

# 二人台审美风格之探究

---

◎李红梅

二人台是流行于内蒙古中、西部地区,晋北的河曲、保德、偏关一带,陕西的榆林、府谷及河北张北地区的民间小戏。2006年被获准为第一批国家级非物质文化遗产名录传统戏剧类别。其内容丰富,体裁多样,风格各异,并以其鲜明、独特的地方特色深受广大人民喜爱。世界民族学的研究表明,对于地域性民族、民间艺术理论体系的研究既要注重本体研究,也要注重跨文化体系的研究。遵循这一原则,在二人台研究中,既要注重其本体研究,同时还应将二人台置入其流传地域的自然环境和社会环境中去,通过考察流传地域的人们如何根据自身文化去传播和发展二人台,探究二人台之审美风格。

## 一 二人台中音乐的交融

在内蒙古西部地区,蒙汉人民在习俗上很多是相融的,在艺术形式上也是相互借鉴的。内蒙古地区的民歌具有交融性,既有晋、陕、蒙、冀地区间汉族音乐的交融,也有蒙汉民族之间音乐的

交融,二人台流传的地域范围主要分布黄河中上游的晋、陕、蒙地区的,黄河在此段呈几字形,地形独特,有黄土高原、阴山山地及河套平原。由于三省毗邻,府谷(陕北)、河曲(晋西北)、准格尔(内蒙古西部)三地区不仅地缘相近且方言相近,习俗上也有许多共同的因素。此地自古有“鸡鸣三省”的说法,且河曲县目前还保留着“西口古渡”的遗址。早期在内蒙古地区开始农耕的大多数人都是走西口的晋、陕汉人,所以他们在此长久的聚居中保留、传承、发展、变异了晋、陕的文化传统、方言土语及生活习俗。三省区早期的音乐形态以山歌为主,“以北方而论,四种有代表性的山歌,‘信天游’、‘山曲’,流行于黄河中游两侧的黄土高原;‘爬山调’流传于其北部的阴山山地及河套平原,三者的流传呈胶着的状态,因此接下了近亲关系”〔1〕,依山傍水的自然环境给山歌一个赖以生存的天然舞台。历史上的大量移民,使晋、陕、蒙的山歌在内蒙古境内广为融合,为在民歌基础上形成的二人台发展奠定了丰富音乐基础。当时低下的生活水平和闭塞的交通,也为民歌的传承、发展保护起了巨大作用。居住在山区、高原的劳动人民多数过着男耕女织,日出而作、日落而息的单调生活。统治者在物质上和精神上的双重压迫,使他们得不到起码的文化艺术享受。在这种情况下,他们生活中的一个极大快慰是自编自唱自己的歌,这也是山歌兴盛的原因。而当人们觉得山歌还不能更完整、更全面地表达他们的思想感情和喜怒哀乐时,就逐渐增加了叙事和说唱的形式,故事情节也愈加复杂化,使“打坐腔”由一人演唱的形式发展为二人对唱,同时又受到晋、陕歌舞的影响,融合了俗语、甬话、歇后语、曲艺、戏曲等多样的艺术形式,在内蒙古地区这样一个“五方杂处”的移民地区,多种艺术的汇集交融必

---

〔1〕 乔建中《土地与歌》,第13页,山东文艺出版社1998年版。

然就会产生变异,衍生出新的艺术形式——“二人台”。

### (一)二人台与汉族民歌的关系

汉族民歌在二人台广为流传的晋、陕、蒙、冀等地区流传也非常广,大体分为山歌、小调、码头调,并已形成信天游、山曲、爬山调、蛮汉调等歌种。

“信天游”又名“顺天游”,即天空中翱翔的歌声,是流行于陕北、宁夏一带的民歌歌种,它分为两种体裁:山歌和小调。乐段大多由上下句组成,结构平衡、对称,常用比兴法,大多以社会生活中的诉苦和爱情内容为主。信天游也是古老的匈奴文化板块在黄土高原山洼、沟壑中的长期封存。长期农耕文化的方式,使其部分融于汉族文化的民歌中,形成了典型艺术品种。

“山曲”是山西河曲(河曲地处山西、陕西、内蒙古的交界地带)地区的山歌歌种,当地人们称山歌为“山曲”。同陕北“信天游”和内蒙古“爬山调”属姊妹歌种,真实地反映人们的思想、情感,山曲的内容大多以“走西口”的生活为主,反映了思念、离别、期待的情感。

