

黃梅戲藝術

1981



HUAI YISHU



朱德同志 1958 年接见严凤英等黄梅戏演员

(马昭运供稿)

I
A
N
T



H
W
I
X
Y
-



黃梅戏在港演



赴 港 演

【编者按】黄梅戏在六十年代曾风靡于港台。最近，安徽黄梅戏剧团赴港演出，又受到海外同胞的赞扬和鼓励，无疑对繁荣黄梅戏事业也是个促进。安徽省文化局副局长余耘同志这次率领省黄梅戏剧团赴港演出，我们特邀他写了一篇赴港观感，以飨读者。黄宗毅、黄新德同志都是赴港演出的演员，也从不同角度记述了自己的感受。

希望黄梅之花再度飘香海外。

六十年代初，随着《天仙配》等四部黄梅戏影片的相继放映，在香港曾经掀起一股黄梅戏热。严凤英、王少舫等著名演员的名字，深深留在港澳观众的记忆中。二十年后，一九八一年十二月初，安徽黄梅戏剧团首次来到香港，在新光大戏院先后演出了《罗帕记》、《女驸马》、《天仙配》三出传统剧目。虽只演出八场，但观众的反响却是强烈的，上座率一天比一天高。那几天，电台播送黄梅戏，不少商店也播送“黄梅调”以招徕顾客。日本有两位研究东方艺术的专家，专程赴港连看八场黄梅戏。香港的报纸，纷纷发表评论和介绍文章，赞扬这次演出。有的报纸指出，由于安徽黄梅戏剧团的到来，香港再度掀起了黄梅戏热。

黄梅戏所以受到海外观众的喜爱，是由于这朵绚丽的鲜花根植于我们民族文化艺术的土壤，具有浓郁的祖国乡土气息。在六十年代初掀起的黄梅戏热中，香港邵氏影片公司曾拍摄过八、九部电影，被称为“黄梅

出 漫 记

余耘

调影片”。歌坛上，一批“黄梅调”歌手也应运而生。他们唱的“黄梅歌”，是从《天仙配》、《女驸马》等几部影片中选取的部分曲调，虽然扩大了黄梅戏的影响，但远不能体现黄梅戏音乐的全貌和特色，给观众造成黄梅戏虽然好听，但总有些单调和平板的错觉。我们这次赴港，使香港观众看到了黄梅戏的真正面貌。观众们与当地流行的“黄梅调”对比，感到来自大陆的“原庄”黄梅戏是别具一格的：味道醇厚，曲调优美，丰富多彩，具有浓郁的乡土气息。而黄梅戏的表演，有程式又不拘泥于程式，以刻划人物见长。看了演出后异口同声地称赞黄梅戏好看、好听、好懂、好学，是很好的戏曲形式。剧场中气氛活跃，观众不断报以热烈掌声。演员每场都要谢幕三、四次。

港澳同胞对黄梅戏的热爱，使我们自豪，同时也感到这是对我们的鞭策。有一次，一位船长的夫人在新光酒楼宴请潘璟琍等同志。酒楼的领班和几位女服务员知道后，主动围上来，交口称赞黄梅戏，要求再给她们弄戏票。我们的同志离开酒楼时，服务员们握着演员的手，恋恋不舍。新华银行的一位马经理，大陆来的



赴港前，余耘同志（前中）与吴祖光同志（右）等交换意见。陈小成摄

戏几乎看遍了，可谓见多识广。这次看了安徽黄梅戏剧团的演出后对我们说：出乎意料，你们文戏演得这样好，味道确实和香港的大不相同，你们是民族化的艺术。他送了几盘高级磁带给几位演员，希望把在大陆演出的实况录上去后再寄给他。他说：“这样，你们虽然人走了，但我仍然可以欣赏到你们的艺术，我会感到是一种满足。”他们对黄梅戏的热爱，正是民族自豪感的一种表露。他们的爱国热忱，使全团同志深为感佩。在港的台湾同胞对大陆艺术尤其喜爱，想迫切了解大陆的情况，打破三十余年的隔阂。一位居港的台籍女同胞也许出于偏见吧，过去不看大陆来的戏。这次有人送给她一张《女驸马》的票，她去了，一看就觉得大陆的黄梅戏美，有味道；接着又兴致勃勃地看了另外两个戏。新光剧场附近有个台湾同胞开的商店，两位青年店员都是台湾人，几次邀请我们到店堂坐坐，态度很热情。有一次我们乘坐的大轿车和台湾同胞乘的汽车并驾齐驱，他们一看我们是大陆来的，就在车窗口频频招手，我们也热烈招手呼应。这些正是割不断的同胞深情的自然流露。

香港有不少安徽老乡，对我们的演出更是异乎寻常的热情。每晚开演前，乐池前围满桐城、枞阳一带旅港的同胞。他们饶有兴趣地询问家乡的情形。桐城籍的王荆柏先生等代表皖籍同乡到车站热烈欢迎我们的前站，离港时又热烈送行。在安徽同乡为我们前站举行的盛大欢迎宴会上，情景尤为感人。他们相约：同乡聚首，一律讲乡音。席间，黄新德和潘璟琍表演了《夫妻观灯》片断，讲的又是安庆小白，乡风土语强烈地感染着人们，座中掌声不绝，有的击节赞赏：“太好了，太好了，真正听到了家乡话！”一位同胞说：“听了一曲乡音，使我遥想起安庆的振风塔！”还有一位桐城乡亲，即席赋诗：“君自故乡来，应知故乡事，来日绮窗前，黄梅花满枝”。同乡们为我们送来了花篮，为我们奔走宣传，并一再叮嘱我们：“希望你们常来香港演出，带新的好戏来！”

当然，香港同胞喜欢黄梅戏，不仅是因为他们思乡之情得到了某种慰藉，也与我们演出团有一个整齐坚实的演员阵营分不开。

遵照省委的指示，我们执行了这样一条组建演员队伍的方针：以著名演员、老演员为艺术指导，中年演员为骨干，大胆起用和培养青年演员。实践证明，这是一条正确方针。

这次赴港演出的青年演员，或刚从艺校毕业，或从基层剧团上调不

久，舞台经验缺乏，演技也显得稚嫩。能不能让他们到香港这样一个地方去挑大梁，闯开路子？对此，开始确实有不同意见。这次，我们在上级党组织的支持下，下定决心，力排众议，坚持让这些风华正茂的新生力量去勇挑大梁。结果，证明这个决心是下对了。这些青年人，刻苦学习，虚心求教，一场比一场演得好，首都文艺界人士说，看了青年演员的演出，“耳目一新”，觉得你们“实力雄厚”，“光彩照人”。香港的观众和舆论界，对青年演员的表演，作了充分的肯定。如一家报纸评论马兰说：“她不仅扮相俏丽，嗓子清越，且富于表演才华，……在《洞房》《后宫》两场戏中，唱做繁重，又要刻划人物焦虑不安的复杂心情。马兰演来层次分明，令人叫好。”这番评语并非溢美之词。陈小芳、黄新德主演的《天仙配》，观众踊跃，赞誉之声颇高。吴琼、杨俊、吴亚玲等，均有好评。

王少舫、潘景琍、张风云等老同志，对中青年演员既热情传艺，又严格要求，起到了艺术指导的作用。潘景琍带病排戏，七仙女的戏基本上是她逐一指点的，对待新学员她既是严师又是益友。王少舫一面演出，一面又指导中、青年演员。北京和香港，对他的表演艺术均很推崇。香港《文汇报》的评论文章，赞扬他成功地塑造了《女驸马》中那个善于机变，奉承谄媚的刘文举形象，说他“举手动步，浑身是戏”，而眼神的运用，“喜怒哀乐蕴其中”，可谓“炉火纯青”！

赴港演出团中，象许自友、江明安、梅伟慈、夏承平、黄新德等中年演员，在艺术上已有一定基础，并在继续成长，他们承先启后，既是业务骨干，又是辅导青年演员的一支不可忽视的力量。他们的表演艺术，引起了各方面的注目。对许自友的唱腔，舆论界认为唱得很有韵味，刻画人物细致入微，体现出严凤英的某些演唱特色。江明安在《罗帕记》中扮演的店主姐，不温不火，恰到好处。黄新德的扮相、身段、唱腔、表演，吸引了不少观众和专家。梅伟慈演《女驸马》中的公主，雍容大度，刻划细腻，《商报》评论说她演得“有感情，有戏味，有变化，显出她有较多的体验。”

老演员“宝刀未老”，中年演员继往开来，一代新秀正在迅速成长，老、中、青三代济济于一台。这种兴旺的景象，引起了观众的兴趣。对台湾文艺现状颇有了解的邵氏电影公司著名导演李翰祥说，你们

的这个阵营开到台湾，一定受到欢迎，一定打响。

艰苦朴素的生活作风，认真负责的工作态度，严明的纪律，这是我们赴港演出取得成功的另一个重要因素。

“我们是党一手培养的文艺工作者，不仅要把戏演好，也要把精神文明带到香港。”这是全团同志共同的心愿。我们在港的住地，条件较差，十几个人挤在一间房内，又是上下两层的床铺，不大方便。部分同志睡在剧场后台和化妆室内，条件更差。我们出门都不坐小汽车，全团只集体游玩一次海洋公园。这样，我们为国家节约了一笔外汇。我们还协助剧场服务人员工作，伙食上从不挑剔。服务人员对我们艰苦朴素的作风很有好感，临走前还自费买彩色胶卷为我们拍照留念。联艺公司负责人称赞我们“领导有方，大家自觉”，可以和天津杂技团等相媲美。

赴港演出团的同志们，都能严格要求自己。许多同志常常工作到深夜，第二天一早又照常上班。一位老演员在台上念错了一句台词，立即作了自我批评。有一次，一场戏结束，大幕没有及时闭上，一查原因，原来舞台监督被剧场工作人员找去商量事情，耽误了。尽管他不是为私事离开岗位，但还是严肃批评了他。这件事，被新光剧场的舞台监督看到了，大受感动，说：“你们做事真认真！”

在香港这样一个光怪陆离的世界，演出团的同志没有受到污染，讲人格和国格，显示出社会主义文艺工作者应有的精神风貌和执行纪律的自觉性。香港观众对所钟爱的演员，有送礼的习惯，银行界和东方艺术研究中心的一些太太们，对马兰很着迷，要认她作干女儿，要送她种种礼物，马兰一再婉言谢绝。香港归来，演出团路经深圳，海关人员惊叹地说：你们是从海外归来的艺术团体，真象是“清水衙门”。

我们赴香港的演出活动，是在省委的领导下进行的。对外文委对这次演出非常重视，给了无微不至的关怀。上海、北京和省内的文艺界同行，也给了我们巨大的援助和指导。加之香港有关方面的有力支持，这些都是我们的演出获得成功的重要保证。

我们在香港时间虽不长，但是香港同胞的爱国热忱和民族感情，给我们留下了深刻的印象；观众热爱黄梅戏的动人情景，依然历历在目。这次演出，开拓了我们的视野，使我们增强了发展黄梅戏的信心和勇气，也给我们提供了有益的经验和启迪。



安庆市黄梅戏二团

演出的《慈母泪》

编剧：汪自毅

摄影：刘奎石



娘歌一曲 相人

——谈《慈母泪》的编剧及其演出

李帆群

黄梅戏《慈母泪》是根据传统剧目《凤凰记》改编的一曲扣人心弦的悲剧。

皇太后病了，传旨要一百个童女的头颅祈天。故事从这里开始，寥寥几笔，就勾勒出封建王朝的骄奢淫逸与残酷荒唐。而首当其冲的，却又是一位善良的孝女张秀，剧本很快便进入了尖锐的冲突。张秀的继母李氏，对前妻所生的张秀的命运，关怀如同己出。这不仅使故事增添了感人的精神力量，也使剧情立刻出现了波浪式的起伏。

“母女情”一场，感人至深。张秀明知自己次日午时三刻就要被开刀问斩，此时回家与母一见，隐忍着多少生离死别之情啊，几次想说又不忍明言，李氏再三追问之

后，一大段唱腔，虽含有责备女儿之意，也是她纯真的母爱与崇高的品德的写照：

我的儿生周岁母把命丧，
是为娘夜带儿眠昼夜米浆。
爱我的儿含在口内怕将儿烫，
疼我的儿吐在口外又怕儿着凉。
天花麻疹是为娘守在身畔，
也曾经为儿许愿拜佛烧香。
.....

二小妹与你虽非一母所养，
手掌手背都是肉，十指连心，儿呀，娘无两样心肠。

着笔不多，但却洋溢着真挚、朴质的感情，字字拨动人们

的心弦。这里虽然写的是母女之间，但是剧中人的感情已经升华，带有更深刻的社会含义。那就是如何对待前妻的遗孤，特别是在生死攸关的时刻。这就为剧情的进一步开展，埋下了动人的伏笔。

母亲的爱并不能解脱女儿的



《慈母泪》第二场

王富珍饰李氏 刘广惠饰张秀（刘奎石摄）

灾难，张秀终于被押上公堂。在母亲高尚品德熏陶下的妹妹张玉，突然冒充姐姐闯上公堂替死，临危赴难，大义凛然。使矛盾进一步激化，通过姊妹争相赴难，又烘托出另一个人物——当阳县令秦正。这里，作者笔下的秦正，不是个僵死的人物，而是不断发展着的活人。开始他受他所处的地位的局限，明知道这道圣旨是灭绝人性的，但因金牌再催，只好昧着良心服从王命，求得个明哲保身。可是，他看到真假张秀互不相让，而继母李氏又甘愿割舍亲生骨肉让张玉替死以保全前妻之女时，摆在面前的是非、善恶，使他必须立即抉择。作者正是在这尖锐的矛盾中把人物的性格推上去的。秦正为崇高的品质所感动，正义的呼声从内心迸发而出，终于唱出了：

民女本来无有罪，
只为妖言惑圣听。
我千里为官当阳令，
本为济世拯黎群。
今日强行施刀刃，
人言是为求紫衣好前程。
罢！
秦正今日违王命。

金牌上早已写得清楚：“误了大事，满门抄斩。”而秦正却甘愿领罪服刑，拯救无辜。这里，一个肃然可敬的人物，在交织着生与死，美与丑的矛盾中展示在观众面前。

事情并不是按预料发展的。秦正即将付诸行动的同时，却突然来了个钦差大臣陈佑，督催将张秀的首级立即解送京城。这位钦差的亲自插手，使缓和了的矛盾又紧张起来。为了辨别真假张秀，他认为童口中可以道出真言，决定单审巧姑。巧姑机智的应对，反而使他如坠五里雾中。这场戏，本不是全剧的重点，但却穿插得饶有风趣，为剧情的开展作了很好的烘托。

当钦差单刀直入，问假张秀是老几？巧姑不解其意，脱口而出：“老二！”钦差抓住把柄，急起直追，再问真张秀是老几？巧姑自知失言，县令也惊坐椅上。巧姑忽然展开手指，若无其事地说：“老三！老三！老三！”如同“柳暗花明又一村”，使剧情急转直下。这里，作者笔下又出现了一个天真烂漫的巧姑，她不同于两个姐姐，没有催人泪下的唱段，没有慷慨激昂的陈词，只用黄梅戏的小白，与钦差大人机智地应对，真是妙趣横生。这段戏，使全剧悲中有喜，喜中有悲，跌宕起伏，相映成趣。

钦差通过巧姑手上的一支手镯，发现张秀原来是自己的外甥女，念及骨肉之情，打算“顺水推舟”把张玉当作张秀斩首，可是又被正直的县令戳穿。看来，无辜的张秀和张玉总得有一人牺牲在屠刀之下，李氏愤然质问钦差：“你要几个人头复命？”钦差答：“一个！”李氏突然拔剑自刎。李氏的死，是为了保住两个弱女，也是人物性格发展的必然结果。张秀见母亲死去，撕心裂肺地扑向陈佑，对媚主求荣的钦差，做了无情的鞭笞。这一场戏，表现了一个母亲的高尚品质，使剧情如悬崖飞瀑，浪花四溅。

《慈》剧自始至终，紧紧扣住观众的心弦。矛盾接着矛盾，一浪高过一浪，使观众几乎喘不过气来。它的可贵之处，不是一览无余，看了一场便可猜到下场。而是每场戏都有神来之笔，奇峰突起，把剧情推向一个个新的境地，脉络分明，层次清晰，一扫陈套，新颖别致。观众连呼：妙！妙！妙！

当前，举国上下正在致力于物质文明和精神文明的建设，《慈母泪》的上演无疑是有积极意义的。中华民族历来就是十分讲求美德的民族。美德是我们民族团结昌盛的精神支柱。历史给我们留下多少高洁、善良的心灵，至今仍为我们讴歌、传诵啊，他们汇成了我们民族的灵魂。因此，我们有理由期待着戏

曲舞台上塑造出更多感人至深、闪灼着崇高思想的形象。《慈母泪》的主题意义在于作者以热情的笔触讴歌了善良正直、舍己为人、具有自我牺牲精神的古代普通妇女，给观众留下隽永的回味和深沉的思考。

安庆市黄梅戏二团演员阵容整齐，饰演母亲的王富珍、饰演张秀的刘广慧、饰演张玉的严桂兰以及吴功敏、杨长江、徐恩多、汪金才、金普生等同志，都显示了自己的艺术才能，他们以娴熟的技巧和创作的激情，塑造了一个个感人至深的形象。尤为可贵的是这一台演员相互间的默契，如果不是亲密无间的长期合作，是不可达到如此水乳交融的地步的。

如果说不足，“母女情”一场，还不够紧凑，有失拖沓，秦正这个人物，作者虽然赋予了不少戏，但到了中场就没有再发展下去，在钦差上场后，他就显得有些苍白无力了；后面有些情节也显得不够合理。当然这些不过是璧玉上的一点瑕疵，在不断的演出和加工中，是不难克服的。

总之，《慈母泪》的改编和演出都是成功的。希望黄梅戏能出现更多的优秀剧目。



荀派藝術研究

(一 繞)

班友书

第二部分 道 白

道白也是构成戏曲语言的重要组成部分，论地位，仅次于唱词。古人由于重视唱，以致有“宾白”之说，表示唱为主白为宾的意思。其实二者关系，犹如花叶并茂，互为衬映，谁也不能代替谁，谁也不能离开谁。李笠翁早就为此打过抱不平，他说曲之有白“就人身论之，则如肢体之于血脉”，所以应该“与曲文等视。有最得意之曲文，即当有最得意之宾白”（《闲情偶寄》）。“传奇”之后，道白的发展，已经愈来愈重要了。在京剧中不但有整出戏以念白为主如《绒花记》、《铁弓缘》、《连陞店》等等，即在黄梅戏中也出现过不少以白为主的如《淘气闹学》、《春香闹学》、《路遇》等折子戏。老艺人也同样很重视白的语言艺术，他们说“四两唱，千斤白”。意思是大抵唱还有谱可遵，外有丝竹伴奏，而白则无谱可遵，无格可循，高低、长短、轻重、疾徐，乃至四声尖团，全在演员嘴上功夫，念得不好，就会句句戳耳，把人物演歪，把戏念“砸”。所以说比唱还难。在京剧中则把白列为“唱、念、做、打”四工之一，可见对白

的重视了。在黄梅戏中，虽然念白技巧没有京剧发展得那么成熟，但前辈老艺人也同样重视道白的，主张嘴上要“清”，要有“工”。尤其小花脸行当，更需要口齿伶俐。记得吴来保同志主演的《闹黄府》，其中有一大段“急口令”就说得很出色。而过去这个戏听说是被列为黄梅戏小花脸开“坯子”戏的。由于道白在文学结构上也分独白、对白、旁白三种主要形式，其性质与唱词的文学结构大致相同，这里就不需要重复了。下面拟就道白的几种类型，及其地方特色 分述如下。

韵 白

韵白，鲁迅先生在谈绍兴戏时叫它做“官话”，是与“土话”相对而言的富有音乐性的舞台语言。在黄梅戏中则称“大白”，是与“小白”相对而言的一种富有音乐性的舞台语言。它相当于歌剧中的“朗诵调”，和诗的语言同样具有抑扬、回环的声调和谐之美。有人认为“它是音韵铿锵，具有旋律性的雏形徒歌”（傅雪漪：《谈有关戏曲唱词的技巧问题》）。这话颇有道理。但李笠翁是把它放在观众一块来进行考验的。他说“宾白之学，首务铿锵，一句聱牙，俾听者耳中生棘；数言清亮，使观者倦处生神。”因此他主张宾白“更宜调声协律”。不过也应看到：“徒歌”是不合乐的，而戏曲韵白则要和音响（“锣鼓经”）紧密结合。比如我们在传统戏中经常遇到某种紧张场面，男主角说声：“哎呀！夫人呐！”下面紧接着就是两锤锣（匡采衣采匡）。由于紧促的锣声，这就暗示着有桩非常事件将要出现，于是角色接着说下去，这就格外有声有色，紧扣心弦了。韵白除一般对话、独白、旁白外，还包括有“引子”和“诗”（“上下场诗”和“定场诗”），京剧统统归入“念”工。从行当上看，黄梅戏老旦、正旦、闺门、老生、小生、花脸均讲韵白。在文字上与京剧韵白区别不太大，不过因长期流行于农村，不免要口语化一些，而且全是散文体，根本找不出象《琵琶记》等传奇中那种四六体的典雅语言。引子和诗，也较通俗，多为整齐的五、六言或七字句式，但也有少数类似京剧中的

《点绛唇》（《毛洪记》章凤起上场引子）和长短句（《珍珠塔》方卿的上场引子）的引子，这些可能都是套自徽剧或京剧的。由于黄梅戏韵白在文字上与京剧悬殊不大，加以近数十年进城前后，一些京剧演员转业参加演出或任教师，在这种影响下，好处是大大丰富了黄梅戏韵白节奏感与表现力，缺点就是有逐渐丧失自己语言个性的可能。熟悉黄梅戏老戏的人，还可以分别出二者之间的区别；不熟悉老戏的人，就几乎感觉不到二者韵白的区别在那里了。实际上有没有区别呢？当然有的。既然是地方戏曲，语言上就不能不受到地方语音实际的制约。反映在舞台念白上，也就不能不带有地方语音的特征。现在我们可以从安庆的语音实际上来剖析它和京剧韵白的区别。

首先，黄梅戏中阴平、阳平的字均念本音，表现在韵白上基本是阴平低念，阳平高念。而京剧则恰恰相反，乃是阴平高念，阳平低念。如冯素贞念的“谁人知我是红妆”一句，黄梅戏“红”字就是阳平高念，“妆”字就是阴平低念，尾音下行。京剧正好相反，“红”字低念，“妆”字高念。为什么“妆”字要高念呢？因阴平字在北京语音中均属“高平调”，“妆”字是阴平，所以必须昂上高念。既然“妆”字高念，“红”字低念也就势所必然。再以“欲知心腹事，须听口中词”为例：

黄梅戏的念法是：

欲知（阴平低念）心（采用京剧念法，阴平高念，但声调较京剧略低）腹事（si<四>尾音略微挑起），须（shu）听（阴平低念）口（长音重念）中（阴平低念、短音）词（阳平高念，尾音下行）。

京剧的念法是：

欲知（高念、读zhei）心（阴平高念）腹事（shi读是），须（xiu）听（阴平高念）口（短音，上翻）中（长音、阴平高念）词（低念）。

从上可见二者不仅在阴平阳平的念法上不同，而且下句长音所

落的位置也不同：黄梅戏是落在第三字“口”字上；京剧则落在第四字“中”字上。另外黄梅戏“事”读si，舌尖音，轻念，还带点小尾巴；京剧“事”则读shi，舌团音，重念，无尾音。这种高低、长短、轻重和字音的区别，不但表现在“引子”和“诗”中，即在所有韵白中，目下也大保留这种区别。兹举《女驸马》一句韵白为例：

[例二十九]

请问大人（阳平）、湖（阳平）北襄阳（阳平）有位冯
（阳平）顺卿（阴平）冯（阳平）老先（阴平）生（阴平），
你可认识？

这里一共九个平声字，基本上都是按照黄梅戏传统念法。其中唯有“襄阳”二字，因念阴平的“襄”字在前，为了把“阳”字念准，才不得不灵活地把“襄”字高念，反之不这样，“阳”字就会被念成“养”字，字音走了，也“不上韵”。由此可见，凡遇类似“双音词”前一字为阴平的，就不必拘于每个字非按本音念法不可，这也是语言自然规律的要求，倒不一定是京剧影响。不过即使这样，也仍不失为是黄梅戏的韵白。但如有人要把“卿”字昂上高念，一字之差，那就整个变成京剧韵白了。

其次黄梅戏韵白还经常夹有地方语音，因而也区别于京剧韵白。如“欲知心腹事，须听口中词”，这里“知”字就不念zhei，而是按安庆音读zhi；“事”就不是念shi，而是念si；“须”字就不是念xū，而是按安庆方音念shu（近于闭口呼，念时舌尖上卷，轻抵上腭，字音由舌尖两边穿齿溢出）。类似这种情况很多，如表现在人的名字上：冯素贞的“素”就念sèu不念su；刘文举的“举”就念zhu不念jū；董永的“永”就念yěn不念yǒng。表现在一句话中如“一场虚惊”的“虚”字念shū；“教训于他”的“训”字念shun；“一朝权在手”的“权”字念chon或chuān；“实是冤枉”的“冤”字念ruān不念yuān等等皆是。方音非常明显。

半 韵 白

这是介于“大白”“小白”之间的一种舞台语言，在文字上较韵白更为接近口语，但又不似“小白”那样几乎同于自然形态的地方语音。这种“半韵白”多应用于黄梅戏的“杂行”，如《珍珠塔》中的老尼姑；《天仙配》中的土地；《生死板》中的钦差皆是。它的特点是节奏的抑扬顿挫没有韵白那么严格，且“顿”的部位也不同，念起来似韵白而非韵白，似小白又非小白，有时首尾干脆还插带句把小白。现举《生死板》钦差的话为例：

〔例三十〕

哈哈！你倒考起本穴（长音）人来着（短音、念 zhao）。从古到今，代代相传（念 chōn），以孝（长音）治天下，难道你就没（念 mō）有念过古书（长音）么？

上例首句语尾“助词”是个“着”字，可以说全是小白，除非将“着”改“了”，才可当韵白来念。下面的话在文字上与韵白就没有大的区别，如将“没有”改成“未曾”，那就是道地地韵白语言了。可见这段台词，既非韵白，亦非小白，而是半韵白。至于在舞台上通过演员之口，区别就更明显了。首先句中只有“大、孝、书”三个字是长音重念，其余皆按本音平稳地下念，没有什么较强的起伏顿挫。其次每句语尾都是下行，如改念韵白，那就不同了：

〔例三十一〕

哈哈！你倒考起V本大入来（了）。从·古到今，代·代相传，以孝·治天下，难道你V就（未曾读）过V古书（长音）么？

这里有几种不同符号：V代表顿，·代表略顿，≤代表加重。对比

之下，可以看出它与半韵白存有这样几个区别：（一）、首句“着”字必须改念“了”，并将句尾“没有念”改成“未曾读”，才显得与韵白语言更加协调。（二）、句中顿的次数较多，有长有短，有强有弱，因而节奏感也就更强。如首句“起、本”之间就得顿一下，“本”字要念得重一些；“从古”及“代代”之间，也必须加“附点”，小顿一下；“你、就”与“过、古”之间，又须停顿一下。（三），“书”字须念本音长读，但如为了强调这个字，也不妨采用高念办法，音高可略低于京剧。不过就半韵白来说，还是阴平低念，才能使前后语气协调一致，况且长念的效果，也同样能突出这个字。而所以要强调这个字，也无非是为了使语言更加性格化，更有力的暴露这位钦差的自命聪明，和聪明的反面——愚蠢。

半韵白在黄梅戏中用得不多，当前演员中说得好的也不太多，但显然更接近生活一些，也更适合于表现某种人物性格一些。试想《生死板》里的钦差，如果全用韵白，不仅过于严肃，冲淡了喜剧气氛，更重要的还在于不容易把这位钦差那付自命不凡，阴险刻毒的性格展示出来。反之如果全用小白，又未免小气了些，显不出那种钦差大臣的身份来。因为这位钦差在群众面前总是要虚伪地装出那付慈悲为怀，智慧过人，而又是有权有势的样子。所以他处处拿大。因此在半韵白中也就很自然强调那个“大”字，将它念成长音，而相反却越发显得他藐小。很明显这个角色采用半韵白是再合适不过的了。这里再次证明了戏曲语言必须运用一切可能为塑造人物性格而服务的道理。

小 白

与韵白相反，小白在黄梅戏中则全讲的是安庆地方话。它是最受本地区群众欢迎，最生动活泼，最富有生命力，也是表现力最强，生活气息最浓的一种舞台语言。鲁迅先生曾称之为“土白”，大概就是从这一实际情况出发。从文字上看这种小白似乎与生活中语言无大差别，但它毕竟是经过剧作者精心挑选并在舞台上经过艺术加工的语言，所以也就不似生活中语言那样繁琐，而是较为集中和简练。黄梅

戏中小花脸（《菜刀记》中魏大蒜）、采旦（《牌环记》中姜大娘），小旦（《春香闹学》中的春香），都是说的小白。我想广大群众所以喜爱以上行当的戏，也与他们（或她们）讲小白有很大关系。因为这种语言当地群众最熟悉，也最易引起人们乡土之感，不似韵白，总有点把腔作势，而是那么风趣横生，不假修饰，泼辣，喜笑怒骂皆可成文章。这就难怪为群众所喜闻乐见了。

不过黄梅戏的小白，由于安庆地区各县的方言土语，也小有差异，以致反映在舞台语言上也还不那么统一。因此比较起来还是以安庆市的语言能够较集中地体现出安庆地区语言的特色和优点，而且更接近普通话一些。近年来安庆话已在实践中逐步为大家所公认成为标准的黄梅戏小白了。老艺人解放前曾称之为“安庆官话”。根据笔者的体会，这种安庆小白，最明显的在语法、语汇、语音上有以下几个特点：

1、带有鲜明的区别于其他剧种的复杂的语尾助辞：

〔例三十二〕

- ①时间不早—（了呵），你快去—（啥）。
- ②你好好一的讲（嘛）。
- ③天都黑—（了喂）！
- ④今朝是过年—（呐）？
- ⑤灯来（着）灯一来（着）！
- ⑥你不讲还好（些），你要讲我还真一肚子气—（味嘛）！
- ⑦歇一倒你（的呵）。
- ⑧算一着（罢了）。
- ⑨王先生（吗）！
- ⑩老婆（哎），见个礼—（呵）。
- ⑪你不去—（了哇）？
- ⑫你可看一见（之啥）？

以上“助辞”，计有两个类型：一是单音助词，一是双音助词。属于前者有“啥、嘛、呐、着、些、呵、哎、”等八个；属于后者有“了

呵、了喂、呐嗨、的呵、罢了、了哇、之啥”等七个。这些助词，在实际运用中，又远非上例所能概括；而且其变化又都有一定的轨迹可寻。如①例“时候不早了呵”，去掉“呵”字尚可，去掉“了”字就不大好说。④例“今朝是过年呐？”问话语气，改成双音助词：“今朝过年了喂”，或将“呐”字换成“呐”字，就变成了肯定语气。至于例⑨“王先生呐”就非加个“呐”字不可。而同一个语助词如“啥”字，又可有各种不同的变化：“你快去啥”，快说是命令语气，慢说又是乞求的语气；“你可去之啥”？问话语气：“你为么事不去啥”快说可以是责问语气；“你想想怎么对得起人啥”？又带埋怨语气；“你神气么东西啥”，则又成为鄙视语气。其它助词的变化，皆可由此类推，由于说话人的神态情绪不同，加上这些助词的衬托，和助词前面某些字读成长音（横线代表），这就使得每句话听来都有某种美好的节奏。有的同志认为安庆话特别富有音乐性，这倒不是夸张之词。

2. 带有鲜明情感的区别于其他剧种的叹词：

[例三十三]

- ①嗟！真把人急——死着。
- ②乖乖隆的冬！许多——呵！
- ③呵嗟！你讲的比唱的还好听些。
- ④呵嗟！亲——家来之呵！
- ⑤呵和！梦里拣瓜，越——拣越差。
- ⑥哎嗨！你还想躲——呵。

上面除“嗟”字而外，大多为双音叹词。而在安庆话中又以“嗟”和“呵嗟”最富有地方特色，表现力也相当强。它可以根据说话者的表情、语气表现出各种不同的情感。如①例与③例：一是表现不耐烦的心情；一是表现鄙视或者讥刺。如改成“呵哪！把我嚇死着”，可以是惊恐，也可以是惊喜。如再改成“呵嗟！你怎么回来之啥”？！可以是惊问；也可以是非常欢喜。至于“乖乖隆的冬”一连五个字，是一种多音节叹词。记得严凤英同志当年扮演《打猪草》的陶金花，说

到这句话（②例）时，双眉舞动，把一个小姑娘天真无邪的喜悦心情表现的非常逼真，剧场效果特别强烈。总之，诸如此类的叹词，全都视说话者的面部表情，和各种语调、语气而定，不能简单地取决于表面文字。谈到语调，我们从上面例三十二和例三十三诸语句中，可以看出它们之间有个共同之处：那就是凡语头加有叹词的（包括单音和双音），根据不同心情，这个叹词既可长念，也可短读，而一般情况下，以第二字长念的居多，如“呵哪——！亲——家来之嘛！”这“哪”尾音就拖得很长，因而也就格外传神。其次，凡有语尾助词（包括单音和双音）的句子，除部分句首第一个字须念成长音（例三十二中的⑤⑦⑧，例三十三中的③）而外，其他助词相邻的第一个字或倒数第二个字，总有一个是读成长音的，例三十二的大部分例句均是。

3、带有鲜明的区别于其他剧种的特殊地方语汇：

[例三十四]

- ①你讲么东——西呵？
- ②么事？你讲他——哇？！
- ③那个人呐，到底是个么样——子杀？
- ④么——话呵！你讲我不晓得——呵？
- ⑤我是假马——的讲唆！

这里“么东西”、“么事”、“么样子”、“么话”，就是“什么东西”、“什么事”、“什么样子”、“什么话”的简称。还有“那个人”指代名词“他”字，“晓得”即“知道”，“假马”即“故意”。他如“么落里”（什么地方），“么会”（什么时候），“不着”（不行），“要么紧”（不要紧）……等等；在安庆语言中也同样是具有地方特色的语汇，而且也都活跃于黄梅戏小白中间。

4、带有鲜明的区别于其他剧种的地方特殊语音：

构成黄梅戏小白浓厚地方气息的，除语法、语汇外，地方语音也同样也是重要因素之一。这种方音在前所谈韵白中已介绍了一些，如“举、素、须、书”之类。而表现在小白中就更为丰富、复杂，它可

以不受唱和韵白的限制。举例来说：如“上街”念“上街(gai)”“买鞋”念“买鞋(hāi)”，“王小六”念“王小楼儿(néur)”等等。他如“家(gā)公”、“家(gā)婆”、“明(mén)朝”、“仔(ngā)子”、“蛤(kā)蟆”、“底(dèu)下(hā)”、“那个(gā)”……等等也就举不胜举了。这种地方特殊语音，也反映在“歇后语”的运用上，从而使得剧本语言，更富有鲜明的地方色彩。

[例三十五]

- ①大水淹着祖先堂——安（谐淹ngān）庆（谐磬）
②白铁打刀——转（谐卷zhǒn）口转得快

两个歇后语，①例见于《登州找子》，②例见于《天仙配》，它们都借用了安庆的特殊方音。如“淹”字安庆人就是读ngān，而不是读an；而“转”字则借了“卷”字的谐音。白铁打的刀自然是容易卷口的，而安庆方音“卷”是读zhǒn，不是读juǎn，与“转”字同音（转读zhǒn），因而就变成“转口转得快”了。作者的原意是以此形容土地公公善于说话。

尽管以上所谈，都是些属于实际语音的东西，但掌握这些特点与不掌握这些特点是有区别的。懂得这些，就可以使我们在剧本创作上和舞台语言上不致于把黄梅戏的小白和京白混淆起来，弄成京不京黄不黄。假使有人把“做么事”写成“干吗”，把“么落里”写成“在那儿”，把“那个”写成“谁呵”，那还成个什么黄梅戏小白呢？

此外，在黄梅戏小白中，有时因从其他剧种和民间口头文学中吸取了营养，这样也就大大丰富了黄梅戏小白的文学性和地方生活气息。现举“青阳腔”《金精戏窦》与《春香闹学》为例：

[例三十六]

- 生 见晒又见晒，你快快出去。
旦 我却当真去了。
生 那个还留你不成。今晚被娘子缠了半夜，未曾攻书，待我将门关上，慢讲是人，就是八洞神仙吕洞宾来，我也
不开门。
旦 吕洞宾倒也没有来，何仙姑在此。
生 今晚发了这品货，去了一个
又来一个。
旦 还是那个现货回来了。
生 回来则甚？
旦 拿书来背。
生 你又不是我的先生。
旦 先生做不得，师娘总做得一个。你这是什么书？
- 王 (唱) 丫环与我连爬带滚，
(开门推春，春溜回书位)
你就是八洞神仙不开学门。
王先生呐，八洞神仙走了，
我何仙姑在此。
你是那个？
春 还不是原带子货。
王 丫环，你怎么跑到我书位上
坐着？你可知道我书位哪些
人能坐？
春 我不晓得哪些人能坐。
王 我书位上只有三个人能坐。
春 我不晓得哪三个人能坐。
一呢？
王 先生能坐。
春 这二呢？
王 我的学友能坐。
春 但不知这三呢？
王 我师母娘子能坐。
春 我一不做你先生，二不做你
学友，我做你师母娘子能坐
吧？
王 歇倒你的吧，我师母娘子会
读五经四书。
春 王先生，你把我们后头扁担
折着看，我也能读五经四
书。
王 你也能读五经四书，我把书
拿把你看看。
春 王先生，这是么东西呀？

生 毛诗。

旦 我与你圈点起来。

生 不要点坏了我的书本。

旦 一点一个状元。

生 两点？

旦 两个状元。

生 哪有许多状元？

旦 兄弟文武两状元。

生 够了。

旦 你倒够了，我还未曾到手。

生 那是什么话？

旦 关关雎鸠，在河之洲，窈窕

淑女，君子好逑。

生 好逑。

旦 好逑就该到了手。

王 五经。

春 去你罢了。四两都没有，还五斤呢。

王 你真吊蛋。书的名子叫五经，哪有五斤重呀。

春 么话？书名叫五经，我来看看，王先生，你方才读的是哪一篇？

王 我读的是这一篇。

春 这一篇，小丫环读把你听听：关关雎鸠，在河之洲。

王 丫环，你上好的。

春 我不上好的，也能做你师母娘子。

王 闲话少讲，朝下读。

春 窈窕芍女……

王 丫环，你读别了字，是淑女。

春 我要讲芍女。

王 明明白白是淑女。

春 我要讲芍女、芍女、芍女。

王 好吧，就是芍女。再朝下念。

春 君子难逑。

王 又别了字：是好逑。

春 是难逑。

王 明明是好逑，你怎么讲难逑呢？

春 么事？是好逑呵！王先生，你过来我俩个好上一好。

生 呛罢了，就是难逃。

王 呛罢了，就是难逃。你下来吧。

上录《金精戏窦》是岳西高腔油印本，写的是黄菊金精幻化少女，夜间闯进书生窦松书房，试探他是否好色，被窦推了出来又溜了进去的一段戏。《春香闹学》是《金钗记》中一折，基本上是移植了《金精戏窦》，只是改变了金精为丫环。春香说的全是安庆方言，道地地的小白，而金精说的似乎是半韵白，这从文字上也可看出一点。不过黄梅戏的语言比之高腔就丰富细致得多了，有些词语也都改成了安庆人民熟悉的方言。如“还是那个现货回来了”，就改成“还不是那个原带子货”；“师娘”就改成“师母娘子”等等。时至今天，人们是只知有《春香闹学》，而不知有《金精戏窦》了。

再举黄梅戏两小戏《卖斗箩》为例。这出戏吸收了民间流行故事“懒烧锅”，也是来自“高腔”，加以变化，其中朱老三的一段小白：

[例三十七]

你歇着罢了。提起你那大裁，真是一场笑话。记得旧年我做生意赚了几个钱，想做一床被褥。我是准备找裁缝缝哎。你说“这点小事还要找裁缝，我来做嘛。”好嘛。你做就你做。那晓得她在未做之前，先问上屋里伯婆。伯婆对她讲实话：

“伢子！你把门板下下来，照门板做。”她不相信又跑到下屋问叔婆。叔婆说：“你照晒稻的团箕那样做嘛。”她也不晓得叔婆是嫌薄她，家来把团箕放下来，就照团箕那样做。好着，结果人做在团箕中间，四边缝起来，把自己缝在中间，急着喊救命。我做生意家来，我在外面喊“开门”；她在里边喊“救人”。我把门踢开，只见她在地下乱滚，就像舞狮子灯一样。我急着找把剪子把布撕开。我问她“做被子只能是方的，你怎么做成圆的啥？”她讲“有法子：一头系个带子，往颈子上一套，不就行了吗。”好嘛。那晓得一上床，我睡倒她起来了，她睡倒我起来了，这也不叫睡觉，叫扳罾呵！

在这段小白中，有安庆语言中常用的语尾助词：“罢了、哎、嘛啥、着”；有安庆语言中特殊的地方语汇：“歇着、旧年、伯婆、叔婆、团箕、缺薄、伢子、睌觉”，也有安庆语言中独特的地方语音：“中间（gān）”、“伢（ngā）子”、“伯（be）婆”、“睌（kùn）觉（gād）”、“好着（zhād）”、“回家（gā）、“撕（zī）开”、“下下（hā）”来等等。他如用“舞狮子灯”来形容懒婆娘蒙着被子在地下乱滚，用“扳罾”来形容两个人睡觉的滑稽形状，这种夸张语言，我想只有生活在民间和沿江两岸，才能真正领会到这种形式该是多么俏皮。有谁能否认这种“乡土白”不是“为了把所写的人物特征写得更形象化，更突出，更生动”（高尔基《和青年作家谈话》）呢？

在黄梅戏小白中，除了上面介绍的属于散文体小白而外，有时也会出现少数有韵的小白（包括丑行的上下场诗），相当于顺口溜似的。如：

[例三十八]

- ①小姐吩咐的：要亲口对亲口，旁人听见有些丑。你开门便罢，不开门小丫环就得儿走。（《春香闹学》）
- ②四根柱子顶一块板，板上面有个碗，碗里头有四块骨头，还方方都有眼（ngān）。（《打豆腐》）
- ③小将生来胆气充，坐在房里不怕风，睡在床上翻身转，压死三个大臭虫。（《二龙山》）

这种有韵小白的特点：一是性格化，二是风趣，三是俏皮动听。如果仅仅是风趣动听，那还不算是好的文学语言，只有性格化了，才是可贵的。如①例由于带韵，就更能突出地表现出春香丫头聪明而又顽皮的性格。特别是在说到“得儿”时，还颤抖着舌头，顽皮更带天真。可说这种有韵小白，同时也是加强喜剧艺术效果的有效手段之一。③例也是如此，当人们看到巴壁虎上场念这么几句之后，不禁为他这种奇特的自我吹嘘而哄堂大笑，并一下子就爱上了这种诙谐性格的浑小

子。至于②例，是说好吃懒做的王小六，在外面赌钱赌输了，家来向老婆扯谎，但扯谎总要扯得象，扯得圆才行。这种顺口溜式的小白，就帮他解决了这个问题。“一块板”，“有个碗”，“方方都有眼”，不仅说明王小六一向喜爱赌钱，而且善于扯谎，他的谎话编得如此圆滑，如此顺溜。显然这种语言也是很性格化，很富有喜剧性的。

