



教育部人文社会科学
重点研究基地重大项目

岭南濒危剧种研究丛书
康保成 刘晓明 主编



广东汉剧音乐研究

丘 煌◎著

GUANGDONG HANJU YINYUE YANJIU

許處子場一個金上樓又
祀一個是也物佛在許
上賽時觀音婆々金殿致重蓮衣坐起
光天仙子豈比報遊要訣以晉天大聖作樂
何荷輕落九世上
已好人阿嫂你且那知坐我
客來人未去歸花一下
孫子放下那未庭前花木呈致
人心目驚房清半無別事且據針線度光用

中山大学出版社



教育部人文社会科学
重点研究基地重大项目

岭南濒危剧种研究丛书
康保成 刘晓明 主编



广东汉剧音乐研究

GUANGDONG HANJU YINYUE YANJIU

丘煌◎著

中山大学出版社

· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

广东汉剧音乐研究/丘煌著. —广州: 中山大学出版社, 2011. 3
(岭南濒危剧种研究丛书/康保成, 刘晓明主编)
ISBN 978 - 7 - 306 - 03814 - 2

I. 广… II. 丘… III. 广东汉剧—戏剧音乐—研究 IV. J617.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 248613 号

出 版 人: 祁 军

策划编辑: 裴大泉

责任编辑: 裴大泉 刘丽丽

封面设计: 林绵华

责任校对: 刘丽丽

责任技编: 黄少伟

出版发行: 广州中山大学出版社有限公司

电 话: 编辑部 020 - 84111996, 84111997, 84113349, 84110779

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275 传 真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 佛山市南海印刷厂有限公司

规 格: 787mm × 960mm 1/16 29.875 印张 585 千字

版次印次: 2011 年 3 月第 1 版 2011 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 79.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

为什么要研究濒危剧种？（代序）

刘晓明

2005年，我们承担了一项教育部人文社科重点研究基地重大项目“岭南濒危剧种研究”，其研究对象具体指粤东地区的白字戏、正字戏、西秦戏、广东汉剧。这些剧种大都面临生存窘境：分布地域狭窄、观众人数下降、剧班数量骤减。其中正字戏处于重度濒危状态，据2006年统计，共有正字戏剧团26个，除一个县级剧团外，其余皆为民间草台班，随时有解散的可能。西秦戏更是极度濒危，2006年我们进行调查时，尚有三个剧团，至2007年，一个曾经上京获过奖的剧团因为团长和一名主要演员的去世，导致剧团解散，目前仅存两个剧团。^①如今三年已经过去，课题组的詹双晖、刘红娟、陈志勇、刘怀堂四位博士在康保成老师的指导下均已交出他们的具体研究成果，本丛书即为这些成果的汇编。课题虽已完成，但由此引发的思考却超越了剧种的地域限制而具有普遍性：一个濒临灭绝的剧种还具有研究的价值吗？换言之，我们为什么要研究濒危剧种？

濒危剧种是通过怎样的路径保持其生命力的？

对濒危剧种的研究使我们发现，“濒危”其实并不简单地意味着某种文化生态的脆弱，而且显示了某种文化存在的顽强性。这种顽强性表现在大多数类似的文化都已消逝，而处在“濒危”状态者却依然硕果仅存。那么，它们究竟依靠什么力量获得“仅存”的呢？以戏剧为例，那些硕果仅存的濒危的剧种，是通过怎样的路径来顽强

^① 具体统计见刘红娟《西秦戏研究》：汕尾地区共有剧团160个，其中正字戏26个，白字戏123个，西秦戏2个。据当地老艺人吕匹先生估计，平均每个剧团年演出100台（一台戏包括晚上两场及日戏半场）计算，海陆丰地区各地演出的年总数为16000台。

