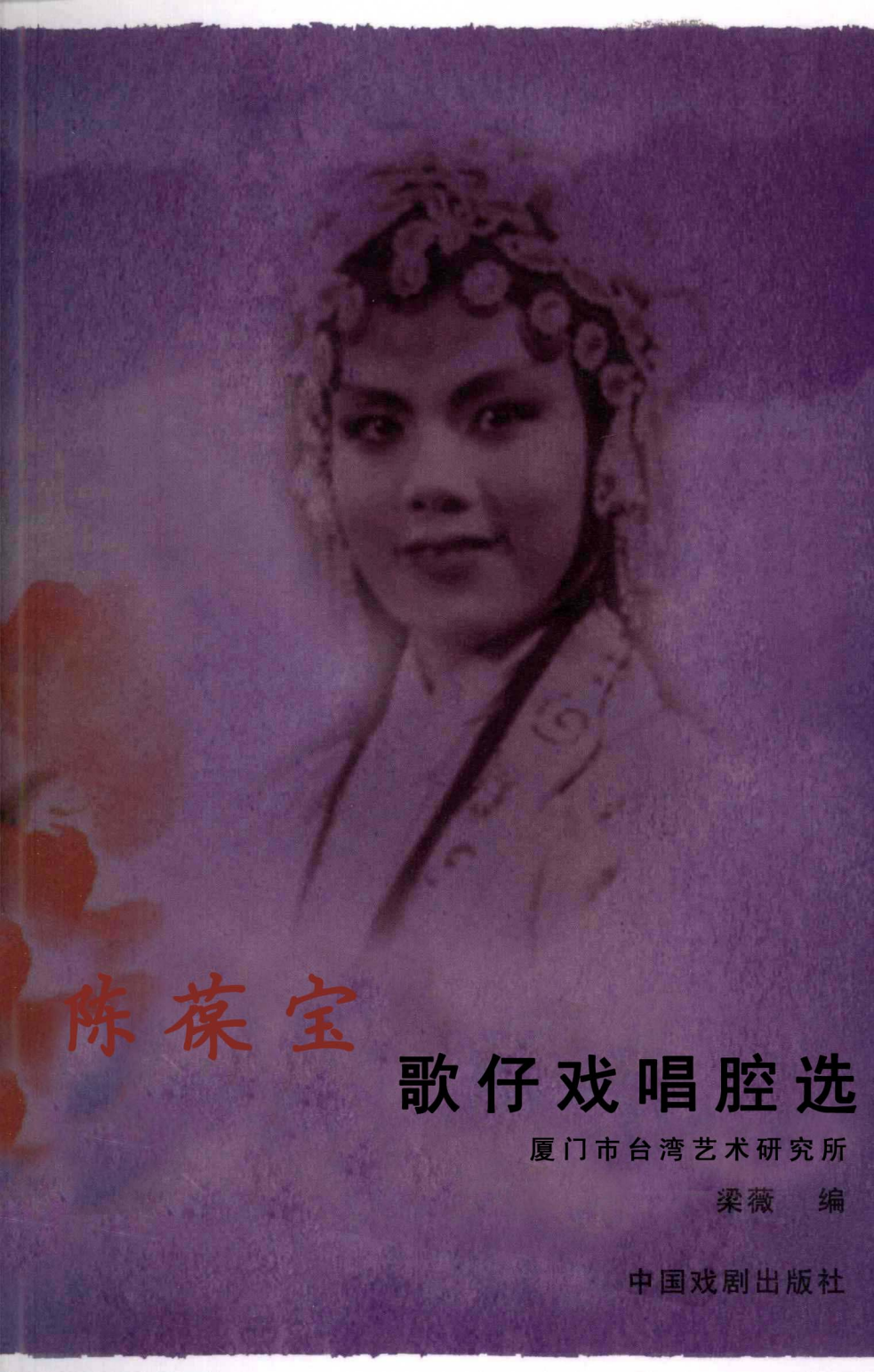




陈葆宝

歌仔戏唱腔选

厦门市台湾艺术研究所

梁薇 编

中国戏剧出版社

陈葆宝歌仔戏唱腔选

厦门市台湾艺术研究所

梁薇 编

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈葆宝歌仔戏唱腔选/梁薇编.-北京:中国戏剧出版社,2009.7

(新剧苑文丛)