谈到带韵小白，这又不能不牵涉到黄梅戏传统剧目中某些带有文字游戏性质，或者干脆就是文字游戏一类主要属于小花脸的语言，如“顺口溜”、“绕口令”，以及举子应试时一些诗文对联。这类语言如果当作“巧体”处理，用在喜剧中处理得当也可能增强喜剧效果，说它是喜剧的语言也未尝不可。同时也可以说是性格化的，表现人民智慧的，如川剧《柳荫记》中祝英台书馆对对，就是个成功的例证。但如一旦离开了特定环境和人物性格，就会完全成为语言的游戏。黄梅戏《闹黄府》中的顺口溜，绕口令就很丰富，可惜似乎都属于后者，有的不过是信口“放水”。似这类东西只要演员嘴上工好，肚子玩意多，就可以取诸左右逢其源，要多少，说多少。又由于这类语言近似文字游戏或就是文字魔术，一般说来技术性是比较强的。总之要能编得切合剧情，语言流畅，风采照人，说得圆熟，谐趣天然，才能算是上乘；否则仅仅在于博得观众捧腹，“满堂彩”声，那就是下乘了。不过如从民间戏曲这个角度来看，这类语言不但黄梅戏中有，其他剧种也都同样有，因为它们实际上也大都来自口头文学，在民间一直是口头传授，其适应性、流动性、可塑性都很大，甲剧种可以吸收，乙剧种也同样可以吸收。如《闹黄府》中有段“讲板”：

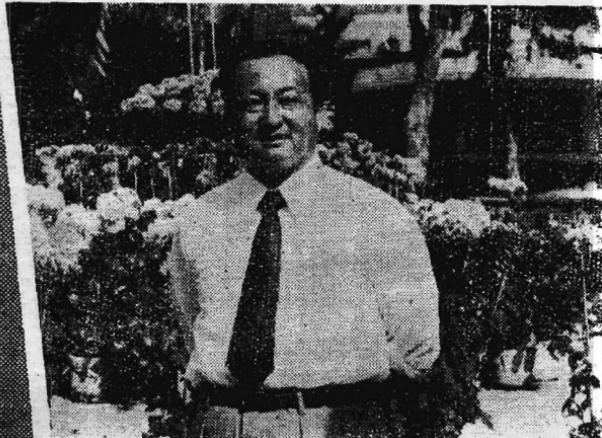
[例三十九]

……只有三女儿性情傲，一心要招美貌才郎。正月说到二月娶，三月怀胎在身旁，四月嫁儿养下地，五月开口叫爹娘，六月上学攻诗书，七月提笔做文章，八月上京去赶考，九月得中状元郎，十月告老回家转，十一月得病在牙床，该应他的阳寿短，三十晚上一命亡。

这和《山东快书》中有段“书帽子”就大致相仿，不过“快书”是说“三周四岁娘怀抱，五周六岁做文章……”，最后似乎还有两句俏皮话：“思想想真泄气，一生还没有喝过老鸡汤。”至于同剧中那段“这叫做：星散、坑平、冰化、松倒、鹰跑、灯灭、僧走、经飞、钉落、绳断、瓶破一新闻”的绕口令，据说京剧《打砂锅》中就有，此处是否来自京剧？很有可能，年轻剧种接受成熟剧种的影响，也是理所当然。其次黄梅戏中象举子过考时一些对联，有的则纯是丑生逗趣：如“公狗母狗，站在门首，有人看见，好象大人亲戚朋友”，有的则纯是文字游戏：如“北斗七星，水底连天十四点；南来孤雁，月中带影一双飞”和“犬过霜桥，朵朵梅花落地；鸡行雪地，枝枝竹叶朝天”之类。不过这类对联技术是相当高妙的，显然是出自“秀才”们之手。

可见黄梅戏小白，也同样是个比较复杂的语言。从它的地方性来看，有它自己的语法、语汇和语音；从它的表达形式来看，既有散文的，也有韵文的。只是韵文中如顺口溜、绕口令、对联，它们的适应强度都很大，殊少地方特色。至于生活气息最浓的俗语、谚语、歇后语（其中有小部分是文字游戏）之类文学语言的运用，在小白中就更为丰富，伸缩性也最大。过去主要取决于演员，词多则多用，词少则少用，迄今仍不失为舞台上一种活的口头文学。不过它们的适应性也仍然很宽，同样一句谚语，差不多各个剧种皆可引用，只是舞台上乡音有别罢了。大概这也是口头文学的主要特点吧。

（未完待续）



坐在香港至广州的火车上，洁净的车厢，舒适的座位，加上节奏均匀的行车声，是最能催人入睡的了。这些天来紧张的演出，频繁的宴会、招待会，接待报社、电视台记者采访和会客等等，真够辛苦了，现在正是歇息的好机会，不然马上到了广州又要投入紧张的工作了。我赶紧把头枕在靠背上，闭上了眼睛……可是，竟一丝睡意也没有，在香港演出的种种情景，总是不断地在脑海中萦绕。

花 香 扑 鼻

在香港，时间对人们是非常宝贵的。路上车辆多，行人少，见到行人，也总在匆匆赶路。可是人们走到座落在北角的新光戏院门口，见到醒目的“安徽黄梅戏剧

团盛大公演传统名剧《女驸马》《天仙配》《罗帕记》”巨幅海报和满布四壁及石柱上的彩色剧照、演员介绍时，还是不由得停下脚步。“黄梅戏来了！黄梅戏来了！”怎能不兴奋啊！二十多年前，香港就掀起过黄梅调热潮，可那只是电影，没见过舞台演出，这回“原庄”的黄梅戏来了，“原庄”的董永也来了，难怪黄梅戏迷们大摆长龙踊跃购票呢。

十二月一号，我们的戏就要与香港观众见面了，大家兴奋地从九龙乘车经海底隧道到香港。一下汽车，就见剧场的门厅前摆了大大小小几十个花篮，鲜花怒放，香气扑鼻。每个花篮上系着彩条，上面写着赠送者的姓名。这是热情的香港观众以盛开的百花来祝贺我们首场演出的。主办我们演出的联艺娱乐公司的大花篮放在中间，四周还有东方艺术研究学会、银行京剧票房、粤剧票房（票房即“票友”，业余团体的意思）和安徽桐城县、枞阳县同乡等团体赠送的，也有不少个人赠送的。这些艳丽无比的鲜花，代表着多少同胞火热的心啊！

首场《女驸马》演出开始了，我们既高兴又紧张，生怕戏演不好辜负了同胞的心意，又担心安庆方言香港观众能不能听得懂？要知道，观众是花七十二元一张票来欣赏的呢！而且，台下还坐着不少香港的各界名流和文艺同行们，我和同志们



本文作者在电影《牛郎织女》中饰牛郎

都提着一口气。冯素珍改扮男装得中状元出场了，“点状元名扬天下，蒙圣恩帽插宫花”。一句引子还没打完，台下便响起了热烈的掌声。到“洞房”一场，二行、三行的大唱段，更是掌声不绝，观众们以此祝贺唱做俱佳的黄梅一代新人，到这时，我悬着的一颗心才算放了下来。

文戏你们最好

香港《大公报》的广告栏，特意为我们的演出添了四句小诗：“雅俗共赏，最佳享受，唱腔优美，听出耳油——观众评语”。要说听出耳油，当然夸张了，但香港观众的确是喜爱黄梅戏的。我们的安庆方言他们也感兴趣，《罗帕记》里店主姐有句台词“乖乖龙的冬”，他们都跟着学会了。

《天仙配》是当年严凤英的拿手戏，也是黄梅戏的代表作。严凤英扮演的七仙女至今有口皆碑，那动人的形象，甜美的歌喉，深深刻在人们脑海里。现在，香港同胞怀念严凤英，更想看看新演员的表演，看看今天舞台上的《天仙配》是个什么样子。我们的新演员自知技艺还不如老师，演这出名剧感到压力很大。没想到，热情的香港观众在每一场闭幕时都报以热烈掌声。不少观众尤其欣赏“鹊桥”“织绢”两场载歌载舞的戏，他们说：“两场舞蹈两种风格，很新鲜也很优美。”每当仙女们将织好的一匹锦绢在空中抛舞时，台下总是情绪沸腾，兴奋地鼓起掌来。这是同胞们对黄梅新花的爱护和鼓励啊！

《罗帕记》是放在最后压台的，曲折的情节紧紧地抓住了观众。随着剧情的发展观众一会儿放声大笑，一会儿泪流满面，不少太太小姐们都拿出手帕擦泪呢！王少舫的演技更使他们折服，交口称赞。

东方艺术研究会的同行们，座谈中盛赞演出成功之余，也直率地提出《罗帕记》的剧本尚有欠妥之处，但仍不失为一出好戏。

几场演出后，黄梅戏的影响迅速扩大着，原来不准备来看的人也争着来买票了。

有一天我在院子里练唱，隔壁是一家纺织公司经理刘先生的寓所，刘先生听说我们是安徽黄梅剧团的，主动和我打招呼，隔着栅栏攀谈起来。他说他最爱看京剧、粤剧和黄梅调，一定要我给他代购三张戏票以饱眼福，我欣然应允了。以后每当我们在院墙边碰见，他都要和我招招手。

有一位台湾籍的老太太，过去一直不敢看大陆来的剧团演出，这次也被吸引来了。她看了《女驸马》后，非常满意，又接着把《天仙配》、《罗帕记》两出戏都看了。有位热情的老太太看过《女驸马》后，对扮演冯素珍的青年演员马兰简直爱“饱”了，她每天守候在剧场门口等着马兰出来，一次又一次邀请马兰到她家去作客，约她出去游玩，真是情真意切呀！这大概就是艺术的魅力吧。

有一天演出时，兼任舞台监督的高团长正在台下用无线话筒指挥着各个部门的工作，一位剧场工人笑嘻嘻地走到他身边，很认真地说：“你们剧团文戏演得好啊！我看大陆来的剧团，文戏你们最好。”这是一个普通工人的最高评价。

香港《大公报》、《文汇报》、《商报》、《晶报》、《新晚报》、《新灯日报》、《华侨日报》等，纷纷称赞我们这个团“阵容整齐，实力雄厚，老中青搭配得当”，老演员王少舫、张云凤等“宝刀未老”；中年演员“造诣颇深”，新一代演员“唱做俱佳”，深庆黄梅戏“艺有传人”。《新晚报》十二月七号还登了一位叫罗雍的观众来信：“如果安徽黄梅戏剧团延长演期，我至少再花一百四十元请朋友同去欣赏《女驸马》。”又说我们与上次

来的苏州京剧团相比，“艺术水平绝不稍逊”。

还有两位专门研究东方艺术的日本教授，特地从东京赶来香港看我们的戏，一连看了八场，兴味盎然。

黄梅戏与黄梅调

一天，有一位电视记者采访时，好奇地问潘璟琸：“你们的黄梅戏跟我们香港的黄梅调有什么区别吗？”潘璟琸笑了起来，给了他一个满意的答复。原来，自《天仙配》在香港放映后，香港立即掀起了黄梅热，紧跟着《女驸马》、《牛郎织女》、《槐荫记》陆续在港放映，黄梅戏更是风行一时，街头巷尾，老老少少都在学唱。如今香港最著名的歌星邓丽君，就是少年时在一次黄梅调歌唱比赛中崭露头角而一举成名的。更有甚者，不少家影片公司纷纷竞拍黄梅戏电影。据香港《文汇报》十一月十七日介绍，邵氏公司拍摄了几乎十年的黄梅戏，占他们影片制作的百分之八十。著名导演李翰祥是黄梅戏的热衷者，他导演的黄梅戏电影就有《王昭君》、《貂蝉》、《红楼梦》、《江山美人》、《双凤奇缘》、《梁山伯与祝英台》等多部。这次，他不仅三个戏全都看了，《罗帕记》还连看了两场。五日中午又特地设宴招待我团，还亲自到剧场来向我团请教，了解黄梅戏的曲调、板式、器乐和演唱风格，发展规律等等，说不定他又想再拍几部黄梅戏电影了。现在香港人所说的黄梅调，就是指邵氏等影片公司以《天仙配》、《女驸马》几部电影里的唱腔为音乐基调拍成新片中的黄梅调歌曲。故而，人们认为黄梅调虽很好听，但是总感到单调了一些。这次看了我们演出，才改变了看法，纷纷赞扬黄梅戏唱腔丰富优美，有变化、有味道，三个戏三种风格，内行的人还说“比六十年代又有了新的发展”，难怪他们称我们演的是“原庄”的黄梅戏呢！

同胞情同乡亲

黄梅戏到香港演出，对在港的安徽人来说，最是快事，且引以为荣。有十几家桐城、枞阳同乡格外热情，专门派代表去车站迎接我们。他们在港并不算什么大企业，大商号，但却联合在一起，决定停业两天招待我们剧团。十一月二十八日晚，他们在京华酒楼宴请了我团的前站人员。席上，同乡异地相逢，说起家乡话，谈起家常事，倍觉亲切。他们说：“这次黄梅戏剧团来港，更引起我们无限的乡思，越发思念故土和父老兄弟们……”是啊，谁不爱自己的家乡呢！

有个老太太是安庆人，她拉着潘璟琍的手说：“在香港，我就想找个安庆人谈谈心啊！璟琍呀，我在这里虽说生活上很舒适，可是这么多年来，我总感到漂流在外，心里老不得安定。人总要有个归宿，我很想念家乡，想回安庆啊！”

香港还有位著名歌唱家叫奚秀兰，在一次宴会上，她非常亲热地与我团同志交谈起来，原来她原籍是安徽全椒呢。她愉快地和我团演员们共展歌喉，高歌“天涯呀海角觅呀觅知音……”真是他乡遇故知了。奚秀兰还深情地说：“希望你们多来呀，为祖国争光，也为我们的安徽人争光。”她还把自己录制的磁带送给我们每人两盒。现在，没事打开录音机，我们就能听到她那悠扬悦耳的歌声——。

这次赴港，我深深感受到港澳同胞，台湾同胞对祖国的情意。我们赴港演出不仅是艺术上的交流，也增进了港台同胞对社会主义祖国的了解。

在商店里，在大街上，人们听到我们的口音，知道是大陆来的，都特别客气，都以笑脸相迎。我常以自己是人民中国的一员而自豪。我们剧场对面有一家台湾的商店，住在剧场的同志每

次出去吃饭从他们门口经过，店里的两位女售货员总是热情地招呼“请进来，请进来！”还有一天，我们的大客车与台湾水产公司的一部汽车并驾齐驱，都从九龙开往香港，我们向他们招手，他们也向我们招手，虽然隔着车窗互相没有讲话，但是通过笑容和眼神的交流，说明我们这些炎黄子孙的心是相通的，中华民族完成统一大业的一天必能早日到来。

游玩海洋公园

十二月七号风和日丽，联艺娱乐公司组织我们游玩了东南亚最大的海洋公园。

一进大门，只见一个警察拿着警棍站在一旁。我常听人说，香港的警察非常厉害，不免心里戒备三分。谁知，这位看来很难亲近的警察，听说我们是黄梅戏剧团的，却热情地迎上前来，紧紧握着我的手不放，连声说：“欢迎你们来，欢迎你们来呀！太遗憾了，我没看到你们的戏。”原来他是个上海人。他陪着我们玩了好一会才依依不舍地走了。

我们顺着螺旋阶梯而下，似乎下到了海底，只见一道玻璃墙隔开了海水，各种各样的海洋鱼类在汹涌的波涛中穿梭游弋，我好像置身海洋之中，到了童话世界的水晶宫。离了海底，我们又上了青天！坐上吊缆，在空中慢慢滑行，纵览那一面是山，一面是海的天然美景，真叫人心旷神怡。到了山那边就更有趣了，有最精彩的海豚和海狮表演。据说这种海洋公园，全亚洲只有两个，那一个在日本，但海豚和海狮的表演算香港的最绝妙。我们拥上看台，只听哨音一响，一群海豚钻出水面，排成一行，全直着嗓子叫起来，真是一曲别致的小合唱啊！海狮也来竞技了，它们一会儿在水里套圈，一会又上岸拿起吉他“弹奏”，最后还一齐立起身子，两只前脚直拍，在鼓掌

欢迎呢！看得我们一个个捧腹大笑。更奇绝的要算海豚载人表演了。一个小伙子骑在海豚背上，只见它一会钻到水底，一下又窜到半空，离水面足有四、五米，惊险之极，我们在岸上都为那小伙子捏着一把汗，佩服得连声叫好，真算是大开了眼界。

汗水的结晶

七天演出八场，三个大戏接连上演，连换台的时间也没有，参加舞台工作的同志付出了艰巨的劳动。《女驸马》演完了，接着演《天仙配》，连夜拆景换景，一个灯、一个灯重新对光对景，《天仙配》刚演完，又连夜为《罗帕记》装台，每次从散戏后一直工作到天亮，给联艺公司和新光戏院的工作人员留下了很好的印象。在港短短的十一天，我们与他们密切合作，亲如一家，建立了较深的感情。联艺公司的李小姐、郑秘书、张先生，除工作上整天为我们奔忙外，还主动带我们上街，帮助我们挑选商品。新光戏院的工作人员与我们舞美组的同志互赠礼品，他们收入并不多，却自愿凑钱买了彩色胶卷，同游海洋公园时为我们拍照。在精心修剪过的花丛中，在辽阔的海岸边，都留下了我们欢愉的合影。他们一致反映我们剧团作风简朴，不讲条件，团长、主要演员都没有架子。

新华社负责人李冲同志到后台看望大家时，亲口对我们演出团的团长说：“感谢对外文委、安徽省委给我们派来这样一个好剧团。”为了表彰我团的工作和良好表现，联艺公司董事长发给我们每人五十元奖金，并留我们多住了一天。

告别宴会上，李冲同志亲自递交了表扬信，祝贺我们访港演出“十分成功”，“社会人士对您团的表现甚为赞赏。荣誉属于安徽黄梅戏剧团。……”

捣练子

——为《黄梅戏艺术》作

秦瘦鸥

乡土味，采茶

风，唱出天仙情意

浓。欢会蓝桥共駢

马，黄梅好戏九州

崇。

……香港车站依依惜别的情景又浮现在我眼前。联艺公司的，新光戏院的，桐城、枞阳的同乡们，围满了站台，千叮咛万嘱咐：“欢迎你们再来！”“回去向家乡的亲人们问好！”快开车了，还有一位热心的观众，趴在车窗边，恳切地要求我们“一定要去新加坡演出啊！”他又认真地给我们提意见，说：“你们的宣传工作做得不大好，不然还要轰动些。”

列车飞一般向前，广州就要到了。我想起在北京时，习仲

勋、万里、姚依林等中央领导同志看了《天仙配》后说的话：“你们演得好，到香港一定能打

响。”这次，我们没有辜负中央领导同志的希望，胜利完成了访港演出任务，为祖国，为安徽人民，为黄梅戏争了光。



黄梅戏团香港



董永遇仙故事的演变

——黄梅戏《天仙配》探析之一

王兆乾

《天仙配》是黄梅戏的优秀传统剧目。五十年代初，它曾以朴质、清新、优美的风貌出现于舞台和银幕，风靡全国，推动了黄梅戏的发展。十年动乱，《天仙配》倏地沦为粪土，演员、改编者变成了罪人。笔者本来与它并没有多大关连，也因存有几盘录音带在池州被人送了一顶“破坏文艺革命，宣扬三黄四旧”的“桂冠”。这一切，都象是一出出插科打诨的滑稽戏，但却是活生生的历史事实！如今，《天仙配》又重新回到人民的舞台。虽然“仙女”已蓬莱去远，为这个神话戏更抹上了一层悲剧的重彩，但所幸的是，新的仙女接踵而来，使它又恢复了艺术光彩，甚至赴港公演，影响扩及海外。这对那种割裂历史，否认社会主义文艺有其继承性的中国式的拉普派观点，该是多么大的嘲讽！正因为笔者被迫与《天仙配》结下如此不解之缘，故不揣冒昧也来对这部神话剧作一些探讨，希望得到真正关心黄梅戏事业的同志的教正。

1、较早见于记载的董永遇仙故事：

《天仙配》的故事，早在汉代就已经流传于民间。刘向（约公元前77年——公元前8年）的《孝子图》中记载了这个故事。到了晋代，干宝的《搜神记》有《董永》一则，改写了这个故事：

汉董永，千乘人，少偏孤，与父居。肆力田亩，庇车载自随。父亡，无以葬，乃自卖为奴，以供丧事。主人知其贤，与钱一万，遣之。永行三年丧毕，欲还主人，供其奴职。道逢一妇人曰：“愿为子妻”。

遂与之俱。主人谓永曰：“以钱与君矣。”永曰：“蒙君之惠，父丧收藏。永虽小人，必欲服勤致力，以报厚德。”主曰：“妇人何能？”永曰：“能织。”主曰：“必尔者，但令君妇为我织缣百匹。”于是永妻为主人家织，十日而毕。女出门，谓永曰：“我，天之织女也。缘君至孝，天帝令我助君偿债耳。”语毕，凌空而去，不知所在。

刘向的《孝子图》等书，后人考证是讹书。干宝的《搜神记》原著至宋代也已亡佚，现存的本子是明人从其它书籍辑录而成，可能夹杂着后期的作品。但《董永》一则，由于尚见于他书，如宋代李昉的《太平御览·孝子传》、唐代敦煌石窟抄本句道兴撰的《搜神记一卷》，大抵仍可认定是干宝所改写，可以说是较早见于记载的董永遇仙故事了。它只写了三个人物，情节也比较简单，反映了古代农民男耕女织的朴实愿望在阶级社会中的破灭，也反映了封建社会的伦理、道德观念。后来的《搜神后记》、《太平广记》也都记载有这个故事，情节没有什么发展。敦煌石窟有唐代抄本《孝子传》一本，可能是唐代以前的作品，也有大致相同的董永故事，只是织绢不是百匹，而是三百匹。最后的结局增加了天子把董永召去，拜为御史大夫。反映了作者对“孝子”应有善报的愿望，为后来董永故事的大幅度发展，开了先声。

2、唐代变文中的董永故事：

董永的故事在民间流传了几百年，为无数人再加工，再创造，到了唐代又发展成为当时盛行的民间讲唱——变文。敦煌石窟发现的唐代末叶的《董永变文》，尽管讹误较多，也不完整，不能认为是唐代董永故事讲唱的典型之作，但也确乎是难得的仅存之本，可以略窥一斑了。（参看《敦煌变文集》，人民文学出版社一九五七年版）。变文增加了很多细节的描写，除葬父后辞别乡里，路遇仙姬时的对话，仙女织锦的能工巧艺等外，还发展了“产子”及“董永放儿觅母”的情节，衍出了孙宾善卜，指示董永的儿子董仲去阿耨池寻母，告诉他三个仙女在那里洗浴，其中穿紫衣的便是他的生母。这一发展，使故事更曲折了，神话色彩更浓了，人物的面貌更清晰了。可以看出，唐代佛教对这个故事的影响。

3、宋人话本《董永遇仙传》：

宋代，董永的美丽神话，也被当作话本小说的题材。话本《董永遇

仙传》较敦煌变文又有了更多的丰富（见《雨窗欹枕集》）。其故事梗概为：

东汉中和间，丹阳县董槐村董永，字延平，少习诗书。母亲早故，事父极孝。父死，无钱殡葬，径投本城富户傅长者家中，情愿卖身葬父，便来长者家佣工三年。长者许诺。董永葬父已毕，次日便行。行至一株大树下歇脚，不觉睡着。董永孝心感动天庭，天帝差织女下降凡间，与董永为妻，助伊织绢偿债。织女下降于槐树下，向董永道：“奴是句容县人，公婆、父、母、丈夫皆丧，难以营生，今见官人大孝，愿与官人结为夫妇，同去织绢还债。”董永再三推辞不得，只得允了。二人拜见长者，具言同妻织绢之事，说一日能织十四匹。长者不信道：“如此，我只要你织三百匹紵丝，放你回去。”一月之间，紵丝三百匹果然织成，夫妻辞别长者回家。行到旧日槐树下，织女哭着把实情告董永，限期已满，就要分别；并说已怀孕一月，若生得男儿，送来还你。遂上天而去。汉天子知道董永大孝，命他做兵部尚书，又娶傅长者女赛金为妻。织女生下儿子，取名仲舒，送还董永。仲舒稍长，思念母亲，由卖卦严君平指点，得在太白山相会。织女与他一个银瓶，贮米数合，叫他一日吃一粒。仲舒把它一顿吃了，数日之间，变成身长一丈，腰大十围，父母大惊，没药可救。后玉帝宣他上天，封为鹤神之职。*

这个故事，至今还在民间流传。安徽贵池农村形容贪食的人：“象鹤神一样”，足见其影响。在宋话本里，遇仙女的地方已是槐树底下，为开展情节安排了一个很美的环境，为后来演变为《槐荫记》作了铺排。话本写的虽然仍是天上的织女，但后面寻母的情节却由变文的三个仙女扩为七个，穿紫衣改为穿黄衣，并将阿耨池也改为太白山，卜者也改成了道家的严君平。这都可以看出道教对它的影响。七个仙女也正是明代戏曲演绎为玉皇大帝的七仙姬的依据。值得注意的是，《搜神记》和《董永变文》都是以悲剧结尾的，而到了《董永遇仙传》则为董永安排了再娶傅长者的女儿赛金小姐为妻，董永则当了兵部尚书的大团圆结局。并将董永与仙女的儿子改为与前汉罢黜百家、独尊孔孟的董仲舒同名。这些正是封建正统思想的反映，为这个故事填进了不少糟粕。以后董永的戏剧故事都没有跳出这个窠臼。

*引自钱南扬：《宋元戏文辑佚》。

4、宋元戏曲中的董永故事：

宋代以后，戏曲作为民间文学的一种形式而日趋发展，逐渐受到文人的重视并参与创作。民间传说和传奇故事便自然成了戏曲的重要素材。董永遇仙女的故事便再演变为戏剧。现在已知的，较早的元杂剧中就有《董永》的残存唱词，载于《雍熙乐府》卷十四。它的“路遇”一折唱词，已经写得很细腻，不妨转录一段：

【醋葫芦】我如今家业无，缺饮食，为无钱葬母卖了身躯。跟我去恐防连累了你，与人家为奴作婢，你正是得便宜翻做了落便宜。

【梧叶儿】你时下还家去，我常常的打听着你。等的咱孝服满立个良媒，那其间成佳配，似这般有甚迟！……

【后庭花】我这里待推来怎地推？越教人难舍离。他那里一星星言端的，一桩桩都是实，好教我痛伤悲。甚么夫荣妻贵，他又不是官府逼，又不是父母催，又不是图饮食，又不是恋我富贵。

【双雁儿】怎生来平白地和我受颠危！使咱家心转疑。必是和咱家有干系，是前生少欠的，今世来聚会。

这是董永在槐荫初遇仙女时的唱词。可惜旦角的宾白已经失传了，但通过董永的唱词，仍不难看出追求爱情的大胆、聪敏的仙女形象和忠诚、憨厚的董永形象。

与北方杂剧同时代的宋元南戏，也曾演过董永的故事。钱南扬先生在《宋元戏文辑佚》一书中引录了钮少雅《九宫正始》抄本中残存的宋元戏文逸曲六支，标名为《遇仙》或《董秀才》。可见，南戏搬演董永的故事并不太晚。可惜，它和许多南戏剧本一样，都失传了。从这六支逸曲看，写的尽是些风花雪月、饮酒作乐之词，很不象写董永与仙女的故事。如：

【正宫近词】【玉滚寨】拍手小孩儿，笑杀山翁醉似泥。醉里乾坤真广大，独醒的怎知？共伊，共伊拚醺醺醉，拚醺醺醉步月归，拚醺醺醉花间睡，从教日坠西。

很难说这就是《董秀才》的唱词，这些描写与仙女和董永的故事发展是毫无关连的。也许是钮少雅误将其它剧本当作《董》剧选入了《九宫正始》。但宋元南戏中有董永遇仙的故事，大致是可以认定的。

5、明代传奇的董永故事：

继杂剧和南戏之后，明代传奇崛起，又出现了心一子的《遇仙记》和顾觉字的《织锦记》（又名《天仙记》）两个传奇剧本。它们仍然是这个故事的一脉相承。心一子生卒年月不详，据明吕天成《曲品》称：心一子的《遇仙记》演“董永事，词亦不俗。此非‘弋阳’所演者”。心一子是杭州人，既然《遇仙记》不是弋阳腔剧本，那就很可能是当时流行在浙江的海盐腔或余姚腔剧本了。如今，这个较典雅的本子已经湮然无存了。值得注意的是《织锦记》。据祁彪佳《远山堂明曲品》所介绍，《织锦记》的作者是顾觉字。《曲海总目提要》称，顾是个梨园子弟。看来他是会演唱弋阳腔的。其生平已不可考，大约是明代中叶万历以前的人。祁彪佳把《织锦》列入“杂调”，讥顾为“村塾”，是很不公允的。其着眼点在剧本的词藻是否典雅及是否合乎固定的度曲格律，而忽视了对剧本结构和人物的分析。殊不知被他列为“杂调”加以讥诮的很多剧本，正因为勇于吸取人民生活的滋养，反映人民的爱憎，却颇有生命力，曾在弋阳、青阳诸大剧种中广为上演，并影响了清代的花部，甚至流传到今天，为许多地方戏所吸收。《织锦记》便是其中之一。

《织锦记》是顾觉字为弋阳腔写的演出本，也可在吕天成《曲品》对心一子的注释中得到反证。它的明代原本已无从查考，但它取材于宋话本《董永遇仙记》是无疑的。据《曲海总目提要》所介绍，故事梗概是：丹阳董永早年丧母，父亲居官引退归家，不久也死去。董永家贫无力出葬，自卖傅华家为仆。太白金星查知董永行孝，上奏天庭，玉皇大帝命七仙姑下凡匹配董永百日，助董永还债。仙姑在槐荫下遇见董永，自称守寡无依无靠，愿意嫁给董永，被董永拒绝。太白金星化为老叟极力说合，又使槐树应声为媒，董永才答应婚事，一同到傅家。仙女说一天能织十四匹锦绢，傅不信，取丝要她织锦，仙女们都来帮助，一夜织成，傅因此对董永十分礼遇，傅女也与仙姑结为知己。惟独傅子奸诈，多次调戏仙女。仙女念傅家有恩，用掌心雷警告。百日满期，仙女与董永辞别傅家，在槐荫下与董永分别，上天而去。临别前留下诗句，一要董永把所织的龙凤锦献给皇帝，可以得到功名；二要董永娶傅家女为妻。后来，董永果然得了进宝状元，打马游街时，七仙姑将所生的儿子交给董

永，取名董祀，字仲舒。后来仲舒长大，被人讥讽没有母亲，去求道士严君平，严指点他到太白山寻母，告诉他第七个穿黄的仙女便是她的母亲。董仲舒果然找到了母亲。七仙女给他三个宝葫芦，并指定把其中一个送给严君平，严打开葫芦，里面冒出火来，将严卜卦的书烧了大半。

故事与话本没有多少区别，只是后面董子的结局不同。《织锦记》虽是改编本，但作者将短短的小说搬上舞台，是花了一番匠心的。明代的传奇剧本，一般都很冗长，多者上百出，甚至有连演三天三夜、七天七夜的。《织锦记》据现有资料看，也是枝节繁衍，场次颇多的。如象董永卖身葬父、金星奏本、遣七女下凡、槐荫相会、上工、织锦、白骨山砍樵、傅子调戏仙姬、满工、仙女别傅女、槐荫分别，以及董永点元、仙女送子、娶赛金小姐、董子寻母……等等。这样平铺直叙地写故事，似乎是明传奇很多作者的通病。但是，顾觉宇毕竟出身于梨园，熟悉舞台，《织锦记》中确实也写了几场好戏，象“路遇”、“分别”，就是盛演不衰的“戏胆”。

弋阳腔是明代戏曲声腔的一支劲旅。尽管明、清很多戏曲家把昆山腔视为规范，捧昆抑弋，但弋阳腔却长期在民间流传，影响至深。《织锦记》能流传至今，保存在很多地方戏中，决不是偶然的。

现存明代中期的刻本《秋夜月》，收集了《织锦记》“仙姬槐荫别永”一出。虽然刊刻者标有“时尚南北新调”和“天下时尚南北徽池雅调”等商业性宣传，但我们从选本看到的却是更多弋阳腔的痕迹，当接近于顾觉宇的原作。赵景琛先生说它算得好文章。为了便于对照，特录如下：

【浪淘沙】（生）趨步往前行，前行，茂盛槐荫，青青翠草绿沉沉。放下行囊立此处，等我妻身。（旦）才离傅家门，家门，举步难行，抬头不见我郎君。他那里欣然往前走，怎知道今日离分！

（生）妻，你来了？（旦）冤家好负心，你怎的不等我？（生）正在这里等你，为何来迟？（旦）与赛金小姐分别，难以割舍。来此是哪里？（生）当初与你相会之处，槐荫树下。（旦）我要别你上天。（生）果要上天去？当日槐荫亲作媒，是你逼我做夫妻。算来夫妻才百日。

【尾犯序】缘何蓦地说分离。我和你百日夫妻恩情正美，共枕同衾，夫唱妇随，怎生割舍抛弃。思之，实指望同庐墓在杏花山前，谁知

道知道两分离在槐荫树里，扑簌簌两泪交流，痛杀杀拆开连理。（合）分别去，去则去，终须去，再三留不住，又不知何年何月日再得共鸳鸯。

【前腔】（旦）君家须听启，奴本是九天阊阖仙女。玉皇见君孝心诚意，差奴下凡来，与君佯为姻契。思之，为只为限期满矣，顾不得夫妇恩义，管不得夫妻情意。非是我要撇你，只恐违了玉皇勅旨，眼睁睁分连理（合前）（生）妻，你在那里去？（闷介）他那里哭天罔极，俺这里泪眼频抛，回转家庭，上无父母，下无妻身。忍不住腮边泪，好教我寸寸肝肠碎。妻，请上受卑人一礼，卑人深感激，三年债不满百日之期。见说伤悲，怎不教人泪珠垂！这银子把还你，纵有万两黄金，买不得我娇妻。鞋面线索把还你，牢拴系系不住我娇妻；这钗子把还你，牵肠挂肚，睹物伤悲；这扇子儿上写着诗：洒金斑竹会仙姬，恩爱无过百日期，阳关一别无由会，你往东行我往西。扇子白如雪，展开一轮月，月里有姮娥，不与凡人歇。做夫妻指望同归去，杏花山前同游戏，谁知半路相抛弃。你上天庭，别我在凡尘路里，只落得见鞍思马，睹物伤悲，只落得睹青风肝肠碎矣！（合前）

（旦）君家休垂泪，奴有几句衷肠话，说来君记取。奴有三月怀胎，未知是男是女，若是男，奏过天曹送来与你；若是女，夫和妇恩情绝矣，只恐王母娘娘留在月宫。伤悲，只有落得泪涓涓，肝肠断矣，空教我瞻云望日。（合前）

（生）妻，你下来。（旦）董郎，你啼哭甚的？（生）你要上天去，卑人情愿跪在你跟前，讨个结果。（旦）你跪在我跟前，也是枉然；你跪在槐荫后去，必有好处。（生）妻，槐阴树他是木头，有甚好处？（旦）教你说，槐阴老媒人，有当初必有今日。我妻子今日要上天。你应我一声，他便不去。（生）槐荫老媒人，有当初必有今日，我妻子今日要上天，你应我一声她便不去。你怎的不应我一声？

【尾声】槐荫树下频频叫，叫得喉干不应声，就是铁石人闻也泪零。

（旦）董郎不要啼哭。我不是你妻子，赛金小姐是你妻子。我在傅家织得十匹花绫锦缎，内有一匹飞龙飞凤，进在朝庭，功名有分。董郎不必泪涟涟，赛金小姐是前缘。若要与汝重相会，皇都市上遇神仙。

(下、生)

【驻云飞】撇了娇妻，回首迢迢不见伊。哭得肝肠碎，叫得咽喉急。（唆）你割舍上天梯，苦痛伤悲。两眼睁睁，目断云霓。不见娇妻，脱下罗衣。要见无由会，恨杀槐荫作死媒。

作者在这里充分运用了对比手法，与“路遇”一场作了很好的呼应。“路遇”一场，七仙女对董永作了大胆的追求，而董永却对突如其来的幸福表现出符合其性格的犹疑。作者欲抑先扬，让槐树也开口讲话，既烘托出热烈、欢悦的气氛，又增添了神话的色彩；但到了“分别”一场，一反从前，却是董永苦苦挽留七女，哀求本不会讲话的槐树再次开口，希冀保住曾在这里获得的幸福，与前场恰恰形成的鲜明的对比，加强分了分别的悲剧气氛。这些正是作者的高明处。

6、从青阳腔《槐阴记》到黄梅戏《天仙配》

弋阳腔向东流传，到了安徽的贵池、青阳、石台一带，与当地的民间声调相结合，约在明嘉靖（1522—1566）以前产生了名噪一时的青阳腔。汤显祖说青阳腔由弋阳腔变异而成，是可信的。青阳腔的主要特点是发展了“滚唱”。在音乐上突破了曲牌联唱的局限和一唱三叹的徐缓节奏，重视板式的变化，使曲牌体唱腔开始向板腔体变化，这对刻画人物起了积极的作用；在剧本上，对作品过于典雅的唱词作了丰富、发展，使其口语化，吸取了五、七言的句式，加强了细节的描写和人物内心的刻划。这些吸收和改革，符合了新一代的美学要求，受到广大市民和农民的欢迎，使青阳腔颇有后来居上之势。所以当时书坊竞相刊刻青阳腔演出本，誉之为“徽池雅调”、“时尚新声”，甚至将弋阳腔剧本也冠以青阳腔的名称。青阳腔的很多剧本都是从弋阳腔那里移植，《织锦记》也被青阳腔“改调而歌之”，并在不断演出中做了很多丰富。

青阳腔后裔的岳西高腔，是一九五三年被发现而定名的。它的发现，使我们看到青阳腔在安徽盛传时的大致风貌，也使我们掌握一些它与徽调、黄梅戏密切关系的资料。岳西县地处大别山深处，在一九三四年前还是潜山县的后北乡。潜山县古代为庐州府治，与石牌邻近。石牌又是戏曲很繁盛的古商埠，所以岳西高腔很可能是经石牌流传到大别山去的（解放后石牌洪镇等地还有高腔存在，称“夫子戏”，剧目有《过府》《降曹》及《敬德耕田》、《赵彥求寿》等）。可以设想，青阳腔盛期在

安徽大江南北都是很流行的。由于交通闭塞，得以长期保存在山区，大致仍接近于青阳腔后期的面貌。现我手边有清道光十一年的抄本《槐荫记》（又名《天仙配》或《天星配》）的四个单出：《鹊桥》（残）《槐荫会》、《上工·织绢》、《分别归天》，它较明本刻《秋月夜》所刊又丰富了。从这四个单出看，青阳腔的《槐荫记》是直接采自弋阳腔《织锦记》，经过一番新的创作后又直接输送给包括黄梅戏在内的很多地方戏的。现也将它的“分别”一场转录于后。我想，对于研究黄梅戏的形成和发展不无好处：

分 别 归 天 （岳西高腔）

生：（上唱）工满百日成，趨步前行，青山翠翠爱煞人。放下行囊立此地，等着妻同行。

旦：（上唱）[纽丝]*才离傅家门，举步难行。抬头观见我的夫君。他那里欢欢喜喜往前行。哎，夫吓！那知今日分离。

生：（白）娘子为何又讲分离二字？

旦：（唱）哎，夫吓！是你听错了。我说夫唱妇随偕连理，我和你永不分离。（白）夫吓，来此什么所在？

生：（白）你我逢槐荫。

旦：（白）如此你行大礼，我行高礼。

生：（白）一同高礼！

旦、生：（白）一同拜谢。（同唱）顶礼拜槐荫。

旦：（唱）董郎忘恩。

生：（白）我是怎么忘恩？

旦：（白）哦，（唱）怎的不是忘恩了夫！有道三代不忘业主，有子岂忘媒人？事到如今，你还说什么槐荫，我的夫，合当顶礼拜槐荫。

生：（唱）拜谢槐荫老媒人，卑人今日雇工满，夫妻双双转家门。

旦：（唱）几番提起，几番泪淋。他在那里欢然多喜庆，我这里越加泪淋。

生：（白）你是怎么泪淋？

*括弧内黑体字系抄本中锣鼓牌子，为了便于研究，仍照录。

旦：（唱）哦，我怎的不是泪淋了夫！你我自入傅家门，安人款待如嫡亲，姑姑送至阳关上，他去了，我来临，可不是几番提起，几番泪淋。（白）行走不动，歇息一时。

生：（白）娘子行走不动，待我搀扶一程。（唱）率妻缓缓行，转过槐荫，行一步来过草亭。哎，要吓！莫等日落西沉。（白）来此两片石，一片高来一片低。

旦：（白）好似妻子上天梯。

生：（白）你这个人，动不动讲天话。

旦：（白）董郎，傅家那个待你好？

生：（白）员外，大相公待得我好。

旦：（白）怎么好法？

生：（白）临行送酒饯行，送我银两以为路费，娘子，傅家那个待得你好？

旦：（白）安人小姐待得我好。

生：（白）怎么好？

旦：（白）临行送我枣子两枚，梨子一个。

生：（白）送人枣子，合该二三斤；送人梨子，合该三十五十。一个梨子，两个枣子，不但轻了人，也轻了自己。

旦：（白）夫吓！不是这等说，送枣子两枚，说我归家早早得子；送梨儿一个，中途止渴。

生：（白）待我剖开。

旦：（白）哎，不好了！今日分离了。

生：（白）你我永不分离。

旦：（白）董郎，这白扇上面有诗句，你去看来。

生：（白）待我看采。槐荫树下遇仙姬，恩爱夫妻百日期，阳关一别无由会，你往东来我往西。哎，卑人看此诗句，一点也不解。

旦：（白）我看董郎不解分离之意，不免遣动鸳鸯打动于他。天灵灵，地灵灵，鸳鸯走上。夫吓，前面飞来飞去是什么东西？

生：（白）那是鸳鸯鸟。

旦：（白）可有雌雄？

生：（白）却有雌雄。

旦：（白）那个是雌？那个是雄？
生：（白）卑人这厢是雄，娘子那厢是雌。
旦：（白）夫吓，你看那雌鸳鸯，要上天去了。
生：（白）他乃凡鸟，怎么上得天？
旦：（白）我一叫，他就上天去了。
生：（白）你且叫来。
旦：（白）雌鸳鸯，雌鸳鸯，你的日子时辰到了，你上天去罢。
生：（白）果然上天去了。娘子，那雄鸳鸯也要上天去。
旦：（白）他乃凡鸟，怎么上得天？
生：（白）我一叫，他就上天去了。
旦：（白）你且叫来。
生：（白）雄鸳鸯，雄鸳鸯，你的娘子上天去了，你也上天去吧！
你去！你走！你不去，我将石块打着你去。哎，正是：凡鸟不知飞，
旦：（白）好比董郎痴。
生：（白）娘子为何将人比畜？
旦：（唱）哦，鸳鸯戏水波，对对成合，一个落水底，一个飞上天河。
旦：（白）董郎，你在那里吃酒来？
生：（白）未曾。
旦：（白）你的脸怎么红了？
生：（白）哦，怎么红了？
旦：（白）我有宝镜，你去照来。
生：（唱）宝镜胜似巢（此处疑有误），貌赛嫦娥。伊貌赛嫦娥，
月里桐枝，天长地久，永不抛却。（白）你接去。
旦：（白）你接去。哦，（唱）〔箭头〕活喇喇宝镜分割。哎，
〔纽丝〕董郎夫，你我指望有个好处日子〔一铿〕，谁知宝镜分割，此
乃不祥之兆了夫！
生：（白）合起来也还照得。
旦：（唱）纵然合起两厢照，照得你来照不得我，从今后要想团圆，
不得团圆。
生：（唱）见你形容多缥缈，语言似差讹。莫不是我在白骨山中去
打樵，你在家中受折磨？