地保持其生命力呢？在汕尾地区所进行的濒危剧种的调查表明，这种顽强性体现在，戏剧表演不仅仅是一种艺术欣赏，而且是一种民俗活动。或者说，是将民俗活动的“强制性”与戏剧演出活动捆绑在一起，通过顽强的民间习俗来强化戏剧的功能，使戏剧得以超越“娱乐性”获得更为重要的存在价值。换言之，如果说“娱乐”仅仅是使人们的生活变得更为丰富多彩以提高生活质量的话，那么，习俗的需求就不再是一种可有可无的奢侈，而是生存的必需品。因为，民俗所涉及的，完全是关乎此在生存的。根据当地艺人的看法，海陆丰濒危剧种按其功能可以分为十二种戏：落马戏（又称“开棚戏”，也即“开张戏”）、开灯戏（元宵戏）、神诞戏、酬神戏（还神戏）、节戏、醮戏、入伙戏、头标戏（龙船戏）、闲时戏、图春戏、生日戏、红白喜事戏。这些民俗戏剧并不仅仅是娱乐性的，其中蕴涵的信仰直接影响人们的当下生存。例如，开灯戏，也即元宵戏，并不仅仅是人们通常所理解的元宵游乐，而是一种关乎子孙后代的大事。2006年农历正月，我和课题组的詹双晖博士与刘红娟博士在陆丰东海镇进行调查，观看了一场除了我们几个外乡调查人员外几乎没有观众的开灯戏。那天是2月7日也即大年初十，早上七点正，在东海镇油槎街陈氏祖祠，由民营的汕尾市城区西秦剧团演出《扮仙送子》，俗称“麒麟送子”，又演《跳加官》。该祠堂前是一个由民居大门交错相对组成的巷道，在正对祠堂门口处有一向外凸出的弯道，戏台就搭在弯道处。虽然没有观众，但演员演得依然十分认真，有板有眼。尽管有我们这些拿着摄像机、录音设备的外乡人，但戏班似乎无视我们的存在。直到十几分钟后，方有主持祭祀事务的人们陆续抵达。但他们忙的是各项祭仪，无暇看戏。七点半，送子仪式开始，演戏终止。仪式结束后，上午八点，继续演《双招亲》，其宾白全部用方言表达。上午十点，戏将毕，时辰已到，中断演出，准时在祠堂开灯祭祖。进入祠堂的基本上是该村的男丁，但也发现有几个年轻的姑娘，准确地说，是几个新婚的媳妇，她们站在前排，由族中的老者替她们祈福。之所以称为“开灯戏”，不仅是元宵被俗称“灯节”，更重要的是在当地方言中“灯”与“丁”同音，“开灯”就是在新年之际“祈子”。

这一事例，让我们感受到了一种文化现象中抗拒“濒危”的力量。众所周知，戏剧是因为观众而存在的，没有观众就没有戏剧。但陆丰东海镇的“开灯戏”却并无观众，这表明，在这种文化生态中，哪怕现代娱乐吸引了大多数年轻观众，地方戏仍然有自己的市场。事实上，濒危的诸剧种大都是在“开灯”、“祭祖”、“神诞”、“拜门神”、“节庆”的名义下开展演出活动的。^①于是，我们便可理解，尽管汕尾地

^① 说详詹双晖《白字戏研究》“从白字戏看乡土祭祀戏剧”、陈志勇《广东汉剧研究》“走进赛社祭祀中的戏剧演出”、刘怀堂《正字戏研究》“诸神崇拜：海陆丰剧目的民俗解读”。

区某些农村的经济不算发达，但在那些“必需”的民俗活动中，依然要延请戏班进行演出。在海陆丰，甚至有若干村落是专门培养戏班的。例如陆丰的棋子埔、海丰赤坑镇的沙岗、汕尾城区的捷胜，尤其是陆丰的棋子埔，有13个白字戏戏班，整个村子几乎人人学戏。和白字戏相比，正字戏、西秦戏因为使用“官话”之故，显得更为“濒危”。即便如此，正字戏和西秦戏仍在当地上演。以西秦戏为例，据文化部门统计，2005年汕尾西秦戏的市场份额约400场。其中各戏班所占的份额为：汕尾市城区西秦剧团182场（私营），海丰西秦剧团168场（国营），汕尾新光西秦剧团56场（私营）。由此我们便可获知，同样是地方剧种，为什么不少剧种在岁月的侵蚀下被湮没，其中原因当然不止一种，但这些剧种如果仅仅呈现的是一种娱乐性的单一功能，那么，在新兴的娱乐方式冲击下，就势必被更富有吸引力的娱乐形式所取代，因而也就不可避免地走向式微。反之，民俗使戏剧超越“娱乐”性所获得的存在价值使得一种濒危的剧种得以顽强地存在，表明精神生活可以通过某种观念转化为生存的必要构件，生存从来就不只是穿衣吃饭。

