

黄梅戏唱腔的发展与演变

李秀琴

(黄冈师范学院 音乐学院,湖北 黄冈 438000)

摘要:黄梅戏由一个民间小戏,发展成为全国著名剧种,它经历了一个与时俱进的创新发展历程。黄梅戏起源于黄梅采茶调,在民间歌曲的基础上,形成“黄梅歌”这一音乐形式;在安徽流传时,与流传地民间音乐结合,以及接受高腔、怀腔等的影响,唱腔得到极大丰富;20世纪50年代以后,黄梅戏音乐发展到专业化创作阶段,吸收了南北剧种、曲种,包括藏族音调、西北音调、淮剧音调、京韵大鼓、梆子腔等音乐材料;进入21世纪,更尝试融合交响乐、电子合成音乐等现代音乐元素,加大自身的艺术表现力。

关键词:黄梅戏; 黄梅歌; 花鼓; 高腔; 怀腔与俯调; 皖剧与徽剧

中图分类号: J821.2 文献标识码: A 文章编号: 1003-8078(2010)05-074-05

人们在谈到黄梅戏音乐的时候,常常用“好听”、“好懂”、“好学”来归纳它的特点。而一些不懂汉语的外国友人,则将黄梅戏说成是“中国的乡村音乐”。黄梅戏音乐的浅易性特征,增强了剧种音乐与观众的亲和力,一曲“树上的鸟儿成双对”成为家喻户晓的流行歌就是这种亲和度的具体表现。常言道:“无曲难为戏”。曲,是戏曲艺术的核心部分。黄梅戏唱腔是多源的,关于这一点,首先要从黄梅戏的发展与演变历史谈起。

一、黄梅歌

黄梅戏形成的初期就和山歌、茶歌、小调等民间歌曲结下了不解之缘,在后来的发展历程中又经历了“黄梅歌”这一歌唱样式的阶段。20世纪初,黄梅采茶戏在鄂、豫、皖相邻处,特别是安徽的安庆地区——发展成为有一定规模黄梅戏。但在黄梅县的农村,每逢春节过后,总有些爱好艺术的识字人,从城镇坊间买些木刻的唱本《梁山伯下山》、《孟姜女》之类,在村内作自娱娱人性的演唱。唱时没有任何乐器伴奏,手捧唱本,边看边唱。唱的曲调名[黄梅歌]。(见例1)

由此,我们可以非常清楚地看到,早期黄梅调

还只是一种“手捧唱本”“边看边唱”的“黄梅歌”,更多地属于一种音乐形式,尚未能凝结为戏剧形式,始终流于“歌”的阶段。

例 1

黄梅歌

1=G $\frac{4}{4}$ 杜运秋演唱

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

一 世 离 又 白 露 洒 尽, 独 知 万 物 比 中 夜 苦, 天 边 雁 影 归 巢 时 啼 啼,

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

不 知 离 兄 在 哪 里 啼 啼, 独 自 一 人 叹 孤 凄 凄

二、花腔

也叫花鼓腔、花鼓调、花鼓戏。这是黄梅戏早期曾用过的名称。群众之所以对它以上诸种叫法,原因有三:当时的黄梅采茶戏所用的主要曲调之一叫花鼓腔,后简称为花腔。在安徽流传时,这种花腔曲调常被艺人在正戏演完后,作为向观众“讨采”(一种讨要的艺术方式)即兴演唱,于是该腔又被叫作彩腔、打彩腔。(见例2)

黄梅戏采茶戏仍把这种唱腔叫作花腔或花鼓腔。它们的音阶排列、曲式结构、调试和锣鼓的使用,都比较近。(见例3)

收稿日期:2010-09-06

作者简介:李秀琴(1955-),女,河南西平人,黄冈师范学院音乐学院教授。

基金项目:湖北省人文社科重点研究基地“黄梅戏艺术研究中心”资助。

例2

黄梅戏的男彩腔

《夫妻观灯》王小六唱腔

1 = 2/4
小快板 活泼地 $\text{♩} = 70$

(花长调) [单调] (花六板)

