

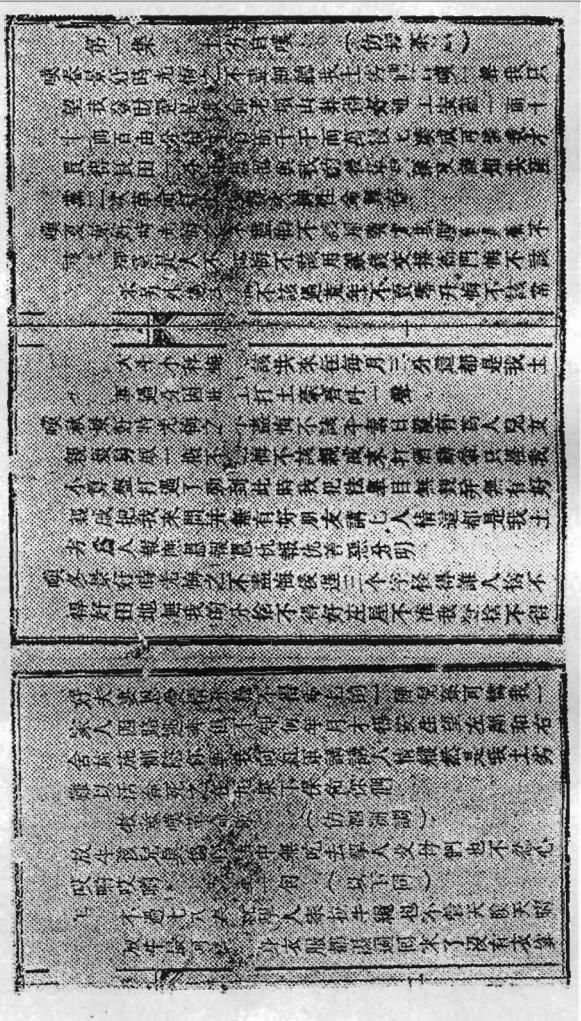


Huangmeixi
yishu

黄梅戏艺术

红军烈士陈履谦创作的

《土劣自叹》书影



〔说明〕《土劣自叹》等一组小演唱，1930年由潜山县革命委员会文化委员刻印，（见本期95页）。据说明，是当时演出者多人证实，当时演出者多为黄梅戏。其中《土劣自叹》为“份采茶戏”四字，据亲瞻演出者多为黄梅戏。其标題下注有“茶戏”。王效华烈士亲属珍存，于1951年献给中央老革命根据地访问团。（储淡如供稿）

5

1983

黄梅戏艺术

责任编辑 王兆乾

封面设计 姚福群

HUANGMEIXI YISHU



4	黄梅戏音乐学术讨论会在安庆市举行	本刊记者
6	搞好体制改革，提高艺术质量	兰 天
14	制订新规划 开创新局面	本刊记者
19	三者并举贵实践（续完）	马少波
44	天赋·勤勉·机遇	齐建昌
18	乡音·赠黄梅戏艺术编辑部（诗）	马茂元
146	清代徽班史料的重大发现 ——记《乾隆三十九年春台班戏目》	朱廷明
· 黄梅戏在各地 ·		
31	苏南黄梅第一枝 江苏句容县黄梅戏剧团成立	徐齐邦
32	蓓蕾待放又一花	景 京
41	过安庆 赏黄梅	张爱斌、杨万青
62	安徽省黄梅戏剧团首次到许昌演出深受欢迎…	33610部队 贺立文
· 黄梅戏音乐学术讨论会论文选刊 ·		
108	黄梅戏旋律的民族特色	方绍墀
· 谈艺录 ·		
62	王少舫谈《董永卖身》唱腔	史纪南整理
82	心里不能有空白 ——张云风谈他演的两个皇帝	丁式平
· 戏剧杂谈 ·		
85	演员要有戏德	徐一中
37	艺术·风格·信心 ——记《慈母泪》三姐妹	里 仁
76	假作真时真亦假 ——黄梅戏舞台砌末散议	方祖中
· 剧坛话旧景 ·		
88	严凤英同志二三事	刘炳生
95	红军浇灌黄梅花 ——记潜水寨暴动时期岳西的黄梅戏活动	王 湛
· 黄梅新著 ·		
100	快速成材，大有希望	王 敏
· 团校史 ·		
91	光照艺途 ——介绍青阳县黄梅戏剧团	王善政

一九八三年第一辑 (第总5辑)

· 音乐研究 ·

- 59 用高位置安放解决高音 孙清足

· 前辈艺人 ·

- 75 纪念著名老艺人查文艳 王维结

- 105 联话二则 白之

- 33 《杜鹃》拍摄花絮 程华德 魏启平

- 157 黄梅戏与“踩地盘” 黄志皋

- 56 博采众长自剪裁 ——介绍胡静的演唱 鲁令琴

· 继承与革新 ·

- 135 继承传统，发展传统 潘剑虹

· 问题讨论 ·

- 167 皖西地区的黄梅戏 陶锦源

- 169 安庆语音小议 张友荣

- 170 也谈黄梅戏道白 王教礼

- 165 黄梅戏台词音调再议 吴建国

· 资料 ·

- 139 黄梅戏流行区的古老戏曲池州傩戏 王兆乾

- 69 乾隆三十九年春台班戏目 朱建明辑录

· 唱腔选段 ·

- 172 彩色黄梅戏故事片《杜鹃》唱腔选段 编曲王世庆

· 简讯 ·

- 74 △文化部第四届戏曲演员讲习会结业 黄梅戏学员满载归来

- 81 △安庆地区举办黄梅戏选段清唱会 61 △金寨县纪念立夏节起义编演一组黄梅新戏 68 △越剧、黄梅戏等戏曲唱片最受欢迎 36 △铜陵县黄梅戏剧团自办演员培训班

- 174 △安庆黄梅戏剧院举办第一期演员训练班

- 43 稿约 134 更正 篆刻：茗屋、涂建共

封二、封三：红军烈士陈履谦创作的《土劣自叹》书影

封底：黄梅新戏：《女盗情》（马鞍山黄梅戏剧团演出）



黄梅戏音乐学术讨论会 在 安 庆 市 举 行

(本刊讯)为总结、交流建国来黄梅戏音乐工作的经验，探讨黄梅戏今后的发展趋势，首次黄梅戏音乐学术讨论会于三月一日至六日在黄梅戏之乡安庆市召开。这次讨论会是由安庆市文化局、安庆市音舞协会、安徽黄梅戏学校、安庆黄梅戏剧院及《黄梅戏艺术》编辑部共同发起的。

出席学术讨论会的有来自江苏、安徽、江西、湖北四省的四十六个单位的六十五名代表。其中有三十一个黄梅戏剧团的音乐工作者和江苏省戏剧学校、安徽省艺术学校、安徽省文研所的专业工作者。有曾为发展黄梅戏作过贡献的老音乐工作者，也有中青年音乐工作者。如此众多的专业人员济济一堂，堪称黄梅戏音乐界的空前盛会。与会者回顾历史，展望未来，各抒己见，促膝谈心，气氛十分融洽。会上，共宣读论文十六篇，书面发言三篇，此外还有八人在会上自由发言。内容涉及



戏曲美学、语言与声腔的关系、调式研究、创腔配曲技法、乐队与配器、板腔的运用和发展、黄梅戏声乐技巧与训练、风格、流派以及戏曲音乐现代化等多方面的问题。一些论文和发言具有较高的学术和史料价值，将由《黄梅戏艺术》陆续选刊。

参加会议的还有《安徽日报》、《戏剧界》杂志社、安庆市人民广播电台的记者。安徽省音协主席银星和《戏剧界》主编柏木同志以及安庆市文艺界负责同志汪存顺、余桐、班友书、马兆旺等参加了会议。

与会者一致认为，这样的学术性会议对交流总结经验，推动黄梅戏事业的发展有很大裨益，今后每隔一两年还应举办一次。不少与会者还提出了成立“黄梅戏音乐学会”的建议。会议结束的时候，新老音乐工作者引吭高歌，唱起优美的黄梅戏曲调，把会议推向了高潮。

安徽省文联副主席陈登科、安庆市委副书记李朴、市委宣传部副部长耿龙祥等领导同志曾与代表们会见，共同欣赏了由地、市黄梅戏演员清唱的黄梅戏选段。(本刊记者)



音乐工作者引吭高歌。

(本文照片由刘奎石摄影)

搞 好 体 制 改 革

提 高 艺 术 质 量

——在省戏剧创作题材规划座谈会上的发言

1983·3·16

安徽 省文化局副局 长 兰 天

目前我省剧团改革正在省直和全省范围内热烈地进行。在改革过程中，关于如何繁荣艺术创作，提高艺术质量的问题大家议论很多，所以我想借这个座谈会的机会谈一点个人看法。

我省剧团改革从经济承包入手，首先是从县级剧团开始的。抓得比较早的，已经做出显著成效的，是来安县扬剧团。据今年全省剧团巡回演出会议统计，试行了各种不同类型经济承包责任制的剧团已占全省剧团总数的百分之四十七。近来情况又有了新的进展。年初，在朱穆之同志关于改革的讲话后，《光明日报》报导了滁州歌舞团的改革经验，省委袁振同志也作了批示，指出我省大大小小剧团不少，应该积极实行政策改革。今年年初省文化局就剧团改革问题连续召开了几个座谈会，局党组作了专门研究，认为省直剧团的步子慢了，应该迎头赶上，积极地进行体制改革。改革，才能开创文艺工作的新局面。所以近两个月来，省直七个剧团已经有十五个队组实行了经济承包，其中有十三个队组已经下去演出，三个队组即将出发。还有一些正在筹组或商谈中，如果全部搞

起来，将近有二十个演出队组。改革的形势从总体上看是好的，各级党委都很重视。各地文化部门都在认真学习贯彻耀邦同志关于四化建设和改革问题的讲话精神，剧团的同志们也很积极，行动比较快。最近，我们陆续收到不少有关改革的情况简报及总结汇报材料，有宿县地区五河县泗州剧团的，有安庆地区宿松县黄梅剧团的，有徽州地区祁门越剧团的，有巢湖地区庐江县黄梅剧团的等等。这些都说明剧团改革正在我省蓬勃发展。

从经济承包入手，尤其表现在调动人员的积极性，提高工作效率，很快能投入生产，增收节支，很快能拉出去演出，多演出，多收入，这方面效果是非常明显的。在这方面，以往的经验，或是报纸上宣传过的一些材料都是很丰富的，也是很有说服力的。现在大家所关心的问题，是如何把改革更深入一步。最近，我参加了省委宣传部召开的全省宣传工作会议。会上学习了领导同志的一些讲话，使我们受到了很多教育和启示。讲话的中心命题是谈现行政策和共产主义思想教育的关系问题。讲共产主义实践和共产主义教育，其中也涉及到我们精神生产部门的问题，涉及到改革的一些原则问题。主要精神是：所有的改革，都必须在共产主义思想体系的指导下进行。必须把共产主义思想教育同各项改革紧密地结合起来。这个提法与党的十二大提出的要建设以共产主义思想为核心的社会主义精神文明是一致的。也就是说，我们现在实行任何一项制度和政策，或是进行任何一项改革，其最终目标都是和我们建设共产主义相一致的。我们现在的实践是共产主义运动中的一个实践，我们在改革实践中要做一个积极的促进派，而且要做一个积极而又冷静的促进派。对于改革，小平同志、耀邦同志在报告中都提出，进行改革的总目标就是要建设有中国特色的社会主义，而衡量改革是否成功，好或不好，对或不对的标准是三个有利：即是不是有利于建设有中国特色的社会主义，是不是有利于国家的兴旺发达，是不是有利于人民的富裕和幸福。这三个检验标准是对各行各业各条战线讲的。我们文艺战线，作为精神生产部门，进行改革的目标也必须与中央提出的总目标相一致。根据中央提出的三个有利，联系我们自己的实际情况，我个人认为是否也应该有以下三条标准来衡量我们的改革：第一、是不是有利于社会主义精神文明建设；第二、是不是有利于社会主义文艺事业兴旺

发达，繁荣创作，满足人民群众日益增长的精神文化生活的需求；第三、是不是有利于广大文艺工作者积极性的调动，以及他们的思想、艺术水平的提高和生活上的改善。对于文艺部门的改革，朱穆之同志提出应该从包字上入手，要实行承包。我理解这是针对我们现在客观上存在那个大锅饭、铁饭碗，不能充分体现多劳多得、按劳分配，压抑某种积极性来说的，也就是说对不利于解放艺术生产力的这样一种生产关系上、分配制度上的，或者叫管理制度上的一种革新、一种改革。从包字入手，加强经济责任制，加强经济核算，这是管理上的一个重大改革，是为了克服大锅饭、平均主义带来的种种弊端。它的好处就在于把劳动者的利益和劳动的成果相联系，以调动我们文艺工作者和演职员的积极性，能体现按劳分配，多劳多得，能增收节支，对不适应生产力的那一部分的关系进行改革。现在凡是实行了这一种生产责任制的，效益是非常明显的，尤其是在改变那些国家只补贴“半个饭碗”、甚至“半个饭碗”还不到的县剧团，使他们摆脱经济上的困境是非常明显的。就是对那些大团在经济效益上，在调动人员的积极性，提高工作效率等方面也都是非常明显的。真叫一包就灵呐！现在的问题，值得我们认真思索的，是精神产品的生产上的承包，与物质生产相比，精神生产要更为复杂一些。我们承包后的成果不光是体现在演了多少场，收入多少钱，经济上对国家、集体及个人都有好处，使得那些经济上困难的单位摆脱了困境；更重要、更本质的还是要体现在精神产品的内容上、质量上和社会效果上面。朱穆之同志说，剧团的改革“不能以盈利为主要目的”。这就说明了承包后的经济效益是目的之一，但不是主要目的。那么，主要目的是什么呢？我认为主要目的就看你的精神产品的内容和质量如何，你在社会上产生的效果如何，你对社会主义精神文明建设的贡献如何。这里面就必然涉及到经济承包和艺术创作的关系问题，你搞承包，要演出什么戏就是至关重要的一环。我认为，剧团改革搞承包责任制，在经济上的效益与精神产品内容、质量上的成果应该是，而且可以是取得一致的。但是处理得不好，也会产生矛盾的。如果忽视了精神生产的根本目的和社会作用，也可能会导致商业化、“向钱看”的。这是个很严肃的问题。中央领导同志说过，“任何精神产品决不能脱离自己的精神目的而盲目的商业化，它的生产者决不能商人化”。在这个问题上，

党中央的指导思想很清楚，对我们精神生产的要求是很明确的。因此，在进行改革的实践中，在总结经验时，我们应该在这方面多探索、多研究，要研究新情况，探索出一些新经验。

剧团改革中实行经济承包责任制只是一种手段，是要充分发挥经济杠杆作用，其目的是为了繁荣社会主义文艺创作，繁荣社会主义文艺，拿出更多、更好的精神食粮为人民服务，为社会主义服务。我们要建设社会主义、共产主义，要建设社会主义的精神文明。我们文艺战线是进行社会主义文明建设的一支重要的方面军，剧团是通过文艺舞台为建设社会主义精神文明作贡献的，因此改革的总目标不能含糊。当前，剧团的实际情况提醒我们，剧团的改革势在必行，改革的内容是多方面的，现在实行经济承包。因为，“大锅饭”、“平均主义”给我们的剧团尤其是全民所有制的大剧团带来种种弊端，诸如统的过死，人浮于事，铺张浪费，效率不高等等，大家都身受其害，深有感受，不解决就不得了。但是，实行经济承包不能与精神生产对立起来，绝不能脱离改革的根本目的。在实践中要逐步妥善认真地解决好这个问题。对于改革中出现一些新矛盾，并不奇怪，但要重视它。要加强领导，要有领导、有步骤地坚决而有序地进行改革。不要一哄而起。我们认为联产承包，不光是联多少场次、多少钱。现在有的剧团在搞承包时，只是包多少场、多少钱，团、队留多少钱，个人分得多少钱，这对于小段包干不是说不可以。但是作为一个剧团艺术生产的全过程，如果不联剧目生产、排演新戏的产，长期下去你那个剧团也是维持不下去的！剧团是艺术生产单位，创作也好，移植也罢，总归是要不断地生产新的剧目，不断排演新戏的。如果只包演出场次和经济收入这一头，不承包剧目生产、不承包排演新戏、不承包出戏出人材，甚至只要能赚钱，不管什么戏照演，搞不好就会出现某些商业化的倾向。当然，我们不能把联产承包与商业化划等号，因为那是形而上学的，是有害于改革、阻碍改革的。但是，也不能说凡是搞承包的就绝对不会出现商业化。事实上，在某些地方经济承包中商业化是不存在。例如：有的唱“水词”戏，唱乱七八糟的词儿，只要能卖钱就唱。这样岂不是根本违背了社会主义文艺团体的职责吗？因此，在剧团谈改革、搞承包时，就必须把承包场次、收入与承包剧目生产，出人、出戏这两头有机地统一起来，要把有利于建设社会主义精神文明的剧目

生产和造就一代新的出色的文艺人材放到重要的位置上来。对于省直剧团试行承包，文化局在强调了给剧团以充分的自主权之后，就有六项指令性的任务，其中有一条规定省直各剧团每年都要有一个自己创作的剧目，而且还要有一定的质量，要达到一定的演出场次和上座率，一年一定要上演一个现代戏，即使不是自己创作是移植的也要上演。如果不完成这个任务，就要扣除一定的经济补贴；如果超额完成了，还给予奖励。最近，有一个省直剧团写了一个本子，文化局请他们上半年付排，可是团部很为难，因为队里说承包合同刚签过，在下面晚上演戏，如果白天排戏，日场就加不成，不加日场，演员收入就保证不了，经济承包任务就完不成，结果这个戏只好放到下半年去排演。这就提醒我们，剧团在与承包队组签订合同的时候，一定要联艺术生产的产，合同要留有余地。要把排演哪些戏，要创什么剧目，怎样完成，什么时候完成，达到什么质量等等都联进去，并且与经济上的承包尽可能的统一起来。使得全体同志都能在分成比例中对搞不搞新戏、搞不搞创作剧目与他们的切身利益——分成多少挂上钩。昨天我看了宿松县黄梅剧团的汇报材料。他们的承包合同首先提到了剧目生产，有任务，有指标，材料中对于如何发挥经济杠杆作用写得还不够清楚，估计他们是会有些具体办法的。上面是关于联产承包的一点看法，概括起来说，就是承包不光要包经济、包场次，尤其要包质量、包剧目生产，以提高艺术质量，繁荣文艺创作，为建设社会主义精神文明多做贡献。

前一时期剧团改革中，对于实行经济承包责任制，总的情况是好的。一般都注意处理好国家、集体、个人三者的关系，注意把物质利益和思想教育结合起来。但也出现某些不能正确认识承包问题的现象。例如：有的剧团谈承包合同，几上几下就是谈不拢，有的就只顾个人一头多分，不管集体和国家这一头。有人还说：“你们（指剧团领导）对改革是什么态度？中央叫我们发财的！”等等，把改革仅仅归结为是叫他“发财”，千方百计只想个人把钱搞得多多的，而不顾其他方面了，这显然是很错误的理解。城市的改革比农村的改革要复杂得多，因为城市里是全民所有制，国家的收入主要靠全民所有制。所以把农业责任制中的一些口号简单地套到全民所有制上来，有的也不合适，有的精神合适但具体提法不一定合适。比如“交够国家的，留给集体的，余下的都是

自己的”，这在农业上大包干是行之有效的，但简单地套用到城市全民所有制上来，显然是不行的。根据中央的精神，我认为对于全民所有制职工的经济利益只能是逐步地增长，增长太猛之后又被迫往下降的事要尽可能避免。我们要认真处理好经济承包中出现的新问题。实行经济承包是为着冲破“大锅饭”、“平均主义”、“干不干二斤半”的局面，强调多劳多得、按劳分配。但是在执行按劳分配的政策和制度时，如果没有以共产主义思想教育作为政治上的保证，那么按劳分配、多劳多得也是贯彻不好的。思想政治工作不是可有可无，要适应改革的情况做好思想政治工作，在强调多劳多得、按劳分配时还应当与提倡发扬共产主义风格统一起来。宿松县黄梅剧团的改革提出了三有利：一是有利于繁荣艺术创作，满足人民的要求；二是有利于团风建设，提高演职员政治上、艺术上的素质；三是有利于剧团摆脱经济上的困境和改善演职员的生活。他们在剧团改革中比较注重人员的政治思想教育，比较注重发扬共产主义风格的教育。看来现在我们的剧团改革是少不了这一点的，少了这一点改革也搞不好。现在有的人一谈工作就要问团长“你给我几个钱”？钱多就干，少了就不干。这些以钱为转移的思想，如不教育，任其泛滥开来，就会使我们队伍的思想面貌离开了共产主义思想轨道。我们要承认物质利益、强调按劳分配、多劳多得的原则，但同时不能忘掉了共产主义思想教育，忘掉了发扬雷锋精神。如果把两者割裂开来，甚至是对立起来，你那里的按劳分配也是搞不好的！有的人就可以打着按劳分配的旗号泛滥个人主义、本位主义。这不是不存在，而是已经在一些地方有所表现的。有的团长挨了骂，个别人又来发造反派的脾气。在改革的过程中，出现这样那样的问题是难免的，但要引起重视，要不断地加强思想政治教育。有些问题该坚持原则的要坚持，该说明情况的要耐心地说服教育，要旗帜鲜明地向群众宣传党的方针政策，宣传共产主义思想，发扬共产主义风格。对于国家、集体和个人的三者利益要切实处理好。现在有的要求在承包中原来的大锅饭一点都不能动，国家不仅包人员全部工资福利，外出演出的一切开支都要国家包下来，而演出收入中的大头都要留作个人分红，这怎么能行呢？这样下去你还怎么能够扩大再生产呢？就是简单再生产也难维持呀！所以剧团改革中三方面都要考虑到。对个人的分成也不要封顶，水涨船高，经营得好，个人

多得一些也是应该的，因为他创造了财富嘛！但是如果剧团仍穷得要死，演出回来后工资还发不出，个人却三百五百装进口袋，这不符合国家的方针。因此要处理好三者的关系。只有加强共产主义教育，发扬共产主义风格，才能更好地正确地贯彻按劳分配、多劳多得的原则，才能处理好国家、集体、个人三者利益的关系，以及局部和整体，眼前和长远关系等等。当发生矛盾时，我们要多做工作，要提倡共产主义风格，要提倡牺牲精神，干革命总要有点牺牲精神，自我牺牲精神没有了，那怎么行呢？那样反过头来按劳分配也搞不好，又会走向另外一种膨胀，只顾个人不顾集体和国家，只顾局部利益，不顾整体利益，只顾眼前利益，不顾长远利益。所以改革过程中一定要加强政治思想工作。赵燕侠挑头，开始是实行记分制，她就体会到没有政治干部强有力的思想工作不行。不在改革中以共产主义思想作指导，仅仅从经济到经济是行不通的。省直剧团有一个队和团部签订了承包合同，到外地演出收入很高，有人就要更改合同，说原来的规定他不知道。要队里给个人多分，不分就不化妆，一起哄队里就分掉了。但团部很清醒，坚决不同意私分。局里听到汇报后，态度也很明朗，对于多分的部分坚决退回。因为这不只是几个钱的问题。因此，还是要坚决而有秩序地改，有领导、有步骤地改，不要一哄而起，要经过典型试验，一步一步推开。要实事求是，从实际出发。我们现在改革在经济效益上材料很多，这也是成果，不能否认。在我们省直剧团里，能于春节期间下农村去，那是多少年来也很少有过的。但是现在随着改革的深入，需要我们去认真研究新情况，总结新经验。希望各地区帮助省局来研究总结这方面的经验，尤其是如何采取有效措施把经济承包和繁荣创作，提高艺术质量统一起来的好做法、好经验。目前我们也缺乏这方面的经验，我们也处在摸索过程中，好经验还有待大家共同创造，做出了成绩和经验就应该大大地推广。再有就是如何把改革与队伍整顿和精简结合起来。这要因地制宜从实际出发。我们是从总体上讲，从大的方面讲，对一个团来说，有先有后。前两年我们推广了亳县和阜阳地区的整顿经验，阜阳地区的队伍比较精干了。在实行经济承包方面比较早的是滁县地区，他们那里主要是分队包干下农村，这是从他们的实际出发的，成效是很显著的。现在有的剧团本来就两个或是三个演出单位，省歌舞团还不止三个演出单位，省杂技团现

在是两个队承包。但是有的团只有三、四十个人也在分队。分队对充分发挥现有人员的潜力，人尽其才固然是个办法，然而对于剧团的新陈代谢，人员的更新来说并没有解决，因此在改革中应结合搞好这方面。最近我们看到一份材料，安庆地区宿松县黄梅剧团就是把改革和人员精简、队伍整顿这两件事结合起来进行的（舒城、无为也是）。这方面的经验很值得研究。总之，要解决队伍的臃肿问题。暂时的分队并不能从根本上解决这个问题。再一个就是要研究在经济承包中如何做好政治思想教育工作，如何把实行多劳多得、按劳分配与发扬共产主义风格相统一的新经验。现在承包合同刚开始搞，不一定就很完善，三者关系也许一时处理不好，这并不奇怪，我们也不能设想改革一开始就把什么都做好了。经过一段实践回头再看看也没关系，三者关系如何处理好值得我们重视。再一条就是改革后团部如何加强和改善领导。现在有几种情况：一种是改革中不太放手、不太放心，步子较小、胆子较小。在当前的情况下步子要放开些，思想要解放一点。如果在前进中出现了一些问题，可以在实践中不断总结经验，逐步完善；另一种是承包后撒手不管了。在新的情况下团部如何加强和改善党的领导呢？有的演出队就一个党员，怎么办呢？支部如何向他交待任务，他的组织生活又怎么过呢？这都是新的问题。团部一方面要放手让承包队去干，一方面也必须深入第一线去研究问题。思想工作不是少了，而是多了，很多新问题很值得我们去研究。我们中层干部和团的班子，要适应新的情况，搞好“四化”班子的建设。总之，在新的形势下，我们还要在处理好三者关系方面、在剧目生产提高艺术、质量和加强政治思想工作方面、在精简整顿队伍的结合方面以及团部如何加强和改善领导方面、“四化”班子建设方面注意总结经验，现在剧团的改革刚刚起步，而且承包只是体改的一个措施，改革的内容是多方面的，即便试行承包，也要从实际出发，不能搞一刀切。这些问题都是关系到有利于我们社会主义精神文明建设、有利于我们文艺事业的兴旺发达，有利于我们文艺队伍素质的提高。积极性的调动，当然也包括演职员生活的改善。它的总目的还是为建设社会主义精神文明，建设中国特色的社会主义。

以上是个人的看法，提出来大家参考。

制 订 新 规 划 开 创 新 局 面

——省戏剧创作题材规划座谈会侧记

本刊记者

今年三月十三日至十七日，安徽省文化局在合肥召开了全省戏剧创作题材规划座谈会。各地、市文化局长、创研室主任、部分创作干部、省直文艺单位负责人，以及《安徽日报》《安徽文化报》《戏剧界》《艺谭》《江淮文艺》《安徽新戏》及安徽人民出版社的编辑、记者等近九十人参加了座谈会。

这次座谈会的内容，一是传达文化部在西安召开的全国戏剧创作题材规划会议精神，二是结合我省实际，制订繁荣戏剧创作的措施。座谈会围绕着戏剧创作如何贯彻党的十二大精神开创新局面这个中心，探讨下面四个问题：一，面临着剧团体制的改革，如何使戏剧创作适应新形势，以改革的精神来抓好戏剧创作；二，交流我省各地组织领导创作的经验，落实戏剧创作题材规划；三，探讨提高戏剧创作特别是现代戏创作的思想、艺术质量问题；四、讨论、修改省化局起草的《关于繁荣我省戏剧创作的若干问题规定》。

二

省文化局的负责同志在座谈



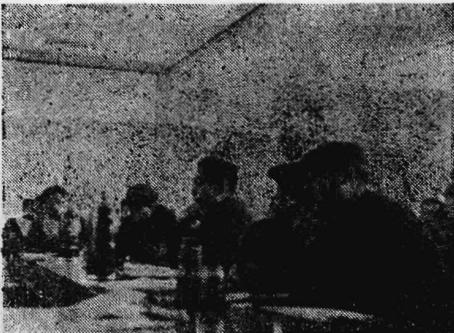
会上分别作了开幕词、工作报告、专题发言和小结。

省委宣传部副部长、省文化局局长戴岳，在座谈会上作了重要讲话。他谈到了近几年我省戏剧创作上所取得的显著成绩，强调了各级文化管理部门的领导要和作者交朋友，及时地了解情况和解决问题。对卓有成效的剧目要抓住不放，反复加工，精益求精。在剧团体制改革的同时，大家都要坚守岗位，认真工作，努力提高创作剧目的质量，在建设社会主义精神文明的同时，出人才，出作品。

省文化局副局长醒声，向大会作了《关于我省一九八二年戏剧创作情况的回顾和一九八三年的意见》的报告。

醒声同志回顾了我省一九八二年戏剧创作的情况。他说，我省一九八二年的戏剧创作是在一九八一年的基础上发展起来的。一九八一年，由于局党组把戏剧创作作为全年工作的重点，加强和改善了党的领导，调整、充实了创作机构，筹积了创作基金，恢复了《安徽新戏》，安排了创作计划并采取了一系列有效措施，使我省的戏剧创作在这一年出现了明显好转的形势，共创作大小剧目二百三十六个，其中近百个在各地舞台上立了起来，还有二十四个大小剧目参加了全省举行的戏曲现代戏观摩演出，受到了好评，涌现出象《妈妈》、《春嫂》等几个比较有基础的好戏。

去年，在六安召开的全省戏剧创作题材规划会上，各地共制订五十



四个剧目创作规划，实际完成大小剧目三百八十四个，其中三分之一在舞台已经立过。九至十二月，又在合肥举行了省直文艺单位汇报演出，出现了一批有苗头的剧目。同时，对一九八一年涌现出来的好本子抓住不放，积极组织加工提高。八月底，大型现代戏《妈妈》和小型现

代戏《春嫂》等，被选调进京，光荣地为党的十二大代表演出，获得成功。安庆地区对《失刑斩》、《儿子要出嫁》、安庆市对《慈母泪》、蚌埠市对京剧《无底洞》等几个基础较好的戏都是反复琢磨，一抓到底，使之在思想性、艺术性上都有显著的提高。

醒声同志说，戏剧的形成和发展是与人民群众的欣赏习惯相辅相成的，相互依存的。一个剧种，一个剧团，一个剧作家如果善于处理艺术创作与社会欣赏之间的关系，其作品具有时代的特点而被群众接受，那么，这个剧种、这个剧团就能发展，剧作者也能受到拥戴。他强调指出，我们的戏剧创作应认真考虑去培养、引导和争取广大青年观众。要了解和适应他们，特别是戏曲的自身特点如何与青年一代长期相结合。因此，我们必须对戏剧艺术从内容到形式进行不断的创新。

在谈到努力提高戏剧创作质量时，醒声同志着重谈了剧作家自身的学习问题。他说，我们搞创作是为了教育人的，“教育者必须先受教育”。中央决定把全党全民学习十二大文件的时间延长到今年上半年，是十分正确的。各级文化部门领导要充分重视，采取一些切实可行的措施，订出切实可行的计划，把这个学习抓好、抓扎实、抓出成效来。

在谈到如何进一步组织好作者深入生活时，他说，今年我们要花大力气，狠抓一下。在大造舆论、广为宣传的同时，为作者深入生活创造条件，解决困难，提供方便，在时间和经济上给予一定的保证。

在谈到搞好戏剧创作题材规划时，醒声谈了两点意见：一是要明确

指导思想，即提倡什么，鼓励什么，允许什么，反对什么；二是要抓各类题材选题的调整和平衡，在总的规划中选出重点。

省文化局副局长兰天，就剧团体制改革和戏剧创作的相互关系作了专题发言。（全文另发）

党组书记、副局长余耘在小结中反复强调，剧团的同志不仅要看着眼现在，更要着眼将来。老演那几个戏，时间长了就不行了，就要靠新戏、靠质量了。剧团每年要排演创作剧目一至二台。其中要有一台现代戏，这是指令性的。对创作剧目，特别是现代戏，要给予政策性补贴。安庆地、市在这方面做得很好。领导重视、剧团支持、作者努力，这是出成果的关键。

优秀作品来之于生活。余耘要求各级文化部门的领导采取行之有效办法，积极组织创作人员深入生活。表现好的，有成就的，要予以表扬、奖励。

余耘说，我省的戏剧创作，虽然取得了不少成绩，但和兄弟省、市比起来，还有明显的差距。我们要急起直追，迎头赶上去。

三

座谈会上，与会者对开幕词、工作报告、专题发言、若干规定等进行了热烈的讨论。

大家一致认为，剧团的体制改革，总的倾向是积极的、健康的。其重要标志是吃大锅饭的情况有所改变，文艺工作者的积极性有所提高，人浮于事有所减少。不少剧团渴望得到好本子，调动了创作的积极性。但也出现了不少值得注意的问题。如：上演剧目有不同程度的混乱，甚至有倒退现象。剧团搞承包，有一哄而起的苗头。一个县剧团几十人，分成两个队其质量是可想而知的。不要剧本、不要导演、唱低级下流的水词戏在县级以下的地方屡有发生。这不仅对戏剧创作不利，文化市场也很难管理。大家强调指出，党的文艺工作者，应该给人民的是艺术，是富有民族风格的精神食粮。那种把艺术当成商品、“一切向钱看”，是和艺术家的社会职责相违背的，也是和艺术家的职业道德相违背的。文艺体制的改革是为了促进社会主义文艺的繁荣，提高作品和演出的质量。改革是否成功，应用这个标准来衡量。

乡 音

—赠《黄梅戏艺术》编辑部

马茂元

旧梦千回隔淡烟，
蟹屏又见舞蹁跹。
乡音撥得心弦动，
白发衰翁忆少年。

编者按：著名学者、楚辞唐诗专家马茂元教授，关心家乡文化事业，对黄梅戏有很深的感情，本刊记者前往拜访时，马老患病在床，乃口占此绝相赠。

讨论中，大家列举了许多生动的例子，强烈呼吁提高戏剧作者的社会地位。不解决戏剧作者许多实际问题，戏剧创作是不可能繁荣起来的。

对省文化局起草的《关于繁荣我省戏剧创作的若干规定》，大家逐段、逐条、逐字进行了研究，提出了修改意见。一致要求省文化局尽快将《规定》上报批准，下达执行。

座谈会上，各地、市和省直单位对今年的戏剧创作题材作了初步规划。据统计，共有各种形式、各种题材的大小剧目二百零五个。这些剧目，有的已经完成初稿，有的正在创作。为了进一步加工、提高其中的某些有基础的剧目，省文化局适当时机准备组织一次全省的剧本讨论会。

我们相信，只要领导得当，措施跟上，我省的戏剧创作一定会开出鲜艳之花，结出丰硕之果。

(本文照片由王湛摄影)

三者并举貴实践

吕波

(续完)

创作历史剧要坚持古为今用

历史包罗万象，它能帮助人们取得生活斗争经验，取得文化知识，增长聪明智慧。历史剧，就是我们常说的新编历史剧。历史剧是一个新的品种，是我们这个时代的产物。它和过去已有的一些历史题材的传统剧目有共同之点，又有很大的差异。因为作者的世界观不同，我们很难要求关汉卿、王实甫以历史唯物主义的观点去观察历史生活，分析历史生活，再现历史生活。而我们现在有新的武器——马列主义，我们站在人民的立场，学着以历史唯物主义观点来观察生活，表现生活，这是很大的不同。所以我们创作的历史剧是个新的品种，是我们这个时代的产物。我们写历史剧对丰富社会主义的精神文明会发生应有的积极作用。列宁在《青年团的任务》一文中阐述过“马克思主义就是共产主义从全部人类知识中产生出来的典范”。让人民特别是青年们了解整个社会历史，知道人们过去是怎样生活的，知道社会发展规律，从而受到启发，丰富自己的生活经验和斗争的智慧，也应该是共产主义教育的一个组成部分。正如周恩来同志说的：“演现代戏可以表现时代精神，演历史剧也可以表现时代精神。这要表现适当，不是把现代生活放到历史剧里去。”可见，我们以新观点写的历史剧，是社会主义文化，是可以为人民服务，为社会主义服务的。我们写历史剧首先得考虑给人

民一点什么东西，不是为写历史剧而写历史剧，而是选取历史生活中和今天时代脉搏比较合拍、比较有精神联系的题材，挖掘其积极因素，进一步追求更高的真实，体现历史真实与艺术真实的统一，以便在人民的精神生活中，起到潜移默化的作用。也就是毛泽东同志说的“古为今用”。

“不是引导人们向后看，而是引导人民群众和青年们向前看”，给人民什么东西，这是一种立意。要有好的立意、新的立意，选好一个表现角度。表现角度选得好不好，是一个观察生活、认识生活的水平问题，又是一个艺术表现方法问题。但这种立意不是主题先行，不是我先想要写个什么主题，然后搜集材料。要从研究历史去发现题材，从中提炼出新的主题，让今天的人民可以得到精神上的滋养。我今年写了一个历史剧，叫《宝烛记》，是写唐太宗的皇后——长孙皇后。我读《唐史》上关于长孙后的一段记载时，很受感动。我先写了《明镜记》，以唐太宗、魏征为主，也写到长孙后。《明镜记》演出以后，总觉得意犹未尽，当江苏省京剧院约我给他们写个本子时，就写了以长孙皇后为主的《宝烛记》。长孙后虽然是封建社会上层的一个贵族妇女，但她是个非凡的女性，她从十三岁嫁给了李世民（李世民当时十八岁）就开始打天下。她与李世民患难与共。后来李世民碰到了困难，发生了玄武门之变，镇压了建成、元吉，长孙后起了很大的推动作用。当时秘密召集将士们到后宫授甲（发武器），是长孙后亲自动员、鼓动的，鼓舞了士气，后来夺取了胜利。李世民成功以后不久，李渊让位，李世民即位，他那时最先考虑的问题就是谁来当宰相。他与长孙后商量。长孙后有个哥哥叫长孙无忌，和李世民是“布衣之交”，一块打天下，立过战功，玄武门之变他是组织者，也是指挥者，开国元勋，有军事才能，而且是长孙后的哥哥，皇亲国舅。李世民就要长孙无忌当尚书右仆射，佐理朝政。长孙后坚决反对。她说：“妾既托身紫宫，尊贵已极，实不愿兄弟子侄布列朝廷。汉之吕、霍，可为切骨之戒，特愿圣朝勿以妾兄为宰执。”为什么呢？她看了很多书，研究了历史，认识到历朝历代，凡是妻党外戚搞裙带风的，没一个有好下场。她批判了吕后、韦后，甚至批判了汉朝的明德皇后（马援的女儿）。明德皇后是好的，从不干预朝政，崇尚俭朴，以身作则，但是她放纵兄弟子侄，布列朝廷，一人得道，鸡犬升天，造成了许多祸乱。因此，长孙后坚决不同意长孙无忌当尚书右仆

射。但是李世民没有接受。李世民也有道理，他说我用的不是坏人，举贤不避仇，举贤也不避亲嘛。他坚持宣布了任命长孙无忌为左武侯大将军、吏部尚书、右仆射。但长孙后还是不同意，她就把哥哥请来，说服他无论如何要辞掉。长孙无忌就向李世民苦苦推辞，李世民无法，这才改授开府仪同三司，免去相位，任用了房玄龄接替。我说长孙后是个非凡的女性，还因她有其它优点，有异乎寻常的见解。她死时才三十六岁（是贞观八年）。她很贤慧，护贤佑能，是李世民的贤内助。病重时，大家都很关心她，群臣奏请赦放天下囚徒，并度人入道，给皇后免灾修福。长孙后知道后很生气。李世民已经批准了，但她力争不可。她说：“死生有命，非人力所加。若修福可延，吾素非为恶；若行善无效，何福可求？赦者国之大事，佛道者示存异方之教耳，非惟政体靡弊，又是上所不为，岂以吾一妇人而乱天下法！”这种守法精神值不值得佩服？她病中曾对李世民说，魏征直言敢谏，要重用他，房玄龄忠诚老实，小心谨慎，如无大过，不可疏远。又嘱：妾之本宗，幸缘姻戚，既非德举，易履危机，欲其保全永久，慎勿处之显要，但以外戚奉朝请，则为幸矣。”又道：“妾生既无益于时，今死不可厚费。且葬者藏也，欲人之不见。自古圣贤，皆崇俭薄，惟无道之世，大起山陵，劳费天下，为有识者笑。但请因山而葬，不须起坟，勿用棺椁，所用器服，皆以木瓦，俭薄送终，则是不忘妾也。”虽然长孙后也有她历史的、阶级的局限性，她的这一切都是为了巩固唐皇朝的统治和其家族的“保全永久”，但这在历代的皇帝、皇后不是都能够做到的。我看了历史材料就想写个戏，提倡任人唯贤、反对任人唯亲。这可能还有点可供借鉴的意义。

关于如何在历史真实的基础上驰骋艺术的想象。我认为主要人物要实有其人，主要事件要符合历史真实，一般人物不一定实有其人，却要实有其情，符合生活的逻辑。我们为什么叫历史剧，而不叫历史教科书，就因为它是艺术。准确地说，历史剧应叫做历史故事剧，得有故事。它不同于虽出现历史人物，但与史实无关的戏，如《秦香莲》、《打金枝》、《洛神》、《闹天宫》等等传奇剧。我刚才说的材料在唐史上有记载，但它不是个戏，要写戏还得在这个基础上进行艺术虚构，以求得艺术真实和历史真实的尽可能统一。我虚构了一个情节，

