

学位类别 文 学

学 号 0501020909



硕士学位论文

黄梅戏的语言艺术

学位申请人姓名: 程银凤

导师姓名及职称: 胡安良教授

专 业 名 称: 语言学及应用语言学

二〇一二年五月二十日

学位类别：文学

分 类 号：

学 号：0501020909

密 级：

青海民族大学硕士学位论文

黄梅戏的语言艺术

学位申请人姓名：程银凤

导师姓名及职称：胡安良教授

专 业 名 称：语言学及应用语言学

答辩委员会（签名）：

黄梅戏的语言艺术

摘 要

黄梅戏，旧称黄梅调或采茶戏，是与京剧、越剧、评剧、豫剧并称中国五大剧种的安徽地方戏曲。黄梅戏用安庆方言念唱，语言生动形象，唱腔优美流畅、曲调丰富多彩、表演情真意切，具有强烈的地方特色和艺术感染力。早期的黄梅戏是不登大雅之堂的民间小调，如今发展成为人民群众喜闻乐见的地方戏曲，它以浓郁的生活气息和清新的乡土风味感染着大众。作为一个戏曲剧种，它独具一格，大放异彩：在唱词中运用大量的方言词和衬垫词，展现其语言清新、生活化的气息；它汲取民歌精华，奠定其语言活泼、欢快的基质；它巧用谚语、歇后语，穿插楹联、谜语，增添诙谐、风趣的情采；它善用多种修辞，追求雅俗共赏、怡情悦性的艺术效果；它以明快抒情的格调，表现民俗民风民情，抒发人民大众的疾苦和欢乐。虽平淡无奇，却也倍感亲切，这就是黄梅戏的语言艺术。

论文从语言学和戏曲学的角度综合分析，揭示语言和戏曲之间的联系。

关键词：黄梅戏 语言学 戏曲学 语言艺术

Language Arts of Huangmei Opera

Abstract

Huangmei opera, formerly huangmei melody or tea-picking opera, is a major kind of opera in Anhui Province, which together with Beijing opera, Shaoxing Opera, Pingju opera and Henan Opera are five operas in China.

Huangmei opera, performed in Anqing dialect, which language is lively and emotional and melody sounds beautiful and smooth, flexible and colorful, has distinctive local characteristics and shows great artistic appeal.

Early huangmei opera was not appeal to refined taste, but now it has developed into the art form loved by the masses. Therefore, mass living is affected by its rich flavor of life and fresh rurality. As a unique opera tune, it is ingenious without losing its identity. It uses a lot of dialects and liner words to show life tinge. Absorbing the essence from folk songs, this paves the way for lively and merry mood. It makes best use of proverbs and allegorical sayings, does also have couplets and riddles to adds spices. And it takes advantage of many rhetorical devices to pursuit refined and popular taste. It shows folk customs and national conditions in the pattern of poetry, in order to express sufferings and happiness of the crowd. Featureless but cordial, it is just the language arts of huangmei opera.

This paper focuses on revealing the mutual relation between linguistics and traditional operas from the view of them.

Key words: Huangmei Opera, linguistics, traditional operas, language arts

目 录

中文摘要	I
英文摘要	II
目 录	III
第一章 绪 论	1
第一节 选题意义	1
第二节 研究综述	1
第三节 研究方法	2
第二章 黄梅戏及其语言综述	4
第一节 黄梅戏综述	4
第二节 黄梅戏语言概况	6
第三章 黄梅戏语言的特色	10
第一节 安庆方言特点	10
第二节 语言表达方式	15
第三节 节奏和韵律	32
第四节 唱词和宾白	40
第四章 《天仙配》个案分析	47
第一节 背景分析	47
第二节 严凤英的唱腔语言艺术	49
第五章 结 语	52
参考文献	53
附 录	55
后 记	56
学位论文原创性声明	57
学位论文版权使用授权书	58

第一章 绪论

第一节 选题意义

选题意义：在理论意义方面，本课题将从经典剧目分析入手，探讨黄梅戏语言的特点和它的艺术魅力。黄梅戏作为一个年轻的剧种，诞生至今仅有 200 余年，却跻身于中国五大剧种之列，这与它淳朴流畅的唱腔、质朴细致的表演以及雅俗共赏的情趣是分不开的。黄梅戏语言运用的灵活自由及其地方色彩、民间风味、个性特点等，构成了绘声绘色而在隐晦和含蓄中袒露真挚的质朴本色。它作为一种戏曲形式，必然离不开戏曲学的范畴，研究黄梅戏的语言既有语言学价值，也有戏曲学价值，所以它是少有人涉足的新兴的社会语言学的一个研究领域，也是社会语言学和文化语言学研究的重要内容，因此，本课题的研究，对于戏曲语言学和语言学的理论建设将会有所裨益。

实用意义：本课题的研究成果可以帮助戏曲演员从语言学的角度了解黄梅戏的语音系统、词汇系统、语法系统及其特点；可以作为黄梅戏剧团今后培养新演员的重要参考，这有利于戏曲史的研究与戏曲的创作；

黄梅戏语言的研究属于以语言学为主导的多学科综合性的研究课题，它对于相关学科的发展也会起到促进作用。拓展了戏曲学、美学、文化学、语言学等学科彼此交融的范畴，有助于在此基础上建立戏曲语言学这一全新的语言学学科；

研究黄梅戏的语言，可以为这一剧种的语言生态提供理论支撑，因此，对保护和发扬这一民族非物质文化遗产会起到助推作用。

第二节 研究综述

一些专业黄梅戏刊物上的文章，谈及历史沿革的不少，但对现实剧目及黄梅戏进行系统的理论研究却寥若晨星，而且对黄梅戏的研究有真知灼见者甚少。使

之理论研究始终没有跟上黄梅戏本身前进的步伐。

在期刊文献中，班友书的《黄梅戏语言音韵初探》从音韵角度分析了唱词和宾白的关系；江结宝的《“黄梅小戏”科诨艺术的语言策略和方式》介绍了构建黄梅戏喜剧性情境的重要手段；鲍红的《黄梅戏语言的艺术特征和修辞技巧》是从黄梅戏语言的艺术功能来分析其迅速流传、兴盛的主要原因；吴功敏的《从黄梅戏的语言风格论黄梅戏与安庆的渊源关系》是从黄梅戏的舞台语言风格分析推论出黄梅戏与安庆地区不可分割的渊源关系；赵素梅，范李娜的《用韩礼德的语域理论简析黄梅戏的语言特征》是运用韩礼德的语域理论，从语境因素的语场、语旨、语式三个方面简要分析了黄梅戏这一戏剧曲目的语言特征，根据黄梅戏语言的地方性、喜剧性、雅俗共赏性特征与语域理论三要素之间的联系来探讨语域理论在戏曲分析中的应用价值；鲍红的《黄梅戏中安庆方言叹词的运用》着重讨论了黄梅戏中使用频率极高的方言叹词，从强化黄梅戏浓郁的地方特色、增强人物情感表达的力度、凸显人物的身份个性、推进戏曲情节的发展等方面阐述安庆方言叹词在黄梅戏语言中的重要作用；江结宝的《传统黄梅戏俗语构成研究》分析了传统黄梅戏俗语的结构类型、结构关系、俗语的变异及修辞方式等；李静的《黄梅戏的词汇特色——同义词、詈语、旧词语、行话、隐话》对黄梅戏语言中的同义词、詈语、旧词语、行话、隐话进行了探讨；李静的《黄梅戏的词汇——熟语特色》对黄梅戏语言中的熟语，包括谚语、歇后语、成语进行了探讨。这些论文，都是从黄梅戏语言的某一方面着手，起到了开引群虑的作用。

近几年，黄梅戏不仅在国内名播遐迩，而且大洋彼岸的美国以及其它西方国家也开始注目和研究这一倍受赞誉的年轻剧种，外国专家、学者多次到安徽观摩、考察黄梅戏艺术，但语言学家介入的很少，从语言学角度研究黄梅戏语言艺术的文章实为鲜见。

第三节 研究方法

1、共时描写法

黄梅戏产生、发展的历史虽然不长，却贴近生活，表演程式和技巧生动活泼。

在语言上，不论是宾白，还是唱词都既有历史的继承，也有现实口语的基础，更有戏曲说唱自身的特点。本文试图通过描写安庆怀宁方言的语音、词汇、语法系统，来分析其在黄梅戏语言中的作用及对后者的影响，可以对黄梅戏语言的研究起到穷源意象、触类旁通的作用。

2、历时比较法

安庆怀宁方言影响着黄梅戏的语言，但受到普通话的推广与舞台语言大众化需要的影响，加上现代黄梅戏演员的出生地已不再集中于安庆或安庆相邻之地，他们各自的地方话有可能会投射到各自的舞台语言中去；其次，在方言形成和发展的历史过程中，方言词汇逐渐地出现和叠加，不断地演变和替换，也会在不同程度上影响到黄梅戏语言。所以对黄梅戏语言和安庆方言、民族共同语的关系进行历时的考察和比较分析尤为重要。在研究中进行比较对照，判断其异同、分析其缘由。

3、个案分析法

本论文采取个案分析的方法，以期实现以一斑窥全豹的目的。选取《天仙配》一剧，是因为它是十分经典的传统名剧，且已改编成电影和电视剧作品，受到了广大人民群众欢迎。

第二章 黄梅戏及其语言综述

第一节 黄梅戏综述

一、 黄梅戏的形成发展概况

（一）黄梅戏的形成

黄梅戏，发源于鄂、皖、赣三省交界处黄梅多云山，其最初形式是湖北黄梅一带的采茶歌。《中国戏曲曲艺词典》黄梅戏条目解释为：“黄梅戏，戏曲剧种。旧称‘黄梅调’。流行于安徽及江西、湖北部分地区，源于湖北黄梅一带的采茶歌。”《宿松县志（1920年）》上记载有“邑境西南，与黄梅接壤，梅俗好演采茶小戏，亦称黄梅戏。”这是第一次出现“黄梅戏”这个名称。

黄梅，位居大别山尾南缘，鄂皖赣三省交界，南临长江黄金水道，扼八方之要衢，区位优势得天独厚，素有“七省通衢”、“鄂东门户”之称。黄梅属北亚热带大陆性季风气候，适合种植茶叶。黄梅县的紫云、龙坪、多云等山区，早在唐宋时就盛产茶叶，并享誉全国。史书记载，黄梅歌风很盛，正像他们自己唱的那样：“跳下田来就唱歌，人人说我多快活。黄连树上挂猪胆，苦上加苦莫奈何。莫奈何，唱唱山歌做生活。”黄梅县各行各业的劳动者都有自己的歌，有渔歌、樵歌，采茶歌等等，甚至在民间传说中，连黄梅县的石头都会唱歌。《皇华纪闻》载：“（黄梅）破额山麓有唱歌石，人卧其上便解歌，后雷劈之不验。”在众多的歌谣中，以采茶歌为最，每年春天采茶时，成群结队的青年男女一边采茶一边唱着山歌小调和叙事民歌，或独自放歌，或彼此唱和，以此来消愁解乏，调剂生活，于是就产生了黄梅采茶调。内容多以情歌为主，也有反映劳动人民疾苦和乡间风土人情的题材，更有一些对乡间生活陋习的批判和对美好生活的向往，这些在一定程度上决定了黄梅戏剧目的题材格式。清道光年间，学者别霁林在《问花水榭诗集》中这样描述了黄梅采茶歌的兴盛：“多云山上稻菽多，太白湖中渔出波。相约今年酬社主，村村齐唱采茶歌。”别霁林自

注：“邑喜采本县近事，附会其词，演唱采茶歌。”这说明当时黄梅人根据近事编剧并唱戏酬神已成习俗。另外，当地的人们在砍樵、捕鱼等劳动中创造出许多歌谣小调，黄梅调就在这种漫山遍野不绝歌声之中孕育成熟。黄梅地处“吴头楚尾”，与古城九江隔江相望，因而开化较早，在地域文化上深受吴楚文化的影响，使本来具有自身特色的民歌、山歌得以蓬勃发展。

历史上黄梅县一带霖雨不断，洪涝成灾，再加上战乱、贸易等原因，使灾区的百姓只得逃难流离。为了谋生，有的人成为雇工，有的人转入手工业生产，但更多的人因找不到栖身之所，不得不沿户乞讨，以唱黄梅调作为糊口的唯一手段。黄梅调最先流传的地区是与黄梅县邻近的安庆地区的宿松、望江等县，后来逐渐向东发展到怀宁石牌为中心的大江南北数十个县中。怀宁县为当时安徽省省会安庆府的首县，经济文化都很发达，素有“怀宁歌者甲天下，安庆色艺更佳”的戏曲摇篮之说，所以黄梅调也有“怀腔”之称。用安庆话唱黄梅戏，自然加重了安庆味，语音和腔调都随之起了变化，这就是今天的“黄梅戏”。

（二）黄梅戏的发展

黄梅戏的发展历史，大致分为三个阶段：

第一阶段，从采茶歌到黄梅戏，约从清乾隆到辛亥革命前后。产生和流传到皖、鄂、赣三省间的采茶调、江西调、桐城调、花鼓歌，与高跷、旱船、挑花篮、推莲灯、罗汉桩等民间艺术相结合，逐渐形成了一些小戏。进而又从青阳腔与徽调吸收了演出内容与表现形式，于是产生了故事完整的本戏。在大胆吸收、融化的过程中，不断丰富完善自己，从而形成了一个有特色的戏曲剧种，有“大戏三十六本，小戏七十二出”的说法。

第二阶段，从乡村草台到城镇花台，是从辛亥革命到 1949 年。在这一期间，黄梅戏演出活动渐渐职业化，从农村草台走上了城市舞台，并在城市固定剧场演出，有着常年不散的专业剧团。黄梅戏进入安庆城后，曾与京剧合班，并在上海受到越剧、扬剧、淮剧和从北方来的评剧的影响，使演出的内容与形式都起了很大变化，编排、移植了一批新剧目，其中有连台本戏《文素臣》、《宏碧缘》、《华丽缘》、《蜜蜂记》等。音乐方面，对传统唱腔进行初步改革，减少了老腔中的虚声衬字，使之明快、流畅，观众易于听懂所唱的内容，取消了帮腔。表演方面，

