

琼剧：「方言土语生珠玉，古调新声入剪裁」的「南海红珊瑚」。

——田汉

琼剧

的历史、现状与未来

The History, present and future of Hainan Opera

张军 / 主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

琼剧

的历史、现状与未来

The History, present and future of Hainan Opera

张军 / 主编



图书在版编目(CIP)数据

琼剧的历史、现状与未来/张军主编. —北京: 社会科学文献出版社, 2012. 4

ISBN 978 - 7 - 5097 - 3157 - 4

I. ①琼… II. ①张… III. ①琼剧 - 研究 IV. ①J825. 66

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 032458 号

琼剧的历史、现状与未来

主 编 / 张 军

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 近代史编辑室 (010) 59367256 责任编辑 / 李建军 宋 超

电子信箱 / jxd@ssap.cn

责任校对 / 李秀军

项目统筹 / 徐思彦

责任印制 / 岳 阳

总 经 销 / 社会科学文献出版社发行部 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

印 装 / 北京季峰印刷有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

印 张 / 18.25

版 次 / 2012 年 4 月第 1 版

字 数 / 291 千字

印 次 / 2012 年 4 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 3157 - 4

定 价 / 59.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

 版权所有 翻印必究

序：戏剧学方法论与海南琼剧研究

◎张 军

戏剧作为一种大型综合艺术，有其特殊的研究方法。琼剧自不例外。在戏剧（包括戏曲）因应时代大潮，走入新世纪之时，如何将琼剧研究向更深层面推进，追究琼剧之所以是琼剧的特殊情形和规律，在适当、合理借鉴现有研究成果（包括琼剧的溯源、剧本文学及舞台演出情况等）的前提下，探清琼剧发生、演变的踪迹和规律，是琼剧研究应密切关注的问题。

研究琼剧，不能脱离中国戏剧（包括戏曲）这个大背景。琼剧是中国戏剧发展到特定阶段的特定成果，它的起源和演变虽众说纷纭，但不能跃出中国戏剧这个大框架。

本论文集的意图不在于包罗万象，从社会政治、文化等诸种激变所造成的方方面面去描摹琼剧的诞生、演变和未来发展，而是要尝试以新的视角和方法去解读琼剧，认识琼剧，进而为琼剧的发展出谋划策。方法是戏剧研究的重中之重，新的研究方法不断拓展着戏剧研究的新视野和新领域。琼剧研究由于种种原因，与其他地方戏曲剧种相比，显得较为缓慢而滞涩，缺乏广泛、持久的影响力。笔者以为，在现有研究格局下，要使琼剧研究有所突破

和迈进，有两个问题值得认真思索。

一、长期以来，戏剧研究在国内学界除少数专业院校（系）外，多划归文学大类，戏曲研究往往归属古代文学专业（近年来逐渐开始建立“现代戏曲”的概念）。文学方法对戏剧研究有极大的影响和渗透，这本无可厚非。然而，研究者常常因此忽略了一个事实：剧本诚然可看作文学之一个亚类，但一般文学研究却不能代替剧本研究，更不能取代戏剧研究。戏剧（剧本）还有自己独有的特殊问题，这是一般的文学研究所无法解决，也无法替代的。比如戏剧的分幕、分场及隶属于第二文本层面的那些环节如舞台提示等，^①在一般文艺理论中是无法找到恰当理论解释的。足见剧本文学较之无需上演的“案头”文学作品，自有其特殊性，这个特殊性就来自它的戏剧属性。我以为，文学、戏剧和剧本的关系应该这样表述：戏剧是“总”，剧本是“分”，而不是像惯常所以为的那样：文学是“总”，剧本是“分”，将戏剧视作文学之下的一个“亚类”。^②因为后面那种看法，事实上只涉及作为综合艺术的戏剧的一个因素（虽然它是相当重要的一个因素）——剧本，而完全无视戏剧的其他要素，如表导演和舞台美术等。而在前一种说法——戏剧是“总”，剧本是“分”——中，戏剧和剧本的关系则不存在逻辑疏漏。当然，可能有人会说，这样一来，剧本的文学性似乎将有被轻视的嫌疑。我以为这恐怕有点思虑过甚了，中外戏剧史皆足以证明，在戏剧诸要素中，剧本的文学性一直是被予以足够重视的，剧作家在戏剧界素享威望就是明证。但任何一个优秀的剧作家，首先必须是戏剧家，其次才是文学家。他们都明白一个道理：无论如何，对剧本文学性的重视程度，绝不能超越对其戏剧特性的关注，否则

