

前言

戏谑与狂欢是新型二人转最重要的艺术特征。新型二人转的魅力之谜就在于戏谑与狂欢。新型二人转在形式方面的主要特征是戏谑化表演，它表现在丑旦之间的戏谑化逗弄、丑旦对人物的戏谑化模拟、丑旦与观众的戏谑化交流等方面；在内容方面的主要特征是狂欢化精神，丑旦是狂欢化角色，丑旦构型有一种确定不移的性爱情感意义，丑旦通过戏谑化方式把自身角色的狂欢化意蕴和性爱情感意义转换到表现的内容当中去，从而创造了一种强烈的狂欢化精神。本书分六章围绕戏谑与狂欢来探讨新型二人转的重要艺术特征。

第一章，戏拟流派，探讨二人转表演体系的独特性。新型二人转是一种戏谑化表演方式，无论丑旦角色自身表演，还是丑旦对人物模拟，都是戏谑化即戏弄性、戏耍性的，但最能标志二人转独特性的还是对人物的戏谑化模拟（简称戏拟）。所谓戏拟，就是二人转在表演人物时不化身人物扮演，而是保持丑旦自身角色的独特性，丑旦通过戏弄和戏耍性方式模拟人物，把丑旦角色的意蕴转换到被模拟人物身上。而二人转的丑旦是一种原型的象征，与东北悠远的神圣性爱仪式紧密相连，这就使戏拟化模拟成为原型的置换变形。二人转的这种表演方式，既不同于演员化身人物扮演的“体验派”，又不同于演员与人物保持距离的“间离派”，还不同于演员用虚拟的方式表现人物的“虚拟派”，是一种极为独特的戏剧表演方式，不仅在中国戏剧和曲艺中是绝无仅有，即使在世界戏剧中也是独一无二的。这并非是对二人转表演形式的夸大，二人转受到热烈欢迎已经证明二人转表演体系独特性的巨大艺术魅力。

第二章，形式意味，探讨二人转特别是新型二人转的形式意义。二人转与其他戏剧和曲艺的最大不同是，二人转最基本的意义并不在于它表现的另外所谓内容，二人转的形式本身就有它的意义。二人转的一丑一旦即一男一女构型和意象本身就表现了性爱情感意义。二人转是性爱意义的象征符号。二人转来源于东北大秧歌上下装的“一副架”，“一副架”是一个完整的意象，它是由一男一女对舞等构成的舞

蹈形式。二人转的“二”就是“一副架”的男女，因而二人转的实质就是男女的转、转男女。这种男女转和转男女的形式本身就鲜明而强烈地表现着性爱的情感意义。跳进跳出是二人转戏剧最独特的演剧方式；二人转通过跳进跳出方式把二人转丑旦的意义转换到人物身上；跳进跳出创造出了新型二人转的滑稽风格。新型二人转回到了一种原生态的形式，原生态的二人转最大特征是表现生命的原始冲动。新型二人转为了适应表现生命的原始冲动，形成了片段化组合、与观众交流等新的形式特点。

第三章，狂欢戏剧，探讨新型二人转的狂欢化特点。前两章是从形式方面探讨新型二人转的特点，从第三章开始从内容方面探讨新型二人转的特点。新型二人转是一种狂欢戏剧，这种狂欢化是对传统二人转狂欢化的加强：强化了“二人”的戏谑化模拟方式，强化了一丑一旦二人之间的戏弄和戏耍，强化了丑旦的说口和“绝活”技能等展示。二人转形态发生了巨大变化：完整的舞蹈模式被解构了，完整的唱腔被解构了，完整的故事被解构了，完整的演出形态被解构了。从形式上看，二人转变化了的是完整，生成的是片段。那是因为片段化的形式比完整性的形式更能表现二人转的狂欢化精神。二人转的形式变化实际上为的是狂欢化精神的加强。二人转的狂欢主要表现在创造出一种狂欢化精神，还有语言的游戏和狂欢，性趣味则是二人转表现的永恒主题；新型二人转是东北民俗狂欢节的现代变形；这一切都因为一丑一旦狂欢化角色的保留，一丑一旦角色是古代狂欢节女神和她的配偶男神的置换变形。

第四章，土野粗鄙，探讨新型二人转表现内容上的特点。所谓“加冕与脱冕”是狂欢节上的主要仪式，来源于狂欢体的民间文化形式。狂欢节上的主要仪式，是笑谑地给狂欢国王加冕和随后脱冕。据巴赫金研究，这一仪式以各种不同的形式，出现在狂欢式的所有庆典中。新型二人转明显具有这种民间戏剧的形式特点，但新型二人转不是巴赫金所描述的奴隶和小丑对国王的装扮和卸装，而是丑角对人们潜意识欲望的表现，丑角是以丑角化表现的不被理性意识许可的东西替人

们“脱冕与加冕”，使他们“本我”的欲望得到表现和宣泄。人们观看二人转，是人们过着狂欢式生活的体现。“而狂欢式的生活，是脱离了常规的生活，在某种程度上是‘翻了个的生活’，是‘反面的生活’。”二人转还对观众媚俗俯就，创造与观众的亲昵氛围；不断增加插科打诨等，表现的内容大多土野粗鄙，这些都表现了二人转与其他戏剧和曲艺的重要区别。个别二人转恶俗，这也是二人转遭到激烈批评的主要原因。

第五章，娱乐主题，探讨新型二人转主题意义。没有哪一种戏剧可以像新型二人转这样让人开怀大笑。在这种朗朗的笑声中，人们抖掉了日常生活给身上附加的理性、重负和苦闷。新型二人转不承载任何崇高的社会性主题，不承载严肃深刻的人生道德主题，甚至也不承载对现实忠实反映的主题，而是以它的诙谐、滑稽、戏谑化表演使人发笑，让人在发笑中进入到一种纯娱乐状态。带给人欢笑的纯娱乐就是新型二人转这种戏剧的独特性主题。我们应该充分注意到纯娱乐文化的独特意义，不能只用文学的教育价值和审美价值抹杀新型二人转娱乐的独特价值。娱乐有益无害，人们在娱乐宣泄之后，会以轻松的心态回到正常的生活轨道中去。娱乐是时代进步的标志，改革开放的时代为民间娱乐文化提供了前所未有的空间；赵本山把民间二人转带向了大城市，是了不起的文化贡献；新型二人转走向城市，既显示出了二人转这种戏剧的独特艺术魅力，又表现出城市人对“根”性文化的向往。

第六章，系统现象，探讨新型二人转在系统文化中的意义。文化现象的连续性和整体性脉络并不能很容易地被认识和把握。它需要宏观地鸟瞰，需要对各个时代的文化现象进行比较，需要统一体的填补和重构。新型二人转是传统二人转的变形，传统二人转来源于东北大秧歌，东北大秧歌来源于东北各民族民间舞，东北各民间舞又来源于东北萨满舞和东北远古女神圣婚仪式。二人转之所以对人们具有另外戏剧不可比拟的重大吸引力，就因为它是东北文化的一个原型。二人转之所以发生巨大变化，是因为要适应时代节奏和情感节奏的变化。

传统二人转是以“牛车”为标志的农业时代的产物，在“动车”和“高铁”时代已经不适应了，因而它必须变化。二人转的价值必须放在三种文化的“文化之网”的系统性中去比较，它是民间文化性质的，不同于主流意识形态文化和精英知识分子文化，既不能以主流意识形态文化立场抹杀民间文化的价值，也不能以精英知识分子文化立场取消民间文化的价值。

以上为本书主要内容，是围绕戏谑和狂欢探讨了新型二人转的一些主要问题。没有时间的朋友只看这个前言就基本了解本书的大概意思，不必浪费时间通读。

杨朴

目 录

第一章 戏拟流派	1
戏拟流派	1
戏拟人物	8
丑角艺术	16
滑稽风格	24
游戏情形	32
第二章 形式意味	40
形式意味	40
跳进跳出	50
观演交流	57
片段组合	65
原生形态	72
第三章 狂欢戏剧	82
狂欢精神	82
语言狂欢	92
性趣永恒	101
民俗变形	109
狂欢角色	118
第四章 土野粗鄙	126
脱冕加冕	126
“亲昵”氛围	132
插科打诨	137
媚俗俯就	143
土野粗鄙	151
第五章 娱乐主题	157
笑逐颜开	157
娱乐主题	162
民间立场	170

本山革命	177
走向城市	186
第六章 系统现象	193
变迁转型	193
与时俱进	199
民间价值	206
变与不变	212
新的形态	221
附录	228
赵本山和二人转——答《北京青年报》记者曲慧问	228
二人转的追根溯源——在“吉林社科讲坛”的学术讲座	231
后记	247

第一章 戏拟流派

戏拟流派

二人转有种勾魂摄魄的艺术魅力。在东北民间，没有任何一种戏剧艺术可以像二人转这样令千千万万的观众热恋、痴迷与沉醉，没有任何一种戏剧艺术可以与二人转相抗衡相竞争或相提并论，没有任何一种戏剧艺术能像二人转这样广泛普及，人人皆知耳熟能详能吟会唱。这说明在东北民间，二人转有无可比拟的巨大影响力、感染力与艺术裹卷力。那么，这巨大的艺术魅力究竟是怎样造成的呢？

我以为，这完全是由二人转独特的表演体系造成的。二人转的表演体系是一种戏拟性表演体系，即戏谑化模拟表演人物的戏剧表演形式。这种戏拟性表演体系不仅在中国是极其独特、独一无二的，而且在世界戏剧表演体系中也是极其独特、独一无二的。

在整个世界戏剧表演体系中，人们公认的最有代表性的有三派：斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”；布莱希特的“间离派”；梅兰芳的“虚拟派”。二人转虽然也有虚拟的特点，但是由于二人转的戏拟是比虚拟更重要的特点，因此，虚拟派并不能代表二人转的演剧特点。二人转戏剧的戏拟性表演可以称之为“戏拟派”。它是完全不同于体验派、间离派和虚拟派的演剧方式，二人转的戏拟派完全有理由被称为世界戏剧表演体系中的第四派。就戏剧体系的独特性和艺术价值来说，二人转的“戏拟派”完全可以与“体验派”、“间离派”和“虚拟派”相提并论。

二人转的戏拟派与体验派、间离派和虚拟派的区别特别鲜明：体验派戏剧表演要求演员“完全化身”角色，与角色合二为一，演员的情感完全融入被表演的人物情感当中去，演员不能露出自己。体验派的代表人物斯坦尼斯拉夫斯基说：“在艺术中，别人的倾向必须变成自己的思想转化成情感，变成演员的真挚的意象和第二天性，这时，倾向性才能进入演员、角色和全剧的人的精神生活中去，不再成其为倾向，而成为个人的信念了。让观众在剧场里接受的东西去作出自己的结论，创造出自己的倾向吧。自然的结论会由于演员所创作的创造前提，在观众的心灵和头脑中自然而然地形成。”体验派要求演员和人

物及观众合二为一，即“我就是李尔王，李尔王就是我”。以对人物的真实体验性表演，体验派诱发观众对人物的“共鸣”。

间离派与体验派反其道而行之，主张演员不能化身人物，强调演员与人物拉开距离。间离派体系的最基本特征是，演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间要保持一定的距离。演员决不能和角色合二为一，观众也决不能与演员合二为一，观众和角色更不能合二为一。间离派要保持距离的目的是，以批判的眼光去认识戏剧并认识生活。如果演员与角色、观众与角色合二为一，都融入剧情和人物情感之中，就丧失了对其批判的立场。间离派的代表人物布莱希特说，演员在表演时，“必须把观众从催眠状态中解放出来，必须使演员摆脱全面进入角色的任务。演员必须设法在表演时同他扮演的角色保持某种距离。演员必须能对角色提出批评”。（布莱希特）间离派是：我在演李尔王，但我不是李尔王，你（观众）也要拉开距离地看李尔王，用自己的思想观照李尔王。以对人物的距离性表演，间离派诱导观众对人物的思想观照。

梅兰芳所代表的虚拟派又是不同于体验派，也不同于间离派的。虚拟派是指以京剧为代表的中国戏曲的一种想象化、象征化、表意化的表演方式。虚是无，拟是模拟，虚拟就是从虚无中模拟出真实。几乎所有的戏剧内容都是这样虚拟地表演出来的。生活场景是虚拟的，时空是虚拟的，人物的动作是虚拟的，特定的心理感受是虚拟的，物也是虚拟的；不仅没有体验派的真实进入人物内心，连装扮人物的外貌都没有；有的是以“行当”、“脸谱”等符号表示某种人物类型。虚拟派的代表人物梅兰芳说：“中国的观众除去要看剧中的故事内容外，更着重看表演——因为故事内容是通过人来表现的。”这种表演正如焦菊隐所概括的三大特征：程式化、虚拟化和节奏化。其实焦先生所说的程式化如“起霸”、“趟马”等和节奏化如表示大吃一惊的表演等，也是虚拟化的具体表演方式。梅先生所说的观众“更着重看表演”，看的就是这种虚拟化表演艺术。虚拟派的表演是：我是在演李尔王，但

这是我虚拟的李尔王，我让你看的也是我虚拟的李尔王。以对人物的戏拟性表演，虚拟派诱引观众的想象参与创作。

二人转的戏拟派是绝对不同于体验派和间离派的，虽然与虚拟派靠近，但是也绝不是虚拟派所能替代的。与演员化身为角色的体验派相比，二人转是绝不化身为角色的，而是要绝对保持自身的二人转角色；与保持距离的间离派相比，二人转是绝对要观众与丑旦和丑旦模拟的人物完全合二为一的；与虚拟派相比，二人转不仅具有虚拟派的意象性特点，还具有虚拟派不具备的不可替代的戏拟的特点。二人转的戏拟派最基本特征是：二人转是一对具有性爱意义构型的丑旦角色用跳进跳出的方式模拟它的人物的，而二人转的丑旦角色特别是丑角是通过滑稽的方式把丑旦构型的性爱意义转换到它模仿的人物身上的，这种模拟性的表演就创造了一种特别有趣的引人发笑的艺术效果。二人转表演艺术的独特魅力在于，二人转在表演时自始至终都保持其自身的独特角色；二人转是以其丑旦两个角色来表演剧中人物；二人转的模仿人物不求形象的酷似和思想性格的逼真，而是夸张其特征和追求神似；更为独特和令人惊奇的是，这种表演是戏谑化地表演出来的——戏拟、戏耍、戏弄，游戏、做戏、调戏式地模仿人物。戏拟派是：我在演李尔王，但我是以丑旦角色的意义在戏拟地模仿李尔王，我要让观众看到我戏拟的李尔王。以对人物的丑旦化的模拟，戏拟派诱发观众看到丑旦化的李尔王，并与这个丑旦化的李尔王合二为一。

二人转的这种表演使它的演剧方式在世界戏剧表演体系中标新立异，独树一帜，自成一派。

与体验派、间离派和虚拟派不同，戏拟派并不存在一个明确的概念性的戏拟派戏剧观，没有哪一个二人转艺人和艺术理论家阐述过二人转的戏拟派演剧体系，戏拟派的演剧体系只存在于二人转的演出形态中，只存在于二人转民间艺人的艺术经验中。二人转戏拟派演剧体系是一个不容忽视的事实，在二人转老艺人的回忆中我们可以总结出这种戏拟派演剧体系的方方面面。

二人转老艺人对二人转表演的强调，实际上是在强调二人转角色的独立性和表演形式的独立意义。刘士德讲谷振铎演“包头”即旦角，“为啥这样迷人？”“第一点是他‘盘火’（扮相好看）。他眼睛好看，水水灵灵、精精神神；化妆又非常仔细，脖子都抹得白白净净；看外表，真比姑娘还俊”。“第二点是身上好看。他身材匀称，不高不矮的个儿，不胖不瘦的腰。肩、腰、腿都有功，随便一动就好看。这两点一结合，下场时，脸上似笑非笑，羞羞答答；身上软软乎乎、稳稳当当；这给人一种‘甜’的感觉”。“他的舞蹈特点是‘稳’。讲究‘稳中浪’，‘浪中俏’”；“看他的戏，真有一股说不出的劲，让你一动也动不了”。这种装扮就是创造二人转形式本身的意义；而那股“说不出的劲”，其实就是旦角的美的吸引力，这种吸引力真的把人给吸住了，一个“跑腿子”居然让人给他介绍艺人“双红”（包头的）成亲。还有一个“路三丫”，“观众说：‘看了路三丫，一辈子不想妈。’”他演《孙二娘开店》中的孙二娘，“真把人演活了。就说见到武松，让至房店，两只眼睛卡巴卡巴地上下打量武松的这一点戏，就绝透了。观众一下就可以看出孙二娘心里没打好主意”。

二人转老艺人对跳进跳出表演方式的强调，实际上是在强调二人转不化身人物的以二人转方式的表演。二人转老艺人总结出的“全进全出”、“一进一出”、“半进半出”等表演方法就是在阐述二人转一丑一旦不化身为人物角色而以二人转丑旦角色表演人物的表演方式。总结二人转老艺人的阐述，可以概括二人转演剧方法的独特性：二人转不论演什么人物，都不像其他戏剧那样，化身为角色，也不像京剧那样，看不见人物之外丑旦的角色，而是始终保持一种二人转丑旦的角色；并且是以二人转的一丑一旦角色去模仿人物，即使是跳进人物，也不是完全化身为人物，而是以丑旦角色去模仿人物；而模仿的方式是一种戏拟化的方式，即从丑旦角度的滑稽模仿。二人转的跳进跳出是从丑旦角色的跳进跳出，不是从演员角度的跳进跳出；二人转的演人物不人物扮，为的是保持二人转丑旦角色及其独立的形式意义，意义不在于“以少胜多，赶上谁装谁”；二人转的演人物与戏剧和戏曲的

最大区别在于，二人转是以戏拟化的方式即滑稽性模拟，而不是戏剧和曲艺的或真实或虚拟的模拟；戏拟化的模拟就表现在二人转老艺人反反复复谈论的“出相”艺术上；二人转丑旦特别是丑角从自己角色立场模拟人物，“出相”就成了一种转换象征。二人转老艺人谈的跳进跳出的方法，实际谈到了二人转戏拟派表演的核心问题。

二人转老艺人对丑角表演的强调，实际上是在强调二人转丑角对人物的戏拟性表演。刘士德回忆“江东第一丑刘大头”表演，不仅是虚拟的，“台上既没墙，又没屋、没狗、没毛驴，乐队还不搭架子，不做效果。跳墙、扒窗、斗狗、抓驴等行为，得全凭他一个人演出来。真把观众都看呆了”。这种虚拟一点儿也不比京剧的虚拟差，由于有了丑角的滑稽戏模拟，甚至更精彩。刘大头演《阴魂阵》以“出相”方法模拟“八大妖怪”，戏拟出的“八大妖怪”形象令人忍俊不禁。徐大国唱《小老妈开唠》，演到傻柱子“赶着毛驴接媳妇回家，走在路上的这段戏时，他就出相了：右手拄着右腿，支撑重心；左手在腰眼拄着，帮着借力；然后屁股往左边一撅，左胯骨就全支出来了，像个小车一样，媳妇坐上，稳稳当当，一圈一圈的托着走，还不误唱词，不误作戏”。很显然，丑角的戏拟性表演使二人转的模拟成了一种转换的象征方式，带来了一种极为特殊的艺术效果。

二人转老艺人对观演关系的强调，实际上是在强调二人转与观众的合二为一。二人转艺人唱“屯场”（乡村）、唱“大车店”、唱“秧歌会”、唱“台子”（搭台唱）、唱“子孙窑”（个人家里）、唱“船口”（码头）、唱“网房子”（渔民住的小窝棚）、唱“撂地”（城市小剧场）、唱“客栈”、唱“票房子”（火车站）、唱“三屯场”、唱“金场”、唱“棒槌营”（挖参人住的地方）、唱“大烟市”、唱“煤窑”、唱“缸窑”、唱“木帮”（伐林人）、唱军营、唱“胡子堆”、唱“警察署”等，要针对不同的人群，表演不同的内容，运用不同的形式，说不同的说口。在大车店和大烟市得唱“收口得多少粉一点，不然，观众不买账”，但是，在子孙窑就“不能说得太砬砬”。“徐大国在大车店啥都敢往外掏，可到‘子孙窑’时，半句脏口也不带”。不仅如此，还要根据不同的人群演

不同的风格。这就说明，二人转是观众的艺术，二人转艺人是站在观众的角度唱二人转。“卖艺”的属性使二人转一开始就站在了观众的角度。艺人说：“穷人为啥对咱好？得意听咱唱啊。咱唱出了他们的心里话，为他们消了愁，解了闷，开了心，出了气啊！”。老艺人谈的实际是演员要与观众合二为一的二人转演剧体系的道理。

二人转老艺人虽然没有提出并运用戏拟派的概念，然而，他们所谈的内容确确实实是戏拟派演剧体系的具体内容。二人转老艺人不仅在艺术实践中给人们贡献了一种独特的演剧形态，也在演出经验方面，为人们总结了二人转戏拟派演剧体系的实际内容。这是二人转老艺人们的了不起的艺术贡献。

参考老艺人的创作谈，总结二人转演出的实际经验，可以探索戏拟派演剧体系的独特演剧方式，最首要的特点是：有一对特别独特的戏剧角色，这个特别独特的角色有几大特点：

第一，表演者是个独立的角色，在表演时，他自始至终都不完全进入人物，这个表演者就是戏拟者；这个戏拟者是既独立于被模仿的人物，又独立于演员的。表演者是个戏拟者，而戏拟者是丑角或旦角的戏拟化的表演。也就是说，二人转的演员既不无条件化身到被表演的人物中去，又不是以演员的立场去“陌生化”地表演人物，也不是单纯地虚拟模仿；演员并不失去立场，但演员又不是站在自己的立场。二人转演员的模仿人物是以丑旦角色立场的模仿人物。

第二，丑旦进入了一种特定的原型象征角色的“立场”。这既与体验派的“完全化身”人物不同，又与间离派的保持演员立场不同，还与虚拟派的保持“行当”角色不同。丑旦有丑旦原型象征角色的特殊意味。这种特殊意味是东北原始民间戏剧形式的遗留。从近处看，丑旦是来自东北大秧歌的上、下装及其戏剧化模拟表演；再往上追溯，又可以在萨满跳神的大神和二神及民间野人舞的戏剧中看到它的身影；而丑旦的终极原型却是 5000 多年前东北先民举行圣婚仪式的一男一女两个祭司对男女二神模仿的“二神转”。二人转戏剧的丑旦角色就是这个

终极原型的转换变形。然而虽然变形了，却仍然隐藏着原型的某些意味，因而可以说，二人转的丑旦是人们集体无意识原型的象征。

第三，二人转丑旦角色还是人们爱欲的象征。无论是传统二人转的一丑一旦的雙人浪漫舞，还是新型二人转的逗眼调情，一男一女被一种巨大的力吸引和黏合的意象，就是人们爱情欲望的象征符号。旦角表现的美、媚和魅，是人们爱情对象的象征；丑角表现的对旦角的绕转和对转，以及逗眼调情等，就是人们爱欲的表现符号。这种象征意义是形式的，必然的，不言自明的，不以故事的主题为转移的，也是被观看它的人心领神会、自觉不自觉接受了的。

第四，二人转就是以这种原型性角色和象征的意义在模拟其他人物，而被模拟的其他人物自然就成了原型的转换。以原型角色表现其他人物，在现代戏剧中可谓世所罕见甚至独一无二。丑旦以原型的“立场”在戏拟化地模仿被表演的人物，因而被模仿的人物都被丑旦化了，成了丑旦的原型性象征。如传统二人转《大西厢》中的张生、莺莺和红娘，在戏拟化的表演中，都被丑旦所“歪曲”变形为丑旦型的人物，成为丑旦文化趣味的表现；新型二人转中，戏拟性表演就更为突出了。

《马寡妇开店后传》中的狄仁杰和马寡妇完全被丑旦化了；而完全被丑旦化的狄仁杰和马寡妇则淋漓尽致地宣泄了人们的性爱欲望。

戏拟派的演剧体系是二人转对中国戏剧和世界戏剧的伟大贡献。戏拟派是一种完全不同于体验派和间离派的戏剧，也是不同于我国最有影响的虚拟派的京剧，戏拟派以“戏拟”的表演方式显示出独特的戏剧魅力而具有独特的艺术价值。戏拟派有着丰富奇异的“戏拟”方式，除了上面我们探讨的独特的戏拟角色之外，还有跳进跳出和灵活多变的戏拟方式等，这些在中国和世界戏剧表演方式中都是极其独特的，我们将在下文继续探讨。

戏拟人物

二人转的演剧方式真的是很独特的，它不像“体验派”那样，按照生活本来样式的假定性去表演，它没有真实的概念，它从来也不受真实性束缚与制约；它不像“间离派”那样，要与生活保持批判的距离，它没有思想的概念，它从来不演绎不表现不受制于什么思想；它也不像“虚拟派”那样，满足于对客观事物的虚拟表演，它没有客观真实的概念，它从来不受客观事物的限制与拘囿。透过二人转对人物的戏谑性模拟表演，我们懂得了这是一切以“我”为中心的戏剧表演，在它模拟的人物形象上，每一个人每一种思想行为和每一句话以及每一个眼神，都强烈地显示出“我”是以“我”的思想情感对他人的夸张；透过二人转对人的内心世界的夸张性呈示，我们懂得了这是一切都要呈现极致的戏剧表演，在它表现的内心活动中，都以极大的变形形式呈现出潜意识的真实；透过二人转对戏剧情境的特别营造，我们懂得了这是一切都要创造狂欢化精神的戏剧表演，在它的舞台上，把“我”的狂欢化精神渲染得恣肆汪洋，直至整个演出环境。欣赏二人转这样的戏剧，我们很容易联想起农民画艺术。没有真实的透视关系，没有真实形象的框范，没有概念性的表现，有的是平面化的浪漫涂抹，有的是天马行空的任意想象，有的是热烈浓重得简直要流淌下来的艳丽色彩，农民画以它独有的艺术思维、形象和色彩而显示出不同于画院派的独特艺术魅力。二人转这种民间戏剧艺术，正是以它戏拟派的戏剧表现方式，而显示出独特的戏剧艺术魅力。

二人转的戏拟是怎样实现的呢？这里我们理解丑旦角色成为理解戏拟的关键。二人转的丑旦不仅是一种独立的角色模拟着另外的人物，而且还是以一男一女“一副架”的构型在模拟着另外的人物，这“一副架”是一种具有原型象征意义的角色，这样，二人转在用“一副架”的角色和构型模拟人物时，就把“一副架”的原型意义转换到了人物形象中。但二人转不是化身扮演，而是始终保持“一副架”的构型和角色，用“一副架”的构型角色模拟人物。由于“一副架”构型角色的主观情感和被模拟人物的思想性格是两种截然不同的东西，而要把“一副架”

构型角色的主观情感转换到人物身上，就必然使人物变形，因而就必须采用非常规的戏谑化模拟方式。丑旦首先要表现自己的原型性角色，然后用这个原型性角色去戏拟人物，但又不始终化身扮演人物，在戏拟之后还要重新回到丑旦原型性角色中去。就这样，二人转创造出了一种跳进跳出的演剧方式。

跳进跳出的表演方式是二人转戏拟派表演体系第一个重要特点。二人转跳进跳出方式不同于其他戏剧的独特性在于，二人转是模拟性地表现人物，而不是演人物。演人物要化身人物扮演，要进入人物的形象、思想、情感、心理、性格、情境等，要与人物合一，在人物之外看不到演员，更看不到另外独立的角色。二人转从来都不人物扮；二人转从来都不完全进入人物；二人转从来都不与人物合一。二人转的模拟是戏拟化地模拟人物，因而，首先登场的不是戏剧中人物，而是丑旦，并且是“一副架”整体构型的丑旦，二人转演员首先是跳进这个整个构型的丑旦角色，然后由丑旦跳进（模拟）剧中人物；模拟后又跳回到丑旦。模拟时，并不丧失整体构型的丑旦。二人转是从丑旦原型角度的模拟人物。二人转既不直接进入人物，以人物的立场为自己的立场，又不以演员的立场为自己的立场，而是以丑旦的立场去模拟人物。正是靠跳进跳出，二人转才极其成功地实现了两种戏拟，既戏拟丑旦，又戏拟人物，而且是经由丑旦的戏拟人物。表演者丑旦既叙述又戏拟，既跳进又跳出；表演者始终是以丑旦在戏拟着人物；被戏拟的人物又始终不掩盖戏拟者丑旦；戏拟者丑旦与被戏拟人物始终是两种角色；然而，又可以明显看到，戏拟者丑旦是以自己的整体构型即原型意象在戏拟着被戏拟的人物，被戏拟人物又确实被戏拟者丑旦构型“同构”着。

演员在以丑旦原型模拟人物时，就发生了一种戏剧的奇迹：人物的立场和形象被丑旦立场和形象所变形。模拟不是庄重的模拟，而是夸张、变形的模拟，模拟就变成了戏拟。因而，二人转演剧的独特性是戏拟，是戏拟人物，而不是“演”人物。

从演人物的角度看，二人转比不过体验派的演员与人物的合一；比不过“间离派”的陌生化表演；也比不过虚拟派对人物思想情感的细腻表现。但是，从以一种原型对另外人物戏拟的角度看，任何戏剧也比不过二人转。戏拟人物比演人物有不可替代、不可多得、不可忽视的艺术意义。过去，我们之所以没能深入理解跳进跳出的表演形式，认为是这种方式可以表现更多的人物——“千军万马，就是咱俩”，原因即在于我们没能在这个戏拟化的独特表演体系中去理解它的艺术功能。“千军万马，就是咱俩”，其根本意义在于，以一丑一旦整体构型角色去模拟人物，使人物成为一丑一旦“咱俩”的象征。

我们先来看一个传统二人转的例证。传统二人转最有影响的要数《西厢》，我们以它为例说明二人转跳进跳出的戏拟化方式。传统二人转从总体演剧风格来讲是一种叙述体戏剧。与其他戏剧、戏曲稍加比较，其特点就一目了然。其他戏剧与戏曲是演员直接化身人物表演，而二人转则首先是丑旦的叙述，而且丑旦的叙述是贯穿二人转表演的始终的，如《西厢》“小帽”对张生和莺莺一见钟情情节的表演、“大帽”以“十字锦”形式对张生与莺莺爱情故事的发生、发展与结局的概括，都是叙述性的，其间有对人物的表现，但与另外戏剧不同的是，它是叙述中的模拟——戏拟，而不是进入人物的表演。如“小帽”中的“莺莺留下后情，一条香帕就往地下扔”，“大帽”中的“一轮明月照西厢，二八佳人巧梳妆”等，就是既叙述又戏拟的，是叙述中的戏拟。这种叙述中模拟的形式就决定了二人转表演的跳进跳出方式。

叙述是丑旦角度的叙述，模拟自然也是丑旦角度的模拟，而这个丑旦与其他戏剧和戏曲不同的是，它是一种有特定构型要求和特定意义的角色。丑旦是一对狂欢化角色，丑旦也是一对性爱象征角色，当丑旦把自己构型的意义以戏拟化的方式转换到张生和崔莺莺形象上去的时候，张生和崔莺莺就成了丑旦意蕴的象征，因而丑旦就成了迷狂的叙述和模拟。整部《西厢》都被丑旦戏拟性地表现着，突出着一丑一旦象征的“二人”即两性的意义。即使是对一个人的表现，也是在一丑一旦“一副架”整体构型角色下的表现，而非单一角色对人物的表

现。如旦角（有时也包括丑角）对崔莺莺“观花”的表现，就仍然是以“二人”角色跳进她的角度的戏拟化模拟：由花园的变化盛开而抒发了青春的苦闷、性的苦闷和生命的苦闷，而两个人的性爱欢会，“天干地支人参茎”，“桃仁搂着杏仁睡”等隐喻，更是从一丑一旦整体构型角色跳进人物戏拟化表现出来的。如果用一般性的戏剧方式，是不可能这样表现的。只要我们把二人转《西厢》同其他《西厢》进行比较，两种戏剧方式的差别就可以一清二楚。

我们再来看一个新型二人转的例子。新型二人转有好几对演员演过《马寡妇开店》，特别是《马寡妇开店后传》，但都有一个统一的跳进跳出方式。他们都极尽戏谑之能事，跳进时，把马寡妇守寡的苦闷、对狄仁杰的诱惑表演到了极致；并且还把狄仁杰对马寡妇的调戏和蹂躏表演到了极致；跳出时，又从外部叙述着马寡妇和狄仁杰的性爱心理。由于一丑一旦充分运用了跳进跳出方法，丑旦就把自身的狂欢化角色和男女构型的象征意义，明显而强烈地置换变形到了马寡妇和狄仁杰形象上。

跳进跳出是二人转戏拟化表演最重要的方式，正是通过跳进跳出的表演方式，二人转把丑旦角色的象征意义戏拟到了人物形象中去。只要进入到二人转的表演，一丑一旦就用跳进跳出的方式戏拟人物，这样就形成了跳进跳出的多种戏拟方式。

第一种是一人一角的戏拟。一人一角是丑旦两个角色分别跳进两个人物之中。这种戏拟方式较为隐蔽，由于丑旦分别跳进了两个人物之中表演，因而就常常使人们误认为是丑旦在进入人物表演，但仔细体味就不难发现，它还是丑旦跳进人物的戏拟。如《西厢》中莺莺“听琴”那段，本来是莺莺听琴后的心理活动，即她对张生的思念，但表演中丑角表演的张生却和莺莺对话：“旦：我想你在绣楼懒扣鸳鸯，丑：多挨你母多少嘟囔。旦：你想我写字写在，丑：桌面上，旦：我想你绣花绣在，丑：鞋底上……”如果我们还能够想到原始二人转的旦角是由男演员扮演的，而不只看留下来演出后文本形态，或者我们看到的是纯粹的民间的二人转，那种戏拟化的表演——不仅是丑的，

也包括旦的——一人一角的戏拟化演剧风格就会栩栩如生地呈现在我们面前。

新型二人转更多的是丑旦之间的戏拟，那是因为新型二人转很少表现人物，因为新型二人转不大演成本大套的故事了；但是，一旦要表演人物，新型二人转比传统二人转还更强烈地呈现对人物的戏拟方式。即使在那些短小的故事表演中，丑旦角色虽然表演着人物，但却是以极其强烈的戏拟性风格在模拟着，有的甚至把戏拟夸张到了戏耍的程度。这在不少模拟唐僧师徒去西天取经的段子中最为突出，在这种戏耍的模拟中，唐僧等人仅仅成了表现丑旦象征意象的一种艺术符号。

第二种是二人一角的戏拟。二人转的二人一角不是二人演一个人物，而是二人戏拟一个人物。二人不可能演一个人物，而二人戏拟一个人物则是存在的。这在民间二人转中表现得最为强烈。如《马寡妇开店》中丑旦对马寡妇的戏拟：“旦：娇滴滴芙蓉面擦官粉，丑：粉皑皑胭脂一点唇朱；旦：碧盈盈秋波乱转迷人药；丑：弯生生柳眉两道引魂符。旦：新鲜鲜红绸大袄花有千朵，丑：飘摇摇八幅罗裙下衬紧足。打扮起风流体千娇百媚”。旦是一边描述一边又在模拟马寡妇的美貌，而丑则是一边描述，一边更以自己的形体姿势戏拟马寡妇的风流妩媚。老艺人刘士德在谈他以丑扮演红娘时说：“演法是半学女态半用丑态。如：嗓音变女声，但甩腔、尾音却又带‘贼’调；身段带女态，但又比上装走得蠢、笨、难看，既让观众看出这是丫环红娘，又有丑的表演风格。”这可以看作是对丑旦戏拟化表现人物的精当概括。新型二人转由于简洁，二人演一角戏拟的方式较少。

第三种是一进一出的戏拟。所谓一进一出的戏拟，是指二人转在演出中，丑旦一个进入人物角色，另一个还保留自身角色（通常是丑角），我们以大家可能最为熟悉的《小拜年》来谈一进一出的戏拟化表演特点。丑旦表演的是一对小夫妻回家拜年，但一进一出的戏拟化表演却使这段小帽比一般进入人物表演增添了强烈的滑稽风格。“旦：丈母娘一见哪，丑：拍屁股抠脚丫。旦：呆着！拍手笑哈哈。丑：丈

母娘戴副玉镯子，怕磕坏了，就拍屁股。旦：那抠脚丫子干啥？丑：听说姑娘、姑爷来了，没顾得上穿鞋，撒丫子就往外跑，一块小石子夹脚丫子里了，硌得哎哟一声，猫腰就把石头子儿从脚丫子里抠出来了。”丑在表现老丈母娘形象时是以丑的立场的戏拟，这已经不是老丈母娘的形象，是丑以戏拟的方式进行滑稽的表演了。

新型二人转大多是这种戏拟方式，那个男演员一上台就进入丑角角色，当他以丑角立场与旦角进行了一些说口之后，就跳进人物进行模拟，而那个女演员大多数情况下还是以旦角形象表演，并未进入人物。这就常常造成这种“花絮”：那个丑角进入了人物，模拟了那个人物，比如金庸小说中的“靖哥哥”特定的性格、特定的情境、特定的语言，但是，那个女演员还故意留在今天的演员的思想情境中，而没有进入到“蓉妹妹”的思想情境中去。这就造成了丑旦一进一出的“错位”。但是，这种“错位”是故意造成的，“错位”创造了一丑一旦的另一种情趣。然而，“错位”之后，又是“复位”，即那个旦角重新模拟“蓉妹妹”，和丑角模拟的“靖哥哥”重新构成一对痴情的情人。一进一出也是在创造一种构型，是一丑一旦把自身角色象征意蕴转换到人物形象上去的重要方式。

戏拟不仅有跳进跳出的表演方式，还有“出相”的表现方式。“出相”既可以看做是戏拟的方式，又可以看做是戏拟的结果。“相”是一种造型、一种意象、一种象征。“出相”是指二人转演员以丑旦角色戏拟人物创造的一种造型，是丑旦角色把自己的角色意蕴转换到人物身上形成的一种意象，是丑旦通过戏拟的方式使人物成为丑旦的一种象征。二人转“出相”的造型有一种特别突出的定格性意象表现，它犹如雕塑的艺术造型或影视表演中的特写镜头，比一般的表演更典型、更强烈地凸显了二人转的形式意义。

许多著名二人转老艺人都相当充分地意识到“出相”在二人转中的重要意义。刘士德曾极为珍贵地为我们记录了老艺人徐大国演《小老妈开唠》中的“掉胯骨相”：

大国演傻柱子。演到赶着小毛驴接媳妇回家，走在路上的这段戏时，他就出相了：右手拄着右腿，支撑重心；左手在腰眼拄着，帮着借力；然后屁股往左边一撅，左胯骨全支出来了，像个小车座一样，媳妇坐上，稳稳当当，一圈一圈地驮着走，还不误唱词，不误作戏。这个相，除他之外，谁也没有。

这个“掉胯骨相”至少有三重意义：一是丑角的“绝活”，让旦角坐在胯骨上一圈一圈的驮着走，“除他之外，谁也没有”，独特、新颖、叫绝。二是这个“绝活”并不是离开故事需要的戏耍，而就是为表现故事内容的特别创造。故事是叙述傻柱子借毛驴到城里接“打工”的媳妇回家过年，当表演到“傻柱子这旁把驴带，小老妈翻身上了驴”时，丑才出“掉胯骨相”的，也就是说，此时的丑是以“掉胯骨相”进入了驴的角色，是戏拟小毛驴驮着媳妇走的。三是这种戏拟是丑角符号意义的转换，丑角虽然戏拟着毛驴，但丑角并不丧失自身，换句话说，丑角戏拟毛驴是为了表现丑角对旦角表演的“小老妈”的情感态度。观众从丑角以“掉胯骨相”——傻柱子驮着“小老妈”一圈又一圈地走，且又表现出自以为得意，兴高采烈的神态中是不难感受到这个意象对女性情感态度的。“掉胯骨相”不是二人转的必然形式，但二人转却必然以这样或那样的“出相”形式，表现丑角对旦角的情感态度。

一些老艺人总结，二人转“落音时必闪相”，唱一段或一句好词，必“出相”。可见“相”在二人转中的突出作用。二人转艺人还说“相”中最重要的是眼神，“眉不开眼不睁吸引不住人”。刘士德在谈到徐大国演《天台》扮韩湘子装老道时用的就是“转眼珠相”：林英一出门，他打量人家时的那个眼神，都绝了；两个眼珠子瞪得溜圆，先钉钉地盯着人家瞅。接着，就像里边有条线牵着似的，左右来回转，又齐又麻溜。既有效果，又体现久别夫妻见面后的痴情：两只眼睛咋看也看不够，心里的感情也折腾个欢。“转眼珠相”同样是丑角对人物的夸张，丑角是把自己对旦角的性爱感情投射到了韩湘子这个人物的眼神中。因而，“出相”是丑角以符号转换人物的重要形式。

新型二人转的“出相”更是精彩绝伦。但新型二人转的“出相”对传统二人转的“出相”有变化和发展。新型二人转的“出相”艺术，最主要的是表现在丑旦角色本身的“出相”上。只要我们对新型二人转较为著名的“角儿”有所了解，就会惊奇地发现，他们各有各的“相”，他们各自的特点就是他们的“相”。这个“相”是在他们各自的演出实践中自然积淀成的审美意象。王小利的泼妇“相”，要演泼妇谁也演不过王小利；魏三的傻子“相”，要演傻子谁也演不过魏三；刘小光的蔫嘎“相”，要演蔫嘎谁也演不过刘小光；黄小飞的“虎老娘们”“相”，要演“虎老娘们”谁也演不过黄小飞；李毛毛的“猛女”“相”，要演“猛女”谁也演不过李毛毛。他们各自的“相”是他们长期戏拟某种人物形成的强烈的独一无二的不可替代的特点，他们的“相”显示了他们戏拟的表演才能和戏拟的艺术效果。

新型二人转“出相”还有一个传统二人转少有的特点，那就是丑旦对人物的装扮（是装扮而不是扮演）。传统二人转一般不装扮某种人物，只是在表演中戏拟性地进入人物，但新型二人转却有大量的装扮。这个装扮就是按人物的要求来装扮，不是丑角或旦角的装扮。但是，只要我们注意到他们装扮的特点，特别是充分注意到他们表演的特点，我们会明白，他们仍然是戏拟的，并且戏拟化的特点是更强烈的。这里我们将二人转的这种装扮和其他戏剧或曲艺做一比较，就会鲜明地显示出新型二人转装扮的戏拟性特点。例如小沈阳表演人物的装扮，可以肯定地说，他不是丑角的，是人物的；但是，不论是“pia、pia”走在大街上的那个女性，还是《不差钱》中“这个可以有”的那个服务员，都不是其他戏剧或曲艺中表现的人物，即不是客观性人物的装扮，而是经由丑角的装扮，因而，那装扮是夸张的、变形的、怪诞的、另类的，跑偏的裤子，整体的“苏格兰”情调，都是在丑角意识作用下装扮出来的。这一点只要把丑角对人物思想性格的戏拟化表演参考进来看，那就更昭然若揭了。

新型二人转对人物的戏拟性表现，比传统二人转有过之而无不及。我们走进二人转剧场，所看的无一不是丑旦角色对人物的戏拟性表演，

那来自观众不可遏制的笑声、掌声和呐喊声，几乎全部都是由戏拟性表演引起的，几乎全部都是送给丑旦戏拟性精彩表演的。

由于“出相”对人物的特别夸张表现是从丑旦角度进行的，经过这种“出相”后被表现的人物就成为丑旦的转化形式，就成为丑旦的象征。而丑旦又是对原始意象的模拟，是原型的象征，因而，“出相”后的人物实际上就成了原型的象征。

戏拟化表演使二人转具有了独特的戏剧魅力。这魅力究竟是什么呢？如前所述，二人转的戏拟是丑旦戏拟的，而丑旦是一种原型性象征，这个通过丑旦戏拟的重大意义在于：它把表演的意义牢牢地把握在丑旦这个表演原型上。而这个原型的把握恰恰表现着二人转演员对二人转艺术的理解。它通过对人物的戏拟把原型及其意义转化到人物形象上。这正如苏珊·朗格所说，艺术中所谓模仿的“技术”，就是原型的“转化”，“就是一种为原型创造一种形式的能力”。艺术家一旦找到这种原型的符号，“使用这种符号的能力就像杰克的豆茎一样飞快地成长起来，直到运用这种恰当的表现形式的能力发挥到最大限度为止。”东北民间二人转就是这样发挥着戏拟化的表演方法，直到它成为一种成熟的、独特的、具有巨大艺术表现力的戏剧表演体系。

丑角艺术

与传统二人转相比，新型二人转的丑角是更为鲜明突出的了。在新型二人转中，丑角不是得到了恢复的问题，而是迅速地发展、膨胀，甚至到了极致。如果一台二人转演出的节目，没有丑角或者丑角表现较少，观众就觉得好像没有看到原汁原味的二人转那样不过瘾；如果一对二人转演员不能以丑角的方式演出二人转，观众就会觉得这样的二人转演出还缺少重要的灵魂性的东西，这样的二人转演员还没有达到一定的层次和境界；如果是一个老演员，尽管曾经是一个很有影响的偶像型的明星演员，今天还不能演出丑角的二人转，观众也可以毫不留恋地从他演出的场地转身离开，奔向另外丑角的二人转剧场。

人们为什么会这么喜欢丑角呢？因为丑角是二人转艺术的灵魂。没有丑角或者丑角不成功，二人转也就失去了它的灵魂。二人转艺术的意义几乎全在于丑角的表演。

丑角是人被压抑欲望的代言人，是潜意识的一种表达方式。二人转的丑角及其表演是二人转的一种艺术“伪装”。二人转以进入一个丑角的方式，进入一种特殊的思维方式和表现方式，表现了一种以其他正角方式难于表现和根本不能表现的内容。由于丑角是一个非正常的角色，他就可以不受当下文明观念的规范，表现属于另类的思想感情。

在理解丑角问题时，我们了解一下生物的拟态化方法和潜意识表现的伪装方法，是很有趣也是很有必要的。拟态化的方法是生物学家研究的生物适应生存环境的方法。达尔文发现，生物的拟态化，就是根据周围的环境作伪装以求生存。如有一种沙漠蜥蜴，皮肤就很像周围的沙土颜色；吃绿叶的昆虫，它的颜色也呈绿色；吃树皮的昆虫，则呈斑灰色的；高山上的松鸡，在冬季它的羽毛变得像白雪一样。这些颜色的出现都是为了达到自我保护和躲避敌害的目的。

二人转是另一种“拟态”方法。要理解这种拟态即伪装，我们需要对人的意识结构有所了解。精神分析理论认为，人们的心理结构是由意识、前意识和潜意识组成的。意识是我们心理结构中最为明确的思想感情；前意识是我们曾经经历过一度被遗忘通过回忆能够唤起的思想感情；潜意识是我们心理结构中被压抑的原始欲望，它支配着人的思想感情和行为，但人又不能明确地意识到它的存在。精神分析学家把人的心理结构比喻为一座漂浮在海里的巨大冰山，意识只是露出水面的一角，而巨大的冰山的基座是掩藏在海水之中的。潜意识是被意识压抑的，但被压抑的潜意识时时寻求机会表现自己，否则，人的心理就不能平衡，人就得陷入极度的苦闷之中。这样，潜意识就要获得表现，但是，意识又不允许潜意识表现自己，在这时，潜意识就对周围的文化环境采取了拟态化的方式，潜意识伪装成意识的形态表现自己。许多文学艺术其实就是这种拟态化的方式。精神分析学者认为，

文艺作品被允许表现出来的东西，通过进入意识，再现出来的其实是一种妥协物，潜意识欲望是以变形的伪装的形式，才能得到充分满足。

二人转却反其道而行之，二人转丑角采取的是反拟态化方法。二人转丑角的反拟态化，是特意采用与周围环境不同的文化色彩，特意造成与周围文化环境的明显区别，特意造成与周围文化环境反差极大的色彩，以显示自己丑角形式的独特性，以通过丑角表现自己的独特的文化意义。二人转丑角“拟”的其实是与文明理性不同东西的“态”。

二人转丑角是人们潜意识欲望的伪装。人们把潜意识的表现伪装成小丑、傻子、呆子，一个非正常的存在，一个反常的角色，一个特别的另类，一个被大家嘲笑的对象，一个低于大众道德水准智慧水准的小丑，一个可以说出许多违反意识、理性和道德的真实想法而又不受文明约束、批判的人，一个可以代表许多人说出内心的真实欲望而同时又受到许多人“超我”允许的人，一个可以说出人们被压抑的潜意识欲望的人。

由于丑角不懂文明、不懂理性、不懂道德，因而他就不受规范、不受束缚、不受压抑，他就可以任意地表现他想表现的东西，他就可以任意地与那个旦角“二人转”，他就可以在观众们的怂恿下任意地发挥与旦角的逗眼调情。丑角的丑态（丑角的肢体动作）、诳语、醉言、傻话、调笑、诙谐、说口等所有无拘无束的表现都是正常人被压抑欲望的真实表现。由于是丑角的表现就躲开了文明的约束，就变得可以接受可以理解可以欣赏了。

二人转的丑角是一种艺术象征。所谓艺术象征就是艺术家创造一种意象或形象将情感客观化和形式化的方式。二人转的丑角正是了不起的艺术创造，它既是理性的，又是非理性的；既是在掩饰潜意识欲望，又是在揭示潜意识欲望；既是批判的，又是赞赏的。二人转丑角是人们理性对非理性情感表现的伪装，又是潜意识欲望对理性压抑的突破。二人转的丑角是以“丑”——形象不符合正常人常态的丑和思想情感不符合文明要求的丑，象征着人们的潜意识欲望。丑角角色结合着双重思想文化性格：一方面丑角是一个傻拉巴唧、二虎巴登、美丑

不分、不懂文明、不受文明约束的角色；另一方面，他就可以放肆地、毫无禁忌地、为所欲为地进行反文明反道德反规范的表现（舞蹈、肢体动作、说口等）。因为丑角是一个不懂文明的另类，人们就不能用文明的标准去约束他规范他，他就可以在欲望和文明之间往还无阻；但也因为丑角进行了反文明反理性的表现，也因而替观众宣泄和表现了被压抑的潜意识愿望。丑角的意义在于，由于社会意识给其不符合文明规范的潜意识欲望涂上了丑的批判性的色彩，就给丑角表现潜意识穿上了社会意识的伪装，而丑角也正是在这种伪装中大显身手、大言不惭的。“我很丑，但我很真实”，是二人转丑角的本质特点。二人转之所以被东北民众视为“活宝”，其意义就在这里。丑角在丑化自身的形式中成了人们潜意识欲望象征的艺术符号。

丑角是随着二人转的成熟而逐渐成形的。二人转的构型是东北大秧歌“一副架”的单独发展和变形，但二人转由大秧歌变形之初并不存在一个非常明确的丑角。最初的二人转的“一副架”并没有明显的丑角，就像最初的二人转没有说口，在演出的过程中生发来说口一样，丑角的出现和形成是在具体演出的过程中逐渐形成的。说口是二人转从大秧歌中劈出来之后新生成的演出形式，它是为了在演唱中调节情绪的需要而出现的，但说口本身的调笑性就使说口原来正角的角色向丑角发展变化，因为，那种笑话不能由一本正经的角色说出，而必须是一个不正经的角色说出才能被理解和接受。二人转的所谓正经处不正经，不正经处倒正经，就是因为二人转表现方式丑角化的缘故。

毫无疑问，今天二人转丑角是昨天二人转丑角的延续和发展，但是，今天二人转的丑角与昨天二人转的丑角已经极大地不同了。

从隐性到显性。传统二人转的丑角一般都是演员扮相，而较少直接丑角扮相。从“文化大革命”到 20 世纪 80 年代间的二人转则基本上是取消了丑角。传统二人转的丑角是在演出中演员以戏拟化的表现方式表现出来的，并不明显地出现一个丑角的角色。比如，二人转的男演员表演《马寡妇开店》中的马寡妇时，不是由演员以直接进入马寡妇的形象的方式对马寡妇进行模拟，而是先进入丑角经由丑角视角进

行模拟。这样，被模拟的马寡妇就悄悄地被丑角涂上了丑角自己的情感色调。如演员经由丑角的对马寡妇形象的模拟，那是一边唱着一边又模拟着的：“颤巍巍海棠花两朵鬓边扶，娇滴滴芙蓉粉面搽官粉”；“碧盈盈秋波乱转迷人药，打扮起风流体千娇百媚”。由于有了一个丑角的特别故意夸张就把马寡妇的风流表现得极为夸张突出、惟妙惟肖；而经由丑角的模拟狄仁杰装扮大夫给马寡妇看病、打针（性暗语）等则又把男女调笑的性爱主题给充分地显现出来。尽管如此，传统二人转的丑角是隐性的，是隐蔽在演员和被模拟的人物后面的，丑角在很大程度上改变了被模拟人物的形象及其意义，但由于他不是以明确的贯穿始终的丑角对人物进行模拟，因而丑角是不易察觉的，虽然经由丑角的模拟，但丑角绝不是直接装扮的。

新型二人转大多已经是直接丑角扮了（这里主要说的还是男演员的扮相，女演员好多也是丑相扮了）。现代二人转不需要经过演员在演出中通过模拟的方式表现丑角及其意义，而是一上台就是一个丑角扮了。现代二人转是把传统二人转隐性的丑角给显性化了。你看一看那些比较走红的二人转男演员，又有哪一个不是以直接的丑角扮的表演而成功而大红大紫大受欢迎的呢？秃老亮与小辫子，大嘴巴与小眼睛，小布衫与大裤子，大结巴与小罗圈，小分头与小毡帽等等，二人转男演员一上台就尽可能地给自己弄得很不正规、很奇特、很扎眼、很怪异、很反常、很畸形、很丑陋、很搞笑、很另类，有的演员和观众一见面的开头语就是：“我长得这样不标准，就因为生产我们的那个厂家我爹我妈不正规。”即使有的演员长相是标准的如小沈阳，但也要一定穿上“跑偏”的裤子，为的就是使自己成为一个明显的丑角角色。在现代二人转中，丑角不再躲在演员后面，不再躲在人物后面，不再躲在剧情后面，而是大大方方地和演员合一了，大大方方地把模拟的人物吞没了，大大方方地把剧情统摄了。

从分离到合一。传统二人转的角色，拿男演员来说，恐怕有三重角色：演员的，丑角的，被模拟的人物的。这三重角色是分离的，谁也不完全吞没谁、遮蔽谁、代替谁。演员模拟丑角，丑角模拟人物，

人物被丑角模拟之后成为丑角的转换象征，而丑角则是人们情感象征的艺术符号。传统二人转正是以这种多重角色的转换达到它表现情感的目的。比如《马寡妇开店》，表演狄仁杰的男演员，他本身并不是丑角，但他可以模拟着丑角的情感方式和表现方式模拟着狄仁杰，这样，人们就看到了这样的多重形象：表演狄仁杰的男演员的形象，丑角模拟的狄仁杰的形象。观看这种演出的观众一般会把演狄仁杰的演员就当成狄仁杰；也不会把演员就当成他模拟的丑角，更不会把那个隐性的丑角就当成狄仁杰，因为那个丑角在舞台上并未现身。二人转是在表演狄仁杰的故事，但二人转经由丑角的转换，把狄仁杰表现成了自己的故事，观众不会把丑角对狄仁杰的模拟就当成狄仁杰的故事。观众是在看二人转丑角表演的狄仁杰的故事，而不是看狄仁杰客观故事本身。这是二人转观众所明确意识到的。

然而，新型二人转则大大的不同了。新型二人转的丑角和人物几乎是合一的。新型二人转首先看到和始终看到的一个突出的形象就是丑角。

传统二人转是要借一个比如《西厢》、《蓝桥》等故事表现自己一丑一旦的“二人转”构型及其意义，新型二人转不用另外借一个故事来表现了，新型二人转自己就直接表现一丑一旦的构型及其意义了。传统二人转之所以有经典剧目，在于传统二人转是在表演作品，新型二人转没有经典作品，而只能有表演好的作品，原因就在于，新型二人转几乎就不表演作品。传统二人转要借一个人物来体现隐性的丑角，用丑角转换人物，从而达到对人们情感的表现，新型二人转则不用另外借一个人物，用转换的方式来表现丑角，而是直接以丑角表现人们的情感了。传统二人转是通过人物见丑角，新型二人转是通过丑角见人物。新型二人转由于是丑角在表现人物，因而丑角就比传统二人转醒目、突出、强烈、显赫。在魏三、孙小宝、王小利、刘小光、李毛毛、小黄飞等人的二人转中，人们简直分不清丑角和人物的界限，他们演的人物就是丑角，如痴傻茶呆的类型。其实他们是在用这些人物

凸显丑角。即使是表演一般性的并非痴傻茶呆型人物，他们也都用自己的强烈的丑角的色彩把他们涂抹得一塌糊涂了。

从跳进跳出到只跳进无跳出。传统二人转由于丑角和被模拟的人物是分离的，因而形成了跳进跳出的表演方法。所谓跳进跳出，就是从丑旦角色跳进人物角色，在对人物进行了模拟表现之后再从人物角色跳回到丑旦角色。这种表演方式的好处是，模拟的角色即丑角绝不淹没在被模拟出的人物之中，在被模拟的人物之外始终存在一个丑角，并且是以这个丑角的角度在模拟着人物，二人转表演与其他戏曲和戏剧的重要区别就在这里。其他戏曲和戏剧基本上是模拟者化身为人物的，因而没有跳进跳出。二人转的跳进跳出方法保证了丑角的独立存在，正是这个模拟者才表现着二人转艺术的本质。比如《西厢》，虽然一方面，丑角在模拟张生时，已经将张生染上了丑角的色彩，但是，在模拟了一段之后，丑角还是要跳回到丑角的角色上进行表演，以更强烈地表现丑角的思想意义。

新型二人转几乎没有了传统二人转的跳进跳出。现代二人转不仅不存在模拟者被模拟人物淹没的问题，相反，却是模拟者丑角淹没了被模拟者，或者说模拟者丑角完全同化了被模拟的人物。这在魏三、张小飞、王小利、孙小宝的作品中最为突出。现代二人转的丑角用不着跳进跳出，因为从一开始演员就从丑角的角度模拟着被模拟的人物，有的甚至一直到演出结束，也没看到他从丑角的角色跳出来。原来是一个很长的故事的叙述性表演，演员要模拟一个丑角去模仿人物，丑角忽而模仿人物，忽而又回到丑角；而在一个很短的小品化的并非舞蹈化的节目里，演员就用不着在丑角和人物之间跳来跳去的了。在现代二人转中，丑角就是人物，人物就是丑角，丑角和人物是二而一的。与传统二人转的一而二相反的二而一的方法，无疑更突出了丑角的表演及其意义。我们观看魏三的《傻男人与坏女人》，很难把魏三表演的傻男人与丑角清清楚楚地分开。魏三不再在傻男人与丑角之间跳进跳出，而是一以贯之地以丑角表演傻男人。但与其他戏曲和戏剧不同的是，他不是客观地表现傻男人，而是将丑角表现在傻男人形象上。

魏三在一次表演这个节目之前曾说，这个节目不是取笑残疾人的，而是要通过傻子的嘴说出正常人不能说出的真话，正常人是说不说真话的，只有傻子才说真话。但傻子的话真是正常人的心里话。但这傻子说出的正常人不能说出的真话，恰恰是魏三表演的丑角让他说出来的。

从定型的说口到花样翻新的扯与逗。传统二人转的说口基本是定型的，刚开始是作为繁复舞蹈特别是长唱腔调剂的调笑，后来发展为为丑角表现服务的笑话段子，打扮说口无论怎样的变化，都是定型了的（如套子口、零口和交流口等），都是出于附属地位而决不能本末倒置地淹没迷狂的舞蹈和激越的唱腔。但是，到了现代二人转这里，定型了的说口变成了对口、斗口种种，说口也变附属为主体，完全代替了迷狂舞蹈和激越唱腔，成了二人转最重要的内容。丑角在这种变化中，兴趣和重心不再是模拟人物，而变成了与旦角的扯与逗。在与旦角（有的原来的旦角也变成了女丑）的扯与逗中，丑角自身表演的空间获得了极大的发展，而传统二人转舞蹈和唱腔则变得可有可无、无足轻重。丑角终于离开了对人物的模拟转而表现丑角自身。

所有艺术都离不开模拟，但艺术的最终目的并非客观事物的模拟，而是情感的表现。所谓模拟是艺术的普遍方法，是对能够表现艺术家主观情感的客观事物的某些方面进行的重新创造，艺术家是依据自己的情感去模拟客观事物的特征的。因而所谓的模拟从来都不是对客观事物的再现，而是主观情感的表现，是艺术家通过模拟将主观情感转化到客观事物之中，是客观事物成为主观情感的象征。特别是在二人转这样的民间艺术中，丑角以戏谑化的方法对人物的模拟，就把丑角自身的角色意义转化到了人物身上。这使我们不自觉地想到了梵高的绘画，无论是“向日葵”，还是“干草垛”，都涂抹着梵高的绚烂色彩，都燃烧着梵高的热烈激情，都呈现着梵高的灵魂形式。传统二人转经由丑角的模拟人物，就是将丑角所象征的原型形式及其意义转化到人物之中去，到了现代二人转，丑角无需再将自身转化到人物中去，而是以丑角自身来表现了。也就是说，二人转演员不再经由丑角对人物

的模拟，而是由丑角直接来表现了。这就造成了丑角和旦角扯与逗实际是戏谑化表演方式的极度膨胀。

滑稽风格

滑稽是二人转的总体风格。二人转的丑角是滑稽的，新型二人转不少旦角也是滑稽的，二人转对人物的模仿是滑稽的，二人转的情境是滑稽的，二人转的语言是滑稽的，二人转的故事是滑稽的，二人转的情趣是滑稽的，二人转的主题是滑稽的，二人转的总体形态是滑稽的。二人转的滑稽特征是，二人转总是以一种特别夸张和炫耀的以丑为美的表现方式或者说是策略，呈现出一种丑陋性和荒谬性，创造使人发笑的艺术效果。二人转的滑稽是以丑为美呈现出可笑的艺术效果。二人转的滑稽有两种，最为明显的一种是，极力地把丑当做美来夸张和炫耀，呈现出一种扭曲性和荒谬性，使人们在对扭曲性和荒谬性的超越中获得快乐；还有更重要的另一种是，它也是以特别夸张和炫耀的以丑为美的表现方式，呈现丑陋和荒谬，但最终目的不是指向丑陋和荒谬，而是借丑陋和荒谬的夸张和炫耀，表现人们被压抑的潜意识愿望，从而使人们在欣赏丑陋和荒谬的表现时，获得表达、释放和宣泄的快乐。通过这两种方式的共同作用，二人转表现出一种强烈的滑稽风格，正是这种滑稽风格呈现出的艺术情趣和艺术精神，使二人转区别于其他庄重的戏剧和曲艺而显示出独特的戏剧形态，并呈现出一种与众不同的艺术力量而深深地吸引着它的观众。

以丑为美是二人转艺术最重要的表现策略，是二人转滑稽的灵魂。二人转以丑为美的滑稽大致分两大类：一类是“形美实丑”，另一类是“形丑实美”。我们先来看第一类“形美实丑”。

“形美实丑”是二人转演员以夸张、变形与怪诞的形象、语言和形体动作，表现一种丑陋的东西，使人们在对丑陋认识的超越中获得欢笑。二人转的这种滑稽，是由丑角这样创造出来的，他以丑为美，故意把他的丑当做美来极力地夸张、炫耀，但在观众的欣赏中，那是明显的丑；因而，丑角越是极力地夸张、炫耀他的美，实际上就越是在暴露他的丑，二人转就这样呈现出了强烈的滑稽风格。

这里的所谓“形美实丑”首先是指二人转丑角的形象，如丑角的装扮，丑角的小辫子、小帽头、小布衫、小扇子、大花脸、跑偏的大裤子、不配套的大鞋、不协调的装束、不协调的比例、不协调的色彩，等等，而丑角的形体形象也是畸形的、扭曲的、怪异的、傻拉巴唧的、变态的、丑陋的，令人忍俊不禁的。就因为丑角是以丑为美的，丑角的审美情趣与人们的审美情趣正好是相反的，因而，丑角的美在人们看来则是丑的。丑角以丑为美的装扮，为他们夸张、变形和怪诞的表现提供了必不可少的前提条件，丑角以丑为美的装扮是丑角思想情感方式的象征符号，这其实就是一种丑角的文化定位，丑角可以根据这样一种文化地位，进行以丑为美的表现。丑角的装扮首先为自己定下了滑稽的格调。

丑角“形美实丑”的语言和行为又可以分为两种，一种是丑角自身的，另一种是丑角模拟人物的。二人转是这样一种艺术，它的演员从不化身为人物，而是模拟人物，但演员又绝非是从演员自身的角色模拟人物，而是从丑旦角色模拟人物，就是说，二人转演员在表演人物之前，首先要进入丑旦角色，是从丑旦角色模拟人物，并且，与京剧等戏曲不同的是，京剧等虽然也不完全化身为人物，但是，京剧等丑旦等行当很少有自身角色的表演；二人转则不同，二人转的丑旦有角色自身的表演，而且是非常重要的表演。

二人转角色自身的表演大多集中在丑旦的语言和行为中。他们的语言是以愚、傻和粗为特征的，但表现愚、傻和粗并非是他们目的，而是要让人们在他们愚、傻和粗的语言表现中感觉到他们丑角的可笑，从而发出超越性的笑声。丑角的行为是尤为可笑的。说起丑角的行为，不能不说他们的表情，可以把他们的表情看做是他们行为的一个方面。二人转丑角的眼睛是特别“有活”的，如唐鉴军的对眼、斜眼、翻眼、一只眼睛正而另一只眼睛斜、一只眼睛转，而另一只眼睛定住不动，等等，都由创造不协调的“表情”创造出一种特别滑稽的效果。还有他们脸上丰富的“绝活”，他们过于夸张变形的嬉笑怒骂脸型，他们似哭

还笑、既哭又笑、非哭非笑的多重表现等等，都表现着他们丰富的情绪。丑角的特别“有活”即绝活是为表现滑稽服务的。

丑角行为最明显的还是他们与旦角构型中呈现的肢体动作。他们与旦角打情骂俏时，伴随着他们的语言，对旦角的动手动脚、不断靠近旦角、护着旦角的腰际、摸摸旦角的脸颊，碰碰旦角的下肢，舞蹈时与旦角构成的一对双人浪漫舞的构型，绕着旦角转，追着旦角转的形式，都表现了丑角对旦角的激动、亢奋的情绪；而这种过于夸张激动、亢奋的情绪表现出的男女之情，在观众们看来，也是很滑稽的。

二人转的滑稽，多数还是表现在丑旦对人物的戏谑化模拟形式上。二人转是通过戏谑化模拟带来搞笑效果。正如柏格森所说“常人能够模仿的一切畸形都可以成为滑稽的畸形”。在《乡村爱情》中饰演刘能的王小利，在二人转中模仿乡村泼妇，头戴女性头套，穿件大花衣服，边嗑瓜子边与人吵架，把一个刁蛮不讲理、胡搅蛮缠、泼辣凶悍的女性模仿得让观众笑声连连。其原因，不是因为王小利模仿得像，而是因为王小利模仿得滑稽，故意夸大着那个泼妇的刁蛮、凶悍和破马张飞，可笑的滑稽模仿创造了一个可笑的滑稽人物。这种滑稽多为否定性的滑稽。否定性滑稽的审美价值在于，观众在畅快的笑声中获得了丑的否定，同时也就获得了对美的肯定。

二人转的滑稽风格最重要的一种是“形丑实美”，即外形是丑陋的滑稽的，但表现的实际内容却是肯定性的。这里我们运用了一个“美”字，当然不是指好看的美，而是指这个字最本质的意义，即人的自由意识而言的。马克思曾经有这样的思想，美是人的本质的对象化，人的本质是自由，美是自由的象征。人对自由的追求是人的本性，但这种自由的追求常常不符合现实规范，因而人的自由与现实就常常产生矛盾，文学艺术不仅表现这一矛盾，还以想象的方式使人的自由要求得到表现，从而使人得到替代性的满足。但在民间文艺中，人的自由精神的表现并非像经典作品中那样明确，它常常是模糊的，民间艺术虽然不能十分清楚地意识到要表现人们的自由，但是他们又很了解人们的情感兴趣，当 they 要表现人们的情感兴趣时，他们又感到了对现

实规范的反叛，他们遇到了一个矛盾，怎样既符合现实规范而又达到对人的自由意识的表现呢？他们创造了滑稽的方法，滑稽解决了他们的这一难题。一方面，他们把自己先丑化了，自己成为一个丑角，成为一个以丑为美的角色，然后，他们就可以放恣无忌地表现不被现实意识允许的情感愿望。于是，二人转的滑稽形态就这样地形成了：一方面，二人转故意美化、夸张和炫耀文明理性衡量下的丑陋，故意亵渎和冒犯文明理性，故意以丑为美，因而就显得特别滑稽；但是，在另一方面，它所极力美化、夸张和炫耀的丑陋等虽然不符合文明理性，却是符合人们的自由追求，特别是使人们自由的缺失得到了补偿，或者为人们宣泄了被压抑的潜意识愿望。这样就造成了二人转表演的这种奇观：二人转越是表现出不符合文明理性和伦理道德的情感，就越是给人们提供了宣泄和释放被压抑情感愿望的渠道，也就是说，二人转越是滑稽，就越是表现了人们的情感欲望，越使人们获得宣泄和释放的快感。

新型二人转的《王二姐思夫》恐怕是最典型的滑稽模仿了。王二姐思夫在传统二人转中是单出头（单出头为二人转的一支，传统二人转还有拉场戏），单出头虽然是一个人表演的，但滑稽性也是极其突出的。留下文本的单出头《王二姐思夫》是这样表现王二姐思夫的：

王二姐想二哥头不梳脸不洗，脖颈不洗像个黑车轴。两只脚不裹让它随便长，我看它多咱长到头——好像两只大榔头。王二姐，泪汪汪，拔下金簪画粉墙。二哥走一天我画一道。二哥走两天我画一双。不知二哥走了多少日，三间楼房画满墙。画着画着无处画，打开样夹画八张。如不是二老爹娘管得紧，我一画画到苏州城大街上……王二姐，泪满腮，想二哥一年四季颠对不开。正月里吃樱桃大街去买，二月里过端阳人人戴斋。三月里吃元宵元宵佳节，四月里下严霜遍地白草白。五月里立了冬把奴好冻，六月里下大雪下满长街。七月里打秋千秋千高挂，八月里贴门神新年到来。九月里农夫开犁种地，十月里大雁垒窝小燕来。十一月里属三伏把奴好晒，十二月浑身出汗热难挨，

骂一声卖扇子的你咋还不来？我想二哥想得糊涂得很，一年四季给我颠倒安排。

旦角的滑稽性模仿以一年四季的颠倒把王二姐思夫的神魂颠倒表现得极为逼真。但如果不是滑稽模仿而是一般戏曲的正角表现，那王二姐就成了神智不清的精神病。

新型二人转把传统的单出头（还有拉场戏）《王二姐思夫》表现成了二人转。其中有这样两段表现：

王二姐泪滔滔。楼下跑来两只猫。乳猫就在前头走，后边跟着小郎猫。乳猫肚皮底下有插座，公猫肚皮底下有插销。你看那小郎猫该有多么狠，插销就往插座里把东西搞（读平声）王二姐三条裤衩我都湿透了。

王二姐我泪搭撒，墙上有一个小蝎子爬。二姐我生来就好淘气，脱下绣鞋砸蝎子。小蝎子我一砸就砸到溜平地，我小脚就碾死它。左碾右碾没碾死，这小蝎子顺着裤脚吱吱往上爬。一爬就爬到三岔口，就在密林深处安下了家。你看着蝎子该有多么样的狠，上前就叨我的鸡冠花。叨一下一耸达，叨两下两耸达。王二姐守寡头一回这么解乏。哎呀我的妈呀！（据黑三、周小影演出本）

