



《山东地方戏曲音乐丛书》之二

二夹弦唱腔音乐初探

尼树仁 编著

山东人民出版社

《山东地方戏曲音乐丛书》之二

二夹弦唱腔音乐初探

尼树仁 编著

山东人民出版社

一九八三年·济南

《山东地方戏曲音乐丛书》之二

二夹弦唱腔音乐初探

尼树仁 编著

*

山东人民出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂潍坊厂印刷

*

787×1092毫米 16开本 33.5印张

1983年9月第1版 1983年9月第1次印刷

印数 1—2,500

书号 8099·2468 定价 3.30元

出版者的话

山东素有“书山曲海”之称，在群众中广为流传并深受欢迎的地方戏曲剧种不下二十余种。这些不同剧种的唱腔音乐，尽管风格各异，然而由于它们深深地植根于民间，和人民群众的生活息息相关，所以，都具有浓郁的地方色彩和生活气息，既有高度的人民性，又有高度的艺术性。

为保存祖国戏曲音乐遗产，抢救、挖掘、整理、研究地方戏曲的唱腔音乐，推动戏曲改革，向群众提供喜闻乐见的地方戏曲唱段，我们拟编辑出版一套《山东地方戏曲音乐》丛书，逐步地、有计划地将山东地方戏曲各主要剧种的唱腔音乐研究成果分册出版。这套丛书将约请对不同剧种音乐研究有素的作者撰写，要求专业性和群众性相结合，既注意戏曲音乐规律、特点研究的深度和广度，使之成为音乐工作者向民族民间传统学习的资料性读物，又将选录各剧种有影响的优秀唱段，供广大戏曲爱好者学唱。

这套丛书将在几年内出齐。

前言

赵 汎

作为社会意识形态的音乐，在阶级社会，必然直接地或间接地要表达一定的阶级意识；而时代的生活各异，音乐既反映一定的社会生活的内容，便更必然具有时代的特征，所以前人都有“一代有一代的歌声”的论述。而在国家、民族的界限还没有消灭之前，不同的民族、地区的自然环境、生活方式、语言文字、思维方式、欣赏习惯的不同，音乐又自然具有民族、地区的特征。以汉族来说，北昆和南昆有着亲密的血缘关系，但前者激越，后者温婉，早已为古人所理解；我们可以清楚地区别中国民族和日本民族的风格、音乐语言上的不同，也可以清楚地听到维族音乐和中亚音乐某些相似之处，都可以证明这一点。

因此在欧洲继“古典乐派”和“浪漫乐派”之后，兴起了一个“民族乐派”的高潮。萧邦的音乐成为波兰的象征，西伯辽斯的音乐成为芬兰民族精神的体现。……从历史的角度来看，这是资产阶级民族、国家兴起的一个方面的表现。

当然，世界各族人民之间的文化交流，是促进文化进展的动力之一。我国历史上盛唐时期音乐文化的高度发展，便和我国内各民族的文化交流以及邻国异族文化交流有着密切的关系。琵琶可能从中亚传来，一方面影响了中国的音乐，直接影响了中国的乐律，但中华民族把这一乐器发展到前所未有的高度。唐代那么多的琵琶大师，既有西域兄弟民族的琴师，也有汉族的乐工。

所以民族传统既有其保守性、延续性的一面，又有其可塑性、发展性的一面。以“箏”这种乐器而论，箏从中国传到日本，日本在“明治维新”之后“洋乐”和“邦乐”壁垒分明的几十年中，这种乐器的生命力日趋凋落，而近年来，日本不少作曲家、演奏家锐意革新，甚至把二十世纪的作曲技法用之于箏的曲作之中，使这一古老的乐器在日本又大大地发展了起来，不再是庙堂和博物馆学、历史学上的箏了。我们也可以这样认识，民族传统必须继承，但继承不是目的，目的是为了发展，这不仅是“古为今用”的方针问题，而且是为了传统的本身，传统不发展也必然要停滞，丧失生命力、终至死亡。

