

文艺活动丛书之四

怎样表演二人转

趙奎英編著

遼寧人民出版社

文藝活動小叢書之四

怎樣表演二人轉

趙奎英編著

楊爾泰插圖

遼寧人民出版社

1956年 沈陽

怎样表演二人轉

趙奎英編著

楊雨春插圖

☆

遼寧人民出版社出版（沈陽市軍署街23號）

沈陽市書刊出版業營業許可証文出字第1號

沈陽新華印刷廠印刷 新華書店沈陽發行所發行

787×1092毫米·2張印張·46,000字 印數：1—10,097

1956年6月第1版 1956年8月第1次印刷

統一書號：T8090·20

定價（B）0.24元

目 錄

一	乐隊和幫唱	2
	1. 乐隊	2
	2. 板眼	4
	3. 幫唱	6
二	民歌	8
三	舞蹈	12
	1. 浪三場及其音乐	12
	2. 浪三場的舞蹈动作	14
	3. 动作說明	13
四	选择剧本	28
	1. 分段	28
	2. 分句	30
五	选用唱腔	33
	1. 关于唱腔	33
	2. 怎样选曲	37
	3. 男女声唱腔	40
六	演唱方法	46
	1. 变化曲調	46
	2. 字正腔圓	49
	3. 搶板夺字	52

4. 襯句.....	54
5. 黑紅板.....	57
6. 怎样处理个别句.....	59
附例.....	63

二人轉俗称为“蹦蹦戲”，过去二人轉演員自称为“双調”。它廣泛地流行在东北農村，是很受農民欢迎的一种歌舞演唱形式。据老藝人楊俊义講：二人轉起初只是一种兩個人的演唱形式，后来因農民逐漸不滿足这种單一的形式，再加上演員本身为了生意，便在八人班子（过去職業唱二人轉的，每八个人就可以成立一个戲班，簡称为八人班子）內，加入了小“落子”，此后就分为“双玩藝兒”（如：西廂、賣綫、藍桥等）和“拉場玩藝兒”（如：梁賽金擲面、小天台、小姑賢等）兩種形式了。

二人轉在表演上和其他戲劇不同，它在演唱一篇唱詞時，不論其情節如何复雜，人物多少，皆分別由一男（俗稱下妝或丑）、一女（俗稱上妝或包頭）兩個演員來扮演，在表演時，按情節变化的需要，演員有時可以以劇中人物（即角色）的身份出現在舞台上作戲，又能以演唱者自我（即演員）的身份來敘述人物、故事。同時又都是通過載歌載舞的形式來表演。

雖然說二人轉主要是以載歌載舞的形式來表演，但也有說白的時候，二人轉藝人把說白統称为“說口”。“說口”，有的是劇本中的人物對話，也有的是演員觸景生情，說些順口溜、繞口令等。

二人轉在演出上的程序是这样：在開始的時候，都先舞一段秧歌舞，之后再唱上一段民間小調才唱正戲。所用的伴奏樂器，多以民間器樂為主，並且還有幫唱的。下面就將這些一一介紹

一下。

一 乐隊和幫唱

1. 乐 隊

“二人轉”的乐隊共分有文場、武場兩部分。最初其中除武場有鼓、鑼、釵几种固定乐器之外，文場的乐器是很簡單的，只要有一把板胡、一支喇叭就可以了。由于后來越唱口味越高，就逐漸又加進了二胡、三弦、笛子等乐器。可是因过去職業的班子全体演員最多也不过八、九个人，同时在農村人多了也不便于活动，所以乐隊只有四、五个人的样子，因此每个人都要兼任兩種以上的乐器。关于每件乐器的用途和兼任的情况大体是这样：

(1) 文 場

“板胡”：它在“二人轉”乐隊里只有一把，是必不可少的主要乐器，几乎除了抱板唱以外的調子，全需要由它來伴奏。并在改腔換調时，多由它來給搭音（为了使演員对新換的調能准确的唱出，乐隊先給一个音或挂，即謂之搭音）。

