

东北式幽默

一次在辽宁大厦乘电梯,同行的有一位30岁左右的女士,穿着制服。中途上来一位男士,也穿着制服。一进电梯,立即伸出手,非常热情地与女士相握,面真诚恳地:“你好你好!好久没见了。”女士微微有点迟疑:“对不起,您贵姓?我有点记不起来了。”我正要替男士感到尴尬,电梯停了,男士匆匆而出,临别,两人相视哈哈大笑。我恍然,也笑起来。这是典型的东北人的幽默,突如其来,毫无征兆。一般发起者是男人,导致两种后果,一种对方向来不及反应,被戏弄了,如同小品中的高秀敏;另一种则像电梯中的女士,迅速入戏,让你惊叹不已。两种后果,男人都非常受用,遭遇傻女人,有促快的乐趣;遭遇聪明女人,有棋逢对手的快意。棋逢对手之后,如果有充裕的时间,也是可以分出高下的,通常以占到口舌便宜的一方为胜。成年人的便宜往往与性有关,所以东北女人练就了一副泼辣的脾性,否则就总得受欺负。这种玩笑,是动不得气的,开不起玩笑的人,在东北是不讨人喜欢的。两种后果,都因有了看客(譬如电梯中的我)而更加完美,看客的反应也有高下,若迟愚些,被戏弄的就是看客,开怀大笑的则变成了默契配合的表演双方。看客也不必看过了就完了,还有传播的义务,在办公室、饭局、酒吧,或者田间地头、小区花园、午休的车间,声情并茂地二度创作,将其演绎成可以流传的“段子”。段子来源于生活,生活中流传着段子,东北人就是喜欢笑声不断的生活。一群人聚在一起,如果没有笑声会迅速散去。

二人转是这一过程的浓缩。两个人在台上斗嘴,一群人在台下参与。所以,二人转的演出一直是松弛的,台上台下打成一片。这一点在后来广为流传的小品中体现得较为明显。关于小品的源头,有两种说法。一说是戏剧院校学生练习表演的一种形式,类似于戏剧片段;一说脱胎于东北二人转。这两者在我看来有着本质的区别,前者倾向于表演,后者倾向于娱乐。尽管东北演员充斥着几乎所有的小品舞台,赵本山所代表的风格还是后者。他的放松和笑场是明显的标志。二人转演员最忌讳孤芳自赏,他要在戏里戏外自由地进出,在舞台上讲一个故事不是目的,目的是把大家逗乐。所以他更乐于扮演讲故事的人,而不是故事中的角色,把角色演绎得多么惟妙惟肖都不值得炫耀,值得炫耀的是从角色中跳出来嘲弄角色,这时他就成了观众的代言人,完成了观众参与的过程,也完成了双方分享快乐的私密过程。和民间段子的基本流程一样,交流也暗藏着较量。真正有本事的演员,既能讨好观众,又有能力嘲弄观众,这样,在这场幽默游戏中,他就成了最大的胜者,观众既喜欢他,又佩服他。幽默成了衡量智慧的一把尺子,二人转中真正的角儿从来就不是小丑。

演员戏里戏外的自由进出为二人转带来了即兴、灵活的特点。在表演形式上是通过砸挂来完成的。砸和挂是两个动词,源于北方土话,是联合词组,意思是相近的。在即兴交流中,接近于戏弄的意思。被戏弄的对象可以是舞台上表演的双方,也可以是观众、乐师。孙小宝有一出戏的开头是和打快板的乐师较劲的。二人转的表演程序一般是上装(男演员)先出场,讲几个段子,说一首定场诗,类似于热身,待观众的兴致被挑

