



huangmeixi
yishu

黄梅戏艺术

題字

錢君甸

喜
對
熒屏
聽妙歌
芬香沃土發
奇
柯
黃梅新藍色
風味兒女說
情
永不磨
一九八三年六月歲次癸亥書贈

黃梅戲藝術編導部 桐鄉鶴堂錢君甸

6

1983

第二辑

黄梅戏艺术

责任编辑 王兆乾

封面设计 姚福群

HUANGMEIXI YISHU



黄梅戏采风

目 录

4	清除精神污染 建设精神文明.....	本刊记者
21	看黄梅戏有感.....	朱季海
6	坚持发扬黄梅戏艺术特点 ——上海观众对黄梅戏的期望.....	玮 敏
· 谈艺录 ·		
11	王少舫艺术生活拾零.....	夏承平
· 黄梅史话 ·		
22	黄梅戏自采茶来.....	孟晋晓 阳
· 前辈艺人 ·		
53	著名黄梅戏老艺人胡遐龄同志逝世.....	本刊编辑部
54	毕生精力献黄梅 ——悼念胡遐龄同志.....	程功恩
16	知识分子艺人洪海波.....	庚 田
· 创作札记 ·		
27	戏曲现代戏创作的“戏曲化”.....	辛 人
· 黄梅戏在各地 ·		
33	蜀都喜听黄梅戏 ——怀宁县黄梅戏剧团赴川演出散记.....	朱华杰
119	齐鲁之行话黄梅.....	刘正需
· 剧坛话旧录 ·		
42	难忘的教诲 ——忆盖叫天老先生的一次讲话.....	田玉莲
124	四平忆.....	马静芝
· 大学生论黄梅戏 ·		
46	健康的美学 ——浅谈黄梅戏传统小戏的审美价值.....	汪 挺
77	《女驸马》和喜剧艺术.....	迪 文
· 舞台美术 ·		
106	黄梅戏灯光运用浅说.....	吴 灿

一九八三年第二辑 (总第6辑)

· 戏剧杂谈 ·

- 102 突破严凤英 抢救“陈小芳” 王秋贵
150 瘦西湖拍片日记 王美玲

· 传统剧目研究 ·

- 134 黄梅戏的稀见剧目 洪 非

· 语言和官韵 ·

- 95 念白的感情处理 邱明聪
57 浅谈黄梅戏风格 丁式平

· 人物介绍 ·

- 73 多面手杨瑛 龙 套
84 精诚所至 金石为开
——记金寨县黄梅戏剧团青年演员傅永清 李文彬 王教礼

· 演员介绍 ·

- 88 人到中年艺更精 —— 谈斯淑娴的唱腔艺术 戴学松

· 业余黄梅戏剧团介绍 ·

- 112 赣北棉乡黄梅花
——江西省九江县江洲公社业余黄梅戏剧团访问散记 潘治富

· 继承与革新 ·

- 128 黄梅戏主胡改革尝试 吴其云
154 充分发挥打击乐器的作用 郭金柱

· 唱腔选段 ·

- 159 西湖山水辽依旧 王文治编曲
160 风和日丽春正浓 王兆乾编曲

《简启》 38 安庆市举行一九八三年度戏剧调演 40 安徽黄梅戏学校
《讯事》 举行协作单位座谈会 45 独辟蹊径的《蒲剧艺术》
10 启事 83 简讯 123 稿约 41 丁同舞台生活拍成纪录片

封二: 题字 钱君匋 封三: 黄瑛同志等观看金寨县黄梅戏剧团演出的《苍山女英》后与演员亲切会见 篆刻: 苑屋 涂建共

封底: 贵池县黄梅戏剧团演出的《马上姻缘》

清除精神污染

建设精神文明

——安庆市剧协理事座谈会纪实

（本刊讯）十一月十六日上午，安庆市剧协召集理事会会议，就清除和抵制精神污染、建设社会主义精神文明举行座谈。

座谈会由安庆市剧协主席汪存顺同志主持。他首先传达了党的十二届二中全会精神和省委工作会议精神，接着就清除精神污染问题发了言。他说：“党的十一届三中全会以来，我市的戏剧战线出现了前所未有的繁荣局面，这几年成绩是有目共睹的，但也确实存在精神污染的问题。党中央关于清除和抵制精神污染的决策是正确的，及时的，必要的。”“这是摆在文艺工作者面前的一项艰巨而又细致的任务。对于党员戏剧工作者来说，一定要做到政治上同党中央保持一致，同反对‘左’的错误一样，清除精神污染也是一种思想解放。每一个共产党员，每一个热爱社会主义祖国、无愧于‘人类灵魂工程师’光荣称号的文艺工作者，都应该积极地站在这场斗争的前列。”他希望“全市戏剧工作者认真学习二中全会文件，坚持四项基本原则和党的二百万针，以马列主义和毛泽东文艺思想为指针，从自己做起，用文明来反对不文明，为建设社会主义精神文明作出应有的贡献。”

安庆黄梅戏剧院二团潘忠仁同志说：“当前文艺界的好局面得来是不容易的，我们一定要珍惜它，二团经过历次斗争的锻炼，政治思想觉悟和文艺素养都有很大提高，排演坏戏，是会受到演员、导演和作曲同志的抵制的。但这不是说二团没有受到污染，在演出的有的剧目里，也夹有一些低级趣味的东西，这能说不是受了‘一切向钱看’的影响？”市话剧团宁化鲁同志说：

“作为一个党员文艺工作者，应该首先想到自己是共产党员，首先要自己清除污染，这样有了免疫力，才能对不好的东西进行抵制。原来我认为话剧战斗性较强，不会有什么污染，但仔细一查，认识就不一样。前一阵子排戏选本子，首先考虑的是钱，把能否卖掉票作为选本子的标准这就错了。”市京剧团张若斌同志说：“事实证明，精神污染祸国误民，它无形地在各个角落里渗透。我们团也受到这样的影响，现在看来，真是不清除和抵制可不得了。”王仁华同志接着说：“现在有的文艺团体政治思想工作放松了，不讲革命性，不讲艺术性，一举一动都要钱，这哪里还谈得上什么建设精神文明呢？我们受了别人的污染，同时我们也污染了别人。现在看来，还是要多讲点革命性，老是‘向钱看’，就有使精神产品商品化的危险。”安徽黄梅戏学校王晓东同志说：“精神污染也是一种公害。我从七岁学戏起，师傅就教我学好，别学坏。这几年，好坏两种思想经常在我脑子里斗争，只是由于不断地学习，提高认识，才没有犯错误，但也没有搞出什么戏来，因为搞出来的不卖钱，‘卖钱的’又不敢搞。”

汪自毅、田砚农、金刚、程继民、朱莲姣等同志也在座谈会上发了言，一致表示要为建设社会主义精神文明作出应有的贡献。与会者还就剧目管理、戏剧工作者深入生活及如何对待过去演出的一些传统剧目中仍然存在的封建糟粕等问题进行了座谈。

安庆市文化局、文联及《黄梅戏艺术》编辑部的负责同志出席了这次座谈会。

坚持发扬黄梅戏艺术特点

—上海观众对黄梅戏的期望

玮 敏

一九八〇年，安庆市黄梅戏剧团在上海演出《罗帕记》等传统剧目，有人看后对我说：“这那里象黄梅戏？”黄梅戏故乡的剧团演出黄梅戏，观众竟然认为不象黄梅戏，这是值得深思的。

为什么会产生黄梅戏不姓黄的情况呢？问题关键在于有些演出团体抛弃了黄梅戏的传统艺术特色，片面追求大、洋、全，以致造成不伦不类的情况。

据我所知，目前有些黄梅戏剧团存在如下一些问题：

一，在剧目上存在三多一少，即演出旧本多，改编移植多，临时凑合多，创作真正有质量的作品少。特别是取材于安徽农村，反映当前农民生活、充满风土人情的作品更是很少见到。安徽观众反映看不到表现他们生活的戏，外地观众反映看不到具有安徽特色的戏。

二，在表演艺术上，舞蹈身段也抛弃了黄梅戏中原有的丰富多样的生活气息较强的动作，模仿京、越剧，追求程式和夸张，甚至连骑马、开关门、上下楼、武打等也悉搬其它剧种做法。有人说，黄梅戏的起霸亮相、跌打翻扑学京剧，爱爱卿卿、款款软语学越剧，成为二京剧、二越剧。黄梅戏本身的艺术特点是什么？观众茫然。

三，在音乐曲调上，一些作品片面追求旋律、节奏的新奇，主张大胆吸收外来的音乐素材，以扩充黄梅戏音乐表现力，赶上时代步伐，什么国内的流行歌曲，国外的电子音乐，凡是吸引青年的音乐表现手段，都可以移植进黄梅戏中来。而在打击乐方面，则有人主张照搬京剧的锣鼓经。

四，布景、道具、服饰也越洋越好，越豪华越有气派，不是从剧情和人物出发，运用我国民族戏曲传统虚拟手法，而是强调实景化，立体

感，三一律。

总之，盲目吸收兄弟剧种和其它外来表演艺术形象，不加鉴别，生吞活剥，数典忘祖，使黄梅戏艺术的发展受到一定影响。

鲁迅说过，文学作品的典型形象应该是“嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是个拼凑起来的角色”。这运用于人物形象的塑造无疑是正确的，但不能机械地用来改革戏曲。如果黄梅戏的剧目搬演越剧脚本，身段动作模仿京剧程式，音乐曲调沿袭梆子声腔，那将成为四不像的怪物了，黄梅戏也就不成其为黄梅戏了。

我们不是排外主义者，不反对向兄弟剧种和其它外来艺术形式学习。为了丰富、发展黄梅戏艺术，应该学习和借鉴各兄弟剧种的特点和其它外来艺术形式的养料。但是必须有个前提，即要坚持传统，发扬传统。

从文艺发展史看，每个民族都有自己的文艺，同其它民族文艺相比，各自的风格是鲜明的，具体的，并且这个风格仅属于这个民族而为它民族所没有。对于戏剧来说也是这样，每个剧种都有自己的特点，而这个特点是区别于其它剧种的标志，也只能为该剧种所有。

黄梅戏所以能称雄于剧坛，也就是因为它有独特的传统艺术风格。它的艺术风格表现在剧目、表演艺术及音乐曲调诸方面，正因为它具有自己的个性，所以人们一打开收音机，听到



这样的音乐就能识别出这是黄梅戏常用的曲调，甚至一听曲调就能很快地辨悟出这是谁在演唱。作为上海观众来说，黄梅戏的传统艺术特点是鲜明的，如果用简明扼要的话来表达，那就是：清新俏丽，淳厚朴实，具有浓郁的安徽乡土气息。具体地说，黄梅戏的传统艺术特点有以下几个方面：

一、就剧目来说，黄梅戏的大小剧目就有上百个，其中有不少是久演不衰、至今仍活跃在舞台上的作品，如脍炙人口的《天仙配》、《女驸马》、《荞麦记》、《罗帕记》等。黄梅戏中有为数不少的剧目取材于当地农村生活，具有浓郁的乡土气息，如《打猪草》、《闹花灯》、《蓝桥汲水》、《打豆腐》等戏，观众看后就会产生亲临安徽其境之

感，家乡的山山水水，乡音土语感染了多少在外的游子。我们应该继续挖掘、整理这些传统剧目，使之适应今天的需要，同时还要创作出真正体现安徽风味的令人耳目一新的剧目，为建设社会主义精神文明作贡献。

二，就表演艺术来说，黄梅戏的舞蹈身段、动作程式和行当分工都与安徽农村生活有着密切联系。以行当言，亦分生、旦、净、丑诸角，但以旦、丑为主，与安徽农民谈谐、幽默的传统是分不开的。以身段言，既有简单的程式，但又不受程式束缚，一切以生活为依据，表演动作也是安徽农村日常生活所见，以艺术真实反映生活真实。过去老艺人丁永泉演出《荞麦记》，将一个生活贫困但又矢不失志的农村姑娘王三女演得维妙维肖。特别是演“府门耻笑”这一场，王三女“七笑”其母嫌贫爱富的肮脏灵魂，充满着生活气息。王三女的笑，七次都不相同，其中有一次笑，是耻笑母亲的势利。当初母亲做寿，大姐送貂皮袄，二姐送百折裙，而自己因为穷只送了几个荞麦，结果被赶了出来，如今王三女的丈夫中了状元，母亲却因失火将家财付之一炬，貂皮袄和百折裙也被烧掉了，此时王三女的笑，既笑大姐、二姐的庸俗，更笑母亲的贪财，笑中包含着对封建意识的讽刺和批判。丁永泉演来大巧若朴、贴切穷真，成功地塑造了王三女形象。象丁永泉这样以生活为基础，锤炼艺术基本功的演员，在黄梅戏的史册上又何止他一人。

三，就音乐来说，黄梅戏以怀腔为基础，主要曲调有平词、对板、彩腔、仙腔等。平词是用得最普遍的唱腔，其曲调由六句唱词组成，其中三、四两句反复歌唱，抒情性强，宜于宣叙。这是安庆一带村坊小曲的特点，地方色彩十分强烈。此外，在黄梅戏中还直接采用不少当地流行的民歌小调，丰富了黄梅戏音乐的表现力。据《怀宁县志》载，安庆一带的民歌，“一人发声，众耦齐和，长吟曼引，比兴杂陈，因声寻义，宛如竹枝。”帮和、长吟、花腔，以声传情，因情传意，好比竹枝，盘根错节，这是黄梅戏的音乐特点。何晨亮同志在《俩夫妻》中，把传统花腔小调〔送同年〕，作为红梅与长庚的对唱曲调，把〔推车赶会〕调变成绿叶的唱腔，就是发扬了这些特长，使观众听了觉得地方色彩很浓，有黄梅戏味。黄梅戏唱腔的发音也很有特色，一般用真嗓，润腔加花，以声传声，发音位置较前，讲究音质清脆明亮，喉部与口腔通

畅松顺，长段唱腔往往是一气呵成。而这些特点是西洋音乐中所没有的。

黄梅戏的传统艺术丰姿多彩，问题在于如何开拓、改造、利用。我们应当在老艺人的指导下，有计划地对黄梅戏传统艺术进行整理、继承。当然也要避免另一种倾向，即照搬过去传统，不作鉴别加工，认为这是继承传统。这不是继承传统，而是糟蹋传统。社会在前进，音乐在发展，黄梅戏艺术也在不断进步，一成不变地演唱十年前的东西，显然是不合适的。时代不同，人们对美的欣赏要求也不一样，对传统生搬硬套是行不通的。

有人问，坚持传统是否还要吸收兄弟剧种的成果？我们说，在坚持传统的同时，还是要吸收兄弟剧种一切有用的东西，它们之间是不矛盾的。但是，吸收兄弟剧种的成果，要化为自己的东西。

说来也奇怪，黄梅戏本来不是安徽土生土长的剧种，她是由湖北黄梅一带的黄梅采茶调传入安庆地区，在吸收了当地流行的民歌小曲、“错杂乡音”的基础上而形成的。当她形成黄梅戏后，与原来的黄梅采茶调已有了区别，体现了安庆一带的风俗民情，显示出鲜明的个性。由此她独树一帜地屹立在剧坛上，遐迩闻名。如果今天黄梅戏仍然是湖北黄梅采茶调的东西，那末她就不可能享有今天那样的声誉。

在黄梅戏成长、发展的过程中，也吸收了高腔、徽调以及京剧、越剧的养料，不断丰富剧种的艺术形式。如严凤英和王少舫主演的《天仙配》，其中“槐荫分别”的唱腔，就是在吸收高腔的基础上融合黄梅采茶调形成的。他（她）们将高亢激越的高腔曲调改成清丽平缓的曲调，并增加了弦乐伴奏。尽管董永和七姐的唱腔中含有高腔的成份，但是它的基本因素仍是黄梅调，所以人们在听了“槐荫分别”后，不会误认为严、王两人唱的是高腔。

严凤英的可贵处就在于她在坚持传统的基础.上兼收并蓄，她擅长把民歌、说唱、黄梅调有机地揉合在一起，又善于学习京剧、评剧、越剧、京韵大鼓及至苏州评弹的特长。她使黄梅戏的血管中，溶合了各兄弟剧种的血液。如她演唱的《春香传》“狱中歌”，

阵阵细雨阵阵风，
春香眼泪似细雨，
叹息如轻风……

曲调显然是在吸收了评弹艺人杨振雄、杨振言演唱的《长生殿》“闻铃”中的“夜雨闻铃肠断声”那段唱词，经过反复磨炼后创造出来的。有人说，严凤英的“风”、“雨”二字的咬音出腔、运韵吐气，有点象杨氏兄弟，然而她在这段唱词中所用的低声细腔都是标准、地道的黄梅戏曲调。她成功地借鉴了兄弟剧种的音乐曲调，为自己服务。

不仅是音乐曲调，就是舞蹈身段也是这样。严凤英在演出《蓝桥汲水》时，从京、昆剧中吸收了某些舞蹈身段及甩袖动作，然而她根据剧情及人物性格，作了重新设计，在设计时她充分注意到安徽农村歌舞的特点，以及农民的欣赏习惯，将京、昆中的节奏缓慢、动作柔和的舞蹈，适当加快了节奏，增加了一些硬朗、刚强的动作，使女主角的汲水舞蹈动作具有安徽农村特点，并体现人物的性格。从严凤英的事例中，我们可以看到坚持传统和吸收外来的东西是辩证统一的。

今后，中外文化交流日益增多，加之电影、电视的冲击，戏曲改革势在必行，黄梅戏改革也是大势所趋。我们希望安徽黄梅戏界的同志，在抓好剧团体制改革的同时，重视黄梅戏艺术的改革，但是这个改革的起点和终点都要考虑到安徽父老的利益，反映出他们的审美要求，并且通过改革，要能更加体现黄梅戏的传统艺术特点。

我们期待黄梅戏艺术百尺竿头，更进一步，这是所有上海黄梅戏爱好者们的共同愿望。



伍角。

系，每册收成本费人民币

需要者请速与编辑部联

四、五辑尚有部分余书，

△ 本刊第二、三、

能刊出，请读者原谅。

梅戏音乐座谈会论文选未

△ 本期因稿挤，黄



“业精于勤，行止常新，思练不懈，积聚艺成。”这是黄梅戏著名演员王少舫总括五十多年舞台生涯的切身体会，也是对我们中青年一代如何在艺术道路上茁壮成长的深刻教诲。我在老师身旁学艺二十年，每每被他那一丝不苟致力于艺术事业的严谨作风所感动，今拾缀数事，藉“一斑”以窥“全豹”。

“小伴当”和 “拾煤渣”

王少舫的家庭，算得是梨园世家。父亲王明山、母亲王月华均是京剧演员。受家庭的影响，环境的熏陶，也迫于艰难的岁月，王少舫九岁时，被父亲带到上海，拜了鲍筱林为师，开始了艺术生涯。

“这小子，有嗓门有扮相，有点唱戏的天分。”初见面，尊师简短的赞语给王少舫带来了开始学艺的短暂“运气”。鲍筱林要演戏，自己教戏不多，但肯花钱请人来教徒，一个年长的蒋先生和小鑫培教武功，陈朋春教文戏。半年后，由于班子内部纠纷伤了人，鲍筱林坐了半年牢。放回后不久，又因闹家务与师娘离婚出走。

王少舫生平拾零

夏承平

这给王少舫带来了磨难，他被迫留在师娘身旁，成了师娘外甥学戏的小伴当和承担繁重家务的小帮工。

师弟门里学戏，伴当门外陪等，这门里门外两种截然不同的境遇，给王少舫带来了旁观耳听的良机。每天上午站立半天虽使人腰酸腿软，但也使他不仅看了师弟学的戏，也看到了旁人学的戏。随着光阴的流逝，竟也颇有所获。学“三斩一碰”、学“南阳关”、学“打渔杀家”、学“珠帘寨”，本本戏文象涓流滴滴汇入心田，默诵默习，仔细揣摹。低劣环境中的偷学，锻出了认真勤奋的秉性。那时先生教戏，多是口传心授，师弟回来，有时大段台词、舞台调度地位及演员相互接口记不清，师娘不打师弟，却打伴当。在粗野训斥和无情板子给心灵和肉体留下的痛楚里，王少舫渐渐明确了自己该去努力学会做的那许多事情。拜师时学的单打一的老生行当，实难完成“伴当”之职，必须生、旦、净、末、丑行行留意，方能缴令保身。正是在这艰难的学步里，王少舫渐渐踏出了一条宽阔的“戏路”。他塑造的董永、郭暖、王玉林、李梦龙、王科举、金牛星、刘文举、包公，以及现代戏中的崔镇牛、何老爹、甫志高、林坚等类型不同，性格迥异的众多人物形象，便是他在这条泥泞的道路中拼命挣扎、摸索所得到的成果。

学艺难，生活更难。由于师娘家口多，又吸大烟，那一切繁重家务，就当然落在王少舫的身上。真是“提篮小卖拾煤渣，里里外外全靠他”。三年多时间，除了陪师弟学戏外，浆洗烧煮、买卖跑腿，到公馆拾煤渣，到街头捧着架盒卖糖果，到“燕子窠”（旧上海穷人抽大烟的地方）替师娘买烟泡，到郊野替师哥溜画眉，跑遍了里弄、当铺。生活的酸涩苦辣，在王少舫童年的脑海中，刻下了数不尽的难以忘却的印痕。但这痛苦的经历，却为他后来的艺术创造打下了丰厚而坚实的基础。象王少舫老师在《党的女儿》一剧中扮演的何老爹，那联络暗号，富有音乐美感

的“卖冬笋”叫喊声，便是从生活中提炼的。他不但会说上海话、宁波话，也会说南京、江西、湖南、湖北话；他至今还能喊出当年上海人“卖西瓜”、“卖檀香橄榄”、“卖熟荸荠”以及上海人学广东人的叫卖声。

王少舫老师曾深切地对我说：“煤渣是一种燃料，我童年为拾煤渣曾挨过拳打脚踢，头破血流，但为了烧饭做菜，我仍然不顾这些，从那泥灰中，用双手扒出，拣到簸箕中，背回家去。学艺，也象拾煤渣那样，要把真实社会生活中的平凡事例，一点一滴拾取到记忆的簸箕中去，汇集点燃，让它在自己所从事的艺术创造中，不断的发出光和热来。”

嗓子坏了的时候

五十年代，黄梅戏《天仙配》从舞台搬上银幕后，严凤英、王少舫那脍炙人口的“满工对唱”及董永出场时“含悲忍泪”那段唱腔，竟象流行歌曲一样，一时风靡全国。许多热爱黄梅戏的观众，倾慕王少舫的演唱艺术，从全国各地给他寄来充满激情的书笺。然而，当人们欣赏着他那情真意切、韵味十足的唱段时，谁会想到王少舫也曾经历过唱坏嗓子的灾难呢？

那是他二十多岁时。那年炎夏唱工戏，出汗过多，口喝难忍，喝了一瓶冰汽水，再上台时，竟然连一个字也唱不出了。这一意外的突然打击，对于专演唱工戏的王少舫来说，简直象冰窖里喝凉水——寒透了心。只为生活所迫，他仍不得不每天上台演工戏，那一声声嘶哑破裂的噪音，引来了台下一阵阵的嘘声和叫骂，宛如一把把钝锯在拉割着他的心。怎么办？唱工不行改做工，要摸索新的道路，恢复自己的嗓音。从此他一边治疗，一边坚持轻声哼练，还用留声机放声乐唱片听，从歌曲中研习西洋发声的方法和规律。他象发了“痴”一样，整天关在屋中练喊“啊”、“哎”等音节，听着他那忍熬着痛苦发出来的刺耳怪音，妻子雪寒梅（艺名

筱美玉，京剧演员）不禁潸然泪下。每逢这时，王少舫便走过去安慰她：“好啦，终于能听到一些怪音啦，说明还能练出亮音来。”为了帮他攻关，雪寒梅停止了自己的演出，象照看一个重病患者那样，为他煎汤熬药，精心调理。“功夫不负有心人”，经过两年多的苦练和调治，王少舫不仅恢复了嗓音，而且在实践中总结和创出了具有自己独特风格的声腔艺术。

从“影迷”到“影星”

电影，是人们十分熟悉和喜爱的艺术。从无声片到有声片，王少舫都看过。当他接到与严凤英一同参加拍摄《天仙配》的任务时，想到这是自己要到银幕上创造人物，难免有点紧张和陌生之感。为了掌握银幕上的表演特点和规律，他利用空隙，常常去电影院观摩学习。大上海电影院甚多，有时他一天竟为自己安排五场，边看边想，简直成了一个十足的“影迷”。

一天，他看了《海军上将乌沙可夫》，影片中扮演乌沙可夫的演员，在表现愤怒的心情时，那双犀利有神的目光，使他联想到《天仙配》中董永与七仙女分别的场景，他情不自禁地在影院中边揣摩，边演练起来。散场后走出电影院，坐到一辆三轮车上，仍在演练着表现愤怒的各种眼神和表情，引起了擦身而过的三轮车上一对男女的哗笑，他自己也禁不住笑出声来。

他将自己整个心身沉浸在艺术创造里，在导演石挥的启发帮助下，王少舫与严凤英密切配合，在银幕上成功地塑造了董永的形象，成了一个为广大观众所欢迎的戏曲“影星”。

在舞台背后

去年，安徽省黄梅戏剧团赴香港演出前，首都观众看了王少舫扮演《罗帕记》中的王科举，在这出唱做并重的骨子戏中，他前演小生，后演老生，那神采奕奕、酣畅淋漓的表演，每每使人

惊叹！一位老年观众说：“不问王少舫年龄，谁知他已六十二岁？没想到二十一年后，王少舫舞台风韵仍不减当年！”

当然，“返老还童”只是神话，“一岁年纪一岁人”却是自然发展的客观规律。六十三岁的王少舫，为了艺术，付出了艰辛的努力和大量的汗水。

人们拿着戏票，只知道晚场开戏的时间，而王少舫却早在下午四时便进入剧场化妆了。为了拉平脸部的皱纹，他吸收了电影的造型手法，剪了四小片尼龙纱，涂上乳胶粘到鬓角的头发上，然后前后左右轻轻拉紧，又在头项正中打个死结，不让其松散。等到一出演戏完，御妆时取下的尼龙纱上，常常粘满头发。有时急于抢场，甚至拉破了头皮，同志们关切地问他：“疼吧？”他却风趣地答道：“有点。但这是艺术要我付出的代价啊！”

除了面部化妆，人上了年岁，有些发福的腰肚也是演员的大忌。王少舫为了使自己的形体尽量适合演出的需要，他有个老习惯，即从不吃晚餐，他用布带紧紧裹住腰肚，有时累得满头出汗，有人问他：“这多吃力呀，您受得了吗？”他却乐呵呵地说：“这样好一些，演员要为观众着想，尽自己的能力，我的腰围经这一努力，足足缩小了九公分呢！”这真是“人不欺艺，艺不欺人”。宋代著名诗人陆游有诗云“古人学问无遗力，少壮功夫老始成。纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行。”王少舫老师是深谙其中真谛的。





知识分子艺人洪海波

——庚 田——

辛亥革命前后，黄梅戏的农村班社中，有一位为同行崇拜、受观众欢迎的演员叫洪海波。他是怀宁小市港人，原是一个乡村的知识分子。关于他的出身，有的说：他“拎过考篮”，落第后忿而学艺，也有人说他考中过秀才，在清朝做官的叔父还给他找了一个“幕僚”的差事，但他厌恶官场，投身到戏班中去了。他先学徽剧，唱须生。这时的徽戏已渐趋没落，一些好演员也相继到北京、上海或别的地方改唱京戏去了，徽戏的地位渐被新崛起的黄梅戏所取代。黄梅戏虽然受到群众欢迎，但不能登“大雅”之堂——不能用它酬神，不能让它在婚、丧大事的场合正式演出，有时还被加上“花鼓淫戏”的罪名，禁止演唱。徽剧、黄梅戏为了各自的生存，曾合班演出。在合班演出中，原是徽剧演员的洪海波爱上了黄梅戏，改唱了黄梅戏。

洪海波之前参加黄梅戏活动的，几乎全是农民或农村的手工

业者，认字不多或根本不识字。剧目的传播全靠口授心记，以讹传讹，错误很多。洪海波这位知识分子加入黄梅戏班社后，对黄梅戏的一些传本进行了整理加工。除把“水词”逐渐固定下来，还对原有唱词中文理不通、语意不明的词句，加以校正。据胡玉庭等回忆，洪海波每改正一处都要向其他演员说明道理。如《送香茶》中原有两句唱词是这样：“圣人（指孔子）不做这种事（指男女婚配），那有七十二贤人？”他改为“圣人不做这种事，那有伯鱼接后根”。因为七十二贤人，不是孔子的子嗣，而孔子的儿子名伯鱼，这样一改，就合理了。又如“有颜回和子路身居陋巷”一句经他改为“有颜回命运薄身居陋巷”，因为子路并不曾身居陋巷。洪海波还和一些乡村塾师合作根据黄梅戏某些传统剧目的特定内容，为其中考官和应试者拟定了一些对联。这些对联，现在看来不过是字文游戏，但当时他们是花了不少心血的。录存于后：

《莽麦记》中结合送莽麦耙的情节编的对联是：

苦莽麦做甜耙，耙甜又苦；

辣菜子打香油，油香不辣。

《赶子图》中结合采桑的情节编的对联是：

平地栽桑，桑出叶、叶养蚕、蚕吐丝、丝织缠罗绸缎；
高山长草，草藏兔、兔生毛、毛扎笔、笔写锦绣文章。

《双合镜》中结合镜子编的对联是：

悬窗安镜，一女梳头两对面；

孤灯挂壁，二人作揖四躬身。

《牌环记》中应试者姓蔡，以蔡谐菜，编的对联是：

菜子花开，犹如金钱落地；

菖蒲出水，好比宝剑朝天。

《珍珠塔》联系一个塔字编的对联是：

宝塔点灯，层层孔明诸葛亮；
荷花出水，枝枝太白李青莲。

洪海波为人正派，大家都很敬重他。按黄梅戏班社的传统习惯，有人犯了班规，“开公堂”处理，须由打鼓佬主持。但洪海波所在的班子却推选他来主持。据说有一次在潜山演唱，一个叫高楼仔的旦角演员犯了班规，由洪海波主持“开公堂”，进行处理，豪绅出面说情，洪海波却不予理睬，结果罚高楼仔发誓永不再犯和十三块银元罚金充作公用。由于洪海波公正无私整顿班规，他所在的黄梅戏班社的作风较好，在群众中的威望较高，吸引了许多好演员。甚至有一百多里以外的演员因慕洪海波之名而投到他所在的班社去，如东至的叶炳池、望江的胡玉庭。洪海波晚年家居，怀宁高河埠等地的黄梅戏班社，还有整班开到他的家乡演唱，请他给予指教的。

洪海波对黄梅戏的主要贡献，是他在演唱方面的成就。他吸收徽戏中生、净的演唱艺术，丰富了黄梅戏中挂须和花脸的表现能力。他教育后辈从生活出发，不拘泥于向徽戏学来的程式。不能因为分行，而把本行人物演成一个样子。他曾经对一个老旦行的后辈说过这样一些话：“演老旦的人，如果把所有的老奶奶都演成一个模样，那就糟了！——有钱的老太太和贫穷的老奶奶，都是由老旦来扮演，但他们不仅穿戴不一样，就是看人的眼神和说话的语调也都不一样。再说贫穷的老奶奶也是各人有各人的性格，有的懦弱，逆来顺受，有的倔强，敢于反抗……，只有平常多接触各种老奶奶，记住他们在不同场合下的动作、语调、眼神……，才能把你在这戏里所要扮演的老奶奶演象，因为心里有底。”

洪海波在黄梅戏舞台上创造的艺术形象，为后人称道和模仿的不少，其中有《荞麦记》中的穷秀才徐文进。徐文进娶了王百

万家三女儿为妻。徐文进有一般穷知识分子的傲气，经常用“君子固穷，小人穷斯滥矣”来安慰和鼓励自己，他的妻子也安于贫贱，把希望寄于丈夫的未来。王百万夫妇六十寿辰，三女领着儿子做了几种荞麦耙去祝寿，受到凌辱连夜回来。下面是徐文进与王三女的一场重头戏。洪海波表演得非常细致：夜已三更，忽然听到有人叫门，徐文进捧着一盏灯，倒退着上，只见他两肩颤抖，然后侧立门旁，细听门外动静。洪海波解释为什么要倒退上场？因为他住的是一座破窑，窑门不严，他怕灯被风吹灭，就用背来挡，倒退上场。两肩打颤，既因对妻儿遭遇的预感和担心，也因刚从床上起来，衣服单薄。及至看到王三女面带泪痕，儿子一身碎草，想到他们半夜回来，如此狼狈，一定是在王百万家受了欺凌。对妻子没听他的劝告，硬将光头往刺裸里钻有一点生气。但他没有马上发作，他问妻子为什么半夜回来，这是明知故问。王三女告诉他是因为“细保儿酒席筵前吵我回程”。他半信半疑，通过对细保的盘问，知道：荞麦耙被丢给狗吃，母子躲到马棚过夜，也遭到辱骂，甚至稻草也不给拉，要留给骡马养膘……徐文进听到这些情况，愤怒极了，满腔怨恨抑制不住，又无从发泄，打了妻子一个耳光。洪海波认为：这时的徐文进，不再是温文儒雅，而是动作火暴粗野，支配他的思想是：你不听我的话，去给我丢脸。打过之后，又觉得读书人打妻子太失礼。但他并没有认错，反而说：“我写休书你回娘家门”。为什么他还提出要把王三女休回娘家呢？因为他对王百万夫妻的怨恨没有消除，总想报复一下，一个穷秀才要向有财有势的王百万报仇谈何容易，在无计可施的情况下，想到把他的女儿休了回去，羞辱他一番。徐文进提出“休妻”，意在言外，与其他戏里丈夫肯定妻子有错而提出休妻（如《罗帕记》中王科举主观上肯定妻子不贞）的情况不同，人家是越说越生气，唱做都很放肆，徐文进一开口就后悔失言，唱做是逐渐收敛。等到细保向他哀求，他就借梯下楼来安

慰王三姐。唱到‘都只为家贫穷无计可奈，无有礼物奉承你的双亲，你有好心把他们来看，他无良心瞧不起穷人……’声调要柔和，感情要真挚，使人感到徐文进非常体贴人，很同情这一对共患难的恩爱夫妻，仇恨王百万。”

洪海波由于本身的遭遇，对农村中的穷知识分子是比较了解的，徐文进的苦乐就是他自己的苦乐。难怪当时有人说他扮演徐文进是“现身说法”。

洪海波在《告经承》中扮演的张朝宗也给人留下很深的印象。在《游四门》一场中，张朝宗的唱词有一百多句。唱是表现人物思想感情的主要手段。虽然只是“平词”“火工”两种曲调交替使用，由于洪海波能随着人物感情的起伏加以变化，有的地方如泣如诉，有的地方激昂慷慨……。通过《游四门》，充分显示了洪海波在唱上的功力。

相传《告经承》是清代乾隆年间（一七三六——一七九五）发生在湖北省黄州府广济县武穴地区的一件大冤案，见义勇为的张朝宗，实有其人。一百多年后的清宣统年间（一九〇九——一九一），洪海波和胡普伢（饰张妻）曾联袂到张朝宗的家乡演出过《告经承》，受到热烈的欢迎。当地风俗，观众认为戏演得好，可以随时拿炮竹到台上去放。洪海波、胡普伢等演完《游四门》后，欢众到台上去放了很多炮竹。整个戏演完了，又有张朝宗的后代子孙捧了十几大盘肉蒸面去感谢洪海波、胡普伢及其同伙。

洪海波在《卖花记》中用花脸扮演的反面人物——贪色害命的皇亲国戚曹鼎。相传，由于洪海波刻画曹鼎的凶残面貌非常逼真，曾经把一个与他同台演张氏的演员吓病了。情况是这样：家丁将卖花女张氏骗进曹家三重大门，曹鼎正在里面等着。第一次家丁甲报：“卖花娘子已到”时他侧着身子看书，佯装没有听到。家丁乙第二次报“卖花娘子已到”他仍然不予理睬。第三次家丁甲、乙同时“报、报、报，卖花娘子已到！”他猛一转身，一

看黃梅戲有感

朱季海

官样文章不值錢，（注一）

汴梁灯好已千年。（注二）

無端愛煞黃梅戲，

儿女心声仔細傳。

〔注一〕謂像旧时官場例行公事的做法，用以指表面堂皇、内容空虚，不切实际的言論或措施。（见《詞海》詞語部分一〇五九页）宋代有位官僚說过“文章須官样。”这些人物和言論已成陈迹。

〔注二〕指《夫妻观灯》剧中唱詞提到汴梁。汴梁自赵匡胤于公元九六〇年建都，迄今已过千年，民间艺术永葆青春，与前名正好成为对比。

〔编者附记〕朱季海教授是训诂学名家，所著《楚辞解故》一书，风行海内外。他还校过很多古代画论。

声大吼：“呵！卖花娘子已到！”扮演张氏的演员猛然听到象狼嗥一样的怪叫，又看到他那凶神恶煞般的面貌和表情，当时吓得连台词都说不出来，后来回家害了一场大病。这种传说，无非是说明洪海波演戏逼真、传神，如果真的将同台演员吓病了，那就不足为法了。

洪海波是黄梅戏前辈艺人中一个知识分子出身的演员，对黄梅戏的发展是有贡献的。

黄梅戏

自

采茶来

孟晋

晓阳

略谈黄梅戏在宿松的发展

地处皖鄂赣三省交界的安徽宿松县，同湖北黄梅田园接壤，山水相连，世代联姻，有的地方仅只一街之隔。它在黄梅戏发展过程中，起过积极的作用。

周贻白先生在《中国戏曲发展史纲要》一书中指出：“相传清代乾隆末叶（1776—1795），湖北黄梅一带，接连遭受水灾和旱灾，农民无以为生，相率外逃。一部份逃至安徽的宿松、太湖以及怀宁等地，其

时用以谋食的方式，有打花鼓、打连厢、唱道情等，其中亦有唱采茶调或民歌小曲者……流传既久，由是在安徽打下基础，进而成为一种二小或三小戏的演出。”这段话冠以“相传”二字，表明周先生对黄梅采茶戏的起源时间，尚有阙疑。接着他又指出：

