



黄梅戏苑

1980

HUANGMEIXIYISHU



文化部顾问、中国作协副主席陈荒煤在苏桦同志陪同下，观看安徽黄梅戏学校学员演出后，上台会见演员。

(刘奎石摄)

H
A
N
G



M
E
X
I
C
A
S
H

也谈黄梅戏风格	万 晴	· 戏 剧 杂 谈 ·	黄梅戏要创新流派	戴学松
门外谈「黄梅」	顾征南	人民戏剧人民喜爱	赵清阁	
爱民如子	桂遇秋	包文正的艺术形象	桂遇秋	
爱民如子	论黄梅戏的包公戏和	十件大事	鸿庆整理	
教学	执法如山	安徽黄梅戏学校一九八二年		
我是怎样学习编写教材的	马永琴	我是怎样学习编写教材的	马永琴	
教学	陈中元	从《李慧娘》的排练谈表演	陈中元	
根深叶茂花更艳	仲 薜	从《李慧娘》的排练谈表演	仲 薜	
索』说明	冯仲华	根深叶茂花更艳	冯仲华	
『安徽黄梅戏学校教学试行方	陈中元	索』说明	陈中元	
安徽黄梅戏学校教学试行方案	安徽黄梅戏学校	安徽黄梅戏学校教学试行方	安徽黄梅戏学校	
· 艺 术 教 育 ·	4 117	70 81 86	83 89 91	120 30 63 178 67
· 剧 场 台 话 旧 录 ·	38 118 129	116	35	92 21 32
· 大型现代戏《芙蓉镇》明 黄 明溪县黄梅戏剧团演出				
· 遮幅式宽银幕影片程华德 《慈母泪》即将拍成彩色				
· 简 讯 ·				
· 资 料 ·				
· 形象的塑造殷伟 · 评黄梅戏《男审》人物				
· 别忘了，他叫孙文秀 · 黄梅戏晋京演出散记徐志松				
· 情满京都 · 学习黄梅戏有感张爱斌				
· 难忘的岁月李琦 · 『七仙女』挑水赵家瑞				
· 黄梅戏与治淮陈望久				
观少舫同志演出《罗帕记》 三者并举贵实践	鞠 盛			
· 有感（诗）				
· 观少舫同志演出《罗帕记》 三者并举贵实践	马少波			

(总第4辑)

戏曲唱念的「运气」 ······	杨春	135	题饰、尾花·····	姚福群	王华龙
· 音乐研究 ······			梅戏演员在一起·····		
黄梅戏语言音韵初探(续完) ······	班友书	147	著名京剧演员李玉茹与安庆市黄		
· 语言和音韵 ······			接见演员 ······		
记黄梅戏老艺人桂月娥 ······	黄旭初	107	陈再道同志观看英山县黄梅戏剧		
心灵的桥梁 ······			后，上台会见演员 ······		
张云凤口述 ······	郑涛整理	101	观看安徽黄梅戏学校学员演出		
对黄梅戏改革的几点想法 ······	徐骏道		陈荒煤同志在苏桦同志陪同下		
黄梅戏音乐改革的讨论 ······	唐大金	22 181	文化部顾问、中国作协副主席		
『安庆新闻报』文艺副刊开展	王兆乾	40	启事 ······		
浅谈青阳腔对黄梅戏及其亲缘			稿约 ······		
· 问题讨论 ······					
剧种的影响 ······	王兆乾				
黄梅戏改革 ······	杨琦	94			
读『青山不老』想到					
林木无存 青山安在					
· 黄梅史话 ······					
黄梅戏改革 ······	杨琦				
黄梅戏改革 ······	杨琦	94			
· 插页 ······					
『想起前情怒冲霄』唱段介绍 ······	陈礼旺	184			
黄梅戏高胡演奏浅谈 ······	金亮义				
黄梅戏高胡演奏浅谈 ······	金亮义	172			
· 知识小品 ······					



马少波同志在安庆讲学

(刘奎石摄)

三者

我应安徽省剧协之约，来到向往已久的安庆。今天和同志们见面，很高兴。我在童年读到徐锡麟的故事，就知道安庆。抗日战争后期写话剧《太平天国》时，研究过一些史料，对安庆有了进一步的了解。新中国成立以后，黄梅戏进京，给我留下很深的印象。安庆是历代的军事重镇，历史名城。山川钟秀，人物荟萃，出了不少名人。安庆不仅仅是太平天国、辛亥革命的根据地之一，也是程长庚、高朗亭、杨月楼、杨小楼、严凤英的故乡，是徽剧的发源地，也是黄梅戏的发祥地。没有“四大徽班”进京，就没有现在的京剧。早年的黄梅戏《天仙配》、《女驸马》、《打猪草》、《夫妻观灯》我都看过，也知道近年涌现的一些好作品，今年获全国优秀剧本奖的《失刑斩》就是安庆地区的吧。安庆市徐志松同志写的《七十二行之外》、汪自毅同志写的《慈母泪》、濮本信同志写的《徐锡麟》也很好。刚才左平同志、赵先贵同志说我来讲课，不敢当，只是

曲艺术事业的同志都能一读。

录整理并经马少波同志审定。本刊分两期刊载，希望关心戏
的邀请，于八月下旬来安庆讲学。这个讲稿，系根据录音记

编者按：戏剧家马少波同志应安徽省剧协和安庆市文联

并举贵宾席

刘波

和大家见见面，谈谈心。

这次我到安徽来有两个任务：一个是向同志们学习，看看老朋友，也结识一些新朋友；同时也是来感谢安徽的同志们。这件事说来话长。我今年获奖的《正气歌》，原是一九六三年的旧作，这里有这么一段故事。一九六三年，这个戏写出以后，中国戏曲学院的实验剧团排演了。戏刚排出，就碰上江青搞所谓“京剧革命新纪元”，所有的历史剧、传统剧目一律禁绝，这个戏没有公演就打入了冷宫。那时我在北京西山一个小山村青龙涧安排了生活据点。经常住在那里，包括《正气歌》在内一些手稿、存稿，装在一个小箱子里面，带在身边。一九六五年冬天，调我到邢台参加“四清”，小箱子寄存在青龙涧房东家里。到邢台就碰上地震，在那里跟父老们患难与共，坚持抗震。到一九六六年七月从邢台回到北京，就失去了人身自由。不久被江青一点名，就更寸步难行了，因此我一直没有机会再回青龙涧，可是我时常牵挂着那个书箱的下落，因为我几十年来的心血大半在这箱子里面。青龙涧的老房东叫董丰武，是抗日战争初期的老贫农、老党员。十年动乱之初，当地有人“造反”，说他家是“反革命黑据点”，去索取我的存物。他把我的书箱妥为保存，用他自己话说：“我给你‘坚壁’起来了！”这个村子有个小煤矿，他把书箱就埋在村头煤堆里，后来完好地还给我。《正气歌》只有那么一个孤本，如果那时候被抄走了，这个戏就不可能跟观众见面。我也不可能重写了。这个本子到一九八〇年安徽《戏剧界》编辑部的

同志看了，认为值得问世，在他们的大力支持下，这个本子才得发表，后来北京实验京剧团就排演了。甘肃省委宣传部、文化局特地借给李春城同志担任执行导演。因为按照今年全国剧本评奖的规定，只有一九八〇、一九八一这两年当中初次发表和演出的才可以参加评奖。所以我二十年前写的作品能够在今年获奖，不是拨乱反正，是不可能作到的。这要感谢党的支持，感谢已故去的董大爷，感谢北京市文化局和北京实验京剧团，感谢甘肃省委宣传部、文化局，感谢安徽《戏剧界》编辑部的同志们，以及陈登科同志、那沙同志、左平同志，他们所支持的不只是我个人的作品，支持的是正气，是一个作品的价值，体现了党的政策。

目前，我们的戏曲改革工作有很大的发展，也遇到一些困难。在整理改编传统剧目、创作历史剧、现代题材戏曲几个方面，都还存在一些值得探索的问题。我感觉我们戏曲工作不能满足于一般的提倡，一般的号召，要重视艺术实践，从理论到实践，从实践再上升到理论，来指导实践。这样才会更好地运用原有经验，并根据新情况，积累新的经验。因此，我今年业余作了一点实验，历史剧写了一个《宝烛记》，写唐太宗的皇后长孙氏。长孙后，我在《明镜记》里曾写过，觉得意犹未尽。江苏京剧院约我写个戏，我就写了《宝烛记》（江苏京剧院演出，是沈小梅同志主演的。这个本子已在浙江《戏文》双月刊第四期发表了）。关于整理改编传统剧目，我改编了《西厢记》（北方昆曲剧院排演，李紫贵同志导演，傅雪漪同志作曲，蔡瑶铣同志主演）。京剧现代戏写了个《宝剑归鞘》（根据话剧《战犯》改编，上海京剧院二团演出，李丽芳同志主演。剧本已在上海《新剧作》双月刊第三期发表了）。现在这方面的经验还来不及很好地总结，我今天谈的只是自己在实践中的一些粗浅体会：第一，整理改编传统剧目要坚持推陈出新，第二，创作现代历史剧要坚持古为今用；第三，创作现代题材戏曲要坚持知难而进。

整理改编传统剧目要坚持推陈出新

我们从事戏曲工作的同志，有对戏曲艺术的热爱，具有高度的责任感、高度的自信心，是很重要的。现在流行一种说法，说什么电影、电视剧发展起来会取代戏曲。应该承认，电影、电视剧的发展对戏曲的演

出会有所“冲击”，这是客观事实。事实上，电影、电视剧之间也在互相“冲击”。电影、电视剧发展了，对我们戏曲的演出会有影响，但是如果认为戏曲因此就没有前途，要被淘汰，甚至消亡，那就忽视了一个重要方面，就是在“百花齐放，推陈出新”方针指引下的戏曲艺术本身的革新和发展，以及它和广大观众的精神联系。我认为，我们的观众既需要有电影艺术、电视艺术，更需要发展祖国的戏剧艺术。这种“冲击”，可以看作是一种竞赛，是一种推动。这是一种矛盾的对立统一的关系，任何事物都是在竞争中生存和发展的。如果独此一家，就可能因循守旧，缺少活力，现在有一点压力，要展开竞赛，正可以推动戏剧艺术更好更快地发展。我认为我们戏剧艺术如果墨守陈规，不发展，会存在危机；如果努力革新，促其发展，就会生机勃勃地前进。电影、电视剧再发展，不可能代替戏曲。电影、电视剧有它的优越性，但它与观众的接触是比较间接的，而直接与观众交流的，是舞台。问题在于你这个戏质量怎么样，演员有没有号召力。观众喜欢你，他看了电视剧，还是要看舞台演出的，还要去排队买票，到剧场看。在剧场看多过瘾哪，可以直接看到五彩缤纷的舞台美，可以看到演员真实的形象，可以有感情的直接交流，所以戏剧艺术不是其他的艺术可以代替的。我们祖国戏曲艺术在世界艺术宝库里是占有重要位置的。世界上古老的戏剧文化有希腊的喜剧、悲剧，印度的梵剧，再就是中国的戏曲。希腊的戏剧比我们形成早些，在公元前五世纪就形成了，但是曾经中断了四百年。音乐没有留下曲谱，是今人重新创作的，服装的色彩样式是从古陶瓷上临摹下来的。印度古老的梵剧在印度舞台上早已失传了，从十六世纪中叶到十七世纪初，莫卧儿王朝统治时期，因为这个王朝的统治者信奉伊斯兰教，他们认为演戏是渎神，严加禁止，从此梵剧演出的传统中断了。梵剧的代表作《沙恭达罗》，后来完全是按现代戏剧演出方法演的。我国拥有丰富瑰丽的艺术遗产，在长期的发展过程中，形成了自己鲜明、独特的民族风格。剧种之丰富，剧目之浩瀚，表演艺术之精湛，艺术家之众多，和人民群众的联系之广泛，在世界剧坛上是罕见的。其中有不少剧目列于世界艺术之林毫无愧色。这不仅是我们祖国艺术宝库里的重要财富，也是世界艺术宝库里的重要财富。这是我们民族的骄傲。所以我们从事戏曲工作，不管是剧作者也好，演员也好，导演也好，搞戏曲音乐、舞

台美术也好，做领导工作也好，做理论研究工作也好，都是光荣的岗位。记得周扬同志在一九八〇年一篇文章中讲过：“我国戏曲改革经验非常丰富，不仅为世界各国所罕有，就在我国各类文艺事业当中，经验也是很特殊的。戏曲遗产之丰富，剧种、剧目之繁多，流传年代之长久，可以说是举世无双。它虽是旧时代的产物，但到现在仍有生命力，并在新时代里获得了新生。”（见1980年7月27日《谈戏曲剧目的改革及有关问题》）的确，我国戏曲改革的经验，值得珍惜，在全国范围内，有领导、有步骤地进行戏曲改革，是我国的创举。传统戏曲剧目多数产生于封建社会，菁芜杂陈、瑕瑜互见的情况是普遍存在的。所以，我们从新中国成立以来，就进行这方面的推陈出新。从一九四九年十月一日新中国成立的那一天，就成立了文化部戏曲改进委员会、戏曲改进局。戏曲改进委员会主任委员是周扬同志，戏曲改进局局长是田汉同志。那个时候，毛主席、周总理、中央的领导同志，真是日理万机，军事、政治、经济斗争是很尖锐复杂的。能顾得上在建国之初成立戏曲改进委员会，在全国范围开展戏曲改革工作，根据马克思主义关于批判地继承文化艺术遗产的学说，对待戏曲艺术，采取了正确的态度，这是很了不起的事。如果那时中央不给予关注，让戏曲艺术自流，戏曲会是什么情况呢？新中国成立初期，旧社会遗留下来的戏曲舞台不仅剧目十分混乱，歪曲的、病态的、丑恶的舞台形象、商业化的剧场经营作风、不合理的经营制度，非常严重。有很多戏曲剧种濒于灭绝。我不晓得旧时代黄梅戏的情况，看来也不会是繁荣的吧。所以自从毛主席提出“百花齐放，推陈出新”的方针，周总理签发了《政务院关于戏曲改革工作的指示》之后，在全国范围内进行“改人、改戏、改制”，我们的戏曲艺术才形成空前繁荣的局面。十年内乱期间，江青反革命集团推行文化专制主义，我国戏曲艺术和戏曲工作者经历了一场大灾难。拨乱反正之后，“百花齐放，推陈出新”的方针和“三者并举”的剧目建设原则，得以继续贯彻，被禁锢的戏曲又得到复甦和新的发展。可是近来有的同志对此竟提出错误的估计，说什么：“传统剧目来自封建社会，是封建主义的文化；新中国成立以后的戏曲改革，对于传统剧目来说，只不过是保存，并非推陈出新；今天演出传统剧目是宣传封建主义思想的渠道”等等。甚至还说真正推陈出新是解放以前的三十年。这种说法是不符合历史事

实的。例如《天仙配》，不是推陈出新吗？《女驸马》不是推陈出新吗？要不信，把老本拿来演一演，比比看。其他剧目，那多了这种说法，我认为是错误的。来自封建社会的传统剧目，未必都是封建主义的文化。经过整理改编的传统剧目，未必不是社会主义的文化。传统剧目多数产生于封建社会，那个时代的伦理道德，难免带有浓厚的封建色彩。由于作者世界观的局限性，有些剧目是歌颂封建主义伦理道德的。可是也有一些带有反封建意义的剧目。即使这些带有反封建意义的剧目，也不免蒙上封建思想的灰尘。我们把这种现象通常叫做封建性的糟粕。一些很有影响的古典名著也不例外。因为它也受它那个时代阶级的、历史的局限。我们对这要抱着清醒的态度。要充分认识到这一点。否则，就可能陷于国粹主义，一切拜倒，不加分析，全盘肯定，那就没法推陈出新了。戏曲艺术的推陈出新，与我们保存古籍，是两回事。戏曲艺术传统剧目的发展，首先决定于剧目的推陈出新，但也必须看到历史生活中，虽然统治阶级思想往往占统治地位，但是封建社会产生的戏曲，并不都是宣扬封建主义思想，维护封建阶级统治的。其中往往含有反封建的以及其它积极因素。通常我们叫做民主性精华的。对这些也必须充分认识。如果不充分认识，必然采取一概否定或是作出其它错误估计。“五四”时期有些人对祖国艺术遗产采取虚无主义的态度，和后来的江青之流对于戏曲工作别有用心的破坏，都给我国戏曲事业造成很大的危害。巨创深痛，记忆犹新，这旧调弹不得了！

经过认真整理改编的传统剧目，不仅在艺术上推陈出新。要努力做到历史生活真实和艺术真实的尽可能的统一。有的戏经过整理改编赋予了新思想、新主题，如昆剧《十五贯》非但不是封建主义的文化，而且应该理直气壮地明确认为是社会主义时期的的艺术作品。新中国成立之后，整理改编了大批剧本，提供了上演剧目。能说“只不过是保存，并非推陈出新”吗？仅在五十年代中，传统剧目经过整理改编推陈出新的就有：昆曲的《十五贯》、《墙头马上》等；评剧的《秦香莲》、《杨三姐告状》、《花为媒》、《杨八姐游春》等；黄梅戏的《天仙配》、《女驸马》、《打猪草》、《夫妻观灯》等；川剧的《柳荫记》、《焚香记》、《谭记儿》、《英奴传》、《秋江》、《乔老爷奇遇》等；越剧的《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《追

鱼》、《盘夫索夫》等，秦腔的《游龟山》、《游西湖》、《赵氏孤儿》、《三滴血》、《窦娥冤》、《火焰驹》等；豫剧的《穆桂英挂帅》、《叶含嫣》、《陈三两爬堂》、《对花枪》等；粤剧的《搜书院》、《关汉卿》；汉剧的《宇宙峰》、《二度梅》；湘剧的《琵琶记》、《生死牌》、《昭君出塞》等；滇剧的《闯宫》、《牛皋扯旨》、《滚鼓刘封》等；桂剧的《拾玉镯》；梨园戏的《陈三五娘》；扬剧的《百岁挂帅》、《挑女婿》、《上金山》；沪剧的《罗汉钱》；锡剧的《打面缸》；河北梆子、山西梆子、上党梆子、蒲州梆子的《蝴蝶杯》、《两狼山》、《打金枝》、《三关排宴》；弋阳腔的《还魂记》、《借靴》；丝弦戏的《空印盒》；柳子戏的《孙安动本》、《玩会跳船》；茂腔的《花灯记》；柳腔的《赵美容观灯》；陇剧的《枫洛池》等等。这不过是部分剧种当中极少的一部分，大批的京剧整理改编剧目均未列入。实际存在的比这多得多。你说这些戏“并非推陈出新”？仅仅是“保存”吗？这个问题很容易回答。有的同志对这种推陈出新往往看不出其中由陈到新的变化。有的是变化比较大的，象《十五贯》。它情节有较大的变化，并突出了主题思想：提倡实事求是，提倡调查研究，反对官僚主义、主观主义，这种变化可以说是脱胎换骨的。还有一种变化极少，但也改变了面貌。象《贵妃醉酒》里一段“四平调”，只改动了十几个字。整个舞台面貌发生变化。京剧本子，原来是描写杨玉环醉后怀春难于自遣的心理状态，内容很不健康，表演也有一些色情成分。梅兰芳同志只是把“安禄山卿家在哪里？”“想当初你进宫之时，娘娘是何等待你，怎生爱你！”改成了“杨玉环今宵如梦里，想当初你进宫之时，万岁是何等待你，怎生爱你！”把“到如今，一旦无情忘恩负义，我和你从今后两分离！”改成了“到如今，一旦无情明夸暗弃，难道说从今后两分离！”它就是把杨玉环思念安禄山，改成了怨唐明皇，表现了一个宫廷妇女的幽怨。几个字的改动，大大改变了杨玉环的精神气质，改变了人物关系，使原来优美的唱腔、舞姿、绚丽的色彩完全保留下来，成了一个很好的歌舞戏。你说它不是推陈出新吗？象《十五贯》那样的脱胎换骨，是推陈出新；象《贵妃醉酒》这样较少的改动，点石成金，也是推陈出新。咱们全国各个剧种这样的例子就太多了。黄梅戏的《天仙配》、《女驸马》不也是推陈出新吗？戏曲传统剧目是不

是宣传封建主义思想的渠道？应该说，有的剧目，或有的剧目的某些部分，是含有封建主义思想毒素的，但是我们很多传统剧目宣传的是反封建的思想，它也是宣传反封建思想的渠道。《天仙配》不是宣传反封建思想的吗？中国封建主义思想的影响是严重的，封建社会长达几千年，有些封建思想残余不是一下子可以消除的。这对我们实现社会主义革命、社会主义建设，实现“四化”无疑是个大障碍。可是宣扬封建主义的渠道很多，你不能把它完全归咎于传统剧目，归咎于老戏。如果完全归咎于传统剧目，这是不公平的，不实事求是的。举个例子说，十年动乱，传统剧目可以说是“掘地三尺，赶尽杀绝”了。可是并没有给人民带来民主，带来科学，反而封建残余思想大泛滥，这个现象又如何解释呢！这能怪传统剧目吗？看来对待传统剧目，同样要采取实事求是的态度。

我们不能不尊重传统，但我们要在传统艺术的基础上加以发展。鲁迅先生有这样一段话：“没有冲破一切传统思想和手法的闸将，中国是不会新文艺的。”我觉得鲁迅的话很正确。你光抱残守缺，不在传统基础上去推陈出新，没有一股闯劲，怎么行呢。五十年代所以有那么多好剧目，培养了那么多好演员，就是由于有创造，有革新。对于现在这种越陈越香，旧戏旧演的现象，我们应该给予批评。我举的仅是几个小例子，这种现象在全国包括在北京都存在。记得在五十年代，我在中国京剧院的时候，我就规定一条：任何传统剧目，包括《打渔杀家》、《空城计》、《群英会》、《玉堂春》在内，要跟观众见面，剧本一定要经过整理，舞台艺术要经过加工，甚至于服装、扮相、舞台美术、唱腔、音乐都要有所提高，不能把原本搬来照演。任何传统剧目，剧本不经过整理，舞台艺术不经过加工，一拿出来就出现新的面貌，是不可能的。那个面貌是陈旧的。今年看电视台播的有几个老戏，剧本写的什么，文字不通，四句唱词四个辙，明知不通还那么唱，还向全世界传播，中国的戏曲就是这个水平吗？这不是败坏我们国家戏曲艺术的声誉吗？我们五十年代所以做出点成绩，是推陈出新的结果，解放以前那三十年也有成果，许多艺术家也有所革新。整个一部戏曲史就是一部推陈出新的历史，创造革新的历史。怎么到了现在大规模推陈出新已经三十多年了，反而不能推陈出新了呢？程砚

秋同志二十来岁就推陈出新，把师承剧目作新的处理，从剧本、表演、唱腔进行新的创造。比如《玉堂春》，他是他的演法，那时最红的是《贺后骂殿》，是根据《烛影摇红》改编的。可以说是风靡南北。梅兰芳同志也是二十来岁就推陈出新。他第一次到上海演出，才二十一岁。那时王凤卿是头牌。上海还不熟悉梅兰芳，王凤卿已经是南北驰名了。到上海以后，王凤卿提携后进，跟戏园老板说给梅兰芳安排个压轴的机会，唱个大轴。可梅兰芳没戏，他学的都是青衣戏，象《祭江》、《祭塔》、《落花园》、《彩楼配》等，这些戏都不能压轴，压不住。怎么办呢？朋友们就给他出主意，叫他排一出《穆柯寨》，他临时向茹莱卿学了《穆柯寨》。穆桂英扮相多好看，有作派，有唱有念，一唱就打响了。他一有空就出去观摩。那时候，夏月珊、夏月润兄弟、欧阳予倩先生在上海演文明戏，梅也去观摩，学化妆的办法，学灯光、布景，所有新鲜事物他都学。所以过了几个月回到北京，他就排了现代戏《孽海波澜》。在十八个月当中，排出了十一出新戏。如果梅兰芳老抱着他学的几出传统剧目，能出来个梅兰芳吗？在这以后梅兰芳排了多少戏？《黛玉葬花》、《天女散花》、《千金一笑》、《洛神》、《霸王别姬》、《生死恨》、《抗金兵》……多啦，一直到晚年，还排了个《穆桂英挂帅》。所以，我感觉到戏曲艺术要发展，我们的人才要各方配合。主要靠剧本，靠戏。特别是一些正在盛年的演员、艺术家，更要珍惜光阴。现在我们全国的戏曲战线中流砥柱是三十多岁、四十多岁这些人。剧作者、演员、音乐、美术各方面的艺术家，是这些同志支撑着戏剧舞台的。由于他们正在盛年，人生的黄金时代。我跟你们几位年轻的剧作者讲，将来你们安庆安徽的剧坛，是要你们作出贡献。时光过得真快，戏改局的时期我才三十一岁，现在年逾花甲了。不要认为才三十来岁、四十岁不着急啊。转眼就是五十岁，你们演旦角的过了五十岁就难点儿了。因此在盛年要特别珍惜，要抓紧时间进行艺术创造。艺术家要从事艺术创造，剧作者得写剧本，演员得演戏，没有剧本怎么出来个梅兰芳，出得了严凤英呢？严凤英就是靠好剧本，就是《女驸马》、《天仙配》轰动全国。当然艺术家要靠艺术修养，要肯下功夫，同时也需要领导的支持，一定的宣传等等。梅兰芳所以成为大师，是由于他有学问，勤于下功夫，勇于革新，有成果，但是宣传也有作用。我记得我很小的

时候就知道有个梅兰芳，我那时没有见过他，也没有看过他的戏，就是通过当时的宣传知道他的。那时茶杯上是梅兰芳，暖壶上是梅兰芳，脸盆上也是梅兰芳。这次到歙县墨厂参观，看到早年的墨型上也刻有梅兰芳的《天女散花》。现在我们对演员不敢宣传，一宣传好象就发展了个人名利思想。个人名利思想可能有，有就教育么。要加强经常的政治思想工作，但不能不扶植，不扶植，人才出不来，剧种吃亏。严凤英同志是有成就的，我们培养新人可不可以青出于蓝而胜于蓝呢？我看有可能。黄梅戏的新人不少，包括你们在座的几位，都是有条件的。梅兰芳、程砚秋都是二十来岁就形成了梅派、程梅，独树一帜。而我们现在总把演员搁老了才宣传，到六十岁，才写写传记什么的。我想只要看准了，艺术上经过舞台考验，德才兼优，值得宣传的，我们就应放手去宣传。严凤英所以能成为著名的演员，我看与五十年代宣传也有关系。我希望黄梅戏能够掀起一个新高潮。自从严凤英同志到北京、上海演《天仙配》、《女驸马》的时候起，黄梅戏的影响遍及全国，成为全国性的剧种。现在我们安徽正在着手培养这方面人才，怎样想办法再掀起一个新的高潮，要达到当年严凤英进北京时的水平，甚至超过那个水平。我建议还是要从剧目下功夫，真正下功夫搞好剧本，排好戏，要发挥黄梅戏的优势，因地制宜，发挥自己剧种的特色。如果再一次进京还是《天仙配》，还是《女驸马》，我看就不要去，因为不新鲜了。演《天仙配》、《女驸马》，你能演过严凤英吗？就算演得比严凤英好，观众也不容易承认。观众先看了严凤英的，非常喜欢，以后就什么人也难演过严凤英。何况超过严凤英不容易。所以再次进京，主要的不能靠《天仙配》、《女驸马》，也不能靠《打猪草》。最近，黄梅戏的现代戏进京演出了，我建议再创作好的历史剧，改编好的传统剧目。有革新，有创造，有新的面貌，又结合我们自己的艺术特色。比如是不是要以旦角为主，是不是要以唱工为主，黄梅戏有潜力，我看比有的剧种格调高。应该有思想性、艺术性、文学性。希望黄梅戏能达到一个新水平。这次我到黄山写了几首小诗，其中有一首题为《游黄山归经云谷寺》：“雨晴不时沐翠岩，始信松竹如许鲜。蝉鸣莺啭泉清浅，鹊异猿奇人微酣。端的雄姿让前险，总是幽趣在后山。归路犹自鼓余勇，笑语来者奋向前。”这首诗写黄山，也是写我们老同志的一种心情。希望我

们的艺术事业后继有人，不管从哪一方面，特别是剧作，希望同志们给予重视。演员不要以为光演戏就行了，要关心剧本。我今年到杭州去，见到黄源同志，他是昆剧《十五贯》改编的领导者。他对我说，《十五贯》如果只有一个好本子，没有传统的昆曲舞台艺术，没有象周传瑛、王传淞那样的好演员，不一定出现那样的盛况。我认为黄源同志的看法是对的。光有好本子，没有好演员，没有好导演，好的音乐、美术，不行，就好象无根之木，空中楼阁，是沙滩上盖大楼，站不住的。演员如果不关心剧本、不大关心协作，不大关心团结剧作者，争取写出好剧本，那么再好的表演也难得到施展。举个例子：前些时我看了一个戏，是写包拯的夫人，怎么用计谋除了赵千岁。赵千岁是个坏蛋，霸占民女，阴谋夺权。包拯就假装死了。布置了假灵堂，包夫人守灵，诓赵千岁去吊孝，包夫人就用了美人计，在灵堂和赵千岁调情，说包公死了，可以嫁给他。于是赵就把机密都暴露了。包拯抓到了证据，就把赵千岁铡了。这个戏，演员全是好演员，而且认真地做戏，但是白费力气，因为这个剧本不合情理，胡编乱造，把好演员糟蹋了。胡编乱造的现象不只是新戏有，传统剧目中也是存在的。如京剧《打金砖》，把刘秀写成乱杀功臣的皇帝，是不符合历史真实的。所以要重视剧本的思想质量和艺术质量。在好的剧本的基础上来进行舞台艺术的创造。要非常重视剧本。要给予一定的地位。因为我是业余写写戏，不是专业搞创作，我来给剧作者说几句话没有嫌疑。自元朝以来，剧作者写出好剧本，有时是开一代之剧风，影响多少代。在我国戏曲史上，剧作者是有地位的。尽管受到当时统治者的压制和反对，但是人民对他们是非常喜欢的。只是有一段时间，有的演员自己编写剧本，三庆班的卢胜奎编写京剧剧本很多，以《三国志》最为著名。到后来一些有文化的演员也自己写，如汪笑侬。后来象罗瘿公给程砚秋写本子，象齐如山给梅兰芳写本子，那时他们还处于一种平等的位置，不为别的，是交朋友，支持演员。到后来，剧作者就居于一种附庸的地位了。一些名演员找一些文人来写剧本，那时叫“打本子”的。就是给一点报酬，你给我“打本子。”甚至本子“打”出来，给一点儿钱就卖给我，你就没有著作权了。现在剧作者地位有了很大提高，但是，对剧作者特别是戏曲作者的地位待遇还是重视不够的。其实写一个好的戏曲剧本不容易，需要各方面的修养。

你得读马列主义，得熟悉生活，写历史戏的要熟悉历史，写现代戏的得熟悉现代生活。得有古典文学和现代文学的修养。得写好唱词对白，不能把自然状态的语言装到戏曲里去，要进行艺术加工，又不能把唐诗宋词照搬，因为它是戏，不同于诗的形象性；既要有思想有感情，又要具有动作性，和普通写诗不一样。还要熟悉舞台艺术，写京剧要熟悉京剧，写黄梅戏要熟悉黄梅戏，不熟悉，戏就写不好。现在戏曲作者地位很差，从这个情况看，就需要领导同志给予支持，积极地给剧作者与剧团挂钩，有好本子帮助加工修改，让剧团排，或者给予发表，跟观众见面，跟读者见面。剧作者最怕写了以后放抽屉里面，徒劳无功。写剧本是为了跟观众见面的，写出好本子来放抽屉里面怎么行。所以要从这方面调动积极性。另一方面，我们剧作者本身要有共产主义理想，为这个理想的实现，为创造社会主义精神文明而终身奋斗，而且相信既然是好本子，有它一定的价值，总不会长期埋没的。领导上要给予剧作者更多的关注，给予适当的工作条件、生活待遇等等。一个很好很有才华的作者，可连个写作的地方都没有，不行。要多多关注，才能培植出更多的好作品。有好本子才有好戏，好本子是根本，这一点不可等闲视之。

从中国戏曲历史来看，任何一位有作为的艺术家都离不开这样一个规律，就是从师承到创造发展，到独树一帜。我看全国的任何一个剧种，甚至任何一种艺术分类，都离不开这个规律。他要很好的师承，就是跟老师很好的学习。学到家，不是马马虎虎地学，是恭敬地、认真地学习，然后来创造、发展。创造、发展不以年龄限制，不是到了一定年龄才能创造发展，而是以艺术修养来决定的。比如说梅兰芳、程砚秋所以能二十来岁就敢于整理改编一些传统剧目，来创造革新，是他们的艺术修养决定的。有人现在有一种观念，似乎年轻一些，不能独树一帜，其实不然。先师承，再创造发展，以至于独树一帜，形成自己的风格、流派，我看任何一个艺术家，无论演员、音乐家、舞蹈家、画家、书法家，无一例外。没有师承不行，没有传统不行，你不尊重传统、师承，就没有坚实的基础。可是在传统师承的基础上，不创造革新，吃老本，因循守旧，必然坐吃山空。你看京戏，在程长庚那一辈，是在徽调基础上吸收了汉剧、秦腔、昆曲及各方面的戏曲艺术形成了京剧。到谭鑫培，京剧艺术就比较完备了。可是后来学谭鑫培的，凡是很好的师

承，很好的创造革新，都做出了成就，象余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良。就连周信芳，也是谭派出身。可是他在谭派的基础上创造革新，特别是根据自己的条件来进行创造发展，很快形成了自己的风格，自己的流派。有的单纯模仿，停滞于师承阶段，不去创造革新，不敢越雷池一步，形不成自己的流派。这个规律不是仅见于一个剧种，值得我们很好的借鉴。在剧目方面，我们建国以来做了很多的整理工作，也做了一些改编工作，也有一定成绩。在整理传统剧目上花的力气比较多一些，今后还要继续整理，但是我建议我们今后的主要精力要放在改编上。过去我们改编一般有问题的剧目，对优秀剧目，古典名著不大敢碰，当然也做了一定工作，但比较起来，对于流行的定型的传统剧目不大敢碰。你碰一点，有的人就会跳起来，包括某些观众。比如说《群英会》，它是优秀剧目，可不可以再原有的基础上进一步提高，使主题更鲜明，人物更精确，使剧本的文学性、表演艺术更有所提高，这完全是可以的。但是观众有一个欣赏习惯问题。《打渔杀家》、《群英会》你去碰它，观众就不容易接受。一九五八年，我在中国京剧院的时候，碰了一下，和翁偶虹、阿甲、任桂林、李伦同志合作将《群英会》改编成《赤壁之战》，那时是啃硬骨头，是“锦上添花”式的另一种改编方法。还是取得了成绩的。一方面剧本比《群英会》有所提高；另一方面表演艺术也有所丰富，是靠若干名演员来丰富的。当时《赤壁之战》的演出阵容是可观的：马连良的孔明，叶盛兰的周瑜，裘盛戎的黄盖，袁世海的曹操，谭富英的刘备，李少春的鲁肃，李和曾的张昭……是那么个阵容。有好本子还得有好演员，所以在当时轰动京师。从那一次得到的经验是：即使是流行的、观众认为定型的优秀传统剧目也不是一定不可以加工提高的。所以今后的主要精力要放在改编上。改编传统剧有一个基本的要求，就是只能使原作有所提高，而不能降低原作的水平。关键在于很好地研究原作，进行科学分析；它的精华是什么，糟粕是什么，怎样提高它，艺术上怎样去丰富它。必须认真研究，不能马虎从事。这一点站住脚步，就可以大刀阔斧地干。就象医生看病，要很好地研究病情，对症下药，药到病除；如胡乱下药，病没治好，反把病治重了。我看改编传统剧目也有这样的问题。所以在认真研究的基础上，要大胆地改。研究工作需要胆识。改编工作也需要胆识。要敢于创造，敢于革新。改编工作

实际是再创造。《西厢记》是我们祖国艺术宝库中闪光的珠宝之一。这部作品，使封建卫道者们胆颤心惊，百般诋毁。元、明、清禁书列为榜首，清代梁恭辰的《劝戒篇》说《西厢记》是“邪书之最可恨者”。可是不能消除它深入人心的广泛影响。用前人的话来说，它是“夺魁”之作（元末戏曲家贾仲明在吊王实甫的《凌波仙》一词中，曾有“作词章，风韵美，士林中等辈低伏；新杂剧，旧传奇，西厢记天下夺魁的赞语”。那么，《西厢记》可不可以碰呢？也就是在它原作的基础上来革新，来提高。如果这个工作不做，象《西厢记》这样的作品，也就不能很好的流传，那么我们作为当代的剧作者就没有对前人尽到责任，对我们的人民、我们的后代也没尽到责任。《西厢记》据我看，有前五百年、后七百年两个阶段的经历。从唐朝元稹的《会真记》（《莺莺传》）到董西厢，这是很大的发展。董西厢把《莺莺传》从主题到人物故事有很大的变化，很大的提高。王西厢对董西厢的改编，从主题到人物、情节，有了更明显的提高。所以《西厢记》的前五百年从唐朝到元朝（元稹到王实甫），是个飞跃。可是从王实甫到现在七百年，我看提高的幅度较小。宋元南戏有《崔莺莺西厢记》，明初南戏有李景云《莺莺西厢记》（以上称古南西厢），今均不传。明崔时佩曾根据王实甫本改成传奇剧本，李日华加以增订，取名《南调西厢记》。嘉靖年间，陆采石又写了《陆天池西厢记》。昆曲折子戏演出是采用李日华的本子。这些本子，保持了王实甫原作的一些架子，但是很多地方把王西厢的精华失掉了，而且有所歪曲，这是南西厢。越剧的《西厢记》和田老的京剧《西厢记》有所提高，人物准确多了，舞台面貌比较清新，他们做出了贡献。京剧的《红娘》也有贡献，它把崔莺莺和张君瑞的故事，通过舞台艺术继续流传下来。但是《红娘》的剧本我认为是降低了王西厢的水平。这话说得大胆一些，可能不够准确。总的来说王实甫到现在，有的《西厢记》的改编本降低了原作的水平。这问题值得重视。《西厢记》这样的作品，闻名全世界，七百年来风靡了千万青年男女，《红楼梦》里写林黛玉都着了迷么。外国朋友对我们的《西厢记》是仰慕的，可是人家看了京剧《红娘》，会失望，你们的《西厢记》原来如此，你们是胡吹嘛。王实甫的《西厢记》，同志们是研究有素的，为了把一部古典名著作为舞台艺术，流传于世，不努力提高是不行的。我改编时力求做

到：一、尊重原作精神，保持原作风貌，改编不能与原作相去太远；二、发扬精华，剔去糟粕，弥补不足，推陈出新；三、保持昆曲剧种的艺术特色。因此，在研究它的精华的同时，也注意到了它的不足。比如，不少评论家都认为《西厢记》是反封建的，反封建的核心是反对门阀观念，就是提倡门当户对。我原来也是人云亦云。因为要改编，就深入研究了一下。

王西厢，全名《崔莺莺待月西厢记》，是王实甫在董解元的《西厢记》的基础上进行提炼再创作的。成书于元成宗大德年间（1299—1307），是用杂剧写成，突破了杂剧一本四折的框框，全剧五本二十一折。经过再创作，鼓舞青年追求婚姻自主、反对封建礼教、愿天下有情人都成眷属的主题更加鲜明了。原作立足于写人物个性，戏在喜剧中展开，悲喜交替如同波澜起伏，充满诗情画意，形成独特的喜剧风格。语言生动俏丽，富有文采，并且运用了当时的民间语言，刻画人物，细腻生动，具有浓厚的生活气息。全剧的主线是以莺莺、张生、红娘和崔母之间的矛盾为基本冲突；同时又穿插了莺莺、张生、红娘之间的误会和冲突，这两条矛盾线索有机地交织在一起，构成了这部作品情节结构严谨自然，伏脉千里，涉笔成趣，反封建的精神十分强烈，这些都是值得充分肯定的。

我发现《西厢记》不存在门阀观念。莺莺是相府千金，父亲已去世了，张珙是礼部尚书的公子，父亲也去世了，不正是门当户对吗？而张珙还有个硬后台，就是白马将军。他统领十万大军，镇守蒲关；还解过普济寺的围，对崔家有救命之恩，而且他和张珙是八拜之交。张珙有这样的后台，后来还中了状元，为什么崔母不肯把女儿嫁给他；连皇帝、太师也要选状元作乘龙快婿，为什么崔母还不肯把女儿嫁给他呢？因为她已经把女儿许给她的内侄郑恒了。她有她的难处。她的丈夫死了，她要靠她正在显赫的哥哥。她哥哥是在职的尚书。如果说有门阀观念，是在这里。为了突出这一主题，我把张生叙述家世的唱词“前辈宦游在四方”改为“前辈幕游在四方”；“先人拜礼部尚书有名望”改为“诗赋文章有名望”，使他们之间的门户距离更远些，可能会有助于突出主题思想。关于人物塑造，我感觉王西厢对人物的塑造很细致，很下功夫，但也有不准确之处。比如张珙，在王实甫笔下写到他书生本色的方面，书

剑飘零啦，无心功名啦，但另一方面，将张珙写成一个令人生厌的急色儿。这是不够准确的。我不是说不可以写他的风流倜傥，写他们的爱情生活，写他对爱情的追求，写他见到他喜欢的女孩子产生一种感情，以及他的心理活动，要写，不写不成其为《西厢记》。但是要写得准确些。莺莺写得最出色，但是也有不准确之处。就说原酬韵一场。莺莺和张珙在“艳遇”时只见过一次面，互相没说话，后来从红娘嘴里了解一点情况，就这么几句：“小生姓张名珙，字君瑞，年方廿三岁，尚未娶妻”。可是到“酬韵”这场，张生站在墙外头吟诗，莺莺在墙里头吟诗。吟诗是可以的，问题是莺莺的诗后两句“料得行吟者，应怜长叹人”，翻成白话是“我估计墙外头做诗的小伙子，你一定会爱我的。”这种话如果作为内心独白不准备给别人听，倒是可以的，但是她高声吟咏，让墙那边的小伙子听到，还作出了反应，就不妥当了。一个封建社会的相府千金，闺阁少女，就这么不含蓄，这是不符合人物的身份、性格的。就是现在思想很解放的姑娘也不一定会这样做，因为互相还不了解嘛。到后面什么“今宵端的云雨来”，也太露了。再如红娘，不准确之处就更多些。红娘是个十五、六岁的小姑娘，她的生活阅历可能比莺莺多一点，也多不哪里去。她的生活范围稍微比莺莺大一圈儿，莺莺足不出户，红娘则可能在庙前庙后转一转，而莺莺的知识阅历肯定会比红娘多一些，因为她读书识字，从书本上可以间接得到较多的社会经验、文化知识。如果说比较成熟的话，应该是莺莺比红娘成熟一些。可是王西厢的红娘太成熟了，简直就成了别人恋爱生活的艺术指导。其他如张生衣锦荣归大团圆，体现了对崔母“三代不招白衣女婿”的实质性的妥协，削弱了剧本的反封建精神。此外，作品夹杂了一些色情的描写，场次繁多，有些语言令人不容易懂得等。我谈这些只是与同志们探讨，即使《西厢记》这样的古典名著也不是不可以推陈出新的。今天我们这一代推陈出新是对王实甫负责，也是对人民负责。问题是要保留原作的精华，努力加工提高。这种改是必要的，经过改编，活在舞台上的戏越多越好。正确的改编有助于戏曲艺术的发展。整理改编传统剧目要着重改编。改编传统剧目要坚持推陈出新。（待续）（里仁记录整理）



沙丹(左)、汪自毅(右)在一起讨论剧本

师赵庆霞，制片主任顾国梁等同志到达安庆，与安庆黄梅戏剧院签订合同后，立即投入各方面准备工作，预计八三年三月中旬去北京作

先期录音，四月中旬正式开拍。影片定为彩色

遮幅式宽银幕戏曲故事片，将在黄山、九华山、扬州以及安庆的杨桥、迎江寺等处采景实

地拍摄。这是黄梅戏继《天仙配》、《女驸马》、

《牛郎织女》之后又一部即将搬上银幕的大戏，也是粉碎“四人帮”以后第一部上银幕的大戏。省委有关负责同志和安庆市委至为重视，

安庆石化总厂领导同志热情表示尽可能提供必要的支持，安庆市委宣传部、市文化局负责同志都十分认真抓紧这一工作，从各方面采取措施与新影厂进行充分的合作，力争拍好这部电影。

片。

(程华德报道并摄影)

