「與生俱來」、「內建其中」的現代性能量，與中共建國後由「外力強加」於相聲的種種啟蒙價值、左翼使命形成鮮明對比，並呈現出截然不同的藝術氣質和文化色彩。

本章分為三節。在第一節中，筆者將深入分析清末民初的社會脈動，並進一步探討當時的時代氛圍為相聲藝術提供了何種生長土壤。在第二節中，本文將剖釋清末民初的種種現代性脈動，如何在相聲的表演形式中留下深刻烙印。在最後一節中，筆者將討論相聲的段目內容如何在傳統崩塌、價值動搖、秩序紊亂的時代變革中，展現出「將創造與破壞共冶一爐」的現代性能量與想像。

### 第一節 清末民初的社會脈動與現代性發展

清末民初的社會脈動十分鮮活、複雜，筆者難以透過一節的篇幅對於該時代做出「包山包海」的剖析。因此，本節將聚焦討論以下四個面向：新舊交鋒、傳播媒體的發達、文學的世俗化與娛樂化、思想的開放與價值的混亂。這四大面向並不足以勾畫出清末民初社會之完整面貌，然而它們無疑是造就當時中國多元現代性景象的重中之重。要言之，我們必須深刻了解這四大面向，才能在後續章節中較為全面地探討相聲藝術如何受時代脈動影響，進而展現出種種原生現代性特質。

## （一）新舊交鋒

王德威曾直言，雖然晚清「朝政腐敗、軍事潰敗」，看似「消沈頹廢」，但是這個時代也同時「蘊藏著發明新猷、翻新國是的勃勃生氣」。<sup>1</sup>對此，李歐梵的看法也十分相近，他解釋：

在晚清末年，……「新」這個字，開始變成政治文化上最常見的詞彙。從「維新」、「新政」到梁啟超筆下的「新民」和「新小說」，一脈相承到五四，遂有陳獨秀所辦的《新青年》（原名《青年》）和羅家倫等人辦的《新潮》，而後新的用語更多，諸如「新文化」、「新文藝」、「新時代」、「新生活」等等，比比皆是。<sup>2</sup>

在如此求新求變的時代氛圍下，晚清至五四的知識分子展現出強烈的批判意識，並對中國歷史與傳統進行了深刻的檢討與反思。這讓疑古精神在當時蔚為風潮。魯迅就曾以作品中的狂人之名，對中國傳統文化提出最直白而犀利的質問：「從來如此，便對麼？」<sup>3</sup>總言之，上述的求新／疑古浪潮，使得以儒家為首的中國傳統文化受到猛烈打擊。而中國各種現代性思想，就是在這樣的環境下應運而生。

不過，我們必須特別注意，「求新／疑古」不必然等於「除舊」，而傳統文化受到「猛烈打擊」也不意味它遭到「全盤淘汰」。事實上，清末民初之所以會孕育出種種生機蓬勃的現代性思想，就是因為當時的知識份子與社會大眾，對新舊思想之取捨與辯證極具多元性。<sup>4</sup>在當時的新舊激辯中，有人主張「破舊立新」，也有人支持「立新不破舊」，更有人選擇「舊中翻新」。<sup>5</sup>對於這種現象，陳平原如是分析：

即便以反傳統著稱的五四新文化運動，壓抑儒家，但突出了道家與墨家；批判詩文，可著意表彰小說和戲劇；鄙視文人大傳統，轉而發覺民間小傳統。中國文化的底色仍在，只不過換了個角度欣賞，會有決然不同的感受。你可以說這

<sup>1</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（北京：北京大學出版社，2005年），頁16。

<sup>2</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2006年），頁17。

<sup>3</sup> 魯迅：《喊·狂人日記》，收入《魯迅全集》，第1卷（北京：人民文學出版社，1981年），頁428。

<sup>4</sup> 請參見鄭文惠、邱偉雲：〈數位人文視野下近代中國「新／舊」話語的交鋒與激辯〉，《清華中文學報》第22期（2019年12月），頁173-246。

<sup>5</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2006年），頁68。陳平原：《未完的五四》（香港：中文大學出版社，2023年），頁121。

種視角轉移得益於「西學東漸」，但不能無視傳統內部變革的內驅力。<sup>6</sup>

就連看似大逆不道的魯迅都認為，中國的現代革新應「外之既不後於世界之思潮，內之仍弗失固有之血脈，取今復古，別立新宗。」<sup>7</sup>因此，陳平原進一步總結：「晚清及五四這兩代人，皆生活於『西學東漸』與『古學復興』的巨大張力中，經由一番艱難且痛苦的探索，終於闖出一條新路來。」<sup>8</sup>這讓中國在文藝、哲思、學理等領域脫離古典、走向現代。<sup>9</sup>

上述之激烈、高速的思想交鋒與社會變革，使得清末民初的中國人感受到前所未有的現代性體驗，即一切社會秩序、道德價值、思想體系都顯得極其「過渡、短暫、偶然」。這種體驗對知識分子產生的震撼尤為強烈。正如中文學者鄭文惠與歷史學者邱偉雲所言，民初的知識分子「已從新舊論爭中發現，今日的『新』就是明日的『舊』」，而種種具有革命意義的新舊論爭「會不斷摧毀原有的基礎與秩序」，然而「新的社會秩序被重新創建後，又將於明日被摧毀」。<sup>10</sup>綜上所述，我們可以援引馬克思（Karl Marx）對現代社會的深刻描繪，加以總結清末民初的新舊交鋒與社會脈動——「一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了、一切堅固的東西都煙消雲散了、一切神聖的東西都被褻瀆了」。<sup>11</sup>

## （二）傳播媒體的發達

當我們觀察晚清的社會風氣時，可以發現一個有趣的現象：國家的政治及軍事前景越是凋敝，社會大眾與知識分子的創作欲、消費欲、閱讀欲就越是強烈。<sup>12</sup>是故，在晚清的最後幾年中，報章雜誌、文學創作、翻譯作品的數量，達到「前所未有的高峰」。<sup>13</sup>據統計，在晚清的最後十年裡「至少曾有一百七十餘家出版機構此起彼落；

<sup>6</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 127。

<sup>7</sup> 魯迅：《墳·文化偏至論》，收入《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981 年），第 1 卷，頁 56。

<sup>8</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 118。

<sup>9</sup> 同前註。

<sup>10</sup> 鄭文惠、邱偉雲：〈數位人文視野下近代中國「新／舊」話語的交鋒與激辯〉，頁 230。

<sup>11</sup> 轉引自伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》（北京：商務印書館，2003 年），頁 122。

<sup>12</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁 67、78。

<sup>13</sup> 同前註，頁 67。

照顧的閱讀人口，在二百萬到四百萬之間。」<sup>14</sup>這些傳播媒體在當時的社會中，肩負提供娛樂、傳遞知識、交流思想、建構社會想像等重責大任。正因如此，清末人民對於現代性和新中國的想像，有很大一部分就是透過這些傳播媒體建構而成的。<sup>15</sup>

上述風氣一直發展到民國初期都並未減退。對此，傳播學者蕭小穗強調：「從晚清到民國，是中國傳播史上一個既璀璨又壯懷激烈的時代，這期間一系列重大的傳播事件開拓了中國人的現代觀念。」<sup>16</sup>不少學者都認為，在清末民初興起的各種媒體當中，最具影響力的莫過於報刊及小說。<sup>17</sup>因此，筆者將在下文中，依序分析這兩項媒體的特質與影響力。

傳播學者卞冬磊指出，晚清的報刊「作為第一先鋒，在專制體制中撕開了一條裂縫，這條裂縫雖不足以容納民主制度的建立，但已經透進公共性的光芒。」<sup>18</sup>晚清報刊的這種公共性，在李歐梵眼中，已然具有「公共領域」（public sphere）的某些特質了。<sup>19</sup>「公共領域」是哲思名家哈伯馬斯（Jurgen Habermas）提出的概念。<sup>20</sup>根據社會主義學者陳志剛的分析，哈伯馬斯理論中的公共領域「是生活世界和體制之間的感受器、隔離帶，是社會總體性的反思主體，它對體制具有介接的影響力」。<sup>21</sup>上述特點在晚清報刊中得到明顯的展現。正如卞冬磊所述：

晚清對民眾主體意識的培養大多是通過報刊完成的，最為直接的方式是晚清的「國民性論述」。這由《清議報》首開先河，1902年《新民叢報》發表的〈新民說〉是這一論述運動的標誌性產物：「數千年來通行之語，只有以國家二字並稱者，未聞有以國民二字並稱者」，其孜孜以求的是如何將中國自傳統的「臣民」轉化為現代意義的「國民」。從起初的國民意識培養、到20世紀

<sup>14</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁2。

<sup>15</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁9-15。

<sup>16</sup> 蕭小穗：〈晚清·民國的文化傳播與中國的現代性〉，《傳播與社會學刊》第29期（2014年7月），頁34。

<sup>17</sup> 請參見李歐梵：《未完成的現代性》，頁6-15。陳俊啟：〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，《漢學研究》2010年第4期，頁201-232。卞冬磊：〈在中國發現公眾：報刊與晚清閱讀公眾的形成〉，《傳播與管理研究》2013年第2期，頁53-82。蕭小穗：〈晚清·民國的文化傳播與中國的現代性〉。付建舟：〈小說界革命的晚清成就與民初效應〉，《中國文哲研究通訊》2018年1期，頁123-151。陳平原：《未完的五四》，頁84-91。

<sup>18</sup> 卞冬磊：〈在中國發現公眾：報刊與晚清閱讀公眾的形成〉，頁74。

<sup>19</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁33-34。

<sup>20</sup> 請參見哈伯馬斯著，曹衛東譯：《現代性的哲學話語》（南京：譯林出版社，2011年）。哈伯馬斯著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999年）。

<sup>21</sup> 陳志剛：《現代性批判及其對話：馬克思與韋伯、福柯、哈貝馬斯等思想的比較》（北京：社會科學文獻出版社，2012年），頁296。

初白話報、閱報社、講報社等對下層民眾的啟蒙運動，報刊在「新民」的層面上發表了大量論述，「公民」、「國民」、「新民」等詞語在 1902 年以後指數倍的增長，顯示知識份子的用心至深。<sup>22</sup>

除此之外，李歐梵也提醒我們關注晚清報刊中的副刊。他補充，在當時的副刊中，包含了各式各樣的雜類文體，如：政治諷刺、新樂府、天下奇談等，而這些雜文、雜談也創造出了當時中國人對現代性與新中國的部分想像。<sup>23</sup>

民國成立後，報刊對於社會的影響力只增不減。陳平原直言，清末民初是「以報章為主要思考即表達方式的時代」，因此，不管我們「從哪個角度編『五四文選』或『新文化讀本』，主要文章均來自報章」。<sup>24</sup>他強調，晚清到五四的主要改革動力並非來自「朝廷自上而下地主動出擊，發布政令」，而是來自「民間的眾多先知先覺者借助大眾媒體搖旗吶喊」。<sup>25</sup>這些「民間先知先覺者」最為依賴與看重的大眾媒體，正是報刊。一言以蔽之，當時的報刊肩負起了「傳播新知、啟發民眾、介入現實」的責任。

<sup>26</sup>

然而，清末民初的報刊固然具有深遠影響力，卻並非百利無一害，我們也萬萬不可將其神聖化。事實上，報刊雖能快速傳遞新知、即時反應時事，卻具有「頭痛醫頭、腳痛醫腳，難以形成完整思想體系」之短板。<sup>27</sup>此外，筆者也必須強調，清末民初的報刊雖具有「公共領域」之部分特質與潛能，如：成為公眾生活和行政體制間的感受器、對行政體制具有介接影響力等，我們卻不宜認為此時的報刊全然展現了哈伯馬斯對於「公共領域」的定義與期待。畢竟，哈伯馬斯的理論頗具「烏托邦傾向」，<sup>28</sup>若欲將他的理想徹底落實，可謂大不易。質言之，哈伯馬斯認為，在最具現代意義的「市民公共領域」中，「不僅公私分明，而且個人與個人、公眾與國家權力之間可以平等對話」。<sup>29</sup>就連當代的各國媒體、各大論壇也無法真正落實「公眾與國家權力之間可以平等對話」之理想，何況是清末民初的報刊。

<sup>22</sup> 卞冬磊：〈在中國發現公眾：報刊與晚清閱讀公眾的形成〉，頁 72。

<sup>23</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁 12、34。

<sup>24</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 61-62。

<sup>25</sup> 同前註，頁 61。

<sup>26</sup> 同前註，頁 62。

<sup>27</sup> 同前註，頁 64。

<sup>28</sup> 陳志剛：《現代性批判及其對話：馬克思與韋伯、福柯、哈貝馬斯等思想的比較》，頁 298。

<sup>29</sup> 同前註，頁 297。

與報刊一同於清末興起的另一種大眾傳媒，即是小說。「言論界之驕子」梁啟超於 1902 年創立小說雜誌《新小說》，並在〈論小說與群治的關係〉中高呼：

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說。欲新風俗；必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。<sup>30</sup>

不難理解，小說在梁啟超眼中之所以具有「不可思議」之力，是因為其閱讀門檻低、傳播範圍廣、大眾接受度高、情感煽動性強。清末文學家陶祐曾也對梁啟超之觀點十分認同，他表示：「小說，小說，誠文學界中之占最上乘者也。其感人也易，其入人也深，其化人也神，其及人也廣。」<sup>31</sup>除了陶祐曾以外，當時許多文壇中的重要人物，如：魯迅、海天獨嘯子、浴血生、平子、定一莫等，也都與梁啟超站在同一陣線，將小說視為開通民智、新國新民的利器。<sup>32</sup>一時之間，清末民初的文壇刮起一陣由梁啟超引領之「小說革命」旋風。中國文學研究者付建舟如是分析：

晚清以「小說界革命」、「詩界革命」、「文界革命」與「戲劇改良」為組成部分的文學界革命，具有里程碑的意義。這場文學運動推倒了以詩文為正宗的傳統文學體系，建立起以小說、詩歌、散文、戲劇為主體的四分法的現代文學新體系，其中「小說界革命」為功甚高。<sup>33</sup>

付建舟補充，這場小說革命的珍貴之處在於它「沒有嚴密的計畫、沒有嚴密的組織，因而呈現出很大的開放性」。<sup>34</sup>這種風氣吸引更多知識分子投入小說革命，也讓這場文學運動呈現出一片熱鬧、多元的景象。從此，小說擺脫過去「街談巷語、道聽途說」

<sup>30</sup> 梁啟超：〈論小說與群治的關係〉，收入侯宜杰編注：《新民時代：梁啟超文選》（天津：百花文藝出版社，2002年），頁 80。

<sup>31</sup> 陶祐曾：〈論小說之勢力及其影響〉，收入陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》（北京：北京大學出版社，1989年），第 1 卷，頁 226。

<sup>32</sup> 付建舟：〈小說界革命的晚清成就與民初效應〉，頁 129-135。

<sup>33</sup> 同前註，頁 138。

<sup>34</sup> 同前註，頁 124。

的不入流地位，進而躍升為知識分子用以宣揚新知、啟蒙大眾的新寵。中國文學研究者陳俊啟更是打趣道，此時的「（新）小說」早已晉升為「大說」。<sup>35</sup>

除了知識份子傳遞新知的「新小說」外，清末的大眾傳媒市場中還充斥著以通俗娛樂為主訴的小說作品，其種類包含：狹邪、俠義公案、譴責、科幻等，可謂無所不包、無奇不有。關於這點，筆者將於下一小節討論。總之，在晚清的「小說熱」中，既產生了啟迪民智的作品，也產生了娛樂至上、商業至上的作品，這不僅讓當時的文壇與傳媒市場熱鬧非凡、生機勃勃，更是開啟時人對於現代性多種多樣的想像。

這股「小說熱」並未止步於清末。付建舟強調，清末開始的小說革命並未因「辛亥革命的爆發、中華民國的成立而中止腳步；反而因新政權的建立，而發生巨大蛻變。」<sup>36</sup>他進一步說明：「民國初期，大量留學生學成歸國，一些優秀份子進入政府各界，為官方補充新的血液。教育部門更是如此，其轄下的社會教育司與小說界關係密切，這為小說市場創造了比較寬鬆的政府環境。」<sup>37</sup>在這樣的政治與文藝氛圍中，小說於民國初期得以繼續發展，並維持其影響力。因此，當五四運動開展時，小說也成為知識分子實施改革、傳遞思想的主戰場之一。不過，正如王德威所述，五四名家們過於強調「文以載道」、「經世濟民」，並將小說改革的方向限縮於理性化、寫實化與啟蒙化，反倒「窄化」了晚清小說開展出的種種現代性可能。<sup>38</sup>關於此議題，筆者在第一章已詳細討論過，故此處不贅述。

透過本小節的討論，我們不難想像，清末民初是一個傳播媒體開始興盛、資訊流通逐步加快的時代。正如卞冬磊所言，報刊打破了「民眾與民眾之間的孤立狀況」，進而使「散落於社會中的各種私人意見得到傳播和連接，成為更具政治力量的公眾輿論」。<sup>39</sup>而小說的地位得到大大提升，它一方面承擔起了新國新民的重責大任，另一方面持續以求新求變的姿態娛樂社會大眾。可以說，這兩種大眾傳媒的蓬勃發展，與清末民初的「眾聲喧嘩」景象互為因果。換言之，報刊與小說深深影響了時人對於現代性的想像，與此同時，時人對於現代性的想像也深深影響了報刊與小說的發展。<sup>40</sup>

<sup>35</sup> 陳俊啟：〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，頁 202。

<sup>36</sup> 付建舟：〈小說界革命的晚清成就與民初效應〉，頁 124。

<sup>37</sup> 同前註，頁 135。

<sup>38</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 56。

<sup>39</sup> 卞冬磊：〈在中國發現公眾：報刊與晚清閱讀公眾的形成〉，頁 75。

<sup>40</sup> 筆者此處的觀點深受伯曼啟發。根據伯曼的理論，在現代社會中，所有人類不只是「現代性／現代化的主體」，更是「現代性／現代化的客體」。也就是說，現代社會讓人類具有了介入現實、影響世界的

### (三) 文學的世俗化與娛樂化

在上一小節中，筆者討論了以梁啟超為首的知識分子，如何打破有關文學品類的傳統雅俗觀，並將小說這種曾經不入流的文學品類「升格」為「文學界之最上乘者」。然而，這些清末民初的知識分子雖在表面上看似開明，實際上他們卻並未全然放下封建價值觀。質言之，他們雖然鬆動了有關文學品類的雅俗觀，卻對文學內容仍抱持著「隆雅鄙俗」的心態。換句話說，這些知識分子所推崇的，僅是那些「嚴肅、身負重任」的「新小說」，而對於那些「瑣碎、商業投機、土氣俚鄙」的「通俗／粗俗小說」，他們依舊頗為不齒。<sup>41</sup>

漢學家胡志德（Theodore Hutters）在討論清末至五四的文壇現象時，使用了「大分裂（the Great Division）」一詞形容當時知識份子的排他心態。<sup>42</sup>「大分裂」的概念來源於現代主義研究者胡伊森（Andreas Huyssen）。根據他的理論，現代主義（者）建構自身的策略是「有意識地排斥大眾文化」，而「大分裂」就是他們「堅持高雅藝術與大眾文化之間存在隔閡」的主張及姿態。<sup>43</sup>胡志德直言，晚清至五四的知識份子進行文學革新時，就明顯帶著這種「排斥大眾文化」的「大分裂」心態。<sup>44</sup>矛盾的是，無論是梁啟超、魯迅，還是胡適、陳獨秀，都自視／自恃為現代文學、現代文化的倡導者，然而，這些文壇重將從未意識到，他們強烈的「隆雅鄙俗」心態早就讓自己無意間步入封建腐儒的後塵。<sup>45</sup>反觀他們所不齒的種種「通俗／粗俗小說」，反而更具新意。這便是為何王德威會強調，「新小說」內包含許多「舊種子」，而不少看似「不足觀」的「非新小說」反倒展現出「空前的創造力」。<sup>46</sup>

在晚清的通俗小說中，王德威最看重以下四種類型：狹邪小說、俠義公案小說、譴責小說、科幻小說。這四種小說都具備「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的精神，並展現出多元繁雜的現代性潛能。狹邪小說突破傳統情色文學的寫作成規，並拓展了中國人的種種情欲想像。俠義公案小說泯滅善惡二元分界，使得「正義與不義」、

---

能力與意願，卻也讓人類成為隨時被社會與世界改變（甚至是摧殘）的對象。請參見伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 15-16。

<sup>41</sup> 胡志德著，趙家琦譯：〈清末民初「純」和「通俗」文學的大分歧〉，清華中文學報第 10 期（2013 年 12 月），頁 222。

<sup>42</sup> 同前註，頁 226。

<sup>43</sup> 請參見胡伊森著，周韻譯：《大分野之後：現代主義、大眾文化、後現代主義》（南京：南京大學出版社，2010 年）。

<sup>44</sup> 胡志德著，趙家琦譯：〈清末民初「純」和「通俗」文學的大分歧〉，頁 226。

<sup>45</sup> 同前註，頁 244。王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 31-34。

<sup>46</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 2。

「英雄與惡棍」之間混淆難分。譴責小說把「價值觀四散分崩」的晚清社會描繪得極其生動、誇張，並創造出屬於中國的「惡之嘉年華」，可謂道德顛覆力十足。科幻小說從西方借來「未來完成式」的敘事手法，為中國讀者打造出形式嶄新的「烏托邦想像」。<sup>47</sup>值得注意的是，以上的多數作品都並非流傳千古的名著，其創作者也大多不是文壇明星。然而，這些名不見經傳的「半吊子文人」不但創造出了比晚清名家、五四名家更多元的現代性想像，甚至預告了 1980 年代後的中國現代文學發展方向：對欲望、正義、價值、知識的反思與重塑。<sup>48</sup>而梁啟超與五四名家們所提倡的那種啟蒙化、理性化的小說，反倒在中共建國後一步步失去生命力。<sup>49</sup>

不只如此，這些以通俗娛樂為取向的小說，在清末民初的社會中也比「新小說」更得大眾讀者親睽。根據清末文人徐念慈之估計，在「新小說」的讀者中，普通大眾的比例只占不到百分之十。<sup>50</sup>也就是說，「新小說」與「小說革命」雖然在清末民初刮起一陣炫風，但是其影響力僅限於高級知識份子之間。對此，王德威補充，當我們在研究晚清小說時，必須注意「菁英份子期望讀者喜歡的（小說），跟讀者真正喜歡的（小說）之間，其實存在著相當大的差距」。<sup>51</sup>畢竟，正如陳俊啟所述：「新小說的改良群治、啟蒙固然是知識分子的重要關懷，但很明顯的卻不是一般民眾的主要關切，……他們要的還是消閒、娛樂。」<sup>52</sup>因此，從晚清到民初，小說雜誌中開始出現大量以通俗、娛樂為主要訴求的作品。此時，許多小說家早已放棄「改造讀者相對低下的藝術趣味」，反而因為經濟考量而「不得不去迎合這種趣味」，這讓辛亥革命後的小說市場產生「由雅回俗」的景象。<sup>53</sup>李歐梵笑稱，當梁啟超等知識份子打算運用「新小說」啟迪民智時，「恐怕並未預料到中國讀者將會不合作」。<sup>54</sup>

透過清末民初通俗小說的研究，我們可以窺見，在當時的社會中不只有菁英份子活躍多產，底層文人與普通大眾也生機勃勃、充滿想像。因此，李歐梵強調：「中國的現代性不能只從一個菁英的觀點來看待」。<sup>55</sup>畢竟，菁英份子的思想與作品對整個社會的影響力有限，而通俗文學才是真正走入群眾、影響日常的媒介。可以說，當時大

<sup>47</sup> 同前註，頁 5-15、54-56。

<sup>48</sup> 同前註，頁 55。

<sup>49</sup> 同前註，頁 5。

<sup>50</sup> 轉引自王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 31。

<sup>51</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 32。

<sup>52</sup> 陳俊啟：〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，頁 225。

<sup>53</sup> 陳平原：《中國現代小說的起點：清末民初小說研究》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 90。

<sup>54</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁 11。

<sup>55</sup> 同前註，頁 12。

部分民眾對於現代性的初步想像，正是由「半吊子文人」與「通俗／粗俗文學」形塑而成的。<sup>56</sup>持平而論，我們研究清末民初時，不應「隆雅鄙俗」也不應「隆俗鄙雅」，這兩種態度都過於偏狹。<sup>57</sup>質言之，我們必須以更寬廣研究視角、更多元的審美品味同時關照當時的雅文學與俗文學，並使之相互映照、相互辯證，才能較為全面地掌握清末民初之社會脈動所體現出的複雜性與生命力。

#### (四) 思想的開放與價值的混亂

清末民初的社會之所以能展現如此多元、鮮活的思想脈動及文學發展，其主要原因之一，便是此時的思想與言論環境相對自由開放。正因如此，陳平原深入研究晚清及五四的報刊後，總結出一個感想：「作者的見解不一定高明，但大都直抒胸臆，落筆時極少禁忌。」<sup>58</sup>必須特別說明的是，當時的開放風氣並非源於當權者的「寬大為懷」，而是源於他們的「無能為力」。針對此現象，陳平原如是說明：

某種意義上，晚清及五四的眾聲喧嘩、百家爭鳴，如此中國歷史難得一見的盛況，不是拜皇帝或總統所賜，也不是制度設計使然，而是因中央集權無法落實，各種力量互相掣肘，控制乏力，縫隙多多，於是各種思想學說自由競爭，……「數千年學術專制之積習」於是暫時無法發揮作用。<sup>59</sup>

讓常人難以想像的是，當時的民間媒體人（如：小說家、報人等）甚至可以明目張膽地與當權者「對著幹」。根據中國文學研究者夏曉虹的整理，在愛國女傑秋瑾被清政府以謀反罪殺害後，當時的民間報刊幾乎一面倒地採取與清政府對抗的姿態，並義正辭嚴地為秋瑾申冤。<sup>60</sup>就算當時政府刊行了《浙江辦理女匪秋瑾全案》、《影印秋瑾各種親筆字句》試圖平息眾怒、扭轉輿論，仍難以撼動媒體人對此案件的討論與批

<sup>56</sup> 同前註。

<sup>57</sup> 從某方面說，「隆俗鄙雅」者（如：部分後現代主義者）與他們的最大勁敵「隆雅鄙俗」者一樣，都帶有「大分裂」心態。這是因為這兩者雖然立場不同，卻都「堅持高雅藝術與大眾文化之間存在隔閡」。請參見胡伊森著，周韻譯：《大分野之後：現代主義、大眾文化、後現代主義》（南京：南京大學出版社，2010年）。

<sup>58</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁58。

<sup>59</sup> 同前註，頁57。

<sup>60</sup> 請參見夏曉虹：〈紛紜身後事：晚清人眼中的秋瑾之死〉，《晚清女性與近代中國》（北京：北京大學出版社，2004年），頁286-325。

判。<sup>61</sup>往後數年裡，報刊與小說中更是不乏討論秋瑾、懷念秋瑾的文章與創作。不誇張地說，清末民初的社會輿論已然對官方權力產生一定程度的牽制力，因而成為當權者不能不正視的力量。

透過以上論述，我們可以看出處於新舊之交的清末民初社會，似乎「沒有不可逾越的邊界，也沒有不可挑戰的權威」。<sup>62</sup>畢竟，正如胡適所述，這是個「重新估定一切價值的時代」。<sup>63</sup>然而，「自由開放」與「混沌迷亂」總是一體兩面、相伴相生。因此，正如歷史學者段煉所言，此時中國人的「基本宇宙觀和價值觀發生動搖，並由此導致這一時代的道德價值取向呈現出失落與迷亂。」<sup>64</sup>孔孟學說嚴重受挫後，知識分子對「如何重建道德」、「『善』與『正當』能否和諧相處」、「『規範』優先還是『道德』優先」等議題爭論不休。<sup>65</sup>直到五四時期，相關議題的討論依舊莫衷一是。可以說，從當時知識分子的掙扎與交鋒中，我們能清楚感受清末民初之思想轉型的深刻性與複雜性。<sup>66</sup>

簡言之，清末民初的中國人開始產生一種極其矛盾的感受。一方面，他們感受到自由與開放，因為「一切價值都被重新估定」所以機會和希望似乎無處不在。另一方面，他們感受到混沌與虛無，因為「一切堅固的東西都煙消雲散了、一切神聖的東西都被褻瀆了」所以人人都有一種「失根」的茫然感。這般「如獲新生」又「如喪考妣」的矛盾感受，是一種標準的現代性體驗。用現代思想名家班雅明（Walter Benjamin）的話說，此時的中國人「像新生兒一樣，正躺在骯髒的時代尿布上尖聲啼哭」。<sup>67</sup>他們的啼哭聲流露出揮別過去的痛苦，卻也展現出迎向未來的狂喜。這種「新的野蠻狀態」，給了清末民初的中國人一個「全新的開始」，使得他們得以「事半功倍、聚精會神地進行創造」，並態度堅決地試圖「清除一切陳規陋習」。<sup>68</sup>

---

<sup>61</sup> 同前註，頁 294。

<sup>62</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 56。

<sup>63</sup> 「重新估定一切價值」是德國思想巨擘尼采（Friedrich Nietzsche）提出的概念。這個概念被胡適援引來定義他理念中的「新思潮」。請參見胡適：〈新思潮的意義〉，收入俞吾金編：《疑古與開新：胡適文選》（上海：遠東出版社，1995 年），頁 231-239。

<sup>64</sup> 段煉：〈清末民初的道德焦慮及應對之策〉，《二十一世紀雙月號》第 130 期（2012 年 4 月），頁 53。

<sup>65</sup> 同前註，頁 60。

<sup>66</sup> 同前註。

<sup>67</sup> 班雅明著，李茂增、蘇仲樂譯：〈經驗與貧乏〉，《寫作與救贖：本雅明文選》（上海：東方出版中心，2009 年。），頁 36。

<sup>68</sup> 同上註，頁 35。

## 第二節 以萬變應萬變：相聲形式的原生現代性



通過上一節的討論，我們深刻認識到多元性、變動性與矛盾性瀰漫在清末民初的社會風氣中。當時的知識分子與社會大眾，不但各自展現出自古以來少見的生命力和創造力，還共譜出多元而嘈雜的中國現代性旋律。相聲便是在這個「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」<sup>69</sup>的大時代中誕生與成長的。因此，清末民初的種種社會脈動也在相聲的根源上留下了現代性的深刻烙印。本章將討論相聲的表演形式如何在清末民初便流露出求新求變、打破傳承的現代性的精神。筆者將從以下三個面向進行討論：既成套路的能動性、作品的流變性與過渡性、表演的即時性。

### （一）既成套路的能動性

曲藝學者汪景壽曾直言，相聲的表現手法「離不開一個『變』字」。<sup>70</sup>因此，相對於中國傳統表演藝術（如：戲曲）而言，相聲具有一個顯著的特色與差異，即它雖具有不少「既成套路」，卻鮮有套路形成固定的「程式」。<sup>71</sup>易言之，在相聲領域中，「既成套路」大多是不停變動、隨時可拆的；而在中國傳統表演藝術中，「表演程式」則是相對穩定、更為凝固的。<sup>72</sup>造成上述差異的原因有很多，其中一個最常被提及的因素是：相聲以口語為表演核心，因此具備更大的隨意性。<sup>73</sup>此言不假，但是除了相聲具有的口語隨意性外，還有一個極其關鍵卻鮮少被討論的因素，造就了相聲的高度能動性，即相聲誕生的時代背景與多數中國傳統藝術不同。換句話說，多數傳統表演藝術誕生於封建中國，而相聲卻誕生於更現代的清末民初，這對相聲「以變為美」、「以變為貴」的藝術特質造成了顯著影響。在種種中國傳統表演藝術中，戲曲程式最具代

<sup>69</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 29。

<sup>70</sup> 請參見汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，（北京：北京大學出版社，1992 年），頁 19。

<sup>71</sup> 請參見葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》（宜蘭：佛光大學人文社會學院碩士論文，2004 年），頁 129。

<sup>72</sup> 筆者此言並不意指中國傳統藝術之程式皆「完全」不可變動、「完全」不可拆解。正如戲曲學者曾永義所言，戲曲程式「一方面成為表演的範式，一方面也具有改良發展的空間」。因此，有不少戲曲「大膽跳脫原有程式的限制」，並「從傳統中創新」。只不過，與相聲之「既成套路」相較，戲曲程式還是具有更明顯、更強烈的約束性與規範性。有關「戲曲程式與其活用性」的討論，請參見曾永義：〈戲曲藝術之本質〉，《藝術論與批評論》（臺北：三民書局，2018 年），頁 26-27。

<sup>73</sup> 請參見劉增鏞：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》（花蓮：花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001 年），頁 144-148。樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》（臺北：私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，2001 年），頁 105。葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 110-111。

表性也最極致。因此，它非常適合作為相聲藝術的「對照組」。在相聲與戲曲的審美差異間，我們能清楚看見不同時代的烙印與影響。

先從戲曲程式談起。學界對於戲曲程式形成的歷史與原因多有討論。<sup>74</sup>曾永義指出，戲曲程式早在宋元時期便已形成，包括劇本形式、腳色、科汎等都有一定的規範與限制。<sup>75</sup>而陳世雄則認為，中國戲曲直至「眾多劇種匯聚京城、諸腔競奏、花雅合流」的清中葉，才「真正走向程式化」。<sup>76</sup>事實上，曾永義與陳世雄對於戲曲程式形成史的說法並不衝突，因為前者討論的是它「產生」的時期，而後者強調的是它「成熟」的時期。至於戲曲程式形成的原因為何？曾永義與陳多皆指出，當戲曲表演手法逐漸遠離對日常生活的「直接模擬」時，演員就必須與觀眾建立某種「共識」／「默契」，以確保自己的表演能被全然理解、充分想像，這便是程式得到累積與固定的原因。<sup>77</sup>而陳世雄則從另一面向切入，他直言，封建中國的意識形態、社會風氣、價值取向是戲曲程式形成的重要根源之一。<sup>78</sup>

鄭傳寅的觀點與陳世雄相呼應，他強調宗法制度、農業經濟、守常精神，讓封建中國長期呈現出「停滯」、「超穩定」的生活樣態。<sup>79</sup>正因如此，戲曲藝人才能「反覆觀察、仔細選擇」，並慢慢傳承出「一套套以不變應萬變的表演程式」。<sup>80</sup>鄭傳寅歸結：「它（戲曲程式）把前人創造的藝術經驗變為一套套必須遵守的格式，將千變萬化的生活加以修整剪裁，納入定於一尊的現成格局，以保證戲曲傳統特徵『百世可知』。」<sup>81</sup>「百世可知」這個詞彙使用得特別準確。可以說，這四個字展現出封建中國人民對未來的預期：無論時間如何推進、朝代如何更迭，中國的社會樣態與思想模式都會長期穩定地維持不變。然而，當現代性的光輝在清末民初照進中國時，上述的社會預期幾

<sup>74</sup> 請參見蘇國榮：《中國劇詩美風格》（上海：上海文藝出版社，1986年）。鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》（湖北：湖教育出版社，1990年），頁154-182。陳貽亮：〈戲曲程式的符號結構及其民族特性〉，《陳貽亮戲曲文論選》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁128-146。陳世雄：〈論戲曲的程式化身體語言〉，《臺灣戲專學刊》第11期（2005年7月），頁359-399。陳多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》（臺北：國家出版社，2006年），頁169-202。曾永義：〈戲曲藝術之本質〉，頁20-27。

<sup>75</sup> 曾永義：〈戲曲藝術之本質〉，頁20-32。

<sup>76</sup> 陳世雄：〈再論戲曲的程式化思維——回應《論戲曲程式》一文並請教〉，《福建藝術》2012年第2期，頁12。

<sup>77</sup> 陳多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》，頁175-176。曾永義：〈戲曲藝術之本質〉，頁26、32。

<sup>78</sup> 陳世雄：〈論戲曲的程式化身體語言〉，頁377-379。

<sup>79</sup> 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，頁167。

<sup>80</sup> 同前註。

<sup>81</sup> 同前註，頁172。

乎遭到全然粉碎。從此之後，我們唯一能預期的「不變」因子，只剩下「變化永不停止」。這種社會脈動便讓程式化表演頓時失去溫床。對此，鄭傳寅如是總結：

如果社會生活的變化節奏和前進速度很快，昨日是寬袍大袖，今日是花襯衫牛仔褲；昨日是拼刺刀，今日是核武器；昨日是倒騎毛驢，今天是人造飛船，……藝人和觀眾都失去了穩定的參照對象，也不可能創造出供眾多的人長期襲用的表演程式，即使創造出來了，也很快會暴露出不適於表現新生活的突出矛盾。<sup>82</sup>

與傳統戲曲不同，相聲正是在「變化節奏和前進速度很快」的清末民初誕生與成長的。當時，現代性思想在中國的土壤中猛烈發展，耽古守常的封建價值觀遭到嚴重打擊，而「貴今薄古」的進步思想蔚為風潮。在這樣的社會氛圍中，再經典的套路、再優美的程式都難以「以不變應萬變」，而「百世可知」更是成為奢望。這種時代氛圍，也在相聲的形式上留下了「以變為貴」的現代性印記。因此，正如相聲演員葉怡均所述，不少的相聲既成套路雖已具有部分的「程式」性（接近於「準程式／半程式」），卻沒有被相聲演員們進一步固化為真正的「程式」，其主要原因就是為了讓這些既成套路保持能動性、避免僵死。<sup>83</sup>畢竟，任何的成規、套路若想得到流傳或保存，就必須得到觀眾的接受與喜愛。然而，在「生氣淋漓」的清末民初社會中，資訊傳播如此快速、思想交鋒如此猛烈、文藝尺度如此開放，芸芸眾生也深深浸染於獵新、獵奇的風氣中。是故，很多相聲套路在剛形成之時可能是「今日之新」，卻很容易在轉眼間就成為「明日之舊」。正如筆者前文所述，在清末民初的社會中「一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了」。我們可以進一步理解，以上的這種氛圍也使得「一切新形成的『相聲套路』等不到固定下來就陳舊了」。質言之，當現代性席捲中國後，因循守舊者生存不易，求新求變者才能適應變化猛烈的社會脈動。可以說，相聲的「變」既來自口語藝術的隨意性，也來自演員對生存或商業的渴求，更來自時代的脈動和現實的薰染。<sup>84</sup>

綜上所述，我們便可以理解，為何相聲演員在進行傳承時，不會像戲曲演員那樣強調「練死了，演活了」。這是因為就連最早的相聲演員都能感受到「現代性把所有

<sup>82</sup> 同前註，頁 167-168。

<sup>83</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 129。

<sup>84</sup> 同前註，頁 57。

人倒入了一個不斷崩潰與更新的大漩渦」中，<sup>85</sup>而在這樣的社會風氣中「練死了，就真死了」。<sup>86</sup>此言可謂「話糙理不糙」。畢竟，正如汪景壽所分析：「（相聲的各種手法）如果停滯不前，就會成為僵死的套子，只能膩倒觀眾的胃口。」<sup>87</sup>因此，相聲演員在傳授技術給弟子時，總會帶有一種矛盾卻務實的姿態，即一方面強調傳承與基本功的重要，另一方面提醒後人不可死守既成套路，且必須想方設法讓相聲「永葆青春」。舉例而言，一代相聲領軍人物馬季就曾指出：

強調繼承傳統的重要，絕不是說不必進行創新。我向來認為，繼承是手段，創新才是目的，學習傳統為的是更好地創新，絕不能被傳統捆住手腳。只有不斷地突破自我，超越過去，相聲藝術才能得到發展，永葆青春，才能與時代同步前進。<sup>88</sup>

相聲名家李金斗回憶自己的學藝經歷時，也心懷感恩地表示，他的師爺王常友總是提醒他：「不要說傻相聲、笨相聲、糊塗相聲，更不能像鸚鵡學舌一樣單純模仿」。<sup>89</sup>不只如此，當李金斗學習經典段目〈（歪）批三國〉時，王常友更是一次傳授他多種版本的「墊話」<sup>90</sup>、「使活」<sup>91</sup>方式與「底包」<sup>92</sup>。<sup>93</sup>這意味著真正頂尖的相聲演員表演〈（歪）批三國〉時，可以根據場合、觀眾、時代的不同，從自己腦中的「資料庫」裡即時選擇並組合出最適合的「墊話」、「使活」方式與「底包」，以獲得最大共鳴。這個例子也說明了，就算是經典相聲作品都保有極高的能動性與可拆性。為何要老相聲藝人要把段子變得流動化與碎片化，而非固定化與程式化？答案很簡單：現代性早

<sup>85</sup> 筆者在此援引並簡化了伯曼的名言，用以描繪清末民初的現代性發展狀況。伯曼的原話如下：「現代性把全人類都統一到了一起。但這是一個含有悖論的統一，一個不統一的統一：它將我們所有的人都倒進了一個不斷崩潰與更新、鬥爭與衝突、模稜兩可與痛苦的大漩渦。」請參見伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 15。

<sup>86</sup> 「練死了，就真死了」是資深演員樊光耀在一場名為「凝視與身心：關於表演這件事」的講座中提出的想法，筆者當時就在臺下聽講。樊光耀對戲劇、戲曲、相聲皆有深刻認識，筆者以為「練死了，就真死了」的觀點，既是他以戲劇／戲曲演員身份對程式化表演做出的反諷／反思，更是他以相聲演員身份對相聲藝術之能動性、隨意性與流變性做出的精準評論。該講座的日期為 2023 年 8 月 9 日，地點為臺灣戲曲中心 7 樓國際會議廳，主辦單位為國立傳統藝術中心。

<sup>87</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，頁 19。

<sup>88</sup> 轉引自蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，《四川戲劇》2024 年第 6 期，頁 106。

<sup>89</sup> 李金斗：《金斗廣記》（北京：作家出版社，1999 年），頁 173。

<sup>90</sup> 相聲術語，即「相聲段目中的引言、開場白」。

<sup>91</sup> 在相聲術語中，一段段子即為「一塊活」。而「使活」則意味「表演一個段子」。

<sup>92</sup> 相聲術語，即「相聲段目中結尾處的最後一個笑點」。

<sup>93</sup> 李金斗：《金斗廣記》，頁 173。

已在他們心中留下了必須跟上時代、不能被時代淘汰的焦慮。雖說這種焦慮在歷代演藝人員心中都存在，但是清末民初以來的社會脈動，無疑讓這種焦慮翻倍地作用於相聲演員身上。

總言之，清末民初的種種社會脈動，早已讓相聲演員領悟到他們必須具有「自覺的求新意識」，也必須不斷地「沖毀歷史網羅、打破成規典律」，才能在瞬息萬變的現代社會中生存。這便是相聲最顯著、最深刻，也最原生的現代性特質之一。正因如此，馬季才會語重心長地提醒後人：「相聲如果失去了它的即時性特點，就與人民大眾失去了血肉聯繫，相聲就退出了普通百姓關注的中心，成為邊緣性的東西。」<sup>94</sup>馬季所謂的「即時性」，指的既是反映時事與生活的段目內容，也是臨場發揮的即興能力。在接下來的兩小節中，筆者將先以藝諺<sup>95</sup>「一遍拆洗一遍新」說明相聲演員如何不斷更新作品，力圖持續跟上時代；再以「把點開活」與「現掛」這兩項重要技術說明相聲演員如何運用即興能力，讓表演隨時保持當下性、即時性與偶然性。順帶一提，十分為諷刺的是，馬季一向反對墨守成規、提倡積極求新，然而，他的作品與理論卻被許多後人視為必須依樣畫葫蘆、不具能動性之「金科玉律」。這是相聲現代性被壓抑的徵兆與表現之一。不過，這並非本節之論述重點，筆者將於第三章延伸討論此議題。

