

发表于《读书》2011年第五期，第154-165页。原文过长，发表时有删节。这是发表时的版本。文字上略有补充，其中有两段补充稍长，作为脚注。

二人转的前世与今生

田松

二人转的美学本体

二人转至今有大约三百年的历史。早期民间称“蹦蹦”“双玩意儿”，“二人转”之名最早出现在报纸上是在1934年的《泰东日报》，但在民间并没有叫开。直到1953年，在北京一次全国汇演上，东北代表团把二人转作为正式名称，并确定下来。（田子馥，《东北二人转审美描述》，4页，下引此书只标页码）

上世纪五十年代以前的二人转可以称为“传统二人转”。传统二人转完全是民间艺术，是行乞艺术与群乐行为的结合（362页），有“大秧歌打底儿，莲花落镶边”之说。传统二人转基本上是农民演，农民看，是“田间地头的车轱辘菜”，为官府和士大夫等正统文人所不齿。大多数艺人本身就是农民，农忙时回家种地，农闲时出来卖艺。只有少数艺人专以二人转为生。传统二人转没有专门的演出场所，田间地头，场院炕稍，无处不是舞台。艺人们走村串户，到农民家里唱，到大车店里唱，也到偏离中心城镇的深山老林里为伐木的、采参的、打渔的人唱。

经过三百来年的演变，到上世纪四十年代，二人转已经积累了三百多部经典剧目（390页），常下单的就有几十部。二人转音乐丰富，唱腔有九腔十八调七十二嗨嗨之说。舞蹈承继东北大秧歌，大开大阖，豪放热烈。二人转是东北黑土地上孕育生长出来的独特的艺术形式。

典型形态的二人转有两个演员，一个叫上装（旦角），一个叫下装（丑角）。传统二人转几乎没有女演员，上装也是男的。上装包头巾，也叫“包头的”；下装系腰包，带丑帽，也叫“唱丑的”。二人转理论家王肯对二人转有过这样的定义：“一男一女两个彩扮的演员，又唱又说又扮又舞，跳进（角色）跳出（角色）地表演一个叙事兼代言的诗体故事。”（王肯，*山野的美学*，时代文艺出版社，一九八九年版，11页）这个定义被普遍接受。

二人转在艺术门类上的归属一直存有争议。直观上看，二人转过于简单，似乎不是戏剧，所以一般被归到曲艺类。但二人转分明与大鼓、相声等曲艺形式差异巨大。所以有“过渡说”，认为二人转是从曲艺到戏剧的一种过渡形态。上世纪五十年代以后，新中国的文艺工作者对传统二人转进行整理改造的时候，也曾按照“过渡说”推动二人转的“发展”。吉林省创造了吉剧，黑龙江省创造了龙江剧，都是按照京评大戏的演剧模式，配上东北方言和二人转曲调。田子馥先生指出：一个东西过渡了两百多年，为什么一定说它是过渡，而不能认为它是一种独特的艺术形态呢？“我发现二人转是既非戏剧，也非曲艺，是介乎于似戏非戏的‘第三体’，也是话剧、戏曲之外的‘第三体’。”（38页）

对于这个第三体的本体形式，田子馥先生进行了系统的梳理，归纳出三个原则：

1，表演：演人物又不人物扮；

- 2, 叙事：情节线与俗艺线的双线缠绕；
- 3, 剧场：演员中心，零距离的观演互动。

在我看来，这三个原则对于二人转作出了准确的概括，建构出了二人转的美学本体，进而使二人转理论超越了地方戏的范畴，成为中国戏剧理论以及更大范围的戏剧美学的一部分。下面略加阐述。

“演人物又不人物扮”，是二人转表演区别于其它剧种的核心特征。

一九八三年，田子馥先生正式提出了这个原则，立即得到了二人转理论界的认可。（38页）所谓“演人物”，是与“说人物”相对应而言。曲艺是说人物，戏剧是演人物。二人转有说的成分，但分明又不是说，而是演。