在欧美，资产阶级民主革命时期，从地学、生物学直到音乐、舞蹈、民间文学……，都作了大量的搜集、整理、研究工作。中国的资产阶级、买办资产阶级不会办这件事，民族资产阶级由于其特定的历史地位，也不能办这件事。所以到我们人民共和国建国之初，从地学方面来说，全国没有一个真正合乎需要的地图，更不要论地下资源的考察了。全国也没有“动物志”、“植物志”……等等，更不要谈民间文学、音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、曲艺……的调查、研究了。这一任务，历史地落在中国无产阶级的肩上。目前，全国正在展开《中国民族音乐集成》的调查、整理、出版工作，这对于我国社会主义的音

乐文化建设，将产生极其深远的影响。

我国丰富多采的地方戏曲，不仅是音乐宝库中世界其它国家所没有的宝藏，而在戏曲文学上也是一个光灿夺目的宝库。对民间戏曲的研究，由于其和文学的结合，不仅在音乐工艺学上有着不可估计的意义，而在音乐社会学上也同样有着极其巨大的意义。

为此，我乐于为我的故乡这一乡土戏曲的初步研究小书，写上几句话，表示我个人无比欣慰的心情，并希望作者能进行更进一步的研究，对我国社会主义的新音乐文化建设，作出应有的贡献。

一九八一年十月十二日 北京
中央音乐学院

目 录

前言.....	赵 汎
概述	1
一、二夹弦戏曲简介	1
(一)二夹弦戏曲沿革	1
(二)二夹弦戏曲艺术略谈	4
二、唱词	5
(一)韵与辙	6
(二)平仄声	8
(三)唱词的节奏	8
(四)虚词与衬词	10
三、唱腔	11
(一)唱腔的形式	11
《三拉房》(一)	黄云芝唱 11
《江姐》(一)	田爱云 赵文玲唱 24
(二)唱腔的结构	26
(三)真假声的结合	32
《李秀英》	吴志修 34
(四)唱腔的流派	36
(五)四声对唱腔的影响	37
四、念、白	40
五、伴奏	41
(一)文场音乐	41
(二)武场音乐	44
六、唱腔的调式与旋法	45
七、唱腔的新发展	63
唱腔板式解析	82
板类腔调	82
一、大板	82
(一)概述	82
(二)基本结构	82
《花庭会》	马建凤唱 82
(三)叫板	89

(四)各种过门·····	89
(五)拘腔与行弦·····	98
(六)大压板和压板·····	99
(七)转板·····	101
(八)结束·····	103
(九)旦角唱腔·····	106
《借当》(一)·····	王桂枝唱 119
《抱牌子》·····	张素云唱 122
(十)小生唱腔·····	132
《站花墙》(一)·····	马相卿唱 132
(十一)须生唱腔·····	141
《墙头记》·····	李学义唱 148
(十二)丑角唱腔·····	154
二、二板·····	163
(一)概述·····	163
(二)基本结构·····	163
(三)叫板及起板打击乐·····	165
(四)各种过门·····	166
(五)拘腔与行弦·····	170
(六)压板·····	171
(七)转板·····	172
(八)结束·····	173
(九)旦角唱腔·····	176
《恩仇记》·····	张秀梅唱 178
(十)小生唱腔·····	201
《对绣鞋》(二)·····	田爱云唱 204
(十一)须生唱腔·····	210
三、三板·····	216
(一)概述·····	216
(二)过门·····	217
(三)唱腔·····	218
《南海长城》·····	刘月莲唱 221
(四)转板·····	224
(五)结束·····	227
四、双北词·····	232
(一)概述·····	232
(二)基本结构·····	233
(三)过门·····	236

(四)拘腔与行弦	240
(五)转板与终止	242
《何文秀私访》	金花唱 244
(六)唱腔	248
(七)起腔	262
五、单北词	265
(一)概述	265
(二)基本唱腔	266
(三)变化唱腔	274
《花庭会》(二)	魏秀英、王秀芹唱 275
(四)拘腔、行弦和转板	286
(五)结束	286
六、砍头槓	288
七、捻子	294
(一)前奏及过门	294
(二)唱腔	295
(三)转板	299
《盘妻索妻》(二)	田爱云唱 299
(四)死板	301
八、裁板	309
(一)小裁板	309
(二)大裁板	311
(三)外唱与内唱	314
九、谜子	319
(一)概述	319
(二)叫板	319
(三)大过门	319
(四)唱腔	320
(五)滚堂谜子	325
娃娃腔调	327
(一)娃娃唱腔概述	327
(二)唱词	327
(三)基本结构	327
十、大板娃娃	331
(一)过门	331
(二)唱腔	334
《吕蒙正要饭》	董存田唱 339