“湖北黄梅和安徽宿松，是鄂皖交界之处的两个县，即令黄梅不遭受灾荒，其采茶戏流传到安徽也是极为便利的。因为黄梅戏的基本唱调，也是打锣腔。当地或称之为二高腔。”

这个论点，不是没有依据的。查阅《宿松县志·风俗志》就有关于采茶戏的早期记载：

“正月……元夕，向以张灯度曲，步月踏歌，今好事者稀，不多覩矣。”

“二月……二日，福德神诞日，城市征优演剧，积月累

句。”

“十月立冬后……农功寝息，报赛渐兴，歛幽击鼓，近或杂以新声，溺情惑志，号曰采茶，长老摈斥，亦绌郑之意云。”

县志修于1684年至1826年间，所述采茶戏之年限，要比周贻白先生说的乾隆末叶，早九十二年。说明清代康熙中叶，采茶戏已在宿松流行，并为城乡群众所爱好，每当农闲就歌唱取乐，节日里还进城演出，不再热衷于过去那种“张灯度曲，步月踏歌”的单调形式了。

但是，这株艺术新苗，却被一些“长老”当作郑声加以摈斥。据说有一年三月三日，宿黄边境的松梅岭街上（街东属宿松，街西属黄梅）搭台唱戏，戏班子是由两县采茶戏艺人联合组成的。那一天，戏唱得很好，观众也越来越多，不料天突然下起雨来，看戏的人仍然不肯走。街上有几个秀才看不惯，便悄悄地写副对联，贴上台讽刺艺人，联云：“日照青松嫩，雨落黄梅老。”艺人和观众不服气，当即在联下加写几个字，成为“日照青松嫩芽秀，雨落黄梅老调新。”气得秀才们狼狈而退。

从这则趣联，反映出黄梅戏在宿松流传时间之久远。黄梅采茶戏向鄂皖边境纵深发展，是与黄宿两县艺人的共同生活分不开的，绝非逃荒卖唱者的“唯一”功劳。当群众一旦爱上了采茶戏，也就顾不得农闲农忙了。

《县志》又称：“四月……农家始布谷，或具酒食，招亲故听田歌。”听什么田歌呢？也就是一人唱几个人帮腔的采茶调。清同治年间，宿松有个解元赵世暹，在《东寅堂诗草》中写了一首《田家词》：“去怕分秧节候差，手叉泥脚水翻花。弯躬不暇伸腰起，却斗高声和采茶。”又《养性轩吟草》中，亦有“布谷声中夏正长，田歌竟唱采茶腔”的诗句，足见当时农民在分秧插田的紧张劳动中，也不放过唱采茶调的机会。这是采茶戏在宿松民间得以扎根和发展的原因之一。尽管这种富有浓厚乡土气味的

曲调，被官方所讳忌，不许登大雅之堂，但也逐渐赢得邑中一些上层人士的欣赏，赵世暹便是一例。

据说咸丰三年正月，太平天国义军将领石达开攻克宿松县城后，城内大街小巷，连演三日三夜花鼓戏，以欢庆这次胜利，迎洪秀全入城。《县志》对此事虽没有正面记载，但从一些轶事、诗文杂记中，也隐约地谈到了这一点。

另据《县志》记载：“邑境西北各山，多产茶，其叶初时，招集男妇多人，入山采摘。”这些茶山，多同黄梅交界，当然也招集了从那里过来的采茶戏艺人，入山采茶。相传黄梅戏《打猪草》的剧情故事，发生于宿松的长溪山，陶女和金伢在攀笋护竹的争吵过程中，产生了爱情而自由结合为伴侣，一时被传为佳话，后经黄梅县上山采茶的艺人编唱，便成为《扳笋》小戏，逐步演变为《打猪草》。《县志》又称：“邑东南两乡，并有数男妇，赴建德、浮梁等处，专充采茶、拣茶之工，藉资糊口，谓之上茶山。”通过这些男妇外出采茶或打铁，业余学艺献技，从而促进了我县采茶戏同外地的交流。这里不妨把东乡几位老艺人方玉珍、王子林的艺术生活，作一简单的回顾，对研究采茶戏的发展，亦有帮助。

方玉珍，是我县马塘乡桃园村人，同治八年（1869）生，十岁时，读过半年私塾书，爱唱采茶戏，十六岁，带着弟弟方玉新，去江西星子县李河打铁，晚上便唱采茶戏，不久参加李河戏班，唱《韩湘子化斋》《山伯访友》《乌金记》等戏。他们兄弟俩常同台演夫妻、兄妹戏，献艺于星子、九江、德安、瑞昌、武宁一带，获得观众的好评。由于他的嗓音好，表演有功夫，享有“盖五县”的美名。传说《过界岭》一戏，便是取材于宿松二郎河附近的故事。这一带是采茶戏艺人往返盘桓的地方，方玉珍的姐妹，因爱唱采茶调，也先后嫁到这个地方。

方玉珍回家乡教戏时，是在光绪二十八年（1892）。徒弟有

王子林、王国府、朱婆生等十余人。曾组织一个戏班，在宿松、黄梅、九江、星子等地演出，也到过彭泽、华阳和石牌。只要是方玉珍戏班到了，就有人为他筹钱筹粮。他还在九江县的五老门、蔡家山教过戏，可以说是把毕生的精力，献给了艺术生涯，直到民国九年病逝。

王子林，是我县河塌乡王坂人，光绪十五年（1889）生，十三岁从师傅方玉珍学艺，小生演得很出色。1912年辛亥革命前后，他同黄梅县采茶戏艺人余海仙（花旦）、瑞昌县采茶戏艺人戴秀芝（小丑）、广济县采茶戏艺人余有成（正旦）等，合伙组织班社，在祁门茶山和其他一些地方演戏，足迹遍及沪汉各埠。抗日战争期间，他回到家乡，组织一个小戏班，带领王国府、杨国英、许友光等十余人，奔赴本县各地巡回演出，主要唱“三十六本，七十二围。”后期，他改扮老生，亦颇有名气。其徒弟杨国英，则演花旦。有一次，他们在许岭演《三宝记》《送香茶》《山伯访友》，邑人胡性存在《许岭观剧》一诗中吟道：“不堪世乱兢繁华，一曲霓裳万姓嗟，口调人翻新乐府，腰纤女唱送香茶。”足见他们艺术之精湛和曲调之引人。

按民国九年《宿松县志·实业志》记载：“邑人以戏剧营生者，虽不甚多，而号为专精，能献技于沪汉各埠之歌舞场者亦有之。”说明宿松采茶戏，在这一时期（即县志上起的1870年到下限的1920年），已发展得较成熟，并涌现了一批有艺术修养、“时艺颇具风骨”的人，到湖北、江南直至武汉、上海各埠去卖唱献技。方玉珍，王子林等，便是这方面的代表。

最早记载黄梅戏名称的《宿松县志》又说：“邑西南与黄梅接壤，梅俗好演采茶小戏，亦称黄梅戏，其实则为海淫之剧品，邑青年子弟，每逢场作戏时，亦或有习之者，然父诏兄勉，取缔极为严厉。”《县志》这两段文字颇费推敲，有几个问题值得深思：既然黄梅戏起源于黄梅，为什么宿松县志首先命名记

载，而黄梅县志却无一鳞半爪呢？既然邑中有人在上海武汉歌舞场中演出，以戏剧营生，为什么却说只有青年子弟逢场作戏时间或习之，是否指两个剧种呢？从宿松所修纂的七届县志来看，未发现有其他剧种的记载，民间流行的只有黄梅采茶戏，文南词和徽班。据考查，文南词发展的时间不到一百年，开始是由佐坝的两个盲人唱起来的，其内容与形式，也跟黄梅采茶戏相近，专业班社较少。徽班则只有下仓库一个，唱二黄，活动于四十年代前后。只有黄梅采茶戏在我县发展的历史较久，专业班社多，常年献艺于外地。由此可以认定，到上海武汉演唱的剧种，是黄梅采茶戏，其专业戏班，就是方玉珍、王子林等组成的。正因为这个剧种，被当时官方视为淫戏，不准在宿松演出，所以流到外地各商埠。也因为这种微妙关系，故而当时的县志修纂者，站在旧的传统观念上，既不愿把众所周知的黄梅采茶戏起源于黄宿边境的事实，全部抹掉，又想把这一所谓海淫剧品的产生发展，归罪于近邻。这种讳病忌医的偏见，这种模棱两可不实事求是的文笔，该给黄梅戏的研究，带来多么大的损失啊！

1939年上海世界书局出版的《皖优谱》记载：“今皖上各地乡村中，江以南亦有之，有所谓草台小戏者，所唱皆黄梅调，戏极淫靡，演来颇穷形尽相，乡民游手子弟，莫不乐观之，但不用以酬神，官中往往严禁搬演，他省无此戏也”。这与《宿松县志》1920年记载的内容大致相似。解放前《大公报·副刊》曾登载过《秧歌的传播》一文，对黄梅调戏班的唱腔作了分析，认为“应当是秧歌剧”。并说“所谓黄梅调，该是发源于鄂东的黄梅县的吧？”其实，这时黄梅调的唱腔，已出现了“怀腔”，黄梅戏的势力范围，已从皖南宁国等地，扩展到浙江的淳安和建德乡村。

宿松，作为迎接黄梅采茶戏来安徽扎根开花的第一个县，作为黄梅戏第一命名的记载传播者，两县艺人在长期艺术生活斗争中，结出了不可磨灭的丰硕成果。

戏曲现代戏创作的“戏曲化”

辛人

戏曲现代戏剧本创作的“戏曲化”要从两个方面努力：一是在形式上，一是在人物描写上。下面，就现代戏如何恰当地运用戏曲这一特殊的戏剧形式方面谈点意见。

先从现有的现代戏剧本结构谈起。

“话剧加唱”已是我们同行一致公认的一个不够戏曲化的形式。它的缺点是仅仅部分地运用了戏曲“唱”这一手段，其他方面仍然是话剧的。解放后，我们为了吸收话剧真实的布景，创造了一种折衷的演出形式，那就是先是在二道幕前表演着小过场（幕后好布景），然后是二道幕拉开，现出布景，便是时间和空间固定了的大场子。一出现代戏就是这样一小一大，交替进行地把戏演完。人们为什么对这种司空见惯的演出形式不满呢？请容许我倒过来从我国戏曲综合发展的过程来谈一点粗浅的见解。

我国戏曲是综合了说唱、歌舞、杂技、滑稽戏等艺术形式长期演变而成。这种演变的过程，正是各种被综合的艺术形式的综合过程。在这过程中，一方面是从“戏”这个角度要求出发，各个被综合的艺术形式必须丧失它本身的独立性，服从新的形式（戏曲）的整体艺术；另一方面这一新的整体艺术又必须是和谐统一的。

我国戏曲的综合过程，时间既长且慢。直到现在我们演出未经整理的传统

戏时，有时还会忽然冒出一段和剧情没有什么关系的插科打诨（那就是滑稽戏在戏曲中综而不化的痕迹），或者是出现一番不符剧情发展的武打（那就是杂技在戏曲中综而不化的痕迹）。

戏曲在综合过程中，还有一个逐渐完善本身艺术手段的过程。戏曲艺术之所以综合了一些姊妹艺术的表现手段，逐步形成为自己的艺术手段（这些手段如舞台时间和空间不受严格限制、随剧情需要而出现的大场和小场的分场连续演出、具有自己特点的人物自白、独白、自唱、合唱、帮唱等等），就是为了利用这些艺术手段，能尽可能地达到避己之短、扬己之长的原故。

戏曲要避自己的什么短，扬自己的什么长呢？

戏曲是以“唱”作为它主要特点的。这个唱，不仅是它的重要艺术手段，而且是它特别重要的组成部分。

戏曲在形成的初期，就是以填“曲”为主，宾“白”为辅的。它不仅是以唱来刻划人物，来以情感人，来发展剧情，起到一般语言的作用，而且还用唱来表现人物的行动，交待特定的情境（譬如《四进士》中宋士杰就有这样几句唱词：“宋士杰当堂上了刑，好似鱼儿把钩吞。含悲忍泪出院门——只见杨春与素贞。”前两句是描写人物心理的，后两句便是“交待性”或是“提示性”的语言。这样的例子在传统剧目中是举不胜举的），这使唱具有特殊的作用。

但是，“唱”毕竟是要多占用舞台的有限时间，戏曲在综合过程中，吸收姊妹艺术（特别是说唱文学）中诸多“简练集中”的艺术手段，用它来弥补这方面的缺陷；这样，相对地便可以腾出较多的时间，发挥唱的功能，来淋漓尽致地刻划人物内心活动，以此感染观众。

从这，我们也可以看出，上面所提到的“话剧加唱”和那种固定的、小场间大场演出形式的缺陷了。“话剧加唱”实际就是话剧（戏剧的形式）和唱（也可以算是一种艺术形式）综而不化的现象。仅从艺术统一和谐这点来要求，也就显得很不理想了。后者演出形式的缺点，一是并不能从根本上解决真实布景和虚拟表演之间的矛盾；一是在戏曲结构上便显得僵化了，这后一点更为重要。戏曲原来那种“有话即长，无话即短”的大小相间、连续演出的场次结构，是按生活的、剧情的自然进程而形成的，没有什么人工气味。按照那种小过场以后一定是大场子的演

出，不仅使本来就有局限性的戏曲增加了它的局限性，同时，也就把戏曲在综合过程中所形成的那些对时、空不受严格限制等等一系列精炼集中的特殊手段，不能充分运用了。

究竟什么样的戏剧形式就算是理想而又“戏曲化”的？要回答这个问题，除了形式问题以外，还有一个内容问题，由于此文所限，姑且丢下内容不说。即就形式来讲，也还不是三言两语能够说清，因此，下面还要拉杂地谈一些不成熟的意见。

先从戏曲结构上的特点来说。

我们知道，戏剧是时间和空间的艺术，戏剧的结构甚至就是时空的结构。霍洛道夫认为：“可以给戏剧结构下这样的定义，即：时间和空间方面对戏剧行动的组织。”（霍洛道夫，《论戏剧结构》）任何戏剧形式，都是力求在有限的时空里，能最大限度地表现生活的广度和深度。因此，戏剧形式在结构上都有集中这个特点。但戏曲自有戏曲的集中方法，它在这方面表现得非常突出，可以拿“精炼集中”四个字来概括。一些优秀的戏曲剧本表明：戏曲无论是组织人物、安排情节、设置戏剧冲突，都是非常集中的。同样生活内容，用戏曲表现，它总是把其中最核心、最动人的地方展示给观众；而把那些可有可无的地方一概免去。它之所以这样做，反过来说正是为了发挥和突出。

首先，它在人物和人物间关系的安排上，大多是集中在少数主要人物身上，围绕主人公来敷演故事、设置情节、冲突。一出现代戏曲本子，能写好一到两个叫人难忘的形象，那就是很不简单了。戏曲不去表现什么英雄群象，也不要求展现什么伟大的场面、历史的图卷。它要求你写好一、两个个性鲜明而有社会内涵性格的人物，要能达到“如闻其声，如见其人”的程度。传统戏中穆桂英、秦香莲、包公、春草等形象的生动和丰富性，便说明了这个问题。

其次，它在情节上也是十分集中的。戏曲情节很多是围绕人物（特别是主要人物）产生而展开的。不象我们今天写戏从什么事、什么政策、什么生产等等出发而升华出情节。戏曲的情节一般向两个方面集中：一是向人（主人公）集中，一是向场（重点场、特别以唱为主的重点场）集中。这点我们也可以从一些优秀 的传统剧目中得到例证。《白蛇传》中《断桥》场、《梁祝》中《楼台会》和《哭灵》场，《天仙

《杞》中《路遇》和《槐荫别》场，都是主人公“戏”比较集中的场子，也多是以唱为主的重点场子。这样的场子，人物与人物的关系已发展到纠葛较为复杂，人物的情感十分激动，戏便发挥得淋漓尽致。较之其他场子，便是以各自不同的情况而简炼得多了。

有些在戏曲化方面比较好的现代戏剧本，大都注意了这方面。川剧《四姑娘》中《咫尺天涯》一场，用了大段唱词，抒发剧中两个主要人物在特定情境中的各自内心活动，加上以景寓情，情随景生，描写得非常细腻，十分感人。每当这个戏演到这一场时，台下观众便报以热烈的掌声，表示了对这一场的赞赏。

戏曲不象话剧，它是把矛盾、冲突集中到一条主线上去开展，这和戏曲的情节多沿着中心故事而构成是统一的。话剧是把矛盾和冲突在面上集中，虽然有时也会有面、线结合的本子，但是它仍然是以面为主来组织冲突和情节。所以戏曲就不好写象高尔基的《底层》那样铺开了写许多人物的冲突和遭遇的戏。戏曲虽然也会出现好几条冲突线，但它还是把主线和副线分得十分清爽。象《徐九经升官记》中，开头写刘家和尤家争夺倩娘，那只是冲突的形成，最后还是归到徐九经来审理这案上面，才正式把人物纳进冲突的主线中去。象《鲁斋郎》剧本，形成了鲁斋郎和张珪、和李四、和包公的三条冲突线，但又都向鲁斋郎这个人物集中起来，仍然是主线分明。生活是丰富多彩的，戏剧中是会形成复杂的冲突和矛盾，但是戏曲总是把它处理得主线突出，副线依从，各得适当位置的。

戏曲发展到近代，比较固定而完善的结构形式是“分场”演出形式（这和上面所说的一小一大场次固定演出形式是不同的）。它是按照生活的进程、剧情的发展、冲突的设置，特别是刻画人物的需要，而自然形成大场、小场。从大幕一拉开，场次连续演出，让观众始终沉浸在一种戏曲所制造的戏剧氛围里。戏曲为了充分利用这演出形式，除了上面所说的那些对人物、情节、冲突……等等的集中处理以外，还创造了许多对时间和空间的处理方法，并还在表现和表演上创造了一些虚拟的、程式化的艺术手法，这些，我们在写现代戏时，都得要认真学习，结合今天的生活，结合今天的舞台技术条件，予以创造性地运用，使舞台的容纳量能尽量地增大，以适应我们今天丰富多采的生活。

这里，便又接触到戏曲程式如何运用了。

戏曲程式在现代戏中如何运用，论者颇多，赘述可免。下面仅对戏曲剧本的程式方面简要地谈点意见。戏曲剧本的表现形式可概分两大类：一类是描写人物的，如曲牌、对子、顺口溜等，象曲牌中的《扑灯蛾》就很有个性，它能表现愤怒、紧张、急躁时的情绪，也适合表现鲁莽人的性格。京戏《杜鹃山》在对白中运用一些对仗，增加了戏曲化的色彩（只是该剧以骈对为能事，不分人物、场合、一味采用，便有为“戏曲化”而戏曲化的感觉）。这些戏曲语言形式的运用，对表演更起了相辅相成的作用。演员一读到这些朗朗上口的台词，身上便动了起来，也就避免了话剧化的表演。另一类是属于场面的程式。如“议事”“打朝”“坐帐”等，如果直接用这些表现现代生活当然不适当了。但它提示我们，对有些生活场面，应当进行戏曲化的概括和艺术化。山东莱芜梆子的现代戏《红桃绿柳》中，剧作者有意识地学习了传统剧目中“拐磨子”的场面，采用了虚拟的表演，动作舞蹈化有了用武之地，也写活了人物。湖南花鼓戏的现代戏《八品官》，写农村中生产队长和妻子为了当不当队长的矛盾要去离婚，行经沙河、驮妻过河，便借用了传统剧目《哑背疯》的表演形式，也为这出戏增添了光彩。

在运用戏曲形式写戏时，还有一个值得重视的问题，那就是选材与形式要统一。

作家要“写什么”，那是作家自己的事。可是在确定了题材以后，“如何写”那就要受戏曲形式的约束了。就拿《巴山秀才》（发表在《剧本》1983年第一期）这个本子来讲吧。它反映清朝光绪年间，四川东乡县旱灾严重，知县贪了救济粮，反诬报民变，造成了血洗东乡三千灾民的惨案。要写这样复杂而庞大的场面，戏曲是难以完成的。作者却选中了一个读圣贤书的迂腐求仕的秀才。在这惨案曲折的遭遇中，秀才由埋头读书到毁焚八股，从迂腐到聪明，从胆小到胆大，从顺民到“刁民”，从幸存到牺牲。作者就是把笔墨集中在这个人物的逐渐觉醒过程，而把“东乡惨案”的本质融于其中表现出来的。

这种突出一两个主要人物，通过曲折而紧张的戏剧情节，着力刻画人物的鲜明个性，确立以告状与反告状为全剧的冲突主线，都已从符合戏曲这一特殊形式出发而有所取舍的。我们在创作现代戏进行构思时，

就应当心中要有戏曲。充分运用戏曲的可用程式，根据内容需要，又创造性地产生新的表现形式。这样写出的戏，当然是戏曲化的了。

因此，在戏曲现代戏创作中，要避免自然生活形态失真的戏剧观。

戏曲有戏曲的真实，戏曲舞台，自成天地。在它所铸成的舞台生活环境里，人物的关系、人物的行动，固然要注意合乎一般生活的逻辑。但戏曲却是利用巧合的契机，偶然的因素，去描写人物的必然行动、必然发展和必然结果。只要符合人物性格和行为的逻辑，符合艺术描写的必然，就不能去追求自然生活中的真实。戏曲人物的语言主要是唱，动作主要是带有节奏性或者甚至夸大到带有舞蹈性的。观众进入这样的艺术世界并不认为是假。因此，作者就可以放开胆量，尽量利用符合自己表现生活的戏曲艺术形式予以表现。请看：传统剧目《借妻》中有一个处理得非常巧妙的场面：张古董贪财将妻“借”给了人，言明不准过夜。他进城时，正好城门紧闭，将他关在“月城”里，恰巧“借”妻的那一对假夫妻又被男方原来的岳父留宿。剧本为了把心事重重的三个人的心情全部呈现给观众，就不问什么时、空的限制，把三人一齐拉到台上，一处假设是“月城”，一处假设是男方的岳父家，两处人内心独白还互相应答，喜剧性之浓，真可把人笑坏。沪剧现代戏《星星之火》的母女两人，原在两地，作者也是让她俩同时出现在舞台上，大段咏唱。京剧现代戏《六号门》中《卖子》一场，胡二和胡二妻一个在门外，一个在门里，把夫妻的恩爱之情和他们对国民党统治下的愤恨之情，用独唱、合唱等手段表达得淋漓尽致。这些都是利用了戏曲的特殊形式，深刻而细腻地刻画人物内心世界的好例子，是值得我们学习的。





蜀都喜听黄梅戏

——怀宁县黄梅戏剧团赴川演出散记

——怀宁县委宣传部 朱华杰——

怀宁县黄梅戏剧团于八二年九月十日从安庆沿水路过武汉到重庆，先后在重庆、内江、成部、绵阳四市和灌、彭、什邡、广汉、德阳、简阳、资阳七县的十四个剧场演出二百八十九场，受到四川人民的欢迎。该团于八三年四月二十日由成都取铁道经合肥回石牌。此次赴川演出，历时七个月零十天。

船员旅客先饱眼福

当赴川演出队全体演职员从武汉登上开往重庆的“东方红36号”客轮以后，引起了船员和旅客的关注和议论。“嚯，你们是黄梅戏剧团，好嘛！”“你们是到四川演出的，欢迎、欢迎！”“你们是严凤英、王少舫那个团吗？《天仙配》、《女驸马》电影可好看啦！”“黄梅戏的音乐可好呢，优美动听！”

“你们能在船上为我们大家演几折、唱几段吗？”“……”听了船员和旅客的热情谈话，全体演职员心里热呼呼的，个个暗自保证，此次进川一定要尽最大努力，演好每一台戏，为四川广大观众服务，为剧种争光！

九月十一日晚，欣逢党的“十二大”胜利闭幕，赴川演出队

在“东方红36号”客轮一号餐厅为船员和旅客演出了《闹花灯》、《打豆腐》等小戏和《天仙配》中的《路遇》一场。餐厅里座无虚席，走廊也被围得严严实实。演出结束时，船员和旅客高兴地说：“我们真走运，先饱了眼福！”

《重庆日报》破例开篇

九月十九日，在重庆市重庆剧场首演《天仙配》，观众厅里响起了经久不息的热烈掌声，观众们边退场边议论：“黄梅戏就是好，看得安逸……”第二天天不亮，观众们就冒雨在售票窗口排着长长的队伍，守候着购买三天的预售票。

《重庆日报》的记者带着观众的良好反映，采访了演出队。二十一日，《重庆日报》的第二版就刊登了大幅剧照和首场演出的报道。见报后，《重庆日报》的记者李浩培同志告诉演出队的负责同志：“你们的演出令人满意，给观众留下了深刻的印象，我们编辑部的同志感谢你们，所以我们破例发表了剧照和报道。《重庆日报》发表县级剧团来渝演出的剧照和报导还是解放以来第一次；在当前宣传“十二大”精神之际，报纸的版面特别紧张，用这么大的篇幅发表剧照和演出报道也是前所未有的。希望你们能在重庆多演一个时期。”

李浩培同志在谈到严凤英同志时，还流下了眼泪。

重庆剧协专会座谈

九月二十二日，重庆市戏剧家协会就怀宁剧团的演出，召开了专题座谈会。出席会议的有剧协主席、副主席、秘书长、理事和川剧院、越剧团、话剧团的负责人以及编剧、导演、主要演员和重庆市电台文艺组的负责人。怀宁县文化局的负责同志和赴川演出队的负责同志、导演、主要演员、作曲、舞美、司鼓、主音等应邀参加了座谈会。

会上，重庆剧协的同志热情地祝贺演出成功，赞扬舞台作风严谨，表演细腻传情。他们在谈到《天仙配》的上座率时都感到吃惊。据他们介绍说，当时重庆各家剧场的上座率都在七成以下，能有八成座的可就了不起了。而《天仙配》电影上映已经二十多年，观众都看过多遍，况且在《天》剧上演的同时，附近几家工厂俱乐部和电影院也在放映《天仙配》，但《天》剧不仅场场客满，“许多观众还因买不到戏票而感到失望”。著名川剧表演艺术家、重庆市剧协副主席、重庆市川剧院院长袁玉堃同志在座谈会的总结发言中说：“你们的《天仙配》演得好，既再现了严凤英、王少舫的艺术，又有自己的创造，应该这样嘛，艺术免不了模仿，但模仿不能产生真正的艺术。我们要学习你们敢于创新的精神。”他当场与剧协负责理论工作的胡度同志商量，综合座谈发言的内容，给《重庆日报》写一篇评论文章。后来，这篇文章发表在该报十月三日的《山花》副刊上，题为《恰在于情》。文章一开始就写道：“当我们观赏了来自严凤英的家乡安庆怀宁黄梅戏剧团在山城演出的《天仙配》，从扮演七仙女的宗惠娟和扮演董永的占仰这两位演员身上，看出严凤英、王少舫的表演艺术得到某些恢复与继承，我们对这个县级剧团精研艺事的奋发精神与严肃认真的演出作风，是怀着深深敬意的。”

日本友人不舍离去

在重庆的演出吸引着来渝旅游的日本友人。每晚都有十多个日本友人观看演出，观众厅里不时地闪灼着他们拍摄彩色照片的闪光灯。九月二十五日，一行十六位日本友人，看过演出后，久久不舍离去，一直找到演员的住宿处，索购了三十张演出说明书，才依依不舍地登上旅游专车。

书画名家题词赠诗

曾获得澳大利亚书画比赛优秀作品奖的著名老书画家吴震光先生，跟随剧团从重庆剧场看到胜利剧场。《天仙配》、《七仙女送子》、《槐荫梦》、《哑女告状》吴老都看了。十月十日吴老用苍劲的篆书题诗作七绝一首以赠剧团，诗曰：

“词曲优美最抒情，演唱由衷如其人，庄谐并举堪赞赏，美誉留存在山城。”

吴老先生还用俊秀流畅的行书，给青年演员都飞飞题了词：

技艺从来风格多，塑造人物有琢磨，临场表演称大雅，声情并茂堪吟哦。

红军前辈宣讲传统

年过七旬的老红军窦尚初，离休前是四川省内江军分区的司令员，窦老在内江市沱江剧场四次看了演出，希望剧团能在四川多演一段时间。当窦老了解到一些演员思乡时，便主动到演员住地宣讲红军革命斗争故事，还讲了许多红军战士当年克服思念家乡和亲人的小故事。窦老的教育收效很大，安定了大家的情绪，为尔后演好每一场戏，胜利完成进川演出任务起了很大的作用。

记者采访络绎不绝

当剧团还在内江市演出时，成都剧管处就派员专程联络安排去成都演出诸事项。当剧团还在简阳县城上演时，《成都日报》就在十二月四日的第一版上以《黄梅戏雅俗共赏，〈天仙配〉脍炙人口》为题，报道了安徽怀宁剧团即将来蓉演出的消息。十二月七日，剧团在成都市红光剧场刚住下，《成都日报》、《成都晚报》、《四川工人报》、成都市人民广播电台、四川省人民广播电台的记者就相继登门采访，仅电台播发和报纸刊用的文章、照

片即达十多篇（幅）。十二月十一日的《成都日报》在第一版上发表了《蜀都喜听黄梅戏》的报道和《天仙配》剧照两幅。热情地报道了演出和受到观众欢迎的情景。在同一天该报的第四版上还发表了《黄梅戏今昔丝语》的署名专文。十二月二十五日的《成都日报》又在第四版上发表了题为《优美抒情、演唱隽雅》的评论文章和“王科举肩套车索迎赛金”的剧照。文章对主演占仰、都飞飞、潘根荣等同志给了恰如其分的评价：“……占仰扮演的王科举，洒脱大方，真实细腻。他以多变自如的表演、明澈浑厚的唱腔，体现了人物浓厚的感情色彩。扮演陈赛金的都飞飞，深入角色内心，嗓音清丽甜美，表情含蓄内蕴，较好地表现了人物的善良多情和娇柔贤淑。特别值得一提的是老演员潘根荣，她把一个心地善良、救人危难而又爽直风趣的店姐形象，塑造得十分真实，给观众留下了难忘的印象。”一九八三年一月十五日的《四川工人报》和同日的《成都晚报》分别发表了介绍占仰、都飞飞的人物专访。《四川工人报》的题目是“他真把董永演活了”，用一个又一个的生动事例阐明了占仰勤奋钻艺赢得“他真把董永演活了”的赞誉的由来。《成都晚报》的题目是“奇中见巧，巧中见情”，文章是这样评介哑女的扮演者都飞飞在《哑女告状》“赴京”一场的表演的：“就表演上看，这出戏是一人扮演两角，‘一身二任’、‘一心二用’。这种奇巧的演技，要准确的表达，有较大的难度。而扮演这个角色的演员却以较深刻的角色体验和较深厚的艺术功力，跨越了‘两个二’的难度……随着时、空的推移，人物悲、苦、愁、惨的心潮泛涌。演员万丝理其端，以真身配合假头，技巧娴熟、灵活。演员悲音苦调咏唱，极有情致。”在文章的右下角还发表了哑女的剧照。

四川省人民广播电台和成都市人民广播电台分别于八二年十二月十三日、十四日为《罗帕记》全剧录了音，并在元月一日、二日正式播出。八三年元旦前后，成都市人民广播电台曾四次邀

安庆市举办戏剧创作调演

为抵制精神污染、繁荣戏剧创作，安庆市于十二月十日至十五日举办了一九八三年度戏剧创作调演。

这次调演共演出八台戏。其中创作的黄梅戏现代戏有《山乡桔正红》、《溪水清清》、《一百个称心》；整理改编传统戏和新编古装黄梅戏有《花烛夜》、《玉带缘》、《审婧招婿》、《卖饭女》、《巾帼县令》、《惊疯》、《牡丹对药》等。中央人民广播电台、中央电视台、中央新闻纪录电影制片厂、北京人民广播电台、中国唱片社上海分社、省文化厅、合肥市文化局、省剧协、《戏剧界》、《江淮文艺》、《安徽新戏》、安徽省艺校、宿松县委宣传部、湖北黄石演出公司、以及安徽省、山西大同市、山东齐河、福建明溪、江西九江、江西、湖北英山、黄梅、江苏句容、安徽泾县、桐城等黄梅戏剧团的领导或有关同志莅临指导，并观摩了演出。受到安庆市孙继怀、方兆祥、潘忠尧、耿龙祥等领导同志的热烈欢迎。

(华德)

请剧团录制一批选场和选段，由于当时演出任务繁重，只好请求电台作罢。

法国外宾高度赞誉

十二月十三日晚，法国青年医师联谊会主席高林德先生及其夫人巴瑞女士，在成都红光影剧院观看了《罗帕记》的演出，幕间休息时，高林德先生夫妇会见了剧团与文化局的领导同志，进行了热情的谈话，高林德先生说：“演出很成功，看了非常高兴，表演很细腻，中国人的感情实在丰富。”演出结束时，高林德先生夫妇登台会见了全体演职员，并热情地题了词。他的题词

是：绝妙的演出充满着幽默。

部队首长关怀备至

成都部队后勤部长杨以山，在北京开罢人大代表会议，一回蓉便到红光影剧院观看演出，观后接见了全体演职员，关切地问长问短，要大家注意休息、吃饱穿暖，不要冻坏了身子。他发现同志们带的衣服不多，便想法子要部队服装厂给演职员每人供应一件军大衣。他到宿舍走了一趟，发现住宿条件差，便派车接演员免费住到成都部队后勤招待所，以后的每场演出，都由部队派车送接。

十二月二十日，成都部队副司令员陈明义到后勤招待所看望全体演职员，他说：“我在安徽大别山区打过多年游击，对黄梅戏很熟悉，象《小辞店》、《打猪草》、《蓝桥汲水》呀，还有《余老四反情》、《山伯访友》呀，我就看了不少嘛。黄梅戏好听，我就爱看。曾经有一度电台里广播的黄梅戏，我听了不象。这次看了你们的演出够味，你们的象，你们的象啊！”在座谈会上，他指定潘根荣、占仰唱段《闹花灯》、《山伯访友》。陈副司令员听得津津有味，情不自禁地用脚尖随着“美不美乡中水”“亲不亲故乡人”的唱腔打起板来。

二十二日、二十四日的两个晚上，成都部队首长在后勤部大礼堂观看了《天仙配》、《哑女告状》，观后接见了全体演职员，并和大家在一起照了相。这些首长是：成都部队司令员王城汉，政委万海峰，副司令员陈明义，副政委牛击、谢方辉，政治部主任任齐，后勤部长杨以山，后勤部政委洪流，后勤部副政委丽进仁。

在成都演出期间，成都部队还几次派专车送演职员们游览了杜甫草堂、宝光寺和武侯祠。

△简讯△

12月8日至10日，安徽黄梅戏学校邀请协作培养学生的徽州行署、安庆市和金寨县文化局负责同志举行了一次表演专业教学汇报会。本届学生是去年试行需人单位与学校协作培养、定向招生的办法招收的。

各地文化局同志听取了学校一年来教学和思想汇报，察看了学生宿舍和食堂，观看了基础课教学、作业展览和《路遇》、《闹学》、《看灯》、《打猪草》等四个折子戏演出。还看了上届学生在上海电视台录制的《路遇》、《赵桂英责夫》、《母子情》、《打猪草》、《打豆腐》等五个小戏的电视录像。与会同志对学校办学措施表示满意，并对美育、变声期保护以及地方语言等问题发表了意见，还就抵制、清除精神污染问题交换了意见。

这次教学汇报会，使协作单位进一步了解教学工作和学生的学习情况，对改进教学、提高教学质量起了推动作用。（鸿庆）

昆明剧场专程相邀

剧团在成都上演的消息传到云南省，昆明剧管处派专人到蓉观看了演出，并邀请剧团到昆明去演出。剧团负责同志热情会见了来人，表示在适当的时候，请示主管部门批准后，再到昆明市以及云南各地巡回演出。昆明来客满腔热忱地说：“希望黄梅戏早日光临。”

丁同舞台生活拍成纪录影片



程华德 摄影并报导

由中央新闻纪录电影制片厂拍摄的反映黄梅戏青年演员丁同舞台生活的纪录片，最近在安庆市拍摄完毕。

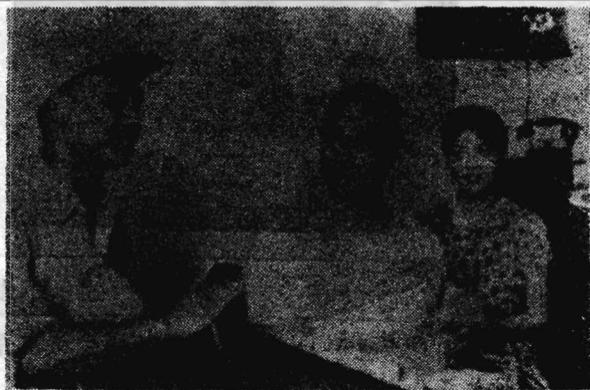
去年，在安庆黄梅戏剧院二团建团二十周年庆祝会期间，中央新闻电影制片厂总编辑室副总编王永宏和摄影师张家渊等同志，先后来安庆观看了黄梅戏剧院一团的演出。丁同在《王熙凤与尤二姐》一剧中扮演王熙凤和尤二姐的表演，引起了新影厂同志的极大兴趣，认为她是个比较成熟的黄梅戏青年演员，当时即决定拍摄丁同舞台生活纪录片。今年九月二十八日，摄影师张

家渊等到达安庆，在安庆广播电台、安庆石化总厂俱乐部、安庆海员俱乐部、安庆市人民照相馆等有关单位的支持下，如期完成了《王熙凤与尤二姐》的剧照、唱腔选段录音、外景及舞台演出的拍摄任务。



难忘的教诲

居士云话录



——忆盖叫天先生的一次讲话

田玉莲

在清理书籍时，发现了一个笔记本，记着著名京剧表演艺术家盖叫天先生生前所作的一次讲话。笔记本里还夹着一张他与我们的合影。两件珍贵的记录都是十年浩劫后所幸存。而盖叫天这位著名京剧表演艺术家，却在劫难中离开了人世。手捧着他的讲话记录和珍贵的留影，怎么不令人感慨系之？