习俗甚至能使得某种事物超越“功用”的价值而得以流传。我们在考察陆丰的西秦戏时发现，这是一种没有群众语言基础的戏剧。西秦戏使用的是明清时期的“官话”，这种语言已经很少为当地人所懂，为什么还能保存至今？虽然，如上所述，民俗使戏剧超越“娱乐”性所获得的存在价值使其得以顽强地存在，但是，至少也可以用一种能为群众完全听懂的戏剧如白字戏来“献祭”，为何要用西秦戏呢？原因是西秦戏被当地人认为是“大戏”，这种戏本是当年官府所倡之戏，被平民接受后，成为某种身份的象征。当地大家族往往延请此类戏班进行演出，如陆丰油槎陈氏，当年曾是本地最大的望族。但随着时代的变迁，官府之尚虽然不存，但却转变为一种民间风尚，正是这种风尚使得西秦戏仍然成为正式场合中的演出。

将逝性是如何获得批判性价值的？

研究濒危剧种或者说研究一种文化的“逝去性”本质上是一种批判理论。濒危剧种往往是在保护“非物质文化遗产”的旗号下进行的，这一研究的方式很容易让人将“保护”理解为对“将逝”的一种“肯定”，从而使研究的理论基石先验性地丧失批判的价值。不错，濒危确实意味着将逝，但需要保护的，并不是“濒危”的全部而是濒危中具有当下乃至恒久价值的东西，因此，“濒危”的研究本质上是一种批判理论。这种批判甚至是先验的，在研究主体将目光投向“濒危”时就已经是在批判了：主体需要先在地确定他认为需要保护的“濒危”，这种“确定”就是一种“选择”，而“选择”之际就意味着对当下的“批判”。研究者必须首先审视当下的“缺憾”，才能确定需要保护的“濒危”的价值。因此，“濒危”的确立就必须建立

在对当下批判性的认知上。濒危的研究通过揭示了一种哲学上的“必死性”，而批判存在中的谬妄。正如德国当代著名哲学家汉斯·艾伯林指出的：“批判理性与工具理性的区别在于它不促使人类之死，也不面对人类之死而无动于衷，而是以全部理性手段去揭示人类之死。”^①同样，对“濒危”的研究，并不是促使某种文化走向“濒危”，也不仅仅是保护“濒危”，而是通过对“濒危性”的批判揭示，彰显当下的“危机”，从而拯救人类文明。正因为如此，汉斯·艾伯林认为对“必死性”的揭示就是“以所有的灾难和通过灾难去肩负起人类的远大抱负”。^②

濒危剧种的批判性获得，还在于戏剧在当地已不仅是一种被观赏的对象，而且成为一种思维方式，这种方式所隐含的价值判断具有批判的性质。在海陆丰地区，戏剧不仅是舞台的，而且作为俗谚、歇后语、民谣成为人们日常思维的材料。根据詹双晖博士搜集到的材料，俗谚有所谓的“梁兄三指”，比喻愚钝不化。在《梁祝》一剧中，英台有“我共梁兄同窗有三载”唱词，某次演出中，一演员忘了“三载”二字，教戏先生在后台伸出三个指头提示，演员竟误唱为“三指”，传为笑谈成为俗谚。歇后语如“王金真——历路”，出自白字戏的《扫窗会》，引喻长途跋涉跑路之意。又如“蔡亚歪——对死”，“对死”即耍无赖，出自白字戏《秦雪梅教子》。^③民谣如《天乌乌》：“天乌乌，持雨伞，敢大姑，大姑你来我不知。做戏做伯喈，伯喈吃米糠；做戏做刘郎，刘郎去守瓜；做戏做郭槐，郭槐卖胭脂；做戏做姜诗，姜诗能相刖；做戏做英台，英台是(5)某；武松去拍虎，拍虎没死，大老爷去鉴地理。”^④戏剧甚至影响到了民间的谶语签词，例如汕尾城区安美妈祖灵签词，皆以“戏目”构成。此签词据詹双晖博士收集，共100枚。举例如下：第一上签：钟离成道；第二下签：苏秦不第；第三下签：董永遇仙；第四上签：玉莲会十朋；第五中签：刘晨遇仙；第六中签：仁贵遇主；第七下签：苏六娘走难；第八上签：裴度还带；第九上签：孔明点将；第十中签：庞涓观阵。……^⑤以上签词皆来自戏目，表明戏剧已经成为思维方式，并具有价值判断涵义。例如其中的第三下签为“董永遇仙”，董永遇仙何以成为“下签”呢？据安美妈祖戏目灵签解签诗谓：“董永遇仙：临风冒雨去还乡，正是其身似燕儿。衔得泥来欲作垒，到头垒坏复还泥。”将一段凡人与仙女的美好姻缘视为