吸收融化了京剧和其他兄弟剧种的一些程式动作，丰富了表现手段。

第三阶段，从民间小戏到地方大戏，是 1949 年至今。在 1949 年之前，黄梅戏虽有一定的规模和影响，但并无大的发展，始终是一个二小戏、三小戏和草台班子。全国解放后，在党和政府的扶持和倡导下，黄梅戏迅速传播推广，蓬勃发展。1952 年，黄梅戏艺人带着《打猪草》、《蓝桥会》等剧目到上海演出。几十年来造就了一大批演员，除对黄梅戏演唱艺术有突出成就的严凤英、王少舫等老一辈艺术家外，中青年演员马兰、韩再芬等相继在舞台上、银幕上和电视屏幕上展现了各自的风采，引起了观众的注视。严凤英、王少舫合演的《天仙配》，曾二度摄制成影片，轰动海内外。

二、 黄梅戏之原生地与流行地

黄梅戏源于湖北黄梅，却成长、壮大于安庆，

《安庆史话》中有这样一段记述：1849 年（清道光二十九年），宿松、望江又遭到水灾，当地的人民又像当年黄梅人逃荒一样，带着黄梅戏流浪到鱼米之乡的是石牌（今怀宁）……在此之前，黄梅戏唱腔和道白都是用湖北腔，到了石牌以后，才改用安庆地方语言歌唱，因此黄梅戏又叫“怀腔”。^①

由此可见，早在 19 世纪 40 年代，安徽沿江一带的百姓就习惯于把唱黄梅采茶调作为谋生手段，且面貌有所改观。黄梅戏艺术在皖江上下和两岸风土人情的推动下走向了辉煌。黄梅戏被称为安徽的文化品牌，被誉为全国五大剧种之一，这是安庆人民用自己的智慧和汗水赢得的荣誉和成就。

第二节 黄梅戏语言概况

一、黄梅戏语言的社会基础

黄梅地处鄂、皖、赣三省交界处，地势南低北高，位于长江北岸和龙感湖之间，有“江行屋上，民处泊中”之说，梅雨时节，雨水集中，极易引发洪灾，良

^① 政协安庆市文史资料工作组、安庆市图书馆资料室编：《安庆史话》，1970 年 10 月。

田被淹，百姓不得不背井离乡，逃到外地，除到本省的蕲春、麻城一带，还逃到了江西的九江、湖口、瑞昌、武宁和安徽的宿松、太湖、望江、怀宁等地。^①除了小部分人出卖劳力，大都是卖唱糊口，也就是沿门乞讨。

明中期后，安徽商贾称雄，徽商一时鼎盛。“商贾之称雄者，江南则称徽州，江北则称山右。”就是对当时中国商界的描述。清初，“徽商势力达到高峰，尤其是两淮盐场，徽商几执诸盐商之牛耳”，^②故民间有“无徽不成商”、“无徽不成镇”的说法。尽管在徽商强劲之时，黄梅戏作为一个成型剧种还没有出现，但徽商的发达无疑对黄梅戏的成型以及发育成长产生了潜移默化的作用：徽商的兴起，扩大了安徽与外界的交流，安徽人以一种宽容开放的心态接纳各种外区的文化，较少排他性。当湖北的采茶调漂泊入皖之际，安徽人以天下少有的宽容和热情接纳了它，并积极地参与其中，使得黄梅戏种子得以在安徽境内播撒、植根，而茁壮成长。

二、黄梅戏语言的文化基础

黄梅戏历史虽然不长，传播区域也相对集中，但其文化背景却十分深厚，概言有二：

（一）吴楚文化

黄梅与古城九江隔江相望，开化较早，在地域文化上深受吴楚文化的熏陶，具有开拓创新的精神和灵动浪漫的情怀。乐于歌舞，抒情表意。生活在中国东南一带山清水秀、民风淳朴柔美地的民众，像“山野吹来的风”般的柔婉基质无时不在其文化意蕴之中。它没有塞外文化“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”的苍凉辽阔，没有黄河文化“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的凝重深沉，也没有岭南文化“江作青罗带，山为碧玉簪”的悠闲淡雅，却十分鲜明地呈现着吴楚文化的浪漫飘逸、轻柔婉转。正如《安庆史话》所述，“它生长在锦绣旖旎的江南，它不像秦腔那样融会着塞北草原的高昂气势，又不像河南梆子那样充斥着黄河奔流

^① 陆洪非. 黄梅戏源流[M]. 合肥：安徽文艺出版社 1985.1-26.

^② 张海鹏、王廷元.《明清徽商资料选编》，黄山书社，1985年版，第1页。

的雄健气势，它散发着江南泥土的芳香，委婉缥缈，轻柔优雅。”^①指出了不同的戏剧艺术所凭倚的文化背景的显著差异。

（二）皖江文化

黄梅戏来自民间，贴近大众、贴近生活、贴近自然，皖江流域的一方水土滋润养育了它，它也陶冶了皖江大地的风土人情和民俗风情，传颂着皖江山水的人们对美好生活的向往。总之，黄梅戏是皖江文化的产物，安庆则是皖江上建立较早的重要城市，历来都是南来北往、东来西去的商客的落脚点。^②皖江一带的民风民俗以质朴憨厚见长，一些风俗、礼仪和思想道德，以及家教祖训和宗族之规，受到了禅宗思想的影响和孔子的儒家文化的熏陶。皖江流域是中国汉传佛教最主要宗派禅宗的发祥地，禅宗二祖、三祖、四祖均在皖江流域。唐宋年间，皖江为禅宗高宗聚会之地，建成禅林寺院数十座，形成了皖江禅文化现象。皖江地区也是道教兴盛之地。兴盛的宗教文化成为皖江文化的重要源头和组成部分之一，对皖江文化产生了深刻而持久的影响。黄梅戏的传统剧目中有不少神仙点化和鬼魂显灵的情节，如民间道教的魔力、以树为媒的神奇，槐树开口说话以及各种民俗现象等。

黄梅戏传统剧目俗而不凡、俗中见奇的一个重要方面，就是受以人的伦理道德说教为核心的儒家文化的影响，要求人们仁智廉耻信和忠孝节义，遵行“非礼勿视，非礼勿言，非礼勿听，非礼勿动”、“己所不欲，勿施于人”等道德准则，充分发挥了整饬民风 and 世俗的作用。

三、黄梅戏语言的社会心理基础

安庆，山川秀丽，物产丰饶，交通便利，文化繁荣，古往今来，培育出了许多对中国的政治、文学、艺术产生过重大影响的人物，可谓“人杰地灵”。在这块土地上洋溢着浓浓的浩然之气，而这浩然之气又培育了人们坚忍不拔的毅力和奋发向上的精神。它扩展了人的心胸，使人志向高远、胸怀天下，自觉地肩负起一种事业的神圣使命。这种地之灵的产生与安庆的地理、经济、宗教、文学等等

^① 政协安庆市文史资料工作组、安庆市图书馆资料室编：《安庆史话》，1970年10月。

^② 胡亏生，黄梅戏风貌[M]，安徽人民出版社。

有着密切的关系。

黄梅戏形成于 19 世纪末、20 世纪初，这是中国社会最为动荡的时期，战乱频仍，民不聊生。但是，我们在黄梅戏的剧目中却很少见到这种灾难和痛苦的直接映射。其所表现的不是家常里短、民俗风习，就是传说逸闻、历史故事，而且以欢歌美舞、打趣逗乐的喜剧居多。清代王国维说，“我国人之精神，世间的也，乐天的也”。可见这种知足常乐的处世精神已经渗入中国人的骨髓深处。安庆人更是如此。黄梅戏不是不关心现实、回避矛盾，而是以一种浪漫的情怀予现实以理想化的观照，体现了黄梅戏一贯的浪漫主义精神。它的原生态与素朴无华正是源于安庆人的达观精神和浪漫气质。安庆民众能歌善舞、热情浪漫，倾向于乐观夸张地看待人生，即使是生活中有不幸之事，或遭遇灾难，他们也总是乐观面对，视为一种暂时状态，因此，黄梅戏传统剧目大多倾向于大团圆结局。

第三章 黄梅戏语言的特色

黄梅戏是地方戏曲，属通俗文化这个层次的戏曲艺术，颇受城乡广大工农群众的喜爱。其唱词的口语化，浅显易懂，生动活泼，生活气息浓，妇孺解颐，感染力极强，应该说，这就是它的语言本色。^①

第一节 安庆方言特点

一、词汇特点

（一）常用词汇

黄梅戏的人物称呼词等并不十分丰富，但却保存着源于民歌和民间说唱而长期约定俗成的地方色彩，例如：

- (1) 我来看看是哪一个？啊，原来是侄女伢子。（孩子）（《天仙配》）
- (2) 我的包裹雨伞他还说是他的，他是个拐子。（骗子）（《天仙配》）
- (3) 我就是欢迎看灯，走走走，带我看灯去哟！（喜欢）（《夫妻观灯》）
- (4) 老头儿来看灯，嗟，走起路来戳呀戳拐棍。（拄）（《夫妻观灯》）
- (5) 你看那个老几，他不看灯，光一把眼睛看我。（成年男子；只，就）（《夫妻观灯》）

“伢子”是一个方言词，是“孩子、小孩”的意思，而“拐子”本是个多义项的词，既有“拐杖”的意思，又有“弯曲”、“转弯”、“角落”、“乖戾”等意义，但在此却是“拐骗”的意思。把“拐骗人口、财物的人”叫“拐子”，是多义项词转化为具有地方特色的方言词的典型。

黄梅戏语言中常用的安庆方言词汇还有：^②

小姑娘一小妹儿

嗓子一喉咙

^① 班书友. 黄梅戏古今纵横谈[M]. 合肥：安徽文艺出版社，2000.

^② 张洁友. 安庆方言与黄梅戏音韵研究[D]. 复旦大学硕士毕业论文，2001.

手帕一手捏子

睡觉一困觉

不行一不照

（二）衬垫词

由于黄梅戏的曲调有很大一部分是从民间小调中演变而来的，所以在花腔小戏的唱词中仍保留着一些虚词衬字和一些各种结构的助词：

当家的你家来着哇！

家来着。老婆哎，见个礼哟！

嗟，夫妻俩个还见个么礼啥？

也，夫妻俩个见个礼和气和气嘛。

（笑）当家的，你从哪里来吵？

我从街上来呀。

那街上可有什么好玩的吵？

也，今年街上热闹喂，正月十五大放花灯，人人都去看灯呐！

么事？街上有灯哪？

嗯！

啊嗟嗟嗟，我就是欢迎看灯，走走走，带我看灯去哟！

好！我们就走喂！

正哪月呀十呀五哇闹元宵，呀呀子哟，

火炮哇连天门哪前闹，喂却喂却一喂却，

喂却喂却衣喂却喂却冤哪家舍呀呵咳郎呀，锣鼓儿闹嘈嘈哇！

（《夫妻观灯》）

奴家在房里绣荷花，呀呀子哟，

看见蝎子墙上爬，

喂却喂却一喂却，

喂却我的冤家郎呀哈哈，

伸手去拿它呀哈哈。

蝎子咬了我的手，**呀呀子哟**，
又痒又痛又酸麻，
喂却喂却一喂却，
喂却我的冤家郎**呀哈哈**，
从后不拿它，**呀哈哈**。

（《闹花灯》）

衬字一般用于句首或句中，不占用乐曲的节拍、音调，这种衬字、垫词乍看不起眼，但它们在唱腔中不是可有可无，孤立存在的，而是一种地方色彩韵味的体现，具有一定的审美价值。它们不仅能够补充正字语意的缺漏，使内容更加完整、充实，语言更加周密、丰富、生动，而且增强了唱腔跌宕缓急的语感美，词语的感情色彩和语调富于变化的韵律美，将他们去掉，只唱实词，就会索然无味。衬字、垫词是民歌韵味的体现，使字句与音乐旋律更加贴合，离了它们，就等于好花离了泥土，无根无底了，它们是最生动活泼、生活气息最浓的语言，兼收并蓄、兼容并包、含义更加丰富。

二、语法特点

黄梅戏中的句式绝大多数都是为各地群众所熟悉的，其中，比较有特色的语法现象有以下几个方面：一是助词“着”的使用，二是疑问句式的构成，三是“把”字组成的句式。

（一）助词“着”

“着”在现代汉语里作时态助词，用在谓语之后，表示动作正在进行或状态的持续，但不受“时”的限制，亦可看作动词的构形词尾。安庆方言中的助词“着”在黄梅戏中的使用频率极高，它不仅能强化黄梅戏浓郁的地方特色，增强人物情感表达的力度，进一步地凸显人物的身份个性，推进戏曲情节的发展，而且与普通话中的“着”相比，有明显区别，主要用法如下：

1、放在动词或动宾词组的后面，表示动作的完成，相当于普通话中的“了”。

(1) 嗨哟，要死的鬼耶，你把豆子搁着门外，人家不拿走着？（《打豆腐》）

(2) 我睡着半个钟头午觉。（我睡了半个钟头的午觉）

当然，这两句中的“着”意义却不相同，句尾的“着”，既表示实现，又表示变化，有成句作用，表示推测语气，所起的作用等于“了₁₊₂”，句2中的“着”表示完成，等于“了₁”。

2、放在形容词后面，肯定已经出现的状态，或表示某种变化已经完成，又出现新的情况，相当于普通话中的“了₁₊₂”。

(1) 丑死着，丑死着。

(2) 新郎官拦轿着。

(3) 老远的颠了一路，尿水都要憋死着。（《徽州女人》）

3、紧接在动词的后面，表示进行态，即动作的继续或是以某种状态继续存在，基本上相当于普通话中的“着”。^①

(1) 门还开着。

(2) 街上围着一大堆人。

（二）疑问句式

普通话在表达疑问时，通常采用“吗，呢，什么”等疑问词来发问，然而在安庆方言中人们说的最多的是另外两个疑问词：么、可，这在黄梅戏中也有所体现。

妻：当家的你家来着哇！

王：家来着。老婆哎，见个礼哟！

妻：嗟，夫妻俩个还见个么礼啥？

王：也，夫妻俩个见个礼和气和气嘛。

妻：（笑）当家的，你从哪里来吵？

王：我从街上来呀。

妻：那街上可有什么好玩的吵？

^① 张洁友，安庆方言与黄梅戏音韵研究[D]．复旦大学硕士毕业论文，2001．

王：也，今年街上热闹喂，正月十五大放花灯，人人都去看灯呐！

妻：么事？街上有灯哪？

王：嗯！

妻：啊嗟嗟嗟，我就是欢迎看灯，走走走，带我看灯去哟！

王：好！我们就走喂！

“么”是安庆方言中用以表示特指疑问的疑问词。“么”是“什么”的缩略，但却不能像“什么”那样单独使用，要和由它组成的短语（如“么事，么人，么东西”等）来表示疑问点，说话者希望对方就疑问点作出答复，句子往往用升调。