① 将戏剧文本划分为第一和第二文本，创自波兰著名美学家 R. 英加登。他将发生在角色之间的对话视为戏剧的第一文本，不以对话形式出现在舞台上的部分则为第二文本。请参阅 M. 普菲斯特《戏剧理论与戏剧分析》2.1.2. 节“第一文本与第二文本”，周靖波、李安定译，北京广播学院出版社，2004。

② 戏剧与其他“案头”文学作品最大的区别在于戏剧乃是多媒介的艺术，它不仅是语言（事实上，语言最初的源头是各种人声，如念白、吟诵等）的艺术，也是包括元语言在内的多媒介所组成的综合艺术。亚里士多德《诗学》第一章即指出，戏剧“兼用上述各种媒介，即节奏、歌曲和‘韵文’”（《诗学》，人民文学出版社，2002，第6页）。实际上，文学作品最早的形态也是诉诸声音而非文字。

剧作就会成为“案头”剧本，无法上演了；文学性在剧本的构成和评价体系中，只能作为一个次级标准出现。^①

实际上，独重剧本的做法并非现代人的发明，而是古已有之。明代著名的“汤沈之争”就暴露出这一苗头，使得两派戏剧观——文学本位与戏剧（音乐）本位之间的尖锐分歧首次公开化。^② 汤显祖所谓“凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否”^③ 的说法，明显是以“文”的眼光——文学标准——来看待戏剧的。现在看来，于戏曲本身不能说没有缺失。

仅就笔者对国内戏剧研究的观感而言，目前剧本被重视的程度相对于其他戏剧成分（如表导演、舞台美术等），恐怕不是太少，而是太多；剧本有时几乎要成为戏剧的代名词，戏剧反有沦为剧本文学“婢女”之嫌疑（这尤以话剧界为甚）。我以为，琼剧研究应当理直气壮地站稳戏剧本位立场，在研究中力求全方位展示琼剧艺术的方方面面，在一贯重视剧作文学性、艺术性的基础上，发扬戏曲注重“场上之曲”的优良传统，立足于演剧本身，以演剧的观念来主导琼剧研究。

二、建立一部“戏剧式”的琼剧史。考虑到国内戏剧界确实存在着重宏观、轻微观，重内容、轻形式，重观念、轻运作，重剧本、轻演出的倾向，而戏剧乃是一种最终要落实到舞台演出实践的综合艺术工程，“观念史”（history of ideas）、“文学史”——重宏观、内容、观念、剧本等——的研究理路

① 亚里士多德曾指出：“雕琢的辞藻，只应用于行动的停顿，不表示‘性格’与‘思想’的地方；因为太华丽的辞藻会使‘性格’与‘思想’模糊不清。”《诗学》，第77页。

② 古典戏曲的美学特质即“乐本位”，以音乐（歌唱）和配合音乐的舞蹈为戏曲最重要的表现手段和美学载体，也即齐如山先生所谓“有声必歌”，“无动不舞”（齐如山：《国剧艺术汇考》，辽宁教育出版社，1998，第3页），昆曲是其最典型代表。“汤沈之争”的实质即文学和音乐对戏剧主导权的争夺，通过这一公开化、理论化的方式，一向不登大雅的戏曲得以在较高层次上获得广泛、持续的关注，这对戏曲本质的明确、曲论的发展和戏曲艺术的走向，都产生重大影响。