ISBN 978-7-104-02942-7

I.陈… II.梁… III.地方戏-唱腔选-中国-当代

IV.1234

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 524880 号

陈葆宝歌仔戏唱腔选

责任主编:刘建芳

责任出版:冯志强

出版发行:中国戏剧出版社

社 址:北京市海淀区紫竹院路 116 号

邮 编:100097

电话传真:010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241(发行部)

传 真:010-58930242(发行部)

经 销:全国新华书店

印 刷:北京市京东印刷厂

开 本:850mm×1168mm 1/32

印 张:7.25

字 数:126 千

版 次:2009 年 7 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-104-02942-7

定 价:30.00 元

版权所有 侵权必究

序

曾学文

歌仔戏的历史虽然不长，只有百年的时间，但由于它跨越海峡，承载闽南人的文化根源，背负海峡两岸的历史重负，历经坎坷的战争岁月，遭遇日本殖民的改变和工商业社会的影响，其历史发展过程坎坷多变，特殊性和复杂性，使其具备其他古老剧种所没有的文化和艺术的研究价值。歌仔戏从形成之日起，就在台湾和闽南共同发展。它因曾在台湾遭受日本殖民者“皇民化”的改造；在大陆被认为是“亡国调”而横遭禁演。1949年战争阻隔两岸，同根同源的歌仔戏，被隔绝在两个不同的环境中生存与发展。在台湾，工商业社会的急剧变化，西方文化的影响和传统艺术受到的冷遇，其发展艰难而又快速得让人有点惊讶；在大陆，歌仔戏虽然得到政府的大力支持，但由于过多的人为干预和提升，反而损伤了它的质朴特性。由于歌仔戏在两岸不同的社会环境和文化生态中发展，其过程和模式就变得多变而多彩。在台湾为了生存而衍生了“胡撇仔戏”、电影歌仔戏、广播歌仔戏、电视歌仔戏等；在大陆，则有专业剧团、民间职业剧团和业余剧团的多种生存形态。

当我们回溯歌仔戏的发展历史，我们会发现，两岸在保留歌仔戏精神内蕴、审美特征、主体特质、主要曲调的同时，随着时代的不断变化，每个时期也都在发生新的变化，而如果能够将每个时期的剧目、剧本、音乐、唱腔、表演、演出特点和审美变化记录保留下来，不就可以为后人留下清晰可见的两岸歌仔戏发展轨迹吗？从20世纪50年代开始，大陆在戏曲改革“推陈出新”的同时，也开始重视歌仔戏史料、剧目、音乐、表演等方面的记录整理，其中最为重要的

就是音乐的记录整理。用谱例和录音记录下音乐唱腔的原貌,已成为大陆保留歌仔戏音乐历史资料的一种记录方式。

厦门市台湾艺术研究所自成立以来,就把传统艺术资料的记录、整理、保留和研究作为一项重要的工作内容,尤其是海峡两岸的歌仔戏。《陈葆宝歌仔戏唱腔选》就是这项工作的一个延续。令人高兴的是,《陈葆宝歌仔戏唱腔选》是我所歌仔戏音乐研究者、一级演出监督梁薇女士,继《纪招治歌仔戏唱腔选》、《陈金木歌仔戏唱腔选》之后的第三本歌仔戏音乐记录整理选编。两年前,她嘱我为《纪招治歌仔戏唱腔选》写序时,我曾写到:“梁薇歌仔戏科班出身,1982年毕业于福建省艺术学校龙溪歌仔戏班。1985年考入厦门大学艺术系,毕业后执教于厦门戏曲舞蹈学校(厦门艺术学校前身),历任声乐课老师、戏曲科主任、副校长,为歌仔戏培养了许多学生。由于从小受到传统艺术的训练,又接受过高等音乐教育,梁薇兼具了对传统艺术的深厚感情和音乐理论的学养……”《纪招治歌仔戏唱腔选》为我们保留下了纪招治老师演唱的大量早期“杂碎调”的原貌和其他音乐曲调的风貌。完成之后,梁薇又马不停蹄地记录下了大陆歌仔戏名演员陈金木老师的唱腔。去年已85岁高龄的陈金木老师,是大陆歌仔戏界公认的首屈一指、自成一派的“戏壮元”,如果没有人去记录,随着时间的流失,我们恐将失去大陆男演员高腔流派唱法的宝贵资料。于是,梁薇与时间赛跑,一年间就完成了《陈金木歌仔戏唱腔选》,终于让大陆歌仔戏界放下心来。又过了一年,梁薇又完成了《陈葆宝歌仔戏唱腔选》,其浓烈的歌仔戏情感,为歌仔戏保存历史的责任以及做事的执着,着实让我感动。当她再次嘱我写序时,我没有第二句话。尽管公务缠身,文件文稿堆积,但丝毫不敢怠慢,认真地思考完成了这篇不成文的序言。

