

黄梅戏与安庆民歌

○王秋贵

黄梅戏,又名“采茶戏”、“花鼓戏”、“二高腔”等,太湖叫“弥腔”,望江叫“龙腔”,怀宁叫“怀腔”,还曾借用“徽剧”、“皖剧”为名。

当程长庚为首的徽剧艺术家们在京城广采博纳,融会贯通,创造京剧的时候,在他们的老家,又一种全新的戏曲——黄梅戏,由一些普普通通、名不见经传的平民百姓创造出来了。

黄梅戏脱胎于安庆地区的民歌、灯会歌舞和民间说唱艺术,大约在清道光年间,已经有“两小戏”、“三小戏”的演出,之后逐步发展到移植和编演较大的正本戏。早期演出也不用管弦乐器伴奏,只用锣鼓加帮腔,俗称“三打七唱”(有三个人打锣鼓,七个人装扮角色,就可以演出一台戏)。

关于黄梅戏的来源,旧时有三种传说:

一说是安徽境内长江两岸盛产茶叶,谷雨前后,青年男女上山采茶时爱唱歌,茶歌曲调丰富,名目繁多,统称为“采茶调”。后来人们又把许多茶歌串联起来演唱简短的故事,就名之曰“采茶戏”,这也是黄梅戏早期曾用过的名称。

这一说法有道理,但嫌片面,也与黄梅戏音乐唱腔的实际情况不甚相符:黄梅戏的主腔平词、八板、火工、仙腔等都与采茶调没有关系,而另有所自;花腔小调十分丰富,采茶调只占到其中不到十分之一。

第二种,说是湖北黄梅发大水,黄梅灾民逃水荒来到安庆地区,沿门卖唱乞讨,叫化谷物,就这样把黄梅采茶调传过来了,后来发展成戏曲,所以黄梅戏也叫“花鼓戏”、“化谷戏”。

“逃水荒”一说被很多人所接受,但揆之情理却

实难成立。自古道:“水往低处流”,长江西来,经黄梅,连宿松,沿望江、怀宁、安庆,过枞阳而东下;从大别山流出的河流,到江北汇成湖泊,自西至东有龙感湖、大官湖、黄湖、泊湖、武昌湖、破岗湖、枫沙湖、陈瑶湖、菜子湖、白荡湖等等,都与长江相通,却只有龙感湖仅约四分之一在黄梅县境内,其余的都在安庆境内。如果江、湖泛滥成灾,宿松、望江、怀宁、枞阳等下游多湖泊地区当受害更严重(对照上述府、县旧志,就应当更清楚)。旧时信息不通,灾民逃水荒互有往来是可以肯定的,但逃向非灾区 and 轻灾区的,则应是主流。黄梅灾民没把黄梅采茶调传到非灾区 and 轻灾区,偏偏传到同是灾区且灾情更严重的安庆各县,这怎么讲得通呢?再说,宿松与黄梅两县山水相连,民间交友,结亲,互通庆吊;会文,学艺,商贸,往来频繁。自有生民以来就是如此,文化上的交流生生不息,随时而行,实在犯不着凑那逃水荒的时机。

第三种传说,是因为这一带谷雨过后,稻秧已插,小麦待收,农民趁此闲暇搭台唱戏,祈求丰年。因这个季节在长江中下游叫做“黄梅”季节,故名“黄梅戏”。(这个说法也有一定道理,但是缺乏依据,难以考证。)

对三种传说稍作了解与辨析之后,再考查一些相关资料,应能发现:

第一,皖、鄂、赣三省山水相连,湖北黄冈、江西九江、安徽安庆三地区的民间习俗、民歌民乐、灯会歌舞、说唱艺术等,都有许多相通相同之处。三地的本土戏曲都叫“采茶戏”,而且,江西的“武宁采茶戏”、湖北