十一、二板娃娃	342
(一)过门	342
(二)唱腔	343
(三)其它	344
《大井台》(三)	张素云唱 347
十二、三板娃娃	364
《打雁》(一)	黄汝荣唱 367
十三、武娃娃	369
《大铁山》(三)	赵凤英、王文德唱 369
曲牌体	375
十四、赞子	375
(一)概述	375
(二)起板过门及唱腔	376
十五、锯缸	380
十六、四河调	380
十七、撑船歌	382
十八、梅花落	384
十九、白垛子	385
二十、呱嗒嘴	385
二十一、撒夫子	386
二十二、打棒槌	387
二十三、剪剪花	388
二十四、九连环	388
二十五、肚里疼	389
二十六、渭调	389
二十七、打吆牌	390
综合唱腔举例	391
《梁山伯与祝英台》选段(四)	李玉芬唱 391
《对诗》选段	402
《站花墙》选段(六)	黄云芝唱 409
《绢巾记》选段	王玉芹唱 417
《王定保借当》选段	吴志修唱 420
《三进士》选段(六)	邵金凤唱 425
《三进士》选段(七)	牛秀兰、李景华唱 428
《打花庭》选段(二)	王文德唱 436
《大铁山》选段(五)	牛秀兰唱 442
《拴娃娃》选段(一)	牛辉庆唱 453

《拴娃娃》选段(二).....	李景华、牛秀兰唱	459
《换亲》选段	宋瑞桃、樊桂山、李艳菊唱	470
《江姐》选段(四)	赵文玲唱	489
《相女婿》选段(三).....	定陶县两夹弦剧团	497
《我爱这一行》选段	周凤兰唱	505
《学习女排 为国争光》		512
记谱中特殊符号说明		520
后记		

概 述

一、二夹弦戏曲简介

(一) 二夹弦戏曲沿革

二夹弦是流行在鲁西南、豫东、豫北、皖北一带的地方戏曲。因剧种的主要伴奏乐器四弦，是用四根琴弦分别夹着两股马尾进行演奏而得名，山东称为“两夹弦”，安徽和河南多叫“二夹弦”，还有地方称“大五音”及“乱弹”者。它的唱腔清新、活泼、优美、朴实，多演些生活小戏，深受广大群众的喜爱，不少地区的群众亲昵的称它为“半碗蜜”。

二夹弦剧种的兴起和沿革，至今说法不一。有一种说法是：早年间山东濮州白马杨村有一个姓白的穷秀才酷爱诗词，精通韵律。一天，他听到女儿纺花时哼唱的小调和弹纺棉花的声音交织在一起，非常和调悦耳，便把谱子记录下来，另编些新词，交女儿唱。后遭天旱，父女南下逃荒，便唱着这些小调沿途乞讨，到了曹县的大徐庄，因村里的人都很爱听，便在那里落下户来。白家父女的创作经过后人的不断丰富发展，就成了二夹弦戏。据说二夹弦的老艺人多是大徐庄人(摘自《民间文学》1963年第一期《关于“二夹弦”》)。

另一种说法，二夹弦是在山东省西部贫苦农民逃荒要饭时演唱的说唱音乐“花鼓丁香”的基础上发展起来的。那时没有正规的演出组织，只是摆地摊，以唱为主，很少道白。也有人说它和山东的“一勾勾”、“南词二夹弦”、河南的“四股弦”等戏的血缘关系很近，这些说法还有待于今后深入研究。

以上仅为传说，并无据可考。我们多次同菏泽、开封、延津、亳县等地二夹弦剧团的名老艺人王文德、王晋德、李子堂、黄云芝、李学义、张素云、岳东林、王桂芝、吴志修等人开座谈会，大家一致认为二夹弦戏曲有二百多年的历史。