那是一九五六年的初夏，我团（原安庆市胜利黄梅戏剧团）在九江市人民剧场演出，盖叫天老先生也率领京剧团在九江演出。有一天他特地带了几个学生来看《天仙配》。那天，我扮演七仙女，汪少云饰董永。开演前，盖老来到后台，给我们打气，演出

后，又上台祝贺。第二天又专门来给我们说戏，讲授练基本功的“艺诀”。他高兴地讲：

我是演京剧的，自然热爱京剧和昆曲，但我很喜欢黄梅戏，你们黄梅戏的曲调优美动听，乡土味浓，有鲜明的地方色彩和独特的风格。你们的语言也好懂。《打猪草》、《闹花灯》这些小戏曲调非常好听，很受欢迎，我都会哼上几句。《天仙配》更受欢迎。这出戏，其他几个剧种也演过，但远不如你们黄梅戏演得成功。你们“推陈出新”，把剧本改好了。董永、七仙女，这两个主要人物写得好。看了你们的演出，更加令人高兴。《鹊桥》一场戏，载歌载舞，很好地发挥了你们黄梅戏的长处，也说明在曲调上音乐工作者帮了很大的忙。《路遇》这场戏，搞得很完整，唱腔也好听，演得也不错。《分别》是最后一场，也是全剧的高潮，非常有戏。最后的合唱“来年春暖花开日，槐荫树下把子交。不怕你天规重重活拆散，我与你天上人间心一条。”写得很漂亮。七仙女对于人间和董永的热爱，对天庭的反抗，给观众留下了很深的印象。人们与董永一样，盼望着七仙女在春暖花开的日子，送子下凡。田玉莲同志的戏演得不错，表演很朴实，也很细腻。《路遇》的戏演得很足，分寸掌握得好；《分别》一场戏是不好演的，但田玉莲同志把握得很好，层次分明，唱得也不错，很有味，他在台上唱，台下就有观众流泪。给观众留下了很深的印象。演董永的汪少云同志扮相很好，嗓子条件也是好的。你们整个的演出，都很认真，台风很好。九江的观众对你们的评价是很不错的，都争着买票看你们的戏，这不是我有意来捧场，观众是最公平的嘛！总之，我看你们的黄梅戏是大有前途的。下面我想重点给你们说一说，如何练基本功。

古人说：“学而不思则罔，思而不学则殆”，演员练功也是这样。你光学不练不行，光练不想也不行。就是要把老师教的，在反复的练习过程中，去想，去捉摸，找窍门，那样才能进步。

快。我们平时讲的“勤学苦练”，苦，并不是“傻”的意思，而是说：练功时，第一要吃得起苦，第二要反复地想。

怎样的苦思苦想呢？每天不管你练上几遍功，休息时，不要“全体”休息，也就是说，你的身体可以休息，但你的头脑不能休息。你一边喝茶、吸烟，闭上眼睛，脑子就要把刚才练的功，复习几遍，检查一下每个动作，一拳一脚，那点是好的，那点还有毛病，不合格。不合格的就得纠正。这种方法有人叫做“默想”，我呢，把它叫做“灵魂复习”。经过灵魂复习后，不合格的，下次练习时就要纠正，一次不行，二次、三次，直至练习到合格为止。如此不断循环，年深日久，功夫就渐渐地入了“佳境”。常言道，功夫不负有心人。

练功贵在坚持。老前辈常说：“一日不练，前功尽弃”，“一日不练三日赔，三日不练九日回”。我体会这些话的主要意义是：练功贵在持之以恒。首先在你的脑子里要有这种观念：每天必练，不能间断。作为一个演员，不练功就是一件大事未做。饭也吃不下，觉也睡不着才行。如果你认为练功可以间断，今天不练，我后天补上。那是不行的。又如你把练功当作演员例行公事，漫不经心地今天练练这，明天又练练那，那就更糟了。老实讲，你连个龙套也跑不好，就更不用讲练什么“绝活”了。作为一个演员，要想在艺术上有所造就，必须要“目标专一，持之以恒”。

你们都很年轻，有很好的条件，在解放后的今天，政府对我们艺人如此的关怀，给了很高的荣誉，这与旧社会比，真是天壤之别。你们要十分珍惜这个时机，下苦功夫去练基本功，去练那些“绝活”。有不少青年人不想练功，更谈不上刻苦。这些人是当不了演员的。另外还有两种人，一种人是，师傅一教就懂，一懂就会，会了就去睡觉，逛马路，还讲“这有什么！我都会了”。这种人，“会”得比谁都快，其实，比谁懂得都少，忘得比谁都

快。另一种人是：师傅教他时，他似懂非懂，不懂就捉摸，越捉摸越想懂，于是，打破砂锅问到底，问上个几十个为什么，练上他千百次。这种人学会虽然慢一点，可是一会了，就会得很扎实，更不会忘记。有人称前者是“伶俐鸟”，称后者为“笨鸟”。我喜欢后者，他“笨”有个笨法子，就是笨鸟先飞。别人练十次，他练二十次，一百次，你还在梦中，他已经是练过一遍早功了。就是那些天资非常好的人，老师一讲就通，一点就灵，也还是要刻苦的练，没有苦练，功夫是不会从天而降的。天资固然重要，勤奋就更加重要了，所有的名家没有一个不是勤奋的。希望你们刻苦练功，把你们黄梅戏的表演艺术，搞得更好上加好。

二十七年过去了，盖老先生的这些话仍然激励着我们，今天特地整理出来，奉献给年轻的朋友。

大家都知道，盖老先生自幼学艺，数十年练功不懈。他在一次演出中不幸把腿跌断，医生接骨时错了位，使他不能练功，为此他毅然把错接处撞断，又叫医生给他重新接好，使他又能重返舞台。这种非凡的毅力，已成为美谈。正是由于他的勤奋、刻苦，才能在艺术创造中作出独特的贡献，给人们留下了宝贵的精神财富，从而成为一代楷模，载入中国戏曲史册。

独辟蹊径的《蒲剧艺术》

蒲剧是山西四大梆子剧种之

一。至今活跃在蒲剧舞台的著名表演艺术家王秀兰同志就是这个剧种的优秀代表。山西临汾蒲剧院领导，站得高，看得远，从发展本剧种艺术和造就新人出发，于一九八〇年大胆创办了《蒲剧艺术》(季刊)，至今已出版十二期。这家刊物十分重视总结老艺术家的经验，先后出了12期介绍本剧种著名艺术家的专集，对启迪后贤极有裨益。一九八三年十一月十五日中国戏剧家协会为推荐蒲剧三名青年优秀演员(任跟心、郭泽民、崔彩彩)举行的座谈会上，一些专家称赞这家刊物为抢救蒲剧艺术遗产，造就新人，繁荣蒲剧艺术所起的积极作用。这家刊物不仅在我国戏剧界有良好的影响，欧美一些国家也订阅此刊。(文川)

健 康 的 美 学

浅谈黄梅戏传统小戏的审美价值

安徽师大中文系
80级
汪挺

黄梅戏传统小剧目，解放后经过整理的主要有《打猪草》、《闹花灯》、《春香闹学》、《补背褡》、《蓝桥汲水》、《打豆腐》等。这些小剧目原来并无固定的脚本，大都由民间艺人集体创作并在口头流传，具有浓厚的地方色彩，与劳动人民的思想感情息息相通，在解放后的舞台上影响很大。小喜剧《打猪草》曾流行全国，“郎对花，姐对花，一对对到田埂下”这首歌也曾在青年中风行一时。健康的美学思想使这些小戏具有一种正确的教育意义及审美价值，使它们能在解放后立足戏曲舞台，并在长期的艺术实践中放射出绚烂的艺术光彩，与《天仙配》、《女驸马》等大型剧目一样，也不应被忽视。

本文拟就黄梅戏传统小剧目的内容谈谈它们的审美价值及认识价值。

一、多彩的风俗画廊

民间小戏属于民间文学的范畴，是来自民间的艺术创作。由于社会和历史诸方面的原因，使得我国不同地域具有不同的语言音调、生活习俗和审美观念。地域的差异，形成了民间文学和地方戏曲的各呈纷彩。民间小戏往往反映的是一个地域的生活色彩，洋溢着那个地域的乡土气息。这就使民间小戏

具有地方性和风俗性。黄梅戏传统小戏向人们展现的是一幅幅多彩的风俗画。作为再现艺术的戏曲，是结合着情感来反映生活面貌的。象《打猪草》这样的小剧目，剧本篇幅短小，描绘的只是生活中的某一点或者生活重大事件中的一个横断面。常常写的就是劳动人民自己和他们所经历的生活，因此，它们象一幅幅风俗画，给人以隽永的回味，并易于流传和普及。

《打猪草》中的农家少女陶金花，在打猪草时不小心碰断金小毛家的两根竹笋，被小毛发现，发生了一场误会，但由于是两颗纯洁无瑕的心灵的碰撞，误会很快消除，并且他们成了好朋友，小毛将断笋送给金花并送她回家，一路上载歌载舞，好不快乐。说起来，《打猪草》的全部剧情不过如此，但它却象一杯醇茶给我们以高度的美的享受。故事发生在清早，地点是江南村野，葱绿的竹林，嫩笋破土而出，风吹竹叶沙沙作响。戏一开始，观众就被带进一个优美而富于诗意的环境。观众既为金花遭到误解而担心，又为小毛的纯真而发笑；最后，冰释雪消，一切又和谐于这美妙的自然，构成了一首清新和谐的田园抒情诗。在误会消除的过程中，表现了少男少女们的纯朴、天真。后半部分，他们二人边歌边舞，使潜在欢快情绪达到高潮，特别是富有民歌风味的歌唱给小戏涂上了一层明朗的色彩。

花腔小戏《闹花灯》，通过生动的歌舞表演，描写了一对夫妇节日观灯的情景，表现了他们对于生活的热爱，富有浓厚的生活气息和鲜明的地方色彩。其歌舞虽源于劳动，却又对劳动作了优美的衍化，使人领略到采茶舞及安庆地区的民间歌舞风味。加之通俗的安庆乡音土语，构成了黄梅戏风俗画廊中的另一幅色彩鲜明的图画。

黄梅戏一系列的传统小戏反映青年夫妻、少男少女、乃至丫环、书生的日常生活片断，大多是写他们的劳动和爱情，其中有憧憬、希望，也有讽喻、批评，谱成了一组和谐的田园交响诗，向人们展示纯朴的自然美。这种美又是生活的美、风俗的美。虽然，在戏曲的百花园中，她只是一朵小花，但却有自己的色彩、香味。

西方人把喜剧称为风俗的镜子。如西班牙喜剧家维加，认为“喜剧的目标是摹仿人的行动，描绘他们所处的时代的风俗。（维加《编写喜剧的新艺术》《古典文艺论理译丛》11辑）”黄梅戏传统小戏多以喜剧

的形式出现，其中的风土习俗有着极强的地域性。风俗美是美学研究所涉及的一个方面。民间小戏的地域性及风俗性在一定程度上体现了这个剧种的艺术风格，它往往给异域的观众带来清新的感受。所有地方剧种无不染上那个地方的风俗色彩，它使一个剧种能长期扎根在出生并哺育它生长的地方，并得以充分发展。民间艺术作品正是通过它自身的地域性即地方特色来显示它的价值的。

二、肯定喜剧及喜剧行

马克思说：“历史不断前进，经过许多阶段才把陈旧的生活方式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧。……历史为什么是这样的呢？这是为了人类能够愉快地和自己的过去诀别”。（马克思《黑格尔法哲学批判导言》，《马克思恩格斯选集》第一卷）在人类历史不断发展和社会生活不断变异的过程中，人们含笑对旧的生活方式及思想意识进行否定，又含笑对新的生活方式及思想意识进行肯定，这是喜剧（否定喜剧及肯定喜剧）的现实基础。所谓肯定喜剧，即“正面的社会现象和反面的社会现象的矛盾发展过程中，前者压倒后者，而这种现象的发生超越人们的一般设想、预想或理想之外，而构成矛盾，这就是肯定性喜剧的笑的基本根源。”（施昌东《论喜剧》见《美的探索》）“肯定性喜剧引起人们强烈的愉快的欢笑的激情”。（同上）以喜剧形式出现的黄梅戏传统小戏基本属于肯定喜剧。能否这样说，《打猪草》、《闹花灯》、《补背褡》属抒情喜剧，《春香闹学》属逗趣喜剧，《打豆腐》属讽刺喜剧；《蓝桥汲水》原是南北皆有的悲剧性剧目，黄梅戏将它移植后，去掉悲剧性的结尾，男女主人公彼此相爱，毅然在蓝桥订立终身之约，实具喜剧性，当属抒情小戏。我们没必要用一般的肯定喜剧的概念去套这些剧目，因为，这些剧目与一般肯定喜剧的冲突规律并不全相吻合，但其审美价值却大体相同。在黄梅戏传统小剧目中，并没有贯穿正面社会现象与反面社会现象的矛盾冲突，但它以自己独特的艺术形式肯定和赞美了生活的积极因素，对生活中落后、腐朽的因素予以否定。在实质上它们并未逾越肯定喜剧的范畴。

在欣赏《补背褡》、《闹花灯》等剧目时，我们会被剧中洋溢着的生活气息所感染，激起我们对生活的向往和热爱，这些剧目体现着一种健康、充实、畅达的美学风调，包涵着对生活的审美判断，显示出一定

的力量。这些小戏使我们愉快、满足，这种感受来自对剧中生活的感知。这体现了小戏对生活的肯定性。

对生活的肯定性不只是体现在对生活现象的表面化的描摹和理想化的创造上，而是重在刻画主人公怎样在逆境和不合理的现实中改变和力求改变自己的地位和境遇，为自己求得一个满意的归宿。这类小戏一般都寄寓着劳动人民的共同理想，以及他们对不合理现实的反抗情绪。在《蓝桥汲水》里，等郎媳妇蓝玉莲、书生魏魁元都为自己不幸福的婚姻而感到不满和苦恼。有情人终成眷属。终于，蓝玉莲在蓝桥汲水时，与魏魁元相遇，二人一见钟情，蓝玉莲大胆地接受了魏的爱情的表示，互订了终身。尽管她开始还顾虑重重，但毕竟没有被不合理的婚姻所束缚，而是勇敢地踢开了面前的羁绊，投入真正的爱的怀抱。这是个喜剧；通过主人公最终“愉快地和自己的过去诀别”，小戏一方面肯定了主人公的抗争精神，一方面嘲笑和抨击了不合理的腐朽的旧道德观念。

在美学中，喜剧性是作为说明和评价生活风尚习俗以及人的思想行为的一个范畴。喜剧的喜剧性除肯定正面的、进步的社会现象外，还引起人们对虚伪和丑恶现象的嘲笑、鄙弃和谴责。喜剧性的表现形式多种多样，除幽默和嘲讽外，还有怪诞等。在黄梅戏传统小剧目中，喜剧性的表现形式也不尽相同。《打猪草》等从正面对健康的生活现象予以肯定，《打豆腐》则以主人公之间的冲突和纠葛来体现其喜剧性。

《打豆腐》主要体现着讽刺性。这出小戏通过卖线纱和打豆腐两个情节，一种是作为被赞美对象的妻子，勤劳、纯朴；一种是被讽刺的对象，丈夫王小六，好吃懒做。黑格尔认为，“作为真正的艺术，喜剧所承担的任务不是通过它的描述，把自在而又自为的理性表现为本身乖谬而又将崩溃的东西，而是相反地表现为：它在现实中，既不曾使愚蠢和非理性的、虚假对立与矛盾取得胜利，也不曾使他们持久地存在下去”（黑格尔《悲剧、喜剧和正剧的原则》，见伍蠡甫《西方文论选》下卷）。《打豆腐》里，王小六把卖纱的钱打酒喝了，而家里的妻子正等着卖纱的钱买豆子打豆腐过年。王小六无豆子向妻子交差，便装一口袋黄沙回家，想“蒙混”老婆。回家后，妻子问他卖纱钱，他装聋作哑想岔开话题，花样被识破后，又竭力为自己辩解。妻子要他向三叔公借豆子，人家又不借给他。妻子把豆子借来，磨豆腐时他又尽耍贫嘴，后来讲肚子

饿，要妻子给他搞点东西吃。妻子走后，他有一段精妙的独白：“……哎，这下该我轻巧一下子了吧！（停磨）哎哟！象这样发狠地磨磨我还是大姑娘出嫁头一回哩。乖乖咙的冬，把我累死着，今朝我算是吃老婆的亏！哎，我老婆就仗着她能干，把我王小六一点也不放在眼里，搞的连三叔公也都看不起我。嗯！今朝我一定想个办法，把这个脸扳回来……对！趁我老婆烧钢不在这里，我假装打老婆，给左右邻居和隔壁三叔公听听，对！就是这个主意。老婆喂！过来！我那不把你吃着……我问你，你跟三叔公讲些什么话？……啊？没讲啊？没讲怎么我借豆子借不来，你就能借来呢？我王小六可是象你讲的好吃懒做的人啦？你讲！啊！还顶嘴，我叫你顶嘴。（打）么话？好吃懒做是三叔公讲的呀。（出外）三叔公是吃饭长大的，还是吃糠长大的啊，你还朝三叔公身上推啊，（进屋）你还扯谎，啊！（打）哎！你跑，你跑，（追打，打翻了豆腐）啊！”这一大段独白，深刻地揭示了王小六可笑的心理状态，象自嘲，真正嘲笑了他自己的恶劣品行，使人们形象地看清了这样一种丑的本质。英国现实主义作家菲尔丁在《关于现实主义创作的理论》中认为：“真正可笑的事物的唯一源泉是造作”。（《文艺理论译丛》58年1期）王小六的造作是可笑的，但却是真实的、自然的，是他性格的自然驱使、自然流露。好的喜剧是“滑稽事件的有声的绘画”，（伏尔泰《哲学通讯》）在这幅“有声的绘画”里，喜剧应塑造完整的人物形象，描绘统一的人物性格。《打豆腐》用许多细节展示了王小六的性格特点，使他的一系列恶习都暴露给人们。但小戏不仅只是暴露，而是一边让它暴露，一边让它受到谴责与鞭笞，这样又从正面和侧面显示了妻子的美好品质。

《打豆腐》寓庄于谐，体现了平凡而又较深刻的喜剧性，它的美学意义不仅在于它肯定了生活中有价值的东西，而且还在乎它揭穿了丑的事物的内在空虚与无价值。

三、健康的审美理想

任何艺术作品都包涵着作者对于生活中美丑的看法，在作品的情节和场面中渗透和体现着作者的审美理想。在正确的审美观指导下创造出的作品不仅给人以美的感受，而且还能启迪人们去积极地认识生活，发现生活中的美，提高人们辨别美丑、是非的能力，真正地起到艺术的作用。中国古典戏曲审美的功利性也就是“厚人伦、美教化、移风俗”及“达

人情、存讽刺”。但是，不同阶级、不同地域的人们的审美理想存在着差异。车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》中就明确地指出劳动人民与剥削阶级截然不同的美的观念。在西欧中世纪，人民的美的理想主要表现在民间文学作品和手工业者的艺术创作中；在中国，也是如此，大量的民间文艺作品基本上体现着人民的美学理想。作为民间艺术的黄梅戏，也寄寓了下层人民的美的理想。

《打猪草》重在颂扬主人公彼此的诚实和爽直。诚实和爽直是下层劳动人民普通的、一般的道德观念。人们之所以喜欢这个小戏、喜欢戏中的人物，是因为这两个人物形象体现了一种健康的道德美。在劳动人民观念中，勤劳、朴实的人是美的，他们的心灵是美的；相反，懒惰、虚荣则是丑的，他们虽然有的有着干净、漂亮的外表，但人人都认为他不美。《打豆腐》中王妻的勤劳、朴实与王小六的好吃懒做、耍滑头形成了鲜明的对照，人们在笑声中和剧中人王妻一样厌恶而且否定这种劣习。剧中有这样一个情节，王小六向隔壁三叔公借豆子，当三叔公知他是王小六时。

三叔公：（内声）是你借的呀？你这个好吃懒做的，我把你好有一比哟……

王小六：比么东西啥？

内 声：豆腐渣贴门联哈——

王小六：怎讲呀？

内 声：两不沾。

三叔公幽默地嘲笑了王小六，并不把豆子借给他；而当王妻向三叔公借，他一口应诺。这个情节虽嫌肤浅，但却通俗而生动地表现了三叔公对王小六及王妻截然不同的态度。

《春香闹学》塑造了春香这样一个机智、幽默而又活泼的丫环形象。书生王金荣与黄府小姐私订终身，小姐命春香给他送考银，在王金荣的书房里，她和他展开了一系列幽默的逗趣。王千方百计地隐瞒自己与小姐的关系，狡黠而自私。但是，春香凭着自己的机智，一步一步地使王陷入窘境，使他不得不默认自己与小姐的关系。他的狡黠反而更衬托了春香的机智；春香在机智中透露着活泼与纯真。机智是属于美学范畴的。而实际上，劳动人民是很崇拜机智人物的，在民间文艺作品包括传

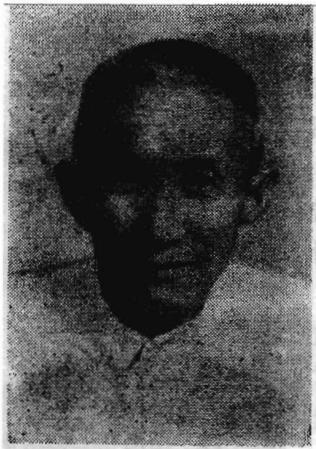
统戏曲中就有很多机智型人物，春香不过只是个机智型的小人物。

日常生活中，人们喜欢穿着新衣服迎接节日的到来，这种民俗古已有之，这体现了人们生活的美学观。《闹花灯》中就有这样一个情节。元宵节晚，妻子梳梳头，洗洗脸，换上新衣服，和丈夫一道看花灯，这个情节既有生活的情趣，又有一定的美学价值。它说明了劳动人民不仅有着勤劳朴实的内在品质，而且还注重美的、洁净的外在形象，力求做到内在美与外在美的相统一。他们热爱生活、爱美，同时也在努力地创造生活、创造美，在不断地创造中努力提高自身的价值。

人的审美理想是在一定的社会基础上形成的。受社会历史条件的制约，同一社会历史条件下不同阶层的人们关于美善的理想观念也不同。但是，由于审美观念及审美理想的变化具有相对性，特别是中国下层劳动人民关于美善的观念又具有很大的继承性，如中国传统道德伦理观念中的孝，一直是人们认为是善的一个观念（要说明，在封建社会里统治阶级与劳动人民的孝的标准是有差别的）。黄梅戏传统小剧目中的劳动人民的审美理想是健康的，进步的，具有继承性，其中的一些美善观念至今仍具有广泛性。如果将这些剧目中正面人物性格上“好”的一面综合起来，有这样一些观念：诚实、爽直（《打猪草》中人物）；热爱生活、夫妻和睦（《闹花灯》中人物）；机智、幽默（《春香闹学》中人物）；勤劳、朴实（《打豆腐》中人物），以及在《蓝桥汲水》和《补背褡》中所体现的主人公对不合理婚姻所表示的反抗和对爱情的忠贞等。这些人物身上所体现的观念一直为社会所承认，这是一种健康的审美理想，正确的审美观念。黄梅戏小剧目之所以具有很强的生命力和广泛的群众性，与这种健康的审美理想是分不开的。

以上分三个部分谈了黄梅戏传统小剧目的审美价值及认识价值，指出了这些剧目在思想上及艺术上的某些可喜的地方。但应看到，这些剧目都产生于民间，由于时代和思想的局限，小农意识的滋生和影响，这些小戏不可避免地会有缺陷和糟粕。如《打猪草》的原本对陶金花形象塑造的缺陷及《春香闹学》中的色情成分等，降低了作品的思想格调，削弱了作品的认识价值及艺术感染力。解放后，经过对这些小剧目的改编、整理，在加强思想性的同时提高了作品的艺术性。事实证明，经过改编整理过的剧目，在思想和艺术上都达到了令人满意的程度。

著名黄梅戏老艺人 胡遐龄同志逝世



(本刊讯)中国共产党员、中国剧家协会会员、安徽艺术学校教师、著名黄梅戏老艺人胡遐龄同志，因长期患病医治无效，于一九八三年十月二十七日上午十时在合肥逝世，终年七十五岁。胡遐龄同志是安徽省潜山县人，青年时代就开始学唱黄梅戏，二十年代至五十年代初，先后在潜山、怀

宁、岳西等地班社演出，先攻花旦、正旦，后改唱彩旦、老旦。他的唱腔和表演，独具风格，艺术上有较高的造诣。解放后，在党的“百花齐放”“推陈出新”方针指引下，他更加兢兢业业地工作，为繁荣和发展黄梅戏事业做出了卓越的成绩。他在紧张的演出中，以及后来从事戏曲教育工作时，仍孜孜不倦地参加黄梅戏传统剧目的挖掘、整理和编纂工作，直至为人民的戏曲事业献出他毕生的精力。

毕生精力献“黄梅”

——悼念胡遐龄同志

程功恩

一年前，《黄梅戏艺术》编辑部曾经嘱我写一篇文章，介绍著名黄梅戏老艺人胡遐龄同志。为了讨教黄梅戏的表演艺术，借此机会我就和胡老攀谈起来，请他谈谈自己是如何学戏演戏的。虽然他很兴奋，但是由于身体虚弱和记忆的减退，已言不尽意了。每当我看望他时，他所能告诉我的只不过是他整个艺术生涯中的星星点点。我深深意识到：这项工作动手晚矣。不久胡老便卧床不起，曾两度住院治疗。

今年十月二十七日，不幸的事情终于发生了，胡老在平静中停止了呼吸，永远离开了我们。大家的心情都很悲痛，为黄梅戏失去一位卓有才华的老艺人，为戏剧教育失去一位可亲可敬的老师而异常惋惜。对于我来说，未能完成《黄梅戏艺术》交办的事而深感疚愧和遗憾。但是，出于对他老人家的尊敬和怀念，我还是要写点文字纪念他。

胡老临终前不久，还向组织上要求给他安排时间，以便亲自



五十年代的胡遐龄同志



一九五四年胡老在
《砂子岗》中扮演恶婆

指导排一出黄梅戏《珍珠塔》。他说的是那样认真，而我们面对这位处在生命垂危之际还一心惦念着黄梅戏的老人，却不能不为之黯然。是啊：他的一生正是这样与黄梅戏相依为命的啊！胡老是潜山县罗汉公社人，享年七十五岁。十七岁跟胞兄胡木林学唱黄梅戏，从二十年代到五十年代初，一直在潜山、怀宁、岳西等地搭班演出，先攻花旦、正旦，后改唱彩旦、老旦。在那颠沛流离的江湖生涯里，他入迷地苦钻“戏法”。一个目不识丁的乡土艺人，却能深切领悟到艺术的真谛，创造了一个个源于生活而又高于生活的舞台艺术形象。特别是他在拿手好戏《砂子岗》中，把一个刁钻狠毒的恶婆婆的形象刻化得入木三分，更是令人难忘。

我曾问他是怎样创造这个角色的？他说：“我在农村中特别注意这种人，想办法去学她们，有时盯着不放，连她们走路的样子都跟在后面学，有时被人发现了，就会挨一顿臭骂。我还学了京剧彩旦的演法，两下合合，再从表情言语上下功夫，按我自己的想法演我的恶婆婆”。可见“体验”“模仿”“体现”等一系列创造角色的过程在胡老身上全有了。他的“这一个”恶婆婆的艺术形象，常演常新，堪称一绝。因而在五四年华东地区第一届戏曲观摩演出大会上，荣获了表演二等奖。胡老的成就远不止是一个恶婆子，他还创造了王干妈等别有风采的黄梅戏彩旦形象。由于他忠诚和执着地追求黄梅戏表演艺术的真、善、美，所以他的戏具有特殊的艺术魅力。

每当人们观看电影《天仙配》时，对于老槐荫树那段“槐荫

“开口把话提”的配唱，总是赞口不绝。那就是胡老给我们留下的最可贵的听觉形象。他是在千百次的演出中，练就了一副韵味醇厚、刚柔并济的好嗓子。更难得的是唱出了情真意切的情绪。在胡老的嗓音里，有丰富多彩的民歌情调，有委婉变化的韵律，又有善于抑扬顿挫的节奏感。对于向他讨教者，胡老总是那样无私地和盘托出，热情传授。

唱了一辈子黄梅戏的胡老，自然是黄梅戏的“戏篓子”，翻开《安徽省传统剧目汇编》中的黄梅戏专集，记载着胡老的口述本就有二十多个。人们所熟悉的《荞麦记》、《闹花灯》、《打豆腐》、《登舟找子》等剧目，都凝聚了胡老的智慧和汗水。对于整理挖掘传统剧目，他的确是一位尽力尽心的杰出艺人。

胡老的艺术值得人们称颂，他高尚的戏德和人品更令人起敬。也和许多老艺人一样，胡老在旧社会饱尝了餐风宿露、受人凌辱的苦难。他的父兄都惨死在日本鬼子的刺刀下。是共产党把他救出苦海，指引了革命的道路。抚今思昔，他爱戴共产党毛主席，他常讲：没有共产党就没有现在的黄梅戏艺术，也没有我胡遵龄的今天。为了发展黄梅戏事业，作为一名党的文艺工作者，他始终孜孜不倦地工作着。他爱国爱剧团爱学校，做了很多好事。例如，五十年代省黄梅剧团在长沙一个剧场演出一个多月，他发现剧场地下室里堆放着受潮的公物，便每天搬进搬出晒霉除湿，感动得剧场同志敲锣打鼓给剧团送锦旗；他的经济并不宽裕，还不时地接济生活困难的同志和乡亲。胡老是共产党员，中国戏剧家协会会员，曾是省政协委员，获得过省人民委员会颁发的先进奖状。但他从不居功自傲，一直是作为一个普通劳动者辛勤地劳动着。他临终前再三嘱咐家人要相信党，不要给组织添麻烦。

在改革和发展黄梅戏艺术的事业中，人们将永远不会忘记这位曾经辛勤耕耘过这块园地，并闪耀过艺术和精神光彩的杰出艺人——胡遵龄同志。

浅談黃梅戲風格

丁式平

省黄梅剧团前年赴香港演出时，港报称之为“原装黄梅戏”，把安徽的黄梅戏与港台流行的黄梅调相对照，作了这种比喻。这比喻确也耐人寻思，启示我们思考：什么样式的黄梅戏才是“原装”。

五二年安庆市组成的黄梅戏演出队到上海，赢得了观众的赞誉，报刊评论称道黄梅戏“淳朴、健康、真切、活泼”，说看了黄梅戏“仿佛闻到了农村中泥土的气息，闻到了山花的芳香”。于是，论者引伸“浓郁的乡土风味、淳朴的生活气息、优美流畅的唱腔”便是黄梅戏的风格。但是也有人持不同见解，认为生活气息和乡土风味是许多地方戏所共有，并非黄梅戏所特有。那么，风格一词究竟应怎样理解？《辞海》的解释是“作家、艺术家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性”，如果照样套用一下，剧种的风格便是“剧种在演出中所表现出来的艺术特色和表演个性”。那么，黄梅戏的风格特色是什么，亦即什么样式才是“原装”黄梅戏？对此，《黄梅戏艺术》发表过不少文章进行了有益的论述，这是十分可喜的事，我们期待这种探索从实践出发，愈益深入，日趋具体，使今后的艺术活动有所依循。

剧种风格之形成，除了时代的、民族的因素之外，更有地域的甚至是从业人员个人的因素，对于地方戏来讲，“地域性”更是十分重要的因素。基于这一论点，上述以概括黄梅戏风格的提法，确有笼统之弊。就说“乡土风味”吧，一般地说江南歌谣细腻纤秀，北国牧歌粗犷开

阔，而高原民歌则高昂雄放。不同乡土，各具特色。可见，黄梅戏的“乡土风味”与哺育它的安庆地方是联系在一起的。愚见，可否把黄梅戏风格概括为“安庆地方风味的语言、唱腔和民间生活气息的表演”。所谓地方风味，其构成是多方面的，而体现于戏曲之中的则主要是语言（唱腔在广义上说是音乐化的语言）。安庆话与普通话的发音和声调有同有异，二者之间基本状况是：似同而异，多同少异。黄梅戏因这个“同”而具备通俗易懂、局限性小的长处；又因这“异”而保有自身的特色，这就是我在探索黄梅戏风格时首先提出语言这一因素的根据。

〔一〕 声调与黄梅戏风格

语言语音是决定地方戏风格的主要因素，而声调则是更为突出的因素。众所周知，普通话是四声声调（阴平、阳平、上声、去声），而安庆话却是五声声调。

1、普通话

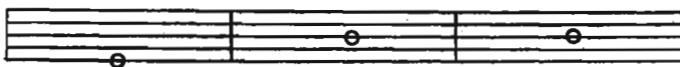
阴 平	阳 平	上 声	去 声
诗	时	始	世
鵠	牙	哑	亚
耶	爷	也	夜
些	斜	写	泻

2、安庆话

?	?	阳 平	上 声	去 声
诗	石	时	始	世
鵠	压	牙	哑	亚
耶	叶	爷	也	夜
些	雪	斜	写	泻

上两表的阳平、上声、去声三个声调是相同的，这就是前面所说的两种语音的“同”，两者之间的“异”，在于阴平声调。表二“诗、鵠、耶、些”和“石、压、叶、雪”两组字就其音行方向看，都正是水

平进行的，似乎应是阴平声调，但从音的高度与普通话阴平声对比，则又有区别：



安庆话 安庆话 普通话的阴平声
“诗、鴉、耶、些” “石、压、叶、雪”

安庆话的“石、压、叶、雪”一组字与普通话的阴平声基本等高，但这些字在普通话里却都不是阴平声：“石”是阳平，“压”、“叶”是去声，“雪”是上声，所以纵使二者音高相等也难断定它就是普通话的阴平声。另一方面，普通话阴平声的字虽然绝大部分都列在“诗、鴉、耶、些”这一组字的声调内，但是从上列线谱表例可知其音高却比普通话低四五度（语言毕竟不是音乐，此处只能判定其大体上的而非准确的音差），因此也难以说这一组字便是普通话的阴平声。由此可见，这两组字是独特的阴平声，声既有二，何以名之？（据说福建话有八个声调，由于孤陋寡闻，不知是如何命名的，无法参照。）为叙述方便起见，姑且称音调最低的一组为“阴平Ⅰ”，较高的一组为“阴平Ⅱ”。这样，安庆话五声声调的格局应是：

阴平Ⅰ	阴平Ⅱ	阳平	上声	去声
诗	石	时	始	世

当我们将这两个阴平声作一番字数的统计之后，便对安庆话与普通话的“同”“异”关系有了进一步的了解：

声调 项目	阴平 I	阴平 II	阳平	上声	去声	合计
字 数	852	472	775	663	929	3691
占常用字 的比例	35.9%			64.1%		

安庆话的两个阴平声的字数占常用字的百分之三十六弱，是它异于普通话的基本方面；而占百分之六十四的其余三个声调，则是二者“同”的基本方面。例如“安徽电视台”的“电视台”三个字，普通话和安庆话发音、声调均相同，不同的只是“安徽”二字的声调。且以符号 - I 代表阴平 I，- II 代表阴平 II，/ 代表阳平，\ 代表上声，\ 代表去声，列表如下：

字句 项目	安	徽	电	视	台	
普通 话	拼音	an	hui	dian	shij	tai
	声调	-	-	\	\	/
安 庆 话	拼音	ngan	hui	diah	shi	tai
	声调	- I	- I	\	\	/

显然，如果不按安庆的低音调来读“安徽”两个字，就与普通话没有区别了。又例如：

1	雪	压	青	松	松	更	青
普通 话	\	/	-	-	-	\	-
安 庆 话	- II	- II	- I	- I	- I	\	- I
2	中	华	人	民	共	和	国
普通 话	-	/	/	/	\	/	/
安 庆 话	- I	/	/	/	\	/	- II

例 1 中的七个字有六个字声调不同，假如念错一两个声调，尚大体上象安庆话，而例 2 中七个字只有两个字声调不同，这两个字也念错了，那就是讲普通话了。阴平声的两个声调在安庆话里是广泛存在的。

这两个阴平声，是黄梅戏语言风格的重要方面。

对于安庆话的阴平声低调念法的特点一般都承认，但对其价值的认识却并非一致。有的同志认为低念的结果使音调低沉，如应用于演出之，则未必可取，他们认为特别是用于台词的最后一个字时效果不佳，如在“要为祖国争光”、“为革命献青春”这两句话里，“光”和“春”都是阴平I，若按安庆话来念就会影响人物情绪的发挥，会泄气。诚然，特色并不就是特长，一些古怪的发音，难懂的语汇，虽具地方特色，却恰恰是缺点，因为它阻塞了演员与观众、特别是与本地区以外的观众的交流，会导致剧种的地域局限，约束自身的发展。但应看到人物思想感情是靠语言的整体而不是靠个别字来表达的，只有象“安徽东乡西乡庄稼都丰收”这样全念阴平I声的句子里，由于缺乏对比才使语言平板呆滞。这种情况是极少的。反之，一个句子，如果全用高音调的字，效果也不会好。

综上所述，可知五声声调是安庆话的主要特色，它形成了黄梅戏语言风格的基本方面，也解释了它与普通话之间“有同有异、同多异少”这一状况的根据所在。

〔二〕 拼音吐字与黄梅戏风格

安庆话有些字的拼音吐字也与普通话不同，所以纵使在那些与普通话的声调相同的字里也有着自己的特色。

A、声母不同

尖团音		团 音								
普通话	字	sh i	zheng	sheng	cheng	zhou	shou	rong	chi	ji a
安庆话	字	师、史、事	争、睁	生、笙	撑、瞠	骤、绉	瘦	容、荣	吃	家
安庆话	字	si	zen	sen	cen	zou	sou	y ong	qi	ga
尖团音		尖 音								