## （二）作品的流變性與過渡性

「一遍拆洗一遍新」是相聲行業內廣為流傳的藝諺，更是不少演員賴以生存的心法（筆者也深受此觀念啟發）。根據曲藝學者薛寶琨主編之《相聲大辭典》，「一遍拆洗一遍新」指的是「相聲作品在表演實踐中滌舊見新」。<sup>96</sup>這種鼓勵後人時時重新檢視既成作品，並適時加入新素材、淘汰舊內容的藝術心法，在其他中國藝術形式中並不常見（尤其在傳統藝術中更是少見）。畢竟，相聲的「包袱」<sup>97</sup>是「因時因地不斷變化的」，<sup>98</sup>所以時時修整自己的作品也成為相聲演員的日常。質言之，在相聲行業中初稿成型並不意味作品完成，它還需要「經過反覆的表演實踐，根據觀眾的反應不斷進行調整，得到觀眾認可後才能成立」。<sup>99</sup>不只如此，即便是曾經廣受觀眾認可的段子，

<sup>94</sup> 馬季：《一生守候》（北京：團結出版社，2007年），頁55。

<sup>95</sup> 即「言簡意賅、易於背誦與流傳的藝術口訣」。

<sup>96</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》（天津：百花文藝出版社，2012年），頁87。

<sup>97</sup> 相聲術語，即「笑料、笑點」。

<sup>98</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁87。

<sup>99</sup> 同前註。

也需要被持續檢驗，只要有任何包袱失去群眾魅力就需要被淘汰。這時，自覺的相聲演員就必須在段目中加入自己的巧思，為作品注入新元素、新思想、新靈魂。而被「拆洗」後的段子將進入新的輪迴，被後人再次檢視、再次拆解、再次更新。因此，就理論而言，相聲作品的「滾動式調整」將永不停歇。

從以上角度分析，我們可以說相聲作品一直處於某種「未完成狀態」，因而具有十足的流變性與過渡性。值得注意的是，這種「未完成狀態」完全扣合了清末民初「一切都在流轉中」<sup>100</sup>的社會氛圍。易言之，相聲誕生在一個「一切社會秩序、道德價值、思想體系都顯得極其過渡、短暫、偶然」的時代，因此，相聲藝人的生存之道就是「以萬變應萬變」。唯有把作品變得跟社會風氣一樣流動、靈活、多變，才不致被時代淘汰。不誇張地說，能生存到當今的相聲作品全都經過無數次的「拆洗」。其中，對口相聲〈改行〉（又名〈大改行〉、〈八大改行〉）所經歷的調整與變革，十分具有代表性與討論價值。因此，筆者將以此作品為例，說明幾代相聲演員如何發揮「一遍拆洗一遍新」的精神，讓這個段子「永葆青春」並「與時代同步前進」。

根據《相聲大辭典》的說法，〈改行〉的原創者與首演者皆是清末相聲藝人鍾子良。<sup>101</sup>這個段子講的是晚清皇帝駕崩後，國喪百日，全國藝人皆不得彩扮、不得動響器。當時許多民間藝人不得不放棄舊業，改行做小買賣，因而出盡洋相。鍾子良在本作品中藉由嬉鬧的言語風格、精湛的學唱能力，將藝人改行後的窘迫狀態模仿得生動滑稽。這不但逗樂了為數眾多的相聲觀眾，更是從民間角度對清末政府進行了犀利而深刻的嘲諷。在原版〈改行〉中，鍾子良模仿的藝人大致如下：「孫菊仙賣豆汁」、「小香水賣酸梅湯」、「劉鴻聲賣饅饅」、「白玉霜縫窮」、「鬚髻趙賣切糕」、「劉寶全賣粥」等。在表演過程中，鍾子良不一定會將以上全部橋段都放段子裡展演，他會根據現場狀況臨時決定表演時要模仿哪幾位藝人。<sup>102</sup>值得一提的是，孫菊仙、白玉霜、劉寶全等藝人，皆是當時最紅的民間「娛樂明星」。然而，隨著時過境遷，這些明星、大家也逐漸被後人遺忘。所幸，正如曲藝學者高玉琮、劉雷所言，鍾子良為〈改行〉「設置了一個非常好的結構框架」，使不同時代的表演者都能根據自身條件

<sup>100</sup> 陳平原：《未完的五四》，頁 58。

<sup>101</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 148。

<sup>102</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》（天津：百花文藝出版社，2018 年），頁 83。

與社會風氣，任意更換段目中的模仿對象。<sup>103</sup>這就讓「一遍拆洗一遍新」的相聲心法，得以在〈改行〉中發揮極大效應。

首先，與鍾子良同時期的相聲藝人們在搬演〈改行〉時，紛紛注入了各自的創意，進而擴大〈改行〉的模仿對象。較著名的橋段有「梅蘭芳賣花」、「金少山賣西瓜」、「蕭長華賣白薯」、「王杰奎賣餛飩」、「李多奎賣菜」、「麒麟童賣包子」等。而中共建國後，侯寶林則把〈改行〉的故事發生時間從清末移至民初，用以諷刺民國軍閥的橫行霸道。此外，臺灣相聲鼻祖吳兆南、魏龍豪隨著國民政府撤退來臺後，也曾將「李多奎賣菜」、「麒麟童賣包子」的時空背景從民初轉移到文革期間，藉此大力調笑中共政權。這是吳兆南、魏龍豪從中華民國視角，對中共政府進行的一次「反嘲諷」。<sup>104</sup>直到當代，〈改行〉在兩岸都從未停止過「一遍拆洗一遍新」的輪迴。在當代的〈改行〉中，筆者認為最有新意的版本，是臺灣中生代相聲演員黃逸豪於 2023 年改編的版本。<sup>105</sup>黃逸豪將整個段子的時空背景轉移到疫情期間的臺灣社會，並將主要模仿人物替換成臺灣曲藝界的「大哥大」林文彬與「大姐大」葉怡均。透過模仿「林文彬駐唱」、「葉怡均當小學志工」的滑稽姿態，黃逸豪生動反應了疫情期間臺灣劇場行業面臨的窘境與衝擊。

透過以上的案例分析，我們能看出就連最早期的相聲「鼻祖」們都沒打算把自己的作品典範化、固定化。他們不像封建社會中的藝人那般奢望自己創造的內容與笑點能「百世可知」。畢竟，正如伯曼所言，在現代社會中「穩定意味著緩慢的死亡」。<sup>106</sup>有鑑於此，相聲藝人們選擇讓自己的作品「向未來敞開」<sup>107</sup>，意即以積極、開放的心態接受自己的作品在未來被重新「拆洗」、重新詮釋。因此，在相聲行業中，幾乎無

<sup>103</sup> 同前註。

<sup>104</sup> 這兩個小段的錄音資料收錄於吳兆南、魏龍豪錄製：〈李多奎賣菜〉、〈麒麟童賣包子〉，《相聲拾穗》（臺北：同心圓唱片公司，2001年），第12卷。

<sup>105</sup> 黃逸豪版本的〈改行〉首演於台北曲藝團 2023 年主辦的《台北大碗茶》，演出日期為 5/13、5/14，地點為西門紅樓。首演過後，黃逸豪版〈改行〉又在台北曲藝團 2023 下半年主辦的《北曲 30 巡迴聚獻：藝潤珠圓》演出中被陸續搬演。該演出的日期分別為 8/5、9/2、10/15、10/21、11/19，地點分別為臺中國家歌劇院中劇院、新竹縣文化局演藝廳、彰化員林演藝廳、臺南文化中心演藝廳、宜蘭演藝廳。以上提到的兩個系列演出，筆者皆有參演。

<sup>106</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 123。

<sup>107</sup> 「向未來敞開」是解構思想巨擘德希達（Jacques Derrida）提出的重要觀念。此觀念意味著對未來／將來的變動與可能性說「是」，而不將各種「文本」鎖死於單一、固定的理解與詮釋框架中。必須補充的是，在德希達的理論中「萬物皆文本」（因而萬物皆可「被詮釋」、「被解構」）。請參見 Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. (Chicago: U of Chicago P, 1996). 在兩岸的哲思領域中，亦有不少學者對此觀念進行過更進一步的研究。請參見姚智中：〈也許……：解構的「倫理—政治」意涵〉，《中外文學》2016 年第 4 期，頁 47-98。李永毅：〈向未來敞開的哲學：德希達與尼采〉，《西南民族大學學報》（人文社會科學版）2016 年第 9 期，頁 44-50。

作品不可拆，大至故事結構，小至開場閒談，都可能被刪改與更新。對此，《相聲大辭典》總結：「『一遍拆洗一變新』也蘊含著傳承和創新的關係：傳承是永久的，拆洗也是無限的。」<sup>108</sup>這種「不拒絕變化」且「積極地要求變化」並「主動地將變化進行到底」的心態，在伯曼的理論中，是我們適應現代社會的必備技能。<sup>109</sup>這也是相聲在現代社會中，比多數傳統藝術更具適應力與靈活性的根本原因。是故，梁左強調「與需要搶救的姐妹藝術相比」，相聲的優勢在於它還沒「被因襲的重擔緊緊束縛」，也還沒「踏上程式化、貴族化、宮廷化的衰亡之路」。<sup>110</sup>

耐人尋味的是，當我們細細審視現代性的演進軌跡時，也會察覺到某種近似於「一遍拆洗一遍新」的傾向。根據伯曼的理論，現代文化的內在活力「消滅了它創造出來的一切事物——物質環境、社會制度、形而上學觀念、藝術圖景、道德價值觀念等等——以便創造出更多的東西，繼續不斷地創造全新的世界。」<sup>111</sup>一言以蔽之，現代性的發展總是在「自我破壞」與「重新創造」間擺盪，進而構成一場永無止境的循環。<sup>112</sup>這種「為求持續演進，不惜自我破壞」的現代性發展特色，與相聲藝術「為求跟上時代，不惜自我拆洗」的核心精神，可謂深深扣合、靈犀相通。可以這麼理解，「一遍拆洗一遍新」的精神，是清末民初的現代性脈動鑲嵌在相聲根源中的印記。原則上，只要這種精神不被壓抑或遺棄，相聲藝術便可仰賴自我迭代的無盡動能，持續與時代發展同步前行。

### （三）表演的即時性

在早期相聲的表演形式中，還有一項特質將現代性精神展露無遺，即演員們十分重視表演的即時性與當下性。正因如此，清末民初的相聲表演具有兩項其他中國傳統藝術中鮮見的技巧：「把點開活」與「現掛」。先從「把點開活」談起。根據曲藝學者劉梓鈺的說法，「把」指的是觀察，「點」指的是觀眾，「開活」指的是演出節目。<sup>113</sup>因此，「把點開活」意指「演員在演出現場，視觀眾情況而調整、改變或決定演出

<sup>108</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 87。

<sup>109</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 123。

<sup>110</sup> 梁左：〈話說相聲〉，《笑忘書》（武漢：長江文藝出版社，2013 年），頁 198-199。

<sup>111</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 382。

<sup>112</sup> 請參見陳子周：《華特·班雅明與現代性之吊詭》（新北：淡江大學英文學系研究所博士論文，2012 年），頁 5-20。

<sup>113</sup> 劉梓鈺：《相聲藝術的奧秘》（天津：百花文藝出版社，1990 年），頁 255。

內容」。<sup>114</sup>根據《相聲大辭典》的記載：「從相聲初興到至 20 世紀 40 年代，演員表演什麼段子大多是在上場後隨機應變而定。即使通過報紙、電臺刊播廣告，也只報演員的名字，不報演出的具體段子。」<sup>115</sup>因此，演員剛上臺時，會先依靠臨時決定的墊話「投石問路」，藉機試探觀眾的口味。<sup>116</sup>這一步好似中醫「把脈」，<sup>117</sup>演員必須即時判斷出觀眾對什麼樣的題材與包袱感興趣，進而決定後續要使什麼活、怎麼使活。機靈的演員甚至能在表演過程中，隨時「把點開活」，不斷依照觀眾反應調整表演內容。

筆者在前文中曾提及，鍾子良表演〈改行〉時會根據現場狀況，臨時決定要模仿哪幾位藝人。這種行為便是「把點開活」。而王常友之所以在傳授〈（歪）批三國〉給李金斗時，要一次教他多種版本的「墊話」、「使活」方式與「底包」，就是為了讓李金斗具備「把點開活」的能力。此外，一代相聲宗師張壽臣也曾表示，前輩李德錫表演經典作品〈燈謎〉（又名〈猜燈謎〉、〈打燈謎〉）時，總是臨場更換內容，讓他實在吃不消。張壽臣的原話如下：「李先生（即李德錫）使《燈謎》，前面的字謎、物謎、事謎總倒換，不是死規短兒，一成不變。這樣，我可夠倒騰的。」<sup>118</sup>可見「把點開活」是對演員臨場反應能力的極大考驗。然而，若想在「一切都在流轉中」的社會生存，相聲演員就必須掌握「把點開活」之精髓。因此，這項技能甚至一度成為衡量相聲演員表演能力高低的重要指標之一。<sup>119</sup>

另一項展現相聲演員之即興能力的技巧則是「現掛」。「現掛」指的是「演員根據演出的實際情況，聯繫當時當地發生的事件，現場即興發揮，製造包袱」。<sup>120</sup>根據子弟書《風流詞客》的描述，我們可知就連最早期的相聲藝人們，都具備敏銳的「現掛」能力。該文獻記載相聲演員「馬麻子」在表演時，向圍觀眾們所要索要賞錢，卻發現有人溜之大吉。這時，他便發揮「現掛」能力現場抓哏逗笑，其即興本領可見一

<sup>114</sup> 葉怡均：〈相聲藝人「把點開活」現象之研究〉，《臺北城市科技大學通識學報》第 2 期（2013 年 4 月），頁 74。

<sup>115</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 93。

<sup>116</sup> 同前註。

<sup>117</sup> 劉梓鈺：《相聲藝術的奧秘》（天津：百花文藝出版社，1990 年），頁 255。

<sup>118</sup> 張壽臣：〈向萬人迷請藝〉，收入張力林、陳笑暇編：《張壽臣笑話相聲合編》（北京：中國曲藝出版社，1988 年），頁 455。

<sup>119</sup> 隨時間進展，有越來越多相聲演員將段子內容固定下來。這個現象在「相聲改進小組」成立後尤為明顯。因此，現在幾乎沒有相聲演員會在表演時「把點開活」。不過，當代相聲演員仍會根據觀眾組成，對段子的結構或用語進行微調。《相聲大辭典》中，這種行為被稱作「入鄉隨俗」。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 93。

<sup>120</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 73。

斑。<sup>121</sup>歷來不少相聲名家也都曾發揮過「現掛」能力，將突發的尷尬情況扭轉為令人莞爾的笑料。舉例而言，某次侯寶林表演〈婚姻與迷信〉時，講到以前的人結婚要邁火盆，因此可能引發火災。此時，剛好有消防車突然路過，所有觀眾的注意力馬上就被警鈴聲轉移了。因此，侯寶林急中生智，來了一句：「說不定誰家又結婚呢。」這句天外飛來的「現掛」，不但馬上抓回群眾的注意力，還引發了熱烈的笑聲。<sup>122</sup>

「把點開活」與「現掛」可謂相聲表演最具代表性的特色之一，它們共同反映了這門藝術獨有的即時性、當下性與靈活性。<sup>123</sup>因此，葉怡均笑稱我們「不太可能在戲臺上看到演員都梳妝好了、穿戴好了」，卻在表演時唱了幾句便「神不知鬼不覺地換了戲碼」，但是這種情況在相聲演出中卻是很有可能發生的。<sup>124</sup>值得我們探究的是，為何相聲藝術如此看重即時性與當下性？有不少論者指出，這是民間說唱藝術的共有特性。<sup>125</sup>這樣的說法有憑有據，卻顯然無法充分說明，為何相聲演員可以將即興能力發展到如此極致的地步。畢竟，就算是相聲的「姐妹藝術」<sup>126</sup>，都沒有如此即時而靈活的演出風貌。

對此議題，葉怡均表示，相聲「對於觀眾反應的需求，較其他姊妹藝術更為具體」，畢竟「一段相聲是由演員與觀眾共同完成的」，可以說「一段沒有觀眾笑聲的相聲，就不是相聲」。<sup>127</sup>順著這個邏輯，我們應該再進一步推敲，最早的相聲演員們所面對的是什麼樣的觀眾群？這批觀眾為何給了相聲演員必須精通「現掛」與「把點開活」的迫切壓力？我們已知，相聲誕生於清末民初的北京。對於當時當地的民間生活狀態，美學研究者耿波如是分析：

到了清末民初，隨著封建王權的衰敗，阻擋在上層貴族和下等階層之間的最後一道禮法防線被清除，那些數量巨大的落魄貴族旗人為了生計不得已放下架子在下等階層中落地生根，……形成了一種特殊的城市文化：貴族精神與市民精神糅合在一起，……在空間形態上，這種京味文化的空間載體是北京前門外的

<sup>121</sup> 請參見北京市民族古籍整理出版規劃小組輯校：《風流詞客》，《清蒙古車王府藏子弟書》（北京：國際文化出版公司，1994年），頁460。

<sup>122</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁73。

<sup>123</sup> 同前註。

<sup>124</sup> 葉怡均：〈相聲藝人「把點開活」現象之研究〉，頁86。

<sup>125</sup> 請參見劉增鐸：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁144-149。樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁105。葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁110-111。

<sup>126</sup> 相聲的「姐妹藝術」通常指的是「其他曲藝形式」，如：快板、快板書、京韻大鼓、西河大鼓等。

<sup>127</sup> 葉怡均：〈相聲藝人「把點開活」現象之研究〉，頁74。

天橋以及下等居民居處其間的胡同、大雜院等等，這些場所在城市的政治格局中處於政治約束力最薄弱的位置，因此也是最具有寬容活力的所在，最容易促成不同階層文化的融合共生。<sup>128</sup>



上述的社會氛圍，其實就是陳平原所謂的「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」。可以想像，現代性的浪潮衝破了北京的固有階層，使得清末民初的相聲演員面對到一批龍蛇雜處的群眾。更艱難的是，觀眾的組成結構很可能每天都不盡相同。這代表沒有任何段子可以保證天天收穫滿堂彩。甚至，昨天剛收穫滿堂彩的段子，有可能在今天就被不合胃口的觀眾「叫倒好」。因此，相聲演員必須發展出猶如「把脈」一般的能力，才能精準「對症下藥」，抓住不同客群的好奇心與注意力。

不只如此，正如筆者前文所分析，清末民初的大眾傳媒盛行，各種資訊與娛樂的傳播速度日漸加快。要在這樣的時代下伺候好觀眾，就必須加快段子內容的更新迭代。不過，就算是再努力、再勤勉的演員，也不可能靠著「一遍拆洗一遍新」就做到日日翻新的更新速度。畢竟，「拆」與「洗」都需要花時間仔細思考、來回琢磨、反覆測試。等演員完成一輪「一遍拆洗一遍新」的作業後，百姓感興趣的主題或許早已更換了。有鑑於此，相聲演員必須找到更快速、更即時的出新方式。

舉例來說，日本侵華時期，百姓幾乎每天都能接收到新的戰況與資訊。在這樣的時代氛圍中，相聲演員不可能拿眼下發生的新戰況每日撰寫新作品。可想而知，等作品完成時，一定又發生了許多更即時、更重大的事件。這時，「現掛」就顯得極為高效與實用。前文提過的相聲宗師張壽臣，就在日本侵華時期常以「現掛」形式譏諷日本軍，或將剛發生不久的戰況巧妙地融入表演中。<sup>129</sup>據記載，張壽臣曾在表演時，把「西北軍」著名將領吉鴻昌的抗日事蹟即興地融入於段子中。當時，這位相聲宗師渾然不知吉鴻昌就坐在臺下。演出後，吉鴻昌特意邀請張壽臣一同小酌，兩人相談甚歡。<sup>130</sup>張壽臣被視為一代相聲大家的因素很多，其中一個不可忽視的理由是，他總能把觀眾想聽、愛聽的話題，即時而機智地反應在他的表演中。

<sup>128</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，《二十一世紀》網路版第 57 期（2006 年 12 月），取自：<https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0611016.pdf>（讀取日期：2025 年 4 月 16 日），頁 2。

<sup>129</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》（天津：百花文藝出版社，2018 年），頁 67、145-146。

<sup>130</sup> 同前註，頁 145-146。

正如筆者於第一章所提及，在波特萊爾眼中「現代性就是過渡、短暫、偶然」。必須特別注意的是，「過渡、短暫、偶然」不只是現代性的「定義」，也是現代性的「精神」，更是現代性的「美感」。<sup>131</sup>可以說，清末民初的相聲演員透過「以變為貴」的自覺、「一遍拆洗一遍新」的精神、「把點開活」與「現掛」的技巧，讓相聲表演展現出「過渡、短暫、偶然」的特質。這是相聲自誕生以來就在形式上展現出的現代性精神與美感。它不假外求，因為清末民初的社會脈動早已將現代性的密碼，深深刻在了相聲的基因當中。

### 第三節 眾聲喧嘩：相聲內容的原生現代性

透過本章第一節的分析，我們了解到清末民初的民間文學呈現一片「眾聲喧嘩」之景。這種狂歡風氣也同樣顯現在當時的相聲作品當中。狂歡概念出自於俄國哲思巨擘巴赫汀。在他眼中，狂歡具有「雙面性」，意即它同時象徵「生命與肯定」和「死亡與毀滅」。<sup>132</sup>換言之，狂歡精神追求的是一個「充滿解放、同伴情誼、平等」的烏托邦世界，然而，它卻是經由「嘲弄、譏諷、墮落、敗壞」來達成目的。<sup>133</sup>王德威曾論證晚清通俗小說中，隱含著類似於巴赫汀所述之狂歡特質。可以說，王德威正是在晚清小說的種種狂歡表現中，窺見了「沖毀歷史網羅、打破成規典律」的現代性氣質。

<sup>134</sup>

從某方面說，相聲甚至比通俗小說更具狂歡潛能，因為它具備純文學作品所欠缺的表演性。因此，曲藝學者祝鵬程直言，清末民初的相聲表演為當時的百姓創造出了一個暫時性的「狂歡場域」。他如是分析：

在市井生活眾聲喧嘩的浸染中，相聲具備了相當程度的狂歡性，它以色情化的「葷段子」，以及「倫理哏」、「罵大會」等顛覆性的言說，對既定的社會價值展開質疑與反諷，也對權貴階層展開奚落與嘲弄，極大地舒緩了底層民眾的

<sup>131</sup> 請參見波特萊爾著，郭宏安譯：〈現代生活的畫家〉，《波特萊爾美學論文選》（北京：人民文學出版社，1987年），頁473-514。

<sup>132</sup> 請參見 Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. Helene Iswolsky. (Bloomington : Indiana U P, 1984). pp.21, 62, 90-95.

<sup>133</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》（臺北：商周出版，2020年），頁191-196。

<sup>134</sup> 同前註，頁5-14、41-44。

生活壓力，為他們提供了一個暫時抹平社會階序的狂歡廣場。<sup>135</sup>

按照筆者的詮釋，祝鵬程所謂的「場域」既是「實體」的，也是「想像」的。從實體面說，當相聲藝人在人頭攢動的大街或廣場上演出時，表演者與觀眾們得以放下世俗規範與道德禁忌盡情享樂。這讓當下的表演空間頓時／暫時成為「狂歡嘉年華廣場」。而從想像面說，相聲演員的污言穢語、荒誕表演、放肆姿態，可以創造出一個虛構的狂歡空間。在此空間中，表演者與觀眾們都可以解放自己壓抑許久的情欲想像與顛覆本能。質言之，這些早期相聲作品未必精緻完整，也未必具有文學性，卻生動展現了當時人民百姓對於情欲、現實、價值、傳統的顛覆欲與想像力。正是在上述的種種顛覆與想像中，中共建國前的相聲流露出多元的現代性特質。這種特質在以下四類相聲段目中最為顯著：宣洩情欲的段子、嘲弄當局的段子、顛覆價值的段子、翻轉傳統的段子。

### （一）宣洩情欲的段子

在清末民初的相聲段目中，聲名最為狼籍的作品類型非「葷段子」莫屬。這些段子以「男女情色及性行為、性器官的描繪或渲染」為主要內容，因而又被稱為「臭活」。<sup>136</sup>根據《相聲大辭典》的記載，從清末到 1940 年代幾乎沒有相聲演員不會使「臭活」。<sup>137</sup>由此可見，這類作品在當時頗具市場性，更是成為相聲演員的生存必備品。正如情色理論家巴塔耶的剖釋，黃色笑話使受壓抑的情欲得以「暗中出擊」。<sup>138</sup>換言之，透過「葷哏」（即黃色笑話）的各種穢語淫言和情色想像，言者及聽者得以以狂歡姿態，讓壓抑的情欲得到表達、宣洩與滿足。因此，在不少知識份子眼中，葷段子於清末民初的發展與風行，反應出當時社會大眾「壓抑而變態」的情緒，<sup>139</sup>可謂極度頹廢。然而，正是在葷段子的頹廢傾向中，我們得以瞥見當時的相聲展露出的現代性氣質。此論點看似荒謬，卻絕非虛言。

<sup>135</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，《民俗研究》2024 年第 3 期，頁 137。

<sup>136</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 21、51。

<sup>137</sup> 同前註。

<sup>138</sup> 巴塔耶著，賴守正譯：《情色論》（臺北：聯經出版社，2012 年），頁 167。

<sup>139</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 21、51。

依照王德威的分析，頹廢除了指涉「一個過熟文明的腐敗與解體」外，還具有更深一層的含義，即「從已建立的秩序中滑落」。<sup>140</sup>簡言之，頹廢是挑戰傳統、打破成規、突破常態的一種極端表現。唯有透過頹廢，那些在傳統文化中「絕不會湊在一處的觀念與形式」才能「以不可思議的方式聚合起來」。<sup>141</sup>最能代表上述之「頹廢美學」的藝術家，非波特萊爾莫屬。歷史學者蓋伊（Peter Gay）直言，波特萊爾的詩作之所以能成為「現代主義之奠基性作品」，原因在於他將「最嚴謹的十四行詩與最不堪入目的情欲想像共冶一爐」。<sup>142</sup>易言之，文學史上深諳格律者為數眾多，描寫情欲者也不在少數，而波特萊爾最具頹廢性與現代性之處，在於他「以不可思議的方式」，將這兩種傳統文學中「絕不會湊在一處的形式聚合起來」。不少清末民初的葷段子，也展現出與上述觀念十分近似的頹廢性與現代性。

經典作品〈對春聯〉（又名〈巧對春聯〉、〈對對聯〉）是體現上述之「頹廢美學」的最佳案例之一。對於當代相聲觀眾而言，〈對春聯〉早已成為耳熟能詳的「文哏」<sup>143</sup>作品，與「葷」字完全沾不上邊。然而，在清末民初時，這個作品也是著名的「臭活」之一。其中，最有名的一副對聯為：「紅粉佳人鬢邊斜插一朵蓮葉嫩海棠垂落海棠花瓣三片」、「白面書生腰間倒掛半段帶毛硬山藥耷拉山藥豆子兩枚」。<sup>144</sup>從現存文獻推斷，這個包袱的使法應該是捧哏一開始先出上聯「紅粉佳人」，逗哏對出下聯「白面書生」。<sup>145</sup>接著，捧哏加長上聯「紅粉佳人鬢邊斜插一朵蓮葉嫩海棠」，逗哏對「白面書生腰間倒掛半段帶毛硬山藥」。最後，捧哏才唸出完整上聯「紅粉佳人鬢邊斜插一朵蓮葉嫩海棠垂落海棠花瓣三片」，逗哏對「白面書生腰間倒掛半段帶毛硬山藥耷拉山藥豆子兩枚」。此包袱不只層層遞進、由文入葷，還蘊含著豐富的想像力與畫面感。透過這幅對聯，我們得以窺見相聲演員如何運用常人難以想像的方式，將「最雅趣的詩意語言」與「最不堪入目的性器描寫」共冶一爐。

類似的段子還有〈尼詩〉、〈聽洞房〉、〈縣令夜審〉（又名〈縣官審案〉、〈鬧五更〉）、〈猜字〉（又名〈字謎〉、〈猜字謎〉）等。〈尼詩〉講述的是三位小尼姑與一位老尼姑作詩，三位小尼姑的詩中皆流露出她們的春心。因此，她們遭到

<sup>140</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 32。

<sup>141</sup> 同前註。

<sup>142</sup> 蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》（新北：立緒文化，2020 年），頁 58。

<sup>143</sup> 相聲術語，即「以文學作品或文字遊戲作為主要內容的段子」，其風格較為風雅、清新。

<sup>144</sup> 薛寶現主編：《相聲大辭典》，頁 21。

<sup>145</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 93。

老尼姑的訓斥。然而，老尼姑最後寫的詩卻比小尼姑們更俗、更葷。<sup>146</sup>〈聽洞房〉說的是一對老夫妻在兒子的洞房花燭夜，偷偷跑去聽房，並以作詩的方式描繪他們所聽見的行房過程。<sup>147</sup>〈縣令夜審〉則運用了巧妙、靈動的譬喻手法與影射語彙，如：「掉床下了」、「吃螃蟹」、「洗臉」、「回娘家」、「下棋」等，將縣令與夫人的一夜性事描繪得極為生動。<sup>148</sup>〈猜字〉更是將優美的漢字與性器官「以不可思議的方式聚合起來」。<sup>149</sup>根據曲藝研究者高玉琮、劉雷的說法，清末民初的〈猜字〉常由一男一女搭擋演出。<sup>150</sup>兩位相聲藝人分別用身體做動作，讓對方猜測自己模仿的是什麼漢字。男藝人雙手一張，雙腿一開，女藝人猜這是個「大」字。男藝人反駁說這是個「太」字，因為「下面」還有一「點」。換女藝人出題，她雙手一張，雙腿一開，把頭一橫，男藝人猜這是個「天」字。女藝人則說，這是個「吞」字，因為「下面」還有一個「口」。

透過這些葷段子，相聲演員在有意無意間抹除了詩詞之雅與情欲之淫、宗教之聖與人性之俗、漢字之美與性器之穢間的二元分界。因此，在不少學者眼中，葷段子與葷包袱的盛行，是因為當時的相聲演員與社會大眾趣味低級，因而不能把「快感」與「美感理性」區分開來。<sup>151</sup>不只如此，在「相聲改進小組」成立後，種種葷活、臭活更是被視為封建且落後的「糟粕」，進而遭到重點處置。然而，值得我們省思的是，在「融合快感與美感」與「區分快感與美感」間，究竟何者較為「現代」？何者較為「守舊」？透過波特萊爾的例子與當代人的「後見之明」，我們不難判斷，「融合快感與美感」才是中西文藝與審美現代性的「正宗」發展路線。而「區分快感與美感」的做法，則屬於「過時、安穩的餘唾」。<sup>152</sup>

總言之，在清末民初的葷段子中，我們看見了相聲藝人們在情欲想像、狂歡精神、喜劇手法與藝術美感間，做出的新奇嘗試與大膽實驗。上述的嘗試與實驗，或許只是當時的相聲演員們藝人們，為迎合市場「惡趣味」所做出的不得已之舉。這些作品未必完整、未必高妙，卻映照出當時民間社會對於聖與淫、雅與俗、情與欲的狂野想像與多元審美。反觀那些「改進」後的相聲作品，如：〈姑娘小伙別這樣〉、〈鼻子的

<sup>146</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 131。

<sup>147</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 93。

<sup>148</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 21。

<sup>149</sup> 與〈對春聯〉的狀況很相像，〈猜字〉在當代觀眾的印象中是極具雅趣的「文哏」。

<sup>150</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 93-94。

<sup>151</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 51。

<sup>152</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 7-10、55-56。

故事〉等，全都掛著「現代」之名，卻只敢論及愛情的真善美。在這些作品中，男男女女的性能力與性欲求似乎都遭到摘除。這種作法反倒飄散出濃濃的封建、迂腐氣息。正如李歐梵所言，清末民初的種種新思想、新變化時常展現在「通俗的大眾文化之中」，而那些所謂的「雅文化／菁英文化」反倒「比俗的（文化）更保守」。<sup>153</sup>

## （二）嘲弄當局的段子

正如本章第一節的分析，清末民初之民間輿論頗為大膽，許多民間媒體人甚至不畏與當權者「對著幹」。這種風氣在當時的相聲行業中也展露無遺。從文獻記載中我們就能看出，清末民初的相聲演員為了嘲弄當權者，可謂求新求變、無所不用其極。筆者在前文討論過的〈改行〉就是一例。在該作品中，清末相聲藝人鍾子良竟以皇帝及國喪為譏諷對象，並對之大做文章、抓哏逗樂。存在主義先哲齊克果（Søren Kierkegaard）曾言：「最深刻的現代性必須透過嘲弄來表達自己。」<sup>154</sup>也就是說，這類相聲作品最具現代特質之處，在於它的嘲弄性。

質言之，早期的相聲演員與晚清至五四的高級知識分子不同，他們並沒有選擇以「感時憂國」的現實主義手法抨擊時政。相反，他們選擇採用「誇張、貶損與變形的表述模式」，頗具創意地「針砭瞬息萬變的現實」。<sup>155</sup>在這種「以扭曲的現實反映日常的現實」之手法中，隱含著現實與虛構之間的辯證性（即「假比真更真，真比假更假」）。這是客觀（卻過時）的現實主義手法難以企及的。正如王德威所述，當寫實、理性與客觀並未在中國文藝領域形成禁錮時，晚清的創作者們對於「如何想像現實、轉化現實、再現現實」做出的種種嘗試與實驗，極具現代性與求新意識。<sup>156</sup>此外，清末民初之相聲演員化悲憤為笑鬧的嬉戲姿態，不但讓他們免於像五四名家一樣走向衛道人士的「文以載道」傳統，還進一步將相聲之狂歡精神發揮到淋漓盡致。可以說，相聲運用其嘲弄性建構的「狂歡場域」，雖不具有推翻政權的實質力量，卻能暫時滿足演員與群眾抹平社會分層、顛覆上下位階的欲望與理想。

<sup>153</sup> 李歐梵：《未完成的現代性》，頁 67-68。

<sup>154</sup> 轉引自伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 13。

<sup>155</sup> 此言原為王德威對晚清「譴責小說」做出的評論，筆者將其化用來指涉嘲弄當局之相聲作品中，常見的種種逗笑技巧。原文請參見王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 216。

<sup>156</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 48-55。

上述之嘲弄性與狂歡性，清楚體現於〈南征夢〉（又名〈得勝圖〉<sup>157</sup>）、〈賣五器〉、〈大人來了〉等相聲作品中。〈南征夢〉以數段貫口講述一位清末大將軍南征時，腰間掛滿眼鏡盒、扳指套、檳榔荷包、扇子等日用品，最後慘遭農民起義軍徹底擊垮。<sup>158</sup>而〈賣五器〉說的是德軍入侵中國時，把半個木製鍋蓋誤認為中國國寶，並希望將其作為戰利品帶回德國。然而，李鴻章卻出面阻攔，原因是這半個鍋蓋關乎於中國的文化、中國的歷史。<sup>159</sup>〈大人來了〉則述說九門提督過街時，所有百姓一聽見「大人來了」就必須手忙腳亂、雞飛狗跳地讓路，甚至還得「抱起駱駝」、「摔死孩子」。<sup>160</sup>透過這些作品，當時的相聲演員得以讓平時高高在上的權威化身為「狂歡節人偶」，進而允許「百姓在市井中將此人偶撕碎成片」。<sup>161</sup>從寫實層面來說，這些作品的情節與比喻或許太過誇張與虛假。然而，從演員與百姓的層面來說，唯有這種漫畫式的醜化才能反應出現實的頹唐與荒誕。可以說，這種現實與虛構間的多元創造力與想像力，遠超當時的菁英文化之所能。

這類以遊戲姿態譏諷執政當局、扭轉權力關係的作品，即便在當代的不少華人社會中都仍被視為禁忌。正因如此，一、兩百年前之相聲作品中帶有的嘲弄性與批判性，才顯得尤為大膽前衛、超前時代。然而，這也讓相聲演員成為清末民初當權者的眼中釘。前文提及的〈大人來了〉，在 1906 年冒犯了當時的九門提督善耆。因此，他貼出告示，禁止相聲於北京演出：

京城首善，敦睦為先。淫戲褻唱，諭禁久宣。更有相聲，信口胡言。排街賣嘴，製造事端。亂俗迷惑世，毀謗聖賢。似此惡藝，歷禁昭懸。驅此莠民，九門為關。如其再返，罪不寬容。重責拘押，輕則罰鍰。<sup>162</sup>

由此可見，當時相聲演員的狂歡氣質與挑釁言語，讓清政府充滿顧忌與不滿。諷刺的是，上述禁令一出，不少相聲演員被迫離開北京，反倒促使相聲藝術向外擴張。不只如此，當善耆於 1910 年卸任後，北京又恢復了相聲演出。<sup>163</sup>此事件再次印證了前文所

<sup>157</sup> 本作品在民國後被改編為〈討白朗〉。

<sup>158</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 38。

<sup>159</sup> 同前註，頁 80-82。

<sup>160</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 113。

<sup>161</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 192。

<sup>162</sup> 轉引自薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 51。

<sup>163</sup> 有關「肅親王禁相聲」的事件始末，請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 51。高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 36-39。

提到的觀點，即清末民初的開放風氣並非源於當權者的「寬大為懷」，而是源於他們的「無能為力」。

辛亥革命後，相聲演員對當權者的嘲諷力度只增不減，且表現手法創意倍增。前文提到的張壽臣在 1920 年代末期曾創作對口相聲〈揣骨相〉，藉以諷刺執政當局對外的「不抵抗主義」。<sup>164</sup>在該段目中，張壽臣指出「好人腦後有骨，壞人腦後是骨頭」，並進一步分析多種「骨」與「骨頭」的性質及特色。其中，好人有英雄骨、壯士骨、豪傑骨等，而壞人有狠骨頭、貪骨頭、賤骨頭等。值得玩味的是，壞人的最後一種骨頭為「大賊骨頭」：

乙：還有大賊骨頭？

甲：有啊。

乙：快接著說。

甲：聽著，大賊骨頭，賣國求榮，明知挨罵裝聾。

乙：痛快！哎，有這號兒骨頭嗎？

甲：當然有啦！

乙：誰？

甲：秦檜啊。

乙：再有呢？

甲：那就是……現代秦檜。

乙：這是哪位？

甲：……我不敢說。<sup>165</sup>

雖然表演者沒明說誰，但聽者全明白「現代秦檜」指的是「不抵抗」的民國執政者們。此外，在對口相聲〈張宗昌講演〉<sup>166</sup>中，相聲演員更是直接謔仿（parody）起大軍閥張宗昌說話的樣子，進而將其常識不足、邏輯紊亂的醜態展現得誇張而滑稽。<sup>167</sup>還有相

<sup>164</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 178。

<sup>165</sup> 馮不異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》（北京：文化藝術出版社，1993 年），第三卷，頁 253-260。

<sup>166</sup> 本作品有另一個版本，名為〈韓復榘講演〉，其內容與〈張宗昌講演〉無異，只是更換了謔仿的主要人物。

<sup>167</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 148。

聲演員編寫「太平歌詞」<sup>168</sup>，用半說半唱的方式表達百姓對於民國政府的失望。這段太平歌詞名為〈顛倒顛〉（又名〈世態炎涼〉），其作者不詳，流傳至今的唱詞也非常破碎。不過，光看該作品的頭一句唱「中華民國顛倒顛」，就能感受到它的嘲弄精神與批判精神。<sup>169</sup>畢竟，正如王決、汪景壽所言，在軍閥高壓統治的社會氛圍中，要有十足的膽識「才敢公開演唱『中華民國顛倒顛』」。<sup>170</sup>

日本侵華戰爭開展後，相聲演員們更是創作出不少風格荒誕的作品，以此大力嘲弄日軍。舉例來說，相聲演員常寶霖創作了〈牙粉袋〉，以離譜的情節、嬉鬧的口吻嘲弄日本侵略者推出之「治安強化運動」：

甲：現在是第四次「治安強化」啦！

乙：「治安強化」究竟是怎麼回事？

甲：物價落錢。原來洋麵賣五萬一袋。

乙：那麼現在呢？

甲：四萬八啦。再過兩天也許落到四萬五。到第五次「治安強化」也許落到四萬一袋。第六次「治安強化」就能落到兩萬一袋……

乙：能夠嗎？

甲：絕對能夠。不過袋略微小了一點，不夠四十四斤了。

乙：也得夠四十斤。

甲：不到。

乙：三十斤。

甲：到不了。

乙：那麼多大袋呢？

甲：也就跟牙粉袋似的。<sup>171</sup>

另一位相聲演員于俊波，也在段子裡頗具巧思地反應了日偽政府殘酷而荒謬的統治手段：

<sup>168</sup> 太平歌詞為曲藝形式的一種，它的唱腔是在「蓮花落」的基礎上發展而成的。早期的相聲演員時常以太平歌詞作為「開門柳兒」（即「開場小唱」）吸引群眾。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 71。

<sup>169</sup> 王決、汪景壽：《中國相聲史》，（北京：北京燕山出版社，1995 年），頁 165。

<sup>170</sup> 同前註。

<sup>171</sup> 同前註，頁 168。



甲：怎麼？您也吃混合麵？

乙：我家里照顧我，給我弄點棒子麵窩頭。

甲：那好！您可千萬別吃混合麵。

乙：報紙上還說挺好哪！說是「多種雜糧配制，營養豐富……」

甲：別聽那套！

乙：不是雜糧做的嗎？

甲：清朝的米，都發黴啦！連耗子都不吃，可耗子屎倒挺多。

乙：怪不得那麼黑啊！

甲：人家有辦法，往裡頭摻鋸末<sup>172</sup>。

乙：鋸末？能消化嗎？

甲：連吃五天，不見大便。

乙：吃鋸末怎麼能行哪？

甲：肚子憋得可難受啦！

乙：這不要命嗎？

甲：街坊給我一瓶蓖麻油。

乙：喝點試試。

甲：全喝了，還真管事，到廁所「劈哧叭叉」拉出三根劈柴棍。

乙：喔！（在肚里）接上啦！<sup>173</sup>

令人敬佩的是，不少相聲演員明知這些作品可能得罪當局，進而危及生命安全，卻依舊堅持在段子中拿政府開涮。常寶霖就曾因演出〈牙粉袋〉而收到日本特務的傳訊。<sup>174</sup>此外，張壽臣更因多次以「現掛」手法拿日軍抓哏，進而被憲兵隊逮捕。<sup>175</sup>不過，平心而論，不是每個相聲演員嘲弄時政的原因都與張壽臣一樣，出自一顆憂國憂民之心。不少演員僅是出於市場考量與娛樂考量，而「說觀眾想說的話、罵觀眾想罵的人」。然而，這麼做反倒使當時的相聲作品不至流於衛道、說教，進而更添狂歡性。