我一下子应诺写这篇序言,还有另一个原因,就是陈葆宝老师作为厦门流派的继承人和传承人,她是厦门歌仔戏发展链条中一个承上启下的重要代表人之一,记录她的唱腔,就等于记录下厦门

歌仔戏发展过程中一个重要历史阶段的唱腔面貌。

陈葆宝老师成长的年代，正是中国大陆戏曲如火如荼改革之后的 50 年代末和 60 年代初，民间戏曲已基本完成了从旧体制到新体制的转换。民间戏曲不再是自生自灭讨生活的技艺，而是成为国营的专业艺术表演团体的戏曲艺术；艺人不再是被社会所鄙视的戏子，而是成为革命的文艺工作者，享受国家干部待遇；演戏的方式也由草台班子转为正规的剧院模式，艺术生产制度由幕表制向专业化转变。尤其是为了民间戏曲能够获得更好的传承，大陆于 50 年代末开办专业的艺术学院，招收培养新一代文艺工作者。陈葆宝就在这种新体制下进入艺术学校学习歌仔戏的，是大陆第一批歌仔戏科班的学生。

当时政府提出的新文艺工作者和老艺人相结合的发展路子，不仅很好地体现在剧团的艺术生产之中，也很好地体现在艺术教育上。厦门艺术学校不仅把海峡两岸有名的歌仔戏名家如赛月金、邵江海请到学校当老师；把一些 40 年代开始成名的歌仔戏艺人聘请到学校任教，如甘岸、陈金木、叶桂莲等；还委任一些有专业、有文化的新文艺工作者担当育苗的重任，如音乐家罗时芳、导演郑德裕等。陈葆宝他们这批歌仔戏科班学生，就在老艺人口传身授和新式教学方法的结合下，迅速成长。他们既得到了老艺人的真传，又接受新式科班的教育思想；他们既有传统养份的浇灌，又有新式学校的艺术陶冶。他们的成长，完全改变过去旧戏班学戏的方式，而在学习专业的同时，注重文化学习和艺术修养的培育，所以他们的艺术眼光与传统艺人有了本质上的区别。他们所呈现的舞台形象，在当时令人耳目一新。

歌仔戏由于流传于漳州、厦门、泉州、台湾和东南亚，因语言发音、声调和运腔拉韵、声音收放、审美习惯的细微不同，在演唱风格上会有一些小的差别，例如我们常常听到艺人们说“漳州腔”、“厦门腔”、“台湾腔”或“漳州唱法”、“厦门唱法”、“台湾唱法”。1949 年

之前,大陆厦漳泉歌仔戏艺人都混杂在一起,不分彼此,例如歌仔戏名家邵江海、林文祥是厦门人,在厦门学戏后就到漳州地区教歌;都马班的班主叶福盛是厦门人,重组都马班时是在漳州地区的南靖,而重点码头却是在厦门,所以赴台时挂的招牌是“厦门都马剧团”。闽南歌仔戏班所笼络的演员也是各路人马。虽然当时有“厦门班”和“内地班”之争,但主要是城乡观念审美上的区别,风格上大的区别还主要在“台湾派”和“内地派”之分。50年代戏曲改革初期,为了衔接戏班的管理,成立公办剧团,当时的文艺政策是戏班在哪里演出就可以接受当地文化主管部门的直接领导,所以出现了,厦门班和台湾班在漳州地区演出,就归漳州管理;漳州班在厦门演出,就归厦门管理。例如,台湾歌仔戏霓光班在漳州演出,就和漳州子弟戏班新春班合并为漳州实验芗剧团,而漳州笋仔班、艳芳春在厦门演出,就合并成立了厦门群声剧团。“漳州唱法”和“厦门唱法”之分,应始于50年代戏曲改革之后,剧团在各自地区相对稳定发展,新文艺工作者和艺人共同对于歌仔戏唱腔的继承和革新,逐渐形成的区域性特点和审美特征,例如大家比较公认的“厦门唱法”的代表人物,首推厦门名演员叶桂莲,而她的唱法也是在50年代逐渐形成的。