旦：（白）不是。

生：（唱）这不是来那不是，何不明明说破，免得我心儿想，意儿猜，几番提起，几番泪落。〔箭头〕（白）娘子，行错了路。

旦：（白）我行得不错。你往你家去，我往我家去。

生：（白）哎，想是娘子要回娘家去。待卑人整顿仪礼，娘子乘轿，卑人骑马，一同前去拜见岳父岳母。

旦：（白）哎，你是怎么去得？

生：（白）你说的是那里话，那有女婿往丈丈家去不得？

旦：（白）你知道我家姓甚名谁，家住那里？

生：（白）你家住在蓬莱村，岛山脚下，你爹爹姓善名仁，你乃善娘子，难道卑人就忘怀了？

旦：（白）你可知道我生庚八字？

生：（白）哦，这倒果然。我想妇道人家，谎一谎他就谎出来了。娘子，你是那年那月那日所生？

旦：（白）我是今年今月今日所生。

生：（白）原来娘子今日寿诞，途中庆贺，愿娘子百岁。

旦：（白）哎，夫吓，一百岁少了。

生：（白）再添二十岁，算我老董的。

旦：（唱）董郎在上听因依，我是天上一仙姬。

生：（白）我却不信。

旦：（唱）我今说来你不信，不是仙家手段，一日一夜，怎能织十匹花绫锦绢。哎，夫吓！你去思来你去想。

生：（唱）娘子果然是仙姬，怎么与我配夫妻？

旦：（白）只允百日夫妻。

生：（白）就是百日夫妻，也还早。

旦：（白）何不算来。

生：（白）待我算来。上工一月，交绢二月，白骨山打樵八天，还少两天。

旦：（白）昨日。今朝！

生：（唱）哦！〔箭头〕屈指算来刚百日，怎么不叫人珠泪垂，实指望同归故里，又谁知槐荫树下两分离。

旦：（唱）孝心天地知，玉帝见你行孝道，差奴下凡配合与你。你我百日夫妻，就有两月怀孕在身。

生：（白）倘若是男？

旦：（唱）送来与你。

生：（白）若生是女？

旦：〔催槌〕哦，（唱）那就不好了！王母娘娘留在月宫，那时节，无有再会期。

生：（唱）我痴呆……

旦：（白）你是怎么痴呆？

生：（唱）哦！〔催槌〕我怎么不是痴呆了妻！一路而来，你将哑谜打动你的丈夫，你丈夫乃是愚人，怎么得知，怎么得晓？这白扇上写“槐荫树下遇仙姬，恩爱夫妻百日期，阳关一别无由会，你往东来我往西”。我将白扇交还你，免得你牵肠挂肚。

旦：（唱）一言嘱咐于你：我今去后，休得形容缥缈，废食忘餐。惹下相思，有谁来调药汤？（白）董郎，什么时刻？

生：（白）午时到了。

旦：（唱）哦！〔催槌〕我抛弃……

生：（白）娘子为何去心太急？

旦：（唱）哦！〔催槌〕非是你妻子听得午时三刻去心太急，玉帝差奴午时三刻下凡，还要午时三刻归天。

生：（白）若差时刻？

旦：（唱）哦！〔催槌〕责贬仙姬了夫！

生：（白）待我扯住！

旦：（唱）慢讲扯住奴的衣裳，就是千方百计，也难留住。哎，董郎……

生：（白）哎，妻吓！

旦：（白）哎，董郎！

生：（白）哎，妻吓！

旦：（唱）〔洒头〕哎，玉帝老爷！〔焦急风〕当初要奴下凡，就不该要奴归天，既要奴归天，就不该要奴下凡。玉帝老爷！〔焦急风〕你就活喇喇坑陷于我，哎，董郎夫！〔焦急风〕你今舍不得妻子，妻子

焉能舍得你了夫！你那里难舍，我这里难分，痛杀杀肝肠裂碎。

生：（白）妻子，你不要去。

旦：（白）你若叫得槐荫树应，我就不去。

生：（白）待我叫来！〔催锤〕（唱）哎，槐荫树我的老媒人！〔颤颤风〕想你既有当初，必有今日，既无今日，何必当初！我的妻要归天，望你相留住，相扯住，槐荫树！槐荫树！槐荫树！呀呀呸！〔催锤〕叫他不应，还是哀告我的活神仙。望神仙相怜悯。（白）槐荫树下频频唤，唤断咽喉不作声。流泪眼观流泪眼，断肠人送断肠人。〔洒头〕

旦：（唱）我看董郎跌在地，不免解下罗裙，咬破指头，题诗一首。董郎不必泪淋淋，赛英小姐是前姻，若要夫妻重相会，石牌坊下遇仙人。（白）哎，夫呀！

生：（白）赛英小姐，哎，妻吓。（唱）痛吾姣妻，止不住汪汪两泪垂，妻往天宫去，撇我凡间地。提起好伤心，泪满腮，妻往天宫去，怎不等着夫一会。手拿罗裙独自归。妻吓，哎，妻吓！

将岳西的青阳腔与明刊本弋阳腔相比较，可以看出：

1、青阳腔的剧本是来自弋阳腔。虽然岳西抄本不注曲牌名称，但前面董永的唱词基本上是从明刻本的【浪淘沙】演化而来。

2、青阳腔较弋阳腔增加了大段的“滚唱”。滚唱在岳西高腔叫“紧板”、“紧中漏”，转滚唱时，称为“改板”，往往在叫头如“……了夫！”“……了妻！”之后转板，在滚唱时，不再帮腔，直至转回散板结尾或平板下句时才帮腔。实际上叫头的“了”，应是“丫”字，即“呀”字的俗写。由于发展了“滚唱”，对原有的曲牌已大大突破，所以岳西高腔的抄本也就不很注意曲牌名称了。而在唱腔前往往标明板路，如“缓板”、“挂板”、“紧板”、“紧中漏”等等。“紧板”就是流水板，“紧中漏”就是二六板。

3、岳西高腔在剧本上已较明刻本大大丰富，增加了很多细节以刻画人物。象枣梨的描写，鸳鸯的暗示，宝镜的分割，生辰的比喻等等，有血有肉，感人至深。可惜其中的一些很好的细节没有为现在黄梅戏的演出本所吸收。岳西高腔本七仙女最后一大段滚唱，把满腹的怨气，直指玉帝，唱道：“玉帝老爷！你就活喇喇坑陷于我……”。这在神权统治着人民的时代，已属难能可贵，为这个戏增添了积极的意义。自然，

这些丰富和发展，都是历代艺人在演出实践中逐渐完成的。它是无数人的智慧的结晶。

4、青阳腔直接影响着包括黄梅戏在内的许多地方戏。黄梅戏的《天仙配》就是接受了青阳腔的剧本，不仅场次人物相同，甚至一些主要台词也相同。在唱腔上也受到它的很大影响。当然，这种影响不是在有了“黄梅戏”这个名称之后，而是在它还属于采茶戏的那个漫长的历史时期。而且，它的影响所及，包括鄂、皖、赣、浙、湘甚至更广大的地区。因此，在探索黄梅戏的发展史时，青阳腔对它的直接影响不能低估。看来，黄梅戏由民间的采茶歌、花鼓调发展而成的说法是不全面的。只承认地方戏来自民歌，而忽视它直接继承了中国古代戏曲的传统，恐怕有一定的历史原因吧。黄梅戏得以发展，特别是它突破三小戏的形式而演出“正本戏”，是继承了青阳腔的优秀传统。至于吸收新民歌作为滋养，这条道路，明代的青阳腔也是这样走过来的。如《天仙配》的“五更织绢”调，并不是从黄梅戏才开始吸收了民歌，而是在明代的《织锦记》里，就已经从当时盛传的“岭头调”（“五更调”）那里搬来了。另外，象莲花落、采茶歌，也早为青阳腔和目连戏所吸收。一九五一年我曾记录过江西武宁采茶戏著名演员夏考秀的《七仙女下凡》唱段，同时期也记录过楚剧《百日缘》的唱片，从唱腔及剧本看，它们与青阳腔都有着密切的血缘关系。这在以后还将专门谈到。

综合上述，从西汉刘向的《孝子图》及晋代的《搜神记》开始，直至电影《天仙配》，董永的故事曾以各种文艺形式出现，虽经历了两千年的历史，但今天我们依然能摸到它的脉络。这个神话故事，长期为历代人民所喜爱，为无数不知名的艺术家所丰富发展，决不是偶然的。尽管这个故事在不同时代掺杂着种种封建思想，但瑕不掩瑜，人们总在那最精彩的描写中或最动人的几场戏里感受到七仙女争取自由、反抗神权的精神。当然，只有在人们掌握了唯物史观以后，《天仙配》才有可能推陈出新，闪现出思想和艺术的光辉。



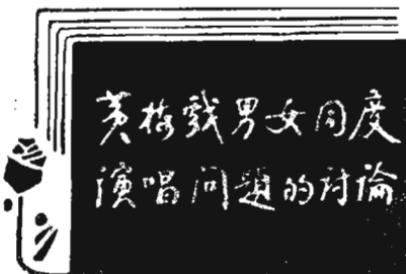
黄梅戏男女同度演唱小议

周武彦

多年来，对于黄梅戏音乐的改革工作，可谓：“百家争鸣”，各抒己见，互相探讨，大胆尝试。其中问题的焦点乃是男、女同度演唱如何解决。

黄梅戏的唱腔是以“宫”、“徵”两调式为主，同时平词类的唱腔又巧妙地构成同主音“宫”、“徵”两调式转换。这在唱腔艺术上，形成了男、女色彩鲜明的对比，为其他剧种少有。但是，事物总是辩证的，有其利必有其弊。同主音“宫”、“徵”两调式的转换，使得男、女在同一个音域中演唱，故而男腔偏高、女腔偏低。为解决这一弊病，广大的黄梅戏音乐工作者，作了多方面的探讨以求解决。为此，本人想提出如下浅见，以供同道们参考。

一、男平词类唱腔由宫调式向宫羽综合调式发展



《金玉奴》戏中老金松的一段男平词唱腔，听后给我的启发很大，它把男平词由单一宫调式推向宫羽综合调式。

【例一】

6⁷ 6 5 6·5 35 | 2 1 (5 62 1) | 1·2 3·5 6⁷ 6 |
江 水 涛 涛 向

5·6 32 1 | 2·5 35 1·(3 | 2·3 56 3523 5235 |
东 流，

1·2 15 62 1) | 6⁷ 6 5·6 332 1 | 2·3 56 54 35 |
儿 的 日 子 才 开

——羽调式——

2 1 (5 6 2 1) | 6 6 5⁶ 3 32 35 | 2 2 6 1 2³ 2 16 |
头。 可怜你 落地 就 丧了亲生母，

.....过渡..... ——宫调式——

(5 6) 56 1 3 2¹ 2 | 6 6 5 6 1·(7 61) | 2·3 53 5⁶ 65 35 |
跟 着我 沿门 求 乞 到 处

——

2 1 (5 6 5 3 2 1):|

走。

以上这段唱腔，它不仅保持了男平词的基本旋律、板腔结构，同时音域被控制在a—a¹之间。这样，作为小生（男高音）唱腔已经能够胜任了。若经过作曲技法上的加工，还可以将a降

低到e，为须生（男中偏高）、老生（男中音）所能胜任。

黄梅戏把男平词唱腔发展成宫羽综合调式是有一定基础的：男八板就是徵羽综合调式。

【例二】

——羽调式——— 转宫调式……

3 3 | 6 6 | 6 i | 3 | 3 | 6 . i | 5 | ...
莫笑 困龙 遵虾 戏，

《闹花灯》也是宫羽综合调式。

【例三】

——羽调式——— 宫调式———

6 6 5 6 0 | (匡令令 匡) | 6 6 5 6 0 | (匡令令 匡) | 3 3 2 3 5 |
东也是灯， 西也是灯， 南也是灯来

6 6 5 6 0 | (令匡 令匡 | 一令 匡) | 3 2 3 5 | 5 3 2 |
北也是灯， 四面 八方 闹呀

2 3 | 5 2 3 | 5 | 3 2 | 1 |
闹 哄 哄 哪！

若男平词类唱腔建成宫羽综合调式，不仅其音域可以控制在a—a¹之间；同时二胡的定弦也可定为：c¹—g¹弦，其张力、亮度要比b¹—f¹好得多。由于男腔定c¹—g¹弦即C调，则女腔自然为F调，因此，女腔受压的程度也相对好得多。

二、黄梅戏必须健全行当唱腔与板式

目前，黄梅戏的行当唱腔虽已初步孕育，但是很不明朗

化。也可以说没有健全。在一出戏中要小生、须生、老生、娃娃生等同唱一个旋律，这不仅在风格上不相宜，在音域上也造成了他们自身的矛盾。女腔也同样如此。若按照各自的艺术个性，制定行当唱腔，使他们的音域各得其所；同时，大力吸收安庆地区的民间音乐素材，创建新腔、完善本剧种的板式，这也是从另一个方面来克服男、女同度演唱的弊病。

三、花腔类男、女同度演唱的解决手法值得借鉴

黄梅戏花腔类同样是男、女同度演唱，但是，这方面解决得较好。它不仅是把女腔旋律向高处发展，男腔旋律向低处发展；更重要的是：采用了局部调式转换的手法，使男腔向下四度移调，形成男、女腔色彩上的对比。

【例四】

bE

(女) —————— 调式 ——————

她那 里 满怀 喜悦 做 新 人，

bB

(男) —————— 宫调式 ——————

她那 里 心 惊 胆 又 战，

上例的男腔若用首调唱名法即为：

这种下四度移位手法用得很妙，同样可以为平词类创新腔所借鉴。

四、目前多种转调手法的使用仅为权宜之计

在男、女同度演唱问题没有得到基本解决之前，可以用多种转调的手法来给予所谓的弥补。

二胡（包括戏曲高胡）是黄梅戏唱腔的主要伴奏乐器。它的内、外两根弦，力度刚劲、音色明亮。在常规使用上，内弦总是定为调式主音、外弦定为调式属音。空弦音的不断出现，使调性极为明朗。

黄梅戏的男平词类为宫（do）调式，当然要定（1—5）弦；女平词类的唱腔为徵（sol）调式，自然是定（5—2）弦。京剧的二黄是徵调式，它定弦即为（5—2）弦，西皮是羽调式，它定弦即为（6—3）弦。豫剧的主要调式为燕乐七声徵调式，在它的唱腔中（5、1）这两个音占有极重要的地位，因而它的主奏乐器——板胡的定弦即为（5—1）弦。所

黄梅戏音乐
亟待改革

泾县黄梅戏剧团

朱浩然
蔡年宝

我团是一九五二年成立较早的黄梅戏剧团，随着队伍成份的变化，新一代演员对黄梅戏男女同度演唱及胡琴按^bB、^bE的定调方法感到很不适应。表现为：女声压抑，男声嫌高。如最近我团吸收的一批女学员，都以唱F、G调为最佳。在一次演出《女驸马》时，我们用^bE调，扮演公主的演员因嫌调低而流了眼泪，

以说：黄梅戏在解决男、女同度演唱问题，应力争寻求他径。只有在调式已经改变的前提下，方可改变定弦。

以上浅见谬误难免，望予斧正。这样有利于相互探讨。

于江苏洪泽



同时观众也反映听不清。我团根据具体情况有时采用多种转调方法，当用二、三度硬转时，听起来既不舒服，还会造成演员找不到调，使演员与乐队之间产生矛盾。

比较简单办法，是以女扮男。我们曾在《李慧娘》一剧让裴舜卿由女演员担任，女平词用G调（旋律向下发展），男（女

扮）唱D调，花腔则唱同度。当然，这样做能完成演出任务，也能保持黄梅戏男女同度演唱的特色，乐队伴奏（D、A定调）也收到较好的效果，但毕竟不能使所有的男主角都由女同志来担任！因此黄梅戏的声乐改革是迫不及待的。





张谷芳近影

摄影：马自宗

1957年夏天，安庆市黄梅戏剧团创办的黄梅戏训练班（安徽黄梅戏学校的前身）在芜湖市招收学员，考生中有个十三岁的小姑娘张国防。她那娴美的扮相，甜润的嗓音，博得了主考老师的赞赏。来到训练

班以后，被同学们戏称为“芜湖佬”的张国防，除了练功，还要攻克语言关，有时为了咬准一个字，要反复练习数十次。没多久，她终于说出了一口流利的安庆话。但是，道路是坎坷的。一次排戏，张国防突然倒嗓，这曾使她十分苦恼。在老师的鼓励下，她专心习武。三伏炎天，常常穿着绵衣练，脚背和小腿，被刀枪棍棒打起一个一个青紫肿块。

“台上几分钟，台下几年功”。老师的教导，时刻激励着她发奋图强。不久，嗓子日趋好转，她也结束了两年半学员生活，于1959年底，以优异的实习演出成绩，分配到安庆市黄梅戏剧团。在首届毕业典礼会上，当时的市委书记方振华、副书记杨杏珍同志给她改了个美好的名字：谷芳，表达了前辈对新一代的期望。

吸收了新鲜血液的安庆市黄梅戏剧团，于六十年代初，在民众剧院和人民剧院演出了古装戏《红楼梦》。张谷芳扮演的林黛玉，以其缠绵细腻的表演，如怨如诉的唱腔，打动了观众的心。许多观众称赞说：“这小鬼，把林黛玉演活了！”为了塑造好林黛玉的形象，张谷芳确实下了一番功夫，除了深入钻研剧本的台词和唱腔外，还在老师的指导下阅读原著和有关评介文章，以加深对人物的理解。她体会到林黛玉虽然生活在封建贵族之家，比之贾宝玉，却经受着更为沉重的封建礼教压迫，

心灵的探索者

——记安庆市黄梅戏一团演员张谷芳

黄旭初

孤苦的身世，傲世的心灵，因寄人篱下而极其敏感的气质，加上那难以向人诉说的感情的折磨，使她多愁多病。张谷芳在塑造这个人物的过程中，特别注意气质。因此，即使一个很小的动作，一句很短的台词，她都要仔细琢磨，反复练习，甚至找准了能够表现林黛玉“对封建礼教的微弱的抗议”，和反映“叛逆者的悲剧”这样的表演焦点。

“葬花”一场，贾宝玉把《西厢记》拿给林黛玉，当她看到书中的“艳曲”时，羞得满面通红，说是要把这件事告诉舅父舅母去。贾宝玉信以为真，吓得六神无主，连连央告再也不敢这样做了。这时，林黛玉有这么一句台词：“原来你也是个银样蜡枪头。”张谷芳原来是用恼怒和嘲笑的口吻一字一顿地说出，但总觉得与林黛玉的性格不符；于是改成娇嗔的语气，将这十一个字脱口而出又猛然收住，并配之以手掩口和带着羞意向宝玉投去关怀的眼神，这一吐、一收、一掩、一瞥，将林黛玉不肯安分随时和难以掩藏的感情，托给了观众。在第四场“明心”中也有一句短台词，张谷芳却换了另一种处理手法。宝玉向黛玉表白，不忘“木石前盟”，黛玉有一句台词：“你的话我全明白了。”张谷芳以极慢的节奏先说“你的话”，接着回头含泪深情地望着宝玉，稍作停顿，便以极快的节奏说“我全明白了”，泪水夺眶而出，随即扭头走开。这样处理，较细致地表达了对爱



张谷芳在《天仙配》、《金锁记》、《春暖花开》中塑造的几个形象。 刘奎石 摄

情打消了疑虑时的少女的心情。在“焚稿”的那场戏中，病疴沉重的黛玉，忽然听到隐约的哭声，得知是紫鹃因“宝玉要娶宝姑娘”而哭时，一下伤心得痴呆了。张芳谷没用有大幅度的动作，只用呆滞的眼神凝视桌上的花枝，无力地说出一句“真欺负够了！”接着一阵惨笑。“笑”出了黛玉的哀绝、失望、悲凉和悔恨。终于，黛玉想起交织着爱情的痛苦和喜悦所写的诗篇，她挣扎着坐起身，抓住诗帕想撕毁它，却已无能为力了。她在悲叹“这种情根付与谁”之后，连叫两声“火！火！”这是绝望的哀鸣，象两把利剑直刺观众的心。全场一千多双眼睛都含着悲愤而又同情的泪水，看着她颤抖着将诗稿投进火里。恰恰就在这时，从大观园那边传来宝玉同宝钗成婚的喜庆鼓乐声。张谷芳这时的表演很有层次，她细听，判断，然后一个小转身，几次跌撞，继之却以冷漠无言的神态走回病榻，将林黛玉“到今天我全明白了”的内心世界勾画了出来。这岂不比“号啕痛哭”更能打动人心么！

看过《春暖花开》的观众，一定忘不了纺织女工秦惠芝的形象。这是张谷芳在现代戏中塑造的转变人物的形象。这出戏后来作为安徽省代表团的重点节目之一，参加了1965年华东区戏剧汇演。在谈到扮演秦惠芝的体会时，张谷芳一再强调深入生活对塑造好人物的重要性。这个戏初排时，她由于对纺织工人生活的陌生，一举一动都想借助于程式动作。导演指出这是在“硬演”。于是她有意破去一些程式，但导演又说那还不是秦惠芝，而是张谷芳本人了。后来，领导安排这个剧组去市纺织厂深入车间班组体验生活，让她跟着工人三班倒，厂领导还安排张谷芳跟一位青年女工学挡车。张谷芳同这位女青年处得很好，留心观察这位女工的一举一动，向她学会了许多技术。在工厂过了一段时间，张谷芳接触到不少性格迥异的青年女工，积累了创作素材，增加了感性知识。终于演得象个纺织女工了。张谷芳说：“有趣的是秦惠芝急着下班，在车间门口撞人那段戏的动作，就是从一个女工身上搬下来的。”后来，剧组去合肥演出，她又去安纺一厂深入生活，这样几上几下，反复实践，才得以较好地塑造秦惠芝这个形象。

张谷芳有扎实的武功根基，演过《金鳞记》的鲤鱼精、《虹桥赠珠》的水母娘娘和《拦马》中的杨八姐。《拦马》是一折唱念做打并

重的小戏，难度较大，非正规训练的演员，很难胜任。她知道，杨八姐是古代人民理想化了的巾帼英雄形象，演好这个戏，首先要破掉闺门旦的规范，就是说要克服一个“柔”字，突出一个“刚”字。张谷芳正是力图从心灵的深处，探索人物的性格特征的。她一出场便运用了一系列准确干净的程式动作，展现出英姿勃勃的女扮男装的杨八姐形象。当矛盾展开后，接着是一组椅上武打动作，她与扮演焦光普的演员配合得严丝合缝，翻打扑跌，蹿蹦纵跳，右回左转，刀光剑影，整个表演显得火爆敏捷，干净利落。这出折子戏虽侧重于武功，但是念和唱决不能忽视，念唱穿插在力度很大的武打中，不能给观众有上气不接下气之感，如果没有扎实的基本功和持之以恒的锻炼，是难以胜任的。

在今年举办的全省戏剧调演大会上，张谷芳在创作现代戏《七十二行之外》中，扮演了主要人物郭海燕。虽然张谷芳比所扮演的角色大十岁，但仍然准确地把握住时代的脉搏，表现了一个先进青年的气质。剧本中有段“手捧他半身照思绪万千”的唱词，张谷芳认为这是发掘郭海燕内心世界的重要唱段，她将第一句散板处理成先收后放，由慢到快，对人物的内心作了细致的描绘。接着有三个“我爱他”的唱段，张谷芳用较涵蓄的轻声唱第一句“我爱他胸怀坦荡无忧无怨”，第二句“我爱他勤奋好学意坚”则唱得比较重实，到第三句“我爱他干工作不分贵和贱，干一行爱一行吃苦在先”，便放开嗓子，尽情高歌这种美德，把郭海燕对周翔的爱，一古脑儿倾泻了出来。然而当她想到父亲的阻拦和婆母急于求成时，又使声音低回下来，流露出与习惯势力斗争的隐忧。最后两句，因闻枝头鹊唱，演唱情绪又从抑郁转为昂扬，表现了郭海燕对美好未来的憧憬。这样处理，在情绪上就有了起伏，给表演也带来了波澜。

在表演上掌握分寸，既不过，也不温，是张谷芳在塑造郭海燕这一形象时十分注意的问题。例如，周妈来到婚姻介绍所为儿子找对象一段戏，郭海燕得知这位老人就是周翔妈之后，一下子惊呆了。当听到周妈说自己“纸糊栏杆——靠不住”时，郭海燕的心情是痛苦的。张谷芳这段戏的表演，并不显得直露。她将痛苦藏在内心，却反复用好言劝慰婆婆，只是到旁唱时才将痛苦的心情流露出来。“她（指周妈）哪知海燕的父亲又当爹来又当妈”一句，唱得既委婉又真挚。张谷芳说：“这里

稍不留意，就会使人产生郭海燕在埋怨婆婆的误解，如果那样，就有损这个先进女青年的形象了。”

二十五年来，张谷芳还先后扮演过《女驸马》里的公主，《杨门女将》里的穆桂英，彩色戏曲片《槐荫记》里的二姐，《红灯记》里的铁梅，《家》里的梅表姐，《补锅》里的小英，《孟丽君》里的荣兰等许多角色。她主演的《泪洒相思地》中的唱段，已由中国唱片社灌制成唱片在国内外发行。据不完全统计，由她主演的大小古装戏和现代戏，就有五十多个，较好地塑造了一批不同时代的女性形象。

由于张谷芳在黄梅戏表演艺术上的造诣，她被选为安徽省青年联合会委员，省剧协委员，市文联委员和剧协理事。然而艺海泛舟，永无涯际。每扮演一个人物，对她来说都是一次心灵的探索。人们正以期待的目光关注着她，祝愿她创造出更多的艺术形象，给黄梅艺苑增光添彩。

霍邱剧团

编演一组

现代戏

陶锦源

安徽省霍邱县黄梅戏剧团积极排演本县创作的现代戏剧目，为人民大众、为社会主义、为“四化”建设服务。

多年来，剧团曾先后排演

了本县创作剧目近三十个，其中二十多个是现代戏，除了在本县城乡上演外，大戏《岸柳晨风》、《虎口拔牙》、小戏《银针红心》、《换红豆》、《两张住院证》、《移风曲》、《三根木料》、《前进的步伐》等，曾参加六安地区调（会）演；大戏《爱的不是你》，小戏《一分钱》、《养鸡曲》、《学农田》、《红岩青松》还参加全省调（会）演。有的剧本已在有关刊物上发表，被省内外兄弟剧团移植上演。

霍邱县黄梅戏剧团能够积



霍邱县黄梅剧团演出的六场黄梅戏《爱的不是你》 陶锦源供稿

极排演本县创作的现代戏剧目，有几点是值得提及的：一、领导重视。霍邱县委和宣传、文化主管部门重视现代戏创作，将抓创作抓排演列入他们的议事日程，并在经济上给予支持。二、剧团上下一致努力，编、导、演、音乐、舞美诸方面通力合作，保证了演出质量。三、创作剧目题材广泛：有反映革命历史斗争、歌颂老一辈无产阶级革命家的；有反映落实农村经济政策的；有表现军民鱼水关系的；有歌颂各条战线上先进人物和对青少年进行思想品德教育的；还有批判官

僚主义和阻碍“四化”前进的不正之风的……这些戏对建设社会主义精神文明，促进“四化”建设都起了一定作用。四、指导思想明确。排演创作剧目，为的是繁荣社会主义文艺创作，丰富人民群众的文化生活，而不是应付会（调）演。因此他们不搞突击，不粗制滥造，把排演创作剧目作为剧团正常工作来抓，反复实践，不断加工提高，有不少创作剧目，连演数十场，成为剧团保留剧目。





《小店春早》剧照二帧
编剧：汪存顺
(刘奎石摄) 王寿之

《小店春早》导演琐记

罗爱祥

现代戏《小店春早》参加全国调演后，由上影厂拍成电影在全国各地放映，已为大家所熟悉。虽时隔多年，但作为黄梅戏表现现代生活的一次尝试，今天加以回顾和探讨，仍是有意义的。

《小店春早》不是什么波澜壮阔、惊心动魄以情节见长的剧目，而是表现普通的思想认识差距、做细致思想工作的感情戏。语言比较生动、朴实，具有浓厚的生活气息，整个调子也较抒情。根据剧本这些特点，我决定了演出样式的轻喜剧风格，要求演员表演、音乐、舞美设计都要在这个规定的风格里去体现。

《小店春早》是个现代戏，要有现代生活的真实性；但它又是戏曲，而戏曲有它自己的特殊表现手法，即程式表演手法，讲究虚拟。用什么样的表现形式合适呢？完全从生活真实出发，势必要排斥程式表演，会变成话剧加唱，毫无戏曲特色；如果全部采用戏曲程式化的表现

手法，又难免要走上“旧瓶装新酒”、非驴非马四不象的道路。法国戏剧大师老科格兰说：“我不信奉违反自然的艺术，但我也不愿在剧场中看到缺乏艺术的自然”。因此我决定采用两者结合的表现方法：既要表现现代生活的真实性，又要给人以戏曲艺术的美感；把生活真实提炼成为戏曲艺术，又使戏曲艺术得到生活依据，以生活为基础，而又高于生活。

舞台上表现的真实性不是为了获得某种一般日常生活的真实，而是一种具有时代精神的艺术真实。所以，处理舞台设计、音乐、演员表演、道具运用，那怕是一招一式、一坐一立、一桌一椅，都必须用“以真实为始，以理想为归”的原则来衡量、检查、修改，并逐步地走向完善。但是，这一切都必须在剧本规定的范围内加以构思，不能脱离剧本去胡思乱想。下面就舞美设计、程式运用、道具处理三个方面，说说我当时的一些导演构思。

一、在舞台美术设计上，剧本规定的典型环境是深山小店。怎样来体现呢？我按照总的指导思想同舞美设计同志共同商讨，采取虚实结合，以虚为主的表现手法。艺术贵在含蓄，虚的构思往往在体现意境方面更有余地。具体是按照大则虚、小则实的原则设计，要求舞台上陈设的导具既要说明环境，有利于表演，又要力求干净。凡是与戏无关的东西，那怕是一根钉也要拔掉。所以，天幕的设计用了国画风格，以表现瑞雪初晴的山区。店内用透明幕布做墙壁，但不要有门，最好用浅雪青色打上灯光，使整个调子清晰、明亮、富有诗意，配上喜鹊的叫声，感到生气勃勃，情趣盎然。门的右前面有一小单片百货架，和两米长的单片柜台，构成了小商店的环境。店外左后边幕的上空伸出一枝风格化的红梅，辉映着皑皑白雪，用以象征主要人物雪梅。正如史氏所说：

“布景是揭示人的精神生活的好背景”，它有助于“揭示习惯、趣味和精神需求”，从而达到以景托人的效果。在舞台的表演区柜台外面是顾客来往的店堂环境，按照戏曲的特点，陈设了一张方桌、两把梯子和一个茶桶，为山区农村顾客休息所用。这也是现实生活中农村商店的特点。同时，也为演员设立了支点，有助于表演。这样设计既有深山小店的真实感，又显现了戏曲艺术的特点，构成了诗情画意的境界，与这个戏总的性格相统一，有利于演员表演的戏曲化。

二、程式的运用。首先要根据现代生活提炼戏曲程式动作，使它成为与现代生活相吻合的艺术表现形式。要想做到这一步，就要求导演对戏曲表演的程式作一番研究和加工，除掉传统程式中非生活的形式主义的东西，使它更鲜明地表现现代生活。必须明确，戏曲表演程式是前辈艺术家们通过反复实践，从生活中提炼加工而成的艺术结晶，不能采取轻易盲目的排斥态度。我们往往只掌握程式的表面形式，不了解产生程式的生活依据。只有追溯其生活来源，才能真正了解和掌握前輩艺术家们是如何把生活中自然形态的东西，提炼加工成戏曲舞台上的表演艺术的程式，才能谈得上将其加以改造成为与我们现代生活相吻合的表现形式。我在《小店春早》导演工作中，就是掌握运用程式的基本规律，把生活动作与程式本身进行提炼加工，成为既不同于自然形态的生活真实，又不同于现实生活格格不入的原封不动的程式，因而较能准确地表现人物的思想感情而又富有戏曲特色。例如：雪梅挑担出场，剧本提供的是段为人民服务豪情满怀的唱词。本来可以在台前或变换表演区站着唱的，考虑黄梅戏载歌载舞的特点，我利用水袖、手绢的程式动作，代之以艺术夸张的长围巾加以化用，给演员设计了戏曲舞蹈身段。雪梅唱完“凯歌阵阵伴我回店堂”，放下担子，听到雀声，取围巾逗雀，赶雀，用了抛袖、高扑袖、云手、犀牛望月亮相等程式，唱“激起我商业战士豪情满腔”时，设计了翻围巾，双手抱胸式亮相行腔来抒发内在的激情。演员边唱边舞，既有戏曲身段的美感，也有充满时代感的生活激情。又如：矛盾激化以后，雪梅做过春华的思想工作，下场去找大伯，春华思想转变了，有“比雪梅想自己”的一段唱，导演处理也同样运用戏曲身段。唱到“我好比雾里行船随风送”时，春华在台前椅的左边，做一个站不稳的身段，左跨步到椅的背后，右手随着扶椅背微倒椅，左手向前送去，身子微微晃动，形成一个半卧云式的亮相。优美的戏曲身段配合角色内心激情的抒发，达到了生活和程式的统一。

戏曲的程式讲究手眼身法步，演员在台上的形体动作都有一定的规格。原封不动按照传统用法就不适应现代生活。在第一个单元春华和小鲁的一段戏里，春华情绪变化大，戏较多，也较活跃。我就要求演员在不影响动作的目的性的前提下，脚上配合一些传统踏步，身上要讲究曲线美，抬手举足要节奏化；手式要运用小生指法来美化生活中的手指

的用法，不用旦角的兰花指法，眼要表达内在感情为标准，反对程式所要求的眼随手转的僵化作法。总之，演员的每一形体动作要展示生活实质，又是按照戏曲表演艺术的特点处处讲究造型美。当然，现实生活中本来就很美的形式也可以搬用。如春华经雪梅帮助后，深感自己错了，一头扑向雪梅身上痛哭不止。这时，雪梅有一大段规劝的台词，意思是：振作精神，我们一道前进。怎么处理这段说白，用什么形式更好地突出这段戏呢？我就吸取了生活中的两人散步的形式，处理成让雪梅双手扶起扑在右肩上痛哭的春华，用手绢擦一下春华的眼泪，理了一下她的乱发，再用大姐对小妹的亲切态度与春华并肩踱步，一边走一边劝慰鼓励。这一形式来自生活，只是赋予它一般的戏曲节奏，就与整个戏的表演风格相吻合，形象地表现了二人认识统一后，携手来步调一致地共同前进这一特定的生活场景。

程式的运用不能单纯的看作是形式问题，应当与角色内在感情结合起来。保证戏曲风格是必要的，更重要的是要有助于角色思想感情的艺术表现。因此在整个演出中我特别强调演员的激情，使之体现浓郁的现代生活气息。从而也使一台演员的表演感情充沛，朝气蓬勃，与整个戏的轻喜剧风格合拍，戏也显得紧凑。总之程式的运用，体现着演员的艺术修养和美学观点。在我的导演构思中是要求遵循生活与程式结合，形式与内容结合，形体与内心结合，也就是体验与体现相结合的原则。

三，道具处理。这也是导演总的构思中一个重要部分。具体要求是：1、要与整个戏的风格相适应；2、要有与戏剧情节和矛盾冲突的有机联系；3、有利于表现人物及人物之间的关系。总之道具处理要有目的性，不能随便设置，一经设置的道具，就要加以充分利用。

前面提到，雪梅挑担出场用了长围巾。这个道具在这段戏里是表达人物思想感情，体现戏的风格的。我设计这条围巾的目的不仅在此，更重要的是用以贯穿始终，表现人物之间的关系。如雪梅冒雪去追大伯，没有戴围巾。春华急忙拿起送给雪梅，可是雪梅走远了。这时，春华对着围巾通过一段恨自己、赞雪梅的唱，既起到了“见物如见人”的效果，又表现了春华转变后对雪梅的感激心情。又如，大伯同小鲁来到店堂，得知雪梅去追赶他，后来见到雪梅，十分激动地上前握住雪梅的双手时，我作了这样的处理：大伯感到雪梅的手像冰一样的冷，急忙用自

己的暖棉衣深情地捂住雪梅的手，紧接着给雪梅围上围巾，生怕她冻坏了。这一行动使雪梅非常感动，表现了人物之间的亲密关系。最后，春华认识错误要求挑担送货下乡时，雪梅怕春华受冷，把自己的围巾亲自给春华围上，又表现了雪梅对春华的无限深情。

舞美设计中一桌两椅的构思除了考虑深山小店的生活和戏曲风格外，还要考虑有助于演员做戏。怎样运用两把椅子做戏呢？我的处理是把它组织到戏剧矛盾冲突中来。矛盾展开后，雪梅坐在桌子右边批评坐在桌子左边的春华，我让春华反感地搬椅到门口，心中不服地背向雪梅坐在椅子上，表示不听雪梅那一套。配合人物思想感情的道具处理，激化了矛盾。雪梅激愤地站了起来，但仍然耐心劝说。唱过小商品的意义，春华有所转变，雪梅以大姐的姿态搬起桌边自己坐的椅子，准备主动地坐到春华一起。扣紧主题表现雪梅的耐心。与此同时，春华也感到自己太过份了，低着头搬椅回去。二人同时走到台中，两把椅子碰上了，互相放下。雪梅拉着春华并椅而坐，促膝谈心，作细致的思想工作，使春华感动得低下了头。这个并椅而坐，为促进矛盾的解决起了积极作用和感人的效果，同时也赋予一桌两椅旧形式以新的表现力。

剧本规定雪梅第一次出场要挑一付货郎担。怎样处理这付货郎担的确有些棘手。用生活中的货郎担，虽真实但不美观，要犯自然主义的毛病。如果按传统手法处理，象《兰桥汲水》用一根绸子代替，或象《三换肩》中用篾圈把绸子围起来、用一根小扁担挑着，这又太虚了，失去真实性，说明不了任何问题。这是一付为人民服务的担子，是形象地体现主人翁的贯穿行动和全剧主题思想的担子，假使不要这付担子，对主人翁的形象又有损害。怎么办？仍然只能运用虚实结合的原则。于是我专门设计了一个精致的用篾编织的梅朵空花篓，上面放个藤编的装货玻璃方盒，另一个精致的有梅桩图案的篾编长方形箱子。这付担子本身就是一件艺术品，由雪梅挑起时，更增添了一种特殊的生气和美感。最后全剧矛盾解决，这付担子由春华挑起，导演的艺术构思和剧本所要表达的思想内涵，也形象化地得以体现了。

至于开头春华和小鲁一段戏中设置的算盘、毛巾、茶桶、茶杯等小道具，也是为了展现春华的思想性格，为轻喜剧风格增色的。

音乐是戏曲剧种互相区别的主要标志。音乐设计是否完善，不仅是

能否表达人物感情、体现剧本主题和风格的问题，也是关系到能否发扬本剧种的特色的问题。因此，在我的导演构思里除了上面谈到的有关原则外，还特别强调“要象黄梅戏”。力求一方面要从生活出发，根据人物思想感情来设计，这必然会有发展、突破，不能完全搬用老腔老调；一方面又要保持黄梅戏音乐的特色。具体要求以花腔为主，平词为辅。基调是热情、活泼、清新、明晰，特别要注意抒情。作曲同志较为圆满地达到了导演构思要求，有继承、有发展，既有黄梅戏特色、又有时代感，因而得到广大群众的喜爱，一经演出，便广为流传。

用戏曲形式演好现代戏，导演的构思是非常重要的。我所谈的这些只是我个人导演《小店春早》这个戏的一点想法，并不一定也适用于其它现代戏。因每个戏都有各自的内容和风格，除了内容决定形式之外，即便同剧种同一个剧目，由于艺术手法因人而异，也必然会有各

不相同的导演构思。演出的实践证明，要想较好地体现导演的艺术构思，整个剧组同志们的齐心协力，也是一个不可缺少的重要因素。



《小店春早》舞美设计

吴会源 作

前辈艺人

忆龙昆玉



庚 田



龙昆玉（1953年摄，王湛供稿）

龙昆玉是一位已故的黄梅戏老艺人，光绪二十三年（一八九七年）出生在望江县凉泉附近的农村。父亲是雇农，家境很困难，从小跟人学理发手艺，唱戏成名之后，观众还叫他“龙头匠”。十五岁拜胡龙云为师学黄梅戏。这位胡师父既不认真教唱，又对徒弟刻薄。徒弟应得的一份戏俸不但归他，就是讨彩得来的钱也全部拿去。龙昆玉学戏养不活自己，只得离开胡龙云回去理发。他利用业余时间，参加了“洋盘会”，继续唱黄梅戏。“洋盘”在当地方言中是“外行”的意思。所谓“洋盘会”

就是由“外行”组织的自唱自乐业余剧团。黄梅戏入城之前，这种“泮盘会”是为数不少的。

龙昆玉在业余活动中显示了演唱才能，为附近观众所赞许。民国七年（一九一八年），他又放下剃头刀，参加了职业黄梅戏的班社——“长春班”。这个班子是当时望江黄梅戏的著名花旦杨润保出面组织的。辛亥革命前后，黄梅戏虽然出现了季节性的职业剧团，但都没什么设备，服装、锣鼓都是演到那里向那里的观众商借。而“长春班”则有一付衣箱，箱主老板是曾经带过徽班的吴玉广。班上演员阵营很强，除杨润保，还有龙腊九（小生）、徐汉卿（正旦）、檀盛云、柯竹贤（挂须）、蔡南楼（小丑）、蔡德行（老旦）和年轻的胡玉庭（花旦）。年过八十的蔡仲贤亦常常随班活动。龙昆玉在“长春班”中跟这些“好佬”学会了很多戏。杨润保亲自教他花旦戏，如《闹学》中的春香、《送香茶》中的陈同英、《辞店》中的柳凤英。徐汉卿和其他老艺人又教给他不少正旦戏，如《鸡血记》中的陈氏、《卖花记》中的张氏、《青风岭》中的杜氏。“杜氏卖身”有一种独特的演法，就是演员借剧中人的悲惨遭遇，请求观众援助，伸手要钱，名之曰“讨苦彩”。龙昆玉说：“这是从徐汉卿师父学的。”当时，就是像“长春班”这样有衣箱、有好演员的黄梅戏班也不能常年活动，农忙季节总要停锣息鼓，各理旧业。龙昆玉当然又得拿起剃头刀。

龙昆玉经过“长春班”的培养，演出的剧目多了，演唱的技能提高了，不仅在一般观众中有一定的威望，也为爱好黄梅戏的“玩友”所尊重。民国九年（一九二〇年）清明前后，正是春耕大忙季节，龙昆玉所在的黄梅戏班散了。这时正是江西的采茶旺季，江北有不少男女青年前去做临时工。龙昆玉出面约了几个会唱黄梅戏的伙伴，租了几件戏装，带上一付锣鼓家伙，到了东至县的茶山上。他们白天给人家采茶，夜间演唱黄梅戏，或者晴天采茶，阴雨天在祠堂庙宇里唱戏。

民国十一年（一九二二年），陈恩保（怀宁人，挂须）在潜山境内组成一个黄梅戏班子，慕名前来邀龙昆玉也去参加。新谷登场之后，他就到潜山去了。农历七月初三开锣，约期半年。这个班子里，除陈恩保，还有夏登元（潜山人，小生）、夏敬之（潜山人，花脸）、余克胜（潜山人，正旦）、陈新正（怀宁人，小花——过去黄梅戏班称扮丫环一类角

色的花旦为“小花”或“捧托”）。这时龙昆玉已是一个演唱过十多年黄梅戏的青年演员，又得到杨润保、徐汉卿这些好师父的指点，黄梅戏舞台上流行的剧目他都能够拿得下，经常演出一些旦行的重头戏，如《剪发记》、《菜刀记》。他嗓子好，扮相好，动作细腻，在潜山一带演出很受欢迎，是陈恩保班上一个很突出的红角。半年的戏金四十元大洋，这在当时农村小戏班中是件了不得的事。龙昆玉在潜山、怀宁一带时断时续地演唱了两年之久。

两年之后，望江境内的戏曲艺人组织了一个叫“合意堂”的“三搭头”的班社。所谓“三搭头”，就是三个剧种的拼合。除黄梅戏之外，还有“弹腔”（即老徽调）和“托戏”（用青阳腔伴唱的木偶戏）。这个班上的黄梅戏演员，有倪世银（与杨润保齐名的花旦）、柯竹贤（挂须）、徐松涛（小生）、汤百樵（小丑）、龙志清（花脸）、倪志贤（打鼓佬）。龙昆玉被邀从潜山回来参加演出。龙昆玉在这里，除了向倪世银等黄梅戏老艺人学习，还从“弹腔”、“托戏”中吸收了养份，演唱的艺术水平有了进一步提高。