“喇叭”：它在“二人轉”乐隊中也只用一只，也是必不可少的主要乐器。它最適于表現胡胡腔的开头和幫唱及大武嗨的甩腔、喇叭牌子的挂等較為粗獷、活潑的唱腔部分。尤其在“浪三場”的舞蹈中，是非用它不可的，不然就出不來效果。在唱腔部分，除上面举出的几个曲調外，一般是不用它的，即使有用的时

候，也尽量控制一下声音，因为它的音响特别强烈，不但会压倒演員的唱腔，同时把整个乐队的音色，也都給冲淡和淹沒了。

“二胡”：条件好一点的乐队可以有兩把，差一点的用一把也行。掌握二胡的人，一般都兼打击乐器。它的作用主要是为了配合板胡的，因此凡板胡进入伴奏的时候，它都应当伴随，但也有时候（如唱小調和文嘯嘯等）为了求得在音色上的变化，也可以单独用它來伴奏。

“三弦”：它在乐队里只用一把（不要也可以），它多使用在武嘯嘯、快流水的說唱部分，在伴奏时只起个托腔保調（只随唱腔彈几个主音）的作用，如沒有三弦时干板唱也可以。三弦可以由掌二胡或其他乐器的人來兼。

“笛子”：可以把它用在小帽音乐里或文嘯嘯及小調等旋律較优美的唱腔部分，亦多由掌握其他乐器的人來兼。

（2）武 場

武場多使用在“浪三場”或小帽音乐及胡胡腔的帮腔，喇叭牌子的挂等非唱腔的部分，使曲調的節奏更加鮮明，以幫助演員的舞蹈动作。武場乐器有鼓一个、小釵一个、鑼一个，有时候也可以用鐃鑼。

此外还有呱搭板一付，呱搭板是“二人轉”最特殊的一种伴奏乐器，它虽不是指揮，但对于整个乐队和演員演唱的速度，則完全是由它來掌握，它若多少快一点或慢了一点，就会影响乐队和演員的統一，以致破坏了整个演出效果，尤其在抱板唱的时候

候，所有樂器全停止，只有呱搭板來單獨伴奏，演員要萬一掉了板，就得馬上給兜過去。因而一般地都是由經驗豐富、技術高超的老內行來掌握，或在要緊的地方由演員自己來掌握。

2. 板 眼

二人轉的板眼(指幾分之幾的拍子而言)主要有以下四種：

(1)“一板三眼”又稱“三節板”即4/4的拍子。這是“二人轉”主要的板眼，像例(一)、(二)、(四)、(六)全是。另外，凡是在“二人轉”中使用的2/4拍節的小調，也全都用“一板三眼”的板兒來擊的，這是因為這個“板兒”比較平穩，唱起來較舒暢的原因。如要按一板一眼來擊的話，就覺得趕的慌，越唱越別扭。在這裡所舉的曲例，一律是按2/4的節拍來記譜的，因為這樣記譜比較干淨，如要按原來“二人轉”固有的曲調去記譜的話，那麼全篇既有4/4的拍子又有1/4的拍子或散板的就太零亂了，讀譜感到困難，但我們擊板時可以區別變化之如下例：

⊗ × × × ⊗ × × ×

(1) | 0 3 5 3 | 6 6 5 6 3 | 0 6 5 6 6 | 3 · 6 5 3 |

注：⊗是代表大板，×是代表碎嘴子單擊，⊗是代表大板與碎嘴子同擊，×是代表碎嘴子連擊。

這就是一板三眼的擊板法，同時也是把2/4的拍節，給擊成4/4拍節的例子。這樣擊唱起來一定很舒服，如要像這樣擊的話一定很別扭。

$$(2) \left| \begin{array}{c} \otimes \\ 0 \end{array} 3 \right| \begin{array}{c} \times \\ 5 \end{array} 3 \left| \begin{array}{c} \otimes \\ 6 \end{array} 6 5 \right| \begin{array}{c} \times \\ 6 \end{array} 3 \left| \begin{array}{c} \otimes \\ 0 \end{array} 6 5 \right| \begin{array}{c} \times \\ 6 \end{array} 6 \left| \begin{array}{c} \otimes \\ 3 \end{array} \cdot 6 \right| \begin{array}{c} \times \\ 5 \end{array} 3 \left| \right.$$