这类字大约有五十个左右，除此之外，安庆话的尖团音是分得较清的。愿意，黄梅戏的演出中仍以保留这些尖字念法为宜。

声母不同的另一情况是n和l不分，在安庆话里一般对“牛”和“刘”、“农”和“龙”、“宁”和“林”的读音是完全一样的，我

觉得分得清当然很好，分不清也无关大局，不必刻意求全。

B、声母与韵母均不同

普通话	shu	chu	sheng	shi	xiə	jiə
字	蔬、梳、疏	初、础、楚	省	虱	鞋	街
安庆话	sou	cou	sen	sie	hai	gai

这类字虽不太多，但散见于各声调、各韵辙之中，应保持安庆的读音。

G、中间元音不同

韵辙 项目	人臣韵		灰堆韵		中东韵		梭波韵		
普通话	cun	sun	dui	lui	cong	zong	zuo	zhuo	he
字	寸	损	队	内	聪	宗	左	桌	何
安庆话	cen	sen	dei	lei	ceng	zeng	zo	zho	kuo
大约常用字数	21		35		11		30		15

这类字不少，但限于上表所列之五个韵辙之中，其特点是：普通话在前面三个韵辙里，声母与韵母相拼时，中间还有一个元音 u（乌），安庆话则没有这个元音，是单音节；而在“梭波”韵里虽然大部分也是如此（如“左、卓、错、弱”等），但也有十五个字（如“何、课、和、合”等）的情况却恰恰相反，普通话没有中间元音，安庆话却有中间元音 u（乌）。这类字的安庆特色是很显著的。黄梅戏的演出自然应保持这种特色。

D、韵母不同

因韵母不同而韵辙有别的情况很多：

①普通话里以eng和ing为韵母的字列入“中东”韵，但在安庆话里却大都分别读为en和in而列入“人臣”韵，如“英、迎、程、政、性”等即是，安庆话的读法分别和“因、银、陈、振、信”完全一样，一律归入“人臣”韵。

②普通话以u(乌)为韵母的“姑苏”韵诸字中，大约有七十个字在安庆话里却以o(欧)为韵母而列入“由求”韵，如“宿、苏、鹿、初、路、徒、毒”等均是。

以上两种情况在安庆话里是经常出现的，其读音非但不难听不懂，而且大多能增添几分使人感到亲切的地方风味，黄梅戏理所当然地应在演出中保持这种读音。

③“言前”韵诸字中凡以an(安)和uan(弯)为韵母的均与普通话相同，但是以ian(烟)和üan(冤)为韵母的字，其读音则有着较为明显的区别，这些字(如“圆、弦、权、盐、甜、钱”等等)共有250个，几乎占全韵常用字的一半。这种字在普通话里是张口音，最后落在“安”音上结束，而安庆话却是撮口归音，恕我难以找出一个音标来准确注明其发音，只能说凡遇这类字不可落在“安”音上，否则就是明显的“侉”味了。严格地说，正如越剧将这个韵分为天仙、团圆、繁漪等三个韵一样，黄梅戏若分为言前、安传两个韵则较为准确了。

普通 话		韵辙	也 斜	乜斜	衣 齐	遥 条
		韵母	iə (耶)	iə (耶)	i (衣)	əo (奥)
字			介，界，阶，芥，济，戒， 诫，械，解，懈，蟹，桔， 街，鞋，偕，谐	觉，略， 却，雀， 确，榷	闭，敝， 蔽，避， 臂	角，脚， 药，薄
安 庆 话	韵辙	怀 来	梭 波	灰 堆	梭 波	
	韵母	əi (哀)	ə (哦)	e i	ə (哦)	

上述安庆读音的韵母近似湖北方言，但有的声调不同，如“雀”、“略”湖北话念上声，安庆话念阴平Ⅱ；有的声母与声调均不同，如“介”湖北话声母为t，阳平，安庆话声母为j，去声。所以这类字也有着自己的特色。

⑤在安庆市及其郊区，把“江阳”韵读为“言前”韵，即以韵母an(安)来代替ang(昂)，这实际上等于取消了“江阳”韵(有三百

多个常用字）。它还造成语义混乱，例如把“吃糖”念成“吃痰”，“单杠”念成“单干”，“葬礼”念成“贊礼”等都是。这种状况是不可取的，亟应克服。

⑥ 普通话“梭波”韵中大约有四十个字，按安庆话的读音应列入“乜斜”韵，如“册、德、遮、特、魄、彻、客、默、格”等俱是。愚意，对这些字以从俗为宜，而在道白中尤应如此。

⑦ “言前”韵中有一些特殊读音的字，如“穿、串、软、船、赚、欢、搬、宽、专、官”等大约七十个左右，它们在普通话里都是以ㄨ（乌）为中间元音，而在安庆话里却变为以օ（哦）为中间元音，将音调压低，用撮口喉音发声，读音较特异，这种字若碰巧被连续应用于舞台演出则效果不佳，如“他欢欢喜喜地转身回家，闩上门，穿上自己赚钱换来的新衣裳”这样一句话，里面出现了七个特殊音的连读，估计可能会引起笑谑，似应避免。事实上，人民生活中这种读音有些已经发生变化了。愚意，舞台演出中只要不连续运用，是可以保持这种读音的，至于用于唱词的韵脚时，自然仍以读ən（安）韵为妥。

综上所述，可知在安庆话与普通话的若干相同声调内，也还存在着拼音吐字的区别，从而相对保持其特色，这也解释了二者之间“有同有异、似同而异”这一状况的根据所在。

〔三〕 语汇与黄梅戏风格

民间长期约定俗成的语汇和称谓，也是形成地方戏风格不可忽视的因素，安庆话的语汇虽不太多，却也有一定的特色。

普通 话	谁	干 吗	啥 事	什 么 地 方	来 了	回 家	喊	大 叫	小 孩	小 姑 娘	小 伙 子	爷 爷	外 婆	姑 父	咱 们	别 理 他	做 针 线 活
	哪 个	做 么 事	么 事	么 落 里	来 着	家 去	嗷	啼	小 伢	小 妹 儿	伢 泼 子	爹 爹	家 婆	姑 爷	我 几 、我 们	莫 搭 他	捏 针
安庆 话																	

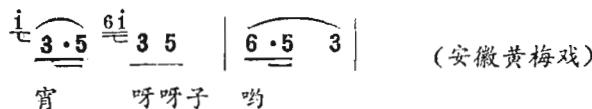
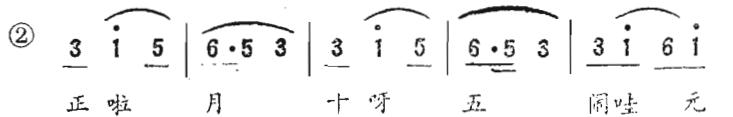
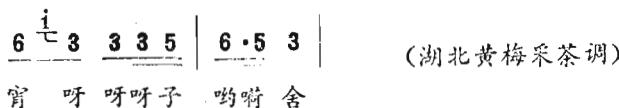
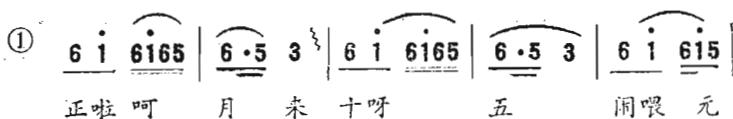
普通话	脖子	胳膊	嗓子	赤脚	睡觉	背心	手绢	明天	上午	吃午饭	差别	肮脏	窝囊	胡说	胡编乱造	碎嘴子	缺德鬼
	颈子	手膀子	喉咙	光脚	睱觉	背褡	手捏子	明朝	上昼	吃中饭	讹错	蹠邇	懊糟	瞎答	诌经	水嘴儿	促寿儿

普通话	努力	能干	挖苦、取笑	瘦肉	玉米棒	难受	流血	好腥气	一点儿	傻瓜	从来就……	转圈儿	容易	胜了	价钱便宜	不行
	发狠	停当	却薄	精肉	六谷楂	不好过	淌血	瘟腥	一滴滴儿	胞衣	一向就……	车轱儿	便当	羸着	价钱巧	不照

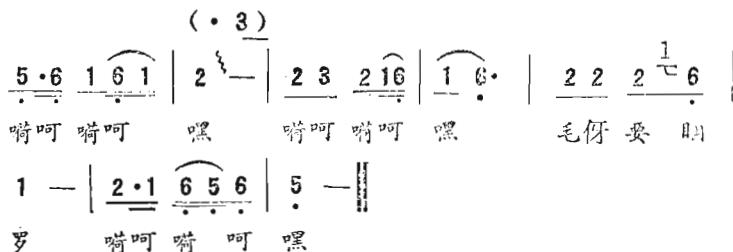
正如普通话与北京方言的关系一样，黄梅戏的舞台语言虽以安庆地方的生活语言为基础，却必然有所取舍，我们不必因强调地方风味就把一些生僻难懂或不悦耳的语言搬上舞台，从而损害固有的通俗易懂的优点，缩小观众面；另一方面，我们也不应认为这是微不足道的小技而轻视运用它。只要运用得恰当（符合人物性格和身份，符合时代背景和规定情景），定会在具备黄梅戏风格方面有所裨益。

〔四〕 语言语音与唱腔

大家都承认唱腔是区分地方戏的主要标志，而地方戏唱腔的形成与地方语言是分不开的。不妨说唱腔是语言语音的延长、扩展与夸张，也可以说唱腔是音乐化的语言。安庆话的五声声调必然会影响唱腔而表现为安庆乡土风味，这方面可以举出不少例证。且以《夫妻观灯》的一段为例：



上二例的“正”和“宵”二字，在湖北话里声调音高与普通话近似，但在安庆话里都是阴平 I，这个曲子传到安庆便由原来的 6 音降低四度而变为 3 音，从而更富于安庆地方色彩。五声声调在唱腔中的是迥异常清晰明确。五声徵调式是安庆地方民谣最常用的，它与安庆语言的五声声调有着内在的联系，颇富地方色彩。例为这首广泛流行的摇篮曲：



曲中的“嗬呵嘿”是虚衬字，单看“毛伢要明罗”这两小节，听起

来简直就象在讲安庆话。让我们再看看湖北黄梅采茶调《打猪草》陶金花唱的曲调的首尾两句，这也是黄梅戏初期的曲调，它反映了湖北话的特点：

The musical notation consists of two lines of Chinese characters with corresponding numbers above them, indicating pitch and rhythm. The first line represents the beginning: "小女子本姓陶 喂 呀子咿子呀". The second line represents the end: "今天要赶早 喂 呀子咿子呀". The notation uses vertical strokes for pitch and horizontal bars for duration.

流传到安庆发展为黄梅戏时便有了变化，请注意这种变化与安庆民间摇篮曲的关系：

This section shows the same two lines of the tune, but with different lyrics and a different musical style. The first line is "小女子本姓陶 呀子咿子呀". The second line is "嗬呵嗬呵嘿 嗬呵嗬呵嘿". Below these are two more lines: "今天要赶早 呀子咿子呀" and "毛伢要瞧罗 嗬呵嗬呵嘿". The notation includes various musical markings like dots, dashes, and slurs.

再看《张三求子》中一段说唱性较强的唱腔（首尾两部分）：

唱腔轨迹

唱腔

五声调

唱腔轨迹 (中略)

唱腔

五声调

多调轨迹

从唱腔和声调进行的轨迹看，语言音调与唱腔的关系是何等密切。黄梅戏唱腔之所以流畅悦耳、雅俗共赏，是与安庆语言语音通俗易懂，声节明快轻盈有着因果关系的。

结论是：语言语音决定唱腔，而语言与唱腔决定了黄梅戏风格的基本面貌。

〔五〕 黄梅戏语言的现状

打开收音机，电台正在播古装戏。听锣鼓和对白，以为电台在播京剧。直到弦乐过门响了，这才恍然大悟：“哦，原来是黄梅戏呀！”以上描绘是否危言耸听？不，我个人就有所经历。事实上，大多数黄梅剧团都存在着韵白即通常所说的“大白”丧失本剧种特色的问题。

所谓韵白，乃是一种夸张了的艺术语言（节奏感与音乐性的强调）。犹如服装头饰的夸张（彩衣华冠、高屐广袖），动作的夸张（程式

动作），歌唱的夸张（长吟高歌），节奏的夸张（动作和锣鼓经）等等，都可以视作戏曲的特有手段。对于黄梅戏来讲，语言夸张的基础便是安庆地方语言。越剧、粤剧、川剧、豫剧的道白，无论是“小白”还是“大白”都具有鲜明的剧种特色，而黄梅戏韵白的京剧化已经引起普遍的忧虑。说到这里，不由得想起了老六、查文艳等老艺人，他们那具有黄梅戏风格的“大白”使人感到亲切而富有韵味。我想，其关键在于安庆语音的两个阴平声的运用。他们念“你我对天一表”、“你为何不开口讲话”时，都注意把“天”和“开”这两个字念成低声调，于是顿时与京剧有了令人信服的区别。但是，对于这个问题，在部分黄梅戏演员中确也存在着认识上的阻力。有些同志对老艺人的韵白的评价颇令人吃惊，他们认为那不过是学京剧没学象而已。言下之意，黄梅戏风格越浓就越是“半调子”，越“土气”。而事实则是由于老艺人非常熟悉安庆语言，他们执着地站在黄梅戏这块土壤上，爱恋这土壤，才能把湖北黄梅采茶调、青阳腔等熔于一炉，为我所有，奠定了黄梅戏语言、唱腔风格的基础。我认为，作为黄梅戏的演员有义务尊重黄梅戏风格的统一，维护艺术的完整而念这“土气”的语言语音。

黄梅戏演出中的“小白”状况也并不令人满意。由于剧种影响范围的扩大，剧团从业人员的增加，同时也带来了舞台上的南腔北调。剧场里有时会出现并非因剧情引起的不正常笑声，有时正是因舞台语言的混乱而生。我们有理由要求黄梅戏尽快摆脱这种境况。省文化局决定由设在安庆的安徽黄梅戏学校担负黄梅戏演员的培训工作，这是一个有远见的战略措施，行之多年必有成效；同时也希望各剧团把演员的语言素养列为重要课题，使黄梅戏艺术的完整性赖以保持。

“地方特色”是一个相对的概念。对全国或全省各地来讲，安庆地方语言自有其特色，但对熟悉安庆语言的人来讲，却知道这特色并非统一。安庆地区十多个县语音也有不同，甚至走出安庆市几十里就有区别了。所以，还存在一个以何为准的问题。通常所说安庆话指的是安庆市通行的语音，亦即所谓“安庆官话”，我想这是较妥当的。理由是它比其他县的语音更富于“既有地方特色又通俗易懂”的优点，较有代表性。

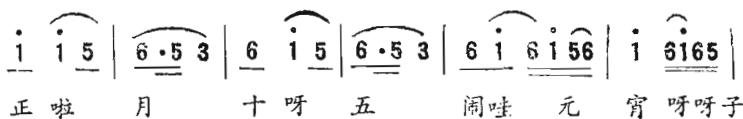
忽视语音对黄梅戏风格的作用，是问题的一面。也应看到问题的另

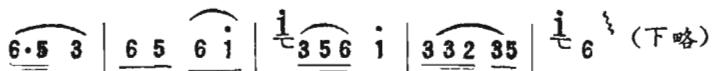
一面，我们曾看见过舞台上一种夸大地方语言“特色”的现象，安庆人民常在语末添加一些虚字以加强语气，如嘛、沙、哪也、罗、呀、哟、啦等，有些演员在舞台上便不分人物、不分场合、不分情绪的区别，一味强调这类虚字，常被拖长夸张到惊人的程度；有些演员在表演端庄含蓄的或急性子的女孩子时，也一律捏着喉咙娇声细语地拉慢节奏。这些演员的用意是想把台词念得清楚动人些呢，还是着意表现安庆语言特色呢？不管是出于何种动机，客观效果却是一致的，都使人感到矫揉造作、浮而不实。症结在于脱离生活、不自然、装腔作势，这是戏剧艺术之大忌，显然是不可取的。

[六] 并非荒诞的思想

黄梅戏已由仅流行于安庆一隅，逐渐扩展而成为跨省剧种了，看来这趋势正方兴未艾。于是风格、语言将会如何发展，便成为人们关心的问题。据说外省不少剧团都在学安庆话以应用于演出。我的见闻很少，就我所听过的个别剧团的演出录音而论，表明他们确在努力这样做着。与此同时，也曾风闻过另一种论点：有人认为黄梅戏到了外省外地，并无必要强调语言的特色，若一方面唱黄梅戏唱腔，一方面讲当地语言也未尝不可，并说那样做有时反而会增强艺术效果。这是一个现实生活中还未发生的问题，无法以例证加以检验，仅仅是因为它是一个极为重要的问题，我才不揣冒昧也来谈一点看法。

语言语音必然进入唱腔领域，以及因地方语言声调而形成的地方习惯调式和旋律必然影响地方戏唱腔等情况已如前述，如果安庆以外的黄梅剧团在演出中采用剧团所在地的地方语言念道白，唱腔便会面临一个如何与之协调的问题，语言向唱腔的渗透是必不可免、不可阻挡的。现在苏、赣、闽、鄂都有黄梅剧团，我只熟悉湖北和四川语言，且以这两种语言为例来阐明上述论点。还是举《夫妻观灯》为例，按四川语音来讲，可以设想将会变成：





哟 火炮哇 连 天 门啦 前 绕。

这样的唱法在安庆人听来却是“闹元宵”“火炮连天”。安庆话的上声在四川、湖北话里念去声，而安庆话的去声，四川、湖北话却念上声，这两个声部正好相反。于是，《打猪草》的“今天要赶早”便会因声调之变而变了：

安庆语音	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>16</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>1</u>
	今	天		要	赶	早		
四川语音	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>35</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>

如果是说唱性较强的唱腔，差别将会更大，例如《张三求子》：

安庆语音	<u>6</u>	<u>61</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>6</u>	<u>65</u>	<u>5</u>
	兵	和	马		马	和		兵	兵	马	一	齐	到	坛	斤	
四川语音	<u>7</u>	<u>1</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>86</u>	<u>1</u>	<u>7</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>6156</u>	<u>1</u>	

(中略)	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>2</u>	
	莫	卸	甲	莫	撒	缠		张	三	求		子	哎			
	<u>3</u>	<u>23</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>656</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>1</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	

谢	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	
	东		方				
	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	

专曲专用的花腔曲调如此，即如通用性较强的唱腔又何尝不如此呢？例如：

安庆语音	5	2	53	2·3	12	6	5	(下略)
	大	哥	休	要				
四川语音	5	2	6	53	5	62	6	5

只要用四川话作舞台语言，四川话的声调就会改造黄梅戏，今天改一点明天改一点，这里改一点那里改一点，张三改一点李四改一点，日久天长，潜移默化，其结局将是黄梅戏面貌的改观。当然，这种样式的黄梅戏，只要观众批准（愿意买票看戏便是批准）就有权利存在，它若为观众所喜闻乐见则还可能得到发展，全国各省如果都有这样姓“黄”的至亲，何尝不是值得欢迎的事呢？纵使为了区分而名之曰“四川黄梅戏”“江西黄梅戏”也无不可，毕竟是在一个大户口之内，人丁兴旺嘛。不过，话说回来，这终究是黄梅戏艺术的变异，而不是我们理应追求的黄梅戏艺术的革新和风格的发展。所以，对于热烈真切地盼望黄梅戏事业兴旺发达的黄梅戏艺术工作者来讲，这恰又是一种颇为遗憾的结局。对尚未发生的事作多番设想，难免有庸人自扰、杞人忧天之嫌，但是，剧种的过去应能启示我们认识剧种的未来，从这点出发，上述议论大概可以说并非荒诞的遐想了吧。

[七] 暂时的结束语

语言和唱腔并不是黄梅戏风格的全部内涵，它还有表演风格这一不可忽视的因素，拟在本文的续篇里阐述愚见。粗浅之识，难免偏颇，敢借《黄梅戏艺术》给予披露，目的无非是参加研讨，以期为黄梅戏的发展略尽绵薄，若能以砖引玉则幸甚矣。

八二年八月于合肥

多面手

杨璞

龙套



杨璞同志

在黄梅戏的导演当中，杨璞素有多面手之称，在导演、作曲、表演、编剧方面，都展现过才能。

杨璞同黄梅戏的关系很深，出生于贵池，父亲就是个黄梅戏迷，喜欢上台票戏，走路干点农活都哼哼唱唱，给儿子幼小的心灵中，播下了热爱戏剧的种子。

贵池地处江南水乡，群山耸翠，树木葱茏，民间文艺，丰富多采。除去黄梅戏，还有目莲戏，戴面具表演的傩戏，至于上元的灯会，端午的龙船，七月的河灯，以及求雨还愿时的迎神赛会，都使孩子们入迷。生活的色彩，民间的歌舞，山川钟灵毓秀，有助于文艺工作者形象思维的发展。

杨璞九岁登台，扮演《荞麦记》中的娃娃生，舞台对孩子既是畏途，又具有无限神秘的吸引力。门帘一掀，心跳得和擂鼓一样，脸上的铅粉如同针扎，背脊火燎燎的，他想逃跑。然而锣鼓声又把他拉上台，细细的童音送不远，观众们笑着，谈论着，表演并不成功，但他终于踏入了一片新的领域，后来上台就逐渐自然了。

从背死书考高分的角度去要求杨璞，他并不能算一个优等学生，见到数学公式和外文生字就兴味索然，其中也有教师水平低，课讲不清楚的原因。可是锣鼓响，脚板痒，他一“失踪”便是个把月，跟着草台班泡戏去了。等到临近考试，靠一点小聪明，开夜车突击，三个孩子各把一门课，互相辅导，考试也可以取得好成绩，考试后不到一个月，数学公式又忘得一干二净。英文是靠汉字注音，无法对话，也难以巩固。那年月，孩子票戏要自带伙食费，为了学习一点表演知识，他终于一文不名地回到家中，连下期的学费也吃光了。

“为什么不用功念书？”父亲气得干瞪眼。

“学戏耽误了。”杨璞只能怯生生地回答。

“唱戏的人生不许进祠堂，死不许埋在祖坟山上，不许上家谱，为什么要学？”

“跟你学的，你为什么老跟程积善伯伯唱堂会？”儿子反而理直气壮了。

父亲只好嘆口气，少不得再凑点钱让儿子到县城就读。学校没有宿舍，父亲把他安顿到一家生意清淡的旅馆中。等到父亲一走，他每晚都到联华京剧团去看戏，学习动作念白，揉进黄梅戏的表演中。有时，洪连梓宋再春来演出，他便去票戏学戏，义务跑龙套。两位艺人并不保守，着实教了杨璞几出戏。

家庭在苛捐杂税和天灾的重压下破产了。眼看父亲卖掉青稞供他上学，总觉得于心不忍。他把学费钱交给母亲去买粮食，自己和四位同学跑到萧家滩办起一所小学。白天教书，晚上唱草台，劳碌奔波，兴味不衰，不久大军渡江，贵池获得了解放。

杨璞考入了池州军分区文艺工作队，每天排演节目，欢庆解放，一年后调到警备团，参加几次肃清残匪的战斗，随即担任了文化教员。一九五二年转业到和悦州，随桂月娥、桂椿柏唱戏，排了新戏《妈妈嫁时衣》，很受观众欢迎。后被调到贵池中心文化

馆搞戏曲改革。这样，爱好和工作完全一致了。

一九五四年元月，杨璞调到省黄梅戏剧团演小生和小丑，也兼做导演工作，在移植剧目《挑女婿》中他一身三任，既是作曲，又是导演，还兼演剧中的县官。此戏上演后，很受观众欢迎。

严凤英移植庐剧《借罗衣》，也是杨璞任导演兼作曲。由于此剧为庐剧的传统剧目，生活气息浓厚，富有地区特色。又有著名演员丁玉兰的成功演出在前。因此严凤英和杨璞尽管在排演中流过不少汗水，化了很多功夫，终于在上演几场后，不惜放弃作为保留剧目的打算。在这个问题上既表现了同行相敬，不掠他人之美的可贵品格，也反映了严凤英和杨璞富有自知之明。

一九五六年，杨璞借调到安庆筹备地区黄梅戏剧团，为麻彩楼等同志排了《小辞店》。三年前他在安庆参加过艺人训练班，同演员们结下了友情，加上自己有实践经验，懂得演员甘苦，工作中能同大家打成一片，比较顺利。

一九五七年，他受到了不公正的待遇，只是由于妻子的贤德，在苦难岁月中仍然保留了对戏曲艺术的浓厚兴趣。六二年后，他调到马鞍山市，排了《连升三级》《水平之歌》（兼作曲）《黛诺》、《三世仇》等剧，为新剧团的艺术建设，付出了辛勤的劳动。

七九年后的杨璞恢复了艺术青春，他的创作热情重新燃烧起来。

他被借到市文工团为首次演歌剧的新手排了大型古装歌剧《窦娥冤》，有的角色上台怎么走路，手放在何处都要问导演，他总是不厌其烦，一再启发、示范。这出戏到蚌埠、合肥和芜湖等地演出，都受到欢迎。

他用很多精力排《春草闯堂》。饰胡知府的陈炎根同志和他同乡，五八年从艺校毕业，专业是小生，反面人物只演过黄世仁。杨璞帮助他从人物出发，层层分析斯时斯地胡知府的思想活

动，要求演员不搞自我丑化去换取廉价的笑声，而是化程式为生活色彩，塑造有血有肉的人物。炎根同志在表演方面提高了，对导演的感激是不言而喻的。由于炎根的嗓音高亢，对传统的快板唱法有突破，杨璞在《女盗情》一剧中专为他写了曲子，对他的专长大加发挥，结果获得了成功。

杨璞编写的剧本当中，《女盗情》最出色，取材于传统剧目《二龙山》，主题提高了：女寨主对纨袴子弟的一见钟情，导致误伤兄长致死，自己悲愤自刎而亡，颇能发人深省。全剧故事性强，每场都有合理的意外。语言流畅，响亮上口。作曲方面也有突破，多处运用高昂激越的悲壮旋律，充分展示了人物的精神面貌。对反面人物钱雨秋的形象处理也很不一般化，内心矛盾开展较为深广。这出戏可塑性大，再加工，是很有特色的。

杨璞正在壮年，精力旺盛，近年潜心于黄梅戏音韵的研究，是个关心戏曲事业的有心人。朋友们对杨璞的期待是很多的。希望他总结经验，在编导作曲方面继续探索，有一分热，发一分光，做出新的贡献！

杨璞改编的《女盗情》
(马鞍山黄梅剧团演出，何玲饰赵春妍，张炎根饰钱雨秋)



《女驸马》和

喜剧艺术

安徽大学中文系 迪文

五、六十年代，在新中国灿烂阳光的照耀下，黄梅戏这个旧社会的落魄少年获得了新的生机，优秀剧目大批涌现，《女驸马》就是其中杰出的一部。文学工作者的不断加工整理，黄梅戏表演艺术家严凤英的扮演，使《女驸马》在艺术上不断提高，流传日广，特别是搬上银幕以后，影响更大。长期以来，尽管十年内乱的禁演批判，它在广大观众中仍流唱不绝，深受他们的喜爱。

《女驸马》既非大作家的创作，也不是象《西厢记》、《琵琶记》那样长期流传而形成的，但它为什么有这么大的艺术魅力？撇开严凤英的精彩的唱腔和表演不谈，光从文学剧本本身着眼，我以为，喜剧性乃是《女驸马》获得艺术生命的一个最重要的因素。

喜剧最基本的特征是笑。笑是什么？它是怎样引起的？古今中外许多理论家对此都进行过认真的探索，得出了许多不同结论：有柏拉图的幸灾乐祸说，有自亚理斯多德始到霍布士形成的“鄙夷说”，有柏格森的“机械说”，有康德的“乖讹说”或“失望说”等等。这些结论虽都有一定的道理，但又都具较大的片面性。目前在我国获得大多数学者赞同的是黑格尔“不和谐说”。黑格尔在他的文艺理论著作《美学》中说道：“本质与现象之间以及目的与手段之间的每一种差异都是滑稽可笑

的，因为由于这种矛盾，现象全被取消，而在实现时成为笑柄。”也就是说，当我们突然发现生活中理想与现实相违背、目的与结果相反、现象与实质不相符、形式与内容不相称等等不和谐因素时，笑才会产生，喜剧才会出现。别林斯基继承了黑格尔这一观点：“喜剧的要素是生活现象和生活实质、生活目的之间的矛盾。”车尔尼雪夫斯基也指出：滑稽是“内在空虚和无意义以假装有内容和现实意义的外表来掩盖自己。”“只有当丑力求自炫为美的时候，那时候，丑才变成滑稽”，“那时候它才以其愚蠢的妄想和失败的企图引起我们发笑。”

不和谐产生笑，由之产生喜剧性。《女驸马》在其形成的民间流传和文艺工作者加工过程中，巧妙地运用了不和谐的种种艺术手法，使它具有强烈的喜剧色彩，妙趣横生，剧场里，银幕前，观众、听众笑声阵阵。

不和谐是笑的内容，它的表现形式则是多种多样，五光十色的。世界上有许多伟大的喜剧家，有许多杰出的喜剧作品，它们都因为具有不和谐的艺术技巧而被人称为喜剧，但这些作品是不雷同的，莫里哀的《达尔丢夫》与果戈里的《钦差大臣》不同，王实甫的《西厢记》与武汉臣的《看财奴》迥异。同是不和谐，有的不和谐得轻，有的则不和谐得厉害些，不和谐程度不同，喜剧性的程度也有差异，当不和谐达到一定程度时，喜剧就变成闹剧；同是不和谐中的一对因素的现象和本质，有的现象是漂亮的，本质却见不得人，有的现象不可观，而本质却清清白白，对这两种不和谐，人们发出的笑声是不同的，对前者，会发出嗤鼻的笑，而对后者，则会报以善意的笑……《女驸马》中，不和谐的表现形式不是单一的，它使观众发出几种不同的笑，使作品的喜剧性色彩丰富，从而给人以美的享受。

赞颂的笑——这是《女驸马》使我们发出的第一种笑。喜剧有讽刺性、幽默性、歌颂性等类型之分，喜剧人物也有讽刺性、幽默性、歌颂性之别。讽刺性的喜剧人物往往是落后、反动的人物，是被否定的形象，象莫里哀《伪君子》中的达尔丢夫；幽默性喜剧人物是属于基本肯定的正面人物，但他们的身上往往又带有一些不重要的缺点，作者对这些人物身上的优点大加赞扬，同时对他们的缺点又加以善意的批评，如关汉卿《拜月亭》中的王瑞兰，康进之《李逵负荆》中的李逵；而歌颂性

喜剧人物则不仅是正面人物，他们身上的缺点比较少，他们往往具有机智、活泼、天真单纯的性格特征，如《西厢记》中的红娘、《救风尘》中的赵盼儿。《女驸马》中的冯素珍，就是一个歌颂性的喜剧人物。

冯素珍从小与李兆廷“同窗共砚”，“心心相印”，贫贱、富贵都不能移其心志。但是，嫌贫爱富的继母娘活活地拆开了他们，并将李兆廷打入监牢。在这种情况下，冯素珍女扮男装，进京城寻找兄弟冯益民，营救李兆廷。忠于爱情的火热的心，驱使她不顾深闺少女的身份，与春红毅然改装出走。少女扮少男，这本身就带有喜剧的不和谐因素；而聪明、天真单纯的性格更使得这种不和谐强烈地表现出来。于是，我们在第四场看到了冯素珍的那个社会所不允许的少女身份占了鳌头，“中状元名扬天下，蒙圣恩帽插宫花”，那个喜洋洋的劲头简直就象李兆廷已被救出来一样！这里不妨摘引一段：

冯素珍（唱） 为救李郎离家园，
谁料皇榜中状元。
中状元，着红袍，
帽插宫花好新鲜。
……
我考状元不为把名显，
我考状元不为做高官。

春 红（唱） 为了多情的李公子，
夫妻恩爱花好月儿圆！

冯素珍：死丫头！

春 红：小姐！

冯素珍：嗯——

春 红：哦，状元公！

冯素珍：是呀，哦，春红！

春 红：咦！

冯素珍：哦，李龙！

春 红：在！

……

在这段唱白中，不仅从唱里，我们可以感受到冯素珍喜悦的心情，

她是那么天真，根本没料到自己犯了禁，闯下了大祸，她的天真的想法与实际生活的不和谐构成喜剧性；同时，她的聪明与封建的“女子无才便是德”那一套的不和谐，赞颂了冯素珍，嘲笑了统治阶级的偏见，这也同样产生喜剧的笑。不仅于此，少女的本来性格与状元公的身份又发生了不和谐，在闺中，“小姐”“春红”地喊惯了，但在状元府必须装成状元公和书童，而冯素珍天真单纯的性格使得她不禁要还自己本来身份，如果在台下观看表演，这一段戏真叫人笑疼肚子。

更大的不和谐还在后头呢！少女扮成少男，又成了状元公，这不和谐已经使作品带有浓厚的喜剧色彩了，殊不知由刘文举保奏，皇帝要招冯素珍为驸马！女的当驸马，使不和谐达到了一个更充满喜剧性的情境，真是“不识奴家真面目，招我红妆为驸马”！就这样，我们又被带到了妙趣横生的第五场“洞房”。这场开始一段的男女幕后对唱为这场戏的不和谐的喜剧性做了很好的注脚：

女：（唱）龙凤花烛耀眼明，

洞房之中喜盈盈。

男：（唱）她那里紧锁双眉心不定，

女：（唱）她那里满怀喜悦做新人。

男：（唱）她那里心惊胆又战，

女：（唱）她那里一心一意结同心。

男：（唱）她那里假把诗书读，

女：（唱）她那里默默含情看郎君。

男：（唱）一个喜来一个忧。

齐：（唱）红妆一对怎能配婚！

“红妆一对怎能配婚！”不和谐就在这里，喜剧性也就在这里。悬念在发展，冯素珍正走向悲剧边缘。当公主得知她是女的后，立即要杀掉她。这时，我们不再陶醉在喜剧的笑里了，而是为冯素珍暗暗捏一把汗。——又是她的聪明帮了忙，她对公主说：“昨日公主招驸马，皇家喜事天下闻。你今若把驸马杀，岂不成了未亡人！？”反败为胜，将要杀她的公主置于难堪境地。看到这里，我们不禁又要发出笑声，生命危在即刻，略略几句话，将局势反转过来，处下风者成为占上风者，又是不和谐，引起了喜剧的笑——而这些笑都是赞许冯素珍的笑！

讽刺的笑——这是《女驸马》使我们发出的第二种笑。鲁迅说：喜剧“将那无价值的撕破给人看”。著名的喜剧家莫里哀说：“一本正经的教训，即使最尖锐，往往不及讽刺有力量；规劝大多数人，没有比描画他们的过失更见效的了。恶习变成人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击。责备两句，人容易受下去，可是人受不了揶揄。人宁可作恶人，也不要作滑稽人。”（《〈达尔杜夫〉的序言》）《女驸马》象许多讽刺文学作品一样，将生活中无价值的东西撕开来，将恶习展示出来，将滑稽人从普通人中揪出来，让我们在笑声中否定它们，同时教育自己。

第一，作品讽刺了嫌贫爱富、不惜牺牲女儿爱情而结攀高贵的冯素珍的继母。嫌贫爱富，这是中国人民素来视为可鄙的恶习，作者将它的可鄙展现给观众，最后使它走向失败，冯素珍终于胜利了，有情人终成眷属，这样，冯顺卿夫妇的动机、目的和效果不和谐，使人们发出讽刺的笑声。第二，作品还塑造了刘文举这一人物形象。黄梅戏著名演员王少舫曾概括刘文举的性格特点：“说他糊涂吧，他糊涂透顶，说他聪明吧，他又聪明过甚！”聪明和糊涂，这一对矛盾在刘文举的身上产生的不和谐，引起人们讽刺的笑。他的聪明，使他“京中为官数十载，万岁驾前做宠臣”，并且时时想着“升官又加封”，因此，献媚，邀宠、迎合皇上旨意，成为他聪明的表现形式；但是他又糊涂，连冯素珍是男是女也没认出来，取了她为头名状元不算，还向皇上保奏，招她为驸马。聪明和糊涂的不和谐，在第六场“金殿中”，最淋漓地展现出来，使观众爆发出强烈的讽刺的笑：

皇帝：公主招了驸马，多亏爱卿作伐，特赐宴庆功！

刘文举：万岁，公主驸马，鸾凤和偕，乃我主的洪福，老臣我何功之有哇？

明为谦辞，实为邀功，也许正想着皇帝会给他什么封赏呢！但是，他哪里知道，他为公主做媒招的却是个女驸马！这里运用的是交底——瞒骗的技巧：即将事实真相交给观众，而让剧中人被瞒骗，事实真相和剧中人的错误不和谐，由此产生笑。剧中人做了错误的判断，观众却知道事实的真相，这样便有了喜剧性，而剧中人按错误的判断愈积极地行动，喜剧性愈强烈。看，刘文举为自己的“功劳”得意：“老臣我天下举子见过千千万万，从未见过象驸马这样博学多才，真是皇家的栋梁，

我主的洪福，公主的如意郎君，愿公主驸马白头到老呀！哈哈！”真聪明！明里奉承了皇帝、驸马和公主，实际上是夸耀他自己：如果不是我这个媒人的眼力，你皇家能招这么个好驸马？刘文举的判断与事实真相差异更大，喜剧性也更强烈了，聪明建立在糊涂的沙滩上，而建筑者还在将楼房加高呢：公主和冯素珍向皇帝“讲故事”了，皇帝说一句，刘文举应一句，每一句尽管语句不同，但都是奉应皇帝的，真是谄媚的老手！当“故事”讲到招了女驸马时，皇帝说：“那个皇帝真是太糊涂了！”刘文举也“聪明地”接上一句：“那个媒人也是有眼无珠呀！”如果刘文举知道这个“有眼无珠”的媒人就是他自己的话，他大概不会这么说吧？最后，底终于抖露了：冯素珍就是他做媒招的女驸马。这时，他的态度来了一个一百八十度的大转弯，前后态度的不和谐，又产生讽刺的笑；刚才那样奉承冯素珍，现在又要皇帝杀冯素珍。公主从自己的利益出发，救下了冯素珍。这时刘文举又“聪明”地提“愚见”了，要把和冯素珍深深相爱的李兆廷，招为驸马。刚才是那样糊涂，为皇帝招了个女驸马，现在又“聪明”了，不和谐引起人们的笑。到最后，皇帝采纳了公主的建议，恰好冯益民来为冯素珍求恩，刘文举又献“聪明”，这一次他倒真的想出个“好主意”：招冯益民为驸马。但我们看看他对冯益民的评价吧：