《慈母泪》即将拍成

彩色遮幅式宽银幕影片

由汪自毅同志编剧、安庆黄梅戏剧院二团演出的大型黄梅戏《慈母泪》，自八一年冬以来，已先后演出一百五十余场，省内外有不少剧团也移植上演。八二年春，北京中央新闻电影制片厂副总编王永宏和摄影师张家渊同志来安徽选戏，对此剧作了热情的赞许，并提了很好的修改意见。十一月初，王副总编与导演沙丹再次来安庆看此剧的演出，并决定沙丹同志参加电影剧本的改编，剧名暂改作《红杜鹃》。其后，经新影厂领导批准列为八三年拍摄计划。

摄影师孙景明、李永福，照明师钱世明，服装

导演、编剧同
主要演员在一起

导演给演员说戏

开展黄梅戏音乐改革的讨论

《安庆新闻报》记者

唐大笠

《安庆新闻报》文艺副刊《百花亭》，1982年开展了一次“关于黄梅戏音乐改革的讨论”，产生了一定的反响。

1982年元月，报社编辑部收到六名安庆籍的解放军战干联名写的远方来信。信上情深意切地说，他们身在异乡为异客，每听到电台播放黄梅戏时，便感到特别亲切，作为“乡音”而引以为自豪。但是，他

们越来越感到黄梅戏的许多唱腔渐渐失去了浓郁的地方风味，变得“歌不歌，黄不黄”的。于是有的战士诙谐地说：“黄梅戏变祖改姓出嫁了，可能是嫁到话剧公公，歌剧婆婆那里去了。”战士们在信上呼吁：“我们迫切希望安庆的戏剧工作者，能在保持黄梅戏的特色上下功夫，迅速改变黄梅戏不姓‘黄’的状况。”平时报社也了解到安庆观众对黄梅戏音改的反应，一般老观众趋于守旧，他们把老腔老调誉之为“原汁老母鸡汤”，听不惯一些改革了的黄梅戏；也有的黄梅戏音乐工作者不大听得进这种意见，概斥之为保守和落后。守旧而不求发展，发展而不注重保持地方特色，都是不好的。六位战士的来信，在一定程度上代表一大部分观众的普遍要求，见诸报端以后，果然在社会上引起了反响。接着署名罗边的《“音改”门外谈》和署名别曲的《黄梅戏要姓“黄”》两篇文章，发表了针锋相对的意见。前者认为：黄梅戏和其他戏剧一样，面临着改革与创新问题，其核心当推音乐改革。如今人们已公认《天仙

配》、《女驸马》是黄梅戏的正宗代表，殊不知这两出戏正是创新的产物，刚问世时，也曾被人斥为失去了浓郁的地方风格。近些年没有出现如《天仙配》那样为观众一致公认的黄梅戏佳作，原因固然是多方面的，但一个重要原因，就是音改的步子太小了；后者则相反，认为黄梅戏之所以有人说它不姓“黄”，就是因为音改的步子迈得太大，未能保持其固有的特色。报社编辑部就此开辟“关于黄梅戏音乐改革的讨论”专栏，开展争鸣。相继发表了程艺柔的《不要黄梅歌》、黄又青的《不要“越俎代庖”》、王世庆的《要在继承的基础上发展》、时白林的《黄梅戏音改之我见》（上下篇）、王兆乾的《运用和发展板式》和方绍墀的《要发挥演员的创造性》等文。参加讨论的有一般观众，有黄梅戏音乐爱好者和专业工作者，也有为黄梅戏音乐改革作过贡献的专家，都有一管之见，或是一得之谈。归纳起来，主要有以下三方面：

一、尊重观众欣赏习惯。中国音协理事时白林认为地方戏音乐“不管改革幅度大小，但一定要在继承传统（优秀）的基础上进行。因为欣赏者在欣赏前，脑子里总是先有该剧种的意象。如果丢掉而另搞一套，即使音乐具有较高的艺术价值，但与欣赏者意象差距太大，就会遭到非议。”作者回顾近三十年从事黄梅戏音乐工作的实践，参与变革《天仙配》、《女驸马》和《牛郎织女》等影片及几十台舞台剧的音乐，都是在继承传统和前辈艺人经验的基础上进行的。但作者强调指出：“黄梅戏的音乐发展，从已知的史料和个人亲身体会都说明，它与因循守旧无缘。

二、运用和发展板式。长期从事黄梅戏音乐挖掘、理论和改革工作的王兆乾认为，安庆是我国戏曲圣地之一。四百多年来，这一带先后孕育过名驰遐迩的青阳腔和徽调，黄梅戏是在这块土壤上成长的第三代戏曲了。黄梅戏受到前两代戏曲的影

响，到解放初期，已初步形成一套有特色、可塑性较强的板腔体唱腔。这些板腔虽还不够完整，但却是沿着民族戏曲音乐由民歌（曲牌联缀）向戏剧性更强的板腔体的道路发展的，已为城乡观众喜爱与传唱，有很多经验值得总结。然而三十年过去了。尽管黄梅戏音乐在旋律上有所创新与丰富，却忽视了板式的运用与发展，忽视了向青阳腔以来的民族戏曲音乐手法找借鉴。向西洋作曲法学习，是必要的，美化旋律也是必要的，但研究、总结、提高民族戏曲的作曲须运用板式和发展板式以适应戏剧音乐刻画人物的需要，似乎更重要。唯其如此，才能使黄梅戏唱腔既保持群众所喜爱的特色，又能丰富传统，不断发展，以形成多套独特的，有表现力的，自己的板腔音乐体系。王氏之论非常重要，当是黄梅戏音改今后须注意的实质性问题。众多观众反映黄梅戏不姓“黄”的弊病，其源恐怕就在这里。

三、发挥演员的创造力。不可否认，黄梅戏的音乐改革工作短短几十年里变化是巨大的，从三打七唱到简单的弦乐伴奏，再到普遍具有一定规模的乐队伴奏，一些“洋”东西对黄梅戏原有薄弱的传统给予了猛烈的冲击，融进了许多现代的音乐科学和姐妹艺术的养份，冲破其固有的狭窄天地，这是好的一面。但另外一面，毋容忽视由此而带来一种比较普遍的倾向，就是大大约束了演员的天才创造力。现在的状况是：每一本戏的上演，均由专业作曲的作曲，乐队按曲谱演奏，演员按曲谱演唱，不能“越雷池一步”。观众黄又青的《不要“越俎庖”》一文，就是对这种倾向而发表不同意见的。作者以精湛的京剧艺术为例，京剧出现过众多的流派，每一个流派的形成都是表演艺术家各自的创造，而不是靠作曲家“作”出来的。黄梅戏亦复如此，世有定评公认，创造性发展与丰富黄梅戏曲调的当首推严凤英，而不是首推某作曲家。表演艺术家们在

传统的基础上锤炼、推敲、探索、借鉴和发展，比之于完全受作曲家“指挥”，更易于表现个性，从而才有流派的形成。但这并不否定曲作者的作用，曲作者应与演员密切合作，而不是“越俎代庖”。省黄作曲方绍墀《要发挥演员的创造性》一文，与上述观点大同而小异，主张作曲要和演员，特别是有造诣的演员共同研究。作者以长期的实践证明，他在黄梅戏几个名剧音乐改革中，都是与严凤英、王少舫、丁老六等共同创作的。他强调指出：“唱腔由演员随便唱，或者演员完全按作曲唱，两种方法都有不足。”

关于黄梅戏音乐改革的讨论，从二月份开始至八月底暂告一段落。这个讨论是有积极意义的，起了抛砖引玉的作用。虽然不能作出统一的结论，但至少反映出观众的呼声和音乐工作者的各种看法，指出一些值得注意的倾向。由于音乐是一种诉诸听觉的艺术，并不是完全用文字所能说明一切的，且报纸副刊的篇幅有限，深入讨论这一大课题（广而言之这种讨论适合所有地方戏），是有一定困难的，加之发动得不够广泛，所以未能达到一定的广度和深度。但愿它成为一记开台锣鼓，更重要的还在于广大黄梅戏剧工作者实践中切实注意保持黄梅戏的特色，不要再（至少应该越来越少）听到“黄梅戏不姓‘黄’”这类的群众呼声。

1982年11月





双插柳《男审》剧照

别忘了，他叫孙文秀

——评黄梅戏《男审》人物形象的塑造

殷伟

在1982年11月省直文艺单位新戏调演中，安徽黄梅戏学校82届毕业班演出的《男审》，是改编黄梅戏传统剧目《双插柳》的第三场。据介绍，《双插柳》解放前便已失传，1957年，在潜山一个乡村偶然发现灯会中保存的《双插柳》手抄本。五十年代

末，王兆乾同志曾经对新发现的《双插柳》进行整理加工。当时有些同志认为古有《琵琶记》，今有《秦香莲》，何须再来一个《双插柳》？虽由麻彩楼、王鲁明同志演出了几场，以后便藏之于深室。人们只知道不认前妻的陈世美，可对黄梅戏中陈式的人物孙文秀却知之甚少。

没有差异，就没有典型性格。诚然，《双插柳》与《秦香莲》题材近似，但我觉得关键的是如何使《双插柳》具有自己的特色。这既牵涉到典型性格刻划，也牵涉到黄梅戏几十本与其它剧目大致相近的传统剧目如何推陈出新，为黄梅戏舞台丰富上演剧目的问题。戏曲舞台上，写清官为民请命，秉公断案的戏，古往今来可谓多矣，大至官位显赫的海瑞、包拯，小到七品芝麻官唐成……然而，却又出现了徐九经。郭大宇、彭志淦创作《徐九经升官记》的过程中，正巧被拍成电影的《七品芝麻官》问世。有人担心同是写为民作主的小官断大官的案，再写恐怕也难以新人耳目。作者并没有束缚于现成的套子，而

是自辟蹊径，同中求异，塑造出一个不同于唐成的外丑内美、足智多谋、秉公执法、为民作主的典型的人物徐九经。人们并不以京剧丑官徐九经出现于豫剧丑官唐成之后，而把徐九经视为“多余的人”。两个丑官，各呈异彩，犹如双峰并峙，二水分流，都是艺术长廊中惹人喜爱的形象。这给我们一个启迪：作者对于有“撞车”危险的题材，应勇于探索出一条异于他人的新路来。艺术贵在创新，这也是一种创新。为了繁荣黄梅戏艺术事业，黄梅戏的舞台千万不能老让疲惫不堪的女驸马、七仙女年年月月去走“圆场”了，黄梅戏舞台必须丰富多彩，千姿百态。需要更多的女驸马、七仙女，也需要阔别的孙文秀，只要他不同于陈世美，就无须担心他是“多余的人”。二十多年过去了，孙文秀终于出现于黄梅戏舞台，这是令人欣喜的好事。《男审》中的孙文秀毕竟不是陈世美。孙文秀有他自己的思想、情感、语言、行动和个性。从《男审》这折戏可以看到，孙文秀是性格复杂、丰满的“这一个”。

托尔斯泰在1892年的一篇日记里说过这样的话：“充分表现人物内心活动的复杂、矛盾和多样化，对艺术家而言，应该是一个严肃的有吸引力的任务”。他认为作家的主要责任在于“清楚地指出人的变化，指出同一个人时而是恶棍，时而是天使，时而是智者，时而是白痴，时而是力士，时而是浑身无力的人”。这是艺术创作中有关人物塑造的金玉之言。黑格尔在《美学》中也指出，人是“许多性格的充满生气的总和”。孙文秀就是这样的人，而不是图解某种概念而形成的定了型的形象。由于《男审》描写出孙文秀这个人物性格的丰富性和多面性，孙文秀的形象才是符合生活真实，合乎情理，真实可信的，故尔给人留下深刻的印象。

孙文秀不是天生就坏，而是受特定社会环境的影响逐步变坏的，有他自身发展变化的特殊过程。孙文秀从想认妻发展到杀妻灭子的过程大致可以分三个阶段：开始，当他无意见到千里寻夫的结发妻子赵桂英时，心中还有一点昔日之情，妻子珠泪滚滚诉说往事的怨苦情状，儿女十指连心的骨肉情分，确也使他涕零。但想到“功名利禄”，想到给以仰息的公主，想到未必驯服的百官，终于被“身在宦海享富贵，怎容随俗叙天伦”的思想征服了。他想用纹银打发妻儿回家，怕赵桂英母子会葬送他的一切。如此几翻几迭，层层解剖，把孙文秀极其复杂的内心世界及

其社会背景表现出来了，规定和预示了孙文秀性格发展的方向和必然。

孙文秀对认与不认妻儿作了一番权衡之后，将那仅有的真挚感情也泯灭了。继之，他装出一副伪善的面孔，说“木已成舟”、“难以回头”，“你打我也好，骂我也罢，你就算他、他们的爹爹早已死去了吧”，又假惺惺地说：“我没齿难忘你的大恩大德”，一心要打发妻儿出宫回家。赵桂英母子疾言厉色地痛斥他，话利如针，刺得他“暗自心内惊”，这时，死心塌地依附于统治阶级而不愿回头的孙文秀立即露出一副凶恶的面目，以权势来胁迫赵桂英母子出宫。谁知赵桂英正义在胸，不屈服于淫威之下，她要当公主之面原原本本地把孙文秀的老底揭露出来。孙文秀却又随机应变，对妻子又是长揖下拜，又是蜜语甜言。这时的孙文秀已经是虚伪之极。但他的性格还在发展。孙文秀对妻儿软硬兼施均未奏效，黔驴技穷，恰巧，公主又要到来。最后，他终于闪出一个念头：杀妻灭口以保自己。他举剑向赵桂英刺去时，刽子手的凶残面目，已暴露无遗。至此，孙文秀才真正是“灭绝人性”，良心终于彻底泯灭。

我们看到的孙文秀是一个生活中的人。人不是刻板的、简单的、定型的模式。是人，就有他生活过的环境，有父母妻儿，思想感情等等。对于这样的人，如果我们仅仅去表现他基本性格的一个方面，而忽略他作为人的其它方面，那会把复杂的性格和丰富的内心活动简单化，形象必定苍白无力，单调枯燥，当然也就没有艺术真实感和感染力。倘真如此，这个孙文秀确确实实是个“多余的人”了。

孙文秀也想念妻子。人非草木，孰能无情？何况孙文秀与赵桂英还真诚相爱过。他回到穆牙宫，坐立不安，心乱如麻，内心怎么也平静不下来。当赵桂英认出他而提起过去夫妻的恩爱时，往事历历在目，他从心里喊出了一句熟悉而又陌生的声音：“我那贤德的妻……”就在这一瞬间，孙文秀确确实实被夫妻之情感动了。

孙文秀也孝敬父母。赵桂英说到爹娘“忍饥挨饿，夜夜盼儿儿不回”而“一命归了阴”，“临终时把儿叫了几声”时，孙文秀肠断心碎，痛苦万分。此时此刻他真后悔当初进京求名，使自己落了个“不孝”的罪名，他真想脱下乌纱，弃官回归父母的山林。这一瞬间能说孙文秀对父母的感情不真挚么？虽然这一丁点良心发现只象“瓦上青



老艺人王晓东在排练课堂上

霜”一样，转眼即逝。

孙文秀也疼爱儿女。他听到姣儿的责问：

“爹爹不做官，

没有银子倒好，如今做了官，有了银，反没有爹爹的恩情了”这样撕心裂肺的呼唤，泪珠夺眶而出，忍不住走下堂来紧紧抱住一双姣儿，喊出了“我那苦命的儿呀！”父子之情又使他暂时恢复了身上已失去的人性，此时此刻面对亲生骨肉，孙文秀还是一个有血性的活人。

孙文秀感念妻子、孝敬父母、疼爱儿女的感情和行动，是他在特定的时间、地点和情境中表现出来的，是他思想里诸矛盾中的一种矛盾在一定客观条件下暂时居为主要矛盾的表现。

正是由于《男审》的作者把孙文秀作为一个人来描写，而且又描写了他性格的其它各个方面，所以，孙文秀这个人物就“活”了起来。也许有人要问，描写了孙文秀性格的其它各个方面，是不是削弱了孙文秀基本性格特征的表现？否。基本性格特征不但没有泯灭，反而更加突出了。作者深深懂得深入挖掘人物的内心活动，并把隐藏在人物心灵深处的肮脏灵魂披露于众，比那种撇开性格其它诸方面特征专写人坏的一面要真实可信，合情合理得多。我想这大概就是孙文秀以不同于陈世美的“这一个”，能再现于黄梅戏舞台上的主要原因吧！

衷心祝愿《双插柳》经过进一步的修改，在黄梅戏舞台上放出新的光采。



人民戏曲 人民喜爱

赵清阁



作者近影

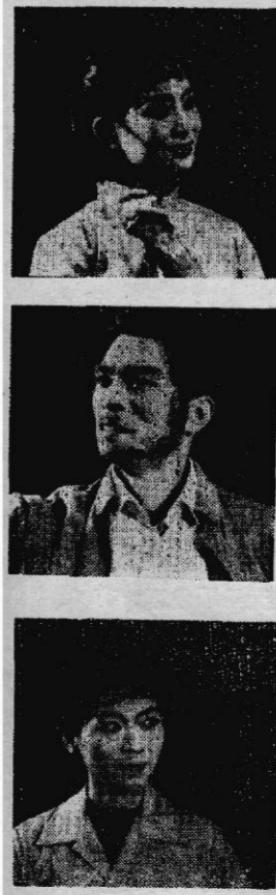
我对黄梅戏完全外行，也毫无研究，但我喜爱这一剧种。黄梅戏五十年代在上海的演出和摄制的影片，我都看过，她是一个风格独特，富绕民间乡土气息与地方色彩的剧种。据说她的历史最早是来自安庆民间农村，她的精彩剧目，也多是流传悠久的民间传说，如脍炙人口的《天仙配》、《牛郎织女》、《打猪草》、《闹花灯》等。她的曲调唱腔具有浓厚的民歌味道，通俗易懂，亲切感人。我想这都与来自民间有关，也就是她的人民性。

最近旅美华侨女作家沈樱回国，谈起祖国戏曲，她也喜爱黄梅戏，她告诉我：曾在台湾看过国内摄制的黄梅戏影片《槐荫记》，台湾为之轰动。观众都很欣赏黄梅戏的曲调，几乎着了迷。因此台湾也用黄梅曲调摄制了一部《梁山伯与祝英台》的影片，受到观众的热烈欢迎，于是主演这部影片的演员，遂一举成名，红得发紫。沈樱带来一盒《梁山伯与祝英台》的录音磁带，她放给我听了，果然是黄梅曲调，但韵味不淳，因为其中掺杂了一些其他剧种的曲调。不过海外人听来，仍不失为乡

音。难怪沈樱说：她携带那盒录音磁带，就为的每每怀念祖国，便听听黄梅曲调的乡音以慰藉远思。可见黄梅曲调的感染力及其所起的作用之大，也可见黄梅戏不仅为国内人民所欢迎，也为海外侨胞所喜爱。而这又和她的“民间”特点分不开，确是人民戏曲人民喜爱！

提到《槐荫记》，使我不禁记起一桩似乎遗忘的轶事，也可以说是我和黄梅戏的一次偶然性的艺术因缘吧，写出来或不无纪念意义。大约是一九六三年间，上海天马电影制片厂和香港一家电影公司合拍黄梅戏彩色片《槐荫记》，由著名电影艺术家顾而已担任导演，著名黄梅戏表演艺术家严凤英任顾问，董文霞主演。在这以前，天马厂拍过一部黑白影片《天仙配》，和《槐荫记》乃同样故事情节，就是严凤英主演。顾而已觉得这次既是与香港合拍，又是彩色影片（当时彩色影片国内还很少摄制），所以就十分重视，总想尽力拍得好些。当时我是天马厂编剧，有一天他带了剧本来看我，和我谈了他的这种心情以后，把剧本交给我，要我帮他在唱词方面做点小小的加工。他谈了几处他对唱词的意见。他因知道我曾为影片的豫剧、湘剧修改过唱词，认为我也可以为黄梅戏唱词效劳。我没有立即应承，虽然我同情他的心情，但是我有顾虑。我说我不过只会旧体诗词，诗韵不一定适合戏曲辙口，我对黄梅戏又毫无研究，尤其这个戏是严凤英等名演员的成名作，涉及到他们原来的唱词，轻率改动，他们能否接受？而已觉得我言之有理，便叫我先看剧本，他去和严凤英等同志商量商量。而已是三十年代的优秀话剧演员，建国后从事电影工作，导演过不少故事片，也导演过一些戏曲片，创作态度一向认真严肃，一丝不苟。由于他自己当过演员，所以他要求演员高，也很尊重。

没有想到，严凤英同志居然同意修改唱词，他们表示可以适应我，要我不必顾虑，只求词意优美，能够雅俗共赏就行，即使我增添些唱词，他们也愿为之创造唱腔，为的提高戏的艺术质量，更好地为人民服务。他们和而已的心愿统一了，我被这几位艺术家的精益求精的创作精神所感动，便欣然答应他们的信托，将剧本唱词的个别不太恰当的字、句作了些推敲加工，力求雅俗共赏。我明白严凤英等之所以提出这一要求，是既不满于唱词失之俚俗，也怕太典雅了观众听不懂。显然他们是处处考虑到人民。唱词是戏剧的语言，听不懂还谈什么为人民服务？现



福建省明溪县黄梅戏剧团 演出大型现代戏《芙蓉镇》

今年十二月，福建省文化局召开了艺术讨论会，中心议题是根据“十二大”精神，开创现代戏的新局面。会议期间，调演了一台小戏和一台大戏，供各项专题讨论研究。这台大戏即是明溪县黄梅戏剧团移植演出的《芙蓉镇》。

《芙蓉镇》取材于古华的同名小说，由三明地区文化局组织创作，梁中秋编剧（越剧本），杨琦移植并导演。剧本通过几个普通的人物，在极左路线危害下离合悲欢的故事，表现了逆境中的人与人之间的爱，歌颂了他们美好的心灵，反映了人民对党的朴实真挚的感情。

《芙》剧在榕演出，引起了强烈的反映，受到了福建省文艺界及广大观众的赞扬。讨论会

在记不起我都改动了哪些地方（资料俱已遗失），只记得改动很少。顾而已满意了，但我再三声明：还须请演员同志斟酌，如果改后的词唱不上口，就仍唱原来的词。后来，拍戏的时候，有一天我到摄影棚找而已，不期邂逅严凤英，而已为我们介绍了，她腼腆地笑着向我道谢修改唱词的事，说我的修改没有为他们带来什么困难，也达到了雅俗共赏的境界。她又一次提出“雅俗共赏”四个字，她不愧是一位人民的好演员，一位卓越的戏曲艺术家！她的谦虚态度，也给我留下了深刻的印象。

忽近二十年过去了，动荡中文艺界遭受到狂风暴雨的袭击，一时

上，与会代表对剧本作了充分的肯定，对明溪县黄梅戏剧团的演出给予了高度评价。福建省戏研所的专家们在专题发言中，对《芙》剧的创作和演出的艺术总体，作了认真的探讨。

应当指出，大型黄梅戏《芙蓉镇》的演出并获得成功，是与明溪县党委坚定不移的支持，和县文化局的直接领导分不开。

福建省文化局和三明地区文化局，为表彰明溪县黄梅戏剧团的演出，先后给予该团以精神鼓励和经济奖励（省局奖励六千元，地区局奖励八千元）。

目前，明溪县黄梅戏剧团，正在对《芙》剧作进一步加工提高，为参加八三年全省“三并举”戏曲调演作准备。 （明 黄）

〔照片说明〕黄海英饰胡玉英（左上）、林应秋饰谷燕山（左中）、程海芬饰李国香（左下）、杨建秋饰秦书田（右上）、王丽珠饰辣妹子（右中）、何建华饰黎满根（右下）



间百花凋谢，万卉枯萎。严凤英被魑魅惨酷迫害致死，顾而已也在魔掌下含冤丧身。走笔至此，能不怆然？！但毕竟“野火烧不尽，春风吹又生”，白居易的诗句，虽在一千一百多年后的今天，也还是颠扑不破的真理。“四人帮”终于自趋灭亡了。复甦的黄梅新蕾，益发妍丽茂盛，黄梅戏艺术将更发扬光大，又能不为之倾手称庆！爰写此文志之，并致以良好的祝愿。

一九八二年端午节前夕



在列车上

八月廿四日，安徽省现代戏赴京演出团一行六十余人，乘104次列车晋京演出。这次同台演出三个小戏：宣城地区的皖南花鼓戏《春嫂》，徽州地区的黄梅戏《幽兰吐芳》，安庆市的黄梅戏《七十二行之外》。今年五月，中央文化部顾问吴雪、著名导演舒强等到安徽看了这台小戏，甚为赞赏，当即表态要将这台小戏调到北京演出。但全国新剧目灿若繁星，国庆前夕首都剧场又十分紧张，能不能实现晋京演出的愿望呢？如果说当时大家的心还是悬着的，那么现在终于踏上了晋京的征途，人人都嘘了口气，车厢里欢歌笑语，热气腾腾。

正是“高粱熟了”的季节，列车带着丰收的喜悦，在广阔的原野上奔驰，它象一台巨型收割机在金色的“海洋”里收割庄稼。春播秋收，其间付出多少劳动和汗水哟！物质生产如此，精神生产又何尝不是一样呢？就说这台小戏吧，它经过多少人的耕耘，凝结着多少人的智慧和心血啊！今天也终于同着这农作物一起收获，能不令人喜悦和兴奋吗？这次同台演出的三个剧组，在集训和演出期间，都能通力合作，互相取长补短，共同提高。此刻，编剧、导演在一起切磋艺术，乐队在一起研究旋律；舞美组的同志不放弃捕捉形象的机会，打开画夹，或人物素描，或水彩写生；《七》剧的主角张谷芳，《春嫂》的主角徐建华，和《幽》剧的主角程凤挤在一起促膝谈心。他们虽然有的来自大江之滨，有的来自皖南山区，乡音各异，但一经短期相处，便建立了深厚的感

情满京都

——黄梅戏晋京演出散记

·徐志松·

情。女同志感情比较细腻，一个削好的苹果，也要递来递去谦让一番；男同志早就三三两两一起喝啤酒，啃符离集烧鸡了。有几位同志触景生情，回忆起七五年赴京调演时的情况，那时气氛是多么紧张，人人提心吊胆。因为只要“四人帮”的一句话，演出的剧目很可能就成为大毒草而遭到意想不到的厄运。今天这样的大好局面，真是来之不易啊！

首都舞台

九月的首都，金桂飘香，戏剧舞台，繁花似锦，为热烈庆祝党的“十二大”的胜利召开，中央文化部计划从一些省、市、自治区、部队和中央直属文艺团体中，选调一些比较优秀的剧目到北京演出。各地要求到北京演出的剧目很多，经中宣部、文化部研究，按照既要保证质量，又要体现“百花齐放”的方针，共选调三十八台节目于九、十月间在京演出，又从其中挑选十八台为“十二大”代表们演出。

黄梅戏《七十二行之外》在给首都文艺界演出的一场中，观众就曾四次鼓掌。《光明日报》、《工人日报》、《北京日报》、《北京晚报》、《戏剧电影报》、《市场》报等都分别发了消息、评论和剧照。这是粉碎“四人帮”以后，黄梅戏第一次晋京演出，不只是引起首都文艺界的关注，且给首都观众留下了深刻的印象。他们对安徽的黄梅戏寄于殷切的希望，说黄梅戏应该象五十年代严凤英第一次进京那样，轰动剧坛，誉满中外。现在是八十年代，应该再来一次高潮，再掀起一次“黄梅”热。

心在跳动

举世瞩目的中共“十二大”即将在北京召开。文化部通知，《七十二行之外》八月二十九日晚为“十二大”代表演出。大家无比激动，这是党中央和全体代表对我们的鼓励和鞭策，也是我们文艺工作者向党汇报成绩的极好机会。为了保证这次演出的成功，代表团领导作了周密细致的思想工作。为了照顾南方演员的生活习惯，文化部还专为安徽演出团批了几百斤大米。

二十九日晚，剧组的同志都提前进入各自的岗位，以便让剧烈跳动的心平静下来。大家情绪高昂，精神饱满，使这次演出获得了圆满成功，受到代表们的好评。演出结束后，李葆华、周子健、严佑民、王光宇等同志接见了全体演员，并一起照了像。

回到住所，同志们都高兴地说：“这次为‘十二大’代表演出，是我们剧组的光荣，也给黄梅戏剧史增添了光辉的一页。”

新老之间

这次赴京演出，使我们感受最深的是首都文艺界的一些前辈们，为扶植舞台上的新芽而不辞辛劳的可敬精神。初秋的北京，夏日的余威尚未褪尽，气候十分燥热，他们不但认真看戏，看剧本、参加座谈会，有的还伏案赶写评论文章。对一台从基层来的地方小戏如此热情关怀，真使人感激和钦佩！著名导演舒强，戏剧家马少波，都对安徽的黄梅戏十分关心，从剧本到表、导演，都给予了很高的评价，



八七三剧组人员游览长城

同时也提出了既中肯又有很高艺术价值的修改意见。他们希望黄梅戏能多出一些保留剧目，传统的也好，现代的也好。舒强和马少波分别在《光明日报》和《戏剧电影报》上发表了评论文章。

在文化部和剧协联合为安徽现代戏举行的座谈会上，不少戏剧界、评论界的专家们，十分认真地分析研究了剧本以及表演、导演方面的成功和不足。老一辈专家们奖励后进、扶植青年的可贵精神，使一些中青年戏剧工作者深受感动。

一位老人还引用了唐朝诗人杨巨源的一首诗：

“诗家清景在新春，绿柳才黄半未匀。若待上林花似锦，出门俱是看花人。”

意思是说，发现和培养人材，应当在他尚未成名之前，正如“绿柳才黄”

之时，若到功成名就，繁花似锦才发现，才去培养，则谁不知爱惜和羡慕呢？！为实现“十二大”提出的干部队伍革命化、年轻化、知识化、专业化，他希望更多的有识之士去做扶植“才黄”“绿柳”的辛勤园丁。老人的情意，是多么真诚和急切呵！

周、鲁彦
十二大代表李葆华、周子健、严佑民、王光宇、
麻彩楼接见《七十二行之外》等剧全体人员

(本文照片摄影 汪存顺)



启事

班友书同志的《黄梅戏语言音韵初探》，本期已经载完，本刊将作为“黄梅戏艺术丛书”汇编成册。需要该书者，请从邮局汇款至本刊编辑部。每册收成本费0.50元；外埠平寄每本另加邮费0.06元，挂号每本另加邮费0.12元。

另外，本刊第二、第三两辑尚有少量存书，需要者请直接汇款至本刊编辑部。

《黄梅戏艺术》编辑部



黄梅戏与治淮

陈望久

我是一九六三年被调到省黄梅戏剧团工作的，至今已将近二十年了，但我和黄梅戏的缘分，应该往前追溯到一九五二年，那时我在治淮委员会所属的治淮文工团当演员，业余也搞点创作。这一年的秋天，我们全团被派到佛子岭水库工地深入生活，准备创作一、两台晚会节目。十一月，安徽省中苏友协要举办“中苏友好月”，邀请我团来合肥参加庆祝活动的演出，同时被邀请的还有个黄梅戏剧团，事后才知道，这个团，便是安徽省赴华东观摩演出团，他们从上海演出结束回来。就是在逍遥津公园的大草坪上，我第一次看到了黄梅戏。我们两个团同台演出，节目穿插。他们的戏码有严凤英的《兰桥会》，严凤英、丁紫臣的《打猪草》、王少舫、潘景琸的《路遇》。那一年冷得特别早，十一月初便下了雪，逍遥津公园的草坪上，北风凛冽，寒气逼人，然而观众却是熙熙攘攘，异常热烈。我们治淮文工团的同志们，来不及卸妆也挤到观众里、或在侧幕边观看，和广大观众一样被黄梅戏优美的曲调和精彩的表演所吸引。庆祝活动结束，我们又回到佛子岭，把“小女子本姓陶……”，“年年有个三月三……”，“树上的鸟儿喳喳叫……”，“杉木水桶……”等唱段也带到了繁闹的水库工地，使许多淮北来的工人、

民工第一次听到了黄梅戏，并且受到普遍的欢迎。

一九五三年夏，淮委文工团便决定派一个小组到合肥，向刚刚成立的省黄梅剧团学习。这个小组由十几个人组成，有乐队、演员，也有我这位搞资料的业余作者。当时省团暂住省卫校（今合肥市六安路中医院内），我们到时，省团一部分同志已组成赴朝慰问团等待出国，剩下的同志还在坚持学习：排戏、演出。《天仙配》舞台剧的首次排演，便是这时开始的。省团虽刚刚建立，但对我们却非常关怀，尽力满足我们的学习要求，给了我们很大的帮助。

也许是因赴朝家中留人不多之故，省文化局决定省团去安庆向传统学习，我们小组便也随之前往。到了安庆，我们和省团的同志住在火正街一家爆竹店对面。当时安庆市有两个场团合一的共和班社——民众和胜利，这两个班子演出都很活跃。他们和省团的同志一样，对我们的学习也非常关心。我们都是新文艺工作者，对戏曲一窍不通，什么身段、锣鼓经、念白……一无所知。他们带我们一齐练功，一齐排练，一招一式地耐心传授，一腔一字地反复教念。时日虽短，却学会了《打猪草》、《夫妻观灯》、《路遇》、《鱼网会母》等近十个剧目。在安庆，我们还经常为这两个剧团演开锣戏，偶或也能以假乱真，安庆的观众竟认为我们是专业黄梅戏班社。后来我们带了这些节目，还到了江苏、山东、河南（三省均有治淮机构）演出，为传播黄梅戏做到了积极的贡献。

经过三个多月的学习，我们回到驻地蚌埠。适值宣传婚姻法运动开始，我们便大胆以学来的黄梅戏曲调谱写了《罗汉钱》，这是和《柳树井》、《新事新办》先后用黄梅戏表现现代题材的戏，这个戏是由黄叔陶、李光煜等同志编曲，李琦扮小飞娥，朱文珍扮艾艾，我在其中也扮演个区长。我们把这个戏演遍了淮河流域的四省治淮工地，《罗汉钱》的曲调广为流传，曾有“哨子一吹忙歇肩，处处争唱《罗汉钱》”之赞。不久前，遇到一位曾在“淮委”工作过的同志，提到《罗汉钱》这个戏仍然赞不绝口，并说自此他这位北方人也爱上了黄梅戏。这也说明，早在三十年前，黄梅戏表现现代题材已经做过极有益的尝试，并且有许多成功的经验，这一点，我想专家们自会去总结的。

1982年2月28日

浅谈青阳腔对黄梅戏 及其亲缘剧种的影响

王兆乾

流行在皖、鄂、赣、浙、湘、闽广大地区的采茶戏、花鼓戏、三脚班和黄梅戏，剧目大致相同，声腔十分相似，有着密切的亲缘关系。从广义上说，可以统称为“采茶——花鼓戏系统”，是我国南方继南戏之后崛起的势力雄厚的第三代戏曲新军。

在探索“采茶——花鼓戏”源流时，不少同志认为它们的早期两小戏阶段，是从采茶调、花鼓腔、灯歌等发展起来的，是一条从秧歌到地方戏的发展道路。对于产生较晚的正本戏，如《天仙配》、《山伯访友》、《春香闹学》等，则认为是从民间说唱发展而来，诸如“罗汉桩”、“道情”、“弹词”之类。因为“正本戏”的唱词都是十字、七字句式，是很接近民间唱本的形式的。五十年代，我也曾持这一见解，写于《黄梅戏音乐》一书。但长期使我困惑的是，它的唱腔、锣鼓伴奏乃至一唱众和的帮腔等等，也是从说唱音乐那里吸取来的么？假如有这种说唱音乐曾在民间流传过，今天它的遗迹又是什么？随着相继接触岳西高腔、湖口高腔、石牌高腔（“夫子戏”）、贵池傩戏、目连戏等，更多的资料表明，黄梅戏和湖北、江西、浙江、湖南一带的部分花鼓戏、采茶戏、三脚班等，早期都受到青阳腔的巨大影响。

青阳腔是明代中叶由江西的弋阳腔传到安徽贵池、青阳、太平一带与当地的戏曲（如余姚腔）和民间音乐音调结合后发展起来的戏曲声腔。弋阳腔属于高腔体系，一唱众和，运用假声，只用锣鼓伴奏，不用管弦。青阳腔也保持了这个传统。但它有别于弋阳腔的主要特征是：唱

腔突破了曲牌体的传统局限，打破了一唱三叹的徐缓节奏，发展了宣叙性的“流水板”、“漏板”（二行）及各种“平板”，这就是所谓的“加滚”（“滚唱”在弋阳腔已经产生，青阳腔大大发展了）。这种“滚唱”，使一个个曲牌通过板式变化，构成一组组有机联系的唱腔，增强了音乐的节奏对比，从而也增强了它的戏剧性，为后来花部戏曲运用板腔体唱腔开创了先声；在剧目方面，青阳腔移植了绝大部分弋阳腔的剧本和明代传奇，将一些较典雅的唱词加以口语化加工，在演出实践中丰富了原剧本，增加了细节的描写，深化了人物的性格刻划。因此，青阳腔形成后名噪一时，与昆山腔并称“时尚青昆”。其足迹遍及大江南北，影响至广，深深扎根于皖、鄂、赣三角地带的农村，一直绵延至今。如今，江西的湖口高腔、湖北的清戏、（包括麻城高腔）、安徽的岳西高腔，“夫子戏”等均是它的后裔。

黄梅戏和许多采茶戏、花鼓戏同出一源，也形成和发展于青阳腔盛行的皖、鄂、赣三角地带，曾经长期受到青阳腔的哺育，继承了青阳腔的艺术传统。这一过程也许要追溯到它们被正式命名前两个世纪，甚至更久远的时代。

采茶——花鼓戏系统的形成和发展，大致可分为四个阶段：初期，以灯会的形式活动于广大农村，是农村和集镇群众自娱性和祭祀性的活动。有采茶灯、打花鼓、高跷、旱船、连厢、跑驴（或跑马）、台阁、唱贤文、门歌等等，有的地方还有傩舞（唱傩神）。多是逢年、做会、酬神、喜庆时演唱，不必尽有情节和人物。所唱也不是一地的民歌，象南方的各种茶歌、淮北的花鼓调、凤阳歌，皖中的排门调、及当时流行颇广的湖广调（如绣荷包、补背褡、秧麦、赶狗、扳笋等），还有维扬一带的“下江调”、“南京歌”等。这些不同风格的民歌，通过贸易交往、移民以及因灾荒、战争造成人民群众的颠沛流离等途径而广为流传。这一阶段，象踩地盘（地花鼓）、旱船等表演虽然也有一丑一旦和简单的情节，但还属于歌舞的范畴，就象至今还在鄂东、淮北、皖中、赣北很多地方流行的“地花鼓”、“踩地盘”、“采茶灯”那样。它们的唱腔如“赶狗”、“五更”、“十绣”、“采茶”、“花鼓”等等，与今天的采茶——花鼓戏系统诸剧种的许多唱腔还有密切的血缘关系，仍能看到它们的发展脉络。

采茶——花鼓戏的第二阶段，是由地花鼓、排门调、灯会走上舞台。这大致是在原来灯歌（民歌）的基础上，增加了些简单故事情节和插科打诨。象根据“凤阳调”编演的凤阳女子瞧相、挑牙虫的故事；根据“江西调”编演的《江西客人大卖大布》；根据“湖广调”编演的《绣荷包》、《补背褡》，所唱有“十绣调”、“绣栏衫”调、“赶狗调”等；也有根据地花鼓的主要唱腔花鼓调编演的苦媳妇、恨大脚之类反映农村妇女生活的小戏。在这一过程中，高腔系统的弋阳腔和青阳腔已广泛流传，这些源于民歌小调的生活小戏声腔也受到高腔的影响和熏陶，采用了帮腔和高腔的伴奏锣鼓，并且吸取了青阳腔的滚唱手法。有的唱腔，甚至直接搬用了高腔。这大致上就是两小戏或三小戏阶段。

明代中末叶，青阳腔作为“高台大戏”而风靡广大城乡。青阳腔素有“围鼓清唱”之风，*这是农民业余文娱活动和学文化的一种很好的形式，逐渐与一些地方的“灯会”合流，一些被群众所喜爱的青阳腔“围子戏”便在灯会中传唱。象《白兔记》的“打猎”、“回书”、“磨房会”，《织锦记》的“路遇”、“织绢”、“分别”，《琵琶记》的“描容”，《三元记》的“观画”、“教子”等等。这些戏人情味足，既感人，又易唱，颇受农民观众欢迎。灯会除了娱乐外，还兼以配合祭祀、庙会等活动的演出，这是早期以氏族为单位的傩舞的遗风。与高腔的戏剧活动结合后，一支发展为傩愿戏，一支则吸取高腔剧目的若干单出作为逢年、逢会或农户喜事时祈求吉祥的演唱内容。如过年唱《金印记》的“团圆”、添子唱《张仙求子》、祝寿唱《文武八仙》、《赵彦求寿》、上梁则唱《剔目记》中的“贺屋”、《摇钱树》中的“观门楼”，入学唱“魁星点斗”，商店开张唱“财神进宝”、喜筵唱“闹绣”（撒帐）等等。几十年前黄梅戏老艺人胡玉庭等还唱过这种“喜曲”。这种既唱灯歌又唱部分高腔单出的活动，可以用灯会形式，也可以搭台演出，还可以登门围鼓坐唱，在皖西、皖南、鄂东、赣北流传面很广，群众称之为“二高腔”。这就是采茶—花鼓戏形成发展的第三阶段，也可名为“二高腔”阶段。至今，湖北麻城、罗田、英山、黄梅一

* 清道光元年（1821年）湖南《辰溪县志》：“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家，唱高腔戏，配以鼓乐，不装扮谓之‘打围鼓’，亦曰‘坐唱’……”湖南、湖北、江西、安徽青阳腔均有此风。

带的东路花鼓仍称“二高腔”，并保持有不少青阳腔剧目。黄梅戏几十年以前，也曾称“二高腔”。

“二高腔”阶段，也经历了一个漫长的过程：开始，仅仅搬演青阳腔部分入情戏的单出，高腔仍是高腔，花鼓仍是花鼓；后来，逐渐吸收鼓词、唱本的文学形式，将青阳腔剧本的曲牌体唱词，改为齐言体，运用了七字、十字句。在唱腔上，仍沿用青阳腔的一些常用曲牌，使它们专用化和程式化，不再按填词的曲牌名称命名，而以板式或功能命名，称之为“叹腔”、“仙腔”、“还魂腔”、“平板”、“数板”、“二行”、“三行”、“火工”（紧板）等等。也将灯歌中的一些曲调按高腔的板式加以改进，统一于高腔的风格之中，象“花鼓腔”（黄梅戏称“彩腔”便是。在剧目上，除了进一步移植、改编一些青阳腔剧目外，还根据民间传说、时事新闻，唱本等编了一批新剧目，象蔡鸣凤、张德和、喻老四的故事等。这样便形成了采茶戏——花鼓戏的正本戏。从现有资料看，这一过程主要是在鄂东一带完成的。由于“二高腔”较青阳腔文词更通俗，唱腔更易于传唱，并涌现出一批反映现实生活的新戏，所以，它在近二百年来广泛流传，而形成一支势力雄厚的戏剧大军。

第四阶段是“二高腔”进一步发展的阶级，也是它流传到各地后，受当地方言影响和其它因素影响而分道扬镳的阶段。安徽的黄梅戏、倒七戏、皖南花鼓戏、江西的采茶戏、湖北、湖南、江西的花鼓戏、浙江的睦剧、福建的三角班等，都是采茶——花鼓戏系统的产物，由于土壤不同逐渐形成了各自的风格。例如黄梅戏逐渐取消了帮腔和复句，改革了锣鼓，增加了管弦伴奏。解放后，更广泛地吸取了各种艺术手段，已不容易看出它的“二高腔”痕迹了。本文试图就早期黄梅戏与青阳腔的关系做一点初步探索，也引用了部分与黄梅戏有亲缘关系的剧种例证。