<sup>172</sup> 即「鋸木材時散落下來得細末」。

<sup>173</sup> 轉引自王決、汪景壽：《中國相聲史》，頁 168-169。

<sup>174</sup> 同前註，頁 168。

<sup>175</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，頁 67。

總上所述，本小節的討論呼應了前文分析過的觀點，即清末民初的政治前景越是暗淡，文藝領域的創作能量就越是強烈。當時的相聲演員並不像高級知識份子那樣被「模擬的律令」（order of mimesis）緊緊束縛，僅以客觀冷靜寫實技巧表達自己對當局的不滿。<sup>176</sup>他們反倒將悲憤的情緒轉化為荒誕的情節、誇張的言語與變形的角色。這讓他們的嘲諷逾越現實侷限，進而展現出自由放肆的狂歡精神。筆者以為，哲思名家伊格頓（Terry Eagleton）對於「狂歡場域」的評論，可以清楚總結這類相聲作品的難能可貴之處。他表示，在「狂歡場域」中「所有身份地位、規範、特權、禁忌都暫時失效」，這讓「充滿市井與街頭特色的自由語言得到解禁」。<sup>177</sup>這種化壓迫為譏諷、化禁忌為嬉戲的顛覆性、世俗性、遊戲性與自由性，是五四名家所推崇的寫實主義作品難以望其項背的，更是「改進小組」推出的「新相聲」不可能企及的。正如前文所述，在清末民初的民間社會中「沒有不可逾越的邊界，也沒有不可挑戰的權威」。如此自由且動盪的現代性脈動，在相聲的根源上留下印記，使其展現出當時的菁英文學所不具有的生命力與狂歡性。

### （三）顛覆價值的段子

筆者在前文曾援引班雅明所述之「新的野蠻狀態」，用以形容清末民初的價值混亂現象。這種同時充滿破壞欲與創造欲的狀態，是標準的現代精神。<sup>178</sup>而清末民初的不少相聲作品，便處處展露出這種顛覆傳統價值的「野蠻狀態」。比起高級知識分子試圖用新的價值取代舊的價值之作風，相聲演員「以惡為樂」、「以醜為美」的姿態對於封建價值更具衝擊性。若說現代性的精髓在於「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的話，那麼相聲演員對傳統禮教的不齒、對封建價值的褻瀆與對人間醜惡的迷戀，何嘗不是一種庶民式的現代宣言／反叛宣言？在嬉笑怒罵之間，他們早已開啟了對現代性的另類詮釋。

在種種顛覆傳統價值的早期相聲作品中，最常見類型為「倫理哏」。顧名思義，倫理哏即是相聲演員「以倫理關係（如：父子、祖孫、夫妻等）設計的包袱」。<sup>179</sup>這類笑料，完全將「注重血緣家庭關係」與「以長者為尊」<sup>180</sup>的傳統價值觀玩弄於股掌

<sup>176</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 51。

<sup>177</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 191-192。

<sup>178</sup> 請參見陳子周：《華特·班雅明與現代性之吊詭》，頁 5-16。

<sup>179</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 50。

<sup>180</sup> 同前註。

間。舉例而言，在〈拴娃娃〉（又名〈高山求子〉）中，逗哏<sup>181</sup>不斷暗示觀眾，捧哏<sup>182</sup>之所以能誕生，是因為其母親與廟裡的和尚有一腿。<sup>183</sup>在〈樹沒葉兒〉中，捧哏不惜把逗哏認作「爸爸」，其目的只為向對方學習生財之道。<sup>184</sup>在〈倒扎門兒〉中，捧哏心甘情願地喊逗哏一聲「姐夫」，只為讓對方為自己引見一位漂亮、有錢的年輕寡婦。<sup>185</sup>而在〈福壽全〉中，捧哏甘願在喪禮上披麻戴孝演孝子，為的是繼承死者的錢財與妻妾。<sup>186</sup>不只如此，在〈反七口〉、〈六口人〉、〈翻四輩〉中，除了「逗哏佔捧哏便宜」（如：誘導捧哏把自己認作爸爸）的相關笑點以外，別無其他類型的包袱。<sup>187</sup>

上述這類段子，或許會被不少自認高雅之士視為俗不可耐之作。然而，對於當時的相聲表演者與社會大眾而言，「倫理哏」卻是他們「逾越」封建陳規，進而獲取「愉悅」的重要管道。<sup>188</sup>正如伊格頓所分析，這類作品給予言者和聽者的「逾越／愉悅」感在於：

我們不必再維持正直的好形象，可以公然展現出粗野、憤世忌俗、自私、愚鈍、無理、欠缺道德、情感盲目、極度放縱，而從中獲得愉悅。此外，從必須合理的迫切壓力中解放，同樣讓人無比放鬆。<sup>189</sup>

因此，我們千萬不可輕視「倫理哏」的道德顛覆力。套用伊格頓的話說，在這類笑料當中我們可以窺見「一股毀滅所有意義與價值的衝動」，它會「曲解觀念、打亂位階、混淆身分、模糊區別」，並讓人「陶醉在意義的崩解之中」。<sup>190</sup>可以說，「倫理哏」的存在，讓相聲之狂歡性更上一層樓。

除了「倫理哏」外，還有另一些相聲作品顛覆了善惡有報、積福積德、邪不勝正的封建價值觀。在這類作品中，不少相聲演員都構築了一個「全員惡人」而「善良並不存在」的世界。故事中的許多角色為求生存，都必須以惡制惡。在單口相聲〈和尚

<sup>181</sup> 相聲術語，即「相聲表演中的主述角色」。

<sup>182</sup> 相聲術語，即「相聲表演中的幫襯角色」。

<sup>183</sup> 馮不異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，第三卷，頁 294-305。

<sup>184</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 162。

<sup>185</sup> 馮不異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，第一卷，頁 510-518。

<sup>186</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 182。

<sup>187</sup> 同前註，頁 123、124、185。

<sup>188</sup> 有關「逾越」與「愉悅」間的辯證關係，請參見巴塔耶著，賴守正譯：《情色論》，頁 89-92。

<sup>189</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 27。

<sup>190</sup> 此論述來源於伊格頓對「幽默」與「酒神精神」之分析。請參見伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 22。

開葷〉中，清官、孝子、貞女都僅是虛有其表，實際上他們比普通百姓更為「不清、不孝、不貞」。當一位和尚親眼目睹了「清官私下收黃金」、「孝子背後虐娘親」、「貞女半夜情郎會」後，並沒有選擇勸人向善，而是下定決心「和尚今天也開葷」。<sup>191</sup>〈姚家井〉則講述了「一女嫁二男」的奇案。御史為求斷案，提議將女方殺死，並將其屍體平分給兩位男子。<sup>192</sup>而〈化蠟籤兒〉則講述三位兄弟在父親去世後，不願照顧母親。然而，當他們得知母親擁有金條與金元寶時，馬上痛改前非，爭搶著供養母親。直到母親過世時，他們才發現，金條與金元寶都是用錫塊假造的。<sup>193</sup>此外，在〈賊官兒斷案〉中，三位叫花子結為把兄弟，卻因爭搶一塊銅錢鬧到縣衙門。縣官說「誰最窮銅錢就歸誰」，三位叫花子爭論不休。最後，縣官各打三人三十大板，並將這枚銅錢判給自己。<sup>194</sup>

上述相聲作品與清末的譴責小說十分相似。質言之，這兩者的世界觀中都佈滿了「自吹自擂者、冒名頂替者、江湖郎中、跳梁小丑、行騙者與受騙者、道貌岸然的偽君子，以及上下其手的真小人」。<sup>195</sup>畢竟，對當時的小說家和相聲演員來說，世間的荒唐「早已成為理所當然」。<sup>196</sup>然而，晚清小說家至少還在表面上嘗試對這種「舉世皆惡」的現象做出某種「道德批判」。<sup>197</sup>與之不同的是，當時的許多相聲演員們從不意在道德勸說、價值重建。他們選擇成為那位「開葷和尚」，進而與「惡」共生、與「醜」共舞。正因如此，他們的相聲作品自誕生以來，便長滿一朵朵刺眼而豔麗的「惡之花」<sup>198</sup>。可以說，在清末民初的這些相聲作品中，傳統與道德似乎被視為無物，人人皆可忽視之、踐踏之、戲耍之，而禮教也早已不再是從前那頭「吃人」的猛獸。不過，正是在上述種種封建價值的潰敗與腐壞中，清末民初的相聲飄散出現代性的陣陣芬芳。

<sup>191</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 154。

<sup>192</sup> 同前註，頁 167。

<sup>193</sup> 馮不異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，第一卷，頁 7-33。

<sup>194</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 170。

<sup>195</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 214。

<sup>196</sup> 同前註，頁 225。

<sup>197</sup> 同前註，225-229。

<sup>198</sup> 《惡之花》（又譯作《惡之華》）是波特萊爾最具代表性的詩集，也是許多學者眼中的「現代主義奠基之作」。筆者以此書名形容清末民初之相聲作品「以惡為樂」、「以醜為美」的特質。

#### (四) 翻轉傳統的段子

前文討論清末民初的新舊之爭時，曾提及一個重要概念，即「立新」不一定要「除舊」。有時，「舊中翻新」甚至能創造出更多元的現代性可能。正如李歐梵所言，當「舊瓶中的新酒」逐漸滿溢後，便會帶動一種「質的變化」。<sup>199</sup>這種變化「未必顯眼，卻影響深遠」。<sup>200</sup>在清末民初的相聲作品中，我們可以發現許多傳統題材與傳統元素。然而，當時的相聲演員最具現代特色之處，就在於他們拒絕亦步亦趨地緊跟傳統。質言之，他們著迷於翻玩傳統、扭轉傳統，並時不時褻瀆傳統。伊格頓曾直言，狂歡精神可以讓「崇高」跌落，進而變得「低俗」。<sup>201</sup>清末民初的相聲演員將此精神發揮得酣暢淋漓。他們最擅長的就是將歷史人物與傳統偶像拉下神壇，並將他們轉化為俗人。套用王德威的話說，他們對古典人物「永無休止的謔仿」，是一種「冷嘲熱諷的再現形式」，更是一種「不懷好意的敬禮」。<sup>202</sup>從這些看似隨意、胡鬧的謔仿中，我們看到的不只是滑稽作弄，而是一種以「褻瀆」為手段、以「翻轉」為目的的文化創造力，更是一場持續拆解傳統、扭轉象徵的現代性文藝實驗。

在相聲演員的謔仿對象中，「至聖先師」孔子可謂首當其衝。在〈吃元宵〉（又名〈孔丘騙食〉）中，孔聖人被扭曲為求溫飽不擇手段之徒。因為身上沒錢，他只好拿起毛筆偷改菜單，把元宵的價格從「一文錢『一』個」改成「一文錢『十』個」。最後，孔子還不忘跟老闆說，他其實「筆下留情」了，不然應該把菜單改成「一文錢『千』個」。<sup>203</sup>在〈抬槓舖〉中，孔子與一個「抬槓舖」老闆辯論。他們兩位以儒家格言「敬鬼神而遠之」為題展開辯論。最後，孔子竟然被老闆問得啞口無言，還賭輸了錢。<sup>204</sup>而在〈奉承話〉中，一位孔子門徒說他想靠著拍馬屁過活。孔子問：「如果有人就不愛聽奉承話呢？」弟子說：「那一定是像您這樣才高智廣，六略三韜無所不知，三教九流無所不曉之人。」聽罷，孔聖人飄飄然地說：「那倒是。」<sup>205</sup>

與五四名家那種一面高喊「打倒孔家店」，一手懷抱「文以載道」之志的弔詭態度相比，清末民初之相聲演員似乎更有「沖毀歷史網羅」的決心與氣魄。他們無意（也無能）以新的宏大敘事推翻舊的／儒家的宏大敘事、以新的傳統取代舊的傳統。

<sup>199</sup> 李歐梵，《未完成的現代性》，頁 68。

<sup>200</sup> 同前註。

<sup>201</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 33。

<sup>202</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 214。

<sup>203</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 135。

<sup>204</sup> 同前註，頁 152。

<sup>205</sup> 同前註，頁 149。

這些相聲演員想做的、能做的，唯有嬉鬧與破壞。這樣的態度，既是對「舊聖」的褻玩，也是對「今人」的邀請——邀請觀眾共同參與一場翻新傳統的想像遊戲。這場遊戲不建新廟、不塑新神，而是在封建經典的牆角鑿出一個洞，讓種種現代性想像得以滲入、蔓延。所謂「舊中翻新」、「舊瓶裝新酒」正是此意。當然，孔子並非這場「翻新遊戲」唯一「受害／受益」者，更多歷史人物與經典文本，都在清末民初相聲演員的嘴皮子下，被拽下神壇，變得有血有肉，甚至荒腔走板。

三國名將趙子龍在〈（歪）批三國〉中，被相聲演員詮釋為「老賣年糕（老邁年高）」的生意人。<sup>206</sup>而劉備、關羽、張飛在〈張飛爬樹〉中，竟以「比賽爬樹」的方式決定誰當大哥誰做小弟。<sup>207</sup>不只如此，就連八仙、佛祖都難逃相聲演員之口。在〈聖賢愁〉中，李鐵拐與呂洞賓在酒桌上玩遊戲，最後兩人分別割下自己的耳朵與鼻子作為下酒菜。<sup>208</sup>而在〈阿彌陀佛〉中，一隻王八烏龜說出口的話：「我沒馱佛」，被相聲演員曲解為「阿彌陀佛」的由來。<sup>209</sup>前文已有討論，頹廢意味著「一個過熟文明的腐敗與解體」與「從已建立的秩序中滑落」，它可以讓傳統文化中「絕不會湊在一處的觀念與形式，以不可思議的方式聚合起來」。從這個角度看來，上述的種種作品，不可不謂頹廢。唯有透過相聲，歷史名將、儒家偶像、宗教神祇才得以透過諧音、謔仿、歪批、胡謔等「不可思議的方式」，展露出其低俗、粗野、無知的一面。

名作家歐威爾（George Orwell）曾言：「笑話的目的不是要貶低人類，而是要提醒人類，自己本來就是地位低下的存在。」<sup>210</sup>上述的種種相聲作品則更為激進，因為它們揭露了一個更頹廢、更荒唐的事實，即神、佛、經典與偶像都與人類一樣，本來就是「地位低下的存在」。用波特萊爾的話說，相聲演員讓經典文本與傳統偶像的「光環」掉到「泥潭裡了」。<sup>211</sup>「光環的遺落」無疑象徵著「傳統消亡」。然而，「再不好的事情裡面也總有好的一面」。<sup>212</sup>褻瀆，何嘗不是一種對經典的再造？頹廢，何嘗不是一種對傳統的新詮？可以說，在相聲演員打造的「狂歡場域」中，中國的傳

<sup>206</sup> 同前註，頁 143-144。

<sup>207</sup> 同前註，頁 148。

<sup>208</sup> 同前註，頁 131。

<sup>209</sup> 同前註，頁 148。

<sup>210</sup> 轉引自伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 35。

<sup>211</sup> 波特萊爾的原文為「剛才，我急沖沖地穿過林蔭大道，縱身跳過泥濘，要在這一團混亂的車流中避開從四面八方奔騰而來的死神，可是由於一個猛烈的動作，我的光環從我頭上滑落下來，掉到碎石子路中的泥潭里去了。我太害怕了，沒有來得及把它撿起來。我覺得，丟失我的標志總比我的骨頭被撞斷要好受一些。而且，我暗自想想，再不好的事情裡面也總有好的一面。」以上詩句轉引自伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 199-200。

<sup>212</sup> 同前註。

統與經典同時迎來了他們的「死亡」與「重生」。在此語境下，巴赫汀眼中的「狂歡雙面性」（「死亡與毀滅」／「生命與肯定」），得到深刻體現。必須特別說明，筆者所謂的「重生」，並非「返祖式的回歸」，而是在滑稽與狂歡中，為傳統塗抹上現代性色彩，使其獲得歷史中少有的能動性與詮釋空間。

收攏本章所有論述，我們可以做出以下總結。新舊交鋒、傳播媒體的發達、文學的世俗化與娛樂化、思想的開放、價值的混亂讓清末民初的社會，體現出「一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了、一切堅固的東西都煙消雲散了、一切神聖的東西都被褻瀆了」的現代性脈動。這種時代風氣在當時的相聲表演形式與段目內容中，留下了明顯刻痕。因為「一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了」，所以清末民初的相聲藝人必須讓他們的表演隨時保持高度能動性、可折性與即時性。這是不少中國傳統藝術無法企及的。不只如此，在當時的相聲作品內容中，「一切神聖的東西」（如：情欲規範、道德枷鎖、政治權威、歷史偉人等）「都被褻瀆了」。一言以蔽之，在相聲創造出「狂歡場域」中，「一切堅固的東西都煙消雲散了」。所謂「堅固的東西」指的既是相聲的既成套路，也是曾經網綁中國人的種種封建傳統。此外，筆者在討論相聲形式與內容的現代性特質時，引入了不少觀念與理論，如：波特萊爾的「過渡、短暫、偶然」、伯曼的「不斷崩潰與更新的大漩渦」、班雅明的「新的野蠻狀態」、巴赫汀的「狂歡雙面性」等。這些觀念看似複雜斑駁、各有脈絡，卻都以各自的方式指向了現代性的精神內核，也就是將「破壞」與「創造」共冶一爐時產生出的生命力與想像力。而「改進小組」介入前的相聲表演，無論形式或內容，都展現出了這股現代性能量最原始而未經規訓的樣貌。

### 第三章 現代性的雙重壓抑：

## 改進小組與相聲溯源



中共建國後，各種文藝形式皆受到官方整飭，相聲也並非例外。事實上，相聲因具有原生且顯著的狂歡特質，所以被不少中共官員視為「眼中釘」與重點改進對象。據文獻記載，曾有中共官員指出：「文藝界哪個部門都好辦……唯獨相聲，那裡面除了低級、庸俗、拿父母抓哏，就是諷刺挖苦勞動人民。」<sup>1</sup>有鑑於此，中共一方面成立「相聲改進小組」（以下簡稱為「改進小組」），對相聲進行淨化工作，並以革新名義移花接木地將啟蒙價值／左翼任務賦予這項本無政教使命、不帶濟世意圖的表演藝術。另一方面，中共又試圖替「根基尚淺、青春年少」的相聲藝術塑造傳統、找到祖宗。如此「一手革新、一手溯源」的舉措看似矛盾，卻造成了同樣的結果——它們以各自的方式壓抑了相聲的原生現代性特質。

在本章第一節中，筆者將著重分析「改進小組」如何以革新之名，壓抑了相聲在清末民初的展現的「眾聲喧嘩」性質，並將其創作方向限縮於左翼化／啟蒙化的狹窄徑路。這是相聲之原生現代性在中共建國後，遭受到的第一重壓抑，即「段目內容現代性的壓抑」。而在第二節中，筆者將深入探討中共自 1950 年代至 1980 年代進行的「相聲溯源」行動，如何打擊相聲藝術曾經具有的能動性、流變性與求新意識。上述現象使得這門藝術的原生現代性遭受到第二重壓抑，即「表演形式現代性的壓抑」。

---

<sup>1</sup> 轉引自耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，《二十一世紀》網路版第 57 期（2006 年 12 月），取自：<https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0611016.pdf>（讀取日期：2025 年 4 月 16 日），頁 4。

## 第一節 改進小組：段目內容現代性的壓抑



正如本研究之〈緒論〉所述，「改進小組」成立於 1950 年，解散於 1952 年。其存在時間雖然短暫，但是中國相聲之發展路線在往後很長一段時間中，都是沿著該組織的革新方向繼續前進。因此，「改進小組」對相聲進行的種種革新，被學界與業界普遍視為相聲「現代化」之開端。<sup>2</sup>該組織的「精神領袖」老舍，曾在《人民日報》上如此分析「改進小組」的主要革新路線：

（改進小組）對相聲的改進，大約取兩個辦法：消極的，不論表演什麼都力避口髒（如：撒村、用父母妻子開玩笑、挖苦勞動人民等）；太壞的老段子不再演用。積極的，改編老段子，刪去陳腐，添加新道理；和創作新段子。<sup>3</sup>

易言之，「改進小組」對待那些中共建國前就已存在的老段子，有兩大處置辦法，一則全面停演那些新政權難以規訓、無法收編的作品；一則重新加工那些仍具利用潛能的段目，刪去其不符左翼價值觀的元素，進而為之注入符合政治期待的「新道理」。不難推想，所謂的「新道理」正是那些「能配合政治任務」、「能進行思想教育」的左翼思想與啟蒙觀念。<sup>4</sup>

此外，「改進小組」還著手編創「新相聲」，其目的是讓相聲「積極地告別低俗」，並「主動參與共產中國的意識形態建設」。<sup>5</sup>為此，該組織為日後中國的相聲創作制定了兩大路線：「諷刺型相聲」、「歌頌型相聲」。<sup>6</sup>這兩者儼然成為中國相聲的「主旋律」，至今仍迴響於各大舞臺上，並深刻地規訓著這門藝術的創作方向與表演倫理。然而，顯而易見的是，「改進小組」與其「後裔」所生產的相聲作品，無論是

<sup>2</sup> 請參見許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》（臺北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2003 年），頁 1-3、19-20。薛寶現主編：《相聲大辭典》（天津：百花文藝出版社，2012 年），頁 22-25。梁左：〈話說相聲〉，《笑忘書》（武漢：長江文藝出版社，2013 年），頁 207-213。祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，《民俗研究》2024 年第 3 期，頁 139。

<sup>3</sup> 老舍：〈介紹北京相聲改進小組〉，《人民日報》，1951 年 1 月 21 日。

<sup>4</sup> 王偉：〈相聲藝術演進的三個階段：傳統相聲·新相聲·泛相聲〉，《文化遺產》2024 年第 5 期，頁 132-134。

<sup>5</sup> 同前註，頁 132。

<sup>6</sup> 樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」〉，《曲藝》2023 年第 9 期，頁 8-9。

「諷刺型」還是「歌頌型」都被體制大力規訓、徹底收編，因而失去了 1949 年前的相聲在段目內容上展現的「眾聲喧嘩」性。

不誇張地說，「改進小組」的創作風格與理念，在其解散後的數十年間，仍深刻指導、影響、規範與約束著中國相聲的創作方向。因此，本節的分析將不止於「改進小組」的作品，還會延伸討論深受該組織影響的「後裔」們所創作的「新相聲」，如何以「革新」之名行「壓抑」之實，進而使得這門藝術的段目內容失去了它在清末民初時曾展現出的狂歡氣質與現代性精神。筆者將在本節透過以下三個段落，探討上述議題：老段子的淨化與整改、諷刺型相聲、歌頌型相聲。

必須特別說明的是，筆者無意全盤推翻「改進小組」對相聲做出的貢獻，如：培養新興從業人員、提升演員的文化水平、吸引知識分子投入創作、開啟文本出版與理論研究之風氣、推廣相聲在全中國的普及度等。本節的立意在於鬆動相聲研究對於「改進小組」近乎於一面倒的正面評價，並進一步思考在「改進小組」的種種豐功偉業背後，是否壓抑／犧牲了某些「改進前」相聲所帶有的藝術潛質。

### （一）老段子的淨化與整改

中共建國後，執政者對於 1949 年前的相聲作品帶有十分矛盾的態度。一方面，他們判斷建國前的相聲表演不但「形式簡單又富於表現力」，還「扎根民間且便於迅速反應現實」，<sup>7</sup>因而具有強大的教化潛能。另一方面，他們又認為這些作品的內容中，存在大量低級、病態、反動、不健康的傳統糟粕。<sup>8</sup>正如社會學家包曼（Zygmunt Bauman）所言，共產主義將「理性」推至極端，它意在「把一切混亂的、非理性的、自發的、不可預測的現象，變得流暢、乾淨」。<sup>9</sup>是故，「改進小組」成立以來的首要任務之一，便是淨化 1949 年前的相聲作品。不難想像，許多最具狂歡氣質與現代性潛能的清末民初相聲作品首當其衝，成為了「改進小組」的重點淨化對象。<sup>10</sup>

據記載，「改進小組」成立後，那些被判定為「三句不離臍下三寸的」、「占大輩之便宜的」、「憑打人來逗笑的」、「侮辱勞動人民的」、「宣揚封建迷信的」、

<sup>7</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 138。

<sup>8</sup> 請參見侯寶林、薛寶琨等：《曲藝概論》（北京：北京大學出版社，1980 年），頁 90-92。王泐、汪景壽等：《中國相聲史》（北京：北京燕山出版社，1995 年），頁 203-207。

<sup>9</sup> 包曼著，邵迎生譯：《現代性與矛盾性》（北京：商務印書館，2013 年），頁 402-403。

<sup>10</sup> 王泐、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 205。

「嘲笑他人生理缺陷的」相聲作品，全都遭到禁演。<sup>11</sup>舉例而言，前文提及過的「宣洩情欲」之作（即〈尼詩〉、〈聽洞房〉、〈縣令夜審〉等），大多被扣上「低級、淫穢」的帽子進而遭到摒棄，<sup>12</sup>至今文本不存，只剩一、兩行「梁子」傳世。而〈對春聯〉、〈猜字〉這兩個作品雖得以倖存至今，但其中那些「融合快感與美感」並將「詩詞、漢字、情欲、性器共治一爐」的巧言妙語，也難逃「閹割」命運。因此，這兩個曾經的「葷段子」現已淪為舞文弄墨、風花雪月卻過時平庸、了無新意的「文哏」作品。此外，〈反七口〉、〈六口人〉、〈翻四輩〉等挑戰封建價值、翻玩倫理關係的段目，大多被視為「心態猥瑣、格調低落」之作，同樣遭到停演。<sup>13</sup>不只如此，改編自〈南征夢〉的對口相聲〈討白朗〉，表面上說的雖是國民黨軍隊討伐農民起義軍白朗的故事，其目的其實意在嘲諷國民軍的顛覆與無能。乍看之下，這個作品應十分有利於中共政府對於「前朝」的批判與諷刺，然而它在「改進小組」成立後，依舊遭到禁演處置。其原因是，審查者無法意會到該作品嘲諷國民軍的深層涵義，只看到其故事中的「農民起義軍白朗遭到討伐」，因而判定〈討白朗〉「歌頌軍閥」、「侮辱勞動人民」。<sup>14</sup>一言以蔽之，不少早期相聲作品對於情欲、現實、價值、傳統展現的顛覆欲與想像力，都被扣上「宣揚亂性、追求刺激、欣賞病態、不分是非」的帽子，<sup>15</sup>因而被拋入歷史的暗櫃，成為被消音、被封存的旋律。對此，美學研究者耿波直言：

舊中國相聲藝術在價值取向上是多元的，這主要是因為相聲藝術所產生的文化氛圍是上下融彙的文化格局，但這種「多元」在新中國意識形態語境中通常被解釋為一種異端、逆流，是需要清除的。<sup>16</sup>

在上述時代氛圍中，逃脫禁演命運的相聲段子仍不能以其原始面貌示人。換言之，相聲演員若想搬演這些作品，就必須對其文本內容進行意識形態再加工，使之服膺於左翼價值或統治需求，藉此迎合新政權對文藝作品的政治期待與道德規範。當時最常見的做法之一，便是把中國人的原始欲望與惡之本能一概推給「封建傳統」或「民國

<sup>11</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁1。

<sup>12</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁51。

<sup>13</sup> 同前註，頁50。

<sup>14</sup> 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》（臺北：私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，2001年），頁80。

<sup>15</sup> 侯寶林、薛寶琨等：《曲藝概論》，頁90-92。王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，頁205-206。樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁79-80。薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁51。

<sup>16</sup> 轉引自耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁4。

遺毒」。正如曲藝學者汪景壽的分析，這種做法讓嫖、賭、毒、偷、搶等「十分複雜的社會現象」變得「過於簡單化、絕對化」，似乎「只有舊社會裡才有，新社會裡必定永遠絕跡」。<sup>17</sup>舉例而言，「改進小組」成立後，相聲演員在表演單口作品〈賭論〉時，往往會加上這麼一段墊話：

說到賭錢，在過去舊社會，那賭風可太盛啦！不問男女老少，各有所長，全會賭。男的啊，沒事就打麻將。女的啊，就鬥紙牌。嘿！輪到小孩，他也會來。他幹什麼呢？彈球啊，砸老啊，軋轆錢啊。您說，那時候要是不會個一兩樣，反而叫人笑話。就是這麼個社會嘛。<sup>18</sup>

此外，演員表演〈賊說話〉時都會強調：「鬧賊，舊社會有這事，現如今可是沒有賊啦！」<sup>19</sup>表演〈借火〉時必須聲明：「有一個人上吊自殺了。為什麼呢？您想，解放前那個年頭，是人吃人的社會，一團黑暗，倒真是鬼世界。」<sup>20</sup>表演〈糊塗縣官〉時還得宣稱：「在那黑暗的社會里，什麼稀奇古怪的事兒都能發生，和尚抓住老道的頭髮左右開弓，打了十幾個大嘴巴。」<sup>21</sup>表演〈夢中婚〉時甚至需要把人皆有之、無罪之有的「發財欲」推給過去：

甲：現在無論是什麼都在變化，並且變化得還挺快，一天一個樣。您就拿我們這相聲說吧，今天您聽是這樣，明天又是（換）一樣啦。

乙：怎麼啦？

甲：改啦。人的思想也是一樣，您就拿我說吧，過去我淨想發財，現在我就不那麼想啦，這就是變啦。

乙：對。

甲：過去那個想法就不對，淨想發財，這叫什麼思想呢？

乙：就是嘛。

甲：發財的思想我可沒有。

<sup>17</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》（北京：北京大學出版社，1992年），頁238-239。

<sup>18</sup> 同前註，頁237。

<sup>19</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁208。

<sup>20</sup> 同前註。

<sup>21</sup> 同前註。

乙：你比他們強。<sup>22</sup>

筆者曾於第二章提及，在清末民初的相聲作品中「善良並不存在」，我們因而得以在其中瞥見「波特萊爾式的頹廢」、「班雅明式的野蠻」與「巴赫汀式的狂歡」。這是對封建價值的反叛、對傳統思想挑釁、對偽善倫理的蔑視、對鄉愿精神的踐踏，更是那個時代的相聲開展出現代性氣質的重要徑路。然而，「改進小組」成立後，相聲作品必須刻意強調「欲」與「惡」僅存於過去（即封建中國與民國政府），而不存於當下（即共產中國）才得以上演。彷彿改朝換代後「邪惡並不存在」<sup>23</sup>，而人類深層且複雜的本能與衝動也被一併清除。甚至，連「發財欲」這種再正常不過的渴望，都必須被「毀屍滅跡」。如此刻意壓抑人類欲求，盲目吹捧（新社會之）真善美的作法，與其說是對相聲的「改進」，不如說嚴重限縮了相聲內容原有的種種現代性特質與潛能。

除上述作法外，許多相聲演員與相聲編劇為服務／配合中共統治需求，還時常將啟蒙任務／左翼使命生硬地植入 1949 年前的相聲作品中。最顯著的例子，即為一代文豪老舍編創的〈維生素〉。該作品改編自 1949 年前就已存在的對口相聲〈報菜名〉。熟悉相聲的觀眾的都知道，原版〈報菜名〉毫無政教使命，是一段標準的娛樂與炫技之作。在該作品中，最為人稱道的就是那段包含上百道菜名的「貫口」，其語言之精練、節奏之緊湊、音韻之美妙，可謂空前絕後。為節省篇幅，筆者將節錄該貫口最精彩的一段，藉此讓不熟悉的讀者亦能略為窺探其絕妙之處：

紅丸子、白丸子、南煎丸子、四喜丸子、三鮮丸子、氽丸子、鮮蝦丸子、魚脯丸子、鎊餛飩丸子、豆腐丸子、櫻桃肉、馬牙肉、米粉肉、一品肉、栗子肉、壇子肉、紅燜肉、黃燜肉、醬豆腐肉、曬爐肉、燉肉、黏糊肉、烋肉、扣肉、松肉、罐兒肉、燒肉、大肉、烤肉、白肉、紅肘子、白肘子、鍋肘子、水晶肘子、蜜蠟肘子、鍋燒肘子、扒肘條、燉羊肉、醬羊肉、燒羊肉、烤羊肉、清蒸羊肉、五香羊肉、氽三樣兒、爆三樣兒、炸卷果兒、燴散丹、燴酸燕兒、燴銀絲兒、

<sup>22</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》（北京：北京大學出版社，1992年），頁238。

<sup>23</sup> 「邪惡並不存在」一語，化用自日本導演濱口龍介執導之電影《邪惡根本不存在》（Evil Does Not Exist）的片名。該電影日文原名為「悪は存在しない」，直譯即為「邪惡並不存在」。耐人尋味的是，在該電影中，邪惡其實「無所不在」。質言之，觀賞完整部電影後，觀眾將會醒悟「邪惡並不存在」帶有強烈的反諷意味。筆者援用此語，同樣意在反諷「改進後」的相聲作品越是強調在共產中國裡「邪惡並不存在」，反而越能彰顯出執政者、編創者、表演者「巧飾太平」之意圖。

燴白雜碎、汆節子、燴節子、炸繡球、三鮮魚翅、栗子雞、汆鯉魚、醬汁鯽魚、活鑽鯉魚、板鴨、筒子雞。



然而，老舍卻想改編這個作品，進而利用它向當時的中國人宣導飲食與營養的相關知識。因此，他在〈維生素〉中不但更新了菜色名稱，還畫蛇添足地說明這些菜色的營養價值為何。該作的結尾如下：

甲：我就問二哥，您要是開個飯館，可賣什麼菜呢？二哥說，我有這麼一張功能表子：炒菠菜，熬菠菜，燴菠菜，芝麻醬拌菠菜。番茄炒雞蛋，番茄白菜湯，涼拌番茄，炒扁豆，拌扁豆，炒豌豆，燴豌豆。炒胡蘿蔔，牛肉胡蘿蔔湯。炒白菜，熬白菜，醋溜白菜，涼拌生菜，牛肉炒芹菜炒豆腐，熬豆腐，豬血燴豆腐，嫩炒牛肉絲，清燉羊肉，炒牛腰子，炒牛肝，炒羊腰子，大蔥炒羊肝，爆三樣，炒雞蛋，溜黃菜，合菜玳瑁兒，雞蛋羹，老糟蛋。要喝，有鮮牛奶，豆扇漿，檸檬汁，橘子水，番茄汁，綠豆稀飯，如有必要，還可以加點魚肝油。

乙：為什麼開這樣的功能表呢？

甲：二哥說啦，扁豆，豌豆，生菜，菠菜，番茄，胡蘿蔔，含有大量維生素甲，也叫維他命甲，可以不鬧眼病，抵抗傳染病，蘿蔔，大蔥，雞蛋，橘子水，內含維生素乙，也叫維他命乙，可以減少腳氣濕氣；婦女不孕，嬰兒瘦弱，服之更為有益。白菜，檸檬，芹菜，豌豆都有維生素丙，也叫維他命丙，治牙床出血，骨軟筋疲，面色青白，關節疼痛。魚肝油，蛋黃，內含維生素丁，也叫維他命丁，可以預防軟骨病，大便秘結，神經不安，肌肉鬆懈。牛肉，牛心，牛腰子，牛肝，瘦羊肉，羊肝，羊腰，牛奶，酒釀，蛋白，胡蘿蔔櫻兒，有維生素庚，也叫維他命庚，吃了可免皮膚病。此之謂：養生有道，飲食當先，會吃的既省金錢，又合衛生；胡吃海塞的浪費金錢，病由口入。<sup>24</sup>

顯而易見，與原版〈報菜名〉相比，這版「新報菜名」顯得語言冗長、節奏拖沓、音韻失諧，因而效果打折、喜感全無。事實上，不只是大段的貫口作品，就連最基本、

<sup>24</sup> 老舍：〈維生素〉，《光明日報》，1950年2月22日。

最單純的繞口令也難逃老舍的「改進」。比方說，有段繞口令的原版為「我家有個肥淨白淨八斤雞，飛到張家後院里。張家院有個肥淨白淨八斤狗，咬了我的肥淨白淨八斤雞。我拿他的肥淨白淨八斤狗，賠了我的肥淨白淨八斤雞。」老舍卻將其改編為「我家有個肥淨白淨八斤雞，飛到張家後院里，張家惡霸壞東西，欺壓良善不講理，共產主義我正學習，鬥爭惡霸鬥到底」。<sup>25</sup>這段「新繞口令」可謂左味十足、義正辭嚴，卻刻意矯作、毫不可樂。

不少相聲演員、知識分子也追隨著老舍的步伐，對 1949 年前的相聲作品進行了類似的整改。因此，〈改編繞口令〉、〈改編文章會〉、〈新數來寶〉、〈新八扇屏〉、〈新西江月〉等作品一時充斥著當時的相聲行業。<sup>26</sup>上述種種翻新之作要嘛懷抱明確自覺的階級立場、要嘛帶有啟蒙主義的思想內核、要嘛具備批判封建的鮮明諷刺、要嘛承載推廣左翼的文化任務。這種轉變讓相聲正式成為中共政權「喜聞樂見」的藝術形式。<sup>27</sup>可以說，「改進小組」將左翼使命／啟蒙任務賦予相聲的做法，成功地讓這門藝術免於被中共政府扼殺的命運，卻也讓它不得不脫下「狂歡」外衣，披上「教化」袍服。

正如前文所述，清末民初的相聲表演有能力創造出一個暫時性的「狂歡場域」，讓當時的百姓得以在其中逃離官方權力之規訓，進而釋放自己的狂野想像與本能渴望。然而，「改進後」的相聲再也無法讓當下的表演空間頓時成為「狂歡嘉年華廣場」，而是把大小劇場變成一座座「左翼教室／共產學院」，並以「說學逗唱」的外皮包裝「文以載道」、「經世濟民」、「文藝服務當權」的封建觀念。這不禁讓筆者聯想到王德威對中國文學史提出的扣問：五四名家所提倡的價值，真如他們所宣傳的那般「現代」嗎？還是只是「看似現代」？而晚清小說之所以被淘汰，真的是因為「太過傳統」嗎？還是是因為「太過激進」、「太過現代」？<sup>28</sup>筆者也欲援引此言，對「改進小組」提出扣問：「改進小組」所提倡的價值，真如他們所宣傳的那般「現代」嗎？還是只是「看似現代」？而清末民初的種種相聲作品之所以被淘汰，真的是因為「太過傳統」嗎？還是是因為「太過激進」、「太過現代」？答案不言自明。

<sup>25</sup> 轉引自梁左：〈話說相聲〉，頁 208。

<sup>26</sup> 請參見王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 184。薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 22。

<sup>27</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 138-139。

<sup>28</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 27。

## (二) 諷刺型相聲

除了淨化與整改舊相聲外，「改進小組」的另一個重責大任，便是創造「告別低俗」並「參與共產意識形態建設」的「新相聲」。《相聲大辭典》對於「新相聲」作出以下評價與詮釋：

其「新」字不僅表現為全新的革命事業、為農民工和廣大人民群眾服務的理念，也表現為由舊社會下九流的「藝人」擢升為新社會國家主人——「新文藝工作者」的無比熱情，將歌頌新生活建立在批判舊社會基礎之上，從而展現出嶄新的歷史感情。其創作觀念也在黨的「推陳出新」方針的鼓舞下，採取五四新文學運動提供的現實主義的創作方法，強調相聲的文學性和相聲作家的風格個性。<sup>29</sup>

透過以上敘述，我們可以歸納出三大重點。第一，「由下九流藝人擢升為國家主人」在字面上象徵著相聲演員的階級提升，在實際上意味著曾經身處體制邊緣、嘲諷執政當局、反叛權力規訓的民間說唱藝人遭到官方收編、整飭與馴化，進而成為國家宣傳機器的一部分。第二，中共官方對於「新」的定義與理解，深受五四運動之影響。扣回筆者在第一章中的分析，我們可知五四哲人所推崇的啟蒙價值、理性思潮、現實主義是「安穩、保守」的「西方餘唾」，也是最為狹義／狹隘的現代性發展路線，更是「所有現代性可能中，最不現代的現代性」。可以說，無論是晚清小說做出的種種文學實驗，還是「改進前」相聲中帶有的狂歡氣質與顛覆精神，都比五四運動（和中共政府）所推動的現代化發展路線更為激進、創新與現代。第三，「批判舊社會、歌頌新生活」不但點明了「新相聲」的兩大創作路線，即「諷刺」與「歌頌」，更釐清了這兩大路線的重點指涉對象，即諷刺「過去」、歌頌「當局」。

本小節將先從「諷刺型相聲」談起。中共建國後不久，該政權便獨具慧眼地看中了相聲的「諷刺」能量，並積極地將其轉化為攻擊異己的利器。因此，當時的學界與業界都有意識地吹捧／建構相聲的「諷刺傳統」，並刻意忽略／壓抑建國前相聲內容的其他面向（如：逾越情欲禁忌、顛覆倫理價值、抹除善惡邊界等）。從發表於 1950 年代的〈相聲的演變與發展〉一文中，我們得以窺見相聲的「諷刺傳統」在當時如何

<sup>29</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 22。

被有意召喚、刻意形塑，進而融入中共的革命歷史與宏大敘事系統中，最終「晉升」為其意識形態工程的一部分：

相聲是從民間笑話發展而來，是通過藝人口頭流傳的諷刺文藝。被壓迫的人民運用這一武器，對反動階級進行過鬥爭；世代相傳，形成以諷刺為主要性能的傳統。它不斷地揭露著舊社會的不合理制度和黑暗現象，對反動統治階級進行了諷刺，它真實地反映了人民群眾對反動統治階級的反抗，起著打擊敵人的作用，因而富於人民性與現實主義的精神。<sup>30</sup>

