

田子馥 著

咱俩的

王国

二人转乡土美学论

北方联合出版传媒(集团)

股份有限公司
春风文艺出版社



春风学术文库



田子馥 著

咱俩的王国

三人精神与美学论

北方联合出版传媒（集团）股份有限公司
春风文艺出版社

© 田子馥 2010

图书在版编目 (CIP) 数据

咱俩的王国：二人转乡土美学论 / 田子馥著. —
沈阳：春风文艺出版社，2010.6
ISBN 978-7-5313-3676-1

I. ①咱… II. ①田… III. ①二人转—艺术美学—研究 IV. ①J825.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 042620 号

咱俩的王国：二人转乡土美学论

责任编辑 王 平 尹明明

责任校对 高 辉

装帧设计 冯晓驰

幅面尺寸 145mm×210mm

字 数 347 千字

印 张 11.25

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次

出版发行 北方联合出版传媒 (集团) 股份有限公司
春风文艺出版社

地 址 沈阳市和平区十一纬路 25 号

邮 编 110003

网 址 www.chinachunfeng.net

购书热线 024-23284402

印 刷 沈阳市博益印刷有限公司

ISBN 978-7-5313-3676-1

定价：26.00 元

常年法律顾问：陈光 版权专有 侵权必究 举报电话：024-23284391
如有质量问题，请与印刷厂联系调换。联系电话：024-62237222

目 录

引论 守望乡土 / 001

上篇：乡土本源论

第一章 审美冲动成乡土艺术之母 / 019

栖居于东北乡土的人，对于精神匮乏的不满足才产生审美冲动，审美冲动是为了重新构筑已经残破的精神家园。无论是寻根与蔓、底与边、原始创意与滚雪球，这都是守望乡土的人们，恪守对乡土叙事方式热心地期待与追寻本源。

第二章 “二人”是生命的形式 / 053

“二人”是二人转生命的形式。“二人”在一“转”的瞬间能生成无穷的生命动力，转化成多彩多姿的人物，演绎着“半·变·活”的哲学精神，“活力四射”的演剧形态。

第三章 独特的演剧形态与人物性格魅力 / 084

在纯二人转中最能体现本体演剧形态的是“演人物又不人物扮”，创造了非戏非曲的第三体。人物表演、剖象表现，均为塑造二人转人物独特性格魅力的重要手段。

第四章 “九腔共和”的乡音心曲 / 111

二人转源于乡土民歌、民间音乐。人的来往与融合，必然造成音乐的融合。以东北民间音乐为基础又广泛吸纳了大江南北、长河上下的音乐种子，形成“九腔共和”的乡音心曲。激情挑逗的人性化、性格化，是二人转音乐的发展空间。

第五章 原始装饰只是美化“二人” / 126

一盏蜡灯，一条头巾，一件腰包，是二人转初创阶段的装饰物，扇子、手绢是人的象征。戏曲是人物扮，曲艺是素扮，二人转是彩扮，装饰的是“人”，是“二人”的命脉。

第六章 “空白空间”乃生命之源 / 143

“空白空间”乃生命之源。“空白空间”突出的是人，老艺人在“空白空间”能表演出花的香味来。舞台“一旦为物体所充塞，人就不复存在”了。场院、村头、大车店，只要有人站脚的地方，就有二人转。

中篇：乡土风格论

第七章 民间乡土的喜剧精神 / 157

乡土艺术的整体风格，是令人开心、发笑的喜剧精神。但笑，不都是喜剧。喜剧的笑是观众对丑的否定，对美的赞扬。传统喜剧的抒情谐趣，讽刺喜剧的针砭时弊，喜剧能使人消除疲劳、积蓄力量。

第八章 “井台会”是典型的悲剧喜唱 / 195

“悲剧喜唱”以一种顽强的生命意识正视悲剧的现实。蓝瑞莲的悲剧不在于她自身的悲剧命运，恰在戏内戏外不被理解和同情，这才是“悲剧的悲剧”，真正的悲剧喜唱，也含有悲剧的影子。