起来之后,再把下装(女演员)请出来,然后或唱或说或表演绝活。孙小宝一出场,闲话两句就作势说定场诗,乐师没来得及打板,孙就回头去教训乐师,乐师于是开始打板,孙小宝又回说现在讲段子,不用打板,如此反复几次,乐师来了脾气,把竹板往舞台一扔,甩手走人了。孙于是讪讪地拾起竹板,一副万事不求人逞强的样子,就在观众为他担心的当口,他突然出人意料地自己打起了专业的快板,演出于是出现了一个小高潮,进程也得以推进。还有一次看的是一个女演员中途即兴表演流行歌曲《是不是因为我不够温柔》,她一低头把倾诉对象转向了舞台边缘的一名男观众,边唱边走下台去,先是深情款款,如泣如诉,把他拉扯到舞台上,接着开始对着他捶胸顿足,歌声也充满了怨恨,把男观众逼得满舞台乱跑,最后终于一

三下的力气有些过猛,注意力全在演技上。周云鹏更符合娱乐精神,他身材矮小,一张娃娃脸,扮小孩有优势,所以他的傻子是小学生,女搭档就顺理成章地成了老师。这样的角色关系,冲突明显减弱了,与女人过招时也可以适当地撒娇,场面看起来就柔和很多。说到柔与硬的问题,赵本山、小沈阳乃至周云鹏在舞台上都偏柔一些,这就恰到好处地撇去了东北男人的粗糙。硬的结果通常会把演出引向骂街和耍泼,男人女人都不可爱。东北人的生活充满了娱乐精神,可以想象,一个每天都开着玩笑的地域,傻和憨一定是假象,是表演。因为玩笑与表演充斥着生活,东北男人的认真是需要仔细辨别的,这就有了赵本山和高秀敏之间的戏,“笨”女人一当真,“傻”男人就得逞。记忆中我的父亲就喜欢我母亲开玩笑,每每母亲

方式和语调,还包含着一些独有的表意词汇。外地人只能理解前者带来的幽默感,而后者产生的情感效果只有本地人可以识别。譬如,李毛毛在台上说,你要是记不住我叫啥,就那个“大翻斗子”,我就知道你是在叫我呢。东北人很理解什么样的女人可以被称为“大翻斗子”,所以他们笑了。外地人需要解释一下才能笑,或者解释了也不觉得可笑。因为对于方言而言,没什么解释比那个词汇本身更传神。这有个文化上的差异问题。

赵本山对东北二人转的改造,多多少少是有点“去东北化”的,因为太地道的东北方言,外地人听不懂。所以东北人看赵本山春晚的小品没有看二人转剧场里的演出过瘾。另一个过瘾之处在于,相比赵本山的“绿色”二人转,剧场里的演出要更“黄”,更“暴力”一些。东北小剧场里的二人转口味有多重,只有去过的人才知道。赵大叔一直在致力于给二人转“脱俗”。好不好,对不对,其实一直褒贬不一。有人担心,这样改良下去,还是东北二人转吗?这尝试颇有点像相声走过的路,相声的改良也是火过一阵子的,但这条路马上就难以以为继。郭德纲一出,相声还是重新回到了“三俗”的老路上去了。无论相声界内部有多少争论的声音,观众还是更愿意买郭德纲的账。所谓“雅俗共赏”这码事,其实重点从来说的都是“俗”。有些艺术就是在俗的层面才存在的,比如评书、相声、二人转。而以审美的角度来说,也从来都不是只有高雅才美。昆汀·塔伦蒂诺、周星驰、Lady Gaga,甚至脱衣舞娘 Dita Von Teese 都站在一种美的巅峰。

东北二人转在上世纪70年代末80年代初有过一次向普通话和戏曲靠拢的尝试。那是二人转的一个黄金期。那个时期的吉林民间艺术团造就了韩子平、董伟、秦志平、关长荣、李雷、李晓霞等一大批二人转明星,他们都是以唱功见长。无论唱词和道白的发音,都是标准的普通话,相应的一些东北俗语也都被净化掉了。经典剧目有《回杯记》《包公赔情》《马前泼水》《水漫蓝桥》等。现在人们把这些称作二人转的正戏,一个戏码唱下来最少半个钟头。如今只是极少的剧场还有唱全本戏的。一个原因是没有多少人有耐心听,另一个原因是也没多少演员能唱下来。