叶桂莲40年代末在乡村戏班学戏,50年代初被引荐到厦门群声剧团。她的声音条件不错,但仅凭天然的嗓音,唱法直白,嗓子又容易疲劳发哑。当时的新文艺工作者林镜泉引用学院的发声、用气训练方法,结合歌仔戏的发声特点,对叶桂莲进行训练。经过一段的实践,叶桂莲的嗓音不仅更加宽广,而且声音的可塑性更强,演唱技巧更高,感情的抒发也更准确、细腻。更重要的是,用科学的运气方法,声音的耐磨力得到加强,而在曲调旋律和板式的变化上,也突出了“厦门唱法”的运腔特点。林镜泉为叶桂莲重编的唱段《越州探返》、《柳林诉稟》和《琼花》、《秦香莲》等戏,在板式上突破了传统曲调的结构,例如“七字调”突然51小节;在旋律上进行较

大的变化,抒情性增加,演唱更加委婉动听;在节奏上根据人物情感的变化进行处理。

叶桂莲的唱法直接影响了陈葆宝这批学生。陈葆宝是这批学生的佼佼者,不仅很好地继承了陈金木的唱腔,也受叶桂莲唱法的启发,在日后的艺术实践中,陈葆莹根据自己的嗓音条件和对人物的理解,逐渐丰富了“厦门唱法”的特点,像《柳林诉禀》等曲目,就是得到叶桂莲的真传,也形成了自己的风格。

陈葆宝老师嗓音甜润,扮相端庄,特别适合扮演歌仔戏的旦角,所以应工的也是闺门旦、青衣。《李妙蕙》中的李妙蕙,《杂货记》中的白玉枝,《火烧楼》中的孙玉梅,那种清新、雅致的做派和甜美婉转的演唱,奠定了她的表演特点和演唱特点。她嗓音自然条件不错,加上对音乐的感悟能力和性格的谦逊,深得到老艺人的真传,所以她的演唱自有传统的韵味又有清丽脱俗的感觉,这在60年代是特别难得的,而这种风格和气质,也是新一代艺人区别与老艺人的地方。“文化大革命”之后,厦门市歌仔戏剧团重新恢复,陈葆宝再次成为剧团的主要演员,主演了《双玉蝉》《李慧娘》《白玉兰》《宋士杰》等一系剧目。因经历过“文化大革命”的波折,艺术生命被耽误之后重新焕发的激情,让她的表演和演唱,进入了一种最成熟的状态。这个时期她所塑造的角色,以青衣为主,人物命运的坎坷使她的演唱也更加有厚度,尤其对于“杂碎调”和“七字调”的运用,加入了自己的理解和发挥,演唱起来直觉有一种生命的沧桑。歌仔戏有大量的民歌小调,许多演员只注重旋律而忽略咬字,但陈葆宝在将旋律化为情感的同时,注重字词不被旋律所吞没。她的小调唱得特别灵活,这是她的一个强项。

这个时期,陈葆宝在舞台塑造角色的同时,也开始在艺术学校传授唱腔。她将继承的“厦门唱法”和自己实践中形成的特点,传授给下一代。近年来,在传统艺术越来越受到社会重视,歌仔戏越来越受到观众喜爱,厦门艺术学校歌仔戏班招生人数越来越多的时

候,厦门艺术学校又把已退休在家含饴弄孙的陈葆宝请出山,担任2007级歌仔戏厦门班的唱腔老师,其目的也是希望她能够将厦门的演唱风格传承下去。在越来越重视歌仔戏艺术风格多样化的今天,陈葆宝作为“厦门唱法”的传承人,不仅让我们看到厦门流派的传承轨迹,也为歌仔戏留下了丰富多彩的足迹。

值得庆幸的是,在“非物质文化遗产”这个名词概念还没有出现之前,大陆歌仔戏界已经先行了记录、保存、传承工作几十年,尤其是厦门市台湾艺术研究所,早已将传统艺术的记录整理研究作为一项重要的内容,细心地记录存留传统艺术不同时期的真实面貌。《陈葆宝歌仔戏唱腔选》为歌仔戏发展史存留下一份宝贵的资料和一段真实的历史记录。我为《陈葆宝歌仔戏唱腔选》的出版而感到高兴。

