

中 / 国 / 传 / 统 / 文 / 化 / 知 / 识 / 小 / 丛 / 书

ZHONGGUO
CHUANTONG
WENHUA
ZHISHIXIAO
CONGSHU

23

黄梅戏、相声

吉林人民出版社



22

23

《中国传统文化知识小丛书》

黄梅戏

苏兴军 编著

相声

龙雯 编著

吉林人民出版社

《中国传统文化知识小丛书》

编委会

主 编	胡维革	
副主 编	陈立忠	胡晓岩 郝国昆
编 委	(按姓氏笔画排列)	
	于晶娜	田毅鹏
	厉永平	李书源
	陈立忠	陈虹媿
	周玉和	郝国昆
	胡晓岩	胡维革
	赵永春	程舒伟
	雷 庆	颜震华
	魏克威	
责任编辑	刘慧杰	

0 0.5 1 1.5 2 2.5 3 3.5 4 4.5 5 5.5 6 6.5 7 7.5 8 8.5 9 9.5 10

黄梅戏	(1)
一 “一曲黄梅遍九州”	(1)
二 “一百单八戏”	(8)
三 黄梅艺人群芳谱	(18)
四 优美动听的曲调和音乐	(27)
五 不断完善的表演艺术	(33)
六 名伶严凤英	(39)
相声	(48)
一 笑谈摹声参军戏 汇融至清成相声	(49)
二 流派种种各不同 大江南北遍笑声	(55)
三 说笑诙谐虽常事 底蕴深厚见真功	(61)
四 学南腔北调人情态 融世间万物于口中	(68)
五 逗人捧腹仰天笑 三番四抖合常情	(74)
六 唱寓说中增情趣 段中有曲更喜闻	(80)
七 先师坎坷终兴业 后学奋力创辉煌	(85)

黄 梅 戏

黄梅戏是中华民族创造的一种独特的戏曲艺术，是中国优秀传统文化的重要组成部分。它古老而又年轻，经 200 多年的岁月沧桑，依然显示着不灭的活力，至今活跃在中国城乡和世界许多国家、地区的舞台上。它是中华民族艺术的瑰宝，是人类文明的共同财富，是中国人的骄傲。

一 “一曲黄梅遍九州”

18 世纪初至 19 世纪中叶，中国传统的戏曲艺术进入了一个新的发展阶段，这就是在流行于不同地域的民间歌舞、民间说唱等艺术形式的沃土之上，孕育、新兴了众多的地方剧种，使戏曲艺术呈现出百花齐放的繁荣景象。正是在这种历史氛围中，黄梅戏诞生了。

黄梅戏，又称为黄梅调，是清代乾隆五十年（1785 年）前后，在流行于湖北黄梅的采茶调与“道情”、“花鼓”、“连厢”、“罗汉桩”、“送瘟神”以及“莲花落”等多种民间艺术形式相结

合的条件下，在安徽、湖北、江西三省之间丰富多彩的民间歌舞的基础上形成的崭新的地方戏剧种。安徽的安庆地区是黄梅戏最初起家的“龙兴之地”，因此人们都习惯称安庆为“黄梅戏之乡”。

有关黄梅戏的起源，流行着多种多样的传说。

有人说黄梅戏是在安徽怀宁民间小调的基础上发展成长起来的小戏。安徽怀宁在古时称为石牌，是当时水陆交通的大集镇，以鱼米之乡著称。每当春种秋收之时，纯朴的乡民们经常用优美、抒情的山歌小调来歌颂劳作的快乐和收获的喜悦。这些山歌小调统称为“怀宁调”，也就是后来的“黄梅戏”。

另一种说法是认为黄梅戏起源于安徽的安庆地区。古时的安庆每逢黄梅季节，往往洪水成灾，四乡农民为了祈求丰年，常常在这一时节举行迎神赛会，会上有各种歌舞说唱，在此基础上产生了新的戏曲形式，因与黄梅雨季有关，故而名曰黄梅戏。

还有一种说法就更加离奇。相传明代末年，张献忠率领的农民起义军战败后，军中的“乐人”（歌舞表演者）流散到湖北黄梅县一带，以演唱谋生。他们演唱的歌舞剧目与黄梅境内的山歌小调相融合，发展成为新的戏曲形式，即黄梅戏。

