

浅议东北二人转对中国戏曲传统的挑战*

李金恂**

【目 录】

- | | |
|---------------|-----------------|
| 1. 引言 | 3) 对传统戏曲时空概念的挑战 |
| 2. 内容上的挑战 | 4. 本体的挑战 |
| 1) 对戏曲传统的道德挑战 | 1) 综艺化的表演形式 |
| 2) 对传统戏曲的文化挑战 | 2) 被市场化的艺术挑战 |
| 3. 形式上的挑战 | 3) 二人转艺人的角色挑战 |
| 1) 对虚拟精神的挑战 | 5. 结语 |
| 2) 对程式化的挑战 | |

【摘要】

传统二人转从诞生起,就定义为中國东北农民底层人的精神文化产品,基于这个立场,就已在题材和内容层面颠覆了中国戏曲传统。本文通过对东北二人转与中国传统戏曲的比较,对二人转艺术的内容、表演形式以及本体属性进行了研究。在此基础上,阐述了二人转在发展过程中对中国戏曲传统的反叛。我们认为,东北二人转属于中国戏曲的一个门类。在思想内容上,中国二人转并不遵循中国戏曲文化传统的道德约束,表现为对传统秩序和道德的挑战。在艺术表现上具备虚拟、程式化等中国戏曲基本特征。但其鲜明的地域文化特色使其不断突破中国传统戏曲的固有框架。在内容和主题上,东北二人转突破了传统戏曲的道德约束和文化审美观。在艺术表现形式上,大胆写实,强调互动,颠覆了传统戏曲的固定表演模式。二人转对传统戏曲的反叛与革新,其主要目的就是为了自身的生存与发展。

【关键词】二人转; 传统; 虚拟; 程式; 京剧; 挑战。

* 이 논문은 2020년도 조선대학교 학술연구비의 지원을 받아 연구되었음.

** 조선대학교 부교수 (kslee88@chosun.ac.kr)

1. 引言

在中国,东北二人转已有近三百年历史,是发源于中國东北民间有很强地域特征的民间艺术。因为它有程式化的说唱舞表演形式¹⁾和虚拟化有相对完整故事的戏剧方式。所以,被归入中国戏曲门类。很久以来,二人转的演出场景从中国东北农村的耕地田间和乡村小剧场逐渐进入越来越多的城市演出场所。尤其是上个世纪八十年代至今,随着赵本山·闫学晶·小沈阳等二人转演员进入中国主流喜剧市场,以及刘老根大舞台等大型演出场所的建立,二人转的知名度和影响力有所提升,受到越来越多人的关注。

杨丽新等戏曲学家注意到,随着二人转逐渐从农村进入城市,从很小的舞台登上大舞台,二人转越来越不像戏曲了,而呈现出更多的综艺化特征。²⁾很多二人转演员,比如赵本山等人,他们的身份首先是笑星,然后才是二人转演员。我们认为,从程式化虚拟化的表现方式看,二人转仍然是戏曲艺术的一分子,但这种粗犷黑土地民间艺术因桀骜不驯的本性,敢于对传统戏曲理念做出颠覆之举甚至叛亂,正在脱离中国戏曲的传统模式。

众所周知,京剧是中国传统文化的主流艺术,在中国被誉为国粹。这种主流艺术被纳入国家宣传体系,承担着说教功能。二人转则是非主流艺术,没有京剧那样的崇高地位,也没有说教、宣传的使命和责任,可以相对自由地反映普通民众的愿望和情趣,很少受到官方干涉,有相对自由的生存环境。因此,二人转才敢于从主题和艺术形式等方面自由发展,敢于中国戏曲艺术的传统挑战。很多二人转演员勇敢地走出戏曲艺人角色成为大众喜剧明星。

在思想内容上,中国二人转并不遵循中国戏曲文化传统的道德约束,表现为对传统秩序和道德的挑战,比如以性话题为主题内容,宣扬妇女解放等等。把大人物平民化,娱乐化,调侃一本正经的权力持有者。在古典戏剧内容里加入现代生活元素,不讲究庄重严肃而强调狂欢,不求儒雅而求通俗,不审美而审丑,勇敢地实现文化突破和挑战。

在艺术形式上,主动迎合观众的审美需求,对中国传统戏曲的虚拟和程式有取有舍,大胆吸收其它元素,大胆写实,大胆强调台上和台下的呼应互动,营造新的舞台时空概念,颠覆了传统戏曲表演形式的僵化模式。二人转更直接背叛自身的戏剧属性定位,由戏剧演出转型为曲艺化综艺化的晚会演出,成为新时期舞台上的狂欢艺术。