第九章 滑稽风格之美 / 212

二人转的滑稽是风格，而不是滑稽人物。“丑角艺术”也不是滑稽小丑，而是调笑取乐，语言情趣。

第十章 “以物喻物”的乡土叙事 / 230

乡土叙事的特点就是“以物喻物”。根据民间说书讲史的故事，艺人将有趣人物或故事切割成碎片，再由别一个故事的“轴线”连缀起来。“碎片连缀”的整合方式有谐音借义的象征意味，以及“盘家乡”、“扒短”、“跑驴”、“老汉背妻”等形成独特的叙事风格。

下篇：乡土文化论**第十一章 文化理想与精神家园 / 253**

二人转的乡土文化构建，充分展示了农民的智慧，礼赞生命，心理仪式，征服意志，生命原趣，以及乡土之根的“精神家园”。

第十二章 东北民俗是个大染缸 / 273

“俗”是乡土文化之根，化俗是二人转“化他为我”、“化古为今”、“化雅为俗”的功能。东北民俗是个大染缸，有大吞大吐的异化精神。

第十三章 “像不像，做比成样”的乡土哲学 / 297

具有象征意味的“像不像，做比成样”是来自乡土的社会酵母，它与“演人物又不人物扮”的美学原理互为依存，但从观众“三分看戏，七分想象”来思考，人物形象是靠“想象”完型的。

第十四章 东北民间艺术审美判断 / 313

在一定的民俗环境中长期积淀，形成“集体无意识”的审美惯性思维，东北人共享的“十重十轻”的审美判断，是二人转生成的社会酵母。



第十五章 “审丑快感”的前世今生 / 331

“审丑快感”也是乡土所生，小放猪的大鞭哨，男男女女的荤故事。古有“嬉褻过度”，现代“妈妈的”国骂，二人转的“肆丑为美”禁而不绝。

后 记 / 345



引论 守望乡土

乡土，不仅仅是民俗意义的民间，不仅仅是地理历史意义的故乡，而是灵魂栖息的沃土。东北二人转是东北地道的乡土艺术，是东北农民的精神家园。“乡土之美在现代人心成为一个家园般的美好想象，这种包含着故乡、故土、大地的精神实体，成为人的恋土和回归家园的冲动本源。那些从乡土出发而离乡别土的精神流浪者，那些在喧嚣的都市中对土地依恋的巨型想象，在全球化扩张中不断失落，于是，离乡—思乡—无乡—寻乡—回乡的精神回归形式，成为自赫尔德林以来诗人们呼唤‘诗意地栖居’的持续呢喃。”^①这就是人们守望乡土，恪守对乡土叙事方式热心地期待。这不仅是留守乡土的人们守望，城乡结合部和城市人们守望，漂泊在海外人们更在殷切地守望。

—

中国大地六十年来发生着前所未有的巨大的变化，历史地推进到商品化、国际化的阶段。在商品化、国际化的声浪中，人们在急匆匆寻求国际标准，似乎不用国际的度量衡衡量一下，什么中国制造、中国文化似乎就不那么光彩，不那么仗义。这不禁令人想起1840年英国用大炮和鸦片轰开中国的大门，摧毁了大清皇帝“天朝

^① 王岳川：《乡土美学的新世纪意义》。

大国”的美梦，中国人开始丧失了自信心、自信力。从此“欧洲文化中心论”盘踞在中国意识形态领域，将近一百七十年来。本来随着推翻三座大山，也在形式上推翻了“欧洲文化中心论”，可是伴随着改革开放的波涛，“欧洲文化中心论”又有回潮。有人竟然放弃了民族的个性、民族的自信，连起名字都是欧化了，总觉得美国的月亮比中国的圆。实际中国正发生的一切，是世界上没有一个民族所遇到过的。我们的情况也较别人有很大的不同，我们的民间区别于他者的民间，我们的现代性同样也是区别于他者的现代性，都具有鲜明的中国特色。

鲁迅在“欧洲文化中心论”席卷整个中国文化界的猖獗时期，就清醒地指出：“只有民族的，才是世界的。”^①只有保持民族的个性，才能在世界大花园中绽放独特的鲜花；只有民族的个性，不被世界的共性所淹没的时候，越是民族的才越是世界的，这就是中国文化“和而不同”的理念。意思是说民族大众的东西才有时效性，才会被老百姓认同，流通才有生命力：一方面要抛弃狭隘的民族主义，不是提倡所有的都打上民族的旗号；另一方面千万不能放弃民族的个性，民族的魂魄。有人误解了鲁迅这句话，以为凡是民族的都要成为国际的。这是崇洋媚外的自卑意识。实际上只有民族的个性越强，在国际的地位则越高。如果一切民族的文化艺术都失去民族个性，哪还有什么和谐世界可建？