(2)“流水板”即1/4的拍子。它也是“二人轉”的主要拍節，像例(八)的(111)到(130)小節，(225)到(236)小節及例(九)即是。从例(八)的例子我們就可以看出，流水板完全是根据詞和曲調的情感而決定的(比較熱烈和緊湊的句子)，它的击法是：

$$(3) \left| \begin{array}{c} \otimes \times \\ 0 \end{array} 2 \right| \begin{array}{c} \otimes \times \times \\ 2 \end{array} 6 \left| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 2 \end{array} \cdot 2 \right| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 2 \end{array} 6 \left| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 0 \end{array} 2 \right| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 2 \end{array} 2 \left| \right.$$

$$\begin{array}{c} \otimes \times \\ 6 \end{array} \vee \begin{array}{c} \times \\ 6 \end{array} \left| \begin{array}{c} \otimes \times \times \\ 3 \end{array} 2 \right| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 2 \end{array} \cdot 6 \left| \begin{array}{c} \otimes \times \times \times \\ 2 \end{array} 2 \right| \left. \right.$$

碎嘴子如要击不出三十六分音符的話，可以击八分音符，这要根据击板人的技巧來确定的。但大板必須每一拍要击一下。

(3)“一板一眼”即2/4的拍子。在前面已經講过，“二人轉”中虽然也有2/4的曲調，但一般的都給击成(1)的样子了。如果要願意击成像(2)那样，当然也可以。不过在“二人轉”中常常是用它做为垫板來用的，如文嘸嘸原曲中間有个2/4的小節，这时就需要墊一板了，其击法是：

$$(4) \left| \begin{array}{c} \otimes \\ 3 \end{array} \right. \overbrace{5 \quad 3}^{\times \quad \times} \left| \begin{array}{c} \times \quad \otimes \\ 2 \quad 3 \end{array} \right. \overbrace{7 \quad 6}^{\times \quad \otimes} \left| \begin{array}{c} \times \quad \otimes \\ 5 \quad \cdot \end{array} \right. \overbrace{6}^{\times} \left| \begin{array}{c} \times \quad \times \\ 1 \quad 1 \end{array} \right. \overbrace{6 \quad 1}^{\times} \left| \begin{array}{c} \times \\ 2 \end{array} \cdot \overbrace{3 \quad 2}^{\times} \right|$$

九 孔 流 水 九 啊 孔 干

再就是由散板向正板進行的时候，为了使演員和乐隊都能归到一起，而用它做为桥梁，其击法見(5)的第四小節。

(4)“散板”即自由拍節，它多半是在一个曲調的开头处，叫板或搭腔时使用，其击法見(5)的开头处。

以上这四种板眼，通常是混合在一起使用的，如下例：

(5)

$\left(\begin{array}{c} \text{叉} \cdots \cdots \cdots \text{叉} \quad \times \quad \text{叉} \quad \times \\ \underline{2\ 2} \quad \underline{2\ 3} \mid 2 \quad \text{—} \mid 2 \quad \text{—} \mid \underline{2\ 6} \quad \underline{2\ 6} \mid \underline{2\ 2\ 3} \quad \underline{5\ 6} \mid \end{array} \right)$ 一輪 明月 呀 照 西 廂啊 哎嚶	
$\left(\begin{array}{c} \times \quad \times \quad \text{叉} \times \times \text{叉} \times \times \quad \text{叉} \times \times \times \times \times \quad \text{叉} \times \quad \times \quad \times \\ \underline{1} \quad \underline{1\ 6} \mid \underline{2\ 2} \quad \underline{2\ 2} \mid \underline{6\ 1} \quad \underline{5\ 3} \mid 2 \quad \underline{3\ 2} \mid \underline{2\ 5} \quad \underline{6\ 1} \mid \end{array} \right)$ 呀 八 不 隆 咚 哎 嚶 哎 嚶 呀 哎 嚶 嚶 哎 嚶	
$\left(\begin{array}{c} \text{叉} \quad \times \quad \times \quad \times \\ 2 \quad \text{—} \mid 2 \quad \text{—} \mid \end{array} \right)$ 呀	