一九二八年，龙昆玉跟杨润保（已改唱正旦）和胡光新（小生）、王海如（老旦）、常金荣（花旦）等人组成一个黄梅戏班社，从东至县的茶山上唱到江西省的湖口、鄱阳、浮梁等地，江西的观众很欢迎他们。赣东北农村流行的采茶戏（或称三脚班），与黄梅戏不仅历史上同出一源，后来也有所交往。

从这以后，龙昆玉就在安徽、江西邻近地区大片农村中演唱，还与江西采茶戏艺人孟齐昌（湖口人，小生）、黄少凡（鄱阳人，老旦）合过班。尽管有时散班也回家理发、种田，但已将唱戏作为主要职业。收入很少，生活困难，遇着灾荒，就难以度日。一九三四年，望江一带遭受了罕见的大旱，龙昆玉的小儿子刚生下来就卖到怀宁石牌去了。

抗日战争时期，龙昆玉和望江县徐少唐（旦）、杨水乐（生）、太湖唐爱莲、唐小莲（旦）等人在太湖徐家桥的杨泗将军庙里搭台演唱。这里是太湖、宿松、望江三县交界处一个较大的乡镇，商业比较繁荣，同时又是黄梅戏的老窝，观众不少。当地一个区长，开始是给他们加上“花鼓淫戏”的罪名，强迫停演，后来看到有油水可捞，就改变策略，提出“四六分帐”。即每场收入，戏班上的全体人员只得百分之四十，百

分之六十却要送给那个区长。龙昆玉说：“明知是苦果，我们也要吃。因为难得在一个较大的乡镇找到一个落脚的地方，公开演唱黄梅戏。”他们在这里唱了半年，常常是唱得嘴干唇焦，也填不饱肚子。

在黑暗的旧中国，龙昆玉为唱黄梅戏受尽了迫害与侮辱。他谈到这样几件事：

一九二〇年在怀宁石牌附近的洋铁段演唱《送绫罗》（又名《赶狗》），他扮干妹子。正当干哥哥唱“来在妹门口，叫妹来赶狗”，干妹子接唱“驮根棍子来赶狗，干哥前面走”，不料一群流氓气势汹汹地跑上台来，说是把他们比着狗，胡闹不休。结果被敲竹杠，把几天的戏金都要去了。

一九二三年在东至香口镇下面黄丫沟唱《逃水荒》，龙昆玉扮邱金莲。当剧中送雉的唱着“家住黄梅大北门，雉神姓陈我姓陈”，台下忽然大喊大叫起来。原来喊叫的人是个洪帮头子，叫陈老三，湖北黄梅人。硬说演员是故意骂他，驱使他的徒弟将戏班打散了。象这样抓住剧中一两句台词，找岔子，敲竹杠，迫害演员的事，龙昆玉遇上不少次。

曾经有人问龙昆玉：“你吃了那么多的苦，受了那么多的气，为什么不去做手艺，而要唱黄梅戏？”他说：“我唱戏不是哪个逼的，是自己情愿的。因为我欢喜黄梅戏，离不开她。过去受到打击，也有个灰心丧气的时候，但想起我每到一处有那么多男女老少看我演的戏，就把吃的苦、受的罪全忘了。尽管旧社会唱戏受罪，我不但自己舍不得离开舞台，还让我的大儿子跟着学哩！”龙昆玉的儿子龙甲炳，抗日战争时期就开始学唱黄梅戏，颇有成就，解放后长期在望江县黄梅戏剧团从事演唱和教学工作，并担任了领导职务。

解放后，龙昆玉以极大的热情从事黄梅戏活动。开始在家乡农村参加业余剧团，和许多翻身农民一起演唱宣传土改政策和婚姻法的黄梅新戏，也翻演过一些揭露旧社会黑暗的传统剧目。一九五二年为望江县黄梅戏剧团的筹建出了很多力。一九五八年调至安庆地区黄梅戏剧团。他为抢救黄梅戏的遗产做了大量的工作。有些濒于失传的老戏，是他和胡玉庭共同回忆的；有些连胡玉庭也忘了的剧目，他却保存下来了。不少黄梅戏的老唱腔也是根据他的歌唱记谱的，可惜未能将他的表演录相存留。

记得龙昆玉在一次谈话中，根据自身的体会，着重谈了演员学习文

化的重要性。他只在六岁时上过一年私塾，读了一本《三字经》。后来学戏，由于文化水平低，很多唱词弄不懂，觉得非常为难。那时候知识分子看不起唱小戏的艺人。龙昆玉为了学文化、求知识，唱到那里就向那里的知识分子求教，那怕只帮他纠正一个字，也是终身不忘。经过长期学习，点滴积累，到后来不仅能读报看书，还能提笔为文。他告诉我，解放后他找到了失去的儿子，合家团聚，无比高兴。曾自己动手编了这样一副对联：“共产党情深似海，救我全家，父子叔侄重见面；毛主席恩比天高，爱民如子，兄弟姊妹喜相逢。”龙昆玉作为演唱民间小戏的艺人，在那种被压迫、受饥害的处境中，注意到争取知识分子的帮助，努力提高文化修养，实在难能可贵。

龙昆玉还谈到演员之间通力合作的重要性。过去黄梅戏艺人中流传着“不怕班子丑，只怕合不久”的行话。他热情地介绍了与他长期合作的几位演员，如徐海涛（生）、查小德（旦）、汤百樵（丑）。徐海涛是小生演员，兼演老生戏。例如演出《卖花记》，龙昆玉扮张氏，徐松涛就扮她的丈夫刘士进。徐松涛在《告经承》中扮张朝宗，龙昆玉就扮他的妻子陈氏。查小德嗓音响亮，唱腔优美，年青时是一位非常红的花旦演员，可惜后来双目失明。失明后仍未脱离舞台。每次演出之前，让人牵他在台走上一走，摸一摸，然后出场演唱，看去一切都很自然。人们虽叫他“瞎子小德”，看他在台上那么自如（尤其是听到他那悦耳动人的歌唱），几乎忘了他的眼睛瞎了。龙昆玉同情他，支持他，总是自愿当他的配角。汤百樵是与龙昆玉同时的一位名丑。龙昆玉常常与他在小戏里配成对子，如在《打豆腐》中汤百樵扮游手好闲的丈夫，龙昆玉就扮勤俭持家的妻子。在大戏中，他们也是老搭档。如在《鸡血记》中龙昆玉扮受苦受难的妻子，汤百樵就扮善良风趣的小叔。丑角（包括彩旦）在传统小戏中比较重要，就在以生、旦为主的本戏里也少不了他的席位。一个黄梅戏的班社有一位好的丑角演员，也是很有号召力的。当然，这与龙昆玉的密切配合是分不开的。

龙昆玉于一九六二年，因年老体弱离开安庆，后在家乡病逝。有人说，“要把戏剧艺术的精华流传下来，这支火炬是要靠人来传递的”。龙昆玉和他的搭档虽然悄悄离开了我们，但经过他们的手传递来的火炬，却越点越亮、越举越高……



出 池 芙 蓉 的 莫 愁

——我演莫愁的几点体会

王凤枝

盛夏季节，碧绿的莲叶，映日的荷花，把安庆菱湖装点得分外娇艳。被誉为出水芙蓉的《莫愁女》正在紧张地排练。我们排这个戏，没有外出观摩，无样画葫芦，全凭剧组的同志在一起切磋琢磨。戏排好后，首先在安庆上演。

去年年底，到湖北、江西巡回演出也带了这个戏，前后演出近百场，颇为观众喜爱。在创造莫愁这一形象过程中，该剧的导演、曲作者、同台演员和一些热情的观众，都给予我很大帮助。古语云：“愚者千虑，必有一得”。通过排练和演出，我对莫愁这个人物，逐步有所认识。下面把我的一些想法谈出来，求教于文艺界的师友。

关于莫愁女的故事，众说纷纭，各不相同。从六朝到明清



王凤枝饰演的莫愁女

的诗词中所提到的莫愁，大都是过着富贵悠闲生活的大家闺秀。剧本所写的莫愁，则是一个忠于爱情而惨遭封建礼教迫害的烧火丫头。从外观上讲，莫愁是个温存和顺、多愁善感的人物，与《红楼梦》中林黛玉同一类型。早在六十年代，我的老师严凤英同志就开导我说：

“演戏是演人，不是演行当。”我想，要避免演行当，克服类型化是很重要的，怎样演人？我认为首要的问题是对剧中人物有正确的认识。剧本写的莫愁，原是少卿府的千金小姐，因父被奸臣所害，满门抄斩，才被官卖为奴。她虽身为奴婢，但不应有“奴颜”，也决无“婢膝”。她恪守奴仆身份，又应有大家闺秀的气度。在第一场里，莫愁挑着一担水桶出场，在花园中与王

府公子徐澄相遇，众丫鬟叫莫愁拜见徐澄，我演时只是微微打躬，缓缓下拜，不卑不亢，毫无受宠若惊之色。“伴读”这场戏，主要是描写徐澄向莫愁倾诉心怀，徐澄讲花，讲画眉鸟，讲青松……都是借物比人，善感的莫愁当然是心领会神的。她三年前曾到徐府祝寿，与徐澄有过一面之缘，但由于父亲遭害的血迹未洗，身上的创伤犹痛，虽有爱的追求，更多的则是强自控制又控制不住的激情。如唱“画眉本是林中鸟，身入樊笼不能飞，因此声声和泪诉，满腔忧愁难尽啼”这段唱腔时，我从莫愁自身受压的心境出发，有意把这段唱得哀婉，凄楚，到末句“难尽啼”时，还饱含眼泪，带着几分哭音，并辅之以擦泪的水袖，这样莫愁唱的就不是画眉鸟，而是自身的遭遇了。

演员自身演戏要想到人物，配戏也要想到人物。同是在

“伴读”这场中，徐澄比花，比草，比松，比鸟，都有大的调度和动作；莫愁虽紧紧相随，却应含而不露。我原来的演法，配合得很主动、很热烈，注意分寸不够，因而有损莫愁洁身自好的形象，印证了老太君的污蔑，给人以“莫愁勾引徐澄”的感觉。后来改掉了一些大幅度动作，把握感情由淡到浓的层次，待到徐澄公开向莫愁表白爱情时，才激动地把人物埋在心灵深处的话一五一十地讲出来。这样既表现了人物，也有别于一般戏中的花园私会。

第五场是莫愁的重场戏。一开场是莫愁被囚居冷房，怀念徐澄。正此时，好心的丫环雪梅，向莫愁讲出了徐澄已与邱丞相千金成亲的消息，这对莫愁来说，真犹如天雷击顶。为揭示人物此时的复杂心情，我没有表现莫愁即刻晕了过去，倒向卧榻；而是倒退两步，忽而突然地不动，静得象座塑像。稍停，手指在水袖内颤抖，鼻翅扇动，目光凝神，苦笑着讲出：“什么？他、他、他成亲了……”这笑有两方的意思：笑自己幼稚、天真、受骗；鄙笑徐澄虚伪、薄情。其实徐澄对爱情是坚贞的，这对反衬徐澄也有好处。接下去是徐澄从洞房偷到冷房看望莫愁，表白心迹，一如既往。莫愁将徐拒于门外，极力要徐澄转回新房，陪伴新人。剧作者为表现莫愁的高风亮节，写了大段唱词，这段唱，莫愁应唱得情真意切，否则就会给人一股醋味。当莫愁真切地了解徐澄并没有变心，开门与他相见时，音乐骤停，全场哑然。莫愁主动地，热烈地，不顾一切地扑向徐澄的怀抱，不应表现一丝一毫的羞怯。与前面听说徐澄已成亲时的静场处理，形成强烈的对比。接下去是老太君邱彩云带领老管家和众丫环，气势汹汹地冲到冷房。老太君发现徐澄偷来与莫愁私会，气不可遏，喝斥莫愁。迫于压力，莫愁双膝下跪。此处如分寸掌握不当，就会造成“婢膝”之状。我虽跪下，却有意把腰伸得直挺挺的，头虽不昂扬，但也不低下，表

面上迫于封建礼法，内心则充满着怨恨。我觉得往往在这种情况下，倒反能表现出人物的志高骨傲。

“夺睛”是全剧的高潮。明媒正娶而未能与徐澄成婚的相府小姐，为割断徐澄对莫愁的爱情，设下毒计，以给徐澄治病为由，借刀杀人，威逼太医开方，要挖去莫愁的双眼做为药引。按理莫愁看到要挖去自己眼睛的药方时，反映是强烈的，痛苦的。根据剧本的规定情景和人物的特定关系，挖眼是为给心爱的人治病，要表现莫愁对爱情忠贞，过份强调痛苦就不妥当。所以，我采用了感情“内泻”的方式，演得很平静。曲作者为此设计了一段唱腔，取材于“阴司腔”，旋律是下行的，节奏是平稳的，很能表现此时人物的心境。我用深沉的情绪，隐忍苦痛，轻松地表白出“只要公子病能愈，我粉身碎骨也甘心”，接着毅然决然地叫“你们拿刀来吧！”这样莫愁对徐澄的爱就会显得更无私、更纯真、更高尚了。开药方的太医为莫愁的高尚情操所感动，当众揭露了邱彩云的险恶用心，使莫愁看出了邱彩云和老太君的狰狞面目。开始演这段戏时，莫愁是恍然大悟，急促地背转身去哭泣伤怀，自恨为何如此薄命。这样演法，虽能取得观众的同情，催人泪下，仔细推敲，就感到不符合人物的行动逻辑。应该是残酷的现实，使莫愁的幻想彻底毁灭，她虽与徐澄坚贞相爱、封建的门阀观念和礼教制度，根本不可能容忍一个丫环与王府贵公子结成夫妻。这时莫愁应怒目正视老太君和自己的情敌，表示出异常的愤慨，她应有死的打算，死的准备。“冷房”一场中，她得知徐澄成亲的消息后（其实那是误会），莫愁方寸粉碎，万念俱焚，也曾有过绝世之念。但那是消极的，悲伤的，戏已推向高潮，再那样处理就不对头了。因此她的气魄和以前要有很大的变化，人一旦到了连死都不在乎的地步，还有什么可怕的呢？所以我在处理莫愁即将被挖去眼睛前的一段唱时，除加强了形体动作的幅度和强

度外，也加强了唱腔的力度，力求唱得悲愤、激昂，转而用反抗的情绪，进行控诉：“欺弱女，费尽心，只怕你们好梦终难成，夺睛容易夺情难，到头来，害人之计害自身。”这几句处理是清板，是一字一句喷出来的。被挖去眼睛以后，莫愁的戏就比较单一了。

我虽努力从人物性格的各个侧面去进行探索，想塑造好莫愁女这个形象，但由于我思想艺术水平都很低，距离人物要求还很远，拉杂之谈，只能算是粗浅的体会。

告 读 者

由于更换印刷厂，本期延至今日出刊，敬请鉴谅。

安庆黄梅戏剧院即将成立。本刊自第三期起由安徽黄梅戏学校和安庆黄梅戏剧院联合主办，编辑部地址不变。1982年予计仍出二期。

《黄梅戏艺术》仍在试刊阶段，希望读者对本刊多提宝贵意见，以便改进。

本刊编辑部

| 剧 | 谭 | 三 | 则 |

溅 星

学 与 思



人们对文艺界一些崭露头角的青年，常常美誉为“艺坛新秀”。“剧苑奇葩”。寓意明显地说明她们的成长深深根植于肥沃的艺术土壤，自然也离不开园丁们浇灌耕耘、芟芜去杂的辛勤劳动。

“不经一番寒彻骨，那得梅花扑鼻香”。大凡有些事业抱负的人，莫不是勤学苦钻，百折不挠，锻炼出来的。

搞戏的人常说：“冬练三九，夏练三伏”。“勤能补拙”，“熟能生巧”。试看前辈戏剧大师们的经历，那个不是以他们孜孜不倦的学习和刻苦的艺术实践而著称于世？

学习，应该是广采博纳，兼收并蓄，“不积跬步，无以致千里；不积小流，无以成江海”。很多优秀演员声蜚海内外，名噪一时，仍然是锲而不舍，精益求精，从不满足。众所周知，严凤英既熟悉民间的山歌、小调，又会唱歌，还学过京戏、昆曲，也向同行们学过沪剧、评剧、豫剧、河北梆子等等。“隔行不隔理”，各个剧种固有其不同的艺术特色，但却有一脉相通之处。严凤英同志就是善采各兄弟剧种艺术和各派戏剧大师所长，丰富了自己的唱腔和表演。豫剧表演艺术家常香玉同志，

熔冶东、西流派的豫剧声腔于一炉，又吸收了河南曲子、坠子、秦腔等，因此她表演的《红娘》，才显得分外优美、亲切，委婉动人。“师傅领进门，修行在各人”。投师，是依靠师傅的指点而入门，但各人的艺术造诣，却有待于自己的努力。由耳濡目染、潜移默化，以至兼容并蓄、融会贯通。

“学而不思则罔”。“行成于思而毁于随”。戏曲有传统的规格、程式，对于基本功的学习，是不容忽视的。摹拟和仿效，是起步时必不可少的。但绝不能以学得一字一腔，一招一式，一颦一笑而满足，还必须根据自己的条件，运用娴熟的技巧，反复琢磨，独立思考，去塑造纷纭多姿的艺术形象。如果仅仅是生吞活剥，随他人而亦步亦趋，只能在形式上做到“象”，而不能缕缕传神，无异是舍本逐末，其艺术上的局限，也就可想而知了。

京剧表演艺术家荀慧生先生，生前最反感他的学生们在舞台上左顾右盼滥用眼神，滥抖肩膀。他曾多次对学生们说：“你们甭只学我的外形，每个人条件不同，只要把戏里的人物学好了，就能把戏演好。”梅兰芳先生当年经常引用齐白石的话告诫那些学“梅派”的人：“学我则生，象我则死”。四十年代的剧评中，曾经嘲弄那些“憋着喉咙学喊街”的“麒派”门人没有出息。所谓善采各家之长，关键在于“善”字，如果在学习中不认真分析、思考；浅尝辄止，知其然而不知其所以然，那就只能生搬硬套，谈不上创造和发展了。

褒 与 贬

据说1930年全国单人舞、双人舞、三人舞在大连调演，一等奖获得者、前线歌舞团的华超同志，原是安徽省艺校的学生。毕业后，由于种种原因，分配到一个市文工团工作，而未被重用。然而一旦调换了一个较好的学习、工作环境，在领导的培养下，经过刻苦的努力、钻研，终于展现出他的艺术光彩。

有人说，这是墙里栽花墙外开。

由此联想到对于人才的发现与培养是何等重要。

常常听到戏剧界朋友们在交谈中，为青黄不接而苦恼。的确，不造

就一大批敢拼敢闯、敢于革新和创造、深受观众欢迎的新生力量，就无法繁荣我们社会主义的戏剧事业，更难担负起时代赋予我们的使命。

当然，培养人才又不是一件轻而易举的事。璞玉未琢，常常被人当作顽石。在学艺过程中，有的是年少成材，有的则是大器晚成，都在于老师们的锤炼和奖掖。“驿外小桥边，寂寞开无主”，风狂雨妒、群芳凋谢的时代毕竟过去了，在社会主义的文艺春天里，一派生机，护花使者的大量涌现，为我们的群芳斗妍，提供了许多有利的条件。

然而，我不免有点杞忧。一则发现了一棵好苗子，就急于求成，或者揠苗助长，或者火逼花开。正如王安石写的《伤仲永》那样，聪颖慧达的仲永，五岁时便能文会诗，但是在一片喝采声中却成了个庸人。严格的要求和适当的褒奖，是同等的重要。“严师出高徒”，对培养青年演员尤其要严。常见些青年演员，演了一两个戏，比较中看一些，就忙不迭地属文于报端，扬名于电台，总免不了种种溢美之辞。如果他们能从喝采声中懂得“艺无止境”的话，把这种褒奖当作一种鞭策，更加奋发踔厉，未尝不是好事。否则，只会使其踌躇满志，停滞不前，难望前辈艺人项背。真理逾越一步则是荒谬。过火的赞誉，不免有它的副作用。

也有另一种情况。行话说“十戏九不同”。也许一个演员的气质、表演、声腔、体形适合于演这个戏，不适合演那个戏，一个戏演“砸”了，也是常有的事，但不等于就演不好其它的戏。一戏定成败，是极不公允的。为了帮助演员总结经验教训，开展善意的批评，也是必要的，但过火的贬斥和冷落，也常常会使一些不能正确对待的青年演员灰心丧气，一蹶不振。

锦上添花虽然好，雪中送炭不能偏废。

开展正常的剧评，是值得大力提倡的。所谓正常，就是要实事求是，恰如其分，不掺杂个人的偏见和偏爱。对青年演员来说，要做到象艺术大师刘海粟先生那样，对毁誉与褒贬，坚定地保持“宠辱不惊”的态度。对批评者来说，不妨读读鲁迅先生的《批评家的批评家》、《骂杀与捧杀》，这样，对于繁荣戏剧事业，培养优秀的下一代，是不无好处的。

让与争

常常看到剧团里一些领导或导演同志，为了分派角色而伤透脑筋。他们不无感慨地说：“不排戏不得太平，排戏更不得太平”。

演员的神圣职责，一言以蔽之，就是为了演出。就是通过长期的不断的艺术实践，提高艺术技巧和表现能力，深刻地揭示主题，生动地塑造人物形象，来为广大观众服务。对老演员来说，为了珍惜有限的艺术生命，希望能多参加演出。对于青年演员来说，长期不参加排演，一任年华蹉跎，也是非常苦恼的事。有些演员口头申请，书面报告，乃至激愤于色的抗议，意在言外的请调，无非是为了争取多一点艺术实践的机会。另有些演员感到壮志难酬，无用武之地，转而消沉、逛公园、压马路，或者在“钓主”声中销磨岁月。因此说“不排戏不得太平”。

确定了剧本，接踵而来的便是确定剧中角色的人选。许多演员不待导演宣布，便选中了自己所愿担当的角色，或公开或私下向导演作正面的要求或侧面的暗示。一旦宣布，事与愿违，便矛盾丛生，口角迭起。选中了老演员，某些青年演员则怨声不绝，愤然不止，或者说他们“挡道”或者斥他们“垄断”，或者讥之以“一辈子戏瘾没过够”！选中了青年演员，某些老演员埋怨导演对他们“冷落”，“有成见”，甚至喟然长叹“人老珠黄不值钱了”。凡此种种，正是“不得太平”的写照。

《戏剧界》曾发表过王冰同志《从张乐平让版面谈起》的一篇文章，为了繁荣、发展我们的文艺事业，造就一大批戏剧人材，立意是不错的。我们尊重、崇敬老一辈的艺术家，是因为他们曾以毕生的精力，披荆斩棘，呕心沥血，执着而坚韧地开掘艺术宝藏，为观众留下了脍炙人口、沁人心脾的艺术精华，为年青的一代留下了丰富的艺术环宝，值得学习与借鉴。老一辈的艺术家，宝刀不老。象年逾花甲的歌唱家张权，长期被迫辍演，一旦重返舞台，依然是声情并茂，使观众击节赞赏不已。看了电影《铁弓缘》，谁不为关肃霜精湛独到的表演而倾倒？郭兰英同志在首都的告别演出，连满四十余场欲罢不能。这些都说明老一辈的艺术家，所以有如此惊人的艺术成就，皆在于他们功底的雄厚。

诚然，我们老一辈艺术家也肩负着继往与开来的双重任务。他们继

承、发展了优秀的传统表演技巧，更为了培养造就年青的一代，付出艰辛的劳动。梅兰芳、荀慧生生前都培养过不少学生，并且殷切希望“青出于蓝而胜于蓝”。近年来，不少老演员，主动转业以培养英才为乐事，这是值得称道的。我们并不主张有丰富舞台经验的老演员，为了让路，统统退出舞台，老演员也要演戏，但应该把更多的精力，放在培养青年一代方面。勿庸置疑，我们有些青年演员，在艺术上还不够成熟，这就有赖于老一辈花点心血去帮助。如果不让他们到舞台上去摔打，怎么能“出”得来？最近，在省文化局召开的一次座谈会上，不少老一辈的名演员，都表示愿意更多地致力于传艺工作。一位老同志诚恳地说：“我从十三岁就开始演戏，搽上脸的粉可以装满一担水桶，难道我还想过戏瘾？我真为培养下一代而着急呵”。这种“让”的精神，是多可贵啊。

对于青年一代来说，要求多排多演，这种积极的态度是好的，但切不可眼高手低，急于求成。争，不应争在一个戏的上下和得失，而是在平时勤学苦练上与人竞争，争出一身扎实的硬功夫。有了本领，何愁没有戏演。“种瓜得瓜，种豆得豆”，重要的是抓紧时间，好好充实自己。“功夫不负苦心人”，这是一句至理名言。



光
辉
的
篇
章



— 黄梅戏赴朝演出侧记

黄宁

一九五三年七月，党中央和人民政府组织了第三屆赴朝慰问团。刚建团的安徽省黄梅戏剧团，由副团长闵人同志带队，参加了这次慰问活动，和梅兰芳、周信芳、李玉茹、马连良、常香玉等表演艺术家所在的剧团组成了六个演出团。黄梅戏是六分团。当时严凤英同志因怀孕未去成，她总觉得这是一生中的憾事。参加黄梅戏慰问演出团赴朝的有王少舫、潘璟琸、丁紫臣、马元玲、纪延龄、潘霞云等三十多位同志，其中还有年仅十五岁的小演员丁俊美。带去的节目有《打猪草》（丁紫臣、丁俊美、纪延龄演出）、《夫妻观灯》（王少舫、潘璟琸演出）、《打桑》（潘霞云、丁俊美演出）、《拾棉花》（马元玲、丁俊美演出）、《放风筝》（纪延龄等演出）等生活小戏。

黄梅戏慰问演出团先到上海集训，十月初到济南，后经沈阳转程去朝鲜。十月十九日到达朝鲜新义州，受到中国人民志愿军总部和广大指战员的热烈欢迎。在朝鲜慰问期间，同志们冒着零下20—40度的严寒，到阵地前沿和坑道为志愿军指战员们演出，并且一直向南演到“三八”线。接待黄梅戏演出团的是志愿军九兵团，英雄黄继光就是这个兵团的战士。指战员们无私无畏的战斗精神和优良传统的作风，他们创造的无数可歌可泣的英雄业绩，深深感动着每一个演职员。同志们以志愿军为榜样，遵守纪律，服从领导，不畏难，不怕苦，团结一心，互相帮助，出色地完成为最可爱的人作慰问演出的任务，当作最大的光荣。丁俊美年纪最小，演出时不能穿棉衣，常常冷得浑身发抖，但仍坚持演完。每当她走下舞台，马元玲、纪延龄这些大姐姐就争着把她抱在怀里。

黄梅戏慰问演出团在朝鲜演出的生活小戏，以其浓郁的生活气息，流畅而优美的唱腔，吸引着不少军队文艺团体，他们不断派人来到慰问演出团学习。有人说，黄梅调这个幼小的剧种之所以能在全国各地普及和发展，与她首先在军队里广为



在朝鲜板桥郡为朝鲜人民和中国人
志愿军演出前与吕复同志合影。
(纪延龄供稿)

流传是分不开的。此说不无道理。

安徽黄梅戏赴朝慰问演出团圆满地完成任务，于1953年11月下旬回国，沿途又在丹东、锦州、赤峰、承德等地相继演出，直至十一月二十六日才回到北京。在京期间，又在中南海的怀仁堂演出《夫妻观灯》，同台的是著名汉剧演员陈柏华演出的《宇宙锋》。毛主席、刘主席、周总理等党和国家领导人都观看了演出。翌年元旦，中央人民政府在北京饭店举行了盛大的宴会，宴请赴朝慰问团全体同志。

黄梅戏演出团赴朝慰问，虽只短短的三十余天，但在黄梅戏演出史上，却记下了十分光辉的篇章。

题头照片：慰问团在三八线上。

(丁俊美 供稿)

本刊征订启事

本刊问世以来，不断收到各地来信邮购或补订，由于第一辑印数不多，未能广泛满足，谨向订户致歉。

本刊1982年预计仍出两辑，自即日起开始收订。请读者确定订数，直接与本刊编辑部联系（如有增刊，另行通知）。每期收成本费0.50元，外埠平寄另加邮费0.06元；挂号另加0.18元。请及时办理预订，以免脱期。

地址：安徽省安庆市集贤路30号《黄梅戏艺术》编辑部

一次有意义的尝试



——黄梅戏解放后第一次演出

现代戏《王贵与李香香》

余俊

一九四九年四月，渡江战役胜利后，原皖西军区一、二军分区合并为安庆军分区，进入安徽省会——安庆市。我们军分区文工队大部分同志都是安庆地区参加革命不久的学生，对家乡的黄梅调都能哼上几句。在排演歌剧《军民一家》、《王克勤班》、《血泪仇》之后，为了配合土改、反霸、剿匪等任务，决定恢复上演歌剧《王贵与李香香》。这个剧本是四七年底二野三纵文工队（即皖西军区文工队）的辛鹰同志与王兆乾同志在大别山舒城县的河棚子改编的，原用郿鄠调演唱。我们开始也是按郿鄠调唱的。在农村演过几场，农民说“戏好是好，就是腔调听不懂。”这使我们受到很大启发：过去部队

在北方作战，为了宣传群众、教育群众，运用了陕北、河南等地的民歌、戏曲，而今天已转战到南方，为什么不继承延安的传统，学习和运用南方人民所喜闻乐见的形式呢？于是，王兆乾同志将剧本加以改写，配上了黄梅调的曲调和安庆一带的民歌。这样，在解放后的一九四九年九月，第一次用黄梅调排演了现代戏。当时，我们文工队有个初具规模的铜管乐队和一个民乐组，便组成了个中西合璧的伴奏乐队。最困难的是打击乐，我们没有内行的打鼓佬。太湖刘家山铺参军的陈金阮同志能在一张太师椅背上，一面挂着小锣，一面挂着大锣，椅面上摆着鼓，一个人操纵三件乐器，打出二四六槌等简单

的鼓点，便成了我们的打鼓佬。我们又请来了民众剧院的饶广胜给他辅导。戏很快就排出来了。唱腔基本上运用黄梅调的平词、八板、火工等，只有演王贵爹的王兆乾同志唱的是改编的民歌“虞美人”调。

第一场演出是在旧安徽大学大礼堂（现在安庆师专礼堂）。我们还邀请了安庆市文艺界的同志来看戏，丁老六、吴来宝、桂月娥、王文治、饶广胜等黄梅戏工作者都到后台向我们的演出祝

贺。以后又在安庆吴樾街民众剧院公演了几场，由于黄梅调以崭新的形式出现，尽管我们都是初出茅庐的新手，仍然座无虚席，受到了文艺界和部队领导的鼓励和好评。

在安庆演出几场之后，便下乡演出了。当时，农村的土改、反霸斗争正如火如荼，我们挑着汽灯幕布，背着服装、道具，每到一处就自己动手挖土搭台，当晚演出。为了配合土改，最后又加了一场斗争崔二爷的戏，香香



上：在农村演出《王贵与李香香》时，部队首长到后台看望。

下：露天化妆。

（王湛摄影，1950年）

在会上对崔二爷的控诉，收到了强烈的现场效果。我扮演崔二爷，愤怒的观众往往向我掷石子，吐唾沫，真有点吃不消。但作为一个演员，看到了这样的场面，又怎能不兴奋呢？我们的第一站是总铺，以后沿路演出，到了怀宁、桐城、潜山、岳西的广大城乡，有时要演两三场。演完戏，群众开大会，而我们又打起背包到下一个点演出了。就这样，演出了几十场。

扮演香香的是参军不久的汤桃同志，那时才17岁，与我既是同乡，又较熟悉，在排演“调

戏香香”这场戏时，都拿不下情面，也就是说“不能进入角色”。担任导演的队长，怎么排也达不到预期的效果。演出这场戏时，指导员暗地要汤桃真打我一个耳光，汤桃照办了。我在台上被打，那种拿不下情面的感情消失了，真的撒起泼来。演出后，都说这场戏演得比往常好。可是我的耳朵却流了血，经卫生员一检查，说是李香香打伤了崔二爷的耳膜。



稿 约

一、欢迎有关黄梅戏的下列稿件：

黄梅戏史料、创作漫谈、表导演经验、音乐研究、舞台美术、演员介绍、戏剧评论、轶闻掌故、艺林漫步、剧团活动、随笔、教学研究、剧照、插曲、通讯报导等。

二、来稿请用稿纸缮写清楚，引文注明出处，写明作者真实姓名（发表时笔名听便）和通讯地址。请勿一稿两投。

三、本刊对决定发表的稿件有删改权，不愿删改，请先声明。

四、四千字以内和印刷、复写的稿件一律不退。三个月未接采用通知，作者可另行处理。来稿发表后，即付稿酬。

来稿寄安徽省安庆市集贤路《黄梅戏艺术》编辑部。勿寄私人，以免延误。



活跃的黄梅戏之乡

——安庆地区农村黄梅戏活动见闻

安 文

素称黄梅戏之乡的安庆地区，黄梅戏这朵花，开遍城乡的每个角落。全区除十二个专业黄梅戏剧团之外，业余和半职业的黄梅戏剧团有五百八十个。他们为丰富人民群众的文化生活，建设社会主义精神文明，作出了积极贡献。宿松县复兴镇半职业剧团，只有三十四人。八〇年演出三百零四场，收入达四万元。八一年演出三百多场，收入达四万多元。他们以在本地演出为主，有时也到邻省邻县作短期演出。该团曾到湖北省武汉市公演，《长江日报》发表了评论文章，并上了电视，观众对他们的演出，给予了热情的赞扬。目前，该团有固定资产价值约二万元。枞阳县汤沟剧团，也是农村集镇自办的半职业剧团，今年演出三百多场，收入达四、五万元。宣城地区还邀请他们一九八二年春节去演出。怀宁县杨家牌大“四喜”京剧班的后裔，大都会唱黄梅戏，有的在专业剧团当演员，大多数都是业余剧团的骨干。特别在秋后，业余剧团的活动更趋活跃。潜山县三妙公社同心大队江友如一家演出《天仙配》，群众誉为“家庭业余黄梅戏剧团”，该县塔坂公社新安大队江金黄，年已六旬有余，带头演出黄梅戏，爹孙三代演出两个多钟头的“家庭晚会”。水吼公社马潭大队葛东秀三姐妹，是大队业余剧团的骨干，他们为了排好“三凤求凰”，自费到县城观摩学习县剧团的演出，受到群众的称赞。贵池梅垄公社在党委的领导下，自办了亦工亦艺的剧团，既是黄梅剧团又是印刷厂，不仅经费有了保障，演员也安心钻研业务。他们不仅排演了从县剧团学来的节目，还配合文化站的创作人员，积极编演自己的剧本。

观众，寄予期望……

——记青年演员阙根华
周韵琴



阙根华在《蓓蕾初开》中饰丁华
(刘奎石摄)

有人说，安庆话语调下沉，所以，在安庆男高音是不多见的；也有人说，黄梅戏男女同度演唱，生角超出了一般男声的音域范围，因此，培养黄梅戏男演员较为困难。也许这些话都有一定道理。但是，近年来，安庆舞台上出现了一位小生，嗓音宽厚明亮，高音区颇为松弛自然，加之扮相英俊潇洒，颇引人注目。这就是安庆黄梅戏二团的青年演员阙根华。

他在《孟丽君》一剧中，饶有风趣地扮演了一个小皇帝，受到了中央文化部黄镇部长的称赞。

阙根华是1965年初中毕业后走上艺术道路的。在安庆戏校历届毕业生中，他们这一届年龄稍大一些，文化根基也稍厚一些。但是，十年动乱荒废了他们的学业，致使好多人改了行。1969年，阙根华毕业分配到京剧团，也曾一度心灰意懒，怀疑自己是否适于舞台生涯。就在这人生的

三岔路口，他遇到了良师益友。杨长江等同志对艺术的顽强追求，使他受到了启迪。一些老演员热情帮助他，肯定他嗓音亮、扮相好的条件，鼓励他多练、多演，使他逐步坚定了艺术事业的信心。不论当配角还是跑龙套，即使两句台词，他都认真对待，一心在实践中补课学习。

“四人帮”倒台，迎来了文艺界的明媚春光，阙根华也有了更多舞台实践的机会。在排《八一风暴》时，要他饰演周总理，这对于起步不久的阙根华的确是个艰巨的任务。伟人形象与自己的差距使他胆怯和犹豫，但对总理的敬仰和同志们的期待，又使他增强了演好的信念。他搜集周总理的传记、回忆录、照片等资料，学习老一辈革命家的气质、情操，并揣摹总理行动的外部特征。从电影中，他看到总理陪外宾下车时总是先跳下来，便联想到剧中总理三十几岁时该是更为敏捷利落；路过宣传橱窗，看到一张没见过的总理照片，便停下来琢磨半天；为了练台步，一个多月他回家不骑车，几里路全靠步行；他还找来史楚金饰列宁的体会文章，从中学习扮演领袖人物的经验。功夫不负苦心人，他终于较好地扮演了周总理。这对于阙根华是一次很好的锻炼，也受到很大的鼓舞。

调黄梅戏二团后，阙根华的劲头更大了。他喜爱黄梅戏，喜爱黄梅戏富有魅力的过去，也憧憬未来，憧憬自己的为之献身的黄梅戏事业的未来。如今，他如愿以偿了。他决心发扬自己的长处，在唱腔上很下功夫，常常对比老艺人的演唱，寻求吐字运腔的奥妙。他觉得要使演唱声情并茂，以情感人，吐字清晰是重要关键，否则就会达不到传情的效果。以前，老艺人唱戏不用字幕就能让人听懂，咬字准确是重要原因。因此他为自己明确了练习的方法：字头要咬紧，吐字要明快，尾音要归位，不能将一个字的声、韵母在唱腔中拉得很长，使观众造成两个字的错觉，也不能四声不准，使人“父”“夫”难辨。他认为，黄梅戏贵在演唱，必须“以字带情，声情并茂”，将角色的情感真切地贯注到自己的演唱中。由于潜心钻研，加上他嗓音亮、音域宽的本身条件，这就为他创造角色提供了良好的基础。在《孟丽君》一剧他演皇帝时，人物规定他不可能有过多的动作，主要靠唱腔来表现。如“难舍倾国一枝花”这句唱，就处理得很俏皮，唱得虚虚实实，先放又急收，较好地表现了

皇帝此时此地微妙的心理状态。

表演上阙根华也勤于钻研。开始演传统戏时，他深知自己的根基不厚，演好是不容易的。在前进的道路上是气馁还是进取？他决心夺回被“四人帮”耽误了的大好时光，虚心向老演员请教，刻苦练习基本功，从《碧玉簪》开始，演了一个又一个古装戏，较好地扮演了王玉林、董永、包贵、王科举等角色。在塑造了一些角色后，他对自己提出了这样的问题：“小生这个行当不能老那么酸溜溜的，是否可以演得开朗奔放些呢？”他认为表演离不开观众，只有与观众的心理合拍才能拨动观众的心弦。戏曲也要有时代感，也应合上时代的节奏。尽管还在探索中，但看他表演，从程式动作大方自然的运用中，你可以捕捉到时代的脉搏。1981年，赴省调演现代戏《蓓蕾初开》，他较好地塑造了丁华这个人物，揭示了一个不学无术、善于钻营、为了追求一个女青年甚至诬陷别人的卑下灵魂。参加评议的一些地市创作人员称赞说：“他演得实实在在，是那么个人。”

阙根华登上黄梅戏舞台才只四年，虽然取得了些可喜的成绩，但是，艺无止境，我们深信，只有勇于追求、探索，并持之以恒的人，才能达到更高的境界。黄梅戏需要唱做俱佳的小生。看了小阙的演出，观众寄予期望……

在《包公误》中饰包拯。刘奎石摄



在中央电视台播放的电视片《黄梅新苗》中，《女驸马》“洞房”一场饰演冯素珍的郭霄珍同学，是安徽黄梅戏学校七八届五年级的学生。这个戏是她实习演出的剧目之一。她那颇见功力的唱念和洒脱自如的表演，象早春枝头的鹅黄，给人以清新的喜悦。正如北京电信学校一位同志来信所说：“那两个演《女驸马》的小妹妹，唱的流畅，表演认真，还带些稚气。”年仅十七岁的郭霄珍，入校四年多，已演过《破洪州》、《金鳞记》、《审坛子》、《双插柳》、《花园扎枪》等重头戏，扮演了几个性格迥异的角色，显露出她在唱念做打各方面的扎实根基。人们看了她的戏后，都认为她是个好苗子。

郭霄珍作为一个演员并没有得天独厚的秉赋，成绩的取得，对她来说，是来之不易的。入学之初，她的接受能力并不强，有的身段动作，其他同学只需三、四次就学会了，她却要六、七次，给人留下了“笨”的印象。她常用数倍于别人的时间“以勤补拙”。她对各门基础课的学习不但细心认真，而且，每当学会以后，都要利用课余时间反复练习，仔细揣摩，直到掌握要领。几天以后，大家又不得不为她的长足进步而刮目相看。逐渐，她又给人们留下了有股“牛”劲的印象。正是这股知难而上的“牛”劲，促使她的条件在不断转化。

戏曲表演艺术有自己的特殊形式，演员必须熟练地驾驭唱、做、念、打基本功，作为艺术创造的手段。这些手段的掌握和运用，不经过坚持不懈的勤学苦练，是不能掌握的。郭霄珍同学可贵之处，正在于她

郭霄珍勤学记



贵在坚持

园丁

持之以恒，一步一个脚印地苦学苦练。课堂上，常见她汗水湿透衣衫，闲暇时，又常见她对着镜子练习。为了练嗓，她几乎每天提早起床，为了练好打“出手”，踢伤了腿，碰破了皮，咬着牙继续踢下去，为了掌握“靠旗”功，那件棉大衣湿透了无数次……。四年多来的每个星期天，寒、暑假，她坚持到校练功。有一次在练功时不慎摔伤，小腿骨折，尽管绑着石膏绷带，她仍然躺在床上，自己拉着胡琴反复琢磨唱腔的韵味。俗话说：“慢鸟先飞”，郭霄珍同学凭着自己的勤，总是先于他人到达一个终点又一个终点。

在排《女驸马》过程中，郭霄珍为了更好地学习严凤英精湛的表演艺术，她不仅悉心求教于任课教师，还常扣门向所有曾看过严凤英演出这个戏的老艺人请教，请他们回忆严凤英的表演和演唱，一个眼神，一个细节也要刨根问底。她特意购买了录音机，录下了严凤英的唱段，一遍又一遍地跟着学习唱念的韵味和感情处理。

郭霄珍同学在传统戏《双插柳》中扮演的赵桂英，本是一个弱女子，不幸的遭遇和寻求真理的强烈愿望，使她逐步转变为披挂上阵的山大王。人物行动的变化幅度较大，唱念做打都有所要求，没有较扎实的基本功和对人物的理解是难以胜任的。郭霄珍勇于拼搏，在酷暑炎天，绑上靠旗，戴上翎子，在难度较大的动作上狠下功夫。一方面又不满足于一招一式地搬演死程式，在作者和导演的反复启发诱导下，她开始去探索人物的内心世界。她一举一动、一腔一调地反复揣摩，力求与人物的感情相吻合。尽管她生活阅历少，每走一步都很吃力，但毕竟是迈出了创造的第一步。

当然，郭霄珍同学仅仅是一棵刚刚破土的幼苗，距离成材还是遥远的。但她毕竟在阳光的沐浴下，园丁的培植下成长着。希望她继续以坚韧不拔的毅力，在学艺的道路上，攀援而上。



题头照片：郭霄珍（马宗宗摄）

安徽黄梅戏剧团在香港首场演出

《罗帕记》后，观众上台与演员合影



——赴港演出现观感

黄新德

“丽的”电视台的直播

我们黄梅戏剧团应香港联艺娱乐公司的邀请，于八一年底赴港演出，时间虽不长，却使我深深感受到香港同胞对黄梅戏的热爱和对祖国亲人的无限深情。

作为先头部队，我们到香港的当晚，顾不得旅途劳累就直奔香港“丽的”电视台，接受直播采访。这个电视台是香港两家规模及影响最大的电视台之一。我们的专题被安排在观众最多，称为“黄金时刻”的“着灯开饭睇电视”节目之中。（注）