的“黄梅采茶戏”、安庆的黄梅戏,三者有许多剧目、曲调的名称都完全一样,故事情节、曲调旋律也大体相似。所以实在难以辨别何者为源,何者是流。

第二,三地采茶戏在旧社会都被“正统”派和上流社会贬斥为“花鼓淫戏”,都对它的发明权避之惟恐不及。只有安庆的民间艺人不仅坚持不懈,而且顽强地渐渐向都市渗透,终于获得了成功,并在上世纪50年代造成了全国性影响,波及海外;又于80年代跻身于全国“五大剧种”之列。

第三,旧社会,湖北、江西都没有以“黄梅戏”命名或自称唱黄梅调的戏曲班社,惟安庆地区有。上世纪50年代中、后期,湖北的黄梅、江西的彭泽等县组建(或改建)黄梅戏剧团时,都曾到安庆、宿松等地延请老师,或派青少年学员到安庆、宿松等地剧团跟班学戏,或到安徽省艺校、安庆戏校学习培训。他们不仅学剧目、唱腔、表演,就连小白也是学讲安庆方言。黄梅县黄梅戏剧团曾经试验小白讲黄梅方言,但观众(包括黄梅本县的观众)不接受,最后还是恢复讲安庆话(附:据桂遇秋主编的《黄梅采茶戏志》记述,建国前,黄梅采茶戏没有长期固定的班社,直到1949年6月,才由20名艺人和20名学生组建了人民剧团,唱采茶戏;1951年秋改名为大众采茶剧团;1953年秋改名为新生采茶剧团;1955年冬改唱黄梅戏,更名为黄梅戏剧团;1958年10月又更名为黄梅县采茶剧团;1959年春改为黄梅县黄梅戏剧团。——中国戏剧出版社1991年11月第1版第81—84页)。

由此,又可以得到三点认识:

一、黄梅戏形成过程中,吸收了皖、鄂、赣三省毗邻地区的多种采茶调和其他民歌、民乐,以及民间歌舞、说唱等艺术成分,还继承了青阳腔、徽剧等老剧种的优良传统。它的源头不是单一的而是多元的,而主源头则是民歌(包括民间音乐、歌舞、说唱等艺术)。

二、在“两小戏”、“三小戏”阶段,三省都叫“采茶戏”,剧目、唱腔等互有交流、移植、借鉴甚至原样照搬。其“大同”是由于三地民情、民风、民俗相通相近;“小异”则既可因地,也可因人而异。三地采茶戏形成的先后,已无法确切考定,也没有争较的必要。

三、黄梅戏形成一个公认剧种,并以“黄梅戏”为名,以及其影响力的扩张,这些都是在安庆地区发生的。推动这个进程,造就这些业绩的,主要是安庆地区的历代艺术家(包括外地人在安庆从事黄梅戏事业的艺术家如江苏南京的王少舫、山东临沂的王兆乾等)。

道光年间所修《宿松县志》就有民间冬闲时演出“采茶”的记录。咸丰七年(1857),张际和《仙田纪事》记述:冬至日,清军将领多隆阿、鲍超在宿松城内,“为剧楼,演花鼓戏,邀各营队长洎众文吏聚观”。近来还见到一则资料,说咸丰九年(1859),太平天国将领陈玉成的夫人蒋桂娘爱好黄梅戏,在安庆周边招募十多名艺人组建“邱在良班”,在军中演出。第二年又把班子带到南京去了。1968年,南京秦淮区修缮金沙井巷太平天国英王府时,意外发现墙缝里有一些残破的戏谱和唱本,其中有两本黄梅戏(《安庆广播电视报》第13期第5版)。

民国十年(1921)版《宿松县志》卷十九《实业八·艺术》[戏剧]条,作了这样一番评介:

西人视戏剧为演说之一种,其法重在改良社会,输导文明,故习者多高贵而有学识之人。吾国优孟衣冠,则专为娱耳悦目,媚神求福之用。邑人以戏剧营生活者,虽不甚多,而号为专精,能献艺于沪、汉各埠之歌舞场者,亦间有之。又,邑境西南与黄梅接壤,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,当逢场作戏时,亦或有习之者。然父诏兄勉,取缔极为严厉。