于厦门市台湾艺术研究所

2009年7月3日

愿似春泥护花红

——陈葆宝传略

厦门市台湾艺术研究所 梁 薇

《陈葆宝歌仔戏唱腔选》出版在即，必不可少的是陈葆宝的传略。回想一年多来我和葆宝师一起搜集、记谱、整理唱腔的情景，记传时自然有这样美好的联想不时闪现在脑海：水仙花的“淡扫娥眉”，秋兰的“绿叶兮素枝，芳菲菲袭予”，不也正是葆宝师人品、艺德的比喻么？

歌仔戏其发展史不过百年，却凝集了海峡两岸人民共同的文化、民俗和情感。有如葆宝师所言：“歌仔戏的唱腔艺术亲像一条很长的河，我少年学戏、青年演戏、中老年教戏，一世人亲像河中央船上的摇橹人，风雨中、日头脚、月光暝，听两岸的歌仔，唱两岸的歌仔，一边听、一边唱、一边传，就在大家弦歌俚曲中延续歌仔戏，我很欣慰”。

陈葆宝 1941 年 12 月出生于厦门市二舍庙 18 号，父亲经商，母亲是新加坡归侨，家中有五个兄弟姐妹。20 世纪 40 年代，命运多蹇的歌仔戏正如国运，进入最黑暗的时期，歌仔戏在台湾惨遭日本“皇民化运动”封杀，在内地也打成“亡国调”被横加禁止。

20 世纪 50 年代百废俱兴，大陆的戏剧改革实行“改人、改戏、改制”的方针，文艺界迎来百花齐放，地方戏剧团体发展迅猛，面貌一新。陈葆宝 13 岁在厦门市第六中学读书，学校的胡朗老师、林连福老师是厦门知名的音乐教育家，浓厚的艺术氛围让从小喜欢文艺的陈葆宝，经常作为学校合唱队的领唱，女生小组唱的小歌手在

校际的舞台亮相。

1957年7月,为了适应新形势,厦门市文化处创办厦门戏曲演员训练班,喜欢看戏的陈葆宝与厦门群声剧团、厦声剧团、福金春剧团招收的40名孩子,以及厦门市金莲升高甲戏剧团、文艺越剧团的20名孩子一起,成了戏曲演员训练班的学员,校址就在鼓浪屿的港仔后。训练班采取文化课统一教学,各个剧种根据不同的专业特色分别授课。训练班还为学员们开设了形体、唱腔、毯子、腿功、把子、锣鼓经等课程,表演课结合以戏教戏的方式教学。各个剧团为学员们派来了有经验老师,如福金春剧团的京剧老师陈月明和群声剧团的郑和老师教授毯子和把子;高甲剧团的谢明亮老师、群生剧团的邱爱生老师教授形体;陈国彬、叶庆生老师教授音乐、器乐,甘岸老师教授唱腔;香港归来的原福建省国立音专罗时芳老师担任他们的班主任并上声训课。作为戏曲训练班的负责人,罗时芳老师还经常聘请其他剧团的名老艺人来为学员们授课。

1958年7月,戏曲训练班学员学习一年后结业,结业演出在鼓浪屿电影院举行,剧目有《杂货记》、《三家福》、《陈三五娘·留伞》、《金水桥》等折子、片段。之后,市文化处指示高甲、越剧团的学员回到各自的剧团,把学习训练歌仔戏的学员留下来,训练班和工艺美术学校合并成立厦门艺术学校,设立音乐舞蹈科、戏曲科等,陈葆宝成为艺校戏曲科的学生。在校期间陈葆宝得到了赛月金、甘岸、陈金木、叶桂莲、罗时芳等多位歌仔戏名师名家的传授和指导。罗时芳老师在发声训练方面给以陈葆宝很大帮助,指导她运用科学的发声方法来演唱歌仔戏。陈金木老师演唱的【七字仔】、【哭调】很有特色,他毫不吝啬地把许多拿手的唱段都传授给陈葆宝,最为代表的是【小哭】的造腔。甘岸老师传授的是继承歌仔戏宗师邵江海创作的【杂碎调】,其旋律自如、优美,长短句的运腔最有特色。导演郑德裕除了给他们排练剧目,同时也对歌仔戏的剧目、音乐进行改革,陈葆宝师在郑德裕老师改编的《双思钗》中扮演陈杏元崭露