如著名须生演员李学义谈道：他生于1920年，自幼跟父亲李文祥学二夹弦，李文祥生于1889年，也是从小学唱二夹弦，他的师傅是黄振邦，黄约生于1849年，他也是从小学唱二夹弦，黄振邦当时在群众中的声誉很高，群众到处传颂：“河（指黄河）北有个黄振邦，河南有个董纪昌”（两人都是须生），足见在一百多年前已经非常兴盛。

根据名老艺人提供的情况，二夹弦的发展大体如下：

二夹弦和其它戏曲艺术大体相似，开始为农民闲暇时进行自我娱乐的方式，反映农民群众丰富多采的生活。从前鲁西南和豫东黄河沿岸农民喜欢“坐板凳头”、“摆地摊”，拉个胡琴，说说唱唱（不外是唱些民歌小调），下地干活休息时也玩一会，遭荒年时作为沿途乞讨的手段。经过发展，说的故事和唱的曲调都逐渐系统起来，在丰富的生活土壤中受到有关民间艺术的影响，加之艺人的精心创造，在形式上由一人清唱逐渐到二人对唱，由说唱式的叙事体过渡到戏曲化的代言体，有了较完整的戏剧故事及较复杂的表演。

伴奏用的胡琴为扩大音量，也由两根弦增加为四根弦，音色宽厚，富有抒情性。随着二夹弦的初具形态以及它题材、内容的发展，和表演方法的丰富，它表演的场所，逐渐由村头、谷场扩大到集市、庙会，逢年过节玩旱船、踩高跷、玩竹马时也常演唱，有时各村之间还相互邀请演唱，这样就形成了二夹弦的雏形。

早期的二夹弦戏是农闲唱，农忙散，没有严格的科班制度，因而也没有“格”和“规”的种种束缚，这种机动自由的特点，使它在各方面便于接收外来的影响，如唱腔方面就突出地受到了当地民歌（如“船歌”、“打你八棒捶”、“锯缸”等）、曲艺（如山东花鼓）、戏曲（如梆子、柳子等）的影响，使之日趋丰富。在器乐方面，为了争取观众，在乾隆年间开始使用打击乐，其中主要是大锣、大钹、大鼓，当时多用于开戏之前的“打通”，在弦乐中除了原有的四弦外，又增加了琵琶（柳叶琴琵琶）和二胡（也不同于现在通用的二胡）。不过形式仍较简单，人员很少，艺人常称：“七（人）紧、八（人）松”，“七忙、八不忙”，“紧七慢八、六人抓瞎”，就是指整个演出人员有八个人就很宽裕，往往一人要兼多种工作，如拉四弦的人手指上还挂着锣锤，兼奏打击乐。服装、道具亦然，一般的只有一身褶子，一身小衣包，一身官衣，一顶纱帽。当时的二夹弦戏以三小（小生、小旦、小丑）为特征，演出的只是家庭生活小戏，如《兰桥会》、《安安送米》、《小姑娘》、《站花墙》、《王定保借当》（后称《头堂》）等，演出场地也很简陋，用几个门板放在太平车上即是舞台。至此，二夹弦戏曲已经完成了它的形成过程。

二夹弦戏在形成以后，即传入城市，清末光绪初年（约在1880年左右）进入开封，第一次在城隍庙内演出，马凭就是当场著名的小生演员，它很快博得了广大市民的喜爱。后来二夹弦逐渐转移到繁华的市场和街道上演出，这时它已拥有相当多的观众。

二夹弦传入城市，标志着它艺术上的成熟和兴盛，同时也推动了它的发展。然而为了追求舞台效果，迎合某些市民的低级趣味，也出现了一些不健康的题材、内容及表演，这是二夹弦民间艺术的逆流和糟粕。

