

粤 剧

内容介绍：粤剧，是用粤语演唱的戏剧样式，有至少 300 余年的历史。粤剧吸纳了多元的音乐、戏剧元素，将梆子、二簧声腔与粤方言音韵最完美地加以结合，创造性地拓展了中国戏曲的艺术表现，成为中国南北戏曲艺术的集大成者。作为粤方言区最具影响力和海外最具代表性的中国戏曲剧种，粤剧不但体现着中国戏曲唱、念、做、打等艺术程式的基本规范，还在音乐、表演、文学、舞台美术、服饰等方面，因复杂的形成过程和多元戏剧元素的影响，呈现出迥异于其他剧种的独特个性。粤剧的演出形式因城市与农村、专职与业余的不同而产生变化，形成独特的演剧空间和文化生态。作为粤文化不可或缺的一个组成部分，粤剧深深渗透在岭南民众的日常生活之中，成为地域族群认同和文化交流的重要媒介。2009 年 9 月 30 日，粤剧成功入选联合国教科文组织“人类非物质文化遗产代表作”名录，成为继“昆曲”之后第二个获得这一殊荣的中国汉族戏曲艺术样式，成为中华民族向世界奉献出的又一珍奇瑰宝。本书从非物质文化遗产角度出发，全面梳理粤剧历史、表演、音乐、文学、演剧民俗和现实状况等方面的内容，力图全方位、多角度展示粤剧的文化品性和艺术特征，为广大读者深入了解这一剧苑奇葩奠定一个初步的基础。

作者介绍：王馥，文学博士，中国艺术研究院研究员，戏曲研究所所长，博士生导师，戏剧戏曲学系主任，《戏曲研究》主编，国家百千万人才工程“有突出贡献中青年专家”，国务院政府津贴获得者。2002 年获得中山大学文学博士学位，2005 年从复旦大学博士后流动站出站至中国艺术研究院工作至今，出版个人专著有：《佛教香花——历史变迁中的宗教艺术与地方社会》、《鬼节超度与劝善目连》、《孤山的文人影像——三百年小青热辑事论稿》、《偶戏》、《梅州客家佛教香花音乐研究》（第二作者）、《解行集》等，参与主编《昆曲艺术大典》、《昆曲艺术图谱》等。

目 录

第一章 红豆生南国——岭南历史中的粤剧

- 第一节 丰富多元的岭南戏剧传统
- 第二节 清代外江班与粤剧形成
- 第三节 行会管理与粤剧的成熟
- 第四节 族群变迁与当代粤剧

第二章 偃蹇龙虎姿——粤剧的表演艺术

- 第一节 行当艺术
- 第二节 排场体制
- 第三节 南派武功
- 第四节 舞台美术

第三章 清歌遏流云——粤剧的音乐艺术

- 第一节 戏曲音韵
- 第二节 声腔流派
- 第三节 音乐结构
- 第四节 坐唱粤曲

第四章 风流随故事——粤剧的文学世界

- 第一节 本色的班本文学
- 第二节 灵活的表演文学
- 第三节 细腻的音乐文学
- 第四节 时尚的电影文学

第五章 瑰奇填市井——粤剧演剧习俗与生态

- 第一节 戏神与“红船”
- 第二节 “神功”大棚戏
- 第三节 剧场与“八和”
- 第四节 乡情“私伙局”

第六章：千载播余芳——作为人类文化遗产的粤剧

- 第一节 粤剧演出
- 第二节 粤剧研究
- 第三节 粤剧保护
- 第四节 粤剧展望

附录一：人类非物质文化遗产代表作申报书《粤剧》（中、英、法文）

附录二：《广东省粤剧保护传承规定》（粤府令第 236 号）

参考文献

后记

第一章 红豆生南国——岭南历史中的粤剧

望你来年锦绣，咁就绿草如茵。雨飘红、玉骨冰肌免被水流所滚；归净土、质本洁来自应不染污尘。数花期，春去复来，转眼又成红粉。

——《曲水流红》

第一节 丰富多元的岭南戏剧传统

2009 年 9 月 30 日，粤剧成功地列入“人类非物质文化遗产代表作”名录，成为继“昆曲艺术”之后第二个获此殊荣的中国汉族戏曲艺术（101）。这不禁让人想起半个世纪以前的 1956 年，周恩来总理曾亲切而形象地说过：“昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视¹。”确实，在漫长的历史风烟中孕育、发展、成熟于岭南地区的粤剧艺术，不但以其独

¹ 周恩来：《关于昆曲〈十五贯〉的两次讲话》，见《周恩来选集（下卷）》，人民出版社，1984，第 195 页。

特的地域审美风格赢得粤方言区民众的热爱,而且也因其浓郁的中华民族的族群个性而为海内外华人所长久重视。红豆生南国,春来发几枝!长夏无冬的岭南风土将粤剧这枝“南国红豆”涵育得苗苗根壮,叶茂枝繁,清新俏丽,风态嫣然。(102)

粤剧,又称作广府戏、广东大戏,早期尚有“土戏”、“本地班”、“湖广腔”、“广东锣鼓剧”、“广东梆簧”、“广东梆子”等称谓。这些各异的名称从不同视角呈显出粤剧多元的艺术缘起。与中国其他传统戏剧样式相似,粤剧的历史在浩如烟海的传统史籍中也是晦而不彰,以至于学术界对粤剧形成等相关问题一直见人见智,争持不下。从岭南地区悠久的戏曲演出历史出发,陈非依等研究者提出“南宋末期,南戏传入广东,成为最早的粤剧”²,因此粤剧已有“七百多年的历史”³;从南戏诸声腔如弋阳腔、昆腔在岭南文献中的明确记载,以及粤剧古老遗存如“大腔”、曲牌体的源流立论,麦啸霞等研究者以为“广东戏曲蜕变为昆曲而导源于南剧”⁴,粤剧的历史至少有四百多年;从张五师父在雍正初年传授湖北汉戏,由此形成本地班这一粤剧艺人历代相沿的传说着眼,欧阳予倩等研究者认定“广东的本地班和外江班并立的时候可以看做粤剧奠定基础的时候”⁵,这样,粤剧形成时间不超过四百年;而从粤剧舞台唱念使用广府白话,真正意义上成为地方戏曲剧种的20世纪20年代算起,粤剧定型至今不过百年。各异的观点,不同的断代,恰好完整勾勒出戏曲艺术在岭南这块沃土的滋养下不断发展变异的文化轨迹,也呈现出粤剧在岭南文化区域内不断壮大成熟乃至脱颖而出的历史进程。(103)

长江与珠江两大流域之间,横亘着大庾岭、越城岭、骑田岭、萌渚岭、都庞岭五条东西向的分水岭,总称五岭。五岭以南的广大区域,古为百粤、南越地,习称“岭南”。这一地区偏处华南,背山临海,族群众多,风俗各异。秦汉以降,岭南地区逐渐被纳入中央政权的行政管理范围。公元前三世纪,秦朝设置南海郡、桂林郡、象郡,之后建制屡有变迁;至唐代设立岭南道,再分为岭南东道、岭南西道,东道治广州,西道治邕州;延至宋代,置广南路,复分为广南东路、广南西路,东路治广州,统领广、韶十四州(府),西路治桂林,统领德庆、英德、肇庆三府和高、雷、钦等州;明代沿用元代的行省称谓,广东辖十府一州,广西辖十一府,由此奠定了广东、广西绵延至今的基本行政格局。现代所谓的“岭南”,基本区域(东经104°28'—117°20',北纬20°13'—26°23')包括了广东省、广西壮族自治区、香港特别行政区及澳门特别行政区,这一地带正是粤剧成长和发展的核心区域。(104)

独特的地理环境和人文构成造就了岭南独具魅力的文化生态,唐代诗人贾岛以“山暖花常发,秋深雁不过”(《送人南归》)、“蛮国人多富,炎方语不同”(《送人南游》)⁶等联语,描绘出当地与众不同的风土概貌和生活环境,为当日岭南留下了形象的写照。长期以来,岭南地区被视作荒烟蛮瘴、凄凉偏僻的化外之区,宋代苏轼在惠州所作《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》诗中,即有“岂知流落复相见,蛮风蜚雨愁黄昏”⁷之句,正可概括中原文士对南天尽处海滋之区的忧疑与隔膜。他们所不了解的是,秦汉以还,这个充满“蛮风蜚雨”的地区在中原多次动荡不安的朝代更迭中保持了相对的安定,因而得以不断接纳来自中原的移民,并在此过程中潜移默化地受到中原文化的熏染,明代丘浚《南溟奇甸赋(有序)》所谓“魏晋以后,中原多故,衣冠之族,或宦或商,或迁或戍,纷纷日来,聚庐托处。薰染过化,岁异而月或不同;世变风移,久假而客反为主。麇犷悍以仁柔,易介鳞而布缕。今则礼义之俗日新矣,弦诵之声相闻矣,衣冠礼乐彬彬然盛矣,北仕于中国而与四方髦士相后先矣

² 陈非依:《粤剧的源流和历史》,见广东省戏剧研究室编:《粤剧研究资料选》,1983,第122页。

³ 梁沛锦:《粤剧研究通论》,香港龙门书店有限公司,1982,第6页。

⁴ 麦啸霞:《广东戏剧史略》,见广东省戏剧研究室编:《粤剧研究资料选》,1983,第11页。

⁵ 欧阳予倩:《试谈粤剧》,见广东省戏剧研究室编:《粤剧研究资料选》,1983,第87页。

⁶ [明]吴中、王文凤纂修:《(成化)广州志》卷三十,见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑,书目文献出版社,1988,第1108—1109页。

⁷ [清]王文诰辑注:《苏轼诗集》卷三十八,中华书局,第2075页。

8”，即清楚地阐述了这一状况。(105)

南北文化的交融带来了岭南政治、经济的迅速发展，明代以后，岭南已成为卓然兴起的南滨乐土，获得了“广南富庶天下闻，四时风气长如春”（明·孙蕡《广州歌》）的美誉。特别是始终处于广东地理中心的广州，随着海上丝绸之路的进一步开辟和对外贸易的不断推进，逐渐成为岭南地区首屈一指的政治、经济、贸易中心，成为多元文化传统的融合地，所谓“番禺大府，节制五岭，秦汉以来号为都会，俗杂五方”⁹，由此在正统礼乐制度中逐渐孕育出独具岭南特色的广府文化。正如清初岭南名士屈大均《广东新语》所言：“今粤人大抵皆中国种。自秦汉以来，日资月盛，不失中州清淑之气。其真鄠发文身越人，则今之僮、僮、平鬃、狼、黎、岐、蛋诸族是也。夫以中国之人实方外，变其蛮俗，此始皇之大功也。……盖越至始皇而一变，至汉武而再变，中国之人得蒙富教于兹土，以至今日。”¹⁰这种丰富多元的种族人群与历代更变的礼俗风情，正集中地反映在岭南的戏曲艺术之中。(105.1)

其实，秦汉时期的岭南，礼乐歌舞就已经沁人耳目。“歌舞冈前辇路微，昌华故苑想依稀¹¹”，后人伫立在广州越秀山上，总能遥想起南越王国当年的笙歌鼓乐。从现存的南越王墓出土的文物，即能看到钟、鼓、瑟、磬、铙、钲等礼乐器具，特别是在南越王宫遗址中，尚存印有“官伎”二字的瓦当，证明秦汉时期此地已有官方职业艺人存在，这与典籍记录的出现于中原贵族宴享中的倡优伎乐存在着一致性。而在中国戏曲艺术孕育的唐宋时期，岭南艺术同样与中原流行艺术同步。《太平广记》记录唐代贞元年间的故事时，有“时中元日，番禺人多陈设珍异，集百戏于开元寺”的叙说¹²，这种在中元节庆之日进行的寺庙百戏演出，与唐宋时期普遍流行的佛教盂兰盆会祭祀联系紧密。可以想见，广州地区的“百戏”，也应该是歌舞杂耍、鱼龙曼衍的中原百戏的翻版，其中不应缺少其时在北方久已流行的钵头、代面、踏摇娘之类戏剧场面。而《续资治通鉴》在记录广州世情时，又展示了宋代优伶演出“优戏”的状况：(106)

广州多蜚、猺，杂四方游手，喜乘乱为寇夺。上元然灯，有报蕃市火者，少连方燕客，作优戏，士女聚观以万计，其僚请罢燕，少连曰：“救火不有官乎？”作乐如故。须臾，火息，民不丧一簪，众服其持重。¹³

能够“聚观以万计”，可见“优戏”场面之大，技艺之精。虽然在今天尚无更多的佐证帮助人们了解这些优戏表演的具体内容，但可以肯定的是，优戏与贵族豪客的宴享生活密切相关。应该说，从秦汉至唐宋，戏剧歌舞艺术在岭南的发展能与中原风尚基本保持一致，官方文士的娱乐生活与宗教祭祀的化导教训在其中起了很大作用。

随着中国戏曲艺术在南北方的不断成熟和流播，明代岭南地区已经广泛接纳了来自岭北的多元的戏曲艺术形式，并且形成了多元而独特的演剧格局。例如《（嘉靖）广东通志初稿》所记录的“二月城市多演戏为乐”风俗¹⁴，作为岭南地区重要的演剧传统，一直留存至今。而南戏重要流脉的弋阳腔在岭南地区也广泛流播，徐渭《南词叙录》称：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之¹⁵”，具体到弋阳诸腔，如弋阳腔、海盐腔、昆山腔、

⁸ [明]丘浚：《重编琼台稿》卷二十二，《景印文渊阁四库全书》第1248册，第454页。

⁹ [清]王永瑞纂修：《（康熙）新修广州府志》卷七，见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第39辑，书目文献出版社，1988，第45页。

¹⁰ [清]屈大均：《广东新语》卷七〈人语·真粤人〉，中华书局，1985，第232页。

¹¹ [清]王士禛：《歌舞冈》，见《精华录》卷九，《景印文渊阁四库全书》第1315册，第178页。

¹² [清]李光地等：《御定月令辑要》卷14〈鲍姑艾〉，见《景印文渊阁四库全书》第467册，第443页下。

¹³ [清]毕沅编著：《续资治通鉴》卷四十二，中华书局，1957，第1014—1015页。

¹⁴ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第338页。

¹⁵ [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社，1959，第242页。

四平腔等声腔在岭南地区的流播，则又各具特点，因这些戏曲艺术依附的族群有别，它们进入岭南的途径也就不尽相同，其结果是在同属岭南的潮汕地区、桂林地区、琼州地区、广州地区，形成了各有千秋的演剧生态。

岭南东部的潮汕地区沿袭了南戏的演出传统，由于语言、风俗与闽南相近，其戏曲在唱念做表等方面，均与流行于闽南泉州等地的七子班一脉相承，同时又根据地方特点而有所变异。现存的明代宣德刊本《新编全像南北插科忠孝正字刘希必金钗记》正反映了明代前期岭南地区流行戏剧形态的主要特征：操用舞台官话，兼行南北插科。延至嘉靖年间，这种官话戏曲显然有所变化。嘉靖时修撰的《广东通志初稿》卷十八《风俗·禁淫戏》载录了一条当时广东地方政府的禁戏令：（107）

访得潮俗多以乡音搬演戏文，挑动男女淫心，故一夜而奔者不下数女，富家大族恬不为耻。且又蓄养戏子，致生他丑。此俗诚为鄙俚，伤化寔甚，虽节行禁约而有司阻于权势，卒不能着实奉行。今后凡蓄养戏子者，悉令逐出外居。其各乡搬演淫戏者，许各乡邻里首官惩治，仍将戏子各问，以赢得罪名。外方者，递回原籍；本土者，发令归农。其有妇女因此淫奔者，事发到官，仍书其门曰“淫奔之家”。则人知所畏，而薄俗或可少变矣。¹⁶

“以乡音搬演戏文”，即是将南曲戏文增衍为潮州方言说唱，这正与同时期闽南流行的泉腔南戏遥相呼应。基于闽粤两地特定族群的文化需求和戏曲艺术在基层社会的普及发展，戏曲艺术由官话向方言过渡，已经成为明代中叶以后岭南戏曲的一种趋势。万历年间刊刻的潮州戏剧本《新刻增补全像乡谈荔枝记》、《摘锦潮调金花女大全》等，中间开始出现大量“潮泉插科”、“乡谈”、“潮调”之类的提示，戏曲艺术的地方化倾向更加明显，难怪广东地方官吏会一再通过政策法令的规范来遏止乡俗戏曲的流布。不过，从嘉靖年间禁令“不能着实奉行”的情况来看，此时流行于潮州地区的戏曲艺术还依附于“权势”“蓄养”，这与江南政要豪富家庭普遍拥有家班以及乐户班社隶属官方管理的状况明显相通，可以说，其生存状态是一致的。（108）

在岭南地区的西部都会——桂林，戏曲艺术明显已成为国家的主流艺术。清雍正十一年杲天在《粤游纪程》中描述岭南梨园状况时，记录了桂林的昆曲班社，说“桂林有独秀班，为元藩台所题，以独秀峰得名，能昆腔、苏白，与吴优相若。……榴月朔，署中演剧，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，止有《白兔》、《西厢》、《十五贯》，余但不知何时故事也。内一优，乃吾苏之金阊也，来粤二十余年矣，犹能操吴音，颇动故乡之怆。”¹⁷昆曲艺术在清初的岭南地区逐渐同“不广不昆”的土班演出相混杂，但是其原初面貌却能够“与吴优相若”，得益于桂林在有明一代长期形成的演剧传统。桂林从宋代开始一直是粤西的政治文化中心，明初朱元璋封其侄孙朱守谦为靖江王，“洪武三年七月，建靖江王府于独秀峰前”¹⁸，此后十四代藩王绵延相续。作为“分封而不锡土，列爵而不临民，食禄而不治事”的藩王，历代靖江王与明朝分封各地的藩王一样，“徒拥虚名，坐糜厚禄，贤才不克自见，知勇无所设施”¹⁹，在这种状况下，他们将艺术享乐当成日常生活的一部分也是自然之事。尤须注意者，是明代有亲王就藩即拨赐乐户的定制，《续文献通考》称：“昔太祖封建诸王，

¹⁶ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第342页。

¹⁷ [清]杲天：《粤游纪程》，转引自中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963内部出版，第17页。

¹⁸ [清]张廷玉等纂：《明史》志第21《地理六》，中华书局，1974，第1149页。

¹⁹ [清]张廷玉等纂：《明史》列传第8《诸王五》，中华书局，1974，第3659页。

其仪制服用，俱有定制，乐工二十七户，原就各王境内拔赐，便于供应²⁰。”庞大的职业乐人群体随着藩王分封而流入各地，又随着藩王家族的分衍而播迁到基层。李开先《张小山小令后序》谓：“洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之²¹。”这无疑导致藩府戏曲演出从内容、形式到时尚追求都与京都宫廷的娱乐戏曲保持一致。即此可知，昆曲在桂林能够保持江南风格，正与靖江王府的礼乐定制和娱乐需求密不可分。明代著名的旅行家徐霞客在崇祯十年（1637）五月初一的经历，为人们记录了一次典型的王府演出：（109）

又东共一里，至王城东北隅，转而西向后宰门内。靖藩方结坛礼《梁王忏》。置栏演《木兰传奇》，市酒传餐者，夹道云集，静闻果在焉²²。

在同月初五端午节，徐霞客又观看了朱姓贵族的家班演出，“朱君有家乐，效吴腔，以为此中盛事²³”。这些出现于王府、贵族家庭中的演剧活动，将流行于江南的时调昆曲轮番搬演，证明着岭南虽地界偏远，但戏曲艺术却一样追逐着来自宫廷和官方的雅部正声。

（110）而岭南最南端的琼州因处于海防沿线的特殊地理位置，外来的军户移民成为海岛上重要的族群。洪武定鼎以来，为了维护国家的安定，创建卫所制度，“先是，内外卫所，凡一卫统十千户，一千户统十百户，百户领总旗二，总旗领小旗五，小旗领军十。至是更定其制，每卫设前、后、中、左、右五千户所，大率以五千六百人为一卫，一千一百二十人为一千户所，一百一十二人为一百户所，每百户所设总旗二人，小旗十人”。之后，官府又不断将这一制度完善推广，以至于“计天下内外卫凡五百四十有七，所凡二千五百九十有三。自卫指挥以下其官多世系，其军士亦父子相继，为一代定制²⁴”。闽、粤地区这样的南边海防，为抗御“岛夷之患²⁵”，更是卫所营堡分立。因此，“军戏”便成为海南岛卫所军户的重要娱乐方式。军户的组成来源较为复杂，“其尺籍初选于投降归附，不足则籍民三丁之一及犯罪编配以充之²⁶”，因此，军戏采用中州韵的国家标准语——“军话”作为舞台语言。从这个角度来说，明代琼州的军戏虽主要用于海南军户的娱乐，但这一群体在琼州的重要性和普遍性使得军戏具有了通行力，很容易接纳来自北方的流行戏曲样式。海南琼剧至今尚保留着诸多南戏、弋阳腔的遗存，即得益于此。

孕育粤剧的广州地区，同样在明代已经处处可见戏曲演出的踪影。“闽姬越女颜如花，蛮歌野曲声咿哑。苛峨大舶映云日，贾客千家万室家。春风列星艳神仙，夜月满江闻管弦。”从明初孙蕡的《广州歌》中，足可窥见基于商业发展的需要而汇聚于广州的多元的音乐艺术是多么丰富。农历二月和七月，广州的节庆演剧成为重要的民俗活动。明成化十七年（1481）佛山石湾《太原霍氏族谱》中有来自仕宦大族的人们反复告诫子孙：“七月七之演戏，良家子弟不宜学习其事，虽学会唱曲，与人观看，便是小辈之流，失于大体。一入散诞，必淫荡其性……后之子孙，遵吾墨嘱”²⁷，这种七月演戏的传统，可以直接追溯到唐宋以来的岭南

²⁰ [清]高宗敕撰：《续文献通考》卷 104，见王云五主编：《万有文库》第二集，商务印书馆，1936，考三七一九。

²¹ [明]李开先：《张小山小令后序》，见[元]张可久撰、[清]苏平甫校：《新刊张小山北曲联乐府》卷末，《续修四库全书》据南京图书馆藏清劳平甫抄本影印，第 301-302 页。

²² [明]徐霞客：《徐霞客游记》卷三上《粤西游日记一》，上海古籍出版社，1980，第 292 页。

²³ [明]徐霞客：《徐霞客游记》卷三上《粤西游日记一》，上海古籍出版社，1980，第 302 页。

²⁴ [清]张廷玉等纂：《明史》志第 52《职官五》，中华书局，1974，第 1874—1875 页。

²⁵ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷三十三〈军制〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 38 辑，第 535 页。

²⁶ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷三十三〈军制〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 38 辑，第 535—536 页。

²⁷ 成化十七年（1481）佛山石湾《太原霍氏族谱》，转引自李峰：《证实广州有琼花会馆后产生的疑问》，见广州市振兴粤剧基金会、广州炎黄文化研究会等合编：《粤剧何时有——粤剧起源与形成学术研讨会文集》，中国评论学术出版社，2008，第 148 页。

演剧传统，良家子弟唱曲乃至“与人观看”，大概也有其普遍性，否则不会引起士族们如此的恐慌。虽然礼法森严的仕宦大族对于戏曲艺术采取了蔑视态度，但戏曲依附于传统节日庆典的演剧行为，顽强地生存于市井之中。在岭南民间，戏曲演出“世俗相尚”，《（嘉靖）广东通志》称：（111）

国朝百余年间，礼教渐摩，名德辈出，缙绅之家，以不学无礼为耻，以导欲诲淫为戒。士大夫家课子读书，向学循礼，博弈饮酒则以为耻。惟市井军伍乃狎淫乐，谚曰：“搬戏难成器，弹弦不是贤。”以其导欲诲淫故也。江浙戏子至，必自谓村野，辄谢绝之。近日一切反是。²⁸

从俗谚“搬戏难成器，弹弦不是贤”中，可以看出这种被士大夫阶层贬责的戏剧演出，直接与市井军伍的娱乐活动有关，这是广东海防遍布、卫所林立的族群格局所决定的。外来的江浙戏班能够在广东演出，自然携带着其时可以通行的戏曲样式，而与市井军伍所喜欢的“淫乐”颇有不同。相形之下，正反映出此时广东基层的演出具有较强的地域特点。嘉靖三十五年（1556），葡萄牙神父加斯帕·达·克路士（Caspar de Cruz）随着葡萄牙外贸船只来到广州，深入了解了广州城内基层社会的生活，其中的戏曲演出给他留下了很深的印象。在游记中，神父记载了他春节期间与广州居民一起看戏的经历：“老百姓都过的大节，主要是新年的头一天，街道和门口都布置堂皇，他们主要极力修饰牌坊，给它挂上很多绸料及别的丝料，点上许多灯笼。他们表演很多戏，演得出色，惟妙惟肖，演员穿的是很好的服装，安排有条不紊，合乎他们表演的人物所需。演女角的除必须穿妇女的服装外，还涂脂抹粉。听不懂演员对话的人，有时感到厌倦，懂得的人却都极有兴致地听。一整晚、两晚，有时三晚，他们忙于一个接一个演出。”²⁹广州基层的这些出色的表演给域外人士带来如此深刻的记忆，其技艺之高自不难想见。不过，从这位神父所记录的舞台对白情况来看，此时广州的戏曲当是用舞台官话演出，否则就很难理解缘何会有当地观众听不懂演员的对话了。（112）

截至明代后期，广州基层的戏曲演出与民俗信仰关系十分密切。《（万历）广东通志》中载录过一个借助戏曲送鬼的神奇故事：

广州南濠杨宅，成化末有鬼来自清流县任所，与其家人狎，渐见形，自称六舍，宛然人也。其后屡演戏以娱之，即告辞，更无踪迹。正德末，东莞横坑鍾家忽有鬼狎其婢……久之，谓曰：“行矣，盍演戏以饯我？”如其言，不肯去，曰：“戏有数出，不如法，此乃拙戏子也，盍更演之？”于是旁求善演者，再饯，乃曰：“此戏善矣，吾将去。”遂不复见。³⁰

演戏娱鬼神，虽然今天看来有些荒诞，却是当日民间社会中演出的常态。从“戏有数出”的演出特点来看，流行于广州地区的戏剧样式大概与徐渭《南词叙录》所记录的弋阳腔更为接近，这些外来声腔因为广州地区独特的民俗需要而坚定地留驻在粤人生活中。

严格地说，清代以前虽有“粤人”之称，如《汉书》称“粤人之俗，好相攻击³¹”，宋

²⁸ [明]黄佐纂：《（嘉靖）广东通志》，转引自康保成：《从“戏棚官话”到粤白到韵白——关于粤剧历史与未来的思考》，《江西社会科学》2006 年第一期，第 25 页。

²⁹ [葡]加斯帕·达·克路士（Caspar de Cruz）：《中国志》第 14 章，见[英]C. R 博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，中华书局，1990，第 100 页。

³⁰ 《（万历）广东通志》，转引自康保成：《从“戏棚官话”到粤白到韵白——关于粤剧历史与未来的思考》，《江西社会科学》2006 年第一期，第 25 页。

³¹ [汉]班固撰：《汉书·高帝纪第一下》，中华书局，1962，第 73 页。

代杨万里《荔枝歌》中有“粤犬吠雪非差事，粤人语冰夏虫似³²”之句，但戏曲艺术却无法用“粤”来概括。即使用广义的“粤”来涵盖广东或广西的戏曲样式，都无法对两地戏剧形态作出统一的界定。这当然与岭南地区族群的丰富和他们语言、风俗的繁多有关。从明代潮州、桂林、琼州和广州的演剧实践来看，岭南各地戏剧样式唯一一致的地方是其舞台语言虽也会有方言错杂其间，但基本都以官话为基础。以官话作为舞台语言的外来戏剧艺术，始终是岭南戏曲的主流，在岭南地区普遍流通，履行着娱乐神人、广施教化的作用。明清时期闽粤戏剧舞台上普遍使用的正字、正音，显然与普遍流行于社会各层面的官话密切相关。舞台官话能够广泛推广开来，取决于作为国家标准语的官话具有多大的普遍性。万历十年（1582）意大利传教士利玛窦等人进入中国广东，以岭南地区的澳门、肇庆、韶州作为据点，开始了近三十年的传教生涯。利玛窦意外地发现中国基层社会的妇孺除了使用方言土语外，实际上还可以听得懂另外一种共通语——官话（Quonhoa），这种语言是民用和法庭使用的官方语言，掌握了这种官话，“耶稣会的会友就的确没有必要再去学他们工作所在的那个省份的方言了³³”。官话的实用性和普适性为人们在中国各地游走带来了便利，冲州撞府的戏剧班社无疑成为了普及官话、传播官话的最佳载体。同时，官话的使用也成为戏曲时尚性的一个要素，推动着戏剧艺术大规模地活跃起来。这一状况被明代中后叶以来的戏剧史一再加以证实。《（嘉靖）广东通志初稿》在综述广东各地方言时说：“有方言，有方音，有俗字……至于外县，每十里不同。³⁴”《（嘉靖）广西通志》在叙述广西各地语言时也说：“方言近楚者多正音，与中州同；近粤者，多蛮音，与高廉同。其俗字颇多，皆鄙野依附。³⁵”充分了解这种复杂而多元的方言环境，有助于弄清官话戏曲对于岭南的重要意义。（113）

出现在明代广州地区的外来戏曲艺术，发展到用方言来演绎剧情、表达广府粤人的情感，其间有一个漫长的渐变过程。直到清末，粤剧的舞台语言一直坚持使用桂林官话，所谓“粤人平日畏习普通话，有志延官话师以教授之，官话师多桂林产。……然粤东剧场说白，亦多作桂语。而学桂语者，又不得其神似，遂皆成优伶之口吻³⁶”，说的正是这种情形。与桂林地区“方言近楚者多正音，与中州同”的语言标准相一致，这种独特的舞台规则始自清代的外江班。从十八世纪中叶开始，外江班从粤西桂林向粤东广州不断延伸，广府粤人在前代所有演剧传统的基础上，开始借助外江戏的成熟经验，来创造独具个性的戏曲样式，粤剧由此而诞生。

第二节 清代外江班与粤剧的形成

经过明清易代的动荡和战难，中国各地经济、文化开始逐渐地恢复往日的秩序。岭南地区在清初的国家政策调整中，较先得益于政策之利，社会经济获得了长足的发展。特别是从康熙到雍正初年，广东率先推广“丁随地起”，将丁银分摊于各州县地亩中，建立起行之有效的土地和赋税制度。清政府在推行“摊丁入亩”制度的同时，还颁布了一系列保障经济发展的政策，对全国各地基层社会产生了深远的影响³⁷。在这些政策中，对广东戏曲艺术产生重要影响的有三项。（114）

³² [宋]杨万里：《诚斋集》卷十八，《景印文渊阁四库全书》第1160册，第197页。

³³ [意]利玛窦、[比]金尼阁著，何高济等译：《利玛窦中国札记》第五章〈关于中国的人文科学、自然科学及学位的运用〉，广西师范大学出版社，2001，第22—23页。

³⁴ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈方言〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第339页。

³⁵ [明]林富、黄佐纂修：《（嘉靖）广西通志》卷十七〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第42辑，第242页。

³⁶ [清]徐珂编著：《清稗类钞》16册之《方言》，商务印书馆，第29页。

³⁷ 参见王馥：《雍正解放贱民令与中国戏曲发展——苏州梨园会馆碑刻研究之二》，见麻国钧、刘祯主编：《赛社与乐户论集（下册）》，中国戏剧出版社，2006年，第467—507页。

一为废除贱民令。雍正元年，直隶巡抚利瓦伊钧奏请实行摊丁入亩政策，以使“无业之民无累”、“有业民户亦甚便之”³⁸，在这个政策实施的过程中，长期以来被视为卑贱之流的群体得到重新发现，同年三月和七月，御史年熙、两浙盐课噶尔泰分别奏请废除山陕乐户乐籍和惰民丐籍。由此，山西乐户、绍兴惰民、徽州伴当、宁国世仆、苏州丐户、广东蛋户均在政策上与良民同列甲户，而在江西、浙江、福建等省搭棚而居的“棚民”，广东在山中住家的“寮民”等群体，照保甲之法，案户编查。而在广东地区，长期被排斥于传统士、农、工、商阶层之外的以舟船为家的蛋民，和居住在岭南山地的寮民，开始在法律层面获得解放。特别是蛋民阶层，成为广州白话和以白话为载体的歌唱艺术的重要传播者，他们虽然始终无法摆脱社会道德伦理的贬抑，但是由蛋户开设的花艇妓舫一直是广州娱乐业的典型代表，这使得他们可以将自己传承的音乐艺术广泛地传播于珠江两岸，从而推动戏曲艺术在广东涵育发展。

二为“一口通商”政策。广州作为海上丝路的重要起点，一直就是对外贸易的重要港口。康熙二十四年（1685），清政府在广州设立粤海关，专门负责对外贸易的管理，之后又设立贸易商行，俗称十三行，经营有清一代的进出口贸易，“内商涌集，外舶纷来，原以上筹国课，下济民生”³⁹。乾隆二十二年（1757），广州被确认为中华帝国唯一一个对外通商的口岸，成为外国人唯一可以进入中国的港口，也成为中西文化唯一的通道。“洋船争出是官商，十字门开向两洋。五丝八丝广缎好，银钱堆满十三行”⁴⁰，中外商帮在此汇聚交易，南北客商，“番夷辐辏”，正如嘉庆年间的小说《蜃楼志》所说的：“广东洋行生理在太平门外，一切货物都是鬼子船载来，听凭行家报税，发卖三江两湖及各省客商，是粤中绝大的生意。”⁴¹这种“绝大的生意”极大促进了广州商业的发展，娱乐业亦由此获得空前的兴盛。外江班因而大规模地进入岭南，逐渐将外江戏的主流声腔在岭南基层推广开来。（115）

三为推行正音官话、“乡音校正”政策。雍正六年，清政府针对闽、粤两地“土音难晓”以至于官员“民情不能通达，词讼丛生弊端”⁴²的社会问题，确定通过政府监督，进行乡音校正，广泛推广正音官话。在这一语言政策颁布的次年，以教授官话为主要目的的“正音书院”便在福建雨后春笋般地建立起来，福建十府二州六十四个县建设正音书院总计达到106所⁴³。而在广东，到雍正十年（1732），广东巡抚杨永斌针对粤东士子“文艺庸陋，品行卑污，且不谙官音”的问题，再次通过呈奏中央的文件，明确了读书士人学习官话的必要，要求以八年为限，“如不能官话者，生童举监，暂停送试，俟官话习会之时，再各准其应试”⁴⁴。《广东通志》在总结这一时期地方语言变化的特点时称：“迺者粤暨闽，学习正音，户诵家弦，悉依字典，同文之治，聿昭海宇矣。”⁴⁵显然，这种近乎强制性的语言政策是全面而有效的。颁布正音官话政策，实际受益者并不仅限于读书士子，蛋户、寮民在编户齐民之后，同样拥有科举读书的权利，学习官话以“厕身衣冠之林”⁴⁶便成为这些群体的迫切需要；华夷杂处，“三江两湖及各省客商”与外商贸易交际的需要，同样需要正音官话作为重要的交

³⁸ 《钦定皇朝通志》卷八十五，乾隆三十二年编，《景印文渊阁四库全书》第645册，页234。

³⁹ [清]庾岭劳人说、禺山老子编：《蜃楼志全传》第一回，嘉庆丁卯年（1807）刻本，中国艺术研究院图书馆藏。

⁴⁰ [清]屈大均：《广东新语》卷七，中华书局，1985，第376页。

⁴¹ [清]庾岭劳人说、禺山老子编：《蜃楼志全传》第一回，嘉庆丁卯年（1807）刻本，中国艺术研究院图书馆藏。

⁴² [清]郝玉麟等监修、鲁曾煜等编纂：《广东通志》卷七，见《景印文渊阁四库全书》第562册，第310页。

⁴³ [清]郝玉麟等监修、谢道承等编纂：《福建通志》卷十八，见《景印文渊阁四库全书》第528册，第11—36页。

⁴⁴ 《世宗宪皇帝朱批谕旨》卷209上〈朱批杨永斌奏折〉，见《景印文渊阁四库全书》第424册，第671—672页。

⁴⁵ [清]郝玉麟等监修、鲁曾煜等编纂：《广东通志》，见《景印文渊阁四库全书》第564册，第402页。

⁴⁶ 《皇朝文献通考》卷七十二，见《景印文渊阁四库全书》第633册，第725页。

流媒介。因此，推广正音官话的政策在清初的岭南显得尤其必要，而外来戏曲班社也因此而拥有了更多潜在的观众群。（116）

其时广府地区的戏曲演出已经非常繁盛，举凡宫庙集会、节日庆典、神诞祭祀，都能够看到戏曲的踪影。例如清代商业重镇佛山的灵应祠祖庙，在顺治十五年便有华封戏台的建设，到了康熙年间改名万福台，成为岭南地区规模最大的戏台，风采至今犹存。而位于广州郊区的花地金花庙，以保生保育、“嗣续为事”的女神金花夫人而名重一时。早在清代康熙年间，“每首夏，神诞报赛者，烟花火爆，百戏骈集，歌舞之声，旬月则已”，歌舞戏剧演出即在庙门外偃波亭前的空地举行。因此康熙三十年（1691），会首耆绅以“地势狭隘，不足以容观”为由而商议扩大，⁴⁷此后，“自亭以迄海傍，咸筑石砌。其余地拓为介寿歌舞之所⁴⁸”，成为演出戏曲的重要场所。而这个时期的戏曲演出，大多采用这样的方式，在神庙前建筑戏台，或在空地上临时搭建大棚进行。基层传统的神事活动为戏曲演出的常态化创造了条件，同时也促使这些戏曲样式更加趋近于民众的审美要求。（116.1）

在岭南地区曾经流播的戏曲样式，如南戏、弋阳腔、昆腔等，经过长期发展已经开始越来越具有广府审美特征，并且形成具有广府方言音韵特征的“广腔”。成书于雍正十一年的《粤游纪程》记述雍正时期“土优”的班社结构时，称“广州府题扇桥，为梨园之藪。女优颇众，歌价倍于男优。桂林有独秀班，为元藩台所题，以独秀峰得名，能昆腔、苏白，与吴优相若。此外，俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈⁴⁹。”这里提到的广州“题扇桥”，位于广州城内，正处于商业娱乐的中心⁵⁰，伶伶居住于此，日常演剧自然也与方兴未艾的商业活动密不可分，其整体风格更近于当时中国的流行时尚艺术，与岭南本土的音乐艺术有很大不同。因此，在岭南地区除题扇桥类如桂林班这样保持声腔原貌的演出之外，其他的音乐戏剧形态应该就是“广腔”的范畴了，李调元《剧话》中描述流行于北方的“弋腔”时说：“即今高腔”，“粤俗谓之高腔”⁵¹。从广腔“一唱众和，蛮音杂陈”的艺术特点着眼，此时的广腔戏班还是以演出高腔为主，错杂方言，呈现出较为浓郁的地方色彩。（117）

带有方言特征的广腔，是外来戏曲艺术在岭南文化熏染下的艺术结晶，而外来戏曲样式也一直不间断地进入岭南。在粤剧历代艺人的口述历史中，粤剧的创始者是精通清代初年湖北汉戏的张骞师父。据说张骞因排行第五，被称作张五，又因其左手微瘫，又被称作摊手五。作为一个昆、弋、秦、汉诸腔兼熟的艺人，张骞师父在雍正初年匿居佛山，将技艺传授给当地伶人，他传授的“江湖十八本”一直是粤剧传统经典剧目。张骞师父将粤剧行当分为十行，皆依据于汉班规制。此外，他还将传说建立于明代的行会组织——琼花宫扩建为琼花会馆。作为粤剧祖师行列中唯一的一个真实人物，张骞师父无疑是清代雍正以来进入广东的外江梨园的典型代表。（118）

“外江”，是明清时期广东人对外省人的称谓。明清以来，从北方进入岭南的通道最主要要有两条，一条经由江西赣州，过大庾岭，入南雄、韶州；一条经由湖广布政司武昌府，过洞庭湖至长沙，“由湘、漓二江，可入两广”⁵²，从粤西到粤东，则主要由桂林府沿着西江进入广州府。民俗和经济的需求造就了清初岭南戏曲艺术的发展，在这一时期，来自湖南、江苏、江西、安徽、河南、广西等地的戏曲班社沿西江进入岭南，他们带来的融汇了高腔、昆

⁴⁷ [清]梁佩兰：康熙三十年（1691）《金花庙前新筑地基碑记》，见冼剑民、陈鸿钧编：《广州碑刻集》，广东高等教育出版社，2006，第396-397页。

⁴⁸ [清]冯成修：乾隆十一年（1756）《重建金花古庙碑记》，见冼剑民、陈鸿钧编：《广州碑刻集》，广东高等教育出版社，2006，第398页。

⁴⁹ [清]杲天：《粤游纪程》，转引自中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963内部出版，第17页。

⁵⁰ 参见龚伯洪：《粤剧艺人聚集的题扇桥在哪里》，《南国红豆》，2007，第一期，第47—48页。

⁵¹ [清]李调元：《剧话》，《中国古典戏曲论著集成（八）》，中国戏剧出版社，1959，第46页。

⁵² [明]徐会瀛辑：《新镌燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》卷二，见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第76辑，书目文献出版社，第131页。

腔、梆子、二簧等多种声腔的戏曲样式被称作外江戏，相应地，他们规模不等的戏班也被称作外江班，他们组成的戏曲行会则称作外江梨园会馆。外江班的留驻和发展，导致了各地戏曲艺术在岭南的完美整合，外江戏由此成为相对稳定的艺术形态和岭南地区至为时尚的流行艺术。尤其重要的是，“外江”一词，与“土优”、“广腔”等名词形成了鲜明的对比，外江戏在广东的流行给土优演出的广腔带来强有力的冲击，最终促成根本性的融合，这也是兼容多元戏曲传统的粤剧得以形成的开始。(119)

乾隆二十四年(1759)，江西籍人钟先廷在广州城南魁巷建立外江梨园会馆，成为此时广州外来班社的行会组织。入会的演职人员总计384人，班社共有十五个：文聚班、文采班、太和班、保和班、庆和班、六和班、朝元班、瑞祥班、永盛班、豫鸣班、陆盛班、永兴班、丹桂香班、金成班、福合会。之后外江梨园会馆分别在乾隆三十一年(1766)、乾隆四十五年(1780)、乾隆五十六年(1791)、嘉庆五年(1800)、道光十七年(1837)、光绪十二年(1886)先后进行过整修。到19世纪后期，在外江梨园会馆注会的班社和组织，仍然有17个：吉庆公所、尧天乐班、锦福班、连喜班、荣华班、日升班、艳福班、凤喜班、来升班、连福班、翠华班、高升班、连升班、同福班、升平班、全升班、如意班⁵³。在这些班社中，不乏本地班中的翘楚，如尧天乐班，杜凤治《羊城寄寓日记·总日记》第二十四册《特调南海县正堂日记》记载，两广总督瑞麟的家属喜欢看广东本地班，普丰班、周天乐、尧天乐(又名普尧天)都是她们钟情的班社⁵⁴。

作为流行的时尚艺术，外江戏曲在广东绵延一个半世纪以上，外江班就此成为岭南地区最具影响力的官话戏曲班社。外江班的主要演出对象是城市市民和官方阶层，以及与之相关的利益群体，如商帮、文人等，在其行会的行规中，即有“在各衙门主东处谈论别班长短”之类的特别提示，以“各衙门”为代表的官方社会正是外江班主要的服务对象。清代屈大均《广东新语》、仇巨川《羊城古钞》对商业与娱乐业的繁荣作了详尽的说明，如《广东新语》曾谓：“广州濠水，自东西水关而入，逶迤城南，径归德门外。背城旧有平康十里，南临濠水，朱楼画榭，连属不断，皆优伶小唱所居，女旦美者，鳞次而家，其地名西角楼。隔岸有百货之肆，五都之市，天下商贾聚焉，屋后多有飞桥跨水，可达曲中，燕客者皆以此为奢丽地。⁵⁵”商业与娱乐在这里彼此互动，相得益彰，“番夷辐辏，日费数十万金，饮食之盛，歌舞之多，过于秦淮数倍”，构成了岭南城市发展一道独特的风景线。外江班的活动自然以此作为基础，成为城市娱乐业的主流。(120)

岭南小说《蜃楼志》⁵⁶真实地再现了嘉庆年间岭南城市戏曲演出的状况，例如第二回叙述到粤海关上任的赫关部邀请广州府木公、佛山厅卜公、澳门厅邓公、广粮厅申公、南海县钱公、肇庆府上官益元、潮州府蒋施仁、嘉应时卜齐，“开桌四席”，“梨园两部承应”。第四回叙述广州城郊的文士万魁举行家族酒席，“演戏庆贺”，次日又叫家人入城请客，在中号酒船上“又格外叫了一班戏子”。第八回提及苏家婚礼中延请“几班戏子”庆贺，第十八回顺叙袁侍郎点了半本《满床笏》，为婚礼助兴。特别是第二十回，详细描述了从苏州买来的十四名女伶，为官僚、文士以及“网商、埠商”进行厅堂演出，同时邀请外江贵华班、福寿班演出四折戏文，之后，观者又根据个人喜好，点演《闹宴》、《坠马》、《孙行者三调芭蕉扇》。这些描述所涉及的演出场景正是十九世纪前后外江班在广州地区演出活动的缩影。由官僚、文人及各省商人组成的城市观众群体，依然沿袭了明代戏曲演出的基本特征，官署衙门官班演剧、文人堂会演剧成为此时最常见的演出方式。

外江班并不是完全受控于官方的“官班”，在行规中有所谓“来粤新班，俱要上会入公，

⁵³ 以上俱见中国艺术研究院图书馆藏《广州外江梨园会馆碑刻全部》拓片。

⁵⁴ [清]杜凤治《羊城寄寓日记·总日记》第24册，转引自冼玉清《清代六省戏班在广东》，见佛山大学佛山文史研究室、广东省文史馆编：《冼玉清文集》，中山大学出版社，1995年。

⁵⁵ [清]屈大均：《广东新语》卷十七，中华书局，1985，第475页。

⁵⁶ [清]庾岭劳人说、禺山老子编：《蜃楼志全传》，嘉庆丁卯年(1807)刻本，中国艺术研究院图书馆藏。

如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准⁵⁷”的说法，这意味着来粤的外来班社可以直接根据官府日常需要承接演出，不受行会组织的管理，但在“官戏”之外，外江班还可以自由选择“民戏”的演出任务，“下乡开台”，这样，外江班获得了城乡内外广大的演出区域，不但占据城市的演出市场，成为官班的强有力对手，而且活动于基层的农村乡镇，成为贴近底层民众的娱乐主导力量。同光时期的《荷廊笔记》称：“凡城中官宴赛神，皆系外江班承值⁵⁸。”外江戏班“官戏”、“民戏”兼演，同时占据了官方厅堂的演剧舞台和民间的草台戏棚，逐渐成为后世岭南地区众多地方戏曲的艺术母体，促成了诸多地方戏曲的分化与交融。（121）

外江梨园会馆的这些班社中，有长期驻留岭南的戏班，如贵华班、春台班、文采班，在岭南的活动延续近半个世纪，始终保持着舞台官话为特征的演剧面貌，而其他更多的戏班则逐渐演变成广府特征浓郁的本地班。《荷廊笔记》记载嘉庆时期盐商李氏蓄养昆班，延请“吴中曲师”拍曲授技，“其后转相教授，乐部渐多，统名为外江班。距今数十年，何戡老去，笛板飘零，班内子弟，悉非旧人。康昆仑琵琶已染邪声，不能复奏大雅之音矣。犹目为外江班者，沿其名耳⁵⁹”。客籍转为落籍，外江渐成本地，沿“外江”旧名而成“本地”之实，这种变化轨迹昭示了外来声腔入粤以后的重要分化方式。虽然到后来，仍有为数不少的外江班名实兼具，但更多外江班都如盐商李氏家班或尧天乐班那样，表面沿其旧名，而实质上已经成为岭南化的本地班了（122）。到道光时期，在广州地区已经有成熟的本地班分化出来，成为与纯粹外江班分庭抗礼的一支重要的演剧力量：

广州乐部，分为二，曰“外江班”，曰“本地班”。外江班，皆外来妙选，声色技艺，并皆佳妙，宾筵顾曲，倾耳赏心。绿酒纠觞，各司其职，舞能垂手，锦每缠头。本地班，但工技击，以人为戏，所演故事类多，不可究诂，言既无文，事尤不经。又每日爆竹烟火，埃尘涨天，城市比屋，回禄可虞。贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村搬演，鸣金吹角，目眩耳聋。然其服饰奢侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼无其华靡。又其向例，生旦皆不任侑酒。其中不少可儿，然望之俨然，如纪渚木鸡，令人意兴索然，有自崖而返之想。间有强致之使来前者，其师则以不习礼节为辞，勒勿遣，故人亦不强召之，召之亦不易致也。大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面判然迥殊。本地班非无美才，但托根非地，屈抑终身。如夷光不遇范大夫，三熏三沐，教之歌舞，则亦苕罗山下终老浣纱，虽有东施，并乃无顰可效，不亦惜哉⁶⁰。

《梦华琐簿》中记载的广州乐部两类班社组织，呈现出族群受众及其审美趣味的分野，显示出戏曲形态与社会群体的交相互动，正是戏曲在不同文化空间中成长、变化的形象说明。从十八世纪中叶以来外江班大规模进入岭南，到十九世纪中叶外江戏艺术仍然作为广府地区戏曲的发展标准，经过百年的变迁与积累，本地班逐渐地凸显出个性化的艺术旨趣，在岭南基层乡土社区不断地推广发展起来。外江班的演员来自省外，在官方政策支持和艺术竞争中，占据了在岭南的演出份额，而本地班则出于本土，以贴近民心的表演，稳定驻守在岭南基层；外江班的演出主要局限于城市“宾筵顾曲”，音乐、舞蹈各臻其妙，具有古典的艺术格调，在上层社会获得青睐，而本地班则仅限于“乡村搬演”，参与基层祭祀活动，张扬“鸣金吹

⁵⁷ 见[清]乾隆四十五年《外江梨园会馆碑记》拓片，中国艺术研究院图书馆藏。

⁵⁸ [清]俞洵庆，《荷廊笔记》，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963，第19页。

⁵⁹ [清]俞洵庆，《荷廊笔记》，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963，第19页。

⁶⁰ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编纂：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

角”“金翠迷离”的岭南风格，在中下层社会拥有广泛影响；外江班依靠“声色技艺”，而本地班“但工技击”，由此形成两种迥然有别的艺术发展道路。但不可否认的是，外江戏的艺术传统不断地融本地班，并且不断地提升着本地班的艺术品味。本地班在十九世纪中叶的成型和不断崛起，是外江戏流入岭南之后在艺术上不断与岭南地区审美趋向合流的结果。本地班与外江班同根相依，无论是剧目、表演，还是舞台语言，都保持着基本的相似，但在演剧风格上却渐行渐远。例如现存同治刊刻的本地班本，包括了普尧天、普天乐、周天乐等班社的班本⁶¹，即是在外江戏包涵的声腔基础上，适当地在丑角的道白中采用白话俗字语音，显示出外江班岭南化之后不同于传统演剧形态的特征。就在这百余年的漫长发展中，粤剧逐渐形成。

第三节 行会管理与粤剧的成熟

十九世纪中叶以来，粤剧和外江戏在班社结构上的分化，促使粤剧走上更加独立的发展道路。虽然此时的岭南戏曲还保持着相对稳定的艺术形态，是域外了解岭南文化的重要窗口，但本地班的影响却日渐深入，显示出更加强劲的发展态势。例如在广州外销海外的绘画⁶²中，展现其时岭南戏曲的故事场景就是一个重要的表现主题。其中不乏《烂柯山》这样的昆曲、乱弹腔经典名剧故事，但多数场景却是取自历史征战主题的剧目，如《刘金定杀四门》、《龙虎斗》等，这正是本地班的特色剧目。在岭南基层的大范围流动传播使得本地班日渐成为岭南戏曲的典型代表，获得了直接而广泛的关注。由本地班组成的行会组织琼花会馆、八和会馆不断完善，成为此期岭南剧坛的重要事件。（123）

琼花会馆，原为佛山冶铁业的琼花宫，在戏曲艺人的历年崇祀中不断得到改造，至少在十八世纪就已经成为“伶人报赛之所”，并在广州等地设立了名称和功用完全相同的场所⁶³。与外江梨园会馆同官方、商界频繁联系不同，琼花会馆更贴近基层社会，是清代中叶以后广府地区民间职业艺人、特别是本地班艺人的重要驻足地，在这里，戏船云集，聚众酬恩，形成岭南戏曲一种典型的地方风景。“梨园歌舞赛繁华，一带红船泊晚沙。但到年年天贶节，万人围住看琼花”⁶⁴，琼花会馆的报赛演剧，无疑凝聚了珠江流域红船上的戏曲艺人们。《梦华琐簿》称：“广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛。每岁祀神时，各班中共推阿脚一人，生平演剧未充厮役、下贱者，捧神像出龛入彩亭。数十年来，惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。阿华声容技击，并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云⁶⁵。”这种特殊的祭祀方式，以及武小生阿华在戏班中的独特地位，正与本地班极重武生、极重祭祀演剧的特色密切相关。琼花会馆无疑成为乾隆以来本地班艺人的精神据点。而设在广州的琼花会馆，也在清代后期借助外江班“宾筵顾曲”的方式，逐渐地在城市演出中占据一席之地。刊刻于清代后期的《新增岭南即事》，卷二收录《花旦满赋》，其中有“孰若兹珠喉婉转，玉质无瑕。女降七仙，扇怜尔掩；相封六国，伞倩谁遮”之句，又云“尔日床头大醉，髻乱钗横。

⁶¹ 见中国艺术研究院图书馆所藏《包公审康七》、《夜送寒衣》、《珍珠衫重会全套》、《韩信问路斩樵夫》、《芙蓉屏》、《新本鲁智深出家全套》等坊刻班本。

⁶² 参见英国维多利亚阿伯特博物院、广州市文化局等编：《18-19 世纪羊城风物——英国维多利亚阿伯特博物院藏广州外销画》，上海古籍出版社，2003；中山大学历史系、广州博物馆编：《西方人眼里的中国情调》，中华书局，2001。

⁶³ 参见邓燕宁、邓光民：《佛山琼花会馆新证》（《佛山科学技术学院学报（社会科学版）》，2010，第五期，第 70—73 页）；李峰：《广州也有琼花会馆》（《南国红豆》第四期，1994，第 39—45 转 58 页）；龚伯洪：《粤剧艺人聚集的题扇桥在哪里》（《南国红豆》，2007，第一期，第 47—48 页）诸文。

⁶⁴ （《佛山忠义乡志》载录《汾江竹枝词》）。虽然当代的不少学者从“琼花”二字探源，认为明代后期就有了本地戏班的行会组织——琼花会馆，但仍缺乏足够的证据，参见余勇：《明清时期粤剧的起源、形成和发展》，中国戏剧出版社，2009，第 83—88 页。

⁶⁵ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第 373 页。

试问墨水观音，谁胜谁负；料得琼花会馆，有色有声。于是传其佚事，播为美谈⁶⁶”，文中所谓的“相封六国”即是本地班最重要的演出剧目《六国大封相》，而隶属于琼花会馆的“花旦满”也以“有声有色”的艺术风貌，显示着此时本地班在审美趣味的变化，以及本地班在社会阶层的跨越。本地班艺人以及他们的艺术能够被中上层文人关注，正表明本地班已经在官方、文人阶层得到更多的推广，较之此前征引《梦华琐簿》之所谓“其中不少可儿，然望之俨然，如纪涓木鸡，令人意兴索然，有自崖而返之想。间有强致之使来前者，其师则以不习礼节为辞，勒勿遣，故人亦不强召之，召之亦不易致也。”，本地班的营业范围也开始扩展到外江班传统的“宾筵顾曲”“声色技艺”。这个被称作“风流满”的花旦，显然改变了本地班“不任侑酒”的传统，不但以《六国封相》中包尾车夫的花旦应工而著称，且以“有色有声”的侍酒行为显示了广州琼花会馆的营业特色。同时，演出于新加坡的本地班艺人在咸丰七年（1857）成立了行会组织——梨园堂，代表了本地班艺人在琼花会馆时期集体向海外拓展城市市场的趋向，这正是成熟的粤剧本地班蓬勃发展的重要表象。（124）

本地班“但工技击”，显示出岭南尚武争强的民风乡俗。而本地班伶人李文茂在十九世纪中叶揭竿起义，又反映了本地班在政治上要求平等的强烈愿望。咸丰四年（1854），天地会成员陈开为响应太平天国开通海路的要求，率部起义，国号“大宁”，艺人李文茂因反抗戏捐，率领红船艺人与陈开同气相求。据传，出身粤剧二花行当的李文茂精于武功，将所率戏班艺人按照戏班行当进行编制，小武、武生等为文虎军，二花、六分为猛虎军，五军虎、打武家等为飞虎军，起义的艺人头裹红巾，身穿戏台上的明朝衣冠，以“反清复明”为号召，成为陈开大宁军的重要主力。咸丰七年（1857），李文茂攻占柳州，自称“平靖王”，直至次年在征战中身亡。李文茂以一介民间艺人而建国称王，自然成就了岭南民间的一段传奇佳话，佛山市粤剧博物馆保存至今的署期为“大成洪德三年十月”的谕令，便称“照得王师镇柳，连克府州县城。要救百姓水火，贪官财主杀清。大成国威远振，大齐共享太平。人人安居乐业，雄兵拱卫秀京。而今又克庆府，特令唱戏酬神。王恩与民同乐，街巷晚头通行。睇戏不准开赌，如违罪责非轻。盛典限行三日，打较滋事必惩”，正展示出这一农民起义军的艺人为本色。（125）