这两次改良尝试都出自一种用心——让二人转出东北,脱俗趋雅,拥有更大的市场。比较起来,赵本山的改良更成功一些,也更有影响,因为他让二人转保留了更多东北特质。影响之一大概要首推他对东北话的普及。东北方言的地域性格因了赵本山和他的徒弟们,而具有了更加浓烈的喜剧色彩。东北人于是在出了山海关之后都变得喜忧参半、患得患失,呈现出两个表达的极端——要么大肆张扬东北话,要么刻意隐藏东北话。只有福原爱操着一口东北口音的汉语在电视上接受采访时,这两种人的心态才是毫无疑义地窃喜。有意味的是,赵本山的这一通折腾,把自己折腾成了非物质文化遗产的传承人。而事实上,二人转就是到了他的手上,才开始变成了一个戏曲不是戏曲、曲艺不是曲艺、歌舞不是歌舞、杂技不是杂技的“四不像”,好在东北方言的灵魂还在。东北人在电视上看过赵本山一般都是抱着为自家人捧场的心态。说到看二人转,每个东北人都有自己喜欢的去处,刘老根大舞台那是专门演给外地人看的。

东北二人转在舞台上地位很尴尬。要么可有可无,要么形同泼妇,让人倒胃口。在东北三省大大小小的城市中,至少存在着近千个二人转剧场。这其中的女演员,90%都可以被随意替换。不过,二人转演员一般都是夫妻档,换搭档就几乎等同于换老婆,所以即便她们可有可无,也将继续可有可无着。因为二人转具有人戏不分的特点,因而男人疼老婆不分台上台下,这就更加助长了女演员在台上偷懒的行为和心理。很多20分钟的表演,女演员只剩最后5分钟才上场,不痛不痒地唱首歌了事。观众对此行为也一直心存理解和放纵,从不挑剔女演员,却会加倍地挑剔男角。这样的环境直接导致了二人转盛产优秀男角,而不出好的女演员。而女演员只要一敬业一上心琢磨演技,马上就能出来。比如丫蛋和沈春阳。如果女演员挂了头牌,这个演员就值得刮目相看了。吉林的李毛毛、黑龙江的孙大美都是二人转演员中不可多得的女丑。她们在表演中,担当的是绝对的上装。一个好的二人转女演员就是要柔硬适度。放不下身段,不成;放得太开不懂得收,也不成。放不下身段开不起玩笑笑得不开,就不好玩;放得太开比男人还凶猛就不可爱也不美。在东北二人转的舞台上,充斥着这两种女演员。要么好看不好玩,要么泼得丑陋不堪。得出来的女角,拼的不只是演技和绝活,还有智商和情商。

方言的魅力

方言是有地域性格的。东北话是东北人性格的一部分,就像上海话是上海人性格的一部分一样。东北二人转的说口是靠东北方言来完成的。方言不单是指一种发音

走远的乡戏

□孙青瑜

除了豫剧、越调和曲剧,河南各地还有近60种地方剧种,如南阳调曲、宛梆、大平调、河南坠子、四平调、二夹弦、河洛大鼓……有孤者,比如道情剧仅剩一个剧团在支持其传承和发展——太康的道情剧团,一直号称天下第一团,而实际上却是孤门小户,因为全世界惟一,也就成了第一。当然除了这些有剧团的剧种之外,还有不少剧种一直由底层的民间艺人在支撑,像河洛大鼓、河南坠子、南阳鼓儿哼等,多是活跃在民间,在没有电视、网络和手机的年代,一直都是由它们丰富着农村的夜晚生活。