在此語境下，似乎所有 1949 年前的相聲演員都是為了階級鬥爭、左翼理想與共產革命而嘲諷當權者（或舊聖先賢）。然而，上述觀點顯然是被刻意建構／虛構出來的。<sup>31</sup>正如前文所分析，多數清末民初之相聲演員嘲諷當局、褻瀆舊聖的目的，並非意在「道德勸說、價值重構」，也不追求「改塑新神、再建新廟」，而是為了「透過顛覆性言說對既定社會價值展開質疑與反諷」，更是為了「對權貴階層展開奚落與嘲弄」，並藉此創造一個「暫時抹平社會階級的狂歡廣場」。<sup>32</sup>可以說，相聲之諷刺精神的真正可貴之處，在於其「萬象皆可諷」。它既可奚落過去亦可嘲弄當局，而早期的相聲演員正是藉此精神構築出反叛權力規訓、飽含破壞能量的「現代之聲」。然而，「改進小組」與其「後裔」創作的「諷刺型相聲」，卻約束／窄化了相聲的諷刺範圍，並迫使其將進攻火力一致對「外」（即中共權力核心以外的對象），而非對「內」（即中共權力核心）。這種做法使得曾經桀傲不馴的相聲搖身一變，成為接受體制約束、歸順主流論述、服務統治利益、抹除多元語境的政治工具，更使得其內容方面展現的原生狂歡精神，至此煙消雲散。為深入探討相聲的諷刺範圍如何被限縮、「新相聲」如何服務中共統治等議題，筆者將在下文中具體分析幾段代表性的「諷刺型相聲」。這些作品不僅代表「諷刺型相聲」的主流樣式，也揭示了「新相聲」潛藏的諷刺侷限與政治邏輯。

在中共建國後創作的「諷刺型相聲」中，最常見的諷刺對象是「過去」，即封建中國與民國政府。其中，最具代表性的作品非〈關公戰秦瓊〉莫屬。該作品原為相聲編劇張杰堯所創，經侯寶林整理、加工、搬演後成為相聲史上的名作之一。這個作品

<sup>30</sup> 轉引自祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 138。

<sup>31</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 145。

<sup>32</sup> 同前註，頁 137。

講述民國軍閥韓復榘因父親過生日，邀請京劇團到家中唱戲。當關公戲《千里走單騎》演到一半時，韓父帶著濃厚山東口音，頗為不滿地發問：「山西人（即關公）為麼到我們山東來呢？有我們的命令嗎？」因此，他提議讓山東好漢秦瓊與關公比比武。劇團為迎合雇主，便強迫演員即興發揮、現場編詞，硬著頭皮上演了一齣滑稽荒誕的「關公戰秦瓊」。<sup>33</sup>藉此作品，張杰堯、侯寶林可謂大大嘲諷了民國軍閥的無知、無理與無賴。此外，侯寶林的〈婚姻與迷信〉則諷刺了中共建國前，婚姻習俗對女性的壓迫。<sup>34</sup>而他的〈夜行記〉、〈妙手成患〉等，也都帶著「清除舊世界垃圾」的政治激情，狠狠批判了中國人的封建陋習和頑固劣性。<sup>35</sup>

上述作品皆是「侯氏相聲」的精品，無論是文本的縝密程度，還是侯寶林表演的細膩程度，都不可不謂「精緻」、「唯美」。<sup>36</sup>正因如此，這些作品一直不乏來自業界與學界的激讚之聲，如：乾淨明晰、氣勢連貫、形式感強、具有強烈的美學創造意識等。<sup>37</sup>質言之，就技術層面而言，這些作品與清末民初的相聲相比，確實「改進」了不少。然而，就精神層面而言，它們所展現出的反叛性與顛覆性卻與清末民初的相聲相去甚遠。畢竟，不少學者早已指出，這些作品「諷刺舊社會」的真正目的，是「吹捧新時代」、「服務新政權」，<sup>38</sup>而非提供百姓一個暫時掙脫權力壓迫的狂歡時刻。因此，我們不難在這些「諷刺型相聲」的作品內容中，發現歌功頌德的痕跡。舉例來說，侯寶林在〈關公戰秦瓊〉中嘲笑舊時代的劇場亂象時，不忘謳歌新時代的觀眾「秩序良好」；<sup>39</sup>在〈婚姻與迷信〉中批判舊時代婚姻「為結婚而結婚」的陋習時，不忘讚頌新時代婚姻「為革命而結婚」的美德。<sup>40</sup>這便是為何毛澤東對侯寶林的作品讚譽有加，甚至在現場欣賞完〈關公戰秦瓊〉後，忍不住叫侯寶林立刻重演一次。<sup>41</sup>可以說，相聲從此不再是當朝皇帝也敢諷刺、九門提督也敢得罪的狂歡活動，轉而成為國家領導人樂見其成、點頭讚許的宣教利器。事實上，不只是侯寶林，許多與他同時代以及往後受其影響的相聲工作者，也都謹遵這種「奚落昨日之非，以襯今日之是」的創作邏輯，

<sup>33</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 138。

<sup>34</sup> 同前註，頁 252。

<sup>35</sup> 同前註，頁 22。

<sup>36</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁 4。

<sup>37</sup> 同前註。

<sup>38</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 22、252。

<sup>39</sup> 侯寶林：〈關公戰秦瓊〉，《侯寶林相聲選》（哈爾濱：北方文藝出版社，1994 年），頁 169。

<sup>40</sup> 侯寶林：〈婚姻與迷信〉，頁 5。

<sup>41</sup> 王泐、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 212。

進而使其逐漸內化／固化為一種敘事慣性、諷刺典範。較具代表性的作品有〈昨天〉、〈三條石〉、〈為誰服務〉等。<sup>42</sup>

除了諷刺過去外，「諷刺型相聲」還時常嘲弄共產中國在國際上的敵人。舉例而言，〈如此美國〉、〈為杜魯門畫像〉、〈紙老虎〉等作品批判的是至今仍為中共最大勁敵的美國。<sup>43</sup>〈狗腿子李承晚〉、〈聖誕節攻勢〉、〈擁護和平〉等作品攻擊了中共在韓戰時期的對手南韓。<sup>44</sup>而〈美蔣勞軍記〉<sup>45</sup>、〈寸步難行〉<sup>46</sup>則把蔣氏政權統領的臺灣描繪為「妓女多、舞女多、流氓多、美國兵多、特務多、綁架多、自殺多、淫殺多、暗殺多」<sup>47</sup>的彈丸之地。總言之，「諷刺型相聲」誰都能諷刺，唯獨不能諷刺中共當局與中共盟友。

或有其他論者欲駁斥筆者，並指出〈買猴〉、〈開會迷〉、〈大辦喜事〉等作品奚落了共產中國的行政人員；<sup>48</sup>〈白骨精現形記〉、〈如此照相〉、〈帽子工廠〉、〈四人幫辦報〉等作品揭露了四人幫的惡行；<sup>49</sup>〈特大新聞〉、〈如此大款〉、〈危言聳聽〉等作品嘲弄了改革開放後的亂象。<sup>50</sup>以上所言誠然不假，但是當我們細細品味這些「諷刺型相聲」作品後，就會發現其中的無力與閃躲。〈買猴〉、〈開會迷〉、〈大辦喜事〉中的被諷刺者皆不是中共權力核心的高級官員，而他們在文本中展現出的缺陷，更像是「個人」問題，而不是「體制」問題，更不是「黨與領導」的問題。以〈開會迷〉為例，該作品講述了某位公營話劇團團長開會成癮、廢話成性的故事。段子中的「我」作為劇團秘書，幾乎每日每夜都忙於開會，甚至連與女友約會的時間，都被永無止境的會議霸佔。有論者分析，〈開會迷〉意在諷刺當時「過分注重形式、不切實際的官僚主義作風」。<sup>51</sup>然而，綜觀整個作品，我們不難看出其作者與演員皆迴

<sup>42</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 234、188、196。

<sup>43</sup> 同前註，頁 24。

<sup>44</sup> 同前註，頁 24、26。

<sup>45</sup> 侯寶林、郭啟儒演出：〈美蔣勞軍記〉，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=XdEjyf8UaG4>（讀取日期：2025 年 5 月 16 日）。

<sup>46</sup> 劉寶瑞、郭全寶演出：〈寸步難行〉，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=1tWNIlvUPiE&t=278s>（讀取日期：2025 年 5 月 16 日）。

<sup>47</sup> 此段語句取材並改寫自〈寸步難行〉的經典臺詞。諷刺的是，真正讓該作品的表演者劉寶瑞「寸步難行」的，並非蔣氏政權，而是中共政權。這位單口相聲大師日後難逃文革的摧殘，最後死因不明、遺體難尋。關於劉寶瑞死因之謎的介紹與討論，請參見劭燕祥：〈劉寶瑞的最後時光〉，《天地副刊》2011 年第 8 期，頁 61-62。

<sup>48</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 24、192、189。

<sup>49</sup> 同前註，頁 201、211、253、200。

<sup>50</sup> 同前註，頁 242、210、207。

<sup>51</sup> 同前註，頁 192。

避了以下幾個關鍵問題——這位團長為何會如此沉溺於官僚主義？他是自願成為體制的附庸，還是被體制所裹挾？更重要的是，這種官僚主義究竟屬於哪個政權？可以說，與清末民初那些直指當朝皇帝、現任九門提督的「舊相聲」相比，中共建國後的「新相聲」在諷刺力度上反而顯得溫和、謹慎、閃躲，其鋒芒早已在權力的陰影下失去了批判的指向性。

不只如此，〈如此照相〉、〈帽子工廠〉、〈四人幫辦報〉等作品實則發表於四人幫垮臺後，而非文革期間。易言之，它們並不是嘲諷「當局」，而是在事過境遷後，才順著新任領導人批判四人幫的立場「事後補刀」、「追打落水狗」。此外，〈特大新聞〉、〈如此大款〉、〈危言聳聽〉等作品僅僅描繪了「百姓」受到資本主義迷惑後產生的亂象，卻不敢進一步探討「官方」政策是否有缺陷，以及執政者是否早已背棄了共產理想。換言之，這些作品早已失去了「改進前」相聲嘲諷「當局」、褻瀆「最高執政者」的能力與勇氣。即便某些「新相聲」表面上帶有些許批判色彩，其實也早已內化了體制的規訓機制與話語閹割。它們寧可將現實的荒謬歸咎於個體之貪腐、群眾之愚昧、敵人之險惡、舊時之過錯，卻始終逃避對當下政治秩序的根本質疑與挑戰。如此的相聲「改進」策略，與其說是革新，不如說壓抑了這門藝術之段目內容中原有的狂歡精神與現代性氣質。

巴赫汀曾言，「狂歡式」的笑能「戰勝威權與禁令」，因而象徵著「權力、君王、貴族、所有壓迫與限制的敗北」。<sup>52</sup>是故，這類喜劇時常被當權者視作「惡魔的嘲諷」、「地獄的歡愉」。<sup>53</sup>可以想像，相聲在清末民初所蘊含的挑釁姿態、顛覆潛能與狂歡氣質在當時的執政者眼中，無疑構成了一張邪惡的「惡魔臉孔」。化用伊格頓的話說，「改進前」的相聲得以透過其破壞性能量祛除「官方意識形態」對於「社會現實」的遮蔽，並攪亂世界「看似合理、善良、美麗、秩序嚴明」的假象，進而暴露出它的脆弱性。<sup>54</sup>這便是為何就連清朝的九門提督，都對相聲忌憚不已。然而，「改進小組」（與其「後裔」）創作的「諷刺型相聲」卻不再是解構權力的狂歡活動，而是攻擊體制異端、鞏固中共政權的意識形態附庸。從某個層面來說，這種「諷刺型相聲」可謂「名不符實」。質言之，比起「到位的諷刺」，它更像是「廣義的歌頌」。原因是，這類作品做出的種種批判要嘛是以一種奚落過去的手法，反襯出執政當局的清廉、公

<sup>52</sup> Bakhtin, Makhail. *Rabelais and his World*. Trans. Helene Iswolsky. (Bloomington : Indiana U P, 1984), pp. 90-95.

<sup>53</sup> 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》（臺北：商周出版，2020年），頁40-44。

<sup>54</sup> 同前註，頁44-51。

正、理性與正當；要嘛將社會問題歸咎於個人的失德或歷史的遺毒，卻刻意迴避對眼下權力結構的正面挑戰。一言以蔽之，這類作品不但無力挑戰／諷刺執政當局，還彰顯／歌頌了執政當局的無可挑戰性。

對於「改進小組」化諷刺為歌頌的做法，老舍頗為自豪的表示：

在（改進）小組初一成立的時候，文藝工作者與藝人們都有點懷疑，相聲到底能不能改進呢。本來嘛，以前的老相聲是只供聽眾哈哈一笑，而今硬要把它改成能配合政治任務，能有思想教育，豈不相當的困難嗎？可是，經過幾次試驗以後，大家慢慢的有了自信心，原來相聲中的諷刺，假若用合適了，正是一種宣傳的利器啊。<sup>55</sup>

上述引言意味著「改進後」的相聲已然洗心革面，其「惡魔臉孔」不復存在，取而代之的是一張乖巧端正、服從規訓的「天使臉孔」。在伊格頓眼中，這類喜劇所引發的無疑是一種「文明式笑聲」，它對「統治政權沒有威脅性」，最終只會讓「權威復位」。<sup>56</sup>可以說，「改進後」的「諷刺型相聲」在表演技巧與文本結構方面愈趨華美，然而，這種外在的新意宛如一塊「裹屍布」，無論它多麼光鮮亮麗，都無法掩藏相聲之原生現代性精神與狂歡氣質慘遭扼殺的事實。

### （三）歌頌型相聲

除了前文討論的「諷刺」外，中共政府還看上相聲的另一潛能，即「歌頌」。正如梁左所言，中共建國前確實出現過一些以歌頌為目的相聲，如：〈大上壽〉、〈八大吉祥〉等，然而這些作品大多是專門「在喜慶堂會上演出」的，因此它們的「功能性」遠大於藝術性與表現性。<sup>57</sup>即便如此，中共還是將相聲的「歌頌傳統」視為一種值得用心繼承、大力發揚的「優良傳統」。<sup>58</sup>透過中共建國初期之「改進小組」與其他相聲工作者的種種嘗試與努力，一批專為新政權設計的「歌頌型相聲」應運而生，較具知名度的作品有〈祖國之花〉、〈雙豐收〉等。<sup>59</sup>然而，1950 到 1957 年間，「歌頌型相聲」的創作手法尚未成熟、作品數量還不算多。因此，這段時間常被視為「歌頌型

<sup>55</sup> 老舍：〈介紹北京相聲改進小組〉。

<sup>56</sup> 同前註，頁 41、170-171。

<sup>57</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁 208。

<sup>58</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，頁 38-39。

<sup>59</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 27。

相聲」創作高峰前的「孕育期」、「醞釀期」。<sup>60</sup>從 1958 年開始，全國曲藝工作者追隨著「大躍進」的推展，掀起了一波「寫中心、說中心、唱中心」創作風潮，至此，「歌頌型相聲」正式迎來了創作的成熟期與產量的高峰期。<sup>61</sup>往後，除了文革期間的「相聲黑暗期」<sup>62</sup>外，每個時期都有極具代表性的「歌頌型相聲」作品誕生。

如果說，前文介紹的「諷刺型相聲」是以「諷刺」的外皮裹藏著「半遮半掩的謳歌」，那麼「歌頌型相聲」就是「明目張膽的巧飾」。當談及種種「歌頌型相聲」作品時，耿波犀利地指出：

（在這類作品中）主題都是樂觀明確的，形象都是單純可愛的，……敘事結構的編撰極其單純，絕對沒有大是大非的衝突，有的只是小是小非的誤會，故事發生的場所常常是在充滿階級信任與友愛的家庭、鄰里、公園、理髮店、商店、樓道、電梯中，整部作品洋溢著一種植物沐浴在金色陽光中的樂觀單純。這種樂觀單純與其說是那個時代特有的樸素，不如說是相聲藝術在特有的政治格局中的「巧」飾，因為我們都知道，實際上發生在那個時代的真實故事並不比任何灰暗時代要溫柔。<sup>63</sup>

質言之，這類作品將中共統治下的社會巧飾為一個「天使國度」，在其中充斥著「強迫性的正向氛圍」。<sup>64</sup>當我們分析種種「歌頌型相聲」後便會發現，這些作品雖然表面上看起來數量龐大、題材多樣，但實際上卻萬變不離其宗，其思想內核與創作動機始終離不開對中共政權與政策的「隱惡揚善」或「巧飾太平」。正如伊格頓所評論，這類作品可以創造出「社會秩序井然、和諧且充滿意義」的假象，它讓人相信生活中「沒有什麼是負面、歪斜、失能、挑戰權威的」，因而得以讓他們抱持著「想做就會成功」、「社會沒有污穢」的信念「歡喜地朝未來邁進」，並同時高聲呼喊「生命萬

<sup>60</sup> 同前註。

<sup>61</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁 14-21。

<sup>62</sup> 文革時期被不少學者稱為「相聲的黑暗期」。當時，相聲演出幾乎全面停演。有關「文革期間的相聲厄運」，請參見王泱、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 213-215。

<sup>63</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁 5。

<sup>64</sup> 筆者在此處化用了伊格頓之語，其原文為：「在天使的國度裡，……會發生的必然會發生，作為某種大敘事的一部分，每一個存在都有既定功能。……沒有什麼是負面、歪斜、挑戰權威的；反之，在天使溫柔敦厚的目光中，人類會歡歡喜喜地朝未來邁進，大喊：『生命萬歲！』……這種想法同時也與近代美國的意識形態有顯著的相似之處，像是強迫性的正向氣氛，以及對現實抱持『你想做就會成功』的看法。在這個至福的國度裡，沒有災禍，只有考驗。……如果天使承受的是苦是意義過剩，惡魔就是被缺乏意義所折磨。」請參見伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁 40-41。

歲！」<sup>65</sup>正因如此，歐陸哲學家祖班奇克（Alenka Zupančič）才會尖銳地指出，不少喜劇作品其實有助於「維持既定秩序」並「讓壓迫得可以忍受」。<sup>66</sup>在下文中，筆者將會挑選幾段具代表性的「歌頌型相聲」作品進行分析，並藉此說明上述之「隱惡揚善」、「巧飾太平」的精神與手法，如何體現在建國後相聲演員的一片謳歌聲中。

當我們談到有助於創造假象、維持秩序的「歌頌型相聲」時，就不能不討論被評價為「值得載入史冊」的作品〈社會主義好〉。該作品發表於「大躍進」時期，其段目內容卻不顧當時中國社會已然逐漸湧現出的飢荒、暴力、貪腐、生態等嚴重問題，只顧謳歌「社會主義制度的優越性」，並大力描繪「人民群眾以飽滿的熱情在工業、農業、科學、文化等戰線上，積極躍進的場面」。<sup>67</sup>除此之外，發表於文革時期的〈友誼頌〉，也與上述作品異曲同工、殊途同歸。<sup>68</sup>該作品講述了中共的「鐵路探測隊」至坦桑尼亞、尚比亞等國家支援鐵路建設，因而受到支持與讚揚的故事。<sup>69</sup>在〈友誼頌〉的精心刻畫下，中共政府似乎不再是那個推行文革、殘殺同胞、手段極端的極權主義統治者，而成為了一個信奉博愛、關懷弱勢、慈悲為懷的人道主義模範生。另外，創作於1980年代初期的〈誇家鄉〉頌揚了中共之「農業聯產承包制」的政策成果。持平而論，該政策確實加快了中國農村現代化的步伐，卻也引發不少嚴重的社會問題，如：僱用童工、環境污染、產業分工的瓦解等。<sup>70</sup>然而，〈誇家鄉〉卻對上述問題避而不談，一味地以誇張的語調吹噓「黨對農村的政策英明」，並以極為「樣板化」的手法將中國的農村形塑為「村民自行集資搞建設、青年順利成家、草房改瓦房」的「烏托邦」。

71

以上述作品為首的種種「歌頌型相聲」，幾乎全都具有「人物樣板化與標籤化」、「情節理想化與圖像化」、「情感無欲化與扁平化」的顯著缺陷。<sup>72</sup>要言之，在這些作品中「娛樂性」早已不是首要考量，「政治功能性」才是重中之重。在以狂歡性或娛樂性為導向的相聲作品中，主要人物要嘛具有顯著的性格缺陷，要嘛帶著強烈的僥倖心態，要嘛控制不住自身的色欲與貪念，要嘛在錯綜複雜的情境中不得不狗急跳牆。

<sup>65</sup> 同前註。

<sup>66</sup> 轉引自伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，頁172。

<sup>67</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁223。

<sup>68</sup> 如前文所述，文革時期是相聲的「黑暗期」，幾乎所有相聲演出全面停演。因此，〈友誼頌〉得以通過審查，得到發表與搬演的機會，可以算是某種意義上的「奇蹟」。

<sup>69</sup> 同前註，頁194。

<sup>70</sup> 轉引自許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁62。

<sup>71</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁62。

<sup>72</sup> 同前註，頁60-70。

然而，「歌頌型相聲」的選題幾乎都是「為了配合某個運動、政策、局勢或思想」的宣傳需求，因此時常面臨「人物、情境內含的喜劇性先天不良」的問題。<sup>73</sup>畢竟，在這類作品中，主要人物即是演員們的謳歌對象，這些人民英雄與共產偶像們不宜（也不能）被描繪為「具有顯著缺陷、色欲、貪念與僥倖心態」的「狗急跳牆之徒」。這就導致相聲創作者在設計笑點時，必須放棄「肉裡噱」，並退而求其次地追求「外插花」。所謂「肉裡噱」與「外插花」是相聲術語，它們代表了兩種不同的包袱形式。前者指的是「扣合故事主線、符合人物性格」的笑點，後者指的是「外於故事主線、無關人物性格」的笑點。<sup>74</sup>正如汪景壽所述，許多「歌頌型相聲」都具有過於仰賴「外插花」的弊病，這導致了這些作品大多笑點膚淺、手法庸俗，甚至流於插科打諢。<sup>75</sup>

舉例來說，對口相聲〈海燕〉的故事主線在於敘述人小志氣大的姑娘「海燕」出海捕魚的故事。藉此作品，相聲演員大力謳歌了中共政權提升婦女地位的政績。由於海燕是正面人物，因此相聲創作者以其抓哏逗樂的空間不大。這就導致該作品的笑點，大多並不出現在主要人物與故事主幹上。比方說，故事中提到街坊鄰居對海燕議論紛紛，其中有一位「胡奶奶」並不支持海燕出海。捧哏順勢詢問：「胡奶奶是誰？」逗哏回答：「糊裏糊塗那奶奶」。<sup>76</sup>這個包袱便是標準的「外插花」。它與敘事主結構關係薄弱，甚至可以說，若將「胡奶奶」（和以「胡／糊」字為題的諧音笑點）從故事中刪去，對於整段相聲的敘事也毫無影響。而另一個類似的例子，則來自吹捧「菜站批銷」新氣象的作品〈菜站新風〉。在該作品中，逗哏不斷抱怨自己的菜站售貨員太太，每天只顧著為「四個現代化」全心工作，因而於冷落了家庭，連晚餐都無法準備。其中，有一段夫妻吵架的情節：

乙：還等你愛人呀？

甲：我愛人回來了。

乙：那怎麼不吃呀？

甲：（她）先給我提意見。

乙：開上家庭會了。

甲：我愛人指著我鼻子說：「你太不像話了，昨天你讓我往家帶菜，今天買菜

<sup>73</sup> 同前註，頁 60。

<sup>74</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 50。

<sup>75</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，頁 40。

<sup>76</sup> 轉引自汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，頁 40。

的那麼多隊，你單揀我這行排，你又不是不知道我這規矩，借著給媽過生日的理由也不行！」

乙：得。

甲：我媽一聽搭碴了：「過什麼生日呀？我三月十四的生日，今兒都七月十九了。」

乙：好嘛，敢情還說瞎話。<sup>77</sup>



與前文討論的「胡奶奶」包袱相似，這個「媽媽過生日」的包袱也可謂不痛不癢、可有可無。畢竟，媽媽的出現（以及她的生日）對於故事主情節的推展與形塑都關聯不深、幫助不大。持平而論，一段精彩、爆笑的相聲作品也不能只有「肉裡噱」，適時地安插「外插花」常常能發揮奇效，進而創造「天外飛來一筆」的驚喜。然而，若是段子裡的「外插花」比例過高，就會讓一個作品娛樂性大打折扣、笑點搔不到癢處。不過，對於「歌頌型相聲」的創作者而言，娛樂性打折與否、笑點搔到癢處與否皆並非他們的第一考量。如前文所述，他們最為關心的是這些作品能否將中共統治下的社會巧飾為一個「天使國度」，並創造出「社會秩序井然、和諧且充滿意義」的假象，進而讓人民相信生活中「沒有什麼是負面、歪斜、失能、挑戰權威的」。

除了「外插花」比例過高的問題外，相聲之狂歡性與娛樂性的「讓位／退位」現象，還出現在「底」的敘事功能與表現手法之轉變上。所謂的「底」指的是相聲作品中的結尾。就理想而言，相聲的「底」應該由一個包袱構成，而這個包袱又被稱為「底包」。「底包」在理論上應是整段相聲中，最出乎意料、最具喜劇效果、最扣合情節轉折的「肉裡噱式」笑點。然而，「歌頌型相聲」的「底」大多不顧喜劇效果，只顧一股腦地讚頌中共體制之完美或人民英雄之偉大。似乎，創作者們編寫這類作品時，越到故事結尾就越想把握所剩不多的篇幅猛力謳歌、大聲讚揚。至於有沒有底包、底包好不好笑等問題，便成了無關緊要之事。

歌頌型相聲宗師夏雨田創作的〈災而不難〉，便是反映上述情況的最佳案例之一。該作品講述了一個水患發生時，官僚全力為民服務、人民保持絕對團結、社會分工極為合理、物資到處不虞匱乏的「烏托邦故事」。〈災而不難〉的結尾如下：

甲：（唱）「下雨了，漲水了，抗洪大軍來到了。水淹了，遭災了，解放軍親

<sup>77</sup> 轉引自許天俠：《有所能有所不能—大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁 61。



人來到了。」

乙：親人來了。

甲：（唱）「縣長市長來到了。」

乙：縣長市長來到了。

甲：（唱）「省長書記來到了。」

乙：書記來到了。

甲：（唱）「中央總理來到了。」

乙：中央領導來了。

甲：（唱）「領導幹部來到了，共產黨員來到了，共青團員來到了，武警官兵來到了，民兵戰士來到了，醫生護士來到了，文藝大軍來到了，新聞記者來到了，四方捐款……」

乙：來到了。

甲：救災物資……

乙：來到了。

甲：柴米油鹽……

乙：來到了。

甲：建築材料……

乙：來到了。

甲：土豆青菜……

乙：來到了。

甲：蕃茄辣椒……

乙：來到了。

甲：來到了。

乙：來到了。

甲：來到了。

乙：來到了。

合：（唱）「親人來了。」<sup>78</sup>

此外，前文討論過的〈海燕〉也是以相似手法收尾：

<sup>78</sup> 王泐、汪景壽等：《中國相聲史》，頁 198-199。



甲：碼頭上歡歌笑語、鑼鼓喧天。鑼鼓聲把人們喜悅的心情全表達出來了。

乙：夠熱鬧的。鑼鼓聲怎麼表達的？

甲：大鑼一瞧這（補上來的）魚啊！（學大鑼聲）「一筐！一筐！又一筐！」

乙：小羅呢？

甲：（學小鑼聲）「抬！抬！抬！快抬！快抬！」

乙：大鼓呢？

甲：（學大鼓聲）「高興！高興！高興！」

乙：小喇叭呢？

甲：（學小喇叭聲）「鳴而里哇」……（突然改口唱）「海燕啊，姑娘人小志氣大，闖渤海，補對蝦，樂得奶奶也把閨女誇！把閨女誇！」

乙：嘿！<sup>79</sup>

在這兩個「歌頌型相聲」的「底」中，我們看到演員們使出渾身解數，製造出一片熱鬧、歡愉的景象。可惜又可嘆的是，這些演員們把相聲表演的「說、學、唱」功發揮得淋漓盡致，卻唯獨棄「逗」功於不顧。這種做法無疑割捨了相聲段目內容中曾有的狂歡精神，更是放棄了這門藝術謔仿權威、掙脫規訓的顛覆性能量。借用梁左的話說，上述情況讓原本「鋒芒畢露」的相聲變得「八面玲瓏」。<sup>80</sup>這位創作鬼才進而向「改進後」的相聲提出了犀利的大哉問：「我們是否對文藝作品賦予太重的責任？可以興邦，可以安民，可以團結教育……什麼時候，我們才能從這困惑中掙脫呢？」<sup>81</sup>

筆者曾於前文提及，不少清末民初的相聲作品擅長「以扭曲的現實反映日常的現實」，而這種手法「隱含著現實與虛構之間的辯證性」（即「假比真更真，真比假更假」）。上述特點既是「改進前」相聲以假諷真、以虛喻實的獨特美學魅力，更是這門藝術在段目內容方面展現多元現代性潛能的徑路之一。然而，在「改進後」的「歌頌型相聲」中，這股藝術能量已然本末倒置、魅力盡失。畢竟，這類作品扭曲日常現實的目的並非為了「折射」它或「反諷」它，而是為了「巧飾」它與「遮蔽」它。對此，相聲研究者許天俠一針見血地評論，「歌頌型相聲」中的「角色愈是熱忱待人，

<sup>79</sup> 轉引自蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，《四川戲劇》2024年第6期，頁105-106。

<sup>80</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁220。

<sup>81</sup> 同前註，頁217。

愈代表現實生活中冷漠的人多；愈是死命地遵守法律，愈象徵真實社會特權氾濫的問題多」。<sup>82</sup>

透過以上分析，我們可以發現一個弔詭現象——在包曼眼中「將理性精神推至極端」的共產主義，<sup>83</sup>理應極端地追求理性精神的終極目標，即對世界的「祛魅」。<sup>84</sup>然而，共產中國卻不斷逼迫「歌頌型相聲」走向理性的極端反向，即對世界的「復魅」。直白地說，理性的初衷是祛除「神話」與「迷信」對於人類認知的遮蔽，<sup>85</sup>然而「歌頌型相聲」卻透過對新社會的誇張謳歌與巧飾太平，創造出了一段又一段的「新神話」，並試圖使芸芸眾生再度陷入「蒙昧狀態」。筆者所謂的「新神話」，指的正是「中國特色之社會主義」神話。用社會批評家阿多諾（Theodor W. Adorno）的話說，這類「新神話」對於「進步」的歌頌，是「意識形態的簾幕」，也是「新的蒙昧形式」，更是「宰制社會的工具」，它「對群眾撒了大謊」並使得「謊言與真理再也無法區分」，其目的是讓人民百姓「變得卑微且易於統治」。<sup>86</sup>

前文提及的「歌頌型相聲」宗師夏雨田，曾頗為激情地表示：「我絕不會在藝術的園地裡種植鴉片」。<sup>87</sup>夏雨田的言下之意是，他拒絕在作品中放入葷腥、餿腥、倫理腥等「格調不高」<sup>88</sup>或帶有反動思想的笑點。然而，值得反思的是，「鴉片」與「歌頌型相聲」創造的「新神話」相比，究竟何者更具「毒性」？前者的危險之處在於它有能力「危害精神、使人沉迷」，而後者的恐怖之處在於它有能力讓百姓「笑著接受規訓、笑著歌頌壓迫、笑著相信社會沒有污穢」。兩相比較，熟毒熟良，實難一言論定，或許只能任人自由心證，各自評斷。不過，可以確定的是，當相聲原有的褻瀆、嘲弄、謔仿、洩欲等狂歡特性被替換成讚美、謳歌、巧飾、獻媚等「造神」手段時，這門藝術就痛失了它在段目內容中本該有／本就有的現代性能量。畢竟，如筆者所述，清末民初的相聲正是在一片「眾聲喧嘩」中，展現出了「波特萊爾式的頹廢氣質」、「班雅明式的野蠻狀態」與「巴赫汀式的狂歡精神」。這些特質皆蘊藏著現代性之精神內核中，那股不可或缺的顛覆能量。然而，「歌頌型相聲」卻在中共政權的引領與指導

<sup>82</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁 62。

<sup>83</sup> 包曼著，邵迎生譯：《現代性與矛盾性》，頁 402-403。

<sup>84</sup> 有關「理性／啟蒙」與「祛魅／復魅」之間的複雜關係，請參見霍克海默、阿多諾著，林宏濤譯：《啟蒙的辯證：哲學的片簡》（臺北：商周出版，2023 年），頁 16-64。

<sup>85</sup> 同前註。

<sup>86</sup> 霍克海默、阿多諾著，林宏濤譯：《啟蒙的辯證：哲學的片簡》，頁 10-13、37-41、54-67。

<sup>87</sup> 高玉琮、劉雷：《相聲史話》（天津：百花文藝出版社，2018 年），頁 162。

<sup>88</sup> 同前註。

下，一步步捨棄了這門藝術不假外求的顛覆性與狂歡性，進而「升格／降格」為一項巧飾太平、掩蓋現實的「造神工具」與「宰制技術」。這種轉變無疑是中共政權以革新之名，對相聲內容之原生現代性行壓抑之實的最佳例證。

透過本節的層層分析，我們對於「改進小組」對相聲做出的種種革新舉措，產生了有別於學界、業界公認的評價角度與反思方向。此前，多數相聲研究者都接受並深信「改進小組」對相聲「展開了積極的利用與改造，將種種現代性的價值賦予了相聲」。<sup>89</sup>然而，本節卻挑戰並鬆動了這一說法，進而指出該組織對相聲作品的「改進」工程，其實是打著革新之旗將啟蒙價值／左翼任務移花接木地植入這項本無政教使命、不帶濟世意圖的狂歡藝術。上述作法，並未讓相聲越改越新，反而使其走上「文以載道」、「經世濟民」、「文藝服務當權」的封建老路。這種現象絕非是「相聲現代化」之始，而是這門藝術的「現代性失落」之始。畢竟，正如筆者反覆強調的，「改進小組」賦予相聲的種種「新」精神與「新」思想，如：現實主義、理性思想、啟蒙價值、政宣責任等，其實一點也不「新」，甚至早已被後世的文藝、哲思學者評價為「過時的餘唾」與「最不現代的現代性」。與之相比，清末民初相聲內容裡原生／原有的顛覆性、破壞性與狂歡性，反而更前衛、更多元、更大膽，也更能展現現代性的開創精神。可以說，「改進前」的「舊相聲」在正是其頹廢傾向、墮落氣息、洩欲性質與嬉鬧氛圍中，飄散出現代性的陣陣芬芳，而「改進後」的「新相聲」正是在其政教功能、左翼教條、巧飾手段與「造神」意圖中，飄散出封建遺毒的陳腐氣息。

即便如此，我們仍不必全盤推翻「改進小組」的歷史定位。畢竟，該組織確實對相聲藝術做出過不可抹滅的貢獻。除了筆者曾提及的種種豐功偉業外，「改進小組」還有一個最為重大、最為關鍵的成就，即它讓相聲在中共政權的統治氛圍中得以存活。只不過，這種存活方式代價慘重。它犧牲了相聲原有的「眾生喧嘩」性質，並將這門藝術曾展現的五音六律窄化／簡化為兩條僵硬而逼仄的主旋律，即「名不符實的諷刺」與「巧飾太平的歌頌」。昔日嬉笑怒罵、無所禁忌的「惡魔」早已遭到驅逐，如今倖存的是頭戴光環的「天使」。祂所引發的笑聲不再包藏著「惡意」與「褻瀆」，只剩下經過洗禮的「福音」反覆蕩漾在不容異聲存在的權力回廊裡。

<sup>89</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 139。

## 第二節 相聲溯源：表演形式現代性的壓抑



相聲在中共建國後，歷經長達三十年的「溯源」行動，至 1980 年代終於在一眾學者與演員的努力下成功「認祖歸宗」。此番「溯源」之舉將本應「活生生、潑辣辣」且深具現代氣質的相聲，形塑為一門「可溯之源長」的傳統藝術。有關此議題筆者已於第一章詳述，故本段落不再贅述。或有讀者感到疑惑：中共對相聲一手「革新」，一手「溯源」，其行為是否自相矛盾？事實上，上述操作看似矛盾，卻在中共之意識形態邏輯下極為一致。原因是自 1950 年代以來，中共便始終從「社會主義建設需求」的角度理解、界定乃至形塑相聲的傳統。<sup>90</sup>換言之，在其建構／虛構的相聲宏大敘事中，一切不利於意識形態控制的元素（如：狂歡精神與顛覆能量）都被列為「糟粕」，因而必須接受「改進小組」的淨化與整改。與之相反，那些有利於穩固統治的要素，才會被歷史化、教條化進而被納入中共所建構／虛構的「優良傳統」中。

本節的討論，將聚焦於這場「溯源」行動所帶來的後果。質言之，筆者將探討當青春年少的相聲被強迫「轉大人」，進而成為一項具有歷史包袱／社會使命的傳統藝術後，其表演形式上的原生現代性特質，如：既成套路的能動性、既成文本的流變性、「以變為貴」的審美導向等，如何遭到壓抑。上述之壓抑現象，使得相聲難以再現它原生的（波特萊爾式）現代性美學特色，即「過渡、短暫、偶然」。這是中共建國後，相聲之原生現代性受到的第二重壓抑。本小節將分為以下兩個部分進行分析：求新意識的失落、創作意願的消散。在第一部分中，筆者將闡述自相聲成為傳統藝術以來，它如何失去「自我拆洗、自我更新」的能動性與流變性。在第二部分中，本研究將討論當相聲之歷史與經典逐漸宏大化、神聖化後，相聲演員們的實驗精神與創新意願，如何遭到自我壓抑與他人扼殺。本節所討論的兩個層面，都揭示了相聲與時代逐步脫節的關鍵成因，因此極具討論價值與研究必要。

<sup>90</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 145。

## (一) 求新意識的失落

自從「相聲溯源」行動大功告成後，我們不難發現，許多演員都產生了以相聲之「優良傳統」為傲的現象。在他們眼中，只要是傳統的（或合乎傳統的）就是好的、藝術價值高的，只要是新創的（或不合乎傳統的）就是差的、藝術價值低的。許多演員對於傳統的執著，甚至快要成為某種「迷戀／迷信」心態。因此，直到當代我們還能看見相聲演員們「爭奪傳統闡釋權」的現象。<sup>91</sup>易言之，他們大多把自己對傳統認知視為唯一正解，並展現出「挾傳統以令同行」的企圖，藉此抨擊、打壓那些與自己認知不同的異己。正因如此，當市場中出現表現形式較為出格、創作手法較為大膽的作品時，相聲行業內往往會湧現不少「拿痰桶炒菜」、「糟蹋傳統」、「傳統的叛徒」等刻薄評價。<sup>92</sup>對他們而言，相聲的傳統與經典似乎像《聖經》一般「神聖而不可褻瀆」。因此，任何的改動與詮釋都有破壞典範、違逆教條之嫌。

上述種種捍衛傳統／死守經典的心態，使得相聲形式中本具高度能動性的既成套路逐漸僵死化、程式化，而本具高度流變性的既成作品逐漸穩固化、典範化。對於那些過分迷戀／迷信傳統的演員而言，似乎「一字不改」才叫「準確」，<sup>93</sup>「原汁原味」才有「味道」。<sup>94</sup>因此，祝鵬程指出，不少演員為了強調自身與傳統的聯繫，在表演時往往「不避繁冗」地刻意使用大量「陳詞套語」，哪怕這些既成套路已與時代不符、與上下文不合，也一字不改地照搬上臺。<sup>95</sup>對於這種現象，曲藝研究者蔣慧明語重心長地強調，過度依賴傳統只會讓相聲的前進步伐「遠遠滯後於現實」並「遠離老百姓」，其鋒芒也會因此「逐漸鈍化」。<sup>96</sup>

舉例而言，在清末民初就已存在的對口相聲〈誇住宅〉中，有一段廣為流傳貫口：「你們家那時稱得起良田千頃，樹木成林，米麵成倉，煤炭成垛，金銀成帑，票子成刀，現錢成堆，騾馬成群，雞鴨成欄，魚蝦成池，錦衣成套，彩緞成箱……」不難看出，這套說詞雖語言精煉、節奏強烈，卻早已與現代人的生活狀況與措詞習慣相距甚遠。然而，不少當代相聲演員為了保持傳統的規律與風格，至今仍時常將該段貫口一

<sup>91</sup> 相聲行業中的「傳統闡釋權之爭」至今仍存在，且競爭激烈、風波不斷。相關討論請參見祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁140-147。

<sup>92</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁141、146。

<sup>93</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》（宜蘭：佛光大學人文社會學院碩士論文，2004年），頁112。

<sup>94</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁145。

<sup>95</sup> 同前註，頁144。

<sup>96</sup> 蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，《四川戲劇》2024年第6期，頁107。

字不改地帶上舞臺，<sup>97</sup>並在表演中以其形容自己身邊的捧哏演員家境如何富裕、背景如何雄厚。這種現象既能說明既成套路的程式化傾向，也能說明既成作品的典範化傾向。

從既成套路的角度來說，上述的那段貫口作為經典的陳詞套語，顯然成為一種「（傳統）文化符號」、「（傳統）戰術詞彙」，它的目的是「延續傳統」（而非指涉當下），因此它必須強調自身「與傳統的勾連」（而非與當下的連結），才能「維持傳統的穩定性與一致性」。<sup>98</sup>質言之，從前的相聲演員對待既成套路的心態是「越能動越好」、「越能回應當下越好」。如筆者前文所分析，這是清末民初的相聲演員們最具現代精神之處。然而，當相聲的歷史與傳統逐漸宏大化，許多當代演員們卻認為那些既成套路應該「越穩固越好」、「越能召喚過去越好」。兩相對比之下，我們可以發現這些當代相聲演員們的思維，竟然不如清末民初的前輩們那樣開放與現代。上述的心態轉變，導致相聲的既成套路逐漸失去它曾有的能動性與可拆性，並逐步趨於固化、程式化。對於這種趨勢，葉怡均直言，相聲形式的「凝固」是「不合於現實原則的」，它「與時潮格格不入」，只會「像死去的屍體一樣腐爛」。<sup>99</sup>畢竟，正如馬季所述，當相聲藝術遺落了其即時指涉當下、快速回應時代的能力，就會「失去它與百姓的血肉聯繫，並退出他們的關注中心」，進而成為「邊緣性的東西」。<sup>100</sup>

從既成文本的角度來說，以「一字不改」、「原汁原味」為審美導向的演員們，早已把馬季「讓相聲永葆青春」的囑託拋之腦後，甚至連「一遍拆洗一遍新」的基本功都棄如敝屣。質言之，早期相聲演員最畏懼的就是被時代淘汰，因此他們總會刻意讓作品處於「未完成狀態」，並隨時做好「自我拆洗、自我更新」的準備，這讓他們得以「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」並時時保持現代。然而，隨著相聲的傳統日益受到重視與追捧，許多相聲演員們似乎樂於「接受歷史網羅、服膺成規典律」並刻意讓作品處於「完成狀態」，甚至堅持保持其落後於時代的原貌。用最簡單的話說，過分迷戀／迷信相聲之傳統與經典的演員們，堅決反對隨時代變化而改變相聲作品的內容與結構。當這類演員的數量不斷增長，許多早期的相聲作品也逐漸失去光彩，原因是這些作品的「表演方式和包袱的組織幾乎毫無變化」，而當代的受眾卻「不具備