头角。在校期间陈葆宝还参加了许多大戏的排演,她在《李妙蕙》中扮演李妙蕙,在《假媳妇》中扮演王玉雪,在《白蛇传》中扮演白素贞,在《三家福》中扮演施泮嫂,在《火烧楼》中扮演孙玉梅等,演出深得观众的好评。

由于海峡两岸军事对峙,厦门是炮声隆隆的海防前线,中央和各省赴闽的慰问团很多,陈葆宝和戏曲科的同学们经常给慰问团首长们表演节目;为部队官兵和工厂、农村的工人农民进行慰问演出,闽南地方特色的精彩表演,让观众的好评如潮。

1960年,陈葆宝参加了歌仔戏传统折子戏《杂货记》的演出,她在剧中扮演白玉枝,王淑美扮演李连生,黄玉琴扮演兰香,黄卿伟扮演宋老伯,香港长城电影制片厂把《杂货记》拍摄成为电影,在喜爱歌仔戏的东南亚地区播映。在校期间,歌仔戏班的学生演出的剧目包括:《孙悟空三打白骨精》、《恶婆婆》、《白蛇传》、《火烧楼》等。《火烧楼》1960年参加福建省青年演员会演,陈葆宝扮演剧中的刘月英得到好评。在厦门艺术学校的几年磨炼,给陈葆宝打下良好的基础,有了终生受用的歌仔戏珍藏和演艺经验的积累。

1961年8月陈葆宝从厦门艺术学校毕业,分配到厦门市歌舞剧团之芗剧二队当演员,到剧团演出的第一出戏是《火烧楼》,陈葆宝在剧中扮演嫂嫂孙玉梅。随后,她在《李妙蕙》中扮演李妙蕙,在《三伯英台·越州返》中扮演祝英台,在《双玉蝉》中扮演曹芳儿,在《白蛇传》中扮演白素贞,在《双思钗》中扮演陈杏元,在《英雄小八路》中扮演何向明,在《亮眼哥》中扮演玉柳,在《李慧娘》中扮演李慧娘,在神话剧《张羽煮海》中扮演琼莲,在《双枪陆文龙》中扮演乳娘等。

1965年厦门市芗剧团和芗剧二队合并(厦门市芗剧团于1980年改名为厦门市歌仔戏剧团),剧团进行人员精简,原市芗剧二队大部分演员离开他们热爱的舞台,陈葆宝成了开元区东方阀门厂的一名工人。在工厂的13年间,陈葆宝不但很快适应了新的工作

环境，掌握专业技术，还前往厦门市车辆厂支援拖拉机生产大会战，之后，成了思明区自行车配件厂的车间主任。20世纪60年代中期，厦门的职工文艺活动十分活跃，工余，陈葆宝始终没有离开舞台，没有离开她热爱的戏曲表演艺术，作为开元区文宣队的成员，她经常随同文宣队排演小歌剧、京剧小片段、女声小组表演唱等，到海岛慰问部队，到农村、工厂为工人、农民演出。厦门市轻工局宣传队演出京剧交响乐《沙家浜·智斗》，陈葆宝扮演的阿庆嫂，至今还让老厦门津津乐道。

1978年陈葆宝回到厦门市芗剧团，1980年担任女演员队队长。除本职工作之外，她还应邀到厦门艺校教学，为75级芗剧班学生上唱腔课。陈葆宝复出的第一出戏是《李慧娘》，饰李慧娘，之后，在《双玉蝉》中扮演曹芳儿，在《白玉兰》中扮演白玉兰，在《牙痕记》中扮演王夫人，在《血手印》中扮演王千金，在《四进士》中扮演杨淑贞，在《莫愁女》中扮演莫愁，在《凤还巢》中扮演程雪娥，在《五女拜寿》中扮演杨夫人，在《水母娘娘》中扮演水母。

1981年3月厦门市歌仔戏剧团注入新鲜血液，接收了厦门艺校歌仔戏专业75级的40余名毕业生。兼任市妇女委员会执委、剧团工会委员的陈葆宝清楚意识到，花无百日红，青取之于蓝而胜于蓝，她把对剧团青年演员的传、帮、带；关心剧团的员工和妇女的身心健康，做为今后的工作目标。业务上，陈葆宝主动把《张羽煮海》中琼莲角色的表演经验传授给青年演员李丽，把《莫愁女》中的莫愁传授给陈月凤，她心里从没有怕丢了角色的心思，1983年12月最让她高兴的是，在福建省文化厅主办的福建省青年演员比赛中，团里的新秀李丽一举获得金奖，陈葆宝从心里感到欣慰，祈盼厦门戏苑百花争妍，花团锦簇的美景早日到来。