本文将对二人转在主题内容,艺术表现形式以及二人转本体属性等几个方面在近几十年的发展变化进行考察,通过案例分析和归纳总结来阐释这些现象背后的实质,同时与中

1) 这里的说唱舞表演形式,即传统戏曲所说的‘唱·念·做’。

2) 杨丽新,〈浅谈当下二人转的综艺化〉,《大众文艺》,2009.08, p. 23。

国传统戏曲做比较，分析二人转对中国戏曲传统进行挑战的实质、成因、合理性及其意义。

2. 内容上的挑战

传统二人转从诞生起，就定义为中國东北农民底层人的精神文化产品，基于这个立场，就已在题材和内容层面颠覆了中国戏曲传统，表现在道德观、文化观和政治观上的突破，考察上个世纪八十年代以来的二人转演出市场，这种趋向更为明显。

1) 对戏曲传统的道德挑战

植根于中國东北民间的二人转尽管很多题材来源于传统戏曲，但对封建意识有很大的突破。它打破了封建道德和礼教对戏剧的束缚。首先在角色设置上，表现为性别颠覆，突出了旦角为主的地位。二人转通常由一旦一丑两个角色组成。旦角，即女性角色，丑角，即男性角色。演出形式通常是丑角围着旦角转。这对中国戏曲传统本身就是一种颠覆。在妇女地位和平权等社会意识上也推翻了当时男尊女卑的传统礼教。

以京剧为例做个比较。在今天，中国京剧传统剧目比如《红鬃烈马》等久演不衰，实则从思想内容看基本都是糟粕，《红鬃烈马》中的《武家坡》一折戏，讲的是薛平贵调戏自己老婆的故事。除这个剧目之外，还有《秋胡戏妻》等几乎一样毫无新意的情节。可笑的是，剧中女性角色，无论是王宝钏还是采桑女，被自己的丈夫调戏后的感受，一个是不如碰死在窑前，另一个则要上吊自杀。而在二人转演出的《武家坡》中，保留了调戏的戏谑，但却没有京剧中王宝钏不如碰死在窑前，而是采取了东北式的爽朗抱头洒泪，寒窑内霎时就把喜气添。³⁾二人转所代表的底层人民思维，没有那么多忸怩含蓄。1949年以后的二人转更强调男女平等，在二人转里没有男权至上。

中國东北二人转以性主题为首，大胆颠覆传统戏曲一本正经的道德说教。二人转对普通女性的塑造形成了模式，就是大胆追求爱情，大胆追求性爱。有评论者描述，虽然不同女性人物有各种各样的表现，但对性爱的热烈向往和大胆追求却是一致的。几乎所有女性人物的生活内容都是性爱的。女性人物对性爱的追求是主动、大胆、热烈甚至是迷狂的。”⁴⁾比如《燕青卖线》里任秀英，看中了英俊的燕青之后的唱词：

3) 苏景春，〈二人转舞台上的薛家戏——二人转传统剧目流变考证〉，《戏剧文学》，第6期，2012，p. 93。

4) 张晓莉，〈旦角在二人转中的外化与赋形〉，《戏剧之家》，第5期，2015。

咱们两个拜花灯，
过了三年并二载，
给你生个小顽童……
十七八的姑娘上赶着你，
你傻了吧几怎么还不应承……。5)

这种大胆直白，相对于京剧和昆曲中旦角动辄以水袖掩面的含蓄婉转，毫无疑问是颠覆性的。二人转还有很多以传统礼教中寡妇为题材的剧目，比如《马寡妇开店》，《寡妇难》，《离婚》等等。把传统戏曲忌讳的现实生活是非最多的寡妇问题堂而皇之地搬上舞台，毫无禁忌地讨论，展示寡妇对爱情和性的向往和需求。新时期作品《离婚》，讲的是刘老六出于道义接受了战友遗孀。后者不贤，刘为了和另一个寡妇葛玉修的爱情选择离婚。寡妇葛玉修赢得了爱情，男主角要面对两个寡妇以及沉重的道德压力，但最终勇敢地实现突破。

传统戏曲多帝王戏，明君忠臣孝子的政治观陈腐不堪。二人转则多反映中国民间普通人的生活，在题材上颇多藐视政治威权。即便有些传统戏曲角色，如包公、狄仁杰等，也都做了平民化的处理。在《马寡妇开店》中，马寡妇甚至大胆调戏武则天时代重臣狄仁杰，传统戏中名臣的威仪在二人转中荡然无存。在政治上，二人转可以不正确，这是明目张胆的反叛。二人转艺术用戏谑甚至粗鄙的方式颠覆了中国传统概念的高贵与尊严。6)