一

早期黄梅戏直接从青阳腔移植的剧目有《天仙配》（《槐荫记》）、《山伯访友》（《同窗记》）、《云楼会》（《玉簪记》）、《四姐下

凡》(《摇钱树》)、《卖水记》、《买胭脂》(《胭脂记》)、《花亭会》(《珍珠记》)、《戏牡丹》、《湘子化斋》、《王婆骂鸡》(《劝善记》)、《借妻》、《吕蒙正回窑》(《采楼记》)、《牡丹记》(《荷花记》)、《王道士拿妖》(《长生记》)等等。实际上，传到安庆之前，还不止这些，象英山的东路花鼓戏中还有《秋胡戏妻》(《桑园记》)、《金精戏仪》、《陈琳捧盒》、《懒烧锅》、《金莲戏叔》、《百忍堂》、《赵五娘自叹》、《思凡》等。这些剧目多是生、旦、丑行的人情戏，很少有袍带戏，这是由于演员多非科班出身，演袍带戏较困难。也受草台演出规模的限制和群众对演叙悲欢离合、世态人情的故事较历史故事更为喜爱的缘故。这些从青阳腔移植的剧目，经过再加工，唱词逐渐变成容易为农民群众所接受的齐言体，而道白基本不变。黄梅戏的《天仙配》便是这样的。《天仙配》又名《织锦记》或《槐荫记》，是明代弋阳腔的剧目，作者是顾觉宇。后来为青阳腔所继承，发展了“滚唱”。如今，在安徽大别山深处的岳西高腔还有“路遇”、“上工织绢”、“分别归天”等几个单出。将岳西高腔与黄梅戏老本对比，不但情节、人物、剧本结构相同，主要对白也大致相同，仅仅唱词一为曲牌体加滚唱，一为齐言体，并做了一番重新组织和增删而已。现录“路遇”唱词各一段来作比较：

黄梅戏老本

董：(唱) 非是董永将你抛撇，
有几句知心话不好来言，卖
身文约一人去，无挂无依无
牵连。今日娘子同我去，怕
的是傅奶奶有些生嫌。倘若
是傅员外将你看贱，我心何
忍你心何安？

岳西高腔

生：(唱) 不幸椿萱去世，家貧
如洗。哎，小娘子，我想卑
人，衣食尚且仰靠他人，我
是怎么管得你来？顾得你
来，顾不得我，顾得我来，
顾不得你。此番去到傅家，
员外安人坐在上面，你我站
在两旁，言不能乱发，语不
能高声，必须要朝早起，夜
眠迟，心无二意，凡事三
思。……

仙：（唱）董郎休要泪满面，妻
有言来夫听心间。若是傅家
有轻慢，百斤担子我挑一
肩。你到他家长工汉，随夫
责来随夫贱，夫唱妇随共一
般，当过三年奴仆满，转回
家读诗书也还不难，卖身文
约收回转，行孝之人董郎我
的夫，头上有天。

旦：（唱）慢把肝肠用碎，我心
事细说与你知，奴虽女流之
辈，倒也百事周知，一双手
无论粗和细，做出来锦绣罗
绮，枕边挑刺。（白）夫呀，
你今去到傅家多少时候？
生：（白）雇工三载。
旦：（白）却又来。（唱）哎，
夫吓。你我就是这等好了。
你今一人前去，就要雇工三
载，你我一同前去，只要工
满百日，以至有余，我的
夫！我和你双双两归故
里，你本是男子汉，浩然志
气，烈烈轰轰，夫唱妇随，
人之大道，我的夫！你且慢
踌躇，君为司马琴调志，愿
效文君捧玉匣。

由此可见，黄梅戏的《天仙配》直接来自青阳腔《槐荫记》是无疑的了。但是，采茶戏的早期又是怎样由曲牌体的长短句，变为齐言体呢？我们可以从安徽贵池的傩戏的演变看出一点端倪。傩戏中有《刘文龙赶考》一部，这个戏是较早的南戏剧目，见于《永乐大典》13973戏文九，名《刘文龙》；《南词叙录》作：《刘文龙菱花镜》；《寒山谱》名为《萧淑贞祭坟重会姻缘记》，为史敬德、马致远合著。三者为同一题材的作品，均已失传。叙述汉代姜敬的故事。《史记》卷九十九有姜敬传。据说因其功高而被汉室赐姓为刘，故贵池刘街多演此戏以示门楣。傩戏《刘文龙赶考》叙刘文龙与萧氏的故事，其“报台”为：

“刘氏七代阴功浩大，世德夫妇福寿双全，文龙忠孝文武双全，萧氏仙姬下降贞廉。宋中奸雄空谋娶，吉婆巧计枉多言。来者文龙……”

这个戏有一种演出本为曲牌体的长短句，唱词典雅堆砌，颇不易为

群众听懂。曲牌有《降黄龙》、《江头金桂》、《甘州歌》等多种。如刘文龙和刘世德的两段唱词：

生：（唱）【新水令】三阳开泰一堂春，庆良辰，灯烛光明。帝德乾坤大，皇恩雨露深，遗制长存。永葆家门和顺。（大介）

（白）高列千峰宝炬森，端门方喜翠华临，晨游不为三元夜，乐事还同万众心。……

外（唱）寸心，意欲效燕公，愿儿曹步入蟾宫。灵椿一株老；丹桂五枝香。官诰重重，伫见一家食俸。

所唱腔调也称“高腔”，节奏缓慢，很可能是早期的青阳腔。显然，这是经过文人加工过的本子。但是，长期在傩戏中还流传着另外一种本子，故事情节，场次、对白基本不变，而唱词却运用了民间唱本齐言体的七字唱，唱腔则运用了皖南所流行的采茶调。虽为采茶调，却用高腔锣鼓伴奏，也用帮腔，称之为“傩腔”。这显然是受说唱词话影响的民间演出本，将这一剧目通俗化了。由于傩戏仅限于家族演唱，不可能广为流传，但可以推测这种改革之风，从明代末叶已经开始。一种路子象徽池雅调那样运用加滚的方法，对典雅的曲牌体唱词进行“掺沙子”；一种路子则是保持剧本骨架，而以明代弹词，宝卷等讲唱文学为样本运用了齐言体。一九六七年上海嘉定出土的明代成化年间刻本说唱词话十六种有《花关索传》一种，其前集唱词与贵池傩戏的《花关索》竟十分相近。足以证明，明代中叶以后，戏曲文学在民间曾受到说唱文学的巨大影响。采茶——花鼓戏吸取青阳腔的剧目，也正是基于更加通俗化的目的，借鉴了民间说唱而变为齐言体唱词的。

除了直接从青阳腔剧目移植者外，早期黄梅戏还吸取青阳腔剧本的情节或部分场次加以改编，产生新的剧目。象《春香闹学》就是脱胎于青阳腔的《金精戏窦》（《戏仪》）*；《牌环记》中颇具表演特色的“红梅惊疯”一场，则是从高腔《失子惊疯》衍变而来。《卖花记》也是高腔《袁文正还魂记》和《陈可忠剔目记》的改头换面（贵池傩戏有《章文选》一部，故事情节也与《还魂记》大体相同，可能是南戏时代的产物）。

* 见班友书：《黄梅戏音韵初探》（《黄梅戏艺术》1981年第二辑）

在表演艺术上，早期黄梅戏也向青阳腔摄取营养。象《天仙配》“织绢”一场，以一张椅子为织布机道具及其摹拟织布的动作，“分别”一场七仙女的扑跌，《红梅惊疯》旦角的装疯表演以及丑角的很多插科打诨，都是从青阳腔那里搬套来的。

二

探索两者的关系，更重要的还在于声腔。早期黄梅戏的花腔小戏和正本戏唱腔都与青阳腔有密切关系。

1、花腔小戏与青阳腔在唱腔上的关系：

早期黄梅戏两小戏的唱腔统称为“花腔”。“花腔”的组成虽多是各地的民歌（也包括部分高腔曲牌），但在它们形成戏剧的过程中，或向青阳腔借用一些专用曲牌，或受到青阳腔的熏陶。

青阳腔在成长过程中已经注意吸收民歌。象岳西高腔后期的剧目《采茶记》吸收了“十二月采茶”、“倒采茶”、“盘茶”等，《天仙配》吸收了“岭头调”（“五更调”）；目连戏里的“莲花落”（《元和歌》），“垒堆调”等都是传唱了几百年的民歌。傩戏历史也许比青阳腔更古老，在求生存的过程里，也吸收了采茶歌为主调（傩腔）和其它民歌。这些高腔里的民歌和一些专用曲牌，随着剧目被移植或被搬到灯会作为喜曲以祈求吉祥，也逐渐被采茶——花鼓戏所搬用。象黄梅戏《钓蛤蟆》的“撒帐调”，是古代民间结婚常用的风俗曲，在湖口、岳西高腔、贵池目连戏中均屡见不鲜。岳西至今还有高腔艺人至婚娶人家唱“闹绣”（即“撒帐”）以求吉祥的风俗。黄梅戏的“撒帐调”是直接从青阳腔吸收。唱腔与岳西高腔和湖口高腔相比较，更接近于湖口高腔。这也证明早期黄梅戏是形成于湖北、江西、安徽交界的地带。

[例一] 黄梅戏“撒帐调” 洪连梓 唱 王兆乾记谱

2/4

6 5 | 6 5 | (solo) (solo)
6 5 | 6 5 | (solo) (solo)
6 5 | 6 5 | (solo) (solo)

撒帐东来 撤帐东 (呆·各 来呆)

2/4

次呆 一来 呆) | 3 3 3 6 | 5 3 3 1 | 2 — | (呆·各
 新人 带来 一 把 弓

来呆 | 二各 呆) | 6 5 6 6 | 5 3 5 | 6 5 6 5 3 — |
 新郎 拔出 狼牙 箭

1/4

(锣鼓同前) 3 5 | 6 5 6 | 5 4 5 | 5 3 | 5 3 5 | 6 | 5 6 5 3 |
 单单 射在 月当 中 花正 开 月 正

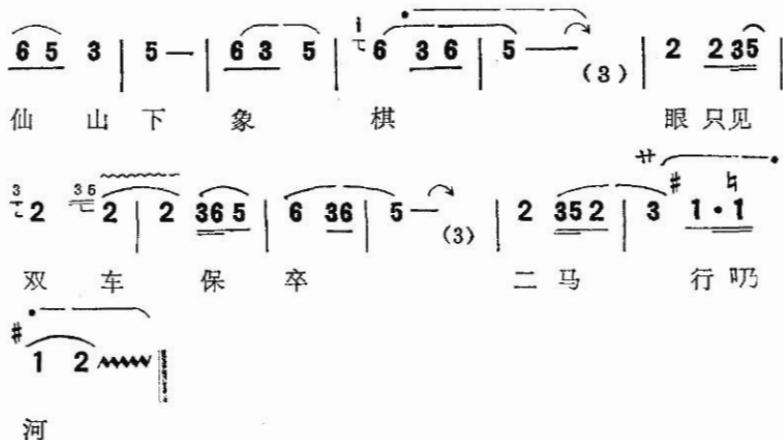
5 3 | 3 3 5 | 3 5 | 6 5 | 3 5 | 3 5 2 1 2 — |
 园 好一个 花开 月园 月里 嫦娥爱少年

洪连梓是贵池有名的黄梅戏老艺人，他唱的“撒帐调”早期用于《钓蛤蟆》一戏中，与望江老艺人胡玉庭所唱（见拙著《黄梅戏音乐》152页）风格特点基本一致。可见早期无论江北、江南都是这样唱的。曲中由散板转紧板（1/4节拍）的地方，就是青阳腔“滚唱”的痕迹。这一唱腔与目连戏“傅相焚香升天”一出傅相所唱一样。怀宁“夫子戏”也有类似的唱腔：

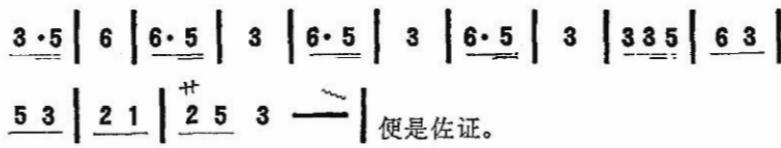
[例二] 石牌夫子戏 杨有义 唱
 王兆乾记谱
 《赵彦求寿》一段

2/4

2 2 5 3 5 6 3 0 (一打一打匡) 0 6 6 |
 玉府 瑶阶池 来在



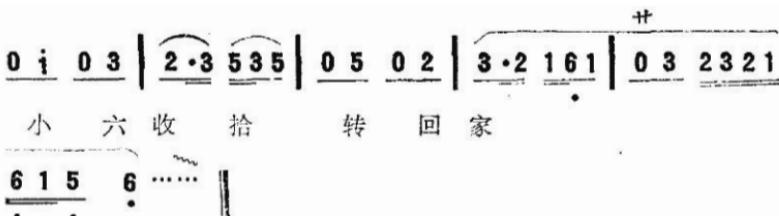
这是未加滚的“平板”。与〔例一〕同属古老的商调式，在以商为主音所构成的音列中，角、徵、羽是骨干音，商音反居次要地位，构成356、653、或365、635的旋法特点。宫音仅仅是色彩性的，在它向主音进行时，且有明显升高半音的趋向。这一特点在目连戏，岳西高腔、“夫子戏”及早期黄梅戏中都是共同的（现在黄梅戏的商调式已不是这样）。老黄梅调中这种以角、徵、羽为骨干音的旋律也是常见的，象《三字经》的唱腔：



《三字经》所用流水板的节奏型，与〔例一〕均是继承了青阳腔“滚唱”的“紧板”（流水板）形式。

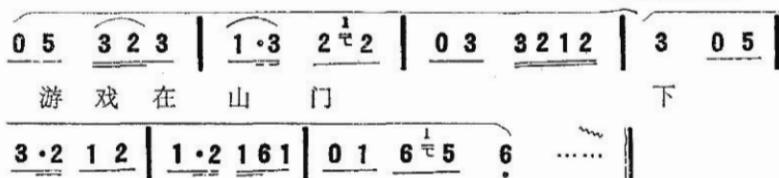
此外，早期黄梅戏从青阳腔直接吸取的曲牌还有《山伯访友》中的“梁左哭灵”以及曲牌“点绛唇”等。从道教所唱高腔中吸收的有《张三求子》中的“赈孤调”等。

还有一些唱腔是吸收了青阳腔曲牌后又作了部分加工。象黄梅戏《打豆腐》的“大牌子”（又称“大兰桥”），在浙江睦剧、皖中的庐剧（“倒七戏”）中均有应用。它的结尾原是这样的：



最后要散唱，并结束在羽（la）音，这正是青阳腔所常用的结束方法和惯用调式。象下面这句《新水令》：

〔例四〕岳西高腔 《思春下山》 储遂怀 唱
王兆乾记谱



它们的旋律，节奏和调式不都十分相近么？显然，《打豆腐》的“大牌子”与青阳腔的《新水令》曲牌有着密切的承袭关系。

更多的唱腔表现在受到青阳腔的熏陶。为了演叙故事，容纳更多的唱词，这些源于民歌的“花腔”，吸取了青阳腔的加滚手法和联曲手法，以及袭用了青阳腔的锣鼓伴奏和帮腔形式，使民歌向戏曲音乐跨进了一步。例如黄梅戏的《闹花灯》和湖北东路花鼓（哦嗬腔）中都运用了大段流水板和数板，并多次出现转调。这种“流水板”就是青阳腔的“滚调”手法，而其转调的运用，则更具有不同调式唱腔转接而产生的“移宫犯调”的性质。这些手法，在青阳腔中（例如岳西高腔《三元记》《雪梅教子》）是屡见不鲜的。《闹花灯》在大段羽调色彩很浓的有板无眼的流水板以后，突然结束在商调式的尾声上，明显带有散板结束及帮腔的痕迹，正是搬用青阳腔商调式唱腔的尾声：



与〔例一〕、〔例二〕的手法是一致的。

“五更织绢调”，原是一首民歌，被青阳腔吸收后，用在《天仙配·织绢》一场，早期黄梅戏继承了它，仍然带有明显的高腔色彩：

〔例五〕 五更织绢调 龙昆玉 唱 王兆乾记谱

1/4

(前略) 

眠岂不叫得珠泪涟。

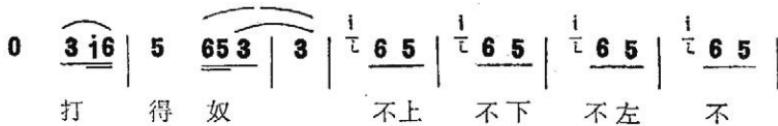
这是一首几十年前唱的老腔。与〔例一〕比较，前面的流水板部分已呈现较强的羽调式色彩，宫音出现较多，且较稳定。如今的唱法已把第八小节的



使下句也落于“6”音，增强了羽调的特性。然而早期结束在“2.”音上的唱腔，与〔例一〕、〔例二〕一样，都是青阳腔所常见的调式和旋法。在岳西高腔中是不乏其例的：

〔例六〕 岳 西 高 腔 储遂怀 唱 王兆乾记谱

《思 春》一 段

0 

2/4

〔例五〕与〔例六〕虽调式不同，但其滚板部分都具有 $\overline{1}\,\overline{6}\,\overline{5}$ 或 $\overline{6}\,\overline{1}\,\overline{5}$ 进行的旋法特点，都采用了 $\underline{6}\,\underline{1}\,\underline{5}$ 或 $\underline{1}\,\underline{6}\,\underline{5}$ 的多次堆砌。而〔例五〕却以商调式结束，这也正是高腔滚唱后转板的特点。转入了同宫系统的商调式结束。这在岳西高腔及贵池目连戏中都可以找出例证。

值得一提的是，黄梅戏的“佛腔”，与南陵目连戏的曲牌“娥郎儿”几乎一样。可见黄梅戏在采茶——花鼓戏阶段，与青阳腔的错综复杂关系。至于受青阳腔风格影响的花腔还有很多，象“二姑娘观灯调”、“讨学俸调”等，就不一一例举了。

2、“正本戏”诸腔与青阳腔的关系：

早期黄梅戏的“平词”、“八板”、“二行”、“阴司腔”、“仙腔”都还有复句，要加“托子”（反复其中一句或半句，众人帮腔，又称“驮岭”，）。这些一唱众和的唱腔，在一定的位置有锣鼓过门和靠腔锣鼓，凡此种种并非弹词之类说唱音乐的演唱形式，而是高腔的特征。就是在“三打七唱”草台班阶段，还是强调“三打”，老艺人如果没有锣鼓过门和起伴奏作用的“靠腔锣”就无法演出。如前所述，青阳腔创造性地发展了滚白、滚唱，开创了板腔体音乐的先声，这在岳西

高腔中表现得很突出。它的清代抄本已多不标曲牌名称，间或标有曲牌名称者，也已与唱腔脱节了。它讲究“板”和上下句，抄本均有点板符号。在板式上可分单引、双引、尾声（均称“挂板”，即散板）、缓板、平板（平词）、紧板，紧中漏（即“二六”）等；在唱腔转接上可分起板、落板、改板、迈腔、哭腔等。此外尚有专用唱腔如仙腔、还魂腔、佛腔、卫腔、大小汉腔、“蜜蜂钻天”、九板十三呃等等。旧抄本的点板符号如图：



这都是向板腔体唱腔过渡的产物。但是，青阳腔终究还没有完全摆脱传奇剧本曲牌体唱词和唱腔的桎梏。对农民观众来说，也还不够通俗，这就逐渐为后期新兴的剧种所替代。可以这样认为：齐言体唱词和板腔体唱腔的发展，是群众性剧本创作活动的结果。而包括黄梅戏在内的采茶——花鼓戏系统，则是兼收了弹词、宝卷等说唱文学和青阳腔运用板式的唱腔之长。从唱腔和伴奏看，它的风格较徽调、汉调更接近于皖、鄂、赣三角地带的青阳腔。

黄梅戏正本戏的主调“平词”，又称“平板”，名称原由青阳腔而来。江西武宁采茶戏称“北腔”，湖北东路花鼓称“东腔平板”、黄梅采茶戏称“七板”，楚剧称“迓腔”，浙江睦剧称“湖广调”，湖南花鼓戏称“打锣腔”，流传甚广。过去的唱腔都要在起板句和落板句的后半句帮腔，起板句并要重复后面几个字，结束句的截板要转到散板上去。帮腔时，唱腔夹有“靠腔锣”，凡此种种，都是青阳腔的特点。流沙同志认为这一采茶——花鼓戏系统的主调是从青阳腔的曲牌【青衲袄】蜕变而来*。经与湖口高腔、岳西高腔【青衲袄】一类的唱腔对比，觉得还论据不足。但流沙同志认定它从青阳腔演变而来，却颇有见地。从已掌握的资料看，“平词”并不是青阳腔一个曲牌的产物，它的基本上下

* 见《百花洲》1981年第1期，流沙：《江西采茶与黄梅戏》。

句，是吸收了青阳腔的“平板”（又名“缓板”），而其起板句、落板句、截板句和迈腔等则是从青阳腔的“引”、“叫头”和尾声演变而来。以岳西高腔为例，它有很多种可反复演唱的、不同节奏型、不同调式的上下句。如：

〔例七〕 岳 西 高 腔

《琵琶记·祭奠》的上下句

2/4

上句

0 5 6 | 6 5 5 5 3 | 5 6 5 3 5 2 | 5 3 2 3 | 3 0 6 5 3 |
若还留得苦命媳妇在家，逢时

下句

2 5 3 | 3 0 3 5 | 5 12 3 2 | 20(上下句可任意反复)
过节虽无三牲福礼，

石牌的“夫子戏”也有这样的上下句数板（也称平板）：

〔例八〕 石 牌 高 腔（夫 子 戏）

《赵彦求寿》的上下句

4/4

上句

2 3 2 3 | 6 6 6 5 5 3 | 5 5 6 6 5 | 3 1 2 |
一位仙官赐你一百岁哟 喔哦

下句

5 6 5 6 5 6 5 3 | 2 0 5 6 2 3 5 6 3 2 1 | 2 —(一字锣) |
八位仙官赐你八百春秋

还可以举出多例。〔例八〕锣鼓过门的位置及锣鼓点的节奏型均与老黄梅戏平板相同；〔例七〕漏板起唱的手法，也是黄梅戏所沿用的方法。〔例八〕虽然旋律上与黄梅戏已相距较远（由于演变中的调式变化所致），但与江西武宁采茶戏的“汉腔”（仙腔）还颇相近：

〔例九〕

“汉腔”

夏考秀 唱
王兆乾记谱

武宁采茶戏《天仙配》一段

2/4

多蒙哪 得 傅哦 嘴嘴小 姐呀
 情呐 高 义呀
 有 喂 她待呀 我
 张啊七呀 女哪 如 同 千足
 哇

这是1953年根据武宁采茶戏著名女演员夏考秀的唱腔记谱的。与〔例八〕比较，虽然在节奏上拉缓了，但其调式和旋法都十分相近。武宁采茶戏这段唱腔称“汉腔”，并不是汉剧的唱腔，而是从江汉一带的青阳腔蜕变而成。

“平词”的起板、落板、截板句均沿用了青阳腔的名称。它们的运

用、转接也甚为近似。青阳腔在突破曲牌体以后，往往将曲牌的一句作为“引”，引的后半部分是要帮腔的，然后可以转平板、紧板，最后用一个曲牌的尾声结束。结束时也要帮腔。从老黄梅调的女平词看，其起板句相当于“单引”，落板、截板相当于“尾声”，（截板用“挂板”，即散板），迈腔相当于“叫板”（过去“迈腔”称“迈板”），也是唱散板的），属于“引”的变化。仅以落板句为例与青阳腔对比便可窥其大概：

[例十] “落 板” 龙昆玉唱 王兆乾记谱

黄梅戏《逃水荒》

$\frac{4}{4}$

3 3 • 5 3 121 | 126 5 - 0 | 6 1 • 2 3 - | 2161 6 2 16 |
出得茅房啊 尽扒 门拐

6 1 3 2 1 6 1 6 - |

[例十一] 岳 西 高 腔

《荆钗记·逼嫁》

6 6 2 1212 6 6 6 6 2 1212 6 2 1 3 2 6 - |
爱之 欲其 生 惡者 欲其 死

岳西高腔、目连戏等结束句或引子属于羽调式者，多用这种

$\overbrace{6 \ 2 \ 1}, \overbrace{6 \ 1 \ 3}, \overbrace{3 \ 2 \ 1 \ 6}$ 的旋法，老黄梅调与它是极为相似的。尽

管黄梅戏女平词如今已演化为徵调式，但因为吸取了青阳腔不同调式唱腔可以互相转接的手法，结束句的落板仍在**1**音终止，且有向下滑行的趋势（约滑到**#2**）。这些，都构成了两者风格的十分相似。此外，上

两例都是在后半句运用帮腔。所不同的是，在唱法上前者用大本嗓，青阳腔用假声罢了。

平词类的“二行”、“三行”诸腔，则是继承了“滚唱”的传统。例如：

〔例十二〕 紧 中 漏

崔梦常唱
王兆乾记

岳西高腔《玉簪记·追舟》

1/2

0 $\overline{3}$ | 0 $\overline{3} \underline{2}$ | 5 $\overline{5} \underline{3} \underline{2}$ | $\overline{1} \underline{2}$ 3 | 0 $\overline{3}$ | 0 $\overline{3} \underline{2}$ |

你乃文禽之鸟，日间

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

并翅而飞，晚间交颈而眠

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

好比人间恩爱夫妻。我

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

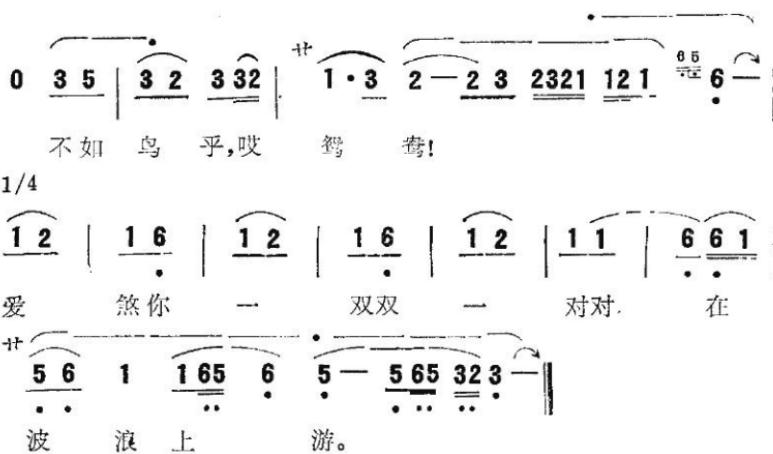
与潘郎邂逅相逢，今遭

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

离别之苦他东我西，这等

1 $\overline{1} \underline{2}$ | $\overline{3} \underline{2}$ $\overline{3} \underline{5} \underline{3}$ | 0 5 | 0 $\overline{5} \underline{3}$ | $\overline{1} \underline{2}$ $\overline{3} \underline{5}$ | $\overline{3} \underline{2}$ $\overline{5} \underline{3}$ |

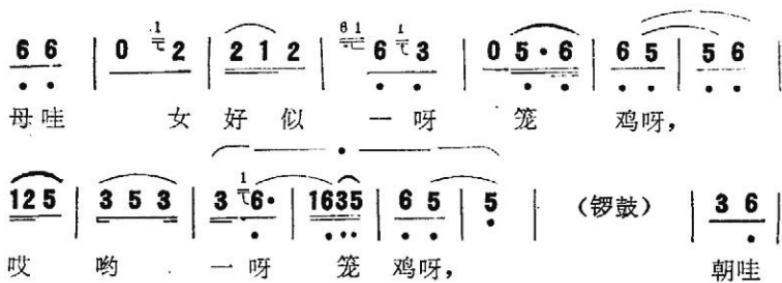
看将起来，人儿不如鸟乎

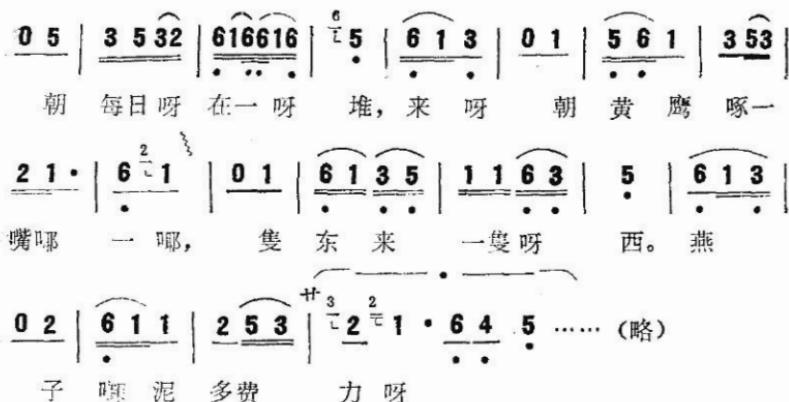


所谓“紧中漏”，是指用漏板唱的一种紧板，也叫“二行板”，也是滚调的一种形式。这段“紧中漏”后面转“叫板”，再转“紧板”。这种上句落于3，下句落于1的自由反复的上下句，和运用漏板起唱的节奏型，均与黄梅戏的男“二行”是一致的。后面的“紧板”相当于黄梅戏的“三行”。这种节奏型的曲调，在江西武宁采茶戏称“二六”，也能看出它与高腔的关系：

[例十三] 武宁采茶戏叹腔 夏考秀 唱 王兆乾记谱

4/4 《典当卖女》一段





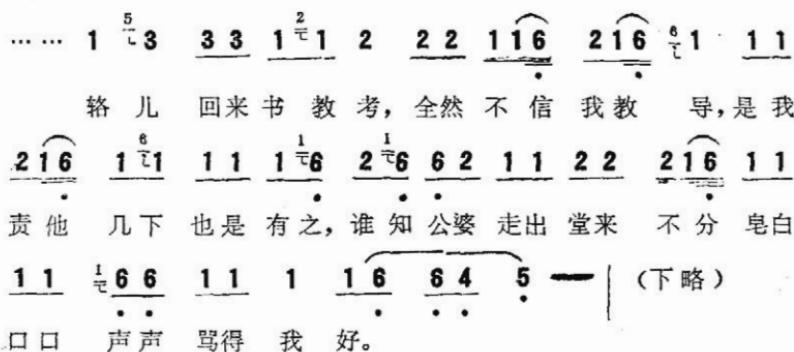
上例的二六板，显然也是从青阳腔的“紧中漏”，演变而来。上两例均在转板时通过一个散板的“叫头”（或称“迈腔”）作媒介，这种由紧板突然转到散板再转其他板式的方法，就是青阳腔的滚唱，被采茶——花鼓戏系统所继承。【例十三】散板出现了偏音，已转入商调式。这样转调结束或转调改变板式的手法，岳西高腔也是常见的，其旋律也大致相同：

〔例十四〕 流水板

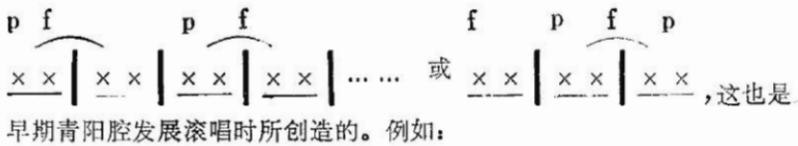
蒋汉南唱
王兆乾记

岳西高腔《教子》

1 / 4



“八板”是黄梅戏的另一种流水板，也分上下句。早年不但有锣鼓过门，还有“复句”，即下句要重复后半句的三个字，还要帮腔。它的基本结构只有上下句。主要特征是是切分音的运用。由于它是有板无眼的 $1/4$ 节拍，运用切分音，便使强弱关系发生变化，形成：



〔例十五〕 岳西高腔 崔梦常唱 《荆钗记·挑窗》

这种节奏型，可以用于不同长短的句子，和不同调式的唱腔。还可举出很多例子。很有趣的是，徽剧的“四平调”和尚流行于黄梅、九江、至德、宿松的“文南词”中的“平板”也竟与高腔商调式这种节奏型的滚唱十分相近。这自然是题外的话了，不过，也多少可以看出青阳腔对近代戏曲的影响。

至于黄梅戏正本戏的“仙腔”是来自高腔，早已为已故岳西高腔艺人王会明所证实。象胡玉廷、胡遐龄唱的《天仙配·路遇》老腔，调式、旋法、锣鼓过门（包括“靠腔锣”）、帮腔位置均与岳西高腔相同。

〔例十六〕 黄 梅 戏

(胡玉庭唱)

《天仙配·路遇》老仙腔

(×表示锣鼓节奏)

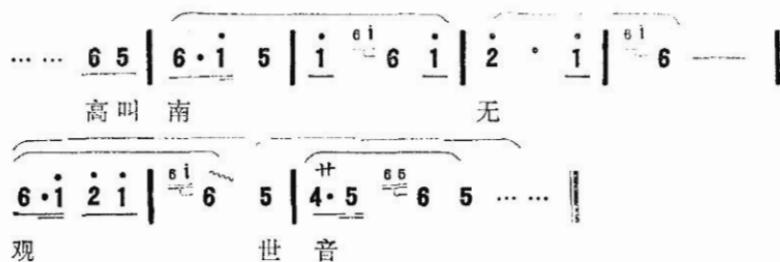
2/4

董永休要心着急呀

这里，后四小节实际已转入下属调的商调式，(老的唱法 $f\acute{a}$ 音也有升半音的趋向)徵商近关系调的互转，在青阳腔中是不乏其例的。这是由于高腔系统不同宫调的曲牌转接所形成的，黄梅戏也把它作为自己的特色加以继承了。岳西高腔有很多种“仙腔”，《天仙配》的“仙腔”，我曾于五十年代记录了一段，收入《黄梅戏音乐》，由于王会明去世，这个戏的唱腔已无人会唱了，那时没有全部录音记谱殊为可惜。但从其它“仙腔”如傅罗卜唱的“仙腔”中，也可以看出它与黄梅戏老唱腔的旋律是差不多的。

〔十七例〕 岳 西 高 腔

《戏莲》一段 (“仙腔” 之一种)



此外，黄梅戏《春香闹学》的“诗腔”就是来自青阳腔《金精戏窦》的“诗腔”，“阴司腔”也与青阳腔有着密切的关系。这里就不再举例了。

总之，青阳腔对包括黄梅戏在内的采茶——花鼓戏系统有着巨大的影响。这种影响，由于地区的差异，而各有侧重，互有异同。四百年来，我国南方戏曲自青阳腔、徽调、汉调至“采茶——花鼓戏系统”，由曲牌联缀向板腔体发展，已积累了一套可贵的经验，很值得总结和借鉴。因此，我们探索采茶——花鼓戏系统与青阳腔的关系，不仅为了弄清长江流域一带的戏曲发展史，而且更可以探索戏曲音乐发展的规律，以为今日戏曲音乐发展之借鉴。这一工作，有待采茶——花鼓戏系统诸剧种的研究者密切合作，共同完成。由于孤陋寡闻，本文不可能举更多采茶、花鼓戏唱腔实例。希冀有机会也开一个“采茶——花鼓戏系统”的学术讨论会，以便更广泛地进行交流。

(注) ——·—为帮腔符号。——·为帮腔起；
·——为帮腔止。



中国的戏曲艺术，真可称得上是戏曲的海洋，全国各地剧种之多，可谓“世界之最”了。除了京、昆等历史较为悠久的全国性剧种外，地方戏曲都具地方特色，它们来自民间，为广大人民群众所喜闻乐见。特别是全国解放以后，在党的“百花齐放，推陈出新”的方针下，更使戏曲艺术呈现出繁花似锦的局面。一些原来规模小，仅在民间流传的小剧种，逐渐发展成拥有广大城乡观众的大剧种。安徽省的黄梅戏，就是在民间生根发芽，成为全国瞩目的重要剧种之一。而我，只是一个喜爱黄梅戏的观众，三十年来，时常怀念着黄梅戏，甚至在“史无前例”的十年动乱期间，也时常在脑际涌现黄梅调优美的旋律，默默每一种形式的美，但绝不妄求于任何一种形式，以至可超出它可能提供的娱乐和陶醉的范围。”这就是我们通常所说的“寓教育于娱乐”。莱辛是很重视艺术作品的道德美，精神美的。而我们的戏曲艺术，所以有生命力，其原因也在此。不过，一部戏曲能将这些美感传达给观众，起主要媒介作用的，还是演员。比如我们一想起黄梅戏，就很自然地联想到严凤英同志，就是这样的道理；她虽被“四人帮”迫害致死，可是她的音容，她的表演艺术早已深刻地留在观众的脑海了。因而，今天观众还是深切的怀念她。可以说她是代表了黄梅戏的一个时代。这并不意味着无视其他同志们的劳绩，但是，严凤英是特别显著地在这一道路上留下她

顾征南

门外谈

“黄梅”



地在自己的主观意识上冲击一下震耳欲聋的“样板”声。这表明，艺术作品是无法强迫人接受的。说一句美学上的用语，就是“审美对象”在起作用。正如十八世纪的德国戏剧评论家莱辛在《汉堡剧评》中说的：“真正的鉴赏力是具有普遍性的鉴赏力，它能够详细阐明

一生的踪迹。也可以说她是为黄梅戏而生，也是为黄梅戏而死的。歌德曾称德国的作家常常是“一个殉道者”，严凤英不也是一个“殉道者”吗？在这一意义上来说，她所走的道路是具有一定时代性和代表性的。

我见到黄梅戏，虽说已经很晚，但一数已过了三十年，又感到是很遥远的事了。记得一九五二年，我还在上海市文化局工作，大约是十一月间，安徽省黄梅戏来上海作观摩演出，当时我对地方戏曲可以说一无所知，因为工作上的关系，也去“观摩”了演出。那次是在大众剧场，看的就有严凤英、丁紫臣两位演出的《打猪草》。说也奇怪，顷刻间，我被这两位演员的表演吸引了。特别是那轻快、明朗的曲调，使我感到新鲜、悦耳。那种源于民歌的朴素旋律，能牢牢吸引观众，没有丝毫造作的形式主义的东西，能紧密的结合剧中人物思想变化，演来自然。全剧充满泥土气息，当时称它是“生活小戏”，这是的的确确，因为具有强烈的生活感。在这次“观摩”中给我印象最深的是演农村姑娘的严凤英的表演和唱腔。她是一位很有表演才能的演员。她嗓音清脆、圆润，在表演上也是一丝不苟，动作细腻，又切合农村少女被人误会时的又羞又急的情绪。一当误会消除，两人的一段《对花》，确给上海观众留下难忘的记忆。那时，很多机关上下班时，总可听到一些现在已经当了奶奶而在那时还是青年的女同志们在欢快地哼着《对花》中的曲调。以后当我看了王少舫、潘璟琍两位演出的《夫妻观灯》后，黄梅戏给我的印象更深了，这也是一出“生活小戏”，它充分运用了唱腔和舞蹈动作，表现一对农村夫妻观灯时的神态和情趣。它的一些舞蹈性很强的虚拟动作，结合着夫妻观灯时的心情，使观众能够对客观事物产生形象性的联想。因此观众深受感动，得到美的享受。后来又看了一次上海歌剧院由大林等演出的《夫妻观灯》，然而总感到已不是黄梅戏了，颇有点淮南的桔被植到淮北成了枳一样的味道。可是，没有过多久，曾有过一种“风”，认为“生活小戏”是“无冲突论”，因为那时苏联文艺界正在批判“无冲突论”，于是我们文艺界有一些敏感的同志就联系起来了。他们说旧社会农民连饭都吃不饱，还有闲心去观灯？好在那时这种“风”并没有形成气候，毕竟懂得艺术规律的同志还是占多数。

一九五四年，在上海举行华东戏曲会演，我有幸被指派去参加《会刊》的编辑工作。当会演结束后，在当时担任华东文化局长的刘雪苇同

同志领导下，编印了一厚册纪念特刊，我被指定写一篇《会演始末》，我定的题目是“百花齐放，万紫千红”，这确是有感而写的。在戏曲的百花园中，黄梅戏就是其中一朵绚丽的鲜花，当时《天仙配》获得优秀演出奖，并由上海电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，在全国上映。

会演期间，在“观摩”的黄梅戏中印象最深的是《天仙配》和另一折小戏《砂子岗》。我又一次欣赏了严凤英的表演艺术。她在《天仙配》中演的七仙女，能很好的掌握人物性格的发展，感动了观众。她和王少舫成功的合作，感情细腻，恰到好处。但是，使我更为感动的是又一折“生活小戏”《砂子岗》，由严凤英和老艺人胡遵龄演出，剧情也是简单的，描写一个恶婆迫害媳妇。演恶婆婆的男演员胡遵龄，表演的不是一般脸谱化的恶婆婆的形象，而是刻画了角色内心阴森、刻毒；扮演媳妇的严凤英，与她演《打猪草》时的人物完全不同了，这次演的是受尽屈辱、虐待的悲剧人物。她的唱腔不再是高扬、轻快。发声略带沙哑，运用鼻腔共鸣，显得悲愤、委屈，又无力反抗。她的表演是那样严肃认真，真正进入了角色。看到她一面唱、一面流泪，感情如此的逼真，说出来不怕内行们笑话，当时我一面在看戏，一面在担心，一个演员要这样演下去，不会影响身体吗？如今，时隔二十八年，还使我时时想起她在这出戏中的表演，后来当我一想到她在“文革”期间所遭受的屈辱和怕害，这不是每天让她的生活中去演《砂子岗》里的苦媳妇吗？果然，她再也生活不下去了。……

一九五九年，黄梅戏剧团来上海演出《女驸马》。由海燕电影制片厂将此剧搬上银幕，刘琼同志任导演。这是一出讽刺喜剧。严凤英扮演的冯素珍，是一个聪明、勇敢的少女，她挣脱了封建礼教的束缚毅然出走，女扮男装顶替未婚夫的名字上京赴考，她居然高中而且还由宰相作媒招为驸马。严凤英很好的掌握了人物悲喜交加时的感情变化，自然、流畅。她的表演特点是朴素、真实，从不为了讨好观众在作些形式主义的夸张。潘景利演的公主，人物性格的感情变化，也是层次分明，这是一位善良而富于正义感的公主，不象《打金枝》中的公主那样娇气、霸道、不通人情。王少舫演的那位老迈的宰相，简直象莫利哀笔下的人物。他一向是演小生戏的，这次演的老年官僚，形象极为生动。这是地方戏一个优良的传统，始终保持民间特色，生活气息浓厚，不是将程式

· 万 曙 ·

化动作孤立于人物性格之外，而是为表现人物性格和反映生活服务的。在地方戏曲中，即使是帝王将相，也不总是道貌岸然，而是能显出不同角色的人情味。人民喜爱这出戏，因为它写出人物性格，不落一般戏曲图解概念的窠臼。

粉碎“四人帮”以后，在党的三中全会决议的光照下，拨乱反正、戏曲艺术重又获得新生，黄梅戏又一次喜迎“春暖花开日”，新一代演员成长了，上一代演员如王少舫、潘璟琍等同志也恢复了艺术青春，使我这个黄梅戏的老观众，又有机会欣赏黄梅戏艺术。去年的一次电视节目中，又重见了黄梅戏的优秀剧目《女驸马》的演出，象久别重逢的老朋友似的，使我重温旧情，特别又见到了扮演宰相的王少舫同志，他仍能保持过去的表演艺术风格。如恶梦一般的岁月过去了，希望它永远的过去，但愿人长久。

1982年3月27日
于上海柳迎村



生长在安庆的土地上，喝她的水，吃她的粮，也染上了黄梅戏的嗜好。看到《黄梅戏艺术》第一期上劲芝同志谈黄梅戏风格的文章，不禁手痒，也要动笔来谈黄梅戏的风格了。

步入百花园，我总是被那些奇花异朵所吸引、所陶醉。那红的杜鹃、黄的桂花、白的冬梅……构成了美妙的大自然。我想戏曲艺术也该如此，全国的三百多个剧种应该象百花一样，千姿百态，令人赏心悦目，这样，谈起祖国的戏曲艺术，我们才能有无限的自豪感。如果五颜六色的花卉都变为一种颜色，那么就会显得单调、乏味，自然之美也就减色不少。如果各地的剧种都是一种风格，该是怎样呢？周总理说：“没有独特风格的艺术就会消亡”。这是可怕的。没有形成风格，不能成其为作家。赵树理之所以成为人民喜爱的作家，正是因为他的作品具有民族化、大众化的风格。因此也可以说，没有风格，也就没有剧种的生命。黄梅戏之所以不是京剧，并非因

也 谈

黄 梅

戏 风

格



为名称的不同，而是它们的风格迥然相异。

黄梅戏这朵艺术之花自有它的颜色。阿甲同志说：“戏曲剧种的区别，主要在于唱。由于各地方的语言不同，影响到歌唱的形式也不同。”无疑，这话是非常正确的。

黄梅戏的男女平词决不相似于京剧的二黄原板、西皮原板；黄梅戏的火攻调也决不跟京剧的流水相近。各地方语言的不同，还决定了念白

的不同，黄梅戏的念白是以安庆的方言为基础的。另一方面，便是黄梅戏所拥有的剧目。

花有它的颜色，但此花区别于彼花不仅仅是颜色而已。荷花不同于梅花，它们的颜色、模样的确不一，然而人们还从另一角度区别它们：荷花“出污泥而不染”，梅花则“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏”。唱腔和念白的特点固然使黄梅戏异于其它剧种，但我们还应该从它所拥有的剧目探讨它的特点。我以为，使黄梅戏具有生命力的乃是它的剧目。不是么？京剧的《宇宙锋》也可以加以黄梅音乐演唱，但那不是黄梅戏，那是用黄梅调唱京剧。而长期以来演出于黄梅戏舞台上的《天仙配》、《女驸马》、《打猪草》，人们一听见它们，很自然地说：“这是黄梅戏！”

