

藝 品



一九九〇年 第一輯
(总第八輯)

艺 品

一九九〇年 第一辑

(总第八辑)

· 理 论 研 究 ·

- 论二人转的滑稽之美.....田子馥 (1)
千红万紫安排著.....周传家 (14)
论戏曲艺术的语气差异.....屈江吟 (34)
中国戏曲的情感形态及其嬗变.....李 玫 (53)
故事与曲艺关系特征比较研究.....李 微 (61)
谈二人转的意境美.....张广熙 (76)

· 艺 术 探 索 ·

- 导演地位的重建.....康洪兴 (83)
东北话剧的突破与局限.....小 冯 (104)
在探索中前进
——从首届东北地区话剧节看东北话剧的特色与走向
.....李晓东 (115)

100534
谈杂技编导艺术.....李国雄 (127)

· “沈话现象” ·

戏剧的繁荣呼唤探索创新

——略论沈话的探索之路.....山 林 (135)

当代文化意识的艺术体现

——论“沈话现象”.....桂亚林 (143)

“沈话现象”的文化品格和心理走势.....孙 浩 (156)

《搭错车》之后

——我的一点畅想.....王延松 (163)

· 艺术争鸣 ·

探索话剧留下的思索.....戴明久 (170)

试论《蛾》的本质观.....张哲俊 (180)

· 艺术管理 ·

谈间接管理.....吕思庆 (186)

· 艺海钩沉 ·

赛戏、饶鼓杂戏二探.....任光伟 (206)

清代左手书画家——高凤翰.....王梦庚 (214)

· 辽宁艺术家 ·

开拓者的足迹

——潘茵艺术道路初探……………韩 健 (222)

翰墨歌壮士 丹青颂风流

——谈回族画家白国文的历史人物画……………卢 骅 (239)



主 编	杨砚耕	编 委	王信威	李 微	责任编辑	周冰冰
副主编	任光伟		任光伟	安于田		桂亚林
	吴光宇		吴光宇	杨砚耕		冯 力
					美术编辑	张广熙

论二人转的滑稽之美

田 子 馥

滑稽，是东北二人转重要的审美特性。

滑稽，是喜剧性的主要表现形式。一般的民间小戏，都有鲜明的滑稽色彩，而东北二人转却是从外部形态到内涵肌理，从表演风格、人物风格、语言风格、到整个舞台构架，都浸染着浓郁的滑稽精神。这里既有艺术体现的客观的滑稽，也有人物风采的主观的滑稽。二人转艺术家总是让人们在一种轻松愉快的笑声中、鞭笞丑恶现象，烘托正面、肯定美好的道德情操，使艺术作品增强娱乐性和美的感染力。

因此，考察研究二人转的滑稽特性，对于二人转的艺术本质，弘扬二人转的艺术个性，是十分有意义的课题。

先谈二人转表演风格的滑稽之美。

以“演人物又不人物扮”为表演体系的东北二人转，是以演员为

中心的艺术。所以，演员的表演及其风格特色，是戏剧个性存在的基本因素。

二人转演员在舞台上“唱、说、扮、舞、绝”等一切表演行为，都是为塑造人物和创造剧场氛围服务的。在戏曲中塑造人物是按行当分程式活动的；在二人转中则既不分行当也不扮人物，而是两个彩扮的演员“分包赶角”，赶上谁演谁，演谁像谁，这种戏剧形态本身就富有滑稽性。

有人总试图按戏曲理论把二人转的男演员划为“丑行”，把女演员划为“旦行”，于是长期以来人们一谈到二人转的表演风格，就谈二人转的“丑角”，甚至称二人转为“丑角艺术”。因为这里涉及到“丑”与“滑稽”的关系，不妨多说几句。

我本不十分赞成把二人转看成“丑角艺术”，但这个戏曲中的术语在此也算“约定俗成”，借来的老婆也居然“过了夜”，如今许多人对二人转进行美学观照中竟离不开这个“丑”了。对此，我们有必要首先弄清这个“丑”的确切含义。

