

黄梅戏发展中的文化整合路径

盛霞,陈昌文

(铜陵学院 文学与艺术传媒学院,安徽 铜陵 244000)

摘要:文化整合作为黄梅戏艺术发展的重要特征,运载着黄梅戏艺术形态的流变与演进。黄梅戏的文化整合是在“从农村走向城市”阶段得以完成,草台、花台、舞台的空间转换引致了黄梅戏艺术形式的积累转型和文化形态的传承延伸,而正是这些文化形态的交融与涵化,形成了黄梅戏艺术新的文化整合体,催育出黄梅戏艺术新的发展阶段,进而推动其走向成熟,迈向辉煌。

关键词:黄梅戏;农村;城市;文化形态;文化整合

中图分类号:J614.93

文献标志码:A

文章编号:1672-7835(2020)03-0163-07

黄梅戏最早产生于19世纪下半叶,即清咸丰(1851—1861)前后,是一个相对晚出的剧种^①。到了20世纪初,黄梅戏逐步走向半职业化,产生了很多职业班社,如“双喜班”(1919年)、“张瀚班”(1926年)、“同乐班”(1927年)等。如果说黄梅戏产生阶段属于原生态的艺术积累,则半职业化的发展进程预示着专业剧种的形成。在职业班社的引领下,黄梅戏人才队伍不断壮大,出现很多“好佬”(名角)艺人,如蔡仲贤、洪海波、胡普伢等。演出剧本更加丰富,由“调”到“戏”的过渡,意味着黄梅戏声腔的转变和艺术形式的转型。当时京剧表演取得的巨大成功和带来的广泛影响,深深地激励了黄梅戏艺人,艺人们产生了向更高层次发展的心理渴望,他们已不甘于在乡野草堂表演,将目标瞄准城市舞台。

一 历程梳理:积累与转型

史料记载,黄梅戏分别于1926年和1935年进入安庆和上海城区,由于战乱原因而多次重返农村,其实质意义上立足城市是在1950年代以后。1952年受邀参加“华东戏曲汇报演出”,标志着黄梅戏正式走进城市。因此,从20世纪初至20世纪50年代是黄梅戏艺术转型的关键时期,从中可以管窥出其艺术积累的不断升华,承上启

下地为黄梅戏走向辉煌奠定了坚实的艺术基础,呈现出一种蓄势待发的状态,昭示着黄梅戏艺术发展新阶段的来临,从发展轨迹上看,属于从农村走向城市阶段。

(一)农村草台:舞台艺术的初期积累

黄梅戏自诞生之日起,一路向东,艰难行进。水荒灾害和官方禁演使黄梅戏经历了苦难深重的流传期,但从未停止它逆中求生、博采众长的步履。从名不见经传、偏于一隅的黄梅采茶调到初显风情的黄梅“小戏”的形式转化,内在地蕴含了黄梅戏隽秀的艺术特质和优良的戏曲基因,使之由简单的农事歌谣变为风格鲜明的歌舞小戏成为逻辑上的必然,也为后来持久的艺术积累构建了良好的惯性思维,推动其成长、成熟。

从农村走向城市阶段初期,黄梅戏演出已形成一定的规模,由三两分散的随意性表演,转向以乡村临时搭建的简陋戏台为主,俗称“草台”表演。“草台”选址一般在空旷地面上隆起的高坡处,用几根木头柱子横竖相连,搭建成“台面”,几张草席挂在横木上,隔开前后台。演出需要的灯火,一般就地取材,松明子、菜油等。演出服装都是用租借来的围布、袈裟等替代,用面粉、墨色和红色作为涂料代替妆粉唇膏等。演出过程中使用

收稿日期:2019-10-13

基金项目:安徽省高校人文社会科学研究重大项目(SK2018ZD041);安徽省2014年度高校优秀拔尖人才培养资助项目

作者简介:盛霞(1976—),女,安徽铜陵人,副教授,主要从事中国传统音乐研究。

①王长安:《中国黄梅戏》,安徽文艺出版社2009版,第1页。

的道具、服装、化妆材料等非常简单,用随手拿来的实物替代需要的道具,虚实结合。如《天仙配·路遇》唱段中,“槐荫开口把话提,叫声董永你听知,你与大姐成婚配,槐荫与你做红媒”^①,只能通过演员口述“槐荫树”,结合肢体动作和道白,向观众呈现虚拟场景。