（唱）眉清目秀美容貌，
满腹经纶文才高，
天下举子我见多少，
只有他才算得当今英豪！

刚刚夸冯素珍的话，又在这里搬出来，前后的对比让我们再一次透视了深入刘文举骨髓的追求升官发财而献媚、邀宠的“无价值”的“恶习”。如果说对冯素珍的笑是赞颂的笑，对刘文举的笑则是否定的笑。

戏弄的笑——这是《女驸马》使我们发出的第三种笑。在许许多多的喜剧类型外，还有一类喜剧，这类喜剧的特点是：正面人物身上没有不和谐因素，而是机智的，聪明的，但身份低微，或者身处劣势，他们往往作为戏弄者在剧中出现，戏弄被戏弄者即反面人物，最后以机智取胜。这类喜剧一般被称为机智喜剧，象莫里哀的《司班卡的诡计》、博马舍的《费加罗的婚姻》、中国古典戏曲中关汉卿的《赵盼儿》都属于

这类喜剧。《女驸马》当然不能称为机智喜剧，但是，在剧本的后部分，它却具有机智喜剧的因素。第五场“洞房”中，冯素珍不再是以她的天真单纯引起喜剧效果，而是以她的聪明机智和要危及她的生命的皇禁作斗争。这样，她开始扮演一个戏弄者，首先，她向公主晓以利害关系，将她置于不利的地位，掌握了主动权，然后利用公主，戏弄刘文举和皇帝。第六场“金殿”中，她和公主一唱一和，以“讲故事”的办法骗得了皇帝的“金口玉言”，在戏弄过程中，刘文举、皇帝洋相百出，刘文举错误判断却得意洋洋，皇帝身为一国之主而被欺骗，这都是不和谐的表现，都产生讽刺性的笑，同时，对冯素珍报以赞颂的笑。戏弄的笑，既有否又定有肯定，既有讽刺又有歌颂；对戏弄者肯定，歌颂；对被戏弄者否定，讽刺，这是两重奏式的笑。

剧目是剧种生命的维生素，而艺术质量又是剧目生命的维生素，没有剧目的剧种生命之火难以燃烧，没有艺术质量的剧目的生命也只能昙花一现。《女驸马》流传很久了，仍然得到观众的喜爱，这不是偶然的，是因为它有一定的艺术质量，愿我们的黄梅戏再有几朵象《女驸马》这样有艺术生命力的剧目之花，在戏曲百花园中永远开放！



简讯

《北京体育》杂志社，七月廿五日在北京新侨饭店，举行了创刊五周年茶话会。北京文艺界部分知名人士侯宝林、李谷一、侯耀文、王景愚、李淑君、李崇善、孙毓敏和在京参加拍摄《垂帘听政》、《火烧圆明园》影片的著名电影演员项堃、刘晓庆等同志，应邀参加了纪念活动，并作了精彩的表演。在京参加文化部第四届戏曲演员讲习会的安徽黄梅戏剧团演员夏承平、陈晓芳、吴琼也应邀参加，他们在会工对唱《打猪草》、《满天》等唱段。

(梅子)





傅永清近照

精诚所至 金石为开

——记金寨县黄梅戏剧团青年演员傅永清

李文彬 王教礼 ——

傅永清同志是金寨县黄梅戏剧团的主要演员。近年来她在黄梅戏艺苑中，以嗓音圆润清脆、委婉动听，表演细腻贴切，真实传神，博得了皖西及豫南广大观众的赞赏。

傅永清父亲早亡，母亲下堂，从小跟祖母、大伯生活。由于经济条件所限，只读完小学四年级就失去了上学的机会。她从小就聪明伶俐，爱唱爱跳，打猪菜、拾柴禾，总是蹦蹦跳跳的穿溪过涧，从这个山坳唱到那个山岗。她还学着剧团演员的样子，经常在祖母、大伯面前连唱带做，并调皮地说：“我长大了去唱戏，挣钱奉养你们。”

五九年，她纯洁幼小的心灵，张开了理想的翅膀，报名参加了家门口江店公社业余黄梅戏剧团，并被送到安庆艺校代训班学习半年。在安庆艺校内，她象久旱的嫩苗，得到了甘霖时雨，吮吸着来自各方面的艺术营养。“手、眼、身、法、步”，“刀枪把子”、“身段水袖”等等，她从早到晚，学个不厌，练个不倦，直到自己认为满意了方肯罢休。

她在艺校得到严松柏老师的亲切关怀和悉心传授，使其在短

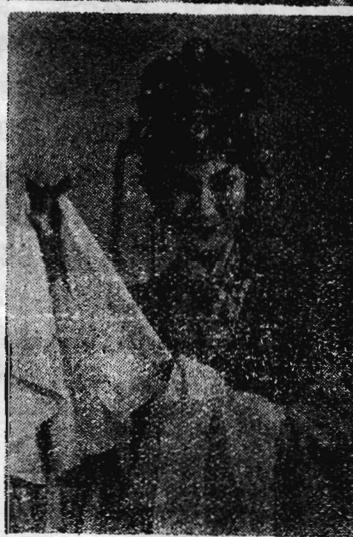
上 《苍山女英》中饰杜鹃
中 《女驸马》中饰冯素珍
下 《孔雀东南飞》中饰兰芝
(金寨剧团供稿)

短的六个月里，就学会了《女驸马》、《御河桥》、《柜中缘》、《春香闹学》、《打猪草》等戏。一九六〇年，她在县里举行的业余会演上崭露头角，而被吸收到县黄梅戏剧团当演员。

二十多年来，她不论在小兰吐箭、桃李争艳的春天，还是在大雪纷飞、滴水成冰的寒冬；不论在山村的稻场，或是省、地、县的舞台上，都能做到情绪饱满，认真刻划角色。她的足迹已遍踏了老区的山山岭岭，那丝丝入扣、动人心弦的唱腔和那秀外慧中、端庄凝重的舞台艺术形象，已深深的留在金寨县五十万人民的记忆之中……

一 拜名师 勤学苦练

一九六三年，傅永清同志到省黄梅戏剧团，拜著名演员严凤英同志为师。得到了严老师的喜爱，曾口对口、手把手地教她演《刘三姐》。严凤英老师不顾连日排练的劳累，牺牲休息时间给她加“小灶”，教她如何继承与发展水袖与身段程式的表演；如何用眼神来揭示剧中人物的内心独白；如何在舞台上激发创造角色的激情等等。严老师教她《天仙配》中七仙女的演唱，张萍老师教她《红楼梦》中紫鹃的角色塑造，都使她得到很大的收获。后来她又受到了省黄梅戏剧团胡玉芳、



安庆黄梅戏剧团张荣华、李薇和豫剧名旦阎立品等老师的教诲。她总是如饥似渴地吮吸着老师们哺育给她的艺术乳汁，消化、吸收、升华，丰富自己的表演艺术。因而近年来她较为成功地扮演了《红楼梦》中的林黛玉，《梁山伯与祝英台》中的祝英台、《孔雀东南飞》中的刘兰芝、《云中落绣鞋》中的高郡主、《莫愁女》中的莫愁、《十一郎》中的徐凤珠、《红白鲜娘》（连台四本）中的红鲜娘、以及新编革命现代戏《苍山女英》中的杜鹃等各种角色。受到省、地、县领导的表扬，获得了广大观众的好评。

二 深入角色 认真表演

做为一个演员，只有深入角色，把自己融化到所扮演的人物中去，才能拨动观众的心弦；只有用饱满的激情和娴熟的表演技巧，才能体现角色的真实感情，塑造生动的艺术形象。傅永清同志所演的传统戏、现代戏中的主要角色，均能恰到好处的做到各有其貌、各有个性，真实自然、栩栩如生。

今年五月六日，在金寨县为纪念立夏节起义五十四周年的活动中，她扮演了该团创作的《苍山女英》中的主角——杜鹃，感情纯真，刻划细腻。第四场《脱险》，由于叛徒的告密，使游击区的形势日益困危。她背着不满周岁的孩子，带领着红军伤病员、妇教会，步履艰难地攀登险崖，爬石过涧，朝金刚台转移……被敌人包围后，万般无奈，潜入荷塘；她采用程式表演凫水动作，藏在荷叶之中，左手抱着孩子，右手牵动荷叶，从她的眼神里，表情上，使人感到孩子的身体也浸到了水中。伴随着“……荷叶为屏障，距敌咫尺藏”这段唱词，表演生动感人，把观众也带进了特定环境。

当敌人步步逼近，虚张声势地发出声嘶力竭的狂吠，孩子受惊而哭，不断挣扎时，杜鹃为了掩护伤病员，保存革命力量，忍

痛将自己亲生的儿子按入水中……她以一个战士对革命的无限忠诚，溶合了作为一个慈母将唯一的亲生儿子活活溺死的复杂感情，经受了特别严峻的考验。演员通过抑扬顿挫的旋律，一口气唱了六十八句唱词，把悲壮激烈的情怀抒发得淋漓尽致。这时台上台下遥相呼应，观众想剧中人之所想，急剧中人之所急。当她用“阴司腔”唱到“忍痛割爱舍儿郎”，“泪眼看儿儿在笑，耳旁萦绕儿喊娘”时，用手紧紧地捂住悲痛欲碎的心，牙齿颤抖着紧咬嘴唇，泪珠夺眶而出。此情此景，几乎把观众又带到了一九三四年，红二十八军在老区坚持三年游击战争的年代中去；展现了金寨县人民前仆后继，浴血奋战，面对生离死别时的可歌可泣的壮烈景象。观众中许多亲自参加过当年的斗争今犹健在的党、政、军老首长，对此都记忆犹新。他们触景生情，热泪盈眶，抽泣出声……

演出结束后，省、地领导同志，接见了《苍山女英》剧组的全体演职员，祝贺演出成功。并对傅永清同志的表演，作了很高评价。

三 再接再厉 争做贡献

傅永清同志是中国戏剧家协会安徽分会的会员，金寨县妇联委员，县黄梅戏剧团副团长。一九七八年，她光荣地加入了中国共产党。她今年已虽已卅六岁了，在艺术上也取得了一定成就，但每天仍坚持吊嗓、练功，勤学苦练，孜孜不倦。

她表示：在文艺体制改革的新形势下，将继续发扬过去上山下乡、走村串户的优良传统，把戏送到深山僻涧，丰富老区人民的文化生活，做精神文明的宣传员，为黄梅戏艺术的发展、提高，做出新的贡献。



斯淑娴近照

戴学松

人到中 艺更

——谈 斯 淑 娴

曾经有过一种论调，演员唱得高就是嗓子好，致使一些演员盲目喊嗓，造成声带病变致残，甚至离开舞台。

现在人们越来越认识到，演员的演唱一定要根据自己的条件，单纯的去模仿谁都会造成顾此失彼，不可能形成自己的演唱风格。

斯淑娴的演唱，是以浓郁的黄梅戏韵味而见长的。她的音域并不宽，E 调 2 —— 6，十二度， i 或 $\dot{2}$ 的经过音可以唱，持续音就很困难。就是这样一位天赋条件并不很好的演员，却在黄梅戏舞台上演唱了近三十个春秋，并唱出了自己的风格，赢得了很高的声誉，这是很值得思索的。

斯淑娴从小就喜欢唱黄梅戏，对于传统戏，她本本会唱，句句不忘。

有人说，黄梅戏唱腔让歌唱家演唱，往往不象黄梅戏。这句话有一定道理。但果真每个黄梅戏演员演唱都具有浓郁的黄梅戏

年 精 的唱腔艺术

▽《屠夫状元》中的
党夫人



风格吗？为什么有些青年演员总苦恼自己演唱没有味，不感人呢？斯淑娴说：“地方戏演员要掌握特色风格，首先要学习传统，传统是基本功，没有练好这一基本功，演员的嗓子再好，唱出来别人听了不感到亲切，还怎么能谈得上感人呢？道理就在这里。”另外，她所以能够唱出浓郁的地方特色，也是与她少年时就受到邹胜奎、吴来宝等老艺人传统的艺术熏陶分不开的。

她说：“在演唱中要不断揣摩，不断体味，吸取众家之长，才能丰富自己的表现力。”如《红霞万朵》一戏中桂芳的唱段：

$\frac{1}{\text{晨风}}$	$\frac{7}{\text{中}}$	$\frac{1}{\text{衣衫}}$	$\frac{2}{\text{常被}}$	$\frac{6}{\text{湿，}}$
$\frac{5}{\text{汗}}$	$\frac{6}{\text{水}}$	$\frac{3}{\text{月}}$	$\frac{5}{\text{夜}}$	$\frac{5}{\text{凌}}$
$\frac{3}{\text{两}}$	$\frac{5}{\text{里}}$	$\frac{5}{\text{鬓}}$	$\frac{3}{\text{凌}}$	$\frac{2}{\text{凌}}$
$\frac{2}{\text{桂}}$	$\frac{6}{\text{霜}}$	$\frac{7}{\text{花。}}$	$\frac{5}{\text{花。}}$	$\frac{1}{\text{花。}}$
$6 \cdot 1$	$\frac{5}{\text{6}} \frac{3}{\text{6}}$	2	$-$	$-$

唱词和曲调都写得很美，如果一板一眼的唱，就显得生硬笨拙，不能尽抒人物的内心情感。斯淑娴做了细致处理，在音色上下了功夫，特别是“月夜里两鬓凌凌挂霜花”这一小乐句她反复凝炼，使之音质纯净，音色甜润，感情真切、细腻。当别人称赞她这一段唱得好听、有味时，她谦虚地说：“这主要是曲调写得好，我只不过把它表现出来了而已。”

演员的文化修养，艺术素质和艺术上的自我感觉，决定作品的表现力和生命力。作曲者设计出比较好的唱腔，只有通过演员的演唱，加之乐队的伴奏，才是一个完整的艺术作品。斯淑娴在《红灯照》中扮演林黑娘时，与曲作者程学勤同志达到了良好的默契。例如：

乐止

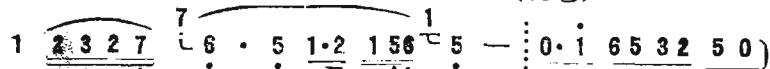
↑ 65 (进)

5 3 56 1 3 21 6 · 1 561 6 53 2 . (3 56 43 2 -)

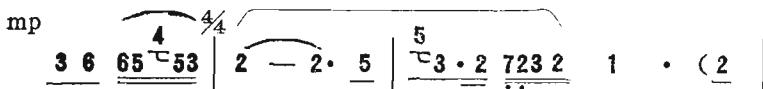
我 自 幼

饰金玉奴

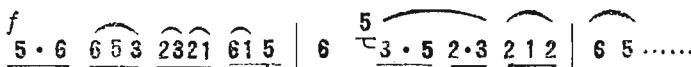
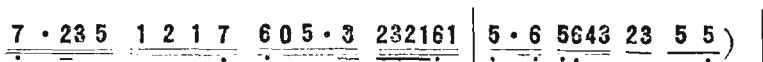
(琵琶)



随爹 爹

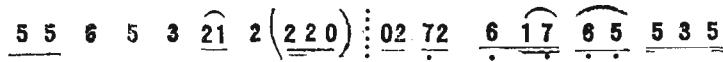


卖艺糊 口，



十八年 奔波江湖 飘泊 胶 州。

开始的散板，她用低沉、压抑的情绪，表现了创巨痛深的受压迫者的悲痛形象，从“卖艺糊口”进板以后的唱腔，节奏虽然缓慢，但是旋律起伏、跳跃。她唱得既压抑深沉又充满内在力度，使听众感到在缓慢如诉的声音里有一股潜在的愤恨和反抗的力量。如果此时不控制自己的声音和情感，而是一股脑儿喷出来，最后唱到“等明朝狂涛怒卷老龙头”的高潮就难以处理了。斯淑娴以令人折服的技艺，恰到好处地唱出了“凄风苦雨家国恨，刻骨铭心血泪仇”的悲壮音响和奋进的音调。传统的黄梅戏唱腔在表现缠绵悱恻之情时，有它独到之处，听过斯淑娴的演唱，使人相信，只要认真博采众长，加强唱技的研磨，在现代生活题材戏里，黄梅戏音乐是完全可以表现新的人物形象的。再如《红灯照》林黑娘的另一唱段：



笑看厅里刀光闪 卷尾狼露牙 犬 敢欺我

2 1 6 · 1 23 1 0……

堂堂 神 困？！



这是一段清板，节奏自由，难度较大。斯淑娴在演唱这一段时首先抓住的是情，是中国人民不可辱，而对于洋鬼们既藐视又仇恨之情，第一句“笑看厅里刀光闪”，音色松驰，音量中弱，但唱到“卷美奴传中”“美奴尾狼露牙犬”几个音时，字字铿锵，如重锤击鼓，在“敢欺我”三字上加强力度，后两节节奏稍快，斩钉截铁，势不可当，一气呵成，人物形象高大挺拔，满堂生辉。

八〇年她灌制的《西楼会》唱片（中国唱片社DB——0146）很受听众喜爱。斯淑娴演唱的是男扮女装、女唱男腔的洪连保唱段。女演员在演唱男腔时，由于男腔的旋律比女腔的旋律要低四度，演员如果完全按照传统的男腔去唱，嗓子就要受到压抑，既要不失去男腔特点，又在音域上充分得到发挥，就必须在旋律上向上发展。如：

传统男腔谱：

1 · 6 5 1 6 5 3 | 2 · 3 5 1 65 35 | 2 1 (1 56 i)
堂 堂 的 黄 秀 才 做 了 丫 环

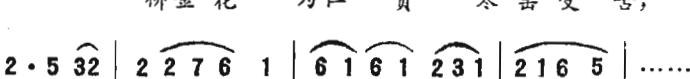
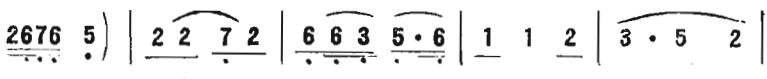
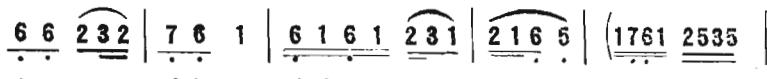
斯唱谱：

6123 1 65 3523 5 | 3535 65 1 6·5 35 | 2 1 (1 56 i)
堂 堂 的 黄 秀 才 做 了 丫 环

类似上面的谱例很多，斯淑娴在演唱中抓住音型的特点，咬字准确，声音饱满，她在学习继承严凤英这段演唱时，不是一味模仿，而是根据自己的嗓音特点去再创造，合我者用，不合我者

改，从而唱出了自己的风味。后面一段突然转到女腔，她的音色既温秀又缠绵，既天真调皮，又烂漫多姿，性格迥然不同，如不熟悉剧情，很难相信这是一个人演唱了两个性别的唱腔。

最精采的是末段的平词对板：



斯淑娴的演唱，感情朴实真挚，并不卖弄技巧，她始终扣住旋律、节奏、情绪的连贯性，情伴以声，声注以情，声与情浑然一体，感人肺腑，给人以极大的美的享受。

熟悉斯淑娴演唱的人都知道，她不仅擅长花旦青衣的唱腔，对于老旦的唱腔更有独树一帜的风格。她本身的音色浑厚，润腔老练，苍劲有力，如她演唱《红灯记》李奶奶说家史一段，开始的散板慢板，唱得深郁凝重，有悲有愤，如诉如泣，使观众潸然泪下，当唱到“说明了真情话，铁梅呀，你不要哭，莫悲伤，要挺得住，你要坚强，学你爹心红胆壮志如钢”这一段时，情绪顿时激昂，节奏加快，她此时的演唱，吐字清晰，音质坚实宏量，胸有成竹，由弱到强，由慢到快，进入高潮，行腔短促向上，结束时干净果断。如果演唱者稍有迟钝，没有过硬的基本功，将会给人物形象带来很大的损失。斯淑娴不仅出色地完成了这一难度较大的唱段，同时在黄梅戏老旦唱腔行当上闯出了一条路。

为了适应时代的需要，多少年来她总是孜孜不倦地学习着。最使她痛心的是一九六八年，她被迫离开舞台下放到岳西大山里，耽误了宝贵的艺术青春。然而她并没有消沉，而是带着半导体和那个年头只准唱的京剧样板戏曲谱，千遍万遍地唱着“乱云飞”“想起党眼明心亮”……就在那时，她学会了简谱，并且自己能设计唱腔，自己记谱。“天生我才必有用”，七〇年她又重新回到文艺界，回到了她心爱的黄梅戏舞台。

最近上演的《王熙凤与尤二姐》，她担任王熙凤一角，在唱技上她又作了新的探索。她深知王熙凤这一角色，有着两重性格，既要唱出她的圆滑乖巧，又要唱出她的奸刁毒辣。斯淑娴在演唱中，时而温柔如水，娓娓动人，时而巧言令色，笑里藏刀，她巧妙地运用了花舌、北方梆梆的下滑音和评弹里近似说话的唱，以刻画人物在不同境遇下的不同嘴脸，技巧娴熟，颇有分寸。对此，她深有感触地说：“演唱这一角色，局限于传统的演唱方法，是很难表达曹雪芹笔下这个人物的内心世界的。”

另外，她在六十年代演唱的《洪波曲》、《白毛女》、《野火春风斗古城》、《红珊瑚》、《三月三》等戏，都各有其创造和特色。

为了提高自己的唱技和音域，丰富唱腔的表现力，多少年来，她寻师访友，潜心钻研，从京剧的假声（小嗓子）到歌剧的发声，从呼吸的深浅到发音的前后，她都作反复的试练、追寻，取得了一定成效。在演唱高音时能使用假声，但过渡到本嗓时，尚有明显的痕迹和音量的不平衡，这些都是她今后进一步探索的课题。

艺术是没有止境的。一个在事业上没有满足的人将永远有所追求。我们希望斯淑娴在今后为创造新的黄梅戏流派而努力奋进。

|念|白|的|感|情|处|理|

祁 明 聪

在戏曲唱念艺术中有一句行话：“千斤道白四两唱”，足见念白的重要。念白不仅要依靠咬字吐字的各种技巧，将字音念得准确清晰，使观众明白所念的是什么意义；还要结合台词的内容和声调的变化，强调念白的感情，达到体现剧本内容和表达人物思想性格的目的。

第一节 气段和意段

在念白中处理好“气段”和“意段”的关系，这对人物感情及声音的体现是大为有益的。

一 气段

所谓气段，就是念白时无须换气，清楚而舒适地吐出最大数量的字音。可以是一全句，也可以是全句中的一部分，因此，念白中正常换气的地方都称为“气段”。

二 意段

在念白过程中，一般总是可以根据人物感情的需要，把一个气段分为几个更小的段落，这些更小的段落间并不需换气，可包含几个表达语言意义的词汇和不能再减少的几个字音。在语法上也是组成句子的最小单位。它们必须按一定节奏完整地说出来，才能成为一个意段。倘若把它们不按词意前后拆开，就会支离破碎不成其为词汇。尽管字音未失，但内容及含义就不能使观众理解了。

如《天仙配》“路遇”一场董永的韵白（“——”为“意段”、
“——”为“气段”）：

大姐，你三番两次 阻拦于我，是何道理。

又如七仙女的韵白：

你肩背包裹 手拿雨伞，心中有事，慌里慌张，撞了我一膀，

我都不怪你，你反怪我吗？

以上念白如果不按人物构思的单位——“意段”来念，将它连前并后念成：“你肩背 包裹手拿雨伞心中有事……”试想是什么味道？尽管字音未漏，含意却模糊而更谈不上感情的表达了。当然聪明的演员是不会如此处理的。

第二节 重念与强调的处理

一 重念

在上面所说的意段中，必有一个或几个字音，由于人物情感的需要，须向观众交待清楚，以引起注意。这时就应该加重字音的音势，称为“重念”。

如前例中的台词：

“我肩背包裹 手拿雨伞，心中有事 慌里慌张，撞了我一膀

我都不怪你，你反倒怪我么？”

在上面记有△的字音，都是需要向观众交待的。其目的是表示七女分明撞了董永一膀，但此时想掩饰自己羞怯的心情，故而急中生智，采取强词夺理的办法支吾过去。所以在念这一段词时，就必须有选择地将某些字音加重其“音势”，以突出人物说话的目的，也使观众明白词中之意。

二 重念的处理原则

凡需要向观众交待清楚，以引起观众注意的情节字或词，都必须重念。同时，一些同等重要的字又必须予以同等的重念。

如《天仙配》“路遇”一场七仙女的念白：

“大哥，你来看！那厢有一株槐荫树，就请它为媒如何？”
△ △△△ △ △△△ △

这里的“槐荫树”将对剧情的发展起着推进作用，因此，“槐荫树”这三个字是提示交流的对象——董永、土地都来注意，同时也要引起观众的注意，所以必须予以同等的重念。

其次在重叠字的处理中可以根据声调和人物情感的需要，将其中一字重念。如果重叠的字连成一串时可采用重、轻相间的方法：

如《女驸马》“御花园”一场刘文举的唱腔夹白：

“皇帝招他为驸马，吹吹打打，吹吹打打，送入洞房中……”
△ △ △ △

“吹吹打打”便可采用“重轻轻重、重轻轻重”轻重相间的办法处理。

三 强调

念白时，除上述必须“重念”的字和词外，有时为了剧中人物的特殊需要，极欲唤起观众超正常的注意或激起观众情感的强烈震荡，使观众与剧中人物的思想感情产生共鸣，就需要在一段念白中选择一个或几个字音，特别加重音势，这些字可以是将来应重读的字，也可以是将来并不需要重念的字，这就称作“强调”。

如《天仙配》“分别”一场七仙女的念白（“▲”为强调，“△”的表示重念）：

“董郎，为妻乃是玉帝膝下七女，是我私自下凡与你成婚，不料被
△ △ △ △ △ △
父王知道，他、他、他……命我午时三刻返回天庭。”
△ △ △ △△▲▲

这里在“回、天”二字上特别加重音势、音高、音长、音量，在感

情上起了渲染的作用，以体现七女在万般无奈中不得不向董永吐露真情，唤起观众对这对恩爱夫妻将被活活拆散而予以无限同情。

四 重念与强调

“重念”与“强词”在舞台念白时应有所区别。“重念”是指在每个意段中必有一至数个字音由于感情需要而重念的，它必须是符合逻辑的，称“逻辑重音”。

“强调”则带有强烈的感情成份，有时只有一个或两个字音要特别加以强调以烘托气氛，所以称为“感情重音”。

“重念”是随台词的意义而生；“强调”则是由于剧中人物的特殊需要，激起观众强烈的憎和爱，使之与舞台上人物的情感交织在一起，从而使剧本主题和内容得以体现。

第三节 声调的处理和音色的要求

一 声调的处理

由于剧情的人物感情的需要，一般念白有的需要重念，有的需要特别强调。因此，一些字音，随着音势的加强，音高也必然提升，它们与未加重和强调的字音，自然形成强弱对比变化，这就是“抑扬顿挫”。无目的的重念或强调是毫无意义的。根据舞台演出的一般规律，可归纳为以下几种：

(1)对于出其不意、难解决、不确定、未终结的事件，声音随同心理的急剧变化，音高便随之上升，其最高点一般靠近意段的末尾，这样处理一般谓之“扬”。

如《女驸马》“状元府”一场刘文举捧旨招冯素珍为驸马，冯素珍对此突如其来的事件万分吃惊，随着难言的苦衷念出下面一段白。

(“○”表示意段中音的最高点)：

“万岁恩赐，^v老大人栽培，学生实是感恩不尽，只是这婚姻之事，
○ ○ ○ ○

“生就实难从命了。”



这段念白由于冯素珍出于万般无奈，心急火燎，说话的声音随同心理的紧张，言不由衷地提高音调，而且在每个意段中，声音都是逐渐上升，推向高点，宜于用“扬”的手法处理。

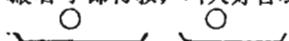
(2)对于有把握、很自信、不游移、不怀疑的事件，声调随同心理的变化，最高点是在意段的首端，以后的字音则顺流而下，给人以胸有成竹之感，这种处理谓之“抑”。

如《女驸马》中冯素珍的另一段念白：

“奴家冯素珍，是我顶替李郎姓名上京应试，不料得中头名状元，



眼看李郎得救，叫人好苦哟！”



这段念白道出了人物的喜悦之情，对能救出李公子表露出充分的自信，就宜于用“抑”的手法来表现。

(3)人物心情十分激动或悲痛万分、口是心非，故作反语等，一般采用“抑、扬”相间的手法去表现。在大段念白中有些情节需去感染观众时也可采用此法；音调的最高点可分居意段的首尾，用先降后升的声调，或音高点居意段之中可用先升后降这样抑、扬相间的办法。

如《天仙配》“分别”一场七仙女的一段念白：

“董郎啊！董郎休要怪为妻，这鸳鸯好比我与你，雄的本是董郎夫，



雌的就是你的妻，有道是夫妻本是同林鸟！大难来时各自飞。”



这段念白采用重白与强调的手法，抑扬交织并用，体现了七女的悲痛和将别离的心情。

值得注意的是，在声调处理时要自如和谐，符合规定情景和人物的心理状态，无目的乱用将适得其反，过分地运用也会产生做作和呆板。因此，要恰到好处，才能产生艺术的感染力。

二 音色的要求

根据剧中人物的身份、年龄、性格和戏曲中行当的划分，不同行当的角色在音色上的要求也应当有所不同。

黄梅戏的念白，对于不同行当的角色在人物性格、年龄、身份等方面在音色上尚易达到应有的要求，但在唱腔中就显得不足了。这牵涉到剧种的年轻、行当唱腔不健全，也缺乏一些行当的唱法。如花脸、老旦等，虽然也做过一些尝试，但尚须进一步作专题研究，这对丰富黄梅戏的音乐和唱法，将大为有益。

目前唱念中，仍必须结合人物的内在情感去处理音色变化。喜怒哀乐时的音色是应有差异的。也要根据演员本身嗓音的特色来表达感情，没有划一的规定，主要依靠演员喉部诸腔穴的巧妙合作，相互调剂使之富有表现力。

第四节 节奏、顿歇、转化

一 念白的节奏

念白的节奏是指舞台上由于剧情的发展，在表现人物内心节奏的紧与慢时，相应在念白上也要有节奏的变化。也就是说，根据剧本情节的变化而产生时间与空间的关系对比。往往情节决定节奏，情感愈强烈节奏愈鲜明。

如黄梅戏移植的《杨门女将》第七场中余太君与穆桂英的一段对白：

余：好！儿等进谷之后？
△ 穆：连夜搜寻。
△

余：【渐快】寻得栈道？
△ 穆：偷渡天险。
△

余：怎样破敌？
△ 穆：里外夹攻。
△

余：【快】以何为号？
△

穆：贼营火起为号。
△

余：【更快】何人随行？
△

穆：七婶母。
△

余：何人断后？
△

穆：焦孟二将。
△ △

这段对白，表现余太君与穆桂英在制订作战方案时，不谋而合，心情十分激动，人物内心节奏更为分明，在念白的声调上必然要有不同程度的加重音势，随着一些字的重念的强调，节奏也随心情的变化而逐渐加快，一气呵成，充分体现剧中人物足智多谋，果敢善战的英勇气概。

二 顿歇与节奏转化的关系

“顿歇”一般是指在聆听有节奏、有规律的声音时，经数次反复后，往往可以预料下一次再出现的时间，这种具有周期性的规律间歇时值称为“顿歇”。

如广播电台每日报时鸣笛时，人们听过前面几声后，下一次再现应于何时到来，听者是能预料到的，即便其中某一下被其它声音掩盖，而往下的鸣笛仍然可为听者所预期。这说明顿歇是组成节奏的一个要素。

“顿歇”在戏曲念白里是会经常遇到的。

如《天仙配》“路遇”一场七仙女的念白：

“呀！呀！啐！自古道大路通天，各走各边，难道你走得，我站都站不得么？”

前面三“啐”中间的停顿间歇时值是相等的，包括外部动作与内心节奏的时值。这里的顿歇是声音的间隔，它为下面的念白规定了节奏。

顿歇对转化尤多帮助。剧中人物感情的变化，唱念中声调的处理，速度的快慢，都可用顿歇来补偿所欠缺的时值，使各方面的转化起了承上启下的作用。

突 破 严 凤 英

抢 救 陈 小 芳

王 秋 贵

春节后，我向江丽娜借来他们在《新星灿烂》演唱会时试唱的录音磁带，，一边淘米做饭，一边听着。猛然，一种似乎遥远却又十分熟悉、亲切的悦耳的声音送过来——

“我只说世上无有人爱我，

不料想还有个知心的好周强……”

“咦！这不是严凤英吗？”我正诧异着，妻一脚跨进门来，劈头就问：“你是哪里弄来了严凤英的老唱片？”“也许是穿插了这么一段供大家欣赏吧？”我这样回答，为了探一

在念白的咬字吐字及感情处理中，不能把吐字技巧和处理手法孤立去看，因为语言与音调本身就包含着感情的因素，也应视为体现剧本内容及人物情感的手段。因此，我们只注意咬字清楚而不顾感情的需要，那只是给观众平淡地读了一首词或念了一篇文章，没有给他们以艺术上的感染。反之，如果缺乏咬字吐字的技巧和功夫，也只能使人听了一段毫无内容的叙述或唱段，文学部分则失去意义了。

清代戏曲家李渔说过：“言者心之声也，欲代此一人言，先代此一人之心”。因此，在黄梅戏的唱念艺术表现中，既不要做一个刻板的念词者，也不要去做一个毫无字义的歌唱者，我们的要求则是以熟练的吐字技巧让语言结合人物的感情，再用声音表现出来。

究竟，将磁带倒回去重放，这时才听到里面清清楚楚地报着：“陈小芳唱《柳树井》第二遍。”

“象，实在象，越听越象。岂止是象，简直就是严凤英在唱。”聆听着、赞赏着，然而接上来却是共同的一声长叹：有了新的“严凤英”，黄梅戏怎么还停在《天仙配》、《女驸马》的水平上呢？是没有合适的剧本？是缺少高明的作曲、导演？还是别有原因，致使“新星”难得冒尖？……好象是，又好象不全是，除了这些，似乎还少了一样，而且还是关键的一样。这关键的一样又是什么呢？

俗话说：“聪明一世，糊涂一时。”我是一世糊涂的人，正在百思不得其解之际，目光停留在一幅友人画的题辞上：

“宾虹大师曰：作画先须有法，终须无法，先须求似，终须不似……”

所谓“法”者，可以说是法门之法、方法之法，也就是门

径、技巧；也可以解释为效法之法、师法之法，亦即学习、摹仿；还可以连起来理解：通过学习和摹仿，摸到门径，掌握技巧。以此推之，所谓“无法”，大约就是指道路畅通，技巧娴熟，到了可以得心应手，亦即孔老夫子讲的“七十而从心所欲”的地步吧。那么，“似”与“不似”又如何理解呢？

由此，偶又记起哪位大师的另一句话：“学我者生，似我者死。”好象是哪位诗人说的，又象是一位作家、书法家、也象是画家、表演艺术家，抑或那些大家们都有类似的说法吧？

由“学”而得生，到“似”却致死。于是人们就从“有法”而趋向“无法”，在“求似”中去追求“不似”。“求似”之后要摔开“似”，得“法”的结果须冲破“法”，因为不这样就不得生存，不得发展，就难免一“死”。看来搞艺术还真要有这么点“忘恩负义”的狠心。靠“汉承秦制”，靠曹

参那样“一遵萧何约束”搞“曹随萧规”，是没有出路的。

京剧自乾隆至今几二百年，名流辈出，到本世纪中期，继“四大名旦”之后，又出了“四小名旦”，正是由于这些艺术家并不满足于他们的师傅、师祖已经取得的成就，在得“法”之后又勇敢地冲破“法”，在“求似”之后又大踏步地跨越了他们的前辈。

黄梅戏从道光以来百余载，如果历代艺人都津津自足于师傅传授的技艺，岂不还要停留在“两小戏”、“三小戏”的草台上？严凤英如果踞足于“年年有个三月三”，岂不还在唱《打猪草》、《蓝桥汲水》？

严凤英之所以成其为严凤英，正在于她从师又不囿于师，敢于冲破他们，超过他们，她从艺之前唱过山歌，唱过秧歌，成名之后学过豫剧也学过越剧。她广泛地吸收，又大胆地发挥。她学黄梅戏，唱黄梅戏，又不断地改造黄梅戏，

因而也发展了黄梅戏艺术，达到了她那个时期的高峰。

严凤英之所以成其为严凤英，还在于她能够不断地否定自己，冲破自己，从而也丰富了、发展了自己。她带着浑身的“土气”和“野味”从山沟沟里走出来，渐渐地走出了安庆地区，走出了省界。从《打猪草》到《柳树井》到《江姐》，从《蓝桥汲水》到《天仙配》到《女驸马》，她也是不断地在否定自我中更新，冲破自我而前进。

现在，陈小芳上来了，而且不止一个陈小芳，很有几颗“新星”“求似”求到了酷似而几乎能乱真的程度。后继有人当然可喜，但这只是针对后继无人或后继乏人而言。如果我们的后继者只是继而不开，承而不启，那也只能起到保存资料的作用，于黄梅戏艺术的发展实在无补。

我们往往容易绝对化到死板可笑的地步，有时候过于自信，大有孟夫子那种“舍我者其谁”之慨；有时候又自卑自

惭，以为艺术桂冠非大师莫属。及至严凤英攀上了黄梅戏艺术的一个高峰，便又成为“非严不黄”了。

我见过几十个剧团招收学员，多次听到这样的评议：“一条好嗓子！可惜不是唱黄梅戏的好嗓子。”十年前，前面提到的“新星”江丽娜报考宿松县黄梅戏剧团的时候，我也曾跟别人一样叹惜她何以不去当歌唱演员。然而现在，江丽娜演唱的《窦娥冤》唱段制成唱片发行各地，很受听众欢迎，也没有听到有谁责难她唱的不是黄梅戏。

究竟什么样的嗓子才配叫“唱黄梅戏的嗓子”？我说不清楚，不知道有没有别人能说得清？可惜严凤英“死不逢时”，否则，让我们的自然科学家们去解剖一下，分析研究一番，制造出千千万万条“仿严嗓子”来，岂不省却许多苦恼？