随着中国政治体制的变迁，二人转也在题材上不断改进，推出了大量的现代作品，京剧等传统戏的改良工程浩大，进程缓慢。二人转因为剧情短小内容灵活的小、快、灵特点，新剧目创编非常迅速。2000年以后，从内容上看，二人转的现代戏越来越多，从中国戏曲传统改编过来的传统剧目不断减少，一些经典传统剧目上演频率越来越低，有些传统剧目甚至失传。

2) 对传统戏曲的文化挑战

中国传统戏曲讲求形体、唱腔及意象的艺术唯美，这种对美的追求往往使得戏剧内容本身思想性不高。以京剧昆曲为代表的中国戏曲也是上个世纪早期中国精英阶层的生活方式，代表着一种优雅文化和社会地位。而发源于东北农村民间的二人转则彻底打破了这种审美文化，它们更讲求底层民众的生活体验，客观需求和审美感受，忽略文化品位。在雅

5) 王悦恒等，〈燕青卖线〉，《吉林省戏曲学校油印本》，吉林省戏曲学校。

6) 王洪辉，〈间离化反讽与类像危机——论二人转艺术与叙事空间〉，《戏剧文学》，第4期，2010，pp. 56-57。

俗之间取俗，在美丑之间选丑，从有文化向没文化过渡。这种反叛，完全基于受众东北农民的客观需求。

传统戏曲的唱和念，不但讲求韵律美，更讲求诗化文学化的文辞美。但是在二人转的表演中，同样的情节则是面目全非。比如京剧《浔阳楼》写的是梁山好汉宋江游浔阳楼，酒醉题反诗的故事。京剧唱词‘官和绅俱都是豺狼模样，江州城好一似暗夜无光’⁷⁾反映了宋江的抑郁心情，而且在京剧表演中很多演员还要展示书法技艺，在墙壁上真的泼墨题诗。但是在二人转的表演中，《浔阳楼》却做足了饭馆文化的文章，演员们肆意发挥，把江州名店浔阳楼的菜谱改成了东北小吃杂货店。比如黑龙江二人转演员胡景岐竟然报起了哈尔滨的香烟名儿：

……不抽旱烟有洋烟。
图希玩儿，抽小孩儿，
图希好儿，抽孔雀儿，
……
大前门，小前门，最好还数哈德。……⁸⁾

在吉林地区演唱《浔阳楼》，演员就将烟名改变成吉林地区的特产黄烟了。在徐文臣本中唱成：

……蛟河烟，漂河烟，延边烤烟占了先，
大把烟，小把烟，烟辫子，
黄烟砖，十七八闺女炕上坐……⁹⁾

试想满怀忧国之志的宋江和东北香烟如何能沾上边儿？十七八闺女炕上坐抽烟，分明是上个世纪东北农村活生生的生活场景，然而和宋江又有什么相干？

二人转就是用这样戏谑的手法，讲述一个又一个在传统戏曲里的正统故事，把传统戏曲文学化的语言完全置换成东北土话，把中原文化背景毫不客气地置换成东北民俗。正统文化在这里只是东北式幽默的参照物和背景墙，只要观众爱听爱看，一切都毫无禁忌地改变，让晦涩的文言变得通俗，把任何文明都改造成东北文明，形成反文化的东北特定文化消费心理。

审美角度看，二人转坚决摒弃了传统戏曲从造型到内在的唯美、高尚和含蓄。一方

7) 《京剧汇编·浔阳楼第七十一集》，<https://scripts.xikao.com/play>

8) 苏景春，〈百年风味老字号——浔阳楼——二人转传统剧目流变考证〉，《戏剧文学》，第11期，2011，p. 93。

9) 同上。

面，把一男一女两个主要角色之一的男角设置成丑角，专门插科打诨讲笑话，配合女性角色演出，在舞台上塑造了一系列的痴傻男人形象。另一方面，二人转也不避讳被认为低俗甚至下流的元素，并以此为美。

二人转的戏装通常是大秧歌装，男角的化妆往往画成戏曲丑角一鼻梁画一道白色。这个丑角念白和舞蹈都不像京剧生行那样英俊挺拔，角色定位上一般充当主角旦的调侃对象。旦角固然有女性特征，也演绎京剧青衣花旦的角色，但无论唱还是念都已经东北民间化了。比如二人转《双锁山》¹⁰⁾，讲的是高琼在双锁山被刘金童战败，被强招为夫婿的故事。战败盟誓一篇，念白都是东北地方话，已经被时代化，农民化和幽默化。而男角高琼，虽然也是少年英雄形象，却是跪着让刘金童唱够小曲才站起来。