诚然，二人转学习和借鉴了戏曲中丑角艺术的许多表演技巧，如走矮子步，插科打诨等，但由于二人转的演人物不做“人物扮”，演员也不做行当扮，二人转中的“丑”自然也不是“丑角”的“丑”了。同样也不是与美相对应的“丑”，更不是“丑”的人物造型。譬如在杨八姐游春中，男女两个演员都有机会先后进入杨八姐、余太君、杨洪、宋仁宗、包文正，哪个人物是“丑角”的“丑”呢？在《寒江》中一个“唱丑的”的演员，同时扮演性格、身分、性别不同的四个人物的“青纱帐”，又哪个人物是“丑”的形象呢？都不是。所谓“唱丑的”根本不是“丑角”，不过是彩扮的男演员的外部中性造型、或者说是出了“丑相”的外相演员，与其说是“丑”，不如说是“滑稽”，“丑的终极便转向滑稽”。更何况，传统二人转中的“唱丑的”，如今也有了很大的变化，男演员也不全作“丑扮”了，而是采取接近人物的中性扮，文戏则文扮，武戏则武扮，喜剧则喜扮，苦戏则苦扮，现代戏则现代扮，所以，笼统地称二人转为“丑角艺术”就更不确切了。

二人转的表演不作固定人物扮，演员“跳出跳入”随时准备从甲人物“变”为乙人物，所变出的人物，既不是“丑角”，也不是人物的本色形象，而是艺术化了的“相”。并且根据人物的不同身分、性格，变出不同的“相”，其中有“俊相”也有“丑相”。“相”也不是个人物的概念，而是一个抽象的多种多样的人物“形貌”，是某种象征意味的符号。变相，是二人转的重要的表演手段。“丑相”是“相”的一种，不是“丑”，而实质是具有“辩捷讥谑”精神的滑稽性的相。

“丑相”在二人转表演行为中是个重要的“添加剂”，不仅男演员出“丑相”，女演员也可以出“丑相”。如白晶在《倒牵牛》、《美人杯》等剧目的表演中，就是出“丑相”十分成功而又得体的女演员。老艺人刘士德谈演《西厢》红娘时曾说：“我就在红娘的顽皮性格上排戏。演法是半学姿态半用丑态”，“既让观众看出是丫环红娘，又有丑的表演风格。”①可见滑稽并非为“丑”而变，而是弥漫于整个表演风格之中，只是“丑相”中滑稽色彩更浓些。

“丑相”也是五花八门的，老艺人在实践中创造出许多模式，如“喜相”、“委屈相”、“惊相”、“愣相”、“怕相”、“哭相”、“笑相”、“傻相”、“冷相”等。当然，这“相”不过是演员“以夸大了的面部表情”和形体动作的表演技巧，因此，“相”也不是凝固的，总是根据演员的表演素质而变化着。

“丑相”所以具有滑稽效果，那是基于形态异常性的外观夸张或变形，让人感到格外有趣的形式表现，从而使对象不仅让人感到滑稽可笑，而且也感到可亲可爱，这在美学上称之为客观的滑稽。

当然，在二人转表演行为中还不仅仅是“变相”，还有唱、说、扮、舞、绝等，都是“变相”的辅助手段，构成二人转总体的表演风格。这里有奔放不羁的“三场舞”，有谐谑、幽默的专口、定口、套子口，有优美动听的唱段，也有飞去飞回的杂技般的手帕绝活。它们之间浑为一体，呈现严格的形式美，欢快的色彩美，悦耳的音乐和谐美，这些都是意在炫耀二人转表演形态的外部，同样具有令人感到会心发笑的滑稽之美。

并不是所有能引人发笑的行为都有滑稽之美。穷形怪相，油滑、

做作，或一些肮脏、低级、庸俗下流的“耍逗”，也可引人发笑，却令人“肌上生栗”，实为滑稽之美的大敌。所以李渔提出设置“科诨”必须“戒淫褻”、“忌俗恶”。滑稽之所以谓美，不仅是可笑，更重要的是它包含着一种机智、敏慧、幽默的力量，在辩捷讥谑的变形中，丑的被揭露和否定了，美的东西被肯定和宏扬，而且，那些能激发美感的東西，表现了隐藏在内部的有价值的精神生活。