③ 汤显祖：《答吕姜山》，《玉茗堂尺牍》，上海远东出版社，1996，第135页。

和方法,^①对于准确理解和切实把握、操作戏剧,一望即知是存在着不小的疏漏的。以往那些主要依据戏剧思想、思潮、流派、社团,或戏剧运动、剧本文学的研究而得出的一些结论,在缺乏充分、有力的演出史、舞台艺术史和实证材料验证的情况下,是否能够用来解释并反过来指导戏剧创作和实践活动,须格外慎重;更何况某些结论的得出还是建立在一些模棱两可、似是而非的材料基础上的。诚如齐如山先生早经指出的那样,国内戏剧研究界向来是“研究技术来源者少,留心历史掌故较多”,这种研究固然“大体上说都相当高明”,^②但无论如何,于戏剧艺术本身,或者按齐如山的话说,于戏剧的“精神要素”和“组织法”等,不得不承认尚有一定距离,有的可以说基本仍属于“外部研究”,未曾切近戏剧本体。周贻白和董每戡二先生对王国维《宋元戏曲史》所开创的戏剧研究方法的重新审视和矫正,也是从戏剧之为戏剧的角度着眼的,认为“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功。……是则场上重于案头,不言可喻。设徒根据剧本以辨源流,终属偏颇”;^③“戏剧本来就具备着两重性,它既具有文学性(Dramatic),更具有演剧性(Theatrical),不能独夸这一面而抹煞那一面的。评价戏剧应两面兼重,万一不可能,不得不舍弃一方时,在剧史家与其重视其文学性,不如重视其演剧性,这是戏剧家的本分,也就是剧史家与词曲家不相同的一点。”^④这与李渔《闲情偶寄》所谓“填词之设,专为登场”,皆从戏剧家而非文学家立场为戏剧建言,可谓用心良苦。我以为,戏剧研究理应如是,方不失戏剧研究之本意。

因此,以往某些既成结论或理论的可靠性、准确性和可操作性,设若让我们换一种眼光,将其置于戏剧本位立场予以重新审视,可能就会发现它还有值得商榷或怀疑之处,需要进一步验明正身后,才能“放之四海”。这一

① 此处所谓“观念史”是就戏剧艺术本体而言的,意指距离戏剧实践活动较远的那些“外围”因素,如社会思潮、文艺思想等等。

② 《齐如山回忆录》,辽宁教育出版社,2005,第409页。

③ 周贻白:《中国戏剧史长编》,上海书店出版社,2004,“自序”第1页。

④ 董每戡语,转引自陈多《古代戏曲研究的检讨与展望》,《戏史辨》第3辑,艺术与人文科学出版社,2002,第77~78页。

点，我以为，在琼剧研究中同样适用。为何琼剧的源流问题如此面目混沌、脉络不清，似乎比元杂剧和明传奇的历史轨迹还要不易梳理呢？原因固然有多方面，但我以为，其主因绝非通常所认为的资料匮乏，恐怕恰恰在于上述这种“观念先行”、“文学先行”式的研究思路和方法。诚然，这种方法对戏剧研究的贡献不容抹杀，但其先天缺失在现代学术活动中已暴露得越来越充分了——它注重“从文本中抽取观念，考察一种观念被哪位批评家所支持，说明哪些观念是新的，以及从历史的角度研究这些观念怎样发生变化”，等等。^①也就是说，“观念史”注重在个别观念中作“点对点”的线性穿行，而忽视了“点”（观念）与“面”（观念滋生的具体社会历史、艺术环境）的复杂关系，以及貌似同构的“点”与“点”之间的细微差异。这将造成研究者在文本和资料的汪洋大海中自以为是、“主题先行”，戴着有色眼镜有“目的”、有“针对性”地搜捕、打捞那些符合既定“观念”的“有用”材料，而对那些偏离了“观念”航道的大量史料（“面”）则视而不见，轻蔑有加，忘记了只有存在于具体的“面”中，“点”（观念）才有附丽和意义。用这样“先验”的态度来鉴别、取舍、处理材料，难怪动辄要慨叹史料匮乏呢。事实上，这种“观念史”对“实践史”、“文学史”及戏剧史的倒置和“霸权”，已经造成一些明显难以自圆其说的理论误区和盲区，比如：一味强调某些影响重大、社会政治意义较强的剧作的思想冲击力，而少有关关注其艺术形式上的、很可能创作者本人亦未明确意识到的戏剧革新的价值和意义；对某些根本无法上演或极少公开上演、即便上演票房亦较差的剧作，仅凭借其思想的新锐、文体的优美（即文学价值），就对其戏剧价值予以过分拔高；或者反过