从审美趋向看，二人转崇尚以丑为美，为了满足受众喜好而呈现角色丑的一面，这种审丑特征非常明显，和京剧追求精气神的审美风格完全不同。二人转为了抬高观众地位而矮化演员自己成为常用的手段。演出中无论是演员的扮相还是语言、动作都切合‘俯就’这一描述。演员们通过弱化、矮化自身形象来提高观众们的形象。二人转演员以俯就的姿态，恰当的满足了观众的这一需求。¹¹⁾

近年来东北二人转演出受到很多批评，其一是性主题的低俗，其二是模仿残疾人的艺术审丑。这两种批评都有道理但也都存有争议。实际上这种刻意追求丑陋是东北地区观众所喜欢的风格，是当地市场需求的反映，也是对传统戏曲艺术美学的颠覆。对于底层农民来说，在正襟危坐的传统艺术占据市场甚至成为官方文化背景下，这种突破不止被东北地区的受众喜爱，赵本山和他的小品能在中国的全国范围内流行就是明证。研究者宁国利评价说随着文化快餐时代的到来，作为文化消费的消费者们，不再考虑审美的崇高感，而更加追求现场的存在感，直接、快速获得感官的快感变成了唯一的功利性需求。¹²⁾

3. 形式上的挑战

众所周知，中国戏曲是以虚拟写意和程式化为表演体系的，这也是梅兰芳体系能够屹立于世界三大戏剧体系的核心元素。求神似不过分求形似的写意也是中国传统艺术精神的精华之一。

以京剧和昆曲为例，无论是唱念做打的表演，还是服化道舞台置景等，都追求程式化

10) 《吉林省二人转剧本全集·第1卷》，双锁山剧本，吉林省戏曲学校，1979。

11) 赫亚红·李秀云，〈东北二人转的狂欢化叙事〉，《戏剧文学》，第8期，2018，pp.154-155。

12) 宁国利，〈新形态二人转戏剧研究〉，《吉林师范大学学报》(人文社会科学版)，第2期，2015，p.111。

的虚拟化。比较常见的几个兵卒代表千军万马，战争和打斗动作都是严格按程式设计好的虚拟动作等等。尽管京剧剧场也有观众叫好互动。但总体，台上表演与台下观众是两个不同的体系。尽管表演是虚拟的，但是在任何方面都有严格的程式化要求，比如服装不能穿错等等，毫不含糊。

东北二人转也继承了传统戏曲程式化和虚拟精神，但在发展流传过程中，却时刻在打破这种虚拟和程式化，越来越写实，越来越不讲章程。在剧场演与观的时空概念上也随意移位交融互动，几乎改变了演与观两个体系的关系。

1) 对虚拟精神的挑战

京剧的表演技巧即唱念做打、手眼身法步所代表的“四功五法”，能够达到演出标准的京剧演员需要经过经年累月的训练。二人转演员也有基本功的学习和训练，但不如京剧艺人规范化。

拿念白来说，京剧念白念古音，分京白和韵白，讲十三辙，这是一种脱离于现实生活的虚拟化特征。二人转则一概是中国东北口音白话。京剧的唱念比重为唱比念多，二人转的念与唱比重相差并不大。京剧的念白讲求文采，多为文言，辞藻华丽，二人转的念白则基本是大实话，讲求对事物情感的直白描述和抒发。1980年以来，二人转更是充斥着粗鄙甚至低俗的脏口粉口，更谈不上虚拟和意象美了。

在唱腔上，戏曲传统里的唱词更为讲究。不但讲韵律，更要用诗化的语言，调动赋比兴的手法，含蓄地表达情感和意象。以京剧《西厢记》中《听琴》一折为例，京剧中的崔莺莺听琴的唱词：

莫不是步摇动钗头凤凰？
莫不是裙拖得环佩铃铛？
这声音似在东墙来自西厢，
分明是动人一曲《凤求凰》。¹³⁾

而在二人转的《大西厢》里，则完全是大白话的写实描述：

旦：莫不是咱们娘们走道
丑：摇动环佩响
旦：莫不是风吹铁马

13) 田汉主编，《西厢记》剧本，中国戏剧出版社，1959。

丑：稀里哗啦响叮当

.....