短短149字,信息量却不小,也暴露出一些问题:

其一,把西方戏剧一概奉为“改良社会,输导文明”的精华,把中国戏剧统统贬成“专为娱耳悦目,媚神求福之用”的糟粕。这就暴露了作文者媚西贬中,到了不惜歪曲事实的地步。其思想观念即在当时也是落后的错误的;行文态度主观武断,手法拙劣。(他把西剧都视为“演说之一种”,可见他只知西方有话剧,而不知道还有歌剧和舞剧、哑剧等等。把中国历来戏剧都贬成“专为娱耳悦目,媚神求福”,可见他连明太祖朱元璋曾把《琵琶记》与五经四书相提并论的事都不知道。)

其二，透露了宿松民间有以戏剧谋生的职业艺人而且技艺专精，在上海、武汉等大都市舞台也占有一席之地。当然，行文者指的不一定是“诲淫之剧品”黄梅戏，更可能是指徽剧和汉调艺人。

其三，在全盘否定中国戏曲的大前提下，进而断定黄梅戏都是“诲淫之剧品”；又因为乡土观念，先入之见，时任本县知事又肯定了宿松“风土清美，人民性忠义”，“为礼义之邦，士习谨，民俗朴”，“美哉，松风乎！”（俞庆澜《宿松县志叙》）这样的“礼义之邦”怎么会制造“诲淫之剧品”呢？于是就把黄梅戏的发明权一脚踢给了“黄梅佬”。实际上那时黄梅人（大概也有同样的不耻感）反而不称它为“黄梅戏”。

其四，无意中暴露了政府与人民，大人物与老百姓，对待黄梅戏的不同立场与态度，也显露了黄梅戏的艺术魅力。大人们“父诏兄勉”；官府衙门则“取缔极为严厉”；而老百姓却是“或有习之者”——不仅爱看，爱听，还要亲身习演，粉墨登场。

十八年后（1939），天柱外史（程演生）的《皖优谱》，也介绍了黄梅戏。当然，他也难免受统治意识影响而显偏颇，但却肯定了黄梅戏的艺术魅力和“著作权”：

今晚上海各地乡村中，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。乡民及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。

71 字的简短记述，除“淫靡”二字带着传统偏见外，有几点值得注意：一是明确肯定这种草台小戏唱的都是黄梅调。二是肯定这一剧种活跃在以安庆为中心的“皖上各地乡村中”，别的省都没有。三是对其艺术水平的评价很高：“穷形尽相”就是说刻画人物生动活泼，细致深刻，逼真传神。四是民间与官方对这个剧种持截然相反的态度：农村老百姓（“乡民”）和城市未就业的青年（与“乡民”相对而言“游手子弟”，自然是未就业的青年市民），没有不喜欢看的；官方则“往往严禁搬演”。

黄梅戏从内容到形式，从剧目、故事题材、情节、主题，到表演、音乐唱腔，都与安庆地区的民歌、民间音乐、灯会歌舞以及说唱等民间艺术，有着扯不断割不开的血缘联系。初略概括一下，黄梅戏吸收安庆地

区民歌和其他民间艺术，大致有以下几种形式：

一、民歌直接入戏。

黄梅戏的花腔小调，基本上都直接采自民歌，有许多小戏还索性就直接用曲名作为剧名。

不需要任何解释与分析说明，一听曲名，就知道它们唱的就是些普通平民百姓的日常生产生活：《纺线纱》、《剃瓢》、《打豆腐》、《卖疮药》、《卖老布》、《卖杂货》、《点大麦》、《打菜苔》、《挖茶棵》、《细姑娘抽签》、《莲花落》、《下河舟》、《划船调》、《逃水荒》、《水荒歌》、《推车赶会》、《二姑娘观灯》、《烟袋调》、《椅子调》、《瞧相》、《挑牙虫》、《凤阳歌》等等。不用说，旧时代的文人雅士是万万不会想到，也绝对不屑于使用这类语汇的。