按照对立统一规律来说，唱腔、念白是形式，而精彩的剧目，则是内容。风格是形式特点和内容特点的结合体。

黄梅戏的形式特点这里不加赘述。它的内容，也就是它的剧目有哪些特点？

要回答这个问题首先得把目光投到黄梅戏的历史上去。黄梅戏是源于民间的，《皖优谱》载：“今晚上（安庆别称）各地乡村中，江

以南亦有之，有所谓草台小戏者，所唱皆黄梅调。……”“草台小戏，”这便是早年的黄梅戏，是今天盛演于各大都市、影响几遍全国的黄梅戏的童年小照，农村的沃土哺育了它。

黄梅戏的历史源头，决定了它的剧目有如下特点：

第一，在题材的选择上，以反映农民群众的现实生活为主，以他们的审美趣味为标准。黄梅戏生长于农村，它的演出必须投农民所好，演适合于他们口味的戏。他们决不会欣赏清代宫廷里演出的《劝善金科》、《升平宝筏》之类的官戏，以及“五四”前后兴起的文明戏。他们欣赏的是描写自己生活，表现自己理想的戏。于是《打猪草》、《闹花灯》之类的充满生活情趣的戏产生了。打猪草，是农村人家喂猪必须做的事，艺人们把它搬进了戏里；青年男女们有爱情，艺人们又把这活的因素揉了进去；农民们辛苦四季，逢年过节，总要愉快愉快，玩灯便是愉快的好方式。艺人们也把它搬上了舞台。车尔尼雪夫斯基有句名言“美即生活”。在人民群众的眼里，劳动是美，《打猪草》便是美的；欢乐是美，《闹花灯》也是美的。生活中嫌贫爱富的势利人多的是，于是在

“三十六本大戏”里，便有了《女驸马》的故事。生活中呆迂的书生多的是，于是便有《春香闹学》；《天仙配》里的董永，忠厚老实，是千千万万农民形象的代表；《罗帕记》中店姐，富贵不能淫，却有一付热心肠，是中国的劳动妇女的典型。总之，黄梅戏的剧目，选取的多是人民群众所熟悉、了解的生活原形，加以改造、加工，经过长期的锤炼，日益为广大人民所喜爱。

第二，在艺术处理上，往往以喜的因素居多。我国人民，素以善良著称于世，看见不平之事，义愤填膺，遇到悲哀之事，则洒同情之泪。他们有一个幼稚但善良的愿望，那就是一切都能遂人心愿。纵观我国戏曲史，这种情况一目了然。大团圆结局固然千篇一律，但客观上反映了人民的理想和愿望。黄梅戏产生于民间，是人民理想的代言者，因此它所表现的生活，往往是欢乐的，《打猪草》的情趣多么活泼！《闹花灯》的节奏多么明快！《女驸马》中的女主人公冯素珍是一个受害者，是一个悲剧角色，但是，人民让她胜利了，以她的机智，战胜了四面八方向她压来的迫害；即便是悲得令人洒泪的《天仙配》也还有喜剧因素。“路遇”一场，脍炙人口，流唱不绝，

在整个悲剧中，它以喜剧的色彩，展示了董永和七仙女美丽的心灵。

第三，在语言（主要是唱词）上，明朗、朴素而又包含抒情性。人民群众的阶级地位决定了他们的水平，他们受不了“袅晴丝吹来闲庭院，摇曳春如线”那样高雅的唱词。清代戏曲理论家李渔说：“曲文之词采，与诗文之词采非但不同，且要判然相反。何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词，……”他赞美元曲家们“所填之词以其深而出之以浅”。李渔的观点是正确的，他掌握了戏曲艺术的特点，因为它在台上演出，观众是用耳朵听剧中人的唱念，其文辞就不能过于高深、典雅，而且戏剧观众们并非是那些雅士文人，其间有三尺童子，白首老人，他们的文化水平使他们听不懂高深、典雅的唱词。黄梅戏的唱词是符合李渔所要求的那样，明朗、朴素，能“令老妪解得”，但又“以其深而出之以浅”，非流于俗。

“树上鸟儿成双对，绿水青山带笑颜，”生在农村的人谁不能听懂这两句唱词？但是这并非一般的口头

语言，乃是加工过的文学语言，寥寥两句，却堪比一幅写意画！树、鸟、山、水，大自然的象征，是董永和七仙女的生活环境；在它们的身上，又寄寓着男女主人公们满工回家的喜悦感情，山水都在为他们的幸福而喜笑颜开呢！再与后面的唱词联系起来，竟又令我们想起《诗经》《关雎》篇的比兴手法的运用，树上的鸟儿成双成对，路上的董永和七仙女携手同行，人和自然交融不分了。

黄梅戏的语言还吸收了许多民间文学的养料。《闹花灯》里，“胖子来看灯，挤得汗淋淋；瘦子来看灯，挤成一把筋”一段唱，令人喷饭，但又是何等形象地描绘了农村灯会的热闹景况！《天仙配》中的“四赞”，赞得好，人间那样的生活，能不使身居寂寞冷清的天宫的仙女们向往么？《罗帕记》中店姐唱词中“呀子依子哟”的衬字，使店姐这个心直口快，热心待人又不亢不卑的形象更加深入人心。

总之，黄梅戏由于滋生成长于民间，因此它与人民大众的思想感情息息相通，它缘人民之事而演，合人民之情而发，这正是它诞生以来蓬蓬勃勃，生命之树常绿的原因。

编者按：戏曲学校的教材建设，是提高艺术教学质量、促进戏曲教育事业不断发展的重要保证。安徽黄梅戏学校在多年教学实践中，曾积累有十余种、约二十万字的教材。然因十年动乱，片纸无存。复校后，他们遵循“二百”方针，组织教师广收博采，各抒己见，积极编写新教材。本期“艺术教育”栏选登《安徽黄梅戏学校教学试行方案》等一组文章，意欲同全国各兄弟艺术院校交流艺术教育情况，亦希望能对有关戏曲团体自办的训练班开展教学活动有所裨益。

安徽黄梅戏学校 教 | 学 | 试 | 行 | 方 | 案

戏曲表演专业

一 培养目标

本专业培养德、智、体全面发展的又红又专的黄梅戏表演人才。

具体要求是：

(一) 具有爱国主义、国际主义精神和共产主义道德品质，热爱中国共产党，热爱社会主义，立志为人民服务、为社会主义精神文明建设和社会主义现代化建设服务；努力学习马克思列宁主义、毛泽东思想，初步树立共产主义世界观和人生观。

(二) 初步理解马克思列宁主义文艺理论的基本观点和中国共产党

的文艺方针。

(三) 具有扎实的黄梅戏表演艺术的基本功，能掌握传统戏、新编历史戏和现代戏的表演技能；学会并掌握10—15出剧目的主演和主要配演角色（其中黄梅戏传统剧占50%），有一定的戏曲表演艺术的创作能力，能从事戏曲表演工作。

(四) 具有一定的文化艺术知识和修养，语文、历史等知识达到相当于普通高中的水平。

(五) 具有健全的体魄和良好的生活习惯。

二 学 制

四年。选招初中以上文化程度的学生。

三 课 程 设置

四年内开设政治、文化、文艺、文艺史论、专业四类课程，共计25门，总计5382学时。

(一) 政治课 开设四门，共276学时，占总学时5.1%。

①社会发展简史。②政治经济学常识。③辩证唯物主义常识。④时事政治学习。

(二) 文化、体育课 开设四门，共837学时，占总学时15.5%。

①语文。②中国历史。③地理。④体育。

(三) 文艺史论课 开设四门，共247学时，占总学时4.5%。

①文艺理论常识。②戏曲简史（重点为黄梅戏史）。③戏曲剧本分析。④戏曲表演常识。

(四) 专业课 开设十三门，共4022学时，占总学时75%。

①腰腿功。②把子功。③毯子功。④身段。⑤唱念。⑥基本乐理。⑦视唱。⑧学、排戏。⑨打击乐知识。⑩欣赏。⑪实习与观摩。⑫专题讲座。⑬自习。

四 生产劳动与专业实习

组织学生参加一定的公益劳动和社会活动，培养其劳动观点、群众观点，体验劳动人民生活，取得艺术创作的源泉。

专业实习的目的，是为了促进学生理论联系实际，学用结合，培养学生实际表演能力。专业实习的安排，应根据教学计划的要求，以结合课堂教学的经常性专业实习演出为主。

五 考 核

为巩固学生的学习成绩，促使学生理解和运用所学的知识与技能，检查教学质量，必须建立考核制度。

每学期中进行一次随堂考查，期末和学年结束时，可用两周时间进行复习考试。每次考查和考试的科目不宜过多，一般不超过八门。

考试、考查，应根据不同课程的特点采取不同的方式进行。成绩可按优秀、良好、及格、不及格或百分制评定。

学习成绩优秀者，经过考核，领导批准，可以免修某些课程。考试不及格者，按学生学籍管理的规定办理。

六 时间分配

四年总周数为208周（每年52周），大体分配如下：

课堂教学（包括考试）：第一、二学年，每年36周；第三学年，每年35周；第四学年，每年31周。共138周。

专业实习：第一学年1周；第二学年3周；第三学年8周；第四学年14周。共26周。

寒、暑假：每年8周，共32周。

机动时间：每年2周，共8周。

例假日：每年1周，共4周。

七 教学进程计划（详见附表）

戏 曲 音 乐 专 业

一 培养目标

本专业培养德、智、体全面发展的又红又专的戏曲音乐伴奏人才。

具体要求是：

（一）具有爱国主义、国际主义精神和共产主义道德品质，热爱中国共产党，热爱社会主义，立志为人民服务、为社会主义精神文明建设

和社会主义现代化建设服务，努力学习马克思列宁主义、毛泽东思想，初步树立共产主义世界观和人生观。

(二) 初步理解马克思主义文艺理论的基本观点和中国共产党的文艺方针。

(三) 具备戏曲音乐基础知识；掌握两种以上黄梅戏伴奏乐器的演奏技能，并具有初步的戏曲音乐创作知识，能从事传统剧目及现代剧目的伴奏工作。

(四) 具有一定的文化艺术知识和修养，语文、历史等知识达到相当于普通高中的水平。学会一种外国语。

(五) 具有健全的体魄和良好的生活习惯。

二 学制

四年。选招初中以上文化程度的学生。

三 课程设置

四年内开设政治、文化、文艺史论、专业四类课程，共计22门，总计5382学时。

(一) 政治课 开设四门，共276学时，占总学时5.1%。

①社会发展简史。②政治经济学常识。③辩证唯物主义常识。④时事政治学习。

(二) 文化、体育课 开设五门，共975学时，占总学时18%。

①语文。②中国历史。③地理。④外语。⑤体育。

(三) 文艺史论课 开设两门，共97学时，占总学时1.8%

①文艺理论常识。②戏曲音乐简史。

(四) 专业课 开设十一门，共4034学时，占总学时75%。

①器乐主修。②器乐副修。③合、伴奏。④打击乐知识。⑤黄梅戏音乐知识。⑥视唱练耳。⑦基本乐理。⑧黄梅戏配曲法。⑨欣赏。⑩专题讲座。⑪自习。

四 生产劳动与专业实习

五 考核

六 时间分配

(以上三项同戏曲表演专业)

七 教学进程计划（详见附表）

舞台美术专业

一 培养目标

本专业培养德、智、体全面发展的又红又专的舞台美术人才。

具体要求是：

(一) 具有爱国主义、国际主义精神和共产主义道德品质，热爱中国共产党，热爱社会主义，立志为人民服务、为社会主义精神文明建设和社会主义现代化建设服务；努力学习马克思列宁主义、毛泽东思想，初步树立共产主义世界观和人生观。

(二) 初步理解马克思主义文艺理论的基本观点和中国共产党的文艺方针。

(三) 具有本专业的基础知识和基本技能；能独立从事专业设计、制作和实际操作。

布景专业：具有一定的绘画能力；掌握戏曲舞台布景的特点和规律；能从事布景设计和绘制工作。

服装专业：具有一定的绘画能力；了解古代、现代人物的服饰特点；能从事舞台人物服饰造型的设计和制作。

道具专业：具有一定的绘画能力和本专业所需要的木工、漆工、编织、染造、塑造等基本技能；了解古、今人物的生活环境、用器特点；能从事专用道具的设计和制作。

化妆专业：具有一定的绘画能力；了解古、今舞台人物化妆造型的特点及其绘画妆、立体妆的造型手段；能从事舞台人物造型的设计和制作。

(四) 具有一定的文化艺术知识和修养，语文等知识达到相当于普通高中的水平。学会一门外国语。

(五) 具有健全的体魄和良好的生活习惯。

二 学制

三年。选招初中毕业以上文化程度的学生。

三 课程设置

三年内开设政治、文化、文艺史论、专业四类课程，共计19—21门，总计4124学时。

(一) 政治课 开设三门，共144学时，占总学时3.5%。

①政治经济学常识。②辩证唯物主义常识。③时事政治学习。

(二) 文化、体育课 开设三门，共414学时，占总学时10%。

①语文。②外语。③体育。

(三) 文艺史论课 开设两门，共72学时，占总学时1.7%。

①文艺理论常识。②中国戏曲史。

(四) 专业基础课 开设十一门，共2034学时，占总学时49.4%
①素描。②彩画。③中国画。④装饰美术。⑤建筑概论。⑥灯光造型。
⑦布景。⑧书法。⑨专题讲座。⑩制作基础。⑪自习。

(五) 专业课 开设三至四门，共882学时，占总学时21.4%。
教学实习与毕业设计共578学时，占总学时14%。

布景专业：①设计。②绘景。③幻灯绘制。

道具专业：①戏曲道具常识。②设计。③制作。

服装专业：①中国历代服饰常识。②设计。③制作。

化妆专业：①基础化妆。②发式造型。③塑型化妆。④雕塑。

四 生产劳动与专业实习

五 考核

(以上两项同戏曲表演、戏曲音乐专业)

六 时间分配

三年总周数为156周(每年52周)，大体分配如下：

课堂教学：110周。

户外写生：11周。

考试：3周。

专业实习：11周。

寒、暑假：24周。

例假日：3周。

七 教学进程计划 (详见附表)



戏曲表演专业教学进程计划表

课程类别	课程名称	每学年、每学期、每周学时分配									
		一学年		二学年		三学年		四年		下	
		上	下	上	下	上	下	上	下	15周	16周
共同课	政 治	276	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	语 文	700	6	6	6	6	5	5	3	3	3
	历 史	35									
	地 理	31								1	1
	体 育	71		1	1	1	1	1	1		
	文艺理论常识	62								2	2
专业课	戏曲简史	53					1	1	1		
	戏曲剧本分析	62									
	戏曲表演常识	70									
	腰 腿 功	624	6	6	4	4	4	4	4	4	4
专	把 子 功	286	4	3	3	2	2	2	2		
	毯 子 功	192	2	2	1	1	1	1	1	1	1
	软 硬	192	3	2	1	1	1	1	1	1	1

身	段	文	179	3	2	2	2	1	1
		武	197	3	2	2	2	1	1
唱念(吊声乐嗓)		448	7	5	5	4	2	2	
基本乐理	35					1	1		
视唱	72			2	2				
学、排戏	1655			6	8	12	12	15	23
打击乐知识	36								
欣 赏	70							2	
实习(观摩)				1周	1周				
专题讲座									
自 习	36	2							
每 周 学 时 数			39	39	39	39	39	39	39
每 学 期 学 时 数			702	702	702	663	702	585	624
每 学 年 学 时 数			1404		1404	1365		1209	
总 学 时 数							5382		

四年总周数：208（每学年52周），其中
课堂教学：第一学年、第二学年每年36周；第三学年每年35周；第四学年每年31周。共138周。
专业实习：26周。机动时间：每年2周，共8周。
寒、暑假：每年8周。例假日：每年1周，共4周。

戏曲音乐专业教学进程计划表

课程类别	课程名称	每学年、每学期、每周学时分配									
		一学年		二学年		三学年		四学年		下	
		上	下	上	下	上	下	上	下	上	下
共同课	政治	276	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	语文	700	6	6	6	6	5	5	5	3	3
	历史	35					1	1			
	地理	31									
	外语	102									
	体育	107									
文艺史论课	文艺理论常识	62								2	2
	戏曲音乐简史	35								1	1
	器乐主修	1226	13	13	10	9	9	6	5	5	5
	器乐副修	167						3	3	2	2
	合、伴奏	1961	9	11	11	12	12	15	23	23	
	打击乐知识	72				2	2				
专	黄梅戏音乐知识	144				4	4				

业 课	视唱练习耳	144	4	4	2	2		
	基本乐理	144	2					
	黄梅戏配曲法	70					2	2
	欣 赏	70					2	2
	专题讲座							
	自 学	36	2					
	实习(观摩)							
每 周	学 时 数	39	39	39	39	39	39	39
每 学 期	学 时 数	702	702	702	702	663	702	585
每 学 年	学 时 数		1404		1404	1365		624
总	学 时 数					1209		
					5382			

四年总周数：208（每学年52周），其中
 课堂教学：第一学年、第二学年每年36周；第三学年35周；第四学年31周。共138周
 专业实习：26周；机动时间：每年3周，共8周。
 寒、暑假：每年8周，共32周，例假日：每年1周，共4周。

舞台美术专业教学进程计划表

课程类别	课程名称	教学时数	每学年、每学期、每周学时分配					
			一学年		二学年		三学年	
			上18周	下18周	上18周	下18周	上18周	下18周
共同课	政治	144	2	2	2	2		
	语文	180	3	3	2	2		
	外语	144	2	2	2	2		
	体育	60	1	1	1	1	1	
文艺史论课	文艺理论常识	36					2	
	中国戏曲史	36					2	
专业基础课	素描	684	14	12	12			
	彩画	504	10	9	9			
	中国画	108		3	3			
	装饰美术	288	6	5	5			
	建筑概论	18				1		
	灯光造型	18				1		
	布景	36			1			
	书法	36						
	专题讲座	108			1	1	2	2
专业课	制作基础	144				8		
	自习	90			1	2	2	
	布景设计	396				12	10	
	专业绘画	486				7	20	
专业课	戏曲道具知识	36				2		
	道具设计	396				10	18	
专业课	制作	450				7	12	
	服装中国古代服饰知识	36				2		
	设计	504				10	18	
专业课	制作	342				7	12	
	化妆	540				12	18	
化妆专业	发式造型	108					6	
	塑型化妆	108					6	
	雕塑	126				7		
毕业设计	教学实习	326						326
	毕业设计	252						252
每周学时数			39	39	39	39	39	
每学期学时数			702	702	702	702	702	614
每学年学时数			1404		1404		1316	
总学时数					4124			

注：户外写生、搜集设计资料安排在二上和三下进行，时间均各为一个月。



《安徽黄梅戏学校教学试行方案》说明



冯仲华

党的第十二次代表大会把教育和科研列为今后二十年内我国经济建设的三大战略重点之一，确立了教育在“两个文明”建设中的重要地位。学校是建设“两个文明”的重要基地，肩负着为国家源源不断地培养和输送人才的光荣使命。

安徽黄梅戏学校是一所培养黄梅戏艺术人才的中等专业学校，自一九五六年创办以来，先后为国家培养和输送了一大批专业艺术人才。随着教育事业的发展，学校将继续努力作出贡献。

为了促进黄梅戏艺术事业的新发展，开创新局面，必须切实做好人才的培养造就工作。学校教育质量的高低，直接关系到人才培养的质量。为培养出更多高质量的艺术人才，学校回顾和总结过去办学的经验、教训，进一步调整、充实、改革教学内容和计划，制订了新的教学方案。

制订教学方案，既要遵循教育科学的规律，也应从学校的实际情况出发。《安徽黄梅戏学校教学试行方案》即是本着这一原则，审慎制订的。它包含戏曲表演、戏曲音乐、舞台美术三个专业的教学实施方案，对培养目标、学制、课程设置、教学进程等项内容都作了明确具体的规定。

学校教育的特点之一，在于能按明确的培养目标进行教育。我们的培养目标是根据党的教育方针和新时期总任务的需要提出的，要求把学生

培养成为有社会主义觉悟的、有文化和专业知识技能的黄梅戏艺术人才。为了确保这一目标的实现，方案中对政治课、文化课、专业课教学都作了相应的安排，既充分重视专业课的教学，也给政治、文化课教学以应有的保证。学生在校阶段，要在政治、文化、专业知识技能等方面都奠定良好的基础，成为有理想、有道德、有文化、守纪律的优秀艺术人才，以适应社会主义戏曲艺术事业发展的需要。为不使学生负担过重，保证有必要个人复习、自由阅读和自由活动时间，方案中规定每周总学时一般不超过39学时。

教育与生产劳动相结合，这是党的教育方针。最近，中央有关领导同志再次强调它的意义，重申要继续坚持这一方针。社会主义学校的教学过程是以马克思主义的认识论为指导原理的，把理论联系实际作为教学的总原则；对于专业学校，这一原则更有其特殊意义。为此，方案将生产劳动和专业实习列为重点内容。组织学生参加一定的劳动和社会活动，对于培养其劳动观点、群众观点，体验劳动人民生活，取得艺术创作的源泉，有着十分重要的意义。专业实习，以结合课堂教学的经常性专业实习演出为主，目的是为了促进学生理论联系实际，学用结合，培养其实际工作的能力。

关于学制问题，过去舞美、戏音两专业一度为三年制，招收初中毕业生入学；表演专业实行过六年、五年、四年等几种学制。戏曲学校的教学固然应以专业课为主，但又必须重视文化课的学习。同一年级的学生，在年龄和文化程度上应大体一致，以利于全面实施教学方案，也便于教学的组织管理。因此，方案中对招生对象的文化程度，作了明确的规定。考虑到黄梅戏剧种本身的特点和需要，表演专业规定为四年制，重点招收已渡过变声期的初中以上的学生入学；戏音专业也定为四年制，招收学生年龄适当放宽；舞美专业仍为三年制，招收具有初中毕业以上文化程度的学生。

戏曲教育事业的发展情况很不平衡。有些兄弟剧种发展历史较长，积累了丰富的培养人才的经验；而黄梅戏的发展，就其历史来说，并不算很久，人才的培养工作真正受到重视，乃是建国以后的事，还没有取得完整的经验。因此，本方案的制订，借鉴参考了兄弟剧种院校许多行之有效的经验。本方案有待于在实践中逐步加以充实，并使之完善。

本文作者在上排练课

从《李慧娘》的排练谈表演教学

安徽黄梅戏学校教师

——陈中元——



戏校的学戏课和排戏课虽是两个不同的概念，但二者又是循序渐进的不可分割的组成部份。学戏课是为低年级学生设置的课程，只在内部排练，不对外公演。因此，所选剧目，可以不去考虑观众的爱好、剧场效果和票房价值等因素。主要看是否符合学生的实际情况，是否与所练基本功相适应。这种类型的戏是属于启蒙性的，一板一眼，一招一式往往原封照搬，有时则重于唱、念、做、打中的某一、两项。而排戏课则是为有了一定基本功的高年级学生设置的，它不仅对基本功训练有进一步的要求，更启发学生对剧本中的主题、人物做出分析，运用在一定程度上已经熟练、掌握了的表演技巧，去完成主题和刻画人物。它已不再是关门教学，而要与社会实践相结合，通过不断的实际锻炼（主要是舞台演出），使学生直接与观众交流，经受检验。我校二十多年来一直坚持这样的办学经验：教学要为实践服务，又以实践演出促进教学。周密的课时安排，严格的基本功训练，目的都是为了培养合格的戏曲演员。一个戏曲演员，也只有全面准确的掌握了本行当的表演程式（即“外部技术”），才能更好地进入体验阶段。正如阿甲同志说的，“先把演员基本的身段工架训练好，甚至要把基本的表情形式和语言形式训练好，然后再深入角色的体验（在以前观察事物时也是有体验的，不一定是对具体角色的体验），再从角色的个性去融化这些东西，这是中国戏曲表演艺术特殊的体验方法。”（阿甲《关于戏曲舞台艺术的一些探索》）何况，戏曲程式也是先辈们根据前人的生活动作提炼而成，并已

为我国观众所熟悉和接受了的。从某种意义上讲，戏曲演员又必须循着这一传统去体验角色和创造角色。

学生一旦进入高年级，再继续“模拟式”教学，就不适宜了。所以，我们排练教师的职责，既是有利于创造角色的表演程式的组织者，又是协助学生完成感性认识到理性认识这一过程的启发者。我们要有目的的使他们懂得，怎样围绕角色的规定情景去体会、运用，甚至发展各种已学的外部技术。要他们在排戏过程中，去明白这样一个道理：作为一个演员，他（她）所表现的东西必须是自己理解的。

一九八〇年初，我们根据京剧本，为（82）届三年级学生排练了《李慧娘》。考虑到京剧与黄梅戏的区别，以及学生的实际情况，首先将剧本的某些情节和字句作了不同程度的修改。在做教学（导演）计划时，把重点场次或情节拎出来，根据剧中特定环境和在角色分析的基础上，在排练教师之间反复走排，大至舞台调度，小到角色的手势眼神，尽量不使舞台上出现表演空白。我们体会到，没有详尽的排练（导演）计划和准备工作，是保证不了课堂的正常教学和戏的质量。

排练教师和剧团导演在工作性质上也有很大不同。当我们步入排练场，面前好象是一群在海边浴场尽情嬉戏的孩子。对于初泳者，只能因势利导，戏不能放任自流。你得事先花工夫了解一下他们各自的思想状态、学习情况和专业条件。他们的心理状态总是随着情绪波动而波动，他们的素质、气质也因个性不成熟而随时变化的。为了使剧中所有的扮演者尽快的了解剧情，较为准确的把握住角色的“形”与“神”，我们翻阅了不少可以借鉴的资料，包括剧本分析，角色传略，对鬼戏的评价以及其他剧团、演员排演《李》剧的评论文章、剧照等。孩子们的求知欲是很强烈的。他们懂得排戏课不同于其他纯技巧课，而更富知识性。他们的脑子里经常盘旋着“为什么”，我们的工作，不单是为了满足他们的好奇心，还要通过各种渠道诱导他们力争做到根据角色的性格，在舞台上创造出一个有血肉的人。

《李慧娘》第四场“鬼判”，表现了以判官为首的群鬼，虽面目狰狞丑陋，身段粗犷夸张，心地却十分善良，对冤屈身亡的李慧娘报以无限的同情。开始排练，扮演判官的两个同学，非但不能神似，就连形似也距离很远，每当做起判官变态的身段来，还扭扭摆摆，不好意思。主

教判官戏的老师为了在较短的时间内，使学生获得形象上的直感，很费了一番苦心。他找来脸谱、剧照，详细向他们讲解传统中判官的特殊造型以及舞台表演特点。除上课时间外，还利用大量的休息时间带他们练习，真是学生愁眉他着急，学生流汗他喘气。到底功夫不负有心人，不久两位同学终于较准确的掌握了判官的表演技巧。在表演与小鬼们“地府查巡”以及与李慧娘见面时，互相配合默契，对戏的节奏和对特定气氛的渲染，以及对于角色的内心活动和表演分寸都能掌握得恰到好处。

表演专业的基础课与排练课的关系，是一棵树的根系与主干的关系。基础课扎实了，将在排戏中明显的看出学生的专业水平。园丁的作用，就是要以科学的培育方法，给幼树创造良好的生长环境。一般的说，作为戏曲演员，应该具备较熟练的表演技巧；一个好的戏曲演员，却必须赋予表演技巧以活的艺术生命。这也是排练教师的教学任务之一。

《李》剧第八场“追杀”，全场十多分钟，以舞蹈、武戏为主。李慧娘、裴舜卿、廖寅忠三角色跌打滚翻，互相穿插，十分紧凑。在设计舞台动作时，为了配合基本功训练，便于发挥学生的特长，我们有意识给李慧娘安排了多项难度较大的毯子功及舞蹈动作，如：“抢背”、“爬虎”、“鹞子翻身”、“乌龙绞柱”、“跪步”、“膝步”等，外加一段剧烈的“开打”（当然，这要以形式服从内容为前提，必须防止单纯卖弄技巧的弊病）。这对学生来说，压力是很大的。考虑到以后演出上的顺利，我们曾经拟了几种方案：两个演员演全剧，一个演前半场，一个演后半场；或是一人演文戏（李的原形），一人演武戏（李的鬼魂）等等。事实证明，我们的考虑是多余的。扮演李慧娘一角的几位同学，凭着一股拼搏的精神，用勤学苦练的汗水和坚强的毅力，解除了我们不必要的担忧。通过这场戏的排练，我们获得了一条可喜的经验，就是排练一出以武戏为主的新戏，在表演艺术上除了适当的创新、借鉴以外，应广泛运用基础课的教学项目，以功促戏，以戏带功，既能发挥学生的特长，又能提高他们的理解能力和钻研角色的兴趣。

戏曲艺术是我国文艺园地里的瑰丽花朵，在世界艺术宝库中也是独具异彩的瑰宝。作为戏曲教育工作者，我们必须在继承和发展传统表演艺术的同时，努力加强自身建设，继往开来，在新的历史条件下，为培养、造就无愧于我们这个时代的戏曲工作者，作出应有的贡献。



*
老教师徐丽云给学生说表演

* * * *

根深叶茂花更艳

——略谈安徽黄梅戏学校的课堂教学和舞台实践

安徽黄梅戏学校 仲藻

安徽黄梅戏学校（以下简称“戏校”）的历届毕业生，分布于省内外各黄梅戏剧团，据了解，他们基本上都能适应实践工作。总起来说，“戏校”的一条主要经验就是：狠抓基础训练，强调舞台实践。现就以下几点略作介绍。

相辅相成 循序渐进

戏曲表演有一套完整的传统程式，这些程式都是前辈老艺人根据特定情况，从生活中提炼加工、丰富、发展，汇集而成。在戏曲舞台上，不少有影响的演员就是善于运用这些传统程式，创造了众多栩栩如生，深入人心的艺术形象。作为一个戏曲演员，如果没有优良的身体素质（包括体质柔韧，关节灵活，肌肉松弛等等），要想掌握这些丰富多样的程式和复杂繁重的技能，创造出各式各样的人物，那是很难想象的。因此，对于戏曲演员的培养，除了选材时就要充分注意培养对象身体各部位的生理条件之外，入学后系统的素质能力训练，便成了首要任务。就以各种“跟头”来说，翻、闪、腾、跃，需要有高度的弹跳、爆发和支撑

能力，这些都离不开身体各部位的柔、韧、松、活，否则就吊不高，窜不快，翻不正，更谈不上行家所要求的“轻、飘、溜、帅了。”所以说身体素质是戏曲表演的基础，是需要花一定时间进行严格训练的，不但在课程上规定每天定时定量坚持基本功练习，还要利用寒暑假“冬练三九，夏练三伏”，终年不懈，持之以恒。因此，教师在教学中都重视训练，特别讲究“份儿”，无论动作繁简，难度大小，都要求学生一丝不苟地完成，且固定时次，分段训练。

身体素质的训练固然十分重要，但提高素质能力并不是目的，而是手段，是为了更快更好地学习和掌握专项技巧；而学习和掌握专项技巧，反过来又是对素质能力的运用和促其提高。“戏校”的新生入学后，首先就是抓紧腰、腿、腕、臂等基本功训练，同时配以适当的专项技巧课程，使之相辅相成，循序渐进。

有机结合 殊途同归

基本训练和专项技巧虽然是培养戏曲人才的主要环节，但这只是戏曲表演手段的一部份，决不能过份强调它的独立作用，而必须与手、眼、身、步密切配合，互相协调。观众需要的演员是：他们既有磁实的基本功和熟练的技巧，还要能够善于运用这些因素，塑造好人物。因此“戏校”的课程安排，就要适时地由单项技巧组合的“另件教学”，进入到综合运用的“成品教学”——学戏课。俗话说“艺寓于戏”，通过学戏，可以使学生学会运用技巧的各种方法。“成品教学”和“另件教学”，既以不同的教学任务而各自区别，又因相互的因果关系而密切联系。因此可以说学戏课仍然是基础训练，而且是基础训练的更重要的一环。

“戏校”根据“中专”

上：老艺人张传宏在课堂上
下：教师朱学清上身段课





安徽省文化局领导同志接见戏校演员

学制和教学的需要，首先选择一些有利于基础训练和舞台实践的优秀剧目（包括传统剧目、交流移植剧目和现代戏），从中选出各种表演技法，遵照由浅入深，从低

到高的原则，编成辅助教材，有计划有步骤地连贯教学。形体训练课这样做，唱念课亦复如此。必要时文化课在这方面也进行有机配合。有时，从表面上看，各课的教学内容和形式似乎彼此互不关联，实际上都是根据学校既定的教学计划，围绕着下个阶段的学戏课所做的准备工作。这样做，既保留了传统的培养演员的方法，又可克服这种方法所存在的局限性，在各课之间收到了有机结合，殊途同归的效果。

强调实践 以戏促功

“实践出真知”，“熟能生巧”，“百炼成钢”，都准确地说明了实践的重要意义，艺术活动更是如此。对于一所戏曲专业学校来说，让学生练成一身磁实的基本功，系统、全面地学会各种表演技巧和艺术表现方法，并不等于完成整个教学任务。剧目教学必须通过舞台实践，特别是要经过观众的检验、认可，培养的目标才算基本实现。同时，在舞台实践过程中，又能进一步促进基本功的发展，巩固和提高戏曲业务的表演能力。从而体现“寓艺于戏以戏促功”。

“戏校”历来重视舞台实践，尤其注意有助于舞台实践的剧目选择。剧团的演出，除了应该考虑如何为人民、为社会主义服务之外，还要考虑到票房价值问题，因此必须投入最大力量，更新上演剧目。然而戏校的实验演出，其直接目的是为了培养戏曲艺术的接班人。所以在剧目选择上，首先要着眼于剧目本身所具有的训练价值，并且还要考虑到应是已有一定影响的比较定型的优秀保留剧目。这样可以保持剧目教学的相对稳定性，便于反复实践，积累经验，精益求精。

据不完全统计，十余年来，“戏校”在教学实践中积累的剧目有二百多本，共四百多出，通过各种形式，按五年学制计算，每个学生在校演出的次数，平均可达四百余场。



我是怎样学习编写教材的

安徽黄梅戏学校教师

马永琴



本文作者在上身段课

我是安庆市艺术学校五九届毕业生，毕业后留校任教师，先后曾去江苏、四川等地向兄弟艺校学习。十年动乱，学校停闭，我被调到剧团工作。在演出实践中，我进一步体会到，一个剧种如果没有自身特点，就失去它的生命力。黄梅戏历史短，在旧社会又几经摧残，就形体表演来说，虽没有京、昆、川等古老剧种那么丰富多采，但毕竟有它一定的风格和特色。艺校恢复后改为安徽黄梅戏学校。我带着这个问题回校继续任教。在编写教材时，我回忆起黄梅戏老艺人及著名演员的表演，如老艺人丁永泉演出的《纺线纱》，从理纱、搓纱到纺纱等一连串动作，都是通过虚拟表现出来的，生活气息浓厚，严凤英、王少舫等演出的《打猪草》、《夫妻观灯》、《兰桥渡水》等，也都具有自己的表演特色，真挚动人；潘璟琍的《红梅惊疯》，她抓住一个疯妇特点，运用佩带的服饰，时而腾空起舞、时而跃地三尺，装男饰女，喜怒哀乐，

感情交错复杂，身段变化多端，都是侧重腿腰、身段的戏。我从这些剧目里提炼出前辈老师的形体表演，以此为基础，再借鉴兄弟剧种的表演艺术，由易到难，由浅入深，循序渐进。为了使学生学得好，记得牢，表演真切，我又将教材加以组合，配以带有感情的口语化句子，教学时，边念边做。两年来我编写了“指法”、“水袖”、“折扇”、“宫扇”等四种女生文身段教材。并使之逐步走上系统和规范化。“指法四十节”的组合词句摘录如下：

- ①晴空万里②地平八方③红日高照④皓月当空⑤黑夜沉沉⑥秋风颼颼
⑦白云缭绕⑧春雷惊人⑨细雨濛濛⑩大雪纷飞⑪群山峻岭⑫江水东流
⑬巨石拦道⑭金鱼戏水⑮白浪滔滔⑯枝头鸟鸣⑰十年树木⑱穿过草丛
⑲香气沁人⑳花红一片㉑翩翩舞姿㉒美满姻缘㉓容貌端正㉔樱桃小口
㉕眉清目秀㉖眼泪双流㉗斟酒一杯㉘一饮而尽㉙心烦意乱㉚悲愤交加
㉛柔肠百结㉜左思右想㉝相见以礼㉞调弦操琴㉟你是何人㉙我自做主
㉛他在那边㉜招之则来㉝呼之则去㉘去之则转

编好教材是提高教学质量的关键，我愿继续努力钻研，提高业务水平，为黄梅戏培养人才做出贡献。

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、来稿请用稿纸誊写清楚，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。本刊对决定发表的稿件有删改权，不愿删改，请先声明。

三、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。来稿一经发表，即致稿酬。

来稿请寄：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。

安徽黄梅戏学校

一九八二年

十件大事

去济南观摩北方片民族音乐比赛会；十二月，去北京观摩全国第一届舞台美术展览会，还先后分批去北京、上海、杭州等地兄弟院校参观。

(三)五月，中国唱片社上海分社来校为《李慧娘》、《破洪州》、《打金枝》、《打猪草》、《哑女告状》等剧录制唱片；十一月，上海电视台拍摄《赵桂英责夫》、《母子情》、《打猪草》、《打豆腐》、《路遇》等戏曲电视片；安徽电视台拍摄该校创作的现代戏《十字路口》。

(四)表演专业毕业班师生在皖南山区等地实习演出一百六十九场。

(五)试行地、市与学校协作招生的新方案，招收表演、戏音、舞美三个专业新生六十八名；试行新学制教学方案。

(六)为日本米留久市访华考察团、港澳学生旅游团、全国中青年话剧作者读书会、人大检查团、华东七省市电视剧创作会议作专场演出。

(七)戏剧界老前辈曹禺、吴祖光、凤子、李玉茹、陈荒煤等同志先后来校参观指导。

(八)十月，表演专业毕业班赴省汇报演出《女驸马》、《碧波仙子》、《孝子冤》、《汉宫怨》；《十字路口》和《双插柳·男审》参加省直文艺新作调演。

(九)十一月，第二、第三练功房和琴房落成，交付使用；学生新宿舍楼破土兴建。

(十)与安庆黄梅戏剧院合办的《黄梅戏艺术》，本年出刊两期。

(鸿 庆整理)

(一)二月，为拍摄黄梅戏故事片《红杜鹃》，北京新闻电影制片厂有关同志来校参观，并挑选我校学生担任该剧的主、配角。

(二)三月，去武汉观摩南方片民族音乐比赛会；九月，



* 戏校学生与港澳学生旅游团成员合影 *



怀宁早期的黄梅戏班社和伶工

张亭

黄梅戏早期，没有专业艺人，多是农民的业余活动。在怀宁，以程福香建立的班社最早，但已无考。清代光绪二十二年（公元一八九七年），出现了石牌镇产成义创建的“仁义社”。到了清末民初，怀宁职业班社有二十几个，艺人有三百人之多，其中有名望的班社有：

《仁义社》，班主产成义，该班活动时间为清光绪二十二年至民国四年；《金福堂》，俗称《张家班》，班主张光友；《仁义班》，班主汪方弟；《三友堂》，班主潘犹芝、郝季球；《史家班》，班主史玉彩；《仁义堂》，班主郝季球；《夏家班》，班主夏剑波；《许家班》，班主许百发。

清光（绪）宣（统）前出生

的知名演员有：

程福香；产成义，小生，编有剧本《苦媳妇自叹》；潘贤梅，花旦，早期女演员；杨时忠，花旦；杨久和，小生；杨恒兴，小生；答双印，旦；潘贺仔，青衣，编有《天连配》时装戏；何希甫，丑，何世勤的叔父；汪方弟，丑，陈宗记的师傅；张光友，生；郝季球，老生；贾三桂，小生；董宏德，小生；陈小泽，丑；潘名周，小生；朱先亭，丑；韩少卿，小名韩三毛，先习花旦，后习丑角；丁永泉，青衣；陈典长，生；陈荫生，丑，陈宗记的开蒙师；郑绍周，旦，艺名郑鸿霞，是刘圣杨（刘扁脸）的师傅；查文艳，旦；田德胜，生；田德安，生；查正兴，旦；甫犹芝，旦，甫根荣之父；产其标，丑；李齐一，旦，韩少卿之师；产永荣，丑，韩少卿之师；查正二，小生；查正卿，青衣；张宣哲，生，又名张四；查正全；陈子倜；史玉彩；张桂林；江兴邦；王的毛；王新松；潘孝慈；王剑锋，老生；陈恩保，老生；柯砚秋，生，小名柯三毛，柯贤文的父亲；潘成香，旦，阮银枝的老师；陈行正，旦；

马维喜，净，艺名马老四。

以上列举的班社和伶工，或有遗漏，但却反映了这个时期黄梅戏活动的情况。这些班社，当时根据农村生产季节来确定活动时间，艺人们一般以全年三季——首季（农历正月）、中季（农历五、六月）、秋季（农历八月中秋节以后）合伙成班，在乡村演出。当时，演小生的只穿一件长褂，饰花旦的都是向农村姑娘、大嫂借兰色大襟褂和黑色背褡，桌围就利用人家堂轩的桌围，就连和尚的袈裟、道士的法衣，有时也被租用。

一九三三年和一九三四年，怀宁先后有两个黄梅戏班社到上海演出，参加演出的有郑绍周、丁永泉（丁老六）、田德胜、张先哲、查文艳、查正卿、查正二、潘孝慈等。两次去沪，扩大了演员的视野，为黄梅戏的改革奠定了基础。

抗战胜利后，怀宁一带的黄梅戏伶工，云集安庆（怀宁县城），组成四大黄梅戏班社：“黄金大舞台”（太平寺），班主是张光友，名伶有阮银枝（旦）、丁少卿（旦）、丁仁杰（生）；“皖钟大戏院”（新亚），领班人

是潘老九、丁永泉（丁老六），扛轴演员有丁永泉（旦）、丁紫臣（生）、丁翠霞（旦）、严凤英（旦）等人；胜利剧院（华林）带班人是王剑锋，顶梁演员有桂月娥（旦）、王剑锋（生）、潘泽海（旦）、何世勤（丑）等；新生剧场，老板是章华扬，演员有陈宗记（生）、刘圣扬（青衣）、程胜明（旦）、刘圣旺（司鼓）等。

各班都有台柱演员主演拿手戏，如：“黄金大舞台”阮银枝主演《乌金记》中陈氏；丁少卿、丁仁杰主演《珍珠塔》中陈翠娥、方卿；“皖钟”严凤英主演《游春》中赵翠花；“胜利”桂月娥主演《小辞店》中刘凤英；“新生”陈宗记、程胜明主演《山伯访友》中梁山伯、祝英台等等，都是当时誉满全城的几位名优佳作。各班在艺术上均有其特色，既互相竞赛，又互相合作。据何世勤、阮银枝介绍，四个班社的总班主是张光友，演员共有二百多人，演出活动近一年时间。黄梅戏四个班社在同一时期、同一地点演出，堪称空前的一次黄梅戏剧目的大会演，黄梅戏艺术的大交流，黄梅戏伶工的大会师。

林木无存 青山安在

——读《青山不改》想到黄梅戏改革

最近，重读邓拓同志早年写的《青山不改》^①，觉得启发颇深。因而想对黄梅戏改革问题谈几点浅见，希望得到一切重视黄梅戏事业的同志的指正。

改革的“ABC”

黄梅戏为什么要改革？这个问题提出来，一定会有人嗤之以鼻。因为这是戏曲工作的“ABC”嘛。但依我看，就是这个“ABC”，至今还有人并不十分清楚。

六十年代以后，黄梅戏在它的发展中，出现了两种偏向，一曰“偏京”，一曰“偏歌”。所谓“偏京”，就是有的人主张黄梅戏除唱而外，其它一切都以京剧的程式规范之；所谓“偏歌”，就是有的人在黄梅戏的音乐创作中，无视黄梅戏作为一种地方戏曲所具有的板腔体的音乐特征，却按歌剧音乐的创作方法“改造”黄梅戏。