但是二人转的演，与戏剧的演又有不同。一般戏剧演员和角色是一一对应的，演员一上场，包公一直是包公，秦香莲一直是秦香莲。虽然偶有一人演二角的情况，但这一人实际上是当两个人来用的。二人转则不然，所谓“千军万马，就是咱俩”，整台戏里的所有角色都是“咱俩”在演。两个演员不断跳入跳出，上装可以演包公，也可以演秦香莲；下装可以演秦香莲，也可以演包公。甚至也可以两个人同时演包公，同时演秦香莲。

在二人转舞台上，演员时而是这个角色，时而是那个角色，时而是自己——跳出角色，以旁观者的口吻，对剧情进行评价。所以，演员不可能“扮”成任何一个人物。此所谓“不人物扮”。

戏剧演员要扮人物，演员出场，观众就知道这是曹操，那是关羽。二人转演员不扮人物，演员出场，只是两个演员。田子馥有个形象的说法：对戏剧舞台照一张相，照出来的是角色；对二人转舞台照一张相，照出来的是演员。（73页）但是，锣鼓一响，一动一舞，两个演员就成了千军万马。所以叫“演人物又不人物扮”。演而不扮。

这种演法，在西方戏剧史上，要到布莱希特之后才有可能，是所谓后现代戏剧才有的大胆创新。但是，早在后现代之前，早在布莱希特之前，这种演法就已经被东北农民所发明，为东北农民所欣赏。农民自然而然地接受了这种演出方式，未曾觉得诧异。所以也没有演剧革命之说。

第二个特征“双线缠绕”，说的是二人转特殊的叙事手法。

所谓情节线，就是讲述剧情的部分。这一点无须解释。二人转的特殊之处在于，还有一条与情节并不直接相关的俗艺线。两条线索平行发展，相互缠绕。田子馥先生以二人转经典曲目《蓝桥》为例证，阐述了这种双线结构。

老艺人李青山说：“我刚学艺的时候（一九二〇年左右），它才三百多句。等到我和郭文宝老艺人凑在一起唱的时候，已经一千七百多句。”（79页）增加出来的一千四百多句，说的都是东北的民风民俗，著名的片断有“民间婚嫁”、“讲史”、“八人八姓八辈古”、“戒酒色财气”、“绣八出戏”、“小过门”、“回九”等。蓝瑞莲与魏魁元井台相会，两人互相盘问，把东北民俗唱了遍。这些内容与剧情没有直接关联，虽然勉强可以说成是人物之间的对话。田子馥称之为俗艺线。整出戏呈现出一种糖葫芦结构——情节线是跳跃的，不连贯的；但每一

《蓝桥》是传统二人转中难度很大的一出戏，艺谚说：“唱得好是蓝桥，唱不好是乱嚎。”《蓝桥》的剧情很简单。蓝家因欠债难还，把女儿蓝瑞莲嫁给了又瘸又矮五十三岁的周玉景续弦。蓝瑞莲备受虐待。一天，蓝瑞莲在井台打水，遇到过路的书生魏魁元。二人一见钟情，约定三更天到蓝桥相会私奔。不料当夜大雨，水漫蓝桥。蓝瑞莲等婆家人睡熟后，爬出高墙，赶到蓝桥，却只见茫茫大水，水面上飘着书生的衣衫。蓝瑞莲料想书生为她而死，乃跳水自尽。故事显然从《庄子·盗跖》中尾生抱柱的故事敷衍而来，是中国民间戏曲喜爱表达的主题之一。

段民俗介绍都相对完整，比如唱婚嫁，就把东北民间的婚礼习俗从头到尾事无巨细地讲述一遍。《蓝桥》有很多版本，其俗艺线中与地域密切相关，比如南边道艺人的《蓝桥》就有更多的辽南风俗。

单纯从讲故事的角度看，俗艺线可有可无。但是对于二人转来说，俗艺线的重要性毫不亚于情节线。

俗艺线的存在与二人转在东北民间承担的功能有关，与下面所说的演员中心有关。

第三个特征“演员中心”，是指演员在舞台上的地位，演员与观众的关系。

在传统二人转的舞台上，演员是主导，控制着整个演出。舞台上没有导演，没有编剧，只有乐队。乐队完全围着演员转，演员指示乐队何时开始，也可以随时叫停乐队。在二人转的舞台上，西方戏剧观众匪夷所思的一切事情都有可能发生。