二、由民歌到灯戏后转为舞台剧。

例 1：民歌《单身歌》、《探妹》——灯戏《推车灯》——黄梅戏《推车赶会》、《张二女观灯》

①望江民歌《单身歌》（之一）

1=F 2/4 （廖秀娥唱 鲁鹏程、鲁敬之记）

$\underline{1\ 1\ 6}\ \underline{5}\ | \ \underline{\widehat{1613}}\ 2\ |\ \underline{2\ 2\ 1}\ \underline{6\ 1\ 1}\ |$

正月子里是新春，可惜我单条子

$\underline{2\ 1\ 6}\ \underline{5}\ | \ \underline{5\ 5}\ \underline{2\ 2}\ | \ \underline{2\ 1\ 5}\ \underline{6}\ |$

一个人，出出门来一把锁，

$\underline{1\ \cdot\ 6}\ \underline{5\ 2}\ | \ \underline{\widehat{6\ 5\ 5}}\ \underline{5}\ | \ \underline{5\ 5}\ \underline{2\ 1\ 6}\ |$

进进门来一盏灯，灯也看着

$\underline{5\ \cdot\ 6}\ \underline{1\ 6}\ | \ \underline{5\ 5\ 6}\ 1\ | \ \underline{1\ 6}\ \underline{5\ 1}\ |$

我呵，我也看着灯，看来看去

$\underline{6\ 5\ 5}\ \underline{6\ 1\ 1}\ | \ \underline{\widehat{6\ 5\ 5}}\ \underline{5}\ ||$

还是我单条子一个人。

《单身歌》（之一）共 12 段，从正月唱到腊月，前 11 个月唱的都是单身汉的种种寂寞孤单和苦楚，腊月终于苦尽甘来：“腊月子里过年边，那有我单条

子来讨亲,堂前点着红腊烛,帐子窝里热闹着,进门我也乐,出门我也乐,单条子我今天讨得个好老婆。”

这支歌显然只是一个人自怜自叹自我解嘲,其旋律也就象是独自哼哼叽叽。但这种自我解嘲在《单身歌》(之二)里,就变成了积极主动地追求:“出门三五,我家无人坐,外头有人就讲一个。/亲戚六眷多,大家凑凑我,凑凑银钱就讲一个。/一要人品好,二要脚也小,不问银钱多和少。”

《单身歌》(之二)的旋律格调与前一支相反,是乐观、轻快而诙谐的,而民歌《探妹》则用同样的旋律唱出了更加乐观的另一种生活现实。

② 潜山民歌《探妹》

1=D 2/4 3/4 (叶学文唱 朱永胜记)

$\underline{6} \underline{2} \underline{2} \underline{\overset{\frown}{16}} | \underline{1} \underline{2} \underline{2} \underline{2} | \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{6} |$

正月 探 妹 正月 呀 正, 正月 十五

$\underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} | \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{6} \cdot |$

戏 花 嘞 灯。 看 灯 原 是 假 嘞, 妹 哪,

$\underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{6} \underline{\overset{\frown}{5 \cdot 6}} \underline{1} | \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} ||$

看 我 妹 子 本 是 真 嘞。 衣 么 呀 哟。

这里已经把想象和对别人的诉求转变为自己的行动,但还仅仅是一相情愿,假借看灯为由,去偷看意中人。

到了另一支《探妹》里,行动便已经有了成效:一相情愿变成了两相情愿,偷看意中人进展到公然带着意中人一道出去,而且看灯也不是单方偷看的由头,已经是双方谈心的机会了——

③ 宿松民歌《探妹》

1=F 4/4 (陶演记)

$\underline{1} \underline{6} \underline{1 \cdot 2} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{3} | \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{6} \underline{1} \underline{2} - |$

正 月 里 来 是 呀 么 是 新 春,

$\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} | \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} - |$