历史上李世民有个姐姐，李渊的爱女，我改封她为朝阳公主，委屈她嫁给了长孙无忌，这可不可以呢？我看可以。这就使剧情复杂了，矛盾尖锐了。长孙后的主要对立面不是李世民，更不是长孙无忌，是长孙无忌的妻子——朝阳公主，她是李渊的爱女，又是长孙后的嫂嫂，姑嫂关系。长孙无忌封了相，长孙后怪他不该接受，而他妻子呢，坚决支持他执政，矛盾就尖锐了。我又虚构了封相是太上皇的意思，授意给李世民，让朝阳公主和长孙后面对面斗起来。长孙后通过各种方式来说服。这样厚度还不够，于是，我又用了另一个材料，写了长孙后的一个族叔，叫做长孙顺德，也是与李渊、李世民一起打天下的大将，开国元勋。这个人地位很高，功劳很大，但贪心不小，喜欢占便宜，经常循私受贿。那时行贿是送绢。有人送了几百匹绢，他接受了。有人揭发，李世民很生气。他说：“顺德地居外戚，功即元勋，位高爵厚，足称富贵。若能勤览古今，以自鉴戒，弘益我国家者，朕当与之同有府库耳。何乃不遵名节，而贪冒发闻乎！”遂赐顺德以绢，以愧其心。有人表示反对，李世民说：“人生性灵，得绢甚于刑戮；如不知愧，一禽兽耳……”我就把这一段也写上了。为什么？我们要写的思想主题是提倡知人善任，不是说长孙无忌是个坏人，他是个功臣，而且有军事才能，但是他拙于政，做宰相非其所长。而李世民之所以用他，是由于他可靠，是皇亲国舅。而长孙后反对，也不是说长孙无忌是坏人，是因为尽管长孙无忌可以清廉自守，不去搞坏事，但是她怕一开家族裙带之风，以后不可收拾。所以最后通过这件事情，使长孙无忌夫妇都受到教育，欣然辞相。只要大关节符合历史真实，一些细枝末节可以虚构，可以创造。例如长孙后临死前说的话，我认为是闪光的思想，对观众是有启发作用的，就把它写在最后一场。这里有个问题，长孙后是贞观八年死的，我写的是贞观初年，几天的事情，可不可以把长孙后写到贞观初年死呢？不可以，这不符合历史事实。因为我们写历史剧还要考虑到给观众一种正确的历史教育。我们小时候很多历史知识是从看戏得来的。戏如果搞得很混乱，随便编造，真假颠倒，造成的效果必然会给观众尤其是青少年一种不正确的历史教育。我写的是贞观初年，她是病了，活也那么说了，但是不写她死，而写她病得很重，这是艺术的需要。如果写她死，就违背历史的真实，所以我没有写她死，只写她生了一场大病，后

来治好了。这样写是为了把她闪光的思想集中地写出来，使形象更饱满，更生动，更有教育意义。我不能为了写她这一方面，把戏拉到贞观八年。但是一些基本事实还是尊重史料，不能随便编。我写《正气歌》，其中文天祥到元营谈判，后来被扣镇江，从镇江脱险以后，历史的记载是他先到真州，为了投奔李庭芝。李庭芝也是抗元的将领，坚守扬州，他的部下在真州。文天祥从镇江出来是直奔真州，真州守将还接待他。可是那时元人和内奸散布流言，说文天祥已投降了，当了元朝的宰相。李庭芝就信以为真，下命令给真州的守将，把文天祥干掉。真州这个守将姓苗，不忍加害，就把文天祥放走了。文天祥就经过高邮到温州去了。此时文天祥没有和李庭芝见面，这么个过程，没戏。根据艺术的需要，我写他们见了面。先从城墙吊上个人来，释解清楚了，李就开门迎接文天祥进城。后来又发现元军大队人马来了，他就又翻了脸，误认为文天祥引元军来赚城，于是关闭城门，万箭齐发。他在城墙上一箭把文天祥射伤了。文天祥的弟弟不服，对文天祥说，我们抗元，落到什么地步呢，外受敌，内遭谤，甚至加害，这样才引出文天祥那一段“一片丹心千片碎，一朝何止九回肠”的大唱。最后追赶文天祥的元军到了，伯颜要李庭芝献出文天祥，可以“位列三公”，如不献出文天祥，就踏平扬州，鸡犬不留。李这才明白文天祥没投降，于是就知过赔罪，这才有趣。这样虚构是否违背历史真实呢？不违背，因为文天祥与李庭芝毕竟是抗战派。文天祥镇江脱险，投奔李庭芝是事实；第二，元人散布流言，李庭芝发生误解是事实；第三，后来他俩携起手来一同抗元也是事实。根据基本史实和艺术的需要进行一些虚构，是必要的。再如《生祭》一场，文天祥被俘以后，解往北京，江南百姓为了鼓励他坚持民族气节，有人写了一篇《生祭文丞相文》，贴在押解他经过的路旁。文天祥看到了，还为此作了一首诗：“无书求出狱，有舌到临刑。‘宋故忠臣墓’，真吾五字铭。”另有一种记载说有人在路上当面生祭过他。我就写了一场文天祥在土牢里，让民间诗人汪元量代表江南人民进土牢当面生祭他。这是艺术的虚构，违背不违背历史事实呢？不违背。因为确实有人写文生祭他。我在剧本中没有引用原文，但历史记载中确实有。这不违背历史真实，而更有戏剧性。这是我对于历史的真实与艺术的真实的理解。现在有些历史剧，塑造人物有时失真，往往是出于好心，把正面

人物夸张过分而失真了。如有的戏里把杨开慧同志写成武装斗争的领导者，有的写杨开慧领着毛岸英上战场，拿着枪打仗。这样写好象很生动，也很热闹，但不真实。不真实就不能感人，艺术是靠真实感人的，虚假不能感人。写戏也要取信于民。观众感到信服，才能受到感染。如果不真实，那还谈得到什么艺术欣赏，教育作用，所以艺术要力求真实感人。比如去年有些写小凤仙的作品，程度不同的把小凤仙拔高了，有的写成蔡锷的革命同志，有的写成烈士，叫袁世凯关起来了，在监狱里喝了毒药，那不和秋瑾一样革命了吗？其实小凤仙只是一个普通的妓女，是一个受压迫的女性，有正义感，或者说有一点爱国心是可以的，但是她和蔡锷的关系，是不自觉地起到了一点掩护作用，你不能写成蔡锷在虎口之中把要去云南起义反对帝制的机密告诉他，这是不可能的。如果按小凤仙的本来面目来写她，写她是一个善良的风尘女子，与蔡锷有一定的交往，有一定的感情，但是她和政治无关，客观上又起了一定的掩护作用，写这样一个艺术形象多真实感人呢！一些作品因为欠真实，所以只能热闹一时，不能流传长久，它经不起推敲。经不起推敲的作品是不会流传久远的。所以要尊重生活的真实，又要重视艺术的虚构，掌握艺术想象的分寸，是比较难的，作到寓褒贬，别善恶，褒不溢美，贬不失真，是要下功夫的。比如有一出写珍妃的戏，总的说不错，但到了末尾，为了加强“戏剧性”，让珍妃举着“不许嫔妃干政”的牌子，去见慈禧，与慈禧当面辩论：你说我干预朝政，你更干预朝政。这么对起来，戏剧性倒很强，但是人物就不准确，就不符合珍妃的身份和她当时所处的环境。她和慈禧的关系不准确。不准确就会影响这个戏的思想质量和艺术质量。

关于历史人物的局限性。我认为写历史人物要注意他的历史的具体性，就是把人物放在一定的历史范畴之内，不要让他超越那个时代的制约。我认为历史人物都有他所处时代历史的阶级的局限性，任何人不能例外。我们也有局限性。我们写剧本有时不注意局限性，特别是对所赞美的正面人物。对所赞美的人物也要具体分析，是其所是，非其所非，没有一代完人。春秋时代的墨翟说：“甘瓜苦蒂，天下物无全美。”这话是有道理的。在生活里我们反对造神，在艺术里面也不应提倡造神。比如说李世民这样的人物，很容易写成一尊神。如果对自己喜爱的人物就

尽情赞美，结果很容易写成一个完人，脱离他那个阶级，脱离了历史的制约。李世民这个人物是有其较好的素质，如能团结干部，知人善任，能纳谏，在某些问题上能及时改正自己的失误，这是他的长处。我为什么写他呢？他对今天的观众有启发作用。可是在写这些优点时，不能忘记就是这优点也有它的局限性。不光缺点有局限性，优点也有局限性。李世民是封建皇帝，君权思想至高无上，这一点不比任何封建皇帝弱一些。他十八岁打天下，武功文治，卓有成效，造成一种自负心理，有自负心理就有忌功心理。他纳谏不是轻而易举的，经过了艰苦的斗争，多次的反复，激烈时甚至要杀人。他要杀掉魏征这个乡下佬，虽然是一句气话，但反映了他的思想，接受批评不是那么容易。所以我写《明镜记》写到他的局限性，写求谏易、纳谏难、进谏更难。这里我虚构了一下，写李世民把事情弄清楚之后，召魏征进宫。魏征来了，襟袖皆湿。李世民就问他：“啊，魏卿，你的襟袖皆湿，是何原故？”魏征：“圣命见召，臣不敢望生还，临行之时，妻儿牵衣涕泣以送终耳。”李世民：“怎么讲？”魏征：“臣获罪于陛下，今蒙见召，妻儿老小以为必死，送别之时，牵衣啼哭，所以襟袖皆湿。陛下恕臣衣冠不整之罪！”痛心而跪，李世民震惊、怔住、感动，唱倒板：“霹雳一声当头震！”他回身，搓步，欲跪。魏征忙双手托住。“折煞老臣了！”李世民叫头，垂泪，接唱：“朕那知，臣谏君，赴鼎镬，冒白刃，割所爱，抛所亲，离家之时，妻儿老小牵衣涕泣泪满襟，朕辜负了披肝沥胆一片心！”那段“回龙板”下接大段“正板”。申凤梅扮演李世民，当听到魏征为什么襟袖皆湿时，回身做了个大身段，往前欲跪，观众不禁为之泪下。感动观众的就是这种诚恳的自我批评的精神。一般说来，皇帝无跪臣之理，但这时候只有用这一跪才能准确表达他的激动和内疚。但又不能认真跪下去。魏征不是跪着吗，唐太宗往前一跪，魏征连忙一托，“折煞老臣了！”然后一同起来。我们写历史人物要写出他的具体性、局限性。比如岳飞，虽然是个民族英雄，毕竟和黄继光、董存瑞不一样，甚至和洪秀全、李自成也不一样。他值得我们赞美的是他当时抗金的行为符合当时人民的利益，从客观上符合当时人民的愿望。所以作为一个民族英雄的形象，我们赞美他。但是必须认识到他的抗金行动是为了忠君。不写出这点就不是岳飞“这一个”人物。

关于影射问题。过去写历史题材的戏，影射手法是常见的。不少传统剧目都用过影射的手法。甚至国民党统治时期，有的进步作家偶而也用过影射手法，同国民党反动派进行斗争。全国解放初期，影射现象仍然存在，不过不是暴露性的，是属于歌颂性质的，象杨绍萱同志那时写的《新天河配》，就是影射抗美援朝，歌颂抗美援朝。这种影射那时的话剧也有。到五十年代后期就少见了。十年动乱期间，“四人帮”诬蔑田汉同志写的《谢瑶环》是影射，吴晗同志写的《海瑞罢官》是影射，孟超同志写的《李慧娘》也是射影，这是无中生有，罗织入罪。他们这些作品都没有什么影射问题，没这个意思。那是“四人帮”为了篡党夺权采取的一种害人手段。我们现在一般的作品都不存在影射问题，有些人喜欢对号入座，不必理睬。但是，我建议坚决地抛弃影射。因为我们写的是历史，和今天不是一个时代，不是同样的性质，把古代的人和事同今天的人和事作简单的类比，往往会影响作品的真实感。所以这种创作方法不值得提倡。在我们这个时代，使用影射手法会影响作品的思想质量和艺术质量。我认为抛弃影射手法，是历史剧创作的一大解放。所谓古为今用，我认为就是个照镜子的作用。以人为镜，可明得失；以古为镜，可知兴替。我们不要去说教，正确地艺术地再现历史生活，让观众自己去分析，去思考，去感受才好。我们只是把这段历史放到镜子里面，让观众去看。观众的水平是不一致的，有的看了觉得什么也没有，那么没有就没有。无论什么戏，多数观众主要是为了娱乐去看的，不是为了受教育去看的。他花钱买票是为了娱乐。好戏是在娱乐当中达到一定的教育作用，在思想上受到一定的启迪。看了一晚上的戏，在思想上虽无所得，但艺术上得到了享受，不也很好吗。有的人看了感到有所得，思想上受到启发，那更好。所以我们写历史剧不要唯恐观众不懂而去说教。观众是很高明的。你的戏只要真正反映了历史生活，观众会明白的，不会无所得。我举个例子：《明镜记》在河南演出后，河南省委让我到郑州去看戏。那天我和省委书记李葆光同志、郑州市市委书记牛万里同志一起看戏。我征求他们的意见。李葆光同志说：“我的意见归纳起来只一句话，感觉到我们的干部象魏征这样的多一些就好了。”牛万里同志说：“我也是一句话，我们共产党人难道还不如一个封建皇帝么？”就是说，一个封建皇帝可以作批评和自我批评，及时纠正自己的失

误，我们革命干部更需要有这种精神。后来许多观众来信反映，几乎和李葆光、牛万里同志所见是一致的。所以说，观众的感受虽有深浅之别，只要我们如实地、形象地写出来，他们会去思考，去评判的。这种潜移默化，就是“古为今用”的作用。

创作现代题材戏要坚持知难而进

我们创作现代题材戏曲要知难而进。关于现代题材戏曲的意义，今天不必多说了，它表现我们的时代，表现社会主义新人，不是历史剧、传统剧目可以代替的。它的创作中存在不少的困难，还不只是一些人对号入座这类困难，还有深入生活及创作中的若干问题。全国不少戏曲剧种经常创作演出一些现代题材的戏，观众喜欢，上座很好，有的戏质量较好，这种现象还是普遍存在。现在问题比较严重、困难比较大的，是现代题材的京剧。这也有一些历史的情况。十年动乱，“四人帮”所谓搞“样板戏”造成了观众一些不正常的感情。“样板戏”也要一分为二，因为它也是群众和艺术家们创造的。江青从一九六四年就喧呼，她搞“京剧革命的新纪元”，好象现代题材京剧是她创造的，其实何尝是这样。远的不说，全国解放以后，至少从五十年代起就开始创作、演出现代题材京剧，积累了一些经验，培养了若干人才。“样板戏”的演员哪一个不是五十年代培养起来的？由于那十年一天到晚就是“样板戏”，使观众产生了一种反感。现在有些作家不愿写现代戏，有的演员不愿演现代戏，观众不愿看现代戏。越不上座，演员越不愿演，特别是主要演员。他演“花田八错”，又不费事，又满场。花上半年的时间，许多人力、物力，排出个现代戏来，不上座，很挫伤演员的积极性。还有一种情况，演员愿排，作家也写，但不是集中全力认真对待，甚至为应付差事，调演完了，一扔，被群众称为“三快”：快排，快演，快扔。还有一种情况，搞戏是认真的，戏也很有基础，但是得不到足够的支持。领导支持不力，甚至剧场也不支持。剧场忙着演电影，他一天八场《少林寺》，可以拿到几千元。演现代戏他分不到奖金。剧团拿得起几千元的场租吗？现在有的地方不是文化部门在领导戏剧，是剧场经理在领导戏剧。还有一种情况是戏搞得很认真，领导也大力支持，这往往会出现

好的局面。关于现代戏上座不上座的问题，我的看法这里有体制问题、行政管理问题、领导作风问题、经济规律问题等等，但是关键还是个质量问题。花香蝶自来嘛。其它的问题总要解决，最重要的是把戏排好，保证质量。搞现代戏要保证质量，一个很重要的问题就是要总结过去的经验。上海京剧院二团排《宝剑归鞘》，是比较认真的。他们是在认真总结多年来的现代题材京剧（包括“样板戏”在内）的经验的基础上来分析得失，扬长避短。如过去有的现代题材京剧，有戏，唱情是长处，就要继承发扬；有些短处，如大洋乐队，表演方法“高大、完美”，有的唱腔脱离京剧传统，舞台美术繁琐，就应改变。但对待这些问题，又应实事求是，不能绝对化。例如《宝剑归鞘》的音乐伴奏既以民乐为主，为了烘托气氛，也使用了必要的西方乐器。上海的观众一度把李丽芳与《海港》里的方海珍混为一谈，一提起李丽芳演现代戏就想起方海珍。方海珍那种表演方法，观众是有意见的。可是观众看了李丽芳创造的焕然一新的潘天云的形象，给了八个字的评语：“刮目相看，耳目一新”。她不象过去演方海珍那样生硬，而是从生活出发，她演的是我们改造日本战犯管理所的所长，一位“三八”式的女共产党员。她演的气质很好，感情丰富，平易近人，唱功也不是过去那种唱法，那样走高腔，而是着重唱出情来，观众对此表示喜欢。京剧现代戏的创作，很重要的一点就是总结过去的得失，来丰富提高，同时领导上要大力支持。安庆的戏剧，领导上是支持的，你们的现代题材戏曲已经进京演出了。领导的支持很重要。在北京有时现代戏也不上座，如北京人民艺术剧院演的《谁是强者》，演第一场不上座，第二、三、四场也不上座，同志们沉不住气了，说，换戏吧。但有远见的领导同志认为这个戏是好戏，观众会喜欢的，现在不上座，因为观众还不了解。他们就加强宣传，坚持演下去，演到第八场，红起来了，一下子定出了好多场的票子。这说明什么？说明领导支持的重要。如果人艺的领导第三场就丢开，这个戏就不会是现在这种局面了。现代戏的问题比较多，深入生活是个重要问题，生活是创作的源泉嘛！我们要加以重视。而且从剧本到表演如何从生活出发，充分运用戏曲特有的表现手法，努力解决生活内容和艺术形式间的矛盾，缩短它们之间的距离，使之和谐统一也是重要的问题。诸如形神兼备、似与不似、重形似更重神似、虚实相生、努力保持和发扬

剧种特色等问题，由于时间关系，今天不能详谈了。

五十年代，黄梅戏曾出现过热潮，打开了局面，影响了全国。现在是否可以说，由于还没出现有较大影响的新剧目，黄梅戏的影响力还没有达到五十年代严凤英进京时的水平。我们安庆市也好，安庆地区也好，只我所接触到的就有很多人才，有作家、演员、导演、音乐、美术、研究工作各方面的人才，这是很重要的条件，有基本条件，又有默契较深的合作集体，就有希望把戏搞好，特别是有这么多好的演员。光安庆市一团、二团，旦角、小生、老生就不少，还有省、地区的，很多好演员，要争取超越前人。旦角演员要超越严凤英嘛，超越梅兰芳嘛，得有这个志气。作者也不要自我菲薄，要鼓起勇气。希望同志们树立信心，重视艺术实践，多创作、排演新的优秀剧目，努力创造条件，掀起一个黄梅戏的新高潮。省、地、市领导都很关心大家的政治和业务技巧的学习。一个主要的问题，我们要有共产主义的理想，胸襟才会广阔。

历史上进步的剧作家，都是思想家。他们对生活中的是非、善恶、美丑，有鲜明的爱憎。何况我们当代的戏曲工作者，有别于前人，有更高的思想境界。作者的思想境界提高了，作品的格调才会提高，才会给人以思想启迪和美的陶冶。真的内容必须以美的形式表现出来，作者自身的思想修养与作品是紧密相关的。现代题材戏曲应以共产主义精神教育人民，历史剧要以人民的传统美德、智慧来丰富观众的精神生活。因此加强自己的思想、艺术修养是重要的。我们要在艺术实践和探索中前进，在不断总结经验中提高，我们会有当代的王实甫、关汉卿、汤显祖涌现出来。

戏曲工作者为了建设社会主义精神文明，也要有拼搏精神。祝同志们奋发努力，作出新的成绩！

(一九八二年八月二十三日)

(里仁记录整理)

深厚的朋友

田玉莲帮助
句容县黄梅剧团
演员化妆



黄梅戏剧团组建的经过，着重强调了改革的必要性，并对安庆市文艺界所给予的热情支持、无私援助表示深切感谢。演员代表李桂珍同志回忆在安庆市学习黄梅戏的情景时，激动地说：「安庆黄梅剧院演出二团的各位老师，不顾演出任务繁重，见缝插针，一有空隙就给我们辅导，潘团长和他在艺校当教员的爱人，还放弃假日，精心传艺；最近，二团又派了导演王世辉专程前来句容帮助排节目。所有这些，都是我们难以忘怀的，我们一定学好戏，演好戏，不辜负老师们的希望。」

镇江地区文化局副局长杨奎同志、中共句容县委副书记罗荣根同志在讲话中，也一再向给予我们大力支持的安徽省和安庆市文艺界的各位领导、各位老师，表示诚挚的感谢，并希望我县黄梅戏剧团的全体演职员，以安徽省的先进艺术为榜样，付出辛勤的劳动，让黄梅戏这朵艺术之花，在苏南这块大地上开得更香、更艳。

安徽来宾代表安庆市文化局副局长余桐在充满激情的贺词中说：「祝黄梅之花常开不败，愿友谊之树常青不衰。」

当晚，县黄梅戏剧团向大会首次汇报演出《孝女冤》。这个戏在演出前，曾受到著名黄梅戏演员田玉莲（安庆市黄梅剧院一团副团长）同志的亲自指点，演出后博得观众一致赞许，感到耳目为之一新。

最后，让我们用当年陈毅同志写的两句诗做结束语吧：「明春花再发，万红与千紫。」

句容县文化局创作组 徐齐邦

（本文照片均由马自宗摄）

（篆刻：茗屋）

黄梅文苑



苏南黄梅第一枝

江苏省句容县黄梅戏剧团成立

一九八三年新春，元月廿四日下午，锦绣江南的第一个黄梅戏剧团在江苏省句容县隆重举行成立大会。前些年，在苏北平原上，已有三个县培植了黄梅戏艺术之花，誉满苏北。今年，紫燕南飞，黄梅新枝又在句容县种下，这真是「春风又绿江南岸」了。

句容县黄梅戏剧团的成立大会，设在县文化剧场内，主席台前，摆满了锦旗和贺匾，五光十色，琳琅满目，表达各有关单位热情的支持、殷切的希望和良好的祝愿。旗、匾上题写着诸如「黄梅报春」、「黄梅园地开新花」、「戏曲改革开新花」等等。其中最引人注目的是「苏南黄梅第一枝」的锦旗，它包含着多少鼓励和希望啊。

会场上热情洋溢，宾客满座。专程到会致贺的，有安庆市文化局、安徽黄梅戏学校、安庆市黄梅剧院和演出一团、二团等单位的领导同志，还有镇江地区、镇江市以及邻县文化部门的负责人。当地县委、人民政府、人大、政协和各部门的主要领导同志都出席了成立大会。江苏省文化局副局长张辉同志特来电表示祝贺。

会议在锣鼓、鞭炮齐鸣中开始。县文化局负责同志王立春向到会同志汇报了县

蓓 蕃 待 放 又 一 花
景 京

大同市位于山西北面，人称塞外古城，有着灿烂的古代文化。北魏时曾在这里建都，云岗石窟、九龙壁、华严寺等名胜古迹驰名中外。它的地理位置险要，古代是兵家必争之地。煤矿资源丰富。

解放后三十多年来，大同已发展成一座新型的重工业城市，近一百万人口来自祖国各地。也是全国开放城市之一。随着人民物质生活的不断提高，也需要有丰富多彩的文化生活，艺术欣赏范围也愈来愈加广泛，他们不但喜欢晋剧，而且还爱看京剧、话剧、歌舞等等。特别是电影《天仙配》《女驸马》上演后，山西人民被黄梅戏朴实易懂的语言、优美流畅的曲调所感染，一些好唱段人人争相学唱，广为流传，有口皆碑。电台的一两次播放，已不能满足人民群众的要求。在省市领导的支持下，大同青年实验黄梅戏剧团终于成立了。消息传开，艺术爱好者们奔走相告，为大同市艺苑里增添的这一朵鲜花无比高兴。

大同青年实验黄梅戏剧团刚刚成立，还存在着许多困难。特别是唱腔、道白方面有待于黄梅之乡安庆地区的艺术家们帮助和培养。

我们深信，在山西省和大同市领导的支持下，在黄梅故乡领导和老师的精心扶植下，安徽这朵艺术鲜花，一定会在山西这块土地上生根，开出绚丽的花朵，放出芬芳的果香。

一九八三年五月十二日于安庆



花萼

魏启平

程华德

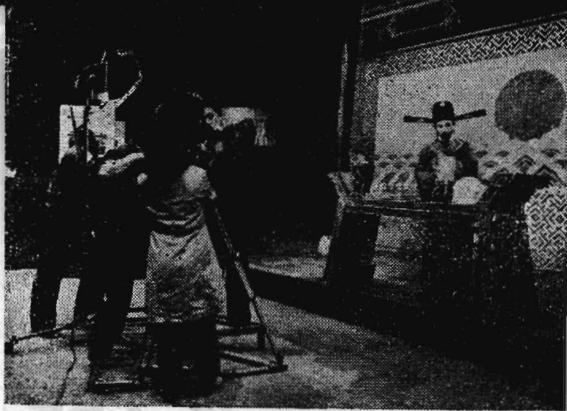
由安庆市文化局创研室汪自毅改编的黄梅戏传统戏《慈母泪》，经过舞台锤炼之后，正由中央新闻电影制片厂拍成彩色遮幅式宽银幕故事片，暂定名《杜鹃》。影片由沙丹导演，李永福、罗凌摄影。仍由首演该剧的安庆黄梅剧院二团演出。由黄梅新秀郭霄珍、汪静、张小萍扮演张秀（现改名杜鹃）三姐妹，其它主要演员还有汪宝才、王富珍、杨长江、金普生、徐恩多、龚洪涛等。

《杜》片于四月二日在安庆市迎江寺三殿开拍。之后，又在安庆郊区花山公社鲍冲大队、九华山、黄山及江苏扬州等地实景拍摄。这里联缀银幕之外的一组镜头，算是献给读者与观众的一束小花。

理想的公堂

《杜》片二、七两场是公堂戏。摄制组原来选定租用北京颐和园。一来租金昂贵，二来游人又多，会给拍摄带来不便，这一方案终被取消。之后，又拟搭摄影棚，但仔细一算，亦颇耗资，且又耽误时间。摄制组为此很伤了一番脑筋。

一个偶然的机会，导演沙丹游览安庆振风古塔，发现了塔北刚刚修葺



拍摄中的公堂场景

(刘奎石摄)

一新的迎江寺三殿。那紫红色的圆柱，镂花的窗棂，却也古色古香，庄严肃穆，只需美工人员稍加布置，就是理想的县衙大堂。“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”，既节省了资金，又节省了时间。观众即将于银幕上看到的公堂审案的一百二十多个镜头，就是在安庆的游览胜地迎江寺拍摄的。

抢拍杜鹃花

四月的皖南，花事正旺。尤以那满山红遍的杜鹃，很使摄制组眼馋。影片正需要杜鹃花的画面。然而天公不作美，进入四月以来，山区一直彤云密布，阴雨绵绵。摄制组在太平县的焦封、石门一连等了几天，也不见云幕掀开一丝缝隙，只好驱车向黄山一带转移。途经太平、歙县交界的桂花桥时，忽然雨歇云消，阳光灿灿。停车一看，山坡上杜鹃怒放，和雨后的新阳交相辉映，使人喜出望外。

为了不失时机地抢下这个镜头，摄影师立即架好摄影机。正待开拍，却发现美中不足，那无际的花海有几处空白。于是大家一齐动手，当时采摘、移插了许多杜鹃花，充缺了那几处曾令人遗憾的空白。也许是摄影师深谙抢拍的难处吧，他一下就拍了二百多米胶片。

刚把摄影机搬上车，云幕又重新合拢，瞬间下起了小雨。人们如释重负地钻进车厢。有人风趣地说：刚才多亏了老天爷良心发现！”



车后撒下了一串笑声。

“巧克力”

扮演三妹杜雀的女演员张小萍，平时最爱吃巧克力，以致赢得个“巧克力”的雅号。张小萍今年才十八岁，刚从安徽黄梅戏学校毕业。虽然也曾上过舞台，但毕竟没有见过大场面。进了录音棚，肃穆的气氛，使她局促不安起来。一连录了两次，都达不到预定的要求，导演越是启发，她越是紧张，最后竟急得哭起来。

录音师王树尘可真会想点子，灵机一动，喊道：“沙导演，你快去买包巧克力来，哄哄这个‘巧克力’吧！”只一句话，便使张小萍破涕为笑。在场的演员和工作人员也跟着哄堂。这下，张小萍轻松多了，录音师宣布：第三次录音成功！

走出录音棚，同志们围上张小萍，说：“‘巧克力’呀，刚才你是一笑值千金哪！”

绿 州

《杜》片有个钦差大臣出巡的场面。摄制组来到了安庆市郊花山公社鲍冲大队的湖边。

消息传开，当地群众纷纷涌到拍摄场地。有位老大爷按捺不住心头的喜悦，说：“活到七十岁了，从没见过电影是怎么拍成的，今天送上门来，哪能不看？”

围观的人太多，排练不能顺利进行。美工人员蔡春山指着湖中一个小岛说：“瞧，那倒是个好地方！”乘船过去一看，地面平阔，绿草如茵。于是大家登上了湖心的绿州，让群众在湖边观看，既顺利地完成了任务，又满足了群众的心愿，真可谓一举两得。谁能想到，这个小小的绿州，竟也能以偶然的机缘，向观众展示自己多姿的倩影呢？

长城上的留影

在北京新影厂录音，十分紧张。三月十二日，摄制组休假，大家登上了世界七大奇迹之一的万里长城。

郭霄珍、杨长江、彭安娜等正在一起饱览着北国风光，忽然迎面来了群法国朋友。其中一位胖胖的中年人，得知郭霄珍等是黄梅戏演员，便竖起大拇指，对翻译说了一番话。翻

译告诉我们：“这位法国朋友说：‘我很喜欢中国的黄梅戏，今天有幸见到了黄梅戏演员，真是太高兴啦！来，让我们在贵国的长城上留影纪念吧！’”

于是大家围在一起，让摄影机愉快地摄下了珍贵的镜头。

(本文照片除署名者外由程华德摄影)



铜陵县黄梅剧团自办演员培训班

铜陵省黄梅戏剧团是个老团，三十多年来为黄梅戏事业做过一些贡献。可是，十年动乱给剧团造成了青黄不接、后继乏人的严重后果。县委根据黄梅戏事业发展的需要和剧团的现状，决心自力更生、培养演员。

从去年四月，分批在安庆、怀宁、贵池、青阳、南陵、铜陵市和本县招收了10名男学员和9名女学员，自办起一个黄梅戏培训班。尽管县剧团人员不足，仍抽出7名思想、艺术上比较过硬同志担任培训班的教师。开设了基训、身段、毯子功、唱念、乐理、政治七门课程。培训时间定为三年；学习安排固定，去年，剧团排剧人员不够，宁愿雇用四名合同工，也不抽调培训班一个人员。通过近一年的教学实践，明显地看到学员的学习成效。

(铜陵县黄梅剧团 李平)

艺术·风格·信心



(秀) 严从《慈
(饰) 巧桂兰至左母
姑) 桂兰右泪
秀) 张玉饰刘广
(饰) 张巧姑三姐
(程华德慧妹
(吴功敏德慧
(摄) 张

—记《慈母泪》三姐妹

里仁

腊梅传喜讯

黄梅戏自《天仙配》、《女驸马》之后，已有二十年不见新的传统剧目出现于银幕了。这几年，虽有党的三中全会春风频吹，百卉复甦，繁花满园，但银幕仍未向黄梅戏招手。

一九八二年冬，正当残寒将尽，腊梅花开之际，中央新闻电影制片厂一个摄制组来到了安庆，决定着手将安庆黄梅戏剧院二团演出的传统戏《慈母泪》拍摄为戏曲故事片。这对二团全体同志来说，当然是件早已盼望的喜事。他们绝大多数是六十年代初毕业于安庆黄梅戏学校，有的在踏入戏校门槛的第一天就曾梦想着，有朝一日能在银幕上运用他们的表演艺术，为黄梅的发展多贡献一份力量。现在，眼看就要成为现实了，怎不令人高兴啊！可是，在导演挑选演员时，担任剧中主要角色张秀（电影中改名杜鹃）的刘广慧同志和担任张秀两个妹妹张玉、张巧姑的吴功敏、严桂兰同志却落选了。是什么原因呢？是她们演得不好吗？当然不是……

辛勤的创造

刘广慧、吴功敏、严桂兰都是好演员，戏德也好。在这个戏先后演出一百八十多场的过程中，不论是严寒酷暑，不论在农村或城市，他们都是严肃认真，一丝不苟，为创造舞台艺术形象付出了不倦的辛劳。刘广慧说，在她二十余年舞台生涯中，饰演过上百个角色，但最喜爱的还是这个张秀。当剧团确定把这个戏当做重点来抓之后，她几乎就为演好这个人物倾注了全部心血。从一九八一年冬第一场公演开始，她就下定决心每演一场都要有所改进。她确是这样做了。在掌握人物个性和舞台整体调度等方面都严格遵守导演的规定，但在某些表演细节上却能发挥自己的主动性、创造性，通过一言一笑，一挥水袖，一句唱腔的不断琢磨和改进，把人物感情演得更深，分寸掌握得更准，因而处处都能引起观众感情的共鸣。在“采药下山”那场中，有一段老公差突然拦路问她姓名年龄的戏。刚开始演出时，她答话的情感不很明确。后来经过揣摹以一种好奇且微带戏谑的语调来回答公差的问话，与下面公差说出要将她带回县衙斩首的惶悚震惊形成强烈的对照，舞台气氛起落跌宕，层次分明，大大增强了戏剧效果，使观众更加同情剧中人惨遭封建统治阶级迫害的悲苦命运。又如“别母”一场，一些比较动人的唱腔，也都是在与音乐工作者密切配合经过反复修改完成的。有几段真是唱出了角色的心声，唱得观众颤动心弦。确是一场比一场深化。有一次剧团去外地演出两个月回来复演此剧时，比较熟悉刘广慧的同志都一致称赞她唱做均有新的升华，达到了新的境界。这正是她精益求精，永不满足，不断提高的结果。

吴功敏擅演小旦，饰演十多岁的张巧姑可谓得心应手。她的念白很有功夫，何处该抑，何处该扬，何处该抑扬结合，都很有讲究；有时根据人物的心理状态把韵白和小白结合起来使用，效果特好，可以说已达到传神的程度。“审巧姑”那场戏所以能使观众发出热烈的反响，与吴功敏同志的表演是分不开的。虽然有时在某些表演细节上稍嫌过火，但也是虚心听取意见，注意改进，使表演逐步净化，终于把人物演活了。她的大孩子已进初中，但很多观众都以为她真的还是小姑娘。

严桂兰同志扮相好，玉立亭亭，性情温和，一开始饰演张玉在掌握

人物个性方面稍嫌有点距离，但经过刻苦的钻研和导演的帮助，进步很大，很快就赢得了观众的赞誉。新影厂副总编王永宏和摄影师张家渊同志去年二月初次来看演出时，对她的评价也是很好的。

一个戏演出的成功，剧本固应有较好的基础，，而导演和演员也是起决定性作用的。正由于刘广慧、吴功敏、严桂兰三同志与全体同志一道的辛勤努力，才使这个戏得以顺利通过投入电影的拍摄，而她们未能入选则仅仅是因为年岁稍长。导演根据电影及各方面的情况，要求担任这三个角色的演员必须很年青，这当然也是可以理解的。然而对刘广慧等三位同志来说，又怎能不迷惘、惆怅、苦闷呢？

高尚的风格

她们都曾叹息，都曾掉泪，但没有找导演提出这样那样的要求，也没有去找这位或那位领导同志去陈诉、争吵，更没有哭哭闹闹。回想走过的艺术历程，她们也有堪以自豪的篇章，刘广慧曾在现代黄梅戏电影《红霞万朵》中担任过主要角色，吴功敏也曾上过银幕，严桂兰于一九七九年参加省戏剧调演，获得过演员奖。论表演艺术水平，如果这次饰演的人物不都是十几岁的少女，那肯定是不须另选演员的。万恶的“四人帮”十年横行，夺去了多少人最美好的年华啊！正当她们苦闷、烦恼之际，领导的启示，师友的开导，同志们善意地帮助，都使她们感到温暖和鼓舞。刘广慧在一个会上说：“我要上台就光荣地上，下台也光荣地下。既然入了党，就要象个党员的样子。”这话说得好，广慧有艺术家的气质，也有农民般的诚朴，她不是说漂亮话，而是真正这样做的。为了使这个戏早日投入拍摄，去冬今春，导演按日程排戏，抓得很紧很紧，新选担任张秀（杜鹃）一角的郭霄珍曾三次去沪校正门齿，排演场上少一个主要角色怎么办？广慧就主动代替郭霄珍，使排演从未中断。练乐彩排，也是广慧代替演唱。由于剧组需人较多，她还愉快地参加了合唱队。她虽是中国戏剧家协会会员，但从来都是把自己看作是最普通的演员。平时演戏，领导上分配什么就干什么，有时扮演宫娥彩女，也是跟演重要角色一样的认真。也曾有人语带讥诮地问：

“刘广慧，你怎么跑龙套？”她回答：“没人跑龙套，戏怎么演？”是的，独木不成林，戏剧艺术是个整体艺术，“只有小角色，没有小演

员”，即使很有修养的演员去演最平常的角色，也丝毫不降低他们的身份，反而倒更引起人们的尊敬。正如奧斯托洛夫斯基所说：“谦虚可以使一个战士更美丽。”刘广慧这次面临一个考验的关口，她是面带微笑大步走了过来，真是令人高兴。那些天，吴功敏正担任剧团演出节目《水冰心抗婚》中的水冰心，思想上虽有些不安，但并未影响工作，这个戏连演数十场，又无B角，有些天她的身体不好，既未提出请假也未要求另换节目，一直坚持演出。对于新入选的三位戏校毕业生，她和广慧一起尽可能地给她们以指点。当然，小学员们对老师也是很尊敬的，因而关系处得十分融洽。新影厂导演沙丹同志说，他曾与不少戏曲团体打过交道，象这样的情况实属少见。严桂兰这时因产假在家休息，但心里也是很记挂这件事的，当剧团负责同志登门拜访说明情况后，她只是谦和地笑笑：“那有什么意见，我以后还可以争取嘛。”虽然只两句话，足见二团这些好同志谦逊的态度，高尚的风格。他们遇事总是记着从大局出发，决不把个人利益驾凌于集体之上。

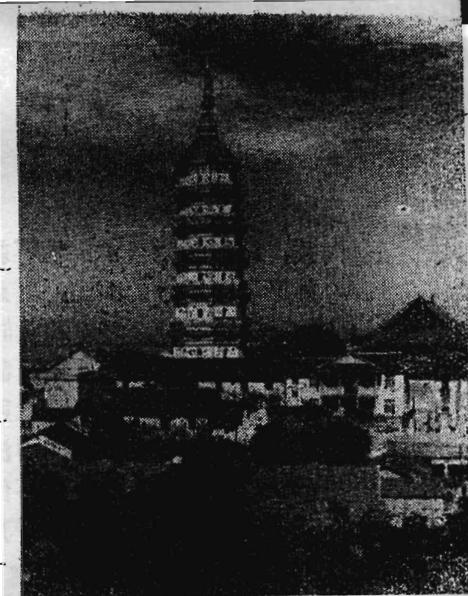
充满信心前进

论年纪，她们虽三十上下，但还算是很年轻的。当这个剧团于前几年恢复建制之初，大家就曾誓言：“要把被‘四人帮’浪费的时间夺回来！”是的，“谁道人生无再少，门前流水尚能西。”这次刘广慧等三同志未能上银幕，是不是就灰心丧气了呢？不，最近，广慧与功敏仍如以往一样，以火样的热情投入目前的工作，已随一个小分队前往江西抚州等地巡回演出，严桂兰也早已急着要上班，巴不得早一天恢复她的舞台生活。她们和许多黄梅戏演员一样，迫切等待有好的黄梅戏剧作出现。有的同志从黄梅戏发展的趋势来估计，今后拍摄电影可能不是一部两部，而是八部十部的事情。观众完全有理由期待，随着伟大的四化建设和文艺事业的发展，必将不断地有黄梅戏拍摄为戏曲片，许多演员必将会不断地在银幕上与广大群众见面，这其中也将有刘广慧、吴功敏、严桂兰他们。当然更重要的是一定要有为社会主义文艺事业而坚强奋斗的信心和勇气，在生活和艺术的海洋中去顽强地锻炼，增长自己的智慧和才能，高尔基说：“才能就是相信自己，相信自己的力量。”愿同志们奋勇前进，努力是成功之母！

张爱斌 杨万青

过 安 庆

赏 黄 梅



振风塔影（刘奎石摄）

江轮驶过小孤山，江面逐渐开阔起来。滚滚东流的江水，在阳光的映照下，闪着耀眼的银光。沿江两岸那青翠的护堤柳，嫩绿的芦苇荡，金黄的油菜花，葱郁的麦苗儿，以及一座座炊烟笼罩着的村落，缓缓向后移去。我们宛如在三月江南的天然画廊中航行，连空气也是甜丝丝的，令人陶醉。

经过五个多小时的航行，轮船抵达热闹繁忙的安庆港。我们随着一群快乐的人群，登上高高的石阶码头，步入市区。街道上人来车往，熙熙攘攘，飘荡着优美动听的黄梅戏唱腔，使这座古老的江城，充满了欢乐而迷人的风情。啊，真不愧为黄梅戏的故乡。

华灯初上，我们来到市中心的人民剧场。坐在我们身旁的一位老大爷不无自豪地告诉我们黄梅戏的过去和现在，一个旧社会逃荒时沿门叫化的花鼓小戏，三十年功夫已发展成为我国五大剧种之一了。它虽不象秦腔那样高亢，也不象河南梆子那样雄健，但它散发着江南泥土的芳香，委婉缠绵，轻柔优雅，悦耳动听。他边谈边指了指舞台边的字幕，告诉我们，今晚演出《杨门女将》，扮演穆桂英的是著名黄梅戏演员董文霞。董文