“爬山调”主要流行于内蒙古西部地区,当地人民也称之为“山曲”,是劳动人民在山野、田间抒发情感的山歌体裁。“爬山调”的产生与历史上的移民运动密不可分。“爬山调”类似于山西的“山曲”、陕北的“信天游”。“爬山调”是“山曲”与“信天游”在内蒙古地区的延续,也就是说“山曲”与“信天游”流入内蒙古境内后才产生“爬山调”。“爬山调”有其独特的审美风格,这与其流行地区的自然环境和社会生活有很大的联系。流行于大青山地区的“后山调”拖腔悠长、高亢奔放,宽广的音域表现了阴山山地人民宽广的胸怀。流行于河套、土默川平原地区的“后套调”节奏规整、委婉动人,审美风格不同的原因源于地形的差异和生活的改变。与“山曲”、“信天游”相比,“爬山调”虽然在歌词的

结构方法和修辞特点上还有很大的保留,但在旋法上已有很大的不同。“爬山调”不像“山曲”那么酸涩、也不像信天游那么雄浑、苍凉,体现出热情奔放、优美舒展、刚健挺拔的独特审美风格。“在鄂尔多斯高原西部地区杭锦旗、达拉特旗、准格尔旗的沿河地区,因经济条件、历史文化、地理环境、生产及人民群众的乡音土语、民俗民情等原因,酿成了爬山调的高亢、明快、豁达、质朴热情的艺术特点,尤其像准格尔旗的丘陵、山区地带,沟壑纵横,道路崎岖,人民相互之间的思想交往时受阻隔。特别是青年男女在山野劳动时,兴致高涨时常用爬山调来抒发自己内心炽热的感情。他们情不自禁地以十足的韵味和浓郁的乡土语言引吭高歌,是属于高腔演唱的山歌体民间歌曲。”〔1〕汉族的山歌、小曲、码头调与二人台亲缘关系相比较而言,小曲、码头调与二人台的亲缘关系则更近,甚至可以说二人台就是小曲、码头调的变体,“二人台原始曲调为当地的民歌,如由内蒙古中、西部地区汉族民歌演变的唱腔【打樱桃】、【压糕面】、【打后套】等,由晋北民歌演变的唱腔【走西口】、【五哥放羊】、【珍珠倒卷帘】等,由陕北民歌演变的唱腔【送大哥】、【十里墩】、【绣荷包】等,由蒙古族民歌演变的唱腔【阿拉奔花】、【王爱召】等,冀北民歌【十对花】,江淮民歌如《茉莉花》、《虞美人》等等。”〔2〕当然,小曲也有不少是由山歌的基础上发展而来。二人台的大部分唱腔主要来源于地方小曲,一部分来源于码头调,在其演唱过程中将其原民歌的形式流水板(流水板即原板)放大、紧缩,加以速度的变化,发展成二人台的各种板式,如亮调、慢板、快三眼、流水板及快板等。二人台唱腔和牌子

〔1〕 赵星《民族音乐艺术论》,第115页,甘肃文化出版社1998年版。

〔2〕 《中国非物质文化遗产名录网》, [http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglun-ry.jsp?giml\\_id=217](http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglun-ry.jsp?giml_id=217)。

曲中所吸收的民歌大部分保留在流水板中,由于演奏的速度不同,又派生出快、慢两种,甚至曲名都相同。

如小曲《吃醋》(谱例1):

吃 醋  
(小曲)

土默特左旗  
土默特左旗

酒、色、财、气 四 堵 墙， 人 人  
都 在 里 边 藏， 有 人 跳 出 (那 个) 墙 外  
边， 不 成 (个) 神 仙 便 寿 长。

(贺炳唱 吕烈记)

“小曲”主要流传于内蒙古西部农村,是农民劳动之余在各种场合自由演唱的歌曲。许多小曲是在山歌的基础上演化而成的,节拍、节奏较为规整,属单乐段,词曲结合趋于固定,题材较为广泛。上例小曲节拍为2/4拍,属规整均衡的单乐段体,七言句法,羽调式。其社会生活题材反映了当地人民对酒、色、财、气淡然处之,表现出乐观、豁达的价值取向,其旋法以起、承、转、合的旋律发展手法进行了展开。如二人台《吃醋》(谱例2):