这时，二夹弦戏曲虽然夹杂些不健康的因素，但同时在艺术上却有了巨大的发展，在扮演的角色方面，1850年前后，演员的分工已经非常明确，行当分有小生、须生、小旦、小丑、家院等，黄振邦就是当时著名的须生演员；不久，节目的内容也大大丰富起来，开始出现了公堂戏，如《清官断》（二堂）、武打戏（为数极少）；以前二夹弦的各行当全由男演员扮演，在1905年（光绪31年）左右，二夹弦的第一个艺名叫“小姑子”的女演员以其甜润的唱腔和优美的舞蹈身段出现在舞台上，曾轰动一时，著名豫剧演员刘九来的母亲也相随于1906年左右在原阳县一带登台演出二夹弦戏，1910年“黑斑鸠”和1920年黄云芝的母亲在菏泽一带演出，其后刘玉兰、崔兰琴（“大金牙”）、张凤仙（“大脚二妮”）也陆续登台，均博得观众的好评。

早期的二夹弦剧团都是业余性的，农忙时务农，农闲时互相邀请，组织起来演戏。自1910年以来，逐渐向专业过渡，约在1915年由当时著名的旦角演员王玉华主持，在山东曹县建立了第一个职业二夹弦剧团，开始了营业演出，每天戏价为八百铜钱。舞台上的人物逐渐增多，形象更为丰满，剧情也较复杂起来。演出的剧目又增添了《三进士》、《孟姜女》等历史戏，《清官断》等公堂戏，以后由徐广思开始演出连台本《金镯玉环记》，戏剧中的舞蹈和武打也随之增加，同时还在服装中添置了蟒靠，以适应剧情的需要。

童年时期的二夹弦在化妆道具方面吸取了兄弟剧种的长处；在乐器方面，1930 年左右由王晋德等人增加了笛子、唢呐、笙等，使音响愈加丰满；在唱腔方面，更有突出的发展。由于大量女艺人的登台，二夹弦唱腔的调子逐渐升高，旋律更加优美动人。抒情性更强，表现手法也更加灵活。又由于行当的丰富，各个行当又形成了不同的唱腔。以〔大板〕为例，由原来的一种〔大板〕，发展成为〔旦角大板〕（彩旦唱腔又有奇特之处）、〔小生大板〕、〔须生大板〕（丑角唱腔也有独特的色彩）三种。有些腔调本身也有很大发展：如在 1930 年左右“共艺班”里的名艺人王文德、崔兰琴等人在〔北词〕的基础上，创作了〔双北词〕，原来的〔北词〕随称为〔单北词〕，又将〔单北词〕的过门省略，唱腔紧缩，形成了新的〔连北词〕（即〔北词垛〕），这样就成了〔双北词〕、〔单北词〕及〔连北词〕三个可以表现多种感情的腔调。至此，它的唱腔已经定型。

在二夹弦唱腔音乐的发展过程中，它把原来吸收的某些民歌，发展成为系统的板腔程式，而有些风格不太谐调的民歌逐渐被淘汰。这一阶段王文德在二夹弦的唱腔及表演方面，作出了不可磨灭的贡献。他在《贤良女劝丈夫》（穷劝）中扮演张金姐，在《安安送米》中扮演庞三娘，他的表演深受广大群众的欢迎和赞扬，同时也推动了二夹弦戏曲更迅速的发展。

那时经常上演的剧目有：《王林休妻》、《吕蒙正赶斋》、《兰桥会》、《站花墙》、《雷公子投亲》、《穷劝》、《货郎翻箱》、《富劝》、《孟姜女哭长城》、《锯缸》、《花庭会》、《安安送米》等。

在这个阶段，构成二夹弦的各种因素都得到丰富和提高，它成了独具一格的“大戏”，1900 年至 1940 年左右，达到了历史上的最高峰，形成一个全盛时期。当时的著名演员有：徐效言（约 1886 年生，卒年不详）艺名“盖九洲”，唱青衣；王金栋（约 1885 年生）；李厚环（1889—1976）唱丑角；吴广恩（1883—1955）；张子善（1894 年生）；女艺人“黑斑鸠”（艺名，约 1896 年生）；徐广思（1900 年生）唱小生；女艺人黄云芝的母亲（约 1895 年生）；以及王文德、王玉华、崔兰琴等人。可是这种富有泥土气息，朴实、浑厚的民间艺术，为反动统治者所不容，二夹弦戏曲受到了严重地摧残和凌辱，被诬蔑为“淫词烂调”、“粗俗鄙俚”、不能登“大雅之堂”，并施加种种压力与限制，如严禁它唱酬神戏、庙会戏和还愿戏，甚至不许进城（而在当时，上述这些场合正是戏曲活动的主要场所），强迫剧团解散。二夹弦艺人被辱为“巧要饭的”，倍受歧视和排挤，生活毫无保障。有的艺人推着独轮车讨饭，或改唱河南梆子、梆子、大平调等剧种，有的则弃艺务农，日本入侵中原以后，这种惨状尤甚。从此，二夹弦戏曲转入低潮，有些唱腔失传，濒于灭绝。