霞，好熟悉的名字！她不就是电影《槐荫记》中的七仙女吗？能亲眼观看她的演出，真是一件快事。

电铃响过，场灯骤然暗了下来。接着，紫绒色的大幕拉开了。端庄持重的穆桂英正欲为余太君祝寿，突然接到丈夫杨宗保在边关阵亡的噩耗。戏剧一开始便把人带进了异乎寻常的境界。穆桂英这个杨门的中流砥柱，虽然悲痛欲绝，但想到百岁的祖母余太君可能经受不住这意外的打击，不得不强忍悲痛，笑脸相迎。仅仅几笔，便勾勒出了穆桂英的高尚的内心世界。此



董文霞扮演的穆桂英

(刘奎石摄影)

时台下寂然无声，观众们的心都扣在剧情上，被演员们的细腻表演所吸引了。特别是穆桂英的扮演者董文霞，扮象好，身段美，功底硬，感情朴实纯真。在穆桂

英与儿子杨文广比武那一场戏中，把与杨文广间的母子之情，刻划得逼真细腻，维妙维肖。

幕间休息时，我们去台后访问了董文霞。她身着长靠，背扎靠旗，正在那里喝茶休息。我们称赞她的表演，她谦虚地笑笑说：“哪里，我还差得远哩。”剧团里一位同志向我们介绍，董文霞艺术天赋较高，又能勤学苦练，十七岁扮演七仙女

就一举成名。如今虽是两个孩子的妈妈了，又是安徽省戏剧家协会会员、安庆市剧协理事、政协委员和市文联委员，但她仍坚持天天练功，经常登台演出。一九八二年，她在新创作的古装戏《七仙女送子》中，再次扮演七仙女，先后在九江、安庆等地连续演出八十场，场场客满。据说，为了培养新生力量，她将去黄梅戏校任教了。我们希望她将艺术的接力棒传给新一代。

走出剧场，夜已很深了。古城安庆仍然灯火辉煌，不少商店还大门洞开，一些卖水果和夜宵小吃的摊贩，仍在接应顾客。晚班归家的人们，谈笑着，不时还听见他们中有人哼着几声黄梅戏的唱段。啊，安庆的夜也是富于戏剧色彩的。传说，古城安庆象一艘大船，那巍峨的振风塔就是桅杆，的确是很形象的比喻。祝愿它在时代的长河中，欢快地鼓浪乘风。

----- * 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、通讯报道等。

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。

天赋·勤勉·机遇

——戏曲演员成才情况调查

齐建昌

一个好的演员，或者说一个演员要取得成功，应当具备下列这些基本条件。

1、天赋

戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基说：“真正的演员——美的创造者”。作为美的创造者的演员，首先应当具有一些美好的天然素质。比如优美的体型和形象，甜美的歌喉以及内在的艺术素质（理解力、想象力、控制能力、反应敏捷等等）。如果这些天赋条件根本不具备，要想创造美的艺术形象是不可能的。京剧演员夏慧华说：“作为一个演员除了刻苦而外，还要受到一定天赋条件的限制。比如拿嗓音条件来说，要求音色美、宽、厚、亮（即俗话说的水音），这就是嗓音的天赋条件。正确的发声方法只能使你在原有的嗓音条件下提高一步。”吉剧演员王桂芳说：“一个演员要有艺术素质，即内在的艺术灵感。”京剧演员李玉棠说：“一个演员，天赋条件很重要。天赋条件好，自己努力，领导培养，就会成为一个好演员。”狄德罗在《关于演员的是非谈》一文中也谈到演员天赋的重要，他说：“人的天赋：形体、声音、判断力、敏捷，得自自然。改善天赋，要靠钻研伟大的典范、人情知识、世态体会、工作勤勉、经验以及舞台熟习。”意大利著名演员萨尔维尼在《演员的冲动与抑制》一文中也正确指出：“在艺术中取得任何成就，当然就

需要勤勉地实践，不倦地学习和不断地观察，除此之外，还要有天赋。许多艺术家虽有才能、学识和毅力，有时还是不能实现他们的理想。这可能是由于他们缺乏这个角色所需要的形体方面的特点，或者是他们的声音不能适应某些音调的变化，再不然就是他们的个性与所表演的角色不相一致。”黄佐临同志更生动地指出：“世界上最可怜的莫如一个天赋不足的演员‘摸瞎’；世界上最讨厌的莫如一个自作聪明而缺乏训练的戏子。演技是一种艺术；它同别的艺术一样，需要天赋，需要技巧。充满音乐天赋的人如果不肯按部就班地去锻炼他的音乐技术，必定不会有什深造的成就；欢喜绘画的人如果没有天赋，任凭他肯终日埋头苦干恐怕也是无济于事。演剧如同奏乐、绘画一般，天赋和技术永远是双双并立，二者不得少其一。”（《导演的话》1页）

演员的天然艺术素质是演员成才的第一要素，是一个基础，在此基础上，通过主观努力加以雕琢，才能成功。由于昔日极左路线的干扰，一度忽视演员的天赋条件，或“唯成份论”，或照顾亲友关系，招了一些学生，结果事倍功半。被誉为“豫剧梅兰芳”的著名表演艺术家陈素真同志对我说，她见过一个演员，练功相当刻苦，然而终不开窍，终不能成为一个好演员，原因在缺乏艺术天赋。还有一些大艺术家的子弟，虽自幼学艺，然而艺术成就终不能达到父辈水平，原因固然很多，其中艺术天赋不够有很大关系。因此天赋条件是演员成才的先天素质，是决不可忽视的。当然，承认天赋差异和承认天才教育不是一回事。唯心主义者认为只有特殊天赋的人，才能接受艺术教育，天赋决定一切。唯物主义者认为天赋在人的艺术才能形成过程中，起一定作用。教育工作者应当注意到这一点，以便做到因材施教。但是，天赋决不是艺术才能形成的唯一原因，任何才能总是从实践活动中逐步形成和发展起来的。只要具备较好的客观环境，发挥主观能动作用，在一定的天赋条件下，每一个人都可以接受艺术教育，并不同程度地作出贡献。

2、勤勉

英国电影《红菱艳》有这样一个场面，作曲家格拉斯特与芭蕾舞演员蓓姬谈话。格拉斯特说：“当一个人一觉醒来闻名天下时，不知是什么味道？”蓓姬说：“如果你在这里闲聊，你永远不会知道。”

当然，一个演员的成功，单有天赋条件显然是不够的。热爱是最好的老师，热爱产生专心、毅力和勤勉。达·芬奇说：“只好做一件事的人擅长一样而不旁及其余，因此他更爱这一件，越是爱，下功夫越是深。”（《达·芬奇论绘画》）如果你不热爱戏曲，也不在这方面努力，纵令你有“闭月羞花之貌，沉鱼落雁之容”，有甜美的歌喉，也不可能自发地成为一个好演员。柴可夫斯基说得好：“即使一个人天分很高，如果他不很操劳，他不仅不会做出伟大的事业，就是平凡的事业也不可能得到。”好的天赋，加上勤学苦练就会锦上添花。条件稍差一点，只要勤勉过人，训练得法，也能以勤补拙。因此，培养一个好的演员，除了内在的艺术素质而外，勤学苦练是演员成才的关键。

俗话说：“师傅领进门，修行在个人”。当一个人具备了一定天赋之后，个人努力就是一个决定性因素。演员们在总结自己成才的经验时，都异口同声地强调勤学苦练的重要。阳友鹤同志说：“勤学苦练，百折不回。”昆曲演员洪雪飞说：“勤学苦练，广泛学习。”河北梆子演员杨连璋说：“艺术主要靠勤学苦练而得来”。越剧演员李培珍说：“勤学苦练是基本的条件，我原来嗓子条件也平常，这几年通过求师及自己的刻苦训练，在真假声结合上取得了一些成绩，普遍反映唱腔有飞跃。”豫剧演员李杨说：“在学艺十年中我体会到：笨人早起身，笨鸟早出林，干什么都比别人多下劲：多练、多看、多听、多想。‘不积跬步，无以至千里’，持之以恒，积少成多，总有一天能达到目的”。李杨同志十七岁开始学戏，按说是晚了一些，但是由于她有一定的天赋，又加之她特别刻苦，因此取得了较好的成绩。

3、师承

桃李芬芳，功在园丁。老师对演员的成才关系极大，一个好的老师可以起到引路搭桥的作用，他帮助你站在一个较高的起点攀登。因此考察演员的成败，应当考察演员的师承关系。据《科学界的精英》一书记载，诺贝尔奖金获得者，他们的指导老师也大都是诺贝尔奖金的获得者。本书的作者十分重视指导老师的作用。在“科学上的师与徒”一章中作者写道：“科学方面的诺贝尔奖金获得者是一群由于才能而不是由于遗传组成的精英，然而在1901年至1976年间选中313位获奖人当中有

相当多的人实际上是互有联系的，少数人通过血统或婚姻关系，更多的人通过联结师与徒的纽带联系。因此，在科学的超级精英中，有大量近亲相传的现象，但这主要是属于社会性的而不是属于生物学的现象。”又说：

“在使科学家们进入超级精英行列上起重大作用的不是亲属纽带——无论是通过血统或通过婚姻而来的纽带。而是师与徒之间的社会联系在这个问题上起主要作用（师与徒这些词曾被科学家们长期用来形容各种各样的个人之间的关系，不仅包括教师与学生之间的关系，而且包括高级与低级合作者之间的关系）。”《科学界的精英》作者总结的这一规律带有普遍性。这就是“名师出高徒”的原则。不可设想：一个蹩脚的演员会培养出大艺术家。因此选择好的老师，是培养人才的一个重要环节。

许多有成就的艺术家，他们的老师也都是技艺精湛的，如著名河北梆子演员贾桂兰（小金钢钻），六岁拜张吉祥学艺，打基础，后来又得到十三旦（侯俊山）、千盏灯等红极一时的著名演员的教益。他说：“幼年学戏，要有严师训练。在青年、中年时期要有名师指导，要有文化高深的人帮助讲解‘戏论’。”后来贾桂兰教的徒弟张淑敏、齐花坦，也是很有成就的中年演员。著名京剧演员吴素秋，八岁拜赵盛璧、陈盛荪为师，打下很好的功底，后又请王瑶卿指点。先后同著名艺术家杨宝森、金少山、谭富英、袁世海、俞振飞、言菊朋、李多奎、马连良、侯喜瑞、盖叫天、尚小云等同台献艺，博采众长。著名京剧家季小兰先后拜张君秋等人为师问艺，成了一名很好的演员。张学津八岁拜陈喜光、陈少代、王小楼等为师，打基础，最后拜马连良为师，得到深造。杨春霞在谈到自己成功的经验时说：“好的老师，多方面学习，个人的努力，一个比较好的长期的合作集体，领导的支持，是取得成功的关键。”昆曲演员洪雪飞同志在谈到老师的作用时，有一段非常生动而形象的描写：

“我虽然没有向周传瑛老师学过很多戏，但他的一双眼睛表演使我开始热爱昆曲、戏曲表演。他在《十五贯》中的表演，二十多年了（当时我还是个中学生），如今依然记忆犹新。韩世昌的表演、沈盘生及‘传’字辈老师的表演都给我很深的印象，我从他们那里学习、继承了很多艺术财富。”

4、博采

我们对演员掌握剧目的情况作了一个统计，五十一岁以上的演员³⁸

人，会演100出戏左右的有14人，会话200出戏左右的3人，会演300出戏左右的有1人。41—50岁的演员47名，会演80—100出戏的2人，其余一般会40—50出戏。在30—40岁之间的44名演员中，一般只会30—40出戏。新中国诞生后出生的演员17人，最多的能演20多出戏，一般的只能演十几出戏。一个演员能演戏多少，标志着他的知识面。知识的基点不同，演员的创造力就大不一样。

在我们调查的146名演员当中，有些不仅能掌握本剧种的表演艺术，而且还能掌握其它一些剧种的表演艺术。根据我们对146名演员的调查统计，会两个剧种的3人，会3个剧种的3人。会4个剧种的10人，会6个剧种的3人。此外演员中还有一些人能编、能导、能创腔。当然这些人在演员中是佼佼者，是创造力最高的。

凡是有造诣的艺术家都是十分重视博采众家之长。过去梨园界有“偷戏”之说，就是偷偷地学他人之所长，融化在自己的艺术创造之中。比如新凤霞就从话剧、京剧、河南坠子、河北梆子、京韵大鼓、琴书等曲艺中吸收有益的营养。严凤英不仅能演京戏，还会唱评剧、越剧、扬剧、评弹和大量流行歌曲，兼收并蓄，使她在黄梅戏舞台上独树一帜。马泰对我说，他的表演和演唱，从话剧、电影、京剧、相声、大鼓、评书等艺术形式中吸收了不少营养。一个艺术家应当有广阔的艺术视野，应当有很大的胃口装进各种艺术营养。“他山之石，可以攻玉”。一个人的直接经验总是有限的，必须借助他人的经验。坐井观天，囿于一得之见的人不可能成为艺术家。

演员不仅应当象辛勤的蜜蜂那样善于从本剧种、本行当和兄弟艺术形式中广博采集，以酿甜液，而且还应当有深厚的生活积累，还要善于作采集标本的工作。据说，从前有位姓马的著名演员，因为在同行中有一个演员饰演严嵩十分逼真，而使那个戏班有很大的号召力，他为了不甘人下，于是隐姓埋名，到某权贵的官邸当了三年仆役，悉心观察揣摩权贵的一言一行，后来他在扮演严嵩时，竟把他的劲敌吓得从此息影舞台，再不敢扮演严嵩了。

5、重文

一个演员应当有丰富的文学修养和广泛的情趣，以便从生活中唤起

创造的灵感。明末清初著名学者张岱在《陶庵梦忆》卷六《彭天锡串戏》一节中有一段妙文：“彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰。……天锡多扮丑净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险……皱眉眴眼，实实腹中有剑，笑里藏刀，鬼气杀机，阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川。”彭天锡演戏之所以如此逼真，原因就在于他有“一肚皮书史”（文化修养），“一肚皮山川”（丰富的阅历），从而使他理解并掌握了驾驭舞台的本领，艺术地再现生活。黄梅戏演员潘明珠同志说：“全面提高演员的素质修养是十分重要的，这是保证高质量的艺术创造所必须的。演员的素质应当包括文化修养、艺术修养、思想修养、道德修养以及观察、理解、研究生活的能力。”

在调查中我们发现，凡是在艺术上有成就的演员，大都有广泛的爱好和情趣，如读书、唱歌、书法、舞蹈、绘画、写作、乐器、养花、参观展览、旅游、观摩各种形式的演出……。这些业余爱好对丰富演员知识、提高演员文学艺术修养，培养演员美好的情操是很有帮助的。京剧演员张学津，除唱戏以外，还会拉胡琴、打鼓、书法。昆曲演员洪雪飞绘画、书法、古琴等，都有一定修养。著名晋剧演员牛桂英，喜好养花，或制作舞台上的装饰花。她说：“在生活中，我喜欢养花，爱观察花卉的千姿百态。体现在自己表演中的形神一致。”京剧演员夏慧华爱读史书，看小说，看电影，观摩各种演出，爱唱民族歌曲。她说：“要重视对戏曲演员的文化教育及艺术修养。”豫剧演员刘忠河说：“我平日喜欢研究各种人物画的姿势，可以学会这些姿势用到舞台上，给剧中人物增加美的动作。”豫剧演员李杨说：“我认为在戏曲演员中应当提倡象话剧、电影演员那样一种学习风气。戏曲演员不光学表演程式，而且要有较高的文学修养和艺术趣味。要把斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论与实践结合起来，不要作演戏匠，而要成为真正的艺术家。”晋剧演员张向英说：“要特别重视培养戏曲演员的文学修养。不然的话，我们只能停留在艺人们的水平，没有什么创新。”

焦菊隐同志说得对：“只有丹钦柯教育家，才懂得如何领导并培养青年，如何以声音、形象，乃至舞蹈、剑术去培训演员，如何以文化修养和内心情绪的培育去充实演员，才能懂得如何改造戏剧教育制度，才

能创造出象克妮·莫斯克文、梅耶荷德以及无数的划时代演员。”（见焦菊隐译、丹钦柯著《文艺戏剧生活》后记）一切有成就的艺术家十分重视琴、棋、书、画的修养，比如新凤霞同志就深通此理，她十分注意学文化，广泛阅读古今中外名著，她还有一手好丹青，由于她有较好的文学修养，因此她有较高的理解力和审美力，致使她塑造的舞台形象鲜明、深刻、准确。她离开舞台之后，还能执笔为文，做到“文果载心，余心有寄”。粉碎“四人帮”之后，她撰写了近百万字的作品，我看她的手稿，感到她的写作态度是严肃而刻苦的。她才思敏捷，谈起话来颇有深度和富有逻辑性，这和她多年孜孜不倦地学习文化有关。河南越调艺术家申凤梅说，解放前由于她没文化，演《收姜维》时，剧中人名经常搞错，对诸葛亮这个人物理解不深不准，因此在舞台上歪曲了他的形象，解放后，她请了一位老中医给她讲了三遍《三国演义》，后来她又刻苦学文化，自己反复阅读《三国演义》，并参观武侯祠，后来她在演《收姜维》时被誉为“活诸葛”。著名豫剧表演艺术家陈素真同志十分重视文化学习，她阅读了许多文学名著和大量史书，能背诵唐诗宋词。她读了唐诗就不再演《花打朝》，认为剧本歪曲了主人公形象。她说：“我最感到幸福的是读书。”

小生演员饰演才子书生，很需要有一点“书卷气”，“书卷气”是文人的一种精神气质，也是演员文化修养的自然表露。京昆艺术家俞振飞主演的《太白醉写》有浓厚的书卷气，这同艺术家“自幼而晓平仄阴阳”、习书法、善丹青有很大关系。梅兰芳擅长绘画，“那花枝兰叶，袅娜多姿，很象他翩翩起舞时娇柔的身段和飘动的水袖”。有一次，梅兰芳的高足言慧珠演《洛神》请老戏剧家李健吾看，李老看后提意见说：“你的唱、做以及服装道具都是梅派，就是缺少一点仙气。”言慧珠请梅兰芳传授‘仙气’，梅兰芳笑着说：“我并不知道自己有仙气，我想仙气大概是一种修养，你只有多读《洛神赋》，对绘画的《洛神图》等用心钻研，了解人物的思想境界，才能创造出洛神的艺术形象。”刘长瑜喜读中外文学巨著，一部几十万字的《简·爱》，她精读强记，一遍遍地默出女主人公的思想脉络和变化层次，由此联想到如何象勃朗特刻画简·爱那样，运用到京剧舞台上，以便细腻地去表现人物的复杂感情。

6、独创

凡是有成就的演员，能形成自己的独特风格、流派的艺术家，都是在师承得法、博采众长的基础上，发挥独创性的结果。他们既遵循章法，又不死守章法，既守格，又善于破格、创格。他们以人为师，以己为师，归根结底“以己为师”，不拘前人绳墨，而师法自然。“四大名旦”都是在博采众家之长的前提下，从自身条件出发，创造了不同格风的流派。张君秋学“四大名旦”之腔，而不学其味，结合自己甜美流畅的嗓音创立“张派”。因此，王瑶卿赞叹地说：“唯其张君秋不死学梅兰芳的味儿，所以才出了个张君秋。”步人后尘，拾人牙慧而没有独创性的演员不可能成为艺术家。达·芬奇说：“我告诉画家们，谁也不要抄袭他人的风格，否则他在艺术上只能配当自然的徒孙，不配做自然的儿子。自然事物无有穷尽。我们应当依靠自然，而不应该抄袭那些也是向自然学习的画家。我这席话不是向那些希望依靠艺术获得财富的人说的，而是向那些希望从艺术求得名望和荣誉的人说的。”（《达·芬奇论绘画》47页）丹青圣手白石老人也说：“学我者生，似我者死”。扬州八怪之一的郑板桥在题画竹诗中也写道：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思。冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”

以上这些都是讲创新。独创出人才，人才与独创是紧密相联的。

7、实践

一个演员，如果天赋条件不错，又很勤勉，那么为他多提供演出的机会是促进演员成才的一个不可缺少的条件。常香玉说：“要多实践，多演出”。耿其昌同志说：“党的培养和为演员提供实践机会是培养人才的重要条件。要多给中青年演员提供排戏的机会。”不给演员提供实践的机会，那就是英雄无用武之地。黄梅戏演员陶其光同志也十分强调舞台实践对演员的重要。他说：“一个演员排一出新戏，仅演几场是很难在舞台上活起来的，只有多演出、多实践，才能熟能生巧，精益求精。开头几场戏对一个演员来说往往处于模糊状态，演出次数多了，才能从中领略艺术的真谛，才能从必然王国到自由王国。”目前青年演员普遍反映演出实践机会太少，是影响演员成才的一个重要因素。牛桂英同志说：

“戏曲演员不能关上门在课堂培养，要让他们多登台，多实践。”晋剧演员郭凤英说：“实践出真知，在课堂里怎么能培养出名演员来。”河北梆子演员董艳华说：“我们这一代演员（指中年演员）青春还有多少年，现在正是多排戏，多实践的时候。如果抓得得力，我们就可能成为一名好演员，一名有贡献的演员。”目前，剧目贫乏也是影响演员成才的一个重要原因，晋剧演员高连荣说：“戏曲剧目贫乏，而且形式创新不够，保守落后。虽演员不少，但无戏可演。过去晋剧一批老演员，是晋剧一批成名剧目扶起来的，现在无新鲜剧目可演，很难造就一批影响观众的演员。”淮剧演员马秀英说：“选准冒尖人才，多给实践机会，反对当前存在的平均主义和吃大锅饭的思想，只有这样才能更好地造就人才。”

我们举一个例子说明舞台实践对成才的重要。谭元寿同志对我说，他先父谭富英年轻的时候，经常一天赶五场，演出场次多，技艺就纯熟，接触观众面广，影响就大。谭富英生前经常鼓励他的子孙说：“不要挑角色，要老踩台毡，只要老上台，多实践，就有希望，要一年三百六十五天都在台上。”他的孙子谭孝曾文化大革命前在北京戏专学习时是班里的尖子，十三岁即小有名气，十年动乱，耽误了艺术青春。“四人帮”倒台后，他只排了一两出戏，演出场次也很少。谭富英十八岁已名震京沪，而谭孝曾今年三十三岁，知道他的人寥寥无几。著名河北梆子艺术家李桂云，十二岁时即登台主演《三娘教子》，几乎天天“一赶三”，当时有“小三娘一日三教子”的佳话。而今许多有才华的青年演员，长期闲置不用，无戏可演，怎么可能在观众中留下深刻的印象呢？

8、提携

韩愈说：“世有伯乐，然后有千里马”。一个演员成才，除了自身的努力以外，离不开剧坛伯乐的发现、提携和奖掖。提携新秀在戏曲界是有传统的。从调查中反映的情况看，很多演员的成才都得益于前辈的提携。川剧演员黄世涛说：“我自幼酷爱川剧，十五岁考入川剧院实验学校学习。川剧艺术家张德成发现我尊敬老师又刻苦学习，单独给我排了《三击掌》、《伍神路令》等戏。从表演到唱腔都作了详细的讲解，还特别给我指点：‘一个演员不能只会演几出戏，更重要的是对唱腔、曲

牌和程式表演基本要领专门研究以后，拿到剧本就是戏。”因此，每天晚上我都到张德成校长那里上高腔曲牌课。”在张德成的帮助下，黄世涛在艺术上日见精进，很有成绩。晋剧演员郭凤英说：“孟珍卿是晋剧著名小生，我十四岁时他见我初露头角，就主动与我配戏。当时他已六十岁，我们同演了《黄鹤楼》、《蝴蝶杯》等戏，并教会了我《折桂斧》、《打鞭》，对我教益很大。”天津河北梆子演员董艳华说：“我十五岁那年，由于个子小、年龄小没法安排随团，就留校当老师，脱离了舞台生活。一次偶然的机会李耕涛市长看了我演的两个戏，说我聪明，条件好。后来又恢复了舞台生活。韩俊卿院长也利用业余时间给我讲戏，金玉环老师还教我唱腔和身段，对我教益很大……。”为了培养戏曲人才，应当大力提倡识才、惜才、爱才、荐才、举才之风。一个演员单靠个人奋斗而没有广泛的社会支持是不可能成功的。红线女同志说得好：“一靠自己努力，二靠机会。没有机会，单有个人努力也不行！所谓机会，就是要去掉官僚主义者的卡、扼杀，不把你当演员！演员要有主动权，要有两厢情愿的合作者，包括演员、音乐的配合。”机遇就是指的社会提供方便，遇有伯乐的发现和提携。说到提携，我还想到新凤霞和她的老师。中国评剧院戴月琴是评剧后起之秀。她还在雏凤阶段，副院长张玮就发现她是可造之才，她的嗓音条件和演唱风格颇有新凤霞的神韵，于是提出让她拜新凤霞为师。鉴于她们在“文化大革命”中风雨同舟结下的缱绻情怀，新凤霞欣然收戴月琴为徒，并把自己的代表剧目《刘巧儿》、《花为媒》等亲自教授给她，一板一眼、一招一式不厌其烦地示范。在行动不便时，还亲自给戴月琴绘制了一百多张舞台示意图，对舞台调度作了严格的规定，还送录音机供她学习用，生活上也无微不至地关怀她。除在艺术上严格要求她之外，还谆谆教导她做一个有道德的人。戴月琴在老师的帮助和自己刻苦努力之下，进步很快。而今她作为新派传人和得意高足留名艺坛。今年文学部举办第四届戏曲演员讲习会，她作为评剧的优秀代表被推荐参加学习，和来自全国二十多个剧种的近一百五十名优秀演员聚集一堂，切磋琢磨，以求深造。

最近我和李维康同志讨论人才问题时，她特别强调发扬伯乐精神的重要性。她说：“我希望文艺界的各级领导当伯乐，要发现众多的人才，扶植他们，培养他们。看准他是可造之才就大胆地使用，为他创造更多的艺

术实践的机会。切不可搞排队、搞均衡。切不可埋没人才，摧残人才。”

9、戏德

我们应当造就德、智、体、美全面发展的艺术人才。艺术工作者是教育人的人。教育者首先应当受教育。不能设想演员在台上扮演的是英雄，在台下则是另外一种人。袁雪芬同志说：“演员要通过演出去影响人们的灵魂，演员是人类灵魂的工程师。”“演员要台上台下一致，在台上要演好戏，在台下要做好人。”戏曲界许多老前辈都十分重视道德修养，如京剧界的梅兰芳、程砚秋、萧长华，河北梆子老前辈刘喜奎、杨韵谱，川剧圣人康芷林等等，都是德高、艺高，有口皆碑的。一个演员要做精神上的富有者。达·芬奇说：“人的美德的荣誉比地位财富的荣誉不知大多少倍。古今多少帝王公侯，可是却没有在我们的记忆中留下一丝痕迹。就因为他们只想用庄园和财富留名后世。岂不见多少人在钱财上一贫如洗，但在美德上却是豪富呢？”（见《达·芬奇论绘画》53页）。在调查中许多演员呼吁重视加强对青年演员的思想教育。贾桂兰同志说：“对学生不仅要选艺术条件好的，还要经常进行政治思想教育，严格生活管理。”韩玉花同志说：“要从各方面关心爱护学生，特别是要做好思想工作，教戏教人。”

我在和一些艺术家交谈时，他们反映在一些青年演员中滋长了骄、娇二气。青年演员刚有一点名声就不知天高地厚，就数典忘祖，瞧不起老师和同志，学习不刻苦，遇有记者采访、照象则蜂拥而上，遇有劳动则溜之大吉。更有甚者，个别青年演员追求资产阶级生活方式而走向犯罪。前不久《文汇报》在《一个文艺新秀的堕落》的醒目标题下，就剖析了一个青年演员犯罪的过程。这是令人深思而猛醒的。一个演员如果仅仅注意磨砺自己的技艺，而不时时磨砺自己的道德，他的艺术不可能在一个正确思想指导下日见精进，有更大的突破，弄不好有可能走上歧途。前车之覆，后车之鑑。因此，戏曲演员成才的道德因素是决不可以忽视的一个大问题。

10、宣传

“戏以人传”、“人以文传”，历来如此。一个演员为了让广大群众

众熟悉他，必须借助现代化的舆论工具。因此，对优秀演员的宣传、报导是很必要的。当然宣传应当实事求是，不是盲目吹捧，更不要笔下超生，而要恰如其分地评价他的艺术，既肯定成绩，也指出不足，这才是真正对演员的爱护。

目前，宣传上存在一些问题，一方面对后起之秀不敢大胆宣传；一方面又宣传过分。有时一大群记者去包围一两个名演员，对破土而出的新星则视而不见。因此应当多宣传一些有才华的“小演员”。评剧演员王德福说：“我建议今后在戏剧报刊上多宣传全国各地的舞台新秀，特别对中青年演员要大力宣传，不这样做，名演员、艺术家就出不来。”

戏曲人才的培养是一个很复杂的问题。它受多方面条件制约。天赋是演员成才的内在艺术素质，勤勉是通过主观努力去发挥个人天稟并把它转化为一种才能，而客观环境好坏，社会为你提供多少方便，制约着你的才能发挥的程度。一个人成功的公式简言之就是：天赋、勤勉、机遇。为了促进演员的成才，应当从两方面努力：个人要勤奋，社会要提供机会。但是，对待机遇不能消极坐待，而应有准备的积极争取。科学家巴斯特说得好：“机遇偏爱有准备的头脑。”大艺术家荀慧生也说“只能‘本事’等机会，不能机会等‘本事’。”因此，把主客观两方面的条件很好地结合起来，是演员成才之路。成才的三要素，实际是主客观两方面条件的和谐统一。这两者配合得好，就使一个人成功，三者任何环节出毛病，就给演员成才设置了障碍。我们应当认识这样一个规律，很好地调节它，以利成才。

〔编者附记〕本文系作者为全国第二届人才研究学术讨论会写的论文。因全文较长，本刊仅摘发了第二部分《戏曲演员成才的基本要素》。

博采众长自剪裁

——介绍胡静的演唱

▷ 鲁令琴 ◇

我喜爱家乡的黄梅戏，喜爱黄梅戏那优美动听的唱腔。我曾去过祖国边陲的新疆，在前沿营房里，我以安庆带去的黄梅戏演唱的录音，赢得了各族战士对我家乡的向往——啊，黄梅戏艺术竟有这样的魅力！

在众多的黄梅群星中，胡静是引人注目的，她以朴实无华、落落大方的表演，甜润流畅、韵味醇厚的唱腔，博得广大观众的好评。

据说，胡静十二岁进安庆艺校学艺，不久就崭露头角。十五岁赴省演出传统戏《杨门女将》，成功地塑造了余太君一角，受到省、市文艺界的赞赏。一九八二年初，安庆黄梅戏剧院二团建团二十周年时重演《杨门女将》，我有幸看到这次演出，方知胡静的表演果然名不虚传。

《寿堂》一场，老太君一出场，“为儿孙庆寿辰心花怒放”一段唱，满座哗然，报以热烈的掌声。“灵堂”一场戏，为了塑造老太君不计个人恩怨，力争为国出征的雄心壮志，她把“王大人……”一段唱腔唱得慷慨激昂，铿锵有力。“巡敌营”中的“瞭敌营”一段唱，深沉含蓄，恰到好处地表现了老

▷胡静近照。

▽胡静在《白蛇传》

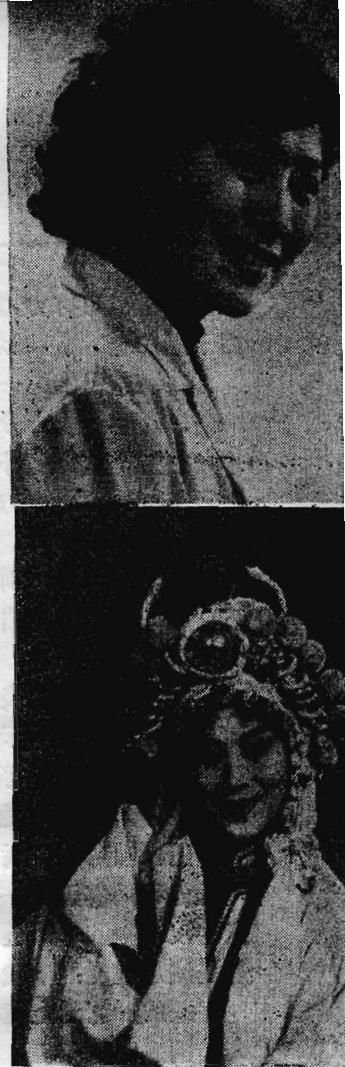
中饰白素贞。

太君深谋远虑的元帅风度。由于胡静把握了人物的内心活动，以情带声，才能使唱腔苍劲浑厚，喷口有力，韵味浓郁。同时也可看出，她显然吸取了京剧老旦那种注意喷口，讲究力度的润腔方法，从而弥补了黄梅戏老唱腔“平”、“软”等不足，形成自己独具一格的唱腔。她表演上有深度，有层次，道白铿锵，咬字清楚，把一个巾帼英豪的老元帅栩栩如生地再现在舞台上。

胡静的戏路较宽，她不仅成功地塑造了余太君的艺术形象，在《罗帕记》中又塑造了以正旦应工的陈赛金的艺术形象，把一位端庄娴雅，知书达理而又意志坚强的少妇，刻画得深切传神，感人肺腑。

《罗帕记》的唱腔，胡静有意识学习严凤英的运腔方法，结合自己的条件，把严派唱腔中的“甜”、“柔软”等特点吸收、溶化到自己的演唱风格中。第三场

“雄鸡啼破三更天”一段唱，唱得缠绵悱恻，柔情万千，表现了陈赛金对丈夫的一往深情。在蒙受冤枉被迫离家时所唱的那段“三劝夫君”，又是那样哀怨凄切，催人泪下。尤其最后一场戏，陈赛金在大堂上斥责王科举的一大段唱。胡静充分发挥了她那造诣深厚的演唱技巧，表现在由平词转二行、三行、火攻、平词落板等成套唱段中，虽然词句字数多，节奏不断加快，



但她还是喷口有力，紧凑流畅，一气呵成，给人以急风暴雨，一泻千里之感，使观众为陈赛金能够得到扬眉吐气而大感快慰。

在《慈母泪》一剧中，胡静又以青衣这个行当扮演了李氏一角。这是一位十分贤慧的慈母。她以稳重，简炼的形体动作，塑造了这位纯朴善良的母性。在唱腔上，既不用演唱余太君那样的浑厚有力、喷口强劲的运腔，也不是演唱陈赛金所用的那种甜润柔美、妍丽花哨的唱腔，而是唱得朴实深沉，运腔简洁。特别是“别母”一场，她演唱得声情并茂，催人泪下，使人感到她把自己的满腔情愫完全溶入戏中，所以能够收到“台上张秀别母，台下满座唏嘘”的演出效果。

胡静的演唱和表演艺术为什么能赢得广大观众如此喜爱呢？这是因为她勇于探索，刻苦训练，博采众家之长，吸取了京剧、越剧、歌剧等兄弟剧种的长处，不断揉合到自己的艺术创造之中，形成了她自己的表演风格。

随着唱片和广播、电视的传播，胡静的唱腔更受到各地黄梅戏爱好者的喜爱。在一片赞扬声中，她没有陶醉，仍然保持着朴素的仪表和宽厚谦逊的作风。在处理爱好者的来信来访中，她总是诚恳地说：“我很一般，真的，我非常一般。”

是的，艺无止境，只有勇于攀登的人，才能达到艺术高峰。胡静还很年轻，今年不过三十六岁，经过不懈的努力和刻苦的探索，她将会为黄梅戏事业作出新的贡献，甚至会超过她的先辈们所取得的成就。

人们正是这样期望于胡静的！



孙清足

用“高位置安放”解决高音

——黄梅戏男腔唱法探讨点滴

经常听到黄梅戏观众及黄梅戏工作者谈论一个问题：希望能涌现出唱得好的男演员。所谓唱得好，当然主要是指韵味、音色、音高等几个主要方面。从黄梅戏发展的各个时期（包括现阶段）来看，也出现过这几方面兼备的男演员，但为数远不如女演员多。原因是多方面的，最主要的一条，就是男唱腔的音域太高，以 $1 = C$ 来计算，最高音要到小字二组的 $\dot{2}$ ，与京剧小生的嘎调几乎同高，也超过了西洋歌剧男高音的音高。而且男腔的正常音域多在小字二组的C附近，这样高的音区，超越了男性的声带负荷，往往致使声音嘶哑。所以要想兼顾音高与音色，确有困难。我想如果采用一些科学发声方法也许能帮助演唱者达到解决音高的目的。这里我想谈谈用声乐发声的“高位置安放”来解决黄梅戏男演员的高音问题。

所谓“高位置安放”，从声乐的角度来说，目的是要使声音进入额窦区取得头腔共鸣。这被认为是取得高音较科学的方法。因为人的头腔是共鸣的广阔天地，它比口腔、喉头共鸣不知要好多少倍。

怎样才能做到“高位置安放”呢？这就涉及到人体很多器官与机能了。这里只能靠粗浅的体会来谈一谈。

演唱前，象叹气或闻花那样把气吸入体内，力度与部位要协调、自然。就在保持吸气状态的一瞬间，喉管、口腔自然打开，气息随即冲击声带，配合咬字器官准确的咬字而发声，这就是起音。就在起音的同时，声音不能停留在口与喉，应瞬变式地进入鼻梁平面的鼻管道。在声音一发出时，就应该感觉嗅觉区的入口突然打开，声音就从人口处进入。这

时的全过程应该是：吸气状态——喉管、口腔打开——嗅觉区打开。这一整套工作机能就是“高位置安放”。它为声音通住头腔，完成三分之二的工程。声音进入了鼻平面后的鼻管道后，就产生了鼻咽腔共鸣（与鼻音是两码事）。与此同时，声音从鼻中隔引向两侧扩展，进入额窦，即人们常说的头腔共鸣或高位置。这里再举个简单的例子加以说明：歌声要有方向和通路，这通路，就像一个大烟囱，气与声就像一缕缕均匀的青烟，从囱底（即丹田、横隔膜）到胸腔、喉头、口腔、鼻管道直至头腔，自下而上稳健而又迅速的进行。这里应特别强调的是：从丹田到额窦必须自由贯通，声音必须在这个方向迂回。“只有低进行，才能有高位置”的说法也是可以帮助理解和体会这种感觉的。有人高音上不去，出现声嘶力竭白声等声音，都是因为这条声音通路中的某一部位被卡住，被阻塞。如喉音，就是因为喉头上提或下卡，或头部前伸、后移等原因产生的。又如鼻音，是因为软腭没有控制好，使气流力点部位方向不对而影响的。至于白声、空声等都是这条通路上出现的障碍。通道下部出现了问题，入口处打不开，音高就自然上不去。可见“高位置安放”操作，要有准确的美声形象思维和敏捷的体内各部位的良好的感觉，才能达到预期的效果。

也许有人担心“高位置安放”即使能解决高音，恐怕黄梅戏的演唱



风格也会受到影响。经过我们观察、分析许多演员的演唱，认为只要方法准确，并不影响演唱的风格。

男高音歌唱家吴雁泽同志被称为“中国气派的男高音”。声音明亮、亲切，就是采用高位置和靠前的路子，京剧《智取威虎山》演少剑波的沈金波同志，也是用这种高位置唱法的，声音高亢、圆甜、灵巧，不同于传统小生的纯假声唱法。从黄梅戏的音域上看也必须采用这种“高位置”唱法。问题的关键是要在声音高位置的基础上配合黄梅戏的地方语言咬字和润腔。要防止声音的高位置而行腔的低位置（即喉头润腔）所造成的声音脱节，这样唱就不像黄梅戏了。黄梅戏与其它剧种的区别首先在于旋律。而旋律的特点又是建立在地方语言的基础上的。因此良好的声音必须同时掌握黄梅戏的地方语言和音韵，其十三辙与其它剧种（如京剧等）相同与不同的地方。有了语言基础再进行声音的“高位置”上的咬字和润腔，不但能保持剧种的地方色彩，而且声音将会更富有表现力。目前安庆黄梅戏舞台上的潘启才、阙根华二同志，不同程度地运用了高位置安放，所以他们演唱轻松、自然、通畅，音色甜美，给人以美的享受，颇受观众的喜爱。因此，我认为，要很好地总结他们高位置安放的发声方法，将对涌现更多的男演员是有所裨益的。

个人粗浅的看法，有待在教学实践中进一步总结。

金寨纪念立夏节起义编演一组新戏 ——简讯

今年五月六日是以李梯云、肖方、徐思庶和周维炯等同志参加领导的「立夏节武装起义」（一九二九——一九八三）五十四周年纪念，中共金寨县委、县人民政府，根据上级指示精神，邀请了现在省内的金寨籍老红军和省、地党政军领导同志，举行了纪念节日的座谈会。金寨县黄梅戏剧团编演了反映各阶段革命斗争的现代历史戏：《苍山女英》、《狮子口》、《青岚店》、《迎亲曲》等两个节目，受到与会人士一致好评。中共安徽省委书记黄璜和省人大副主任夏德义，六安地委书记胡全、专员李昌德等同志观看了演出，并接见了全体演职员。

志，安徽黄梅戏学校校长马兆旺同志，也应邀参加了纪念座谈会和观摩

王少舫谈

《董永卖身》唱腔

史纪南整理

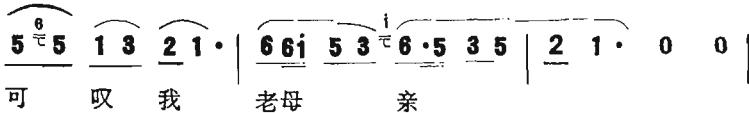
安徽省黄梅戏剧团今年首次到河南许昌演出黄梅戏《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》和《龙女情》。著名黄梅戏演员王少舫的精彩唱段，使广大观众为之倾倒。原计划从3月15日起演14个夜场，因观众增多，剧团的全体演员不辞劳苦，增加了4个日场，场场座无虚席。图为著名黄梅戏演员王少舫（右）在《女驸马》中扮演刘大人时的情景。

（33610部队贺立文摄影报道）

中央人民广播电台约我来谈一段黄梅戏唱腔。经过再三考虑，我选了一段大家比较熟悉的，特别是黄梅戏爱好者比较熟悉的唱腔，就是黄梅戏的优秀剧目、曾经拍过电影的《天仙配》里董永卖身的一段。这一段基本上是用“平词”唱的，是比较能够代表黄梅戏男角的唱腔的。平词，是在黄梅戏唱腔中表现力较强、运用得最广泛的一个曲调。

为了便于大家了解，我把这段唱腔的基本结构，以及演唱时的感情处理和注意事项，在这里做一些简单介绍。

全曲可分为三个段落。从开头到“哪来棺木和衣衾”是第一小段。“可叹我老母亲早年丧命，老爹爹病卧在窑中。蒙舅父借银两汤药买，但愿爹爹病早离身”，这四句是最基本的男腔平词。第一句是起板，第二句是下句，第三句是上句，第四句是落板。这一小段非常简练地描写了董永当时的心情。董永早年丧母，父亲又患重病，内心充满了痛苦和忧伤。所以，唱这几句，速度要慢。我是这样唱的：





3 3 2 3 2 5 | 5 5 3 2 1 | 2 5 3 5 1 0 0 |

早年 肃命，

6 6 i 5 6 5 3 | 0 5 6 16 1 | 3 1 2 3 6 5 5 3 5 |

老爹 爹 不 幸 病卧在窑中。

2 1 · 0 0 | 5 5 3 5 6 6 i 6 5 | 5 5 1 2 12 3 |

舅舅 父借银两 汤药 买，

2 1 2 3 6 5 5 3 5 | 2 1 · 0 0 | 5 3 5 5 8 8 |

但愿 爹 爹 病早

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

离 身。

下面，“爹爹寒窑丧了命，哭得我董永泪淋淋”两句，表达了父亲不幸亡故这一意外的灾祸给董永感情上带来的极大震动和悲痛。这两句腔，是在黄梅戏原来的迈腔、哭介等形式的基础上重新设计的散板。唱这两句的时候，应当理解董永当时所受的内心创伤。嗓子好象有点儿发硬，但这只能是一种合理的艺术夸张，不能真哭。“爹爹寒窑丧了命”，本来是一句，可以一下子唱完的；但“爹爹寒窑”四个字刚唱完，由于内心的哀痛，说不下去了，所以唱到这里要稍微静止一下。

“哭得我”这几个字，唱得低沉一些，并且有一点儿泣不成声的味道。在实际生活中，哭声也是有高有低的。所以，唱到“董永泪淋淋”的时候，就来一个高八度的大跳，更加显示出董永的痛苦：

The musical score consists of two lines of notes. The first line starts with a measure of 5 5 3 5 | 6 6 | 6 5 | 4 - 5 | 3 2 1 2 3 | 2 3 5 | 2 6 1 6 1 i |. The lyrics are '爹爹 寒窑 丧了 命，哭 得 我 董'. The second line starts with a measure of 1 6 1 6 | 5 5 | 5 3 2 1 1 5 | 3 5 | 2 0 |. The lyrics are '永 泪 淋 淋'.