农村草台的演出,虽然舞台简陋,形式简单,演出过程却十分规整。在遵从戏曲艺术表演程式的基础上,通过吸收地方民俗艺术元素,形成黄梅戏的特色唱腔,体现了此时期黄梅戏艺术表现上高度的规范性。表演形式和内容较之萌芽阶段的黄梅戏已经变得多样而丰富,由“无台”(平台或广场)到“舞台”(草台),使舞台表演经验得到提升。通过创作、移植和搬演,进一步充实了演出剧目。据老艺人回忆,到辛亥革命前夕,黄梅戏已经形成了“三十六大本,七十二小出”^②的剧目积累,音乐唱腔已趋于完善。

(二) 乡镇花台:表演形式的深刻转型

20世纪20年代,随着军阀混战的进一步加剧,农村经济也遭到严重破坏,安庆周边的农民、手工业者、小商贩迫于生计,远离居住地,进城谋业,苦难的生活加上对家乡亲人的思念情愫,使得他们在工作之余通过演唱黄梅戏聊以慰藉,推动黄梅戏在乡镇城边流传。手工业者和商贩群体的加入,孕育了黄梅戏发展的商业化萌芽,黄梅戏开始半职业化班社的演出模式,培养吸收专业演员,推动黄梅戏表演走向专业化和规模化。

相比早期碎片化的表演,由于有一定的演出收入,黄梅戏半职业化班社使用专门搭建的演出台面,称之为“花台”。花台台面牢固,可以演出武戏,舞台装饰较为美观。距离花台几十米外有专门的看台,看台设计规范,前面摆设有桌椅,供一些显贵之人落座。演出场地也有瓜子、点心之类的叫卖,吸引人气,好不热闹。花台表演以“大戏”为主,各种剧目精彩纷呈。“农村草台——乡镇花台”的空间转换,是黄梅戏表演形式上的深刻转型,黄梅戏已经走上了更高的发展步阶。

半职业化班社也通过与“灯戏”“赌戏”结伴等方式演唱黄梅戏,一般在重大庆典之日,如迎神、庙会等,主办方会邀请班社参与表演,十分隆重。由于这些民间艺术都属于群众自发的艺术品

类,受众群体庞大,与它们结伴表演,有力地带动了黄梅戏的观演人气。黄梅戏清新质朴的曲调有着其它艺术门类无可比拟的优越性,久而久之,这些民间艺术的表演者和观演者都逐渐被黄梅戏所吸引,纷纷加入到黄梅戏的表演中,扩大了黄梅戏的群众基础,艺术影响力也日益增强。

(三) 城市舞台:黄梅艺人的逐梦之旅

半职业化班社的创立,却不能改变官方对黄梅戏禁演的局面,黄梅戏仍然徘徊在乡镇市郊,不得进城。低廉的演出收入带来的生存压力与黄梅戏日益增长的艺术影响使得艺人们心有不甘,内心深处不时涌动着走向城市舞台的渴盼,他们坚信与安庆文化一脉相承的黄梅戏艺术一定能够融入市民的黄梅情结,勉励他们初心不改,寻找机遇。

20世纪20年代,伴随着新文化运动和五四运动带来的广泛影响,新的社会文明逐渐兴起,都市文化得到了创新与繁荣。作为安徽省政治、经济、文化中心的省会城市,安庆素有“万里长江此封喉,吴楚分疆第一州”的美称,具有广泛的政治影响力和文化包容性,黄梅戏也早已在安庆城区有了零散的传播。因此,黄梅戏选择安庆作为进入城市的突破口是具有科学意义的,并非偶然为之。1926年,艺人们怀揣着对黄梅戏艺术的执着信念,走进了安庆城区,开始了走向城市的逐梦之旅。

由于黄梅戏的合法地位没有得到确立,在首次进城半年后,黄梅戏带着遗憾的心情黯然离开。1931年,黄梅戏二次返城,在安庆正规的剧院“白日青天”新舞台和“天后宫”爱仁戏院参加表演,并持续了将近两年,后又转向农村。两次进城,黄梅戏虽然未能长久立足,但黄梅戏的清新之气却飘荡在了城市上空,其独特的戏曲风味获得了市民的审美认同,黄梅戏的乡土特色愈加巩固,为黄梅戏踏入上海筹备了信心和基础。

1935年,历经周折的黄梅戏艺人们带着“即使不能唱红,糊糊口总还可以”^③的忐忑心情走进上海,开启了大都市的表演历程。到了上海以后,黄梅戏蓄积已久的艺术魅力喷薄而出。虽然后来由于战乱原因,黄梅戏在上海的表演未能持续,但

① <http://www.qupu123.com/minge/sizi/p15457.html>. 中国曲谱网.天仙配·路遇之三.2017-02-28.