在传统演出留下的整理的剧本中，上面的第一段是这样的：

王二姐，泪搭撒，忽听背后响刷拉。手拿银灯照一照，青头愣蝎子在墙上爬。为奴我生来胆量大，伸手就把蝎子抓。你说蝎子它狠不狠，钩子就把手指肚扎。蜇得二姐痛难忍，使劲一摔蝎子掉地下。金莲踩，金莲擦，我想把蝎子来踩死，最可惜我没丈夫他没妈。

在传统二人转第二段是这样的：

王二姐，泪滔滔。在楼下跑过两只猫。乳猫便在头前走，后边跟着老郎猫。为奴一见心好恼，叫声丫环快打猫……

很显然，新型二人转更加强了滑稽性的模仿。新型二人转仍然是传统二人转传过来的。上面我们是仅从剧本的比对，但传统二人转剧本是经过文人整理的，很可能是文人整理时把实际演出粗鄙的东西给删除并改写了。在这里，我们不是一概肯定他们表现的“过火”，我们想以此说明的是肯定性滑稽模仿问题。

无论我们理解单出头《王二姐思夫》，还是理解新型二人转《王二姐思夫》，都需要有对当时“语境”即当时的社会文化环境的了解，即把王二姐思夫放在当时的禁欲主义背景下才能真正理解二人转滑稽模仿的意义。王二姐思夫的故事是发生在旧社会，在禁欲主义的禁锢下，人的情欲和性欲是被压抑被束缚的，即使王二姐思夫的情感是十分强烈的，也要极力地掩饰和压抑在内心深处而不能有丝毫外露，不然是被禁欲主义的文化观念所耻笑的。二人转的丑角的滑稽性本身就好像是讽刺她的荒谬性荒唐性的，就好像是在以夸大她思夫的情感来嘲笑她的不应该性，但实质上却通过这种滑稽的夸张，把王二姐被压抑的爱情和对丈夫的思念给无比强烈地表现了出来。这样，就创造出了这样的效果：一方面，旦角滑稽表现的王二姐思夫是可笑的，因为她违背了“规规矩矩守寡妇”的行为准则、标准、惯例，她的思夫便显出了滑稽的令人可笑性；另一方面，又因为滑稽模仿出的她是特别真实的、人的情感的、有价值的、值得肯定的，她的滑稽方式表现出来的情感又引发出了人们的同情与共鸣。

新型二人转的《王二姐思夫》是在原来滑稽模仿的基础上，更集中在对王二姐性欲的夸张上。在前面我们引述的那一段的前面，还有王二姐对一对小猫相爱的感受的抒发，同我们引述的那一段一起，都是在极力地渲染王二姐被守寡所压抑的性欲望。真正的理解二人转必须得看现场的演出，仅凭剧本我们是不可能全面理解二人转的。在黑三和周小影还有小沈阳早期的演出中，黑三和小沈阳是戴上女人的头

套和乳罩并声明“我现在就是思念死去丈夫的寡妇王二姐了”。在其他剧本中，王二姐是焦急地等待着情人张廷秀归来的大家闺秀，并不是寡妇，可是二人转的演员们就是偏偏地要把王二姐模仿成死去丈夫的寡妇，并且是受着情欲折磨和摧残着的寡妇王二姐。更让人忍俊不禁的是，他们是以极其夸张滑稽的动作配合着唱词表现着他们守寡受到的折磨和摧残。他们模仿着王二姐说：“不想起那个死鬼还则罢了，一想起来呀，我这犄角旮旯都难受。”他们更为极端的可笑还在于，他们是随着这种唱词扭动着他们难堪的身体模仿着他们的“难受”的。他们滑稽模仿可以说是登峰造极、无与伦比。而观众呢？观众明明知道王二姐是什么人，但观众绝不怀疑追究他们表演得对与不对，观众的兴奋点只有一个，就是看他们模仿滑稽不滑稽能不能使他们发笑和爆笑。这就更充分地证明了二人转是一种滑稽特征非常突出的戏剧。

黑三和小沈阳表演的《王二姐思夫》对现代观众的意义已经很少包含对封建礼教的批判，而是着力在滑稽表现一个处于守寡女性的自然本性压抑所受的折磨。二人转的滑稽表演是可笑的，它对女性自然本性的被压抑做了极大的夸张、想象、虚构、变形，甚至扭曲了女性的思想性格，但是，在观赏滑稽表现引起捧腹大笑的同时，又感到了它某种程度的真实，是对这种真实人性的肯定。肯定性滑稽模仿的审美价值在于，观众在畅快的笑声中获得了真实人性的肯定，同时也就获得了对人性压抑力量的否定。

单方面夸大某种因素是二人转创造滑稽的最重要方式。二人转的滑稽模仿是一种故意贬低的模仿，在这种故意贬低的滑稽模仿中，表现出被模仿人物的可笑性（当然还有滑稽模仿本身的可笑性）。被贬低地模仿出来的人物为什么显得可笑呢？那是因为在这种滑稽模仿中单一地极端地也是丑化地夸大了被模仿人物的某一方面常常是性欲的方面，而这种单一化极端化丑陋化地被贬低模仿出来的那个方面，绝对是违反现实意识如现实的文明礼教、道德规范和风俗习惯的，然而，它又是属于人的情感的，有些是属于人的被压抑在潜意识中的原始欲望的。人们常常是不自觉他的情感特别是潜意识中有被压抑的欲

望的，他们是在被滑稽模仿的人物身上被唤起了被压抑的情感和欲望，因而，在二人转丑角滑稽模仿的人物身上，他们产生了双重的笑：文明理性的笑，非理性的笑。文明理性的笑是观众在现实意识作用下对被滑稽模仿人物畸形、另类、丑陋的笑；而非理性的笑是观众被滑稽模仿人物表现出的情感引发出被压抑的原始欲望产生的快感的笑。二人转的滑稽模仿的贬低性是一种了不起的艺术创作，一方面，它由于有了贬低就具有讽刺性的意义，因而可以被社会文明所允许，另一方面，他在这种贬低的掩护下又可以肆无忌惮地表现被文明所禁止的东西。

变形模拟是二人转创造滑稽的另一种重要方式。二人转的演剧方式是模拟，而模拟不是其他戏剧的进入人物性格的模拟，是由丑旦角色的戏谑化模拟，而戏谑化模拟就是滑稽模拟。滑稽模拟由于是畸形地夸大了某些方面，这就造成对人物的变形。变形是丑旦角色把自身角色意蕴转换到人物身上的结果。传统二人转有一种“出相”艺术方式，那就是滑稽模拟的造型形式。新型二人转的变形更是突出的，但大多不采取传统的丑角戏拟人物“出相”的艺术方式，而是采取丑角与人物重合的方式，大约是新型二人转简约的缘故，使演员经由丑角意识直接进入人物，以丑角意识直接变形了人物。有时让人分不清是丑角还是人物。目下的好多小剧场的演出，不少的二人转为这种形态。

滑稽情境的创造也是二人转滑稽的最主要方式之一。二人转的演出创造了一种特殊的滑稽情境，演员与演员之间，演员与观众之间，达成一种默契，进行一种超出平时文化理念、思想精神和伦理道德的娱乐游戏，这种娱乐游戏方式就是进入一种滑稽情境，一种滑稽思维，一种滑稽趣味，一种滑稽氛围。演员表现着滑稽，观众欣赏着滑稽，观演关系由滑稽趣味构成，观众与演员共同置身于浓重的滑稽精神趣味之中。演员对丑旦的滑稽模仿，当然首先是丑角的滑稽模仿，使他成为一种极其重要的滑稽因素，丑角把旦角置身于滑稽情境之中，丑角便和旦角构成了“一副架”的男女关系，使丑旦共同置身于滑稽情境之中，这就为他们进行打情骂俏的滑稽表演提供了一种情境。大多数

演员一上台就表演的“对口”说口，丑旦间的相互调情等就是这种情境的创造。有些演员并且把观众也纳入到这种情境之中，如著名二人转女丑角李毛毛在表演时，和“眼镜哥哥”搭话，并走入观众席中，和外国小伙“调情”，就是把观众置于滑稽情境的艺术创造。

有些朋友说，二人转的风格是幽默，这显然把幽默和滑稽弄混淆了，幽默虽然也使人发笑，但是，幽默是让人笑后沉思，让人觉得意味深长，让人觉得智慧的闪光。二人转的滑稽不是这样的，二人转的滑稽是让人获得一种畅快的笑，让人获得一种痛快淋漓的宣泄，让人获得一种痛痛快快释放的快感。二人转中虽然有些幽默，但那不是主要的，二人转主要的风格还是滑稽。

游戏情形

二人转艺术的游戏性与其说是二人转演员创造的，不如说是二人转艺术这种形式本身所固有的文化属性。一种艺术种类有一种艺术种类的文化属性，该种类文化属性是被该种艺术形式规定的。拿相声这种艺术来说，它的两个人“对口”的形式，用诙谐的段子，尖酸的讽刺，实现对丑恶事物的揭露和鞭挞，必然规定了它的搞笑的幽默性文化属性，而不可能去表现深邃凝重的悲剧主题。一丑一旦的戏谑化模拟就是戏弄性的，因而，二人转的表演表现出强烈的游戏性则是它艺术形式的必然。

男扮女装是二人转游戏性的首要特征。现代二人转表演当然没有男扮女装了，男扮女装是指二人转艺术发生时的表演形态。300多年前的二人转，最初的旦角是由男性扮演的。20世纪的90后或80后极其自由的青年们如何也不能理解当年为什么旦角不是由女性来扮演而必须由男性来扮演了。那既是由封建专制和封建礼教决定的，又是由二人转旦角的文化意义决定的。在封建专制和封建礼教的束缚下，女人不可能去充分地同丑角表演一个爱情或性爱自由的戏剧，这是当时社会的限制；即使女人可以同男性同台演出，但是也绝不可能像男性那样去戏拟化地夸张表演女性的美和欲望。这是当时的文化对女性的限制。有什么办法去突破这双重的限制呢？男扮女装便

产生了。男扮女装最大价值就在于它的游戏性。一个男人装扮一个女人，装扮的方式有两种，一种是外貌形象的酷似，另一种是内在魂魄的逼肖。外在形象的酷似，是以对女性的美貌“迷人”。老艺人刘士德在回忆二人转艺人谷振铎“为啥这样迷人”时的第一点就是他的“盘火”即扮相好看。“他眼睛好看，水水灵灵，精精神神；化妆又非常仔细，脖子都抹得白白净净；看外表，真比姑娘还俊”；“包上头一看，这个俊哪，真像街上卖的那个美人图似的”。还有的说看了男扮女装演的女性是“看了路三丫，一辈子不想妈”。由此可见装扮的魅力。另一种的神似更耐人寻味。这种神似的装扮方式绝非梅兰芳式的在形象外貌尽最大的可能像一个女人，而是做比成样地模拟，更准确地说是在戏拟地表演一个女人，并且是同一个男性丑角表演一场以爱情为主题的戏，它本身就是游戏性的。这个男性是怎样的装扮呢？无非是往头上包一块青布或花布，二人转的旦角最初称“包头的”就是这么来的。除了把头包上之外，还在脸颊上涂上两块红，这就标志着，这个男演员是在扮演女的即旦角了。然而，男扮女装的叫绝处并非在这种外貌的装扮上，而是在情态的表演上。那个装扮女性的男人由于是在男性立场即男性欲望的角度对女性的想象和戏拟表演，就比女性本身更为夸张更为浪漫更为极致地表现了女性的美、媚和浪。这样表演出来的女性人物，那种超越现实的美丽和魅力，那种诱惑人的风骚，那种对男性的热烈而大胆的主动的爱，是表演给丑角看的，更是表演给观众看的。这种游戏化的男扮女装的旦角的表演是对当时观众最大的情感满足。由于是更加强化了对女性的情态和情感的表现，因而有些男性演员对自己表演女性时穿的大棉裤和大靴鞅也可以忽略不计的。著名画家李瑞生有一幅壁挂图画把这种表演表现得淋漓尽致。这就更充分地展现了演员的表演才能。而这些正是由游戏性的方式表现出来的，那个男性扮演的旦角以游戏性的方式把女性的美和爱表演得无与伦比。今天的旦角可以不需要男扮女装了，但也由此失却了二人转一种特殊的艺术魅力。

丑角表演是二人转游戏性的第二个最重要特征。人们常说二人转是丑角的艺术，恐怕就是因为丑角有着巨大的游戏性的原因。丑角的游戏性表现在，丑角可以不被剧本故事所限制、不被表演的人物所限制、不被表演的情境所限制，而表现属于他丑角自己角色的符号意义，这就使丑角具有了极大的展演空间。丑角可以离开正在表现的故事情节，去和旦角表现的人物逗眼（《西厢》）；丑角可以不顾正在模拟的狄仁杰人物性格的统一性和连贯性去和旦角模拟的马寡妇调情（《马寡妇开店》）；丑角可以把旦角撂在一边自己尽情地表演“说口”耍嘴皮子（现代二人转）。丑角加上游戏性就使二人转的表演获得了不受限制的自由。这是因为，丑角是一个非正常存在、一个非理性存在、一个非文明存在的角色，是一个可以不顾文明理性超我的限制，表现感性、表现潜意识本能、表现被压抑欲望的象征符号。丑角之所以是丑角，就是因为一方面要突破理性的限制，另一方面要表现感性欲望的缘故。丑角是这个角色的伪装。伪装成丑就更可以肆无忌惮地表现感性的欲望。但是如果只有丑角没有丑角游戏性的表演，二人转的表演还是不可能获得极大的自由。游戏性是一种可以突破任何程式、模式和习规的表演方式，它是一种游艺的态度，一种玩耍的态度，一种自我宣泄的态度，一种陶醉的态度，一种忘我的态度，这种态度使表演进入了一种极其自由的境界。可以突破理性的丑角加上了这种进入自由境界的游戏性，二人转的表演几乎就可以没有任何限制地无所不能了。

丑角的游戏性是从胎里带来的。它的原型是东北大秧歌的下装。二人转的丑和旦是东北大秧歌上下装的置换变形。东北大秧歌上下装的对舞形式本身就有一种游戏性。当大秧歌的上下装被劈出来单独表演的时候，就更加强化了丑角的有效性。在文化专制时期，二人转的丑角被限制，二人转的游戏性也被限制了，二人转就失去了它的活力和生命力。现代二人转的丑角和游戏性好像是对限制的反弹似的，在一个开放的舞台上，尽情地戏弄着、玩耍着、戏谑着，表现着来自感性的欲望。但是，由于这是一个自由的时代，没有了封建时代的压抑

和限制，因而，丑角及其游戏性在有些时候就失去目标变得有些泛滥和没有边界，甚至有的二人转变得低俗与恶俗。

戏拟化模拟是二人转游戏性第三个重要特征。与其他戏剧和曲艺绝对不同的是，二人转丑角的表演人物，绝不进行人物扮、绝不进入到人物的性格中去、绝不与人物合一。二人转的丑角表演人物方式是，他是站在丑角自己的立场上去戏谑化地模拟人物，这就使人物不论是中规中矩的历史人物如狄仁杰，还是文静书生如张生，不论是丫鬟小红娘，还是村姑王二姐，所有的人物都在丑角的模拟中被戏谑化地染上了丑角的情感色彩。所谓丑角的情感色彩是由丑角的角色符号所规定的。二人转的丑角是与旦角结构在一起而形成的。丑旦是一个戏剧角色结构，这是二人转区别于其他戏剧和曲艺的一大特点。丑角与旦角结构在一起所表现的是，丑角对旦角的情感欲望。而这种情感欲望是丑角代表观众来表现的，丑角是以自己的丑角化的表演替观众宣泄了被压抑的欲望。而这种宣泄的方式虽然主要是以旦角为对象的，但是还常常转换到人物的表演过程中去。这样，当丑角把自己的对旦角的情感欲望转换到人物形象上去的时候，人物就离开了原来的思想性格而成了丑角的象征符号。二人转虽然演人物，但二人转从来就不进入到人物性格中去；二人转虽然模仿了各种各样的人物，但二人转却始终是在戏谑化地模拟人物，即用自己的角色意义极大地夸张扭曲人物；二人转虽然模仿了各种各样的人物，但二人转却始终是通过各种各样人物表演丑旦角色自己。这种戏谑化即用自己的角色意义夸张扭曲畸变人物，就是丑角通过游戏性的方式表现出来的。

二人转的游戏性到了现代阶段，发展到了无以复加的地步。由于现代二人转没有了故事和人物的表现，丑旦角色也就没有了对人物的戏谑化的模拟。传统二人转有多重角色，演员是一重，丑角是一重，人物是一重。二人转演员首先要进入的不是人物，而是丑角，是以丑角的角色进入人物的角色。现代二人转几乎没有了人物的模拟，就只剩下了进入丑角的角色。现代二人转演员是戏拟化地模拟着丑角的角色。由于缺少了对人物的戏谑化模拟而显得缺少了艺术性，真的是现

代二人转的一大缺憾。而丑角的一上台就开始的无所不在的戏谑化表演，个别的还发展到了“恶搞”，就是把丑角的戏谑化扩张到了没有道德底线的程度，这就使这类二人转表演让人厌恶而难以接受。

“说口”艺术是二人转游戏性的又一重要明显特征。正是因为有了说口，二人转艺术可以说是一种语言的游戏和狂欢。二人转演员是民间玩语言游戏的能手和高手，他们以游戏化的方式为观众进行了一场又一场语言的游戏和狂欢。现代二人转淡化了故事淡化了舞蹈淡化了演唱，但却强化了说口。说口是被丑角转换过的，因而就必然染上了丑角的情感色彩。丑角的情感色彩要么是性趣的，要么是滑稽的，要么是搞笑的，这就使二人转的艺术表演总是集中在这几种内容之中。二人转的表演经常表演的是如下的节目：小笑话、滑稽故事、歇后语、溜嘴皮子、见景生情的即兴创作、时髦语言与乡巴佬语言的齐用，最流行词汇与老掉牙土语掺和，丑旦互相比较劲比赛，向观众展示、显示和炫耀语言表现的才能，等等。所有这些都获得了搞笑的娱乐性效果，而这个效果正是二人转演员用游戏化的方式编排出来的。有了游戏性的二人转就成了语言的游戏和狂欢，没有了游戏化就使二人转表演变得僵硬、苍白和尴尬。这也是二人转成功与否的一个重要标志。

二人转语言的游戏和狂欢直接催生了赵本山的小品，赵本山小品由于语言的游戏化和狂欢化，歇后语的连用就是其中之一，如赵老蔫说：“你让我玩语言好有一比，瞎摸触子去南极——根本就找不着北；脑血栓练劈叉——根本就劈不开腿；大马猴穿旗袍——根本就看不出美；你让潘长江吻郑海霞——根本就够不着嘴。”这纯粹是演员用自己的语言游戏的方式表现人物的思想，现实生活中的人物无论如何是不会这样说话的；其他戏剧用一句歇后语也就够了，而二人转的游戏化的语言却一连用了四个歇后语，这种效果，拿东北话说就叫非常“赶劲”。岂止语言的游戏化和狂欢，还有故事情节的构思，都是从二人转带到小品中来的艺术方式——就是赵本山小品有与其他小品迥然不同的独特性。

肢体动作是二人转游戏化的又一重要特征。肢体动作是另一种艺术语言，这是所有的戏剧都运用的艺术方式。但是，能像二人转那样把肢体语言运用到了最大火候的确实很难找到第二种戏剧或曲艺。二人转是以性趣为主题的戏剧或曲艺，这是由它的表演形式决定的，这形式除了丑旦构型和说口之外，最重要的就是二人转演员的肢体动作了。在故事情节之外，在模仿的人物之外，在表现的内容之外，在说口之外，二人转演员主要是丑角总是用自己的肢体动作表现着他的角色意义。丑角的肢体动作大都是滑稽的，大都滑稽的动作都是指向他身旁的那个旦角的。他的面向观众有朝着旦角的嬉皮笑脸、挤眉弄眼，他的绕着旦角转、捧着黏着旦角转，他的对旦角动手又动脚、点头又哈腰、浑身都朝着旦角奴劲的样子，是内心欲望外化的肢体形式，其丰富的意味是任何故事与语言所难以表达或根本不能表达的。肢体动作是由传统二人转的“出相”即身体造型转换过来的，“出相”更强调舞蹈化的造型，而肢体动作则是缺少艺术造型的身体动作而已。二人转演员的这些肢体动作正是由他们游戏化的方式表现出来的。如果换了其他正规的表现方式，将会变得十分荒唐且不可理喻，也不会被观众所接受。当然，有些肢体的游戏化过了头，变得下流不堪入目，观众也是不能接受的。

见景生情的即兴创作是二人转游戏性的另一重要特征。见景生情的即兴创作包括二人转演员根据现场出现的新情况的现场创造，包括丑旦之间的交流，还包括与观众的随时交流等。二人转是一种活的艺术就表现在这种游戏性的即兴创作上。见景生情的即兴创作在二人转中叫“抓口”，它表现了二人转演员的灵机一动、灵感爆发、灵敏反应和语言表现的灵气。二人转演员之间的即兴“斗口”，和观众之间的交流也表现着这种灵敏反应。一般来说，这种反应是临时性的实现，并无准备的，是突破了剧本的规定性的临时增加，游戏性的因素是十分明显的。但深入分析你就会看到，其实这种见景生情的即兴创作是依据着一个基本模式和套路的，无论什么样的见景生情即兴创作都是在这个基本模式和套路上进行的。这也就是说，二人转的表演是给游戏

性留出巨大空间的。或者可以这样说，见景生情的即兴创作是由二人转本身的游戏性形式决定的。

兼容并包、与时俱进是二人转游戏性的又一重要特征。二人转绝不墨守成规，绝不一成不变，绝不拒绝新东西。理论家关德富先生曾经有过一个精彩的比喻，他说：“二人转就好像一个火锅，什么东西都可以往里装，二人转的形式看去是简单的，但表现内容却是丰富的。”关德富先生说这话的时候，是在二十几年前，那时的二人转还没有像现在这样巨大的变化。当下二人转的兼容性就更是今非昔比了。二人转可以演流行歌曲，可以表演武功，可以耍杂技，也可以少唱甚至不唱成本大套的传统唱段如《大西厢》和《马寡妇开店》等，也可以少舞甚至不舞由那种开场舞、对舞和三场舞构成的模式舞蹈了，也可以少演或不演那种一个情节很长的故事了，也可以少演或不演人物了。在新型二人转中，可以听到对帕瓦罗蒂和阿宝最洪亮男高音的模仿，也可以欣赏对流行歌手学习的最柔美歌唱；可以看见武功极强高手式的大劈叉，也可以欣赏街头正在时兴时髦的“街舞”。还有最让老百姓开心的讽刺贪官污吏的“短信”，最让你捧腹大笑的黄色“段子”，最新世界用语与最流行概念，二人转都能最先运用。不光是内容，二人转曲调也是具有包容性的。著名作曲家那炳晨就指出，“流传甚广的《猪八戒拱地》，其中最好听、人物最鲜明、人们最爱听的就是那段‘叫相公啊，我的大嫂啊；相公相公啊，大嫂大嫂啊’使用的影梆曲调，就是杂调”。二人转最善于“吐故纳新”。这表现了二人转的兼容性和与时俱进性。但这并非二人转演员的心血来潮，而是二人转演员审时度势根据观众的观赏要求进行的二人转改革。二人转是一个善变的艺术，二人转演员没有那么多清规戒律，二人转演员没有什么艺术理论因而也不坚持什么艺术理论，二人转演员不听任何艺术理论家的批评，但二人转演员绝对看观众脸色，绝对看观众的反应，绝对看市场的行情。二人转在千变万化中绝对坚持了这样三不变：即无论怎样变“二”却不能变（“二”即一丑一旦角色）；根据观众的情趣变；游戏性的精神不能变。二人转有了这三条原则，就保证了二人转无论吸收了什么，

兼容了什么，改变了什么，去掉了什么，二人转还是二人转。但是今天的二人转确实不是昨天传统的二人转了，它是一种受观众欢迎的新型二人转。二人转的游戏性保证了二人转的推陈出新，保证了二人转的吐故纳新，保证了二人转的与时俱进。如果二人转没有游戏性的精神，对传统形式就一丝一毫不能变，二人转就不能受到现在观众的欢迎，二人转就真的会成为非物质文化遗产而被送进博物馆保存起来。

二人转的游戏性特征在丑旦间的互相逗眼调情、打情骂俏中最明显不过了。二人转演员在二人转表演故事和人物之前或之中，总是离开了故事和人物自己进行逗趣的表演，这真的使我们常常想起小猫钓鱼的故事：小猫要钓鱼，但小猫常常是丢掉了钓鱼的任务，去抓蝴蝶。蝴蝶斑斓色彩和翩翩飞舞吸引了小猫，小猫能不去扑蝴蝶吗？被另外更有意思的东西吸引，这就是二人转为什么常常丢掉故事和人物的原因。二人转演员间的逗趣大多为以性趣为中心，以搞笑为目的。这不是二人转剧本中的，也不是二人转模仿人物中的，而完全是二人转演员根据观众的趣味生发出的笑料。它虽然不适于二人转剧本，但确实属于二人转表演形式。近些年，这种东西愈演愈烈，逐渐挤迫了二人转的故事和人物，是好还是坏，众说纷纭，但是却受到了观众的欢迎和喝彩。传统二人转中还有悲剧喜唱的演法，那也是很典型的游戏化的演剧方式。过去二人转有些悲剧，唱到悲痛处可以引起观众的唏嘘痛哭；但也有演员在表现人物的悲痛失声时，却一会跳出人物角色的悲痛的哭表现自己角色的笑；更有令人叫绝者是，一半脸表现哭，另一半脸却能表现笑。这种游戏化的表演不仅是演员自己离开了剧情也使观众离开了剧情，而把注意力集中到了欣赏和享受演员的艺术表演上。德国大戏剧家布莱希特曾经有过“陌生化”的理论，是说表演者要与被表演的内容拉开距离，二人转也是拉开距离，但不是布莱希特的为了观照和批判，而是为了欣赏表演艺术本身。和欣赏表演艺术相关的还有，二人转演员常常还要展示和炫耀自己的表演才能，自己的“特有才”。这也是二人转的游戏化所带来的一种结果。

游戏化的表演方式，在正规戏剧和经过正规戏剧教育的演员那里一般是看不到的，因为他们常常是或者绝对是按照表演的规律和程式来表演的。但艺术史也告诉人们艺术曾经存在过另一个规律：对既成规律的突破。突破规律也是一种规律。而突破规律的规律常常是以游戏的方式实现的。张旭的狂草、梵高的变形、塞缪尔·贝克特的“等待戈多”戏剧等，都是对规律的突破，也都具有很强的游戏性。在艺术创造中，凡是有游戏化的地方肯定就是对文化规范的反叛，肯定就是对艺术习规的突破，肯定就是对人的超我的超越，而这种游戏化肯定也就会给人带来精神的宣泄与亢奋、自由和愉悦。二人转的游戏化是一种游艺，一种玩耍，一种消遣，一种取乐，一种搞笑，一种超越，也是一种创造。游戏性是一种艺术方式和艺术技巧，戏拟地调侃它要调侃、戏耍和要解构的东西。它表现出正经处不正经，不正经处倒正经的态度。它以不正经挑战突破了正经。它以不正经的游戏，特别是由不正经的丑角表现出来的游戏性，越过了封建礼教和文化理性的防线，表现出了人们被压抑在潜意识中的本能愿望；如果这些是以比较严肃的一本正经的方式表现出来的，那将不被当时的文化规范所允许，也不被观众的超我所接受。

第二章 形式意味

形式意味

二人转是这样一种艺术：它是一丑一旦即一男一女以转的方式来表现另外内容的，“二人转”本身有它独立的形式意义，这种形式意义与它所表现的内容是不同的；二人转以自身的形式去表现别的故事，这个故事在很大程度上就被二人转形式同化了，成了二人转的转换形式；二人转的形式是人们对美好爱情愿望的象征符号，是人们内心情感的外化形式；二人转还是原型的象征，它牵引着悠远的原始记忆，是远古最重要原型的当代体现。

二人转来源于东北大秧歌上下装的“一副架”，“一副架”是一个完整的意象，它是由一男一女对舞等构成的舞蹈形式。二人转的“二”就是“一副架”的男女，因而二人转的实质就是男女转、转男女。这种

男女转和转男女的形式本身就鲜明而强烈地表现着性爱的意义。这是形式自身的必然性意义，而绝对不以故事的意义为转移，又绝对不以人的意志为转移的意义。如果用原型批评“远观”的方法来看——远观就是略去细节而宏观地整体地把握最核心的形式——二人转性爱意义的意象就更醒目了：二人转表演自始至终都呈现着二人转的意象：一男一女迷狂的舞蹈，或者由逗哏调情等说口构成的男女间的情感沟通（这时的说口是“转”的另一种变形），表现的就是一对男女被一种魔力相互吸引着呈现出一种合二而一趋向的意象。

东北二人转之所以常演不衰，并且走进大城市，吸附了越来越多的观众，奥秘就在于二人转“一副架”的形式，就在于这种形式所创造的意象表现着人的永恒情感欲望。

因而，我认为，二人转的审美特性，二人转的本体特征就是二人转的形式，二人转审美意象的生成与其他艺术是极为不同的。话剧、歌剧的形式存在于文学剧本中，因而话剧、歌剧等只能是一种戏剧样式，而不是戏剧的形式。话剧、歌剧离开了文学剧本就没有本身的意味；黄梅戏、川剧等戏曲样式自身也不能构成有特定意义的艺术形式，它的样式本身也没有内容可言；甚至像京剧这种意象性很强的戏曲样式，其本身也很难说构成了一种艺术形式。艺术的样式是艺术的种类，艺术的形式是内容的表现方式。二人转的独特性就在于，它的艺术样式本身就构成一种艺术形式，就是说，它形式的本身就有意味，就有内容，就有审美效应。就像书法的意味，不存在于书写的词句中，而表现在或古拙或流畅的书写形式中一样，二人转的意味首先表现在二人转的形式本身之中，二人转的文学剧本只不过是二人转形式及其意味得以呈现的框架、依托和媒介罢了。二人转艺术样式有双重结构：一重是文学剧本的，另一重是二人转形式的。正是二人转形式所呈现的意味才构成了二人转的神奇魅力。

双人浪漫舞的意象是理想爱情的象征。二人转，转二人，一男一女的欢歌浪舞，逗哏调情，本身就创造了一种韵味无穷的意象。首先，不论演的是传统二人转的《蓝桥》，还是《包公》，还是以说口为主

的新型二人转，观众首先看到的和最感兴趣的仍然是男女演员转的本身，是一对男女演员以转的形式在给观众表现故事，而不是表演故事。这里就有二人转的内容。也就是说，男女二人转的意象有不同于和超越于文学剧本，超越剧中人物的另一种韵味。其次，二人转主要是以歌以舞以逗的形式来转的，而这歌、这舞、这逗，又是男女二人的互为对象、互为挑逗、互为作用、互为刺激、互为配合来展开的，一对男女仿佛被一种莫名其妙的力所吸引，紧紧围绕着它，而彼此纠缠着、吸引着、追逐着、黏合着。这种力并不是文学剧本带给他们的，而是他们自身需要表现的。第三，二人转是一丑一旦来转的，这不仅体现在总是丑（男）围绕着旦（女）转，而且还体现在男的丑演，女的俊演，男的矮演，女的高演。这无疑也构成一种意象。

二人转意象形式本身就包含着意蕴，譬如上面所讲的由转的方式构成的三种意象，都包含了两性之间引诱的情、性和爱的内容。一丑一旦彼此纠缠、吸引、追逐和黏合着的力，其实就是“牝牡相诱”的情、性和爱的强烈欲望。而这种内容是语言及其故事所不能淋漓尽致表现的，也是在特定的文化背景中不能直接表现的，但二人转的“意象”却给予了最生动、最强烈、最酣畅的表达。艺术理论告诉我们，意象是投射了主观情感的形象，因而，一种意象就是一种象征。关于象征，艺术理论家这样说：“就普遍象征而言，我们发现心灵和物质经验间的同一联系。某一物质现象通过其本质表明了它们的情绪和心灵经验，我们通过身体语言经验，象征性地表达情绪经验”。从象征的角度看，二人转意象实际上是人们性爱潜意识的象征形式，在一丑一旦为“一副架”的转和逗形成的“二人转”意象中，投射了人们对性爱和爱情的内心愿望。二人转意象是性爱和爱情愿望的一种象征形式。精神分析学家深刻指出：“心理学最重要的成果也许是我们称之为心灵的东西，即能够被意识到的精神过程，仅仅是从整个心灵中挑出的一个变形了的部分，它源出于更深的无意识层，经过与外部世界的刺激接触后，发生了改变。更深的无意识层，发源于我们身体器官的本能，它主要由欲望组成，这些欲望不断灵巧地反抗着将它本身表现出来。

它们受到反对的力量，特别是恐惧和犯罪的影响，其核心后来转变为道德感。被允许表现出来的东西，通过进入意识，再现出来的是一种妥协物；欲望仅仅以一种变形的和伪装的形式，才得到充分满足。”二人转意象超越了一切专制礼教和道德伦理禁忌，使人们被压抑的性爱和爱情欲望得到象征性的表现。二人转的旦角象征了人们性和爱的对象，丑角象征了人们（当然是男人们）的欲望，而合二而一意向的转和逗哏调情等构成的意象，则是性爱和爱情欲望实现的美好象征。

人们会问，二人转意象象征的性爱和爱情欲望在封建专制时代可以理解，在今天这样一个爱情自由的年代，它还是性爱和爱情欲望的象征吗？是的，肯定是的。之所以说得这样肯定，原因还在于二人转的意象。二人转意象由于是“意象”的，就有了一种丰富的象征意义。在专制时代，二人转象征了人们对自由性爱和爱情的欲望，在人们爱情不被限制的时代，它象征了更美好的爱情。而人们对性爱和爱情美好的期待是永远不会满足而永远存在着超越性的。永不满足也是人的一种本性，实现了的美好的东西会变得不那么美好，而未实现的总是美好的。因而，二人转意象就成为表现人们爱情愿望的永恒象征。

二人转并非依靠自身形式的转，那样就成了纯粹的二人浪漫舞；二人转要依赖于剧本或表现另外的内容实现它的转，表现它二人转的意象。然而，与其他戏剧和曲艺不同的是，二人转在表现其他内容时，一方面是不丧失自身二人转意象的形式意义，这种意象的象征意义始终呈现着，另一方面是，二人转还用二人转的形式去同构性地表现它要表现的内容，使它所表现的内容被它的二人转形式所同化，进而使其成为二人转的转换象征。

我们说二人转意象是一种象征，旦角象征着人们的性爱对象，丑角象征着人们的性爱欲望，丑旦的“二人转”的意象象征着人们性爱欲望的圆满实现，这是二人转最基本的形式及其意义，当二人转表现另外的故事和内容时，二人转演员用这种二人转的形式去表演，就把二人转的形式带进了他表演的故事内容之中。二人转表演另外的故事内容时，绝不化身为故事中人物的角色，这不单是因为二人转角色少，

不可能化身为角色的问题——拉场戏可以解决这一问题，二人转表演二人的故事也可以化身角色么——而是二人转就是要始终保持二人转的角色，即保持二人转意象的象征意义。

在《二人转与东北民俗》中，我曾经说过：“一旦一丑转的过程中时常表演另外的小故事。但他们并不丧失一旦一丑的角色及其意义，而是以一旦一丑的角色在模拟另外的人物。所谓的二人转就是在大秧歌一旦一丑角色模拟另外人物表演另外故事的基础上形成的一种民间艺术。”二人转表演人物最重要的方法是跳进跳出，跳进跳出方法的意义和功能就在于，它以跳进人物的方式，既保证了对人物的模拟性表演，又以跳出的方式，保证了二人转自身的意象特征；而它的跳进跳出是有自身的规定性的，那就是从二人转角色的跳进跳出。跳进人物不是依照人物的形象和性格逻辑跳进人物的真实性地表演，而是从二人转角色的戏拟性地表演，用二人转意象去同化性地表演人物。譬如说，二人转可以表演《西厢》、《蓝桥》、《马寡妇开店》和各种各样现代题材的剧目，但二人转所表现的主题、意义仍然淹没不了一旦一丑两个角色的转或者主要是两个角色的转；一旦一丑可以模拟张生与莺莺、魏学士与蓝瑞莲、狄仁杰与马寡妇等各种各样人物，但都不丧失一旦一丑两个独立的角色。二人转的一旦一丑扮演戏剧人物不像其他戏剧那样按戏中人物扮，如演莺莺、红娘就扮作莺莺或红娘，而是以旦丑的模拟强化了旦丑角色的独立意义。同时，旦丑两个角色也以“跳进跳出”的表演方式——旦丑角色和人物角色模拟的不断变换，使被模拟的人物及故事都被旦丑角色的构型及舞蹈方式——二人转所规范和同化。传统二人转表演中有“全进全出”、“一进一出”、“半进半出”等表演方式（参见《二人转与东北民俗》第五章），这些方法的运用都是在保持二人转意象和象征方式，使被模拟的人物成为二人转的转换象征。

新型二人转跳进跳出方式由于不再表演一个很长的故事，不注重对人物的模仿，因而跳进跳出就不那么频繁了，但是，跳进跳出的方法仍然是很明显的。传统二人转有三重角色：演员、丑角、人物。到

了新型二人转中，大多只剩下两重角色了，就是丑角。新型二人转是演员一出场就是丑角，然后是从丑角角度对人物的模仿，如果没有人物模仿，则就是丑角的表演。这里需要进一步解释的是二人转的说口。新型二人转的说口占了很大的比重，传统二人转是以歌舞为主，说口为辅，新型二人转是说口为主，歌舞为辅了。这是不是说跳进跳出的方法不存在，而二人转的意象就不存在了呢？要弄清楚这个问题，就要首先弄清楚说口的性质和艺术功能。说口是二人转演员以语言的方式说笑话和逗眼调情，它自然与二人转演员跳进跳出模仿人物不同，但是，若从更为抽象的意义上来看，说口与模仿人物有异曲同工之妙。其一是，二人转说口与表演人物同样是男女间情感的表现。说口有些是娱乐性的笑话，与男女性爱无涉，但大部分还是表现男女性爱的主题的。这同传统二人转用模仿人物表现性爱主题是一样的。其二是，如果我们把二人转的“转”作为一个更宽泛的了解，不只是僵滞在只是二人转舞蹈方面，而是一种艺术的转换象征，我们会明白，二人转的说口同样创造了一种二人转意象。

二人转说口的二人转意象是这样创造的：二人转一丑一旦两个角色通过说口，或者是说笑话，或者是逗眼调情，或者是打情骂俏等等，实际是在做男女间的性爱情感的沟通。意象不仅是过去的记忆和内心愿望的表现形式，意象还是一种超越具体事物的整体抽象形式。超越丑旦说口的具体内容，我们会看另一种不同于跳进跳出的二人转意象，一种男女间性爱沟通的二人转意象。这是新型二人转以变形的方式表现出来的二人转意象，它同样是人们没能实现情感愿望的一种象征。

二人转意象还是人们性爱情感欲望的一种宣泄。来源于东北大秧歌的二人转舞，无论是“掏花灯”、“逗扇”、“望月”，还是“扑蝠”、“卧鱼”、“亮翅”以及“转腰”、“抖肩”、男女对舞等等，那炽烈、激越、亢奋的男女对舞的旋律，还有跳进跳出的方式，不仅是一种情感欲望的表达，还是或者说更主要是一种情感欲望的强烈宣泄。从观众的角度说，欣赏二人转的过程，就是情感欲望表达的过程，更是情感欲望宣泄的过程。在封建专制时代，人们的情感欲望不能够直接表达和宣泄，

因而必须用那种意象象征的方式，到了一个相对自由的时代，强大的专制力量基本解除了，人们的情感欲望就不再必须用隐晦的象征方式表达和宣泄了，因为，舞蹈的象征方式过于隐蔽了，不能直接宣泄人们的情感欲望。正是这个原因，新型二人转才使传统二人转的舞蹈渐渐弱化，而使说口渐渐强化了：说口的语言形式比舞蹈象征的形式有更具具体、更直接、更强大的宣泄功能。

新型二人转说口量的增加——与传统二人转相比，不知要多多少倍了——和质的变化——表现性爱欲望已经不需要“似秀不秀，含而不露”那种隐晦、隐喻的表现方式了，如《西厢》性爱发生的巧妙比喻，代之而起的是较为直接的甚至是赤裸裸的言说，有些甚至成了淫秽下流东西的表现，这就不能不受到严肃的批评了。正因为人们把二人转欣赏的过程当成了一个情感宣泄的过程，才不断诱导了二人转说口的继续膨胀，也使一些个别的二人转走向了极其低俗的地步。这种表现方式，一方面体现了这个时代的文化自由和艺术自由，另一方面，也体现了人的情感自由和欲求的自由。我们不能因为个别二人转的极其低俗就禁止所有二人转的说口，因为，说口表现的人们的欲望，还是一种民俗的当代变形，而民俗是从远古流到今天的一条源远流长的文化大河。

二人转的意象还是原型的象征。二人转的意象牵引着悠远的历史体裁，承载着人们的集体无意识欲望，象征着种族的原型。二人转是一种“文化遗留物”，它是东北远古文化女神崇拜文化的一个遗留。文化人类学家泰勒认为，许多现代文化现象其实都是古代文化的“遗留”。他说：“对于古代来说曾经是严肃的事情，对于近代来说则可能已经变为娱乐。对于祖先来说最重要的宗教信仰，都在后代的儿童故事中得到表现。然而同时，过时了的古代生活习俗，可能变为一种最新的形式，这种形式还可以带来损害或补益。有时，古代的思想或习俗突然又复活，已重新引起世人的惊异，而世人早就认为它们已经死亡了或正在死亡着。在这里，遗留变为复发，转为复兴”。不管是“遗留”，还是“复兴”，用原型批评理论来看，都是原型的象征方式。原型理论

的创始人荣格说，原型就是原始意象，就是种族记忆，它的形式是深深地镌刻在祖先的头脑中而经过生理和心理遗传的方式进入到后代的心理中的。“我们在无意识中发现了那些不是个人后天获得而是经由遗传具有的性质……发现了一些先天的固有的直觉形式，也即知觉与领悟的原型。它们是一切心理过程的必不可少的先天要素，正如一个人的本能迫使它进入一种特定的存在模式一样，原型也迫使知觉与领悟进入某些特定的人类范型”。二人转就是这样一种原型。从原型遗传的角度说，二人转是远古文化通过遗传的方式留给今天的原型；而这种遗传同样是得到文化承传加强的。二人转从原型到今天的变形，是有一个文化链条相连接的，尽管我们今天很难完全恢复这一联系链条的每一个环节了，但是，链条的大致线索我们还是能够勾勒的。二人转是来源于东北大秧歌上下装的，东北大秧歌与东北各民族舞蹈特别是与东北萨满舞的联系是十分紧密的；而萨满舞与东北远古的女神祭祀舞又是紧紧相连的。

东北远古女神祭祀可以被称为圣婚仪式，圣婚仪式的形式是“二神转”，即两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞或模拟他们的交媾。今天的“二人转”就是远古“二神转”的置换变形。无论从原型的心理记忆也好，还是文化承传遗留也好，二人转都是“二神转”原型的象征。二人转是从远古留下来的原型。二人转这个意象是远古原型的象征。二人转这个意象象征了人们的集体无意识愿望，是对被压抑性爱或者是为满足性爱（超越现实性爱）的象征性表现。

从二人转是远古“二神转”的置换变形，我们还不无惊奇地发现，新型二人转还有着增进人们性能力的文化功能。这种增进人们性功能的文化因子，是古代生殖崇拜的圣婚仪式带到现代二人转构型和新增加的形式之中的。

在古代，圣婚仪式的“二神转”是一种象征性的仪式，它可以保证和促进大地万物和人的性能力：“在每一个仪式里都可以看到原始人的一种相同需要，亦即要做‘相同’的事情，要待在‘一起’。将植物的权能或者精灵人格化的那对夫妻本身就是一个能力中心，那样，能够

增加他们所代表的权能的力度。我们不妨说，植物的巫术力量正是由于这样一个事实而得到加强的，那就是由一对最具性能力——即使并不真正实现——的年轻夫妇‘代表’植物的权能，进而使之人格化。这对夫妇，‘新郎’和‘新娘’无非象征性地反映曾经真实发生的事实，他们正在重复神圣婚姻这一原初的行为”。

在今天，娱乐形式的新型“二人转”也还是一种象征，它象征的当然已经不是神的圣婚仪式，但是，它所象征的仍然可以称之为神圣的结合，它所表现的形式意义仍然是“要做相同的事情”，“要待在一起”，要获得强大的性能力。只不过不再是巫术方式，而是一种同构性的影响、激发和刺激。这种影响、激发和刺激在远古圣婚仪式的“二神转”中就无数次地发生和实现过了。这在弗雷泽的记述中我们就可以窥见：“我们已经了解了那种广泛流传的信念（事实上，这种信念并不是毫无根据的），即植物通过雄雌两性的性的结合来繁殖，根据顺势或模拟巫术的原则，这种繁殖是由植物精灵雄雌两性（或由男人女人扮演）婚嫁交配刺激的结果。这种巫术性的戏剧在欧洲民间节日中占有重要地位。由于它们根据的是非常原始的对于自然法则的概念，所以它们一定是从远古时代就流传下来的”。女神的婚配常常是由祭司和他的妻子来模仿的，“祭司同他的妻子，像正常人结婚那样，举行婚礼，这样来象征太阳和大地的结合。仪式完毕，全体吃喝玩乐，跳着舞，唱着猥亵的歌曲，最后便进行最荒唐的纵情淫欲。这样做的目的，是要感动大地母亲富饶丰产”。伊利亚德也深刻揭示出：“狂欢推动着生命的神圣能量流转不息。大自然中的危机或者丰收之时正是一场狂欢节的时节……大地必须被重新唤醒，天空必须被启发热情，以使伟大的宇宙婚姻在最佳状况下举行，以便使谷穗成熟并且缔结果实，使妇女生子、动物生养众多，使死者的空虚充满生命的力量”。远古时代的人们举行这样的仪式，确实是从“果必同因”的模仿原则出发的，他们虔诚地相信，只要把他们想要的结果模仿出来，就能获得模仿的结果。他们之所以这样理解，是把自身的体验参与到了那种巫术认识之中，因为他们在神的神圣结合中受到了刺激和激发，获得了更大的性

能力，他们就以为万物同样受到了刺激和激发，获得了性结合的能力。原始巫术的迷信性渐渐消失了，但是，这种获得非常体验的内容却保留下来。

在二人转的形式中获得更大的性爱兴奋心理感受和性爱兴奋能量，是现代二人转欣赏的最重要功能之一。这是古代民俗圣婚仪式变形到今天的文化意义。不管我们愿不愿意承认，它都是这种具有古代原型形式的、带有民俗性质的民间艺术的形式规定性的必然意义。

二人转以一种表现了人类最基本最重要最永恒的情感意象而成为一种最为独特的戏剧形式。人类从远古一路走来，是伴随着戏剧方式走来的。伴随着人类走来的戏剧，到今天不知道有多少种类，但是，绝大多数的戏剧形态都距离远古时代的戏剧形态相当遥远，在今天好多戏剧形式中已经完全看不到一点原始戏剧的痕迹了。今天戏剧形态表现着今天的主题，而原始时代戏剧的形态和主题也就自然被遮蔽和遗忘了。今天戏剧的主题和原始戏剧的主题有什么区别呢？今天戏剧主题大多为表现今天人生诸多问题，例如人与社会的矛盾，人与自然的矛盾，人与人自身的矛盾等等；而原始时代戏剧没有这么多矛盾可表现，原始戏剧所表现的就是人最基本的生命欲求。原始时代人的最基本的生命欲求就是生存和繁衍，因而，原始戏剧的形式和主题就是生命的复活和生殖崇拜。根据跨文化方法比较，人类生命复活和生殖崇拜的最基本形式是圣婚仪式，圣婚仪式基本方式是“二神转”，即两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞或模拟神的交媾。这种戏剧形式，是在远古世界各地的普遍形式，但是，在今天的世界各地，几乎一点也看不到它的踪影了，唯独我们东北的二人转还保留着这种戏剧的原始形态的主要特征。这真是一个很大的奇迹。

跳进跳出

如果说新型二人转与传统二人转有什么始终如一的特点，除了丑旦角色及其戏拟化模拟表演之外，最重要的就是跳进跳出的表演方法了。新型二人转是传统二人转的变形，但无论怎么变，这个最能标志二人转独特性的跳进跳出表演方法却没有变。新型二人转对传统二人转“三场舞”的舞蹈模式、唱腔丰富的曲调模式、“女爱男”的故事模式等都淡化了，甚至剔除了，但跳进跳出的表演方法却反而强化了。由于跳进跳出是二人转表演区别于其他所有戏剧和戏曲最重要的方法，因而，跳进跳出的强化就在某种程度上更加强化了新型二人转表演方法的独特性。

跳进跳出的表演方法，是二人转演员在表演二人转时，经由丑旦角色进入人物，不完全化身为人物角色，从丑旦角度戏谑化模拟人物，虽然有时跳进人物角度，但又能从人物角度跳回丑旦角度，即使是跳进人物角度，也仍然是带着丑旦角色角度的表演。这种跳进跳出便自然形成了表演者与被表演者分离的表演方法，而在其他戏剧和曲艺表演中，大都是表演者化身为被表演者、表演者与被表演人物合一的表演方法。

跳进跳出不仅标志着二人转特别是新型二人转的表演方法及表演形式的独特性，还有这种表演形式的独特性表现出独特的意蕴。或者也可以这样说，正是二人转要表现出独特的意蕴，才形成了跳进跳出这种独特的表演方法。

跳进跳出的表演方法是由丑旦角色规定的。因而理解二人转的丑旦角色便成为理解二人转跳进跳出表演方法的关键。不理解二人转丑旦角色的独特性便不可能理解二人转跳进跳出的表演形式的丰富意义。

二人转丑旦角色是一对具有特殊意义的表演“行当”。戏剧的表演“行当”是一种约定俗成的角色分工，根据角色类型表演不同人物。早期的“参军戏”表演者是有明确分工的，余秋雨说：“‘参军戏’的滑稽表演，其基本格局是两个角色的有趣问答”，“这两个角色，智能相对稳

定，一个是嘲弄者，一个是被嘲弄者，实际上已构成‘行当’。仍然可能是那个被嘲弄的参军周延太著名，被嘲弄的行当就被称为‘参军’，而嘲弄者的行当则被称为‘苍鹘’。不少戏剧史家不无根据地指出，‘参军’这一行当，相当于后代戏曲中的净角，‘苍鹘’这一行当，相当于丑角。”从行当是戏剧表演分工的角度看，二人转的丑旦无疑就是行当。二人转的丑角和旦角虽然有时可以共演一个人物，但多数情况下，丑旦角色的职能是相对稳定的，丑角经常模仿嘲弄者，旦角经常模仿被嘲弄者。更明显的是，二人转的丑旦角色本身就是一对戏谑的角色，丑角是戏谑者，旦角是被戏谑者。在强化女性是个丑角的二人转中情况则相反。二人转丑旦角色常常是离开了或者在没有进入人物之前，自己就表演自己了：丑与旦就戏谑地表演上了；但他们进入到表演人物时，也就自然把丑旦的色彩涂抹在了别的表演的人物形象上。

这里的最有趣之处也是最复杂的问题在于，二人转丑旦又不仅是一对表演人物的行当，而是具有特殊文化意蕴的象征符号。这种特殊文化意蕴的象征符号既是丑旦从发生到成熟的形式积淀，又是东北农民集体无意识中原型的置换变形。

二人转是东北大秧歌“劈出来”的戏，老艺人刘士德说：“二人转还是从大秧歌里‘跑’出来的。”丑旦角色是大秧歌上下装的移植。这种移植的角色从一开始就带有自己的形式意义：一是角色的性别分工：丑角是下装即男性角色的移植，旦角是上装即女性角色的移植，移植了的丑旦角色是有明确的性别意义的；二是角色的构型形式：大秧歌中的上下装是“一副架”，即成对地“扭”（舞蹈）的，当二人转把这“一副架”移植到二人转中来，也就自然地把“一副架”的表演方式移植到了二人转中；三是“一副架”角色构型的形式意义：大秧歌中的“一副架”即一男一女成双成对的表演是性爱意义意趣意愿的表现形式，当二人转把这种“一副架”的构型移植到二人转中，也就自然把“一副架”构型的性爱意义移植到了二人转之中；四是二人转丑角的生成和发展使二人转“一副架”表现的性爱内容更为强烈：由于丑角这个角色的表演是被“一副架”规定即被性爱意义规定的，丑角的戏谑化表演越强化

他表演的性爱内容也就越增加，从而使二人转表演的内容沿着自己角色的规定性发展。二人转角色从发生到发展就这样积淀成了性爱的象征内容。

二人转角色之所以积淀了性爱的内容，还和东北农民集体无意识的原型投射有关。二人转丑旦的象征意义是在东北大秧歌的形式传承和集体无意识原型投射两个方面得到强化而定型的。根据原型批评方法的研究，远古的原始意象是以种族记忆的方式留存在集体无意识之中的。考古发现证明，5500年前的东北，曾经存在过女神崇拜。而根据跨文化的比较方法，东北远古的女神祭祀方式就是圣婚仪式，而圣婚仪式的形式就是“二神转”，即一男一女两个祭司模拟女神和她的配偶跳交媾舞或者模拟他们的交媾。参见圣婚仪式的人们也模仿女神的圣婚仪式跳交媾舞和真的交媾。文化人类学家说，人类的有些重要原型是一种“范式”，后代的人们总是有一种依循和回到那种“范式”中去的强烈愿望。而回到“范式”的方式常常就是以原型的变形方式出现的。二人转其实就是“二神转”原型的变形。“二神转”原型通过一代又一代的舞蹈形式变化到近代的大秧歌，又变化到今天的二人转。这样看来，二人转是“二神转”的象征，而“二神转”的性爱意义是不言自明的，那么二人转“一副架”的构型角色表演明显的性爱内容也就是可以理解的了。

通过以上简短的分析，我们会明白这样一个问题：与一般戏剧角色不同，二人转角色不仅是戏剧行当，而且是有性爱特殊规定性意义的行当。二人转的丑旦角色是一个不可分割的整体，有丑就有旦，有旦就有丑，丑旦的整体构型才构成或丑或旦的角色意义；丑旦分开便丧失了各自的意义。所以二人转不论怎么变，丑旦的角色绝不变。这是二人转区别于其他戏剧和曲艺标志着二人转最为独特的表演角色和表演形态的地方。认识不到二人转的这种角色的独特意义，也就遮蔽和抹杀了二人转艺术的独特性。

二人转丑旦角色是一对象征的意象，一男一女的一对“转”的形象是一种象征，旦角是人们的潜意识愿望中美丽的女性的象征，丑角（他

所表演的对女性的绕转形式、戏弄调笑和对女性的赤裸裸的爱的欲望)是男性情感的象征。二人转跳进跳出不是由二人转演员角度的跳进跳出,而是经由丑旦角色的跳进跳出,这样,二人转不论怎样跳进跳出都带有了丑旦角色的意义,都成了丑旦角色转换象征。

二人转表演有三重形象:二人转演员的;丑旦角色的;剧中人物的。二人转表演的跳进跳出就是这三重角色的跳进跳出;但新型二人转主要是后两重角色跳进跳出,二人转演员进入表演状态便已经进入了丑旦角色,而不是演员自身角色。二人转演剧形态的魅力之谜,就在于这跳进跳出,它使二人转表演别具一格而表现出深刻丰富的内容,在看上去简单的表演形式的变化中,表现出人们的强烈愿望和原始记忆而令人们心醉神迷而进入一种狂欢的情绪状态。

二人转丑旦是行当,而且比较一般戏曲行当二人转丑旦行当还有自己的特殊性,那就是二人转丑旦是原型性的象征。二人转丑旦跳进跳出被“一副架”规定着,实际上就是被行当规定着,也就是被原型规定着;二人转丑旦表演时的跳进跳出是行当的跳进跳出,也是原型象征的跳进跳出。

二人转老艺人刘士德总结二人转表演跳进跳出的方法,很好地证明了这一点。刘士德说“定口”大致的三种说法:完全跳进人物;半进半不进人物;完全跳出人物。这三种“定口”的说法完全可以看做是二人转表演跳进跳出的三种方法。刘士德老艺人的总结应该是道出了二人转跳进跳出的秘密的:丑旦角色不断从人物回到丑旦角色,其实就是回到原型性的象征。这就充分证明了二人转这种戏剧与其他戏剧和曲艺的重大区别:其他戏剧和曲艺缺少或没有跳进跳出的方法,演员与人物合一的表演方法,在表演上虽然有的也有行当,但是却是没有原型规定性的表演方法;二人转则是具有很明显原型规定性的表演方法。

以传统二人转来说,《西厢》表演的张生和崔莺莺,《马寡妇开店》表演的狄仁杰和马寡妇,都是被丑旦两个角色以“一副架”的方式表演出来的,都是被丑旦“一副架”支配的,都是被丑旦“一副架”过滤

的，其实都成为丑旦“一副架”的转换象征。《西厢》由于在丑旦角色跳进跳出的作用下，就更加强化了张生和崔莺莺的性爱甚至是“偷情”内容；更加强化了狄仁杰与马寡妇的调情。在跳进跳出表演方法的演出中，这些人物失去了在原来作品中的思想性格，当然也失去了自身的性格逻辑，而完全按丑旦角色的文化符号来表现了。有老艺人说，二人转艺术是将其他地方的人物东北化了，其实所含的意思是被丑旦化了。因为丑旦是具有原型规定性的象征，因而被丑旦化就是被原型化了。

新型二人转发生了极大的变化，在许多二人转表演中，迷狂的舞蹈、激越的歌唱和完整的故事几乎一点也看不见了，但是，新型二人转之所以还是二人转，并没有丢掉二人转艺术的精魂，就因为二人转无论怎样变，并没有变掉丑旦角色和跳进跳出的表演方法。并且，新型二人转还把跳进跳出的表演方法发挥到了极致。

以孙小宝表演的《马寡妇开店后传》为例，我们可以看到跳进跳出方法的典型特征。《后传》的剧本就是为丑旦角色的构型而创作的，它明显地把人物丑旦化了。在表演中，孙小宝和他的搭档又极尽丑旦转化人物之能事，把丑旦的符号意蕴转换到人物形象中去，狄仁杰和马寡妇都离开了人物本身的性格逻辑，而表现出强烈的性爱意识和性爱行为，丑旦就这样使被模拟的狄仁杰和马寡妇成为丑旦的转换象征符号。

带有丑角特点的人物扮。二人转特别是新型二人转，一个很重要的特征是以丑角的跳进人物。这首先表现在丑角的装扮是带有丑角特点的装扮。以小沈阳表演《江南小寡妇》为例，小沈阳一出场就装扮了小寡妇的形象，戴着很长的头发（头套），穿着花衣服，胸前还故意用两个圆圆的东西弄鼓鼓的。这显然并非中性扮，而是人物扮；但是，这种人物扮又并非其他戏剧的演员完全进入人物扮：演员化身为人物形象，演员就是人物，在人物之外看不到演员，并且这称为装扮（表演）的最高境界。二人转特别是新型二人转并非是这样，即使是装扮，新型二人转也不是完全彻底地进入人物，而是很明显留有丑角

装扮人物的特点。小沈阳扮演小寡妇，虽然穿了小寡妇的花布衫等，但是整个的脸并不化妆成小寡妇，即使有的演员脸部化妆也不是化妆成人物，而是化妆成丑角；有的演员虽然换装成了人物，但也是变形的夸张的。小沈阳不是要让观众看到一个十分逼真的小寡妇形象，而是故意要让观众看到是他丑角装扮的小寡妇形象。带有丑角特点的小寡妇装扮就比一般装扮更夸张了小寡妇形象的疯疯癫癫性，从而使小寡妇在形象装扮上就显得滑稽可笑。

二人转演剧艺术的魅力之谜在于，二人转演出一开始，就展现了丑角戏拟人物的艺术魅力：二人转并非“中性扮”，也并非人物扮，而是经由丑角的人物扮。

始终保持丑角自身的角色立场。始终保持自身的角色和立场，以丑角的角色立场去戏拟性地表现人物，是二人转不同于其他戏剧和曲艺的最独特之处。二人转演员虽然装扮成人物，但那仅仅是艺术符号性的标示，其意义是表示二人转丑角所戏拟的就是那样一个人物，中心是在丑角的戏拟性模拟那个人物，而不在于真的演出那个人物。丑角不仅在装扮上完全不进入人物，更表现在模拟上不完全进入、化身人物。二人转丑角从一开始就表明丑角戏拟性模拟人物的独特性。小沈阳虽然对小寡妇形象有些装扮，但是，他还是从小寡妇形象中跳出来，从他丑角的角色立场去表演。小沈阳在以小寡妇出场后，进行了如下表演，把他胸前戴着的代表小寡妇乳房的两个圆圆的东西不断往下挪动，说：“这两个东西在上边是小姑娘，往下一点是小媳妇，再往下一点是我妈，再往下就是我奶了”；旦角说：“那要再往下一点呢？”小沈阳（丑）：“那就不是人了。”旦：“是什么？”小沈阳（丑）：“是奶牛了。”这完全是跳出了小寡妇形象的表演，是跳回到了丑角的表演。这种跳进小寡妇形象，然后又跳出小寡妇形象回到丑角的表演，就让观众有了最清醒地观看二人转的立场：看一个丑角的模拟小寡妇的表演，而不是看一个演员完全进入小寡妇的表演。

丑角跳进跳出地表演人物最重要的特性还有，丑角以丑角的符号意义戏拟人物，这里又可以分出这样两个主要特点：一是由于丑角的

戏拟夸张，使人物的心理得到了极为彻底的表现；二是使丑角自身的原型性的文化符号意义得到极为彻底的呈现。一般戏剧或曲艺的表演人物，虽然也有夸张变形的表演，但那不是从一个具有特定意义丑角角色的夸张，因而，夸张并非是极致的，更并非是表演的角色进行的，而大多是属于剧本表现的人物本身的。二人转对人物的夸张则是属于丑角的，是丑角从丑角角度对人物的表演。由于丑角对人物戏拟，即从自己的角色角度模拟人物，就使人物的内在心理得到比之于由人物本身角度的表现更真实更强烈更彻底的表现，甚至使难于表现或以其他方式不可表演的东西得到了很生动很感人的表现。小沈阳表现江南小寡妇想念死去的丈夫，她性压抑的痛苦，她的抓心挠肝，她的无着无落，等等，都由小沈阳的号啕大哭、大放悲声、痛苦地挺尸般的死去和性苦闷的直接宣泄表现出来的。我们看到，小沈阳的模仿方式成了小寡妇内心呈现的方式。这里的巧妙之处就在于，小沈阳是以丑角的立场对小寡妇的戏拟性模仿，因而，小沈阳表演的小寡妇形象是他以丑角的立场用丑角的符号意义模仿的小寡妇，这样，小寡妇形象变成了丑角的转换象征符号，而不是一般意义上的小寡妇形象了。

从这种表演的实践来看，原来跳进跳出的概念又是不能完全概括的了。小沈阳跳进人物，又不是完全跳进人物；留有跳出的即丑角的特点，又带有人物的特征，又不是完全的丑角。这里其实是丑角和人物的转换象征方式：丑角以自身角色立场的对人物模拟的方式，实现了丑角对人物的转换方式，被模仿的人物成了模仿者丑角的象征符号。

跳进跳出创作了二人转独特的表演形式及其艺术效果。通过跳进跳出的方式，保持了二人转丑旦角色的独立性意义，生发出了一种戏谑化模拟方式，把丑旦的意义转换到人物形象中去，创造出了一种滑稽风格，使二人转的表演呈现出强烈的娱乐性元素。

观演交流

人们都听过原生态歌唱，大概没有看过或听说过原生态戏剧。新型二人转很大程度上就属于原生态戏剧。新型二人转没有经过文人的创作，没有经过艺人的打磨，没有经过时间的筛淘，甚至没有经过导演的雕琢，更没有经过艺人的反复排练，新型二人转展演在舞台上的几乎完全是初始的戏剧形式，它们是粗粗糙糙、毛毛草草的东西。一台新型二人转，由四五对二人转演员组成，每一对大都是丑角先进行说口表演，然后请出旦角，或进行简单二人转小帽歌唱，或唱一出压缩了的传统二人转剧目，或模仿流行歌曲，但大部分时间是丑旦间的调笑。没有传统的故事表演，也没有多少歌唱、多少舞蹈，这样的演出用正规的学院派的戏剧标准来衡量，它们很难称得上是戏剧。但就是这样粗粗糙糙、毛毛草草的东西，却占领了现代化的都市剧院，吸附了拥有多媒体观赏条件的广大观众群。戏仿二人转演员经常用的台词来追问这一问题：“这是为什么呢？”

新型二人转肯定有一种东西深深地吸引住了观众。这个东西是观众只有在二人转中才能获得的，而在其他艺术中不能获得的。也就是说，新型二人转吸引观众的东西是观众在当下影视等作品中得不到，而唯独在新型二人转中才能领略体验到的。也许有的朋友会说，是的，新型二人转的“■大彪”（东北民间语，放肆、无禁忌地说“砬砬话”即污言秽语）、“扯犊子”、表演黄色的东西，确实是在别的艺术中看不到。无须讳言，有些二人转过度的粗俗表演或个别二人转的恶俗表演确实很糟糕，但我以为，把全部新型二人转都做这样的批判，未免太武断太极端太粗暴，而这样说既低估了广大观众的欣赏水平，也太表面化了，无助于问题的真正深入研究。究竟是新型二人转的什么东西吸附了广大观众呢？

交流，演员和观众的现场的即时性交流，交流的是情绪、情感、生命体验和生命欲求，自始至终都呈现这种交流，这是新型二人转最为突出的东西，而在其他艺术中少有或绝对看不到的东西。新型二人转靠的正是这种属于戏剧最为原始最为本质最为重要的东西，才使它

的粗粗糙糙、毛毛草草的东西具有巨大的魅力和裹卷力。在当下的观众看来，他们观赏的一些东西，比如影视剧，缺少了他们在新型二人转中所享受到的东西，因而，他们才不惜掏钱买票到剧院看当下的新型二人转。

他们看惯了虚假的戏剧，他们看够了好的故事，他们也受够了教育，他们需要返回到原生态戏剧中，看他们需要的东西。在以往的戏剧里，他们只是被动地看，他们不能获得与演员的交流，而交流才带来他们的宣泄，他们的快乐，他们的爆笑。他们需要演员和他们交流原始性的生命体验和生命欲求。你也许会说，他们的欣赏水平不高不雅不美；你也许会说，他们的欣赏水平很粗很鄙很俗；你也许会说，他们的欣赏层次需要提高提高再提高，但是这确实是他们最强烈的欣赏欲求，我们可以这样说或那样说，但我们却没有权力去否定他们即民间的欣赏选择，因为，那是他们的权利。

新型二人转没有完整的演出脚本，甚至根本就不存在一个所谓的剧本，在新型二人转那里，不存在一个永恒不变的剧本。“剧本，剧本，一剧之本”，对二人转演员来说，根本不适用。二人转演员的根本任务不是完成表演剧本，而是表演观众的欲望。二人转表演永远呈现出一种交流状态，因而二人转的“一剧之本”永远表现在一种活的交流形态之中。二人转演员的演出恐怕只有一个表演的大概提示：丑角说口、笑话，然后旦角出来后丑旦进行调笑，再后是丑旦二人转小帽或民歌小调的演唱，最后是流行歌曲的模仿等。这就是新型二人转演出的大致模式。但演出模式虽然同一，而演出样式和演出效果却大相径庭。在一对二人转演员半个多小时的演出中，他们的台词究竟怎样说、歌曲究竟怎样表演、人物究竟怎样模仿等，并非像其他戏剧或曲艺那样被严格地规定好了的，而是一种相当随意性和多样性的。但这种相当的随意性和多样性只是表面的，与其他表演比较而言的，在二人转演员表面的随意性中却是有着极大的规定性的。这种规定性就是二人转演员在进行和完成这一切的时候，根据现场演出的状况，要充

分煽动观众的情绪，要充分激发观众的热情，要充分调动观众的参与，一句话，就是要充分与观众进行交流并充分呈现与观众交流的状态。

创造掌声的实质是二人转艺人自己与观众交流打开最好的通道。新型二人转比之于传统二人转，特别在意观众的掌声，掌声好像成了衡量新型二人转演出效果的唯一标准，成功与否，就是看观众有没有掌声，掌声次数多不多、热烈不热烈。因而，创造掌声成了二人转艺人的最高追求。这就造成了二人转艺人一上台就要掌声，边唱边要掌声，有的屁股上还贴着“鼓掌”两个大字，更有甚者还“咣咣”往台上磕响头要掌声。掌声对新型二人转为什么这么重要呢？观众的掌声确实能够刺激演员表演的激情，有的演员说，“掌声再激烈一点，我就玩命了！”但是，从新型二人转观演关系的实质来看，刺激演员的激情并非是二人转演员创造掌声的实质。

我们都知道，新型二人转所表演的东西，大都与日常的思想意识、道德情操和审美情趣不符甚至相悖，正如有些人所激烈抨击的那样，是粗俗粗鄙粗陋的东西。人们是带着他们的日常思想意识、道德情操和审美情趣走进剧场的，按理说，一般戏剧是没有办法解决这一矛盾的，然而，观赏的结果是，他们被二人转表演的东西所感染了，所裹卷了，所同化了，所激动了。二人转艺人是怎样使它的观众接受了与他们思想意识、道德情操和审美情趣相悖的东西的呢？我以为，很大程度上靠的就是掌声。掌声成了二人转艺人转换观众思想境界的艺术方法。掌声为什么可以转换观众的思想观念呢？掌声是在演员的呼唤和表演笑话中被激发出来的，因而，掌声表现了观众对演员表演的认可和赞同。演员在观众认可和赞同的基础上，进一步激发观众的叫声、呐喊声和笑声，而这叫声、呐喊声和笑声及掌声，所激发出的是观众与日常思想精神不同的生命欲求，观众原始生命的情感被调动起来了，这就进一步使观众的思想情趣站到了二人转表演的立场上，使观演关系达到了和谐、融洽和一体化的程度。不要小看了这开场就要的掌声，正是它的轰然的热烈响起，才使观众日常思想意识的硬壳轰然爆裂，从而才使观众迅速地由一种日常思想情趣进入到了另一种非日常的

文化境界之中。这种文化境界就是弗洛伊德所说的“本我”，巴赫金所说的“第二种生活”，尼采所说的“酒神狂欢”境界。掌声让观众自觉自愿地脱去了正规的“中山装”、“西服”，而穿上了“便服”和“休闲装”，暂时地告别了“本我”和“超我”、第一种生活和日常精神状态。也许，二人转艺人本身并没有理性地意识到掌声转换观众思想情趣的巨大作用，但是，可以肯定的是，他们在具体演出的反复实践中深深地体味到了：掌声可以保证他们的演出使观众迅速顺畅接受，而没有掌声可以使他们很卖力的演出宣告失败。二人转艺人是知道掌声的巨大艺术魔力的，因而他们才那样看重掌声创造掌声。