“连年荒旱遭贫困，活活饿死年迈人”，这是在作短暂回忆不幸遭遇的原由。当董永一想到“这才是黄连树上挂猪胆，苦上加苦”的时候，心里泛起了一阵哀伤，于是又唱了一个哭腔。唱的中间还配上了打击乐。这样，在表达感情上更有起伏。唱到“箭穿心”三个字，音域较高，也较激昂。我把这四句处理成这样：

The musical score consists of two lines of notes. The first line starts with a measure of 1 1 6 1 | 2 2 3 5 6 5 | 3 5 6 1 | 2 3 1 2 3 | 5 3 3 2 3 2 1 |. The lyrics are '连年 荒旱 遭贫 困， 活 活'. The second line starts with a measure of 1 2 1 5 6 1 | 3 1 2 3 5 2 3 5 | 2 1 0 0 |. The lyrics are '饿 死 年 迈 人'.

5 3 5 6 6 5 4 | 5 3 2 1 2 3 - | 2 3 5 2 3 1 2 |
 这才 是 黄 连 树 上 挂 猪 胆， 苦 上 加 苦
 3 · 5 6 5 1 6 | 5 0 0 | 6 5 3 5 8 2 |
 (哇)， 老 爹 爹
 1 · 2 3 6 5 3 5 3 2 1 — |
 啊，
 5 3 5 5 3 7 | 6 · 5 3 6 | 5 5 3 2 · 0 |
 箭 穿 心！

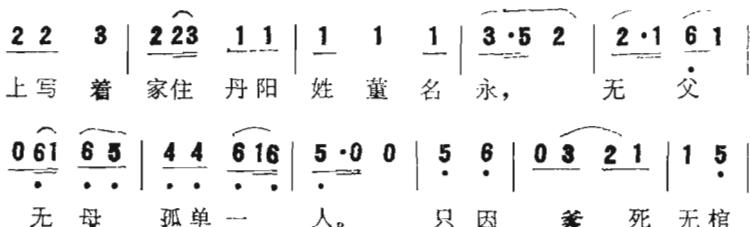
从“你带孩儿耕种为本”到“雪压春梅分外凋零”四句，虽然加了一些工，但是基本上还保留着平词的上下句形式。既是回忆，又是自叙身世。当唱到“千言万语爹不应”的时候，又重新勾起了感情上的巨大悲痛，因而又唱了一句平词迈腔改的哭腔。这一次的哭，比前面稍微理智了一些，有点儿痛定思痛的味道。“哪来棺木和衣衾”一句，非常真实而形象地说出了董永此时无可奈何的处境。所以，这句唱腔虽然用了平词落板，但由于唱词、曲调、感情的紧密结合，而描绘出了董永低沉、哀怨的思想情绪：

5 3 5 6 6 1 6 5 | 5 5 1 1 2 1 2 3 | 0 5 6 1 6 1 |
 你 带 孩 儿 耕 种 为 本， 相 依
 3 · 5 1 3 2 1 · | 3 3 1 2 3 5 · 2 3 5 | 2 1 0 0 |
 为 命 难 以 离 分。
 1 6 1 2 2 3 5 5 | 3 5 1 2 1 2 3 | 0 3 3 2 2 3 2 |
 如 今 我 比 秋 叶 被 霜 打， 雪 压



以上十六句唱，都是平词。我在演唱这一小段的时候，用的调比一般常用的调低一些。因为，这一小段的情绪比较低沉。另外，有些高音，定调低一点儿，技术上容易处理些。所以，我选用 A 调，胡琴定“1—5”弦。

接下来，从“上写着家住丹阳姓董名永”到“三年一满就转回程”，这八句是第二小段。这时候，董永更加镇静、理智了一些。他在考虑父亲的最后问题，谋求解决的办法。考虑的结果，是卖身为奴来安葬郁亲。所以，这一段唱腔不再用平词，而是采用老仙腔的数板，曲调忧着而低沉。这一小段因感情需要而转了调，从 A 调转到了 D 调，胡琴从“1—5”变成“5—2”，节奏也要变成了一板一眼的慢板：





这一小段是董永跪在那里唱的。

最后，从“卖身文约忙写起”到“不知哪家要佣人”，这六句是第三小段。又从对板转到平词上来了，速度也还了原。这一段，揭示了董永用理智暂时抑制住内心的极大悲痛而去卖身为奴的精神世界，是董永在路上唱的。结尾一句“不知哪家要雇佣人”，不是一般的平词落板，而是曲作者根据董永当时茫然的心情设计的新平词落板。

这六句连起来是这样唱的：





通过以上的分析，我把整段唱腔演唱唱成录音那样。

【编者附记】本文谱例系整理者根据播讲录音记谱，故未付过门。
《董永卖身》唱段请参阅《黄梅戏新腔选》。



越剧黄梅戏等戏曲唱片最受欢迎

根据唱片发行部门提供的统计材料，戏曲唱片发行数量居前三名的是：一、越剧《红楼梦》（徐玉兰、王文娟演唱）；二、黄梅戏《天仙配》（严凤英、王少舫演唱）。第四至第十名是《盘夫》（越剧）、《女驸马》（黄梅戏）、《秦香莲》（豫剧）、《赵巧儿》（评剧）、《红线女唱腔艺术》（粤剧）、《大祭桩》（豫剧）、《拷红》（豫剧）。

（摘自《新民晚报》1983年4月26日第二版姚荣铨、朱忠良：《戏曲唱片发行量居于首位，越剧黄梅戏等最受欢迎》）

乾隆三十九年春台班戏目

·原本藏上海图书馆善本室·

朱建明 辑录

玉宝瓶	五本	应天球	四本	混元盒	四本	红兰镜	四本
武香球	六本	英雄概	四本	巾帼丈夫	十二本		
天星聚	六本	双保龙	四本	节义廉明	四本 (又名四进士)		
天马山	四本	齿舌香	八本	晋阳宫	四本	熊虎报	六本
五彩舆	拾本	金沙滩	六本	游龙传	七本	天保图	四本
(又名预示祯祥)		窃兵符	四本	西唐传	四本	忠烈图	八本
忠义节	二本	大造化	四本	秋牡丹	四本	九丝缘	八本
小阳春	四本	双铃记	二本	阴阳春	二本	浣花溪	二本
雌雄标	二本	春秋笔	二本	怀肉记	二本	南界关	二本
卿恩报	二本	淮安役	头役	收亮祖	二段	献长安	二本
双节烈	二本	桃花洞	二本 (又名桃源洞)			续浣纱	五本
奇巧报	九本	烈女缘	十本	株林记	二本	惜蜂亭	二本
赠绨袍	四本	澶州役	六本	破潼关	四本		

龙潭虎空 春光明媚 台阁文章

失街亭 斩马谡 黄金台 搜宫

三国志戏

单出总讲提刚 (纲) 全付

温明圆	陈宫记	乐嘉城	濮阳城	凤鸣山	取南安
天水关	骂王朗	失街亭	斩马谡	斩马腾	反西凉
战渭南	冀州城	葭萌关	献成都	(上下本)	瓦口关
定军山	阳平关	伐东吴	五丈原	收庞德	长坂坡(上本)
汉津口 (下本)		群英会	赤壁记	陇上麦	兴汉图
出祁山	黄鹤楼				

春台班总讲提刚（纲）全付

黄金台	富贵双全	七子圆	甲子重周	吓蛮诗	金台传
女中杰	金钟罩	潞安州	玲珑配	小冤天	完璧记
夺魁元	琉璃塔	金铃关	女儿国	万寿冠	巴丘役
柴桑口	淤泥河	两狼关	打登州	九焰山	选元戎
闹花灯	降铜马	无取壁			

杂出总讲提刚（纲）全付

万事足	日月同春	五老集庆	摇钱树	胭脂褶	射红灯
寒江关	龙凤翔	建章殿	窘得福	人才福	红鸾喜
胭脂虎	通天犀	桑园寄子	棉山	取金陵	平太仓
桃花洞	荥阳城	沉香亭	审解二	监酒令	夺昭关
朱砂痣	三红图	天雷报	战荆湖	卧虎坡	
桃园报（又名搜孤救孤）		皇姑庵（又名清泉洞）			女三战
平五路	来阳判	藏梅寺	飞虎山	雄州关	有文风
兴隆岭					

杂出提刚（纲）

齐天乐	探母回令	双精忠	反五侯	收再兴	托兆碰碑
破洪州	绝缨会	采石矶	战樊城	凤鸣关	清河桥
摩天岭	新金枝	楚烟墩	三进士	绒花记	回龙鸽
太平桥	兴隆传	延安关	南阳关	受禅台	八卦图
探监斩城	玉玲珑	盗宗卷	金水桥	湘江会	金锁阵
下河南	白帝城	马芳围城	双合印	贪欢报	盘河战
战太平	双沙河	芦花河	造白袍	南天门	来阳判
打夺	窃草	击鼓骂曹	花亭射妖	祭泸江	泗洲城
大造化					

杂出提刚（纲）

神州雷	独虎营	蔡家庄	朱仙镇	雅观楼	娘子军
清江浦	八蜡庙	丁甲山	刺王僚	前度梅	两度梅
穆柯寨	白沙滩	祥麟现	让帅印	收关胜	打豆尔惇
艳阳楼	孟平关	淤泥河	牧羊卷	恶虎山	二龙山
天官	赐福	富贵	双全	财源	辐射
					献果

群仙	增寿	访仙	问寿	万国	来朝	五子	夺魁
五老	集庆	日月	同春	蕤宾	节屈	扫花	三醉
仙圆	三台	献瑞	台登	荣归	贺子	三伐	五福
升官	卸甲	笏圆	追信	访素	授渊	羊肚	

杂出提刚 (纲)

哪咤闹海	天台山	伐文征	桃花山	白绫记	金兰会
白门楼	孝廉传	狮子楼	打严嵩	审头刺汤	打桃园
斩黄袍	打金砖	骂阎罗	仪凤山	舞盘	天坡楼
钟馗嫁妹	赶三关	舍子抵命	绿牡丹	邮亭计	御果园
五龙会	白璧关	青石山	赚洛阳	青石岭	对松关
刚玉莽	斩雄信	战铜后	回头岸	白良关	收罗成
五虎平西	横河关	下河东	卖马	玉门关	龙凤岭
射西岐	独水关	乾元山	双冠诰	沙桥荐别	红桃山
九龙峪	青石洞	洞庭湖	断密涧	蜈蚣岭	万里侯
豪天关	钗钏记	小天公	打窦璃	梅花山	奇女福(全有)
遇龙	封官	访贤	夸才	卖柴	进宫
夜探	骂殿	绑子	困曹	大保	回朝
临潼	救驾	滚楼	探宫	戏妻	斩子
二取	写状	骂寨	打弹	换子	虎斗
望楼	风帕	审头	金龟	盔	观星
定情	赐盒	惊变	埋玉	战山	遇后
拾叫	回营	打围	伏虎	弹词	
刘唐	势僧	报喜	惠明	见娘	冥判
阳告	三挡	拾金	茶访	佛会	孙詈
辞阁	吃茶	访普	疑忤	渡江	议剑
嘱别	南浦	坠马	请郎	探监	北饯
				提眉	演宫
				访鼠	称庆
				沙桥	
				测宫	

总讲提刚 (纲) (全)

回龙阁	双沙河	十二红	选元戎	穆柯寨	斩阳坡
京遇缘	斩雄信	武挡山	双精忠	荥阳城	托兆碰碑
过昭关	江东桥	战太平	打登州	三家店	娘子军
祥林(麟)现		取金陵	平太仓	法门寺	高平关

夺魁元	雅观楼	搜孤救孤	卧虎坡	清江补		
父子会	(又名恶虎山)	薛屠袁	兴隆会	狮子楼	双松关	
桃花山	画鸟记(二本)		四进士	混元盒	天保图	
五彩與	游龙传	春秋笔	献长安	雌雄蝶	(标)	
怀肉记	琼林宴	窃兵符	英雄概	晋阳宫	百寿图	
卢家庄	庆阳图	荐诸葛	小亮天	射红灯	战同台	
庆頂珠	完璧记	双合印	烧棉山	孟平关	天雷报	
应天球	辞朝	赏荷	思乡	拐儿	庙会	书馆 拆书
玩笑	错梦	起布	问探	花荡	痴梦	泼水 钮钏
大审	渴师	贺喜	游园	看状	闹庄	救青 别母
乱箭	鸿门	撤斗	功娶	别姬	十面	搜山 打车

全班戏名

黄金台	女中杰	快活林	红桃山	绿林坡	收关胜
胭脂虎	贪欢报	破洪州	延安关	烈火旗	玉玲珑
红鸾喜	赶三关	清泉洞	罗四虎	八蜡庙	出祁山
造白袍	清官册	兴汉图	战樊城	一捧雪	盘河战
南阳关	芦花河	审解工	清河桥	取帅印	绝缨会
探母回令	温明圆	濮阳城	乐嘉城	群英会	赤壁记
收庵德	斩马谡	反西凉	战渭南	冀州城	金水洞
洪洋洞	新金枝	盗宗卷	八卦图	采石矶	山海关
楚烟墩	岱州城	太平桥	万寿冠	淮安役	收亮祖
兴隆会	取洛阳	葭萌关	战历城	献城都	定军山
瓦口关	伐东吴	凤鸣关	骂王朗	失街亭	陇上麦
阳平关	西川图	纵曹记	黄鹤楼	摩天岭	二龙山
白水滩	通天犀	界牌关	断密涧	白壁关	桑园记
刺玉僚	白良关	挂玉带	白帝城	蔡家庄	金钟罩
状元谱	八大锤	翠屏山	斩窦娥	七子图	战荆湖
夺昭关	乌龙院	艳阳楼	豆尔墩	三岔口	南天门

新戏未开总讲

盗萧后马	貳本	天赐金	壹本	奇冤报	壹本	瑞迷罗	全本
藕香堂							

铁弓缘	女店	纺花	补缸	杠子	打棒	吃面	赠扇
冥勘	挂画	佳期	战樊城				
净香堂							
私媾	湖缸	舞盘	梳榔	学堂	收青	泗洲城	白水滩
台舟	火棍						
景春堂							
独占	水斗	湖船	盗令	端阳	调青	看谷	寄柬
窥柬	学堂						
余庆堂							
贵子图	金玉坠	樊江关	闺房乐	翠花宫	送盒子		
赠珠	巧合	上坟	入府	烧灵	珠配	晒鞋	情叙
面缸	胭脂	戏凤	背鞋	送枕	点化	演礼	
槐庆堂							
亭会	盗绢	喂药	决约	巧合	寄扇	草地	
景福堂							
回头岸	琵琶行	后约	乔醋	游惊	舟配	折柳	
说亲	挑做						
丽春堂							
香山	打洞	送金	赠花	折柳	痴诉	点香	梳跪
绣别	题曲	赠珠	献发	窥醉	盘夫	谦父	相讨
盗杀	昭君	祭泸江	女词	窃草	教子	女儿国	榜月
戏妻							
景庆堂							
黄金台	玉珑玲	金玉坠	浣花溪	打金枝	情叙		
红鸾喜	西唐传	游龙传	贵子图	玩月	交送		
日新堂							
独占	雪夜	柳翠	祭江	赐环	赶妓	荣归	
春庆堂							
金铃关	樊江关	嫁女	入府	过年	喂药	巧合	
抢僧	缝衣	打刀	打灶	樱桃			
玉珠堂							

文化部第四届戏曲演员讲习会结业 黄梅戏学员满载归来

文化部第四届戏曲演员讲习会自七月一日至八月十二日在北京西苑饭店举办。参加讲习会的有廿多个剧种、一百四十五名学员。安徽省学习小组参加了学习。共有王健超、夏承平、余士伟、陶奇光、黄厚生、丁紫旺、王依红、胡玉洁、陈小芳、吴琼、龚炜玲十一人。

讲习会期间，中宣部副部长贺敬之、文化部部朱穆之、副部长周巍峙做了重要讲话。讲课的有张庚、史若虚、郭汉城、任桂林、刘厚生、马少波、阿甲、李紫贵、夏淳、胡沙、朱琳、俞振飞、张君秋、赵荣琛、阳友鹤、袁玉、陈金波、陈书舫、王秀兰等著名戏剧家、理论家、导演、表演艺术家。袁玉坤、陈金波、陈书舫、王秀兰为学员示范演出了川剧《书馆悲逢》《刺目劝学》《做文章》《花田写扇》；蒲剧《烤火下山》《杀狗劝妻》等优秀传统剧目。学员中著名晋剧演员田桂兰等，示范演出了《打神告庙》。

在艺术交流中，黄梅戏学员还学习了川剧、昆剧、晋剧、京剧的折扇、水袖、宫扇和云帚的组合。

安徽小组已于八月十五日返省。 (梅子)

双节烈 奇逢 捣柴 送灯 反谁 跪池 代亲
寄双会 (疑为“奇双会”——编者) 赠剑 烤挑
松桂堂
楼会 活捉 后诱 茶叙 打棋盘 杠子 铛饽 打莽
佳期 拷红 盗库 琴挑 醉归

附 录

余三胜 王九林

余三胜之戏

探母回令	绝缨会	南阳关	战樊城	打金枝	盘河战
金水桥	荥阳城	清河桥	赶三关	芦花河	白帝城
一捧雪	清官册	伐东吴	定军山	洪洋洞	太平桥

(下转第163页)

纪念著名老艺人

查文艳



王维结

今年，是著名艺老人查文艳诞生八十周年。这位已经谢世的老人曾为黄梅戏作出过杰出的贡献。

查文艳，又名查赛春，一八九〇年古历七月十四日诞生于怀宁县小市港一个贫农家庭里。两岁时母亲得病身亡，跟随外祖母苦度冬春，从小养成良好的劳动习惯。十五岁起学了几年裁缝。一九二〇年开始了艺术生涯，从此他就把全部心血献给了黄梅戏艺术事业。曾先后参加过怀宁的“全福堂”、“天落堂”、“新阳春”、“四善堂”等民间戏班，来往于怀宁、潜山、桐城、望江、安庆、东流一带。一九三五年进入上海，在斜桥一带演戏，这是黄梅戏第一次打入上海。

查文艳早年曾是驰名于广大城乡的旦角演员，所演《莲花庵》中的尼姑、《鸡血记》中的康氏、以及秦雪梅等舞台形象，在老一代观众中留下了深刻的印象。但是，黄梅戏在旧社会被称为“花鼓淫戏”，黄梅戏艺人也横遭迫害。查文艳曾多次被国民党抓去拷打、勒索。一九三八年又被日寇抓去当了三个月苦力，受尽了折磨。一九五九年六月三日，他在入党申请书中写道：“我是从旧社会过来的，曾经有过与一切老艺人同



样悲惨的命运，受尽了统治阶级的压迫和凌辱，对反动派具有刻骨的仇恨。“解放以来，在党的培养与教育下，使我深深体会到，只有中国共产党才是中国人民真正的救星，也只有在新社会，我们老艺人才能在政治上获得真正的权利和自由。”

解放后，艺人们的确翻身作了主人。一九五四年，查文艳光荣地当选为安庆市人民代表，一九五六年光荣地出席了省总工会代表大会和省先进工作者代表会议。后来安徽省艺术学校成立，组织上调他去当教员，从此他从舞台走上了讲坛。他热心艺术教育事业，关心青少年艺术人材的成长，亲手培育一批批青年演员走向省内外黄梅戏表演团体，为发展黄梅戏艺术事业作出了贡献，受到人们的尊敬。著名表演艺术家严凤英曾定制一只泥茶盘、四只泥茶碗赠给这位前辈；著名画家孔小瑜曾挥毫为他作画；书法家童雪鸿也曾书写“宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来”的对联，送他纪念。这都说明查老在戏剧界、在人民群众中的影响和地位。如今他虽然去逝了，但是他为黄梅戏艺术事业的贡献，将永远铭刻在人民心中。

·方祖中·

假 作

“砌末”一词原是中国戏曲舞台流行的一个术语，专指“与剧情有关的特殊小件东西”（顾学颉：《元明杂剧》）。后来，砌末一词所指范围又扩大到幕幔（包括软景、硬景）、服装、道具以及传统戏曲舞台所用的一切简单装置等等。既然黄梅戏也是戏曲之一种，并且在它产生、发展过程中，向来又长于从兄弟剧种中汲取营养，广泛借鉴，现已基本具备中国戏曲艺术的特点，因而其艺术规律完全可以运用现有的戏曲艺术研究成果去探论；再加之笔者觉得“砌末”一词比较便于说明问题，所以在本文中，就把有关黄梅戏舞台布景、道具等设施抽象为“砌末”一词来加以论述了。

为什么看过安庆地区八二年赴省会演的文艺节目后，想到讨论黄梅戏砌末问题呢？以前，笔者看过我省赴京调演的花鼓戏

真时真亦假

——黄梅戏舞台砌末散议

《春嫂》，就有此动机了；这次看过宿松县殷耀林同志创作的山歌剧《凤凰展翅》，启发更大，所以想从砌末这个不怎么被人重视的方面，谈谈黄梅戏舞台美术工作如何继承中国戏曲的优良传统问题。“愚者千虑，偶有一得”的老话，鼓励我这个门外汉略陈一管之见。

近年来，黄梅戏舞台与其它戏曲舞台一样，有一种违背传统，违背戏曲艺术自身规律的不良倾向，即无论是布景，还是道具及其它舞台设施，越来越向话剧、电影、电视剧靠拢，向所谓的生活化、真实化方面发展。不说现代戏，就是传统戏和新编历史剧也有这种倾向。布景、服装、道具越来越实，桌、椅、案、几、山、石、竹、木，门、窗、户、舍、花坛、草坡，连沙发、电视机、自行车等实物也搬上了舞台，有

人还振振有词地说：“要把戏演好，舍不得几个钱行吗？”演好戏花几个钱是应该的，但问题不在钱方面，我要说的是因为这样做违背了戏曲艺术的规律。

戏曲舞台的中心应该是演员，而不是布景道具。砌末砌末，本身就是梨园同人关于“细末”或“戏末”一词的以讹传讹而形成的术语。顾名思义，它在舞台的位置，仅仅是帮助演员演好戏的末件东西，而既花费钱财，又造成舞台砌末朝着单纯低能地摹仿自然这方面发展，岂不舍本求末吗？

舞台空间是有限的，演员被布景所限，道具所累，又怎么能充分发挥演出才能呢？《凤凰展翅》的导演，我以为他是熟谙舞台表演真谛的，他仅用一只自行车龙头，就让丰收之后的一对农村小夫妻的喜悦之情，得到了充

分体现，并使观众通过两个演员载歌载舞的表演，看到了党的农村政策落实后的大好景象。倘若这出表演唱真的让那对小夫妻推着自行车上场，我不知道演员将如何表演？可能有人认为我多虑。这几年我就看过好几出黄梅戏的现代小戏，表演过程中就有人推着自行车登台作态。有的戏虽然没有这么“露”，但半台花坛，一堵墙壁，两张沙发，外加办公桌、方桌、数张真椅的舞台布景，我们是屡见不鲜的。效果如何呢？行家自有定论。由此我又想到受到好评的花鼓戏《春嫂》，老光棍王小波与小寡妇春嫂，又垒鸡窝，又谈恋爱，又吃鸡喝汤，舞台上几乎没有什么东西，仅仅天幕上有对喜鹊登梅的装饰性剪纸画，二道幕分挂左右舞台，上饰鸳鸯戏水的图案；道具呢？王小波汗巾一条，春嫂手帕一块，如此而已，何等精炼简约，何等传神别致，比起同期赴京调演的另外两个黄梅戏的舞台设计，显然是高明一着（这里不是指剧本及表演）。

黄梅戏乃至整个中国戏曲艺术，其传统特点向来强调神似重于形似，这种特点与中国人的传统审美习惯是一致的。这种特点

与舶来的话剧、电影、电视等艺术形式有很大差别。话剧与影视艺术，其表演讲究生活化，而戏曲表演则强调程式与舞蹈性；话剧与影视艺术的布景、道具乃至服装和一切舞台设施，力求逼真；而戏曲砌末则力求简约，好让演员能得到充分的表演。因此，千百年来，戏剧砌末向抽象化、变型化、象征化方向发展，一物兼具多种功能的特点尤为突出。《打渔杀家》中萧恩父女各执一桨，便表示他们已是船行水上，船、水已抽象到一片绘着鳞波状的木桨上了，对此谁也没有疑义。传统戏中，从来未见骑马上场的，而手执一鞭即可，也没有哪个观众说过“太假”！桨、鞭这种变型后的小道具，既可象征实物，又可暗示环境，更重要的是它能加强演员表演的舞蹈化。在传统戏曲舞台上，就是桌、椅这种常见的生活用具，也是一物多用的。在《麒麟带》中，两张围幔的椅子，分设舞台两边相望，生旦各跪一边对歌，便成了隔院相闻的楼台。在中国传统戏曲中，桌、椅、印、鞭、扇、桨等道具，风旗、云片等类似的小件设施，其使用价值非常大，为什么今天我们不能从中继

承传统的长处，设计一些一物多用的道具来呢？追求所谓的“生活化真实”，摹仿自然，就是在话剧与影视艺术中也是不可取的。因为“靠单纯的摹仿，艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，那就象一只小虫爬着追大象”（黑格尔《美学》序论）。舞台毕竟有时、空局限，它逼着人们向变型、象征、夸张、简缩等方面另辟蹊径，这就是戏剧砌末的特点。

另外，戏曲与话剧和影视艺术，各自的表现方式也有差别。话剧和影视艺术可以称之为显示艺术，它不仅要求演员维妙维肖地表演情节，而且要求展现情节的环境——布景、道具等，力求做到细节的真实。只有这样方能诱使观众一下子就能进入艺术的幻觉境界而“信以为真”。而戏曲艺术可谓是暗示艺术，它要通过三个环节才能诱使观众进入艺术的幻觉境界：首先是演员的表演，其次是道具的暗示，再加上观众懂得戏曲语言（指传统戏曲表演动作的约定俗成的含意，如甩发抖手即意味着愤怒等），并能添以想象的补充，三个环节缺一不可。

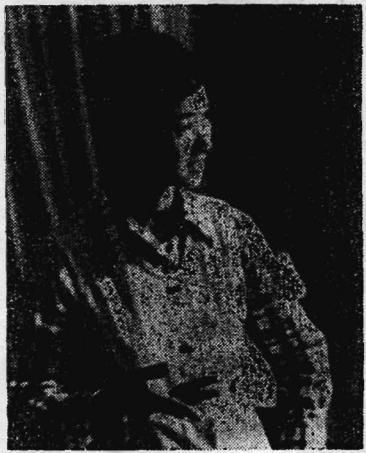
《三岔口》演出时灯火通

明，观众能感受到黑夜混战的紧张与惊险；《夫妻观灯》演出时虽无半点元宵佳节灯会的影子，观众照旧能“看”到灯山人海，感受到元宵佳节灯会的热闹情景。《凤凰展翅》中一只自行车龙头，就能载着小夫妻俩在田野上飞驰……许许多多的例子都说明了一个问题，戏剧舞台砌末，只要能达到暗示的效果即可。假戏真作观众认为更假，假戏假做观众反信其真，艺术辩证法与人们观看戏曲的欣赏习惯，就是这样与某些舞美设计人员捣蛋。《红楼梦》中有句诗云：“假作真时真亦假”，这句诗最能概括戏曲舞台砌末运用的规律。

清代戏剧理论家焦循在《剧说》一书中，记有一则某县令禁止梨园中人用真刀枪演戏的呈文，文曰：“演戏擅用真刀之悍事，宜严禁也……第名曰‘戏’，衣冠笑语不必皆真，即遇到斗武敌忾之剧，刀、枪、剑、戟，均不过竹木为质，裹以纸箔，存其形似。”。这则呈文对我们很有教益，数百年前的县令，都知道“第名曰‘戏’，衣冠笑语不必皆真”的道理，我们再搬沙发上场、推自行车满台转，想必也该从此绝迹了。



李萍清唱《一把药草》选曲

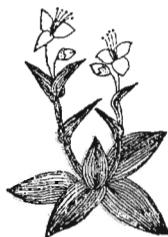


帅来姣清唱《费姐》选曲

(陈力援摄)

一批青年唱功演员，说明各剧团已注意到声乐艺术对发展黄梅戏的重要作用。安庆地区一十五岁的小演员韩再芬清唱六十年代王兆乾同志在《窦娥冤·魂诉》一场运用阴司腔发展的大段板腔，早有黄梅戏女高音之称的宿松县黄梅戏剧团演员江丽娜清唱的《一把药草》、董荣玲清唱的当年严凤英主演的《柳树井》唱段、李萍清唱的《一把药草》选曲，都唱得情真意切，感人肺腑。中年演员王凤枝、吴秀兰、姚美美、杨积华、方云从、方恩生、郑晓霞等唱腔各有特点，都显示了较厚实的功力。清唱会第一次集中展示了三十年来安庆地市改革黄梅戏音乐的成绩和演唱艺术的水平，对黄梅戏音乐今后的发展也将有一定推动作用。安庆地委、行署负责同志方振华、王德璋、田茂德等参加清唱会。

(郑立松)



清唱会一角。

(马自宗摄影)



黄梅戏选拔赛地区安庆办会

「本刊讯」安庆行署文化局、安庆地区文联组织一批音乐工作者对建国来全区各专业黄梅戏剧团改编、整理、创作的黄梅戏唱腔，进行了广泛搜集。目前已汇集唱腔二千多段，拟精选辑印成册，供专业工作者学习、研究和爱好者欣赏。为了鉴定这些唱段，集中了地、县各剧团的江丽娜、韩再芬、李萍、董荣玲、吴明夏、方从云、张功福、黄恩生、程兆林、姚美美、王凤枝、吴秀兰、郑晓霞、帅来姣、杨积华、张小东等十六名中青年演员配以地区黄梅戏剧团乐队，经过一周练唱，于五月三十一日举行了两场清唱会。共选唱了六十一段经过多年考验久唱不衰的新腔。象《白蛇传》断桥、《西湖山水还依旧》、《柳树井》、《爹娘爹娘心太狠》、《抢伞》、《春风吹百花香》、《杨门女将军》、「一句话气得我火燃双眉」等唱段，都是黄梅戏老音乐工作者王文治、王兆乾、王敏、郑雪等同志五十年代的作品，至今仍然脍炙人口。此外，也选唱了一批中青年音乐工作者如陈儒天、徐高林、何晨亮、黄以慎、李俊文等的配曲选段。这些唱段很多曾由电台、电视台演播，或已灌成唱片。十分可喜的是，演唱会上涌现出

丁式平

心 里 不 能 有 空 白

| 张云凤谈他演的两个皇帝



“心里不能有空白”，这是张云风同志谈到他扮演《打金枝》和《女驸马》中两个皇帝的体会时说的一句话。

黄梅戏著名老艺人张云风，安徽桐城人，今年六十九岁。少年时期在桐城、上海当毛笔工人，专业是在笔杆上刻字，但是他最爱好的却是黄梅调，常是业余演出活动的积极参加者。从一九三九年正式参加专业班社起，至今已在舞台上度过了四十四个春秋的粉墨生涯，他是黄梅戏从农村广场土台进入城市剧场这一长期艺术实践的参加者之一。桐城、怀宁一带许多农民提到张云风总是说“扬邦演戏，装龙象龙、装虎象虎”

（“扬邦”是张云风的原名）。的确，他那质朴、真切、自然的表演给人们的印象是如此深刻，以致观众深信这个人物本来就是这么个样子。也难怪同行们谈起张云风的表演时，常常异口同声地说“演得深”，深就深在他总是着力体验和体现人物的内心世界，而不是追求某些哗众取宠的肤浅的“花花道儿”。黄梅戏演员中扮演过《打金枝》和《女驸马》两剧中的皇帝的人不少，而张云风所演的这两个皇帝却经常被人们提及并备加称道，这不是没有道理的。

在黄梅戏的传统戏里，皇帝出场的极少，可以说张云风演皇帝还是从《打金枝》开始的。皇帝是什么样子，他无法见到，常见的在京剧里面的皇帝，多半是虎行龙步、架子端得十足的形象。张云风对这种观摩、借鉴从不抱狭隘的排斥态度，但是一当进入角色创造时，他就更重视与依赖自己的分析体验，绝不照套硬搬。有两点是他经常不忘的：首先他认为演得象不象剧中人“光外表象不能算象，还必须内心有才能把观众

带到剧情中去”；其次，他认为“黄梅戏在观众中，特别是在农民观众中站得住脚，就是因为她生活气息足，你演的讲的同他们想的讲的相象，他们就容易理解，就受欢迎”。因此，当张云风进入《打金枝》的艺术创造之初，就对自己订出了要求，要求自己演的是《打金枝》里的“这一个”皇帝，而不是多个戏里都能通用的皇帝。他还要求自己演的是今天的观众没见过，也没法再见到的，但却是能理解的皇帝。他在研读了剧本之后，给剧中的唐皇定的基调是精明、识大局、有眼光的人，是个通常所说的“明君”，他就是循此线索来表演的。皇帝第一次出场时就面临一个重大抉择，汾阳王郭子仪绑着儿子郭暖上殿请罪，并坚持要求将郭暖推出午门斩首。当着满朝文臣武将的面，该怎么办？郭暖的罪名是殴打皇室公主，按律当斩，但郭暖却是功臣之后，又是自己的女婿。张云风设想皇帝此刻对郭子仪的行为有两种判断：一、忠心诚意要维护朝廷法度；二、请罪是真，斩子是假。“他是要我出口恕罪。”张云风认为不论郭子仪持何种想法，对唐皇的作用都一样，唐皇了解事件是小两口的小矛盾，不能扩大，不能扯远，何况自己的女儿悖理在先。唐皇更清楚郭子仪是举足轻重的人物，他内心掂掂份量，知道如何对待郭子仪将直接影响社稷安危，人心向背。所以他走下龙位搀起老臣，说了句“哎，哪有岳丈斩女婿”，绝口不提郭子仪与郭暖的父子关系，而只提自己与郭暖之间的翁婿关系，把责任往自己身上揽。这里，张云风说必须表现得诚挚、推心置腹，所以他采用了只有知己之间才有的半开玩笑的语气来说这句话，观众听起来感到很自然。张云风说“在金殿上，在百官面前，当皇帝的还不得不顾到君主威严，端端架子。但是到了后宫就不同了，总不能成天端架子呀，成年累月处处端架子，我看皇帝也受不了”。所以他注意到金殿与后宫的表演的区别，在后宫开展的戏，张云风侧重于渲染一种家庭气氛，努力使宫廷戏也具有民间的生活气息。唐皇知道女儿一个劲地挑动自己生气，告状也逐步升级。剧本的安排当公主唱完郭暖说过“若不是他父子血战沙场里，爹爹你哪能做皇帝”后，紧接着唐皇表现得真的十分生气，唱出了“杀了郭暖与儿出气”，而当公主为此惊呆时，张云风用了一个抬袖背功偷笑，当唱完“杀了他一来正国法”，公主又苦苦求情时，他又用了一个背功偷笑，这两次背功偷笑把皇帝的精明洞察力表现得颇为充分而有生活气息。

随后，公主和皇后两人的求情唱词足有二十多句，时间相当长，这给扮演皇帝的演员带来一定困难，此时如果表演者无所用心或刻板迟钝，都会使表演走神，脱离内在活动，于是皇帝这个人物便处在“暂停”“休止”状态。张云风从人物出发，设计了自己特有的表演动作。他此时紧闭咀唇，面颊肌肉微微颤抖，身体微微牵动，表现出皇帝此刻是憋着呼吸，不出声地在暗笑，活生生一副忍俊不禁的模样，彷彿听得见皇帝内心的话“谁叫你缠着我要惩罚郭暖呢”，“你这个当妈妈的怎么也这么傻乎乎地信以为真啊”，从而展现了人物内心情绪的连贯延续。张云风正是在谈到这种内心活动的连续表演时说出自己的体会：“演员在舞台上心里不能有空白”。

在《女驸马》中，张云风演的也是一个皇帝。他认为这个皇帝是个糊涂皇帝。张云风说他一上场便表现得异常高兴，招了个女驸马他还得意，越得意就越显得他糊涂。冯素珍和公主讲了那么一大段故事他还理解，听得津津有味，一直等到公主问“要是出在我朝呢？”他还没联系实际来考虑，倘若稍有头脑，这时就会有所诧异，那么在表演上必然有一个停顿，表现其思考过程。糊涂皇帝则不然，他不会有所停顿。但是张云风觉得一口气一览无余地念出“要是出在我朝，恕那女子欺君之罪”，这样又过分简单，不足以表现其昏聩，于是便在“要是出在我朝”之后，紧接着哈哈大笑，讲完恕罪后又大笑，这些哈哈大笑把皇帝不假思索的糊涂劲表现得淋漓尽致。等到真象大白时，张云风又着重表现其手足无措。在传旨“好，叫她穿戴进宫”，在询问冯益民“你身犯何罪？”和回答他“恕你无罪”时都表现了无可奈何的情绪，语气有变化有感染力，产生出明显的剧场效果。这是因演员的内心充实而使人物行动达到真实可信而自然产生的反响，绝非那夸张他硬抓效果所可比拟。法国电影理论家马赛尔·马尔丹说过：“含蓄和细腻是电影演员的金科玉律”，我想戏曲演员在表演动作上虽有大幅度夸张的特点，但在体验和表现人物内心活动时，不也是应该做到含蓄和细腻吗。张云风的表演是以细腻见长的，其基础便是“心里不能有空白”。

演 戏 要 有 戏 德

徐一中

历来，著名的表演艺术家都十分讲求戏德，把它视为第二生命。黄梅戏演员也是如此。

我接触过一些黄梅戏老艺人，谈起旧戏班的“规矩”，归纳起来大致有：不荒腔沓板，不抢板掉板、不拉空腔、不唱水词，不“腾云驾雾”，不抢场沓场，不冲场误场，不混场错场，不打对台，不吃“栗子”，不争台口，不开小差，不塞冷拳，不捞油水，不“放水”；满座与几成座演出一个样，演主角与演配角表演一个样，严寒酷暑与二四八月演出一个样等等。人们对这些称为“戏德”。严凤英之所以深受观众爱戴，除了她的精湛技艺外，演出认真，讲求“戏德”，恐怕也是重要原因。据人们谈论，麻彩楼和已故的王鲁明等同志也是很注重戏德的。他们从来一丝不苟，把舞台当作战场，把边条当作前沿阵地，思想高度集中，寸步不离。

然而，也有个别黄梅戏演员受社会上不正之风的影响，在艺术上缺乏严肃认真、一丝不苟的精神，损害了黄梅戏和剧团的声誉。观众贬之曰：“不是演戏，是鬼打架。”这在老一辈艺人中，称为缺少戏德，在今天，当然更是不足取的。这里，就我所眼见略举数例。

例一：上海来了几位客人，对我说：“黄梅戏是安庆的土特产，要好好欣赏一番哪。”我听了心里乐滋滋的，有一种安庆人的自豪感。

演出开始了，记得剧目好象是什么“四告”。登台的演员都是“新秀”，唱腔不外乎“平词”、“八板”、“彩腔”之类。奇怪的是，这些

基本的传统唱腔，竟然也出现荒腔滑板。我问剧团的同志：“他们是学员吧？”“进团都有三四年了，有的七八年了，自由腔搞惯了……”哦，原来是这样。作为黄梅戏演员，竟然不熟悉黄梅戏的基本唱腔！有个演员由于台词不熟放起“水”来，但是放幻灯的同志偏不作美，打出的字幕与演员的水词大相径庭。后来索性“拉”起“空腔”来，听不到唱词。观众叹息道：“三毛钱丢到水里响都不响。”上海的同志看了看我，虽没说什么，但我脸上却象蜒蚰子爬了一样。

