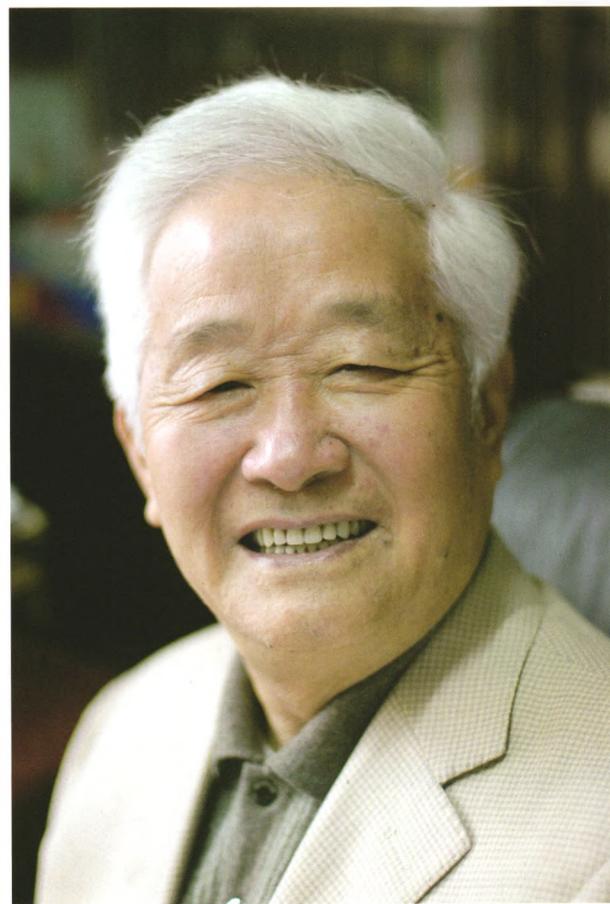




黄梅戏音乐发展历程辨析

○时白林



作为世界四大文明古国之一的中国，文明的代表之一就包括戏曲，有一千多年历史的中国戏曲在世界上独树一帜，受人瞩目。2001年有600多年历史的昆曲被联合国教科文组织评定为“世界首批人类（口头）非物质文化遗产19种”名列榜首。安徽的青阳腔虽在500年前就可以同昆曲相抗衡媲美，但安徽在明末清初的昆曲也形成了自己的流派，如徽州的“新安曲派”和安庆的“皖上曲派”。清乾隆年间进京的“四大徽班”就有三个徽班（四喜、春台、和春）唱昆曲。黄梅戏的历史不过200年，在发展成熟过程中，既受青阳腔的影响（最多），也受过徽剧、京剧、昆曲的影响。

黄梅戏原名黄梅调，早期源于采茶戏，发展成长在安徽省的安庆地区，在安徽与湖北、江西三省的交界处都较流行，特别是在安徽的安庆、池州、徽州地区流行更为广泛。在当代，黄梅戏既是安徽的主要戏曲剧种，也是全国的主要戏曲剧种之一。黄梅戏在中

华人民共和国成立之前连一张唱片都没有灌制过，是个较典型的名不见经传的民间小戏。建国后，自从优秀传统剧目《天仙配》、《女驸马》、《夫妻观灯》、《打猪草》等大、小剧目经整理、改编拍成电影、录制成唱片在国内外发行后，黄梅戏逐渐被国人所认可、喜爱，原因是多方面的：国家对民族传统文化的重视、培植，编剧、作曲、导演、演员们的共同辛劳创造都是非常重要的，但更重要的是大家对千百年来传统优秀文化的挖掘、继承与不断地大胆创新，多种因素共同促进并成全了黄梅戏发展繁荣的愿望、成熟与辉煌。

一、黄梅戏的声腔艺术

中国的戏曲剧种众多，区别不同剧种的主要标志就是该剧种的声腔。黄梅戏的传统声腔虽不像古老的多声腔体系剧种那样复杂丰富，但它也不是单声腔的剧种，建国前它的声腔结构就有“主调”（也称“主腔”）



与“花腔”之分。主调是板腔体的结构，其中有【平词】、【二行】、【三行】、【火攻】、【对板】（以上男女均严格分腔，演唱时形成同主音不同宫系的调性、调式转调）、【仙腔】、【阴司腔】（以上两腔为色彩性较强的神仙、鬼魂或感情悲痛时的专用腔），它们与板腔体的主腔在曲调结构上是俨然不同的，因为板腔体是以唱词的上、下句为单位较规整的对称的双乐句，用齐言体的五字、七字或十字句，而【仙腔】、【阴司腔】则是有四个对称但不等长的乐句构成（也是齐言体的七字句）。

与【仙腔】、【阴司腔】在结构上基本相同的还有一个【彩腔】，虽然它未被列为“主腔”，但在传统大小剧目中的使用频率却较高。这三种腔体男女对唱时都不转调，而且也都有自身的附加腔句，因为这三种唱腔从调式结构旋律的曲情、韵律等颇有某些相同处，当代理论家常把这些“姊妹腔”称为黄梅戏的“三腔”。