李文茂起义是粤剧发展史上的一个重要转折，长期潜居岭南基层的本地班因这一政治事件而引起了官方的高度注意。虽然受起义的直接影响，佛山、广州的琼花会馆被看作“逆产”而遭官方没收，本地班也明令禁止演出，粤剧陷入“灭行”之危⁶⁷。但本地班的戏曲演出却并未因此而退出舞台，相反，粤剧伶人们换用“京戏”的幌子，凭藉“粤东土戏”、“广东班”的鲜明艺术特色，逐渐在岭南地区的边地农村及海外华人城市聚落拓展出更加广阔的演出市场。（126）同治时期的《特调南海县正堂日记》中记载了普丰年、周天乐、尧天乐等“本地戏班”“广东班”⁶⁸在两广总督瑞麟官署衙门演出的状况。杨恩寿的《坦园日记·北流日记》中则生动记载了同治五年（1866）粤东天乐部在广西的一场演出：“演《六国封相》，登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇，唯土音是操，啁啾莫辨，颇似角抵、鱼龙耳⁶⁹”。又有乐升平部在粤东会馆的演出：“往粤东馆观剧，乃乐升平部也。戏演《还阳配》，系粤东土戏，吾省所无也。夜演《问卜》、《沙陀》、《检柴》三出，四更始回。粤俗，日间演大套，乃土戏，谓之内江戏；夜间演常见之戏，凡三出，谓之外江戏。”《六国封相》是传奇《金印记》中的一折，经过昆剧艺人的打磨提升，逐渐成为南方昆班常演之剧，经由外江班的传衍，而成为岭南本地班用以展示班社阵容的重要例戏。“金碧辉煌，花团锦簇”正是本地班为这出名剧

⁶⁶ [清]惠群等著：《新增岭南即事》卷二，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

⁶⁷ 方野：《有志竟成——八和会馆简史》，见广东八和会馆、广州市荔湾区地方志编纂委员会办公室合编：《八和会馆庆典纪念特刊》，中国艺术出版社，2008，第10—11页。

⁶⁸ [清]杜凤治：《羊城寄寓日记·总日记》第二十四册，转引自冼玉清：《清代六省戏班在广东》，见佛山大学佛山文史研究室、广东省文史馆编：《冼玉清文集》，中山大学出版社，1995年。

⁶⁹ [清]杨恩寿：《坦园日记》，上海古籍出版社，1983，第113—114页。

赋予的重要艺术风格。应该说,此时“土音是操”的粤剧,保存了外江戏的经典,又有了本土化的创造,一方面盛演于粤西农村,一方面成为广东商人宴集聚会的主要娱乐样式,继外江戏之后俨然成为岭南戏曲的代表。特别是其时演剧习俗中,日间演出土戏“大套”,而夜间则演出外江戏“常见之戏”,则显示出本地班在剧目创演的活力,当然,外江经典剧目被兼容于本地班社的常态化演出中,也扩容了粤剧本地班自身的艺术格局。同治六年(1867),在巴黎举办万国博览会期间,“有粤人携优伶一班至,旗帜新鲜,冠服华丽,登台演剧,观者神移,日赢金钱无算”⁷⁰,这是继咸丰二年(1852)粤剧本地班远赴旧金山演出之后,粤剧艺术又一次征服外域。虽然在岭南地方政府的政策中,本地班的演出仍然被禁止,如同治十一年五月二十四日颁发的禁唱夜戏公牒称:“为禁演唱土戏事,照得演唱土戏,伤风败俗,迭经前府申禁在案。兹本府访闻,有不法之徒,仍酬神为词,藉端渔利,沿门科派,谓斋坛不肃,则乡坊未获平安,致使土戏复行演唱”⁷¹。但官方的明令显然成了一纸空文,粤剧在两广地区以及海外的演出逐渐走向常态化。(127)

粤剧在广府地区的成熟,使本地班的艺术传承逐渐形成特色。同光时期的俞洵庆在《荷廊笔记》卷二中描述串演于乡镇村落的广府本地班时说:“由粤中曲师所教,多在郡邑乡落演剧者,谓之本地班。”“粤中曲师”的教授是本地班得以成熟的根本,迥异于聘请外来曲师或者由谙熟外江戏的艺人传授的传统规则,本土艺人的这种自主性带来了粤剧行会的再次转型。光绪十五年(1889)⁷²,经过邝新华、崩牙启、师爷伦等人的倡议,粤剧艺人的行会组织——八和会馆,在广州府城之西的黄沙建立。所谓的“八和”,是行会按照粤剧从业者的行当和职责分设的八个堂号,即兆和堂、庆和堂、福和堂、新和堂、永和堂、德和堂、普和堂、慎和堂,取“和翕八方”之义。具体而言,兆和堂统领演出文戏为主的公脚、小生、正生、总生、大花面;庆和堂统领二花面、六分;福和堂统领旦行;新和堂统领丑行;永和堂统领演出武戏为主的小武、武生行;德和堂又称奎舆堂,统领俗称为“打武家”、“五军虎”的武打演员;普和堂统领棚面师傅,负责粤剧音乐场面;慎和堂,有所谓“坐舱接戏大权掌”,熟悉水陆交通,统领戏班经营杂务。八和会馆的建立,改变了咸丰、同治时期戏班统归定戏机构——吉庆公所进行协调演出的局面,也改变了岭南本地戏曲班社长期居于乡村演出的局面,使粤剧取代外江戏,开始从容地进入城市演出,成为岭南广府方言区的代表性戏曲样式。(127.1)

八和会馆作为粤剧的行会组织,从光绪十五年(1889)至1953年间,在半个多世纪的发展中,曾经根据时代的变化,分别更名为八和剧员总公(工)会(1915年)、广东省八和戏(粤)剧协进会(1934年)、广东八和粤剧职业公(工)会(1947年)、广州粤剧、曲艺工人临时代表会(1951)等,也将行长负责制改为委员选举制,也将会馆从黄沙改建至广州西关。并且在阳江、南宁、梧州,以及新加坡、纽约、温哥华等海外地区,粤剧艺人也建立起名为“八和”的行会机构。这种种发展变化,固然是时代风尚使然,但也鲜明地呈现出粤剧艺人与时俱进的行业精神。在风起云涌的时代更迭中,正是驾着“八和会馆”这只汪洋中的小舟,粤剧逐渐地冲浪而上,成为岭南剧坛标领时尚的最佳代表,也成为海内外影响最大的中国戏曲艺术的代表。(128)

从十九世纪中叶到二十世纪中叶的百年间,粤剧经历了空前的发展和变化。概括而言,主要经过了如下三个阶段:

一、从粤剧中兴到粤剧分流

⁷⁰ [清]王韬:《漫游随录》卷二,见陈尚凡、任光亮校点:《漫游随录·扶桑游记》,湖南人民出版社,1982,第94页。

⁷¹ 《岭西公牒汇存》卷头,〈札敕高要县出示永禁演唱夜戏〉,转引自冼玉清:《清代六省戏班在广东》,见佛山大学佛山文史研究室、广东省文史馆编:《冼玉清文集》,中山大学出版社,1995年。

⁷² 关于粤剧八和会馆的成立时间,参照方野:《有志竟成——八和会馆简史》,见广东八和会馆、广东荔湾区方志办合编:《八和会馆庆典纪念特刊》,中国艺术出版社,2008,第10页。

十八世纪中叶以来,粤剧已经成为岭南地区影响最大的戏曲艺术。特别是随着八和会馆的建立,借助严密的行业规范和组织管理,粤剧沿袭着本地班的传统而得以中兴。八和会馆所辖的班社范围,即以广州府为中心的粤方言区(肇庆府、惠州府、韶州府、南雄府等),逐渐成为粤剧发展的核心区域。风尚所及,从广东东部的惠州,北部的曲江、南雄,到西部的“下四府”地区(高州、雷州、廉州、琼州四府),一直到广西桂东、桂南、桂西的广大地区,乃至越南、南洋等地,都是粤剧频繁流播之处。基于戏曲班社在地区间的发展不平衡,以及艺人从业特征的因地制宜,粤剧在艺术定型之际也逐渐地趋于分化。

集中于广州府城周边的班社,被称作“广府班”、“广州班”,因在香港、澳门等大型商埠演出,而有“省港班”之称,亦因在南洋州府乃至东南亚、美洲等城市演出,而有“州府班”之称,人数规模多至百人以上,名角众多,剧目新奇。广府班取代了外江班的营业范围,用类如“江湖十八本”、“大排场十八本”等体制化的戏剧搬演方式,成为城市演剧、官署演剧的主流,并且逐渐地增多生旦戏的演出,清末《观戏记》所谓“外江班所演多悲壮慷慨之词,其所重在武生;广东班所演多床第狎褻之状,其所重在花旦⁷³”,即是。广府班冲破了外江班和本地班的艺术隔阂,特别是在继承外江戏的传统时,将梆子和二簧声腔兼容于剧目之中,并且吸纳岭南地区丰富的民间曲调,极大地拓展了外江戏的艺术表现力。从粤剧的早期班本来看,如周天乐班本《珍珠衫全套》,在梆子腔为主体声腔【中板】中,融入岭南小调【鲜花调】、【断断桥】、牌子曲【柳青娘】等;在《芙蓉屏全套》中,亦以【鲜花调】和流行的“琴调”【八板调】,掺入梆子腔剧本,成为招揽时尚的“新本”。《新增岭南即事》录《娼寮俗话并叙》一文,描述广府娼寮的音乐生活,说“于是弹琵琶、敲倬板,打邦鼓,人啗啼琴,五架头,合齐弦索,三位手,共唱声音,唱《打洞》,唱《探监》,今收神好,有粤讴,有河调,使正声喉,听罢解心⁷⁴”,显然,广府班的创新引领了广府地区的时尚审美,当然也必然随着戏曲审美时尚而渐变渐新。(129)

在广府地区之外的广大粤方言区,则出现了惠州班、阳江班、下四府班、北路班、广西班、阴阳班等班社形态,因为这些班社活动的地区多为山区村镇,统名为“过山班”。这些班社因地区而得名,人数规模不等,多则如下四府班、惠州班、阳江班,可至四五十人;少则如粤北北路班,每班二十至四十人之间,最少如惠州班中的“八仙班”,不过十人之内。与广府班不同的是,过山班以传统演剧为主。惠州班因适应粤东一度盛行的赌风而保持传统排场戏、提纲戏为多。下四府班、阳江班因本地区浓郁的酬神祭祀,特别如“春班”例戏的演出习俗,形成广场大棚戏的演出风格,擅长演出传统排场剧目和南派武功戏。北路班依附于民间春月“开灯”等祭祀活动,往往与当地神职人员结合,形成仪式、戏剧兼演的演剧风貌。广西班则因流寓广西的粤剧艺人组班而成,在漫长的发展过程中,除了完全按照广东粤剧的艺术特征演出外,还分化出了兼容外江班、粤剧演出特征的邕剧班社。阴阳班则借助粤剧唱腔和木偶表演,形成白天演偶戏,晚上演人戏,人偶同台的个性化的演剧形态。这些多元的班社形态,保留了十八世纪中叶以来相对保守的粤剧演剧特征,也保留了广府班在历史进程中丢失的艺术遗产,至今对粤剧的发展产生着启示作用。(130)

二、从志士班到粤剧革新

从清末民初开始,中国戏曲的许多剧种都进入到改良时代,许多身受西方文化影响、得风气之先的仁人志士试图通过对传统戏曲艺术的改造,来造成思想文化领域的变革,进而实现社会制度的鼎新。明清时期的广府人向来擅开风气,在清末时代变迁的历史背景中,政治上有康有为等人发起的“戊戌变法”,文化上有梁启超等人倡导的“诗界革命”、“小说界革命”,屡屡彪炳时代新风,张扬变革潮流。《荷廊笔记》在评价本地班的演出时,说“本地班之戏,最足坏人心术”,这一贬斥中包含着对粤剧中“汉家之朝礼全无”、“冶容曲尽衿裾”、

⁷³ 阿英编:《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局,1960,第71页。

⁷⁴ [清]惠群等著:《新增岭南即事》卷三,粤东学院前守经堂藏版,中国艺术研究院图书馆藏。

“布衣即登卿相”等剧情的鄙薄⁷⁵，而从这些批评中也正可以看到粤剧不落窠臼、务求新意的艺术趋向。(131)

光绪三十年(1904)，同盟会中的陈少白、程子仪、李纪堂等人发起创立“采南歌”剧社，用戏剧学校的方式，培训幼童学习戏剧知识，进行城市演出。之后，相继在澳门出现“优天社”，在广州出现“振天声”等剧社，到辛亥革命前后，这样的戏剧班社先后在省、港、澳等大城市中出现过三十多个，参与人数在百人以上，演出剧目至今可知者有数十部。这些班社倡导改良戏剧，主要用话剧、时装戏，甚至传统的传奇、杂剧等形式，宣扬反帝反封建反旧习的革命道理，其成员也以社会进步人士为主，故称之为志士班，因为不属于粤剧八和会馆、不乘坐传统的戏班红船，故有“九和班”、“绿船班”的戏称。志士班是新旧时代交替期间，由资产阶级民主革命派生而出的艺术革新，在发展过程中，充分意识到广州方言和粤剧对于宣传进步思想的重要性，以黄鲁逸、黄轩胄等人在1907年左右组织的优天影社开始，尝试采用粤剧形式、广州方言来编演改良新戏，之后渐成气候，粤剧艺人也广泛参与进来。志士班在辛亥革命之后虽然停止活动，但是许多改良的艺术形式却给予粤剧以新颖的冲击，粤剧的革新运动由此继续延伸，从1915年以来，粤剧艺人积极通过工会形式，更加自主地争取权益，粤剧班社组织不断地更新变化，粤剧艺术也更加日新月异地发展，到二十世纪三十年代后期，粤剧逐渐地蜕变、定型成为粤人世界中的代表性戏剧样式。(132)

在二十年的革新过程中，粤剧实现了舞台语言从“戏棚官话”向“广府白话”，舞台唱腔由假嗓向“平喉”的改用。由朱次伯、白驹荣等艺人开创的白话唱念方式，改变了粤剧只在丑行道白中插入广府方言的传统，也逐渐地让官、白间杂的舞台语言日益纯粹，广府粤语遂最终定型为粤剧的舞台语言。而粤剧的声腔艺术也渐趋成熟，在传统昆曲、高腔牌子曲，以及梆、簧基础上，大量的岭南民间说唱音乐形式被吸纳进来，粤剧伴奏乐器突破传统五架头的限制，广泛接纳喉管、二胡、扬琴等民族乐器和小提琴、萨克斯管、小号等西洋乐器。在粤剧唱腔音乐追求旋律优美的过程中，音乐流派艺术也在生、旦、丑等行当中形成。随着粤剧的影响力在城市生活中不断增强，粤剧生旦戏不断增加，粤剧的行当艺术在20世纪20年代后期也从原初的十大行当，逐渐蜕变成以正印文武生、正印花旦为统领的“六柱制”，并建立起适应行当体制的编剧规则，在传统提纲戏的基础上，催生出“开戏师爷”的专业编剧人员，综汇古今中外的故事情节成为粤剧舞台上着力渲染的内容。(133)同时，女艺人组成的全女班在辛亥革命后也渐渐地增多，并且逐渐活跃于茶楼、戏院，她们在舞台美术的创新，如七彩顾绣戏服、灯光道具、彩绘布景等使用，成为剧坛一时袭用的风尚，1933年香港取消男女合班的禁令，以马师曾太平剧团为首，男女合班在港澳、上海、南洋、广州等地逐渐地推广开来。(134)

三、从省港大班到商业粤剧

粤剧在城市娱乐舞台上的驻足，改变了戏班红船辗转于水陆码头谋生的传统方式，人数众多的大班成为城市粤剧的主流。活跃于省、港、澳、上海等地以及南洋重要城市的大班，在商业氛围浓郁的城市审美趣味中，沿袭了粤剧历史上锐意革新的风尚，参与着城市娱乐艺术的竞争。正如1935年印制的《广州市戏剧年刊》中所说“我们对于现在的广东锣鼓剧一点不失望，更不承认它衰落，在营业上或者衰落，技术、背景、剧本都有了不少的进步，蓬勃向前励进着，我还敢说它是一个革新运动的黎明时期”⁷⁶，粤剧与电影、歌舞、杂技、魔术等时尚流行艺术同场竞技，正与它不断“励进”着的舞台呈现密切相关。(135)

正因如此，以薛觉先、马师曾为代表的粤剧名伶，广泛地从南北戏剧艺术和流行电影艺术中吸取艺术营养，新腔竞胜，翻新出奇，将粤剧演出推向城市商业娱乐的前沿。即以八和

⁷⁵ [清]俞洵庆：《荷廊笔记》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《广东戏曲史料汇编（第一辑）》，1963，第19—20页。

⁷⁶ 任护华：《革新广东锣鼓剧的意见》，见《广州市戏剧年刊》，1935，第31页。

会馆负责商业演出的慎和堂为例，该堂例由三十六个省港大班的掌班组成，这些大班按照签戏合同，每月从戏金中上缴八和会馆合同费，每年由八和会馆提收得金额不下七八万元⁷⁷。具体到大班，演剧成本大量增加，“若以现在的省港班预算，每年杂用消耗十万元，最低限度也要七八万元了”，戏价亦水涨船高。与此同时，红极一时的名伶的薪金，更是屡屡增加，比如马师曾在大罗天时，薪金由八千元一直加至六万元，“在国风剧团的时候，竟有人加至八万元”，而平常的演员“也要一万数千元”⁷⁸。繁荣的演出市场带来了粤剧演员的利益诱惑，也带来了掣肘于商业的艺术滑坡。随着商业娱乐的刺激，粤剧题材刻意创新，新作大量产生，以才子佳人为主体的“双飞蝴蝶派”戏剧常见于粤剧舞台，继之神怪戏、历史武侠戏、连台本戏此起彼伏⁷⁹，乃至在粤剧舞台上出现了“非佳人才子，则牛鬼蛇神”⁸⁰的局面。特别是在演出中，商业广告充斥其间，完全混淆了粤剧艺术与商业宣传。而在商业演出中，重视商业利益，趋向怪诞无聊，着意机关布景，甚至以情色诱惑的创作趋向愈演愈烈，代表了粤剧演出的一支逆流。（136）

第四节 族群变迁与当代粤剧

粤剧在近代以来的艺术转型和繁荣发展，正是广府白话区的粤人日渐强烈的族群意识在艺术上的反映。虽然“粤人”的称谓古已有之，但是作为具有心理素质相近、语言文化相近的族群，粤人的内涵却随着广东人在近代中国的作用，随着广东人在海外的开发，而更加明晰起来。正如梁启超所说：“苟有新民，何患无新制度，无新政府，无新国家？”⁸¹，国民人格与社会发展往往有着千丝万缕的联系。广东作为中西文化荟萃的中心，在近代历史上占有独特的地位，而广东人从近代以来就成为引领社会进步的重要实践者，这都让“粤人”逐渐地从潮州人、客家人等广东众多族群中凸显出来。从太平天国运动开始，由珠江三角洲地区走向全国、走向世界的粤人层出不穷，洪秀全、康有为、梁启超、孙中山……这些引领时代的人物正是带着他们对于新制度、新政府、新国家的憧憬，走在了古老中国向现代蜕变的前沿。（137）

粤剧，正是在这样的文化背景中，从面貌似曾相识的传统戏剧艺术中，逐渐地成为与众不同的而让粤人喜闻乐见的戏曲样式。易健鑫在《怎样来改良粤剧》中说：“实际说只有国剧，才能在文化上占一个单位。如此说来，粤剧这个名词在戏剧学中很难有成立的价值。不过粤人只知有粤剧是他需要的戏剧，而且是粤中的歌剧，才算粤剧；话剧就不叫粤剧。”又说：“粤省仿佛是要自成粤剧，似乎有很坚固的壁垒，独立的艺术。他叫国剧作‘北剧’，同时有人自称粤剧作南剧。好像要和北剧平分春色，‘天下英雄惟我与使君’的神气⁸²。”李文中在《粤剧沿革简史》中亦说：“然北剧复古，粤剧从今，拨诸识时之义，粤剧其胜一筹乎。且以艺术言之，粤剧尤觉纯美，将来事事维新，精心采撰，蹈文化之正轨，尽展剧术之长，执旧之北剧，何足论哉⁸³。”。他们对于京剧以及其它传统戏曲剧种的评价定位未必尽准，但

⁷⁷ 方野：《有志竟成——八和会馆简史》，见广东八和会馆、广东荔湾区方志办合编：《八和会馆庆典纪念特刊》，中国艺术出版社，2008，第24页。

⁷⁸ 陆爱花：《粤剧衰落当中应如何挽救衰落之粤剧》，发表于1933年《伶星杂志两周年纪念专刊》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第115页。

⁷⁹ 慢中板：《两年来之粤剧观》，发表于1933年《伶星杂志两周年纪念专刊》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第111—112页。

⁸⁰ 元始天尊：《粤剧站在生死关头》，发表于1933年《伶星杂志两周年纪念专刊》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第113页。

⁸¹ 梁启超：《新民说》，见《梁启超文集》，上海人民出版社，1984，第207页。

⁸² 《怎样来改良粤剧》，发表于《戏剧》1929年第2期，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第50页。

⁸³ 《粤剧沿革简史》，发表于1933年《伶星杂志两周年纪念专刊》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第126页

是对于粤剧的界定，却始终与近代以来粤人领风气之先的实践联系一处。站在革故鼎新的时代风潮中，粤剧显然不受传统羁绊，“事事维新”，以“独立的艺术”，探寻着在中国乃至世界的生存和发展。(138)

二十世纪四十年代后期，中国共产党开始引导粤剧界学习旧剧改革的方针政策，在香港组织粤剧编剧家陈卓莹，将《白毛女》、《九件衣》改编成粤剧，探索城市粤剧的艺术转型⁸⁴，被誉为“粤剧革命第一声号炮”。如何将粤剧与新中国的文化建设结合起来，推进符合时代需要的粤剧改革，成为粤剧必须面对的时代主题。1949年2月15日，欧阳予倩在《大公报》上发表《粤剧浅识》，提出“粤剧的改革是当前粤剧工作者重要的课题”，并说“所以不能让它无原则、无条件、无计划的变。必须要根据正确的原则，使之朝正确的方向发展。改革的意义就在这里”⁸⁵。这已然为广东粤剧的全面整顿作了铺垫。(139)

1952年9月，中南区举行第一届戏曲观摩会演，由粤剧名伶罗品超、曾三多、文觉非、郎筠玉、吕玉郎等排演的《三春审父》参加了汇报演出。不料中南区文化部副部长陈荒煤在广东、广州代表团座谈会上发言，针对粤剧器乐组织、剧目情节、舞台美术等提出批评意见，特别着重指出粤剧受到“商业化”的“坏”影响⁸⁶。而田汉在《谈谈粤剧演出的节目》中也提到，粤剧“金碧辉煌的服装、道具”，“不只装饰了好人，也装饰了坏人，甚至装饰了封建统治的工具”，“这是最无原则的地方”⁸⁷。《三春审父》遭受如此批评，演员们如同被“迎头打了一棒”，“但事后却如大梦初醒，看出了粤剧的千疮百孔，需要急速医治”⁸⁸。他们随即赶排《凤仪亭》、《表忠》、《平贵别窑》三个折子戏再行演出，受到一致好评，并参加了同年在京举办的“全国第一届戏曲观摩汇演”。以此为契机，历时四个月的学习和讨论在广东戏曲界展开，其目的即在于“认识和逐步肃清帝国主义思想对粤剧的毒害”、“认识和尊重粤剧的民族遗产并要求逐步整理”、“认识演好戏是艺人的责任，并愿意为经常地演好戏而努力”⁸⁹。1952年前后围绕《三春审父》的讨论和批评成为粤剧全面戏改的开始，从此，两广地区的粤剧和其他中国戏曲剧种一样，确立了“文艺为人民服务、为社会主义服务”的方向，开始“改人、改制、改戏”的工作，按照整理传统戏、新编历史剧、创作现代戏“三并举”的戏曲创作原则，进行艺术更新。重新开始剧团登记，实行民主管理制度，全面整顿粤剧表演团体；举办青年演员学习班，成立粤剧学校，继承传统表演艺术；召开剧目工作会议，挖掘传统经典；召开粤剧团长会议和剧场经理会议，鉴别和确定剧团的演出剧目……一系列的整改工作改变了粤剧在城市演出中被附着上的商业化色彩，也改变了粤剧在农村演出中承袭的传统祭祀风貌，使粤剧逐步地在思想性、艺术性和观赏性的探索中，走上一条崭新的艺术道路。(140)

广东粤剧在二十世纪五六十年代的发展，虽然始终无法摆脱政治对艺术的影响、干预，甚至干扰，其间的非艺术化的批评也直接或间接地伤害了粤剧艺术的传统。但是，借助《刘永福》、《三春审父》、《山东响马》等特定剧作的大讨论，粤剧的传承者们也反复地对粤剧的历史遗存和艺术经验进行了深入的探索。到1956年，广东成立的粤剧表演团体达到71个，而广西也一改广东班演出的格局，在粤语流布区的县市成立粤剧团。两广地区的粤剧传统表演艺术和剧目得到整理、挖掘，由各剧团挖掘整理的传统优秀剧目，如《平贵别窑》、《马福

⁸⁴ 广州市文艺研究室编印：《广州粤剧组织变迁史》，内部资料，1984。

⁸⁵ 欧阳予倩：《粤剧浅识》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第3页。

⁸⁶ 陈荒煤发言摘要：《谈粤剧的改革问题》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第88—91页。

⁸⁷ 田汉：《谈谈粤剧演出的节目》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第93页。

⁸⁸ 《反动派及帝国主义摧残了粤剧——粤剧名艺人参加会演后的感想》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第97页。

⁸⁹ 广州市文艺研究室编印：《广州粤剧组织变迁史》，内部资料，1984。

龙卖箭》、《胡不归》、《苦凤莺怜》等，以及新创新编的优秀历史剧和现代戏，如《红楼二尤》、《搜书院》、《柳毅传书》等，成为艺术性和思想性兼具的代表性作品。粤剧在五十年代的艺术转型和蓬勃发展，带来了粤剧艺人社会地位的空前提高，粤剧艺人和中国戏曲剧种的众多传承者们一样，摆脱了长期被城市商业、传统陋习所沾染的习气，第一次以人民艺术家的身份得到尊重，白驹荣、薛觉先、马师曾、红线女、罗品超、新珠、曾三多、靓少佳、郎筠玉、文觉非、吕玉郎、罗家宝、陈笑风等一大批著名演员在粤剧艺术的追求上更见成熟。此时涌现出的《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》等作品，无论从思想深度，还是从艺术表现来看，都成为这个时期最具代表性的艺术经典，在全国范围内产生了巨大的影响。

(141) 在省、港隔绝之后，粤剧在香港和澳门走上了一条与大陆不甚相同的道路。香港和澳门在鸦片战争之后，逐渐发展成为中西文化交汇的重镇，从二十世纪以来，两地作为省港大班活动的中心之一，为粤剧的传承和发展提供了宽容有序的生态环境。香港粤剧、澳门粤剧从二十世纪五十年代以来，一直沿袭岭南基层社会搬演戏曲的民俗特征，在山区、乡村，乃至社区、广场，以“神功戏”的传统祭祀风格，广泛地出现于传统民俗节日庆典中，张扬着粤人独特的族群气质。同时，作为海内外华人密切联系的中心，香港、澳门的粤剧界一直保持着密切联系，两地粤剧伶人频繁往来，同时成为粤剧持续向东南亚、欧美地区传播的重要商埠。五十年代初期，香港粤剧遴选粤剧界“三王”，芳艳芬、新马师曾、梁醒波分别荣膺“花旦王”、“文武生王”、“丑生王”，成为香港粤剧的翘楚。这种商业化的演艺运作和艺人遴选模式是粤剧班社发展和粤剧艺人明星效应的持续，明星作为台柱一直是港澳剧团组织运营的重要方式，麦炳荣、凤凰女，任剑辉、白雪仙等最佳的明星组合成为剧团发展的核心力量。五六十年代享誉一时的八位女星：红牡丹凤凰女、青牡丹南红、紫牡丹余丽珍、黄牡丹林凤、蓝牡丹邓碧云、白牡丹吴君丽、黑牡丹于素秋、银牡丹罗艳卿，号称“八牡丹”，也成为香港商业粤剧蓬勃发展的重要现象。在六七十年代盛极一时的“五王剧团”，以“最佳配搭”、“最佳演员”、“最佳灯光”、“最佳服装”携手合作，组成“钻石阵容”，汇集了“慈善伶王”新马师曾、“花旦王”邓碧云、“丑生王”梁醒波、“武生王”靓次伯、“小曲丑王”谭兰卿、“二帮旦王”任冰儿、“武状元”陈锦堂，代表了港、澳粤剧以名伶老倌组班进行商业利益最大化的基本演出模式。(142)

香港粤剧在二十世纪五六十年代最突出的成就是粤剧电影的兴盛。粤剧与电影艺术的结合，始自 1913 年香港摄制的第一部粤剧默片《庄子试妻》。1933 年由薛觉先编导并演出的《白金龙》开启了有声粤剧电影的先河，大批粤剧名伶参与到粤剧电影的拍摄中来，成为剧、影双栖的剧坛明星，广泛地吸引着粤剧观众在剧场和影院中探寻粤剧艺术之美。随着香港电影在 1950 年代的繁荣发展，粤剧电影在香港取得了惊人的成就，共产生出 515 部粤剧电影，占同时港产粤语片的三分之一强，特别是产量最多的 1958 年，共有 156 部粤剧电影问世。在香港粤剧日渐淡出香港城市剧场的同时，众多的粤剧名伶投身到粤剧电影的创作中，成为当红的粤剧电影明星，其中任剑辉、白雪仙、凤凰女、麦炳荣、余丽珍、林家声、罗剑郎等粤剧艺术家主演和参演的粤剧电影都在百部以上。香港的粤剧电影适应了电影市场对于粤语、粤剧的需求，形成粤剧故事片、粤剧歌唱片、粤剧折子戏片、粤剧杂锦片、粤剧纪录片并存的多元形态⁹⁰，虽然不乏粗制滥造、追求市场效益的作品，但与同期广东粤剧拍摄的《搜书院》、《关汉卿》、《彩蝶双飞》等为数不多的优秀作品相较，佳作不遑多让，数量却远远过之，其中的《胡不归》、《紫钗记》、《帝女花》、《山东札脚穆桂英》、《十年一觉扬州梦》、《凤阁恩仇未了情》等作品，成为五六十年代粤剧名作的重要代表。六十年代中后期，粤剧电影的拍摄逐渐走向衰落。(143)

从二十世纪七十年代后期开始，随着大陆“文化大革命”的结束和传统文化的复归，无

⁹⁰ 余慕云：《香港粤剧电影发展史话》，见香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》，香港电影资料馆出版，2003 年修订版，第 18—21 页。

论是在中国内地，还是在香港、澳门，经历过六、七十年代困顿时期的粤剧重新开始步入发展正轨。1979年3月，广东省文联和广州市文联邀请香港粤剧、粤曲演员在广州与内地演员举行粤曲唱腔欣赏会；同年五、六月间，广东粤剧院著名演员罗品超、文觉非、陈笑风、林小群、林锦屏、张玉珍、郭凤女等组成庞大演出阵容赴港演出传统名剧《搜书院》、《蝴蝶杯》、《拦马》、《逼上梁山》、《拾玉镯》、《五郎救弟》、《山伯临终》、《打金枝》、《选女婿》等，大获好评。次年，林家声率领的香港颂新声剧团来穗演出；红线女率领广州市粤剧团从新加坡再至香港、澳门演出。省、港、澳粤剧的交流使多年阻隔的粤剧演出市场重新恢复，香港粤剧界由此意识到与内地粤剧发展的差距，这直接刺激了粤剧在香港的复兴和变革⁹¹。内地与港澳各自不同的粤剧生存道路，以及由此出现的不同风格特征，作为两地分隔二十多年之后形成的最珍贵的艺术经验，促使两地对粤剧的历史、现状和未来发展有了更加丰富而多元的探索。（144）

在近三十年的发展历程中，广东粤剧逐步地走向复苏和发展，传统戏、古装戏重新恢复演出，新编、新创的作品享誉一时，特别如《三脱状元袍》、《昭君公主》、《梦断香消四十年》、《南唐李后主》、《魂牵珠玑巷》、《瑞王与庄妃》、《锦伞夫人》、《土缘》、《驼哥的旗》、《花月影》等作品，不但获得各级政府、专家的好评，而且得到了海内外粤剧观众的认可。随着剧团体制改革的不断推进，广东粤剧逐步形成国营剧团、民营剧团、业余剧团等多元体制并存的方式，传统的农村演剧市场也不断恢复。在广东、广西的粤方言区，传统“春班”、“秋班”的节庆演出成为粤剧重要的市场行为，而频繁的文化交流活动也让内地粤剧表演团体广泛地参与海外粤剧的发展。在近三十年的历程中，广东、广西涌现出大批卓有成就的粤剧表演艺术家，如获得中国戏剧梅花奖的冯刚毅、丁凡、欧凯明、陈韵红、倪惠英、梁耀安、曹秀琴、卓佩丽、姚志强、吴国华、梁淑卿、曾慧、梁素梅、琼霞、李淑勤、蒋文瑞、黎骏声、崔玉梅、吴非凡、麦玉清、苏春梅、曾小敏等，相续不断地成为粤剧舞台的中坚力量。而香港粤剧从二十世纪八十年代以来，虽然仍然秉持纯商业的发展道路，但借鉴内地粤剧在舞台装置、写意风格、唱腔设计等方面的优长，同样获得了较大的发展。基于本土意识的增强，香港粤剧在刻意革新发展的同时，也更多地留意粤剧传统的挖掘和维护，传统例戏的排演、粤剧文物的搜罗与展示、港澳与内地的粤剧学术交流等活动，都呈现出对粤剧传统的珍视。从1990年开始，每四年一届的“羊城国际粤剧节”以庞大的组织规模，广泛地团结广东、广西、香港、澳门以及亚洲、美洲、欧洲的粤剧社团，成为粤剧界重要的国际演出平台，而岭南地区作为粤剧在当代发展的核心区域，对散处世界的粤方言华人、对寄迹海外的亿万华人，都显示出强大的向心力和凝聚力。（145）

在三百余年的历史流程中，粤剧融汇了宋明以来进入岭南地区的诸多的戏曲艺术样式，也结合了岭南地区独具特色的艺术形态，集中地体现了岭南文化的包容性，逐渐凝炼成独具个性的文化气质，成为粤人生活方式的重要组成部分。随着近代岭南文化的勃兴，粤人的族群意识不断增强，粤剧更是广泛地流播于国内外华人之间，成为粤人族群认同和华人文化交流的标志，也成为外国人理解、判识、学习中国文化的媒介。

作为中华民族奉献给世界的文化瑰宝，粤剧以其古老的文化遗存和仍具创新活力的剧种个性，在中国戏曲艺术中独树一帜，并随着粤人在国外的发展而享誉海内外。作为粤方言区最重要的表演艺术，粤剧在将近一亿左右的粤方言人口中，一直发挥着海内外粤人维系乡情、联络感情、增进认同、共襄和谐的作用，这在中国乃至世界的戏剧艺术中，都属少见。特别是随着现代化进程带来的文化趋同的不断加剧，粤剧作为文化纽带不但能够凝聚、延续粤人族群的文化心理；而且可以在中国丰富多样的地域文化背景下，充分展现岭南文化风情；同时作为中国文化的典型代表，参与国际文化交流。在多元的世界文化格局中，粤剧作为人类非物质文化遗产的代表之一，不但彰显着世界文化的多样性，而且促进着人们对于独特族群、

⁹¹ 区文凤、叶玉燕：《战后香港粤剧发展回顾》，见《香港八和会馆四十周年纪念特刊》，第63—66页。

独特文化、独特创造的理解和尊重。(146)

第二章 偃蹇龙虎姿——粤剧的表演艺术

但见蟾宫仙花开遍，芬芳吐艳美景令人羡。幽香处令我神欲醉，眼底异卉真少见。轻轻步进广寒殿，可惜未见伊人面，耳畔乍闻仙乐飘飘，刹那间遥见嫦娥现。

——《唐明皇与杨贵妃》

第一节 行当艺术

中国戏曲是世界艺术史上存续时间最长、最具东方古典审美意蕴的戏剧形态。千百年来，中国戏曲以海纳百川的胸怀，逐渐在“四功五法”为特征的规范表演中，形成了数量众多的声腔剧种及其经典作品。中国戏曲的艺术规范构成了独具中华文化特征的表演体系，彰显着中华民族的文化精神和价值标准。(201)

中国戏曲的表演艺术来自于脚色行当，当然也完整地保存于脚色行当。所谓的“脚色行当”，指的是按照类型化的原则，将演员塑造的角色进行分类，形成在性别、性格、年龄、身份等方面各不相同的模式类型，不同的“脚色行当”代表了不同的角色类型，以此呈现各具情态的表演艺术。从宋元时期的南戏、杂剧开始，中国戏曲就逐渐地生成了生、旦、净、末、副、贴、丑、杂等多样的艺术行当，以合理分配唱、念、做、打、舞等艺术表现形式。例如在元代杂剧中，正生、正旦除了区别性别特征之外，主要展现北曲演唱，成为“一人主唱”体制的重要承担者，而正生、正旦行当之外的付末、外末、贴旦、外旦、搵旦、净、副净、细酸、邦老、孛老、孩儿等众多的行当角色，则更多承担着舞台科范表演的任务。延至后世，戏曲的行当艺术越来越丰富，其舞台再现力也越来越趋于完善。在《扬州画舫录》中，即有“梨园以副末开场，为领班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色；打诨一人，谓之杂。此江湖十二脚色⁹²。”则代表了明清时期行当艺术的最完整的形态。明清以来这种成熟的行当体制，成为中国众多的声腔剧种共同的选择，构成了中国戏曲艺术独具特色的表现方式。

粤剧的表演艺术是岭南文化和精神气质的重要呈现，也是中国戏曲表演体系中独具特色的一支，作为粤剧表演艺术最直接而鲜明的呈现者，粤剧的行当承载了岭南戏曲在历史发展进程中凝结而成的艺术经典，也从中国戏曲普遍的行当体系中，生发出独具特色的行当艺术。在粤剧的历史进程中，行当艺术经历了“十大行”向“六柱制”，乃至当代正印生、旦担纲体制的转变。清末由广州“守经堂”印刷的《后续岭南即事》收录了一篇岭南文人撰写的《戏剧论》，其中提到(202)：

世传唐元宗中秋夜游广寒宫，见霓裳羽衣之奏，归而作戏剧以效之。自扮白鼻小面，与伶人同演，故今班中子弟，傅粉画面，必俟小面先着粉于鼻端。凡有犒赏饮食，亦先小面下箸，其他角色乃敢随尝。……然优伶之剧，今不如古，而优伶之贵，又古不如今。古者伶隶乐官，然所给职糈不过如侏儒之饱；今则伶人工植日益昂增。班中子弟最重武生，数十年前，武生之群推魁首者，岁得工银尚只数百员，及今则动至七八千金。而且花旦角色，昔之所无足比此数者，近年价益万计，较与大吏廉俸相当。其余受食于人者，所得酬金不可同年而语。此千古未有之事，人情不可解者也。大抵古之戏剧，以法戒为

⁹² [清]李斗：《扬州画舫录》卷五，中华书局，1960，第122页。

先，今以声色为重，增华斗丽，日逐时趋，不知他日优伶其抬举，又当何若？贱流末技，声价日高，不亦为人心风俗之忧哉⁹³。

行当的隐没或彰显，虽然如这位岭南文人所说，是以“声色为重”，但“声价日高”的标准却基于岭南独特的商业经济。从清末以来不断彰显的武生、花旦，代表了粤剧行当艺术的变化轨迹，而诸多行当虽然在特定时代里“所得酬金不可同年而语”，但是它们重要的配伍作用，却成为粤剧丝毫不能缺少的力量。（203）

岭南地区在接受外来声腔的过程中，曾经较为广泛地接受过弋阳腔、昆曲等艺术的影响，至今都有沿袭这些声腔艺术的剧目，因此粤剧行当分类也很自然地沿用这些声腔的行当称谓，正如麦啸侠《广东戏剧史略》指出的“花面”、“梅香”、“夫旦”等，均袭用自弋阳腔、昆曲。从十八世纪以来，以梆子、二簧为主的外江梨园广泛进入岭南，粤剧袭用汉戏的行当建制，划分为十大行当：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。这个分类与至今在陕西、湖北、湖南等地的皮黄等声腔剧种行当是一致的，比如流布于湖北的湖北清戏、汉剧、山二黄、湖北越调等，流布于陕西南部汉调二簧、八岔戏等，以及流布于湖南的巴陵戏，有所谓“十顶网子”的称谓，即指这十个主要的行当分类。只不过因为班社结构和剧种规模的程度不同，这些剧种的行当又产生出更多细致的辅助行当。体现在行当分类中的一致性，正呈现出粤剧行当艺术的大致来源，粤剧艺人指认的祖师——张五师傅，据说即来自湖北汉戏班社，正印证了粤剧历史缘起的一个侧面。

粤剧的十大行当在后世的沿用中，被赋予了更多的岭南称谓，也不断地分化组合，呈现出与其他剧种相似但又各异的特征，并因为常演不衰的经典剧目而被粤剧从业者所尊奉。（204）

末，又被称作公脚，多用来扮演年长的男性角色，粤剧细分为公脚、总生两个行当。公脚扮演的角色偏于老年，因此要挂戴白三绺、白五绺或白满等髯口，其唱腔被称为“公脚腔”，其台步被称作“公脚步”，其身段被称作“公脚身形”，以此形成独具特色的舞台规范，如《三娘教子》中的薛保、《百里奚会妻》中的百里奚、《赵五娘千里寻夫》中的张广财等。总生扮演的角色偏于中年角色，多演唱文静戏，多戴黑三绺、黑五绺、苍髯等髯口，呈现庄重沉稳的舞台气质，如《沙陀国借兵》的李克用、《六国大封相》中的魏王、《六郎罪子》中的杨六郎等，因需要开面勾画脸谱，也被称作“开面总”。

净，又被称作大净、花面，多用来扮演军伍、旗牌等孔武有力、粗犷豪强的角色。粤剧后来细分为大花面、二花面两个行当。大花面多以白面开脸，沿袭外脚演出奸臣、枭雄的角色，如《六国大封相》中的楚王、《华容道》中的曹操等。二花面，又被称作什帅头，勾画脸谱，展现性格外向、勇猛刚强的角色，其表演也多用南派武功，如《挑袍赠剑》中的关羽、《芦花荡》中的张飞、《打洞结拜》中的赵匡胤、《关汉卿》中的关忠等。

生，又被称作正生，多用来扮演正派的男性角色，特别是较多扮演皇帝。粤剧细分为正生、武生。正生扮演角色多偏于正面形象，《六国封相》的苏秦，《玉皇登殿》的玉皇大帝。武生在粤剧中被看作是“骑龙头”的行当，在班社演出中具有重要的地位，其多扮演文武兼备的中老年形象，兼有生、末两行的特征，故根据年龄气质的差别，挂黑、白三绺和满，同时也需要擅长南派武功和唱念功夫，如《六郎罪子》中的杨六郎、《六国大封相》中的公孙衍等。（205）

旦，又被称作正旦，多用来扮演正派端庄、温良贤惠的中年女性角色，如《三娘教子》中的三娘。粤剧在发展过程中，兼具唱、念、舞、作的行当逐渐成为女性角色

⁹³ 《戏剧论》，见[清]惠群等著：《后续岭南即事》卷二，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

的重要表现者，也被称作正印花旦，迥异于其他剧种的同名行当。正印花旦兼具文、武，要求“四门齐”，即通宵跷功、散发、披甲、妹仔戏的全部表演，因此可以演出不同年龄、不同身份的闺秀、英雄等角色，如《刘金定斩四门》中的刘金定、《大破天门阵》中的穆桂英等。因花旦演员对表演技巧的不同偏重，而出现类似其他剧种武旦、小旦、刀马旦等行当的倾向。由于花旦行当的凸显，正旦所表现的传统角色则由次要旦脚来扮演，也用京剧等其他剧种的“青衣”称谓来指称这类角色。

丑，又被称作男女丑、三花面、小花面，因旧日化妆不用罩网巾，故有“网巾边”之称，多用来扮演贴近生活、性格诙谐、插科打诨的下层人物角色，如《盲公问米》中的盲公、《拦马》中的焦光普，以及一般剧情中的媒婆、鸨儿等角色。按照性别差异，又分为男丑、女丑。粤剧的丑行最早突破舞台官话的限制，采用广府方言来唱念表演，并且在传统粤剧班社中，许多名角因无法承担原来行当的演出而转入丑行，逐渐形成唱作并行的丑生行当，因此丑行也最深入人心，其艺术个性颇具魅力。(206)

外，又被称作外脚、大花面，多用来扮演奸臣、枭雄等角色，后来并入净行，改称为大花面。

小，多用来扮演青年正面男性角色，根据角色的性格气质，细分为小生、小武。小生偏重于唱功，多扮演潇洒亮丽、风流温婉的青年书生，如《评雪辨踪》中的吕蒙正等。小武偏重于武打，兼善袍甲与短打，因此又分化出袍甲小武和短打小武。小武对南派武功的套路和排场需要熟悉掌握，多扮演青年英雄、侠义之士，如《西河会》中的赵英强，《马福龙卖箭》的马福龙等。(207)

贴，又被称作帮正旦、贴旦，多用来扮演仅次于正旦的女性角色。

夫，又被称作婆脚、夫旦、老旦，多用来扮演老年妇人、中军、家院等角色，如《赵五娘寻夫》中的蔡婆等。

杂，是粤剧龙套和次要配角的统称，包括所谓的手下、拉扯、五军虎、六分、马旦、堂旦等舞台行当类别。“手下”多扮演兵丁、衙役等龙套角色，熟悉群体表演排场和舞台调度，一般为四人一组上场，且各司其职，分别负责通传、配马、接递书信、磨墨等场面。“拉扯”的地位高于手下，扮演类如朝臣、家院等配角，有简单的唱念表演。“五军虎”专门负责武打场面中特定兵将、马夫等角色的武打和筋斗，除此之外，一般不承演其他角色，颇似清代宫廷演出中的筋斗人一职。“六分”俗称“捋烂台”，为二花面的副手，虽然多扮演武将、强敌、盗寇等配角和反面角色，但需要扎实的武打技艺，在粤剧武戏中颇显重要。“马旦”、“堂旦”多扮演宫女、太监、差役等龙套闲角，熟悉群体性的舞台调度和表演排场，特别是马旦在《六国大封相》中，需要扎跨马形，表演一般性的身段动作。(208)

八和会馆建立之初，就按照十大行的分类，确立了以行分堂的管理模式，例如兆和堂统领公脚、小生、正生、总生行、大花面；庆和堂统领二花面、六分；福和堂统领旦行；新和堂统领丑行；永和堂统领小武、武生行；德和堂统领打武家、五军虎的武打演员。并且在长期演出中，粤剧各行当的演员也按照十大行的分类管理，来确乘坐红船大舱的规矩。随着时代的发展和舞台需要，粤剧的十大行当逐渐改变了原来的排序，如从十九世纪七十年代以后，形成武生、正生、小生、小武、正旦、花旦、公脚、总生、净、丑的排序，这显然与《戏剧论》所揭示的“声色为重”的时代风气是相关的。在激烈的商业演出中，粤剧行当呈现出变动不稳定的状态，特别是随着粤剧班社的不断壮大，行当无法对演员的技艺作出准确的限制。在八和会馆管理时期，广府班的规模远远超过活跃于山区农村的过山班，因此出现所谓“原班十三项角色”的标准，即粤剧戏班中的演员需要配足：武生三名、小武四名、花旦十二名、正旦一名、正生一名、总生三名、小生三名、公脚一名、大花面一名、二花面一名、大净一名、男女丑共四名、三花面一名，以及六分六名等。而在实际的班社中，往往

通过对名伶的商业宣传而凸显出行当的变化。例如在 20 世纪 20 年代的“一统太平”戏单中，行当与演员排列如下：（209）

武生：新珠；武生：莫鉴多、靓添；小武：靓元亨；小武：陈少南、少白侯、周瑜湛、周瑜三、刘志禧；花旦：小莺莺；花旦：白边秋；花旦：小京娘、何卓云、李苏苏、胡少依、非依第二、桂花容、梁郁伦、贵妃棠、靓荣仔；正旦：玉香；正生：显；总生：仲扬顺；小生：潇湘子；小生：白驹全、邓满朝、亚森；公脚：出海虾；大花面：董卓全；二花面：牛精祥；男丑：伦有为；男丑：谭秉镛；男丑：李声帆、罗醒魂、潘口声；女丑：朱聘兰、子喉北。

上述行当虽然与“原班十三项角色”基本类同，但是演员数目却有差异，特别是班社中名角大老倌（下划线者）的地位不同，导致海报实际呈现的却是武生、小武、花旦、男丑四个行当的七位演员。

到 20 世纪 30 年代以后，粤剧传统的行当体制出现变革，逐渐形成“六柱制”的行当组合模式，即粤剧班社由文武生、正印花旦、武生、丑生、小生、第二花旦等六个主要行当来撑起剧团的艺术创作，无论是演出，还是剧目，都需要围绕这六位主要演员来均匀地排定戏份。六柱制下的粤剧，实际上将传统十大行当的表演做了重新的整合，虽然保持了行当的基本内涵，但却拓展了行当的规范性要求。例如花旦和第二花旦，主要扮演剧中女主角，并没有实质上的区别，只是依据在剧中的戏份来确定；文武生和小生，主要扮演剧中男主角，只不过文武生是戏份最重者。六柱制是粤剧与时尚流行艺术进行商业竞技的环境中生成的，保留了传统行当艺术的基本界定，为剧目角色赋予了更加全面的呈现。六柱制下的文武生、正印花旦，小生、第二花旦，成为男女角色的代名词，而丑生也囊括了男丑、女丑以及所有丑角类的表演，武生则囊括了所有开面、戴髯口的角色，这实际为演员塑造角色提出了更高的要求。20 世纪 20 年代，大中华班的小武靓少华，为了显示与著名的小武靓仙的区别，而首创“文武生”的称谓，这个提法最终成就了粤剧班社将小武、小生等行当的集于一身，粤剧历史上的靓少华、靓元亨、朱次伯、薛觉先、桂名扬、罗品超、新马师曾都是享誉一时的著名文武生。文武生和六制下的花旦、武生、丑生，成为粤剧与中国各地的其他剧种看似相似、但又实质有别的行当。（210）

六柱制的定型消减了传统行当对于角色的限定，冲击了类型化塑造角色的方法，使粤剧所承载的外江戏悠久丰富的艺术遗产，遭到了巨大的冲击，造成了粤剧表演艺术的流失。公脚、大花面、二花面、正旦、总生等行当创造角色的独特技法，以及这些行当的特有剧目都逐渐地退出粤剧舞台；由表现这些行当独特的演唱技法，如小武、花面用以表现高亢激昂情绪时使用的大喉、小生喉、武生喉，特定剧目在漫长演出进程中形成的固定腔调，如《霸王别虞姬》中展现楚霸王的专腔“霸腔”，以及这些行当所承载的特殊的功架表演，都不再风行舞台。特别是六柱制强化了文武生、花旦、武生、丑生在粤剧演出中的地位，最终将粤剧行当引向更加片面的生、旦体制。此外，在六柱制被奉行的时期里，许多粤剧班社限于市场竞争的需要，只能用勉强凑足六柱的方式来编制剧情，客观上也造成了粤剧文学的粗糙。不过，从粤剧开始采用六柱制的时候，粤剧传统的演剧模式却意外地保存了粤剧古老行当所存留的许多经典。粤剧演出例行在首日晚上开台后，即演昆剧三出头、粤剧文静戏三出；次晚开台后即演粤剧文静戏三出，所谓的三出头正是这些精彩的行当剧目。特别是在下四府地区的粤剧演出，以及广西粤剧、邕剧的传统演出，都一定程度地保存了这份艺术遗产。（211）

令人庆幸的是，在粤剧行当艺术发生转变的时候，粤剧应该保持怎样的风格？已经作为一个关乎粤剧生存、发展的重要问题被提示出来。1937 年，罗镇开在《广东戏与曲

概论》一文中批评了粤剧在其时“不中不西”的笑话，认为“在三十年前的广东戏剧，倒能保持它原有风格⁹⁴”，他列举《沙陀国借兵》、《五郎救弟》、《罗成写书》、《仕林祭塔》等作品，试图说明的也是齐备的粤剧传统行当对于保持粤剧“原有风格”的重要作用。1956年10月，在第一届中国戏剧家协会广州分会会员代表大会上，“粤剧角色分行的问题”成为粤剧界普遍关注的问题，“很多老艺人都叹息说，粤剧以前角色分行很精，各行都有专长艺术，那时行当多、艺术精，所以什么戏都能演，而如今很多行当都没有了，很多戏都不能演出，演员的艺术也讲不上专精了”⁹⁵，因此，在此次会议也格外地鼓励粤剧演员“向专行发展”。正是来自于粤剧界的这种文化自省，粤剧在不断寻求表演艺术发展的同时，也不断地将传统行当艺术挖掘出来。当然，从二十世纪五十年代以来随着文化主管部门对于地方戏曲艺术遗产的重视和挖掘，桂剧、邕剧、广东汉剧等岭南外江戏的衍生剧种和粤剧一样，同样得到了相应的记录和整理，不断消失的粤剧行当剧目也许会通过这些方式尽可能地被存留下来。（212）

第二节 排场艺术

“排场”是中国戏曲在指示舞台调度时，形成的具有表现力的舞台艺术套路。比如昆曲中的《起霸》，原为昆曲《千金记》中的一折，主要表现楚霸王项羽率领军队，披甲执锐的拔山气概，全剧用【急急风】、【长尖】等锣鼓曲牌，配合细腻的身段调度，呈现【凤凰阁】、【驻马听】等唱腔所张扬的文学意蕴。在京剧等剧种中，则放弃了昆曲演唱文学内容，将这出折子戏中的武将上场的系列动作进行加工，用以表现武将征战之前整装待发的气势和威严，由此形成“起霸”的排场套路。这个排场，通常伴随着【四击头】与【一锤锣】、【长尖】、【回头】等锣鼓组合，呈现武将上阵前的提甲、抬腿、跨马、理袖、整冠、束甲等军事生活，其间用舞蹈性的云手、按掌、托掌、跨腿、踢腿、控腿、翻身、涮腰等肢体动作，配合盔甲、靠旗等净行特定的穿戴装饰，渲染情境，转接故事。“起霸”在演出流传过程中，也被诸多地方剧种借用，成为武戏的重要表现手段。这种存在于昆曲、京剧以及地方剧种中的舞台调度，代表了中国戏曲在套用程式化的表演片段所形成的艺术经验，这同样在粤剧艺术中具有共性化的表现。（213）

粤剧的排场是在长期的舞台实践中形成的，同样以高度的程式化特征，汇集了粤剧各个行当的典型功法，彰显着中国戏曲具有共性的舞台表现特征。“排场”在中国其他戏曲剧种中，更多地被看作为程式表演技巧，应用于舞台调度和动作转接，但是在粤剧中，排场的概念却较之更加丰富，甚至成为粤剧传统编剧的基本依据。俞洵庆《荷廊笔记》在描述粤剧早期演出形态的时候说：

整本者，全本也。其情节联串，足演一日之长。然曲文说白，均极鄙俚。又不考事实，不讲关目，架虚梯空，全行臆造。或窃取演义小说中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改换姓名。颠倒错乱，悖理不情，令人不可究诘。且千篇一律，依样葫芦，是以整本情事，观者咸可默揣。如开场首出，必系藩酋入寇，边将鏖兵。继则议国事于大庭，党分牛李；设阴谋于私第，迹类操温。衅端每起于红颜，逆状胥呈于蓝面。拔剑喧争于殿上，汉家之朝礼全无；带甲大索于官中，秦国之奸人斯得。若此者几如印板文字矣！其中段下节，则奇情杂出，凑合不伦。如英布为盗以封王，吴起杀妻以求将。两军交战，巾幅

⁹⁴ 罗镇开：《广东戏与曲概论》，发表于1937年《十日戏剧》一卷二期，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第152—153页。

⁹⁵ 丁波：《繁荣戏剧创作，提高艺术质量，为建设社会主义服务！——中国戏剧家协会广州分会成立大会工作报告》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第297页。

能当一队之师；歧路相逢，匹夫定有万人之敌。摹男女之情好，冶容曲尽衾裯；状草野之遭逢，布衣即登卿相。若此者亦为题中必有之议，虽间出新意，别构佳篇，仍不外此数端。夫以古来偶逢仅见之异，而作为固有当然之事，村市演唱，万目共瞻⁹⁶。

呈现于粤剧整本戏中的这些“千篇一律”、“依样葫芦”的内容，有的可见于其他剧种，有的则成为粤剧演出中的“别构佳篇”，而新出者又再次被变易事迹，改换姓名，成为依样葫芦的基础。这种在戏剧文本中的类型化编演特征，正是粤剧提纲演出中套用排场而成的结果。粤剧排场通过展现特定场景、特定情绪下的特定身段动作，并结合相对固定的曲白，形成相对固定的套路。不同的排场可以随意组合成为情节完整的故事。借助排场组合，演员通过提纲幕表与自由创造相结合的编演手法，造就出数以万计的粤剧舞台剧本。粤剧排场正是在这样的编演环境中，越来越与中国戏曲一般理解的“排场”有所不同了。(214)