王少 扮演
时林、王文怡记谱

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

大 桥 头, 愿 名 叫 作 王 小

(花四板)

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

六。(双单)

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

去 年 看 灯 我 先 走, (双单)

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

今 年 看 灯 又 是 我 带 头。

例3

黄梅采茶戏男慢花腔

《三探游春》吴三任唱腔

1 = 2/4

周香林演唱
王民基记谱

(单出 单出 | 单出 单出 | 单 二单 | 二出 单出 | 单出 二出 |

单 单单 | 单-打单) | 2 2 5 6 5 | 3 - | 2 5 5 3 2 |

春 风 吹 吹

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

春 雨 春 景 如 花 锦, 春 山 春 水

3 3 1 2 | 2 3 2 6 | 1. 3 2 1 6 | 5 - | (单出 单出 |

春 景 佳。

二出 单出 | 单出 二出) | 1 2 5 3 | 3 2 2 1 | 0 | 3 3 1 |

柳 柳 恋 莺 莺 鸣 啭 啭

3 3 2. 1 | 6 5 3 5 6 | (单出 单出 | 二出 单出 | 单出 二出) |

柳 啭。

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

好 花 送 蝶 蝶 恋 花。

黄梅采茶戏流传到安徽之后,由于同当地各种民间音乐的结合和受到高腔、徽剧的影响,发展较快,彩腔已自成一个腔系,不再叫花腔这一名称了。由于剧目和曲调都在不断地扩大、发展,花腔在安徽的黄梅戏里有了新的涵义:凡是不用主调和彩腔的名称者,一律称为花腔。它既指那些

有专用曲调的生活小戏,如《夫妻观灯》、《打猪草》、《补背褙》等(这些戏里都有一至数首不同的曲调);也指那些有插曲性曲调的大戏和串戏。如大戏(也叫正本戏)《天仙配》中的“五更织绢调”和串戏《大辞店》中的“打菜苔”、“拍脚调”等。因此,花腔是对主调、彩腔之外所有曲调的总称,但更多的还是对那些有专用曲调的“两小戏”、“三小戏”^①唱腔的总称。

1. 清末民初,皖、鄂、豫三省交界不少地方的小戏都曾经叫过“花鼓”如湖北的东路花鼓、西路花鼓,楚剧的前身也是花鼓,河南光山、新县等地的麻邑哈,又叫豫南花鼓,安徽安庆地区的黄梅戏和皖南花鼓戏都曾有过“花鼓”的名称。

2. 受凤阳歌舞的影响 凤阳县自古多灾多难,逃荒在外的人们常以家乡的歌舞“凤阳花鼓”作为乞讨的方式浪迹江湖。这种形式何时传到黄梅戏里的已不可考,但是黄梅戏的传统剧目《孔明字闹店》、《挑牙虫》、《逃水荒》等戏中都有凤阳调或凤阳歌。“两小戏”《瞧相》中小旦一出场的唱词也介绍:“奴是凤阳人,(哪衣呀)瞧相到如今,(哪衣呀)……”

三、高腔

在黄梅戏流行区域的大别山腹地岳西县和江南的青阳、贵池等县都曾经是我国古老剧种高腔的流行地区。岳西县的“岳西高腔”,实际上是属于明末青阳腔流传衍变的一支。约在清代的乾隆、嘉庆年间,正值黄梅戏有民间歌舞、说唱音乐将要粉墨登场并走上戏曲道路的时候,也是高腔的鼎盛时期。兴起中的黄梅戏,受到同一地区流行的古老、成熟剧种的影响,乃是中国戏曲艺术发展中的常事。黄梅戏的传统剧目是从高腔里搬过来的,大戏有《天仙配》^①、《金钗记》、《剪发记》等;小戏有《钓蛤蟆》、《卖斗箩》等。这些剧目被黄梅戏搬演后,连同高腔中的声腔也被搬过来了。因此在黄梅戏的形成过程中曾被叫作“二高腔”。如现在仍被当作黄梅戏主调腔系使用之一的仙腔,就是从高腔里吸收过来的。(见例4)