② 即此时期黄梅戏的剧目有三十六本大戏和七十二出小戏,是老艺人对黄梅戏传统剧目的普遍说法。

③ 张精明、何家宽口述,李法吾记录整理:《黄梅戏首闯上海滩》,《黄梅戏艺术》1986年第1期。

这看似短暂的过程体验却唤醒了黄梅戏的都市意识。黄梅戏清新亮丽的唱腔如一枝独秀引起了文化都市人的高度关注,以至于1952年再度走进上海演出时,一经登台便引起了强烈轰动。著名音乐家,时任上海音乐学院院长贺绿汀先生也呼吁文艺工作者关注黄梅戏,彰显了黄梅戏艺术魅力的璀璨与绚烂。上海的演出推动了黄梅戏艺术奠基性转型,黄梅戏由此吹响了向高阶进发的激情号角,建立起走进城市的信心,为下一步的丰彩与辉煌储备了精神和力量。

二 文化整合之一:传承与延伸

19世纪20年代,黄梅戏经历了“歌舞小戏(包含独角戏、二小戏、三小戏)一串戏一本戏”的演变过程后,各种戏剧元素的整合基本完成,文化形态焕发出新的生机和光彩。作为反映时代风貌的戏曲艺术,此阶段的黄梅戏部分化承载了当时社会的悲欢离合,表现出与社会文化思潮相辅相成的发展步阶,文化形态的引致体现了对传统的继承和反映社会现实的延伸。

(一) 写实底层的娱乐文化

清代的地方戏分为“文戏”和“武戏”。由于清朝对外战争失利原因,统治者期盼“武戏”所承载的英雄形象能够起到对军队和民众的教化作用,促使“武戏”登上了历史的舞台,导致“文戏”处于弱势低位。对于黄梅戏,清朝的统治者认为属于“海淫”“海盗”之类而禁演。

北洋政府统治时期,黄梅戏仍然以地下演出为主。1939年出版的《皖优谱》记载了皖籍优伶的简历、艺术造诣等内容,其中关于黄梅戏的描述为:“今皖上各地乡村中,江以南亦有之,有所谓草台小戏者,所唱皆黄梅调。戏极淫靡,演来颇穷形尽相,乡民及游手子弟莫不乐观之。但不用以酬神,官中往往严禁搬演,他省无此戏也。”^①文中的“今”是指20世纪30年代。

事实上,黄梅戏主要素材均来源于民间,深受地方娱乐文化的影响,民间娱乐性特征十分明显,其剧目多以男欢女爱的爱情有关,很多故事情节充斥着打情骂俏,私奔苟合,如《小辞店》《闹花灯》等。但为了迎合观众,剧情中的确出现了很多格调不高的台词和举止轻佻的表演,如《私情记》《挖茶棵》等。《挖茶棵》是姑嫂与小和尚的对

唱,内容十分露骨:

小和尚:十八岁大姐穿身红,裤裆里夹个画眉笼,她有笼子没有鸟,我有鸟儿没有笼。没有笼,就把小和尚用一用。

张兰英(小姑):嫂嫂喂,小和尚唱得丑死着。

张何氏(嫂子):他唱他的,你莫听就是了。^②

这类剧目被官方列为“海淫”之戏,伤风败俗,是统治阶层为了维护社会秩序、治理国家的需要。黄梅戏戏文质朴、清新、俏皮、粗俗、简直,反映了社会底层人民的生活诉求,当然无法与官方意志相融合。鲁迅先生曾经也说早先的京剧,“自然是俗的,甚至于猥下,肮脏,但是泼辣,有生气”。因此,现在看来,此时期的黄梅戏至多也就是呈现出一定的庸俗、娱乐性特征,这也是地方戏的共性问题。