旦：莫不是屯中小狗

丑：汪汪叫声狂。¹⁴⁾

从上面这段二人转唱词中隐约可见对京剧《西厢记》環佩叮當的继承，但经过东北二人转的改造，则完全写实化、具象化了。

做功就是形体表演，包括手眼身法步等等五法。京剧的生旦净丑只要登台一个亮相，就可以凭借程式化动作的虚拟形象判知角色类别，包括性格身份等信息。二人转则在虚拟程式的设计和使用上比较随意，逐渐就变得越来越写实和生活化了。举个最简单的例子，京剧中的打嘴巴肯定是虚拟化的动作，但是最近几十年的二人转舞台上，打嘴巴几乎成了演员的绝活儿——都是实打实地真打，不但要打，而且要打的响亮，打出剧场效果。二人转名剧《猪八戒背媳妇》，如果放在传统戏曲舞台上可能会有背的虚拟动作，但是二人转的猪八戒要实实在在地背着媳妇在舞台上边走边唱。再比如京剧中有很多残疾人的形象，比如哑奴和跛脚角色，但是很少有傻子形象。因为凭借京剧艺术手段很难体现智力残疾的形象。但是在二人转中，嘴歪眼斜、跛脚残疾人的形象大量出现，其表演方式都是直接模仿，追求逼肖的写实，也反映了在中国东北对残疾人缺少尊重的生活现实。

传统戏曲的舞台置景也非常简单，基本就是幕布为主，这样就给了观众想象的空间。早期的二人转因为演出场所简陋，很多时候连幕布都没有。但是随着近四十年二人转剧场建设的提升，现代元素的灯光布景进入二人转舞台，很多小剧场的布景非常花哨，东北农村的审美情趣替代了戏曲艺术的虚拟意象空间。

这些写实元素在二人转当中不断强化，形成了对中国传统艺术虚拟写意精神的反叛，因为二人转的受众主体——东北农民很难接受过于晦涩儒雅的文言和含蓄缓慢的节奏，因此在虚与实之间，二人转逐渐选择写实而非传统戏曲的写意。

2) 对程式化的挑战

程式，顾名思义就是规矩，是尺度。传统戏曲对程式要求很严。中国电影《霸王别姬》里对霸王出场在台上走五步还是走七步都是争论的话题。从唱念做打到服装化妆道具，不同流派都有特定的规矩。因此京剧的流派讲究正宗。二人转也有自己的程式。但对于这门一直以来无拘无束的民间艺术来讲，可以轻而易举地打破这些程式约束，不讲规矩。这种反叛源于东北民间对主流文化的藐视，以及东北农民简单通俗的文化需求，他们不喜欢

14) 《西厢二人转》剧本，吉林省戏曲学校油印本，1985-1989。

过于复杂的东西。比如服装。众所周知京剧旦角的水袖有诸多妙用，端起来则是端庄，舞起来长袖善舞，还可以表达遮羞、嫌弃等多重含义。但是即便是唱传统戏，二人转演员也不会身着京剧服饰带水袖上台。二人转的传统戏装基本类似于东北民间的大秧歌装。对于传统戏曲服装的要求，二人转并不买账，而是坚持东北平民上下两节的短打扮。按照传统程式，二人转演员登场应当是扇子手绢不离手，但是今天登场的演员手里的道具甚至可能是个手机。

有学者描述二人转传统演出的结构程式说，演员锣鼓音乐声中舞上，称为上场舞，然后在音乐结束处的长音上亮相接唱，结尾处的一段特色音乐，下场音乐用舞蹈形式把演员送下场下场舞。这是很规范的二人转演出形式。¹⁵⁾

然而这个规范程式没多久就被打破了，尤其是上个世纪八十年代以来，绝大多数演出已经是直入主题，省掉了这套程序，反观今天京剧舞台传统依旧，比如《失空斩》里诸葛亮的出场要等到王平马谡等一一亮相之后，长达好几分钟才能见到主角。

“二人转是欢快、诙谐、幽默的艺术，千万别弄得太严肃，太拘紧，要放开，要轻松……只要台下买单咋上咋有理。”¹⁶⁾ 这反映了二人转的市场化形态——很多戏曲门类已经难以以市场的形态存活，这种开放的戏曲形态不仅仅在艺术上具有探索价值，也是对中国传统戏曲市场困境的探索和补充，值得保护和提倡。

3) 对传统戏曲时空概念的挑战

近40年，东北二人转大量增加了念白的比重，即在唱和舞的基础上，说话越来越多地占据了演出的时长。这些说话的功能当然是幽默叙事的主体，同时也承担了剧情时空转换的功能。

我们知道，传统戏曲表演在时空处理上，因为虚拟特征而特别潇洒，老艺人常说数尺舞台，气象万千，一抬脚踏过几丛山，一挥手引来百万兵。在表现时间的问题上，生角换个不同颜色的髯口出场，就代表了年代的变化。一个推门动作，就代表了场景的转换。二人转的舞台上只有两个人，所以二人转演员还要一人扮演多个角色，除了剧情里时间和空间的随时转换之外，还有角色的转换。二人转是极度松弛的艺术，基本上随着念白或者几句唱就轻松地交代了时间，地点和人物角色，不需要京剧那样繁琐的过渡，处理起来，轻而易举，毫无负担。