其实，排场的概念在传统戏曲艺术中本来就具有很丰富的内涵，在专指戏曲表演的时候，排场既可以作为舞台表演套路，如昆曲、京剧中的“起霸”；也可以作为有固定成熟表演而为人所喜闻乐见的舞台呈现，如清代宫廷吉庆戏中《万年甲子》、《天香庆节》中寄予祝愿而由演员排列组合的图形、字形、样子等。只不过粤剧保持了“排场”概念中丰富的内涵，而且有更加地域化的创造发明，并将排场作为艺术编创手段，呈现出独树一帜的岭南审美风格。《桃花扇·凡例》有所谓“排场有起伏转折，俱独辟境界”，“境界”一词所指代的正是起承转合的情节性要求，而排场也为呈现粤剧舞台境界，起到了重要的推动作用。

粤剧排场是表演程式和舞台调度的组合片段。作为表现传统生活场景的艺术手段，粤剧的排场通过虚拟化的动作，再现了丰富多彩的生活图景。比如女性的梳妆、织布、绣花、观花赏景；男性的读书、考试、上朝、封官、排朝；将官的跑马、走阵、对决、交战；官员的坐轿、乘车、点翰、逼宫；夫妻情侣间的书房会、长亭别；僧侣道人的登坛、受戒等等。此类排场只是呈现规定性的动作环节，并无独立个性的角色或内涵，因此可以灵活取用，并且作为行当表演的基本元素，广泛地出现在各题材类型的剧目中。不过，不同行当、不同演员在使用它们的时候，却从这些片段的组合和应用中，可以实现个性化的艺术追求。(215)例如“十八罗汉架”，是十八组各具形态的舞台造型，在昆曲、川剧、湘剧的《醉打山门》一剧中，呈现身入佛门的鲁智深在耍拳的情态，其动作要求演员单腿独立，每次转身都要摆列不同的姿态。而粤剧的“十八罗汉架”虽与这些剧种的艺术表现同源，但却不限于展现水浒故事，由降龙架、伏虎架、引龙架、引凤架、托塔架、托伞架、托腮架、撩耳架、长眉架、大肚佛架、开胸架、睡佛架、摇铃架、弹琵琶架、捧鹿架、抓蛇架、抱印架、千里眼架等组成的功架，具有呈现寺院十八罗汉的造型魅力，极具雕塑美感。因此这套功架作为独立的排场被使用在多种情境中，成为塑造角色的重要手段，粤剧前辈艺人在《武松打虎》、《醉打蒋门神》、《五郎救弟》等剧作，都有这一排场，但是由于特定剧情的限定，以及人物角色的个性不同，同样的排场却造就了各具风采的艺术形象。

在这类排场中，还包括了群体性的舞台调度队列。杂行一直是粤剧中重要的配角群体，不论是在十大行，还是在六柱制，乃至生旦对手戏中，杂行作为重要的舞台配置，始终烘托着主要行当、主要角色。包括了手下、拉扯、五军虎、六分、马旦、堂旦等多个分支行当的杂行，除了真实呈现武戏中对打场面之外，还有将变化多姿的队列排场熟练掌握，以便于为剧情烘托气氛，为主角渲染场面。比如“双龙出水”、“禾花出穗”、“反猪肠”、“走南蛇”、“走四门”等等，用来渲染行兵布阵、列队出征的威势。

粤剧排场是具有情节的特定表演形态。作为塑造人物形象的重要手段，在程式和调度的片段呈现之外，排场还包括了特定时空中的情节渲染，通过行当之间的对白、唱念，来展现

⁹⁶ [清]俞樾：《荷廊笔记》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《广东戏曲史料汇编（第一辑）》，1963，第19—20页。

一定长度的心理、情感动作。这类排场因为具有较为完整的情境展现，也会出现唱、念、做、表等多样表演类型，因此更为普遍地被成套使用。许多可以从题目即能大概了解故事情节的传统排场，大体都属于此类。例如“双映美”、“游花园”、“拜寿”、“拜月”、“洞房泄露”、“绑子”、“杀忠妻”、“不认妻”、“追夫”、“取金刀”、“写状”、“击掌”、“搜诏”、“扇坟”、“表功”、“杀岳丈”、“收妖”、“洞房比武”、“父子干戈”、“闹公堂”、“读家书”、“产子写血书”、“借兵”、“过桥”、“过山”、“和尚登坛”等等，从题目规定的动作、涉及的人物、所处的地点、牵涉的情感，这些排场在舞台上的功能作用很清楚地被呈现出来。正因如此，这类排场实际成为由多种表演程式、舞台调度的共同组合的综合体。(216)

例如《双映美》是武生、小生、小武、花旦共同完成的排场，展现的是两位小姐游湖赏莲，正好遇到文、武两状元，通过水中的倒影，大小姐与文状元相互凝视，含羞而去。在这样的一个故事片段中，除了借助对话要分别呈现男、女双方各自的环境，还要有男、女主角在特定环境中的情感交流，这都需要借助上下场的调度和身段配合。特别是对于女性生活状态，排场给予了丰富而细腻呈现：

【闹舟】牌子，大小姐月娇、二小姐婉儿、二梅香自杂边摇船上，大、二小姐分别作采莲表演。二小姐发现近船头处一枝独秀，俏步上前欲摘。大小姐拖住妹衣袖，哑关目，意指这花离我近，由我来摘。接着拉山、一洗面、二洗面、三洗面后即转手执勾反腰，逆单边至花旁，坐脚美人架，以左手勾莲，一勾、二勾、三勾，拗腰作站不稳状。二小姐忙扶住。二人表演淌浪，互相扎住作嗅花状。

大小姐忽发现船尾一枝独秀，俏步上前欲摘。二小姐上前拖住姐衣袖，动作与大小姐拖妹衣袖同，然后姐妹各扎侧身美人架，姐右手执花勾，妹左手执花勾，同时搭住，各表演嗅花香状。哑关目各赞自己的花美丽。接着发现桥的另一边莲花更秀丽，哑关目，表示要往桥那边采摘，二人同时转身拉山，互搭花勾，逆单边下场⁹⁷。

在这段排场描写中，旦行特有的表现技法，正通过坐船、摘花、嗅花、拉山、洗面、反腰等动作，以及纯粹身段动作的“哑关目”、坐脚美人架、侧身美人架等，凸显出女性主人公浪漫活泼、无拘无束的精神世界，与之后男女相遇的诸多情节彼此衔接起来。这种独立而成熟的表现内容，为以情动人的粤剧文戏，增加了丰富的故事背景，而这样人物众多的排场一旦被使用，也很能增加故事的场面渲染。(217)

同时，此类有情节的排场因为具有了故事的假定性，也更容易被不同行当所使用，由此产生出同中有异的艺术情境。例如在粤剧的排场中，“杀四门”是一个常被使用为武戏调度的排场。按照剧情的进展，主人公要分别从东门、南门、西北，一直杀到北门，直到进入城内。《刘金定斩四门》、《水漫金山》、《罗通扫北》、《三江越虎城》等剧目都使用这个排场，来渲染兵临城下、屡战屡进的军事对垒。但是剧中的主人公身份、地位、遭遇都所有不同，白娘子面对的是法海袈裟护寺、四大金刚助阵的局面，进行的是生死未卜的对抗。因此，除了繁复的翻跳腾跃和逼真的南派武打外，法海阻挡金山大水的主要手段，即是由四大金刚设置的布幔“四门”。而刘金定救驾面对的不是敌我矛盾，而是与之不熟悉的城中守将，因此呈现的不是殊死厮杀，而更多的是场面布置和情绪渐进。传统的《刘金定斩四门》还需要扎脚踩跷，增加表演难度，来表现正印花旦技艺的精准。而小武应工的《罗通扫北》、《三江越虎城》，在故事情节上相近，一为罗通挂帅扫北，一为薛仁贵打退盖苏文，二者均是将困于城中的唐太宗救出，因此，“杀四门”就更显出敌我对峙的严酷情势。粤剧在使用同一排场时，将具体的战争背景与人物个性结合起来，自然能够让一个排场呈现出多元的艺术感觉。

⁹⁷ 中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《粤剧传统排场集》，1962年内部出版，第1页。

而排场的使用，无疑使粤剧与其他剧种的同题材作品，有了艺术手法的绝然不同，让排场中的武将们呈现出独具岭南特色的英雄气质。(218)

此外，粤剧排场还是具有结构性的故事形态。作为能够衔接剧情的重要组成部分，粤剧的不少排场因为唱做功法的完备，而具有了情节完整、结构紧凑、人物性格鲜明、乃至独立成剧的特点。此类排场也可以挪用为大套本戏的重要关目，更以其成熟的形态而作为折子戏进行演出。例如新珠回忆记录的《长亭别》，从莺莺演唱【首板】（碧云天黄花地双林如醉）开始，到【煞板】（小车儿呀，载不起万里情丝）结束，用【首版】、【慢板】、【中板】、【煞板】等完整的板式唱腔，展现了莺莺与张生分别的悱恻情状。整个排场完全以《北西厢》作为蓝本，文学上保留了真挚缠绵的艺术旨趣，行当上将小生、花旦、第三花旦和杂行合于一剧，虽然也可挪用作才子佳人郊外惜别的固定格套，但已经是一个渲染西厢故事的独立的折子了。另如《教子》，本来就是大套本戏《三娘教子》中的一出，叙述薛子罗外出经商，误传身死，家中大娘、二娘另嫁他人，留下薛倚哥与三娘王春娥相依度日，倚哥玩耍成性，听信他人挑唆，与春娥斗嘴，老仆薛保从中调停，母子二人重归于好。《三娘教子》中最为着力展现的“教子”排场，是一场由正旦、公脚、小生共同完成的重场戏，其中有层层渐进的对白，完整的二簧板式唱腔，以及细腻的情绪转接。这个排场与梆子腔、皮簧腔诸剧种中的同名剧目，在整体结构和人物塑造上基本一致，虽然剧中由丰富的二簧板式组成的“教子腔”可以挪用作教训子女的场面，但是这个排场同样可以视作可以独立演出的粤剧出头戏。诸如此类的排场，如表现庄周与扇坟少妇的《扇坟》，表现王允献貂蝉的《献美》，表现关公千里送嫂的《封金挂印》、《送嫂》，表现陈宫斥骂曹操的《骂曹》，表现关羽华容道放走曹操的《放曹》等等，都因这些故事在传统基层社会的耳熟能详，和这些舞台再现的深入人心，而很难移作他用。(219)

上述可以独立成剧的排场，由于在舞台适用的过程中，经过众多粤剧艺人的改造加工，许多排场又因经典剧目的产生、流传，而具有了不可移易的艺术表现力，乃至同样的排场分化出多样的折子戏剧目。例如在粤剧的演出剧目中，有很多标名为“会妻”或展现夫妻相会的作品，如《百里奚会妻》、《何文秀会妻》、《王十朋会妻》、《文天祥牢房会妻》、《西河会妻》、《平贵回窑》、《凉亭会妻》、《泣荆花》、《伯喈会妻》等等，这些作品题材各异，行当有别，特别是人物性格存在本质区别，因此，所谓的“会妻”也就分衍出更多的形态。以生旦戏应工的《附荐何文秀》和丑、旦戏应工的《凉亭会妻》中，其展现的“会妻”，前为才子佳人的悲欢离合，后为草根平民的久别重逢，两剧饱含悲情，但因为这一关目的加入而频添了风趣幽默的调笑意味。小武、正旦行戏《西河会妻》，则在夫妻相认的过程中，铺排忠奸恩仇的回忆，因此增加很多的南派武功技法，成为文戏武做的典型。《平贵回窑》、《百里奚会妻》则敷衍观众熟悉的王宝钏与薛平贵，百里奚与杜氏的民间故事，一为武生、花旦戏，一为末行、正旦戏，唱做并行，情节平朴而不乏波澜起伏，曲白自然而饱含真情实感。而在《王十朋会妻》、《伯喈会妻》、《泣荆花》、《文天祥牢房会妻》中，会妻的地点则分别选定在经堂、道院、禅房、牢狱等环境中，因此而在写景抒情中又增加了更多不同的特点。这些以夫妻相会主题的排场，在借用“会妻”的核心故事之时，都用浓郁的粤剧曲唱和身段动作来表达夫妻的感情，而多彩多姿的情节铺叙和行当配置，又使这些排场成为特定故事的典型表达。(220)

粤剧排场是前辈艺人在上百年的演出中，逐渐凝练成的艺术经典片段。在行当艺术不断消减的当代，这些排场艺术因为脍炙人口的经典场面，而成为丰富的行当表演艺术的载体。例如盛演不衰的《六国大封相》，从昆曲、弋腔折子戏《金印记·封赠》中发展过来，粤剧历代艺人增加了繁复的表演功架，特别是由武生应工的公孙衍“坐车”、由正印花旦应工的“推车”，由第二花旦、第三花旦应工的“罗伞架”，由马旦、花旦、五虎军应工的“胭脂马”，这些丰富的排场表演细腻地表现了苏秦封相时的庄严华贵气象。尤其是公孙衍完成迎送苏秦

的任务后，与苏秦道别，手执车旗的花旦要用大七星步，做出车子大幅度晃动的情景；公孙衍在车中悠然得意地斜躺，两腿分开，身体向后弯曲，尽量将后背贴近地面，如此反复三次，而与之相配的花旦必须与之同样，且双手不断推动车旗，以示推车行进的状态。(221) 这种独特的行当配演的形式，创造性地拓展了昆曲、弋腔原剧的表现方式，成为最能呈现粤剧表演水平的经典。而在著名的排场戏《罗成写书》中，粤剧的表演充分发挥了小武行的功架基本功，演员需要身穿大扣，背扎靠旗，右脚站立，左腿提成护裆腿，将长枪平稳地置于左膀与左脚踝之间，在长达二十分钟的演唱中，需要身形纹丝不动，气息流畅地唱完“勒马停枪在城边”一段长曲，同时双手要将写血书的种种情态呈现出来。广东粤剧院保留的罗品超演出的录像，那种支撑行当表演的扎实功力，以及依靠传统功架技法呈现而出的行当艺术之美，充溢其间。再如成名于二十世纪二三十年代的武生新珠，被誉为“生关公”，借助1960年拍摄的电影《水淹七军》，可以真切地看到这部戏剧作品中的歌舞并作、但又器宇轩昂的功架做派。该剧充分借助粤剧关公戏中众多排场对于关公形象的塑造，在粤剧大锣大鼓、大钹叮板的伴奏下，将舞蹈造型与流动的舞台调度结合起来，在“夜读《春秋》”一场戏中，借助周仓与关公的彼此配合，将关羽的英雄气概铺排开来。难怪在他当年的演出时，竟有迷信的妇女以为关公再世，在台口焚点香烛了。而丑行名剧《选女婿》本来是一场判案的闹剧，但是由文觉非、张玉珍两位名家在一开场所做的铺垫，就将闹剧中的喜剧幽默特点烘托出来。准备外出烧香的太太和送妻出门的县官，在一出场的时候以僵硬而夸张的身段，呈现出一个有些痴傻的气质，但是当夫妻二人在谈及求子的大事时，文觉非双手持扇对空做一个揖，然后伸出左手一指，两手作出怀抱小孩的姿态，一个盼子心切的形象便在几秒的连续动作中塑造出来；紧接着用扇子一送，随着“再见哦，太太”一句口白，文觉非目送太太远去，较大幅度地甩动臂膀，身体做出模仿太太缓缓行走的姿态，然后欣然自得地转回场中，这种爱妻、敬妻的温情油然再现，令人恍然感觉到生活中似曾相识的同类情感。(222)

这些留存下来的经典场面，保留了粤剧十大行时期对于角色塑造的类型化经验，也见证了六柱制时期体味角色的个性化理解，应该说，粤剧独特的行当演变历程，固然遗失了不少的经典作品，但也借助“排场”这种更加成型的戏剧表现手段，保存了粤剧各行当丰富而独特的艺术创造。虽然当代粤剧的行当艺术逐渐萎缩至正印文武生、正印花旦担纲，但是借助丰富的排场艺术在粤剧表演中的化用，粤剧的行当艺术也顽强地保存下来。

现在能够通过老艺人回忆记录下来的粤剧排场，总数在三百个左右。数量巨大的粤剧排场最集中地保存了粤剧的表演艺术，也成为粤剧不断排演新剧目至为重要的艺术资源。粤剧剧目的编排和演出，曾经广泛地使用提纲戏，演员通过快速而完整地选用排场，来呈现幕表提示的故事梗概，这种编演方式曾长期地驻足于粤剧舞台。显然，这正是通过演员对排场的熟练选用、个性化改造、各行当集体加工来实现的。应该说，排场成就了粤剧的提纲戏，排场也成就了粤剧艺人的文学成就，经过历代艺人传承和再创造的粤剧排场保证了粤剧提纲戏的艺术质量。透过上述三类排场形态的基本特点，就能够发现类似《荷廊笔记》所批评的，在粤剧整本戏中的出现的“千篇一律”、“依样葫芦”的内容，因为行当规范对于排场的艺术限定、演员对排场的艺术体会、观众对排场的审美需要，实际上仍能够给人以别开生面之感。此外，在粤剧排场中保留了大量的南派武功的表演套路和经典的戏剧再现，在粤剧从二十世纪二十年代就开始向京剧学习的数十年间，南派武功技法也是在粤剧的排场中得到了保存。

需要提出的是，岭南地区的戏曲、影视界一直喜欢使用“桥段”一词，来表示戏剧创作中独具表现力的段落部分。这一词汇也成为当代电影界中比较频繁使用的词汇，例如将老电影中富有表现力的精彩场面、情节、对话台词、情绪渲染等重新化用到新的创作中，这些可以借用照搬并合理改造的内容，均可以称之为桥段。这一概念正与粤剧“排场”一词相通。应该说，粤剧古老的排场艺术在当代的观念接受中，并不显得困难，相反，这更加促使不断发展的粤剧能够更多地创造属于时代审美的排场艺术。(223)

第三节 南派武功

武戏是中国戏曲表演的重要内容，其渊源可以一直上溯到秦汉时期的角抵戏。从汉唐以来，武戏一直是百戏技艺中的一种，与吞刀、吐火、跳丸、走索等技艺并存，例如在宋代宏大的“灌口二郎”祭祀庆典中，乐棚演出的上竿、趯弄、跳索、相扑、乔相扑、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒等内容⁹⁸，便集中代表了武术技艺的基本特色。元代杂剧的“杂剧十二科”中，即有“钹刀赶棒”一类，又名脱膊杂剧、绿林杂剧，便是专门呈现武打场面的杂剧艺术，其表演的内容大体不脱宋元百戏中的这些技艺。在现存元杂剧剧本中，翻筋斗、扑红旗等跌打、器械的场面比较多地出现，而且随着“调阵子”（《小尉迟》）、“摆阵”（《马陵道》）等科范套路的成熟，武戏场面也渐趋定型，普遍存在于元杂剧中的“三国”、“水浒”等历史征战故事，正灵活地套用了这些成熟的武戏艺术套路。明代以来中国戏曲武戏已经以成熟的经典剧目广泛地盛演于宫廷、民间，例如明代刘若愚《酌中志·内臣职掌纪略》所谓“先帝最好武戏，于懋勤殿陞座，多点《岳武穆》戏文，至疯和尚骂秦桧处，逆贤常避而不视，左右多笑之⁹⁹”，这正是宫廷演出的岳飞戏；而在民间，《陶庵梦忆》称徽州艺人搬演目连戏，“凡三日三夜，四围女台百什座，戏子献技台上，如度索舞絙、翻桌翻梯、觔斗蜻蜓、蹬坛蹬白、跳索跳圈、窜火窜剑之类，大非情理，凡天神地祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血灞，一似吴道子地狱变相，为之费纸札者万钱。人心惴惴，灯下面皆鬼色。戏中套数，如《招五方恶鬼》、《刘氏逃棚》等剧，万余人齐声呐喊”¹⁰⁰，这是民间演出目连戏中呈现出来的武戏场面，类似的岳飞戏、水游戏、三国戏等等，都普遍地使用了武戏的场面渲染。（225）

在清代花雅争胜的剧坛格局中，武戏以成熟的技艺套路和引人注目的艺术冲击，成为一时风尚追逐的对象。例如在清代京城的商业演剧中，许多班社在原来以演出昆曲文戏基础上，配设“武部”来招揽观众。《燕兰小谱》记载的昆曲保和班：“本昆曲，去年杂演乱弹、跌扑等剧，因购苏伶之佳者，分文、武二部¹⁰¹”。武部所包括的“乱弹、跌扑”等艺术形态，显示出除了声腔剧目归属“乱弹”外，其实还有以“跌扑”为表现形式的武术技艺的内容。乾隆时期的《消寒新咏》在记录武部的武打技艺时，也是将“跌扑”之类的技法包括在内的，如《消寒新咏》录宜庆班徐四官“至抡棍之妙，甲于诸伶¹⁰²”，这显然是成熟的武打艺术了。后世所谓“和春的把子”，即是对擅演武戏套路的和春班的赞誉。不过，从武术到武戏，从百戏到艺术，戏曲中的武戏也因着时代、地域等因素而不断地有所变化。清代以来，对于戏曲中“挑刀执叉，比较器械”¹⁰³的禁戏规定，比较多地出现在各地剧种的发展历史中。近代以后，以京剧为代表的主流戏曲艺术普遍地使用象征化的切末道具和舞蹈化的演做方式，被众多地方戏曲剧种所学习。（226）

粤剧武戏，被称作武场，承袭了中国戏曲武戏在这样悠久演变中的许多传统，特别是从二十世纪二十年代以来，文戏演出逐渐成为主流，并且向京剧武戏学习，搬用京班所谓“北派”武打技艺，成为粤剧的一时风尚。也是在这样的变革中，曾经被中国戏曲剧种抛弃的真刀实械的武打对决，即所谓“南派”武功，却较为完整地保留在粤剧中。（227）

⁹⁸ [宋]孟元老：《东京梦华录》卷八，见《景印文渊阁四库全书》第589册，第162页下。

⁹⁹ [明]刘若愚撰：《酌中志》卷十六，中华书局，1985，《丛书集成初编》本，第112页。

¹⁰⁰ [明]张岱：《陶庵梦忆》卷六〈目莲戏〉，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年新一版，第47-48页。

¹⁰¹ [清]吴长元：《燕兰小谱》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社，1988，第40页。

¹⁰² [清]吴长元：《燕兰小谱》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社，1988，第79页。

¹⁰³ [清]陈宏谋：《培远堂偶存稿·文檄》卷十四，清代家刻本，第1页。

早在道光时期的《梦华琐簿》中，就对广东本地班“但工技击”¹⁰⁴的风格做了记录，较之外江班逐渐趋向“宾筵顾曲”，本地班鏖战武术为表现的艺术风格显得格外豪壮。实际上，这种“技击”一直就是岭南戏曲中的重要表现内容，这固然来自中国戏曲原初面貌的影响，也是岭南地区特定的地域文化所决定的。从明代以来，卫所制度逐步地推行至各地，《（嘉靖）广东通志初稿》卷三十三《军制》就称“我朝宪天为治，而兵政有纪，尤超出前代之上，是故内有禁军府兵，外有卫所营堡，而总之以兵部，隶之以五府，辖之以都阍，董之以兵备，若广服僻在南隅，而又有都宪，以提督之有侯伯，以总领之有参将、备倭等官，以分理之，此其斟酌古准今卓乎不可尚已”¹⁰⁵处于南海边地的岭南地区自然需要重兵守卫。特别是倭寇之患一直影响东南沿海，从洪武初年，“朱亮祖取广东，遂命亮祖镇守建置诸卫所，分布要害。十七年，又以岛夷之患，设沿海诸卫所，筑墩台，每百户所正军百人，总旗十人，小旗二十人，十百户所为千户所，统以诸卫，卫必五所，而又有都卫，以总制之后，改为都指挥使司，隶前军都督府”¹⁰⁶，经过明清两代的不断经营，逐渐地在岭南地区形成严密的南海防线。从现存的清代同治年间绘制的《广东水师营官兵驻防图》¹⁰⁷，（228）可以看到以广州府为中心，从潮州府的澄海、潮阳向西，一直到粤中平海、大鹏、新安、东莞、虎门、香山、顺德、新会、新宁、阳江，一直到下四府地区的雷州电白、吴川、徐闻、海安、廉州、钦州，以及琼州全境，营盘满布，炮台林立，驻防森严。这种独特的海防特色，带来了武术竞技在岭南沿海的普及和推广。入清以来，随着明朝遗民和民间宗教教派的活跃，民间尚武的风尚风行不疲，所谓的“清初少林十虎”、“清代广东十虎”等侠义豪杰的传说，更是广泛地流布人口，广东成为武术流派的荟萃之地。粤剧重要发源地的佛山一直被誉为“武术之乡”，显示出岭南民众对于武术精神的特别钟情。（229）

饱含岭南尚武精神的武功戏，在粤剧中占有重要的地位。粤剧的十大行当在不断发展进程中，武生居诸行之首，净、生、旦、贴诸行都有相应擅长武功技法的分支行当，特别是在杂行中，除了“手下”、“六分”、“马旦”等行当参与武戏表演外，别立有“五虎军”，专门负责武打和筋斗功夫的展示。昔日在戏班红船的船舵上，专门设立“木人桩”，供演员练习武术；而在下乡演出时，也不忘在戏棚上练习筋斗等技巧，以至于将在戏棚上的武术练习，称之为“打武棚”。（230）在旧日的八和会馆中，二花面、六分组成的庆和堂，小武、武生行组成的永和堂，打武家、五军虎组成的德和堂，基本上容纳了擅长武打技艺的男性行当。值得注意的是八和德和堂，又称作銮舆堂，在昔日祭祀粤剧祖师华光大帝的时候，总是由銮舆堂的武师来护驾祖师銮舆，显示出这一行当的重要位置。清代道光年间，《梦华琐簿》称“每岁祀神时，各班中共推阿脚一人，生平演剧未充厮役、下贱者，捧神像出龛入彩亭。数十年来，惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之”¹⁰⁸，能够荣膺“捧神像”的神圣使命者，亦以武小生为贵，这与“声容技击，并皆佳妙”所包括的技艺是密切相关的。因此到粤剧六柱制时期，除了丑生对于武打技艺的要求相对少些，其他各行均需要文武兼备，尤其是独具粤剧特色的文武生，更是如此。在粤剧历史上，以武戏闻名的代不乏人，邝新华、周瑜利、靓元亨、周瑜林、新珠、陈锦棠、白玉堂、罗品超、梁荫棠、卢启光……等大批的武戏艺术家们，为粤剧南派武功艺术的传承作出了重要的贡献。

¹⁰⁴ [清]杨掌生：《梦华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

¹⁰⁵ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷三十三〈军制〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第534页。

¹⁰⁶ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷三十三〈军制〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第535页。

¹⁰⁷ [清]佚名绘制：《广东水师营官兵驻防图》，见中国第一历史档案馆等编：《广州历史地图精粹》，中国大百科全书出版社，2003，第45—46页。

¹⁰⁸ [清]杨掌生：《梦华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第373页。

粤剧武功宗法少林武术,广泛吸收南方洪拳,和流传于岭南地区的南拳流派,如咏春拳、蔡李佛拳、铁线拳等拳种的招式、套路,并结合高难度的特技表演和真刀实械的武术对决,成为中国戏曲南派武功的典范。按照武术技艺的表现方式,粤剧的武功技法分:徒手搏击术、刀枪把子功、群体武打套路三类。(231)

在粤剧中,徒手搏击的武功技法被称为“手桥”,基于搏斗双方的手臂交缠,戮力角抵,形似桥拱,故而得名。手桥广泛适用于粤剧武戏中,真实地再现武打格斗的功法对决,成为南派武功的基础技法。昔日红船艺人在船舵上练习武功,大多以手桥功法作为日常修习的内容。红船上的木人桩,源出于咏春拳对手法、身法、腿腿独有的训练方式,木人桩通过伸出的三个桩手和固定的一个桩脚的设置,形成一个假想的矗立不动的对手,练习者借助传统的108个招式,一气呵成,以意牵制,训练身形。特别是红船常年往返于珠江水埗,木人桩的练习自然能够增加练习者在动态状态中的实战体验。据说,粤剧早期的武生演员黄华宝便是咏春拳的重要传承者,岭南的南拳与粤剧武功的关系密切可见一斑。一套完整的手桥对打功法,包括四平马步、弓字马步、南拳、小念头、桩手、上下八插、追拳、撞槌、挂槌、剪槌、牛角槌、标龙、刹拳、圈手、一冲、二冲等丰富的招式,形成具有实战攻防效果的竞技武功,很不同于京剧等其他戏曲剧种的徒手方式。此外,为了展示手桥的难度和观赏性,南派武功还采用了传统的梅花桩技法,借助表演者在竖立的木桩上,依靠在点与点之间的跳跃腾跨,为手桥的呈现增加了更加惊险刺激的紧张气氛。艺人俗语所谓“武戏靠腿”,正反映了粤剧以南派拳法和功架为基础的武戏技法所达到的成就。(232)

把子,作为戏曲表演术语,其本义指刀、枪、剑、戟、棍、棒、锤、斧等各种器械,因此“刀枪把子功”泛指操用这些器械而形成的武打功法,以别于徒手动作形成的武打套路。粤剧的刀枪把子功在二十世纪二、三十年代,曾经接受了当时艺人的改革,吸收京剧的把子套路,被称作“北派把子”,而传统的表演套路则被冠以“南派把子”的称谓。两类把子功在粤剧中的存在,代表了两类不同的搬演效果。北派把子功注重舞蹈性的发挥,借助虚拟的攻防手段,在功架中强调身段美感;同时,以更富美术效果的造型,赋予武器道具的装饰感,成为舞台美术的一种呈现方式;特别是刀、枪、棍、棒等武器道具的使用,多集中在腰身以上的区域,动作潇洒飘逸,更增加了舞台整体美感对观众视觉的吸引。南派把子功注重技击实用性的呈现,虽然也以虚拟为主,但基本近于实战性的对垒;特别是藤牌、钢叉,乃至倒翻的方桌,取之于生活的竹箩、扁担等,都渲染出武术器具的真实面貌;演员表演刻意于技击鏖战的身临其境,因此动作真实勇猛,多以沉稳的下盘攻防,彰显手桥、把子等套路的整体效果;把子对决的真实性追求,使粤剧舞台的视觉更多地集中在把子的指向焦点,也使舞台征战的情节效果更趋紧张。(233)

群体武打套路是按照粤剧手桥和把子技巧,根据剧情进展的节奏和舞台调度的需要,形成具有表演层次的武功组合。在长期的舞台实践中,粤剧的武打组合套路以武术开打作为基础,吸收舞台队列调度的插花走位,和动态的身架造型,使武功表演更趋艺术化。例如《赵子龙催归》中表现周瑜追至江岸,损兵折将,无力回天的场面时,分别用周瑜与关羽、张飞的对垒,刻画出周瑜“智”与“力”由强至弱一步步退后的过程。其间有枪、刀、矛独立的把子演示,也有周瑜与二人的把子对决,虽然整体功法呈现出北派的潇洒特点,但是在表演中加入周瑜左手执枪身,右手执枪头的南派“右把”握枪技法,将此时周瑜的急切用心呈现出来。同时,在把子表演中,加入粤剧武生特有的“小跳”、“起单脚”,让这套表演显得更加具有南派意蕴。再如在《水淹七军》中,除了基本的枪花、筋斗、小翻、三股挡、打脱手等表演外,为了呈现水斗的真实感,又增衍出右手划水的独特表现,使整套动作摇曳生姿、刚劲利落,颇似水中征战的景象。这种群体武打套路综合应用了演员打武棚训练的基本功项目,例如四平马、半边月、抢背、趴虎、吊毛、抽趺,形成一炷香、十字背剑、打四星等多样的组合形态。特别是打藤牌、打五件等套路,使用岭南民间常见的武器样式,如用藤牌、

板凳、扁担、竹筐等，将武打场面灵活地适用于不同的生活场景中，颇见岭南生活气息。(234)

南派武功在表演技击套路的时候，常常使用特技来渲染效果，形成粗狂豪放、大气磅礴的舞台意蕴。常见的特技，如吊辫、踩跷、打叉、耍牙等，虽然也出现在其他剧种中，但通过粤剧的表现，又附着了岭南审美特点。如踩跷，是清代中叶以梆子、秦腔为代表的花部戏曲男艺人，为了表现女性的婀娜多姿而创造的独特技艺。跷分软、硬两种，均制作成鞋状，软跷在鞋内由木板支撑半个脚掌，类似今日的高跟鞋；硬跷则在鞋内由木板与演员脚尖相抵，演员几乎靠脚尖行走。粤剧的跷，基本采用硬跷，而且在《十三妹大闹能仁寺》、《刘金定斩四门》等武打戏中被广泛使用，为花旦武戏增加了更多的难度。再如打叉，普遍出现在南北戏曲中，特别是长江流域的目连戏中，为了展示阴司八殿追拿鬼犯的森严场面，基本上都采用打叉技艺，特别是鬼卒在捉拿剧中人刘氏的时候，会用几把真实的钢叉直接打进木柱、木板上，增加场面的惊悚。粤剧的打叉类同如此，但会在表演者前胸放置木板，且暗放装有红色液体的小包，打叉之时，钢叉打在木板上，刺破小包，渲染出流血的状态，让整个欣赏视觉如同真实再现。(235)

除此之外，粤剧还有很多独具岭南特色的特技，如照镜、过山、铲台铲椅、抽身椅、呕真血等等，在逼真的武打场面中，通过特定的舞台设置和技艺安排，大大提高武功技艺的表演难度。例如“呕真血”，需要演员提前空腹喝下苏木泡过的水，在表演被掌击打之时，用气功将苏木水从嘴里逼出，在《芦花荡》中为了表现周瑜一次次地被打败，即用这一特技穿插在武打场面中，苏木水或者似一条长线从口中喷出，或者如雾般地喷洒出来，极好地呈现出战争的残酷和伤势的程度。在这些特技展示的时候，还形成了粤剧“打真军”、“见紫标”等更加接近实战的技击表演。所谓的“打真军”，即采用真刀真枪来展现打斗场面，而“见紫标”，则是在打斗中通过特技来渲染流血场面，在传统的《武松大闹狮子楼》中，便使用真假两套刀枪，开打时用真刀枪，格斗之后将假刀枪插入对方身体，同时采用“打叉”技法，展现鲜血横流的惨烈局面。关于这种独特而极度具有刺激性的表演，昔日常常被人所诟病，例如民国时期就将这类作品当作“凶戏”看待：(236)

各梨园所演淫戏、凶戏，论者言之屡矣；官长之示禁者屡矣。然有巧改名目、阳奉阴违者，如《杀子报》改为《天齐庙》，《翠屏山》改为《双投山》，《小上坟》改为《荣归祭祖》，又名《游虎邱》之类，难更仆数，公然仍复活原名，毫无顾忌。窃谓：……凶戏之关目，奈何曰真军器？比武也，开肠破肚也，支解分尸也，活点人烛也，装点伤痕、血流被体也。此外，旧戏中，若《伐子都》之呕血，罗通之盘肠大战，以及地府十殿种种冥刑，意主劝惩，亦可在所弗禁。地方官长诚能洞烛此弊，永革浇风，莫如即以上所云淫戏、凶戏各种关目开列示禁，不必指其戏名，但令新演各戏中，有犯此等关目者，即为违禁。若旧戏中所本无，而新添此等关目者，亦为违禁。……若夫凶戏关目，如开肠破肚、支解流血等事，凡在循谨良懦之流，必回首他顾，不欲卒视，其视之而毫无怖畏、手足舞蹈、跃跃如欲试者，此人非流氓即匪类，否则失教之子弟习于斗狠，将入下流者也，是凶戏关目之坏人心术如此。而其尤甚者，则莫如真军器比武。相传，昔年杨月楼始用真刀，而任七、黄月山辈因之。至于众武行皆用真刀真枪，俨如械斗，则自《铁公鸡》一剧始，今此剧虽已不演，而改头易面者，大略相同耳。闻上年某伶，其于登场演武戏时，所用之双匕首，即今俗称之插子者，实其防身利器。近来，外间流氓喜学武派，每带插子，安知不取法于戏剧中，试观连岁以来，戏园或用真军器，而城乡凶器伤人之案亦常见，其故亦可恍然悟矣。夫平民挟带军器且宜严禁，而况于优伶此凶戏之关目宜禁，所以首指此事也。要之，草偃风行，其权在上。¹⁰⁹

¹⁰⁹ 傅崇渠：《成都通览》，巴蜀书社，1987，第277页。

这则对成都地区“真军器”的批评，可以让人想到此类舞台艺术之所以消失的原因了。不过，在岭南地区的南派武功技艺中，以“打真军”、“见紫标”为特色的表演却显得相对持久，其原因即在于这些手桥、把子功套路，以及武打特技，大多依附在排场艺术以及由此形成的经典剧目中，单纯的技艺由此而获得了长久的生命力。粤剧中的《西河会妻》、《武松大闹狮子楼》、《三气周瑜》、《芦花荡》等经典剧目，以及标鱼打雁、比武结拜、表忠、投军、打店、比武、收状、点将、水战、夜战、借兵、困谷、过山、打擂、摸水闸、摆龙门镇、摆阵、困阵、破阵、火烧竹林、卖箭、杀忠妻、挑盔卸甲、盘肠大战等众多排场，都是展现南派武功技法的重要代表。这些排场和剧目，汇集了南派武功的主要技艺，同时结合特定行当在手、眼、身、法、步等各自不同的功法技艺，加之粤剧特有的七星步、跳大架、拗腰、大小跳等，都使粤剧武戏变得绚烂多姿。(237)

第四节 舞台美术

从清代以来，岭南戏曲广泛地驻足于贵族厅堂、官署衙门以及民间的庙堂。例如十九世纪初叶出版的《蜃楼志》，就记载了在粤海关的衙门内、在贵族富豪庭院的天井中、在文人官僚的酒席间、在商贾别墅的湖亭里演出戏曲剧目和曲目的实况描写，这些环境是岭南上层社会搬演戏曲的大体场所。随着商业的发展，在岭南各地的商业市镇中的商会、会馆、祠堂、庙宇等场所，也出现了戏台。例如清代佛山一地，琼花会馆、祖庙、盘古庙、观音庙、洪圣庙、花王庙、天后庙、龙母庙、关帝庙、北帝庙、华光新庙、山陕会馆、江西会馆、潮梅会馆等都建有固定的戏台建筑，这些行会戏台、神庙戏台、商业会馆戏台基本代表了岭南城镇演剧的场所类别。而在岭南农村，附属于祭祀活动而临时搭建的戏棚，因节庆而建设，亦因节庆而演出，这成为基层社会进行戏曲演出的典型活动场地。(238)

岭南地区的这些戏曲舞台形式，成为粤剧成长、发展的基础，同时也造就了粤剧独特的舞台美术。亮丽的造型、古朴的脸谱艺术成为人们接受粤剧时，直接映入眼帘的深刻记忆。(239)正如《梦华琐簿》在描述十九世纪中叶广州戏曲面貌的时候，称外江班“皆外来妙选，声色技艺，并皆佳妙，宾筵顾曲，倾耳赏心。绿酒纠觞，各司其职，舞能垂手，锦每缠头。”而本地班“每日爆竹烟火，埃尘涨天，城市比屋，回禄可虞”，在赴乡演出时，“鸣金吹角，目眩耳聋”，特别是他们的舞台服饰“其服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼无其华靡”¹¹⁰。外江班和本地班的两种演出场合，带来了粤剧舞台美术的基础。从粤剧早期演出的“江湖十八本”、“大排场十八本”等剧目来看，粤剧吸纳了众多来自外江班的演出剧目，在其新创编的作品中，也大体按照外江戏的表演格式。直到当代，由外江班衍生的岭南地区的剧种，如桂剧、邕剧、广东汉剧等，都与粤剧的许多剧目是一致的。这种出现在外江班、本地班中的共有剧目，决定了他们各自的舞台美术特点都成为粤剧艺术的重要组成部分。

传统粤剧的舞台装置比较简单，中间摆设屏风并悬挂写有班社名称的木牌，以隔出舞台表演区和后台；左右上场门，称为“虎度门”，上场门的后侧放置“杂箱”，故称作“杂边”；上场门的后侧放置“衣箱”，故称作“衣边”。杂箱盛放道具、刀把、旗盔、冠帽等；衣箱盛放各行当的衣、裤、鞋、靴、扣、褂、袍、带等。(240)现存佛山祖庙的戏台，正可以看作粤剧传统舞台装置的大概面貌。粤剧在发展过程中，逐渐地取消屏风等简单的舞台设置，而代之以现代布景。按照布景出现的形态，可以分成两类，一类是电灯照明产生后，由灯彩效果和机关设置来装饰舞台，形成五彩斑斓的艺术效果；一类是在幕布之间，用绘制的写实或

¹¹⁰ [清]杨掌生：《梦华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

写意的布景，来衬托戏曲展现的场景；而在当代粤剧舞台上，基于大制作的效果需求，将声、光、电统一起来，反而无法完好展现演员的表演，颇有喧宾夺主的遗憾。(241)从近代以来，粤剧的舞台发生了许多的变化，例如戏台的长、宽、高度都有所增大。而从清代后期以来，粤剧不但有了戏院演出的经验，而且因为电影艺术的传入，也尝试进行粤剧电影的表演，影院也成为粤剧展现其传统魅力的重要舞台。但是，如何饱满地呈现舞台艺术，一直就是粤剧艺人力图创造的重要内容，粤剧舞台装置的变化正反映了这一点。当然，岭南民间美术的许多方面，也一直伴随着粤剧的成长和发展，许多传统的形态也一直没有离开过粤剧。在岭南基层社会中演出的棚戏、神功戏，舞台基本按照这一模式来搭建，但是为了彰显神威显赫、答谢神恩庇佑，需要在戏棚之外，搭建牌楼，并将民众赠送的写满谢恩词汇的“花牌”全部挂列于上。五彩的牌楼仪仗和各样的花牌，成为粤剧舞台美术的重要组成部分。如果考虑到神功戏演出的祭祀场合，那些存在于其中的“爆竹烟火”、“鸣金吹角”，当然也是粤剧舞台美术不能缺少的内容。(242)

清同治年间的粤剧新出头班本《迷途复悟》中，有台词称：“到后来我长成年有式九，又带香港地贩卖绸绫。在店中交一友姓陈元庆，他乃是一富客海面经营……算罢了那八字二人酌定，辞别了我母舅回转羊城。蒙陈兄他道我人品忠正，把胞妹来配我结合鸾绳。那时节在羊城洋烟办定，到香港往金山一路起程。有谁知到金山货如轮胜，三年之上库满仓盈。¹¹¹”这种从广州到香港、美国，从海外回广州的经历，正是近代岭南人向外拓展的真实缩影，在这样的生活视野中，“金翠迷离”的粤剧舞台自然附着了城市商业发展所需要的审美追求。杨恩寿在其《坦园日记·北流日记》中，记载同治五年的粤东天乐部在广西的演出：“演《六国封相》，登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇¹¹²”，无论是“金翠迷离”，还是“金碧辉煌，花团锦簇”，都成为粤剧带给岭外人最直接的印象。事实也是如此，直到现在，粤剧能够给不同族群、不同地域的人们最直观的也莫过于这种特征，特别是呈现于化妆装扮、服饰衣冠中的“金碧辉煌，花团锦簇”，最让人感受到粤剧呈现的岭南气质。(243)

粤剧的化妆，被称作“妆身”，原来比较简单，甚至如民间耳熟能详的角色如关公，也只是白面，很不同于其他地方剧种红面的惯例。而末、净、丑、外中的许多行当分支，只需要进行简单的开面，绘制脸谱。粤剧脸谱基本上以黑、白、红三色作为基本色，且以一种颜色涂出的全红脸、全白脸、全黑脸等比较常见，因为外行大花面多扮演枭雄，因此，外行多涂白全脸；而净行二花面多扮演性格粗犷的角色，因此多用黑、白颜色绘制的脸谱。粤剧黑白两色的脸谱，最显著的特点是被称之为“洗笔”的开面技法，即在黑、白色之间，出现灰色的过渡色线条，从而增加面部色彩的层次感，这种技法显然是立足于粤剧长期演出大棚戏的观看视角的。脸谱造型也明显带着简朴、粗犷的岭南地方特色，即便是最常见的角色脸谱，如赵匡胤、包拯、项羽、张飞等，其勾脸式样都完全不同。此外，粤剧还在部分剧目中，保留了面具的使用，例如在传统例戏中出现的土地、加官、魁星等，都使用面具。(244)(245)

粤剧化妆的古老特点，集中地展现在粤剧十大行时期的剧目中，特别是在岭南的邕剧、桂剧等剧种的装扮中，都保存了粤剧早期的舞美特征。从二十世纪二三十年代，粤剧的舞台美术也向京剧等时尚艺术学习，并且加以地域化的改变，逐渐形成独具岭南特色的粤剧化妆，其中尤以旦行的化妆倍显突出。(246)旦角化妆的传统来自于清代中叶以来的花部戏曲和在岭南演出的高腔、昆曲，例如粤剧服饰中的“西湖装”，原本来自于江浙一带的姑苏昆班；而旦行化妆也保持着包大头、贴片子、戴珠凤等基本特征。随着时代的发展，旦行将传统头饰与民国时期的改良头饰进行统一，既保持着传统大头的基本形态，同时将京剧梅兰芳等人开创的“古装头”样式加以融合，逐渐形成以传统大头为基础的古装风格。(247)在这种头饰基础上，粤剧保持了贴片子的传统方式，同时将插于其上的“片子石”做了更加华丽的装

¹¹¹ 中国艺术研究院藏《粤剧剧本集》所收《迷途复悟》，同治丙寅秋月悦思居士新刻。

¹¹² [清]杨恩寿，《坦园日记》，上海古籍出版社，1983，第113—114页。

饰，形状也从传统的圆形、椭圆形，拓展到菱形、花形，头面光彩照人，化妆娇媚可人，构成粤剧当行与众不同的气质。与此相关的则是粤剧服饰，也伴随着粤剧的改良出现新的变化。比之于中国其他剧种，粤剧的服装很早就像古典服装学习，特别是旦行装束，较多地采用束腰处理，颇显出女性的身段体态。(248)

而体现在粤剧服饰中的“金翠迷离”，则得益于粤剧改良时期对于声、光、电的使用，最让人熟知的服饰即是“胶片”。胶片是将现代塑料片经过染色处理之后，镶贴于各种戏装上，借助胶片的反光，将服饰色彩和样式装点得光彩夺目。胶片服装的出现是粤剧舞台在现代艺术冲击之下，对传统审美风格与时俱进式的提高，基于商业对于粤剧的养成作用，从清代中叶以来形成的“金碧辉煌，花团锦簇”的舞美追求，在光、电灯时尚技术普及的时候，逐渐地体现到粤剧服饰上。粤剧服饰与舞台美术的相互彰显，使越来越多的班社采用这种亮丽而具装饰意味的服饰装扮，以至于出现胶片密密麻麻缝在戏服之上，形成所谓的“密片”，将胶片的光色效果进一步提高。甚至借助机关设置，将电灯泡也镶入服饰、冠带中，登峰造极地强化了粤剧舞美效果。这种独具粤剧创造的胶片服装，在中国内地二十世纪五十年代以来一度受到批评，但是从八十年代以后又重新复归，显示了这种岭南戏曲创造在民众中恒久的魅力。(249)

第三章 清歌遏流云——粤剧的音乐艺术

扶醉游园意飘然，月满花妍，香风吹遍。景色娟娟，意态恹恹，月底花下自流连。暮听声声慢慢，就在绣阁里边传，好一串莺喉婉转。

——《艳曲醉周郎》

第一节 戏曲音韵

唐代诗人戴叔伦在《送人游岭南》中，写尽了红芳绿玉般的岭南盎然风情：“少别华阳万里游，近南风景不曾秋。红芳绿笋是行路，纵有啼猿听却幽¹¹³。”当然，言语之间也流露出对幽处南荒的几许隐忧。千百年来，岭南总是以其族群纷呈、南音迥异的独特环境，让岭北的人们有了更多的止步踌躇。事实上，在这块土地上，不但神州春色早占先，而且音歌杂奏，新曲迭出，音乐像永不凋零的南国恒绿一样，驻足在粤人的生活中。尤其是明清时期岭南的多种族群和他们演唱的各种音乐形态，已经为人瞩目。(301)

王士禛在《池北偶谈》记录粤西地区的“粤风”时，称：

粤西风淫佚，其地有民歌、傜歌、狼歌、僮歌、蛋人歌、狼人扇歌、布刀歌、僮人舞桃叶等歌，种种不一，大抵皆男女相谑之词。相传唐神龙中有刘三妹者，居贵县之水南村，善歌，与邕州白鹤秀才登西山高台，为三日歌。秀才歌《芝房》之曲，三妹答以《紫凤》之歌，秀才复歌《桐生南岳》；三妹以《蝶飞秋草》和之；秀才忽作变调，曰《朗陵花》，词甚哀切，三妹歌《南山白石》，益悲激，若不任其声者，观者皆歔歔。复和歌，竟七日夜，两人皆化为石，在七星岩上¹¹⁴。

同时期的《（嘉靖）广东通志初稿》也在记载粤东地区的“音歌”时说：

¹¹³ [唐]戴叔伦：《送人游岭南》，见陈贻焮主编：《增订注释全唐诗（第二册）》，文化艺术出版社，2001，第798页。

¹¹⁴ [清]王士禛撰：《池北偶谈》卷十六《谈艺六·粤风续九》，中华书局，1982，第381页。

广音柔而直，颇近吴越，大抵出于唇舌，不清以浊，当为羽音歌，则清婉溜亮，纤徐有情，听者感动。成化中巡抚都御史朱英见广人歌白沙诗，辄欲效之，曰“吴越不能及也。”旧俗民家嫁女，集群妇共席，唱歌以道别，谓之“歌堂”。今虽渐废，然村落尚或有之。田野蹋歌者，往往引物连类，委曲譬喻，如《子夜竹枝》，如曰“中间日出四边雨，记得有情人在心”；曰“一树石榴全着雨，低头浥泪有谁知”，此类甚多。其尾腔曰“娘来里”、曰“妈来里”、曰“水荡弟”、曰“娘十几”，皆男女答问、互相警动之词也。农庄女子荡恣者，相呼曰“绾髻”，每耕种时鬪歌为乐，番禺、顺德、新会、清远最胜。¹¹⁵

这些出现在文人和地方文献中的记录，因为记录者的视野局限，往往不能尽显岭南族群和音乐的全貌。比如在粤东地区也同样存在多元的百越族群。《广东新语》卷七即记录了包括“僜、僮、平鬃、狼、黎、岐、蛋诸族”，以及马人、黑人、僜人、黎人、峯人等在内的粤人群体，并说“越多僜而无僮，僮惟粤西多有之。自荔浦至平南，僮与民杂居不可辨，大抵屋居者民，栏居者僮……自荔浦至平南多僮人，自浔阳至贵县多狼人，粤东惟罗定、东安、西宁有狼人”¹¹⁶。而在该书卷八中，同样列举了歌仙刘三妹的故事，称“新宁女子有刘三妹者，相传为始造歌之人……凡作歌者，毋论齐民与狼、僜、僮人、山子等类，歌成必先供一本祝者藏之。”¹¹⁷，此外，屈大均在《广东新语》中还记载了元夕广州“歌伯斗歌”所唱的“摸鱼歌”、永安师巫“吹牛角鸣锣而舞”的鸡歌¹¹⁸等等，那种“东唱西和，西嘲东解，语必双关，词兼雅俗”的歌唱艺术，宛在目前。（302）

丰富的岭南族群和他们创造的多元的音歌形态，横贯岭南地区东西之间的歌仙传说，独特的“歌堂”、“斗歌”等风俗，以及“男女相谑之词”的歌唱内容，都显示了岭南音歌立足于族群语言、风俗的独特个性。这种音乐文化的成熟，自然促使族群语言能够在官话风行的时代里，依旧在乡土社会中保持相对独立的个性。那种广泛存在于岭南地区的“有方言，有方音，有俗字……至于外县，每十里不同”¹¹⁹的语言构成，成为判别岭南地方文化和官方主流文化的重要标志。在外江戏不断进入的时候，岭南族群的这些音歌形态就成为“广腔”所包含的主要内容，即如《粤游纪程》所谓的“俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈”¹²⁰。当然，这其中也应该包括已经杂糅了方言白话的高腔和“不广不昆”的昆曲艺术。应该说，在这样的语言风俗环境中，以操用“中州音韵”为基础的外江班和搬演外江戏的岭南本地班，之所以能够始终保持着“戏棚官话”作为舞台语言，与官话的提倡和广东商业交流的需要是密切相关的。（303）

但是，方言的力量却一直显示出强大的涵濡力量。到清代末期，“粤东剧场说白，亦多作桂语。而学桂语者，又不得其神似，遂皆成优伶之口吻”¹²¹，这种不得“神似”的“优伶口吻”，正是舞台官话向广府白话逐渐过渡的形态。而此时已经形成并发展的粤剧，也通过丑行在使用舞台语言的从俗规则，逐渐地将广府方言渗透进来。例如同治十一年新刻普尧天

¹¹⁵ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈方言〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第338页。

¹¹⁶ [清]屈大均：《广东新语》卷七〈人语·真粤人〉，中华书局，1985，第232—244页。

¹¹⁷ [清]屈大均：《广东新语》卷八〈女语·刘三妹〉，中华书局，1985，第261页。

¹¹⁸ [清]屈大均：《广东新语》卷九〈事语〉，中华书局，1985，第298—299、302页。

¹¹⁹ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，卷十八方言339

¹²⁰ [清]昉天：《粤游纪程》，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963内部出版，第17页。，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963，页17。

¹²¹ [清]徐珂编著：《清稗类钞》16册之《方言》，商务印书馆，第29页。

班本《审康七全》，其中对白即有：

稍公白：伙记哑，将我个张白蚊帐挂起来啰。

众白：米敢声驾咯，你淦大男孩都未曾挂过蚊帐，买两个钱蚊烟香已系已系敢啫。

稍公白：有人客在此，米讲敢大声丢我^喇咯。

众白：唔共你讲，敢多打睡也罢。

.....