“风格即其人”。一个剧种风格是一个群体创造的和历史积淀而成的。同样，风格也熔铸了一代又一代的艺术家。在传统二人转的历史上，曾经培养出像小骆驼、刘大头、徐大国、谷振铎、刘士德等一批名艺人、关东“名丑”，到了八十年代又涌现出赵本山、韩子平、秦志平、邢国库、白晶等一批新秀，保持并发扬了二人转幽默、滑稽的表现风格。

二

二人转艺术的主观滑稽，总是体现在艺术家们创造的人物形象之中，这是社会现实滑稽对象的直接再现。这些人物的滑稽意识通过主体的表象过程产生的，总是呈现机智、讽刺、嘲谑、幽默等诸形态。

这里值得说明一点，中外美学家对滑稽的解释是不相同的。车尔尼雪夫斯基认为“只有到了丑强把自己装成美的时候，这才是滑稽”，他是把“丑”看成滑稽的本质②。中国传统美学则认为“滑稽”都有智慧、机敏、诙谐之意，“以言辩捷之人，言非若是，说是若非，能乱异同也”③。把“美”看成滑稽的本质。

二人转是中国传统美学观念的产物，它的人物是滑稽与崇高的统一，是内在的美和善、聪明和机智、以奇特、幽默、甚至是荒唐的、内美而外丑的形式表现出来，这是滑稽性人物的基本精神。

艺术家在塑造人物时总是有意的在艺术中给以夸张、笨拙、荒诞的表现，使人物在喜剧性冲突中，给观众一种滑稽的美感。迄今为止，二人转画廊中几乎所有人物都蒙上了夸张的色彩。不仅《寒江》中的姜须、《美人杯》中的隋大吹、斐丽美，成为地道的滑稽人物，

连包公、余太君、太后、皇帝、狄仁杰、以及端庄秀美的崔莺莺、祝英台，也都是夸张了的人物，富有滑稽色彩。二人转剧目中有的是喜中见滑稽，有的是俊中见滑稽，也有的是悲中见滑稽，叫做“悲剧喜唱”。如《冯奎卖妻》，本来是感人泪下的悲剧场而，可偏偏要穿插夏老三、人贩子与船夫喜剧性的“说口”。

二人转艺术家在创造这些人物的滑稽精神时，一般采取三种手段。

（一）用人物自身的某些惊人之举，展示人物的机智、敏慧和幽默。

在民间艺术中，人物造型直接反映了人民群众的生活理想和美学理想的某种追求。在二人转人物中素有小人物比大人物聪明，女人比男人聪明，臣子比皇帝聪明的特点，这是人民群众追求自由和个性解放的折光反映。当然，这也有个优良的传统。在《史记·滑稽列传》中，司马迁就热情讴歌了一批地位低微、其貌不扬，却聪敏过人，善于“滑稽多辩”、“谈言微中亦可以解纷”的如淳于髡、优孟、优旃等小人物。荒淫无度的秦二世要漆城墙，谁也不敢反对，唯有地位卑贱的优旃以“漆城墙荡荡，寇来不能上”的笑话，制止了劳民伤财的荒唐之举。

二人转《西厢》中的红娘，《回杯记》中的小春红等等，也是这样的小人物。她们有胆有识，聪明、机智和勇敢，她们对个性解放的思想追求和体认高度，都超过了她们的小姐。在小姐抗婚斗争中不止是传书递简，而是足智多谋的参谋，或略施小计就成人之美。中间充满对大人物机智的戏弄、便捷的嘲讽、善意的幽默和滑稽，在观众心目中是些可亲可爱的人物。

插牌招夫的刘金定（《双锁山》）、十八里相送的祝英台（《梁祝》）、井台订情的蓝瑞莲（《蓝桥》）等，以其过人的机智和胆识，执着地追求性爱自由、婚姻自主，在今天也许算不了什么惊人之举，但在十八世纪的中国舞台上出现这样的人物形象，简直如划破夜空的火光，对传统伦理的叛逆精神是震撼人心的。单出头《王二姐思夫》成功地细腻地刻画了王兰英思念进京的未婚夫近于疯狂的心理状