① [德] 汉斯·艾伯林：《自由、平等、必死性——海德格尔以后的哲学》，蒋芒、张宪译，上海：华东师范大学出版社，2006年，第90页。

② [德] 汉斯·艾伯林：《自由、平等、必死性——海德格尔以后的哲学》，蒋芒、张宪译，上海：华东师范大学出版社，2006年，第93页。

③ 蔡锦华执笔：《白字戏志略》，海丰县文化局印，1982年，第66—67页。

④ 《云霄县志》卷四“地理下·风土”，1947年刊本。

⑤ 詹双晖：《白字戏研究》，广州：中山大学出版社，2009年。

“不幸”，这正是戏剧成为当地人批判性思维方式的结果。为了阐明这一观点，我们需要考察董永故事的流变及其表达形式。董永故事最早出现在汉代刘向的《孝子传》，据东晋干宝的《搜神记》载：

女出门，谓永曰：“我天之织女也。缘君至孝，天帝令我助君偿债耳。”语毕，凌空而去，不知所在。

又载：

董永父亡，无以葬，乃自卖为奴。主知其贤，与钱千万遣之。永行三年丧毕，欲还诣主，供其奴职。道逢一妇人曰：“愿为子妻。”遂与之俱。主谓永曰：“以钱丐君矣。”永曰：“蒙君之恩，父丧收藏。永虽小人，必欲服勤致力，以报厚德。”主曰：“妇人何能？”永曰：“能织。”主曰：“必尔者，但令君妇为我织缣百匹。”于是永妻为主人家织，十日而百匹具焉。主惊，遂放夫妇二人而去。行至本相逢处，乃谓永曰：“我是天之织女，感君至孝，天使我偿之。今君事了，不得久停。”语讫，云雾四垂，忽飞而去。^①

在上述叙事中，叙事的主旨在于表彰孝道，叙事的着力点在于织女能织的神力。这也是中国古代仙怪故事中叙事的趣味所在：凸显神仙们与常人能力的巨大差异，刺激读者的惊异感，以传达某种期待。董永故事发展到敦煌变文，出现新的情节：织女生有一子董仲，懂事后孩子如何寻找娘亲：“董仲长年到七岁，街头由喜（游戏）道边旁，小儿行留被毁骂，尽道董仲没阿娘。遂走家中报慈父，汝等因何没阿娘？……”民间传说还有董仲十六岁中状元、衣锦还乡的情节。

以上董永故事基本上是传奇性的和喜剧性的，后来明人顾觉宇的《织锦记》将该故事改编为戏剧，也是以“传奇”为旨趣。但在正字戏《槐荫别》中，董永遇仙的故事便转变了叙事方向，全剧的中心集中在董永与织女相别离的情节上。叙事点不再是“传奇”、“孝道”、“寻亲”，也不是传统黄梅戏《天仙配》的“配”、楚剧《百日缘》的“缘”，而是“别”。由此可以看出，人们对同一事物的看法可以因着眼点的不同产生完全不同的观点，对作为时间性的“故事”也可因为时间段的选择而使故事产生完全不同的效果。而选择某一“时段”则受制于叙事方式。据正字戏