稍公白：好大雨，下湿我个张被咯。

众白：你个张被唔曾做得起，你衿广东毡啫。

稍公白：伙记呀，有人客在船中，米敢大声话我衿禾秆咯。

众白：稍公呀，闲话少讲咯，你看下流这条大树，却被大风拔起，树下那些船只尽被捐坏，满海都是尸孩。

广府白话在文本中的点缀，与此时期在梆子、二簧中掺入地方小曲如【鲜花调】、【八板调】等，应该是此时期本地班在声韵方面最具创新的内容。在附着方言音韵特点的演唱腔调中，掺入方言的说白，代表了外江戏在岭南不断深入人心的历程，自然显示出戏曲方言化的趋势。粤剧也是在保持“都邑萃歌谣之雅”的传统风尚之时，“谱仙城之旧咏，唱粤海之新腔¹²²”，逐渐地在梆、簧声腔的基础上，将更多地方方言音韵和地方俗曲加入进来，成为广府方言区更加接受的艺术形态。⁽³⁰⁴⁾较之于外江班固守中州音韵的状态，这种因时以更新的方式便带来了戏曲声腔的渐趋分化。外江戏在岭南地区的衍生剧种，如桂剧、广东汉剧，以及官话、白话错杂的邕剧等剧种，其依从的基础也正是戏曲语言的分化。从二十世纪二十年代开始，以金山炳、朱次伯、白驹荣等为代表的粤剧艺人，继志士班使用广府白话演出方言戏剧之后，开始尝试将白话作为唱、白等舞台音乐的基础，逐渐地用白话代替官话，用方言俗语代替书面语文，实现了粤剧使用白话的革新，使粤剧的声腔艺术获得了更加丰富的拓展。

粤剧使用的舞台语言，以广州西关（今广州上、下九，第十甫路一带）为标准⁽³⁰⁵⁾，也被称为广府白话，是粤语的代表性方言，迥异于潮汕地区、雷州地区使用的闽方言，和以梅县话为标准的客家方言。从秦汉以来，居住岭南的百越民族，不断地接受来自中原早期汉语的影响，逐渐地融合形成粤语。因为地理差异、文化不同，在粤语中又形成广府片、高廉片、四邑片等多个方言片。不过，因为广州一直是粤语区的政治、经济、文化中心，广府白话作为代表性的强势语言，深深地影响着粤语区的各地方言，不但成为粤语区的主流语言，而且也成为岭南地区最通行的方言，在潮汕方言、客家方言流布区也具有强大的影响。而在海外的粤语流布区，如东南亚、美洲、澳洲、欧洲的华人社区中，广府白话是约定俗成的标准语，是除汉语普通话之外在海外影响最大的中国语言，海内外操用粤语的人口至今达到一亿左右。

在粤语流播的历史中，广州西关的城市发展产生了重要的作用。作为一个重要的地理位置，广州的西关随着明清时期对外贸易的发展，逐渐从河涌密集、水网纵横的低洼之地，成长成为广州老城外的一个重要商贸中心。在光绪十四年编制的《广东省城全图（陈氏书院地图）》¹²³中⁽³⁰⁶⁾，可以清晰地看到在外城的西北是书院的集中区，而顺着西门、太平门而出的西南部，则是新发展而起的商业区，这正是广州西关。粤剧正是在这块堆积金玉的区域中，建设起属于自身行业的琼花会馆、吉庆公所、八和会馆，并且凭借着这些同业组织，从城市商

¹²² 《羊城佳话四时诗十六首并序》，见[清]惠群等著：《后续岭南即事》卷四，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

¹²³ [清]陈照南、陈乐熙编制：《广东省城全图》，光绪十四年（1888）石印，见中国第一历史档案馆等编：《广州历史地图精粹》，中国大百科全书出版社，2003，第52页。

业活动中寻找艺术的依存之所。大量的本地班艺人也在这块区域中，成家度日，聚群而居，直到现在，西关恩宁路一带仍然聚集着众多粤剧老馆的故居，展现着粤剧昔日成长的印迹¹²⁴。因此，粤剧在逐渐吸收粤方言的进程中，以粤剧艺人所在西关地区的广府白话，作为主要的依托，而粤剧在辗转流动于岭南各地，并向香港、澳门、东南亚等海外地区延伸发展的时候，它所依托的广府白话也很自然地成了各地粤方言的重要标准。戏曲与语言的关系，由此可见一般。

作为一种声调语言，粤语至今保留了古代音韵的许多特征，对粤剧的音乐曲调变化产生了重要的影响。传统戏曲声腔在发展的过程中，形成了曲牌体和板腔体两种结构方式。曲牌体，又称为曲牌联缀体，即由若干曲牌组成套曲，从而形成戏曲音乐的段落性表达，不同的套曲组合构成一部戏曲的音乐结构。板腔体，也称作板式变化体，是由对称的上句、下句作为基本的演唱单位，依靠节奏变化形成不同的板式，不同板式的应用和组合构成戏剧的音乐结构。无论是曲牌体，还是板腔体，都需要按照文字的平仄、格律等规律来组织。曲牌体和板腔体的基本元素——曲牌、上下句，不论是长短句形式，还是齐言格的对称形式，都具有固定的字韵规范或仗模式，即便是曲牌体增加大量的衬字，或者如曲牌体在发展过程中衍生的“加滚”、“放流”等音乐曲体的拓展形式，虽然改变了原曲牌的字格，但都可以通过规范化的用韵和文字平仄变化来清楚地分辨出来。应该说，这种文字音韵特征直接造就了中国戏曲的诗歌化和音乐化。古代汉语的声调一般分平、上、去、入四种，前三种声调悠长，最后一种发音短促，不同声调的字词组合便造成独特的韵律感觉，由此不断形成诗、词、曲的格律规范。宋元以来随着语言音韵的“入派三声”，入声逐渐消失，汉语声调形成阴平、阳平、上声、去声四种，这种声调特征并不影响诗歌、戏曲音乐格律的规范。明清时期广泛流行的重要声腔，基本上都取用了“中州韵”、“中原音韵”等官话作为舞台语言标准，戏曲声腔音乐自然也按照这种声调规律，形成独特的声腔系统。而进入岭南的声腔艺术，除了高腔、昆曲属于曲牌体外，其他如徽戏、汉戏、祁阳戏、梆子戏等戏曲样式所依附的主要声腔——乱弹、梆子、二簧等都属板腔体，它们同样遵循着明清以来国家标准语的声韵规律。

不过，粤语的声调却远比明清以来的标准语声调要丰富得多，学术界基本认可粤语的声调尚存九声，即阴平、阴上、阴去、阳平、阳上、阳去、阴入、阳入、中入。(307) 粤语声调的丰富性与明清戏曲格律的相对简单化，用粤语演唱的音乐往往更加动听，“大抵粤音柔而直，颇近吴越，出于唇舌间，不清以浊，当为羽音，歌则清婉浏亮，纤徐有情，听者亦多感动。而风俗好歌，儿女子天机所触，虽未尝目接诗书，亦解白口唱和¹²⁵”，这种“清婉浏亮、纤徐有情”的评价，正是粤语声调对音歌的作用使然。因此，声调对外来的戏曲音乐的影响，也就很自然了，从清代早期出现的昆曲“不广不昆”，从舞台使用桂林官话出现的“优伶口吻”，即是明证。清代胡彦颖《乐府传声·序》称“夫声出于口，非审口法，则开合发收混矣。声本于字，非正字音，则阴阳平仄淆矣。声寄于调，非别宫调，则字句难符，腔板全失，而曲不可问矣”¹²⁶，显然戏曲的字韵不能秉持自身特定的平仄格律，演员所唱之曲、所言之白就不能准确传达给听众，戏曲音乐的魅力也就无从谈起了。粤剧从舞台官话，到官、白参半，再到尽用广府白话，正印证了《乐府传声·序》所说的“腔板全失”，只不过这种让舞台官话戏曲的“曲不可问”，正成就了粤剧音乐的转型。应该说，这种改变是逐渐地改造官话戏曲的过程，当然也是逐渐凝练白话戏曲格律规范的过程。在今天尚能听到的传统粤剧唱片中，依然能够强烈地感觉到这种语言变化带给听者的魅力。

比如在粤剧《六郎罪子》中的“罪子腔”中，透过舞台官话演唱的戏词，可以清楚地感受到这段【梆子慢板】与桂剧、广东汉剧等皮簧剧种的共同特点，而杂染了粤语音韵的演唱

¹²⁴ 参见思众：《粤剧红伶聚居西关》，《南国红豆》，2010，第2期，第33—35页。

¹²⁵ [清]屈大均：《广东新语》卷十二〈诗话·粤歌〉，中华书局，1985，第361页。

¹²⁶ [清]胡彦颖：《乐府传声·序》，见[清]徐大椿：《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成（七）》，中国戏剧出版社，1959，第150页。

又一次次地让人感受到它与当代粤剧的一致性。(308)

(此处，需要加贴罪子腔的乐谱)

应该说，长期以来，传统的士人注意到了粤语的独特韵律，也有意地强调粤语声调所造成的音乐美感，而当代的粤剧的音乐创作几乎全部弃用了传统官话的影响，代之以粤语声调规范的娴熟使用，粤剧风格因此很自然地进入到了“天机所触”的声腔成熟状态。

粤剧在适应广府白话的过程中，除了改造梆子、二簧的固有声调格律外，还有意地掺入明清时期已经成熟的地方俗曲、小调，来寻求粤剧音乐的美感。正如《广东新语》所谓“粤俗好歌，凡有吉庆，必唱歌以为欢乐……其歌也，辞不必全雅，平仄不必全叶，以俚言土音衬贴之，唱一句或延半刻，曼节长声，自回自复，不肯一往而尽。辞必极其艳，情必极其至，使人喜悦悲酸而不能已已，此其为善之大端也¹²⁷”，传统的粤语音歌形式本来就在岭南族群中广为流传，“俚言土音”所带来的音声之美，虽然缺少了传统平仄、格律的规范，但却以“曼节长声，自回自复”的自由舒缓，带来让人“悲酸而不能已已”的感发力量。这种源出岭南民间的音乐传统与梆子、二簧等结构严谨的声腔体制，形成了截然不同的性格差异，由此在粤剧发展过程中就造成了地方俗曲、小调大量地进入戏曲音乐体制中。或者附属于梆、簧声腔之外，用独立的小曲展现特定的情境，如清后期的班本《夜送寒衣》、《芙蓉屏》等等；或者将俗曲、小曲间杂入梆、簧板式之中，类似明清戏曲中的“集曲”，增加梆、簧音乐的层次感和表现力，此类形态至今仍然是粤剧创腔的重要方式。(309)

广府白话进入粤剧传统的梆、簧声腔中，拓展了传统声腔的音乐旋律，同时用通俗化的民间音乐形式丰富粤剧音乐的表现力，这促使粤剧形成更多的艺术声腔。声腔流派是在戏曲艺术成熟的进程，逐渐形成的个性化的艺术表现形态，中国戏曲艺术声腔流派主要来自于地域文化影响和演员个人创造。例如杂剧在明代的发展中，因地域文化和方言的不同而生成的中州调、冀州调、楚腔¹²⁸，金陵派、汴梁派、云中派¹²⁹，便是明显的地域流派，特别是从明代中叶以来，广泛影响各地的南戏诸腔都是典型的地域流派，即如《度曲须知》所谓“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派”，“世换声移”显然是重要的决定因素¹³⁰。明代潘之恒所著《亘史》卷二〈叙曲〉在说明昆曲的地域特征时也说：“无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏，三方者犹或鄙之。而毘陵以北达于江，嘉禾以南滨于浙，皆逾淮之橘，入谷之莺也。远而夷之，无论也。间有丝竹相合，徒令听荧焉，适足混其真耳，知音无取也¹³¹。”显然，曲家的艺术创造和地域语音的别出新调，促成了腔调的变化。这种地域风格的形成，体现在地方语言声调、音韵对音乐旋律的影响，例如明代曲家王骥德在说明昆曲的地域流派时，便说：

昆山之派，以太仓魏良辅为祖。今自苏州而太仓松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同，惟字泥土音，开、闭不辨，反讥越人呼字明确者为“浙气”，大为词隐所疵！……然其腔调，故是南曲正声。数十年来，又有“弋阳”、“义乌”、“青阳”、“徽州”、“乐平”诸腔之出。今则“石台”、“太平”梨园，几遍天下，苏州不能与角什之二三。其声淫哇

¹²⁷ [清]屈大均：《广东新语》卷十二〈诗话·粤歌〉，中华书局，1985，第358页。

¹²⁸ [明]魏良辅：《南词引正》，钱南扬据[明]张广德编《真迹目录·贰集》本校注。

¹²⁹ [明]沈德符：《顾曲杂言》，见《中国古典戏曲论著集成（四）》，中国戏剧出版社，1959，第212页。

¹³⁰ [明]沈德符：《度曲须知》，见《中国古典戏曲论著集成（五）》，中国戏剧出版社，1959，第198页。

¹³¹ [明]潘之恒：《鸾啸小品》卷二〈叙曲〉，见汪效倚辑注：《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社，1988，第8页。

妖靡，不分调名，亦无板眼；又有错出其间，流而为“两头蛮”者，皆郑声之最……¹³²

如果对照粤剧形成之前的“不广不昆”的昆曲演唱，就可以发现，是“字泥土音”的广腔造成了传统昆腔的改变，这种用粤语改造后的昆曲可以算得上岭南特色的地域流派了。事实上，在粤语区中始终存在方言的差别，这对于粤剧地域声腔的形成，产生了重要的影响。

《（嘉靖）广西通志》对广西的粤方言区，称“近粤者，多蛮音，与高廉同。其俗字颇多，皆鄙野依附¹³³”，存在于“下四府”地区的粤方言，附着着多元的族群语言特征，例如《（嘉靖）广东通志初稿》记录的廉州风俗：“习俗之异者，则语有官语、东语、俚语之别，人有民户、蛋户、东人、俚人之分¹³⁴”；其记录的雷州风俗：“惟郡之语言则有三等。曰官语者，即中州之音，宦寓及城市人家能之。曰东语，有类闽、漳、泉沿海之语，乃三县之乡音也。曰黎语，即琼崖黎人之语，徐闻西乡有焉¹³⁵”，这种复杂的语言生态显然与广府地区相对纯正的白话存在很大差异，粤剧的地域流派由此而逐渐地形成。在粤剧的发展史中，“下四府”是一个独具个性的地域概念和风格概念，在演出上，以浓郁祭祀特色的大棚戏为特色；从表演上，以强悍的南派武功戏为呈现；从剧目上，以更具传统特色的出头戏为多；在声腔上，保持较多官话并夹杂下四府方言的朴拙的演唱特色，这些已经使“下四府”成为粤剧地域流派的重要界定。而从二十世纪二十年代开始，个性化的声腔流派大量的产生，更显示出广府白话、岭南音乐对多彩多姿的流派艺术结晶的孕成作用。（310）

此外，体现在“大抵皆男女相谑之词¹³⁶”的岭南方言音乐，附着着悠远的岭南族群特色，其间“引物连类，委曲譬喻”的文字敷衍方式，以及“男女答问、互相警动¹³⁷”的文学表达形态，都推动着粤剧音乐集中在男女之情的描摹中来。粤剧传统的十大行艺术，能够最终定型为六柱制，乃至最终凸显生、旦、丑三行，甚至发展到生、旦担纲体制，与粤剧崇尚的舞台文学特色密切相关，而其中最重要的审美元素即来自于岭南族群音乐，以及它们给予岭南民众审美趣味的长期熏习。二十世纪初，随着粤剧唱片的风行，粤剧传播的范围越发扩大，而唱片中反复张扬的男女之情始终是粤剧宣传的重要内容。例如1947年出版的《广东大戏考》中罗列的名伶名曲，由白驹荣、薛觉先、马师曾、廖侠怀等一大批的粤剧名伶敷衍的曲目虽然名目各异，但是生旦对唱成为曲目呈现的主要方式。白驹荣与卫少芳、关怜影、倩影依，薛觉先与上海妹，马师曾与谭兰卿，廖侠怀与胡美伦、张玉京，这些组合或者是名伶的强强组合，或者是舞台搭档的一贯配合，其曲目大多围绕角色之间的情愫展开。而在单人独曲的选择上，也偏重于言情抒怀的作品，《残梦》《游子悲秋》《霸陵伤别》《春风关不住》《客途秋恨》等等，从题目即可窥知其文学音乐的基本特点了。粤剧的情词特点，至今不废，乃至数十年来批评者、赞誉者都以此作为评论的中心，确实可以称得上粤剧艺术的重要特征，其植根的基础仍然是岭南方言和音乐文学的传统。（311）

值得一提的是，随着粤剧在海内外的广泛流播，粤剧也因不同族群语言的更换，而衍生出壮语粤剧、英语粤剧等独具特色的方言音乐流派。这种摆脱了粤语限制的粤剧样式，虽然不能完全代表粤剧艺术本体的特征，但从一个侧面显示出粤剧舞台语言的丰富性和灵活性。

¹³² [明]王骥德：《曲律·论腔调第十》，《中国古典戏曲论著集成（四）》，中国戏剧出版社，1959，第117页。

¹³³ [明]林富、黄佐纂修：《（嘉靖）广西通志》卷十七〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第辑，第242页。242

¹³⁴ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第336页。

¹³⁵ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第337页。

¹³⁶ [清]王士禛撰：《池北偶谈》卷十六《谈艺六·粤风续九》，中华书局，1982，第381页

¹³⁷ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第338页。

从古老的桂林官话到广府白话的转变，再向不同民族语言的流变，粤剧的舞台语言以多元的风格一再地诠释着传统戏曲艺术与时变更的艺术传统。能够恰当地处理好舞台语言的传统规则，是理解粤剧文化遗产的重要方式。

第二节 声腔流派

粤剧的个人艺术流派是历代的粤剧艺术家们在长期的舞台实践中，依据个人对声线、表演、舞台、观众等的艺术感悟，进行的个性化艺术创造。随着粤剧艺术的不断更新变化，粤剧艺人也不断地在商业演出中，与曲师、编剧等戏班组成人员，一起探索与众不同的艺术表现方式。在粤剧界，常常用“老倌”这一词汇，来指称那些有成就的戏班挑班者。作为商业演出中最具卖座率的演员，老倌总是能够在音乐、表演、剧目、编创等方面，创造属于自我个性的艺术作品，引领粤剧的娱乐潮流。近代以来，粤剧最具个性特点的艺术创造，就是在舞台语言、音乐创腔、首本剧目、艺术装扮等方面的革新发展。所谓舞台语言的革新，即是在由广府白话成为粤剧舞台语言的转变过程中，由演员对粤语音韵的娴熟把握而形成的流利自然的唱念艺术；所谓音乐创腔的革新，即是在梆、簧体制与民间俗曲结合过程中，由演员对观众审美趣味的投合而形成享誉一时的名曲音乐；所谓首本剧目的革新，即是在搬演剧目的时候，由演员对剧本的最佳诠释而形成的共相接受的经典名作；所谓的艺术装扮，即是在追逐时代潮流的时候，由演员对扮相、服饰、道具等舞台美术要素的与时俱进而形成炫人耳目的舞台映像。这些革新的结果，奠定了粤剧在时代转型中的艺术旨趣，也最终形成了粤剧丰富的个人声腔艺术流派。(312)

从历史而言，粤剧的声腔流派来源于四个方面。

一为广府白话的使用。如前所述，白话改变了外江戏的音乐旋律和结构组织，与之相配出现的是操用白话的发声方法。传统的本地班根据行当的角色特征，并未完全使用本嗓演唱，而小武、小生、花面、旦行等行当，均采用假嗓或真假嗓的演唱方式。随着粤语作为舞台语言的普及，随心入耳的本嗓唱、白成为粤剧多个行当普遍使用的方式，甚至在粤剧电影流行的时代里，旦行的道白也采用本嗓方言白。这个变化突破了传统梆、簧声腔的音乐旋律，也造就了个性化的舞台音乐表现，众多老倌在磨炼舞台音韵的过程中不断地推出个性化的粤剧声腔流派。(313)

二为伶人性别的变化。粤剧早在外江班时期就已出现女伶，多为商业演剧应酬之需，但是搭班红船的艺人却多为男性伶人。随着时代的变化，女伶在粤剧演出中越来越具有商业的号召力，二十世纪二十年代初，粤剧女班开始逐渐增多，到三十年代中期，粤剧实现男女同班。男女艺人存在着生理上的客观差异，在发声、调门等方面会带来音乐声腔的变化，从千里驹为代表的男花旦流派艺术终结之后，女性艺人对于花旦艺术流派的传承和创造一直是粤剧的主流，溯此风气，众多的旦行声腔流派能够孕育，自然与女性艺人支撑起粤剧“半边天”的现状是密切相关的。(314)

三为行当艺术的变化。随着粤剧行当逐渐地蜕变为六柱制，许多技艺殊异的行当最终实现合并，男丑、女丑同归入丑生行，文武生则集中了生行多个行当的技艺，花旦亦是如此。这种变化使技艺之于伶人个人，变得更加庞杂而精深，也使不同的演唱技法，如大喉、小生喉、武生喉向本嗓、平喉转变，旧日的艺术经典需要再次进行艺术革新。粤剧流派集中在文武生、花旦、丑生等行当，正适应了六柱制在粤剧戏班中的普遍被采纳。

四为商业艺术的竞争。粤剧在近代城市中的发展，采取的是商业演剧的方式，城市中多元的文化艺术形式成为粤剧发展的重要参照。日新月异商业需求带给粤剧艺人旺盛的创造力，而电影、唱片等新的艺术媒介也带给艺人不懈的创意刺激，城市的舞台对舞台表现力的指标为音乐配置、风格呈现、舞台美术诸多方面提出更高的要求。粤剧流派艺术的创造者们

基本上都是在这样的生态环境中，成为独步剧坛的大佬馆，也在这样的艺术竞赛中，对粤剧进行了经典艺术上的再创造。(315)

上述四个方面的因素，真正实现了粤剧在“都邑萃歌谣之雅”的时代机遇面前，“谱仙城之旧咏，唱粤海之新腔¹³⁸”，为粤剧艺术打造出各领风骚的艺术流派。在粤剧历史上，有许多个性化的创造，为众多传统名作赋予了时代内容，例如武生邝殿卿在《苏武牧羊》中，创制了【恋檀腔】，成为粤剧排场戏的专腔；花旦李雪芳在《仕林祭塔》中，设计了【反线二簧慢板】，成为粤剧的专腔。此外，还有一些具有创造力的粤剧艺术家，在长期演出中久负盛名，如民国时期的“小曲王”谭兰卿，名满新加坡的“四大天王”梁醒波、刘剑秋、罗剑非、文觉非等(316)，这些具有个性影响力的粤剧艺术家在唱作表演方面影响深远。不过，粤剧的观众们家传户颂的，却更多集中在粤剧艺术家对于音乐流派的创造上，这些流派习惯上以艺人的名字命名，显示出岭南艺术欣赏的独特趣味。从二十世纪初至今，具有个性化的艺术流派层出不穷，粤剧声腔仍然显示出较强的创造力，用数字化方式保存的唱片、电影，至今都记录着他们对于粤剧音乐艺术的独特创造。今对影响力较大的众多声腔流派做一简略介绍。

驹腔：创始人千里驹（1888—1936），原名区家驹，顺德人。从十一、二岁起，便跟随扎脚胜、架架庆等师辈，学习旦行、小生行、小武、花旦等行当的表演技法。二十一岁，成为国中兴班正印花旦，由此名闻岭南。一生喜奖掖后进，为人正直，被同行尊为“伶圣”，薛觉先、马师曾、白驹荣、白玉堂等重要的流派大师都曾与之同台，得其教诲，受其影响。千里驹擅演悲情戏，在粤剧艺术转型之际，多有创造，例如在《烈女报夫仇》中扮演史玉环，面对害死丈夫的仇人，半面脸微笑，而面向观众的半面脸却流泪，其刻画人物的技巧之独特，理解形象个性之深刻，令人叫绝，故又有“花旦王”、“悲剧圣手”的美誉。千里驹的声线虽然沙哑粗厚，但是他创造的驹腔，重视深入把握旦行角色的情绪和心理，尤留心于通过声腔的磨炼来传达人物的性格，特别是其演唱的【滚花】，咬字准确，运腔委婉；而他在《燕子楼》中创造的新腔【燕子楼中板】，颇能体现驹腔根本特色，成为粤剧旦行演唱的范本，“滚花王”、“中板王”的称号显示了驹腔的独特成就。(317)

白腔：创始人白驹荣（1892—1974），原名陈荣，顺德人。十九岁在志士班学艺，为广府白话进行平喉演唱的先驱之一，亦因此而成为著名的小生台柱，被誉为“小生王”。晚年虽双目失明，改工公脚、丑生等行，依然步线行针，以声情并茂的唱作进行舞台创造和艺术教学传承。白驹荣是粤剧重要的革新家，在其首本名剧《泣荆花》中，吸收广东南音的艺术元素，首创【八字二簧】，发展了传统二簧的声腔结构，并形成所谓“参禅腔”、“南无腔”的新腔。由于娴熟地使用粤语平喉演唱，他不但对粤剧【南音】等板式进行了经典性的演绎，而且通过降低粤剧梆、簧的传统定调的舞台实践，完善了粤剧平喉的演唱技法，带来粤剧声腔发展的新局面。他在唱腔中参究字、腔的细节处理，行腔干练，情蕴于中，以灵活而到位的节奏和变音方法，给予形象准确的性格呈现。白驹荣的表演稳健自然，步法谨严，塑造人物细致入微，加之嗓音明亮，塑造的艺术形象颇能动人心脾。(318)

马腔：创始人马师曾（1900—1964），顺德人。十七岁时入太平春戏馆学戏，初学丑生、马旦，后拜靓元亨为师，学习小武，1923年成为人寿年班正印丑生，因独创的“乞儿喉”（也称为“柠檬喉”）而享誉剧坛。后组织大罗天剧团、太平歌剧社等，开创男女同台演出的先

¹³⁸ 《羊城佳话四时诗十六首并序》，见[清]惠群等著：《后续岭南即事》卷四，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

河。马师曾从 1931 年赴美演出开始，逐渐以具有革新精神的戏剧观，力主粤剧改良，与薛觉先在岭南剧坛并驾齐驱，形成粤剧三十年代“薛马争雄”遥相呼应的格局，为奠定粤剧艺术个性做出了重要的贡献，在省港、东南亚等粤语区享有崇高的声誉。1941 年辗转于岭南各地演出，进行抗日宣传。1955 年离开香港，定居广州，成为粤剧戏曲改革的重要力量，以老生应工的《搜书院》、《关汉卿》是粤剧里程碑式的经典作品。马师曾同时也是著名的编剧，其编剧或参与的剧本近百个，演出的电影、话剧数十部，这种宽阔的艺术实践使他表演自然洒脱，游刃有余。马师曾嗓音雄壮响亮，在《苦凤莺怜》一剧中为塑造义丐余侠魂，他吸收民间叫卖声，独创“乞儿喉”，行腔沙哑短促，吐字清晰明快，根据粤语音的声韵特征，吸收大量的方言俗语和衬字拖腔，形成亦白亦唱、字多腔少、诙谐幽默的艺术风格。随着马师曾在五十年代的改工老生，马腔更着力于追求典雅沉郁、苍凉刚劲的韵味，由此拓展出更加厚重而丰富的艺术表现力。(319)

廖腔：创始人廖侠怀（1903—1952），新会人。二十岁时因观看小生靓元亨的演出，而拜师学艺，工习丑生。后参加大罗天剧团而开始声名日盛，三十年代后与半日安、李海泉、叶弗弱被誉为粤剧的“四大名丑”，享有“千面笑匠”的美誉。廖侠怀没有旧日艺人的恶习，严谨自律，被称为“廖圣人”，受到同行敬重。他善于学习模仿，广泛参究世情人生，并借鉴卓别林等塑造下层人物的长处，融入丑行的艺术创造中，在细腻入微的形象塑造中，采时事作为演出的内容，即兴发挥，针砭时弊。廖侠怀在《贼王子》中精心设计的【中板】、【滚花】，节奏明快，顿挫分明，由此确立了廖腔的雏形，至其演出《大闹广昌隆》，声腔渐至成熟。廖侠怀声线晦涩，但是扬长避短，借助【木鱼】、【板眼】、【滚花】等节奏较为自由的板式，吐字清晰，明白如话，特别善用鼻音行腔；并充分利用粤语的音韵旋律，使大段口白感人至深，寓嬉笑怒骂于说学逗唱中。(320)

薛腔：创始人薛觉先（1904—1956），原名薛作梅，顺德人。十八岁拜新少华为师，改名觉先，后入人寿年班，得到千里驹的赏识而演出《三伯爵》一举成名。1929 年组建觉先声剧团，并广泛涉猎京剧、电影等艺术样式，全方位地借鉴这些艺术的长处，致力于粤剧的舞台、灯光、布景、道具、装扮等方面的改革。他倡导“融南北戏成一家，合中西乐为一体”的粤剧改革理念，清除红船陋习，整顿舞台风气，提倡台本演出，并且引进中西乐器，充实粤剧器乐结构，吸纳京剧为代表的北派功法，极大地提升粤剧的舞台表现力和时尚因素，成为与马师曾并驾齐驱的岭南改革先锋，为粤剧艺术个性的奠定做出了重要的贡献。四十年代，在广西、湖南等地演出，捐助抗日，1954 年返回广州定居，1956 年在演出中，因突发脑溢血而病逝。薛觉先以文武生、小生见长，兼善旦、丑、净、末等行，以宽广的戏路，蜚声粤剧界，被誉为粤剧界的“万能泰斗”、“一代宗师”、“粤剧伶王”。薛腔注重字、腔的细腻处理，灵活运用脑后音、鼻音、舌齿音等发音方式，将粤语音韵与声腔旋律进行完好地统一，深得粤剧“问字擢腔”之旨，也颇能彰显粤音粤韵的独特声韵个性。薛腔旋律深情宛转，韵味深沉浓厚，在传统梆、簧声腔基础上，新腔频出，创造发展了【长句二流】、【长句滚花】、【长句二黄】等唱法，并且创造了【倦寻芳】、【寒关月】、【胡不归】等小曲，至今传唱。(321)

桂腔：创始人桂名扬（1909—1958），原名桂铭扬，生于南海。先学音乐，后学表演，先学花旦，后改小武，以精湛的小武戏，与马师曾等名伶同台演出，后与曾三多、廖侠怀等名伶，组织日月星剧团，享誉省港，有“金牌小武”之美誉。桂名扬独创【锣边滚花】、【包槌滚花】，或以高亢激昂、气势威猛的锣鼓音乐配合上场身段的调度，或以强烈的重槌敲打融入【滚花】板式，节奏鲜明，气象威严，均成为粤剧常用音乐程式，影响至今。桂名扬擅长武戏文做，取法薛觉先、马师曾的表演艺术而能融会贯通，于“马形薛腔”中独成一派；

由于扬身材挺拔，扮相潇洒，以扎实的功架功夫和俊朗英武的台风，并配以刚劲明快的唱腔，在小武行中独树一帜。(322)

妹腔：创始人上海妹（1898—1954），原名颜思庄，生于新加坡。出身梨园，自幼耳濡目染，得男花旦余秋耀、武旦醒醒群的教诲，掌握传统戏的表演技法，在南洋一带名声渐显。在男女合班蔚为风气之始，与谭兰卿等一起进入马师曾组织的太平剧团，担纲正印花旦，后进入薛觉先组织的觉先声剧团，与薛觉先长期合作，获益尤多。四十年代，与谭兰卿、关影怜、陈艳依被时评为“四大花旦王”。上海妹的嗓音略显柔弱纤细，但广泛师法前辈名家的演唱技法，取长补短，尤善于根据人物角色赋予新腔，在同样的板式中呈现不同的情感色彩，特别是用子喉演唱的【反线中板】和【滚花】享誉一时。妹腔糅合粤剧霸腔、子喉、平喉等多种唱法，行腔流畅宛转，其与薛觉先共同演绎的经典名剧《胡不归》至今脍炙人口。(323)

任腔：创始人任剑辉（1912—1989），原名任丽初，又名任婉仪，南海人。十四岁师从女小武小叫天、黄侣侠学艺，学习马腔，登台演出后，先工小生，后演文武生，由于醉心于桂名扬的唱作，成名后渐转演出桂派名剧，至有“女桂名扬”的美誉。四十年代后，先后在澳门、香港演出，成为独步港澳的女文武生，逐渐形成个性化的艺术流派。作为粤剧的女文武生，任剑辉声、色、艺俱全，扮相潇洒，被称为“戏迷情人”，特别是与白雪仙的长期合作中，剧、影双栖，塑造了大量舞台和电影艺术经典，在港澳观众中享有崇高和长久的声誉，从五十年代至六十年代间，主演和参演的粤语戏曲片超过三百部，其中主演的作品就达 290 部之多。任剑辉避开武技功架对文武生行当的限制，专演文戏，充分发挥对男性角色的独特理解，形成阳刚而不粗豪、俊美而不妩媚的独特的女小生气质；她擅长演唱的【中板】、【反线中板】、【乙反中板】等板式中，在桂腔基础上追求自然清新、爽快悠扬的艺术感觉。

豆泥飞腔：创始人陆云飞（1914—1967），原名陆国基，新会人。十岁学艺，十七岁拜花旦肖丽章为师，演出于岭南及东南亚各地，以丑生成名。1949 年成为永光明粤剧团正印丑生，五十年代与文觉非、王中王、叶弗弱被誉为“四大丑生”。其表演讲究拙中见巧，观众称之为“面懵心精”，拖腔中多模仿吉他的滑音，形成独特的趣味，他将小明星的“星腔”与何非凡的“凡腔”加以融合，运用于丑行的演唱中，形成独特的声腔表演特色。(324)

牛荣腔：创始人麦炳荣（1915—1984），原名麦汉明，绰号牛荣，番禺人。自幼喜好粤剧，由配角而逐渐出演小生、小武，1934 年在新生活剧团担纲正印小生，先后在大罗天、太平等名班演出，四十年代后一直是香港大龙凤粤剧团的文武生台柱，为香港八和会馆第 11 届主席。麦炳荣与凤凰女长期合作演出粤剧和电影，主演的电影超过九十部，绝大多数为粤剧戏曲片，其嗓音略带沙哑，表演近乎武生，火爆十足，成为牛荣腔的主要特色。

新马腔：创始人新马师曾（1916—1997），原名邓永祥，顺德人。九岁学艺，十岁登台，有“神通”之誉，在演出中因模仿马师曾，而改艺名新马师曾，广泛向粤剧、京剧名伶参学，并在省港众多名班中参演或自组剧团；从五十年代开始，剧、影双栖，因经常参加慈善活动，故有“慈善伶王”之称，为香港八和会馆第 16、17、23 届主席。新马师曾掌握粤剧古腔的传统剧目，功架扎实，并吸收京剧的表演、演唱技法，形成独特的关公戏风格。他的声音洪亮高亢，音域宽广，台风沉稳，板眼精准，尤喜在唱词头尾之处加入粤语虚词，以彰显口法功力，他的名曲中大量使用【南音】、【长句滚花】、【二簧】、【反线中板】等板式，均显示出与众不同的演唱技法。(325)

凡腔：创始人何非凡（1919—1980），原名何贺年，艺名何非凡，东莞人。十五岁起先后跟随李叫天、陈醒章、石燕子学艺，在长期演出中逐渐形成个人风格，以《情僧偷渡潇湘馆》而名声显赫，五十年代后同时拍演电影、电视，主演和参演的电影超过八十部，为香港八和会馆第7届至第10届主席，期间创办八和义学，建树颇多。何非凡嗓音明亮，圆润甜美，习惯通过叠字的使用，以强烈的节奏感，增加拖腔的旋律变化；同时用强烈的音程高低跨度，烘托角色的个性心理，形成潇洒流畅、清雅恬静、明快自如的声腔韵律，被称为“凡腔”、“凡仔腔”。特别是在行腔时，特意模仿犬吠时一音一顿“喔喔”声，故凡腔又被戏称为“狗仔腔”。（326）

镜腔：创始人吕玉郎（1919—1975），原名吕庭镜，鹤山人。自幼喜好粤剧，跟随正旦泉、丑生王中王学艺，十五岁登台，先后得到薛觉先、半日安、上海妹等名伶授艺指点，长期担纲正印小生。四十年代辗转于广东、湖南等地演出，借历史题材宣传抗战，1952年获得第一届全国戏曲观摩演出演员一等奖，1958年任广东粤剧院二团团团长。吕玉郎继承了薛派优长，擅长演出温文尔雅、潇洒飘逸的小生形象，其嗓音饱满洪亮，高低自如，在薛腔基础上增加委婉悱恻的艺术感觉，被人们誉为“镜腔”、“玉喉”。（327）

红腔：创始人红线女（1925—2013），原名邝健康，开平人。出身于粤剧名伶世家，十三岁以艺名小燕红登台演出，后改名红线女，得靓少佳、靓少凤等粤剧前辈的扶掖，并加入马师曾组建的太平剧团，在演唱技巧方面不断提高，形成“马调红腔”。抗日战争、解放战争期间，辗转两广、香港、东南亚等地演出，剧、影双栖，演出的电影近百部，名声卓著。1955年离开香港，定居广州，成为粤剧戏曲改革的重要力量，五六十年代主演的《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》成为粤剧改革的代表经典；文革后，红线女广泛地参与内地与海外的粤剧交流，积极推动粤剧振兴和保护工作，2002年以其终身成就贡献，与王朝闻、启功、袁世海等人获得文化部首届“造型和表演艺术创作研究成就奖”。红线女天赋极好，功底扎实，广泛地从多种地方戏曲艺术和西洋唱法中汲取艺术养分，将娴熟而精巧的演唱技法与清脆甜美、音域宽广的嗓音完美结合起来，音色甜、脆、娇、媚、圆、润，声情并茂，用唱腔准确传达角色人物的个性气质，其创造的王昭君、李香君、朱帘秀、翠莲等极具个性的艺术形象，至今脍炙人口。红腔，又被成为“女腔”，以高度完美的真假嗓演唱技法，结合装饰音、滑音的高音运用，在传统梆、簧板式中，巧妙而自然地糅合小曲、俗曲，行腔宛转流利，音色俏拔秀美，声情并茂，在粤剧旦行重要的代表流派。

风腔：创始人陈笑风（1926—），原名陈啸风，东莞人。出身于粤剧世家，在大学求学后转为音乐教员，得到男花旦吴惜衣的赏识，转学粤剧表演，在香港、东南亚等地进行演出，享有“天皇小生”的美誉。文革后，与红线女、罗品超等人参与内地与海外粤剧的交流，积极推动粤剧振兴工作。陈笑风丰厚的家学修养和较高的文化水平，为他的演唱和表演奠定了坚实的基础。他戏路宽广，尤善文戏，塑造的小生形象潇洒俊朗、温文尔雅，特别是他演唱的《山伯临终》、《锦江诗侣》等作品，以典雅的文辞，细腻的情感，蜚声海内外。风腔为了表现人物特定情绪，借助真假嗓的演唱技巧，加之舌齿音的运用，使唱腔低回沉郁，委婉流畅，极具感染力。

芳腔：创始人芳艳芬（1928—），原名梁燕芳，祖籍恩平。自幼学戏，十一岁在省港大班胜寿年剧团与红线女同台演出，十三岁成为第二花旦，改名芳艳芬，1945年在大东亚剧

团担任正印花旦，在与马师曾合作演出的《夜祭雷峰塔》中，以【反线二簧】创造了芳腔。1952年荣膺香港《娱乐之音》观众评选的“花旦王”，团结香港粤剧界，捐资成立香港八和会馆永久会址，从影十年间演出影片超过一百五十部，1959年退出舞台，为香港八和会馆永远名誉会长。芳艳芬擅长演出苦情戏，并能挖掘女性形象内在的坚强力量，故在如泣如诉的唱腔中，塑造出独具魅力的女性群像，被誉为“悲旦”。芳腔擅长演绎反线调式的唱腔，尤以【反线中板】、【反线二簧】最具魅力，旋律抒情悠缓，情绪饱满流畅，较多地采用鼻音共鸣，在行腔时以音包字，使唱腔呈现跌宕的旋律感；并通过演唱时的小停顿的技法处理，和抑扬顿挫的发音方式，使唱腔呈现出袅袅不绝、行云流水的美感，成为粤剧旦行代表性的声腔流派。（328）

仙腔：创始人白雪仙（1928——），原名陈淑良，籍贯广东顺德，生于广州，粤剧名家白驹荣之女。自幼喜爱粤剧，13岁时拜薛觉先为师，艺名为白雪仙，同时受教于精通乐理的洗干持，涉足歌坛。16岁为锦添花粤剧团正印花旦，继而参加新声剧团开始了与任剑辉的合作，在二人长达45年的艺术合作和生活交往中，“任白”遂成为香港粤剧界的最佳拍档和粤剧形象的最佳代言，特别是她俩于1956年组织的仙凤鸣剧团，演出《帝女花》《紫钗记》《再世红梅记》《蝶影红梨记》等众多经典名剧，脍炙人口。白雪仙剧、影双栖，主演电影超过百部；同时授徒传艺，扶持粤剧后继人才，至今仍然戮力而为，为香港粤剧持续传承发展奠定了基础，2008年获得香港艺术发展局授予的“终身成就奖”，以及香港特区政府金紫荆奖。白雪仙以擅演悲剧性人物著称于世，将京昆身段表演艺术引入粤剧，革新舞台美术，提升舞台表演艺术水平，特别是在唱腔中强调演唱与剧情剧理融合，因形象而赋予多变的音乐个性，以其伶俐的口齿和流利轻盈的声腔艺术而被誉为“仙腔”。

虾腔：创始人罗家宝（1930—2016），乳名阿虾，顺德人。出身于戏剧世家，自幼喜好粤剧，受到严格的唱功训练，并广泛学习薛觉先、白驹荣、桂名扬等名家之长，并汲取昆曲、电影等艺术养分，逐渐形成具有个性化的“虾腔”，成为粤剧界最为流行的声腔流派之一，被誉为“小生王”，2011年与红线女等人一起获得广东省首届文艺终身成就奖。罗家宝嗓音低沉甜润，中低音质浑厚朴实，共鸣强烈，故其行腔不求花哨，独显韵味，具有自然朴实、流畅如话、苍劲爽朗的特点。他演出的文戏《柳毅传书》、《梦断香销四十年》等经典代表作，脍炙人口，广为传唱。（329）

B腔：创始人陈小汉（1936—2016），被行内人尊称为“B哥”，台山人。出身粤剧世家，十一岁学戏，十五岁登台，先后问学于薛觉先、靓少佳、罗品超、尹自重等戏曲音乐名家，在小生、文武生等行当打下扎实的根基。1957年后，先后加入广州粤剧工作团、广东粤剧院、广州粤剧团、广州市实验粤剧团。陈小汉粤剧表演功底扎实，同时涉猎导演艺术，深通舞台艺术之精义，塑造的人物儒雅含蓄，细腻潇洒；早年嗓音清亮，因受伤病困扰，音声表现力受到影响，转而深入研究粤剧唱腔，将曲艺和其他戏曲艺术的特点加以融合，形成沙糯韵味的个性化表现，以情感人，以韵行腔，独具魅力，被观众誉为“B腔”。（330）

第三节 音乐结构

粤剧是外江戏大量进入岭南而逐渐发展演变成的戏曲艺术，到二十世纪三十年代，随着舞台官话向广府白话的转化，独具岭南特征的粤剧艺术个性遂告定型。在这漫长的三百多年间，岭南吐纳南北、综汇中西的宽容习尚，给予了粤剧兼容并蓄的艺术胸襟，以梆、簧板式

为本，杂取高昆牌子、说唱小曲，作为粤剧音乐最显著的特点，也使它成了南北戏曲的集大成者。

中国戏曲艺术是一个累积型的艺术体系，从唐代以来的弄戏、参军戏，到宋元时期的南戏、杂剧，到明代以降的弋阳诸腔、昆曲、花部等，都汇集到民众艺术审美的生活视野中。正如明代文学家徐野君在《诗余广选》中所说的，“夫诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几【吴歌】【挂枝儿】【罗江怨】【打枣竿】【银绞丝】之类，为我明一绝耳”¹³⁹，艺术的屡变屡新使在不断吸纳时代新风的时候，也不断地摒弃难以与时代相谐的内容。但具体到某一地域范围，戏曲艺术却往往超越这些优胜劣汰的法则，多声腔统汇于一体而又随时代变异，显示出更加多样的传承轨迹。粤剧便是这样的剧种。从粤剧的历史可以清楚地看到，明代最具影响力的流行戏曲——弋阳腔、昆腔，清代最具代表性的时尚戏曲——秦腔梆子、皮簧腔，二十世纪以来最具革命性的主流戏剧——改良话剧、时事剧、电影，以及岭南最深入人心的音乐形态——南音、木鱼、歌谣、小调等等，都成为粤剧艺术的重要组成部分，正如郭沫若所歌咏的：“昆弋皮黄各擅场，汇为粤桂及汉湘。更集民间众歌曲，内容丰富声悠扬”¹⁴⁰。来自岭北、海外的各种艺术都汇入粤剧的艺术之海。（331）

粤剧声腔的主体是梆子和二簧，同时包括曲牌体、歌谣体、小曲等音乐形式。虽然近代的诸多粤剧名家也试图用流利动听的小曲代替梆、簧演唱，但始终无法动摇板腔体的梆、簧在粤剧音乐的地位。梆、簧声腔与皮簧腔的西皮、二簧，长江流域多声腔剧中的北路、南路相类，但是因为两个声腔进入岭南的时间不同，一直呈现相对独立的发展。例如《打洞结拜》、《仁贵回窑》、《六郎罪子》、《陈宫骂曹》等剧目，梆子腔一腔到底；而《三娘教子》、《仕林祭塔》、《五郎救弟》等剧目，则是二簧腔一腔到底。在清末的粤剧班本中，仍然是以梆子作为音乐主体，间或掺入二簧。之后，两个声腔才在同一剧目、甚至同一段曲词中加以融合。传统粤剧的记谱方式采用工尺谱，在记音方式上与明清时期流行的工尺谱（合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙）基本相似，用工尺表示的粤剧八度以内的音阶：合、四（士）、乙（一）、上、尺、工、凡（反）、六、五，除“上”的高八度写作“生”外，低八度则在这些字谱上增加“亻”，高八度则在字谱上增加“彳”。作为传统粤剧音乐记录的重要方式，很能展现粤方言音韵的独特个性。

此外，粤剧音乐以七声音阶为主，用乐器中的弦乐器来定调，艺人用“线”这一词汇表示音高和调性，例如“合尺线”也被称作“正线”，相当于C调，即内弦定为“合”，外弦定为“尺”；“上六线”也被称作“反线”，相当于G调，即内弦定为“上”，外弦定为“六”，这是最常见的定调方式。粤剧用板（木鱼）和鼓（沙的）来击打节拍，强拍称之为“板”，弱拍或次强拍称之为“叮”，类同于一般所讲的板、眼，例如“一板三叮”表示四分之四拍，“一板一叮”表示四分之二拍，等等。（332）（333）

梆子，是粤剧本地班时期就已经普遍演出的声腔，现存同治年间刻印的普尧天班、普天乐班、周天乐班等演出的班本，除掺演二簧、小调外，大多班本演唱梆子腔，并出现了【扫板】【中板】【慢板】（《鲁智深出家》），【扫板】【收板】【慢板】【中板】【叹板】【倒板】【快板】【梆子倒板】（《二龙山》）等板式和板式组合。梆子腔是清代以来逐渐流行全国的戏曲样式，以梆子击节而得名，按照上、下句的十字句、七字句的基本结构，来组织文词，词格亦因板式不同而有区别。在大多数梆子腔剧种中，声腔保留着“欢音”的“苦音”的调性差别，呈现出明快欢乐和沉暗哀婉两种音乐色彩。粤剧中的梆子基本上与梆子腔的音乐特征相同，例如“乙反调”，也被称作“苦喉”，颇类北方梆子腔中的“苦音”。同时，因行当不同，粤剧在梆子存在男腔、女腔的区别，而产生出大喉、子喉、平喉、河调等四种唱法。（334）

¹³⁹ [明]黄河清：《续草堂诗余》序），见卓人月、徐野君选评：《诗余广选》十六卷附《杂说》一卷，北京图书馆藏明末刻本。

¹⁴⁰ 见《粤剧大辞典》编纂委员会编：《粤剧大辞典》，广州出版社，2008，第1295页。

粤剧梆子最基本的板式分：**【梆子首板】**、**【梆子慢板】**、**【梆子中板】**、**【梆子滚花】**、**【梆子煞板】**等。**【梆子首板】**又被称为**【士工首板】**，属于散板，只有上句，节奏自由。**【梆子慢板】**和**【梆子中板】**均为上下句式，前者一板三叮，后者一板一叮。**【梆子滚花】**又被称作**【士工滚花】**或**【滚花】**，属于散板，节奏自由，上下句式，男女唱腔有别。**【梆子煞板】**也属散板，只有下句，节奏自由。另外，还有取自京剧的**【梆子导板】**，故亦称为**【京导板】**，也是只有上句，属于散板。

二簧，是以皮簧腔为主体的外江戏流入岭南后，逐渐被本地班采用的腔系，在同治年间广州富经堂刻印的《新本鲁智深出家全套》中，就出现“二黄”的声腔提示，显示出与梆子腔融合的迹象。粤剧二簧多采用七字句、十字句等结构，男、女同腔，容易表达细腻委婉的感情。传统的二簧板式主要有：**【二簧首板】**、**【二簧慢板】**、**【二簧流水】**、**【二簧滚花】**等，此外随着艺人的创造，发展出**【八字二簧】**、**【长句二簧】**、**【长句二流】**等板式唱腔。**【二簧首板】**属于散板，只有上句，节奏自由。**【二簧慢板】**也被称为**【二黄】**、**【二王】**，为一板三叮，上下句式。**【二簧流水】**也被称为**【二流】**，慢速和中速的为一板一叮，快速的为有板无叮的四分之一拍，上下句式。**【二簧滚花】**也被称作**【合尺滚花】**，属于散板，节奏自由。(335)

曲牌体在粤剧中的保留，主要来自明清时期流传于岭南地区的高腔、昆腔和吹腔，这些声腔主要附着于诸腔并呈的音乐综合体——外江班所演出的高、昆剧目。在清代花部兴盛之前，中国戏曲的主流是曲牌体，这种沿袭了传统词曲格律规范的音乐形态，以曲牌作为音乐的主要呈现方式，每个曲牌有固定的词格和旋律特征，通过不同的曲牌组合，展现戏曲写景状物、传情表意的层次和细节。粤剧的曲牌体唱腔，常常被称之为“大腔”、“古老腔”，展现出粤剧吸收高腔、昆曲等古老声腔的历史痕迹。粤剧的牌子曲见诸旧藏曲本和口述的，约有一百六十首，经常使用的不到百首。《香山贺寿》《六国大封相》《玉皇登殿》《天姬送子》等传统例戏，便是沿用传统曲牌演唱的重要剧目，虽然许多曲词存在讹误，曲牌传承过程中也多有变化，但是基本的字句格式还是保持原初的面貌。例如《六国大封相》取自昆曲、弋腔的传统剧目《金印记·封赠》，剧中人苏秦演唱的曲文：(336)

【点绛唇】秦据雍州，龙争虎斗，干戈后。六国为仇，纵约归吾手。**【混江龙】**也是俺六邦辐辏，英雄战将用机谋。俺这里捷书斯奏凯，他那里弃甲包羞。秦商鞅昨宵兵败，魏苏秦拜相、拜相封侯。光明明的玉带、黄灿灿的幞头，将朝衣抖搜，上御道遥拜螭头。扬尘舞蹈——丹墀下，愿吾皇万岁千秋。

基本上保持了原剧曲牌的文词。但是在长期传承过程中，曲牌音乐往往因为人为的原因，不能保持原初句格限制，容易造成曲词讹变，例如用“扬尘舞蹈——丹墀下，愿吾皇万岁千秋”，代替原剧的“山呼、山呼万岁将头叩，愿吾皇万载落得这千秋”，改变原文的衬字等等，这种变化与古老剧种的曲牌体讹变方式是一致的。粤剧的这类牌子曲也是这些特定剧目中的专用曲，在一定程度上也表明了这些剧目有着悠久和相对稳定的传承历史。在粤剧的牌子中，还有一部分曲牌是配合特定排场、程式而使用的，在传唱过程中，省略曲文，形成可以灵活搬用的牌子曲。作为伴奏使用的这类牌子，由于配合特定的搬演套路，实际成为独具特色的粤剧音乐排场，具有特定的音乐表现功能，灵活地适用于新编创剧目的伴奏渲染。例如登殿、升帐等场面，多用**【点绛唇】**、**【小开门】**等曲牌；赏乐游玩多用**【耍孩儿】**、**【百花亭】**等等。在二十世纪六十年代整理的《牌子集》中，记录了数十首不同场合、不同身份的艺术形象所使用的牌子曲，由此可见粤剧保存至今的古老声腔艺术之一斑¹⁴¹。(337)

长期以来，基于岭南族群的多元和他们适用音乐的特点，形成了众多各具特色的音乐形

¹⁴¹ 殷满桃记谱整理：《牌子集》，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室印行，“粤剧传统音乐唱腔选辑”第七册，1962。

态，如木鱼、南音、龙舟、粤讴、板眼等，都一一地被粤剧吸纳，加以变化改造，构成最具乡土特色的粤剧音乐内容。

木鱼，也被称作摸鱼歌、沐浴歌，是明清时期广泛流传岭南的说唱形式。在岭南蛋户的传统执业范围中，演唱木鱼歌是其中重要的内容，“潮来濠畔接江波，鱼藻门边净绮罗。两岸画栏红照水，蜃船争唱木鱼歌”¹⁴²，以此构成珠江岸边颇为悦人耳目的靓丽风景。《广东新语》在说明粤俗好歌的风尚时，介绍了以“曼节长声”为特征的木鱼歌，并说“或妇女岁时聚会，则使瞽师唱之”；同时在记录元宵节庆时斗歌习俗，称：“歌伯鬬歌，皆着鸭舌巾，驼绒服，行立橈上，东唱西和，西嘲东解，语必双关，词兼雅俗，大约取晋人读曲十之三，东粤摸鱼歌十之四，其三分则唐人竹枝调也。观者不远百里，持瑰异物为庆头”¹⁴³，“摸鱼歌”已经成为粤人斗歌风俗中的重要音乐形态，成为吸引观众不远百里前来观赏的内容。而其广泛盛行于妇女欣赏的聚会场合，由盲艺人进行传承的说唱形态，却一直是它的最基本的存在方式。《蜃楼志》称“最爱闻琵琶弦索摸鱼声”，正是岭南民众对这种说唱形式的喜爱程度的最好说明，小说也借小说中人的口吻，说“摸鱼歌是广东的曲名，去了歌字，却搭不上声字”¹⁴⁴，其独特的地域特色正在“摸鱼”“木鱼”音声特点中呈现出来。粤剧的【木鱼】，采用节奏自由的唱腔，大多为清唱形式的七字句，分起式、正文和收式，在简单而严格的形式中，可以回环往复地吟唱，最能展现粤剧声韵之美。

龙舟，也被称作龙舟歌、龙洲歌，其形态类似木鱼歌。传统的龙舟说唱有所谓“一龙两锣三条棍”的说法，指的是说唱者要携带一条木雕的小龙舟，在说唱的时候，将龙舟用棍支撑在地，敲击一锣一鼓作为伴奏，这种形式多用来民间驱瘟逐疫、沿门卖艺之用，因此在相对固定的形式中，即兴编词，颇为人喜闻乐听。粤剧中的【龙舟】将传统龙舟歌的音乐说唱吸收进来，形成节奏自由的吟诵特色，岭南特色极为鲜明。(338)

南音、粤讴，是在木鱼歌、龙舟等说唱基础上，借鉴说唱弹词的形态逐渐完善而成的艺术，前者以严谨的声韵格律和演唱配器，运用优美的文词描写，形成典雅悠缓的音乐特点，音乐文学作品以长篇《花笺记》和短篇《客途秋恨》等最为脍炙人口；后者也被称作“解心腔”，源出于岭南民间蛋家音乐，用纯粹广府方言演唱，借助类似小令、只曲的方式，呈现特定的心绪和情态，以《粤讴》一书所辑录的作品广为世人熟知。(339)在清代后期出现的《新增岭南即事》中，便记载了“番禺大少”在娼寮妓院听奏南音、粤讴的场景，“于是弹琵琶、敲倬板，打邦鼓，人啮啼琴，五架头，合齐弦索，三位手，共唱声音，唱《打洞》，唱《探监》，今收神好，有粤讴，有河调，使正声喉，听罢解心，又朱开手，讲两句繁华，喝一声高庆，散几文鸡”¹⁴⁵，这种特定的场合和演唱者，丰富的乐器伴奏，以及采自外江戏曲中的词曲，都一再地呈现出这些岭南说唱的格调和风采。粤剧中的【南音】兼容了【南音慢板】、【流水南音】等一板三叮、一板一叮、有板无叮等多种板式，和【梅花腔】、【扬州腔】等唱调。粤剧中的【粤讴】，基本上采用一板一叮的板式，增衍出一板七叮的独特赠板唱法。两种唱法采用椰胡、洞箫等乐器伴奏，为梆、簧声腔增加了清新雅致的风格。(340)

【板眼】，是粤剧比较常用的音乐形式，曲调诙谐，句格较之【木鱼】、【南音】等更为灵活。粤剧中的【咸水歌】，是岭南蛋家演唱的渔歌，形式自由，因字配腔，音乐旋律优美，乡土特色鲜明。【芙蓉】，来自湖南民谣，与梆子、咸水歌、数白榄等腔调唱法结合，产生出【芙蓉中板】、【咸水芙蓉】、【白榄芙蓉】等多样的唱腔曲调。

小曲在粤剧中的应用历史颇为久远，这与传统戏曲声腔吸收民间小调的进程是一致的。

¹⁴² [清]王士禛：《广州竹枝六首》第一，见《精华录》卷九，《景印文渊阁四库全书》第1315册，第179页。

¹⁴³ [清]屈大均：《广东新语》卷九〈广州时序〉，中华书局，1985，第298-299页。

¹⁴⁴ [清]庾岭劳人说、禺山老子编：《蜃楼志全传》第四回，嘉庆丁卯年（1807）刻本，中国艺术研究院图书馆藏。

¹⁴⁵ [清]惠群等著：《新增岭南即事》卷三，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

在同治时期的粤剧早期班本中，【八板调】、【鲜花调】、【断断桥】、【过场柳青娘】等小曲掺杂于梆、簧中，形成了灵活自由的艺术特点。粤剧的小曲类在二十世纪以来，被广泛地张扬起来，广为人传诵的【胡不归】、【倦寻芳】就是为《胡不归》、《西施》所创制的小曲。粤剧的小曲来源广泛，除了沿用传统外江戏的一些杂曲外，广泛地化用古今小曲、时尚名曲，并且吸收广东音乐的曲调、外国电影插曲等，形成多元的音乐曲调。特别是粤剧在现代还出现了根据剧情需要创制新曲的风尚，粤剧中“生圣人”一词就是指称不按曲牌格套进行音乐创新而形成的新曲。这些或者新创、或者旧传的小曲家传户晓，成为流布人口的流行曲，也是借助这样的艺术影响，小曲便积淀成相对稳定的曲牌。在粤剧创作中被套用或改创，大大拓展了粤剧传统声腔的表现力。(341)

粤剧中的音乐形态呈现出粤剧流动变化的历史，粤人对戏曲的群趋赏美风尚也在此其中不断地得到定型。粤剧的器乐结构正是随着这个历程，也不断地趋于丰富和完善。(342)

“五架头”是粤剧器乐的传统组合体制。传统五架头是由五人组成棚面乐队，以二弦、三弦、月琴、横箫和打击乐器共同构成，也被成为“硬弓组合”，分别为左场一人（负责二弦兼吹唢呐）、二场一人（负责月琴兼吹横箫）、右场一人（负责司鼓）、中场两人（分别负责大钹兼操二弦）。其中二弦、月琴、三弦组成的“三架头”，成为粤剧音乐的重要呈现。在不断的发展过程中，传统的器乐已经不能够满足粤剧音乐的需要，从五架头逐渐地增加为十人分工，形成十手制，即上手（箫、笛、唢呐、月琴）、二手（箫、笛、三弦）、三手（二弦、大钹）、四手（鼓、板）、五手（大锣）、六手（大鼓、二弦）、七手（小锣）、八手（提琴）、九手（箫、大锣）、十手（十手为替手）。在实际演出中，根据粤剧日场、夜场、文戏、武戏的不同，而有交替，例如七手在文戏中掌板，在日场武戏中司大鼓；八手在日场顶替三手，掌大钹等等。