（三）“把”字句式

现代汉语“把”字的讨论早在上个世纪五十年代就开始，至今仍有人提出新看法。但一般都认为“把”的宾语是后面的受事（或称目的语），其作用即引出受事，构成“处置式”，后来又提出补充说：“把”的宾语也可以是后面动词的施事，当事或是处所。其实，“把”的宾语还可以是后面动词的工具，如：把刀砍在自己左手的大拇指上。但在安庆方言中，用“把”组成“把字句”的用法却有自己的特点，例如：

1、介词，代替“被”组成被动句，引进施事者，同时表明主语是受事者，从而构成被动句式：

(1) 才买的葡萄就把她吃完着。（刚买的葡萄就被她吃完了。）

(2) 我的车子把他修好着。（我的车子被他修好了。）

这两例中的“把”的宾语，第三人称代词“她”、“他”是“吃”、“修”的施事者，通过“把”字使这个主谓结构在整个句子中的语义地位加强了。

2、作动词，意同动词“给”，表示交付、送与的意思，如：

(1) 这个主意只有我打得到，我的妹妹她每天在机房织娟，我偷点把你可好？

(2) 何劳大相公，我自己去拿。娘子，包裹拿把我。（《天仙配》）

(3) 用猪肉两斤，酒半斤，肉煮挂面把他吃着胀死着。（《卖斗箩》）

3、“把”字还可以表示普通话所没有的意义和用法，如：

- (1) 伢子困着着，等下子把尿。（孩子睡着了，等会儿带他小便去。）
- (2) 那个小妹儿十六岁就把人家了。（那个小姑娘十六岁就嫁人了。）
- (3) 我煮豆腐不把盐，也是打我。下挂面把盐也是打我。（“把盐”即“放盐”之意）
- （《卖斗箩》）

这个“把”字，在安庆方言中运用十分的广泛，在口语和书面语中都是一个高频词。普通话里用作介词，本是古汉语中的一个动词，且成为一个万能动词。它几乎什么动作行为都能表示，使用起来不假思索，随手可用，方便灵活，正因为如此，使用频率极高，生命力亦异常强大，它可以更加细腻地表达整个动作，甚至是情感，使情形更加地贴切，更加逼真，使用灵活，也使交流更加方便。

第二节 语言表达方式

一、词藻和句式

黄梅戏是来自民间的一种艺术形式，在保存自身世俗性的同时，不断汲取民间口头文学的养料，丰富自己，始终保持新颖独秀的特点。

（一）绕口令

绕口令，是我国一种传统的语言游戏，又称“急口令”、“吃口令”、“拗口令”，是将若干双声、叠韵词或者发音相同、相近的语词和容易混淆的字有意集中在一起，组合成简单、有趣的韵语。因为拗口，不容易念得清楚而闹笑话，故常用以逗乐。绕口令，通俗浅显，诙谐活泼，音韵谐美，节奏感强，使人感到妙趣横生，情味悠长。黄梅戏小剧目中，有的采用了绕口令作为表现手段，如黄梅戏《三字经》中就唱了大段的“绕口令”：

“昨日无事大街转，偶遇红粉粉红二佳人。

红粉与粉红是朋友，粉红与红粉是亲朋。

红粉拽粉红去吃酒，粉红拉红粉饮杯巡。

红粉吃得一个醺醉醉，粉红吃得一个醉醺醺。

红粉打掉粉红一个盏，粉红打掉红粉一个瓶。

红粉要粉红赔她的瓶，粉红要红粉赔她的盏。

红粉捉到粉红一顿吵，粉红捉到红粉一顿争。

红粉抓到粉红一顿打，粉红捉到红粉一顿扞。

红粉扯破粉红一条裤，粉红扯碎红粉一条裙。

粉红叫红粉你要赔我的裤，

红粉叫粉红你要赔我的裙。”

又如：

“横街洪家弄有一个洪裁缝，手拿横针红线缝的是横缝。横缝对直缝，直缝对横缝。一条裤子有九条缝，手拿横针红线缝的是横缝。”这段绕口令一气呵成，环环相扣，句句深入，把裁缝的精妙手艺活灵活现地展现在我们面前。

绕口令中，语句音节错综变化，音韵谐美，情味悠长，前辈艺人把它吸收了下来，不仅能够锻炼说话能力，矫正发音部位，也用以练习“嘴皮子”功夫。绕口令因其本身的娱乐性，也给黄梅小戏增添了不少艺术“笑果”。从形式上看，通俗易懂，妙趣横生，大大提高了它的语言价值和文学价值，起到鞭挞假、丑、恶，歌颂真、善、美的作用。

（二）谚语

谚语是广大人民群众的口头创造，是生产、生活经验的总结。它凝练、形象、通俗。黄梅戏中使用了大量的谚语，并且常用“自古道”、“有道是”、“自古良言道得好”作为起首。

自古道：“人心隔肚皮，鸟心隔毛衣”。（《女驸马》）

自古道：“大路通天，各走各边”。

自古道：“妻前夫后，有福有寿”。（《天仙配》）

自古道：“救人一命，胜造七级浮屠”。（《双合镜》）

自古道：“买针要看看鼻子”。（《补背褡》）

有道是：“远水难救近火”。（《丝罗带》）

有道是：“无功不受禄，受禄必有功”。（《罗帕记》）

有道是：“银钱不可乱来撒，宝贝不离富豪家”。（《珍珠塔》）

有道是：“天上无云不下雨，地上无媒不成婚”。（《女驸马》）

知人知面不知心。 (《女驸马》)

树高千丈，落叶归根。 (《徽州女人》)

为男子切不可失志流品，做女儿须要学四德三从。 (《岳州渡》)

湛湛青天不可欺，未曾起意神先知。善恶到头终有报，只争来早与来迟。
(《锁阳城》)

天上星斗朗朗稀，莫笑穷人穿破衣。山中树木有粗细，荷花出水有高低。
(《白扇记》)

这些谚语，具有浓厚的口语色彩，有的是关于自然和生产经验的总结，如“树高千丈，落叶归根”，有的是关于社会和社会活动经验的总结，如“无功不受禄，受禄必有功”，还有的一般生活经验的总结，如“远水难救近火”。这些都是黄梅戏语言贴近生活的表现。

(三) 歇后语

歇后语，是人民群众在生活实践中创造的一种特殊语言形式，是一种短小、风趣、形象的语句。它由同义而不同形的两部分组成，前部分是形象的譬喻，起“引子”作用，是谜面，后部分是解语，起“后衬”作用，是“谜底”，直接说明想要表达的意思。在歇后语中，一般分为“谐音”和“喻意”两类。歇后语通俗易懂、贴切自然，具有鲜明的民族特色、浓郁的生活气息，幽默风趣，耐人寻味，为广大人民所喜闻乐见。黄梅戏中使用了大量的歇后语，深入浅出、明白如话，风格与情趣落落大方、机智嬉谑。

1、谐音歇后语

它主要是利用汉语同一读音往往有多个形义不同的汉字的特点。

豆腐渣贴门对——不得相粘(连)

灯草做拐棍——不能做拄(主) (《毛洪记》)

姑娘一双好小脚——菱脚(角)花

大路不走走小路——支(梳)子花

洞庭湖里起波浪——海塘(棠)花

井内栽花——根深(庚申)

半天云上打夹板——造(皂)角花

公羊撵母羊——重羊(阳)

(《金钗记》)

谐音歇后语音韵和谐、抑扬顿挫，前一部分是隐语，后一部分运用谐音构成双关，听众必须通过联想，细细品味，透过表层含义引出深层含义，含蓄之中，意味深长。虽用字经济、淡笔勾勒，但生动活泼、词约义丰、俏皮幽默、言近旨远。带给人丰富多彩的语言信息的同时，更是一种美的享受，不论是梔子花、海棠花，还是皂角花，无一不是通过形象的比喻，让人产生联想，咀嚼再三，从而顿悟出话语里的哲理。

2、喻意歇后语

说明部分是前面比喻部分推理的结果。

白铁打刀——转口得快

三十斤大团鱼——一个大恶鳖

(《天仙配》)

城隍庙内签筒——来人就抽

(《菜刀记》)

袖笼里玩画眉——拿出来就叫

(《补背褡》)

眉毛上挂猪胆——苦在眼前

(《乌金记》)

穿着裤子出恭——你就兜到了

(《凤凰记》)

老鼠跳在糠箩内——场欢喜一场空

(《葵花井》)

三个进士下科场——状元榜眼三探花

(《金钗记》)

汉语在表意方面的一个重要特征就是含蓄，这一点在喻意歇后语中体现得淋漓尽致。在语义表达上含而不露，隐晦曲折，这些歇后语运用比喻修辞法，寓抽象于具体，化平淡为神奇，使语言生动活泼、俏皮幽默，让人忍俊不禁、哑然失笑，具有一种曲折含蓄之美。

(四) 句式

(1) 地方性的唱词以七字句或十字句为主要类型。唱词分句多为偶数，分为上下两句，下句为同一韵脚。为要换韵，也须遵循一定规律。两个上句并行是不允许的。

1、七字句典型例《天仙配》:

天上星斗明朗朗，丹桂花开阵阵香。要是有人不敬上，难瞒阴司五阎王。
山高还有天在上，作恶之人不久长。妹妹带路绣楼上，姐引线妹穿针巧绣鸳鸯。

七字句从头至尾，明白如话，除最后一句以外，一韵到底，朗朗上口。

2、七字句偶数分句上下句全押《讨学钱》例:

桃之夭夭巧乌云，其叶榛榛换衣襟，之子于归忙答应，宜期佳人来开门。

3、七字句偶数分句下句押《天仙配·分别》:

当初相会槐荫树，夫妻恩爱海样深，不料父王得知晓，夫妻瞬刻两离分。

4、十字句全押《二龙山》男唱阴司腔:

那余彪问名姓冤仇不小，绑至在剥皮厅将儿开刀，王小二送一经早生知晓，
鸳鸯壶装药酒谋命一条。

5、十字句偶数分句下句押《游春》:

来至在荒郊外用月观看，男一班女一阵都把春游，金蝴蝶银蝴蝶双双成对，
乌鸦鸟飞至在八宝树头。

以上所列，均可看作黄梅戏唱词里的常式句。

花腔类唱词一般曲调结构比较简单，固定为一个曲牌反复演唱，唱词比较自由，句式不规则，几乎每段唱腔都有衬字和虚词，每一出戏都有特定的曲调，打猪草有专用的打猪草曲调，卖杂货有专用的卖杂货曲调，二者不可混用，也极少用同一曲调来表达两个不同内容的剧目。然而，在每一出戏中间，根据剧情的发展需要，也可以或者必须用多个不同的曲调来演唱。打纸牌只有一个曲调，打猪草有两个曲调，打豆腐有三个曲调，夫妻观灯多达七个曲调。

与此相适应，一出戏中句式的变化也是纷繁复杂的，不能像格律诗那样规则、定型。许多剧目唱词字数不拘，衬字多变，难以尽数。这些可视为变式句，例如:

五字句: 家住在凤阳，瞧相度日光，丈夫在家望哪，望奴家转回还，挂心喏。

昨天二十八，今天二十九，明天三十晚，回家吃年酒，过年喏。

(《瞧相》)

大姐听我言，有言听心中，卖的苏杭布，经洗又经穿，好布啊。

客哥说话甜，说什么布经穿，看你苏杭布，看布讲价钱，看布哟。

（《卖老布》）

这里，每四句之后有一个类似吆喝的点题性半句，有点类似曲艺中的“三句半”，其半句多为点睛之笔，绝非虚设写意，这种“四句半”的格式，颇有韵味。

这件事情真巧奇，槐荫树木把话提。对着槐荫施一礼，拜拜槐荫老红媒。公公请上受我一礼，有几句言语不便来提。上无片瓦遮身体，下无寸土度日饥，娘子与我是好意，饥饿二字后悔迟。

（《天仙配》）

这里，在七字句的基础上有所突破，还有八字句、九字句，这种规则之中的不规则，显示出黄梅戏语言的伸缩性。

（2）把戏曲分解成唱词和曲调两个部分，并探讨二者的缘例，有助于戏曲语言研究的钩深取极。

《白居易·琵琶行》“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。”可见曲调是表达人物不同思想感情的快慢急缓、轻重急徐的各种调子。黄梅戏曲调一般分为花腔和平词两大类。花腔类又细分为花腔小戏、彩腔、彩腔对板等；平词类又细分为平词、平词对板、二行、三行、八板与火攻、哭板（哭介）、散板以及一些特定场合的唱腔，如仙腔、阴司腔、佛腔等。在唱词的设置上多以主调（男女平词类）、主腔（彩腔、仙腔等）为主，其中常常在一些人物和场次中间穿插曲牌体（花腔小戏类），这一设置肩负着调剂色彩和协调变化节奏的作用，不可忽视。如《天仙配》中的“仙女四赞”是缓和沉闷、压抑的天宫氛围，也是营造七女下凡契机的不可缺少的唱段；“仙女织绢”是解除七女困境，美化活跃舞台神话气氛下不可多得的唱段；而《女驸马》中的“状元府调”则是渲染冯素贞中状元后的喜悦心情，并由此引出一系列的麻烦事，形成强烈反差而设伏的铺垫。

各种唱腔不仅在旋律、转接方法、锣鼓配合等音乐元素上具有不同的特色外，唱词的句式和修辞方式也有明显特征。例如仙腔，一般都是在神仙出场时使用。它的句式特征是在首句末和尾句都要重复一次。