乐队以演员为中心，演员则以观众为中心。演员在台上随时观察台下观众的反应，要用一切手段，让观众坐得住，听得有味，笑得开心。演出进行时，如果台下有个孩子哭了，戏剧演员只能视而不见，继续唱念做打。二人转演员则可能会停下来，跟孩子说几句话，逗观众一笑，再接着唱。有的观众来晚了，演员还可能顺口打个招呼。如果感觉观众不熟悉剧情和唱词，可能会先念一遍词；如果唱词太文，可能会用白话先解释一下。戏刚开场的时候，剧场里常常人声浮动，不大安静，演员一般会跳个“三场舞”，说几个笑话，跟观众聊聊天，了解一下村里的情况，再唱几个“小帽”。所谓小帽，就是大家熟悉的歌曲或唱段。小帽是个过渡，等场上安静下来，再进入正戏。戏谚说：“小帽小帽，唱戏的白搭，听戏的外捞儿。”如果感觉台下的观众素质高，会减少说口，多唱文词。如果感觉观众不愿听唱，会甩掉一些唱词，把必要的剧情通过说口和念白，告诉观众。所以二人转演出场场不同。演员的最大目的抓住观众，而不是去呈现一个标准化的剧情和剧本。在演员随时可以抓词，填词，改词的情况下，那个标准的剧本也不可能存在。

二人转演出，很像是老师上课。同样的课程每年都讲，但每次都讲得不完全一样，一个好老师，总是随时关注学生的反应，让学生能够听懂。二人转演员也是这样。民间也的确有这种说法：唱唱的（唱唱的，字面意思是唱歌的人。前一个唱是动词，后一个唱是名词。后一个发音相对拉长，有一点儿儿化。）半个先生。

以上是对传统二人转美学本体的大致介绍。

在没有电视、没有收音机，普遍文盲的时代，二人转几乎是东北农民唯一的娱乐和文化生活，也是文化传承、价值传承的重要手段。为什么俗艺线如此重要，田子馥先生指出，其中有文化传承的需要。关于四季花卉、二十八星宿、婚丧习俗等等，都是农民愿意听的知识性内容。而这些内容必须准确、完整，于是形成了双线缠绕的糖葫芦结构。我在翻阅东北二人转史料汇编和东北二人转传统剧本时，感慨颇多。比如有一出《纲鉴》（剧本见吉林省地方戏曲研究室编内部资料《二人转传统剧目汇编（二）》，一九八一年），从盘古开天地唱起，一直唱到当下，用四百多句唱词，把中国历史梳理了一通——当然，这个梳理完全是民间的视角，不

二人转是一个家族，除了这种二位演员演出的标准形式或称狭义二人转外，还有一个人演出的，叫单出头；多人演出的，叫拉场戏。吴祖光有对联曰：“删繁就简二人转，以少胜多单出头。”（197页）虽然形态有差异，但是贯穿着同样的美学原则。比如著名的单出头《洪月娥做梦》，一个演员转身变人物，演四五个角色。拉场戏虽然是演人物又人物扮——一个演员从头到尾只演一个人物，但是依然是二人转的演法，半实半虚，亦实亦虚，不时地跳出角色，以旁观者的口吻评述剧情，只是不会跳入另一个角色。有些戏，还可以视演出时的具体情况，可以演成拉场戏，也可以演成二人转。

乏传说和野史。有一出《大清律》，唱清朝历史；还有《民国律》，唱民国。让我诧异的是，竟然有一出《郭军反奉》，唱郭松龄与张作霖决裂的故事，这完全是二人转艺人自己的创作。这时，二人转艺人又起到了新闻简报的作用。在以往的时代，二人转相当于东北农村的百科全书，艺人是知识最丰富，也是消息最灵通的人。