东北二人转，是地道的东北民间乡土艺术，是农民艺术家们运用东北方言、土语，用东北老百姓“不隔语，不隔音，最要紧的是不隔心”的故事、人物，用乡土叙事方式呕心沥血创造出来的，这个具有民族独特性的艺术，才给当地观众带来那样巨大的审美享受。乡土艺术，不是不可以离开乡土，乡土艺术离开乡土，必须保持乡土原型的艺术特色、审美风格，到异地才有生命力。有的文化企业家，明知都是乡土艺术的二人转，却扬弃了个性独特的人物、

^① 鲁迅：《且介亭杂文集》。



优美的唱腔，硬要适应异地观众共同欣赏习惯，塞进一些杂耍杂技的东西、脏说脏骂的语言，还要以周游到北美、日本、新加坡作为炫耀的资本，声称得到当地群众和官员如何好评。好像不如此，便不能显得他的艺术高超。那些认为只有被世界认可才有价值的观点，骨子里是觉得“民族的”比“世界的”低一个档次，觉得只有洋人认可了，才显得他的水平高。但至少这种观念，误导艺术家们都去追求什么“与世界接轨”。在形式上追求大制作、大场面、大包装，而在内容上扬弃民族的艺术个性，不追求展示民族的精神价值，如新编京剧《赤壁》的制作，放弃了具有民族个性的虚拟艺术，而追求实景的大制作，所谓“真实的表演”，只有“真实”的大布景，没有京剧艺术的灵魂，这对传承中华民族的优秀艺术来说，同样是一种灾难。设想一下，如果一个地方性的曲艺品种，放弃了方言，换成普通话，以能“扎根”北京、上海、广州为荣耀，成为那些地区的观众都欢迎的东西，导致乡土“文化失根”，岂不意味着脱离当地人的审美情趣而走进死胡同吗？

所以在一片国际化的声浪中，守望乡土，就是守望民族的个性的灵魂，守望中国的民族风格，中国的民族气魄，守望中国文化的立场。

二

东北二人转进城了，成为城市二人转，使得乡土艺术城市化了，为市民增添了一个重要的消费与娱乐空间，使他们在一天忙碌之后，能够在这些轻松的娱乐中得到松弛和满足。

东北二人转进城成为城市二人转，这是一种发展趋势。乡土本身是有区域性的，就东北而言，东北的城市也属于东北乡土的一部分，即使出了山海关，只要不离开同一个“方言区”，就不算走出乡土。但二人转进城不应该脱离本土本色。就像建国后由东北各级政府组建的专业二人转团体，它保持了乡村传统二人转的本土本

色，而又取其精华，剔其糟粕，提升了审美价值，变成可城可乡的二人转那样。

但目前城市随着市场经济的发展，寻求娱乐消遣成为社会发展的大问题。市民消闲与解闷过程，在大众消费文化的挑战与冲撞中，经营者在二人转里掺杂进去流行歌曲、民间杂艺、说唱小品之类，使二人转艺术本体发生变异。“观念的变化和生活方式的断裂所导致的‘文化失根’，将在半个世纪内持续震撼中国人的心灵。在现代化的城市变化中，所有迁徙者都遭遇到自身的生活方式、思想观念、文化模式的冲击和调整，同时随着这种迁徙，人们的艺术审美的方式和人栖居的方式同样将发生诸多变化。这一深刻的变化，给乡土美学的建构留下了新的可能性，给现代人怀乡、思乡、回乡，留下了丰沛的想象空间。”^①