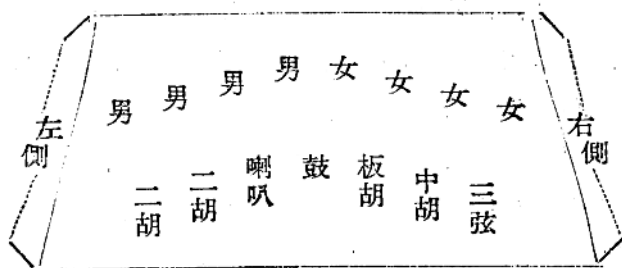
3. 帮 唱

因二人轉有好多曲調都有甩腔，在这些甩腔处，虽然全乐隊都進來，但还嫌不够勁兒，如果要加進帮唱，就能使这些唱腔更有生气和动听了。可是过去多由乐隊人兼唱，既表現不出帮唱的作用又影响乐隊效果，所以就有必要适当的發展乐隊与帮唱，譬如乐隊在使用乐器上，就可以参照过去所使用的乐器，組織一个較大一点的乐隊，并还可以適当地吸收一些其他乐器。尤其是低音乐器，虽然过去“二人轉”還沒把它使用上，我們不妨用一用，因为適当地加進几个低音乐器，就可以擴充“二人轉”乐隊的音域和增加音的厚度，使乐隊伴奏也更能丰富。虽然低音乐器

(中胡、低胡)指位較寬，拉起來不太靈活，但可以用省略音符的辦法，并選擇適當的地方再加進去，可不必一音不差的或从头至尾全使用。

另外关于帮唱也是一样，我們就不一定也由乐隊來兼(掌呱搭板的人可以)，最好能找五、六个人來專門做帮唱，因帮唱对整个“二人轉”的演出效果起着很大的作用，如若完全用乐隊來兼，就很难达到預期的效果。

帮唱者一般的是和乐隊在一起，或在台左側或在台右側。如果想使帮唱演員能有很多表演的机会的話，也可以把乐隊和帮唱演員处理在舞台上，这样不但能使帮唱演員和主唱演員之間，在情感上得以直接交流，同时演出形式也格外活潑，增加了舞台上的气氛。如要把帮唱和乐隊处理在台上时，可以參見下圖來做。



注：①如果乐隊条件差，处理在側幕里也可以，不一定非上台不可。

②圖中的記号：前排是乐隊，坐成半圓形。后排是帮唱，站成半圓形。

③伴唱的四名女演員可拿手玉子，双手举至胸前，随乐隊的節奏擊點，双臂亦可左、右擺动，不要太死板。

④伴唱的四名男演員分別兼打各种打擊乐器，自左起第一人“小鑼鑼”、第二人“小釵”、第三人“羅”、第四人“呱搭板”。

二 民 歌

民歌在二人轉中包括有兩種含意：一種是屬於二人轉的第二部分（接在浪三場的后邊），俗稱“小帽音樂”；一種是屬於正戲中所用的民歌。這兩種曲調實際上全是東北民間小調，不同的是“小帽音樂”應當更富於風趣和適於舞蹈。這裡所講的民歌，即指在未唱正戲前，所唱的“小帽音樂”而言。

因為過去二人轉多在廣場上表演，即使有時是在室內，但因首先是舞“走三場”，舞完后觀眾一時靜不下來，不便于馬上唱正戲。或許因為大部分演員是土生土長，並基本上活動在三里五村內的藝人，他們和觀眾十分熟悉，每在演出時觀眾就向他們請求：“唱個小調听听吧！”正像老藝人王占元談的：“如果你要不會唱就撒湯了，可是要總唱舊的，常了人家就不愛听了。”所以有些演員不但會唱很多小調，同時自己還會編新詞去套用舊調，使人聽起來既親切（他們熟悉的小調）又新鮮（詞不同），久而久之已成為習慣，至今它已成為二人轉所固有的特點了。

另外從演員這方面來看，每當唱完“小帽音樂”後常講：“三句也是帽，兩句也是帽，賣賣嗓子、溜溜調。”從這幾句話我們也可以知道，它還有給演員在沒唱正戲之前，作為溜溜嗓子或試試弦高弦低的作用。過去常用的“小帽音樂”有：