“花腔”是一批黄梅戏的风格、韵味非常浓郁的唱腔，多为黄梅戏形成初期的“两小戏”（小旦、小丑），“三小戏”（小生、小旦、小丑）使用的唱腔，带有较浓的地域民歌、山歌风格。不同剧目演唱不同的唱腔，基本是专曲专用，互不套用。传统 65 出小戏有花腔 100 余首，像《打

猪草》中的“对花调”，《夫妻观灯》中的“彩腔”、“观灯调”，《蓝桥汲水》中的“汲水调”等迄今仍在流传。

建国后由于有一批专业音乐工作者的加入——包括作曲和乐队演奏员，黄梅戏音乐的发展同剧目一样，完全进入了一个崭新的时代。除传统的套腔、转板、集曲、帮腔，采用了吸收、借鉴等手法外，还将西洋的作曲技法：旋律结构、远近关系的转调、和声、复调、多声部的运用（含混声合唱）以及根据不同的剧情、时代、人物等编创了新的声腔。不过无论创新幅度的大小与多寡，在总体把握上，作曲家必须把创新的基调与黄梅戏这个剧种的传统声腔艺术，在神韵与情趣等方面紧紧地结合在一起。戏曲音乐的创作毕竟与歌剧、音乐剧是有区别的，不是等同的，否则很难得到观（听）众的认可与喜爱。

二、黄梅戏的语言艺术

语言也是区别不同剧种的主要标志之一。黄梅戏舞台上使用的语言（念白与唱词）是“安庆官话”。安庆官话是介于西南官话与江淮官话之间的一种语言。西南官话与江淮官话除普通话之外也是容易被人们听得懂的一种汉语。安庆官话是介于这两种容易被人听懂的语言之间，也许正





因为如此，黄梅戏才能在全国大部分地区被人们接受并喜爱的原因之一。

黄梅戏舞台语言用的安庆官话又分大白（又叫韵白）和小白（又叫方言）。演正本的古装大戏用大白，演生活小戏和现代戏用小白。大白，即安庆官话中的阴平、阳平、上声、去声，无入声的阴、阳、上、去四声名曰“中州韵”；小白，即安庆地区的方言，它既不能用黄梅戏流行地区诸如怀宁、太湖、桐城、望江、池州、徽州等地的方言，也不用安庆市的土语方言，多年的艺术实践已经形成一种大家共识并使用的舞台语言了。无论大白、小白，都还使用着“湖广韵”（又叫“湖广腔”）。京剧艺术家薛浩伟先生在《“徽班”起自安庆——从“安庆二簧”到“京二黄”》的论文中说：“安庆府辖之太湖县与黄州府辖之广济县，虽属皖鄂两省，实处一地，语言相通，共本楚音，习俗相近，民歌小调亦一脉相承，流行于太湖、广济一带之民间曲调，时人均呼作‘湖广调’……戏曲中所谓之‘湖广调’，均指太湖、广济一带的口音而言。”综上所述，黄梅戏的舞台语言使用的安庆官话，乃“中州韵、湖广腔”的忠实体现。

三、黄梅戏的伴奏艺术

传统黄梅戏的伴奏一直是用锣鼓。上世纪三、四十年代虽然先后偶有京戏、徽戏，黄梅戏艺人汪云甫、柯巨安、任维双、丁紫臣、朱恒谊等人用京胡或扬剧的胡琴（高胡）试着托腔，都因多种不同原因未被认可而作罢。直到1946年王文治先生开始用京二胡，后改为高胡——即今天黄梅戏的“主胡”伴奏，并创作了一系列的过门，黄梅戏才算是由“三打七唱”的锣鼓伴奏走上用旋律乐器伴奏，后又加入了筹（是一种介于笛与箫之间，将管端与嘴形成45度的斜吹口，后改用笛）、笙等丝竹乐器。

上世纪50年代初黄梅戏的伴奏乐器大致为由主胡、二胡、三弦、唢呐、笛、笙以及后来有的剧团还加入了扬琴、箫等丝竹乐器。自从1954年安徽省黄梅戏剧团移植朝鲜大型歌剧《春香传》为同名的黄梅戏和1955年传统优秀剧目《天仙配》被拍成电影起，西洋乐器的弦乐组小提琴、中提琴、大提琴、贝司和木管组的单簧管、双簧管、长笛和西打的定音鼓以及民乐中的琵琶、阮等才正式进入黄梅戏的乐队伴奏中，形成打击乐与管弦乐（中、西）伴奏的并重局面。迄今各地的黄梅戏剧团有的全用民族管弦加民打，有的用中西合璧的管弦加民打，