当然，除去动乱的十年，黄梅戏在解放后的发展，主流还

是健康的。但是，我们不能低估至今还在一些人的实践中唯恐“京”得不够，和某些人在舆论上总嫌“歌得不足”的两种偏向的干扰。我觉得，《看黄梅戏的断想》^②所言不是“风马牛的废话”，关山笛之虑决非多余。

戏曲改革的核心是革新，而不是革它的命。改革的目的是通过对其内容和形式的革新，促进其发展，使其能顺应社会潮流，满足人民在新的历史阶段的新的需求。如果黄梅戏改革的结果是变成了“土京戏”或地方歌剧，那岂不是戏曲改革的“南辕北辙”么？

在黄梅戏的改革工作中，正如其它剧种的情形一样，所有的分歧和争论，归纳起来不外乎两种对立的态度：一是以肯定它的存在价值为前提，本着保存的目的，不断地革除其陈旧的部分，充实以新的内容。一是无视其与地方群众的精神联系，对它全盘否定，必使其面目全非而后快。这两种态度的根本区别所在，是对黄梅戏的爱与不爱。

邓拓同志在分析青山被毁的原因时指出：“由于人类社会长期经历了阶级剥削和战争破坏，自然界也不断发生洪水泛滥，火山爆发，地震山崩等巨大灾害，无数森林被毁……。”^③可惜，这篇文章写于轰轰烈烈的“农业学大寨”运动之前，否则，邓拓同志就会多总结出一条青山被毁的原因了。这说明了什么呢？说明了有些人就是不爱青山。他们接过一个口号，就可以不惜毁掉一座座青山。如此来改革黄梅戏，恐怕就谈不上什么“黄梅戏改革要想到青少年”，倒是我们的青少年的后代没有黄梅戏可欣赏了。

综上所说，我认为黄梅戏改革的目的，是为了永远地保存这个剧种，使广大群众能永久地得到黄梅戏给予他们的无可取代的享受。一言以蔽之，就是要保持黄梅戏能“青山不改”。这就要求我们从事黄梅戏工作的同志，要象人民群众一样地热

爱黄梅戏。“京化”、“歌化”，或是什么“杂化”，都是同人民群众的愿望相违背的。这个“ABC”，我们需得经常温习。

对现状的看法

离开对现状的调查研究，改革就会变成无的放矢，或者是空喊一阵。某些同志对当前黄梅戏状况的估计，对黄梅戏改革问题的一些具体的提法，我实在不敢苟同。

近年来，有人爱说这样的话：今天已是电子时代啦，火箭时代啦，戏曲还如此这般地落后！云云。

我不知这些同志是觉得现在的戏曲内容应象电子技术那样的精确，还是认为今天戏曲的节奏必须如火箭那般地迅猛？也许都不是。那末，是认为科学技术的高度发达，已使整个人类的精神需要和心理节奏完全变样了，因此戏曲艺术的现状已远远落后于时代了？我实在感到不可思议！

尽管火箭在天上飞，而我们几亿人民不还在地面上行走吗？电子技术固然广泛应用了，但这与绝大多数人的日常生活有多大联系呢？尖端科学技术不可能一下子就完全改变社会的现状，又怎么能成为中国人民对戏曲的“新要求”的标志？试问，中国京剧在发达的欧美大受欢迎，又该作何解释？对于戏曲改革问题，脱离实际地提高调子，是毫无意义的。

有人认为黄梅戏的改革“迫在眉睫”，似乎是说它已濒临衰亡。这是不符合实际情况的。

据我所知，黄梅戏的发展，当前总的情况是方兴未艾。它今天的面貌仍然为大多数人民所喜爱。

至于当前戏曲（应说戏剧）演出上座率下降，这是个普遍存在的事实。对于这个问题，要作具体分析。戏曲观众的减少，是个复杂的社会现象，原因很多。不但有剧目的、演员的、演出整体的和其它所谓“天时”、“地利”、“人和”的

等等原因，还有电影、电视的与之竞争这个不容忽视的原因。不能武断地把原因归咎于剧种。某些剧团，由于自身艺术质量较差，因此不受欢迎，这就更不能当作是剧种“改革”刻不容缓的根据了。

我离开安徽已快三年了，对于黄梅戏在安徽本省的情况，也许是不甚了了。但从明溪县黄梅戏剧团在福建各地的演出情况来看，这个剧种还是广受赞赏的。

明溪县黄梅戏剧团，自八〇年初正式建团以来，曾巡回演出于福州、厦门、泉州、漳州、龙岩、三明等市和几十个其他城乡点，绝大部分的演出都受到广大观众的欢迎，效果是良好的；去年还曾到赣州等江西南部地区演出，情况更好。我们从座谈会上的发言，从剧场门口听到的反应，从各地看到的剧评，都禁不住为黄梅戏的前途感到欢欣鼓舞。

与我们某些同志的看法相反，福建同志对黄梅戏的音乐，恰恰认为要强调继承，而不主张强调改革。在福州市文化局主持的座谈会上，省文联和音协的同志，对我们演出的《站花墙》的唱腔，意见很大，他们误认为是福建人乱改的。我告诉他们，这是从安徽原封不动地搬过来的，他们便只好深表遗憾了。《站花墙》在厦门演出时，观众也纷纷反映唱腔不象黄梅戏，不好听。他们当然是以看过的电影《天仙配》、《女驸马》为标准的。但是，我们能认为他们是“先入为主”，或者说他们对黄梅戏唱腔熟悉的太少吗？我觉得不能这样简单地看问题。这个事实是值得我们认真对待的。

说句良心话，《站花墙》的音乐，在我近两年接触到的作品中，还不算差的。有些曲子不尽如某些同志说的“这也不敢改，那也不敢革”。而是实在“改”过了头，“革”得差点没黄梅戏的“命”了，以致在整部唱腔设计中，没有一段能找出它的板路归属。

福建省文联的一位同志说：“《天仙配》、《女驸马》在福建放映时，不少人看过电影后就被黄梅戏的唱腔吸引住了，有的人在回家的路上就能哼上两句。”他问我：“那些唱腔（指《天仙配》、《女驸马》）使人感到清新朴实，明快流畅。现在有些黄梅戏唱腔为什么听起来不亲切，觉得它很苍白，还有造作的感觉？”我不知从何回答，还是请安徽从事黄梅戏音乐工作的同志们来回答吧。

有人说当前已发展到电子乐器时代，黄梅戏音乐伴奏怎能还停留在二胡、笛子、扬琴等乐器上。这种埋怨恐也不是大多数观众之声。

姑不论黄梅戏乐队今后是否要用电子琴（我们已在试用了），即使用上它，二胡、笛子等民族乐器仍将是黄梅戏乐队的主要乐器。从实际情况来看，有条件的剧团，乐队都已加入了部份西洋乐器。适当地吸收西洋乐器来丰富我们的伴奏色彩和加强音乐气氛，这本是无可非议的；但是从根本上来说，我们必须保持戏曲乐队的民族化。如果认为一定要用洋乐器来武装我们的乐队才算戏曲改革的话，那么民族乐团的同志们早该考虑改行了。

总而言之，我对黄梅戏现状的看法是：基本情况正常、良好，群众并未厌弃它。但也还存在一些需要逐步解决的问题。任何以主观臆想代替客观存在，以个人兴趣强加给广大群众，都是不利于黄梅戏健康发展的。

要正视科学性

宇宙间的一切事物，无不在变革的运动中发展着。自然界中的山林也是在不断地运动变化着的。邓拓同志在《青山不改》文中，就分明讲了两种“变”。一是“天然更新”；一是培植树木。也正是依靠这两种“变”，才能保持青山不改。

黄梅戏要保持“青山不改”，当然也得“变”。清代李渔说过：“变则新，不变则腐；变则活，不变则板”^④。

事实上，黄梅戏从它出生的年代起，就在不断地变革着，这为解放后的改革和发展，提供了坚实的基础。常识告诉我们，八百年来，整个的一部中国戏曲史，就是戏曲的变革更新史。

然而，一切事物的变化发展，都有其一定的规律。山林的“天然更新”，是大自然的规律，人工培植树木，也有必须遵循的规律。《青山不改》文中说，“不同土质生长不同的林木”，“树木生长的好坏，全看培育的方法是否符合植物学原理”。这里所讲的，大概都能说是规律性吧。

黄梅戏从低级阶段发展到高级阶段，其实质则是基本上由“自然更新”发展到基本上由“人工培植”的历史。我们今天所说的“改革”，犹如对山林的有计划的采伐和按规律培植树木。这种能动地促进黄梅戏更新发展的改革活动，是艺术范畴里的一项科学性的实践活动。

既是科学性的实践活动，就不能靠主观意志和危言耸听来指导，而必须有科学的态度。科学的态度是实事求是。这就要求我们对黄梅戏的历史和现状，作一番认真的调查研究，从而探求出它的发展的客观规律，明确它的独立的“个性”。这样才能保证改革不伤其质，“采伐”不毁森林。因为毁掉了林木，青山也就不存在了。

可喜的是，已经有一些同志从各个方面在探求黄梅戏的发展规律和艺术特征，写出了一些较好的文章。如洪非同志的《黄梅戏探源》、班友书同志的《黄梅戏语言音韵初探》等等，对于黄梅戏艺术的研究和实践，都有指导作用。

邓拓同志在《青山不改》文中写道：“现在懂得植物学原理的人，似乎不少，但是，真正懂得实际运用的却不多，能把

实际经验提炼为原理的就更少。因此，有必要广泛地总结一些实际经验，来充实这个专业的干部水平。”

我相信一切从事黄梅戏工作的同志，都能从这段话中得到启示。

黄梅戏虽然当前的情况基本上是好的，但存在的（包括历史遗留下来长期得不到解决的）问题也不少。诸如男女同度唱问题、音乐改革如何端正路子的问题、黄梅戏表演艺术传统的认识问题、教学方面的京剧化和较为普遍的剧本创作如何既保持风格又跟上时代等等问题，都有待于专家们和广大从事黄梅戏工作的同志们共同探讨，逐步解决。

为了更有效地推动黄梅戏的改革和发展，我建议由黄梅戏学校或实力雄厚的剧团发起并组织黄梅戏研究会，把各方面的力量组织起来，就有关黄梅戏改革的各种专题分工研究，共同商讨，并有计划地组织实验活动。

林木无存，青山安在？希望所有从事黄梅戏工作的同志，都成为黄梅戏这座“青山”的护林人，在改革中切勿滥伐“森林”！

愿黄梅戏“青山不改”，永葆其质朴的本色和山花的芳香！

一九八二年八月二十一日夜于明溪

注：

①③见《燕山夜话》。

②见1981年第1辑《黄梅戏艺术》。

④见《李笠翁曲话》



张云风近影

装龙象龙装虎象虎及其他

郑 涛 整理
张云风 口述

(一)

我开始学戏，先后拜严云高、程积善二位老先生为师。他们都教我要“装龙象龙，装虎象虎”。用今天的话来说，就是要从生活出发，从人物出发，塑造真实可信的人物形象。在台上，欢乐的时候要从内心笑出声来；悲伤的时候也要从内心流出泪来。只有这样，才能感动观众。

在《告漕》这出戏里，我演张朝宗。《城脚会》一场戏，有一段唱词是：

看起来这一状不告也罢，
平民百姓怎能够斗得过他。
劝我的妻，元功儿诗书不读
也罢，
做一点小生意照顾你妈妈。
儿做生意休得要高抬市价，
要学为父当初在家。
我死后三女儿不养也罢，
做几件老布衣快快送到婆家
.....

这是一段男平词唱腔。当唱到“我死后三女儿不养也罢”这句迈腔时，我是这样演唱和表演的：

..... 5 5 3 5 6 6 1 6 5 | 5⁶ 5 1 2 3 | 4 5⁶ 3 |
 我死 后 三女 儿 不养 也 罢,
 (衣打打打打 区区令区乙令 区令区乙令 区·打呆呆)

5 · 3 6 · 1 6 3 | 5 — — i | 6 · 1 6 5 3 2 5⁶ 5 |
 做 几 件

1 · 2 1 2 3 | 0 5 6 1 6 1 | 2 3 5 1 5⁶ 1 3 5 3 |
 老布 衣 快快 送到 婆 家!

2 1 ·

在唱到“不养”时，我抽泣了两声，打鼓佬也随着我这两下抽泣，给我两签子“打打”；唱到“做几件……”，随着行腔，由于体验到剧中人内心的悲痛，我带着哭声唱完了这一句。这段唱词，表现张朝宗对旧社会官府、王法的无比忿恨，也看透了“官府衙门八字开，无钱无势莫进来”，没有公理正义可言。在自己即将问斩的时候，不但是给妻子儿女的遗嘱，也是对世道的愤怒抗议。

演员首先要感动自己，才能感动观众。连自己都感动不了，怎么能感动别人呢？这就要深入角色，内心要有东西。流泪，是因感动而流泪，不是单纯运用技巧的流泪。我们那时演戏，虽在野外广场上，而演员一淌眼泪，外台子两三千人也跟着流泪，有时甚至能听到台底下观众的抽泣声。如果演员只顾自己唱的好听，没有真实的感情，那是感动不了观众的。师傅曾经讲过：“作为一个演员，等于身上有块吸铁石，要把观众吸到你的身上来。”演员和观众是连结在一条线上的，如果断了线，说明你演的不成功。怎样才能做到这一点呢？就是要演

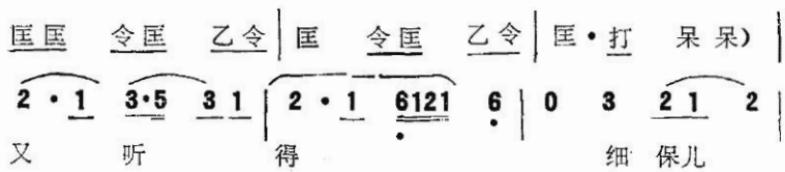
人物，而不是表现自己。假如一味地卖弄自己的武打勇猛，身段优美，扮相漂亮，以及嗓子嘹亮等等，就容易把观众带到戏外面去，就“断了线”。要处处想到我就是张朝宗，就是七仙女，就是这个人物。根据这个人物的思想感情去做、去说、去悲、去乐，这才能使观众相信你就是那个人物，而深深地被吸引住。当然，真正做到象吸铁石一样，是很不容易的，我自己也没做好。但作为一个演员，必须能象面粉一样，捏一捏，可以做包子、馒头；扠一扠，可以做饺子、馄饨。具备这样的“可塑性”，要有多方面的生活，只有这样，才能做到“装龙象龙，装虎象虎”。

(二)

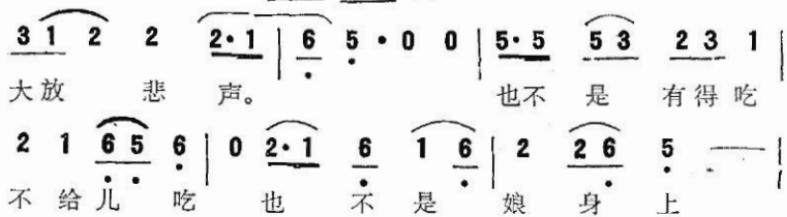
黄梅戏的唱腔优美、流畅，通俗易懂，有泥土气。象《何氏劝姑》、《卖斗箩》、《打猪草》、《闹花灯》等一类生活小戏，大江南北的农民都会哼上几句。五十年代，《天仙配》中的“树上的鸟儿成双对，绿水青山开笑颜”的唱段，无论男女老幼，几乎都会唱，当然，这与演员唱的好坏有着密切的关系。著名的黄梅戏表演艺术家严凤英同志，她的唱腔使人有钻心入骨之感，越听越想听。她对黄梅戏唱腔的流传、发展，有很重要的贡献。

黄梅戏也有几位很有影响的老前辈，如“南程北丁”，即江南唱老生的程积善，江北唱旦角的丁老六，他们在“唱”这方面有很深的功夫：“以情带声，声情并茂”。如丁老在《荞麦记》中扮演王三女，在《夜宿马棚》的一段唱腔里，唱得感人肺腑，催人落泪。他是这样唱的：

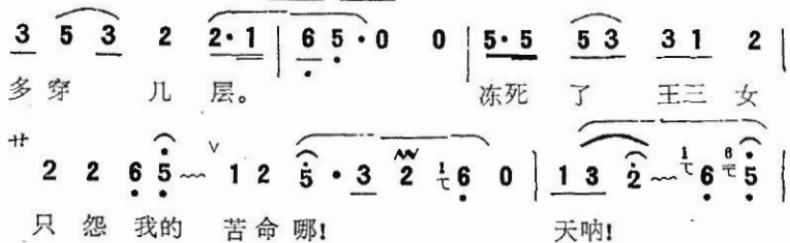




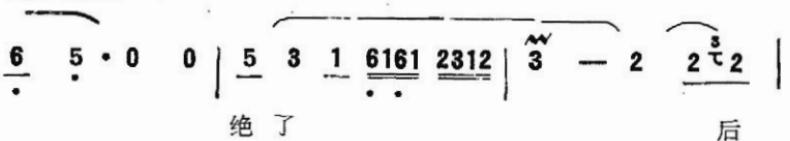
(令匡 乙令 匡呆)

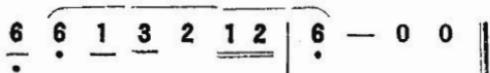


(令匡 乙令 匡呆)



(令匡 乙令 匡呆)





根 哪。

丁老唱来朴实无华，非常拿人，还带有浓厚的湖北乡音，不追求花花哨哨，很符合王三女落难在马棚的心情。“也不是有得吃不给儿吃，也不是娘身上多穿几层”，这是农民们最熟悉的生活和语言，最能唱到人们的心里。“哭介”前面抽泣两声，“天呐”后面又是抽泣，又是哭唱。唱到“冻死了我的细保儿”时，随着锣鼓，王三女一下子扑到细保身上，用自己的身体替儿子御寒。这样的唱腔，这样的唱词，这样的感情，这样的身段，加在一起，怎能不感动观众！

(三)

黄梅戏的唱词和语言也有自己的鲜明特点。过去，黄梅戏的艺人，经常跟广大的劳动人民接触在一起，文化水平也不高。然而，他们从生活中不断提炼、创造，使黄梅戏的语言具有淳厚朴实的美，而不是象秀才那种修饰打扮的美。戏，是反映劳动人民的生活；语言，是劳动人民自己的语言。象《何氏劝姑》教人持家有道，勤俭节约，“妇道家必须要学会自裁自做，请裁缝到我家，一要工钱二要吃喝”。农民们非常喜欢。

《卖斗箩》的懒婆娘唱“清早起来脸皮黄，只想肥肉老母鸡汤”，讽刺好吃懒做的女人，农民看了也非常开心。因此，那时演戏，只要锣鼓一响，有的人逢田过田，遇水过水，不走大路，生怕赶不到戏台边上，误了看戏。那时既没有幻灯字幕，也没有扩音器，一两千人鸦雀无声，看得津津有味。这和语言有很大的关系。现在写戏，有的把劳动人民的语言写成知识分子的语言了，有的还把黄梅戏的唱词向古诗化、古词化方向发展，走昆曲、元曲的路子，这是一条死胡同。前车之鉴，值得

注意。

近年来我们老是伸手向外，这是“拿着金饭碗，出门要饭吃”。黄梅戏的传统剧目很丰富，须要我们进一步挖掘、整理、改编，加工提高。《天仙配》、《女驸马》等就是最好的证明。

(四)

旧社会，黄梅戏“三打七唱”，只有七个演员。因此，要求演员一切从戏里的人物出发，而不是从行当出发。既要能演这个戏，又要能演那个戏，而且都要演好。我演老生，也演小丑，还演女丑。《陈氏下书》中的吴天寿，《游春》中的王干妈，我都演过。

演员不光能演主角，也要演配角。旧社会，一个班子人那么少，演了主角，下来就要跑龙套。丁老、程老，我们都是这样做的。那年头，为了吃饭，没有哪个认为跑龙套丢人。如今是新社会了，我看更应该如此。演主角是工作，演配角、跑龙套也是工作，只要干好了，同样能受到人民的欢迎和尊敬。我进省黄梅戏剧团后，演了一辈子配角。如《天仙配》中的傅员外；《女驸马》中的皇帝；甚至在《春草闯堂》中，别人演李桐国时，我还扮太监、跑龙套……我还是相信这句话：“只有小演员，没有小角色”。

当配角，还要配得好。如果配角不带感情，马马虎虎，主要角色得不到应有的感情交流，那样，整个戏就要受到损失。该你衬托的时候，就要认真地做戏，但不能抢戏，否则，就会影响主要角色的表演。一台戏，好象一部机器，配角是机器上的一个齿轮，齿轮要是损坏了，整个机器也就要出故障了。

心灵的桥梁

——记黄梅戏老艺人桂月娥

黄旭初



桂月娥近影

在灾难深重的黑暗岁月里度过童年，却能蔑视灾难和黑暗，怀有一颗渴望光明的心；在俗眼视为卑贱的人们中生长，却能鄙薄世俗的诋毁，用整个身心呼吸黄梅古苑里的芳馨；在污秽的境地中遭受过难以诉说的折磨，却能入污不染，保持着灵魂深处的明洁；肩负压迫得几乎窒息的重荷，却总是奋激地与之抗争；不忘终日以泪洗面的苦楚，惟愿用散发着泥土芳香的小曲，安慰建设新生活的人们——这就是我心中的老人，这就是当年驰名于大江南北、被黄梅戏爱好者誉为文武花旦的桂月娥。她现在是安徽省铜陵县黄梅戏剧团名誉团长，今年五十七岁。然而容颜虽改，风韵犹

存。解放前后，卅度春秋，皖苏鄂赣的城镇山乡，万千观众看过她演的戏，听过她唱的黄梅腔，多少人为她鼓过掌，叫过好。直到今天，她所在的剧团每到一地，人们仍然亲切地争相传告：“桂月娥的班子来了！”然而除了她的同辈之外，人们大都不谙悉她的凄苦身世和艺术生涯。唯其如此，人们对她就更加关切。因为但凡对社会有过贡献的人，是会留在世人的记忆里的。

从汪玉琴到桂月娥

她本姓汪，名玉琴，一九二六年生于安庆市吕八街。八岁那年父亲下世，母亲守着她和弟妹，一家四口，全靠给人浆洗和出租几条棉被的微薄收入，熬着艰难的日月。灾难和穷困，使她稚嫩的肩头过早地压上了同生活抗争的重担。她成天打着赤脚，风雨泥淖里闯。古城安庆西门外的杉木洲头，北门外的二里半丛冢地，都留下她打柴挖野菜的足迹。街坊都亲切而又心疼地唤她“野大妹儿”。

十六、七岁时，她去市内马公兴和亚细亚饭馆（现华清池浴室）干杂活。尽管她手脚勤快，忍怨耐苦，但她生性不爱说话，不久就先后被两家饭馆辞去。她又一次领受到生存的艰难。

正在她走投无路的急难时刻，她的房舅、著名黄梅戏花旦潘泽海（艺名潘玉琴）迁居吕八街，正好住在她家隔壁。她母亲去央求房舅，请他收留外甥女学艺，她便成了潘泽海的一名女艺徒，在黄梅戏发展史上，她算得是最早的女演员之一。

生活毕竟不是悭吝鬼。它给汪玉琴以穷困，但也赋予她聪颖。她敏而好学，不耻求问。一个月内，这个扁担大“一”字也认不出的“野大妹儿”，竟然经师傅的口授心传，一气儿吞下了《花亭会》、《西楼会》和《访友》三本戏文。那时，黄梅戏虽然已进入城市，但在表演上还是很简单的。汪玉琴一面演出，一面大胆创新，把习惯于抱手矗立演唱，改为配以符合词义的表演动作。三本戏唱过，她就走红了。师傅要她挂牌，她第一次笑了，又哭了。她取名叫“小潘玉琴”——既为了沾师傅的名气，又有不忘恩师教诲之意。这是一九四四年间事，她才十八岁，演出于安庆市内一个称之为“草屋”的破陋戏馆。

看戏不知唱戏苦。那时日本侵略者仍然占领着安庆城，到处是残

忍、血腥和污秽。一个初露头角的女演员，灾祸对于她宛若如影随形。安庆站不住脚，师傅潘泽海不得不将班子带到农村，辗转在桐城县破罡、安风岭及会宫一带演唱。

一天，台前突然挂出新牌。“小潘玉琴”不识字，只知牌上的四个字艺名换成了三个字。她好一阵惊愕，心想，莫非老板在外面请新角儿来了？她向班里一位艺人打听，那人说是“桂月娥”。“小潘玉琴”心里跳个不住。那人见她一付愁苦相，禁不住笑起来，告诉她说：“桂月娥就是你呀！从今天起，你改名了！”

改名了！是谁给改的呢？师傅满意吗？改名了！这说明，她可以跻身黄梅戏名角之列，为自己闯出一条新路了。那一夜，她兴奋得难以入眠，虽然那欢乐中夹有几分辛酸。从此，“桂月娥”便响遍了大江南北，她的真名汪玉琴和小潘玉琴，倒很少有人知道了。

嗓子是怎么坏的

桂月娥的戏虽然唱红了，但并没有“时来运转”。那时唱戏，经常唱“两头红”——早晨从东方泛红时唱起，直唱到太阳落山。稍事休息，夜里还要接着唱下去。唯其如此，每人每天才可分到三毛小钱，勉强维持一天的粗劣饭食。歇一天不唱，便要象乞丐一样去“唱排门”，乞讨残汤剩饭。有时刚演完戏，妆还没卸，乡丁就来催叫，要她到地主豪绅家去清唱。稍有不从，轻则关



桂月娥在一九五六年演出的《凤凰山烽火》中饰女游击队长。这是十年动乱后仅存的由友人保存的一张剧照。

(本文照片均由
李祥焰供稿)

抑，重则拷打。所以，清唱是艺人最怕的一手，他们称之为“抵板凳头”。声带毕竟是肉，即便是钢铸铁打，也耐不住这般折磨。加之在农村演出，无避寒暑，不问晨昏，往往唱得喉干舌燥，想喝一口热水也难。有一年，她发疟疾，先冷后热，仍然让人搀扶着登台，后来皮寒转为伤寒，九天不吃一粒米，眼看奄奄一息，幸亏遇到一位好郎中，才将她从死神手里夺回人间。那一日，嗓子突然哑了，对面讲话人家也听不见。听台前，开场锣鼓打得正紧；看台口，她的戏牌在冷风中晃动。不出场怎么行？班主走下土台，请求“大人们”包涵，可那些地头蛇说，哑了也要出来，不然砸了班子不算，还要偿还一台戏的戏金。桂月娥听得分明，怎能为了她一人使得穷兄弟受牵连呢？她咬咬牙，立即简妆出场，由打小锣的在一旁代唱，她在台上表演。实在记不清，她演了多少场“哑子戏”！还有一次，她带着高烧演出，一个“抢背”摔到台口，差点摔下台送了性命，额上撞出寸长血口，她被人扶起，稍稍镇定，又接着演，直到把戏演完，此情此景，凄惨若何！

桂月娥深知，“女孩家唱戏招惹是非”。所以，她每次演毕，便一头钻进住处的草棚，拿起针线闷头闷脑地缝绣戏衣戏鞋。生活教她懂得，作为一名花旦，应该讲究台上的穿戴。可她又是个不知要钱的“傻姑娘”。她在琚光华（又名琚瞎子）班里唱戏三年，结账时居然还欠琚瞎子二百块钱。有时多得一点，也要省下来添制行头。她依旧过着艰苦的生活，下饭菜常常只有一碗辣椒。辣椒对嗓子有害，但不吃它又咽不下饭，她需要气力，她要一天唱到晚呀！就这样，她的嗓子终于受不住天长日久的折磨，每下愈况了。

落户铜陵前后事

一九四九年春，她所在的班子在皖南一带流动，到达大渡口农村时，欣逢解放军渡江南下。一位解放军干部对他们说，安庆已经解放，那里的政府和人民欢迎他们回去。桂月娥诉说没有盘资，那位解放军干部从布袋里摸出两块银元，递到她手上，说：“快回去吧，解放了！”

解放了，在苦风恶浪里颠簸不堪忍受的小舟终于寻到了归途。

一回到安庆，当地政府的文化主管部门就派人来到她家，请她出来为人民唱戏。一个“请”字，直使她感动得落泪。然而，此刻的泪水似

乎有着棱镜的功能，透过它，她觉得整个世界都变得瑰丽无比了。她又一次在安庆市登台，演出于华林剧场（今胜利影剧院）。那时艺人还少，她那个班子也才有六个艺人，美其名曰“一二三班子”（一是王老九，二是王星泉师徒俩，三是她一家三人）。后来又转移到西门外大观亭剧场（旧名黄金大舞台），演出的剧目是《红娘子起义》和《木兰从军》，直把安庆城都轰动了。

一九五一年，芜湖市新兴剧场派人来安庆请班子，只因盛情难却，桂月娥不得不暂时离开故乡安庆，随班去芜湖。不久，她被选为芜湖市戏改会委员。一直萧条冷落的新兴剧场，因此一变而有了生机，无论演出大本小折，尽皆满座。为表感激颂扬之情，芜湖观众特地用数丈绿缎，做了一幅横匾，几乎绕池一周，上书“月中丹桂，娥赛天仙”八个大字，诚谓“盛况空前”。

一年后，她那班子又招进一些艺人，原班一分为二，她便带了新组的班子告别芜湖，向江南以里行进，拟经泾县到南陵，再经大通搭小火轮回安庆。这时已届五二年春，到大通镇（属铜陵县）不久，便接上级通知让他们留下。根据当时的有关规定，她的班子就留在当地，改建成铜陵县黄梅戏剧团。

五三年，安徽省办了艺人训练班，抽调各剧种的著名演员聚会合肥，学习党的文艺方针政策，探讨戏曲改革之途，当然更多的是舞台实践。安庆市民众剧院的严凤英、王少舫等都去了。桂月娥多么想去省会合肥，多么想同她的前辈和同辈们在一起切磋琢磨技艺呀！可是，“一旦挑一班”，剧团离不开她。她要是走了，刚刚建立起的县剧团会很快冷落。当时，她患淋巴结炎正在手术，血水把护领都浸透了，还坚持每天登台，一则为了全剧团的经济收入，再则她也不忍拂逆全县人民对她的信任。想起解放前那些苦难岁月，看着台下刚刚获得自由解放的穷苦父老姐妹的笑脸，她不忍心离去，她不能不为他们演唱。

桂月娥把全身心都扑在剧团。以团为家，在她绝不只是说说好听的漂亮话。一九五七年，她将自己价值近五千元的行头和盘托出，献给了县剧团。她说：“团就是家，家就是团，我要东西有什么益呢？何况这些东西都是党给我的，没有共产党，也就没有我桂月娥。”一九五九年，铜陵市、县合并，她被正式任命为剧团团长，她带领全团同志，度过了尔

后的三年困难时期。

戏技还须戏德扶

桂月娥学艺的经历，用一“苦”字很难概括得了。在旧社会，对一个演员来说，挂牌固然是可喜的事，但牌子的背后便藏着悲伤和灾于祸。那时唱戏多与剧场老板签订合同，要忍受苛刻的剥削，要应付流氓、恶棍等地头蛇，稍一不慎，厄运临头，这个“角儿”就算砸了。桂月娥学艺可谓既博且专，既明学也偷学。她去看京剧，一面学唱腔，一面“偷学”京剧的水袖和武功。每逢前辈艺人演戏，她就利用“捧茶”的机会，躲在台侧“偷”艺；甚至为了学准一个动作，一句唱腔，几次藏在观众中偷看，完了回来连夜练习。过去演《天仙配》，演到最后那场“分别”时，为了表演七仙女从空中返回地面，演员要从很高的台上摔下来，那是用一张大桌，上置一把高椅，演员站在椅上“摔抢背”下来。这一高难动作，早期的女演员很少表演。但桂月娥为了争口气，就天天赶练，先从桌上往下摔，接着架上高椅，站在椅上往下摔。这在当时，在和她同时代的女演员之中，无疑是一个罕见的勇敢行动。为了攻下武功，她节衣缩食，又拜了两位武功师傅，先拜张桂山，他是唱京剧的，工红脸须生；后拜斯子和。无论“三伏”“三九”，不问城镇乡村，她每天坚持练走边、趟马、单枪、双枪、九刀头、单肩、双肩等一系列高难动作。她是一个不知疲倦的人。

一九五四年，安庆地区会演，她演《打桑》，为了使采桑叶的动作既准确又有艺术“美”，她一连几天在排练场（今安庆市群艺馆）外的林子里穿行，揣摩，终于创作出一套采摘桑叶的表演动作，受到导演的赞赏。为了演好《秋江》，她饱游饫看，目识心记，直接向大自然学习，经常独立于沙滩和巉岩之上，观察来往行船，留心无风的水面和湍急的旋涡，揣摩舞台上表演的行船动作。她因扮演陈妙常一角，在会演大会上获了奖。

艺多不压身。桂月娥认为，演员最好一专多能，这对自己创造角色，亦或与别的角色配戏都有裨益。她专攻文武花旦，还学会了不少其他角色的戏文和表演技巧。除大花脸外，诸如青衣、老旦、小生、老生，及至彩旦、小花脸，她都能演。逢到大本戏各场的主要角色不同，

她就几易其妆，于一戏之中扮演几个角色。有时临场缺员，她就顶上，且能以适宜的风度和深沉的感情，来表达各种不同性格的角色说出的台词。所以，一些观众每因不能看到她扮演的全部角色而感到遗憾。

她不但唱黄梅，也还唱过京剧。她从京剧学了不少有益的东西，然后再把它们化为自己的艺术财富。解放前，她和严凤英、丁翠霞、阮银芝等都同台演唱过，她们或轮流挂牌，或同台演出，然武戏多是她演。她演文象文，演武象武，演傻大姐就有一股令人忍俊不禁的傻劲儿。她眼睛不大，但她特别注重眼神，她懂得“一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼”，为了锻炼眼神，她曾下过一番功夫。

她嗓子条件不算好，但她讲究吐字和换气，所谓“大换气，小换气，不蛮喊，留余地”是也。她懂得“动人不在高声”，“光靠嗓子好，三天就唱倒”之说的道理。唱词中的每一个字，她都要清楚地送到观众耳中，哪怕最后一排座上的观众，也要让他们听得个字分明。为了适应自身嗓音的条件，她从善如流，将当时在潜山、怀宁一带流行的快速唱法，改成舒展的稍慢速度演唱；还将习惯往高行腔的唱法，改成低唱。这样的唱法尤其适合悲剧一类戏的演唱，常常十分生动地体现了人物的悲怆心情，故时人有“演悲戏没有人演得过桂月娥”之说。

她特别注意角色的感情。一坐到化妆镜前，她就不爱说话了，以便能尽早地“进入角色”，“带戏上台”。在创造人物时，她不停留在表面的形似，而是捕捉其内在生命。无论唱念做打，都讲究快而不乱，慢而不断。她说：“唱心唱意要唱情，演员不动情，观众就不动心。”在她扮演的众多角色中，她非常重视人物的体验，她在台上所做的每一个动作，都有她的内心的感觉。这对于一个文化水平较低的女演员来说，确实是难能的。

如果说，品德是人的精华，那么，戏德无疑是演员的精华。就人的价值而言，仅在于贡献，而在攫取。桂月娥只感到对党对人民贡献太少，因而不向人民伸手。她从不把官当官做，在长期深入穷乡僻壤演出过程中，她和普通演员一样，手提肩挑，翻山越岭，一走就是几十里。夹壁山道窄得让扁担换换肩也不能，她照样挺过去了。如果先行到达演出地，她便返回帮助正在途中的后来者。一次遇雨，她毅然将土改时买来的皮袄盖在衣箱上。即如日常生活，她也是简朴不饰，鄙薄雕琢。

然而，在艺术上她却十分认真。她演主角，也演配角，有时还跑龙套，从不与人争角。不论演主演配，要演她就一定要演好，用她自己的话说：“起码不欺骗自己”。为了使后进获得舞台实践的机会，她时常让主演配，一俟演毕，每每不顾疲劳，或牺牲午间休息，或侵占夜里睡眠，手把手地对青年演员进行指导。她教戏认真，一遍不会两遍，三遍不会五遍，从无厌倦之意。她不以老艺人、名演员自居，既平易近人，又平等待人，学员们都亲切地称她“桂奶奶”。

十年动乱，她挨批挨斗，关进牛棚，被某些“英雄”称之为“废料”，强令每天给干校拉水。三次抄家，许多珍贵的资料和剧照全都付之一炬，后来竟被作为“城镇居民”下迁农村。工资停发，然而一切锅盆碗盏锄头铁角都要从头制起，多么艰难呀！但乡亲们疼爱她，不把她当“牛鬼蛇神”待。她不能演戏了，也不能练功了，因为她要靠工分生活，身体竟因不练功而发胖起来，又得了胃气病，终于迫使她割断了重返舞台的幽幽情思。待到返回剧团，十载光阴，早已给她的鬓发染了一层薄霜，虽不是“白首相逢征战后”，却诚然“青春已过乱离中”。那天，为了落实党的知识分子政策，决定给她补发工资，问她有什么意见和要求。她说：“上级怎么办怎么好，我毫无意见。没有共产党，象我这样的老年演员，早已宿破庙睡祠堂了！”话不在多，朴实则精，情不在重，由衷则真。这岂不是人的精华、演员的精华又一次自然流露么？！

她是一座桥梁

桂月娥带过不少艺徒，著名黄梅戏演员、现任安庆黄梅戏剧院一团副团长的田玉莲，就是她最早的一名艺徒。还有现在安徽省艺术学校任教的胡瑞芳、陈文明，还有石台县的赵坤香等，都曾拜她为师。太平县黄梅戏剧团和繁昌县黄梅戏剧团，慕桂月娥之名，曾先后将全团人马开驻铜陵县，请“桂月娥的班子”代训。后来，她的艺徒又带了艺徒，有的艺徒因工作需要调走，她便接上手来带“徒孙”。她是下两代黄梅戏艺人名副其实的师长。

自五十年代全国掀起“黄梅戏热”，中经十载冰封，直至大地春回的今日，黄梅戏已跻身全国五大剧种之列。截至一九八二年底，全国县以上的黄梅戏剧团已有五十个，更不用说有多少业余性质的黄梅戏剧团

了。万木荣春，白舸争发，前景是令人欣喜的。铜陵县委高瞻远瞩，十分重视剧团的发展，决定每年拿出一批经费，以为培育黄梅新苗之资。因此，剧团决定于一九八二年上半年在安庆招收一批小学员。这一任务义不容辞地落到了桂月娥身上。她当仁不让，走马安庆，一不吃请，二不受礼，三不徇私，正正当当，规规矩矩，从前门招进了十八名学员，圆满地完成了任务。她说：“这是党交给我的任务，也许是我一生最后一次贡献了。”她多么想亲手把这批学员带出来呀！

为了照顾她的身体，剧团决定招完学员后就让她休息，并请她担任名誉团长，除有重大问题需要讨论外，一般不去打扰她。其实，桂月娥身子休息了，心并没有安闲，她常去剧团训练场，看他们的身段，听他们的唱腔，不时给以指点，甚至给他们示范。

人们不难理解，是什么样的感情促使她这样念念不忘剧团。剧团，不只是一个空空的概念，它要由各个不同行当的演员来组成一个艺术的实体；而她，就曾是这实体的一个有着顽强活力的细胞。在旧中国，她是一颗以自己微弱光芒照临她那戏班命运之舟的孤星；今天呢，她是夕照？她是落霞？似乎都不太确切。我想，她该是黄梅戏艺苑里一座小小的桥梁。一座联结新老艺人浸着苦难和幸福的心灵的桥梁，一座联结黄梅戏的昨天和今天的桥梁。

一切有志于人民的戏曲事业的青年们，一切致力于黄梅戏兴旺发达的学员和演员们，从桂月娥这座艺术之桥上踏过去吧，大胆地创造，大胆地前进，她，会感到莫大欣慰的。

1982.12，铜陵—安庆。



幸犹存！鬓发垂垂虽已白，育苗浇花志更增。不辞粉墨自登场，何惧严寒与高温。行人争道《罗帕》好，居然返老还青春。余来合肥良有以，两观《罗帕》趣横生，一举手兮一投足，名师演来妙入神。眼色飞扬须眉动，发自内心笔笔真。几番痛哭几回抱，恨也深来爱也深。
炉火纯青诚不愧，方知庾信老更成。汗透重衫浑未觉，观众心折复何论。余独兴嗟不能已，一花独放总非春。良材长成非一日，愿勿再有践苗人！志士鲜血仁人泪，多情定能沃后昆。

一九八〇年七月一日于合肥

台湾人

民爱听

黄梅戏

张爱斌

笔者从有关部门获悉：台湾人民爱听黄梅戏。在台湾就有三、四个剧团常演黄梅戏。最近台湾举行的“大陆地方戏联演”，其中就有黄梅戏《莲花庵》。

据统计，中央人民广播电台和福建前线广播电台在对台湾广播的地方戏曲中，黄梅戏约占四分之一。有时每天都播放黄梅戏。安庆市黄梅戏剧团先后演出的《天仙配》、《槐荫记》、《女驸马》、《孟丽君》、《杨乃武与小白菜》、《碧玉簪》、《白蛇传》、《三请樊梨花》、《乌金记》、《梁山伯与祝英台》等数十个剧目。

观少舫同志演出

《罗帕记》有感

鞠盛

忆昔负笈在京门，初观少舫同
志演《观灯》。舞姿翩翩骇众目，歌
声绕梁今尚闻。从此酷爱黄梅剧，
来生愿作淮上人。后观董郎配天
仙，人间天上情何深。一曲一双
飞，靡全国，搬上银幕境更真。弹
指一挥三十载，神州变幻日色昏。
十年一场反修剧，千家万户断肠
声。堪怜剧坛首遭劫，煮鹤焚琴研
桂根。仙女一去不复返！董郎遭禁

制成唱片后，曾多次对台湾播放过。台湾听众对黄梅戏非常感兴趣。他们纷纷来信给对台广播部门，称赞黄梅戏曲调优美，乡土气息浓。一些安徽籍的去台湾人员在信上说，听了《打猪草》、《闹花灯》，就想起了我们的故乡安庆、桐城、怀宁……，那里山青水秀，景色宜人，每到春时，竹笋破土，野草如茵；逢年过节，锣鼓铿锵，花灯如昼，热闹非凡，令人油然生起思亲怀乡、盼望骨肉团圆之情……

乡曲乡音最动听。不仅安徽籍去台人员爱听黄梅戏，一些台湾籍同胞和非安徽籍的去台人员也同样爱听。他们来信说，在收音机里一听到黄梅戏就感到格外亲切，一些家庭主妇边做饭边打开收音机收听，希望大陆电台多多播放安徽黄梅戏。



“七仙女”挑水

赵家瑶



那是一九六六年“四清”时候的事。

农历二月下旬的一天清早，旌德县乔亭公社汤村大队团结生产队女社员缪秀意，正在床上“坐月子”。这时，只听门“吱呀”一声响，从外面走进来一个人。缪秀意伸头一看，是位女同志，生得漂漂亮亮，标标致致，上身穿件普普通通的蓝布褂，下身穿条黑布裤。没等缪秀意问话，女同志笑嘻嘻地走进房来：

“大嫂，你坐月子？”

“嗯。”缪秀意招呼她坐。

“不坐了。”女同志走到床边，仔细瞧瞧孩子，“这孩子长得真好玩。”又关心地招呼缪秀意“好好调养”，便去找了一根扁担，担起水桶出门去了。

缪秀意见此情景，哪能忍心？大声叫道：“这怎么对得起人？快别挑！快别挑！”

不管缪秀意如何谢绝，女同志还是把一担又一担的水从井里挑来，倒入缸中。一直把缸挑满，女同志才笑着向房里招呼：“放心吧，大嫂！我是苦底子出身的，挑几担水不会累坏的。”

吃过早饭，这位挑水的女同志又领着八、九位同志来到缪秀意家，老远就笑着说：

“大嫂，你坐月子在床上，不能出门看我们演戏，我们姐妹们特地到你家来，为你唱几段，好不好？”



一九五七年冬，严凤英同志在农村演出时参加挑塘劳动（王冠亚供稿）

“那，那……”缪秀意激动得说不出话来。

于是，挑水的女同志带着大家，一下唱了几支歌子和几段黄梅戏给缪秀意听，把这个缪秀意乐得合不拢嘴，连身边未满月的孩子，也象懂事似地睁着乌溜溜的大眼睛，静静地听着阿姨们唱。