四、怀腔与俯调

在黄梅戏唱“采茶”和“花鼓腔”的阶段,使用的语言是安徽的宿松、望江、太湖等县和湖北的黄梅县这一地区的语言,这一地区的语言基本属鄂北语系。以后流行到哪里,就以哪里的语言为主。

例4

哑木头

(《天仙配》董永唱腔)

1=F 2/4 龙院玉润唱

(仙腔)
 (叫头) 哑木头! 哑 木 头, 哑
 2. 2. 1 0. 1 | 2. 1 | 0. 1 | 0. 1 | 2. 2 |
 2. 2. 1 0. 1 | 2. 1 | 0. 1 | 0. 1 | 2. 2 |
 4 5 | 6 6 4 2. 4 | 6 (4 4 | 2. 2 2 4 | 2. 2 |
 头 哇, 陶, 呀 子 衣 子 呀 每 天 打 猪
 (行腔)
 事 别 眼 如 今 咱 你 不 开 嘴
 2. 2 2 | 2 - | 2. 1 | 2. 2 2 1 0 | 1. 4 4 0 |
 1. 5 - | 0. 1 | 2. 1 0 | 1 0 1 4 | 1 0 0 |
 口, 先 猜 猜 子 是 你 主 子
 1 0. 1 | 2. 1 0 | 1. 0 0 4 0 | 0. 1 5 | 2. 2 3 1 |
 如 今 为 何 不 把 我 妻 来 解? 得 放
 0 1 0 | 0 0 2 | 1 0 0 | 1 (4 | 1. 4 0 0 |
 手 来 只 就 手, 得 猜 人 来
 4 4 0 | 0 0 0 | 4. 4 5. 4 | 4. 4 4' | 0 0 |
 且 唱 唱 休, 上 前 重 往 猜 子 手, (念) 嘿!

(哭介)
 (唱) 我的妻哇!
 3 2 2 全 全 | 2 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 | 4. 4 2. 1 |
 你 带 为 夫
 2. 1 0. 1 | 2. 1 0. 1 | 1 0 | 4 0 | 0. 0 4 2. 4 | 5 - ||
 一 路 上 游, 一 路 去 修 哇。

清康熙六年(公元1667年)建立安徽省,又在安庆设巡抚,安庆遂成为政治、经济、文化的中心,它既是安庆府治,又是怀宁县治的所在地。所以,用安庆官话并吸收了安庆地区的民间音乐演唱的黄梅调,被人们成为“府调”或“怀腔”。

语言也是形成地方戏曲剧种的重要因素之一。既然用了安庆的语言,曲调的旋法也就不能不作一些相应的变化。安庆(包括怀宁)的语言处理四声(阴平、阳平、上声、去声,没有人声)和鄂北语系的调差较大之外,它还具有柔和、易懂、语尾助词丰富等特点。因此,怀腔(或府调)以成为当时黄梅调中生命力最强的一个新流派。到19世纪上半叶,发根自湖北黄梅县的山黄梅调,已逐渐形成独具安徽地方特色的民间小戏了,从语言到曲调(包括部分剧目和表演)也都与黄梅县的采茶扩大着差异。仅以传统小戏《打猪草》^①的

唱腔为例,即可窥见一斑。

例5

打猪草调(五声徵调式)

(《打猪草》陶金花唱腔)

1=F 2/4 严凤英演唱

(花六旋)
 (双起) 2. 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 | 2. 2 2 2 |
 小 女 子 本 姓 陶 陶
 (花一旋)
 2. 3 1 | 1. 0 2 1 | 1 0 | 0 0 | 5. 3 2 1 |
 陶, 呀 子 衣 子 呀 每 天 打 猪
 (双起) 2. 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 | 2. 2 2 2 |
 草, 衣 呀 儿 呀 昨 天 起 晚 了, 嘴
 (双起) 5. 0 0 1. 0 | 1. 1 3 | 2. 2 0 5. 3 | 5. 0 1. 0 | 2. 1 0 5. 0 |
 合 哩! 今 天 要 赶 早, 呀 子 衣 子
 (花二旋)
 5 - | 0 0 | 0 0 | 1. 5. 0 1. 0 | 1. 3. 3 2 1 0 |
 呀 呀 子 衣 子 衣 子 呀 呀
 (双起) 5. 0 0 | 1. 1 3 2 | 2 0 5. 3 | 5. 0 1. 0 | 2. 1 0 5. 0 | 5 - ||
 合 今 天 要 赶 早 呀 子 衣 子 呀。