传统二人转的观演一体，不是外在的，而是内在的。因为演员本来就是农民，他们的价值观和欣赏趣味本来就是一致的。

二人转的变革，专业二人转与小剧场二人转

把传统二人转作为二人转的美学本体，就可以对其它形态的二人转给出一个清楚描述。

二人转大致可以分为三个历史时期，或者在逻辑上分为三种形态。

一九四九年之后，新政权对传统文化进行全方位的改造。根据一九五一年政务院发布的《关于戏曲改革工作的指示》，东北的文化主管对传统二人转采取“改戏、改人、改制”，“净化舞台”的措施。一部分二人转艺人被国有剧团吸收为专业演员，成为国家干部，吃上了皇粮，从下九流变成了国家的文艺工作者。民间的二人转演出则日渐萧条。与其它传统戏曲一样，大多二人转传统剧目很快被贴上封建糟粕的标签。与此同时，新知识分子介入到二人转创作之中，把新的意识形态装到二人转的旧瓶之中。这种二人转被称为“专业二人转”。

在这个过程中，二人转的社会角色发生了变化。先是化俗为雅，把乡土中的二人转搬到城市舞台，尽可能地“雅”化。进而按照过渡说，推动二人转由曲艺向戏剧靠拢，人为地创造了吉剧和龙江剧。这种情况应该还是比较普遍的，比如无锡的地方戏曲从滩簧变成锡剧，其戏剧形态、社会角色、演员命运等，都与二人转极为相似。

二人转的美学本体同样遭受了巨变。最根本的变化是演员失去了在舞台上的中心地位，“说唱靠作家打本子，唱腔靠音乐家打谱子，舞台行动靠导演摆位子”（10页），艺人称之为三靠。演员被束缚起来，无法与观众直接沟通，不再能掌控剧场，零距离的观演效果不复存在。

俗艺线在美学上被认为与剧情无关，被大幅度删去；在内容上则属于四旧，是新意识形态否定和改造的对象。在演员中心的表演形态下，俗艺线正是演员得以自由发挥表现才艺的段落，在导演、编剧、作曲中心的情况下，俗艺线也被完全预先设定，脱口秀变成了念台词。

演人物不人物扮的表演本体也在一定程度上遭到了破坏。很多演出试图人物扮，行当扮，比如对女演员进行了华丽的彩扮，模仿京评大戏的旦角，装上凤冠霞披，这使得演员转身变人物的时候非常别扭。比如在《包公陪情》中，女演员进入嫂子一角时，服饰勉强相配，但转身进入包公一角，则极其滑稽（148 - 151页）。这种情况现在依然存在。

由于知识分子的加入，在新的意识形态指导下的二人转新戏，也出现了一批台词考究、结构严谨，符合戏剧美学原则的作品。比如王彻《送鸡还鸡》（解放军送鸡给老百姓，老百姓还鸡汤）、王肯《买菜卖菜》（拉唱戏，营业员提高思想觉悟，改善服务态度的故事）等。上世纪八十年代改革开放之后，冰河解冻，新创作的专业二人转大批涌现。吉剧和龙江剧也在政府的推动下有短暂的繁荣。

专业二人转虽然有二人转的形式，但是它骨子里属于雅文化，而不是俗文化。它依附于主流意识形态，依附于国家体制。专业演员不是农民，而是国家干部。演员与观众的关系是台上台下的关系。演员与观众在价值观、情感上出现了分离。演员也不再为自己的唱词负责。

专业二人转从上世纪六十年代起步，在八十年代改革开放初期达到顶峰。当时专业剧团送戏下乡，久违的二人转音乐和舞蹈回到了农村，受到农民的热烈欢迎。八十年代后期，类

似于传统二人转的民间演艺班子(俗称滚地包)和民间小剧团大量出现,国营剧团的专业二人转很快失去了市场。到了九十年代,国营剧团已经入不敷出,二人转进入到民间主导的新阶段,出现了一种不像二人转又自称二人转的特殊形态。

这种二人转还没有一个确定的名称。由于最先是在中小城市的小剧场引起了人们的注意,所以有人称小剧场二人转。田子馥称之为“杂耍二人转”(13页),也比较贴切。所谓小剧场,是一些非常简陋的演出场所。大的容纳几百人,小的不到一百人。很多小城镇的火车站附近都有这样的小剧场。仅在长春一地,大型的有五处,小型的还有三四处。同时兴起的还有培养二人转演员的戏曲学校,吉林省有三十多所戏校,每个戏校的学员小的上百,多的三五百。活跃在东北地区的二人转演职人员达万人以上。