唱戏自古都是一个苦营生,冬练三九、夏练三伏的苦就不必说了,自古以来还被列为“下九流”。也就是说,日子能过下去的人家,谁也舍不得让孩子从艺,而从事说唱艺术的又多是穷苦人家的孩子。翻翻众多名伶的历史,一般都是穷苦出身。而进了梨园界,唱不出大名来,就等同于苦日子脱不了钩。艺人们拉着大箱子走村串户说书,吃的多是百家饭,落脚处不是干店大通铺,便是露天的荒野。也就是说,艺术人生并不一定是辉煌的,而更多的艺术人生是昏暗无光,看不到前程的。

比如说大鼓书的艺人,就是其中的代表。说唱大鼓书者多是单枪匹马,一个人一架鼓,一张嘴就是千军万马,万个角色全凭一张嘴,走到哪儿说到哪儿,充其量混个肚圆,想挣大钱是不可能的。在我很小的时候,父亲是我们颍河镇的文化站站长,明说是站长,其实是和鼓书艺人一样的光杆司令。因为那时候还没有完全开放,外出摆地说书需要乡里开介绍信,也就相当于现在的身份证,离了它寸步难行,所以逢到麦罢,七里八乡的民间艺人皆来找父亲开介绍信,有携家带口的杂技班,也有独自一人独闯江湖的光棍,像鼓书艺人、坠子艺人和玩猴的……既然有镇人外出摆地,就有外边的艺人漂到我们镇上摆地。记得小时候,镇上最常说的就是鼓书艺人,大鼓一敲,一说几个晚上,什么《罗通扫北》《三国演义》《杨家将》……都是一些耳熟能详的老段子,说得好,上人多,说书人越说越有劲儿,能将一大大书一场接一场地一气说完。说得

不好,拢不住听众,第二天打包走人的也有。之所以称“说”,是因为大鼓书和南阳的鼓儿哼、坠子书一样,说得多,唱得少,考验演员的好与坏,就在这道白和说功上,说的有没有唱的好听,说得能不能引人入胜,直接决定着艺人摆地的效果,所以演员对念功极为讲究。

记得有一年镇上来了一个盲艺人,说《三国》,因为是老段子,早已耳熟能详,再听,但求一味儿。那可那盲艺人说的《三国》啥都不少,独缺一味。头一天晚上摆地,大人们一听说说得寡淡无味,皆起身回家睡觉去了。不一会儿,场子里就剩我们几个小孩子在打闹,有调皮胆大的,敢跑上去推一下盲艺人。盲艺人以为听众太多,每遭一推,便会高喊一声:“别挤,别挤!”

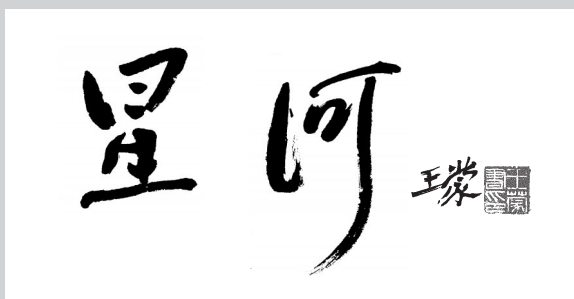
场面极为喧嚣和热闹,实际上已经没了听众。可盲艺人浑然不知,仍然说得一丝不苟。不知过了多久,一头老母猪也哼哼唧唧地赶到书场。我们正玩到疯处,看到母猪赶来,就想让老母猪也参与到戏弄盲艺人的行列里。可猪不听话,不听话我们就开始撵它,不想猪一急,四处乱跑,顶了盲艺人的椅子。盲艺人一看自己已被掀翻倒地,更急了,对着“人群”高呼:“别挤了,别挤了,都别挤了!”