我 带 我 那 个 二 小 妹 子 去 呀 去 看 灯。

$\underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{\overset{\frown}{5} \underline{3}} \underline{2} \underline{1} \underline{1} | \underline{6} \underline{5} \underline{0}$

看 灯 是 假 意, 叫 我 的 妹 子,

$\underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} | \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} | 1 - 0 \underline{0} ||$

谈 心 是 真 情。 乖 乖! 真 是 爱 煞 人。

有了公开露面的两个人物,还有一边看灯一边谈心的情节,于是就顺理成章地成了改造灯会节目《推车灯》的素材。

灯会节目《推车灯》原只有两个演员,小旦坐车,小丑推车。车是独轮车,也叫“花车”,是用竹竿、竹条和彩布(或彩纸)紮制,车带系住两边车把,套在小丑肩膀上,小丑双手握住两边车把作推车状。小旦作骑坐式在车中间行走(脖肩挂细红绳或布带系住车身)。二人一边行进一边唱《推车灯》、《探妹》等民间小调。但这与另一种灯会节目《彩龙船》的形式太相象了,改造是非常必要的,而民歌《探妹》又提供了很好的素材。

经过许多民间艺人不断丰富,《推车灯》演变为连说带唱并配合相应的舞蹈表演,而且逐渐形成了相对完整的故事情节,人物也由两个增为三个:农村青年四哥哥,约二妹子(互称干兄妹,实际是恋人)一道上街去看灯;二妹子撒娇,推说脚小走不动;四哥哥就找隔壁三哥借车;三哥故意刁难,说借车就要连人一起借。路上,四哥哥跟着车旁,边走边和二妹子讲悄悄话;三哥生气了,便说推不动,要回家去;四哥和二妹子求他;四哥并答应帮着拉车。于是,三人推的推,坐的坐,拉的拉,沿路说笑逗乐……

这个故事灯,后来被搬上舞台,就发展成黄梅戏小戏《推车赶会》;又被收入“串戏”《私情记》,作为其中的一折,名叫《张二女观灯》。

例 2:民歌《探妹》——灯戏《戏花灯》——黄梅戏《闹花灯》

民歌《探妹》被改造为灯会戏,还有另一种路径:把一对恋人边看灯边谈心,改为互相介绍灯会节目的各种形式和内容。这就成了整个灯会的广告宣传节目,从灯会的组织者和参与者的角度看,它

比《推车灯》更具有功利性;从观众的角度看,一对俊男靓女,摆脱了笨重道具的束缚,放开手脚,模仿各种灯制的形象特点,比划描述各种花灯的形式与内容,又有了更强的可看性,更灵活的舞蹈性,更高的趣味性。

我小时候看到的灯会节目《戏花灯》,那唱词与《探妹》相同,而唱腔已与黄梅戏常用的[花腔]非常接近了——

④《戏花灯》 2/4

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

正月 嘞 里来 咗 正月 那个 正 呐,

3 3 3 2 | 1 2 3 | 2 6 | 1 1 6 | 5 — |

家 家 户 户 戏 花 嘞 灯 呐。

(四锤) | 2 2 2 2 | 6 1 6 | 0 6 1 |

看 灯 原 来 是 咗 是 假

2 3 2 1 | 6 5 6 | (二锤) | 6 1 3 5 |

意 咗, 看 我 妹 子

6 1 5 | 6 1 | 2 1 6 5 6 | 5 — ||

才 是 咗 真 呐。

毫无疑问,这种灯会节目,只要换个表演场所,从街巷移到舞台,就是戏曲了。黄梅戏《闹花灯》(《夫妻观灯》),就是这么来的。

例3:民歌《单身歌》——灯戏《补背褡》——黄梅戏《补背褡》

⑤望江民歌《单身歌》(之二)

1=C 2/4 (余喜花唱 鲁鹏程、鲁敬之记)