一场小剧场二人转演出,类似于一场文娱晚会。一个晚上大概有五副架(一对搭档称一副架)出演,每副架二三十分钟,一共两个多小时。稍微有点儿名气的演员都在赶场,一个剧场唱完,马上赶往另一个剧场。同台演出见不着面也是常事。

小剧场二人转(杂耍二人转)与专业二人转完全背道而驰,但在某些方面却恢复了传统二人转的美学本体。

首先,演员重新成为舞台的中心,观演距离重新拉近。这是生存的必然。与观众直接对话是二人转最独特的地方,这种本领使得二人转演员能够混迹于各种场合。

其次,双线缠绕的叙事本体也被小剧场二人转去掉了一条,而被去掉的是竟然是情节线!小剧场演出的内容,既不是二人转的传统剧目,也不是专业二人转创作剧目,其主体部分是笑话、杂耍、通俗歌曲以及所谓的小品。这些内容,在传统二人转中,是有可能在俗艺线中出现的。比如《双锁山》中,高君宝难为刘金定,要求刘金定给他唱小曲,演员就会根据个人能力,根据观众的喜好,随意加进这些内容。所以勉强可以认为,小剧场二人转存在“俗艺线”。

当然,小剧场二人转中保留了很多传统二人转的元素。比如台词,还是二人转的说口。有时也有演员唱传统二人转的小帽,跳三场舞,耍手绢,但是成段成本的故事没有了。

皮之不存,毛将焉附?小剧场二人转的怪异之处在于,只要毛,不要皮。一地鸡毛。

二人转的浮华与隐忧

小剧场虽然没有表演二人转的曲目,但是演员的基本功,又的确确实是二人转的。

传统二人转演员的基本功夫包括说口、唱、舞、出相、绝活等。二人转说口有特殊的东北风味:节奏明快、风趣幽默、合辙压韵,擅用谐音,常有出人意料的包袱。说口有套子口、零口、定口之分。套子口是成套的口,单独成篇,可以是完整的故事、笑话,也可能是几句无厘头的顺口溜,艺人们见机行事,插在演出之中。零口是艺人即兴发挥,现编的词儿,也叫抓口。定口是剧中固定要说的口,是台词的一部分。

赵本山在春晚小品中的台词,都可以理解为二人转中的说口。在导演中心的春晚舞台上,赵本山说的当然都是定口。

唱和舞容易理解,无须多言。当然,二人转的唱和舞也有浓郁的地方特色。

出相,就是学一些特殊的体态、表情,常见的有出瞎子相、出瘸子相、出傻子相、出老太太相等。这是传统二人转演员逗观众笑的常用手段。有的老艺人在台上,一句话不说,单靠出相,就能让台下笑翻。赵本山擅长出瞎子相、老太太相,他的表演中就经常融入这些元素。他在东北出名是扮演《摔三弦》(拉唱戏)中的算命瞎子,出瞎子相;最早进入央视的小品《小草》,出老太太相;在电视剧《刘老根》中,编剧刻意把刘老根弄得精神失常,以便让赵本山出疯子相。

出相可以是一种表演，但是不同于表演。有时会为了让演员出相，在情节上硬贴一块。比如在赵本山小品《老蔫完婚》中，老蔫去深圳和马丫完婚，为试探马丫的本意，老蔫学老太太，就有为出相而编造剧情之嫌。为了出相而改变角色，这是传统二人转演员中心的遗存。比附到现代术语，叫因人设戏。相常常能超越角色，具有某种程式化的特征。一个演员出了一种相，大家觉得可乐，很快就会有其他演员学习、模仿，贴到不同的角色中。

在那些技艺精湛的老艺人那里，出相是依附于表演而存在的。老艺人徐大国浑身是艺，善于出相，有很多相只有他有，比如掉胯骨相。但是，刘世德说：“他非常讲究‘什么玩艺出什么相。’就是说：要根据不同的剧情，不同的人物性格，情绪，出不同的相。让‘相’为‘戏’服务，为塑造人物服务。而不是随意乱来，单纯地追求噱头。”（王桔，松辽艺话——二人转老艺人刘士德回忆录，长春市艺术研究所，一九八二年，第35页）在关键的时候，有的艺人站着干唱，不仅自己不舞不动，连搭档也不许舞不许动，怕额外的动作分了观众的神。