第二天，挑水的女同志又来到缪秀意家，把孩子抱起来玩耍，还特意到供销部买了一大包红糖送给缪秀意。缪秀意非常感动，问她的姓名，她怎么也不肯说。

后来，缪秀意终于打听到，给她家挑水、抱孩子、送红糖的同志，不是别人，正是电影《天仙配》里扮演七仙女的严凤英同志！

两个月后的一天，缪秀意到旌德县城办事，路过新桥大队时，又遇到严凤英同志。严凤英老远就跟缪秀意打招呼，象是久别相逢的老朋友一样问长问短。

直到今天，缪秀意还经常向人们谈起这件事。她说：“严凤英同志真是个大大的好人啊！这样的人却被‘四人帮’逼死了，多可惜呀！”

爱民如子 执法如山

—论黄梅戏的包公戏和包文正的艺术形象

桂 遇 秋

在四十余大本黄梅戏传统剧目中，属于北宋包文正的公案戏有《卖花记》、《血掌记》、《白布楼》、《铁笼山》、《双插柳》、《凤凰山》、《水涌登州》七本。包文正爱民如子、执法如山的艺术形象，在黄梅戏的舞台上得到了比较充分的体现。鄂赣皖毗邻地区五十余县人民群众，热爱包公戏，喜欢包文正的艺术形象，使得这些剧目能够长期保留下来，成为黄梅戏艺术宝库中一笔重要的遗产。

历史上的包公，名拯，字希仁，庐州合肥人①。生于宋真宗咸平二年（公元999年），歿于宋仁宗嘉祐七年（公元1062年）②，黄梅戏中所称“包文正”这个名字，首见于《忠烈侠义传》。他在宋仁宗天圣五年（公元1027年），“始举进士，除大理评事，出知建昌县③。”先后在天长、端州、扬州、庐州、池州任过知县和知府；在北宋中央和首都

开封任府尹、监察御史、京东及河北都转运使、工部员外郎、天章阁待制、龙图阁直学士、枢密副使等职；曾出使契丹；死后赠礼部尚书，谥孝肃。他从七品知县到龙图阁直学士，从协理朝政到出使契丹，从在朝办案到巡视州县，在三十余年的政治活动中，充分发挥了他的智慧和才能，亮出了忠君爱民，清正廉明的性格，是历史上不可多得的清官。《宋史·包拯传》基本上把他的清官形象写出来了：

(一)刚正不阿。“拯立朝刚毅，贵戚宦官为之敛手，闻者皆惮之。人以包拯笑比黄河清，童稚妇女，亦知其名④”，“……又上言天子：明听纳、辨朋党、惜人材，不主先人之说……请去刻薄、仰侥幸，正刑明禁，戒兴作，禁妖妄。朝廷多施行之⑤。”他在《乞不用赃吏》中说：“臣闻廉者，民之表也；贪者，民之贼也。”他对贪赃枉法、祸国殃民的官吏，不论大小都敢于上书弹劾。(二)铁面无私。“拯性峭直，恶吏苛刻，务敦厚。虽甚嫉恶，而未尝不推以忠恕也。与人不苟合，不伪辞色悦人，平居无私书，故人、亲党皆绝之⑥。”“中宦势族筑园榭，侵惠民河，以故河塞不通，适京师大水，拯乃悉毁去，或持地券自言有伪增步数者，皆审验劾奏之⑦。”严律家族：“后世子孙为士官，有犯赃者，不得放归本家，死不得葬于大墓中。不从吾志，非吾子孙也⑧。”主张用武装加强边防。“国家岁賂契丹，非御戎之策。宜练兵选将，务实边备⑨。”

(三)主张分散屯兵。“常建议无事时徙兵内地，不报。至是请罢河北屯兵，分之河南、衮、郓、齐、濮、曹、洛诸郡，设有警，无后期之忧……州之赋，则所给者多矣⑩。”(四)体怜百姓。“旧制：凡诉讼不得径造亭下，拯升正门，使得至前陈曲直，吏不敢欺⑪。”(五)为官清廉如水：“端土产砚，前守缘贡，率取数十倍以遗权贵，拯满制者才足贡数，岁满不持一砚归⑫。”“虽贵，衣服、器用、饮食如布衣时⑬。”这就是正史所载的包公。这样的清官，人民群众当然爱戴。到了元代，包拯的艺术形象，就大量出现在戏曲舞台上。在元曲中，包公戏有《三勘蝴蝶梦》、《智勘生金阁》、《陈州粜米》、《智赚合同文字》、《智斩鲁斋郎》、《智勘后庭花》、《智赚灰兰记》、《叮叮噹噹盆儿鬼》、《王月英月夜留鞋记》、《神奴儿大闹开封府》。这十本包公戏，广泛流传，反映了人民痛恨贪官污吏、剥削压榨，希望有包公那样的清官为他们作主。因此，包公的民间故事和传说也越来越多，《龙图

公案》(又名《包公案》)便应时而生，使得包公的形象更加深入人心，几及家喻户晓。清焦循《剧说》卷六，记载了广东省三才县前，有一天搭台演《包公断乌盆》，当扮演包公的演员出场时，突然有一个披头散发的冤魂找这个假包公申冤。虽属无稽之谈，但它反映了人民群众渴望包公为他们申冤的强烈愿望。“花部”勃兴的清代中叶，全国许多地方戏都根据《宋史》、《包公案》以及民间传说，在自己的舞台上编演包公戏。清康熙到光緒年间，是黄梅戏由“两小”、“三小”发展到“三打七唱”的重要阶段，她必然吸收民间文学的滋养，以本剧种的特点，把包文正这个清官形象，推上自己的舞台。

二

历代黄梅戏艺人，大多数是农民和手工业者，在罪恶深重的封建社会和半封建半殖民地社会的旧中国，都有一本血泪帐。他们对封建统治阶级及其社会渣滓任意宰割人民，贪赃枉法，为非作歹等罪行恨之入骨；同时，也常被天灾人祸压得透不过气来。有的无辜坐牢，含恨而死；有的家破人亡，妻女被辱；有的惨遭毒打，满身伤痕；有的倾家荡产，骨肉分离；有的饱受凌辱，被迫离开舞台……他们同广大受压迫的人民一样，有话无处说，有冤无处申，必然要寄希望于包拯式的清官，来为他们申冤报仇。因此他们要编撰包公戏，要在黄梅戏舞台上塑造包文正的艺术形象，唱出人民心里话，喊出人民血海冤。这是黄梅戏产生包公戏的历史根源和社会根源。

《血掌记》、《卖花记》等七个包公戏的故事情节，在《宋史》上没有记载，主要来自民间传说和说唱文学。具体到每个剧目，又各有不同的来源。从目前发现的材料看：从弹词、宝卷、唱本改编的有《血掌记》⑭、《卖花记》、《白布楼》、《铁笼山》；从民间故事蜕变的有《双插柳》、《水涌登州》；从二十四孝变文产生的有《凤凰记》。上述剧目与元曲十个包公戏和《龙图公案》的故事各不相同，这是黄梅戏的独到之处。但剧目题材，故事情节，侦破案件手段，人物模特，判决形式，还是受到元人包公戏和《龙图公案》的影响。

黄梅戏七个包公戏，流行最广的是《血掌记》、《卖花记》、《白

布楼》和《铁笼山》。《卖花记》^⑯在皖东北有两个流行本：一个与皖西南、鄂东南流行本一样，从张氏卖花起，曹国丈见张貌美，假作买花将她骗入府中，强迫张氏做他“十房”；张氏誓死不从，曹便将张氏打死，埋在花园西北角；张氏阴魂不散，托梦给丈夫刘士俊；刘将曹府误作南衙，告到对头手上，曹国丈又将刘打入水牢；直至卖花女的冤魂到包公那里告阴状，要求申冤；另一种是从刘士俊解粮翻船遇难^⑰起，写刘因赔偿粮款而倾家荡产，其妻张氏为生活所迫，剪卖纸花；曹国丈逼婚不成，将张打入土牢，曹府家院曹宗与饭店老板王士臣见义勇为，与刘暗通消息；刘误告到曹鼎衙门，又被打入水牢；王士臣闻讯更激起了义愤，亲自将刘母带到南衙申冤。这个本子没有卖花女鬼魂托梦、告阴状、还魂等封建迷信情节，当是其优点；但卖花女没被打死则非高手，因为要揭露曹国丈的罪恶，不如写成打死深刻。《血掌记》这个故事搬上舞台，首见于南戏《林招德》，为京、汉、川、秦、吕、越、湘等剧种传统剧目，亦称《血手印》或《黄莺记》。黄梅戏的《血掌记》，从故事情节和主要人物及语言来考察，可能源于《林招德》。《双插柳》^⑱故事轮廓与《秦香莲》相似。戏剧情节没有《秦香莲》完善，如王老丞相安排秦香莲宫中唱曲，王借唱曲的弦外之音规劝陈世美认妻，国太、公主当场拒斩袒护陈世美，包不畏权势，执法严明，当着国太、公主的面铡了陈世美……这些情节，都是《双插柳》没有的。但它也有独到之处：赵桂英被驸马孙文秀打死之后，经龙王三太子相救，访仙学武艺，后在赵的兄弟——赵龙、赵虎两个山大王的帮助下，兵临皇宫，用武力促成包文正为其申冤。《水涌登州》^⑲是一本歌颂包公不畏权势，把恩将仇报、见利忘义、见官忘民、见色忘父、见富忘贫、见荣忘辱的驸马刘英处以死刑，为被刘英迫害的崔庆平反冤狱的好戏，它鞭挞了封建官吏丑恶的灵魂。这个戏湖北省黄梅县采茶戏老艺人没有演过，是安徽省剧目工作室，请安庆地区老艺人胡玉庭先生献出来的。《铁笼山》^⑳在安庆地区叫《二龙山》^㉑，皖南花鼓戏叫《平顶山》，故事情节和一些主要唱段，基本相同。不同的是《铁笼山》中的道具只要“玉宝瓶”一宝，《二龙山》中则有三宝：紫金杯、还魂带、玉宝瓶。所以在皖西南，该剧又名《三宝记》。《凤凰记》^㉒又名《张孝打凤》，它展现了包文正面临“圣命难违”时的复杂心情。剧作者用血淋

淋的事实，把包文正拉向人民一边，在杀第二十四个孝子张孝时，见张礼、张孝兄弟二人都愿意牺牲自己，从一付生死板上看出了黑暗中的光明——中国人民的传统美德，也认清了只准皇帝孝太后，不准百姓孝母亲的罪恶势力，从而促使了他的思想转化，将草人头代替张孝头。但包文正毕竟只救了一个张孝，而错杀了二十个李孝、王孝……因此黄梅戏大多数老艺人和观众，不愿意演唱和观看这本有损包文正清官形象的戏，所以《凤凰记》演出较少。

《卖花记》等七个黄梅戏，按照人民理想的法律标准和道德规范，深刻地揭示了人民群众和封建统治者、压迫者与被压迫者不可调和的阶级矛盾。用理想的包文正这一艺术形象，将残害人民的罪魁祸首和作奸犯科、谋财害命的真凶实犯，进行了严厉的判决，锋芒所向，毫不含糊。《血掌记》处斩了见财起心、杀人灭口的厨师皮贊，批判了嫌贫爱富、诬良为盗、谋婚另配的黄春华的丑恶灵魂。《铁笼山》、《卖花记》的矛头所向，则对准了仗势欺人、贪得无厌、杀害人民、法所不容的当朝国丈曹鼎和告老太师（也有的本子说是当朝太师王道真）。一个是靠着西宫裙带势力，活活拆散刘士俊的夫妻，害得他家破人亡；另一个虽然在野，但凭借过去在朝时的一点老本，勾结侄儿和店家王小二，谋死举子李士英，窃去玉宝瓶。《双插柳》、《水涌登州》把抛妻不顾甚至杀妻的负心汉，押上了历史的审判台。《白布楼》^②却又把照妖镜照向了口念阿弥陀佛、暗里强奸杀人的坏和尚孙明秀。作者在这七个戏中塑造的包公形象，概括起来有如下几个方面：

（一）黄梅戏中的包拯，性格特征之一，是刚直不阿，执法严正，为黎民判断冤情，敢于牺牲个人的一切。封建王朝标榜的“王子犯法，庶民同罪”的法律观念，本来是一个欺骗人民的名不副实的空洞口号，漫说王子犯法，就是七品知县的亲戚朋友犯法，与庶民犯法也同不了罪，何况王子一类的皇亲国戚呢？黄梅戏赋予包文正的历史使命，便是严守这个法律观念，不畏权势，置个人富贵荣华于度外，严厉处置了曹鼎、王道真、刘英等皇亲国戚和大官僚等罪犯。《卖花记》的戏剧冲突，是围绕身为开封府尹的包拯，到国丈曹太师的西北花园，侦破张氏被杀一案展开的。作恶多端的曹鼎，以西北花园是女儿西宫娘娘的御花园，没有圣谕不得开园门为借口，阻挡包公现场调查。包拯毫不胆怯，驳

斥了曹鼎：“就是宋王爷的金銮宝殿，我也摇得几摇，摆得几摆！”他令王朝、马汉等砸开园门，在新花台下搜出了被打死的卖花女尸首。在证据面前，曹鼎自恃官高爵显，犹不认罪，尚图孤注一掷，抬出西宫讲情。面对强权，包拯唱道：“呀呀呸！……不提西宫则可，提起西宫定斩不饶！来来来！将老贼抬上虎头铡……”这一严正的判决，使受压迫者从茫茫黑暗中，看到了一线光明，而包拯的威武不屈的性格，也得到了充分的表现。

(二) 黄梅戏的包拯，性格特征之二，是为民请命，敢于平反冤狱。在他办案的活动中，充分体现了“做官不为民作主，枉受朝廷爵禄恩”的清官品质。他通过调查研究，弄清了案件的来龙去脉之后，上书皇上，平反了被皇亲国戚诬陷迫害、几欲置于死地的刘士俊、崔庆、赵桂英等人的冤案。《双插柳》中的包拯有四句自白：“乌纱盖铁面，洗尽古今冤，眼前皆赤子，头上有青天！”这不正是包拯爱民如子、敢于伸张正义的自我写照吗？《水涌登州》中崔庆的父亲崔文，在包拯的支持下，于南衙大堂，向恩反成仇的刘英庄严地控诉：“刘英！你这奴才！忘恩负义倒也不讲；反将我儿送入有司衙门，问成死罪，我恨不得食汝之肉！喝汝之血！你的良心何在？！”如果没有包拯这样的清官支持，一个普通老者，敢在北宋的首都南衙控告皇帝的女婿吗？崔庆从死亡线上挣扎出来，申雪了冤枉，是包拯为民请命的结果。

(三) 黄梅戏中的包拯性格特征之三，表现在他实事求是，深入现场，多谋善断，依靠调查研究取得犯罪证据，不轻信原告，更不严刑逼供的办案作风。《卖花女》中对曹太师打死民女一案，包拯不是先入为主，而是通过下帖拜客，假装醉酒，巧探花园，挖掘梦银等一系列办法，获得了罪证。剧中一系列破案措施，是经过深思熟虑的。他假借探求梦中获悉的三缸金银去挖花台，是为了万一狡猾的对手转移了罪证，也有个回旋的余地。这正是写包拯的机智和他始终掌握着办案的主动权。对两个犯罪的驸马，包公也是从规劝其改恶从善入手，逐步展开矛盾，直至不顾皇权，处决了凶犯。天下正气，集于一身，多么令人称颂的清官形象！《白布楼》的包拯，则是初登仕途的七品知县，剧本着重刻画他年轻有为，深入实际，多智多谋，官风清正，断案如神的形象。肖伯安的女儿在闺房中被人杀死，现场发现了秀才许显忠亲笔题名的白扇和杀人

凶器剪刀，因而告到定远县衙，年青的包拯对这一凶杀案，采取了极其严肃认真的态度。在未获取确切证据之前，对被告许显忠不用刑讯，而是从调查研究入手，带领仵作，深入现场验尸，发现凶犯用剪刀从咽喉上刺死肖女，留下宽三分、深寸满的伤痕，作案凶器就是剪刀。谁是凶手呢？被告许显忠一再喊冤，虽有白扇可以做为证据，但包拯并不简单从事，而是从错综复杂的的现象中排除假象，求其本质。通过了解，被告当夜与学友会文未离科场，有文卷可查及儒学老师和学友证实，假象排除了，而真凶却尚无线索。他深感案件复杂，责任重大，因而长夜难眠，反复自省：“多蒙恩师王丞相，放我定远为正堂。官大官小都一样，要献忠心保宋王。要与黎民分忧苦，不要一人受冤枉……”后听肖玉英的阴告（此为糟粕），才知杀人犯是和尚孙明秀。他机智地抓住孙贪色好酒的弱点，于望月桥上，命唱曲女子及衙役，在月色朦胧的夜晚装神扮鬼，找孙和尚偿命。孙和尚作贼心虚，在“女鬼”面前不打自招。冤者平反，恶者受惩。

（四）黄梅戏中的包拯，性格特征之四，表现在他敢于否定自己原来的错误决定，知过必改。《血掌记》中的包拯，是凤翔知府。他管辖下的祥符知县草菅人命，将林忠德苦打成招，问成死罪。呈文到凤翔府，包拯未加深察，转批上呈，并下令知县监斩林忠德。在法场行刑时，刑刀卷刃，三刀不入，苍蝇飞集鼓上，摆成“贊”字（此为糟粕），知县不敢隐瞒，再上报包拯。与此同时，包拯又接到林忠德、黄小姐、仆女春香三张申冤大状，深知其中有冤，经过反复查询，证实厨师皮贊才是杀人凶手，至此案情大白。这里，也写了包拯知错必改的一面，虽然不够突出，且往往夹有因果报应的糟粕，但多少反映了人民群众对于“清官”应具有兼听广纳、闻过则喜这些美德的理想。

三

《血掌记》等七个包公戏所塑造的包公形象，既有历史上清官的共性，也有其个性，眉目清楚，血肉比较丰满，这是主要方面。但是，因为这些传统剧目是产生在封建社会，剧作者和艺人们，必然会受历史条件的限制，使得这七个包公戏也夹杂着一些糟粕。主要有如下几点：

(1) 神化包拯。突破历来对包老爷“日断阳来夜断阴”的框框，以致出现不少带封建迷信色彩的情节。《铁笼山》、《卖花记》、《白布楼》中张秀英、李仕英、肖玉英游魂托梦，告阴状；包拯用还魂枕和还魂床让其还魂。《凤凰记》中张孝、张礼互相抢着死板不放，虽然促使了包拯扪心自问：“且住！世间上只有争生，那有争死的道理！”但他并不因此而遭到良心和道义的谴责，放回无辜的张氏兄弟，而是借观星以卜生死，当发现张氏兄弟是和合二仙转世时，才免张孝一死，用草人代替张孝问斩。《双插柳》中的赵桂英，本被负心丈夫孙文秀打死，抛尸河中，而剧中却出现了龙王三太子将她救起，指引她去仙山学道，姐弟重逢，母子再会。《血掌记》中的林忠德，从死亡线上被抢回来，不是包拯主观上认识到林忠德有冤，而是神使苍蝇在堂鼓上摆列了一个“贊”字，加上刑刀卷刃，因而迫使知县停刀不斩，呈文再审。

(2) 赐以高爵。七个戏中每个主要受害者平反冤狱之后，包拯必奏明圣上，封官赐禄，赞颂所谓“皇恩浩大”，使人们只仇恨祸首，不仇恨皇帝，实际上起着维护封建制度的作用。《白布楼》中许显忠平反后中了状元，包拯又将其妹许其“铺床叠被”，以“大登科金榜题名，小登科洞房花烛”而告终。《水涌登州》中崔庆，昭雪后因年幼，初任弋城知县，三年以后，到京受西宫驸马之职。《铁笼山》李仕英封进宝状元。《凤凰记》的张氏兄弟，各封文、武状元。

(3) 戏剧矛盾起因不符合历史背景。《水涌登州》中的皇家玉玺，是封建统治者压迫人民的权力象征，是他们的命根子，怎么会随便让掌玉玺的张皇后带到花园游玩？既到花园，又怎么会失落在八角琉璃井中？既是失落，身居京城之外数百里登州的崔文，又怎么会知道玉玺落在何处呢？封建王朝，对这样非比寻常的贵重物件，在没有战乱、宫廷政变或特大灾害的情况下，是不会遗失的，所以这个戏的前提是站不住脚的。

(4) 《血掌记》等七个戏，戏剧结构均较松散，唱词没有各自的特点，有的竟相互重复，有的则词不达意，勉强凑合。这些都是造成剧本文学性低劣的原因。这是由于当时一些有志于戏曲事业的知识分子，绝大多数在写杂剧和传奇之类的剧本，而黄梅戏的本子，大多出自艺人的口头创作；有的戏虽然出自文人手笔，但一代一代的口传心授，也多

变其形，“千个师傅千个法”，大同而小异，既没有比较固定的范本，剧中的人名及州县地名也以讹传讹。所以，去其糟粕，取其精华，整理和改编传统剧目，丰富社会主义的黄梅戏舞台，还是一项繁重而又艰巨的工作。

解放后，鄂赣皖的黄梅戏（包括采茶戏）工作者，特别是安徽黄梅戏工作者，在改编传统剧目上作出了重要贡献。七本包公戏，他们改了三本，即《卖花记》，取名《三搜国丈府》；《凤凰记》，原改名《生死板》，现更名《慈母泪》；最近又改了《双插柳》。黄梅县老艺人和创作干部改编和上演了《血掌冤》（即《血掌记》）和《卖花记》。他们都取得了可喜的成绩。拙稿因重点放在研究传统包公戏的成就和不足，所以对《三搜国丈府》、《慈母泪》及《双插柳》等改编本未作评论。错误之处，敬请黄梅戏老艺人、行家和广大读者指正。

一九八二年春节初稿于黄梅，
三月二稿于河北师范大学。

注：①见《宋史·包拯传》。

②见《辞海》包拯条。

③至⑩见《宋史·包拯传》。

⑪参见余海先《血掌记》抄本。

⑫参见余海先《卖花记》抄本。

⑬参见罗超凤、左世和和张木大《双插柳》抄本。

⑭参见胡玉庭《水涌金滩》口述本。

⑮⑯参见余海先、桂三元《铁山笼》抄本和潘泽海、刘正庭、钱悠远、严松柏的《二龙山》口述本。

⑰参见张守宽、查文艳、钱悠远、田德胜、严松柏《凤凰记》口述本和余海先《张孝打凤》抄本。

⑱参见余海先《白布楼》抄本。

（安徽几位老艺人的口述本，由安徽省文化局剧目工作室订正，刊于《安徽省黄梅戏传统剧目汇编》上）

本文作者（后排左一）与老艺人查文艳（前排左一）、丁老六（前排左二）等合影



难忘的岁月

—学习黃梅戏有感

李琦

我从小就喜欢地方戏，自六岁开始到抗日战争胜利，我的童年时代基本上是在河南农村度过的，豫剧固然是河南的一大剧种，可我所处的豫南一带，更盛行高台曲剧。记得我常常和一些农村小伙伴们扛着长板凳到几里或十几里以外去看戏。广场上真是人山人海，我们挤在长板凳上不眨眼地一站就是一个通宵。平时在学校里，开个晚会什么的，也都是唱曲子戏。我小学毕业那年就演过全本曲子戏《白蛇传》。童年的记忆是深刻的，什么“满州”呀，“纽丝”呀，“流水”呀，“哭杨”呀等名称，我至今记忆犹新。上中学时，到了城市里，虽不像在乡下那么着迷看戏了，但也时常钻到剧院里去欣赏陈素贞、常香玉等人的演出，于是又哼起了河南梆子。也许就是这些自小的影响吧，解放后，我选择了搞文艺这一行。但我最终的志趣却落在了话剧这个专业上，实在是连我自己也没想到。

1953年初，我们团——当时叫治淮文工团，途经合肥，在一个简陋的剧场里，我第一次看黄梅戏，就是严凤英、王少舫等同志演出的《打猪草》、《闹花灯》、《柳树井》。记得我仍是站在最后一排的长凳子上，回味着童年时看戏的心情，然而这次是被黄梅戏优美的曲调、浓郁的民间风味，朴实无华的表演艺术深深打动了，回团后久久不能忘怀。大概就是这个原因吧，当年夏季，我团准备搞业务整休，我们提议，并经团部同意，组织一批人到安庆学习黄梅戏。从道理上讲，一个演员，无论是话剧、歌剧、歌唱或舞蹈演员，学习一点戏曲、曲艺是大有好处的，姐妹艺术之间总有互相借鉴之处。但我当时对学黄梅戏那么积极，更多的还是出于某种兴趣。直到以后的实践中才真正体会到它的益处。

我们一行二十多人，分两个组，由蚌埠到合肥和安庆两地学习。我所在的这个组，在省黄梅戏剧团学习了一个时期后，为了更广泛地向老艺人学习，又转到安庆向当时的胜利剧团和民众剧团学习。当时和我一起学习的，有杨一平、陈琛璐、马元召、吴大林、孔宪秋、范胜华、孔勇、张福勤、黄叔陶等同志。

1953年，省黄梅戏剧团也刚刚建团不久，成员中除了一批新文艺工作者之外，还从各地、县剧团挑选了一批优秀的黄梅戏演员，象丁永泉、严凤英、王少舫、胡遵龄、查瑞和、熊少云等等，这给我们的学习提供了很大的方便。黄梅戏发展得很快，它的唱腔几乎传遍大江南北，风靡全国，当时在上影工作的作曲家黄准大姐也和我们一起学习，一起滚地铺。记得我曾问过她，“你搞电影音乐，学黄梅戏干什么？”她开导我们说：真正的音乐离不开生活，离不开各种民间艺术，就象你们这些演歌剧、演话剧、又跳舞、又唱歌的演员一样，需要多方面吸收营养，而且，不光学黄梅戏，各种地方戏都应该学，它们将会丰富我们的艺术创造……这些话给我们的印象很深，学习的劲头也更大了。为了抓紧时间学点东西，天天缠着老师们教唱，可奇怪的是丁老、胡老这些老前辈们却不肯教，还笑着说：“伢子，不要急，你们先多看看，多听听……”就这样，我们时时看排戏，天天看演出，一个月过去了，他们把我们叫到身旁说：“怎么样？会哼几句了吧！”我们就唱了几句简单的给他们听。丁老点头笑着说：“嗯！现在可以教你们了。过去你们没有接触过黄梅戏，马上就教你们唱，你们心里没谱，不但学起来很慢，还容易唱

成黄梅歌。多听听，多看看，受受熏陶，品品味道再学，看起来耽误些时间，可磨刀不误砍柴功呀……”就这样，老师们开始成段、整出戏的教我们了。同时，我们仍不放松多看、多听，特别是更加专心致志地听，对象严凤英、王少舫这样的好演员，我们总是一边听，一边琢磨他们的行腔、吐字。严凤英同志在艺术上的革新精神是很令人佩服的，查文艳老师曾告诉我说，她为了表现人物感情的需要，不顾很多老艺人的反对，把过去黄梅调中只能在死人时唱的曲调改革运用到喜庆中去，取得了很好的效果，使得当初反对她的人也不得不叫好。的确是这样，在和严凤英同志的接触中，我发现她不仅会唱京剧、豫剧、越剧、民歌，她也琢磨话剧的表演，所以她能博收众家之长，使得自身的演唱有所发展和创新，形成了自己的风格流派。这是非常难能可贵的。

当我们对黄梅戏的历史、曲调，表演风格等等有了初步的了解后，学起来的确容易多了。脑子里有了谱，心中有了视象，唱起来也有味儿多了。正象丁老说的：学戏，更重要的是心学。我理解这句话的意思，也就是要多体会多想，使之潜移默化，变成自己的东西。

在安庆，我们这个小组主要是在胜利剧团学习，但也求教于民众剧团和其他的老艺人，如潘泽海、丁翠霞、张传宏等同志。老师们不仅一句唱词、一个动作、一出戏的手把手教，而且在生活上，艺术道德上都给了我们很大的帮助和启示。安庆胜利剧团是严凤英调省团以前所在之团，据说严凤英离开后，这个剧团的卖座情况受到影响，艺人们的生活比较艰苦。当时每天日夜场演出，虽然劳累，但他们不管演主角或配角，台下观众多或少，总是严肃认真，一丝不苟。我们一行人，每天自然是忠实的观众，耳濡目染这一切、深受感动。

俗话说：“艺不压人”，为了多学点本领，我们和他们一起练功。戏曲演员的练功确实是苦的，时间一长，我们难免有些受不了，产生些畏难情绪。老师们就身体力行地鼓励我们，还说：“台下偷懒，台上就难看，功夫是来不得半点假的呀！”记得在胜利剧团向一位夏老学折子戏《分别》时，因学的是老段子，摔打的动作很多，这位老人居然不顾年高体弱，反复示范给我们看，我和学董永的黄叔陶同志十分感动和羞愧。记得黄当时说：“这样大年纪都拼着命地教我们，我们年纪轻轻的还怕害怕累，实在太不像话了。”他把上衣脱下一甩：“来，摔！”于是

我俩就声泪俱下的演起了《分别》，尽管身上摔的青一块紫一块，晚上睡觉时要用双手搬着腿上床，然而第二天咬着牙照摔，因为老师给了我们力量。记得查文艳老师除了教我们演唱时如何掌板握键、击鼓随弦外，还十分关怀我们的身体健康，他经常端着个小茶壶站在一边，当我们学完一段，往往累得满身湿透时，他就亲切地说：“伢子啊！喝口水，歇歇气再唱，不要急、不要急……”休息日他还炖了猪肚、猪蹄汤请我们去吃。……回想五十年代，老师们教我们戏，纯系义务，得不到任何物质报酬，可是却那样的掏心窝子，他们究竟为了什么？记得查老和丁老都说过这样的话：“伢子哎！你们离家在外，这样苦学，我们高兴，不为别的，就希望黄梅戏后继有人呀。”这就是答案。

为了让我们更多的实践，更好的让观众检验，在安庆胜利剧团学习结束后，老师们让我们挂牌演出，因为黄梅戏在安庆有一定的群众基础，加上我们这些新文艺工作者演老戏，人们感到新鲜吧，竟然争相购票。这对我们是很大的鼓励。我永远忘不了自己第一次梳上“大头”演出《登州找子》时的情景，当时对着镜子看到那庄重清秀的青衣形象时，我竟激动得流出眼泪。老师们都说我学青衣最合适，可为了更好的学到东西，我还是各种行当都学，例如在《蓝桥会》中学花旦，在《游春》中演彩旦。记得在民众剧院第一次演出《游春》时，我这个才二十岁的姑娘演王干妈，真是丑死了，不敢出场。丁老严肃地说：“不要因为演花旦、青衣就觉得美，演彩旦就怕丑，要知道这是艺术创造。台下多少双眼是在看着你演得象不象那回事呢……”老艺术家对艺术的严肃态度，对青年演员的严格要求，使我想起了斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》里的一句话：“要爱自己心中的艺术，不要爱艺术中的自己”。顿时觉得羞愧，因而立刻丢掉杂念，沉浸在角色之中，勇敢地出场了。一出场，观众怀着极大的兴趣，报以热烈的掌声，老师们全都在台下观看，演出结束后，他们鼓励我，说我演得好，放得开，同时也指出了不足之处。就这样，学习，实践，在观众中考验，我们象海绵吸水一样，在有限的时间里，如饥似渴的学呀，演呀！演出的剧目有《打猪草》、《闹花灯》、《打豆腐》、《点大麦》、《登州找子》、《蓝桥会》、《戏牡丹》、《游春》等等，其中大多是两小戏或三小戏，因为我认为黄梅戏中的两小戏和三小戏，往往更能反映该剧种的乡土人情，地方特色……

一个好演员，除了应有多方面的生活知识，文学修养以外，具有多种艺术素养和技能，博取众家之长，使其融会贯通，是非常重要的，这在很多老艺术家的经历中可以验证，象京剧界的叶盛章、金少山、马富禄等就很喜欢评书，从评书中学习那酣畅淋漓，气势磅礴的风格，整齐干净，琅琅清澈的“方口”。就话剧界来说，石挥、于是之、杜彭等也都是热爱甚至精通戏曲、曲艺的。我国的戏曲有着丰富的艺术传统，不论在语言节奏、形体动作、塑造人物方面，都值得我们学习。当然，这决非一朝一夕，俯拾而就，更不是囫囵吞枣、生搬硬套。我学得毕竟很肤浅、不敢班门弄斧，如果说在学习黄梅戏后，我得以在以后的舞台实践中有什么体会的话，也只能粗略的谈谈，和同行们共同探索吧！

学习《登州找子》时，我发现老师们在教我如何演好贾氏——一个历尽坎坷、不畏路遥、女扮男装寻找娇儿的母亲——的心情时，往往根据人物的内心，在念白和唱腔上，有时紧似激流、有时慢如细涓，真是字字珠玑，跌宕多姿，轻重有节，十分感人。尤其是一开场贾氏那一大段叙述自己身世的道白，老师们下了很大功夫教我，他们一再用“三分唱七分白”这句话来说明念白的重要。《夫妻观灯》这出戏，完全靠演员表演时的内心视象、形体动作来描述元宵佳节，花灯多彩的繁华景象，让观众如临其境，如睹实物。这就要求演员的表演必需有丰富的想象力、饱满的形象思维，我觉得这出戏是培养演员的一个好教材。

由安庆学习回团后，我们团接受了排演歌剧《罗汉钱》的任务，编曲的黄叔陶同志就是以黄梅戏为基调改编的，我在该剧中扮演小飞娥这个角色。这是个在旧社会吃过婚姻不自由之苦而遗憾终身的农村妇女。尽管她已到中年，可还不失当年的风彩，特别是在和女儿艾艾等进城看灯那场戏，她置身在欢乐当中，似乎又回到了年轻时代。这里要很含蓄地表现出她当年那种活泼开朗的性格，没有不行，过了也不行，因为她毕竟不是当年的她了。这场戏我就吸取了黄梅戏《夫妻观灯》和《游春》中的某些身段和处理，加以融化，变成自己扮演人物所需要的东西。还有她看灯回来，夜已深了，她从熟睡的女儿身上发现了她和男友的定情之物——罗汉钱，勾起她二十年前的往事，感情十分复杂。记得她有一大段回忆往事的唱段，开头是这样的：“为了这只罗汉钱，酸甜苦辣都尝遍，二十年前心酸事，不堪回首在眼前……”那如泣如诉的倾

吐催人泪下。在这里我把戏曲表演方法揉和到人物中来，加之曲调改编的得体，能够较准确的反映人物的精神面貌。观众感到象黄梅戏，又不失为新歌剧。当时不少人都会唱这一段，对我的表演，也认为比过去厚实多了，耐看多了。

由江淮文工团调到安徽省话剧团后，我就专门演话剧了。话剧表演和戏曲表演、歌剧表演，尽管在表现形式上有所不同，话剧更现实，更生活，也没有唱腔和锣鼓点，但创造人物的原理是一样的，在语言节奏，形体动作等等方面，仍可以从戏曲以及其他艺术形式中借鉴，吸取营养。特别是演古装戏、历史剧就更有必要，尽管不唱，而台词却须富有音乐性；尽管没有锣鼓点，但心中要装着锣鼓点。例如我在扮演《胆剑篇》中的越夫人、《天王剑》中的燕妃，这两个角色一文一武，我在语言处理，步态风度上都吸取了某些戏曲表现方法。据说，观众反映看了很舒服，并没有格格不入之感。有人说我演古装戏略见功夫，我想这与当年学过戏曲是分不开的。又如我在话剧《拉郎配》中曾演过媒婆董妈这个角色，这在戏曲中属彩旦行当，我在语言、形体的运用上就吸取了《游春》里王干妈的一些表演方法，观众反映干净利落，和谐优美，并不是什么丑婆子。因为艺术中的丑也是通过“美”来表现的，就是说要“丑的美”。回忆当年学《游春》这个戏时，我也没有想到以后会用得上，看起来“艺不压人”这句话是有道理的。学习，多方面的学习，更重要的是潜移默化，不是现发现卖。同时这里还有个如何鉴别、取舍的问题。有许多艺术上的问题也不是一下子能说清楚的，有些是只能心领，无法言传的。总之，在我步入舞台不久的年代里，有机会向黄梅戏学习，对我以后的艺术创造确实有着难以估量的益处，我从内心除了深深感激那些真是掏心窝子教我们的老艺术家以外，也深深感谢省黄梅剧团和安庆黄梅剧团的许许多多的老朋友们，他们也都不同程度的给了我帮助。戏曲界有句行话：“受人一字便是师”，何况远不止此，他们确实是我的老师。





戏曲唱念的“运气”

杨 春

气息的运用对于戏曲唱念关系极大。“气弱则音薄，气重则音滞”，“善歌者必先调其气”，“气为音帅”。这都说明了运气在唱、念中的重要作用。

人们的说话和歌唱都是由于气息冲击声带而发声，“气动则发声”，所以气息运用的正确与否，对于唱念的好坏有着直接的影响。但在实际运用中，并不是只要有气就能唱念得好，也不是气息越大唱念效果就越好，这里面还有许多具体方法。

一、呼吸的几种方法

1、胸式呼吸

这种呼吸是运用胸腔控制呼吸，将气吸到上胸部，吸气时双肩上抬，气吸得既少又浅，呼气时是从上胸部呼出，很容易引起喉头、颈肌、下腭和舌根紧张，影响音域扩大和音色的变化，以致声音发紧发硬。

2、腹式呼吸

这种呼吸是运用腹部肌肉和横隔膜的力量来控制呼吸的。它要求气吸入小肚子里（实际是下降横隔膜扩大了腹腔），随着气息的不断增加，小腹应逐渐鼓起。由于气吸得不多而又过深，吸出时对声带缺乏应有的压力，因此发出的声音暗淡无力，若唱到高音时更是无能为力。

上面两种呼吸方法不论是唱歌、唱戏，都认为是不正确的方法，不宜采用。正确的呼吸方法是：

3、胸、腹、下肋联合呼吸

这种呼吸是运用胸腔、横隔膜和腹部肌肉以及两下肋协调配合，共同控制呼吸的。它是中国戏曲和近代欧洲唱法中普遍采用的一种科学方法。它充分发挥了呼吸器官的作用，使气息的容量大，呼气均匀，控制气息的强弱自如，上下间形成一个“气柱”，这对声音的高、低、强、弱变化以及扩大音域、协调声区都起着积极的能动作用。

在学习和练习这种方法时，可沿用“气沉丹田、头顶空虚，全凭腰转，两肩轻松”的做法，这是要求演员保持稳沉而又灵活，有精神而又怡然大方的神态。这既是为了戏曲演员在台上形体的美观，也是为了给气息准备良好的通路，并使各发声器官得到正确自然的位置。

具体练习，可以分解为三个阶段：

(1) 吸气 当我们走到花丛边，阵阵和风送来扑鼻的花香，便情不自禁要用鼻“闻花”。这时的吸气状态非常自然、柔和，均匀而又深入。不同的是，闻花时是用鼻吸气，而唱念则需要用嘴和鼻同时吸气。另外，观察和体会跑步、爬山、哭泣和惊愕时呼吸的部位及其感觉，也有利于掌握正确的吸气。

(2) 蓄气 吸气到呼气中间有个自然停止吸呼的瞬间，实际是把吸入的气保持住，然后依据唱念的高、低、强、弱和快慢的不同，将气以不同的形式呼出。一般地说，总是把吸入的气积蓄起来，根据唱念的需要慢慢地呼出。特别是较长的乐句和拖音快板（如三行、火工）更需如此。这就是“蓄气”阶段。体会和掌握了蓄气动作，就可以提高节约用气和控制气息的能力。注意：蓄气力量过大会把气压住，力量过小，气会过早用尽，声音唱不响、拖不长。因此蓄气力量大小要适度。

(3) 呼气 呼气时身体和呼吸器官的姿势与吸气一样，不需变动其状态。呼气要象人睡着了那样自然，只不过呼出的时间要比人睡着了长得多罢了。

二、呼吸的气柱

在蓄气和呼出的过程中，胸腔、腹腔和下肋间自然形成一个气柱，如果唱念时感觉到每个音符和每个字的声音发出都是由这个气柱支持

的，那就说明是运用了正确的胸、腹、下肋联合呼吸方法。有气柱支持发出的声音响亮悦耳，厚实有力，并且具有伸缩性和色彩性的变化。但要注意不要因控制力过大压住气息，而要连续和平稳地把气输送到声带，以冲击振动声带。

三、运气的练习方法

唱念时的情况是复杂多变的，因此呼吸亦要随之变换形式，就运气来讲，可大致归纳为以下几种类型：

1、闻花和吹灰（慢吸和慢呼）

清晨，到空气新鲜的地方，把嘴自然张开和鼻一起作闻花香的练习，这是唱念时实际使用的吸气方法，呼气时，则假设桌面满布灰尘，从桌的一端一直吹到另一端去，直到把气吹完为止。在闻花和吹灰的过程中，要细心体会这一呼一吸时身体和各呼吸器官的感觉，以便今后应用到实际唱念中去。

2、闻花和吹灯（慢吸和快呼）

闻花同前，只是气呼出时不同吹灰的方法，而用吹灯的方法。设想一盏油灯，距离自己又远了一点，试验一下吹灯时，小腹向内收缩，而且富有弹性，吹灯呼气法可以作远、近、强、弱、长、短等不同的练习，要注意的是无论怎样变化，吹灯时的自然状态要保持。

3、急吸和数数（快吸和慢呼）

用鼻和嘴同时将气急速吸入，把气蓄住，嘴里轻声从一数起，数到气完为止。随着练习的次数增加，呼气时数的数目也不断增大。

也可以念顺口溜或绕口令。方法和数数相同，如“金葫芦、银葫芦、一口气数不完二四十个葫芦、一个葫芦、二个葫芦……”

或者是打“得儿”。舌头放松，保持住气息，舌头卷起，一口气从低到高，再从高到低反复练习打“得儿”（即嘟噜）。

这几种方法可以练习控制气息的能力，是戏曲演员经常使用而又行之有效的方法。

4、急吸吹灯（快吸和快呼）

把气急速吸进来，保持瞬间，然后把气像吹灯一样急速呼出。

上述四种呼吸类型可以分别逐个练习，也可以变化交替练习。黄梅戏演员可以把自己经常遇到的各种旋律、乐句、句逗、板式变化等，象

严凤英在《天仙配》中唱的“倒板”、《小辞店》中的行腔、《女驸马》中的快三行等等，归纳出一些运气形式，按照上述的基本要求和方法分别练习。

四、唱念中的气口安排及其规律

戏曲唱念中的换气地方叫“气口”。唱念的速度、力度、节奏、唱腔结构、板式等是极为复杂多变的。怎样才能不失唱念的连贯性，与人物的感情合拍，并加强韵味呢？这关系到如何掌握气口的安排问题。

1、我国古代对戏曲演唱气口安排的总结：

我国戏曲在长期的艺术实践中，已总结出一些较好的经验。明代沈宠绥著的《度曲须知》上对于气口安排，就有所记载。它们是：

①换气 从容不迫地把旧气呼完，然后再吸进新气，这叫“换气”。唱念中间若有四到六拍的过门或停顿，叫“大换气”。

【例一】 《女驸马》冯素珍唱

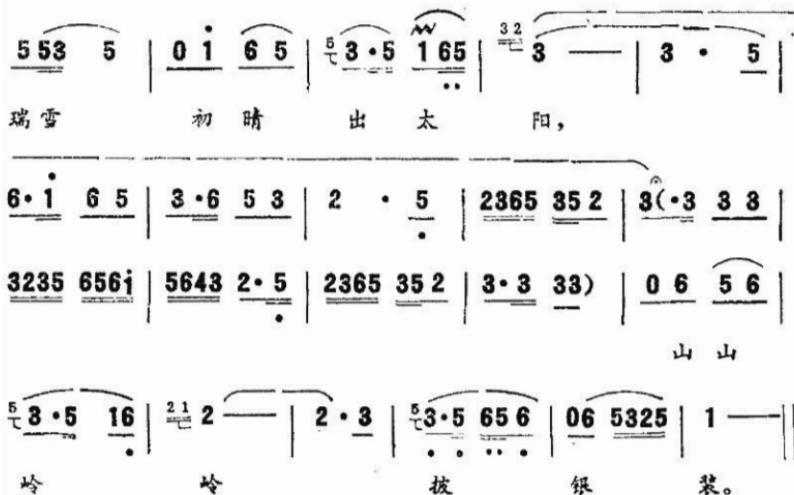
春风 送 暖
大换气

到 裹
大换气

阳

两拍以下至半拍的叫“小换气”。如《小店春早》中雪梅的两句，休止半拍时，均是小换气：

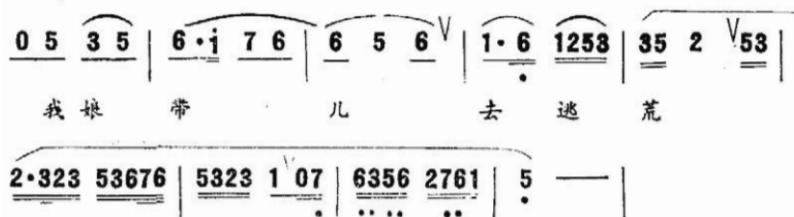
【例二】



②偷气 根据剧情和人物感情的需要，在连续紧张地念白或较长的乐句中间不要求换气，而气息又不够用，必须换气时，即可采取偷偷换气方法补进气息，给人“一气呵成”的感觉。从技巧上说，动作要快而准，偷了气不要被观众察觉为好。这种方法在字少声多的慢板和较快的垛板中使用较多。如黄梅戏《洪湖赤卫队》韩英唱：