掌声体现了观众一种情感的卷入，而这种情感卷入为新型二人转演员与观众的深入交流打开了通道。当观众对一种表演不再有情感抵触而是情感深深地卷入的时候，观众就不再是被动地接受表演，一个无动于衷的旁观者，而是转而从自己的角度主动和强烈要求演员的表演了。二人转的表演首先是演员调动了观众的情绪，观众的情绪反过来又要求二人转演员表现观众的情绪，二人转表演就是在这种相互交流状态中展开的。传统二人转表演中这种交流的观演关系就比其他戏剧和曲艺明显，到了新型二人转这种交流的观演关系就更加强烈了。传统二人转表演的“蔫”的可以演“欢”了，“素”的可以演“荤”了，长的可以演短了，“百样货迎百样客”，什么地方有什么演法等，重视的就是观演的交流。新型二人转的观演交流主要体现在演出过程中。新型二人转没有完整的剧本，没有成套的唱腔，没有程式化的舞蹈，所以还能吸引住观众，靠的就是与观众的交流。

交流状态使二人转表演的内容更深刻地表现了观众的情绪。二人转的观众与其他观众不同的是，他们可以放肆地欢笑与爆笑，可以呐喊与狂叫，可以向演员呼唤再来一个什么样的节目。观众的情绪虽然是由二人转演员煽动起来的，但也与观众的欣赏期待有关。观众显然是带着一种定向性欣赏心理来看二人转的，这种定向性心理就是要与二人转演员一起进行精神的游戏与狂欢。这就既形成了二人转演员与观众交流的基础：演员可以没有妨碍地与观众交流，又形成了二人转

观众对二人转表演的规定性：演员必须很好地完成与观众的交流。在演员与观众交流完成最好的状态中，演员把他要表演的东西仅仅当成了一种因由、一种媒介、一种符号，而由这种因由、媒介和符号充分地展开与观众的情感交流。如关于人生的哲学性思考：“人生在世屈指算，最多三万六千天；家有房屋千万所，睡觉就需三尺宽；总结起来四句话：说人好比盆中鲜花；生活就是一团乱麻；房子修得再好那也是临时住所；那个小盒才是你永久的家！”“人这一辈子，不长也不短，风风雨雨就那么几十年。穷过，富过，咋的都是过，为何不开开心心，过好每一天。想要吃啥，你就可劲儿地造啊，想要喝酒，你就大碗地往下干。要玩就玩它个天地转，要乐就乐它个乐翻天，你就知足常乐吧。人生就是这样”；“眼睛一闭一睁一天过去了，眼睛再一闭不睁一辈子过去了”；关于对现实的看法，如：“这年头，有些医生心黑手辣，只管赚钱，不顾人命，越看越像杀手；有些杀手，精益求精，宛若庖丁解牛，娴熟自如，越看越像医生。你能分得清，谁是医生，谁是杀手吗？这年头，有些学者专门溜须，上面说什么，他就阐述什么，越看越像屁精；有些屁精，意气风发，苦心钻研拍马之道，越看越像学者。你能分得清，谁是学者，谁是屁精吗？这年头，有些教授一心向钱，手里有什么，他就卖什么，越看越像商人；有些商人附庸风雅，脸上眼镜身后书架，越看越像教授。你能分得清，谁是教授，谁是商人？”这真是深刻犀利、解恨过瘾、痛快淋漓。还有人生道路如：“走别人的路，让别人无路可走！”这当然也显示出了某些东北人的蛮横。还有关于生命的体验，打工仔等普通人的喜怒哀乐，关于情感趣味，都是在观众情绪的规定和诱导下表演出来的。有些段子并非二人转艺人的创造，而是“拿来主义”的为我所用，比如时下手机中的一些创作，二人转艺人可以随时拿来成为他表演的内容。你不必仔细考虑就会发现，二人转表演出来的大部分内容，既不属于剧本，又不属于被模仿人物，而是根据演出情况新加上去的。对一种严正的戏剧表演来说，这种临时性的即兴附加是绝对不允许的，但对二人转

观众来说，二人转则非这样表演不可。不这样表演，二人转观众就觉得没表现他们的愿望与情绪，就会觉得不过瘾而感到深深的遗憾。

交流状态既延展了舞台的范围，使演员走进了观众之中，又使观众走上舞台成了演员。新型二人转好多演员都要走到观众席中去表演。李毛毛走到观众席与外国人对话；小黄飞把一个观众帅哥拽到舞台按到椅子上坐下，自己坐到他的大腿上，边唱歌边说：“宝贝，宝贝，世界上最快乐的事就是咱俩慢慢到老。”戏剧表演有舞台的限制，使它的表演必须限制在一个框框内。这个框框由四面墙构成，其他三面是有形的，面向观众的一面则是无形的，因为演员不能越过这个界限。这个界限也就形成演员与观众的距离。二人转的表演超越了这个界限，也就超越了这个距离。新型二人转演着演着，丑角就一个跟头翻到了台下，在台下与台上的旦角继续他的表演，这是司空见惯的现象。小沈阳还把一个女观众邀请到台上和他共同表演，这很快就掀起了观众的热情，而小沈阳与那个观众在观众的欢呼和呐喊中完成的表演，正说明了观演交流状态呈现的喜剧效果。

交流状态使观众共享了一种集体心理体验。戏剧艺术就是一种集体心理体验，但是目前的中国戏剧还没有一种戏剧能够像新型二人转这样把集体心理体验表现得这样强烈。二人转演员就像古代的一个巫师、一个萨满，不知道他给参与者施加了什么魔法，就在那么一瞬间，他或她或他们，就能够使在场的观众共同进入一种精神氛围之中，共同沉浸在一种情绪之中，共同陶醉在一种情感状态之中，共同享受在一种集体心理体验之中。这也许和二人转受到萨满强烈的影响有关，传统二人转就包含着萨满的文化因子，这因子同样保留在新型二人转之中。萨满跳神没有参与者的共享一种文化氛围，神就不可能被请到。二人转表演最大的成功就是创造出一种观众共享的精神状态、情绪状态、情感状态、心理状态，使人们都进入和陶醉在这种状态之中。这种状态是一种集体心理体验，而非个人的心理体验。在集体心理体验的陶醉和共享之中，人不再是个人，而是一种集体的人，没有差别的人，一样的人，人都离开了日常的思想意识而进入到另一种思想意识

之中，人感受到了从来没有过的分外轻松、愉快、喜悦、兴奋、陶醉和迷狂。其实，二人转演员创造这种状态并不神秘，传统二人转是用迷狂的舞蹈和激越的歌唱，新型二人转大多用的是说口和笑话，但是，它要点中观众的神经穴位，它要抓住观众的灵魂，它要请出观众的“神”即潜意识愿望。而这些所强调的还是交流。

交流状态使表演变成了一种观众参与其间的狂欢。由于二人转是从观众的角度表演的，它要极尽二人转所有之能事表演观众的情绪，因而就使观众的情绪得到了最大限度的表现，而观众情绪得到最大限度表现的结果是，人们的情绪被激动得进入一种狂欢的状态。此时的观众已经不是在看戏，而是在参与一种狂欢的文化活动，他们激动着，狂笑着，呐喊着，拍打着，呼叫着，要求着，参与着，把二人转的观看变成了他们参与其间的狂欢游艺。有些观众要反复地看二人转，所寻求的就是这种精神的狂欢。不少观众的二人转瘾，恐怕就是这么来的。

二人转的交流状态，还使新型二人转正剧的写作剧本也要重视与观众的交流。传统二人转已经注意到了这一点，就是二人转的剧本要充分地从表现观众情感欲望的角度去创作。新型二人转把这一点继续发扬光大了。《马寡妇开店后传》可以说是这类的代表。《马寡妇开店后传》与《马寡妇开店》两种二人转比较是十分有趣的。《马寡妇开店》表现的是狄仁杰科考路过并住进马寡妇店，马寡妇百般调戏，而狄仁杰义正词严教训马寡妇“要规规矩矩守寡妇”的故事。虽然在具体表演上二人转丑旦演员以各种方法表现了马寡妇的风骚和引诱，也戏拟性地表现了狄仁杰与马寡妇的戏弄与调情，但是剧本的最后主题却还是一个道德教训的主题。但是这个主题在《马寡妇开店后传》中却被颠覆了。它不再满足于只是表演狄仁杰和马寡妇的爱欲表现，而是在剧本上就表现了狄仁杰与马寡妇的性爱故事：八年后重又回到马寡妇店的狄仁杰，已经不是遵从伦理道德的书生，而是放荡不羁的腐败官员。想起当年没有和马寡妇发生性关系，“肠子都悔青半截”。在《开店》中，狄仁杰是一个被动的被诱惑者，而在《后传》中则成了

主动的调戏者。“今晚就在此店歇，补补上回那个缺”。狄仁杰不仅和马寡妇同居，还许诺十天后接她进京，结果是十天后狄仁杰果然派人来了，但不是来接马寡妇，而是给马寡妇送来一块贞洁匾，让她从此后终身守寡。尽管《后传》是表现对狄仁杰那样的腐败分子的批判，但从具体表演上来看，表现性爱欲望则成了主要的内容。从这个故事的表演中我们会惊讶地发现，在二人转那里，没有什么人物的历史真实性可言，没有什么人物的性格逻辑可言，一切都是为它表现的主题——这个主题是在具体表现中生发出来的性爱意义——服务。

交流状态使二人转戏剧表演形式更丰富。新型二人转对传统二人转有很多变形，但有两种东西不是削弱而是加强了，一种是跳进跳出，另一种是兼容性。这两种方法的加强其实都是与观众交流的加强。从与观众交流的角度看，跳进跳出的方法原来是与观众交流的方法。二人转如果只有跳进即化身为人物的方法，他就不能很好地实现与观众的交流。他演着演着就从人物的情境跳了出来，或者是跳回到丑角的立场，或者是跳回到演员自身的立场，来同观众交流了。二人转的兼容性也是为了更好地与观众交流。二人转的兼容就像东北火锅的“乱炖”，“乱炖”虽然使些东西失去了自身的原味，但是“乱炖”却得到了“乱炖”的滋味；二人转的兼容性，虽然有点杂，模仿歌曲和杂技、武术等均能容纳，但二人转兼容它们的目的是为了表现它们，而是为了和观众的交流。因而，失去了交流的兼容就是失败的兼容。

二人转与观众的交流其实质是二人转对观众情趣和欲望的表现。二人转从它诞生的那一天起，就决定了它是观众的艺术。因为它是由观众的需求而产生的，并不是为了表演的需要和教化的需要而产生的。它的一丑一旦即一男一女构型和“二人转”的形式表现的就是性爱趣味，它是从东北大秧歌中上下装转换而来，为的是满足观众平时的娱乐需要。传统二人转在煤窑在大车店在兵营在土匪窝等处演出，二人转的意象和“女爱男”的故事，所满足和补偿的就是人们性爱的缺失。不仅如此，在演出中，还根据人们的要求，不断加进“荤”的东西和“黄”的东西，以满足人们的性饥渴。人们现在终于理解了，当时人们所处

的没有爱情和性爱的社会环境和生活环境是不合理的，人们要求艺术地满足他们的爱情和性爱欲求是合理的。总不能说在现实中剥夺了他们的性爱生活是合理的，而他们欣赏一下性爱的艺术比如二人转就是不道德的吧。当年人们就遭遇了这种荒谬的逻辑。由二人转老艺人的回忆我们知道，封建时代由于二人转演得“黄”了一些，被判定“有伤风化”被禁被抓是时常发生的事，这就是当年人的不自由的体现。

二人转是观众的艺术，当然要从观众的角度表演它的戏剧节目。新型二人转的观众不再是封建时代缺少性爱的观众，它的重心似乎不应该是性爱欲求了吧，但是，情况恰恰相反，性爱欲求还是观众的兴奋点。这是因为，性爱欲求是人的原始欲求，“食色，性也”，性欲是人最重要的生理本能之一，因而是人的兴奋点之一，也是人的快乐源泉之一，它并不因为性爱的满足就彻底丧失它的趣味。新型二人转作为一种原生态戏剧，所表现的重要内容还没有离开性爱趣味。但是它还是发生了重要变化，那就是作为舞蹈的二人转意象的象征方式减弱了，作为一个“女爱男”原型的故事模式减弱了，代之而起的是说口的膨胀，男女间调情搞笑的增加。新型二人转正是沿着这样一个大致的方向发展着观演之间的交流。新型二人转必定不会固定于一种单一的形式，它是发展的变化的多样的，只要有利于与观众的交流，二人转的形式随时都会发生变化。

片段组合

传统二人转的完整性表演形态被现代二人转片段化所代替，是因为传统二人转的完整化形态如一个完整的故事、一套完整的舞蹈形式、一种完整的模拟方式，由于被一种固定的主题制约着，因而不能强烈地呈现搞笑的喜剧效果和狂欢化精神，因而被片段化组合的表演方式所取代。片段化组合舍弃了原有的固定的主题，由搞笑的片段组合在一起，形成了一种极其强烈的搞笑和狂欢化精神的二人转新的表演形式。新型二人转的演出方式是由两个演员把一个笑话组合起来，结构方式就好像一条线穿起一串珠子一样，因而片段化组合也可以称之为穿珠式结构。

新型二人转的片段化组合是对传统二人转完整化的解构和颠覆。传统二人转的完整化演出形式及其主题在现代二人转中几乎完全不存在了；而新型二人转的片段化组合形式则呈现出比传统二人转更为强烈的喜剧效果和狂欢化精神。

传统二人转是一种整体化的演出形式：一场二人转要演出一个完整的剧目，即使演几出剧目也都是完整的。这种完整化的剧目是由以下几个方面构成的：

完整化的故事的叙述：故事的发生、发展和结局都要交代和表现出来，人物的命运要完整地表现出来，比如《大西厢》从定情到偷情到大团圆一演就是两三个小时以上；

完整化的舞蹈的表演：上下场舞、走三场舞、对舞等二人转主要舞蹈方式大部分都表现出来。二人转的舞蹈可分为两类，一类是属于表现人物的舞蹈，一类是属于二人转形式本身的舞蹈，属于二人转形式本身的舞蹈有一种独立于故事之外的意蕴；

完整化的唱腔：二人转的主要唱腔在一出完整化故事表现的剧目中要得到充分表现，故事的叙述和行为及内心世界的表现是以唱腔形式来实现的，因而唱腔是比较丰富的；

完整化人物性格：无论是多出剧目的演出，还是一出剧目的演出，都要表现人物的完整化性格；

完整化的说口：有的说口比如“套子口”是由一个有头有尾的较长的笑话构成的，因而被称为“故事口”；

完整化的演出形式：一出二人转由双重表现方式呈现出来：除了二人转演员对故事的表现之外，还有对故事的叙述、概括，如《大西厢》从一到十，又从十到一的对故事的整体性概括；

完整化的链接：一场很讲究的演出不仅要有完整化的正剧，还要有小帽，小帽与正剧在“意思”上与正剧是结为一体的。

新型二人转则呈现出与传统二人转截然不同的表演形态：

没有完整的故事：新型二人转绝不表现故事的发生、发展和结局，而只表现故事的一个笑话、一个节选、一个元素，只有故事的一个片段；

没有完整的舞蹈：新型二人转绝不表现原先自成结构的舞蹈，只表现舞蹈的一个样式、一个意思、一个方面，只有舞蹈的一个片段；

没有完整的唱腔：新型二人转绝不表现成本大套的唱腔，而只表现唱腔的一个段落、一个小调、一个曲牌，只有唱腔的一些片段；

没有完整的人物性格：新型二人转绝不表现人物性格的全面性，而只表现人物性格的一个侧面、一个缩影、一个表现，只有人物性格的一个片段；

没有完整的说口：新型二人转绝不表现传统说口完整的故事（比如《姐夫戏小姨》等），而表现说口的一个方面、一个特点（笑话）、一个选段，只有（传统）说口的一个片段；

没有完整的演出形式：新型二人转绝不进行那种既模拟又叙述的双重表演，而只表现模拟的一个方式、一个样式、一个风格，只有模拟的一个片段；

没有完整的链接：新型二人转绝不既唱大戏又另加小帽，而只表现一个类型、一个形式、一个小段，只有小帽或大戏的一个片段。

不仅如此，在演出的结构上，传统二人转是一种线篇结构，而新型二人转则是一种片段叠加结构。所谓线篇结构就是以完整的故事作为贯穿整个表演的线，用这个表演线穿起表现情感的篇。完整化的故事线和人物情感的篇的结合使表演极其丰富极其完整。

新型二人转在演出结构上是一种片段叠加特点：小帽作为二人转舞蹈和唱腔的一个片段与说口的一个片段的相加（绝对没有传统二人转极长的说口），再与戏拟化模拟的相加，再与歌唱歌曲及杂耍等等的相加，形成了一场二人转演出是由一个又一个片段组成的演出形式。

传统二人转与新型二人转构成了两种截然相反的演出形态：完整——片段。正是由于这种完整与片段的形态对立，才造成了传统二人转与现代二人转一系列二元对立：目的——娱乐、确定性——非确定

性、距离——参与、高雅——低俗、表现——狂欢、结构——解构，等等。新型二人转以十分强烈的片段性实现了对传统二人转完整性和整体性的解构和颠覆。

新型二人转的这种十分强烈的片段化形式特征到底有什么意义呢？换句话说，新型二人转的片段化对传统二人转完整性的解构和颠覆究竟有什么艺术价值呢？

传统二人转的完整化表演是为表现二人转的多重主题服务的。完整化的故事有完整化故事的主题，完整化的唱腔有完整化唱腔的主题，完整化的舞蹈有完整化舞蹈的主题，它们虽然有许多重合，但毕竟并非完全一致，拿《马寡妇开店》来说，它的故事的整体呈现出一种道德教训的主题，即作为寡妇要守节操的主题，但它的舞蹈又有不同于故事的道德教训的生命狂欢的主题，而它的具体唱段又有表现内心比如一个守寡女性情感被压抑的主题，而丑角的戏谑化模拟和说口又呈现出与故事、舞蹈和唱腔等绝不相同的另一种表现观众潜意识欲望的主题内容。这几种表现方式各有各的形式内容。传统二人转的完整性自有它的丰富性和复杂性。

新型二人转没有传统二人转的丰富性和复杂性。新型二人转的片段化是为它单一的主题服务的。新型二人转片段化的单一主题就是搞笑的喜剧性和狂欢性。正是搞笑喜剧性和狂欢性主题的强烈表现，才使二人转具有由完整性转变为片段性的特点。

以刘小光在黑山和盘锦的演出为例，我们就会看到新型二人转片段性表演是在突出搞笑的喜剧性。依照传统二人转的演出方式来看，刘小光和他的搭档的演出可以说不是真正的二人转：整场演出没有整体的故事，没有完整的舞蹈，没有连贯的唱腔，甚至连最基本的唱段也没有；而整场演出只是由以刘小光为主的说口和戏拟化模拟组成的，是语言的游戏和狂欢。

刘小光的说口也是极为片段化的，在以说口为主的一场演出中，说口并非是一个很完整的笑话故事或讽刺故事，而是由多个笑话的片段组成的笑话集群。黑山演出是由 10 个片段组成的：

一上台是关于自己长得丑的说口：由于自己长得碯碯，警察看着我都不会指挥了（哄笑）；

两个女的来打我，“长得这么碯碯还出来溜达啥，就因为瞅你，新买的大奔都撞树上了（哄笑）；

关于二人转的说口：“当今什么演出在几秒钟之内让你们笑起来，也就是二人转呗”（哄笑）；

当今演员演出太虚伪，不像二人转演员玩命似的演，大腕一上来那派头好像他们家趁多少飞机似的，说话都语无伦次——模仿（观众大笑）；

实力派不是这样的，戏谑化地模仿实力派演唱（哄笑）；

模仿腾格尔创作《天堂》的过程：在草原上厕所时蹲那仰头看见了蓝天，低头看见了清清的湖水，就创作了这首歌曲（模仿腾格尔急于上厕所和仰望蓝天看湖水的样子，观众大笑）；

模仿摇滚歌手的歌唱，极为动情，极为搞笑；“什么是摇滚呢？就是当乐队响起的时候，整个人都疯了（自己模仿，观众哄笑）；

把搭档请上台，介绍自己：演过《乡村爱情2》，就是赵玉田他爹，一抽嘴一抽嘴那个，辽宁春晚跳街舞那个（模仿，观众大笑）；

说要介绍搭档，但还是介绍自己：“就是这个女人，改变了我的命运，就是这个女人谱写了我的人生，就是这个女人，害得我妻离子散哪，报应啊！”（观众哄笑）；“第一个媳妇，不到两个月，跑了，第二个媳妇，不到两个月，跑了，第三个就是她，结婚三年了，她也不跑唉！”（观众大笑）“她不走新的她也进不来呀！”（观众大笑）；

正式介绍搭档：问搭档多大岁数了，搭档说“22了还没结婚”，说“22还没结婚，有什么毛病吧”，绕着圈看搭档（观众大笑）；搭档说，“我嫁给你，就好像是一朵鲜花插在牛粪上了”，他说：“多亏是插牛粪上了，插化肥上还烧死了呢！”（观众大笑）

演“唐僧途经女儿国的女儿情”小品：穿着唐僧服饰伴着猪八戒进行曲跳舞；表演在搭档模仿女儿国国王的挑逗下难以自持的样子：“我

都脱离红尘了，你还捅咕我干啥？”“别老摸我行不行？”还对观众说：“哥，你上来试试，我挺不了啦。”（观众大笑）

由刘小光的演出我们看到，每个片段都是极为搞笑的、狂欢式的，而由各个搞笑片段组成的整场演出搞笑效果就更为强烈、狂欢化效果更为强烈。这使我们明白了现代二人转片段化的一个秘密：新型二人转是为了搞笑和狂欢而片段化的。为了最大限度地追求搞笑和狂欢的艺术效果，新型二人转选择了那些最能搞笑的片段来表现，这就打破了传统二人转表现故事的完整性。新型二人转在用片段解构了完整故事和舞蹈方式的时候，确实使二人转失去了故事的完整性，包括失去了传统二人转艺术表现的完整性，如二人转舞蹈和歌唱的完整性等等，但二人转却得到了比故事完整性和二人转艺术表现完整性更大的搞笑和狂欢的效果。新型二人转以打碎故事和舞蹈的完整性而达到了对表现另外主题的结构；而以片段化的组合凝聚成了强烈的搞笑效果和狂欢化精神。

新型二人转的整场演出就是由一个又一个片段的相加组成的，它组合笑话的方式好像是把一个一个闪亮珠子穿了起来，形成了一长串闪闪发光的珠链。它没有贯穿始终的故事，没有贯穿始终的人物，当然也没有贯穿始终的故事结构。新型二人转的片段相加，用传统二人转观念来看，或者我们不从搞笑和狂欢的戏剧性来看，就是十分松散的甚至是失去了二人转特性的大杂烩。但我们并不囿于传统二人转观念，以一种开放的眼光来看这种二人转的变化，就会发现，二人转片段的组合是有它自己的内在联系的。它的每一个片段都是由于要凸显搞笑和狂欢的效果而出现的，这就使每一个片段都因为搞笑效果而具有内在的一致性和整体性联系。新型二人转由这种片段的组合呈现出了一种更为搞笑和狂欢的艺术形式，形成了一种新型的娱乐和狂欢二人转，而绝非如有些人所批评的是恶搞、“扯犊子”、二人秀等等。

二人转是这样一种艺术，它是为适应观众的需要而产生的，它也为适应观众的需要而发展变化。二人转没有一成不变的成规，即使它形成了自己的演剧方式，但它绝不受制于这种既成的演剧方式去表演，

用既定的成规束缚自己，二人转总是能根据观众的要求去改变自己的演出形式。这种灵活的多变的不拘一格的演出方式在传统二人转的表演中就比其他戏剧突出。二人转老艺人说：二人转演出是“看人下菜碟”，即根据在屯场、窑场、大车店、兵营等不同观众的要求演出不同的样式：长的可以变短了，短的可以变长了，蔫的可以演欢了，欢的也可以演蔫了，可以根据现场气氛随时加上一些说口等等。现代二人转把传统二人转的这种灵活多变发挥到了极致，甚至有可能改变二人转最基本的形态，形成另一种艺术样式。

这使我们想起了另外两个相关的问题：一个是关于传统二人转的“过渡”形态问题，另一个是中国古代戏剧晚出的问题。关于传统二人转，有学者曾认为是一种“过渡”形态，就是说二人转这种不成熟的小戏应该向成熟的大戏“过渡”发展。问题是，二人转产生、发展了300来年，也并没有“过渡”到所谓成熟的大戏。这是为什么呢？就是因为二人转这种形式与成熟的大戏比起来，它仍然是松散的、灵活的，动态的、变化的，没有形成十分固定的演出形态，因为它是为了表现独特的喜剧效果和狂欢化而服务的，是为突出喜剧效果和狂欢化精神而停留在这种形态上的。二人转不仅没有向大戏发展、发展成大戏，相反，它更向小戏、不成熟的戏剧形式发展——由传统的完整化二人转向更为片段化的二人转变化，为的就是要更好地表现喜剧效果和狂欢化精神。有艺术家曾经探讨二人转向大戏发展，那就是“吉剧”的探索，但“吉剧”被实践证明是并不成功的探索，其原因是，二人转在发展成大戏的时候，大戏“吉剧”既失去了二人转的原型形式，又承载了二人转之外的内容，二人转的灵魂被丢掉了。

和这个问题相关的是，与其他国家戏剧早出比起来，中国完整化的戏剧是晚出的，这晚出的原因有种种说法，但余秋雨的解释是正确的：最主要的原因恐怕还是中国人对片段性戏剧的欣赏、痴迷和留恋：“孔子时代没有戏剧，孟子时代没有戏剧，屈原时代没有戏剧，最让人感到奇怪的是李白、杜甫时代也没有戏剧。伟大的唐代、伟大的汉代都没有我们概念上的戏剧。戏剧真正的成形应该是在宋末或者是元

代，以关汉卿、王实甫作为代表，当然有南戏作为前奏。中国人在这么漫长的岁月里究竟在享受什么样的艺术呢？享受这样的艺术：片段性的，精粹性的，把说唱和表演连在一起的戏剧”；“戏剧不喜欢不希望快速变成文人编的一个完整的故事，在剧场里边花很长的时间去看，不希望这样，所以漫长的时间就看这个东西”。中国人太喜欢那种民间性的片段性的说唱加表演的又是游艺性的小型戏剧了，因为只有在这种形式中才强烈地表现出民间搞笑的喜剧效果和狂欢化精神，而戏剧一旦到了专门化的戏剧家编写的成熟的完整复杂的故事，再以“剧本”的形式表达另外的主题时，民间戏剧的喜剧效果和狂欢化精神就几乎被剔除尽净了。

新型二人转是一种极其土野的艺术，它的表演并不必须遵循什么固定规则，如果一定要说有规则的话，那规则也是根据观众——民间的大众的情感需要而产生的。从这个角度说，二人转的表演仍然是有规则可循的。只不过那规则不是预先存在的某种戏剧理论和既成的某种戏剧演出形式，而是在演出中自然而然形成的某种形式。二人转是变化的戏剧，二人转的变化就像从山涧里流出的泉水一样，它不会停留在任何地方，它要顺着山势永远地流淌，不停地流淌，并且会根据山势流淌出新的形态。

原生形态

自上个世纪 80 年代末期开始，一种不同于传统二人转形态的新型二人转逐渐兴起，到 21 世纪的前 10 年，这种新型二人转逐渐走进了城市，并且方兴未艾、愈演愈烈，越来越多地吸附着更多的观众。新型二人转没有经过文人的创作和加工，没有经过时间的筛淘和沉淀，没有经过导演的训练和指导，甚至也没有经过艺人的雕琢和排练，它们是粗粗糙糙、毛毛草草的东西。一台新型二人转，由多则四五对、少则两三对二人转演员组成，每一对表演大都是由丑角先进行说口，然后请出旦角，或进行简单二人转“小帽”歌唱，或唱一出压缩了的传统二人转剧目，或模仿流行歌曲，或又掺进杂耍表演等，但大多时间

是丑旦间的逗哏和调笑。没有传统的故事表演，也没有多少歌唱、多少舞蹈，这样的演出用正规的学院派的戏剧标准来衡量，它们很难称得上是戏剧。但就是这样粗粗糙糙、毛毛草草的东西，却占领了某些现代化的都市剧院，吸附了拥有多媒体观赏条件的广大观众群。戏仿二人转演员经常用的台词来追问这一问题：“这是为什么呢？”

这恐怕与二人转的原生态形式特点有关。新型二人转展演在舞台上的几乎完全是初始的戏剧形式，新型二人转很大程度上是属于原生态戏剧。原生态是借用生物学的概念，生态，是指生物在一定自然环境下生存和发展的状态；原生态，就是指生物在自然环境下的原始生存状态。二人转的原生态，就是指二人转在当代文化环境中显现出的原始形态的生存发展状态。二人转的原生态带有原始的、野生的、粗鄙的形式和内容，但也许正是这种原始、野生和粗鄙的东西，才深深地吸引了广大观众，带给了人们特别新鲜、新颖和新奇的戏剧审美感受吧。人们看惯了文人的正规戏剧——那戏剧大多是当代戏剧家创作的表现社会时代而很少表现人们原始情感的戏剧，那戏剧也是教育人们而绝不是娱乐人们的戏剧，而新型二人转绝不是这样的戏剧，就像人们吃惯了鸡鸭鱼肉，对刚刚从农家的黄瓜架上摘下来的顶花带刺带着露水珠和泥土芳香的黄瓜感兴趣一样，自然对二人转这种原生态戏剧感到新鲜、新颖和新奇。

民间文化的层次性决定了二人转内容的原生态特征。整个社会文化是分层次的，是由三种大的文化层次构成的，最上面的文化层次是知识分子文化，第二层是主流意识形态文化，最下面一层是民间文化。这三种文化就好像一个三角形的金字塔，最上面的知识分子文化是少数，中间的主流意识形态为常数，最下面的民间文化是一个更大的基础部分。这三种文化层次结构恰好与精神分析的“三我”人格结构相对应：知识分子文化对应于按理想原则行事的“超我”，主流意识形态文化对应于按现实原则行事的“自我”，而民间文化对应于按快乐原则行事的“本我”。二人转文化在这种整体文化结构中的属性，就决定了它所表现内容的原生态性质：二人转所表现的是人格结构的“本我”的原

始情感内容，而不是“超我”和“自我”的人格内容。这就使二人转具有独特的不可替代的鲜明特色。由此，我们终于理解了二人转为什么总是表现性的趣味和主题，因为二人转这种原生态艺术表现的就是人的原始冲动。社会文化的三重结构是人格“三我”结构的对应反映，“本我”的原始冲动大多在民间文化中得到表现。精神分析理论家说“无意识冲动被称为原始冲动”，是一种发生既早又以不断变化的方式表现在民俗遗留物中的。“这些原始冲动通过一种复杂的折中形式，其实是伪装形式，保持自身原来的方式，在进行过程中不改变其最初特性”；“它们是原始心理状态的遗存，是留在进化过程中的化石。用民俗学的术语来说，它们即是‘遗留物’。对于心理学家来说，它是射向史前原始心理的一束指路的光芒”。“民俗遗留物”当然是指民间文化原生态形态，民间文化也是变化的，但变化了的民间文化形态仍然是原生态，它表现的仍然是原始冲动。新型二人转就是典型的表现原始冲动的原生态形式。

新型二人转与东北文化传统的内在联系，决定了新型二人转构型的原生态特征。新型二人转和传统二人转一样，是属于东北地域“文化圈”的民间文化，不像话剧是舶来品，其形式是不属于我们“文化圈”内的，在我们这里没有“根”。二人转则不然，连秧歌而接萨满，继民俗而承巫术，根基深厚，源远流长。二人转是从东北大秧歌中“劈出”的戏，它的一丑一旦的构型来自东北大秧歌的上、下装，是大秧歌上、下装“一副架”的变形；而东北大秧歌又和东北的萨满及民间舞蹈紧密相连，萨满和民间舞蹈又和东北远古祭祀形式一脉相承；远古祭祀形式是圣婚仪式，即两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞或模拟交媾，其形式是“二神转”。当代二人转就是远古“二神转”通过民间舞、萨满舞和东北大秧歌的一步步置换变形。从远古“二神转”到当代二人转的中间环节，无论怎样变化，都没有离开过一男一女“二”的构型。新型二人转是对传统二人转的进一步变形。虽然新型二人转有了很大的变化，但是新型二人转还保留着传统二人转“二人”的形态。我所说的新型二人转的原生态，最重要的就是指二人转这种形态的原始性和原型

性，二人转原生态主要是指二人转的这种最基本原型形态。二人转经过了 300 多年的历史，它从远古的原型变形而来，但是它没有失去一男一女二人构型的原始性和原型性。中国和世界有许许多多戏剧形态，但是，像二人转这样保留着原生态的戏剧形式，不说绝无仅有，也是凤毛麟角了（还有傩戏形态的原生态戏剧）。原始形态的民间艺术有不少东西，如鲁迅所说都被文人拿去慢慢弄死了，二人转虽然也被“文人化”过，但是二人转还没有被弄死。

民间性的戏剧表演方式决定了二人转形式的原生态特征。新型二人转形式的原生态是极其醒目的：它没有剧本，演员演出只是根据一个大致的框架，大致的线索，大致的安排，具体台词和内容则完全靠演员现场发挥、即兴创作；它没有导演，新型二人转是一种这样的戏剧艺术，它的表演要完全根据现场观众的要求来进行，因而，它是一种不需要事先导演的戏剧艺术，事先导演基本不起作用，二人转演员是被观众的情绪规定的，是被二人转形式规定的，也是由他的演出习惯决定的。导演在新型二人转那里是多余的，甚至是累赘和障碍；它没有固定的形式，新型二人转的形式是变化的多样的，绝不是统一的、一成不变的，它一定是根据不同的观众演出不同的形式，比如它的长和短、素和荤、蔫和欢、说和舞、耍和唱、稳和浪、新和旧，等等。这种“三无”的演出形式在一个稍微正规一点儿的演出团体，无论如何也是不可想象的。新型二人转基本保留着传统二人转的原始形态的表演方式，几对“一副架”艺人凑成一个演出集体，进行大致的分工，然后就走向流动演出了。旧时代一起演出二人转的“一副架”大多为夫妻，即使不是名义上的夫妻，也是实际上的夫妻，现代二人转夫妻组合的也不少，这种组合方式，为他们表演二人转性趣味的特殊性也带来很多方便。

民间艺术的师徒承传性决定了二人转表演体系的原生态面貌。二人转表演方式不存在于书本之中，是通过二人转艺人代代口传留下的传统，新型二人转艺人是通过向老艺人拜师学艺掌握了二人转原生态表演体系的。二人转学员不知道什么表演理论知识，不知道什么戏剧

艺术理论，更不知道什么戏剧表演体系，他们的文化程度很低，他们根本就没学过什么文艺理论之类，与经过正规戏剧院校正规戏剧系统知识教育的学生相比，他们简直什么都不是。但是我们若换一个角度看问题，情况就不一样了：在民间戏剧艺术角度看民间二人转艺人的学习，这可能正是他们的独特性所在。二人转艺人只是向他们的师傅学习二人转表演方式，而不知道其他戏剧理论和戏剧表演知识，这构成了他们表演知识的封闭性，这个封闭性使他们能够彻底熟悉二人转表演的方方面面，并在这种无所不能的学习中透彻地感悟到二人转原生态的表演体系，而不受其他正规戏剧的侵染和改变，这反而保证了二人转戏剧形式的原生态面貌。换一句话说，二人转的表演艺术，是任何正规艺术教育都不能教授的。这不是说正规艺术教育的无能，而是受二人转民间艺术的原生态性质限定的。

新型二人转是对旧时代原生态二人转的一种回归。旧时代二人转没有留下任何影像资料，我们自然是看不到它的原生态面貌了，但是通过老艺人的回忆资料，我们还是能够窥见大致的原生态形式的。从老艺人的创作谈中我们可以看到旧时代原生态的二人转最基本的几个特征：一丑一旦一副架的构型和造型形式；跳进跳出的演出方式；滑稽模仿的戏拟方式；与观众交流的观演关系；“百货迎百客”的娱乐观众的演出内容和方式；兼容并包形式特征等。老艺人刘士德和李青山等反复地讲“包头”的扮相，丑角要捧包头的，旧时代没有照明设备，丑角要拿油灯或洋蜡照旦角的脸；丑旦还有三场舞等属于丑旦的表演；丑旦不化身人物，而是跳进人物，又跳回丑旦的“跳进跳出”的方式表演人物；这种跳进跳出表演人物的方式，由于是以丑旦角色进行的，因而创造了一种戏谑化的滑稽的模仿；戏拟化的模仿又造成了二人转表现人物的“出相”，即夸张、怪诞和变形化造型方式，这种方式以绝对不同于京剧等虚拟的表演方式，而显示出自己的鲜明独特性。旧时代二人转在某种程度上是一种艺人“卖艺”甚至是乞讨艺术，因而它十分重视与观众的关系，它的演出要创造有人能看的艺术效果，要受人欢迎，要使人能欢笑和开心，这样才能获得报酬和赏钱，不然，你的

演出没人看，你就没饭吃，你的生存立即就成了大问题。这就决定了二人转的演出必须绝对地迎合观众趣味。这也就造成了二人转演出的即兴性、变化性和多样性。二人转就这样，在迎合观众的演出中，慢慢地形成了自己的原生态特征和体系。

新型二人转的表演形态是对旧时代原生态的回归，当然，还有变化和创新，如为适应新的生活节奏和情感节奏，对二人转演出形式的大刀阔斧删繁就简，去舞蹈化，去歌唱化，去故事化，增加说口，增加调笑，增加片段化特征，等等，都是为适应观众的娱乐性要求的变化与创新，但是，不论怎样变化，二人转还是原生态的形式，并且，距传统二人转原生态形式并不遥远。那么，这种原生态的二人转到底有什么价值呢？

最为明确的是，表现原始冲动的原生态二人转满足了观众的情感需求。表现原始冲动的原生态二人转是对艺术功能的重要弥补，在其他戏剧和曲艺长期不能摆脱总体低迷的情况下，新型二人转为什么如火如荼地发展起来，就是这样一个原因在起作用。如前所述，社会文化是由三种不同层次的文化构成的，而这三种文化是三种人格的反映，如果一个社会只是主流意识形态文化和精英知识分子文化起作用，而民间文化被遏制，人的“本我”情感得不到表现，人就得失去平衡。我们的文学理论总是阐释和灌输文学教育人们，或者使人们成为“超我”，或者使人们成为“本我”，而完全不顾及人的“本我”，这被证明是不够的。弗洛伊德曾经说过，人的被压抑的潜意识愿望，即本我如果得不到宣泄，人就会苦闷不堪，他以一个满是沸腾之水的大锅没有疏泄口就得“爆炸”做比喻，说明宣泄本我的必要和重要。马凌诺夫斯基关于巫术的论述对我们理解本我的宣泄有重要的启示意义，他说：“在这一切情感的溃决和原始形态的巫术动作之中，总有一个希望着的目标在那里支配着。这是一个纠缠的想象，它使语言和动作都倾向于一个固定的目标。这种使生理的不平衡得到发泄之处的替代动作，有一种主观的价值：就是在这种动作之中，我们会觉得已经近于达到所想要的目的，因此我们又得到了生理的平衡。”这种获得生理平衡的民俗

或艺术活动，既是久远的文化传统，又是人们情感的现实欲求，但是我们现代文化传统却把它中断了。我们的文学艺术中没有这样一类（异类），是满足人们宣泄功能的，相反，却是压抑人们宣泄功能的。新的时代新型二人转之所以获得突飞猛进的发展，就在于新的时代为人们提供了宣泄的自由，然而，人们找不到一种艺术形式供人们宣泄，在这时，二人转便充当了这种宣泄的艺术形式。马凌诺夫斯基的“巫术仪式中的情感要素”对我们理解新型二人转的活跃同样是重要的：“我们在这里见到了种种模仿举动，但是模仿并不是目的而是手段。他不只是模仿而已，而是借此发泄举动中所含有的情感及生理状态……这种活跃的表情，本身是目的，而亦是达到目的的手段。”马凌诺夫斯基不是站在精英知识分子的立场，不是站在主流意识形态的立场，而是站在文化人类学的立场来看待宣泄功能，这就给这类艺术留下了必要的空间。原生态二人转“借此发泄举动中所含有的情感和生理状态”，是其他艺术形式不能达到的，因而，二人转才获得了其他艺术难以望其项背的长足发展。

原生态二人转的戏剧方式体现着中国文化“大传统”的文化价值。要看清原生态二人转的大传统的文化价值，我们必须有一个更大的文化视野。对民间文化、民间艺术与主流意识形态、精英知识分子文化和艺术，我们惯常的认识是，前者是小文化范畴，而后者是大文化范畴。1956年，美国人类学家罗伯特·雷德菲尔德在《乡民社会与文化：一位人类学家对文明之研究》中提出一对“大传统和小传统”的概念，大传统指代表着国家与权力的，由城镇的知识阶级所掌控的书写文化传统；小传统则指代表乡村的，由乡民通过口传等方式传承的大众文化传统。但叶舒宪反对这种划分，叶舒宪认为这恰好是相反的：“针对中国文化源远流长和多层叠加、融合变化的复杂性具体情况，有必要从反方向上改造雷德菲尔德的概念，按照符号学的分类指标来重新审视文化传统，将由汉字编码的文化传统叫做小传统，把前文字时代的文化传统视为大传统。”从文化的源远流长、对人们的作用和文化产生的角度看，知识分子文化和主流意识文化确实是小传统，而民间

文化是大传统。因而，我们完全可以把来源于小传统的艺术称之为小文化传统艺术，而把来源于民间文化的艺术称为大文化传统艺术。这里没有贬低主流意识形态和知识分子艺术的意思，只是说来自各种文化传统的艺术特点。民间文化传统的艺术是“根性”的艺术，它可以超越于各个时代。丹纳曾经说，“根”是一切文化中最本质的特征，最初祖先身上显露的心理与精神在最后子孙身上照样显现。以新型二人转来说，它是传统二人转的进一步变形，传统二人转又是东北大秧歌的变形，而东北大秧歌又连着萨满和远古巫术仪式，这个民间传统跨越了多少个时代？从二人转这种戏剧形式的产生来看，只有 300 多年的历史，而从它的原型传承来看，它至少有 5000 多年的历史。这个传统有多大？各个时代主流意识形态和知识分子文化的艺术形式，与这个大传统比起来，还不是小传统么？二人转这种原生态艺术是我们中华民族大传统文化的一种活化石，一种活的文化形态，一种还在发展变化的文化形态，一种显示出强大生命力的文化形态，一种具有巨大价值的“非物质文化遗产”文化形态，它的发展繁荣正是它强大的生命力的显示和象征，它是种族的、人类的情感形式，是原始性和原型性的艺术形式，是贯穿历史的艺术形式，是超越各个时代的艺术形式，不是哪种政治、哪个艺术家个人创作的艺术形式。

原生态二人转的戏剧方式具有极为重要的艺术价值。要看清原生态二人转的艺术价值，我们还必须要有一个总体戏剧格局的视野，不是就二人转看二人转，而是在总体戏剧艺术格局中看二人转。与细腻的昆曲比起来，与优雅的黄梅戏比起来，与精致的京剧比起来，二人转却是粗陋、粗鄙和粗俗的；然而，我们不能仅仅用俗和雅这样一个标准衡量二人转，那样我们就犯了一个简单化的错误：以偏概全。新型二人转有其他戏剧和曲艺所没有的东西，并且是很珍贵的东西。拿戏剧的观演关系来说，新型二人转受到广大观众的热烈欢迎程度，有哪一个剧种能相提并论呢？当然它也有媚俗的东西，需要调整。多少年来，我们的戏剧基本上是与观众隔膜的，我们创造了多少戏剧，又有多少戏剧能像二人转那样以强大的艺术魅力吸引住观众呢？八个

“样板戏”让人们反复地看，并且是锁住电影院的门强行让人们看，这种观看方式既没有挽救“样板戏”的命运，又没有对人们的道德情操起到真正提高的作用。就戏剧的演剧方式来说，二人转的演剧方式是极其独特的。就二人转的演出方式来说，是极其简单的，然而，就艺术的魅力来说却是巨大的。二人转起初是被称为“蹦蹦”的。对“蹦蹦”的演剧形式，早期二人转理论家就曾有过精当的描述：“演员二人：一饰女，名为包头（即花旦），戴各色假珠假玉头饰及各色假花，穿红衣绿裙，一手拿一块红绸手帕，一手拿小扇子；一饰男，名为小丑，装饰像京剧中的店小二一样，服装较为随便，手中拿一根霸王鞭（近来都以擗面杖代替），有时还拿着一副手折子。二人时而对唱，时而轮流接唱，时而齐唱，且歌且舞，从不间歇。花旦利用手帕和扇子，引人注目地成为舞蹈的中心人物。小丑陪着她把舞烘托得更热闹而有趣。歌唱的内容大多采自民间故事或历史传说。”今天的二人转，大致仍然是这种构型形式。“二人转没有更多的演员，只有一丑一旦两个角色；二人转没有更复杂的戏剧形式，只是一个丑角与一个装扮俏丽风流妩媚的旦角二人“转”着；二人转没有更丰富的演剧方式，只是丑旦跳进跳出地模拟着各种各样人物；二人转没有更新颖的主题故事，只是翻来覆去地表演《西厢》、《蓝桥》之类观众耳熟能详、能唱甚至会演的剧目；二人转没有更繁复的曲调唱腔，只有“九腔十八调七十二咳咳”；二人转没有更堂皇的舞台，只以“大篷车”、支起的几块木板或田间地头甚至炕上炕下为演出的场所；二人转没有更讲究的服装与道具，只有简单粗陋的打扮和一把扇子一块手绢；二人转没有更华丽的布景，只有一块贴有民间剪纸图案的大布（大多无布景）；二人转没有更庞大的乐队，一套锣鼓喇叭甚至只有一把胡琴、一副竹板就是它的乐器；二人转没有更庄重的风格，只以诙谐、滑稽和戏谑为自己的艺术趣味。这是一种多么简单、多么粗野、多么原始的艺术呵！对于现代戏剧形式来说，它简单到了不能再简单、粗野到了不能再粗野，原始到了不能再原始的地步。然而，就是这样一种简单，粗野、原始的艺术却深深地迷醉了广大东北地区千千万万的农民”。我以为，

在极其简单的艺术形式中表现出极其强大的艺术魅力，其原因就在于二人转的戏谑化模拟简称戏拟派的演剧方式。通常认为二人转是演人物，这是不准确的，二人转从来都不是演人物，而是模拟人物。二人转是以一丑一旦的角色模拟人物，而不是进入角色表演人物。二人转不化身人物，它的从丑旦角色跳进跳出的模拟方式，既不同于斯坦尼斯拉夫斯基的体验派，又不同于布莱希特的间离派，还不同于梅兰芳京剧的虚拟派，而是一种极其独特的表演体系。二人转为中国为世界贡献出这样一种戏剧体系，就是一个伟大的创造。

新型二人转也有它的问题，而且还是很严重的问题，那就是有的表演过于低俗。但我以为，这个问题应该这样看：二人转的个别过于低俗不属于二人转整体低俗问题，就像有些小说如《金瓶梅》等性描写过滥不属于整个小说问题一样。对二人转这样的艺术也应该有一定的宽容度，既不完全站在政治立场上看它表没表现主流意识形态文化，又不站在精英知识分子立场上，看它表没表现对人的终极关怀和对现实的批判，也不完全站在民间立场上，对其精华与糟粕一律无区别地完全持肯定赞赏的态度，而是站在文化人类学的立场上，客观地加以观照，既看到原生态二人转的民间文化性质，它的带有民俗性的特质，它在整个戏剧格局和文化格局中的独特功能，又指出原生态二人转的问题。但我以为，原生态二人转最主要的问题是非艺术化问题，而不是表现性的问题。性意味是二人转这种艺术形态题中——形式的应有之义，甚至就是二人转这种带有民俗性质的民间艺术的主题，二人转不可能不表现性意味，要二人转不表现性意味，就等于扼杀了二人转。但是这并不是说，二人转的原生态可以没有任何底线地无所禁忌地表现性意味，那也是对二人转的毁灭。这里也应该有一个标准，这个标准一个是大众能够接受，另一个是艺术化的，而非泛艺术化——流于一种文化现象的表现。应该充分相信大众的欣赏力和自我调节能力，对过分的性表现，大众会反感、批评和抵制的；大众的反感、批评和抵制会使二人转过度的表现得到矫正。原生态二人转的非艺术化是一个很严重的问题，不少二人转艺人表演的二人转并不是艺术，缺少将

情感意味和性意味形式化的能力，而将性意味赤裸裸地表现出来，这是原生态二人转亟待改变的弊端。新型二人转的原生态特点，并非一定是对二人转泛艺术化的肯定，原生态二人转也是一种戏剧艺术，也完全可以提高自己的艺术水平，提高表演水平的二人转不会失掉活力，相反会具有更大的活力，赵本山“绿色二人转”的展演已经证明了这一点。

第三章 狂欢戏剧

狂欢精神

有一种非常强烈的批评，认为当下的二人转已经不是二人转了。在这样的批评者看来，当下二人转离传统二人转太远了，离理想的二人转太远了，离他们心目中的二人转太远了。他们深情地怀念着传统的二人转而严厉地批评着当下的二人转。但一个基本事实是，传统的二人转已经不受广大观众的欢迎，那些打着民间艺术团旗号上演的传统二人转使观众很快地变得稀稀拉拉，而真正民间艺人展演的当下二人转却像磁铁一样越来越多地吸附了广大观众群。传统二人转很好，但是，传统二人转已经不受欢迎没有演出市场；当下二人转有很多问题，诸如没有舞蹈没有唱腔没有故事说口过多过度过滥等等。然而，就是这样的二人转却受到了极其热烈的欢迎。如果我们用广大观众欣赏趣味低下来解释这一现象，那显然也太简单太粗陋，过于隔膜。

当下二人转真的变了，变得确实不像传统二人转了。传统二人转的那种令人心醉神迷的狂放的舞蹈不见了，销魂荡魄的或激越或柔美的唱腔不见了，表现独特情感强度的抒情的“篇”不见了，表现统一的“女爱男”结构模式不见了，表现一个完整的戏剧形式也不见了，取而代之的是说口的急剧膨胀，戏谑化的急剧膨胀，调笑的急剧膨胀。片断化，综艺化，说口化和戏谑化成为新型二人转的形式特征。

新型二人转虽然发生了很大的变化，但我以为二人转最重要的东西并没有变，概括地说，二人转有五种重要的东西没有变：一是二人转的基本形态没有变，二是二人转戏拟化表演方式没有变，三是说口

方式没有变，四是与观众交流的方式没有变，五是技能展示的方式没有变。

由于这几种东西的过分增加和突出，使人们觉得二人转从本质上发生了变化，其实，二人之间的逗弄、戏谑化模拟、说口和技能表演等，只是在原来基础上的强化，而并非新的增加。二人转只是强化了某些东西，弱化了某些东西，而从未增加任何新东西。但也正是这种强化和弱化的变化，却分外地彰显了二人转的本质。二人转变化了的形式不是对二人转本质的改变，而是对二人转本质的强化，是把二人转原来具有的文化精神以新的增强形式进一步“发扬光大”了。或者说更合适，是为了更凸显二人转的本质，二人转的形式才发生了巨大变化。

认真玩味对比二人转变和不变的东西，我们不无惊奇地发现，在形式上，有一个非常统一的特点，那就是以片段解构完整。完整的舞蹈模式被片段化的舞蹈给解构并代替了；完整的唱腔模式被片段化的段落给解构并代替了；完整的故事模式被片段化说口给解构并代替了；完整的戏剧形式被一个个片段的组合给解构并代替了。从形式上看，二人转变化了的是完整，增加的是片段。为什么要以片段解构完整呢？那是因为片段化的形式比完整性的形式更能表现二人转的狂欢化精神。完整的舞蹈模式被丑旦粗鄙的形体动作所代替，那是因为丑旦形体动作的符号表现比舞蹈模式的象征化表现更直接地表现了性的内容；完整的唱腔被片段的歌曲所代替，那是因为片段歌曲比完整化的唱腔更能表现强烈的情感；完整的故事模式被说口所替代了，那是因为调笑的说口比激越的唱腔更直接地宣泄了性爱的欲望；完整的戏剧模式被片段化、综艺化形式替代，那是因为片段化和综艺化的节目比过于完整的戏剧形式更能表现狂欢化精神。

强化的一丑一旦二人之间的逗弄、戏谑化方式、与观众的交流、说口和技能等展现，都是对狂欢化精神的极大强化；而变化了的东西即弱化或基本变掉了的比如完整的舞蹈模式、完整的故事、完整的戏

剧形式等，都不是最能表现狂欢化精神的东西。由此可见，二人转的形式变化实际上为的是狂欢化精神的加强。

新型二人转的狂欢化精神首先体现在一丑一旦之间的情感交流上。二人转之所以为二人转，就是由二人转的基本形态决定的。基本形态没有变，二人转从根本上说就还没有变（成为另外的东西）。二人转的基本形态就是二人转的构型和意象。二人转的变化只是“转”的方式变化了，二人转的构型和意象并没有变。但是，新型二人转确实大大弱化了舞蹈的表现方式，有的表演几乎看不见多少舞蹈的踪影了。然而，这并非是二人转的去二人转化，我们不能单从弱化了舞蹈看二人转的变化，我们需要从另一个方面看，探讨二人转它加强了什么用什么代替弱化了舞蹈，我们才能有一个准确的认识。二人转代替舞蹈的是一丑一旦间的调笑和说口等，我以为，这是新型二人转不同于传统舞蹈方式的另一种“转”。

传统二人转的舞蹈方式，确实也是狂欢化精神的表现形式，它以三种方式表现了不同于剧本的狂欢化精神。一是完整的舞蹈模式，它主要是以“三场舞”的方式表现出来的；二是丑旦的上下场舞；三是丑旦间的对舞。应该说，二人转的这三种舞蹈方式在表现狂欢化精神方面，应该是很好的形式，迷狂性的舞蹈对狂欢化精神的表现是极其强烈的。到了新型二人转这里为什么要发生变化呢？这是因为，传统二人转的舞蹈，尽管是迷狂的，尽管也极其强烈地表现了狂欢化精神，但是，由于舞蹈形式的象征性，也就造成了狂欢化精神的朦胧性，狂欢化很大程度上是整个生命精神的狂欢。新型二人转的狂欢化则是性爱感受的狂欢化，因而，新型二人转不要传统二人转舞蹈的象征性和朦胧性，而要明确性、单一性和刺激性。人们觉得传统二人转的舞蹈方式还应该是新型二人转的一种主要表现形式，是有道理的，但是，新型二人转要表达观众新的情感要求，它又必须变化。

新型二人转是以一丑一旦相互间的调笑方式，表现着性爱情感的狂欢化。新型二人转一丑一旦的调笑和说口，大多是调情、调戏、挑逗的，因而，其内容必然大多为男女性爱情感内容，大多又带有明显

性、露骨性和刺激性的“色情”内容（新型二人转遭到激烈批评，很大原因即在此）。表面看来，这类的调笑表现狂欢化精神并没有舞蹈形式来得更强烈，但是，如果从观众接受角度看，结果并非如此。

就其形式来看，语言表现没有舞蹈形式更具狂欢性，但从观众接受的角度看，语言的表现比舞蹈的象征更具有感染性和刺激性。这是因为二人转丑旦“色情”的挑逗性语言，直接唤起了观众的性感受心理，使其达到激动、兴奋和热烈状态，而这种性感受的激动、兴奋和热烈状态，既是他们狂欢化精神的体现，又是导致他们进一步进入狂欢化状态进行情感宣泄的动力。

精神分析理论告诉我们，性本能是人的本能最重要组成部分。人的性本能表现对异性的吸引和对异性的冲动，就像要把与自己不同的另一半与自己合成一体才构成了一个完整的个体一样，具有先天性、原始性和神秘性的力量。精神分析理论还告诉我们，只要存在性本能的压抑，人们就要寻求替代性的补偿与满足。

在封建时代性压抑是存在并且是极其严酷的。就东北地域而言，那时的一些农民生活在只有男性的单一性别或没有婚姻的文化环境中，性本能受到极大的压抑，因而才产生二人转的形式，来满足被压抑的性欲望。按理说，在封建专制和封建礼教已经彻底结束，只有男性单一性别的环境也已经彻底改变的新的时代，人们已经获得了极大的自由，性压抑应该是并不存在的，人们为什么还喜欢新型二人转这种形式？这是因为，在今天，人们要求二人转的也已经不是性爱缺失的替代性满足，而是要获得超越性爱现实的一种更刺激、更强烈、更激动人心的性爱心理感受。用一个比喻来说，就像人们进入了醉酒状态对平时状态的超越一样，人们想要体验的是一种性爱感受的醉酒状态，获得二人转那种新颖的、调情的、诱惑的、刺激的、带来新的性爱情感受的能够激动的情绪。尼采就曾说过：“为了艺术得以存在，为了任何一种审美行为或审美直观得以存在，一种心理前提不可或缺：醉。醉首先提高整个机体的敏感性，在此之外不会有艺术。醉的如此形形色色的具体种类都拥有这方面的力量：首先是性冲动的醉，醉的

这最古老原始的形式。”人们观看二人转的“醉”就是这种“醉”。二人转调情的表演具有一种重要的刺激作用，它使欣赏它的人们进入了一种狂欢化精神状态。而这种狂欢化精神的获得形式，恐怕还是对一种失去已久的远古狂欢化原始记忆的恢复。文化人类学家告诉我们：“许多民族曾经每年都有一个放纵的时期，这时法律和道德的一贯约束都抛开了，全民都纵情地寻欢作乐，黑暗的情欲得到发泄，这些，在较为稳定、清醒的日常生活中，是绝对不许可的。人类天性中被压抑的力量这样突然爆发，常常堕落为肉欲罪恶的狂欢纵欲，这种突然爆发大都是在一年结束的时候，而且像我所指出的，常常与农业季节相关联，特别是在播种和收获的时候。”二人转是这种活动的一个现代“遗留物”，它是古代狂欢化的一个现代变体，在这个变体中，全民的变成了部分人的；定期的“农神节”变成了不定期的艺术活动；社会功利目的变成了个人的心理体验；实际的参与变成了艺术欣赏；性爱内容积淀为二人转形式。现代文明是古老的民俗逐渐变形，但文化传统仍然是二人转发展变化的强大推动力。

人们的现实情感需要和集体无意识记忆，构成了新型二人转变化最重要的原因。离开了这些现实的和历史的原因，我们没有办法解释新型二人转的形式意义。新型二人转确实具有“色情”的刺激作用，但这是一种有益无害的宣泄和释放，它也是一种历史的文化传统遗留，它在某种程度上也保证了宣泄和释放之后，人们能够又回到正常的生活状态之中去。而实际生活中的堕落和腐化的人们，并非是受了二人转“色情”的刺激和诱导，他们是看不起二人转而不屑于看二人转的。

新型二人转的狂欢化，还强烈地体现在丑旦跳进跳出的戏拟化表演上。欣赏二人转这种戏剧，得到最深刻最强烈的感受，不是人物的思想性格和独特形象，不是严峻的人生命运和深刻的社会问题，不是故事的主题和意义，而是丑旦的独特形象和丑旦的独特表演，丑旦自身进行着迷狂表演，丑旦又用这种迷狂的表演去表演人物。欣赏二人转最深刻最强烈的就是狂欢化精神的获得，而其余的都在其次。因而，可以说，二人转就是一种完全不同于其他戏剧化曲艺的狂欢化的艺术。

跳进跳出的戏拟化表演之所以成为二人转最重要的表演方式，就因为二人转通过这种方式既保证了丑旦角色的独立性，又保证了丑旦不化身人物扮演而以自己的情感立场去戏拟人物，从而使人物成为丑旦的象征。因为丑旦是一种特殊的符号，它的一男一女的构型和转的意象是人们性爱情感的象征，而这种象征方式又连着远古圣婚仪式的原型，保证一丑一旦的独立性就是在保证这种象征意象的独立性，保证这种远古原型的独立性，而以这种意象和原型去模拟人物，就使人物成为这种意象和原型的象征。而丑旦独立性不仅是丑旦角色的符号显示丑旦的独立，更是以丑旦间的情感交流方式来体现的；丑旦以自己的意象和象征意蕴去模拟人物，是把丑旦构型的性爱意义转换到人物身上，而丑旦之间的情感交流是一种狂欢性的，当丑旦保持丑旦角色的独立性和转换性时，二人转也就创造出了强烈的狂欢化精神。

二人转从不化身人物扮演，为的就是要表现狂欢化精神。二人转如果要化身人物，就没有了丑旦角色的独立性、丑旦表演形式的独立意蕴和以戏拟的方式使人物成为丑旦转换象征的艺术效果。二人转之所以“过渡”了 300 年以上，还保留原来的形态，就是因为要保留狂欢化形式和狂欢化精神。

新型二人转狂欢化精神还表现在说口的大量运用上。说口总体上可分为两大类，一类是和性趣味有关的粗俗内容，另一类是逗乐子的笑话。在形式上分为“套子口”、“成口”、“零口”、“对口”和“抓口”等（见本书“语言狂欢”），但只要稍加分析就可以看出，无论内容和形式都是为创造狂欢化精神而存在的。和性趣有关的说口，极大地刺激与调动了观众的情绪，使其进入一种性兴奋状态；逗乐子的笑话，也极大地开发了观众的热情，使其情绪进入到激动、亢奋状态；而说口语言的狂欢化形式——一种特有的搞笑的歇后语、制造笑料的“包袱”性语、民间戏谑语、隐语、双关语等，也创造出强烈的狂欢化精神。二人转这种语言的狂欢化，是二人转区别于其他戏剧和戏曲的最重要特点之一。说口是在表现人物之外丑旦独立的语言形式，这在其他戏剧和戏曲中是绝对没有的。

二人转就这样，不仅以戏拟的方式保持着丑旦的独立性，并把丑旦角色的意蕴转换到人物形象上去，还用说口的方式保持丑旦角色的独立性，并用说口的方式把丑旦的意蕴转换到人物形象上去。由于丑旦原型是狂欢性的，因而，转换到人物也就必然地表现了狂欢化精神。

特别强化的演员“绝活”技能的表现，也是新型二人转狂欢化精神的重要体现。二人转演员常常在表演的过程中，翻跟头、折把式，表演特殊技能等“绝活”，如果单从表现的故事的角度来看，是游离的，但如果从表现狂欢化精神的角度看，则是二人转的必然组成部分。二人转演员表演的“绝活”有一个特点，就是难度极高，如“大劈叉”，或在“大劈叉”时连续翻滚，有的还用鼻子吹唢呐等，做到了人所不能他单能。这种难度极高的“绝活”极大地表现了生命的强力意志，也就极大地激发了生命狂欢化精神。我们都知道二人转的手绢和扇子“绝活”，如果单把它看成是演员技艺的表现，那就看得太简单了，实际上，手绢的旋转和扇子的扇动，是他们——丑旦构型角色的情感旋律和生命律动的象征。看过二人转的朋友，谁没有感受到手绢旋转和扇子扇动表现出的生命狂欢精神呢？二人转演员一进入表演情境就进入了全部生命投入的状态，你看他们大汗淋漓“卖力”甚至“卖命”的程度，有谁能不受到深深的感染和深深的震撼呢？

新型二人转的狂欢化精神还强烈地体现在演员与观众的交流中。二人转表演是最能煽情的表演，而这种情不是别的情，而是狂欢化精神。新型二人转为创造一种狂欢化精神，调动一切表演手段，大胆改革旧的形式，变化新的形式，不断兼容新的元素；并且，演出始终要关注观众的情绪，把观众带入一种狂欢化精神状态之中。新型二人转形成了一个不成文的标准：成功的二人转演出就是能够创造出一种狂欢化精神的演出，否则，就是不成功的演出。所谓狂欢化精神，就是演员与观众共同进入一种生命和情绪的狂欢之中。那是一种生命纵情欢乐的集体心理体验。关于集体心理体验，余秋雨这样论述：“不断的心理递接终究会形成不同程度的心理交融。结果，台上台下共同进入到一种集体的心理体验。演员与观众联成一体，共同感受，共同领

悟。演出内容，也就是为这种感受和领悟提供一种活动方式，作为触发集体心理体验的机缘。于是，人们觉得，戏剧其实与某种仪式有接近之处”。实现狂欢化的集体心理体验成了新型二人转演出的最终目的，这就使二人转的演出和观看有了一种狂欢化仪式性的性质。

二人转的狂欢性在戏剧形式中是独一无二的。二人转为什么具有这种狂欢性？二人转的狂欢性是由它的体裁决定的。体裁是一种原始意象，一种原型，一种传统。有什么样的体裁就有什么样的原型，就有什么样的形式意味。体裁有一种不为人们所左右的固有的原型形式及其意义。体裁的变形使人们忘记了它的原始意象。但是体裁的今天总是牢牢地记着自己的过去，那是任一种什么力量也不能改变的文化基因，就像现代的人们无论变化到什么程度也必定遗传着远古祖先的基因一样。二人转的文化意义必须到二人转体裁“祖先”的根中去寻找。无论是传统二人转的迷狂的舞蹈，还是当下二人转的狂欢化的说口，都是由二人转的体裁决定的。离开了二人转的体裁，我们很难甚至根本就不可能获得对二人转本体及其意义的认识。

二人转的体裁有三种来源，一种是来源于远古的女神祭祀仪式，一种是来源于萨满跳神的原始戏剧，一种是来源于东北民间的口头文学。这三种表面看来不同的体裁，却有着一个共同的强烈的狂欢化的特点。二人转极其强烈的狂欢化精神就在于不是一种狂欢化体裁的表现而是三种狂欢化体裁的相加。

二人转的基本构型即一丑一旦（一男一女）和迷狂的舞蹈是东北远古女神祭祀仪式原型的变形。我们知道，二人转是从东北大秧歌中“劈”出来的戏，而东北大秧歌往上追溯，通过民间野人舞、萨满舞等一直可以追溯到 5000 多年以前的女神祭祀仪式上去。东北曾经出土了女神庙、女神殿和女神像，这说明了在远古的东北大地上曾经存在过一种极其热烈、盛大和恢宏的女神祭祀仪式。根据跨文化比较的方法，我们完全有理由认为，女神祭祀仪式是一种圣婚仪式。在圣婚仪式上，女巫和男巫扮演着女神和她的配偶，跳着交媾舞；而参加圣婚仪式的人们也围绕着女神的神圣结合——那是由舞蹈和模拟表现出

来的——跳着交媾舞。而那种交媾舞是热烈、沉醉和迷狂的，因而，女神祭祀的圣婚仪式就已成了古代的狂欢节。狂欢节是性爱的狂欢。《诗经》和《楚辞》所记载的青年男女的舞蹈和欢会，就是去参加狂欢节；古文献记载的“仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁”，也是去参加狂欢节；近现代少数民族地区的敖包盛会和花儿会等，其实还是狂欢节。狂欢节的性爱性质也是被世界各地狂欢节所证实了的。随着文化的演进，狂欢节逐渐被取消了，然而，狂欢节舞蹈的体裁却留了下来。简言之，圣婚仪式的体裁被泛化到了世俗展演的节目游艺中。东北大秧歌中的一男一女双双对对地逗着扭、浪着扭、欢着扭，就是圣婚仪式的变形；而二人转更为迷狂的舞蹈是圣婚仪式的进一步变形。但是，当下的二人转几乎没有舞蹈了，那又怎么解释呢？这有两个方面的原因：一是由于文化生态环境变化了，导致了二人转形态的变化；二是二人转的返古倾向。二人转的舞蹈尽管有一种迷狂性，但对性爱意味的表现还是比较隐蔽的，迷狂的舞蹈是性爱的象征符号。文化环境空前的自由，使舞蹈即使是迷狂的舞蹈也难以满足人们的情感欲望了，舞蹈随之被其他东西所取代。取代舞蹈的东西不是什么别的，就是二人转一丑一旦演员的形体动作和粗俗说口。形体动作是舞蹈的变形，然而它却是远古女神和配偶演示神圣结合戏剧的返古重现；粗俗的说口表现着性欲望。二人转的形态变化了，但是，它仍然是原来体裁的变形，它变形的体裁仍然记着自己的过去。

二人转的另一种重要体裁来源是萨满跳神。如果从最本质的属性上来说，远古的圣婚仪式就是萨满跳神——以迷狂的舞蹈表现女神及其配偶的神秘力量。但是，远古的萨满跳神在文化的发展中逐渐发生分化，这就像一个源头流出两条河流一样，源于萨满跳神的一条文化河流流向了世俗文化，它以变形的形式表现着萨满精神；另一条河流流向了不同于原始祭祀仪式的民间巫术，它以又一种变形表现着萨满精神。萨满民间巫术是一种戏剧形态，它有三种东西被二人转所吸纳并加以变形，一种是跳进跳出的表演方式，一种是迷狂的舞蹈形式，一种是“请神”的方式。在传统二人转中跳进跳出的表演方式极其明显，

二人转之所以要跳进跳出，其秘密在于，它是从丑旦角色跳进被表演的人物，又由被表演的人物跳回到丑旦角色，而丑旦是女神及其配偶原型的象征，跳进跳出的演剧方式在于要始终保持原型的象征意象。当下二人转不再跳进跳出，但是戏拟（戏谑化的模拟）却仍然是跳进跳出方式的变形。这种变形对表现人们的愿望更直接了。萨满是以模拟神的原型表现人的愿望的，传统二人转是以丑旦表现人们的愿望的，当下二人转则以一男一女两个演员直接赤裸地模拟人们的愿望。萨满“请神”有一种生命狂欢化精神表现，这种“请神”的狂欢化精神被二人转运用到了对人戏拟的表现中。

二人转的另一个重要体裁来源是东北口头民间文学。“说口”依靠着口头民间文学传统。东北口头民间文学是每时每刻展演在东北人中间的一种笑谑方式，这种传统在民间是强大的，几乎是日常化的文化和口头文学现象。凡是在田间地头场院和茅草屋以及有农民聚集的地方，就有这种口头民间文学，凡是非本家和最亲近亲属的以叔嫂、姐夫小姨子小舅子相称的都可以“闹笑话”。其主要方式是“扯”、“捎”与“闹”和“■”，其主要内容是表现被压抑的性欲望，那是一种语言的游戏和狂欢。农民以这种语言的游戏和狂欢宣泄着自己的情感和欲望。“扯”是“扯大谰”，是讲那些粗俗的性笑话或讲那些贬损正统伦理道德的故事。著名作家马秋芬极为精彩地记述了东北民间的狂欢化文化，那是她当“知青”时的“亲历”：“那天太阳特别毒，铲到地头时，个个头上都冒着蒸汽，像从水里捞出来似的。大家纷纷将锄杠往地上一扔，大喘粗气：‘哎呀妈呀！全地球最长的垄，就数西大岭了！今晚回家得揪着猫尾巴才上得去炕！’然后就纷纷钻林子行方便，再掏出饼子狼吞虎咽地打尖。吃过、喝过、方便过后，还有两个钟点歇晌的工夫。往常歇晌，倒在自家炕上‘烋猪头’。现在男男女女聚一堆，想‘烋猪头’也烋不熟。这当口找茬斗嘴，惹是生非的人就不断涌现。这边不知哪个小叔子惹恼了嫂子，一群嫂子蜂拥而上，没头没脑地往死拧，小叔子磕头作揖地告饶，连说自己是每个嫂子门前的狗，嫂子们拍拍打打还不住手。那边不知哪个当姐夫走嘴说错了话，沾边就赖的小姨子一

下子就跳过来一大群，就势将那‘姐夫’按在地垄沟里，一顿起哄逗疯儿，‘姐夫’已被剥个溜溜光，在小姨子们胜利的大笑中，狼狈不堪的姐夫早赤条条地抱着衣服钻进刺棵子里……大家笑累了，哄闹的与看景的都似乎得到了满足。”这是肢体的狂欢化，更多的是语言的狂欢化。不了解东北民间的狂欢化文化，不可能理解二人转。马秋芬把二人转放在东北民间文化中去“看”就看得特别深入。