但是在小剧场二人转中，出相大多只是为了逗乐，只有相，没有角色。在小剧场中出现了一大批以出相而知名的演员。比如魏三，他的成名剧目《傻子娶亲》等傻子系列，都以出傻子相为卖点。在《刘老根》中扮演二柱子的张小飞，善出歪嘴相，让五官完全错位。

绝活类似于杂耍，主要是为了吸引观众。在小剧场二人转中出现了一些新的绝活，比如倒立喝啤酒，倒立唱歌，或者用鼻子吹唢呐，一些特殊的口技，以及一些杂技动作。有些演员唱功出奇，有特别长的肺活量，有特别宽的音域，有时拿出来脱离剧情单独演出，也可以作为绝活。由于情节线不复存在，这些绝活就仅仅是逗乐搞笑而已。

与传统二人转一样，小剧场二人转完全是市场化的。艺人的收入与他获得的掌声有直接的关联。艺人如果不能逗观众笑，不能获得掌声，在小剧场中就难以立足。在残酷的竞争之下，留在舞台上的演员总有一些硬功夫。唱功是其中非常重要的一项。很多二人转艺人看起来平庸平常，一亮嗓子，就会赢来满堂喝彩。小沈阳特殊的高音，在当代二人转艺人中并不独一无二。

在小剧场二人转的演出中，一副架是一个演出单位，通常由男演员主导，把他们擅长的笑话、绝活、歌曲学唱、小品等串起来。所谓小品，大多是一些新编的闹剧，没有什么情节，比如唐僧到了女儿国，女国王要嫁唐僧，唐僧拒绝。情节只是个搞笑的由头，并不是演员要表演的内容。比如男演员把女人的连裤袜戴在头顶，让两个袜筒在胸前飘荡，模仿唐僧的飘带。两个人不断地讨论应该怎么演，不断演错。或者双方互相谩骂，其言语不堪让面皮薄一点儿的观众不忍抬头。

我曾看过一场让我思考许久的演出。其中一副架“表演唱”了一曲《英雄儿女》。女演员身材魁梧、膀大腰圆，叉着腰，拿起麦克风，一张口，就飘出来高亢洪亮的声音：“烽烟滚滚唱英雄，四面青山侧耳听”。如果闭上眼睛，非常主旋律。可一睁眼，就会笑破了肚子，或者气炸了肺。男演员身穿绿军衣，头戴绿军帽，涂抹了红脸蛋。走正步，翻空翻，拿起立式麦克风，把麦克风架子倒过来背在身上，模拟无线电的天线，对着麦克喊：“八五么，八五么，我是王成，向我开炮，向我开炮。”乐队配出爆炸声，男演员做躲闪状。又把麦克风架倒过来，三只脚收起来两只，一只拿在手里，对着女演员，做机枪扫射状。乐队则配出机枪扫射声。再后，坐下来脱鞋，把鞋扔到女演员的身上，乐队配出手榴弹爆炸声。女演员在歌唱的同时，弯腰拣鞋，再扔回去。两个人扔来扔去，爆炸声不断。而在整个过程中，女演员的歌声竟然是连续的。直到最后，演出在高亢的歌声、轰轰烈烈的爆炸声以及观众的哄笑中结束。

一个小剧场二人转演出，就是由这些有二人转元素，但是没有二人转内容的歌舞和搞笑构成的。赵本山和这种二人转有莫大的关联，也相互借鉴。比如，二〇〇八年央视春晚，黑土大叔在话筒前发表奥运火炬手获选感言，身体僵直，手足无措，口中呐呐而不能言，猛然间神经质地暴喝一声：“好！”同时双掌对击，引台下笑声一片。双掌对击这个桥段此前在小