(二) 扎根民间的乡村文化

“艺术来源于生活”,黄梅戏也不例外。在与乡村文化交融方面,黄梅戏作品立足生活素材,以周边的人和事作为切入点,通过模仿和想象创造了很多具有黄梅戏特色的乡村文化景观。

《天仙配》题材最早源于东汉年间曹植的诗歌《灵芝篇》中的“董永遇仙”,经过历代艺术家的改变创造,其内容情节已深入人心并广为流传。无论是早期黄梅戏传统“本戏”《天仙配》,还是新中国成立初班友书和陆洪非改编的作品,其中的内容都仍然保留着民俗性特征。即使是天上下凡的“七仙女”也都带有农村姑娘特有的“土气朴实”和与众不同的“真善美”风姿,又具有村姑明显的“正义、反抗和野性”,其舞台上的一言一行都能看出黄梅戏对乡村文化的主动吸收。

《打猪草》属于早期黄梅戏“七十二折小戏”之一,1952年由郑立松、严凤英等做了大幅改编整理。该部作品题材同样源自民间,通过打猪草误碰断竹笋引起人物冲突到双方友善和好的过程,虽然是邻里之间家长里短的小事,却生动地歌颂了劳动人民淳朴善良的心灵之美。剧情中的经典唱词“只要心意好,人好水也甜”,真切地反映了民众简单朴实的生活态度,散发着浓郁的乡土气息,质朴自然,犹如春风扑面,直击心扉。1952

^①黄天骥:《近代散佚戏曲文献集成·戏曲史料编》之《皖优谱》(天柱外史著),山西人民出版社2018版,卷一引论八。

^②安徽省文化局剧目研究室:《安徽省黄梅戏传统剧目汇编(第八集)》,安庆市文化局重印1998版,第189—190页。

年在上海演出时,其贴近生活、扎根人民的乡村韵味赢得了观众的普遍赞赏,成为此时期具有广泛影响的代表作品。

乡村文化的情景塑造,虽然是黄梅戏艺术化的简单创作,但却无形中“歪打正着”地迎合了观众的欣赏口味,满足了普通民众“只看热闹,不看门道”的简单心理诉求,其土俗性的表演正是观众需要接受的艺术样式,进而拉近了与受众群体的距离,使之不断受到老百姓的喜爱热捧。

(三) 追求自由的革命文化

黄梅戏文化形态的塑造与当时社会的革命思潮有着密不可分的联系性。作为来自社会底层的戏曲,黄梅戏的艺术思想无一不代表着广大普通百姓的精神意志,其血液里始终流淌着追求自由、反抗压迫的文化基因,当正义的旗帜开始飘扬时,黄梅戏义无反顾地投入到革命斗争的热潮中是一种必然趋势。

1927年,蒋介石发动“4.12政变”,整个安庆地区笼罩在白色恐怖阴影之下,黄梅戏演员们在当地共产党人的引导下,利用演出的机会召集群众集会,为革命斗争吸纳人气,声援呐喊,黄梅戏变成了宣扬正义的文化武器,由地下演出转为公开,排演了很多宣扬革命斗争的作品。如黄梅戏传统作品《荞麦记》《方卿借银》《送夫参军》等,内容都是反对地主压迫,控诉贫富不均现象,引发贫苦百姓们的思想共鸣,激起人民的斗争情绪,有力地支持了革命斗争。

除了专门性的舞台表演,黄梅戏也深入到群众的生活之中,通过改编唱词和旁白将革命工作使用的暗语传递出去,如《毛洪记》就是将暗语变成唱词来联系革命人士和群众,巧妙设计击毙地主恶霸方廷猷,大快人心。通过这样的形式,吸引了很多革命人士参与黄梅戏表演和创作。王兆乾在《第二次国内革命战争时期岳西的黄梅戏活动》一文中详细叙述了黄梅戏在革命文化宣传方面起到的重要作用:“1930年,在岳西的沙村、衙前的大河滩上、金家祠堂以及清水寨等许多地方,都演出过黄梅戏,这是以革命内容为题材的新型黄梅戏。可以说,这是黄梅戏第一次反映共产党领导的革命的题材。许多革命烈士都曾亲手编写过剧本”。^①