1985年应新加坡国防部邀请，陈葆宝随同厦门市歌仔戏剧团到新加坡“牛车水”剧场进行为期二十多天的演出，这是厦门有史以来对新加坡的一次大型出访演出。陈葆宝在《五女拜寿》中扮演

杨夫人,在《火烧楼》中扮演孙玉梅,演出获得新加坡华人观众的赞誉。

1986年厦门市群众艺术馆亟需充实调整,福建省群众艺术比赛赛事频频,戏曲和曲艺专业的组织、辅导工作任务很重,陈葆宝选择角色转换,调入厦门市群艺馆。在群艺馆领导的支持下,她多次参与组织了为戏曲演员举办的培训班;和同事深入同安潘塗及禾山等地为民间职业剧团演员举办唱腔表演培训班;下基层、农村辅导戏曲业余爱好者,给他们排练节目,辅导小戏、民间曲艺表演;举办戏剧、曲艺作品征文活动,她都忙得不亦乐乎。经陈葆宝参与辅导的马巷民间高甲戏职业剧团排练的《茶郎与刘香》,以及辅导同安民歌仔戏职业剧团的《绣菱错》,均获得福建省民间职业剧团戏曲比赛二等奖;参与同安吕厝业余芗剧团排练的《大脚皇后》,获得福建省民间职业剧团戏曲比赛三等奖。这一时期的陈葆宝“名声在外”,为同安文化馆排练车鼓弄,排练现代戏《一瓶茅台酒》;参与马巷池王宫民间职业剧团排练《保生大帝》;为集美民间职业剧团演员辅导唱腔、念白,给他们加工、排练剧目,还真让她应接不暇。

1996年12月陈葆宝从厦门市群众艺术馆退休。她退而不休,依然活跃在民间社区,辅导群众文化活动。陈葆宝为禾山镇文化站排练的现代小戏《巷头门》获得福建省戏曲比赛二等奖,为禾山镇曲艺队排演的芗剧表演唱《找妈妈》在中央电视台的《曲苑杂坛》栏目中播放。期间,陈葆宝的歌仔戏经典唱段,让向来非常注重歌仔戏音乐的罗时芳老师珍爱,不时约其演唱记谱,保存流传。

经多年办学努力,如今的厦门艺术学校已跻身国家级重点艺术中等职业学校,舞蹈专业和戏曲专业是学校的两大支柱,尤其是歌仔戏表演专业,已为厦门和闽南地区专业剧团培养了为数不少的优秀演员。陈葆宝不但是个好演员,而且还是好老师,从1978年开始,厦门艺术学校就特聘陈葆宝来校教授歌仔戏。1975级芗剧

班、1998 级中国戏曲学院厦门歌仔戏大专班、2007 级歌仔戏厦门班、2007 级歌仔戏吕厝班等,陈葆宝都兢兢业业地传道授业解惑,教唱腔、教念白、排戏示范。蓦然回首,50 年的歌仔戏情缘,陈葆宝学戏、演戏、教戏,平凡中不乏真情、真知、真爱。老骥伏枥,壮心不已,不老的是海峡两岸互答对唱的传统地方戏曲。2007 年,歌仔戏已被列入国家级非物质文化遗产保护名录,厦门作为闽南文化生态保护区,守护、传承、发展歌仔戏一直得到有识之士的极力呼吁,身体力行。2008 年,陈葆宝在厦门艺校教学之余,还活跃在厦门广电集团的“闽南之声”栏目教唱、普及歌仔戏。

陈葆宝虽年愈花甲,但为了挚爱的歌仔戏,她依然与莘莘学子、花季少年在一起,弦歌如昨,含笑如花。“落红不是无情物,化作春泥更护花”。如果把同根同源、一支并蒂、花开海峡两岸的歌仔戏比作闽南大地的奇花,陈葆宝的人生,真个是应了爱花、惜花、护花的人生。