当我们会见节目主持人刘家杰先生时，许多工作人员纷纷围上来，



本文作者

编者注：“着灯开饭睇电视”意思是在开灯吃饭时看电视。这个时间人们下班休息，看电视的人最多，因此往往把最佳节目安排在这一时间。

问长问短，甚为热情。直播前进行了坦率的交谈，他们对黄梅戏的起源、发展、剧目、特色等问题，都非常感兴趣。

直播开始后，刘先生问道：“恕我直言，在我的感觉中，黄梅戏很好听，但也很单调，好象反来复去只有这么几句：

5 3 2 5 | 3 3 2 1 | . 2 2 1 | 3 2 1 | ”

他的学唱活跃了气氛，大家哄笑起来。

我回答说：“不，我们黄梅戏的曲调非常丰富，刘先生刚才唱的只是其中一段，这是“彩腔”中的“对板”，据说香港很多黄梅戏电影都用了这个曲调，大概是《天仙配》、《女驸马》你们太熟悉了，觉得好听，就反复用这一段。其实黄梅戏有平词、彩腔等板腔体的曲调，还有极为丰富的花腔曲牌，不下数十种。”

刘先生说：“噢，原来如此。我们香港有许多黄梅调电影，如《梁祝》、《倾国倾城》、《江山美人》、《貂蝉》……曲调都来自《天仙配》等，您能否为我们演唱几段，说明问题呢？”

我说：“完全可以。就说《天仙配》、《女驸马》里的唱腔就很丰富！”我唱了“龙归大海鸟入林”一段，马兰唱了“为救李郎离家园”一段，引起了热烈鼓掌，连说：“好听，太好听了！”

刘先生接着又问：“这样看来，黄梅调确实丰富。请问，您看过香港、台湾的黄梅调吗？”

我说：“可惜没有看过，但听过一些录音。”

刘先生又问：“您认为唱得如何？区别何在？谁是正统？”

我略加考虑，答道：“台湾、香港的同行们唱得都不错，但恕我冒昧，总觉得是在唱歌，缺少地方色彩和乡土气息，我们之间的区别就在这里。黄梅戏的地方语言是安徽独有，正如我们不会说广东话，唱起粤剧来，听着也有些别扭一样。”

刘先生一面点头一面紧接着提出一个问题：“十多年前，港、台确实掀起过黄梅调热，近年来已经消沉，你们这次来港，有何估计？是否乐观？”

我笑着说：“尽管我们的艺术水平有限，但黄梅戏通俗易懂，优美动听，有着广泛的影响和基础，希望能得到香港观众及艺术界朋友的批

评和指教！”

接着刘先生询问了演出日期和剧目安排，并向电视观众作了热情洋溢的介绍。电视采访以播放《罗帕记》实况录像的片断结束。

离开电视台，汽车奔驰在灯火通明、高楼林立的公路上，我才松了一口气。这样的场面对我来说，是多么陌生和紧张啊！刚想眯一会儿眼睛，嘎地一声，汽车停下了。哦，银行界的朋友们正等待着我们参加他们的欢迎宴会呢！

记者招待会

我从来没有参加过什么“记者招待会”，更何况是在香港这个特殊地区。有几十家不同观点的报馆的记者参加的“招待会”，将是一种什么场面呢？招待会上他们又将提出些什么问题呢？

时间终于到了。怀着象第一次登台演出那样的心情，我踏上了赴会的路程。会场设在敦煌酒楼的一个大厅里。我无心欣赏那金碧辉煌的建筑，更没留神那布置豪华、款式新颖的阵设，一眼就注意到“联艺娱乐公司记者招待会”的白色立体大字挂在正中。一张铺有绿呢桌布的长桌上放着麦克风和彩色电视机，桌后一排高背椅，恰似童话中国王的金交椅。无疑，这是为我们安排的席位。啊，这是另一个舞台！我能演好这场戏么？会场内摆开几张圆桌，好象是举行宴会。怎么，这样的记者招待会？我的思想一时不知想到哪儿去了。

不一会，一群男女记者，蜂拥而至。签名后每人拿到一套我们剧团这次演出的说明书，会议便开始了。联艺公司经理谢益之先生首先致词，接着田瑛副团长代表剧团致答词，然后播放演出录像，播放后便是记者们的提问。一刹时镁光灯闪个不休，令人眼花缭乱。记者们首先提出些礼貌性的问题。不料紧接着来个“掺沙子”，东道主请我们几个人分坐到各个桌子上，和记者们共进午餐，席间采访。小马兰也许和我同样心情吧，不习惯这种陌生的场面，趁机就和我坐在一起了。记者们一边吃一边似乎漫不经心地提出许多出乎意料的问题。

记者们非常关心黄梅戏著名表演艺术家严凤英老师的悲惨命运和遭遇，多次询问她的家庭近况和艺术上是否后继有人等问题。



黄新德、马兰在宴会上即席表演《天仙配》 （黄新德供稿）

一位记者问道：“你们在国内演出受欢迎吗？黄梅戏现在还吃得开吗？”

我自豪地说：“黄梅戏有着丰富优美的曲调和浓郁的地方风格，所以历来就吃得开。安徽现在已有四十个专业黄梅剧团，连湖北、江西、江苏、福建也有专业的黄梅剧团呢！因此黄梅戏的生命力是旺盛的，我对自己从事的事业充满信心。”

对我的回答，记者们甚为惊讶和羡慕。尽管黄梅戏在港、台十分流行，光电影也拍过将近十部，但至今为止还没有专业剧团，所以如何“正统”得起来呢！

一位女记者问道：“您对香港印象如何？和大陆相比较，您有何感想？请直说，决不披露！”

我说：“香港商业繁荣，市容整洁。同胞们十分友好，但大陆也很稳定和安宁。你们这儿的噪音我就受不了，来了几天，都没有好好睡觉，不到五分钟一架飞机轰鸣而过，太刺激了。大陆的生活水平目前虽然比不上香港，但有保障，现在还落后，以后一定会好起来的。我们要学习香港的经营管理方法和先进技术，但有些方面就不能学了……”。

大家点头赞同，接着又请我谈谈工资多少，生活如何？

我说：我们工资和你们相比，可以说是很低了。但我们并不紧张，

首先房租便宜，约占个人工资的十分之一，还有公费医疗。而香港六平方米房间的租金就要七八百元，去了工资的一半，真吓死人。一个桔子也要几元钱，你们工资高，开销也大嘛。”

一些记者对我的介绍非常羡慕，纷纷议论，甚至诉起苦来。

一个记者显得很有把握地说：“安徽一直没下雨，今年是个灾年吧？”

我说：“江南江北情况不一，但是实行了各种形式的责任制，我亲眼见到，农民富起来了，手里的钱也多起来了。”

还回答了许多意想不到的问题。记者们东一榔头西一棒子，我感到好笑。现在想来，他们大多数是不了解真情，想多知道一些祖国的近况。

会议终于结束了。一位记者笑着对马兰说：“你们这位黄老师很老练哪……”。我不知道他说的“老练”是否还有其它含义，但我只不过说了真话罢了。

黄梅花香海外

刚到香港的当天晚上，从电视屏幕上看到了台湾演出的《天仙配》“路遇”片断，引起了我的极大兴趣。台湾的同行们是怎样演唱“黄梅调”的呢（港台称“黄梅戏”为“黄梅调”）？

台湾的黄梅调《天仙配》是由女演员扮董永的。我这个从大陆来的男董永既感到新奇，又觉得有趣。剧中曲调大都是套下来的，洋嗓子，电子琴，夹上普通话。按我们这些被香港报纸称为“原装黄梅戏”的正统派看来，她们的确走味了。

《天仙配》这个黄梅戏传统剧目，正如香港《东方日报》的文章所说：“熟得不能再熟了”。是的，国内拍摄过两部影片，港台也各自拍过《七仙女》宽银幕电影。我们这次来港还要上演这个戏，舞台剧能与电影相比吗？观众听得懂吗？《天》剧本身影响极大，严凤英老师又不在了，我们这些青年演员会不会让观众失望呢？个人事小，集体荣誉、剧种的影响事大。现在该是拼搏的时候了。

结果，演出受到了各界的好评。尤其是《天》剧的效果最为强烈，

场场爆满。不仅每一幕间都报以热烈的掌声，甚至一段唱腔，一个身段，一个特技，都有满堂采声。剧终的谢幕更是激动人心，紫红色的绒幕不停地闭、开，台上台下，融成一片，热烈的场面使人久久不能忘怀。

在港台及东南亚享有盛誉的香港导演李翰祥先生拍过很多电影，仅黄梅调影片他就拍过将近十部，因此他对黄梅戏抱有深厚的感情。在连看我们几个戏之后，他高兴地对我说：“小黄，你演戏节奏鲜明，情绪饱满，扮相唱腔都很好，希望你要努力呀！要根据自己的条件，走自己的路，不要盲目摹仿。仅仅停留在摹仿是没有出息的。”他毫不客气的指出我的不足：“分别前的欢乐要注意分寸，分别时的悲痛现在还不太感人，要认真找一找原因”。他唱起“从空降下无情剑”一句，对我说：“七仙女说出了真情，董永此时完全惊呆了，不可能立即反应过来，在音乐起奏后应该有个小停顿。没有过程，也就失去了悲剧的感染力……”回到广州演出时，我照李导演的指点试了一下，果然效果不一样。

李先生多次询问黄梅戏的历史和发展情况，找我团的演员、乐队交谈。他谦虚地说：“你们来了，是个好机会，虽然我拍过黄梅戏电影，但对黄梅戏了解还不深刻，要好好学习一下。”

李导演诚恳地说：“你们应该出几部新作品，我对黄梅戏的兴趣丝毫不减退，以后要有机会我还会干的。”他还说：“你们剧团的阵容不错，到台湾去一定红。我的几部黄梅戏在那里就很受欢迎。你们去演出，肯定得了。邓丽君十三四岁时参加了台湾黄梅调演唱比赛大会，夺得了冠军，因而红了起来……。你们什么时候到台湾去演出呢？”

是啊，什么时候和台湾艺术界的朋友交流技艺，让那里的同胞也看看真正的“原装”黄梅戏呢？我相信这一天不会太远了！



(题头照片：陈小成摄)

黄梅戏“花腔”调式浅析

申旭光

黄梅戏“花腔小戏”的唱腔是相当丰富的，它是整个黄梅戏音乐宝库中一笔珍贵财产。除了具有旋律优美、朴实的特点以外，还有着相当丰富的调式色彩。在旋律的进行中，常常带有各种形式的调发展因素，这种独特的旋律法，构成了黄梅戏“花腔小戏”的独特的风格。

黎英海在《汉族调式及其和声》一书中说：“通过破坏基调平衡，以调的色彩的对比求得乐思的新的开展和变化，调接触的发展便成为音乐中重要的表现手法。”黄梅戏“花腔小戏”中的调式变化，正是采用这种手法。它不断地破坏原调的平衡，在矛盾中推动旋律的变化、发展。可见，那些民间艺人，劳动人民真是了不起的作曲家。

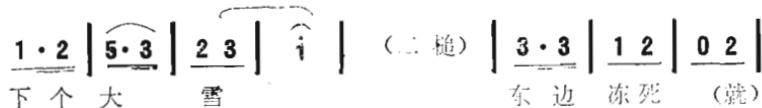
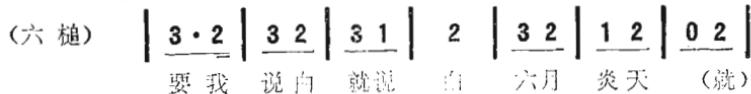
黄梅戏“花腔小戏”诸腔的调接触，大致有以下几种类型：

1、调式变换。调式变换是调接触的一种形式，可以看为结构意义相对大些的调接触。例如“新八折”就是这种类型：

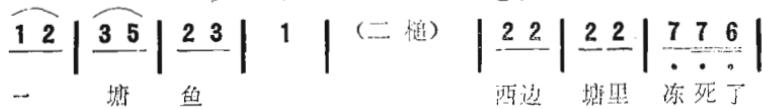
(例一) “新八折”

$1=F$ 2/4

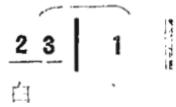
F宫



C宫



F宫



上例从开始到“东边冻死一塘鱼”处的调式为F宫，从“西边塘里冻死了鳌”到“磨子一冻两半截”处的调式转为C宫；从“列位若是不相信”直到结束，调式又转回原F宫。整个曲调的调式变换过程为F宫——C宫——F宫。这里所采用的调式变换的手法是民间常用的“去上换乙”的手法。从曲调中可以明显地看出，当调式从F宫转为C宫时，原曲调中的“1”

音消失了，代之以原曲中未曾出现过的“7”音。在新的C宫调式的曲调中出现了肯定其调式的“5”与“7”的大三度音程。在曲调的调式转换过程中给人的感觉是：既有明显的离调感觉，曲调又很流畅、自然。又如：

(例二) “吐绒记”的莲花落(丑唱)

1=C 2/4 A羽

过渡句 G 商

上例1——6小节为A羽调式，通过7——9小节的过渡句，转入G商调式，宫音移低了五度（或移高四度）。这里采用的调式变换手法是民间常用的“掐工添凡”的手法。可以清楚地看出：从曲调的第十小节处开始，原曲调中的“3”音消

失了，出现了肯定新调式的“4”与“6”的大三度音程。

以上两例，都属于结构意义相对大些的调接触，它们几乎是整个乐段的离调，因此，属于“调式变换”的范畴。

2、暂转调。“在结构意义上较小的调接触，我们可以说它是‘暂转调’。”（黎英海《汉族调式及其和声》P.49）黄梅戏花腔小戏中的暂转调唱例也是相当普遍，相当有趣的。如：

（例三）“兰桥汲水”（旦唱）

1=F 2/4

(六植) | 1 · 2 | 5 3 2 | 1 1 3 | 2 2 — | 3 2 3 2 |
杉木水桶 辛郎儿 唆拿一
(担) | 1 6 5 3 | 2 2 6 | 1 6 . | (二植) | 6 5 . 6 | 2 7 6 |
溜郎儿 唆 桑树扁担
5 . 6 | 2 7 6 | 5 . 6 | 1 1 | 1 2 5 3 |
辛唆溜唆 溜郎儿 唆 秧儿
2 1 | 2 3 2 7 6 | 5 6 1 | 2 6 6 5 6 | 5 — |
唆忙上肩 什当溜儿 唆
(二植) | 2 3 2 7 6 | 5 6 1 | 2 6 6 5 6 | 5 — |
忙上肩 什当溜儿 唆

上例是一个C徵调式的唱段，从“桑树扁担”处，出现五

个小节的暂时离调，转入C宫调式。这里的暂转调宫音移高了五度（或移低四度），但它和原调式主音的音高位置是相同的，因此，属于“以徵为宫”的同主音转调。又如：

（例四）“卖杂货”（丑、旦对唱）

1=F 2/4

(丑) 问 声 娘 子 娘子 爱什 么 呀呼 呀
 爱的是 绫 罗 呀呼 呀 (丑) 你 爱 绫 罗 爱 几
 多 呀呼 呀 货 僮儿 来 喂得 喂山 喂
 呀 得 呀衣 哟 我 爱 唉 绫 罗
 外 绫 罗 爱 呀 爱 好 多 哇
 货 僮儿 来 喂得 喂山 喂

b B宫 (二 槌)

..... (下略)

上例原为C徵调式，但曲调进行到24——28小节“爱呀爱好多”处时，突然落在“4”音上，给人以明显的离调感觉。

这里的离调是由C徵转入^bB宫，然而，这时的离调只是短暂的，在一个“二槌”的过门后，又回到了原调，因此也可以说它是“暂转调”。

3、调式交替。“调式交替的特征是：在结构内部体现出不同调式的‘交叉混合’或‘平行对置’，它比暂转调中的调式变换的意义还要小些，色彩对比却较为明显而突出。”（同上书P.60）在花腔小戏的一些唱段中，调式交替的特征是很明显的。

（例五）“小补缸”曲一（丑唱）

1=F 2/4

（例六）“小补缸”曲二（丑唱）

1=F 2/4



以上两例是典型的调式交替的唱例，它们的唱腔与过门彼此构成独立的部分而交替进行着。“例五”中第一句唱腔与过门是徵、宫的交替，第二句唱腔与过门是宫、徵的交替。”

“例六”中第一句的唱腔与过门是徵、商的交替，第二句唱腔与过门是宫、徵的交替。”“例五”与“例六”同时具备了结构上的对置和调式色彩的对比，而两者又在旋律进行中巧妙地结合在一起，因此，把它们作为调式交替的唱例还是比较合适的。

4、调式的游移。“调式的游移常常表现在同一首民歌的结音的改变，在保持旋律基本面貌的条件下改变调式。”（黎英海《汉族调式及其和声》P.75）黄梅戏唱腔中调式游移的现象是很多的。板腔体唱腔中的男、女平词的落板都属于这种现象。在花腔小戏中，这样的现象更为普遍。

（例七）“送绵罗”（旦、丑齐唱）

1=F 2/4

过了这山 坡 来到这道 河 姐 妹
 呀 二 人 哪 偷 哇
 偷 的 个 偷 快 乐 呀

上例原为C徵调式，而结束句突然落在“4”音上，调式转为**B宫**，宫音在原调式基础上移高了四度（或移低五度），属于不同宫系统的调式游移。

（例八）“打豆腐”（大牌子）

1=C 2/4

(六槌) | 5 6 6 5 3 | 0 1 2 | 6 6 3 | 6 5 3 |
黑着 黑着 天色 晚

(二槌) | 5 5 6 1 | 5 6 5 3 | 0 1 0 3 | 2 3 5 3 5 |
小六 收拾 转回家 小 六 收 拾

| 0 5 0 2 | 3 . 2 1 6 1 | 0 3 2 1 6 5 | 6 — |

转 回 家

如果把上例的最后两小节去掉，（实际上《新事新办》等戏中已经这样唱了）曲调也很完整，调式为C宫。而加上最后两小节，就出现了调式的游移，变为A羽调式，但是调式变了，宫音并没有变，因此，属于同宫系统的调式游移。

从例七、例八的唱例来看，它们都是在曲调的结束处，在保持旋律基本面貌的前提下，破坏了原调式的平衡，代之以一个新的调式色彩，因此，都属于调式的游移。作为黄梅戏音乐重要组成部分的花腔，为黄梅戏这朵鲜花增添了不少色彩。它在演出剧目中得到了广泛运用，在塑造一些朴实、诙谐、俏皮、油滑、粗野等音乐形象时，有时比板腔体的唱腔有更独到之处。本文是在学习黄梅戏传统唱腔的同时，试图以民族调式的理论去分析黄梅戏的部分花腔，不妥之处，希望得到黄梅戏音乐界前辈和同行的批评指正。

注：本文引用的花腔，全部选自王兆乾编著《黄梅戏音乐》一书。

再谈变声期嗓音的 保护与训练

黄 雁

我曾根据自己的教学实践，写过一篇《戏曲演员怎样渡过变声期》的文章，刊登在《戏剧界》1980年第二期。其中谈到在变声期必须加强呼吸训练，宜以中小音量练习中音区；武功训练与嗓音训练的辩证关系；声训教师与唱腔、武功、排练教师怎样配合，排练和演出如何恰当安排等问题。这里，我把近年来对变声期学员的观察和训练中发现的问题再谈一些体会，希望得到指正。

一、变声期到来的明显预兆

变声期到来的前夕，身体发育出现一些明显迹象，使我们可以预感到变声期即将开始。根据我对十八个男学员的观察和记录，变声前夕普遍有两种明显预兆：一是乳房胀痛，起小核子，而且都是先左后右。有的人这时嗓音就开始变化，有的则在核子消失几个月之后嗓音才开始变化。例如，学员甲出生于六六年七月，八〇年元月胸部不舒服，四月左乳起核子，五月右乳起核子，五月底嗓子开始不舒服；学员乙出生于六四年元月，七八年五月开始两乳胀痛，直到七九年三月痛止，九月嗓音开始变化；学员丙出生于六三年五月，七八年十月至七九年二月乳胀，七八年十一月嗓音便开始变化。其他人都有相似的乳胀与嗓音变化相关联的征象。有的人甚至在变声期还发生过两次乳房胀痛。二是身躯发育特别迅速，似乎几日不见，便长高了不少。所以，当发现某学员成长很

快同时嗓音变化，则百分之九十以上是变声，而不是发声器官有了别的什么毛病。但是，也有极少数例外，他们没有变声前兆，既无乳胀现象，也不起核子，身材增高亦不明显。例如，一个陈姓学员，出生于六五年五月，八〇年四月至今，说话和演唱略带低沉和沙哑；另一个学员出生于六三年十月，七九年十一月至今，发声有微沙之感。这两个学员原来都是声音较亮，但偏窄。从各方面观察、分析判断，他们也都处在变声期，但又都能唱得上调。对于这两个特殊例子，我仍在密切注视中。

二、在变声激化期（旺盛期）如何进行嗓音训练。

变声激化期是变声的高潮期。从发声特征看，是出怪音最多，声音嘶哑最厉害，甚至是发不出声音来的一个短暂阶段。在这个阶段里，我既反对越哑越喊，以求出“真嗓子”的蛮干倾向，也反对放弃必要的发声训练，作绝对的消极休息倾向。我在变声激化期采取了三个“相结合”的声训方法，即有声练习与无声练习相结合；声乐教师与武功唱腔、排练教师相结合；教师与学生相结合。

在无声与有声练习的结合方面：

1、根据几种常见的呼吸方法，作交替的纯呼吸练习，进行无声训练，特别要使学员掌握正确的胸腹式呼吸方法要领，真正体会到横隔膜（肌）的部位、呼吸支点等，为正确发声打下基础。

2、作发声器官配合的练习。启发学员用吃惊、惊喜的感情，体会口咽腔如何自然打开，以便能动地控制发声器官；体会小舌上抬、喉头放松，以便演唱时声气畅通；为适应地方戏真声唱法的需要，则引导学员揣摩含沙果（即花红）的动作，以体会喉咙的适当开张度，避免因喉咙过份撑大而造成声音靠后、发僵，或因喉咙打不开而使声音受挤压。同时，这种动作可使喉头稳定、喉节下移、嗓音升高。在上述教学的基础上，为适应变声期和本剧种的需要，我编写了一些无声和有声练习，并按照各个学员的嗓子状况，选择适当的唱腔，让他们在许可的音域中（一般是自然音域）进行不太费劲的练唱。

在声乐教师与武功、唱腔、排练教师的结合方面：

各科教师在明确变声期嗓音保护的重要性之后，对各自的课程安排和对学员情况的了解经常互通情报，以便对他们的训练作出特殊对待：武功课尽量减轻他们的体耗，唱腔课允许他们降调练习，排练课允许他

们低声或无声参加排练。本学期由于男学员大多数处于变声期，在唱腔考试中，我们将原定的**B**调降为G调演唱。

在教师与学生结合方面：

1、作变声知识的宣传教育。凡有关这方面的文章、经验介绍，都及时组织学员进行学习，使他们正确掌握变声规律，正确地对待变声期的训练，告诫他们，不要在赞扬声中昏昏然，妄图“跳过”变声期，也不要错误否定之下萎靡不振。

2、教育学员按照教学步骤和声音发展规律办事，经常主动向教师反映自己的生理和嗓音变化情况，以便教师“对症下药”，防患于未然。

3、教育学员注意冷热，注意饮食，注意劳逸，预防疾病。

三、变声后期的声训必须保、练并重

在七八年招收的学员中，我把声训重点放在男学员身上，在男学员中又把重点放在变声期学员身上，在变声期学员中又把重点放在变声后期学员身上。因为变声后期一般时间较长，是个恢复阶段，嗓音是否变好，除了变声初期和激化期必须很好加以保护与科学地训练外，变声后期的声训则是主要的关键。变声后期的嗓音特点是，声音低沉，沙音少见，逐渐成熟，但持久力差，仍有反复现象出现。有些老艺人称之为“出仓门”，意思是说从“倒仓”中开始出来，有点声音了。从我团几个渡过了激化期的学员看，心理状态是，想唱而又怕唱，因为嗓子有了明显好转，但声音变化大，对高音产生畏惧感。这个阶段如不加强训练，就会把变声后期无限拖长。黄梅戏的男声需要一定的高度，因此，声训工作必须由前段重于保逐渐过渡到保、练并重。我重点观察和摸索了五个男学员的情况，有两个是七八年下半年开始变声的，有两个是七九年中开始变声的，有一个是八〇年上半年开始变声的，他们都已渡过了激化期，处于嗓音恢复阶段。根据他们声音的不同状况，在练唱时间、高度上区别对待的前提下，这时总的要抓如下几点：一是明确告诉他们在这阶段必须加强练习；二是复习老唱腔，便于恢复自然通畅的演唱效果，解脱恐惧心理；三是打开喉咙和鼻腔找高的位置；四是喉、颈、胸腔放松找气的深度；五是加强唱腔欣赏，进行风格品味。围绕这几点，我进行了以下的教学训练：

为了改变变声后期学员唱时因紧张爱伸颈的习惯，启发他们的兴奋、舒畅感，除单独练习一些鼻腔、喉腔放松和打开动作之外，还诱导他们按照某种想象情景进行发声。如“你很久未回家，爸爸妈妈却突然出现在你的面前，……”这时发出的“啊”、“呃”一般是比较流畅的，让学员在类似这种想象中作几个主要元音练习，是比较理想的，如：

男 $\begin{array}{cccccc} \overline{5} & \overline{3} & \overline{5} & \overline{6} & \overline{6} & i \\ \overline{a} & e & & i & o & u \\ \text{啦} & \text{勒} & & \text{哩} & \text{罗} & \text{鲁} \\ \overline{ü} & & & & & \end{array}$

女 $\begin{array}{cccccc} \overline{3} & \overline{2} & \overline{1} & \overline{2} & \overline{6} & \cdot \\ \overline{a} & e & i & o & u & \ddot{u} \\ \text{啦} & \text{勒} & \text{哩} & \text{罗} & \text{鲁} & \text{吕} \end{array}$

在喉、鼻腔打开的基础上，保持喉头稳定，进而加以扩张（如男声练习曲中第一小节的1音在喉头稳定的基础上加以扩张），是克服喉头紧张、伸颈的重要关键。

用甩腔（戏曲中练声的主要元音）a/i/e引导变声后期学员由低到高找高音位置，特别是找它的尾声位置。我选择了《碧玉簪》中唱段“笙箫管笛奏重重”让学员按一定的声音位置练唱，通畅后再适当升高，效果比较理想。

同时，我也吸取了歌唱中三点（咬字点、气息点、共鸣点）一线的经验，编写单句或唱段，引导学员进行气声练习。如：

$\begin{array}{cccccc} \overline{5} & \overline{i} & \overline{i} & \overline{i} & \overline{3} & \overline{3} \\ \text{美} & \text{丽} & \text{的} & \text{春} & & \\ \overline{2} & \overline{\cdot} & \overline{3} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{5} \\ & & & & & \cdot \\ \overline{5} & \overline{2} & - & & & \\ \text{容} & & & & & \\ \overline{1} & \overline{\cdot} & \overline{-} & & & \\ \overline{16} & \overline{5} & - & & & \end{array}$

要求学员以一种陶醉于美丽的春色的感情练唱。抒情可使胸腔自然打开，气有深度，前面的5 1 1 1可体会咬字点和气息点，后面的旋律平稳，平稳则可练习气的保持。女同学结合到黄梅戏《天仙配》中的“神仙岁月我不爱”的“爱”字练唱。黄梅戏男唱腔的高音多在**B**的1字上，这条发声练习对扩展男学员的音域也有一定的帮助。

戏曲界有句行话“千斤道白四两唱”，可见“念”的重要性。因此，要把气息、位置与咬字结合起来。我选择了白云生谈民族传统唱法的绕口令“街南来了个瘸子，右手拿着个碟子，左手扔了个茄子，气坏了瘸子，用脚踢倒了橛子，右手拾起了破碟子，左手提起了茄子，没有橛子，摔不倒瘸子，摔不了碟子，扔不了茄子，没有瘸子也踩不倒橛子。”以训练口舌的灵活性，在此基础上，要求逐渐提高声音位置，由轻到重（力度变化），由低到高（声音位置变化）。

关于音域扩展，要在发声器官配合协调的基础上，进一步教授方法，启发情绪，因势利导。事先可不告诉真实高度，以免造成学员精神紧张，唱完后再说明上调情况，以资鼓励。

在声训时间和选材上也应加注意，当学员情绪好、嗓子感觉舒服、有唱的兴趣时，尽可能安排练唱和进行有针对性的辅导。我采取随时上课、个别上课的方法，收到了好的效果。教材要尽量选择轻松、抒情、音程跳动不太大的练习曲和唱腔，不致过份加重他们的负担。

总之，变声后期学员的嗓子仍然是脆弱的，切不能认为变声激化期过了就太平无事了。一个生病刚愈的人要十分注意保养，否则，旧病复发，更难医治。如果学员较顺利地渡过了变声激化期，而在变声后期却因各种失误损坏了嗓子，变好的可能性就更小或拉的时间更长了。因此，在变声后期仍要十分注意声训方法和保护措施，循序渐进，引导学员掌握“高位置，深呼吸，巧协调”的技巧，去追求音调的高度和音域的宽度，提高演出效果，不能急于求成。

四、对变声期研究工作的设想

《全国戏曲教学嗓音研究交流会纪要》和近年来的一些文艺刊物上介绍的不少有关变声期嗓音保护与训练的方法和经验，引起了戏曲团体对于变声期这个特殊生理发音阶段的关注。但是，直至目前为止，我认为，还有许多问题急待解决。首先，仍然是对变声期的认识问题，一般

情况是，专业教学单位（如戏曲学校）较为重视，能正确对待整个变声期的训练工作。而戏曲团体，特别是县级戏曲团体，往往强调条件，只对变声激化期比较重视，而对变声前期和变声后期往往因急于用人而忽视。实际上，对前期的忽视，会给激化期的保护与训练带来许多麻烦；对后期的忽视，则使激化期的辛劳有付诸东流的危险。因此，对变声期应分不同阶段明确指出其特征，提出保、训的建议，进一步引起文艺团体的重视。第二，文艺界与医务界应密切配合，找出变声期迟早和长短不同的原因，尽量控制和缩短变声期。也许这是一个科盲的设想。但是，路总是人走出来的，有些迹象说明这并不是百分之百的不可能。只要我们尽可能揭示生理发育规律，掌握训练规律，是有可能达到部份目的的。第三，由于各个不同的剧种对于音域、音调、风格等有着不同的要求，因此，训练方法（其中包括变声期的训练方法）也会有差异。我建议，对于变声期的嗓音研究工作，在探讨共性规律的基础上，各有关方面，还需进一步分剧种组织讨论，交流经验，使我们这个文艺花园中各个品种的花朵都能各制其宜，各得其所，共吐芬芳。

音 谬 不 是 方 言

王 丹

安庆方言把“严”(yán)读成“nián(音年)”，把“事”(shì)读成“sì(音肆)”；把“吃”(chī)读成“qī(音七)”等等，在黄梅戏中运用，增添了泥土气息，使人感到亲切。

但是，有时个别演员将一些字念错了。如《状元与乞丐》的台词：“实在可恶”的“恶”(wù)，被念成了恶毒的“恶”(è)；“埋怨于他”的“埋”(mán)被念成埋东西的“埋”(mái)；《火烧紫云阁》中“玉蝉一只系在身旁”的“系”(jì)，念成了(xì)；《王熙凤与尤二姐》中“逊色几分”的“逊”(xùn)，按照字形念成了“sùn”音。为什么会出现这些音误呢？原因之一，在于人们误认为是安庆方言了。音谬不是方言，两者应该严格区分。

吴头楚尾

一枝花

—黄梅县黄梅戏剧团剪影



段雨

年平均收入约三万五千元。粉碎“四人帮”后，最高年收入达十万余元。自费公助修建了一座有一千二百余座位的剧院和一座职工宿舍楼。

二十七年来，为中央领导同志和外宾作过多次招待演出：一九五八年在湖北洪山礼堂向毛主席和周总理汇报演出了《过界岭》；一九七七年在湖北东湖招待处向叶剑英委员长献演了《一斤二两半》，还先后接待了很多其他中央领导同志；一九七九年为以水上勉先生为团长的日本文化代表团演出；一九八一年又接待了日本佛教代表团；湖北广播电台先后录放了《过界岭》、《陈姑追舟》、《一斤二两半》、《一只解放鞋》等剧全剧；中央台亦播送了演员的唱段；湖北电视台录制了《推

—到戏剧之乡—

黄梅，那唐宋修、别具风格的乱石古塔和一阵阵悠扬悦耳的歌声，总会使人产生一种流连忘返之情。黄梅县黄梅戏剧团便座落在这“吴头楚尾”的地方。黄梅戏从安徽返回娘家以后，深受家乡人民喜爱。县剧团现有演职员八十人，其中演员二十三人，乐队十五人，学员二十一人，编、导干部六人，舞美、灯光、服装三人，是一支素质较好，阵容精悍的队伍。建团二十七年来，约共排演剧目二百七十余台，每年平均演出约二百场，接待观众约二十万人次，

江》、《碧玉簪》两个全剧；中日合拍的大型电视节目《长江》，选录了《天仙配》。人们誉黄梅县剧团为“吴头楚尾一枝花”。

(一)

黄梅县黄梅戏剧团前身名黄梅县人民剧团，是在一九五〇年诞生的。它的队伍主要由采茶戏老艺人乐柯记、余海先、王艺修、项雅颂以及文曲戏艺人涂红记、黄六喜等二十余人组成，以演唱黄梅采茶和黄梅文曲为主。一年以后，转入业余。一九五四年乐柯记等参加湖北省文化工作座谈会，回县后，县委即举办艺人训练班，酝酿恢复专业剧团。一九五五年三月正式成立黄梅县新生剧团，仍演出采茶和文曲。一九五六年，宿松县和平剧团首次来黄梅演出，给黄梅人民送来了生在黄梅、长在安徽的黄梅戏，反响十分强烈。新生剧团在群众呼声中改演黄梅戏，改名为黄梅县黄梅戏剧团。从此，黄梅戏便在自己的故乡临风吐蕊，枝叶纷披。

黄梅县委和县人民政府先后四次对演职工进行了重大调整，充实新的血液，如今是五代同堂，群英荟萃。在戏剧人材培养上，先后十八人次送往省文化局开办的各种戏曲训练班，学习导演、编剧、演员各种基本功，有的学习了三年；先后九人次送往湖北艺术学院学习作曲、配器、乐器演奏，一般学习为一年；送往黄冈地区主办的戏曲训练班培训演员基本功八人；一九六〇年，在经济困难的情况下，仍派团长乐柯记带领学员二十二人到安徽省艺院进修一年，学习各个行当的基本功；先后两次送往安徽黄梅戏学校代训一十五人；还先后聘请省汉剧院老师王英、朱四龙、熊念楚和黄冈地区戏曲老师吴月楼来团带训和讲课，有的任期半年，有的任期一年；一九六〇年聘请了安徽省艺院老师周艳霞、潘学金、吴双、高遂清等四老师来团带训和教课，直到现在还有两人留团工作。此外，省楚剧团石少山、安徽的谢应龙、夏明及安徽黄梅戏学校的老师也先后来团作短期教课和排戏。在剧团内部，强调能者为师，带训新手，一九七〇年抽出四人训练学员二十四人，为时长达三年；一九七八年又抽八人训练学员二十九人，为时长达两年半。培训期间，艺委会定期进行艺术考核。由于坚持不懈的努力，造就了一些人材：第一代人中

有擅长表演旦角的余海先、乐柯记；第二代有胡亚莎、陈枚之等。胡亚莎扮演小生风流潇洒，在五十年代末，省刊《布谷鸟》曾刊文介绍说：“红极一时，深为省内外观众所赞赏”。第三代人，是一批中年演员，也是现在剧团的中坚，为人称誉的有易春华、吕金姣等。易春华嗓音宽厚宏亮，音质纯美，对吐字行腔运气均致力钻研，演唱颇有韵味，人称“黄梅的王少舫”。他扮演《余成龙私访》中的余成龙，《秦香莲》中的包文拯，《屠夫状元》中的屠夫，个性鲜明，给观众留下了深刻的印象。吕金姣则是这一代女演员中出类拔萃的，她的表演和唱腔，给观众以真善美的享受。《戏剧界》八〇年第五期著文评价：“音色圆润，韵味醇厚，行腔运板均含情”，是一位性格化的女演员。她工青衣，擅演悲剧，塑造了秦香莲、孟美女等一个个古代命运悲惨的妇女形象。第五代人二十五名学员，寄托了全县七十余万人的希望。八〇年赴省教学观摩演出，受到省委好评。五代人中乐柯记、曹辉、易春华、吕金姣等四人先后加入了中国戏剧家协会武汉分会为会员；黄雁加入中国音乐家协会武汉分会为会员；严亚楚加入了中国作家协会武汉分会。

(二)

在“百花齐放，推陈出新”的方针指引下，县委和县人民政府组织黄梅剧团对黄梅戏极其丰富的遗产进行了大量的挖掘、整理工作。黄梅戏素有“三十六大本，七十二小出”之称。早在一九五六年便开始改编了《过界岭》、《董教士抢亲》等传统剧目。一九五九年，剧团负责人桂遇秋又组织了余海先、桂友林、张仲元、桂三元、黄济安等同志进行挖掘和整理工作，先后三年调查、访问、记录了大量资料。已搜集整理有《天仙配》、《告经承》、《鸚哥记》、《卖花记》、《乌金记》、《罗帕记》、《荞麦记》、《血掌冤》、《清官册》等大本戏四十五本；《于老四拜年》、《张二姑看灯》、《反情》等属于于老四和张二女故事共八折，串连起来叫《私情记》或《新八折》。《小和尚挖茶》、《劝细姑》、《讨嫁妆》、《张三请菩萨》、《李益卖女》等八十五个小出。远远超过“三十六大本，七十二小出”之数。总数近一百二十万字。经过初步校订后上送湖北省戏工室存档，其中余海先抄本《白布

楼》、《葵花井》，乐柯记抄本《叶武辞院》三个剧目收入了《安徽省黄梅戏传统剧目汇编》。十年动乱后，又组织了一批同志对遭到浩劫的传统剧目进行了清理，还先后改编了《过界岭》（湖北省人民出版社出版）、《柳林会》（原名《董教士抢亲》）、《送香茶》、《陈姑追舟》（省广播电台录播全剧）、《李益卖女》（湖北省出版社出版）、《珍珠塔》、《于老四拜年》、《血掌冤》、《余成龙私访》（黄冈《赤壁文艺》刊载）等大小剧目十三个。

在整理传统剧目同时，积极开展新剧创作活动。先后创作了《羊入虎口》（省人民出版社出版）、《三八炉》（参加省调演并出版）、《刘佐口》、《银河穿过马鞍山》、《水》、《大处着眼》、《夸他》、《两个饲养员》、《一只解放鞋》（参加省会演并出版）、《送粮路上》（收入《地区戏曲专集》）、《乡邮路上》（省出版社刊印专集）、《春花》（省《布谷鸟》刊载）；此外，《这有什么难为情》、《补鞋》、《防空哨》、《贵客临门》、《山花烂漫》等大小新作一十八个，先后在舞台上与观众见面，均有一定好评。

在音乐、唱腔搜集整理上，黄梅剧团也作了重大努力。一九五八年，剧团组织吴造华、余海先、乐柯记、熊利华等同志进行记谱工作，湖北省文化局及时派中南音专师生八人协助整理，连续紧张工作达六个月，挖掘整理了黄梅采茶曲牌二百多个；文曲戏唱腔一百七十多种。整理出来的采茶唱腔集，由黄冈地区作内部资料印出二千册。对传统唱腔的整理和研究，目的在于使它为今天的舞台服务。《过界岭》、《送香茶》以及移植的剧本《三代》，均在唱腔上作了一些改革，观众反映较好。文曲戏唱腔的记录本，也为本地区广济县文曲戏剧团所采用。黄梅县剧团在这些方面作了自己应作的工作。

(三)

建团二十七年来，黄梅县剧团坚持了文艺为社会主义服务、为人民服务的方针，上演了一批有教育意义的现代剧目，如：《姑娘心里不平静》、《激战前夜》、《血泪仇》、《店员老赵》、《党员登记表》、《三代》、《夺印》、《三里湾》、《青年一代》、《八一风暴》、



湖北省委书记陈云显同志接见剧团学员。 (剧团供稿)

了他们的汗水。露天演出，她们双扬袖跪蹉步，膝上的鲜血浸在舞台的糙木板上……他们还为黄梅戏培养业余人才。每年抽一月或半月时间，以公社为单位，集中业余骨干进行训练。七二年以后，又改抽三至四人织成辅导队，脱产长年辅导，一年一轮换。抽出编剧、导演、作曲人员辅导修改剧本、排练新戏和为新戏谱曲。他们辅导了新开、孔垄、带山、刘佐四个公社半职业剧团，快乐、张河、分路、宝兴、胡桥、独山、王枫等二百六十七个大队业余剧团的部份骨干。在当地党组织重视下，黄梅戏之花，开遍全县各个角落，丰富了人们的文化生活。新开公社黄梅戏剧团花旦刘国荣，活泼洒脱；甘桂娥、熊杏华、胡有生刻划人物各具特色；孔垄公社黄梅戏剧团老生傅水明，唱腔浑厚苍劲；小生沈楚良，做工潇洒脱俗；丑行邢仲华，道白幽默风趣……省广播电台分别播送了他们的唱段或选场。新开剧团演出的《打碗记》，省电视台还录制了全剧。人称“一去二三里，村村块块都有戏”，这里也有着县剧团一份辛劳。

党的阳光雨露，滋润着艺苑群葩。人们期待着黄梅县黄梅戏剧团作出更大的贡献。

《江姐》、《红灯记》、《沙家浜》、《磐石湾》、《智取威虎山》、《不称心的女婿》、《洪湖赤卫队》、《红霞》、《于无声处》、《蝶恋花》等六十四个。

长期以来，剧团坚持上山下乡，深入农村。道具行李扁担挑，板车拖，有“扁担挑破望江山，板车碾碎湖脚路”之誉。深山老林，江畔湖角，到处留下他们的脚印；丹江水库，鄂西北公路工地，襄渝铁路工地也洒遍



黄梅戏另一流派的历史和现状

——黄梅采茶戏在赣东北

桂遇秋



流行于以黄梅、怀宁、九江为中心的大江南北五十多县的黄梅采茶戏，是在黄梅县民歌小调特别是采茶歌的基础上，广泛与黄梅县流行的道情、连厢、旱龙船等民间说唱艺术的结合，逐步形成的民间戏曲，黄梅人民叫她采茶戏，又名“喔嘴腔”。自从清代乾隆年间，东流到安徽省安庆地区之后，经过该地区广大戏曲艺人的栽培和哺育，逐步形成了具有安庆地区特色的安徽省黄梅戏。西流到赣东北的一支，仍叫采茶戏。本文着重探讨赣东北黄梅采茶戏的流行情况，错误之处，敬请江西、安徽、湖北黄梅戏的同行和读者指正。

一、从叫黄梅采茶戏说起

黄梅县位于湖北的东部，与安徽省宿松县、江西省九江市、瑞昌、湖口县毗邻和隔江相对。县内的紫云、莹坪、多云等山区，在古代就盛产茶叶，每当茶春，男女茶农们惯唱山歌、小调