态：

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／若不是二老爹娘管得紧／我一画画到苏州城的大街上／④画道、画圈、摔镜子、撕被子，这些行为看似夸张，又有些笨拙，却真实地深刻地揭示王二姐（实际是东北农村姑娘性格）想念未婚夫张二哥如炽如焚、欲火难耐的心理活动，因而“夸而有节，饰而不诬”，在观众心里产生了强烈共鸣。

《杨八姐游春》中的余太君，表现了一个征服淫恶的大智大勇，是另一种类型的人物。她那一张从天上到地下都无法寻找和兑现的若大的“彩礼”单子，使自恃“普天之下莫非王土”的昏君宋仁宗尴尬、恼火，而又无可奈何。

总之，像这样集崇高与滑稽于一身的人物，在二人转中是比比皆是。

（二）让人物用主观剖示的方法，揭示人物的内心世界，以呈滑稽精神。

用嬉戏的方式，窥视他人的隐私以快娱自己，差不多是每个“观众”都乐于从事的心理活动。正是从满足观众这些审美心理出发，二人转艺术就特别强调“把心掏给你看，使不可见的能见，不可听的能听”，通过“自省”剖开人物自己的灵魂。戏曲理论称之为“剖象表现”。对人物的内心世界作叙述性的解剖，本是文学作品的专长，二人转的剖示形象，带有说唱文学的痕迹，趋于“再现”和“表现”两种艺术倾向相融合的美学观，实际是以滑稽的形式剖开滑稽的心灵的手段。

大致有四种现象。

1. 独白式的自我剖视。

二人转的许多抒情场面都是人物“自哀自怨”地向观众剖白自己的内心世界，哪怕是极隐密的私情也毫不掩饰地倾泻出来。如《西厢》在崔莺莺“听琴”之后，“我明白了”，“明白”什么呢？原来是“你想我夜不安寝把瑶琴抚、我想你深更半夜花园降香……”这段

戏是从崔莺莺视角切入，不仅剖示了自己如何想念张生，也猜想到张生如何想念她，达到“倒拿笔反写字”的程度。这些心理活动，不仅离开了戏剧空间，也超越了时间的局限，并且表现了一个夸大的心态，这是建立在民间审美取向中的“自我”。

2. 照镜子式的自我剖视。

这种“剖象表现”从心理学角度去分析，就是通过“镜子”增加“客观自我意识”。心理学家认为“镜子给自己一种实际的形象，你可以很实在地看到自己的样子和所做行为。”⑤别人就是自己的一面镜子，“在某种意义上，你就是其他人看着你自己的形象。”（同上）所以，这种剖象法，实际是站在观众的角度来对人物作“自我剖析”的。如陈功范创作的单出头《真人假象》中，老贾剖析自己溜须拍马说假话时内心活动的一段戏：

（得意地）一身假料／一副假笑／说假话不红脸／办假事不害臊／尤其向领导作汇报／那更是假嗑假唠／假腔假调／投其所好／对症下药／死蛤蟆我都能说出尿！

妙在老贾剖开自己的灵魂之后不是“自我欣赏”而是另有苦衷，揭示了复杂的内心矛盾，反映了丰富的社会内涵。与其说老贾给自己照镜子，不如说是给社会照镜子，倍觉滑稽。

3. 通过动作剖示心理。

这种剖象手法，在二人转剧目中比较多用。如《蓝桥》中蓝瑞莲冒雨赴约的一段戏。

水里泥里全不顾／泞泥洼子跑冒烟／青丝开了抛脑后／罗裙开了搭在肩／腿带子开了不顾系／绣鞋拔掉不顾穿，……⑥这是以第三人称叙述，通过夸张的“动作”描写，揭示她急于冲出牢笼焦急如焚的内在情绪。

4. 心理剖析与现象再现结合。

二人转《三盗芭蕉扇》，孙悟空钻到铁扇公主肚子的表演活动，是一般话剧手段无法再现的。但二人转不仅可以用独唱剖视了孙悟空的内心活动，而且用舞蹈表演再现了他在铁扇公主肚子里胡折腾的形象，岂不滑稽？这段戏的舞台逻辑是进入“二人演一角”，孙悟空