抗日战争时期,黄梅戏也利用自创自编的作

品弘扬革命文化,控诉日本帝国主义的侵略行径,有力地起到了打击民族敌人、激励国人抗战的作用。如作品《姑劝嫂》《难民自叹》等。其中《难民自叹》由于传播广泛,一度引起日本人的惶恐不安。

(四) 讴歌时代的都市文化

都市文化是城市在发展过程中形成的思想、信仰、品格、价值观和文明行为的总和。作为乡野草堂里走出来的黄梅戏,在往城区演进的过程中,一直在努力缩小与城区人民文化审美上的差异。其贴近人民、讴歌现实的艺术思想承载着黄梅戏的精神灵魂,激活了走向城市的文化自信和文化动力,推动黄梅戏呈现出鲜明的都市文化特征和强劲的文化适应性。

此时期,黄梅戏注重从都市生活中提取素材,创作或改编作品,反映现实生活。如表演“时装戏”《法场自叹》《烟花女自叹》等,控诉旧社会种种不平,弘扬正义。在早期的传统剧目中加入很多与现实生活发生联系的“时兴”内容,如1947年“安庆坤记书局”版本的《小辞店》唱词就有“外国保险、电灯、电话”等时兴产品。

在上海演出前改编的《打猪草》将旧版剧中人物名字较为俗气的“金花、矮子”等改为“小妹、小毛”等富有青春气息的称呼。针对上海人听不懂唱词的情况,黄梅戏演员们尽量使演唱语言固定化,统一使用安庆方言,并删去那些多余的衬字和虚词,使唱腔逐渐变得柔和统一,易于观众欣赏接受。丁老六的戏班要求将早期黄梅戏中充斥较多色情的“荤段子”唱词删除或改编,规劝演员们“不能自己看不起自己”,要求演员改掉过往农村演出中形成的粗俗习惯,引导演员们主动适应城市文明习俗,提高了黄梅戏的艺术标准。

此外,在音乐里使用“文场”乐队伴奏推动黄梅戏审美特质趋向都市化。音乐伴奏是戏曲表演规范化的内在要求,是提升戏曲艺术内涵的重要部分。音乐伴奏的植入使黄梅戏的音乐唱腔变得圆润饱满,与舞台表演水乳交融,相得益彰,给观众一种清新脱俗、丰满雅致的愉悦体验,凸显出黄梅戏内在的秀丽与高洁。

此时期黄梅戏女演员的大量出现,反映黄梅戏不拘一格的人才选用理念,与都市文化中男女平等的先进思想相契合。都市文化是黄梅戏顺应

^①原文载于1959年3月24日《安徽文化报》。

戏曲发展规律,适应城市文化生态,与时代同呼吸的内在特质,彰显其艺术思想的开放性和包容性,是推动黄梅戏迈向更高阶层的桥梁纽带。

三 文化整合之二:交融与涵化

文化整合是文化地理背景下多种文化相互交融、吸收,最终涵化为一体的过程。因此,考察戏曲艺术的文化整合,必然要关注戏曲形成的特定历史背景和文化环境。对戏曲形态产生空间的梳理更是需要有一定的文化延展度和历史纵深度,从而更加全面地揭示出戏曲形式与地域文化的内在联系。

从农村走向城市的过程中,黄梅戏以开放包容的姿态汇入各类文化形态之中,与多种文化的深度融合推动其茁壮成长并脱颖而出,最终声名鹊起,成名定型,其成长过程深刻地隐伏着多种文化的交汇整合。

(一) 基础整合:对民间艺术的拓展表演

黄梅采茶调递嬗为黄梅戏之前,曾与“道情”“花鼓”“莲香”等艺术形式结合表演,因而黄梅戏有“花鼓戏”“高腔”“汉剧”等别称。黄梅采茶调在完成与民间艺术的融合后,在宿松、怀宁等地戏曲文化的影响下,“借鉴知名徽班的表演艺术,奠定了由‘调’向‘戏’推进的基础”^①。黄梅采茶调正式转变为“黄梅戏”,并将各种民间艺术转型升级,形成自己的艺术风格,获得艺术上的基础整合。