这些传说，因包括许多想象的成份，难免有片面之处。但透过这些传说，我们似乎可以看出一些黄梅戏起源的脉络来。

黄梅戏源于湖北黄梅县的民间小调，即黄梅采茶调，这种说法是符合客观实际的。这也是为什么黄梅戏在安徽取得重大发展后没称为皖剧或怀腔而仍旧称为黄梅戏的根源所在。

湖北乃古代之楚地，“楚人善歌”是众人所知的。相传秦末楚汉之争时，垓下一场决战，当时西楚军被汉军所围。汉的谋

臣张良为打乱楚军将士心理，令乐人在四面唱起楚歌。凄婉哀怨的曲调使西楚军思乡厌战，最后的结局便是世人所熟知的霸王别姬、乌江自刎了。从这个故事可以看出楚人对家乡民歌的依恋和情有独钟。

黄梅县属湖北黄冈地区，南临江西九江、湖口，东与安徽的宿松毗邻，是有名的歌乡。辛勤劳作的乡民借助歌声来鸣人间不平，来消除愁闷，解除疲劳。正如他们所唱的那样：“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，如渔歌、樵歌、采茶歌等。在这些民间歌谣中，以采茶歌影响最大。后来，外地人索性把自黄梅县传出的各种民歌、小调，都称为“黄梅采茶调”。

黄梅县背依山岗，面临江湖，经常发生水旱灾害，其中以水灾为多，危害最大。每当洪水泛滥，便造成妻离子散，民不聊生。正像民谣所唱：“黄花菜，根儿苦，大水淹过黄叶府。大水淹过墙，家家卖婆娘。不卖婆娘肚中饥，卖掉婆娘好凄惨——冷水儿浇脚，冷被儿盖身。儿哭娘，我哭妻，心肝心肝在哪里？”乾隆五十一年（1786年）的一次大水最为惨烈，加之贪官、豪绅私吞赈济粮款，灾民无法维生，不得不纷纷外出逃命。在灾民的外出谋生中，黄梅采茶调向外地广泛地传播，并与多种民间艺术相结合之后，逐渐向戏曲形式发展了。

多种民间艺术形式主要是指道情、花鼓、连厢、莲花落、罗汉桩、送傩神等，它们有的以原貌保存在黄梅戏的传统剧目里面，有的则影响到黄梅戏的歌唱和表演。

“道情”是一种流行很广的古老的艺术形式。演唱者似道士打扮，手捧渔鼓筒，敲打之中唱的调子只有两句，上下反复。内

容多为“超脱凡尘，惊醒世俗”之类和传说故事。黄梅戏曲调中的“道腔”，就是受道情的唱腔影响而形成的。

“花鼓”的种类很多，最有名的是“凤阳花鼓”。凤阳是明朝皇帝朱元璋的老家，但并未因此而使之成为吉祥之地。凤阳水旱灾害颇多，每当此时，灾民便出外以打花鼓谋生。正如戏中所唱：“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。”凤阳花鼓丰富多彩，对许多戏曲剧种都有影响。黄梅戏中除保留了一些凤阳歌，如“彩调”外，一些舞台表演动作，如手势（手中花、扇子花）、舞蹈身段等也借鉴了凤阳花鼓。

“连厢”又称为“霸王鞭”，是一种历史悠久、流传甚广的演唱形式。演唱者手拿一根三尺来长的竹竿，竿的每节中间挖空，嵌入许多一对对、一正一侧的铜钱，边唱边舞，并敲打胸、背和四肢，发出清脆的节奏声音。所以又称为“打连厢”。这种表现形式被吸收进了黄梅戏的传统剧目，并保存下来。

“莲花落”主要是被乞丐们用于乞讨时的演唱形式，在宋代就已经流行，又叫做“十不间”或“十不清”。这种形式易于被黄梅灾民所接受，于是便被纳入后来的黄梅戏中了。

“罗汉桩”是流行在安徽、湖北之间的说唱艺术，由其伴奏乐器的特殊装置而得名。即在鼓架子上绑上一根木桩，桩上吊一面铜锣（如罗汉挺一个大肚子），用弓形的竹条打鼓、敲锣。另一只手打板。一人同时操纵三种乐器。这种说唱形式早为黄梅灾民所用，在黄梅戏中的传统剧目也继承下来。