① 宇文所安：《中国文论：英译与评论》“中译本序”，上海社会科学院出版社，2003。作者进一步解释说：“‘观念史’的研究方法不无优势，但它容易忽视观念在具体文本之中是如何运作的。……各种观念不过是文本运动的若干点，不断处在修改、变化之中，它们绝不会一劳永逸地被纯化为稳定的、可以被摘录的‘观念’。这种视文本为思想过程的观点可能有点让人伤脑筋，因为我们再也无法像抓一个对象那样把它‘抓’住了；可是，这样一来，一度被僵化的文本却突然间活动起来。而且，文本中那些看似多余的部分，也就是那些无法被批评文选摘录的部分，也变得有意义了、重要了。”

来，对一些票房上佳，但思想意义不明显或较含混的剧作，不论其艺术创新如何，一律斥之为“形式主义”，等等。总之，戏剧评价与思想、文学评价难以取得一致。戏剧研究较之其他文学样式如小说研究，其总体格局显得较为逼仄和局促，向新的研究领域和向度扩展的前景不够清晰，缺乏有活力的学术增长点，这固然与戏剧研究本身的特殊性有关，但与“观念史”、“文学史”方法长期以来的一统天下，恐怕亦有较大相关度。

例如，在近代戏剧史（包括文明戏）中最发人深省、最有代表性的例子，莫过于对梁启超戏剧的评价问题。像梁剧这样非常重要、影响极为深广、启示和开创作用极大的戏剧创作，近代戏剧史事实上只给予相当敷衍、粗率的肯定，除强调其思想启蒙意义和文学价值（即便文学价值也很少被提及）外，鲜有对其戏剧学创新进行深入开掘，甚至被认为“对国内的演剧界影响不大”。^①事实上，对梁启超及其同仁的戏剧创作的研究绝不能仅仅依赖解读文本中的“观念”来立论，^②原因很简单，因为它们并非“案头剧”，除了传奇创作外，有一些是改良粤剧，而且不止一种在日本演出过，并且还是已知最早以分幕方式演出的“新剧”。^③这已足够凸显梁启超等人戏剧活动的戏剧学价值了。倘再扩大点范围，将围绕《新民丛报》和《新小说》的戏剧作者和戏剧批评者纳入整体视野来做考察，更加梁启超、欧榭甲、蒋观云、陈独秀等人对汪笑依所一再表现出的兴趣和激赏，梁启超等人的戏剧活动与海派、“警钟派”、^④粤剧改良、粤语“话剧”等活动的关系应该引起研究界足够的重

① 夏晓虹：《晚清的魅力》，百花文艺出版社，2001，第171页。在2006年发表的《梁启超曲论与剧作探微》（夏晓虹：《阅读梁启超》，三联书店，2006）一文中，夏教授更正了以前的看法。

② 我认为，围绕《新民丛报》、《新小说》等的一些戏剧作者和批评者，除梁启超外，如东学界之一军国民（可能是蒋百里）、欧榭甲、麦仲华、广东新小武、未上台台上人、蒋鹿山、洪炳文、廖恩焘、狄平、陈独秀、廖仲恺、金松岑、蒋观云等，应视为一个创作、批评群体。

③ 六幕粤语新剧《班定远平西域》1905年夏演出于日本横滨，早于同样使用大幕的春柳社和王钟声的戏剧活动一年半到两年。另一部粤剧《易水钱荆卿》则上演于同年初，穿插有据基督教歌曲填词的数首新歌，分幕情况不详。

④ 《二十世纪大舞台》与《警钟日报》实为同一实体，笔者名之为“警钟派”。

视。我大胆揣测，梁启超所领导和促动的日本横滨大同学校演剧活动，对远在东瀛的中国留学生演剧，甚至间接对春柳社有一定影响和辐射也未可知。^① 仅就分幕问题看，梁剧对中国戏剧（包括话剧）的启示意义，绝不在两年后王钟声将分幕方式首次引入上海“新剧”活动之下，断不可谓“对国内的演剧界影响不大”。而且，很显然，对梁剧的研究必须回到戏剧（而不是剧本）本身——比如如何分幕，幕与布景的关系等——才能触及问题的关键，才能明了为何是梁启超而不是其他人，揭开了晚清戏曲改良的序幕，并造成如此巨大深远的影响。这绝不是纯粹的社会政治和思想意义研究或剧本文学研究所能解决和取代的。