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

天 下 十 八 嘞 省, 世 上 不 均 呐 匀,

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

舍 不 得 单 呐 身 一 个 喂 人 啫。

《单身歌》还有第三种,也是灯戏中的:

⑥望江民歌《单身歌》(之三),也叫《补背褡》

1=C 2/4 (鲁鹏程收集记录)

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

单 身 汉 苦 不 苦, 背 褡 破 着 嗨 呵 嗨

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

无 人 补。 心 想 干 妹

5 1 6 3 | 5 6 5 ||

与 我 补 几 补。

《单身歌》(之二)最后几段是求亲戚六眷替自己讲个老婆,而在这里,单身汉就已经有了心上人,想追求自由恋爱了;借补背褡为由试探干妹子,找机会表白爱情。很自然也是必然,这出灯戏搬上舞台,就是黄梅戏“两小戏”《补背褡》。望江龙昆玉口述本《补背褡》第一段小丑唱词几乎与此完全相同,而龙昆玉的唱腔和王少舫的虽有些不一样,但两种唱腔里都能够听得到《单身歌》(之二)和(之三)的余音。

⑦龙昆玉唱的《补背褡》 2/4 (王兆乾记)

(六槌) | 1 1 5 3 | 1 3 6 | 2 1 6 1 2 2 |

单 身 汉 呐 好 不 苦, 背 褡 破 着 来

2 1 6 | 1 1 6 | 5 5 5 | (二槌) | 6 5 6 6 |

哟 嗨 嗨 无 喂 人 补 哇, 心 想 我 的

2 1 6 | 6 1 1 6 6 | 5 6 5 | (二槌) |

干 妹 妹 与 我 来 补 几 补 哇。

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

心 想 我 的 干 妹 妹 与 我 来 补 几 补 哇。

⑧ 王少舫唱的《补背褙》2/4 (王兆乾记)

此曲的主乐句“ $\underline{6\ 1\ 1}\ \underline{6\ 6}\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\ |$ ”与《单身歌》(之三)的主乐句“ $\underline{5\ 1}\ \underline{6\ 3}\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\ |$ ”以及《单身歌》(之二)的“ $\underline{2\ 1\ 6}\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\ |$ ”很显然是同出一辙。

⑧ 王少舫唱的《补背褙》2/4 (王兆乾记)

(六槌) | $\underline{3\ 3}\ 2\ |\ \underline{6\ 6}\ 5\ |\ \underline{1\ 1}\ \underline{3\ 5}\ |\ \underline{1\ 3}\ 2\ |$

清早起 要 赶集,背褙 破着 呀儿哟

$\underline{1\ 2}\ 6\ |\ 5\ -\ |\ \underline{6\ 5}\ \underline{6}\ |\ 1\ 2\cdot 2\ |\ \underline{5\ 6}\ \underline{5}\ 1\ 6\ |$

三 条 筋, 我 找 干 妹 妹 与 我 打 补

$\underline{5\ 6}\ 5\ |$ (二槌) | $\underline{6\ 5}\ \underline{6}\ | 1\ 2\cdot 2\ |$

钉。 我 找 干 妹 妹

$\underline{6\ 5\ 6}\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\ ||$

与 我 打 补 钉。

⑤——⑧ 四支曲子都属五声徵调式,听其旋律,每一个后者对前者的承继关系都非常明晰,乐句的尾声“ $\underline{1\ 5\ 6}\ 5\ |$ ”,则是完全相同。乐曲的改进、提高和美化的痕迹也是可见的,而其基本调式却始终保持着。

可以说,灯会既是民歌和民间舞蹈得以集中展示的会场,又是民间歌舞通向戏曲艺术的桥梁。黄梅戏的许多“两小戏”、“三小戏”,如《卖杂货》、《偷笋》(《打猪草》)、《瞧相》、《算命》、《捡柴》、《讨学俸》、《点大麦》、《打豆腐》、《挑牙虫》、《打纸牌》等等等等,基本上都是在灯会中产生,而后被搬上舞台发展成为黄梅戏的。