城市二人转，在商品化中使乡土艺术失去本土本色的原因有二：

首先，城市二人转能在城里生存可以说是从“性猎奇”起家的。

改革开放之后开始让身体和性欲恢复本来的地位，在城市性解放的呼声不绝于耳。此时正好与传入中国的西方娱乐文化相遇。到如今，性开放程度，已经是洪水滔滔。这是对过去几十年的禁欲的反动，承认卖淫是女性用肉体与美貌作为一个资本要素去参与市场交易。于是色情行业明里暗里地衍生着，特殊的职业和特殊的消费群体被孕育出来。一时间社会上出现的性文化、性描写成为时髦。进城的文化素质偏低的二人转民间艺人，也只能用比较低俗的文化甚至是传统的妓院文化，去嫁接西方的娱乐文化、性感文化。商演老板不失时机地抓住一部分人需要宣泄压抑心中的性意识的心理，夸大渲染，向观众倾销，还借口说满足观众的需求。时有无遮拦的性意识挑逗，他们往往是自轻自贱、自贬自骂，而且骂得赤裸裸，连自己爹娘哥嫂都端出来，以淫乐方式取悦于人。他们借口

^① 王岳川：《乡土美学的新世纪意义》。



说，模特的脱，跳舞的摸，电影电视钻被窝，我们用嘴说说算啥。脏口，除了满足了一些人的低级情趣和性饥渴，也满足商家攫取金钱的欲望，但同时也培养了一些情趣低



城市民间艺人在演杂耍。

下的观众。所以在城市二人转里，脏口禁而不绝。

其次是流行歌曲、杂技杂耍，成了城市二人转的才艺。

城市二人转，首先要适应小市民的欣赏“猎奇”的口味。舍弃了在农村喜闻乐见的乡土气息，舍弃了传统二人转有个性的人物与优美的唱腔，增加了城市青年喜欢的流行歌曲和杂技杂艺，利用城市大舞台，大布景，可以空中飞人，杂耍喷火，跳半裸露的西洋拉丁舞。把男丑角发展到极致，肉体的极限挑战称之为“绝活”，如倒立吹喇叭，用鼻子吹唢呐，一技就可以成名：可以因为模仿驴的吼叫而成为明星，或因为戏弄傻子而成为大腕儿，或因为一个神调加上响鼻儿而成名角，或者以善于模仿各种乐器而赢人，丑行怪状像幽灵般轻盈地飞来飞去，凡此种种。城市二人转则完全适应小市民和小老板的社会喜剧的审美品位，以丑角的“说”、“逗”、“耍”为时尚，抛弃一切伦理的羁绊，露出赤裸裸的“人性”的另一面，撕去一切包装和虚伪，甚至是嬉耍过度的裸程狂。他们露骨地说，民间二人转是“不守贞操的艺术”。如今走进城市，融入市民之中，在现代语境中发生了质的变异。市场经济是个狂热的催生婆，仅仅十几年的演艺实践，二人转的形态就快速演变：它完全颠覆了二人转的传统模式，拆解了传统规范；他们模仿和借鉴了当代流行



艺术，又没有流行艺术的品位。二人转艺术精华在城市商品化的磨研中损毁得面目皆非，在现代剧场里只有二人秀、脱口秀、模仿秀的“二人”存在，再也找不到乡土二人转的根脉与灵魂了。

思乡，思念乡土艺术的韵味，成了进城打工的人们同样的精神空间。这个时候，人们该是多么怀念原生态的东北二人转哪。我曾特别指出，当代二人转未来发展到什么形态，很难用一种模式来框定，但应该看到，东北二人转无论转到哪里，占领哪个大城市，无论以何种面貌出现，都不应失去东北民间乡土文化这条根。因此，守望乡土，就是思念乡土二人转艺术的真情。所以这些乡音曲有无穷的亲和力，凭你走出千里万里，离开十年百年，一曲乡音，总不免唤起悲欢离合之情，萌生去国还乡之念，激发浓浓的乡愁。

三

何谓乡土文化之根？“人的艺术”。

乡土是乡土艺术的土壤，不是乡土艺术的库房。所以王岳川先生指出：“神性乡土、诗性乡土、人与乡土的审美关系的研究，都将使得乡土美学成为新世纪重要美学话语。”^①走进市场的城市二人转，已经把二人转糟蹋得面目全非，所丧失的就是“人与乡土的审美关系”，所丧失的是“人”，是人的艺术，怎能不让人发出阵阵乡愁。人们总是想诗意地栖居在自己的精神家园，那么人的精神家园何在，如何才能走进精神的家园，人的灵魂终究要栖息何方？