由以上种种，足见戏剧研究回到戏剧本身的必要性和迫切性，非此，戏剧研究恐难以有进境，有突破。基于此，我以为，戏剧研究应尝试暂时“抛开”、搁置那些仅仅与戏剧思想史、运动史、剧本的文学评价等非操作性有关的问题，而将关注重点放在付诸或努力付诸舞台实践的戏剧“具象”上去，主要围绕戏剧舞台演出形态和相关文本、操作策略的互动关系来重新审视、补充、校正以往戏剧研究的结论和问题，由此梳理出一条线索。如此，方不辜负戏剧之为戏剧的那些专属的特质。是为“戏剧式”的戏剧史之涵义。

琼剧研究目前已有不少可观的学术成果，但从研究方法看，在戏剧研究方法论的整体架构的制约下，仍显得不够明朗，需要有切实的突破。琼剧研究实际涉及古代戏剧（元、明二代及清初）、近代戏剧（清中叶至五四时期）及现当代戏剧等几个阶段，与民间宗教信仰、宗族祭祀、本土民俗、土风歌

① 梁启超的戏剧活动与春柳社的关系，似有蛛丝马迹可寻。曾留学日本并参与春柳社活动的余大雄，与梁启超有过接触。据载，余曾“效梁启超笔调，作维新论文，投稿‘保皇会’东京分会康梁所办之《留东新报》。主笔湖南志士刘铁魂，接稿惊佩余才具卓凡，修书招致，一见如故……康梁东渡，刘首介余氏，刮目相看，录为入室弟子。《留东新报》改组，委余经纪，是为三日大王海外办报处女期，附龙从云之始”。但该文又说，“余光绪三十一年（1905）毕业回国”，似与春柳社的活动有齟齬，不详何故。引文出自玖君《报人外史》，《奋报》民国28年8月16~18日，转引自孟兆臣《中国近代小报史》，社会科学文献出版社，2005，第170页。

舞音乐等关系密切。琼剧与海南本地其他戏剧类别如军戏、临剧、公仔戏、儋州山歌剧等继起并存，互有补充、吸纳，共同构成海南戏剧的生态环境。不作宏观考量，无以展现其整体风貌；没有微观研究，又不能各尽其妙。这就需要多种研究思路和方法的介入，从不同角度，多侧面、多维度地协同作业，方能有所进境。

琼剧的历史、现状与未来

目 录

序：戏剧学方法论与海南琼剧研究	张 军 / 1
-----------------------	---------

溯 源 篇

琼剧与海口的历史渊源	邢伯壮 / 3
琼剧源流考	闫 伟 / 18
《青梅记》本事溯源	张朔人 / 30
名震海内外的琼剧作家吴发凤	陈海川 / 43
艺人“盖三生”事略	杨少雄 / 53

本 体 篇

论琼剧情节的悲喜剧特性	沈 琦 / 59
偶然性的被消解 ——由现代琼剧《下南洋》透视中国悲剧的缺失	包晨露 / 66
论琼剧《搜书院》的“戏眼”设置和戏剧性安排	严孟春 / 73
漫谈戏曲表演程式	杨少雄 / 80
浅谈琼剧行当戏与行当人才的培养	谢成驹 / 85

琼剧的历史、现状与未来

琼剧唱腔音乐变革、特点再认识及思考	谢成驹 / 90
现状与对策	
——论琼剧布景的特点、沿革及未来	谢成驹 / 107

现状篇

论琼剧的成长、价值与遗产保护	符策超 / 125
琼剧现状调查分析	谢成驹 / 156
关于琼剧演出市场化的理性思考	谢成驹 / 171
浅谈《下南洋》现象	
——兼议海南省琼剧院发展的若干对策	陈 涣 / 176
大致坡“琼剧现象”透析	谢成驹 / 183
琼剧与海南高校学生市场调查	李广旭 / 198
琼剧现状漫谈	樊姣姣 / 209