在粤剧逐渐风行的时候，粤剧的器乐结构发生了更多的更新，粤剧的十手制不断地得到拓宽，中西乐器被大量地吸收进来，作为粤剧班社艺术竞赛的重要内容，诸如小提琴、木琴、小号、短号、吉他等都被加入进来，多达四五十种，成为一时风尚。在这些乐器中，最能体现粤剧音乐色彩的是高胡、二弦、二胡、椰胡、小提琴、扬琴、喉管、木鱼（一般称作“板”）、沙鼓（也被称作沙的、单皮鼓、马蹄鼓）、高边锣、单打等，特别是高胡作为最能彰显岭南音乐风格的高音乐器，被称作“头架”，是粤剧文场音乐的领奏和指挥，随着外来乐器的不断加入，音域更为宽泛的小提琴也成为仅次于高胡的头架乐器，特别是在香港粤剧班社中，小提琴的作用更显突出。器乐结构的中西合璧，让粤剧能够熟练地适应古典和现代审美趣味，以多元而丰富的艺术表现力，获得更多观众的青睐。在不同唱腔中，这些乐器发挥的作用各有区别，在粤剧南音中，即以椰胡为头架；而在特定小曲的渲染中，则用二胡、二弦等，头架的多元性正显示出粤剧器乐结构的灵活性。在规模庞大的乐队中，由于文、武场演唱的区别，而形成所谓的软弓组织和硬弓组织，前者由高胡作为领奏乐器，包括了椰胡、长喉管、扬琴、中阮等乐器，借助文锣鼓、苏锣鼓、京锣鼓等打击乐器加强渲染；后者则由二弦作为领奏乐器，包括了提琴、短喉管、箫、月琴等乐器，借助高边锣鼓配合使用。(343)

在粤剧音乐唱腔的呈现中，嗓音技巧产生着重要的呈现效果。粤剧艺人将“喉”字来指称嗓音，平喉，是使用本嗓演唱，音色自然平和；子喉，是使用假嗓演唱，尤其是女性行当大多采用这种演唱技巧，音色高亮尖细；大喉，基本采用真、假嗓混合，音色高亢威武，因此多为小武、武生、花面等使用。念白一直是戏曲音乐的重要组成部分，“千斤念白四两唱”正说明了念白的重要性。由于节奏性对于舞台唱做的决定作用，念白自然就以其独特的节奏韵律为戏曲舞台呈现出独具民族特色的魅力。粤剧的念白形式多样，包括：韵白、口白、引白、白榄四种。粤剧的“韵白”源出于舞台官话时期中的韵白，以发音、咬字、归韵的标准，比较严格地按照文字语言的音调规律，形成抑扬顿挫的音乐美感。“口白”，是艺术化了的粤语，早期原为丑行插科打诨、娱乐观众所需而加入官话戏剧，在粤剧舞台语言蜕变为

广府白话后，粤剧各行当基本采用粤语，口白也成为塑造粤剧艺术形象的重要方面。“引白”，因人物出场等特定场合，需要以诵读的方式来表达，因此出现在韵白诵读基础上，于文词的结尾处增加一定的旋律和节奏，呈现出独特的念诵风格。“白榄”，是粤剧最具特色的念白方式，多以流水板的形式，呈现节奏性的口白说唱规律，白榄可以一人说，也可以多人说，也可以不同行当一起说，形式自由，节奏强烈。(344)

“专曲专腔”、“因戏制曲”是粤剧独具特色的音乐创作方法。粤剧在发展过程中，具有创造力的艺人往往在演出中，对特定剧目中的特定演唱进行加工，以使其更加符合剧情人物的情绪、心理，虽然突破了传统的音乐表现形式，但却使传统剧目更加经典而完美，由此形成“专曲专腔”。在粤剧音乐中的大量的专腔，穆瓜腔、回龙腔、罪子腔、祭塔腔、打洞腔、教子腔、班师腔、抛舟腔、卖仔腔等等¹⁴⁶，实际都是在特定的剧目，如《六郎罪子》、《仕林祭塔》、《打洞结拜》中被提炼加工而成。而这些专腔同时也成为可以搬用的音乐排场，在新的戏曲创作中重新填词来使用。“因戏制曲”则与粤剧不断创制新腔的潮流一直密切相关。在粤剧不断求新求变的历史上，音乐一直就与时俱进，根据剧情需要，配置相应的音乐唱腔，形成一剧的“主题曲”，主题曲可以是梆、簧声腔的经典演绎，也可以是小调俗曲的风格更新，总是牵动人心，流布人口，特别是与特定的唱词文学、人物情境相互彰显，成为粤剧舞台上唱得开、记得住、传得下的视听场面。

第四节 坐唱粤曲

在中国戏曲艺术史上，“戏曲”向来存在着两个层面的内涵，一为“戏”，敷衍于场上，由艺人伶工进行全面的唱、念、做、打、舞；一为“曲”，既是场上音乐艺术的精华，同时也可以由社会诸群体群口传唱。早在元明时期，由此内涵而出现不同的戏曲演唱形态。明代朱权《太和正音谱》称：

杂剧，俳优所扮者，谓之“娼戏”，故曰“勾栏”。子昂赵先生曰：“良家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣，反以娼优扮者谓之‘行家’，失之远也”。或问其何故哉？则应之曰：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明其理，故以为‘戾家’也。”关汉卿曰：“非是他当行本事，我家生活，他不过为奴隶之役，供笑献勤，以奉我辈耳。子弟所扮，是一家风月。”虽是戏言，亦合于理，故取之。

良家之子，有通于音律者，又生当太平之盛，乐雍熙之治，欲返古感今，以饰太平。所扮者，隋谓之“康衢戏”，唐谓之“梨园乐”，宋谓之“华林戏”，元谓之“升平乐”

¹⁴⁷。

由此而分出的勾栏“娼戏”和良家诸乐，正是依据戏曲在社会生活中的作用不同、艺人在社会身份上的地位差异而出现的。可以说，由普通人参与的戏曲坐唱演唱活动，一直就构成中国戏曲艺术生存和发展的重要形式，成为戏曲艺术兴衰的见证。例如在明清两代，昆曲就存在“清工”和“戏工”判若两途的差别，前者以度曲清唱为特征，后者以身段戏曲为呈现，即如《扬州画舫录》所谓“清唱鼓板与戏曲异。戏曲紧，清唱缓；戏曲以打身段、下金锣为难，清唱无是苦，而有生、熟口之别¹⁴⁸”，虽然演唱内容有诸多一致之处，但其艺术风

¹⁴⁶ 参见殷满桃、谭建记谱整理：《粤剧专曲专腔集》，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室印，“粤剧传统音乐唱腔选辑”第二册，1961。

¹⁴⁷ [明]朱权：《太和正音谱·杂剧十二科》，见《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社，1959，第24—25页。

¹⁴⁸ [清]李斗：《扬州画舫录》卷十一，中华书局，1960，第255页。

格却各有规律。再如福建泉州的南音与梨园戏、广东梅州的汉乐与广东汉剧、广东潮州以弦诗乐为代表的潮州音乐与潮剧等等，虽为两种艺术形态，但其演唱内容却多有交合，声腔也各有借鉴。可以说，坐唱形式的戏曲演唱，以最简单的规模体制、最真切的演唱效果、最灵活的演出环境，直接地传播了戏曲艺术的舞台创造；而舞台表演的戏曲，则以最完整的戏剧体制、最生动的场面描摹、最具期待性的演剧节奏，呈现出观众喜闻乐见的音乐、表演，二者相得益彰，共同显示出中国戏曲生存和发展的独特个性。(345)

广府地区的坐唱演出内容名之为“粤曲”，是岭南地区流传最广泛的曲艺说唱艺术。其演唱采用一人多脚的方式，按照戏剧脚色行当的艺术规范，敷衍粤剧剧本；剧目多数来自于粤剧，其他则广泛地吸收岭南民间说唱和小调，如粤讴、南音、木鱼等等；伴奏乐器以高胡、扬琴、琵琶、月琴等丝弦乐器为主。粤曲演唱的形态和场面，从清代中叶以来就较多地呈现在岭南外销风俗画、地方小说等图像文献中。例如十九世纪初广州外销画中，比较频繁地出现女伶演奏乐器的画面，其渊源可以追溯至明清岭南文人笔下“濠畔朱楼”中的那些“优伶小唱”。而在岭南小说《蜃楼志》第二回中，叙述赫关部在到任粤海关后，请各方名流宴集，其中“赫公独留申公至内书房，洗盏醺更酌，并叫家姬们浅斟低唱，正是：酒人无力已颓然，红袖殷勤劝席前。不识华堂旧歌舞，白头可肯说青年。”同书第七回又有：“你说那几个，一个叫做时邦臣，本系苏州的告老小官，流寓省城，开一斗时兴古董铺，会唱几套清曲，弹得一手丝弦。”第十四回又有：“玉儿琵琶中黄鼓板，邦臣打着洋琴，阿巧按理的弦索，低低的唱道：……玉儿也递士一大杯，自己鼓板，阿巧三弦，邦臣吹笛，唱子一只【醉扶归】的南曲。端的词出佳人，魂消客座。”¹⁴⁹……这些记录真实地再现了岭南文人豪富之家演唱戏曲音乐的状态。应该说，粤曲坐唱的前身还是普遍见之于明清娱乐中的歌乐传统，只不过作为一种自娱自乐的活动，它所演唱的是不断变化而更新的时尚内容。这种悠久的坐唱形式成为真正岭南音乐的承载，才是粤曲演出历史的开始，因此，“南音”、“粤讴”、“粤剧”等岭南曲艺、戏曲形态，不断地进入到粤曲的演唱中，演绎出粤曲不断发展的历史脉络。(346)

一般而言，粤曲艺术在二十世纪五十年代之前的历史中，先后经历了八音班清唱时期、师娘时期、女伶时期三个阶段。在《粤剧传统剧目汇编》第十八册<八大名曲>中，著录了老乐师龚益富的说法，称李文茂起义失败后，粤剧伶人在清廷禁戏的时候，为了谋生而挨门唱曲，由此将舞台演出的剧本用此方式重新整编出来，形成适用于粤曲搬演的作品。虽然粤曲演唱未必一定是粤剧戏曲艺人所为，但用粤曲来谋生却是这种坐唱形式的重要存在形式。清唱粤曲在其发展历史中，由女性盲艺人沿街乞卖的时期，被称作“师娘时期”，这是粤曲发展的历史阶段。师娘，也被称为“瞽姬”或“盲妹”，她们演唱的内容也是从传统戏剧剧目中演化出来，按照脚色行当来分配唱腔，其重要的演出经典就是被目为“八大名曲”的八部重要的粤曲坐唱剧本：《雪中贤》、《弃楚归汉》、《附荐何文秀》、《黛玉葬花》、《辨才释妖》、《李忠卖武》、《百里奚会妻》、《辕门罪子》。(347)

作为久经传唱的名篇，粤曲艺术中的“八大名曲”，以音乐为承载，将流播于岭南民间的故事和传说进行戏剧化的渲染，较之于粤剧的通俗易懂，粤曲显示出更强的文学色彩。例如《雪中贤》¹⁵⁰是清代后期岭南粤人喜闻乐见的经典之一，叙述岭东奇人吴六奇沦落风尘，得遇浙江名士查伊璜的赏识，获赠棉袍一袭；吴六奇夜梦太上老君嘱咐，意欲投军，因无盘费，将棉袍典当，以求赌场获取旅费，不料输得精光，只得在古庙安身；由此查伊璜再次赠金，并以宝剑以状雄风，二人依依惜别。在这个张扬才人相惜的故事里，观听重点集中在吴、查二人的相见、相识和相别中，其他故事情节大多以大段的唱腔带过。尤其是作品以高楼赏雪开篇，在萧瑟孤寒的场境中，将二人不同的生活境遇呈现出来：

¹⁴⁹ [清]庾岭劳人说、禺山老子编：《蜃楼志全传》，嘉庆丁卯年（1807）刻本，中国艺术研究院图书馆藏。

¹⁵⁰ 《雪中贤》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第十八册）》，1962，第3—30页。

乘着酒兴启纱窗。高捲湘帘往外看，将身倚在画栏干。睁开醉眼天涯望，哈哈，此身犹如在广寒。花花世界琉璃样，城郭山河画里看。笑青山也有白头叹，树色迷离隐夕阳，溪流不泛桃花浪，独有渔翁钓江干。天边一队宾鸿喊，好似瑶笺字几行。对景令人诗兴放，吟不尽春愁与春寒。只恨无人来唱和，倒不如多饮助诗肠。

这种由内而外、由景转情、由远及近的视角，体现了戏曲说唱艺术的灵活视角，清新淡雅的文采正与“知己友剖腹倾谈”的主题相得益彰。全剧除了少量的【滚花】、【二流】、【梆子扫板】点缀其间外，主要借助【慢板】、【中板】两个板式，完成故事的描述。这种音乐特点基本是同时期的其他“名曲”所共同具有的，如敷衍《红楼梦》故事的《黛玉葬花》，分《怨婚》《葬花》《卧病》《归天》《诉情》《哭灵》《逃禅》《离恨天》等段落，基本上以抒情为主，因此梆子、二簧中的【慢板】、【中板】成为主要的音乐来源，甚至在《归天》一段中，用【反线二簧】来表现黛玉离别人世前奄奄一息的生命状态和情感基调，恰如其分地将音乐与文学做了完美的交融。在这样的题材和音乐背景中，文人操刀的曲词又为宝玉和黛玉的爱情故事，增加了粤剧本地班时期较为难得的典雅风格。如《葬花》中“叫紫鹃扶着我花园而去，见百花真令我触起愁思。可怜弱草栖尘寄，幽兰却被雪霜欺。花开花落无心理，怀人愁对月华移。纱窗外碎滴是蔷薇雨，动人愁绪更惨凄。奴好比浮萍叶归何处，身中事，怎支持。怕只怕柔丝久系，一抔净土葬娥眉，辜负才华空绝世，这就是林黛玉结果归期¹⁵¹。”用诗化的比喻，烘托出林黛玉弱质兰心和一腔愁思，其间穿插的月华、纱窗、雨滴等现实中的物象，与幽兰、霜雪、浮萍等心绪中的意象，相互交织在一起，反复衬托着主人公如缕不绝的愁绪幽思。这种注重词彩、尊尚文雅的审美格调，正代表了粤曲与粤剧本地班各异的艺术旨趣。正缘于此，在流行的八大名曲之外，此时期便有更多的作品，同样在文学方面尤多着力。老艺人在回忆八大名曲的时候，多有不同，这也证明那些异出的剧本同样是流行一时的经典作品，例如《大牧羊》、《琵琶行》、《小青吊影》、《鲁智深出家》、《宝玉怨婚》、《黛玉焚稿》、《宝玉哭灵》等。这些剧本有的属于粤剧早期的排场本，有的则是根据熟悉的小说题材进行的翻新创编，大多按照梆、簧声腔的板式结构来编写词文。如《小青吊影》、《琵琶行》等等，或者取材于古典诗文意境，或者活用戏曲小说情节，将流行俗曲与文学创作结合起来，提高着粤曲艺术的品味和趣味。由此，粤曲逐渐形成了清辞旖旎、委婉抒情的艺术特征。

进入民国以后，粤曲艺术逐渐改变了沿门演唱的状态，在城市茶楼中寻求生存机会，明目的女艺人也加入进来，为演唱带来新的面貌。特别是粤曲演唱与粤剧改良相配而行，用广府白话代替舞台官话；用平喉、子喉、大喉的演唱技法来分配行当；在器乐结构中增加更多时尚流行的元素，这些方面一如粤剧的诸多创新。这个由女伶主导的粤曲发展阶段，被称之为“女伶时期”。(348) 女伶时期的粤曲艺术最大的成就是产生出一批影响广泛的音乐名家。四大平喉唱家中的邓曼薇、徐柳仙、张月儿、张惠芳；被称为“四大天王”的吕文成、尹自重、何大傻、何浪萍等等 (349)，或者磨炼唱腔，形成个性化的粤曲演唱流派，或者改革乐器，凝造出独具岭南特色的伴奏音乐，他们不但将粤曲音乐推陈出新，而且成为粤剧艺术革新的重要参与者。特别如徐柳仙，独创“仙腔”（“柳仙腔”）(350)，明亮顿挫，刚柔相济；艺名“小明星”的邓曼薇，独创“星腔”，低回宛转、缠绵悱恻。这些粤曲名家的作品不但至今流传，而且深深地影响了粤剧声腔艺术的发展，许多粤剧名家都曾模仿吸收，纳入自己创造新腔的旋律韵味中。在 1947 年出版的《广东大戏考》中，粤曲名伶唱家的经典唱段《夜半歌声》《秋坟》《泣樱花》《游子悲秋》《再折长亭柳》《银河双星》《长亭别》《凯旋歌》《阳关三弄》等等，与粤剧名家名曲，秋色平分；而

¹⁵¹ 《黛玉葬花·(二)葬花》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第十八册）》，1962，第 66 页。

马师曾、薛觉先、白驹荣、廖侠怀、桂名扬等艺术大家与粤曲名家合作演唱的作品，如《月明林下美人来》《撩动春心》《海底针》等，都显示出两种艺术之间的相互习染。粤曲和粤剧确实可谓是岭南舞台上相彰并丽的两朵艺术之花。从二十世纪五十年代以来，大陆粤曲艺术基本上以曲艺团的形式存留下来，这种专业化的发展道路使粤曲艺术逐渐成为一个相对独立的曲种。与粤曲专业艺术团不同的是，在岭南民间一直保持着被称之为“私伙局”的业余社团，广泛地活跃于粤人社区中，成为粤剧、粤曲艺术的重要普及者。(351)

粤曲以清唱曲为主，在音乐上更加追求流畅自如的旋律，其曲调往往更加容易流传。在搬演传统粤剧名剧的精彩唱段之时，粤曲艺人也创编出独具特色的音乐文学形式。粤曲的音乐结构灵活，或者以小曲、小调作为创腔的基础，将民乐中的许多曲调直接取用或重新编制，生成旋律优美的清唱曲，如《彩云追月》《秋水伊人》《赛龙夺锦》《平湖秋月》等短篇作品；或者按照粤剧梆、簧和杂曲并呈的方式，采用集曲的方式，形成一套完整铺叙情境、细腻刻画形象的套曲，极具戏剧性。前者如二十世纪前半叶粤曲音乐家吕文成，自打洋琴拍和的《【骂玉郎】第一段》：(352)

黄昏卸却残粧罢，窗外西风冷透纱。听秋声一阵一阵细雨下，何处与人闲磕牙，望穿了秋水不见还家。潜潜珠泪如麻，又是想他，又是恨他，手拿着红绣鞋儿占鬼卦¹⁵²。

全曲借用明清以的俗曲【骂玉郎】，摹写怀人幽怨，简短如元人小令，其情境却耐人寻味。后者如小明星演唱的《人面桃花》，将【南音】【反线中板】【二王慢板】【滚花】糅于一曲，用极具铺陈的四段文词，敷衍唐人崔护诗歌《题都城南庄》“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风”的诗歌意蕴。因为不再像诗歌那样，凭借简单的意象来呈现人生况味，因此，粤曲便采用繁复的情绪渲染，从代言男性的视角，展示“佳人不到，惹我怀思”的孤独寂寥，其中第三段有：

因此诗词、题门外，桃花如旧、向吾开，人面独怜、难在内。比不得当时颜色、红映、桃腮。意中人、莫非是侯门一入、深如海；莫非是、化作落花飞絮、萎尘埃；莫非是西子竟为范蠡、所载；莫非是、嫁商人、一定贪爱、资财；莫不是遇强徒无端、遭害。若不然、飘零何处受此横祸、天灾。细思量，幻想纷纭，越觉得心中、如宰¹⁵³。

很显然，在诗歌中，“人面不知何处去”的怅惘，只能在桃花若昔、春风依旧的时空中，化成无尽的幽怨，牵动读者的心灵同感。而粤曲却用连续的排比句式，反复描摹佳人不在的诸多可能，凸显出戏剧化的怀人影像，显示出说唱曲艺描绘景物、塑造形象的独有方式。(353)

粤剧在近百年以来的发展过程中，逐渐地改变着师娘时期以来主唱梆子、二簧的音乐特征，更多地用集曲敷衍的形式，塑造出具有浓郁的花间香艳风格的作品，在二十世纪上半叶，这种风格几乎代表了粤剧、粤曲的基本风格，尤其适用于以生、旦为主的演出形态。延续至今，粤曲的创作仍然以这种风格最具特色。例如《祭潇湘》一曲，是当代粤剧粤曲大家陈冠卿创作的经典作品，作家采用【乙反散板】【乙反中板】【滚花】【乙反西皮】【新曲】【乙反南音】诸曲，来呈现对宝玉祭潇湘悲伤失意和苦闷无聊的情绪。全曲虽然也采用粤剧梆、簧作为主腔，但是用粤剧音乐中最富剧种特色的乙反调式，杂合新创小曲，以悲凉哀怨、沉郁顿挫的情感主线，渲染出主人公彼时彼境的独特心情，完全呈现出粤曲灵活多元的音乐特征。再如《思凡》一剧，在粤剧、粤曲中存在明显的差异。从明代后期就已形成的【诵子】【山坡羊】【采茶歌】【哭皇天】【香雪灯】【风吹荷叶煞】诸曲组成的《思凡》，经过昆曲演唱后，

¹⁵² 《名曲大全（第三集）》胜利公司第一二期唱片曲本，香港永安有限公司印行，第167页。

¹⁵³ 《名曲大全（第三集）》新乐风公司唱片曲本，香港永安有限公司印行，第792页。

成为昆剧舞台上久演不衰的折子戏。粤剧的《思凡》，本来是以昆腔演唱的折子戏，在早期保存的粤剧唱片中，这部以戏棚官话为特色的折子戏与昆曲《思凡》的基本曲调相差无几。在红线女的演绎后，这部作品虽然也可以听出昆曲等外江戏的音乐旋律，但已经完全用粤语呈现，颇能展现粤剧红腔的优雅高扬、清丽婉转的艺术特征。但是粤曲的《思凡》却明显不同，在曾浦生撰曲、何丽芳演唱的这部作品中，采用【中板】【反线中板】【仙花词】【乙反中板】【序】【乙反木鱼】【长句二王】【教子腔】【二王下句】【中板】【滚花】【减字芙蓉】【长包滚花】【土工慢板】【二王下句】【爽中板】【乙反滚花】【禅院钟声】【序】组成的套曲形式，繁复地渲染了《思凡》原作的基本内容。除了大量的方言俗语掺入其中外，类似【教子腔】的专曲，类似【禅院钟声】的小曲都被吸收进来，其目的即在于完全呈现音乐的旋律美感，这与由昆曲而粤剧化的《思凡》，形成了两种完全不同的艺术品格。特别是相较于粤剧使用旦行“红腔”的子喉演唱，粤曲则使用“子母喉”的真假嗓结合的唱法，形成很不相同的音色感觉。粤曲采用了粤剧在发展、繁荣之际的基本创腔方式，但又以更加灵活和生动的音乐形象给予粤剧更多音乐灵感，成为粤剧音乐艺术发展的重要参考。(354)

二十世纪五十年代，著名的粤剧、粤曲作家陈冠卿编创的粤曲《荔枝颂》，经过粤剧名家红线女的演绎，风靡海内外，其影响至今不绝：

荔枝！身外是张花红被，轻纱薄锦玉团儿，入口甘美，齿颊留香世上稀。什么呀？可是弄把戏，请尝个新，我告诉你：这是岭南佳果靓荔枝，果中之王，人皆合意。说荔枝，一骑红尘妃子笑，早替荔枝写颂词，东坡被贬岭南地，日啖荔枝三百余。好佳果，品种各异，爽口桂味，肥浓糯米糍，荔枝早熟早上市，三月红有名气，增城挂绿美名驰，黑叶荔枝甜又脆。乡村姑娘，带着一班小伙子，成群结队摘果去，珠江两岸歌声起，万艇千帆，载荔枝。说荔枝，一果一木来非易，多少园丁挥汗雨，换来万紫与千红。枝垂锦弹含春意，隔山隔水，心连心，献给四海五洲兄弟，万般情意。情如荔枝甜，心比荔枝果核更细致，荔枝花开香万里，荔枝，听我来为荔枝唱颂词。卖荔枝！

来自岭南乡土的风物，靠着粤曲曲目的编创和粤剧红腔的张扬，在岭南音乐中得到完美表现。相信粤剧粤曲的音乐艺术会如这岭南佳果一样，沁香入心，明艳动人，长久保持鲜醇甘美的品质。(355)

第四章 风流随故事——粤剧的文学世界

此身行作稽山土，壮心仍作北地楼台。酬妹愿待来生，为有封侯事在，有诗情和将略，未许轻付尘埃！凭高酹酒此兴悠哉，两鬓虽秋，豪情未改。

——《钗头凤》

第一节 本色的班本文学

麦啸霞在《广东戏剧史略》中，对粤剧的传统做了通观的说明：“继昆曲乱弹之传统，集南北戏曲之大成，以平剧为老兄，而以电影为诤友，发挥民族性的趣味和地方性的灵敏，其感应力之伟大与娱乐成份之浓郁，在中国，可与平剧异曲同工，而更具有可宝贵的时代精神。在世界，是具有先天优点而富有朝气的一种新写意派艺术¹⁵⁴”作为一个在花雅争胜的时

¹⁵⁴ 麦啸霞《广东戏剧史略》，见广东省戏剧研究室编《粤剧研究资料选》，内部资料，1983，第3页。

代背景中生成的戏曲剧种，粤剧无疑将这个时代以前的艺术遗产，进行了合理的继承；也将这个时代中最时尚的艺术经典，做了全面的接纳；更将这个时代之后新生的艺术品种，予以宽容的吸收。在漫长的三百余年间，这个积极进行吐故纳新的剧种，一直以饱含时代精神的岭南意韵，呈现出独具魅力的艺术个性。粤剧文学正是在这样的进程中，不断地累积起来，粤剧也不断地衍生成集表演、音乐、舞美、民俗等于一体的艺术形态。（401）

“鉴周日月，妙极机神，文成规矩，思合符契¹⁵⁵”，以语言文字为载体的文学艺术，向来在天地自然与人生物理、道德理性与艺术感性之间寻求最佳的表达。但是戏剧文学却需要更多的舞台实践，才能够将案头的语文，化为可以观听的戏曲，用言语音声和舞蹈动作的真实体验来代替文字的平面化。因此，二度创作甚至多度创作一直就是戏曲艺术得以经典化的重要工作，由此生成的戏曲文学也就显示出更加多元的艺术内涵。粤剧的舞台文学极其丰富，据梁沛锦《粤剧演剧通论》统计，粤剧剧目总数达到一万三千多部¹⁵⁶，其《粤剧剧目通检》中亦著录剧目 11360 部。事实上，这在当时也只是不完全统计，而且在近三十年里所创作的粤剧剧本亦不乏其数。对于有增无减的粤剧剧本而言，这只是一个起码的底数。即便如此，这在中国任何一个戏曲剧种的文学创作中，都是无以伦比的，当然，放在世界戏剧史上，这个数目也是相当可观。（402）

粤剧庞大的剧本数量，其生成的缘起不外乎四点：一、袭用外江戏原作而形成的舞台文学定本；二、依靠提纲戏的演出而出现的演出文本；三、依靠剧作家创作而出现的体现粤剧音乐特征的文学创作本；四、凭借电影这一媒介出现的电影文学本。由此可以看出粤剧在继承传统和力求创新的过程中，借由本地班逐渐走向艺术成熟的戏剧体制所经历的文学进程。更值得注意的是，在粤剧剧本文学中，往往会因为具体的演员、编剧、导演或者乐师的作用，同名、同题材的作品也呈现出很大的差别，在剧情、结构、人物性格、曲文、舞台造型等多方面，均呈现出各具特色的表演风格和艺术处理。或许，在中国三百多个戏曲剧种中，有许多有影响的剧种都经历过这些文学创作方式，但像粤剧这样，能够在每一类剧本文学的探索中都拥有十分杰出而数量丰富的代表作，却是很难得的。

在早期本地班时期，粤剧演出的剧目大多与外江戏相类，粤剧梆、簧声腔的作品往往能够从汉戏、祁阳戏、桂戏等班社中找到相似的剧目。这类文本经过南北方艺人的长期演出和打磨，逐渐成为其时南北方戏曲舞台上的常演经典，粤剧保持这些剧目的舞台语言、声腔结构、文词内容、情节脉络等要素，成为后世一直不能随便移易的经典定本。在早期粤剧的出版物中，往往能够看到“班本”二字，其意即为记录下来的本地班所演之本。班本文学，与无定本可据的提纲戏正好相反，是粤剧最早的舞台定本，应该说，那些按照这些要素口述记录下来的文本也应该是粤剧班本所包含的内容。（403）

焦循《花部农谭序》在概述清代以来逐渐兴起的花部地方戏曲时，与当时主流戏曲样式昆曲做了对比，称：“梨园共尚吴音。花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥亵，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观¹⁵⁷”，在花雅竞胜的时代里，以“雅部”自居的昆曲用高度严谨的文本形态和音乐结构，成为官方与文人极力宣扬的戏曲艺术，而“花部”乱弹戏曲则谈忠说孝，词文质朴，音乐感人，因此在基层民间社会拥有更为广泛的受众。粤剧独特的发展历史，实际保持了昆、乱，花、雅的重要经典。例如在梆、簧声腔大为流行的同时，粤剧也吸纳了明清时期弋阳腔、昆曲的剧目，《思凡》《六国大封相》《和番》等剧目即是此类，这类剧目的声腔往往被称为“大腔”，具有与昆曲、高腔相同或相近的音乐缘起。这些作品虽然不免焦循所谓的“茫然不知所谓”

¹⁵⁵ 《文心雕龙·征圣二》

¹⁵⁶ 梁沛锦：《粤剧研究通论》第七章《粤剧的评价与展望》，香港龙门书店有限公司，1982，第 317 页。

¹⁵⁷ [清]焦循：《花部农谭序》，见《中国古典戏曲论著集成（八）》，中国戏剧出版社，1959，第 225 页。

的观赏困惑，或者状情写物的“男女猥亵”，但是总体风格仍属可以“血气为之动荡”的作品。例如《思凡》中的【采茶歌】：

只因俺父好看经，俺娘亲爱念佛。暮礼朝参，每日里在佛殿上烧香供佛。生下我来疾病多，因此上把奴家舍入在空门为尼寄活。与人家追荐亡灵，不住口的念着弥陀。只听得钟声法号，不住手的击磬摇铃，击磬摇铃，撞鼓吹螺。平白地与那地府阴司做功课。多心经都念过，孔雀经参不破。惟有莲经七卷是最难学，咱师父在眠里梦里都教过。念几声南无佛，萨嘛诃的般若波罗。念几声弥陀，恨一声媒婆。念几声婆婆诃，叫一声没奈何。念几声哆旦哆，怎知我感叹还多。

对于一个心摇意动、冲破戒律束缚的女尼而言，在木鱼敲打中看经念咒，其心理上却早已背道而驰，短短的一段文字将口是心非的人物情绪，清清楚楚地呈现出来。而在后世粤剧的舞台演出中，大量的曲牌即来自昆弋剧目，例如【十殿大红袍】取自昆曲【《八义记》】；【戴月披星】源出《麒麟阁·三挡》；【斑竹马】本为《占花魁》中的【番竹马】等等，虽然文字多有讹误，但昆弋剧目精致典雅的文学艺术性，却成为粤剧编创剧目的可用之资。粤剧沿用这样昆、弋传统剧目的文学，无论其表演，或者是音乐，都再现着昆腔、弋腔艺人们相承既久的传统，其艺术魅力自然不言而喻。（404）

在粤剧演出梆、簧剧目时，粤剧已经出现了出头、正本、文静戏等多种称谓。“出头戏”是情节简单、内容完整、唱作并行的经典折子戏，例如《三娘教子》、《六郎罪子》等。“正本戏”也叫首本戏，是首尾完整、情节跌宕的整本戏，如《一棒雪》、《西河会》、《薛平贵》等。粤剧演出的文戏，被称之为“文静戏”，以别于武戏，主要展现才子佳人恩爱情仇的故事和委婉缠绵的唱腔艺术。这些作品大多为外江班熟演的剧目，粤剧在搬演之时，除了在对白处使用广府方言外，曲文基本保持外江戏面貌。为了保证流转江湖的剧目所需，粤剧用“江湖十八本”、“新江湖十八本”、“大排场十八本”等形式，将众多核心剧目集合起来，作为营业演出和传承训练之用，逐渐形成所谓的剧目文学中的“十八本”系列。（405）

所谓的“江湖十八本”，在乾隆时期就已经是戏班营业的重要招揽形式，成书于乾隆三十五年（1770）《石榴记》凡例载：“牌名虽多，今人解唱者，不过俗所谓江湖十八本与摘锦诸杂剧也¹⁵⁸”；又《扬州画舫录》称“二面钱云从，江湖十八本无出不习。今之二面，皆宗钱派，无能出其右者”；“老旦张廷元、小丑熊如山精于江湖十八本，后为教师，老班人多礼貌之”¹⁵⁹。源出于昆班的“江湖十八本”之谓，因为集中了常见的传统曲牌和常演的经典剧目，而能保证昆班的顺利演出。粤剧的“十八本”系列也沿袭这种说法，将梆、簧声腔的代表性剧目，以及在不断演出中整理、加工的剧目集合起来，基于时代审美的变化，而又出现新、旧体制的差异。

粤剧传统的“江湖十八本”，包括：《一棒雪》《二度梅》《三官堂》《四进士》《五登科》《六月雪》《七贤眷》《八美图》《九更天》《十奏严嵩》《十一辆铎车》《十二金牌》《十三岁童子封王》《十四国临潼斗宝》《十五贯》《十六面铜旗》《十七年马上王》《十八路诸侯》，其中“十”以后的诸剧目多有附会，而前十部作品与流传于陕西、湖北、湖南等地的山二簧、汉剧、祁剧等剧种的“十大本”基本相同，显示出粤剧深远的声腔剧目源流。之后出现的“新江湖十八本”，包括：《再重光》《双国缘》《动天庭》《青石岭》《赠帕缘》《困幽州》《七国齐》《侠双花》《九龙山》《逆天伦》《和为贵》《闹扬州》《双结缘》《雪仲冤》《龙虎斗》《西河会》《金叶菊》《黄花山》，是长期盛演岭南的本戏，虽然在后世也多有不传，但是从至今仍在演出的部分作品而言，很能代表粤剧本地班在舞台艺术创造时的艺术经典。此外，粤剧尚有“大

¹⁵⁸ [清]黄振：《石榴记·凡例十二则》，中国艺术研究院图书馆藏乾隆刻本。

¹⁵⁹ [清]李斗：《扬州画舫录》卷五，中华书局，1960，第123、125页。

排场十八本”，包括：《寒宫取笑》《三娘教子》《三下南唐》《四郎探母》《五郎救弟》《六郎罪子》《沙陀国》《酒楼戏凤》《打洞结拜》《平贵别窑》《仁贵回窑》《李忠卖武》《高平关取级》《高望进表》《斩二王》《辨才释妖》《金莲戏叔》，集中了观众耳熟能详的经典折子戏或折子戏组成的本戏。（406）

“十八本”系列只是粤剧沿袭外江班旧本演出而出现的代表作品，其编创的重要依准是当时粤剧的十大表演行当：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂，集中展现了丰富多元的行当表演、演唱艺术。即以“大排场十八本”中几部作品，就可以看到十大行的特色唱作在这些剧目中得到了完整保存。

例如《寒宫取笑》为正旦、净、武生应工，与梆子、皮簧等声腔剧种演出的《二进宫》一样，敷衍明代李燕妃被其父李良诬骗，被贬入寒宫，定国王徐延昭、兵部侍郎杨波同至寒宫探望，在李妃打动下，答应辅佐幼主登基。该剧以【二王慢板】、【中板】等大段的对唱，叙说故事，铺排情感，将粤剧早期的行当声腔展示得淋漓尽致。在《李忠卖武》中，集合了净、末、付、丑、正旦、总生等多个行当的合作演出，再现《水浒传》中鲁智深出家的故事。全剧汇集了多个行当各具特色的唱腔艺术和表演艺术，可谓最能展现戏曲“一棵菜”众脚协成的演剧原则。由于戏曲行当本来是按照性格类型进行分别，不同行当被赋予了不同的个性表现，末行的沉稳厚重，净行的粗犷勇武，生行的阳刚正派，旦行和贴行的温良娴熟，丑行的滑稽诙谐，外行的威势豪强，小行潇洒干练，夫行的老成谨慎，杂行的武艺功夫等等，许多行当配置一处，便生发出更多的性格碰撞，特别是这些行当在内部又不断地细分开来，粤剧舞台的人物塑造也就更加丰富多样。（407）

再如《金莲戏叔》，为小武、花旦应工，取自于《水浒传》中潘金莲调戏武松的故事。作为一个耳熟能详的戏剧场面，粤剧以梆子、二簧作为主要声腔，保留了【归家腔】等专腔，同时，用强烈的舞台动作和对白、对唱等方式，将小武的英武、花旦的俏丽充分地发挥出来：

金莲：（叫头白）哦。【归家腔】再不要提起那冤家。

武松：夫妻上头，有什么冤家不冤家。

金莲：（续唱）提起他来呀嫂恨他吓，每日里长街把饼卖，日落西山才归家，骂一声呀，（楔白）武二郎你要死！（武松楔白：“住口”。金莲续唱）唉叻咪，他死了罢，待奴将身许配与他。

武松：（喝白）走！【滚花】不雅不雅真不雅，探兄望嫂呀两眼晕花，叫一声兄长呀回来罢呀……

……

金莲：为嫂知道。（韵白）金莲打扮玉芙蓉，叔嫂对面不相逢，奴、奴倒有他心意，且把媚眼看武松。

武松：（接韵白）武二只见甚忧愁，劝嫂且把淫心收，武二若还家里住，不贪邪语共风流。

金莲：（接韵白）有道春来不下种。

武松：（白）此话怎解？

金莲：（接韵白）苗儿何处生。

武松：（接韵白）任你松柏在两旁，俺武二雀鸟不投林。

金莲：（白）二叔请酒。

武松：拿来。

金莲：且慢，此酒乃是你哥哥买回来的，但不知酸呀还是甜呢，待你家为嫂尝过，才把二叔你来饮。

武松：正要你尝过得来。

金莲：为嫂知道。（将酒尝后故意又吐回杯中并故意令武松见到介）此酒又不酸又不甜，正合二叔你的意，二叔请酒。（趋前殷勤奉酒介）

武松：放下！

金莲：（广白）接到啦。

武松：放下！

金莲：（广白）二叔，接到啦。

武松：叫你放下，只管放下！

金莲：（广白）哎也，放下就放下，几唔崧。（放下酒介）

.....

金莲：哦，你扬拳舞爪，莫非是想打过为嫂不成咁？

武松：（广白）俾你估中，我怕你又估不着。

金莲：（接广白）估得你着嘅，你估我系缸瓦咩。

武松：【滚花】举起皮槌往下打¹⁶⁰。

在这一段对白中，韵白、广白、叫头白、喝白等独特的口白方式，和通常的舞台语言一起，共同营造出动静抑扬的舞台节奏，同样是韵白，武松的正气不移与潘金莲的矫情遮掩相映成趣；而同样是回归本色的广白，潘金莲的轻佻无忌与武松的豪气充溢接踵而至。这出戏能够长期演出于粤剧本地班，正与这种凝练而个性化的唱念有着密切的关系。

作为粤剧早期的主体性声腔，梆子、二簧的不同板式唱腔往往在“十八本”系列中最为常见。以二簧戏《三娘教子》为例，该剧为花旦或青衣与公脚应工，源出于昆曲《双官诰》，与众多剧种演出的同名剧目一样，展现王春娥抚养遗孤、教子成才的故事。剧作中的行当演唱虽然保持着传统的二簧声腔，但由于历代粤剧艺人的创造，由【二簧慢板】衍生成的【教子腔】，作为专戏专腔广泛地适用于同类情境的粤剧故事中。而由公脚刻意于对年迈老者薛保的塑造，在语言上突出其忠厚、老迈的个性特点，在内心情感的蓬勃和外部动作的老练的综合呈现中，将身临夹缝中的独特情态展现出来，以其质朴的岭南风格，迥异于其他剧种，颇富情趣。在这部作品中有丰富的对唱，如三娘在气愤之下打断织布机的机头，薛保便有：

我叫、叫了一声三主母。我哭、哭了一声贤德三娘。遭不幸，老东人在于镇江丧命，是老奴，千山万水，万水千山，奔奔波波，劳劳碌碌，奔波劳碌，背尸会还。可叹张氏大娘，和着刘氏二娘，她心肠改变，搽胭脂，和水粉，头戴鲜花，反穿罗裙，另嫁才郎。好一个贤德三娘，在东人灵前，发下红尘大愿。你说道，抚养着小东人永不嫁郎。今早你，小东人，放学回来，但不知，那件事来冒犯。三主母，本该要打，本该要骂，为什么，把机头剪断，说道今生今世不教儿郎？（白）你这样行为（续唱）老奴明白你了……（接唱）莫不是你想……（接唱）莫不是，你想学张氏大娘，和着刘氏二娘一样，搽胭脂和水粉，头戴鲜花，身穿红袍，扭扭拧拧，拧拧扭扭，想嫁才郎¹⁶¹。

这段短短的【二簧】唱腔，既回忆了十数年前的往事，又展现了彼时的言语细节，既有对三娘的怜惜，又包含了对此时打断机头的不解，很好地呈现出老年的薛保为了家庭的和睦而进行的谆谆训导。全曲在三、三、二、二的基本词格基础上，将部分语词重叠唱出，形成顿挫抑扬的音声效果，明白如话，清晰自然，薛保丰富的人生阅历与和蔼的长者风范被刻画得淋漓尽致。在长期演出过程中，《三娘教子》也不断地在板式文词之中，增加更多展现人

¹⁶⁰ 《金莲戏叔》京仔棠、金山七演出本，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第八册）》，内部印行，1962，第5—10页。

¹⁶¹ 《三娘教子》黄新雪梅手抄本，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第八册）》，内部印行，1962，第86页。

物和地域审美特点的文词，使这部源出外江戏的作品成为独具岭南家庭色彩的粤剧代表作。在该剧剧终三娘教子时，老薛保有一段展现家庭生活的唱词：（408）

老薛保，老懵懂，不中用，在厨房，把饭弄，弄得个上又生来下又爇，中间烂，懵懵懂懂，有柴不烧，烧错了火筒。委实唔中用，频频伦伦，打烂个着筒，跌落个水瓮，打穿个大窟窿。好三娘，不把东人来教，又恐怕，旁人道你不贤。昔日里，雪梅女把儿教导，到后来，中状元天下传扬。有日里，小东人鳌头独占上，回府来，起一所贞节牌坊。过往君子，也来观看，方显得三主母，守节不嫁郎，教子有方，天下传扬¹⁶²。

朴素的文词更趋于世俗风情，用通俗的语言描绘厨房中东突西撞的情景，由此表白而出的薛保之老迈和练达，成为旦行所扮演的三娘重要的性格参照，凭借这些词文，也愈发引发【教子腔】中更加精致而充分的情感表达。

而在梆子腔的代表作品《六郎罪子》中，则敷衍杨六郎辕门斩子，穆桂英身带降龙木来到宋营相救的故事。这个剧目同样沿用外江班演出的模式，许多饱含梆子腔特色的声腔艺术为角色增加了独特的魅力。在武生应工的杨六郎与净、丑应工的孟良、焦赞之间，有一段【滚花】转【流水中板】：（409）

杨六郎：【滚花】叫焦赞、将龙木高高悬挂，待五哥、下山来相赠过他。

焦 赞：【中板】三千担——

杨六郎：三千担干粮草随营押下。

孟 良：【中板】五百个——

杨六郎：五百个勇家丁四路安插。

孟 良：还有这女将问元帅怎样打发？

杨六郎：【中板】这、这、这、这、这、这、这女将，将他且把辕门扎下，待来朝奏宋皇才来封赠与他¹⁶³。

几句唱词仅是叙事铺排，却通过杨六郎与焦赞、孟良的对唱，使其再现的问答场面情趣盎然，尤其是在演唱“接”字之时，便大量加入传统梆子腔的衬字花腔，用弹舌音强化了武生行的演唱技法，同时使翁、媳相逢的喜剧效果更加强化。此外，在该剧中，用女丑行来表演木瓜这一角色，一直也是外江戏的特色，而粤剧在保持这种行当特征时，也刻意地在文词中强化丑行的风趣和女性角色的娇柔，将【梆子中板】这段唱腔衍生为粤剧独特的【木瓜腔】：

小木瓜，领过了奴的姑娘之命，叫奴婢，往辕门打听消息。整一整、衣袖儿、挽修云鬓，放下了、降龙木，一步步，步一步，一步一步急走如飞。不觉的、来到了辕门之地，又只见、小将军捆绑在这里。走又走，走上前施一礼，将军何用泪悲啼。你今所犯何条王法令，悲悲切，切切悲，悲悲切切，切切悲悲，不言不语，不出声，哎咂罢了我的小将军，细说奴知。待奴婢、请姑娘前来救你，那时节、夫妻们一双双、一对对、一双一对且放愁眉¹⁶⁴。

¹⁶² 《三娘教子》黄新雪梅手抄本，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第八册）》，内部印行，1962，第92页。

¹⁶³ 《六郎罪子》高容升藏抄本，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第七册）》，内部印行，1962，第64—65页。

¹⁶⁴ 《六郎罪子》高容升藏抄本，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第七册）》，内部印行，1962，第59—60页。

上述文词很好地处理了行当与角色的协调，不但在表情达意方面流畅自然，而且在传达行当风格时，又呈现出来幽默诙谐的情绪意蕴，错落的文字，顿挫的节奏，完全体现了粤剧传统文本至为质朴而本色的艺术美感。焦循《花部农谭·序》在概述清代以来逐渐兴起的花部地方戏曲时，与当时主流戏曲样式昆曲做了对比，称：“花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为欢，由来久矣¹⁶⁵”，很明显，从上述征引梆子、二簧剧目的些许的艺术特征而言，那些妇孺解颐、音色慷慨、血气动荡的特征，是在粤剧传统经典剧目中被充分发挥出来了。

粤剧十八本系列的作品，大多采用上述方式，虽然保持了梆、簧声腔中的原初板式，但在不断的演出进程中，为了适应粤语语音的改变，而增衍出大量衬字、俗语，慢慢用岭南风格敷衍在外江戏之外，形成个性化的舞台文学。对比广东汉剧、桂剧等剧种的同题材剧目，即便是用舞台官话演出，也体现出强烈的地域色彩，难怪在粤剧生成之初，这些作品能够被奉为宝典而成为演员剧目训练的基础。也正源于此，更多的深度加工的作品，也按照“十八本”的模式被打磨出来，保持舞台官话，保持梆、簧体制，保持原本人物性格的基本特色，保持原本的基本情节关目，同时，增加粤语俗语和音韵以便于岭南民众的观听；增加衬词以延展符合粤语的词格标准，由此拓展出具有岭南性格的人物形象，使外江传统剧目逐渐成为粤剧传统戏中至为宝贵的艺术经典。《闵子御车》《太白和番》《陈宫释曹》《宋江杀惜》《李逵闹江》《举狮观图》《罗成修书》《梨花罪子》《昭君和番》《姚期绑子》《伯喈会妻》《焦光普卖酒》《刘锡训子》《邓芝过江》《白帝城托孤》《凤仪亭》……，这些在《粤剧传统剧目汇编》中所列的大量的经典剧目，经过一代代的艺人修订，在传统梆、簧剧目基础上，不断凝炼提高，成为粤剧上百年来至为宝贵的经典，也成为粤剧不断编排新作的艺术母体，不断地被借鉴使用，不断地焕发出更新的风采。（410）

第二节 灵活的表演文学

明代臧懋循在《元曲选·序》中，提出了戏曲文学创作的两条方式：“总之，曲有名家、有行家。名家者，出入乐府，文采烂然，在淹通宏博之士，皆优为之。行家者，随所粧演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有。能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此，故称曲上乘，首曰当行¹⁶⁶。”在他看来，“名家”所创的舞台文学，文采烂漫，延续了诗、歌、曲文的艺术传统，而由“行家”呈现的舞台文学，却让舞台真正成为教化场所，用戏曲行当的感发力量推动思想、观念、情感的熏染人心。从秦汉以来，优伶艺人就以这种“行家”的技艺一直秉持着创演戏剧的传统，以《史记·滑稽列传》所列优孟为代表，到元代花字李二这样的能编剧的演员，到明清艺人即兴编创舞台戏剧，都代表了中国戏曲作为艺术场上之曲的独特的文学表现传统，这种传统与关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等为代表的“名家”创作，截然不同地被区别开来。粤剧在搬演文人创作，用昆、弋声腔演出的经典剧目外，长期沿用的正是“行家”的创作方式，即用提纲戏的编演方式，充分发挥艺人即兴创造的能力，在故事大概的模式中，由艺人填充表演、音乐、调度，由此形成独特的舞台文学。（411）

提纲戏一直就是中国戏曲的重要组成部分，依靠戏曲成套的科介体系和严格的行当表演，从宋元以来就成为与舞台定本并立的文学形态。例如在明代作家郑之珍创作的《劝善记》，在完成定本的时候仍然不断地吸收民间艺人的舞台创作，而在刊刻风行之后，在不同声腔搬

¹⁶⁵ [清]焦循：《花部农谭序》，《中国古典戏曲论著集成（八）》，中国戏剧出版社，1960，第225页。

¹⁶⁶ [明]臧懋循：《元曲选》自序二，见蔡毅编著：《中国古典序跋汇编》第一册，齐鲁书社，1989，第439页。

演过程时仍然有不同的艺人创作被组合进来，由此形成庞大的演剧形态。在川剧目连戏中，郑之珍的文本被看作是“京本”，有所谓“京本路子指正本戏，即正目连，有7至8本，有剧本，难唱难演，内容与剧情扣得死死的，还有许多昆曲，演员不能乱演。真是一考演员，二考鼓师。而江湖路子水，是条纲戏¹⁶⁷”。而湘剧则有所谓“搭桥戏”（或“提纲戏”）与铁本的区别，前者自由、任意，后者除道白随意外，要求有固定剧本、曲牌，仍然以郑之珍创作的《劝善记》作为不可改变的“铁本”。铁本在流传过程中，在情节骨干基础上吸取提纲戏的灵活随意，便成为所谓的“半铁半桥”本，但铁本在演剧的中心位置却不能改变。这种“京本”、“铁本”的说法，正与条纲戏、提纲戏等名称形成对照，其自由创作与固定搬演的辩证，在各地戏曲艺术创作中被奉行，这就自然造成了中国各地戏曲个性化的发展趋向。藉由提纲戏的灵活编创，形成了多样的提纲记录方式，在当代可见的清代宫廷提纲戏中，就有专门记录每场戏中角色与演员对应的角色提纲、专门记录剧情发展梗概的剧情提纲、专门记载舞台调度的串头提纲、以及专门用表格配置多场次的角色的提纲幕表等多种。（412）

粤剧的提纲戏正是如此，在大量借用传统舞台格套的同时，由艺人充分地灵活发挥，形成与众不同的情节架构、人物形象和文词内容，这也成为极具江湖特色的编创套路。比如以下两个例子——

第一场：起兵牌子，四番兵、四大将、番王耶律上，跳架，起兵，同下。

第二场：《六波令》，四兵士、浑云上，埋位。地锦，报子上，向浑云报告耶律攻打边头关，浑云自感兵力不足，势难抵敌，决定回朝领兵介，下场。

第三场：大排朝。大相思锣鼓，宋不轨、李成中、尚廷栋、李儒上。

众：（同唱【中板】）五更三点星月亮，朝臣待漏列排班。（各报名介）¹⁶⁸

（选自《翁媳贤》）

（七捶头，苗显、方世玉、孝玉、美玉上。

（苗显唱，表演武艺，二孙照学。苗三搭箭。世玉与二兄比武，胜，要求与外公比武。

孝玉、美玉：外公有病，不宜比武。

（苗显赞世玉武艺高强，此后要用心学艺，力量虽有，马步尚浮。世玉硬要与外公比武，苗因用力过度，一松手，坐地。书僮扶入。

孝玉、美玉、世玉：快请出母亲。（下）

（方德唱出，赛花拜上。三子地锦上，对父说知外公有病，书僮扶苗显出，众人问病。苗显唱死。方德吩咐书僮备棺开丧等。众下。

（地锦，群众过场。议论雷洪摆擂台，欺侮百姓，我们要去看个究竟，和他较量较量。下。

（方德唱出。赛花、世玉拜上。

方德：自从娶你回来，杭州生意久疏打理，今欲往杭一看，家中大小事情烦你多照顾。

赛花：你放心前去。

世玉：爹，我要跟你去。

方德：你年纪小，还是在家听阿妈教导。

世玉：我要去。

赛花：既是世玉要去，让他去罢！书僮方便随去。（交一护心镜给世玉，吩咐他千万不

¹⁶⁷ 四川省川剧艺术研究院主办：《四川戏剧》93 增刊《目连戏与巴蜀文化》之〈口碑资料辑录·川北〉，1993，第 191 页。

¹⁶⁸ 傅振滨等口述：《翁媳贤》，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第二十四册）》，内部印行，1962，第 3 页。

可闯祸。

（众下。）

（衣边擂台。上挂一对联：拳打广东一省，脚踢苏杭二州。首板，雷洪上，高句收。圆台，衣边坐下。师爷在旁，地锦，群众上¹⁶⁹。

（选自《方世玉打擂台》）

从《翁媳贤》、《方世玉打擂台》两剧的舞台文本来看，有许多内容并不包含在文本中。例如《翁媳贤》三场戏中所有的唱作表演和音乐场面、武打场面，都用简略的文字提示来带过。而《方世玉打擂台》也采用这种记录方式，却将相对重要的对白、情节、场面设置、切末道具等著录出来，让情节呈现的更为完整些。这种省略了的内容，有的属于场面调度，有的属于关目转接，同样成为剧本文学中不能缺少的部分。（413）

在粤剧的提纲戏中，还形成了一类独特的记录方式，即将舞台场面、角色调度、演唱的板式曲牌、场上人物排列等，全部开列在幕表之上，便于演员在上场之前，能够了解剧情发展和出场表演。例如佛山粤剧博物馆保留的《梁祝恨史》第一场，在幕表上不但详细标出舞台中央的“山林”、“衣边凉亭”，而且用“内”、“外”的方位指向，分列切末道具，由此形成一个用文字排列成的舞台安排。同时在这张幕表中，从右到左分别罗列“众书生”、“众书生（巾箱）”、“南音”、“士九（巾箱）”、“梁山伯”、“中板”、“人心（巾生箱）”、“祝英台”，同时在相应的人名之下，列出红色方框，每个方格代表一个形象。这样构建出来的一幅图案，一个流动的戏剧场面便呈现出来，书生三三两两地上场，紧接其后的梁山伯在身担巾箱的士九陪同下，演唱【南音】上场，之后，祝英台则在身担巾箱的人心陪同下，演唱【梆子中板】上场，由此而展开第一场梁祝二人相见相识的场面。（414）

以传统戏剧创作的经验模式而言，上述文本和图表并不能算是严格意义的剧本文学，特别是幕表记录的粤剧故事，几乎难以再现舞台上的对白、唱念和做功。但是，正是这些独具特色的文字记录成为粤剧长期以来一贯的创作方式，成为粤剧舞台文学创作的重要方面。由舞台提示的术语记录而成的提纲戏，展现了粤剧流动的舞台的真实状貌，也使单纯的故事梗概具有了丰富的艺术表达潜力。特别是提纲戏的演唱做表借助粤剧前辈艺人的经典创造，不但使演员面对提纲即可一望便知，而且也使观众在这样的提纲提示中不断地领略到粤剧舞台上传统与时尚的统一。（415）

粤剧在呈现提纲戏时，借用最多的是相对稳定的排场艺术和程式化的表演套路，以及充分发挥演员即兴编词的“爆肚”能力，以此形成面目相似但又各具特征的文本形态。例如《焦光普卖酒》是杨家戏中颇有影响的一出剧目，叙述杨八姐女扮男装，进入番邦搬取救兵，路过界牌关焦光普开设的酒店，在焦光普多方试探下，二人异邦相认。这出戏在地方戏勃兴的清代中叶以来，就广泛盛行于南北多个戏曲剧种中，特别是在影响广泛的剧种，如昆曲、京剧、乱弹、梆子腔等中，这部由武旦与丑行共同完成的《挡马》，一直是展现武打技艺和舞台调度的代表作。由于京剧、昆曲、川剧、湘剧、祁剧等剧种个性有所差异，这出戏在整体意蕴近似的同时，呈现出不同的气质，例如京剧、昆曲的《挡马》在歌舞并作的同时，强调造型美感和动作韵律；而川剧的《挡马》使用四川民间常用的竹椅，在武打格斗中力求动作连贯的节奏性，并张扬丑行滑稽幽默的风格，使该剧在紧张之余频添一份轻松。粤剧的《焦光普卖酒》展现同样的题材，也用戏棚官话来唱念，并将南派武打技艺加入进来，在舞台上将格斗的场面渲染得更加逼真和热烈。由于粤剧使用提纲戏的演出方式，这出戏便出现了多个舞台文本，特别是下四府班在长期演出中，无论唱念，还是表演，都增衍出更加丰富细腻的内容。例如焦光普上场时的一段舞台调度：

¹⁶⁹ 西洋女口述：《方世玉打擂台》，中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《粤剧传统剧目汇编（第十册）》，内部印行，1962，第5—6页。