解放后，在党的文艺方针指引下，二夹弦戏曲艺术获得了新生，走上了健康发展的道路，培养了大批的优秀演员；如黄云芝（艺名大蚂蜂）、杨桂莲（二蚂蜂）、张素云（三蚂蜂）、李景华、李艳菊、田爱云、赵文玲、李增勋、吴志修、李玉芬、王玉琴等人，特别是黄云芝同志以唱腔的细腻、婉转、悠扬而著称，在一九五六年全国戏曲会演中荣获一等奖，一九五九年又向党中央作了汇报演出，大大提高了二夹弦的声誉，张素云同志艺名“水上漂”，以优美、轻盈的台步而闻名，她促使二夹弦戏曲在重唱功的基础上进一步加强对舞蹈技巧的提高，使二夹弦戏曲成为完美综合艺术的统一体，起了很大作用。

在演出的剧目方面，剔除了封建的糟粕，一九六〇年又组织了大批的专业和业余队

伍，投入抢救和挖掘优秀传统剧目的工作，使几乎失传的“老八本”（《头堂》、《二堂》、《休妻》、《花墙》、《大帘子》、《二帘子》、《花轿》、《抱牌子》）重新出现在舞台上。当时挖掘出的二夹弦传统剧目有九十二个：《头堂》（《王定保借当》）、《二堂》（《清官断》）、《三堂》（《大闹苏家滩》）、《大帘子》（《山伯访友》）、《二帘子》（《访苏州》）、《抱牌子》（《访杭川》、《何文秀私访》）、《大铁山》（《太平年》、《娃娃山》）、《红灯记》、《兴龙山》（《三拉房》头一折）、《洛阳会》（《三进士》）、《打孟良》、《大井台》（《汾河湾》）、《东回龙》（《薛礼还家》）、《武家坡》、《访昆山》（《赶三关》）、《打江》（《空印盒》）、《张花娶妾》（《锦缎记》、《三拜花堂》）、《大登殿》、《大跑林》（《万盏灯》）、《小跑林》、《侧西官》、《大机房》、《王林休妻》（《小姑贤》）、《小南阳》（《刘秀夺馍》）、《三疑记》（《镇潼关》）、《王龙爬城》、《二龙山》、《站花站》、《砸二堂》（《宝莲灯》）、《斩杨八》、《雷公子投亲》（《雷公子对诗》、《金镯玉环记》）、《织黄绫》、《打柳》、《吕蒙正赶斋》（《吕蒙正扣窑》）、《兰桥会》、《马胡伦换亲》（《老少换》、《换亲》）、《太阳杯》、《马五投棚》、《穷劝》（《贤良女劝丈夫》）、《富劝》、《崔胡雷打柴》（《张四姐临凡》）、《王小赶脚》、《南城头》、《金龙盏》、《吴搭三扛活》、《吃腊肉》、《唐二卖杆草》、《丝绒记》、《货郎翻箱》、《杨八姐闹酒店》、《楚三毛》、《小二堂》、《哭洪堂》、《送京娘》（《打冠》）、《贾金莲拐马》（《山东歉》）、《斩雷保童》、《董家岭》、《打棒捶》、《背箱子》、《哭皇城》（《孟姜女》）、《大花园》、《高山拜年》、《小送子》、《投路条》、《大慈观》、《贺金蝉骂殿》、《锡灌记》（《扛箱子》）、《安安送米》（《打药》）、《祭塔》、《三家店》、《盘道》（《打虎道》）、《斩金龙》（《小辕门》）、《花庭会》（《打花庭》）、《报盔头》、《崔凤英搬兵》、《金刀记》、《访兰川》、《断双钉》、《阴阳报》、《喝面叶》、《锯缸》、《拴娃娃》、《小三过年》、《七错》、《对襖罗》、《撕蛤蟆》、《桑园会》、《大劈棺》、《乔怪请客》、《砸面缸》、《卖豆腐》、《白莲花临凡》等。