《天仙配》仙女唱：

读书之人坐窗前，坐窗前，三更灯火五更天，十年寒窗勤攻读，金榜题名天下传，金榜题名天下传。

强调“坐窗前”苦读的最终目的，不过是为了“金榜题名天下传”。“反复”的修

辞手法在这里派上了用场。

就是你妻要上天，要上天，怕他降灾害人间，我今若要上天去，怎舍董郎啊好心田！啊！好心田来好心田。

这种乐句，旋律急迫，节奏感强，以回旋反复的手法，把愁怨伤惋的病切情感衬托得更为惊心动魄，意然而远。

《天仙配》男唱：

听一言来心内酸，心内酸，好比钢刀割心肝，天空降下无情剑，斩断鸳鸯啊娘子妻！啊！各走一边，各走一边。

“心内酸，心内酸”极言恻怆恻怀，加上随后的明喻和暗喻，凸显了董永此时万种凄凉，肝肠寸断的心境！生别恻恻，岂是“各走一边”，而是廓荡荡其无涯兮，两相望于天外！

又如哭板。哭板是怨伤哀叹时抒发内心病苦，带有哭腔的曲调。它只能附着在一个乐句的前后或中间，不能表达一个完整的意思，只凸显一种强烈的情感，以语言中的叹词如天啊，娘啊，老爹爹啊……为载体。

《桂花树》男唱平词：

陈阁老他也参三本来奏，老爹爹啊！

《送香茶》男唱火攻：

请声晚母开笼雀鸟，你放孩儿啊逃奔他乡。

彩腔里有一个比较特殊的小类，有人叫道腔。一般把戏牡丹中吕洞宾唱的腔叫道腔，只有四句。这四句，从语言上分析，多为排比句。

要买天上白如线，要买天上一点红，要买天上颠倒悬挂，要买天上锦绣包龙。

二、修辞

黄梅戏努力追求雅俗共赏的艺术效果，唱词中巧用多种修辞手法，主要有起兴、比喻、用典和层递。

（一）起兴

兴者，先言他物以引起所咏之词也，是一种“借物言情，以此引彼”

的艺术表现手法，含蓄蕴藉，余味无穷。如《天仙配》中的“树上的鸟儿成双对，绿水青山带笑颜”就是用“兴”来渲染欢快的气氛，清新质朴，成为广为传唱的佳句。

《牌环记》中老员外的几句叹词：

“柴靠青山菜靠园，饭靠老天丝靠蚕，哪怕良田堆百万，膝下无子也枉然。”用了两个排比句式的比喻，来暗示人老了该靠什么，但并未明说出来，然后垫一句“哪怕良田堆百万”，这才推出中心思想：人老了，“膝下无子也枉然”。这种先兴起他物，借以咏叹自己真实思想感情的遣词手法，使得人物心境突现出来，一目了然。

《吐绒记·莲花落》：

山东胭脂山西来，鸟为食亡人为财，蜜蜂为的是贪花死，山伯为了三支花儿开二朵梅翠花，祝英台。

（二）排比

如《天仙配》“满工”一场戏中，七仙女一夜织成十匹锦绢，三年长工改为百日，这时的董永无比欣喜，面对准备整装梳洗转回寒窑的娘子有这样一段唱词：

“你的脸好似那天上月，眼睛好似月边星，动步像云彩飞，说话像敲银铃，往日看你千万遍，今日看来更爱人。”

这里连用四个比喻，非常贴切、形象。董永并不是读书之人，只是一个普普通通的农民。对娘子的赞美也是如此的朴实，用的都是眼睛能看到的事物。在他看来，“月亮”、“星星”、“云彩”、“银铃”这些美妙的事物，说的都是自己的娘子，让他越看越爱，越看越疼！他用最简单的事物表达出了最真挚的感情，同时也衬托出了董永憨厚淳朴的性格。

《风尘女画家》中的“海滩别”是潘赞化与张玉良在特定情境下的一段对唱。唱词形象生动，曲调婉约惆怅。这段对唱成为继《天仙配》中的“树上鸟儿成双对”之后的又一佳作名篇。

“本想与你长相守，白头到老忘忧愁。怎忍再分手，叫你为我两鬓斑白再上白头。你我久别方聚首，怎叫那离愁别恨放下眉尖又上心头。可知那海水因何红似酒，那是你点点血泪和着海水日夜流；可知那海风因何如泣如诉，那是你声声

呼唤着海风声悠悠。没有你我好象风筝断线随风走，没有你我好象离巢孤雁落荒丘，失去你谁来与我共欢乐，失去你谁来为我解忧愁。莫叫相思煮红豆，形影相随情更稠。”

这一段对唱运用排比的辞格，想象力极为丰富。既有悲伤的回顾，又有热烈的遐想，更是他们之间忠贞爱情对着蓝天大海的再次表白，听后让人想起女画家和为其操劳的潘赞化生离死别苦恋苦等的一生。“海滩别”是潘张之间的永别，既是潘张爱情的绝唱，也是黄梅戏艺术的绝唱之一。

《菜刀记》中柳凤英的一段唱词是核心唱段，既表现了她对蔡鸣凤走与留的不堪回首，以及她面对的情与理的万般无奈：

“哥去后奴好比羊入虎口，哥去后奴好比雁落孤洲，哥去后奴好比霜打杨柳，哥去后奴好比望月犀牛，哥去后奴好比风筝失手，哥去后奴好比无舵之舟，哥去后奴好比贵妃醉酒，哥去后奴好比鹰抓鸡头，哥去后奴好比空房独守，哥去后奴好比残灯无油。”

这一段唱由大量的比喻句并反复手法组成，有卖饭女痛苦惋惜的回忆、遐想，有失去情爱的灰心丧气，也有柳凤英对自己痴情的悔恨和醒悟。卖饭女的情、爱、怨、恨、悔，五味俱全，一腔恩怨。

（三）比喻

另外，黄梅戏里还有许多适应戏曲特点的精远灵效的比喻。略举几例：

1、喻词隐没的比喻

为了适应唱词结构整齐匀称的要求，可以只出现本体和喻体，而省略喻词。如《红楼梦》女唱平词：

蜡烛泪干油已尽，神思恍惚难再生，生离死别在今朝，此身即刻赴幽冥，往事历历到眼前，只恨生为女儿身。

“蜡烛泪干油已尽”是喻体，比喻女主人公生命即将结束。喻词隐没，本体喻体并列成句，使唱词自然流畅，情见于辞，意韵纵横。

《苦媳妇自叹》：

苦媳妇开言道：尊声我的老婆婆，山中林木靠山长，小小渔船靠江河，锣靠着鼓来鼓靠锣，媳妇年幼天哪靠公婆。

“山中林木靠山长，小小渔船靠江河，锣靠着鼓来鼓靠锣”是“媳妇年幼天哪靠公婆”的喻体，没有出现比喻词，直接排成四个并列分句。戏曲和民歌里经常采用这种手法。如果去掉这些喻体，那就无“戏”可唱了。

2、强喻

为了凸显本体的某一特征，特别强调喻体的程度不如或超过本体。如《陈氏下书》男唱平词：

口赛沙糖舌赛刀，心似狼虎未长毛，胆大能锯龙头角，性勇拔虎口边毛……我们平常说甜言软语、甜言蜜语、甜言蜜舌、甜嘴蜜舌、口蜜腹剑，这里用“口赛沙糖舌赛刀”，是极言吴天寿口舌胜过“沙糖”和“刀”，人物性格鲜明历历。

（四）用典

黄梅戏唱词中引用了大量的中华经典故事，使黄梅戏语言在平俗之中又蕴含浓浓的书卷气，从而达到寓教于乐的目的。《夫妻观灯》是表现王小六和其妻子二人观灯过程及感受的热闹小戏。戏中有一段夫妻二人的对唱，既表现了二人沉浸在无限的欢乐之中，也表现了二人对历史知识的了解与关注，通过载歌载舞传播了中华文史知识。夫妻二人观看着一班又一班的玩灯之景象：

（合）这班灯观过了身，那厢又来一班灯，
手捧周朝灯一盏。
叫老婆，
做什么？
何谓周朝灯一盏，你一一说把为夫听。
周文王去访贤，武吉带路在河边，姜子牙坐车辇，臣坐车君背辇，
（合）愿保周朝八呀八百年。
（合）这班灯观过了身，那厢又来一班灯，
手捧三国灯一盏。
叫老婆，
做什么？
何谓三国灯一盏，你一一说把为夫听。
驾坐西州刘备灯，默想荆州关公灯，喝断霸桥张飞灯，怀抱阿斗子龙灯，

（合）神机妙算孔啊孔明灯哪。

（合）这班灯观过了身，那厢又来一班灯，
手捧唐朝灯一盏。

叫老婆，

做什么？

何谓唐朝灯一盏，你一一说把为夫听。

有唐僧，去取经，前头走的是猪八戒，后头跟的是沙僧，

（合）大闹天宫孙哪孙悟空啊。

在夫妻观灯的你问我答的热闹氛围之中，实现了既娱乐又传播了知识和有教风化的双重目的。其他如《菜刀记》、《送茶香》、《兰桥汲水》等剧中也都传播了中华文明的经典故事。

劝我的哥要看破酒色财气，必定是真君子莫要昏迷。……好酒之人常常吃醉，好气之人常常惹是非。好财之人贪图享念，好色之人命归西。……如来佛不饮酒佛法无比，韩湘子不好色八仙之一。包大人不爱财官清如洗，张公芝忍得气九世同居。好酒好不过李太白，酒醉捞月命丧采石矶。好色好不过隋炀帝，后花园调戏亲妹江山改移。好财好不过小包勉，虎头铜铡丧了性命。好气气不过周公瑾，三气周瑜芦花荡一命归西。

柳凤英的这一段唱词，充分运用了领衔字反复和对比的方法，鲜明地表达了自己对酒色财气的看法，反映了主人公的思想观念和价值取向。

（五）层递

层递是根据事物本身的阶段性、差等性进行陈述说明，使思想凝聚加深、感情专注强化，从而增强语言的说服力和感染力，揭示事物的内在联系，显示作者对不同事物的不同态度。

黄梅戏中有不少层递用法，多用数字的递增或四季顺序来串词，如《苦媳妇自叹》以时间为序，从正月唱到腊月，哭诉媳妇所受之苦，揭示婆媳之间的矛盾，对苦媳妇寄予了充分的同情。这种“十二月体”歌谣的繁盛向我们昭示了“以时序”为基本框架的“线性”结构模式，是采茶调由音乐形式转向戏剧形式，由偏重于抒情转向于偏重于叙事之过程所使然。

又如《夫妻观灯》里：

这班灯观过了身，那厢又来一班灯。手捧莲花灯一盏。二家有喜三盏灯，三元及第灯哪四盏；四季如意五盏灯。五子登科灯哪六盏。六六大顺七盏灯。七子团圆灯哪八盏。八仙过海九盏灯。九龙盘珠灯十盏。十全十美满堂红。

再如《闹黄府》中的《古怪歌》：

昨日无事大街行，大街看到大奇闻：一条牯牛四两重，两个老鼠八百斤，三个秀才不识字，四个瞎子看不清，五个跛子跑得快，六个痂子动刀兵，七个和尚抓辫子，八个尼姑梳乌云，九个哑巴唱台戏，十个聋子听得清。

《打桑》：正月迎春靠粉墙，二月兰草满园香，三月桃花红似火，四月梨花白为霜，五月单开双桅子，六月三伏开海棠，七月莲蓬结莲子，八月桂花万里香，九月菊花黄金样，十月梅子满园香，冬月瓦上添霜花，腊梅花开雪茫茫。

三、楹联、谜语

（一）楹联

楹联，是为人们所熟知的一种对偶语句，格式整齐，韵律和谐，具有鲜明的形式美，有一定的文学性和较强的社会功能，为群众所喜闻乐见。古往今来，戏台联多得数不胜数，但是专门歌咏某个戏种的对联却很少见，而黄梅戏却在发展过程中出现了这种独特的对联。清光绪初年，宿松县趾凤河一带就流传着一副黄梅调戏台联：

远听锣鼓叮咚，咦！唱戏；

近看衣裳褴褛，唉！采茶。

这恐怕是最早歌咏黄梅戏的一副戏台联了。在乡村民间演出中，锣鼓是必不可少的乐器，“锣鼓一响，戏就开场”。锣鼓传达的是粗质地的乐声，是与中国传统“雅乐”相对的“俗乐”，不仅俗，而且粗、犷；衣衫褴褛说的是卖唱糊口，沿门乞讨的灾民，他们挨家挨户地乞讨演唱，将采茶调送到家家户户。一个“咦”——预设伏笔，一个“唉”——推波助澜；联尾“采茶”，一语双关：一是指农活，一是指唱采茶戏。从联文可略见黄梅戏早期情况之一斑。

民间一副戏台联，联曰：

小娘子，其奈太忙乎？既送茶，又采桑，劈完莽菜打猪草，还要补背搭；
大孩儿，真乃有趣也！先游春，后访友，收完荞麦找乌金，再去戏牡丹。

此联将黄梅戏中的经典剧目《送香茶》、《打猪草》、《补背搭》《游春》、《访友》、《荞麦记》、《乌金记》等巧嵌联中，构制之巧、情节生动，堪称戏台联的佳构。

除了戏台联，黄梅戏中也有不少楹联，这些对联大多是明清以来文人的作品，如《两世缘》中援引了明代翰林学士解缙和贾尚书的对联：

主考官：天作棋盘星作子，谁人敢下？

毛宏：地为琵琶路为弦，哪个能弹？

而在《金钗记》中，则将这副对联各加了四个字，变成：

主考官：天作棋盘星作子，稀稀朗朗，谁人敢下？

王金荣：地为琵琶路为弦，曲曲弯弯，哪个能弹？

“稀稀朗朗”与“弯弯曲曲”在具象上一个点是点状，一个是线状。之后多出戏本中都引用了此联，只是略有改动。

北斗七星，水里连天十四点。

南来孤雁，月中带影一双飞。

（《荞麦记》）

风吹马尾条条线。

日照龙解点点金。

（《罗帕记》）

主考官：两镜悬窗，一女梳妆双对面。

张德义：孤灯挂壁，二人作揖四躬舟。

（《破镜缘》）

主考官：笔架三山截猛虎。

洪连保：砚台四角舞蛟龙。

（《鹦哥记》）

主考官：国乱民忧，王不出头谁作主？

王科举：天寒地冻，水无一点怎成冰？

（《罗帕记》）

主考官：犬过雪桥，朵朵梅花顷刻现。

孙文秀：雁落沙滩，枝枝竹叶及时来。

（《双插柳》）

主考官：巧桃树，倒开花，蜜蜂仰采。

蔡春保：歪莲蓬，斜结子，鹭鸳旁观。

（《牌环记》）

黄春华：树大根深，不宿无名野鸟！

林忠德：沙穷水浅，怎藏有角蛟龙！（《血掌记》）
冯顺卿：瓦沟滴水，怎可兴风作浪？
李兆廷：沧海藏龙，何愁驾雾腾云？！（《女驸马》）
张凤麒：小犬昏珠嫌路窄。
毛宏：大鹤展翅恨天低。（《两世缘》）
张孝：寿寿寿，寿比南山，如松永茂。
张礼：福福福，福如东海，似水长流。（寿联）（《凤凰记》）