京剧有“四大名旦”、

“四小名旦”。越剧有大“十姊妹”、小“十姊妹”。黄梅戏为什么单单只有一个严凤英？也许有人竞争过，败下阵来，从此一蹶不振？可是，今人呢？后人呢？“陈小芳”们呢？难道也望而生畏，也要“到此止步”吗？严凤英能够突破她的老师，能够突破她自己，“陈小芳”们为什么就不能突破严凤英，不能在“求似”中去追求“不似”，从“有法”而趋向“无法”？

“学我者生，似我者死。”凤英大姐如若有知，她也会这样告诫我们吧！

唯其如此，我呼吁：突破严凤英，抢救“陈小芳”！

这是否够得上“千虑之一得”？我不知道。我只是希望，由此能够引起研究黄梅戏的专家们的思索，寄望于编、导、乐、演诸方大家共同创造，探索出一条发展黄梅戏艺术的新路子，创造出又一个黄梅戏艺术繁荣兴旺的新局面。

黄梅戏

灯光

运用浅说

吴 焰



一、古典戏曲演出的照明

戏曲是由多门艺术组成的综合性艺术。各门艺术之间既互相依附，又相互制约。只有充分发挥各自的创造力，才能使戏剧艺术达到良好的演出效果。

从舞台美术的角度来看，古典戏曲的演出的传统“砌末”是比较简单的。如京剧演出时，舞台中间只有一张桌子，两把椅子，后面是一道底幕。这是由于古典戏曲表演形体动作是程式化的，虚拟化的和舞蹈化的，在表演过程中空间时间可以灵活转化，环境可以改变。这就要求舞台装置必须适应舞台调度的灵活性和表演的需要，运用写意的、象征的手法，而不用写实的、模拟自然的手法，从而简化舞台装置，一物多用。这是传统戏曲演出经济而有效的办法。光，在这种形式的演出中，则仅是起着纯照明的作用。

让我们追溯到解放以前中小城镇的戏曲演出，大都是用汽灯，

甚至是用植物油盛在碗内燃着灯芯来照明的，这样的灯光也只能起着照明的作用。如京剧《三岔口》的演出，主要是以其精湛的、比较完美的表演艺术丰富了舞台形象，而作为单一照明的灯光，当时处在器材设备十分落后的情况下，是难以发挥灯光艺术作用的。现在由于戏剧艺术不断地发展，科学技术的进步，为灯光艺术创造了良好的条件，完全可以运用光来润色、丰富舞台形象的表现力，造成富于动感、造型美和情绪性很强的灯光效果，以加强戏曲的感染力。

比方，该剧的灯光是可以这样处理的：场景简单，舞台中央是一张桌子，两把椅子，这些大道具的后面，是横贯舞台的底幕。当大幕徐徐拉开，舞台上的灯光是昏暗、压抑的，用灯光来隐喻世态炎凉和交待时间（时值黄昏），光的情绪动荡不安，预示着不寻常的事件就在这里发生。刘利华夫妇先后上场，在向观众交待情况时，表明已知焦赞被发配将途经此地。由于店主自身所处的特定环境和特殊手份，其内心已是忐忑不安，可以用光的波动随着戏的节奏来表现人物的内在情绪，但光度不宜过大，应根据舞台调度和人物上场后在台上的地位来决定光度的范围。接着是两个差役押着焦赞前来投宿，他们的到来不能不引起店主的注意，并从中对焦赞予以保护。这里的光要有一个起伏，由于剧情的发展，新的登场人物出现是该剧事件的中心，因误会所引起的一场格斗，是为了焦赞所引发的，这里所发生的一切也都是围绕着他这个中心人物的。而登场人物的增多，人物关系上发生了变化，其内在情绪各异，随着舞台调度的需要，演区不再是小的范围，这就促使灯光的运动随着情绪气氛的变化及适应演区的需要而变化着。光的运动节奏必须顺应剧情的变化和戏的节奏流动……只有这样方可达到光和舞台上动与静的形象有机地融为一体。

光的第三次变化，是店家秉烛引客人入室安寝，这里主要是

时间空间的转化，用光的视觉切割和强弱对比来交待时间、空间的转化。

第四次光的变化是，光的情绪运动是随着壮士任堂惠临睡前的一段戏开始的，店主与壮士都是怀着暗中保护焦赞的心理，以致在相互之间的行动上有所怀疑，进而都产生了戒备，光区随着舞台调度的变化逐渐缩小，直到吹灯完全将光切割。尔后组接起吹灯后室内呈现一片黑暗的情绪气氛，光的渲染要求从朦胧中可以看到舞台上的视觉形象，又必须给人以恐怖的情绪气氛。当戏进入格斗的高潮时，他们的位置已经缩小到一张桌子的范周围，光区也跟着缩小到相适应的范围，与此同时，加强光的亮度来渲染人物格斗高潮时的内在情绪。这样既可以集中地在舞台上展现出剧情发展中主要的动与静的可视形象，又能控制观众集中视线去注意台上的主要视觉形象。光的流动转化，是以多层次分区布光实现的。

戏进行到最后，消除误会，彼此欢聚在一起，这时灯光要衬托人物内在的振奋情绪。总的来说，帮助角色深入地塑造人物形象，在光的渲染下加强戏的气氛和情调，使舞台上的可视形象更富有表现力。

以上灯光的处理，布光可采取分区或局部投光，而在同一演区内又可采取多层分组布光，两者都是为了便于光的流动转化，有利于组成光的动态和静态画面。

在光运动的过程中，只有恰如其分地进行有机的光视觉切割、组接及准确地掌握光的情绪运动的节奏，才能有效地保证演出中灯光艺术的充分表现。

按以上的设想，古典戏曲的演出，即便是舞台美术的外部造型十分简单，而灯光仍然可以创造性的运用来进行艺术造型。因此我认为把戏曲程式化、虚拟化的表演和装饰性的舞美造型有机地结合起来，是可以借助于灯光艺术这枝彩笔，巧妙地绘出一幅幅静

态和动态的五彩斑斓的图画来的。

新中国成立后戏曲艺术有了很大的发展，正因为发挥了各门艺术的创造作用，才能丰富舞台视觉形象的表现力，加强了戏的感染力，使戏剧艺术不断地趋于完整。

黄梅戏和其它剧种一样，也经历了由草台到舞台的演出过程。三十多年来通过不断地学习、改进、提高，丰富了黄梅戏艺术，发展成为现在深受广大人民欢迎的地方戏曲。灯光艺术的运用，自然也是一个重要环节。

二、满台亮的弊病

在演出中，要使舞台美术创造出富有表现力的视觉形象与戏中人物有机地融为完整的舞台形象，来作用于观众的视觉感受，就必须借助于灯光艺术的视觉造型，来渲染、丰富舞台形象的表现力。在剧场中，观众首先是通过视觉的刺激而产生种种联想，唤起共鸣，达到戏剧效果。这就是舞台美术造型艺术的作用。而灯光作为戏剧艺术的元素，是要进行灯光艺术的创造来发挥作用的。著名导演及舞台美术家D·贝拉斯库曾这样写道：“灯光对于戏剧，如同音乐对于一首抒情的歌曲。在一出戏的创作过程中，没有任何其它因素对表达它的情绪和感觉如此有效。它对于戏剧艺术的每一个作品，如同血对于生命一样必不可少。”

黄梅戏演出的灯光，基本上是继承京剧的传统，没有完全摆脱那种纯照明的影响。一般导演对灯光无过多要求，只要能看见台上的人物就行了，即便夜景要有所区别，也不过满台蓝光即可。而演员则要求台上的光越亮越好。一句话，只要纯照明而不讲灯光的艺术效果。这种满台亮的灯光，在戏曲演出中，实际上就是平光。如果从戏剧艺术的完整性和灯光艺术的作用来严格要求，满台亮的灯光用在舞台上，无疑会造成舞台形象不能鲜明突出。因为满台亮的灯光是以舞台三个面，即正面和左右侧面来进行布

光的，它们之间光源的照度一般来说是相等的，一旦人物进入光区，就会导致脸上轮廓不清，缺乏立体感。因此这样的布光，舞台形象无论处在演区的什么角落，都不能立体起来，即以单一的照明来要求，也是不能令人满意的；不仅形象平板，特别是人物的脸部显得呆滞，没有圆润感。又因舞台照得通明，明暗突变，形象冲淡，反而突出不了人物。

满台亮的灯光，也是目前黄梅戏舞台上的弊病所在，毫无疑问将会影响它的提高和发展。

三、正确运用三面光

运用灯光艺术创造戏剧的视觉造型，使舞台形象立体起来（特别是丰富人物的立体感），已不是什么新问题了。但以满台亮的灯光来照明，迄今不仅在黄梅戏演出团体带有普遍性，恐怕其它地方剧种也有类似的现象。由于纯照明的影响，一些戏曲剧团的灯光，被视为匠人的行当，单纯的技术，只要懂得一些电学知识，能应付那种纯照明的操作就行了。殊不知灯光是舞台综合艺术的重要组成部分，必须参加整体的艺术创造。这就是戏剧灯光与一般电工的区别。克服“满台亮”的布光，使舞台形象立体起来，是灯光艺术最起码的要求。可是在黄梅戏舞台上，尚未引起普遍的重视。

要解决这个问题也不难，首先灯光工作人员要摆脱因循守旧的思想，从传统的戏曲灯光程式的束缚中解脱出来，用戏剧、舞美理论和美学、科技等知识来充实自己，为灯光技术的创造奠定基础。戏剧灯光是以舞台的三个面（即正面和左右侧面）构成照明系统的。“假如要充分发挥体积、形态和动作的表现力，使它们的主要性质和含义成为戏剧演出的活跃成分，那么舞台上就不仅需要光亮，也需要阴影，光和影两者都是必要的，灯光就要象真正

的光那样表现。”^①因此三者之间的光照差别必须配比得当，它们之间光亮的强弱要有适当的区别，也就是要根据正面强 + | 侧面次强 + | 侧面弱的配比原则。至于次强与弱应布在哪个侧面，也要选择适当。只有这样，才能避免平光，从而得到舞台形象的立体感。

上面提到造成平光的主要原因，即三个面的照度相等，人物在光区里没有反差，致使形象出现平面的效果。如我们曾在一台演出三个现代小戏时，预先与这三个戏的布景设计者协商，使三个戏的光源处理在一个方向。因为黄梅戏的现代戏布景一般是虚实结合的，所以光的处理，按上述配比原则布光，造成的光感比较自然，效果也比较理想。这样既可少用灯具，减少劳动量，也方便了装台，便于灯光操作管理，简化了灯具调度和调光记忆，从而提高了灯具使用率，也提高了工作效率。

上述配比原则，在古型戏曲演出中同样可以运用。总的来说，演现代戏或是演古典戏曲，都需要解决可视形象的立体感，这是灯光艺术最基本的东西。否则又怎能谈得上运用灯光进行视觉造型，创造含蓄、变幻的舞台形象，揭示剧中人物的情感意趣，以及戏的情调和气氛呢？

瑞典著名戏剧艺术家阿道尔夫·阿披亚设想：“舞台灯光”一旦获得自由，它对我们就如同画家手中的调色板。“对于阿披亚，灯光是音乐的视象化，它把音乐的基调转化为视觉所能感受的东西，而且随着音乐演奏的样式和表情的变化而不断变化。”^②由此可见，在综合的艺术整体中，舞台灯光的重要性不但应该得到重视，而且也应发挥越来越大的作用。

^{①②}均引自《戏剧艺术》（1982年第1期）《舞台灯光简史（续）》

今天，终于如愿以偿，有机会访问出席全国农村文化艺术工作先进单位——江西省九江县江洲公社业余黄梅剧团。

赣北棉乡

黄梅花

——江西省九江县江洲公社
业余黄梅剧团访问散记

潘治富

清晨，我们乘坐小客轮离开古城九江，迎着朝阳，沿江东下。约摸过了一个小时，来到了江洲码头。

头。江洲——长江中心的一块洲地，象一颗金色的橄榄镶嵌在湛兰色的翡翠之上。这里土质肥沃，是赣北的一个棉仓。登上江洲的大堤，极目四望，映入我们眼帘的是一片白茫茫的棉海。棉海深处，一片果树掩映的地方，有一排整齐的红砖青瓦房，那就是江洲公社黄梅剧团所在地。

黄梅香飘芦苇荡

一望无垠的田野里，三五成群的社员们怀着喜悦的心情，在欢快地收摘丰收棉。一路上，不管走到哪里，黄梅戏歌声总在你的耳畔回荡。我的同伴打趣地说，我们落到黄梅戏窠里来了。

穿过棉田，我们来到剧团的屋场前，这里，桃树、梨树、橘树一行行，煞是逗人喜爱。

在会议室里，好客的主人热情地招待我们。桌上摆着几大盘花生，还有皮薄肉嫩的大鲁梨。我们品尝着香甜的水果，分享着主人丰收的喜悦。会议室墙上悬挂着几十面锦旗、奖状和照片。有中央、省、地、县党委和政府奖给的，有专业和业余文艺团体赠送的；有夺取棉花、油脂、生猪高产优胜的记载，有参加文艺会演得到的褒奖和赞誉。然而，最使我激动的却是一帧历史照片，摄下的是二十四年前，第一批进团的三十名队员带着铁镐和锣鼓，在水鸟栖息的芦苇荡上的合影。而现在呈现在我们面前的却是色彩斑斓的田野。啊，往日的荒凉只能在这褪色的照片上寻觅了。而锦旗、奖状和照片，正记载了他们二十四年的历程……

“我们这里的社员都很喜爱黄梅戏，所以我们办剧团有深厚的群众基础……”剧团党支部书记张立刚同志的话打断了我的遐想，他向我们介绍了剧团的创建情况以及坚持亦农亦艺、自力更生的办团经验。一九五八年，公社党委刚成立，为了满足农民文化生活的需要，计划办一个剧团。办什么样的剧团呢？社员代表大会上，大家异口同声“办黄梅戏剧团！”江洲地处赣北，与黄梅戏之乡的湖北省黄梅县和安徽省安庆地区隔江相望。这里的群众早就与黄梅戏结下了不解之缘，他们喜欢黄梅戏曲调优美、丰富多彩，具有浓郁的乡土气息。群众说黄梅戏好看好懂，黄梅调



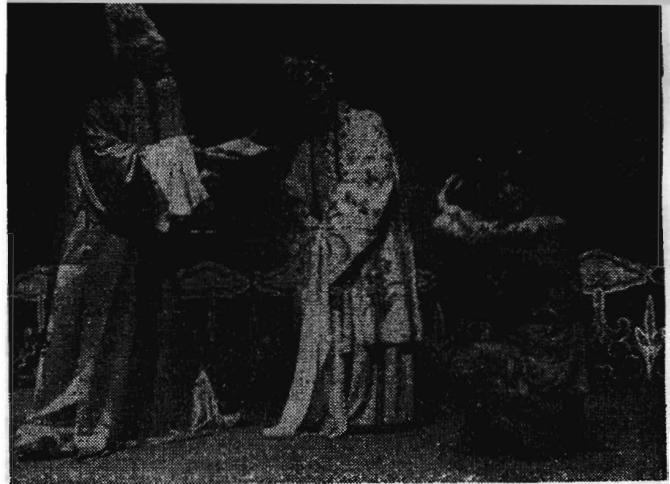
江洲业余黄梅戏剧团演出的一组节目：《恩仇记》▷
《包龙图错断狄龙案》（前页）

好听好学。影片《天仙配》最初在这里放映时，有许多青年跟着电影队跑，看了十几遍还不够。今天，党委

达了群众多年的意愿，群众更加激发了办团的积极性。没有现成的生产基地，第一批进团的三十多个青年在芦苇荡上披荆斩棘，开垦荒地。二十四年来，他们不仅实现了钱、粮、油、肉、菜自给，还为国家提供了大量的棉花、油料、粮食、生猪、树苗……。剧团购置了拖拉机、柴油机、电动机等十多种农业生产机械，还购置了价值两万多元的服装、灯光、道具。近两年来，他们实行专业分组承包，各组都超额完成了计划产值，队员年收入达八百多元……听着听着，我简直听入了迷，就是这些普普通通的社员，出于对党的文艺事业的忠诚，对黄梅戏的浓厚兴趣，在荒原上走出了一条崭新的路，在一张白纸上画出了一幅美丽的画图，使黄梅戏深深扎根在赣北棉乡。

“民办业余黄梅戏校”

夜幕降临了。忙碌了一整天的社员们，打着手电筒从四面八方向灯火辉煌的公社礼堂汇聚。我们赶上了好机会，能在今天晚上和社员们一道，观看公社业余黄梅戏剧团最近排演的新编历史剧《包龙图错断狄龙案》。扮演包拯的是副团长蔡报银，他嗓音宏亮，唱腔遒劲工稳，念白咬字准而有锋，节奏分明。他唱到“执法人犯王法更要从严”时，尽管内心感情澎湃急切，但外表仍然沉着稳重。他厚实的功架和一丝不苟的台风，使人物既有庄





严凝重、大义凛然的台阁重臣的丰彩，又有忧国忧民的激越深情。扮演段红玉的小演员陈桂仙，身段漂

亮，动作干净利索，落落大方。她在“趟马”时，挥动马鞭，双腿如鼓点般急跑，大圆场、小圆场步轻捷，当她一个鹞子翻身稳住亮相，表现了巾帼英雄形象。扮演皇后的小演员，口齿清晰，吐字象珠落玉盘一样清脆。其他几位演员也都努力刻划出了各个角色的性格，表现出了厚实的功底。

帷幕闭上了，观众报以热烈的掌声。真是百闻不如一见，今天观看了他们的演出，令人心悦诚服，果然名不虚传。听说这个剧团不论在本地还是在外地演出，都受到好评。他们在新建县西山公社演出时，总是四、五天前戏票就预售完了，演出了半个月，还是场场客满。他们在邻近一个县城演出后，有的观众送来一幅红对联，热情称赞说“看来小地有人才，草台能赛县大台”。去年他们在省城汇报演出时，观众夸奖他们的演出水平可与专业剧团媲美。

走出剧场，夜风沁人心脾，四周田野一片静寂；可是，我的心却平静不下来。一个农村业余剧团，怎么会有这样厚实的基本功？怎么能达到这么高的演出水平？这些在我脑中形成了一个谜。

第二天天刚亮，一阵哨音把我们唤醒，我循声来到草坪上。晨曦勾勒出一群青年男女队员矫健的身影，有的随着琴声练嗓，有的舞弄着刀枪剑棒，有的练身段组合，有的翻跟斗。他们的神情严肃认真；又流露出几分稚气。望着一张张汗珠滚动的脸颊，我心中油然升起了一种喜悦、爱怜、钦佩的情感。

剧团团长蔡报银同志告诉我们，剧团初成立时，为了提高艺

术水平，他们先后分三批派出几十人去安庆市黄梅剧团学习。著名黄梅戏演员田玉莲、罗爱祥、祖祥云、吴来保、杨友林等亲自帮学员排戏。他们还从安庆请来了专职导演。安庆艺校也曾应邀专程来江洲演出，传授技艺。频繁的艺术交往，虚心拜师学艺，促进了他们提高艺术水平。二十多年来，江洲剧团的队员们，按照专业剧团的训练程序，不论春夏秋冬，严寒酷暑，坚持不懈，严格训练。全团队员在毯子功技巧上，男队员普遍能完成拉提、出场、前扑等难度较大的动作；女演员多数能完成蛮子、搅柱、扑虎等动作，有的能连续翻八十多个前跷。

这里的所见所闻，我心中的谜终于解开了：宝剑锋从磨砺出，梅花香从苦寒来啊！二十四年来，他们培养了六代演员，省、地、县文艺团体和部队文工团在这里选拔了三十二名演员，本县黄梅剧团的演员和乐手就有十九人是从这里选拔上去的。他们都称赞这个剧团是培养演员的摇篮，是一所“民办业余黄梅戏学校。”

“我们的黄梅剧团好”

天不作美，又刮风又下雨，船不能过江，我们被阻隔住了。可是剧团正好利用雨天机会排戏。他们集中在礼堂里，有戏的就上场，没有戏的就在台下拣棉花、搓草绳。别看一张张黧黑的面孔，一双双结着老茧的手，可是在舞台上却都是能做出轻盈灵巧动作的好演员。正在排练时，后埂大队的党支部书记李恒明来邀请剧团去大队演出。听说我们是来采访的，他激动地对我们说：“这个剧团是要好好写一写。以前我们这里的群众进城看戏，划船过江，既花钱又误工，还提心吊胆。自从办了剧团以后，送戏上门，老人小孩不出村庄都能看上戏了。”我们走访了附近的群众，他们介绍了剧团许多动人事迹。江洲黄梅剧团扎根基层，在业余时间里，轻装简行，不论气候冷热、路途远近、观

众多少，跑遍了全公社十四个大队和大部分生产队，平均每年为群众演出一百二十余场。他们精采的表演受到人们的称赞，他们为群众服务的精神更受到欢迎。在露天舞台上，夏季蚊叮虫咬，冬季寒风削面，演员们没有丝毫怨言。为了坚持“两为”方向，剧团教育队员们要有高度的革命热情，树立全心全意为人民服务的思想。一个隆冬季节，他们顶风冒雪，步行三十余里到公社最偏僻的九洲大队演出。过港的渡船因事临时调走，男女队员都趟过刺骨的冰水。九洲大队的群众有的端热水，有的送姜汤，有的拿棉鞋，有的生炭火，象对待自己的亲人一样。剧团下队演出，队员们自觉地替烈军属、五保户担水、洗衣。洲头大队过去曾有几个青年划船进城看戏，中途遇风浪，险些丧命。现在剧团进村演出，用不着进城看戏，再也不担风险了。这里七个生产队的群众自发地联合向剧团赠送一套幕布，他们十分感慨地说：“剧团送戏进村庄，看戏再也不过江，还是自己办的剧团好！”

阳 光 沐 浴 黄 梅 戏

江洲黄梅剧团成立二十四年了，而且从未间断，难道就没有遇到什么挫折吗？带着这个问题，我们访问了公社党委副书记黄振兴同志。黄书记十分谦虚地说：“我们只是按照党的方针政策，做了我们应该做的事。剧团遇到逆境时，我们为他们撑腰；碰到困难时，我们给予支持；偏离方向时，我们拨正航向……”他给我们介绍了几件令人激动的事——

正在剧团迈开坚实的步子，胜利前进的时候，遇到了三年自然灾害。有的人片面理解上级有关精神，提出砍掉剧团。是砍？是留？公社党委会开了一整天，直到凌晨一点，才统一了认识。他们认为，农村业余剧团是党的文艺事业的一支队伍，越是困难，越需要文艺宣传来鼓舞人们的斗志，越是需要丰富群众的文化娱乐生活。公社党委书记亲自到剧团，走进厨房看看伙食，走

进房间摸摸被子，鼓励大家挺起腰杆把剧团办得更好。使队员们激动得热泪盈眶。

在艰苦的年月他们顶住了风浪，而在顺利的时候，有的同志却产生了糊涂思想。粉碎“四人帮”以后，文艺得到解放，他们的演出活动频繁了，演出水平也提高了。邻县的社队有的写信邀请，有的派人迎接他们去演出。这时，有的队员就提出：“不种田，不种地，一心专业去演戏”，甚至向领导提出了分队方案。剧团党支部和公社党委发现了这一苗头，及时做思想工作，指出盲目向专业化发展的倾向是错误的，并说明农村业余剧团的基地在农村，吃的是农，靠的是农，为的是农，如果离开了农村，就象鱼儿离开了水，不能生存。

江洲公社业余黄梅剧团在党组织关怀下创建，在关键时刻又是党组织指明了方向，剧团的成长没有一刻离开过党的阳光。每一任党委书记在工作调动时，都要带着新书记到剧团去交班；每一任新书记都要勉励演员增强办好剧团的决心。

多么宝贵的经验啊！如果我们各级党组织都能这样关心文艺工作，我们社会主义的文艺事业将会更加繁荣，更加兴旺。

第三天清晨，雨过天晴，我们要离开剧团了。盛情的主人把我们送到草坪上。草坪边的花园里开满了鲜花，红的象火，黄的似金，白的如雪！一朵朵，一茬茬，璀璨绚丽；一丛丛，一簇簇，争奇斗艳。我想，假若说今日农村文艺园地象这百花园，江洲公社业余黄梅剧团不就是这个花园里的一枝艳丽之花吗！



来鲁话黄梅之行

今年春末，我应邀参加了由中国戏剧家协会安徽省分会组织的“安徽省剧作者赴鲁农村访问团”。访问团一行共十人，由省剧协副秘书长朱文珍同志领队，省剧协副主席左平同志随行指导。其余八人为省直单位和部分地、市、县的中、青年剧作者。此次齐鲁之行历时一个多月，行程八千余里。

访问团于四月二十四日从合肥乘火车出发，二十五日清晨到达济

南。好客的主人——山东省文联顾问包干夫、剧协副主席张云凤及文艺界的同行，早在月台迎候了。

按访问团的计划，到济南之后，便直接取道烟台，深入胶东农村，访富问甜，体验生活。不料我们刚到济南，却“半路上杀出个程咬金”来。

原来山东省有个齐河县，位于黄河北岸，离济南不远。这个县很早曾打算成立一个黄梅戏剧团，山东省剧协曾就此事去信向黄梅之乡的安庆市求援。就在我们到济南的前几日，山东省剧协收到了安庆市文化局的回信，大意是安庆方面派师资去山东，目前尚有困难，如果齐河能派学员到安徽来，安庆当尽宾主之仪，由省黄梅戏学校培训。齐河县接信后考虑：派学员进戏校，当然是大好事，不过学习时间很长，远水难解近渴；同时他们对应选派具有什么样素质的学员去学习，也感经验不足。正在左右为难、举棋不定的时候，我们到了济南。山东省剧协把上述情况向我们介绍之后，就要求我们修订一下访问日程，改道先渡黄河，到齐河县去一趟。一来让我们了解了解党的三中全会以来，黄河以北的农村变化情况；二来请我们安徽同志给齐河县办黄梅戏剧团的事出出主意，做做参谋。

出师就杀出个黄梅戏问题，颇有意味。尽管主人的后一要求，似乎有些超越我们访问团的使命，但对主人的这种心意，我们却无意拂逆。恭敬不如从命，左平同志当即欣然应诺：“改道，支持黄梅剧种渡黄河。”

虽然是恭敬不如从命，但我心里却起了疑团：山东的主要剧种是吕剧和山东梆子，到目前为止，全省还没有一个黄梅戏剧团，再加上语系、语音问题，黄梅剧种能渡黄河吗？齐河县的打算，是否符合群众意愿呢？然而冷静一想，改道渡黄河，能调查一下黄河以北的群众对黄梅戏的反映，倒也是件有意义的事。如果齐河县的打算，确实符合群众意愿，那么这次改道，能为黄梅剧种渡黄河起点“参谋”作用，那岂不是“相师相学倍相亲”（郭沫若题灵岩寺《息庵禅师道行碑记》之诗句）吗？于是我决定到齐河县暗下作一番调查。

生活往往出人意料的有趣。就在我想从齐河县的农村，暗暗调查黄梅剧种是否有渡黄河的基础的同时，却有人也在暗暗“调查”谁是黄梅之乡的来客，是否会唱黄梅戏。因为印发的《安徽省剧作者赴鲁访问名单》中，只有我一人是安庆地区的。这个“调查”我的秘密，是在四月二十九日访问齐河县南潘大队时才公开的。

南潘大队地处齐河县的西南边缘，是三中全会以来由穷变富的典型，我搜集了大量令人欣喜的资料、数据，无奈本文之体例，不容罗列，还是以搜集到的民间口头文学来概括一下这个大队的变化吧。

过去：“红海洋，绿地毯”，养只母鸡当银行。穿破衣，住土墙，穷得实在响叮当。

现在：油满缸，粮满仓，大把票子存银行。土屋变瓦房，光棍娶新娘。听（收音机）看（电视机）蹬（缝纫机）转（自行车）样样有，布衣换成的确良。

由于我私下加了一重调查任务，往往访问要比其他同志回来晚些。这天在南潘，等我回到大队部的时候，其他同志已在休息喝茶了。我刚刚跨进门，一群男女青年便将我包围起来，一再要我唱段黄梅戏。我当然推说不会唱，可广播放大站的同志说：“我早调查过了，你是唯一的黄梅之乡的来客，哪有不会唱的道理？！”

看来推脱是无济于事了，于是我说：“我一个人唱怎么行，总得要个女同志配呀！”我的话刚落音，马上有个青年就说：“你们朱秘书就是女同志，就请你们俩合唱一

段。”我以为文珍同志会以她不是黄梅之乡的来客为由而推脱，不料她大方得很，说：“主人的盛情难却，我配你唱一段吧。”在掌声不断的催促下，我只好和文珍同志合唱了一段《满工对唱》。由于我们二人都不记得全词，一段唱腔未录完，我便拱手致歉钻出了包围圈。此举虽属“献丑”，但它确是反映黄河北岸人民群众喜爱黄梅戏的生动事例，比起我所听到的群众口头反映，更为形象。我钻出包围圈不一会，高音喇叭里便播放着那段没唱完的录音，左平同志听了，半开玩笑似的说：“黄梅剧种要是过了黄河，将来写黄梅戏剧史，你老刘就是第一个播种人。”

次日，我们被安排访问长岛，去长岛须经蓬莱渡海。

蓬莱，这个自古就称为“仙境”的地方，产生过许多神话故事和民间传说，引起过古往今来多少人的憧憬和幻想。神话中的“八仙过海”，就是从这里“各显神通”凌波到庙岛去的。

庙岛是庙岛群岛中的一个岛。群岛包括南、北长山岛，大、小竹岛等二十多个岛屿，亦称长山列岛。它位于山东半岛和辽东半岛之间。纵贯渤海海峡，自北向南延伸二百多里，扼守着祖国东方门户，

形成京津屏障，自古就是军事要地和海运枢纽，现设长岛县。

不知当年“八仙”从蓬莱“过海”，有没有笙簧伴奏？我们这次从蓬莱过海，可有音乐响遏行云。我们乘车还未进蓬莱港，空中就传来悦耳的黄梅戏。这对我来说，何异“他乡遇故知”那样的喜出望外，家乡的音乐家乡的戏，听起来倍觉亲切。不等进港下车，我连忙掏出笔记本，看了看腕上表，就在车上快速记下这几行字：1983年5月14日上午8时5分，经蓬莱港渡海，客运站播音室正播出潘启才唱的黄梅戏唱段《江水涛涛》。

意外获得的资料，往往要比有意取得的资料真实得多，有价值得多。这次蓬莱渡海听“黄梅”，虽属偶然现象，但正是这种偶然，反映了一种必然，从而使 I 进一步认定，黄梅戏在山东的影响，确有相当大的面了。

我之所以说“进一步认定”，是因为在此前两天，即五月十二日下午我们游览蓬莱阁时，也有一段趣事，堪称“黄梅”佳话。

蓬莱之有名，还在于它有一座巍峨壮丽的蓬莱阁。蓬莱阁之于蓬莱，好比西湖之于杭州一样，是风光精粹之所在。

蓬莱阁座落在丹崖顶上，面临

渤海，凌空欲飞，常有轻纱薄雾缠绕，身临其地，大有奇形仙境、超凡出世之感，故又称蓬莱仙阁。《老残游记》早有描摹。然今日之蓬莱阁，经解放后几度修葺，比起《老残游记》中描写的仪容，则更为绚丽风韵了。

我们那天游蓬莱阁，蓬莱县文化局长特意指派一名出色的讲解员刘妍为我们导游。刘妍年方二十开外，身形娟秀，举止大方。一口标准的普通话，自然，流畅，能使节奏、语调和姿态统一和谐，并能针对游人的特点，或提问，或即兴发挥，灵活自如。仅是听她讲解，也是一种美的享受。

我们游完所有六个建筑单体，三路名胜古迹之后，刘妍同志把我们引进蓬莱阁正厅休息。她一面陪我们休息，一面向我们讲“八仙过海”的故事，当讲到老态龙钟的张果老倒骑驴时，忽然停顿下来，面含微笑，以一种神秘的目光，向我们巡视一周，然后象幼儿园老师向小朋友们提问那样，轻声地问道：“作家同志们，你们知道张果老为什么要倒骑驴吗？”这一问可把我们全问傻了，眼看一种难堪的局面就要到来。然而机灵的刘妍不等我们出现窘态，遂即俏皮地吟出一首诗来：

访过多少人，不如这老汉。

岂是倒骑驴，万事回头看。

她的讲解，就是这样的生动而富有魅力。

最后，在我们准备起身告辞，向她表示谢意和敬意的时候，她又针对我们的职业特点即兴作答：

“讲得不好，请作家们原谅！欢迎再来，这可是七仙女的娘家呀！”

“七仙女的娘家？”这句话又来得突然。刘妍同志似乎看出了我们脑子里一时反应不过来的表情，微笑地接着说：“你们安徽有名的黄梅戏《天仙配》里，七仙女不是说‘我本住在蓬莱村’么？”

实在令人惊讶！一位胶东少女，竟对黄梅戏如此熟悉！大家连连称赞她的聪敏。不知是谁说了一句：“刘妍同志，我们可在蓬莱阁遇上‘七女’罗！”刘妍对这句话一时也没有反应过来。我笑着对她说：“你刚才不是说，‘我本住在蓬莱村’吗？”惹得刘妍咯咯笑了起来。

我们这次的齐鲁之行，是一次“求天下奇闻壮观，以知天地之广大”，“观贤人之光耀，闻一言以自壮”的良机。从“绿荫冉冉遍天涯”的深春，到“摘尽枇杷一树金”的初夏，名胜古迹，名山大川，工厂学校，农舍渔家，都留有

我们的足迹。见闻之广，教益之深，自不待言。最后我想抄录三处戏楼的对联，以飨读者。

1. 烟台福建会馆戏楼对联：

从八百英里航路通来，揭耳鼓闻歌，是真邹鲁海滨，何分乐界；
把二十世纪国魂唤起，放眼帘凋史，直等衣冠优孟，同上舞台。

2. 刘公岛水师提督衙门西边龙王庙前戏楼对联：

□□乌纱帽，如骏石斑斓，光

辉照耀玉皇阁；

□□管弦声，似波涛汹涌，音韵传闻望海楼。

(因石柱较高，上下联前二字均被戏楼遮住，故暂付缺如)

3. 蓬莱阁天后宫前戏楼对联：

乐奏钧天，潮汐声中喧岛屿，
官开碣石，笙歌队里彻蓬莱。



稿

约

一、欢迎有关黄梅戏的下列稿件：

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

二、来稿请用稿纸誊写清楚，引文注明出处，写明作者真实姓名（发表笔名听便）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。

五十年代，黄梅戏的优秀剧目《天仙配》、《女驸马》搬上银幕后，立即风靡全国，一时间，电台、商店和机关的扩音器争相播放。那优美抒情的“树上的鸟儿成双对”，悲怆浑厚的“含悲忍泪往前走”等唱

马静芝



四平忆

段，深深地吸引了我，使我爱上了黄梅戏。

我是吉林省四平人，那里只有京剧、评剧、二人转（曲艺形式）。敬爱的周总理生前视察东北时，曾关心地说：“你们东北剧种太少，太单调，不能满足人民群众的需要。南方剧种很多，你们可以南花北移嘛！”为落实周总理的指示，丰富和满足广大人民群众对文化生活的需求，省、地两级组织决定移植南方剧种。选择哪个剧种好呢？领导同志也很慎重。他们天天和我们一起观看各种戏曲片电影，可惜的是一些剧种不是语言听不懂，就是唱腔不好听，唯独黄梅戏的《天仙配》、《女驸马》最受欢迎，既听得懂，又好听，且生活气息浓郁，深为群众喜爱，所以从上至下一致要求移植这朵鲜艳芬芳、多姿多彩的“黄梅”花。地委领导决心很大，派了得力干部，组织了队伍，不惜大量人力、物力，于一九六〇年把我们分批送到数千里之外的安徽省黄梅戏剧团和安庆市艺术学校学习。我来到了黄梅戏之乡——安庆，学起了我最喜爱的黄梅戏。在艺校学习的两年时间里，由于领导的关怀，老师们的辛勤教导，使我们初步掌握了黄梅戏的一

些知识，既练了基本功，又排了很多传统剧目，并在演出实践中得到了锻炼，巩固了课堂知识，为尔后的剧团工作，打下了较为扎实的专业基础。

一九六二年，我们带着丰硕的学习成果回到四平，成立了四平地区黄梅戏剧团。仅四年时间，我们的足迹遍及东北各大、中、小城市及许多农村，演出了脍炙人口的《天仙配》、《女驸马》、《孝子冤》、《罗帕记》、《碧玉簪》、《打金枝》等一批古装戏，和《江姐》、《夺印》、《社长的女儿》、《红石钟声》、《豹子湾战斗》、《琼花》等一大批现代戏。还自己创作了现代戏《战地重逢》。有的戏被吉林省电台、电视台录了音、录了像，《战》剧还得了奖，剧团所到之处都受到非常热烈的欢迎。

为了适应东北地区广大群众的语言习惯，在演现代戏时，我们试讲普通话，效果更好，观众听得更清楚、更亲切，对剧种也没什么影响，群众都高兴地说：“这是咱东北的黄梅戏呀！”剧团在巡回演出过程中，扩大了黄梅戏的影响，有的观众登门或写信向我们索取曲谱，有些青年看过戏后，纷纷要求报考剧团。

一九六五年，我们在沈阳演出，当时各剧团都在上演《江姐》，但最受欢迎的却是黄梅戏的《江姐》，一天连演五场，座无虚席，真是史无前例的呀！连沈阳评剧院的著名演员都停演来看黄梅戏。我们知道这并不是自己比人家演得好，而是这个剧种好，她那优美抒情的音乐唱腔，给我们的演出增添了光彩，从而赢得了观众。

剧团要到延边朝鲜族居住的地方演出，大家都耽心没人看，因为朝鲜族群众大都不懂汉语。谁知首场戏一演，后几天的票就被“抢”空了。我住有一位朝鲜族大嫂家，我问她可看得懂，她说：“看不懂，但喜欢听戏里的曲子”（她只懂简单的汉语，加上手势能同我对话）。可见黄梅戏那优美动听的旋律，连少数民族