例二：某剧团演出传统剧目《牌环记》，“海螺墩擔子”一场，该剧中人李春芳出场了，可是演员突然失踪了，舞台监督、团长、导演四处寻找，连厕所也找了。打鼓佬急得满头大汗，一个劲的放长锤。三分钟过去了，五分钟过去了，还是不见李春芳上台。观众知道台上出了纰漏，幽默地说：“李春芳大概患急病送医院了。”正在议论，李春芳慌慌张张冲场登台，却忘记带胡子。观众扑嗤一笑，说：“啊？原来是到理发店光（刮）胡子来？”一场戏就这样给演砸了。

例三：有次看黄梅戏《秦香莲》，包拯升堂理案。包拯道白：“王朝！”王朝站在下场门台口，注视着台下第三排观众席上一对青年男女窃窃私语。这是一座县城里的剧场，台口紧挨观众席，只要避开面光，可以看清前十排观众面部表情。王朝看得出神了，忘却了自己在演戏。包拯又喊：“王朝……王朝！”王朝还是不理。

照理说，王朝不理马汉应该理，谁知马汉的思想也开了小差，也是充耳不闻。张龙、赵虎呢？一个是学员，一个是炊事员，都是“各人自扫门前雪，不管他人瓦上霜”。扮包拯的演员心里想着王朝今晚要出我的洋相，干脆来个先发制人，捞他的油水。狠拍了一下惊堂木：“王朝！”吓了王朝一跳：“大人。”“我连叫你三声为何不理不睬？！”

“禀大人，小的没听见。”“走！”又是一下惊堂木，“分明是你藐视本公，无组织无纪律，来呀，拖下去重责四十。”

王朝被拖到上场门的边条里，又气又好笑，小声骂道：“你放水放得没有个边，看你怎么收场？”包拯听了接上就说：“本公自有道理。王朝！命你拿我的名帖请陈驸马过府饮酒。”“是。”“慢，俯耳上来……。”传统表演俯耳都是做个样子，没有台词，可是包拯却对着王朝耳朵说了几句不堪入耳的脏话，气得王朝火冒金星，包拯忍不住扑嗤一笑，

两个鼻孔射出两串浓浓的鼻涕落在口面上。气得观众有的拂袖而去，有的边走边骂：“简直是恶作剧！”

例四：某剧团演出传统折子戏《讨嫁妆》、《楼台会》、《小辞店》、《描药方》。团长和导演原以为这四折小戏都是唱功戏，女演员阵容强，海报一贴必定满座。四位女主演者也是兴致勃勃，满以为今晚英雄有用武之地了。化妆的时候个个聚精汇神。管服装的同志拿出崭新的撒手衣和闺门裙，管道具的同志拿出最精美的檀香扇，都为这场精彩的演出使劲儿。

开演的预备铃响了，售票员小方气呼呼地来到化妆室：“是谁出的歪点子，要演这四个小戏？到现在才卖二百一十七张票。”“啊！”众人都愣住了。

一盆烧得正旺的栗炭火，突然被冷水泼灭了。化妆室里顿时冷落下来，眉也不画了，唇也不点了，花也懒戴了。扮演卖饭女的演员当众宣布：“我向大家声明，今晚我要‘腾云驾雾’。”“对，‘腾云驾雾’。”另一个演员附和着。

“腾云驾雾”是解放前草台班上的行话，通常在露天演出天将下雨时，招呼台上演员减台词早收场的意思。不知怎的，也被当作“传统”，为社会主义的国营剧团继承下来了。本来要两个半小时的戏，只演了两个小时就草草收兵了。

上述四例都是我所目睹，有的发生在昨天，有的出现于今日。这些缺乏戏德的行为都严重的损害了——不，而是败坏了剧团和演员的声誉，并株连到票房价值。次数多了，将导致演员的表演艺术流入歧途，直至被观众所唾弃。这是多么危险的事啊！为了让社会主义的戏曲舞台更加光彩夺目，愿每个演员都热爱自己的事业，珍爱自己的艺术青春，让舞台新风大放异彩。



严凤英同志二三事

刘炳生

今年四月八日是黄梅戏著名表演艺术家严凤英同志不幸逝世十五周年。痛悼之余，追忆她生前二三事，作为对她的怀念。

我出生在黄梅戏之乡——怀宁县石牌镇，从小就仰慕严凤英的大名，但真正与她接触还是一九五八年的事。那时，我们省艺术学校黄梅戏班一行十人来到省黄梅戏剧团“协助工作”（实习）。我们刚刚放下行李，严凤英同志就来了，她衣着朴实，满面笑容地说：“艺校同学来啦！欢迎，欢迎！”我们见到严凤英同志非常高兴，但在这样一位蜚声国内外的“大演员”面前，却有些拘谨，不约而同地站立起来喊道：

“严老师好！”严凤英同志连忙回答：“同学们好！”她同我们一一握手后，和我们一起坐在床铺上，亲切地询问着我们的姓名、年龄和所学的行当。她说：“你们来了，给我团增添了新的力量，我们很高兴；你们从学校来到剧团可能还不太习惯，过过就好了，有什么困难和要求只管讲，不要客气，往后我们就是一家人了……”，严凤英同志的一席话使我们真象三九天喝了一杯热茶，心里暖呼呼的。这次见面时间虽然不长，但她却给我们留下了极好的印象。我们原以为她一定象个“骄傲的公主”，谁知她竟是这样的平易近人，和蔼可亲。

我们在省团实习期间，先后参加了《桃花扇》、《宝英传》、《女驸马》、《牛郎织女笑开颜》等剧的排演，严凤英都担任女主角。在《宝英传》里，她扮演韩宝英。虽然是武戏文唱，但韩宝英毕竟不是一般的闺秀，而是一个带兵打仗的女将。严凤英同志为了塑造这个巾帼英雄形象，常常是身穿练功服，腰挎宝剑，利用排练的空隙和休息时间进行练习。有一次她趁大家休息时，独自在排练场对镜练剑。我们好奇地悄悄

▷ 1952年黄梅戏赴沪演出时，严凤英在《打猪草》中饰陶金花。（作者供稿）



围在门口观看，只见她专心致志一招一式反复练个不停。原先我们只知道她唱、做俱佳，却未料到在武功方面她也是得心应手，运用自如。当她发现我们在“偷看”时，把我们一齐“请”了进去，要我们给她提意见，纠正动作。这下子可就难为我们了。说实在的，我们虽然在学校里练了两年基本功，但就这样一位演员面前谁敢开口呢？严凤英同志看出我们心理活动，笑迷迷地说：“你们是从省艺术学校里来的，受过专门训练，武功底子比我好，我们要互相帮助，互相学习，不要怕难为情。我再来一遍，你们看到有不准确的地方就给我纠正。”说着，就拿起宝剑舞了起来……事情虽然过去二十多年了，但严凤英同志那种谦虚好学，不耻下问和对艺术精益求精的精神，至今仍给我们留下极深刻的印象。

一九五九年夏，我随团赴京演出归来，准备回校参加毕业考试。经省团领导安排我同薛月秀同学排演由王冠亚同志整理的黄梅戏传统剧目《小辞店》。我们接到本子时感到很为难，这是一个唱工戏，全剧三十多分钟没有一句道白，全靠唱，而且曲调变化又不多，如果没有很好的演唱技巧，即使演员的嗓子很好，也是很难把戏演好的。我和薛月秀同学虽然经过了一番努力，但仍然没有信心，想另排一个戏。严凤英同志得知这一情况后，把我们找到她家里，先把老本《小辞店》的故事给我们讲述了一遍，然后又把整理的《小辞店》进行了比较和分析。根据两个人物当时各自不同的心理活动，提出了每段唱腔的要求，她边讲边唱，表情和动作也随之而出，十分感人。她说：“唱戏，唱戏，就是要

唱嘛！要想唱得好，就要唱出感情来；卖饭女心爱的人要走了，她想把他留下来，可蔡鸣凤还是要走，她心里当然难过喽！你要把她那种难过的心情唱出来；用动作表现出来，这才能打动人，如果象小孩子唱歌那样，就没有味道了……”。她教我们如何处理安排唱词唱腔，纠正我们咬字、发音和怎样达到字正腔圆等等。她那诲人不倦的精神和耐心启发、示范的情景，至今犹历历在目，宛如昨天。记得在彩排的那天晚上，她很早就来到后台帮我们化妆，整理服装，并一再嘱咐我们：“要沉住气，不要紧张，努力把戏演好。”直到第二遍开演铃响了，她才下去看我们演出……

一九五九年底，省黄梅剧团和省艺校奉命组建一个以青年演员为主的剧团支援西藏。严凤英同志对此十分关心，不仅热心给我们辅导了《天仙配》、《女驸马》、《打金枝》等戏，还把她珍藏的许多照片赠给我们，鼓励我们进藏。她说：“你们是受党的委托，带着安徽省三千万人民的深情厚意到西藏去的，是非常光荣的。你们要做到又红又专，以藏为家，让黄梅戏在西藏高原开花结果。要经常来信，不要忘了娘家呀！”

经过两个多月的筹建，我们赴藏黄梅戏剧团于一九六〇年二月十五日离肥。这一天，严凤英同志和省文艺界的同志一道，冒着凛冽的寒风和鹅毛大雪，把我们送到车站。直到火车徐徐开动，她才依依不舍地与我们挥手作别。

一九六二年秋，我们西藏黄梅戏剧团集体回省学习、探亲，严凤英同志得知我们的住处，抱病来看我们。大家见面非常高兴，有谈有笑，十分亲



1958年演出的《闹金阶》

(作者供稿)

这些夜话

——介绍青阳县黄梅戏剧团

王善政

七人。全团三十四周岁以下的三十九人，三十五至五十五周岁的二十一人，五十六岁以上的只有一人，青壮年占绝对优势。团内建有党、团支部，有党团员二十五人。

热。她仔细询问着我们的工作和生活情况以及西藏的风土人情，表示以后有机会一定到西藏去看看。谈话时有一个从西藏豫剧团调来的同志（河南人），悄悄地对我说，想请严凤英同志唱一段黄梅戏。严凤英同志当时身体不太好，但毫不推辞地清唱了一段。事后这位同志感动地说：“严凤英同志是位名演员，可是一点架子也没有，真是了不起！”。

是的，严凤英同志不仅在艺术上有很高的造诣，对黄梅戏的艺术和发展有着巨大的贡献，而她的人品和戏德同样也是值得称颂的。如果说一滴水珠能反映出阳光的灿烂，那么，我们从严凤英同志生前的几件小事上，也可以看出她那高尚的情操。

在风光秀丽的九华山下，芫安、青屯公路会合点的江南重镇蓉城，座落着青阳县黄梅戏剧团。这是个历史悠久、三十多年来深受党的关怀的剧团。现有六十人，其中男女演员三十二人，乐队十二人，其他人员十



悠久的历史

一九四九年初春，人民解放军的炮火动摇了蒋家王朝的血腥统治。古历正月初八，桐城县城升起了红旗，全城上下，锣鼓喧天，载歌载舞，热烈欢庆这座文化古城的解放。旧社会饱受压榨的黄梅戏艺人，结束了流浪的生活，心情格外激动。他们奔走相告，额手称庆，商议着成立一个统一的剧团。正月十一，副县长叶树森找到琚光华，支持艺人们的想法。第二天，琚光华和他的弟弟琚世云分头去桐城的青草塥和练潭邀人。琚光华邀约了杨云芳（青衣）、封小山（丑角）、胡玉兰、胡玉芳（旦角，四月安庆解放，回安庆市），琚世云找到张云风、琚诗贵、徐翠芳（花旦）、李鸿奎（花脸）、琚诗雅、张桂山、徐子义，于正月十四赶到桐城，会同张传鸿等组成了解放后的第一个黄梅戏专业剧团——桐城县大众剧团。城关区区长胡良彬同志还拨给剧团三石大米。先在桐城公园召开的万人大会上演出了两台戏，以后便在原胡家祠堂的舞台正式公演了。这支队伍不断扩大，当年四五月份，又陆续邀请了潘泽海、潘璟琍、汪玉莲参加，不久又邀请了张宣哲、张胜英等人。一九五〇年以后又不断增加了陈金奎（花脸）、查昆珊（花旦，后改小生），一时间人才荟萃，阵容齐整，赢得观众很高的评价。一九五一年，大众剧团在安庆、枞阳、贵池、大通、汤沟等地巡回演出，在大通又聘请了京剧演员麻彩楼改唱黄梅戏。这期间还有吴华云、陈少山、王剑峰、周燕（老旦）等参加进来，并开始进行了民主改革。一九五二年上半年，大众剧团至青阳演出，与青阳县文艺界人士陈法尧、许久海等结下了深厚的友谊。同年五月，青阳县委与桐城县委协商，挽留大众剧团定居青阳，得到了桐城县委的热情支持。从此，大众剧团便更名为青城剧团了。由于拥有一部分京剧演员，当时曾一度京戏与黄梅戏同台演出，称作“京徽合演”。一九五四年，经过三改以后，全团讨论决定取消“京徽合演”，并报县委批准，正式更名为青阳县黄梅戏剧团。一九五八年曾一度改为地方国营，一九六一年恢复集体所有制性质直至现在。

人才辈出

青阳县黄梅戏剧团拥有不少知名的老艺人，因此不仅是一个演出团

体，也是个培养人材的学校。三十多年来，这个团为发展黄梅戏艺术，培养和向外地输送了一批又一批人材。我省黄梅戏著名演员潘璟琸、张云凤，就是大众剧团时代的主角，此外，大众时代的主角潘泽海、张传鸿、张胜英、李鸿奎等，都是黄梅戏艺术界造诣很深的人；五十年代，这个团曾为省团培训过女演员许自友和纪延玲，还不惜向省和安庆地区剧团输送过自己的主要演员熊少云和麻彩楼，受到人们的称赞。一九五六年，剧团正在安庆参加会演，听说邻省江西创办黄梅剧团，即行研究，向湖口和彭泽两县输送了一批演员，给予无私的援助。一九六〇年，应南陵县委请求，为南陵县黄梅剧团培训学员十三人；一九六三年，又为徽州地区绩溪县培训学员十余人。如今，这些人大都是本团的骨干。一提起青阳县黄梅戏剧团的同志，都热情地称作“老师”，盛赞青阳剧团为继承和发展黄梅戏艺术所作的贡献。

如前所述，初解放时，这个团拥有从旧社会过来的第一流黄梅戏演员，他们如今都已成为黄梅戏的老前辈；五十年代，这个团继往开来，造就了新一代的黄梅戏艺术人材，如马芳林、王月娥、谢淑华、汪荣久、赵云龙等，曾在舞台上有过建树；六十年代，这个团又培养了自己的第二代演员，从而度过了艺术上青黄不接的难关。在这项事业中，张胜英同志有过卓越贡献。她在六十年代初为本团培训的二十多个男女学员，硕果累累，如江进、吴之元、孙志成、鲍朝信、章新景、孙勇等，至今仍是这个团的骨干力量。江进同志是舞台上的多面手，唱腔柔美婉转，她演唱的《葬花》和《焚稿》曾在安徽人民广播电台多次播送，一九七八年和七九年，两次获得池州地区专业文艺调演演员奖。一九七〇年招收进团的青年演员焦鸣霞（青衣、花旦）、柳青阳（老生），在团内勤学苦炼，进步很快，曾获池州地区专业文艺调演演员奖，在唱腔和表演方面，各有一定的特色，观众反映良好，已成为这个剧团的后起之秀。

常葆青春

有人会问，青阳剧团资历这样久，时间如此长，如今是不是老化了？三十多年来，它以其顽强的生命力而常葆艺术青春。五十年代中期，这个团曾到过合肥，演出过《天仙配》、《女驸马》、《钗头凤》

等剧，博得了省直文艺界的好评。《安徽日报》曾为此发表剧评，刊登剧照。六十年代，这个团走上海跑武汉，行程数千里，足迹遍及几个省市，受到了省外黄梅戏爱好者们的欢迎。在这个时期，他们不仅上演传统剧目，还上演过《江姐》、《洪湖赤卫队》、《夺印》、《杨立贝》等现代剧目，效果良好；在十年浩劫中，他和全国所有文艺团体一样，难逃极左路线的严重摧残。许多老艺人被打成“牛鬼蛇神”，批的批，斗的斗，后期全部下放农村，全团只留下十二人。老艺人李鸿奎下放后沿村叫卖，含恨而死；其余同志落户农村七个月就停发工资，生活受到极大的威胁。然而，“四人帮”的倒行逆施没有把剧团压垮，演职员们冒着风险，完好地保存了价值两万多元的戏剧服装。粉碎“四人帮”后，剧团恢复上演了古装戏《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》、《荞麦记》、《秦香莲》、《御河桥》、《费姐》、《白蛇传》、《红楼梦》、《审诰命》等，填补了空白，起了应急的作用。

一个剧团有没有自己的创作剧目，也是衡量这个剧团有没有生命力的重要标志之一。一九六〇年，它就上演过本县创作的大型现代戏《荒湖新生》，一九六四年和六五年，又上演过大型创作剧目《云峰曲》、《山鹰之歌》和《金沙泉》；从一九七二年至一九七九年的八年中，这个团五次参加池州地区专业文艺调演，演出过本县创作的大小剧目十七个，其中在省级文艺刊物发表的两个，（《舒姑泉》、《观灯》）在地区获奖剧目三个，（《九华春晓》、《舒姑泉》、《家庭问题》）为繁荣全县戏剧创作，起了推动作用。

一九八二年下半年，青阳剧团起步西行，经枞阳、贵池等县，进入黄梅戏的故乡——安庆市。阔别十八年，同志们来到这个城市，心情很不平静。他们耽心自己的艺术是不是经得起黄梅戏行家们的检验？他们以极其认真的态度在“工人之家”演出了十二天，剧场内外，反映强烈，每场演出，基本满座，人们报以热烈的掌声，赞扬这个老剧团。在“两个”文明的建设中，焕发了艺术青春。

红芋浇灌黄梅花

——记请水寨暴动时期岳西的黄梅戏活动

王湛

黄梅戏进入安庆市大约是在1926年左右，正值第二次国内革命战争时期。人们常把进入安庆作为黄梅戏由草台走向剧场的分野。也许，走上旧中国的城市舞台，只能标志它艺术发展的一个里程，而内容上的革命却必须有党的领导才能实现。这里，我所介绍的是在与黄梅戏进入安庆差不多的时期，它的另一段不寻常的经历：参加红军行列，为自己写下了光荣的一页。这段经历，往往为史家所忽略。本文系1958年重返大别山时所写之旧稿，略加整理，供研究者参考。

1930年农历正月初六，潜山县的后北乡（后来改为岳西县），爆发了有名的请水寨大暴动。大别山腹地的响肠河、沙村、湖乡、衙前、汤池畈等地的农民协会会员和革命群众，分几路涌上号称四十八寨之一的请水寨，第一次把绣有镰刀斧头标志的红旗插上海拔一千三百多米的高峰，建立了苏维埃政权——革命委员会，并成立了中国工农红军第三十四师。当时的群众唱道：

正月里，正月正，
红军司令王效亭①。
工农来把革命办，
不干革命活不成。

二月里，杏花开，
红军扎在请水寨，
周围四转糊标语，
活捉土豪反动派。……

组织这次暴动的党政军的领导人有王步文^②、凌霄（当时化名严宽）^③、陈履谦^④、王焰才（卫赤）^⑤、吴介唐^⑥、刘中一^⑦、王进^⑧等同志，他们都以对革命的无比忠诚，献出了毕生精力和宝贵生命。

斗争是残酷的。国民党反动派纠集了地主武装的残酷镇压，加之以党内左倾路线的干扰，使这次起义付出了巨大的代价，没有能建立起巩固的革命根据地。尽管如此，这次有名的暴动却震撼了敌人，唤醒了群众，也培养了一支革命骨干力量。在十分艰苦的条件下，当时的领导同志提出“从斗争中争取群众”的口号，十分注意利用文艺形式宣传革命。至今，在大别山的深山丛中，仍旧流传着黄梅调演革命戏的佳话。1930年，在沙村、衙前街（如今岳西县城）的大河滩上，在金家祠堂，在请水寨的大白果树下都演过反映当时斗争的新型黄梅调。这是黄梅戏史上第一次演出革命的现代戏。

据当时看过演出的妇女金湘容1958年说，有一次她跑了二十五里路从壤家山到衙前街的大河滩上看戏。那是暴动后成立革命委员会时举办的。河滩上看戏的有几千人，这种盛况在山高人稀的大别山是罕见的。红军三十四师师长王效亭和革命委员会主席卫赤（王焰才）等领导人都亲自扮演过黄梅调《土劣自叹》里的大恶霸陈晓初。这个戏是根据下浒槽恶霸地主陈晓初的真人真事编写的。对于作恶多端的陈晓初，群众是深知其人的，因此，演出效果十分强烈。当他唱到“有谁知共产党二次革命^⑨，打土豪和劣绅性命难存”时，台下一阵阵哄笑，

说“演绝了”。在金家祠堂里，还演出过《金老三逼租》等戏。当时的妇女会主任刘惠英是第一个带头剪发的，她也参加过多次演出。

这些革命的黄梅戏，不少是出自红军第三十四师党代表陈履谦的手笔。《土劣自叹》就是他所创作。他还根据汤池殷家河农民王为纯要求当红军的真实故事，编写了黄梅调《送夫当红军》，以及宣传革命道理的《新三字经》、《十二月》等等。《送夫当红军》的故事梗概是：贫农王为纯深感“一切不平等，难得度营生”^⑩，听说共产党干革命是为了穷人，决心去当红军，回家与妻子商量。起初，妻子还有顾虑，觉得穷家难舍，后来在丈夫的劝说下，觉悟到不去当红军，也只有被土豪劣绅逼死，于是愉快地送丈夫当红军去了。《十二月》是个小演唱，运用了黄梅调传统戏《讨学俸》的形式，分十二月，每月均穿插上《千字文》、《三字经》、《百家姓》等群众熟悉的语言，诙谐地反映出穷富的阶级对比，歌颂群众心向共产党。如其中一段：

二月里，是花朝，
穷人受了富人敲，
借他是零碎，
还他是好宝。
“贫而毋谄，富而毋骄”，
有本有利还他也不好，那么呀。

陈履谦同志，岳西响肠河陈家冲人。性格爽朗，乐观而富于坚韧精神。因为他有兔唇，虽已缝合，却为自己取了个梁兔如的革命化名，群众则亲切地称他为陈缺，足见其诙谐和善于联系群众。他写了不少戏，多半是配合当时的政治斗争的；可

惜由于演员大都牺牲了，没有能保存下来。（本刊封二、封三所附的《土劣自叹》木刻本书影，是当时潜山县革命委员会文化委员会所刊刻，已是珍贵的孤本，现藏安徽省博物馆。）群众至今还能记得些片断，可以想象，当时是何等深入人心。陈履谦同志还写过一些革命民歌，象《恨小脚》、《寡妇调》等，宣传妇女解放。红军的其它同志也写过一些剧本，作者已无法考证其姓名了。《金老三逼租》原来是用文明戏形式创作的，为了运用群众喜闻乐见的形式而改用黄梅调唱。情节为一对贫苦农民夫妻，生有三女一男，欠下地主金老三的债无法偿还。春节来临，一家六口好不容易搞来半斤猪肉，也被乘轿前来逼租讨债的金老三夫妻抢走了。这个戏结合了当时的农村实际，刻划了金老三的残酷、暴戾，也描绘了贫农们的逐渐觉醒。主题很象十几年后延安的《血泪仇》和《白毛女》。《妇女自叹》是个单篇，运用了黄梅调《苦媳妇自叹》的形式，唱出了妇女身上的封建重压，指出妇女革命的道路。《叹四季》是以土豪劣绅的语气演唱的，也是借用了传统黄梅戏《喻老四自叹》的形式。共四段，每段唱一季，揭露了土豪当时妄图压制革命抬高稻价，“卖稻过分，抬高价不让分文”，“大斗小秤”“不卖零升”等罪恶行径。此外，还有一本《新三字经》，已不知所演唱的内容了。

这些剧本的作者大多数担任着繁重的领导职务，是在率领群众进行殊死斗争的时候写下的。那时还没有明确文艺为人民服务的指导思想，也没有专业文艺工作者，但作者和演员们作为群众斗争中的一员，出于对人民、对革命的忠诚，把耳濡目染的生活真实和崇高的革命理想相结合，写下了也演出了这些爱憎分明、具有一定思想性的作品。这在黄梅戏史上，在我国戏剧史上，都是闪烁着光辉的篇章。象《金老三逼租》把贫苦农民与地主金老三的冲突集中在过年这一典型时刻，就更深刻地揭示出地主阶级榨取农民的本质和凶残的面貌，引起了观众的

深刻思考和感情共鸣。现在看来，仍是具有一定思想高度和艺术水平的。这些戏都很注意创造性地运用黄梅戏的传统形式，这是以当时观众的欣赏习惯、爱好为基点的。象《土劣自叹》中恶霸陈晓初的唱词就运用传统戏自表家门的手法，并寓以新意：“老爹爹陈锡周山东县长，我就是陈晓初候补正堂……。又吃鱼又吃内外带鸡汤，每日里洋参燕汤端在手上。”而《新三字经》、《十二月》、《妇女自叹》等也都充分运用了群众所喜闻乐见的花腔小戏编剧手法和唱腔，短小精练，适合当时的演出条件。所以，一经演出就很快在群众中传唱开来。

半个世纪过去了。曾经以黄梅戏为革命武器，为人民留下宝贵精神财富的一代先烈虽已埋骨青山，然而，由他们亲手播下并以鲜血浇灌的黄梅之花，已经盛开在社会主义旗帜飘扬着的大别山和祖国大地上。这对于九泉之下的先烈也许是一种慰藉吧。

①王效亭，岳西县汤池中屋人，1908年生，1924年毕业于芜湖二中，同年由王步文介绍入党。曾任潜山县委书记，中国工农红军第34师师长，红四方面军12师师委书记，中共英潜工作委员会书记。1931年10月牺牲于河南光山白雀园。

②王步文，岳西牌楼公社人。当时任中共安徽省临委书记，一九三一年五月牺牲。

③凌霄，贵池人，黄埔军校第四期毕业。当时为红军卅四师副师长兼参谋长及第一团团长。后牺牲于贵池。

④陈履谦，红军三十四师党代表，后牺牲。

⑤王焰才，化名卫赤，请水寨人。当时为潜山县革命委员会主席，后牺牲于潜山县。

⑥吴介唐，中共潜山县委领导人，早期在潜山曾以办教育事业为掩护从事革命。后在皖南任中心县委书记，牺牲于青阳县。

⑦刘中一，名刘嵩，化名刘福民，沙村人。1898年生，1924年毕业于汉口中华大学高中，1927年左右入党，1927年为沙村支部负责人。1930年任中共潜山中心县委书记，1931年往皖南，任宣城特委书记，后牺牲于皖南。

⑧王进，当时请寨支部负责人，1930年与王焰才烈士同时壮烈牺牲于潜山县。就义时，二人高呼“共产党万岁”不绝。

⑨⑩均为剧本中的唱词。



快速成材

大有希望

王 敏

安庆地区黄梅戏一团年龄最小的女演员韩再芬，是艺苑中的一棵幼苗。虽然才十五岁，却已有了五年的舞台生活经历。她在戏曲舞台上担任过许多角色，还在电视剧《疾风劲草》中饰演过主角小翠，在戏曲电视片《新婚配》中饰演过芳芳。近年来，她扮演了大型悲剧《莫愁女》中的主角——莫愁，博得了广泛的注目。她从师虽短，但学艺甚严。基本功的底子垫得厚实，身段优美、表演朴实，嗓音清亮、运腔自如，能把唱腔中的许多微小的关门过节，细腻地表现出来。《莫愁女》这出戏，莫愁的唱腔不仅多，而且难。莫愁的复杂感情，大都是依靠唱来表达的。韩再芬唱得感情饱满，委婉动人，把莫愁对人世难容的悲愤、哀怨、痛苦、绝望的感情表现得十分细腻，感人至深。看了她演出

的观众无不称道“是一棵大有希望的好苗子”。

大自然中有一类速生树，在同样的阳光、雨露、空气、土壤条件下，较之一般能快速成材。韩再芬正是具有这样快速成材的素质：聪明好学。下面介绍她生活中的几个片段：

“小怪”

小怪是同志们对韩再芬的昵称。不是因为她的行为乖僻或者顽皮，而是包涵着对她天资聪颖、接受能力快、勤奋好学的爱护、钦佩和关心。称呼的由来是在她进团还不到三年时。一次，上海唱片社来剧团录制唱片，大眼睛、长睫毛，天真烂漫、一脸稚气，年仅十三岁的韩再芬，在录音现场被领导临时指定唱两段试试。她竟然毫无畏惧地录了《天仙配》中的七女和《梁祝》中的英台两个唱段，唱得颇有韵味。大家都惊叹不已，异口同声地说：“小韩真是个怪！”这一偶然的机遇，使她初露才华，博得众识。从此，同志们就不直呼其名，而昵称她为“小怪”了。

日 记

一个十岁的娃娃考进剧团，只读了三年书，文化底子是很薄的。进团初期，老师只教练戏曲基本功，每天不是扳腿、下腰、学身段，就是练嗓子，没有时间再教授文化课了。小韩自己也没有感到学文化的重要。两年一过，学员都随老师们登台演出了。扮演一个有名有姓的角色，没有文化怎么行呢？“小怪”着急了。在众多老师的启发下，她开始读书，写日记。先是偷偷地躲在一边写。写的尽是今天早起，天气怎么样，然后就是吃饭，练功等等流水账似的内容。一段时间过去，她自己也感到乏味，甚至坚持不下去了。去年，电视剧《新婚配》摄制组在贵池县双桥公社拍摄外景时，小韩把日记给一位老师看了。老师除了纠正了日记中的许多错别字外，还指点她写日记的方法。她只是睁着大眼静静地听着，既不会阿谀讨好，也不油嘴滑舌，最后只天真地说了句：

“我再写啊。以后请你帮我改”。当时摄制组负责人、地区文联主席方博文同志还为此鼓励了她一番，要求她勤学好问，持之以恒。自那以后，“小怪”的学习方法有些改进了。譬如看书时，有些繁体字她不认识，就记下来，或查字典，或问老师。写日记也不是流水账了，而是内容较为广泛的各个方面。其中有记述，也有议论，还有对剧中角色的分析以及应该怎样演好某个人物的设想。现在她已写了厚厚的一本日记。人们期待着她锲而不舍地打下深厚的文化基础，以适应今后塑造角色的需要。

“偷”戏

“偷”有时也并不是贬义词。对小韩学戏来说，“偷”倒说明她人小志大，是个有心人。她进团来这么些年，除了正正规规地学了两年基本功外，以后便没有专为她排过一次戏了。剧团里那么多阿姨、大姐姐，难得轮到她排戏。她只好站在侧幕边看人家演出。一日三，三日九，戏演结束了而这个戏的唱腔、台词、步位等等，都被她“偷”到了手。几乎剧团演出的每个戏她都会。小韩成了个戏篓子。上海唱片社为她录音的两个唱段，就是平时听会的，谁也没有教过她。去年剧团分队到江西鄱阳演出，主演《莫愁女》的王凤枝同志连演数场，身体不适。在临时抓瞎的情况下，叫小韩顶上去。而小韩并不推辞，凭藉着平时幕侧看戏所积累的本钱，由导演走了一下场子就勇敢地冲上去了。这是小韩的起步。难能可贵的起步。对她来说，也许是人生道路上关键的一步啊。

点“石”

小韩已经是多次扮演莫愁女了。一次比一次进步。但依样画葫芦，还不是创造。她对戏中的人物还有许多不理解的地方。就说第二场戏吧，莫愁在花亭上伴公子读书，徐澄爱慕莫愁的才貌，心猿意马，无心读书。先生发现此情问徐澄看些什么？徐澄灵机一动，说是看燕子。于是先生就以燕子为题，要徐澄做诗一首。徐澄吟哦了前三句：“南来小

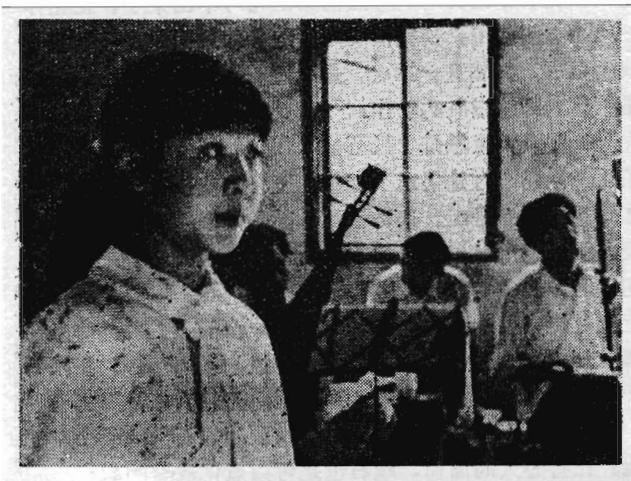
儿女，双双梁上栖，呢喃私语切……”然而第四句吟不出来了。正在作难时，莫愁在一旁指点了徐澄，使徐澄凑成了绝妙的第四句——“投石惊不飞”。按戏的要求，莫愁这一指点，是不好明说的，只能用动作暗示。小韩开始是摹仿老师演出时的动作：一弯腰脚边拾起个石头丢了出去，对着徐澄向上一努嘴，意思是“投石惊不飞”。乍看，这些动作是过得去的。但乐队一位同志对她提出了疑难：王府的花亭上，哪有这么巧，石头就摆在脚边俯拾即是呢？这番话对小韩却是极大的启示，引导她去思索。合肥化工厂演出时，她就把“投石”这段戏改进了：先是为徐澄想不出诗句而暗自焦急。忽然发现身前有一个小石头，心头一亮，若有所得。她走上两步，拾起石头，背着先生朝徐澄暗暗扔去，徐澄惊觉了，回头朝莫愁一望。此时，莫愁才做了一个很细微的动作，指指石头，再指指燕子，从而使徐澄猛然大悟。那位提出疑难的乐队同志看了后，感叹地说：“‘小怪’真怪，一点就通。”这段“点石”的故事，能给人什么启示呢？在有心人的面前，顽石也是可以点化成金的啊！

她还是个孩子

莫看小韩的个儿已有一米六了，她毕竟还是个孩子。虽然演戏时她能那样老练，可在平时的生活中，不时还能看到她和小妹妹在一起跳橡皮筋呢！正因为她还是个孩子，就已经具有一定的表演水平，人们才觉得她可贵，才把希望寄托于她身上。“小怪”是可爱的。她的可爱，不仅是她艺术上的才华，在其他方面的表现，也是令人称道的。她生活简朴，不追求时髦，不染指世俗恶习，除了在事业上的奋进，“名利”二字对她可说是非常陌生。当然，有时她也能为化妆上的绢花和钗环分配不当而偷偷把嘴鼓着，或为演出服装不合身而暗自伤怀。但这都是一刹那，而在她整个心灵深处，却是充满着对戏曲事业的追求。

不是结束

笔者不愿用廉价的捧场去“捧杀”一株新苗，但确实是明珠，我们



韩再芬在清唱《采城冤》

(马自宗摄)

也不应该让它掩埋在土里。像“小怪”这样，母亲和姐姐都是潜山县黄梅戏剧团的演员，家庭环境对她从事戏曲艺术事业的影响，无疑是极为重要的。可以说黄梅戏的韵味在襁褓中就已经渗入了她的血液。关键是如何对这样的苗子去培育成材了。笔者愿借《戏剧报》一九八三年第三期《人才启示录》一文中的几句话来作为本文的结束。自然，对于韩再芬来说，却只是个开始……。

文艺工作的领导者，应该怎样发现人才？文艺工作者的前辈们，应该怎样培养人才？青年们、少年们，应该怎样发奋成才？

(一)

过去，安庆一带农村，每年都有“封山查禁，保护树木”的惯例。如若有人不遵禁令，平时随便上山樵采，就要受到惩罚。群众为造声势，教育大家，往往要请黄梅戏班搭台唱戏。

怀宁县三桥镇附近有个村庄叫“龙门

联话二则



白之

塘”。有一年春季，封禁山林演唱黄梅戏。其戏台前，高挂一副长联，曰：

三唱黄梅，恰好是春光二月。裙屐共遨游，赏风
前杨柳，烟里杏花。任诸君嬉笑也可；

一登龙门，便增高身价百倍。行为须检点，莫纳
履瓜田，整冠李下。望大家禁令必遵！

上联写唱戏的欢乐和春游的愉快，下联写禁令之必遵和行
为之检点。谆谆告诫，情词恳切，实乃宣传对联中的精品也。

秋天，龙门塘村在巡山查禁中，发现有两人在山边烧土粪时，不慎引起了山头起火，烧掉了一大片草木树林。

于是大家集议，决定按禁令规章惩处他两人。又因是无心引起山火之灾，便从轻发落，只罚他两人出钱，请来黄梅戏班，唱戏三天，以达造舆论，警效尤之目的。

罚戏时，村里又请人撰写了一副对联，高挂于戏台口上，
可以看作是前联的续作和补充。其联曰：

二月曾唱采茶歌，约诸君保护山林，希大家勿违

禁令；

三秋又演黄梅戏，惩两人乱弄薪火，遵规章决议

罚金！

这种群众自发的活动，先劝后惩，劝惩结合的宣传方式，和封山查禁，保护山林的防范做法，确实非常不错。从上面这第二副对联内容看，也写得合情合理，贴切感人。既是对违犯者的惩戒，又进一步扩大了影响，教育了大家。这种做法，就是在今天，也还是不无可资借鉴之处的。

(二)

过去，每遇婚丧喜庆，有钱人也常常邀请戏班，搭台演唱黄梅戏。

解放前，潜山县有个私塾先生，姓余，是前清举人出身。他博学多才，极为方正，乐于诲人，仗义敢言，很受当地人民的敬重，被尊称为“小圣人”（当时孔子称“圣人”）。

姓余的在当地是个大族，很有势力。族中有个劣绅，父子歹毒，无恶不作。其子酷虐结发之妻涂氏，逼得她自缢而死。

案发后，涂姓自知人少族小，情势不能与余姓争衡。族人和女家便不敢去告发，只求余家斋醮唱戏，超度一下亡魂了事。

余劣绅父子自恃势大，竟说涂氏自己寻死，与己无关，不愿花钱，拒不答应涂姓的要求。

这事被余小圣人知道了。他激于义愤，不顾同族本家的关系，毅然挺身而出，主持正义和公道，为涂家和死者作主，出面硬逼劣绅父子答应了条件：斋醮唱戏七天。

开始那天，余小圣人亲冒冬寒，前去拜祭。只见劣绅父子，假装恭敬，叫人捧来笔砚，要小圣人为斋堂戏台写副对联。

这时，外面北风呼号，天空突下落下一阵雨点，里面还夹

杂着雪子儿，砸在屋瓦上咔咔直响。余小圣人见了，对景生情，立即挥动大笔，写出了一副斋堂戏台联，曰：

忽落一阵雨雪，若死者无冤，天河掉泪？

虽做七坛斋戏，倘生人不悔，鬼怎甘心！

上联替死者呼冤，下联劝劣绅悔改，可谓仗义执言，沉痛可感者矣。

余小圣人为弱女子主持正义和题写对联之事，虽然轰动四方，远近传颂，但余劣绅父子却并未幡然悔改，反而继续堕落，沦为反动政府的爪牙，常常带领反动军队到潜山山区“清剿”。

有一次，捕到一个新四军伤员，被当场杀死。

余劣绅父子因此被破格提升为伪安徽省政府要员，到安庆供职。余小圣人心中十分不平，敢怒而不敢言。

上任之前，余劣绅父子为了炫耀自己，决定请班大唱黄梅戏三天，公开庆贺。

屈于余小圣人的声望和学问，也是为了拉拢人心。唱戏那天，余劣绅父子先把余小圣人请来，待为上客，并且仍请他为戏台撰写对联。

余小圣人愤怒地提笔写道：

演许多世态风情。忠良千古恨，弱肉强食，有何天理？

做尽了声音笑貌。奸佞一时荣，成王败寇，无怪人心！

联语借说戏而骂旧社会，语妙双关。辞锋直指，而又不露一点痕迹。弄得劣绅父子哭笑不得，就连反动派也没奈其何，只好硬着头皮，把它挂到了台口。

但是广大人民群众见了这副戏台联，心领神会，为之大快。于是人们纷纷抄录，竟相转告，四方传为佳话。

黄梅戏旋律的民族特色

方绍墀



黄梅戏以其优美动听的旋律博得了广大观众和听众的欢迎，蜚声国内外戏坛。现在，她已名列我国五大剧种之一（注一）。对她的旋律艺术进行研究，有利于保持和发扬黄梅戏的艺术特色，开拓黄梅戏艺术的新局面。

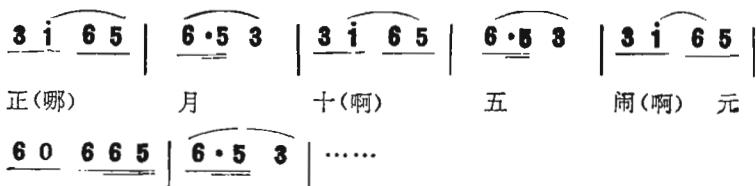
旋律，是声乐语言中最重要的因素，是音乐的灵魂。它是由

不同高低、长短的音组成的音的线条。在戏曲音乐中，由旋律组织的唱腔，是抒发人物内心感情最主要的手段。区别不同剧种的主要标志就是它们各自的旋律的特色。我国民族民间音乐（包括各种戏曲音乐），从来都是把发展旋律放在首位的。本文希望对黄梅戏旋律艺术及其发展手法的民族特色进行一些初步探索，由于只是个人在实践中的一些体会，而旋律艺术的手法又是那样的丰富多采和千变万化，并且总是要和音乐的其他表现要素——节奏、速度、节拍、调式以及和声、复调等相联系，难免举一漏十。错误和不足之处，请批评指正。

（一）扩展旋律运动的手法

一、重复 重复，是常见的扩展旋律的一个基本手法，有原样重复和变化重复两种形式。

例一 《夫妻观灯》选段



上例是乐节的原样重复。第六小节结构有了伸展，它是运用动机中富于特色的因素“6 5”的重复来完成的。

例二 《游春》选段

1 · 2 5 3 | 2 · 3 1 | 1 2 3 21 6 | 5 - | 0 0 |
这 几 天 比不得 那几 天，(插白)那几天呢?
1 · 2 5 3 | 2 · 3 1 | 1 2 3 21 6 | 5 - | 0 0 |
那 几 天 头疼 眼又 花，(插白)这几天呢?
1 · 2 5 3 | 2 · 3 1 | 1 2 3 21 6 | 5 5 · 3 | 5 · 6 1 |
这 几 天 水米 不沾 牙，儿 的 王 干
5 · 3 2 1 6 | 5 6 1 2 1 6 5 | 1 · 3 2 1 6 | 5 - | 6 5 0 6 |
妈 耶 妈妈 儿的 娘 儿的 妈， 珍 看
2 3 2 1 1 1 | 2 1 6 0 | 6 1 2 3 | 1 · 3 2 1 6 | 5 - |
美 味 我的 妈 耶， 儿 也 吃 不 下 儿的 妈!