【例三】

(慢)



【例四】

黄梅戏《女驸马》冯素珍唱

5 5 3 5 6 6 i 6 5 | 5 5 3 1 2 5 • 3 | 23 1 (• 6 1 2 3 5 2 1 6 |
 误你 终身 不是 我,
 5 • 6 5 5 2 3 5) | 1/4 0 5 5 3 | 2 1 6 1 6 5 |
 当 今 万岁 你父 亲。
 0 5 5 5 3 5 3 1 2 5 3 2 1 1 6 1 6 5 |
 不 是 君王 传圣 旨, 不是 刘大人 做媒 人,
 0 5 5 5 3 5 3 1 2 2 5 5 3 2 1 6 1 |
 素 贞 纵有 天大 胆, 也 不 敢 冒昧 进宫
 6 5 0 5 5 6 1 2 3 1 2 5 3 2 1 6 1 |
 门, 真 情 实话 对你 讲, 望求 公主 细思
 6 5 | (略)
 怖。

③就气 有的演员嗓子并不太好，但是大段的唱工戏都能唱下来，这样的演员观众誉之为“会唱”或“气口好”。其实是有“就气藏拙”，弥补了自己的缺点。

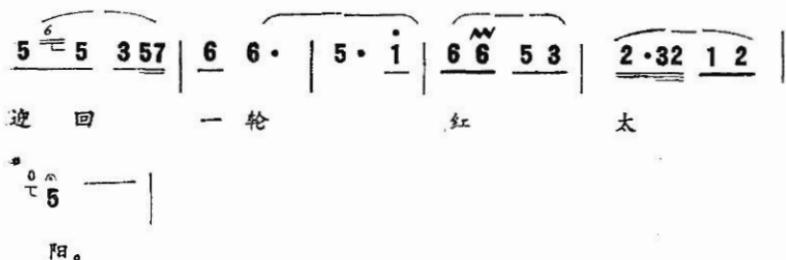
嗓子条件好，气息充足，控制得好的演员，也要学习掌握这种方法。“就气”不单是对条件较差的演员，任何演员掌握了这种方法，均能够处理较复杂的唱工戏，特别是对重点唱段，可做到左右逢源，撒土不露。

④取气 “取”的意思是把气吸进来保存住，即所谓的收与受。

在唱念中，要视其乐句长短和情感需要，使气留有余富。不要气用尽了还在继续唱，那样势必造成声嘶力竭，上气不接下气，端肩鼓肚的恶果。

⑤歇气 有时由于内容和韵味情趣的需要，往往要求某些字只出音不出气（实际是不可能的，这里是指音响效果而言），或者一句唱腔用一口气可以唱下来，但是为了上述音响效果，偏偏在运气中间有个间歇停顿，使气有个休息的感觉，这种气口叫做“歇气”。如：

【例五】黄梅戏《江姐》江姐唱



*处系用歇气方法，也有用—符号记谱的。

这种方法若和顿、挫以及极短的休止结合在一起，则又有一种与前不同的音响效果，这也是唱念所需要的。

5、气口安排的一般规律

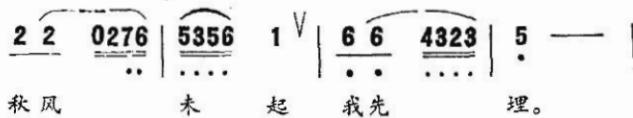
①乐句的长短 戏曲行腔是否换气，气口安排在什么地方，一般是视乐句的长短而定。乐句长的，特别是中间又无过门，一口气很难唱下来，必须安排适当的地方进行换气。反之可以不换气。

②气息的多少 各个演员吸气、蓄气及控制气息能力不同，对同样长的乐句是否换气的方法也就有所不同。吸气多、蓄气好、控制气息能力强可以不换气；吸气少、蓄气差、控制气息能力弱的就必须换气。不然就会出现所谓的中气不足、面红耳赤现象。演员自己会感到憋的很，观众也为之捏把汗，影响字正腔圆。针对这一情况，一般可换气的

乐句，应视其气息的多少因人而异，不必强求一律。

③感情的需要 为了表达人物的思想感情，本来不换气可以唱得下来的乐句偏需换气。如：

【例六】《慈母泪》中张秀的一句：



这句唱腔只有四个小节，一口气是可以唱下来的，但为了表现人物痛苦悲哀的情绪，在“起”字后面换一口气，而且一定要是抽咽式的。

一口气唱不下来的乐句或乐段，偏偏要求一气呵成，遇到这种情况即可采用前述“偷气”方法。

④利用休止和过门 唱腔中的休止和过门是极好的换气处，演员可充分利用。这是气口安排中相当简便而又常用的一种方法。如：

⑤句间 黄梅戏有不少曲牌体的唱腔，一般词曲式结构基本一致，可以在前句唱完，后句未唱的“句间”进行换气。板腔体中的中速或中速稍快些的唱腔，也可用“句间”换气方法。如〔彩腔对板〕、黄梅戏的“平词”、“彩腔”等。这种方法的优点是词曲式结构比较一致，在句间换气不会割裂词义、破坏一句的连贯性。

⑥利用句读 词句和曲调中告一小段落时可以称为“句读”。利用“句读”换气，词义和感情都比较连贯流畅，呼吸也比较自然充足。

这种气口安排方法，多出现在慢板或中速的较长乐句中，从词的句式来讲，句读有个规律，演员可以掌握词句句式结构规律，利用句读进行换气。一般常见的几种唱词基本句式结构形式：

五字句：叫做二三的五字句，或者叫做五五的十字句。如：

娘子——手艺高，娘子——手艺精。

昨晚——不相信，今朝——绢织成。

节奏划为： $\times \times | \underline{\times} \underline{\times} \times |$ 或 $\times \times | \times \times | \times \circ |$

七字句：叫做二二三或四三的七字句。

春花——带露——满园香，

乳燕——双双——绕画梁。

节奏划为：

$| \times \times \underline{\times} \times | \underline{\times} \times \times |$

十字句：叫做三三四或三四三的十字句，如，三三四字句：

想当年——与公子——同窗共砚，

我二人——心相印——有口难开。

此外，还有四、三、三的十字句变格，以及其它一些变化句式，或重复基本句唱词，或加进衬字而构成的。

【例七】黄梅戏《何氏劝姑》一段

The musical score consists of three lines of notation. The first line corresponds to the lyrics: '有三从 和四德，三从大'. The second line corresponds to: '四德小，在家从父，出嫁从夫'. The third line corresponds to: '夫死从儿 我的小姑娘！'. The notation uses a combination of numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) and symbols (underline, dot, V) to represent the pitch and rhythm of the notes. The 'V' symbol indicates a phrase ending where breath control might be used.

有V记号处，均系句读，可换气或不换气。

熟悉了这些句式结构，分析所要演唱的唱腔句读就有了基础，结合分析曲调的“句读”逐句安排气口，唱起来既省力，效果又好。

⑦缩短前一音的时值 当唱腔连续演唱又没有休止和过门时，可以采取在句间或句读处缩短前一音的时值进行换气。如：

【例八】黄梅戏《女驸马》一段

(三行下句)

昨日金陛宴群臣，皇家喜事谁不闻？

闻？

⑧撤板 在首先取决于感情需要的前提下，为了强调每一个字（特别最后一个字），对于无过门和休止的乐段，可以不采用缩短前一音时值，而采取突然撤板或逐渐撤板的换气方法。这种方法，气口有的安排在前一句词与后一句词的句间。撤板最慢处也在这里，演员在撤板的过程中不知不觉地换了气。如：

【例九】黄梅戏《三件宝》一段

(稍快)

门前打响头锣送喜报，我脱却
(原速)
蓝衫换紫袍。

也有的撤板换气不在句间，而在较长的拖腔中。如：

【例十】黄梅戏《野鸭洲》双桂的一句唱：

(渐慢)

我好比落汤鸡，抬不起头。

⑨断音 记谱上是一个无限延长音，中间并无休止。有时演员一口气唱不下来，或者为了抒发感情，可以在中间把音断开，实际形成一个极短的休止。利用这种断音换气，待补进气息后，继续拖音。这种方法，多出现在唱腔的末尾一音。如：

【例十一】黄梅戏《江姐》江姐唱：

2 1 2 — 3 5·6 7 2 2 6 — 1 6 1·2 3·5
江 雪 琴 挺 胸 站， 至 死 不
1 — 2 — 此处弯字可唱成 1·2 1 2 1 0 1 2 —
弯 腰 弯 腰

⑩逐字逐音 为加强每个字的力度，可采用逐字换气的方法。如：

【十二】黄梅戏《洪湖赤卫队》韩英唱：

0 1 1 2 | 6·1 6 5 5 | 1 2 3 0 | (1212 3 3) |
赤 卫 队 总 有 一 天 要 打 回 来
0 6 5 3 | 2·1 2 3 | 5 0 | 5 0 2 0 | 1 0 0 ||
定 把 你 们 全 钵 除！

⑪高、强、长音前 凡高音、强音、长音，其唱工技巧比较难，为了作好充分准备，演员必须在高、强、长音前换气，以备增强力度和延长时值时使用。这种方法多使用在唱腔的开头和结尾或高潮处。

五、运气中常见的毛病

运气的毛病，有多种多样，各人也不同。主要有以下几种：

1、气口乱

气口乱的坏处是割裂词义，破坏词曲和感情的连贯性，不能很好塑造人物形象。其原因，一是演员不懂得气口安排的重要性，任意的或下意识的自行换气；二是没有认真分析内容、人物和词、曲句式结构及特殊

要求，气口安排不当。纠正的办法是对唱腔进行认真的分析，根据自己运气的技巧、能力，和唱腔的内容安排在什么地方，用什么换气方法。

2、漏气

漏气的现象是行腔时有“气息”声。漏气的坏处是呼吸频繁，声音散而无力，由此还会引起吐字不清，声嘶力竭，面红耳赤。究其原因虽然是多方面的，但主要的是呼吸后的蓄气功夫不好，一下子把气都漏掉了。纠正的方法一是加强练习呼吸和蓄气，以增强控制呼吸的能力；二是把呼吸、声带的闭合和吐字三者结合起来练习。

3、带出声

不论采取哪种换气方法，在换气时一律不应有任何声音（极特殊的感情需要例外，如悲痛、哭泣）。可是有的演员在急换气时却带出一个曲谱之外的“杂音”。这是一种不利演唱的毛病，它会影响曲调的圆润和音质的纯度。出现这种毛病的原因，一是演员唱时慌张；二是还没有掌握好控制呼吸的能力。纠正的方法是加强呼吸和控制呼吸的能力练习。唱前和唱的过程中，不论曲调难度多大，速度多快，应肌肉松弛，情绪饱满而又沉着轻松，也可以放慢各种换气的方法练习，在逐渐熟练的基础上再按原速演唱。

4、“吃”掉声

有的演员唱时只顾速度、节奏、板眼和吸气，换气处的前一音和前一字有时被吃掉，有时含糊不清。这种缺音少字现象当然不利于“字正腔圆”，必须纠正。练习的方法是放慢速度，唱重换气处的前一字一音，待熟悉了再逐渐加快，直至唱腔所要求的速度。

5、耸肩伸脖子

有的演员在换气时总好耸肩、伸脖子，这说明还没有掌握呼吸的正确方法。这样的演员必须从头认真学习运气的基本方法和各种换气技巧，否则唱出的音响效果不好，形象也极不美观。

1981年二稿

[编者按]为了适应黄梅戏演员需要，经作者同意，由本刊商请王世庆、凌祖培二同志代为改造黄梅戏唱例，特此说明。

南嶺風情詞樣

(续完)

班友书

面字韵

韵母：an、ien、on、uan、uen、uon

阴平

- an b班斑扳扮颁瘢 p攀 f番翻帆幡幡 d单丹担(同擔) 懒耽耽殚
聃 t滩摊瘫贪 g甘竿杆乾肝柑干玕疳 k看堪刊龛戡 h憨酣酐
安鞍庵淹氨铵谙 zh毡沾粘霪占(占卜)詹瞻 ch搀掺羼 sh
山衫潸癯膻芟珊瑚跚搨煽衫 z簪 c餐餐骖参
- ien y烟焉嫣烟咽湮燕恹阉醃腌 b边鞭编砭鳊 p篇偏翩 d掂踮(踮脚)
颠癫巅 t天添 n拈 l监尖煎奸姦肩间歼兼鹣嫌坚艰菅箋
湔 g间(方:中间) q牵千扦钎艇签纤芊迁嵌谦跹铿铅骞
鑑 x先仙鲜掀宣喧萱仙揜欵
- on b般搬 p潘 d端 t湍 g冠观官棺棺 k宽 h欢獾獾謹 zh砖专磗
捐娟涓涓(juen) ch穿川 sh闩栓拴 z钻 c窜擅躉余(余汤) s酸
瘦

uan 湾弯 g关鳏 r冤(yuen)

uon 刹

üen y渊鸳鸯(ruan) q梭棬圈(chon)

阳平

an m蛮 f凡烦繁藩樊矾 t谈痰坛檀潭弹谭 n难南男拦喃楠蟠
兰篮蓝婪阑岚澜栏斓 h涵含函韩寒 ch婵蝉缠塵潺谗蟾 sh
禅 r然燃髯 c惭残蚕(cón)

ien y言延颜阎盐(方: 酱盐)檐沿炎筵涎蜒 p便 m棉绵眠 t填田
甜钿恬阗滇 n黏年莲连涟怜严簾帘鲇联鲢裢廉镰奁妍研 q钱
前泉(方: 清泉)钳潜黔虔痊(qun) x贤闲閒衙唧弦弦旋漩嫋
娴舷舷(hán)

on p蟠盘磐 m瞒 t团糊搏 n峦鸾銮挛圈 ch传船权拳(qún)椽 c攢
uan 玩 k蹠(卷曲) h环还桓闌镮鬟嬾

uon 顽丸纨完

üen y员元园缘原沅源垣猿袁辕媛漫圆冤嫄援(ruan) q全荃铨顰
(chon)倦蜷鬈 x玄悬

上声

an b板版 f反返 d胆膽痘掸萏 t袒坦毡 n懒赧榄揽缆览 g赶感
擀(擀面)杆秆敢 k砍坎侃槛(门槛) h喊罕 ng眼 zh斩展盏墘
搌 ch产产咧咧阐 sh闪陕 r染冉苒 z趲攢拶(刑具) c惨 s伞
散撤

ien 掩演衍魇琰琰奩奩奄奄(奄奄) b扁匾褊贬 m勉免冕姽婳婳
d点典碘 t舔腆 n趲撵(追赶)辇碾撲 j拣(方: gǎn)柬脸剪翦
茧碱俭检检减蹇铜简趼(老趼子)笕(水笕) q浅遣谴 x显险喊

选隽辞僻鲜(朝鲜)

on	m满 d短 n暖卵 g管馆館 k款 h缓 zh 转卷(jǔn)啭 ch 犬舛喘 r软
uen	晚挽婉绾惋
uon	宛碗婉腕惋惋皖
uen	y远

去 声

an	b扮办瓣 p绊盼襻袢(鞋袢子) m 慢慢漫幔蔓漫(màn) f饭 犯畈范泛贩 d涎淡担弹蛋惮旦啖澹氮石(十斗) t探叹炭碳 n难烂滥 g幹干赣 k看(kòn)勘瞰 h 汉悍憾憾瀚汗旱捍苋 (苋菜) zh佔占站战颤绽栈暂湛蘸(蘸水) ch忏 sh扇善簪簪蟠 蟠螭仙汕汕骟(骟马) z讚讚赞 c灿粲璨孱孱头 s霰
ien	宴雁堰燕咽讌滟艳仄諺焰彥蜃唁晏(方: 起晏ngàn着) b变 便遍辩辨辫汴弁(马弁) p片骗 m面麌 d店殿电奠垫佃甸掭 掭簾(席簾子)玷靛淀 t掭(拨动) n 念炼煉链验验硾捻(纸捻 子)练恋敛潋 i见件剑钱践贱(方: 贱得很)健建箭鉴荐渐涧 溅舰谏僭键键牮(牮屋) q欠歉倩茜堑纤(背纤) x县现献线線 腺宪限陷馅羨
eon	b半伴畔拌 p叛判泮 d断段锻缎 n乱 g貫惯掼(抛物) 罐灌观 冠 h 唤宦患幻换痪疾 zh 卷倦眷圈(猪圈)绢(jūn)撰篆赚传转 馔 ch串劝(qùn)钏 z钻攥 c篡纂窜 s算蒜蒜
uean	万
uen	y愿怨院苑(rùan) l券 q绻 x衒炫炫楦(方: 鞋楦)

上字韵

2

韵母：əŋ(əŋ)、iŋ(iŋ)、uŋ(uŋ)

阴平

əŋ	b邦帮梆浜 p兵磅(砰磅) f方芳坊 d啗当铛珰珰 t汤镗 n晃 (方：旮gā晃) g钢纲岗刚缸缸肛 k康糠糠 h夯砰(打砰) zh张 章彰璋樟璋鑑 ch昌娼 sh伤商殇觴 r嚷 z𦵹臧赃 c舱仓苍伦 沧 s喪桑
iŋ	央殃鸯泱鞅秧 i江浆姜疆缰薑将僵蟹 q枪腔羌跄呛锵戕钱(钱 着风) x香厢乡箱湘缃襄褰
uŋ	w枉 g光胱 k框诓匡眶筐 h慌荒肓 zh装庄粧粧粧 ch疮窗创 sh 双霜艘孀孀

阳平

əŋ	p傍庞 m忙芒盲岷邙茫虻 f坊房妨防 t堂膛塘糖唐塘塘棠 n 囊郎狼嚷娘娘(浪沧浪) 楠螂廊 h行杭航顽绗 k扛 ng昂 ch长 裳常尝肠场偿 r瀼瀼瓢 c藏
iŋ	阳扬杨洋羊佯佯烊(打烊) 颊疡 n娘粮量良凉梁梁 q详祥强墙 嫱嫱翔 x降
uŋ	王亡忘 k狂诳 h礮簧凰皇遑惶惶惶惶惶惶 ch床幢

上声

əŋ	b榜绑膀(方：手膀子)榜(山榜) m莽漭 f访纺舫肪 d党挡 档傥 t淌淌淌 n朗攘 g港岗 zh长鞚(鞋鞚)涨(涨价)掌 ch场
----	--

厂敞整袒 sh 赏晌 r 壤壤 s 纶操(推也) 穰(柱穰) 噪
iang 痒养仰 n 两辆俩魉 i 奖讲(gǎng) 桨蒋疆(足下老茧) q 抢强 x 享
想响饷
uang 网往惘枉 g 广 h 谎幌晃 ch 闯 sh 爽

去 声

ang b 蚌棒滂磅傍榜 p 胖 f 放 d 荡当盪砀宕档述(同凶, 水坑) t 趟
烫 n 浪娘(娘衣) g 杠横岗虹 k 抗亢炕 h 项巷(xiàng) zh 支杖
账帐胀涨障嶂嶂 ch 畅唱倡伥伥 sh 尚上 r 让 z 葬藏脏 s 丧
iang 样恙漾快 n 亮量酿涼亮晾(晾衣) j 降将犟绛酱匠虹纊(同纊)
q 呛跄(站不稳) x 相像象椽向
uang 旺望妄忘 g 逛 k 况矿犷圹圹 h 盔(血盔) 揽晃 zh 撞状壮奘
慘ch 创怆

定 字 韵

韵母: en, in, un, ün

阴 平

en b 奔迩 p 喷烹怦砰 f 分纷芬氛 d 墓登蹬灯敦蹲 t 吞瞰 l 抢
g 根跟更庚耕鹕羹 k 吭坑铿 h 哄亨哼 zh 珍贞真针斟征砧箴
侦桢甄椹(椹板)正怔钲蒸徵 ch 称嗔瞋 sh 身深绅伸声昇升陞
申呻胜 z 尊樽增争睁遵臻臻蓁曾曾(扳罾)憎憎矰铮筝琤琤
c 村皴撑 s 孙生牲僧参森荪狲飧笙甥瓞

- in y 阴音姻因英茵殷氤婴缨樱莺蝇应膺膺瑛 b 滨兵冰宾槟彬
 斌 p 拼姘娉俜 d 丁叮钉仃疔盯盯靯(补靯) t 听厅汀 n 拎 j 金
 衤巾斤襟筋今(方: gen 朝或gen年)京惊睛精兢荆经禁矜衿旌
 津晶鲸茎 q 亲侵清青轻卿钦浸倾氢 x 心辛新忻馨猩惺兴星腥
 芯(灯芯)欣歆锌薪
- uen 瘫温 k 坤崑琨鹍鲲塈髡 h 婚昏阍荤惛 zh 钩君军均肫(鸡肫)
 淳 ch 春椿 r 晕(yun)
- ün x 熏醺薰勋曛 j 困麝 q 遂

阳 平

- en p 盆彭 m 门扪们 f 坟墳焚汾 t 腾藤疼屯饨臀豚囤膳膳 n 伦嵩
 论能轮纶固沦 h 痕恒衡 ch 臣尘沉陈成城程承忱呈醒橙澄乘
 丞诚盛(盛饭) sh 神辰绳晨宸娠 r 人仁任 c 存岑岑涔
- in y 银吟莹营迎盈羸寅垠狺淫霪荧莹萦滢楹羸瀛 p 贫平萍评
 濡瓶频嫔嚦濒鞶枰坪屏蘋凭 m 民盟名茗鸣明(方: 明mén
 朝)珉曼娟暝暝冥螟溟铭 t 亭停庭廷霆蜓婷 n 宁咛邻临琳林
 麟钤聆零龄翎灵绫拧狞凝霖琳鳞麟瞵磷粼粼鄰伶苓冷玲玲鈴
 鸾聆聆聆菱棱陵凌醜醜 q 擢勤秦情晴擎禽噙芹琴檠 x 行刑
 刑型邢
- uen 纹闻文蚊雯 h 魂浑横 ch 唇唇裙群(qún) sh 尊纯淳醇鹑
- yün 匀云芸沄纭筠耘 q 琼茕 x 巡寻徇询徇徇徇徇徇徇

上 声

- en b 本 f 粉 d 等戥 n 冷 g 耷梗哽哽哽哽 k 肯啃龈垦恳 h 狠 zh 枕
 拯整诊疹镇 ch 逞惩骋 sh 审婶呻沈晒 r 忍稔荏 c 村(粗俗) s 损
 箍筍省榫(榫头)隼

- iŋ y引饮隐蔽尹郢颖颍 b稟饼丙炳柄秉 p品 m皿抿(抿嘴)
 iɛn ɿ敏闻悯茗 d顶鼎酌 t艇挺挺 n凜凜领岭 l紧锦景井颈槿瑾
 谨觐槿登阱警惊剗, q寝顷请 x醒擤
 uen 稳刎吻搘攴 g滚磙绲绲(做衣绲边) k振绲闻 zh准 ch蠹眷
 sh瞬
 üŋ y永允(rün)吮殒陨 l肩痈瘞

去 声

- eŋ b奔笨 m闷痼 f分愤奋忿份粪 d顿嶝澄凳钝砘砘沌盾遁燉
 (同炖)囤邓瞪 t褪 n嫩论愣 h恨 ng硬 zh阵镇震正政症 证振
 联鸩(鸩酒)赈郑 ch秤乘趁称 sh甚盛胜圣慎肾臍剩 r任认仞
 刃纫韧饪赁 z赠挣甑 c寸忖衬皴様 s渗逊
 iŋ 荫印应胤映 b病并殡殡鬟併搘 p聘牝 m命 d订钉定锭 t听
 n令佞泞吝躑另 l进近俊晋静净境劲径烬靳赆缙噤浸禁骏
 竣獍竟镜靖敬胫竟峻 q庆沁磬馨 x信姓性幸倖衅杏兴讯汛迅
 ueŋ 问 g棍 k困瞓(方: 瞓觉(gào)) h混溷诨诨 zh菌(jun) sh顺
 驯舜训(xùn) r运孕(yùn)
 üŋ y润韞愠蕴晕(日晕)闰熨韵咏咏泳 l郡

东 字 韵

韵母: ong, long, uong

阴 平

- ong b绷崩 f封疯风丰峰蜂烽枫 d东冬咚鼙 t通 g公功工攻弓宫

蚣恭躬肱龚 k空 h烘轰掏 (逐出) 舛(阿甸) 钔讧哄薨 zh钟
终忠盅中 (方: 中时儿, 中午) 衷 ch充冲衝憧忡春 (春米)
z踪蹤宗縱縱棕淙淙聚 c葱葱勿因聪聪惚 s松淞鬆菘嵩

uong 翁嗡

iong 痛雍壅邕 x凶兄胸洶洶洶芎

阳 平

ong p棚朋蓬篷鹏 m濛朦朦朦檬檬瞢瞢萌盟蒙 f逢冯缝 t同简童
衡桐铜峒峒彤彤憧憧憧憧佟仝 n龙珑笼侬浓脓农哝哝哝隆窿聳
昽昽栊昽昽昽 h红泓弘宏鸿洪蕻 (雪里蕻) 虹 ch虫重 c崇从
丛

iong 容蓉溶榕镕戎绒荣嵘茸融庸佣慵皤顚 q穷穹邛蛩 x雄熊

上 声

ong p捧 m猛锰蝶 f讽 d懂董 t统桶捕擿 n垄拢陇笼 g拱汞拱巩
k孔恐 h哄 zh肿种踵冢 ch宠 z总 s耸怂竦

iong 涌湧勇冗踊拥蛹恿俑

去 声

ong b迸蹦泵 p碰 m梦孟蜢 f奉俸凤缝 d动洞冻栋 t痛恸 n弄猢
狲 g供贡共 k空控靼 h闢 zh重众中种仲 ch铳冲 z 粽蹤纵综
s送宋讼颂诵

uong 瓮

iong 用佣

起字韵

韵母：i

阴平

y衣依医伊咿漪猗 p批批砒貔坯 m睇 d低 t梯 i羁饥鸡姬基
机叽叽几(茶几) 肌玑讥箕畿笄乩稽羈 q妻嫠欺期蹊(蹊蹊)
凄萋棲栖欹沏蛆 x西稀嘻须溪羲畦熙希唏唏犀兮熹蹊
嘶(方: 嘶么事) 牮嬉蹊(小路) zh支枝知之芝卮枢吱肢蜘脂
胝摶 ch答嗤嗤痴诗施尸 z资貲渍(油渍渍) 翳呲髡姿
孜兹嵫孳嵫锱缁撕毗 c疵雌差(参差) s师丝司(方: 茅司)
斯斯澌澌狮蛳私思颺鸶

阳平

y移疑仪宜姨夷咦胰荑庚沂懿遗颐迤廖贻怡饴饴蛇(委蛇)
彝嶷簃 p皮疲陂陴黧脾痹鼙毗 m迷弥咩咪咪迷濡猕靡靡糜
麋麋 t提堤题啼蹄缔 n泥尼离厘梨妮妮呢倪貌貌睨霓璃漓
缡罹犁黎黧嫠鹂鄙 q奇骑旗棋祈齐笄蛴蛴岐崎崎琦其其祺
琪琪麒耆鳍徐 x携 ch池迟持(方: 当持) 壤勗匙驰弛 sh时鲥
儿 c祠词嗣瓷辞糍慈磁鹚

上声

y椅倚已以矣 b比彼妣妣 p痞丕鄙嚭 m米弭 d底(方: 底déu
下) 郫抵抵泜 t体 n你理里礼李旎拟娌俚鲤蠡迺醴醴 i已几
济济纪麾 q起启杞绮取娶 x喜洗禧玺 zh止指旨纸趾址芷只

祉枳咫脂消 ch耻齿侈 sh始矢豕屎 z子紫姊滓梓仔籽第 c此
s死史使驶

去 声

y义议异意易翳毅艺咷诣羿亿忆臆蚁曳刈殮役 b庇比泌 p屁
m秘 d地帝遞递弟第睇谛蒂 t剃缔替啻嘆涕悌屣 n利吏腻莉
俐猁羈蜊罟戾啖砾厉励粝荔隶例蒞丽俪 j计季济妓技记
际祭寄伎暨冀骥悸继剂芥趼纪系 q气弃器去趣汽契砌憩 x细
戏些系絮 (方：被窝絮) 婿徙蓰屣 zh志緻至恚致智擎冀治
蹶誌置制峙痔滞帜贽雉稚彘胫 ch翅炽 sh世式试噬誓嗜示视
溢拭轼弑侍恃逝势是市氏舐 z字自恣寺柿 c次赐刺伺伺 s士
仕四驷泗伺嗣肆俟已祀似姒思

入 声

y揖一驿缢益乙邑悒浥溢镒嗌鵠译绎翼弋蜴奕熠轶佚逸腋液
抑 d壁必逼笔鼻毕跸筚璧碧愾 p匹劈瓣僻辟闢擘疋 m觅蜜
密霉谧 d的敌笛狄荻滴嫡镝籴翟 t剔惕踢涤 n力粒笠溺逆
匿昵历栗嫖呖呖雳砾栎律立率枥 j吉急击稷及汲迹迹激级圾
极岌岌积绩勑迹屐集籍藉辑楫即唧唧殛棘戟脊躋瘠疾嫉
q吃乞七漆讫寂泣缉碛戚喊戚 x息媳席吸习悉膝析淅夕汐穸
晰昔惜隙檄熄舄阅锡袭恤 zh职责跖计隻织执萦蠭蛭蛭直植
值殖摭帙掷炙镊骘 ch尺赤叱斥饬 sh十实石湿失室释食饰适
r日 (方：日里，即白天)

葵字韵

韵母 ei uei

阴平

- ei** b悲杯卑碑背 t扉非飞菲霏绯啡 (咖啡) 妃 d堆 t推颓 zh遮
sh赊奢 c催崔摧㗎 s缓尿睢 ch车
uei 威媚猾偎隈巍 g归闺龟规妫圭珪瑰饭 k亏盔魁窥 h灰晖辉
恢诙挥徽靡靡 zh追锥椎骓 ch吹炊

阳平

- éi p陪陪裴邳培醅 m媒眉梅霉枚嵋湄楣莓煤 f肥 n雷擂擂缧缧
羸 sh蛇余 z贼 s隋隨
uæi 为围槐微圩帷危唯维韦违帏闱苇薇嵬 k葵揆睽夔奎達馗(钟馗)
h回洄蛔廻茴 ch锤垂槌搘鎗棰陲捶椎 sh谁(方:那个)

上 声

- ei m美 f匪筐俳斐 t腿 n馁来诔磊蕾累累垒儡 g给 ch扯 (扯
谎) sh舍 z嘴 s髓
uei 委萎痿诿 (推诿) 伟玮韪纬尾娓 g鬼诡癸轨 h悔毁燬 sh水
r蕊

者 声

- èi b被闭辈背避狈臂备倍焙婢币敝蔽弊箇毙悖惫 p配沛需旆
佩珮帔辔嬖 m袂昧昧魅媚袂寐 f费吠废痱肺 d对兑碓(农具)

队怼 t退蛻 n内汨擂类累 k去 zh蔗柘 sh社会射赦麝 z醉罪
最啐 c悴领啐萃粹瘁翠脆 s碎谇缱穗岁隧邃祟(鬼鬼祟祟)
uěi 位味未畏喂喂伪尉蔚慰胃谓渭魏卫 g跪瑰桂贵柜鳜 k愧媿瞶
瞶匮溃馈篑愦 h会贿卉讳恚恚秽绘蕙海晦汇烩(杂烩) zh缒
坠缀赘(入赘)惴 sh睡税说(游说)瑞「锐蚋

代字韵

韵母： ai^T、 iai^T、 uai^T

阴平

ai 峨 d呆獸 t胎 n奶奶(方：即祖母) g该垓垓 k开(方：开先，
即开头)揩 h哈(哈哈：笑声) ng哀唉挨(方：挨边，靠边)
zh斋 ch钗差 sh筛(农具)攕(鸣锣) z灾裁哉 c猜 s腮鳃擦
uai 歪 g乖 zh跔(跔手跔脚)拽(拽子：手残疾人) ch揣搋揣 sh揣
摔靴
ai 椰 d爹 l阶街枷桔(gǎi)嗜嗟 x些(方：一大些)

阳平

ai p排牌簰(竹簰) m埋霪 t苔台抬抬验 n来莱徕 h孩核骸阂
ch柴豺侪 z才材财裁
uai h 怀槐淮徊
iai 挨挨捶岩崖癌爷 q茄瘸(瘸子：残疾) x偕鞋(方： hái)谐邪斜

上 声

- ai b摆摆(衣服下摆) m买 d歹逮 n奶 g改 k铠凯楷 h海醢
ng矮蒿霭(yai) zh者 r惹 z载宰崽 c采彩踩(践踏)採睬睬
uai g拐馗(馗角) k搔(抓痒)削 sh甩
iai 也野冶 i姐解 q且 x写蟹(hai)

去 声

- ai b拜败稗湃 p派 m卖迈劢 d代袋带戴待岱贷黛叇怠殆 t太
汰泰态 n奈耐鼐賴癞癞睐睐 g盖丐钙 k忾慨溉慨 h害亥
骇 ng碍嗳爱媛暖叆艾隘 zh寨债砦 sh晒 z在再载 c菜蔡
s塞赛
uai 外 g怪(方: 好的古怪) k块快筷侩桧脍狯哈会刽 h坏 zh
拽(用力拉) sh帅率
iai 夜 i界戒械借曉介济芥诫届 x解懈懈谢泻卸

下 字 韵

韵母: a、 ia、 ua、 ar

阴 平

- a b巴杷叭琶疤杷 p趴 m妈嫫(方: 蛤kán嫫) d大大(方: 即
父亲) t他她它牠 n拉那啦 g家(方: 家公家婆)稼(jia)嘎 k拤
h哈 zh渣喳查楂楂 ch叉差杈杈楂 sh紗沙砂裟痧鲨杉杪(母

牛) s萨

- la 涯桠桠鴉呀丫(丫头) d爹(湖北方音: 爹爹) l伽迦迦茄(雪茄) 箫痂嘉佳 x虾
ua 挖娃哇哇(方: 老哇, 即乌鸦) 洼蛙娲娲 g瓜呱 k夸跨跨 h花
zh抓搘

阳 平

- a p爬筢耙耙扒霏 m麻麻嘛 n拿 ng伢(方: 伢子) ch茶查搽槎
zh咱
ia 牙芽衙 q哇(湖北方音: 哇哇) x霞斜瑕暇遐
ua h划华哗诨镎捱(捱拳)

上 声

- ɑ b把靶 m马码码 d打 k卡(jiǎ)咯(咯血) sh傻 s洒灑撒
iá 哑雅 l假贾
ua 瓦 g寡剐 k倚(老倚)垮胯 zh爪 sh要
ar 耳珥饵骑尔迩儿而

去 声

- ɑ b吧罢霸坝爸把耙(耙田) p怕 m骂 d大 n那娜 h下 l价架嫁驾
x吓 zh炸祚榨搾咤吒 ch汊汊岔(打岔)刹咤咤 sh厦
ia 亚哑迓迓揠 l假稼 x夏厦
ua g褂卦挂挂罥 k跨垮 h化话画划桦
ar 二貳

入 声

- ü b拔八跋魃 m抹 f乏伐发筏阀罚 d达答垯(纥垯)瘩(疙瘩)阀
挞褡(背褡) t塔搭耷塌榻邇踢獮沓邇跛(跛鞋)鞳 n纳辣呐
衲衲衲(打鞋底)捺蜡腊 g挟岬 k掐 h瞎 zh扎眨紮轧(轧账)
闸栅割札铡 ch插察 sh杀啥煞歟霎 z杂砸咂匝 c擦 s鞶(鞶
鞋)卅撒飒
- ia 鸭压 j甲钾颊铗夹 q恰 x狭侠峡硖挟(要挟)匣呷狎洽糖
黠
- ua 袜 g括聒刮鸹麾 h猾滑 sh刷涮(涮锅)

道 字 韵

韵母：ao、iao

阴 平

- ao b包苞胞褒 p抛脬(尿脬)泡 m猫 d刀叨搊(搊菜) t滔掏韬 n
孬(孬子)捞 g高糕篙膏皋羔 h蒿薅(除草) ng嗷(方：呼唤)
zh朝招昭召钊 ch抄钞超勦 sh烧梢稍捎筲艄 z糟遭 c操 s搔
骚臊缵
- iao 腰夭妖么要唔哟邀 b标膘嫖(保嫖)彪镳漥臘飄 p飘漂 d刁叨
凋碉雕鷗貂 t挑佻(轻佻)祧祧(细不缭佻) n嫿 i交皎郊蛟皎
教焦娇浇茭皎蕉蕉礁椒胶骄 q敲跷(举足)橇悄楸 x消销(方：
开销，即处理)硝宵霄箫萧潇绡肖(方：刁肖，即稀罕)哮枵

桌 鸱

阳 平

- āo p袍跑炮刨匏匏(匏牙)匏 m毛矛茅旄簪锸 t啕陶淘逃桃涛
眺(号眺)洮莓 n劳痨牢猱醪唠捞唠 h豪嚎嗥嚎潦潦 ng鼙噭敲
璈熬鳌獒遨鼙翱 ch朝潮嘲巢 sh韶 r娆娆娆娆挠 c曹嘈槽
蹭嘈漕
iao 瑶谣遥窑猺鼷尧姚 p嫖阄瓢 m苗描瞄 t调条笞(笞帚)笞
迢髫龆蜩鲦 n疗辽僚撩燎鹣寥聊 q桥瞧樵樵樵(樵楼)乔莽
侨趨(踩高趨) x肴餚爻器涓涓

上 声

- āo b宝饱保褓堡鸨(鸨儿) m卯卯 d倒岛捣祷导 t讨 n恼老
(方: 老的们)瑙脑姥栳栳 g搞稿槁犒犒呆 k攷考烤拷拷 h好
ng袄媪 zh找沼爪 ch炒炒 sh少 r绕逸扰 z早躁枣藻蚤 c草
s扫嫂
iao 咬舀(舀水) b表錶裱 p殍漂漂 m杪杪渺渺藐邈杳森 t寃调
(换也) n鸟了袅嫋钉(门钉) 夢瞭燎燎 l绞剿狡皎皎皎皎缴
搅 q巧俏 x小晓

去 声

- ao b报抱豹暴爆匏葩(葩小鸡)煲 p砲炮泡庖庖爆(爆竹) m瑁帽
貌髦(时髦) d倒到道盗导稻蹈悼(哀悼) t套 n闹淖滂潦 g告
诰 k靠犒铐(手铐) h号好耗浩皓涸灏 ng傲奥澳岙拗骜
zh照兆罩赵肇棹櫂诏墨着(方: 好着) ch钞钞 sh少邵哨绍 r绕
z躁燥灶皂造唣謔慥 c糙 s臊潲(潲水)

lōo 耀跃要鹞 b瞟(偷视)嫖 p票 m庙妙 d吊掉调吊钓铫碨(瓦铞子)
t跳眺眺祟 n溺(小便)料廖撂 j叫较醜轿觉(方:睂觉gào)
校教窖(地窖gào) q穷擒俏峭诮翫 x孝笑效校効酵啸肖鞘哮趙

求字韵

母韵: en、ien

阴平

eu d兜都篼 t偷 n搂 g勾沟钩 k抠呕(目深陷) h齁(鼻息声)
ng区殴欧呕沤鸥瓯讴 zh州洲舟周赒遇 ch抽瘳 sh收 z邹诌
陬租 c初雏刍粗 s搜梳馊蒐飕溲疏苏啾酥稣韪
ieu 忧悠攸优幽麾呦 d丢 n溜(方:光溜溜儿)遛 l啾啾揪鸠纠赳
阄(拈阄) q丘秋啾啾邱 x修休羞咻咻鸺鹠脩脩

阳平

ēu p抔 t头投徒途塗涂屠图荼菟 n楼奴芦炉姿偻缕擎弩卢庐
鲈颅胪泸胪胪舖 h侯喉猴篌 ch俦筹仇绸酬畴媾稠裯「柔
揉蹂 c愁锄
ieu 由油游遊尤疣耽邮蚰蚰猷犹螽蝣 n牛留榴流硫瘤骝鶲刘
缪 q求球逑囚泅苜遘虬裘

上声

eu p瓶 f否 d斗赌堵肚抖陡蚪覩睹 t土吐敵 n搂魯篓蝼缕弩卤滷

虍摶鱣櫓樓綴 g狗苟 k口 h吼 ng耦偶藕 zh肘帚 ch丑 sh手
守首狩 z走祖組俎阻詛 c楚础 s數所叟飕艘撒叢
ieu 有友酉牖 n扭柳縕狃纽 i久酒韭玖灸 x朽

去 声

eu d逗斗度豆痘窦姤杜蠹渡踱镀 t透兔吐 n漏陋怒路婆貉露 鷺
g蕎构勾迺诟够穀垢购 k扣叩寇釦蔻 h候厚后 (方:后朝) 嵩
ng怄(怄气) zh紂兜胄宙昼(方: 上昼、下昼) ch臭 sh兽寿受
售授綬 z奏揍躑絯皱祚 c湊助醋措 s瘦素诉数嗽漱塑憮朦
喙
ie u幼佑又右宥囿侑诱莠袖袖鼬黝黝 n謬馆 i救就旧(方: 旧年)
究疚咎臼柏厩柩鬻舅(方:舅妈, 母舅) x绣秀袖锈臭嗅

入 声

əu d读毒督独牍犊渎牍磈麌 t突凸秃 n六禄录碌碌醞篠鹿漉箇
辘麓陆戮 r肉辱入蓐褥溽 z足 c卒猝族簇簇促蹙 s宿粟肅夙
俗续速謾窣蟀簌蒼
ieu 疫役沿慾欲育煜郁狱域蜮鬻鬻 x旭戌畜蓄洫卹

过 字 韵

韵母: o, uo, io

阴 平

o b波卜悖播 p坡 m摸 d多哆 t拖腯(方: 肥腯腯儿) g过锅哥

埚挝歌戈 k科棵(方：收棵)疴苛柯柯珂颗颗 h呵伙 r儿 c搓
磋蹉瘥 s唆梭唆唆蓑(蓑衣)杪娑

uo 窝(方：被窝)涡屙阿倭

阳 平

- o p婆皤 m谋磨眸牟侔无(南na无mo)模摸么摩摹魔 t陀驼跎
铊(秤铊)佗沱砣酡耽毫 n罗锣箩囉囉啰啰逻螺胴(手胴)挪
娜傩掇 h何河禾荷和
- uo 娥鹅讹哦俄蛾峨硪(打硪)

上 声

- o b跛簸 p颇剖 m亩母姆牡么(方：么东西)某 d垛掸 t妥 n裸摞
捋 g果菓裹馃 k可 h伙火(方：扯火，即闪电)夥 ng我 z左
佐 s锁所琐

去 声

- o b播(播种)簸(农具) p破 m磨(挨磨)墓暮慕募蓦 d剁舵柁跺
(跺脚)惰堕她 t唾 n懦懦 g过个 k课 h货贺祸荷 z做坐座
c错 挫锉 s数
- uo 饿卧

入 声

- o b薄(方：缺薄)礴膊博钵拨钹剥搏驳(方：驳杂、即磨难)箔
毫 p泼 m沫秣末歿没莫(方：莫，即不)摸寞漠膜 d夺度(揣度)
掇(方：拾掇)咄笃(方：笃定)裰 t托脱拓託橐柝庶 n乐落
(方：落里)烙诺洛烙络酪 g角割阁 蝎掴郭廓櫛各葛鸽掴

k阔扩括磕(磕头)壳渴颏(下巴颏) h活(方: 做生活)喝合壑
霍霍盒貉鹤郤閼閼 ng恶鹗遏愕萼鄂腭鵠鳄 zh捉蝨着濯卓桌
灼酌诼拙研琢 ch截绰(绰号)揭輶啜龊(龌龊) sh勺芍杓杓硕
槊溯砾铄 r若箬弱 z作(方: 下作)祚昨(方: 昨个)酢 c撮
s索缩率

uo 沃幄屋握幄

io 药岳约乐钥箫顰吁 n掠略虐谑疟 l脚角嚼爵觉 q却确榷鹊雀
x学削

固 字 韵

韵母: u、 ɿ

阴 平

u 乌污汙洿呜坞邬巫诬恶 p铺潽(潽饭汤) f夫佚袱傅(师傅)
肤麸趺敷腐 g姑孤估沽酤咕姑鸪菰觚辜 k箍枯骷 h呼乎烀
(煮熟) zh珠朱株诛硃铢诸猪猪(ju) ch襦(塞也) sh书抒舒
纾摅樽殊殊输枢(xu)