（二）谜语

谜语是人民群众口头创作的一种供人猜测的隐语句式，其起源可以追溯到春秋战国时期，《文心雕龙·谐隐篇》载：“自魏武以来，颇俳俳优，而君子嘲隐，化为谜语。谜也者，回互其辞，使昏者也。”谜语是由谜面、谜底两部分组成，取材于劳动人民所熟知的事物，通过猜谜面达到寓教于乐、陶冶性情的目的。黄梅戏传统剧目善于用谜语渲染氛围，营造情节，深化语义。

《张德和辞店》中，仆人张三同店主杨二姐，在送行途中，两人相互猜谜一百零六条。谜语内容，从天上到地下，从高山到平原，从历史人物到花鸟虫鱼，从农业生产工具到家庭器具，从地名到物产……其内容十分丰富。看了这出戏，使人增长了不少知识。如：

杨二姐(唱)什么是铁打不得钉？

什么是鱼算不得荤？

什么是米煮不得饭？

什么是油点不得灯？

张 三(唱)白铁是铁打不得钉，

木鱼是鱼算不得荤，

虾米是米煮不得饭，

酱油是油点不得灯。

杨二姐(唱)什么一脚赶天阴？

什么两脚报五更？

什么三脚当堂坐？

什么四脚守大门？

张 三(唱) 雨伞一脚赶天阴，
 金鸡两脚报五更，
 香炉三脚当堂坐，
 黄犬四脚守大门。

杨二姐(唱) 么人钓鱼渭水滨？
 么人托孤白帝城？
 么人吊丧徐州府？
 么人冤死风波亭？

张 三(唱) 姜子牙钓鱼渭水滨，
 刘玄德托孤白帝城。
 柴王爷吊丧徐州府，
 岳武穆冤死在风波亭。

杨二姐(唱) 扫帚扫地哪一府？
 跨过门槛哪里人？
 屋头上冒烟什么县？
 墙上晒网什么城？

张 三(唱) 扫帚扫地徽州府，
 跨过门槛祁门人，
 屋头上冒烟婺源县，
 墙头上晒网是麻城。

再如，《打猪草》中陶金花和金小毛的对歌，逗趣的语言和优美的曲调，使人如沐春风，具有亲切感人的魅力：

陶：八十岁的公公喜爱什么花？金：八十岁的公公喜爱万字花。

陶：八十岁的婆婆喜爱什么花？金：八十岁的婆婆喜爱纺棉花。

陶：年青的小伙子喜爱什么花？金：年青的小伙子喜爱大红花。

陶：十八岁的大姐喜爱什么花？金：十八岁的大姐喜爱一身花。

陶：面朝东什么花？金：面朝东是葵花。

陶：头朝下什么花？金：头朝下茄子花。

陶：节节高什么花？金：节节高芝麻花。

陶：一口钟什么花？金：一口钟石榴花。

郎对花姐对花，不觉到了我的家。

如此生活化、民间化特色浓郁的对白，就好像春天里刚吐新枝的杨柳，新鲜而芬芳，语言具有劳动者的独特个性，这些都是来源于生活，是平民百姓的生活写照，因而给人亲切感。

再如《山伯访友》中的《描药方》，当梁母前来向英台乞求药方，英台绝望地拿起笔，写下了：

“一要老龙头上角，二要凤凰尾上浆，三要蚊虫肝和胆，四要蚂蚁腹内肚肠，五要无风自动草，六要六月炎天瓦上霜，七要仙姑头上发，八要八十岁婆婆乳上浓浆，九要千年陈醋酒，十要万年不老生姜。”

这十味药，绝对是无法弄到的，观众一听这些药名，就能理解英台的痛苦，产生强烈的怜惜之情。

四、民间小调、歌谣

安庆沿江一带以其丰厚、肥沃的土壤孕育了黄梅的音乐之种，后来的民歌小调有很多都保存在黄梅戏的歌舞小戏之中。黄梅县的紫云山和龙坪山都是产茶的地方，每年谷雨前后，成群结队的青年男女上山采茶，他们用歌谣，或独自抒情，或彼此唱和，于是，产生了许多采茶调，像“正月里来到采茶，梅花儿开，梅花儿开得锦绣花儿开，望我的郎儿回”、“送郎送到菱角塘，菱角开花白洋洋。十指尖尖摘菱角，摘个菱角我郎尝”之类的情歌。在黄梅花腔小戏中有一些众彩纷呈的唱段，来自民间小调，也有以这些民间小调为基础创作的曲调。它们大多情绪轻松、活泼，节奏明快，保持着淳朴浓郁的民歌风格，这也是黄梅戏音乐创作的一个极为重要的鲜活的领域。

桐城歌

送郎送到大堂中，抬头看到纸灯笼。莫学灯笼千只眼，要学蜡烛一条心。

花鼓歌

说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方。自从出了朱皇帝，十年就有九年荒。大户人

家卖骡马，小户人家卖儿郎，只有姑嫂没的卖，学打花鼓度日光……

《李益卖女》中，不少唱词也与民歌非常接近。穷秀才李益被迫卖女，父女忍痛分离时唱到：

“父女好比两只鸡，朝朝暮暮不分离。今被老鹰抓一爪，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，只怕能取不能回。”

这些唱词真实而又贴切地反映了当时人民的悲惨生活，刻画出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。

有些民间歌谣中带有滑稽逗乐的成分也被吸收在黄梅戏的传统剧目中，如《钓蛤蟆》中杨三笑数蛤蟆的一段：“一个蛤蟆一个头、一张嘴，两只眼睛四条腿，叽咕咚咚跳下水。”又如《打哈叭》中的《胖姑娘歌》：

六月里来热洋洋，顶头遇上个胖姑娘。这个姑娘真是胖，赛过庙堂四大金刚。一个头有笆斗大，耳朵好似筛箩筐。眼睛就是红灯笼，牙齿足有扁担长。四十八匹纱，做了一件褂，拉拉扯扯盖不到胯。三十六匹布，做了一条裤，四十八个裁缝缝不起裆。一只鞋子不晓得有多大，蒲包破片用船装。正月初一动身做，一直做到五月端阳。四十八个皮匠抬起来缝，一缝缝到九月重阳。……每餐要吃三石六斗米，青菜豆腐吃上几大缸……

这些笑话语调风趣，韵律和谐悦耳，叠音构词形象生动，引起人们的感情转移，增强了语句的表现力。在黄梅戏中，更增强了喜剧气氛。再如《打猪草》中的《对花》：“长子打把伞，矮子戴朵花，此花叫做什么花……长子打把伞，矮子戴朵花，此花叫做莲蓬花”。既是民歌，又带有民间谜语的特点，给剧情涂上了一层明朗的色彩，剧中所表现出的青春的活力、逗趣的语言和优美的曲调，使人如沐春风，具有亲切感人的魅力，给我们带来美的享受。

五、古诗词

巧妙地将古诗词引入戏曲之中，是我国戏曲艺术的普遍使用的一个特点，在黄梅戏中也不例外。黄梅戏中除保存完整的民歌、小调，还有一些比较通俗的古诗。所用古诗，有的与剧情能沾上一点边，如薛光亮上坟时唱：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有？牧童遥指杏花村。”是唐代诗人杜牧的

名篇之一；有的则跟剧情关系不大，如董永上工后唱的：“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。”就是南宋思想家朱熹的名诗《春日》。还有更为人熟知的六尺巷的典故：一纸书来只为墙，让他三尺有何妨。长城万里今犹在，不见当年秦始皇。这些名篇熟句的应用，增强了作品的文学品位。

第三节 节奏和韵律

语言是形成剧种风格的重要因素之一，地方语言是地方剧种的根，戏曲起源于地方语言，戏曲是方言艺术。^①歌唱和音乐艺术的最早记载见于《虞书·舜典》，“诗言志，歌咏言，声依永，律和声。”这里的“诗”就是语言，是用以实现“志”，即人物内心思想情感的表达和载体。“诗”，本来是以节奏感、韵律感强的语言形式反映生活，抒发情感的一种文学形式，它与“歌”是一对“双生”姐妹，互相补充，相得益彰。因拘于口头表达而不免简短，不足以充分抒情言志，就产生了“歌”。所以，有志则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律。^②音乐唱腔则是戏曲地方性的重要特征，是剧种之间相互区别的主要标志。从戏曲音乐的角度来说，地方剧种的声腔音乐是以地方性的语言和地方性的声腔为基础，通过每个字的声韵调的回旋，运用一定的语音规律，在本剧种传统音乐的基础上，借鉴、吸纳、整合其他音乐因素而创造、加工、提炼出来的。语言是有声的，有声，就会有各种声音起伏长短、轻重高低等的变化，而音乐也是有声的，也同样有各种声律变化，因此，有什么样的语言，就会有与之相适应的音乐。黄梅戏是以安庆市为中心的皖江文化的产物，黄梅戏的标志语言就是舞台小白，正宗的舞台小白是安庆官话，而非安庆市民的方言。^③安庆市现辖桐城市 and 怀宁、枞阳、潜山、太湖、宿松、望江、岳西七个县以及迎江、大观、郊区三个区，从行政区划、地理位置和方言分区上来看，它们是在皖鄂赣三省交界处，处于楚语、赣语和江淮官话的边缘。安庆话有两个突出的语音特点：在发音部位上，发音比较靠前，听上去清越、细润，增加了语言的亲切感，对唱腔而言，甜软动人，声音具有美感，旋律也增添

^① 杨璞. 地方戏地方性地方音[J]. 黄梅戏艺术, 1992 年第 1 期.

^② 黄玮. 越剧音韵研究[D]. 复旦大学硕士论文.

^③ 朱恒夫、聂圣哲. 中华艺术丛论[M]. 上海: 同济大学出版社, 2006 年 10 月第 1 版.

了柔媚，但却不利于口腔共鸣部位的充分利用，在塑造英武雄壮人物时，略显小器，所以黄梅戏中多为小人物的塑造；而在语音声调上，安庆话的阴平字是低降调，这样与旋律配合时有较大的自由，不论音区高低只要起讫旋律有下行级进趋势，就是最自然的处理方式。

一、黄梅戏音系分析

黄梅戏的语言如诗歌语言一样，也用韵律，讲究节奏性和韵律性。传统戏曲把同韵的字归类在一起，称为“辙”，研究的主要对象是音节中的韵母，戏曲的辙比诗韵更为复杂，是缘于地方语言丰富的差异性。通行的戏曲用辙是普通话语音的同韵字分成的十三类，称为“十三辙”。黄梅戏音韵就范围来说，与各剧种通行的“十三辙”大体相同。

（一）声母表（23个）

p 部遍报	p ^h 平鹏铺	m 马米明	
t 答点都	t ^h 天誊态	n 你牛拿	l 拉另乐
tɕ 增邹字	tɕ ^h 才粗词	s 三四色	
tʂ 住知征	tʂ ^h 初虫长	ʂ 是神树	ʐ 人热如
tɕ 句就将	tɕ ^h 期秋前	ɕ 小戏想	
k 各共跟	k ^h 空看客	x 还喊很	
ø 阿要闻	ŋ _ɐ 言仰验	ŋ 我安额	

与普通话相比，安庆话的声母主要有以下特点：

（1）ŋ 作声母

在普通话中，鼻化元音 ŋ 充当鼻音尾韵母，而在安庆方言里，它的元音功能被大大削弱了，可以充当声母，普通话中读零声母的部分古疑母字、影母字，安庆方言中读成鼻音声母 ŋ_ɐ 和 ŋ。

(2) 牙音变成了喉音：普通话中读 $t\epsilon$ 、 $t\epsilon^h$ 、 ϵ 的部分见系匣母蟹摄开口二等字，在安庆话中读成 k 、 k^h 、 x ，如：

$t\epsilon$ — k ：家、街、夹

$t\epsilon^h$ — k^h ：敲、掐、铅

ϵ — x ：咸、鞋、瞎

(3) 团音变成了尖音：普通话中部分舌尖后音 $t\varsigma$ 、 $t\varsigma^h$ 、 ς 在安庆话中读成舌尖前音

$t\varsigma$ 、 $t\varsigma^h$ 、 s ，如：

$t\varsigma$ — $t\varsigma$ ：中、住、宅、真、准、周

$t\varsigma^h$ — $t\varsigma^h$ ：穿、池、楚、重、晨、揣

ς — s ：是、数、晒、舌、使、水

(4) n 、 l 混淆不分

将普通话中的 n 声母念成 l 声母， l 声母念成 n 声母，如：

难=蓝、那=辣

里=你、吕=女

这种现象在南方方言中十分普遍，如南京、武汉、湖南等地 n 、 l 不分，“脑老、难兰、泥犁、年连”四对词的声母发成 n 、 l 都可以，说话的人可随意选择而不引起意义上的差异，因此， n 、 l 是 n 、 l 音位作声母时的自由变体。