族群众也喜欢，这恐怕是其它剧种所不及的吧。

还有一次在农村演出《夺印》，不知是怎么传开去的，说是演《天仙配》的那个剧团来了，顿时，四乡八里象开了锅似的，农民们欣喜若狂，奔走相告，象过节走亲访友一样，穿上了平时舍不得穿的新衣，套上大马车，从几十里之外赶来看我们的演出。可惜天不作美，忽然下起雨来，我们想暂停演出，怕淋坏了观众，谁知他们说：“能在这看到黄梅戏不容易呀！又好看，又好听，只要你们能演，我们就能看，就是挨雨淋也值得……”许多农民还把伞送到乐池里，给谱子遮雨。同志们深受感动，冒雨完成了演出任务，而且演得比以往还好。

四平团同合肥、安庆一直保持着联系。我们采取派出去、请进来的办法，不断学习，不断提高。我们的导演曾两次去合肥和安庆学戏，还先后请了安庆艺校的陈华轩（已故）、桂冠英老师，合肥的方少墀、丁俊美老师来四平给我们排戏，教唱，配曲，以保证远离“娘家”的黄梅戏不失其韵味和风格。

通过我们的演出和宣传，黄梅戏在东北的声望越来越高，有了较深的群众基础，剧团的脚跟也站稳了。正当我们满怀信心要为黄梅戏事业大干一番的时候，十年动乱开始了，四平地区黄梅戏剧团也遭到了浩劫，演职员被迫与自己喜爱的黄梅戏艺术分手了，有的去站柜台，有的当了工人……近百名演职员的一个大剧团，就这样被无情地砍掉了。唯有我是个幸运儿，因夫妻关系得以调到安庆市黄梅戏剧团工作，继续我喜爱的黄梅戏演员生涯。

一九七九年，我回四平探亲，与我那些改了行的老战友们欢聚一堂，他们热情地举行了一个怀念黄梅戏的晚宴，在座的都是当年踌躇满志的青少年，如今都已步入中、壮年了。乱世重逢，真是感慨万千，万语千言，一时不知从何谈起。他们至今仍念念不忘黄梅戏，诉到伤心处，许多人都潸然泪下。毕竟是艺苑战友，这场聚会最后竟不知不觉地变成了黄梅戏唱腔欣赏会了。在

座的每个人都唱了一段黄梅戏。战友们频频举杯，祝愿我这个黄梅戏的幸运儿努力工作，祝愿黄梅戏事业兴旺发达。

四平地委第一书记刘振海同志，非常热爱黄梅戏，当年就是他亲自送我们来安庆学习的，那时他是地委宣传部长。最近，他还写信给我，要我好好学习，并说要南北共同努力，争取早日恢复四平黄梅戏剧团。他还鼓励那些改了行的同志：“不要把黄梅戏全忘光了，以后恢复黄梅戏剧团时，就是到了不能登台的年龄，也要把你们请回来当老师。”

我的一个老同学李桂珍，已改行多年，但她始终坚持练功、调嗓、唱黄梅戏。没场地，她就在公园里练、唱，每天都吸引了许多人。她说：“只要有人喜欢听我就唱，舞台上不能唱，我就到群众中去唱，我就是要扩大黄梅戏的影响，为将来恢复黄梅戏剧团打基础……”她买了很多黄梅戏唱片，自己学习、欣赏，也放给别人听。她在厂里搞文艺节目，上台清唱黄梅戏，还组织排演《春香闹学》、《夫妻观灯》和黄梅戏女声小合唱。她来信说：

“每当报幕员报黄梅戏节目时，台下观众总要报以长时间的热烈的掌声。”

多年来，我同四平的艺友们始终保持着联系，只要能收集到的有关黄梅戏书刊、资料，我都想方设法寄给他们，便于他们了解黄梅戏的动态，和演唱黄梅戏的新曲，从中得到慰藉。

东北人民就是这样地喜欢黄梅戏。我相信，不久的将来，原来颇有基础的四平地区黄梅剧团，一定会迎着党的“百花齐放”“百家争鸣”的春风，重新破土抽芽，枝青叶绿，那鲜艳芬芳的“黄梅”花，将以她那婀娜多姿的丰彩，重新开放在东北的沃土上。

一九八三年三月七日于安庆

黄梅戏主胡改革尝试

吴其云

一个剧种的风格寓于其综合艺术的各个方面，乐队是其中的重要一环。我国戏曲乐队都是在突出其传统的具有代表性的特色乐器的基础上编配的。这件特色乐器或称主件乐器、主奏乐器，与本剧种唱腔水乳交融、混然一体，是其它乐器所不可替代的。各戏曲乐队可根据剧团条件与剧目内容进行多种编配，但这件特色乐器不可缺少、更换或改变主奏的地位。曾几次有人想用“先进的”歌剧乐队的编配方法，替代这“落后的”特色乐器为主的传统的编配方法，都似昙花一现，丝毫动摇不了这特色乐器在戏曲乐队中的特殊地位。

黄梅戏乐队也是在突出其传统的有代表性的特色乐器——主胡的基础上编配的。解放后黄梅戏发展迅猛异常。在新条件下，原有的黄梅戏主胡不适应新要求的问题颇为突出。一位著名的黄梅戏作曲者曾对我感叹道：“配器中黄梅戏主胡真难写，它不够好听，技巧又不够丰富！”安庆一位有经验的主胡演奏者跟我说：“目前黄梅戏的主胡琴弦张力不足，把位太大，音量太小，如果加粗琴弦又音色太糙，还出怪音，失去黄梅戏的甜美风格。”小泽征尔在指挥中央乐团演奏时认为，我们的技巧是第一流的，可乐器太差了。乐器的质量与演奏艺术是有密切联系的，改进黄梅戏主胡的质量已成为当前进一步提高黄梅戏伴奏水平重要课题。

黄梅戏的主奏乐器高胡是在实践中逐渐被广大观众和演员接受的，但并未定型。开始，曾借用过京胡，也用过京二胡。随着黄梅戏的发

展，特别在解放后，接触兄弟剧种多了，曾选用过扬剧、越剧主胡，也试用过民乐高胡，甚至板胡、坠胡。一度还试过不设主奏特色乐器的歌剧乐队的编配方法。这正是从自发地逐步变为自觉地选择自己的主奏特色乐器和编配方法的过程。黄梅戏主奏乐器在发展过程中稳定的时期很短暂，总跟不上迅速发展着的黄梅戏的步伐，较之兄弟剧种，黄梅戏主胡的情况更为突出。目前已没有去用板胡、坠胡等暗闯的现象，目标范围已集中，于介乎京二胡与越剧主胡之间的六角型蟒皮琴、六角型蛇皮琴及一般民乐园筒高胡差别很大的三种琴之间。各剧团各选各的，甚至一位演奏者自己就有两种琴随意选用。这并不是流派的需要，而是没有合适的可以更替。

黄梅戏主胡三足鼎立不能统一已二十年左右，“真命天子”为什么那样难出世？原来是黄梅戏主胡的特殊要求，违背了一般胡琴的设计规律，必须在设计上有所突破才能达到要求。根据黄梅戏声腔的特点及长期形成的传统，要求黄梅戏主胡定弦为(B^{\flat} — F)左右，比二胡定弦(D—A)低大三度，已接近中胡定弦音高，而要有明亮近似高胡的音色，并要有较大音量以便在乐队中领奏，这是经过多年实践比较一致的认识。一般胡琴的设计规律是定音愈高，琴筒愈小，琴皮愈紧才能音色愈明亮；音量、音高、音色与乐队中其它乐器相距愈大愈易突出。而黄梅戏主胡正好与一般胡琴的设计规律与音响原理相反。现在有的主胡用放大把位的办法使在维持琴筒小，琴皮紧的情况下琴弦也能达到一定张力，获得适当的音色与音量，可是定弦太低，张力仍然不够，把位太大，演奏也不好控制，有的用加粗琴弦的办法来改善张力增大音量，可又因琴弦的直径与琴筒的直径太不匹配，音色粗糙，还易出怪音。所以就必须在整体设计上想办法。

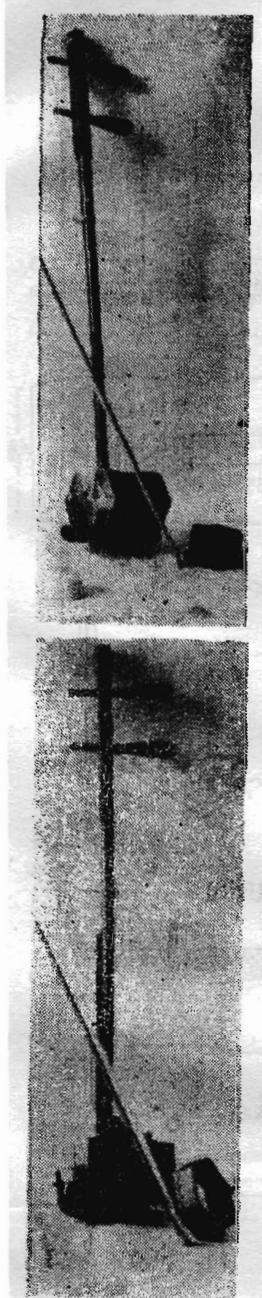
在黄梅戏音乐教学中，我们对黄梅戏主胡的不足深有体会，试图设计制造新的主胡以满足需要。在我校领导的支持和省黄梅戏剧团王文龙等同志的鼓励下，对这一文艺科技课题开始了探索。自一九七八年起，先后试制了十几把不同设计不同材料的主胡：设计上有普通式琴筒、蜂腰式琴筒、琴杆有穿过琴筒与不穿过琴筒的，带有风口的琴杆、音质微调装置、自动转调装置，伸缩套筒、琴皮松紧装置等；琴筒外形有正六角形、扁六角形、扁八角形、圆形、喇叭形；材料有红木、色木、香红木、

蛇皮、蟒皮、毛竹等，作了广泛的试验。文化部科技局、北京乐器学与北京乐器研究所给了很多鼓励，肯定了我们自己动手的精神，及初步取得的成绩。在一九七八——一九七九年全省戏剧调演大会及一九七九年安庆地区黄梅戏青年演员基本功比赛大会期间，得到省文化局、省文研所、安庆地区文化局与各黄梅戏剧团同志的热情鼓励，进行了试奏与座谈，同时也提出一些改进的意见。蜂腰型的六角形的主胡获得较普遍的好评。很多剧团要求试用。之后我们在设计、材料与工艺上又反复改进，认为有三种基本相同的琴可供采用。一种全红木正六角形琴，此琴音色纯正，性能稳定；一种竹木混合材料的正六角形琴，此琴因材料特殊具有与全红木结构不同的音色，适宜低调门；还有一种附有琴皮松紧装置的套筒式正六角形琴，能适应天气的变化与调门的高低，于去年底才在省团试用，如较长时间试用性能稳定的话，此琴优点较多，但造价较高。它们共同的特点是音色较明亮纯净，上下把位音质统一音量平衡，与黄梅戏声腔比较和谐统一有特色，张力适中，音量较大；设计的主要特点是：琴筒采用中部收小形成类似蜂腰的形状，使基本成为前后两个共鸣腔，前腔较小，增强了音频中的高次谐波的共鸣而加强了音色的明亮；后腔较大又略呈喇叭形，使低次谐波也能适当加强，音色不失厚度，并因呈喇叭形可放大音量，这样琴皮不用蒙得太紧、琴筒不必太小，就能获得需要的明亮而不失厚度的音色；琴弦不必太粗，就能有适当的张力，再加上琴筒前的音质微调控制琴皮的震幅，又可使音色更明亮。关于琴的实际效果有机会请试用同志来谈，最好在适当的时机请同志们亲临试奏给予鉴定。

黄梅戏主胡质量的改进，只是研究改革黄梅戏主胡的第一步，紧接着还有如何利用新琴的特点、充分发挥演奏技巧伴奏唱腔及与乐队配合的问题，对这两个课题的研究，我们黄梅戏主胡研究改革小组将由童宣炽、徐代泉两位同志为主，当然更重要的是各剧团同志们在实践中的创造。

我们还曾研制过黄梅戏反把高胡及专用二胡，因人力物力等种种原因暂停，待有条件时再继续研制。

在研制过程中得到很多同志的关心，有的把个人的旧琴皮、旧琴筒供我们作研制材料；有的不厌其烦的协助试奏；更有远从屯溪前来一度合作的徽州文工团钱永明同志，他工艺细致，获得好评的琴中有一把出自



图一、图二

他手；安纺二厂田师傅为制作琴皮松紧装置给予了帮助，还有上海民族乐器厂为此琴制作了敦煌牌与牡丹牌两种黄梅戏主胡专用琴弦。谨借此表示谢意，并希望继续给予支持，共同为发展黄梅戏艺术而贡献力量。

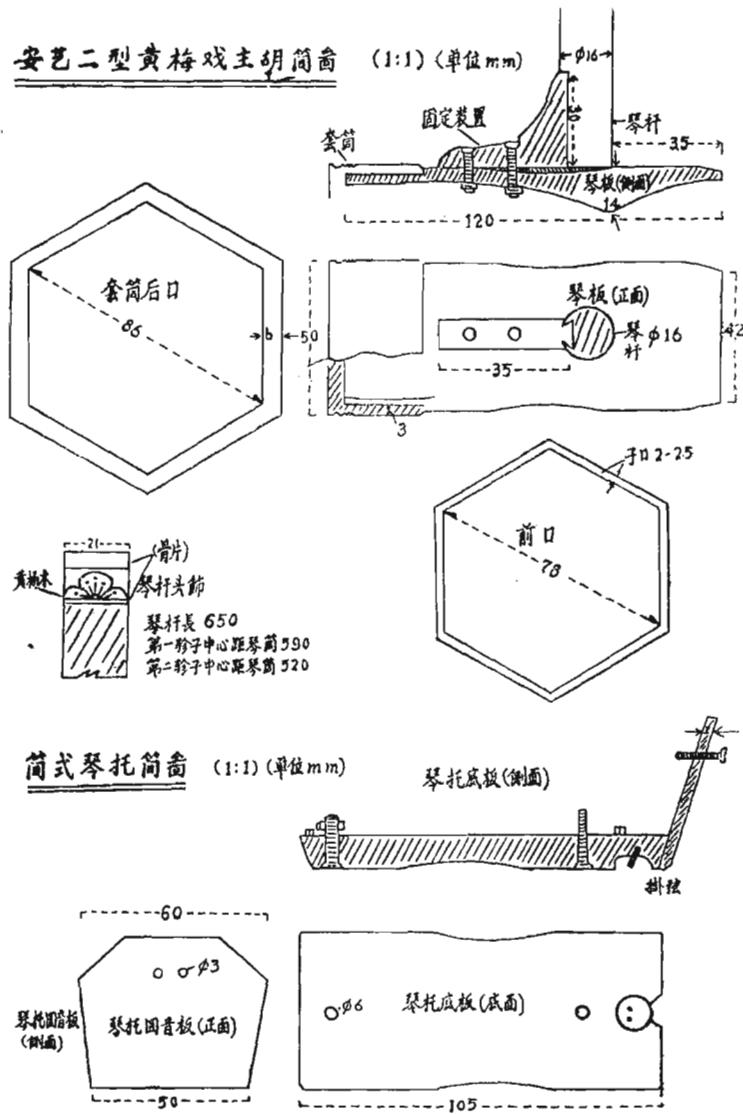
〔编者附记〕黄梅戏乐队现用的领奏乐器高音二胡，的确存在着音色不够明亮、音量不足、张力不够的弱点，亟需改革。安徽省艺术学校黄梅戏主胡研究改革小组在这方面做了有益的尝试，希望各演出单位试用后，提出改进意见，以便共同完善黄梅戏主胡的制作。



(图三) 安艺二型黄梅戏主胡制作简图

(图四) 安艺三型黄梅戏主胡制作简图

安艺二型黄梅戏主胡简面 (1:1) (单位mm)



三

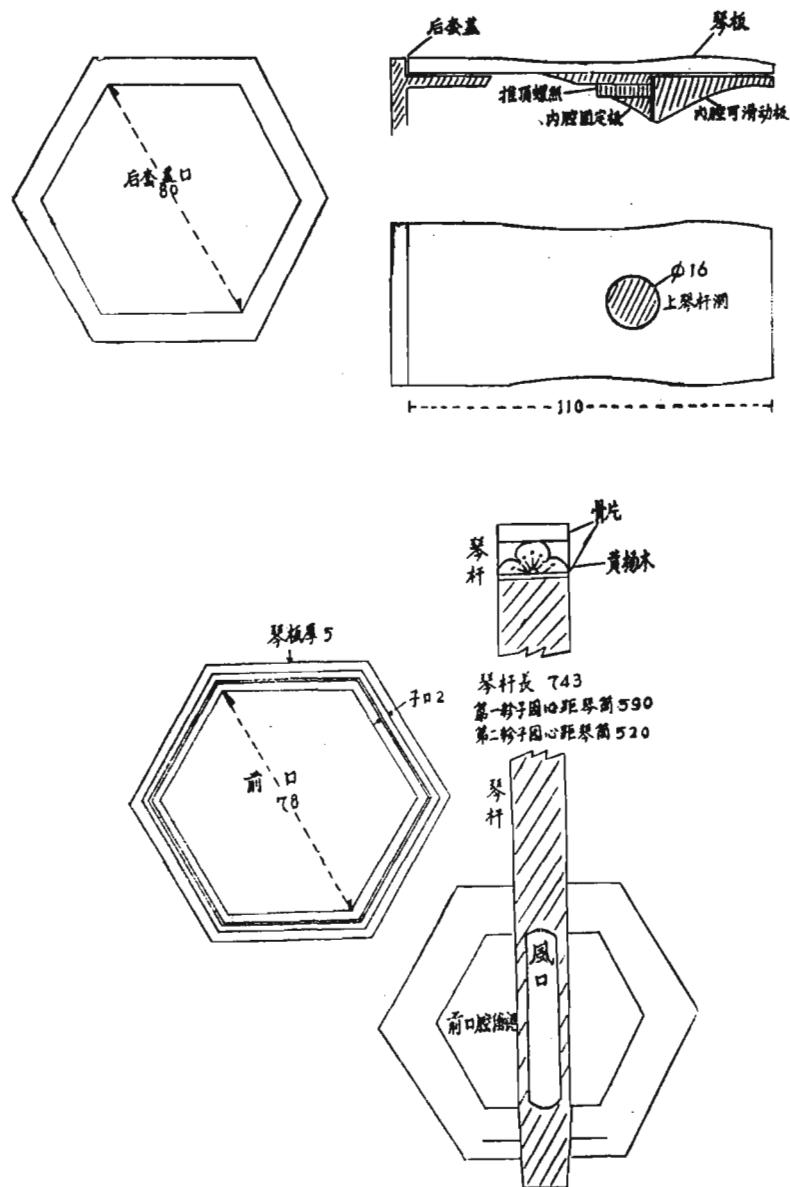


图 四

黄梅戏的稀见剧目

洪 非

黄梅戏早期在农村积累的传统剧目，除所谓“三十六大本(大戏)、七十二小折(小戏)”之外，有一部分已经失传，有一部只保存在某些地区的少数艺人身上，成为稀见剧目。稀见剧目并非全属珍品，但也有不少是可用之材。象从舞台搬上银幕的《女驸马》，就是根据稀见的《双救举》改编的。

解放后，由于党对文化遗产的重视，经过戏曲干部和老艺人的共同努力，挖掘出在黄梅戏舞台上绝迹已久的《水涌登州》和《卖花篮》等大、小数十个剧目。又从与黄梅戏有血缘关系的黄梅采茶戏、武宁采茶戏、福建三角戏等兄弟剧种中找到了黄梅戏老艺人尚能记得剧名而无法演出、也设有脚本的《聂儿检柴》、《叶五辞院》、《全部李益卖女》和《补碗》等稀见的剧本。

黄梅戏的稀见剧目，在兄弟剧种有可能是常见剧目，但内容和形式或不尽相同。

黄梅戏稀见剧目重见天日，公诸于世，不仅可以有选择地经过整理，丰富舞台演出的内容，而且对研究这一剧种的形成和发展，也提供了可贵的资料。黄梅戏的稀见剧目，大部收入《安徽省传统剧目汇编》(内部发行)，现分别予以简介：

稀见之大戏

(一) 《火焰山》

《火焰山》在京戏等兄弟剧种中，是表现孙悟空师徒们到西天取经，路过火焰山与铁扇公主发生冲突的内容；但黄梅戏的《火焰山》却

是描写玉皇大帝的第三个女儿下嫁杨天佑的故事。其中《桃花洞》一折是黄梅戏舞台上常演的一个单折戏；但《全本火焰山》则只有一、两位老艺人会唱。

《火焰山》的梗概是这样：扬州士人杨天佑因膝下无子，看破红尘，受吕洞宾的指点，辞别发妻孙氏到桃花洞修炼。天宫张三女（又称张三圣女）羡慕凡尘，乃“在宫中盗出了阴阳宝扇，瞒过了众姊妹私下凡间”，并算出了杨天佑是“大半个神仙”，乃到桃花洞与他配为夫妻。一日孙氏命仆人杨来到桃花洞送饭。杨来看到洞中有一“花花娘子”，回来告知孙氏。孙氏前去问罪，张三姐施展法术，顿时天昏地暗。孙氏回娘家搬动孙龙、孙虎带领人马前去，火烧桃花洞，亦被张三姐的法宝打败。后来吕洞宾奏知王母，王母命杨戬等下凡镇压，也叫张三姐击退。最后王母亲自下凡将张三女收服，杨天佑亦受“法戒”，随之上天。

这个戏与常见的《三姐下凡》的内容也不完全相同。常见之《三姐下凡》是说：玉帝的三公主，羡慕人间繁华，窃取了六甲天书，冲出南天门，来到扬州观灯。不意白玉宝扇在狂风中遗失，被书生杨文举拾起奉还，二人一见倾心，由土地为媒，结为夫妇。婚后生一子名光道（即二郎神杨戬）。玉帝从瑶池赴宴归来，知三姐私配凡夫，十分震怒。令南海观音下凡，逼迫三姐回天。玉帝将三姐打入天牢受苦，她又在天牢生下一女名叫杨英（即华山三圣母）。十年后，杨光道长大成人，追问母亲下落，杨文举告知前情，并取出公主临别时留下的天书。光道带了六甲天书走出家门，在土地的指点下，获得了兵刃，杀上南天门，打退了神将，砸开了天牢，救出母亲，骨肉团聚。

二郎神在民间传说和民族戏曲中有两种不同的面貌。在二郎神斧劈桃山时，他是代表正义的；到了沉香太子斧劈华山时，他就是站在反动的立场，做为镇压他的胞妹——华山三圣母的统治者。《新编说唱宝莲灯华山救母全传》一开始就交待了二郎神劈山救母的故事：“西汉明帝年间，湖广荊州府有一书生杨天佑，在桃山洞修炼，斗牛宫张仙姑下凡，与他配合姻缘，生一男一女，男名二郎，女名三娘，玉帝闻知大怒，降旨将仙姑压在桃山受苦。后来二郎救母，玉帝见喜，二郎封为西川灌口妙道真君，三娘封为西岳华山三圣母，两处享受香火。”

黄梅戏的《火焰山》与《三姐下凡》和二郎神斧劈桃山的基本情节相仿，可见它们之间的渊源。所不同的是二郎神扬戬的面貌。也许黄梅戏《火焰山》是借用了沉香太子斧劈华山时的扬戬形象。

《火焰山》的原本夹杂不少封建性的糟粕；但张三姐，就其性格的主要方面看来，还是一个可爱的形象。她敢于跑下天庭，追求自由幸福的生活，敢于拿起武器与干涉她的对象进行斗争，并把他们打得落花流水。她的性格与她的妹妹张七姐在《天仙配》中有同样可爱的地方。经过去芜存精，并参考有关资料，加以丰富发展，有可能使它在黄梅戏的舞台上成为《天仙配》的姊妹篇。

(二)《水涌登州》

黄梅戏的《水涌登州》是已故老艺人胡玉庭贡献出来的孤本。

这个戏的内容叙述：住在登州的崔文，乐善好施，一天，有一云游道人前来叫他准备船只，好在洪水陡发之时逃生，道人关照他：“看到宝石坊下石狮子眼睛流血，洪水就要来临。”又说：“在发洪水的时候，什么东西都可以救，就是不能救人。”崔文将石狮眼睛流血就要发洪水的事告诉了屠夫刘安。刘安为了要笑崔文，在石狮子眼里涂上了猪血。猪血涂在石狮眼里，果然大雨倾盆，水涌登州。崔文一家乘船逃生，水中有一少年呼救。崔文未依道人之言，将他救上船来。问起姓名，原来是刘安之子，名唤刘英。水退，崔文将刘英收留在家，令其与己子崔庆共读诗书。后来，皇宫失却玉玺，贴出榜文说：不问谁人，找到玉玺，高官任做，骏马任骑。神仙告诉崔文，玉玺落在八角琉璃井中。崔文欲命崔庆上京揭榜，无奈崔妻因子幼不忍其远离乡土。刘英自荐替崔文前往京都。刘英找着玉玺，皇帝招他做了驸马。刘英得了富贵，忘却崔家恩义。崔文长久得不到刘英的信息，乃命崔庆上京寻找。崔庆入京，找至驸马宫，刘英不但不认，反说崔庆冒认官亲，给他一顿毒打，定罪下狱。结果崔文到包公处告状。包公弄清真象，斩了刘英，并给崔家封了官。

这个故事描写了刘英这样一个贪图富贵、忘恩负义的人，最后受到严厉的惩罚，在一定程度上反映了人民的愿望。劳动人民对那些做了官就忘了本，有了权势就六亲不认的势利之徒，是恨之入骨的。因此要借刘

英的下场来狠狠的鞭笞他们一下。但是在这个戏里，着重宣扬的善有善报——象崔文这样“善人”冥冥之中有神灵保护——的部分，却是封建糟粕。

《水涌登州》的故事在安庆民间广泛流传，是由当地民间故事衍变成黄梅戏的脚本呢？还是由黄梅戏的脚本演出后在当地留下了深远的影响呢？谁先谁后，还搞不清楚。但象石狮子（或石龟）眼红，洪水陡发之类的传说，在我省沿江地区的流传却是很久远的。晋人干宝的《搜神记》上关于巢州的陷落，就有这样的记载：“古巢，一日江水暴涨，寻复故道。港有巨鱼重万斤，三日乃死，全郡皆食之，一老姥独不食。忽有老叟曰：此吾子也，不幸罹此祸，汝独不食，吾厚报汝。若东门石龟目赤，城当陷。姥日往视，有稚子讶之，姥以实告。稚子欺之，以朱傅龟目。姥见，急出城。有青衣童子曰：吾龙之子。乃引姥登山，郡城陷为湖。”陷巢州的故事，在巢湖一带人民的口头上，也说是屠夫以猪血涂在石狮子的眼睛里而后才发大水的。这就与《水涌登州》更加接近了。

庐剧有一个传统剧目叫《陷巢州》（又称《人不如狗》），是说：巢州大水，石忠厚救活了林忠策、郑感德和王恩三人。水退，林赴潼关寻父，郑上京都赶考，王留石家料理财务。后来，王恩勾结官府，把石忠厚诬陷入狱，霸占了石的家财。林忠策由潼关回来，控告王恩，又被陷害。最后郑感德官封巡按，经过巢州，查明案情，惩办王恩。

类似的传说，在我国其他地区，也有流传，象江苏铜山的民间故事《宝船》。《宝船》与《水涌登州》的基本情节相似，所不同者是人物的姓名、身份和一些细节。《宝船》中救人者是劳动人民，忘恩者是剥削阶级。

《水涌登州》从现状看，是精华与糟粕夹在一起的；形式上，交待的故事多，对人物形象的刻划过于简单。如果把美化削削阶级、宣扬因果报应的部分剔除，从相近的民间文艺作品中吸取一些有益成份，加强描写劳动人民对剥削者忘恩负义的痛恨，定会面目一新。

（三）《下天台》

《下天台》是黄梅戏中《梁山伯与祝英台》的上部，下部通称《山

伯访友》，又名《上天台》。《山伯访友》为常见之传统剧目，《下天台》则属罕见。

《下天台》取金童、秀女从天台下到凡间之意。故事从梁山伯之父梁进烧香求子开始：越州山阴人梁进于花朝之期到家庙求神保佑他“得子添丁”。接着是天上蟠桃大会的前夕，王母正在梳妆打扮，有金童、秀女见她头上的花戴歪了，噗嗤一笑。王母见金童、秀女笑她，很生气，要“将他二人推到斩仙台，碎尸万段”；慈悲大士为之讲情，免去死刑，打下凡间受罪。金童、秀女下凡投生为梁山伯与祝英台。

这一部分与后面梁山伯、祝英台死后金童、秀女刑满归位的情节相连，也就是所谓《上天台》。这种“神仙道化”的老套是一种消极的东西，给《梁山伯与祝英台》故事的反封建主题涂上了迷信色彩。其中有些细节，如描写王母残暴嘴脸以及金童、秀女下凡时遇到和、合二仙的一节，载歌载舞，形式活泼，主旨旨在赞美人间。抽出来稍加整理，是可以成为一出生动活泼的歌舞小戏的。如和、合二仙指引金童、秀女观看西湖美景，就是描写人间胜过天堂的：

金童：（唱）站立云头朝下望——
秀女：

（幕后唱西湖歌曲……）

秀女：（唱）吹唱歌舞什么码头？

和仙：（唱）那是凡间西湖景，

合仙：（唱）吹唱歌舞永不休。

和仙：（唱）凡人游到西湖去，

合仙：（唱）直把杭州当汴州。

和仙：（唱）仙家游玩西湖景，

合仙：（唱）忘了洞府永无忧。

和仙：（唱）你二人观了西湖景，

合仙：（唱）不想回洞把道修。……

（四）《柳凤英修书》

《柳凤英修书》是《菜刀记》（又名《蔡鸣凤辞店》）的下部。其中《修书》一场，很多黄梅戏的老艺人都会演唱；但整个《菜刀记》的

下部，却是胡玉庭贡献出来的又一个稀见剧目。这个剧目，胡玉庭本人也有很长一段时间没有演过，某些情节和词句都忘记了。他为了这个剧本能够完整的记录下来，1957年的夏天，冒着炎暑，从至德（当时他在至德县大众剧团工作）跑到望江故乡找他的徒孙龙甲炳（龙甲炳之父龙昆玉曾从胡玉庭学艺）帮助他回忆，结果把完整的本子留传下来了。

《柳凤英修书》是接着《菜刀记》的情节发展下去的。《菜刀记》写湖北蕲水商人蔡鸣凤与卖饭女柳凤英同居三年，回到家乡被妻子同其奸夫所杀。蔡鸣凤被杀后，凶手嫁祸于蔡的岳父朱茂青，经小偷魏大蒜做证，才得真相大白。《柳凤英修书》中接下去的情节是这样的：蔡鸣凤辞店后，柳凤英不知他回家被杀，仍在饭店中朝夕思念他、盼他早日前来。某夜蔡鸣凤的魂魄入梦，告诉她：回家被杀，叫她不要等他。柳凤英醒后半信半疑，于是写了一封信叫店里伙计德仔送与蔡鸣凤。德仔到了湖北蕲水，正好碰到魏大蒜，了解到蔡鸣凤被杀经过，回来告诉柳凤英。于是柳凤英即往蕲水祭奠，并在蔡鸣凤坟前投河自杀。

为了试探《柳凤英修书》是怎样产生的，想先谈一些《蔡鸣凤辞店》的情况。《蔡鸣凤辞店》是许多地方剧种所共有的剧目。湖南花鼓戏中有这样的说法：“杀不死的蔡鸣凤，打不死的蔡伯喈”。这出戏在黄梅戏的传统剧目中也是很有影响的。有人说《蔡鸣凤辞店》是发生在清朝的故事，所谓“清八出”之一。实际上，明代人的著作中就提到过蔡鸣凤这个人物。明人凌濛初编的《二刻拍案惊奇》卷三十五的《错调情贾母置女，误告状孙郎得妻》里有这样几句话：“湖广黄州蕲水县，有一个民女陈氏……其母马氏是个寡妇……先与奸夫蔡凤鸣私通，后来索性赘他入室，做为晚夫。”这篇小说中的蔡凤鸣与戏曲里的蔡鸣凤的籍贯、行径相同，凤鸣、鸣凤二字颠倒，想系误传。

剧本里的男主角都叫蔡鸣凤，籍贯大都是一致的——湖北省蕲水县。女主角，年轻的卖饭女，则有柳凤英、刘凤英、胡凤莲等不同的姓。

开饭店的地方，一般的说法是在苏州；但也有一些剧种安排在其他的地方，往往是依据各剧种流行的地区予以附会的。庐剧《小辞店》中开饭店的地方是肥西县的三河镇。湖北黄梅采茶戏《蔡鸣凤》中把开饭店的地方放在黄梅县的胡大桥（镇），并说柳凤英是附近柳家湾子的姑娘。黄梅戏《菜刀记》虽没有明确交待开饭店是在什么地方，但在卖饭女的

嘴里却提到安庆专区的宿松、望江、石牌等地名。这些，一方面说明这个剧目流传之广；同时，也说明这个剧目在广泛流传中，逐渐打上了地方烙印。

京剧《蔡鸣凤》又名《串珠记》或《循环报》。是写：山西珠商蔡鸣凤别妻祝玉兰至奉天贸易，携资返家，中秋路经直隶，遇贼魏打算跟踪，蔡故意至岳父祝有德家暂避，晚始归家，玉兰与屠户宋标私通，乘蔡睡眠，以厨刀杀之，埋尸床下。祝有德访婿，不见鸣凤，诘问玉兰，玉兰反诬有德谋害，父女控于县衙；县官高明囚有德而释玉兰。祝母送饭，遇魏打算于狱中，魏曾跟迹蔡至家，目睹玉兰行凶，出首；官逮宋标、玉兰问罪，祝有德认魏打算为义子。这个故事与黄梅戏《菜刀记》中《辞店》以后的情节相同，只不过蔡鸣凤的籍贯和蔡妻、屠户姓名有异而已（《菜刀记》中蔡妻名朱莲、蔡之岳父名朱茂青、屠户名陈大雷），表现重点移至《辞店》之后，主要人物也从卖饭女刘凤英变为小偷魏打算了。

黄梅戏《菜刀记》最精彩的是蔡鸣凤辞别柳凤英回家的那一出戏；从全剧看：凶杀、淫乱、迷信等糟粕还夹杂得不少。艺术形式也不完整，结构松散，矛盾不集中，有蔡鸣凤与其妻子朱莲之间关于谋杀的矛盾；有蔡鸣凤与柳凤英关于去、留的矛盾；有朱莲父女间关于嫁祸的矛盾。这些矛盾并非交织在一起，主次分明，而是分段成立，个别解决。没有贯穿全剧的主要人物。蔡鸣凤与柳凤英看来是两个主要人物，但只有《落店》和《辞店》，两折戏是写他们的。《辞店》之后柳凤英就没有戏，蔡鸣凤被杀之后，也不再上场，也就是说戏演到中间，两个主要人物都下台去了。这与黄梅戏其他剧目由一、两个主要人物贯穿到底的传统形式不相一致。往往出现这样的现象，当主要花旦扮演的柳凤英、主要小生扮演的蔡鸣凤下台之后，不少观众也跟着离开了剧场。我想《柳凤英修书》的产生，与上述情况有关，因为那样，就能让主要人物贯穿到底。

《柳凤英修书》着重描与柳凤英的钟情，分别之后，朝夕思慕，终于以死相殉。从《得梦》、《修书》、《祭奠》到《投河》，一步一步的来描写柳凤英这方面的性格。但连系到前面的《辞店》，蔡鸣凤说声回家，就把柳凤英抛下；临行时，还表现出来许多冷酷无情、使柳凤英

难以忍受的言行。当时柳凤英对蔡鸣凤的“重利轻别离”的商人本质不无认识；对这个抹面无情无义汉不无怨恨，并且曾把他比为禽兽。现在柳凤英又对他如此钟情，有些使人不解。显得人物性格前后不能统一。

全部《柳凤英修书》在与黄梅戏有血缘关系的兄弟剧种中还没有看到过，只一九五三年在南昌，看到江西采茶戏的《蔡鸣凤辞店》中有《卖饭吊孝》。

《柳凤英修书》的记录本很单薄，但这个稀见剧本能够完整的保留下来，还是很有意义的，至少可以做为整理全本《蔡鸣凤辞店》时的参考。

这里顺便谈一下《牌刀记》的十字唱本。“安庆郁文堂书店”出版过一种《牌刀记》的木刻唱本。菜刀在安庆专区的望江等地称之为牌刀，因之《菜刀记》也叫《牌刀记》。《牌刀记》的唱本是用第三人称的叙唱形式来表现的。故事内容与舞台上演出的《菜刀记》没什么区别，从蔡鸣凤离家起到魏大蒜做证、案情大白止。这种把剧本内容变为第三人称叙唱形式的本子，在黄梅戏中还有《英台自叹》等多种。《英台自叹》就是把《梁山伯与祝英台》的故事通过一人叙唱表现出来。这样形式的唱本，是解放前黄梅戏艺人为适应所在班社被迫解散后，为了糊口，沿门卖唱而产生的。

（五）《李益卖女》

《李益卖女》在黄梅戏的老艺人中只有胡玉庭等少数几位能够演唱。但他们保存下来的本子，只有写穷秀才李益在荒年里带着桂儿去卖，路遇徐登高赠银而归的情节。实际上，这仅是《李益卖女》后半部。

一九五三年在江西武宁县采茶戏老艺人处记录了全部《李益卖女》。全本对李益所处的社会环境以及他是怎样被迫出卖亲生女儿的过程，做了充份的交待和细致的描写：清代乾隆时，黄梅县有一个穷秀才李益，因为连年荒灾，加之坝长（管理圩坝的董事）敲诈勒索，家穷如洗，所摊坝费，无法缴纳。为此，他八十岁的老父被关到监牢里去了。李益无奈，冒着风雪，到他岳父家中借银，准备把父亲赎回家来。他岳父为富不仁，不但有钱不借，反将李益大骂一顿。李益忍气吞声回到家中，家里无下锅之米，妻啼儿哭，再想老父在监中受罪，急得无法可想，企图悬