这首散发着泥土芳香的曲调,欢快动听,朴实无华,几乎成了定谱的唱段。它是严凤英继承了前辈怀腔艺人的传统又作了某些充实而成的一首五声徵调式唱腔。

例6

湖北黄梅打猪草调(六声宫调式)

(《打猪草》陶金花唱腔)

1=F 2/4 乐柯记演唱

(双起) 2. 2 2 2 2 2 1 | 2. 2 2 2 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 2 | 2. 2 2 2 | 2. 2 2 2 |
 呀 子 衣 子 呀, 每 天 打 猪 草 眼 睛 嘴
 (双起) 2. 2 2 2 2 2 | 1. 1 2 3 3 2 2 1 | 2. 2 7. 7 5 | 0 0 7 0 |
 昨 日 起 晚 了 嘴 嘴 今 天 要 赶 早, 嘴 嘴
 1. 2 3 2 3 1 | 2. 2 2 3 2 | 1 5 5 | 2 2 2 2 2 1 ||
 呀 子 衣 子 呀 呀 嘴 今 天 要 赶 早 眼 呀 呀 子 衣 子 呀。

这是一首包括偏音变宫(si)在内的六声宫调式。据该腔的演唱者乐柯记说,这首唱腔是他在抗日战争前向著名采茶艺人于海仙学来的。该曲粗犷有余,早就不再传唱了。

例 7

搬笋调打猪草调(六声羽调式)
(《打猪草》陶金花唱腔)

1=C 2/4 胡玉彪演唱
(女声 陶金花 唱腔) | 2 1 0 1 | 1 0 | 0 0 | 4 4 0 0 |
小女子本姓

陶, 喂 听子衣子 听 (女声 陶金花 唱腔) 喂明

1 0 2 0 | 2 0 0 | 1 0 1 | 4 0 - | 0 0 |
每 日 打 猪 草, 喂 喂 喂

(女声 陶金花 唱腔)

0 0 | 4 4 4 0 | 4 0 2 1 0 | 1 0 0 | 1 0 0 0 |
喂 喂 昨天 远 晚 了, 喂 喂 喂 今天 喂 喂

0 0 0 2 5 | 1 0 | 1 0 | 2 2 | 1 2 2 0 |
早 喂 喂 听 听子 不 衣子 听 喂 喂

2 1 0 0 | 1 0 2 1 | 1 2 2 0 | 2 1 0 1 | 4 0 - ||
分 今天 喂 喂 早 喂 喂 听子 衣子 喂。

这是一首包括偏音清角(fa)在内的六声羽调式^①。这首唱腔是根据1956年录音记谱的。

例8是黄梅戏主要的代表人物丁永泉1956年口授的唱腔。

例 8

怀腔打猪草调(五声徵调式)
(《打猪草》陶金花唱腔)

1=D 2/4 「永泉演唱」
(女声 陶金花 唱腔) | 2 1 0 1 | 1 0 | 0 0 | 4 4 0 0 |
小女子本姓

6 - | 2 2 2 1 2 | 4 0 - | 0 0 | 2 2 2 1 |
陶, 听子衣子 听 每天打猪

(女声 陶金花 唱腔)

2 2 2 1 0 | 0 - | 0 0 | 2 2 2 1 | 2 2 2 1 |
早 喂 喂 听 昨天 远 晚 了 喂 喂

(女声 陶金花 唱腔)