（二）韵母表（38 个）

γ 私资慈 γ 诗之池 i 其匹衣

u 古朴路

y 鱼举曲

a 爸茶纳

ia 加牙夏

ua 蛙刷华

ɛ 者培贝	iɛ 别且捏	uɛ 获阔国	yɛ 决月确
o 磨朵所	io 脚略雀	uo 窝若郭	
ə 而儿耳			
ai 海败该		uai 帅外怪	
ei 贝美给		uei 会葵税	
ao 高超绕	iao 标桥笑		
ou 够收都	iou 久由秋		
an 版满蓝	ian 言强连	uan 关床晚	yan 元全远
on 欢满端		uon 丸皖专	
ən 根鹏冷	in 勤形应	uən 稳棍纯	yn 晕均群
oŋ 东公风	ioŋ 穷戎用	uoŋ 翁喻瓮	
n 你			

与普通话相比，安庆话的韵母主要有以下特点：

(1) 前后鼻音韵尾不分，后鼻音韵尾-ŋ 多被读成前鼻音韵尾-n，如：

aŋ—an：帮=班，胖=盼，忙=蛮，张=占

uaŋ—uan：床=船，皇=环，忘=万

əŋ—ən：程=陈，凤=奋，仍=人

iŋ—in：英=音，星=心，名=民

iaŋ—ian：两=脸，想=显，江=坚

(2) 一部分 u 介音丢失，普通话中 uo、uan、uən、uei 韵母在安庆话中丢失了韵头 u，后变成了韵母 o、an、ən、ei，如：

uo—o: 锅、罗、火

uan—on: 端、暖、管

uən—ən: 寸、顿、轮

uei—ei: 脆、嘴、对

(3) u 韵母变成 ou 韵母，普通话中遇撮合口一等字 u 韵母在安庆话中念成了 ou 韵母，如：牛肚=抖，路=漏，醋=凑，兔=透

(4) un 韵母变成 en 韵母，如：吞【tʰən55】轮【lən35】遵【tsən55】寸【tsʰən52】

(5) 部分 iɛ 韵母变成 ai 韵母，如：街【kai55】鞋【xai35】

(6) 部分 ia 韵母变成 a 韵母，如：家【ka55】下【xa52】佻【a35】

(7) 部分 iao 韵母变成 ao 韵母，如：咬【au213】困觉【kau52】

(8) 部分 ɛ 韵母变成 o 或 uo 韵母，如：饿【o52】何【xuo35】

(三) 声调

阴平	11	安、知、专、声、窗
阳平	35	平、田、怡、毛、择
上声	213	古、保、手、酒、楚
去声	52	大、树、对、助、探
入声	55	八、竹、福、吃、渴

与普通话相比，其声调有以下特点：

(1) 普通话的阴平为 55 高平调，安庆话则为 11 低平调；

(2) 比起普通话的四声，多了一个入声。

二、辙口的表现力（参见张洁友归纳的“黄梅戏十三字韵”）

上字韵（aŋ、iaŋ、uaŋ）

口腔开口度大，有鼻腔共鸣，字音发声响亮，常用于爽朗、豪迈的唱段，如《天仙配·鹊桥》中众仙女偷看凡间，对读书人的赞美：

读书之人休要慌忙，手捧书本到圣堂。等到下年开皇榜，亲笔点他状元郎。

东字韵（oŋ、ioŋ、uoŋ）

与上字韵属于同一类，但是音色稍欠明亮，常用于凝重、悲愤的唱段，如七仙女下凡时的情景：

对对鹊鸟捧金钟，五色祥云上九重。牛郎织女天河隔，一年一度喜相逢。

面字韵（an、ian、uan、yan、on、uon）

和上字韵通用，因为安庆话中没有 aŋ 类韵母。有鼻韵的辙口，开口度比前两者低，响度更弱，一般用于表达安静、沉思之情，如《女驸马》中的经典唱词：

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。我也曾赴过琼林宴，我也曾打马御街前。人人夸我潘安貌，谁知纱帽罩婵娟！我考状元不为把名显，我考状元不为做高官，为了多情的李公子，夫妻恩爱花好月儿圆！

定字韵（ən、in、uən、yn）

有鼻韵的辙口，相当于京剧中的人辰辙，但没有 əŋ、iŋ 这两个韵母，因为安庆话中没有后鼻音韵母。为开口呼、齐齿呼和撮口呼，开口度低，用于抒情、平缓的场合，如《夫妻观灯》里小两口逗趣儿的场景：

长子来看灯，他挤得颈一伸；矮子来看灯，他挤在人网里行；

胖子来看灯，他挤得汗淋淋；瘦子来看灯，他挤成一把筋；

小孩来看灯，他站也站不稳；老头来看灯，嗟，他走起路来戳呀戳拐棍呀。

下字韵（a、ia、ua、ə）

无鼻音韵尾，开口度大，用于流畅、欢快、轻松的场合，如《打猪草》中的

唱段：

郎对花，姐对花，一对对到田埂下。丢下一粒籽，发了一颗芽，么杆子么叶开的什么花？结的什么籽？磨的什么粉？做的什么粑？此花叫做……叫做什么花？

代字韵（ai、uai）

复合元音，舌位由低到高，开口度由大变小，用于表现疑虑、困惑、沉思的复杂感情，如《女驸马》中冯素珍得知李兆廷回来后的的心境：

想当年与公子同窗共砚，我二人青梅竹马两小无猜。生身母看出了儿女心愿，结秦晋愿我俩到老同偕。在京都与李郎分别数载，喜相逢，欲畅叙，羞人答答难下楼台……

道字韵（ao、iao）

与代字韵同属一类，舌位由前到后，从不圆唇到圆唇，用于表现悲叹、感慨的感情，如《逃水荒》中一个送笋神唱的：

远望城门寸把高，放出骡马乱糟糟，三岁孩子戴纱帽，七岁女子保皇朝。

求字韵（ou、iou）

因古遇摄合口一等字普通话中念 u，而在安庆话中念 ou，该字韵所属字在京剧中属姑苏辙，移植到黄梅戏中就变成了求字韵。舌位由中央向后上方移，字音较为柔和、响度适中，用于叙事、说理的唱段，如《徽商情缘》中李云飞与陈文雁即将离开徽地远行前的一段唱词：

今将金印交你手，田产典当一一收。你们待人信义存温厚，能将徽商训诫永保留。置义田、兴义学、造福乡里，建书坊、刊典籍、文化传留。遇天灾和人祸切莫袖手，扶贫济困望你带头。我是一只雁，南来北往任遨游；我是一朵云，飞来飞去通九州。北疆迎冰雪，南国荡轻舟。东瀛西洋水，五湖四海游。浪迹商海暂分手，我心永远在徽州。

结字韵（ɛ、iɛ、uɛ、yɛ）

舌位由高到中，变化不大，响度适中，与求字韵相似，但结字韵是入声韵，“入声长吟，便肖平矣”，在唱念中出现得较少。

过字韵（o、io、uo）

舌位靠后，开口度小，音色较为沉闷，用于表现失落、孤寂的心情，如《牛郎织女·架上累累悬瓜果》中：

架上累累悬瓜果，风吹稻海荡金波。夜静犹闻人笑语，到底人间欢乐多。我问天上弯弯月，谁能好过我牛郎哥。

起字韵（i、ɿ、ɤ）

舌位高，音色纤细、清晰，用于悲惨、凄凉的心情，如《天仙配·路遇》中：

入门要知心腹事，观看容颜便得知。你好比蛟龙未得雨，自有腾云驾雾时。只要相公不嫌弃，奴家与你配夫妻。

葵字韵（ei、uei）

舌位靠后，音色低沉、青涩，用于悲凉、苦闷的心情，如《梁祝》中：

贤妹妹我想你，神思昏昏寝食废。梁哥哥我想你，三餐茶饭无滋味。

固字韵（u、y）

舌位高，且均为圆唇元音，音色稍为沉闷，用于伤心、哀怨的心情，如《天仙配》中：

家住丹阳无母无父，姓董名永我一身孤。可叹爹爹身亡故。卖身葬父当奴仆。买主员外他姓傅，我到他家做工夫。

再看《荔科技园·赏花》中的“满园花草春意浓”：

满园花草春意浓，橘树黄石榴红，百鸟飞翔在天空，小姐你久病新愈须珍重，莫叫旁人挂心中。风吹杨柳柳枝动，一会儿西一会儿东，忽东忽西随风送，柳枝它无力随风摆，你怎能无有主意也随东风。

这段欢快活泼的唱腔，一韵到底，读来朗朗上口，仿佛置身荔科技园中，看到满园

的花草不禁心花怒放，浓情蜜意尽在春色中。

第四节 唱词和宾白

一、明白如话

黄梅戏本来是草根文化，但最终从民间说唱艺术到草台班再到登上大雅之堂，跻身全国五大剧种之列，经过了相当长的孕育、形成、发展和成熟的过程，其间打下了深刻的、至今仍不可磨灭的民风民俗、民歌民舞、民情民意的烙印，于是，生活化就成了黄梅戏语言艺术的总特征。所谓的“用意深，出口浅”便是如此。剧中人物所说的话，所唱的词，看似浅显，几乎全是当时的生活语，当时的大白话，但合起来一想，就知其诗意很深了。如《天仙配》中董永因家境贫寒难以允婚，对七仙女唱出：

“娘子说话太差矣，说什么与董永配夫妻。你好比花开正茂盛，岂配我石岩败柳枝？上无片瓦遮身体，下无寸土度日饥。娘子跟我有何益，到后来饥寒二字埋怨是谁。这是我时衰遇见了鬼，青天白日被鬼迷。”这种老实人说出这种老实话，观众一听就会理解，并感到亲切，还能根据自己的生活经验产生联想，印象深刻、记得也牢。

再如《路遇》中，董永与七仙女找土地评理时，土地与他们对白时，用豌豆、绿豆、芝麻来比拟理大、理小，既富于生活气息，而又表现出土地诙谐风趣的性格。

纵观黄梅戏的剧目，大戏多为“××记”格式：《罗帕记》、《白扇记》、《乌金记》、《鹦哥记》、《罗裙记》、《鸡血记》、《牌环记》、《菜刀记》、《金钗记》、《荞麦记》等等，小戏则大多为生活或劳动事件的再现，从剧名就可以看出，剧名多为动宾结构的词组，“V+××”：《打猪草》、《闹花灯》、《卖花篮》、《买胭脂》、《补背褡》、《打豆腐》、《打纸牌》、《点大麦》、《送香茶》、《纺线纱》、《绣荷包》、《剥木瓢》、《补碗》、《捡柴》等等，这些戏大都反映了农民或农村手工业者的劳动行为、日常生活和待人处世的态度。从这里可以看出他们在当时境遇中的喜、怒、哀、乐以及他们淳朴美好的理想。《打猪草》写的是陶金花因偷笋与看山的金小

毛发生冲突，最后互相谅解，欢快地歌唱；《闹花灯》写的是一对青年夫妻在元宵之夜同去看灯的情景；《打豆腐》讽刺的是好赌、撒谎的懒汉；《纺线纱》描写一位农村妇女纺纱的生活以及她同卖纱小贩的纠葛；《闹黄府》写花郎杨三笑到黄府，乞讨并与众丫鬟同唱莲花落，控诉人世不平。这些生活化的戏剧情节，让人轻松、亲切、舒适、柔和，带来生活化的审美情趣和身临其境的心灵感染，绝不会有丝毫的沉重感。

有些唱词，如拉家常，平淡无奇，听来却有亲切之感，生活气息极浓，像《何氏劝姑》中何氏嫂嫂对兰英小姑唱的：

“正、二、三月老芥菜多把点柴火，山脚下挖瓜墩多栽瓜禾。四、五、六月麦黄了忙把麦割，菜园里栽辣椒、葫芦、北瓜、丝瓜、黄瓜、豇豆，妹妹我的姑娘，多种几路茄棵。”

二、言近旨远

黄梅戏的唱词语近情遥、脍炙人口。其语言从表面上看，是比较土气的，句句都是大实话，但仔细一琢磨，就会发现它其实内蕴丰富，极富有弹性，在点染戏剧情境、表现矛盾冲突、突出人物此时此地此境上，有恰到好处之功妙。如黄梅戏影片《牛郎织女》中，当玉帝召回织女，牛郎追赶上天之时，唱词是这样的：

织女：（唱）回头不见亲人面，点点血泪洒人间。

牛郎：（唱）叫断肝肠妻不应，茫茫无路上青天。

【织女被推入天门。】

织女：（唱）天门隔断来时路，（她抛下金梭引路）

牛郎：（唱）追不到我妻誓不还！

【牛郎循金梭银线追上织女，相呼叫——】

牛郎：（唱）多亏你抛下引路线，

织女：那不是线，是我织女啊——

（唱）抽出的心丝万里牵……

此段唱词不仅极富动感地写出了牛郎织女生离死别时动人情景，而且暗暗地使用了唐诗“春蚕到死丝方尽”、宋词“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来

风”的诗句，读来意味隽永。

比起其他文学形式，黄梅戏没有那种晦涩难懂的词句，如《天仙配·鹊桥》中，仙女对人间的赞美，大仙女唱：“渔家住在水中央，两岸芦花似围墙，撑开船儿撒下网，一网鱼虾一网粮”。它既写了景又写了人，写了物又写了情，有动有静，相互呼应，不但给人展现了一幅美妙的山水画卷，又抒发了众仙女对人间美好的向往之情。

还有一些曲牌和曲牌体更是形象地表现出了黄梅戏的戏剧内容和形态。如：【撒网调】、【讨学钱】、【打纸牌】、【五更调】、【汲水调】、【龙船调】、【划船调】、【梳头调】、【送神调】、【十绣调】、【莲花调】、【十不亲调】等，还有 20 世纪五六十年代创作的：【打桑调】、【西湖山水】、【满工对唱】、【状元府调】、【眉清目秀美容貌】、【碧莲池】、【花开满树柳成行】等。曲牌联缀体如：【打猪草】（起早调、对花调）、【纺线纱】（赶早调、卖纱调、陈不能调）、【补被褥】（赶早调、绣手巾、烟袋调、椅子调）、【闹花灯】（喂雀调、开门调、观灯调、彩腔男女对板）、【打豆腐】（天色晚、推磨调、敬酒调）、【卖杂货】（郎匡调、担儿调、货佬调）等。20 世纪五六十年代创作的有：《天仙配》中的“仙女四赞”、“仙女织绢”，《牛郎织女》中的“尝新节”，《刘三姐》中的“年年三月是歌节”等。