民间歌舞交融推动了黄梅戏艺术形式的多样化。民俗活动中的推车、旱船、采茶、花篮、跑马、舞灯等都具有较多的肢体语言表达,黄梅戏在吸收这些舞蹈表演技术后,在“二小戏”的基础上发展为“三小戏”的表演。如《夫妻观灯》,通过灵活形象的模仿表演,以不同的人观灯的不同姿态为抓手,惟妙惟肖地表现了观灯的热闹场景和浓郁的生活情趣:“胖子来看灯,挤得汗淋淋,瘦子来看灯,挤成一把筋”,还有“螃蟹灯,横爬行,鲤鱼灯,跳龙门”^②。唱词形象生动,表演栩栩如生。

黄梅戏的艺术特色也体现在其语言方面。早期的黄梅调采用鄂东语系,并在向安徽演进的过

程中,吸收了安庆周边的语言,较为杂糅。通过整合转化,统筹以安庆方言为基础,呈现出朴素、柔美、清新、委婉、诙谐和写实的特点。由于语系的不断变化,原安庆周边的怀腔、弥腔和龙腔都被吸收为黄梅戏唱腔,立足于语言基础之上的唱腔由原先的羽调式、商调式演变成五声徵调式^③,形成了黄梅戏唱腔的特殊风格。方言的独特性和唱腔音乐之间的和谐关系引致了黄梅戏独一无二的韵律之美,使之相辅相成、相得益彰。

乐器的使用也是此阶段黄梅戏文化整合的重要部分。黄梅戏打击音乐是随着戏剧形式的完善而发展的。在半职业化班社的带动下,演出规模不断壮大,乐器伴奏更加丰富,伴奏中增加了牙板、小鼓和堂鼓、铙、钹、唢呐等乐器,形成了小型乐队。1935年,黄梅戏走向上海演出以后,又增加了弦乐伴奏。王兆乾认为:“解放后,黄梅戏的伴奏增加了高音二胡、三弦、笛、笙、管等乐器,又向兄弟剧种吸收了洋琴、琵琶、低胡、倍低胡,甚至还有西洋小提琴、黑管、和横笛”。^④通过上述伴奏乐器的整合,黄梅戏的音乐更加丰满,舞台表演迈上了一个新台阶。

(二) 形式整合:对姊妹戏曲的包容借鉴

黄梅戏由小戏到本戏的过渡,以及后来表演形式的成熟,除了民间艺术的熏陶外,主要是整合了周边戏曲剧种的艺术元素并加以吸收而逐步完善的。对姊妹戏曲的吸收借鉴充实了黄梅戏的戏曲因子,推动黄梅戏艺术形式的固化和风格基调的形成。一如金芝所言,“敢于拿来,又善于融化,喝百家之奶,酿一家之酒,使来者都姓‘黄’”。^⑤

青阳腔是因形成于池州青阳县而得名,又称为“池州调”,明代嘉靖年间盛行于安徽、江西和湖北地区。黄梅戏对青阳腔的吸收主要是移植青阳腔剧目,从小戏到本戏,都保留有青阳腔的印迹。通过借鉴青阳腔的唱腔、舞台表演和服饰,与黄梅戏的唱腔相结合构建新的表演程式,加速戏剧化进程。青阳腔艺术的影响,对于成长中的黄梅戏来说,无疑是一种全方位、多角度的艺术润泽。

①张小平:《大黄梅:百年黄梅戏》,安徽教育出版社2016版,第13页。

②安徽省文化局剧目研究室:《安徽省黄梅戏传统剧目汇编(第八集)》,安庆市文化局重印1998版,第19页。

③安徽省新闻出版局:《安庆文史资料(第21辑)》1990版,第92—108页。

④王兆乾:《黄梅戏音乐》,安徽人民出版社1957版,第69—70页。

⑤金芝,杨庆生:《中国国粹艺术读本:黄梅戏》,中国文联出版社2008版,第24页。

黄梅戏借助徽调的舞台、吸纳徽班人才和移植徽调剧目等形式实现对徽调艺术的整合。徽调曲调优美,技艺精湛,“文戏”“武戏”各具特色,徽调对京剧的形成产生了重要影响。徽班在安庆宿松和望江等地非常活跃,给了黄梅戏学习借鉴的良机。与徽调的合作演出,使黄梅戏登上了“大雅之堂”。当时京剧的兴盛导致民间的徽班日益衰微,迫于生计,部分徽班演员开始改唱黄梅戏,充实优化了黄梅戏人才队伍。黄梅戏通过移植、改编、模仿徽班作品等手段,具备了承接礼仪性演出的能力,逐步取代徽班,成就了黄梅戏发展的一次飞跃。