展望篇

琼剧艺术	
——“三千里路·云和月”	黄良冬 / 225
关于振兴琼剧的若干思考	闫 伟 / 233
建设“国际旅游岛”背景下的海南琼剧	
发展研究	民进海南省委文化委员会课题组 / 240
“国际旅游岛”的符号叙事	
——也谈琼剧的创新发展	晏 凌 田 昊 / 249
近代戏曲传播：从改良走向传统的内因	
——兼论对琼剧推广的启示	杨 彬 / 256
推进展现方式转变 做活琼剧旅游产业	陈名国 / 263
让琼剧与旅游业相得益彰	莫清华 / 271
编后记	张 军 / 278

溯源篇



琼剧与海口的历史渊源

◎ 邢伯壮

海南省海口市历史悠久。早在西汉元封元年（前 110）海南开郡置县的时候，即地属珠崖郡玳瑁县。宋开宝五年（972）迁津建浦，设海口浦，因地处南渡江入海之口，得名“海口”。海口自古以来就是我国南疆边陲的海陆交通要冲，重要的港口商埠，如今是海南省省会，全省政治、经济、文化的中心。

海口——琼剧的源地

早在宋代，海口商贸活动即开始勃兴，那时已是“商舟所聚处也”，^①官府在此设立官渡。当时已有外国商船聚集，作为中途停泊借宿之所。海口神应港是海南对大陆贸易的主要港口，海口成为岛内及各地往来的水运中心，也成为外地剧种传入海南的码头。

^① 《万历琼州府志》卷 12 “纪异”，书目文献出版社，1990，第 621 页。

元代，海口地区开始出现曲艺形式的活动。由大陆派遣来琼的军政人员带来了家乡的曲艺杂剧，供茶余饭后消遣。木偶戏也自潮州传入，流行于海口、琼山、文昌、临高等地区。海南本土的娱乐活动如山歌小曲、民间舞蹈、斋乐斋舞等，与中原文化在相互碰撞中交融发展，为琼剧的前身即土戏的形成创造了良好条件。

佛、道、儒教文化在海南源远流长。海南土戏源于宗教祭祀活动，在海口地区叫做“斋”。当时海口各庙宇、祠堂多设坛斋醮，以娱神乐人，除灾祈福。当时的“斋”开始具备歌、舞、乐、唱（含对白）等戏曲发展所需要的因素，但缺乏故事性。

明初，杂剧由洪武军人传入海南，经常在琼州府（今海口境内）官衙兵营内演戏。明唐胄《正德琼台志》载：“迎春日，府卫官盛服至于东郊迎春馆，武弁各竞办杂剧故事，会聚逞街。俟祭芒神毕，前导城市内外。”“十一日，卫所扮装关王会街游，至十三日毕集庙中，因演所装游会之戏。”^①这种由武弁扮演的杂剧及游会，本地人称之为“军戏”。军戏传入海南的剧目有《单刀会》、《三英战吕布》、《古城会》、《秦琼卖马》、《华容道》、《方世玉打擂》、《斩华雄》、《罗通扫北》、《关王显圣》、《摩天岭》等。

闽、广等地客商信奉天后娘娘（也叫妈祖、天妃）为海上保护神，客商在白沙津西北角建起第一座天后庙（元至治年间，1321~1323）。当时已有很多福建人在海口经商，每逢天妃诞辰，他们则集资往福建聘请家乡闽剧班来海口天妃庙前演出。《万历琼州府志》记载，白沙津的天后庙元代就已落成，每逢庙会酬神，集资聘请家乡的闽、广剧在庙前演出，通宵达旦。清王国安《卢侯外记》载：“古传，白沙津白帆如梭，商贾如云，通宵达旦，市者不稀，奉祀娘后，有闽、广剧，神欢人乐。”

明朝中期，杂剧、闽剧、广剧随军队及闽南、粤东移民和客商传入海口，进入鼎盛时期。随着闽、潮、广剧的传入，教戏的习俗在海口地区逐渐兴起。如闽剧班社来琼的“老三春班”，初住海口，艺人演出之余传授技艺，清末“土戏”名生汪桂生的曾祖父汪丽贞就是“老三春班”艺人在海南的落籍者。

^① 《正德琼台志》，海南出版社，2006，第140、144页。