钻进铁扇公主肚子之后，舞台上的外部剖象应该是只有一个公主，而不见孙悟空。但这个“剖象表现”不仅剖开了人物的内心世界，也剖开一隐一显的外部造型。在表演形体上是两个人，但在观众幻觉中应该是一个铁扇公主，和公主肚子里的孙悟空。

（三）用人物形质倒错的方式，以呈滑稽之美。

《济公》中的济公是以外形脏丑与内质美善倒错以显滑稽；《哪吒闹海》中哪吒是以儿童的外形与神勇的内质倒错以呈滑稽之美。二人转人物则大多是文化性的形质倒错现象。如《红月娥做梦》，红月娥本是驰骋疆场的名门女将，可她作的梦却不是名门贵族千金小姐思夫盼嫁的场面，而是东北农村野丫头思夫盼嫁所思所寻所言所动。这是文化层次、生活心理与外在身分极不吻合的倒错，更显滑稽可笑。另如《包公赔情》、《穆桂英指路》等，也有类似的现象。

三

诙谐、幽默、滑稽的语言风格，在说唱性很强的东北二人转总体艺术风格中，是居于主体地位的，它介于客观滑稽与主观滑稽之间，又驾于二者总体之上。因为语言（包括说口、唱词）既是表演动作的重要组成部分，又是打开人物内心世界的金钥匙，更是展示人物机智、嘲讽、幽默的重要手段。

东北二人转语言风格的滑稽性，是以东北民间语言风格和审美追求为基础的。东北农民（包括市民）观众看二人转，不满足于用生动、准确、鲜明的语言刻画人物，更要求它富有滑稽性、趣味性。

“红火、热闹、对味、有趣”是二人转观众最基本的审美要求。东北人生活本身就充满无拘无束的诙谐，其风格是苦中求乐，孤寂中求热闹。从一定意义上说，二人转语言的滑稽性就是它的观众“自娱性活动”的需求。黑格尔在讨论“滑稽”时就认为每个有生命的活动的个体，“都在设法实现自己，而且也确实在实现自己。就美和艺术来说，这种自我实现的意义就是：他要作为艺术家而生活，要按照艺术的方式去表现他的生活。”⑦正是如此，二人转语言的滑稽风格，就

是东北农村田间地头、伐木场上，铁匠作坊等处流行的诙谐、幽默的民间俗语、俚语、浑话、笑语、故事、传说，“按着艺术的方式”去进行“自我实现”的手段。

二人转语言的滑稽性，核心在“趣味”，风趣，有味。李渔说：“趣者，传奇之风致。”“趣”是艺术境界的极至。趣从意境中出，谓之意趣；趣从真情中出，谓之情趣；趣从机智中出，谓之机趣。二人转是丰富的民间语言宝库，上述“三趣”皆备于此。

我们从“趣味”的角度去考察二人转语言的滑稽，常见的有这样几种形式。

1. 俏趣。

二人转最常用的语言形式是“俏词”、“俏口”，逗出俏趣来。如《西厢》观画的一段戏，本来是一段文戏，却用“武”唱。唱出许多“俏词”：

女：头一张，有男有女有一匹高头了了大不是吗？男：笑，都是一匹马。女：马就是马呀，男：马上驮着谁呀？这里不直说“高头大马”，偏要把“马”字甩出去。下一张更加一些“俏口”，显得十分风趣。

女：三一张啊，有男有女有匹高头溜溜溜大啦不是吗，男：（说口）唉，还是那匹揣驹的马。女：什么揣驹马？男：骡马嘛，它不揣驹怎的？女：骡马不能上阵。男：那你怎么上阵呢？女：我是武的。男：啊“捂”的，我说吓掉系把了呢。女：甚么？男：我说的是甜香瓜，一捂就掉把。（接唱）还是那匹马，……⑧

唱腔内加“说口”，很有相声中逗良捧良的滑稽效果。这里还巧妙地用了“打岔语”。“打岔语”是一种地域文化的语言机趣，“捂”与“武”同音，“系把”是“瓜蒂”的方言，这一“岔”别有风趣。