2009 年 4 月 28 日

温婉清纯总关情

——陈葆宝歌仔戏唱腔特色漫评

厦门市台湾艺术研究所 梁 薇

弘一法师云：艺术当以人传。歌仔戏的传统、歌仔戏的唱腔不是博物馆陈列的展品和历史的遗音，而是历史有价值的、层层积累的音韵。这是闽南文化体脉精魂不散的交织；是地方戏曲富有创造力的沿袭；是非物质文化遗产薪传留给海峡两岸儿女的感动，是上苍对闽南这方热土万分记挂后的馈赠。接近戏曲前辈，聆听歌仔戏一路走来的脚步声，感悟歌仔戏优秀传统唱腔也当以人传的紧迫，我满怀敬意而不敢懈怠。有过跟随纪招治、陈金木二师学习歌仔戏经典的至深感受与经验，一年多来我再随葆宝老师回望过去，挖掘、搜索，唱唱、记记，终成《陈葆宝歌仔戏唱腔选》。陈葆宝歌仔戏唱腔特色在我心中也愈加明晰、亮彩。

陈葆宝 1941 年 12 月出生于厦门，父亲经商，母亲是新加坡归侨。继宋时之泉州港、明清之月港的退隐，厦门港是闽南金三角经济、文化最为倚重的宝地，从近代至现代，一步步迎来风姿绰约的锦瑟华年。挟与中华文明传承之密切，与西方文明接触之新近，与台湾对渡中风骚之独领，厦门的歌仔戏勾连两岸血缘、文缘、戏缘。生于斯，长于斯，陈葆宝在闽南地方戏的浸淫中成长。1957 年 7 月，15 岁的陈葆宝进入厦门市文化处为地方戏剧团举办的戏曲演员训练班学习，1958 转入厦门艺校戏曲班学习，1961 年 8 月从厦门艺校毕业，分配到厦门市歌舞剧团的芗剧二队当演员，1961 年参加福建省青年演员会演，1978 年至 1986 年活跃在闽南的歌仔

戏舞台,1986年调入厦门市群众艺术馆,担任戏曲和曲艺专业的组织辅导工作及应邀到厦门艺术学校教授歌仔戏唱腔课。

温婉清纯总关情,陈葆宝在多年的演艺生涯中根据自己的嗓音特点逐渐形成了优雅、恬静,端庄、朴素的歌仔戏唱腔风格。

一、深得名师传承,兼收并蓄,唱腔独具风格

陈葆宝在厦门艺术学校期间幸运地得到了陈金木、叶桂莲、甘岸、李秀珍等歌仔戏著名演员的唱腔指导和传授。如甘岸老师是歌仔戏大师邵江海的弟子,他的唱腔继承了邵江海杂碎调长短句的风格,传授的《白蛇传·断桥》中【杂碎仔】“恨法海凭空挥下无情棍,一对鸳鸯两离分,想起冤家我心暗恨,你辜负阮一片痴情付浮云”。行腔委婉细腻、旋律优美动听。陈葆宝深得精髓又心思灵巧,她明白继承师传不是只去维持现成的,在完成理解、掌握、再现之后,需要参与到传统的进展中,陈葆宝在甘岸老师授腔的基础上又有创新,如第一句运用八度旋律跳跃,把白素贞对法海的满腔愤怒淋漓尽致地表现出来,紧接着是抒情地感叹,回想当初两人在湖边相遇的情景,触景生情让人伤悲又怨恨,整个曲调的旋律跨度大而又有较强的抒情性,旋律在高、中、低音区的变化中进行,打破传统杂碎调的规整性,显得灵活自如,形成唱段高潮。在闽南歌仔戏界,陈金木老师演唱歌仔戏的哭调最为特别,陈葆宝可谓得到金木师的真传。如演唱陈金木老师传授的《山伯英台·越州返》中的【小哭】，“二拜梁哥泪涟涟,无疑梁哥你归仙,当初相约我没骗,放煞小妹煞了然,心肝我苦啊!”,在结束句“心肝我苦啊”走高音腔韵,用提高八度音域的方式来演唱显得别具一格,很有特色,更能体现祝英台满腹悔恨和悲切的情感;用【卖药哭】来演唱“第三拜”也很有创意,“三拜梁哥眼泪汪汪,哎哟梁哥喔呢啊,我无疑梁哥啊你归亡,你敢并无半句哎是对我讲啊哎,梁哥你的生命啊敢会见阎王”。整段唱腔大量运用方言衬词如“喔呢啊”、“是”、“你敢”、“啊哎”、“敢会”等很有泥土风味,第一句的“哎”音在高腔上做延长音处理,第