（打引，焦光普上。引白）……（埋位白）……（掷捶介）……（一踏脚，背台，【合尺首板】）又听闻金鸡儿一声报来一声，（开边，拉山，扎架，棚面打五更介。转【流水】）……（收掘，白）……（谱子。洗面，装香，烧香扫地等关目动作，慢板锣鼓，扎架。唱【流水】）……（一个车轮上开门，一个级番回原位，扎架。续唱）……（拿招牌上横台，挂招牌，小番落，扎架。续唱）……（内场马铃响）……（拉腔。大撞点，杨八妹上。）¹⁷⁰

省略号代表该剧主要的唱词、念白，本文不作征引。文本中的“打引”，是演员上场时吟诵的韵文；“埋位”，是演员从上场门走入舞台，从舞台前区转身回到后区的座位；“掷捶”，表示会意、醒悟；“踏脚”，用脚踏地，表示心意确定；“开边”，为锣鼓点术语，用来吸引观众注意；“拉山”，通过上肢的持平，来衔接动作之间的程式；“收掘”，表示演唱者在叮或板处结束唱腔；“谱子”，为音乐场面中用来敲击或演奏定谱的乐段；“洗面”，是将双手伸直，在面前划一圆圈的动作，表示洗脸；“扎架”，为角色上下场时呈现的静止化的舞台造型，以吸引观众注意力；“车轮”，由演员双手向上直伸，带动身体侧边翻滚，两脚先右后左落地，形似车轮翻滚；“级番”，是演员双臂上伸，甩腰向后仰翻；“小番”，是演员原地起跳，双腿往胸前蜷缩而成的翻转程式；“拉腔”，是粤剧使用不同的文词来展现同一个板式唱腔时，根据字句韵律和角色个性而创造成一个完整的乐句；“撞点”，是粤剧锣鼓点术语。（416）

明白了这些舞台调度的术语和特定术语表示的动作、音乐提示，剧中人焦光普走上舞台之后的场景就全部呈现出来，由曲白和所有提示组成的文字本，成为《焦光普卖酒》的立体化呈现。由此看来，粤剧提纲戏不仅仅是一个故事梗概的框架，也不仅仅是演员演出的提示，而最终成了能够精彩呈现舞台文学的独特文本结构。透过这个综合性的舞台艺术结构，该剧在曲词、情节、结构、人物等诸多方面的文学内涵，也就很生动地呈现出来。依靠读者对于粤剧舞台艺术的经验和观感，诉诸于观、演者对粤剧艺术的基本认定，这样的提纲本才算是最能够展现粤剧魅力的文学本。而在这个文本的基础上，不同的地域流派也根据不同的地方审美习惯，为之增加不同的艺术处理。例如在下四府的表演本中，《焦光普卖酒》在基本的提纲中，大量增加艺人即兴编创的文词，如在【合尺首板】（兄在南朝弟在番，欲想回国难上难）中增加一段【流水】（谯楼五鼓不久天明，家住在大宋南朝地，李儿庄内有家门，我大哥名唤焦光赞，光普本是我的名。想当初保主双龙会，咱家失落在幽州。我本待修封书信寄回长安地，怎能得过雁门关。我想着爹娘不得见，爹娘望儿泪双涟。一心心投回南朝地，除了插翅难飞出），用长篇的情感抒发，展现焦光普流落北番、思念家乡的情状。而在处理二人相认的过程时，下四府的演出本大量增加【中板】、【流水】的板式唱腔，通过彼此对唱的方式，推进人物相认的过程，颇有武戏文做的意味。特别是在下四府本的演出中，使用了跳椅、焱台等椅子功和高台技巧，甚至有演员根据个人高深技艺，表演“耍肚”、“玩帽”等特技，在地域风格基础上，又附着上了强烈的个人风格。显然，这是单纯的文学形式所难以呈现的，粤剧提纲本的魅力大概如此吧。（417）

粤剧在舞台表演中形成的“排场艺术”和在音乐艺术中出现的“专戏专腔”，本来就是经过长期舞台实践臻于定型的演剧片段，实际成为提纲戏演出的艺术参照，演员驾轻就熟地在新戏中演出熟练掌握的排场，搬用久已流行的专腔，不但使新戏很容易征服观众，而且也使演员很容易把握新戏。基于早期粤剧丰富的行当表演艺术的特点，在粤剧中造就了很多适合文戏、武戏直接搬用的排场艺术，这些排场艺术除了各行当通用的程式片段，如“洗马”、“跑马”、“点将”、“起兵”、“排朝”、“拜寿”、“问府门”等以外，其他大多由多个行当共同

¹⁷⁰ 黄四口述记录提纲本：《教官普卖酒》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《粤剧传统剧目汇编》第十四册，1962年内部出版，第31—32页。笔者据整理底本重新标点。

配合完成。如文戏中由公脚、花旦演出的《打渔结拜》，小武、花旦演出的《打洞结拜》，小生、花旦演出的《书房会妻》《柴房会妻》《雪楼会妻》，男丑、花旦演出的《凉亭会妻》，小武、小生、花旦演出的《卖酒》，小五、花旦、二花面演出的《吊颈斩带》，大花面、二花面、武生、小武演出的《试岳父》等等；武戏中由小武、武生、二花面、六分、五军虎演出的《抢马》，小武、二花面表演的《比武结拜》，小武、小生演出的《标鱼打雁》，男丑、小武、拉扯演出的《大解》，武生、小武或二花面演出的《逼子上马》等等，以及群体表演的《破阵》、《水战》、《叠牌》、《马战》等，都集中了行当艺术的表演精华。这些固定而普遍适用的场面艺术，成为粤剧从业者舞台上进行继续创造的有益资粮。

1952年，在先施天台永寿年剧团中担任“手下”、“拉旦”等行当的王伟强（艺名“我自强”），便演出了这样一次提纲戏。因为剧团文武生失场，无人顶替，班主就让王伟强顶班，主演《薛仁贵征东》。王伟强应急上场，演唱博得大家一致称赞。因为这一次经历，王伟强从此有了艺名“我自强”，开始在粤剧界崭露头角¹⁷¹。传统粤剧《薛仁贵征东》描述的是薛仁贵忠君爱国的征战故事，在征东的过程中，讨伐盖苏文，救护李世民。特别是其中的《泥湖救驾》、《仁贵回窑》等传统折子戏，一直脍炙人口。对于提纲戏《薛仁贵征东》的演出细节，老艺人我自强口述回忆，其时主要移用《救驾》排场。《救驾》展现的是唐王李世民被敌将苏宝同追杀，无法脱身，正好薛仁贵赶来，杀败苏宝同，扳倒大树，救唐王于危难之际。传统的《救驾》排场在展示薛仁贵救驾的场面时，做了如下的记载：（418）

李世民：慢着，容我叫三声，我自会降你。

苏宝同：你即管叫来。

李世民：罢了，苍天，苍天，李世民今日陷在泥湖，无人救驾，我对天发誓，有人救得唐天子，愿把江山对半分。有人救得李世民，你为君来我为臣。

苏宝同：呸，分明胡说，看刀！

（薛仁贵从山上一箭射中飞刀，同时跳下来与苏战，杀死苏。

李世民：救命呀。

薛仁贵：主上受惊了。（想计介）有了！

【雁儿落】，以手扳倒大树垂在泥湖上，薛仁贵脚踏树杆，走近湖里，拖李世民上来。

李世民：你何人，搭救孤王？

薛仁贵：薛仁贵。

李世民：随孤回朝受封。（二人下）¹⁷²

我自强在演出时，班主告诉他要采用上述排场的基本模式，在唐王喊出“有人救得唐天子，愿把江山对半分。有人救得李世民，你为君来我为臣”时，薛仁贵就可以出场，“提个浪头，打大刀枪，转身，一浪头，拖刀进场，就与盖苏文作战”，至于如何交战，需要与扮演盖苏文的演员商量，但是最终要将他打下马来。而且在战败盖苏文后，薛仁贵要说“搭救来迟”，唐王询问英雄名姓，此剧的薛仁贵不能讲出自己的名字，只说“日出东方一点红，飘飘四下永无踪。□□协同千两甲，他年保主去征东”，即可下场。我自强按照班主交代的提纲，用自己所学的程式套路，成功地演出了此剧¹⁷³。（419）

这一提纲戏的演出实例，正充分说明了排场的灵活应用，为粤剧舞台同类型的故事提供

¹⁷¹ 许俏文、梁婵：《情牵粤剧、心挂八和》，见《广州日报》2007年1月6日。

¹⁷² 靓大方口述：《救驾》，见中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《粤剧传统排场集》，1962年内部出版，第274—275页。

¹⁷³ 我自强口述。我自强，生于1935年，现为广州八和会馆副主席。笔者采访日期：2011年6月24日下午，采访地点：八和会馆。

了可以借鉴套用的表演模式。经过演员再度创造的排场场面，虽然也保持着似曾相识的表演内容，但已经呈现出新戏自具的情节逻辑。长期演出于岭南的提纲戏，为粤剧提供了大量的表演剧本，即便是相同的底本，也能够因时、因地、因人而生发出不同的艺术效果。粤剧上万部剧目的生成，正与提纲戏旺盛的创造力是密切相关的。正如前文征引俞洵庆《荷廊笔记》所说：“或窃取演义小说中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改换姓名。颠倒错乱，悖理不情，令人不可究诘。且千篇一律，依样葫芦，是以整本情事，观者咸可默揣。如开场首出，必系藩酋入寇，边将鏖兵。继则议国事于大庭，党分牛李；设阴谋于私第，迹类操温。衅端每起于红颜，逆状胥呈于蓝面。拔剑喧争于殿上，汉家之朝礼全无；带甲大索于官中，秦国之奸人斯得。若此者几如印板文字矣！其中段下节，则奇情杂出，凑合不伦。如英布为盗以封王，吴起杀妻以求将。两军交战，巾幗能当一队之师；歧路相逢，匹夫定有万人之敌。摹男女之情好，冶容曲尽衾裯；状草野之遭逢，布衣即登卿相。若此者亦题中必有之议。虽间出新意，别构佳篇，仍不外此数端¹⁷⁴”，这种似是而非的剧目呈现，“依样葫芦”的关目特点，显然并非如作者所说是“全凭臆造”，相反是得益于提纲戏编创的规则。而在光绪二十九年的《观戏记》一文中，站在世界戏剧的角度的广东作者，也反复批评粤剧的表演文学：

广州班为全省人士所注目，其名优工价，至于二三千金，声价甚高，然大概以善演男女私情，善鼓动人淫心，为第一等角色。故其日戏，尚有无风起浪，事急招兵，奸臣当国，太子回朝尽诛奸党，国泰民安等节段，以触人分别奸贤之心。至于夜间，所谓“出头”者，则尽是小姐、丫环、公子，专显花旦、小生之手面，绘影绘声，牵连撮合，皆野合、私奔、匀脂粉、挂蚊帐等事。深夜沉沉，淫情勃勃，以淫夫淫妇之行为，反而致状元夫人之荣贵，愚夫愚妇何知，有不怦怦心动，相率为桑间濮上之行者哉？虽其间亦有一二如《苏武牧羊》、《李陵碑》等，述忠臣义士之遗迹，其词可泣可歌者。然《苏武牧羊》不演其拒卫律、李陵之招降，十九年啖雪吞毡，抱汉节之苦心，而因其娶有胡妇；妄造猩猩女追夫之事以乱之，或且连昭君出塞而为一出。夫苏武武帝时人，昭君元帝时人，相去百余年矣，乃演者以二人连轡归国，俨若同时，以上取之，则无精神，以下取之，则非事实。其它陈陈相因，毫无新词，声音靡靡，郑卫衰亡，又不其论矣。此有心人观戏，所以不能终曲也¹⁷⁵。

粤剧之所以能够“间出新意，别构佳篇”，乃至“无风起浪”、“牵连撮合”，正缘于提纲戏对传统经典的大量使用。1953年，《全国戏曲会演以来的粤剧界》¹⁷⁶一文在批评粤剧的现状时，说：“即在解放以来的三年中，占领粤剧舞台的还是那些曲折离奇、封建色情、无聊噱头、低级趣味的迎合小市民层的内容，几乎所有历史剧的内容都是牵强附会，严重地违反历史主义观点的。淹没了真正粤剧艺术的胶片服装、机关布景、六台柱制（每出戏都要配足六个主要演员，并使各人的戏份相等）等形式主义的洪流继续泛滥”，显然，只看到粤剧在艺术呈现上出现的“形式主义”的问题，而不明白提纲戏在粤剧发展历史上所产生的作用，以及围绕提纲戏而进行灵活的艺术创作原则，这样的批评是颇有偏颇的。在当代粤剧的舞台上，这种具有强烈即兴编创的剧本文学艺术已经极其式微了，但是它给予粤剧灵活多变的艺术灵感，以及由此而衍生出的岭南戏曲欣赏趣味，却是粤剧文学至为珍贵的重要内容！（420）

第三节 细腻的音乐文学

¹⁷⁴ [清]俞洵庆：《荷廊笔记》，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编：《广东戏曲史料汇编（第一辑）》，1963，第19—20页。

¹⁷⁵ 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960，第69页。

¹⁷⁶ 邝君侠：《全国戏曲汇演以来的粤剧界》，《人民日报》1953年8月3日，见中国剧协广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》，1959内部出版，第159页。

清代戏曲理论家李渔在其《闲情偶寄》中，开篇即说“填词非末技，乃与史传诗文同源而异派者也¹⁷⁷”，将戏曲创作的地位提高至与史传、诗歌一样的高度。在他的理论视野中，戏曲文学创作中需要注意的诸多创作方法：“戒讽刺”、“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“戒荒唐”、“审虚实”、“贵浅显”、“重机趣”、“戒浮泛”、“忌填塞”等等，都对戏曲能否在文学创造与观众接受之间建立沟通，产生重要的作用。这种由演职人员与观众互动而成的文学，既要有独立创造的文学自觉，也要有因循旧章的搬演规律；既要关注舞台形象的独特创造，也要留心民众阅读的群趋审美；既要合音乐、表演体制于完美和谐，又要创流行、时尚风气以经典呈现，这诸多的要素正是戏曲文学与史传、诗歌最为不同的地方。在中国戏曲发展、成熟的进程中，传统的曲牌体、板腔体的戏曲样式，遵循了或暗合着李渔的这些理论，许多精彩的戏曲作品和脍炙人口的唱做场面，让戏曲文学艺术的独特性充分发挥出来。粤剧的文学艺术在沿袭外江戏曲剧目、创造本地提纲戏目的基本编演方式外，同样格外重视词曲表演、思想立意、文学结构等多元要素的综合体现，同样拥有丰富的文学创造。(421)

志士班的戏剧创作是粤剧艺术转型的重要关节，也是粤剧文学创作需要珍视的一份遗产。虽然二十世纪前后涌起的志士班演剧，只是粤剧发展历史的一段短暂时期，但是在这不长的时间里进行的改良活动，却奠定了粤剧文学传统的基本内容。时装新戏的创编、方言说唱的尝试、时代主题的宣扬等等，这种随着时代变化而出现的新生事物，毫无拒绝地成为古老粤剧的重要组成部分，同时也改变着粤剧古老的艺术风貌，审时度势的艺术革新使粤剧积蓄了旺盛的生命力量。

将主题思想作为剧本立意之本，是志士班时期剧目创作的重要方式，特别是近代以来倡导的民主、爱国观念，一直是身处转型阶段的粤剧着力表现的内容。例如1904年由陈少白、程子仪等人在广州创立的“采南歌剧团”，编写《地府革命》《黄帝征蚩尤》《文天祥殉国》《侠男儿》《英雄儿女》等作品；1907年由黄鲁逸、郑君可、陈铁军等人在澳门创立的“优天影班”，编写《火烧大沙头》《温生才刺孚琦》《盲公问米》《秋瑾》等作品；1908年由陈铁军等人创立的“振天声班”，编写《熊飞起义》《博浪沙击秦》《徐锡麟行刺恩铭》《大闹沙基》等作品；以及1908年前后在香港创立的“振南天班”、“振天声白话剧团”等，编写《熊飞战死榴花塔》《袁崇焕督师》《自由花》《汉江湖》等作品，这些作品或取材当下，针砭时政；或寄寓历史，崇扬侠烈；或讴歌英雄，宏传正义，都一再地从其剧目主题和舞台呈现中流溢出来，浓郁的家国观念和维新思想引领了粤剧在时代更迭中的基本走向，这在同时期的中国其他剧种中显得异常突出。(422)

作为宣传革命理想的载体，志士班的作品充满了强烈的主题先行的色彩，例如宣统元年出现的《志士救国》¹⁷⁸，虽然使用的梆、簧板腔，也使用粤剧传统排场，但是剧情借用古罗马故事，内容展现革命形势，第一出《斯巴达借兵》主人公卫多能上场打引唱白便与众不同：

（卫多能上

卫多能：（唱）身居议院为绅士，国民公会要维持。可恨奸臣谋国事，政权改变众心离。

欲学寡人专制体，祖宗成法尽更移。要与我们来反对，（埋位）不由正党费踌躇。

（白）某家卫多能，乃齐武国人氏，充当下议院会员之职，要与我国民伸气，无奈奸党专权，与我们正党作对。闻得相府贾由基，欲私通斯巴达国，害我党人，此事未知真假，待某前往找寻沙利和，问过明白才做得。（唱）为着民心不放，

¹⁷⁷ [清]李渔：《闲情偶寄》词曲部〈结构第一〉，《中国古典戏曲论著集成（七）》，中国戏剧出版社，1959，第8页。

¹⁷⁸ 百闽度曲：《志士救国新剧本》，宣统元年二月初六至二月廿五日连载于《香港实报》第六页，见中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《粤剧传统剧目汇编》第二十五册，1962年内部出版，第3页。

要探奸党暗行藏。离了书房出门往，找寻同志慢商量。（下）

（沙利和、利芬上）

沙利和：（唱）万贯家财原富有，何惜倾家报国仇。可恨权奸为祸首，压制吾民不自由。

坐在府堂来等候，（埋位）要与同志共参谋。（白）不才沙利和。

利芬：在下利芬。

沙利和：想我在齐武国做个下议院会员，家财倒有，平日收养壮士，要与国家出力，张大民权，奈何奸党专政，压制国民，与我正党反对，思想起来，真真令人愤闷也。

（卫多能上。）

卫多能：（唱）心中有事忙忙趲，不觉来到沙家门墙。（白）来到沙利和府中，待某进去。

沙利和：原来是卫仁兄，有礼，请坐。

卫多能：坐坐。

沙利和：请问仁兄到此，有何赐教？

卫多能：非为别干，闻得贾由基倾复政府，私通斯巴达国，借兵到来捉拿我党，还须要商量计策，小心防备才是。

中西杂糅的改头换面，古今交织的旧瓶新酒，仍然沿袭着《荷廊笔记》所谓的“变易事迹”、“颠倒错乱”的传统编创法则，但是“议院”、“国民公会”、“民权”、“自由”等呈现时代题旨的词汇和命题，已经让粤剧的面貌为之一新。粤剧在志士班期间创作的大量作品，如《盲公问米》《周大姑放脚》《温生才打孚其》《徐锡麟行刺恩铭》《梁天来告御状》《云南师起义》等，大体均如《志士救国》一样，充满着革命的理想憧憬和对时代的悲天悯人，虽然其中的人物个性颇显单薄，许多说唱也流于空洞的教化，但是这些在思想、情节等文学要素的追求，却为粤剧在新旧时代的创作打开了一条思路。这种关注现实生活、紧贴时代动向的风尚，成为近六十年以来粤剧大量编演现代戏的楷模，也奠定了粤剧反映现实生活的优秀传统。（423）

从二十世纪五十年代以来，粤剧沿袭了《九件衣》、《血泪仇》等作品对于粤剧改革的思考，配合戏曲改革和“现代戏、传统戏、新编历史剧三者并举”的戏剧创作方针，将现代戏的创作推向了深入。在十七年间粤剧界先后涌现出了《红花岗》《刘胡兰》《妇女代表》《小二黑结婚》《罗汉钱》《春风桃李》《黎明前的山村》《红色女英雄》《崇高的职业》《七载沉冤大白记》《阿霞》《白毛女》《夺印》《南海长城》等作品。尤其是1964年以后，基本上以现代戏的演出成为剧坛风尚，除了移植《红灯记》《沙家浜》《杜鹃山》等革命现代戏之外，还创作、演出了《南海新姿》《追踪》《石榴红》《珠江春潮》《粤海忠魂》等剧目，一直到七十年代末。这种受制于政治风向的剧目创作，虽然消弱了粤剧传统的表现形态，但是却将志士班时期形成的关注现实的教化功能沿袭下来。特别是《山乡风云》的创演成功，成为创造新程式、表现新主题、塑造新形象的现代戏典范。（424）

《山乡风云》叙述一九四七年初秋，中国共产党领导的华南人民游击队为了配合全国大反攻，派遣女连长刘琴，以中学教师的身份进入桃园堡；在六女潭边，刘琴救下投水自尽的春花，由此在防守严密的堡内，发动贫苦群众，进行思想动员；在这个过程中机智地获取了桃园堡主刘立人和其女儿四小姐的信任，借着中秋节“拜月会”的筹办，配合游击队解放桃园堡。在这个时代主题非常鲜明的作品中，情节的建构毫无疑问地展现着明暗、正反的阶级对立，“番鬼王”、“斩尾蛇”、“烟屎爵”这样的人物外号，鲜明地标识了桃园堡“狗恶墙高”的黑暗残暴。可贵的是，《山乡风云》中的桃园堡并不是一个纯粹虚构的阶级社会，而是将残存于岭南民间社会的“世仆制”，进行了一次艺术化的渲染。世仆制是奴隶制在岭南地方社会的残存，在粤中一带中山、新会等地的传统社会中，较为广泛地存在着“世仆”这一独

特的贱民阶层，世代为奴，饱受蹂躏，既无人身自由，也无人身权利。《山乡风云》中的何奉和春花两代人任人蹂躏的生存际遇，正是这种社会风气的典型再现。剧中的何奉在“奴才奉”的称谓中早已麻木，对“主家”的暴行长期隐忍，只有在女儿被逼走上绝境的时候，才流露出些许的思想动摇。正是通过这一契机，游击队政委的一番话“那大伯有点落后，不过，在落后群众面前感到束手无策，那落后的就不是群众，而是干部了”，就成为打破桃园堡这潭死水的原初动力，刘琴由此在“一个基本群众也不认识”的局面中，从何奉一家开始探索发动群众反抗压迫的方法：（425）

何奉：（唱）世代为奴日子长，主家怎肯将奴才放？受气犹如吹箫笛，横直一样是凄凉。

刘琴：（唱）箫笛能翻百样腔，识者吹来不一样，做人哪会都是凄凉。眼前摆着路三条，你要分清去向。

何奉、春花：三条路？

刘琴：三条路。（唱）一条是捱到底——

春花：（接唱）为奴到底苦尽尝。

刘琴：（接唱）二条路是往别处逃——

何奉：（接唱）也逃不出主家手掌。

刘琴：（接唱）三条路是造反闹革命——

何奉：造反？（接唱）造反不成更遭殃。

刘琴：如此说来，条条路都走不得么？

何奉：走不得呀。

春花：走不得？爹呀，（唱）横是死来直是死，不如索性拚一趟¹⁷⁹。

层层递进的访苦问难，循循而进比喻开导，让刘琴、何奉、春花的思想逐渐地汇流到一处，三个个性各有差异的人物性格由此彰显出来。随着剧情的推进，桃园堡内的群众逐渐地开始觉醒，最终印证了“穷人翻身求解放，岂容他恶者再为王”的历史必然。应该说，《山乡风云》将同时期普遍出现在中国众多戏曲创作中的阶级斗争，紧紧地贴附在岭南地域文化的独特元素中，呈现出浓郁的岭南风格和粤剧个性。剧中各具特色的人物，在彼此之间的行为碰撞中，逐渐地升华出细腻的情感和思想韵律，这种艺术风格将志士班以来的时装戏传统推向了极致，以鲜明生动的人物形象和动人心魄的情节故事让这部现代戏变得合情合理、耐看耐听，《山乡风云》作为粤剧现代戏的一个里程碑式的作品，是当之无愧的。（426）

粤剧在近三十年的时间内，依然保持着对于现代戏的创作热情，《牌坊村新传》《白燕迎春》《情系中英街》《家》《土缘》《驼哥的旗》《三家巷》《刑场上的婚礼》等大批作品，都以特定的时代主题，展示着粤剧密切关注现实的创作态度。从志士班至今的一百年间，现代戏创作的不断成熟为古老的粤剧积累了贴近时代的艺术经验，成为粤剧发展的重要的一支动力来源。（427）

重新回到粤剧改良时期对于戏曲文学的态度，就会发现，从志士班开始，粤剧的剧本文学就已经不再是演员肚腹内收藏的排场艺术的排列组合，也不再是艺人口传心授的科范格套的谨遵恪守，更不是伶工即兴“爆肚”的了无规矩，而是借助剧本的力量来规范舞台，传达思想，塑造形象，感动人心。“剧本乃改造社会文学之一种，如演得好，观者必为所动，评剧之评剧家，对于剧本之优劣，宣批揭之，以辅编剧者与演剧者之见不到之处，始不失为评剧家之原质¹⁸⁰”，编剧家、评论家、演剧家三位一体所塑造的舞台面貌，显然是要以“剧本”

¹⁷⁹ 吴有恒、杨子静、莫汝城编剧：《山乡风云》，文化部艺术事业管理局，内部交流剧本，1966，第10-11页。

¹⁸⁰ 心帆：《评剧之要义》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出

作为改造社会的一种作为基础的。立足于剧本的粤剧文学，以及粤剧文学的编创者，也就在时代的呼唤中显得愈加突出和重要，并且逐渐成为影响粤剧经典艺术得以成立的重要因素。

在粤剧的传统中，“开戏师爷”是对粤剧编剧家的俗称，其职责起先只是在戏班中编写故事提纲，由演员选择合适的排场、曲文进行演绎。随着时代的变化，特别是从二十世纪三十年代起，薛觉先等名伶倡导剧有定本的观念，职业化的编剧家也就逐渐成熟。粤剧的编剧不是一个完全独立的创作剧本的职业，它不仅需要创编曲文、搭建情节、塑造人物，而且需要谙熟乐曲、校准音律。特别是粤剧音乐“因戏制曲”的规则，造就了主题曲在剧本中的重要位置，完美的音乐文学成为粤剧尤为重要的艺术追求。粤剧历史上的编剧家往往兼文学与音乐创作于一身，从开戏师爷与伶人的合作，到职业编剧与演员、音乐的合作，到编剧家对文学、音乐创作的一职多能，将文字案头之本与场上唱演高度结合，成为粤剧文学近百年所追求的至高境界。

音乐与文学的双重标准对粤剧编剧的限定，本来就是中国戏曲、乃至中国古典诗文的重要传统。戏曲剧作的文学性主要体现在唱词和念白，唱词固然需要按照词格、曲韵的规范，口白也不能缺少对节奏性的遵守，成功的唱、白实际就是对戏曲的音乐性的要求。李渔在《闲情偶寄》中承认“填词首重音律”，并且详细地分列“恪守词韵”、“凛遵曲谱”、“鱼模当分”、“廉监宜避”、“拗句难好”、“合韵宜重”、“慎用上声”、“少填入韵”、“别解务头”等内容，分门别类地介绍音律在戏曲文学中的作用。他所总结的经验代表了古典戏曲编剧呈显文学意蕴之时，所必须遵循的音乐规范，历代的剧作家也通过对音韵与文采的斟酌协调，体验着李渔“作文之最美者，莫如填词；其最苦者，亦莫如填词¹⁸¹”的感慨。在地方戏曲崛起的清代，越来越多的剧种使用了板腔体的创作方法，寻求在平仄韵律基础上的声腔旋律之美，而逐渐地放弃传统以来按字行腔、准声定谱的严格规范。粤剧所选择的虽然是结构简单的梆、簧体制，用上、下句的文词规则来建构剧作，但是粤语特殊的音律却需要对此进行调整和改变。粤语声调所存九声：阴平、阴上、阴去、阳平、阳上、阳去、阴入、阳入、中入，对声韵的要求更加复杂，在曲学上所要求的“句之长短，字之多寡，声之平、上、去、入，韵之清浊、阴阳，皆有一定不移之格¹⁸²”，字句、声韵对于粤剧曲词所造成的不可轻易改变的限制，是每一个粤剧编剧家必须面对的重要要求。平仄规范，阴阳清楚，声韵流利，只有具备了对于粤语文字的准确表达，才能去琢磨词采文情的工拙，“字字在声音律法之中，言言无资格拘挛之苦”，惟其如此，才算得上“盘根错节之才，八面玲珑之笔”，可以说，李渔所代表的古代曲作家们的经验，正与粤剧编剧对文学与曲学的探索是相通的。（429）

以马师曾在《苦凤莺怜》中的著名唱段《余侠魂诉情》为例，这部成就“马腔”的代表作完全是本色的粤语白话：

我姓余，我个老豆又系姓余，侠魂就系我嘅个名字。我家中内，粮无隔宿，几乎要做到乞儿。有一日，系三月清明，乃系拜山嘅个日子。我就去冯家，搵我个大姊来借银，想拜老豆嘅山坟，睇白佢有乜推辞。又点知佢毫无到父女姊弟情，反转个猪肚佢就得个啦系尿。佢开口闹衰神，话见咗我就头晕，话见我日日来借银。话不过我想拜我老豆嘅山坟，唔通个老豆佢就有份嘅？你又话我几咁得心辞。好在嘅个冯二奶，见我大姐个衰人，俾咗几分嘅银子。佢重叫我，佢又话你从今之后你咪再到啦，要我立刻溜之。咁我就番去归，在半路中途，我越想越嬲，嘅个心中唔份嘅个死人嘅大姐。我就番转头，想闹佢一身，来消咗我个啖气。点知行行不觉又见冯地嘅门楣。我就入大堂，鸦雀无声，以为无人在此。我又行入二厅，听见房内吟吟沉沉，我重估佢讲我，我就

版，第17页。

¹⁸¹ [清]李渔：《闲情偶寄》，见《中国古典戏曲论著集成（七）》，中国戏剧出版社，1959，第31页。

¹⁸² [清]李渔：《闲情偶寄》，见《中国古典戏曲论著集成（七）》，中国戏剧出版社，1959，第32页。

起了个思凝。个阵我就唔出声，一味忍住个啖气，在房前来偷听。原来男女两个人，在此商量秘密嘅大事。却原来奸夫巫实学，嘅个淫妇冯二奶，想话谋杀亲夫，又假造嘅封情书。嘅阵时，正系想话出声又不能，想唔出声又抵唔住，只有思量有乜嘢法子。我就去马地，想话来通知你，点知你被逐出外，我又被人打到我魄散魂离。到今时，幸得遇着你，真系天公有眼。我就笑口微微问声大嫂你，你话你嘅家事，我知道定唔知呀？我知道晒啦呱。

在广府方言成为粤剧的舞台语言之时，马师曾娴熟地按照粤语声韵的特点，将方言俗字通过旋律夸张、顿挫抑扬的“乞儿喉”唱出，这段【慢中板】没有任何小曲掺入，也不见任何文词修饰，明白如话，本色自然，广府白话的韵律在似念似诵、如唱如歌的节奏中，清晰流畅地一泄而倾，把余侠魂身处下层的生存状态和幽默不失苍劲的个性气质完好地呈现出来，同时也使这部情节不复杂的剧作饱含岭南乡土韵味。岭南乡贤梁廷楠在其《曲话》中，引用了清初戏曲家万树的戏曲理论：“红友之论曰：曲有音，有情，有理。不通乎音，弗能歌；不通乎情，弗能作；理则贯乎音与情之间，可以意领不可以言宣。悟此，则如破竹、建瓴，否则终隔一膜也。今观所著，庄而不腐，奇而不诡，艳而不淫，戏而不谑，而且宫律诸协，字义明晰，尤为惯家能事。情、理、音三字，亦惟红友庶乎尽之¹⁸³。”很能够说明粤剧剧本创作的基本规律。当然，这种规律与中国戏曲文学创作的基本规律是一致的，只不过它更侧重于对朗朗上口的歌段的追求和方言俗语的音律化提炼，粤剧编剧家的成功实践和流传于世的经典剧作，在充分说明“情、理、音”三字对粤剧文学的重要意义之时，也极大地强调着粤语音乐化在粤剧剧本文学中的作用。（430）

粤剧文学重视曲唱，尤以优美抒情的音乐经典传唱人口。粤剧剧作除了剧情、人物等要素的成功之外，往往以突出的“主题曲”而著名，传唱不衰的曲段成为剧作得以传承的关键。从近代以来，在商业演剧、民间祭祀演剧的过程中，兼音乐与文学之美的新创作品一直是演员首本戏演出的重要决定要素。在粤剧剧本创作中出现的“主题曲”这种音乐文学格式，常常凝聚了剧作家在曲文和音乐的独特创造，许多名剧即因一段名曲而得以长久地盛演于舞台。《帝女花》《紫钗记》《再世红梅记》《锦江诗侣》《胡不归》《柳毅传书》《梦断香销四十年》《白金龙》《凤阁恩仇未了情》《情僧偷到潇湘馆》《搜书院》《梁祝恨史》《昭君出塞》等等，这些足以代表粤剧文学成就的作品，无不以经典的词曲艺术而独步一时，流传久远。（431）

在粤语区流行已久的经典代表作《昭君出塞》，可谓家喻户晓。关于昭君出塞的民间故事从汉代以来就广泛地出现在中国各地，特别是宋元以降，由杂剧、传奇敷衍的王昭君故事更是屡见于戏曲舞台，《汉宫秋》、《昭君出塞》、《和戎记》、《青塚记》以及花部地方剧种不断地用歌舞展现着美人飘零、惆怅欲绝的幽怀。以此为题材的粤剧剧目存在着多个演出版本，有源出于外江班的《昭君和番》，在梆、簧改编本中，又有觉先声剧团首演、冯志芬编剧的《王昭君》，红线女主演、马师曾编剧的《昭君出塞》，红线女、秦中英根据曹禺原作《王昭君》改编的《昭君公主》等多个版本。在数十年的演出过程中，粤剧的演职人员在这个题材中加入各不相同的时代元素，有的为短折，专门摹写昭君离乡背井的哀怨情怀，有的为大戏，曲折展现胡汉历史上动人心魄的恩爱情仇；有的以悲剧作结，寄予沉痛的哀悯，有的以团圆剧终，歌颂难得的和谐；有的张扬对外抗战的激愤义勇，有的弘传民族团结的美好理想。但是，不论题材如何契合时代精神，粤剧为这一题材的改编奉献出音乐与文学的完美结合，薛觉先、上海妹、半日安、红线女、陈笑风等不同流派的粤剧艺术家们，用自己的音声歌舞将这个题材盛演于岭南的自然人文之间。在影响最大的红线女演出本中，红线女演唱的“主题曲”更是广布人口：

¹⁸³ [清]梁廷楠：《曲话》卷三，见《中国古典戏曲论著集成（八）》，中国戏剧出版社，1959，第272页。

【子规啼】我今独抱琵琶望，尽把哀音诉，叹息别故乡。唉，悲歌一曲，寄声入汉邦，话短却情长，家国最难忘，悲复怆。此身入朔方，唉，悲声低诉、汉女念汉邦。【乙反长句二簧】一回头处一心伤，身在胡边心在汉，只有那彤云白雪比得我皎洁心肠。此后君等莫朝关外看，白云浮恨影，黄土竟埋香。莫问我呢个王嫱生死况，最是耐人凭吊，就是塞外嘅一抹斜阳。怕听那犵鸟悲鸣，一笛胡笳掩却了琵琶声。【塞外吟】一阵阵胡笳声响，一缕缕荒烟迷妄，伤心不忍回头望，惊心不敢向前往。马上凄凉，马下凄凉，烦把哀音寄我爹娘。莫挂王嫱。【乙反中板】未报劬劳恩，我有未了心头怨，谁知我思故国怨我地嘅郡王。手抱琵琶，经已泣不成声，难把哀弦震响。今日去天涯，他朝倩谁收我嘅白骨，怕难似苏武还乡。烦劳寄语我嘅双亲，莫垂老泪望天涯，当少把我呢个王嫱生养。寄语汉宫廷，代我拜上元皇帝，此后莫再挑民女，误了蚕桑。应从爱惜黎民顾念民生着想¹⁸⁴。

在粤剧梆、簧与小曲组成的声腔套曲中，昭君独抱琵琶悲歌、回首遥望故国的艺术形象已经定格成最具意象性的符号，成为粤剧音乐文学中的经典。胡笳声处，斜阳鸣悲鸟，民族间的征战在昭君出塞的琵琶声中止息，历史似乎也特意地凝注于她的纤细而柔软情感世界。粤剧的编剧家和艺术家们不厌其烦地在这特定的舞台时空中，用哀音和愁思将这个传奇女子对家、国的情丝，一段段地、反反复复地进行着渲染。流利的粤语演唱以及间杂其间的“呢个”、“嘅”、“我地”、“我嘅”等粤语语词，将昭君真正地贯注了缠绵悱恻而热情如火的岭南风骨，使其成为中国戏曲艺术画廊中风格迥异的女性形象。(432)

在粤剧兴盛的近百年间，大批的曲师、编剧以流畅的音乐创腔和精彩的编剧文采，在奉献经典作品的时候，将演员的个性充分发掘，造就出丰富的粤剧音乐流派。在薛觉先、马师曾、芳艳芬、红线女、何非凡、麦炳荣、任剑辉、新马师曾、吕玉郎、罗家宝、陈笑风等众多粤剧艺术家的身边，总是能够让人想到更多的粤剧音乐家和编剧家，音乐家如何柳堂、吕文成、尹自重、何大傻、崔蔚林、何浪萍、苏文炳等等，剧作家如南海十三郎、冯志芬、唐涤生、徐若呆、陈冠卿、杨子静、莫汝城、秦中英等等，而薛觉先、马师曾、白驹荣、红线女等众多的流派创造者，同时也是兼善音乐、编剧甚至导演的艺术大家。应该说，音乐是粤剧文学成就的重要指标。粤剧名伶的流派唱腔，基本都附着在他们演出的首本名曲之上，腔因戏而风行，戏因腔而久演，粤剧在音乐与文学之间实现了完美融合。一段让人回味的曲词，足以想到剧中鲜活的生命个性，这种依靠音乐曲唱而呈现的文学境界，成为粤剧塑造艺术形象的重要手段。

粤剧文学重视人情，尤以情词旖旎的委婉风格引人入胜。在“六柱制”流行的时代里，粤剧编剧需要围绕着六大行当来编排故事情节，由此形成起伏跌宕、曲折离奇、出其不意的情节结构。在这个框架中，生、旦、丑行当逐渐地从十行制、六柱制中被突出出来，成为粤剧文学情节着力渲染的艺术主体，特别是由生、旦贯穿的悲欢离合、爱恨情仇故事，衍变为粤剧舞台上引人入胜的情节内核。粤剧这种独特的发展历史和结构特点，使粤剧的艺术形象在始终保持浓郁的行当特色的基础上，更加注重对细腻情感的宣叙。(433)

在粤剧的经典代表作中，有许多作品的题目或题材都与其他剧种相似，但是基于粤剧特定的戏剧结构，以及特定编剧家的奇思妙想，许多作品的呈现内容却有很多的不同。例如明代周朝俊创作的《红梅记》，在后世昆曲、京剧、梆子、高腔等戏曲剧种的搬演中，逐渐地集中在李慧娘不甘蹂躏，做鬼也要救护裴舜卿的情节上，其表演则用夸张的“火彩”技巧和繁复的舞台调度，来渲染李慧娘的炽烈性格，陈冠卿在二十世纪六十年代创作的粤剧《红梅

¹⁸⁴ 马师曾编剧：《昭君出塞（粤剧音乐总谱一）》，中国音乐家协会广东分会、中国戏剧家协会广东分会编印，1963。

记》便主要依据这个故事内核展开的。而唐涤生的经典作品《再世红梅记》，则保持了传奇《红梅记》的情节框架，将故事集中在裴舜卿与卢昭容的曲折情缘之上，叙说贾似道小妾李慧娘游湖得遇裴舜卿，因一句“美哉少年”而遭杀身之祸，贾似道听说卢桐之女昭容貌似慧娘，强行纳妾；裴舜卿亦因折梅而巧遇昭容，二人惺惺相惜，私心暗许，因此定下假意疯颠之计，以求贾似道打消纳妾念头，由此卢氏父女得以逃出；不料计策还是被识破，贾似道欲杀掉裴舜卿，再追捕卢昭容；李慧娘以鬼魂之身帮助舜卿逃脱追杀，借昭容之身还魂，与裴舜卿缔结良缘。《再世红梅记》仅用《观柳还琴》、《折梅巧遇》、《倩女装疯》、《脱阱救裴》、《登坛鬼辩》、《蕉窗魂合》六场戏，浓缩了传奇原作三十四出戏的情节故事，并始终以裴舜卿的情感历程贯穿全剧。因此，该剧情节紧凑，环环相生，用游湖遇美而引发慧娘之死，用折梅误会而缔结两姓姻缘，将这种天然的相见相惜，置于贾似道的淫威恐吓之中，因此而有装疯之策、救裴之举、鬼辩之厉，终至两美合一，有情人得成眷属。正如剧中曲文所说“蕉林冷月窥梅径，纸蝶飘扬倩女灵。还魂早有裴生证，借尸能续再生情。若不是桃僵李代一般相貌同，则怕我宠柳骄花两头难照应”，剧作家借助“相貌同”这个巧合，将人与人、人与鬼之间的情缘连贯起来，同时用明清传奇文学中习惯使用的双线结构，把忠奸善恶的斗争作为这段传奇故事的背景，首尾照应，张弛有度。这部饱含浪漫主义色彩的作品，在起伏跌宕的结构中，穿插着抒情而颇具华彩的独唱、对唱，关目新颖别致，情节动人心脾，曲唱记忆犹新。作为香港仙凤鸣剧团的首本名剧，任剑辉、白雪仙、梁醒波、陈锦棠、靚次伯、任冰儿等享誉一时的名伶红星参与了这部《再世红梅记》的演出，作为仙凤鸣剧团专职编剧的唐涤生显然有为这些艺术家量身订做的意味，也正是借着这种集体协作的精神，这部作品一直都是海内外粤剧长演不衰的经典，成为粤剧剧本文学的重要代表作。（434）

在深入人心的粤剧文学经典中，由生、旦对唱的作品层出不穷，生、旦搭配的演员组合也成为粤剧最鲜明的特点。薛觉先、上海妹；任剑辉、白雪仙；麦炳荣、凤凰女；龙剑笙、梅雪诗，以及当代粤剧界的领军人物倪惠英、黎俊声；吴国华、曹秀琴；丁凡、陈韵红；梁耀安、麦玉清；欧凯明、曾慧；钟康祺、梁淑卿……这些组合虽然是数十年间粤剧行当不断萎缩的结果，但却是粤剧重情写意的舞台文学的必然呈现。“大概情至之语，自能感人¹⁸⁵”，无论是旧日的班社，还是当代的剧团，岭南民众能够将生、旦搭配的艺术表演，作为粤剧欣赏的焦点所聚，正是岭南民风独钟人情的习尚使然。《广东新语》所谓的“粤俗好歌”，“辞必极其艳，情必极其至，使人喜悦悲酸而不能已¹⁸⁶”，正是这种生旦审美的渊源所在。在唐涤生久负盛名的《帝女花·香夭》中，用一段【妆台秋思】长曲，描摹国破家亡的零落之感：

（旦）落花满天蔽月光，借一杯附荐风台上。帝女花带泪上香，愿丧生回谢爹娘。偷偷看，偷偷望，佢带泪、带泪暗悲伤。我半带惊惶，怕驸马惜鸾凤配，不甘殉爱伴我临泉壤。（生）寸心盼望能同合葬，鸳鸯侣、相偎傍，泉台上再设新房，地府阴司里再觅那平阳门巷。（旦）唉、惜花者甘殉葬，花烛夜难为驸马饮砒霜。（生）江山悲灾劫，感先帝、恩千丈，与妻双双叩问帝安。（旦）唉，盼得花烛共谐白发，谁个愿看花烛翻血浪。唉，我误君、累你同埋孽网，好应尽礼揖花烛深深拜。再合卺交杯、墓穴作新房，待千秋歌赞、注驸马在灵牌上。（生）将柳荫当做芙蓉帐，明朝驸马看新娘，夜半挑灯有心作窥妆。（旦）地老天荒、情风永、配痴凰，愿与夫婿共拜相交杯举案。（生）递过金杯慢咽轻尝，将砒霜带泪放落葡萄上。（旦）合欢与君醉梦乡。（生）碰杯共到夜台上。（旦）百花冠替代妆。（生）驸马珈坟墓收藏。（旦）相拥抱。（生）相偎傍。（生、旦）双枝

¹⁸⁵ [明]袁宏道著，钱伯城笺校：《叙小修诗》，见《袁宏道集笺校》卷四，上海古籍出版社，1981，第188页。

¹⁸⁶ [清]屈大均：《广东新语》卷十二〈诗话·粤歌〉，中华书局，1985，第358页。

有树透露帝女香。(生)帝女花——(旦)长伴有心郎。(生、旦)夫妻死去、树也同模样。

曲文用典雅和不失通俗的文字,繁复地渲染行将离世的长平公主与驸马周世显复杂的心态,在生命终结的悲情中,饱含失国的仇恨、失家的凄惶,两心相映而繁华如梦,只剩下连理树可寄哀伤。旖旎的情词附着在明清易代之际的家国之恨中,小中见大,尤显出无限的不堪重负之感。这种生命的荣枯之叹在烛影摇红中,既弱小,又倔强。在颇有香奁气质的粤剧情词中,这种融汇了家国感慨和阅历沧桑的出尘之作,最能体现粤剧长于人情渲染的艺术旨趣。(435)

粤剧文学最重场上音乐和表演规律,尤以高度的节奏感塑造意趣盎然的舞台形象。在粤剧艺术长廊中,可以随着时代变迁,列出一系列生动鲜活的人物形象,而他们所依托的则是一部部意蕴深厚的舞台剧作。在这些作品中,常常流布人口的却很少见粤剧传统南派武功、行当经典、排场艺术等,这总是让人误以为粤剧文学的底色是曲折的悲欢离合、动人的艳词俚曲。明代戏剧家汤显祖在《答吕姜山》中,对戏曲文学的境界曾经用“意趣神色”概括,他说:“凡文以意趣神色为主。四者到时,或有丽词俊语可用。尔时能一一顾九宫四声否?如必按字摸声,即有窒滞迸拽之苦,恐不能成句矣¹⁸⁷。”实际上,粤剧编剧家们终身努力的并不仅仅在于生旦体制下的“丽词俊语”。依靠着谨严有序的情节铺排,雅俗共赏的曲白唱腔,张弛有度的舞台节奏,塑造一个个常青于舞台的艺术形象,实现“贯乎音与情之间”的“意”与“趣”,一直就是所有编剧者的共同目标。粤剧的表演和音乐传统正是实现这一舞台文学境界的重要基础。以表演而言,粤剧在近百年的发展中,众多的艺术名家以个性化的唱念做打,在新创新编的作品中,演绎再现着与众不同的经典场面;以音乐创腔而言,直至当代,仍然有类如罗家宝、陈小汉这样的艺术家,依据个人声线和演唱实践,创制个性化声腔流派。粤剧穿梭于传统与现代的艺术创造,使其舞台文学更多地体现出场上与案头相映成趣的深度表现。(436)

比如陈冠卿的名剧《梦断香销四十年》,敷衍陆游与唐婉的爱情故事,在第六场《再进沈园》中,极力表现陆游作为为国抗敌的战将,作为感性柔肠的诗人所具有的两种人格气质:

雾障楼台!沈园!池台!唐婉表妹啊!【长句二黄】斜阳画角哀,诗肠愁满载,沈园非复旧池台。红酥手,黄滕酒,泪湿鲛绡人何在?桃花落,闲池阁,依然春去又春来。梦断香销屈指算来四十载!青青杨柳半新栽,我也两鬓星星如雪盖,凭吊遗踪无觅处,徒闻杜宇叫声哀!燕侣重逢,时乎不再,一个潦倒乡关,【反线二黄】一个早被铜棺掩盖!真是世情薄,人情恶,怨句母兮不谅,不许并蒂莲开!旧地重游,触目凄酸,壁上题词还在!【骂玉郎】墨虽干,满壁辛酸字字哀!似见我旧爱,珠泪满腮。捧酒来!切切悲悲多少凄凉语,肠断玉楼台!……春去秋来四十年啊!【南音】花树暗,燕莺哀,烟笼雾锁旧池台!【乙反南音】罡风吹折宫墙柳,再进沈园泪满腮!伤心桥下春波绿,曾是惊鸿照影来!妹你魂绕泉台数十载咯,定怨鬼不成双夜夜哀!谅我北定中原心未死,未能化蝶伴妹泉台!【散板】此身行作稽山土,壮心仍在北地楼台!【二流】酬妹义,待来生,有为封侯事在!有诗情,和将略,未许轻付尘埃!凭高酬酒,此兴悠哉!两鬓虽秋,豪情未改!愿明朝,收复中原平四海,【煞板】当向泉台告捷慰妹哀!