二人转就是在这种东北民间狂欢化文化中生成与发展的，二人转的说口也是在这种狂欢化文化中汲取营养的。说口是在二人转表演过程中逐渐生发出来的，但二人转的说口却渐渐地从小到大从附属到主体几乎成了二人转的主要形态。二人转的说口就是这种东北口头民间文学的翻版挪用。东北口头民间文学当然来自人们的心理愿望，但作为一种民间文学形式，追根溯源，也仍然来自远古的狂欢化仪式。二人转的说口是一种语言的游戏，更是一种语言的狂欢。二人转的说口以语言的游戏和狂欢表达了人情感的游戏和狂欢。

语言狂欢

如果要问新型二人转表演最突出的特点是什么，看过所有新型二人转的朋友恐怕都会异口同声地说：“那当然是说口了！”由于说口的大量表现，使一些人甚至提出了新型二人转是“说口二人转”的概念。

说口是新型二人转表演的最主要特点，在各个剧场内展演的各种二人转中，说口成为二人转表演的主体。二人转演员是“玩语言”的高手，他们运用各种语言方式，进行着一场又一场语言的游戏与狂欢。说口二人转确实失去了舞蹈的迷狂性，但是说口二人转却得到了语言游戏与狂欢创造的狂欢化精神。在二人转说口的语言游戏与狂欢中，我们仿佛看到了一个进入迷狂状态的钢琴家，他在忘我地、陶醉地、近于疯狂地挥舞着双臂弹奏着他的钢琴；说口所创造的艺术效果仿佛就是那个疯狂的钢琴家所弹奏出来的旋律：热烈、奔放、酣畅、激越，把倾听他的观众都统统裹卷到这旋律之中。

说口表现了只有二人转所具有而其他戏剧、戏曲所缺少甚至绝对没有的一种狂欢化的文化精神。说口的游戏与狂欢表现了人的另一种

生活，一种不同于理性、文明、意识、道德、伦理、阶级、等级等种种规范的人的另一种精神生活。正是这种语言的游戏和狂欢，使人从那种现实的各种清规戒律的压迫、束缚和禁锢中解放出来。说口的两大重要功能——颠覆一切循规蹈矩的规范，宣泄色情和性欲的情感——创造出强烈的、爆发性的、不可遏止的、持续性的笑。这种笑是一种解脱了的笑——从那种沉重的规范负荷中解脱出来的精神解放了的笑，是一种获得了愉快的笑——被压抑的愿望获得了想象性的代偿性的满足。二人转观众对二人转的痴迷和沉醉，是对语言游戏与狂欢的痴迷与沉醉，也是对狂欢化精神的痴迷和沉醉。

二人转说口指口头语言表达的笑话性故事和段子，是对东北民间口头文学搞笑内容和搞笑艺术的移植和改造。先前的二人转利用口头文学叫“套子口”或叫“成口”，即在二人转演出中讲一个现成的较完整的笑话，并且还创造了“零口”，也叫“花口”、“抓口”、“俏口”、“崩口”、“疙瘩口”，是指演员见景生情与观众交流时即兴创造的小笑话。说口艺术技巧是最充分地发挥先铺垫后“甩包袱”的特点，形成了说口的“甩包袱”方法，“甩包袱”是一种比喻性说法，十分传神地抓住了说口的特点。所谓包袱要甩得响，就是要创造最强的能够引发大笑爆笑的艺术效果。说口既区别于其他戏剧、戏曲中的宾白和道白，又区别于二人转唱口、舞蹈和整体故事表达的，是一种具有特殊形式和意味的“口头民间文学”。二人转有“说、唱、扮、舞、绝”，新型二人转叫“说、学、逗、浪、唱”五功组成，其中，说口是最重要的成分。老艺人说：“唱丑唱丑，必得说口，不说口不算唱丑”，“说是骨头，唱是肉”；同时，老艺人还说：“二人转是丑角艺术。”二人转的丑角艺术很大程度上是由说口表现出来的，没有说口就没有丑角，没有丑角也就没有二人转艺术。由此可见，说口在二人转中作用的重大。

二人转刚刚从大秧歌“劈”出来单独表演的时候，并没有说口，是随着二人转的发展逐渐增加进去的表现方法。据老人回忆，说口是因为让二人转演员在迷狂的舞蹈和激越的歌唱中间缓缓劲、歇歇气而增加上去的。说口虽然是后来增加的一种体裁、形式，但是说口却后来

居上，在传统二人转中越来越丰富、越来越重要。这是因为，说口的功能已经不是让演员缓缓劲，而是具有自己的不可或缺的艺术功能。而且，还由于东北民间故事特别是民间口头文学极为发达的传统，使二人转的说口艺术获得了深厚的基础。当下新型二人转中说口几乎取代了二人转的舞蹈和唱腔，成为最重要的体裁和形式。这就说明，说口在二人转中不是可有可无的，没有说口的二人转几乎不能称之为二人转了。

但说口艺术发生了很大的变化，甚至可以说，说口的变化标志了二人转的变化。同是说口，新型二人转说口和传统二人转说口已经有了很大的变化。

一是量的变化。这是最显著的变化。新型二人转说口比传统二人转说口增加了不知多少倍。传统二人转是以歌唱、舞蹈和表现故事为主，说口为辅；新型二人转则是以说口为主，歌舞和故事为辅。一台新型二人转表演，每一副架的表演都是以说口为主的，歌舞成了点缀，完整的故事表演是很少看到的，即使个别的还有，也是大大压缩了的。

二是质的变化。这是根本的变化。新型二人转说口比传统二人转说口表现得更为直接。传统说口是比较隐晦的，大多为隐喻，新型二人转全是直接的，用不着“似秀不秀，含而不露”的隐喻了，有的是赤裸裸的了。

三是角色的变化。这也是一个明显变化。新型二人转旦角说口有不少出现，如小黄飞、李毛毛等；传统二人转几乎看不到旦角的说口，说口完全是由丑角来完成的（这是因为新型二人转旦角也丑角化的缘故）。

四是形态的变化。这是形式的隐蔽的变化。传统二人转说口有很多民间故事，有的是很长的“套子口”，新型二人转的说口绝对没有很长的“套子口”。新型二人转成篇大套的“套子口”少了，几乎是没了；即兴创作的“零口”（也称“抓口”、“俏口”、“崩口”或“疙瘩口”）多了，旦角的“勾口”多了。

五是内容的变化。这是重要的变化。传统二人转说口大多为性趣、解构等级观念、笑话等几个大的方面，新型二人转说口内容则极为丰富，除了继承传统说口表现性趣和解构等级观念之外，还有人生哲理、生命感受、现实认识、抨击腐败、讽刺贪官等等。

六是与二人转整体关系发生变化。这是一个不小的变化。传统说口与二人转表演的整体关系不是很大，有的若即若离，有的风马牛不相及；新型二人转说口，关系更为紧密、重大，是二人转整体性的有机部分。

七是艺术功能的变化。这是极大的变化。传统二人转说口也表现一种滑稽幽默风趣的效果，但是从整体功能看，说口艺术并不掩盖和替代歌舞的功能，说口也并未创造出整体的二人转氛围；新型二人转说口表现的狂欢化精神则成了二人转的整体精神；说口创造的整体性的娱乐性气氛成了二人转的整体气氛和效果。

二人转说口为什么发生了这样大的变化呢？二人转说口变化主要是时代思想文化变化的原因促成的。文化环境的开放，给说口提供了更为开放的自由空间；二人转主题的娱乐性增强，使说口变为主要的，并且朝着娱乐性方向发展；象征形式不再重要，才使说口艺术迅速增长。象征是压抑的结果，封建礼教和道德压抑不存在了，舞蹈和歌唱的象征方式也就不再发挥作用，说口艺术才不可遏制地发展膨胀起来。

说口有东北民间口头文学的悠久传统。这种传统的形成与社会和自然两种环境有关，是两种“气候”综合作用中生长出来的“文化”生物。严酷的封建礼教文化束缚了人们的自由，人们的人生是在漫长的压抑中度过的；而冰天雪地的自然环境也束缚了人们的自由，使人们有很长时间得以“猫冬”的方式度过漫长的冬季。在这种情况下，人们就以讲笑话和“闹笑话”的笑谑的语言方式，去表现被压抑的潜意识欲望。东北民间讲笑话、闹笑话、斗嘴皮子、“耍活宝”和“哨”（比嘴皮子）的“口头文学”就这样发展起来。这就既使民间口头文学特别发达，又使民众培养了接受民间口头文学或者说乐于接受笑谑语言方式的审

美习惯。这就是为什么在广大东北农村到处都可以看到（听到）东北农民经常运用笑谑语言方式讲笑话闹笑话进行娱乐的原因，那是东北农民在田间、地头、场院、茅屋自己表演给自己的文艺“节目”。由于经年累月的创造和表演就形成了多种自娱自乐“文学”模式和“说口”方式，其中，在新型二人转中运用比较多的是以下这样几种主要方式。

“对口”和“零口”性的荤段子。东北民间口头文学大多为荤段子、谐趣笑话、讽刺性模拟等；传统二人转对这些都有很好的继承、发挥与发展；新型二人转“说口”对这些民间口头文学和传统说口的继承，主要是说口艺术形式和技巧的继承，具体段子则运用很少。新型二人转说口最为精彩最受观众欢迎当然也最受诟病的当数对口和零口。对口和零口有不少是二人转演员在现场临时的“抓口”即即兴创造，由于它带有临时性和即兴性，既与现场气氛极为和谐，又充分显示和炫耀了演员的表演才能，因而艺术效果就出奇的好。女演员李毛毛和小黄飞的表演可以视为这方面的典型代表。

李毛毛和她的搭档小肥牛表演的《逗你没商量》是最受观众欢迎的节目之一，整个节目基本上是由对口、零口和转口构成的，唱歌只是很少的一部分，而且唱得也不是二人转曲目，但是它之所以还被观众当成典型的二人转来欣赏，就是因为它的说口太典型了，它的“故事”太二人转化了。主要是李毛毛一个人的说口，她的搭档小肥牛只是个配角。一开始李毛毛就是一个人说，小肥牛一张嘴，李毛毛就开说，小肥牛根本就抢不上话。但这不是最有趣的，最有趣的是李毛毛面向观众的“抓口”。李毛毛的眼睛瞄准了观众席中一位戴眼镜的男人，面向他媚眼说：“我到这里来演唱，我主要是想我眼镜哥哥！去年你呀，给我送了一个秋波，整的我一年呀，神魂颠倒”；“你没事吧，嫂子让你跪洗衣板了吗？我包装了你，死鬼！”说着又是一个媚眼。“为了征服你，我学了不少歌；眼镜哥哥我总看你好看呢”；然后又忽然看见了一个外国人，说：“那个外国黑人，是塑像还是真人，眼镜哥哥，你别嫉妒。”说着走向了那个外国人，说：我看看，我摸摸，是真人，不是塑像呀！”又问那个外国黑人：“你多大了？”黑人说：“我

二十五了。”李毛毛说：“你二十五跟我同岁，你有对象了么？”黑人说：“有对象了。”李毛毛说：“有了也不要紧，可以把她踹了。‘我的拿下’，我把你搞定！”然后又学俄国人滴里嘟噜说了一通汉语。接着又面对眼镜说：“你看我这眼神，看眼镜哥哥太有杀伤力了；我一看眼镜哥哥就兴奋。我给你唱一个眼镜哥哥。”又说，你看现在的迪斯科牛仔舞就像疯牛似的，一边模仿地跳起了迪斯科牛仔舞；又说：“我生得伟大，我活得憋屈呀”，对着观众指着小肥牛说：“我嫁给他时他家那家伙可穷了，穷到什么程度？耗子进屋走三圈，含着眼泪出去的；眼镜哥哥，我有家底，我这些年挣了一些钱，没事！”说着说着还是向眼镜飞媚眼。接着又面向观众指着小肥牛说：“你看他那个傻样，有一天喝多了，回家直接就进猪圈了，搂着猪睡了一宿，第二天早晨醒了，还说媳妇你睡觉咋还不脱毛衣呢？”在观众大笑中，又向着眼镜说：“哥哥你咋还总低头呢？你不好意思吗？”直到最后，小肥牛才说：“你要是把她领走，你就知道什么是飞来的横祸了。”《逗你没商量》是由对口、抓口和零口等各种说口组成的，与传统说口相比，艺术手法和内容就更加丰富，戏谑、调侃、夸张、滑稽、诙谐、幽默、模拟、讽刺、逗哏、调情、卖弄、引诱等几乎都包括了，因而，它具有强大的搞笑效果也就不难理解了。

与李毛毛相比，小黄飞说口的特点是，与搭档的对口多，而说口的性内容也更丰富、凸显，拿东北农民常用的比喻说，是“盐酱过重了些”。

先铺垫后“甩包袱”的讲笑话方式：所谓包袱就是笑料，铺垫就是段子先前的铺叙，而“甩包袱”就是出其不意地突然把笑料抖出来。小沈阳 2010 年到处表演的那个“我到家了”是最典型的了。一个坏蛋追“他”，“他”急中生智跑到坟圈子里，然后对追“他”那个坏蛋说“我到家了”，使那个坏蛋望风而逃。这里的“到家”成为笑料，表示“他”是一个“鬼”，但“他”不是鬼，而是用鬼把坏蛋吓跑了。这个笑话还是让人们领悟了“他”的机灵和聪明。由于新型二人转形式是极为简洁的，一台节目是由四五副架构成的，因而每一副架的表演都不可能像传统二

人转一两副架那样充分，说口也就变得极为简洁，不允许“甩包袱”时做长长的铺垫，更不允许有成篇大套的“套子口”，如《桃花杏美人》、《夸东家》、《没见面的媳妇》等传统经典说口的运用。

诙谐的双关语方式：双关语是利用两句话或两个词的谐音表现一种不能用本来的语言表现的思想情趣。新型二人转这种表现方式运用较多。

荒诞是说口的又一重要方式，刘小光有一个说口当属这方面的典型：拉弦的（丑角的说口一般是拿拉弦的做说口的由头）蹶峨眉山把媳妇整（东北民间语言很多地方用“整”表示，很富于表现力）丢了，叫 50 多个猴子给绑架了。好长时间找到了，回来 3 个月生了，他就问大夫是姑娘还是小子？大夫说：“我也没看清，一生下来就“噌”的一下子上树上去了。”意思是拉弦的媳妇生的孩子是和猴子生的。观众也知道这是没有的事，但在这样的说口中却哄堂大笑。

戏弄对象也是新型二人转说口的一个重要方面。戏弄是戏耍和玩弄的意思，二人转说口常常以这种戏弄和玩弄的方式矮化和丑化模仿对象，以取得搞笑的效果。如小沈阳的模仿大牌明星出场、让观众模仿追星族给他献花、与他争相握手、用保镖保护他等；刘小光说口的戏仿著名歌星创作歌曲等，都是戏耍和玩弄方式的说口，观众对他们这类说口感兴趣的原因是很隐蔽的，是对观众底层心理的一种满足。理解这类说口，如果同这类传统说口和东北民间故事相比较，就很耐人寻味了。传统说口和东北民间故事中，很重要的一类是下层人以自己的智慧嘲笑愚弄讥讽上等人的，在这种戏弄中获得颠倒了等级差别的欢乐。如《抗劳金》说的是一个给地主扛活长工按地主的规定做活的笑话：地主定的是“日头一出就套车，日头一落就卸车”。长工赶车拉地主老伴和姑娘、媳妇去赶集，回到离屯子不远有条河，车就误住了，“这工夫，日头也‘忽悠’一下子落啦。我把马卸巴卸巴，骑上就回家了。到家刚拴上，东家就问：‘你把马骑回来了，车呢？’我说：‘车在河里呢！’东家说：‘我老伴儿和姑娘、媳妇呢？’我说：‘都在河里的车上坐着呢。’‘你怎么没把她们拉回来呢？’我说：‘咱们讲得明

白，落日头就卸车。’老东家一听急眼了：‘老板子，你也太死性了，虽是那么讲的，那你也不应该把她们撂在河里就卸车呀。这万一要是赶上河涨水，还不都得喂王八呀’。”还有《上寿》、《傻姑爷》等，都是底层人对富人、岳父等的嘲弄。旧时代的二人转艺人多是“高粱红唱手”，即农忙时做农活，农闲时唱二人转，他们与农民是同呼吸共命运的，因而他们的说口总是以农民的思想感情、价值观念来戏弄上等人，在戏弄的开怀的敞亮的放肆的毫无禁忌的笑声中达到情感的宣泄、思想的解放和精神的快乐。这种说口方式也被新型二人转说口继承了。说口是底层人的娱乐方式，这里面确实缺少现代性观念，但是，底层人不需要现代性，底层人只需要宣泄的快感。

说口是一种艺术的伪装，它以说笑话的方式表达了人们的潜意识欲望。笑话是以一种不正经的方式对一种不正经的东西的表现，但是，人们在欣赏不正经的笑话的时候，却不知不觉地站到了笑话表现的不正经的立场上。由于不正经的方式使不正经的思想情趣得到了满足，才给人们带来愉快和欢乐。正是这个原因，在东北农村人民公社时的各个生产队，都存在一个说笑话的“活宝”，如果没有这类“活宝”，人们也要塑造出这样一个“活宝”，因为人们需要这个“活宝”讲一些荤段子来满足他们被文明理性压抑的潜意识欲望。这里面有两点至关重要：一是笑话要表达不正经的东西，是对被压抑的潜意识欲望的表现；二是笑话必须是不正经的方式，能够引起发笑。精神分析专家弗洛伊德深刻地分析了这个道理：“我们相信，文明和良好的教育对压抑的发展有很大的影响。而且我们认为，在这种情况下，作为遗传天性而发展起来的心理组织也经历了某种变化。其结果就是，我们曾经觉得愉快的东西，现在却变得无法忍受了！而且还遭到了所有心理力量的拒绝。由于文明的压抑活动的影响，许多原始的乐趣都被稽查作用抛弃了，并且永远丧失了。但对于人的精神来说，要摒弃所有这些乐趣是很难的。所以我们发现，倾向性诙谐给我们提供了一种废除摒弃行为并使我们重新得到那些已经丧失了的乐趣的手段。当我们因一则精彩的淫秽诙谐而发笑时，我们所笑的东西与那些无教养的人听到一个粗

俗淫秽的笑话而笑的东西完全相同。在这两种情况下，快乐的根源完全一样。”有些说口之所以不能使人们发笑，有两种情况：一是说口本身不含有不正经即潜意识欲望的内容，是一种正经的东西，正经的东西不会使人发笑；二是说口没有运用滑稽、诙谐幽默的方式，没有经过“包装”，或“包装”得不够好。弗洛伊德说：“粗俗的猥亵语不能使我们发笑，相反它会使我们感到难堪，抑或令我们作呕。只有在诙谐的帮助下，我们才会发笑”。粗俗的东西只有经过说口滑稽诙谐艺术的包装，才能为大众所接受。

二人转形态改变的背后隐藏着重大的文化意义。表面看来是表演形式的改变，是由“说口”代替了舞蹈和演唱，而实际上是两种文化趣味的变化。“说口”和舞蹈、演唱不仅是两种截然不同的形式，还是两种截然不同的文化趣味。舞蹈和演唱的二人转是以一种“形式”即舞蹈的构型姿势和演唱的故事及唱腔的旋律表现着人们的情感愿望，舞蹈和演唱多是象征性和形式化的。而“说口”所表达的情感愿望相对舞蹈和演唱则是较直接的。“说口”代替舞蹈和演唱是民间口头文学堂而皇之地登上舞台的展演。这是作为文化现象的二人转的重大变化。这是由一种更大的文化“气候”所决定的，是“文化转型”的必然产物。原来二人转的舞蹈和演唱形态是在封建礼教文化专制“气候”中产生的，因而要运用象征化的形式隐喻式地表现人们的情感，现在封建礼教文化专制解除了，人们需要新的形式表现他们的情感欲望。原先在民间口头上流传和创作的笑话，“说口”二人转以丑旦所说的粗鄙化的笑话、打情骂俏的戏耍、对观众俯就的交流和使一切人都更加亲昵接触的表演，创造着一种狂欢化的文化精神。狂欢化的文化精神正是“说口”二人转的魅力之谜。它有着深厚的根基，因为它来自东北民间口头文学的传统。它已经形成了一种新的戏剧形式。

性趣永恒

在中国所有的曲艺、戏曲和戏剧样式中，唯有东北二人转这种民间艺术形式表现着强烈醒目的性主题。不管是传统二人转还是新型二人转，性主题都是很明确突出的。性主题主要由三个方面来表现：一是很明显的演员的说口，二是同样也很明显的演员的肢体动作，三是不大明显的二人转舞蹈方式。在所有的戏剧、戏曲和曲艺形式中，唯有二人转这种形式是充分自由的，随时随地可以加进说口、表演某种肢体动作，而舞蹈形式也不是固定不变的。人们更多地注意到了演员说口的色情和肢体动作的色情因素即性意味，却没有充分注意到二人转的构型即由一丑一旦即一男一女组成的“一副架”艺术形式本身所包含的性主题。其实，二人转的性主题是从它的构型中生发出来的，没有二人转构型的一男一女“一副架”“转”即舞的构型所蕴含的性的主题意义，表现性趣味的说口和肢体动作就会与整体形式相游离。二人转表演过程中之所以能够随时随地加进去说口和不断变化肢体动作，那是由二人转构型主体本身具有的性的主题所决定的。加进去的说口和变换的肢体动作，是因为与二人转的构型相一致，或者说是由二人转构型生发出来的，因而才不显得游离、多余和累赘，而是水乳交融、浑然天成地成为一体。其他曲艺、戏曲和戏剧之所以不能像二人转这样自由灵活地加进说口并变化肢体动作，就是因为它没有二人转这种表演方式的本身的形式意义。

二人转是一种极其独特的艺术，二人转一丑一旦“转”的表演形式本身就表现着性的主题，这既不是现代二人转新表现的主题，也不是传统二人转硬要表现的主题，更不是那些二人转演员非要强加的内容，而是二人转形式本身规定的意义，是二人转形式所必然生成的主题。而二人转的形式及其生成的性爱主题，是从它“坐胎”即从它诞生那一天起就被限定了的。二人转是从东北大秧歌“坐胎”的，因而，东北大秧歌的形式意义就规定了二人转的形式意义。

东北大秧歌的“一副架”是由男女二人组成一个“转”的整体“身体造型”；二人转是东北大秧歌男女“一副架”原型的移植。当二人转移

植了东北大秧歌“一副架”构型的时候，也就同时移植了“一副架”构型的性爱意义。一丑一旦互为对象的二人转表现为一种男女关系的“张力”；男追女的舞蹈形式组成了“男爱女”的一种特殊情感符号；新型二人转的丑旦逗眼调情仍然复现着二人转的意象。二人转的这种构型，很明显地表现着性爱的意义。二人转演员进入这样一种构型，实际就进入了一种男女关系之中，进入了一种男女整体结构之中，进入了一种性爱的象征形式之中，也就进入到了一种特定的情感模式之中，进入到了一种性爱艺术情境之中。扮演旦角的女性是人们心目中美女的象征，而丑角则是（表达）人们内心欲望的象征。二人转整体构型的丑旦角色就是人们表现他们内心愿望的象征方式，因而，丑旦构型就是表现人们情感的艺术符号。

二人转演员进入二人转角色，首先进入的就是这种象征方式。男女两个演员是按照二人转整体构型的规定来设计自己的舞蹈姿势的，这舞蹈姿势就必然地表现了性爱意义；男女两个演员是按照二人转整体构型来表达自己的角色的情感的，这情感就必然地表现了性爱的情感；男女两个演员是按照二人转整体构型来和对方“转”舞的，这“转”舞就必然地表现了性爱的“转”。在二人转的整体构型中，演员没有了自己，他们完全沉迷在丑旦的舞蹈之中，而丑旦舞蹈的形式意义就是性爱的，丑旦角色被赋予了性爱的意义，因而丑旦就成了性爱表现的角色。在二人转的整体构型中，既然旦角是人们内心中美女的象征，丑角是表现人们内心欲望的象征，那么，丑角和旦角的构型就是人们性爱的象征符号。二人转自始至终的二人转构型就必然自始至终地呈现了性爱的主题意义。

二人转的这种性爱构型就是二人转的整体结构。整体结构是艺术品的表现符号，一种艺术品的意义就是由整体结构的符号性呈现出来的。二人转的性爱的整体构型是以具体的动态的“转”的方式呈现的。

所有的舞蹈都是由演员的姿势来表现的，二人转也是由演员的舞蹈姿势来表现的。二人转之所以被称为“二人转”，就是因为一丑一旦两个角色，以各种各样的舞蹈姿势构成一种一男一女的“二人”转。那

二人的“转”的姿势是有特别的意义的。“转”的姿势是被“二人”所规定的，“二人”是男和女两性的，因而二人转其实是男女两性的转。二人“转”的姿势就是被这种男女两性的神秘力量吸引的“转”，那神秘力量就是男女性爱的力，二人转一男一女形成了“二人转”的力的结构，因而，二人转的姿势就是性爱的象征姿势。在二人转的性爱象征姿势中，以下几种是最为典型的：

“上下场”舞蹈形式是表现性主题的始终方式。上下场的舞蹈是丑旦两个角色在激越的音乐伴奏下，以欢快的舞步上场和下场。这种舞蹈既不表现剧情，又不表现人物，还不表现虚拟动作，完全是丑旦两个角色自身的舞蹈，所表现的完全是丑旦这两个角色的情感。丑旦两个角色以对舞转舞等舞步表现出一种迷狂精神。而如前所述，丑旦构型是性爱意义的构型，因而，丑旦迷狂的舞蹈就是表现性爱情感的迷狂。在新形态的二人转中，上下场舞还有更多的保留。

二人转“走三场”舞蹈是性爱主题最明显的舞蹈。二人转艺人们总结说“头场看手”：是旦角的以手和腕的表演，并带动全身的展示，有一种造型的美，其功能是表现女性的俏丽、妩媚、魅力；“二场看扭”：也是以旦角为主的扭，扭有一种显示性和逗弄性，旦角显示自身的美、浪，以自身的美、浪逗弄丑角、诱惑丑角，丑角对旦角的美、浪和逗弄与诱惑则有一种呼应性、挑逗性、追逐性；“三场看走”：是旦跑丑追，逗弄性和追逐性更为强烈，是表现情绪的高潮。这个“走三场”舞蹈可以表现男女爱情的故事，但它常常又是独立于剧情之外的。“走三场”是一种连续性的表现性爱意味的舞蹈。第一场的显示性、第二场的逗弄性和第三场的追随性，把二人转丑旦的渴望融为一体的情感酣畅淋漓地表现出来。“走三场”舞是农民创造的活动的象形文字，是农民把他们的隐秘的情感以抽象的象形符号表现出来的艺术创造。走三场在新型二人转中被高度浓缩简化，但并不是完全消失。

二人转造型和出相是性爱主题最常见的表现方式。丑旦的对舞、转舞的各种造型如男绕女转、男逗女转、男女互转等，其性爱主题十分明显。而丑旦的插科打诨、逗哏调情的方式，性爱的主题就更为赤

裸了。除此之外，新型二人转中丑旦的肢体动作更为醒目，丑旦以一目了然的性爱肢体动作演绎着二人转的性爱主题。还有舞蹈和肢体动作的特别“出相”的造型，如丑角搂着旦角腰转的出相，丑角与旦角前仰后合的舞姿等等，那更是把二人转的性爱主题表现得淋漓尽致。传统二人转有“掏灯花”的出相造型：过去农村没有电灯，为了解决照明问题，丑角端灯，旦角舞蹈；丑角故意把灯端到旦角的脸旁，把旦角的美亮丽地照耀出来。显示二人转这种造型的有李瑞生教授的一幅绘画极为生动传神。新型二人转的有些舞蹈的构型特别强调造型的夸张、变形和出相（定格），这很有点西方现代派绘画的风格特点，那些故意夸大性爱主题形式的舞蹈造型很容易使我们联想到毕加索夸大女性特征的绘画，最典型的是特别夸大男女生殖器的迷狂的舞蹈“四幅陶瓷图案”。巨大的生殖器把男女二人舞蹈的性爱意义演绎得无以复加；性爱的意义又把迷狂舞蹈的形式意义阐释得淋漓尽致。有好多民间二人转的“二人”转舞蹈真的具有毕加索绘画的意味。

文化有一种亲族性和对根性的依赖，前代文化是后代文化的母胎，后代文化是前代文化的发展和变异，前代文化与后代文化有一种因果联系。正因为如此，后代文化就自然地保留着前代文化的痕迹，从原型批评的角度说，后代文化是植根于原始文化之中，后代文化是前代文化原型的置换变形。文化的亲族性和对根性的依赖，就像生物进化的连续性一样，后代无论怎样的进化变异都是前代的后裔，都保留着前代的基因。

二人转是从东北大秧歌中“劈”出来的戏，这既是二人转老艺人们告诉我们的，又是被二人转艺术构型所证实了的。前面我们提到的二人转最典型的舞蹈模式“走三场”，是来源于东北大秧歌的“三场舞”的。“头场看手”、“二场看扭”和“三场看走”是东北大秧歌“情场”、“逗场”和“圆场”的改造，大秧歌的“情场”、“逗场”和“圆场”是对包括民间野人舞“云雨”、“求情”和“收盘”等形式的改造，而民间野人舞等则是远古圣婚仪式原型的变体。二人转就这样在舞蹈模式的继承中保留着远古文化的原型。有人曾把二人转看成是和东北传统文化没有任何关系

的艺术形式，有人曾把大秧歌说成是插秧时创造的歌舞形式，这种切断历史联系和想当然的说法显然是没能注意到二人转和大秧歌舞蹈对前代舞蹈的继承和依赖关系。

东北大秧歌不仅有上下装对舞和小场表演故事舞，还有对性爱故事内容高度抽象的“情场”、“逗场”和“圆场”的“三场舞”。著名舞蹈专家英力在《辽南高跷秧歌的回顾与展望》中对大秧歌“情场”、“逗场”的详细概括对我们认识大秧歌“情节性”舞蹈的结构具有重要作用。英力首先揭示了大秧歌“单场”表演中，有一个由“情场”、“逗场”（还有“丢场”和“气场”）的情绪性串联表演的结构程式，在阐释“情场”时英力指出：“‘情场’是表现男女之间爱慕之情的二人场，要求演员要掌握好深沉、内在、真挚、含蓄的爱情格调。通常是用慢板开始，以抒情的曲调、稳重的动作，抒发着各自的内心和流露出相互的爱慕之情，速度由慢转快，情绪逐渐高涨，感情步步深化，场面愈加火爆。两人动作配合默契，无论是搂腰转、切身、掏灯花、对望以及各种鼓相、小亮相皆做得纯熟流畅，快而不乱，慢而不断。两人感情交流得自然，无论扯襟、碰肘、拉手帕、推搡以及各种拍、指、闪、望、娇羞、媚眼等小动作，无不含而不露落落大方”；“‘逗场’需要突出一个‘逗’字，属诙谐型的爱情场；但绝不是男会逗、女会撩，双双都在逢场作戏的恶作剧。一般说，在人物性格刻画上与‘情场’有鲜明的差别。这一对有情人多属性格开朗、感情外露型，他俩活泼中含诙谐，温情中见泼辣，诙谐而不轻薄，泼辣而不放荡，喜怒哀乐情绪起伏变化大；转、跳、扭等之舞蹈动作变化多。浪起来动作有神儿，逗起来风格有眼儿，场面上气氛欢腾而不喧嚣，安排得十分得体。”“气场”和“丢场”是“情场”和“逗场”的情节性的丰富，在“情场”、“逗场”中加进了矛盾误会表演等。“圆场”是以激烈的“跑圆”和“推磨”等舞姿表现男女相爱的情感。大秧歌的“情场”主要是表现女性美的，女性（上装）以稳重而优美的舞姿扭动着，男性（下装）在一侧以小的动作衬托着向女性舞动着表现对女性美的欣赏、爱恋之情；“逗场”是男性对女性的逗弄，挑逗和追逐（绕转）；“圆场”则是表现爱情的圆满结局。情场、逗场和圆场

是一种连贯的舞蹈符号，它明显地表现着恋爱、追逐和相爱的性爱过程。

东北大秧歌的“情场”、“逗场”和“圆场”这种形式和意味是来自东北民间的舞蹈形式的。东北民间舞蹈区如满族人的蟒式舞、鄂伦春人的黑熊搏斗舞，其他如“踏锤舞”、“臻蓬蓬歌”等大都具有二人转的构型特点，而这些舞蹈的形式意义在残留在满族巴拉人中的原始舞蹈“野人舞”中看得更明晰。“野人舞”“是居住在张才哈、宁古塔一带的巴拉人的狩猎舞蹈。舞时，男子腰围豹皮短裙，女子腰扎柳叶裙，男女都戴豹皮小帽，在野外围篝火跳，内容是表现猎兽厮打以及男女情爱。风格拙朴、粗犷、开阔，充满了山村野趣”。根据李松华先生更详细的记录，“野人舞”“主要动作是表现原始时期男女性爱生活”的。最重要的有三节：其一是“求情”：男女皆蹲裆步，左腿相互交叉、贴紧，左手搂抱对方腰部，边踏地边转动；其二谓“云雨”：男蹲裆步，左手于腹下横握手铃，右手铃十字形搭于左手上（似男性生殖器），踏地跳动，女叉腿摆动与男对跳；其三名“收盘”：女叉腿手扶男肩，男屈腿双手把女腰互跳。李松华先生认为：“这些较原始的舞蹈动作，具有一定的生殖崇拜色彩，是群婚时期爱情生活的痕迹。其动作情状显然是经过艺术加工后形成的虚拟性、象征性姿态。尽管如此，仍有刺激性感的效应”。“野人舞”是典型的女神生殖崇拜的“二人转”原型模式的残留。它虽然是虚拟性、象征性的舞姿，但它以“求情”、“云雨”和“收盘”的对性爱过程的模仿，充分说明它是圣婚仪式两性结合的舞蹈模仿。

野人舞比莽式舞、黑熊搏斗舞、踏锤舞和臻蓬蓬舞等更明显地保留着原始生殖仪式舞的形式意味。而原始生殖仪式舞的原型就是红山文化时期女神祭祀仪式圣婚仪式的“二神转”。我们不能说东北大秧歌就是直接从野人舞变化的，但从舞蹈模式的角度看，大秧歌的“情场”、“逗场”和“圆场”形式确实和野人舞的“求情”、“云雨”和“收盘”有重要关系，这是因为东北大秧歌从民间舞蹈生成的结果。二人转以“头场看手”、“二场看走”和“三场看扭”的形式置换了大秧歌的“情场”、“逗

场”和“圆场”，也就从舞蹈模式上置换了野人舞的形式。二人转与大秧歌和野人舞等虽然符号不完全相同了，但表现性爱过程的符号形式结构却依然保留着，这就使民间“野人舞”的原型“含而不露”地融进了大秧歌的形式之中。而融进二人转中的野人舞等却和东北远古圣婚仪式联系着。

远古圣婚仪式到底是一种什么样的形式呢？根据跨文化比较的方法，我们可以勾勒出圣婚仪式的基本形式是一男一女两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞和模拟交媾，而参加圣婚仪式的人们也围绕着女神的神圣结合，跳着交媾舞。而那种交媾舞必定是热烈、沉醉和迷狂的。因为它是两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞，因而我们可以把它概括为“二神转”。“二神转”是人类所有远古女神祭祀的原型。伟大的文化人类学著作《金枝》曾经为我们描绘过这种原型；我们中国虽然没有这方面的明确记载，但是，我国多种古文献中记载的“阴阳化生”、“一阴一阳之谓道”等等，都暗示了这种原型的存在。而红山文化的考古发现，又为我们恢复那一原型找到了最有力的佐证。1983年至1985年间，考古工作者在辽宁凌源建平交界处牛河梁村发掘出了一座规模巨大的女神庙遗址，同时出土了女神像，还有象征女神的熊的下颌骨等。“从其他出土的塑像残块，比如那些因年龄差异而发育不同的乳房，那圆润的肩膀，那肉质感极强的修长手指看，牛河梁遗址曾经是一个女神成排、高大厚实、气韵生动的艺术宝库”。这说明在5500年前的东北，曾经存在过规模盛大恢弘的女神崇拜。参照《金枝》对女神崇拜的记述，我们可以认为东北牛河梁村的女神崇拜方式是神圣性爱仪式“二神转”。而“二神转”具体方式又可以在内蒙古等地远古岩画的“二人转”构型中得到证实。

东北二人转正是远古“二神转”原型的变形。虽然二人转成为一种娱乐的艺术，但它既然是来源于女神崇拜的“二神转”原型，就必然带有原型形式的意蕴。“二神转”原型是两个神的交媾舞或模拟交媾，其性爱形式及其意义是核心性的，“二神转”原型不论经由多少中间环节

转换到“二人转”时，既然保留了一男一女“二”和“转”的形式，也就必然保留了“二神转”原型的性爱意义。

新型二人转虽然没有了迷狂的舞蹈，没有了大段的唱腔，没有了“女爱男”的故事，大量增加了说口，大量增加了戏谑性因素，大量增加了其他节目，但是，一丑一旦的两个角色还保留着，“二人”的构型还保留着，二人“转”的意象还保留着，因而，二人转的性爱意义还保留着。并且，由于说口的大量增加，性爱的意义甚至比传统二人转更凸显了。表面看来，说口是不同于舞蹈的形式，但实际上，说口却取得了与舞蹈形式同样的艺术功效。说口代替舞蹈是二人转形式的一个重大变化。这种变化我们需要把它纳入到时代文化的变化中去才能得到说明。舞蹈是一种象征方式，是人性自由当然包括人的性爱欲求在封建专制和封建礼教桎梏的情况下，对人的自由和性爱欲求的一种象征；但一个全新的时代来临，二人转面临了“新的气候”，它就发生了变异：人的自由和人的性爱欲求不再需要以象征的方式隐喻地表现出来，赤裸表现的说口便大量增加了。在新型二人转中，说口是对舞蹈方式的一种置换，但并没有置换掉性爱的形式和意义，因为，说口仍然是由“二人”所生发的，仍然表现的是“二人”的意义，因而，说口是二人转另一种“转”的方式。

二人转抽象舞蹈和具体说口，是表现性爱情感的两种特殊艺术符号。这种特殊的艺术符号一方面以二人转舞蹈复现出人们的内心性爱愿望，使人们被压抑的情感得到替代性补偿，另一方面，又创造出一种心醉神迷的情绪，使人们超越了现实的情感状态而进入了另一种陶醉的状态：人们被那种迷狂的二人转舞蹈和说口所影响和同构，艺术地感受到了理想性爱的心荡神迷、销魂夺魄。二人转能够达到这种效果，完全是因为二人转的形式是来自人们对性爱自由的理解，来自人们对生命自由的理解。二人转舞蹈所模拟的不是客观的已经发生的事情，而是模拟人内心的一种强烈的性爱愿望和强烈的超越现实的性爱情感，二人转的说口所表现的也是对一种情调的沉迷，它们的形式意义就是性爱，因而，二人转舞蹈和说口的浪漫迷狂其实表现的就是性

爱的痴迷沉醉。但舞蹈和说口所表现的并不是演员自己的情感，而是进入丑旦角色替观众表现他们的情感，这样，丑旦的二人转舞蹈和说口的迷狂就表现了观众对性爱情感的痴迷、沉醉和迷狂。

人们观赏二人转艺术，很大程度上是要进入一种迷醉的境界。这就像有的人迷恋醉酒是要借醉酒状态进入一种非理性的能够使被压抑的潜意识得到宣泄从而达到对日常生活经验的摆脱和超越一样，人们迷恋二人转也是要借二人转的迷醉达到迷狂的目的，获得与实际生活经验极为不同的另一种性爱感受和情绪之中。

性爱情感趣味是二人转原型到二人转娱乐形式的永恒的主题。后来的二人转之所以要重复着原型的主题，一方面是因为人的本能，“食色，性也”，来源于本能的兴趣是永远也不能消灭的；另一方面是因为原型的作用，二人转原型是一种神圣的范式，它是人们集体无意识中的一种原始意象，一种种族记忆，这种原始意象和种族记忆不断要求人们重复原型的神圣范式，正如人类学家伊利亚德所说的：“我们必须做上帝在开始所做过的事”；“模仿着诸神的范式姿势，重复着诸神的行为”。因为只有这样，我们才能快乐。

“任何事情的发生都有它足够的原因”，二人转的生成和发展史就是新型二人转性趣主题的“原因”。

民俗变形

我认为当代二人转是一种具有性狂欢情绪特点的文化活动，它是以一丑一旦两个演员用性笑话“说口”包括舞蹈和肢体动作表演了一场带有性狂欢文化特质的节目，而那些观看这场节目的人，也不自觉地参与了这场变相的性狂欢，随着演员表演而被激起的热情、兴奋和激动、大喊大叫及其狂呼呐喊尖叫、鼓掌擂桌等等，明显带有性亢奋内容，是性狂欢活动的一种变形表现。表演和观看二人转构成了一种变相的性狂欢仪式。这种变相性狂欢活动既是人们被束缚的性欲望的宣泄，同时还是人的自然原始情感对“超我”文明束缚的反叛。但这种反叛并非是直接的反叛，而是一种压抑情绪的宣泄，宣泄过后还回到原来的思想情感状态，但有了这种宣泄就给人带来了一种精神的平衡。

如果我单单这样说，恐怕是没有多少人能够认同的，并且肯定会遭到不少人的激烈抨击和强烈反对，但我要补充地说，二人转这种性狂欢活动是远古性狂欢的当代变体，或者当人们对这种变化过程有了初步的了解，也许就会有許多人、至少是有一些人觉得有一些道理了。

远古的文化活动特别是那些最为重大的文化活动是不会自行消失的，如果从原始文化活动的原始面貌来看，当代文化现象中的远古文化活动是完全看不到一点踪迹了，但是从变形的角度看，人们却发现，有些远古文化活动其实是隐藏在当代文化现象中的。

我们说当代二人转是远古性狂欢活动的变体，就是从远古文化活动在新时代文化作用下必然发生变化的文化变化规律来说的。

性狂欢是人类原始时代一种普遍的文化活动。所谓性狂欢就是祭祀女神的圣婚仪式，在这种盛大、热烈的活动中，人们以两个祭司模仿女神及其配偶的神圣结合，然后，参加圣婚仪式的人们又模仿女神的结合，跳着热烈的交媾舞，模拟交媾或真的交媾。在今天看来，先民的这种圣婚仪式是没有任何实际意义的荒谬巫术，因为，人类的繁衍和宇宙间的一切都是以自己的规律在运转，并不以人们的意志特别是巫术意志而转移。但在原始先民看来，圣婚仪式却是极其神圣、极其庄严、极其伟大的事件。在每一年的特定时间，人们都要定期地为女神举行圣婚仪式。因为，在先民看来，女神的圣婚仪式是一种神圣范式，只有重复那种发生在原始时间中的神圣交媾，人类的性结合才成为可能，人类和宇宙才有可能被不断创造出来。有学者考证：“自从历史时期伊始就广为人知了”，“在漫长的岁月中，神话和仪式中的这种场景流传不衰，一直流传到 20 世纪”。

据文化人类学家记载，圣婚仪式是与群众性的性狂欢连在一起的。在原始的孟加拉的一个地方，人们崇奉大地女神，“每年娑罗树开花季节都要庆祝她同太阳神达梅的结婚。其礼仪如下：人人都沐浴，浴后男的都到神林中去，女的则聚集在本村祭司家里。男人们在树林里向太阳神和林中守护神献过家禽等祭品以后，便开始吃喝。然后，由一位强壮的男人把祭司背在背上走回村里。女人们在村口迎接，洗

他们的脚。全体敲鼓，唱歌，舞蹈，跳跃，来到祭司家里。祭司家里用树叶和鲜花装饰一新，祭司同他妻子，像正常人结婚那样，举行婚礼，这样来象征太阳和大地的结合。仪式完毕，全体吃喝玩乐，跳着舞，唱着猥亵的歌曲，最后便进行最荒唐的纵情淫欲。”

“在新几内亚西端和澳大利亚北部等地，人们一方面以戏剧化的方式演示太阳和大地的交合，另一方面男男女女都一齐纵情狂欢，太阳和大地的神秘的交合就这样公开地在歌舞声中，在男男女女于树下真正进行的性交活动中戏剧性地体现出来。”弗雷泽在考察圣婚仪式中两性交合的风俗时曾说：“我曾经听到好些很有声望的人谈论这种风俗，说：‘在四十、六十甚至一百位那样去树林彻夜玩乐的姑娘当中，能够保持清白回来的不到三分之一’。”

随着历史的发展，有些地方，并不举行圣婚仪式，但却保留了性狂欢，比如这样的记载：“在常陆的筑波山，在每年春秋二季都有四面八方的男女聚拢来，一块儿快乐地唱歌和跳舞，虽然主要是未婚的青年男女，而已婚的女子也有参加的”；在性狂欢的时候，“已婚和未婚的女子都可以同任何自己喜爱的人交合，实在是临时的性解放。”

19世纪30年代在巴黎曾经在许多国家流行一时的“一种相当粗疏的流行舞蹈”康康舞被搬上了舞台。曾有评论家这样描述康康舞的演出情境：“音乐的节奏很快，舞蹈者的动作也越来越快，越来越有力，越来越富于刺激性。最后形成一股巨大的冲击力。……虽然舞台上没有实际的猥亵现象，但舞蹈者的动作和他们的面部表情则显示出更多的淫荡和色情。”

性狂欢同样存在于古老的中国，只是由于后来儒家文化的规避，这样的记载就变得越来越稀少并被歪曲地解释了。从中国曾经长期存在过的社祭和稷祭可以推测远古时代的圣婚仪式及其性狂欢。社是作为土地神而被祭祀的，稷是作为谷神而被祭祀的；土地神是地母神即是女神，谷神是相当于男神的。闻一多说：“先民礼俗之重要者莫如求子与求雨，而二事又皆寓于社。”从与西方女神及其配偶的比较来看，对男女二神完全是更为原始时代的圣婚仪式女神和她的配偶的转

化。原来的实行圣婚仪式职责的男女二神成了社稷即国家的象征。弗雷泽描述巴比伦人祭祀易士塔及其配偶神阿多尼斯的新春礼仪活动便是男女交合的性狂欢：“他们往往将复活植物的戏剧性表演同真正的或戏剧性的两性交配结合在一起进行，用意就在于借助这一做法同时繁殖果实、牲畜和人。在他们看来，无论动物或植物的生命与繁殖，原理都是一个，并且是不可分开的。”既然古老的中国曾经存在过人类曾经普遍存在过的圣婚仪式，那么，按理说，也同样应该存在过人类普遍存在过的性狂欢。叶舒宪“曾把中国的‘社稷’崇拜看成是易士塔与阿多尼斯神话在华夏文明中的对应物”。

《诗经》中的许多篇章也可以看到性狂欢的身影。《诗经》中的采摘诗，如采芣苢（《芣苢》）、采芣（《采芣》）、采蕨、采薇（《草虫》）、采唐、采麦、采葑（《桑中》）、采苹、采藻（《采苹》）、采芡（《关雎》）、采葛、采萧、采艾（《采葛》）、采芩、采苦（《采芩》）等等，其实是性狂欢的隐喻性记载，“采摘”是性爱的隐喻性表现，而这种自由的性爱就是性狂欢。如《周南·关雎》：“参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右笔之。窈窕淑女，钟鼓乐之。”《诗经》中还写到“尸女”，郭沫若曾解释说：“尸，陈也，象卧之形”，“尸女即通淫之意”。“尸女”即是祭祀仪式上以舞蹈姿势模仿性动作和性结合的舞女。这样的舞女是进行性狂欢的舞女。

《诗经》中的这种性狂欢的隐喻描写和汉乐府民歌《江南》记载的性狂欢是一致的。“江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”闻一多先生曾非常确定地指出：“这里是鱼喻男，莲喻女，说鱼与莲戏，实等于说男与女戏”。“戏”是一种追逐、逗弄的舞蹈方式，鱼在莲的东、西、南、北的“戏”，实在是男男女女性狂欢舞蹈的隐喻。

远古的性狂欢虽然没有留下文字记载，但却在岩石上留下了影像。1988年发现的新疆呼图壁县境内的120平方米大型岩画，则是典型的性狂欢原始舞蹈图像。“岩画画面上，满布大小不等、做出相当规

律的舞蹈情状的数百名人物形象。这些人物形象有男有女，特征鲜明。他们或站或卧，或衣或裸，大者过于真人，小者仅有10余厘米。不少男像，清楚显示出生殖器及睾丸，甚至表现交媾的动作。而女像几乎均为裸体，她们大都以舞蹈情状，或叠压在男像身上，或与男像和猴面人身像显示出一种性媾形象。”

参照澳大利亚的一幅史前岩画可以理解呼图壁县岩画性质，澳大利亚史前岩画是一种多意旨表现的图像。这种图像是原始先民把男女的性狂欢舞，把性狂欢舞的心理愿望，把性狂欢舞后的交合状都浓缩在一幅图像上。那交媾的动作表现了舞姿的交媾形式，那前伸的手臂，高张（跳）的双腿，以及那甩动的发辫，把性狂欢的舞姿表现得栩栩如生。而毕加索的现代绘画见右图则把性狂欢的迷狂性表现得淋漓尽致。

虽然在中国的一些典籍和民俗中，可以看到性狂欢的身影，但是，在中国的正典确实看不到性狂欢的与弗雷泽相似的明确记述。从文化的历史连续性来看，性狂欢不可能是没有任何传统依赖发生的。当代的考古发掘为我们恢复性狂欢提供了重要的参考依据。1983年至1985年，辽宁考古学家在辽西的建平、凌源两县交界处牛河梁村发现一座女神庙、女神祭坛遗址，并发现多个残缺不全的女神像（根据残件恢复，有的女神像比真人大三倍）。5500年前我们东北先民为什么要建造这种巨大的女神庙和女神祭坛以及创造出巨大的女神像呢？

比较国外性狂欢的记载，牛河梁女神庙就是我们东北先民举行圣婚仪式和进行性狂欢的神圣所在。在先民看来，女神举行了婚配，人类的子孙繁衍、大地的硕果累累才有了保障。女神婚配的方式有两个重要环节：先是要跳交媾舞，然后要模拟交媾或真的交媾。这种模仿，不仅是两个祭司的，还是众多参与者的。牛河梁女神庙应该是东北甚至整个中国性狂欢的一个源头。

女神的圣婚仪式包括性狂欢是非常神圣庄重的活动，但在历史的演进中，那种模仿神的神圣结合和众多参与者的性狂欢在新的文明理

念衡量下，就成为不文明的行为而逐渐被禁止了。但是，那些表现人类最基本情感的重要活动是不会完全彻底消失的，它会以适应当代文化要求的方式来表现的。

2009年河南电视台曾经做过一个节目叫“嵩山脚下夜摸会”，说的是每年农历五月十四登封市的一个小山村盛行的“夜摸会”文化活动。有文章这样写道：“也许有人以为，‘夜摸会’是发生在边远少数民族中的一种风俗，其实，我这里要说的‘夜摸会’，就发生在中华文明的摇篮——中原地区，确切地说，就发生在嵩山脚下。”在“夜摸会”活动中，大多为青年男女聚集在山上，谈情说爱。据学者考证，“夜摸会”是由求子仪式转化而来的求爱仪式，原是带有野合性质的“性狂欢”。

精神分析学说认为，那些曾经给人带来兴趣的东西，不是消失了而是转移到其他替代的方式中去了；原型批评理论认为，人类不管走到多远，他的心里总是要有返回到原初模式的倾向。也就是说，不论从精神分析的角度还是从原型的角度来看，那些曾经发生过的性狂欢，在人类的现代生活中还应该有它的表现。所不同的是，那些表现人类原始欲望的原型性的东西，必然要适应当代文化的要求而发生变异了。

正是基于这一规律，远古的性狂欢在各不同时代就有了不同的表现。从圣婚仪式到二人转，是性狂欢由远古原型到当代变形的演变的两端，这中间经历的将近6000年的东北的性狂欢史，尽管我们不可能完全恢复它的演变线索，但是，根据考古、特别是民间舞蹈的文献记载，它的粗略的大致的脉络还是可以勾画出来的。远古性狂欢形式在圣婚仪式消失后，就转换到各种祭祀舞蹈中去了，东北的各种祭祀舞方式的记载如鸟舞，还有民间舞如黑熊搏斗舞、蟒式舞，还有野人舞等等。其中，萨满舞当是最主要的一种。当然在今天残留的萨满舞当中已经看不到一点性狂欢的影子了，它完全成了“大仙”所谓治病的迷信妖术，这是由于萨满分化的结果，远古的圣婚仪式扮演女神和她的配偶的两个祭司其实就是两个萨满。圣婚仪式是由萨满主持的。性狂欢迷狂的舞蹈就是由萨满跳出来的，而它的参加者就是被萨满迷狂

精神所感染而跳起了迷狂的舞蹈。在新的时代文化的作用下，萨满功能发生了巨大的分化，它的无数部分被分化到占卜、治病的方面去，它的模拟性表演分化为神话传说与故事，而它的情感欲望表达则被分化到了舞蹈中去了。

东北大秧歌就是经由东北其他民间舞蹈由远古圣婚仪式发展而来的性狂欢形式。东北大秧歌有四种形式可以明显地看出性狂欢的文化特征。一是上装和下装的构型，二是隐形角色的表现，三是各种舞蹈形式，四是队形之外的特别显示。

东北大秧歌的上装和下装是女和男的艺术符号。上装极力表现出女性的美和浪，下装则要极力表现出男性对女性的迷恋情态和对舞、绕转的形式，因而，东北大秧歌的迷狂舞蹈实际上就是男与女舞蹈的迷狂。

东北大秧歌之所以不是以扭秧歌人的自身角色来出现，而必须进入上、下装，那是因为东北大秧歌的上下装是一种隐性的角色，进入到这种上下装角色就是进入到隐性的角色。前面我们说过上下装是表现男女的艺术符号，进入到上下装就进入了男女的情感模式，就要体验和表现男女的情感欲望，那就是这种隐形角色所要求的，但这是上下装最明显的角色意义，上下装还有潜隐的角色意义。表演东北大秧歌的人是不明白上下装潜隐的角色意义的，他们只知道要进入这个角色，但这是一个什么角色是不清楚的。然而他们十分清楚的是，他们要从原来的角色，一个普通的农民，必须进入到另一种角色中去，而这种角色的转换也带来了情感状态的转换，从原来情感状态，日常的情感状态，转换到角色的情感状态中去。上下装既不是生活中的角色，又不是某种戏剧中的角色，但这种角色对进入它的人有一种情感的规定性，必须表现男女性爱的迷狂，其实上下装就是圣婚仪式女神和她配偶的原型的象征，因而，进入到这种上下装其实就是进入到圣婚仪式的原型。这正应了著名文化人类学家伊利亚德的论述：现代的人们总是有一种恢复到过去的冲动。

东北大秧歌除了上下装的对舞之外，还有各种舞蹈图式，如蒜辫子形、筐箩圈、卷白菜心、双日圆等等，这些形式大多为圆形，这圆形的形式是对上下装即男和女表现的性爱意义而呈现的象征形式，圆形是男女性爱圆满欲望（包括意志）的象征性表现。

东北大秧歌中还有一个特别的构型：在整体队形之外，总是有那么一个类似于丑角的表演者，可以不受任何约束地和下装逗弄着扭。这种特别逗弄着扭的形式把男性对女性的性爱表现得更为醒目甚至赤裸。其实，它虽然独立于队形之外，但它与队形的上下装的对舞并不游离更不矛盾，而是对队形上下装舞蹈意义的一种特别的彰显和说明：以更醒目形式的意义表现来告诉人们东北大秧歌的形式意义：那一种特别的构型形式意义就是性狂欢，这就说明了东北大秧歌性狂欢的文化特质。

东北大秧歌是从萨满等演化过来的，而二人转则是东北大秧歌的进一步演化形式。二人转是从东北大秧歌“劈”出来的戏，二人转在从东北大秧歌“劈”出来时，就把性狂欢的性质带到了二人转之中。或许这样说更合适，正是人们对性狂欢的需要，才从东北大秧歌中“劈”出了二人转。东北大秧歌只有在重要节日如春节才能展演和参演，一年只能有一回，不能满足人们的情感需要，人们不只是为了在过年时性狂欢，还要在平时性狂欢。这样看来，二人转这种形式就不只是一种文艺样式了，而是古代性狂欢文化形式的延续。

二人转的性狂欢主要表现在一丑一旦迷狂的舞蹈、表现在男欢女爱的激越歌唱、表现在“女爱男”模式的故事，还表现在逗喂调情的说口等方式中。但是，那一丑一旦的确就是从远古男女二神性狂欢延续下来的角色；那一丑一旦迷狂的舞蹈的确就是从远古性狂欢延续下来的舞蹈；那一丑一旦对观众的吸引的确就是远古性狂欢活动延续下来的吸引。原始先民虔诚地相信，在性狂欢的圣婚仪式活动中，男女二神的重新结合给人类和大自然创造了生命；现代二人转的观众则体验到，二人转的迷狂舞蹈给他们带来迷狂的性爱感受。

从远古的圣婚仪式到现代二人转，性狂欢已经由神圣的宗教转化为世俗的娱乐活动；伴随着这种转换，圣婚仪式中性爱交合的直接进行也转换为舞蹈形式的表现；而圣婚仪式中的群众性性狂欢也转换成了观众对大秧歌或二人转节目的欣赏。性狂欢经历了由神圣到世俗、由内容到形式、由参与到旁观的转换。

当代二人转基本上没有了丑旦舞蹈，没有了故事的表现，当然也不能有“女爱男”模式的表现了，传统的形式不见了，性狂欢的文化精神还存在吗？还存在。当代二人转性狂欢存在于当代二人转对传统二人转形式的变形中。

当代二人转的性狂欢主要表现在三个大的方面：语言的狂欢，肢体的狂欢，说口的狂欢。当代二人转是以语言的狂欢、肢体的狂欢和“说口”的狂欢表现着性狂欢（语言与说口的区别是语言更随意，而说口必须是故事化的）。语言的狂欢、肢体的狂欢和说口的狂欢都是传统二人转以舞蹈形式表现性狂欢的转化。语言等狂欢是对舞蹈狂欢的一种替代。为什么不用舞蹈而要用语言、肢体和说口呢？舞蹈重形式，而语言等重直接；舞蹈重象征，语言等重赤裸；舞蹈重间接，语言等重宣泄；舞蹈重感染，语言重裹卷，等等。当然，这里面有二人转的非艺术化的问题。

二人转剧场是一个特区，一个不受日常理性和道德约束的特殊场合，一种区别于所有艺术的特殊节目，一种区别于所有艺术欣赏的文化活动。二人转的文化特点是，它所表演和欣赏的情感情趣与所有日常情感状态和文化、艺术情趣截然相反，是属于人的未实现的被压抑的情感与情趣。这就是二人转剧场这个特区的属性。一进入这个特区——二人转演员表演可以不受日常理性和道德约束，就可以脱离日常理想和道德约束，甚至故意反叛日常理性和道德约束，表演任何与日常理想和道德观念相冲突的情感欲望，如笑话说口，甚至肢体动作等等；观众也可以不受任何理性和道德约束，欣赏违反日常理性和道德观念的节目，如那些在日常理性和道德观念衡量下粗俗不堪的节目。二人转剧场有一种虽然看不见但确实明明存在的文化规定性：它所表

演的节目有着一一种极其特殊的规定性：与主流意识形态和核心价值观不同，它可以表现为当下社会服务的节目，但它的总体情趣并不属于主流意识形态和核心价值观；它可以有道德教训的主题，但它的主要主题并非是为道德服务的；它没有对现实的深刻揭示、针砭和批判，它更看不到什么深刻的人文精神和终极关怀，二人转艺术与常规性的艺术是极为不同的，它的最重要的艺术功能是，表达属于人们的自然情感欲望，它的主要意义就是性爱情趣和创造狂欢的效果，它主要是以性笑话给人们创造一种狂欢化氛围，它是从东北民俗传下来的艺术形式，从本质上看仍然带有一种性狂欢的民俗特质。

二人转的这种性狂欢文化活动到底有什么意义呢？当代二人转具有一种民俗性质，或者说是一种隐性民俗，这种隐性民俗就是性狂欢。它所表现的是一个种族的原始情绪，原始记忆，原始欲望。正是当代二人转这种东西使种族的原始情感有了宣泄的渠道，也使一种不符合当代文明要求的民俗有了延续的形式。它所表现的还是人被束缚的欲望。人的情感欲望并不是以婚姻方式就完全解决了的，人有一种自由的冲动要求，这种冲动要求在理性的作用下不能释放，但当代二人转这种性狂欢的形式起到了一种替代性的补偿作用。当代二人转的性狂欢特点还起到了一种平衡心理的作用。人是向往轻松自由的，但人却常常处在紧张压抑的状态中，当代二人转的性狂欢，有一种强烈的反叛性，在对既成伦理道德进行反叛时，使紧张和压抑获得了一种强烈的释放感，从而导致对紧张和压抑心理的平衡。

狂欢角色

以上我们从多方面论述了二人转的狂欢化精神问题，其中包括二人转舞蹈形式来源于东北大秧歌，跳进跳出方式来源于东北萨满跳神，说口来源于东北民间口头文学等等，试图从二人转体裁的来源来论证二人转狂欢化的必然性，其实，还有一个更重要的来源我们还没有来得及集中探讨，那就是二人转角色来源问题。如果从二人转角色来源来看，那应该是更能说明问题的。如果说，二人转角色是二人转的原型，那么，一丑一旦的狂欢化形式也是二人转狂欢化原型。

二人转具有无可比拟的强大艺术生命力，究其根本，二人转角色是最关键的原因。近 20 年来，在广袤的中国大地上渐渐地刮起了一种二人转“东北风”。这种二人转“东北风”不仅在东北大地上越刮越猛烈，而且，也以强劲的势头吹进了北京和上海等大城市。在东北，几乎没有多少人没看过二人转，在中国几乎没有多少人没听说过二人转。在中国，没有任何一种民间艺术的影响力可以和二人转相比。一种极为粗鄙、土野和简单的民间艺术何以有这么大的艺术裹卷力呢？那就是因为二人转角色所包含的秘密。

有二人转记载的历史不过 70 多年，有东北大秧歌的历史也不是很长，但是，二人转角色之根却经由东北大秧歌把自己深深地扎在了遥远的史前时期。《泰东日报》1933 年 4 月 27 日载：“本城三道街某茶馆，迩来未识由某乡来演二人转者，一起数人，即乡间蹦蹦。”“蹦蹦”是以一男一女“二人”为角色构型的，而“蹦蹦”就是舞蹈，就是狂欢化形式。二人转是来源于大秧歌的，大秧歌的历史记载也不过 300 多年。清代杨宾《柳边纪略》记：“上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌者，以童子扮三四妇女，又三四人扮参军（相当于丑角），各持尺许圆木，戛击相对舞。而扮一持伞铎卖膏药者前导，傍以锣鼓和之。舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”在最初的二人转的记载中，所表明“扮秧歌者”扮演的“妇女”（旦角的雏形）和“参军”（丑角），“对舞”的舞蹈构型形式很显然是“二人转”的；而“舞毕乃歌，歌毕乃舞”也很显然是狂欢式的表现。由此可见，二人转的角色其实是一对狂欢化角色。

二人转一丑一旦角色是来源于东北大秧歌的，是东北大秧歌的“一副架”的移植。东北大秧歌的“一副架”即一男一女构成的舞蹈形式，其核心意象就是“二人转”。东北大秧歌的舞蹈形式是东北农民狂欢化的艺术形式，“一副架”就是狂欢化角色。据老艺人回忆，“那时候扭大秧歌都是男的。扮女角的叫包头的，头上包一块青布。戴五朵大红花，用玻璃珠子穿成人字形的齐眉帘子，叫‘珠口’，戴在脑上。搽上粉，点上三道门儿，抹上红嘴唇儿，穿上花衣服”。没有女性角色偏要

创造出女性角色，以此来和“唱丑”的构成“一副架”，并且，“秧歌队伍不管人数多少”，除大丑子领着大腊花（包头的）在场子中间扭外，“都是由一个包头的和一个唱丑的组成‘一副架’、‘一副架’的排列下去”。大秧歌的队形就是由这男男女女双双对对逗着扭的狂欢化角色组成的。大秧歌的具体形式可以反过来证明大秧歌的狂欢化角色。据老艺人回忆，唱包头的（也称“上装”）要稳、要浪、要美，唱丑的（也称“下装”）要以蹲裆步（矮下去）逗着包头的，他们的舞蹈是迷狂性的。大秧歌不论有多少人参加，不论扭出什么花样，其实都是为了“一副架”的迷狂舞蹈。大秧歌以一副架一副架的排列反复强化着一副架即二人转的符号及其意义，然而大秧歌的整体队形和阵势又掩盖着一副架的符号及其意义。这就证明了大秧歌“一副架”的狂欢化角色。

东北大秧歌的狂欢化角色，即使在当下的大秧歌的展演中也可以得到清晰的表现。在东北的许多城市，大秧歌由原来只在节日上演的文艺活动变成了每天都必须进行的普泛性文化活动；大秧歌由原来的只有少数人表演的艺术变成了许多人可以参与的娱乐活动；大秧歌也由节日的狂欢变成了平常的狂欢化。从四面八方赶来的人们并不特别装扮自己，只是拿着一把大扇子和一块小手绢，顶多是腰间扎上一条或红或绿的彩带。这是一群极其普通的男男女女。然而就是他们这些生活在底层的人们却每天上演着既娱乐着自己也娱乐着他人的节目。在街头、庭院或广场，你看吧，那些刚刚还和我们这些不扭秧歌的人没有什么区别的人，一进入大秧歌队行列，便仿佛被一种看不见的神力鼓动起来，一开始还不无羞涩但也是“浪不溜丢”的扭动着，但是渐渐地他们就进入了一种洒脱自由的境界，开始了无拘无束的“浪”着、“逗”着、“戏”着、“耍”着。但这并不是大秧歌的高潮。大秧歌的高潮是，人们越扭越欢快，越扭越热烈，越扭越狂放，越扭越粗野。在激越的旋律和围观者的喝彩声中，人们浪漫狂放、粗野迷狂、诱惑煽情、挑逗戏弄、痴迷沉醉地扭着。在这时，以一男一女构成的“一副架”（现在叫“搭档”）的构型，就形成了大秧歌整体队形男女对舞的构型。

就是这个整体对舞的构型舞蹈，热烈、狂放而粗野地舞出一种“酒神精神”——一种狂放不羁的生命自由和狂欢精神。

当人们走进大秧歌的行列实现一种超越的同时，也便进入了一种审美的境界，一种浪漫的境界，一种诗意的境界。人们的大秧歌舞之所以是那样的迷狂、沉醉和放浪，就是因为人们在自由自在地宣泄着生命的感受和欢乐。人们在并不太规范的大秧歌的舞步中，所获得的就是这种生命的情绪。人们是在扭大秧歌，但人们从大秧歌中所追寻的是生命感受的狂欢和沉醉。正如闻一多在论述舞蹈时所说：“他们所求的只是那能加强他们的生命感的一种提炼的集中的生活经验——一杯能使他们陶醉的醇醴而酷烈的酒。只要能陶醉，那酒是真是假，倒不必计较。”人们迷恋大秧歌舞，无论寒冬和酷夏都不能不跳大秧歌舞，说跳大秧歌舞有“瘾”，其原因恐怕就在于，只有在这大秧歌舞中才能获得生命的沉醉、迷醉和陶醉吧。

人们之所以一进入大秧歌就陶醉在迷狂的舞蹈中，就能进入一种狂欢化精神状态，其原因就在于，加入大秧歌的人们首先进入了“一副架”的角色，而“一副架”角色就是狂欢化角色，进入了狂欢化角色，自然就带来了狂欢化精神。

大秧歌的“一副架”是二人转狂欢化角色，但这“一副架”并非始于大秧歌，“一副架”还有更远的源头。大秧歌又是有它自己的源头的，大秧歌“一副架”的狂欢化角色，在东北有着 5000 多年的历史。二人转角色和二人转的名称出现与大秧歌历史记载虽然时间是晚近的，但是二人转的角色作为一种艺术原型，它却存在于相当遥远的古代东北史前史之中。

大秧歌中的“一副架”也是它先前艺术形式的转换。这种转换的主要来源是东北各民族的民间舞蹈传统。东北各民族的民间舞蹈普遍存在着“一副架”狂欢化角色，大秧歌狂欢化角色是民间舞蹈“一副架”狂欢化角色的置换形式。

渤海人喜跳“踏锤舞”：“渤海俗，每岁时聚会作乐，先命歌舞者数辈前行，士女相随，更相唱和，回旋婉转，号曰踏锤。”从“前行”和“相

随”，可以看出“踏锤舞”的构型是“二人”，而从“更相唱和”和“回旋婉转”可以看出是二人“转”，表演这些形式的两个角色是十分明确的。

辽代有一种“臻蓬蓬歌”：“每扣鼓和臻蓬蓬之音，为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。”“臻蓬蓬”是一种什么样的歌舞呢？清代有一种“碰牋”舞，可能是“臻蓬蓬”的变形。《陪都纪略》载：“逢庙会，人烟盛，堂客喜，碰碰碰，抱孩子，净发愣，《忆真妃》，梦中梦，赶车的更好胜，车马俱净（静）。碰牋很可能是“臻蓬蓬”的发展。而这个“碰牋”式的“臻蓬蓬”舞基本构型也是“二人转”，跳二人转舞的也必定是一男一女两个角色。从“臻蓬蓬歌”中可以得到推测：“臻蓬蓬，臻蓬蓬，外头花花里面空，但看明年正二月，满城不见主人翁。”这首“臻蓬蓬歌”的真实意义没能得到准确的阐释，原因在于没有把它放在二人转传统当中去解释。所谓二人转传统是和生殖崇拜连在一起的，二人转是生殖崇拜的仪式形式和具体“舞法”。用二人转传统解释这首民歌不仅可以解释这首民歌的意义，而且也可以破译“臻蓬蓬”舞蹈的谜底了：“外头花花里面空”，是指美丽的女子并未怀孕，第二年正月这个美丽的跳舞人不见了，干什么去了呢？是去生孩子了。这就说明“臻蓬蓬”舞是一种交媾舞：人们跳完这种舞之后自由相爱了。而交媾的基本结构就是“二人转”。“臻蓬蓬”歌是一种隐喻的歌唱。二人转曾经是被称为“蹦蹦”的，这个“蹦蹦”的称呼就是“臻蓬蓬”转换，也就是“碰牋”的转换。这种舞蹈的构型既然是二人转，那跳这种舞蹈的必定有两个二人转角色，而由生孩子可以证明舞蹈后相爱了，由相爱可以证明那舞蹈必定是一种狂欢化舞蹈。

鄂伦春族有黑熊搏斗舞，基本形式是二人模仿黑熊搏斗，但联系东北原始文化生殖崇拜的情境，特别是联系东北二人转传统，黑熊搏斗舞很可能就是黑熊图腾交媾舞。满族的蟒式舞，鄂温克人的野猪舞等也都是这种交媾舞的变形。而交媾舞的构型就是“二人转”，它必定一种二人转角色。