在演出中，二人转还特别注重剧场效果。有人认为二人转的表演形式打破了观众和演员之间的第四堵墙，使所有观看演出的观众和演员一道进入了狂欢化的生活之中。¹⁷⁾ 二

15) 王家绪，〈再谈二人转的表演艺术〉，《戏剧之家》，第4期，2014，p. 100。

16) 同上。

人转的演出，从来都不是一种孤独的演绎，而是强调整个剧场的互动。一种互动在演出团队内部，比如演员唱着唱着，会扯到乐队琴师等拉弦儿的、吹喇叭的。一般是调侃，乐队成员往往也会在现场回应参与这样的玩笑，从而成为剧情之外的笑料。演员经常跳出剧情外，同观众进行深度的互动。最常见的就是向观众提问调侃，有的演员甚至还会跳到台下拉着观众上台。“……完美地发挥了现场存在感的优势，表演者和观演者在说口的嬉笑怒骂中，取消了表演者和观演者的身份，大家都是实实在在的参与者，都是高高兴兴的狂欢者。”¹⁸⁾

这种互动是以文雅著称的中国传统戏曲不能接受的，戏曲几百年来不断被中国官方定义为国粹或者严肃艺术。二人转能如此大胆泼辣任性地打造受众喜欢的模式，恰是因其草根地位一没有过多的关注，就没有过多的约束，因此成为有自由的艺术。

4. 本体的挑战

随着时代发展，尤其是信息时代的到来，作为戏曲门类的东北二人转从内容到形式不断反叛偏离戏曲传统。观众和评论家们都觉得二人转越来越不像二人转了，现代元素替代了传统元素，片段化、小品化、曲艺化替代了完整情节的戏剧属性，市场需求替代了艺术追求，传统的二人转艺人也转型为喜剧明星。二人转逐渐走上本体反叛之路。

1) 综艺化的表演形式

當下中国最“火爆”的二人转剧场当属赵本山创办的“刘老根大舞台”，打着弘扬绿色二人转的赵本山，甚至把这个连锁剧场开在北京城的中心地带。在中国东北各城市都有专门的二人转剧场。但是很多人看演出的感觉都是，二人转演出更像是小品曲艺演出，传统二人转的演出内容并不多。

研究者宁国利曾对长春‘东北风剧场’演出曲目进行了一个月的调查，情况如下：传统剧目5%，专腔杂曲5%，小曲小帽25%，流行歌曲40%，电视剧主题曲20%，民歌京剧5%。¹⁹⁾调查表明，原本二人转剧场里绝对主角，如《回杯记》，《观画》等传统剧目让出绝对统治地位。往昔二人转的唱、说、做、舞变成了今日二人转的说、学、逗、唱、

17) 赫亚红、李秀云，〈东北二人转的狂欢化叙事〉，《戏剧文学》，第8期，2018，p. 154。

18) 宁国利，〈新形态二人转戏剧研究〉，《吉林师范大学学报》（人文社会科学版），第2期，2015，p. 111。

19) 同上。

浪。表演中常常是说笑话，演小品，明星模仿秀，逗乐子，翻跟头、才艺展现等。剩下的二人转只有小曲小帽等演唱了。研究者认为，赵本山所推广的绿色二人转已经很少看到传统的剧目和演出形式了。绿色二人转已发展为集忽悠、说笑、模仿秀、杂技表演为一体的表演形式。²⁰⁾

上个世纪九十年代，黑龙江著名二人转艺人张野、秦晓燕出现在天津曲艺节上表演《傻子相亲》，引发了人们对二人转的思考——二人转上了曲艺节，还是戏曲嘛？实际上关于二人转的定位问题早有争议。研究者李微在上个世纪八十年代末就撰文总结道，总义纷纭，一种主张二人转归曲艺。二种主张二人转归戏曲。三种主张曲归曲，戏归戏，即双玩艺归曲艺，单出头、二人戏、拉场戏归戏曲。四种主张二人转既不归曲艺，也不归戏曲，而要另立门户，独树一帜。五种主张对二人转不加论定，两栖两属，任其发展。²¹⁾

如果一门传统艺术，已经到了归类 and 属性都存有争议的地步，那表明这种离经叛道的异化已经到了何种程度。

2) 被市场化的艺术挑战

几乎全世界的传统艺术都面临着现代元素和市场化的冲击。二人转也不例外。过去在评价二人转时，人们往往赞美它原始古朴的粗野之风，从神圣走向世俗，从庄重走向戏谑。今天在中国东北，以农民为消费群体的二人转更富有自由主义精神，毫不犹豫地投向市场怀抱，甚至背弃曾经的艺术追求。