^① 李剑国辑校：《新辑搜神记》，北京：中华书局，2007年，第136页。

老艺人陈春淮先生研究，正字戏《槐荫别》取材于顾觉宇《织锦记》的第二折，^①此折之所以在正字戏中脱离整个故事独立成剧，从表现方式看，十分契合于莱辛关于绘画艺术适于表现“最富于包孕性刹那”的理论，对戏剧来说，这一“不到顶点”也最具震撼力，因此，正字戏需要铺陈这一“刹那”。但是，在干宝的《搜神记》中“刹那”只有一句话“语毕，凌空而去”，另一版本所载也不过是“语讫，云雾四垂，忽飞而去”。而在《槐荫别》中，织女与董永的生离死别贯穿于整个剧情。正是这一戏剧叙事改变了人们的思维习惯，人们对董永遇仙的故事就具有了一种“批判性”态度，故事不再是“奇、孝、缘”，而是“夫妻别离”的悲剧性。正因为如此，汕尾安美妈祖中的灵签“董永遇仙”便成为了“下签”。

一种将逝的东西在怎样的意义上关乎当下的生存？

关注濒危剧种就是关注一种将要逝去的文化，而关注逝去的文化就是关注此在生活的恒久性。一种将逝的东西在怎样的意义上关乎当下的生存？这本身就是一个悖论式的问题。从辩证逻辑的层面上看，“逝去性”就是一种“永恒性”，当所有的事物都无法避免成为一种历史时，“逝去性”就获得了永恒。正如黑格尔指出的：“规定了否定，所以同样也是一种肯定。”^②但我的意思并不在此，我想说的是，关注将逝也就彰显了当下那些具有存在价值的东西。当下的存在是以整体方式而存在的，生机与暮气并存，那些具有生命力的因子需要在濒危的参照中方能显现，这也是我们关注“过去”、关注“历史”包括研究“古代文学”的一个重要的动机。海德格尔在谈到“向死存在”时指出：“死人的不再在世却还是一种存在，其意义是照面的身体物还现成存在。”^③为什么死人的“不在”依然“存在”呢？这是因为死人在“现在”现身，进入当下眼光，成为此在的存在。

事实上，当人们确立“濒危”之际就已经先在地肯定了它们的当下性。在生活中，每时每刻都有曾存在过的事物在悄然地远离我们。为何我们不认为它们在“濒危”呢？这是因为它们对我们毫无意义。换言之，只有对我们有意义事物的将逝才会让我们感到其“濒危”。正如荷兰学者克里斯·洛伦兹所说，语言对事实的“所指性和对应性都是相对的并内在于特定的概念框架”。^④这种“特定的框架”就是当我们

① 陈春淮：《正字戏大观·谈艺录》，广州：花城出版社，2001年，第74页。

② [德]黑格尔：《精神现象学》，贺麟等译，上海：商务印书馆，1997年，第40页。

③ [德]海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年第3版，第274页。

④ [荷兰]克里斯·洛伦兹：《历史知识与历史真实》，陈启能主编：《书写与历史》，上海：上海三联书店，2003年，第86页。

确定“濒危”的事实时，已经根据当下的价值判断预设了“濒危”这一概念所指称的对象。因此，濒危的事物不是一种单纯的客观事实，而是当下意义映照下的产物，是一种对象化的存在。海德格尔指出，“对他人来照面的情况的描述却又总是以自己的此在为准。……‘他人’并不等于说在我之外的全体余数，而这个我则是从这全部余数中兀然特立；他人倒是我们本身多半与之无别、我们也在其中的那些人”。此在本质上是一种与他人的共在，说明这种共在“不是一种借此在的存在方式从此在本身方面归于此在的规定性了，而是一种每次都根据他人的出现而定的性质了”。

更重要的是，不仅是我们发现“濒危”，而且是“濒危”发现我们。或者说，作为研究客体的濒危剧种不仅是被解释性的，而且是解释性的。正是在对“濒危”事物的实地考察、深化了解的过程中，我们曾经用来观照“濒危”的当下“意义”从潜意识进入意识而被我们“发现”，一些不曾注意的价值在这一过程被重新“发现”。在上文中，我们已经指出，西秦戏在祈子求福中可以成为一种没有观众的戏剧，但我们还要追问：同样是祭祖祈福，为什么在别的地方没有将“献祭”之戏作为一种仪式？我们知道，“献祭”往往要将人们认为最好的东西献给祖先神。但一般所用的大都为供品，海陆丰人则不仅贡“物”，也贡“戏”。这说明在海陆丰地区的人们观念中，精神生活与物质生活同样重要。正是这种对精神生活的重视，才是濒危剧种得以存在的重要原因。由此可知，一种艺术样式只有当其超越了当下的功用性，具有了精神价值时，才具有恒久性。这就告诫我们：那些仅仅为当下功用服务的艺术作品往往是短命的，因为功用性一旦丧失，便失去了存在的价值。同时，也为我们确立了某种“经典”的标准，只有当一种作品超越了眼前的趣味，才能恒久。这让我们更好地理解伽达默尔，他认为经典是“超越时代和趣味之起伏变化”，代表传统中具有规范性的价值。