比这种模仿动物舞更明显的还有野人舞。在东北宁古塔一带曾发现这种舞形。舞时，男子腰围豹皮短裙，女子腰扎柳叶裙，主要舞法

为三种：“求情”、“云雨”和“收盘”，从性爱意味相当明显的舞姿来看，野人舞的构型是“二人转”，而它的角色就是二人转角色。

戏剧是起源于巫的，而比戏剧距巫术仪式更近的是舞蹈，因为巫即舞，巫是以舞来表演的，无舞便无巫，巫舞是同一的。人类的第—种艺术就是舞蹈。因而，舞蹈理应保留着远古仪式的艺术“基因”和原型。《诗经》中有“天命玄鸟，降而生商”的神话记述，但神话是源自仪式原型的。玄鸟生商的神话是鸟图腾生殖仪式舞的叙述化。鸟图腾生殖仪式舞在远古的东北曾经是一种相当有影响的舞蹈：两个祭司扮作两个鸟人跳交媾舞，以演示生殖现象进行生殖性的图腾崇拜。这两个扮演两个鸟的祭司就是两个角色。《太平御览》记：“简翟浴玄丘之水，燕遗卵，吞之，剖背生契。”历史学家考证，玄丘之水即是红山文化区域内的青龙河。东北舞蹈史家还发现，著名的“桑林”舞，就是东北先民以玄鸟为图腾，饰鸟羽而作的“桑林”舞。这种以鸟为图腾的“桑林舞”其实是圣婚仪式原型的变形。

圣婚仪式是远古先民为神举行神圣结合的一种舞蹈（戏剧）形式。先民不了解人的生产和物的生产规律，以为有一种看不见的力在起作用；先民又认为这种看不见的力是神可以左右的；而先民又认为他们是可以以一种巫术的方式左右神的。圣婚仪式便是他们使役神的重要的巫术仪式。20世纪80年代在辽宁凌源、建平两县交界处的牛河梁发现了巨大的女神庙、阔大的女神殿和硕大的女神像。考古学家认为是5000多年前女神祭祀的遗址。但是，女神祭祀的具体方式是什么样的呢？它的原始面貌早已被历史的烟尘所遮蔽。然而，比较文化人类学的方法却可以使使我们恢复女神祭祀的原始意象。比较文化人类学的研究方法是，当本民族的文化现象本身不能得到解释它意义的时候，可以借用彼民族的文化现象及其意义去解释。文化人类学家曾以无比丰富的事实证明：人类远古时期的祭祀仪式基本是一致的，因为它来源于人类基本一致的生存要求。因而，人类各民族远古时期的祭祀仪式是可以互证的。据英国文化人类学家弗雷泽的研究，圣婚仪式是远古人类的普遍行为。

跳二人转交媾舞的两个祭司是两个神的角色——女神和她的配偶的象征。两个祭司不是以自身的身份去跳交媾舞的，而是进入神的象征的角色去跳交媾舞的，两个祭司进入了神的角色，他们就是神的象征，甚至，他们就是神。这是一种什么样的神呢？

弗雷泽认为，在名称和细节方面，圣婚仪式在不同的地点不尽相同，然而，她们都是女神和她配偶的置换形象，她们的结合都是“圣婚仪式”的变形表现。经过考察，弗雷泽认为圣婚仪式普遍存在以下几种现象：一切自然的生产力的化身，一个伟大的母亲女神为许多民族所供奉；女神名字不同，而神话和仪式实质类似；和她结合的有一个或有一系列的肉身的神灵爱人，女神每年和他们交合；人们认为他们的结合是促进各种动物和植物的繁殖所必需的；这一对神灵的神话婚姻为人类两性的真正的，虽是暂时的结合所模仿；地方就在女神的神殿里；为的是要用这种方法保证大地丰产，人畜兴旺。

弗雷泽说：“神与女神的婚配是古代世界许多地方作为庄严的宗教仪礼传流下来的。”那么，原始人为什么要举行“圣婚仪式”呢？

正是根据相似律的“同类相生”或“果必同因”——“他能够仅仅通过模仿就实现任何他想做的事”，原始人才举行圣婚仪式的。他们充分相信，通过模拟他们想象的形式就可以达到他们想象的结果。在他们看来，大自然的一切生命都是神的婚配的结果，而他们对神的婚配的戏剧性的模仿或以真正的两性交配去影响，就会获得无穷的繁殖力——子子孙孙，绵延不绝，牲畜繁多，永无穷尽，禾苗茁壮，硕果累累。弗雷泽深刻论述到，原始人举行圣婚仪式，“将复活植物的戏剧性表演同真正的或戏剧性的两性交配结合在一起进行，用意就在于借助这同一作法同时繁殖果实、牲畜和人。在他们看来，无论动物或植物的生命与繁殖，原理都是一个，并且是不可分开的，要活着并且要使之存活，要吃饭并且要生育繁衍，这些是人类在古代的基本需求，也是将来的（只要世界存在的话）基本需求。其他东西当然也需要，用以丰富和美化人的生活，但是，如果不首先满足这些需求，人类本身就不能生存。因此，食物和子嗣这两样是人通过巫术仪式以稳定季

节所主要追求的目标”。人类古代基本需求的一致性决定了人类古代圣婚仪式基本内容的一致性，因而，弗雷泽关于圣婚仪式的理论完全可以用于解释中国的远古巫术及其近现代习俗。

牛河梁女神庙及其开阔的广场，应是东北先民举行圣婚仪式的地方。而圣婚仪式就是一男一女两个祭司模拟两个神跳交媾舞，这两个神的角色是一种伟大的象征他们代表人们的愿望举行着神圣婚姻；他们的神圣结合是狂欢化的，而参加的人们也是狂欢化的。

追根溯源，二人转一丑一旦两个角色就是这种远古圣婚仪式男女两个神角色的变化形式。二人转一丑一旦构型蕴含的性爱意义是从它的原型继承过来的。虽然，远古圣婚仪式的两个神的角色已经变化为现代性娱乐节目的一丑一旦，但是，两个角色所表现的狂欢化意义并没有消失。

“二神转”的两个角色和舞蹈方式，是狂欢化的原型。这种狂欢化原型是东北二人转文化传统的根，“二神转”原型再经由东北各种民间舞蹈、到东北大秧歌舞蹈，又置换到二人转，两个狂欢化的角色保留了下来，狂欢化形式保留了下来，狂欢化精神也保留了下来。

现代二人转的狂欢是传统二人转狂欢置换变形。现代二人转正是依赖于 5000 多年前二人转传统和原型才产生和发展起来的；代代相传的二人转狂欢化行为的强大的文化特征才培养了强烈的二人转欣赏习惯。正是 5000 多年前的二人转文化传统才积淀了东北人深厚的二人转审美情趣。二人转成为东北民俗、东北民间艺术的一种原型，为东北文化刻下深深的印痕，这深深的印痕又深深地镌刻在东北人“种族记忆”中，成为东北人的一种“集体无意识”。正如原型批评家荣格所说：“集体无意识”是人的第二个精神系统，它是集体的、普通的、非个人的。它不是从个人那里发展而来，而是通过继承与遗传而来，是由原型这种先存的形式所构成的。二人转在中国之所以没有任何一种民间艺术有这样巨大的影响力和艺术裹卷力，东北二人转之所以生生不息，东北人之所以那样痴迷和沉醉于二人转，原因就在于二人转狂欢化的根扎在 5000 多年前的历史深处；原因就在于二人转有 5000

多年的狂欢化文化传统；原因就在于二人转的狂欢化是东北民俗、东北民间艺术的原型；原因就在于二人转的狂欢化早已经是东北人的种族记忆和集体无意识。

东北远古女神祭祀仪式的圣婚仪式“二神转”狂欢化，曾经是极为庄重严肃的事情，到了近现代的二人转则已经变为狂欢化的娱乐。但即使是这样，二人转一丑一旦的构型和迷狂转舞的形式却仍然保留着东北远古圣婚仪式“二神转”的原始意象痕迹。

第四章 土野粗鄙

脱冕加冕

最近一些年来，二人转演出发生了极大变化，以舞蹈和唱腔为主的传统二人转已经完全被综艺化的二人转形式所解构。有专家根据保护非物质文化遗产的立场，批评赵本山的“刘老根大舞台”演出的不是传统二人转，声言要取消国家颁布的赵本山二人转非物质文化遗产传承人的资格。还有的专家批评赵本山演出的不是二人转，是“二人秀”，是以二人转演出为名进行的商业演出，并认为，以小沈阳为代表的赵本山演出班底并没有多少人会演几出传统二人转，他们演出的庸俗、低级、下流等等。对此，赵本山曾经对有关媒体表示，现在的演出形态是在二人转的演出中，根据观众的需求形成的，因为演出那种传统的二人转，观众不愿意看，到走廊去吸烟、上厕所。

实事求是地说，有些民间二人转的演出确实是粗鄙和下流的，许多并不是“绿色二人转”，而是“黄色二人转”。但我们不能根据二人转的粗俗和“黄”就抨击批判甚至呼吁禁演，我们也不必根据有“绿色二人转”就否认有“黄色二人转”的存在。我们要探讨的问题是：既然这样的演出是被观众所决定的，那么，观众为什么需要这样的二人转？这样的二人转到底有什么样的文化意义？

20世纪30年代，北京大学曾经大规模地开展征集歌谣的活动，征集歌谣的最初简章规定了入选歌谣的资格是“征夫野老游女怨妇之辞，不涉淫邪而自然成趣者”，后改定章程为：“歌谣性质并无限制，即语涉迷信或猥亵者亦有研究之价值，当一并录寄，不必先由寄稿者

加以甄择。”修改后的章程唯恐人们不理解征集这样歌谣的用意，并特别声明“我们希望投稿者……尽量地录寄，因为在学术上是无所谓卑猥或粗鄙的”。周作人等人于1923年发表文章，曾经谈到虽然经过了这样的努力，“但结果还是如此，这一年我们仍旧得不到这种难得的东西。”北京大学当年为什么要征集那些包括淫秽的歌谣呢？周作人认为那是“重大的难事业”究竟有什么意义呢？

周作人这样阐发歌谣发生的理由，他说：“有许多人相信诗是正面的心声，所以说歌谣的猥亵是民间风化败坏之证，我并不想替风俗作辩护，但我相信这是不确的。诗歌虽是表现作者的心情，但大抵是个反映，并非真是供状”；“猥亵的歌谣的解说所以须从别方面去找才对，”周作人从生活和语言两方面论述猥亵歌谣发生的理由。从生活的角度看，“猥亵的歌谣，赞美私情的种种民歌，即是有此动机而不实行的人所采用的别求满足的方法。他们过着贫困的生活可以不希求富贵，过着端庄的生活而总不能忘情于欢乐，于是唯一的方法是意淫，那些歌谣即是他们的梦”；从语言的角度看，“猥亵的歌谣起源与一节情诗相同而比较上似乎特别猥亵”，这个原因就在语言上。“《十八摸》的唱本与祝枝山辈所做的细腰纤足诸词并不见得有十分差异，但是文人酒酣耳热，高吟艳曲，不以为奇，而听到乡村的秧歌则不禁颦蹙，这个原因实在除了文字之外无从去找了。”

好像与周作人相呼应似的，闻一多在他的《诗经的性欲观》中就曾说过：“现在我们用完全赤裸的眼光来查验《诗经》，结果简直可以说‘好色而淫’，淫的厉害！”闻一多进一步说：“用研究性欲的方法来研究《诗经》，自然最能了解《诗经》的真相。其实也用不着十分的研究，你打开《诗经》来，只要你肯开诚布公读去，他就在那里。自古以来苦的是开诚布公的人太少，所以总不能读到那真正的《诗经》。”而《诗经》表现性欲（在闻一多看来有些篇章就是描写性交的）无非是用了象征和隐喻、暗示和联想。

周作人研究歌谣发生的理由和闻一多“诗经的性欲观”依据的都是弗洛伊德的“梦是被压抑欲望的想象的满足”的理论。在表现欲望的角

度上看，歌谣与情诗都是一样的，不一样的是情诗文字高雅一些，歌谣粗鄙一些罢了。

周作人对歌谣的分析和闻一多对《诗经》的分析同样适用于二人转的研究。但我们研究的重心不是那些猥亵的二人转表演对研究者的价值——研究二人转发生的理由，而是要探究二人转对观赏者的意义。

我们大可不必讳言，二人转的观赏者是在知道二人转是一种什么内容的前提下去观赏二人转的，相当多的二人转观赏者是奔着二人转的“黄”去的。在这样的观赏者的趣味里，如果二人转不黄，他们会很失望的。他们知道二人转的黄，但他们就是要欣赏二人转的黄，他们欣赏的时候是那样地津津有味、乐不可支、忘乎所以，足见他们对二人转欣赏的态度。二人转的观赏者为什么要欣赏二人转的黄呢？能据此就说二人转的观众文化水平不高、艺术欣赏水平不高、审美情趣不高，或者干脆说他们的思想感情就是低级下流吗？

这样批评二人转欣赏者确实显示了批评者的高雅情趣，但仅仅止于这样的批评恐怕也太过于简单化了。

我们应该回答的是：为什么有那么多观众明明知道二人转的黄，还要花钱买票走进剧院去欣赏二人转的黄？有些人还明确表示，“二人转不黄看着就不过瘾”。

从文化人类学的角度说，那是人的一种精神需要。文化是人创造出来的，人创造文化就是满足人的精神需要和情感需要。一般以为，文化是要教化人、改造人、塑造人、熏陶人、提高人、净化人的，这是对的，但并不全面，文化其实是很丰富很复杂的，除了提高人们、满足人们日益增长的精神需要的文化外，还有满足人们心理需要、情感需要的文化，或者说还有满足人们被压抑欲望的文化。难怪许多人类学家如马凌诺夫斯基、弗雷泽、格罗塞、伊利亚德、艾斯勒、乌丙安等记述和研究了那么多原始先民的性生活。

文化的丰富性复杂性来源于人的精神、心理和情感的丰富性和复杂性。精神分析理论告诉我们，人就是一个矛盾体，每一个人的性格结构都是由三我构成的，本我的属性是动物的本能，他是遵循“快乐

原则”行事的；自我的属性是社会现实，他是遵循“现实原则”行事的；超我的属性是理想，他是遵循道德原则行事的。人的人格结构虽然由三我组成，但总的来说人是被现实原则的自我所支配和制约的，但人的遵循快乐原则行事的本我也必须得到某种程度的满足，不然人就不能获得心理平衡。为了获得心理平衡，人们就创造了能够满足本我的文化形式。这种文化形式是以蔑视和践踏自我的道德理性现实原则、释放人的本我原始欲望为目的的文化形式。这种形式被文化学者称之为狂欢式。

一位以研究狂欢式著称于世的学者巴赫金是在研究俄罗斯小说家陀思妥耶夫斯基的小说时提出这一概念的。他认为巴赫金的小说，是继承了民间文学的狂欢化传统体裁，而这种民间文学的狂欢化又有着自己远古的渊源。他认为“狂欢式（意指一切狂欢节式的庆贺、礼仪、形式的总和）的问题，它的实质，它那追溯到人类原始制度和原始思维的深刻根源，它在阶级社会中的发展，它的异常的生命力和不衰的魅力——这一切构成文化史上一个非常复杂而有趣的问题”。巴赫金所说的“人类原始制度和原始思维的深刻根源”就是原始时代先民的狂欢化文化形式。陀思妥耶夫斯基的现代小说是连着这一古老传统的。

巴赫金说：“狂欢式——是没有舞台、不分演员和观众的一种游艺。在狂欢中所有的人都是积极的参加者，所有的人都参与狂欢戏的演出。人们不是消极地看狂欢，严格地说不是在演戏，而是生活在狂欢之中，按照狂欢式的规律在生活，只要这规律还起作用。换言之，人们过着狂欢式的生活。而狂欢式的生活，是脱离了常规的生活，在某种程度上是‘翻了个的生活’，是‘反面的生活’。”狂欢式的生活由四个特点决定：亲昵；插科打诨；俯就和粗鄙。

人们欣赏东北二人转特别是当下的二人转，明知道那是黄色二人转还要去欣赏，其实就是去参加一种狂欢化的生活。从精神分析的角度看，看二人转就是在进行一种文化仪式。按巴赫金的概念说是一种“加冕脱冕的仪式”。

所谓“加冕与脱冕”是狂欢节上的主要仪式，来源于狂欢体的民间文化形式。狂欢节上的主要仪式，是笑谑地给狂欢国王加冕和随后脱冕。据巴赫金研究，这一仪式以各种不同的形式，出现在狂欢式的所有庆典中。例如，最为成熟的形式是农神节、欧洲狂欢节和愚人节。在这种游艺中，狂欢式的核心便是交替与变更的精神、死亡与新生的精神。受加冕者，是同国王有天渊之别的人——奴隶或者是小丑。这样一来，狂欢世界仿佛就暴露出自己内里的一面。在加冕仪式中，礼仪本身的各方面也好，递给受冕者的权力象征物也好，受冕者加身的服饰也好，都带上了两重性，获得了令人发笑的相对性，几乎成了一些道具。脱冕的礼仪与加冕的仪式恰好相反，要扒下脱冕者身上的服装，摘下冠冕，夺走其他的权力象征物，还要讥笑他、殴打他。

加冕与脱冕的意义在于交替本身，在于体验不同于自己的另一种生活，在于使生活翻了个个。巴赫金对中世纪的似乎过着两种生活的描述充分说明了这一点：“一种是常规的、十分严肃而紧蹙眉头的生活，服从于严格的等级秩序的生活，充满了恐惧、教条、尊敬、虔诚的生活；另一种是狂欢广场式的自由自在的生活，充满了两重性的笑，充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲，充满了不敬和猥亵，充满了同一切人一切事物的随意不拘的交往。这两种生活都得到了认可，但相互间有严格的时间界限。”

人们观赏二人转自然不是与巴赫金所说的加冕与脱冕完全一样的狂欢，不是戴上象征国王的帽子装扮国王和摘下装扮国王的王冠，但观赏二人转的人们同样进行了一场脱冕与加冕的狂欢，同样进行了生活的交替，同样体验了翻了个个的生活。

观赏二人转实际是在进行和完成一种特殊的脱冕与加冕仪式，它所脱的是观众头上看不见的“自我”之冕，加在观众头上的也是看不见的“本我”之冕。

二人转通过丑角和旦角的表演，那表演——无论是男女追逐的迷狂舞蹈，还是表现性爱的明显造型，无论是丑旦的逗眼调情，还是丑旦狂放不羁的说口，无论是对傻子的歪曲模仿，还是对其他人物的笑

谑表现——大多表现的都是“本我”的原始欲望，那“本我”的原始欲望是不符合“自我”现实原则的道德、理性和文明规范的。或者说，二人转的表演就是为了让人们体验另一种不同于“自我”的“本我”而存在的，二人转的观众就是为了反叛常规的生活，为了体验和补偿被压抑的“本我”才走进二人转剧场的。在观赏二人转时，二人转观众虽然是悄悄地然而也是十分明显地被摘下了平时总是牢牢地戴在头上的“自我”的帽子，同时，也是悄悄地然而也是十分明显地被戴上了平时难得一戴的“本我”的帽子。这里所说的帽子其实是一种比喻，它相当于一种人格。当人脱掉“自我”的帽子时，他就摘掉了“自我”的人格面具，当他戴上“本我”的帽子时，他就进入了本我的人格。

二人转观众在观赏以黄为主体色调的二人转时乐不可支、忘乎所以、进入一种迷狂的精神境界其实是由“自我”走向“本我”时情感状态的表现。二人转表现的性狂欢，一方面满足了平时总是不苟言笑的人们的性兴趣，使性兴趣得到了某种程度的开发和释放；另一方面，在规范严谨不越雷池一步的婚姻生活之外得到了一种性爱自由的艺术性的满足。正如周作人论述猥亵歌谣创作目的所说：“有此动机而不实行的人所采用的别求满足的方法”，“过着端庄的生活而总不能忘情于欢乐”，于是在二人转艺术中得到一种替代性的补偿。二人转观众在进行这样的欣赏的时候，他平时总是被压抑、束缚和禁锢的“本我”获得了一种释放和解放，因而他就获得了一种狂欢式的精神体验，他被压抑的欲望就得到了一种补偿，他被抑制的心理就获得了一种平衡。当他走出二人转剧场，重新返回“自我”与现实的时候（他必须返回“自我”），他因有了狂欢式的体验，他的心情就不像先前那样压抑、苦闷与沉重了。

在分析当下二人转的黄和二人转观众欣赏二人转的时候，我们运用了弗洛伊德的人格结构理论和巴赫金的狂欢化理论，这种理论有助于我们对二人转复杂现象的梳理。如果不考虑人格结构“自我”和“本我”的两种人格，不考虑常规和狂欢两种文化体系，不考虑“脱冕”与

“加冕”仪式的两种形式，我们就不可能正确理解和阐释观众欣赏二人转这种所谓低俗艺术的文化意义。

“亲昵”氛围

二人转是一种特别亲昵的艺术。在几乎所有的曲艺、戏曲和戏剧形式中，也不可能找到和二人转相提并论亲昵的艺术。二人转没有固定的演出剧本，即使很重视文本的传统二人转，在演出中文本也是不断被变化的。一部大《西厢》不同的二人转艺人会有不同的演绎方式，就是同一个艺人也会根据不同的观众采取不同的演出方式。现代二人转就更是灵活的戏剧，它没有了固定成形的文本，没有了一成不变的演出形式，没有了按部就班的表演规矩，一切都是根据现场演出而不断调整、创造。传统二人转演出中“长的可以演短了，蔫的可以演欢了”等的调整方式，被现代二人转发挥到了极致。西方有一种理论叫接受美学，其中一个最重要的观点是强调读者（观众）的接受，作者的作品是在读者（观众）的参与下才最后完成的。接受美学所强调的读者和观众的参与，在二人转这里可以说是最典型地发挥到了极致了。但接受美学强调接受是读者对一个固定成形文本的再创造，而二人转的演出，既是极大地考虑了观众的需要，根据观众需要设计一个先在的大致的文本，又是在演出中根据现场观众的审美情趣重新调整创作文本。二人转是由二人转演员表演出来的，但是二人转演出的具体内容和具体样式则是由观众决定的。因而二人转的创作主体是观众，演员只不过是替观众把要表现的东西表现出来的表现工具罢了。与其他“照葫芦画瓢”按剧作家文本演出、以自己为主体、要观众按自己的方式来接受的曲艺、戏曲和戏剧方式比较起来，二人转这种民间化的演出或创造方式，真是独特新颖、别出心裁、独一无二、耐人寻味。

二人转的这种以观众为主体的演出方式是怎样形成的呢？这一切都是源于二人转的民间性质。二人转就是为表达民间情感欲望而产生和发展变化的。表达民间情感和欲望是二人转艺术的最高目的和唯一目的，这就形成了二人转亲昵的表演方式和亲昵的表演效果。这种亲昵特点，是其他任何曲艺、戏曲和戏剧形式都难以看到的（这里并

没有贬低其他戏剧形式的意思——其他戏剧也有二人转没有的特点，这种比较只是强调二人转的亲昵化的独特性而已）。

随便而亲昵的交流是二人转表演形式的一个最大的特点。随便而亲昵的交流主要表现在三个方面：演员与演员之间亲昵的交流，演员与观众之间亲昵的交流，观众与观众之间亲昵的交流。正是这种亲昵的交流使二人转的演出成为表达观众情感的戏剧形式，使二人转的观赏成为参加一场狂欢式的游艺，使二人转的活动成为一种从“自我”返回“本我”的脱冕与加冕的仪式。

演员的亲昵交流肯定是其他艺术无可比拟的。二人转的两个演员的打情骂俏、逗眼调情、夸奖称赞、讽刺侮辱、顾盼多情、心领神会、心有灵犀一点通，交流的亲昵性是任何其他戏剧表演者不可企及的。因为二人转演员的交流没有规定性，没有剧本的、导演的、演出形式的统一要求，如果一定要说有什么规定性的话，那就是亲昵化的规定。二人转的演员无论怎样交流，都要表现出特别的亲昵。这种亲昵甚至是有先在的前提性的，为数不少的演员都是夫妻搭档，旧时代的有些二人转演员虽然不是夫妻，但长时期在一起演出，就形成了在一起生活的约定俗成的习俗。这种情感关系保证了二人转表演时——大多是表演与性有关的形式内容或打情骂俏时，可以不必忌讳、可以放肆、可以打破规矩与礼俗。这就使二人转的两个演员的关系显出了特别的亲昵。现代二人转演员有些虽然不是夫妻，也不生活在一起，但“一副架”的长时间磨合，使他们的关系特别融洽，他们也会按二人转亲昵化的规定无所忌讳地去表演。

演员之间的亲昵化交流的意义在于，亲昵的交流引起了观众同样的亲昵感、亲切感、亲热感，而观众的同感、亲切感、亲热感就引发了对演员表演的认同感。认同感保证了二人转表演的一切为观众所接受做了必要的铺垫。一切交流形式的效果都证明，只有亲昵的交流才能更好地被接受被欣赏被欢迎。

从接受的角度看，戏剧与其他任何艺术相比都更是一种交流的艺术。这种交流既表现在为观众而写剧本中，更表现在戏剧的具体演出

中。不能与观众做很好交流的演出不能说是很成功的演出；而一出很成功的演出一定是与观众做了很好交流的演出。

演员与观众的亲昵交流是二人转对戏剧艺术最了不起的贡献。过去二人转艺人们所说的二人转与观众“不隔语，不隔音，不隔心”，其实强调的就是与观众交流的亲昵性。这种亲昵性在具体表演中，形成了极为重要的几个方面。

首先是恭维观众。二人转一上台就是说感谢观众的话，管观众叫婶子大娘大叔大爷哥哥姐姐等，说什么观众是衣食父母、是上帝，向观众恭喜发财，说拜年嗑，有的甚至给观众磕响头等等，恭维观众，献媚观众，目的是取悦观众，与观众表现出特别的亲昵。这种特别亲昵关系的建立对现代二人转演员来说是极其重要的，因为现代二人转的表演更强调了现场的发挥，如果观众不认同你，不欣赏你，不欢迎你，不捧你场，相反，却与你是生疏的、隔膜的、陌生的，对你是冷淡的、有距离的，或者是反感的，你有再好的本领也不得施展，你就会感到英雄无用武之地，你就没有办法使你的演出受到欢迎，甚至你的演出很难进行下去。

其次是向观众要掌声。掌声怎么和亲昵有关系呢？许多二人转演员一上台说了不几句说口，就要掌声；有的丑角屁股上还贴着“鼓掌”两个大字；有的演员唱完一小段之后就说“鼓掌吧”，鼓动观众鼓掌是二人转表演的常用方式。过去我们对二人转演员要掌声并没有太深入的思考和理解，以为就是二人转演员的习惯甚至是恶习的表现，其实，从二人转是一种仪式的角度看，从二人转是一种狂欢化的游艺的角度看，从二人转是一种给“自我”脱冕，给“本我”加冕的角度看，要掌声和鼓动观众鼓掌是有重要意义的。鼓掌是一种认同、相信、称许、赞美、夸奖、鼓励、奖赏、激励的情感态度。鼓掌表现了鼓掌人们的思想立场、审美情趣、价值选择、道德评判。

二人转演出是一个结构的整体，我们只有在整体结构中才能分析出恭维观众和向观众要掌声的意义。二人转演员要使自己表演的形式和内容能够被观众顺利地接受，他首先要做的就是和观众“套近乎”。

二人转演员恭维观众和向观众要掌声的实质，是表现自己和观众的亲昵，要让观众以类似于亲人的情感和鼓掌的方式使他们的思想情感转换到二人转表演者的角度上来。观众的被恭维和被鼓动起来的掌声也确实使观众很快地产生了认同感。这种认同感保证了二人转的演出在一种亲昵的气氛中进行，保证了二人转演出的形式和内容能够很好地被接受，也保证了让观众能够放松自己的情绪，能和二人转演员一起投入到狂欢戏的演出之中。

第三是演出形式和内容的转换。二人转的亲昵化，最主要的是表现在情感内容的转化上，就是不论是什么故事、什么人物、什么包袱、什么语言，它都一概地转换成东北农民的，转换成观众的。如《西厢》、《蓝桥》、《马寡妇开店》那是“历史化”了的故事，故事情节和人物性格及其语言等情感方式和表达方式，都是被固定了的，但二人转的演出却把它们统统地东北化了，都转换成了东北人的东北方式——东北人的感受方式和表达方式，故事就是你身边发生的故事，人物就是你跟前的张老三李老四，有的故事就是“你”的故事，有的人物就是“你”这个人物——这自然就带来了无比的亲切感、亲近感、亲昵感。二人转不是表演另外的与你无关的故事让你欣赏，而是以这种转换实现演成“你”的故事，因而，大家闺秀崔莺莺成了东北农村的大姑娘，知识分子张生成了东北农民小伙，并非东北人的兰瑞莲也成了东北农村小媳妇，历史人物狄仁杰也变成了地地道道的东北人。在现代二人转中，就用不着把别的故事别的人物东北化地转换了，因为他所表现的就是现场观众的故事和人物。二人转大多不表现英雄人物故事和崇高主题，因为二人转的观众到二人转剧场不是看英雄人物，也不是受崇高主题净化洗礼来了。二人转一表现这些，就和观众产生了距离，观众就觉得不亲昵了，观众就敬而远之，逃之夭夭了。因为这些是二人转观众在别的地方可以得到的。所以二人转的观众说：“我不是到二人转剧场开会来了。”二人转大多表现下层人物的悲喜人生，有的是极其渺小的人物，有的是傻子，是残疾人，在表现他们的人生遭遇和情感方式中，或者在他们的被丑角化了的情感表现中，所传达的正是现场观

众的真实内心欲望。二人转演员交流形式的亲昵和交流内容的亲昵，使交流获得了极大的成功。如果没有这种亲昵化的交流方式，二人转表演的东西将无疑会受到观众的疏离、反感和抗拒。

第四是即时性交流。二人转是一种活的戏剧，最主要表现在演员与观众的即时性的交流上。二人转演员在演出的过程中，可以随时随地地根据现场情况与观众交流，这种交流不是二人转的脚本中的内容，但并不外在于二人转的表演，是二人转表演整体中的一部分；这种交流不是可有可无的东西，而是二人转表演中的重要内容；这种交流不是故事人物的表现，但却满足了观众的情感需求。这是因为这种即时性的表演一下子就拉近了演员与观众的距离，创造出了一种特别亲昵的关系。小沈阳说：“我们目前的演出内容主体还是得演那些最能逗乐的笑话，最有现场效果的段子，因为这些是经过多年积累的好东西，是经过舞台上千锤百炼的经典节目，我觉得这也是对现场观众的支持最好的一种回报。”小沈阳说的“最有现场效果的段子”所指即是亲昵氛围的创造。吉林有一个叫毛毛的女演员在辽宁演出时，一上台就对台下一个戴眼镜的男子挤眉弄眼地卖弄风情，并浪声浪气地说：“眼镜哥哥，我有一年没看见你了，你好吗？我好想你呀”；下台时还和他说：“眼镜哥哥明年见！”还是这个叫毛毛的演员，演出中看见场中间有一个黑人，就下台走到黑人跟前，与他交流，问他怎么这么黑，问他什么时间来的，问他有没有女朋友，并说要和他交朋友等等。再如小沈阳的演出中戏仿明星大腕的表演，走到台下让观众献花等等，都创造出了演员与观众特别亲昵的关系。这种交流在表演中虽然是指向某个人的，如“眼镜哥哥”，献花少女等，但这种已经被戏剧化了的的形式所表现出的亲昵意义，却发生在整个剧场的全体观众之中。这种亲昵关系在欣赏另外的戏剧中是体验不到的。

观众与观众的亲昵交流是二人转观赏的最大效果。坐在二人转剧场里的人们来自四面八方，是陌生的；他们有不同的职业、地位、年龄、级别，绝非是过去看二人转的一律农民；观众聚精会神地欣赏着二人转，他们之间并没有发生真的交流。但他们在演员创造的亲昵氛

围中却达到了最佳效果的交流。这种交流是由情感深处、心灵深处、精神深处发生强烈的共鸣而产生的。由于二人转的狂欢化，人们普遍被一种强烈的狂欢精神所感染，人们便被统一到一种狂欢的精神状态中，形成了一种一致的思想情感，人与人显现出了前所未有的自然而然的亲昵，而原来的所有的因各种出身、地位、级别、职业、财产不同而呈现的明显差别，在这一刻统统取消了。人们在笑和狂欢中达成了一致。岂止这些，被取消的还有所有狂欢之外的一切。人们在宣泄潜意识愿望，冲破文明理性束缚时融成了一片。对狂欢化做出独特研究的巴赫金说：“决定着普通的即非狂欢生活的规矩和秩序的那些法令、禁令和限制，在狂欢节里被取消了，首先取消的就是等级制，以及与它有关的各种形态的畏惧、恭敬、仰慕、礼貌等等，亦即由于人们不平等的社会地位等（包括年龄差异）所造成的一切现象。人们相互间的任何距离，都不再存在；起作用的倒是狂欢式的一种特殊的范畴，即人们之间随便而又亲昵的接触。”在二人转观赏的狂欢中，人们以放声的朗笑，抖掉了身上所有的规矩和重负，剩下的便是融成了海洋般连成一片的亲昵。

二人转的亲昵化，是二人转裹卷和吸附大量观众的最好的法宝。靠着亲昵，二人转使它的观众不知不觉而又心甘情愿地站到它的立场和视角上去欣赏二人转；靠着亲昵，二人转使它表现的内容成为观众最乐意欣赏的内容；靠着亲昵，二人转使它表演的方式和内容走进了观众的内心深处；靠着亲昵，二人转使它的观众与它一同进行了一种狂欢化的演出。

插科打诨

插科打诨，是指戏曲演员在演出中穿插一些令人发笑的动作和道白。科是古代戏剧留下来的用语，指的是剧中人的表情动作；诨，是诙谐逗趣的话。插科打诨也是其他曲艺、戏曲和戏剧中经常可以看到的表现形式，但在其他曲艺、戏曲和戏剧中，插科打诨仅仅是局部性的细节性的点缀性的起到调节作用的并不影响主体意义的表现形式，而在现代二人转这里，却是完全不同的。插科打诨成为现代二人转中

的主要表现形式，是构成二人转形式和内容的重要方面，是二人转使它的观众完成从“自我”脱冕到“本我”加冕的重要方式，是二人转达到亲昵化的重要手段，是二人转性主题和狂欢化精神的必要表现形式。

清代大戏剧家李渔在《闲情偶寄》中讲过这样一段话：“插科打诨，填词之末技也。然欲雅俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神。文字佳，情节佳，而科诨不佳，非特俗人怕看，即雅人韵士，亦有瞌睡之时。若是，则科诨非科诨，乃看戏人之参汤也。养精益神，使人不倦，全在此处，可作小道观乎？”李渔所讲的插科打诨是主体情节的调剂，其作用是“养精益神，使人不倦”，然而，二人转却不是主体情节的调剂，而就是主体内容，起作用也不再是“养精益神，使人不倦”，而就是人的思想情感的表现。现代二人转如果去掉了插科打诨，二人转的形式连同意义将无从表现；如果去掉了对插科打诨的表现，现代二人转也将失去它的大部分观众；插科打诨是现代二人转的意义所在的重要组成部分，也是现代二人转引起巨大争议遭到严重诟病甚至致使人发出急切呼吁要加以制止的最主要内容。

插科打诨即诙谐滑稽令人发笑的说口和动作，是现代二人转的主要形式。传统二人转虽然也有插科打诨，但是那是建立在以二人转舞蹈和唱腔为主体基础上的，是丑角和旦角的逗哏调情、打情骂俏，有的与主体情节有关，有的确也关系不大，是属于附属的部分。新中国成立后的一些二人转或这些年仍然存在的官办二人转团体，这种属于附属部分的插科打诨基本是被取消了。自从二人转走向市场化之后，民间二人转演出团队雨后春笋般出现，在这些民间二人转艺术中，插科打诨的表演形式不仅被恢复了，而且对二人转主体的舞蹈和唱腔取而代之，成了二人转的主体，插科打诨与舞蹈唱腔发生明显颠倒，原来是主体的二人转舞蹈和唱腔反而降为次要的附属地位。对二人转几乎所有激烈的批评声音都是来自二人转的这种明显变化。有人惊呼，二人转已经不是二人转了，二人转变成了“二人秀”；“二人秀”打着二人转的幌子表演低级下流的东西，在赚着大把的钞票，二人转堕落了，等等，就是针对基本不舞不歌而以插科打诨为主体的现代二人转的。

这种对现代二人转的激烈抨击，是建立在以下两种观念基础上的。一是意识中的审美惰性使有些人不能接受变化了的形式和新的形式。一种艺术形式一旦形成，就会成为一种约定俗成的审美形式，人们在习惯于这种约定俗成的形式的时候，同时也就形成了审美惰性，乐于接受这种习惯了的的形式而容易拒绝变化了的形式和新的形式。其实任何形式都是发展的变化的，没有一成不变的东西，变化了的东西最后总是还要被人们普遍接受。但这种接受有一个有趣的规律：大众很容易接受，而某些理论家们倒是很顽固保守。远的不说，就说新时期刚开始的时候出现的“朦胧诗”，有多少理论家们进行了批判。其实所谓的“朦胧诗”不过是对“十七年”诗歌的反叛，是对现代诗和古典诗传统的恢复。但是一些理论家们看惯了概念化的诗就对“朦胧诗”这种形式难以接受了，就开始挞伐围剿了。当然还是有理论家进行了“三个崛起”的争论，才给“朦胧诗”开辟了新的发展空间。

二是对二人转插科打诨表现出的以性和笑为主题的内容的绝对不能接受。这个问题是几乎难以达成一致结论的，甚至是不能够说服那些反对者的观念的。但我还是要说。首先是，二人转的插科打诨表现的性内容与二人转舞蹈表现的性内容并无二致。只是舞蹈表现得比较“艺术”，而插科打诨表现得比较粗鄙而已。这里当然包括那些反对者对二人转舞蹈形式的不同认识，即二人转舞蹈仅仅是一种形式，可以表现任何内容，本身并不具备形式的意义，这当然是对二人转形式的极大误解。还有对粗鄙化形式和内容的认识，那是以扭曲的形式对人的被压抑欲望的表现，这仍然是有价值的。它不同于那些以教育目的为主的严肃的高雅的主题，这显然是不被某些理论家认可的艺术文化的功能之一，因而才遭到了强烈的反对。实际上，自古以来，艺术的文化的功能总是多方面的，既有教育的、审美的，还有娱乐的，同时也有调节、补偿人们被压抑欲望的功能。我们的艺术观念应该是开放的而不应该是封闭的，这样，我们就会正视老百姓为什么会欣赏新的艺术比如以插科打诨为主的现代二人转。

从另一个角度说，人们要总是抱住原来的形式不放，你就不会有新艺术。如果我们的先民不能接受从大秧歌中“劈“出来的二人转这种新形式，而只顽固地固守大秧歌的形式，那哪有今天的二人转？如果我们的先民只顽固地固守着民间舞蹈的形式，那哪会有大秧歌形式？如果我们的先民只顽固地坚持原始的祭祀舞蹈形式，那哪会有丰富多彩的民间舞蹈的形式？一切都在变，不变是不可能的。但变中又有不变的东西，传统是以变化了形式保存下来的，不变的传统必然消亡。

现在还是回到我们的正题。插科打诨是现代二人转形式和主题的重要组成部分。插科打诨由原来起调节和点缀作用变为主体，代替了二人转的舞动，主要是因为，原来之所以用舞蹈和歌唱，是由于外部社会环境的作用：在一个以禁欲主义还起作用的年代，二人转只能以象征的方式表现人们的欲望，或者把被压抑的情感通过一个爱情故事的歌唱来表现。在禁欲主义失去作用的现代的环境中，人们的爱情生活获得了很大的自由，因而用不着原来的舞蹈和歌唱故事的方式来象征化地表现了。在今天人们想获得的自由是比爱情自由更进一步的原始欲望。它的对立面是文明理性伦理道德。人们不再受封建思想压迫束缚禁锢，但要受到文明理性伦理道德规范限制约束。这是人类文明进步的代价。然而，被压抑的欲望总是要自觉不自觉地获得宣泄和表现的机会。人们不可能真正地彻底地反抗文明理性伦理道德，但总是可以通过一些文化形式宣泄被压抑的欲望。现代二人转的插科打诨正是在这种时候乘势而扩大了自己的表现范围，既把二人转舞蹈和歌唱故事的内容转化成更为露骨的说口和肢体动作，又把人们在满足爱情之后的更宽泛的欲望加以表现，适应了人们要宣泄文明理性压抑潜意识欲望的要求。大量的插科打诨中的说口就是这样发展变化而形成的。以性为核心的大量的诙谐说口和滑稽肢体动作本身就成了二人转的重要内容。

插科打诨转换成了二人转的另一种形式。由于插科打诨仍然是由一丑一旦两个演员来进行的，因而这一丑一旦两个演员的以性为内容的逗眼调情、说口段子和以性为意味的肢体动作，就生发出了新的二

人转的形式——并非由舞蹈和歌唱表现的二人转，而是由插科打诨方式形成的二人转。它既是二人转舞蹈和歌唱的延伸，又是二人转原来插科打诨的进一步扩大，是二人转新的转型形式。

插科打诨是狂欢化的表现。首先说打诨即诙谐逗趣的语言。现代二人转的诙谐逗趣的语言就是二人转的说口。就说口的种类来说，现代二人转的说口并无太多的丰富，无非还是传统二人转那些零口、套子口等等；但是，说口的形式和内容却发生了明显的变化：大多数二人转的说口形式不再隐喻、象征。“似秀不秀，含而不露”的方式早已经被弃之不顾，代之而起的是直接、坦率、露骨，毫不曲折，毫不隐讳，毫不害羞，一切都是赤裸裸的，一切都扯开了遮羞布，一切都呈现出原始的非文明、反文明的状态。

现代二人转丑角一上台就是一个人的说口表演，传统的三五句说口现在变成了长段子，说过之后虽然把旦角请上来了，但仍然是两个人的说口，直到最后（也可能是中间）唱一个在传统二人转中作为正戏开场前小帽的东北民歌，有的虽然是正戏，但只是正戏的一个小小的片段，与大量的说口相比，二人转小调则成了装饰点缀。以刘小光的演出为例，他的许多演出就是以说口取胜的。在一次演出中他先上台说了这样的一段说口：说自己又一次让交警给拦住了，问原因是什么，交警说因为我长得违章，太硌碜了，影响他指挥交通了。后来过两个女的，又打又骂我，我问为什么，那两个女的说，光顾看我长相了，自己新买的“大奔”都撞树上了。接下来又说自己如何有才，二人转如何能在几秒钟能把观众逗笑，而其他艺术样式这绝不可能。又说其他歌星唱歌不真使劲，又举例说明——戏仿等等，说听完了他们的歌唱回家都想踢我爹两脚，气得我都不想做人了，等等，又说到腾格尔的那首歌唱内蒙古草原的《天堂》是在草原上上厕所时怎样怎样地写出来的，并又戏仿出来。

在另一次演出中，他与旦角的共同说口更是让人忍俊不禁。他说看完今天的二人转，剧院给发奖，抽到一等奖的可以把谁谁（当场演出的女演员）领回家去，三天以后送回来；抽到二等奖的可以把刚才

那个大胖子领家去，半个月以后送回来，抽到三等奖的可以把我的搭档（拍拍身边的旦角）领回家去，完事就不用送回来了。如果哪个女的抽的大奖，就把我领回去得了。旦角说，谁领你，看你栽栽楞楞那个样，你看我，我的花活还多，刘小光装的丑角说，你比谁多一个什么玩意儿咋的？并向旦角身上看。旦角说，我特别能抽，能把你抽到肚子里，然后当屁放出来。刘小光（丑角）说，那你就把台湾给抽进去得了（并模仿旦角抽样），又说，你那么能抽，你上银行门口一站，把钱都抽进去，然后回家一劈腿，我就一把一把向外掏钱得了。

刘小光的说口把观众带入由一片笑声连着一片笑声组成的开心大笑之中，使观众一下子沉醉在完全忘我的狂欢境地，什么由生计带来的苦闷、抑郁、悲哀、伤心，什么由阶级带来的差别、尊卑、穷富、贵贱，什么由工作带来的压抑、重负、创伤、失意，连同在所有的日子积攒下来的所有不快，都统统被抛到了九霄云外。人们加入到了由二人转说口创造的狂欢之中，只享受这笑声带来的开心，带来的愉悦，带来的忘我。

现代二人转比传统二人转更强调滑稽的动作。二人转滑稽动作是二人转表现思想情感的重要艺术符号。由于现代二人转更充分发挥了丑角的艺术作用，丑角的滑稽动作就更加丰富多彩、千奇百怪。丑角是和旦角构型的，因而，丑角丰富多彩、千奇百怪的滑稽动作就自然而然地表现了性的意义。在一出叫做《风流村嫂戏支书》的作品中，那个装扮风流村嫂的旦角，明显地是以自己的色情在挑逗着村支书，那个风流的村嫂一边说村支书的是“包头”（生殖器的隐喻），一边模仿着性交的动作，显然是在暗示她与村支书的性爱行为。在这里，滑稽的动作模仿贯穿在整个表演过程中，并非传统二人转的穿插点缀调剂；而整个作品的滑稽模仿就创造出了整个表演的滑稽风格，这又是传统二人转所不能比拟的了。

滑稽动作模仿在刘小光的表演中有最典型的表现，“街舞”简直成了刘小光的代名词，这充分表现了刘小光模仿的滑稽风格。在一个配合旦角歌唱的表演中，刘小光扛个破暖壶模仿摄影师，从各种角度给

那个歌唱表演的旦角摄像，有正拍、侧拍、俯拍、背拍，还有仰拍，仰拍是仰在舞台上用脚后跟撑地往前（后）走给那个女性摄像，其实所表现的是丑角从各种角度对那个表演（美）的女性的欣赏。

插科即滑稽的模仿与打诨即诙谐搞笑的说口相结合，就创造出了一种特别狂欢的气氛和效果。由于演员插科打诨表演的带动，就使观众自觉不自觉地参与到了这种狂欢化的演出之中。在这种参与的狂欢之中，一方面，观众在日常生活中的种种郁闷、苦恼、失意、创伤等等统统都被忘记，另一方面，又前所未有地感受到了人与现实、人与人的和谐、和解、和睦，亲近、相知、相融；一方面，在现实中的种种文明规范礼教道德统统被抛到九霄云外，另一方面，一种从未有过的原始感受得到了痛快淋漓的宣泄和释放。

总之，在新型二人转的插科打诨表演中，它的观众得到了一种精神的愉悦和心理的平衡。这又是传统二人转所不能完全做到的，也是其他戏剧类艺术难以做到的。

媚俗俯就

以艺术家为主体的艺术，就是要使观众和读者思想情感、精神趣味绝对地服从艺术的意志，而绝对不让观众和读者根据自己的思想情感和精神趣味去接受他们的作品，更绝对不能迎合俯就观众和读者。这样的艺术作品的好处是，它可以用自己的艺术去感染、过滤、教育、俘获观众和读者。但是，这类艺术也有它不能做到的方面，那就是它不可能替观众宣泄自己的情感，不可能使观众达到娱乐和狂欢的艺术效果。在艺术家以自己的强力意志使观众和读者受到震动和震撼的同时，观众和读者还需要另一种艺术，那就是对他们思想情感和精神趣味的迎合和俯就。和前一种艺术家以自己的强力意志教育观众和读者的高雅、神圣和精致格调相比，这种艺术确实是粗俗、粗鄙、粗野的。但惟其如此，才有了自己的特色、自己的风格、自己的功用、自己的价值。

所谓俯就就是对观众的迁就、将就，迎合甚至是媚俗观众。新型二人转的俯就品性是极其突出的，在所有当下戏剧形式中也是独一无二的。

新型二人转有了一个极大的转型，这个被许多人诟病的“二人转不是二人转了”，是“二人秀”了的极大转型，恰恰是二人转表演中对观众俯就的结果。

新型二人转基本上完成了由传统载歌载舞为主的方式向以说口为主的方式的转换，形成了一种新型的纯粹的娱乐方式。这种新型的纯粹娱乐的二人转形态，并非是赵本山个人和那些二人转艺人们的有意为之，尽管赵本山为当下二人转的发展与繁荣作出了极大的贡献，但仍然不能把当下二人转的转型完全看成是赵本山个人作用的结果，而是二人转艺人们在演出实践中对观众俯就——迎合了观众的需要，不以人（二人转艺人）的意志为转移，而以观众的情感趣味为转移形成的新的形态。

有一位学者声言要摘掉赵本山二人转非物质文化遗产传承人的牌子，因为赵本山及其弟子的二人转表演离开了传统二人转的表演方式，对此，赵本山曾有过一个辩解，认为，二人转之所以变化到今天这种形态，之所以不歌不舞了，之所以以说口为主了，之所以成了一种娱乐节目，那是由观众的欣赏情趣所决定的。他说，二人转艺人们也愿意表演传统的二人转，比如说演一出完整的二人转节目，但是观众是没有兴趣看下去的，不少人坐不住到走廊吸烟去了。在这种情形下，二人转艺人们揣摩观众的欣赏心理，发现他们对丑角和说口等抱有浓厚的兴趣，他们的表演随之逐渐增加了丑角和说口的成分。传统二人转看的人越来越少，就决定了二人转的现代转型，而二人转中舞与歌（传统唱腔）的成分越来越不被欣赏，丑角和说口的表演也就越来越多。渐渐地二人转在演出实践中就变形了。

这就是说，二人转俯就了观众的欣赏趣味，那么，我们不禁要思考，观众的欣赏趣味为什么变化了呢？

时代文化观念的变化导致了观众欣赏趣味的变化。在封建时代和极左统治时代，欣赏二人转的人们几乎全是农民，他们的爱情是被压抑的，或者说他们中的大多数人并没有获得爱情自由，他们的婚姻大部分是买卖式的，有好多人的终身也没有获得爱情和婚姻，很多人长期劳作在没有女性的艰苦生活环境中，他们渴望爱情，但是他们得不到他们渴望的爱情，他们生活在苦闷的精神世界中。在这种文化环境中，他们不满足于东北大秧歌的娱乐，一方面，大秧歌只在春节中才能展演，不能满足他们平时的娱乐要求；而且大秧歌的上、下装即一男一女一副架对扭的形式不能满足他们强烈的情感需求，这就促使扭大秧歌的人从大秧歌中劈出来一副架，以一男一女的形式单独表演，而在表演的过程中，又是不断地增加说口，并男性演员丑角化，遂形成了二人转的戏剧形态。二人转这种形态如男绕着女转，追着女转等舞蹈方式，就是在爱情被限制环境中人的爱情欲望的象征方式，而二人转故事——一个地位低下贫穷困苦的男人总是获得了一个美丽女性的主动的爱——“女爱男”的模式，则是不能获得爱情自由人们的集体无意识原型心理的表现。

一种象征方式是一个时代的情感象征，这个时代过去了，象征那个时代的情感方式也就必然过时了。二人转的舞蹈形式和“女爱男”故事模式是封建专制和极左时代人们特别是农民情感的象征方式，它是在被压抑情感的象征，在情感压抑时代，它很好地满足和补偿了农民的情感需求。但是，在封建和极左专制已经成为过去的新的时代，人们的爱情已经获得很大自由的时候，人们的情感需求发生了极大的变化，人们便不需要原来的象征形式了。那个“女爱男”的故事模式，包括很丰富的舞蹈形式和唱腔形式便不能表现和满足人们新的情感需求了。在这时，二人转还要保留原来的形式，就不被观众所接受了。这就是二人转还以原来的方式演不被观众欢迎的原因。

二人转俯就二人转观众而不顽固地坚持自己原来的方式，就是要适应二人转观众新的情感需求。二人转当然不知道观众新的情感需求是什么，但二人转在一种开放的演出形式（文本）中，对观众低身俯

就，降格以求，就使观众的情感趣味融进了二人转的形式之中，就像二人转诞生时观众的爱情欲望融进了二人转的舞蹈构型和“女爱男”故事模式中一样。这样，我们就能透过二人转新形态形式的分析，了解和分析出观众是一种什么样的情感趣味。

不像传统二人转需要形式的分析，并且是追溯它的原型和它的由来演化过程，才能发掘出二人转形式的性爱意义，新形态二人转的性的或者说是色情的意义是“秃脑瓜蛋上的虱子——明摆着的”，任何人都一目了然的。这主要表现在现代二人转的说口和肢体动作上。前面我们说过，新型二人转的形式（这里当然首先是指说口和肢体动作）是在俯就观众的过程中形成的，那么，由此就可以看出，性趣味或者干脆点说色情就是现代观众不同于传统二人转观众的情感趣味。二人转俯就观众的就是色情。

我们这样说，不正是授人以柄吗？那些批判否定现代二人转的人们不正好是以二人转的色情才批判和否定二人转的吗？但这是个事实，我们无须回避。尽管赵本山极力地倡导绿色，但为数不少的剧场里演出的二人转都多多少少带有黄的色彩。有些观众说：“二人转不带点黄的东西，还叫二人转吗？”“没有黄，就不过瘾。”

我们所要探讨的是，观众为什么喜欢黄？二人转俯就观众而出现的这种“黄”到底有什么文化意义？

黄，即性，在我们的文化观念中，一定就是低级趣味，因而，多少年来，我们谈性色变。其实，黄即性并非一定就是低级趣味。性是我们人之为人即我们生命的源泉，我们生命的根。在原始时代，我们的先民曾经围绕性进行过很神圣、很庄严、很伟大的文化活动。我们的先民热烈地崇拜过性，崇拜过女神，崇拜过神圣结合，崇拜过生殖。原始先民绝不避讳性，他们为性还举行过极为热烈、极为盛大、极为恢弘的神圣仪式。考古工作者在东北辽宁凌源、建平交界处发现了众多的女神像，还有大型的女神庙、女神殿，根据跨文化比较方法，参照西方女神祭祀方式，以及我国其他地区的习俗，我们判断，女神像是女神的象征，女神庙和女神殿则是祭祀女神神圣的场所，而祭祀女

神的方式就是圣婚仪式，即两个祭司模仿女神和她的配偶进行交合的演示。参加圣婚仪式的人们也模仿女神进行实际的交合。我国文献记载的仲春之月，奔者不禁……，《诗经》中描述的男女相约观之等，都应该是这种圣婚仪式的形式。

这种被一些人称之为狂欢化活动的圣婚仪式，大致有两种功能：一是完成了意识层面的巫术活动，祈求子孙绵延不绝、大地硕果累累等；二是在这种社会化的活动中，又实际地完成了人们的潜意识愿望，在狂欢化的活动中体验了那种打破常规的性解放和性自由。

只是由于文明的原因，性爱的文化活动完全被绝迹了。实际性爱的文化活动被禁止，便导致了文艺作品的表现，但文艺作品的表现也被视为黄色下流而遭到屡屡的禁止。不是所有的表现性爱的作品都值得肯定，但也并非所有的必须在禁止之列。只是在文明理性的观念中，凡是明显表现性爱的作品都变成黄色的低级趣味的了（这里有它必然的合理性，比如那些极端表现猥亵给人以性刺激的作品，那些宣扬毫无禁忌性自由的作品等等）。但是，在文明理性观念的作用下，特别是在文以载道文艺观念的作用下，表现社会性主题的便被认为是崇高的，而表现性爱的便被认为是低级的。正是这种原因，导致了人们对新型二人转的批判和否定性态度。

二人转的表现性欲，或者说，人们希望在二人转中表现性爱或色情，总是有它的原因的。这种原因可以概括为四种记忆的作用：

一是人们对二人转这种形式的意义记忆。二人转是对它的原型的形式和意义的保留，这种保留的形式和意义就是性的。我曾说过黄是二人转从胎里带来的，就是指二人转这种形式是远古圣婚仪式原型的变形。它是由远古圣婚仪式经由萨满跳神、民间舞蹈和东北大秧歌等一系列中间环节演化过来的，二人转的性主题，是被保留在了二人转形式的客观形式之中的，人们虽然没有这方面的明确认识，但文化的演化形式却在人们的心理积淀中，形成了二人转就是表现性主题的记忆。

二是人们集体无意识的原型记忆。原始先民的文化仪式必然被后代子孙不断地重复，这是被原型理论家和文化人类学家所不断证实了的。祖先的情感方式会以原始意象的方式被遗传在后代的生理心理结构中，后代可以在完全不了解祖先原始意象的情况下不自觉地重复当然是变相地重复祖先的原始意象。而文化人类学家有证明，文化是一条前后联系的链条，后阶段文化是前阶段文化的变化和发展。从这种观点看现代二人转，它不仅是传统的变形，还是远古圣婚仪式的变形。它是在变形中保留着远古的性爱记忆。

三是人本能的快乐体验的记忆。性是人的生命之源泉，也是人的快乐之源泉。人需要性，就像需要食物一样，是人的本能的体现。性给人带来的快乐是人本能需要得到满足的体验。性不能得到满足，是本能得不到满足的体现，虽然它不会出现像饥饿本能得不到满足就会死亡的结果，但它带给人的是精神的苦闷。苦闷是压抑的结果，因而苦闷需要释放。但人不能随心所欲地得到性压抑的释放，当人的性欲望不能满足的时候，也就需要文艺作品来替代性地满足他的被压抑欲望的释放，释放就带来了人的快乐体验。

四是人的狂欢化记忆。人的狂欢化记忆是和前面的记忆紧密相关的，但这里的狂欢化主要是性的狂欢化。在人的原始记忆里，有一种对性欢愉的渴望，对性热烈的渴望，对性自由的渴望，对日常性爱经验之外体验的渴望。但这些是隐藏在潜意识之中的，并未被文明理性规范循规蹈矩的大多数人明确意识到的（他们喜欢现代二人转的说口和肢体动作就是他们这种潜意识的证明）。

现代二人转表演中对观众的俯就，主要就是对这四种记忆即集体无意识中的情感欲望的俯就。

观众是被这四种记忆即集体无意识所驱使所支配的，他们要求二人转要表演那些带有明显性爱内容的形式，要求二人转的旦角即女演员要媚起来、浪起来、野起来，要求丑角即男演员要粗起来、耍起来、逗起来。要求丑旦二人要尽情地表现性爱的形式和意义。二人转正是在这种不断地迎合观众的过程中，渐渐地变形了，舞蹈和唱腔变弱了，

说口和肢体动作变强了，从总体看，二人转的性内容越来越多，并且是越来越粗鄙了。

二人转的俯就，把观众的集体无意识给表现了出来，从表面上看，二人转是色情的，但正是通过这种色情的表演，使观众的原型心理得到了宣泄，从而使观众获得了心理平衡。从这方面看，二人转的色情是替观众进行了一种心理补偿，而并非刺激观众的性兴趣，并导致观众走向伤风败俗。二人转的俯就是使观众由“自我”脱冕，走向“本我”的加冕，但加冕只是在剧场的那一刻，当走出剧院之后，人们还是要回到“自我”，并且因为有了剧场对“本我”的补偿，就能更好地回归到“自我”了。

迎合与俯就是二人转与生俱来的品行。这是二人转这种艺术的民间本性所决定的。二人转从诞生的那天起一直发展到今天，就携带着迎合与俯就的品行。没有迎合与俯就，就没有二人转。从传统到现代，二人转在俯就观众方面表现出三大特点：

第一，不同的观众演出不同的戏，形成了以观众为主体的演剧风格。不像其他曲艺、戏曲和戏剧强调剧本——剧本剧本，一剧之本，是以剧本固定不变的形式演出，这种曲艺、戏曲和戏剧所强调的是观众的情感都被他们表演的剧目所感染所教育，因而，无论观众有什么变化，这样的戏剧都以自己为主体。二人转不是，二人转是以观众为主体，可以根据不同的观众演出不同的剧目，即使是同一剧目也可以演出不同的形式、意义及其趣味、风格。传统二人转唱“屯场”、唱“大车店”、唱“台子”、唱“子孙窑”（在个人家唱）、唱“船口”、唱“网房子”（渔人住的小窝棚）、唱“客栈”、唱“金场”、唱“棒槌营”（挖参人住的地方）、唱“煤窑”、唱“木帮”、唱“胡子堆”、唱“军营”等，都有不同的剧目和不同的演出形式。现代二人转对不同观众的俯就正是传统二人转俯就观众品行的继承和发展。

第二，根据观众情趣变化形式和风格，形成了活的形式和意义。二人转是活的艺术、变的艺术、新的艺术，是在演出过程中生成形式和意义的艺术。这里所说的在演出过程中生成形式及意义，是指根据

不同的观众调整演出形式，虽然，演出的剧目大致还是原来的，但是，剧目只是个提示性的线索，表演的形式和风格却可以根据观众的不同而五花八门。由于演出形式和风格不同了，这样演出的剧目就在观众的参与下，形成了新的形式及其意义。据二人转老艺人刘士德回忆：“长屯场，主要是双条。拉场戏用得不多。讲究眼观六路，耳听八方，随机应变。场上观众多，口味就不一样。有爱听说的，有爱看扭的，有爱看浪的，还有的就是来凑热闹的。这么复杂的情况下，咋唱？就得上台前注意观察，下场后用心试探，摸清大多数观众得意哪一口，对症下药。”唱大车店时要“扔着唱”，把长的唱段扔一些词，把时间留给说口，“车老板子不大注重听‘真’词，有学问的词更不得意，他们说：‘赶车跑了一天，颠了一道，晚上看戏，就是想乐和乐和，解解乏。’所以，给他们唱，要多加‘口’，多出‘相’，越火爆越好。”他还说：大烟市不好唱，“收头得多少粉一点，不然，观众不买账。”他还说：“徐大国（有名的二人转艺人）在大车店啥都敢往外掏，可到唱‘子孙窑’时，半句脏口也不带。”现代二人转“看人下菜碟”，俯就观众比之于传统二人转，有过之而无不及。正是在这种俯就的过程中，不仅二人转具体剧目的演出形式发生了变化，二人转的总体形态也发生了变化。

第三，二人转的俯就带来了二人转形式及主题的与时俱进。也许二人转艺人们没有那么多文艺理论包括二人转理论知识，这倒成全了二人转。他们不像有些学者因为有了学问反倒被学问所累所束缚。比如有人就根据二人转的表演形态和审美特色的几点——男女两演员彩扮丑旦形象中性扮、跳进跳出的表演方式、以唱为首的唱说扮舞的综合表演方式、本色而鲜亮的俗等，把这种知识理论当做一成不变的标准去衡量现代二人转，由于现代二人转不符合这一要求，就严厉地指责批评现代二人转不是二人转！二人转艺人没有这些知识理论，因而也从不墨守成规、故步自封。他们唯一的一条标准就是观众的欢迎，因而他们就迎合与俯就观众，这反而成就了二人转，使二人转不断地改变自身的形式，以适应观众的需要。

二人转是一种迎合的艺术、俯就的艺术，甚至就是媚俗的艺术。与那种表现崇高、伟大和神圣的东西，达到净化、洗涤和升华人的灵魂作用的艺术正好相反，二人转是迎合、俯就和媚俗人们“低级”的情感趣味，宣泄人们被压抑的原始欲望的艺术。净化、洗涤和升华人们的灵魂向来就为人们所肯定和歌颂，而迎合、俯就和媚俗人们的“低级”情感趣味，向来就被人们所批判和否定。没有一种文学艺术理论不是肯定升华作用而否定俯就作用的。然而，从二人转的演出实践来看，观众们却肯定了它的迎合、俯就和媚俗；也正是它的迎合、俯就和媚俗才使它成为一种独特的艺术。表面看来，二人转的迎合、俯就人们的情趣和媚俗与净化、洗涤和升华人们的灵魂是矛盾的，但从大的文化功能方面看，它却是合理的。净化、洗涤和升华灵魂的艺术，使人们思想精神得到提升，而迎合、俯就和媚俗的二人转是为人们宣泄被压抑的欲望，它的功用是使人的心理得到一种平衡，并非一定导致人走向低级趣味。有提升的艺术，也就必然有俯就的艺术，这就是文化的合理性，因为只有提升，没有俯就，人被压抑的情感就得不到释放。当然，只有俯就而没有提升的艺术，也是文化倾斜的表现。

土野粗鄙

在一篇文章中我曾经说过这样的话：“毋庸讳言，东北二人转与江南黄梅戏等比较起来，确实是一种粗鄙化的戏剧艺术。二人转没有其他戏剧那样高雅、婉约和细腻。有的是粗野、粗陋和粗鄙。但也正是这种粗鄙化才标志着二人转艺术的独特性的艺术价值，二人转正是以这种粗鄙化的表演才使它的观众如醉如痴、心荡神迷、销魂夺魄，带来极大的感情满足和精神愉悦的。一些文化人蔑视鄙夷二人转的粗鄙，批判声讨二人转的粗鄙，净化改造二人转的粗鄙，恰恰是不懂粗鄙正是二人转本质之所在特性之所在诗性之所在价值之所在。”那篇文章虽然主要从性欲望表现的角度探讨了二人转的粗鄙问题，但那篇文章仍然没有把二人转粗鄙化及其价值谈得很清楚。现在我们继续这一话题。

二人转的粗鄙化主要体现在丑角化表现、戏谑化模拟、污言秽语打情骂俏、猥亵的肢体动作、低级下流的说口、色情性欲的表现等方面。二人转以粗鄙化的表演创造了一种狂欢化精神，使观赏它的观众从日常生活的规范状态进入到一种狂欢状态，使被压抑的情感欲望得到表现和宣泄。二人转粗鄙化最主要的色情表现，这方面我们有所论述，此处不赘。现在就其他几个方面进行探讨。

戏谑化模拟是二人转粗鄙化最突出的表现。戏谑化模拟主要表现在两个方面，一是丑角对一切人物的戏拟化表演（文戏粗演），二是模拟小丑、傻子和智力低下的另类人。

新型二人转丑角的普遍化是二人转粗鄙化的典型体现。新型二人转不仅恢复了传统二人转的丑角艺术，差不多每一副架的男演员都成为一个丑角，而且在传统二人转绝对见不到的女性演员的丑角也大量出现了。在新型二人转的舞台上，所展现的形象首先就是和始终都是丑角的形象，他们可以表演和模拟这样那样的人物，但所有各式各样的人物都被丑角夸张扭曲成丑的怪诞的统一的形象。

和一般曲艺、戏曲和戏剧中文雅的角色相比，新型二人转丑角，很显然是极为粗鄙的。粗鄙首先表现在外在形象上：扭曲的不协调的形象（弓腰、畸形、花脸、反常的穿着打扮、绿帽子、毡帽、秃脑袋、小辫子、大分头；要么是跑偏的裤子、要么是千疮百孔的背心等，总之是不协调的穿着），表示出丑角是一个与众不同的另类，一个反常的角色，一个特殊符号。丑角的不协调形象是他与当下文明理性不一致的艺术象征，这就预先规定了丑角的一种特殊的粗鄙的文化品格：丑角的思想性格总是粗野、低俗、下流、猥亵、污秽、不洁、暴露的；精神情趣和表达方式总是与常态文明和常态中的人截然相反的。

丑角的粗鄙化方式是以戏谑化的模拟把自己丑角的文化品格转换到人物形象身上。丑角的戏拟化模拟就像一个哈哈镜一样，能以自己丑角这面镜子把被模拟的人物拉长、抻宽、变形；丑角的戏拟化模拟就像一面放大镜一样，能以丑角的选择故意把它极力放大，使其可笑的本质彻底暴露无遗。

小沈阳早期有一个作品表演的是《王二姐思夫》，还有叫黑三的其他演员也表演过这个作品，另一个外号叫“板砖”的程某，唱《王二姐思夫》选段时叫《王二奶思夫》，这些丑角是典型的“文戏粗演”：他们表演的王二姐不是原来剧本中文文静静的王二姐，而是一个不知羞耻、不顾廉耻、什么都不管不顾、只一门心思想念丈夫——更确切地说是抒发被性欲望折磨得极为痛苦的感情的寡妇王二姐了，他们是借王二姐思夫的故事，把丑角这个符号的思想情感表现出来。小沈阳的丑角是当众戴上一个女人的假发套，说我就是个寡妇了，看看我怎么思夫的吧。然后，就诉说（当然是唱出的）守寡是如何的难，不想起死去的那个鬼倒罢了，一想起来呀，浑身犄角旮旯哪儿都难受。并且是在唱到这个地方时，全身扭动，特别是突出地扭动下肢，这就把不可能表现的人的内部情感通过戏拟的方式给淋漓尽致地外在化了。

粗鄙化还表现在对傻子、呆子、残疾人和智力不全的另类人的戏拟模仿上。对这类人的模仿是传统二人转早就存在的，新型二人转强化了这方面的模仿。对痴傻茶呆另类人的模仿是二人转的专利，其他曲艺、戏曲和戏剧绝没有二人转这种大量的对痴傻茶呆人的模仿。

二人转为什么偏偏要模仿这些人呢？在最为典型的《傻男人也潇洒》中魏三对傻男人的模仿，傻男人所思所想所说其实是正常人潜意识欲望的表现。二人转模仿的另类人形象一个统一的特征就是，由于他们是另类的，是区别于一般正常人的，因而他们就有了特殊的权利，可以毫不顾忌毫无禁忌地说出一般人不能说出的话，表达一般人不能表达的思想情感，而这种语言和思想情感又恰恰是一般人内心中的语言和思想情感。

这些由丑角模拟出来的另类人，实际是一般人的“脱冕”，就是一般人脱去了“自我”即现实存在赋予人的文明礼教、道德伦理规范之冕。痴傻茶呆另类人行为的模仿是一般正常人内心真实的表现。一般人由于文明礼教、道德规范而不能觉察的思想情感或者不能表现的潜意识

欲望，通过另类人得到了表现，使一般人的思想情感从日常现实存在进入到了另一种存在，从而体验到一种狂欢化的精神状态。

新型二人转粗鄙化最显眼的是打情骂俏、污言秽语和以性欲望为核心内容的说口。打情骂俏不必说就是直接表现性欲的，污言秽语和说口大多也是直指人的下部和性的。传统二人转中的“似秀不秀，含而不露”的隐喻、暗示和象征在新型二人转中几乎全变为赤裸裸的了。

新型二人转把传统二人转两个演员一上台就打情骂俏的语言游戏发挥到了极致。传统二人转中，两个演员的打情骂俏是比较简单的三五句，然后就进入舞蹈化和唱腔化的正剧表演，新型二人转因为有了传统二人转歌舞化的正剧表演，因而打情骂俏和说口则是较长的甚至是无节制的发挥。或者正是打情骂俏和说口等的无节制的发挥才使歌舞形式弱化了。但是，歌舞的意蕴是被两个演员充分地转换在了打情骂俏和说口形式之中了。

这可能就是对二人转狂欢化原型意义的恢复。二人转是来源于东北大秧歌的，东北大秧歌是很广泛的群众性的节日狂欢化游艺活动，由于许多人都能直接参加因而便能直接体验这种狂欢化感受，但二人转从大秧歌劈出来之后，它在成为一种独立自主的艺术形式之后，只是两个角色在台上表演而更多的人则沦为旁观的角色和立场，虽然二人转的形式象征化地表现了人们的潜意识欲望，但毕竟多数人是在观看而不是直接参与了。新型二人转舞蹈和唱腔的弱化和打情骂俏及说口的强化，就是为了使更多的人直接卷入二人表演的狂欢。

打情骂俏及说口是语言的游戏和狂欢，这种语言的游戏和狂欢，是对肢体舞蹈狂欢的转换。肢体舞蹈是人的内心情感欲望的姿势化表现，语言的游戏和狂欢则是人的内心情感欲望的语言形式的表达，它们殊途而同归。但是，由于舞蹈是象征形式，旁观者就不能直接体验到它的意义，而打情骂俏和说口由于是被观众所直接领悟到的，因而就可以直接体验到它的意义。简言之，狂欢化对观赏者来说舞蹈和歌唱是间接的，而打情骂俏和说口则是直接的。