传统戏曲艺术首先是戏剧，最大特征是完整的戏剧情节，二人转最初是以剧目的形式存在的，拥有完整的情节，只有小帽类似于戏曲的折子戏。但是今天的二人转演出在市场引导下，几乎分割了传统剧目的完整性，一场二人转演出，演变为集笑话、小品、歌舞、器乐、才艺、杂耍等于一体的晚会。

前文已经提到二人转对传统戏曲在内容上、形式上的挑战。实际上这恰是二人转在艺术属性上的退化和市场属性强化的反映。过去的二人转市场主要在东北农村，城里人并不是消费主体，但是随着信息时代的来临，传播工具和渠道的丰富，二人转从农村的田间地头走进农村小剧场，又从农村小剧场走进城市的各种舞台。尽管艺术一直在传承，但本质上还是二人转演员谋生的工具，它的市场属性决定必须适应受众的需求，必然引导它在通俗化甚至低俗化的道路上越走越远，现代化元素注入并替代传统也就成为必然。

20) 谢霜，〈管窥近年来东北二人转发展〉，《戏剧文学》，2008，第5期，p. 81。

21) 李微，〈试论二人转归属〉，《曲艺特征论》，中国曲艺出版社，1989，p. 173。

3) 二人转艺人的角色挑战

如果说中国时下舞台上的笑星,恐怕不会有人名气超过赵本山,但是很少有人注意到他曾是辽宁铁岭群众艺术馆的二人转演员。他的徒弟们各个火爆,像刘晓光、小沈阳、宋小宝等等,再加上吉林的二人转演员闫学晶等,这些从东北二人转出道的民间艺人如今成了中国舞台上炙手可热的喜剧明星。但他们的二人转作品却基本不为人所知,尽管他们在很多场合都称自己是唱二人转的,但他们已经基本脱离了二人转艺人这个角色。

二人转艺人的成功模式是以二人转表演为主,其他艺术门类为辅,演员出自民间,成功的标志是票房。而今天赵本山等喜剧明星们的成功标志是市场价值和知名度,成名的渠道是小品和电视晚会,传播渠道是影视和音像作品,他们的包装和商业运营也都是现代化明星制造机制。

他们的成名其实直接摧毁了二人转艺人们坚守传统阵地的信心。于是我们就看到了这样的民间演出,很多二人转演员都表演过摹仿明星演唱会的形式,用最简陋的道具,如雨衣代替风衣,手纸代替围巾,肥皂泡代替舞台烟雾效果。演员也走下舞台和观众互动,以演员向观众赠花。将演出推向了最高潮。²²⁾

这种明星模仿秀实际上反映了二人转演员在价值取向上对传统二人转艺人的挑战,他们的目标和理想就是综艺喜剧明星。

5. 结语

综上所述,通过对东北二人转在表演内容、表演形式和本体属性的考察分析,二人转同中国传统戏曲艺术相比,既有继承又有挑战背离。二人转在近三百年的发展过程中,虽然位列中国戏曲艺术门类中,却一直在对中国戏曲传统的挑战中发展。需要说明的是,这种挑战在二人转不同历史时期所呈现的样貌和程度均有不同。1949年之前,中国政治体制未发生变化之前,二人转仍然有鲜明的传统特征,但在内容和表演形式上已经形成并定位为东北民俗下写实、粗鄙的底层文化消费品,同中国戏曲写意潇洒儒雅端庄形成鲜明对比。而在1980年以来中国实行改革开放之后,二人转则开始以“综艺化”为特征走向挑战之路,尤其是八十年代末期赵本山凭借电视小品的走红,这种趋势更为明显。到21世纪初一系列东北农村题材电视剧的火爆,一部分先红起来的二人转艺人完成了向喜剧明星的过

²²⁾ 王洪辉,《间离化反讽与类像危机——论二人转艺术与叙事空间》,《戏剧文学》,第4期,2010年,pp. 56-57。

渡，二人转基本完成本体挑战的过程。

我们无法简单地批评这种对中国艺术传统挑战的好坏。因为在今天，中国以及世界的传统艺术普遍面临继承和发扬的困境，是否应该改革以及如何改革，都是严肃而有争议的话题。但东北二人转在特定的背景和条件下迈出的改革步伐，使得他成为中国戏曲艺术门类中最惹眼的现象一提到二人转，中国人尽管并不了解但却都有耳闻，它的知名度是地方戏曲中最高的，一部分二人转艺人跻身中国最有名的演艺人群，从剧场到电视一路火爆，成为独特的文化现象。这种现象带来的不良效应是二人转传统剧目逐渐陷入失传的危险，二人转艺人基本功退化，二人转将很难作为一种传统戏剧形式继续存在，更谈不上发展。但同时也应看到，二人转的这种离经叛道，对于二人转本体、二人转艺人的存活和发展都是有帮助的，对于丰富中国文化市场是有价值的。