在党的文艺方针指引下，文艺工作者不断深入生活，为二夹弦戏曲创作了大量反映社会主义新时代、新生活的优秀剧目，如《贫农代表》、《我爱这一行》、《相女婿》等，同时还移植了很多兄弟剧种的优秀剧目，使这一剧种获得了新的生命力，为广大群众所喜爱。此外，由于它的曲调十分优美动听，不少文艺团体，如中央民族歌舞团、中央音乐学院、河南省歌舞团等都曾采用二夹弦的唱腔，以清唱、小合唱的形式在舞台上演唱，使它能够和其它姊妹艺术一起在社会主义舞台上媲美争艳。

在十年浩劫期间，将二夹弦戏曲再度打入冷宫，全国仅有的两个专区级二夹弦剧团（山东菏泽专区和河南开封专区）也被强令解散，著名演员黄云芝被迫害惨死，其它演员也均遭受残酷的打击和迫害。

“四人帮”被粉碎以来，在党的十一届三中全会正确方针指引下，二夹弦戏曲又获得了新生，不仅被砍掉的二夹弦剧得到了恢复，而且有不少县又建立了新的二夹弦专业剧团，广大农村的二夹弦业余剧团更是遍地开花，后起之秀象雨后春笋般地迅速成长，二夹弦戏曲带着她清新质朴的气息跃入艺苑，和兄弟剧种一起，繁荣着祖国社会主义的舞台。

（二）二夹弦戏曲艺术略谈

二夹弦戏曲和其它戏曲艺术基本一样，它表演艺术的创造是包括“声”、“形”两个

部分，通过念、唱、做、打四种手段的有机配合来完成。它的音乐部分即是“声”，做和打及舞蹈部分即“形”，声和形两方面结合起来，共同为曲折复杂的戏剧情节服务，为刻画人物、推动剧情发展服务。这里戏剧是根本的、主导的，音乐和舞蹈是从属的、派生的。戏曲音乐和舞蹈不能脱离戏剧而单独存在，只有在服务于戏剧内容的前提下才能存在。也只有在为戏剧服务的条件下才能发挥它的最高效能。另一方面，戏剧的表现也必须依赖于音乐和舞蹈，“它既需要舞蹈有生活动作的气息，也要求生活动作有舞蹈的节奏；它既需要歌唱准确的表达语言，也要求语言有音乐的韵律；它既要求音乐和舞蹈符合戏剧情节的内容，也需要音乐和舞蹈给戏剧以美化的声容。”^注

作为祖国戏曲之林一员的二夹弦戏曲，也要用声和形来刻画人物，推动情节的发展。不过，它的特点是：在声、形之中又偏重于“声”的表现，即以唱功为主，其唱腔有相对的独立性。早期的二夹弦是以小生、小旦、小丑为主要角色，出场后大部分时间是用唱腔来表现戏剧情节，甚至往往会出现一个小旦在台上稳站不动，清唱一百多句的呆板场面。如《贤良女劝丈夫》（《穷劝》）中，就有一个青衣漫长的一大段独唱；《站花墙》是两个演员的对唱，即一个闺门旦站在桌上代表高墙以内，一个文生站在台口代表墙外，二人交替对唱，几乎没有任何舞蹈动作，在早期的二夹弦中，这样的剧目屡见不鲜。如《兰桥会》、《安安送米》、《王定保借当》、《花庭会》等等。二夹弦剧种历来是注重唱功，演员也多在唱腔方面狠下功夫，过去很多演员都练就了副金嗓子，都因唱腔而著名，群众常给演员起了以赞扬嗓音好的“金蜜蜂”之类的艺名，还给二夹弦剧种送了“半碗蜜”的爱称。山东名演员王文德、黄云芝、李景华，安徽的吴志修，河南的张素云、马建风，赵文玲均以唱功而出名。