鋪地錦

$\underline{3\ 3}\ \underline{\underline{5365}}\ |\ \underline{3}\ \underline{3\ 5}\ |\ \underline{2\cdot 3}\ \underline{5\ 6}\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{3}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{2}\ \text{—}$

一呀 更 里 呀 錦哪 綉 蘭哪 房 啊，

$\underline{3}\ \underline{\underline{5365}}\ |\ \underline{3}\ \underline{3\ 5}\ |\ \underline{2\cdot 3}\ \underline{5\ 6}\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{3}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{2\ 7\ 6\ 6}\ |$

櫻 桃 口 哇 呼 喚 梅呀 香 啊， 銀 灯 啊

$\underline{0\ 5}\ \underline{3\ 2}\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2}\ |\ 1\ \text{—} \parallel \underline{3\ 6}\ 3\ |\ \underline{2\ 1}\ \underline{3\ 6}\ |\ 0\ 1\ 1\ 6\ 1\ |$

掌 上 啊， 灯影 兒 沉沉 哪， 才把我那

$\underline{2}\ \underline{2\ 3}\ |\ \underline{5\ 5\ 6\ 5}\ |\ \underline{3\ 5\ 3\ 2}\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{3\ 2\ 3\ 5}\ \underline{7\ 6}\ |\ \underline{5\ 3\ 5\ 6}\ |\ 5\ \text{—} \parallel$

門 啊 門 啊 門呀 門关 上， 哎 哪 呀 哎 哪 哪 呀。

茉莉花

$\underline{6\cdot 6}\ \underline{6\ 5}\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{3\ 5}\ |\ \underline{6}\ \underline{6\ 5}\ |\ 6\ \text{—} \mid \underline{2}\ \underline{2\ 5}\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{1}\ |$

好(來)一朵 茉 莉 花 呀， 哎 哎 哪 哪

$\underline{3\cdot 3}\ \underline{3\ 3}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{7\ 6}\ |\ 5\ \text{—} \mid \underline{6\ 2}\ \underline{7\ 6}\ |\ 5\ \cdot\ \underline{6}\ |\ 5\ \text{—} \mid$

好(來)一朵 茉 莉 花 呀， 哎 哪 哎 哪 呀！

$\underline{3}\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ \text{—} \mid \underline{3}\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ \text{—} \mid \underline{6\ 6}\ \underline{6\ 6}\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{6\ 3}\ |$

花 哪 开 花 哪 謝， 各 样 花 兒 比 不 上

$5\ \text{—} \mid \underline{3\ 5}\ \underline{3\ 5}\ |\ 6\ \text{—} \mid 5\ \cdot\ \underline{6}\ |\ 1\ \text{—} \mid \underline{2}\ \underline{7}\ |$

它 呀， 奴 家 有 心 招 朵 花 藏 哪，

$\underline{6\cdot 1}\ \underline{6\ 5}\ |\ \underline{3\ 2}\ 3\ |\ \underline{0\ 7}\ \underline{6\ 6}\ |\ \underline{6\ 3}\ 5\ |\ \underline{0\ 2}\ \underline{7\ 6}\ |\ \underline{5\ 5}\ \underline{3\ 5\ 6}\ |$