如一个女演员模拟三个下岗女工口吻的说口：第一个女工说，我不下岗谁下岗，我上面没人呀；第二个女工说，我上面有人是有人，就是不硬；第三个女工说，我上面也有人，也硬，就是不使劲呀，也不行啊！这样的说口使几乎所有在场的观众轰然爆发出笑声甚至拍打欢呼，这笑声是对二人转演员语言游戏的认同，这笑声虽然包含了观众的双重领悟——对女工下岗上面没人支撑做后台的理解，但更多的是在性爱层面的理解。另一丑角这样的说口也让人不能不笑：一个男人想结婚了，为什么呢？因为他想通了；一个女人想结婚了，因为她想开了；一个男人又想离婚了，因为他知道深浅了；一个女人想离婚了，因为她知道长短了。这种具有双关含义的隐喻性的表现与其说是为了隐蔽的需要，倒不如说是为了更智慧地表现的需要——它不是传统二人转的“似秀不秀，含而不露”，而是使性的主题找到更巧妙更有意思的表现方式。观众突然爆发出的笑声就是观众对狂欢化的参与（关于二人转观众的笑有另文探讨）。这就是新型二人转为什么强化了打情骂俏和说口的原因，因为这是现代二人转要强化狂欢化精神的需要。

新型二人转的粗鄙化更醒目的是两个演员的姿态动作。总体来说，传统二人转的舞蹈较多而肢体动作较少，新型二人转则是肢体动作较多而舞蹈较少。肢体动作就是肢体语言，是实际语言所不能表现的内心情感的肢体化的表现，因而肢体语言也是情感欲望的另一种艺术符号。新型二人转肢体动作是传统二人转舞蹈造型形式的转换。

我们说过，传统二人转舞蹈是象征化的表现，它把人们被压抑的欲望或者说人们渴望的欲望通过舞蹈姿势和造型表现出来，如“上、下场舞”、“三场舞”、对舞、男绕女转、女高男低，较早的还有丑端油灯照旦脸的造型等。现代二人转虽然没有了这些舞蹈和造型方式，但是，却并不标志着现代二人转没有了这些舞蹈和造型表现的意义。传统二人转舞蹈和造型的意义转化到了现代二人转演员的肢体动作中去了。传统二人转舞蹈和造型无论多么丰富多彩、变幻多样，统一

的意义就是男性对女性美的欣赏和男女之间热烈的爱。这种意义在现代二人转中被两个演员的肢体动作表现得更为醒目和裸露了。

丑角在把旦角请上来之后，就伴随着他的欣赏、羡慕、夸赞和刺激、挑逗、猥亵的语言，开始了猥亵的肢体动作表现。丑角用猥亵的眼神、猥亵的手势、猥亵的姿势、猥亵的动作，去接近那个女演员，让人们直接感受到了他的性欲望。可以说，二人转演员特别是丑角演员从打一上台就开始了他的肢体动作表现，丑角的姿态动作是和他的打情骂俏及说口旗鼓相当，甚至有过之而无不及的。丑角的肢体动作和污言秽语等连同他的丑角的装扮，共同构成了一个极为粗鄙的艺术符号。肢体动作包括猥亵的肢体动作不光是男演员的表现，也是女演员的表现。有的女丑角表现的猥亵的肢体动作是直露地暗示性交动作的，我们曾经提到过的《风流村姑戏支书》那个二人转，那个女演员模仿村姑调戏支书的动作就是性交动作的暗示。性交动作的舞台暗示惹得观看它的观众狂呼乱喊，进入到狂欢的情绪当中。

新型二人转的整体表现都是粗鄙化的。它的表演形象丑陋不堪的丑角化是粗鄙的，丑角对被模仿人物的戏谑化模拟是粗鄙的，丑角大多模仿的痴傻茶呆人物是粗鄙的，丑角和旦角的打情骂俏是粗鄙的，两个演员以性欲为核心内容的说口是粗鄙的，两个演员的以猥亵为特征的姿态动作是粗鄙的，相对于文明、文化和文雅的曲艺及戏剧，二人转的一切都是粗鄙的。二人转形成了一整套和文明、文雅相背离的粗鄙化的表现方式。

文雅的戏剧是文明的产物，粗鄙的戏剧则是原始欲望的产物。文雅的戏剧不可能表现原始欲望，这就给粗鄙的二人转表现原始欲望留出了巨大的空间。文明是人类的进步，但它是压抑人的原始欲望为代价的。人被文明化了，但人的原始情欲却被压抑了。人有一种释放压抑欲望的需要。现代二人转剧场是一个特区，它可以用粗鄙化的戏剧释放人的原始欲望。二人转用粗鄙创造了一种狂欢化方式，以粗鄙的表现调动起观众的被压抑的潜意识欲望，由于这种潜意识欲望反抗了日常生活中意识理性的压抑，得到了真实的表现和感受，从而就获

得了一种解放了的狂欢化体验。精神分析学家弗洛伊德在论述艺术的作用时曾发表了这样一种观点：“艺术为那些最古老的、最能深切感受到的文明放弃提供了替代满足，因此，艺术的作用无非是将一个人和他为文明所做的牺牲调和起来。”我想，这个观点非常适用于对现代二人转以粗鄙化的表演创造狂欢化的分析。

第五章 娱乐主题

笑逐颜开

新型二人转是最使人发笑的艺术。新型二人转剧场内经常倾泻出爆发性的笑声，因而新型二人转通常被称为搞笑二人转、好笑二人转、最搞笑二人转、快乐二人转、娱乐二人转等等。但是我们一般的理论研究是在通常喜剧理论的前提下接受二人转的笑的，然而，作为一种戏剧样式，二人转的笑是有着自己的体裁原型的，是有着自己的源头的，是有着自己的久远的传统的，因而二人转的笑是与一般喜剧的笑不大一样的。而在一般戏剧理论前提下的接受、理解和阐释是不能看出二人转笑的独特性的。

二人转这种戏剧样式，是在所有新型戏剧中最能使人发笑的戏剧，没有哪一种戏剧可以像新型二人转这样让人捧腹大笑、开怀大笑、无所顾忌地大笑。这种大笑是一种狂欢化的笑。二人转是民间的一种狂欢。

新型二人转之所以受到热烈欢迎，就在于它更极大地强化了笑的艺术效果。不是哪个人的提倡，也不是二人转艺人的共同规范，而是二人转的观演实践形成了一种约定俗成的标准：不搞笑的二人转不是好二人转；而好二人转一定是搞笑的二人转，狂欢的二人转。在这种衡量标准的作用下，二人转争相搞笑，确实使二人转搞笑艺术有了极大的提高，但也确实出现了一些恶搞。但正如我们不能因为其他艺术也有拙劣的部分就进而彻底否定它的整个艺术一样，我们也不能因为个别的恶搞而否定现代二人转艺术的整体。

在进入 21 世纪之后的中国东北剧场里，突然传出了朗朗的、嘎嘎的、哈哈的笑声，这笑声又轰轰烈烈地带给了东北之外更广大的观

众。沉闷、内敛、压抑而又艰难劳苦的人们终于可以敞开喉咙放声大笑了。这笑声当然首先是因为改革开放的大时代改变了中国人民的命运和中国人民的精神及情感方式而形成的，但是，就艺术表现来说，为什么有那么多艺术形式，唯独二人转却可以开发和表现人们的笑呢？这里面肯定有二人转艺术形式自身的原因，这需要我们耐心地总结、探讨和研究。我说“耐心”是有它的道理的。我们的艺术理论界，对我们民族自身的特别是民间的艺术太缺少耐心了，一看到比如说二人转的脏口，甚至一听到二人转的黄，就挥舞他的精神贵族的大棒开始打杀讨伐恨不得一夜之间就一扫而光而后快之了。他不研究二人转这种脏口和一些黄的因素在二人转中有怎样的意义，在整个文化构成中又有怎样的作用，更不研究二人转是一种什么样的戏剧，有怎样的独特的艺术形式，观众为什么那么喜欢它。也许，我们这个民族经历战争的时间太久了，经历革命的时间太久了，经历大批判的时间太久了，我们更熟悉和更乐于大爆破和大批判，更善于文化革命，而不善于探索和建设。我觉得，在二人转这种民间艺术面前，我们这些搞艺术理论的，最需要的还是对二人转的了解、探讨和研究，要绝对避免在不了解现代二人转是怎么回事的情况下就开始口诛笔伐。那样，我们伤害的不只是现代二人转艺术，还有民间文化，而且还有广大的人民群众。

新型二人转剧场里的观众的开怀大笑，还始终伴有“哗哗”的掌声和用手拍打桌子或击打手中的“拍手”工具声，有的还发出强烈的“嗽、嗽、嗽”呼叫声，有不少观众还呼喊“再来一个！再来一个！”。整个剧场被一片掌声、一片欢笑、一片欢呼、一片欢腾笼罩着，二人转观众陶醉在一种狂欢化的情绪之中。那么，人们不禁要问，现代二人转的笑是怎样创造出来的呢？

新型二人转笑的巨大剧场效果，主要是通过丑角和旦角的滑稽模仿、滑稽语言、滑稽动作、滑稽情境等创造出来的。我在别的文章里曾经说到二人转的模仿是戏谑化模拟，也就是戏耍化、做戏化、游戏化、笑谑化模仿，和这里所说的滑稽模仿是一回事。其实所有的戏剧

都是模仿，但因其模仿的方式的不同，所以才造成了不同的演剧流派和风格。一般戏剧比如说话剧，它的模仿方式是演员直接进入人物性格，演员是与人物合一的，演员就是人物，演员不能露出自己。就是在传统戏剧和曲艺中，虽然也有生旦净末丑的戏剧角色，但总体来看，生旦净末丑是要表演和他相近的性格的人物，也要进入人物规定的思想性格情境。但二人转特别是新型二人转则有着极大的不同。新型二人转不论模仿什么人物都是滑稽模仿，都表现出滑稽的人物，都说着滑稽的语言，都呈现出滑稽的风格，都表现出滑稽的效果。

在《二人转与东北民俗》和《二人转的文化阐释》中我认为，二人转之所以使观众快乐，那是因为丑角的作用，这样说好像是不错的，但其实是不完全的。丑角是开发快乐的源泉，那么丑角是怎么来的呢？这里说丑角是怎么来的，不是说丑角的具体诞生过程，而是指丑角是在一种什么东西驱使下产生的。丑角其实是在狂欢化精神驱使下产生的。丑角是在二人转从大秧歌劈出来时，随着说口的增多渐渐产生并逐步成熟为一个丑角角色的。这是因为虽然从大秧歌劈出来一副架形成了二人转的舞蹈，但是，却失去了大秧歌有更多人参与的狂欢，正是要强化二人转失去的狂欢性，以搞笑为宗旨的说口出现了，在增加说口的同时，丑角出现了——以搞笑为宗旨的说口不可能有正角也不能以中性扮的角色说出，那样既会不伦不类又使人们无法接受，丑角的表演创造了更多的欢笑，也就使更多的人参与了二人转的狂欢，这就弥补了二人转两个人表演失去了大秧歌多人参加狂欢的不足。新型二人转则几乎无角不丑了。这样看来，二人转的丑角的出现和丑角的表演是被一种狂欢化的精神决定的。

因此，我们完全可以这样说，新型二人转的丑角及其滑稽模仿创造的笑的效果，是东北民间狂欢化精神的表现方式，新型二人转丑角和滑稽模仿等等完全是由狂欢化精神决定的。

狂欢化是二人转艺术的一种情感方式、一种思维方式、一种表演方式、一种笑谑方式、一种游艺方式。现代二人转的一切笑谑因素都是由狂欢化创造出来的。

滑稽角色及其滑稽模仿是现代二人转最为搞笑的方式。与其他戏剧相比，现代二人转之所以显得最为搞笑，那是因为现代二人转创造了一个极其独特的滑稽角色并形成了一种极其独特的滑稽模仿方式。滑稽角色（即我们前面所说的丑角）之所以是极为独特的，是因为滑稽角色本身就是极为搞笑的。这个极为滑稽角色一出现在舞台上，就逗引得观众哄堂大笑。因为滑稽角色是一个怪诞、变态、丑陋、畸形、粗鄙、异类的形象。

滑稽角色对观众来说，是一个另类，一个异己，一个小丑。一个长相、装束、形象和智商及文明程度、德性都大大低于自己的人。观众在观赏这样一个角色时，是站在高文明、高智商、高德性、高形象人的角度去优越地观赏低文明、低智商、低德性、低形象的，这就构成了滑稽和正常、文明和粗鄙、正和反、美和丑的鲜明矛盾，在这种鲜明对比中，滑稽角色就显现出了他的丑陋、粗鄙和怪诞，笑就必然地爆发了出来。谁都知道，这些滑稽形象并非是他们本来的形象，而是他们模仿的滑稽形象。而他们的模仿有一种故意贬低。所谓故意贬低就是弗洛伊德所说的，迅速地通过夸张一个本并不是滑稽因素的特点而制造它。新型二人转故意贬低自己这个丑角，于是，可笑性就发生了。可笑性正是产生在滑稽角色的反常对比。刘小光的绿帽子和弯腰弯腿弯臂甚至弯脖子走路是可笑的，王小利的光脑瓜斜眼睛是可笑的，魏三的傻子形态是可笑的，孙小宝的小辫子和小眼睛（故意的——旦角说他如果皮肤好眼皮就粘一起了）是可笑的，毛毛（女演员）夸大她的形体是可笑的，小黄飞（女演员）夸大她的丑陋是可笑的，一切丑角包括旦角的丑角化都是可笑的。丑角的滑稽形象本来就具有极大的可笑性，但丑角的可笑性还不只在这里。

滑稽角色对于他的搭档旦角来说，就更意味深长。新型二人转的可笑性是从新型二人转的构型生发出来的。丑角是为旦角而存在的。丑角与旦角组合在一起才构成新型二人转的可笑性。首先，丑角的小丑滑稽形象是与旦角美丽娇媚的形象形成了一种对比。这种对比才使二人转的丑角具有极大的可笑性。那是因为，二人转的丑角越贬低自

己的丑陋、粗鄙、怪诞，是个另类，就越可以放惮无忌对旦角即身旁的那个女性进行诱惑、挑逗、戏弄、玩耍、狎昵、猥亵（语言）等无所不用其极。而丑角越是这样做就越是创造了可笑性效果。在这时，丑角就成了一种艺术的伪装：丑角把他所表现的内容——主要是性欲——用一个非正常的另类角色来表达，就得到了堂而皇之的表现。无论怎么说，看二人转的观众，都是有道德意识的观众，他不可能去欣赏一个正常的人一本正经地去表现他的性欲望——如果把丑角所表达的东西换了一个正角去表达，那将变得极为低级下流、肮脏齜齜，那样，观众会感到极大的反感和恶心、抵触和反对。但是，现在由一个滑稽角色表现则大大地不同了：人们是在观赏一个小丑的滑稽表演，在人们的观赏之中，他所表演的一切特别是性欲望是那样的可笑，因为它是不符合文明理性道德伦理规范的，但是，这可笑却又不单是以文明理性对滑稽角色滑稽表演的嘲笑性的笑，还有赞成的笑，一拍即合的笑，开发出了潜意识中欲望的笑。如果一定要问，新型二人转的笑究竟是什么？那么是不是可以这样回答：滑稽角色的滑稽表演使人们的潜意识欲望得到了突然的开发，在一瞬间，人们觉得他们内心真实的欲望得到了表达，而原来这欲望是被遮蔽被压抑着的，是滑稽角色的滑稽表演一下子把它们揭示了出来，但不是以原来的面目揭示出来的，而是以丑化的形式揭示出来的，人们是在意识层面感受到它丑陋、粗鄙的同时更深刻地在潜意识层面感受到了它对被压抑欲望的表达。

新型二人转的笑具有双重的性质，文明理性的意识觉得滑稽丑陋可笑，潜意识却觉得滑稽丑陋宣泄了被压抑已久的欲望而畅快地笑。二人转的笑与别的笑具有严格的区别。二人转的笑不是“期待突然以空无所得而化解”，不是“生命的机械装置”，不是“二元逻辑结构的错位”，更不是通常喜剧的让人觉得可笑的笑，二人转的笑是通过表层结构丑陋滑稽的可笑抵达深层结构的潜意识欲望宣泄的欢乐的笑。对丑陋滑稽的观赏，一方面是意识的嘲笑，但另一方面是潜意识的欢笑，潜意识欢笑在意识嘲笑的伪装下，突破了现实、日常文明理性和自身

人格“自我”与“超我”的规范束缚，使原始欲望得到宣泄的表现。二人转就是因为这种笑的表现而使它的观众参与到一种狂欢化之中。

二人转的笑一般都离不开性欲表现。性欲和笑的结合是人类历史上一种重要的文化现象，即使在庄严的宗教中，也常常爆发出不可抑制的笑。“性欲和性的结合不仅限于神话故事，它同样见于宗教典礼之中。希罗多德说到妇女祭拜埃及的月亮和狩猎女神阿耳特弥斯时，嘲笑和下流的暴露是仪式中的一个部分。在世界的很多地方，职业的逗乐者参与葬礼以鼓舞那些悲伤者并以此对抗死亡的统治，而他们的行为往往流于淫秽。猥亵的玩笑和使人窘迫的言语和姿势被认为可以刺激生命的力量，提升生殖力和躲避邪恶神灵。在关于瑞和哈索尔的埃及神话中，当女神脱去衣服，露出身体并显示她的性欲时，她的行为违反了文化的规则并点燃了一种表达在笑声中的性的回应。笑象征着诸神向生命和再生的敞开。二人转表现性欲的可笑是一种双重的笑，一方面是超我的理性觉得它不正常的可笑，另一方面是本我觉得它表现了本能的欲望而可笑；前一种是理性的笑，后一种是非理性的笑；非理性的笑被掩盖在理性的笑之中。

娱乐主题

“娱乐”是新型二人转的统一格调、统一内容、统一主题。新型二人转堂而皇之地打起了“快乐主题”的大旗，在每一个剧场和每一场演出及每一个节目中，都表现着快乐的节目，创造着快乐的主题。这是一种属于新型二人转最独特的主题。新型二人转没有了传统二人转的所谓道德主题，尽管这个道德主题最后还是被二人转的表演形式给解构了，但它毕竟还有个道德主题，新型二人转甚至连一点道德主题的影子也看不到了；新型二人转没有其他戏剧和曲艺对另外政治社会内容的承载，没有另外艺术形式对现实的关注、揭示和批判，新型二人转无论形式和内容表现的唯一的主题就是快乐，新型二人转所不断重复的主题还是快乐。快乐似乎成了新型二人转永恒的主题。也许正是靠着这一主题，新型二人转才以前所未有的力量吸附和裹卷了它的无数观众。

“娱乐主题”是新型二人转在新的精神气候和新的文化生态中找到的新的主题。“主题就是快乐”，“快乐就是主题”并非哪个个人的心血来潮、个人的审美情趣或个人长袖善舞的发挥，也不是哪个个人打着二人转的旗号推行他的娱乐商演，而是在精神气候和文化生态中的自然生成。这里所说的“精神气候”和“文化生态”是指新型二人转生存的外部环境。

精神气候是指大时代的文化模式及其文化精神。新型二人转产生之前即 1978 年之前，整个中国社会的精神气候是怎样的呢？阶级斗争是那个时代的文化模式和文化精神。阶级斗争的精神气候决定了当时的文化生态。所有的文化和文艺作品都必须是表现阶级斗争的；阶级斗争的精神气候决定了只产生阶级斗争的文化和艺术，而不允许产生和它相悖的文化和艺术。那是一个文化浩劫的时代，没有真正的文化和艺术创造，更没有最基本娱乐文化和艺术形式提供给大众。“以阶级斗争为纲”的时代根本不可能让文学艺术表现人的情感，更不能有专门供大众娱乐的文化和艺术。大众是被文化和艺术教育的对象，其实这是另一种文化专制。大众只能被关在电影院里反复看八个革命样板戏。连毛泽东都说那个时代是一个没有诗歌没有小说的时代，没有艺术创造的时代。二人转在那个时代不可能表现人性更不可能表现娱乐。

就像自然气候决定自然生态一样，精神气候决定文化生态。新的时代彻底抛弃了“以阶级斗争为纲”的文化模式，转而以人为本的文化模式，以人为本的精神气候便自然产生了以人为本的新的文化生态样式。二人转就是在由“以阶级斗争为纲”转变为以人为本的这个大的精神气候的变化中随之变化的。新型二人转是在以人为本精神气候的阳光雨露照耀和浇灌下成长起来的新的文化生态形式。改革开放的时代的精神气候为一切文化生态提供了自由生长发展繁荣的空间，只有在这种自由的精神气候中，才真正结束了民间文化被主流意识形态文化强制、限制和管制的命运，也结束了民间文化被精英知识分子忽视、无视和蔑视的命运，民间文化从来没有像现在这样取得了与主流意识

形态和精英知识分子文化平行发展的自由，文化实现了“生态平衡”。然而，民间文化被主流意识形态文化压制得太久了，被精英知识分子文化蔑视得太久了，被人们忘记得太久了，它蕴藉了强大的被压抑的力量，它要有一个爆发式的表现与呈现。但是，在总体的文化格局中，还没有一个被更广大观众所认可的民间文化形式，这种形式又是那么强烈地被人们所迫切地需要。在目前的中国，还没有一种明显公认的文艺样式能够满足民间纯粹娱乐的需要，这种形式又是显得那么必要和重要。传统二人转本身就具有民间的野性精神和娱乐因子，但传统二人转形式的最重要主题并非娱乐，它还有别的承载，但无论怎么说，传统二人转的说口和戏谑诙谐方式都比其他艺术样式有更强的娱乐内容，这就使传统二人转有了被更广大观众接受的基础，而在这个基础上的形式的改进，就形成了被东北之外更多人民接受的新的娱乐形式。新型二人转是一个文化艺术样本，在它身上鲜明而强烈地体现着对人性的肯定，对娱乐形式的肯定，而这种肯定也正体现着中国共产党十一届三中全会以来的思想观念，体现着一个时代的伟大变化，也体现着文学艺术的伟大变化。

文化生态除了上面我们所讨论的被精神气候决定的文化样式之外，还指一种文化艺术样式所面临的周围的文化样式和生态环境。一种文化艺术样式不仅被时代精神气候决定着，还受到周围文化生态环境极为重要的影响。文化艺术的样式也是在竞争中发展的，这就像生物之间的竞争一样，也遵循着“优胜劣汰，适者生存”的规律。在一个文化艺术自由发展的精神气候中，所有的文化艺术样式都在以人为本的精神气候中发生着重大的变化，二人转不可能不变，二人转不变就得衰落、死亡。改革开放时代的文化重大变化还有一个就是电视等多媒体的出现。一切传媒形式（几乎所有文化艺术形式）都在接受电视的严峻考验。广播首当其冲。在电视眼花缭乱的影视图像面前，广播还有存在的必要吗？这就逼迫广播向新的深度开掘它的内容，一个城市的广播率先推出了“城市夜话”和“心理咨询”等与听众互动节目，这导致这个城市的5号电池一度严重脱销。创作量最大的小说也面临着

电视的考验，文字阅读的情节与影像表现的故事根本就不可能相比。“意识流小说”和表现梦幻的小说以及深入细致描写所谓“下本身”的身体创作等，有很大的因素是在与新媒体电视的竞争。在所有的文化艺术形式中，都表现出对人性的充分张扬和肯定。这就导致对人性内容的丰富、复杂和深邃的表现。与“文革”和十七年相比，改革开放时代的一切文化艺术形式都翻了个个。在这样一个都翻了个的文化生态背景中，二人转还要保持原来传统的形式，还以一个“三场舞”的舞蹈模式、一个很长很丰富曲调的歌唱模式、一个很长的“女爱男”的故事模式，来象征性地表现人的情感，观众就觉得不满足了，他们就会毫不留恋地掉过头去看别的电视节目了。

二人转要存活，就得变，就得与电视和其他文化艺术样式竞争。新型二人转正是文化艺术竞争的结果。二人转的变走了一条扬长避短的道路，就是在缺少娱乐形式的总体文化格局中，创造自己娱乐主题的新形式，从而使新型二人转达到了独一无二、不可替代的文化属性。正是这种娱乐主题的独一无二、不可替代的文化属性，才使新型二人转获得了令其他戏剧和曲艺包括其他文化艺术难以望其项背的辉煌大发展。

娱乐性在凡是有新型二人转的地方就无所不在。每一个剧场每一个剧目每一个笑话每一个台词每一个动作都是在创作娱乐。传统二人转的各种各样的主题，都让位于新型二人转快乐的主题；而传统二人转形式是传统内容的表现方式，对新型二人转表现快乐的主题来说，已经不适应了，因而就必然派生出新的娱乐形式。当你走进二人转剧场，你实际上就已经走进了一个娱乐的场所，当你坐下来去欣赏新型二人转节目，你就被二人转的娱乐性气场所包围。娱乐性是你欣赏新型二人转所必须接受的艺术效果。不论你是一个什么样的人，你的身份地位教养如何，也不论人的身份地位教养差别如何地大，人们所获得的仍然是娱乐。面对新型二人转演出，无论你是谁，你不能不笑。在新型二人转这里，找不到严肃、深刻和崇高，这里没有主流意识形态和精英知识分子文化作品的对现实和人生的揭示和终极关怀，这里

唯一的主题就是娱乐。对新型二人转来说，娱乐就是一切。对新型二人转观众来说，没有娱乐的二人转不是他们欢迎的二人转；对二人转演员来说，不会创造娱乐效果的二人转不是好的二人转。新型二人转的文化意义已经被定位于娱乐。那么，新型二人转到底有没有意义呢？

新型二人转的娱乐性使人们获得了一种欢乐的情绪，这种欢乐的情绪是对压抑情绪的一种突破。从大的方面说，人们的情绪被压抑得太久了，需要有一个大释放大宣泄大爆发。改革开放之前，生活在一种文化专制的氛围之中，人们的精神处在一种紧张和压抑之中，那是一个激烈斗争的年代，不是和人斗，就是和天斗、和地斗，要么就是和自己的灵魂斗，哪里有什么娱乐。那个时代是一个不需要娱乐的时代。改革开放，人们的思想精神解放了，人也获得了笑的权利娱乐的权利。人们需要娱乐，因而人们需要一种娱乐的艺术形式。但是，人们的娱乐需要和文化总体格局中娱乐形式的缺少构成了一个极大的矛盾。传统文艺形式中还没有这样一种艺术形式专门表现娱乐的主题，专门提供给人们娱乐的。过去娱乐效果最大的是相声，但相声这种形式显然满足不了人们长期被压抑情绪的大释放大宣泄大爆发。人们需要一种新的娱乐形式满足人们的娱乐。这就像一个大水坝一样，那里面蓄满了水，总得有一个疏泄口去排泄涨满的水，不然就得决堤。新时期的小说，是从表现人们的苦难的角度帮助人们宣泄了苦难；但是，人们不仅要宣泄苦难，人们在宣泄苦难之后，还要获得娱乐，用娱乐使他们的情绪获得一种平衡。新型二人转就是在传统二人转基础上的新发展，是对传统二人转娱乐因素极大的发扬和对其中的非娱乐因素极大的遏制。新型二人转就这样填补了总体文化格局中娱乐艺术样式的缺失。一个娱乐的时代，在没有其他娱乐形式的时候，新型二人转便成为人们娱乐的必然选择。

新型二人转依靠娱乐性，实现了对人们紧张情绪的一种缓解、一种放松，一种调剂。

新的时代使生产方式和生活方式发生了极大的变化，最明显突出的是紧张、压力大和个体化的增强。这种生产方式和生活方式必然带来了生命感受的忙碌、单调、枯燥、乏味、沉闷、辛苦、孤独、寂寞和无聊。在这时，人们的情感是极其需要调剂的。然而，在总体文化格局中，还没有这样一种专门给人们提供娱乐调剂情绪的艺术形式，二人转这种娱乐性很强的民间艺术便被人们选中了。新型二人转与其说是二人转艺人们对传统二人转的改革，不如说是被亿万观众所改革更为确切。是观众的需求选择决定了二人转向新的形态发展变化。马凌诺夫斯基在他的小小的薄书然而却是大著《文化论》中专门有一节论述“文化与娱乐及游戏的需要”，他说：“尚有一种文化现象也必须研究一下。这种文化现象，乍看起来，似乎是一种额外之事。因为，它除掉娱乐外，并无其他用处，所以好像老是自居于文化之外的。游戏、游艺、运动和艺术的消遣，把人从常规故辙中解放出来，消除文化生活的紧张与拘束。即以此而言，这一方面的文化已有了它的功能，使人在娱乐之余，能将精神重振起来，再有全力去负担文化的工作”。马凌诺夫斯基并非认为娱乐是“额外之事”，而是人生调节精神必须进行的文化活动。

新型二人转满足了人们纯娱乐的需要。人最大的需要是生存与发展的需要，要生存和发展，就得有工作的需要，除此之外还有尊重的需要、爱的需要、归属的需要等等，其实，人还有一个很大的需要，就是娱乐的需要。人不能总处在一种即使是高尚的精神状态中，人也不能总是处在即使是非常值得尊重的庄重的精神状态中，人不能总是处在即使是极其伟大的超我的精神状态中，人不能总是处在即使是为了人生或为了更崇高的目的必须的紧张的劳作和压力中，总之，人不能老是处在一种绝对的单一的精神状态中，人需要转换绝对单一的精神状态，人需要娱乐，娱乐能够把人从一种精神状态转换到另一种精神状态中去，更何况娱乐可以让人解除烦恼，释放苦闷，排遣抑郁，放松心情，消除疲劳。不管你是什么样身份的人，你在生活的打拼中不一定都一帆风顺，不一定一直都得宠，不一定一向春风得意，也许，

你有时很压抑，很憋闷，很不顺，即使你不是这样，有时你也可能很疲累很无聊很寂寞，在这时，你走进二人转剧场，有那么一对男女演员给你表演搞笑的节目，一个小沈阳式的演员他称你为“上帝”，巴结你、奉承你、迎合你、恭维你、逗你笑、使你笑，为你表演、讨你欢心，使你投入地笑一次，使你放松地宣泄一回，使你彻底地反叛一回（你平时的自己），这是你在你的生活中得不到的，你能不开心吗？你能不转换你的精神状态吗？你能不高兴吗？中国人的人生太劳累了，难得娱乐；中国人的人生太拘谨了，失去娱乐；中国人的人生太严肃了，不会娱乐；中国人的人生太压抑了，压抑娱乐。娱乐来了，有些人还不适应呢。人需要娱乐，就像人需要认识、需要教育、需要审美一样的重要，有时甚至比认识、教育和审美更重要，因为，只有娱乐才能平衡人的精神，缓解人的各种紧张情绪和沉重压力。娱乐是人的重要的精神需要，有利于人的身心健康。民谚有“笑一笑十年少”之说，说的就是笑对人的健康作用。正是在有利于人的身心健康这一点上，二人转的娱乐性才成为人们重要的需要，而二人转的这种娱乐有利于人的身心健康这一点上，又是其他政治性主题和高雅精致艺术所不能做到的。

新型二人转还是一个调节孤独情绪的文化治疗活动。在观看新型二人转中，人们呼着、喊着、叫着、笑着，创造了一种统一的生命狂欢的情绪，人们充分享受着这种生命的狂欢，被这种生命狂欢情绪裹卷着、笼罩着、统一着，每一个个体都毫无例外地融入这生命狂欢的洪流之中去，平时的孤独、寂寞和无聊被这生命狂欢的洪流冲刷得干干净净，人们在这种狂欢化的情绪中不再是一个孤独的个人，而是一个集体的人，无论什么身份和地位，都沉醉在了一样的情感之中。人们的孤独、寂寞和无聊便得到了暂时的治愈。

毋庸讳言，新型二人转遭到了许多误解和批判。有人说新型二人转是“灰色二人转”，并激烈地指责新型二人转只是娱乐缺少思想性和深刻性等等。这是一种貌似有理实则没有道理的批评。持这种批评意见的人既缺少对新型二人转娱乐功能的认识，又缺少从宏观的角度即

在总体文化格局中认识二人转，新型二人转是总体文化格局中的一种，新型二人转的娱乐性就是它的特殊属性，正是新型二人转的特殊属性填补了总体文化格局的缺失和空白，它适应了人民群众欣赏的新要求。批评者的观点是不论什么文化艺术，都要承载政治和道德的主题。其实这种观点还是文化一元论的思维模式和理念的表现。这种一元化的文化观，一方面既反对文化色彩的五彩斑斓丰富多彩百花齐放万紫千红，规定文化都要一种色彩，文化都必须是主流意识形态或精英知识分子文化；另一方面，又坚决地漠视、否定和排斥民间文化和俗文化，顽固地站在主流意识形态或精英知识分子的立场上，视所有不同的文化当然首先是民间文化和俗文化为异类而否定之反对之讨伐之。文化的功能是由文化各自的色彩表现出来的，即使是灰色也有灰色的价值，它在与赤橙黄绿青蓝紫的搭配中也是和谐的有着自己独特个性与价值的。一个人的人格结构有本我、自我和超我，他在社会生活中扮演着超我的角色，在个人的文化生活中，他或她偶尔进入一下本我的角色，不是常有的也是属于正常的现象吗？同样，一个社会的总体文化格局也是由与人格结构“三我”对应的民间文化、主流意识形态文化和精英知识分子文化构成的，它们各有各的功用，三者和谐发展才构成文化的平衡，取消了其中的一种文化，社会文化就会失衡，人的精神就会失衡。“文革”强制人们只看“革命样板戏”，并且要把人们锁在电影院反复地看，惨痛的教训不是历历在目、恍若昨日、记忆犹新吗？

以新型二人转来说，它的形式的性爱意味，它的戏谑的欢乐趣味，它的纯粹的娱乐功能等，是其他文艺样式所缺少的，甚至是绝无仅有的。在不承载任何其他政治道德内容时凸显自身的娱乐性主题，正是它的特点。它就是要表现人们自然的原始的情感，它就是要创造快乐，这是我们大中国目前最受人们欢迎的艺术样式，有了它的展演，人们开心了，人们放松了，人们从心底毫无顾忌地爆发出哈哈的笑声，这有什么不好呢？

如果从文化人类学角度看，新型二人转形式的娱乐还有耐人寻味的特殊意义，这也许是二人转这种形式之所以比其他娱乐形式更受欢迎

迎的重要原因吧。新型二人转的娱乐形式是以性爱趣味为核心的，这有着民俗学和心理学的意义，人们欣赏新型二人转还是民俗心理和原型心理的需要。整个远古人类的原始先民曾经普遍举行过庄重而又热烈、恢弘而又隆重的祭祀女神的圣婚仪式，在那种圣婚仪式中，男女祭司扮演男女二神模仿神的交媾，看一看文化人类学家弗雷泽的巨著《金枝》，看一看我们古籍和《诗经》的描写（闻一多说诗经的有些诗从儒家的角度看就是“淫诗”），看一看汉画像中的伏羲女娲交尾图像，看一看“野人舞”男欢女喜的舞蹈形式，就明白了我们的先民是把性爱看得很正经很庄重很伟大的。到现代，性行为尽管还是人的生理的最基本最自然最重要的需要内容之一，但文明的人们谈性色变了。然而，人们的心中还有原型记忆，这记忆不是生理本能的需要的记忆，而是举行大型文化仪式表现性爱活动的原始记忆。许多民族都有的非物质文化遗产就是这种原始的遗存形式。从东北大秧歌劈出来的戏，就保留着这种原型的象征形式，而今这种形式变成了以说口为主的娱乐节目，但通过这娱乐节目，所满足的仍然包含着对原始意象的恢复。

民间立场

2007年赵本山弟子在中央电视台表演被叫停后，笔者曾经写过一篇文章《回家吧，二人转》，其中有这样两个看法，一是二人转这种民间艺术它的本性是粗野的，它的展演空间在民间，而不可能在国家级电视台原汁原味地表演。中央电视台对二人转的发展繁荣扶持宣传、推波助澜作出了巨大贡献，但是，作为主流意识形态最权威的媒体它是有明确的庄重、高雅的自身思想文化格调定位的，当二人转渐渐显现出笑谑和粗俗的文化格调时，它便不能认同和允许了。主持人和演员及赵本山的冲突看上去是偶然的，其实是必然的，是被两种文化本质决定的。因而笔者认为，二人转不应该奢望去中央电视台表演，而应该回家，即回到东北的民间来表演。二是笔者还表达了这样的看法：对二人转的批评才刚刚开始，更为激烈严厉的批评甚至否定还没有到来。笔者之所以意识到要有更激烈严厉的批评甚至否定，是因为笔者

既意识到了二人转这种民间艺术的本质，又意识到了其他文化力量如精英知识分子文化和主流意识形态文化对二人转粗鄙的难以容忍。

精英知识分子文化、主流意识形态文化和民间文化是一个社会文化构成整体的三大主要部分，它们各有各的价值，谁也不能彻底代替谁。但是，长期以来，我们总是习惯于从精英知识分子和主流意识形态的文化立场去看民间文化，去衡量民间文化，去要求民间文化，去否定民间文化，这样就使民间文化生存的空间受到极大的限制。当民间文化被抑制时，这种矛盾是不明显的，一当民间文化活跃了，矛盾和冲突就必然出现了。

其实，这种矛盾就是“我们”和“他们”的文化隔阂和矛盾。这里的所谓的“我们”就是我们这些知识分子和主管文艺的行政干部，而“他们”则是民间的人民；“我们”这些知识分子与“他们”民间之所以是隔阂和矛盾的，就在于“我们”或者是站在精英知识分子的文化立场上，或者是站在主流意识形态的文化立场上，很难了解、理解和接受“他们”民间文化的立场。

“我们”很难理解“他们”，主要表现在两个方面：一是“我们”总是以“我们”的文学观念要求文艺对“他们”进行教育，二是“我们”很难理解甚至不了解“他们”的情感需求。

“我们”的文学观念对“他们”总是居高临下的，总是要认识、要教育、要审美、要净化、要启蒙。认识、教育、审美、净化和启蒙是必要的，但是也不能忽视“他们”的情感需求、娱乐需求，而对“他们”来说，情感需求和娱乐需求恐怕是最重要的需求。“我们”的文学观念即使讲到娱乐，也是“我们”的作品使“他们”娱乐，并且也是教育、审美之后的娱乐，而不允许“他们”以他们自己的作品——民间自己的形式和方式的娱乐，更不习惯不认同“他们”没有教育和审美意义的纯娱乐，更不能容忍“他们”以粗鄙的比如二人转方式的娱乐。在我们的文学教科书中，无论如何也找不到阐释民间以他们自己的方式娱乐的理论概念，那就是“我们”不允许“他们”那样娱乐的标志。“我们”不承认至少是漠视了“他们”的娱乐的艺术形式。

“我们”不能从“他们”的视角来看二人转，我们或者是以精英知识分子的立场或者是以主流意识形态的立场看二人转，而没有从民间文化的视角看二人转，这就发生了文化视角的错位。“我们”不能完全成为“他们”的视角，但是，“我们”却可以接近“他们”、理解“他们”。文化人类学家曾经发生过“主位观点”和“客位观点”之争。有一种观点认为，进行民族志的研究，主位观点是极其重要的，另一种观点认为客位观点是极其重要的。主张主位观点的学者认为，对客观对象的研究如果研究者完全转入客观对象之中去，就丧失了研究的视角和立场；主张客位观点的学者认为，如果研究者坚持自己的立场而无视客观对象的立场，就不可能获得真正的研究成果。因而，主张客位观点的学者提出“从当事人的观点”，而要做到“从当事人的观点”就要进行长期的田野调查，做到像当地人那样感受、思考和表达。但是这是个悖论：如果一个研究者真的成为一个当地人，真的就和当地人一样地感受、思考和表达了，一个对研究者来说的异文化分子，那这个学者也就失去了研究的视角和立场。这只是一个假设，一个文化人类学家无论怎样深入原住民的生活，也不可能完全失去自己。文化人类学家争论的意义在于，文化研究要更贴近地接近研究对象，尽可能做到“从当事人的观点”。美国人类学家格尔兹把接近当事人称之为“经验接近”，就是要知道“他们”是如何做如何想如何表达的；然后在此基础上，用“我们”自己的学术语言进行阐释描述，格尔兹把这种研究称之为“经验远离”。“经验接近”是尽可能地离开研究者自身的观点“从当事人的观点”的沟通、了解、理解；“经验远离”是离开当事人观点的从学者角度的阐述、解释。“经验接近”保证了研究者对“当事人的观点”的理解；“经验远离”保证了研究者对“当事人观点”的解释。两者的结合才使研究达到揭示和解释客观对象的深度。

我以为，我们的二人转研究既没有做到“经验接近”，又没有做到“经验远离”。因为我们没有做到“经验接近”，才没有做到“经验远离”。

对二人转，由于“我们”不能与“他们”“经验接近”，因而也就不能“从当事人的观点”看，我们只能从“我们”自己即精英知识分子的或者

主流意识形态的观点看。这里正如格尔兹深刻指出的：“我们称之为资料的东西，实际上是我们自己对于其他人对他们以及他们的同胞正在做的事的解释之解释——之所以被弄得含混不清，是因为大部分我们借以理解某一特定事件、仪式、习俗、观念或任何其他事情的东西，在研究对象本身受到直接研究以前，就已经作为背景知识被巧妙地融进去了。”精英知识分子文化观点的启蒙和终极关怀等，在“我们”看二人转之前就已经是我们的牢固的视角了。从这种观点看，二人转不仅没有承载这种内容，相反，却是粗鄙的、低俗的、下流的；主流意识形态的观点是现实使命、教化、庄重等，从这种观点看，二人转更是离它的要求十万八千里。看二人转，如果不从民间的角度看，无论如何也不会看到它所具备的艺术价值；而一旦站在另外的角度即不“从当事人的观点”看，二人转就成了文化的垃圾。

“从当事人的观点”看二人转，就会有另一种看法。二人转的“当事人”就是二人转的观众。二人转的观众大多为东北地域中的普通民众。过去二人转的观众是年龄偏大的农民，现在由农民扩大到了城市民众，由老年扩大到了中青年，由东北扩大到了东北之外的地域。二人转观众的职业、身份、地位、年龄、文化构成等是复杂的，但最基本的观众群还是普通的民众。二人转的观众花钱买票走进剧场看二人转，为的是什么呢？他们肯定不是为了自己受到什么崇高的道德教育教化和审美陶冶净化去看二人转的。现在二人转演出的文化环境与30年以前大不相同了，更与新中国成立前绝对不同了。现在家家都有电视，处处都可以看录像影视了，人人处在多媒体文化环境中，很多电影、歌舞节目都可以看到了。在这种文化环境中人们还走进二人转剧场，去看的肯定是在自家电视和影视录像当中看不到的东西。你走进二人转的剧场看一看那突然爆发和倾泻的掌声、笑声和欢呼声，就会体会到，观众们不只是用眼睛看，还用身体用精神在参与、在体验、在狂欢。

“从当事人的观点”看，他们看二人转，首先是情感的宣泄和娱乐的需要。他们需要宣泄，他们需要娱乐，他们需要消遣，他们需要放

松，他们需要欢笑，那也是他们生活的需要。他们是普通的民众，他们当中有的可能是经商的老板、政府的小官员，但总体上说还是生活底层的人们。他们的工作是紧张的、劳累的，他们的精神是单调的、乏味的，他们的情感是压抑的、沉闷的。他们渴望另一种生活，但他们走不出他们生活的境遇，他们渴望另一种情绪，但他们没有另外的情感方式，他们渴望宣泄，但他们没有更好地宣泄渠道，他们渴望欢乐，但他们缺少欢乐的形式。人们更多地注意到了人生存的需要，比如马斯洛，把人的需要分成生理需求、安全需求、社交需求、尊重需求和自我实现需求五类，在马斯洛分为两级的需要中，没有宣泄、娱乐、消遣的需要。其中所包含的感情需要是指友情、爱情和性亲密，也不包括宣泄、娱乐和消遣的内容。但在人的生活中，宣泄、娱乐和消遣是很重要的需要。它是贯穿五种需要始终的需要，特别是当人不能由低层次需要向高层次过渡时，宣泄和娱乐就成为很重要的精神需要。因为他的欲望处在了被压抑的苦闷之中。由鲁迅翻译的日本学者厨川白村的《苦闷的象征》曾经讲道：“在内心燃烧着似的欲望，被压抑作用这一个监督所阻止，由此发生的冲突和纠葛，就成为人间苦。但是，如果说这欲望的力免去了监督的压抑，以绝对的自由而表现的唯一的时候就是梦，这在我们的生活的一切别的活动上，即社会生活、政治生活、经济生活、家族生活上，我们能从常常受着的内底和外底的强制压抑解放，以绝对的自由，作纯粹创造的唯一的生活就是艺术”。一般的人们不能以艺术的创造宣泄人生的苦闷，但一般人们对艺术创造作品的阅读和欣赏就是宣泄人生的苦闷。

毋庸讳言，看二人转的人们没有更丰富更高雅的艺术阅读和欣赏。这能简单地怪罪他们吗？他们没有形成必须阅读和欣赏高雅艺术的人生需要，因而，高雅的艺术比如说交响乐、芭蕾舞包括国粹京剧对他们来说就仍然是生疏、隔膜、遥远、外在于他们的东西。在目前的中国，即使是贵族阶层或精神贵族又有多少人能够欣赏高雅艺术呢？“从当事人的观点”看，他们欣赏二人转，那是他们的人生需要。要他们不欣赏二人转，首先需要改变他们的人生。他们不是上流社会有很

高教养的人，也不是精神贵族，他们有他们各种各样的人生，他们只能从二人转艺术那里获得他们的快乐。他们要宣泄他们的苦闷，释放他们的压抑，减轻他们的劳累，缓解他们的紧张，调节他们的精神，寻求他们的快乐，丰富他们的感情。他们是从他们人生的处境他们的人生需求来看二人转的，“从当事人的观点”看，他们在二人转那里获得了情感的宣泄和快乐。这没有什么不对的。

“从当事人的观点”看，他们看二人转是他们的精神狂欢。人们寻求宣泄人生的苦闷和寻求快乐，为什么非得看二人转呢？那是因为，在现在的所有艺术形式中，除了二人转之外，没有任何一种形式可以让人们参与一种狂欢式的艺术欣赏（作为东北地域的地方戏，之所以被东北之外的人所欣赏，并走出东北地域去展演，其原因也在于二人转的观演能够创造一种狂欢化的情境）。“从当事人的观点”看，二人转之所以有那么大勾魂摄魄令人心醉神迷的魅力，就在于二人转的观众参与到了二人转演出过程之中，而二人转的演出过程就是二人转的狂欢化过程。现代二人转是这样一种戏剧，它不像其他戏剧演出必须有一个先在的剧本——剧本剧本一剧之本，二人转不存在一个先在的文本，即使有一个大致的演出轮廓，也是在演出中根据观众的情绪不断调整变化丰富，而绝不定于一就在于，二人转的演员要根据狂欢化的情绪进行创造。由此我们还明白了现代二人转的另一个重要变化，就是它的综艺化、片段化相加的对整体故事的解构，那是因为创造狂欢化情绪的需要。因为把表演的中心放在原来对整体故事的表演方面就不能与观众交流并根据观众的要求说唱从而创造出狂欢化的艺术效果，而在失去故事的整体性时候所获得的是观众能够参与的强烈的狂欢化。

前面我们说到二人转观众要借二人转宣泄自己的人生苦闷，但二人转并非像其他艺术那样表现人们的苦难，传统二人转的大悲调和苦戏几乎一出也不见了，那怎么解释二人转宣泄了他们的情感呢？二人转宣泄人们的情感，不是通过表现悲苦人生方式的宣泄，而是通过创造狂欢化的情绪的宣泄。二人转演出调动了观众的参与，使他们的情

绪进入到一种极度兴奋的状态、欢乐的状态、狂欢的状态，这就一方面通过情绪转换的方式，使人们原来的情绪得到改变，在那一瞬间，人们只沉浸在一种狂欢化精神之中，所有的苦闷、抑郁、沉重、压抑、愁绪等等，都不存在了，都被抛到了九霄云外；另一方面，在二人转的粗鄙表演中，那些被压抑的原始欲望得到了表现，就使人们平时所受到的压抑、束缚和禁锢被打破了，因而获得了一种释放感、解放感。

“从当事人的观点”看，二人转的观众在二人转的观赏中，情感、心理和精神既获得了宣泄，又获得了欢乐。而宣泄成为一种心理释放的渠道，使人所有积郁的苦闷都由这个渠道而释放；欢乐成为一种情感回归的方式，好像本来就属于自己的情感都回归到了自身。“从当事人的观点”看，二人转虽然在表演上有粗鄙、粗俗、粗陋的东西，但是二人转观众所得的并非是这些，这些也并非引诱观众走向伤风败俗，而是经由这些欣赏得到了释放和欢乐。

“从当事人的观点”看，理解人们对二人转的欣赏，还是艺术民主的体现。艺术本来是来自民间的，无论创作和欣赏，都由民间生成，但后来艺术创造却是少数精神贵族的事情，欣赏也不由民间自己说了算而被贵族所规定了。艺术的垄断其实就是精神奴役和专制的体现。艺术来自于民间又回归于民间就是艺术的解放；艺术的解放也是人大解放的一个重要标志。艺术是为每一个人而存在而不是为少数人而存在的。艺术的创作应该由艺术家自己说了算，“他们”有根据自己对生活和生命体验进行创作的自由，“他们”无需听命于“我们”；同样的道理，艺术欣赏也应该由欣赏者“他们”自己说了算，而无须听命于“我们”。“我们”无需为“他们”的情感做主，“我们”也就无需为“他们”的艺术欣赏做主。在今天，“他们”不需要“我们”再做“他们”封建专制主义的婆婆。“他们”自己有调整“他们”与艺术关系比如说与现代二人转关系的能力。

如果从“经验远离”的角度看，二人转观众对二人转的观赏还是一种世俗活动和远古原型的原始记忆。前面说过“经验远离”是从学术的角度对当事人文化活动的解释。“经验远离”就是要解释文化现象后面

的更深远的原因。从这种解释的角度看，二人转观赏既是东北民众的一种狂欢化习俗，又是人类狂欢化习俗的延续。狂欢化是人们逸出惯常生活的一种外化形式，它常常以粗鄙的带有强烈的色情的色彩出现。东北二人转是这种形式的典型形式。从这种观点看人们对二人转的观赏，那是人们在参与狂欢化习俗的方式。

狂欢化的文化生活也是人们的远古原型记忆。著名原型心理学家荣格曾经提出，人们有两个精神系统，一个是意识系统，另一个是集体无意识系统，集体无意识是人们以遗传的方式对远古原型即远古祖先文化范式的形式记忆，它保存在人们的意识深处，但对人的思想情感有支配性的作用。从这一观点看人们对二人转的观赏那是人们对远古原型的模仿。

本山革命

在现代中国戏剧文化舞台上，赵本山是一个最重要的艺术家。赵本山是中国的“小品王”，赵本山把小品艺术表演到了极致，并创造了不同于体验派和虚拟派的独特的“戏拟派”风格；赵本山的小品是20多年“春晚”灵魂性节目，很多人这样说：“看春晚就等着看赵本山”；赵本山是全国人民的“大笑星”，民间阶层最喜欢赵本山，但也得到了很多知识阶层和权力阶层人士的喜欢；赵本山把二人转演到了北京并推广到全国许多地方，这是比当年徽班进京意义更为重大的文化事件，徽班进京使京剧获得了以达官贵人为主的少数人的青睐，而二人转是获得了更广大平民阶层的普遍欢迎；赵本山的执导和参演的电视剧以东北文化元素为核心，以饰演农民小人物为主，以自然而又滑稽为基本演剧风格，以娱乐大众为目的，使电视剧获得了一种别样的形态；赵本山把办学、电视节目、剧团演出与培养徒弟以及各地商演等一体化，赵本山既是一个最优秀的戏剧演员，又是一个最有创意的文化经营者；赵本山还是一个戏剧文化“商人”，他使他的 小品、二人转、影视和各地“刘老根”大舞台演出等各种文化产品相互联手相互借力相互影响，他尽最大努力使他的戏剧作品成为文化商品，使其有最大的卖点，并创造了目前中国最大的戏剧文化产业；赵本山把二人转和二

人转特点的小品以及电视剧发展到主流媒体黄金时段播出，为农民和民间文化争得了足够甚至是极大的展演舞台；赵本山是俗文化的代表，由于他的推波助澜，俗文化获得了空前的发展与繁荣，而使其他文化的表演相形见绌。无论是个人的艺术创作成就，还是对二人转、戏剧和影视艺术的发展所作出的卓越贡献，无论是作为一个艺术家受到人民热烈欢迎的程度，还是作为“赵本山文化现象”、“赵本山的文化革命”，对中国文化产生的巨大影响，赵本山都是一个独一无二、史无前例的艺术家。

民间艺术家赵本山在当代中国文化领域创造了一个大奇迹、大成就、大辉煌。

中国戏剧“小品王”。小品并非始于赵本山，但小品在赵本山那里似乎达到了登峰造极的地步。许许多多的演员都演过小品，但都不能和赵本山的小品相媲美；许许多多的小品都获得或多或少的观众，但都不能像赵本山小品那样获得全国性广泛的观众群；许许多多小品都给人留下了或深或浅的印象，但都不能像赵本山小品那样被无数观众以忍受着长时间广告而反复欣赏；许许多多小品都塑造出了很生动的形象，但都不能像赵本山小品那样给人创造出活在人们中间的“大忽悠”、“赵老憨”和“赵大宝”等鲜活的人物；许许多多小品都给当代人增加了新的话语，但都不如赵本山小品那样为人们提供被经常运用的“经典”语录；许许多多演员都演过不少很成功的小品，但都不能像赵本山那样，长演不衰越演越好达到炉火纯青的程度；许许多多的演员都可能在中国最大的舞台“春晚”演过一两个或多个小品，但都不能像赵本山那样，20多年都成为“春晚”中老百姓最期盼的相当于年三十年夜饭一样重要的不可缺少的文化“年夜饭”；许许多多小品给人们创造了许多欢乐，但都不能像赵本山小品那样，长时间地使人们从心底发出朗朗的笑声；许许多多的演员都得过这样那样的小品表演奖，但都不能像赵本山那样被人民冠以“小品王”的桂冠，且年年岁岁获得“春晚”小品一等奖。

小品的样式本来是戏剧院校训练学生表演的一个戏剧片段，本来是戏剧界利用这种样式的一种探索和实验，但经赵本山的加盟演出，小品则成了一种有着独立形式和独立地位、独立价值和独立风格的戏剧形态。没有赵本山小品的演出，小品形态可能仍然存在，但绝不会是像经过赵本山大大发展了的、高度成熟了的、备受人们欢迎的样式风格的存在。赵本山把戏剧小品表演到了极致，赵本山戏剧小品形成了独特的不可替代的风格并形成了独特的流派，赵本山推动了戏剧小品的演出和繁荣，赵本山把戏剧小品发展到了一个新的阶段。这是不可否认的事实。

独特的戏拟派演剧风格。在众多戏剧小品中，赵本山小品为什么会鹤立鸡群，有着独特的艺术魅力甚至艺术魔力呢？赵本山靠什么硬是把数以万计的人都变成他艺术表演的忠实观众和狂热“粉丝”？赵本山以什么创造方法和艺术力量能够把不同阶层的人们裹卷在他舞台表演的周围发出由衷的欢笑？赵本山与其他小品截然不同的风格到底是什么？我以为，这一切之谜都可以从赵本山戏剧表演的独特风格找到最合理的解释。

赵本山戏剧表演风格是戏拟派风格。所谓戏拟派就是戏谑化模拟。戏谑化模拟是赵本山表演区别于所有小品表演的独特魅力之所在。一般戏剧小品是从话剧形式截取过来的，而话剧形态是从西方借鉴移植过来的戏剧形式。这种话剧形式所采取的表演方式是按照生活本来的样式来表演，这种话剧方式还采用了影响最大的戏剧流派斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”演剧方式，要求演员要体验人物的内心世界，举手投足都要表现出人物的真实形态。不可否认，这种话剧形态的移植对发展我们自己的戏剧功不可没。但是，这种形式与我们民族自己的艺术思维和艺术表现方式并非一致的吻合。我们民族传统的戏剧思维方式和表现方式是不同于生活形态的假定性，如唱、念、做、打等形式。话剧小品如果一味地沿着这样的路子走下去，不会有太大的发展，只不过是话剧的微型化而已。赵本山的贡献是，他用二人转的戏拟化方式把话剧小品加以改造，使之成为有着自己地域特色和民族特色的

“戏拟派”戏剧小品。赵本山用二人转戏拟化的方式改造喜剧小品，并不是用二人转一丑一旦和说唱扮舞绝的方式表演小品，而是用二人转戏谑化模拟人物的表演方式表演小品。戏谑化模拟人物，是赵本山小品表演的灵魂。戏谑化模拟人物，与“体验派”不同的是，赵本山在表演人物如演“大忽悠”时绝不完完全全地进入“大忽悠”的角色中去表演“大忽悠”，而是以自己的一个隐形丑角模拟“大忽悠”。最明显的是不管演一个什么样的人，赵本山永远戴着他那顶耷拉檐的帽子，即使是一顶簇新簇新的帽子也一定要弄成耷拉檐。耷拉檐帽子是赵本山丑角的符号化表现。赵本山是以一个丑角的角色去表演他的人物，这就使他表演的人物都染上了他丑角的思想感情色彩。“大忽悠”经他丑角化的模拟就比直接进入人物角色表演更夸张更滑稽。《小草》也许不是赵本山最重要的作品，但却是表现赵本山戏拟派风格最明显的作品，那个演唱卡拉OK歌曲的老太太是赵本山丑角化的表演，就比真实形态更具喜剧效果。

戏谑化模拟并非只是表演人物，它是一个整体艺术过程，比如语言的狂欢化和游戏化，故事的戏谑化、情境的戏谑化等等。这些都是从二人转那里借纳过来的。二人转这种戏剧方式在东北有着广大的文化根基，而戏谑化又不只是二人转的，它还属于中国戏剧的一种传统。赵本山用二人转戏谑化的方式改造了小品，就使他的与二人转传统包括中国戏剧传统接上了茬。这就使他的获得了广大的受众。

推广绿色二人转。绿色二人转的提倡拯救了二人转，这是赵本山的又一大贡献。赵本山说他是吃二人转的奶水长大的，这里面至少包含着两种意思：一是说二人转这种民间艺术使他出道，二是说二人转这种民间艺术使他出名。他对二人转艺术比任何人都情感深厚。他也深深地知道民间对二人转的感情。他正是怀着深厚的感情推广二人转的。在改革开放的大气候中，二人转在解除压抑之后获得极大展演空间的同时，也出现了极端粗鄙放肆性表演的现象。赵本山实时地倡导绿色二人转，使二人转避免了极端粗鄙放肆性表演有可能遭遇到的被禁演的危机。这既挽救了无数二人转民间艺人，又使许多民众获得的

二人转艺术不至于夭折。毫不变样地坚持传统二人转就会是死路一条，赵本山认清了这个理。因而赵本山并不墨守成规，而是大胆地对传统二人转进行改造，删故事与唱腔和舞蹈之繁，就说口、戏谑和绝活之简，使之贴近现实、贴近民众、贴近娱乐，由此二人转获得了极大的发展。正是由于赵本山对二人转的改造发展，二人转已经成为中国民众一种新型的娱乐艺术。如果赵本山的二人转还是原来传统的样子，不仅不能走向全国，在东北二人转的老家也不可能获得广大的观众。赵本山的影视剧还充分利用二人转艺术，这既使影视剧由于有了二人转文化因子而获得广大的受众，又使二人转艺术得到广泛的传播与认同。赵本山的“刘老根大舞台”是二人转民间文化包围城市的创举。“刘老根大舞台”的意义不仅为城市居民提供了消遣娱乐的样式，更重要的是，通过这种方式，赵本山扩大了民间文化、俗文化、娱乐文化展演和活动的空间。而与政治文化和精英文化比起来，民间文化和俗文化才是一个社会的常态文化。赵本山在推广二人转的同时，极大地推广了民间文化和俗文化。而民间文化和俗文化的恢复和发展正是这个时代文化最大的变化标志之一。

以自然性和娱乐性为优势的电视剧。作为赵本山文化现象重要内容之一的赵本山的电视剧，是以自然性和娱乐性取胜的。《刘老根》和《马大帅》特别是《乡村爱情》及《乡村爱情2》获得了极高的收视率。其原因是，对生活表现的接近自然性的真实和戏谑化表演创造的极大的娱乐性。赵本山没学过表演艺术更没学过导演的学问，但他硬是本着他对底层生活的深刻体验和对二人转艺术的深刻理解，创造了一种独特性的电视剧。相对于主流意识形态文化的电视剧，赵本山的电视剧更多的是民间文化的特质，民间的人生方式、心态性格、情感趣味和价值取向及思维方式，使他的电视剧对民间有一种当下电视剧少有的特别的亲和力和感染力。相对于为某种主题服务的电视剧，赵本山的电视剧是极为真实的，真实到表现出了生活的原汁原味的自然形态，他的电视剧使人们觉得，那些故事和那些人物就像一棵棵从大地中长出来的树，就应该是那个样子。相对于表现高大的或先进和

落后等两种极端性格的人物形象的电视剧，赵本山电视剧的人物更多的是生活最底层的和模糊性的圆融型的小人物。他们是既憨实又趋时的、既纯朴又狡狴的、既善良又自私的、既木讷又诙谐的。而且，赵本山电视剧中的人物，好多又是以极其鲜明的个性被留在人们的记忆中的。相对于政治和道德教化的电视剧，赵本山的电视剧更多表现的是娱乐性主题。他把二人转的戏谑化模拟表现方式用于电视剧表演，并且他的电视剧表演的演员几乎全是二人转演员，这就使二人转戏谑化模拟的表演方式很自然地用到电视剧表演中。这种表演的艺术效果是，人物的思想行为被可笑被夸张了，人物的某些特点被强烈地滑稽化地突出了，从而使这个人物的行为举止和思想性格变得可笑了。刘能的磕巴、赵四的抽搐（嘴角）和刘大脑袋的耷拉眼皮和踮脚等，都是为了创造可笑性（《乡村爱情2》）。但最可笑的还是人物的性格，刘能的过于狡猾、赵四的过于憨实、谢广坤的过于算计、王大拿的过于做作等，都是很可笑的，都给人带来很大的娱乐性效果。原因就是戏谑化模拟的结果。这种戏谑化模拟还带来赵本山电视剧视角的变化，他的这种戏谑化表演创造人物的可笑性，就使影片也包括他的观众好像是在俯视这些人物的思想行为。赵本山电视剧虽然极大地夸张了人物的落后的东西，但落后的东西却创造了娱乐性，落后人物甚至一集一集电视剧故事都成了娱乐性材料，表现落后的东西好像不是为了揭示、批判，而是为了娱乐，这是赵本山电视剧的一大特色。赵本山曾说：“所谓把喜剧人物演活就是让他可笑，……我一般用的都是表现人物心理动作，让人感觉这个人物的性格可笑。”然而，如果真的以为赵本山的电视剧的主题就只是纯粹的娱乐，那就大错特错了，赵本山的电视剧有很深刻的批判，只不过那批判不是其他电视剧常见的直露性严肃批判，而是娱乐性批判，是在极尽显示出人物的可笑性的批判。赵本山是在夸张人物可笑的同时，用可笑表现了对人物落后东西的观照、讽刺和批判态度。因而，可笑在赵本山那里，既是极其娱乐的，又是极其批判的。余秋雨说：“喜剧里边的恶有两种，即使是恶，它也被观众俘虏了，他的一举一动被丑化。俘虏的方式就是把它丑化，

把它夸大，让观众放声地、居高临下地去笑他，看他出丑。”戏谑化模拟的一个最大特点就是夸大人物的可笑性动作，在可笑性中蕴含着批评否定的意味。

使戏剧成为巨大的文化产业。从小品到电视剧到各地的“刘老根大舞台”等，赵本山完成了一项文化产业化的重大工程，探讨出了一条文化产业化的成功之路。赵本山小品是在 20 多年前戏剧整体大滑坡的危机之中获得巨大轰动效应的。但是，赵本山并没有在他小品成功的掌声、鲜花和奖杯面前尽情陶醉和孤芳自赏，而是要把他小品的成功推广到他的二人转演出和电视剧演出中去。他要把他的戏剧变成产业。他的文化产业获得了极大的成功，他的文化产业社会效益和经济效益是目前中国戏剧界独一无二的。他本来是一个民间艺人，但却成为文化产业的巨头。赵本山成为文化产业的巨头有四件“秘密武器”：一是紧紧地抓住二人转这个民间艺术的宝不放，汲取二人转的精髓用于小品、“刘老根大舞台”和电视剧中去，这就使赵本山的作品因为有了二人转的文化因子而显示出自己的鲜明特色。二是赵本山是创造性地运用二人转的艺术，而不是死死抱住二人转传统不放。赵本山创造性地运用二人转艺术，最成功的秘诀是根据观众的情趣取舍二人转的东西，这就使二人转获得了极大的生机。三是他文化产业一体化的智慧和策略。他的小品和“刘老根大舞台”和“本山快乐营”和电视剧和本山传媒和办学和剧团等等，是一体化的经营方式。这就造成了他文化产品之间的互为依托、互为因果、互为影响、互为支撑。赵本山深得中国围棋智慧之道，他把他的一切都看做是围棋之棋子，统统地连成一片，所以他赢了并且赢得最多。第四是，赵本山是一个本领高强的文化的弄潮儿，他搏击大海的波涛，并不是与汹涌的波涛做蛮性的对抗，而是利用波涛的潮起潮落进行飞速的滑行。作为一个民间艺人也好，作为一个文化产业的巨头也好，赵本山不仅一点儿没有放过改革开放大潮提供的任何机会，相反，他在改革开放的大潮中劈波斩浪尽情地遨游，又推动着大潮的汹涌向前。这就使赵本山创造了一个大奇迹：在许许多多剧团整体滑坡的大背景中，赵本山却创造了小品戏剧

的辉煌；在许许多多传统艺术失去生机的时候，赵本山却使二人转获得了空前的生机；在许许多多国办剧团正在转制的时候，赵本山的民间艺术却获得了巨大的成功；在许许多多文化团体开始某些探索的时候，赵本山却早已把自己的文化产业连成了一片！在目前中国戏剧界，能有几个赵本山这样对中国文化发生重大影响的人物呢？

文化格局的打破。赵本山到底对中国文化产生了哪些重要影响？著名作家王蒙以敏锐的眼光看到并深刻揭示了赵本山的重要作用：“不能小觑，赵本山在主流媒体上争到了农民文化的地位和尊严。夸大一点说，他悄悄地进行了一点点农民文化革命，使得我们主流文艺更加自然开放亲民。”王蒙的“不能小觑”，显然是针对“小觑”赵本山“文化革命”而言的。如果把赵本山以民间文化为主要特征的一切文化创造和文化产业化都称之为“文化革命”的话，赵本山“文化革命”的最重要贡献就是对原有文化格局的打破。赵本山以东北民间文化为特色小品的轰动，使学院派风格表演的统一戏剧格局被打破了；赵本山“戏拟派”风格的建立，使戏剧（包括电视剧）表演的统一流派格局被打破了；赵本山刘老根大舞台的出现，使各地统治各地的统一戏剧演出格局被打破了；赵本山以娱乐为主要功能的小品、二人转和电视剧的频频热演与热播，使原来基本上只有严肃高雅的统一艺术格局被打破了；赵本山的“本山传媒”在主流媒体占有重要的时空，使长期不变的统一电视文化格局被打破了；赵本山文化产业的巨大成功，使虽然出现了某种变化但基本格局未大改变的统一文化产业格局被打破了。推动民间文化的发展与繁荣，解构原有的统一文化格局，建构了新的文化格局，是赵本山的最大贡献。

赵本山的“文化革命”，以强劲的发展势头和对观众的巨大裹卷力终于使当代中国文化发生了“三分天下”的巨大变化：民间文化争得了前所未有的发展空间；民间文化与主流意识形态文化与精英文化获得了同样的地位；民间文化显示了极大的生机和活力。

但是，对赵本山的“文化革命”并非一片赞扬和歌颂，相反，批判和辱骂的声音却越来越激烈。批判和辱骂的声音无论有多少，无非是

集中在这样两点上：一是说赵本山表演的“低俗”的“娱乐性的东西”没有思想艺术价值，相反，还有消极的艺术效果；二是赵本山推行的绿色二人转是“二人秀”而不是二人转，是打着绿色二人转的幌子进行二人转的商业演出。这两种观点，看起来是对赵本山文化现象的批判，但根源都是对民间文化的隔膜。批判者或者是站在主流意识形态的立场或是站在精英知识分子的立场去看赵本山，赵本山自然是既不符合主流形态立场又不符合精英知识分子立场。但赵本山的艺术创作本质上是属于民间文化的，我们也就只能站在民间文化的立场去看赵本山。民间文化自有民间文化的价值和意义。民间文化最大的价值就是民间文化的“俗”和“娱乐”与主流意识形态及精英知识分子文化的不同。“俗”和“娱乐”正是民间文化表现民间情感情趣情态的根本特色。俗是文化的常态，主流意识形态和精英知识分子文化才是非常态。一个社会文化总是被主流意识形态和精英知识分子文化统治着，那是文化的变态和畸形，如十年“文革”。俗保证了大众情感的表达和宣泄，而娱乐是人的情感最重要的需要之一。很难想象，如果一个人和一个民族的娱乐都被剥夺了其思想精神会是一个什么样子。在一个民族受到了多年压抑（如果把战乱和封建专制对人压抑的时间算在内，那时间真是太漫长了！）后，赵本山贡献出了一种娱乐艺术，赵本山使上亿人爆发出朗朗的笑声，这如果说不是一个极大的贡献也是一个很大的贡献了。有什么东西或者干脆说还有什么艺术能够让一个民族的大多数成员在一个特定的时间去完全放松身心地开怀大笑呢？我们的文学理论总是教育我们要用艺术去教育和感染人民群众，而不大谈论民间用自己的民间艺术来娱乐自己的问题。我们的文学思想太僵化了。还是文化人类学家对娱乐文化的功能研究得深刻：“尚有一种文化现象也必须研究一下。这种文化现象，乍看起来，似乎是一种额外之事。因为，它除掉娱乐之外，并无其他用处，所以好像老是自居于文化之外的。游戏、游艺、运动和艺术的消遣，把人从常轨固辙中解放出来，消除文化生活的紧张与拘束。即以此而言，这一方面的文化已有了它的功能，使人在娱乐之余，能将精神重振起来，再有全力去负担文化

的工作。娱乐是平衡人类心理的需要。娱乐并不妨碍对主流文化和精英文化的欣赏。我们应该放弃那种僵硬的思维模式了，不要东风压倒西风式的思维，不要无产阶级不去占领资产阶级就去占领的文化观念，更不要你死我活的斗争，应该学会理解、学会宽厚、学会包容。

还要探讨。赵本山是一个农民，赵本山只有8年文化程度，赵本山没有进过正规的艺术院校和正规的干部学校和管理学校学习过，赵本山在中国文化的舞台上翻江倒海的本领是怎样形成的？赵本山的艺术创造才能是从哪儿学来的呢？赵本山的艺术为什么能够像磁铁似的牢牢地吸附着中国亿万观众？赵本山的艺术魅力到底在什么地方？赵本山到底给中国文化带来哪些重要影响？还将产生怎样的影响？在精英知识分子界，在主流意识形态界，在体制内有和赵本山相提并论的大艺术家吗？对这种已经发生并将继续发生重大影响的赵本山文化现象，我们应该认真地深入地多方面地进行探讨研究，而不是简单化地粗暴批判。

