

姚剧研究

(第二辑)



余姚市姚剧研究会编

姚剧研究

(第二辑)



余姚市姚剧研究会编
二〇〇九年九月



目录

（一）史迹钩沉

姚滩艺人受迫害 抓往海北充壮丁·····	1
----------------------	---

（二）学术论文

漫话“摊簧”·····	3
姚剧团振兴的基本经验·····	16
从姚滩到姚剧的舞台美术发展轨迹·····	26
浙东民间姚剧生存现状初探·····	34

（三）剧团事迹

坚持文艺方向，坚持上山下乡的余姚姚剧团·····	43
坚持上山下乡，为农民演好戏·····	51
姚剧为什么生机勃勃·····	62
余姚市艺术剧院首次荣登香港舞台·····	74
小剧团勇闯大市场·····	78
余姚姚剧真叫“火”·····	84

（四）剧目评论

一曲浩歌传后人	
---------	--

——《沙场泪》修改所给与人的启示·····	90
-----------------------	----



目录

出新的审美效应	
——浅议《桃园记》舞美设计·····	93
反映时代 反映生活	
——浅谈姚剧《桃园记》的社会功能·····	95
反映现实 干预生活	
——评新编姚剧《桃园记》·····	98
姚剧又一春·····	103
再现戏剧冲突的魅力	
——看姚剧《鸡公山风情》有感·····	106
蕙质兰心唤良知·····	109
龙泉山畔兰花香·····	113
浅评姚剧《兰花女》·····	116
姚剧《兰花女》缘何馨香四溢·····	120
观看姚剧新戏《兰花女》有感·····	124
一出教子有方的榜样戏·····	126
寓教于情 扣人心弦·····	129
姚剧《母亲》：好戏引发共鸣·····	132
乡土舞台的时代精神·····	137
天上的星星 妈妈的眼睛·····	141
西子卧波倾听 莘莘学子凝思·····	144



目录

苦难也是一所学校·····	153
感天动地母子情·····	156
“一曲催人泪下的母爱赞歌”报刊摘选八则·····	160

（五）谈艺录

姚滩传统剧目《大闹花灯》的艺术特色·····	170
《水作》表演浅谈·····	173
扔石惊断机杼声·····	175
搭壁·钻壁·拆壁·····	178
从姚剧观众出发·····	181
我演《母亲》·····	186

（六）艺人传略

虞才华等十九位“姚滩”前辈艺人简介·····	192
董鸾 简介·····	199

（七）艺术史料

姚剧七十二本传统剧目录·····	200
姚滩《夫妻双簧》石印本·····	204



目录

部分剧目创作演出简介·····	212
-----------------	-----

（八）建团五十周年史料

姚剧团建团五十周年纪念大会议程·····	218
出席姚剧团建团五十周年纪念大会的各级领导名录	219
“三个坚持 立团之本” ——建团五十周年工作汇报·····	223
关于授予费凤鸣等“姚剧老艺术家”荣誉称号的决定 和附件·····	230
建团五十周年纪念大会上代表发言·····	232
宁波市文广新局局长柴英讲话·····	236
浙江省戏剧家协会主席黄先钢讲话·····	238
中共余姚市委副书记王定达讲话·····	240
贺信·贺电·贺词·····	243

（九）姚剧申遗

姚剧申报非物质文化遗产纪实·····	254
后 记 ·····	260

（一）历史钩沉

姚滩艺人受逼害 抓往海北充壮丁

黄承炳 口述 倪家昌 记录整理



姚剧团第一任团长黄承炳

1941年2月间某夜，姚滩“楼阿木班”在城南洪夹岙草台演出。当地农民阿炎叔家里，是滩簧班临时食宿的场所。深夜戏散，艺人们即入梦乡，到第二天凌晨尚在酣睡之中，谁知国民党的警察已进入村子，来抓滩簧艺人去充当壮丁。

正巧，早起的阿炎婶发觉警察已到门前，考虑到宿在对门鸭草舍里的滩簧艺人难以脱身，就故意大声地叫喊：“表弟、表弟，昨夜滩簧看看……好起床来！”艺人黄承炳一听，已知外面风声，就一跃而起，把身边的另一位青年艺人也推醒了。这时警察已进入阿炎家。黄承炳想，如果立即逃跑已来不及，他俩就边扣衣纽，边装老表，镇定地走进阿炎婶正屋去洗脸，警察问阿炎婶：“他们是什么人？”阿炎婶说：“是我老表，昨天做客来看滩簧，夜里迟，早上睡勿醒了。”警察看不出一点破绽，于是不去追究。黄承炳等两人洗好脸，阿炎婶招呼吃饭，他俩说先去小便一下。青年艺人们这时已像惊弓之

鸟，顾不得衣裳单薄，早已离村落荒而逃了。

警察不见小便的人回来，知道受骗了，气愤地打了阿炎婶一巴掌。不幸的是，睡在别户农家的艺人霍文祥、张标正巧来阿炎婶家吃早饭，被警察绑了个正着。

“先生，我们年纪大了，早已不是壮丁了。”霍文祥这样解释。

“他妈的，你骗老子，身体蛮结实，是壮丁。”警察根本不讲道理。

就这样，霍文祥和张标两人先被抓到五夫营房，后押到海北（杭州湾北岸），在国民党部队里抬大炮、挑行李，吃不饱，穿不暖，又患了疟疾，生了一身疥疮，还听骂声，挨皮鞭。在一个大雪纷飞的夜晚，他们俩趁机逃离部队，躲在两口草包棺材的隔缝中，冻得牙齿打颤，饿得双目昏花。就这样躲了两天两夜。听到部队出发的军号声，两人估计部队已开走，才相互依扶着跌跌撞撞地离开了草包棺材，逃离海北。

从海北逃回余姚，张标一病不起，无钱求医，不久身亡。霍文祥也生了一场伤寒。幸而命不该绝，死里逃生，活到了解放以后，共同创建了余姚滩簧小组和姚剧团。

（二）学术论文

漫话摊簧

周大风

冠名摊簧的曲艺

摊簧，既属弹词类曲艺的一种；也是戏曲的一种类型，但曲艺的摊簧问世，要比戏曲的摊簧早 100 多年。

曲艺的摊簧，李斗在乾隆六十年（1795）自序的《扬州画舫录》卷十一之中曾提到，但名为“摊簧”，而不是“滩簧”。另在同年王绍廷编订的《霓裳续谱》第八卷，内收集有“弹簧调”《读书未就》，以及“南词摊簧调”《昨宵同梦到天台》、《云淡风轻近午天》共三曲唱词。一般认为弹簧即摊簧。

“摊簧”在当时活动范围仅限于苏州城乡及扬州，而苏州在明末清初时早就已流行了弹词，（明代田汝成在《西湖游览志》“八月中旬观潮”中，亦已提及过弹词）。因为由一二人座唱的“弹词”，在江南一带又称“南词”。故而称“摊簧”的曲艺，名为“南词弹簧调”，说明它与弹词有一定关系（都是曲艺座唱）。

因摊簧的演唱是分生、旦、净、末、丑等角色，各执一种乐器兼奏兼唱，是一种多人演唱的座唱，在当时，应该说也是一种新出现的曲艺演出形式。另外，早期摊簧唱的内容，多是戏文本中昆曲的某些剧目，如《牡丹亭》、《花魁》、《白

兔记》等等。但在摊簧演唱时，不唱昆曲中词义深奥的“南北曲”长短句词格的词牌，而改成词义通俗易懂的白话七字句，使听众易于接受。（七字句也可加冠、加双冠、加叠词、加虚字、加衬词等），因它比较通俗灵活及有口语化白话的特点，故听众又称它为“白南词”。

又因为摊簧是由五六个人分角色轮流演唱，群众形容一人占一个“山头”，故苏州土话把摊簧座唱，又称作“打山头”。

至于“摊簧调”的名词，有人说是 240 曲左右的明清俗曲中原来已有，但至今尚未查证出处及曲谱。有人说乾隆初叶的摊簧唱的就是“弹簧调”，也有人说是从某俗曲中蜕变出来，或与它相似的几支俗曲的音调融合而成。这是因后来摊簧诸剧种的基本调音调各各不同，故引出这些不同的议点，尚须进一步查找及类比研究。但对它分行档（角色）演出形式的特点，却已被江南地区某些曲艺所采用。关于此，近人徐珂在《清稗类钞·三十六》中，曾有这样记述“集同业者五、六人，或六、七人，分生、旦、净、末、丑角色，惟不加化装，素衣围坐一席，用



早期姚剧主胡

弦子、琵琶、胡琴、鼓、板，所唱亦戏文，惟另编七字句，连本五六折，歌白并作，间以谐谑。……江浙间最多，有苏滩、沪滩、杭滩、宁波滩之别”。（徐珂，字仲可，杭州人）

摊簧座唱在唱长篇正书之前，一般可以先独立演唱一短曲，俗名“打滩头”。如今之“苏州弹词”中之“开篇”；“绍兴平胡”中之“节诗”；走唱“余姚鹦歌班”中之“披头”，一般以短小精悍，引人入胜为其特点。

在唱长篇正书时，常根据内容需要，除沿用方言外，尚有第一人称的自报家门、吟诗、独白，二人对话，第三人称的评述，且有诙谐风趣的插科打诨。不论唱、念、白、评、诨，有一部分是有文字及工尺谱可摊放于桌子上备忘，大部分则由演唱者即兴发挥。

至于为何把“弹簧”改称“摊簧”，有几种说法：一说“摊”字是唐宋词曲牌，扩展句幅及扩充改变词格的形式，原称作“摊破”，“摊”则是它的简称（“弹簧调”词格，也是把昆曲的长短句变为七字句，本身有扩充变化的摊破作用）；二说是把“弹”音读讹为“摊”音；三说因当时演唱时有脚本或曲谱摊于桌上，故名“摊簧”；四说是当弹簧调流传到“上海滩”后，故把“弹”字或“摊”字改为“滩”字……。至于“簧”字，则泛指音乐。笔者鄙见，在尚未查证到其他线索前，倾向于第一种说法“摊簧”，况李斗也早有“摊簧”之说。

从一二人说噱弹唱的“弹词”，发展到二张八仙桌旁围坐五六位艺人，且分生、旦、净、丑等行档（不化装），这

是曲艺发展的一种新形式。唱说的虽是苏州当地方言，但也可杂以昆曲中常用的带“中州音韵”的唱念，这种形式，颇得群众欢迎。因此，迅速地为邻近城镇的说唱艺人所效仿，更为上海、宁波、杭州、常州、无锡、嘉兴、湖州、绍兴等地曲艺艺人所效仿。九一八前后，笔者幼时曾在苏州，尚见到过大户人家“唱堂会”场合中，尚有此遗俗，但唱的仍是苏州弹词曲调及民间小调“费家调”、“乱鸡啼”、“山歌调”等等；解放初期，在杭州茶馆中，也尚有这种五六位艺人分行档演唱的形式，但唱的也不是“摊簧调”，而是唱民间俗曲及“武林调”、“满江红”等等。或沿用当地原有的说曲曲调。因此，冠名某地摊簧的曲艺演唱特点，大多只是在坐唱形式上的“分行档”，而并不是指纯粹的“摊簧调”音调。

再从今之各地称摊簧剧种的“基本调”来看，曲调虽各各不同，但从曲式结构，均系动静交替的“上下句式”。行腔时 also 根据当地语言线条及字音调值（苏州话八声，杭、甬话七声等等，各地不尽相同），旋律上多可有所变化及调整。且唱段首句句幅较长比较舒展，句尾过门也相当华彩，句幅也较长，合称“起调”。句尾亦比较舒展延伸（或浓缩急煞），称“落调”。在“平板”中又可以来用连续清唱，也可加入伴奏作混唱，比较灵活。在唱下句时，还可采用“阻碍法”落音到动音上去，形成有“起”“转”“承”“结”因素的“类四句体”（不是“起承转结”四句体，而实质上仍是上下句体的变化格）。又因为“平板”的篇幅可长可短，长的可连续容纳几十句唱词，加上起句及落调（包括“煞句”），

这些，就是“起平落”曲体结构的特点，（后来又在此基础上发展为“起平紧叠落”的板式变化结构，或者有“正反合”的因素，即有宫系转换特点的“上、中、下韵”。（“中韵”一般转入到下四度的宫系中去，使调性有对比）。对于这些，是否“弹簧调”时已有，还是后来变成戏曲后，由艺人所创造或发展，也尚待查考。不过，采用“起平落”曲体，兼有“板式变化”因素，则是百年来摊簧诸剧种的共同规律。曲艺摊簧时是否如此，尚待查考。

冠名摊簧的戏曲剧种

约在辛亥革命前后（1912年），在江南地区出现的冠名为“摊簧”班社渐渐多了，许多人总认为都是从分角色众人座唱的曲艺摊簧直接发展而来，唱的也就是“弹簧调”。是否如此呢？这要从各冠名为摊簧的许多剧种的发展历史，来仔细研究，绝不能简单化的望文生义，导致谬误。

根据几个有关摊簧剧种的萌芽、滋长、发展、形成的历史，可初步得出一些基本规律，并有各摊簧剧种基本上相似的演变过程可循：

一、冠名摊簧的剧种，多是唱民间小曲起家；多是从载歌载舞，又带化装表演的民间小歌舞剧起步。这些民间小戏的形成过程，大致是：民间业余艺人，用当地地方语音，以及选用广泛流传的明清民间俗曲，采用一男一女演出的“对子戏”形式演出（女角多以男性反串）。

二、当剧情内容两个人已无法表演时，再在“对子戏”

已为广大群众所欢迎情况下，就扩大为“三花戏”，（即一生一旦一小丑），或“双对子戏”（生、旦加老生或老旦，或净，视剧情及条件而定）。

三、当需要演出整体大戏时，角色尚须增添，根据条件，就再发展为五六个人以上的多角色“小同场戏”或“同场戏”。

四、从当时演出内容上看，多是反映清末民初时期，城乡农民、手工业者的生活琐事，家庭纠纷，或以男女间私情为情节居多（俗称清装戏），一般有简短、风趣、活泼、生动，引人入胜的特点。这与清乾隆年间前后，在全国各地几百个新兴剧种，如“花鼓戏”、“花灯戏”、“采茶戏”、“秧歌戏”、“山歌戏”等等民间歌舞小戏的内容，产生情况相似。

五、从当时活动情况看，开始时大多在农村广场，厅堂、明堂，或晒谷场演出，一般不搭戏台，而由观众四面相围，站着观看。当多角色能演出中大型整本剧目时，则进入当地县城演出。如当演出质量和条件较成熟时，有的进入上海贫民区草棚舞台或游艺场，且一般多以“摊簧”冠名。特别是道光、光绪年间，摊簧已为江南地区最为时新的新剧种，故某些班社多想冠以“摊簧”名以提高声誉，甚至与摊簧稍稍搭些边的班社，也冠以“摊簧”之名以招徕观众。笔者于初解放时调查，抗战前后，当时在江浙一带竟有四五十个“摊簧班社”之多。特别是在上海，无形中已成为各地地方民间小戏竞争展示的中心地，大家都认为能到上海演出，就会身价百倍了，但在上还能久留几年的却并不多，多是去沪后不久即返回，返回后隔几年再去上海，因当时在上海演出的全

国大小剧种的竞争比较激烈，质量要求甚高。

六、因受兄弟戏曲剧种的影响，新兴的民间小戏进入到能演出中型剧目时，总想拥有一个“基本曲调”，且具备有反复变化运用的性能，这就是摊簧诸剧种“起、平、落”曲体结构形式风行的原因，但具体音调，大多仍是各该剧种自己的，这是今日江南地区摊簧诸剧种的“基本调”形成的共同规律，其旋律虽是各各不同，但“起平落”结构形式却基本相同。

七、“起平落”曲体的基本特点是：起调较舒展，句尾过门长而华彩；平板是唱段的核心部分，上下句可连续变化反复，且可清唱，也可以带伴奏的混唱，夹抒夹叙，相当灵活；落调可延伸舒展，也可浓缩急煞，更可落到动音上去，造成“悬句”气势，这些均视剧情内容而定。另外，在平板中紧缩句幅、分逗，中插以律动性较强的过门，发展成“紧板”；在平板中也可浓缩句幅，连续堆垛，或杂以抡板、闪板，形成“叠板”；还可在上中下韵乐句间，加上几种附加的“独立乐句”（如叫头、呕工、哭调、插句等）；另外还建立了只念不唱的“数板”（或称“三角板”），以适应剧情需要。这些，似乎已是各摊簧剧种丰富发展的共同手法。有向“板式变化体”发展的初步趋向，但尚未形成较完整的成套板式系统。

八、摊簧诸剧种的伴奏乐器，一般以二胡为领奏，辅以三弦、琵琶、扬琴、箫笛、小鼓、檀板、且可增可减，一般四五人左右。但始终保持着江南地区丝竹乐的幽雅、文静、绮丽、抒情等风格，还可以于演出前，由器乐独立演奏丝竹

曲助兴（如沪剧，早期有用丝竹曲《行街》等，演奏于正戏之前）。

九、摊簧各剧种的早期民间小戏，有剧名及故事情节大多相同的情况，这是互相影响及交流下的产物，尤其是进入上海之后，移植及模仿更多，但同一剧目中，具体唱白及细小情节，却不尽相同。不过在农村生活小戏时期起，某些摊簧班社已有各自的几个独特剧目。

十、在表演上，早期多是反映农民及手工业者真实生活的，比较朴实，有的则是已经扩大的形体动作，也有杂以舞蹈动作串插。后又与“文明戏”表演方法相结合，“话剧加唱”的因素有所渗入。也有个别动作，吸收了昆曲、皮黄等古老戏曲的身段及形体动作等。因为是新兴剧种，吸收能力较强，可说是兼容并包，一般从凑合，拼合，而到溶合。

综上所述，可以初步的得出几个概念：

摊簧并不是戏曲或曲艺的一种“声腔”。更未形成完整的“声腔系统”。因为作为声腔系统，必须有音调上的共同基调（或称“原板”这是主要的）。然后在此基调基础上，进行衍变、派生，而组成板式系统（采用曲牌连接的戏曲或曲艺，则另有一些连接规律，这里不赘述）。如皮黄腔系诸剧种，其基本调（西皮原板及二黄原板）都是大同小异的，由此衍变的各板式的结构方法，以及伴奏形式也基本相似，虽各剧种的板式名称不尽相同，但又有京剧、汉剧、婺剧徽戏、江西老路戏、湘桂南北路、川剧胡琴戏，粤剧梆黄等等，各自的独特因素，（梆子腔系也如此）。摊簧却缺少这重要

的基本条件。故可以这样说：

摊簧诸剧种在“起平落”结构形式上，只初具“板式变化因素”，虽各剧种也有基本相似的情况，而没有出于一源的摊簧基本曲调痕迹，故只能说，只走了向声腔发展的一小步。摊簧诸剧种共同的特点主要反映在结构上“起平落”形式。

弹簧调的原来音调是怎样的，至今尚未发现，故殊难轻易下结论，认为摊簧剧种都是从弹簧调曲艺中发展而来。

为了供大家进一步研究，下面大致的介绍曾冠名“摊簧”的几个剧种发展过程要点，供参考及研究。

附：几个摊簧剧种的发展要点

沪剧，（曾一度名为“山歌戏”、“花鼓戏”、“滩簧戏”、“申曲”等）于道光年间，以上手（男角，兼拉胡琴），下手（女角，由男性扮演，兼打板）二人组成为“对子戏”。唱当地“山歌”，俗曲“夜夜游”、“月月红”、“四大景”、“紫竹调”、“寄生草”、“久闻调”等等，据老艺人说有百种之多。演出剧目如《卖红菱》、《小分理》、《磨豆腐》、《女看灯》、《庵堂相会》等生活小戏。后来，当发展到多人的中型“同场戏”时，在音乐上就出现了“长腔长板”。（音调仍是上海自己的）内中又有“东乡调”及“西乡调”之分，更有速度变化的中板、紧板、以及赋子板、三角板，故有向板式变化发展因素。以后又吸收了苏滩的“流水板”、“绣腔”、“迷魂调”、“阴阳血”、“吴江歌”等。光绪三年，还出现女性演员陆小妹，1914年进入上海游艺场，改名为“申曲”。1927年更吸收了“文