和一些长篇叙事民歌，歌颂自己勤劳俭朴的生活和茶叶的丰收。这种优美、抒情的采茶歌，就是孕育采茶戏的基础。清《一统志》载：“紫云山，在县北七十里，山路萦纡，望如笔削，其顶平旷，东西环拱，内有平田僧人植茶，即为紫云茶。”该茶树翠绿，制茶后色光润、条匀整。泡出来叶底柔软、嫩匀、芽尖显露，汤色嫩绿、明亮，味清香醇正。是黄梅县传统名茶。前清秀才郑禹门，在一九四五年秋，为庆祝抗日战争的胜利，给黄梅县郑友村唱采茶戏的戏台上，写了一副语涉双关的对联：“浔阳江上看落日，多云山下听采茶”。下联的意思是：今日演唱的采茶戏，即从前流行在多云山上的采茶歌。《姑嫂望郎》这曲传统小戏，就是以《十二月采茶歌》为骨架发展起来的。她通过姑嫂二人盼望各人的丈夫从外面及早归来的纯朴感情的倾吐，表达了黄梅茶区青年妇女坚贞、纯洁的爱情。如“正月里到采茶，牡丹花，梅花开，望我的郎儿回……”《剜瓢》中的“送同年歌”、《小和尚挖茶》中的“挖茶调”等都属于采茶歌的范围。

黄梅县的茶山，是属于鄂东

整个茶山的组成部份。唐、宋以来，蕲州（包括蕲春、蕲水、黄梅、广济四县）就是有名的茶区。白居易任江州司马时所作的《琵琶行》，有茶商“前月浮梁卖茶去”之句。唐代李肇的《国史补》对蕲州名茶，也有记载：“风俗贵茶，茶之品名益众。……蕲州有‘蕲门’、‘团黄’，而浮梁之商货不在焉。”中国第一部总结茶叶栽培、制作、品味经验的唐代天门人陆羽，为考察蕲州的茶叶，曾到蕲水县北凤栖山下烧泉品茶。后人把它品茶的泉水，叫陆羽茶泉。宋人王元之写了“瓮石封苔百尺深，试尝茶味少知音。唯余夜半泉中月，留得先生一片心”的七绝来怀念陆羽。北宋中后期朝廷在黄州、蕲州各县设立了茶叶经销的管理机构多处。黄梅戏在黄梅之所以叫采茶戏，就是因它源于茶山的采茶歌和其他民歌小调。

黄梅县地处长江流域，古代属扬州之域，汉置浔阳县（浔阳故城在黄梅境内），正式定名叫黄梅县是隋开皇十八年（公元五九八年）。建县历史悠久，文化发达，歌风很盛。清光绪二年《黄梅县志》载：多云山上“樵子放歌，响应山谷，有似属和之者。”

还有太白湖中“渔舟千艇，朝暮歌声不绝，有‘倾倒太白听渔歌’之说。”丰富多采的民间小调，在传统剧目中，特别是“两小”剧目中大量地被吸收。如《绣荷包》中的“十绣”、《闹黄府》中的“十不清”、《三字经》中的“开门调”、《打猪草》中的“对花调”、《种大麦》中的“种大麦调”、《卖棉纱》中的“纺纱调”、《铁笼山》中的“叹四景”、《天仙配》中的“织绫罗”、《胭毡记》中的“打连厢”等等。

从采茶歌和其他民歌小调到采茶戏，经历了一个很长的历史阶段。它发展成采茶戏，大致可分三个时期：明末清初——“两小”或“三小”时期，从康熙初到民国十四年——“三打七唱”时期；这是重要的历史阶段。特别是从乾隆到咸丰年间，是采茶戏由“两小”到“三打七唱”的形成阶段，也就是它的成长阶段。民国十四年（1925年）以后，是它的创新时期，其主要标志是由“三打七唱”的表演形式，发展成管弦伴唱。这个重要的发展，首先是安庆地区的黄梅戏老艺人，在徽剧老艺人的帮助下实现的。

据黄梅县老艺人代代相传：把采茶戏最先搬上舞台，是田、

郭、杜三人。他们是小生、小旦、小丑的代表人物。表演的剧目大多数是“三小”或“两小”戏，剧中人物又多是生、旦、丑三个角色。因此，采茶戏，又名“三角班”。

黄梅采茶戏，成长于乾隆到咸丰年间，可从文史、剧目、唱腔三方面来作初步分析：

从文史资料上考察：鄂、赣、皖毗邻地区地方志和文人诗词上，明、清以前，没有唱采茶的记载。而清代至民国年间的的地方志上，虽然记载不多，但有所发现。《宿松县志》载：“县境西南，与黄梅接壤。梅俗好演采茶小戏，亦称黄梅戏……邑青年子弟，当逢场作戏时，亦或有习之者……”乾隆十二年，浔阳进士陈奉滋的《浔阳乐》，就描绘了古城江州，在灯节中唱采茶戏的盛况：“灯火照龙河，鱼龙杂绮罗，偏怜女儿港，一路采茶歌。”光绪版的《彭泽县志》刊李天英的《龙城竹枝词》把与黄梅段姚隔江斜对的龙城（即彭泽县城）在灯节时唱采茶戏的热闹场面描绘出来了：“锣鼓喧阗鹤焰腾，凤凰山上月初升。采茶歌罢东风起，吹出鳌山太子灯！”另从清代中叶黄梅县举人石乔年

的《重建资福寺记》的反面教材中，可以看出当时采茶戏，已是万紫千红了。石在这篇碑记中，切齿咒骂采茶戏是“借白莲之城（指禅宗五祖寺所在地黄梅县，白莲即该寺顶峰）以奏淫哇。”“如村童之剧戏，亦示黄叶以止啼，嬖优伶之登场，强效具脂而断指。魔风飘荡，妖雨淋漓，未有盛于此时者也。”

从传统剧目上来分析：《张朝宗告经承》、《三担谷》、《白扇记》、《清官册》、《乌金记》、《清风岭》、《鹦哥记》、《私情记》、《叶武辞院》、《杨二女起解》、《李广大过门》、《赶子图》、《小清官》等都是明、清之间黄梅县流行的民间故事。剧中的张朝宗、瞿学富、於老四、张二女、李广大、张德和等都有其人。《清官册》中的于成龙在康熙十年任过黄州知府。

从曲牌上研究：“绣荷包”是花腔小戏中有代表性的曲牌之一。清张林西《琐事闲情续篇》载：“‘绣荷包’一曲，盛于嘉庆初年，无论城市乡村，莫不递相演唱。”傅惜华《曲艺论丛》《绣荷包》考：“曲名之下，俱标曰‘湖广调’以意度之，

此曲当用‘湖广腔’歌之耳”。清、道光年间坊间刊本《白雪遗音》中的“岭头调”与《天仙配》中“织绫罗”插曲、唱词，完全一样。可见《天仙配》的故事，发生在汉代，而形成黄梅戏，是在清代。

从黄梅县的地理环境证实：旧县志对人口有史料可查的，是从明洪武二十四年起，这年全县人口：男女共计 78,733 人。主要居住在灌港以上山区和丘陵地带。这是采茶戏孕育和诞生的地区。灌港以下洲滩和湖泽地区，在明代逐步建成四十八圩，从山区和丘陵移民到这里开垦，采茶戏也随之传到了江、湖地区。康熙五十年，朝廷给黄梅县发了“续生人丁，永不加赋”的诏书，人口在平原逐步繁衍起来。到清末已发展到 63,738 戶，301,168 人。但是黄梅县广阔的平原地区，绝大部分是依山傍湖，当山洪暴发和长江水位过高，便受到水灾的严重威胁。人们在同自然灾害的斗争中，总结了一条逃水荒的经验，就是广泛学唱采茶戏，以备灾年乞讨之用。黄梅戏就是诞生在这样的土壤里。

二、黄梅采茶戏流传到赣东北的路线和主要渠道

黄梅县与九江、瑞昌、湖口等县辖地隔江相对。历史上两省人民在经济、文化上往来密切。黄梅戏从乾隆年间起，开始在赣东北传播。根据五十年代和最近调查的材料，流入江西路线是：

1、由九江、瑞昌方向发展到修水、武宁、永修、铜鼓、德安、星子等县。“武宁采茶戏，其来源据说是湖北的‘黄梅调’。（见一九五二年九月六日《长江日报》）“武宁采茶戏的形成和发展，……是吸收了湖北黄梅戏的大量剧本和音乐。特别是乾隆年间，黄梅县连年遭水灾，许多逃荒的民间艺人，带着‘道情筒’‘连厢’等来到武宁行乞，卖唱谋生；于是黄梅戏的剧本、唱腔和表演艺术，便传到武宁”。（见《江西省采茶戏剧种介绍》中的《武宁采茶戏》）瑞昌县老艺人和戏曲工作者考查：瑞昌采茶戏，是乾隆四十九年，黄梅县由于发生大水灾，灾民们纷纷到瑞昌卖艺：唱道情和打连厢，从而流传过去的。《黄梅县志》载：“乾隆四十八年秋大水，堤尽

溃”。这年冬和四十九年春，人民必然要外出逃荒。解放前与黄梅县艺人共唱采茶戏多年的瑞昌县艺人杨开干，向他的徒弟邓建学传宗：杨的师傅叫徐廷仔，唱生行；徐的师傅叫周英荣，唱旦行；周的师傅叫周圣亿，这五代艺人共唱采茶戏二百年左右，正好追溯到乾隆年间。周圣亿的师傅是谁呢？在瑞昌县再也没有人知道。瑞昌县文化馆从事多年采茶戏工作的范丰庆同志，一九八〇年六月二日说：瑞昌采茶戏，是属于赣东北的一个地方戏。一九五六年成立瑞昌采茶剧团时，我同老艺人杨开干，主持座谈采茶戏的历史沿革。全团老艺人一致公认：瑞昌采茶戏，是从江北黄梅县流入的。流到瑞昌大约有两百三十年左右。一九七九年年终统计：只有二十万人口的瑞昌县，业余采茶戏多达一百五十台，其中南阳公社就有十四台。所演的传统剧目和唱腔，与黄梅县现行的采茶戏完全一样。黄梅县老艺人回忆：一九三五年瑞昌县的小旦杨开干，小生戴维喜、小旦戴业秋、小旦李正洪、正生王中禧与黄梅县梅少堂班子的小生吴福宝、小旦余海先、花脸李世寿、小丑许连喜、小生徐长林

等，多次在黄梅和瑞昌同台演出。有一次在瑞昌瓜山，两县名伶通力合作，演出传统正本戏《铁笼山》（即《三宝记》），梅少堂掌鼓板，杨开千扮公主余秀珍，吴福宝扮举子李子英，李世寿扮寨主余秀海，王中福扮李怀德，震动了一江两岸黄梅、瑞昌的农村。杨开千清脆、宏亮、报字清楚、犹如流水奔腾的唱腔，在黄梅艺人中留下了不可磨灭的印象。杨还在《苦媳妇》这个独角戏中，把一个受尽折磨的农村少妇形象，刻画得维妙维肖，入木三分。九江县沙河公社前塘大队老艺人肖四尖说：“九江县流行的采茶戏，是江北黄梅流传过来的。开始是江北山区茶农唱的一种采茶歌，由歌发展到采茶戏。我们这里几代唱采茶戏的，都是黄梅人在这里传的。我们的师傅桂友林，就是黄梅县戴家坝人。”

2、由湖口、彭泽方向，逐步发展到波阳、浮梁、都昌、景德镇。在波阳、浮梁扎根后，又发展到乐平、万年、余干、东乡、余江等县。上述各县中，浮梁、都昌、波阳、乐平四县又最为广泛和活跃。“景德镇（即浮梁）采茶戏，是由湖北黄冈地区的黄梅采茶戏脱胎而

来，相传明末、清初与江西一江之隔的黄梅县，连年受水灾，人民背井离乡，出外谋生。黄梅县艺人郭牢记等流落在赣东北的茶乡，他们春夏佣工，给人采茶；秋冬农闲，就以“连厢”‘道情’‘旱龙船’等形式，演唱采茶戏，同时在都昌、波阳等地广泛传艺，深受群众的欢迎……由于景德镇历来有大量都昌、波阳籍的工人，这种采茶戏在乾隆年间，便传入景德镇。每年冬天，冰封雪冻，瓷厂停工，瓷业工人不得不另谋生路。有些会唱采茶戏的工人，就相邀集班，到邻县农村去演出，甚至开工之后，有钱人家办喜事，也请他们去唱地戏。窑户老板，也常请他们演戏酬窑神。”（见《江西省采茶戏剧种介绍》中的《景德镇采茶戏》）原景德镇采茶剧团副团长（现退休）、赣东北知名老艺人刘尧生同志说：“我是都昌人，我县及波阳、浮梁、乐平等地区的‘三角班’是唱湖北黄梅流传过来的采茶戏。解放前为区别赣剧饶河调，把采茶戏叫‘黄梅腔’。景德镇窑工，大多数是都昌、波阳人。听师傅相传：他们酬窑神都要请‘三角班’。”这种说法，还可以从文人诗词中得到佐证：《浮梁

县志》的《艺文志》刊吴廷桂的《陶阳竹枝词》：“青窑烧出好龙缸，夸示同行新老帮。陶庆陶成齐上会，酬神包日唱单腔。”

(吴廷桂自注：大龙缸前难烧满，窑人亦都、鄱(波)两帮。每岁陶成，窑户多演包日戏酬神。)乐平县“三角班”老艺人程其柱同志证实：“单腔，就是黄梅采茶戏。因当时没有弦乐伴奏，演唱形式单调，人们叫它为单腔。”程其柱说：“乐平县的‘三角班’原名采茶戏，又叫‘下河调’，是湖北黄梅县流传过来的。我在童年，经常看到黄梅人打‘连厢’，唱‘道情’，在乐平各地逃水荒。我十七岁学采茶戏，唱了六年，由于国民党禁演采茶戏，又改学饶河调。但群众喜欢采茶戏，我们班子在演出时，先唱一折饶河调，再改唱采茶戏。”清代乐平文人何元炳，在《下河调》一首七绝中所描述黄梅采茶戏在乐平流行的盛况，与程其柱同志所说的一致的：“拣得新茶绮绿窗，下河调子赛无双。如何不唱江南曲，都作黄梅县里腔。”(见《焦桐别墅诗稿》同治刊本)这首二十八个字的七言绝句，说明了乐平县的下河调，即采茶戏，是源于黄梅县。当

她传到赣东北之后，本地流行的“江南曲”就很少演唱，而“都作黄梅县里腔”了。波阳县文化馆赵南元同志考察：“波阳县的‘三角班’，在解放前叫‘黄梅调’。据老艺人传说，是从湖北黄梅县流传过来的，在波阳很流行。本地的灯彩，布袋戏也移植过‘黄梅调’。‘波阳渔鼓’至今还保留了采茶戏早期的演唱风格。”

历史上的波阳，是“地杂湖山，襟连吴楚，百货归墟，帆樯安泊”的饶州府。既是富饶的鱼米之乡，又是繁华的商业重镇和文化发达的地区。赣剧饶河调成长和发展的中心，就在波阳。江西省的赣、抚、信、修、饶五大河流都注入鄱阳湖，流向长江。赣东北和皖南的部分县的农付产品、工艺品、竹木等，要从这里集散。黄梅采茶戏传到这里，便受到波阳及鄱湖两岸人民的欢迎，得到了很大的发展。在这里生根之后，又随着波阳艺人和黄梅灾民的脚印，向东南方向发展。逐步形成了两个流派：一是鄱北地区的三角班，它与黄梅县艺人唱法一样，同都昌、彭泽、浮梁地区的艺人，都能同台演出。特点是声腔粗犷、朴实。另一派是鄱南农村的采茶戏，在音乐结

构上与鄱北农村差不多，但在唱腔上比较柔软、婉转。这与乐平、万年、上饶的路子差不多。

8、由乐平、万年而发展到贵溪、铅山、弋阳、横峰、玉山、德兴、上饶、婺源。黄梅采茶戏，在这些地方，虽不如波、都、浮那样广泛，但他们的主要剧目和曲牌，也是源于黄梅。

“乾隆末年，由于湖北（指黄梅）连年水灾，许多人逃到江西，除带一些《打花鼓》、《挑牙虫》、《看相》之类的小戏外，还陆续流传过来一些如《乌金记》、《拷打红梅》等整本大戏和曲调……‘湖广调’部分，是本剧种演出大戏时的常用曲调，它是在原剧种基础上，吸收了湖北黄梅采茶戏中的‘七板’、‘火工’等板式结构……因湖北黄梅原属清湖广省管辖，故而得名。……”（见《江西省采茶戏剧种介绍》中的《赣东北采茶戏》）。最近考证：上饶采茶戏的“湖广调”，即黄梅采茶戏的“七板”，从音乐结构上完全一样。

黄梅采茶戏，流向赣东北的主要渠道，是由于自然灾害，迫使黄梅人民外出逃荒所带出去的。黄梅县属大别山区，县境内由山区南流的河川，又横贯中

部，汇为源感、太白诸湖。南部为冲积层的平原，北部多系高山、二高山。东部主要是丘陵岗地。全境地势，由北向南倾斜，高差达一千公尺左右。明代石昆玉的《桂公堤碑记》载：“黄梅背山面湖，民田尽被泽中，江汉直注，彭蠡傍射，水患岁有。永乐中，筑堤障之。江行屋上，民处泊中。以堤为命”。据有资料可查的：从明洪武十年（公元1378年）至一九四八年，黄梅县发生大的自然灾害有一百零三次，其中特大水灾十五次。道光年间，又最为突出：共发生较大水灾十七次。每次自然灾害的后果是“经旬难望九餐火，斗米堪求八岁儿”，“米价腾贵，民多流亡”，“死者相枕藉”，“有缺粮断火者，举家冻饿而自毙及行路自毙于雪中”。来自群众的口头文学——民谣，更形象地控诉了封建统治者和自然灾害给人民的灾难：“道光道光，十年九荒，皇堤一破，大哭细呻。乞讨卖唱，奔走四乡；病死老父，饿死苦娘；卖儿卖女，雪上加霜。……”传统剧目《逃水荒》，既唱出了灾后尸横泽国，饥寒交迫的惨状，又把逃荒工具用戏曲形式唱出来了：“老公公在外面测

字看相，我婆婆挑牙虫苦度日光。哥哥他每日里道情学唱，我嫂嫂打花鼓带打连厢。”一九七九年秋，我们调查了解放前黄梅县年年受水灾威胁的两个自然村，就更清楚地了解了黄梅县采茶戏的成长与外流的历史：孔垄公社孔东大队梁大墩，一百五十八户，七百五十五人；五十岁以上的男女农民有九十人。其中能唱道情（采茶）文曲的有十六人。其中梁松贵一家，能唱一台戏。蔡山公社新华大队前埠墩，现有七十五户，四百零二人；五十岁以上的六十六人，其中有二十八人能唱采茶戏。他们祖祖辈辈，都唱过道情，都到江西、安徽逃过水荒。把采茶戏传到赣东北。除这条主要渠道之外，次要渠道还有：①木船“装”出去的。黄梅县土地肥沃，如果不受灾，物产比较丰富。境内有太白，源感等大湖，流经宿松、太湖、望江等县。粮食、棉花、油料、烟叶、芝麻等大宗农产品和工业品的进出口，主要航线是经过望江县的华阳。境内严家闸、苗竹林、独山、东观、黄连咀等内湖港口的大木船，可经华阳出长江，中行湖口入鄱阳湖，进入江西各地。长江北岸，黄梅境内的李

英、六家咀、二套口、小池口、段姚等港木船，可以直接在南岸瑞昌、湖口、彭泽、九江境内停泊，也可以顺流而下，航行鄱阳湖各港。由于两省人民经济往来密切，也促进了文化的交流。黄梅木船上的工人，都是沿湖依江一带的农民，大多数能唱采茶戏。他们在停港、装卸、夜泊和座风时，很自然地要唱家乡的采茶戏。这样，就把这朵民间艺术之花，带到了江西的鄱湖两岸。一九二五年冬，连日大风，停泊在湖口的黄梅船帮，曾主动到赣帮、徽帮的船队里唱道情。他们也可以联合邀请黄梅采茶戏的老艺人到船队，以船作台，化妆演出。②名老艺人传出去的。据景德镇刘先生、黄梅县余海先、桂友林等老艺人回忆：采茶戏随着灾民传到赣东北之后，便受到江西人民的喜爱，不少人到黄梅县请名艺人去教场。同治到光绪年间，黄梅县有个名艺人叫帅德化，浑名叫“帅不论”。开始被鄱阳县一个村子请去教场。人们问他能唱什么戏，他说：“不论什么戏都可以唱”。当地群众考他：要他先唱《鸡血记》中娃旦桂枝，他把这个少女演活了；要他唱《天仙配》中的七女，演出

后获得了好评，还要他唱《告经承》中正生张朝宗，他把张朝宗打抱不平、置个人生死于度外，与贪官污吏进行坚决斗争的形象，刻画得淋漓尽致；最后还要他唱了一出小生戏，都唱得很出色，“不论”的名字，就是这样得来的。都昌、浮梁群众，听到这个消息，都纷纷请他去教场。他在赣东北传授的徒弟将近千人。^③地主逼出去的。随着帝国主义政治和经济侵略的加剧和自然灾害的不断，地主和资产阶级经常变换手法，加重对农民和手工业者的政治压迫和经济剥削，迫使不少家庭破产，生活贫困而远走他乡，到景德镇、德安、彭泽、浮梁、都昌、婺源等县落籍种田，燃窑做碗，码头上搬运，矿山上挖煤、茶山上摘茶……这也是扩大流行区域的一个渠道。在景德镇的黄梅瓷业工人，常因冰封雪冻，不得不另谋生路，有些能唱采茶戏的，就相邀组班，到附近农村演出，即使工忙时，也喜欢在业余时间，演唱采茶戏，借以活跃瓷业工人文化生活。在这些业余戏曲活动中，广泛与浮梁、都昌的同行和当地农民群众进行接触，也有的请他们教场和传艺。^④陪着女儿

“嫁”出去的。黄梅人民在年复一年的逃水荒生活中，与赣东北人民结下了深厚的阶级感情，不少人把女儿留在赣东北。这些嫁到赣东北的青年妇女，又大多数在逃水荒中能唱道情（采茶戏）和打连厢，采茶戏因此也“嫁”出去了。

三、黄梅采茶戏在赣东北的发展

黄梅采茶戏在发展过程中，不断受到高腔系统的青阳腔，麻城高腔和赣剧、汉剧、徽剧等高台大戏的润泽，特别是表演程式和服装的选用，都取了上述剧种的长处。传统剧目《血掌记》、《鸡血记》、《罗帕宝》、《张古董借妻》、《铁板桥点药》、《湘子化斋》等，就是根据高腔剧本，结合黄梅戏演唱特点进行改编的。

黄梅采茶戏同其他地方戏一样，从兄弟剧种中，移植自己没有的剧目，特别是湖北的楚剧，天河花鼓戏，江西省的赣南、抚州、南昌采茶戏、安徽省的凤阳花鼓、小倒七（庐剧）与黄梅戏的关系很密切，有些小曲戏，是从这些剧种移植过来的。如来自淮北的有《瞧相》、来自江汉平原

的有《挑牙虫》、来自江西的有《卖杂货》等。黄梅采茶戏传到赣东北之后，又有很大的发展：

首先在剧目上，传统说法“大本三十六，小本七十二”。据最近清理：大本戏在黄梅县有四十五本。小曲戏有八十五个。赣东北各县新增加的传统剧目有《麒麟豹》、《失印配》、《镯头记》、《三姐下凡》、《四姐下凡》、《回荆都》、《尽孝图》、《双贵图》、《白林寺》、《贤关镇》、《红罗山》、《绵羊图》、《文武魁》、《南瓜记》、《双战魁》、《挂袍记》、《百花亭》、《龙恩报》、《姑嫂上坟》、《补皮鞋》、《看镜》、《三娘教子》、《游山西》、《三姐妹看灯》、《三矮子放牛》、《磨镜》、《老裁缝裁衣》、《三矮子跳龙灯》、《哑子背妻》、《闹扬州》、《李化别妻》、《单玉镯》等大小三十三本。这些剧目，都不是“三十六大本，七十二小出”之内的。

其次扩大了流行区域：①由德兴、婺源、浮梁等县的三角班流向皖南的休宁、石台、歙县、屯溪、至德、祁门。这些地区的黄梅戏解放前的唱腔，与黄梅采

茶戏基本一样，但与江北安庆地区黄梅戏的唱腔显然不同。由于黄梅戏进入安庆之后，进行了重大改革，更容易受到人们的欢迎。所以，这支在皖南的采茶戏，再不可能向北发展。目前除了祁门县与浮梁县接壤的闪里，尚有采茶戏艺人和少量业余演出活动外，其余绝大部分地区已被安庆的黄梅戏取而代之了。祁门县文化馆，一九五六年调查、整理的《祁门采茶戏》简介中说：

“祁门采茶戏，在我县闪里、历口地区流行，深受群众喜爱。采茶戏是在清光绪年间由江西浮梁流入我县的闪里、新安等区的潘村、坑口、洪子等村。”“民国十二年由许克瑞组班……到一九四七年就有十二个戏班……”

②浙江省淳安、开化、遂安的睦剧；福建省光泽、邵武、建阳的“三角班”，都是由江西省上饶地区流传过去的。他们目前演唱的主要曲调，仍是“湖广调”，剧目也大多数相同。直到解放后，演唱赣东北采茶戏的专业和业余剧团，仍经常去浙江、福建演出。”

（《江西省采茶戏剧种介绍》中《赣东北采茶戏》）③赣东北采茶戏正本传统剧目被南昌、高安、抚州、吉安、宁都采茶戏移植不

少，如属于“三十六大本”正本戏被上述剧种移去的有《蔡鸣凤辞店》、《乌金记》、《白扇记》、《莽麦记》、《金钗记》、《毛朋记》（《毛鸿写退》）、《卖花记》、《破镜记》、《胭毡记》。《江西采茶戏剧种介绍》中《南昌采茶戏》载：“在发展中先后移植了赣剧，黄梅戏采茶戏和京剧的部分剧目，如《卖大布》、《卖草墩》、《逃水荒》、《喻老四拜年》、《云楼会》、《西楼会》等等。”这六出戏除《云楼会》、《卖草墩》外，都是黄梅采茶戏的传统小戏。

最后，赣东北采茶戏的重大发展，还是在解放后。在党的“百花齐放、推陈出新”的戏曲方针指引下，武宁、瑞昌、景德镇、余干、余江、波阳、德兴、横峰和上饶、九江地区先后成立了专业采茶剧团。湖口、彭泽、星子县成立了黄梅戏剧团。业余剧团遍及赣东北农村。专业剧团在挖掘整理传统剧目、创作演出革命现代戏、进行唱腔改革方面作了大量的工作。九江、上饶、景德镇采茶剧团，对传统唱腔，多次进行录音记谱。江西人民出版社出版了《武宁采茶戏音乐》。九江地区采茶剧团整理的讽刺小戏

《杨驼讨亲》，抹去灰尘之后，是一出优秀传统剧目，上海文化出版社出版了这个戏。景德镇采茶剧团，一九五四年创作演出的现代戏《有窍门》，在江西省首届戏曲观摩会上，获得了剧目奖和表演奖。在各个专业剧团中，普遍地进行了唱腔改革，配上了管弦伴唱，全面结束了“三打七唱”的历史。各地改革后的唱腔，都具有本地方的特色，与原始采茶戏的唱腔有所差异，从而在赣东北形成了以上饶、武宁、景德镇为代表的三种采茶戏了。但在赣东北农村的广大业余剧团，还保持了从黄梅县传过去的唱腔。九江县沙河公社易家垄村，于一九四四年组班，直到现在已发展了四批。这个自然村，现分属两个生产队，但逢年过节，唱戏还是一台。全湾四百人，其中二十岁以上的男女农民有二百人左右，能唱采茶戏的就有一百人之多，可以化妆登台演出的有四十人。群众称它为采茶之乡。一九七九年冬，贵溪县文化局举行了全县三角班（采茶戏）的会演，对恢复和发展采茶戏起了一定的促进作用。

一九八一年七月十五日

一、戏台上的对联

四十多年以前，我在桐城县某乡间一座私塾里读书。塾师经常给我们这些“小蒙童”讲解一些古今对联。五光十彩，无奇不有，其中就有不少黄梅戏戏台上的。记得有两副是这样的：

远听锣鼓乒乓，嗯！定是瑶大头班子；

近看衣冠土俗，哟！原来彭小老黄梅。

谁不爱风流？瞧赵翠花身材娟娟、仪态婷婷，偶逢郊野来游，吴三保当然高兴；

人都贪热闹，看张二女相貌堂堂、言辞了了，只要竹山顺利，余四哥何致反情？

塾师的解释是：瑶大头是桐城人，请末民初的京剧演员、领班，在桐城乡间颇负盛名。彭小老是黄梅戏演员、鼓老，领过班，也是桐城人。

塾师的讲解给我留下了深刻的印象。随着年龄的逐渐增长，每次看戏时先张望一下戏台上可能有对联。

一九四〇年左右，有一次桐

黄梅戏轶闻

(三则)

黄志皋

城老梅树街来了戏班唱黄梅戏，戏台搭在街后的大河西岸，借广阔的河滩作为观众的场地。正是八月中秋夜。戏台屏风上贴了古代名联：“二更半夜二更半，八月中秋八月中。”戏台两边的柱子上贴了新撰写的对联：

生体面，旦体面，谁人不爱体面？

月团圆，戏团圆，大家回去团圆。

不少观众对此联啧啧称赞。除下联说出大家高兴的话而外，那上联中还暗指了两名演员。当

时在这个戏班里演唱小生与花旦的是怀宁人王玉昆和郑少舟。他们扮相俊秀，嗓音圆润，吐字清晰，做工也很细腻，蜚声一时。

“生体面，旦体面”就是指王、郑二人的。“体面”是桐城方言，即漂亮、标致的意思，实际上也是说了观众的心里话。

宿松县山区，解放前一个姓祝的财主家，头重房子是楼房，楼上就是戏台，（当地也叫戏楼），面对二、三两重房子的大厅，专供唱黄梅戏之用。一位教书先生给戏台上写了对联：

**金榜题名空富贵，
洞房花烛假姻缘。**

解放以后，这座房子是某公社机关所在地。“文革”以前，我曾见到戏联尚在。

一九四九年春桐城解放，解放军乘胜渡江南下，乡间纷纷唱戏，表示庆贺。某地唱戏时戏台上对联是：

**解倒悬苦，庆演黄梅，金鼓
响连天，喜效尧民歌击壤；**

**做主人翁，欢呼胜利，管弦
声动地，支援勇士渡长江。**

把唱黄梅戏与国家大事、切身利益紧密地联系在一起写成对

联，是前所未有的。

行文至此，我放下笔。去问邻居老曹同志可有这方面的资料，再充实一下。他听后兴致勃勃地对我说了一段其故乡见闻：

民国十四年左右，有一次宿松程营一带的老百姓，按老习惯在六月初六晚上做“火王会”，请了戏班来唱黄梅戏，并请了当地一位有名气的姓王的老秀才撰写了一副对联，贴在台上。联文是：

**月夜好消闲，看银烛光中，
满眼扶摇金翡翠；
林钟方协律，听荷花香里，
有人高唱玉玲珑。**

联中有静有动，有声有色，切时切事，情景交融，一时传为佳话。

听老曹这么一说，我连忙记下。我觉得最妙是在下联，作者化裁了古神话中白衣仙子吟唱的两句诗：“藕隐玲珑玉，花藏缥缈容”，典雅贴切，意境清新，颇有余味。

以上所录诸联，字句有雅有俗，格调有高有低，作者的角度不同，情趣各异，但都共同证明了这样一件事实：泥土中成长起

来的黄梅戏，不仅为劳动大众所热爱，而且很早就拥有知识分子观众了。其中有的人对黄梅戏颇为熟悉，否则是写不出独具风采的对联来的，更不可能把《游春》、《上竹山》、《反情》等戏剧情节串为对联了。

二、《王道士治精》

一九四一年前后，有一次桐城老梅树街唱黄梅戏，每晚一台，大戏之前（或之后）往往加演一、二个小戏。我那时在街后小学里读书，每晚都是一名小观众。因为戏班逗留时间长，所有大小黄梅戏传统节目都先后端了出来。其中有一出小戏叫《王道士治精》，情节与众不同。说的是：郑某（生）家里一根芒槌*

成了妖精（女），缠得郑某没有办法，于是请王道士（丑）来家捉妖。那个只读过几句《百家姓》的王道士装腔作势，哼经念咒而妖精却聪明机智，出面反击。王道士无可奈何，狼狈而去。当晚演芒槌精的演员是郑少舟，演王道士的是徐世云（桐城人），演郑某的演员姓名已记不清了。

解放以后，省文化部门记录出版了黄梅戏传统剧目，其他有关介绍和研究文章也相继问世。但在所有资料和文章中都没有提到《王道士治精》这出小戏，我想可能是因其失传而湮没无闻以至漏载了。姑就记忆所及，聊述梗概，供研究黄梅戏的学者专家们参考。

* 芒槌：洗衣用的木杵。（编者）





大本三十六 小出七十二

——传统剧目简介

桂遇秋

黄梅戏（包括黄梅、赣东北、鄂东南采茶戏）流行区域的老艺人和剧团，对积累的传统剧目，习惯称“大本三十六，小出七十二”或“三十六大本，七十二小出”。这是些什么戏？我从一九五八年到一九六三年，先后多次走访了安庆市、宿松、潜山、太湖、黄梅等县黄梅戏剧团，瑞昌、九江地区、景德镇市采茶剧团和鄂、赣毗邻处农村的名老艺人和几位主要演员。经过调查核实，对这一传统提法，在

大本戏上取得了比较一致的意见，小戏还不能求得统一。现介绍如后，供从事黄梅戏、采茶戏的文艺工作者在研究本剧种的历史和挖掘、整理传统剧目工作中参考。

三十六大本是：1、《天仙配》（又名《董永卖身》、《七姐下凡》、《槐荫记》）；2—4《张朝宗告经承》（又名《张朝宗告漕》，此剧分上中下三本（黄梅县分本名称：《南门打斗》、《告经承》、《见青天》）；5、《鹏哥记》（《西楼会》是其中一折）；6、《金钗记》（《春香闹学》是其中一折）；7、《卖花记》；8、《乌金记》（《吴天寿观书》是其中一折）；9、《吐丝记》；10、《牌环记》（又名《拷打红梅》、《红梅装疯》）；11、《鸡血记》（又名《血衣记》）；12、《赶子图》（《送香茶》是其中一折）；13—14、《绣花针》（又名《绣水桥逃难》分上下两本：上本《绣针记》、下本《拜金钟》）；15—16、《罗帕记》（上本叫《罗帕宝》，下本叫《三鼎甲》）；17、《锁阳城》；18、《桂花树》（又名《绣鞋记》、《曹正榜逃难》）；19、《莽奎记》

(又名《三女图》)；20、《破镜圆》(又名《双合镜》)；21、《珍珠塔》，(又名《方卿借银》)；22、《毛宏记》(又名《两世缘》、《毛宏写退》)；23、《胭毡记》(又名《胭毡褐》、《岳州渡》)；24、《白扇记》(又名《渔网会母》)；25、《清官册》(又名《葡萄渡》、《大清官》、《于成龙私访》)；26、《山伯访友》(又名《上天台》)；27、《下

天台》(《山伯访友》上部)；28、《铁笼山》(又名《三宝记》、《二龙山》)；29、《罗裙记》；30、《菜刀记》(又名《蔡鸣凤辞店》)；31、《凤凰记》(又名《张孝打凤》)；32、《白布楼》；33、《血掌记》；34、《罗裙宝》；35、《青凤岭》(又名《杜氏卖身》)；36、《葵花井》。

此外，安徽、湖北还流行的
大本戏有《卖水记》、《双插

演员潘泽海、张传宏、阮银枝、丁翠霞、张胜英、何世勤等亲切聚会，并留下了珍贵的合影。(黄研)



自左至右：前排何世勤、马维喜、潘泽海、张传宏；后排张胜英、丁翠霞、阮银枝。

黄梅戏老人

马维喜同志逝世

柳》、《双救举》、《刘子英打虎》、《宋光佑打粮房》、《黑风洞》、《海林州》、《报马山》、《火焰山》、《珍珠记》《珍珠记》(又名《花亭会》)、《剪发记》、《云楼会》、《双丝带》、《水涌金门》、《青天记》等，在赣东北属于三十六大本、七十二小出以外的剧目，另文介绍。

七十二小出是：1、《报灾》；2、《官棚打斗》(又名《闹官棚》)；3、《李益借银》；4、《李益卖女》；5、《逃水荒》；6、《冯氏劝告》(串起来叫《三担谷》或《瞿学富告坝费》)；7、《於老四拜年》；8、《二姑娘观灯》；9、《赶会》(又名《推车赶会》)；10、《吃醋》；11、《反情》；12、《双想》；13、《过界岭》(又名《上竹山》)；14、《张二女自叹》；15、《於老四打瓜》；16、《於老四充

(本刊讯) 黄梅戏老人马维喜同志于一九八一年十二月二十七日在安庆市病逝。终年六十八岁。

马老是回族。艺名马老四，十五岁学艺。旧社会他边演戏边当搬运工，有时还在农村搭班演出，生活清苦，经常为躲避反动军警、日伪军的勒索、迫害而四处奔走。解放后，他在安庆民众剧院(市黄梅戏剧团前身)与丁永泉、潘泽海、王少舫、潘瑞利、吴来宝等同台演出，并曾任这个剧团的副主委。马老擅演花脸，唱腔、表演均粗犷、朴质，别具一格。《女驸马》、《刘文举所唱“朱笔头上一点红”的唱段，就是在他的唱腔基础上整理而成。

马维喜同志逝世前一周，曾与著名的黄梅戏老

军》(串起来叫《私情记》)；17、《姑嫂望郎》；18、《小和尚挖茶》；19、《劝细姑》；20、《讨嫁妆》；21、《张三请菩萨》；22、《下南京》；23、《撮芥菜》；24、《张德和休妻》(串起来叫《大辞店》)；25、《攀竹笋》(又名《打猪草》)；26、《夫妻观灯》；27、《兰桥汲水》(又名《兰桥会》)；28、《送缕罗》；29、《绣荷包》；30、《送表妹》；31、《卖棉纱》；32、《王小六卖鞋》(又名《打豆腐》)；33、《种大麦》；34、《懒烧锅》(又名《卖斗笠》)；35、《吊蛤蟆》；36、《闹黄府》；37、《叶武辞院》；38、《吴三宝游春》；39、《毛之才滚烛》；40、《张监生调情》；41、《张先生邀学》；42、《打花魁》；43、《李广大过门》；44、《杨二女起解》(又名《糍粑案》)；45、《胡彦昌辞店》；46、《余文榜私访》(又名《小清官》)；47、《苦媳妇自叹》；48、《郭素贞自叹》；49、《烟花女自叹》；50、《砂子崩》；51、《杨驼讨亲》；52、《补碗》；53、《染围裙》；54、《痛姐坐院》；55、《水阁亭》；56、《青龙山赶会》；57、《卖大蒜》；58、《汪氏劝夫》；59、《赶春桃》；60、《补背褡》；61、《卖大布》；62、《讨学钱》；63、《登舟找子》；64、《罗凤英拣柴》；65、《卖花篮》；66、《郭华卖胭脂》；67、《湘子化斋》；68、《三字经》；69、《王婆骂鸡》；70、《段汝拣柴》；71、《乾隆游苏州》；72、《剜木狐》。

在安徽、湖北流行的小戏还有：《二百五过年》、《卖杂货》、《卖疮药》、《张古董借妻》、《送亲演礼》、《老少换妻》、《打哈叭》、《王瞎子捉奸》、《孔瞎子闹店》、《瞧相》、《挑牙虫》、《花魁自叹》、《桃花洞》、《道光游南京》、《铁板桥点药》、《英台上坡》、《毛师娘捉奸》、《打纸牌》、《吕蒙正回窑》、《许士林祭塔》、《赵五娘自叹》、《打烟灯》、《逢人骗》、《小补缸》、《柳凤英修书》、《秦雪梅观画》、《嫂怀胎》、《私怀胎》、《恨大脚》、《恨小脚》、《两河沟》、《十不清》共三十二出。

亦工亦艺 面向农村

——湖北省黄梅县新开公社

半职业黄梅剧团简介

〔编者按〕 农民热爱黄梅戏。没有农村观众的支持，黄梅戏将是无源之水，无根之木。在新的形势下，很多公社、大队办起了自己的剧场、业余剧团和半职业剧团。他们十分希望省、地（市）、县的专业剧团去演出，对他们支持、辅导和交流经验。如何办好农村剧团，满足农民看戏的需要，是一项很值得研究的问题。这里，我们向读者介绍全国农村文化艺术工作先进集体、湖北黄梅新开公社半职业黄梅剧团的办团经验。至于农村业余剧团的办团经验，我们也乐于介绍。

我们公社地处大别山尾闾，临近长江，是黄梅戏之乡。十年动乱，传统的文化活动被禁止，文化设施遭破坏，一个拥有五万人口的公社，好几年也难得看上一回黄梅戏。党的三中全会后，农村经济十分活跃，人民群众物质生活逐步提高，迫切要求改善文化生活。一九七九年八月，在公社党委的领导下，开始试办集镇文化中心，办起了半职业的黄梅戏剧团。

我们剧团现有演职员四十四人，都是从农村挑选来的文艺

骨干。建团两年来，先后排演了优秀戏曲节目31个。其中自己创作的14个，共演出301场，接待观众318,000多人次，还辅导了大队员业余剧团。各大队员业余剧团共演出1,200多场，接待观众1,240,000多人次。现在，全公社平均每人每月能看到一至二场黄梅戏。演出收入达24,300余元，团办印刷厂收入50,100元，不仅自给自足，而且略有盈余。被省、地、县评为先进单位。湖北省广播电台播放了我们团演出的黄梅戏《女驸马》，湖北省电视台录制了我团移植演出的现代戏《打碗记》。

既要从艺 又要从工

半职业剧团，顾名思义，就是要一半从艺，一半从工。要不要从工，从什么工，直接关系着剧团的生存。在这个问题上，我们是有深刻教训的。一九七四年前，我们公社办过三次剧团。第一次是业余性质，第二次是变相脱产，第三次是完全脱产，都因为没有经济作基础，不是向上伸手，就是向下摊派，结果昙花一现，没有一次能办好。这回能不能办好呢？不少人耽



心会重走过去的老路。我们认为，过去办剧团之所以三起三落，一个重要原因就是没有处理好艺和工的关系，没有实行亦工亦艺。只要吸取历史教训，认真解决好“工”的问题，实行以团办厂，以厂养团，剧团是完全可以巩固下来的。但是选择一种什么样的工种为业才好呢？经过反复讨论研究，我们认为既要考虑商品生产的经济规律，更要考虑剧团生产的艺术规律。应选择供、产、销对路、经济收益较大、劳动强度较小、演员力能从心的工种。我们发现公社所属各机关、学校、企业、大队每年用于购买印刷品方面的费用高达四万多元。而且，我们这里大量生产造纸原料——芦苇，可以同造纸厂换纸。如果剧团办个印刷厂，有了这笔收入，完全可以解决自给自足的问题。为了筹集办厂资金，我们要求公社党委从集体积累中资助一点；动员演员职工量力而行借出一点；请财政部门扶持一点；找公社银行借贷一点；将本公社机械厂制作设备加工费缓付一点；就运用这“五个一点”的办法，很快因陋就简办起了一个小印刷厂。为了妥善处理艺和工的关系，我们将全体演职员分成演出和印刷两个组，主要技工和主要演员相对固定，相

欢
送
赴
京



欢送剧团代表去北京参加先进代表会 (鲁敬安摄)

机协作，使他们既能深钻本行业务，又能紧密配合。如白天印刷，主要演员也下车间做辅助工；晚上演出，主要技工也上台顶配角或伴奏。农忙时，以印刷为主，同时抓紧排练；农闲时，以演出为主，也不放松印刷。既分工又合作，既从艺又从工，真正做到演出、印刷两不误。从投产到现在，印刷厂已能承印各种文件、表格、发票等三十多个品种。仅今年上半年，就收入28,000元。不仅保证了全团人员每月的工资和补助，而且增添了一些演出和印刷设备。买了一台四开平台印刷机，一台半自动切纸机，一台发电机和近千元的铅字。还清了以前的贷款、借款和欠款，还剩余6,000余元的活动资金，有力地促进了剧团的巩固和发展。