三、情真意切

很多黄梅戏传统剧目都直接来自于传唱当时当地的真人真事的民间文学，因而它的语言和唱词就不可避免地渗透那个时代的生活哲理及经验之谈。而且对下层社会民众生活的刻画及表述尤其细腻、独到、丰满。如《何氏劝姑》中嫂嫂何氏对待嫁的小姑子张兰英的一段教导，教导她婚后如何勤俭持家、当家理财：……清早起下木床别的事情莫做，打盆水要洗洗然后上锅，出自房进厨房围裙要系过，虽然是老小布衣，妹妹！也当做绫罗。锅台上用帚子轻轻掸过，灶门口切莫要让柴火连着，饭煮熟灶门口要钳两炉好火，先叫起丈夫后请公婆。敬公婆好一似门上加锁，敬丈夫就如是渡船过河，船有舵在江心稳稳而过，船无舵怎能受大浪风波？吃罢饭洗了碗生活要做，切不可手叉着腰带歪头瞟着，老实人见姑娘低头走过，好玩的人见姑娘把眼斜睨。到春来莫出门生活要学做，到夏来收小熟

多种些瓜果，到秋来拣棉花带扯豆角，到冬来勤纺纱，妹妹！有衣服穿着。妇道家必要学自裁自做，请裁缝一要工钱二还要吃喝，冬天请到家办一盆好火，到夏天凉风头上裁缝师傅坐着。好师傅到你家拿起生活就做，好玩的人三混两混，嗨嗨！一天就黑着。家常日子要算计过，筷子头上也能省下许多。正二三月老芥菜多加点柴火，四五月苋菜、菠菜、茄子、葫芦、辣椒、黄瓜园中广多，七八月瓜皮菜叶混混答答容易过，十冬腊月多腌些白菜、萝卜。

这样的唱词如拉家常，简直就是一幅农家过日子的生活画卷，没有劳动生活经验的人是无论如何也写不出来的，所以劳动人民爱看黄梅戏，因为这戏所述所唱，实实在在是他们自己的劳动生活，具有自我观赏的价值。

四、因陈出新

（一）独唱

独唱（相当于“独白”）在我国古代戏曲中，一向占有特殊的重要地位。主要角色一上场便唱，用大段的唱词代替“引子”、“定场诗”或“坐场白”。现在这种表现形式，已从舞台上完全淘汰了。不过独唱在戏曲剧本中至今仍然是运用得最多、刻画人物最方便的一种方式。可以通过自我表白的方式，毫无掩饰地将人物隐藏在内心深处曲折隐微的思想活动，活脱脱地告诉观众，感动观众，以激起观众对剧中人物的思想、行动，处境和命运产生深刻的了解和共鸣。

《天仙配·鹊桥》中，七仙女就有两段独唱，前面的独唱流露出她对清冷、孤寂的天宫生活的厌倦和不满，以及对人间生活的羡慕：

七仙女（唱）天宫岁月太凄清，朝朝暮暮守行云。大姐常说人间好，男耕女织度光阴。我有心偷把人间看，又怕父王知道不容情。我何不去把大姐找，她能做主能担承。

这段独唱很重要，是她以后下凡的心理和行动依据，游过鹊桥后就心想着下凡。“思凡”本身就是对天规的一种反抗，表现了七仙女在下凡前那种在天上宫廷中内心痛苦的矛盾的变化过程，使得反封建主题更加丰富和明朗起来，“下凡”更是一种革命性极强的行为，使我们体会到更多的人民性。

七仙女（唱）我看他忠厚老实长得好，身世凄凉惹人怜。他那里忧愁，我这里烦

闷，他那里落泪，我这里也辛酸！

当七仙女巡视人间时，看到了离开寒窑前去主人家上工的董永，顿生同情之心，这段唱词流露了一个禁闭在深闺的少女，已经萌发了对异性的渴求和对自由生活的向往而又不能为外人道的那种无可奈何的春情，从心底发出“我若与董永成婚配，好比那莲花并蒂开”的感慨。

黄梅戏中不乏以博众人一笑的“单口相声”，如《金钗记》中算命先生上场，首先就说了一段关于自己的笑话：

自从爹娘生我下地，每日在家不习正道，我学会一个打铳的。自从那日，与我亲家二人去打铳。遇到一些麻雀鸟，飞到水车里去了，我在这头抵着，我亲家在那头打，他“兵当”一铳，把我左眼打瞎一只，把麻雀鸟倒下来，倒有两稻箩加一簸箕。后来做什么事呢？我又学会一个测字的。学会两个字，一个汤字，一个罐字。我就摆个摊子测字。遇到一个看牛的找我测字。我问他你家丢了什么东西？他说他家掉了牛，找我测字。我说你拈个字，又拈了个罐字。我说，你不用到外边去找，你回家到汤罐里去掏。那个小狗日的，他凶不过。他说我家几百斤牛，怎么掉到汤罐里去着？扯起来一捶，把我右眼又打瞎着，打得我反背瞳人，两眼不明，一点看不见人。

黄梅戏中还有不少“自叹系列”，演员在舞台上演唱长篇的叙事民歌，大都以“十二月”为结构支架，成为独角戏，可谓“独领风骚”。像黄梅戏《苦媳妇自叹》，原是安徽、湖北等地民间流行的一首民歌，这首民歌用生动的语言，描写了一个童养媳一年十二个月在婆家受到的种种磨难，揭示了婆媳之间的矛盾，对苦媳妇寄予了充分的同情。如：

“五月里来端午节，婆婆叫媳妇磨小麦。磨起粉来白如雪，蒸起粑来格是格。一家大小吃得团团转，分到我苦媳头一个都没得。婆婆做一点巧颜色，两个麦麸馍馍往我怀里塞。姑娘骂得不中听，她骂我吃得做不得。衣也没得穿，裹脚布七八截，睡也没处睡，歇也没处歇，拉一捆卖秆子草，灶门口去歇。蚊子又在咬，臭虫又喝血，狠心的丈夫，你可晓得？有朝一日同床睡，我把我的苦楚事，一桩桩一件件，桩桩件件，从头至尾，起根发苗，一五一十，对我的丈夫说来。”

又如孟姜女选段，十二月调：

正月里来是新春，家家户户挂红灯。老爷高堂饮美酒，孟姜女堂前放悲声；

二月里来暖洋洋，双双燕子绕画梁。燕子飞来又飞去，孟姜女过关泪汪汪；
五月里来是黄梅，梅雨漫天泪满腮。又怕雨湿郎身体，又怕泪洒郎心怀；
六月里来热难当，蚊虫嘴尖似杆枪。愿叮奴身千口血，莫咬我夫范杞良；
.....

十二月里雪茫茫，孟姜女城下哭断肠。望求老爷抬贵手，放我过关见范郎。

这一段唱词深刻地揭露了封建社会残酷的徭役制度带给老百姓的痛苦，反映了劳动人民反抗统治者暴政的勇气，以及百姓对美好生活的期望、憧憬与追求。

（二）对唱

这种形式在传统戏中和独唱一样，也是运用得最多、最宜于抒情的一种语言。它总是在双方对话发展到最富激情，难以用语言描绘的时候出现，黄梅戏音乐称为“对板”。对板一般指男女对唱，有时也有一个角色演唱，在传统戏里，对板一般不独立运用，总是和平词、彩腔等联缀起来。所以又有“平词对板”、“彩腔对板”、“阴司对板”之分。“对板”根据人物和剧情，分别有男女各唱半句，一句或两句的形式，能表现抒情、喜悦和一般陈述性等情绪。

此外还有所谓“花腔对板”、“火攻对板”、“三行对板”。“花腔对板”于花腔小戏，如《打猎草》中的“对花”。“火攻对板”与“三行对板”均见于本戏。前者可以是一人一句，也可以是一人两句，大多用于双方争执不下情感十分激动之时。所谓“火攻”顾名思义，可以想见。后者则限于一人一句，而且必须以七字句为宜。因为三行板促调急，大多用于大段唱词之后，一可以充分表现人物之奔放情感；二可以增加唱腔变化收到转调使观众耳目一新的音乐效果。

如传统小戏《闹花灯》中王小六夫妇关于“灯”的对唱：

妻：我与当家的往前行，

王：前面来了几班灯。

妻：观长的，

王：是龙灯。

妻：观短的，

王：狮子灯。

妻：蟹子灯，

王：横爬行。

妻：虾子灯，

王：犁弯形。

妻：鲤鱼灯，

王：跳龙门。

（合唱）乌龟灯，头一缩，颈一伸，不笑人来也笑人，

笑得夫妻肚子痛。嘿嘿，呀子一哈，哈哈嘿。

这里女问男答，且以三字为句，反复使用重音叠韵，表现出喜悦的情绪，把我们带入优美的戏剧画面中，仿佛看到了各种花灯和各种观灯的人，不禁心花怒放，手舞足蹈起来，具有强烈的抒情氛围和艺术感染力。同时，这种载歌载舞的形式，给单纯的情节注入了活泼的元素，使我们看到了劳动者欢乐愉快的生活，和他们乐观向上的精神面貌。

第四章 《天仙配》个案分析

第一节 背景分析

《天仙配》所表现的董永和七仙女的故事，在我们中华民族的土地上源远流长。“树上的鸟儿成双对”等优美的唱段流传甚广、经久不衰。它依傍华夏文化的发展而前进，伴同华夏文化的流播而远扬，成为构筑我们民族一代又一代人文化人格的重要因素。可以说，《天仙配》满足了人们在大苦大难到来时渴望神仙搭救的心态，迎合了广大青年男女渴求冲破封建桎梏的阻挠，获得自由爱情和美满幸福生活的热望，表达了广大劳动人民渴望过上安稳太平、无忧无虑的田园生活的美好追求。它是黄梅戏艺术素质的集大成者，是黄梅戏剧种风韵的开拓者和确立者，也是黄梅戏的精神风貌、内在气质、表演风格和艺术特色等最典型、最集中、最辉煌的体现者。《天仙配》作为黄梅戏的经典剧目，它的创造以及对后世的影响，首先表现在它对黄梅戏音乐唱腔体系的建构上，表现在不同情境、不同人物唱腔的处理上。

如《鹊桥》一场中的“仙女四赞：”众仙女偷看凡间，轮番赞美人间“渔、樵、耕、读”者，描述他们的生活状态和劳作之态：

大仙女【仙腔】钓鱼之人休要慌忙，手执钓竿下河旁。钓得鱼儿长街卖，卖鱼买米度日光。（重句）

二仙女【仙腔】打樵之人休要慌忙，手拿扁担上山岗。打了柴儿长街去，卖柴买米度日光。（重句）

三仙女【仙腔】耕田之人休要慌忙，手牵耕牛到田间。等得秋收仓满后，一家大小得安康。（重句）

四仙女【仙腔】读书之人休要慌忙，手捧书本到圣堂。等到下年开皇榜，亲笔点他状元郎。（重句）

这几句充满了民歌情味，突出了“民以食为天”的宗旨。渔夫和樵夫皆以劳动所得换取米粮度日，耕者自食其力，呈现了劳动得温饱，自给自足的小农思想，

之后便是对读书之人的膜拜和祈望。历史上的徽州一直是文风昌盛之地，这与徽州地区“贾而好儒”的遗风是分不开的。

又如：《路遇》一场中，七仙女拦住董永的戏份就显得格外轻松、活泼：

七：呀呀啐，自古到大路通天各走各边，难道说你走得我站都站不得么？

董：是呀，哦，大姐，请你行个方便让我过去吧！

七：你，肩背包裹，手拿雨伞，心中有事慌里慌张，你撞了我一膀，我都不怪你，你反怪我么？

董：哎呀，大姐，到底是你撞了我，还是我撞了你呀？

……

董：这，好，我就放下包裹雨伞与你还礼，大姐，这厢还礼。

七：有理无理，包裹雨伞我拾起。

董：哎呀，我的包裹雨伞哪里去了，我的包裹雨伞哪里去了，我的，大姐，你为何把我的包裹雨伞拿了去了？

七：这包裹雨伞分明是我的，怎说是你的？

董：哎，是我的。

七：是我的。

一个姑娘硬是撞一个陌生男子，还胡搅蛮缠，不讲道理，但我们却不会反感，反而觉得七仙女可爱得很，她的顽皮与有趣，不仅让忠厚老实的董永爱上了她，也让我们深深地喜欢上了这个角色：一个聪明、胆大、勤劳、顽皮的仙女形象活脱脱地展现在我们面前。

整出戏在天庭和人间、玉帝和七女的矛盾冲突中，让有情与无情、爱与恨、美好追求与现实境遇交替地展开激烈的摩擦与碰撞。将七仙女和董永两人的人物性格和人物命运鲜明地显现出来。

再如，经典唱段《满工对唱》：

树上的鸟儿成双对，绿水青山戴笑颜。从今不再受那奴役苦，夫妻双双把家还。寒窑虽破能避风雨，夫妻恩爱苦也甜。你种田来我织布，我挑水来你浇园。你我好比鸳鸯鸟，比翼双飞在人间。

这段脍炙人口的唱词描绘出的“男耕女织、和谐共度”的田园生活图景，如今已成为人们自由幸福爱情的代表，七仙女和董永的浪漫爱情故事也因此成了

家喻户晓、令人赞叹不已的千古传奇。

第二节 严凤英的唱腔语言艺术

在黄梅戏的发展史上，最为精彩的一笔就是培育出了两个大的黄梅戏艺术流派，即以严凤英为代表的“严派”和以王少舫为代表的“王派”，这是黄梅戏的宝贵财富。流派发展的成熟有力地推动了黄梅戏艺术的整体发展，大大提高了剧种的艺术品位，实现了黄梅戏这一民间剧种的历史性的大飞跃。

严凤英（1930-1968），桐城罗岭人，乳名鸿六，又名红绿，曾用名岱峰，艺名凤英，著名的黄梅戏表演艺术家。严凤英勤劳一生，硕果累累，先后主演了60多个剧目，在舞台和银幕上出色地塑造了“七仙女”、“冯素贞”、“织女”、“春香”、“江姐”、“李善予”、“赵五婶”等一系列光彩夺目的艺术形象，至今仍深受人们的尊敬、爱戴和怀念。其中，《天仙配》是最广为人知的一部剧目，人们也是通过它认识了黄梅戏剧种，认识了黄梅戏的一代宗师严凤英。严凤英的表演，在质朴中见精美，在精美中不失本色，表现出独特的艺术品格，如深谷之幽兰，委婉清丽、具有荡气回肠的艺术魅力。严凤英的表演不仅汇集了传统戏曲中的纯朴、优良的艺术元素，还借鉴了其他剧种艺术中的精湛技艺。中国戏曲传统的标准要求，“字正腔圆”，“声情并茂”，“语肖其人”，严凤英的流派艺术特征，很好地印证了这三个方面。

一、字正腔圆

严凤英的演唱，字字清晰真切，酣畅流利，咬字吐字及字声结合方面有很多独特之处。口腔是咬字的关键部位，口型在一定程度上反映着口腔的内部状态：口型过紧，则字音硬；口型过松，则字音散，咬字不清，声音不美，韵味也不浓。而介于两者之间的口型，效果可能会更好。^①

清·李渔《闲情偶寄》云：“字头、字尾及余音，皆为慢曲而设，一字一板，或一字数句板者，皆不可无。其快板曲，只有正音，不及头尾。”这句话便道出

^① 申非伊. 严凤英唱腔初探[J]. 黄梅戏艺术, 1988年04期.