解放以来，时代赋予二夹弦以新的要求，文艺要为工农兵服务，为社会主义服务，歌唱工农业的高速发展，歌唱社会主义革命和社会主义建设中涌现出来的英雄模范，气象万千的生活，多姿多态的人物，使得单纯的好唱腔已经不能适应艺术表演的需要。因而，二夹弦戏剧中的舞蹈因素有了长足的发展，开始出现了擅长表演舞蹈动作的优秀演员，如号称“水上漂”的演员张素云等。当然与其它更成熟的剧种相比较，二夹弦在表演艺术方面差距仍然很大，但演员们正在积极学习，急起直追，为更好地表现劳动人民的英雄形象，并使它自己的“声”和“形”达到最高的水平而努力。

二、唱 词

唱腔的本身就是音乐和文学语言的有机结合，二者相辅相成，组成不可分割的整体。唱腔的旋律必须依据唱词的韵律而设计，即艺人常讲的“以字行腔”，而唱词又必须依照腔调板式变化固有的程式而编写，即“以腔填词”。二者，唱词是基础，唱腔是表现形式，只有韵律、旋律、内容、感情结合在一起，才能创造出生动、鲜明而完美的艺术形象。

二夹弦是鲁、豫、皖广大地区的民间小戏，它之所以有深厚的群众基础，是因为它

注：《民族音乐概论》186页

除了唱腔的优美、细腻，剧目富有生活气息，为群众所熟悉以外，还和唱词的简洁洗炼、通俗易懂、有浓厚的泥土芳香，存在着密切关系。它不象昆曲、京剧的唱词那样高雅，而是以农民的口头语言为基础，经过民间艺人和文学家长期的加工，剔除其庸俗低级的成分，提炼具有浓厚地方彩色、生动活泼的语汇，而形成自己的乡土色彩、健康清新的语言风格，为群众所喜闻乐见。如《拴娃娃》：

昨天会首把我请，
娃娃庙墙来作画，
东墙麒麟来送子，
西墙天仙抱娃娃，
正面画上百子图，
一群小孩笑哈哈，
这边画七子八婿来上寿，
那边画五子登科显荣华，
再画娃娃山上娃娃树，
娃娃树上结娃娃，
当中闪出一点空，
刘海河边戏蛤蟆，
主意拿定忙下手，
手握笔杆东墙画。

象上述唱词生动形象、亲切感人，出门见山、层次分明，而且妇孺均懂，演员易学易唱，观众爱听易记。由于它在群众中有深厚的基础，所以尽管封建统治阶级贬二夹弦为“粗俗鄙俚”、“巧要饭的”，虽明令禁演，不许登“大雅之堂”、不许酬神、不许还愿，“四人帮”横行时期剧团曾被强行解散，也扼杀不了它强大的生命力。

（一）韵与辙

二夹弦同其它剧种的唱词大同小异，它也是用韵文，要押韵合辙。即在唱词中能孕育着音乐的旋律，便于配以适当悦耳动听的曲调。

“韵”和“辙”实际上是一个意思，一般南方叫“韵”，北方叫“辙”，这里所谓“韵”，大致相当于汉语拼音的韵母。韵母相同，或韵母中的主要元音、韵尾相同的字，是同韵字，如家(jia)和虾(xia)；邦(bang)和香(xiang)。所谓押韵，就是把同韵的字放在句尾，所以又叫“韵脚”。押韵的目的是为了声韵的和谐，使语言有一种统一回环的音乐美。

传统的韵律把中国汉族语言中的音归纳为十三道辙，即：

1. 花发：本辙a（啊）韵。包括三个韵母：a（啊）、ia（呀）、ua（哇）。
2. 坡梭：本辙e（哦）、o（喔）韵。韵母有四个：e（哦）、o（喔）、io（唷）、uo（窝）。
3. 乜斜：本辙e（乜）韵。韵母有两个：ie（也）ue（约）。
4. 姑苏：本辙u（乌）韵。韵母只有一个：u（乌）。