既重普及 又重提高

从工是为了更好地从艺，这就是要把戏曲艺术普及到群众中去，并不断提高自己的技艺水平，这是办好剧团的关键。

首先要选好演出班子。公社党委提出“符合条件，集体审查，先行试用，考核转正”的原则。我们在全公社范围内挑选了四十四名艺术素质较好的男女青年。

二是抓好基本功训练。我们分两次派了四名演员参加地区办的表导演训练班，派了十二名演员到安徽专业剧团去拜师，还先后请了十七位县剧团和县文化馆的老师来团辅导。我们还制定了严格的训练计划和各种规章制度，提倡能者为师，互教互学，并把技术考核与评定工资这一切身利益挂起钩来。坚持每季小考，半年中考，年底总评，充分调动了演员们刻苦练功的积极性。大家冬练三九，夏练三伏，起早摸黑，从不间断。女演员刘国荣为了演好《女驸马》，大热天跪在地上练，一练就是大半天，衣服湿透了，膝盖跪肿了，不叫一声苦，小旦、

小生、老旦、青衣她样样练，成了团里的“满台摸”。女演员甘桂娥对着镜子练表情，借助影子练甩袖，出进走路练台步，技艺提高很快，也成了剧团的台柱子。

三是精心排戏。随着文化生活的不断丰富，人民群众的艺术欣赏能力不断提高，对剧团也不断提出新的要求。如果粗制滥造，敷衍上戏，势必影响演出质量。有段时间，我们为了抢上剧目，急忙急凑地排演了几个戏，结果每个戏只演了几场就卖不出票。针对这个情况，我们组织剧团全体演员开展了一场“为什么卖不出票”的讨论，使大家认识到，有了苗子，练了功夫，不精心排戏仍然提不高演出水平，不能适应群众的需要。大家都把排戏当作提高技艺的重要一环。不管是到外地专业剧团观摩学习带回的新剧目，还是从刊物发表的剧本中挑选的新剧目，或是自己创作的新剧目，都努力研读剧本，分析角色，精排苦练。去年以来，我们排演了《费姐》等三个大型传统戏和《打碗记》等两个现代小戏，艺术水平有了显著提高。这些戏一上演就连演十多场，场场满座，誉满乡里。省、地委宣传部的领导和县委主要负责同志也看了剧团的演出，称赞是农村半职业剧团的一朵新花。

四是辅导好大队业余剧团。我们公社三十二个大队已有二十四个大队先后办起了业余剧团，有演员587人。为了使这支队伍充分发挥作用，我们剧团每上演一个新剧目，就采取办训练班和观摩演出的办法，分期分批请他们来学习。去年以来，先后请进来观摩6次，173人，占总人数的30%。一些大队的演员提高很快。一般的业余剧团都能演十四、五台戏曲节目。我们还派出演员上门辅导。我们派了几个技艺比较全面的演员，去柴子湖大队业余剧团，为他们上音乐课、化妆课，手把手地教，排演了自编节目《十枝花》等，提高了他们的演技。一年多来，我们派出去辅导的演员达128人次，辅导了13个大队，15

个业余剧团，排练了《碧玉簪》，《屠夫状元》等14个戏（曲）目，培养演员336人。

既抓收入 又抓方向

亦工亦艺，办好剧团，既要抓收入，又要坚持社会主义道路，为人民服务。在剧团有了点名气后，有人就想向外跑，好增加收入；有个人拿出六百元钱，找我团印刷厂印《女儿经》、《三字经》。我们及时抓思想工作，强调服务方向，批评了一些“向钱看”的不良倾向。要大家立足本地，为农民服务，增强了大家办好剧团的信心。印刷厂也把排好了的《女儿经》、《三字经》的版拆了，钱退给了人家。我们给自己约法三章：一是立足本地演出。去年端午节，江西瑞昌县慕名而来，邀请我们去演戏，我们婉言谢绝了。演出中，有个女演员的爱人突然重病吐血。为了不影响演出，我团党支部书记亲自上阵把病人护送到医院抢救。这个女演员面对成千的观众，不因亲人病重而分心，一连坚持演出两场才到医院探望，晚上又继续演出。群众听说，十分感动，称赞“剧团心里想着农民”。二是坚持节假日演出。春节、端午、中秋三大节全团演职员不回家过节，坚持为社员演出。今年中秋节，我们在新发大队演出，突然下雨，群众都站在雨里不愿走，我们就冒雨演完。大队专门杀了一头猪准备招待演员，可是我们坚持往返走七、八里路，回到剧团吃饭，不要招待。猪肉都卖给了社员。三是送戏上门。为了使远离公社的晨光、光五等大队的群众能经常看上戏，我们坚持徒步巡回于这些大队之间，送戏上门。有一次，剧团到八一大队演出，听到有位年逾古稀的老人说：“听说你们戏演得好，就是我们老壳头们想看看不到。”经了解，因为我们都是晚上演出，队里有十多位六、七十岁的老人，由于腿脚不便，晚上走

动困难，没有看上戏。我们当即决定，白天为他们作了专场演出。两年来，我们在本公社演出了243场，在邻近公社和外地演出了58场，基本上满足了本社群众看戏的要求。

我们剧团在排演优秀传统剧目的同时，积极排演了自编的现代戏《越早越好》，移植了现代小戏《打碗记》。公社党委为了鼓励我们编好演好现代小戏，还奖励了1,100元。我们移植的《打碗记》很受欢迎。供销合作社老事务长看了《打碗记》，感动得流泪。说：“这出戏硬是把我家的事搬上台了，我要叫我家里的人都来看看。”他把老伴和儿媳都请来看了，增强了一家人的团结。新生二队有个女社员，原来虐待婆婆，婆婆气得要寻死。她看了这出小戏后，受到了教育，转变了对婆婆的态度。我们还就地取材，编演了《十枝花》、《抬担架》等十二个文艺小节目，轮换演出。

群众文化生活的丰富，带来了社会风气的转变，也促进了生产的发展。我们公社一九七九年的粮、棉、油、猪，总收入五超历史。去年，在遭受各种严重自然灾害的情况下，粮棉油仍然夺得好收成，社员存款超百万。这里，也有我们的一份辛劳。

湖北省文化局表彰先进大会办公室供稿
一九八一年十月二十三日

不久前，湖北广播电台和中央台先后录音播送了湖北黄梅县剧团男演员易春华的唱段，安徽《戏剧界》和湖北《布谷鸟》也相继发表介绍他的文章。笔者对易春华在唱功追求上的勤学苦练精神素有了解，每想写篇小文介绍，但苦于水平，迟迟未敢动笔。最近，有机会陪同《黄梅戏艺术》编辑部的同志访问了易春华，谈话时作了一些记录，我更深深为易春华同志强烈的事业心所感染，因以为记。

一、嗓子怎么唱上去的

问：易春华同志，听了你的几个唱段，你的嗓音浑厚宏亮，婉转而富有表现力。据说，你过去唱得不太理想，那么你能不能介绍一下自己的练唱经验？

答：富有表现力？不，我还差得远。这是你们给我的鼓励。当然，我应该争取唱好。

我经历了由盲目练声到自觉

梅 文

印文不負有心人

访 易 春 华

练声的过程。开始，单凭一股热情，别人怎么唱，我也怎么唱；别人“唉……”

“啊……”我也跟着“唉……”“啊……”，听了王少舫、严凤英两位老师唱的黄梅戏，是那样动人有特色，那样好听，于是也照着样子唱。谁知，唱的结果，人家说我象牛哞。初登舞台的人，骤听这样评价，真象兜头一瓢冷水，从头凉到脚心。我想，我大概不是演戏的料，泄气了，但又不服气。一次，一个偶然的机会，我拜访了著名男高音吴雁泽老师。在交谈中，

我明白了一条道理：练唱，不能生搬硬套，盲目模仿，要依据自己的嗓子条件，向科学发声找出路。依据老师的指点，我开始练气息，练共鸣，在吐字行腔上下功夫，做练声的有心人，渐渐从盲目走向自觉。

问：你能不能说一说怎样从科学发声中找到了出路？

上 《过界岭》剧照

下 易春华近影

答：据我的体会，所谓科学发声，就是实事求是的发声。就是依据歌唱者自身的条件，去充分发挥自己的声音潜力，达到唱好的目的。因为歌唱者的声带条件，气息条件、共鸣条件不完全一样，只有从自己的实际出发，依据自己的条件来练声，才有可能达到理想的声音效果。我的客观条件是男声次高音，有中音，也有低音；我的体形较大，肺呼吸量较大；我便依据我的条件，充分发挥自己的优势。原来，我唱平词用**A**调，高音*i*都感到吃力困难；今天我唱平词用**B**调，可以唱到高音*à*。《余成龙私访》唱词多达一百几十句，在大热天连演三场，我也顺利地唱了下来。

问：我想问具体一些，你是怎样练气息的？

答：开始，我在演唱时，总感到气送不上来。这才体会到

“善歌者必先调其气”这句至理名言。我决心摸出“调气”的路子。通过多方摸索，才知要练习胸肌、腹肌、肋肌等肌肉控制气息的能力，使之适应歌唱的需要。我采取了一些方法来练，例如，把唱腔分成慢速、中速、



快速，有意识地把唱腔拉慢，锻炼气息的持久性；运用中速，有目的的把声音唱跳跃一些，锻炼气息的灵活性；有计划地加快速度，或由慢到快、到特快，锻炼气息的稳定性。锻炼的结果，我的“气”调顺了，嗓子唱得上，也耐得久。

问：听说你冬练三九，夏练三伏是吗？

答：我们县剧团要经常上山下乡，有时要露天演出。寒风凛冽的冬天，骄阳似火的夏天，一般是不会停演的。在这种情况下，嗓子往往爱出毛病，唱不上

去。我认为：只有靠自己去适应气候，不能靠气候来适应自己。所以我坚持长年练，在冬天和夏天还要特别加强练，时间久了，我的嗓子便适应了各种气候，适应了演出的各种情况。

问：你不耽心这样练不科学吗？

答：我想：人既然能适应气候，在春夏秋冬各种气候里生活，为什么人体上的发声器官，就不能适应呢？这说明有个适应性的问题。所以我按照我的体质条件，由少到多地练，循序渐进，不是故意拗着性子盲目乱练，这样坚持下去，就象我估计的一样：嗓子没有出问题。

二、腔调怎么唱得圆

问：你觉得应怎么练，腔调才会唱得圆？

答：我也有过盲目乱唱的过程。人们说我唱出来的只有腔没有字。我渐渐体会到：要唱得圆，既要吐清字，又要懂得声与情的关系。

问：唔。那你是怎样练习吐字的呢？

答：我的体会是：首先要明确吐字功夫的重要性。因为戏的内容大部分是通过道白和唱词传递给观众的；至于怎么练，一般

说来，歌唱者各有各的练习途径。我主要是通过朗读来练习吐字。辨别四声和平仄，摸准五音发音部位，锻炼唇、牙、舌、齿、喉发音的灵活性和准确性，研究字头字腹字尾及尖团字等等。拿字头字腹字尾来说吧，应做到字头重而不死，字腹满而不僵，字尾轻而不虚。如“路遇”董永唱“卖身纸写的是无挂无牵”这句，唱词的“卖”字（mai），是由字头“m”，字腹“a”、字尾“i”，三个音节组成。“m”我把它唱得象弹出去的一样，很快过渡到“a”，在收尾“i”上收得轻而不虚，把四声啃准，就可以避免把“卖”唱成“骂”或“慢”字。通过练习吐字，把科学发声的基本要领具体到每个字中去，再让字带上黄梅戏的旋律。这是我练习吐字的基本过程，也是我运用科学发声方法来唱黄梅戏的基本过程。

问：那字吐好了，是不是腔就唱圆了呢？

答：字吐好了，还要研究声和情的关系。正如人们所说，“以声传情，以情带声，声情并茂，”这才是真正的腔圆。开始我不晓得练声的重要，以为带上感情便是腔圆。记得1960年我唱

《天仙配》“分别”一场中的“龙归大海鸟入林”一段，唱得汗流浃背，观众反说唱的是“干劲戏。”我这才着了急，拼命练声，掌握技巧。到1964年我又唱“龙归大海鸟入林”，心想，再不会是“干劲戏”了吧，可是，观众又说我在台上练发声，情不真挚。两次教训，使我注意研究声和情的关系：情如何带声？声如何传情？我要自己作到：在台下练功时以技巧传感情，台上演出时以感情现技巧。1979年，再次演《天仙配》，我要求自己吃透两点：一是董永回家路上之“情”，二是“龙归大海鸟入林”的唱腔如何传情，我抓住一个“喜”字，把此时此刻董永的喜悦倾注在声音上，观众再也不说我显得做作了。

三、韵味怎么出得来

问：地方戏应有地方戏的味儿。唱黄梅戏就应该唱出黄梅戏的味儿来。你说呢？

答：是的。做为黄梅戏的演员，我认为：不研究黄梅戏的韵味，就谈不上发展自己的演唱风格。

问：请谈谈你的体会。

答：我还是一句老话：要做有心人。开始，我只注意练气

息，练共鸣，只想到唱得好听；后来，渐渐觉得这还不够，还缺少了地方风味，于是，我开始摸索掌握黄梅戏地方语言特点，以及根据黄梅戏语言而产生的音乐旋律，发挥自己音色特点，充分表达人物感情。

问：那你是怎样掌握黄梅戏语言的呢？

答：我通过摸索，渐渐有些不成熟体验。我觉得：黄梅戏语言，体现了黄梅戏流行地区人民情趣、风味、生活习惯和性格特征。在唱腔旋律上适当予以强调，用以烘托感情，而又不破坏音乐形象，演员就应该抓住它。象“路遇”中“见村姑站路口却是为何”，其中“路口”、“为何”，黄梅人吐字较重较浊，在唱腔上有意强调，正好突出董永茫然、不安、焦虑的思想情绪，而又加浓了地方戏的风味。再如，根据黄梅戏传统语汇习惯，加上衬字，也能增强唱腔风味，给人以亲切感。象《罗帕记》中王科举悔恨逐妻错误时所唱：“一场噩梦方才醒，醒来才知罪孽深”，这句唱腔是从黄梅采茶“七板”演变而来，而且旋律近似“七板”，我就用采茶中常用衬字的特点来唱这段唱腔，在落

板的地方加上衬字“呐”，唱成“罪孽深呐”，既加强了地方戏的特点，又加深了王科举悔恨心情的表达。再如，第四句“两朵红花耀眼明”，我在花字后面加上衬字“呀”，既加深了黄梅戏地方风味，又烘托了王科举对妻子由丑化到赞美，由恼恨到倍感亲切的转变情绪。

问：你还有别的体会吗？

答：演员根据自己的嗓子对某些旋律稍加改动以丰富音乐形象，是必要的。例如：

1 2 3 5 1 · 6 5 3 · 5 6 5 -
哭我贤妻千 万 声

作曲的老师在这里设计了一个高音 i，我想是为了说明王科举在久别的妻子面前，哭诉离别之情已经达到无法自抑的程度。我根据我的声音特点，在 i 的后面唱成：

1 1 1 2 · i 6 5 3 · 5 6 5 -

千 万 声

这样，我认为既丰富了艺术形象，黄梅戏的味儿也较强烈。



来函照登

编辑同志：

《天仙配舞台剧的排演》一文蒙用。《天仙配》第一次排演作曲为方绍墀、潘汉明二同志，因写稿时记忆不清，只写潘汉明同志一人，为尊重历史事实，请代为更正。

李力平

电视片

《黄梅新蕾》

一镜头。

(马自宗摄)



黄梅戏了，看了电视非常高兴，希望录制唱片和录音带。」驻兰州市解放军某部的同志说：「我一直对黄梅戏的特有风味十分热爱，希望电视多放黄梅戏。」甘肃省一位民

北京地质部石油局一

位干部的八十七岁的老母

亲说：「好多年没有看到

内蒙、蒙古、黑龙江、北京、市、等十六个省市及部队

的黄梅戏爱好者，纷纷来

信给安徽黄梅戏学校表示

赞扬和鼓励。

安徽电视台录制的报

导安徽黄梅戏学校的电视

片《黄梅新蕾》，由中央

电视台向全国播放以后，

广大观众反映良好。河

南、河北、山西、甘肃、

宁夏、贵州、广东、四川、

湖南、湖北、安徽、浙江、

内蒙古、黑龙江、北京

等地的电视台和广播电台

纷纷来电询问情况。

水设计院的同志说：

「年轻一代演唱甚好，

黄梅戏后继有人，祝愿黄梅之花怒放宜城，

开遍全国。」加格达奇大兴安岭师范学校的

一位同学说：

「安徽黄梅戏学校的小演员给

我很大鼓励，决心向他们学习。」安徽农学

院的一位同学看到小学员刻苦锻炼，认真好

学，深受感动，决心以小学员为榜样，把自

己的青春献给祖国的四化。……

这些来自全国各地热情洋溢的信件，是

安徽黄梅戏学校师生的鼓舞和鞭策。现在，

他们正在安徽、江西等地实习演出，还将去

湖北、江苏等地演出，以便听取广大观众的

意见，把黄梅戏艺术教育工作做得更好，为

培养更多更好的黄梅新蕾而努力。」（鸿庆）

对电视片《黄梅新蕾》的反映

办教师说：「看了电视片，使我对这一陌生的剧种产生了无比的喜爱。希望出版这方面的资料。」北京电信学校的同志说：「看到

尤那两个演《女驸马》的小妹妹，唱得流畅，表演认真，还带些稚气。」武汉给水排水设计院的同志说：「年轻一代演唱甚好，

黄梅戏后继有人，祝愿黄梅之花怒放宜城，开遍全国。」加格达奇大兴安岭师范学校的

一位同学说：「安徽黄梅戏学校的小演员给我很大鼓励，决心向他们学习。」安徽农学院的一位同学看到小学员刻苦锻炼，认真好学，深受感动，决心以小学员为榜样，把自己

的青春献给祖国的四化。……

黄梅戏声腔亲缘关系初探

潘汉明

我国的戏曲艺术，历史悠久，剧种众多，布局广泛，丰富瑰丽，是祖国文化宝库中重要的珍品。如此繁多的剧种，若追根求源，很多原属同宗同族，血缘亲密。由于历史的不断变迁，分流四方，在不同的气候、土壤下，逐渐形成各自的独特风格和鲜明的地方色彩，自成一家。

寻根求源，利于发展，对于一个民族是很重要的，对待一个剧种也是同样重要。解放初期，很多同志曾跋山涉水，采访记录，为黄梅戏寻根求源做了大量有益的工作。找到了黄梅戏的娘家——湖北黄梅等县。后来，不断地四处探求，又找到了不少同胞兄弟，孪生姐妹。如湖北的花鼓戏与黄梅县的采茶戏；浙江的睦剧；福建的三角戏；皖南的花鼓戏等等。现就黄梅戏与诸剧种在音乐方面的亲缘关系，进行初步探讨，并作简略介绍，以供研究者参考。

一、黄梅戏与湖北黄梅采茶戏

根据民间传说以及剧目中所反映的湖北方言和地名推测，安徽黄梅戏是来自湖北黄梅县一带，它与黄梅采茶戏同属一源。两者声腔皆随剧目分为两类：一为反映农村生活片断的“花腔小戏”，多为曲牌体，总称花腔；一为反映民间传说故事的“正本戏”，多为板腔体，称为主调。现试举几例，以相对照。

$\frac{2}{4}$

卖 杂 货

(黄梅采茶戏)

3 3 5 | 3 5 | 3 3 5 | 6 7 5 | 6 - | : 3 3 5 |
 杭(哎)州 搭货 苏(哎)州 卖(哟), 不(哎)想

3 5 3 : 3 3 3 5 | 2 2 1 | 6 - | 3 2 3 2 |
 赚钱 只图一遭 玩(哪 喂 哈), 大小 是买

5 3 2 | 1 — |
 卖(呀 喂 喂)。

$\frac{2}{4}$

卖 杂 货

(安徽黄梅戏)

3 5 3 2 | 3 3 | 3 3 5 | 6 i 7 5 | 6 - | : 3 3 5 |
 杭州 搭货 苏州 卖, 不图

6 3 : | 3 · 3 3 · 5 | 3 2 1 | 6 - | 3 2 3 5 |
 银钱 只的 只图 快呀哈 喂 郎匡咿郎

2 2 16 | 6 - | 5 5 5 2 | 5 6 3 2 | 1 — |
 匡呀喂 嘿 大小 是买 卖 呀。

这是两个剧种同一剧目的同一唱腔，互相对照，词、曲基本一样。调式上，两者前两句皆为典型的羽调式。最后一句的三小节，突然转向宫调式，成为别致的羽、宫调式交替。这种调式在两个剧种的花腔小戏里是比较的。在结构上，大致相同。两者第二句都重复前半句的两个小节，在12小节后，前者比后者少三小节有诙谐意味的衬句，可能是演唱者的遗漏所致，衬句的旋律是重复第二句的后半句乐汇。至于少

数音符和衬字的差别，是因为过去艺人们在演唱中，没有定型曲谱，固定唱法。他们往往随着情绪、嗓子的好坏，忽高、忽低，这一遍和那一遍的唱腔旋律不尽一样。何况，地处两方，师传口授等不同原因，变化迥异，就不足为奇了。

下面，再举一例，可以看到它们的互相关系和演变概况：

$\frac{2}{4}$

扳 竹 筷

(黄梅采茶戏)

6 1 1 6 | 5 3 2 | 6 1 2 1 | 6 - | 6 6 2 6 | 7 1 6 1 |
小女本姓陶 外呀子咿子呀， 天天打猪草 外么
6 - | 6 1 2 1 | 6 7 1 1 | 1 - | 6 1 2 1 | 7 1 6 1 |
哈。 昨天去晚了喂 嘿 哈， 今天要赶早 外么
6 --- | 6 1 2 1 | 2 1 6 16 | 1 --- | 1 1 1 6 | 5 3 2 |
哈。 呀子依子 呀子呀 嘴 哈， 今天要赶早 喂
6 1 2 16 | 6 --- ||
呀子咿子 呀！

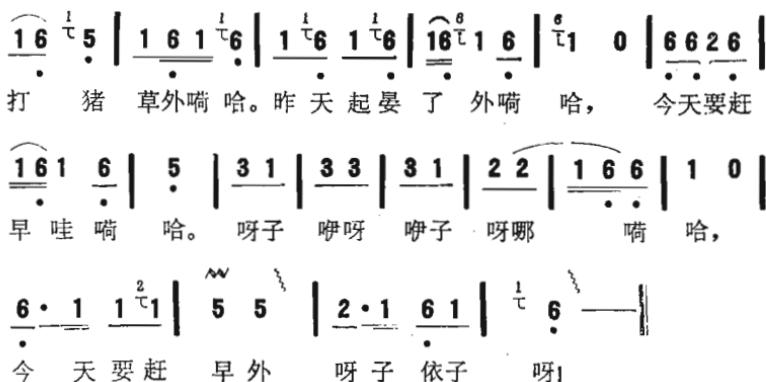
$\frac{2}{4} \frac{1}{4}$

打 猪 草

(黄梅戏老唱腔)

(扳 竹 筷)

6 1 1 1 2 | 5 5 | 1 . 7 1 1 6 1 | 1 6 | 3 5 0 |
小女子本姓陶 外呀子咿子呀， 每日



以上两例，也是同一剧目的同一唱腔。前者是黄梅采茶戏解放初期的唱法，后者是黄梅戏解放前30年的老唱腔。两者比较，后者虽可以看出受了安徽方言的影响，在音乐语言中，出现了较多的“5”，并且在节奏上略有变化，但很明显，它们之间的差异是不大的。

它们的主音都是“6”，是羽调式。但是，在安庆一带长期传播的结果，却改用了当地人民所喜欢用的徵调式，主音由“6”音变为“5”音了。这首唱腔现在已经是这样的唱了：

打 猪 草 (安徽黄梅戏)

(衣冬 衣冬)

(六板) | 5 3 3 5 5 3 | 2 3 2 1 6 | 6 · 3 2 1 | 1 6 . |

小女子本姓陶 呀 子咿子呀，

仓呆) | 0 0 5 · 3 3 2 1 | 2 1 2 6 | (衣冬 衣冬) 5 | 仓呆) 0 0 |

天天打猪草咿嗬呀，



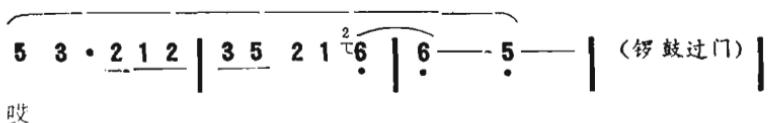
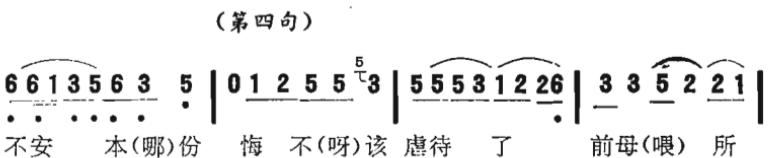
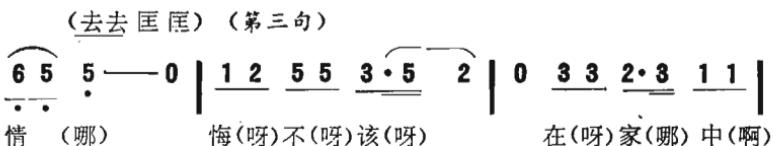
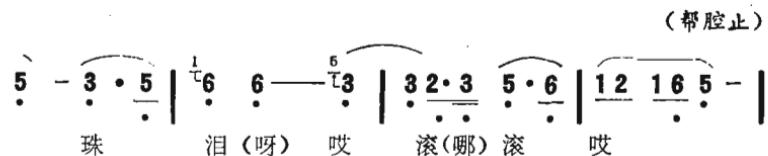
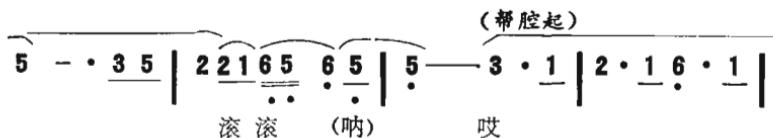
在曲调上，前者较为简朴，有更多的山野气味，后者就比较优美、流畅、华彩而带有抒情意味。在主音上“5”的出现次数更多，而且皆在重要的节拍上，使调性更为明确，即由“羽”调式改为典型的“徵”调式了。在语言上，后者也将原来的衬字“外嗬哈”改为“依嗬呀”了。

正本戏的唱腔，黄梅采茶戏有平板、二行、火工、对板、花鼓腔、阴风高等。单从这些名目看，与黄梅戏就大致相同。平板即是黄梅戏的平词（过去黄梅戏也称平词为平板）；二行与黄梅戏的八板近似；火工即是黄梅戏火工的老唱法；花鼓腔即是黄梅戏的彩腔（黄梅戏过去也称彩腔为花鼓腔或四平头）。现举黄梅采茶戏平板和黄梅戏平词各一例，以相对照：

4 平 板 (黄梅采茶戏)

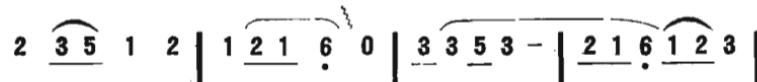
(起板句)

1 3 5 6 5 6 | 2 3 5 3 2 3 2 | 1 2 1 6 · 0 | 1 2 1 3 5 |
 有杨 氏 站(呐) 大 街(耶) 珠(哪)泪(耶)



(落板)

(去去 匡 匡) (帮腔起)



度哎 残生



4

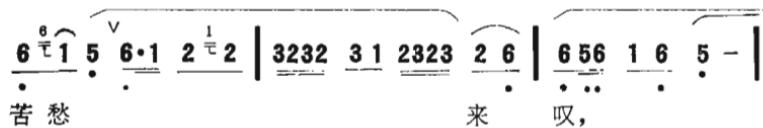
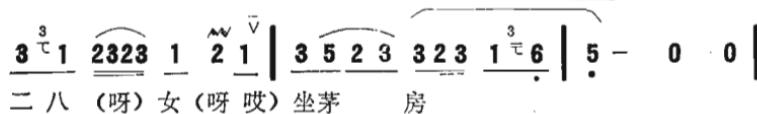
女 平 词

(安徽黄梅戏)

(《逃水荒》，旦唱)

(起板句)

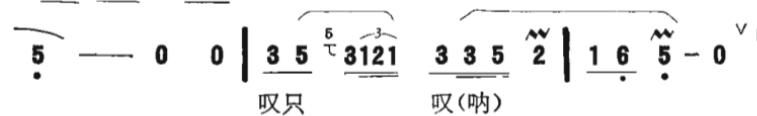
(衣打 衣打 匡呆)



(帮腔起)



(衣匡 衣打 匡呆) (第二句)



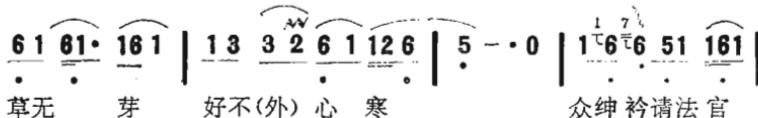
(衣打 衣打 匡呆)



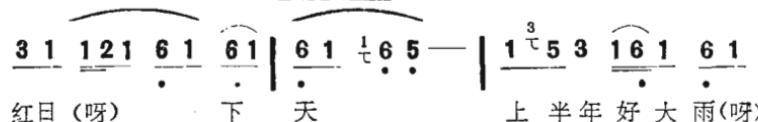
(第三句)



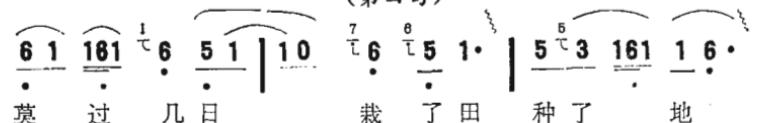
(衣打 衣打 匡呆) (第四句)



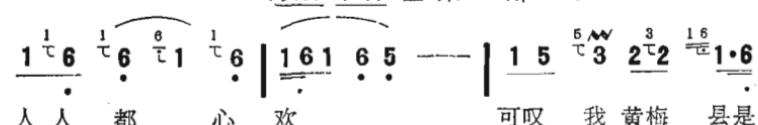
(衣打 衣打 匡呆) (第三句)



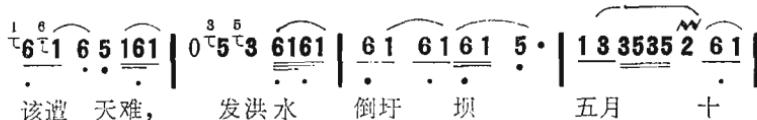
(第四句)



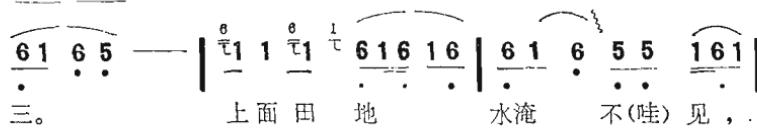
(衣打 衣打 匡呆) (第三句)



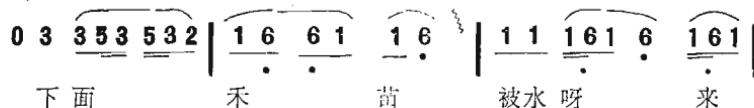
(第四句)



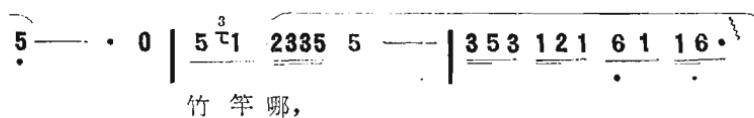
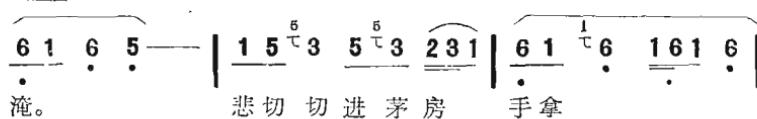
(衣打 衣打 匡呆) (第三句)



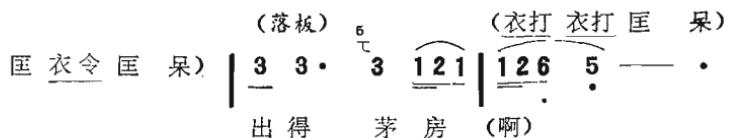
(第四句)

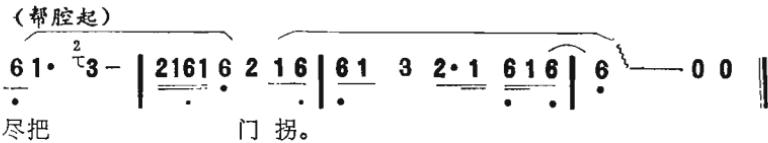


(衣打 衣打 匡呆) (返腔)



(打 匡)





黄梅采茶戏的平板，是解放初期采访记录的。黄梅戏的平词，是大约四、五十年前的老唱腔。它们的结构，基本上都是由六句组成。后者只是在三、四句稍加改变的任意反复，为了将大段唱词叙完。即是：

起板句→第二句→第三句→第四句→迈腔→落板句。

用以上两首唱腔对比，就不难看出，它们的特点基本相同：

1、调式相同，都是徵调式的。它们的下句均落于 $\underline{6} \underline{5} \cdot$ ，这也是两者很多声腔的特性音型。另外，它们的迈腔（属上句）也落于 $\underline{5}$ 。

2、唱腔的旋法，节奏大致相同。第四句从眼上起唱，重拍休止。
3、帮腔的位置都在起板句和落板句的后半句，而且唱法大致相同。

4、锣鼓过门大致相似，位置相同。

5、唱词在唱腔中的排列位置相同。

相似的唱腔还有很多，如《山伯访友》中的“描药方”调，《天仙配》中“五更调”，《游春》中的“菩萨调”等等。这说明黄梅戏传入安徽时，不仅已具备了戏剧的形式，而且已由三小戏发展为简单形式的正本戏。现在的黄梅戏声腔，便是在这种基础上的进一步发展。

二、黄梅戏与湖北花鼓戏

湖北花鼓戏的种类很多，有东路子花鼓、西路子花鼓、天河花鼓（即襄河路子花鼓）、远安花鼓（即府河路子花鼓）等。其中，一九二六年正式改名为楚剧的西路子花鼓戏，是黄梅戏的近亲，血缘密切。它的发源地据说是：“发源于黄梅，形成于黄陂、孝感”。

楚剧腔调和黄梅戏一样，有“小调”和“主腔”之分。小调乃是很

多不同的曲牌，以据情取调的手法来表现生活的。它们的结构较为固定，调式丰富，多为适合某种剧情的人物性格和思想感情所运用。主腔乃是以一个上、下两乐句构成的基本乐段，以板眼、速度和旋律上反复变化这种板腔音乐常用的手法来表现生活的。它们的常用主要腔调结构伸缩性较大，调式对比性较强，表现范围较广。计有迓腔（有男迓腔和女迓腔之分）、悲腔、仙腔、四平等十余种。两者在很多剧名、腔调及其名称都是一样的。

楚剧的“迓腔”，就是黄梅戏的“平词”。现举两者老腔为例，以作比较：

$\frac{4}{4}$ C = 1

女 迨 腔

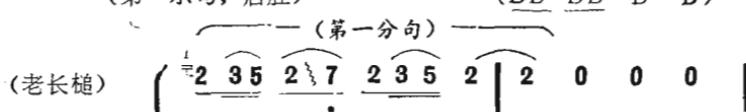
(湖北楚剧)

♩ = 96

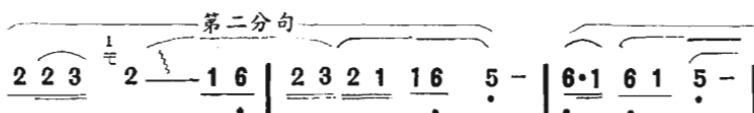
(《蔡鸣凤辞店》中胡二女唱)

(第一乐句，启腔)

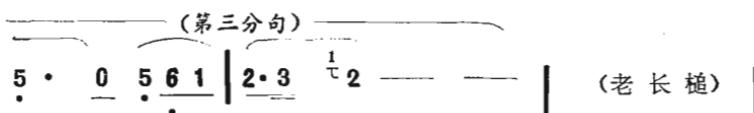
(DD DD D D)



(独) 胡二 (哎) 女 (也 哎)

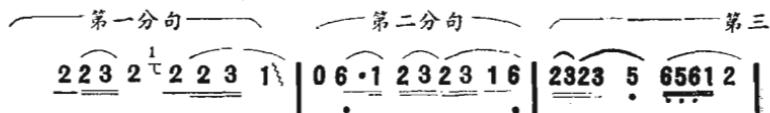


在后 (哎) 店 (勒) 将 花



(帮)来 绣，

(第二乐句、上梗子即正板)



(独)耳听 哎 得 (也) 前 店 内 呼唤 (帮)小

(第三乐句、上句)

分句——— 第一分句——— 第二分句———

5·6 7 6 5 — | 1 2 1 2 2 3 2 1 | 0 1 6 1 2 3 2 1·6 |

奴 (外哎) (独)莫 不 (外)是 (哎) 前 店 内

(第四乐句、下句)

第三分句——— 第一分句———

2 3 5 6 5 3 1 6 1 5 | 1 2 2 — — | 2 1 2 2 6 7 6 5 |

要 茶(帮)要(外) 酒(哎) 想 必 (也) 是

第二分句——— 第三分句———

0 2·3 2 6 2 1 | 5 6 6 5 2·3 2 | 5·6 7 6 5 — |

过 路 客 来 把(帮)店 投 (外 哎)。

…… (下略)

$\frac{4}{4}$ 1 = E

女 平 词

(安徽黄梅戏)

$\text{♪} = 84$

(《渔网会母》中胡金莲唱)

(第一乐句、起板)

第一分句——— 第二分句———

(起板锣鼓) | **3 3 1 2 3 | 6 1 2 1 | 1 3·5 2 1 2 1 |**

(独) 胡金(喏) 莲(哪 哟) 坐(哦) 绣

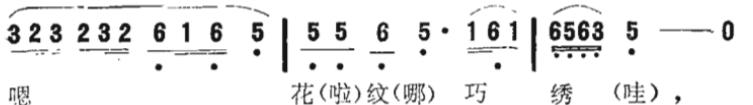
(衣打衣打匡令匡)

分句——— 第三分句———

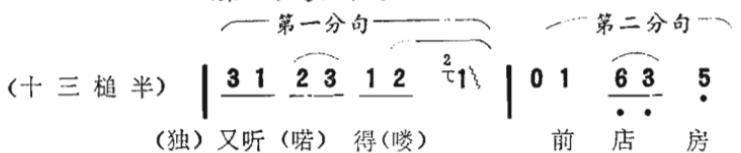
6 1 5 · 0 0 | 5 6 1 6 1 2 6 | 1 2 3 5 2 6 1 6 5 5 |

楼 花(哪)纹 哪 巧 绣 (外)(帮)

(起板复句)



(第二乐句、下句)

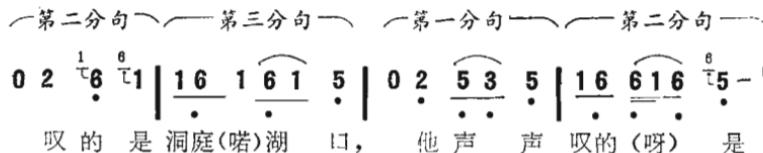


(第三乐句、上句)

(衣打 衣打 匡令 匡)



(第四乐句、下句)



(第五乐句、上句)



这两首唱腔，基本上是相同的。首先，它们都是典型的徵调式，即上、下句都落在“5”上；次之，它们的结构相同，皆以上、下两乐句构成基本乐段。而且，字句的安排和节奏也是相同的，即每个乐句皆有三个分句组合而成。在第二乐句的第二分句和第四乐句处，让了板（强拍），起在眼（弱拍）上，形成它们共同的特殊节奏；还有，锣鼓过门

的位置大致相似。稍有不同的是：楚剧的迓腔第一乐句称启腔，锣鼓小过门是在第一分句的后面。黄梅戏的平词第一乐句称起板，锣鼓小过门是在第二分句的后面。帮腔的位置：楚剧每个乐句的后两个字皆有帮腔。而黄梅戏是在起、落板句复唱处帮腔。同一唱腔，经过多年的分别异乡，受到不同的影响与变化，稍有差异，这是难免的。他们是亲兄弟，还有很多相似的特征，可以作证。

下面再举男迓腔与男平词相较之：

4 C = 1

♩ = 120

男 迨 腔

(湖北楚剧)

(《蔡鸣凤辞店》唱段)

(启腔、上句)

第一分句 第二分句

(老长槌) | 3 6 1 1 3 5 2 3 | 3.2 1 0 0 | 2 2 3 2 3 5 2 |

蔡鸣(勒)凤(罗) 在大(呀)街(也)

第三分句

| 7 6 5 0 0 | 6 3 5 5 - - | 1 2 5 3 2 3 2 1 | (老长槌)

思前(啦)(帮)想后,

(第二乐句、下句、上梗子)

第一分句 第二分句 第三分句

| 3 1 2 2 2 5 3 2 | 0 7 6 3 5 3 5 | 6 1 6 1 5 1 3 2 | 7 6 3 5 - |

思父(哎)母 想骨肉 珠泪(帮)双 流。

(第三乐句，上句)

第一分句 第二分句 第三分句

| 1 6 1 1 2 7 6 5 | 0 1 6 1 6 5 | 3 5 3 5 1 2 1 1 | 1 2 5 3 2 1 |

悔不(也)该 在家 中 一场(帮)争(哎) 斗,

(第四乐句，下句)



悔不(也)该(呀) 贩(哎)白米 来到(帮)苏 州。

…… (下略)

$\frac{4}{4}$ b
 $B = 1$

男 平 词

(安徽黄梅戏)

$\text{♩} = 120$ (《蔡鸣凤辞店》唱段)

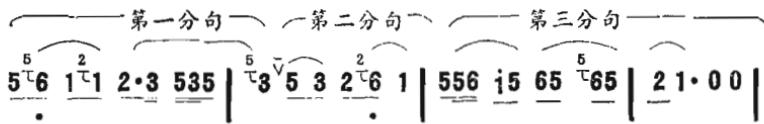
(起板句、上句)



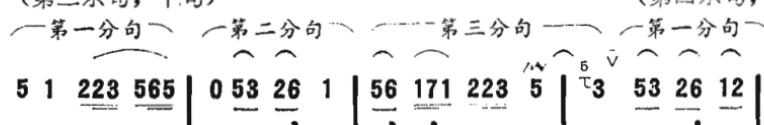
——第三分句——



(第二乐句，下句)



(第三乐句，下句)



(第四乐句，

下句)

——第二分句—— ——第三分句——

3 3 5 2 6 1 - | 5 5 6 1 5 6 5 5 · 3 | 2 1 · 0 0 | (下略)
贩(呀)白 米 来到 苏 州。

由于记谱的习惯，黄梅戏男腔采用高一个八度记谱。常以^bB调演唱，进城后又去掉了帮腔。楚剧男腔为G调，还保留着帮腔形式。它们的乐段结构，和女腔基本上是一样的。在调式上，楚剧男腔的第二乐句（下句），虽然落在“5”音，是比较明显的徵调式。可是，又常

出现 $\frac{5 \cdot 6}{\cdot \cdot} \frac{7 6}{\cdot \cdot} | 5 -$ 或 $\frac{7 \cdot 2}{\cdot \cdot} \frac{7 6}{\cdot \cdot} | 5 -$ ，有着宫调式的

意味。这种终止在演唱时，也无一定的规律，时这时那。但更多的时候是徵调式与宫调式的对比性还不明显。黄梅戏的男、女平词在调式上就不同了。男平词的起板句，以及下句都落在2 1 ·音上，“1”是它的骨干音，是典型的宫调式。它的截板（即终止乐句）如：

（散板）

$\overbrace{5 5 5}^{\text{3}} \underline{6 6} \overbrace{5 3}^{\text{3}} \cdots \underline{2 2} \overbrace{3 5}^{\text{3}} \overbrace{2 \cdot 3}^{\text{3}} \overbrace{i}^{\text{1}} |$ 结束在“1”音上。女平
但不知何日里 得回家 门