走向城市

也就是十几年的工夫，伴随着社会主义市场经济的脚步，二人转艺人带着满头的玉米花子和浓重的山野气息从乡间茅屋场院大摇大摆、堂而皇之地走向了大城市，把一种土野、粗鄙和搞笑的二人转艺术展演到了北京、南京、上海、深圳、海南、香港、台湾等地，也把这种东北的原先被称为“蹦蹦”的土得掉渣的民间艺术展演到美国等一些国家。并且，二人转在北京、长春、沈阳、哈尔滨等现代化大都市还有了自己很多个“刘老根大舞台”根据地。

同时，二人转被主流媒体电视所青睐，不要说东北各大中小城市电视台的频频热播，还推出二人转专栏、和二人转关系密切的“明星转起来”、“本山快乐营”等等，就是南方的很多电视台，也把二人转这种东北地方戏作为重要节目展播。

这种民间地方戏走向大城市，并成为大城市许多被冠名为“刘老根大舞台”剧院每日上演的节目，这种民间地方戏成为主流媒体的一种重要文化节目，这种过去被城市人所鄙薄所不屑一看的乡野艺术，

突然火爆起来，在目前中国戏剧和戏曲中是绝无仅有的现象。这说明，二人转走向了城市，二人转走向了主流媒体，二人转被文化人所接受。

其实，二人转的火爆和二人转的走进城市有关，二人转不走进城市，不可能这样火爆。过去，虽然有过“万人围着二人转”的现象，但仍然是农村，并非和城市有关，并非和农村之外的人有关，并非和媒体有关，更并非和其他地域有关，因而并非是全社会现象。走向城市的二人转，也随之走向了媒体，在今天，全国各地许许多多的人都看过二人转，中国人几乎没有多少人不知道点儿二人转的。二人转的火爆构成了一种中国社会重要的文化现象。

谁都知道，今天展演给城市各色人等的二人转已经不是昨天展演给日出而作日落而息的农民的二人转。二人转发生了翻天覆地的变化。但是，新型二人转的出现，并非是二人转艺人无能演唱老剧目所致，事实上，他们很多人是能够表演许多老剧目的。新型二人转的这种巨大变化也不是二人转艺人瞄准了城市人的审美趣味，“量体裁衣”，事先准备好了的，二人转艺人还不具备这种艺术准备，但是，二人转艺人却具有另一种更重要的艺术创造能力，在具体的演出过程中，根据城市观众思想情趣不断改变自己的艺术形式。二人转艺人没受过那么多艺术理论教育，没有那么多艺术规范，因而，二人转艺术也就没有那么多束缚与制约，它可以随心所欲地进行它的表演，这就使二人转形式在表演的过程中大大地变形了。二人转的变形是在二人转走进城市中发生的，二人转不走进城市，不会有现在这么大的变形。二人转还生成了娱乐主题等，这一切都和二人转进城有关。

我们要琢磨的问题是，二人转进城怎么就发生了这么大的变化？城市人到底喜欢二人转的什么东西？城市人为什么喜欢二人转的这种东西？

城市人参与了二人转的创作。说城市人参与了二人转的创作，并不是说哪个城里人为二人转写了剧本和段子，城里人很少有人干这个活了，有不少二人转创作起家的剧作家去写电视剧去了，写这个东西费力不挣钱谁还去写呢？没有哪个民间演出团体花大价钱买一个

本子或一个段子的，因为你今天晚上刚刚演完，明天晚上就被另一剧场的演出克隆了。再说，二人转艺人也不习惯这样的演出了，他感觉那是给他戴“笼套”。这里所说的城里人参与了二人转的创作，是指城里的观众欣赏二人转时思想情趣对二人转艺人表演的制约。当一些好心的朋友指责赵本山各地“刘老根大舞台”的二人转变形了，不是纯正的原汁原味的二人转了时，赵本山说，一演原来二人转的长段子，观众就坐不住了，纷纷离座上厕所、出去上走廊抽烟。我们不得不改变形式（大意）。这说明，城里的观众制约了二人转的演出，他没说他要短的，但你还演长的他不看了。这就迫使二人转艺人必须要把长的变成短的。

岂止是对长的形式的制约，还有其他更重要的制约，二人转演蔫了他也不愿意看，没有趣味他也不愿意看，不搞笑他也不愿意看，没有丑角或丑角耍得不够他也不愿意看，没有点儿“荤”的他也不愿意看，没有狂欢化情绪他也不愿意看。城里人以不愿意看和愿意看的方式决定着二人转形态的变化。城里人就这样参与着二人转的创作。

今天的观众早已不是昨天的观众了，他们可以不必走进他们不愿意走进的剧场，被关在里面硬着头皮正襟危坐地被各种剧目反复地教育了，他们可以凭着一己的兴趣，去花钱买票看他们所喜欢的节目了。你可以指责他们情趣不高，他们甚至还不愿意从欣赏的角度进行审美，但是，你却没有权利干预他们走进剧场，甚至没有权利去指责他们趣味低下。他们要消闲，他们要娱乐，他们要宣泄，他们要狂欢，那是他们的权利，也是这个改革开放的时代给他们提供的自由。

二人转是这样一种活的艺术，变的艺术，它会与时俱进，它会看人下菜碟，它会灵活变化自己的形式甚至内容，以适应观众的需要。二人转从它诞生的那一天起，就具有适应观众的品质，而二人转这种艺术也是从诞生的那一天起，就决定了它是走向市场的艺术。流动演出就是走向市场，没有观众观看，二人转艺人就不能生存，而要获得生存，就必须迎合甚至俯就和“媚俗”观众。二人转走向城市，为了在城市扎下脚跟，就得迎合城市人的口味。以这种接受美学理论解读二

人转的变化，就会懂得新型二人转的形式，其实是城市人思想情趣的情感表现方式，是城市人的思想情趣决定了二人转的巨大变化。

如果从我们读者和观众是参与了创作过程的接受美学理论来看，那么，不仅是二人转长的变成短的形式，还有二人转丑角戏谑表演的强化、二人转的娱乐主题的强化、二人转性趣味的强化等等，都是城市观众参与创作的结果。

我们还要琢磨的问题是，城里人为什么突然喜欢上了丑角？为什么突然喜欢上了戏谑化形式？为什么突然喜欢上了性趣味表演？为什么突然喜欢上了搞笑和狂欢？

我觉得城里人对二人转的欣赏，那是城里人对一种新的生命感受的需要。城里人被城市文明压抑得太久了，他们需要另一种乡村文化改变一下他们的心情。城里人原本是乡村中人，但他们住在钢筋水泥封闭的高楼之中，离开大地太久了；他们整日被乌烟瘴气笼罩着，呼吸不到一点新鲜空气；他们成年累月地看着他们不断重复的火柴盒般的楼群，没有一点新意和创意的建筑；他们年复一年地劳作在同样一种工作岗位上，感受不到别样的欢欣和快乐；他们打开电视还是他们看过的大致相同的节目和面孔，没有太多的欢笑和激情。他们不免劳顿、疲累、单调、枯燥、乏味、寂寞和无聊。他们走不出他们的人生之“城”。他们被城围得太久了，他们要出去走走，出去旅游，出去看看别样的生活。他们需要看一看城市之外的大自然风景，呼吸呼吸城市之外的新鲜空气，亲近亲近大地，走一走乡间山野的小路，看一看别样的景致。二人转就是这样一种文化风景。二人转带给了他们不一样的生命感受，就像走出城市来乡间呼吸到了新鲜空气看见了美丽风景一样，二人转带给了城里人新鲜的生命感受和新鲜的生命体验。

看二人转是城里人对不同于城市文化的另一种文化的需求。这还需要对城里人的文化生活进行一下简单回顾。

城里人曾经面对的是一种什么样的文化和艺术呢？长时期以来，城里人面对的就是一种文化艺术，即在这种文化艺术中永远是被教育的对象。但人不仅需要被动的受教育，还需要主动地参与；不仅需要

审美，还需要娱乐；不仅需要被感染，还需要宣泄；不仅需要庄重，还需要狂欢。马斯洛说人的需要分成多个层面的，其实即使是文化的需要也是分多个层面的，仅仅把人当成被动的受教育者，就堵死了人对文化的多种多样的需要。城市人永远面对工具型和审美型的文化艺术，工具型文化艺术是把作品当做阶级斗争的工具，当做道德的宣传品，当做对大众进行教育的教材；审美型的文化艺术强调对读者和观众的真善美感染教化，两者虽然是绝对不同的东西，但在这一点上是相同的，即都是把读者当成是被动的接受者，或者是受奴化，或者是受教育，而缺少对读者和观众的尊重，缺少对读者和观众情感的表现，特别是更缺少对读者和观众的娱乐。不把读者和观众当做作品的创造者，不尊重读者和观众。创造者和读者、观众是两种截然不同的人，一种是教育人的人，另一种是被教育被改造被征服被同化甚至被愚弄化被工具化被奴化的人。城里人所欣赏的文化艺术，是教育的文化艺术，而教育的文化艺术，是缺少根性的文化艺术，缺少娱乐的文化艺术，缺少来自大地深处的文化艺术，缺少多样化的文化艺术。

在这样一个大的文化艺术背景下的城市人，长时期的被动接受文学艺术的教育，积蓄了太多的情感需要宣泄。城里人突然的对二人转的热衷，就是一种对受教育文化艺术的反拨和反叛。

城里人和乡下人虽然都是同一个时代的人，面对同一个时代文化，但是，城里人和乡下人的具体的文化环境又是很不同的。城里人的文化环境是单一的，他们所面对的除了时代文化之外，很少有另外的文化因素。城里人在工作单位不会有另外的文化活动，回到家里就把自己牢牢地关在屋中，社区很少有什么文化活动，更不要说另类的文化活动。乡下人则不同，乡下人除了时代文化之外，还有多重文化。正因为有了多重文化的参与，有时时代文化对他们并不像对城里人那样起作用。乡下人有一个多重文化的广阔空间。首先是大自然文化。乡下人可以每天看见辉煌的太阳和繁密的星斗，那是可以带给人最生动感受的审美对象；其次亲情的人际关系，张大叔与李二婶，大嫂子与大妹子，谁都可以与你亲亲热热地打招呼、拉家常；第三是笑谑的民

间文化传统，乡民可以随意地讲说笑话、相互间闹笑话、逗嘴皮子，乡民的笑话大都是和性有关的，他们用性笑话宣泄自己的情绪；第四是民间艺术，如二人转不同于主流媒体艺术可以欣赏；第五还有民俗文化，这种文化也是多种多样的，乡民继承着这种文化，这种文化也可以带来对他们情感的一定安慰。

乡下人就生活在这种多重文化的滋养与滋润中，他们的劳动是疲累的，但他们是可以调剂的；他们的生活是单调的，但他们的文化是丰富的；他们有自己的文化圈，他们用自己的文化圈调剂着自己的人生。

相对于乡下人，城里人的精神生活反倒是狭窄得多。他们面对的文化是很单一的，除了时代文化之外，在工作单位和回到家里都是一种很强的伦理文化。城里人有许多游乐场，但那不是许多人都能去的地方，或能经常去的地方。许多人活得比乡下人艰辛、憋闷，他们总有一种要到外面透透气的欲求，但他们大多数走不出去他们的城市，改变不了他们的艰辛和憋闷。

在这时，有这么一种来自乡野的二人转艺术，走进了他们的城市，它同他们在电视中看惯了的影视大不一样，同他们此前在剧场里看过的节目大不一样，同他们周围的文化意味大不一样，于是，他们迷恋上了二人转。也许，他们对二人转评价并不高，说他们是粗鄙的，有时还指责二人转，但是，他们肯掏钱买票去剧场看二人转了，他们可以在剧场中发出爽朗的笑声和欢呼声了。其实他们是爱上了来自乡野的二人转了。于是，来自乡野的粗鄙的二人转就在城市安下了家。

城里人究竟爱上了二人转的什么东西呢？

我以为城里人是喜欢了二人转的丑角和丑角的戏谑化表演，喜欢了二人转表现的性趣味，喜欢了二人转带给他们的娱乐和狂欢。其实，城里人是喜欢上了农村民间的民俗性文化精神。

城里人之所以喜欢上了来自乡下的二人转的丑角，就在于丑角成为城里人潜意识愿望的表达者。前面我们说过，城里人生活得单调、乏味，也压抑、拘谨，不像乡村民间的自由、任性、坦白、本色、天

然、放达、粗俗，在大自然的怀抱里的乡民，嬉笑怒骂，皆为率性、自然；不像城里人老是戴着面具、板着面孔、阴沉着脸。但人的情感是丰富的，欲望是多样的，人除了意识层面之外，还有潜意识层面的情感需要表现和宣泄，城里人大多情况下是被意识层面控制着，而潜意识层面的东西很少得到表现。有那么一天，突然来了个二人转的小丑，看了小丑的表演，得到了一种痛快淋漓的快感，其实那就是被压抑的潜意识欲望得到宣泄的快感。是丑角的丑角化表演替他们进行了宣泄。他们实际上是进行了一种文化仪式，一种脱冕和加冕仪式，脱去惯常思想意识的“冕”，戴上被压抑的潜意识的“冕”，也就是使平时被压抑的潜意识欲望浮出水面。城里人自己做不到这一点，城里人所处的文化如他们看到的影视节目不能做到这一点，他们日常的文化也不可能做到这一点。丑角的戏谑化表演，成了他们表现潜意识欲望的伪装。他们是在看丑角的表演，但宣泄的是自己的潜意识欲望。丑角之所以是一种伪装，因为丑角是一个非正常存在，丑角就越过了理性的稽查，可以表现正角不能表现的东西，但这些东西恰恰是人的潜意识欲望，这样丑角就使人们得到了潜意识宣泄的快感。

城里人看二人转是进入了一种此前从未获得的纯娱乐。此前的文学艺术或多或少地都带有强制性教育，而很少娱乐性，更没有纯粹的娱乐。二人转不是没有一点思想色彩，但走进城里的二人转却是娱乐性的思想性，而不是其他节目的思想性的娱乐性。新型二人转适应了城里人为了找乐的需要，二人转给了他们在其他文化活动中感受不到的欢乐。

城里人看二人转还是一种狂欢化民俗的回归。人在漫长的历史过程中曾经有过狂欢化的节日，在那样一种节日中，人们可以脱出成规，进入一种狂欢化境界，而这种狂欢化节日，常常和性解放联系在一起。到了文明社会，这种节日渐渐消亡或者被另外的文化活动所取代了。但是，这种狂欢化活动的原型形式却留在了人们的集体无意识记忆中。二人转从文化本质上看，就是古代狂欢化活动的变形。虽然没有了狂欢化中性解放环节，但是一丑一旦的对舞和调笑等，却保留了狂欢化

活动的一些基本形式意味。城里人在这种节目中，恢复了狂欢化原型性记忆，城里人看二人转实际上是在进行一种狂欢化活动。

这种狂欢化有什么益处呢？明显地带有性意味的狂欢化有没有负面作用呢？

它是一种有益无害的狂欢化。二人转看上去虽然是性趣味很强烈的，甚至带有明显的猥亵动作，但是，总的来看，它带给人们的是一种压抑的释放，释放后获得一种宣泄的快感和轻松，而不是一种邪念的诱导。艺术理论家告诉我们：“为了使情感可以不影响实际生活地释放出来，必须创造一种虚拟情境，使情感在其中释放出来，这一情境当然将‘再现’情感在其中会实际上释放的真实情境。分别称为真实情境和虚拟情境的二者存在着差别，简单说起来，所谓的虚拟情境被理解为情感将会因释放而‘接地’，也就是说，它不会涉及那些在实际生活条件下会涉及的种种后果”。狂欢化是人的一种本能需求，也是人的一种原型性记忆，因而它是一种情感的积累，有积累就需要释放，二人转充当了这种释放的文化形式，因而，二人转就受到城里人的热烈欢迎。

城里人看二人转，是变相地进行一种带有民俗性的狂欢化活动。

第六章 系统现象

变迁转型

从上个世纪末以来传统二人转形态逐渐衰微，新型二人转兴起，到最近几年二人转迅速走向东北以外的更广大的地区，新型二人转已经完成对传统二人转形态的转型和取代。

传统二人转的显著特征是：丑角和旦角的“二人转”构型；这种构型是以“上下场舞”“三场舞”和二人对舞等方式表现出来的；成本大套唱腔式的“叙述”；“叙述”一个完整的故事；一丑一旦表现人物的跳进跳出演剧方式；由迷狂的舞蹈和激越的歌唱生发出的野性的生命精神和由说口表现出的诙谐的情趣。

在新型二人转中，这种显著特征几乎完全不存在了：二人转的整体化的舞蹈方式不见了，取而代之的是比较简单化的舞蹈；成本大套

的唱腔不见了，取而代之的是传统二人转演出前唱的东北民歌小调；完整的故事不见了，取而代之的是膨胀化的说口加流行歌曲和绝技的展示；跳进跳出的表演方式不见了，被两个演员的戏仿所取代；生命的野性精神不见了，取而代之的是谐趣的欢乐。

新型二人转出现了新的特征：样式的小品化，特点的综艺化，风格的多样化，品性的泛艺术化。新型二人转取代了传统二人转。

正是这种二人转的转型，造成了当下的“二人转文化现象”：新型二人转获得前所未有的展演空间：二人转不再展演在田间地头、煤矿与大车店、广场与大篷车，还堂而皇之地走进了大城市；二人转不仅展演在东北大地上，还展演到了全国各地；二人转不仅展演到了各地电视台，还展演到了中央电视台；二人转不仅受到各种媒体的高度青睐，还受到文化艺术类专业学者的高度关注；欣赏二人转的人群发生了极其重大的变化：由原来的农民为主体的观众变为以市民为主体，原来没有文化的人群变为各色人等，原来的单一的老年观众变为中青年观众；专门演出二人转的民间艺术剧团越来越多：先是长春的“和平大剧院”、“东北风大舞台”，而后是沈阳的“刘老根大舞台”，再后是各地的“刘老根大舞台”的克隆，各中小城市专门演出二人转的剧场就更多得难以统计；二人转从业人员剧增：谁也无法统计到底有多少人在从事二人转或和二人转有关的演艺事业与文化职业，谁也无法统计到底有多少二人转民间艺校和学习二人转表演的学生；二人转的文化产业规模和利润令其他文化产业望洋兴叹：二人转艺人收入颇丰，二人转文化产业收入颇丰，当地政府收入颇丰（至少比其他文艺收入要高出许多）。二人转生成了一个新的艺术品种：以赵本山小品为代表的小品呈现出二人转戏谑化的表演风格；在新时代的文化生态中新型二人转成了一个新的娱乐化的文艺形式：二人转不承载庄重深刻的政治道德人生主题，“主题就是快乐”。与此相对的是，以表演传统二人转为业的国营团体由于不能走进市场没有观众而处于瘫痪状态。

但是，另一方面，二人转又受到前所未有的诟病、否定和批判。一些人看时乐得忘乎所以、笑出了眼泪、笑得前仰后合、笑得拍打邻

座的朋友，但一走出剧场就说“这玩意儿真粗野，文化格调低下”；一些文化人说，二人转博得了观众，但缺少深刻的内容，缺少艺术性，缺少文化；一些搞传统二人转的艺术家惊呼：“二人转堕落了”；更有一些人说：现在的二人转不是二人转，是打着二人转的幌子表演低级下流粗俗不堪的东西。一些学者发表谈话和文章，批评当下新型的二人转不是真正的二人转而是“二人秀”，“赵本山在东北地区推动以‘绿色二人转’为旗号的刘老根大舞台娱乐商演，在加剧东北娱乐商演市场竞争的同时，加剧了二人转被驱逐而濒临绝灭的趋势”，“二人秀的红火带来的是对二人转的残酷驱逐”，认为：赵本山是在用“二人秀”取代“二人转”，二人转太低俗，并强烈呼吁要二人转回归传统。

怎样理解二人转文化现象呢？是二人转变化错了，还是一些批评者和学者的否定错了呢？二人转是沿着现在的路子发展，还是要回归到传统的样式中去呢？

“精神气候”的变化决定了二人转的变化。文艺的样式在很大程度上是被时代文化所决定的。有什么样的时代文化就会有什么样的文艺样式。时代文化对于文艺样式就像气候对于植物的生长一样，有着一一种决定性的作用。艺术理论家丹纳说：“研究精神文明的产物和研究动植物的产物相同，都只能根据它们各自的环境来解释”，“自然界有其气候，精神方面也有其气候，自然界气候的变化决定着植物以什么样的种类出现，精神方面的气候决定着艺术以什么样的形式出现”。当下二人转面临与传统二人转不同的“精神气候”，所以才不会以相同的面目出现而必然转型了。一些人所呼吁的传统二人转形式是在封建礼教和“左”的专制“精神气候”中产生的样式。封建专制和封建礼教中的人没有自由爱情，有的虽然有了婚姻却是买卖的而不是自己的选择，有些男人长期生活在看不见女性的封闭的世界中，有些男人终生没有性爱生活，这时他们用大秧歌“劈”出戏来演绎他们的情感生活，用一个丑角——实际是他们内心欲望的化身，来绕着旦角——农民美的化身——“转”，有三场舞，那是旦角表现女性美的形式，有对舞种种，那是男欢女爱的象征形式，有逗眼调情，那是性爱压抑的语言宣泄。

二人转表演了各种各样的故事，但其实只有一个故事被反复表演着，那就是一个地位低下的男人被一个美丽而有地位的美女所爱了，这个“女爱男”的原型模式其实是东北农民心理原型的象征。还有说口的生发和扩大，丑角以丑角的戏谑化方式超越了社会文化的限制表现着农民本我的真实欲望。还有大体先是悲凉后是欢乐的整体唱腔的结构，牵魂动魄、酣畅淋漓地宣泄了农民的人生悲苦和情感向往。二人转以这种象征的形式使农民被压抑的愿望得到了艺术的替代性的补偿。新中国成立后的二人转获得了更大的展演空间的同时，民间化的二人转也被“庙堂”化即被政治道德功用化了。一个最典型的事实是，在国营二人转艺术团体中，看不见一点丑角的身影，看不见一点说口艺术，看不见一点戏谑化风格，看不见一点娱乐的艺术要素；二人转被精致化精雅化精确化的同时，已经失去了原先粗野、粗俗、粗鄙的民间化的文化品格。新中国成立后的二人转其实已经不是以前原生态的二人转了。一些学者所说的二人转传统不是新中国成立前的二人转传统，而是新中国成立后的变化了新中国成立前传统的传统，这种传统其实并非真正的二人转传统。

文化模式的变化决定了二人转的变化。新型二人转是在时代文化变迁中发生变化的。时代文化最显著的变化是文化模式的整体变化。改革开放前是“以阶级斗争为纲”的文化模式，它要求所有的文化形式都要演绎着阶级斗争的主题，都要为这个主题服务，各种文化形式没有自己的主题。改革开放后，时代逐渐转换为以人为本的建设性文化，文化不再绝对地为一个主题服务，文化形成了多元化格局，一个改革开放的精神气候，真的迎来了“百花齐放”的时代。正是在这种精神气候中，二人转首先找回了丢失已久的丑角和丑角艺术，继而进行了快速的重大的自身形式变革。

民间情感的变化决定了二人转的变化。二人转最初是从大秧歌中劈出来单独演出的，是大秧歌上、下装（一男一女构型）的单独演出和发展，尽管大秧歌上下装一对对地逗着“扭”——实际就是“二人转”的一种形式，大秧歌舞蹈构型本身就是农民性爱欲望的象征形式，就

表现着农民的性爱情感欲望，但观众们还觉得它不过瘾，还要把它拿出来单独地“转”，这样的形式才更强烈地表现他们的情感愿望。二人转从它形式产生就规定了它的性爱的形式意义，也就是说，二人转从它诞生的那一天起，就规定了它的性爱意味的艺术属性，它是为观众的性爱欲求而诞生的，为观众的性爱欲求而存在的，为观众的性爱欲求而发展而变化的。它的一男一女的艺术构型首先和始终承载的就是性爱的意义，然而，这形式不能只是表现自身，它必须通过表现另外的故事而呈现自身的形式意义。这种来自民间的性爱的象征形式和粗俗的说口，与文明是相对的文化格调，在封建时代与“左”的精神气候中是不被允许的，因而它只能由承载另外的命题来表现。只有到了开放自由的时代，它才恢复了民间的性爱意义。但又不只是恢复，还有变形。

改革开放的时代，精神气候是自由的，与过去相比，日常生活有了很大程度的审美化实现，过去二人转中表现的被压抑的爱情欲望得到了真正的实现，人们不再生活在一个封闭的男性世界而到处可以见到女性和美女（媒体就更丰富了）。人们的爱情不再受到强烈的压迫而得到了很大的自由，人们的情感欲望也不再受到封建礼教的桎梏而有了相对宽松的空间，一个最典型的事实是，20世纪80年代的一篇短篇小说《爱，是不能忘记的》发表后曾经成为一个重大事件，不仅在社会学、伦理学、文学界引起重大反响，而且在广大读者那里也掀起激烈争论的热潮，到了今天，此篇小说几乎无人问津。改革开放时代的精神气候，使人们过去时代被压抑爱情的情感得到了满足，因而，表现过去时代被压抑爱情欲望的文学包括传统二人转就失去了对人们的魅力和意义。象征是因压抑而出现的情感愿望的表现形式，压抑消失了，它的象征方式也必然消失。现在的人们不再需要那种以曲折、隐喻和象征的形式表达他们的情感了，他们的情感欲望不是被压抑的爱情而是另外的东西。这另外的东西从总体来说“主题就是娱乐”（赵本山语），娱乐的主题与被压抑欲望表现主题的不同导致了二人转形式的必然变化。整体化的舞蹈模式与成本大套的唱腔模式以及必须表

达一个有头有尾完整的故事模式，传统二人转这种形式已经不能适应表现新的娱乐主题的需要，因而，传统二人转形式被解构了，贯穿始终的舞蹈被肢体动作与“搞笑”说口代替了；成本大套的唱腔被有趣的民歌小调和对流行歌曲的戏仿代替了；一个完整的故事被一些小段子和一台笑谑的综艺化节目代替了。

生活节奏和情感节奏的变化决定了二人转的变化。传统二人转的样式还和东北寒冷的自然气候有关。寒冷的自然气候中东北农民差不多有半年的时间要“猫冬”，那漫长的时日特别是那漫长的黑夜，辛苦劳碌饥寒交迫的人们是如何度过的呢？人们要听笑话，要逗乐子，要寻开心，要宣泄被压抑的欲望，南北大炕便坐满了听故事和看“唱唱”的人。人们要求那故事要更长一些，那二人转要更丰富一些，那说口要更多一些，好让那些有趣的段子和美满的爱情故事更多地填充他们孤单寂寞苦闷的岁月。传统二人转现在看起来过慢的节奏、过长的故事、过长的说口和整体上过长的篇幅都是适应寒冷的自然气候和相适应的农业生产方式和农村生活方式形成的形式。改革开放后，农村的生产方式和生活方式发生了极大的变化，自然气候好像也发生了极大的变化，东北人长期“猫冬”的习惯已经极大地改变；多媒体五花八门的节目使人们应接不暇甚至无所适从，旧时代人们只能靠民间故事和二人转打发寂寞时光的情景已经彻底改变。在这时，二人转还要以原来的传统的成套的舞蹈模式、唱腔模式、故事模式按部就班地在那里表演，观赏它的人怎么还能耐住性子牢牢地坐住板凳呢？现代生活的节奏特点就是一再“提速”，什么都“提速”了，整体生活的提速使火车一再提速，不仅出现了“动车”，还出现了更快的“高铁”。二人转是牛车时代的艺术形式，在“动车”时代，还要二人转保持原来牛车时代的速度（节奏），这能办得到吗？审美心理的“节奏”和情感的“节奏”特点是与人的生活节奏特点相适应相同构的，现代生活提速的节奏，特别是以人为本的理念，形成了相对于旧时代的提速的审美心理和情感节奏。在过去时代，夫妻如牛郎织女一样地两地分居，一年只能相会一次，大有人在，现在这种状况无论如何是难以想象了。提速的情感

节奏和情感需求需要提速的文艺节目相适应，不然就不能表现“提速”的情感欲望。在所有的文艺样式中，二人转“提速”最快，形式的变化是对慢节奏的删繁就简、大刀阔斧地改变。因而，传统二人转迷狂的舞蹈、激越的歌唱和一个完整故事的表现方式被新的二人转形式——民歌小调、二人转小帽和说口等替代了。

新型二人转获得了极为辉煌的发展。我们应该在新型二人转的发展中寻求经验、启发和借鉴，以其他文艺的大发展和大繁荣来求得文化发展的和谐，而不是以抑制二人转的发展为代价来求得民间文化、主流意识形态文化和精英知识分子文化之间三种文化的平衡。王蒙说：“会不会在红火热闹的赵本山——刘老根节目面前，精英们乃至一些领导们感到些许的尴尬与寂寞呢？或者反唇相讥找点碴子呢？”但愿王蒙的担心是多余的。有些学者或者老艺人还暂时不习惯新型的二人转，除了一元化文化观念在起作用外，大概还有一种审美惰性在起作用吧。一种审美方式一旦形成就会形成一种审美模式，面对新的审美对象还用原来的审美模式来衡量——用原来的二人转概念、范式来框范新型的二人转，那自然就不符合原来的概念范式和审美模式了。新的审美对象蕴含着新的美学意识和新的美学原则，新的审美意识和审美原则才是美学学者和文化学者们应该用力探讨的。

至少，我们应该学会理解和宽容，而不是杀气腾腾地对小沈阳、新型二人转和赵本山“一个都不能少”地彻底否定。

与时俱进

新型二人转与传统二人转发生了极大的变化。这种变化最突出地表现在两个方面：一是新型二人转几乎全部改变了传统二人转的形式比如舞蹈方式、歌唱方式和跳进跳出的表演方式等；二是新型二人转的表演形式和内容比传统二人转更色情、更低俗、更粗鄙了。正是由于此种巨大变化，一些人开始批评和反对现代二人转，说现代二人转不是二人转，是“二人秀”，“二人秀”正在毁灭真正的二人转。

我以为，批评者对传统二人转的浓厚感情是可以理解的，对发展传统二人转的使命感是可以理解的，对坚持二人转的教化功能也是可

以理解的。但是，批评者对新型二人转之所以产生这样严厉的批评，是由于他们缺少对新型二人转与传统二人转的内在联系的了解造成的，缺少对新型二人转与二人转整体文化现象的关系的了解造成的，缺少对新型二人转是在新的文化环境中对传统二人转变形的了解造成的。

要理解一种文化现象的功能和意义，了解这种文化现象的来源其实是很重要的。就像一种生物不会没有任何亲缘关系就突然冒出来一样，一切现存生物是过去生物长期进化的结果。一种文化现象也不会与过去没有任何联系地孤立地突然发生。一种文化现象也是此前文化现象的遗留、发展和变形。泰勒说：“文化的各种不同阶段，可以认为是发展或进化的不同阶段，而其中每一个阶段都是前一阶段的产物，并对将来的历史进程起着相当大的作用。”我们常常从生活的角度解释文化现象，认为文化现象是生活的反映，其实这是很机械的认识。有些文化现象并不反映生活，而是一种传统文化形式在当代的延续。这种延续的文化形式的功能意义在于这种文化形式本身，也可以说在于这种文化现象所依赖的传统形式，而并不在于反映生活。因而，当我们解释这种文化现象时，既不能依赖生活，也不能依赖所生活时代的意识形态和道德，而是要依赖这种文化现象的传统文化形式。但是，由于我们缺少对文化现象的传统形式和历史链条及其变形转换的了解，我们就不能从文化形式的传统及其原型看它的功能意义，而习惯于从生活和道德的角度看它的功能意义。这样就发生了对艺术特别是对民间艺术的误解——并且是非常严重的误解。

文化有一种一贯的连续性和稳定性，这种一贯的稳定性是由文化传统决定的。文化传统就是远古的原型。传统原型有一种决定性的力量，它会像祖先的基因被保留在后代子孙身上一样被保留在后代的文化形式之中。在这里我们介绍文化人类学家泰勒的一些观点对于我们理解这个问题是极为重要的。泰勒说文化有一种“稳定性”，这种“稳定性”是由文化的历史构成的：“当一种风俗习惯、技艺或观点充分地传播开来的时候，一些不利的因素正在增长，它可能长期地影响到这

种习俗或者技艺如涓涓细流，绵延不绝，从这一代继续传到下一代。它们像巨流一样，一旦为自己冲开一道河床，就成世纪地连续不断流下去。这就是文化的稳定性。然而极为有趣的是，人类历史上的变化和革新，将会留下如此之多的长流不断的涓涓细流”。泰勒还说：“从旧的习俗里，为了能够鉴别其起源而保留下了许许多多的东西，虽然习俗本身采取了新的形式，因而如此适应新的环境，以致由于其自身的作用而继续占有自己的地位。”泰勒认为有些文化现象“它在新的事态中没有根基，而纯粹是旧事物的遗产。遗留的稳固性使得能够断言，其中表现着这类残余的人民文化，是下面的某种较古状态的产物，在这种较古状态中，也应该探求对那些已经变为不可解的习俗和观点的理解。因此，应当搜集关于这类事实的材料，应当把这类事实的材料像历史知识的矿山一样作为开采的对象”。也就是说，有些文化现象不是现时代的产物，而是文化传统的延续。因而，这些新的文化现象的功能和意义其实应该到传统文化形式中去寻找。“这些被改造过的、被改变和被歪曲了的艺术成分本身仍然带有自己历史的印记，而且，假如我们很难区分出那些成分的这种过去的历史，那么无论在什么情况下，我们都不能根据这一点去肯定：这一历史是完全不存在的”。

任何文化现象都绝对不可能没有任何依赖地突然产生，任何文化现象都有它自身的连续性。而文化的连续性又构成了文化的整体性。文化现象的整体性就像一条大河一样，从源头流到今天构成了一个整体性的脉络，这种整体脉络是由文化大河连续性构成的，而连续性又是由它的源头和原型传统形成的，因而，整体性脉络就是由它的源头或原型传统在其中起作用的结果。这样看来，对现代文化现象的研究就必须研究文化现象之间的连续，研究文化现象和它相联系的整体性，在整体性中探讨它的传统、原型和基本模式，进而探讨它的文化现象的意义。只有这样，现代文化现象的功能和意义才能被真正地揭示出来。

文化现象的连续性和整体性虽然是一个客观存在，但它的连续性和整体性脉络并不能很容易地被认识和把握。它需要宏观地鸟瞰，需

要对各个时代的文化现象进行比较，需要填补，需要统一体的重构。正如恩格斯所说：“古生物学记录中的空白愈来愈多地填补起来了，甚至迫使最顽固的分子也承认整个有机界的发展和个别机体的发展史之间存在着令人惊异的类似。”

文化大河的连续性和整体性被历史的不断堆积物给掩埋了遮蔽了。也许，完全恢复文化大河的连续性和整体性的历史面貌是不可能做到了，但是，尽力地探究它的内在联系的整体性和统一体，则是可能的。而把今天的文化现象放在这种连续性和整体性中去分析，则肯定与那种把今天文化现象的孤立性研究会获得不同的认识与结论。

新型二人转不是孤立的文化现象，它是传统二人转的发展和变形，传统二人转是从东北大秧歌“劈”出来的戏；而东北大秧歌是民间祭祀舞包括民间野人舞的变形，民间舞蹈则是东北萨满舞的变形；萨满舞还有自己的源头，那就是 5500 年前东北女神祭祀仪式的圣婚仪式。通过这种连续性和整体性的探索，我们会看到，新型二人转是从东北远古文化的源头经由多种中间文化形态流到今天的文化大河。从东北远古的圣婚仪式到现代二人转，这条大河流过了五六千年的历史，文化形态也发生了从神圣走向世俗，从庄重走向戏谑，从娱神走向娱人的巨大变化，但是，有两种最基本的东西并没有变：一是“二人转”的原型没有变，二是狂欢化的精神没有变。“二人转”是贯穿在二人转文化现象的整体中的原型，狂欢化是贯穿在二人转文化现象整体中的灵魂。正是这两者在东北文化现象中的连贯性，才使我们看到了东北文化的连贯性和整体性。也正是对这种连贯性和整体性的把握，我们才有充分的理由重新阐述现代二人转的功能和意义。新型二人转是东北文化传统的延续。整体二人转现象表现着一种集体无意识，这种集体心理是比现实生活愿望更基本的生命愿望，是比现实心理更深层的心理原型，是比日常生活情感更强烈的原始情感。

当我们把握了二人转的这种连续性和整体性，我们才明白了 300 多年来，为什么二人转打不垮碾不烂，在民间生生不息，为什么近 20 年来，在广袤的中国大地上渐渐地刮起了一种二人转“东北风”，为

什么这种二人转“东北风”不仅在东北大地上越刮越猛烈，而且，也以强劲的势头吹进了北京和上海等大城市。为什么在目前的中国，没有任何一种艺术的影响力可以和二人转相比？为什么一种极为粗鄙、土野和简单的民间艺术有这么大的艺术裹卷力？这就是因为二人转保留着远古东北文化的传统，并且是被东北文化传统的大河推动着。

从东北远古文化传统到今天的二人转这中间经过了一个原型象征系统的作用。这种象征系统又分为两种形式：一种是东北民俗形式化的系统，主要是指舞蹈构型。原始仪式的“二人转”是经由萨满跳神舞，野人舞，莽式舞，原始秧歌舞，东北大秧歌舞等转换为一丑一旦二人转舞的。从圣婚仪式的“二人转”舞到今天的二人转，经过了一个艺术形式积淀的过程：扬弃了圣婚仪式“二人转”原始意象性交媾的演示符号，提纯抽象了表现性爱意味的二人转构型舞的形式。另一种是东北民俗故事化的象征系统，这个象征系统主要是由东北神话，东北民间传说，东北民间故事，东北民歌等构成的。“二人转”原始仪式转换为女神创世神话和“女爱男”的民间故事，民歌等，使神话及民间故事成为圣婚仪式“二人转”的变体。一方面，东北农民凭借这些神话，故事满足种族记忆中的集体无意识愿望，另一方面，这些从原始意象变形而来的神话传说民歌等又成为人们创造新的形式回复原始意象的文化“传统”，今天的二人转正是从这两个方面构成的象征系统转换过来的。

东北民间故事的“女爱男”原型同东北戏剧形式的“二人转”原型一样，都是东北红山文化时期女神文化模式所派生出来的象征系统，而二人转就成了这个象征系统最典型最有囊括性和最具代表意义的艺术符号。据文化人类学家研究，史前人类曾经处在一个女神文明时代，但在男性成为统治者之后，女性文化模式包括它的象征符号大部分都消失了。前几年曾经轰动世界的《达·芬奇密码》就是描写一个秘密团体怎样保留女神文化模式象征符号的，而女神文化模式的象征符号居然就是圣婚仪式的交媾舞，那构型可以说就是“二人转”！令人不能不觉得神奇和惊叹的是，在整个世界都几乎消失了的女神文化模式的

象征符号二人转，在我们东北却一直由它的源头延续了下来。二人转就这样既从形式方面继承着红山文化时代女神文化模式的象征形式，又从内容方面继承着红山文化时代女神文化模式的原型结构。二人转深深地积淀着红山文化时代女性文化模式的内涵，甚至可以说，二人转就是红山女性文化模式的象征符号。

从东北最早的圣婚仪式到现代二人转是一个统一体，它的整体结构被“二人转”原型和狂欢化精神制约着。最初，人们是在祭祀女神的圣婚仪式上以两个祭司模仿女神和她的配偶跳“二神转”，同时人们也模仿女神跳“二人转”，而这种二人转就是一种狂欢化活动，有些时候就是一种性狂欢。古文献记载的“奔者不禁”的文化活动就是这样一种性狂欢。《诗经》的许多描写也是这种性狂欢风俗。后来，神圣性爱仪式中的二神转和交媾模仿在新的文化的影响下，渐渐地转入群众性的游艺活动，“二神转”也就变成了“二人转”。二人转文化现象虽然经历了从神圣到世俗的转变，但是二人转的原型和狂欢化精神却仍然留了下来。

原始先民为什么要举行以“二神转”为构型的圣婚仪式呢？那是因为，在原始先民的理解中，植物的繁殖，种族的绵延，春夏秋冬的轮回，直至整个宇宙的变化都是女神神圣结合的结果，而女神的神圣结合是通过人模仿来实现的。因而，模仿女神婚配的“二神转”就成为最原始的巫术性戏剧。

文化人类学家伊利亚德说：“正是那种发生在原始神圣时间中的神圣交媾使人类的性结合成为可能。这种男女诸神间的性结合发生在一个非时间的时刻，发生在永恒的存在之中。而人类的性结合——当这种结合并不仅仅是仪式上的时——它发生于时间序列之中，即发生在世俗的时间之中。神圣的、神话的时间创造并支持着存在的、历史的时间，而且前者正是后者产生和存在的模式。一言以蔽之，正是由于这种神圣或者半神圣的存在，万事万物才能产生。一切实在和生命本身的起源都是宗教性的。”也正是由于这个原因，人们才反复地重

复原始的圣婚仪式。对神圣行为的反复重复或者说是神圣仪式的永恒回归，是形成二人转整体文化现象的最隐秘的原因。

二人转整体文化现象是由远古东北女神祭祀仪式的圣婚仪式一直演化到民间新型二人转构成的。从本质上说，二人转整体文化现象是远古东北风俗的现代遗留。二人转的整体文化现象的核心是“二人转”。二人转整体文化现象始终都呈现着“二人转”原型意象，始终都呈现着最基本的性欲内容，始终都呈现着强烈的狂欢化精神。新型二人转是在新的文明时代的呈现，因而，新型二人转就以二人转的舞蹈、猥亵性的肢体动作代替了传统二人转性结合的象征性表现，以笑谑性模拟、粗鄙化的语言和强烈的搞笑节目代替了群众性的狂欢。

新型二人转就是依赖整体二人转现象而出现的，新型二人转属于二人转整体文化现象的一部分，因而，新型二人转就具有二人转整体文化现象的本质特征；新型二人转是被二人转整体文化现象决定的，因而，新型二人转必然表现着属于二人转传统的主题；二人转是二人转整体文化现象这条文化大河流到今天的形态，因而，新型二人转同样表现着二人转整体文化现象的文化精神。从这个角度看新型二人转的色情化、低俗化、粗鄙化就会有新的理解：新型二人转同样是二人转整体文化现象的表现形式，新型二人转同样是东北古老民俗的一种变形。

新型二人转与二人转整体文化现象联系着，与远古圣婚仪式联系着。它是以现代的形式重复着远古东北圣婚仪式的原型。当然它不是远古圣婚仪式的直接变形，是对与它最近的传统二人转的变形。而传统二人转也是经由中间形式对远古圣婚仪式的变形。正如伊利亚德所说：现代文化现象使“最初的再生神话行为得到了重复”，在狂欢节期间，各种庆典其实“是同一种仪式改变了自己以适应各种不同的时代。不过在每一种情况下，这个戏剧都保留了其最初的形式：再生的原初行为的一种重演”。

民间价值

毋庸讳言，与其他戏剧和地方戏比较起来，二人转不像京剧那样高雅、精致，不像黄梅戏那样委婉、柔美，不像昆曲那样婉约、细腻，二人转的艺术风格是粗俗和狂放。但这正是二人转独有的不可替代的文化特色。但是，多年来，我们对二人转的这种文化特色不仅没有较为清楚的认识，而且还有意无意地贬低了我们自己的极其独特极其有价值的二人转艺术。

我们看不起二人转，原因有两个方面：一是文化视角、文化观念的单一化；二是对二人转的俗文化风格难以接受甚至不能容忍。

文化是以人为中心织成的一张网。这张网有不同的经线和纬线，我们必须在各种文化网络关系中认识我们的二人转。我们所面对的第一个文化之网就是文化的复合性。文化的复合性包含着文化各自独立的不可替代的价值，但文化的复合性又常常使人们站在某一文化立场上去要求另一种或几种文化服从他的价值观。文化的复合性是在人与外界包括自然和社会发生关系时产生的。人要在这个世界上生存，就要创造物质，人从打造旧石器起，一直到今天使用信息技术，都属于物质文化。物质文化是人创造出来的，但人创造的物质反而奴役了人异化了人。人不是单个个体的自然存在，而是有社会的文化存在，各种社会群体利益的认同形成了各种社会文化。而社会文化的形成就必然产生了社会文化对个人的压抑和禁锢。人在这种压抑和异化中为了平衡自己的心理和情感就创造了巫术、神话和艺术，巫术、神话和艺术是属于精神范畴的，因而是精神文化。精神文化的存在价值是调整人与社会文化关系包括人与他所创造的物质文化的关系的，是用来宣泄人被社会文化压抑、扭曲和异化的思想情感的，因而，精神文化的价值是与物质文化、社会文化价值不同甚至相平衡的文化。精神文化是站在人的个体的角度替人说话的；社会文化是站在社会的立场上替社会说话的；而物质文化是站在物质文化的立场上替物质说话的（物质一旦被创造出来就好像有了自己的灵魂和意志似的反而去奴役创造它的人，想一想巴尔扎克对金钱的诅咒就可以理解这一点了）。这三

种文化都是人自己编出的“蜘蛛网”，而每种文化都对人有作用，物质文化保证了人的生存和生存质量；社会文化保证了人与整体的和谐关系；精神文化保证了人在物质文化和社会文化压抑下的苦闷精神得到宣泄和治疗。因而，每一种文化价值都不能完全替代另一种文化价值。但是，我们常常是用一种文化观念和价值代替了另一种文化观念和价值。比如，我们对二人转艺术的认识和评价，就不是站在精神文化的立场上去看这种艺术在调整人与社会文化和物质文化的关系上的价值作用，而是站在社会文化立场上去看二人转艺术在表现社会价值、先进思想、理想人格、肯定性的道德甚至正面的对人的影响作用。这完全是一种错位的文化立场和文化观念。这种错位的文化观念和文化立场所取消的不仅是二人转艺术，还是所有文艺的独立独特的精神文化价值。

我们所面对的第二个文化之网是精神文化的复合性。这里所说的精神文化的复合性不是指巫术、宗教、神话、传说、戏剧、诗歌、小说和影视等综合形式，而是指精神文化的不同层面的内容，如主流意识形态文化、精英知识分子文化、民间文化等等，也是一种复合形态。一种平衡的精神文化应该是“三足鼎立”“三分天下”的文化，而不是哪一种文化吃掉另两种文化独霸一方的文化。精神文化的复合性是由精神文化的复杂性构成的。主流意识形态文化是为社会功利服务的文化（如社会的和谐稳定、社会的发展等）；精英知识分子文化是强调人类终极关怀的崇高使命的文化；而民间文化则是表现民间情感和欲望的文化。不同的文化应该有不同评判标准，而不应该用一种统一的标准去评判所有的文化。不管是以主流意识形态还是以知识分子立场去衡量二人转，去要求二人转按照他们的文化观念去表现，都是一种文化垄断、文化霸权、文化专制心态的表现。就像我们不能以民间文化立场去看主流意识形态和精英知识分子文化的文艺作品一样——民间对此并不感兴趣也难以接受，我们也不应该以主流意识形态和精英知识分子的文化立场去看二人转，那样，我们就势必责难二人转没能表现主流意识形态的东西，没能表现对人的终极关怀的东西，没能

表现崇高的和高雅的东西等。以正统的主流意识形态立场看二人转，二人转就不符合正统主流文化的观念，以精英知识分子立场看二人转，二人转既不崇高也不高雅。对二人转这样要求或这样看，是一种立场错位的批评。二人转的本质属性是民间文化的，我们也就只能用民间文化的视角去看二人转。如果我们真的是在精神文化之网中也就是在主流意识形态文化、精英知识分子文化和民间文化的构成中去看二人转，我们就会很充分地看到二人转独有的艺术价值，它的对民间情感、欲望、趣味的表现，它的极大的不同于主流意识形态和精英知识分子文艺的独有的艺术表现方式。若干年来，我们许多人看不起民间二人转，很大的一个原因是我们没能注意到精神文化的复合性问题，我们把精神文化的复合性、多重性、复杂性看成了单一性、一重性和简单性，我们很容易站在单一文化视角和观念立场上去看二人转，这种立场或者是主流意识形态文化的立场，或者是精英知识分子文化的立场，很少站在民间文化的立场去看二人转，其结果是，或者好像是以宽容的态度包容着被认为低下的二人转，或者是以无可奈何的态度对待被认为粗鄙的二人转，或者是以批判的态度抨击着被认为俗不可耐的二人转。精神文化的复合性既来源于人的群体对精神文化的复合性需求，也来源于人的个体对精神文化的复合性需求。主流意识形态文化和精英知识分子文化的文艺是一个民族主要的文艺，没有主流意识形态和精英知识分子的文艺，一个民族的思想文化精神必定是不可想象的沙漠化；但是，只有主流意识形态或只有精英知识分子的文艺也是畸形的。民间群体并不像有很强的主流意识形态意识和很强的精英知识分子意识那样看待二人转艺术，民间更多的是以民间自身的情感欲望趣味来看待二人转。一个人的精神和需求其实也是多方面的，既需要超我的文化，也需要本我的文化，不然，人就可能是畸形的。二人转这种民间艺术之所以获得了这样蓬蓬勃勃的发展，其原因也就在这里。

我们所面对的第三个文化之网是二人转艺术本身的文化复合性。这种复合性包含着远古文化女神文明、女神崇拜、女神圣婚仪式和萨满戏剧方式及戏剧精神的文化基因。二人转这种艺术，只有近

300 年的历史，但是它的根却扎在遥远的史前史的深处。如果我们不能注意到二人转的这种源远流长的发展史和变化史，只看二人转的一丑一旦歌舞的演出形式，那就把二人转看得太简单了，不可能认识到它的形式意义及其独特价值。二人转是来源于东北大秧歌的，是从东北大秧歌的上、下装“劈出来的戏”；东北大秧歌并非完全是从关内移植过来的，东北大秧歌有自己的源头，跳跃在东北大地上的萨满是大秧歌的前身；和萨满跳神相伴的还有野人舞、鸟舞、黑熊搏斗舞、野猪舞、踏锤舞等，这些舞蹈其实是生殖仪式舞的变形；它们都来源于 5500 年前的远古的圣婚仪式。牛河梁女神庙、女神殿和女神像的重大考古发现为我们找到了今天二人转的原型。根据跨文化比较的方法研究，女神庙和女神殿是女神举行圣婚仪式的地方，而周围阔大的空间则是人们参加圣婚仪式并模仿女神跳交媾舞的“神圣空间”。圣婚仪式的基本构型是“二人转”，两个祭司模仿女神和她的配偶跳交媾舞或模拟交媾。这个“二神转”意象有着它的巫术意志和神话哲学背景。在先民看来，人的延续、动物的多产、万物的繁荣、宇宙的运转都是一种神力决定的，但这种神力是人可以左右的，人左右神的方式就是根据“果必同因”的原则把要达到的目的先表演出来，也就是以巫术的方式强行地改变现实。因为在先民看来，世上所有的一切都是有赖于女神的婚配，因而，女神圣婚仪式的“二神转”便不只是两个祭司的舞蹈，而是天地、阴阳、男女和万物“二元性”结合的象征。今天的二人转就是这种“二神转”的进化形式，它已经从神圣庄严虔诚的神的崇拜演化到娱乐形式的二人转，但是它的形式完好保留着古老的记忆和原型的基因。二人转有自身形成的文化之网，这文化之网决定了二人转的形式意义。

我们所面对的第四个文化之网是在各种戏剧包括曲艺方式中对二人转独特内容的认识。二人转所表现出的性的主题内容，是它的一男一女二人“转”的必然形式意义，这种形式意义是从它的母胎——原型带来的。在远古时代，二人转是神的象征，而在现代这是人们情感愿望的隐喻：一男一女迷狂的二人转舞蹈所表现的性的欲望和结合的

意象，是人们内心欲望的外化形式。二人转意象的这种象征意义所表现的情感内容是属于人的自然属性的生物性生理的情感，一男一女二人转迷狂舞蹈所表现的男女的吸引、相诱、追逐、挑逗和戏弄等，是高于所表现的故事内容的形式意义的，是区别于其他所有戏剧、戏曲和曲艺的形式及其内容的。在其他戏剧、戏曲和曲艺中我们根本看不到这种形式和内容，而这种形式所表现的内容又是人的一种最基本的内容。这种内容需不需要去表现呢？在正統的文艺观念中没有这方面的理论。倒是文化人类学家有着十分精彩而深刻的论述。马凌诺夫斯基说：“感官的直接引诱，麻醉剂的生理效力，都使我们注意到人类是如何切望躯体经验的变化，切望从日常生活的单调经验转至一个不同的变化，而非全受客观控制的世界中去”；“所以，艺术的基础也是确定地在于人类的生物需要方面”；“艺术的要求，原是一种基本的需要，而从这方面看，可以说人类有机体根本有这种需求，而艺术的基本功能，就在于满足这种需求”。人类生物的基本需要是艺术最初的功能，其他则是次要功能。随着原始时代的结束，艺术的满足人类生物需要的功能渐渐被其他次要功能所取代，而越到了现代，艺术的原始的满足生物需求的功能越被其他社会功利性道德性功能所遮蔽。从人类总体艺术格局中，在人类文化的网络中，难道不应该有一种艺术满足人的基本需要吗？然而，遍览人类的艺术和文化，还有多少这样的艺术和文化呢？由于东北文化较少地受到儒家文化的影响，反而使它更多地保留了源于人的生理需要的原始性。二人转的这种原始性不仅在戏剧、戏曲中是独特的，即使在所有的艺术种类中也是独特的。最近十几年来，二人转之所以受到热烈欢迎，就在于二人转这种民间艺术使人们在文明理性和物质奴役中有了另一种源于人本身的生命体验。二人转确实是粗俗的粗鄙的粗野的，但这正是二人转在当代文化之网中的独特性之所在。

我们所面对的第五个文化之网是在总的戏剧格局中对二人转独特演剧方式的认识。与其他戏剧比较，二人转是一种最简单又最复杂的戏剧艺术。二人转只有一丑一旦，而没有更多的演员；二人转只有

最简陋的乐器甚至可以只有一把二胡，而没有更堂皇的乐队；二人转只有最简单的舞台和布景甚至只要有一块地方就是它的舞台而完全不需要布景，没有更气派和更讲究的布景。但就是这样一种简单的戏剧却迷醉了千千万万的民众，这秘密究竟在哪里呢？这秘密就在于二人转演剧方式的独特性。二人转最独特的演剧方式是跳进跳出、戏拟化和与观众即时性的交流。二人转可以表演任何人物，但任何人物都被丑旦所转换成了自己的象征符号。二人转的所谓的跳进跳出就是从丑旦角色跳进人物角色，再从人物角色跳回到丑旦角色，但这种跳进并不是完全地与人物合一，而跳出也并非跳回到演员本身角色而是跳回到丑旦角色。因为丑旦是一种原型的象征，二人转在用这种方式始终保持着丑旦的意象的同时也就保持着丑的意象的象征意义。二人转的演员并不是直接扮演人物角色，而是先扮演丑旦角色，但也并非再从丑旦角色进入人物角色，而是以丑旦角色的立场对人物角色进行戏谑化模拟。戏谑化模拟，就是以戏弄、戏耍、戏谑、故意让观众看到他在演戏、做戏、玩游戏的方式模拟人物，而正是在这种戏拟化的模拟中，丑旦把自己的角色立场转移到了被表演的人物角色上，使被表演的人物成了丑旦的象征。二人转与观众的即时性交流也是独一无二的。与观众的交流在于以观众的情趣去创造表演的形式和内容。这种迎合观众情趣的表演就造成了对观众的俯就、亲昵和粗鄙的“说口”创作，而这种方式的发展，就造成了狂欢化的艺术风格。其实，跳进跳出和狂欢化风格也都是戏拟化表现方式决定的。正是这种戏拟化演剧体系使二人转区别于所有戏剧和戏曲而有了独特的形态和独特的价值。这种戏拟化的演剧体系之所以是独特的，就因为它不同于世界上任何一种演剧体系。它既不同于斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”，也不同于布莱希特的“间隔派”，还不同于梅兰芳的“虚拟派”，是一种自成体系的“戏拟派”。“戏拟派”演剧体系和演剧风格是二人转对中国戏剧也是对世界戏剧的重大贡献。

二人转包含着丰富的文化内容，它有着自身的形成史，它的形成史连着东北的文化史，它是东北文化的一棵大树，它的根扎在遥远的

历史深处；二人转的形式是东北民众的集体无意识创造，它隐喻和象征着东北民众的最自然最基本的情感愿望；二人转是东北民众的一种最重要的情感表现方式和娱乐方式，它表现着东北民众独特的艺术创造；二人转的戏拟化演剧风格在世界戏剧史上自成体系自成一派自成风格，是对人类艺术了不起的贡献；二人转一丑一旦即一男一女的“二人转”是人类感情欲望最基本的意象象征，因而，它不独属于东北，也是属于全国属于全世界的；二人转的粗鄙是文化的原始性的体现，这种原始性对文化的现代性（理性、工具性和物质对人的异化）构成了一种平衡；因而这种粗鄙是有价值的；二人转的粗鄙是东北民众的艺术方式，我们不能把它理解成是东北民众性格的粗鄙、东北文化的粗鄙、东北人的粗鄙；二人转是一种了不起的民间艺术，是文化的瑰宝；二人转的最根本的价值并不在二人转的产业化方面，尽管二人转创造了其他任何戏剧和戏曲难以望其项背的经济效益，但二人转的最根本的价值在于二人转的文化、艺术方面，它带给人的是完全不同于其他艺术带给人的东西；它的艺术方式是极其独特的。二人转在文化本质上是属于民间的，但我们在继续给二人转展演一个更大空间的同时，还应引导、探索和试验，使它的粗鄙保持在一个应有的“度”，更重要的是，要使二人转的戏剧方式能被更多的人所接受。

变与不变

自从二人转产生以来，二人转表演从来没有像现在这样如火如荼，从来没有像现在这样受到民众的普遍欢迎，从来没有像现在这样影响广泛，也从来没有像现在这样引起尖锐激烈的争论。然而，现在演出的二人转早已不是传统的二人转了。二人转变形了，受到普遍欢迎、影响广泛、争论激烈的其实不是传统的二人转而是这种变形的新型二人转。

那么，二人转究竟有什么变形？二人转为什么变形？二人转在变形时候有没有不变的东西呢？变形的二人转还是不是二人转？二人转变得好还是不好？这些问题确实是急需探讨研究的，对这个问题的讨论涉及我们根据什么标准评价二人转的变形，甚至涉及我们根据什

么标准去评价二人转这种民间艺术的问题。我们讨论的是二人转变形问题，但在这个问题背后还有一个给二人转这种东北民间艺术定位的问题。只有解决了这些问题，才能使我们的探讨更清楚、更彻底、更准确。

小曲小帽取代了成本大套。传统二人转一台节目要唱几出二人转，即要演出几个二人转的剧目，或《西厢》或《蓝桥》或《马寡妇开店》或《回杯记》等等；即使超长的如“大西厢”也要大致唱全了，至少是要唱“观花”或“降香”等几个完整的段子。新型二人转没有了这样成本大套的几出戏的演唱，甚至连像样子的长段子也不见了，取而代之的是小曲、小帽和小段。

综艺化节目取代了二人转舞蹈。传统二人转是以舞蹈为主的甚至可以说就是以舞蹈为它的表演方式的。比如，上下场舞、间场舞、三场舞、对舞、转舞、绕舞（丑绕旦而舞）、追舞（丑追旦而舞）等等。因此，二人转的舞蹈就是二人转形式的意义和意味，没有了二人转的舞蹈也就没有了二人转的意义和意味。但是，新型二人转的舞蹈表演被大大地削弱了，那种迷狂的令人心醉的舞蹈几乎看不见了，剩下的仅仅是上下场和走过场的简单舞蹈；在有些表演中，甚至连走过场的舞蹈也被简化了，取代二人转舞蹈的是大量的流行歌曲和讲笑话。和原来的二人转比较起来，新型二人转表演形式更像是一种综艺节目。

“说口”取代了歌唱。说口是以说笑话的方式逗哏调情。在传统二人转中，说口并不占有很大的比重，它只起到逗趣和调节的作用，它的主体是歌唱。但是在新型二人转中，说口则几乎成了表现的主体，在有的二人转中唱腔只是一种点缀，更不要说“九腔十八调七十二嗨嗨”的丰富表现了。新型二人转的表演，是段子连着段子，“包袱”连着“包袱”，笑话连着笑话，二人转成了说口二人转。

片段组合取代了故事叙述。传统二人转无论怎么舞蹈怎么增加说口，但总是要叙述一个有头有尾的故事，即使这个观众很熟悉，甚至能够复述下来，能够歌唱下来，二人转还是要原原本本地叙述出那个故事。故事完整的叙述成为二人转表演的主要任务。但新型二人转不

再追求完整的故事叙述，新型二人转的整体演出不再由表现一个完整的故事构成，而是由一个一个片段化的节目组成的，诸多片段组合成一个整体，是新型二人转的演出形式。

戏耍性模拟取代了一本正经的表演。传统的二人转虽然也是来自民间的，但经过“庙堂”化之后，二人转的戏耍性模拟就逐渐庄重严肃高雅了，二人转的丑角消失了，跳进跳出的表演方式消失了，滑稽风格消失了，二人转的戏耍性模拟风格就被取代了。新型二人转回到民间之后，丑角恢复了，跳进跳出方式恢复了，戏耍性的模拟风格就重新恢复了。

娱乐性趣味取代了教化性主题。传统二人转不能说没有娱乐性趣味，但那是潜在的隐蔽的微弱的。它们的文本都是道德性伦理性社会性很强的主题。如果说有娱乐性趣味，那也主要是由一男一女二人“转”的构型舞蹈表现出来的意味。但这种趣味性意味并不直接表现在二人转的文本中，也并不更多地表现在说口中。新型二人转已经不满足以跳舞的形式隐蔽地表现娱乐性趣味，而是直接地明显地露骨地强烈地表现娱乐性趣味了。而这种娱乐性趣味又大都是以“荤”的笑话构成的。

发生了这样重大变化的二人转还是二人转吗？如果单从二人转表演形态的角度看，新型二人转的舞蹈被大大地削弱了，二人转的唱腔被大大地改变了，二人转的成本大套的演出剧目被大大地砍掉了，二人转的主题也大大地发生了变化。二人转的的确确是变了，甚至是面目全非了。但是，如果从二人转的基本特征的角度看，从表现的文化趣味的角度看，二人转变中还有不变的东西，变了的是某些形式，不变的是二人转的基本特征和二人转精神。

二人转的基本构型没有变。丑、旦及其“转”的基本构型是二人转的最基本特征，不管二人转是大量的唱流行歌曲也好，大量表现“说口”也好，大量的逗哏调情也好，二人转始终没变的是一丑一旦的构型，虽然舞蹈和唱腔是大量减少了，但舞蹈和唱腔毕竟还保留着，并且那些综艺化的节目始终都是由一丑一旦主持的，那些流行歌曲始终都是由一丑一旦唱出来的，那些笑话始终都是由一丑一旦讲出来的。

一丑一旦的保留就保留了二人转的基本文化形态和基本文化意义。二人转的原型是东北远古圣婚仪式，是由两个祭司扮演一男一女两个神举行神圣的婚姻和跳交媾舞的，其目的是促进人的繁衍和万物的繁荣。二人转正是这种原型的变形。它是经由民间野人舞、萨满跳神舞、东北大秧歌舞等演化过来的。在原来的二人转中，虽然是以舞蹈的方式表现着圣婚仪式的原型，但那也不是圣婚仪式的原始意象了。圣婚仪式原始意象的“二人转”跳的是交媾舞；而二人转则以二人的“转”舞变化了交媾舞。舞蹈形式变化了，但交媾舞的基本文化意义却因“二人转”的构型被积淀在形式之中。新型的二人转是原始二人转的进一步变形。它是以其他形式替代了二人转的舞蹈。但其他形式仍然是由一丑一旦来表演的，其他形式是原始二人转舞蹈的变形，其他形式所激发的形式意味仍然是一男一女构型的形式意味。

二人转的“戏拟化”表演方式更加醒目了。变形的二人转以戏谑化表演为主体风格，失去了原来的沉稳、庄重和高雅，但它在人类所有戏剧表演体系中也是独一无二的戏谑化模拟的表演风格却格外强烈醒目了。二人转绝不像其他戏剧和戏曲那样，演某个人物就直接真实地装扮某个人物，进入到某个人物的规定情境中去，并严格地以某个人物的思想性格和言行为自己的思想性格和言行，演员不能露出自己，比如演崔莺莺，“我”就是崔莺莺，崔莺莺就是“我”；演员和人物是合二而一的。二人转却反其道而行之：演员绝不进入人物，既不真实地装扮人物，又不进入人物的内心世界；“我”是“我”，人物是人物；是“我”在演人物；“我”不等于人物；人物也不等于“我”；“我”有意让观众看到是“我”在演人物。比如演崔莺莺，演员“我”和崔莺莺是两个角色，崔莺莺是经由演员“我”这个丑角演出来的，是“我”这个丑角在模仿崔莺莺，而且这种模仿是戏谑化的、戏耍性的、戏弄的模仿。

丑角和丑角化的表演更加突出了。二人转的戏谑化模拟表演方式的强烈醒目完全是因为强化了丑角和丑角表演的缘故。过去的二人转虽然也有丑角的表演，但那是遮遮掩掩的犹抱琵琶半遮面。在变形的二人转中，丑角堂而皇之、肆无忌惮、狂放热烈地表演在舞台上。二

人转的表演人物就是经由这个丑角表演的。戏拟化的模拟是丑角的模拟，丑角是把自己的情感态度涂抹在了被表演的人物身上。丑角的情感态度是什么呢？就是以性趣和搞笑为核心的思想趣味。丑角既以自身角色规定的文化意义戏拟化地模拟人物，又以自身角色规定的文化意义去和旦角调侃和调戏，调笑和调情。

喜剧化风格更加强烈了。在变形的二人转中，虽然看不见成本大套的剧目表演了，虽然看不见沉醉迷狂的舞蹈了，虽然看不见丰富多彩的主题了，但是，喜剧性的统一主题和风格却十分强烈地表现出来。这种喜剧性的主题是超越各种具体剧目、笑话等呈现出来的一种统一的文化精神趣味。它是由一丑一旦的逗哏调情、戏拟化地模拟、特别是丑角的戏耍性表演构成的，这就使它的文化趣味被牢牢地规定在了性的内容上。性趣味性内容就是原来二人转的形式意味，只是变形的二人转使其更强烈、更夸张、更酣畅，有的甚至更狂野、更色情、更过度了。

片段化组合更加鲜明了。传统二人转虽然有一个完整的整体形式，但是，仔细琢磨就会发现，那个完整的整体是由一个一个片段的组合形成的。拿最典型的《西厢》为例，它的演出形态是由“小帽”、“大帽”和《西厢》的表演组成，但《西厢》是由可以拆解的一个个片段组成的，比如“降香”、“听琴”、“写书”、“下书”、“观画”、和“重会”等，是单元的片段组合成剧目的整体。新型二人转把这种隐蔽性的片段直接凸显了出来，并且不是用于一个故事的表现中，而是把不相关的一个个片段组合在一起，组合的方式不是故事的线索，而是一种狂欢化的趣味。

二人转的表演更加简化了。与原来二人转相比，变形的二人转比那种成本大套的剧目和反复的唱腔及程式化的舞蹈显得简单得多甚至简单极了。但简单化的二人转之所以仍然是二人转，原因就在于，二人转在简单化时，牢牢地坚持了二人转的本质特征。二人转是根据二人转的本质特征进行简化的，这样就取得了这样的效果：二人转虽然简化了，但是，二人转的本质特征并没有丧失。一切艺术的简化都

是根据它的本质进行的。某种本质就是某种艺术的根本特征，艺术的一切因素都是从属于该种本质的。阿恩海姆认为：“当某件艺术品被誉为具有简化性时，人们总是指这件作品把丰富的意义和多样化的形式组织在一个结构中，在这个结构中，所有细节不仅各得其所，而且各有分工。在某种意义上讲，一件艺术品尽可能运用少的结构特征，把丰富、复杂的材料组织成严谨的艺术整体，就称为简化。”二人转是在突出本质结构时减缩、删削和节略其他表演因素的，因而，与原来相比，二人转就显得简单得多了。

二人转形式的变化是极其明显和巨大的，二人转为什么有这么大的变形呢？

二人转的变化是因为文化“气候”的变化。丹纳曾经深刻地论述说：“一个观念好比一颗种子：种子的发芽、生长、开花，要从水分、空气、阳光、泥土中吸取养料；观念的成熟与成形也需要周围的人在精神上予以补充，帮助发展”；“不管是在复杂的还是简单的情形之下，总是环境，就是风俗习惯与时代精神，决定艺术品的种类；环境只接受同它一致的品种而淘汰其余的品种；环境用重重障碍和不断的攻击，阻止别的品种发展。”文化不再是阶级斗争和政治道德的工具而恢复了它应有的娱乐消遣的功能；文化不再是以主流意识形态为唯一的文化，还复活了丰富多彩的民间文化；文化不再以高雅庄重严肃文化为尊，还使通俗戏谑甚至粗俗文化呈现出勃勃生机。二人转就是在娱乐消遣文化、民间文化和通俗文化“复活”和成为比较大的文化“气候”时，开始变形的。政治文化、主流文化和高雅文化不再压制、束缚娱乐消遣文化、民间文化和通俗文化时，二人转就开始按照自身的形态发展变化。一方面，原来附加在二人转身上的道德性色彩逐渐剥落；另一方面，那种隐蔽的表现形式也逐渐隐退（隐蔽的伪装的表现方式之所以需要，是因为有压抑限制的原因，压抑限制解除了，也就不需要隐蔽和伪装了）；与此同时，那种属于娱乐消遣、民间和通俗文化的形式则开始极度膨胀生发。这就是二人转为什么以小曲小帽代替了成本大套、以丑角戏谑逗哏调情削弱了舞蹈和唱腔的根本原因。

变化了的二人转仍然是二人转。它是原来二人转在新的文化形态中的变形。它的变化是被文化的“气候”决定的，而文化的“气候”则是由人们的情感愿望决定的。一种艺术就像一个物种一样，要不断地根据“气候”调整自身的形式，适应环境的需要。

苏珊·朗格认为：“某种艺术之所以会在某种全盛时期促进文化的发展，其基本原因就是它为情感赋予了一种新的形式，这事实上也就是一个新的文化时代的开始，同时也是对许许多多反应素材的新的揭示。”二人转这种艺术是一个新的文化时代最明显的标志。二人转所有变形的最基本精神就是娱乐性内容的极度增加，这就使二人转适应了娱乐文化时代的情感需求。

二人转的变化是因为情感节奏的变化。新的文化时代的一个最大特点是生活节奏的加快，而生活节奏的加快同时就带来了思维节奏、情感节奏的加快。这是一个快节奏的时代。人的生活是直线的、缩减的、直奔目的地的，而逐渐省略过程，省略必要的程序，甚至变得没有耐心和浮躁，是快节奏的特点。这种快节奏的生活方式直接影响了思维方式、情感方式和娱乐方式。人们对原先那种缓慢的节奏和含蓄的风格已经厌烦，人们要求一种新的形式表现他们新的情感。二人转就是这种新的情感方式的表现形式。二人转很好地适应了农民情感方式的变化。农民情感方式的变化来源于农民生产方式的变化。农民的现代化的种地方式几乎已经彻底改变了农民的春种、夏耘、秋收、冬积肥的沿袭了上千年的古老的生产方式。现代化的种地是种下去就等着收获了，没有了反反复复的铲趟和施肥，种地原来漫长的直线过程变成了点与点（种与收）的相接。这种生产模式的变化直接影响了思维模式和情感模式的变化。思维模式和情感模式是由生产模式所模塑的。漫长繁琐的生产过程转变为简单化的劳动，这就使思维方式和情感方式也发生了前所未有的巨大变化：快节奏，简单化，明朗化，精短化。二人转的由农村走向城市，也是二人转变化的重要原因。城市特别是现代城市人的生活节奏与过去是完全不同的了。这种全新的思维方式和情感方式就要求以新的艺术形式去表现。原来的二人转的成