了字与音结合的重要性。

如七仙女扮作村姑像董永吐露爱意的一段唱词，即是因严凤英清晰的咬字使人产生强烈共鸣：

大哥休要泪淋淋，我有一言奉劝君。你好比杨柳遭霜打，但等春来又发青。小女子我也有伤心事，你我都是苦根生。我本住在蓬莱村，千里迢迢来投亲。又谁知亲朋故旧无踪影，天涯冷落叹飘零。只要大哥不嫌弃，我愿与你配……配成婚。

这里“青、亲”二字，都作了尖音的处理，字头咬得十分准确，有力度又不失弹性，避免了字紧的弊病；而“生”字，鼻音韵尾-n 也发得很好，整个韵口下来婉转流畅；“伤心事”的描绘引人入胜，说的是假话，表的却是真情，如此细致的处理，让人感受优美的声腔的同时，也领略到了主人公微妙的复杂内心。

二、声情并茂

任何一种戏曲艺术，都要求“以情带声”、“以声传情”。在“声”和“情”上，一段唱腔，一首曲子，讲究以动情为主。所以演唱者应该深刻地理解曲目的精髓，融入自己的感情，严凤英就做到了这一点，通过“以情带声”的手段，达到“声情并茂”的最高艺术境界。

《分别》中“天上人间心一条”这段唱腔被严凤英演绎得淋漓尽致：

董郎昏迷在荒郊，哭得七女泪如涛。你我夫妻多和好，我怎忍心 董郎夫啊……将你丢抛将你丢？为妻若不上天去，怕的是连累董郎命难逃。树上刻下肺腑语，留与董郎醒来瞧，来年春暖花开日，槐荫树下啊，董郎夫啊……把子来交，把子交。不怕天规重重活拆散，我与你天上人间心一条。

这场戏中，七仙女面对雷霆万钧的压力，为了保全董郎的性命，不得不离开董永上天，一路上“泣涕零如雨”，哭得肝肠寸断，把人物内心不舍的痛苦的感情挖了出来，一浪一浪地推向了顶点，甚至结束演出后也迟迟不能从角色中走出来。这种从她内心深处流淌出来的真情挚意，使听众久久不能忘怀。这也是严凤英的表演能深入人心的重要原因。

三、语肖其人

语肖其人，不仅指语言上的雅俗之分，也包括音色上的各种变化，用以判别各类人物的外形特征或复杂的感情因素。人们善于运用不同的音色和音响，以反映不同的思想情绪和情感，快乐、悲伤、欢乐、忧愁、文雅、痛苦、仁慈、同情等，各自都由各自有特点的音色表现出来。严凤英就很善于运用不同的音色来渲染唱腔，达到极为美妙的效果，更为可贵的是有真实的感情。

如“董郎前面匆匆走”：

董郎前面匆匆走，七女后面泪双流。他那里笑容满面多欢喜，哪知道七女心中无限忧愁。今日他衣衫破了有人补，又谁知补衣人不能久留。心中只把父王恨，何不让我夫妻同到白头。

这是七仙女与董永分别前的唱段，七仙女马上就要上天，而董郎却不知晓，仍沉浸在新婚的喜悦之中，一句“今日他衣衫破了有人补，又谁知补衣人不能久留”将七仙女内心的痛苦作了极为感人的刻画，一个“补”字，低沉、惆怅、悲凉、带点哭腔，便出现了如泣如诉的效果。

最后，以京剧大师梅兰芳的一句评价落笔——“严凤英的表演和唱腔，贵在具有真实的感情。她的唱腔、眼神、身段，脸上的表情、举手抬步，一举一动、一声一腔，充满人物的真实感情。正是因为有情，才能感人，才能抓住观众。她表演悲痛时，自己流泪，观众也流泪。表演快乐时，自己喜气洋洋，观众也跟着快乐……像严凤英这样的演员，既有基本功，又充满激情，演任何一个角色，既能出戏，又能出情，才能算得上一个受观众欢迎的演员。”

第五章 结 语

笔者对黄梅戏，无甚研究，每当欣赏之际，常感到颇有些应做的工作，为当前的研究者所忽视。总体来看，对文化遗产研究讨论的文章和出版物中，黄梅戏的数量怕是不多，而少量的文章和出版物，注意力又往往仅限于思想内容的发掘。从语言角度分析黄梅戏是很重要而急切的。

黄梅戏是个年轻的剧种，它与京剧虽同出一祖，有血缘的联系，但完全不同。它吸收了京剧和徽调的营养，剧目远不比京剧和其他一些古老的地方剧种那么丰富，人们习惯地称之为“三十六大本”、“七十二小出”。它的语言具有口语化、生活化、形象化的特点，在语音声调、出字归韵和语汇称呼上与普通话有同有异，保留自身风格和特色的同时，更能通俗易懂利于普及。听上一曲黄梅戏，仿佛闻到泥土的气息、山花的芬芳，给人以生动、亲切之感。

在黄梅艺苑里，一代大师严凤英以精湛的表演和歌唱艺术，将黄梅戏的韵味诠释得淋漓尽致，吸引了千千万万名观众和听众。透过她的表演，看到了黄梅戏语言清新、生活化的气息，活泼、欢快的基质，诙谐、风趣的情采和雅俗共赏的艺术效果。黄梅戏的语言，“不文不俗，亦文亦俗”，不泥滞而多变化，直抒胸臆、神理毕现，情真意切，富有强大的生命力。正是黄梅戏语言自身的特色和一批优秀演员的精湛的艺术造诣，使黄梅戏成为全国民众广泛喜爱的地方剧种。

参考文献

（一）著作类

- [1] 合肥师范学院. 安徽方言概况 [M]. 合肥: 内部发行, 1962.
- [2] 周贻白. 中国戏曲发展史纲要 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [3] 张庚、郭汉城主编. 中国戏曲通史 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [4] 张庚. 戏曲艺术论 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [5] 安徽省文化局. 黄梅戏传统小戏选 [M]. 合肥: 安徽人民出版社, 1982.
- [6] 杨荫浏. 语言与音乐 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983.
- [7] 文史资料研究会编. 京剧谈往录 [M]. 北京: 北京出版社, 1985.
- [8] 游汝杰、周振鹤. 方言与中国文化 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1986.
- [9] 中国社科院. 中国语言地图集 [M]. 香港: 香港朗文出版有限公司, 1987.
- [10] 何为、王琴. 简明戏曲音乐辞典 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [11] 李凌、朱亚荣. 中国戏曲唱腔精选 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1992.
- [12] 谢伯阳主编. 散曲研究与教学 [M]. 杭州: 浙江教育出版社, 1992.
- [13] 张泽伦. 中国戏曲音乐概论 [M]. 郑州: 河南人民出版社, 1993.
- [14] 安庆市地方志编纂委员会. 安庆地区志 [M]. 合肥: 黄山书社, 1995.
- [15] 章鸣. 语言音乐学纲要 [M]. 北京: 北京文化艺术出版社, 1998.
- [16] 李如龙. 汉语方言学 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2001.
- [17] 罗常培. 语言与文化 [M]. 北京: 北京出版社, 2004.
- [18] 游汝杰. 地方戏曲音韵研究 [M]. 北京: 商务印书馆, 2006.
- [19] 胡安良. 言语的内察与外观 [M]. 西宁: 青海人民出版社, 2007.

（二）论文类

- [1] 班友书. 黄梅戏语言音韵初探[J], 黄梅戏艺术, 1981 (02).
- [2] 宋寿林. 黄梅戏风格小议[J], 黄梅戏艺术, 1987 (03)
- [3] 桂遇秋. 岁时风俗与黄梅戏[J], 黄梅戏艺术, 1991 (03).
- [4] 学犁. 民间舞蹈与风俗、杂艺在黄梅戏中的应用[J], 湖北文史资料, 1996 (02).
- [5] 杨璞. 安庆方言音系—黄梅戏音韵研究之二[J], 黄梅戏艺术, 1997 (01).
- [6] 潘启才. 试谈黄梅戏的语言与演唱[J], 黄梅戏艺术, 1998 (02).
- [7] 李芳. 黄梅戏美学略探[J], 池州师专学报, 2005 (01).

- [8] 张雪涛. 中国戏曲语言的魅力[J], 戏曲研究, 2006 (02) .
- [9] 江结宝. “黄梅小戏” 科诨艺术的语言策略和方式[J], 戏曲研究, 2006 (03) .
- [10] 鲍红. 黄梅戏语言的艺术特征和修辞技巧[J], 中国戏剧, 2006 (10) .
- [11] 潘文国. 中国语言学的发展方向—从发展中国戏曲谈起[J], 湖北大学学报 (哲学社会科学版), 2007 (1) .
- [12] 吴功敏. 从黄梅戏的语言风格论黄梅戏与安庆的渊源关系[J], 黄梅戏艺术, 2007 (04)
- [13] 王艺玲. 谈谈地方戏的语言研究[J], 东岳论丛, 2007 (6) .
- [14] 赵素梅, 范李娜. 用韩里德的语域理论简析黄梅戏的语言特征[J], 合肥工业大学学报 (社会科学版), 2008 (04) .
- [15] 王秋贵. 黄梅戏与安庆民歌[J], 黄梅戏艺术, 2009 (02) .
- [16] 鲍红. 黄梅戏中安庆方言叹词的运用[J], 池州学院学报, 2009 (02) .
- [17] 江结宝. 传统黄梅戏俗语构成研究[J], 安庆师范学院学报 (社会科学版), 2009 (02) .
- [18] 王秋贵. 黄梅戏与安庆民歌 (续) [J], 2009 (03) .
- [19] 李静. 黄梅戏的词汇特色—同义词、詈语、旧词语、行话、隐话[J], 黄梅戏艺术, 2009 (04) .
- [20] 王道庆. 安庆话与京剧语言[J], 中国京剧, 2009 (10) .
- [21] 李静. 黄梅戏的词汇—熟语特色[J], 黄梅戏艺术, 2010 (04) .
- [22] 刘智强. 黄梅戏的语言、唱腔与伴奏[J], 戏剧之家 (上半月), 2010 (04) .

(三) 硕博论文

- [1] 张洁友. 《安庆方言与黄梅戏音韵研究》[D], 复旦大学硕士毕业论文, 2001.

附 录

- 1、《从语言学角度看说文·叙》发表于语文学刊 2011 年上月刊第 10 期

后 记

这篇后记空了很久，直到交稿日期临近了，才终于补上，其实不是没话写，更不是不知道如何写，而是心里有太多太多的话想说，明明是大功告成，却没有该有的喜悦，反而被一种恐惧包围：即将离开这座校园、这座城市，告别我亲爱的同学和老师们，满满的酸楚，伴随着学生时代的结束，一下子倾涌出来，一直不敢面对的终于还是来了。

三年中，遇见了一些些人，也经历了一些些事，在不断的磕磕绊绊中逐渐发现自己有很多的不足，学习上的、处世上的，每当遇到困难的时候，老师们总是给我悉心的引导和鼓励，我的每一点进步、每一次成功，都浸透着你们的心血和汗水，谢谢你们！

最要感谢的就是恩师胡安良先生。整篇论文的选题、构思、撰写、修改、定稿，先生全程悉心指导，给予了极大的帮助，一遍一遍不厌其烦地修改和讲解。先生严谨的治学态度、淡薄的人生信仰和宽厚的长者风范，使我受益匪浅，定会是我今后人生中不可缺少的一笔宝贵财富。

还有敬爱的贾晞儒先生，永远都是那么耐心、细致，在您身上我学到了许多东西：乐观豁达的人生态度、活跃创新的学术思维和执着的敬业精神，您的每一句话，我都铭记在心，定会摆正心态，继续向前进。

感谢谷晓恒教授，启发式的教学让我受益良多，还有冯宽平教授，不厌其烦地解答文字学习中的疑惑。

更有我们这个其乐融融的大家庭，感谢每一位同窗好友，谢谢你们那么包容我，容忍我的小脾气，让我度过难忘的三年时光，毕业在即，祝福你们！

感谢我最爱的家人，是你们给予我最温暖、最真挚的爱，我才能顺利地完学业。

生命中缘于你们的存在，我的人生才有了如此的改变，不论以后我走到哪里，我都会把你们记在心里，这会是我一生永恒的记忆。

未知的旅行，我们一起期待！

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：

日 期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解青海民族大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权青海民族大学研究生工作部可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书, 本论文: ☐不保密,
☐保密期限至 年 月止)。

学位论文作者签名: 导师签名:

签字日期: 年 月 日 签字日期: 年 月

11

学位论文作者毕业后去向:

工作单位: 电话: ()

通讯地址:

邮编: