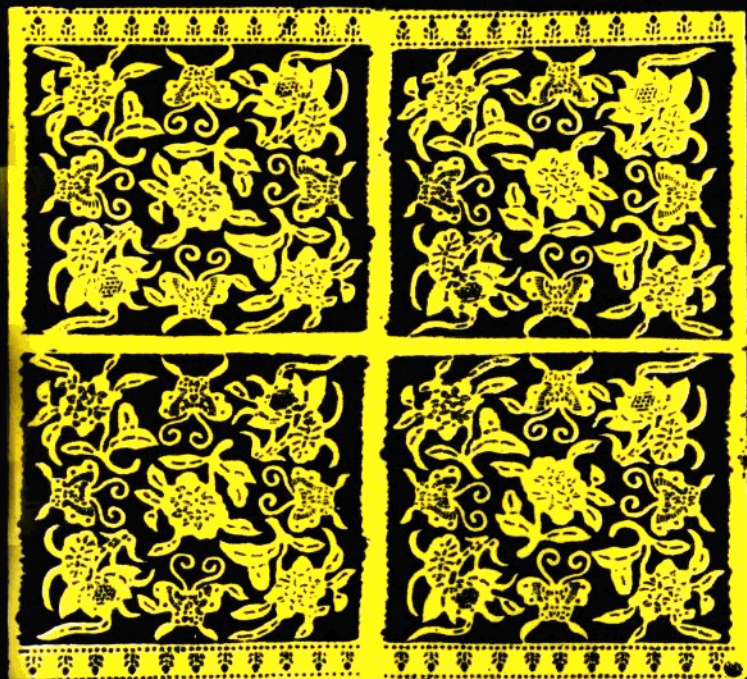


黄梅戏初论

王长安 著



大众文艺出版社

序

安 葵

黄梅戏是一个年轻的剧种，但它发展很快，并赢得了广大地区的观众。前几年戏曲在与姊妹艺术特别是流行歌舞的竞争中时常处于劣势，但是一曲“夫妻双双把家还”却使不少歌唱演员成名。这说明黄梅戏是一个富有生命力的剧种。因此确定黄梅戏的剧种特点，研究它的艺术规律与创作经验，不仅对于黄梅戏自身，而且对于整个戏曲艺术的发展，都是有重要意义的。

新中国建立以来，安徽省的老一辈戏剧艺术家，在从事创作实践的同时，便认真总结艺术经验，并深入民间进行调查访问，写出了一批研究黄梅戏的理论著作，如陆洪非先生的《黄梅戏源流》，时白林先生的《黄梅戏音乐概论》等，为黄梅戏的研究做出了开拓性的贡献。黄梅戏的特色也吸引了音乐、戏剧、电影各界艺术家的积极参与。比如著名电影导演石挥执导拍摄了黄梅戏影片《天仙配》，这件事具有多方面的意义。一方面，石挥以其丰富的艺术经验和卓越的才能使这部富有民间色彩的戏曲在银幕上获得成功——正是这一成功才使黄梅戏和这个优美的故事家喻户晓，使它的代表性唱段众口传唱；另一方面，石挥在创作的过程中认真学习总结黄梅戏的优点，丰富了他的创作阅历，他的行动带动了原来

不熟悉戏曲的艺术家进一步认识戏曲，向民族传统文化学习，而他所总结的创作经验也成为黄梅戏理论研究的重要财富。此外，一些民俗学家、文学史家也对黄梅戏给予了关注。

近年来，安徽、湖北等省文化主管部门的领导在抓创作的同时，对理论研究非常重视，主持召开了多次黄梅戏理论研讨会，安徽创办了专门研究黄梅戏的刊物，鼓励理论工作者对这一地方戏曲剧种下功夫进行研究。笔者有幸参加了中宣部文艺局、中国戏剧家协会和中共安徽省委宣传部于1995年5月在安徽召开的全国黄梅戏艺术研讨会，来自安徽、湖北和北京、上海的学者、专家和有关领导发表了许多精辟的见解，使我得到很多教益。

王长安同志的这本《黄梅戏初论》就是在这样的环境中诞生的。

长安同志前一段似侧重古典戏曲理论研究，已出版的专著有《古今戏剧观念探索》、《徐渭三辨》等。我读过他的一些论文，觉得他是一位勤于思考、长于论辩的青年学者。这次读了他的《黄梅戏初论》书稿，看到他在黄梅戏研究方面又取得了可喜的成绩。

书稿分上中下三编。上编论黄梅戏的发展，在吸取前辈理论家研究成果的基础上，更广泛地涉猎了地方历史及其他有关著作，特别是他阅读了大量的黄梅戏传统剧目，根据这些剧本中的人物和语言推导出黄梅戏与农业文明、商业发展、政治变革等社会环境以及其他民族文化的关系，清晰地勾勒了黄梅戏发展的历史轨迹，这些论断是较有说服力的。

书稿的中编是对黄梅戏的定位，从几个方面论述了黄梅戏的“基质”，这在理论上和实践上都是有意义的。戏剧离不

开观众，一个剧种的特定的观众又决定了剧种的文化特色。正确认识一个剧种的特点，才能使它沿着正确的方向健康地发展。王长安认为黄梅戏具有吴楚文化的基质，通俗文化的基质，青春文化的基质，开放文化的基质，这实际上阐述了黄梅戏优势之所在。黄梅戏如能自觉地扬长补短，就可有更大的发展，其他剧种从中也可得到有益的借鉴。

在具体的论述中也不乏卓见。比如从地域文化角度说，长安认为黄梅戏既有楚文化的特点，也有吴文化的特点，而又不同于这两种文化，是两种文化交合的产物。与越剧比，越剧“纤”而黄梅“粗”；从塑造的人物形象看，黄梅戏中的女性机智聪慧，占绝对优势，而男性则多傻乎乎的，甚至可以说“男子无才便是德”，这些看法读来都使人觉得饶有兴味。

作者称他这部书为“初论”，我想这表明他还将继续深入研究。作为读者，我也希望他在这方面的研究探索能继续下去。

张庚先生论艺术研究的系统时说，研究工作分为资料、志、史、论四个层次，论是最高的层次，也最难。每一个研究者都要从掌握资料做起，近年《中国戏曲志》的编纂，对资料的挖掘较前更深更广了。研究者可以充分利用这些资料，如有条件还可沿着新发现的线索进行更深入的调查。

另外，这部书稿的下编题为：黄梅戏的艺术风采，收录了作者写的关于黄梅戏的论文、评论和随感等。对黄梅戏的一些新人新作发表了独到的看法。我想长安同志如能在这个基础上，对黄梅戏在新中国建立以来编演的代表性剧作，从“老三篇”到近年的作品，进行更系统的研究，对黄梅戏的艺术风采做出全面的论述，内容将会更充实。

充满青春气息的艺术令人喜爱，具有蓬勃生气的理论也使人兴奋。长安同志说，希望黄梅戏“永不长大才好！”但我希望黄梅戏的研究者、希望王长安同志更快地成长，为戏曲研究做出更大的贡献，我也盼望有更多的黄梅戏理论研究著作出现！

丙子年春节于中国艺术研究院

目 录

上编	黄梅戏的发生	(1)
	黄梅戏与近代农业文明	(3)
	黄梅戏与近代安徽社会	(20)
	黄梅戏与近代民间歌谣	(40)
	黄梅戏与近代中国戏曲	(55)
中编	黄梅戏的定位	(73)
	黄梅戏的吴楚文化基质	(74)
	黄梅戏的通俗文化基质	(91)
	黄梅戏的青春文化基质	(109)
	黄梅戏的开放文化基质	(125)
下编	黄梅戏的艺术风采	(143)
	明清民歌时调与黄梅戏剧本文学	(144)
	“女”与黄梅戏	(166)
	《天仙配》的文化意义	(168)
	找回平易——黄梅戏《红楼梦》观后	(171)
	“深井”的崩塌——评黄梅戏《红楼梦》	(174)
	马兰的幸运与悲哀	(177)
	韩再芬的“生”与“熟”	(180)
	黄梅戏的剧目建设刻不容缓	(186)
	为了新的腾跃——黄梅戏研究会第三次学术讨论	

会感述.....	(189)
附录 黄梅戏的人与事	(193)
《风灵——一个关于黄梅戏的故事》(黄梅戏广播连续剧)	(194)
《时白林声乐作品音乐会》(晚会台本)	(264)
《共和国阳光灿烂 黄梅戏花香四溢》(黄梅戏广播专题)	(271)
后记	(278)

上 编

黄梅戏的发生

应该说，黄梅戏是一种近代文化现象。它是在中国社会最热闹，最多采，因而也是最具可塑性，最有包容力的时刻破土而生的。因此，它也就自然呈现了一种热闹品性、多采风范和极具可塑性与包容力的闪光品质。它在近代史的坐标上探出头来，一边承袭着古代中华的灿烂文明、吮吸着汉民族戏剧文化的甘甜乳液，延展着东方艺术的审美情感；一边窥视着新世纪的曙光，感受着时代的强音，呈现着新文化的风采，完成了时代对它和它对时代的双重造象。

之所以说黄梅戏是一种近代文化现象，乃是就总体情状而言。尽管它的源起“可以上溯至清代乾隆五十年（1785年）左右。”^①但那并不是黄梅戏的真正出现。诚如余秋雨先生所说：“巴颜喀喇山的皑皑白雪和淙淙小溪，并不就是黄河、长江。蔚蓝的天际几丝云彩，可能聚而为雨，也可能随风飘散。……戏剧的最初踪影，远不是戏剧本身。”^②就剧目言，一般以为黄梅戏在“清代咸丰时（1851-1861）才有整本戏出

① 陆洪非：《黄梅戏源流》。

② 余秋雨：《中国戏剧文化史述》。

现。”^①就组织言，清光绪年间才有正式的黄梅戏班社出现。据说黄梅戏发祥地的怀宁，其最早的黄梅戏班社也迟至光绪二十二年（1896）才出现。^②故此，黄梅戏作为一个戏曲剧种的出现，便应该也只能是近代史的课题。

① 陆洪非：《黄梅戏源流》。

② 参阅张亨：《黄梅戏早期班社简况》。

黄梅戏与近代农业文明

如果可以笼统地对中国戏剧的发生原理作一概括的话，那么，我们便可说，中国戏曲是古代中国农业文明的产物。它紧傍着农业文明的概念、道德、情操和生活方式以及由此而产生的审美心理而发生发展，成为农业文明的一种转型标志。

众所周知，农业生产尤其是古代农业生产在很大程度上得仰仗天时节气。正所谓“适时耕种”、“因地制宜”。故而，古代中国人特别是以耕种为主的汉民族非常注意节气节律的变化。他们把一年四季分为若干个节气，严格地按岁时规律办事。既不误农时，又张弛有度，体现出一定的生活节奏，并且在长期的生产生活实践中，也渐次内化为一种心理节奏。给戏剧的形态及发生发展以规定和滋养。

例如，春耕、夏锄、秋收、冬藏的劳作模式，决定了耕种民族一般于秋后比较清闲。这里，一方面是自然节律给予劳作者以休养与补偿；一方面也在客观上呼唤了一种消费形式和休息方式的出现。秋收后的农民，既有时间，也有物质，他们可以而且也能够到一些人口较集中的场所（俗称“集”），去买卖物品调剂余缺，抒发情感，放松身心，甚至他们自己也可扯起喉咙，扭动腰肢，既自娱，亦娱人，渐渐地使得戏剧的出现成为一种必然。

我们知道，宋代是我国农业文明的一个崭新阶段，随着

土地政策的调整，水利状况的改善，农业文明在总体上已趋于成熟。农业和手工业的发展，使得都市日益繁荣。城中有商市，城郊有“草市”。城外的乡村还有许多定期的“集市”。据史志载，唐代10万户以上的城市只有10多个，而到了北宋就已增至40多个。开封一城便居有20多万户。足见农业文明灿烂之一斑，而恰此时，又是中国戏剧的成熟期，它使得原先星星点点，散散落落的戏剧美因子迅速凝结，使戏剧从此具有了独立品格和完整形态。

元人杜善夫曾作散曲〔耍孩儿〕称：“风调雨顺民安乐，都不似俺庄家快活。桑蚕五谷十分收，官司无甚差科。当村许下还心愿，来到城中买些纸火。”^① 这里，我们可以感悟的是丰收后的“庄家”们的快乐心境。它让我们看到，“风调雨顺”自然节律对于农业的重要；看到农民在这个节律中作息有序的自得；看到秋收后，农家对于精神生活的需要以及参与精神生活（“到城中”）的可能。这些都是“桑蚕五谷十分收”所给予农家的。于是，他才花了“二百钱”到“勾栏”消消停停地去看了一场戏。这种需要与可能，反过来，又在一定程度上，促进了戏剧艺术的发展。

其次，由于耕种民族自然形成的期望“春耕、夏锄”之后有一个吉祥、圆满、颇带补偿意味的“秋收”，这也使得中国戏剧有了一个无论发端怎样，必得有个圆满结局的习惯，这就是人们常说的“大团圆”模式。即便是体现在剧作结构中

^① 杜善夫：《庄稼不识勾栏》。

的“倒高潮”^①情结，也是耕种民族那“春节之后再来个正月十五元宵节”模式的投映。实为一种情绪的延展，一种情感节律的体现。至于“大敲大叫大跳”^②的外观形态和“花脸”、“厚底”、“靠旗”等手段的生成，其实也都是应乡间广场演出需要而出现的，是一种舞台讯息的有意放大，而农民在某种意义上又有“以大为好”的潜在观念。由此可见，中国戏剧的出现是与农业文明的发展以及由此积聚的农业文明式的情感、心态、价值观念和审美意识息息相关，互为表里。这也是耕种民族的独特文化现象。

黄梅戏作为中国戏剧母系统中的一个子系统，其发生发展当然也与中华农业文明密不可分。如果说，中国戏剧就整体言是古代农业文明之花的话；那么黄梅戏，则是近代农业文明^③之果了。它不再有古代农业文明的滞重、坚厚和古板，呈现出近代农业文明的灵巧、舒展和奔放。仿佛田野中的一只春燕，啁啾在明山秀水之间。

所谓近代农业文明，说穿了就是劳动条件的改善和劳动效率的提高，以及劳动者思想的相对解放。依通行说法，我国在明代中期便出现了资本主义萌芽，城市经济以及由此带来的农村经济均异常发达。据翦伯赞等先生介绍，“明朝手工业的发展，超过以前任何一个朝代。”“在明朝，包括北京、南京在内，全国有三十三个大商业城市，其中在北方的却只有

① 指“高潮”之后并不进入结局，而有较长迂回。“四折一楔”的元杂剧，其“高潮”即在第三折。

② 鲁迅：《社戏》。

③ 本章所说的“近代”，并非狭义的近代史，而是泛指明代中期资本主义萌芽出现以降距我们较“近”的时“代”。

四分之一”，而在与安徽毗邻的“江浙两省”就占了总数的“三分之一”。^①当然，由于几千年封建古国的封闭、保守和超稳定结构，这种“资本主义生产方式的萌芽”^②成长缓慢，终究未能长成参天大树。但，由于人类社会的总体进展，工业文明在此间确已初见端倪。这在一定程度上为农业经济注入了活力，使世代“以粮为本”的农民眼界有所开阔。在劳动剩余日渐增大的情况下，他们中的一部分人开始拓展新的劳作领域，农村手工业、工商业随之发达。在我看来，农村中伴随着耕作劳动而同时出现的工业手工业、工商业多头并发的劳作模式，是近代农业文明的重要标志，或者说是农业文明步入近代阶段的显著特征。它的先决条件便是劳动效率提高后而出现的劳动力的剩余。使他们有可能去从事别种劳动或者学习。就安徽沿江地区农村来说，女子大多从事蚕桑、茶叶和挑花、织布；男子则或打铁梓木，或做豆腐、豆芽，从事农产品的深加工。君不见，男子的打铁打出了举世闻名的“芜湖铁画”；女子的挑花挑出了风姿卓绝的“望江工艺”。^③近代农业文明对于农民自身来说，其直接成果便是谋生的手段增多，谋生空间的扩大，对土地的依赖性相对减弱。同时，它还扩大了人际间的交往，使某种原先只属于某一地域、某一群体的微弱的文化讯息得以传播、放大和升华。就像喜马拉雅山那细微的雪滴泉淌，在生命进程中，一处处得到接纳和推送，一次次获得补充和滋养，最终在某一恰当所

① 翦伯赞 邵循正 胡华：《中国历史概要》，知识出版社1980年版，第42-43页。

② 同上。

③ 安徽望江一带素以挑花闻名，产品远销海外，被誉为“望江工艺”。

在升华成浩瀚长江……

人们大都以为，黄梅戏起源于湖北黄梅的采茶调。然而，采茶调何以能衍生成一个剧种，这就不能不看到近代农业文明的孵化之功了。首先是简单农业机械的运用，使农民的劳动强度相对减弱，身心得到一定程度的解放。较多的妇女从垌边田头脱出身来，投入经济效益较高的茶叶生产。就一般而言，茶树的生长都在一个较为集中的区域，且采摘期较短。这就使得妇女们在劳动过程中有了一个接触群体的机会。其劳动时间、地点、内容大体一致。每当茶季来临，她们便不约而同地出现在茶山茶园之中，并且，这一场合又大都与男性世界隔绝。于是，女人们的性灵可以得到充分的发挥，情感可以得到尽情宣泄。俗话说：“三个女人一台戏”。如此，漫山遍野的女人汇集在一起，五光十色的衣饰出没在碧绿青翠的茶丛中，饱满的激情借助春风的吹拂，于是“戏”也就在茶山上弥漫开来。这里，茶歌便是它的最初形式。

文学史家张紫晨认为：“歌谣的萌发，是人类历史上第一次不自觉的艺术创作。”^①采茶的姑娘媳妇们，面对灿烂春光，葱翠茶树，面对群体劳作的身心激励，那“不自觉的艺术创作”便使得“采茶调”自然“萌发”。这是他们宣泄自我情感的需要，也是当众自我表现，争能斗巧的需要。于是，茶歌便唱遍茶山，唱彻茶季。茶歌内容多以情歌为主，当然也不乏反映农民劳作之苦及农村风土人情的篇什，也有不少是对乡间常见恶习的善意批判和对美好生活的热切向往。这些在一定意义上决定了日后成熟形态黄梅戏剧目的题材格范。而

① 张紫晨：《歌谣小史》。

茶歌的来源，也不外乎三条渠道，即对明代民歌的继承和发展；区外民歌的引入与改造；即兴的创作或改编。这里，借鉴前人成果无须多言。引入区外民歌也非常普遍，例如，粤人所唱《十二月采茶歌》与长江中下游地区所唱之《采茶歌》就颇多相似，可见跨地域影响之一斑——

《十二月采茶歌》

二月采茶茶发芽，
姐妹双双去采茶，
大姐采多妹采少，
不论多少早还家。
三月采茶是清明，
娘在房中绣手巾。
两头绣出茶花朵，
中央绣出采茶人。
四月采茶茶叶黄，
三角田中使牛忙。
使得牛来茶已老，
采得茶来秧又黄。

《采茶歌》

二月春分去采茶，
茶园树下采茶芽，
郎采多来奴采少，
奴奴陪笑对郎话。
三月采茶叶正青，
留奴家中绣手巾，
两头绣上茶花朵，
中间绣出采茶人。
四月采茶叶儿长，
郎也忙来奴也忙。
奴苦忙时蚕又老，
郎苦忙时茶又黄。^①

由此，我们可以看到，虽然岭南与江淮相距数千里之遥，但茶歌却极为相近，足见茶歌之不胫而走，亦或是共同的劳动所产生的相通的情感和艺术。至于出没在茶棵丛中的姑娘、媳妇，受情境的感染和心理的驱动，见物生情，有感而发，搞一点即兴创作也是情理中事。由内因看，由于近代农业文明的发展，乡人已开始学习文化，启蒙教育在乡间也初见成果。

① 参阅张紫晨：《歌谣小史》。

一位美国汉学家就曾指出：“及至十九世纪末期（如果不是更早的话），30~40%的中国男子，2~10%的中国女子‘都知道如何读写’，‘每一家几乎都平均有一个识字的人’。清末一般人的文化水平非但对于现代文化没有阻碍，而且是实现现代化的一项宝贵财富。”^①由此可见，近代农业文明不仅传播了文化，提高了人口素质，而且也为自身的发展，为社会朝着新的人类文明迈进，打下了坚实的基础。故此，采茶的妇女们，只要她们有所需要，依据既有曲调，即兴创作几句“随口可歌”的茶歌也是不难办到的。这些，都在一定程度上，促进了茶歌的兴盛。在鄂、皖、赣的长江中下游地区，则引发了作为茶歌的黄梅（采茶）调的繁荣。

其次，由于采茶是在一个相对集中的时间段中把同一性别、同一村落的年岁大体相近的人们聚集在同一空间，还使得她们的创造力得到激发。她们在这样的环境中，既无拘无束，又争能斗巧。所以，当某个或几个胆大或有灵性的人，受到情境的刺激，出于自我抒发的需要唱起茶歌的时候，其他的姑娘媳妇们便会受到感染，情不自禁地参与其中。扯起喉咙，也唱它几句。这里的姐妹们人人都是听众，又人人都是歌手。纯粹的听众或纯粹的歌手实际都不存在。蔡毅同志曾经把这描述为“采茶歌带来的‘社会感染’”^②我以为是颇有道理的。其实，所谓民风民情，说穿了就是相染成习。可以想见，“茶山之上，随着演唱气氛的不断浓郁，个人的自我控

① 〔美〕柯文（Paul A. cohen）：《美国研究清末民初中国历史的新动向》。

② 蔡毅：《黄梅戏形成和发展中的社会心理现象及其作用》。

制和自我感逐渐减少，注意力逐渐向群体靠拢。”^① 如此，茶歌也就成为一个特定地区，特定季节的民间风情，唱茶歌也随之成了某一地域人们在一定条件下的“公共行为”。由于这种“公共行为”的不断累积、叠加和周而复始地出现，采茶调便向内外两度延伸。一般说来，向内延伸主要是指行为成果的内化，具有个体性特征。我们知道，当一个人的社会行为发展到一定程度的时候，他（她）的内心积淀也就自然开始。一次次地演唱，使她们在心理构建上逐渐形成了一种“采茶调”定势。这种定势，一方面决定了他（她）对“采茶调”的继续参与，导致他（她）的“采茶调”行为；一方面又促使他（她）不断调整、修正和提高自己的行为模式和行为能力，使他（她）的演唱更合于表达自我（情感）的需要；更合于满足周围群体的期望；一句话，更有利于最大限度地获得成功。由此，便为我们推出了具有代表性的领衔人物。就像电影中的刘三姐，她是某一地区茶歌水平的集中体现。即便是某些受到自身条件限制的人们，最终没能成为高水平的代表人物，由于这内向延伸也可使他（她）成为当地茶歌活动的中坚力量，成为酷爱“此道”的歌迷或歌痴。记得有一篇名为《盲点》的小说，其主人公就是因为偶然参加了一次扭秧歌，竟兴奋了一辈子，及至临死前，她还没忘记再扎上当年的红绸子，嘴里不住地念着“呛、呛呛七……”的锣鼓点。可见群体行为内化之深刻。

至于外向延伸，主要是指“公共行为”的浸染与蔓延，更多地带有群体性特征。当采茶调唱遍茶山，唱彻茶季的时候，

① 蔡毅：《黄梅戏形成和发展中的社会心理现象及其作用》。