<sup>97</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁 144。

<sup>98</sup> 同前註，頁 144-146。

<sup>99</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 185-186。

<sup>100</sup> 馬季：《一生守候》（北京：團結出版社，2007 年），頁 55。

這些作品應有的語境背景」，因此它們最終只能淪為「研究者皓首窮經的資料」。<sup>101</sup>對於這種現象，馬季遺憾地總結，當今相聲的衰落與其無法即時反映時代脈動有很大的關係。<sup>102</sup>有鑑於此，相聲演員劉增鏘坦言，「一味的強調傳統文化、民族瑰寶」，並不能解決相聲藝術「江河日下」的情況，「如何使它重新為觀眾接受」才是「所有研究者與從業者的迫切課題」。<sup>103</sup>

筆者曾於第二章援引「向未來敞開」一詞，說明清末民初的相聲演員刻意使作品隨時保持「未完成狀態」之現象。此概念來自解構思想巨擘德希達（Jacques Derrida）。在他眼中，「向未來敞開」意味著不把文本鎖死於單一、固定的詮釋框架中，這是一種向未來的種種變動與可能性說「是」的樂觀心態，更是期待文本在未來被重新解讀、重新詮釋的開放取向。<sup>104</sup>這種精神完全體現在相聲藝術「一遍拆洗一遍新」的心法中。畢竟，唯有讓相聲作品接受變動、不懼未知、喜迎未來，並接受後人一次又一次的拆解與新詮，才能保證它永遠具備保持生命力、創造新意義的機會。這是清末民初的現代性脈動，深深烙印在相聲之表演形式上的印記。如同筆者於第二章所分析，對口相聲〈改行〉正是在不同時代的相聲演員之「拆洗」與新詮之下，不斷「滾動式調整」，才得以隨時緊跟潮流、保持新鮮。以上案例，便是德希達之「向未來敞開」觀念的最佳例證。正因如此，相聲劇名家馮翊綱才會鄭重強調，「相聲的延續」必須依靠「詮釋」（而非復刻還原或生搬硬套）。<sup>105</sup>然而，迷戀／迷信傳統的相聲演員們，卻完全走上了德希達的反向，他們拒絕變動、抗拒未知，生怕相聲的「優良傳統」受到後人的「糟蹋」。有鑑於此，這些演員們選擇放棄相聲曾有的能動性與流變性，並試圖將各種作品典範化進而使其「向未來關閉」。簡言之，他們以復刻還原、生搬硬套為美，進而扼殺了自身與他人對於作品的詮釋空間與「拆洗」權力。

<sup>101</sup> 李弋：〈傳統相聲衰落原因之探討〉，《中華藝術論叢》第27輯（上海：同濟大學出版社，2022年），頁297。

<sup>102</sup> 馬季：《一生守候》，頁55。

<sup>103</sup> 劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》（花蓮：花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年），頁144。

<sup>104</sup> 請參見 Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. (Chicago: U of Chicago P, 1996). 姚智中：〈也許……：解構的「倫理—政治」意涵〉，《中外文學》2016年第4期，頁47-98。李永毅：〈向未來敞開的哲學：德希達與尼采〉，《西南民族大學學報》（人文社會科學版）2016年第9期，頁44-50。

<sup>105</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，《藝術學報》第65期（1999年12月），頁144-145。

上述策略導致相聲無論是在「題材的拓展」、「主題的深化」，還是「形式的創新」等方面都逐漸落後於其他其他姐妹藝術。<sup>106</sup>因此，越來越多相聲作品在「突飛猛進」的時代中，開始無法滿足觀眾的審美和需求。<sup>107</sup>細究許多相聲演員們使作品「向未來關閉」的初衷，無非是想守護作品／保存作品。然而，這種（自以為的）「善舉」，很可能迎來與其初衷背道而馳的結果。直白地說，他們越想保護相聲，反而越有可能讓相聲「像死去的屍體一樣腐爛」。正因如此，詮釋學研究者卡普托（John Caputo）才會如此補充：「對德希達而言，最大的暴力是剝奪一個事物的未來，關閉它，把它鎖在一套嚴格的規則裡、固定的限制和強大的教條中。」<sup>108</sup>在此語境下，我們可以說那些自詡為「相聲守護者」的演員們，竟然對相聲做出了最「暴力」的行徑。原因無他，種種過度強調「一字不改」、「原汁原味」的舉動無疑「剝奪了相聲的未來」並「關閉它」，進而透過「嚴格的規則、固定的限制、強大的教條」壓抑了這門藝術「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的原生現代性精神。從這層意義來說，「守護／保存」即是「壓抑／扼殺」。

把相聲之傳統與經典視為《聖經》的演員們，似乎從未意識到，在不少開明的學者眼中，就連《聖經》都早已成為可供重新詮釋與不斷拆解的「文本」（而非「教條」）。舉例而言，文學研究者漢德爾曼（Susan Handelman）就曾表示，上帝透過摩西給猶太人的唯一一樣東西，是一個「可供詮釋的文本」（即《聖經》）。<sup>109</sup>對此，包曼進一步補充，《聖經》的意義是在「沒有完結的詮釋過程」中產生的，而每一次的新詮釋都「豐富了這個文本」，並得以使各種「更深層、更複雜的意義」進入它的生命形式中。<sup>110</sup>這便使得「真理」隨時處於「不斷的轉變」之中，因而得以永不受限於「一個最終的、固定的形式」。<sup>111</sup>上述種種詮釋觀，既適用於《聖經》，也適用於各類經典文本，更適用於清末民初的相聲作品。化用包曼與漢德爾曼的觀念，筆者同樣認為，早期相聲演員留給我們的並非「不可改動、向未來關閉」的教條，而是「可供詮釋、向未來敞開」的文本。畢竟，就連《聖經》都可供拆解與新詮，何況是那些清末民初的相聲作品。尊重傳統、繼承經典固然重要，但一味迷戀／迷信傳統以致原

<sup>106</sup> 蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，頁 107。

<sup>107</sup> 轉引自蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，頁 107。

<sup>108</sup> 卡普托著，貝小戎譯：《真理》（上海：上海文藝出版社，2016 年），頁 74。

<sup>109</sup> 轉引自包曼著，邵迎生譯：《現代性與矛盾性》，頁 262。

<sup>110</sup> 包曼著，邵迎生譯：《現代性與矛盾性》，頁 263。

<sup>111</sup> 卡普托著，貝小戎譯：《真理》（上海：上海文藝出版社，2016 年），頁 55。

本「無套路不能動、無作品不可拆」的相聲，逐漸「不能動、不可拆」，必將加速這門藝術的消亡。

必須澄清，筆者並不認為求新或改變就必然迎來好結果。不過，筆者確實深信伯曼所言，即在現代社會中「穩定意味著緩慢的死亡」。<sup>112</sup>易言之，我們並不能保證求新或改變會得來什麼樣的結果，但我們幾乎可以確定泥古與守舊將會迎來死亡。這便是為何德希達必須強調：「我對未來說：『是』，而不必知道未來將會發生什麼。」<sup>113</sup>此言或許略為激進，卻頗具啟發性，它提醒了我們必須以積極開放的心態面對未來、接受改變，才能保有在現代社會中持續生存的可能性。否則，我們連這種可能性都不配擁有。事實上，從筆者於第二章提及的波特萊爾、伯曼到本小節討論的德希達、卡普托、包曼、漢德爾曼，乃至於清末民初的相聲演員們，都深知「向未來敞開」／「一遍拆洗一遍新」的重要性，他們也都以各自的方式向未來說了聲「是」。可嘆的是，當相聲的歷史與傳統在中共的建構／虛構下逐漸神聖化、典範化後，許多當代演員的心態反倒比清末民初的相聲演員更封閉、更封建也更不現代。

如今，回首反思馬季對後人的叮囑：「只有不斷地突破自我，超越過去，相聲藝術才能得到發展，永葆青春，才能與時代同步前進。」<sup>114</sup>——此言宛如一聲對未來的呼喚，只可惜，回應它的大多是沉默、無視與遺忘。諷刺的是，馬季生前一向反對墨守成規、提倡積極求新。然而，在這位相聲名家作古後，他的作品與理論也成為許多泥古、守舊之輩心中，必須亦步亦趨、依樣畫葫蘆且不具能動性之「金科玉律」。舉例而言，筆者聽聞，某行業前輩曾一字不漏地抄寫過馬季的理論，並因此而自視／自恃為「最了解馬季的人」。對於這種現象，或許德希達會笑著說，如果我們理解馬季「就不會指望從他那裡獲得一種教誨」。<sup>115</sup>值得說明的是，我們不能從字面上理解這段引言，並將其解讀為德希達對先賢之教誨的輕蔑。畢竟，他的語言一向充滿反諷性、遊戲性、修飾性與寓言性。這段引言的真正目的，在於提醒我們：許多追求「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的先賢們（如：馬季或德希達自己），必不渴望自己的創新思想在後世成為僵死的教條與典範。換句話說，他們畢生都與教條及典範為敵，又

<sup>112</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 123。

<sup>113</sup> 姚智中：〈也許……：解構的「倫理—政治」意涵〉，頁 75。

<sup>114</sup> 馬季：《一生守候》，頁 55。

<sup>115</sup> 德希達此言中的「他」，原本指的是「亞陶（Antonin Artaud）」。原文請參見德希達著，張寧譯：《書寫與差異》（北京：三聯書店，2009 年），頁 315。

怎會希望自己的理論重蹈敵人之覆轍？<sup>116</sup>據此邏輯，我們可以說那位手抄馬季理論的前輩，也許是「最不了解馬季的人」。或者說，他看似信奉馬季的理論，實則背叛了馬季真正在乎的精神，即「反教條、反僵死」的求新意識。以上案例僅是筆者在習藝過程中的個人見聞，卻不失為相聲行業中日益強勁的泥古／守舊風潮之縮影。這種現象意味著曾經「以變為貴」的相聲，正在逐漸失去能動性與流變性。許多演員們早已失去求新意識，進而放棄「一遍拆洗一遍新」的心法，並甘願服膺於「歷史網羅」與「成規典律」。由此，我們不難發現，清末民初的相聲在形式上展現出的原生現代性特質，幾乎消失殆盡。

## （二）創作意願的消散

除了對傳統亦步亦趨、對經典一字不改外，相聲演員泥古、守舊的傾向還造成了另一個不容忽視的後果，即創作意願的消散。易言之，當相聲之「優良傳統」逐漸宏大化、神聖化後，許多從業者總會出於對傳統的敬畏、對經典的尊重，進而壓抑或扼殺自身及他人編創新作、跨界實驗的欲念。這種心態十分顯著地反應在相聲行業的一個「慣例」中，即「為肯定舊作而否定新作」。<sup>117</sup>奉行這套邏輯的從業者們似乎並未反思，「不如舊作的新作」是否就真的不具價值？事實上，再經典的作品也不是一蹴而就、生來完美的。正如筆者第二章所述，每個得以流傳至今的經典相聲作品，都是經過無數次「拆洗」後才得以越磨越亮。同理，未經「拆洗」、有待打磨的新作，若是經過不斷「拆洗」、反覆打磨，也不無機會在未來成為「新經典」。如果我們在新作「未經拆洗」（或「拆洗不足」）的階段，就批評它不如經典作品成熟細膩，進而否定它存在的價值，無疑剝奪了它越磨越亮、成為經典的可能，並撲滅了其創作者持續創作、再接再厲的熱情。

此外，在各大青年相聲創作競賽中，部分評審委員更是不時以「要敬畏（相聲）藝術」<sup>118</sup>之語「勉勵」參賽者。對於年輕創作者來說，此類「勉勵」往往帶有（或直接或間接）的壓力，進而成為一種從上而下的、限制創意的訓誡。因此，許多新人時常擔憂，自己的創作若有「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」之嫌，便是對相聲藝術

<sup>116</sup> 以上的觀點既是筆者對馬季思想的解讀，也是德希達對亞陶之「殘酷劇場」的解讀。原文請參見德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁305-356。

<sup>117</sup> 請參見黨鐵九：〈相聲創作創新的途徑與方法〉，《曲藝》2024年第6期，頁12。

<sup>118</sup> 請參見祝鵬程：〈相聲創作呼喚精品意識——第十四屆北京青年相聲節觀後感〉，《曲藝》2023年第11期，頁39。

不敬與無畏。在如此的壓力下，許多創作者們別無他法，只能「以舊段子為模板」並「沿用其框架和套路」，並填入一些笑話和流行用語。<sup>119</sup>當然，並非所有濫用傳統、依賴傳統的創作者都是「被逼無奈」。有不少相聲從業者自小便深深浸染於行業的泥古風氣中，因而早已在有意無意間內化了種種敬畏傳統的規訓，並遺落了創新意識和突破精神。哪怕他們真的提筆創作，也極度「仰賴傳統形式的移植與挪用」，其成果大多「徒有形式」卻「內容空洞」。<sup>120</sup>此外，亦有許多藝人為求「速成」，更是以「求助傳統」之名行「偷懶」之實，並在其創作中無所顧忌地濫用既成套路，東拼西湊地重組經典段落。此類作品比起「創作」或「舊瓶裝新酒」，更像是「急就章」，<sup>121</sup>其拼湊感之強烈、創新度之低落，無須多言。因此，即便原創相聲作品的數量看似日益增加，這些新作卻大多只是名義上的新作，實際上其中的實驗企圖、求新意識都極為低落。<sup>122</sup>

持平而論，借鑑經典、善用傳統並不是問題。但是，當傳統遭到濫用、死守與過度依賴，一門藝術的生命力將會大大衰減。有鑑於此，祝鵬程強調，從舊段子裡找靈感的做法無可厚非，但是千萬要避免「將相聲的創作變為閉門造車、粘貼複製」，從而使相聲「由一代又一代人『添產業』而成的藝術，變為一次性的『消耗品』。」<sup>123</sup>令人惋惜的是，自相聲歷史源遠流長之說成為共識後，濫用／依賴傳統者漸多，突破／新詮傳統者漸少。可以說，不少相聲演員已從清末民初時毫無歷史包袱、只顧獵奇尋異的逐新者，轉變成「傳統積澱豐厚，創新動力不足」<sup>124</sup>的守成者。正因如此，「創作不受重視」、「創作人才匱乏」、「佳作難以問世」等問題，逐漸成為相聲行業的險峻的危機。<sup>125</sup>難以想像，相聲的歷史不到二百年，卻變得如此老成持重，並極速地失去生命力與創造力。有感於上述現象，「馬氏相聲」第三代傳人馬六甲言坦言，相聲行業面臨的問題是「創新意識和突破精神明顯不足，導致作品的同質化現象較為嚴重」，不只如此，「一些相聲作品在情節設置、包袱設計等方面缺乏新意，有特色、

<sup>119</sup> 馬六甲：〈從群眾中來 到群眾中去——淺談相聲創作的群眾基礎〉，《文學藝術周刊》2025年第4期，頁25。

<sup>120</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁144。

<sup>121</sup> 祝鵬程：〈相聲創作呼喚精品意識——第十四屆北京青年相聲節觀後感〉，頁39-40。祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，頁144。

<sup>122</sup> 馬六甲：〈從群眾中來 到群眾中去——淺談相聲創作的群眾基礎〉，頁25。

<sup>123</sup> 祝鵬程：〈相聲創作呼喚精品意識——第十四屆北京青年相聲節觀後感〉，頁40。

<sup>124</sup> 魏雅芳、任慧：〈從《相聲有新人》看當下相聲行業發展態勢〉，《文學藝術周刊》2023年第19期，頁77。

<sup>125</sup> 蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，頁105。黨鐵九：〈相聲創作創新的途徑與方法〉，頁11。

有突破的作品不多」，因而「難以給觀眾帶來新鮮感」。<sup>126</sup>可以說，中共自建國以來，急於替相聲塑造歷史、找到祖宗的目的，在於更好地保存這門藝術。殊不知，這份優良而沉重的歷史，竟輾轉成為「緊箍咒」般的存在，一步步收束了相聲從業者的創作意願與實驗熱情，進而讓這門藝術逐漸難保自身。

值得注意的是，上述這種因過度敬畏傳統、依賴經典以致創作意願消散的現象，並不只存在於中國大陸的相聲行業，也存在於臺灣的相聲行業。葉怡均曾直言，臺灣的相聲藝演員對於這門藝術的傳統特別重視。<sup>127</sup>有兩大因素造成了這種現象。第一大因素是中國大陸的「相聲溯源」行動深刻影響了臺灣學界與業界對於相聲史的認知。最顯著的例子是，極具影響力的臺灣戲曲研究者曾永義曾在〈參軍戲及其演化之探討〉一文中大力強調，相聲與參軍戲、宋金院本具有深遠的傳承關係，<sup>128</sup>並且在文末如是總結：

縱觀「參軍戲」的演化史，雖然隨代易名，有所轉變和發展，但其精神和面貌則依存於歷代劇種之中，而且隨時隨地宛然可睹；甚至於降及晚清更蛻變再生而為所謂曲藝「相聲」，則可見中華文化一脈相傳，深厚廣遠，生生不息的原動力是多麼偉大而永垂不息。<sup>129</sup>

細讀該文後，我們便可發現，曾永義所引證的文獻大多來自對岸的「相聲溯源」名家，如：侯寶林、董每戡、羅常培等。這種把相聲視為「源遠流長」的傳統藝術，並對其歷史充滿敬重與自豪的觀點，不只影響了臺灣學界，<sup>130</sup>更是進一步影響了許多臺灣曲藝演員。

舉例來說，被譽為「臺灣竹板王子」的林文彬曾在〈中國人的幽默——相聲〉一文中指出，相聲「通俗易懂、幽默風趣」，因此非常適合做為推廣中國傳統文化的「引導基石」。<sup>131</sup>此外，他還如此歸結了相聲的生成史：

<sup>126</sup> 同前註，頁 26。

<sup>127</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 186。

<sup>128</sup> 曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，《臺大中文學報》第 2 期（1987 年 6 月），頁 217-225。

<sup>129</sup> 同上註，頁 225。

<sup>130</sup> 在臺灣學界近年的相聲研究中，仍有許多論文深受「相聲溯源」名家與曾永義影響。請參見王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，《戲曲學報》第 5 期（2009 年 6 月），頁 197-202。陳建華：〈遠古俳優與傳統相聲之淵源〉，《戲曲研究通訊》第 10 期（2015 年 12 月），頁 237-247。吳志揚：〈戲相合一：論相聲瓦舍相聲劇中的戲曲沿用與戲曲化用〉，《戲曲學報》第 32 期（2025 年 6 月），頁 96。

<sup>131</sup> 林文彬：〈中國人的幽默——相聲〉，《師友月刊》第 283 期（1991 年 1 月），頁 37。

從文獻典籍中，自宋以降，有「像生」—「像聲」—「相聲」的順序，而唐朝時的「參軍戲」中，「參軍」與「蒼鵲」二角互逗的諧劇，更具備今日對口相聲的模式。綜合相關資料的論述，個人以為，從隋唐時說唱藝術形成，到宋朝發達蓬勃，並影響了雜劇的形成，之後歷經了元、明、清三朝，說唱藝術與戲曲循雙線發展，並互相影響著。<sup>132</sup>

不難看出，林文彬對於相聲史及曲藝史的論點，與侯寶林、董每戲、羅常培、曾永義等研究者的說法可謂一脈相承、同根同源。作為臺灣曲藝的代表人物之一，林文彬的觀點不僅代表了當時行業中的普遍認知，更是深遠地影響了後繼的曲藝工作者們。上述現象在在揭示，中共為相聲建構／虛構的相聲歷史與相聲傳統，皆在臺灣的學界及業界得到了廣泛的接受，甚至逐漸落地生根、發揚光大。這無疑讓臺灣相聲的產業在過去很長一段時間中，瀰漫著敬畏傳統、迷戀經典的風氣。

另一項導致臺灣相聲行業缺乏創新意識及突破精神的重要因素，與臺灣相聲先賢魏龍豪「述而不作」的態度密切相關。所謂「述而不作」，指的是魏龍豪幾乎將其畢生心志全都運用於舊段子的修編與整理，而非新作品的創作與實驗。<sup>133</sup>魏龍豪甚至告訴過劉增鏘，他希望能盡量恢復老段子的「原貌」，若無法做到，也要「盡量改得讓大家聽得懂」。<sup>134</sup>在魏龍豪與其搭擋吳兆南的努力之下，「述而不作」的精神最終開花結果。據統計，魏、吳二人是「華人世界中蒐集、整理、表演相聲段目數量最多的藝人」，而他們所錄製的《相聲集錦》全球銷量（含正版與盜版）高達近一千萬張。<sup>135</sup>不誇張地說，被譽為「臺灣相聲之父」的魏龍豪影響力無遠弗屆，除了錄製相聲唱片外，還舉辦無數講座與節目推廣相聲，更是提拔了傳諦、白原、高培鈞、王振全、劉越逖<sup>136</sup>、劉增鏘、林文彬、朱德剛、樊光耀、葉怡均、馮翊綱、宋少卿等臺灣相聲與曲藝後進。對於魏龍豪的貢獻，相聲演員樊光耀如是總結：「（魏龍豪）為臺灣的相聲開了一條路，闢了一片地，這條路坎坷崎嶇，這片地滿是泥濘，但他甘願作臺灣相聲的引路人、耕耘者，好教後輩走得平平順順，穩穩當當。」<sup>137</sup>

<sup>132</sup> 同前註。

<sup>133</sup> 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 136-137。

<sup>134</sup> 轉引自樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 136。

<sup>135</sup> 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 69、254-259。

<sup>136</sup> 現已改名為劉士民。

<sup>137</sup> 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 259。

可以說，魏龍豪「述而不作」的精神，不但讓相聲在臺灣這片曲藝根基嚴重匱乏的土地上生根發芽，還成為了無數後進學習的典範。然而，「述而不作」的精神並非百利而無一害。正如馮翊綱所言，「述而不作」的精神讓魏龍豪成為相聲內容和形式的延續者，卻「也限制了他在創意面的發展」。<sup>138</sup>不過，必須強調的是，魏龍豪的做法比起對傳統的迷信與盲從，更像是不得已而為之的選擇。相聲研究者丑倫彰曾深入說明，魏龍豪「當然也希望更多新相聲段子在臺灣出現」，而且以他「對相聲的認知與藝術修養」是絕對有能力創作新作品的。<sup>139</sup>然而，當時相聲在臺灣的根基尚淺，且公眾對相聲的認知很是浮面。因此，魏龍豪選擇積極從事紮根工作，不但四處演講，還不忘整理傳統相聲資料並將其錄音保存。可以說，光是「紮根」就讓魏龍豪「產生力不從心之感」，實在「沒有餘力再去從事新相聲的發展」。<sup>140</sup>透過丑倫彰的分析，我們便可看出魏龍豪「述而不作」的目的並非鼓勵後人像他一樣，把畢生的精力都使用於保留傳統、復刻經典之上。反之，魏龍豪的所做所為更像是犧牲自己的創作能量，只為幫後人鋪設創新發展的穩固基礎。

然而，直到 1980 年代，許多臺灣相聲演員仍舊沒有走向「求新求變、打破傳承」的創新之路，而是持續受到「相聲溯源」的史觀影響，並且苦苦追尋著魏龍豪「述而不作」的典範，力圖保留傳統、復刻經典。正如葉怡均所述，當時的演員大多仍在「模仿或改編對岸的作品」，而臺灣本土的原創作品卻「量少而無深意」。<sup>141</sup>因此，葉怡均坦言，她在 1980 年代受邀參與新加坡舉辦的「相聲歌謠大匯演」時，發現「段目選擇困難」，因為當時「缺乏代表臺灣原創力的作品」。<sup>142</sup>上述現象揭示了，即便相聲藝術遠渡重洋、跨海來臺，依舊難逃其歷史宏大化與傳統神聖化帶來的代價，即創作意願的消散。如此守舊、泥古的發展趨勢，一步一步蠶食著臺灣相聲產業的活力與生命力。不過，此一危機在 1985 年左右迎來了一次意想不到的轉機，筆者將於第四章接續討論此議題，故此處不贅言。

一言以蔽本章之分析，「改進小組」的革新策略壓抑了相聲內容中「眾聲喧嘩」的原生狂歡氣質，而「相聲溯源」行動的尋根成果壓抑了相聲形式中「以變為貴」的

<sup>138</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 144。

<sup>139</sup> 丑倫彰與魏龍豪交情甚好，還收集了大量且齊全的兩岸相聲文獻。就連臺灣的專業相聲演員，需要查閱資料、尋找舊文本時，都會第一時間求助丑倫彰。因此，他對於魏龍豪的轉述與評價，公信力極高。轉引自樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 137。

<sup>140</sup> 轉引自樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，頁 137。

<sup>141</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 14。

<sup>142</sup> 同前註，頁 14-15。

原生求新意識。這兩者構成了 1949 年後，相聲之原生現代性遭受到的「雙重壓抑」。王德威曾言，文學的現代化進程無需被視為一條「單一、不可逆」的路徑，若是「切換一個時空」，那些在歷史進程中被壓抑或被淘汰的發展路線，或許就能得到被實踐與被發揚的契機。因此，我們可以（也應該）設想這種可能性並進一步反思：若是文學史真的這麼發展了，會不會產生與當今相同、更差或更佳的结果？<sup>143</sup>筆者同樣相信，相聲的發展進程不是一條「單一、不可逆」的路徑。「改進小組」與「相聲溯源」對相聲藝術做出的種種舉措，或優或劣，皆已成為過去，我們不可能重返 1950 年代或 1980 年代阻止一切發生。然而，當代相聲從業者與研究者們不妨一同反思，若是相聲內容與形式上的原生現代性，得以免於中共政權的壓抑與扼殺，這門藝術發展至今會不會變得更差、更佳或更現代？

以上的思考方式，有助於我們對相聲之發展史與變革史，做出更具全面性與辯證性的理解。此外，當代的相聲從業者們也能藉由這種思考方式，獲得一些嶄新卻關鍵的思維，即相聲的革新未必需要外求，而相聲的傳統未必需要死守。換言之，我們大可不必以中共之「新」為「新」，以中共之「舊」為「舊」。畢竟，中共政府外加於相聲的「新」理念、「新」手法與「新」價值其實只是早已過時的政教觀、啟蒙觀、理性觀與左翼觀。而中共為相聲建構／虛構的傳統，僅是服務「社會主義建設需求」的（偽）傳統。比起盲目遵照上述種種外加價值與虛構傳統，或許我們更應該向內審視那些在歷史進程中，被壓抑、被淘汰與被遺忘的原生相聲現代性潛能。這種「內視」與「回眸」，能夠給予我們一種「不假外求」的啟示，即「最前衛的現代性能量」竟潛藏於相聲藝術「最原始（即清末民初時）的實踐過程」當中。用卡普托的話說，「真理的可能性」或許就潛藏於「過去」，因此它總能提供我們意想不到的能量和資源，進而啟發我們的創新活動。<sup>144</sup>

<sup>143</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 7-9。

<sup>144</sup> 卡普托著，貝小戎譯：《真理》（上海：上海文藝出版社，2016 年），頁 93-95。

## 第四章 現代性的再生或再壓抑？

### ——電視相聲與相聲劇



1980 年代中期，兩岸相聲行業分別迎來劇變。中國大陸方面，在市場經濟與電視普及的刺激下，相聲逐漸從小劇場走向螢光幕前。此後，「電視相聲」應運而生。隨著受眾人數激增、娛樂需求擴大，相聲段目內容之娛樂性再次受到重視。<sup>1</sup>這種現象一定程度地鬆動了「改進小組」為相聲制定／限定的雙軌路線：「諷刺」與「歌頌」。<sup>2</sup>美學研究者耿波甚至認為，電視相聲的興起，象徵著這門藝術重拾了它在清末民初曾展現出的狂歡性。<sup>3</sup>此一說法意味著，相聲段目內容的現代性特質似乎有「還魂」跡象。

幾乎與此同時，臺灣的相聲行業也產生了顯著的變化。搭上「小劇場運動」的列車，「相聲劇」席捲全臺，迅速成為文藝界與娛樂界的「當紅炸子雞」。可以說，以賴聲川與馮翊綱為首的「相聲劇先鋒」們，扭轉了相聲產業中的泥古、守舊之風。他們大膽地將運用了相聲藝術的能動性、可拆性與流變性，進而將種種既成套路與經典文本自由拆解、重新詮釋，甚至將它們與各類戲劇手法「配種」、「雜交」。這無疑喚醒了相聲表演形式的現代性特質，並且讓這門藝術重新展現出「求新求變、打破傳承」的生命力。

然而，無論是中國大陸的電視相聲，還是臺灣的相聲劇，卻都在極短的時間內失去活力並顯露頹勢。有鑑於此，筆者將帶著批判性視角，重新審視電視相聲與相聲劇帶來的「新意」是否真正意味著「現代性的回歸」，抑或是「換湯不換藥的壓抑」。在第一節中，本文將首先分析電視相聲如何喚醒這門藝術的娛樂性。接著，筆者將進一步辯證「娛樂性的復位」是否等同於「狂歡性的回歸」？畢竟，娛樂性僅是狂歡精

<sup>1</sup> 樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」〉〉，《曲藝》2023 年第 9 期，頁 9。

<sup>2</sup> 梁左：〈話說相聲〉，《笑忘書》（武漢：長江文藝出版社，2013 年），頁 211-213。樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」〉〉，頁 8-11。

<sup>3</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，《二十一世紀》網路版第 57 期（2006 年 12 月），取自：<https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0611016.pdf>（讀取日期：2025 年 4 月 16 日），頁 5-7。

神的表象。而狂歡精神的「醜態味」，正如筆者前兩章所述，在於「反諷既定社會價值、嘲弄權貴階層、（暫時）抹平社會階序」。因此，我們必須進一步思考，電視相聲是否真的突破了中共文藝政策的規訓，抑或是仍舊遭受著壓抑？而在第二節中，筆者將分析臺灣的相聲劇如何在其盛行之初，重啟了相聲表演形式的現代性。接著，本文將在相聲劇的衰頹過程中，試圖指出這門新興劇種的先鋒們，如何顯露出「自我典範化」、「自我教條化」的傾向，進而弔詭地從曾經的實驗者、破格者轉變成為新一代的守成者、反動者。

## 第一節 電視相聲：段目內容現代性的再生或再壓抑？

在中國大陸，相聲藝術與電視媒體的結合始於 1960 年代。據文獻記載，中央電視臺早在 1961 年便試圖「突破文藝節目的局限」，並進一步「創作適合於電視演播的喜劇作品」，因而舉辦了《笑的晚會》。<sup>4</sup>在該檔電視直播節目中，侯寶林與郭全寶受邀擔任嘉賓，共同表演了〈陰陽五行〉及〈戲劇與方言〉兩段對口相聲作品，開電視相聲之先河。<sup>5</sup>然而，直到 1980 年代中期，電視相聲的時代才正式來臨，<sup>6</sup>其原因如下。第一，文革尚未落幕前，相聲的創作與演出幾乎全面停擺。第二，在 1960 與 1970 年代時，電視在中國大陸還未全面普及。直到改革開放後，中國人民的生活水準、消費能力與娛樂需求才逐步攀升，而電視也是在此時正式「走進千千萬萬個家庭」。<sup>7</sup>第三，央視於 1983 年首次舉辦《春節聯歡晚會》（以下簡稱為《春晚》）。在首屆《春晚》中，相聲名家馬季與其弟子姜昆受邀擔任主持人、表演嘉賓和節目策劃。他們不但「巧妙地將相聲技巧融入串場環節中」，還表演了數段完整的相聲段目。此舉「突破了以往的報幕模式」，更是「增強了晚會的互動性和喜劇性」，因此廣受好評。<sup>8</sup>從此，

<sup>4</sup> 趙化勇：《中央電視臺發展史（1958—1997）》（北京：中國廣播電視出版社，2008 年），頁 43。

<sup>5</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》（天津：百花文藝出版社，2012 年），頁 34。

<sup>6</sup> 陳連升：〈試談改革開放三十年相聲發展的軌跡和對相聲發展的幾點看法與希望〉，《曲藝》2009 年第 4 期，頁 26、28。

<sup>7</sup> 同前註，頁 28。

<sup>8</sup> 陳寅：〈融合視角下相聲藝術的影像傳播與創新轉化〉，《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》第 22 卷第 1 期，2022 年 3 月，頁 17。

相聲成為各大電視節目與晚會的必備表演形式之一。<sup>9</sup>第四，乘著《春晚》相聲之風潮，央視又於 1986 年起定期舉辦《電視相聲大賽》，一時間不少新人、新作湧入相聲市場。

曲藝研究者樓一宸指出，在上述時代背景與社會氛圍中，相聲表演的娛樂性久違地再次受到重視。<sup>10</sup>因此，在 80 年代中期崛起的相聲編劇梁左表示，當時的中國相聲「已經出現了新的氣象」，並開始「艱難地掙脫」中共建國以來相聲創作的兩種簡單類型，即「諷刺型」與「歌頌型」。<sup>11</sup>然而，即便以上言論皆屬事實，電視相聲卻仍然無法觸及中共的禁忌與底線（如：嘲諷執政當局、宣洩情欲狂想等）。畢竟，就算在改革開放時期，中共政權也僅是有限度地鬆動文藝方面的規訓，而非「全面解禁、來者不拒」。在這種情況下，電視相聲就算能帶來無數的笑聲與掌聲，卻依舊難以比擬這門藝術於清末民初展現的那種狂歡精神與現代性氣質。

本節將首先探討「娛樂性的復位」如何讓電視相聲的段目內容展現出有別於「諷刺型相聲」和「歌頌型相聲」的新意。接著，筆者將探討在此等新意背後，中共的文藝觀如何持續規訓著相聲的表演與創作，進而使得這門藝術在段目內容方面，難以再現它原生的現代性特質。

### （一）娛樂性的復位

中國大陸之電視媒體於 1980 年代的興起，對於相聲產業而言，可說是喜憂參半。之所以喜，是因為電視為相聲演員提供了一個可以影響全國、揚名立萬的平臺。之所以憂，是因為電視的發展同時促進了一些新興娛樂的崛起，如：喜劇、小品、流行音樂等。上述這些「新鮮玩意兒」，無不以猛烈之勢成為了相聲藝術的競爭者。<sup>12</sup>為求生存，相聲產業不得不進行一場「深刻的變革」，<sup>13</sup>從業者們不得不開始思考「如何以更高效率創造笑料、抓人眼球？」、「如何與新興娛樂同臺競爭？」、「如何使自己的作品更精練、更簡短，以配合電視的時長限制？」等難題。在以上種種因素的刺激下，

<sup>9</sup> 陳連升：〈試談改革開放三十年相聲發展的軌跡和對相聲發展的幾點看法與希望〉，頁 28。靳繼華、鄭偉：〈電視時代相聲的出路〉，《赤峰學院學報（漢文哲學社會科）》第 33 卷第 7 期（2012 年 7 月），頁 198。

<sup>10</sup> 樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」》〉，頁 9。

<sup>11</sup> 轉引自樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」》〉，頁 9。

<sup>12</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁 211。

<sup>13</sup> 同前註。

相聲表演之娛樂性終於重新受到重視。直到此時，「改進小組」為相聲行業限定的「諷刺／歌頌」二元發展路線，才終於迎來一定程度的挑戰與鬆動。

若說 80 年代中期的電視相聲激起了一場使「娛樂性復位」的浪潮，那麼筆者數次提及的梁左，無疑就是站在風口浪尖上的弄潮兒。這位藝高人膽大的相聲編劇曾在其隨筆中，直言不諱地指出中共文藝政策的弊病：

我們是否對文藝作品賦予太重的責任？可以興邦，可以安民……假如我們老老實實地尊重相聲自身的特點和規律，老老實實地把群眾性、通俗性、娛樂性擺到應有的位置，那麼春節晚會上的相聲恐怕會比現在更好一些。<sup>14</sup>

畢業於北京大學中文系的梁左，為了召喚娛樂性的回歸，大膽地調動他對於中、西文學的深厚素養，並嘗試將「意識流、荒誕派、表現主義、魔幻現實主義」等西方文藝技法融入相聲的既成套路與經典文本中。<sup>15</sup>不誇張地說，以上種種劃時代的創新實驗，皆是相聲史上首見的「壯舉」。因此，梁左的電視相聲作品一經播出就「引發巨大轟動」，<sup>16</sup>並且在「80 年代中期到 90 年代初期的央視《春晚》中獨領風騷」。<sup>17</sup>因此，影視編劇王朔直言：「相聲由於他（梁左）的介入，曾經有一番中興跡象。」<sup>18</sup>

在梁左的相聲作品中，由他與姜昆合著的〈虎口遐想〉無疑最具代表性。〈虎口遐想〉發表於 1987 年《春晚》，由姜昆、唐杰忠合演，該作品在相聲表現手法中融入了意識流色彩，並講述了一個高度荒誕的故事：一名青年男子參觀動物園時，不幸落入老虎園區，而在他試圖逃生的過程中，產生了一系列不著邊際、天馬行空的思緒。<sup>19</sup>最後，他竟以圍觀群眾串起來的皮帶作為繩梯，爬出險境。該作品以多種創新大膽的手法，創造出了在「諷刺型相聲」與「歌頌型相聲」中難以瞥見的高度娛樂性。筆者在下文中，將逐一分析這些手法。

首先，〈虎口遐想〉的「墊話」精煉至極。「墊話」是相聲段目中的引言、開場白，主要用來吸引觀眾、活絡氣氛，因此其內容與「正活」（即相聲作品的主要故事情節）不一定相關。在街頭相聲、茶館相聲與劇場相聲中，「墊話」曾扮演著不可或

<sup>14</sup> 同前註，頁 217。

<sup>15</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》（臺北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2003 年），頁 80、106。

<sup>16</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁 6。

<sup>17</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 496。

<sup>18</sup> 轉引自耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁 6。

<sup>19</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 224-225。

缺的角色。畢竟，在環境較為混亂的表演場合中，演員必須無所不用其極地吸引目光，才能招攬群眾或穩定群眾，進而開始表演「正活」。<sup>20</sup>然而，在電視相聲（尤其是 80、90 年代的春晚相聲）中，無論是現場觀眾抑或是螢幕前的觀眾，多數都十分受控且專注地注視著表演。在此情況下，若是於「正活」之前再加上一段與故事情節無關的開場白，便顯得多餘、冗長、失焦。此外，街頭、茶館與劇場對於相聲表演大多沒有時長限制，而電視平臺對於相聲節目的時長管控則極為精準且嚴厲。根據梁左的說法，電視晚會給予一段相聲的表演時長，常常不到十分鐘，有時甚至只有三至四分鐘。因此，不少電視導演對於相聲作品的要求是「包袱留著，把那沒用的（臺詞）都（刪）去嘍，超（時）一秒都不行」。<sup>21</sup>換言之，演員與編劇必須把握寶貴的時間開展「正活」。正因如此，在〈虎口遐想〉中，演員一上場用不到二十秒就得以「入活」（即進入正題）了：

甲：您看剛才葛存壯唱完戲，怎麼一瘸一拐就下去了？

乙：你沒看見嗎？他在舞臺上摔了個跟頭，把腳崴了<sup>22</sup>。

甲：摔跟頭了？不過他摔跟頭這姿勢，沒我前些日子摔那跟頭漂亮。

乙：你？你怎麼摔的？<sup>23</sup>

從下一句話開始，整段表演正式進入「姜昆掉進動物園老虎區」的「正活」。事實上，不只是〈虎口遐想〉，在梁左創作的多數電視相聲作品（如：〈電梯奇遇〉<sup>24</sup>、〈學唱歌〉<sup>25</sup>等）中，演員皆是在上臺一分鐘內便直奔作品的核心情節與重點笑料。<sup>26</sup>可以說，這種俐落的「入活」策略，是梁左試圖使相聲藝術適應電視節奏的「起手式」。畢竟，唯有刪去不必要的閒談與開場白，相聲作品才有空間在有限的播出時間內，追求娛樂性的最大化。

<sup>20</sup> 同前註，頁 44。

<sup>21</sup> 梁左：〈人是名人，事是大事〉，《笑忘書》，頁 237-239。

<sup>22</sup> 即「扭到腳了」。

<sup>23</sup> 姜昆、唐杰忠演出：〈虎口遐想〉，首演於 1987 年《央視春節聯歡晚會》，取自：[https://www.youtube.com/watch?v=sLQWwtb4T\\_w&t=95s](https://www.youtube.com/watch?v=sLQWwtb4T_w&t=95s)（讀取日期：2025 年 7 月 17 日）。

<sup>24</sup> 姜昆、唐杰忠演出：〈電梯奇遇〉，首演於 1988 年《央視春節聯歡晚會》，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=apjLq-7S3aM&t=64s>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>25</sup> 姜昆、唐杰忠演出：〈學唱歌〉，首演於 1990 年《央視春節聯歡晚會》，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=nWXBPRkbQmg&t=60s>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>26</sup> 在相聲術語中，這種創作手法叫「奔著包袱走」，意即「演員上臺不說廢話，每句臺詞都是為了推進情節、鋪墊包袱或抖包袱。」

〈虎口遐想〉的另一大特色是，其故事主角身處的環境不但「高度危險」還「難以脫逃」。在過去的多數相聲作品中，主角面臨到的最大危險頂多是入室偷竊被屋主發現<sup>27</sup>、與死人共處一室<sup>28</sup>、說謊差點被皇帝戳破<sup>29</sup>、為求打贏官司讓自己進入假死狀態<sup>30</sup>等。這些設定縱然可以創造出一定程度的張力，卻終究只是輕巧的懸念設置，難以構成真正「危及生命」的高壓情境。因此，故事主角往往不必耗費太多能量便可巧妙地脫逃。〈虎口遐想〉則不然，其故事主角不但處於一個難以逃脫的老虎園區內，還隨時可能死於虎口，不可不謂陷入絕境、險象環生。如此的設定不僅對於人物之肉體安全與心理狀態產生高度威脅，更是帶給觀眾十足的刺激感、娛樂性與想像空間。值得注意的是，相似的情節設計，在梁左其他電視相聲作品中也可見蹤影。舉例而言，在〈電梯奇遇〉中，故事主角一開場便受困於老舊電梯內進退維谷、無人營救。這種具有高度張力的情節設定，再搭配上快速、不拖沓的「入活」節奏，不禁讓人聯想起好萊塢驚悚電影慣用的編劇手法，即一開場就將主角置於「一個存在巨大危險的（半）密閉空間中」。<sup>31</sup>可以說，透過這種快節奏、高密度的編劇手法，梁左往往能在最短時間內創造出衝突與懸念，並有效地激發群眾的好奇和快感。