“送傩神”是驱傩仪式的简单化，送傩神者所唱的这种曲调称为傩神调。我国古代就有驱疫、祈福的傩舞，后发展成“傩

戏”。所谓“傩神”，是用木头或面粉雕塑而成的，放在稻箩里挑送到人家去，因此又叫做“送箩神”。这里面还有一段传说，说是黄梅县北门外七里畈有一家姓张的祖先被道教领袖张天师所斩，他的子孙替他做了一个头，藏在箩里送去替他接上，从而成为箩神。黄梅灾民在灾荒年月，以送箩神的方式来讨钱化米，以维持生计。这种送傩神的曲调被黄梅戏艺人利用，成了传统唱腔中的“傩神调”。

此外，黄梅戏的产生也与当时流行于安徽、湖北、江西三省邻近处的“高跷”、“旱船”、“挑花篮”、“推车灯”、“走马采茶灯”等民间歌舞有着密切的关系。融汇了多种民间艺术的采茶调与这些具备了较多戏剧因素的民间歌舞进一步结合，逐渐演化为歌舞小戏。在此基础上，黄梅戏进一步发展，产生了本戏，具备了民间小剧种的规模。随着剧目的积累增加，音乐方面开始出现了为本戏服务的、戏曲化的“平词”类唱腔，表演艺术也伴随“行当”的发展而不断丰富，并把从兄弟艺术形式中吸收来的营养成份统一在一种艺术风格之中，不断发展壮大自己，终于在辛亥革命前后形成为一个颇具特色的戏曲新剧种。

黄梅戏从诞生到最终成为地方大戏，经历了一段曲折、坎坷的历程，伴随着无数黄梅戏艺人的血与泪。

黄梅戏由于其来源于社会最低层的贫苦百姓，因此长期处在被歧视、受迫害的地位，不为官方接受，诬其为“花鼓淫词”，难入大雅之堂。黄梅戏艺人也饱经忧患，倍受摧残。他们的子女不准入族谱，甚至因触犯族规有被沉河的危险。例如，黄梅戏进入安庆城演出后的第二天，艺人就被军警以莫须有的罪名抓去。直到开庭审理之时，同情其遭遇的有识之士把黄梅戏改称为皖剧，与京剧、楚剧等相提并论，才免遭毒手。

1949年，新中国屹立在世界的东方，劳苦人民翻身得解放，当家做了主人。在劳动人民中间孕育成长起来的黄梅戏也获得了新生，并得到了蓬勃发展，逐渐成为地方大戏。

在黄梅戏的家乡安庆，一批老艺人和后起之秀干劲倍增，相继成立了“民众”和“胜利”两个著名的黄梅戏剧团。它们中有著名的黄梅戏演员丁永泉、潘泽海、丁翠霞、王少舫等，还有后来成为黄梅戏艺术杰出代表的严凤英。这两个剧团既合作又竞争，相互帮助，共同提高，丰富了上演剧目（新编历史戏和现代戏），促进了表演艺术的发展，造就了一大批后起之秀，赢得了广大观众的欢迎和喜爱。

1952年7月，“安徽省暑期艺人训练班”开学了。在这期训练班中，聚集了当时黄梅戏的精英，他们相互交流，认真学习，提高了对黄梅戏这一民族戏曲优秀遗产的认识，并通过会议期间的演出，使黄梅戏这一剧种得到了广泛的传播，取得了高层领导的支持，为黄梅戏走出安庆创造了良好的氛围。不久，黄梅戏登上了大上海的“黄金舞台”，并以其清新活泼的民间特色、淳朴的泥土芳香，而获得了巨大成功。上海观众爱之若狂，大街小巷传唱着黄梅戏优美的曲调。当时的文艺界名流贺绿汀、张拓、卫明等人在《大公报》、《文汇报》、《解放日报》上撰文，肯定了黄梅戏的风格和源于生活的生命力，以及剧目的力度和演员的精湛技艺。

1953年4月，安徽省黄梅戏剧团成立了，并在合肥双井巷实验剧场公演，这标志着黄梅戏真正成为了“皖剧”，成为了地方大戏。

黄梅戏成为地方大戏后，先是赴朝慰问演出取得成功，进而在华东戏曲会演中异军突起，荣获多项大奖，再次奠定了这

一新兴地方剧种的地位。

此后不久，黄梅戏《天仙配》被上海电影制片厂搬上了银幕，随即在全国上映，并向港、澳地区和国外发行，黄梅戏轰动了中国大地。一曲“夫妻双双把家还”的优美唱段响彻了大江南北，成为妇孺皆知、人人哼唱的流行曲。经几十年的风雨洗礼，至今仍驻留在人们的心间，每每于神州的任何角落随意听到。这首黄梅金曲影响了一代人，无论是海外游子，还是客居他乡的炎黄子孙，每当听到这迷人的曲调，就会想起那不曾忘却的过去，就会油然而生思乡之情。