这是乐句的原样重复。一共重复了三次，并不觉得单调。由于在重复的乐句间插入了富于戏剧性的简短插白，使乐曲更加妙趣横生。如上两例所示，原样重复用在乐曲的开始部分具有强调乐思的功效，它帮助

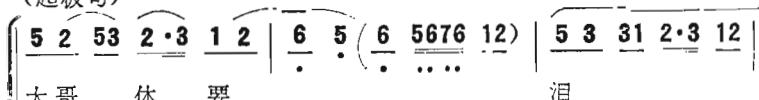
听者熟悉乐思，并和后面旋律的发展形成对比。一般讲，重复的次数不宜过多，以免单调，上两例的运用是恰到好处的。

例三 《打猪草》选段（谱例请参阅安徽人民出版社1982年2月出版的《黄梅戏传统小戏选》附主旋律谱的第一页至第四页）

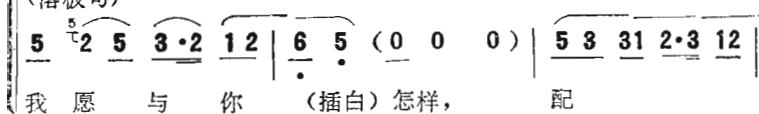
这是整个乐曲的原样重复，是黄梅戏曲牌体的近似分节歌结构的一种形式，在民歌中是比较典型的。黄梅戏里表现戏剧情节比较简单的一些生活图景的小戏常用这种整个乐曲的重复手法。

例四 《天仙配》选段

(起板句)

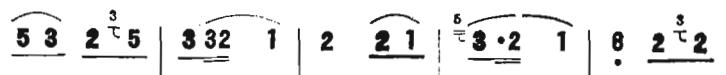


(落板句)

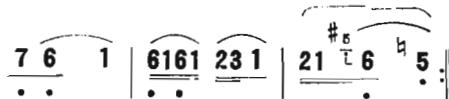


这是女平词的起板句和落板句。如谱例所示，结构相同的五小节乐句，旋律几乎重复了五分之四的篇幅，只是在结束时由于要区分起、落句和终止时的调式特征才用了变化重复。这种重复首尾乐句的句首及其中间部分的手法，在我国民间音乐里叫“并头句”，富于我们自己的特色。平词起板句和落板句句首和中间部分的重复以及结构上的匀称，使整个乐曲达到了平衡和统一的效果。

例五 《天仙配》选段



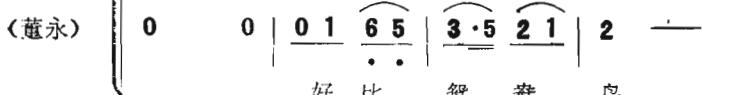
①树 上 的 鸟 儿 成 双 对， 绿 水
⑤寒 窒 虽 破 能 避 风 雨， 夫 妻



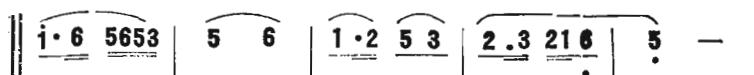
青 山 带 笑 颜。
恩 爱 苦 也 甜。



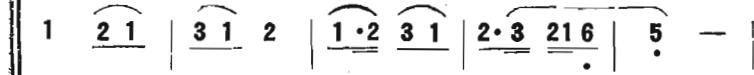
你 我 好 比 鸳 鳯 鸟， 比 翼



好 比 鸳 鳯 鸟，



双 飞 在 人 间！



比 翼 双 飞 在 人 间！

这是早已脍炙人口的一段唱腔。这段唱腔为什么得到群众如此喜爱呢？除了严凤英、王少舫精湛的演唱外，我想主要的是旋律本身优美动听和非常生动、恰当地运用了重复的手法。以结构上的 $4+4$ 的八小节为一个句式，一共原样重复了五遍。唱词所提供的富于生活理想的、诗意盎然的对歌似的形式和内容也起了比较重要的作用。现在，我们来分析一下它的旋律音调：旋律的骨干支点音是5 3 2 1 和 2 7 6 5（前八小节中），很巧妙而易于使人辨认出来的下行级进的隐伏旋律线

条（注二）。这两个线条基本构成移位式的模进（注三），形成对答式的有机的联系，唱起来既顺畅又舒展。旋律发展的第二个特点是，经过多次的原样重复后，以一个鲜明的对比手法将对唱变成了对比的二声部复调的重唱，这里有以下几个重要的变化：① $4+4$ 的方整性结构“省略”为 $3+3$ ；②旋律音调上以增大的手法（20小节—21小节的“3 5 | 1。”是17小节——18小节“2 5 | 6 在对称的结构中的旋律的增大）和“压”与“扬”的对比手法相继在18小节和21小节出现了全曲的两个最高音“6”和“1”，这两个音在前面多次重复的八小节中一直是压着不出来的。这里用旋律增大的手法相继把它们扬出来并将其中的“6”音持续稳定在“双飞”的“飞”字上，造成非常宽广和舒展的效果，生动地展示了鸳鸯鸟比翼双飞的音乐形象，把七仙女和董永百日工满回转家园的喜悦心情刻画得维妙维肖。

重复的手法在黄梅戏唱腔里是非常多样化的，由于篇幅的关系，就不一一例举了。

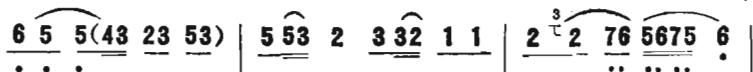
二、变奏。在西洋音乐里，变奏是发展乐思的常用手法之一。如果在一首乐曲中系统地运用这种手法来发展音乐主题，就成了通常所说的变奏曲了。在黄梅戏里，音乐的发展要和剧情的开展以及唱词相联系，变奏的手法也是非常多样而富于特色的。简单的说，所谓变奏，就是变化的重复。

例六 《女驸马》“绣楼”选段

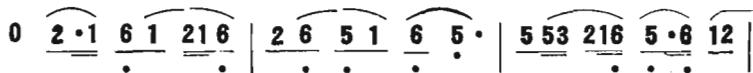
3
5 56 5 35 6 16 6 53 | 32(3 2357 6 13 25) | 6 · 1 5 6 · 1 212 |
春风 送 暖 到

3 5 3 2 3 53 | 2 · 3 12 6 5 (32 | 1 · 6 12 3 2353 216 |
襄 阳,

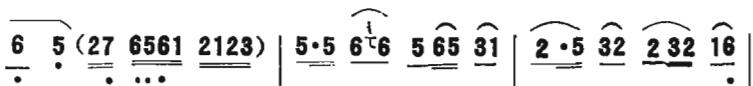
5 · 6 5 5 23 53) | 5 3 2 32 1 16 5 | 5 2 5 3 2 1 6 121 |
西 窗 独坐 倍凄



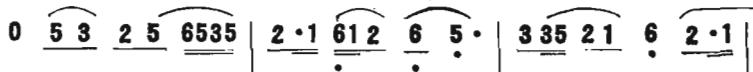
凉。亲生母早年逝世仙乡去，



撇下我素珍女无限惆怅。

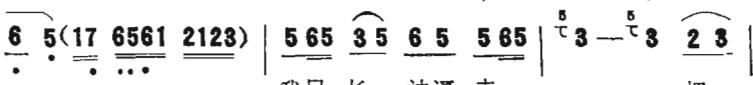


继母娘宠亲生恨我兄妹，

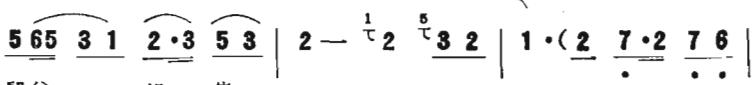


老爹爹听信谗言变了心肠。

(平词迈腔的伸展)

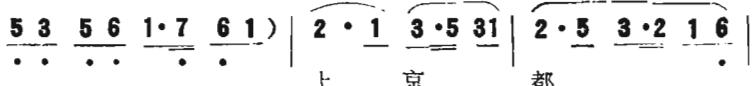


我兄长被逼走把

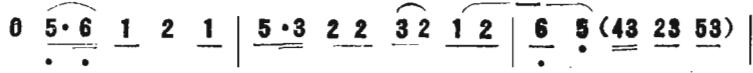


舅父投靠，

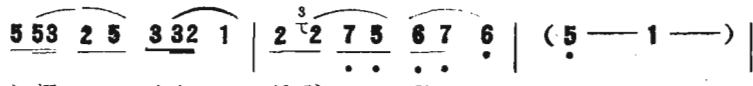
(行腔)



上京都



已三载也无有音信回乡。



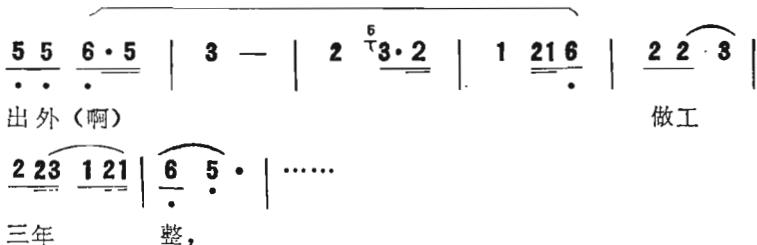
心烦欲把琴弦理，

2 (阴司腔下句)

又 不 知 李郎 我那 知音 人 现 在
何 方,
现在 何方?
绣起 鸳鸯
难成 对,
何日 里能 与 他 比翼
飞 翔。

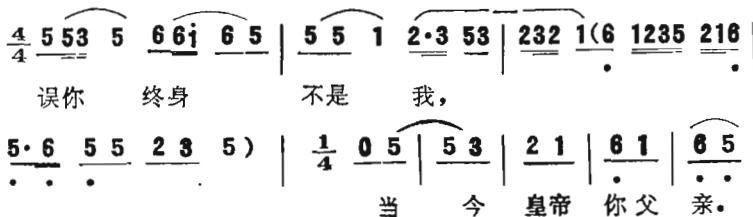
上例女平词的变奏手法表现在：1、平词基本乐句三、四句的两次变化反复，这是为了适应情绪和语音的变化在重复时对旋律作了一定的改变，但基本的旋律骨架保持了。这种保持曲调的旋律骨架而变化旋律的某些细节的变奏，我们称它为支声性的变奏（注四），它不同于保持旋律的骨架，将旋律作各种不同的装饰性的加花变奏。2、第七句是平词迈腔的伸展。就是把先前出现过的富于特性的动机予以重复、延长或

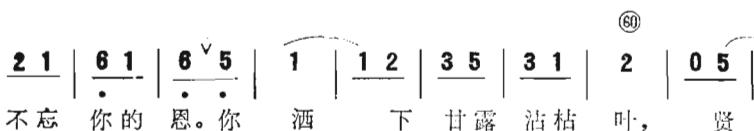
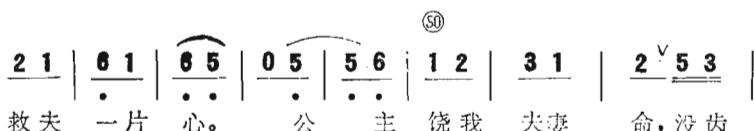
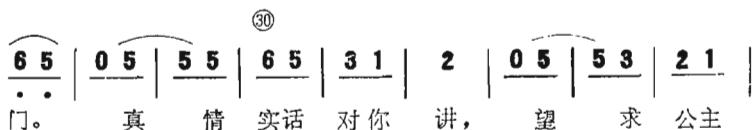
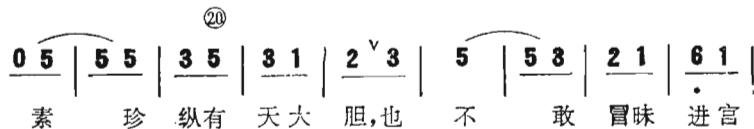
模进。这里是把“5 6 5 3”和“5 3 2”的动机自由地引伸延长，使结构有了较扩大的扩展，旋律性格也和先前的乐思有了一定的对比。它是属于自由变奏（注五）的一种手法。3、第八句是平词基本结构第二句的变化，在传统戏里叫做“行腔”，是强调情绪变化所作的一种自由引伸的变奏手法。这种行腔有时也可以用在句首以及任何需要着重强调感情变化的地方。如《牛郎织女》中牛兄唱的一段彩腔，第一句就是一个长达七小节的行腔乐句，强调了人物出外三年回家的喜悦心情：



4、第九句到第十句是由平词转到阴司腔的一种板式上的变化。值得注意的是，在第十一句又立即转回到平词，使这个阴司腔下句成为整个平词结构中的一个插句。这个插句在结构上的长大和音调上的缠绵婉转、商调式音阶上的装饰性的下行级进的旋律线条，所有这些变化和结构上的不对称，较好地表达了人物惆怅的心绪，使整个乐曲达到了一种不规则的对称和更加微妙的统一。这正是戏曲音乐中所特有的一种旋律艺术手法。

例七 《女附马》“洞房”选段





⑧

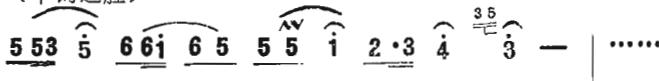
放出我夫君, 只要我夫能有救, 我纵死
九泉哪也甘心!

上例是“三行”的多次变化反复。现在，我们作一些具体的分析：
 1、结构上是五小节的 $1/4$ 节拍的节奏。2、旋律的线条大致上是徵调式音阶的上、下行级进，有时基本上构成“逆行”，（注六）如第十至十七小节。3、第52小节的后半拍“5 3”是节奏的“减小”，这种由于减小时值所造成的似乎是加速的效果强调了感情和字意。4、第66小节——73小节也是“三行”基本乐句的变化重复。但由于较大地改变了原乐思级进的特点，给人有引进新材料的感觉，具有自由变奏的因素。5、第82小节省略了作为基本乐句下句的尾音“5”而以另一个音“1”以“侵入终止”（注七）的手法造成旋律进行中的一种新鲜感，并有结构上的效果。6、第82小节——第87小节仍然是“三行”基本乐句的变化重复。这里将“3 5”这个富于特性的动机在整个乐句的变化反复中原样重复了三次，而这个重复又是在加快的速度进行中，一鼓作气地把乐曲推向了高潮，生动地表现了冯素珍应付危难局面的胆略和机智。

黄梅戏平词类诸曲调基本上是属于板腔结构体系的。可以认为是由于平词有系统地运用变奏原则发展和派生出来的。它不同于西洋的变奏曲，具有我们自己的板式变化特点。

例八 《天仙配》“路遇”选段

(平词迈腔)



含悲 忍泪 往前 走，

$\frac{4}{4}$ (平词第二句)

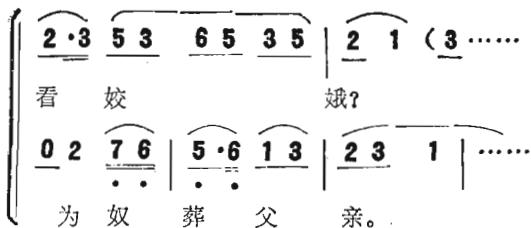
见村 姑 站 路 口
1/2 (二行下句)
父 母 双 亡 我

(平词第三句)

却 是 为 何? 她 那 里 用 眼
(二行上句)
孤 单 一 人。 只 因 爹

(平词第四句)

来 看 我, 我 哪 有 心 肠
(二行下句)
死 无 棺 木, 卖 身



通过比较，可以明显地看出二行是由平词第二、第三、第四句以及作为起板句的迈腔运用变奏手法派生出来的一种板式。1、它保持了平词基本乐句旋律的骨架。2、在结构上二行是平词基本乐句结构的省略。3、在节奏上变平词的 $4/4$ 拍子为 $1/2$ 拍子。

例九 《牛郎与织女》选段 牛化身唱

恨 王 母 无 情 又 无 义，
穷 追
苦 逼 把 人 欺。
牛 郎 悲 痛
无 良 计，
忍 看 他 一 家 人 各

The musical score consists of four lines of notation. The first line starts with a measure of 3/5 time, featuring a melodic line with notes 3, 5, 2, 1, 7, 6, 5, followed by a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The lyrics are '东 西!' (East West!). The second line starts with a measure of 1/2 time, featuring notes 1, 2, 3, 7, 6, 6, 6, followed by a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The lyrics are '来 来 来,' (Come Come Come). The third line starts with a measure of 1/4 time, featuring notes 3, 3, 6, 6, 6, 1, 3, 3, followed by a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The lyrics are '取 我 金牛 头 上 角, 速 奔' (Get my golden ox head on, quick run). The fourth line starts with a measure of 3/3 time, featuring notes 3, 3, 3, 5, 5, 6, 7, 6, 6, followed by a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The lyrics are '天 宫 寻 你 妻!' (Heavenly Palace寻找妻).

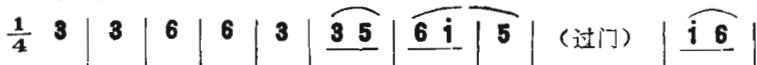
上例是运用变奏手法使八板具有板式变化意义的一个例子。第一句是八板上句的唱散，结构和旋律均有变化。第二句起主要是在变奏中运用节奏增大的手法，使八板的节奏扩张，以表达牛化身得知王母要捉拿织女上天时所迸发出来的强烈感情。扩张后宽广而疾速的节奏，隐伏着一种内在的紧张，它与快八板紧迫的节奏形成鲜明的对比。在变奏中运用增大的手法，可以是严格地将音符的时值按比例扩大，也可以不按比例自由地将音符的时值予以扩大，这里用的是后一种。

例十 《渔网会母》选段（因谱例太长，故请参阅王兆乾同志著《黄梅戏音乐》P·328—P·336）

这是黄梅戏传统戏里较系统地运用变奏手法发展板腔体结构的典型例子，它接触了平词类的大部分曲调，根据剧情的开展，运用变奏手法作了有层次的发展。但我们不难看出它们之间的联系、派生关系和一致性。现在，我们进行一些具体的分析：1、平词基本的特性音调和调式特征在结构的每一个不同的段落都基本上保持了。例如生唱的“火工”转“双哭板”转“二行”转“三行”——

1 = ^bB

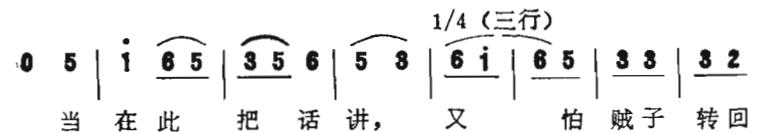
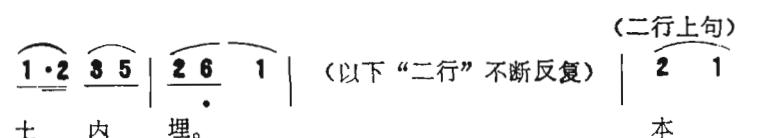
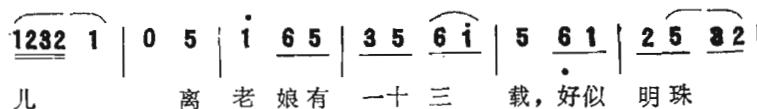
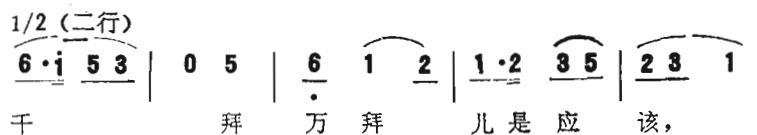
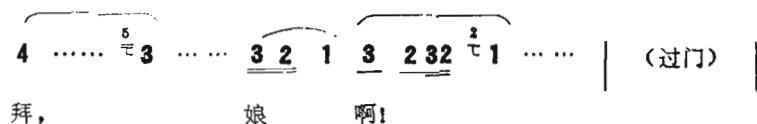
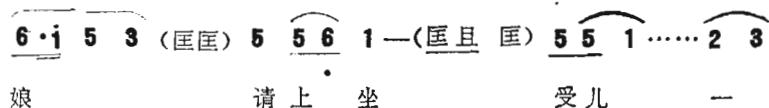
(火工)



(生)查得明来问得清, 此
(双哭板)



处就 是我 苦命 娘 亲。 母 亲



(火工迈腔) 转 1 = bE (单哭板)

1 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 | (过门) | 2 2 · 1 3 3 1

来。姐姐 开门 弟往 外， (旦) 金 元 儿 来!

2 1 6 1 3 2 1 6 5

上例“双哭板”的句首，就是“火工”唱散的变化；“双哭板”的中间部分是平词迈腔的变化；句尾的“娘啊”是一种感叹的音调，它是作为补充终止而构成“双哭板”的；“姐姐开门弟往外”这一句是“火工”的“迈腔”，它是用“平词迈腔”的尾音“3”作持续的反复变化而来的。这种一个音多次重复构成的句式，也是一种很有特色的变奏手法。因为这个音是五声宫调式中主音上方的大三度音，是明确调式的最重要的一个特征音。仅管在大多数情况下“火工”的“迈腔”都是一种疾速的节奏，但同音的不断反复却使这种过渡保持着一种相对平稳的进行，起到了“迈进”作为连接前后乐曲（不论是下面转到平词类的什么曲调）的作用。**2、在这个例子里“左牵男，右牵女”的段落，是在平词起板句正乐句前的前置加垛的句式——**

这是三字垛，它的音调显然是来自平词，实际上近似平词和彩腔的对板与数板。结构上是 $(1+1)+(1+1)+(1+1)$ 的短句，构成了一个对称的整体段落。富于我们自己的特色。

加垛的句式，有时也在乐曲内部插入。

例十一 《小荷才露尖尖角》选段

(0 082 1·235 216 | 5·6 5 5 28 63) | 5⁵ 3 5 6 3 | 非是我卖闺
 女 1 (6 5 6 1) | 8 5 1 2 5·2 | 5⁵ 3 — 2 2³ 2 | 漫天 要
 价， | 6·3 2⁵ 2 6 5 (32) | 1 05 12 32353 216 | 5·6 55 23 5) |
 也是娘的心头肉 一口 奶，一口水，锅里捞，碗里省，
 5 2 3 1 · | 5 5 3 2 2 2 1 | 6 5 (5 2 3 5) |
 一 把 一 把 拉扯 了 她。
 5·5 3 5 6 3 2 | 5 5 3 2 1 6 | (56) 5 6 3 2 | 正二三月老芥菜 全靠她上架， 四五(啊)
 烤句 | 6 1 6 5 · | 5 5 3 3 5 3 · 1 2 | 0 5 5 2 5 3 2 2 1 |
 六 月 茄子，缸豆，葫芦，洋芋， 还会种 西 瓜。
 6 5 (5 2 3 5) |

这是平词第二句和第四句内插入的三字垛与二字垛的句式。由于垛句的插入使结构扩充了，短的垛句间（上例只是乐汇）对称的结构，保持了整个乐句的平衡。

在黄梅戏里，有一种将前后短句的起、落音作相同的传递的发展旋律的手法，民间音乐里叫“顶针法”或“顶踵法”。这种形式在我国古典诗词里也是有的，即句末和句首的字体相同的传递，如乔梦符的《小桃红》：“落花飞絮隔珠帘，帘静重门掩。掩镜羞看脸儿愁，愁眉尖，尖指屈将归期念，念他抛闪，闪咱少欠，欠你病恹恹。”

黄梅戏《夫妻观灯》“正月十五闹元宵”的唱段，即是在旋律发展中运用了这种传递的手法。

例十二 《夫妻观灯》选段

The musical score consists of ten measures of music. Measures 1-4 show the lyrics: 正(哪)月十(啊)五闹(哇)元宵 (呀呀子 哟), 火炮连天门(哪)前。 Measures 5-8 show the lyrics: 绕, (喂却 喂却 衣喂 却, 喂却冤哪家 舍呀嘴。 Measures 9-10 show the lyrics: 嗨,)郎啊 锣鼓儿 闹嘈 嘈 (哇)。 The notation uses a staff with vertical stems and horizontal strokes, with numbers indicating pitch and rhythm. Arc-shaped arrows above the notes indicate melodic continuation from one note to the next.

上例弧线箭头所示，即落音和起音的相同的传递。这种传递一般用在乐句之间，乐句内乐节间的传递也是有的，如上例第六小节，十一小节，十三小节，十四小节均是。这种传递在音乐语言上环环相扣，生动流畅。在《打猪草》伴奏音乐“游场”里，也是用了这种传递的手法。至于在我国民间音乐里，这种手法更是屡见不鲜的。如民歌《孟姜女》，福建民歌《采茶扑蝶》等等。

(二) 旋律发展中的调变换手法

在黄梅戏里，运用调式、调性的变换来发展旋律是常见的，其中较普遍的是向属方向和下属方向的调式交替，在我国民间音乐里叫交替性移宫（注八）。

例十三 《兰桥汲水》选段

The musical score consists of four melodic segments, each with a specific number above it:

- ①**: The first segment starts with a melodic line: 1 · 2 | 5 3 2 | 1 · 1 1 3 | 2 — | 3 2 3 2 | 1 6 5 3 |. The lyrics are: 走出 门 来 (咿 么 郎 当), 抬 头 看.
- ②**: The second segment continues: 2 · 3 2 6 | 1 6 · | 5 6 | 2 7 6 | 6 5 6 1 6 | 5 — | (呀 么 郎 当), 三 条 大 路 (嗨 嗨 呀 儿 喂),
- ③**: The third segment continues: 6 5 6 1 6 | 5 — | 3 2 3 5 | 3 2 1 | 1 2 6 5 | 1 2 5 3 | 嗨 嗨 呀 儿 喂,) 走 中 间, (咿 么 郎
- ④**: The fourth segment continues: 2 — | 5 6 | 2 7 6 | 5 6 | 2 7 6 | 5 6 1 6 | 5 6 1 6 | 当, 郎 得 儿 郎 当, 郎 得 儿 郎 当, 哆 儿 来

Below the segments, there is a final melodic line: 1 1 2 | 6 5 3 | 5 — || 奴 家 的 小 情 哥 !

上例②是①的移位模进，由①到②是向属方向的调式的交替，即以“变宫为角”的交替。③到④是这种交替的再次出现和重复。由于出现了五声徵调式以外的“7”音，旋律的色彩变化作用大了，同样的旋律线条，却给人以新意。这首一共只有两句唱词的曲调，由于交替运用了

调的变换手法和重复与变奏的手法，在唱词的里加了不少虚字，使结构成为长达卅二小节的内部有扩充、结尾有补充的乐段，是很有特色的。

例十四 《兰桥汲水》选段

1=G

(变)

转1=F

5 3 5 6 5 | 5 6 1 | 4 4 6 1 | 2 4 1 2 4 | 5 2 5 3 |
 (男)倘 若 我 到 妹妹 你 不 到, (女)我 二 人
 2 3 2 1 | 6 · 1 2 3 1 | 1 2 6 5 |
 在 兰 桥 盟 誓 一 番。

上例第三小节，通过“以变为宫”进行交替，音调是彩腔对板的变化压缩。这是在宫调式男平词对板中融合了徵调式彩腔对板的特性音调。由于交替是在男腔进行到一半的地方进行的，提前展现了后面女腔的调式，饶有趣味，富于特色。

例十五 《龙女海云花唱》

1=F 中板 稍慢

0 0 32 | 1·2 35 21 6 | 5 5 6) | 2 2 3 5 | 6 5 3 · |
 (龙女) 夫妻 相 对
 5 6 1 6 5 3 | 2 · (3 2 3 5 7 | 6 · 5 6 1 2 3 | 5 · 3 2 3 5 | 3 3 2 1 |
 新 房 静, 如 此 新 房
 1 5 3 2 3 6 5 | 1 · 3 2 1 6 | 5 · (5 3 5 2 3 | 1 · 2 3 5 2 1 6 | 5) 1 6 5 |
 别 有 情. 他 为
 1 · 2 3 2 3 | 0 6 5 6 3 | 2 (5 6 3 5 2 3 | 1 · 7 6 1 2 3 2 | 0 5 3 5 |
 通 婚 未 消 恨, 我 为

2365 1 | 6 3 5 21616 | 5·(5 3523 | 1·235 216 | 5) 1 6 5 |
 逼 婚 正 欢 欣。 情 牵

852 3 | 0 6 5 31 | 2 03 16 2 1 | 6(35 2317 | 6·765 3235 |
 魂 绕 一 月 整,

6)5 3 5 | 6 16 5 32 | 1 6 1 2 | 3·562 1 2 6 | 5·(6 12 |
 三 十 昼 夜 盼 (盼) 夫 君。

3 7 65 4 | 30 432 | 1·235 23 7 | 6·722 2678 | 5 54 352) |

① 7 76 7 53 | 2 · 3 | 5 5 6 3523 | 1 — | 2 27 2 3 | 5 6 7 6 532 |
 静 静 听 语 音, 悄 悄 看 身 影, 身 边 是 荔 枝 树 下

12165 5643 | 2·(3 | 5·6 12 6558 | 2 2 8 1765 | 208 1243) |
 心 上 人,

5 58 2 5 | 30(4 32) | 1 1 3 5 6 17 | 60(2 356) | 0 5 3 5 |
 走 尽 人 间 地, 访 遍 神 仙 境, 谁 似 我

③ 22612 3 | 0 3 5 6 | 7 05 3 2 | 7 7 — | 7·233 23 7 |
 海 云 花 这 样 称 心!

6 6 6 | 5·6 53 21 6 | 5 — ||

上例①、②、③均运用了向属方向的调式交替。我们研究一下交替时的旋律音调：①是男八板特性音调的紧缩；②是小生男平词起板句句

首的主导乐思，③是男八板特性音调的自由引伸。由于融合得很巧妙，给人以既新鲜又熟悉的感觉，深化了人物的内心感情。

黄梅戏男女平词调的关系是同主音不同调式的调关系，非常富于自己的特色。这个问题我在《黄梅戏调式的运用及其在表现上的意义》

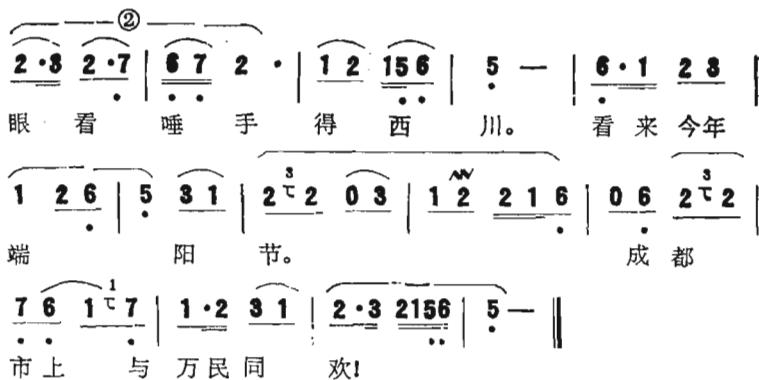
（载1982年《乐坛》第四期）一文中作了比较详细的论述，这里就不多谈了。在发展单一的黄梅戏男腔或是女腔的旋律时，有目的的运用这种调的关系提供的具有自己特色的方法，是一个重要的和行之有效的方法。在具体的创作中最典型的做法是将男女平词（包括平词类诸曲调）以及主调音乐中的其他曲调里富于特性的音调在作交替时予以融合。所谓融合，就是很顺畅、自然的溶接。这样派生出来的旋律就会是在新的意境上的一种既新鲜又熟悉的旋律音调。

例十六 《宝英传》选段 石达开唱

1=F 中板 豪迈地

The musical score consists of four staves of traditional Chinese musical notation. The notation uses numbers (1-9) and dots to represent pitch and rhythm. The lyrics are written below each staff in Chinese characters.

雨过天晴到河岸边，青山绿水
带笑颜。大渡河虽然称天险，
天国英雄岂畏难？！历尽千辛
与万苦，越过万水与千山。
如今前军抵北岸。



这是在C徵调男彩腔中两次运用同主音调式交替手法的一个例子。其中①是以“变宫为角”接触上五度C宫音体系的调的变换。由于时间较长（九小节），构成了暂转调。②和①相同，但由于时间短，只有两小节，是离调性质的交替。我们再来看看它们的旋律：①是男“二行”特性音调的装饰性变奏。②是“仙腔”特性音调的增大。由于融合得比较自然，旋律线条也比较平稳流畅，调的转换所造成的色彩性使人物感情更加深沉豪迈和有层次性。这段一共是十句的曲调，打破了“彩腔”四个乐句的方整性结构，一气呵成，浑然一体，非常统一完整。

以上几例是接触上五度和上四度宫音体系的调式交替发展旋律的例子。在黄梅戏里，在实际的创作中也有接触远关系的调变换的情况。

例十七 《牛郎织女》“云房”选段 织女唱

1=F
散板

空守 云房

无岁 月

① ② ③ ④

7 7 5 6 — | 2 4 2 4 | 5 1 6 6 | 5 (6 1 2 |

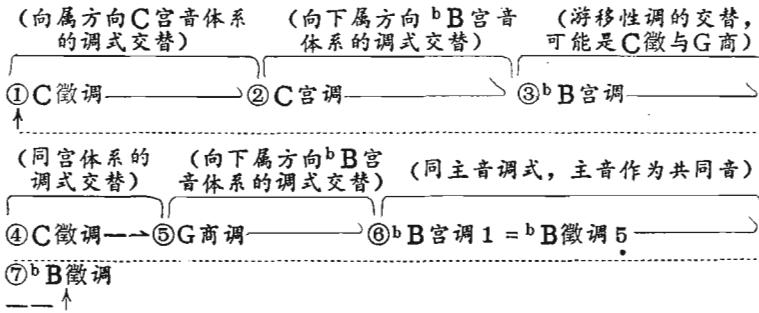
⑤

不知人世是
何年?
是何年?
望断云天见,
人不见。

转 1 = ^bE ⑥ ⑦

这是由C徵调转到^bB徵调的下行大二度关系的远关系的调性转调。中间的过渡是通过调式的交替，并在交替中注意突出我们民族欣赏习惯的旋律发展手法实现的，富于我们自己的特色。其中①是在C徵调；②是以“变宫为角”接触上五度C宫音体系的调式交替；③是“以变为宫”接触上四度^bB宫音体系的调式交替；④到④由于宫音的出现不甚明确，缺乏在五声音阶中唯一的一个大三度音程——宫与角的大三度。我们知道，在一首乐曲中，宫音与角音是明确调式的最重要的因素，④由于缺乏这个大三度音程，它就可能是商调和徵调，这就是游移性的交替。但从①到④的总的旋律线条来看，我们可以认为④是又回到了C徵调。这第一句里连续运用各种不同的调交替，比较深刻地表现了织女被深锁云房的惆怅、压抑、郁闷的心情。现在继续分析它的下一部分：⑤比较长，包括整个第二句和连接到⑥的过门的大部分。从旋律音调看

明显地是在G商调上，由④到⑤是同宫体系的交替（C徵——G商）。我们知道同宫体系各调式的相互转换，由于它们有共同的五声自然音列，转换非常方便，主要看它们的旋法、被强调的音以及起音和收束音就可以明确是什么调式。这里从⑤到⑥的过门，是一个毫无装饰的G商调音阶的上行级进，而且在过门的第二和第三小节用二分音符的长时值进行来强调商调的印象。⑥的第一小节到第二小节，从明确调式的宫音和角音的大三度音程及旋法来看，是向下属方向的“以宫为徵”的离调的交替，在完成这个交替的同时，将这个音作为转调的共同音（有*处），即^bB宫的1 = ^bB徵的5，一举转向上四度的^bB徵调，完成了整个转调的过程。其图示如下：



在谱例中我们还可以看到在⑥的过门中最后一小节里出现了“7”音（谱中是“6”音，因是固定唱名法的记谱），这个音的出现，并不能说这个乐曲就是六声音阶的或是七声音阶的。因为在此以前由于调的多次交替，出现了“7”音。在“不知人世是何年”的“知”字上也出现了一次，因此尔后出现这个音就有了准备，并不觉得生硬，也不影响整个乐曲五声性质的基本特色。应该指出，黄梅戏在发展中，旋律已逐渐突破了五声音阶，在不少的曲调中不仅出现了“7”音和“4”音，甚至运用了包括七声音阶以外的许多色彩性变音。早在五十年代中期，我们在《春香传》“狱中歌”一场中，就运用了#1、#5等色彩性变音，表达春香在狱中与李公子相见的一种非常复杂忧伤的心情。而#4音则早在解放初期王少舫就使用了。在表现诸如某些脸谱化的反面人物和某些配音音乐中，^b3、^b7、^b6等音也都用过，据我不全面的了解，十

二个半音的各个音可能都在黄梅戏里出现过。这就给黄梅戏旋律的发展和调式的变化带来了广泛的可能性。我认为，只要运用恰当，并充分注意黄梅戏音乐中以五声性质为主的基本特色，群众是会接受和喜欢的。

现在，让我们回到原来的讨论上。通过对例十七的分析，我们可以说，注意突出我们民族欣赏习惯的利用旋律发展的手段达到调变换的方法，是保持和发扬我们自己特色的一种好方法。当然，远关系的调的转换一般只能是在特定的需要下偶而为之，不能一般地泛泛使用，特别是向更远的关系调的变换，如小二度的，三度的调的转换。

黄梅戏由女平词转到男平词是转到属方向的一种同主音不同调式性质的调转换，如前所述，它是极富自己的特色的。现在，不少剧团为了解决男女同度演唱的音域问题，作了许多有益的尝试，其中之一就是女平词转男平词是转向上四度的下属方向的调上去。这样可以把男声的音域降低一个大二度，是一个比较好的办法。这种转向上四度的调在色彩上和转向五度的调（同主音不同调式）是不一样的，除了在一定程度上解决男女同度演唱所引起的音域问题外，它为我们在表现上提供了一种新的可能性。尽管这种四度的转换在风格上和同主音不同调式的转换有不同，但只要我们在转换时注意转调过门的旋律音调特点和连接上的自然流畅，我认为是不会过份影响风格，反而会给人以一种新意的。

例十八 同主音转调和四度转调的过门比较



比较上例过门，1、由于调式音阶的不同，个别音作了变化。2、在转向下属方向时，完全引用了转向属方向的过门，旋律的音调特点保持了。3、方法是调式交替的移宫手法。4、这种转换需以五声性的旋律为基础。下面是在具体唱腔中运用的例子。

例十九 《龙女情》选段

上例是由C徵调女“仙腔”转向下属方向的 B_\flat B宫调男“平词”，再由 B_\flat B宫调男“平词”转回C徵调女“彩腔”。由于在转换时注意保持过门中旋律音调的特点，所以听起来也还是比较舒服的，并不失黄梅戏的风格。

黄梅戏旋律发展的手法是非常丰富多样的，本文只是部分地进行了一些初步的探索。作为戏曲音乐，在腔词关系上、润腔特点上以及音乐的布局等方面都对旋律艺术有着重要的意义，希望对这些问题进行深入地研究。

[注一] 中央人民广播电台根据听众点播节目统计，京剧、评剧、豫剧、越剧、黄梅戏为全国五大剧种。

[注二] 在一支流动的旋律中的骨干支点音或是在重要位置上被强调的音，它们之间常常形成一种巧妙的、能够使人辨认出来的音的线条，叫做隐伏旋律线条。

[注三] 该丘斯说，模进是“一支旋律的一部分在一些较高或较低的音级上的再现（不是‘重复’）”。运用模进可以赋予旋律以动力性。例五中隐伏旋律线条的模进，在第五小节到第六小节第一拍造成了短暂的调的变换的色彩性。

[注四] “支声性”一词来自复调音乐的“支声复调”。所谓支声，即一支旋律在发展中出现的多少有点不同的各种变体。这些变体在单一的旋律发展中我们叫它“支声性的变奏”。如果这些变体同时出现，使之成为复调的结合，就是通常所说的支声性的复调音乐，亦即衬腔式的复调音乐。

[注五] 自由变奏只是保持主导乐思的某些核心音调，而在结构上作了较大的变化，在旋律格调上也和主导乐思形成鲜明的对比。

[注六] “逆行”也叫“蟹行”，就是按倒退的方向再现原先的旋律，即从一支旋律的最后一个音顺序进行到第一个音。

[注七] 后乐句开始的音和前乐句终止的音在进行中相重叠，叫“侵入终止”。

[注八] 移宫手法的一种，即不同宫音体系的交替性移宫，亦即交替性旋宫。

继承传统

发展传统

潘剑虹

的英雄人物形象，所以不能用来表现现代戏。因此，他们就把话剧中的一个流派——斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论，用来解决戏曲表演艺术问题。这原是件好事，可是当我们在学习这种外国经验时，千万不能喧宾夺主，本末倒置。究竟怎样看待戏曲传统的表演方法和艺术形式——是把它看作凝固的骨董，还是把它看作从人民生活中来，为群众所喜闻乐见的一种卓越的民族艺术形式呢？无疑，正确的是后面一种看法。我们戏曲导演，不仅要继承传统，更重要的还要发展传统。在这方面我做的也还不够，只是试图从几个现代戏的导演工作中，对继承和运用传统表演程式的问题，简单谈谈个人的点滴体会，求教于