(三) 思想整合:对进步思想的开放吸纳

戏曲艺术作为时代的产物,直接反映了现实社会的意识形态性。在封建思想禁锢下,黄梅戏之所以被冠上“淫词浪曲”之名,因为它朴实的文辞活泼生气,又略带土俗,符合底层农民的欣赏口味,却被正统文化所扬弃,只能另辟蹊径,获得生存。但是作为一个优秀剧种,之所以能在逆境中得以成长,与黄梅戏善于博采众长,不断吸纳进步思想分不开的。

20世纪初,中国的女权运动风起云涌,这种推崇女性解放的浪潮,极大地冲击了旧社会的道德礼教,女子不能抛头露面的极端封建思想受到挑战,这无疑给了审美风格偏向阴柔化的黄梅戏带来了发展的契机。黄梅戏吸收了女权思想的开放性,逐步打破“女戏男唱”的角色局限,开始吸收女性演员参加表演,拓宽了表演角色。这一时期,也出现了配合女权运动的黄梅戏作品,如反对妇女缠足的《恨小脚》。该作品声泪俱下地控诉缠小脚对妇女身体的摧残,公开向守旧的顽固思想挑战,为妇女争取自由和幸福,提高妇女的社会地位,引导人们接受新思想,释放人性,争取自由。

1911年辛亥革命的爆发对黄梅戏艺术思想产生了深厚的影响。黄梅戏开始追求自由解放,争取光明正义,配合革命斗争,提出了“鸦片本是外国造,来到中华害同胞”的口号,演出专门反对鸦片的剧目,其中《打烟灯》的影响较大,流传广泛。《打烟灯》不仅具有时代性和进步性,而且人物塑造形象逼真,剧情贴近现实,思想性和教育意义十分突出。除了《打烟灯》,演员们在改编作品的剧情中也加入反对鸦片的内容,如《菜刀记·

小辞店》。

新中国成立后,黄梅戏在思想整合方面获得了质的提升。1949年10月,文化部戏曲改进局开展“改戏、改人、改制”的工作,即改革旧戏班的制度,改造旧剧目,鼓励创作新颖、健康、能够反映新时代人民精神需求的作品。黄梅戏作为受改造剧种,获得了一次思想上的提升。1952年8月,安徽省委宣传部举办“安徽省暑期艺人训练班”,使黄梅戏艺人们的思想得到了洗礼,对民族戏曲的艺术思想做了正确引导,区分了戏曲作品的精华与毒素。如,经过整理后的新《天仙配》明确地剔除了“以孝治天下”这种封建帝王统治百姓的惯用做法,转变为青年男女对恋爱自由、思想解放、反抗压迫的精神追求和美好生活的积极向往,突出反封建主题。

(四) 内涵整合:对都市文化的主动融入

显然,与古老的京、昆剧相比,黄梅戏属于一个年轻的剧种。从民间歌舞小调发展为职业班社规模化表演的地方戏种,年代不长,路程却布满荆棘,即使后来踏入城区,仍然改变不了遭受不公正待遇的命运,导致黄梅戏曾经“三进安庆,两赴上海”^①,颠颠簸簸,曲曲折折。但是黄梅戏的优越性就是体现在它永不言弃的坚守精神,对城市舞台的渴求信念促使它义无反顾,积极融入都市文化圈,呈现出强烈的文化适应性。

1926年,黄梅戏首次进入安庆城区,虽然由于军警的阻挠导致演出中断,但是黄梅戏的风格韵味引起了市民的关注,一些正义之士开始声援黄梅戏,黄梅戏获得了走向城市的群众基础,极大地鼓舞了士气。1931年,黄梅戏第二次进入安庆市区并在专门的剧院演出。由于城乡观众的文明素养和审美习惯的差异性,黄梅戏表演尽量避免粗俗低下作品的出现,选取作品以讴歌时代主题为主,人物的情感表达变得细腻含蓄,剧情的逻辑性增强,具备了较高的思想性和艺术性。唱腔方面,通过吸收安庆城区流行的民歌小调,丰富了音乐表现力。在语言上,尽量使用安庆官话并吸收一些街巷口头语,力求表演贴近人民,赋予生活气息。剧院的演出提升了黄梅戏的艺术品位,释放出城市化的审美情趣,焕发出新的精神风貌。