大概正是这事,让盲艺人感到了从未有过的幸福,连连说了三天。到了第四天,有个“好心人”提醒了他。盲艺人一听实情,羞得满脸通红,粮没收,家什一收拾,仓皇走了。长大后,每每忆起这事,就觉得有一种说不出的遗憾,暗想若不是有好心人提醒,盲艺人是不是能在想象中体会一种艺术人生的辉煌?可惜,幻觉被打破了,想必以后也不会有机会了。因为随着电视、收音机、网络和手机的普及,各种娱乐项目日益丰富多彩,这种靠摆地求生的营生已有消亡之险。据统计,河洛大鼓艺人所剩不足20人,而且多已歇业改行。

记得我最后一次听书,大概是上世纪的90年代初,不知从何处漂来一位鼓书艺人,在镇东街摆地,大鼓一敲,《罗成扫北》开场了,说书人说功了得,嘴巴一张就是千军万马,马蹄得得响,万马齐鸣,呱呱乱叫,热闹半截戏,可走近一看,就剩我一个听众。说书人见就剩我一个听众,越说越没劲儿,就见他大鼓猛地一敲,对我唱道:“我说闺女呀,你得听认真,可大爷我说得没劲儿呀,眼看天色不早,咱爷儿俩还是各回各家,各找各妈吧——”见说书人撵我收场,我只得起身离去。回到家,不满地问我母亲:“书说得那么好,咋不去听哩?”母亲正在看电视,听我一抱怨,翻眼看我,半晌才说道:“说得再好,还能有电视上的好?”我默默没吭气,只知道从那以后,再也没有艺人来镇上摆过地。



梁楷作品



鲁迅先生的日记,可以分为三种类型。

其一,原生状态的日记。这也是一般意义上的日记,许多人都在这类日记中。

鲁迅最早的日记如他在南京求学期间所写的没有能够保存下来,现在人们看到的是从1912年5月5日到1936年10月18日所写的日记,先后出版过影印本(上海出版公司1951年版单行本、文物出版社1981年《鲁迅手稿全集》版本)和排印本(人民文学出版社1959年版、1976年版);后收入16卷本《鲁迅全集》(人民文学出版社1981年版)的第14、15两卷,到1981年《鲁迅全集》(人民文学出版社2005年版),则分印为15、16、17三卷。因为上海沦陷期间许广平一度被日本宪兵逮捕,文献有所缺失,鲁迅日记缺少1922年全年(详见许广平《鲁迅回忆录(续)》、鲁迅手迹和藏书的经过),《许广平文集》第三卷,江苏文艺出版社1998年版,第425页),幸而在此之前许寿裳为编写鲁迅年谱曾摘抄过一部分,这个摘抄本现已收入1981年、2005年两版的《鲁迅全集》,而许先生的抄本手迹也收入了《鲁迅手稿全集》第六函第二十四册——从这里人们可以知道鲁迅1922年日记的大概。

鲁迅的日记一向从简,带有备忘的性质,大大小小的事情一般都不记。用他自己半当真半开玩笑的话来说,他的日记“写的是信札往来,银钱收付……我的目的,只在记上谁有来信,以便答复,或者何时已复过,尤其是学校的薪水,收到何年何月的几成几了,零零星星,总是记不清楚,必须有一笔账,以便检查,庶几乎两不含糊,我也知道自己有多少借放在外面,万一将来还清之后,要成为怎样的一个小富翁。”(《华盖集续编·马上日记·豫序》)那时教育部和各高校拖欠工资很厉害,鲁迅借此机会发了一通牢骚。

鲁迅日记关于自己的买书,记录得比较详细,不仅在当天有记录,每年还有一笔总账,读起来很有意思。

只有自己看、不打算发表,至少是生前不发表的日记,应视为日记的正宗。鲁迅说得好:“我本来每天写日记,是写给自己看的;大约天地间写着这样日记的人们很少。假使写的人成了名人,死了之后便也会印出;看的人也都格外有趣味,因为他写的时候不像做《内感篇》《外感篇》似的须摆空架子,所以反而可以看出真的面目来。我想,这是日记的正宗嫡派。”(《华盖集续编·马上日记·豫序》)听说现在有些作为遗稿而排印出版的名人日记已将其亲属等人修改过,这就不能算正宗嫡派了。删掉一点倒还可以,绝对不能改写。改了算谁的呢?