本大套的剧本故事、自成体系的丰富唱腔和程式化的舞蹈方式是在旧的生产方式中形成的形式，它明显地不适应今天的生活节奏和情感节奏了。因此，二人转的变形是必然的。二人转的变形才使二人转获得了勃勃的生机。而其他艺术没能适应这种变化，也就使它自身处在了濒临灭绝的境地。传统是应该保留的，传统必须是活在当代的文化形式中，才有它的生命力，传统失去了当代性就会失去它应有的价值。从这个角度看，二人转虽然是变形了，但正是因为它的变形，才使自身的传统活了下来。否则，还要求二人转一点不走样的按原来的形式去演出，二人转就会失去它大批的观众，二人转就得像京剧那样等着慢慢地消亡。

二人转的变化还因为其他文艺样式的变化。我们不断地批判二人转的变形，说二人转越来越不像二人转了，但我们很少思考二人转生长的环境。二人转其实是随着周围文艺形式变化一起变化的。这就像一棵树，如果它孤零零地长在山坡上，它是不会长得高大的；但是如果它是长在一片森林中，它就会越来越高大起来。那是因为激烈的竞争。二人转同样处在各种文艺样式的激烈竞争中。其他文艺样式都在变。不仅表现人们情感的文艺样式猛烈地剧增，电视已经普及，卡拉OK、歌厅等群众自娱自乐的形式也很普遍，就是那些传统的文艺样式如小说在表现人性（包括性内容）上也绝对和从前不能同日而语了，它们是更丰富、更直接、更露骨了。原来的二人转是在原来的文艺环境中形成的形式，原来的文艺是没有自由的，包括二人转在内的文艺都或多或少地受到种种限制。二人转的形式是在那种文化氛围中形成的，它的二人转的构型、三场舞、丑角化的戏拟模仿表演等都是在那个时代对人们情感愿望的象征性表达。现在压抑解除了，人们自然也就不喜欢那种象征化的表现了；相反，人们却喜欢那种比较直接的表现形式了。而二人转要生存就又有意地迎合了观众的趣味。二人转之所以越来越“黄”，其原因很大程度上在于与其他文艺样式竞争的结果。不如此它就觉得不会受到欢迎，就很难生存下去。

二人转的变化还是因为观众的变化。二人转在与观众交流上，都是其他任何艺术难以望其项背的。二人转是群众自娱自乐的艺术，是群众自己创造的艺术，是群众根据自己的趣味创造的艺术。它虽然形成了一定的结构形式，但是它还是活的、变的、交流的艺术。无论是它的故事、舞蹈还是它的唱腔特别是它的说口、笑话，都是表演者根据现场观众的情绪和要求即兴创造、改编和增删的。演员和观众的交流说到底是观众的情绪在影响、制约着表演者。二人转的创作史和演出史就是二人转的表演者和观众的交流史。而目前，这种交流就更突出了。正是在大众那里，二人转不断地汲取营养，不断地变形、变化、变通，不仅使自己生存而且更使自己发展壮大起来。

二人转的变化还因为二人转本身就是富于变化的形式。有些文艺样式一经成型，就成为一种难以变异或根本不能变异的模式、规范。二人转不属于这样的文艺样式。二人转虽然有一定的结构模式，但这个结构模式不是僵死的不可变异的；二人转虽然有一定的规范套式，但这个规范套式是松散可变的；二人转虽然也有一定的程式化的东西，但是这个程式化的东西是灵活多变的。二人转的最大特点是，它在保持自己的本质特征的同时，可以容纳兼收任何别的艺术样式的东西，只要它认为是好的东西，只要它认为是观众需要的东西，只要它认为是新的东西，它都一概拿来，而成为自己的东西。不管是时尚歌曲、流行段子、曲艺节目还是杂技武功等，二人转都可以顺手牵羊地拿来，又非常恰到好处地变成自己的东西。二人转把别的艺术样式的东西拿来但不是原封不动地拿来，而是经过自己的改造，使它成为二人转的东西。其中的秘密就是，二人转在拿别人的东西时是经过丑、旦的戏拟化模仿的，这就使被拿来的东西与原来的不一样而二人转化了。

新的形态

现实二人转的形态已经发生了与传统二人转截然不同的巨大变化。在当下几乎所有二人转舞台的展演中，传统二人转最主要的表演形式——连续不断的舞蹈、成本大套的唱腔和一个有头有尾的完整故事已经看不见了，取而代之的是民歌小调（在过去仅仅是二人转大戏的小帽）、男女戏谑的说口和其他歌曲演唱及其技艺表演。二人转正在变化为一种全新的形态。这种全新的形态可以概括为：样式的小品化，风格的戏谑化，特点的综艺化，内容的娱乐化，品性的泛艺术化（非艺术化）。

但是出现了一个矛盾：一方面，这种全新的二人转演出极其兴盛、火爆与热烈，传统二人转演出冷清、低迷与衰落；另一方面，新型二人转却受到了激烈的抨击、否定和批判，认为这种全新形态的二人转不是真正的二人转，呼吁二人转要回归到以韩子平和董玮为代表的传统二人转的本体。这种意见表现了对传统二人转形式的留恋、痴迷和热爱，但二人转从整体上回归到传统形态上去是绝对不可能的了。韩子平为代表的传统形式在未来二人转多种风格的表演中只能成为其中的一种，而不可能成为整体的表演形式，甚至连一种主要的形式也不可能了，韩子平也在变化，韩子平的二人转也与他过去的二人转有很大不同了。韩子平的时代已经过去。这不是因为韩子平表演艺术被新型二人转演员所超越了，事实上，韩子平的唱功仍然无与伦比，而是因为韩子平所代表的传统二人转表现的情感及其形式是属于过去的时代，而不属于今天这个时代了。

一种文艺样式的变化是由它的时代文化变化所决定的，就如同生物的变化是由它的生存环境所决定的一样。从生物发展史的角度看，生物是不断演化的；从文艺的发展史的角度看，文艺也是不断变化的。就像“物种不变论”是违反生命演化的实际一样，文艺样式的不变论也是违反文艺发展的实际的。文艺的发展史证明，文艺样式总是随着时代文化的发展变化而不断发展变化着。文化人类学家泰勒说：“对于古代来说曾经是严肃的事情，对于近代来说则可能已经变为娱乐。对

祖先来说最最重要的宗教信仰，都在后代的儿童故事中得到表现。然而同时，过时了的古代生活习俗，可能变为一种最新的形式”。二人转形式本身就是从东北大秧歌变化而来的，而大秧歌也是从远古萨满和女神祭祀的圣婚仪式“二神转”而来的，没有变化，就没有二人转。唐诗宋词汉文章，都是因时代文化的变化而产生的新的形式。新的文化需要新的形式，在新的时代还顽固地坚持老的形式而不发生任何变化，老的形式必然被新的观众所抛弃。

传统二人转的表演形式是在封建文化背景中生成的表现农民被压抑情感的象征形式。封建制度和礼教剥夺了农民的爱情自由，有些人虽然有了婚姻，但却没有爱情，因为他们的婚姻是被买卖被包办的；有些人如煤矿工人、采林人和挖参人长期劳作在一个没有女性的封闭的世界中，缺少起码的性爱甚至连女性都看不见。爱情和性爱的缺失导致爱情和性爱欲望的极其强烈；但极其强烈的爱情和性爱欲望又是被封建礼教严酷地压抑着；被严酷压抑着的爱情和性爱欲望就得在严酷的封建礼教文化中寻找宣泄的途径，但不管是什么途径都必须是隐喻的象征的，而不可能是直接的，不能违反封建礼教的规范。二人转最初是从东北大秧歌“劈”出来的戏，原因就是人们不满足于大秧歌的表现，而需要一种更好的形式表现人们的愿望。因而，在大秧歌舞的基础上发展成了二人转舞，那种显示女性美的三场舞和男绕女转的舞蹈模式就表现了农民对美丽女性爱的强烈愿望；在东北民间传说和故事原型基础上变形成了二人转故事，那种一个地位低下的穷困男人总是获得了美丽女性爱的“女爱男”故事模式就成为农民被压抑欲望的替代性补偿；在东北民歌小调基础上发展成了二人转唱腔，那种大体先是悲凉然后总是欢乐的唱腔模式就释放和缓解了农民的单调、乏味和苦闷的情感心理。传统二人转的这种象征性形式是封建礼教文化背景下人们表达自己爱情自由愿望的文艺样式。“十七年”到“文革”的文化大体上沿袭了旧时代的礼教，因而那种象征的形式就没有什么大的改变。但“十七年”到“文革”的二人转很大程度上被文人化了，有时又

被严重地政治功用化了。文人化和政治功用化的二人转在形式上的一个最大的标志是，丑角的缺失。二人转失去了趣味性和娱乐性。

今天的现代观众并非生活在封建礼教严酷压抑的环境中了，也并非生活在单一男性与女性隔绝的封闭的世界里了，爱情和性爱并非受到严酷的压抑，相反，倒是很自由的了。艺术的象征形式是由于文化压抑而产生的，压抑消失了，它的象征形式也必然消失或改变。从20世纪90年代后，我们的社会完成了一个文化模式的大转型：从“以阶级斗争为纲”的革命文化转换到以人为本的建设文化。压抑禁锢人爱情自由的封建礼教土崩瓦解，开放自由的生活在某种程度上已经实现了《西厢》、《蓝桥》等传统二人转表演故事的自由，传统二人转的象征形式意味已经不是他们当下的情感愿望，因而传统二人转必然地失去了原有的艺术魅力。90年代后的人们生活在一个全然不同于新中国成立后“十七年”和“文革”的环境中，自由而又苦闷，充实而又空虚，丰富而又单调，轻松而又紧张（大多因缺少精神皈依）是人们总体的精神状态，这种精神状态需要调剂，需要转换，需要娱乐。在这种情况下，还以原来的二人转形式，那种长篇大套的一演就是两三个小时以上的以唱腔和舞蹈的形式隐蔽化和象征化地表现人们愿望的方式就不受人们欢迎了。原来的各种各样的主题，都让位于娱乐的主题，而原来象征的形式是原来功能的表现方式，而对表现新的快乐主题功能来说，原来的形式已经不适应了，因而派生出新的形式，相对于原来象征的形式，新的形式是裸露化的，甚至是粗鄙、粗糙和粗俗的，但它适应了人们娱乐的需要。时代变化了，人们的情感愿望也发生了变化，艺术形式也必然地发生变化，在这时，二人转就必须发生变化，不变的二人转就得死亡。有人愤怒而又强烈地呼吁，要保护二人转这种非物质文化遗产，不要它变动变化变形，要它还保持原来的形态，这种对传统二人转态度的留恋和痴迷虽然可以理解，但是，这种观点不能转变为对二人转遗产保护的实施，因为要那样，就等于把二人转这种艺术又用玻璃罩子给罩起来了，使它与当下的观众隔开，与当下观众隔开，也就失去了当下的观众，就像生物失去了大地一样，

二人转不能汲取到人们情感的滋养，它势必就得慢慢地枯萎、僵化、死亡。过去的样式是过去情感的形式，今天的情感需要今天的形式。谁也不能为了保护过去的文化遗产，而永远坚持在过去的形式之中。

二人转最初并不叫二人转，而叫“小秧歌”、“双玩意”、“蹦蹦”、“碰碰”，还叫过“春歌”、“悠唱腔”、“莲花落”、“小落子”、“东北地方戏”等；二人转是从东北大秧歌“劈出来”的，东北大秧歌又是从东北各民族民间舞蹈置换过来的形式；东北各民族民间舞蹈又和东北萨满和东北远古祭祀有着变形和原型的关系。如果我们总是坚持原来的形式不变的思维，我们就得永远坚持最早的那种形式，我们还会看到二人转这种形式吗？

现实二人转的形态实际上是二人转在新时代文化活动中“自然选择”的结果。所谓“自然选择”是生物学术语，达尔文认为：“人类在无意中把生物放在新的和变化中的生活条件下，于是变异发生了”，“我把这种有利的个体差异和变异的保存，以及那些有害变异的毁灭叫做‘自然选择’，或‘最适者生存’”。“自然选择在世界上每日每时都在仔细检查着最细微的变异，把坏的排斥掉，把好的保存下来加以积累；无论什么时候，无论什么地方，只要有机会，它就静静地、极其缓慢地进行工作，把各种生物同有机的和无机的生活条件的关系加以改进”。艺术形式就是文化的生物，文化的生物同样是被自然界生物生存规律支配着。

二人转形态的变化遵循的正是这种生物生存“物竞天择，适者生存”的规律。二人转的“自然选择”是在具体演出的过程中实现的。由于二人转是所有戏剧、曲艺演出中最注重和观众互动交流的艺术，因而它可以随时调整它的演出形式，二人转从它诞生那一天起，就是一种不断变化的艺术，它可以根据不同的观众凸显不同的方面；它可以根据演出情况把长的掐短了，也可以把短的抻长了；它可以把欢的演蔫了，也可以把蔫的演欢了，它既可以根据观众要求随时变换剧目，也可以根据现场氛围随时“抓口”即兴创作。二人转比自然界最会变化的“变色龙”还善于变化自己的颜色，二人转总是既能够根据时代文化

大环境又能够根据具体演出的小环境改变自己的色调，以适应不同的观众的要求，二人转谚语“百货迎百客”说的正是这个道理。现实的二人转更不存在一个一成不变的固定的演出形态。

二人转样式的变化可以称之为“相关变异”，“所谓相关变异，是指正处于生长发育期的物种，在自然选择作用某些部分发生细微的变异，同时它的另一部分也跟着发生变异的情形”。在新的时代，人们没有封建时代那种封建礼教文化的压抑了，它就把反抗封建礼教的象征性形式的舞蹈和唱腔给省略掉了，而又根据人们的浓厚兴趣把说口给加长了，把长长的故事给省略掉了，而又根据人们的兴趣把综艺性的剧目给大大地丰富了，把正演的样式几乎都变成了戏谑性的戏仿。鸟喙的长长的形状是为了吃到更深处鱼或虫；长颈鹿的长长的脖子也是为了吃更高处的叶子而逐渐形成的。在现代的中国没有一种艺术形式完全是满足人们娱乐情感需求的，而现今时代的中国人又从来没有像现在这样需要这样一种娱乐艺术。二人转就是为了适应这种娱乐需求而很快地改变了传统的形态，出现了一种新的样式。小沈阳二人转受到普遍欢迎，不是因为小沈阳的艺术性有多么高，即使他最嘹亮的歌唱也仍然不能和专业的歌唱家相比，而是因为他的歌唱被浓重地涂抹上了另一种音色，一种属于二人转演唱的音色。小沈阳的演出标志了一种新的二人转形态，一种新的文化形式，一种新的审美情趣，它适应了一种新的情感需求。这就是赵本山、小沈阳们受到欢迎而韩子平们受到冷落的根本原因。文化不会回到原来的模式中去了，二人转也就绝对不能原封不动地回到它的所谓本体了。

如果我们站在精英知识分子的立场上去看新型二人转，新型二人转不仅是粗俗、粗鄙、粗野、下里巴人、无任何高雅情趣可言的东西，更没有对人的精神的丰富深邃的表现和对人终极关怀的主题；如果我们站在主流意识形态的立场去看新型二人转，新型二人转不仅对现实没有任何深切关怀的内容和热情，更不承载庄重严肃神圣伟大的使命；如果我们站在民间文化的立场上去看新型二人转，就会看出新型二人转的戏剧形式和文化趣味；如果我们站在文化人类学的立场上去看新

型二人转，新型二人转这样的民间艺术同精英知识分子艺术、同主流意识形态艺术一样，都是社会文化不同方面的体现。

一个社会的文化是一种由各种文化构成的文化的整体。这种整体性是一个社会文化生命健全甚至是健康的标志。总的来说，一个社会的文化主要是由主流意识形态文化、精英知识分子文化和民间文化构成的。文化除了整体性的特征外还有平衡性。文化的平衡性是由主流意识形态文化、精英知识分子文化和民间文化三种类型文化的和谐发展构成的。其中每一种文化单独发展或每一种文化被过分遏制都会导致文化的不和谐和不平衡。这里我们考虑到一个人的文化构成是很有意思的。一般来说，每一个人的文化构成都是以上三部分组成的，再伟大的人也不可能完全去掉人的本我原欲的部分。如果其中的一部分过分地发展，就会造成人的心理的不平衡，人就会出现畸形。超我是理想原则；自我是现实原则；本我是快乐原则。如果把一个社会整体文化的三部分互为参照地来看的话，它也好像一个人的文化构成似的。精英知识分子文化是社会的超我文化；主流意识形态文化是社会的自我文化；而民间文化是社会的本我文化。三种文化应该是三足鼎立的和谐发展，而不应该是一足对另外两足的替代和取消。文化的一足鼎立就会出现社会文化“鼎”的倾斜。主流意识形态文化很重要，但是，主流意识形态文化是从现实原则出发的，一个社会的文化完全被主流意识形态文化所笼罩和统治，精英知识分子文化和民间文化就会被蔑视和窒息，一个社会的理想追求和民间的基本情感欲望就得不到表达。如果是那样，就像一个人被剥夺了美好的理想和七情六欲一样，人就成了工具性的存在。精英知识分子文化对人类的终极关怀确实极为伟大崇高，但它既不可能代替从现实出发的主流意识形态文化，又不可能代替从快乐原则出发的民间文化。同样的道理，从快乐原则出发的民间文化更不可能也不应该代替另外两种文化。三种文化有三种文化各自的任务，谁也不可能自己一统社会文化的天下。

文化是一个整体性的存在，因而我们看文化就要有整体性的文化视角和眼光。如果我们老是顽固地站在某一种文化的视点，就会必

然对另外两种文化采取严厉批判的态度。这是一种错位的文化观。我们对当下二人转的愤慨和批判就是这种错位的文化观造成的。二人转是一种民间艺术，民间艺术应该采取民间文化的立场去欣赏和评价。民间文化的立场告诉我们，民间艺术最主要的内容是从快乐原则出发表现本我的，表现本我就是表现人的感性欲望，就常常出现蔑视超我，瓦解崇高，解构道德，宣泄原欲的现象。二人转的粗鄙甚至包括某些下流的东西，反映了民间文化的藏污纳垢，这恰恰是需要引导的。如果我们站在主流意识形态文化立场上来要求二人转，硬要二人转这种民间文化也来表现主流文化的内容，不就取消了二人转民间文化的本质属性了吗？二人转这种艺术的民间文化属性绝不是一种可以装任何内容的形式。我们也不能从精英知识分子文化的立场去要求二人转，那样我们就会犯牛头不对马嘴的错误。二人转得以产生和存在的价值和意义就在于，二人转所表现的内容既是主流意识形态艺术不能表现的又是精英知识分子艺术所不能表现的。或者也可以这样说，二人转所表现的内容恰恰是主流意识形态和精英知识分子艺术忽视、蔑视、鄙夷、压抑、批判、束缚的内容。这倒不是说，二人转这种民间艺术硬是要和主流和精英艺术对立，而是说，二人转所表现的东西是和主流和精英艺术不同的另一种内容。

新型二人转艺术的价值正在于它的民间性。新型二人转确实是粗俗、粗鄙和粗野的，但正是这种“粗”才表现着东北民间文化的巨大魅力，表现着东北民间戏剧的独特艺术形式，表现着东北民间艺术形式的狂欢化精神。在新型二人转的“粗”中强烈地呈现着东北民间的生命冲动。在新型二人转一丑一旦的构型化表演中，我们看到了东北民间鲜活的生命和鲜活的情感；在新型二人转不断爆笑的说口中，我们看到了东北民间强烈的生活想象和生活欲望；在新型二人转戏谑化演出形式中，我们看到了东北民间本色、野性、随意、自由、天然、任性的情感呈现方式。新型二人转是东北民间一种了不起的艺术创造。它是粗糙的、初级的、土野的，但是它所包含的东西却是其他戏剧和曲艺所缺少和没有的。遍览目前中国的戏剧和曲艺，没有任何一种戏剧

和曲艺可以像新型二人转这样具有浓厚的甚至是原生态的民间文化的艺术形态和艺术精神。新型二人转还没有经过知识分子文人过多的纹饰、加工和改造，因而还没有被精确化、精致化、经典化（如徽剧的国粹化），更没有被精英化、高雅化和庙堂化。如果说有所加工，也是在民歌曲调和口头民间故事为基础上的加工，其基本形态仍然保持着草根阶层的粗野、土性、率真和原生性的文化精神，保持着草根阶层的自然、质朴和任性的原始戏剧形式，保持着草根阶层原始、感性、快乐的情感内容和精神趣味，或者可以这样说，保持着草根阶层的狂欢化的文化形式和文化精神。可能正因为如此，二人转才受到千千万万民众极其热烈的欢迎。

附录

赵本山和二人转——答《北京青年报》记者曲慧问

2009年5月《北京青年报》记者曲慧就二人转和赵本山有关问题对我进行了电话采访。曲慧提出的问题是：1.二人转空前繁荣的主要原因；2.赵本山对繁荣二人转的作用；3.赵本山该不该去海外学习CEO课程；4.你所认识的赵本山等。

第1个问题：二人转空前繁荣的主要原因。

我以为有三：一是二人转艺术的极其独特性是二人转空前繁荣的最主要原因。二人转一丑一旦的“转”的艺术形式所必然表现出的性的意味、“说口”的小段子所必然表现出的笑的主题、戏谑化模拟人物表演方式所必然表现出的笑谑的戏剧风格等，使二人转这种艺术形式在所有的艺术形式中具有独一无二、不可比拟的特点。在相同的外部社会环境中，唯有二人转达到了空前的繁荣，而其他艺术不能与二人转艺术相提并论，就在于二人转艺术本身独特的巨大的艺术魅力。

二是民间文化的复兴是二人转空前繁荣的最主要外部因素。二人转的艺术魅力是二人转本身具有的艺术内涵，为什么过去就没有达到现在这么繁荣呢？因为过去民间文化受到主流意识形态文化和精英知识分子文化的压抑，二人转这种最典型最有代表性的民间文化不可能取得和主流意识形态及精英知识分子有同等话语权的空间，因而它

就只能被限制在乡间农民中展演。一个社会的文化就像一个人的人格内容一样，是由不同内容构成的，一个人的人格结构是由本我、自我和超我的“三我”构成的，如果完全去掉了本我，一个人就会畸形；一个社会的文化也是由主流意识形态文化、精英知识分子文化和民间文化构成的，如果完全去掉了民间文化，社会文化也会畸形。改革开放后，文化恢复了它的合理的整体性，给民间文化提供了前所未有的展演的空间，二人转这种最典型最有代表性的民间文化就获得了蓬蓬勃勃的发展和繁荣。

三是赵本山这个二人转艺术的领袖对推动二人转艺术起到了巨大作用。数以亿计的观众都“相当地”喜欢赵本山的小品，大家也都知道赵本山的小品不是来自一般戏剧小品，而是来自二人转的，这就给二人转带来了巨大的声誉；赵本山的影视剧如《刘老根》、《乡村爱情》等对二人转艺术的穿插，给二人转带来了不小的影响；赵本山以几十年的时间不遗余力地推崇二人转，为人们正视二人转起到了无人能比的作用；赵本山提倡绿色二人转在某种程度上可以说是挽救了二人转——如果没有赵本山及时的提倡与坚持，二人转任其无拘无束地展演，二人转的“黄”也必然被广大观众所不齿。

第2个问题和第3个问题：赵本山对繁荣二人转的作用，赵本山该不该去海外学习CEO课程？

二人转的大发展和大繁荣确实有赖于改革开放时代给民间文化提供的开阔的空间，但是，如果没有赵本山的影响和推动、引领和组织，二人转就不可能有今天的大发展大繁荣。民间文化的潮流就像一浪又一浪的潮水一样，而赵本山就是高高的冲在潮头前的那个勇敢而又机敏的冲浪者。赵本山是以自己的魅力——这里既有艺术家的魅力，又有组织者的魅力，还有社会活动家的魅力，以一个戏剧家和演出的组织者、经营者，更是以一个社会活动家的身份在搞他的二人转事业的。他的这种本事仍然是其他艺术经营者难以望其项背的。他的本事是他的综合素质造成的，他的本事是他在实践中形成的，他的本事是中国改革开放时代造就的。他不是先学了再做的。他是“在游泳中学

会游泳”。有新闻说他要到海外学习 CEO 课程，我看大可不必。就像赵本山可以给大学教授们讲一讲他的二人转艺术一样，他也可以给中国的艺术组织者们讲一讲繁荣、经营文化事业的经验——一个二人转艺人如何使一种传统艺术发展繁荣，如何使“刘老根”舞台搭建在全国各地取得了令人瞩目的社会效益和经济效益，如何带领一个行当创造了一个文化奇迹甚至神话，这些大概是 CEO 课程所难以学到的。

第 4 个问题：你所认识的赵本山。

这里不谈对赵本山的整体性认识，只谈对赵本山“脾气”的领教。那是 2003 年铁岭的“赵本山小品美学研讨会”的早餐中，同桌就餐的有著名学者余秋雨，还有几个官员。大家都说赵本山的小品如何的好等赞誉之词，赵本山说了一些谦虚的话，一个官员说：“赵本山你就满意吧，你一个没有多少文化的人，弄到了现在这个程度，还有什么不满意的？”赵本山的脸立刻冷了下来，说：“什么叫文化，不要以为念了几天书就有了文化，我的小品受到了广大观众的欢迎就是文化，演到了香港、台湾，演到了国外，就是文化”；稍一停顿，赵本山又说：“什么叫文化？不该说话的时候乱说，也是文化！”一顿早餐不怎么愉快，但赵本山的“文化论”却给我以很大的启示。赵本山确实没念几天书，但这并非说明赵本山没有文化。正因为赵本山有文化，赵本山才不是一般的二人转艺人，不是一般的喜剧演员，也不是一般的笑星，而是一个了不起的大艺术家。赵本山没有上过什么戏剧大学，他甚至连小学也没有毕业，但他的文化、艺术素养却是了不起的。这源于他上了一所极其特殊的文化和艺术的大学，那就是民间文化和民间艺术的大学，民间文化和民间艺术的东西不是他学来的外在于他的知识，而是长在他骨子里流淌在他血液里蕴藉在他灵魂里的东西。他最知道二人转为何物，他最理解广大观众的需求是什么，他最懂得二人转如何发展。余秋雨是高明的，当有人问道，要不要赵本山到戏剧学院学习学习，余秋雨说，不要，千万不要，赵本山是戏剧学院研究的对象（大意）。因为，赵本山身上所具有的文化 and 戏剧表演才能是戏剧学院所没有的。

（《北京青年报·青年周末》2009年5月7日，发表时有删节）

二人转的追根溯源——在“吉林社科讲坛”的学术讲座

我研究二人转有很长时间，对二人转特别地痴迷，觉得二人转这种东西是我们东北文化，也是我们中国文化的瑰宝，是非物质文化遗产当中最宝贵的东西。这种东西在我国内，或者说在我们东北、在我们吉林有些学者研究，比如说王肯老先生，对二人转研究作出了极其重要的贡献。但我认为这种研究还应该向前发展。就二人转的文化价值来说，我们此前的研究还很不够。像我此前所理解的二人转这种东西就是庸俗的、粗鄙的、民间的东西，没有什么价值。不是这样的，把它放在人类文化的大背景中去看它是非常宝贵的，非常有价值的，而且它是有根的艺术。二人转有三百多年的历史，那是说产生二人转这种形式已经有三百年了，但是它的文化之根、艺术之根要遥远得多。在我的初步研究看来，它的根可以追溯到5500年前我们东北的红山文化那里去。红山文化，就是内蒙古赤峰市那一带的文化，也有称之为辽西文化，它是我们中国文化的源头之一。

文化，它有一个传承关系，这种传承就是说后代的文化是前代文化的继承和发展。没有前代文化，后代文化无从产生。但是我们解释后代的文化现象常常是丢掉了前代文化的根。那么，我们的研究，或者说叫文化人类学的研究，就是要给今天的文化现象，你所欣赏的、研究的文化现象找到远古的文化的根，用远古的文化的根，它的形式和意义解释今天文化现象的意义。好多文化现象留在今天，它是传统文化的一个延续，一个发展，一个变形。但是文化现象留下来了，文化现象的意义却被遮蔽了、被遗忘了、被淹没了，而原型的批评，文化人类研究就是要找到它的根，找到它的“根”来研究它的意义。只有找到文化现象的根，才能解释当下文化现象的谜底，它的意义。

二人转是一个有根的艺术，它的根扎在5500年前的红山文化那里。发现于内蒙古的3000年前的岩画，表现了二人转的一个构型。我们东北先民把远古的，我们今天说二人转的概念的舞蹈、两个人的舞蹈、一男一女的舞蹈刻画在岩石上，使我们找到远古二人转原型的

根，它是一个有力的证据。那么从二人转的丑旦构型来看，它是来自于东北大秧歌的上下装。东北大秧歌的上下装又是来自民间舞和我们东北的萨满舞的，而萨满舞和东北的民间野人舞蹈、民间舞蹈又是来自我刚才说到的红山文化的远古女神祭祀仪式，这个祭祀仪式我们称之为圣婚仪式。这个圣婚仪式是两个祭司，一男一女扮演女神和她的配偶，来表现什么呢？用舞蹈的方式，也是戏剧的方式来表现女神神圣的结合，我们称之为圣婚仪式。圣婚仪式的基本构型我概括为“二神转”，两个神跳交媾舞，这是从二人转的丑旦构型来看的。从二人转的故事，女爱男的构型来看也是来源于东北民歌、东北民间传说、东北神话的。东北民歌、东北民间传说、东北神话故事，有一个结构，有一个模式，这个模式就是女人爱上男人。有些故事可能是关内传过来的，有些故事可能是利用了我们中国古代的剧本，比如说《西厢》，但都经过我们东北二人转的改造，无论这个故事怎么发生的，其结局都是一个美丽的、有财富的女人爱上了一个男人，这个男人或是农民，或是砍柴的，即使是历史人物，被爱的时候，他也是地位低下的。这个女爱男的结构原型很有意义，它是东北农民没有实现的一个想象的故事，一种想象的满足。那么这些东西也来源于我们东北远古的神话，甚至来自于萨满仪式。这是我的一个基本观点，我对二人转的理解的一个基本观点。这也是我们现在所能看到的二人转的形式和解放初二人转的形式没有太大变化的一种构型，旦角极力表现自己的美，丑角则表现对旦角的欣赏，这是我们通常看到的旦角（女的）站在中心的位置，丑角绕着旦角转。现在这种形式更多是什么呢？更多是说口。丑角逗谑、戏弄、戏耍旦角，现在这种形式被高度膨胀，我也写过文章叫《说口二人转》，大多不怎么唱成套的《大西厢》。《大西厢》这个本子即使是节选没有三个小时也唱不完。《大西厢》、《马寡妇开店》、《蓝桥》，成段的二人转已经不演了，都截取一段，更多的是什么？唱小帽儿，也就是我称的“说口二人转”。丑角戏弄、戏谑、戏耍这个旦角，用我们农村老百姓的话说就是“撩事”（撩逗），说那些比较粗鄙的语言，大多和性有关。

刚才我们说二人转丑旦的构型，丑角和旦角的构型是来自大秧歌。我说的大秧歌是东北大秧歌，东北大秧歌当中都是一对男的，一对女的，双双对对的逗扭。但在整个队形的形式之外，常常有一对，一个上装，一个下装独立于队伍之外去扭。二人转的老艺人说，二人转是从大秧歌当中“劈”出来的戏。意思是什么呢？大秧歌的上下装原来在整个队形之外有那么一对，扮演戏剧当中的人物，后来把它单独提出来作为一种形式，这就是二人转最初的形式。

这种大秧歌的构型和我们上年纪的人能够看到的二人转的那种构型，那种舞蹈的形式都很相近，男的向后倾斜，女的向前倾斜，我们没有找到这样的照片，就是女的向后倾斜，男的向前倾斜，旦角向后倾斜，丑角向前倾斜，肯定有这样的舞蹈姿势，我们没有拍下来。这个丑角干什么呢？这个旦角充分地显示自己的美，自己的浪、美、魅、媚态。表现女性美、魅和媚。这个丑角呢？欣赏。我们老百姓说看什么呢？看女性的那个美。东北大秧歌这种东西就出现了，后来就转移到二人转当中。满族的大秧歌就更有意思了，它一定是在距今很远的时候就有这样的秧歌形式。大秧歌也并不是说从关内带来的，这是我们对东北文化不了解，对东北大秧歌，对东北民间舞蹈，对东北的萨满舞不十分了解，如果了解了它不会这样说。你看满族的大秧歌，这不是从关内来的，关内来的没有这种构型，没有这种舞蹈姿势。在文化上看来，它是粗俗的，但它有自己的文化内涵，这种文化内涵，这种所谓粗俗的形式是从远古的生殖崇拜、女神崇拜留下来的。

那么大秧歌和什么有关呢？它的基本构型，来源于东北的萨满教舞蹈和东北的民间舞蹈。不能把它看成纯粹是从关内传来的秧歌。有些学者认为所谓秧歌就是春天插秧时唱的歌，或者说跳的舞蹈，那是望文生义，这种解读不是文化意义上的，没有历史的视野。秧歌的产生、舞蹈的产生要遥远得多，应是人类的第一种艺术。这不是我的观点，是文化人类学家的观点，人类的第一种艺术是什么呢？是舞蹈。而人类的第一种艺术——舞蹈不是表现其他内容的，一定是表现人类自身生产的，是对于自身生产、子孙绵延不绝的愿望表达的。我们说

今天东北还有萨满的残留，但是今天的萨满有两类：一类变成了一个文化展览，给一些文化人，给一些萨满研究专家看的，像永吉县、伊通县都有萨满活动，但已失去了原来萨满的意义；还有另外一类萨满活动是农村叫“搬杆子”的跳大神给人治病的。那么，远古的萨满的大神和二神，是女的扮的女祭司、女萨满、女神，女祭司、女萨满、女神三位一体；二神是个男祭司，也是她的配偶。我们东北的民间舞蹈，我认为和萨满有关。那么，这种萨满，萨满的这种构型，今天我们很难看到它的身影了，但是萨满专家，他的研究为我们重构了这种原始意象。我们说二人转丑旦的角色来源于东北大秧歌的上下装，东北秧歌的上下装又来源于东北的民间舞蹈和东北的原始萨满。

那么原始萨满来源于何处呢？往前追溯，那就是我刚才说的，来源于 5500 年前的东北的红山文化。红山文化发现了女神庙、女神像、女神殿。在女神殿、女神庙之外有一个阔大的广场，我个人认为这个阔大的广场就是我们东北先民用来跳舞的地方。跳什么样的舞蹈呢？就是女祭司扮演的女神和她的配偶跳的交媾舞，在女神殿、女神庙周围祭祀女神的时候跳的一种舞蹈。那么它的变形就是今天的二人转。圣婚仪式，女神和她的配偶必然要跳舞，舞蹈必是交媾舞。那么，人们也模仿女神和她的配偶跳交媾舞，那是一个盛大的、热烈的、恢弘的女神祭祀仪式。我想，我们今天二人转的源头应该追溯到那里去，就是牛河梁女神的圣婚仪式。牛河梁在辽宁凌源建平一带，辽宁省凌源建平交界处发现的，1983 年到 1985 年间发现的女神庙，是我国发现的最早的女神像，很少的几幅女神像之一，在我们东北发现了。在国外几万年以前，比如说女神被称为维纳斯，女神就是母神、大母神、生殖神。在国外很多年以前都有很多发现，在中国，1985 年以前，始终没有在我们中国大地上发现它，这个发现震惊了学术界、考古学界、民俗界。女神庙的发现也是中国所发现的最早的女神庙。

红山文化，现在我想朋友们对这个概念不会陌生，我们原来有这样一种不成文、不自觉的认识，认为我们东北是蛮荒之地，东北是没有文化的地方、没有开化的地方，我们的文化都是移民带过来的，换

句话说是中原文化对我们的影响，包括我也有这种认识。后来了解了红山文化之后我很震惊，我们东北人对东北文化了解得太少了，知之甚少。红山文化是中国文化的另一个源头。原来我们都说黄河文化是中华文化的源头，或者说长江文化是中华文化的一个源头。我们东北是边塞、边缘，它的文化都是中原文化、汉族文化对我们的影响。后来历史学家、文化人类学家研究发现在 5000 多年以前，中原文化对东北文化的影响远远不及东北文化对中原文化的影响，这令我很震惊，一个文化人、一个身处东北高等学府的教授却不了解东北文化。红山文化这个区域被称为辽河文化，辽河文化同黄河文化一样都是中华民族文化的重要源头。中国文化是多元的，不是黄河的一元论文化，还有长江文化、辽河文化，往广东那边看还有珠江文化等等，多元并生。而且据历史学家和文化人类学家研究，辽河文化比黄河文化还要早。我们通常说，中华民族有五千年的文明史，但我们所能找到的资料证明只有四千年，那一千年我们找不到实物，找不到证据。红山文化的发现证明了 5500 年前我们就有了文明的曙光。我到牛河梁女神庙的展览馆去过，我们国家最有名的考古学家苏秉琦在牛河梁女神庙那个展览馆上题的字叫“文明曙光”。什么意思呢？中华大地文明的太阳就要升起了，在升起之前，东北红山文化那个地方漏出第一道曙光。这不是我的观点，是我们国家最具权威的考古学家苏秉琦的观点。东北文化源远流长，我们说我们是龙的子孙，我们中华民族是龙的子孙。但第一条龙从哪发现的？中国第一龙不是河南濮阳的龙，是我们东北内蒙古兴隆洼叫查海那个地方 8000 年以前的石堆龙，用石头堆起来的一条龙，长 19.7 米，是中国第一龙。我们说龙的子孙，第一条龙是在我们东北发现的，不是在陕西，不是在河南，是在我们东北，最早的女神庙也是在我们东北。女神像都有统一的特征，你看她的脑袋，不详细雕塑出她面部的五官，而强调什么？丰乳、肥臀、鼓腹、大阴，强调她的生殖特征。女神就是大母神。红山文化发现的女神庙，就是牛河梁女神庙，祭坛和北京的天坛在构型上极其相似，地坛方形，这是圆形，有学者研究，北京的天坛、地坛的天圆地方的观念有可能就

是来源于红山文化这种建筑的文化历史。在女神庙，女神殿周围，跳二神转的构型，我们今天，它不可能留下影视资料，也没有文字的记载，但在岩画当中，这是刻在岩石上的，那么远古的女神圣婚仪式的女神跳交媾舞有可能就是这种构型，这和我们今天所看到的二人转，我们著名的画家李瑞生所画的二人转的构型是一致的。

先民为什么要创造一个女神，并为女神举行圣婚仪式呢？先民认为，人的生产、人的诞生和万物的繁荣、动物的多产都是有一种力量支配的，但先民不了解这种力量是一种自然的、客观的规律，他们认为有一种外力，便把这种外力想象为神。而这个神又一定是女神，主管人的生产、万物的繁荣、动物的多产，这个女神是大母神。但是那时候先民创造的神不像后来宗教、巫术阶段的神，宗教的神是让人毫无条件地拜倒在神的面前，祈求神的帮助、恩赐，而巫术的神、萨满的神是创造神、旨意神，让神做什么事，神就能做什么事，神是根据人的意志去做事的。人把自己的愿望创造成一种形式，这种形式就是愿望的形式，这种形式创造出来就会获得那种形式的结果。把愿望强加于一种形式，这种形式就会改变现实，这是典型的巫术思维，也可以称之为法术思维。今天这种形式还普遍存在于我们的生活当中。我们大家想一想有没有这种形式？红白喜事我们所看到的各种规矩都来源于此。文化人类学家把这种形式，这种巫术的形式总结出来的规律叫相似律，你要获得什么结果，就要把这种结果的形式用戏剧的方式或符号的方式先创造出来，那么你的这种愿望的形式就会使你获得这种结果，叫果必同因。以前，人们春节贴春联，抬头见喜，现在一般不贴这个春联了，前二三十年，我们农村的肥猪满圈、金鸡满架、抬头见喜都来源于此。有一个 90 多岁的老年人死了，他的贡品放不住，为什么呢？上供的馒头，90 多岁的老人吃了，染上了 90 多岁长寿的元素，因此，你拿回家去，你吃，你也会获得长寿，这叫染触律。正是在这样一种原则的支配下，我们东北的先民、远古的先民创造女神，女神和她的配偶跳交媾舞，认为只有女神的神圣结合，人才能神圣地结合，万物才能神圣地结合，人才能子孙绵延不绝，万物繁荣，

牲畜多产，否则，一切都是不可能的。英国文化人类学家弗雷泽有一本书叫《金枝》，说那叫圣婚仪式，神的神圣的婚姻。我说红山文化、女神庙、女神殿周围阔大的空间是人们举行圣婚仪式跳舞的地方，没有文字的记载，没有图像的记录，有什么根据呢？我是根据跨文化比较的方法。所谓跨文化比较就是本民族的那个材料不能说明本民族的文化现象的时候，你可以借助他民族的文化现象解释的意义来解释本民族的文化现象的意义。我借助了《金枝》圣婚仪式的研究。它说一切自然的生产力的化身，一个伟大的母亲女神为许多民族所供奉，人类各地不断发现女神像，统一的特性是丰乳、肥臀、鼓腹、大阴。其二，女神名字不同而文化实质是类似的。其三，和她结合的有一个或有一系列的肉身的神灵爱人，女神每年和他们交合，有的民族可能是春天，有的民族可能是秋天。其四，人们认为他们的结合是促进各种动物和植物的结合所必需的。其五，这对神灵的神话婚姻被人类两性的真正的随时的结合所模仿。不光女神殿当中女神和她的配偶跳交媾舞，模仿交媾，甚至参加祭祀的人，那些人们也模仿女神跳交媾舞，甚至就交媾。《诗经》当中就有这样的描写，古文献当中曾经记载：仲春三月，奔者不禁。干什么去？去看女神神圣的结合，然后他们自己结合。在什么地方呢？在女神的神殿里。目的是什么呢？目的是要用这种办法保证大地丰产，人畜的兴旺。那是一种庄重的仪式。今天我们看二人转是娱乐、消遣。5500年前我们的先民的二神转却是非常庄重、虔诚、重大的宗教活动。这就是我刚才讲的那个巫术，相似律和染触律。

仔细研究这种相似律的、染触律的思维方式会发现在我们现实生活中、文化生活当中还有很多存在，但我们没有完全地认识它。像我国传世文献当中对圣婚仪式的记载，“天地相合，以降甘露”。天和地相合，就是交合。天地相和常常是以人模拟出来的。云雨，我们看明清小说有这个概念，《红楼梦》当中也有这个说法，比较隐讳的说法。云雨是什么？就是性爱。一阴一阳之谓道，道是什么？阴阳结合才是。老子道可道，非常道。中国社会科学院著名学者叶舒宪认为就

是阴阳结合，天和地代表阴阳，有天地阴阳气合在一起，万物才能产生，男女媾精，万物才能产生。这都是传世文献对我们古代，包括红山文化之后的仪式的概括。

传世文献当中还有对祭社的记载。社表面看来是土地崇拜，但本质上却是女性生殖力的崇拜。社是建在露天广场的女神像。文化人类学家考证，这是女性乳房的象征，也有的文化人类学家说这是女阴的象征。为什么要崇拜土地呢？古文献说“土，吐也，能生万物也。”在有些诗歌当中仍然可以看到这样的诗句，“大地母亲”。把大地生产万物，供人类生存看成是母亲的供给，祭社实际上是祭母神，祭土地神。有学者说：阴阳学说与中国初民社会里所呈现出的两性差异有关，每逢季节性的祭祀，年轻人在那里挑选自己的心上人与之跳舞，象征大自然永恒而奥秘的二元性。我想有的朋友会联系到二人转的一丑一旦、一男一女，这在某种程度上从红山文化延续下来。它代表什么呢？阴阳的二元性，文化意义上的二元性。阴阳学说是我们中国传统文化的最重要的学说，二元性，象征大自然永恒而奥秘的二元性，春夏秋冬结束了，我们又迎接又一个春夏秋冬的开始，要以男女这种代表阴阳的二元性的两个神的结合来促进它的到来，来促进它的合规律的运转，那就是二神转。民间不光是去观看，本身也模仿神跳这个舞蹈。跳这个舞蹈之后，模仿神交媾。我们今天看是淫秽、粗俗的、不堪的，但在远古不是这样的。你看把这幅图像刻在石头上。萨满神话当中也有这方面思想的表现。圣婚仪式的变形，5500年以前有圣婚仪式，古文献记载，帝喾曾经叫他的人民跳生殖舞蹈，就是女神跳神圣结合的那种舞蹈。帝喾令两人跳舞，在皮鼓、钟磬、笙、簫、管、丝等乐器的伴奏下由人化装成凤凰、山鸡而舞，模仿图腾跳交媾舞。跳这个舞蹈在什么地方呢？在今柳城，辽宁朝阳的附近。这个记载很有意思。著名东北史学家张博泉研究，在辽西发现的5000年前遗迹牛河梁女神庙当中与颛顼、帝喾的时间和文献记载史实相符。《诗经》当中有什么啊？玄鸟生商。商，商朝，玄鸟生商发生在什么地方？历史学家张博泉研究，玄鸟生商就在红山文化这一带——辽西。而生殖文化舞

在人类早期是普遍的文化行为。花山岩画中女神采取蹲式，也就是蛙式。南面的女神叫女蛙，我们说中国有文献记载的女神叫女娲，女娲的原型就是青蛙的蛙，为什么？崇拜青蛙，青蛙多产、多子。不仅如此，印度岩画、云南沧源画，都有生殖仪式舞。最早期的萨满舞是圣婚仪式的另一种形式。根据什么说呢？是根据现存的萨满神话。富育光先生写有一本书叫《萨满教女神》，也提到萨满女神和红山文化有重要关系。这是我们今天看到的萨满的身影。黑熊搏斗也是圣婚仪式后来变形的舞蹈。黑熊搏斗舞的前身一定是我们先民模仿熊跳交媾舞，后来由于文化的进化，不符合现代要求，慢慢演化为竞技了。去年我们曾经请叶舒宪这位学者来吉大、东北师大、辽宁大学，包括我们吉林师范大学讲学。他去年出了一本书叫《熊图腾》。5500年前我们发现女神像、女神庙，也发现了一个玉猪龙，叶舒宪先生认为是熊龙，熊首龙。人们为什么崇拜熊呢？熊的自然属性是什么？差不多它在冬天有半年的时间在冬眠，冬天猫在树洞子里了，春天它出来了，并且领着小熊，人们看到它有一个冬蛰春出的习性，把它神话化了。这种冬蛰春出的自然发生被神话化，后来熊就成为死而复生的女神象征，死而复生，再生。那么，我根据史料研究，黑熊搏斗的前身一定是熊舞，跳的是交媾舞。

萨满的蟒式舞和我们今天看的大秧歌和二人转舞有某种程度的构型相近性。在院子里走场子，女子头戴红花，手牵红绳等等，和后来我们的东北大秧歌是有些接近的。

在宋代出现了踏锤舞。宋代王曾出使契丹，在柳河馆看见渤海人歌舞娱乐的情景，称渤海俗。每岁时聚会作乐，先令善歌善舞者前行，侍女相随，跟相唱和，回旋婉转，号曰踏锤。有人说东北大秧歌是从南方传过来的，这不对。这个记载，在宋代，后来的辽代都有这样的舞蹈，我们后来称之为秧歌。

野人舞是满族先人留下的一种舞蹈，有三场，三个连续的舞蹈形式。第一场叫求情，第二场叫云雨，第三场叫收盘。求情，男女舞蹈表现什么？表示恋爱，表示追求，表现相恋。云雨，我刚才讲过云雨

是表示交合，是交合的象征。收盘是性爱结束的形式。大秧歌当中有三场舞，有三种舞蹈形式具有情绪衔接的、连贯的、情节性的三场舞。大秧歌三场叫什么呢？情场、逗场和圆场。情场表现什么？女性表现出的美，男性对女性美的欣赏。逗场，男女特别是男对女的追逐，表现追逐、恋爱、挑逗的那类舞蹈方式。圆场表现两个人相爱的舞蹈形式。二人转也有三场舞，头场看手，二场看扭，三场看走。头场是旦角极力地表现自己的美、魅和媚。就是显示自己的美。而丑角呢？丑角表现欣赏旦角表现的美。二场看扭，扭主要是旦角的扭、形体，表现自己的美，丑角在一旁欣赏。三场呢？看走。走是什么？丑角绕着旦角转，二人转，最典型的是丑角围着旦角转。二人转的三场舞来源于大秧歌的情场、逗场和圆场。大秧歌的情场、逗场和圆场在某种程度上来自民间舞蹈中一种形式，叫野人舞。文化的连续性在我们这种比较当中才能贯穿起来，联系起来。

大秧歌和二人转有一种构型的要求，旦角表现美，丑角极力表现自己的丑，旦角处在中心的位置，丑角处在旁边的位置，旦角在中央舞蹈，丑角绕着旦角转。这种方式应该都是从远古的圣婚仪式、生殖仪式舞传承下来的，这个很典型。原始时代，还有一个叫臻蓬蓬，臻蓬蓬也是一种舞蹈，在辽代，有将近一千年了，臻蓬蓬舞，它是东北大秧歌的早期形式。宋代有文献记载说，每扣鼓和臻蓬蓬之音，为节而舞，人多喜而效之。有点类似今天乐队吹唢呐、击鼓，人们不自觉地加入到扭秧歌的行列中，人无不喜闻其声而效之者。清代还有一种叫碰牋，大概是臻蓬蓬这种戏路形式的发展。在当时是很盛行的一种舞蹈形式，碰碰，蓬蓬，后来我们叫蹦蹦，东北管大秧歌叫蹦蹦。早期的二人转形式，我们看史料也叫蹦蹦，叫地蹦蹦。大概和辽代的碰碰、蓬蓬有关。碰牋和臻蓬蓬音译相近，极可能是在漫长时间读音的转化，其实它们就是一种相似形式，是一种相似形式的不同时期、不同民族的称谓。这样看来蹦蹦的构型也就是碰牋、臻蓬蓬的构型。今天我们一般管不踩高跷的秧歌叫蹦蹦，是一男一女为一副架子，双双对对排着互相对着扭的。臻蓬蓬又名蓬蓬花，花一般是象征女人的，

原意可能是和着蓬蓬的鼓乐声与女人跳舞。从遗留下来的臻蓬蓬歌可以得到印证：“臻蓬蓬，外头花花里面空，但看明年正二月，满城不见主人翁。”这是一首民歌，这首民歌过去没有得到解释。后来我们把它放到生殖民俗的背景下，解释它是什么意思。今年她跳舞了，跳舞之后她就和她相爱的人真的做爱了，第二年八九个月时间过去了，她怎么不见了呢？在家生孩子了。外头花花里面空，她是个少女，但看明年正二月，满城不见主人翁，她出不来了。用生殖崇拜解释这首民歌就可以破译。蓬蓬，地蓬蓬，这是我们东北大秧歌。踩高跷，辽宁海城、盖县的高跷最有名，曾经到国外参加过舞蹈比赛。在座的年岁大些的朋友会记得大秧歌当中有一种形式叫抬阁。抬阁是什么意思呢？众多踩高跷的人，下面十几个人往上抬，上面这些人，在上面摆起来有六七个，最顶端有一位女性或男扮女装的旦角戴着一个花环高高地坐在顶上——女神崇拜的形式，远古的女神崇拜现今的形式。大秧歌之外有一个老牛锤，我们称之为老牛锤，丑角，这是男人装一个老太太，拿一个大烟袋，跑来跑去的，逗趣。

丑旦角色的定型，就是从大秧歌分化出来，独立的演出就成为二人转的丑旦的定型。旦角也称为包头的。为什么称为包头的呢？早期的二人转，封建社会，200多年以前，找不到女的去演二人转，有的地方男扮女装。二人转最初形式，从跑秧歌开始，农闲时独立出来演。当初称为蹦蹦戏，这是比较早的、早期的二人转的演出形态。二人转的走场来源于东北大秧歌的圆形场图，不管丑旦的二人构型舞也好，走三场的抽象舞蹈形式也好，它们都不是杂乱无章，而是有着明确的行动线的。这个行动线被二人转艺人称为走场场框，圆形场图是东北大秧歌行动线，是重要的组成部分。东北的大秧歌圆形场最典型的是筐箩圈、二人轮、双龙摆尾、卷白菜心、双辗转、阴阳鱼等等。不管是定型的还是变形的，都是以二人构型扭出一个圆形的场图。当二人转把大秧歌圆形场图带进二人转时，就把大秧歌的圆形意韵带进二人转，二人转的一旦一丑以各种各样的形式转同一个圆，因而二人转实际上就是一丑一旦，一男一女代表一阴一阳的二人圆。这和我们中国

常见的图式相关，什么图式呢？太极图。二人转不是一般的娱乐形式，它有着丰富的文化内涵没有被揭示出来。现在的二人转不太讲究这个了，20年以前的二人转、大秧歌非常讲究。你看这个圆形场图，一圈一圈地绕。这种东西来自于一个源头，它来自于远古的女神的圣婚仪式。女神的庙坛都是圆形的形式，是一个大圆，大圆是大母神的象征。二人转以二人圆象征圣婚仪式的圣婚圣地。那么这些东西需要我们用人类文化学的思想去研究。二人转以丑绕着旦转的圆，圆转象征圣婚仪式当中的女神崇拜和圣婚崇拜。二人转以围观的向心形式象征人们重返圣婚仪式的那个愿望。这里我想稍微解释一下什么叫重返圣婚仪式。我们自己觉得我们欣赏二人转，或者朋友来，外面请学者来了，我们看看东北人看的二人转，外面传都是黄、粗、性，我们让他们看一看，也是让他们欣赏。但文化人类学家、心理学家研究要超越于这个层面，你欣赏二人转实际上是对一种原型心理的一个满足。原型批评，有一个概念叫集体无意识。每个人都有这种无意识，被这种无意识驱使去想什么事，做什么事，欣赏什么东西。但是你不知道你被这种无意识驱遣着。余秋雨在青歌赛的时候讲到这个问题。荣格讲，每个人头脑当中都有一种种族记忆，记着一种原始的意象。原始的先民所经历的一切事都在你的大脑当中储存着，这种储存不是以具体的内容的形式储存的，而是一种形式。遥远的祖先不断地经历某种事，又不断地反复延长它，有一种情感反映方式就存在于我们祖先的大脑当中，就形成了一个原型形式，后代遇到这种情境就以祖先在你大脑当中留下的形式去反映。最明显的就是说每个人都想找到一个妈，从小生下来之后，我们生理学家现在研究说你需要抚养，有人抱着，有人喂奶；心理学家说：你遥远的祖先，一辈一辈的人都是这样过来的，在你大脑当中就刻有一个母亲的原型，你生下来就需要一个母亲，一个后天的母亲把你先天的母亲的原型填充了。我这样讲仍然是晦涩的。我们举个例子，一个心理学家曾经做过这样一个实验，刚刚退掉蛋壳的鸡雏，从来没看过其他飞鸟，刚刚来到这个世界上，心理学家实验放一个横竿，中间放一个线，拉上另外的飞鸟，这些鸡雏安然无恙，

在那蹒跚地漫步或者是觅食，但是心理学家放上鹰的模型的时候，这些鸡雏发出恐惧的叫声，四处逃窜。心理学家提出一个问题，它们刚刚来到这个世界，从来没有被老鹰袭击过。它们为什么独独怕老鹰，而不怕另外的飞鸟？心理学家的回答是，它有种族记忆，有一个原型记忆，老鹰是它们的天敌。我们看二人转，回到刚才说的这个问题，好像觉得在欣赏，欣赏那个东西，心理学家说了，你是奔着那个集体无意识的原型去的，原始祖先神圣结合那个原型。说明现在的二人转为什么有性的内容，性的内容为什么屡禁不止，原来，它是胎里带来的。

阴山岩画中两个人的舞蹈很清楚，为一男一女舞蹈，只有男女两个神，或者模仿神圣的结合，天地相合，天才能下雨，云行雨施，云雨的原型在这里面。这两个人在跳舞，装扮成鸟舞蹈。这个男女舞蹈之后会怎么样？生长出这么多的小人，这是一种巫术绘画，不是说把现实的舞蹈做真实的模拟，它是以这种舞蹈方式想获得什么，即获得人的繁殖。从广西、阴山、印度的画像到汉画像，看看这两个人舞蹈的方式是不是也是二人转的那种形式？我们再讲伏羲、女娲，伏羲女娲的下身是龙。刚才我说最早的龙在我们东北，即交尾龙，实际上交尾就是交合。伏羲、女娲两个神，我们书里面没有这样写，我甚至可以认为伏羲、女娲是两个龙神交尾，原型应该是在红山女神庙的那个圣婚仪式那里。也就是比较早的二人转的形式。

听众：我先说几句，我跟杨朴老师是 20 多年的笔友，我感觉您说的这些东西非常重要。非常重要在哪呢？咱们国家现在也提倡，去年南方就提到恢复、振兴民族文化，文化复兴。这个文化复兴可能是一个比较大的题目，但我只能从我个人的角度讲一下，一个就是提高国人的文化素质。很多国人对很深层次的东西好像非常陌生，比如说阴阳结合，五行学说都当作迷信进行批判，另外关于道家、老子、五行、火木土金水，很多东西恰恰可能是我们民族文化的精髓。可是我们现在却把这些东西放弃了，而恢复这些东西又把很多糟粕都恢复过来。我希望我的老朋友，也就是杨老师能为这方面做一点努力。

杨朴：好。这位朋友，20多年前我们曾经有过书信来往，今天有幸见面。刚才你说的问题很重要，就是人们对二人转，包括对传统文化了解比较少，需要我们这些朋友们在内的这些文化人去给予解说。其中我想就这样一个问题再继续说一说，我曾经写过一篇文章，就是谈二人转的粗鄙化，过多的表演性，过多的说口也就是我们称之为黄色的，怎么样理解这个问题？怎么样认识这个问题？这里有两个层面，一个层面就是说朋友们一定要研究它，要思考它，它为什么是这样？它这样有什么意义？这是一个层面，这是属于文化人，或者说学者要给予解答的。新中国成立前、“文化大革命”前是农民看二人转，现在不是，现在农民几乎看不到二人转演出团的二人转了，二人转进城了，城里人看二人转。二人转原来是两头人看，现在由两头人变成比较普遍了。原来喜欢二人转的两头人是什么呢？一类是生活在底层的民众，另一类是高级知识分子。现在则不然，现在普遍化了，你不能仅仅说二人转的黄，人们就奔着这个黄去的。你这样说不足以说明问题，你得回答它为什么是这样的，它这样子有什么意义。我们是在一个文化层面讨论这个问题，不是你赞成不赞成。那么解释这个问题，就是说我刚才的研究，就是想同时在回答这个问题，它为什么有黄的东西？性的东西？那是它的原型——原型的圣婚仪式、生殖崇拜就有的东西，我说胎里带来的东西。但是在今天，在现代文明的今天，它变形了，不再表现圣婚仪式，表现的是什么呢？性的内容。它有什么意义呢？在文化层面有什么意义呢？我想说有的朋友恐怕不会赞同，将来我可能写文章，我们慢慢讨论，人生活在一个道德、伦理、文明、文化、理性高度发达的社会当中，很大程度上人自身的东西，属于人自身的东西被压抑了，需要有那么个场合返回人自身，表达人自身的愿望、感情。二人转，它是一种文化。你到二人转文化剧场，你去体会人本身的那种东西。人本身的那种东西，我是用文化解释的，不是说我赞成不赞成，赞成不赞成我们需要另外讨论，我们说它为什么是这样子，它这样子有什么意义。还有就是我刚才回答的它可能包含我们集体无意识，遥远的祖先的记忆。你是一个文化人，你是一个有教养的人，

你在生活的场合不可以随便和任何人开这种性的、黄的笑话，到二人转剧场有一男一女替你表现了，宣泄了你自身应该有的东西。它是个特殊的文化的场合，它和另外的戏剧、艺术、文艺不同之处就在于这里。现在的二人转表演确实过度，黄得过度。这确实是应该注意的。我们也没有办法恢复传统的二人转，现代生活节奏加快了，你要让观众老老实实坐在那看三四个小时《大西厢》，他看不进去。

听众：红山在什么地方？

杨朴：内蒙古赤峰市，有个山岩石是红的，以它命名。最早在红山一带进行发掘的是一个日本人，叫鸟居龙藏，是在1906年；命名为红山文化的人是我们中国叫尹达的考古学家，1954年命名为红山文化。红山文化距今有5500年，红山文化的前身叫兴隆洼文化，距今8000年。我们中国发现最早的龙，在兴隆洼文化遗址中。河南的濮阳贝壳摆的龙距今7000年，但是兴隆洼石头摆设的龙距今8000年，因而学术界称为中国第一龙在我们东北。红山文化真是了不起的，将来我们有机会再来谈，就是谈龙的问题。

听众：我比较年轻，但是我小的时候就喜欢二人转，非常传统的二人转。但是我父母不让我去看二人转。像韩子平、董玮的段子我都听，今天我是到图书馆学习，看到您讲二人转，没想到学到这么多的东西，非常高兴，谢谢杨老师。请问您会不会唱二人转，给我们唱两句？

杨朴：非常抱歉，我五音不全，其实那个《大西厢》真的很美，“一轮明月照西厢，二八佳人巧梳妆，三请张生来赴宴，四顾无人跳粉墙，五更夫人知道信，六花板拷打审问红娘，七夕胆大佳期会，八宝亭前降夜香。”很美，一轮明月照西厢，那个唱起来真的是很美，遗憾，真的是遗憾，我只做欣赏和研究，我不会唱，抱歉了。

听众：你最后那句话，你对二人转的研究和别人不同，这个确实，你和别的老师讲的不同。我想问一下，现在对于二人转追根溯源的研究有几家？意见一致不一致？有什么争论？就想了解一下这个。

杨朴：现在的二人转研究是站在咱们王肯老师研究的基础上。王肯老师是一个了不起的学者，也是二人转的剧作家，他一边写剧，一边研究二人转。在好几十年前他是东北师大的讲师的时候就把二人转的艺术请到了大学的讲坛上，没有人能做到，即使今天我也做不到，他放弃了当教授的前途，当学者的生涯去做二人转的剧作家，研究二人转，他是很有眼光的。他的二人转的研究有开拓之功，没有他就没有我们今天后辈的二人转研究。王肯老师的二人转研究，研究二人转艺术本身表演的形式，丑角、旦角，它的形式及它的内容，剧本等等，那是很丰富、很深刻、很有价值的。我的研究是另外一个问题的研究，是二人转的追根溯源的研究，和王肯老师不太一样，但是我借鉴了王肯老师的研究成果。我实事求是地跟朋友们说，我是1989年开始研究二人转，到现在差不多20年了。我的这种研究，前10年还不被戏剧理论界，我说的戏剧理论界不是学术界和我们高校的研究机构的，而是被戏剧界不大认可的。他们认为这有点故弄玄虚。认为我没有走进剧场，不熟悉二人转的那些具体的东西，但是我研究的不是那个东西，是它的源头。最近一些年来，被他们所认识和接受了，并且高度评价。我这个研究被学术界也就是戏剧界之外的学术界所认可。一些报纸、刊物都发表过评论，肯定我的研究。因为这种文化人类学的研究，是一个世界性的研究的潮流。它是新的方法对一个我们有源远流长的文化现象、艺术现象的重新认识，但肯定还有不同的声音。北京一个搞戏剧理论的理论家叫曲六乙，是搞戏剧理论的，在《戏剧文学》第一期，发表了一篇长文批评我的二人转研究。他说我的研究标题叫《对二人转另类研究的置疑》，认为我的研究是另类。我是什么研究呢？是人类文化学、是原型批评研究，和传统的不一样，他认为是另类，有批评的声音。今年《戏剧文学》第三期，就是上个月我写了一篇回应的文章，就是《原型批评视野中的二人转》。我认为这位老先生有些批评值得我思考，我的研究也不是尽善尽美，有很多问题。但他对我的批评有两个问题，一个是他对我所运用的批评理论和批评方法不太熟悉，他陌生，他还是那种传统的研究方法，社会学的。他说

大秧歌是插秧时所形成的歌和舞蹈，这个不对，这个太落后了，今天的文化人类学研究不是这样的。人类表达感情，就有了舞蹈，不能望文生义说大秧歌是插秧时所形成的歌和舞蹈。原始舞蹈不是这样的。第二个呢？他对东北文化陌生。他还认为我们东北文化多数是从关内移植过来的、移民过来的，关内文化、中原文化对东北文化无疑有影响，并且产生了重要的、不可忽视的影响，但是你说东北这个地方原来就没有文化，现在被考古事实证明是错的。而且这些考古事实已经被考古学界、学术界所充分认可了。一个戏剧理论家在谈论戏剧问题的时候，首先有前提条件，你对这个研究者所运用的方法你得熟悉，对这个学者所研究的这个问题、背景、来龙去脉，至少大体上熟悉，你不熟悉，和你原来的不一样，你就抱着一种批评、排斥的态度，这不是科学的、严谨的态度。有争论，而且这个争论还要继续下去。

（2008年4月27日，李文博根据录音整理）

后记

本书是吉林省教育厅社科项目“当代二人转研究”的课题成果。

戏谑和狂欢是新型二人转最主要的艺术特征，戏谑是表演形态方面的特征，狂欢是文化精神方面的特征。戏谑和狂欢构成了二人转不可替代的独特性。这两个概念可能抓住了新型二人转最主要的东西，通过本书我力图把新型二人转的戏谑和狂欢论述得更精彩些、更深入些、更有力些、更耐读些。

《戏谑与狂欢》是我关于二人转研究的第三本书。第一本是《二人转与东北民俗》（吉林人民出版社2001年出版，2005年又以同名分上、下册重印），第二本书是《二人转的文化阐释》（文化艺术出版社，2007年出版，2008年重印）。《二人转与东北民俗》共十一章，分别探讨了二人转与东北远古圣婚仪式“二神转”的关系，与东北生殖民俗的关系，与萨满跳神的关系，与东北大秧歌的关系等，力求把二人转这种民间艺术放在东北民俗文化的大背景中去探讨，为二人转找到东北文化精神和形式的“根”；同时也探讨了二人转的表演形式、二人转与东北神话象征系统、二人转的原型结构模式和二人转与关东

戏剧的关系等。《二人转的文化阐释》是在《二人转与东北民俗》基础上的改写，是专门探讨二人转的由来即二人转的来龙去脉的，想把二人转独特的演剧形态作为另外一本书来深入探讨，但是由于种种原因，专门探讨二人转表演形式的书，一直没能来得及写好。

《戏谑与狂欢》是对当下二人转演出形态的一种概括。有些文章是近几年断断续续写成并先期发表过的，为了整体结构上的统一，利用今年一个半月的暑期做了全面的修改、调整与补充。按计划应该年末才能结题，之所以匆匆忙忙地提前完成，主要是想急于回答一些应该回答的问题。

最直接的原因，是来源于有些人对二人转的粗暴批评甚至彻底否定。有学者撰文并讲话说现在的二人转不是二人转，而是“二人秀”，赵本山的“刘老根大舞台”上演的二人转也不是纯正的传统二人转，而是打着绿色二人转的幌子上演的“灰色二人转”。

对二人转进行文化批判那是很容易的事，因为二人转明显的性趣味和粗俗表演，不符合主流意识形态和精英知识分子的文化观念，也与其他戏剧表演的形式和趣味大相径庭，还有个别二人转的低俗也败坏着二人转的名声，对它进行批评、指责、声讨、鞭挞，甚至呼吁稽查，都可以获得呼应的声音，特别是会受到媒体的关注，制造出“轰动效应”。但是，为什么在整个戏剧一片不景气的大背景下，唯独二人转却一花独放、独领风骚、火爆异常？仅仅用人民大众欣赏趣味低下能解释得了这一问题吗？二人转为什么 300 多年生生不息？新型二人转到底是一种什么样的艺术？新型二人转的主要特征是什么？新型二人转以什么样的艺术魅力牢牢地抓住了它的观众？新型二人转究竟是一种什么样的演剧形态？新型二人转到底表现了怎样的一种文化精神？新型二人转为什么会走向大城市并在大城市有了自己的根据地？新型二人转是一种极为原始、粗鄙的艺术，它怎么就可以迷醉了那么多现代的观众？二人转变形了，二人转为什么要变形？二人转为什么不能保持传统的形态？这些谜团都是需要探索、需要解释、需要回答的。

我们曾经有过那么多的专业戏剧家——据说一个小省曾经有过省市县三级剧作家 356 人，全国呢？我们曾经有过那么多的戏种，那么多的获奖剧目，有那么多剧团，但是，我们能够留下的优秀戏剧究竟有多少呢？有哪一些剧种和剧目可以牢牢地吸附观众，让观众离开电视买票走进剧场去欣赏呢？二人转虽不是什么高雅的艺术，但是，又有哪一些戏剧可以像二人转那样获得观众的普遍持久热烈欢迎呢？

一个学者，不能像普通大众那样对二人转做简单粗暴的道德批判。学者的任务是深入探讨，把大众说不明白的问题说明白点，为大众解疑释惑，不是一惊一乍地搞耸人听闻。但遗憾的是，对新型二人转，简单粗暴批评、一惊一乍的学者过多，而深入认真探讨的太少。用一个“二人秀”的概念就把受到许许多多观众欢迎的新型二人转一律给否定了，这是科学严谨的“美学”态度吗？

二人转有它源远流长的历史，有它的形式之根和精神之根，有它的原型，也有它的变形史。新型二人转是在新的时代文化环境中新的变形。这变形表现了二人转对新的时代文化的适应，对人们新的情感要求的适应。有多少戏剧和曲艺适应了时代和人们新的要求而能够及时进行形式变化即形式创新呢？

二人转有问题，可以批评，但是，二人转表演形式和艺术精神，那是中国几千年留下来的文化传统，是十分宝贵的东西，也是十分独特的东西，它所表现出的戏拟和狂欢的独特性其他戏剧所绝对没有的，对它的鄙视不仅是对人民大众欣赏情趣的鄙视，也是对几千年文化传统的鄙视，对一种极其独特的戏剧形态的鄙视。

如果在国外，二人转这种民间艺术，轮不到我等之辈来研究，早有一些顶尖的学者进行学术探讨。因为，它是最贴近大地的艺术，最贴近人民的艺术，最贴近文化之“根”的艺术。但是，我们顶尖的学者大多在研究更正统的学问，没有多少人研究这土得掉渣的下里巴人的东西。一些美学家高高在上的批评，远离二人转本身，远离东北文化传统，也远离人间烟火。我不满意对二人转民间艺术的鄙视，更不满意对二人转粗暴的批评和否定，我想试着研究并急于回答一些问题，

但我没有更多的积累，又缺少才气和灵气，所以，我也说不出很有价值的见解，也不能很好地回答一些我认为比较重要的问题。

感谢辽宁人民出版社对本书的出版给予了大力支持，在此表示我深深的敬意与谢意。感谢艺术家徐筠先生，为本书提供了大量的二人转插图，感谢民间艺术家刘兆娥为本书提供了精彩的封面画。也向耐着性子读过此书或大致翻过此书的朋友表示我深深的敬意和谢意，但还是更希望听到朋友们的批评意见和建议。

当然，来自否定新型二人转的美学家的意见我也欢迎，只是，不要像对待新型二人转那样，简单粗暴、一惊一乍、耸人听闻；要认真踏实深入研究，不要走马看花、道听途说；要了解二人转的现状和历史，不要依据二人转的概念；要学理性探讨，不要情绪性批判；要建设性商榷，不要毁灭性轰炸。

杨朴

2010年8月28日

于吉林师范大学