面对信息时代的文化竞争，如果坚守二人转和中国戏曲的传统阵地，那么即便在中国东北农村，二人转的生存也有很大的危机——二人转无法同京剧等主流名门正派的艺术相比，没有那么多资金和政策扶持，二人转艺人无论技艺多么高超也只是民间高手，成不了艺术家。因此，从某种意义上讲，正是二人转这种背离传统、主动迎合大众口味、迎合消费市场的勇敢和明智之举，才让二人转能在今天的中国有如许的影响力。从另一个角度看，京剧等中国传统戏曲从内容到形式都被官方呵护备至，发展到今天不但很难看到艺术进步和突破，反而陷入传承危机。离开了中国官方的资金和政策扶持，能不能继续生存都是问题。从这个意义上讲，对中国戏曲传统的勇敢挑战，难道不是可敬的嘛？

二人转是完全发源于民众，勇敢地脱离了中国戏曲传统、戏剧形式的大众狂欢艺术，它属于民众，它反映了民众在艺术领域精神追求的自由，并且因为勇敢的挑战精神而独立有尊严地存活。这也是研究二人转挑战精神的意义所在。

【참고문헌】

〈专著〉:

- 田 漢主編,《西廂記》劇本,中國戲劇出版社。1959.
王鐵夫,《東北二人轉研究》,遼寧人民出版社,1954.
王悅恒等,《燕青賣線》,吉林省戲曲學校油印本,1985-1989.
薛寶琨主編,《曲藝特徵論》,中國曲藝出版社。1989.

〈论文〉:

- 赫亞紅、李秀雲,〈東北二人轉的狂歡化敘事〉,《戲劇文學》,2018.
劉永江,《東北地方戲研究》,齊齊哈爾師範學院學報,第2期,1984.
寧國利,〈新形態二人轉戲劇研究〉,《吉林師範大學學報》,第2期,2015.
蘇景春,〈百年風味老字號——潯陽樓——二人轉傳統劇目流邊考證〉,《戲劇文學》,第11期,2011。
_____,〈二人轉舞臺上的薛家戲——二人轉傳統劇目流邊考證〉,《戲劇文學》,第6期,2012。
王洪輝,〈間離化反諷與類像危機——論二人轉藝術與敘事空間〉,《戲劇文學》,第4期,2010。
王家緒,〈再談二人轉的表演藝術〉,《戲劇之家》,2014。
謝 霜,《管窺近年來東北二人轉發展》,戲劇文學,第5期,2008。
張曉莉,〈旦角在二人轉中的外化與賦形〉,《戲劇之家》,第5期,2015。

〈其他资料〉:

- 《吉林省二人轉劇本全集》第1卷,吉林省戲曲學校出版,1979。
《西廂二人轉》劇本,吉林省戲曲學校油印本,1985-1989
《京劇匯編》,第七十一集, <https://scripts.xikao.com/play> [2021.02.05.]

【논문초록】

키워드	국문	이인전, 전통, 정식, 경극, 가상, 도전				
Key Words	영문	Errenzhuan, Traditional, Stylized, Peking Opera, Virtual, Rebellion				
<div>On Northeast Errenzhuan’s Rebellion against Chinese Traditional Opera</div> <div>Lee, Keum-Soon</div> <p>By comparing the Northeast "Errenzhuan" with Chinese traditional opera, this paper studies the content, performance form and ontological attributes of the "Errenzhuan" art. On this basis, it expounds Errenzhuan's challenge against Chinese opera traditions in the development process. We believe that "Northeast Errenzhuan" belongs to a category of Chinese opera. In terms of ideological content, the Chinese Errenzhuan does not follow the moral constraints of the Chinese traditional opera culture, and manifests itself as a challenge to the traditional order and morals. In terms of artistic expression, it possesses the basic characteristics of Chinese operas such as fictitiousness and stylization. However, its distinctive regional cultural characteristics make it constantly break through the inherent framework of traditional Chinese opera. In terms of content and theme, "Northeast Errenzhuan" broke through the moral constraints and cultural aesthetics of traditional opera. In terms of artistic expression, boldly realistic and emphasizing interaction, overturning the fixed performance mode of traditional opera. The main purpose of "Erren Zhuan" for the challenge and innovation of traditional opera is for its own survival and development.</p>						
저 자	이금순 / 李金恂 / Lee, Keum-Soon					
논문작성일	투 고 일	2021.08.18.	심 사 일	2021.08.26.	게재확정일	2021.09.16.