在这段长曲中,“沈园”依旧是四十年前的旧地,依旧是主人公辗转飘零之后的心灵栖息地,但物是人非,四十年的生命历程浮动着爱恨情愁,一切遗憾如同斑驳的壁上诗词,充满无可奈何的感伤。主人公星星霜鬓之间,始终未变的是对北定中原的壮怀激情。在这个以

¹⁸⁷ [明]汤显祖著、徐朔方笺校:《汤显祖全集·诗文》卷四十四,北京古籍出版社,1999,第1302页。

抒情为主调的剧作中，剧作家不时地便化用陆游、唐婉所作的词作《钗头凤》，以及古典诗歌中的“丽词俊语”，将爱国名将陆游充满着书剑文心的独特气质，借助耳熟能详的沈园旧事张扬开来，呈现出深邃不俗的意境和趣味。这种独特的人物形象和舞台境界，为粤剧增加了新的舞台排场，它显然已经不同于传统排场的模式化，而附带上浓重的作家创造的意味。在粤剧舞台艺术日新月异的时代，“间出新意，别构佳篇”的排场不断地产生，比如在传统的数百个排场基础之上，人所熟知的“哭坟”、“夜吊”等排场，便是朱次伯所创造的舞台新境界，这种舞台境界的创设，如同《梦断香销四十年》一样，一直到当代都不曾间断。在粤剧舞台上争相上演爱情戏的时候，这类以鲜明的人物形象和独特的舞台再现为特征的场面境界，极大地丰富了传统排场的表现力。(437)

鲜明的艺术形象作为粤剧舞台文学创作的艺术旨归，实现了粤剧经典作品与粤剧名伶、声腔流派的高度结合，这种集体呈现的艺术经典又往往借助其中的名曲、名段而享誉人口。以名剧《搜书院》为例，这部改编自琼剧同名剧作的作品一经问世，就在海内外粤剧界引起轰动，成为粤剧新编古装剧的一块重要里程碑。故事叙述镇台府丫鬟翠莲，因捡拾遗落的风筝，与琼台书院的书生张逸民相遇，不料张逸民书写于风筝上的诗句为翠莲引来了杀身之祸；不堪凌辱的翠莲在秋香的帮助下，女扮男装逃出镇台府，被书院老师谢宝接纳，并与张逸民不断地生出惺惺相惜之情；二人在谢宝的帮助下，躲过镇台府兵的搜查，逃往乡间，“同看乐土在前途”。粤剧大师马师曾在再现剧中人谢宝的时候，基于这一人物为琼台书院教师的身份特点，在保持马腔行腔明快的声线特征之时，改变了用“乞儿喉”塑造人物形象的惯例，拓展出沉郁刚劲的演唱韵味。(438)在谢宝登场演唱的【七字清中板】以及曲尾【滚花】中，马腔因剧而变：“吏恶官贪真可叹，刑清政简再见难。附势趋炎吾不惯，卑躬屈膝太无颜。甘愿清茶和淡饭，荣华富贵当等闲。非是老夫脾性梗，应留正气在人间。愿得天下英才而教育之，虽穷何憾！”¹⁸⁸不到十句的唱词没有马腔以往的滑稽夸张，似念似诵，如诗如歌，将粤语独特的音韵传达出来，清晰自然，明亮高昂，鲜明地刻画谢宝如苍松铁干的文人气质。作为丑生行当的杰出代表，马师曾充分发挥了传统粤剧行当塑造角色的特点，开宗明义地将人物个性托显出来；同时也打破了行当对于演员的束缚，深入体验角色的个性气质，糅进老生行塑造角色的技法长处，将书院教师谢宝这一典型形象塑造的风骨凛然。而该剧中的翠莲，以下层奴婢而觉醒，乃至乔装出逃，冲破身份枷锁与张逸民一起寻求自由，显示了与粤剧、乃至中国戏曲中同类女性形象迥然不同的个性特征。粤剧大师红线女通过刚柔相济的嗓音和入人心脾的演唱，将翠莲这个下层女性不甘侮辱的人性美好呈现出来。特别是“柴房诉恨”一场，红线女将婢女翠莲在经受无端责打之后的悲怨、自怜、怀疑、质问、愤怒、失落，直至放弃自尽而生出一线希望、憧憬，细腻地呈现出来：

【哭相思】千悲万怨。【南音】情惨惨，泪涓涓，钢刀绳索，迫我死在眼前。我似地狱游魂，难将天日见；更似釜中鱼肉，一味受熬煎。苦煞我肉绽皮开，鲜血红点点呀。我似寒梅遭暴雨，我似寒梅遭暴雨，片片落阶前。【流水南音】不信奴婢生成偏命蹇，任人拷打任鞭笞。不信你富我贫便分贵贱，试问谁无父母养育多年。我哭句爹娘无眼见呀，【乙反二簧】若见女儿今呀日，定更心呀酸。我自问磊落光明，并未有行差半点。夫人她严拷毒打，只为一首诗篇；镇台他恃势恃权，唉，【正反二簧】我真系无从分辨。我含冤无告，死难瞑目到黄泉。我已经饱受灾磨，生也灰心无可恋咯。【恋檀】我纵使轻生，苦心有谁知？苦处有谁怜？心不忍，冤屈招承累了张生，且忍度日如年。但得拨开层云，便把青天见。【二簧滚花】怎得把牢笼冲破，跳出深渊？若得展翅腾云，可作出笼飞燕，长空自在舞翩跹。

¹⁸⁸ 杨子静、莫汝城、林仙根执笔：《搜书院》，中国戏剧出版社，1957，第21页。

在这段糅合了诸多板式、俗曲的唱腔内，【南音】的典雅，【二簧】的舒缓，【恋檀】的平和，间之以【哭相思】的哀婉，【滚花】的沉郁，这些固定曲调的音色旋律奠定了全曲抑郁低沉的基调。经过“红腔”对叮、板落音的独特处理，和红线女高昂自如、明亮委婉的声腔熏染，这段曲文又被赋予了更多昂扬的性格色彩。编剧者、撰曲者和演员共同在身居下层的翠莲身上，用文学的起承转合，将人物内心幽微层层托出。这支三百余字的短短曲文，在深沉的自叹中，完成了人性的自觉自省。特别是舞台演出中，伴随着曲文的演唱，红线女将细腻的歌舞并作，每每定格在身段定式中，身形体态的程式表现始终贯串着音乐的节奏。这种综合了音乐、表演而能追求人心境界的戏剧文学，突破了粤剧一般抒情艺术的情绪渲染，也突破了粤剧为编新曲而常有的形式追求，提升了粤剧舞台艺术的境界。（439）

毫无疑问的是，粤剧在实现艺术化的追求时，始终把握着粤剧与生俱来的审美趣味，尤其重视平民化艺术效果的呈现。在粤剧百年以来的演出历史中，因为丑行在粤剧行当艺术中占据着重要的一席位置，许多经典都附带着幽默、通俗、谐趣等特征，将岭南民众乐观通达、随意天然的族群特征发挥得淋漓尽致。根据传统戏改编的《郭子仪祝寿》，在梆子、皮簧等剧种中也称作《打金枝》，描写郭子仪寿辰之际，公主以君臣之礼拒绝拜寿，招致郭暖的责备和掌掴，公主回宫诉苦，郭子仪绑子上殿向皇帝请罪；唐王体念老臣劳苦功高，轻松地化解了家庭矛盾，郭暖与公主重归于好。该剧沿用了《拜寿》、《绑子》等粤剧传统排场，用耳熟能详的粤剧场面，使这出二十世纪五六十年代编创的古装戏，很容易引动观众的关注。特别是该剧第五场，气愤的郭子仪用红绫捆绑郭暖双臂，绑完左臂后，吊场去绑右臂；躲在一旁的郭夫人不忍儿子受苦，偷偷解开；绑完右臂的郭子仪，双手拍儿两肩，才发现左臂已经松绑，于是辗转寻思，再去绑缚左臂，如此再三，终于发现是夫人所为，将其斥退，并晓之以理，最后将郭暖绑缚。在几乎没有道白的舞台调度中，三人的情绪各有不同，但在父子、母子之间充满了浓浓的天伦之爱，乃至于夫妻之间也因“绑子”而洋溢着融洽和谐的家庭气氛。这种化用传统程式进行的艺术表现，恢复了王侯将相生活本有的平民特征，与其他剧种表现的这一桥段全然不同。更意味的是，在第六场，公主听到唐王要上殿斩杀郭暖的时候，才意识到自己的撒娇使性要闹出事端，因此极力劝告唐王赦免驸马：（440）

公主：（唱）父王息怒，再要三思。驸马若然被斩，你又怎对得起郭子仪？

唐王：不认得佢了。

公主：（唱）又怕文武官员，暗中纷议——

唐王：佢地讲你父王乜嘢嘅？

公主：（唱）说你过河抽板，就君把臣欺。那时众叛亲离，谁为君王效死？应念汾阳救驾，力挽垂危。

唐王：死又死哉。

公主：（唱）为君要有容人量，岳父斩女婿，古来稀。

唐王：啊？冇么？

公主：咁係有嘅？（唱）我们年少夫妻，不过争吵几句，还望恕饶驸马，体念臣儿。

父王，父王啊，你放走佢啊。

唐王：（唱）他将皇儿你欺负，赦他太便宜。

公主：（唱）你杀了驸马爷，我靠谁过世。

唐王：（唱）有你父王和母后，日日相伴在宫闱。

公主：（唱）青春守寡太难堪，还望保存我夫婿。

唐王：皇儿，方才你叫父王将佢治罪，治罪啊，现在又要放啊，你真是出尔反尔啊。

公主：我叫你治罪，没叫你杀佢啊，父王你没明白我嘅意思。

唐王：懂你的意思？放，真嘅放啊？

公主：真嘅。
唐王：放佢回家，驸马会再打你嘅——
公主：啊？
唐王：那就无关我事了。你想下，你想下。会打你嘅。
公主：唉，我情愿被佢打下咯¹⁸⁹。……

这段曲白间杂的段落，极力渲染的是平民化的家庭场景。公主不知就里，深信父王所言，苦苦哀求父亲；唐王本意在饶恕女婿，故作姿态，削弱公主娇骄之气，以此来化解矛盾。一个是真，一个是假，一个是真的在求情，一个是假的在施威，其深厚的父女之情是这场喜剧的结点和基础。因此，每每在公主列举理由、恳求恕罪的时候，总能在观众中爆发热烈的笑声；而口操白话乡俗俚语的唐王，也在一次次的拒绝时，才愈发显出爱女之切的深沉。特别是唐王在说出“放佢回家，驸马会再打你嘅”，双眼逼视公主，公主在略显迟疑的犹豫之间，毅然说出“我情愿被佢打下咯”，既超越惯常的情理，又符合当下人物的急切心态，公主与郭暧的脉脉温情在此刻勃然而出，又怎能不让舞台上的唐王心软，不让舞台下的观众忍俊不禁，会心大笑呢？这种散布于粤剧舞台的温情和幽默，消减了历史人物的许多崇高特征，却附带上岭南民间的审美视角，充溢着平民家庭中最常见到的欢乐。喜剧的《郭子仪拜寿》因此而成为中国戏曲“打金枝”故事中，非常有个性一个。

以平民为视角的创作风尚一直在当代的创作中被沿用，形成了粤剧舞台趣味的重要内容。例如在新编现代戏《驼哥的旗》中，作家选取了抗日战争时期粤东一带的生活场景，叙述了驼哥在日本侵略者进入东江之后，为了求得一线生机，不得不备用日本旗、国民党旗，来应付不断横行的侵略者和国民党君，最后在经历了切身的遭遇后，选择了共产党的红旗。在这部作品中，驼哥这个“身材矮，腰背驼，从小生来是罗锅。爹娘教我应知短，遇事忍让避风波。好似炉灶熄了火，忍来忍去背更驼¹⁹⁰”的典型形象，代表了身处下层的岭南小民的生存状态，而他在乱世之中所采取的“三色旗，八面风，哪方风来哪方迎。莫怪我心里多乖巧，不乖不巧难以避灾星”，又极具民间智慧。正是在这样的反差中，从这个小角色的内心世界，便很自然地迸发出来自本能的家国大义，也正是在这种反差中，也最容易能够营造出独特的岭南幽默。粤剧在展现当代主旋律的宏大主题，而能从小人物的典型塑造来挖掘普遍存在于民众身上的耀眼的人性之光，这是粤剧剧本文学中颇为值得珍视的传统。

重视曲唱、重视人情、重视节奏感强烈的艺术形象、重视贫民化的艺术效果，这些反映在粤剧剧本文学中的诸多特点，是粤剧在近百年来进行舞台文学探索的突出成就。在众多的古装戏、现代戏、传统戏的演出中，粤剧艺术将粤剧舞台文学成就不断地提炼、加工和整理，借助众多剧作家的润色、编创，许多题材逐渐地成为粤剧的戏宝，至今久演不衰。在粤剧万余部剧本组成的词山曲海中，本书仅列举的几部作品中的单曲，也只是沧海一粟。不过，透过这些经典的文学片段，融合音乐、表演、文学为一体的创作方法才显得尤为重要，粤剧文学经典得以形成和再现需要延续这种宝贵的传统。

第四节 时尚的电影文学

从十九世纪中叶开始，粤剧一直没有离开对时尚的追逐。在风气开放的岭南，粤剧不但以其丰富的舞台表演和多元的剧本形态，走向海外；而且因时以变，在城市中探索自身存在的市场。电影与粤剧的结缘，为粤剧开辟了一条通向观众的便捷之路。（442）

被称为“西洋影戏”的电影艺术，于1896年由法国商人在上海徐园“又一村”茶楼放

¹⁸⁹ 曲白据1979年陈晃宫改编、广州粤剧一团演出的《郭子仪拜寿》录像著录。

¹⁹⁰ 刘云程、郑继锋：《驼哥的旗》，《剧本》2001年第7期，第32页。

映，由此开启了电影艺术在中国的传播历史，也孕育出中国人于 1905 年拍摄的第一部电影《定军山》。这部由“伶界大王”谭鑫培主演的京剧默片，展现了京剧《定军山》中的武打交锋的舞蹈片段，迈开了戏曲与电影相结合的第一步。1914 年，粤剧《庄子试妻》在香港被摄制成电影，成为粤剧电影的第一部，之后又有《客途秋恨》、《呆佬拜寿》等作品被改编出品。粤剧与电影默片的结合，如同《定军山》一样，无法呈现戏曲独特的唱念，而更侧重于武打、场面等民族个性的呈现。随着二十世纪三十年代有声电影的出现，粤剧唱腔、表演艺术、故事情节和伶人风采得以全面展现，1933 年，薛觉先将粤剧《白金龙》搬上荧幕，轰动一时，创下了当时票房收入的最高纪录¹⁹¹，形成商业电影与流行粤剧合流的风潮。从三十年代到七十年代，港产粤剧电影总计 965 部，占在这期间的 4174 部粤语片的 23%，成为香港粤语片的重要呈现内容。而一代代的粤剧名伶广泛地涉足电影这一新颖的艺术形式，薛觉先、马师曾、白驹荣、桂名扬、廖侠怀、上海妹、芳艳芬、红线女、任剑辉、白雪仙、何非凡、林家声、楚岫云、白玉堂、陈锦堂、靓次伯、凤凰女、梁醒波、半日安、余丽珍、邓碧云、凤凰女、谭兰卿等等，都是剧、影双栖的明星，他们在粤剧舞台上的经典之作借助电影这一媒介，走出剧场，影响广泛。特别是二十世纪五十年代到六十年代的近二十年间，粤剧电影获得了空前的发展，五十年代总计拍摄 515 部，六十年代总计拍摄 193 部，众多的艺人投身于电影，共同托起粤剧电影辉煌的艺术顶峰。不过，在粤剧电影风靡一时的时候，粤剧从业者多少忽略了舞台表演，也造成传统的粤剧舞台表演艺术的流失。(443)

电影是以声音和画面为媒介的综合艺术，借助运动的时空，运用镜头语言来塑造艺术形象，表现生活，展示感情。作为其重要的表现手段，“蒙太奇”一直被看作电影的基本表现手法，以此来整合镜头、音响和情节等要素，形成展示特殊时空概念的艺术形式。电影剧本文学成为电影技术化呈现的重要依据，通过故事编排、场面调度和风格创意，塑造戏剧化的人物形象。只有借助剧本文学和光影、科技的技术处理，电影艺术才能最终实现对戏剧情境的崭新诠释。因此，剧本文学所借助的对白、歌词等内容，就成为电影塑造形象的重要的表现手段。电影文学受制于电影特定技术手段的要求，遵循着电影创作的规律和特征，呈现出与传统文学形式的本质区别。中国戏曲同样是综合艺术，只不过它依靠的是戏曲的演职人员在音乐、表演的整体配合，运用科范、唱念等独特的戏曲表现手法，来写意地提炼生活，宣叙感情。作为戏曲的重要表现手段，具有节奏性的动作和音乐决定着戏曲艺术的韵味和格调，而戏曲艺人对于音乐、表演的个性处理，调控着戏曲与观众的互动，并营造出各不相同的剧场气氛。这种在表现方式的差别，使戏曲在面对电影呈现之时，必然面临艺术的变化。(444)

余慕云在《香港粤剧电影发展史话》中，将近千部粤剧电影分为：故事片、歌唱片、折子戏片、戏曲片、纪录片、杂锦片六类。这些类别都以粤剧、粤曲音乐作为表现内容，但是在展现粤剧艺术的时候，却存在较多的差别，例如粤剧故事片是将粤剧剧目故事以时装戏的方式展示；粤剧歌唱片则很少表现粤剧传统的做功和排场；粤剧折子戏则在粤语电影中穿插折子戏表演；只有粤剧的戏曲片和纪录片相对完整地呈现粤剧的舞台艺术；杂锦片则是折子戏、戏曲片和歌唱片的精华汇集。作为粤剧电影文学的基本形态分类，上述六个方面不同侧面地展示了粤剧艺术的风采，特别是从题材而言，电影借用的往往是粤剧舞台流行的剧目和曲目，因此这些不同类别的粤剧电影确实推动着粤剧在商业城市中的发展。但是，商业电影对观众的寻求，也必然用电影的娱乐手段来改造戏曲，粤剧电影因此而形成新的文学风格。

由于粤语片主要面对的是粤语区的观众，用生活化的语言来代替传统韵律化的口白，就成为粤剧电影表现生活场面时的语言方式。粤剧的舞台语言经历过舞台官话、官白杂呈、粤语白话等阶段，但是作为舞台艺术的重要载体，粤语在传统舞台再现的时候，也同样体现音

¹⁹¹ 余慕云：《香港粤剧电影发展史话》，见香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》，香港电影资料馆出版，2003 年修订版，第 18 页。本书关于香港粤剧的统计数字及粤剧电影分类的说明，均来自该文，不再出注。

乐节奏性，呈现出与日常语言的很大不同，以此保持着戏曲歌舞并作的音乐韵律。粤剧电影换用生活语言来再现粤剧故事或场面，是电影再现生活的重要手段，固然为戏曲争取到了观众，但却失去了粤剧呈现粤语韵律的艺术规则。特别是在出于电影节奏的需要，粤剧电影大量缩减次要角色的曲唱，而增加相应的口白，使粤语在戏曲电影中更显突出。例如由任剑辉、余丽珍、靓次伯、谭兰卿等人演出的粤剧电影《山东扎脚穆桂英》，以粤剧传统剧《六郎罪子》作为故事核心，敷衍传统戏中“辕门斩子”的故事。传统粤剧在穆桂英带着降龙木来到宋营之后，用一段精彩的【木瓜腔】表示穆桂英的贴身随扈木瓜，奉穆桂英之命来辕门打探情况，舞台调度采用木瓜、穆桂英、杨宗保三人对唱的方式，来推进故事情节，之后焦赞和孟良将穆桂英引入大帐，由此开始杨六郎与穆桂英冰释前嫌的故事。粤剧电影保留了观众熟悉的【木瓜腔】，在这一唱腔结束后，便在木瓜和穆桂英之间展开了带有幽默意味的对话：

木 瓜：小姐啊——
穆桂英：什么事啊？
木 瓜：你猜想辕门上监斩何人呢？
穆桂英：我当然不知道，哪个呢？
木 瓜：是那个人呢——
穆桂英：那个人是谁呢？
木 瓜：这个人呢——
穆桂英：你莫吞吐，这人是谁呢？
木 瓜：与你相好的呢。
穆桂英：哪个与我相好？
木 瓜：你的老公。

在木瓜准备回转山寨时，孟良、焦赞与木瓜也有一段对白：

焦赞：肥妹。
木瓜：什么事啊？
焦赞：为何苦口苦面？啊，莫非被你小姐炒着你个鱿鱼？
木瓜：不是。
焦赞：不是。是否你来嫁我？
木瓜：嫁你个死人头。我家小姐来嫁你家小将军才是。现在她不要我了，我替她办好事，她现在赶我回家了。
焦赞：你小姐到了？
孟良：啊！原来你小姐到了。那么我们的小本官的性命便可保了。
焦赞：红番薯说得对，肥瓜，今次你不用回去。
木瓜：为什么？
焦赞：你小姐与我们小本官一双一对，那我大可以与你一对一双。这样吧，我与你进去喝午茶吧？
（旁白）我也加入。叔父。
木瓜：叫你们了，还不回去？

这些对白全部用粤语表现，俗语词汇贴近了电影与观众的距离，同时强化了粤剧丑行科诨艺术的表现力，用生活化的调侃，再现特定环境中的人物个性。可惜的是，由木瓜展现的板式唱腔却被取代，呈现出电影文学渲染生活场面的特点。（445）

出于视觉艺术塑造形象的方式，电影更加集中地将镜头语言集中于核心人物身上，而不再像粤剧舞台剧那样，兼顾不同行当艺术的唱念做打，类似《山东扎脚穆桂英》中那些对次要角色的唱腔进行的删减，显然消弱了行当之于戏曲的特定意义。但也正是基于电影艺术的这种特定要求，粤剧电影也可能会焕发出令人欣喜的艺术效果。例如粤剧《搜书院》的舞台演出沿袭了琼剧原本的场次安排，第一场表现翠莲陪小姐在重阳放风筝；第二场表现张逸民与琼台书院的诸同学在琼州府城外，拾得风筝，与前来寻找的翠莲相识。电影将此二场予以置换，一开场采用实景推进的方式，突出琼台书院重阳休假，将男主人公谢宝和琼台书院的学生凸显出来，由此进入琼州府城外的山光水色。在张逸民演唱【凤凰台】（“又到重阳佳节天，我把胸怀尽遣。抬头晴空万里云霞，看天上竟放纸鸢，似羽扇，似雪片，似云端舞白燕”）一曲之后，将该曲结尾部分的【滚花】（“原来风筝一只线断风前”）删去，由张逸民抬头远眺天上的风筝，直接转到翠莲、秋香共同放飞风筝的情境中。为了增加对女主人公翠莲的形象刻画，电影改变了舞台剧中由翠莲与小姐对唱的抒情描绘，让稍得空闲的翠莲与秋香承担了大段曲词的演唱，在这支由【双飞蝴蝶】为主体的曲词中，用线与风筝的对比，极力地渲染出翠莲不甘束缚、自由活泼的个性气质，并且附带地将秋香善良的品格做了点染。（446）

翠莲：我难得有空闲，做好针黹放风筝。

秋香：腾空似彩云——

翠莲：手中红线我执紧。天空海阔任它飞去——

秋香：你手中彩线莫把它拘禁。

翠莲：看天空，五彩风筝——

秋香：飞舞远和近。

翠莲：我放它碧空去，冲霄一去势莫禁。青天飞舞似白燕，云端翻个身。

对于刚刚出场的翠莲和秋香而言，这段不足百字的曲词，成功地对她们的身份、性格做了铺垫，那空中“冲霄一去势莫禁”的风筝，正成为翠莲性格的最佳隐喻，在秋高气爽的时节中，镇台府森严的生存环境已经无法继续拘禁她自由坦露的天性。这种“天空海阔任它飞去”浪漫情怀，为身处低贱的两个丫鬟寄寓了无限的生命遐想，而之后的情节也顺着她们对风筝的态度而逐渐地延伸开去。电影无疑强化了舞台剧的节奏，也将舞台形象变得更加鲜明而突出。

同时，由于电影需要对生活场面进行再现，戏曲舞台上特有的程式动作，也被生活化的场面所替换。众所周知，传统戏曲在一桌两椅的舞台上，坐立行走、吃穿用度，都是借助舞蹈动作和科介套路呈现出来的，即所谓“三五步行遍天下，六七人百万雄兵”，用写意化的手法来再现前变化万的生活场景。例如在桌上用臂支撑，即可表示休息；两手在脸前划一圆圈，即表示洗脸；用手一扶衣冠，回视两边，即表示整理衣帽；小锣敲击几下，即表示时间过了几更；演员在舞台上行走几步，即表示到了新的地方，原来的桌椅已经代表新的环境，等等。这些写意的动作和音乐节奏，可以在分秒之间完成人生诸多的阅历，而实现场景的更换。但是戏曲电影却不再能沿用传统的科介表演，为了实现人物从休息到醒来整理内务，再到另外的地点，就必然设置床、脸盆、卧室等多样的场面实物，通过镜头转接，来交代这些生活过程，粤剧电影基本放弃程式化动作，而用实物再现的方式来处理这些场面。比较特殊的是《山东扎脚穆桂英》，在电影中保持了粤剧传统踩跷的方式，这或许与“扎脚”技艺在粤剧观众中仍然具有影响力是相关的。（447）

粤剧电影充分选择观众群趋所尚，对粤剧唱腔做了特定的处理，较多地删除次要演员的唱白，将梆子、二簧的板式唱腔用大量小曲来代替，甚至在二十世纪六十年代出现只保留粤

剧主题曲而采用黄梅调来演唱的现象¹⁹²。这些电影的裁剪和改造工作，改变了传统粤剧的基本风格，固然故事节奏多有紧凑之感，唱腔艺术多存流行时尚，但伤害的却是粤剧本体品格的呈现。还是在《山东扎脚穆桂英》中，杨六郎在盘问穆桂英时，有一段由六郎和孟良、焦赞对唱的【流水中板】（叫焦赞将龙木高高悬挂），尤具传统梆子腔的风格，但是这段唱腔在电影中却只选用了首尾两句，并删略了大量的杨六郎与穆桂英的对唱，使中国各剧种着力塑造的这一场面流为过场，颇为遗憾。

当然，在电影改造粤剧的过程中，也保留了诸多的粤剧传统，例如舞台官话、南派武功、跷功等等，体现出粤剧电影传统和时尚、本体与前卫相互兼容的艺术特征，虽然这些粤剧的传统在电影中，很难全部呈现舞台原貌，但却在不同的电影作品中被不同程度地被保存下来，因此，多元交错的文学风格成为粤剧电影难于一律的所在。不过，以镜头语言来表现的电影艺术也为粤剧电影带来了不同的效果。粤剧本来善于在“架虚梯空，全凭臆造”中“间出新意，别构佳篇”，从二十世纪三十年来使用的机关布景又为这一文学特点推波助澜，而电影的镜头剪辑使这一文学特征更是登峰造极。例如在粤剧电影中，有一类所谓“飞头/无头”系列电影，由于大量表现荒诞、惊悚的镜头，而呈现出怪力乱神的特征¹⁹³。这种魔幻的故事内容，借助电影特有的语言表达，显然拓展了舞台艺术的表现空间。还是在《山东扎脚穆桂英》中，电影增加了杨家将大战天门阵的场面，在沿用传统舞台机关布景、使用传统水旗渲染战争场面等基础上，特别增加了穆桂英与神怪交战的情节，以突出降龙木的神幻特征。电影通过旗锣伞扇等舞台切末与神怪的比例，以展现恶兽的庞大凶顽；用火彩烟雾来渲染战争场面；特别是镜头的拼接，实现了金锁阵、金鹰阵、白骨桥等不同场面的瞬间转接，期间神兽无影无踪的变化，妖怪的风烟遽至，骷髅的影影绰绰，都是电影艺术的独特表现手法。在这部作品中，除了扎脚技艺外，穆桂英在天门大战时使用的甩发技巧，配之以怪兽在天空中的盘旋，确实实现了粤剧舞台所难以展现的场面。这种传统与现代、传承与创造相互交织的文化品质，在粤剧电影中比比皆是，确实可以称得上岭南文化对中国戏曲艺术的独特创造了。

（448）

电影在镜头运用上的优长，也弥补了演员表演的不足。在二十世纪五十年代最富盛名的粤剧电影明星任剑辉，将其独特的“任腔”借助电影做了更加推广，但是任剑辉作为女文武小生在粤剧舞台上，更长于粤剧演唱，其武戏则大多采用武戏文做的方式，这也成为香港女文武生的一个传统。在任剑辉与罗艳卿、任冰儿、靓次伯、陈锦棠等人合作的电影《西河会》，是以展示南派武功技艺见长的作品，特别是其中的排场“西河会妻”一段，尤显小武行筋斗技巧和小旦的水发技巧。《西河会》讲述猎户赵大年有二子一女，子名英强、英俊，女名月娥。兄弟二人上阵杀敌，英强救驾，并斩番酋首级，郭崇安暗中刺死英强，冒功领赏，平步青云，而英强被杀后为神虎背负至黄禅老祖处得以身还。英俊回家报告消息，赵大年携全家责骂郭崇安，被踢身亡，英俊被杀死，月娥也被夺走。赵大年之妻王氏慌乱之中，将自己的婴孩遗失在凉亭，郭大年义兄唐瑞龙抱得婴儿，不料均为郭崇安所获。郭崇安打死唐瑞龙，侯爷刘世忠路见不平，救走王氏、月娥，却被崇安万箭射死。月娥与夫李桂芳相遇，回家写状上告，因不予受理而复被追杀至西河，得奉祖师之命的英强前来救护，举家上诉朝廷，十冤九丑，泪迹斑斑，后几经周折，校场比武，验出当年救驾真伪，冤情大白。这个故事出场人物繁多，情节颇为复杂，很能体现粤剧本地班“但工技击，以人为戏，所演故事类多，不可究诘，言既无文，事尤不经¹⁹⁴”的主要特点，当然也最适合于电影对多人情节的表现。不

¹⁹² 石琪：《戏曲与粤剧片随想》，见香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》，香港电影资料馆出版，2003年修订版，第11页。

¹⁹³ 刘大木：《对“飞头/无头”系列电影的几点观察》，见香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》，香港电影资料馆出版，2003年修订版，第29页。

¹⁹⁴ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

过，电影在再现传统音乐唱腔时，同样采取镜头剪辑的方式，也借用武侠片中的动作组合，使任剑辉在电影中具备了高强的武功。特别是“西河会妻”中，设计了悬空的索桥这一场景，通过远、近景的组合，展示追杀场面的激烈和特定环境的凶险。电影特别设计了赵英强行走索桥上，突然被郭家兵丁用刀砍断桥索的场面，将镜头投在赵英强手抓的绳索和不断用力攀爬的桥面上，凸显人物形象的武力。这种武侠片的技术处理，成功地为任剑辉赋予了粤剧舞台上难以展现的技艺，虽然这不是粤剧传统的武功技艺，但也确实增加了电影明星的艺术号召力。（449）

粤剧电影在电影和粤剧之间所做的协调，呈现出了独具特色的艺术风貌，在以舞台剧为基本呈现的作品中，如《情僧偷到潇湘馆》《紫钗记》《帝女花》《六月雪》《佳偶天成》《搜书院》《关汉卿》《十年一觉扬州梦》等作品，结构严谨，精雕细琢，加之是众多流派明星的独擅名剧，至今脍炙人口，成为兼两种艺术之长而独具粤剧电影特色的经典代表。

比如在粤剧经典力作《关汉卿》中，马师曾、红线女独特的流派声腔与特定的剧本文学得到了进一步的完美交融。《关汉卿》改编自田汉的同名话剧，叙述元代大戏剧家关汉卿因编写《窦娥冤》而触怒权臣；因拒绝修改有碍官方的曲词，关汉卿与珠帘秀被捕入狱，共话相知双飞之愿；因不屈从于元王朝的迫害，关汉卿最终被放逐南去，与珠帘秀在卢沟桥畔惜别。剧作中最脍炙人口的场面《彩蝶双飞》，渲染了身处牢狱的关汉卿与珠帘秀共读《蝶双飞》、惺惺相惜的战斗友谊。在鸿图影业公司拍摄出品的折子戏集锦《彩蝶双飞》中，更多遵从舞台的调度，将场景设置在牢狱这个特定的环境中，高大的狱墙成为唱作表演的基本背景。电影镜头在狱墙与狱门之间切换，更多地服从于演员身段调度。但是由徐韬导演的电影《关汉卿》在再现这个场面的时候，则用铁干红叶的枫林和遒劲高大的青松，作为身处牢狱之中的关汉卿、珠帘秀所在的外部环境，恰好地衬托出二人的铮铮铁骨。此时炽热的色彩早已冲破了牢狱所限定的气氛，错落的枫林、松柏，长长的一带短墙，为剧中的男女主人公营造出不受拘束的情感天地。一个是汉家男子，烈魄英风；一个是女中丈夫，柔情似水，两个性格迥异、但理想相同的形象在粉墨姻缘之外，接下了热血铸就的情谊。因此，新曲【蝶双飞】便真正地达到了“铁笔横挥，写尽英雄气；状词砥砺，激发女儿心”的动人魅力：（450）

将碧血，写忠烈，化厉鬼，除逆贼，这血儿啊，化作黄河扬子浪千叠，长与英雄共魂魄！强似写佳人秀户描花叶，学士锦袍趋殿阙，浪子朱窗弄风月。虽留得绮词丽语满江湖，怎及得傲干奇枝斗霜雪？念我汉卿啊，读诗书，破万册，写杂剧，过半百。这些年风云改变山河色，珠帘卷处人愁绝，都只为了一曲窦娥冤，俺与她双灞茭弘血。差胜那孤月自圆缺，孤灯自明灭。坐时节共对半窗云，行时节相对一身铁，各有这气比长虹壮，哪有那泪似寒波咽！提甚么黄泉无店宿忠魂，争说道青山有幸埋芳洁。俺与你发不同青心同热，生不同床死同穴。待来年遍地杜鹃花，看风前汉卿四姐双飞蝶。相永好，不言别¹⁹⁵。

音乐演唱还是舞台表演的原初旋律，舞蹈调度还是舞台表演的原初模式，但是由于加重了电影场面渲染的力度，粤剧电影《关汉卿》显示出更具震撼力的艺术张力，以浓郁的民族审美趣味，延伸了舞台剧的表现力。粤剧电影《关汉卿》超越舞台剧的艺术创造，是电影这门时尚艺术与古老的粤剧相互结合，最终实现的精致化再现，这种相得益彰的经验贯串于千部粤剧电影的艺术呈现过程中，确可谓是粤剧文化遗产中值得珍视的重要内容之一。

值得一提的是，在二十世纪七十年代以来，粤剧电影逐渐地退出岭南时尚审美的视野，而在二十一世纪以来，由红线女、欧凯明演唱的粤剧动漫片《刁蛮公主戬驸马》、由佛山粤剧团李淑勤主演的动漫真人秀新编粤剧《蝴蝶公主》和粤剧电影《小周后》，引发了广泛的

¹⁹⁵ 中国戏剧家协会广州分会编：《关汉卿》，广州文艺出版社，1959，第33—34页。

关注。这些探索紧跟时代步伐，尝试将现代新媒体、新载体与粤剧传统结合起来，完全履行着粤剧百余年来时尚追求的实践，是否可以带来粤剧与当代艺术新品类的再次嫁接，需要所有关注粤剧的人们拭目以待了。

第五章 瑰奇填市井——粤剧演剧习俗与生态

我地行成对，闲唱粤讴，一路倾通透，日落仍未够。点肯唉分手，唉分手，唉分手，仔你共谈风流。

——《依本多情》

第一节 戏神与“红船”

戏曲艺人，古称伶伦、优伶、倡优等，是以滑稽调笑、歌舞戏谑为生的一个群体。“优伶戏文，自优孟抵掌孙叔，实始滥觞¹⁹⁶”，后世便用“优孟衣冠”来概括对他们惟妙惟肖的艺术境界。虽然倡、伶、优等人群，各自拥有不同的执业特点，身处生活环境也存在差异，但在传统社会中却都被另列户籍，出于士、农、工、商诸群体之外。精彩的技艺与低下的地位，在等级森严的传统社会中，这种强烈的落差成了艺人群体苦痛的根源。明代剧作家汤显祖有一篇著名的碑文《宜黄县戏神清源师庙记》，是为江西宜黄县戏曲艺人修建的祖师庙而写，在这篇文章中，汤显祖一改社会主流对戏曲艺人的轻视态度，从戏道的高度，敏锐而智慧地对千百年来中国戏剧的格调和精神做了准确的定位：（501）

奇哉，清源师演古先神圣八能千唱之节，而为此道，初止爨弄、参鹞，后稍为末泥、三姑旦等杂剧、传奇，长者折至半百，短者折才四耳。生天生地，生鬼生神。极人物之万途，攒古今之千变。一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人，无故而喜，无故而悲；或语或嘿，或鼓或疲；或端冕而听，或侧弁而哈；或窥观而笑，或市涌而排，乃至贵倨弛傲，贫嗇争施，瞽者欲玩，聋者欲听，哑者欲叹，跛者欲起；无情者可使有情，无声者可使有声；寂可使諠，諠可使寂；饥可使饱，醉可使醒；行可以留，卧可以兴；鄙者欲艳，顽者欲灵；可以合君臣之节，可以洽父子之恩；可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢；可以发宾友之谊，可以释怨毒之结；可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼；老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疫痢不作，天下和平。岂非以人情之大窦，为名教之至乐也哉¹⁹⁷。

在洋洋洒洒的文章中，汤翁不吝笔墨，通观戏曲发展演变的轨迹，体味戏曲改变生活的力量，对戏神融通人情物理、和平天地鬼神的祖师之德，给予了热情的赞美。文章反复强调的戏曲之“道”，将艺人传承技艺上升到可与儒、释并列的地位，揭示的正是娱乐神人的至为宝贵的艺术精神。正缘于此，戏曲艺人这一独特的社会群体被格外地提示出来。

从元明以来，伴随着戏曲艺术的形成、发展和繁荣，戏曲艺人也以其鲜明的职业特点，逐渐地从巫卜星相、百戏伶伦等范畴中脱颖而出。作为行业之神的“戏神”，以偶像化的形

¹⁹⁶ [明]胡应麟著：《少室山房笔丛》卷41《庄岳委谈下》，中华书局，1958，第555页。

¹⁹⁷ [明]汤显祖：《宜黄县戏神清源师庙记》，见钱南扬、徐朔方校点：《汤显祖集》第二册〈诗文集〉卷三十四〈玉茗堂文〉之七〈记〉，上海人民出版社（原中华书局版），1973，第1127—1128页。

式，成为伶人群体的鲜明代言。不同的戏神，标识了不同形态的戏曲样式，也分列出不同来源的艺人群体。昆曲艺人崇拜“翼宿星君”，晋陕梆子艺人供奉庄王爷，长江流域的高腔艺人以乐王老郎为祖，福建戏曲艺人多以田公元帅为宗，皮簧艺人均奉祀唐明皇，傩戏艺人则坛设傩神太子之位，等等，不一而足。基于戏曲技艺和戏曲艺人分化组合的历史变迁，在特定的剧种中，戏神往往呈现出多神并祀的状态。例如山西上党地区广泛存在乐户群体，梆子腔的艺人就将乐户崇拜的咽喉神列入戏神的行列；京剧在诸腔并奏、花雅竞胜的环境中孕育出来，广泛吸纳了各地艺术的精华，因此其戏神崇拜显得颇为驳杂，甚至有“十二音神”位列神坛。这种多元的神灵崇拜，见证了作为综合艺术的戏曲不断成长的历史，同时也鲜明地显示了戏曲艺人群体不断整合的历史。（502）

粤剧的戏神崇拜正是在这样的文化背景下，成为粤剧艺人标识身份的重要标准。粤剧戏神主要有五位：华光大帝，田、窦二师，张五师傅、谭公爷。

华光大帝，全称“五显华光大帝”，传说为三只眼的火神，因喜欢玩火而被玉帝贬入下界，成为冶铁业的重要守护神，又因粤剧艺人常年食宿在红船中，容易招致火灾，故供奉华光大帝以求护佑。明代福建作家余象斗创作的小说《南游记》，又名《华光传》，专门敷衍华光大帝得道的故事。小说描写华光因生擒风、火二判官有功，被玉帝敕封，后大闹玉帝琼花宴，火烧南天宝德关；被贬凡间后，上天入地，强悍争斗，终成正果。粤剧戏神以华光大帝为主尊神，虽然不乏从小说情节中择取依据的可能，但却与粤剧依托的岭南独特生存环境密切相关，迥异于其他剧种的行业神。华光大帝的诞辰为农历九月二十八日，粤剧伶人多在此日庆祝“华光诞”。（503）

田、窦二师，被粤剧艺人认作是武术、筋斗的祖师，传说粤剧艺人因看到两个孩童显灵，在田垄间示范翻筋斗等技艺后消失不见，因此将其奉为祖师。又有称他们为雷海清、田都元帅，与福建、潮州等地的戏神颇为一致。源出南戏传统的福建戏曲，如莆仙戏、梨园戏、四平戏、闽剧、潮剧、木偶戏，乃至宋江阵等，大多供奉田公元帅，因附会为唐代宫廷伶人雷海清而又有相关的传说。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》也称“以田窦二将军配食”，显示出这两位神祇曾经被广泛供奉的历史。田、窦二师的诞辰为农历三月二十四日，以打武家、五军虎等武打演员组成的粤剧八和会馆德和堂（銮輿堂），尤重于对田窦二师的祭祀。

张五师傅，也被称作“张骞先师”、“摊手五”，是粤剧戏神中有较为明确身份的教戏祖师。据说祖师为雍正时期汉戏的艺人，来粤授戏，传授江湖十八本，教授少林武功，确立粤剧十大行当制，并建设艺人的行会组织琼花会馆。张五师傅的诞辰为农历三月二十三日（或为三月二十八日），由于张五师傅擅长武打技击，在下四府地区尤为敬重。（504）

谭公爷，也是一位与火有关的神祇，传说为善歌唱的牧童，因救护粤剧艺人于失火的红船，而成为粤剧的守护神。谭公爷同时也是粤东潮汕、客家等地区广为供奉的地方神灵，具有祈雨、灭火、保护船只、治病驱疫的神职功能¹⁹⁸。谭公爷的诞辰为农历四月初八日。

上述戏神的组合与岭南其他剧种的戏神有很大差别。例如华光大帝同时是岭南地区的邕剧、琼剧、粤北采茶戏等剧种的戏神，田、窦二师同时为潮剧等闽方言区的剧种的主要戏神，也出现在潮汕方言区的其他剧种中。但是不同剧种在崇奉戏神的时候，往往将主神与配祀之神相互结合，形成与众不同的搭配。采茶戏以华光大帝、老郎先师、祖宗相配；潮剧将田公元帅、九皇、三只眼的神灵等相配；正字戏供奉田元帅、太子爷、关帝、太白金星、圣人公妈等；西秦戏供奉妙藏王、太子；桂剧供奉老郎、昭德侯爷等；邕剧供奉华光大帝、唐朝老郎祖师。这些不同的组合，将声腔上有联系的剧种区别开来，也通过各具特色的祭祀方式，将这些剧种的艺人群体区别开来。戏神崇拜产生的向心力，广泛地将戏曲从业者凝聚在一起，凸显出这一独特的社会群体的精神世界。（505）

在粤剧戏神崇拜中，以华光大帝和田窦二师的“祖师诞”（俗称为：师父诞）祭祀最为

¹⁹⁸ 李计筹：《粤剧戏神谭公考》，《戏曲艺术》2009年第4期，第47—51页。

重要。每年农历三月二十四和九月二十八，粤剧艺人都要举行盛大的庆典活动，来纪念祖师的恩德。传统的华光醮会，也被称作“火星醮”，曾经是昔日佛山镇重要的神会庆典之一，并在粤中一带具有广泛影响。在华光大帝逐渐地成为粤剧艺人崇拜的戏神后，华光神诞也成为海内外粤剧界的祖师诞，粤剧艺人主要通过艺人聚会演剧等传统方式，庆祝华光诞，表达对祖师的怀念和对同业人员的团结。

从二十世纪五十年代以来，广东、广西的“祖师诞”祭祀一度消沉，新时期以来广州的崇拜仪式逐渐恢复。而在香港，1953年香港八和会馆重新注册成立以后，香港粤剧界每年例行举行“祖师诞”，每年农历三月，举行“春祭”，农历九月，举行华光先师宝诞庆典，延续传统的祭祀形式，保持浓郁的行业崇拜特色。参加“祖师诞”庆典的八和会员会通过礼金、酒席金、购买酒席券、助添香油簿、赞助金等形式，义务捐款。祖师诞庆典实际上是八和会馆所有成员的集体聚会，在此期间，除了聚餐之外，同时义务演出庆寿戏。岭南特有的祭祀供品：香烛、元宝，煎堆、松糕等糕饼，生果、鲜花、酒，以及必备的猪、鸡等牲礼，成为妆点庆典的重要内容。2003年1月，广东八和会馆在广州市恩宁路重修落成，同年4月举行了会馆重建后的第一个祖师诞，近九百名会馆会员和粤剧爱好者前来拜祭，参加庆典的会员围坐酒席，分食猪肉，观看在会馆中心舞台演唱粤剧。之后，广州八和会馆的建设得到了广州市政府和粤剧界的大力支持，祖师诞的影响也不断扩大，例如2010年在华光诞庆典中，就有澳门的粤曲唱家参与晚会演出。粤剧艺人所说的“我们是靠吃华光师傅饭长大的”，正形象地说明了粤剧从业者对于祖师信仰的深厚¹⁹⁹。感恩来自信仰，依靠对戏神的信仰，粤剧艺人更加加固了群体的凝聚力，成为粤人中独具特色的一个群体。（506）

在岭南的粤语区中，戏曲行业的神灵崇拜曾经也有多种，例如外江班时期，外江班主要崇奉老郎，《繁华琐簿》称“伶人所祀乃老郎神。粤东省城梨园会馆，世俗呼为老郎庙²⁰⁰”；同时也尊奉九皇神，在《建造会馆碑记》中，就记载了伶人根据“道家有南斗六司、北斗九皇之说”，而将九皇像供奉于魁巷后殿的历史。这些文献中提到的“粤东省城梨园会馆”，指的就是外江梨园会馆，而“伶人”却包括了湖南、江西、安徽、江苏等地的艺人。应该说，外江班的“老郎”成为外省各地伶人最终能够团结一处的精神旨归。在清代后期，许多粤剧本地班位列外江梨园会馆，当然崇奉的也是这些戏神。而位处佛山的粤剧“琼花会馆”，其供奉戏神和祭祀方式，均与广府外江班有所区别，《梦华琐簿》记载“广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所。香火极盛，每岁祀神时，各班中共推阿脚一人，生平演剧未充厮役、下贱者，捧神像出龕入彩亭，数十年来，惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之²⁰¹”，这些禁忌正彰显出两类不同的艺人群体对于戏曲源流历史的态度，正应验了《梦华琐簿》所谓“广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班”的巨大差别。从十九世纪后期开始，随着八和会馆的建设，粤语区的戏曲艺人崇祀的行业神，逐渐形成华光大帝，田、窦二师，张五师傅、谭公爷五神并祀的局面，最终实现了粤语区戏曲艺人的整体呈现。（507）

透过戏神变化的进程，可以清晰地发现，粤剧艺人作为一个独立的社会群体，不断地从岭南社会中分立出来，而且也不断地从粤语人群中凸显出来。以戏神崇拜凝结而成的艺人群体，构成了粤剧坚定不移的传承、发展的基础，粤语不同方言片能够广泛地接受粤剧，并且不断地消弭着地域风格差异，正是共同信仰下艺人群体不断整合的结果。（508）

在粤剧发展的历史上，随带着戏神信仰的“红船”无疑成为推动粤剧艺术发展的重要力量，艺人乘坐“红船”，穿梭于珠江三角洲的河涌水埗、市镇商集，成为艺术影响社会的至

¹⁹⁹ 广州八和会馆我自强先生提供《广州八和会馆重建揭幕典礼》等光盘资料，谨致谢意。

²⁰⁰ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第373页。

²⁰¹ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第373页。

为鲜明的证明。“广为水国，人多以舟楫为食²⁰²”，在岭南地区河网交织的自然环境中，船只成为粤人传统生活中不可缺少的倚傍，也构成了粤人谋生的必要手段。随着明清岭南商业的发展，沿着西江、东江而来的商船、客船，泛海出入的“洋船”，驻扎于河岸水边的花艇娼寮，以及日用生活的渡艇水寮，比比皆是，广州城外密密麻麻的船舶停驻行驶，成为人们最深刻的印象。戏船便是“以舟楫为食”的其中之一。戏船，是承载戏班全部人员和衣箱杂物的大型船只，因通体髹作朱红，而被称为红船。因戏班规模大小不一，粤剧班社形成了六七十人的“半班”和百人以上“的全班”，在粤剧发展过程中，半班大多以“落乡班”、“过山班”的形态，活跃于岭南的山区村落，其使用的红船大多为一艘；而全班则多以“广府班”、“省港班”的形态，来往于商业市镇之间，红船需要配置大小相同的两艘，被称为“天艇”、“地艇”。（509）

红船是粤剧艺人的食宿生活空间，根据生活需要而列出床位、沙街、十字舱、厠尿位、垃圾岗、大箱头、船尾、木人桩等位置。“床位”，是艺人居住的铺位，架为两层，左右分列，有所谓“青龙”、“白虎”、“太子位”、“蚊寮位”等名称，显示出优劣差别。旧日戏班艺人采用抓阄的方法，在戏班组班后来随机选择床位，以此度过在船上生活的一年，有些大佬馆如果不幸抓到不合意的位置，也会与其他演员协商，通过出资购买的方式进行交换。一般而言，生、旦等文行及音乐棚面师傅，住在天艇，武行、杂行等住在地艇。“沙街”，是从船头到船尾的通道，作为左右床位的分界线，也会是学徒等粤剧初学者晚上住宿的位置。“十字舱”，是与沙街垂直、靠近舱板的位置，有台阶通往舱外。垃圾岗与之相对，是堆放个人垃圾的地方。“厠尿位”，顾名思义是用隔板隔出的小便处。其下为“蚊寮位”，常年阴湿晦暗。“大箱头”，船头放置衣箱的处所，也是管理衣箱的人员搭篷居住之处。“船尾”，包括了负责搬运衣箱等的闲杂人力，以及负责做饭的“厨房”。“木人桩”，是专设于地艇的船舵上，用来练习武术所用。此外，一般在天艇靠近船尾处，设立“柜台”办事处，柜台是戏班专门处理日常行政事务的人员。在红船上通常会安放天后妈祖，及戏神华光大帝、田寮二师的神位，一般而言，前者设在天艇，后者设在地艇。（510）

红船也是粤剧艺人的管理处所。作为常年巡回演出于岭南的戏班，粤剧艺人在红船上形成了一套细密的民主管理方式，例如铺位的选择，需要由合班公选出“四大头人”，负责宣读确认，监督抓阄的公正，演职人员的居住由此就得到相对公正的分配。同时，这些公选出的头人，也会与柜台交涉，为艺人寻求福利，排解日常纠纷等。再如承担演出的各行当人员、负责搬运衣箱杂物的人员、负责衣食的船尾厨房、负责驾驶的“艄公”、“督水鬼”等等，都通过“柜台”来协调处理，进行日常行政事务的运作。同时，“柜台”作为行政中心，也要与演出所在地的会首协调岸上居住、演出的安排，成为红船艺人对外交往的窗口。这样一个通力协作的戏班和各司其职的人员构成，奠定了红船运营的基础，凭借着“柜台”等对外业务的承担者们，红船戏班就与专门用来定戏的“吉庆公所”，专门进行行业管理的“八和会馆”，甚至是地方行政管理的衙门，建立起联系。粤剧上百年的流播、发展，正是借助红船的管理模式不断地取得推进。（511）

由于生活方式和社会环境的变迁，粤剧表演团体在今天已经完全使用现代化的交通工具，近六十年来，红船已经不再承担传播粤剧的义务了，也很少出现在岭南社会生活之中。但是由此上溯的二百余年间，红船却是粤剧艺人安身立命的最重要的物质载体，曾经是“一带红船泊晚沙”，红船所到之处，便是粤剧梨园驻足之地，亦是粤人居留之区，“红船”凝聚了三百余年来粤剧和它的传承者们的艺术人生，也成为粤人音乐戏剧生活中最难忘却的印象。因此，红船作为粤剧历史上最重要的情感记忆，直接造就了粤剧艺人至今自称作“红船子弟”，将红船作为自我执业特征的界定标准。红船，已经成为仅次于粤剧戏神崇拜的精神

²⁰² [清]屈大均：《广东新语》卷十四〈食语〉，中华书局，1985，第395页。

坐标，成为海内外粤剧艺人群体身份认同的重要依据。

第二节 “神功”大棚戏

岭南基层是孕育和涵养粤剧的沃土。数百年来，粤剧驻扎在农村和城市的基层社区，一直不曾出离粤人的生活，也一直不曾停止为粤人生命的讴歌祝祷。传统神庙是停靠班社红船的基础阵地，民俗庆典是演出剧目歌舞的基本空间，宗教祭祀礼仪是推动艺人戏、仪并呈的基本配伍，这种悠久而传统的方式使粤剧与岭南基层民俗生活相互共融，结合成稳定的演剧生态。(512)

中国戏曲一经形成，就成为传统礼乐制度的重要内容。《乐书》所谓：“礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也²⁰³”，礼乐相谐的标准，作为数千百年来绵延既久的治世理想，奠定了传统表演艺术的美学规范和生存模式。戏曲能够与祭祀礼仪相配而行，正深深地体现着这种悠久的历史精神。不论是礼崩乐坏后的传统重建，还是礼失求诸野的文明发现，戏曲一直以深入民心的基层实践，展现着春祈秋报、酬功感恩的根本职能。“祭祀之礼，所以崇德报功，典至鉅也。古者陈以俎豆，荐以馨香，至后世则兼以优戏。噫！戏者，戏也，胡为以奉祀事哉？意者稽前代之盛衰，镜人事之得失，善者足以为劝，恶者足以为惩，因于敬恭明神之时，式歌且舞，上以格在天之灵，下以昭前车之鉴乎？²⁰⁴”这种呈之于祭祀、演之于戏曲的生活，构成了中国各地民俗的基本面貌。

粤剧在适用于岭南社会民俗的时候，同样遵循着这种悠久的历史传统。从外江班开始，戏曲班社除了专门承应官府的“官班”外，都需要兼演民戏，即如《外江梨园会馆碑记》明确规定的行会准则：“来粤新班，俱要上会入公，如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准”。但是不论是官方，还是民间，戏曲演出大体不脱祭祀酬神的内容，例如《荷廊笔记》称“凡城中官宴赛神，皆系外江班承值²⁰⁵”，显然官方演剧的目的主要是“官宴”、“赛神”两项；而基层演出更多地倾向于对“赛神”的职能表达。(513)

《（道光）佛山忠义乡志》²⁰⁶记载的民俗节日正显示出戏剧音乐艺术在粤中一带广阔的演出空间：正月初六灵应祠神出祠巡游：“备仪杖，盛鼓吹，导神舆以出，游人簇观”；二月十五日谕祭灵应祠神：“先一日，绅耆列仪状，饰彩童，迎于金鱼塘陈祠，二鼓还灵应祠。至子刻，驻防郡贰同知诣祠行礼，绅耆咸集。祭毕，神复出祠”；三月三日北帝神诞：“乡人士赴灵应祠肃拜，各坊结彩演剧，曰‘重三会’。鼓吹数十部，喧腾十余里”；三月二十三日天妃神诞：“其演剧以报，肃筵以迓者，次于事北帝”；四月十七日金花夫人神诞：“祈子者率为‘金花会’报赛，亦繁盛”；五月初八日龙母夫人神诞：“庙当水来汇处，神甚着灵异，男女祷祀无虚日。是晨咸赴庙烧香”；五月初八日龙母夫人神诞：“男女祷祀无虚日”；十三日武帝诞：“乡人士赴武庙祀武帝，凡结会供祀事者曰‘武帝案’”；六月初六日普君神诞：“凡列肆于普君墟者，以次率钱演剧，几一月乃毕”；十九日观音诞：“绅士集南泉古庙祀观音大士。妇女竞为‘观音会’，或三五家，或十余家，结对酹金钱，以素馨花为灯，以露头花为献”；七月盂兰会：“每合钱结水陆道场，以超冥苦”；八月十五日谕祭灵应祠：“神仪如春仲”；九月二十八日华光神诞：“神为南方赤帝，火之司命。乡人事黑帝、天后，

²⁰³ [宋]陈旸撰：《乐书》卷八，《景印文渊阁四库全书》第211册，页65上。

²⁰⁴ 山西省高平市康营村关帝庙清同治五年《重修舞楼碑记》，见冯俊杰编著：《山西戏曲碑刻辑考》，中华书局，2002，第475页。

²⁰⁵ [清]俞洵庆，《荷廊笔记》，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963，第19页。

²⁰⁶ 见[清]乾隆十八年刻本《佛山忠义乡志》，引文俱转引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·中南卷》，书目文献出版社，1991，第699—702页。

以祈水泽；事赤帝，以消火灾。是月各坊建火清醮，以答神贶，务极华侈，互相夸尚。用绸绫结成享殿，缀以玻璃之镜，衬以翡翠之毛，朱栏树其前，黼座凭于上，瑰奇错列，龙凤交飞，召巫作法事，凡三、四昼夜。醮将毕，赴各庙烧夜，日行香。购古器，罗珍果荤，备水陆之精素，擅雕镂之巧。集伶人百余，分作十余队，与拈香捧物者相间而行，璀璨夺目，弦管纷咽。复饰彩童数架以随其后，金鼓震动，艳丽照人。所费盖不貲矣，而以汾流大街之肆为首”；十月：“自是月至腊尽，乡人各演剧以酬北帝，万福台中献不歌舞之日矣”……（514）

在“神道设教”的传统社会中，岭南地区丰富多样的神灵信仰，实际兼容了来自官方敕封的神灵，如天后、关帝、玄武等，来自佛教、道教供奉的佛、仙、神、鬼，如观音、鬼灵，以及岭南基层崇拜的乡土信仰，如龙母、普君、华光等，这些层次不一、但又关乎民生的宗教神祇成为粤人最重要的心灵依托，“粤俗最欢迎神赛会。凡神诞，举国若狂²⁰⁷”的描述，成为民众心灵世界的集体呈现。百余年来，“爆竹烟火，埃尘涨天”、“鸣金吹角，目眩耳聩²⁰⁸”的祭祀演剧，正是岭南基层社会接受粤剧的最重要的方式。（514.1）

在长期的祭祀演出中，粤剧形成了独具特色的“例戏”。例戏，是适应岭南基层节日庆典、酬神祭祀而演出的特定剧目。基于严肃的神灵崇拜和神圣的祝祷目的，例戏呈现出强烈的驱邪纳吉、祈福迎祥的功能特征。粤剧的传统例戏按照演出场合，主要分为破台例戏、扫台例戏、开台例戏三类。

新建戏台或新搭戏棚在开始演出前，为了除煞驱邪，往往借助强有力的神灵，如关公、玄坛来镇守戏台，使舞台洁净，保证演出平安，由此形成《破台》《祭白虎》（又名《玄坛伏虎》）的例戏演出。因新建戏台而演出的《破台》，由四位演员分别扮演关公、关平、周仓和恶鬼，由关公用飞叉刺破舞台顶棚，击中翻爬栅栏的恶鬼，通过步罡踏斗的表演，将设置于舞台上的九只瓷碗一一击碎，并用鸡血洒台。这一演出也可由一个演员表演，在虚拟的追逐鬼祟中，用三叉画戟将戏台顶部和瓷碗击破。因新搭戏棚而演出的《祭白虎》，则由两名演员分别扮演玄坛和白虎，在鞭炮声中由玄坛手执霸王鞭上场驱邪，在白虎吞食生猪肉后，玄坛跳“财神架”，并用尺子、戥子、剪刀等特定道具，做出“量天”、“称地”等象征性的动作，与白虎追逐搏斗，最后用铁链将其缚锁。这两出例戏具有鲜明的功能内涵和巫术特征，以神秘而森严的仪式表演，祈祷舞台上下的人身安全，故充满了强烈的禁忌色彩。例如两剧演出时，均不许人观看；《破台》的演员在化妆时，所需衣物均需全新；需要在封闭黑暗的舞台上进行表演；玄坛的脸谱在成功演出后，被印在宣纸上，悬挂于家中可以辟邪；《祭白虎》使用的生猪肉不得仍在人的身上；扮演玄坛和白虎的演员装扮好后，所有人等不得靠近；演出时不得开口说话，等等。（515）

扫台例戏，也被称作“收妖戏”，是粤剧艺人在新建舞台上，全部结束正戏后演出的《收妖》，由黑衣黑脸和红衣红脸的两类角色，在舞台上做一些舞蹈动作，在锣鼓、爆竹声中下场，以示演出正式结束。旧日尚有《姜太公收妖》、《黄坤收妖》等有情节的故事，从剧名提及的封神驱鬼的“姜太公”和茅山道士“黄坤”，可以看出这些最后演出的例戏附着浓郁的巫术色彩。

上述两类例戏大多是在新建舞台上作为开始或结束的惯例演出，且宗教仪式的特征较为鲜明，因此在时代风尚发生很大变化后，往往更容易消失。而开台例戏却相对稳定，这类例戏虽然大多以古腔演出，延续着弋阳、昆曲等声腔的特征，但是场面热烈，功架完美，词采华丽，寄寓着吉祥喜庆的祝祷内涵，因此一直在祭祀粤剧中保持。《跳加官》、《香花山大贺寿》、《八仙贺寿》、《天姬送子》、《玉皇登殿》、《六国大封相》等开台例戏，至今在岭南的祭祀场合中有所演出。（516）

²⁰⁷[清]张渠撰，程明校点：《粤东闻见录》卷上《好巫》卷上，广东高等教育出版社，1990。

²⁰⁸[清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

《跳加官》由演员手执牙笏，戴着白脸面具（称为“加官面”），装扮成官员模样，进行舞蹈表演，在锣鼓点中，将写有“加官进爵”、“一品当朝”等吉祥祝语的条幅，一一展开。根据角色扮相，又衍生出头戴凤冠、身穿霞帔的“女加官”的表演方式，表演时由演员通过肢体，分别做出“一、品、夫、人”四字的造型，以示吉祥。这部以无声表演的小戏，也是中国许多剧种在开场演出前的吉庆戏。

《香山大贺寿》是一部场面宏大、人物众多的吉庆例戏。故事取自观音得道的民间传说，敷衍观音成道后天上诸神为之祝寿的过程，因为内容以祝寿为主，因此常在粤剧艺人庆祝华光诞时演出。在该剧中，穿插类如“插花”、“摆花”、“韦陀架”、“伏虎架”、“降龙架”、“观音十八变”、“倒大树”、“洒金钱”等诸多排场和武功技巧，色彩绚烂，造型庄严，非常热烈地渲染出神圣华丽的神灵世界。该剧插入的许多排场，在其他剧种中多有存在，例如“插花”，通过演员队列组成字形、物形、龙形等多样的构图，颇似长江流域地区戏曲剧种中流行的“叠罗汉”；“观音十八变”，通过演员的舞台调度，在舞台上由观音变幻出渔、樵、耕、读等八种形象，这些情节与长江流域盛演的《目连戏》中“观音得道”颇有联系。但是这些表演却按照粤剧的程式动作，或者运用南派武功和筋斗，或者使用粤剧传统的步法和功架，或者使用特定的机关，或者展现多元的行当规范，都附带着浓郁的岭南审美风格。该剧由众仙人演唱的【三春锦】一段长腔，用参禅入道的超然神机，祝祷“香山五老齐来到，恭祝荣华增寿考，愿与乾坤永不老”，寄寓着了无世事纠缠的永恒长生，词采与表演相得益彰。与《香山大贺寿》相类的《玉皇登殿》，也是一出神灵众多、场面盛大的例戏，演员多至一百余位，敷衍天上玉帝登上宝殿，稽查天下诸事的情节。其中的登殿、开天门、雷公翻、日月架、桃花女架、蜘蛛架等功架排场，姿势繁多，造型优美，同样渲染了神圣世界的庄严华丽。（517）

《八仙贺寿》有两种表演模式，一为简单地敷衍八洞神仙向长庚星祝寿，通过演唱【碧天】【九转】【瑞霭】一套长曲，展现“康宁富贵皆辐辏，子子孙孙长福寿，乐不尽天长遍地久”的良好祝愿，因长曲首句为“碧天一朵瑞云飘”，因此这出例戏也被称作《碧天贺寿》。一为敷衍八仙为王母娘娘祝寿，演唱【贺寿头】【大佛图】两支曲牌，通过“长生寿域宏开了，寿烛辉煌彻夜烧，愿岁岁年年增寿考”，表达寿岁增延的寄望。这出例戏也被称作《正本贺寿》，与《天姬送子》一起演出，则形成《贺寿送子》的演出模式。（518）

《天姬送子》以董永与七仙女的故事作为原型，演唱【麟儿降】【出队子】等十三支曲牌组成的套曲，敷衍七仙女与封为状元的董永相会送子的情节，通过“付与孩儿继后基。父子相逢时，喜笑眉舒”，表达“但愿尔父子同享荣华到老”的祝愿。剧中特别插演的“反宫装”程式，七位神仙瞬间在舞台上将身穿的宫装，翻转成不同的颜色，视觉冲击非常强烈。由于班社规模的限制，在实际演出中也出现了相对简略的《纱衫送子》《小送子》，前者不用反宫装的程式，后者几同过场。（519）