伴随电影《天仙配》参加捷克斯洛伐克卡罗·维发利第九届国际电影节的从容脚步，黄梅戏以中国传统文化的优秀代表者的身影，走向了世界各国和地区。它相继参加了埃及、芬兰举办的中国电影周，观众如潮，如醉如痴；它在香港“国泰”、“维多利”两家影院上映35天，280场，观众达26万人之多，创下了票房的新纪录，超过了任何一部放映于同期的欧美影片。黄梅戏的传入，影响了香港的电影事业。从50年代至80年代，香港著名的邵氏电影公司的制作多为黄梅调影片，以至黄梅调歌唱片在港、澳、台风靡一时。

在10年内乱中，由于众所周知的特定的历史原因，黄梅戏被冠以“黄、软、悲、低、沉、慢、平、嗲”等“八大罪状”，从戏到人，从剧种到剧团遭到了全面冲击，打入了冷宫。

随着党的十一届三中全会的召开，拨乱反正，改革开放，黄梅戏获得了第二次解放。黄梅戏电影《天仙配》、《女附马》、《牛郎织女》的重新上演，在全国掀起了新的黄梅戏热潮，“夫妻双双把家还”再次唱遍东西南北、神州大地。

作为中华民族优秀传统文化的黄梅戏，在其200多年的发

展历史过程中，虽历经磨难，倍受摧残，但它始终植根于人民的沃土之中。愈挫愈奋，终成正果，成为驰名中外的优秀剧种，在中国乃至世界的文化宝库中占有重要的地位。从这个意义上说，一曲黄梅传遍神州，更传遍了世界。

二 “一百单八戏”

黄梅戏在形成过程中，经过了由歌舞小戏到完整本戏两个阶段。在这当中，保留下了大量的传统剧目，大致说来是“大戏三十六本，小戏七十二折”，共为“一百单八戏”。

1. 七十二折小戏

黄梅采茶调与“花鼓”、“花灯”等民间艺术相结合，有歌有舞，逐渐形成了载歌载舞的小戏。主要有独角戏，两小戏和三小戏等形式。其演变的情况，大致有这样几种：

第一种，将长篇的叙事民歌，化了装的演员通过在舞台上演唱，即成为“独脚戏”。如《苦媳妇自叹》，原是民间流行的民歌，它用生动的语言揭示了婆媳之间的矛盾，表达了对苦媳妇的同情。让演员扮成苦媳妇模样，在舞台上演唱，辅以相应的身段、动作，就变成了很受欢迎的传统黄梅戏独角戏。像这样的独角戏，在黄梅戏的传统剧目中还有《郭素贞自叹》、《刘素贞自叹》、《花魁女自叹》、《祝英台自叹》等。这种独角戏与民歌并没有什么区别，只能算是舞台上的一种“表演唱”。

第二种，将民歌中叙述的人物立起来，把演唱者口述的形式，改为故事中的人物亲自登场讲、唱，并增加了一些口语化的说白。这些人物开始上场并无姓名，用的是生、旦、丑或干

哥、干妹之称。如黄梅戏传统小戏《绣荷包》就是这样产生的。在《绣荷包》中，由于加上了“平词”曲调，情节上加了个小过场，使民歌进一步戏曲化了。

第三种，以一种民歌为主，穿插一些戏剧性的情节，使之成为一出小戏。如《送同年》就是以《送郎歌》为主体发展起来的。整出戏除用六句“平词”和一部分道白交待“借木尺”的故事情节外，其余便是唱《送郎哥》。每送一程唱一段，唱完一段又插入道白和动作。这种在一种民歌中插入对话和动作的结构形式，是受“推车灯”等歌舞演唱的影响而产生的。