“濒危”怎样表征差异性与多样化？

濒危的另一个特性是与我们文化的差异性，而差异性就是多样性。濒危是一种稀缺，这种稀缺是建立在某种文化异质的基础之上的，而“异质”正是多样性的基础。因此，关注濒危剧种最显见的功用便是从中发掘出对当代戏剧艺术具有重要参考价值的东西，也就是在事物尚未消亡之前获取最后的利用价值。

在论及某种濒危物种的价值时，往往被称为某某“活化石”，也就是该物种具有知识考古的价值，这种看法自然也适用于粤东地区的濒危剧种。以西秦戏为例，刘红娟经过考察，提出了西秦腔实际是早期的秦腔的观点。该观点认为，秦腔产生之初，西秦腔与秦腔所指为同一种声腔。后来甘陕的秦腔进一步发展，有别于保留在外地的早期秦腔（西秦腔）形式。西秦戏源于明中叶以后产生的秦腔，即西秦腔，入粤的

媒介是李自成、张献忠农民起义部队的余部。在此基础上,进一步分析西秦戏入粤路线和粤剧中梆子入粤的路线;同时阐明西秦戏误以为是汉二黄的原因。又如正字戏与明代四大声腔的关系是:正字戏的直接源头是海盐腔;而且还曾受到弋阳腔的哑调、拖腔、翻高子等唱腔的影响,但与四平腔是同源关系;正字戏的昆戏受草昆影响比正昆大。

作为对文本实现的舞台呈现方式,濒危剧种也体现了其重要的多样性价值。例如,西秦戏的表演中有一种动作叙事抒情法,这种表演方法特别注重用做工来表现人物的内心世界,不白不唱,表演生动细腻,虽然诸剧种皆重视“做工”,但很少像西秦戏这样在长达半小时以上的时间内,只利用手、眼、身、步来叙事和抒情。2006年2月6日大年初九晚,笔者在陆丰东海镇观看了由汕尾市城区西秦剧团演出的《重台别》,该剧叙唐肃宗时,外邦入侵,唐战败求和。奸相卢杞私通番邦,陷害忠良,强令忠良之女陈杏元嫁敌酋和番。《重台别》即演陈杏元奉旨和番,在邯郸重台与未婚夫梅良玉惨别的情景。其中有一段纯做工叙事,包括装轿、上轿、登程、换马的动作戏,长达三四十分钟,里面全无唱念,演员只是在吹乐的伴奏下,以手、眼、身、步表达人物的心理状态,极大地发挥了戏剧表演性的特征。该剧曾上京演出并获得“特别表演奖”。此外,《孙膑大破五雷阵》也有类似表演。

白字戏有所谓的“皮影步”,这种步法是丑行模仿皮影人物的动作而创造的独特身段步法。皮影步的特征是演员手足摆动时讲究“活关死节”,即手足以关节作机械性摆动,没有曲线、弧线移动。以手臂为例,如全臂摆动,则以肩关节为支点,手臂僵直摆动;如下臂摆动,则以肘关节为支点,上臂僵直不动。这种身段步法,通过把人的动作皮影化,以取得滑稽的效果。皮影步一般包括小走、急走、煞科等一组动作。如《白兔记》“井边会”一场戏中,小将军咬脐郎拿到李三娘的血书后策马奔驰,随从老丑和小丑在追赶时就运用了皮影步的动作,以表现急走滑稽之态。^①

差异性不仅在濒危与兴盛之间存在,也同样在濒危与濒危之间存在。当我们带着自身的背景看待“他者”的时候,会把他者泛化为一种与自己对立的同一种底色,而忽略他者内部的差别。钱锺书曾指出过中西文论普遍存在的将他者进行同一性泛化的现象:“譬如在法国文评家的眼里,德国文学作品都是浪漫主义的,它的‘古典主义’也是浪漫的、非古典的;而在德国文评家眼里,法国的文学作品都只能算古典主义的,它的‘浪漫主义’至多是打了对折的浪漫。在那些西洋批评家眼里,词气豪放的李白、思力深刻的杜甫、议论畅快的白居易、比喻络绎的苏轼——且不提韩