### 吃醋

一、慢板

酒色财气四堵  
墙，人人都在  
里边嗷嗷嗷嗷，有人哎  
跳出思哎墙呀么乃墙外边，哎嗷嗷嗷嗷  
不成个神仙便呀么乃使寿  
长，思，哎  
哟不成个神仙  
使寿长。

二、流水板

酒色财气四堵

墙， 人 人 都 在 里 边 藏，  
 有 人 跳 出 墙 外 边 呀，  
 不 成 个 神 仙 便 能 寿 长。  
 哎 喂 哎 喂 哟 呀 不 成 个 神 仙  
 便 能 寿 长。

从二人台《吃醋》中我们已看到两种不同的板式变化，流水板基本上保留了小曲的原貌，只在个别音上做了调整，如第三节在原小曲基础上向上跳进五度演唱，第六小节在原小曲的基础上向上跳进到大三度演唱，使二人台《吃醋》的演唱风格比原小曲情绪更为饱满、热情、高亢，表现出积极乐观、豁达明朗的价值取向。慢板在原小曲的基础上放慢一倍加花变奏发展而形成的，从旋律的走向来看，依词创腔的风格更为明显，词的重音与旋律的走向非常贴切，如“四堵墙”、“都在”、“跳出”等词与曲的结合运用中都显示出依词创腔的风格。还有一些衬词如“哎”、“咳咳咳咳”的使用，及二人台特殊节奏的使用，突出地表达了人物内心的情感变化，使人物形象跃然纸上。

如小曲《跳粉墙》(谱例3)与二人台《跳粉墙》(谱例4)：

### 跳粉墙 (小曲)

呼和浩特市



一(么)更子儿 里 跳过(个)粉壁 墙, 手扳住(个)



窗棂 细(上个)端 详, 二 八 住 人 灯 影 下



坐, 十 指 指 尖 尖 绣 上 鸳 鸯 (哎 哎 哎 哟),

(杨少臣记谱)

### 跳粉墙



一么更子 里来 跳 粉(哟) 墙(哎哟)



手扳住(哎哟) 窗 棂 细(呀) 端 详(哎哟)



二 八 住(哎哟) 人(呀呀 哈) 灯 影 前(呀 哎哟) 坐

手 拿 上 钢 绞 哎) 钢 杆 绣 鸳 (哎 哎 哎 哎) 鸳 鸯 呀 哈 哎 哎 哎 哎 哟)

哟。

[快二流水]

三 么 更 子 里 站 门 庭 忽 听 见 门 外

有 人 声， 双 手 子 开 开 两 扇 门，

原 来 是 情 郎 哥 站 在 门 庭 (哎 哎 哟)。

[捏字板] 突慢

五 更 里 天 发 白， 架 上 金 鸡 叫 起 来： 金 鸡 不 住 连 声 叫， 恩 恩

爱 爱 咋 离 开 (哟)。

小曲《跳粉墙》属均衡规整的节拍,单乐段曲体,其歌词是当地人民生活的一种反映,是一首典型的徵调式民歌,起、承、转、合式发展手法,五声性旋法结构,典型的小曲音乐思维和发展形式,当其演变为二人台曲目时,其节奏、速度、旋法结构发生了非常大的变化。从二人台《跳粉墙》可看出,具有亮调、慢板、快二流水、捏字板四种不同板式,从这四种不同板式的对比中,我们不禁惊叹劳动人民天才的音乐创造力。小曲《跳粉墙》经板式变化后发展为二人台,而这种板式的变化也已形成了一定的程式。在其快二流水中,虽然也是2/4拍的记谱,但旋律已有所简化,情绪性也

比原小曲欢快些,旋律线起伏的幅度也大于原小曲。但总体还是原小曲的旋律。捏字板明显比快二流水旋律简化,速度加快、情绪热烈。慢板的变化多些,八度以上的大跳也运用较多,大跳后没有反向级进回落而是继续同向大跳。这种非常规的音乐进行在二人台中具有鲜明的色彩特征。如慢板的第一、二小节,低音6到53七度大跳的旋法特征。在亮调中散板的演唱又是二人台一大特色,在内蒙古西部地区的二人台演唱中,亮调既是拉场子以吸引人注意的一种形式,也是演员展现嗓子功力的一种手段,与露天演出有关联、与所面对的宽阔草原有关联,同时也受蒙古族民歌(长调)的影响,是一种蒙汉音乐交融中相互借鉴的一种艺术形式。