第四种，利用民歌的曲调，并以民歌做插曲来表现生活中发生的真实故事，《打猪草》就是这样创作出来的。

黄梅戏小戏在形成过程中，已受到青阳腔（明中叶形成于安徽南部的池州青阳一带，又称为高腔）和徽调的影响，并直接移植一些小剧目来上演，如《王道士斩妖》、《老少换妻》等。黄梅戏小戏的形成，是黄梅戏向比较完备的戏曲形式发展取得的初步成就。

黄梅戏的传统小戏是72出，故称“七十二折”。

这些传统小戏反映的内容，可以分为这样几类：

第一，反映农民与手艺人的日常生活。这些戏表现了劳动人民勤劳、乐观的精神与道德情操。如《点大麦》，就是描写一个“每日外面去玩耍，柴米油盐靠不着他”的浪荡丈夫，被妻子苦口婆心一番劝说：“三十六行，庄稼为上。我家南山边，有块荒地，你我把它开辟出来，我们种大麦去！”于是“夫驮犁来妻驮锄”，夫妻双双种田忙，表现了勤劳致富的美好愿望。而《纺线纱》则反映了农村妇女夜以继日地劳动的辛苦，《何氏劝姑》中也反映了对农村妇女“勤俭持家”的要求。著名的小戏

《打猪草》则表现了农村少年儿童的劳动生活，表现了他们在劳动中培养的互助、谦让的精神，反映出“只要人义好，人好水也甜”的美好准则。

第二，表现青年男女的爱情与理想。这在传统小戏中的份量较重，如较为有名的《蓝桥会》、《游春》、《卖花篮》、《买胭脂》、《绣荷包》等。这些戏，有的直接描写男女的爱情，如《游春》，写早年丧亲的吴三宝和赵翠花，在春日郊游中不期而遇，外貌相互吸引，身世同病相怜，于是一见钟情，互换信物（白扇），后经王妈妈撮合，有情人终成眷属。有的是表现书生对劳动妇女的追求，如《蓝桥会》，是说身为童养媳的少女蓝玉莲与书生魏奎元相遇于井台，互相产生了爱慕之心，两人约定“八月十五三更天”重相会。相约之夜，蓝玉莲先到一步，这时山洪暴发大水冲来，但蓝玉莲宁死也不愿失约离开，结果被洪水卷走。魏奎元此时恰好赶到，见此情景，也跳水殉情。有的是反映非劳动阶层青年的男女相悦，如《水阁亭》。不管那种情况，都在不同程度上反映了对封建礼教的蔑视和反抗，抒发了人们对婚姻自由、幸福生活的渴望心情。这种对封建礼教的反抗，有时是通过大胆的举动而表现出来的，如《卖老布》，表现19岁的寡妇与卖布的小贩相爱，并有“客哥有此意，奴家有此心，客官不嫌弃，二人结成婚——同心哟！”的美好企盼，这是对“三从四德”的封建礼教和“烈女不嫁二夫”封建道德的大胆挑战；有的是通过青年男女对爱情的大胆表露来表现出来的，如《卖花篮》，写书生蔡登高爱慕胡三姐，化装成卖花篮的手艺人到胡家求婚，并表示“送到官衙，打板子、挨夹棍、披枷带锁”也不后悔，可见其追求恋爱自由，蔑视封建礼教的坚定意志。

第三，对剥削阶级的丑恶本质予以揭露，并进行惩罚。这些戏有的是发生在身边的真人真事，有的取材于民间故事，有的则是从其他剧种移植而来。如《闹官棚》，揭露了石大驾、黎丙五、余上珍等“坝长”（负责兴修堤坝的乡绅）的罪恶。在发生大水的饥灾之年，平民百姓卖儿卖女，离乡背井，而这些“坝长”则增收坝费，利用赃款，花天酒地。当他们在官棚之中寻欢作乐之时，瞿学福揭穿他们“满嘴仁义道德，一肚子男盗女娼”的丑行，大闹官棚，使灾民解了胸中怨气。再如《钓蛤蟆》，写的是恶霸王必虎欲霸占白家之女白翠云，卖蛤蟆的杨三笑设计相救，假扮白翠云被娶到王家，洞房之内对王必虎拳打脚踢，还叫其有苦难言，既富有民间传说色彩，又充满喜剧效果，使观众解恨，大快人心。这出戏爱憎分明，对杨三笑见义勇为的美好品德与机智、诙谐的性格做了细致的刻画。