三、由民歌清唱改为彩唱(独脚戏)进而发展为戏曲

早期民间戏班都是业余或半职业性,而且是“三打七唱”,只有十来个人一班,能演的剧目也很

少。可是乡下人请一次戏班很不容易,往往一场戏要演两大本,还要前面加戏,中间插戏,戏后找戏。这样一来,一些戏班只得又从演员会唱的民歌中寻取素材,临时彩扮着登场演唱独脚戏,来凑够时间。

而民歌中也确实有一些篇幅较长的,刻画人物,描摹人物心理活动非常细致、生动,有的还用回忆的方式叙述故事,语言又俏皮、有趣味性,很适合装扮表演。

黄梅戏传统剧目中有不少独脚戏,就是这样从民歌直接移植过来的。如:《苦媳妇自叹》、《郭素贞自叹》、《刘素贞自叹》、《闺女自叹》、《英台自叹》、《赵五娘自叹》、《花魁女自叹》、《烟花女自叹》、《恨大脚》、《恨小脚》等等。

有一出“两小戏”《姑嫂望郎》,原也只是两个女声对唱的民歌,黄梅戏老艺人也把它原本搬上台,只是换成彩扮演唱。

安庆许多县比如潜山、岳西、宿松,还有一种叙述完整故事的长篇民歌。最古老和最著名的是汉乐府歌《焦仲卿妻》即《孔雀东南飞》。近代在宿松等地流传很广很久的则有《山伯访友山歌》和《祝英台山歌》。

⑨《山伯访友山歌》

1=G 4/4 (陶演、殷耀林记)

$\underline{3\ 1}\ 2\ \underline{1\ 6}\ 1\ | 1\ \underline{1\ 2}\ \underline{5\ 3}\ 2\ |$

四 月 呀 里 来 呀 潮 气 往 上 哎,

$\underline{2\ 1}\ 2\ \underline{1\ 6}\ 5\ | \underline{3\ 5}\ \underline{6\ 1}\ \underline{5\ 3}\ 5\ |$

一 阵 呀 狂 风 呀 吹 过 学 堂 呀。

$\underline{1\ 6\ 1}\ 2\ \underline{2\ 6}\ 1\ | 1\ \underline{1\ 2}\ \underline{5\ 3}\ 2\ |$

山 伯 哟 学 友 喂 微 微 笑 呵,

$\underline{1\ 1\ 6}\ 2\ \underline{2\ 6}\ 5\ | \underline{3\ 5}\ \underline{6\ 1}\ \underline{5\ 3}\ 5\ ||$

笑 我 九 弟 呀 身 带 女 花 香 哎。

⑩《祝英台山歌》 2/4

$\underline{5\ 6\ 1}\ \underline{5\ 6}\ | \underline{5\ 6}\ \underline{2\ 2}\ | 2\ \underline{3\ 2}\ |$

太 阳 起 山 二 面 梭 喂, 人 生

(下转12页)

