

杨朴著

戏谑与狂欢

新型二人转艺术特征论



辽宁人民出版社

本书是作者多年从事二人转艺术研究工作的结晶，也是作者多年从事二人转艺术研究的成果。本书以马克思主义为指导，运用马克思主义的立场、观点和方法，对二人转艺术进行了系统的、科学的、全面的分析和研究，揭示了二人转艺术的本质和规律，为二人转艺术的繁荣和发展提供了理论指导和实践依据。本书是二人转艺术研究的重要成果，也是二人转艺术爱好者和研究者的必读书目。



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；二人转是与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“不能说得太砢砢”。“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，他们所谈的内容确实确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双人浪漫舞，还是新型二人转的逗哏调情，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，以及逗哏调情等，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