不只如此，〈虎口遐想〉還有一大特色，便是它的荒誕性極高。這個特色主要展現在故事主角對於險境與死亡的反應。質言之，〈虎口遐想〉的最荒謬之處在於主角自知老虎當前、生死危急，卻並不特別急於逃生，反而將心思耗費在天馬行空的幻想中。比起脫離虎口，他似乎更為在意「自己長得矮，還沒談過戀愛」、「明天的報紙怎麼寫」、「如何賺取外匯，為『七五計畫』做貢獻」等無關緊要的瑣事。這種「死亡威脅當前卻漫無目的地、且戰且走」的荒誕感，無疑帶給 1980 年代中期的觀眾一次嶄新的體驗。<sup>32</sup>對此，相聲研究者許天俠分析，當時的大陸觀眾早已習慣「諷刺／歌頌」的相聲分類方式。在他們的預期中，相聲作品的內容無他，要嘛「批判敵人的貪懶、虛榮、自私」，要嘛「讚美社會主義的新人、新制」。然而，〈虎口遐想〉卻反其道而行，在「央視《春晚》歡快無比的氣氛中」，描繪了一個「路人甲在將死之際喃喃

<sup>27</sup> 此為單口相聲〈賊說話〉的情節。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 169。

<sup>28</sup> 此為單口相聲〈掄弦子〉的情節。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 143。

<sup>29</sup> 此為單口相聲〈黃半仙〉的情節。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 248。

<sup>30</sup> 此為單口相聲〈姚家井〉的情節。請參見薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 167。

<sup>31</sup> 這種劇情套路，在好萊塢知名編劇史奈德（Blake Snyder）的理論中叫做「屋裡有怪物」（Monster in the House），而化用此一套路的電影有《大白鯊》（*Jaws*）、《異形》（*Alien*）、《侏羅紀公園》（*Jurassic Park*）等。請參見史奈德著，秦續蓉、馮勃翰譯：《先讓英雄救貓咪：你這輩子唯一需要的電影編劇指南》（新北：雲夢千里，2014 年），頁 48-50。

<sup>32</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁 107。

自語、喋喋不休」的故事，雖然「沒什麼重點」、「東拉西扯」卻「包袱連連」。<sup>33</sup>可以說，〈虎口遐想〉正是以這種喃喃無用之語、荒誕無解之境，讓相聲（暫時）脫離了「非『諷』即『頌』」的創作窄道。在此語境下，我們可以得出一個頗為矛盾（卻不失灼見）的結論，即〈虎口遐想〉的價值在於它的「無用性」。<sup>34</sup>簡言之，正因为它笑中無旨、逗中無道、不服務政教使命、不懷抱左翼理想，才得以使讓娛樂性重返相聲舞臺，進而對「改進小組」制定／限定的創作框架進行某種幽微（卻有力）的反撥。

除了〈虎口遐想〉及梁左創作的其他作品外，在 80、90 年代的電視相聲中，也出現了不少這類娛樂價值遠高於政治價值的作品。舉例而言，在沈永年創作的〈一舉成名〉中，演員楊少華為求登上「環球當代名人錄」，竟然不惜吃下「熱牛糞」，最後甚至貼起八字鬚謔仿希特勒。<sup>35</sup>這種以吃牛糞抓眼、拿納粹領袖取樂的作法，在中共建國以來的相聲作品中「前無古人」，其荒謬無道的程度不可不謂石破天驚。在馬季創作的〈五官爭功〉中，四位相聲演員分別扮演起了馬季臉上掉下來的眼睛、鼻子、耳朵、嘴巴，進而控訴他們遭受到的不公待遇。<sup>36</sup>透過幾位相聲演員生動、誇張的演繹，人類的五官全都搖身一變，成為了猶如漫畫人物一般性格鮮明、大鳴大放的角色，既逗趣又可愛。而在姜昆、牛群、崔喜躍創作的〈鼻子的故事〉中，一名青年男子因沒有鼻子而感到自卑，最後他不但成功裝上了一個鐵鼻子，還在因緣際會下邂逅真愛。<sup>37</sup>這種「生而無鼻」的角色設定，在過往的相聲作品中前所未聞，對於當時的觀眾而言可說是新奇至極、突破想像。此外，在廉春明創作的〈武松打虎〉中，武松竟在酒館中喝起「青島啤酒」，最後還因打死「會說英文的老虎」而引發眾怒。<sup>38</sup>在該作品中，本應帥氣勇猛、武力超群的大英雄武松，不但英氣全消還處處吃驚，令人啼笑皆非。

不少論者皆以「革命」、「變革」等詞彙描述中國的「電視相聲時期」，他們強調電視相聲的出現，不但把相聲的娛樂性「推上了一個新的高度」，還改變了無數觀

<sup>33</sup> 同前註。

<sup>34</sup> 筆者對於「無用性」的理解，深受情色理論名家巴塔耶的啟發。在他眼中，「無用」（與「耗費」）不但是一種「神聖」的行為，更是一種「永不向理性與外在結果屈服」的態度。請參見巴塔耶著，賴守正譯：《情色論》（臺北：聯經出版社，2012年），頁224-239。

<sup>35</sup> 趙偉洲、楊少華演出：〈一舉成名〉，取自：  
[https://www.bilibili.com/video/BV1d64ylj7wa/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click&vd\\_source=10813ecd510daee87bc406c19c49051e](https://www.bilibili.com/video/BV1d64ylj7wa/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=10813ecd510daee87bc406c19c49051e)（讀取日期：2025年8月10日）。

<sup>36</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁193。

<sup>37</sup> 同前註，頁260。

<sup>38</sup> 李金斗、陳湧泉演出：〈武松打虎〉，取自：  
<https://www.youtube.com/watch?v=D5B-OsiIVC0>（讀取日期：2025年8月10日）。

眾對於相聲的「審美習慣和情趣」。<sup>39</sup>換言之，中國觀眾對於相聲的幽默感、滑稽性和爆笑程度之需求大大提高，而「非『諷』即『頌』」的相聲審美正在逐步退潮。美學研究者耿波甚至認為，以梁左為首的電視相聲編劇們，為相聲之段目內容注入的新意和娛樂性，讓這門藝術重拾了它在清末民初曾展現出的狂歡性。<sup>40</sup>

以上種種盛讚，無不展現了電視相聲於 80、90 年代創造出的榮景，其中亦不乏真知灼見。然而，在電視相聲創造出的榮景中，仍舊有以下兩個議題值得延伸思考。其一，「娛樂型相聲」的盛行對於「諷刺型相聲」與「歌頌型相聲」主導地位究竟存在著多大的衝擊力？其二，「娛樂性的復位」是否可以直接與「狂歡性的回歸」劃上等號？畢竟，所有的狂歡都含有娛樂的成分，然而並非所有的娛樂都帶有狂歡的特質。有鑑於此，筆者將會在下一小節中，深入探討這些問題。

## （二）狂歡性仍不復

曲藝編輯陳連升曾指出，電視相聲雖一度展現出一片「欣欣向榮、繁花似錦」之景，卻很快地「高開低走，漸入低迷」。<sup>41</sup>梁左更是坦言，電視相聲雖於 80 年代中期快速崛起，卻在 1992 年就「潰不成軍」了。<sup>42</sup>原因無他，即相聲在「『歌頌型』與『諷刺型』中間繞來繞去，繞了四十多年還沒繞出來，而且還準備一直繞下去。」<sup>43</sup>或有讀者認為，梁左此番言論有自相矛盾、自打嘴巴之嫌。他明明指出「中國相聲已經出現新的氣象，並開始艱難地掙脫『諷刺』與『歌頌』的分類方式」，為何又強調「相聲繞來繞去，還是沒繞出來」？事實上，如此的論述策略比起自打嘴巴，更像是梁左的不得已之舉。質言之，唯有透過如此矛盾的說詞，梁左才能更為全面、更立體地勾勒出電視相聲的全貌。

筆者於前一小節討論「娛樂性的復位」時，就曾指出此一現象僅「一定程度地」（而非「很大程度地」或「百分之百地」）挑戰與鬆動了「諷刺／歌頌」的相聲發展路線。言下之意是，「改進小組」對於相聲產業的約束與規訓，從未徹底失去效力。

<sup>39</sup> 李文凱：〈電視相聲的美學思考〉，《記者搖籃》2004 年第 1 期，頁 34。陳連升：〈試談改革開放三十年相聲發展的軌跡和對相聲發展的幾點看法與希望〉，頁 28。梁左：〈話說相聲〉，頁 211-213。

<sup>40</sup> 耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，頁 5-7。

<sup>41</sup> 陳連升：〈試談改革開放三十年相聲發展的軌跡和對相聲發展的幾點看法與希望〉，頁 28。

<sup>42</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁 216。

<sup>43</sup> 梁左：〈人是名人，事是大事〉，頁 257。

哪怕一些以娛樂為導向的電視相聲作品逐漸湧現、獲取佳績，中共政權對於「諷刺型相聲」和「歌頌型相聲」的需求與生產仍在持續增長。對此，梁左指出：

這種分類法（即「歌頌」與「諷刺」之二元分類）的生命力還是很強盛的。一段相聲如果被確認為是「歌頌型」的，簡直可以一路綠燈，一帆風順（即「通過審查，登上舞臺」）。姜昆、李文華的《在希望的田野上》，姜昆、唐杰忠的《照相》，……李金斗、陳湧泉的《送春聯》，還有常寶華等人的《相聲聯說》莫不如此。倘若是「諷刺型」的嘛，……還要看你「諷刺」的是什麼。諷刺個吹牛皮啦、說大話啦、……亂收費啦、賭博耍錢、超生超育、小商小販、缺斤短兩……注點意也還行。若是涉及到官僚主義、脫離群眾、世風日下、黨風不正、以權謀私、認人唯親、社會弊端，……對不起，要通過審查，可就難上加難了。<sup>44</sup>

由此，我們可以看出各大電視臺節目組對於相聲作品的偏好：「歌頌型」大於「諷刺型」。而「娛樂型」作品哪怕深得觀眾喜愛，也常常無力與上述兩類相聲作品競爭。質言之，在這樣的審查機制下，以娛樂為導向的相聲作品若是不像〈虎口遐想〉、〈五官爭功〉那樣具備開創性與劃時代性，便難以跨越制度屏障，最終仍不得不讓位於「歌頌型相聲」或「諷刺型相聲」等主旋律作品。這便是為何 1992 年後，那些「觀眾樂得少、罵得多，看完直呼：『什麼啊？』」的相聲作品，<sup>45</sup>又開始再次充斥於各大電視節目中。一言以蔽之，「娛樂性的復位」確實為中國大陸的相聲創作開闢出第三條路，然而，它對於前兩條路線（「諷刺型」與「歌頌型」）的衝擊力卻始終有限。

即便是在以娛樂為導向的電視相聲作品中，我們依舊難以看見現代性和狂歡精神的回歸。更直白地說，這些作品只是在表面上創新、大膽。實際上，它們的流露出的精神與氣質，卻大多比清末民初的相聲段目更為保守、退步。舉例而言，在前文討論的〈一舉成名〉中，演員謔仿希特勒之舉，看似荒唐、出格且觸動了二戰以來國際政治中的禁忌。就舞臺效果而言，這樣橋段確實令人感到驚喜、驚訝、驚嚇。然而，我們卻萬萬不可將這類娛樂效果與狂歡特質視為一體。正如本文所反覆強調，狂歡的核心在於「反諷既定社會價值、嘲弄權貴階層、（暫時）抹平社會階序」。而相聲演員在中共政權下謔仿希特勒，究其根本，頂多算是一種「安全的滑稽」：它指向遠方的

<sup>44</sup> 同前註。

<sup>45</sup> 梁左：〈話說相聲〉，頁 216。

敵軍，卻不觸及執政當局的敏感神經。畢竟，希特勒並非「中共同路人」，而他領導的納粹德國更是中國在二戰期間的敵對國。嘲弄這號人物，對於中共政權而言非但不敏感，反而溢散出某種討好的意味。

質言之，若真要達到狂歡的境界，與其謔仿希特勒，不如奚落毛澤東、嘲弄鄧小平。然而，無論以娛樂為導向的電視相聲作品如何蓬勃發展，其創作者們卻從未有空間觸及中共文藝觀之底線（即誰都能嘲弄，唯獨不能嘲弄中共當局與中共盟友）。照此邏輯繼續深思，我們便能察覺，80年代後的相聲雖然站上了電視這個現代媒體的高地，其精神、氣質卻不如遠清末民初的相聲作品來得前衛、大膽、多元與現代。畢竟，傳播媒介的更新並不等於精神內核的更新。清末民初的相聲雖無現代科技輔佐，卻敢於拿當朝聖上抓眼、拿九門提督取樂、拿軍閥政客說嘴、拿偽日政府開刀。其態度之叛逆、言語之挑釁、氣質之狂放、手法之不羈，在在展現出一種對於權力、秩序、規訓與禁忌的顛覆性與破壞欲。然而，這些直指執政當局、挑釁權力核心的相聲文本內容，至今卻仍在中國大陸的電視生態中尋不到一絲生存空間。正因如此，相聲於清末民初曾展現出的種種現代性特質，如：「沖毀歷史網羅」的野蠻狀態、「打破成規典律」的顛覆能量、「眾聲喧嘩」的狂歡氣質等，仍在體制的壓抑與規訓下沉睡著。

除了〈一舉成名〉外，由姜昆、梁左等新興相聲編劇們創作的作品，雖然借鑑了不少西方現代文藝的創作手法（如：意識流、荒誕派、表現主義、魔幻現實主義等），卻也同樣未能召喚出狂歡性與現代性的真正回歸。原因無他，在中共的審查制度下，這些相聲編劇們只能借鑑西方現代文藝技法之「形」，卻無法真正體現它的「神」。舉例而言，姜昆、牛群、崔喜躍共同創作的〈鼻子的故事〉，講述了一名「無鼻之男」邂逅真愛的奇遇。在許天俠眼裡，這是「姜昆早期創作中，最明顯模仿現代文學技巧」的作品。<sup>46</sup>「沒有鼻子」的設定，確實讓人聯想到許多現代主義作品慣用的手法，即透過人物「身體的錯亂」或者是「超越合理的變態」，表現「被歪曲的人性與環境」。<sup>47</sup>在這些作品中，與〈鼻子的故事〉最具可比性的，莫過於俄國文學名家果戈里（Nikolai Gogol）創作的短篇小說《鼻子》。<sup>48</sup>這兩個作品都講述了一位「無鼻之男」

<sup>46</sup> 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁 89。

<sup>47</sup> 同前註，頁 89-91。

<sup>48</sup> 在過去很長一段時間內，果戈里一直被視為俄國「寫實主義」文學的先河之一。然而，已有越來越多文學研究者指出，若是「以傳統寫實主義觀點論斷果戈里的許多代表性作品」，似乎顯得「不完全合理」或「過於簡單化」。舉例而言，《鼻子》其實一點也不「寫實」，其寫作手法處處流露著許多「現代主義」的美學特色，如：超現實、荒誕等。相關討論請參見宋雲森：〈性與焦慮：果戈里的「鼻子」〉，《世界文學》第 9 期（2003 年 12 月），頁 8-29。

的故事，也都描繪了這位主角特定心境，如：愛情與自卑等。然而，一經比對，我們便不難看出，果戈里的《鼻子》雖發行於 19 世紀<sup>49</sup>，其前衛性與現代性卻遠超姜昆等人發表於 20 世紀之〈鼻子的故事〉。

先從果戈里的《鼻子》說起。在該作品中，一名八等文官卡瓦遼夫（Kovalyov）起床後，突然發現自己的鼻子不見了，他因此感到自卑與羞愧。當他走上大街尋找鼻子時，卻發現自己的鼻子竟穿著五等文官的衣服步入大教堂。最後，卡瓦遼夫為了把鼻子找回來，把自己搞得人仰馬翻、滑稽不已。<sup>50</sup>根據俄國文學研究者宋雲森的分析，《鼻子》的最精妙之處，在於果戈里充分運用了「荒誕」、「超現實」與「夢」的手法，將「鼻子」幻化為一種「性欲」與「男性生殖器」的象徵。而卡瓦遼夫失去鼻子後，在女性面前產生的自卑感與恐懼感，則生動反映了男性於潛意識中對於「閹割」、「女性」和「性病」的恐懼。<sup>51</sup>最為畫龍點睛的一筆是，在俄文的拼音系統中，若是將「鼻子」（НОС）反著拼，那麼這一單字便會成為「夢」（СОМ）。<sup>52</sup>可以說，在果戈里荒誕的情節設定與大膽的文字遊戲中，一幅如「夢」般的超現實圖景躍然紙上。可能讓不少讀者吃驚的是，果戈里發表《鼻子》時，「精神分析法」開山祖佛洛伊德（Sigmund Freud）竟還未出生<sup>53</sup>！換言之，在以往的認知中，是佛洛伊德的《夢的解析》影響了以超現實為首的種種現代主義表現手法。<sup>54</sup>然而，果戈里竟在佛洛伊德出生前，便早已「超時代」地運用了種種夢的元素撰寫小說，並試圖模糊現實與非現實之界，進而表達人類潛意識中對於情欲的深層焦慮與狂野想像。其前衛程度、現代程度，不言而喻。

事實上，除了《鼻子》外，許多現代主義作品使人物「五官錯位、變形或缺失」的目的，也是為了勾勒出人類對於情欲的渴求、焦慮與想像。最顯著的例子，非畢卡索（Pablo Picasso）莫屬。歷史學者蓋伊直言：

畢卡索對人臉或身體的扭曲是如此之甚（這種扭曲有時是出於惡意），以至於

<sup>49</sup> 各方對於《鼻子》的發表時間說法不一。一派研究者認為《鼻子》發表於 1836 年，而另一派學者則認為是 1838 年。相關討論請參見劉華夏：《19 世紀俄羅斯文壇 7 位大師》（臺北：唐冠國際圖書，2000 年），頁 175；史朗寧著，張伯權譯：《俄羅斯文學史》（臺北：自華書店，1986 年），頁 72。

<sup>50</sup> 果戈里著，滿濤譯：《鼻子》，收入《果戈里小說選》（北京：人民文學出版社，1996 年），頁 331-357。

<sup>51</sup> 宋雲森：〈性與焦慮：果戈里的「鼻子」〉，頁 8-29。

<sup>52</sup> 同前註，頁 16。

<sup>53</sup> 佛洛伊德出生於 1856 年，約晚於《鼻子》的發行日期 20 年。

<sup>54</sup> 蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》（新北：立緒文化，2020 年），頁 18、169-174。

我們常常忘記，他是二十世紀對技法有最嫻熟掌握的畫家之一。……他留給了世人大量的人像畫，而這些人像畫加起來等於是一幅不自覺的人性百態圖，其中又以對人的本能衝動的刻畫最為深刻。……當然，對任何畫家來說（就像對任何詩人和劇作家一樣），性欲和侵略性都是作品不可少的原材料。但讓畢卡索與眾不同的是，他能把這兩個主題表現得活靈活現。……在描繪性愛的時候，他常常會去掉昇華（sublimation）的面具。他的字典裡沒有「抑制」（inhibition）這個字：欲樂在他的作品裡（包括自畫像）隨處可見。……有些甚至是超出肢體伸展能力的極限。<sup>55</sup>

與果戈里異曲同工，畢卡索之所以前衛、之所以現代，並非只因他突破了藝術技法的陳規，而是他在突破技法陳規的同時，還勾勒出了現代人潛意識中千姿百態的變形情欲。可以說，在果戈里、畢卡索與許多現在主義者的作品中，「五官（或其他器官）的變態」只是外皮與表象，其真正的內核與實象是「對於深不見底的人性之探索」。

反觀姜昆等人創作的〈鼻子的故事〉，表面上好似繼承了這些現代主義作品的狂野與大膽，然而，隨著劇情開展，我們還是會逐漸嗅到中共建國以來的「新相聲」中，那股揮之不去的迂腐味。比方說，在〈鼻子的故事〉中，那位「無鼻之男」最後是在「國家醫學」的幫助下，成功安裝上了一個鐵鼻子。不只如此，他還在醫院遇到了一位「共產女英雄」並對其一見鐘情。因此，《相聲大辭典》如此評價這段相聲：它展現了「新時期的新人新事和對美好未來的憧憬。」<sup>56</sup>持平而論，〈鼻子的故事〉與最典型的「歌頌型相聲」（如：〈社會主義好〉、〈友誼頌〉、〈誇家鄉〉等）相比，包袱密度高出不少，其「巧飾太平」之成分也並不夠高。因此，筆者仍舊將其歸類於娛樂價值高於政治價值的作品中。然而，若是將其與果戈里的《鼻子》或畢卡索的畫作相比，便立刻顯現出該作品保守、封建的一面。

如前文所討論，果戈里與畢卡索在作品中使人物五官缺失或變形的目的，在於「超越現實侷限，直擊情欲深處」。而在對口相聲〈鼻子的故事〉中，「無鼻之男」的設定則更像是一種「噱頭」（而非真正的前衛之舉），因為它既沒有「超越現實侷限」，更沒有觸及任何「情欲深處」的想像與刻畫。要言之，這段相聲中的「無鼻之男」並沒有因為生理上的缺陷，而遭受到來自社會的變形待遇，也沒有因此而誘發心

<sup>55</sup> 同前註，頁 179-180。

<sup>56</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 260。

理或情欲上的扭曲。他確有遭到特定「個體」的嘲笑與歧視，卻一路受到國家體制的關愛與支持。更為「樣板」的是，這位「無鼻之男」在性格方面似乎沒有一點陰影。他積極生產、努力工作、樂觀上進、勇於自嘲的性格設定，比任何一位有鼻子的男人都更為「健康」，卻也更為「扁平」。在他身上，我們看見了成為「共產主義好青年」的一切道德標準，卻看不見任何衝突、裂痕、恐懼與壓抑。

除此之外，他的愛情觀更是「乾淨」得不可思議。他一見鐘情的對象不僅是「共產主義好青年」，還是為國獻身的「女英雄」。當這位「無鼻男」說起自己對於「女英雄」的情感時，非但一字不提對方的身材、外貌、穿著、財力，還全然不論男女間的情欲流動、肉體欲求、意淫想像、深層焦慮。令人不可置信的是，觸動這段男女情感的唯一因子，竟是「心靈美」與「高尚的品質」。此等談「愛」不談「性」、談「情」不談「欲」的情愛描寫，不禁讓人狐疑：這段相聲的編劇們除了閹割掉主角的鼻子外，是不是還順手閹割掉他的性欲／性器？通過以上分析，我們不難看出〈鼻子的故事〉對於現代主義作品的借鑑，只能算是「借『形』不借『神』」、「畫『皮』不畫『骨』」。畢竟，當「五官的錯亂」並不影射「意識的錯亂」、「身體的變態」並不象徵「情欲的變態」時，種種超現實手法便不再是穿透現實與意識邊界的利刃，而僅是徒有噱頭的舞臺奇觀。

除了〈鼻子的故事〉外，梁左與姜昆創作的〈虎口遐想〉也有相似的問題。根據梁左的自述與許多研究者的分析，這段對口相聲作品充斥著意識流色彩。<sup>57</sup>然而，透過前文分析，我們也能看出〈虎口遐想〉僅僅觸及了意識的淺層（如：「明天的報紙怎麼寫」、「如何賺取外匯」、「如何為『七五計畫』做貢獻」），卻對於人性深處各種扭曲、變形、壓抑、未知的能量與暗流閉口不談。可以說，〈鼻子的故事〉與〈虎口遐想〉僅是在媒介上搭上了電視這班現代媒體的列車，在噱頭上借用了超現實／意識流這些現代主義的招牌。然而，若是深究其段目內容散發出來的氣質，我們便能發現它的精神內核與「現代」二字毫不沾邊。與之相比，清末民初的相聲作品則顯得大膽、前衛許多。這些段子雖無現代媒介的加持，亦無現代主義的虛名，卻早在一百多年前就展現出「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」破壞欲與顛覆力。簡言之，潛藏在那些「臭活」、「葷眼」背後的，是早期相聲藝人掙脫封建陳規、突破情欲束縛之企

<sup>57</sup> 梁左：〈從小說到相聲——《虎口遐想》創作談〉，《曲藝》1988年第6期，頁27。許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，頁106、134、209。薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁224-225。

圖。而潛藏在電視相聲背後的，則是中共文藝工作者服從權力控管、追求政治正確之自律。兩相比較之下，孰「進步」孰「保守」，一目瞭然，不需多言。

上述的對比再再彰顯了筆者貫穿全文的相聲史觀，即「先來者不一定傳統，後到者不一定現代」。本節所介紹的電視相聲工作者們只是在表面上「邁向現代」，實際上他們從未離開「被規訓的昨日」。畢竟，在他們的作品中，無論創作技法有多麼前衛、傳播媒介有多麼新穎，我們依舊難以瞥見現代人對於情欲的多元狂想、對於禁忌的逾越衝動、對於權力的反叛本能、對於價值的解構欲求。平心而論，「娛樂型相聲」確實創造了比「諷刺型相聲」與「歌頌型相聲」更多的歡笑與掌聲。而電視媒體也確實擴大了相聲藝術的受眾、刺激了相聲編劇的創作。然而，「娛樂性的復位」並不意味「狂歡性的再生」，而「傳播媒介的現代化升級」也不等於「段目內容的現代性回歸」。畢竟，在電視相聲引發的歡笑聲中，規訓仍在、壓抑依舊。這與現代性內核中，那股將「破壞」與「創造」共冶一爐的生命力，可謂背道而馳、南轅北轍。在此語境下，電視相聲帶來的「新氣象」，僅是一次「新瓶裝舊酒的（再）壓抑」。可嘆，相聲藝術不假外求的現代性，直至數位時代仍未甦醒，且遲遲尋覓不到能使其「再次狂歡」的時代縫隙。

## 第二節 相聲劇：表演形式現代性的再生或再壓抑

筆者曾於第三章提及，在「相聲溯源」與「述而不作」的雙重影響下，臺灣的相聲行業直至 1980 年代都瀰漫著敬重傳統、依賴經典的風氣。因此，當時的臺灣專業相聲演員們大多仍在「模仿或改編對岸的作品」，這直接導致舞臺上嚴重缺乏「代表臺灣原創力的作品」。<sup>58</sup>不過，這種缺乏求新精神與創作意願的危機，在 1985 年迎來了一次意想不到的轉機。

賴聲川執導的相聲劇《那一夜，我們說相聲》（以下簡稱為《那一夜》），乘著「小劇場運動」的浪潮於 1985 年橫空出世，並迅速轟動全臺。一時間，結合中國相聲手法與西洋戲劇概念的「相聲劇」，成為了兩岸相聲行業矚目的焦點。此後，賴聲川成立的「表演工作坊」每隔幾年都會推出全新的相聲劇作，如：1989 年的《這一夜，

<sup>58</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》（宜蘭：佛光大學人文社會學院碩士論文，2004 年），頁 14-15。

誰來說相聲》（以下簡稱為《這一夜》）、1997 年的《又一夜，他們說相聲》、2000 年的《千禧夜，我們說相聲》、2005 年的《這一夜，Women 說相聲》、2011 年《那一夜，在旅途中說相聲》等。除此之外，賴聲川的「追隨者」馮翊綱、宋少卿，更是在 1980 年代末期成立了專門創作相聲劇的劇團：「相聲瓦舍」。<sup>59</sup>該劇團推出的《相聲說垮鬼子們》、《狀元模擬考》、《大唐馬屁精》等作品廣受好評，進而使臺灣的相聲劇浪潮風頭更盛。必須說明的是，筆者並不認為「相聲劇」是「相聲」，畢竟就連賴聲川與馮翊綱都曾表示「相聲劇」是「劇」而非「相聲」。然而，已有不少研究者（包括馮翊綱本人）強調，即便相聲劇不是相聲，它依舊與相聲原有的精神、技術與文本間保持著某種「延續性」。<sup>60</sup>因此，本文仍將相聲劇視為相聲發展史與變革史中不可忽視的一部分。<sup>61</sup>筆者將於後文詳述此一議題，故此處不贅言。

在過往的相聲劇研究中，已有論者大力強調「（賴聲川的）相聲劇如何『拯救』（臺灣的）相聲產業」。<sup>62</sup>然而，筆者堅信相聲與相聲劇之間的關係是「互相成就」，而非「單方受惠」。原因無他，相聲劇確實為臺灣的相聲市場注入活血。然而，賴聲川、馮翊綱等「相聲劇先鋒」的實驗精神與破格之舉之所以能成立、成型、成功，也大大受惠於相聲表演形式中不假外求的現代性特質。易言之，正如筆者於第二章所述，相聲藝術自誕生以來便具有強烈的能動性、可拆性、流變性與即時性。正是以上特點使得相聲具有「永葆青春的自我迭代能力」，也正是以上特點使得相聲得以快速、簡便、俐落地「吸納其他表演形式」或「被其他表演形式吸納」。而表演工作坊和相聲瓦舍正是精準運用了以上種種特質，才得以將相聲藝術之既成套路與經典文本自由拆解、大膽重組，進而創造出煥然一新、如獲新生的相聲劇作品。

可以說，當相聲藝術在臺灣漸趨典範化、教條化而變得不能動、不可拆後，相聲劇的出現似乎重新喚醒了這門藝術中原有的求新意識與實驗精神。然而，弔詭的是，以賴聲川與馮翊綱為首的相聲劇編導演們，雖一度成為相聲相關產業中「反典範」、「反教條」的代表，最終卻也在自己的舞臺上（有意無意地）豎起了「新典範」、

<sup>59</sup> 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場的新品種〉，《這一本瓦舍說相聲》（新北：揚智文化，2000 年），頁 9。

<sup>60</sup> 同前註，頁 25-26。廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，《民族藝術》2009 年第 4 期，頁 24-25。陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》（臺北：國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2013 年），頁 135。

<sup>61</sup> 此觀念綜合採納了幾位碩士論文口試委員的建議。對於他們的寶貴意見，筆者於此表示感謝。

<sup>62</sup> 王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，《戲曲學報》第 5 期（2009 年 6 月），頁 221。

「新教條」。此一現象導致臺灣的相聲劇在它誕生後不到四十年間，便展現出「每下愈況」、「狗尾續貂」、「不如以往鋒利」、「不夠好笑」、「不再有活力」等頹勢。<sup>63</sup>換言之，相聲劇作為一門活用能動性的新興劇種，理應具備「以變為貴」、「永葆青春」的現代性特質。然而，它卻在短短數十年間便顯露出明顯的凝固化、程式化、樣板化傾向。因此，我們必須重思，相聲藝術在表演形式方面的原生現代性特質（即能動性、可拆性、流變性與即時性），是否在相聲劇的發展中「重獲新生」？抑或是遭到「再次壓抑」？而昔日以活力、新意自許的相聲劇，是否在其豎立的「新典範」、「新教條」之中自縛了手腳，進而與現代性之要義漸行漸遠？

本節分為兩部分。在第一部分中，筆者將深入探討以賴聲川、馮翊綱為首的「相聲劇先鋒」們，如何大膽運用相聲藝術的種種形式現代性特質，創造出既脫胎於經典、又別開生面的相聲劇。而在第二部分中，本文將分析臺灣相聲劇如何在四十年間逐步走向典範化與教條化之路，進而使得本應再生的相聲表演形式現代性，再次陷入「被壓抑」狀態。

### （一）求新意識的回歸

如前文所述，直至 1980 年代，多數的臺灣專業相聲演員們代仍在力圖「保留傳統、復刻經典」，而鮮少「求新求變、打破傳承」。<sup>64</sup>不過，這種因敬畏／敬愛傳統而遺落求新意識的困境，卻不存在於一眾「臺灣相聲劇先鋒」（即賴聲川、李國修、李立群、馮翊綱、宋少卿等）身上。這是因為賴聲川、李國修、李立群等專業戲劇編導演雖然對於相聲情有獨鍾，卻都沒有接受過正規相聲訓練。<sup>65</sup>而馮翊綱、宋少卿雖然接受過正規相聲訓練，卻同時跨足戲劇、影視、綜藝、學術等領域。<sup>66</sup>正因如此，上述幾

<sup>63</sup> 劉增鏞：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》（花蓮：花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年），頁 171。陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁 131-138。王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》（北京：中國藝術研究院碩士論文，2017年），頁 72-73。陳姿君：〈相聲瓦舍馮翊綱 無愧於蘇東坡的藝術正確〉，《焦點人物》第 132 期（2020 年 10 月），取自：[https://magazine.ncfta.gov.tw/News\\_Content2.aspx?n=1934&sms=11546&s=82460](https://magazine.ncfta.gov.tw/News_Content2.aspx?n=1934&sms=11546&s=82460)（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>64</sup> 根據葉怡均的論文，這批臺灣「專業相聲演員」直到 1994 年後，才逐漸「正視創作問題」。她的說法是，當時「演員羽翼日豐、各團壁壘分明，加之同年首度爆發兩岸曲藝之著作權訴訟，此後，創作問題終被正視，集體或演員個人之創作均漸入佳境」。請參見葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 15。

<sup>65</sup> 劉增鏞：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 169、171。

<sup>66</sup> 同前註，頁 169、172。

人對於相聲藝術之宏大歷史、優良傳統、經典文本皆不抱持過於敬畏、誓死守護的心態。相反，他們不僅勇於將各種既成套路與經典文本進行拆解、重組和反思，還試圖將這些元素西方戲劇手法相結合、相碰撞。這種做法可謂是將「一遍拆洗一遍新」的相聲心法進行了一次嶄新的詮釋——在這批相聲劇編導演眼中，所有的相聲手法與文本不僅可以「拆洗」，還可以用來與其他劇場形式「雜交」與「配種」。這無疑讓一些日漸陳舊、僵化的相聲元素，在新時代、新形式中獲得了久違的能動性與生命力。

最好的例證之一，便是《這一夜》中的著名片段〈四郎探親〉。可以說，這個段子的出現，大膽挑戰了相聲藝術自誕生以來不變的規律，即「底」（也就是「段子的結尾」）必須極具喜劇效果。筆者曾在前文提及，許多中共的「歌頌型相聲」已然在結尾時捨棄了「逗」的元素。不過，這些作品依然會窮盡各種手段（如：大呼口號、唱起歌曲等），試圖在結尾時創造出某種熱鬧、歡快的氛圍。然而，在賴聲川的〈四郎探親〉中，結尾的氣氛非但不熱鬧、不歡快、不具喜劇性，甚至還帶有淒涼而濃烈的悲劇性。在該作品中，劇中人「嚴歸」講述自己的父親在兩岸開放探親前五年，偷跑回大陸看望家人的故事。這段「嚴父探親」之旅固然鬧出了不少笑料，然而貫穿其中的卻是「『悲』到底，就成『美』了」的人生觀、藝術觀與審美觀。尤其，當嚴父滿懷期待踏上故土，卻聽聞母親已死的消息時，戲劇氛圍更是悲至極點。最後，嚴父從大陸返臺，整個人瘦了一圈，看上去「好像很輕鬆，又好像很沉重」。至此，這個段子正式「入底」：

白壇：（你爸爸）為什麼輕鬆？

嚴歸：因為他把一生當中最重要的事辦完了。

白壇：怎麼又沉重？

嚴歸：因為如此一來，就沒有重要的事可辦了。

白壇：感覺還真是難形容。

嚴歸：我想用一句話問出他心裡的感覺。

白壇：什麼話？

嚴歸：「爸，『美』不『美』呀？」

白壇：老先生怎麼說？

嚴歸：爸爸沒說話，點了個頭，進房間了。<sup>67</sup>

自相聲發源以來，幾乎沒有任何一個作品是在如此沉重的氛圍中落幕的。正如馮翊綱所述，這種結尾方式「完全違反相聲的慣性」，不過也正因如此，〈四郎探親〉成為了「臺灣出現的有限相聲創作中，最為動人的一段」。<sup>68</sup>馮翊綱甚至認為，這種結尾方式是一種「變形的抖包袱」。畢竟，它與其他包袱一樣「出乎意料、合乎情理」，且飽含著「扭曲、變形」的元素。<sup>69</sup>只不過，這個「包袱」帶來的反轉並非「由『悲』轉『喜』」，而是「由『悲』轉『美』」。用相聲劇研究者王津京的話說，此等處理方式「停止了滑稽的遊戲，不僅壓抑了笑聲，更使觀眾從一種輕鬆的心情中立刻掉入了情感深淵。」<sup>70</sup>持平而論，這樣的表現手法未必符合所有觀眾的期待與審美。畢竟，有許多觀眾進場欣賞相聲或相聲劇只為圖個開心，而不為「洗滌心靈」與「直面人生之苦難」。然而，不可否認的是，賴聲川如此大膽、破格的實驗，無疑為相聲藝術的表現手法開創了更多元、更寬廣的可能性。

這種「求新求變、打破傳承」的破格精神，同樣展現於相聲瓦舍的作品中。舉例而言，在相聲瓦舍的作品《狀元模擬考》中，我們便可以發現馮翊綱、宋少卿將清末相聲〈洋鼓洋號〉進行了大膽的拆解與新詮。這段老相聲原先講述的是，義大利與英國為了爭論洋鼓（即外國鼓）是哪國先發明的，便分別運用樂器的聲響「宣示主權」。<sup>71</sup>英國人為了強調洋鼓是他們先發明的，特別研發了花俏的鼓點，一敲擊起來聲音就像極了：「（模仿鼓點）得而倫敦、得而倫敦」。而義大利人為了反擊，便吹奏起「洋號」（即「外國喇叭」），一吹奏起來聲音像極了：「（模仿喇叭聲）噠噠噠啲，噠義大義大利」。這個段子在清末民初之所以受到歡迎，是因為它拿外國入侵者（八國聯軍中的兩大巨頭）抓哏取樂。對於當時飽受欺壓的中國人民而言，不可不謂大快人心。然而，隨時間飛逝，〈洋鼓洋號〉逐漸失去了它的諷刺性與嘲弄性。現當代相聲演員在呈現該作品時，也不會特意調笑他國的內鬥與無知。因此，這段對口相聲的最大賣點，便只剩下欣賞演員「如何以諧音歪解樂器聲響」。對於觀眾而言，如此的笑點顯然過於單薄、乏味。

<sup>67</sup> 轉引自陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁 64-65。

<sup>68</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，《藝術學報》第 65 期（1999 年 12 月），頁 146。

<sup>69</sup> 同前註，頁 145-146。

<sup>70</sup> 王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》，頁 79。

<sup>71</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 166。

不過，在《狀元模擬考》中，〈洋鼓洋號〉卻得到了嶄新的改編與詮釋。根據相聲劇研究者的陳信全分析，《狀元模擬考》的文本主軸之一，在於諷刺中國人自古以來「萬般皆下品，惟有讀書高」的教育觀。<sup>72</sup>劇中人「戚百嗣」是一位明朝的客棧老闆，他接待過許多進京趕考的考生。而「伍實久」則是一位隔天就要應試的考生。當戚百嗣向伍實久敘述每一年考場發生的亂象時，〈洋鼓洋號〉的手法與蹤影便悄然現身：

戚百嗣：這時候，天才矇矇亮，耳邊就傳來悠揚的鐘聲。

伍實久：暮鼓晨鐘。

戚百嗣：（模仿鐘聲）「空……空……空……」

伍實久：好啊。

戚百嗣：好什麼啊！你聽這鐘聲，說明的就是你們考生的處境。

伍實久：怎麼說呢？

戚百嗣：三空！

伍實久：哪三空？

戚百嗣：天才剛亮，還沒吃早飯，肚子空空。

伍實久：哦。

戚百嗣：在午門前被搜過身了，不准帶小抄，肚子空空。

伍實久：是。

戚百嗣：腦袋也空空。

……

戚百嗣：有那麼一個公子哥兒，來金殿應考還帶著書僮，書僮還扛著扁擔，擔子一頭掛著一籠金絲雀，另一頭掛著一個酒葫蘆。

伍實久：像話嗎！

戚百嗣：對嘛！人家來考試，你來逛大街？這時候撓拔看不下去了，就罵他！

伍實久：樂器還會罵人啊？

戚百嗣：罵得兇啊！

伍實久：怎麼罵啊？

戚百嗣：（模仿撓拔聲）「逛大街！逛大街！逛大街！」

<sup>72</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁82-85。



伍實久：行了！

戚百嗣：後面有個老人家頭髮、鬍子都已經白了，年齡至少七十開外。

伍實久：這種場合，家長就不要來陪考了，會增加考生壓力！

戚百嗣：什麼家長？他是考生！

伍實久：啊？

戚百嗣：考了三十年還沒考上！

伍實久：今年還來考啊？

戚百嗣：大鑼就笑他（模仿大鑼聲）「你還來考？你還來考？你還來考？」

伍實久：你不要諷刺老人家！<sup>73</sup>

不只如此，有考生因為太過緊張而當場暈倒時，小鑼也開口說了風涼話：「抬抬抬抬……抬出去！」。而當木魚看見有學生忘記帶准考證時，也忍不住「脫口而出」：「扣、扣、扣、扣、扣分！扣分！扣分！」<sup>74</sup>

透過以上案例，我們可以清楚看見相聲瓦舍如何使〈洋鼓洋號〉這個經典文本「向未來敞開」。他們不以「一字不改」為「準」、不以「原汁原味」為「美」，而是在既有手法之「舊瓶」中，重新裝入帶有戲劇目的、滿含角色動機之「新酒」。貫穿全劇，戚百嗣一直表露出對於「死讀書、讀死書」的不齒，而伍實久則正是「死讀書、讀死書」的典型人物。在上述橋段中，「以諧音歪解樂器聲響」不再只是單純的滑稽、逗笑手法，而是戚百嗣對於伍實久這類迂腐書生之當頭棒喝，更是馮翊綱、宋少卿對於華人千年教育觀的大力調笑。可以說，原先早已失去能動性與生命力的〈洋鼓洋號〉，在相聲瓦舍的新詮與刺激下，竟迎來了一次意想不到的重生。

除了《狀元模擬考》外，我們也能在相聲瓦舍的其他作品中，瞥見各種經典相聲文本與既成套路的現身。當然，所謂的現身，並不意味這些舊有相聲元素以原貌復生，而是以嶄新姿態「投胎轉世」。比方說，《蔣先生，你幹什麼？》<sup>75</sup>與《公公徹夜未眠》<sup>76</sup>的部分片段皆明顯受到馬季經典作品〈百吹圖〉<sup>77</sup>之啟發。在馬季的原作中，兩位相

<sup>73</sup> 馮翊綱：〈狀元模擬考〉，《這一本瓦舍說相聲》，頁 230-232。

<sup>74</sup> 同前註，頁 232。

<sup>75</sup> 相聲瓦舍：《蔣先生，你幹什麼？》，首演於 2005 年，取自：<https://reurl.cc/nYrXAn>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>76</sup> 相聲瓦舍：《公公徹夜未眠》，首演於 2001 年，取自：<https://reurl.cc/vL0XAa>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>77</sup> 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，頁 205。