也得到很大的扩展和提高,直至黄梅戏正本戏移植引进后,才有草台艺人们单独组团演出的出现。徽调、高腔艺人们带出了一个“山寨版”的表演艺术和表演群体。

摘录一些现能找到的早期班衣资料以为佐证。

合记新长春戏班,光绪八年(1882)建立,活动于太湖、徐桥一带,京剧为主,黄梅戏为辅。1944年解散,前后历时62年。

彭小佬班,光绪十七年(1891)年建立,老板彭鸿年(1862—1935)因在家排行最小,故称“小佬”,主要活动在桐城一带,历时40余年。

洪金水班,光绪21年(1896)年建立,老板洪金水初学京剧,后改唱黄梅戏。

仁义社,光绪二十二年(1896)建立,老板产成义,活动范围主要在怀宁四乡,1915年解散。

同德堂班,1919年建立,班主胡木林,班社初建时唱徽调,1947年改唱黄梅戏,1951年解散。

还有大量有记载的早期演唱黄梅戏的班社就不一一列举了,这些班社有一个共同点就是班主和大部分艺人都是唱徽调和高腔的,是市场的调节,黄梅戏艺人在班社中逐渐多

了起来,直至成为班社的主体。

突变的演艺市场催生了黄梅戏以戏曲面貌出现在乡村草台,徽调、高腔艺人盘活了本地的戏曲资源,百余年的“徽、黄同台”,“京、黄同台”,是有记录可查的。

四、寻根的证据链

著名黄梅戏学者陆洪非先生在1985年出版的《黄梅戏源流》中,是赞同“黄梅戏源自湖北”论的,因为陆洪非先生和王兆乾先生于1953年11月14日一起赴湖北黄梅县进行了为时一天半的调研,回来后,两位先生的意见是统一的。但两位先生的专著中都有两个共同的漏洞:即所举例证都是孤证,主要事实靠想象填充。在剧目和音乐上所举例证越多,反越证明黄梅戏并不是源自湖北。

“黄梅戏由市场催生,由徽调、高腔艺人创造”的猜想倒是可以通过剧目和音乐来求证并形成证据链条的。

1. 黄梅戏已有的108本大小剧目庞杂而无序,有极雅也有极俗的,周边各府、兄弟剧种的剧目,各班社几乎是知道了就拿来,拿来就演。而且起始移植的剧目应当是徽调、高腔的小剧目,经黄梅戏草台艺人的俗化表演后,令观众耳目一新,有了市场就有了动力,黄梅戏的剧目积累就这样快而杂的运行起来。

2. 从黄梅戏的成型音乐可以看出,“平词”类主调来自徽调、弹词、高腔,花腔类小戏来自民歌小调,民间说唱。与剧目同样杂乱无序的聚集组成了黄梅戏的音乐体系,这就验证了早期的草台艺人是抓到什么唱什么,会什么唱什么,没有经过什么“采茶歌”到“采茶戏”的“孕育期”和规范化,最后定型为黄梅戏。也验证了流传至解放初期,“黄梅调十腔九不同,各唱各的板,各唱各的腔”的戏谚。更验证了早期草台艺人根本不是以戏曲曲种艺人的身份走上草台的,他们只是给徽班、高腔班社填台和补台,类似现在的卡拉OK,欢迎我再唱,不欢迎我下场,纯粹的“玩乡班子”。黄梅戏的草台呈献,倒是暗合了法军统帅拿破仑的军事理论:“先把仗打起来,然后再决定怎么打。”草台艺人就是先上台,然后再学着怎么唱,观众怎么欢迎就怎么唱。

通过对剧目和音乐的早期情景再现,就能形成一条完整的证据链,这些有记载的史实可以充分证明:黄梅戏由市场所催生,没有漫长的孕育期,是安庆各县、乡艺人共同创造,黄梅戏源自安徽!

这样的猜想,黄梅戏的孕育与发展,似乎十分简单,再不是那么浪漫与复杂了,但事实往往就是那么简单,我们不必把简单的事实复杂化。

哲学家奥卡姆有一个著名的“剃刀定理”——剔除对某个现象的多余解释。这个定理告诉我们当你有多种可能的选择时,最简单的往往是正确的。

(上接8页)

1 6 1 | 1 65 5 5 | 5 5 6 |
在 世 值 几 多 喂? 今 夜
2 1 2 1 2 | 6 5 5 0 6 6 | 5 5 3 0
脱 下 鞋 和 袜 嘞, 不 知 明 朝
5 · 6 2 2 | 2 3 2 | 1 6 1 |
可 还 着 喂? 无 常 一 到
1 6 5 5 5 | 5 0 ||
莫 奈 何 哦。

这两支山歌都是唱“梁祝”故事,篇幅都很长。我小时候跟在放牛伙伴后面也唱过《祝英台山歌》,还见到过一个小伙伴家里的毛边纸手抄本,其篇幅之长不亚于《孔雀东南飞》。

(待续)