如谱例小曲《走西口》(谱例5)也属均衡规整的单乐段曲体,其歌词真切感人,是一首家喻户晓的民歌小曲,民间这样的谚语:“走不完的西口,打不完的金钱”,说明了这两个剧目在老百姓心中的地位。

### 走西口 (小曲)

集宁市

咸丰<sup>①</sup> 正五年, 故事 出一个玄。

这故事 (哎) 出在 (个), 山西 府太原<sup>②</sup>

(王世一记)

① 咸丰:清文宗年号(公元1851-1861)。

② 府太原:即太原府,今山西省太原市。

### 走西口

亮调 慢板之一

哥 哥 走 西 口，小 妹 妹 也 难 哎 留。 止 不

住 那 伤 心 哟 哎 泪， 一

道 道 道 道 往 下 流。

慢板之二

正 月 里 娶 过 奴

二 月 里 你 西 口 外 哎 走。

早 知 道 你 走

西 哎 哎 口， 那 如 不 成 亲，

妹 哎 妹 妹 哎 莫

莫 要 哭， 哥 哥 么 那 有 话



对 咳呀 对 呀么那对 你 明。



口 里 塞 哎 咳 咳 咳 出 呀 口 呀 咳 咳 外，



不 只 哎 咳 咳 咳 哥 哥 一 呀 么 一 个 人。

流水板 前2=后5



哥 哥 一 定 哎 走， 小 妹 妹



也 难 留， 手 拉 上 小 手



手， 送 在 哥 哥 大 门 口，

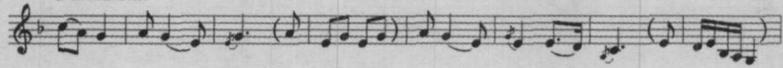


送 在 哥 哥 大 门 啊 口， 甩 脱 妹 妹 你 的 手，



你 啷 回 到 家 里 的 头， 莫 要 犯 忧 愁。

快板 快板 快板



哥 哥 出 口 外， 玉 莲 挂 心 怀，



但 愿 他 平 安 无 的 事， 秋 后 回 家 来。

二人台《走西口》(谱例6)从亮调开始已突破了原小曲的节拍限制,变为一种散板的形式。全曲以板式结构的不同变化与原小曲形成了极大的反差,从而适应其戏剧性的要求,使其情感的丰富性充分体现,旋律也有了惊人的发展,充分显示了歌调的深度和戏剧性的效果。进入慢板后,其间奏的使用与乐句相辅相成,充分适应其歌词叙事性的要求,使人物的形象跃然纸上,委婉动人,形象地表现了受苦人的辛酸。全剧以太春、玉莲新婚不久迫于生计而选择走西口的故事,反映了清朝末年,西北广大劳苦群众受压迫、受剥削的苦难生活,让我们看到了严酷的社会现实和巨大的社会变迁给人民带来的命运的改变。曲调的创造性发展,使原民歌审美风格上有了极大的变化,这种变化源于体裁的不同要求,即二人台歌曲与二人台小戏之间的审美风格的不同要求。

从以上谱例的分析中可证实本文前所言,汉族的山歌、小曲、码头调与二人台亲缘关系相比较而言,小曲、码头调与二人台的亲缘关系则更近,甚至可以说二人台就是小曲、码头调的变体。当然,小曲也有不少是由山歌的基础上发展而来。二人台在其形成发展中也受山歌的影响。二人台的大部分唱腔主要来源于地方小曲,一部分来源于码头调,在其演唱过程中将其原民歌的形式——流水板(流水板即原板)放大、紧缩,加以速度的变化,发展成二人台的各种板式,如亮调、慢板、快三眼、流水板及快板等。二人台唱腔和牌子曲中所吸收的民歌大部分保留在流水板中,由于演奏的速度不同,又派生出快、慢两种(如上谱例中小曲《跳粉墙》与二人台《跳粉墙》的快二流水)。快二流水又称紧二流水,速度较流水板快些,节拍仍为2/4拍。慢二流水又称快三眼,较流水板慢些,节拍为4/4拍。慢板是以流水板放大加花的一种形式,此板式是对演唱者实力的考验,不同的表演者在实际演唱过程中都能依词创腔形成自己的表演风格和唱腔特点。此板式善