聲演員在臺上展開了一場「吹牛比賽」，並以極為荒誕誇張的言語「比誰更老成」、「比誰更高」、「比誰更會吹牛」。然而，在《蔣先生，你幹什麼？》中，相聲瓦舍則將這場「吹牛比賽」的主題改變為「比誰更壞」。藉此，馮翊綱、宋少卿同步影射了後漢三國與當代臺灣的亂象。而在《公公徹夜未眠》中，「吹牛比賽」的主題又搖身一變，成為了「比誰更能抵抗幻覺」。最為巧妙的是，這場「幻覺對抗大賽」在表演形式與文本內容方面，皆與《公公徹夜未眠》的雙重主題——「表演如何依賴幻覺」、「權力如何製造幻覺」——形成了深度互文。<sup>78</sup>除此之外，在《東廠僅一位》<sup>79</sup>中，我們也能看到經典相聲〈學外語〉的痕跡。在最早期的〈學外語〉中，相聲演員僅會在臺上表演模仿英語的橋段。然而，在相聲瓦舍的新作中，劇中人在臺上除了模仿英語外，還添加了模仿法語、西班牙語、日語的段落。這麼做，無疑賦予了〈學外語〉更多元、更活潑的展演性。

以上這些「相聲劇先鋒」們在相聲產業中浸潤的年資與深度，或許遠不如某些盲從傳統、死守經典的專業相聲演員。然而，他們勇於將相聲之既成套路與經典文本不斷拆洗、不斷新詮的藝術觀，反倒得到了最早期相聲演員的「真傳」。畢竟，相聲之所以能在清末民初展現出「求新求變，打破傳承」的生命力，絕非是依靠「對陳規的依賴」而是「對變化的擁抱」。如本文第二章所述，最早期的相聲演員刻意使種種套路與文本處於「未完成狀態」，正是期待著自己的作品得以在未來被拆解、重組與新詮。如此一來，相聲藝術才有能力時時吸收養分、面對變化，並保持現代。以下這段馮翊綱的自述，充分展現了上述那種「沖毀歷史網羅，自外於成規典律」的現代精神：

要從事真正、全面的創意發展，首先要拋開「格式」，也就是「舊骨架」。我拒絕依照「墊話兒」、「瓢把兒」、「正活兒」、「攢底」的套子去「填」相聲。有人說「詞」是「詩之餘」，「曲」是「詞之餘」，這個說法正告訴我們一個經驗：格式一但形成，非但不能保證作品的成形，反而會限制創意的發揮。因為藝術追求「動人」，不在乎「正確」。<sup>80</sup>

<sup>78</sup> 王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》，頁 63-66。

<sup>79</sup> 相聲瓦舍：《東廠僅一位》，首演於 2001 年，取自：<https://reurl.cc/XQq3yM>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>80</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 145。

不難看出，相聲的各種既成套路與經典文本到了賴聲川、馮翊綱等人手裡，皆成為了「可拆洗、可新詮、可利用」的「戲劇工具」，而非「不可褻瀆、不可玷污、不可侵犯」之「神聖典範」。換言之，他們在乎的並不是相聲元素是否能被保存與守護，而是這些元素是否能被詮釋與調度，進而為角色添彩、讓情節生輝。對於某些「原教旨主義者」而言，此等打散經典、拆解套路之作法，無疑是「違背祖訓」的「褻瀆」之舉。正因如此，相聲劇自發源以來，便招來了不少謾罵與批評。舉例而言，相聲創作者何遜就曾表示：「在形式上要創新，但是我不主張丟棄相聲而把它變成另外的東西。既不要把它變成戲劇，也不能把它變成喜劇性很強的朗誦小說。」<sup>81</sup>相聲演員楊進明則認為：「飛機再好也不能叫汽車；相聲改得再賣錢，還得是相聲。」<sup>82</sup>文化評論家何懷碩也直言：「（相聲劇）歪曲了相聲！因為這個是討好現在一些不懂相聲的人！」<sup>83</sup>此外，臺灣演員劉增鏘更是以「曲藝本位者」自居，並指出「認為任何藝術都有其獨特性，不宜用其它藝術形式取代」，因此曲藝改革「應在本體框架之內」進行，否則「便是毀滅而非改革」。<sup>84</sup>

不過，筆者也必須強調，並非所有相聲從業者對於賴聲川、馮翊綱等人的相聲劇都帶有如此強烈而負面的觀點。舉例而言，葉怡均就曾表示：

由於這股劇化的潮流是明顯的、動能是巨大的並有出離相聲系統的可能，因此格外引起關心。至於「相聲劇」這個名稱可不可以成立已經不用討論，因為它已實際發生了，……「相聲劇」的形式目前還在摸索中、定義仍是含混的，而它內容上的格局，除了以歷史為軸線描述現象或提出議題之外還能深刻到什麼地步，也有待進一步觀察。<sup>85</sup>

不難看出，葉怡均與劉增鏘雖同為臺灣專業相聲演員，前者的態度及語氣卻比後者中性、平和許多。不過，即便如此，我們依然能從葉怡均的文字中，看出她對於相聲劇的藝術價值及發展前景並不特別樂觀且語帶保留。

對於上述提及的種種保守觀念、反動言論，美學研究者耿波批評道：「這其實是一種不合時宜的保守主義，既無道理又缺乏遠見。不明道理，將相聲看作是一種僵化

<sup>81</sup> 轉引自劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁196。

<sup>82</sup> 同前註，頁197。

<sup>83</sup> 同前註，頁193。

<sup>84</sup> 劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁196。

<sup>85</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁194。

的形式規矩。」<sup>86</sup>事實上，那些「原教旨主義者」／「保守主義者」們，一直存在著一個巨大的盲點，即他們從未發現相聲真正的「原教旨」就是「無教旨」，而真正的「祖訓」就是「不聽祖訓」。畢竟，正如筆者於第二章所述，就連清末民初的相聲「鼻祖」們都沒打算把自己的作品教條化、典範化。要言之，他們非但「不拒絕變化」，還「積極地要求變化」並「主動地將變化進行到底」。正因如此，早在清末民初的文獻中，我們便可發現演員們試圖將相聲元素與戲劇觀念融合、碰撞、混種的相關記載。舉例而言，民初相聲演員常寶堃（藝名「小蘑菇」）就曾在 1930、1940 年代演出過「相聲話劇」。<sup>87</sup>對此，臺灣相聲演員吳兆南補充：

「小蘑菇兄弟劇團」在「啟明茶社」演出「相聲大會」，後來也演一些「小戲」。上半場演曲藝，下半場演戲，有時候演「滑稽京戲」，有時候演「滑稽話劇」。就跟現在的「相聲國劇」、「相聲話劇」一樣。<sup>88</sup>

另外，亦有相聲演員「把有劇情的相聲作品」改演成「劇」。<sup>89</sup>不只如此，在早期相聲行業的「年終大反串」中，也常常出現結合「說唱手法」與「戲曲表演」的「丑戲大雜燴」。<sup>90</sup>

以上種種相聲實驗雖無相聲劇之名，卻早已具備相聲劇之實。<sup>91</sup>這些作品或許稀碎凌亂、不成體統，卻無不透露出早期相聲演員對於形式邊界的無畏試探。質言之，他們在探索相聲、創新相聲、實驗相聲時，真正在乎的是怎麼讓這門藝術更好笑、更有趣、更具生命力，而非怎麼讓這門藝術更穩定、更凝固、更合乎規範。因此，他們並不排斥將相聲與其他藝術種類進行「雜交」或「配種」，也不畏懼自己的實驗是否會誘發破壞既有規範、違逆公認定義的「基因突變」。在此語境下，我們可以說賴聲川、馮翊綱等人的相聲劇，非但沒有背叛相聲之「祖訓」與「原教旨」，反而還接續了早期相聲藝人「未竟的實驗精神」，更是解放了相聲藝術不假外求的能動性、流變性與現代性。

<sup>86</sup> 廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，頁 24。

<sup>87</sup> 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場的新品種〉，頁 19。劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 163-164。

<sup>88</sup> 轉引自劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 163。

<sup>89</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 194。

<sup>90</sup> 同前註。

<sup>91</sup> 劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 163-164。

或許，真正「違背祖訓」的反倒是那些「原教旨主義者」、「保守主義者」與「曲藝本位者」們。筆者已於第三章詳述，他們對相聲做出了最「暴力」的行徑，也就是「剝奪並關閉它的未來」，進而透過「嚴格的規則、固定的限制、強大的教條」，壓抑了這門藝術「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的原生現代性精神。這無疑是清末民初的相聲演員們所不樂見的。正因如此，馮翊綱特別強調：「大聲疾呼『保存消逝中的藝術類型』是毫無意義的，……『窄化認知』正是一點一滴抽走傳統相聲生命力的元兇。」<sup>92</sup>相聲之僵死，並非源於「過度破壞」，而是源於「過度保護」。與其將它囚於教條、鎖入陳規，不如讓它「敞開」，並允許各種體制內與體制外的創新、實驗、變形、突變在未來發生。唯有如此，我們才能保證相聲藝術在不可預測的現代社會中，保持著更多種繼續存活的可能性。

正如前文所述，筆者並不認為「相聲劇」是「相聲」。原因無他，賴聲川及馮翊綱皆早已指出「相聲劇」是「劇」而非「相聲」。<sup>93</sup>然而，本研究的立場是「就算相聲劇不是相聲，我們也應對之樂見其成。」套用耿波的話說，相聲有其「形」亦也有「神」。<sup>94</sup>所謂的「形」，指的是相聲的種種表演手法與經典文本。而相聲的「神」，則存在於它求新求變、打破傳承、無「樂」不作、狂歡至上的現代氣質中。我們無法保證在詭譎多變的未來裡，相聲之「形」是否能被完美無瑕的保存。因此，我們必須思考，若是相聲之「形」在未來某日不幸無以為繼，我們能以什麼方式使這門藝術「形散而神聚」。耿波認為，當相聲向戲劇、小品乃至於動漫、電影瀰散與滲透時，正是這一門藝術「打散形式、再生精神」的好契機。<sup>95</sup>相聲劇研究者陳信全更是強調：「相聲劇中該擁有的相聲傳統並非僵化的傳統，而是有著一脈相承隱然的延續性，卻仍保有無限生機與即興、變幻創意可能的一致精神。」<sup>96</sup>對於此議題，馮翊綱也提出了極為相似的觀點。他指出，種種相聲手法得以在戲劇領域中煥發新生，恰恰說明了「相聲即使終有一死，也能昇華或轉世成為其他生命樣態。」<sup>97</sup>

<sup>92</sup> 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場的新品種〉，頁 25。

<sup>93</sup> 同前註，頁 19-20、25-26。汪俊彥：〈翻譯「中國」：賴聲川的相聲劇〉，《中外文學》第 43 卷第 3 期（2014 年 9 月），頁 80。

<sup>94</sup> 廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，頁 24。

<sup>95</sup> 同前註，頁 24-25。

<sup>96</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁 135。

<sup>97</sup> 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場的新品種〉，頁 25-26。

以下這段頗具浪漫色彩的引言，出自詮釋學者卡普托之口，或可作為本小節的另類總結：「當你喜歡的東西被解構時，不要哭泣，要充滿感激。解構是對未來的愛。」<sup>98</sup>要言之，賴聲川、馮翊綱等人對相聲元素進行的拆解、新詮與重組並不可怕。他們與清末民初的相聲演員一樣，只是在以自己的方式，將這門藝術的既成套路與經典文本變得更靈活、更能動、更可拆。這麼做的結果，絕非劉增鏘口中的「毀滅相聲」，而是讓相聲更具備面對未來、接受挑戰、擁抱改變的空間與能力。正如筆者所強調，「以變為貴」的自覺與「一遍拆洗一遍新」的精神，讓相聲表演得以在清末民初便具有「過渡、短暫、偶然」的特質。這是相聲在形式上不假外求的現代性氣質與美感。而相聲劇的盛行，一度揭示著這種「求新求變、打破傳承」之現代精神的回歸。只不過，這種榮景並沒有維持太久。不到四十年間，相聲劇竟已出現種種老態與頹勢。因此，筆者將在下一小節深入分析，理應喚回現代性活力的相聲劇，如何在自身的成功中「背離初心」，進而顯現出「現代性再壓抑」的諸多徵兆。

## （二）從求新求變走向典範化與教條化

正如劉增鏘所述，在《那一夜》與《這一夜》創造風潮後，表演工作坊推出的相聲劇作品（如：《這一夜，Women 說相聲》、《那一夜，在旅途中說相聲》等）明顯出現「狗尾續貂」之勢，並嚴重缺乏「超越前作的創意與水準」。<sup>99</sup>另一方面，相聲瓦舍從 2007 年後推出的作品，也逐漸顯現出「單調呆板」、「失去自由與活力」的傾向。<sup>100</sup>這不禁令人訝異，相聲劇竟然在短短數十年間，便開始失去它曾經展現的生命力與創造力。

相聲劇由求新快速走向僵化的發展軌跡，不免令人想起歷史學者蓋伊對現代藝術做出的精準觀察與犀利評論。要言之，回顧現代藝術發展史後，蓋伊曾頗具機鋒地指出，即便某些藝術家們曾經宣稱要「拆掉美術館」，他們仍夢想著自己的作品「可以在美術館中佔有一面牆壁。」<sup>101</sup>蓋伊所謂「拆掉美術館」，影射的是一戰前的未來主義者（Futurist）們。他們對於「消滅正典」有著極其激進的渴望。因此，未來主義創始人馬里內蒂（Filippo Tommaso Marinetti）在《未來主義宣言》（*Manifesto of*

<sup>98</sup> 卡普托著，貝小戎譯：《真理》（上海：上海文藝出版社，2016年），頁75。

<sup>99</sup> 劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁171。

<sup>100</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁139。

<sup>101</sup> 蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》，頁31。

*Futurism*) 中疾呼，他與他的同夥們要「拆掉美術館、圖書館」，並「與道德主義、女性主義、機會主義、功利主義進行戰鬥。」<sup>102</sup>然而，蓋伊卻一針見血地指出，這些未來主義者者的言行中，存在著巨大的矛盾與盲點。原因是他們一方面想「消滅典範」、「摧毀教條」，卻又在其他方面展現出種種「自我典範化」與「自我教條化」之渴望。<sup>103</sup>事實上，蓋伊的暗諷對象不僅僅是未來主義者們，而是泛指在現代藝術發展進程中，如「永恆回歸」<sup>104</sup>般不斷湧現的挑釁者、破格者、實驗者與革命者們。這些人往往在拆解舊制之初擁抱無限可能，最終卻還是淪為「新的權威」、「新的守成者」與「新的保守主義者」。

值得注意的是，上述這種一面「反典範、反教條」，一面「自我典範化、自我教條化」的弔詭傾向，也同樣存在於表演工作坊、相聲瓦舍這兩大「相聲劇先鋒團隊」中。先從前者談起。有論者指出，當《那一夜》於 1993 年二度上演時，表演工作坊便展露出顯著的「自我典範化」之企圖。<sup>105</sup>該作品於 1985 年首演時，「王地寶」的飾演者是李立群，而「舜天嘯」的飾演者則是李國修。然而，在 1993 年的版本中，「王地寶」改由馮翊綱飾演，而「舜天嘯」則換成李立群飾演。易言之，馮翊綱在新版中飾演的角色，正是李立群在舊版中飾演的角色。這讓馮翊綱在表演時「毫無創造空間」、「演不出個人風格」，<sup>106</sup>其原因正如馮翊綱自述：「導演要求，……我要『像』王地寶，也就是要『像』李立群。」<sup>107</sup>事實上，不只是導演賴聲川這麼要求，連李立群本人也期望「『李』規『馮』隨」。對此，馮翊綱帶有情緒地表示：

1993 年，《那一夜，我們說相聲》二度上演。我飾演「王地寶」一角，站在我身旁的，正是這個角色的原始創造人李立群。整個的排演過程令我感到非常的不自由，因為李立群一直在管我，他不斷用言語或行動，左右我對角色的詮

<sup>102</sup> 轉引自蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》，頁 31。

<sup>103</sup> 蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》，頁 31。

<sup>104</sup> 「永恆回歸」（又譯作「永劫回歸」、「永恆輪迴」、「永遠輪迴」等）為尼采思想中的重要觀念。在《查拉圖斯特拉如是說》中，尼采透過「鷹蛇」之口對此一概念做出了極為詩意的解釋：「看哪，我們知道你傳授什麼：你傳授所有事物的生生不息，我們自己也一樣；我們已經存在了永恆的無數次，世上的萬物與我們同等。」上述引言轉引自林鴻信：〈尼采的「永恆回歸」終末觀之評述〉，《道風：基督教文化評論》第 17 期（2002 年 7 月），頁 81-82。在該論文中，哲學研究者林鴻信對於「永恆回歸」做出的詮釋，也頗具參考價值：「對無意義的生命而言，『永恆回歸』的觀點成為可怕的威脅，因為窩囊的生命表現將一再反覆；對有意義的生命而言，『永恆回歸』的觀點卻是無比的鼓舞，因為健壯的生命將不斷地展現自己。」

<sup>105</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 147。劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 161

<sup>106</sup> 同前註。

<sup>107</sup> 轉引自劉增鏘：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 161。



由此可知，在「新」版《那一夜》中，賴聲川與李立群並未試圖對原作展開「新」的詮釋與探索，反倒極為依賴／信賴「舊」有演繹方式與文本規律。

令人難以置信的是，賴聲川與李立群作為曾經的實驗者、破格者，理應深知典範化與教條化將如何損害一門藝術之生命力，更應深知解構與新詮將如何賦予一部劇作新氣象。正如卡普托所言，《哈姆雷特》之所以能不朽，是因為它在被反覆重演的過程中獲得了「眾多（新）解釋」。這些「新解釋」能讓該作品不被受限於「一個最終、固定的形式」，因而得以在「不停變化的時代」中被「不停變化的觀眾」接納與欣賞。<sup>109</sup>然而，賴聲川、李立群卻反其道而行，進而選擇讓自己的作品「向未來關閉」。這無疑卻重蹈了「保守主義者」之覆轍，更使得原版《那一夜》儼然成為某種「新典範」。<sup>110</sup>遺憾的是，如此堅持致敬原版、還原經典的作風，非但沒有讓新版《那一夜》重現往日風采，反而使其表現得「差強人意」、「未受好評」。<sup>111</sup>

即便如此，表演工作坊仍未停下這種「自我典範化」與「自我教條化」的步伐。光是觀察該劇團後續作品的命名方式，我們便能窺見一二——《又一夜，他們說相聲》、《千禧夜，我們說相聲》、《這一夜，Women 說相聲》、《那一夜，在旅途中說相聲》等。以賴聲川為首的主創團隊似乎一旦離開了「這」、「那」、「夜」、「我們」、「你們」、「他們」等概念，便徹底失去了創作相聲劇的根基與底氣。因此，有論者指出《那一夜》、《這一夜》和「相聲劇」幾乎成為了「同義詞」。<sup>112</sup>換言之，許多編導演與觀眾群體都認為相聲劇必須「像」《那一夜》或《這一夜》才能叫相聲劇。<sup>113</sup>化用馮翊綱的話說，此一現象無疑「窄化」了創作者對於相聲劇的認知、想像與實驗空間。這將會是「一點一滴抽走『相聲劇』生命力的元兇。」<sup>114</sup>這種捨棄求新意識、反覆自我複製的現象，並沒有止步於表演工作坊，而是逐漸擴散至下一代相聲劇創作者的實踐過程中。

<sup>108</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 147。

<sup>109</sup> 卡普托著，貝小戎譯：《真理》，頁 55-56。

<sup>110</sup> 劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 161。陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在涵涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁 16。

<sup>111</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 147。劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 161。

<sup>112</sup> 劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 161。

<sup>113</sup> 同前註。

<sup>114</sup> 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場的新品種〉，頁 25。

最顯著的例子，莫過於成立於 2021 年的劇團「喜劇團」。該團團長翁銓偉既參演過賴聲川執導之《寶島一村》，亦參演過馮翊綱編創之多部相聲劇。因此，他在相聲劇領域中不可不謂「根正苗紅」。「喜劇團」在翁銓偉的領導下，至今推出過三部相聲劇作品，分別是《今夜無法說相聲之大師來了》<sup>115</sup>、《今夜無法說相聲之大師走了》<sup>116</sup>、《今夜無法說相聲之大師您哪位》<sup>117</sup>（以下統稱為「今夜三部曲」）。我們光從作品名稱就不難嗅出濃濃的「賴聲川味」，其內容更是對表演工作坊依樣畫葫蘆。要言之，「今夜三部曲」在表面上看似各有新意，實際上它們的劇情核心卻是千篇一律、冷飯重炒——由於陰錯陽差，導致該來的人沒有來，因此，一些無關緊要的人只好硬著頭皮上臺說相聲。這種「重返《那一夜》」的做法，與其說是創新或致敬，不如說是因循守舊、照貓畫虎。從創新面上看，「喜劇團」對於相聲與戲劇之間的形式結合，並沒有突破表演工作坊「以戲劇元素（如：人物扮演、簡易情節、燈光音效等）串起一段又一段相聲」<sup>118</sup>的模式。而在劇情設計方面，「今夜三部曲」更是沒有逃脫《那一夜》、《這一夜》所立下的典範。顯然，其「守成」心態遠遠大於其「破格」心態，其「拼貼」意圖遠遠大於其「實驗」意圖。而從致敬面上看，對於表演工作坊的真正致敬方式，也應該是還原或接續他們當初的求新意識（而非對其極力模仿）。畢竟，賴聲川是以「形式創新」起家（而非以「泥古反動」發家）、以「開疆拓土」聞名（而非以「因循守舊」聞名）。可以說，他的相聲劇也正是因打破窠臼、擁抱突變，才能成為臺灣藝壇中的一大「奇景」。在此語境下，當代相聲劇創作者應該思考的絕非是「如何重返《那一夜》」，而是「如何擺脫《那一夜》」。畢竟，當一門藝

<sup>115</sup> 該作品的劇情為：「『喜劇團』收到不知名政黨候選人邀請，舉辦相聲藝文表演。時間到了，卻大師沒出現。只好由喜劇團的『嘍囉共』們輪番上陣頂替塞時間。」以上資訊引自 OPENTIX 兩廳院文化生活官網：《今夜無法說相聲之大師來了》，取自：

<https://www.opentix.life/event/1701074394722242560?srsId=AfmBOopV16pKht4qhosqb81F6-cu10DrN2nhviGyXWZpGgsQeP0GsLG5>（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>116</sup> 該作品的劇情為：「宋少卿意外過世，『喜劇團』立即幫他辦理了一場告別式。各路英雄好漢、喜劇豪傑們紛紛趕來致意。觀禮民眾、親朋好友都到齊了，但禮儀公司卻沒來。『喜劇團』團長表示：『喜劇人要有喜劇人自己的弔唁方式』。因此，各路人馬各自表演一段跟宋老師有關的表演向他致意。」以上資訊引自 OPENTIX 兩廳院文化生活官網：《今夜無法說相聲之大師走了》，取自：

[https://www.opentix.life/event/1816275271541121025?srsId=AfmBOopCjXOmW\\_E9vDrkpsKHXAQ6HwsxB-GMiJbkfUzUVfTln2So3CY](https://www.opentix.life/event/1816275271541121025?srsId=AfmBOopCjXOmW_E9vDrkpsKHXAQ6HwsxB-GMiJbkfUzUVfTln2So3CY)（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>117</sup> 該作品的劇情為：「『喜劇團』接到相聲大師再婚的消息，卻不知是哪位大師要再婚。但是，『有錢就要賺』的『喜劇團』立刻幫忙舉辦了一場婚禮。前來賓客眾多，每個都自稱大師要表演獻給新郎新娘祝福。在新郎、新娘趕到現場前，喜劇團的『嘍囉共』們能否讓婚禮順利進行？」以上資訊引自 OPENTIX 兩廳院文化生活官網：《今夜無法說相聲之大師您哪位》，取自：

<https://www.opentix.life/event/1701074394722242560?srsId=AfmBOopV16pKht4qhosqb81F6-cu10DrN2nhviGyXWZpGgsQeP0GsLG5>（讀取日期：2025 年 9 月 10 日）。

<sup>118</sup> 劉增鐸：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，頁 205-206。葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 191-194。

術開始大力複誦自己的過去、過度崇拜自己的經典時，它必然與「求新求變、打破傳承」的現代性精神漸行漸遠。以上觀念既適用於相聲，亦適用於相聲劇。質言之，「『一夜』風華」被了無新意地重複了太多次，因此它逐漸老成凋零，進而退化成生機全無的「樣板」。這種現象無疑重蹈了相聲藝術之覆轍，且對於相聲劇的發展絕無益處。

接著分析相聲瓦舍。如前文所述，馮翊綱參演新版《那一夜》時，深受賴聲川與李立群的嚴格規範，因而失去了詮釋文本、創造角色的空間。此外，他還在自己的著作中大力強調，「窄化認知」將會「一點一滴抽走一門藝術的生命力」。照理來說，應該沒有人比他更了解典範化、教條化將會引發何種負面結果。然而，弔詭的是，仍有論者在相聲瓦舍近年的作品與理論中，發現了不少「窄化認知」的跡象。針對此議題，相聲劇研究者陳信全如是分析：

於相聲瓦舍創作與理論並行的過程中，我們曾見到偏執定義的危險。當所有人都試圖為相聲劇尋找完美、甚至近乎於偏執的定義時，卻亦有可能將相聲劇推向了死亡的邊緣。不斷對其定義的同時，某方面亦代表著層出的框架與侷限；一方面破壞了相聲本有的自由與活力，一方面，卻又因為多重的限制使其成為了單調而呆板的劇作。<sup>119</sup>

上述引言中提及的「偏執定義」、「層出的框架與侷限」、「多重的限制」、「單調而呆板」，皆指向了該劇團作品中展露的樣板化、典範化、教條化傾向。其中，馮翊綱提出的「捧哏六字真言」，無疑是最淺顯卻也最深刻的例證。

所謂「捧哏六字真言」是馮翊綱歸納自身表演與觀演經驗後，對於捧哏演員常使用的單字做出之理論化統整。其內容如下方表格所示：<sup>120</sup>

字	語音	表達意思	其他同義詞
嗯	平聲 短音	聽到了、同意	是、好
哎	去聲 長音	深表贊成	對、沒錯、 是吧、有

<sup>119</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁139。

<sup>120</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁144。

哦	揚聲 短音	小小的懷疑	是嗎？行嗎？ 什麼？不成？
啊	喉音揚聲 長音	大懷疑、不同意	不會吧？不好吧？ 別別別！
嘿	假音平聲 長音	新奇	多新鮮啊？ 您聽聽好嘛？
噯	假音去聲 特長音	大反對或太怪了	沒聽說過！ 別挨罵了！ 去你的！

正如葉怡均所述，「捧哏六字真言」具有一定程度的「參考價值」，尤其適合「初學者」使用。然而，這種近乎於程式化的歸納方法，無疑「過度簡化」了捧哏的表演模式。<sup>121</sup>首先，我們光是在廣大的相聲文本中，就能找到與「捧哏六字真言」不符、相悖的使用方法。舉例而言，在〈十八愁繞口令〉中有一段小對白：

甲：哎，究竟您會說什麼吧？

乙：我會說繞口令。

甲：您會說繞口令？

乙：啊。<sup>122</sup>

在「捧哏六字真言」中，「平聲短音」的「嗯」字表「同意」之意，而「揚聲長音」的「啊」表「大疑惑」之意。然而，在上述引言中，捧哏以「平聲短音」說出「啊」字時，也能傳遞出「對啊、沒錯」的「同意」意涵。換言之，只要改換一個單字的音高和語調，就能輕易創造出有別於「馮氏理論」的表達方式。同理，在馬三立版〈白事會〉中，「哎」字的使用方式，也與馮翊綱的理論不符：

甲：這個殯早晨九點鐘發引（即「出殯」），下午四點半了才到你們家！

乙：哎？怎麼又擡回來了？

甲：沒找著墳地！

乙：是啊！<sup>123</sup>

<sup>121</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 137。

<sup>122</sup> 轉引自葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 137。

在馮氏「六字真言」中，「哎」字代表「深感贊同」，而且須以「去聲長音」表達。不過，只要我們以「揚聲長音」口吻說出「哎」字，它便能傳遞出「大大疑問」的意思。以此類推，我們若以「揚聲長音」表述「嗯」字，同樣能傳達出「困惑、疑問」之意涵。除此之外，還有許多捧哏常使用的單字，如：「嘆」、「喂」、「哼」、「呵」、「喝」、「啣」、「欸」、「走」等，都沒有收錄於馮翊綱的「六字真言」中。這些單字搭配不同的語境、不同的音高、不同的語調，又能表述出千變萬化的情緒與意涵。透過以上種種分析，我們能看出馮翊綱的「六字真言」並不是完全錯誤，卻難以「包山包海」。因此，後進們若是將此理論視為捧哏表演模式之全貌，不可不謂「窄化認知」。

從根本上說，捧哏接詞、搭話的邏輯，本身就與理論化、規範化相違背。要言之，捧哏雖然臺詞少、戲份低，卻必須隨時關注逗哏與觀眾的狀態，進而做出相應的調整、反應、輔助與變化。因此，在相聲表演中，我們經常可以看見捧哏不照臺詞說的情況發生。以「噓」字為例，在馮翊綱的理論中，這個單字須以「假音去聲」的「特長音」呈現，以表示「大反對」或「太奇怪了」之意涵。在許多相聲劇本中，「噓」字都放在段目的結尾，其使用方式也符合馮翊綱所述。然而，這種使用方式有一個重要前提，即結尾的包袱引發了劇烈的群眾反應。比方說，〈關公戰秦瓊〉是這麼結尾的：

甲：（唱）「我在唐來你在漢，咱倆打仗為哪般？」

乙：對！

甲：「聽了！」

乙：（模仿鑼鼓）「哐來哐來起來吹哐！」

甲：（唱）「叫你打來你就打！你要不打啊？」一指那老頭兒：「他不管飯！」

乙：噓！<sup>124</sup>

這個段子講述了兩位京劇演員在軍閥的脅迫下，不得不上演了「關公戰秦瓊」的「穿越劇」。而逗哏的最後一句話「他不管飯」，直接點出了那兩位京劇演員的無奈與辛酸——若是不唱，就會被軍閥活活餓死。對於過去的觀眾而言，這個故事無疑引發了強烈的荒謬、滑稽之感。因此，當逗哏抖完包袱後，臺下總會爆出猛烈的笑聲。這時，

<sup>123</sup> 同前註，頁 165。

<sup>124</sup> 同前註，頁 66。

臺上的捧哏作為「觀眾代言人」才會順著情緒和氛圍，以「假音去聲」的「特長音」說出「噓」字。這顯示出捧哏似乎跟觀眾一樣，都是第一次聽到這個故事，因此才會與臺下一同發出「這也太荒謬了吧！」的驚嘆。

然而，若是群眾反應不同，捧哏很可能就會選擇不照臺詞說。尤其，當觀眾對於關公、秦瓊、軍閥等歷史知識不熟悉，或者逗哏表現欠佳導致最後一個包袱反響平平時，捧哏便很有可能以不那麼誇張的「啊？」、「不管飯啊？」、「別說了！」等反應作收。此時，捧哏若是堅持以極為誇張的「噓」字作收，恐怕將會引起強烈的反效果。原因是，這麼做很可能會產生一種「預設好了」／「套好了」之感。畢竟，捧哏身為「觀眾代言人」應該「真聽、真看、真感受」，並與臺下觀眾「同呼吸、共反應」。若是觀眾反應平靜、情緒理性，捧哏卻自顧自地以誇張方式回應，觀眾肯定會懷疑：「這位捧哏演員是不是與我們處在不同時空中？」

不只如此，當觀眾反應太過強烈時，捧哏演員有時也會「反其道而行」，進而將「噓」字直接省略。舉例而言，在筆者與青年相聲演員吳思偉共演的作品《謎之接龍》中，有這麼一個段落：

甲：思偉瘦下來的例子，給了我很深的啟發。

乙：什麼啟發？

甲：（指著乙說）他長得醜，跟體重沒關係。

乙：噓！

以上是該段對話的文本。然而，實際表演時觀眾反應特別熱烈，甚至有許多人在爆笑的同時，還又點頭又鼓掌表示同意。在上述氛圍中，身為捧哏的吳思偉當機立斷，捨棄了劇本中原有的「噓」字，並改以肢體動作和面部表情回應此一人身攻擊。他的做法是，先怒氣沖沖地將筆者往旁邊用力一推，再以又好氣又好笑的表情看著觀眾席。此等反應可謂「無聲勝有聲」。將筆者往外推的動作，表達了捧哏「你閉嘴！滾一邊去！」的潛臺詞。而以又好氣又好笑的表情看觀眾，則顯露出了「你們也欺負我啊！」的強烈情緒。以上種種都超出了一個「噓」字所能創造的效果，進而將現場的氣氛推升至更熱鬧、更爆笑的境界。

由此可見，所謂「三分逗、七分捧」的相聲行話確有其道理。從表面上看，逗哏的準詞多，捧哏的準詞少，應該是逗哏更為重要。然而，正是因為準詞少，捧哏演員

才沒有固定的套路可因循、沒有鎖死的規則可盲從。他們必須依靠豐富的經驗、過人的直覺、敏銳的感受才有辦法與觀眾「同呼吸、共反應」，進而做出最自然、最適切、最即時的回應。有感於此，葉怡均特別表示，我們對馮翊綱的「捧哏六字真言」萬萬不可「按圖索驥」，因為相聲表演的可貴之處在於它的一切套路皆「變化萬千」。<sup>125</sup>這也是相聲藝術最原生、最顯著的現代性特質之一。必須強調的是，馮翊綱的捧哏理論主要是建立在他個人的習慣、風格、認知、經驗與感受上，自有一定的參考價值，也有將其傳承的必要。然而，一位名家再英明、再前衛，都無法創造出一套放諸四海皆準、流傳百世皆通的一家之言。正因如此，連馮翊綱本人都確信「相聲的延續與傳承」必須依靠「詮釋」（而非復刻還原或生搬硬套）。<sup>126</sup>事實上，回顧馮翊綱歷年來的舞臺表現後，我們可以發現，就連他自己都僅是在合適的時機使用「捧哏六字真言」，而非將其「照本宣科」。然而，在觀察相聲瓦舍新一代演員的表演後，我們卻能發現他們對「馮氏理論」有過於依賴的傾向，甚至不時發生按圖索驥、生搬硬套的狀況。

舉例而言，在相聲瓦舍 2025 年推出的作品《狐說》中，有一個名為〈天狐王八〉的段子，其結尾如下：

七百四：船長一腳踹向我的胸口，把我踹飛出去，我一邊「噗通」落海的同時，一邊聽見他大喊：「mother fucker！」

五十九：全船只有你一個！

七百四：不，你誤會了！

五十九：嗯？

七百四：那是星期天的特餐，想吃蝦的，都得改名叫「mother fucker」。

五十九：噓。<sup>127</sup>

該作品講述的故事是，一名郵輪的船長為有效管控物資，便規定所有想吃豪華餐點的乘客都必須改名。一時間，乘客們為搶吃美食，紛紛將自己的名字改成「shit」、「asshole」、「bitch」等粗話。<sup>128</sup>顯然，該作品諷刺的是發生於 2021 年的「臺灣鮭魚

<sup>125</sup> 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，頁 136-138。

<sup>126</sup> 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 144-145。

<sup>127</sup> 馮翊綱：《狐說狂言》（新北：印刻出版社，2025 年），頁 99。

<sup>128</sup> 同前註，頁 87-99。

之亂」。當時，許多民眾為了配合跨國迴轉壽司店的促銷活動，紛紛將自己的名字更改為「鮭魚」二字，藉此獲得免費用餐的優惠。而馮翊綱在撰寫劇本時以「嗜」字收尾，表示他認定（或預設）觀眾將會熱烈反應、捧腹大笑。不過，此劇於 2025 年上演時，「鮭魚之亂」早已成為過眼雲煙，許多觀眾也逐漸淡忘此一事件。因此，筆者進場欣賞《狐說》時，就發現「七百四」的扮演者抖出最後一個包袱後，雖有部分觀眾輕微發笑，卻並未引發全場哄堂大笑的效果。令人詫異的是，「五十九」的扮演者卻仍在停了一大拍之後，以「假音去聲」的「特長音」說出了十分宏亮（且機械化）的「嗜」字。其發音之標準、音調之圓滑、聲線之宏亮、中氣之飽滿，忠實呈現了「捧哏六字真言」的一切要求。

然而，如筆者所言，當多數觀眾反應平靜、心態理性時，一個過於誇張的「嗜」字反而會凸顯演員的預設性與格格不入感，並讓人質疑：「這位演員是否有在真聽、真看、真感受？」易言之，該名演員似乎已經做好「無論結尾效果如何，都要以誇張的『嗜』字作收」之心理預期。或者說，他似乎沒有思考過「若是結尾效果不如預期，是否有其他應對辦法？」為求證此一想法，筆者於數個月後再度進場欣賞了《狐說》。結果，該位演員的反應幾乎與上次表演如出一轍（即停了一大拍後，說出十分宏亮且機械化的「嗜」字），其精準程度可謂「複製貼上、一秒不差」。可以推想，不論該作品再重演多少次（也不論觀眾的反應如何），這名演員仍會以相同模式完美復刻自己的表演套路，並忠實呈現馮翊綱的捧哏理論。

以上狀況絕非個案，而是普遍存在於相聲瓦舍年輕演員中的共相。該劇團與中天電視臺合作推出的節目《相聲百人一首》，或可作為最佳例證。<sup>129</sup>在這檔 2021 年的電視節目中，相聲瓦舍為一百首唐詩分別創作了一段小相聲（或相聲劇），而大多數參演的演員都是該劇團的年輕一代。筆者將一百集全數觀賞完後，簡易統整出在該節目中共有十四個段子以「嗜」字結尾。<sup>130</sup>其中，僅有三個「嗜」字的表述方式不合乎

<sup>129</sup> 相聲瓦舍：《相聲百人一首》，首播於 2021 年，取自：

[https://youtube.com/playlist?list=PLCcuLOvb6hj1dPyVTfSREwdPgNAHh1ea-&si=vnXOdcPngySc5n\\_D](https://youtube.com/playlist?list=PLCcuLOvb6hj1dPyVTfSREwdPgNAHh1ea-&si=vnXOdcPngySc5n_D)（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。

<sup>130</sup> 這些段子分別是：第二集的〈七步唱戲〉（巫明如、古辛合演）；第三集的〈不能斬腰〉（陳英樓、古辛合演）；第五集的〈親手做〉（陳英樓、古辛合演）；第十集的〈佛曰〉（陳英樓、古辛合演）；第十一集的〈比鄰若天涯〉（黃士偉、翁銓偉合演）；第二十四集的〈壞壞〉（韋以丞、翁銓偉合演）；第三十九集的〈離婚典禮〉（韋以丞、黃士偉合演）；第四十六集的〈是小狗〉（巫明如、陳英樓合演）；第四十八集的〈空侯傳人〉（黃士偉、翁銓偉合演）；第五十集的〈哪個酒家〉（陳英樓、巫明如合演）；第五十五集的〈藝術鑑賞〉（巫明如、古辛合演）；第七十五集的〈相思 K 歌〉（梅若穎、黃小貓合演）；第八十一集的〈紅杏出牆〉（陳英樓、古辛合演）；第九十五集的〈錄取了〉（黃士偉、翁銓偉合演）。

「捧哏六字真言」的使用規則。換言之，相聲瓦舍的年輕演員處理「嘻」字時，絕大多數都會（或自覺或不自覺地）挪用／硬套「馮式理論」與「馮氏風格」。在《相聲百人一首》中，說出「嘻」的演員包含黃士偉、黃小貓、翁銓偉、巫明如、古辛等，可謂有男有女、有壯年有青年。照理來說，「嘻」字在他們的詮釋下，應該呈現出多采多姿、千人千面的風貌。然而，透過影片的比對，我們可以發現，儘管情緒不同、笑點不同、語境不同、搭檔不同，這些演員說出「嘻」時竟然異常地如出一轍、千人一面——在停了一大拍之後，以「假音去聲」的「特長音」說出了十分宏亮（且機械化）的「嘻」字。

筆者曾於第二章提及，相聲名家李金斗回憶自己的學藝經歷時，滿懷感恩地表示，他的師爺王常友總是提醒他：「不要說傻相聲、笨相聲、糊塗相聲，更不能像鸚鵡學舌一樣單純模仿」。<sup>131</sup>馬季也曾強調，後進們向名家學習相聲時「絕不可像學武術一樣，一招一式照套，那樣就失去了自己的風格，學出來也只是『效顰』而已。」<sup>132</sup>以上觀點並非王常友或馬季的一己之見，而是相聲行業的最大共識之一。原因無他，當單一名家的風格、理論與作品成為唯一的模仿對象時，它便與典範和教條相差無幾了。在此語境下，相聲瓦舍年輕演員將馮式風格「一以貫之」的行為，已然觸犯了王常友所謂「說傻相聲、笨相聲、糊塗相聲」之誤區，更是與「求新求變、打破傳承」的現代性精神內核背道而馳。

在現有文獻中，我們找不到任何資料可以直接說明，為何相聲瓦舍的年輕演員會對「馮氏理論」如此按圖索驥、照本宣科。不過，我們可以確定的是，該劇團的後輩演員們皆是戲劇系畢業的專業戲劇演員而非專業相聲演員，也鮮少接受過專業相聲訓練。<sup>133</sup>在這種情況下，馮翊綱的理論、作品與風格似乎成為了這批演員們的唯一參考對象或學習榜樣。換言之，他們極有可能不知道「嘻」字在正規相聲表演中，擁有無數種詮釋方式與變化可能。因此，只要他們看見文本上有個「嘻」字，便會不假思索地跟從「捧哏六字真言」。

或有讀者懷疑，捧哏臺詞裡的一、兩個字是否具有足夠代表性？光用一個「嘻」字是否就能評斷一位演員的功力？有道是見微知著，我們從最微觀的趨勢中，往往能發現宏觀問題的根本。曾有不少相聲前輩告訴筆者：「我光聽你的一個『喔』字、

<sup>131</sup> 李金斗：《金斗廣記》（北京：作家出版社，1999年），頁173。

<sup>132</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣東：廣東人民出版社，1980年），頁169。

<sup>133</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁135。王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》，頁72-73。