ɿ 淤瘀迂(迂腐)纡 i车居裾据(拮据)拘痼驹疽苴趄狙(zhu)
q祛祛趋区躯岖驱(chu) x虚嘘墟胥须鬚嬖需吁(shu)

阳 平

u 无梧吾蟠鼯吴莞 p蒲脯蒱莆 f符苻扶蚨孚浮孳俘凫桴 h湖胡
糊瑚壶鹕弧狐 ch蜍除储躇厨橱蹰蹰(qu)

- ü γ如鱼余徐予徐竽漁于與孟茹姬娛虞禹嵎嵎愚隅儒濡嘴襦襦
夷萸腴腴瑜渝揄榆榆窬逾覩餚欃(rú) n驴閭榈 q渠蕖劬瞿衢
癯鼈(chú)

上 声

- u 五午武拘梧伍忤汝侮鵠舞妩忼庑 b补逋哺 p普谱浦捕哺圃
m母姆亩 f甫辅脯(方:肉脯儿)斧釜俯俛腑腐抚阜 g古祜(祜牛)
诂钴罟鼓瞽礲贾股蛊 k苦 h虎唬浒擗 zh主拄煮(ju) sh薯
暑鼠黍 r茹 ch楮褚杵
ü y语龉圈与屹羽禹雨予宇旅乳(方:豆腐乳) n女吕倡鋟履缕
楼 l咀沮踽举(zhǔ) q处取娶(chǔ) x醑栩诩煦许(shǔ)

去 声

- u 雾恶误焐晤悟坞隔寤务鬻鬻戊 b步布怖佈部薄孵(方:孵小
鸡) p铺埠 f父傅付吩咐附赴讣妇负副富赋缚 g故固雇僱
锢崮窟 k裤库 h户护岸沪扈互祜怙瓠 zh住柱注炷驻炷铸翥
箸著伫杼(jù) sh恕庶署署树戍竖墅(xù)
ü y玉豫预与(参与) 愈瘛渝吁(呼吁) 喻芋御禦誉寓遇钰裕驭
(rù) n滤虑 l据踞锯剧遽句具惧俱巨拒炬距聚(zhù) q处觑去
趣(chù) x绪叙序絮婿(shù)

入 声

- u 屋 p仆朴扑卜璞蹀勃曝瀑 m木沐牧穆睦 f佛福復复腹覆馥
拂拂拂拂伏服匐蝠幅辐 g骨谷穀穀 k哭窟酷枯 h忽惚笏哿
鹤斛穀 zh逐轴烛蜀浊躅触粥祝瞩嘱竺竹 ch出绌子盍搐畜
sh属熟孰术述赎束淑菽叔秫

ü l筑踢局菊掬橘(zhū) q曲麴屈出黜(chū) x塾(shū)

结 字 韵

韵母: ê¹、 ie、 ue¹、 ue

入 声

- e b北白柏佰百帛伯 p泊拍柏舶舶迫魄 m麦墨陌默脈脉 d得德
t特忑(忐忑) n肋勒 g革隔嗝翻膈格骼 k克剋咳刻効客 h黑
赫吓核(考核) 阔(隔阔) zh浙折哲摺褶蛰 ch彻撤澈掣掣(掣
肘) sh设涉摄摄蚀(蚀本) r热 z则仄啧责窄摘谪 c宅泽择拆
策侧厕测惻册 s色啬穑塞瑟涩虱骰(赌具)
- ie y叶页喧咽谒蜃曳咩 b别蹩憋鳖瘪 p瞥撇 m灭篾蔑篾 d叠迭
跌蹀耋牒牒蝶牒牒 t铁贴帖特 n臬镍镊聂涅捏(方: 手捏子)
业孽(方: 作孽) 啮搦咧咧烈裂猎劣 ng额厄扼轭呃 j结洁
诘桔接揭碣竭劫孑捷睫撷颉杰桀绝节疖截 q怯妾窃切惢箧
挈 x雪歇蝎楔屑穴躞泄洩媒亵血薛协胁喙 r爇
- ue 物 g国帼 h惑获濩镬(chuō) sh说
- ue 月刖曰越钺樾悦粤阅跃 j厥獗厥蹶蹶蹶谲孓诀玦榦倔决
掘(zhuē) q阙阙缺(chuē)

后记

黄梅戏是我省主要地方剧种之一，也是解放以来具有全国影响的地方剧种之一。它自黄梅采茶调开始，一百多年来在民间辗转流传，接受了当地民间文学（山歌、小调、说唱）及邻近主要大剧种（青阳腔、徽剧、可能还有汉剧和湖北花鼓）的影响，慢慢由独角戏、两小戏、三小戏发展成为具有多角制的整本大戏。抗日战争前，才由农村逐步进入城市。如果说黄梅县是诞生它的母亲，那末安庆便是哺育它的摇篮。特别是解放三十年来，在党的“百花齐放，推陈出新”正确方针指引下，其发展速度，更是一日千里，迅速由附庸而蔚为大国。为了使黄梅戏这朵鲜艳的山花更好的健康成长，更好的为人民、为社会主义服务，总结、研究一下它的地方特色（语言和音乐），特别是语言艺术方面，也许还是一件很有意义的工作。当然，说总结未免自不量力，但为了更好的熟悉它，掌握它，继承它，而继承的目的又是为了发展它，作为我来说也应该做点自己应该做的工作。我以为黄梅戏的语言较之某些历史悠久的剧种尽管还不那么丰富，文学性也还不那么成熟，但由于它长期活跃在劳动人民中间，语言中所体现的劳动人民那种健康朴素的思想情感，浓郁的生活气息，以及浅显通俗粗犷的语言风格，还是非常值得我们珍惜和学习的。笔者自解放开始，就与黄梅戏结下了不解之缘，三十年来，目濡耳染，心领神受，总想把自己学到的一知半解写了出来。因此在文化大革命前就编过一本《黄梅戏音韵简编》，并写了篇探讨性的文章。只是由于见闻有限，一直是敝帚自珍。侥幸近十多年来，未遭帮燹，农村城市，随我浮沉。“四害”覆灭后，总算没有沉到底。

觉得有必要把它整理出来，可能对从事黄梅戏工作的同志们，提供一些不成熟意见或帮助，也未可知。不过比之我省对黄梅戏剧种、音乐早有研究的一些同志，我的语言、音韵初探，只能是小巫。仅希望能在社会主义文艺百花园中，点缀一点春光，如此心愿而已。



北京音与安庆音声调异同比较表（附表一）

地区	北　京　音				安　庆　音				
	阴平	阳平	上	去	阴平	阳平	上	去	入
调类									
调号	5	4	3	2	6	5	4	3	2
调值	55	35	214	51	21	35	313	52	55
调名	高平	中升	降升	全降	半低降	中升	降升	高降半低	高平
举例	丰收	劳模	小组	大会	丰收	劳模	小组	大会	割麦
简化声符	—	/	\		(不注)	/	\	\	—

(附表二)

安庆语与北京语音、韵母异同表

安 庆 语 音		北 京 语 音	
声 母	韵 母	声 母	韵 母
同	异	同	异
b	aŋ	b	
p	iŋ	p	
m	oŋ	m	
f	uaŋ	f	
d	uŋ	d	
t	üŋ	t	
n	en	n	l
	ong		en-
g	in	g	ong
k	un	k	in
h	ün	h	ing
ng	uong		ün
j	iɔŋ	j	ueŋ
q	i	q	i
x	ei	x	ei
zh	uei	zh	uei
ch	ai˥	ch	ai
sh	ai˥˥	sh	
r	uai˥	r	uai
z	a	z	a
c	ia	c	ia
s	ua	s	ua
	ar		er
	ao		ao
	iao		iao
	eu		ou
	ieu		iou
	u		u
	ü		ü
	ɛ±		e
	ie		le
	uɛ±		-
	üe	io	üe
	o		o
	uo		uo



黄梅戏高胡演奏浅谈

金亮义

高胡是黄梅戏伴奏的主奏乐器。它与演员的演唱紧密配合，对于唱腔的抑扬顿挫、轻重缓急起着重要的烘托作用，在乐队中，通常又起着领奏的作用，所以人们亦称它为“主胡”。

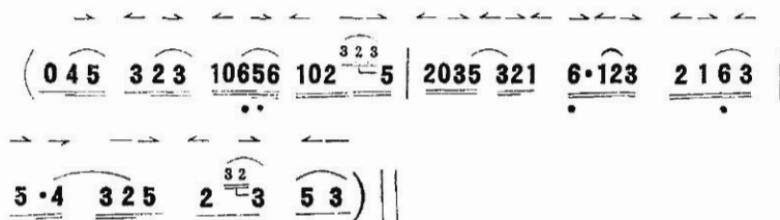
一、持弓 持弓有两种，其一：右手执弓时用大指、中指、食指如握毛笔似的捏住弓的上端（弯曲处），无名指抵住马尾以控制内弦用力；其二：用大指、食指捏住弓杆，中指和无名指抵住马尾。

此两种持弓法各有优缺点，不过演奏黄梅戏高胡时采用第一种持弓法为宜，因为此种持弓法右手腕比较灵活，这样在运弓时比较容易做到富于弹性。总之，这两种持弓法应都能熟练地掌握。

二、运弓 运弓必须做到平稳、开阔。另外，上臂、肘部、下臂、手腕及手指各部分必须互相配合，其中腕的动作是主要的关键动作，它对各部分起着协调和缓冲的作用。运用腕力要做到放松、灵活、刚柔相济。

三、黄梅戏高胡的弓序特点与弓法组织 高胡的弓序和弓法组织直接关系到对唱腔的衬托和高胡自身演奏的风格及表现力。因此，掌握正确的弓序和组织富于表现力的弓法，对于演奏者来说是伴奏上很重要的一环。

高胡在伴奏上，一般在强位置上多用推弓，弱位置上则多用拉弓，这样推拉交替循环。如下例黄梅戏女平词起板过门：



对于一段唱腔来说，除了开始时用拉弓，结束时用推弓外，整个唱腔的弓序基础必须是“推拉交替”弓序。“推拉交替”弓序只是一般运弓上的特点习惯，当这种弓序和旋律的进行发生矛盾时，就必须予以调整，以便保持这弓种序。调整的方法，可采用增、减旋律音和运用带弓、抖弓等办法来解决。

四、抖弓 二胡上称垫弓。符号“フ”。其运用方法是：当琴弓拉到左半弓时，右手腕急速顺势一抖发出两个时值很短的两个同度音来，随即把弓子推回去。如：3・3 | 3 0 实际效果

是 3・3 3 | 3 0。抖弓时要注意完全用腕力。腕部必须灵活放松，避免僵硬。短促音要清楚有力。

抖弓的运用很广泛，尤其在戏曲伴奏中使用较多，它有加强节奏使其顿挫分明，及调整弓序等作用。

五、带弓 在一弓之后紧接第二弓时，由第二弓带出一个短音。带弓一般运用于附点音符以后，可使附点音符清楚突出。

如：5·6 3 5 用带弓演奏比用连弓 5·6 3 5 演奏附点音符要清楚。5·6 4 3 用带弓就比用单弓合适。举例说明，如：《小店春早》中“商品虽小意义深”的一句唱腔：



此句唱腔第一小节第二拍、第二小节第一拍和第三小节第一、二拍都运用了带弓。

六、滑音 滑音是演奏指法中的一种技巧，种类较多，但必须明确它们在艺术表现上的作用，避免滥用滑音。在某种情况下恰当地运用滑音，却形成了黄梅戏演奏风格上的特点。如女平词过门中的(5 2 3 5)的“5”音，运用两种不同的滑音演奏，取得了两种不同的效果。用于小过门的“5”则用回滑音，因为它是紧接着唱腔的 6 5，是比较柔和的，回滑音也比较柔和，这样用就可和唱腔吻合起来：6 5 (5 2 3 5)；用于大过门的“5”，则用上滑音，此种滑音能很自然地加重音响，这种音响也很自然的给演唱者暗示，过门将要完了，准备开唱。

总之，在滑音的运用上必须从唱腔的内容需要出发，努力做到恰如其分，使之起到丰富曲调色彩，生动表达思想感情的作用。同时多听、多唱黄梅戏唱腔，从中体会它的韵味、风格特点，感情上有了各种滑音的音响效果，从技术上掌握起来就容易了。

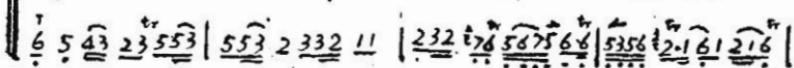
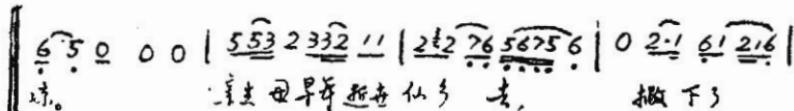
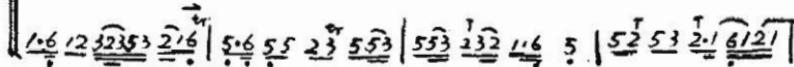
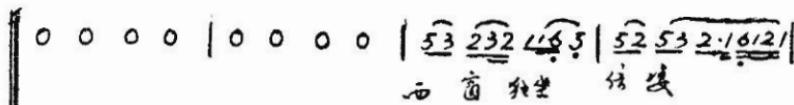
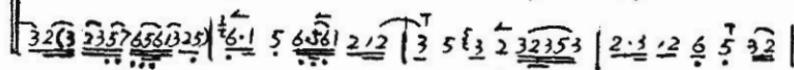
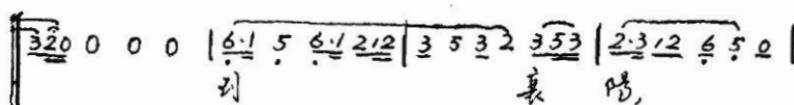
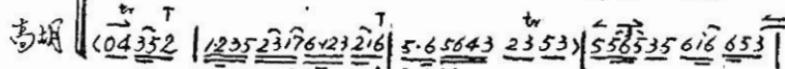
七、黄梅戏唱腔选段：（附高胡演奏琴谱）

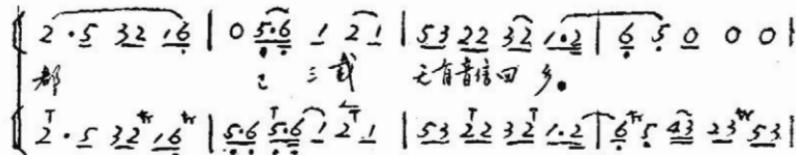
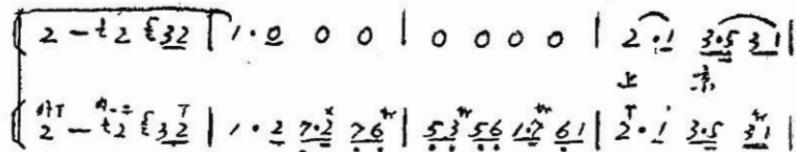
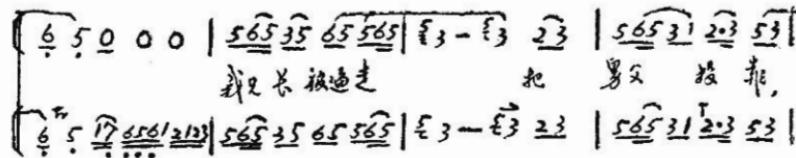
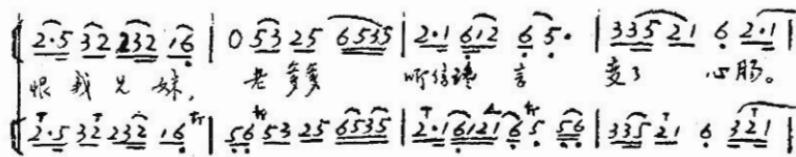
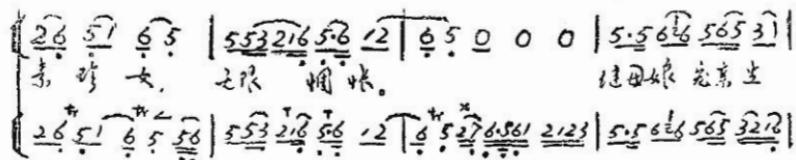
I=5 E 4/4 2/4

春风送暖到襄陽

《文海集》冯素贞唱腔

慢板 悠闲、缠绵的





《五指山》
 1. 5 5 3 2 5 3 3 2 | 2 2 3 2 7 5 6 7 6 7 6 7 | 6 6 6 6 | 2 2 3 3 2 |
 2. 5 5 3 2 5 3 3 2 | 2 2 3 2 7 5 6 7 6 7 6 7 | 6 6 6 6 | 2 2 3 3 2 |
 3. 5 5 3 2 5 3 3 2 | 2 2 3 2 7 5 6 7 6 7 6 7 | 6 6 6 6 | 2 2 3 3 2 |

(第1段上)

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

(第2段上)

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

(第3段上)

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



黄梅戏要创新流派

戴学松



从五十年代初迄今，人们谈到黄梅戏，就会联想到严凤英、王少舫。他们的名字几乎代表着一个剧种。这是什么道理呢？我想，除了他们在表演上栩栩如生地刻画了各种不同人物的形象外，更重要的是在唱腔上都形成了自己的流派，准确细腻地唱出了他们所扮演的各种人物的喜怒哀乐。

目前，在黄梅戏艺术舞台上起中坚作用的是为数众多的中、青年演员。他们中不少人已有较长的舞台实践和一定的艺术修养，应该是形成各自风格和流派的时候了。但是为什么不能形成呢？

一个主要原因，是现在剧团排新戏，剧本一发，首先让作曲者在家苦思冥想，拿着剧本，哼着唱词，一句一句地把它

谱出来，管它适应不适应演员自身的特点，最多是音域太高或太低可以改一下，一般的情况，演员学会了谱子就等于完成了任务。再说，一个剧团作曲者最少有两个以上，而作曲者之间又有创作个性、艺术素养、对演员和传统熟悉程度的差别，今天要唱张三谱的曲，明天又要唱李四谱的曲，这使演员怎么能形成自己的风格和流派呢？难怪乎有人说，只有作曲家的流派，而没有演员的流派了。

形成流派，是要艺术家们倾注毕生心血的。在这里我想起了邹胜奎、吴来宝两位黄梅戏老艺人。邹胜奎在《百岁挂帅》中扮演的余老太君，唱了一百多句，台下屏息倾听，鸦雀无声，唱完后掌声久久不息。这段唱腔是他经过几十年积累和不断加工，才形成独特的板式、风格，既有层次，有对比，有变化，又很统一，不单调，不呆板，确实达到了炉火纯青的艺术境界。吴来宝同志在黄梅戏唱腔上也自成一派。他本身嗓音有点沙哑，音域不宽，所以他的唱腔旋律多半回旋于中低音区，因此他的润腔格外深沉有感情。在《金玉奴》一戏中他扮演老金松，唱“江水滔滔向东流，儿的日子才开头，可怜你落地就丧了亲生母，跟着我沿门求乞到处走……”这段唱腔时，感情真挚，声音沉郁委婉，催人泪下。可惜，他们的经验还没有来得及总结和整理，就离开了人世，这是很令人惋惜的。

戏曲音乐是从属于演员的。作曲者的作品还得由演员去体现，离开演员的创造就没有生命。因此，唱腔的命运往往取决于演员的素养与技巧。解放前，演员与作曲兼融于一体，一个有才华的演员，可以唱出自己的风格。解放后，由于艺术分工的完善，作曲已成为黄梅戏事业的一项专业，多年来，确实取得了很大的成绩，推动了黄梅戏的发展。然而，有其利也有其弊。如何才能给演员以发展流派的机会呢？我认为，这应取决于作曲者与演员的共同创造。多年来，在这方面不是没有成功

的例证。就以安庆市而言，现代戏《小店春早》青就是一例。年演员王富珍曾多次与音乐设计王世庆合作，作曲者熟悉演唱者的风格和演唱个性，充分发挥了她音域宽广明亮之长。如果为王富珍写的曲调，让其它演员演唱，就不一定能获得同样的艺术效果。又如刘广慧，她的音色甜美，行腔宛如流水行云，娓娓动人，在咬字、重音的处理及刻画人物的深度上也是很有功力的。曲作者程学勤与她合作的《一把药草》，已经取得令人信服的成绩，给人们留下了深刻的印象。因此作曲者与演员的合作默契是十分重要的。只有达成这种默契，才能使不同气质的演员扬长避短，唱出自己的风格。一个有修养的演员，应该根据自己的条件和对作品的理解，有权对作曲者的作品进行再创造或艺术处理，只有这样，才能发挥演唱者的个性和自己的演唱风格，久之，流派就会形成。作曲者不要认为演员改动了自己的作品，是对自己创作的否定或不尊重；恰恰相反，有才华演员的再创造或改动，往往会给作品增添新的光彩，使其更趋丰富、完美。

没有流派就没有艺术生命。流派要创新，要发展。如果仅仅停留在对严凤英、王少舫的摹仿，象一位画家仅仅临摹达·芬奇的油画，纵然达到乱真的程度，也不能被公认为是富于创造性的画家。

希望潜心于黄梅戏事业的演员和音乐工作者，都能象梅兰芳与徐兰沅那样长期合作，互相切磋，了解彼此的创作个性，勇于探索和追求，我想，黄梅戏新的流派一定会不断涌现。豫剧有著名的“十八兰”，黄梅戏也会有新的“十八英”和“十八舫”。

对黄梅戏音乐改革的几点想法



徐骏道

解放后，在党的关怀下，黄梅戏的音乐工作者先后为现代剧《柳树井》、《江姐》及传统剧《天仙配》、《女驸马》等配曲，有的并拍成电影，使得黄梅戏在全国广为流布。十年浩劫，黄梅戏受到极大摧残，音乐的发展也受到严重的干扰。

粉碎“四人帮”后，黄梅戏的音乐又得到了丰富、发展，然而毕竟走过一段弯路，经验、教训都要总结，有些问题还需要深入探讨，通过新的实践加以检验。

下面就音改问题，谈几点不成熟的想法：

(一) 必须坚持熟悉传统唱腔这一基本原则。我认为要对黄梅戏唱腔进行改革，首先必须熟悉传统唱腔，很好地研究与掌握传统唱腔的音乐规律和风格。所以还要提出这个问题，是因为黄梅戏音乐队伍发展了，有些同志对传统唱腔已不太熟悉。黄梅戏唱腔有自己的构成规律与风格，不能熟练掌握这些规律和风格，则谈不上改革与发展。即使勉强搞出来，也必然不能为群众所接受。我同意这样的看法：学习传统绝不是意味着倒退，而是掌握、借鉴、继承、发展的第一个阶段。五十年代，一些音乐工作者跋山涉水进行“采风”，记录，学习老艺人的各种唱腔，这个传统，要保持下去。只有掌握大量的素材，才有可能进行比较，筛选、发展和革新，也才有可能保持

浓郁的黄梅戏风格。

(二) 注意发展传统花腔小戏的唱腔。我们应该重视花腔小戏唱腔，让观众熟悉与接受花腔小戏的唱腔。由于黄梅戏唱腔发展的不平衡性，以至群众对花腔小戏的许多唱腔感到陌生。如我地的观众在看了一个剧团演出《春草闯堂》后，有不少人说不象黄梅戏。这是由于群众很少听到花腔小戏唱腔，只习惯于平词、彩腔为主的唱腔而造成的。象《瞧相》、《送绫罗》、《纺线纱》、《打豆腐》，以及严凤英同志五十年代在《游春》中唱的“菩萨调”等小戏唱腔，是很丰富而具有表现力的，这些唱腔，很多都是健康、明朗的，今后应该作为发展、充实、改革的内容之一。

花腔小戏有五声或六声徵调、羽调、宫调、商调、角调等调式，而正本戏的唱腔，却只有徵调式和宫调式两种。所以说花腔小戏唱腔是丰富多采的，有很强的可塑性，如果运用得当或加以发展，将有助于表达人物的思想感情。我认为应该注意运用它。

此外，在适应剧情人物性格需要的前提下，应该允许原封不动地运用一些传统唱腔，不能简单地斥为守旧。很多花腔小戏的唱腔，都来自劳动人民，来自地方民歌，它能朴实地反映劳动人民的生活和思想感情。

(三) 在保持原有风格的前提下创新。传统唱腔在一些创作剧目和改编剧目里，已不够用，需要创造新腔来弥补它的不足。解放后，《江姐》、《天仙配》、《女驸马》、《洪湖赤卫队》、《孟丽君》等剧目均创作了一些成功的新腔，得到广大观众的赞许。近年来，又出现了一些很好的新腔，我很喜欢。安庆市程学勤同志编曲的《卖油郎》。如瑶琴唱的“青菜淡饭暖肚肠”那段彩腔：

头一句就显得新颖活泼，自然地抒发了感情。接着，是秦

重接唱，唱腔既保持了黄梅戏的风格，又别具韵味。

这段唱腔把彩腔对板和压缩的阴司腔很好地糅合在一起，表达了秦重当时的矛盾心情，使人一听就感到熟悉、亲切。

(四)男女重唱形式与突破五声音阶。男女重唱已在黄梅戏中广泛应用。由于重唱分高、低声部，既扩大了唱腔的音域，又增强了高声部音色明亮、低声部音色厚实的对比，还具有和声效果。事实证明，五十年代在《海上渔歌》、《天仙配》等戏中运用了这种重唱的手法，是受群众欢迎的。后来，《卖油郎》等许多戏也采用了这种形式。我认为，只要能丰富黄梅戏音乐的表现力，不妨多吸收、借鉴一些外来手段，进行改革的试验。

黄梅戏唱腔虽然是以五声音阶为主的，但为了表现感情变化的需要，恰当地应用“4”或“7”两个偏音，是完全必要的。历史证明，黄梅戏的调式随着审美观的改变和语音的影响，在不断地发展着，不应该视作一成不变的东西。实践证明，这两个偏音的增加，无疑为男女唱腔丰富感情、表达人物内心世界，添色不少。

总之，黄梅戏音乐的改革，必须严肃认真，既要敢于改革旧的，创作新的，反对固步自封、停滞不前，又要防止轻率，不考虑本剧种的传统规律，脱离剧种风格和群众欣赏习惯的偏向。

黄梅戏音乐今后如何改革是摆在黄梅戏演员和音乐工作者面前的重大任务。时代在前进，事物在发展，相信黄梅戏这朵年轻的艺术之花，将会茁壮成长，开得更加鲜艳茂盛！





“想起前情怒冲霄”唱段介绍

陈礼旺

黄梅戏《白蛇传》“断桥”一折中的“想起前情怒冲霄”唱段，是全剧重点唱段，我在“花腔板腔化”方面，做了一次尝试。

黄梅戏传统唱腔中的“彩腔”虽也有其主腔与对板、数板等，但是板式不多，虽具有板腔体的萌芽状态，但从其结构的“四句回头”（主腔）可以看出，它还没有完全突破段曲结构的曲体牌体唱腔。因此多用于生活小戏或大戏的辅助部分——插曲式的，或“专曲专用”。

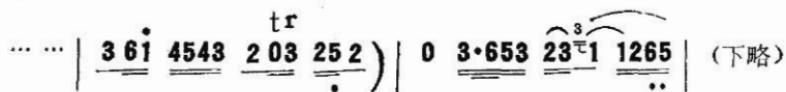
“想起前情怒冲霄”这一唱段，一开始，在平词散板的基础上运用花腔旋法的特点，并做了扩展。“想起前情”为《天仙配》“分别”七女唱的“今日回家”前一小节的变化和传统平词散板 $5\,\underline{5}\cdot\overline{6}\,\underline{5}\,0$ 中 $\overline{6}\,\overline{5}\,0$ 的上二度模仿，接下去的“怒”字在“2”音上作了较长的波音处理，随着情绪的变化迂回地向高推进。散板第二句的尾子的“巢”字拖腔，旋律上吸收了京剧花脸腔 $\overbrace{2\cdot3\,\,\overline{5}\,\overline{5}}$ 的顿音唱法，并揉合了北方梆子音

乐性较强的哭泣之音于黄梅戏的润腔之中，以表达白素贞在断桥与许仙重逢时的怨恨之情。

紧接的三句快板，第三句做了花腔旋法的处理，第四句“你竟将夫妻恩情一旦抛”，旋律在传统“哭介”的基础上结合以花腔的旋法，做了快板的处理。

表达较深邃的思想情感的慢板唱腔，原是黄梅戏的薄弱环节，传统的花腔类曲调更缺少慢板。我尝试以花腔旋法为主，结合平词的某些因素，写成旋法上带有花腔色彩的新慢板，情绪上力求表达唱词所揭示的思想内容。第二句起唱前，节奏型上借鉴了京剧的“空板”起唱的做法：

4/4



全不念那夫妻

“为妻险些丧残生”一句，旋律在中途做了“欲言又止”的处理，为结束整个慢板的清唱做了铺垫。

接着，唱腔进入了叙述性的中板，音乐材料是根据传统的花腔对板发展而成。

紧接的快板是在中板丢下的下句上开始的，这是运用了传统的板式转换手法。快板基本是“八板”的变化，但头尾做了花腔旋法的扩展。

随着情绪的推进，唱腔转入了两句摇板，随之依附过门冲向一句散板，并以斩钉截铁式的过门（2 2 0）做了稍许的停顿，最后以变化的花腔尾句结束了整个唱段。

这段唱腔的结构如下：

散板→快板→慢板→中板→快板→摇板→散板→尾句。

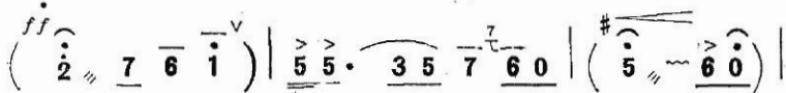
(二句)(四句) (十句)(七句) (五句)(二句) (一句) (一句)

想起前情怒冲霄

陈礼旺 编曲

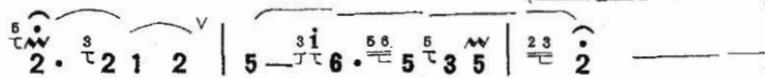
(《白蛇传》选段)

1=F
(5—2弦) [散板] $\frac{1}{4} \frac{2}{4} \frac{4}{4}$

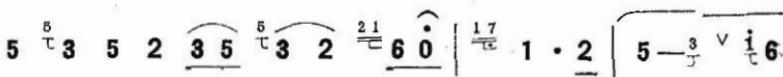


(白素贞唱) 想起 前情

(23232323 $\dots\dots$)

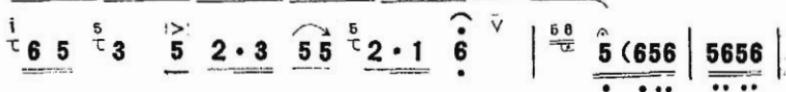


怒 冲 霄!

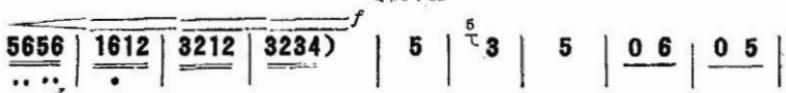


我 宛 如 燕 子 衔 泥 空 作 巢,

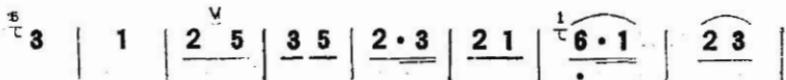
1/4 (快速)



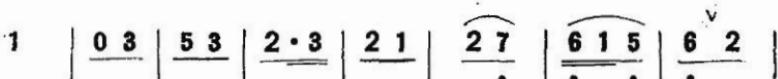
[快板]



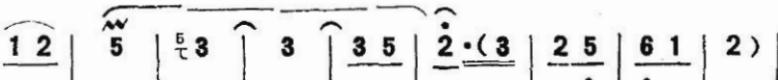
我要你僧道



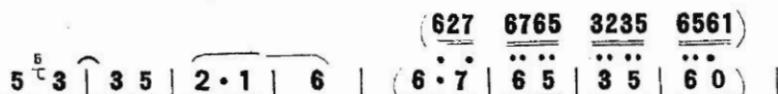
莫 亲 近，你 偏 偏 听 信 法 海 上 圈



套。 我 问 你 素 珍 何 处 错 待 你，你



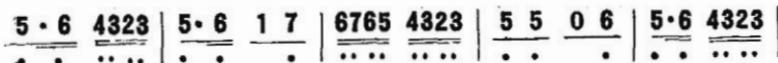
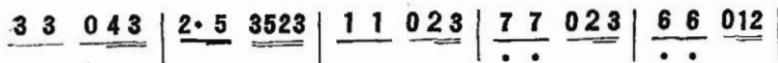
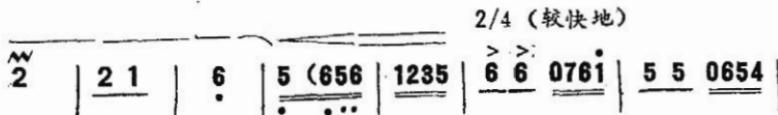
竟 将

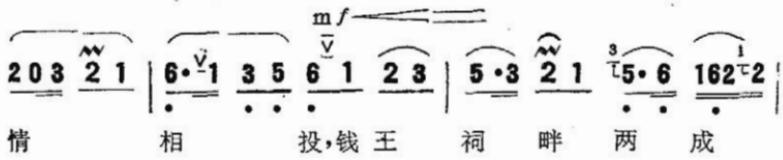
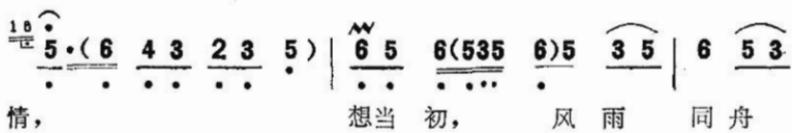
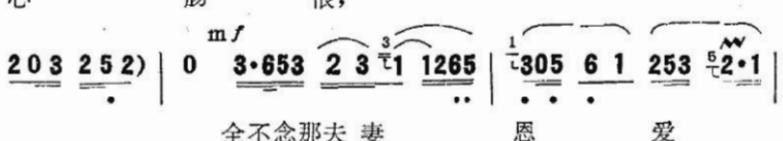
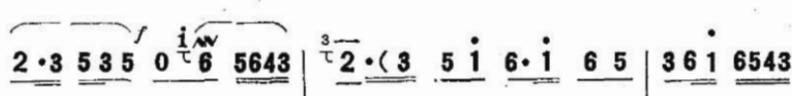
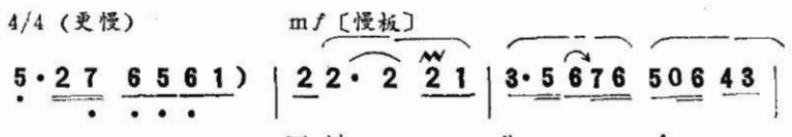
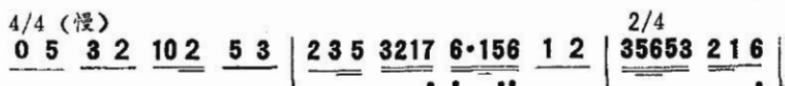
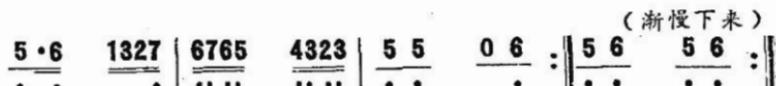


夫 妻 恩 情



一 旦 (啊) 抛。





(稍快点)



立业 费 尽 心， 端阳 惊



变 病 情 重， 为采 仙草 到



昆 仓， 休提 那 千山 万水 跋涉 苦，



为 妻 险 些

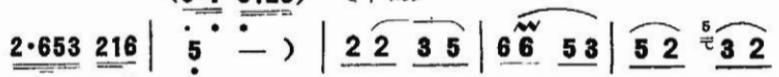
廿 (清唱) [特慢、自由地]

2/4 [乐入] (伸展地)

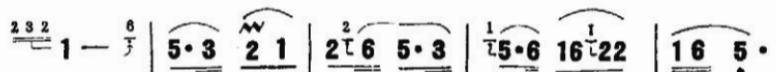


为妻 险些 丧 残 生。

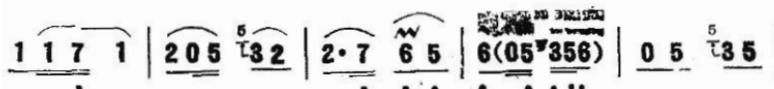
(5.7 6123) [中板]



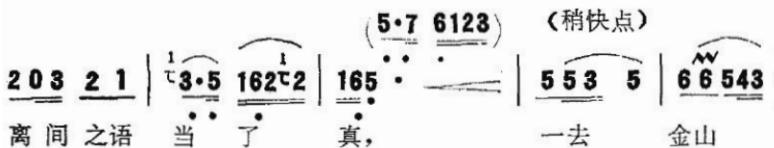
一番 恩情 全 不



念， 为 妻 之 言 你 不 听



私上 金 山 把 香 烧， 法 海 的

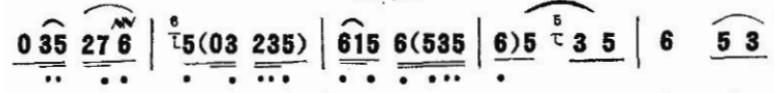


(稍快点)



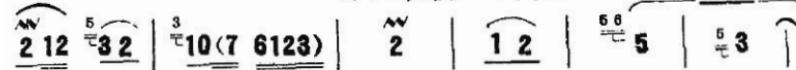
无 踪 影， 左 等 右 盼

(渐快)

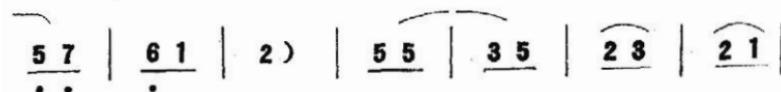
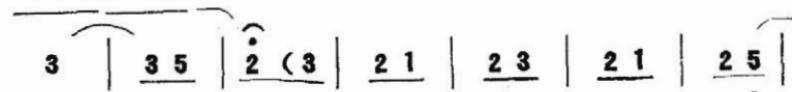


急 煞 人， 无奈何 带 同 青 儿

1/4 [快板] (中快)



金 山 上， 为 了 你



为了 你 庙 前

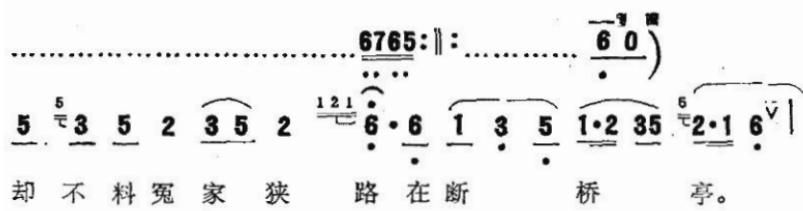
[摇板]

5656 **3432** **2321**

5
5 3 5

6 6 **5 3 · 3** **5·3** **2 1** **2**

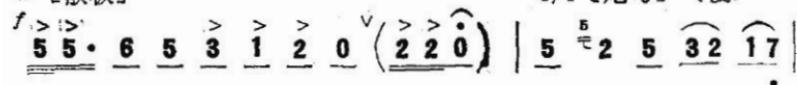
我以为 今生 不在 见 薄 倂，



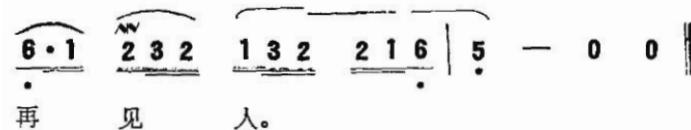
1/4 (突快)



++ [散板]



休怪 青儿 怒气冲， 你 有 何 面 目



黄梅戏艺术 (总第4辑)

编 辑: 安徽黄梅戏学校

安庆黄梅戏剧院

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

1983年6月出版 定价: 0.50元

何處黃梅女又來 分明前
戲盡徘徊如今得遇西王
母留作瑤池第一才

題蓮花

倩影迷離宿業根亭無緣
一面竟來經分的畫更在窗
中在現出蓮花座上懷
錯認當時萼綠華

題苑中

宿業本來偏愛他
上有大師如何月下嬌娥影
錯認當時萼綠華

石廬夏三歲
近代黃梅戲第一人
林徽因嫁給她人
古今念一齣人所為
宿業求她面授真傳
她偶得葉子素宜信得
素珍於她還好名也
她之女能唱黃梅戲可
惜多寡約莫作第佳音
前偶醉時易得而地土財
未余我名也

黃梅女 蓮花中苑

何處黃梅女又來 分明前
戲盡徘徊如今得遇西王
母留作瑤池第一才 現出蓮花座上仙

安庆名演員严凤英，为近代
黄梅戏第一。四人帮时，被
逼自杀，世人至今念之。邵人
安徽人，平生未得一面，徒从
电影上略睹其仿佛。日昨，冯
仲华来宁，谈焉索珍能迹追
声。其女婷婷，亦能唱黄梅
戏，可谓有家传矣。仲华任教
黄梅戏校，属将所作之诗，录
示纪念云耳。敬耳

〔编者说明〕林徽之老人，

* 从电视中得见严凤英饰演《女驸
马》，赞叹不已。惜因早卒，空
睹神貌，不闻其声。他人介绍，
剧中人名“冯素珍”，老人误以
为是继严凤英之后又一黄梅戏演
员之名。



忆

皖中凄绝黄梅女
血泪沾成碧草痕
千古伤心唯一死
落花谁忆玉楼人

君桐城人，为黄梅

戏名演员。四人帮时，
被逼自杀，皖人怜之。
君严姓，名凤英，演青
衣擅名当时。

又 忆

昨夜梦君至，
犹持假駒马。
堂裁气轩昂，
举止真大雅。
我若是小姐，
甘心拜裙下。

严凤英所演，

以假駒马为屈指。
惜未见其面，只从
电影上睹其仿佛
耳。

壬戌年八月
林散之

林散之老人，安徽和县乌江人，是我国当代著名的书法家、画家、诗人，有诗集《江上诗存》三十六卷并外编，编之余若干卷行世。

最近，我们走访了老人，得见其咏叹黄梅戏著名表演艺术家严凤英的五首诗，读来哀婉，感念情深。幸获老人同意，求其手书，发表于本刊，以示对严凤英同志的深切悼念。

(冯仲华)

苗圃·园丁·歌舞

安徽黄梅戏学校巡礼



电视片《黄梅新蕾》中的穆桂英(郭霄珍饰)



舞美专业的绘画课



戏音专业学生在练乐
(刘奎石摄)



文化课一瞥(张象复摄)



表演专业学生苦练毯子功

安徽黃梅戲學校

老鳳祥

▲著名戏剧家曹禺参观
安徽黄梅戏学校时的题字
(安徽黄梅戏学校供稿)

上海电视台的摄影师拍
摄戏校学生演出的《打
猪草》等一组黄梅戏



老艺人丁经震给学生说戏



《天仙配·路遇》

(刘红饰七仙女 韩军饰董永)



《打豆腐》(孙建武饰王小六)彭玲玲饰小姑)



《母子情》(蔡政朋饰张生)
彭玲玲饰张巧姑)

首屆全國新編

——安徽黃梅戲學校巡禮



老艺人王晓东(左一)、王文治(左二)在上唱念课

《芙蓉镇》剧照二帧 (福建省明溪县黄梅戏剧团)

演出 编剧 梁中秋 移植 杨琦 摄影 唐毅峰)



芙蓉镇



马兰饰龙女



吴亚玲饰珍姑

《龙女情》剧照二帧 (安徽黄梅戏剧团演出 编剧 许成章 朱士贵 摄影)

丁武平 陈小成



《玉带缘》剧照二帧 (安庆黄梅戏剧院一团演出 编剧 王寿之 吕恺彬 摄影 程华德)



〔本期照片除署名外均为马自宗摄〕

著名京剧演员李玉茹（左一）与我市黄梅戏演员斯淑娟（左二）、张谷芳（左三）、田玉莲（右一）在一起

（周恒昌摄）



后接见演员

陈再道同志观看湖北省英山县黄梅戏剧团演出的《罗帕记》

（冯俊摄）



责任编辑：黄旭初
封面设计：姚福群