鲁迅日记虽简,仍然提供了丰富的资料和线索,极为研究者所珍爱。

其二,供发表用的日记。鲁迅生前发表过三篇这样的日记,即《马上日记》《马上支日记》和《马上支日记之二》(后均收入《华盖集续编》),包括1926年6月25日到7月8日其中12天的日记。这些天写有打算发表的日记,将二者对照起来看,是很有意思的,试举6月29日这一天的两种日记来看。原生状态的日记只有一行:“二十九日 晴。晚得陈慎之信,即复。”而《马上支日记》发表本则内容丰富得多了:

晴。
早晨被一个小蝇子在脸上爬来爬去爬醒,赶开,又来;赶开,又来;而且一定要在脸上的一定的地方爬。打了一回,打它不死,只得改变方针:自己起来。

记得前年夏天路过S州,那家店里的蝇群着实使人惊心动魄。饭菜搬来时,它们先追逐着鉴赏;夜间就停得满屋,我们就就,必须慢慢地,小心地放下头去,倘若猛然一躺,惊动了它们,便轰的一声,飞得你头昏眼花,一散涂地。到黎明,青年们所希望的黎明,那自然照例地到你脸上爬来爬去爬去了。但我经过街上,看见一个孩子睡着,五六个蝇子在他脸上爬,他却睡得甜甜的,连皮肤也不牵动一下。在中国过活,这样的训练和涵养功夫是万不可少的。与其鼓吹什么“捕蝇”,倒不如练习这一种本领来得切实。

什么事都不想。不知道是胃病没有全好呢,还是缺少了睡眠时间。仍旧懒懒地翻翻报纸。又看见几条《茶香室丛抄》式的东西,已经团入字纸篓里的了,又觉得“弄之不甘”,挑一点关于《水浒传》的,移录在这里罢——

……
以下抄录了宋·洪迈《夷坚志》卷十四、宋·庄季裕《鸡肋编》卷中、元·陈泰《所安遗集·江南曲序》等三段关于《水浒传》的有关资料,可补《小说旧闻钞》之遗——当时鲁迅正在编定他辑录的这一部小说研究资料集。

早晨被一个小蝇子在脸上爬来爬去爬醒,这样的事情在《鲁迅日记》里是根本不会记的,更不必说写这么长。这里的两段应视为他的杂文。所谓“这样的训练和涵养功夫”,真说得惊心动魄。

相反地,原本日记中的“晚得陈慎之信,即复”这里却没有提到,这种内容没有必要公开发表。鲁迅不反对及身发表日记。清末著名的《越缦堂日记》是一开始就准备发表的,所以鲁迅说李慈铭“是以日记为著述的,自上朝章,中至学问,下迄相骂,都记录在那里面……当他每装成一函的时候,早就有人借来借去的传抄了,正不必老远的等待‘身后’”。这虽然不像日记的正派,但若有志在立言,意存褒贬,欲人知而又人知的,却不妨模仿着试试。”(《华盖集续编·马上日记》)写一点准备发表出来给大家看的日记,当然是可以的,有关日记的报刊所发表和提倡者,大约也正以这一种为大宗。给大家看与只给自己看,写日记的路子当然会很有些异同。

其三,用日记形式写成的文学作品,鲁迅也曾写过,例如他赫赫有名的第一篇白话小说《狂人日记》,单看题目就知道是日记体。中国古代的小说好像没有用日记体的,这一办法从外国学来,用得好像很有表现力。用日记体写游记的很多,如黄裳先生的《过灌县·上青城》《五日长安》(均收入《黄裳散文》一书,浙江文艺出版社1988年出版)等等,均为名篇。鲁迅没有写过这样的日记。



玄览堂笔记

鲁迅的三种日记

□顾农