昨天还满是老茧的大手，抡起大镐刨大粪的穷哥们儿，今天就成了二人转的艺术家，最值得珍惜的在乡土中“刨食”的首创精神，从这块乡土中生成艺术，成为具有诗性的乡土美学。以“人”为中心，其审美特色有四：

① 王岳川：《乡土美学的新世纪意义》。



（一）质朴简约之美。

简约是形成东北二人转的初期手段，也是最重要的手段，去其繁缛，撮其精要。最初在秧歌队里扮戏人物，也是极简约的，像不像，做比成样，扛个耙子就是猪八戒，耍根花棍就是孙悟空，带个辣椒就是老叉婆……后来下清场演小秧歌（即早期的二人转），简练到二人，“千军万马，全靠咱俩”。一男一女的二人，在空旷的场地，不用幕，不用景，不用幕启幕落，就凭二人的跳出跳入，一转身变人物，就可以演出三个人物四个场面的《大西厢》，就可以演出六个人物七个场面的《杨八姐游春》。在二人转里处处都呈现出这种简约之美。简约，就是二人转乡土美学的根。所以著名戏剧家吴祖光给二人转写了一副对联：

删繁就简二人转，
以少胜多单出头。

这是对二人转艺术最精确的概括。

现代人总不喜欢这种简约之美，总想把简单的事情复杂化。他会说，传统的民间艺术那么简练，是因为那时太穷困，没有经济条件，现在的大布景大场面大包装，是因为现在经济富裕了，所以演的单出头，竟然用二十五个美女做伴舞。这不是经济转变了观念，是因为基本上不理解“单人”与“二人”这个简练的美，究竟“美”在哪里？你用二十五个美女去“伴”一个单出头，把主角淹没在花花绿绿的群舞之间，主次不分，还有什么“美”可言。简洁美，是乡土美的基本属性。1958年老舍先生在一次会议上说，二人转“这是我们最精练的一个剧种”。

乡土艺术特有的简约之美，去掉一切条件，一切框框，去掉一切繁文缛节，就连演员都减到“二人”，却给“人”留下极为广阔的想象空间。二人转是“人的艺术”，最简单转变为最丰富，最大的局限性转变为最大的开放性。“二人”成为体现马克思所说的最



本质的人。1955年7月，著名京剧表演艺术家荀慧生来辽源市做访问演出，观看了老艺人筱兰芝（本名栾继承）表演的二人转《大西厢》。他对筱兰芝赞誉地说：“我演红娘，台上需要那么多人陪伴，你演《西厢记》，台上就你们两个人，就这么成功！”^①由此可见，二人转这座民间宝库，值得学者深入挖掘。

（二）自由空间之美。

在中国的戏曲、西方的话剧、欧洲的歌剧中，都是群体之中固定扮人物，演出一台戏，演员与角色是固定不变的，那是一种美。而东北二人转，只有一男一女两个演员，凭着“跳出跳入”转身变人物的技巧，就可以演出男男女女老老少少多人物的完整的大戏，演员与角色是分离的，这也是一种美。由此我提出二人转演人物的美学规律是“演人物又不人物扮”^②。

而目前所谓走入“后现代二人转”的人们，他们依从“欧洲文化中心论”的名词和概念，却没有理解后现代文化的本质。他们不能理解西方人提出的“假定性”与中国戏曲的“虚拟性”的本质差异。

上世纪30年代，中国京剧虚拟创造的“自由时空”曾引起西方戏剧理论家轰动一时的惊叹。前苏联第一个提出“假定性”理论的戏剧理论家尼·奥赫洛普科夫在他的书中记下他“看了梅兰芳所有的戏”那番激动——

想象！戏剧真应该给它献上一首特殊的颂歌啊！它把空无一物的舞台变成茂密的森林，把光秃秃的舞台变成风浪滔天的湖水，把一个手持宝剑的人变成一师劲旅，把舞台上白日的阳光变成黑夜，把一个小小的苹果枝变成果园

① 刘敏政：《纪念筱兰芝，发展二人转》。

② 《论“演人物又不人物扮”——简论二人转表演艺术美学规律》，1983年在铁岭的东北三省二人转理论研讨会上宣讲，受到东北三省与会专家的认可和好评。后经修改，首发在《东北二人转》1986年第1期。