剧场二人转中已经流行了好多年了。我本人就曾在位于北京西苑的向阳屯东北菜饭庄里看过。

小剧场二人转演出方式的形成，大致有两个原因。一是观众的趣味发生了变化，小剧场中的观众无法欣赏传统二人转整本的演出，连片断也没有耐心听，只是想要取乐，开心。演员为了生存，不断迎合观众。二是很多演员没有耐心学习传统剧目，唱歌搞笑已经可以赚钱，何必费力不讨好地学习传统呢？

近年来，二人转引起了理论家的注意。二〇〇九年，王蒙在《读书》上著文讴歌小沈阳之上春晚的平民意义（王蒙：《赵本山的“文化革命”》，《读书》二〇〇九年第四期）。不过，我相信王蒙不了解二人转的前因后事，过于一厢情愿了。

从美学的意义上，二〇〇九年的春晚的确具有特殊的象征意义。以往赵本山的春晚小品，本质上说，是话剧小品。但是《不差钱》，则是一个精装版的小剧场二人转。剧情牵强，脱离人物的规定情境。所有情节的设置，都是为了让小沈阳和丫蛋儿展示绝活——出人意料的高音。小沈阳的格言，丫蛋儿的出相——紧张、嗫嚅、口不择言的尴尬相、腼腆相，以及“感谢八辈儿祖宗”之类的说口，都是直接从东北小剧场中的移植过来的。至于毕福剑，不过是一个大道具，他之所以成为剧中的一个角色，只是因为他主持了“星光大道”，可以让小沈阳和丫蛋儿有一个堂皇的理由，一亮高音。

王蒙先生认为，《不差钱》表现了平民精神的胜利，我非常不以为然。在《红高粱模特队》（这出戏勉强可以算专业二人转）中，赵本山歌颂劳动本身，强调劳动本身就是美，对于时尚生产线（范伟扮演的时装导演）加以嘲讽，还可以说有平民立场的意味。但是在《不差钱》中，则无非是对于浮华虚名的追求。丫蛋和小沈阳所唱的内容与他们的生命体验、与他们所扮演角色（农民，农民工）的生活没有丝毫关联。他们为什么唱这几支歌，是因为这几支歌流行，并且有特别的高音。他们放弃了泥土，不再肯定自身作为农民作为草根的价值，而是通过对塑料花般的流行文化的模仿来获得价值感。这不是平民立场，这是平民立场的丧失，是草根糜烂的标志。

小剧场二人转已经没有价值承载，有的只是消解，对一切现存在的事物进行消解。不但消解虚假、浮华，也消解神圣、崇高、伟大、精致、文雅。连他们模仿的偶像也在他们的消解之列。如果说，以往的艺术是画盘子，所有的艺术家都在考虑怎么样把盘子画得精致，漂亮，小剧场二人转则致力于摔盘子。二人转以丑的方式来消解丑，以及美，能留下来的更多的一个文化现象，供人品评，而不会有多少文化价值。而《不差钱》又开了一个坏头，向虚华的流行产业，向被他们所消解嘲讽的官办文化投降。

对于二人转的这种状态，田子馥先生颇感担忧。他以七十高龄，笔耕不辍，二〇〇九年，又发表了一系列文章，呼吁二人转的本体回归，强调二人转之非物质文化遗产，不是小剧场二人转，而是传统二人转。

遗憾的是，田子馥先生所梳理的二人转本体，这种东北农民独特艺术形式，至今还不为广大观众及理论家所了解。人们所知道的，是扭曲的杂耍二人转。

传统二人转才是二人转之本。十几年前，在长春人民广场，我曾经亲眼目睹广场上的二人转传承。一个小姑娘跟一位老先生一板一眼一字一句地学唱传统戏，老先生认真地讲解唱腔、手法、步法、眼神。那情景至今依然在目。

（田子馥著，《东北二人转审美描述》，吉林文史出版社二〇〇七年版；《二人转本体美学》，时代文艺出版社一九九六年版；《咱俩的世界》，春风文艺出版社二〇一〇年版）

2008年2月14日

长春 西安花园

2009年10月5日

长春 西安花园

2010年1月2日

北京 向阳小院

2010年2月20日

长春 西安花园

2010年8月10日

长春 西安花园

2010年12月26日

北京 向阳小院