中国戏剧传统表演艺术形式的特点是：简炼、集中、夸张，形体动作节奏鲜明，表现力强，以虚拟手段来表现实体环境。例如上楼、下楼、爬山、行路、开门、关门、骑马、坐轿等等，都是先辈艺人在困难条件下，创造的“以虚代实，以简代繁，以神传真，以少胜多”的表演方法。有人认为这种表演方法呆板、僵化，妨碍真实，妨碍表演，妨碍演员创造新的

同行。

戏曲传统艺术形式对群众场面的处理，有一简练的程式手法，它是以四个龙套代表千军万马，几个男女老幼代表左邻右舍。在黄梅戏现代剧《大别山上红旗飘》中，我就借鉴了这一手法。如第一场母老虎登场的舞台调度，便是吸取古装戏中皇后驾到的场面来处理，四宫女改成四使女，手中不是拿官灯、銮驾，而是拿着铜脚炉、虎皮毡、水烟袋、茶杯等上场“站巷子”，用“大出场”锣鼓打上转“吊钹”，母老虎走到台前，锣鼓收，唸“引子”：“家有黄金万两，我儿官居省长”，起“归位”送到座上。第六场伪省长阎梦威登场的舞台调度，也是吸取“状元回府”四龙套站巷子、下轿等程式动作，加以变化为四警卫“一条龙”站门，上副官，场面起“吊钹”上阎梦威；副官上前为阎解下斗篷，警卫退下，用“归位”锣鼓送到位子。这一舞台调度，不是搬用那些固有的套子，而是学习运用传统表现手法，因为戏曲手法只能在程式之中，不能在程式之外。对于具体手法的掌握，对于形象的创造，那就不只是借鉴传统程式的问题，而是需要依据现实生活内容和规定情景加以发展演变。

关于传统身段动作的运用，也是我们戏曲导演应该注意的，既要避免话剧排练方法，又要避免乱用戏曲成套形式，要做到这一点，却不容易。我在现代戏《九十九》中做了点尝试。这是反映农村经济斗争，追回借款，规章兑现的小戏，人物只有四个，情节简单，戏剧冲突却很强，富有生活情趣。我借鉴了“三小戏”的传统表演风格，运用轻喜剧手法来处理舞台调度。特别是剧中当拖拉机手李晓云与会计赵小新商量之后，企图用激将法使副队长归还借款九十九元时，姚的老婆匆匆走上，由于误会却暴露了姚又要向队上再借九十九元的秘密，弄得姚当场出丑，狼狈不堪。在这里，我们安了姚追打老婆的情

节。如果用话剧形式的舞台调度来处理这段戏，势必会人满舞台转，节奏起伏乱，失去戏曲的特色，成了四不象。因此这段戏的舞台调度，就将古装戏《断桥》中的一些身段动作借鉴过来，加以变化，构成了这样一组画面：姚全柱怕露了馅，恼羞成怒，右手脱下一只鞋，追打钱风，场面起，“瓜儿仑，瓜儿仑”，一前一后追打，李晓云在中间前后拦阻，这时场面转“奔、登、仑”；姚转身举鞋欲打，李左手托着姚之右手，钱风转身躲在凳后，探出头来，构成一个静止亮相。另外，在儿童剧《一窝蜜蜂》中，选用了一些传统表演程式，来为表现今天的生活内容服务。如：猛子在接蜂时，叫蜂子锥了，这里安的一段打蜂子的形体动作，就是借用了短打武生所用的“十八响”；猛子叫蜂子锥得疼痛难忍倒在地上，就用“乌龙绞柱”“拔萝卜”等程式动作来表现。

戏曲表现现代生活，必须考虑到准确的选用戏曲传统程式。形式和内容是相互制约关系，因此对于戏曲反映现实生活的问题，我们就不能只看到内容决定形式的一面，也要看到以什么形式来体现内容的一面，片面强调前者会取消形式，片面强调后者会脱离内容，当然，应当承认内容是起决定作用的。问题是我们要在这个前提下尽可能发挥这一特定形式的长处，突破它的限制，引导形式的变化和发展。

继承和运用传统表演程式来表现现代戏，必须配合文武场（即乐队）的伴奏，文场指管弦乐，武场指打击乐。舞台上的舒徐急缓、慷慨激昂，人物的喜怒哀乐，天时的风云变幻，完全可以通过打击乐（俗称“锣鼓经”）表现出来（川剧更为突出）。它节奏鲜明，音响效果强，在配合舞蹈动作，渲染强烈的戏剧气氛，突出人物内心的激情等方面，都能发挥很大的作用。它在戏曲音乐中占有特殊位置，几乎是演员的神奇助手，假如没有武场的合作，表演就失去了依靠。有人认为，戏曲锣

鼓太吵人，打不出美的节奏，很难表现现代人物的思想感情，因此认为它的作用不大，主张采用管弦乐代替打击乐。这样一来，演员表演就失去鲜明的节奏感，因而也束缚了演员在表演上的创造与发挥。《大别山上红旗飘》一剧中，有入党宣誓、开会等情节，戏曲舞台上出现这种场面，舞台调度往往比较死板，因为它不同于电影和话剧的要求。我们就采用了“三枪”曲牌，借助吹打的声响节奏来表现这种严肃的场面。另外，《一窝蜜蜂》中，一段“收蜂”舞蹈，采用了“耍娃娃”吹打曲牌，也能较好地强调和烘托出轻松、活泼的戏剧气氛。

继承传统就是为了更好的发展传统，发展传统就是正确的体现“百花齐放，推陈出新”的方针。虽然如此，并不是说导演只要掌握了戏曲传统艺术形式，便万事大吉。我们不能把戏曲传统艺术形式和现实生活内容加以割裂，如果只满足于程式技术的运用，而无视生活内容的决定性，这样势必导致形式主义；相反，如果抹煞传统表演程式的重要性，也将产生对于戏曲遗产的粗暴态度。总之，在内容决定形式的前提下，对于程式动作不但要选择运用，并且要创造性地发展新的艺术程式，为戏曲现代戏作出新贡献。

福建省十五届戏剧会演

本刊记者于福州报导：由梁中秋编剧、杨琦移植并导演、明溪县黄梅戏剧团演出的黄梅戏大型现代戏《芙蓉镇》，参加了今年四月十五日至五月六日在福州举行的福建省第十五届戏剧会演，受到与会代表的好评。

经会演大会评定，《芙》剧获本届戏剧会演剧本奖、演出奖，明溪县黄梅戏剧团的黄海英（饰胡玉英）、杨建秋（饰豆燕山）和李水养（饰林桂桂）获演员奖。

黄梅戏《芙蓉镇》获奖

黄梅戏流行区的古老戏曲

池州傩戏

王兆乾

〔编者按〕由中国艺术研究院戏曲研究所、上海艺术研究所、浙江省艺术研究所、安徽省文研所共同举办的全国徽调、皮黄学术讨论会将于十月八日在安徽绩溪召开。安庆是徽戏的发祥地之一，黄梅戏也曾接受过徽调的哺育。为对这次会议表示祝贺，本刊特发表《乾隆三十九年春台班戏目》这一珍贵史料及朱建明同志的介绍文章。此外，池州傩戏是现今发现的最古老的以元明民间词话为脚本的戏曲，对研究二黄等花部戏曲变革为齐言体唱词和板腔体声腔的历史根源和艺术的承袭关系将有一定价值。特发表一组傩戏面具及演出照片，并对池州傩戏作一简单介绍。

早年，黄梅调在池州有“江南路子”之称。那里曾涌现过一批颇有名望的民间艺人，象程积善、洪连梓、严长明等。已故的丑角演员吴来宝，唱腔自成一格，所唱《打豆腐》、《兰桥汲水》的〔大牌子〕，就与



吉祥词《问土地》中的土地
(李苏友摄)

江北怀腔完全不同。据他本人说，早年曾受到贵池茅坦艺人杜狗呆的很大影响。三十年来，研究者对黄梅戏的“怀腔”颇有论述，而对江南艺人及其演唱风格却瞩目甚少。黄梅戏“江南路子”的形成，恐怕与池州古老戏曲传统有关。

池州在四百年前曾孕育过颇有影响的戏曲声腔徽池雅调——青阳腔，安庆地区的岳西高腔、石牌夫子戏、太湖、潜山的“曲子”以及江西都昌、湖口的高腔都是它的后裔。青阳腔对黄梅戏的形成和发展曾有过很大影响，已为很多资料所证实，而池州傩戏对黄梅戏的影响，颇值得一提。从戏剧史的角度看，池州傩戏更是研究戏曲与古代歌舞、杂技、傀儡、民间讲唱文学的关系，宋元南戏及其声腔流变，花部戏曲的崛起等的珍贵资料。

今年春节，《黄梅戏艺术》编辑部、上海艺术研究所、上海音乐学院、安庆地区文化局黄梅戏研究所、贵池县文化局的部分专业工作者，对流行在贵池刘街的池州傩戏进行了联合调查，并作了演出录象。同志们普遍认为，池州傩戏可能是现存最古老的戏曲了，具有很高的研究价值。

池州傩戏流行在贵池、青阳间方圆百十里的地区，地处九华山北麓。这里宋末元初时从浙江、江西等地迁来不少移民。源头李、茅坦杜、元四章、渚湖姜以及刘街刘、姚、汪，桃坡王、谢诸姓，几乎都拥有以家族为演出单位的傩戏。数百年来代代相传，并没有职业班社。每年只在正月初七（人节）至正月十五演出两三夜，演出前后，均有隆重的仪式。旧抄本把这种演出称作“嚎啕神会”（“嚎啕”实为“敲咤”之讹写）或“社会”，把演出时所戴的面具称为“龙神”或“傩神”。各族因经济、政治地位的不同、家史的殊异，在剧目、唱腔上各有不同，面具也就分二十四块、三十六块、四十八块不等。正因为把傩戏的演出视为祭神，把面具也作为神祇顶礼膜拜，所以代代因袭相传，很少改动，这就为我们留下了一大笔戏曲遗产。傩戏不仅有戏，还有舞，其演出形式一般是舞蹈在先，中间为正戏，最后为酬神的《新年斋》和驱除的活动。

傩戏的舞蹈颇具有古风。先由家族长者或演出的主持人将用竹竿扎的五色纸伞在致语口号声中（俗称“喊断”）交给戴面具的“伞孩

儿”，以“伞舞”为引导，然后依秩序跳起各种傩舞，以示驱除“火、盗、官、非”等灾祸和祈求丰年。舞蹈有《打赤鸟》、《舞回回》、《舞古老钱》、《出四将》、《出鱼神娘娘》、《魁星点斗》以及属于吉祥词的《三星拱照》、《问社公》、《问土地》等。这些舞蹈粗犷古朴，与古代假面舞有着密切的关系。

傩舞后演出正戏，以演出《刘文龙赶考》和《孟姜女寻夫记》的村落为多，但也有的加演《陈州放粮》（姚姓）、《花关索》（徐姓）、《章文选》（汪姓）、《摆花张四姐》（王谢杨三姓）和《斩泾》的。一般上七演出《刘文龙》，十五演出《孟美女》。由于孟美女故事为悲剧结局，故将《刘文龙》最后一出“荣归”移到《孟美女》后演出，以示团圆。我想，这就是为什么京戏里只保存一折《禄敬荣归》的原因吧。傩戏的正戏也必须戴面具演出。面具最早为铜制，据说王谢杨三姓在太平军时将铜面具埋于土内，至今未找到。一般面具均由黄杨木雕就，人物造型生动，是研究古戏曲涂面的珍贵资料。惜乎大多数均已毁于十年动乱。

正戏以后，演员由公堂招待夜餐，称为“邀台”，（亦写作“腰台”、“么台”）邀台后继续演出舞蹈和酬神仪式，由三个假面僧演唱《新年斋》，拜请诸天神祇，颇象宋代瓦市的《乔三教》。很有趣的是，要从长江边的池口起把古池州城里、城外的庙宇、桥梁、山名、村社及其神祇都唱一遍，一直唱到九华山为止。在所请的神祇中，包括众多的艺术之神，象一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七贴旦、八小生，也列入请神簿内，反映了早期戏曲的角色分工。另外，还有杭州铁板桥上二十四位老郎、清音童子、鼓板郎君、梅花小娘、长棍老郎、短棍老郎、回回、鞑靼以及其他，也都反映了傩戏与南宋瓦舍伎艺的关系。说明了中国戏曲是综合了歌、舞、杂戏、杂技、曲艺等多方面艺术而成的，而傩戏还保持着早期综而不合的风貌。傩戏中还保存了一些古代神话传说，象舞蹈《打赤鸟》反映的大约是后羿射落金乌的故事，烽火刘家的面具中有郁垒、神荼二位门神和曾降龙治水的灌口二郎，这三块面具并无表演，仅是作为镇邪之神。《新年斋》所唱的请神调，后来被黄梅戏吸收，用在《张三求子》中。

由傩戏的演出分三段看，它仍然保持着宋金杂剧艳段——正杂剧

——杂扮的古老形式。前面的傩舞部分相当于艳段，中间的正戏《刘文龙》、《孟姜女》等相当于正杂剧，后面的《新年斋》等则相当于杂扮，这些，将另有专文探讨。

傩，本是古代逐疫的一种仪典。《礼记》、《论语》、《后汉书》、《东京赋》等均有记载。它反映了我们祖先蒙昧时代对众多的自然和社会现象不能作出科学的解释，无法抗御，而寄希望于神祇和巫觋去驱除灾祸、疾病和祈求丰年。汉代大傩的仪典里就包含着娱神的假面歌舞。自然，取悦于神必先取悦于人。古人说：傩近于戏，这就是驱疫、祭祀与歌舞乃至戏剧艺术结合的原因。池州傩戏较早见于记载的有明嘉靖（1522—1567）时期刊本《池州府志》：“凡乡落自（正月）十三至十六夜，同社者轮迎社神于家，或端竹马，或肖狮象，或滚毡灯，妆神象，扮杂戏。震以锣鼓，和以喧号。群饮毕，返社神于庙。”这里的扮杂戏，沿用了宋元时期的名称。可见，傩戏在四百五十年前已在池州形成了。实际，其历史还要悠久。1967年上海嘉定出土了一批明代成化时期（1465—1488）刊本《说唱词话》，其中有三部与池州傩戏剧本有密切的关系。词话《包龙图陈州粜米记》竟与傩戏抄本《陈州放粮》（即《打鸾驾》）唱词、对白完全相同；傩戏本《花关索》、《章文选》也都是词话的改编本。这就把池州傩戏的历史推到明代初叶甚至更早。^①

把民间说唱作为演出脚本，在宋代傀儡戏中便已开始，见于耐得翁的《都城纪胜》和吴自牧的《梦粱录》。这些由假面人表演的脚本，还保持着民间说唱第三人称叙述体的明显特征，但它毕竟已是戏曲了，因为它已具备了戏剧的角色分工和表演艺术。宋人对傀儡以民间说唱为脚本虽有记述，却不见完整的传世之作，而池州傩戏原封不动地把明初即有刻本流传的词话作为演出本，是戏曲史上的新发现，颇值得研究：

（1）证实了宋代傀儡搬演的涯词，就是词话，是一种诗赞系的讲唱文学，其唱词为齐言的七字句或十字句；（2）在南戏、元杂剧和明传奇盛行之际，民间长期有这种以说唱为脚本的戏剧演出形式，象湖北、湖南、贵州的傩愿戏、陕西的跳戏、江苏的香火戏、云南的关索戏等等，但都一向不被文人所注意。这种齐言体的戏曲，为清代花部戏曲的崛起作了历史铺垫；（3）南宋时期“以小儿后生辈为之^②”的肉傀儡，实

际就是以说唱词话为脚本的人扮的假面戏曲，并非“乘肩女童”和“台阁”，（4）这种假面戏曲仍保持着宋代舞队和宋金杂剧的演出风貌，恰似宋金杂剧的艳段——正杂剧——杂扮。而其以伞舞为引导，更具有宋代舞队“竹竿子”之遗风。所谓的伞，实为五色纸条扎于竹竿一端，乃是古代舞蹈道具“翟”的变异，表示吉祥。

在声腔上，池州傩戏分傩腔和高腔两类，傩腔实为民歌、小曲，包括采茶、山歌、莲花落等，多用于剧本的六、七言唱词，显然是将说唱词话用当地小曲来演唱；高腔则与池州目连高腔和提线木偶高腔相同，与岳西高腔、湖口高腔等青阳腔后裔风格上却颇有差异。这种高腔唱白杂混，并无滚白滚唱的痕迹，我甚怀疑它为早期的青阳腔或与明嘉隆前流行于池州的余姚腔有关。流沙同志认为南戏到弋阳腔曾有目连高腔为过渡③，看来，不仅弋阳腔如是，余姚腔也似曾演出过目连戏。池州目连戏演出的虽是明代万历郑之珍的改本，但其声腔承袭池州早已流传的余姚腔是极可能的。目连戏在安徽有“南江”（读作“干”，平声）“北江”之分，“北江”指江北枞阳之班社，“南江”指池州目连班而言。此外还有南陵、长标的班社，声腔亦有不少差异。而池州目连高腔与傩戏高腔如此相近，却又从无同台演出之先例，就更说明两者均吸收了早期流行在池州的同一声腔。

池州傩戏的剧目已发现五个大本，除《陈州放粮》、《花关索》、《章文选》三本明显来自说唱词话外，另外两部《刘文龙赶考》、《孟姜女寻夫记》均与南戏旧篇人物、情节相同，虽然它并不就是南戏旧本，但对研究南戏的流变，却有一定价值。值得我们一提的是傩戏《章文选》，这个戏不见前人著录，它既保存了词话的很多唱和白，也糅杂有几场代言的曲牌体结构。从其唱词“太祖太宗都有道，仁宗天子有道君”看，它最早是以说唱词话为蓝本的，属于包龙图故事之一。成化刊本《包龙图断曹国舅公案传》唱词提到“郑州曾断鲁官人”，大约指的就是这个故事，但上海出土的成化刊本中却缺了这个本子，而傩戏《章文选》恰好能为它补足。这个戏的情节近似元杂剧《智斩鲁斋郎》和南戏《袁文正还魂记》，为同一题材的不同作品。到了黄梅戏，把鲁官人（傩戏称鲁大王）改作了曹国舅，显然是与《断曹国舅公案传》的人物混淆了，女主人公百花娘子也音转为卖花娘子，而形成了《卖花记》。

看来，早期黄梅戏曾从青阳腔吸取声腔的滋养，在剧本文学方面却更多地受到傩戏和民间说唱的影响。明末清初，傩戏不仅在池州流传，湖北东部也曾有傩戏流传，英山县《王氏宗谱》便有记载；望江早年也多有跳傩神的活动。在研究黄梅戏历史时，傩戏对它的影响也应加以考虑。

- ①赵景深先生认为词话本《花关索出身传》版式、插图均与元人刊本格式相同，疑为元代刻板，由明人重印。见《文物》1972年第11期。笔者有《池州傩戏与明成化刊本〈说唱词话〉》一文介绍。
- ②见《梦粱录》。
- ③见流沙《从南戏到弋阳腔》，收入《全国高腔学术讨论会论文集》。



凤岭刘家面具：回回→
(李苏友摄)

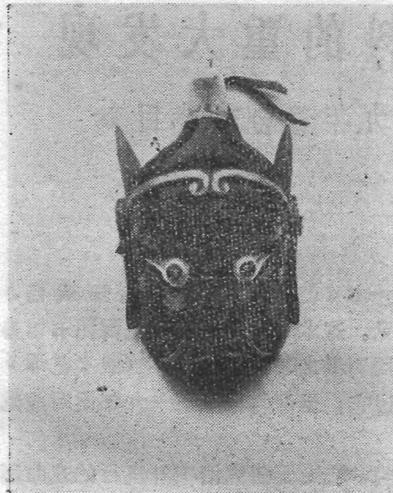
(本文照片除署名
者外均由马自宗摄)



↑ → 面具：唐
蕭氏女



|殷|村|姚|家|儺|戏|面|具|



面具：赵虎

《孟姜女寻夫记·洗澡结配》一场



面具：小回回



面具：吉婆



面具：皇帝

清代徽班史料的重大发现

—记《乾隆三十九年春台班戏目》

朱建明

在周明泰的浩瀚的藏书中，手抄本《乾隆三十九年春台班戏目》（简称《戏目》）至今仍为世人罕见。这本《戏目》现藏上海图书馆善本室。蒋星煜先生在《戏曲理论家周明泰之著述与收藏》（载《艺谭》一九八〇年第三期）一文中曾提到过它，但他将乾隆三十九年误写成乾隆九年。

这是一份弥足珍贵的戏曲史资料，它对于研究清中叶流行的戏曲剧目及徽班演变历史有着重要的意义。

《戏目》用普通楷纸抄写，字写得并不端正，并时有错字发生，看来为艺人随手所写。封面右上角有：“生财大道”四个字，中间题为“乾隆三十九年巧月立”，右下端落款为“春台班戏目”。巧月为农历七月。我国旧俗，以七夕（农历七月初七夜）为乞巧，故七月又名巧月。正文共收戏目计七百四十三种（包括重见目），分五个部分：

- 一、属于老徽戏的连台本戏剧目四十七种；
- 二、“三国志”戏单出三十种；
- 三、其它单出、杂出提纲戏五百六十六种；
- 四、全班戏名九十六种；
- 五、初排新戏四种；

戏目中间有龙潭虎空、春光明媚、台阁文章十二个字，从中我们可以看到春台班的名称的来历。在乾隆三十九年戏目后面，还附有道光年间艺人抄录的春台班著名演员余三胜、王九林、陈鸾仙、丁鸿宝、郑连贵、周上奎、童应喜等人所演的剧目二百三十七种。（包括重见本）

经初步对照，《戏目》中所载的早期连台本戏剧目，为乾隆年间刊

刻的戏曲选本《缀白裘》及《纳书楹曲谱》等书不录；各堂演出的昆腔、高腔及乱弹剧目，也有相当一部分不见于《燕兰小谱》、《日下看花记》、《扬州画舫录》等清代戏曲史料；至于附录中的余三胜等所演出的皮黄戏剧目，也较道光朝《都门纪略》记载的京师各著名徽班的皮黄剧目丰富得多。

(一)

清代中叶，封建统治阶级大兴文字狱，实行封建文化专制主义，所以在《戏目》中以现实生活为题材的剧目一部也没有，大多是描写历朝轶事及民间传说故事。但是，因为艺人大多来自农民，生活在农村，对于广大农民的要求和理想是熟悉的，因此用借古喻今的方法，通过历代王朝兴衰的演述，来影射现实生活，在一定程度上，这些戏目反映了人民的心声，时代的脉搏。

从渊源看，取材于历史演义的有：

《封神演义》：《哪咤闹海》等；

《东汉演义》：《破潼关》、《战蒲关》等；

《三国演义》：《温明园》、《陈宫记》、《乐嘉城》、《濮阳城》、《献成都》等；

《隋唐演义》：《骂杨广》、《晋阳宫》、《西唐传》等；

《杨家将演义》：《金沙滩》、《清官册》、《穆柯寨》、《洪洋洞》等；

《水浒传》：《天星聚》、《快活林》、《绿（芦）林坡》、《收关胜》等；

《岳传》：《澶州役》、《扫秦》等。

根据杂剧、传奇、昆曲改编的有：《斩窦娥》、《琵琶记》、《荆钗记》、《南西厢记》、《牡丹亭》、《一捧雪》、《英雄概》、《续浣纱》、《红兰镜》、《齿舌香》、《长生殿》等。

从弋阳诸腔移植的有《桃花洞》、《赠绨袍》、《混元盒》、《窃兵符》等。

源自小说的有：《西游记》：《大造化》等。

此外还从弹词吸收了《九丝缘》、《天宝图》、《二度梅》、《武

香球》等剧目。

戏目虽然没有为我们提供具体演出的细节，但从今存剧本和其它剧种的同类作品中可以看出这些剧目的思想倾向。以题材论，春台班在清中叶上演的戏目广泛多样，殷富丰彩，从春秋战国到明代，历朝故事无不备有，尤以宋、元、明三朝为主，从各个侧面揭示了封建社会的种种矛盾，具有积极的思想倾向。

一、描写农民起义，是这批戏目的主要题材。从表面上看，乾隆时期是清王朝的盛治之世，清初由于战争而遭到严重破坏的社会经济已逐步得到恢复，并进入了繁荣和发展阶段。但是我国封建社会经历了数千年的发展，到了清代已处于末世，行将没落，封建社会的各种矛盾也都在这一时期尖锐地暴露出来。其时的经济繁荣，仅是回光返照而已。封建社会的主要矛盾是地主阶级与农民的矛盾，地主阶级侵占了劳动人民的果实，过着锦衣玉食、骄奢淫逸的生活，如昭璇《啸亭续录》（卷一）载：“京师如米贾祝氏……屋宇至千余间，园亭环丽，游十日未竟。”相反，广大劳动人民都过着饥寒交迫的生活，各种苛捐杂税压得他们抬不起头来。清高宗朝，并吞土地的情况十分严重，农村约有一半以上的耕地面积被地主窃有，据载，仅权奸和坤一家就掠夺土地近九千顷。破产的农民变成地主的佃户和耕丁。广大劳动人民不堪压迫和剥削。抗租、争田、反科派的斗争此起彼落，当时的反封建武装起义如火如荼，在皖、鄂、豫一带则有混元教、白莲教等起义活动。人民的反抗斗争，沉重地打击了封建地主政权，并为流布在民间的地方戏曲——春台班，提供了丰富的素材。

但是由于封建统治阶级的残酷镇压，到处笼罩着白色恐怖，艺人们不能直接将现实生活中发生的以农民为主体的人民武装斗争，作为歌颂对象，写入作品中去，他们巧妙地通过历史上的“以盗劫为英雄，以悖乱为义气”的故事，来赞扬人民的不屈不挠的斗争精神。如《戏目》中有反映隋末农民起义的《晋阳宫》，唐代黄巢反抗李家王朝斗争的《英雄概》，宋代水泊梁山好汉英雄业绩的《天星聚》、《快活林》、《杀惜》等，以及明成化年间人民反抗封建压迫的《天保图》（即《天宝图》）借喻神话故事来表现人民反抗精神的《哪咤闹海》、《大造化》和众所周知的《庆顶珠》等戏。

尤其使人感兴趣的是，《戏目》中有不少是描写元代人民反抗蒙古贵族统治的作品，如《得意缘》、《淮安役》、《收亮祖》、《九丝绦》、《雌雄标》、《武香球》等。

《收亮祖》即今流行的京剧《宁国府》，写元朝大臣朱亮祖遭奸相萨敦的排挤，贬为宁国府守城官。红巾军起义领袖朱元璋命徐达、常遇春等率兵攻打宁国府，因朱亮祖死守不克，康茂才向朱元璋献策，诈降朱亮祖，里应外合攻下城池，朱亮祖在突围时被捉，朱元璋晓以大义，劝其归降。

《九丝绦》叙元顺帝时，浙江桐庐县人封廷贵被诬入牢，南京镇帅蓝廷几经曲折审明案件，捕捉真凶，释放廷贵。但蓝廷却因此而遭到文华殿大学士薛建章的迫害，蓝子天璧愤杀钦差，并与姐蓝定金共上红泥山李现龙、李飞云兄妹处落草。廷贵得讯进京，正值科考，一举中第，在皇帝召见时当殿揭发薛建章陷害蓝廷的事，但元顺帝袒薛，欲斩廷贵，经大臣杨素等人的求情，廷贵被革除功名，永不录用。廷贵忿懥，遂与吏部尚书裴天表之子裴人吉等人结为丝绦党，击败薛的四子，并与红泥山的起义将领汇合，一起抗击元廷。

这类剧目的产生，很显然是针对当时满族贵族的，清代与元代的历史背景在某些方面类似，都是由少数民族统治多数民族，民族矛盾十分尖锐，广大人民不但遭到封建地主的剥削，并且还要深受民族压迫的荼毒，他们热切地期望着通过斗争，推翻满族贵族的统治，建立一个没有阶级压迫和民族压迫的社会。《收亮祖》、《九丝绦》等戏目的上演，反映了他们的意愿，对当时南京人民的反清斗争起着促进作用，具有强烈的社会效果。“……教匪借词滋事，未必不由于此。”（嘉庆四年苏州老郎庙碑记）正因为如此，这些剧目的演出遭到了封建统治者的反对和禁止，说什么“其所扮演者，非狭邪媢亵，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系，……不可不严行禁止。”（引文同上）当然禁是禁不了的，越禁群众越爱看。

二、颂扬英雄主义的剧目在《戏目》中也占有相当的比例。有些剧目虽然不是直接反映人民起义，但是通过对历史上的某些英雄人物的讴歌，同样能起到鼓舞人民斗志的作用。如《三国演义》中的《斩马谡》、《献成都》、《长坂坡》、《群英会》等戏，塑造了妇孺皆知的诸葛

亮、关羽、张飞、赵云等英雄人物形象，这些为群众崇拜、效仿的楷模，经艺人们搬上戏曲舞台，更为光彩夺目。《金沙滩》、《穆柯寨》等杨家将故事，展现了宋代忠臣杨继业一家为保卫祖国江山而进行的可歌可泣的斗争，激励人们为正义事业去奋斗，具有一定的教育意义。更为可贵的是，乾隆年间禁演南宋、金朝的故事，据《大清高宗纯皇帝圣训》载：“至南宋与金朝关涉词曲，外间剧本，往往有扮演过当，以致失实者，流传久远，无识之徒，或至转以剧本为真，殊有关系，亦当一体饬查。”但春台班的艺人照样演出《澶州役》、《扫秦》等岳飞抗金及遇害的戏，这样鲜明的反抗精神受到了广大群众的好评。表现历史英雄故事的戏目还有：《春秋笔》、《双保龙》、《破潼关》、《献长安》、《续浣纱》、《双节烈》、《搜孤救孤》等。

三、揭露封建统治阶级昏庸无能、残忍贪婪本质的戏目有：批判隋炀帝下扬州、造晋阳宫，荒淫无度、穷奢极欲的《晋阳宫》，明武宗（朱厚照）纵情于声色之好、嫖妓宿娼的《游龙传》，鞭挞唐太宗庇护、重用奸佞，打击、排挤忠臣的《西唐传》，严世蕃侵占他人宝物，并陷害藏宝之人的《一捧雪》，对封建地主政权内部尔虞我诈斗争作淋漓尽致描写的《忠烈图》、《浣纱计》、《黄金台》等。

四、描写妇女生活的戏在《戏目》中也有一定数量，反映了广大妇女力图摆脱封建礼教束缚，争取自由、解放的愿望，如《铁弓缘》，《白蛇传》中的《水斗》、《窃草》，《武香球》、《南界关》、《株林记》、《娘子军》、《白水滩》、《女中杰》及《巾帼丈夫》等。这些剧目虽未脱离才子佳人的俗套，但与当时流行的一般表现男女爱情小戏不同，而是戏中的女主人公都有绝顶的智慧，非凡的武艺，超人的胆略，她们中有大胆追求爱情，向往自由生活的白素贞、侯月英、张桂英等；有仗义执言、敢于向邪恶势力作斗争的刘金定、雪艳等；有为国家事业而英勇奋战的徐金花、许佩珠等。这些巾帼英雄向以男子为中心的封建社会大胆地提出了挑战。

此外，表现广大人民冀望平冤狱、兴廉治意愿的：《节义廉明》、《双铃记》、《十五贯》等；反映人民道德观念的《应天球》、《琵琶记》、《浣花溪》等；扬善讥恶的社会讽刺小戏有：《补缸》、《面缸》、《打棒》、《背鞋》、《打洞》、《戏妻》等。其它象《五彩

舆》、《赠绨袍》、《窃兵符》、《大造化》、《桑园记》也都有一定的教育意义。

但是，在《戏目》中也有一些宣扬封建意识，思想内容并不健康的剧目，如《戏风》、《私媒》、《混合盒》、《桃花洞》等，就是在一些思想倾向较为进步的作品中也夹杂有因果报应、忠孝节义封建迷信思想及宗法礼教的宣扬，如《一捧雪》中的所谓奴仆对主子的愚忠，《五彩舆》、《桃花洞》中的宿命论等，也都是不可取的糟粕。

由于这份《戏目》中有相当一部分剧目没有剧本传世，很难对它作出全面的判断。如果有机会能看到那些佚失的作品，那末可以对《戏目》作更深入一步的探索和研究。

(二)

清中叶，由于地方戏曲的兴起和盛行，使我国民族戏曲的发展进入一个新的时期，戏班众多，诸腔杂陈，呈现出百花竟妍的局面。其时先后在剧坛流行的声腔除昆腔、弋阳腔外，尚有梆子腔、乱弹腔、西秦腔、甘肃腔、襄阳腔、吹腔、罗罗、柳子腔、二黄腔等，统称为乱弹腔。戏班分花、雅二部，苏班等昆腔被称为雅部，其它徽班、汉班、扬班、西班及湖南班、江西班等皆属乱弹诸腔，被称为花部。在花部中，徽班影响最大，他们的足迹几遍天下。李斗在《扬州画舫录》中说，唱二黄调的安庆艺人“色艺最优”，胜过当地乱弹艺人，“故本地乱弹间有聘之入班者”。乾隆四十六年，江西巡抚郝硕向朝廷覆奏说：石牌腔（即二黄腔）等，“江广、闽浙、四川、云贵等省，皆所盛行。”（见《史料旬刊》第二十二期）西南边陲地区也有徽班的活动，可见其流行范围之广。

春台班与其它徽班一样，活动地区也十分广泛。乾隆四十五年，广州外江梨园会馆碑记著录的在粤活动的八个徽班中，春台班也列于其内，可见一斑。其实这个戏班所到之处远不止广东一地。它继三庄班于乾隆末年进入北京，从此在京城扎下了根。

徽班向有“联络五方之音，合为一致”（《日下看花记》）和“其人亦皆兼善昆曲”（《清稗类抄》）的特点，这在《戏目》中也得到了反映。春台班所以能够风行大江南北，并在京城跻身于四大徽班之一，就

是因为合诸腔于一班，并且昆乱不挡。

春台班既曰徽班，当然以唱二黄腔为主，《戏目》第一部分中的四十七种老徽戏剧目，可以确定是唱二黄的，其它“三国志”戏、全班戏目也皆唱皮黄，单出、杂出提纲戏中也以皮黄剧目为主。皮黄剧目主要有《黄金台》、《清泉洞》、《出祁山》、《南阳关》、《群英会》、《献成都》、《骂王明》、《洪洋洞》、《八大锤》、《豆尔墩》、《三岔口》等。

但在单出、杂出提纲戏和各堂演出的戏目中，乱弹诸腔也不少，如《铁弓缘》、《纺花》、《补缸》、《胭脂》、《戏凤》、《背鞋》、《送枕》、《打灶》、《樱桃》等。并且有一部分戏目则为过去不常见到，如《羊肚》、《投渊》、《虎斗》、《解宝》、《斩包》、《风帕》等。

昆腔剧目在《戏目》中也有一定比例，大多为《缀白裘》、《纳书楹曲谱》所载的流行于时的折子戏，有《马陵道》：《孙詈》，《琵琶记》：《称庆》《囑别》、《南浦》，《荆钗记》：《见娘》，《南西厢记》：《惠明》，《牧羊记》：《小逼》，《东窗记》：《扫秦》，《牡丹亭》：《劝农》、《冥判》、《拾叫》，《长生殿》：《定情》、《赐盒》、《惊变》、《埋玉》、《闻铃》、《弹词》等。这些剧目的演出，表明春台班中拥有一批能与吴门子弟相颉颃的昆腔演员，他们为丰富徽班的声腔和剧目，满足各方面观众的嗜好作出了贡献。

《戏目》中还有一部分昆乱皆能演唱的歌舞升平的庆贺剧，如《天官·赐福》、《富贵·双全》、《财源·辐辏》、《万国·来朝》、《五子·夺魁》、《五老·集庆》等。这些戏目显是然在庆贺年节、神会祭祀等场合中演出。

乾隆年间春台班演员情况，从《戏目》中也能窥知一二。一个戏班能演出七百种左右的剧目，其规模之大是不难想象的。《随园诗话批注》中记载，春台班与其它四喜、和春等刚进京的徽班，“各班小旦不下百人”。这还不包括其它行当的演员。《戏目》中的连台本戏，场面都较宏伟，有的剧目上下场人物有数十个，如《五彩舆》，光有名有姓的人物就有六、七十个，加上倭兵、明兵、皇帝、百姓之类的跑龙套、出场人物达百余入，如此繁多人物，那些只能演出三小戏的花鼓戏班是

望尘莫及的。

《戏目》向我们表明了清中叶的春台班行当齐全、角色完备。当时有梨园中的江湖十二色：老生、正生、老外、大面、二面、三面、付末、丑、老旦、正旦、小旦、贴旦，在一些大型剧目中，如《五彩舆》、《金沙滩》、《九丝绦》、《游龙传》等，色色俱备。并且每个行当都有好多演员，特别是生、旦，否则那么多的戏，靠少数几个演员是忙不过来的。从春台班上演武戏来看，它还发展了行当，如增加了武生、武小生、武旦、武丑之类。

在各行当中，旦角不仅演员多，并且享有独树一帜的地位。乾、嘉年间，士大夫嗜好声色，喜看以旦角为主的调情戏，如《戏凤》、《上坟》、《胭脂》之类。旦角的堂名也因此盛行起来。关于堂名，在目前的戏曲史论著中尚未有专门的介绍，一般人对它性质和作用并不太了解。据清蕊珠旧史《梦华琐簿》记载，清代中叶，京师各个戏班都有自己的总部，俗称“大下处”，乾、嘉年间的春台班总部在百顺胡同，三庆班总部在韩家潭，四喜班总部在陕西巷，和春班总部在李铁拐斜街，嵩祝班总部在石头胡同。一般演员都住在总部中，而著名演员却有自己的住寓，这个住寓就称堂。每个堂必有一个中人，中人的任务就是聘请演员。堂名的命名往往以最早住进这个寓所的演员艺名而定。如艺人学艺出师要自立堂，加新堂，其堂名则用其本人艺名。演员年岁大后，失去了艺术号召力，不能赚大钱，则与其它演员一起住在“大下处”。四大徽班的著名生旦演员都有自己的堂名，如三庆班掌班程长庚的堂名叫四箴堂，四喜班的独步一时的旦角演员杨法龄的堂名叫传经堂（该堂后属春台班）。堂名是旦角风靡一时的产物，及至道光朝老生三鼎足时期，舞台上以老生行当为主，旦角的地位退居次要，堂名也就减少，乃至消失。

据史料载，春台班堂名有：余庆、鸿雪、国香、日新（以上据《燕台集艳》），素安、春泉、光裕、槐庆（以上据《辛壬癸甲录》），藕香、春福、贻德、传经（原属四喜班），复新、熙朱、性德等（以上据《长安看花记》）。

《戏目》所载堂名有：藕香、净香、槐庆、余庆、日新、景春、景福、丽春、景庆、天珠、春庆、松桂。除余庆等四堂重见外，新发现的

为八堂。各堂所唱的声腔和剧目不尽相同，昆乱兼唱的堂有：藕香、净香、景福、松桂；专唱昆腔的有：景春、丽春、玉珠、日新；专唱乱弹的有：余庆、槐庆、景庆、春庆。凡是称香的诸腔兼演，称春的集专工昆曲的能匠，称庆的为花部优伶的老窠。各堂都有自己擅演的戏目，《戏目》中有详细的辑录，为我们研究春台班各堂的艺术风格提供了有益的资料，遗憾的是，《戏目》没有为我们提供各堂的演员名单。

除了旦角外，老生在春台班中的地位也不同凡响。如《戏目》中有“三国志”戏单出三十种，几乎都是老生戏；全班要演的剧目中，也以老生戏为主，其它单出、杂出提纲戏中，老生应工的也不少。由于封建士大夫偏重于旦角演员，对老生演员记载较少，所以有关老生演员的材料非常罕见。春台班乾隆年间老生演员，今天知道的，惟米喜子一人。米又名应先，湖北人。齐如山《京戏之变迁》说他演关公戏极出名，一日御史老爷邀他演《战长沙》，米“出场时用袖子遮脸，走到台前，乍一撒袖，全堂观客为之起立，都说是仿佛真关公显圣一样。”后来程长庚演三国戏，也学米喜子。象米这样专工三国戏的老生演员，其时肯定不在少数。老生在徽班中的地位和作用，通过《戏目》也能了解到一些情况。后来的老生三鼎足局面的出现，与乾隆年间的老生盛行不无关联。

(三)

在乾隆三十九年戏目后面，还附有道光年间春台班艺人抄录的该班著名演员余三胜、王九林等演出的戏目。这些演员虽然是乾隆以后人，但对春台班的发展起过一定的作用。现简略介绍如下：

余三胜：(1802—1866年)又名开龙，湖北罗田人，汉派代表人物。约于道光初年入京。道(光)、咸(丰)年间主管春台班。工老生。与程长庚、张二奎并立“老生三鼎足”。《梨园佳话》曰：余三胜“亦老生中之祧祖也。其唱以花腔著名，融会徽、汉之音，加以昆、渝之词，抑扬转折，推陈出新，后此诸家，无能出其窠臼。”可见，自余三胜主掌春台班以来，出现了徽、汉二调融合的新局面，为今天的京剧形成直接产生影响。

《戏目》附录载有余三胜之戏四十三种。除《都门纪略》等书已辑

佚的《探母》、《战樊城》、《定军山》、《桑园记》、《空城计》、《骂曹》、《卖马》、《碰碑》《琼林宴》等几种外，大部分为第一次发现。余三胜不仅能戏颇多，并且戏路也较宽，如三国、杨家将及其它披袍秉笏、忠臣烈士的戏，他都能演出。