0 - | 1 1 2 2 | 2 1 0 | 0 0 | 4 2 1 0 0 0 |
分 今天 喂 喂 喂 听子衣子

5 - | 0 0 | 0 0 | 5 4 1 | 2 1 5 0 | 1 - |
听 听子衣 衣子听 喂 喂

(女声 陶金花 唱腔)

1 1 2 2 | 2 1 0 | 2 0 1 | 4 2 1 0 0 0 | 0 - ||
今天 喂 喂 早 喂 喂 听子衣子 喂。

以上四首《打猪草》唱腔的旋法与调式虽各

不相同,但曲式结构(包括唱腔的句式、节拍的交替、锣鼓的位置和衬词、衬句的使用等)仍是大体相同。

解放前,黄梅戏的唱腔素无乐谱,全靠艺人口传心授,因此有“黄梅戏十腔九不同,各唱各的板,各唱各的音”之说,但是以上的差别不是节拍与旋法的“十腔九不同”的问题,而是体现着黄梅戏由民间歌舞、说唱走向地方戏曲的一个历史时期的发展标志。

五、皖剧与徽剧

这两个名称在黄梅戏的发展过程中虽然都曾使用过,但时间都比较短。

1. 皖剧 据丁永泉在建国后回忆:1926年黄梅戏冒险第一次进入安庆,首场演出的当晚,他们正在卸妆时就莫名其妙地被官方抓去。“过堂”时,他们为了回避官方视黄梅戏为“花鼓淫戏”的嫌疑,但问及他们是干什么的时候,他们回答说是唱皖剧的。就这样,黄梅戏又多了一个皖剧的名字。艺人们忍受着官方的大敲竹杠,将每日演出收入的大部分用了交“税”,剩下的微薄收入糊口。但就是这种一向受不公正待遇,而群众很喜欢的地方小戏,却从此在城市的演出算是合“法”,备了“案”,这是黄梅戏转折的重要阶段。

2. 徽剧^① 黄梅戏之叫作徽剧有两层意思,其一是借用。如同皖剧一样,目的是为了避“花鼓淫戏”之嫌;其二是在艺术上对徽剧曾进行过一些吸收和借鉴。值得一提的是,在黄梅戏的发展过程中,曾经一度与京剧同台演出,名之曰“京徽合演”。这里的所谓“徽”就是指黄梅戏。

抗日战争爆发后,安庆的京戏、黄梅戏艺人都逃亡到农村、山区去了,后来有的回到城市,有的留在了农村,人员散落,经营惨淡,迫于生计而到处流浪。京戏的艺术虽相对较高雅、完整,但是染有若干宫廷气,与农村群众的生活、审美等均有一定的距离,黄梅戏的艺术虽然平俗、简单,但生活气息浓郁,群众喜闻乐见,因此两个剧种的艺人联合演出,在节目中的人员倒换不过来的情况下,双方的演员就要互相补充,于是就出现了黄梅戏演员唱京戏,京戏演员唱黄梅戏的“京徽合演”局面,群众称这种形式为“两下锅”。

黄梅戏在未同京戏合演之前,为了解决营业问题,还同大鼓书合演过,而且还找一个会唱大鼓的女演员参加,原因是当时黄梅戏的女演员太少,

只有两三个人。黄梅戏艺人参加“京徽合演”有丁永泉、柯建秋(又名柯三毛)、王建峰、程积善等,京戏艺人有王少舫、查文艳和何玉凤夫妇等。

形式的改变也涉及到某些内容的改变。黄梅戏演员不光演京剧剧目中的角色时要唱京戏的唱腔,在演黄梅戏的剧目中,有时也要唱上几段京戏的唱腔。如正本戏《凤凰记》中“包公观星斗”一场,把黄梅戏原来要唱仙腔的地方改唱京戏的二黄;就连花腔小戏也有插唱京戏唱腔的。如《送香茶》中的杨氏开假药单时唱西皮、十八扯;《打豆腐》中的王小六唱西皮以及正本戏中的有些花脸把西皮拆散了唱等。