在二人转中连最普通的问姓名、问年龄，经艺人加进“惊词”、“俏词”，也妙趣横生。

女：问一声先生你贵姓？男：学生我跟头梦子本姓张⑨。问一声姐姐你贵姓？女：小奴我喇叭梦子崔家大姑娘。问一声先生你贵甲子？男：我三五加一，二八一十六岁是个读书郎。问一声姐姐你青春有

几？

女：我二七加四、三六二九一十八岁，我是个大姑娘。

2. 逗趣。

二人转讲究“说、学、逗、唱”，“逗”是广泛意义的基本功之一。最典型的是《回杯记》开场的一段戏。可惜新整理改编本为了集中篇幅把它删去了。王二姐思念一去六年未归的未婚夫张廷秀，死活不明，王员外又逼嫁苏家，嫁期今日，王二姐至死不从，就寻死上吊了。小丫环春红救下王二姐，为了使她悲转喜来，逗她一乐，好到花园去会“要饭花子”张廷秀，这也有试探的味道。聪明而顽皮的春红先是“三道喜”，把王二姐道恼了，然后“二数张、张、张二嫂”，用风趣的笑话把王二姐“逗”乐了。最后报说“张廷秀张姑爷回来了”。接下盘问头戴什么？身穿什么？足登什么？腰扎什么？手拿什么？这段戏遍用“双关语”、“打岔语”、“歇后语”，妙趣横生。这里只引一段：

春红：他身上穿一件老道袍。王二姐：那是蟒袍。春红：饭舀子吗，你说马勺。王二姐：蟒袍。春红：发水嘛，你说涨潮。王二姐：蟒袍。春红：华容道（戏名）嘛，你说挡曹。王二姐：蟒袍。春红：蟒袍蟒袍蟒袍！……⑩丫环春红在这里是故用笨拙无知掩饰“逗”王二姐的真相，更显滑稽有趣。

3. 机趣。

二人转有许多地方表现人物的巧智、机敏。如《锯大缸》，寡妇王二娘对张铜炉有情有意，为了找个多在一起谈谈心的机会，故意打破了缸。

张铜炉：这口缸打得真奇怪呀，不是旧伤全是新伤。王二娘：（唱）昨天夜里三更过，耗子抓猫闹得慌。我拿起枕头把耗子打，一枕头砸坏了这口缸。张铜炉：（唱）枕头怎把缸砸坏呢？枕头瓢里全是糠啊！王二娘：（唱）我家的枕头不一样，石头瓦块往里装。张铜炉：（唱）这么硬的枕头怎么能枕呢？铜头铁臂也得硌伤⑪。

先说枕头能砸破缸，很奇，后知枕头装的尽是石头瓦块，又奇，王二娘的智慧、妙语连珠，“开心的巧辩”，对张铜炉的一片深情“欲掩

更显”更感滑稽而有趣，再看《寒江》中姜须前来撤兵，千说万说樊梨花也不发救兵，姜须便急中生智，巧妙地用反复式修辞方式“激将”。

男：嫂子呀，我这一提你呀，就见苏海大队忽拉一下子——

女：（自信的）后退四十里！男：（装呕状）唉呀嫂子，你可别不嫌可惨了。忽拉一下子，全围上来了。苏海用力一指：小小姜须，今天放你回去告诉樊梨花，想当年我不是她的对手，可如今，她生了薛猛，破了杀戒。她不来便宜了她，若来了，我三下两下，将她拿下马来，我也不打她，我也不骂她，我把她……唉呀嫂子，我可不说了。不然，你不得说我掏瞎话了吗？

欲言又止，这里姜须智机地甩出一个“包袱”，樊梨花急之欲听，姜须就偏不讲，欲言又止再三，也反复再三，樊梨花的火气已憋到一定程度，姜须才说：

男：好！你听着。苏海老儿说：我也不打她，我也不骂她，我把她赏给三军，做个——女：（紧接）什么？男：万人之妻！⑫这一下，可把梨花“刚”恼了，当时下令出兵，观众更加赞赏姜须智慧与滑稽之美。