1936年正月,黄梅戏在上海首度亮相,由于演员的表演习惯、服装、道具、角色等与上海观众

^①金开诚:《黄梅戏》,吉林文史出版社2010版,第28页。

的审美标准存在较大差距,艺人们通过突出艺术特色、改变演出风格、学习优秀剧目等逐渐适应了上海城区的文明习性。经过近两年的驻扎,直到淞沪战争爆发前夕才返回农村。在上海的时光,是黄梅戏艺术内涵得到有力整合的关键期。东方大都市引领潮头的城市文明和舞台上千岩竞秀的戏曲剧目汇聚的多元文化,足以提供成长中的黄梅戏饱满的精神内涵和无尽的艺术养分,海派文化和中国戏曲的美学真谛由此植入到了黄梅戏的灵魂之中,催育出黄梅戏隽秀而典雅的戏曲基质。

结语

中华几千年的文明发展史告诉我们,王朝可以更迭,文明特征的一惯性不会轻易易帜,这就是传统延续的力量。历经多个社会形态转型的黄梅戏,无疑具有鲜明的传统性和民族性。对姊妹艺术和民俗文化的开放吸纳和溶解既是根植于传统基础之上的二度吸收与创造,也是黄梅戏文化“海绵效应”的集中体现,并没有改变其唱腔、音乐、语言和风格上的传统基调。黄梅戏在复杂的社会形式下逆水行舟,赢得发展,更是传统特色与多元文化交锋碰撞取得的胜利,彰显了文化传统的强大力量。因此,无论黄梅戏走向何方,只要作为灵魂精髓的

传统特色不被丢弃,面对当下社会汹涌的文化大潮,黄梅戏定会避免被同化、衍变甚至消亡的危机,守住传统特色才是延续发展的根本。

就黄梅戏艺术改革创新而言,著名戏剧理论家傅谨曾说:“因为受院团体制的拖累,我们近年在艺术领域的贡献,和文化大国的地位很不相称。所以我们要改革文艺院团的体制,要让文艺院团焕发活力,能否创造出新的经典,是体制改革成败的指标。”^①同样,原文化部政策法规司司长康式昭认为:“剧院团改革势在必行。如今,虽然改了一些,但大多并未触动,既往形成的弊端,依然困扰着剧团的前进。剧团体制改革还在路上,还有继续深化改革的艰巨任务”。^②所以,创新黄梅戏艺术发展就是从根本上改革黄梅戏文化体制。笔者认为,针对当下黄梅戏发展的萎靡之态,推动政府支持下的黄梅戏人才队伍建设与市场化推广下的高质量艺术生产相结合,是避免黄梅戏“人才断档”和“市场崩溃”的有效途径,也能消除黄梅戏发展的孤立无援和对政府的过度依赖两极分化,实现政府与市场的良性互动,盘活黄梅戏体制管理的僵化之态,接轨新时代文化发展理念,进而推动黄梅戏艺术走上平稳、健康、新颖的发展之路。

On the Paths of Cultural Integration in the Development of Huangmei Opera

SHENG Xia & CHEN Chang-wen

(School of Literature and Art Media, Tongling University, Tongling 244000, China)

Abstract: Cultural integration, as an important feature of the development of Huangmei opera, is carrying the change and evolution of the art form of Huangmei opera. The cultural integration of Huangmei opera has completed in the stage of “from the countryside to the city”. The spatial conversion of *caotai*, flower terraces and stage lead to the accumulated transformation and cultural inheritance of the art forms. It is these forms of culture blending and acculturation that shapes a new cultural integration of Huangmei opera art, urges the cultivation of a new stage of development of Huangmei opera art, and then promotes its maturity and brilliance.

Key words: Huangmei Opera; countryside; city; cultural form; cultural integration

(责任校对 王小飞)

^①傅谨:《剧团体制改革的背景、目标与路径》,《福建艺术》2010年第3期。

^②康式昭:《剧团体制改革还在路上》,《中国戏剧》2017年第1期。