“京徽合演”作为一个特定的历史阶段过去了,但后来在黄梅戏的剧目中插唱京戏似乎成了“时髦”。严凤英主演的京戏《梅龙镇》、《座楼杀惜》等在观众中颇有影响。建国初期,由王少舫导演的时装戏《枪毙阎瑞生》,前半部分唱的是黄梅戏,后半部分的唱腔基本上都是京戏。因为京戏的声腔和唱法与黄梅戏在风格上差距太大,不易协调,所以从1951年起,黄梅戏不再有插唱京戏声腔的现象。黄梅戏的流行地区,基本上也是古老剧种高腔(青阳腔)和徽戏流行的地区。因此,黄梅戏在其成长过程中,在音乐和其他方面吸收些高腔和徽戏的东西以丰富自己乃是常事。如黄梅戏主要声腔之一的(仙腔),就是从高腔中吸收过来的;伴奏的乐器和乐队(旧称“文武场”)的样式又吸收并借鉴了徽戏(后来的京戏),经过较长时间的磨合,它们都与黄梅戏的音乐融合在一起了。

20世纪50年代以来,黄梅戏音乐创作进入了专业化时期,在新一代音乐工作者手中,吸收南北剧种、曲种的音调材料或结构样式成为颇具实战价值的创腔手法。^①他们懂得,黄梅戏要成为受众面最广的剧种,就必须有适应更多人欣赏的音乐。

20世纪50年代中期拍摄的影片《天仙配》中,七仙女的唱腔有了越剧的腔节;60年代拍摄的电影《牛郎织女》,织女的唱腔吸收了岳西高腔,实则吸收了南北曲系统的音乐遗存。

70年代,由于特殊的政治背景,黄梅戏音乐的发展总体上处于停滞状态,但一些有创新意识的音乐工作者,仍然在狭小的创作空间里发挥艺术想像力。如小戏《一把药草》中吸收椰子的音

调以增强女腔的力度:又如大戏《金色的道路》中,在女腔唱男平时词时,根据主人公是藏族女牧民这一特殊身份,糅进了藏族音调。

80年代,《孟姜女》中孟姜女哭城时吸收了西北音调。

90年代,《红楼梦》中宝玉哭灵是吸收了淮剧音调。

黄梅戏音乐中融入南腔北调,从创作动机上看,其原因大致有二:一是为了表现特定的地域环境,如前述《金色的道路》中引入藏族音调。又如20世纪90年代末排演的《啼笑姻缘》,剧中人沈凤喜是一位京韵大鼓艺人,于是剧中便为其单独设计了一段韵味十足的大鼓唱段;另一种原因是为了丰富人物的情感表达,如前述《红楼梦》吸收淮剧是表达宝玉悲切的心理,而《一把药草》则用椰子腔来增添人物豪放的情感,这两种原因有时各自成立,有时则兼而有之。

21世纪黄梅戏音乐创腔进入了一个新的时代。2009年9月,湖北省黄梅戏剧院创作的大型现代黄梅戏《李四光》中吸收了交响乐、电子合成音乐等诸多现代音乐元素的介入和运用。新的现代音乐的表现方式方法,在力度的对比、音色的变化上,调式、曲谱的转换上,一扫旧黄梅戏“三打七唱”的单薄和单调。女声多声部合唱,以及人物对白时的弦乐背景音乐,用钢琴和小提琴演绎的《行路难》的多次出现,还有男女唱腔的交响乐伴奏,这些音乐有力地烘托了剧中现场的氛围,为塑造人物形象,增强艺术魅力起到了推波助澜作用。

总之,黄梅戏若要更迅速地漫布神州,更深入地扎根于人们心头,就应当也只有更大胆地吸收博大精神的汉文化之精华,创造更生动更美好且具有强烈时代意义的新的黄梅戏音乐,在更高层面上做到南腔与北腔的融合,在最广泛的人群中寻得新一代的知音。

注释:

①时白林. 黄梅戏唱腔欣赏[M]. 上海音乐出版社, 2001.5.

②安徽省艺术研究所. 黄梅戏通论[M]. 安徽人民出版社, 2000.

责任编辑 张吉兵