『嘻』字，就知道你會不會捧哏、會不會說相聲。」要言之，捧哏的反應可謂「一字千金」。光從一個字當中，我們便能察覺出一個演員是否經驗豐富、是否反應靈動、是否「真聽、真看、真感受」、是否「『不拒絕變化』且『積極地要求變化』並『主動地將變化進行到底』」。如果連劇本上的單字都處理得呆板、生硬，又怎會有能力充滿即時性與能動性地處理句子、對話、包袱與貫口？化用相聲劇研究者王津京的話說，相聲瓦舍的年輕一輩大多是「缺乏相聲表演經驗」的戲劇演員，他們在處理「敘事」段落時總有一種「捉襟見肘」之感。<sup>134</sup>甚至，還有觀眾在欣賞完《相聲百人一首》後，直白地指出這些演員「像在背書，太生硬了」。<sup>135</sup>陳信全也認為，這些年輕演員「在相聲語言的運用上，未達到成熟的韻味」。因此，在他們參演的不少作品中，我們都難以「尋找到任何關於相聲的本質性精神」。<sup>136</sup>所謂「相聲的本質性精神」，即是陳信全曾提及的「相聲本有的自由與活力」，<sup>137</sup>也就是筆者口中的能動性、流變性與即時性。

要言之，以上種種評論與分析無不暗示，在相聲瓦舍新一代演員的表演中，相聲藝術原有的現代性特質再次遭到壓抑。伯曼對於現代男女的諄諄教誨，或可作為臺灣相聲劇困境的中肯建言。他指出，現代男女們必須「學會喜歡變動」、「學會依靠更新而繁榮」，因為這是我們在現代生活中「確信自己還活著的唯一方式」。<sup>138</sup>上述觀點是馬克思、波特萊爾等現代性先知所擁抱的信念，也是清末民初相聲藝人賴以為生的心法，更是賴聲川、馮翊綱等「相聲劇先鋒」曾經嶄露頭角的關鍵。在相聲行話中，一個段子也稱作「一塊『活』」。若是我們過度依賴長期不變的表演套路、結凍凝固的理論框架，那麼「一塊『活』」必將緩慢的死亡而不再活性滿滿、活力充沛。

綜觀本小節所述，我們可以看出表演工作坊、相聲瓦舍這兩個相聲行業中的「美術館破壞者」，與現代藝術發展過程中的其他「美術館破壞者」一樣，最終依舊走向了典範化、教條化之路。當《那一夜》橫空出世時，我們看見了賴聲川對於經典文本與既成套路的大膽解構、重新詮釋。然而，當賴聲川面對自己的文本與自己的套路時，

<sup>134</sup> 王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》，頁 72-73。

<sup>135</sup> 請參見相聲瓦舍：〈《相聲百人一首》：〈吃火鍋〉（改編自楊慎-臨江仙）〉，取自 <https://www.youtube.com/watch?v=bmqMbav0OnE&list=PLCcuLOvb6hj1dPyVTfSREwdPgNAHh1ea->（讀取日期：2025 年 8 月 10 日）。筆者所引用的觀眾評論，來自此影片「留言區」。

<sup>136</sup> 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，頁 135。

<sup>137</sup> 同前註，頁 139。

<sup>138</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》（北京：商務印書館，2003 年），頁 123。

卻遺落了當初的前衛氣質與冒險精神，並改以守成者的姿態選擇讓表演工作坊的種種經典「向未來關閉」。而馮翊綱曾經大力批評相聲行業中的「認知窄化」之舉，卻依舊提出了過於簡化、以偏概全的「捧哏六字真言」。他雖未強制要求後輩們對馮式理論與馮式風格按圖索驥、照本宣科，卻也並未對此一情況主動勸阻、力挽狂瀾。以上種種現象都使得相聲劇這門新興劇種，以極其快速的步伐從「能動」走向「反動」、從「年輕」走向「老化」、從「求新求變」走向「因循守舊」。以「後見之明」視之，臺灣相聲劇若是不放棄它當初的實驗精神與破格企圖，或可意味著相聲表演形式現代性的真正回歸。然而，透過本文的分析，我們不難發現一切「回歸」的跡象終究只是「回光返照」。質言之，「想在美術館中佔有一面牆壁」的欲求雖為人之常情，卻終將成為扼殺求新意識與現代性的元凶。這再再警示我們，任何「最有創造性的建設與成就」最終都難免「轉化成一座座監獄與石墓」，而任何現代性的模式都「不可能是『最終的』或『不可變更的』」。139 畢竟，正如伯曼所言，現代性是「一種持續變化的意願」，更是「一場永不停歇的革命」，一旦放棄更新、停止辯證，這項精神必將「黯淡無光」進而成為「一塊封閉的獨石」。140

回顧本章，我們可以總結出 1985 年後兩岸相聲發展的共相——這門藝術開始與新興傳播媒介或不同表演形式進行碰撞與融合，進而發展出有別於過往的新意。然而，所謂的新意並不一定意味著現代性甦醒或回歸。在中國的電視相聲中，出現了一批以意識流、荒誕、超現實等西方現代主義觀念為「噱頭」的作品。對於相聲的段目內容而言，這些作品的出現無疑召喚了娛樂性的復位。然而，究其根本，這些電視相聲依舊深受中共文藝政策之網綁與規訓。其現代程度、狂歡程度，依舊遠遠落後於清末民初那些頹廢的、情色的、褻瀆的、謔仿的相聲作品。另一方面，臺灣的相聲劇熱潮則一度昭告了相聲形式現代性的再生。可惜的是，在短短數十年間，以表演工作坊、相聲瓦舍為首的「相聲劇先鋒」們，竟從蓋伊口中的「美術館破壞者」搖身一變，成為了「新的美術館建造者」。如今，就表演形式而言，相聲劇的求新程度、能動程度，反倒大大不如於清末民初那些可拆的、流變的、即時的、破格的相聲作品。一言以蔽之，當相聲不具備顛覆規訓、反叛權力的傲骨，它便與狂歡精神陰陽兩隔；而當相聲失去了與時俱進、永葆青春的企圖，它便與求新精神背道而馳。本章所討論的電視相聲與相聲劇都曾在藝壇中獨領風騷，也都對相聲產業做出過不可抹滅的貢獻。然而，

<sup>139</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 2。

<sup>140</sup> 同前註，頁 2-13、23-45。

它們最終卻已各自的方式，使得這門藝術不假外求的現代性特質，再次陷入「被壓抑」狀態。



# 第五章 結論



## 第一節 相聲歷史的「新天使」

透過本文爬梳，我們可以發現潛藏在相聲發展史與變革史背後的，正是這門藝術的「現代性壓抑史」。換言之，相聲在 1949 年後並沒有因為種種變革之舉而越變越新、越變越現代，反而越變越舊、越變越傳統。若以當代人的「後見之明」反思，我們將驚奇地發現，這門藝術「最前衛的現代性能量」竟潛藏於它「最原始（即清末民初）的實踐過程」中。這種矛盾、弔詭的發展趨勢，不免令人想起班雅明對於名畫《新天使》（*Angelus Novus*）的詮釋與解讀。在這幅由德國藝術家克利（Paul Klee）創作的繪畫中，一個「歷史天使」面朝著過去，在祂眼裡浮現的是一場「堆積著屍骨的災難」。祂想「停下來喚醒死者，把破碎的世界修補完整」，然而「從天堂吹來了一場風暴」。這場風暴「無可避免」地將「歷史天使」刮向未來，而歷史的斷垣殘壁則在祂身後「越堆越高、直逼天際」。在班雅明的〈歷史哲學論綱〉中，這幅圖景被視為一種關於「進步」的寓言。<sup>1</sup>

事實上，在《新天使》與班雅明的詮釋中，潛藏著本文之研究方法、問題意識、挖掘成果和發展潛能的隱喻與啟示。我們不妨把自己想像為圖像中的「歷史天使」。貫穿全文，「歷史天使」一直面朝過去，並將視線聚焦於滿地的斷垣殘壁。在相聲的「進步風暴」中，「歷史天使」不斷試圖從被棄如敝屣的殘骸裡，找尋這門藝術的「救贖」。此次「回眸」與「內視」並非徒勞無功，而是收穫豐富。在那些被中共定義為「糟粕」的清末民初相聲作品中，我們發現了這門藝術「不假外求的現代性」。就表演形式而言，相聲自從誕生之初，便具有了能動性、流變性、即時性等「以變為貴」的求新意識。這使得這門藝術得以在「自我破壞」與「自我重建」間不斷擺盪，進而構成一場永無止境的「自我迭代」。可以說，這種「為求跟上時代，不惜自我拆

<sup>1</sup> 班雅明著，張旭東、王斑譯：〈歷史哲學論綱〉，《啟迪：本雅明文選》（北京：三聯書店，2008年），頁 270。

洗」的美學特色，與「為求持續演進，不惜自我破壞」的現代性發展軌跡，可謂深深扣合、靈犀相通。

就段目內容而言，那些宣洩情慾的段子展現出了「波特萊爾式」的頹廢精神。透過這些「葷段子」，早期相聲演員抹除了詩詞之雅與情欲之淫、宗教之聖與人性之俗、漢字之美與性器之穢間的二元分界。這種讓「傳統文化中絕不會湊在一處的觀念，以不可思議的方式聚合起來」的做法，不可不謂前衛與創新。而在種種嘲弄當局的段子中，清末民初的相聲藝人並沒有選擇以「感時憂國」的現實主義手法抨擊時政。相反，他們選擇採用「誇張、貶損與變形的表述模式」，頗具創意地「針砭瞬息萬變的現實」。這類以遊戲姿態譏諷執政當局、扭轉權力關係的作品，即便在當代的不少華人社會中都仍被視為禁忌。正因如此，這些早在一、兩百年前就試圖「反諷社會價值、嘲弄權貴階層、（暫時）抹平社會階序」的狂歡之作，才顯得尤為現代。此外，在顛覆價值與翻轉傳統的段子中，班雅明所謂的「新的野蠻狀態」得到了一種「中國式的詮釋」。在當時的相聲演員口中，一切封建價值與傳統偶像似乎皆被視為無物／廢物，人人皆可玩弄之、戲耍之，而禮教也早已不再是從前那頭「吃人」的猛獸。總言之，清末民初的相聲正是在種種封建傳統的腐壞中，散發出了現代性的陣陣芬芳。上述這些表演形式與段目內容的現代性特質，正是清末民初「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」的社會脈動，在相聲藝術中留下的原生基因。

可惜的是，「不假外求的相聲現代性」並沒有在「進步風暴」中被視為珍寶，反倒逐漸淪為屍骨與斷垣殘壁且「越堆越高、直逼天際」。首先吹起這股「進步風暴」的，無疑是中共政權與「改進小組」。在淨化工程與溯源行動的雙重壓抑下，相聲段目內容中曾帶有的「惡魔臉孔」逐漸轉化成為「天使笑顏」，其表演形式中曾展現的求新意識則逐漸被種種典範與教條取代。這讓原先多元而狂歡的相聲表演，只剩下「名不符實的諷刺」與「巧飾太平的歌頌」之狹隘功能，更是使得這門藝術以十分急促的步伐從「求新求變」走向「泥古反動」、從「打破傳承」走向「老成持重」。從此一時期開始，原先「向未來敞開」的相聲藝術，逐漸「向未來關閉」並遺落了它「沖毀歷史網羅、自外於成規典律」的原生現代性精神。

相聲的「進步風暴」繼續猛烈進行，而「歷史天使」的目光則聚焦到了 1980 年代中期。當時，兩岸的相聲產業似乎都迎來了使現代性從斷垣殘壁中「還魂」的契機。在中國大陸方面，電視媒體的興起使得相聲工作者（不得不）重新重視這門藝術的娛樂性。有論者認為，「娛樂性的復位」帶來了「狂歡性的回歸」。然而，這種觀點最

終仍被證明為過度樂觀。畢竟，「傳播媒介的現代化升級」並不必然帶來「表演內容的現代性發展」。我們在中國的電視相聲作品中，可以看見希特勒被謔仿卻看不見毛澤東被奚落，也可以看見失去鼻子的男人卻看不見擁有情欲的男人；還可以看見錯位的五官卻依舊看不見變形的人性。以上種種現象皆證明了，電視相聲帶來的新氣象與娛樂性，並不意味著「革命的到來」或「狂歡的重生」，而僅僅象徵著一次「新瓶裝舊酒」的「（再）壓抑」。

在臺灣方面，相聲行業曾一度受到「相聲溯源」與「述而不作」的雙重影響，因而瀰漫著一股敬畏傳統、迷戀經典的保守氛圍，導致許多從業者嚴重缺乏求新意識及創作意願。然而，相聲劇於 1985 年代起引發的熱潮一度突破了上述困境，更是昭告了相聲表演形式現代性的回歸。要言之，表演工作坊、相聲瓦舍等「相聲劇先鋒」使得一度凝固僵化的相聲手法再次能動，更是讓一度失去鋒芒的經典文本重獲新生。然而，弔詭的是，這些「相聲劇先鋒」們隨時間推移，竟出現了大幅度的心態轉變。要言之，他們從「曾經的美術館破壞者」搖身一變，成為了「嶄新的美術館建造者」。這無疑使得相聲／相聲劇再次走向典範化、教條化之路，而這門藝術於清末民初展現的「求新求變、打破傳承」精神，則又重新陷入「被壓抑」狀態。

當不少現代研究者、評論者與從業者都高聲疾呼「相聲必須思考如何跟上時代／如何現代化」時，鮮少有人注意到這門藝術的現代性根基，其實早已內建於它的起源之中。正因如此，「歷史天使」才會在不停歇的「進步風暴」中，選擇以「後見之明」和批判性視角回望過去。這種對於歷史與過去的注視，並非出於一種泥古守舊或倒退反動的心態，而是試圖撥開宏大敘事／線性史觀的遮蔽，進而從歷史的「糟粕」中挖掘出回應當下、通往未來的啟示，並指出那些曾被視為「進步」的種種變革之舉實則潛藏著封建、保守的因子。化用班雅明的話說，筆者對於相聲發展史與變革史的重探及辯證，是為了「被壓抑的過去而戰鬥」，也是為了「在歷史中重新燃起希望的火花」，更是為了「避免讓某些歷史觀念與特定政權的意識形態發生任何共謀關係」。<sup>2</sup>

<sup>2</sup> 筆者在此處化用了三句班雅明之語。其一是：「當思考在一個充滿張力和衝突的構造中戛然而止，它就給予這個構造一次震驚，思想由此而結晶為單子。歷史唯物主義者只有在作為單子的歷史主體中把握這一主體。在這個結構中，他把歷史事件的懸置視為一種拯救的標記。換句話說，它是為了被壓迫的過去而戰鬥的一次革命機會，他審度著這個機會，以便把一個特別的時代從同質的歷史進程中剝離出來，把一種特別的生活從那個時代中剝離出來，把一篇特別的作品從一生的著述中剝離出來。」其二是：「只有歷史學家才能在過去之中重新燃起希望的火花。」其三是：「我們習以為常的思維得為一種新的歷史概念付出高昂的代價。這種歷史的觀念將避免同那些政治家仍然堅信的觀念發生任何同謀關係。」請參見雅明著，張旭東、王斑譯：〈歷史哲學論綱〉，頁 268、270、275。

總言之，本文的研究成果揭示了，當今相聲的困境或許無需向外求助，只要我們像那位「歷史天使」一樣「回身反視」，便可發現當下與未來的「救贖」其實一直潛藏於這門藝術起源時期（即清末民初）的「燈火闌珊處」。此一啟示不免令人想起奧地利作家克勞斯（Karl Kraus）的名言：「起源即目標」。<sup>3</sup>對於這種為了「往前走」而刻意「往回走」的做法，<sup>4</sup>伯曼曾頗具深意地指出：

我一直在挖掘一些過去的、被埋葬了的現代精神，試圖說明他們的經驗與我們自己的經驗之間的一種辯證法，希望幫助我這個時代的人們創造一種未來的現代性，它比我們迄今為止所知道的所有現代生活都更充分、更自由。<sup>5</sup>

因此，在下一節中，筆者將試圖說明本文的研究成果與相聲藝術那股「過去的、被埋葬了的現代精神」，能如何為相聲提供當代困境的解方。

## 第二節 困境的解方

首先，在認知與史觀方面，我們對於中共建立為相聲建構／虛構的宏大敘事必須擁有批判性思考的能力與意願。畢竟，正如尼采所述：「我們需要歷史，但絕不是像知識花園裡腐化的懶散者那樣子需要。」<sup>6</sup>中共過去所定義的「舊」與「新」、「歷史糟粕」與「藝術精華」，皆帶有特定的意識形態與政治動機。作為具有獨立思辨能力的現代人／當代人，我們必須思考這樣的意識形態或政治動機至今是否仍適用？是否過於狹隘？是否扼殺了其他更多元、更現代的可能性？

筆者曾引用王德威之語強調，歷史發展的結果不一定是「最佳的」或「唯一的」。若是「切換一個時空」，那些在歷史進程中被壓抑的發展路線，便有可能得到被實踐與發揚的契機。<sup>7</sup>或許，我們當下所處的時空正是「被壓抑的相聲現代性」東山再起、起死回生的好時機。畢竟，在眼下的文藝發展中，啟蒙、理性、寫實早已不是全球趨

<sup>3</sup> 轉引自班雅明著，張旭東、王斑譯：〈歷史哲學論綱〉，頁 273。

<sup>4</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》（北京：商務印書館，2003 年），頁 45。

<sup>5</sup> 同前註，頁 461。

<sup>6</sup> 轉引自班雅明著，張旭東、王斑譯：〈歷史哲學論綱〉，頁 272。

<sup>7</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 7-9。

之若鶩的「文藝寵兒」，而情色、頹廢、狂歡也不再被視為難登大雅之堂的「糟粕」。相反，這些曾經的「糟粕」反而在當今文藝領域裡，成為了探索人性、擺脫傳統、反叛規訓的「現代之聲」。當兩岸皆在讚嘆站立喜劇（Stand-Up Comedy）<sup>8</sup>如何大膽辛辣、漫才藝術如何滑稽出格時，鮮少有人發覺相聲表演在清末民初已然擁有上述兩種特點了。若是不夠大膽辛辣，相聲藝人為何會在清末被九門提督逐出京城？若是不夠滑稽出格，相聲表演又怎會在 1949 年前成為底層百姓心中「紓解壓力、解恨出氣」的狂歡時刻？<sup>9</sup>這再再證明了，唯有在認知與史觀面上鬆動中共之宏大敘事，才能真正撥開遮蔽、正視多元、擁抱狂歡，並從清末民初的相聲實踐中提取養分，進而創造出「更自由、更充分」的現代性可能。

其次，在審美方面，我們應該再次省思並擁抱波特萊爾的「美學兩面性」。換言之，無論是學者、業者，抑或是評論者，皆不宜試圖以傳統性或現代性的單一標準論斷相聲之美。所謂的傳統性，正是波特萊爾口中的「永恆和不變」；而所謂的現代性，即是波特萊爾口中的「過渡、短暫、偶然」。波特萊爾的觀念提醒了後人，傳統性與現代性並非不能共存於同一藝術形式當中。甚至可以說，最美的藝術必須將傳統性（底蘊深厚）與現代性（求新求變）共冶一爐，而非只願守舊或只願變化。唯有一手傳承、一手創新，才能保證一門藝術既有活力又有深度。若是一味守成而抗拒創新，只會迫使一門藝術加速老化、奔向死亡。反之，若是一味見異思遷，只會迫使一門藝術刨根斷源、不成體統。

以上觀點也呼應了筆者於〈緒論〉中的聲明。用更直白的話說，筆者並非是無視傳統、反對規範、排斥經典的「激進分子」。畢竟，筆者自七歲學習相聲、表演相聲、創作相聲、研究相聲至今，不可能不了解相聲的既成套路之巧、包袱規律之妙、語言節奏之準、經典作品之美。因此，本研究的目的並不是呼籲相聲從業者無視傳統、棄絕經典，而是分析「過度」敬畏傳統之害與「過度」崇拜經典之弊。唯有保持傳統與現代間的辯證關係（如：現代性如何使老傳統重獲新生、傳統性如何使新觀念不脫脈絡），才能讓相聲藝術在發展過程中得以既「瞻前」（即求新求變）又「顧後」（即發揚傳承）。正如筆者於第三章所述，在當今相聲行業中，以「一字不漏」為「準」、以「原汁原味」為「美」的審美觀仍是主流，這種做法已使相聲的「美學兩面性」長

<sup>8</sup> 又譯作「脫口秀」。

<sup>9</sup> 祝鵬程：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，《民俗研究》2024 年第 3 期，頁 137。

期失衡。若是不脫離這種偏執一面、顧此失彼的審美觀，相聲藝術必將繼續朝向僵死之路大步邁進。

最後，在實務方面，我們必須將求新意識、能動性、流變性與即時性，重新帶回相聲的創作、表演與教育過程中。或者說，從業人員應該像清末民初的相聲演員一樣，將上述精神視為相聲的「基本功」。事實上，這種觀點其實並非筆者首創，早在馬季的理論裡就出現過相似的提議。這位相聲名家在《相聲藝術漫談》中強調，相聲演員除了要訓練繞口令、貫口、身段、演技等技藝外，要學會「再創造」與「處理臨場狀況」。所謂「再創造」指的正是「一遍拆洗一遍新」；而「處理臨場狀況」指的就是類似於「現掛」、「把點開活」的即時調整能力。<sup>10</sup>這說明了馬季固然重視對於基本技術、既成套路、經典文本的扎實訓練，卻也同時認為演員在擁有這些能力後，還必須時時反思如何更新技術、拆解套路、新詮文本。如此一來，相聲藝術才能像馬季所呼籲的那樣「永葆青春」。

筆者欲順此思維進一步提倡，在相聲演員的養成過程中，除了傳授其「說、學、逗、唱」的技能外，還必須加入「編」與「變」的相關課程與訓練。「編」即「新編」、「改編」。畢竟，相聲產業中鮮少有像梁左一樣的專職編劇，因此大多的相聲演員也都身兼編劇職責。當然，要求所有相聲演員都有原創能力，無疑是一項不切實際、過於理想化的提案。然而，要求所有相聲演員都要有適度的改編能力並不為過。就像清末民初的相聲演員一樣，他們未必飽讀詩書、未必天資過人，卻在時代壓力下不得不思考如何將自己（與他人）的作品「一遍拆洗一遍新」。才思敏捷、創意過人的演員學習如何原創，而不擅原創的演員則必須學習如何剔除經典文本中不合時宜的部分，以及如何以個人風格重新詮釋經典文本。唯有如此，相聲藝術才能重拾起「為求跟上時代，不惜自我拆洗」的「滾動式調整」能力。

而「變」即「積極地要求變化」並「主動地將變化進行到底」。當師父（或老師）在傳授種種套路與文本時，必須像李金斗回憶中的那樣，一次教授多種「使活」方式、拆解方法與詮釋可能。這麼做對於教授者與被教授者都有益處。對老師而言，若能在教學時不把自己的技術視為不可動搖的正典，不僅能免於踏入「自我典範化」與「自我教條化」之誤區，其教學內容也將因此「向未來敞開」並保持著成長空間與變化可能。另一方面，對學生而言，若是在起步之初就被種下能動與可拆的現代性種子，那

<sup>10</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣州：廣東人民出版社，1980年），頁170-195、214-217。

麼即使他有朝一日技藝爐火純青了，也不會將種種既成套路與經典文本視作終點。畢竟，他在學習的起源處便養成了一個習慣，即不把相聲的傳統當成「神龕上的供品」，而是「等待重塑的材料」。

另外，應該適時安排青年演員至各種不同的場合演出、面對各種不同的群眾，如：戶外、宴會、尾牙、展場、綜藝節目、網路直播等。這無疑是將演員們（強制性地）置於不利演出、干擾甚多的惡劣環境中。然而，清末民初的相聲演員正是在這種「泥沙俱下、眾聲喧嘩、生氣淋漓」的混雜環境中，培養出了「以萬變應萬變」現代性特質。反觀當代演員大多習慣在劇場演出，觀眾們通常關心藝文、喜歡相聲且素質良好，而劇場的設備也多半齊全且完整。這顯然提供了演員們一個相對平穩、安定的環境，然而正如伯曼所強調，在現代社會中「穩定意味著緩慢的死亡」。<sup>11</sup>換言之，平穩安定的環境、秩序良好的觀眾、鮮少故障的設備極有可能使演員們失去即時反應、現場抓眼、「把點開活」的能力。正因如此，一旦將演員們置於「一切皆在流轉中」的環境中，他們便會驚覺「沒有套路能以不變應萬變」也「沒有文本能以死守應新境」。這必將迫使他們思考「若是觀眾秩序較亂，影響演出怎麼辦？」、「若是正準備抖包袱時，出現意外狀況了怎麼辦？」、「若是演出中途碰上意外怎麼辦？」<sup>12</sup>等議題。若是演員們切身經歷過這些經驗，並深入反思過這些議題，當他們重回穩定的劇場時便會驚奇地發現，自己的功底依舊、底蘊仍在，卻多了幾分靈動與活性。

綜全文所述，相聲的原生現代性「給我們帶來了力量與想像」，並「鞭策著我們把握和面對現代化的世界」。<sup>13</sup>化用王德威的話說，這種現代性「並不是一種神秘的終極目標」，而是「一種歷史性的重新定位」，它能讓我們不斷地「從舊的形式中提煉新的形式」並「從先鋒的作品里見證出傳統的成分」。<sup>14</sup>若是將這股能量重新喚回當今相聲的認知、史觀、審美與實踐中，或可為這門藝術之困境帶來一種「不假外求」的解方。一言以蔽之，唯有「維持著與『原生現代性』聯繫在一起的紐帶」，我們才能

<sup>11</sup> 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 123。

<sup>12</sup> 以上這三個問題，皆是馬季於《相聲藝術漫談》中深入探討的議題。請參見馬季：《相聲藝術漫談》，頁 214-216。

<sup>13</sup> 筆者在此處化用了伯曼之語，他的原話為：「現代化的過程，即便當它剝削和折磨我們的時候，也給我們帶來了力量和想像，鞭策我們把握和面對現代化所帶來的世界，並努力將它變成我們自己的世界。」請參見伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 464。

<sup>14</sup> 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 365。

帶著相聲「繼續戰鬥」，目標無他，即是讓這門藝術在「一切堅固的東西都煙消雲散了」的現代世界中，感到「賓至如歸」而非「扞格不入」。<sup>15</sup>



---

<sup>15</sup> 筆者在此處化用了兩句伯曼之語。其一是：「它（即現代主義）只有維持住將它與過去的現代性聯系在一起的紐帶——那些既是密切的又是敵對的紐帶——它才能幫助當前的和未來的現代人獲得自由。」其二是：「我相信，即便是在我們創造的家、現代的街道和現代的精神繼續煙消雲散的時候，我們和我們的後繼者仍將繼續戰鬥，讓我們自己在這個世界上賓至如歸。」請參見伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，頁 462、464。

## 參考文獻



### 專書

- 王泐：《曲藝漫談》，北京：廣播出版社，1982年。
- 王泐、汪景壽：《中國相聲史》，北京：北京燕山出版社，1995年。
- 巴塔耶著，賴守正譯：《情色論》，臺北：聯經出版社，2012年。
- 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 北京市民族古籍整理出版規劃小組輯校：《清蒙古車王府藏子弟書》，北京：國際文化出版公司，1994年。
- 史奈德著，秦續蓉、馮勃翰譯：《先讓英雄救貓咪：你這輩子唯一需要的電影編劇指南》，新北：雲夢千里，2014年。
- 史朗寧著，張伯權譯：《俄羅斯文學史》，臺北：自華書店，1986年。
- 包曼著，邵迎生譯：《現代性與矛盾性》，北京：商務印書館，2013年。
- 卡普托著，貝小戎譯：《真理》，上海：上海文藝出版社，2016年。
- 任半塘：《唐戲弄》，上海：上海古籍出版社，1984年。
- 伊格頓著，方慈安譯：《論幽默》，臺北：商周出版，2020年。
- 李孝悌：《戀戀紅塵：中國的城市、欲望和生活》，臺北：一方出版社，2002年。
- 李金斗：《金斗廣記》，北京：作家出版社，1999年。
- 伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性體驗》，北京：商務印書館，2003年。
- 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》，北京：北京大學出版社，1992年。
- 李歐梵：《未完成的現代性》，北京：北京大學出版社，2006年。
- \_\_\_\_\_：《現代性的想像：從晚清到五四》，臺北：聯經出版，2019年。
- 果戈里著，滿濤譯：《果戈里小說選》，北京：人民文學出版社，1996年。
- 金名：《相聲史雜談》，福州：福建人民出版社，1984年。
- 波特萊爾著，郭宏安譯：《波特萊爾美學論文選》，北京：人民文學出版社，1987年。
- 周憲：《審美現代性批判》，北京：商務印書館，2005年。

- 胡伊森著，周韻譯：《大分野之後：現代主義、大眾文化、後現代主義》，南京：南京大學出版社，2010年。
- 哈伯馬斯著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》，上海：學林出版社，1999年。
- \_\_\_\_\_：《現代性的哲學話語》，南京：譯林出版社，2011年。
- 胡適著，俞吾金編：《疑古與開新：胡適文選》，上海：遠東出版社，1995年。
- 侯寶林：《侯寶林相聲選》，哈爾濱：北方文藝出版社，1994年。
- 侯寶林、薛寶琨等：《相聲溯源》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 高玉琮、劉雷：《相聲史話》，天津：百花文藝出版社，2018年。
- 馬季：《相聲藝術漫談》，廣東：廣東人民出版社，1980年。
- \_\_\_\_\_：《一生守候》，北京：團結出版社，2007年。
- 班雅明著，李茂增、蘇仲樂譯：《寫作與救贖：本雅明文選》，上海：東方出版中心，2009年。
- 班雅明著，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》，北京：三聯書店，2008年。
- 夏曉虹：《晚清女性與近代中國》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 梁左：《笑忘書》，武漢：長江文藝出版社，2013年。
- 陳平原：《中國現代小說的起點：清末民初小說研究》，北京：北京大學出版社，2005年。
- \_\_\_\_\_：《未完的五四》，香港：中文大學出版社，2023年。
- 陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》，北京：北京大學出版社，1989年。
- 陳多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》，臺北：國家出版社，2006年。
- 陳志剛：《現代性批判及其對話：馬克思與韋伯、福柯、哈貝馬斯等思想的比較》，北京：社會科學文獻出版社，2012年。
- 梁啟超著，侯宜杰編：《新民時代：梁啟超文選》，天津：百花文藝出版社，2002年。
- 陳貽亮：《陳貽亮戲曲文論選》，北京：中國戲劇出版社，1999年。
- 張壽臣著，張力林、陳笑暇編：《張壽臣笑話相聲合編》，北京：中國曲藝出版社，1988年。
- 馮不異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，北京：文化藝術出版社，1993年。
- 曾永義：《藝術論與批評論》，臺北：三民書局，2018年。

- 馮翊綱：《這一本瓦舍說相聲》，新北：揚智文化，2000年。
- \_\_\_\_\_：《狐說狂言》，新北：印刻出版社，2025年。
- 董每戡：《說劇：中國戲劇史專題論文集》，北京：人民文學出版社，1983年。
- 楊蔭深：《中國俗文學概論》，臺北：世界書局，1946年。
- 趙化勇：《中央電視臺發展史（1958—1997）》，北京：中國廣播電視出版社，2008年。
- 蓋伊著，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑》，新北：立緒文化，2020年。
- 廖奔：《中國戲曲發展簡史》，臺北：五南圖書出版，2017年。
- 魯迅：《喊·狂人日記》，收入《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，北京：三聯書店，2009年。
- 劉梓鈺：《相聲藝術的奧秘》，天津：百花文藝出版社，1990年。
- 劉華夏：《19世紀俄羅斯文壇7位大師》，臺北：唐冠國際圖書，2000年。
- 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，湖北：湖教育出版社，1990年。
- 霍克海默、阿多諾著，林宏濤譯：《啟蒙的辯證：哲學的片簡》，臺北：商周出版，2023年。
- 薛寶琨主編：《相聲大辭典》，天津：百花文藝出版社，2012年。
- 蘇國榮：《中國劇詩美風格》，上海：上海文藝出版社，1986年。
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington : Indiana U P, 1984.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1996.

## 期刊論文

- 王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，《戲曲學報》第5期，2009年6月，頁183-225。
- 卞冬磊：〈在中國發現公眾：報刊與晚清閱讀公眾的形成〉，《傳播與管理研究》2013年第2期，頁53-82。
- 王偉：〈相聲藝術演進的三個階段：傳統相聲·新相聲·泛相聲〉，《文化遺產》2024年第5期，頁130-136。
- 付建舟：〈小說界革命的晚清成就與民初效應〉，《中國文哲研究通訊》2018年1

期，頁 123-151。

李弋：〈傳統相聲衰落原因之探討〉，《中華藝術論叢》第 27 輯，上海：同濟大學出版社，2022 年，頁 295-304。

李文凱：〈電視相聲的美學思考〉，《記者搖籃》2004 年第 1 期，頁 16-20。

李永毅：〈向未來敞開的哲學：德希達與尼采〉，《西南民族大學學報》（人文社會科學版）2016 年第 9 期，頁 44-50。

吳志揚：〈戲相合一：論相聲瓦舍相聲劇中的戲曲沿用與戲曲化用〉，《戲曲學報》第 32 期，2025 年 6 月，頁 93-118。

汪俊彥：〈翻譯「中國」：賴聲川的相聲劇〉，《中外文學》第 43 卷第 3 期，2014 年 9 月，頁 77-106。

宋雲森：〈性與焦慮：果戈里的「鼻子」〉，《世界文學》第 9 期，2003 年 12 月，頁 8-29。

劭燕祥：〈劉寶瑞的最後時光〉，《天地副刊》2011 年第 8 期，頁 61-62。

林文彬：〈中國人的幽默——相聲〉，《師友月刊》第 283 期，1991 年 1 月，頁 37-39。

林鴻信：〈尼采的「永恆回歸」終末觀之評述〉，《道風：基督教文化評論》第 17 期，2002 年 7 月，頁 75-92。

胡志德著，趙家琦譯：〈清末民初「純」和「通俗」文學的大分歧〉，《清華中文學報》第 10 期，2013 年 12 月，頁 219-251。

姚智中：〈也許……：解構的「倫理—政治」意涵〉，《中外文學》2016 年第 4 期，頁 47-98。

段煉：〈清末民初的道德焦慮及應對之策〉，《二十一世紀雙月號》第 130 期，2012 年 4 月，頁 53-62。

馬六甲：〈從群眾中來 到群眾中去——淺談相聲創作的群眾基礎〉，《文學藝術周刊》2025 年第 4 期，頁 23-26。

耿波：〈相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷〉，《二十一世紀》網路版第 57 期，2006 年 12 月，取自：

<https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0611016.pdf>，讀取日期：2025 年 4 月 16 日。

祝鵬程：〈史實、傳聞與歷史書寫——中國戲曲、曲藝史中的俳優進諫傳聞〉，《民

- 族藝術》2018年第3期，頁125-133。
- \_\_\_\_\_：〈相聲創作呼喚精品意識——第十四屆北京青年相聲節觀後感〉，《曲藝》2023年第11期，頁38-40。
- \_\_\_\_\_：〈誰之傳統，傳統何為：對當代北京相聲傳統化實踐的考察及反思〉，《民俗研究》2024年第3期，頁136-147。
- 梁左：〈從小說到相聲——《虎口遐想》創作談〉，《曲藝》1988年第6期，頁27。
- 陳世雄：〈論戲曲的程式化身體語言〉，《臺灣戲專學刊》第11期，2005年7月，頁359-399。
- \_\_\_\_\_：〈再論戲曲的程式化思維——回應《論戲曲程式》一文並請教〉，《福建藝術》2012年第2期，頁11-17。
- 陳俊啟：〈晚清報刊雜誌中小說讀者群體概念的形塑和消解〉，《漢學研究》2010年第4期，頁201-232。
- 陳建華：〈遠古俳優與傳統相聲之淵源〉，《戲曲研究通訊》第10期，2015年12月，頁237-247。
- 陳寅：〈融合視角下相聲藝術的影像傳播與創新轉化〉，《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》第22卷第1期，2022年3月，頁343。
- 陳連升：〈試談改革開放三十年相聲發展的軌跡和對相聲發展的幾點看法與希望〉，《曲藝》2009年第4期，頁26-29。
- 曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，《臺大中文學報》第2期，1987年6月，頁135-225。
- \_\_\_\_\_：〈也談戲曲的淵源、形成與發展〉，《臺大中文學報》第12期，2000年5月，頁365-420。
- 葉怡均：〈相聲藝人「把點開活」現象之研究〉，《臺北城市科技大學通識學報》第2期，2013年4月，頁73-90。
- 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，《藝術學報》第65期，1999年12月，頁139-149。
- 靳繼華、鄭偉：〈電視時代相聲的出路〉，《赤峰學院學報（漢文哲學社會科）》第33卷第7期，2012年7月，頁198-199。
- 廖明君、耿波：〈相聲藝術的當下語境與非物質文化遺產保護〉，《民族藝術》2009年第4期，頁15-25。



- 樓一宸：〈立足本體功能，放眼多重樣態——重讀梁左隨筆《相聲的「歌頌」與「諷刺」〉〉，《曲藝》2023年第9期，頁8-11。
- 鄭文惠、邱偉雲：〈數位人文視野下近代中國「新／舊」話語的交鋒與激辯〉，《清華中文學報》第22期，2019年12月，頁173-246。
- 蔣慧明：〈重溫馬季先生的作品 探討相聲藝術的發展〉，《四川戲劇》2024年第6期，頁104-107。
- 蕭小穗：〈晚清·民國的文化傳播與中國的現代性〉，《傳播與社會學刊》第29期，2014年7月，頁33-42。
- 謝立中：〈現代性及其相關概念詞義辨析〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》2001年第5期，頁25-32。
- 魏雅芳、任慧：〈從《相聲有新人》看當下相聲行業發展態勢〉，《文學藝術周刊》2023年第19期，頁77-80。
- 黨鐵九：〈相聲創作創新的途徑與方法〉，《曲藝》2024年第6期，頁11-12。

## 學位論文

- 王津京：《「相聲劇」的歷史演變與審美特征》，北京：中國藝術研究院碩士論文，2017年。
- 朱芳玲：《被壓抑的臺灣現代性：六〇年代臺灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，臺北：臺灣師範大學國文學系研究所博士論文，2007年。
- 陳子周：《華特·班雅明與現代性之吊詭》，新北：淡江大學英文學系研究所博士論文，2012年。
- 許天俠：《有所能有所不能——大陸政治環境下的姜昆相聲藝術》，臺北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2003年。
- 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997—2007）》，臺北：國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2013年。
- 葉怡均：《笑亦有道：論相聲之藝術表現》，宜蘭：佛光大學人文社會學院碩士論文，2004年。
- 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，臺北：私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，2001年。

劉增錯：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，花蓮：花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年。



## 其他

老舍：〈維生素〉，《光明日報》，1950年2月22日。

\_\_\_\_：〈介紹北京相聲改進小組〉，《人民日報》，1951年1月21日。

吳兆南、魏龍豪錄製：《相聲拾穗》，臺北：同心圓唱片公司，2001年。

李金斗、陳湧泉演出：〈武松打虎〉，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=D5B-OsiIVC0>，讀取日期：2025年8月10日。

姜昆、唐杰忠演出：〈虎口遐想〉，首演於1987年《央視春節聯歡晚會》，取自：

[https://www.youtube.com/watch?v=sLQWwtb4T\\_w&t=95s](https://www.youtube.com/watch?v=sLQWwtb4T_w&t=95s)，讀取日期：2025年7月17日。

\_\_\_\_\_：〈電梯奇遇〉，首演於1988年《央視春節聯歡晚會》，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=apjLq-7S3aM&t=64s>，讀取日期：2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：〈學唱歌〉，首演於1990年《央視春節聯歡晚會》，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=nWXBPRkbQmg&t=60s>，讀取日期：2025年8月10日。

相聲瓦舍：《東廠僅一位》，首演於2001年，取自：<https://reurl.cc/XQq3yM>，讀取日期：2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：《蔣先生，你幹什麼？》，首演於2005年，取自：<https://reurl.cc/nYrXAn>，讀取日期：2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：《公公徹夜未眠》，首演於2008年，取自：<https://reurl.cc/vL0XAa>，讀取日期：2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：《相聲百人一首》，首播於2021年，取自：

[https://youtube.com/playlist?list=PLCcuLOvb6hj1dPyVTfsREwdPgNAHh1ea-&si=vnXOdcPngySc5n\\_D](https://youtube.com/playlist?list=PLCcuLOvb6hj1dPyVTfsREwdPgNAHh1ea-&si=vnXOdcPngySc5n_D)，讀取日期：2025年8月10日。



侯寶林、郭啟儒演出：〈美蔣勞軍記〉，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=XdEjyf8UaG4>，讀取日期：2025年5月16日。

孫玉奎、金明德：〈傳統相聲探案（代序）〉，收入《傳統相聲集》，上海：上海文藝出版社，1981年。

陳姿君：〈相聲瓦舍馮翊綱 無愧於蘇東坡的藝術正確〉，《焦點人物》第132期，2020年10月，取自：

[https://magazine.ncfta.gov.tw/News\\_Content2.aspx?n=1934&sms=11546&s=82460](https://magazine.ncfta.gov.tw/News_Content2.aspx?n=1934&sms=11546&s=82460)，讀取日期：2025年8月10日。

楊凱麟：〈【導讀】思考今日，今日思考——波特萊爾與現代性〉，收入波特萊爾著，陳太乙譯：《現代生活的畫家：波特萊爾文集》，臺北：麥田出版，2016年。

趙偉洲、楊少華演出：〈一舉成名〉，取自：

[https://www.bilibili.com/video/BV1d64y1j7wa/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click&vd\\_source=10813ecd510daee87bc406c19c49051e](https://www.bilibili.com/video/BV1d64y1j7wa/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=10813ecd510daee87bc406c19c49051e)，讀取日期：2025年8月10日。

羅常培：〈相聲的來源和今後的努力方向〉，《人民日報》，1950年12月10日。

劉寶瑞、郭全寶演出：〈寸步難行〉，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=1tWNIlvUPiE&t=278s>，讀取日期：2025年5月16日。

OPENTIX 兩廳院文化生活官網：《今夜無法說相聲之大師走了》，取自：

[https://www.opentix.life/event/1816275271541121025?srsltid=AfmBOoopCjXOmW\\_E9vDrkpsKHXaQ6HwsxB-GMiJbkfUzUVtTln2So3CY](https://www.opentix.life/event/1816275271541121025?srsltid=AfmBOoopCjXOmW_E9vDrkpsKHXaQ6HwsxB-GMiJbkfUzUVtTln2So3CY)，2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：《今夜無法說相聲之大師來了》，取自：

<https://www.opentix.life/event/1701074394722242560?srsltid=AfmBOopV16pKht4qhosqb81F6-cu10DrN2nhviGyXWZpGgsQeP0GsLG5>，讀取日期：2025年8月10日。

\_\_\_\_\_：《今夜無法說相聲之大師您哪位》，取自：

<https://www.opentix.life/event/1701074394722242560?srsltid=AfmBOopV16pKht4qhosqb81F6-cu10DrN2nhviGyXWZpGgsQeP0GsLG5>，2025年9月10日。