词的截板：

廿 $\frac{5}{\text{3}} \frac{5}{\text{3}} \overbrace{2 \frac{3}{\text{2}}}^{\text{3}} \underline{6 5} \frac{6}{\cdot \cdot} \cdots \frac{\vee}{5} \frac{5}{\text{2}} \overbrace{3 2}^{\text{3}} \overbrace{1 2}^{\text{2}} \frac{6}{\cdot} \frac{5}{\cdot} - |$
隔 竹 帘 会 梁 兄 叙 叙 当 初

结束在“5”音上。如此，形成宫调式和徵调式的明显对比，刻划了男性的刚硬、豪迈，女性的温顺、柔情。

下面，再看一段现在的楚剧男腔：

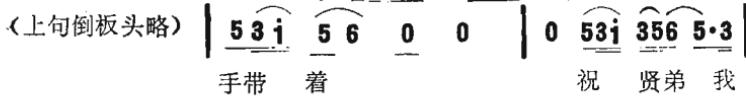
$\frac{4}{4}$ 1=D
 $\text{♩} = 42$

男 迂 腔

(湖北楚剧)

(《访友》中梁山伯的唱段)

(下句) (6-76762 323235 6)



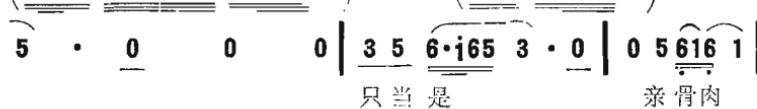
(1 1 3 21235635 6 i 6532 1)



(上句) (2231 i 6 i 651235 2)



(5356 i 35321235 i 5656 i 5) (下句) (3235 6 i 6 i 65 3)



1 1 1 2 5 3 2 2 3 2 1 7 6 | 1 0 0 0 | (下略)

一母(哎) 少怀 胎。

这首抒情的楚剧男迂腔慢板，和黄梅戏的男平词相比，它们的内在因素，是有紧密联系的。调式上，下句都落在“1”音上，皆是宫调式。结构上很相似。旋律上因方音稍有区别，又大同小异。原先皆只有锣鼓伴奏和人声帮腔。后来，一西上武汉，一东往安庆，才增加越来越丰富的丝竹乐器，并创造各自特色的旋律过门。不但丰富了音色、音量的对比，而且，优美的伴奏旋律加强了唱腔的美感，也就形成各自的独

特风格了。

楚剧男、女迓腔对口唱，和谐一体，色彩更为丰富。

如与黄梅戏对板相比，确很相似。

$\frac{4}{4}$ 1=A
 $\text{♩} = 54$

迓腔对口唱

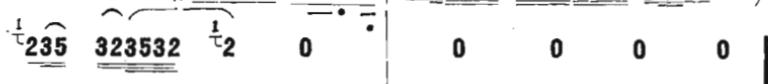
(湖北楚剧)

(《访友》中梁、祝对唱)

(上句) (561235 23216165 5)

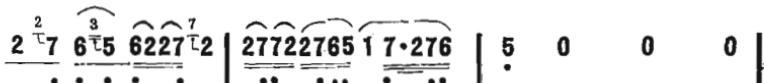


(2123235 2235·6) | 1123235 23123532 15321 2)



(下句)

(556767265672725353276 5)



(上句) (2·325 35321235 2)

(2·325 3256)



1123235 23123532 15321 2) (下句)

(2·327 656561)



2)

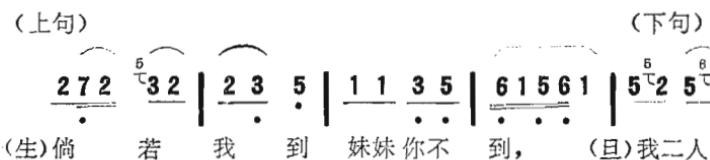
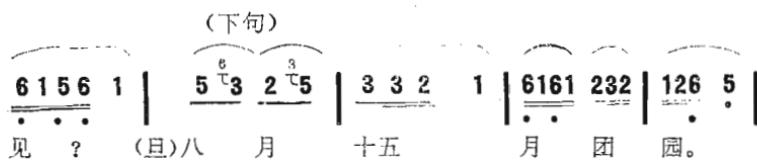
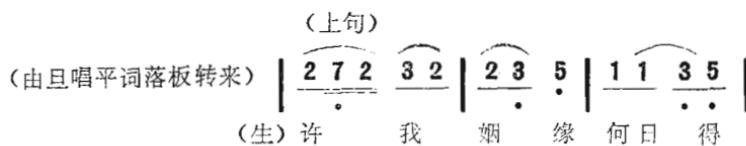


$\frac{2}{4}$ 1 = E
 $\text{♩} = 50$

平词对板

(安徽黄梅戏)

(《兰桥汲水》中，生、旦对唱)



从这两首唱腔来比较，前者仍保留迓腔的乐句结构。每句中间有过门作转换桥梁。后者是从男、女平词中派生出来而加以发展的唱腔。上、下句相当于平词第三、四句，节拍由 $4/4$ 变为 $2/4$ 。但速度比平词慢，两拍的时值与平词四拍的时值差不多。男、女对唱之间不用过门作桥梁，可直接转换，需要时加上过门也可以。两者很多内在因素相似。

楚剧有很浓厚的湖北地方特色。作为黄、孝一带口音，基本上仄韵通常构成“…… $\frac{1}{4}$ 2”的终止；平韵通常构成“…… $\frac{6}{4}$ 16 5”，“……3561 5”，“……6763 5”的终止。而安徽的太湖、宿松一带靠近湖北黄梅毗邻地区，由于语言关系，所唱的对板落音，仄韵就落在“……1235 23 | 8 $\frac{1}{4}$ 1 2 (?) |”或“……112 35 | 1 2 (?) |”。平韵落在“……216 5 |”或“……26 76 | 5 - |”，与楚剧迓腔对口唱，上句落音“…… $\frac{1}{4}$ 235 323532 $\frac{1}{4}$ 20 |”下句落音“……17 • 276 5 0 |”，几乎一样。这些，也都可以使我们找到楚剧和黄梅戏的血缘关系。至于，楚剧的百余首“小调”唱腔，从曲调名称，到调式、结构，很多都和黄梅戏的“花腔小调”唱腔一样，或大同小异。这里，就不赘述了。

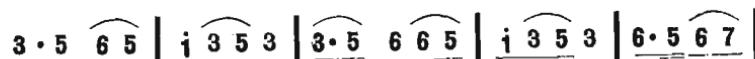
三、黄梅戏与江西采茶戏

黄梅县不仅和安徽宿松等县毗连，而且也和江西的九江、湖口、武宁等县毗连。交通有长江和鄱阳湖之便，所以人民生活上的往来也是很密切的。黄梅县的民间小戏，不仅传到安徽形成了安徽的黄梅戏，而且也传到了江西，对于江西的地方戏也有很大的影响。一九五四年十月初，凌祖培同志和我曾荣幸地参加了江西省首届戏曲观摩会演大会，观摩学习了南昌、高安、武宁、抚州、吉安、景德镇、萍乡等地采茶戏二十余种。它们演出的剧目，生活小戏的专用曲调，在结构、调式、风格等方面与黄梅戏都很相似。尤以武宁、南昌、景德镇等地的采茶戏更是相似。现举出几首唱腔，予以对照：

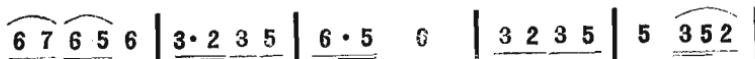
$\frac{2}{4}$

观 灯 调

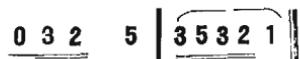
(武宁采茶戏)



急忙行，急忙走，不觉来到飞虹桥。飞虹桥



造得好、玉石栏杆精又巧、飞虹桥下水呀

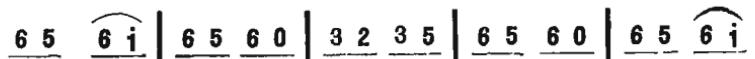


水飘飘哪。

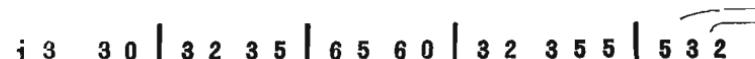
$\frac{2}{4}$

闹 花 灯

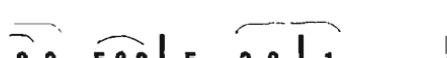
(安徽黄梅戏)



急忙走急忙跑，不觉来到百子桥。百子桥



造得好、玉石栏杆两边造、中间造起个娘呀



娘娘庙哇。

这是两个剧种的同一剧目同一唱腔。它们都是表现夫妻观灯时过桥、赞桥的五句段体。曲调在结构、调式上，基本一样。前四句“6”是主音，“3”是属音，为典型的“羽”调式。最后一句皆以加衬形式，落在色彩音“1”上，有大六度转调意味，形成羽、宫调式交替的特色。其中稍有差异的：前者一、二两句，落音在“3”上，三、四两句落音在“6”上；后者，一、二、四句皆落在“6”音上，第三

句落在“3”音上，成为起、承、转、合形式。在结尾句处，前者为四小节，较有短促之感。后者扩大成为五小节，显得舒展流畅。在唱词上有“飞虹桥”与“百子桥”及“飞虹桥下水呀水飘飘哪”与“中间造起个娘呀娘娘庙哇”之别，其他都大同小异。由此看出，它们是同出一源了。又如：

2 3 攀 笋 (南昌采茶戏)

5 5 5 5 6 | 3 2 3 | 5·6 162 | 5 --- | 3 3 3 2 1 |
天上起呀红云罗 呀嗬 啰嗬 呀， 东方发亮

1 6 5 3 | 2·1 6 5 6 | 5 --- | 6 6 5 5 2 | 1 1 2 |
见光明罗咳。 日子过呀得好啊嗬

5 --- | 3 5 5 7 | 6 6 5 6 | 2 6 5 | 5 6 3 2 |
呀， 分外有精神哪嗬咳 啰嗬 呀， 呀是 啰嗬

6 1 · | 3 5 5 7 | 6 6 5 6 2 | 2 6 5 --- |
呀， 分外有精神哪嗬咳 啰嗬 呀。

这首唱腔，是南昌市采茶戏剧团参加一九五四年江西省戏曲会演的节目。在词、曲方面可能有所加工、发展、变化。它与黄梅采茶戏的《扳竹笋》，安徽黄梅戏的《打猪草》，在唱腔的旋法上虽有不同，在2/4的基本节奏里，出现了3/4的节奏，这是由于受各地的方言、民歌以及其他因素影响，有所区别。但是，它们在唱腔的基本结构、调式上，以及表现情绪方面都是相同的。再如：

$\frac{2}{4}$

卖 棉 纱 调

(景德镇采茶戏)

6 5 6 i | 2•3 2 i | 6 5 6 i | 2•3 2⁷6 | 5 — |
西村 是我 家 依是 呀咳 依哟 咳依 哟

6 5 6 i | 2 3 2 i | 2 3 i | 2 0 | 6 5 6 i |
名 叫 蔡 金 花 哟唤 唤 有人 来问

2•3 2 i | 6 5 6 i | 2•3 2⁷6 | 5 — | i i i |
我 依是 呀咳 依哟 唤依 哟 上街 去

i 3 5 | 6 i 5 7 | 6 — | 6 5 6 5 | i 5 6 |
卖 棉 纱 呀依 哟 哟唤 哟唤 依 哟

6 5 6 i | 2•3 2⁷6 | 5 — | i i i | i 3 5 |
依是 呀咳 依哟 唤依 哟 上街 去 卖 棉

6 i | 6 7 | 6 — |
纱 呀依 哟

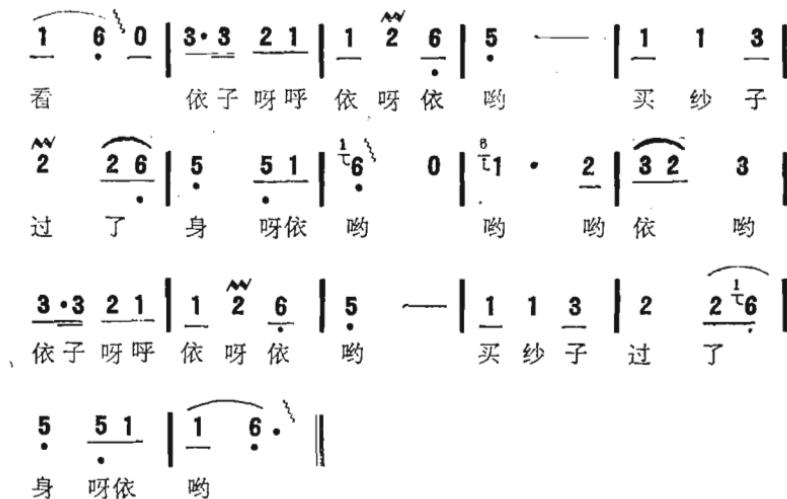
$\frac{2}{4}$

纺 线 纱

(安徽黄梅戏)

5 5 6 3 | 5 5 3 | 2 5 3 2 | 1 2 6 | 5 — |
急走 急忙 行哪 依子 呀呼 依 呀 依 哟

1 1 2 | 5 3 | 1 | 2•5 3 1 | 2 0 | 3•3 2⁷6 |
来 在 大 街 心 呀呼 嗨 抬 头 来 观



两首唱腔结构完全一样，五字句，每句后面皆有衬句。调式皆为“羽”调：第一句落“5”，第二句落“2”，第三句落“5”，第四句落“6”，复唱三、四两句，最后，仍落在“6”音上。唱腔旋法稍有不同，这是戏曲老艺人，为适应嗓音、情绪而灵活运腔的结果。记谱方法，前者比后者高八度记谱，实际音高是一样的。

正本戏的主调唱腔，两者也是相近的。如黄梅戏的平词，武宁采茶戏叫“北腔”，黄梅戏的彩腔，武宁采茶戏称“打彩调”又名“四平腔”；黄梅戏的二行，武宁采茶戏称“二六”；黄梅戏的对板，武宁采茶戏称“对口词”。特别是反映黄梅县水灾情形的《逃水荒》一剧，两者几乎一样。另外，反映黄梅县人民斗争故事的如《张朝宗告钱粮》、《学福告坝》等等，也是相同的。因此，江西采茶戏和安徽黄梅戏，它们象一对孪生姐妹，关系是非常亲密的。

四、黄梅戏与浙江睦剧

睦剧，原名三脚戏，是浙江省地方戏之一。它由江西一带的“采茶戏”流传到浙江后，与当地的“跳竹马”民间歌舞形式结合而成。现仅

从音乐声腔方面作一比较，说明它与黄梅戏的亲缘关系。例如：

$\frac{2}{4}$

种 麦 调

(浙江越剧)

5 3 5 3 | 5 - | 3 6 5 3 | 2 - | 5 3 5 3 | 5 3 1 |
正月是新年 呀之 依呼 呀， 正月是新年 哪呵

2 - | 1 1 6 | 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2 - | 1 2 3 5 | 2 - | 1 3 2 1 |
嗨， 夫妻 双双去拜年， 去拜年， 去拜新

6 6 | 0 1 | 3 3 1 | 2 - | (插锤) | 6 - | 3 6 5 3 |
年哪， 去拜哪呵 嗨。 咳 呀之 依呵

2 - | 1 5 3 | 2 - | 1 3 2 1 | 6 6 | 0 1 | 3 3 1 | 2 - |
呀 呀而 呀， 要把麦 子啊 来 种哪呵 嗨。

$\frac{2}{4}$

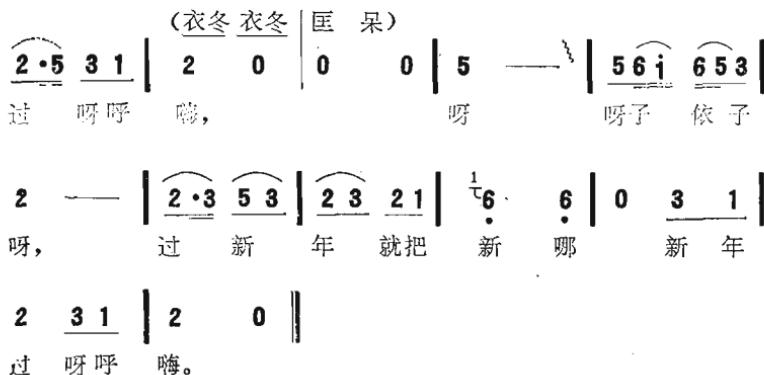
点 大 麦

(安徽黄梅戏)

5 5 6 3 | 5 - | 5 6 1 6 5 3 | 2 - | 5 5 5 2 3 |
正月是新年 呀子 依子 呀， 正月是新

5 6 3 2 | 1 - | 1 1 2 | 3 2 3 | 1 2 5 3 |
年 依呼 呀， 家 家 戶 戶 过 新

2 - | 1 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 | 0 3 1 |
年， 过 新 年 就把 新 哪 新 年

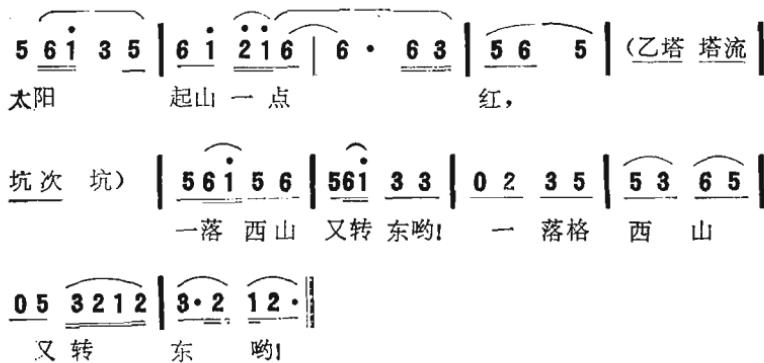


这两首唱腔，除少许旋律，个别句的落音不同外，在调式、结构、唱词、衬字以及锣鼓过门的安排上，都是一样的。只是前者稍显呆板，后者要华彩、流畅、优美一些。再如：

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

太阳起山一点红

(浙江睦剧)



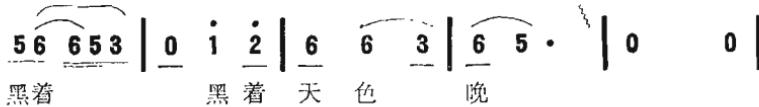
$\frac{2}{4}$

打 豆 腐

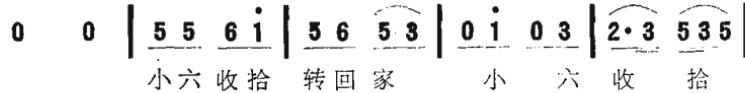
(安徽黄梅戏)

(大牌子)

(衣冬 冬 匡个 龙冬



匡(呆)



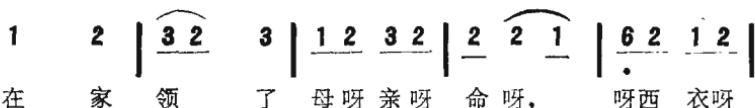
黄梅戏《打豆腐》的大牌子，又名“大兰桥”调。解放前只有皖南山区，靠近浙江一带的班社艺人唱过，经常流动在江北的黄梅戏艺人会唱的已不多了。它的最后一句，解放后多将最后两个小节删略不唱。

这种结尾： $\underline{\underline{3 \cdot 2}} \underline{\underline{161}}$ 和前曲的结尾： $\underline{\underline{3 \cdot 2}} \underline{\underline{12}}$ 稍有不同。后曲以回旋式的落在“1”音上，而前曲由“1”音落往“2”音上结束，很有湖北黄、孝一带的仄韵所构成的终止音。另外，第一小节 $\frac{3}{4}$ 的出现，可能是口传有变，其实乐汇的基本旋法还是一样的。其他，就大致一样了。又如：

$\frac{2}{4}$

偷 篓

(浙江越剧)



$\frac{1}{2} \text{ 6}$ — | (丁丁 丁丁 | 坑 坑、 | 丁坑 次丁 | 坑的 塔 |

呀

丁 0) | 1 6 6 1 6 | 5 5 6 | 1 — : | (的塔 乙丁 |

叫我 去守 筍 呀 咀 嗨

坑 0) | 5 3 5 3 | 3 2 1 | 2 6 · | (的塔 乙丁 |

衣 西 呀嘴 衣 呀 嗨 呀 嗨

坑 0) | 1 6 6 1 6 | 5 5 6 | 2 1 2 1 | 6 — |

叫我 去守 筍 呀， 嗨 嘴 暖 衣 西 呀。

这首曲调显得粗野、简朴。但是，它和黄梅采茶戏的《扳竹笋》，江西采茶戏的《攀笋》，以及黄梅戏五十年前的《打猪草》老唱腔，是很相似的。因为流传远，时间久，故它们各方面的差异也就大些了。其他花腔小戏的专用曲调皆大同小异，这里就不多举了。

睦剧正本戏的主调唱腔有《湖广调》。其中又分平板、紧板、急板、幽板、清板。湖广调就象黄梅戏的老平词；湖广紧板就象黄梅戏的火攻，对药调就象黄梅戏的阴司腔等。它们都能灵活运用。通过不同板眼，不同速度，不同调性、调式组合起来，表现各种情绪。如唱得轻柔，便能表达体贴、恩爱的情绪；唱得明快，便能表达活泼、愉快的情绪；唱得缓慢，便能表达出忧虑、怨恨的心情；高唱起来，义愤填膺；哭唱起来，悲痛欲绝。睦剧从前也只是用人声帮腔，场面上只有锣、钹、鼓、板等打击乐器伴奏，而无丝弦。故它和黄梅戏像隔房的弟兄一样，亲缘也很密切。

五、黄梅戏与福建三角戏

福建三角戏，流行于光泽、邵武，是由福建毗邻的江西贵溪一带传

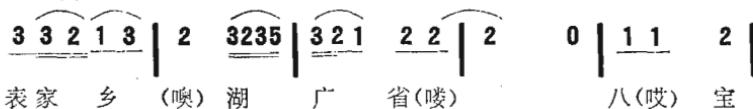
去的采茶戏。它与安徽黄梅戏也有亲密的血缘关系。只是流传过远，分支较久，它的语言，乡音距离较大，各自吸收，滋润的补养不同，为此，在发展变化中差异也就多些了。可是，它们相同或相近之处，还是很多的。如三角戏的湖广调和睦剧的湖广调一样，皆类似黄梅戏女腔老平词。举例如下：

$\frac{2}{4}$

湖 广 调

(福建三角戏)

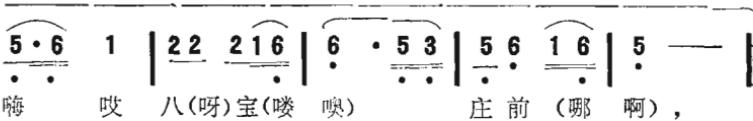
(起板句)



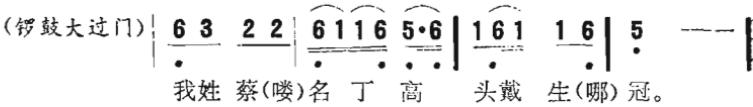
(锣鼓过门)



(复句、帮腔)



(下句)



(上句)



(下句)

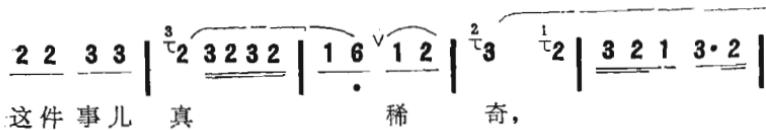


从湖广调的名称，就可看出它的老娘家在湖北省。如果把它的 $2/4$ 改为 $4/4$ 记谱，与黄梅戏《渔网会母》中胡金莲唱的女平词相对照，它们的起板句结构是相同的。唱词的安排，锣鼓的位置都很相似。复句处皆用入声帮腔。落音都在“5”音上，是典型的徵调式。湖广调若与黄梅戏的仙腔及其数板相比，就更加相似。尤以数板，每个乐句四小节，上句落“6”，下句落“5”，再用稍有变化的自由反复，就可演唱大段唱词。如原舞台剧《天仙配》中的一段老唱腔：

$\frac{2}{4}$ 仙腔及其数板

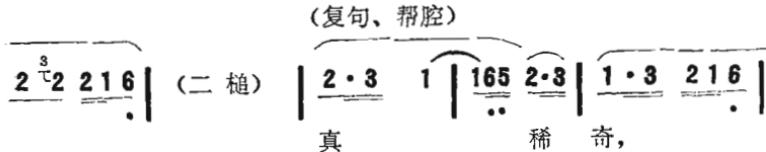
(安徽黄梅戏)

(董永唱)



这件事儿真稀奇，

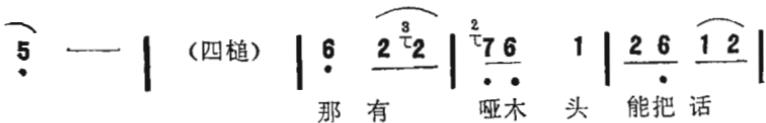
(复句、帮腔)



(二 植)

真稀奇，

(数板下句)



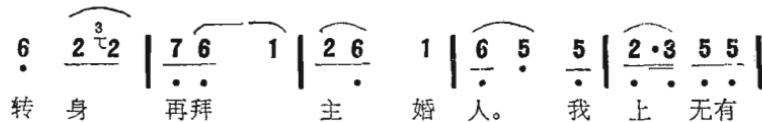
(四植)

那有哑木头能把话

(数板上句)



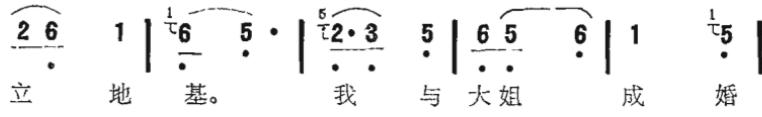
(下句)



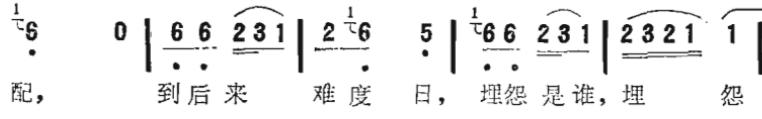
(下句)



(上句)



(落板)



是 谁？

另外，三角戏的紧板，近似黄梅戏的火攻；三角戏的上下调，很像黄梅戏的彩腔对板；三角戏的乱调，又很像黄梅戏的闹元宵调；三角戏的贵溪调，即是黄梅戏《剜木瓢》中的送郎调。因篇幅有限，就不赘叙了。

六、黄梅戏与皖南花鼓戏

皖南花鼓戏是由湖北英山、罗田一带传去的，以湖北花鼓戏为主，加上河南的地灯子（灯曲子）和当地民间歌舞溶合而成。流行于安徽的宣城、郎溪、广德、宁国等地。

清咸丰年间，太平军与清军于皖南血战，由于战火兵燹，灾荒瘟疫，造成“村落皆空”的悲惨境象。后来大批灾民移入。据查，宣、宁、广、郎等地的移民，绝大多数是来自湖北东南部的黄梅、蕲春、浠水、沔阳、麻城、英山、罗田、黄陂、孝感一带，住在宣、宁、郎三县境内，来自河南光山、罗山、商城、固始等地的，多沿天目山、莫干山地区，聚居在广德、宣城、安吉、孝丰，长兴一带，所以广德人称“小河南”。湖北花鼓戏和河南灯曲也因此而迁徙江南，随着时代的推移，而成为早期的皖南花鼓戏。因此，它与黄梅戏当同出一源。

皖南花鼓戏唱腔和黄梅戏一样，分主腔和花腔两类。主腔属板腔体，有淘腔、北扭子、四平、悲腔称四大主腔（早期，有的声腔曲名和湖北楚剧的称呼一样，如淘腔曾称迓腔）；花腔多是灯曲和民歌小调。不论主腔和花腔都用帮腔，由场面和后台人员帮唱。一唱众和，粗犷昂扬。现以皖南花鼓腔旦唱淘腔慢板为例：

$\frac{4}{4}$

张秀英自叹

（皖南花鼓戏）

（吵 嫁）

（起板）

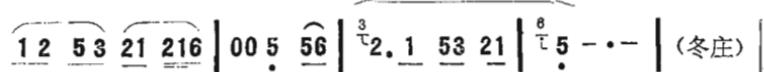
（冬庄） | $\overbrace{\begin{matrix} 5 & 6 \\ \cdot & \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 1 & 3 \\ \cdot & \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 5 \end{matrix}} \cdot$ | $\overbrace{\begin{matrix} 1 & 6 \\ \overline{1} & 2 \\ 5 & 3 \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 2 & 1 \\ \cdot & \end{matrix}}$ | $\overbrace{\begin{matrix} 3 & 2 \\ 1 & 6 \\ 5 \end{matrix}} \cdot$ |

张秀英（呐）在 小房（呃）

—— | $\overbrace{\begin{matrix} 6 & 5 \\ \cdot & \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 1 \\ 5 \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \\ 5 \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 2 \\ 1 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}}$ $\overbrace{\begin{matrix} 2 \\ 1 \\ 2 \\ 6 \end{matrix}}$ | $\overbrace{\begin{matrix} 6 \\ \overline{1} \\ 5 \end{matrix}} \cdot \cdot \cdot$ | (冬庄) |

心中 思想

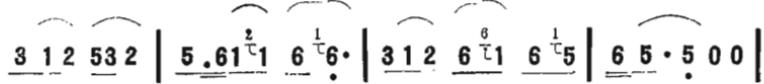
(重腔、帮唱)



心 中 思想(呃),

(原板下句)

(65612161535)
.....



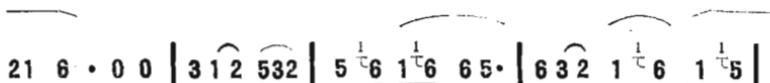
想起 了 二老爹 娘 好不 悲 伤。

(上句)



可叹 得 二(喏)爹 娘 早把(呀) 命 丧,

(21651323176) (下句)



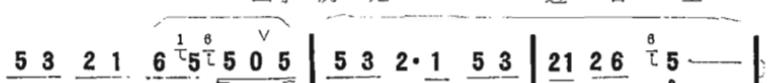
又多 号 哥和 嫂 扶养 伴 长。

(656 1561 535)
....

(辽子)

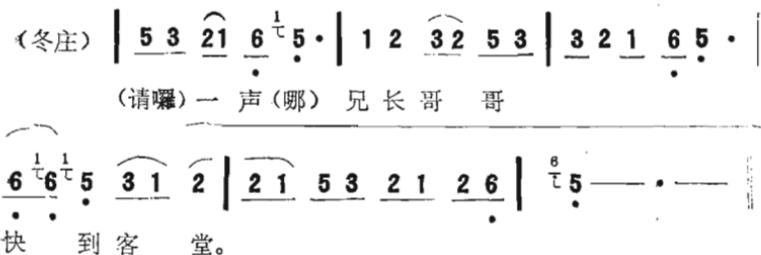


出小 房 呃 进 客 堂



请一 声囁 兄 长,

(落板)



这首淘腔，若与黄梅戏《逃水荒》女唱平词及黄梅采茶戏的平板等（见前例）相比较，则十分相近。由此不难看出，他们的渊源关系了。

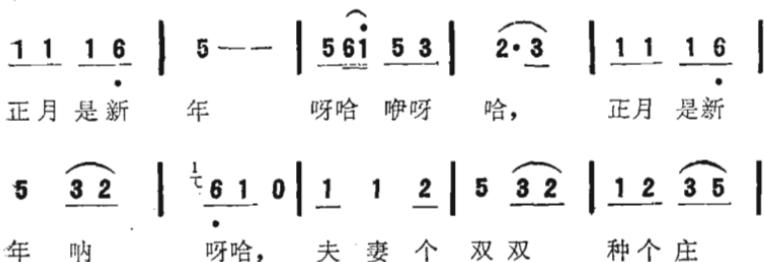
淘腔是皖南花鼓戏色彩比较丰富，表现力比较强的戏剧性唱腔。分慢板、起板、落板、中板、慢二六、快二六、飞板、连板、送板、数板、削板、垛字板、清板、辽腔、散板、叹板、口泣（半口泣、满口泣）回头彻等等。其中又分旦角淘腔，生角淘腔，花脸淘腔以及丑淘。根据剧情的进展和塑造人物的需要，通过组合、转换、插入等手法，灵活运用各种不同的板式，以抒发感情。这些板式、性能，也都和黄梅戏的主调一样，只在板式名称上叫法不同。如它的送板就是黄梅戏的对板；辽子就是黄梅戏的迈腔；口泣就是黄梅戏的哭板，或称哭介（半口泣黄梅戏称单哭介，满口泣黄梅戏称双哭介）……等等。

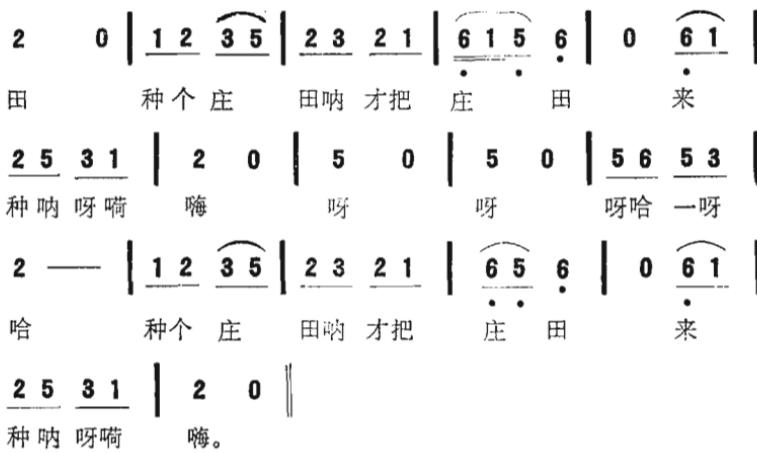
皖南花鼓戏的花腔与黄梅戏的花腔，很多是相同的。如：

$\frac{2}{4}$

点 大 麦

(皖南花鼓戏)





它与黄梅戏的点大麦，在结构、调式、旋法等方面皆是一样的。再从两者仙腔对照来看，亲缘关系就更密切。

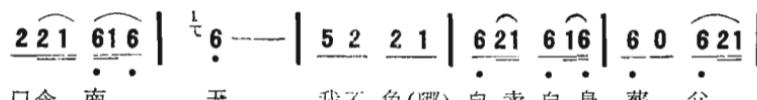
$\frac{2}{4}$

仙 腔

(皖南花鼓戏)

(《天仙配》中董永唱)

(帮腔)



(帮腔)



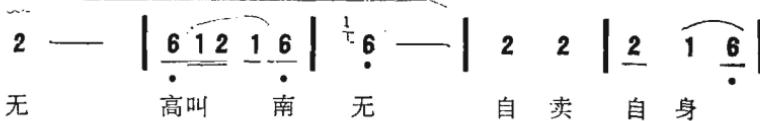
$\frac{2}{4}$

仙腔数板

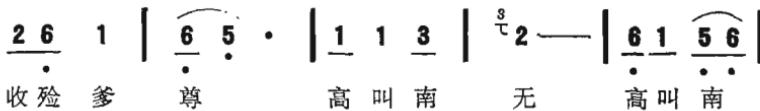
(安徽黄梅戏)

(《天仙配》中董永唱)

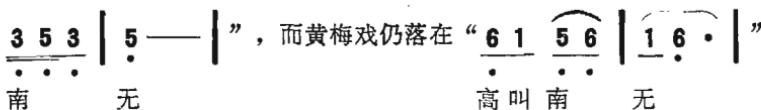
(帮腔)



(帮腔)



这两首唱腔是同名，用于相同剧目——《天仙配》，并用在同样戏剧情节处——卖身葬父，结构是相同的，帮腔衬句同唱“南无”，位置同样，上句同落在“ $\frac{1}{4} 6$ —”音上，下句花鼓戏落在“ $\frac{6}{4} 5$ 口念



从曲式来看，花鼓戏上句落 $\frac{1}{4} 6$ —，下句落“ $\frac{5}{4} —$ ”，构成上下对仗，乐句对称，有变化，合音律，听起来舒服。

另外，如绣荷包调，十绣调，王小六打豆腐调，看相调，讨学钱调等等，都大同小异，就不一一举例了。

以上，只是对黄梅戏与一些兄弟剧种在唱腔方面的亲缘关系加以初步探索。由于资料不足，认识粗浅，谬误难免，仅给专家和同行作为研究黄梅戏史源、音乐特点及其发展规律，进一步搞好继承和发展的参考。愿深受群众喜爱的黄梅之花，在祖国社会主义百花园中开放得更加绚丽多姿。



- 注：①安徽黄梅戏的曲谱皆引自王兆乾同志编著的《黄梅戏音乐》一书。
②江西采茶戏曲谱皆引自一九五四年江西省第一届戏曲会演会刊。
③湖北楚剧的曲谱皆引自《戏曲研究》期刊。
④浙江睦剧的曲谱皆引自华东第一届戏曲会演会刊。
⑤福建三角戏的曲谱皆引自华东戏曲第一届戏曲会演丛刊。
⑥安徽皖南花鼓戏的曲谱皆引自皖南花鼓戏内部油印资料。



一九八一年第二辑
(总第2辑)

目 录

黄梅香飘海外

捣练子

——为《黄梅戏艺术》作 秦瘦鸥 36
语言和音韵 黄梅戏语言音韵初探 班友书 12

黄史梅话

剧坛漫步

戏剧杂谭

音研乐究

剧话旧坛录

传统剧目研究 董永遇仙故事的演变

黄新梅蓄

赴港演出漫记	余耘	2
香港演出杂记	黄宗毅	28
黄梅香飘海外		
——赴港演出观感	黄新德	97
捣练子		
——为《黄梅戏艺术》作	秦瘦鸥	36
语言和音韵	黄梅戏语言音韵初探	班友书 12
黄史梅话		
黄梅戏另一流派的历史和现状		
——黄梅采茶戏在赣东北	桂遇秋	122
黄梅戏音乐亲缘关系初探	潘汉明	154
剧坛漫步		
悲歌一曲扣人心		
——谈《慈母泪》编剧及其演出	李帆群	7
霍邱剧团编演一组现代戏	陶锦源	62
戏剧杂谭		
剧谭三则	溅星	80
音研乐究		
黄梅戏男女同度演唱小议	周武彦	52
黄梅戏花腔调式浅谈	申旭光	103
黄梅戏音乐亟待改革	朱浩然 蔡年宝	56
光辉的篇章		
——黄梅戏赴朝演出侧记	黄宁	85
剧话旧坛录		
一次有意义的尝试		
——黄梅戏解放后第一次演出现代戏		
《王贵与李香香》	余俊	88
黄梅戏轶闻(二则)	黄志皋	134
传统剧目研究		
董永遇仙故事的演变		
——黄梅戏《天仙配》探析之一	王兆乾	37
观众，寄予期望		
——记青年演员阙根华	周韵琴	92
贵在坚持		
——郭霄珍勤学记	园丁	95

前輩藝人	忆龙昆玉.....	庚 四 70
教學研究	再谈变声期嗓音的保护与训练.....	黄 雁 111
	《小店春早》导演琐记.....	罗爱祥 64
舞 台 生 活	出污泥而不染的青莲 ——我演《莫愁女》的几点体会.....	王凤枝 75
	心灵的探索者 ——记安庆市黄梅戏一团演员张谷芳.....	黄旭初 58
	功夫不负有心人 ——访易春华.....	梅 文 148
我爱黄梅戏	对电视片《黄梅新蕾》的反映.....	鸿 庆 153
	音谬不是方言.....	王 丹 116
小 资 料	大本三十六，小出七十二 ——传统剧目简介.....	桂遇秋 137
黄 在 梅 各 戏 地	活跃的黄梅之乡 ——安庆地区农村黄梅戏活动见闻.....	安 文 91
	亦工亦艺，面向农村 ——湖北省黄梅县新开公社半职业黄梅剧团简介	湖北文化局表彰先进单位办公室 141
团 校 史	吴头楚尾一枝花 ——黄梅县黄梅戏剧团剪影.....	段 雨 117
简 讯	黄梅戏老艺人马维喜同志逝世.....	黄 研 139
	来函照登 (152) 告读者(79) 稿 约(90) 本刊征订启事(87)	

封二：朱德同志1958年接见严凤英等黄梅戏演员。（马昭远供稿）

封三：黄梅戏赴港演出前，万里、姚依林同志接见演员。

习仲勋同志与黄梅戏演员在一起。（陈小成 供稿）

题饰、尾花：胡良桂、姚福群、吴云悌

黄梅戏艺术 1981年第2辑

编 辑：安徽黄梅戏学校黄梅戏研究室

安庆市文化局创作研究室

印 刷：安庆新闻报社印刷厂（正文）

安庆市印刷厂（封面、插页）

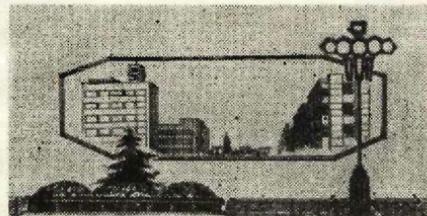
安徽省人民政府出版事业管理局非出印字第24号

1982年7月出版 定价：0.50元

安庆新戏

▼黄梅戏《双凤出巢》安庆市黄梅戏一团演出

编剧：汪存顺 王寿之 张曙霞 高国华



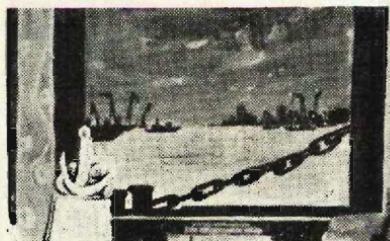
◀《双凤出巢》舞台布景设计——蔡春山



▶《梅雪初开》布景设计——程炳

▼黄梅戏《梅雪初开》安庆市黄梅戏二团演出

编剧、导演——魏启平



编
舞台布景设计——王华龙
剧——余建民



▲帶着祖國人民的愛托

——旅港同鄉花團赴酒會與演員交談

(林小成攝)



◆馬蘭(右)梅偉慧(左)演出的《文謝馬》
(黃新德供稿)



▲陳小芳扮演的七仙女



▼熱情的觀眾上台致謝

(陳小成攝)

◆在旅港同鄉舉辦的歡迎宴會上
潘瓊珊等即席表演《夫妻現燈》
(黃新德供稿)



黄梅戏在今日洪流

▼王少舫、许自友演出的《罗帕记》(陈小成 摄)

▲陈小芳、黄新德演出的《天仙配》(黄新德供稿)



▼香港歌星奚秀兰与黄梅戏演员许自友、陈小芳合影(陈小芳供稿)



▲黄新德在宴会上



▼余耘团长、王少舫同志等与香港邵氏公司导演王翰祥亲切会见

(陈小成摄)

新戏

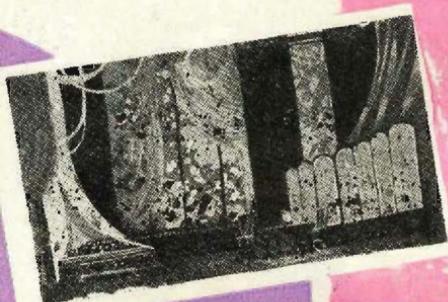


▲黄梅戏《花烛夜》安庆市黄梅戏一团演出

编剧：王寿之 演唱者：高丽华 田柳彬

▼黄梅戏《慈母泪》安庆市黄梅戏二团演出

剧本改编：汪自毅



▲《慈母泪》布景设计：程岗

▼黄梅戏《七十二行之外》安庆市黄梅戏一团演出

编剧：徐志松 布景设计：蔡春山
(新戏栏照片除署名外均为刘金石摄)



编剧：张亚非 摄影：陈力援

庆地区黄梅戏剧团
黄梅戏《包公赶站》



黄梅戏赴港演出前，万里、姚依林同志接见演员

（陈小成 供稿）



习仲勋同志与黄梅戏演员在一起

（陈小成
供稿）

封面设计：姚福群

责任编辑：王兆乾

黄梅戲藝術

內部資料
(总第2辑)



HUANGMEI