① 说详詹双晖《白字戏研究》,广州:中山大学出版社,2009年。

愈、李商隐等人——都给‘神韵’淡远的王维、韦应物同化了。”^①托尔斯泰说过，幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。同样是濒危，但濒危面临的情况不一样，所提供的差异性存在方式也不一样。这就是我们需要研究“每一个”濒危剧种乃至“每一种”濒危文化的原因，从而更细致地观察出“他者”之间的差异性。正是这种“差异”，为我们提供了多样化的重要价值。

例如，同样作为濒危剧种，正字戏、白字戏、西秦戏之间在其存在在于三剧共存的原因：有的语言的语音铿锵有力，有的较为柔软，因此，就决定了使用何种语言，便演出何种类型的戏曲。如在汕尾地区，流行三种戏曲：正字戏、白字戏、西秦戏，其中白字戏语音柔软，适宜演文戏，而正字戏用官话演唱，道白铿锵有力，适宜演武戏、大戏；西秦戏也用官话演唱，亦适宜演大戏。一些重要的场合、祭祀等往往演西秦戏、正字戏，这就是尽管正字戏、西秦戏没有语言的群众基础，但依然在汕尾流行的原因。此外，根据海丰白字戏剧团团长吴佩锦的看法，正字戏的音乐不及西秦戏的音乐好听。这也是西秦戏仍然保留至今的原因之一。

在前言的结尾处，我还想表达以下看法：本丛书作为教育部人文社科重点研究基地重大项目的成果，四位具体研究者詹双晖、刘红娟、陈志勇、刘怀堂博士付出了三年甚至四年的艰苦努力，更重要的是，他们的研究无论从选题、结构框架、行动方案乃至观点的提炼都是在康保成老师的直接指导下完成的，中山大学中国非物质文化遗产研究中心对该项研究提供了物质和人力的支持。

^① 钱锺书：《中国诗与中国画》，《七缀集》，上海：上海古籍出版社，1991年，第15页。

目 录

为什么要研究濒危剧种? (代序)	刘晓明	I
绪论: 广东汉剧源流与沿革		1
第一章 广东汉剧唱腔、音乐简介		6
一、唱腔方面		6
二、音乐方面		6
第二章 广东汉剧曲词声韵和结构		8
第一节 声调和韵辙		8
一、声调		8
二、曲词分平仄		10
三、曲词音韵		13
四、押韵		15
第二节 曲词结构		16
一、曲词上、下句分法		16
二、曲词句顿结构		17
三、写曲词须注意的问题		20
第三章 广东汉剧西皮类唱腔结构		22
一、西皮类唱腔结构概论		22
二、西皮慢板 (又称“头板”)		26

三、西皮原板	40
四、西皮二六	44
五、西皮马龙头和退板	50
六、西皮二板	55
七、西皮三板	59
八、西皮散板	63
九、西皮倒板	67
十、西皮滚板	71
十一、西皮哭科	79
十二、西皮哭板	82
十三、西皮叠板（即叠句）和衬句	85
十四、反西皮板式	89
十五、西皮五字句、六字句曲例	93
十六、西皮慢板、原板各种落音过门	94
 第四章 广东汉剧二黄类唱腔结构	 98
第一节 二黄类唱腔结构	98
第二节 二黄声腔各板式结构	99
一、二黄慢板结构及快三眼板式	100
二、二黄原板结构	107
三、二黄二六板式结构	110
四、二黄二板结构	110
五、二黄三板结构	113
六、二黄快板结构	116
七、二黄倒板结构	116
八、二黄回龙板式结构	119
九、二黄滚板（又称“哭板”）结构	120
十、二黄哭科板式	123
十一、反二黄板式结构	124
第三节 广东汉剧皮黄以外的声腔	129
 第五章 广东汉剧皮黄声腔弦头锣鼓与弦引及各板式落音过门	 131
第一节 西皮声腔弦头锣鼓与弦引及各板式落音过门	131