……剧场只要略加暗示，想象就把整个事物描绘出来，所以导演和演员也就故意留有余地，以便激发观众的创造性的幻想……^①

遗憾的是，这些戏剧理论家们没有机会看到东北二人转的演出，否则他们会惊讶地看到二人转所创造的“自由时空规律”比起京剧要抽象得多，自由得多。而二人转艺人把他们的全部想象空间交给了观众。想象的自由属于观众。

二人转舞台因为“千军万马，全靠咱俩”的演剧模式，从始创那天起，就谢绝了“镜框式”舞台的束缚，从而营造了一个演员与观众交融渗透、浑然一体的观演气氛。所以，它的舞台时空瞬息万变，没有哪个固定长度的剧情环境值得标明，任何一件企图点缀或者暗示环境的道具、布景都是多余的，因为二人转舞台是纯粹的“空白空间”。二人转的“演人物又不人物扮”的理论，“一人演二角”，“二人演一角”，以现实为基础，又超越现实。它以超越戏曲的“自由时空法则”的惊人奔放的想象力，把艺术的假定性抽象到最极端的地步。这就是20世纪出现在中国东方乡土民间的一种崭新的演剧体系。

所以，二人转的“演人物又不人物扮”、“非角色化”的道路是值得珍惜的乡土美学之路。

（三）非角色化之美。

二人转乡土美学的主旨意在说明“二人转是人的艺术”。

京剧、评剧是“角儿的艺术”，戏曲演员不像话剧演员那样直接进入人物，它需要解决演员与行当、行当与人物的关系，才能解决演员与人物的关系，就是说，京剧演员不能越过行当而进入人物。行当，就是程式化的艺术表现。演员需要以行当的角色来塑造人物，就是要带着行当入戏。梅兰芳在《贵妃醉酒》中表演贵妃

^① 引自《论观众》，文化艺术出版社1986年版，第146页。

时，并不是直接进入贵妃角色，而是以旦角的行当进入贵妃的，并且贵妃醉酒是经过精心设计的一系列程式，梅兰芳是通过旦角这一系列程式化的表演，来表现贵妃醉酒的独特性的。而二人转是演员不与角色相依存，而是与角色相分离的艺术。

二人转演员没有行当的障碍，即或我们称为“丑”和“旦”，也不是行当的内涵，而仍然是演员本色的自身。演员可以自由地跳出跳入，比如演《包公断太后》，不论男演员还是女演员，根据剧情发展的需要，随时都可以进入包公、范仲华、李太后的，它“二人可以演一角”，“一人可以演二角”，是演员的艺术，也是“演员演‘人’的艺术”。二人转演员是带着自身“本色”及其所体验到的“相”进入人物的。如韩子平并不直接进入人物，说我就是张廷秀，而总是带着他自身特征的“相”，进入人物张廷秀的。在观众眼里，这种“相”半是人物张廷秀，半是演员韩子平。戏曲演员带行当入戏之后，演员便淹没在人物之中；而二人转演员带相入戏之后，仍然保留着演员自身的特性，人物则是建立在这个特性的基础之上的。在人物与演员之间，构成了某种和谐。由于演员的不同素质，同一个人物呈现了不同演员的不同风格。

有人说，二人转的演人物，相当于戏曲的“分包赶角”。这是用戏曲理论硬套二人转的表现，是理论上的误区。戏曲的“分包赶角”，是分别包装而赶二赶三角，最基本的做法没有摆脱角色化、行当化的理论套路。如京剧《尤三姐》，扮演尤三姐的演员必须到后台改换装束才能登台演出尤二姐。内蒙古的二人台，它由民间曲艺打坐腔发展而来，上世纪80年代演变成人物扮靠近角色化的“二小戏”，至今仍坚持一人演多角的原则，只是演员要在台上临时换装，俗称“抹帽子戏”。如现代戏二人台《看闺女》，一个男演员戴上女人头巾上场，扮作闺女，一会儿去掉头巾换上老太太帽子，便是改扮成母亲。这种搬演原则仍属于“角色化”。不过这些都不如二人转“演人物又不人物扮”那样的不化装不换景“转身变人物”的演法自由自在。