人数不等，亦无定制。一般的情况是：剧目被拍成电影、电视剧的乐队编制都较大，舞台演出的乐队编制则相对较小，而且规模大小不一。也有的剧目虽属舞台演出，为了追求艺术品位和效果，也用较大型的中西合璧的管弦乐队，但大多都不是现场伴奏，而是先录制成伴奏带，演出时放伴奏带（对口型），尽管这样演出的效果不佳，观众希望看到的是乐队现场伴奏，但据说是省钱，这是不得已而为之的。我愿意看的演出也是现场乐队伴奏。

四、展望黄梅戏

我从艺65年以来，大部分时间都奉献给黄梅戏事业了，今日的黄梅戏虽然在全国影响很大，因为发展得太快，所以它也一直被人们喜爱着、关注着、质疑着，甚至还被责难着。我常被人问及：今后的黄梅戏应如何发展？对此，我想从中国戏曲的发展演变史中找答案，也许这样比较客观些。

中国的戏剧与印度的梵剧、古希腊的悲喜剧被通称为世界上古老的三大戏剧。这里所指的中国戏剧并不等同于今日的中国戏曲，戏曲这一名词十三、四世纪的元代才有。王国维的《宋元戏曲史》中说：“而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”所以这里的戏剧包括从公元前春秋战国时期的优孟、角抵戏；汉代的百戏、东海黄公、傀儡戏；南北朝与隋唐时代的参军戏、踏摇娘、兰陵王入阵曲、苏中郎等多种戏剧表演形式，迄今只能从历史文献中看到而无一存在，我们今天能看到仍活跃在舞台上的各种戏曲——无论是曲牌体的昆曲、各种高腔还是板腔体的各种梆子腔、京剧与地方戏，按《宋元戏曲史》论述，它们都是公元十一世纪之后的“歌舞演故事。”这一千年上下的戏曲也是随着时代的前进与发展不断地在变化。诸如宋、元至明初数百年的“南曲”、“北曲”因无文献资料可查，不仅我们不知他们的真实面貌，就连十六世纪明代的著名戏剧家身居“南曲”之地（会稽，今绍兴）的王骥德在《曲律》中也说：“夫南曲之始，不知作何腔调。”根据他的亲身体会还说：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣！”

历史如此，当今科技发展的多元化文化的时代更是如此。仅以我所经历的黄梅戏为例：我是1950年春在安庆东郊马家窝子的长江提上第一次看黄梅戏（当时叫黄梅调）的，那天演出的古装戏生、旦角色全是男人扮



演的，无丝竹乐器，是典型的“三打七唱”形态，因在油灯下，唱念都听不懂，很快我们就退场了。1952年冬在上海看严凤英、王少舫、潘璟琳、丁紫臣演出的《蓝桥汲水》、《打猪草》、《柳树井》、《天仙配·路遇》等，男女同台，生、旦分明，而且伴奏除锣鼓外又有胡琴(主胡)、笛、笙丝竹乐器，音乐性强了，对我的吸引力很大，1950年的不佳印象彻底改变了，所以1954年冬从安徽省黄梅戏剧团排演《春香传》起，我就开始从事黄梅戏音乐了，作曲、指挥、乐手都干过。

由于国家对传统文化的重视，黄梅戏不仅建立了国有剧团，还拥有了一些专职的编剧、作曲、导演、舞美和专业培养黄梅戏演员的学校——安徽省艺术专科学校黄梅班(在省会合肥)和安徽黄梅戏学校(在安庆市)。建国65年以来，黄梅戏从经过整理改编的传统剧目、新创剧目、移植剧目等，以舞台演出、电影、电视、广播剧等形式演出的近千个(没有具体统计数字)，琳琅满目、绚丽多姿，适应了不同层次观众的审美情趣与欣赏理念，但也存在着褒贬不一的现象。

关于黄梅戏的音乐创作我曾为自己列出了三条制约，发表在2007年出版的拙著《时白林黄梅戏音乐的唱腔选集》中：“一、尽量地发扬传统声

腔的特长与优势，二、尽最大可能把人物的思想感情、内心世界展示给观(听)众，三、不重复自己，努力做到自我超越。”音乐唱腔是写给人听的，要好听，人们愿意听方能体现它的存在价值。艺术贵在创新，没有能吸引人的新作品问世观众是不会买账的。唐代的经济、文化艺术之所以兴盛、强大，处处敢于创新、求变，不能不引人重视、效法。大诗人白居易在《杨柳枝词八首》关于音乐中有“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。”他的好友也是大诗人，刘禹锡则在《杨柳枝词九首》中“和”白居易：“请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。”值得我们深思。

曾有人提出：“艺术只承认一流，时间只记住精品”。中国的戏曲也是这样。建国后最兴盛时期全国统计有300多个戏曲剧种，前几年见报载只有200多个了，这也是“物竞天择”。如果不能适应或满足社会前进变化中人们审美情趣的变化与需求，简言之，不能遵守“与时俱进”的事物发展规律，就只能尊重“无可奈何”的严苛现实了。

责任编辑：洪中为