一、西皮声腔各板式弦头锣鼓及弦引·····	131
二、西皮各板式落音过门·····	134
第二节 二黄声腔弦头锣鼓与弦引及各板式落音过门·····	137
一、二黄各板式弦头锣鼓及弦引·····	137
二、二黄各板式落音过门·····	139
第六章 广东汉剧常用锣鼓经·····	141
一、锣鼓经字音·····	141
二、锣鼓经谱例·····	142
第七章 广东汉剧各行当皮黄板式曲例·····	152
第一节 西皮各板式曲例·····	154
一、老生·····	154
二、旦行·····	164
三、小生·····	174
四、丑行·····	179
五、婆行·····	185
六、乌净·····	189
七、红净·····	192
第二节 二黄各板式曲例·····	200
一、老生·····	200
二、小生·····	210
三、旦行·····	217
四、丑行·····	223
五、婆行·····	228
六、乌净·····	236
七、红净·····	241
第八章 广东汉剧经典唱腔集锦·····	246
一、小生唱腔选段·····	248
二、旦行唱腔选段·····	273
三、丑行唱腔选段·····	307
四、老生唱腔选段·····	319

五、老旦唱腔选段·····	341
六、乌净唱腔选段·····	351
七、红净唱腔选段·····	360
第九章 广东汉剧常用汉乐曲目·····	374
一、头弦主旋律谱·····	375
二、提胡主旋律谱·····	417
三、古筝主旋律谱·····	432
四、唢呐主旋律谱·····	442
附录一 广东汉剧不是源于徽剧而是源于湖北汉剧·····	451
一、广东汉剧不是源于徽剧·····	451
二、广东汉剧源于湖北汉剧·····	452
附录二 广东汉乐不是源于潮州汉剧中的器乐曲牌而是源于“中州古乐”·····	457
后记·····	462

绪论：广东汉剧源流与沿革

广东汉剧原称“外江戏”是以皮黄（又称“南北路”）声腔为主的板腔体剧种。以粤东、闽西、赣南客家语系地区，及粤东潮汕平原为主要活动范围。源于湖北，舞台语言沿用“中州音韵”。于清乾隆丙辰年（1736年）之前，经湖南班（祁剧）先后由两条路线传入闽西粤东。一是由湖南经赣南至闽西再到粤东；二是由湖南经广州，几十年之后再由广州经海路传入粤东的普宁、潮阳、澄海等地。距今约有二百五十年左右历史。

“外江戏”之名最早见于清乾隆二十四年（1759年）广州归德门魁星巷建立的“外江梨园会馆”碑记，碑记中共有十五个班子，其中包括徽班、湖南班、江西班等。据广州越秀山五云楼博物馆资料室的资料记载，清乾隆五十六年，岁次辛亥三月吉旦立的“广州外江梨园会馆”上会馆碑记中共有四十六个班子，其中湖南班十九个、徽班六个、江西班五个、姑苏班十一个，无标名的有五班。由此可见，外江梨园会馆包括了所有外来戏班，“外江戏”之称即由此而来，是广东人对外来戏班的统称。

外江戏之所以称汉剧，源于晚清秀才钱热储先生（大埔人）于1933年所著《汉剧提纲》中的论述：“何谓汉剧？即我潮梅人所称外江戏也。外江戏何以称汉剧？因此种戏剧创于汉口故也。……惟在赣之东，岭之南，闽之西者，皆其原音，故特标曰‘外江’。……其音节目目，皆属汉剧真传。”汉剧之名即由此而来。

汉剧传入闽西、粤东的具体年代很难确定，而有文字记载的已有二百五十年左右。据《福建戏曲史料》第十四集林庆熙《浅谈闽西汉剧》记述：“清乾隆丙辰年（1736年）寒食节时，湖南祁剧‘新喜堂’班到福建宁化各地演出，并在宁化坊田公社大罗大队池氏祠堂的板壁上题词。”又据粤东大埔县旧县志卷十三“灾祥志”第五页记载，“康熙三十四年（1695年）冬十月弓洲乡虎噬人：是日乡人方演剧赛神，男女聚观，日未晡忽二虎各噬一人去，观剧者奔走骇散，及鸣锣追之已无及矣，嗣是