又 怕 那 个 看 哪 看 看 花 的 屬 呀， 哎 哎 哪 哪 呀 呀 哎 哪 哪

5 — | 5 . 0 ||

呀。

叫 五 更

2 2 2 2 | 1̇ 6 5 | 5 5 6 3 2 | 1 1 6 1 | 2 2 2 2 | 1̇ 6 5 |

一更到一點 哪 正好想想 眠哪， 忽听見哪 寒 虫

4 5 6 3 2 | 1 1 6 1 | 2 2 6 2 3 | 1 6 5 | 2 2 2 2 | 1̇ 6 5 2 |

报叫一声 喧哪。 寒虫小奴家 哥哥 呀 你在外面 叫 哇，

5 5 6 3 2 | 1 1 6 1 | 6̇.1 2 | 3̇.1 2 | 6̇.1 2 | 3̇.1 2 |

奴在 绣房 听啊， 叫的 是 伤 情， 叫的 是 痛 情，

3 3 3 3 | 5 3 3 3 2 2 | 1 6 3 | 2 1̇ 6 | 5 5 4 5 6 | 5 — |

伤情 痛情， 滴溜溜滚下 泪兒珠 痕 哪， 哎哟哎哟呀。

2 2 6 1 | 3̇.1 2 | 2 2 6 1 | 3̇.1 2 | 3̇.1 2 2 | 3̇.1 2 |

绣房 里的 佳 人， 書房 里的 学 生， 好有 些个 里 啦，

3̇.1 2 2 | 3̇.1 2 | 3̇.2 3 3 | 1 6 3 | 2 1̇ 6 | 5 5 4 5 6 |

又有 些个 囉 嚟， 囉哩 囉嚟 又 到 二 更 啊， 哎哟哎哟呀

5 — | 5 . 0 ||

呀。

这三首曲調是最流行的，此外还有：打秋千、綉絨花、小看戲、揀棉花、小拜年等。因为这些小調的曲調流暢，詞句通俗易懂，所以比較常用。过去处理“小帽音乐”多半是利用“俏口”，如

“茉莉花”轉到學蛤蟆韻，或將“小拜年”中“少與老拜年”一句，下妝給唱成“老與小拜年”，或者是唱個別字、錯句等方法給打住，很少有源源本本按原曲唱的。

目前或者是將來，我們演唱二人轉時，是否也用小帽，關於這個問題可能有很多的分歧意見，據我所知，不外乎是這几方面：①我們是否必須要小帽，不要行不行？②小帽音樂是否要和正戲內容一樣？③唱古典戲本能不能唱新小帽？唱新本能不能用老小帽（像以上舉出的那些小帽音樂）？關於這些問題，提出我個人的看法與大家共同商量一下。

小帽音樂正像上面所談到的，它是“二人轉”所固有的特色，同時也是構成“二人轉”風格的因素之一，我們還是應當保留的（並不是說不要小帽就失掉二人轉的風格了）。但是我們也決不能為了起一個賣賣嗓子、溜溜調的作用。

我們演唱的新二人轉是反映現實生活的。但也不可能每段唱詞都密切結合當地的中心工作。如演唱農業合作化內容的戲，也可以唱歌頌義務兵役制的小帽，只要它們都是反映現實生活的就行。

關於唱古典戲時，也不一定非唱新小帽，雖然在解放後有不少二人轉藝人已進入城市，為了適應城市廣大群眾的需要，編了不少新內容的小帽，那是因為當時缺少新唱詞。與此同理，唱新編唱詞也不一定硬要唱個舊小帽了。如果，不唱舊小帽又編不出新小帽，也可以不唱。像例（三）那樣開板就唱也未嘗不可。

至于我们在处理小帽演唱方法上，决不能一般的像过去那样：故意唱个别字、错句打住后，扯一会再接唱正戏的作法，最好能将小帽音乐与正戏开头曲调，有机的结合起来唱，这样才能保持演出的完整。

三 舞 蹈

二人转的舞蹈可以分做两个部分：一部分是全部表演中的第一段，一般人叫它为“浪三场”；另一部分是正戏中的舞蹈动作。“浪三场”是在正戏的前边，由男女演员一齐扭一段秧歌，如过去演员出场时则讲：“有愿意听唱的，有愿意看‘浪’的。”这两句话很能够说明为什么在没唱二人转之前，要加上一段“浪三场”了。另外有的演员还常讲：“我唱不过你，我还能‘浪’过你呢。”从这句话也可以知道，有些演员还是非常重视“浪三场”的，并以此来做为赢得更多观众的手段。由此可见“浪三场”实为二人转表演形式的特点之一；并在长时期的表演当中亦被群众所欢迎、所接受。但也并不是说演二人转必须要有“浪三场”，否则就不是二人转，因为过去艺人也不是非扭不可的；我们可以根据具体情况（演员舞蹈技巧的好坏、剧本的长短、剧本内容是否需要、观众的喜好等）决定，可扭可不扭，扭的时间也可长可短。

1. 浪三场及其音乐

过去“浪三场”共分为三段：第一段的舞蹈速度是慢板的叫