4. 骂趣。

二人转的语言，骂人也能骂出个“趣味”了。《王婆骂鸡》很典型。这里仅引王二姐骂张廷秀（《回杯记》）为例：

从前看你像个竹竿子样，哪曾想长来长去节节空。从前我看你像豆芽子菜，哪曾想长来长去弯了弓。东道沟的泥鳅来回跑，你长到多咱也不能成龙。癞狗子就在墙头叫，看你也不像个咬狼虫。武二郎抱鸭子去把围打，你扁嘴也不像拿兔的鹰。都说是老虎一个能拦路，黑瞎子一百五十对熊。杀父之仇你不报，夺妻之恨你能容。⑬

这不是粗话、脏话成堆的“骂”，而骂得很俏，紧贴人物身分，俗话雅说，恨中含爱，入情入理，有趣有味。

5. 雅趣。

二人转善于把民间传说、神话故事、历史人物、诗文典故糅到语言中去，俗中见雅，点染成趣。多用“十字锦”、“十层兵”等修辞手法，但也有例外。在《蓝桥》“劝戒酒色财气”篇中通篇讲古比今，一句一典。在《擀面》中梁赛金从磨面、合面、切面、捞面，借用

了大量典故。如“周仓大屯撮麦忙”，“张阁老神驴牵在手”、“胡敬德钢鞭拿在手”、“东山墙摘下来罗士信”，“王怀女大刀拿在手”等等，不受历史、空间、人和物的局限，信手拈来，借音借义、力在夸张，把个梁赛金写“神”了。你看她用“张阁老神驴”磨面，用“胡敬德钢鞭”赶驴，用“王怀女大刀”切面，岂不滑稽？周仓转借为梁仓”，罗士信转借为筛面的“箩”，不然何以挂在东墙上？这种借代法难免牵强，可能造成“认知不协调”，但从审美角度看“此等半有半无，半古半今，事之所无，理之所有，极玄极玄，荒唐不经处”^④恰在传神，经会意而知之，饶有奥趣。

二人转语言的滑稽性，还体现在许多语言形式里，如“盘道式”、“对歌式”、“谜语式”、“比兴式”、“顺边口”、“套子口”、“连珠词格”、“排比词格”、“谐比词格”、“顶针絮麻词格”等，真是五彩缤纷，丰富多样。

但，为了通俗，丰富，滑稽，也难免精芜混杂，良莠并处。然而瑕不掩玉，“美出乎丑璞”。^⑤

总之，滑稽，是二人转艺术的主体精神。滑稽的价值，与其说是为二人转艺术形式而存在，不如说是为它的观众而存在。在一定意义上说，东北农民、市民需要二人转并且把它作为自己精神生活的存在体而去珍爱它、抚育它，其实质是需要“自我实现”的娱乐和滑稽。人们需要滑稽以渲泄感情，就因为滑稽所引起的笑有很大的穿透力，可以“进入人的灵魂”，有助于提高人的生命活力，使人形体放松，得到娱乐和休息；可以使人的精神得到启迪，释放新的神采，提高自我意识。农民看二人转说“解乏”，实际是在滑稽面前自我心理得到调整，好像给自己照了一次镜子，从而接受人类最美好的道德情操。

一九九〇年五月二十三日。

注 释：

① ②见《二人转老艺人刘士德回忆录》，王桔整理，《二人转史料（四）》第148、168页。

③ 见《车尔尼雪夫斯基论文学（中）》，第89页。

④ 见《史记滑稽列传》〔索隐〕，《二十五史》卷一，第348页。

④ 见《二人转传统剧目汇编（一）》，第148、71页。

⑤ 弗里德曼等著《社会心里学》《黑龙江人民出版社》，第115页。

⑦ 黑格尔：《美学》第一卷，第270页。

⑧ 李青山谈《西厢》，王兆一整理，见《二人转史料（三）》第227页。

⑨ 东北人把“翻跟头”叫作“张跟头”。这里用“跟头”比作“张”与下文用“喇叭”比作“崔”一样用法。“崔”是吹的借音。

⑩ ⑪ ⑬ 见《二人转传统剧目（三）》，第2—3、411、27页。

⑭ 葛洪：《抱朴子博喻》，《中国美学史资料选编（上）》，第167页。

⑮ 见脂批《红楼梦》（甲戌本眉批第二回）。