梁自尽。这时，他妻子脱下一条破裙、女儿脱下一件破衣，让他去换些米粮回来充饥。不意李益从镇上换来一斗“发水米”（奸商在米里掺了水），又在回家的路上，被公差抢去了，这才与妻子商议将女儿卖掉，暂救一家性命，下接上述下半部情节。

《李益卖女》与黄梅戏传统剧目中的《逃水荒》、《闹官棚》、《告堤坝》，虽是各自独立的小戏，但都是在清乾隆年间，黄梅县人民受到严重的天灾人祸之后的同期产物。这些剧本，有不少相近的语言。如：

“只可叹黄梅县遭下大难，
五月十三发洪水打破了圩堰。
老者们行不动淹死在水里，
少者们一个个逃东奔西。
有几多无可奈卖田卖地，
可怜我穷秀才卖女卖妻。”

（见《李益卖女》）

“有谁知黄梅县灾难未满，
发下洪水五月十三。
打破了盆形口四十八坂，
有洲田和洲地被水来淹。”

（见《逃水荒》）

“你可知黄梅县遭下大难，
五月十三发了洪水，
打破了盆形口七十二圩，
有多少老者淹死水里。”

（见《闹官棚》）

“遭不幸黄梅县这等大难，
有谁知发洪水五月十三？
冲破了盆形口四十八坂，
有州田和州地被水来淹。”

（见《告堤坝》）

《李益卖女》与《逃水荒》、《闹官棚》、《告堤坝》等单折戏，反映的是同一时期，同一地区人民的共同遭遇，它们的内在联系是非常

密切，因之有的班社常把这些剧目串在一起演。据说最后还有一出《李益报仇》，是写李益得中荣归，惩治那些坝长的故事，可惜这一折戏至今尚未找到。

《李益卖女》真实的反映了过去人民的痛苦。艺术描写上，在黄梅戏的传统剧目中也是比较有特色的。从李益的八旬老父入狱，借钱受辱，到无奈上吊，再从女脱衣、妻脱裙，发现米被奸商掺水，米被公差抢去，终至忍痛卖女，矛盾一步一步的深化，到夫妻商量卖女之时，形成高潮。通过一连串强烈的戏剧矛盾，刻划出了一个软弱而善良的穷秀才的形象，对封建统治的黑暗社会做了有力的控诉。

《李益卖女》等剧目的内容，据说：搬上黄梅戏的舞台之前，曾经通过民歌、小调和曲艺形式广泛流传。经过黄梅县及其附近地区人民的不断丰富，随着黄梅戏的形成而搬上舞台演出的。衍变至今，依然保存有不少民歌、小调，如《逃水荒》中的《细姑娘嫁》即是民间小调。《李益卖女》里，不少唱词也与民歌非常接近。如：

“父女好比一窝鸡，
朝朝暮暮在一起，
偶被老鹰抓一爪，
一个东来一个西。”

“女儿好比一棵菜，
青枝绿叶长起来，
今日挑到长街卖，
只怕能去不能回。”

（六）《全本云楼会》

过去黄梅戏舞台上比较流行的《云楼会》是一折小戏。演潘必正和陈妙常（黄梅戏本做陈妙婵）定情一节，与昆曲的《听琴、偷诗》相仿。望江老艺人常金荣（攻生）和胡玉庭（攻旦）能演出全本的《云楼会》。这个本子在黄梅戏里是稀见剧目，与其他剧种的《玉簪记》差别也很大。

根据胡玉庭口述记录下来的《全本云楼会》的梗概是：金兀术领兵

侵犯中原，陈妙婵于兵乱中与母亲离散，落在白云庵为尼。潘必正奉父命上京应试，路过白云庵，顺便探望姑母（即庵中老尼），与陈妙婵在云楼相会，一见倾心，遂定终身。潘、陈私会，被老尼发觉，乃逼潘必正离庵他往，并将陈妙婵打骂一顿，潘必正走后，陈妙婵连夜逃出白云庵，将潘赶上，一同远走高飞。行至中途，陈妙婵口中发渴，潘必正离去觅水。不意，这时腾云山上的强盗黄标下山，将陈妙婵掠上山寨，逼为压寨夫人。陈妙婵被山寨上的一个丫环放走，做了樵夫张思的义女。后陈妙婵为了还张家的茶饭钱，自卖自身到高奎家做使女，并与高奎之妹结为姐妹。潘必正讨水回来，不见陈妙婵，独自上京应试，得中头名状元。同科榜眼就是高奎。高奎将同胞妹妹许与潘必正。潘至高家完婚，又与陈妙婵相遇。结果陈妙婵和高奎之妹同嫁潘必正。

潘必正和陈妙常的恋爱故事，很早就见诸文字记载，并编写成为剧本。《古今女史》载：“宋女贞观尼陈妙常，姿色出众，诗文俊雅，工音律。张于湖授临江令，宿观中。见妙常以词调之，妙常亦以词拒之。后与于湖故人潘法成通。潘密告于湖，以计断为夫妇。”明冯梦龙的《情史》也记载着同样的内容。在古典戏曲中，有《孤本元明杂剧》里的《张于湖误宿女真观》。这本杂剧源于明抄本，不知出自何人手笔？

“记女道士陈妙常有才色，出家于金陵女真观。张于湖路过金陵，借宿观中，以词挑之不从。其后与观主之侄潘必正私通有孕。观主知之，将二人捆送健康府发落。适张为健康府尹，即断二人为夫妇。”杂剧里男主人公的名字叫潘必正，并把潘法成的姓名送给了庵主。另有明高濂的《玉簪记》传奇。明凌濛初的《衫襟记》也是写的潘必正与陈妙常的故事，据说是因“缘《玉簪记》失其本情，舛陋可厌，故重翻而更新之。”实际上，《衫襟记》并不怎么流传，而《玉簪记》却一直在舞台上生活到今天。《玉簪记》共三十三出。从潘必正奉父母之命上京应试开始，接着写金兀术领兵南犯，陈娇莲与其母钱氏在乱中离散。陈娇莲投女贞庵，改名陈妙常。张于湖借宿女真观，以诗调之。陈妙常亦以诗拒之。（同时又穿插了一个“溧阳县中第一有名撒漫使钱的王公子”来对陈妙常打糊涂主意。）潘必正下第后，寄居女真观（因老尼系其姑母），与陈妙常相遇，暗成夫妇，事为老尼所觉，潘必正被逼离庵，陈妙常赶至江边，将碧玉簪送潘，以表决心。后潘必正中了二甲进士，回到女真

观，夫妻团圆。

高濂的《玉簪记》，过去某些有偏见的文人对它评价不高，《曲品》将它列入“中下”。不问这些人的看法如何，《玉簪记》却以其强烈的人民性和动人的艺术形象，受到广大观众的欢迎。这个戏表现了古代青年男女为争取婚姻自由向封建势力，向寺院的清规戒律所进行的斗争。主要人物的形象是丰满的，以陈妙常塑造得更为成功。她不仅美丽、温柔，多才多艺，而且坚贞、勇敢，敢于打破佛门的束缚，追求美好生活。

《玉簪记》数百年来以昆曲形式盛演不衰，同时也在许多地方戏剧种中广泛流行。地方戏中的《玉簪记》（有《陈妙常》、《陈姑追舟》、《云楼会》等不同名称。）较之高濂原著是有很大不同：有的是故事情节变动了；有的是出场人物有所增删；有的是全部语言通俗化了；有的是在某一情节上给予了很大的发挥。尽管有这些变化，但关于潘必正、陈妙常二人的命运的表现，大都是基于原著的处理。就此可见，地方戏的《玉簪记》或《云楼会》纵不是直接来自高濂原作，也会受到它的间接影响。

一个剧本经过不同剧种的艺人反复演唱，自会随演唱的剧种的独特风格与其观众的好恶而发生显著的变化。以高著的《追别》与岳西高腔（明青阳腔的后代）中的《追舟》（川剧《秋江》与《追舟》基本相同。）为例，就可以说明这个问题。两剧从潘必正被逼启程起，写到陈妙常匆匆来到江边，人物的心理描绘，甚至使用的语言也是相同的。如陈妙常唱的：“霎时云雨暗巫山，闷无言，不茶不饭，满眼泪湿衣衫。隔江关怕他心淡，顾不得脚包勤赶。”岳西高腔本只把“隔江关怕他心淡”换成“隔江只怕他心变。”但陈妙常雇船的情节，在高著《追别》中，只有简单几句对话：

（白）梢水那里？

（小净上）听得谁人叫，梢水就来到。——到那里去的？

（旦）我要买你一只船，趁着前面会试的相公，寄封家书到临安去。——船钱重谢。

（小净）风大去不得。

（旦）不要推辞，趁早开船赶上，宁可多送你些船钱。

（小净）这等下船、下船……

这一情节，在清乾隆时人编的《缀白裘》里的《秋江送别》中，梢水用地方语言道白，加上了一点船家故意为难的描写，较之原著丰富了些，但也只有两百多个字。这一情节，到岳西高腔的《追舟》中，就大大发展了。丰富精彩，有声有色。一开始就勾画出了梢子诙谐风趣、欢喜开点玩笑的性格。

（丑）……（见了陈妙常）我道是谁，原来是半空中掉下一只斑鸠来了。

（旦）此话怎讲？

（丑）原来是一位“姑姑”。

接着陈妙常说出口是要追赶朋友！梢子又哈哈大笑的念着：

“老汉今年七十九，
每日在秋江河下走，
世事见过千千万，
未见姑姑与相公交朋友”。

往下，描写梢子在开船之前，故意噜唆；开船之后，几次停篙不进。梢子的这种性格与陈妙常此时要急于要见到潘必正的迫切心情，构成了喜剧冲突，就使得这场戏生动起来了。这场戏的生活气息非常浓厚，运用了生动的民间语汇，反映了船家的习俗。如：

（旦）公公为何停篙不走了？

（丑）非是老汉停篙不走，上船来，未曾问得姑姑上姓尊名。

（旦）奴家姓陈。

（丑）歇着、歇着！我这秋江河下，忌是沉（陈）、滚、翻、浪四字……

这些描绘，不熟悉船家的生活习俗，不熟悉梢子的性格特点，是不可能做到的。高濂没有做到的，只有让民间艺人去完成。

高濂是明朝万历时人，工诗及曲，除剧本外，还著有《雅尚斋诗草初、二集》。他写的《玉簪记》接受了前人著述和民间传说影响；但也未能摆脱文人传奇的局限。到了地方戏曲艺人手里，需要翻改一番，才能适应本剧种的表现形式，才能为本剧种的观众接受。因此，产生了岳西高腔的《追舟》和黄梅戏的《云楼会》。

黄梅戏的《全本云楼会》在《追舟》以前的主要情节与高著《玉簪

记》基本相同，可见他们之间是有渊源的。据老艺人说：《全本云楼会》是从昆曲移植来的，一说是根据说唱脚本改编的。从它的后半部情节看来，可能是高著《玉簪记》经过说唱形式过渡到黄梅戏的《全本云楼会》的。

从高著《玉簪记》到《全本云楼会》起了不少显著的变化。首先是陈妙常性格的发展。例如潘必正被逼离庵之后，《玉簪记》里是这样描写陈妙常的言行的。

（旦）别时节，众人面前，有话难提，有情难尽，因此上赶来送你。……

（生）我与你同上临安如何？

（旦）我岂不欲？恐人嚷开是非，反害后边大事。

《全本云楼会》着力描写陈妙婵不愿被修行误了青春，冲破天罗地网，逃出庵门，披星戴月赶到江边，根本没想回佛堂去伴那青灯古佛过生活。你听她与潘必正的对话：

（生）我妻，为何你也来了？

（旦）特来赶你同往京城。

（生）姑母可曾知道？

（旦）瞒她脱逃。

《玉簪记》中，陈妙常做为一个道姑，敢于跑到庵门之外的秋江河边，追上潘郎，倾吐离情，已经是很大胆了。但《全本云楼会》把她描写得更为勇敢。她不仅走出了禅堂寺院，追上情郎；而且要象冲出樊笼的鸟雀那样在广阔的天空中自由飞翔，在是否同上临安的态度上，她与潘必正在两个剧本恰恰来了个颠倒。前者是潘必正主动提出同上临安，而陈妙常怕人嚷开是非；后者是陈妙常主动提出同上京城，而潘必正害怕姑母知道。对比之下，黄梅戏艺人加工后的陈妙常比书生潘必正就显得敢做敢为得多。我想是民间艺人把劳动人民勇往直前的性格赋予了陈妙常。《玉簪记》中写她深谋远虑，也是一种好的性格。

从《玉簪记》到《全本云楼会》，在结构上也发生很大变化。张于湖借宿、王公子托媒的情节，全部删除。潘必正与陈妙常从见到定情，《玉簪记》是从《幽情》到《寄弄》，经过《耽思》、到《词媾》；《全本云楼会》是放在一场戏里解决的。这场戏，就是比较流行的单折

《云楼会》。《全本云楼会》中《追舟》以后的情节——陈妙常遇盗、卖身等内容是《玉簪记》里完全没有的。（《玉簪记》中《追别》以后的内容为：潘母、陈母对儿女的想念；王公子计谋陈妙常；陈妙常对潘必正的相思；潘必正得中回庵。）《全本云楼会》在结构上的不同除可能吸收说唱脚本的外部因素，也有黄梅戏自己传统剧目的直接影响。象处理潘、陈二人从见面到定情的一折小戏，与《蓝桥会》、《罗凤英检柴》等剧目表现青年男女一见钟情的手法基本相同。至于《追舟》以后的情节，与《剪发记》中张美容途中遇盗、拜王大妈为义母、卖身还饭钱……也就更加相近了。我想这是黄梅戏艺人把《玉簪记》中那些自己不欢喜的情节（如“张于湖以词调之”等）删除，加上一些自己所熟悉的内容。

《全本云楼会》较之《玉簪记》在语言上是彻底通俗化了。《玉簪记》的语言做为文人的传奇来看，是比较质朴的；但基本上是文言，与过去黄梅戏的观众——农民与手工业工人的欣赏习惯，仍有很大距离。《全本云楼会》的道白和唱词都是通俗易懂的。连陈妙常抒发内心活动填的词：“松舍清灯闪闪，云堂钟鼓沈沈。黄昏独自展孤衾，欲睡先愁不稳。一念静中思动，遍身欲火难禁。强将津唾口凡心，怎奈凡心转盛。”也将它改成了：“红颜女子命运不好，浪里孤舟独自来摇，耳听钟鼓声喧闹，片刻心猿意马跑，修行那有红尘好，红罗帐内乐逍遥。愿脱袈裟换红袄，鸳鸯枕上魂荡飘。”这两种剧本在语言上所形成的显著差别，除了黄梅戏的观众要求通俗易懂外，还有不同剧种在唱词句式上应有不同规格的限制，《玉簪记》是按照一定的曲牌填词，唱词是由长短句组成的。黄梅戏的常用曲调，如“平词”、“火攻”等都是比较整齐的七字句、十字句，上下句反复歌唱。因此黄梅戏向昆曲或其他用曲牌歌唱的剧种移植剧目，首先就要将长短句改成比较整齐的七字句或十字句。（后来由于曲调的变化，也不限于七字和十字句，可以八字、九字，甚至多至十二、三字一句，但上下句反复唱歌的形式依然保存。）

黄梅戏艺人加工后的《全本云楼会》，容易为劳动人民接受，是它的成就。这个剧本在描写人物的心理活动，通过传统手法，表现得很好。例如《逼试》之后，潘必正在船上，陈妙常在庵里，用“叹五更”的方式把两个人异地、同时的心理活动表现出来了：

(旦)“听樵楼打过了初更鼓响，
妙婵女在云楼珠泪不乾……
初更天叹不尽斜靠桌案，
是如何等得到五更天光？”

(生)“听樵楼打过了二更时分，
想起了妙婵女那得安宁？……
二更天叹不尽后舱来进，
怎能够丢得开有情之人。”

同时同场表现几个人物在不同地点的想法是民间戏曲的特殊手法之一。《张古董借妻》中《月城》一场，张古董困在月城里，张妻在李应龙的岳父家中，两个人却同时上台说话。

(净)我想那善门是难开的，因为是好朋友，把老婆借与他，说过当日去当日回的，就不想送还了。好朋友，天理良心！”

(旦)张古董这天杀的，把老婆借与人，叫我明日有何脸面到娘家去吓！？

《全本云楼会》中所运用的《叹五更》的形式，除了借鉴我国民间戏曲中同时、同场表现几个人物在不同地点的内心活动的手法之外，还有黄梅戏本身的历史原因。黄梅戏形成的初期，即从民间歌舞过度到戏剧形式的时期，有过民歌联唱的形式，如唱《十二月调》，男唱正月、女唱二月；唱《五更调》，男唱一更，女唱二更。

《全本云楼会》是一个有黄梅戏特色的剧目。但是，这个剧本也有些不足的地方，人物描写过于简单，陈妙常、潘必正与老尼之间的矛盾也揭示得不够深刻；《追舟》之后的情节发展，脱离主线，显得是节外生枝。这个剧本，在保持黄梅戏风格的前提下，大胆吸收古典戏曲以及岳西高腔等兄弟剧种之长，予以整理改编、充实提高，是可能成为一个优秀剧目的。



瘦西湖拍片日记



王
美
珍

七月二十一日

摄制组来到了扬州。摄影机坏了，要送回北京修理，全体演员就地待命。

除了少数人下午排戏外，其他人没安排工作。不知怎的，同志们都不上街闲逛，干着自己爱好的活动，有的打扑克，有的下象棋，有的看书。

郭霄珍、徐恩多则每天练毛笔字，搞美术的蔡春山老师是郭霄珍的练字指导，在他的指点下霄珍进步很快。我和张小萍也跃跃欲试，只是不好意思当众出丑，心想回安庆偷偷练吧。

我们住的扬州西园宾馆环境幽雅，下榻的山下平房是六、七十年代的国宾馆，房间宽敞，陈设典雅，设有洗澡间、彩电、还有空调。因为怕胖，我坚持每日运动两次，龚洪涛、郭霄珍也每早锻炼。相反，杨长江、徐恩多、汪金才他们每天一瓶啤酒，多吃多睡。遗憾的是我想瘦点特别难，他们想胖点又是那么容易。

七月二十二日

摄影机修好，今晚开始拍“别母”第一单元的十几个镜头。我的任务是躺在苏州式的床上生病。气象台报告气温高达摄氏37度，我穿戴整齐，身上盖着床大棉被躺在四面挂着

印花布的帐子里，还有两个大聚光灯直射到我的脸上，真暖和！剪辑师应大姐送来一把芭蕉扇，让我赶蚊降温。

刚拍一个镜头，突然天空一道闪电掠过，顿时雷雨交加。原来就是怕下雨才将外景戏改为内景戏，没想到这一闪一闪的蓝光将布好的室内夜景光破坏了，我们只好静等闪电过去，尽管闷热难熬，我仍旧躺在床上。

一小时后闪电隐去，继续拍摄，杜鹃端药给母喝。蔡老师和搞道具的刘师傅买了咖啡充灵芝汤给我喝。大家笑着说：刚才你汗流多了，现在给你补补。导演一声命令：“全体思想集中，实拍开始！”我端起碗开始喝“药”，一只小虫迎着光柱飞到我的碗里。我看着它在“灵芝”汤里挣扎，摄影机正在响，只得咬着牙喝下这碗女儿亲手采来的“虫草”汤，脸上还要露出宽慰的笑容。

七月二十三日

到瘦西湖的路上，大家都

说争取顺利完成任务，每天搞到夜里二、三点，真疲劳。

真是多灾多难，因为天气闷热，气压低，各路飞虫全汇集到开亮的灯光下，常常是演员情绪酝酿半天，这些小飞机使拍好的镜头作废。公园的工人用喷雾器打农药驱虫，我和郭霄珍头都被熏痛了，当实拍开始，它们又顽强地和我们抢镜头争高低。折腾了一个多小时，摄影师终于想出个好办法：一切准备好全暗，灯一开就抢拍。

今晚我的任务不重，主要是给霄珍配戏：母亲病情好转，让女儿早点安歇。杜鹃想着自己要死了，欲言又止，热泪盈眶，突然转身叫了声“母亲”。就是这个镜头。导演说：“准备，化装师给小郭子点眼药水。郭霄珍却说：“沙导演，我是个演员，应该从严要求自己，眼药水虽然省事，但感情不真实，请让我准备一下。”导演说：“关灯！”全场一片漆黑，一片寂静。一会儿郭霄珍轻轻说：“可以

了。”“开始！”灯光雪亮，摄影机丝丝价响，只见小郭泪如晶莹的珍珠，顺着脸颊大滴大滴地滚下来，嘴里念着台词：“无有什么，无有什么！”我不禁鼻子酸了。心想：“郭霄珍真不简单。”

七月二十四日

谢天谢地，今晚拍摄很顺利。

我的一个长镜头从“呀！看我儿神情忧伤，说话吞吞吐吐，分明是心中有事啊！”接唱四句〔八板〕止。摄影机随着我换三个部位而变四次焦聚，从全景、中景、近景推到大特写，技术难度较大，要求我位置绝对走准确。一次成功了！摄影师李永福说：“真行，今晚我请你喝啤酒。”通过一阶段拍摄，大家基本上适应了拍摄环境，每个演员都力争一次拍摄成功，节约胶片。拍《杜鹃》用的是美国意斯曼胶片，是世界上最好最贵的一种，每英尺化外汇1.6美元，每秒钟用1.5英尺。

七月二十六日

今日天气仍然很热，气象台预报摄氏38度。

摄影棚被树丛环抱着，树叶丝毫不动，蝉不停地鸣叫着，更增添烦闷。今晚拍第六场“回家”，汪金才平时就喜出汗，加上室内这十几万瓦的灯光更是汗水淋漓，粘的胡须被汗水冲得剥落下来。化装师张雪一直守在摄影机旁，每个镜头都要给金才擦一次汗，粘一次胡子。几个镜头下来，他那里外五层的服装全部湿透，拍摄只好停止，让他将衣服脱下，放在聚光灯下烤，外加电风扇吹。可怜他好不容易养丰满点的脸颊，一下子又瘪下去了。

七月二十七日

今晚拍“别母”廊下戏，这是李氏的重头戏，也是全剧的重点段落。为了准备这场戏，几天来我足不出户，整天呆在窗帘垂下的黑室里养精蓄锐。中午沙导演将我与郭霄珍叫

去：“今晚戏很重要，如果拍不好，前几天拍的戏都没意思，我已与摄制组成员分别打了招呼，从严要求搞好今晚的镜头。美珍，你那段唱四、五百尺，原来插入的春夏秋冬，抱着幼年杜鹃的镜头不用了，全靠表演，你敢不敢？下午一定要休息好，准备准备，争取一遍成功！”

晚上七时正全体人员乘空调车来到瘦西湖摄影棚。为了地面效果好，刘师傅用水将砖地湿透。杜鹃要走跑步，李道海师傅又用双连灯将地烘出一块干地。

我的那段核心唱段分成两个镜头：第一个镜头从“我的儿生周岁母把命丧”到“多少

个朝朝暮暮，时时刻刻怕儿生灾害病我操尽了心肠”；第二个镜头从“二小妹与你虽不是一母所养”到“想必是李氏我待儿不如前娘”。第一个镜头要求噙着泪花，第二个镜头要求热泪滚滚。唉，一气呵成就好了，临拍前摄影师为我打气：“老王，相信你能行！”灯光布好后，导演说：“全场肃静，演员培养情绪，开始，放音！”还好，一次成功了，我们长吁了一口气。接下来杜鹃四句唱，郭霄珍感情也非常真实。给我们开车的小熊在一旁直耸鼻子。导演对我们二人表示满意。

从明天起我可以稍稍松弛松弛，放声欢笑了！

充分发挥打击乐器的作用

滁州市黄梅戏剧团 郭 金 柱

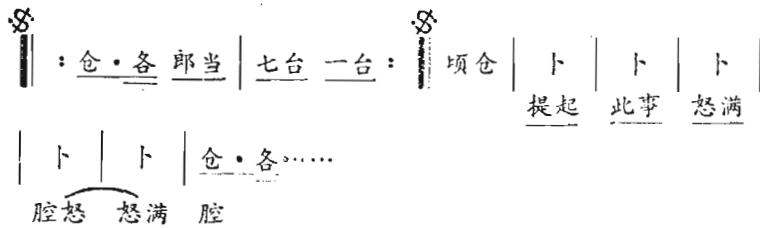
俗话说：“一台锣鼓半台戏”，说明在戏曲演出中打击乐占有重要的地位。

管弦乐进入黄梅戏后，使唱腔和描写音乐得以运用和声、复调、配器等多种现代作曲技法，加强和丰富了音乐的表现力。然而，这并不能完全取代打击乐。打击乐仍然在表演、渲染气氛方面起着作用，使管弦乐队为之逊色。

下面是我团近年演出中运用打击乐器的一点体会。

(一) 大锣〔扑灯蛾〕与唱腔的结合：

〔扑灯蛾〕原是一种配合演员上韵数板及其表演身段的打击乐牌子。如：



这种上韵数板配上〔扑灯蛾〕，很能表现剧中人忿怒的心情。然而它只适用于韵白的数板。若用安庆方言念数则显力度不够。我们在《嫦娥奔月》一剧中，运用了唱腔、锣鼓、身段三者结合的手法，效果很好：

《嫦娥奔月》河伯唱

：) 0 (。) 0 (: 0 0 | 3 3 | 3 | 6 6 | 6 6 | 3 |
 仓·各 郎当 七台 一台 : 倾 仓 恨后 卜 卜 卜 将我 左眼 卜 来 卜

3 | 6 | 6 i | 5 —— |) 0 (|) 0 (| i | i |
 射 捉 仓·各 郎当 七台 一台 : 倾 仓 不 由 卜

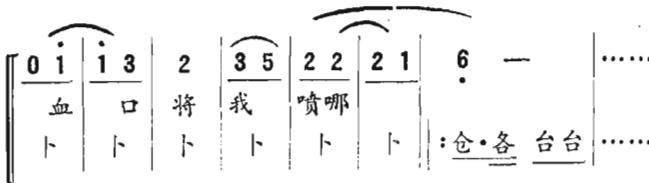
6 | 5 | 3 | 6 | 3 | 3 5 | 2 —— |
 怒 火 胸 中 烧 仓·各 郎当
 卜 卜 卜 卜 卜 卜

(二) 小锣〔扑灯蛾〕与唱腔结合：

《双珠配》中贾媒婆骂街时，运用了小锣〔扑灯蛾〕配合，边唱边卷袖，拔鞋，拢发，整衣，以刻画媒婆那种泼辣、耍刁的市侩形象：

： 采·各 合台 | 令台 一台 : | 令台 | 5 | 5 | 6 | 5 | i |
 贱 人哪 | 采·各 合台 | 令台 一台 : | 令台 | 骂 声 王 氏 小 卜

i 3 | 5 5 | 5 3 | 2 — |) 0 (|) 0 (| 6 | 5 |
 卜 卜 卜 : 采·各 合台 | 令台 一台 : | 令台 | 不 该 卜



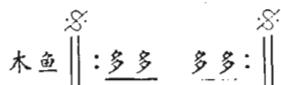
(三) 小锣火工锣鼓的运用：

小锣火工锣鼓在气氛不强烈、速度不急或较诙谐的情况下运用，效果较好：

一打 打打打 | 七七 令七 一令 | 七令 七令 | 七 七 | 接火工……

(四) 木鱼的运用：

木鱼如今运用较少，但它具有一定的风格和效果。我受电影中在紧张场合而出现墙上挂钟的钟摆 || : 的达 的达 : || 声这既紧张又宁静的效果的启发，在《攀龙附凤》“花园”一场中，夜半三更，嫂嫂送妹妹和表弟逃难，忽听脚步声传来，赶紧躲避时，运用了木鱼独奏：



既有紧促的节奏，有戏剧打击乐器的风格，增加紧张的气氛，又能给人以深夜花园的空旷、宁静之感。

当康少爷上场时，木鱼速度放慢一倍，接康少爷数板：

木鱼 || : 多 多 : ||

(五) 沙球的运用：

沙球是外国乐器，多用于轻音乐。而我国戏曲舞台上运用则极少。我团七八年排演《天仙配》时，“织绢”一场的唱腔采用了电影唱腔，但织绢的舞蹈音乐则是我以唱腔的旋律为基础重新

写的：

The musical score consists of several measures of traditional Chinese notation. Measure 1: 5 5 5 | 2 5 2 5 6 5 6 5 : | 5 5 3 5 | 6 1 5 6 1 6 5 3 | 2 3 5 6 3 2 1 6 |. Measure 2: 2 2 3 | 5 6 5 6 i 6 | 5 3 5 | 2 5 6 5 3 2 | 1 - | 0 3 2 3 |. Measure 3: 5 6 1 6 1 | 5 6 5 6 2 7 | 6 6 . | 0 1 6 5 | 3 0 5 6 5 | 3 0 5 6 5 |. Measure 4: 3 3 5 5 6 6 1 1 | 5 5 6 6 1 1 2 2 | 3 - | 5 - | 2 3 2 1 |. Measure 5: 6 1 6 1 2 3 5 | i i . : | i i 6 5 | : 3 5 5 5 : |. Measure 6: 2 6 6 6 : | 6 1 3 1 : | 0 1 6 5 |接唱..... |. Measure 7: 4 6 6 4 : | 6 1 3 1 : | 0 1 6 5 |接唱..... |.

全曲运用了沙球，它使节奏明朗，更显生机勃勃，并内含织布时织机发出的嚓嚓声，很形象地表现了织绢时的活跃场面和效果。

(六) 木鱼、沙球、小军鼓、板鼓、小锣的混合运用：

七七年我团排演了现代戏《特别代号》，第三场是描写叛徒马成全受命与我地下党接头，企图破坏我地下党组织。导演运用了哑剧表演手法，近一刻钟无一句台词，在音乐上要求表现出紧张的气氛，还要同时刻划出叛徒又想升官发财，又怕死，胆颤心惊不敢接头，又不敢不接头的恐惧心理，还要配合很多身段。我们使用了多种打击乐器的结合，很恰当的描写出叛徒的心虚和接头时的紧张场面：

木鱼	: 多 多	: 多 多	: 多 多	: 多 多
沙球	: xx xx	: xx xx	: xx xx	: xx xx
小军鼓	:) 0 (:) 0 (: x x 0 0	: x x 0 0
板鼓	:) 0 (:) 0 (: 大 0	: 大 0
小锣	:) 0 (:) 0 (:) 0 (:) 0 (

多 多	多 多	多 多	多 多
xx xx	xx xx	xx xx	xx xx
x x 0 x x 0	x m —	x m —	x x 0 0
大 大	大·大 大大	一大 乙	大 0
) 0 () 0 () 0 (台 0

(木鱼、沙球节奏不变。板鼓随演员身段而入，节奏与奏法也不尽相同。小军鼓依附于板鼓。小锣按板鼓指挥而奏。)

(七) 钢管的运用：(这是本团用钢管制成，以代替编钟或钢片琴。安徽文化报曾报导并附照片。)

我团八〇年排演神话剧《嫦娥奔月》时，自制了一组钢管，从小字组的 b^b 至小字一组的 b^c' ，包括全部半音。用它演奏以“月儿高”为主题的《嫦娥奔月》序曲、间奏、描写音乐、唱腔伴奏等，具有编钟及钢片琴的效果，古色古香，别有风味。

在整个《嫦》剧和本团八一年创作的大型神话剧《璐璐神花》的演出中，我们采用了以下各种手法：

①钢管与夏威夷电吉它。②钢管与巴乌。③钢管与箫。④钢管与笙。⑤钢管伴唱。⑥钢管独奏。⑦钢管与乐队。

这些手法的运用，丰富了音乐的表现力，增加了神话剧的意境和色彩，对黄梅戏的风格也无大的减弱，使《嫦娥奔月》和《璐璐神花》两剧的音乐也受到了好评。

唱腔选段

《建国三十年来安庆地区黄梅戏唱腔选》选刊

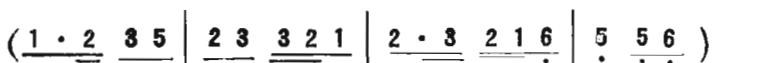
西湖山水还依旧

(《白蛇传》选段)

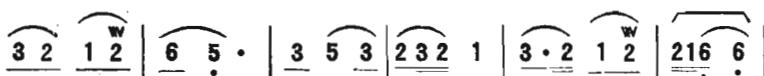
王文治 编曲

1 = E (5 - 2弦) $\frac{2}{4}$ 稍慢

触景生情地



西湖山水还依旧，憔悴难对



满眼秋。山边枫叶红如染，



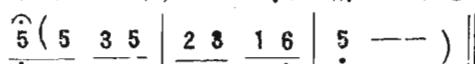
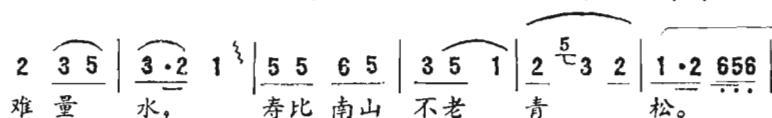
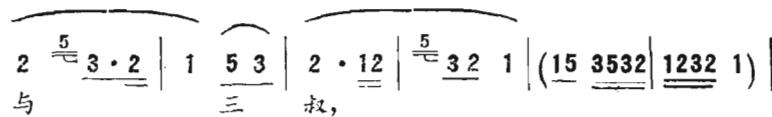
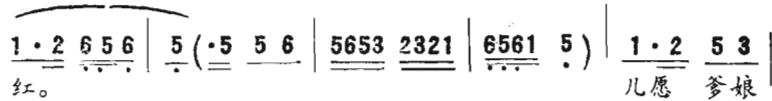
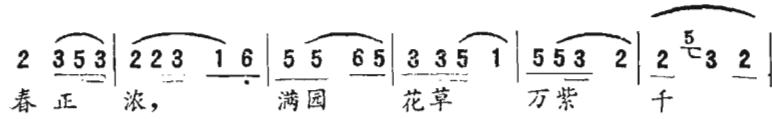
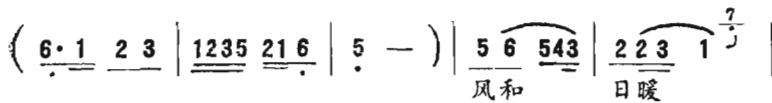
不堪回首忆旧游！

风和日暖春正浓

(《黄金印》苏秦唱)

王兆乾 编曲

1 = D 2/4



黄梅戏艺术

(总第6辑)

编 辑: 安徽黄梅戏学校

安庆黄梅戏剧院

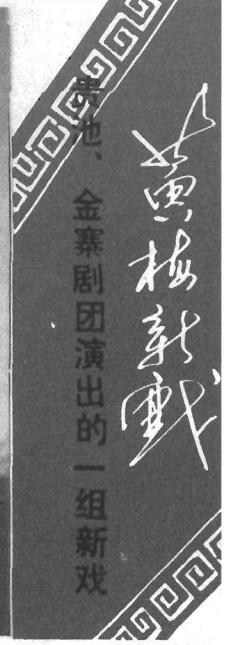
印 刷: 安庆市彩色印刷厂

安徽省人民政府出版事业管理局非出印字第24号

1983年12月出版 定价: 0.50元

黄梅戏

金寨剧团演出的一组新戏



马上姻缘

金寨县黄梅戏剧团演出

现代剧《迎亲曲》
黄梅戏
金寨县演编



的现代戏「苍山女英」

金寨县黄梅剧团编演



黄梅戏八剧记

——怀宁县黄梅戏剧团演出纪行



《天仙配》

七仙女：宋惠娟饰
董永：古仰饰



《天仙配·鹊桥》

本版照片由朱华杰摄影

成都部队首长接见怀宁剧团演员



法国青年医师联谊会主席高

林德先生夫妇与演员会见。



《罗帕记》 占 仰饰王科举 潘根荣饰店姐

本版照片由朱华杰摄影



重庆市老书画家吴震光为怀宁剧团的题词

解悶聽箏歌
莫入狂謔並
唱懷劇未驚雷
布在山城

同日作此詩於懷寧縣，見人詠讚，深賞其才，筆而記之。

一九八〇年

吳震光書於黃山別墅
癸卯年夏月
吳震光題

吳震光書於癸卯年夏月



《女驸马》

金珍：潘根荣饰

春红：宗惠娟饰

第二场 《错断》 桐城
知县严刑拷打周明月



《陈氏救夫》中的陈氏

江丽娜饰

第四场《下书》
陈氏向吴天寿递上明月手书



第三场《探监》陈氏到牢房内探夫

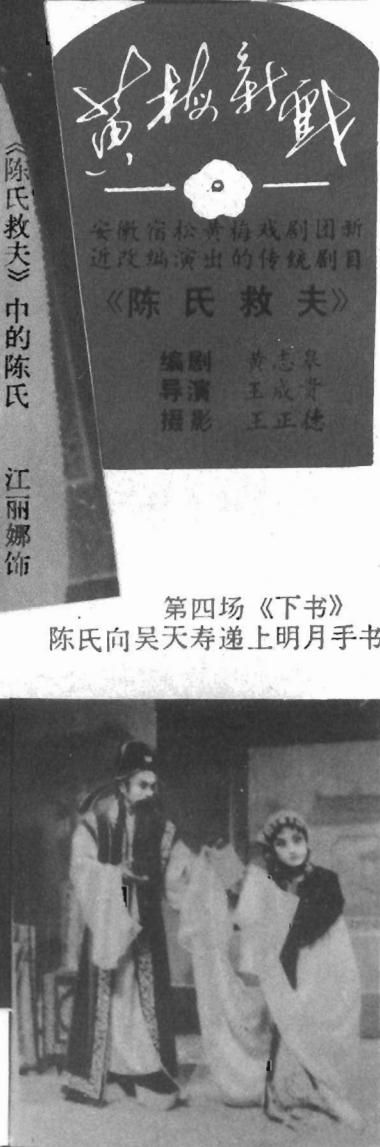
新编黄梅戏

安徽宿松黄梅戏剧团新近改编演出的传统剧目

《陈氏救夫》

编剧
导演
摄影

皋貴德
黄志成
王正
王工





黄璜同志等观看金寨县黄梅戏剧团演出的《苍山女英》后，与演员亲切会见。

(剧团供稿)



黄梅戏艺术

内部资料