王九林（龄）：生卒年不详，据其从艺活动情况来看，当为余三胜同时代人。籍贯湖北（一说安徽）人，也是汉派主要人物。早期参加春台班，后转入四喜班，成为该班台柱演员。《梨园旧话》曰：“王九龄喉音清脆，如初炙黄，如新调名，能令听者心旷神怡。”《戏目》附载王九林之戏四十五种，较余三胜多二种。除《骂王朗》、《冀州城》等少数几种为《都门纪略》等书著录，大多是初次问世，如《凤鸣山》、《黄鹤楼》、《摩天岭》、《献长安》、《淤泥河》等。

陈鸾仙：生卒年不详。名凤林（一作凤翎），为敬义堂董秀荣弟子，是道光年间著名花旦演员，后改演小生。也擅琵琶。《长安看花记》有他的小传。据说，当时京城盛行的花旦青衣戏，无一不为鸾仙首演。原隶三庆班，寓韩家潭，后入春台班，移居小李纱帽胡同藕香堂。道光十年《春台剧目》（见王芷章《腔调考原》）载陈戏目三十种，《戏目》附录为三十一种，惟多《借妻》，余戏目皆相同。

郑连贵：生卒年不详。苏州人，寓净香堂，工武旦，昆乱兼擅，道光末期颇负盛名，弟子以朱韵秋为著。道光十年《春台剧目》载郑戏目十七种，《戏目》附录所载与之相同。

丁鸿宝：生卒年不详。字云香，扬州人，鸿雪堂弟子，离师后自立堂名曰印雪。丁“色黔而格俊，举止洒落，诙谐谈笑，倜傥不羁。”道光十年《春台剧目》载丁戏二十四种，《戏目》附录辑有二十六种，多《清泉洞》、《闯山》二种。

董应喜：无考。《戏目》附录载《探母回令》、《双精忠》、《伐东吴》、《白帝城》等四十种。从戏目看，他是一位老生演员。

周上奎：生卒年不详，工老生，与余三胜、王九林齐名。《戏目》附录载《回龙鸽》、《赶三关》、《打金枝》、《法门寺》、《绝缨会》、《战樊城》等三十五种。

《乾隆三十九年春台班戏目》的发现，其意义是多方面的。首先，

使我们对徽班的戏目、声腔和表演艺术有较全面的认识。徽班的剧目，过去主要靠一些史料的零星记载。道光以后的《都门纪略》虽著录了各大徽班主要演员的剧目，但也不过几十种，象《戏目》那样大规模辑佚徽班剧目，在中国戏曲史上是不多见的。以前我们对徽班演唱昆乱诸腔有一定的了解，但对各种声腔的代表剧目却缺乏完整的认识，《戏目》为我们提供了这方面的资料。它不仅辑有皮黄、乱弹诸腔剧目，并且著录了昆曲戏名，丰富多彩，令人应接不暇。《戏目》还使我们看到清中叶的春台班与以二黄腔为主的三庆班，以昆腔为主的四喜班，以乱弹为主的嵩祝班等徽班不同，体现了诸腔杂奏的特点。《戏目》中的各类剧目，特别是连台本戏，反映了春台班是一个体制宏大、艺人荟萃、各类行当俱全、兼唱各种声腔的独步一时的戏班。那些历史故事戏目表明徽班在清中叶，开创了以老生为主的体系，戏曲表演艺术更臻成熟。

其次，为我们探索徽班与其它各种声腔的关系，提供了新的线索。徽班善于吸收兄弟剧种的曲调和剧目，昆乱不挡，使它具备了与苏班（昆腔）、京班（京腔）、西班（秦腔）竞争的条件，终于在乾、嘉年间，压倒群芳而名扬天下。

再次，使我们对春台班的形成时间有了新的看法。有人认为，李斗在《扬州画舫录》中记载的，乾隆末期江鹤亭在扬州“复徽花部为春台班”，是春台班的草创阶段。而《戏目》的发现，使我们确信乾隆三十年代就有春台班了，并且从那么多的剧目和堂名来看，它约形成于乾隆初期（甚而更早）。可能与扬州的春台班不是一个班。

此外，《戏目》对我们探索清中叶的政治、经济形势也有一定的参考价值。

总之，《戏目》的发现，对戏曲史的研究提供了新的资料。现将它公开发表，以飨读者。

* * *

附记：在找寻《乾隆三十九年春台班戏目》原本过程中，曾得到上海图书馆古籍组管理善本书的几位同志的帮助，谨致谢意。

黄梅戏与“踩地盘”

黄志皋

每次听黄梅戏，那优美而又亲切的唱腔，便会引起我童年的联想：想起几十年前桐城民间的“踩地盘”来。它的唱腔明快流畅，泥土气息与民歌风味很浓，与黄梅戏花腔小曲有着密切的亲缘关系。迄今尚未发掘，濒于失传。

最近，我向县剧团陶演同志谈及此事，并学唱几段“踩地盘”给他听了，他说这对于研究黄梅戏音乐颇有益处。

解放前，“踩地盘”在桐城乡间经常与舞狮子、唱黄梅戏联系在一起。每年农历腊月底，“灯户”上的农民邀约作好准备：一、扎新狮子，或收旧狮子换上新皮新彩；二、扎糊十至二十盏花瓶、鲤鱼等形式的花灯（多则不限），玩灯时白天以壮声势，夜晚兼以照明；三、请一个由五至七人组成的戏班子，以本地民间艺人为主，少数从外地请来。戏班子的任务：一是踩地盘，二是唱黄梅戏。只有两个演旦角的化妆，其余的人随身穿戴。老历年一过，正月初二（或初四、初七）开始出灯，戏跟灯走。出灯的前一天散出灯帖子，哪家（村）接了灯帖子，第二天灯和戏就送到哪家（村）。次序是：先舞狮子、再踩地

盘、最后唱戏。狮子舞过之后，人们忙着端板凳、抬大门在村前的空场上搭个简单的戏台（有时不搭台就在空场上唱），台上放两把椅子或者一条长凳子就行了。锣鼓一响，两个演员上台（一生一旦或一丑一旦），也有三个演员上台的（一生一丑一旦或两旦一丑），载歌载舞，先唱踩地盘，可以唱一、二段，也可以唱十至二十段不等。一来是新年正月，大家初次见面，用踩地盘拜个年，说一番吉利话；二来等候观众，让本村以及附近的人基本上到齐了，才开始唱戏。戏目都是传统小戏《打豆腐》、《送绫罗》等以及三十六本中的小折子《二会楼》、《西楼会》等。往往有这种情况：踩地盘时演员会编会唱，观众高兴，每到一处只踩地盘不唱戏。

踩地盘有很多是固定的唱词，前辈艺人口传下来的，大都是说吉利话，有的还夹带一点简单的故事情节。这类老唱词，到处可以通用。如：

- 一 小小的狮子花又花，
天天带我要人家。
昨天要到状元府嘛，
呃！今天又到宰相家，
状元府那个宰相家，
东西二头插官花。
- 二 走进门来把眼睁，
又点蜡烛又点灯，
蜡烛好比那摇钱树嘛，
呃！灯盏好比聚宝盆，
摇钱树那个聚宝盆，
每日要进万两金。
- 三 豌豆开花紫欧欧，
石榴开花头对头，

豌豆开花结豌豆嘛。
呃！石榴开花结石榴，
碗那么大，红丢丢，
好似那王三小姐抛彩球，
彩球单打薛平贵，
破瓦窑里出诸侯。

还有一部分新唱词是演员在台上临时编的。这有多种原因，或者是演员觉得老唱词里没有适合这个村庄（人家）的，必须自己编一段才有味道；或者是固定的唱词已经唱完了，观众不满足，演员感到盛情难却，于是即兴创作，随编随唱。这类新词得来不易，完全靠演员的才华，见风挂牌，出口成章，所谓“眼睛眨两眨，新词随口答”。比如：见人家堂屋架了一乘车水的新大车，即兴唱道：

走进门来把眼观，
大车架在那二梁上。
哪一個师傅好巧手嘛，
呃！龙骨沟着个弯对弯，
车包子沟着个四拐方，
车起水来养黄秧，
黄秧结子稻归仓，
府上发财我沾光。

此外，还可以编唱长篇故事，每段可长可短，由演员自己确定。

有人问：踩地盘可有锣鼓伴奏呢？答曰：有。锣鼓点子跟当时唱《闹花灯》、《扳笋子》基本上是一样的，土话叫“一三五七锤”。如果演员在台上临时编词，鼓佬则指挥打一板一眼的“流水锣”，边打边等。等到演员点点头、或将折扇一挥、或将手拍一抬时，鼓佬便指挥转七锤“开口锣”，锣声一

歇，演员就唱。一段唱完又是七锤，接着又是“流水锣”，如此循环反复。如因演员中气不足或噪音不佳，那就在每段第二句后面，加一至三锤或五锤，便于演员换气、休息。

除锣鼓伴奏外，演员唱到第二句、最后一句和第三句的下半句时，艺人全部伴唱，土话叫“帮腔”，以壮声势。当然，这种伴唱，只能限于你知我知的固定唱词，如果是演员临时编的新词，其他人不知道，无法伴唱，那么到该伴唱时只好齐声一呵而帮其腔了。

正月玩灯少不了踩地盘，平时望族大姓婚丧之事，以及地方大的祭神、修谱、禁山等等，也请戏班子唱黄梅戏，艺人们往往乘这个机会也把踩地盘带上戏台与观众见面。

在桐城乡间，踩地盘又叫“打呀哈”。潜山县官庄一带也是这种叫法。

前面所引的唱段，只《小小狮子花又花》是怀宁县民间艺人查正兴一九四九年春在桐城乡间唱的。其余几段都是章守宽的唱词，章是桐城县著名黄梅戏艺人，乡间群众亲切地呼其乳名“王根”，解放后去世。传统戏《登州找子》是由他与另一艺人口述，“文革”前已整理出版。

踩地盘究竟是土生土长的呢？还是跟黄梅调一道由外地流传而来的呢？我因学识肤浅，在此不便饶舌了。

附：踩地盘曲谱

$\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{1}{4}$

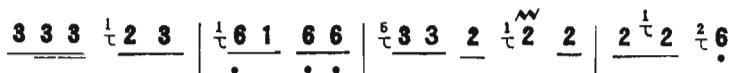
踩 地 盘 之 一

黄志皋唱曲
陈昆刚记谱

2/4

3/4

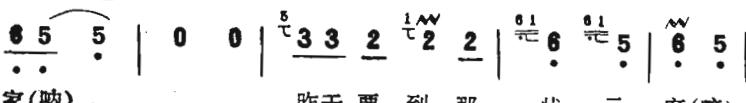
2/4



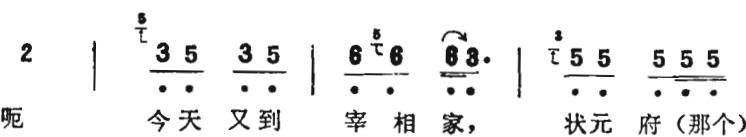
小小的 狮子 花又花(呐) 天天带 我(就) 要人(呐)

(一打一呆匡且) 3/4

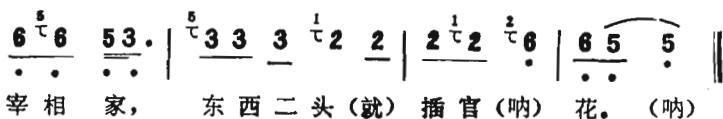
2/4



1/4 2/4



3/4 2/4



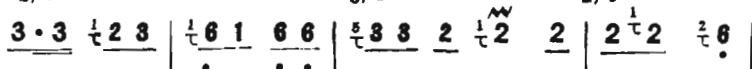
$\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{1}{4}$

踩地盘 之二

2/4

3/4

2/4

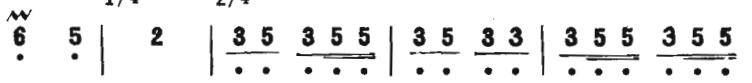


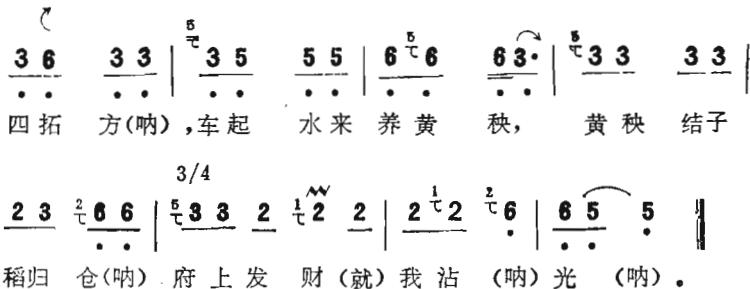
(一打一呆匡且) 3/4

2/4



1/4 2/4





注：第十三、十四、十五、十六、十七、十八小节，都是十一、十二小节的变化乐句，从而形成不限句数的数板句，最后以落板句结束全曲。

踩地盘锣鼓

(一) 开口锣：一呆呆呆呆匡匡令匡一令匡令匡令匡呆
以上锣为老词（即固定词）开口锣。在曲中第九小节后，如因演员中气不足，可加“一打一冬匡且”作为换气休息。也可加三锤或五锤。

(二) 新词开口锣：新词是即兴作词，在开口锣前面加上
|呆匡|呆匡| 如词想好，演员叫板（用点头、招手、挥扇示意转开口锣起唱）后接“一打一呆匡0”再转开口锣一呆呆呆呆匡匡令匡令匡令匡呆。连接起来为：

|呆匡|呆匡|一打一呆匡0一呆呆呆呆匡匡令匡令匡呆。

安庆黄梅戏剧院举办第一期演员训练班

(本刊讯) 安庆黄梅戏剧院第一期黄梅戏演员训练班，于六月二十五日举行开学典礼。

学员主要是分配于安庆市的安徽黄梅戏学校第七届表演班毕业生，学习具有进修性质。训练班既要加强基本功训练，也要投入一定时间进行排练和演出实践，还要学政治，学文化，学文艺理论，使学员在政治、文化素养和专业技能诸方面都能有所提高。

中共安庆市委常委、副市长洪从恒、中共安庆市委宣传部副部长吴斌、安庆市文化局副局长汪存顺、安徽黄梅戏学校校长马兆旺等出席了开学典礼。洪从恒、吴斌和汪存顺同志在会上作了热情洋溢的讲话，表达了市政府、市委宣传部和市文化局对发展黄梅戏事业和扶植新生力量的希望与关怀。

(学而)

(上接第74页)

双精忠	献成都	桑园记	审解工	空城计	取帅印
骂曹	卖马	碰碑	造白袍	黄金台	金沙滩
状元谱	忠烈图	阳平关	捶换带	叹骷髅	法门寺
庆顶珠	琼林宴	刺王僚	纵曹记	五彩舆	盗宗卷
清泉洞					

王九林之戏

凤鸣山	黄鹤楼	反西凉	战渭南	冀州城	斩马腾
战历城	两将军	战成都	摩天岭	献长安	断密涧
淤泥河	潼临山	临酒令	高平关	南阳关	战樊城
荥阳城	山海关	采石矶	龙虎斗	斩子	棉山
焚烟墩	斩阳波	定军山	八卦图	打登州	取帅印
金沙滩	取金陵	平太仓	赶三关	一捧雪	夺昭关
小尧天	收庞德	完璧记	骂王朗	战荆湖	翠屏山
阳平关	三红图	骂曹			

周上壹之戏

回龙鸽	赶三关	打金枝	法门寺	南阳关	绝缨会
-----	-----	-----	-----	-----	-----

庆阳图	大保国	二进宫	战樊城	芦花河	文昭关
沙陀国	金水桥	换子	辞朝	沙桥	绑子
扇坟	赐环	百寿图	高平关	献成都	取洛阳
斩子	斩黄袍	斩雄信	探母回令	洪洋洞	问答
探营	宫门带	捉曹记	搜孤救孤		

陈鸾仙之戏

探母回令	金水桥	芦花河	胭脂虎	雌雄标	四进士
天宝图	五彩舆	游龙传	献长安	贪欢报	双沙河
玉堂春	破洪州	延安关	红鸾喜	赶三关	烈火旗
回龙鸽	西唐传	面红	别妻	阴阳镜	黄金台
双合印	群英会	黄鹤楼	坐楼杀惜	翠屏山	清泉洞
借妻					

董应喜之戏

探母回令	双精忠	伐东吴	白帝城	造白袍	兴汉图
清河桥	审刺客	清官册	洪洋洞	五丈原	出祁山
芦花河	赶三关	樊城	昭关	献成都	斩子
太平桥	一捧雪	桑园记	骂曹	托兆碰碑	荣阳城
换子	天水关	临潼山	天雷报	叹骷髅	盗宗卷
夺昭关	受禅台	墨上麦	斩马腾	坐楼杀惜	桂玉带
黄鹤楼	群英会	翠屏山	清泉洞		

郑连贵之戏

雅观楼	祥林(麟)现		取金陵	平太仓	清风岭
娘子军	扈家庄	仪凤山	移柯寨	庆顶珠	绿林坡
收关胜	卧虎坡	射红灯	白沙滩	孟平关	桃花洞

丁鸿宝之戏

探母回令	金水桥	五彩舆	游龙传	贪欢报	双沙河
延安关	翠屏山	清泉洞	四进士	琼林宴	十二红
下河南	赶三关	玉珑玲	双玲记	杀皮	摇会
玩月	查关	闻山	探龙	拷桃	回龙鸽
群英会	黄金台				

· 问题讨论 ·

黄梅戏台词音调再议

——与肖鉴铮同志商榷

金寨县文化馆 吴建国

肖鉴铮同志在《黄梅戏艺术》（总第三期）的“问题讨论”专栏中，发表了《谈黄梅戏在江西的地位》一文（以下简称《地位》），对黄梅戏是否用安庆话来道白持否定态度。刚好与我发表在同一专栏中的《黄梅戏台词音调小议》的意见相反。既然意见不同，便可提出商榷。《黄梅戏艺术》的编辑同志，将《地位》一文和拙文编排在一起，大概也是为了发扬艺术民主，以促进黄梅戏的改革和发展吧。我仍想讲上几点，求教于肖鉴铮同志。

众所周知，地方戏的两大主要特征，一是地方语言，二是地方曲调。失去一者，将会有损地方戏的特色。因为拙文是谈台词音调的，所以，侧重于该以什么地方的话音为标准。

《地位》一文提出：历史上九江一带也是哺育过黄梅戏的地方，黄梅戏到九江是“回娘家”，并以此为理由，要求九江一带的黄梅戏剧团用九江话作为台词音调。拙文中所提及的湖北黄梅一带，也同样是哺育黄梅戏的地方。我认为应讲安庆话的理由，也可以成为九江一带的黄梅戏剧团讲安庆话的理由，这里就不再赘述了。

当然，肖鉴铮同志可以反驳我：九江、黄梅一带都是发源地嘛，为什么要以安庆官话为规范化的舞台语言呢？我想，还是借鉴一下兄弟剧种的情况吧。上海、江苏、浙江一带，都是沪剧和越剧的流行地，两个

剧种经常在同一地区穿插演出，能不能让上海的越剧团唱越剧以上海话为台词音调标准，让江、浙一带的沪剧团用江浙话唱沪剧呢？恐怕他们不会这样做的。如果每个剧种都这样下去，除了能在曲调上识别某一地方剧种外，就无法分清什么是地方戏了。

至于《地位》一文说：“远离黄梅戏发源地的港台都能用当地语言演唱黄梅戏”，并以此说明黄梅戏可以不用安庆话，我认为就更牵强了。港台确有不少歌星演唱过黄梅戏，但她们大都唱选段。我不知港、台有无剧团专门演出这一剧种。他们的演唱是以歌的形式，而不是以戏的形式出现。（歌和戏是有区别的，戏中不仅有歌，还有台词！）更何况：港、台的那些歌星大多是什么都唱，有几个人攻的是黄梅戏专业？如果我们的黄梅戏专业团体也象港、台歌星那样，今天用这种语言，明天用那种语言，将会出现什么样的局面？

黄梅戏一律讲安庆话，不利于“百花齐放”和流派的发展，这是肖鑒铮同志的观点。他还严肃地指出：“百花齐放”不应该是“一花独放”，否则，还谈什么艺术的繁荣？对此，我不敢苟同。先说“百花齐放”吧。文艺界所说的“百花”是指各种不同的艺术形式。黄梅戏是这百花丛中的一朵，怎么一要求保持自己的特色就是“一花独放”呢。也许有人说：“黄梅戏是一棵花树而不是一朵花。”就算是一棵花树吧，一棵树上开出的花能有多少差异？自然界的花是这样，黄梅戏这棵花树上开出的皖、鄂、赣、江、浙一带的剧团之花朵又应该有多大差异？我认为，不要片面地理解“百花齐放”。再说流派吧。是不是一个剧种中，几个流派的区别就在语言上呢？我不敢说没有，但我确实没有听说过。可是我知道：京剧中的几大流派，在台词音调上并没有多少差别，细细琢磨一下，恐怕主要区别在声腔和演技上。如果江西九江一带的黄梅戏改用九江话做为黄梅戏的台词音调，在曲调上再过多地吸收当地的剧种，恕我直言，固然九江的黄梅戏有自己的地方特点了，但不知和“采茶戏”有多少差别。这种黄梅戏的流派，恐怕江西的观众也不会同意的。

我是赞成黄梅戏的改革的，但是，决不赞成革掉黄梅戏的语言音调特色。

~~~~~皖|西|地|区|的|黄|梅|戏~~~~~

陶 锦 源

解放前，活跃在皖西地带的地方戏班，除了京剧戏班和少数推剧班外，多为“倒七戏”，也就是现在的庐剧。至今，皖西庐剧仍是“西路庐剧”的代表。可是，就在这个庐剧的“世袭领地”上，黄梅戏却以顽强的生命力扎下了根，进而发展和壮大了。

解放后，在党的关怀扶持下，黄梅戏从安庆地方的小舞台，登上了省城大舞台，又从舞台上了银幕，受到了广大人民群众的喜爱。从一九五八年起，先后在皖西地区六安、霍邱、金寨三个县建立了县一级的专业黄梅戏剧团。这三个县分别派演（学）员来安庆、怀宁培训，这些人多已成了剧团骨干，至今仍活跃在皖西黄梅戏的舞台上。

皖西地区的黄梅戏有一个引进、扎根、普及、发展的过程。“文革”前，三个县黄梅戏剧团专业演职员只有一百多人。近年来，三个团又分别招收了几批新学员，现在已发展到二百多人。在专业剧团的带动下，黄梅戏在全区得到了普及，不少过去的“庐剧迷”，现在成了“黄梅戏迷”了。在全区众多的业余剧团中，除了这三个县以黄梅戏为主外，其他各县几乎都有为数不等的业余剧团演唱黄梅戏。目前，庐剧和黄梅戏已成为皖西地区的两大剧种。这些年来，三个专业黄梅戏剧团，除了向省黄梅戏剧团和安庆等地的黄梅戏剧团学习排演了一批黄梅戏外，还从庐剧等其他剧种移植、改编了一大批剧目，而且他们自己还创作了不少现代戏剧目，多次参加全省调演，受到群众欢迎，有的戏还在省内外推广。

由于黄梅戏对于皖西来说是外地引进的剧种，六安、金寨、霍邱的方言口音都与安庆不同，因此黄梅戏到了皖西便发生了变化。为了适应当地观众的欣赏习惯，三个县都不同程度地在安庆语音道

白（我们称之为“小白”）的基础上掺和了本地语音，形成了一种特殊白口。如霍邱，在我省西北，地处沿淮，群众口音介乎南北之间，既不侉，也不蛮，如果演唱黄梅戏时纯用“小白”，观众听不懂，也接受不了。演员只得以普通话为基调，吸收安庆语音特色，将他们揉和在一起，往往“大白”、“小白”并用。这样，随之而来的便引起了黄梅戏演唱发声、运腔上的变化。因此，霍邱县黄梅戏剧团多次参加全省调演时，人们总要提一条“不象黄梅戏”的意见。剧团对此也很重视，五八年曾派演员去怀宁学习过，去年又专门从省黄梅戏剧团请老师来培训新学员，但一变成纯“小白”，当地观众便受不了，只得又恢复成老样子。他们为此很感苦恼。去年，霍邱又带了一出六场黄梅戏《爱的不是你》到省里参加第二轮现代戏调演，意见中仍有“不象”一条。这一次，在省里讨论深入了一步，除了“摇头派”以外，另有一种观点认为：庐剧有“东路”、“中路”、“西路”之分，为何黄戏梅就不能有“南派”和“北派”之别？我们认为这个问题提得好。随着黄梅戏在省内外推广、普及，也要允许有所发展变化，这正证明黄梅戏充满生机，有巨大的潜力和适应性。试想，远离安庆的外地黄梅戏剧团，如果在白口和唱腔上不允许结合当地情况给予适当的发展变化，又怎么为那里的人民所接受呢？我想，在保持黄戏梅基本特色的前提下，也应允许各种不同风格、流派的出现，这正是黄梅戏欣欣向荣的标志。在艺术探讨的实践过程中，即使出现“非驴非马”，也不值得大惊小怪。当然，算不算流派，绝不是少数人能定的，这要经过反复的艺术实践，群众的欢迎认可和专家的总结鉴定。总之，皖西地区的黄梅戏是我省黄梅戏艺术的一部分，应有其合理的位置，不应将它打入“另册”。



张友荣

安庆

语音

小议

如何掌握黄梅戏音乐和语言风格，对于我们外地的黄梅剧团是个非常重要的问题。有的同志认为，黄梅戏发源于皖、赣、鄂三省的三角地带，这一带的黄梅戏剧团都有使用本地语言的权利。乍听，似乎也有道理，但仔细推敲，便大为不然了。

我国剧种大约有三百多种，各具特色。剧种的特色主要表现在音乐语言上，唱腔若失去了地方特色，剧种就不存在了。而舞台语言则又和音乐有着不可分割的关系。

黄梅戏虽自湖北黄梅传到安徽，但它的成长摇篮却在安庆。曾经在鄂、赣、皖三省民间流传的小

调传到安庆以后，受到安庆语言、民间音乐以及高腔、徽调的影响，便以它独特的风格出现。因此它从语言到音乐都和九江、湖北一代的“采茶”调逐渐扩大着差异。由于安庆地区的一大批老艺人和新音乐工作者以及严凤英和王少舫等一大批著名演员的艰苦努力，使黄梅戏这一小剧种跨入了全国大剧种的行列。

多年的舞台实践证明，安庆的语音，观众是容易接受的。它的语调柔和，好懂。由于《天仙配》、《女驸马》在全国的播映，黄梅戏的音乐和安庆的语言得到了广大观众的承认。八〇年我们剧团在景德镇、南昌、武汉、黄石等地演出时，许多热情的观众都提出，我们演员的念白不象安庆白，希望我们进一步掌握好安庆的语音。

电视机和收音机也经常播放一些歌唱演员演唱的黄梅戏，他们的演唱技巧都是很好的。听了他们演唱之后，总觉得比我们黄梅戏演员演唱得要逊色一点，我认为那就是因为没有掌握好黄梅戏的韵味和安庆话的咬字。也就是说，少了黄梅戏的乡土气息。

我们九江地区共有五个专业黄梅剧团，业余剧团不计其数，而这些剧团所在县的语言差别是很大的。

假如这五个县的黄梅剧团都使用本地语言来演唱黄梅戏，那将会出现一种似驴非马、非常混乱的局面。

京剧艺术从当初它的始祖程长庚率领四大徽班进京，到今天京剧艺术的发展，也曾吸收了许多剧种的养料。现在京剧已遍及全国各地。是不是有人认为还应该来研究它的念白应该用那里的语音呢？

任何一种戏曲艺术的形成到发展壮大，都是靠许多艺人的艰苦努力取得的。黄梅戏发展到今天这样喜人的局面更不例外，全国现共有五十多个黄梅剧团，对于我们外地黄梅剧团更应该研究如何念好安庆白和掌握黄梅戏的韵味。这是关系到剧团是否能生存和发展的非常重要的问题。

《黄梅戏艺术》1982年第
一期《问题讨
论《档目里，发
表了肖鉴铮、
吴建国两同志
对于黄梅戏用
什么舞台语言
的不同看法。
为了探讨这一

也谈

黄梅戏道白

王教礼

较为主要的问题，肤浅地谈一谈我的看法，以期达到集思广益之目的。

黄梅戏的道白，基本上分为两大类——“大白”与“小白”。传统的正本戏，都是用的“大白”。生活小戏和现代戏则多用“小白”，用的都是安庆地方官话。我认为这是无可非议的。其理由为：

一、黄梅戏，旧称“黄梅调”、“黄梅采茶戏”等。传到安庆后，这一带的前辈老艺人对它进行了长期的再创造，著名演员严凤英、王少舫等同志在舞台表演上，念白、唱腔上，都作了极大的丰富、发展和提高。再加上戏曲音乐工作者王兆乾、时白林、王文治、方绍墀等同志的创作、发展。使黄梅戏形成了自己的风格，也有了不同的流派。这种风格的形成，是与安庆地方语言对唱腔的影响分不开的。

二、戏曲不是歌曲。戏曲，特别是地方戏，要有浓厚的地方特

色。主要表现在唱腔和语言上。川剧、豫剧、越剧、沪剧、锡剧、淮剧、秦腔等无不具有自己的地方特色。只要一打开收音机、电唱机，就会准确地说出这是什么戏，原因，就在于此。

港澳同胞也唱黄梅戏。他们唱的实质上只是黄梅歌，——安庆、黄梅的“民歌”。因为他们演唱的曲调，已经失去了安徽的地方特色。

三、在戏曲的百花园中，当然允许有新的尝试。用浙江、江苏、江西、福建等省的地方语言来演唱黄梅戏，也会取得一定效果。但是，就黄梅戏来说，它只能算走了味的“黄梅调”。就象用安庆话演“话剧”一样，应该称为“方言话剧”。

我们金寨剧团几度去豫南演出，也听到不少议论，有的说“不够味”，有的说“不象”。使我们深深懂得了一个道理：大别山的语言，不能代替安庆的语言。为了解决这一问题，我团前年，送四名青年演员到省艺校黄梅戏培训班学习；今年，又送七名新秀到省黄梅戏学校学习。并计划采取请进来（请省或安庆黄梅戏剧团的老师，到团来传授）、派出去（分期分批地把我团青年演员送到省或安庆去学习）的办法来加强安庆语言与表演艺术的学习。

四、安徽黄梅戏学校是以安庆官话为规范化语言培养学员的。这些学员一批批走向我省或兄弟省黄梅戏表演团体，如果各地剧团的语言不加以规范化，这些新秀就很难以发挥。由此可见，黄梅戏的道白用安庆的地方语言是适宜的。



彩色黄梅戏

彩色黄梅戏故事片《杜鹃》唱腔选段

编曲 王世庆

1=F $\frac{2}{4}$ (慢板) 未曾犯法刑先戴
(悲伤地) (杜鹃唱)

tr

(0 4 3528) | 1 0 0 2 | 7 · 7 6561 | 5 — | 2 2 5 58 |

2 · 3 12 6 | 5 6 · 1 | 2 12 3 · 2 | 1 2 1 · 216 | 5 85 656 |

刑 先 戴,

0 2 7 · 6 | 5 61 653 | 5 — | 2 · 3 1 | 0 7 6 5 |

杀 身 之

1 2 | 3 5 0 53 | 2 · 16 | 5 6 6 53 | 2 — |

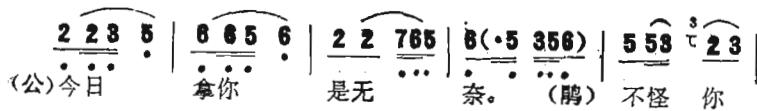
祸 天外 飞 来, 天外 飞 来。

5 5 6 | 3 · 2 2 1 | 2 · 316 5 35 | 6 (· 2 176) | 3 2 2 8 1 |

跟 随 爹 娘 十 八 载, 生 辰

2 · 3 1 6 | 5 35 6 53 | 2 · (3 | 5356 321 | 2 —) |

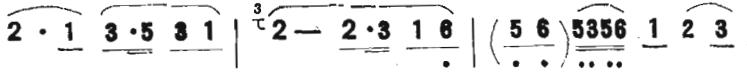
之 日 遭 祸 灾。



$\frac{6}{\text{6}} \frac{\text{5} \text{53}}{\text{5}} | \frac{\text{6 i}}{\text{5}} | \frac{i \overbrace{\text{6} \cdot \text{5} \quad \text{5} \text{3}}^{\text{(撤)}}}{\text{2} \text{5}} \frac{\text{3} \text{5}}{\text{2} \cdot \text{5} \quad \underline{\text{6432}}} |$
 不及 村头 回 巢 燕， 有 家 难
 $\frac{8}{\text{1}} - \text{V} | \frac{7 \cdot \text{27}}{\text{6}} - \text{V} | \frac{7 \text{6}}{\text{1}} \frac{\text{3} \text{5}}{\text{6} \cdot \text{2}} \frac{\text{176}}{\text{5} \cdot (\text{6})} |$
 回 愁 愁 满 怀。
 $(\underline{0} \underline{7} \quad \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{6} \quad \underline{1253} \quad 2 -)$
 $\underline{1} \cdot \underline{2} \quad \underline{3} \underline{5} | \underline{2} \underline{3} \quad \underline{5} \underline{6} | \quad 3 - | \quad 0 \quad 0 | \underline{0} \underline{5} \quad \underline{8} \underline{5} |$
 $\underline{3} \cdot \underline{5} \quad \underline{2} \underline{1} | \underline{0} \underline{35} \quad \underline{3227} | \quad \underline{6} - | \quad \underline{0} \underline{3} \quad \underline{5} \underline{6} | \quad \underline{1} \cdot \underline{2} \quad \underline{5} \underline{3} |$
 $\underline{2} \cdot \underline{3} \quad \underline{12} \underline{6} | \quad \underline{5} \cdot \quad \underline{6} \underline{1} | \quad \underline{5} -) |$
 (题头篆刻：涂建共)

$1 = F \quad \frac{4}{4} \quad \frac{2}{4}$ 我的儿不满周岁母把命丧
 (慢板、悲伤委屈地) (李氏唱)

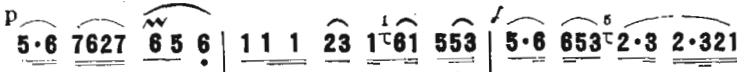
[平词]
 $(\underline{0} \underline{3} \quad \underline{5} \underline{6} \quad \underline{7} \cdot \underline{2} \quad \underline{6} \underline{1} | \quad \underline{5} \quad \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{6}) | \quad 1 \quad \underline{2} \underline{12} \quad \underline{6} \cdot \underline{5} \cdot |$
 我 的 儿
 $\underline{7} \cdot \underline{6} \quad \underline{5} \underline{3} \quad \underline{5} \cdot \underline{6} \quad \underline{2} \cdot \underline{3} \underline{2} \underline{1} | \quad \underline{6} \cdot \underline{5} (\underline{2} \quad \underline{7} \underline{6} \cdot \underline{5}) | \quad \underline{2} \cdot \underline{1} \quad \underline{2} \quad \underline{6} \cdot \underline{5} \quad \underline{3} \cdot \underline{5} |$
 不 满 周 岁 母 把
 $\underline{6} \cdot \underline{5} \quad \underline{6} \cdot \underline{1} \quad \underline{6} \cdot \underline{1} \quad \underline{2} \underline{3} \underline{2} | \quad \underline{1} \cdot \underline{5} \quad \underline{1} \underline{2} \quad \underline{6} \cdot \underline{5} (\underline{2} \underline{5} | \quad \underline{3} \cdot \underline{2} \quad \underline{3} \underline{7} \underline{6} \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \underline{7} \underline{6} \underline{1}) |$
 命 丧



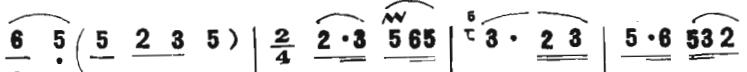
是 为 娘 过 门 来



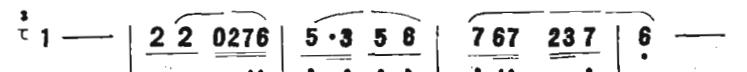
将 儿 扶 养 爱 我 的 儿 含 在 口 内
(小心翼翼地)



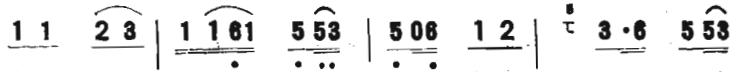
怕 儿 烫 疼 我 的 儿 吐 在 口 外 又 怕 儿 着



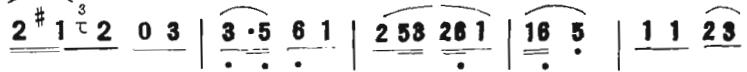
凉 多 少 一 个 春 花 秋



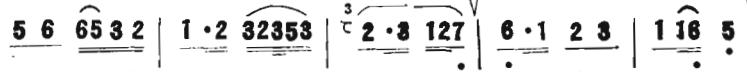
月 寒 来 暑 往



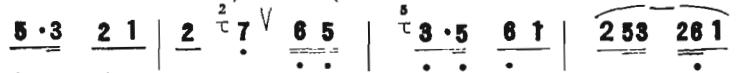
多 少 个 朝 朝 暮 暮 时 时 刻 刻 怕 儿 生 灾



害 病 我 操 尽 了 心 肠 两 小 妹



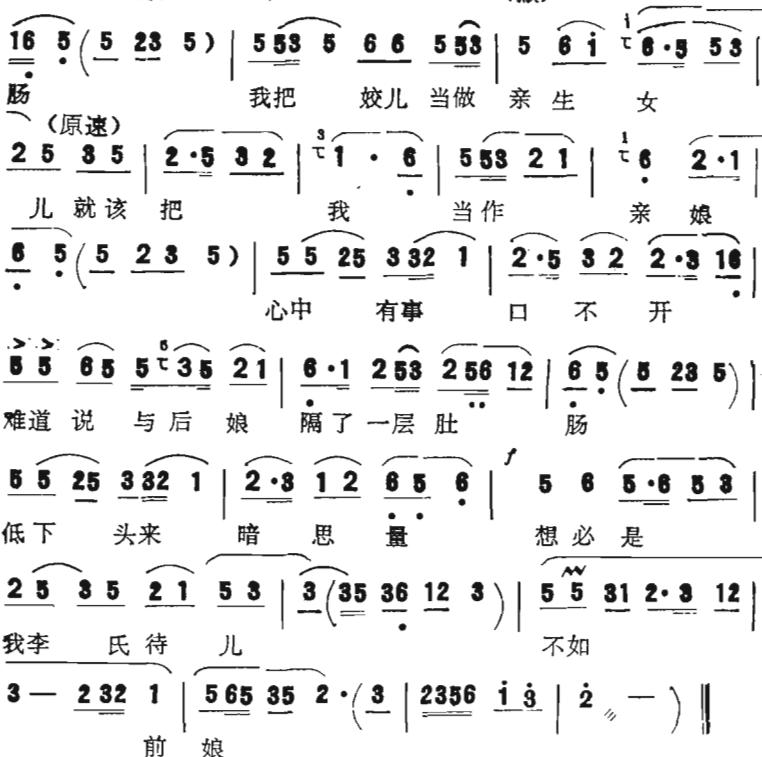
与 你 虽 不 是 一 母 所 养 手 掌 手 背 都 是 肉



十 指 连 心 儿 (啊) 娘 无 两 样 心

(转快) 4/4

(撒)



黄梅戏艺术 (总第5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)

安庆市彩色印刷厂 (封面、插页)

安徽省政府出版事业管理局非出印字第24号

1983年10月出版 定价: 0.50元

池州傩戲
黃梅戲流行地區的古老戲曲

本版照片除署名者外均由李苏友摄



上 孟姜女面具（董泗珠供稿）

下 《孟姜女寻夫记·抓夫丁》一场



公堂一场

安庆黄梅戏剧院一团 演出
中央新闻纪录电影制片厂 摄制

杜鹃

拍摄中的遮幅式彩色黄梅戏故事片



杜隼 (汪静饰)



拍摄杜鹃花



导演沙丹与杜鹃一宗 (刘秉石摄)

本版照片
除署名外均
由程华德摄影



李延（王富珍饰）



上德林（汪金木饰）



化妆师张雪



兰珠（兰竹）



杜鹃（郭郁饰）



站在杜鹃身上的杜鹃

三七



上 健舞：《魁星点斗》

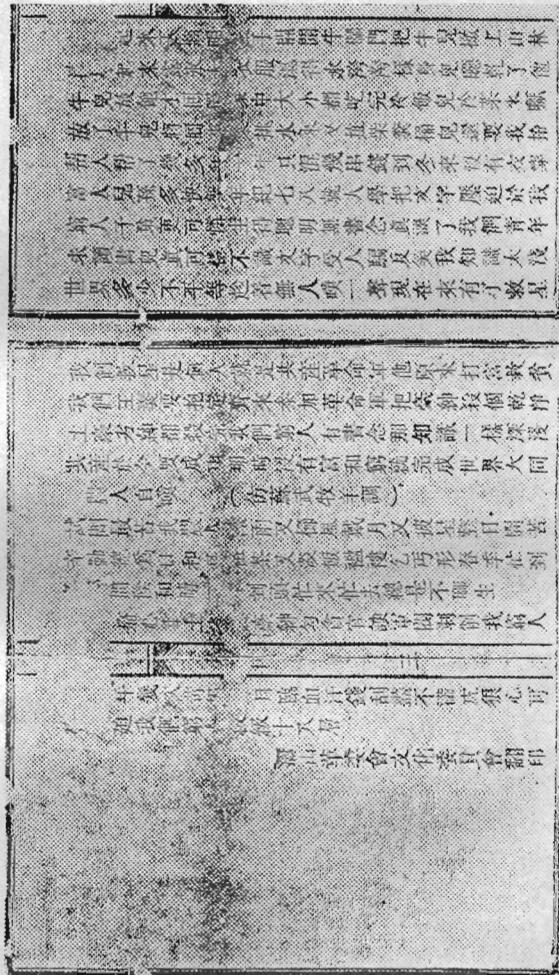
下 面具：宋中



上 面具：回回

下 健舞：《伞舞》的伞孩儿

《土劣自吸》书影



厚版 高21.5cm 寬12.4cm



黄梅戏藝術

内部資料