第四，对劳动人民自身缺点与民间恶习的否定。以俭朴、勤劳为美德的劳动人民自然对游手好闲、好吃懒做的恶习深恶痛绝。如《卖斗箩》（又名《懒烧锅》），写丈夫朱老三勤劳有加，“每日街头卖斗箩”，而其妻子则好吃懒做，终日“泡上毛尖茶”，然后“端把椅子凉风头上坐”，心里“只想肥肉老母鸡汤”，洗衣、洗被、挑水、梳头都雇人来做，以致把家中所用之粮卖掉。通过朱老三和妻子一反一正的对比，起到了辛辣的讽刺效果。

黄梅戏的传统小戏，反映的生活比较丰富，表现了农民和手艺人的思想感情，从中可以看到劳动人民在当时境遇下的喜、怒、哀、乐以及对美好生活的向往和追求。

黄梅戏小戏的传统剧目，大都带着口头文学的色彩，其表现手法颇具特点。

首先，人物较少，情节集中。有的是一个人物，有的是两、三个人物，从生活中裁剪一个片段来集中表现，主要是生活细节的描写和故事的叙述，虽人少、事少，却富于情趣。

其次，载歌载舞，形式活泼。这些载歌载舞的小戏，绝大部分表现为欢乐的场面，是轻松愉快的小喜剧。如《闹花灯》，写一对年轻夫妇在元宵佳节去看花灯。他们高高兴兴来到灯场，看到龙灯、狮子灯、螃蟹灯、鲤鱼灯……，喜不自禁，放声歌唱，手舞足蹈起来。

再次，运用夸张手法，对恶习冷嘲热讽。既有对地主、恶霸的挖苦与嘲弄，如《钓蛤蟆》；又有对民间恶习的辛辣讥讽，如《卖斗箩》。在讽刺的运用上，爱憎分明而有分寸，达到“寓教于乐”的目的。

再其次，语言生动，富有民间文学色彩。小戏中包含大量的民间歌谣、民间故事、民间笑话、民间谜语等艺术成份，因而富有口头文学的特色，朴实无华，通俗易懂，幽默诙谐，形象生动。如《撒芥菜》中的“天上星多月不明，地上山多路不平，塘里鱼多搞混水，奴的店房人多闹昏筋”，是从民歌演变而来。如《闹黄府》中的“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，四个瞎子看得清，五个跛子跑得快，六个痲子动刀兵，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”，是吸收了民间笑话的成份。

此外，小戏中也采用了民间广为流传的“绕口令”，来增加喜剧效果。同时，也可用来练习艺人的“嘴皮子”功夫。如《三字经》中，用“彩腔”转“数板”唱了大段“绕口令”。即“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。
.....”

黄梅戏在歌舞小戏的基础上，进一步发展，逐渐产生了本戏。

2. 三十六本大戏

黄梅戏由小戏发展成为整本的大戏，经历了一种过渡的形式，那就是“串戏”。所谓“串戏”，相当于现在的组剧，是由表现同一题材或某一两个人物经历的、各自独立的小戏串连起来演出的特殊的形式。如《私情记》就是由《拜年》、《观灯》、《吃醋》、《反情》等单折串起来的，因为每个单独的小戏都是以表现长工余老四和财主女儿张二姐的恋爱故事为内容的。“串戏”的产生，主要是因为某一个独立的小戏演得比较成功，剧中人物为观众所熟知了，引起人们内心的关怀，于是就问起他们过去怎么样，后来又怎么样。艺人们就接受了这一要求，在小戏前后增编了几出相关的小戏，结果是像丝线串珠子一样，越来越多，串成了一台整戏，就起上一个总的剧名。“串戏”的出现，为黄梅戏正本的出现创造了一定的条件（行当、曲调有所发展）。在“串戏”的基础上，民间说唱艺术为黄梅戏本戏的产生，提供了很多有益的东西，如文学剧本、演唱艺术等。此外，青阳腔和徽调也对黄梅戏本戏的产生起到了重要作用。黄梅戏本戏从青阳腔移植了许多优秀剧目，如《罗帕记》、《天仙记》等。黄梅戏通过移植这些剧目，在唱腔、表演、服装等方面都有所吸取，从而使它演出本戏的条件渐趋成熟。

黄梅戏本戏的产生是一个大发展，在大胆吸收，加以融化的过程中，黄梅戏日趋完善，最终形成了有特色的戏曲剧种。

黄梅戏传统剧目的大戏是 36 出，故称“三十六本”。主要