于表现委婉细腻的情绪,刻画和表达人物的内心情感。节拍一般也为4/4拍。亮调是把慢板的头一句或头两句用散板的形式演唱,旋律上加以高低长短的变化,使演唱者尽情发挥,使音乐更加高亢激昂,另一方面也为了吸引观众。(如《打金钱》是典型的剧前亮调,《走西口》是剧中亮调等)节拍为散/4或直接标为散。快板又称捏字板,是把流水板旋律简化,速度加快,使音乐紧张热烈,节拍为1/4或2/4记谱。从上述板式的说明中可以看出,艺人们运用了二人台的不同板式变化规律将同一曲调发展为不同速度的许多唱腔来表达不同复杂剧情的。这种板式的变化有利于剧情的变化发展,是小曲、码头调发展为二人台民间小戏的关键。

## (二)二人台与蒙古族民歌关系

鄂尔多斯地区被人们称为歌的海洋,说明它传唱民歌魅力之所在,也与它历史中多民族、多宗教交融密不可分。“清朝末期,伴随着社会历史发展的进程,蒙古族民主思想的叙事性民歌也大量涌现出来,抒发美好爱情的歌曲成为一种不可阻挡的潮流。就其思想深度和强度而言,直接提出了自主的婚姻恋爱的民主原则和其幸福观。而就其音乐的感觉和旋法旋律及其审美意境来说,其情感的深度和旋律优美程度,均达到了史无前例的历史发展高度。这种抒情民歌,其音乐审美形式有两种类型:其一是短小精悍的‘短歌’类型;其二是传统古代悠长式的牧歌类型。在不同地区和不同部族,在传统蒙古族审美范畴和审美思想上又形成了各自新的旋法和风格特征”〔1〕。处于这一时期的鄂尔多斯蒙古族民歌也受到了这种潮流的影响。鄂尔多斯民歌基本属于节奏、节拍对称的“短歌形式”,清中叶后“短歌形式”的重新兴起,遂成为一种新的审美潮流。这是一种对称结构美学原则的表现形式。

---

〔1〕 满都夫《蒙古族美学史》,第630页,辽宁民族出版社2000年版。

这种审美意识的变化与鄂尔多斯地区生产方式和生活方式转向半农半牧也有一定的联系。但主要原因在于这些地区的社会关系和社会矛盾的变化。特别是反封建斗争,不仅引起了传统审美思想和审美意识的变化,而且以一种更明快、更简练的节奏,优美、抒情的音乐旋律以及对称性结构形式,形成了这一时期、这一地区的重要审美思想和审美风格。

鄂尔多斯蒙古族民歌在原有的多民族音乐交融中又与毗邻的晋、陕民歌相交融,使原有的鄂尔多斯蒙古族民歌焕发新的色彩,形成了鄂尔多斯民歌热情奔放、高亢嘹亮、优美舒展、明朗欢快的审美风格。大多数鄂尔多斯蒙古族民歌以徵调式和羽调式为主。在其发展与汉族的艺术形式交融发展,产生了新的艺术形式,如“二人台”、“蛮汉调”。许多二人台曲目也直接来源于“蛮汉调”。

在鄂尔多斯民歌中也吸收汉族民歌来丰富自己的音乐,如蒙古族民歌《扫帚花日》(谱例7)和二人台唱段中的《海莲花》(谱例8)。《扫帚花日》就是吸收了陕北民歌《打黄羊》的因素发展起来的,而内蒙古西部“二人台”唱段中的《海莲花》则又是由鄂尔多斯民歌《扫帚花日》移植改编而成。从中反映的内容来看,是描写一对青年男女的爱慕之情的,唱词中还保留了“乌拉其其花”的蒙语衬词、衬句。可以看出虽然都是徵调式,但风格已有很大变化。

### 扫帚花日

在那草呀草滩上, 银鬃马儿  
站住了, 口口声声为了你呀。

把我的脸儿也丢了，乌宁银欲花拉  
扎登宁欲花，把我的脸儿也丢了。

海莲花  
内蒙二人台唱段

清早哎起来要早起，烟筒里冒烟  
冲天哎嘎嘎起，二老爹娘生下我美貌哎嘎嘎女，  
爱我的人儿哎嘎嘎实实多哩；海呀海莲花，  
乌拉良其花，爱我的人儿哎嘎嘎实实多哩。

“蛮汉调”顾名思义是蒙、汉两个民族民间音乐文化相结合的产物。蛮汉调是鄂尔多斯高原蒙汉杂居地区的独特歌种。其旋律来源于鄂尔多斯民歌，其歌词是按汉语爬山调的格式编成的，是蒙、汉两个民族民间音乐文化交融的产物，是鄂尔多斯高原上的一株奇葩。明清以来，山东、河北、山西、陕西等地的汉族人民不断地进入内蒙古西部地区，他们在长期的生产、生活中和蒙古族人民结下了深厚的友谊。他们之间的思想、文化水乳交融、相得益彰。汉族人民群众在向蒙古族牧民学习传统民歌时，也不断地融入自己民族民间的音乐特点，使原来鄂尔多斯蒙古族传统

的短调民歌也具有了汉族民间爬山调音乐的许多因素,这样,日久天长变形成了兼有蒙、汉两个民族民间音乐特点的新的民歌品种——“蛮汉调”。〔1〕从民族音乐学家赵星先生的论著中我们可以更清楚地认识“蛮汉调”是蒙、汉人民共同创造的、共有的艺术形式,在词曲结合过程,除了一部分有固定词曲的歌曲外,其余基本是根据要求和目的编词配曲的。编配中融入了蒙、汉民族不同的审美情趣和审美思想,故形成了其独特的审美风格。在其音乐形态上即保留了原有鄂尔多斯民歌的宫、羽调式,也保留了鄂尔多斯短调民歌二拍子、四拍子的节拍特点。从音乐结构来看,有双句体和四句体。双句体类似于爬山调上下句结构的变化重复。四句体类似于小调,结构严谨,属均衡对称的审美原则。

### 达呼尔希里

伊克昭盟

有心登上那二道圪梁(囊纳格儿那), 二岁小马  
叫人失望(囊纳格儿那), 心想着跟你相亲相爱  
(囊纳格儿那), 嫉妒的人儿从中阻拦(囊纳格儿那)。

〔1〕 赵星《民族音乐艺术论》,第115页。



原鄂尔多斯蒙古族民歌《达呼尔希里》中的旋律形态,典型羽调式特点。第一乐句的落音保留了蒙古族民歌典型的大六度下行的跳进的旋法特征,下句以九度大跳开始。音域的拓展、旋律线起伏跌宕,节奏也大大发展了原民歌中的切分和附点节奏,紧密的节奏体现了蛮汉调的热情奔放、高亢优美、欢快活泼的审美风格。

通过以上分析,我们可以看到发展变化后的“蛮汉调”新颖别致,既保留了蒙古族旋律的自由舒展的审美思想,又融入了汉族审美范畴中的均衡对称的审美思想。同时也可以看出蒙、汉音乐文化的交融体现在蒙、汉“共生文化”二人台、蛮汉调的审美范畴、审美思想和审美风格中。二人台是草原游牧文化融入了农耕文化的共生艺术形式。

## 二 二人台中戏曲的交融

作为我国第一批国家级非物质文化遗产名录传统戏剧类别,二人台应当属地方小戏体裁。同所有艺术形式一样在其生成、发展过程中也遵循着我国传统艺术的发展规律,是多种因素共同交融而生。在其发展过程中,是“二人台歌曲”、“二人台歌舞表演”、“二人台说唱”、二人台滑稽表演(“抹帽戏”)等多元体裁相互影响、相互交融,促进了“二人台地方小戏”体裁的逐渐形成。但也不排除其目前还存在着多元体裁并存的情况。其体裁不同则艺术方法就不同,其美学品格也就呈多元化态势。

很多研究者对二人台是表现艺术还是再现艺术看法不同。一则认为二人台有着深厚的现实主义传统和现实主义的审美特征,二人台的创作与真实生活、典型环境、典型人物有着密切的关系,认为二人台戏曲是再现艺术。另一则认为二人台具有表现艺术的许多优势,是表现艺术。这两种看法差距很大,虽都看到了

不同美学品格的两个方面,却忽略了二人台多元体裁的存在,忽略了二人台不同体裁的艺术方法不同。因此,二人台反映生活采用表现方法还是采用再现方法,就构成了二人台多元美学品格之关键。以“二人台地方小戏”为例分析其采用的艺术方法。如二人台《走西口》剧中,以真实人物太春、玉莲通过“歌”、“舞”、“念”、“做”等综合表演手段,在观众面前表演故事。虽然剧情描写的是走西口的故事,是过去的时态,但在演出场地被表演时已成为正在观众眼前发生的事情、已转变为现在的时态,而演员也由第三人称的“叙”转变为第一人称的“演”,表演时也有“韵白”与唱词的散、韵结合,实现了二人台诗歌、音乐、舞蹈的自觉综合交融。

从“二人台地方小戏”生成始便深深地扎根于民族、民间生活的土壤,并以自己的戏剧行动——戏剧情节艺术地再现了生活,当它以特有的语言动作和形体动作——“唱”、“白”“科”等体现它的戏剧行动——戏剧情节时,把说唱艺术叙述和描写的再现性反映方式,演化成剧中人物自我介绍、自我描述,以及剧中人对在特定环境中产生的种种心理活动的自我剖析。这已经渗入了表演者的主体情志,所以又是表现性的方式。这里必须强调:表现性的舞台动作始终与再现性的戏剧行动——戏剧情节密切联系。因此,“二人台地方小戏”的艺术方法既不同于表现性的方法,也不同于再现性的方法,是再现基础上的表现性艺术方法。如果说它是表现艺术,它的表现是建立在再现基础上的,如果说它是再现艺术,它对生活真实的反映最终是通过表现来实现的。从“二人台地方小戏”的情节、人物活动来讲,它讲究戏情戏理,要求戏曲情节和人物活动符合生活逻辑和性格逻辑,塑造了无数个舞台典型形象。从表现手段——艺术形态来看,那些符合生活逻辑、性格逻辑的情节和人物,是通过诗歌化、音乐化的“唱”、

“念”，舞蹈化的“做”、“打”，由虚拟和程式的意象世界里获得对生活的自由而完美的表现的。所以，“二人台地方小戏”的美学品格即非纯表现的艺术，也非纯再现的艺术，而具有再现基础上的表现性艺术。由上可以看出，二人台的多元体裁使其具有多元的美学品格。

### 三 二人台中民族与宗教的交融

#### (一) 二人台中蒙、汉文化的交融

内蒙古西部地区自古以来就是一个多民族聚居区，汉族和北方许多游牧民族都曾在这片疆土上留下自己的历史和文化印记。自古以来，此地区就长期处于中原农耕文化与北方游牧文化交汇区。从明朝中晚期蒙古族土默特部首领阿拉坦汗（1507—1582）时期开始，在这片疆土上长期友好聚居的主要是蒙汉两族人民。他们开始了由游牧经济向农、牧经济并存型经济的转化进程，改变了这一地区的经济结构和居民的民族结构，促进了这一地区的商贸经济发展。这种经济、文化的发展是历代晋、陕、冀“走西口”的人们与当地以蒙古族为主体的各族人民共同创造的。汉族大多数是“走西口”而来的晋、陕、冀等地区移民，他们携带着华夏板块、匈奴板块的黄土文化烙印，与草原板块文化碰撞交融，以晋、陕为主的移民为草原带来了中原的农耕文化、手工技艺、民间艺术和民俗风习，艺术品种间的相互交融必然共生新的艺术品种，“二人台”、“蛮汉调”就是在这种背景中产生的。“二人台”是伴随“西口路”的经济、文化、整体社会生活而产生的。二人台艺术是“西口路”文化现象中共生文化系统的对象性的产物。在“西口路”文化的参与中，“晋”、“陕”、“蒙”（内蒙古西部）、“冀”人民在情感、观念、行为等诸多方面的不同认识，对音乐形态也产生了深远的影响。可以说没有“西口路”经济、文化生活这种历

史背景;没有各地移民“混杂而居”的共同的经济、文化生活;没有黄土文化(农耕文化)与草原文化(游牧文化)的交融;没有晋商往来所形成的水陆码头包头商业的兴起,就不会有共生文化“二人台”的出现。所以说二人台是是农耕文化与游牧文化的共生文化,是黄土文化与草原文化的完美结合。内蒙古西部地区自然也就成为了二人台主要的生成、发展、传承的重要之地。

## (二)二人台中宗教文化的交融

对于内蒙古西部地区来讲,北方各游牧民族最早时期大多信奉原始的萨满教,影响最为深远的当然还数喇嘛教。除了宗教上的意义之外,还具有文化上的意义,这使得藏传佛教文化和藏族文化传播到蒙古地区,便促进了蒙藏两族在民族文化上的交流,带有宗教色彩的西藏美术、音乐、舞蹈等艺术形式也均传入。大量史料表明,内蒙古西部地区是多种宗教信仰友好共居之地,也是多种宗教文化交汇之乡。早期多种宗教和平共处,相互交汇。从明清始,大量晋、陕移民的进入,必然带来他们原居住区的文化,这就导致了晋、陕移民携带的“赛社文化”与“藏传佛教文化”相互碰撞、渗透、融合,也体现了佛、道、儒思想对内蒙古西部地区的影响。解放初,内蒙古西部地区还有许多戏台的遗留。目前,在农村也大量保留了戏台,每年的正月十五、七月十五、八月十五等时节,“赶交流”、“看戏”等民俗还是广大农村经济、文化活动的重要形式,也为二人台的传播提供了便利的条件和平台。

## 四 二人台的审美风格

按照民族是“人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同的文化上的共同心理素质的稳

定共同体”的观点〔1〕,也就是说二人台流布地区具有“共同的语言”(方言相近)、“共同的地域”(三省毗邻)、“共同的经济生活”(“走西口”)、“共同的文化”(“西口路”文化)使二人台流布地区表现出共同文化的“共同心理素质”(审美意识、审美思想),使二人台流布地区形成了一个“相对稳定”的共同体,也就逐渐形成了共生文化——“二人台文化特征”。二人台作为文化的一支,必然与文化的各个方面紧密联系在一起。有人把文化理解为是人们的生活形态,它是与自然、社会环境、历史、宗教等各种关联中得以存在的。因而,二人台也是在人类的各种环境的紧密关联中得以传承的。

1. 从二人台与自然的关联中,我们可以看出,黄土高原、阴山山地、河套地区,地形起伏较大,直接影响音乐的旋律线条的高低起伏。自然环境的艰苦,直接影响旋律的情绪性格,这就使二人台音乐中也具有这种高亢嘹亮、起伏跌宕、苍凉厚重的审美风格。由于其地区属于温带气候,又属于大乘佛教的文化圈(喇嘛教),所以二人台主要使用五声音阶和五声性的旋法。

2. 从二人台与社会的关联中,我们主要围绕生产方式而形成的多种社会关系中去解读,二人台流布地区的生产方式多为农业、或半农半牧的生产、经济方式,所以在其生产方式上既有依赖于集体协作的劳动,也有放牧、或其他形式的个体劳动,这就使二人台音乐中既有适合于集体歌唱的规整性节奏,如二人台中的流水板,也有自由性节奏,如二人台中的亮调,这就使二人台音乐既具有明朗活泼、热情奔放的审美风格,也具有优美舒展、连绵不断的审美风格。

3. 从其体裁上,二人台还混合并存着“二人台歌曲”、“二人

---

〔1〕 斯大林《斯大林全集》第二卷,第294页,人民出版社1953年版。

台歌舞表演”、“二人台说唱”、“二人台地方小戏”体裁。<sup>〔1〕</sup>这就使二人台在不同体裁的表演中体现不同的审美风格,所以二人台的多元体裁导致了其多元化的审美风格。

总之,二人台在其漫长的历史进程中,不仅以自己独特的审美风格展示了流传地域人民的相同的审美思想,而且也以不同体裁的审美风格,形象、艺术地展示了流传地域人民的相异的审美思想。所以,二人台的审美风格也呈多元化并存的特征。

李红梅:包头师范学院音乐学院 副教授

---

〔1〕 马春生、李红梅《二人台文化艺术研究》,第122页,中国戏剧出版社2005年版。