在粤剧的例戏中，最有影响、也是最常演出的是《六国大封相》。这部取自明代传奇《金印记·封赠》的一折戏，经过历代粤剧艺人的丰富发展，在原剧的基本曲文中，使用【三丁】【水底鱼】【中板】【冲头】【滚花】等锣鼓点和【瑞霭】【九转】【大开门】等大笛牌子，并插入大量的粤剧功架，诸如坐车、推车、罗伞架、胭脂马等，增加了舞台表演的可观性。该剧在昔日常常作为展示戏班整体力量的作品，开场必演。咸丰二年（1852），这部作品已经随着粤剧艺人，在旧金山演出；清代作家杨恩寿记载同治五年的粤东天乐部“演《六国封相》，登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇²⁰⁹”，这部作品已经是海内外粤人广为搬演的经典开场例戏了。

传统的祭祀粤剧，通常遵循“五天一台口”的演出规则，即五天演出九场戏：头一天演出开台例戏和以文武生担纲的正本戏；剩余四天按照白天一场（称为日场“正本戏”）、

²⁰⁹ [清]杨恩寿：《坦园日记》，上海古籍出版社，1983，第113—114页。

晚上一场（称为夜场“出头戏”）的规则来轮演，尤其是前三天的夜场戏分别由正印花旦、丑生、武生来担纲；最后一晚属于“众人戏”，展现汇集诸行当表演艺术的戏目²¹⁰。具体到每日的例戏和娱乐剧目，均有所差异，由此出现昆腔三出头、粤调文静戏（也被称作“三出头”，是比较短的折子文戏，其中中间演出的名为“首本戏”）、成套（属于武戏）、古尾（插科打诨的送客戏）等演出内容²¹¹。不过，随着时代变化，大量的例戏以及昆腔三出头、成套、古尾等内容渐渐退出演出，除了《封相》等例行常演外，日场和夜场都以粤剧的折子戏和全本戏为主。

从近代以来，祭祀粤剧逐渐退出城市舞台：

戏枱之制，光宣间尚有西关天后庙、三界庙、北帝庙三处留存，而天后、三界两庙不常演，只北帝庙以庙产尚丰，得场雇演，所演者亦多名班。此外西关之宁波会馆、湄洲天后庙、文澜书院，新城之外省旅粤各会馆神庙等，每值神诞，亦必公开演戏，任众人观，惟所雇多属中下班，备数而已，故虽不收券费，而观者殊鲜。殆电影戏入广州，百货公司之天台娱乐场同时并起，市民娱乐之场所渐多，此等戏枱乃完全废弃矣²¹²。

随着时代的转型、城市化的推进，以及民众观念的改变、主流时尚的更换，多元的神灵祭祀慢慢地远离现代的城市剧场，而祭祀粤剧也逐渐地退出城市主流的演出阵地，更多地潜居于岭南城乡的基层社区。传统祭祀粤剧的演出形态主要分化为遍及岭南乡村的“春班”、“秋班”和港澳地区的“神功戏”。（520）

“春班”、“秋班”演出，是广东下四府地区特定档期演出的祭祀粤剧，春班主要集中在农历春节前后的正月、二月；秋班主要集中在农历中秋前后的八月、九月。在广东粤西一带的乡村，往往将“年例”来指称带有宗教祭祀色彩的节日庆典，因年年如此，而成为例行不变的规则。村村有年例，月月有年例，这种丰富的风俗习惯为祭祀粤剧的演出提供了条件。年例在春、秋两季最集中，因此就出现了粤剧赶趁“春班”、“秋班”的火热局面。粤西地区的年例根据每个村落乡镇的奉祀神灵有别，而出现不同的信仰模式，祭祀粤剧以其华丽的排场、吉祥的例戏和精湛的正本戏演出，紧密地镶嵌在年例的民俗活动中，成为这一地区影响最大的大戏形态。虽然在当代的实际演出中，并不能严格遵循传统例戏的演出模式，开台例戏或者如《破台》、《祭白虎》、《玉皇登殿》、《香山贺寿》等不再演出，或者如《六国大封相》等常有省略，其宗教气氛亦多有流失，但是粤剧与民俗的关系并未因此而消减。相反，包括了社火游神、宴席团聚、驱傩逐疫在内的“年例”，一直不能缺少“大戏”的演出。在盛大的春班戏演出中，年例基本上以土地神的崇拜为中心，广泛地兼及粤西本地的巫祭、佛道庙祀、以及冼太夫人、康王等神灵信仰，将春节前后出现的传统傩戏、台阁飘色、戏曲演出等民间艺术杂糅于一处，呈现出强烈的民众祭祀特点。而“秋班”演出虽然不及春班戏火热，但时届秋成，春祈秋报，正是基层农村农忙消歇、庆祝丰收的时间，粤剧秋班演出正适应了民众休养生息的节律规则，也与传统对于土地神的感恩仪式结合起来。这种民间宗教祭祀在时令上的内在规范，决定了祭祀粤剧与岭南民众长久共生的态势。从明代以来就著录于方志史册的“二月城市多演戏为乐²¹³”等节令演出传统，相沿既久，演变为由特定节令而形成的“春班”、“秋班”演出。这种在当代仍然延续的传统岭南民俗，在数百年的民众传承中，为粤剧

²¹⁰ 我自强口述。我自强，生于1935年，现为广州八和会馆副主席。笔者采访日期：2011年6月24日下午，采访地点：八和会馆。

²¹¹ 麦啸霞：《广东戏剧史略》，见广东省戏剧研究室编：《粤剧研究资料选》，1983，第30—34页。

²¹² 《广州娱乐事业之过去与现在》，见《广州市戏剧年刊》，1935，第2页。

²¹³ [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第338页。

在基层社会的长久生存奠定了稳定的基础。神人交庆，万众狂欢，可谓岭南基层社会对民俗信仰和生活方式进行的自觉延续。(521)

“神功戏”是港澳地区的基层社区，在节日庆典、神庙圣诞、宗教祭祀等场合下形成的演剧形态，其主要的功能是报答神灵，酬功谢恩。由于演出常常在社区神庙的对面搭建戏棚，因此神功戏也一直沿用祭祀粤剧演出时常用的“大棚戏”、“棚戏”的称谓，呈现着浓郁的乡俗特征。(522) 神功戏与春班、秋班一样，与民众信仰风俗密切联系在一起。特别是香港地区的民众，凡是进庙烧香便可算是“神功”，但是可以称之为神功戏，却主要集中在五种场合：神诞、太平清醮、盂兰盆会、开光和传统节日庆典²¹⁴。粤剧神功戏的演出，遵循着祭祀礼仪所例行的先“请”后“送”的流程，将演出置身于祭祀礼仪，在请神、拜先人、拜地方菩萨、贺诞、还炮、抽抢花炮、问筊、竞投胜物、分食猪肉、送神等繁复的礼仪活动中，将戏神崇拜、破台开台、例戏演出等附带着浓郁祭祀色彩的演剧形式镶嵌其中。虽然人们主要观看的还是由戏班台柱演出的正本戏，但是这种礼仪活动已经内在地规定了粤剧在神功活动中的从属地位。丰富多元的港澳传统神灵崇拜，例如天后、洪圣、土地、关帝、三山国王、金花夫人、地藏王菩萨、观音菩萨、真武大帝、玄天上帝等等，有的来自于传统礼法制度的规定，有的来自佛教、道教的崇拜对象，有的则是属于乡土崇奉的地方俗神，伴随着宗教职业者的祭祀礼仪，广泛地分布在融合了福佬民系、客家民系、广府民系等多元族群的社区中，紧密地渗透于普通民众的心灵和生活。这种相对稳定的祭祀结构，为粤剧和其他戏曲艺术演出神功戏，营造了功能明确的演出生态，不但粤剧传统的演剧模式得以延续，而且粤剧与其他剧种均借助神圣严谨的神功戏演出，形成良性的艺术竞胜，使祀神场所成为粤剧提高技艺、保证传承的重要平台。(523)

第三节 剧场与“八和”

粤剧在开始孕育、形成之日起，就与城市商业建立了千丝万缕的关系。城市特有的剧场演出，改变了粤剧驻足神庙戏台、乡间大棚的演出常态，逐渐营造出属于城市演剧的生态环境。粤剧在建构城市生态的发展历史中，大体经历了三种模式：借用外江班戏营业方式而形成的外江班模式，进入戏园演出而形成的省港班模式，与电影等时尚媒体结合而形成的粤剧电影模式。(524)

早期本地班在城市开辟演出市场，除了依附于传统祭祀庆典等场合，形成“每日爆竹烟火，埃尘涨天，城市比屋，回禄可虞²¹⁵”的基层演出状貌外，主要凭借城市官、商阶层的支持，在官署衙门、商会会馆等场合，进行演出空间的拓展。外江班传统进行的“官宴、赛神²¹⁶”，当然也随着粤剧的日益勃兴，而不断地列入本地班的营业范畴。例如同治时期的普丰年、周天乐、尧天乐等“本地戏班”、“广东班”²¹⁷，就进入两广总督瑞麟的官署衙门内，进行厅堂演出，这应该是外江班“宾筵顾曲”方式的照搬。这种演出环境的变化，自然带来了粤剧班社营业方式的与时俱进，也带来了班社艺术趣味的改变。传统的粤剧十大行，在城市演出中，渐渐形成武生、正生、小生、小武、正旦、花旦、公脚、总生、净、丑的排序，将生、旦居于各行之首，适应了“声色为重”的城市审美风气，当然也改变了本地班传统以来

²¹⁴ 陈守仁：《香港的神功粤剧：习俗与仪式》，见《香港八和会馆四十周年纪念特刊》，第46页。

²¹⁵ [清]杨掌生：《繁华琐簿》，见张次溪编纂：《清代燕都梨园史料正续编》上册，中国戏剧出版社，1988，第350页。

²¹⁶ [清]俞洵庆，《荷廊笔记》，转引自中国戏剧写协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印：《广东戏曲史料汇编》第1辑，1963，页19。

²¹⁷ [清]杜凤治《羊城寄寓日记·总日记》第24册，转引自冼玉清《清代六省戏班在广东》，见佛山大学佛山文史研究室、广东省文史馆编：《冼玉清文集》，中山大学出版社，1995年。

“不任侑酒”的传统。《新增岭南即事》收录《花旦满赋》所提到花旦“风流满”，“床头大醉，髻乱钗横”、“有色有声”的执业特点，显然是本地班借用外江班营业模式的典型说明。

(525)

城市演剧市场的最终形成与城市戏园的建设密切相关。从清末以来，进入广州的粤剧中小班社，基本上在广州城内的神庙演出，在电影逐渐普及的时候，这些班社因观众零落，已经无法维系。而粤剧大班，则大多选择在新兴的戏院演出：(526)

广州之有戏院，始自南关太平沙之同庆园，而河南之大观园继之。殆光绪三十三年，长寿寺因案被没收拆毁，改辟商场，由学务公所主持变卖，充办学经费，为繁荣该地方计，乃就地建筑戏院，招商承办，颜其名曰乐善，是为西关设戏院之始。继而长堤筑成，则有海珠戏院；东堤新筑，则有东关戏院与广舞台。时则省河南北，乐善、海珠、东关广舞台与大观并峙，为广州戏院营业之极盛时代。而广舞台最为后起，其内容建筑，一仿上海大戏院形式，加以地处东堤，与妓馆酒楼密接，王孙公子，纨绔儿郎当灯红酒绿之余，挟其爱侣情人，藉此以尽其选色征歌之兴，一时遂有座上客满之盛况。各院营业均受其影响，惜其开业未久，即以失慎被毁于火。民元之际，遂余河南大观（后改名河南）、乐善、海珠、东关四院，其舞台与座位之设置，望尘弗及，顾曲者均以为憾焉²¹⁸。

到三十年代，广州专门用来演出粤剧的戏院有海珠、乐善、太平、宝华、民乐、河南等六家。同时还有“西堤惠爱之大新公司、长堤之先施公司、十八甫之安华公司”等电影院天台附设的大戏场，兼演粤剧、电影等技艺，总计十处。其中海珠戏院因为交通便利，营业最为发达。而新建的戏院，如太平戏院为商团创办，仿制上海大舞台的形制，采用活动舞台和移动布景，舞台效果颇极一时之盛，流风所及，其他戏院亦多有仿效。(527) 广州戏院的产生、发展和运作，成为粤剧舞台变迁的重要缩影，伴随着粤剧艺人在香港、澳门、以及南洋外埠等地开辟出来的城市演剧模式，见证了粤剧从男班向女班、由舞台官话向广府白话、由一桌两椅到机关布景的表演模式、由南派风格向北派风格转变的现代蜕变。名伶大佬辈出，艺术创新不断，这种戏院演出的模式逐渐成为粤剧在城市中最重要的方式，其影响至今如是。二十世纪四十年代后，广东、广西的粤剧团体借助城市演出的戏院平台，开始剔除民国时期的商业影响，净化舞台，在戏曲的思想性、艺术性进行提炼加工，使粤剧的城市演出更趋艺术化。(528)

从二十世纪三十年代开始，随着电影艺术的普及，以薛觉先等为代表的粤剧艺人剧、影双栖，改变此前借助电影院进行的天台戏场演出模式，将粤剧通过电影媒介，进行不同形式的呈现，逐渐在城市中开辟出粤剧电影这种新的艺术形态。特别是二十世纪五六十年代，粤剧电影在香港的拍摄和演出如日中天，大批粤剧艺人投身其中，二十年间总计拍摄粤剧电影700余部，形成了香港城市文化的重要组成部分。

粤剧通过上述三种模式，占据城市的演出市场，逐渐形成与基层演出迥然不同的风格特征。如以生、旦担纲的行当体制，便于戏曲编演，适合于固定演出长度的剧场需求；以适应剧场效果的舞台净化原则，在穿戴服饰、装扮造型、器乐配置、唱腔方式、武术呈现等方面，更加满足剧场视觉、听觉感受；甚至在追逐市场利益时，宁愿以舍弃舞台演出的代价而投入到粤剧电影的拍摄中；这些诸多变化成为粤剧发展的主流，最终塑造出了粤剧艺术的经典范式，并且以城市粤剧的新模式对城市以外的粤剧演出产生影响。

城市粤剧的发展以及由此形成的城市演剧生态，是岭南城市商业发展的结果，也是进入城市的粤剧八和会馆在近现代以来所选择的生存模式。

²¹⁸ 《广州娱乐事业之过去与现在》，《广州市戏剧年刊》，1935，第2—3页。

在岭南粤语区内，二十世纪以前的戏曲行会最主要的是在佛山的琼花会馆，在广州的外江梨园会馆、琼花会馆、吉庆公所和八和会馆。佛山的琼花会馆是伴随着佛山镇商业发展起来的。明清以来，佛山的手工业和商业已经十分繁荣，被看作是财富聚汇之所，镇内商铺林立，墟市众多，全国十八行省均在此设有商业会馆。商业会馆为谋求生意兴隆、行商顺利，往往将求神、赛会作为重要的心灵寄托，由此将商业与宗教祭祀相结合，造就出佛山琼花会馆商业演剧的重要方式。作为琼花会馆的重要组成部分，广州琼花会馆同样选择在广州新兴商业区进行营业。在清代前期，广州府城的商业区主要集中在南城，即所谓“濠水”经流的地方，屈大均《广东新语》说“广州濠水，自东西水关而入，逶迤城南，径归德门外，背城旧有平康十里。南临濠水，朱楼画榭，连属不断，皆优伶小唱所居。女旦美者，鳞次而家，其地名西角楼。隔岸有百货之肆，五都之市，天下商贾聚焉。屋后多有飞桥跨水，可达曲中，燕客者皆以此为奢丽地²¹⁹”，这个“番夷辐辏”的地方已经是外江戏营业的主要区域。清代中叶以后，从太平门往西的西关一带逐渐发展成新的商业区，琼花会馆也就在府城西的太平门外，建立行会组织。光绪十五年（1889）²²⁰，八和会馆同样选择西关，在广州府城之西的黄沙建立，与定戏组织吉庆公所毗邻，开辟出粤剧本地班在府城商业区的新阵地。应该说，粤剧行会组织的发展于广州城市商业区的拓展几乎同步，其戏曲演出深深地嵌于城市商业生活中。这种商业演剧的经验随着八和会馆在新加坡、纽约、温哥华等国外地区设立行会分支机构起，也逐渐地成为这些国家华人区的主流方式。（531）

城市戏院的商业化发展，带给粤剧很多的艺术经验。除去特定的剧场对粤剧艺术的规范外，立足于城市的文化观念、商业机制、市民审美等力量，也不断改变着粤剧的艺术形象。淳根《佛啸室剧钞》对粤剧传统进行了激烈的批评：

所以在中国戏剧进化史上，乐曲一部份本可以渐渐废去，但他依旧存留。遂成一种“遗形物”，此外如脸谱、嗓子、台步、武把子等等，都是这一类的“遗形物”，早就可以不用了，但相沿下来至今不改。……这些东西淘汰干净，方才有纯粹戏剧出世。中国人的守旧性最大，保存的“遗形物”最多，皇帝虽没有了，总统出来时依旧地上铺着黄土，年年依旧纪天祭孔，这都是“遗形物”。再回到本题，现今新式舞台上有了布景，本可以免去种种开门、关门、跨门槛的做作了，但这些做作依旧存在，甚至于在一个布置完好的祖先堂里“上马加鞭”。又如武把子一项，本是古代角抵等戏的遗风，在完全成立的戏剧里本没有立足之地，……不料中国戏剧家发明的这种虚写法之后六七百年，戏台上依旧是打筋斗、爬杠子、舞刀耍枪的卖弄武把子，这都是“遗形物”的怪现状²²¹。

这种观点基本可以代表现代文人对于传统戏曲的基本态度。新式文人从“纯粹戏剧”的西式眼光所看到的旧剧特点，充满了诸多可以革除的“遗形物”，自然对城市粤剧的舞台面貌给予严厉批判和强力改造。诸如署名为“曼华女士”的《排场戏不宜多演》，主张放弃排场戏，对朱次伯创造新排场的实践都采取批评态度；署名为“雁雁”的《配景之退步》，主张加强绘画水平，突破粤剧布景只以花园、山水、茂林为最多表现的局面，等等。可以说，城市粤剧从二十世纪初开始出现的改良，无论以京剧为参照，还是以西式时装剧、电影等，都以这种“遗形物”的蜕变和新舞台的改良作为目标。（532）

伴随城市知识分子对粤剧的批评，广州城市市民阶层的审美趣味也左右着粤剧的趋尚。

²¹⁹ [清]屈大均：《广东新语》卷十七，中华书局，1985，第475页。

²²⁰ 关于粤剧八和会馆的成立时间，参照方野：《有志竟成——八和会馆简史》，见广东八和会馆、广东荔湾区方志办合编：《八和会馆庆典纪念特刊》，中国艺术出版社，2008，第10页。

²²¹ 淳根：《佛啸室剧钞》，发表于1924年《戏剧世界》第六期，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第16—17页。

中国社会的市民阶层是随着城市的发展而逐渐发展出来。从明代中叶以来，中国社会阶层的分化日渐鲜明，以城市工商业为基础的城市平民阶层，直接孕成于农业社会，以士农工商中的“工商”作为最终的职业选择，在市井之间日求升合之利，同时兼纳了在农民赋税日重、徭役不堪之时，由农而转成的工商业者，由此，渐渐形成一个独特的社会阶层，并附上鲜明的中国特色。(533)从明代中叶一直到近代，随着各地城市社会的不断繁荣发展，市民阶层的个性气质逐渐地凸现出来，重利崇富、挟义诤争的市民文化由此而成。可以说，正是这样的阶层特点，使身处其中的个体都展示出更趋一致的个性气质，当然也使这一阶层成为城市流行时尚的重要主宰者。岭南在唐宋以来，一直就是对外商贸的中心点，也是近代商业发展的重要中枢，孕育很早的市民阶层在明清两代的地方文献中被充分地予以注意。例如明代《（嘉靖）广东通志初稿》在描述广州与周边的民风民俗时，说“郡城之俗，尚文华而少质实，外邑穷乡多俭啬而奈勤苦”，“惟舞文者巧取关节，健讼者乐嗜刑罚，婚冠简略，丧葬繁缛。以上各县皆然²²²”，体现出城市与乡村很不相同的特征。这些由广州府城与周边地域的民风异同，在文献中往往体现在与商业的关系上。如顺德县民风中“岁恒争夺夺禾”，东莞民风的“工不求巧，商能远到”，龙门县民风的“读书力耕，不远服买”，香山县民风的“勤于农圃，而不事工商”，新会县民风的“滨海以鱼盐为生，负山以薪木为利”，连州民风的“民性颇懒，鲜事商贾”，阳山民风的“无商贾屠沽工匠技艺”，连山民风的“弗知诗书，而亦迫于商贾”，显然，粤中民众对于诗书耕读、渔猎盐卤、商贾贩利的不同选择，造就出各具特色的民性特点。广州城市商业环境中出现的“尚文华而少质实”，正可以看作是城市平民基本的行为趋向，自然对时尚流行的戏曲艺术带来决定性的审美规范。(534)

因此在粤剧不断发展的过程中，由省港大班主动采取的戏曲改良也就愈演愈烈，均与市民阶层的好恶取舍有着重要的联系。署名“乐人”撰写的《近日剧本之趋向》呈现的“而观剧者之眼光，亦均爱观繁华之剧，故凡演一剧，名优出场，皆衣服丽都，至寒素之衣，甚少穿矣”，这种剧目题材对“侠艳之情”的追求，在服饰上的“华靡”趋向，已经非评剧家可以左右了。而在文人大力批评开戏师爷、粤剧老倌编创的剧本模式，即所谓的“不是男人找女人，便是女人寻男人”“不是乱干就是瞎闹”“不是罪恶的诱惑便是盲目的蠢动”等等千篇一律的“时派最新猛剧”²²³，也是来自于“能适应广东人的欣赏²²⁴”。这些由粤剧艺人主动寻求城市市场进行的艺术变化，是二三十年代广州城市市民趣味的结果。(535)

关于城市粤剧在剧场艺术中出现的动向，向来不乏激烈的意见：

目前粤剧上演的情形，百分之九十以上都是新戏；按普通情形，一个剧本顶多上演两天至三天，就要换一个“新戏”上来，而且在那三天之内变成了陈旧的剧本，也就永远没有（至少是极少）可能演出。由于这种不能“翻炒”的现象，所以粤剧对于“新戏”的要求，就好像一个永远塞不满的无底洞。……

由于粤剧完全向城市消闲阶层的兴趣投靠，所以在剧本内容上的要求，就不能不着重于色情的刺激，故事的离奇性（一位编剧家告诉我们说，譬如，在戏里一个女人只嫁一个男人，就平淡无奇；嫁给两个男人，就好一些；倘若嫁四个男人，那就特别能卖座了），而对于作为戏剧艺术最重要的典型人物的创造和典型性格描写，却完全忽略

²²² [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》卷十八〈风俗〉，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第38辑，第332-333页。

²²³ 驱鸢：《粤剧论》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第41页。

²²⁴ 予倩：《书〈粤剧论〉后》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第48页。

了。……

以大佬倌为绝对中心的明星制度，使得一个班子上演的一切戏，都由三四个大佬倌包办，甚至只由一个大佬倌“担纲”的居多，什么戏他都能演……所谓台柱老倌就必然渐渐地轻视甚至放弃了内在的艺术涵养，而走上了依靠名望地位、服装布景、色情离奇、噱头主义等等完全外表的东西去满足观众底道路。……

在唱法上，像黄宁婴先生指出的“由声线的注重趋于腔口的讲究，忽略了发声的训练而只着重于拉腔的变化”，我以为也正是表演上由内在的艺术素养转向寻求外表满足的一个具体表现。……

就曲调说，现在的一般倾向是注重于“新颖小曲”和较接近口语的“长句滚花”、“龙舟”等等。……

本文不厌其烦地征引这些观点，正是希望能够呈现在粤剧在奠定自身的艺术个性，形成今天看来已经成为宝贵遗产的艺术特征之时，其实也经历着来自各方的批评和否定。(536)这篇在1948年8月发表于香港的《粤剧改革的方向和几个实际问题》²²⁵，言语之间不乏对粤剧极端商业化的批评，其中的意见也未必尽准；时隔多年，其观点的正确与否也需要根据实际情况来斟酌。但是，这种意见和批评正与粤剧日新月异的商业发展有着直接的关系。城市批评家们引领的理性态度，和城市市民引领的审美趣味，两种不同的经验都成为粤剧艺人们在城市商业中进行艺术探索的决定力量，对粤剧的剧本文学、搬演模式、舞台美术、声腔艺术进行的多元改良，乃至最终奠定粤剧的基本艺术风格，无不主要以城市中的这两类受众群体作为转移。在八和会馆建设以来的百余年间，粤剧的城市化道路遵循着商业运作的规律，逐渐与其剧场观众之间，建立起相互协调和适应的联系，不论是二十世纪五十年代两广粤剧舞台艺术的净化，还是港澳粤剧电影的盛衰变迁，抑或是因为传统文化遗产保护而引出的理性探索，城市粤剧所形成的生态特点，基本可以看作粤剧艺术的主流导向，引领着粤剧从省港，到南洋，一直到世界多国多地区的城市生活中驻足和走向。(537)

在当代的中国，随着大陆戏曲院团的改革，粤剧表演团体又一次重新面对商业市场的冲击和机遇，其发展态势或许可以从港澳等地的经验模式中吸取，但不能避免的局面是粤剧正在失去百余年来形成的城市剧场。久已生成的城市演出生态，正面临着如何重新构建的抉择。从这个角度而言，与城市粤剧同步而生的所有批评、赞许，以及粤剧在城市演出中所有的艺术探索和时尚取舍，都成为一份重要的遗产，对城市戏曲生态的发展产生着重要的参考作用。

第四节 乡情“私伙局”

如果说适应民俗需要的祭祀粤剧，体现的是传统社会制度下的演剧面貌；趋尚平民趣味的城市粤剧，体现的是商业规则中的艺人创造；那么由自我娱乐而生成的戏曲坐唱，则体现出海内外粤人对于粤剧的基本认知。这种活跃于海内外粤人生活社区的戏曲表演，缺少了神功大棚戏的庄严肃穆，也缺少专业表演的规范严谨，甚至没有凝聚粤剧艺人精神的戏神崇拜、红船认同，但是凭着粤人对岭南鱼水相连的乡情，不断演绎着来自粤剧的乡音、乡韵。海内外粤语区的亿万华人，正是以语言认同、地域认同、文化认同、情感认同，而使粤剧能够流布四海。这种认同最终使粤剧成为最能代表粤人思想观念的文化载体，由此凝聚成独特的乡土生态。(538)

由粤人自我娱乐而组成的粤剧粤曲社团，被称之为“私伙局”。与粤剧、粤曲专业艺术表演团体不同的是，私伙局的成员完全来自普通粤人，私伙局的运营和发展完全取决于粤人

²²⁵ 秦似：《粤剧改革的方向和几个实际问题》，见中国戏剧家协会广州分会编印：《广东戏剧工作资料选辑》第一辑（1949—1959），内部出版，1959，第10—23页。

对传统音乐演唱的爱好。粤人常常将私人购置的服饰对象，称之为“私伙”，因此，这种业余组织在演出时所需的设备，都由自己置办，其自娱自乐的特征尤其明显。(539)“私伙局”，在当代也被称作“曲艺社”、“曲艺团”，一般认为，私伙局至迟在清代已经形成。在考察私伙局产生的历史，颇流行的一种说法，即是富家大户邀请艺人来厅堂唱曲，门口挂一只灯笼，表示欢迎外人来观听，由此形成的唱局，即为“灯笼局”；而一伙人自娱自乐，不需外人参与，那就是“私伙局”了。显然，这种说法的产生应该与岭南历史留存的唱曲习俗是相关的。私伙局作为基层群众的娱乐组织，广泛地吸收粤剧和粤曲在音乐曲唱的创造，也借助舞台表演的方式呈现戏剧场面，这种在保持坐唱的风格之时，同时也采用彩扮化妆的方式，呈现出强烈的娱乐视听的特征，也印证了在《广东新语》中所谓的“粤俗好歌，凡有吉庆，必唱歌以为欢乐²²⁶”。随着时代的变化和私伙局娱乐活动的扩大，私伙局的业余唱演也走向市场，形成民营的私伙剧团。(540)例如《南方日报》2004年8月12日报导的东莞长安业余粤剧团，前身只是设在私家的私伙局，由于对于粤剧、粤曲的爱好，在十几个成员的基础上，逐渐发展成演出于基层的业余剧团，在十余年间，自编自导自演出，通过排演《新潮打金枝》《D打佬娶妻》《掘金鸡》《情系湘西》《思源》等十数部剧目，采摘日常生活片段，展现观众经历的生活问题，寄寓人生道理，成为“私伙局”向剧团发展的典型个案。(541)

在粤语区的各个领域：茶楼酒馆、田间地头、祠堂社庙、公园街道，私伙局遍布于粤人社群中，展现出粤剧广泛的群众参与性。例如在佛山市，各类型的私伙局总数超过400个，显示了粤剧在基层生活中的普及程度。来自于粤剧剧目中的《山伯临终》《紫钗记》《柳毅传书》《帝女花》《胡不归》《梦断香销四十年》等众多经典名曲，虾腔、红腔、B腔、星腔等粤剧、粤曲流派唱腔，都成为私伙局的音乐演唱的重要内容。这种广泛的社会基础正推动了粤剧音乐艺术不断地发展、流播，而粤剧新曲也不断地被加入到私伙局的演唱中。粤剧娱乐身心、教化社会的社会功能，通过私伙局对于粤剧音乐艺术的搬演而呈现得更加充分。(542)

从十九世纪中叶以来，随着粤人向南洋、欧美的开拓发展，粤剧就逐渐地流播于海外，成为最早为海外所接纳的中国戏曲剧种。粤剧在海外的流播，最先由职业艺人带出岭南。但是作为粤人艺术娱乐的方式，私伙局的坐唱形态，以及由此发展而成的业余剧社形态，却成为海外粤剧传播和传承的重要方式，特别在粤剧专业院团不断减少的情况下，这种业余团体成为粤人戏曲演出的维系力量。(543)

早在1857年，粤剧艺人就在新加坡建立具有行会性质的“梨园堂”，1890年根据广州八和会馆的建制，而更名为南洋八和会馆，行会组织的成立代表了职业粤剧艺人的团体力量。在1887年的《新加坡风土记》中就有“戏园有男班，有女班，大坡共四五处，小坡一二处，皆演粤剧”，呈现出旺盛的发展态势。新加坡曾经是粤剧省港大班盛演的重要基地，被誉为粤剧的“第二故乡”，在二十世纪前期，永寿年、胜寿年、觉先声、雏凤鸣等众多的省港澳剧名班在此巡回演出，靓元亨、薛觉先、马师曾、白驹荣、陈非侬、红线女、芳艳芬、靓少佳等粤剧名家亦以新加坡为重要的演出市场，乃至出现号称“四大天王”的梁醒波、刘剑秋、罗剑非、文觉非等名丑。这些演员在后来成为省港各地重要的粤剧表演艺术家，例如文觉非在第一届全国戏曲观摩演出中获得一等奖，成为广东粤剧界的重要传承者；梁醒波曾任五届香港八和会馆的主席，为香港粤剧的发展贡献尤多。新加坡作为华人粤剧的重要流播地区，在发展过程中也经历了城市剧场粤剧的衰落的命运变化，职业剧团锐减，专业演员后继乏人，专业演出流向神功演出等等，能够用粤剧的音声曲唱呈现粤人独有的语言、审美者，却转向了基层业余粤剧团体。(544)

同样的状况也在美洲华人社区中出现。早在1852年就有名为鸿福堂(Hong Took Tong)的粤剧班社在旧金山演出，之后不断有职业粤剧班社进入美洲。在美国的粤剧艺人虽然服务于粤人移民，但常常受到美国排华势力的冲击，在这样的社会背景中，粤剧成为美国人了解

²²⁶ [清]屈大均：《广东新语》卷十二〈诗话·粤歌〉，中华书局，1985，第358页。

粤人文化心理的重要媒介，也成了凝聚粤人群体、排解海外生活压力的重要方式²²⁷。应该说粤剧始终与美国华裔的生存相依相守，成为华人心理固守其民族性格的重要方面。近代以来，许多名满一时的粤剧伶人也赴美演出，靓荣、金山炳、周瑜利、白驹荣、新珠、桂名扬、马师曾、靓少佳等，都有在美国华人社区演出的经历。特别如马师曾因此以《我游美演剧之宗旨》、《我之希望中美亲善谈》等文章，逐渐形成粤剧改革的思想，成为中国粤剧改革的重要力量。从二十世纪四十年代以来，“旧金山职业粤剧演出不再经常举行，唐人街（Chinatown）转向内部寻找其音乐创造力和娱乐活动的来源²²⁸”，粤剧在美国的演出逐渐地趋向于业余剧社和个人娱乐。（545）

在上述两个拥有粤剧长期演出历史的地区，粤剧演出由职业向业余的转变，正成为海外粤剧发展、蜕变的基本轨迹。光绪二十九年的《观戏记》称：

记者越太平洋而客美洲也，登岸，见所谓吾广东人，衣广东之衣，食广东之食，言广东之言，用广东之器具，举饮食玩好，服饰器用，无一不远来自广东；声音笑貌，性情行为，心肠见识，起居嗜好，无一不如在广东焉。……俄而为友人引而观戏，其所演班本，又广东戏也。……广东之人爱其国风，所至莫不携之，故有广东人足迹，即有广东人戏班，海外万埠，相隔万里，亦如在广东之祖家焉²²⁹

正是来自于粤人对于岭南乡土文化的恪遵谨守，身在万里而“如在广东之祖家”，使岭南文化能够勉力地在异国他乡维持。应该说，海外粤剧在二十世纪前半叶能够保持相对繁荣的发展态势，与粤人怀乡重土的传统观念是密切联系在一起的。不过，这种文化坚持随着时代的变化，特别是随着华人社会生活方式和文化价值认同的变化，也不断地松动，不断地融合于所在地区的社会观念中，职业粤剧的颓势也属必然。（546）在《粤剧大辞典》编撰时统计的海外粤剧社团，保存了公元 2000 年以前的基本数据，从中可以看到海外粤剧的承传主体仍是非职业的粤剧机构²³⁰。新加坡 11 个注册的粤剧社团，除去敦煌剧坊、丘永基音乐戏曲学院、新明星粤剧中心外，其余均为非职业的社团；在东南亚的马来西亚、越南等地的 13 个注册的粤剧社团中，除去吉隆坡伟新声粤剧团、马来西亚八和会馆、越南大凤鸣粤剧团（已经解散）、越南统一粤剧团外，其余均为非职业社团。在美国、加拿大等美洲地区，从历史至今的演出团体总计有 92 个，职业粤剧团体仅有十余个，其中大部分的粤剧团早已解散，剩余的则是以粤曲研究和教学为主的教育机构。在澳大利亚、新西兰等大洋洲地区，共有 22 个粤剧团体，只有义擎天粤剧团是职业剧团，其他均属业余粤剧、粤曲社。在欧洲的不到 20 个粤剧团体，全部都是非职业的业余社团。与之相对照的，从二十世纪五十年代以来，东南亚、美洲、澳洲等地绝大多数的华人粤剧演出市场，主要为来自香港、澳门和大陆的粤剧职业剧团所占据。这就意味着，依稀能够保留粤人眷恋岭南乡土记忆的，主要是民间业余的粤剧、粤剧演唱组织，它们散处于海外不同的文化环境中，用顽强的粤语音声、用乡音如旧的粤曲演唱，标识着自己的族群渊源和民族个性。（547）

从遍布岭南地区的粤剧私伙局，到散落在世界各地的非职业的粤剧社团，可以看到，承载起粤剧粤曲发展、传承重任的，主要来自于粤人在地域、族群、语言、审美所建立起来的文化认同。粤剧的专业剧团可以消失，粤剧的专业表演者可以没有后继者，但是只要拥有粤

²²⁷ 具体细节，参见周云龙：《表演“中国”：美国舞台上的中国戏剧及其影响》，见《福建师范大学学报》（人文社会科学版）2011 年第 5 期。

²²⁸ [美] 罗纳德·里德尔：《美国旧金山华人社会中的业余戏曲团体》，《戏曲研究》（第 38 辑），文化艺术出版社，1991，第 207—212 页。

²²⁹ 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960，第 67、71 页。

²³⁰ 参见《粤剧大辞典》编纂委员会编：《粤剧大辞典》之《粤剧在海外》，广州出版社，2008，第 1081—1119 页。

人的这种文化认同，粤剧就会驻足，就会音声不断。这种由乡土之情而维系的粤剧演出生态，正成为粤剧可以传之更远的重要基础。麦啸霞在《广东戏剧史略》中，对粤剧赞誉到：“幸而植基固厚，深入民间，率以社会所需，人心所尚；禁网赖以解除，剧艺转形发达，借历史与地理之优点，展民族精神之特质，截长补短，取精用宏；百年闡拓陶冶之功，蔚为民间艺术一大系统，与北剧（平剧）分庭抗礼，俨然南方之强²³¹。”这虽然谈的是粤剧的形成进程，但却鲜明地说明了粤剧植根的粤人社会，对于养成如此经典的艺术样式，产生了多么重要的影响。（548）

第六章 千载播余芳——作为人类文化遗产的粤剧

香花山处处欢呼声，庆贺牡丹获殊荣。愿你尽享福禄寿，万众知音相爱护，梨园永留名。

——《群芳献寿》

第一节 粤剧演出

至少三百余年的粤剧历史，就是粤剧经典剧目的明星演出史。（601）

得益于浓郁的岭南商业演出的环境，和传统的岭南宗教民俗的背景，粤剧在发展历史中，不论是十大行，还是六柱制，抑或是今天最为常见的正印文武生、正印花旦的行当配置，其中相沿既久的则是粤剧的明星制。从《梦华琐簿》载录的武小生阿华，在琼花会馆的祭赛活动中，一直承担捧祖师神像的职责，其“声容技击，并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金”；到《后续岭南即事》卷二《戏剧论》中所说清末粤剧艺人的按艺分红：

今则伶人工植日益昂增。班中子弟最重武生，数十年前，武生之群推魁首者，岁得工银尚只数百员，及今则动至七八千金。而且花旦角色，昔之所无足比此数者，近年年益万计，较与大吏廉俸相当。其余受食于人者，所得酬金不可同年而语。此千古未有之事，人情不可解者也。大抵古之戏剧，以法戒为先，今以声色为重，增华斗丽，日逐时趋，不知他日优伶其抬举，又当何若？²³²

正是这种明星制，促成粤剧一直在城市剧场生态、基层祭祀生态，乃至粤人娱乐文化中保持旺盛的生命。特别是在二十世纪上半叶，标领时代风尚的粤剧名伶们，挑班演出，以自己独特的艺术创造，流转于海内外粤人社区，使粤剧成为卓有影响的戏曲的代表。在最近的六十年中，粤剧虽然在内地与海外保持了非常不同的发展趋向，在繁荣发展中也不免低谷徘徊，但是最终殊途同归，用代代相续的精英艺术家们，不断地演绎着数百年来积累的艺术传统，也不断地创造着属于当下的新的经典。（602）

从二十世纪七十年代末开始，以香港为代表的海外粤剧界，从一度困顿的发展颓势中寻求机遇，紧跟市场发展规律，努力探索粤剧艺术的精致化提升，期间涌现出的罗家英、文千岁、阮兆辉、梁汉威、尤声普、新剑郎、陈剑声、李龙、梅诗雪、陈好逖、尹飞燕、汪明荃、梁少芯等众多粤剧名伶，在维持传统演出的基础上，努力拓展在香港、内地的演出市场。而广东、广西地区的粤剧团体虽然经历了文革十年的停滞，但是在三十年内一直保持着传统戏、

²³¹ 麦啸霞：《广东戏剧史略》，见广东省戏剧研究室编：《粤剧研究资料选》，1983，第1页。

²³² 《戏剧论》，见[清]惠群等著：《后续岭南即事》卷二，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

新编历史剧、现代戏演出创作的方式，在逐渐拓展海内外粤剧演出市场的同时，发挥粤剧表演艺术团体集体协作的力量，每每推出新剧和新人。在岭南地区，有两个重要的艺术奖项一直是粤剧推出剧目、推出新人的重要平台。（603）

一为广东省艺术节。广东省文化厅主办，其宗旨在于“弘扬优秀民族文化，奖励优秀人才和优秀作品，推动在社会主义文艺的民族性和群众性基础上的艺术创新，促进我省艺术事业的繁荣和发展²³³”。从1984年开始，每三年一届，至今已至十三届，每届广东省艺术节均有一定数量的新创粤剧新创剧目参加展演。其中，《三脱状元袍》《猴王借扇》《梦断香销四十年》《顺治与董鄂妃》《魂牵珠玑巷》《白燕迎春》《中英街传奇》《伦文叙传奇》《花蕊夫人》《锦伞夫人》《伶仃洋》《花月影》《小周后》《三家巷》《刑场上的婚礼》《东坡与朝云》等新创作品，长期演出于舞台，在观众中颇多赞誉，而成功演绎这些作品的中青年粤剧表演艺术家们也逐渐地成为海内外粤剧界的艺术明星。（604）

二为羊城国际粤剧节。广州振兴粤剧基金会、广州市文化局等单位联合主办，其创办目的是为海内外粤剧界提供交流展演的平台，每四年一届，从1990年12月12日举办首届以来，在1996年、2000年、2004年、2008年、2012年、2016年总计举办七届，广泛团结海内外粤剧、粤曲表演团体和粤剧从业者，对粤剧、粤曲的传统剧目、新创剧目进行展演。例如首届羊城国际粤剧节上，来自10个国家和地区36个社团和国内表演社团，总计演出43台节目²³⁴；在第二届羊城国际粤剧节上，海内外参演社团有69个之多，演出剧目43部，其中来自美国、加拿大、英国、新加坡、马来西亚、香港、澳门等地的粤剧社团53个²³⁵；在第三届羊城国际粤剧节上，则更多侧重于表演团体的参加，其中外国华人社团14个，港澳台地区19个，两广地区16个，总计演出23台节目；在第四届羊城国际粤剧节上，总计有海内外83个粤剧社团参加展演，上演剧目36台，参演剧目除经典剧目、南派传统粤剧外，还有具有实验性质的都市粤剧、粤剧动画电影、英语粤剧等；在第五届羊城国际粤剧节上，总计88个海内外粤剧社团参加展演，国内专业剧团7个，演出22场总计粤剧剧目、曲目194个。第六届羊城国际粤剧节上，总计有海内外22个国家和地区的114个粤剧（社）团，258个剧（节）目参加52场演出，以及27场覆盖全市的粤剧进社区、进校园的群众文化活动等。第七届羊城国际粤剧节上，总计有20个国家和地区的135个社团参加了“全球华人粤剧私伙局惠民大联展”，规模创历史之最。从羊城国际粤剧节的历次举办，可以清楚地看到“粤剧之乡”对海内外粤剧、粤曲艺术社团形成的向心力，而广州作为粤人文化认同的中心地位，也随着羊城国际粤剧节的举办而更加突出。当然，借着这个平台，岭南地区优秀的粤剧明星由此走向更加广阔的演出市场，将优秀的粤剧经典艺术带到世界各地的粤人社区中。（605）

除上述两个演出活动外，从二十世纪八十年代以来，广东省中青年戏剧演员“百花奖”评选、广东省粤剧演艺大赛、广东省农村群众戏剧花会比赛、广东国际艺术节、广东鲁迅文艺奖等众多的赛事活动，都有数量众多的粤剧从业者和粤剧剧目、文学作品参选，特别是专门针对粤剧从业者的“百花奖”，其获奖者基本上都已经是目前活跃于粤剧舞台上的明星台柱。在广东省的22个地级市中，有15个地市区流行粤方言，且都拥有粤剧专业剧团，全省总计45个，民营剧团尚有数百个²³⁶。在岭南地区众多的表演团体中，尤其是广东省粤剧院（包括一团、二团、青年团等）、广州市粤剧院（包括广州粤剧团、红豆粤剧团等）、佛山粤剧院（原为佛山青年粤剧团）、深圳粤剧团、珠海粤剧团、肇庆粤剧团、广西壮族自治区的南宁市粤剧团，汇聚了粤剧界资深的前辈艺术家，薛觉先、马师曾、白驹荣、红线女、罗品

²³³ 《广东省艺术节评奖办法（试行）》（1991年8月），见广东省艺术研究所编：《广东省戏剧年鉴（1986—1995）》，岭南美术出版社，1998，第951页。

²³⁴ 广东省艺术研究所编：《广东省戏剧年鉴（1986—1995）》，岭南美术出版社，1998，第903页。

²³⁵ 陈超平：《五洲四海来相聚 南国红豆展芳菲：96年羊城国际粤剧节综述》

²³⁶ 胡玲玲、丁丹：《广东粤剧演出市场的调查与思考》，见《广东艺术》2000年第5期。

超、曾三多、新珠、靚少佳、郎筠玉、楚岫云、陆云飞、文觉非、吕玉郎、罗家宝、少昆仑、谭玉真、林锦屏、关国华、林小群、刘美卿、陈晓明、小神鹰、郑培英等等，同时也培养出大批独领风骚的青年明星。从 1989 年至 2011 年的二十多年里，这些实力雄厚的粤剧表演团体总计培养 22 位中国戏剧界最高奖“梅花奖”，其中来自深圳粤剧团的冯刚毅、广州粤剧院的欧凯明也是中国戏剧“二度梅”的获奖者。作为粤剧改革、发展的中流砥柱，这些中青年表演艺术家不但是近三十年来粤剧界的杰出传承者，而且也是中国当代粤剧的领军人物，他们广泛地继承了前辈艺人的经典艺术作品，传承了粤剧传统以来在音乐、表演等方面的经典创造，而且继往开来，以大量新创剧目创造出属于时代的经典作品来。(606)

今将岭南两广地区的 22 位梅花奖演员，作一简略介绍²³⁷：

冯刚毅，1947 年出生，广东番禺人，主工粤剧文武小生。自幼喜爱粤剧艺术，1963 年从艺，进入博罗县东罗粤剧团，后调入深圳市粤剧团，先后受教于粤剧大家陈笑风、罗家宝等人，并得到越剧名家徐玉兰、王文娟等人的指点，博采众长，因成功主演《鸳鸯泪洒莫愁湖》而崭露头角。在《情僧偷到潇湘馆》《血溅鸳鸯剑》《风雪夜归人》《情系中英街》《牌坊村新传》等剧目中，唱做俱佳，文武兼备。其唱腔博取新马腔、虾腔、风腔、凡腔之长，音域宽广，以中音为主，特别是他演唱的凡腔，被新马师曾誉为“神似凡腔，尤胜凡腔”。在《驼哥的旗》一剧中，他以丑行应工，表演沉稳自然，唱腔融合凡腔、马腔特点，艺术取得突破。1989 年、2001 年分别获得第六届、第十九届中国戏剧梅花奖，是第一位粤剧“梅花奖”得主，也是第一位粤剧“二度梅”得主。

丁凡，1956 年出生，湖南醴陵人，主工文武小生。十八岁进入德庆粤剧团学戏，经过刻苦训练，掌握扎实的文武表演功夫，得到罗品超、少昆仑等名家的赞赏，后进入广东粤剧院，演出数量众多粤剧剧目，在观众中享有很高的声誉。他的表演潇洒大方，往往在传统戏中老戏新演，呈现出浓郁的时代风尚，主演的《魂牵珠玑巷》《伦文叙传奇》《唐明皇与杨贵妃》《红梅记》《宝莲灯》《唐太宗与小魏征》《宝玉哭晴雯》《紫钗记》《狸猫换太子》等作品，脍炙人口，在海内外粤剧观众中享有很高的声誉。1991 年获得第八届中国戏剧梅花奖；为文化部首届、第五届文华表演奖获得者。

欧凯明，1964 年出生，广西合浦人，主工文武生。1977 年进入合浦师范文艺班，打下坚实的基本功，后进入广西艺术学校学艺，先后演出于合浦粤剧团、南宁粤剧团；1992 年因在香港演出《七状纸》，以南派武功获得省港粤剧界的赞扬，并得到红线女的器重，调入广州红豆粤剧团，与其合作演出《刁蛮公主戇驸马》《白燕迎春》等剧目。他扮相英俊俊朗，嗓音高亢洪亮，文武功扎实，表演火爆硬朗，演出的《武松大闹狮子楼》《罗成写书》《赤壁周郎》《一把存忠剑》《楚河汉界》《山乡风云》等剧目，文武兼备，在海内外粤剧观众中享有很高的声誉。1995 年获得第十二届中国戏剧梅花奖，2015 年获得第二十七届中国戏剧梅花奖“二度梅”。(607)

陈韵红，1965 年出生，广东澄海人，主工花旦。1984 年毕业于广东粤剧学校后，进入广东粤剧院工作，后与丁凡合作担纲，成为粤剧舞台上享誉一时的最佳组合。主演粤剧《风尘知己未了情》《焚香记》《寒江关》《范蠡献西施》《白蛇传》《魂牵珠玑巷》《自梳女》《伦文叙传奇》《宝莲灯》等剧目，在唱腔、表演上颇为出色。1995 年获得第十二届中国戏剧梅

²³⁷ 关于粤剧梅花奖演员的个人介绍，主要参考广东省戏剧家协会官方网站“戏剧家协会在线”广东省文联供稿的《广东省梅花奖演员介绍》(<http://www.gdart.com/gdxj/gdxjzx/200404140025.htm>)、《粤剧大辞典》人物编(《粤剧大辞典》编纂委员会编，广州出版社，2008 年，第 862—958 页)等相关著录。

花奖，文化部首届文华表演奖。

倪惠英，1956年出生，籍贯湖北，生于南宁，主工花旦。十四岁进入广州粤剧团学艺，因主演粤剧《红色娘子军》而成名，在粤剧《杨门女将》《家》《血洗定情剑》《金花女》等剧目中成功塑造性格个性不同的女性形象，在岭南粤剧界备受赞誉。其嗓音甜美清脆，唱腔婉转清晰，表演朴实自然、细腻传神，文武兼备，长期以来致力于粤剧改革创新，其主演的《睿王与庄妃》《土缘》《花月影》等新作，以生动的艺术形象和崭新的舞台风貌，在海内外粤剧流布区享有很高的声誉。1990年获得第二届中国金唱片奖，1997年获得第十四届中国戏剧梅花奖。（608）

梁耀安，1952年出生，广东新会人，主工文武生、小武、小生。出身于粤剧世家，十岁从艺，先后受教于白云生、邓丹平、红线女、罗家宝等粤剧前辈、名家，1985年后在广州粤剧团与倪惠英合作担纲，演出《白蛇传》《柳毅传书》《范蠡献西施》《花枪奇缘》《花染状元红》《吕布与貂蝉》《睿王与庄妃》《土缘》等众多剧目。他基本功扎实，文武兼善，唱腔宗法罗家宝的虾腔，并吸收风腔、凡腔、镜腔等声腔流派的特色，逐渐形成细腻传神、声情并茂的舞台风格。1997年获得第十四届中国戏剧梅花奖。（609）

曹秀琴，1962年出生，广东台山人，主工花旦。八岁学习，1978年从广东粤剧学校毕业，进入广东粤剧院工作，因主演《百花公主》而成名，先后得到红线女、罗品超、郑绮文、李艳霜等粤剧前辈的指导，文武兼备，唱做并佳。其主演《梅开二度》《残夜泣笺》《刘金定斩四门》《猴王借扇》《燕分飞》等传统剧、现代戏，都以鲜明的人物个性而得到观众的认可，特别是在《锦伞夫人》中，以宽广的戏路和丰富的跨行当表演，成功塑造文武双全的民族英雄洗太夫人。1998年获得第十五届中国戏剧梅花奖。（610）

卓佩丽，1965年出生，广东茂名人，主工花旦。十五岁考入湛江市艺校学艺，1990年调入深圳市粤剧团，与冯刚毅合作或主演《双枪陆文龙》《春郎削发》《情僧偷到潇湘馆》《盘丝洞》《狐仙月下情》《汉宫怨》《香女河》《贵妃醉酒》《穆桂英》等剧目，在粤剧观众中享有很高的声誉。经过粤剧名家林锦屏的指导，她在唱腔和表演上有了很大提高，在现代粤剧《情系中英街》中，成功塑造年龄跨度大、性格气质多样的现代女性形象，由此声名鹊起。1998年获得第十五届中国戏剧梅花奖；为文化部第七届文化表演奖获得者。

姚志强，1957年出生，广东郁南人，主工文武生。1973年从艺，师从叶丹青，并得到新少英、罗品超、罗家宝等粤剧名家的传授，特别是在红线女的提携合作中，艺术获得很大提升。主演《一代情僧》《紫钗记》《林冲》《黄飞虎反五关》《梁山伯与祝英台》《梦断香销四十年》《白燕迎春》《伶仃洋》等剧目，以其儒雅潇洒的扮相身段和明亮动听的唱腔，在粤剧观众中享有很高的声誉。1999年获得第十六届中国戏剧梅花奖。

吴国华，1954年出生，祖籍广东恩平，生于江门，主工文武生。九岁进入江门市业余体校，打下扎实的武功基础，1970年进入广东粤剧院学艺，1979年与曹秀琴成功演出《百花公主》而成名，2002年二人为广东八和会馆义演筹款，现为广东八和会馆主席。他文武兼备，扮相英俊潇洒，表演刚柔并济，在罗品超等粤剧名家前辈的教授下，在传统戏、现代戏中都有精彩的表现。主演《梅开二度》《宝剑奇缘》《猴王借扇》《红丝错》《锦伞夫人》《燕分飞》《刘金定斩四门》《雾锁东宫十八年》《再进沈园》等作品，能够以形动人、以情感人，在特技动作中展现人物内在心理和性格。2000年获得第十七届中国戏剧梅花奖。（611）

梁淑卿，1963年出生，广东顺德人，主工花旦。1978年进入广州粤剧团学艺，1988年开始，先后主演《李后主与小周后》《多情孟丽君》《刁蛮公主戇驸马》《野金菊》《山乡风云》《金莲戏叔》《楚河汉界》等剧目，在粤剧观众中享有很高的声誉。其唱腔圆润流利，扮相俏丽，身段优美，善于将丰富的内心体验蕴于形体动作的变化中，尤对现代戏人物的把握有所推进。2001年获得第十八届中国戏剧梅花奖。

曾 慧，1960年出生，广东顺德人，主工花旦。十三岁考入佛山粤剧培训班，先后得到梁荫棠、萧月楼、谭佩仪、郑培英等粤剧、粤曲名家前辈授艺，并广泛参学京剧等艺术门类的技艺，后师承新马师曾，在芳腔的传承和专研上进步尤多。主演的《穆桂英大战洪州》《凌波仙子》《三凤求凰》《烈女恨》《南海神镖女》《白蛇传》《光绪帝夜祭珍妃》《金印良缘》《龙母传奇》《帝女花》《刑场上的婚礼》等各类型的剧目，都能以委婉甜美的唱腔和刚柔并济的表演，获得观众的好评和认可。2002年获得第十九届中国戏剧梅花奖。(612)

梁素梅，1963年出生，广西百色人，壮族，擅演闺门旦、小旦、刀马旦。1979年进入广西百色地区粤剧团，从艰苦的唱做基本功和粤语学起，很快崭露头角，后调入南宁市粤剧团，艺术获得很大提升。其扮相靓丽，音色优美，演出《绣襦记》《山茶花》《六月飞霜》《玉蜻蜓》《圣洁的爱》《梨花情》《月到中秋》《紫金锤》等众多剧目中，在观众中享有很高的赞誉。2002年获得第十九届中国戏剧梅花奖。

赖琼霞，1971年出生，广东信宜人，擅长花旦、青衣。1990年从广东省粤剧学校毕业后进入佛山市青年粤剧团工作，后调入珠海市粤剧团，师承粤剧大师红线女。其嗓音甜美亮丽，唱腔韵味醇厚，广泛吸收弹词等音乐元素，主演《思凡》《梦断香销四十年》《吕布与貂蝉》《白蛇传》《焚香记》《再世红梅记》《丽人怨》《夜吊白芙蓉》《黄飞虎反五关》《伶仃洋》《驼哥的旗》《山乡风云》等作品，塑造出个性丰富的艺术形象。2003年获得第二十届中国戏剧梅花奖。

李淑勤，1971年出生，广东中山人，主工花旦。十八岁从广东省粤剧学校毕业后即在佛山青年粤剧团担纲正印花旦，先后与罗家宝、冯刚毅、彭炽权、梁耀安、阮兆辉、梁汉威省港著名文武生同台，在《顺治帝与董鄂妃》《丽人怨》《白蛇传》《哑女告状》《南唐残梦》《佛山黄飞鸿》等数十部剧目中，演绎出各具特征的艺术形象。其扮相端庄秀美，唱腔委婉甜美，文武兼备，青春靓丽，表演细腻感人。2004年获得第二十一届中国戏剧梅花奖。(613)

蒋文端，1969年出生，主工花旦、青衣、刀马旦等。1990年从广东省粤剧学校毕业后进入广东省粤剧院，师从罗家宝、红线女等粤剧大家。其扮相俊俏端庄，嗓音亮丽甜美，表演细腻传神，并涉猎电视等艺术门类，广采众长，主演《紫钗记》《西施》《白蛇传》《伦文叙传奇》《梦断香销四十年》《红梅记》《打金枝》《狸猫换太子》《紫钗记》《唐宫香梦证前盟》《东坡与朝云》《山乡风云》《南海一号》等多部粤剧传统戏、现代戏，在粤剧观众中享有很高的声誉。2011年获得第二十五届中国戏剧梅花奖。(614)

黎骏声，1965年出生，广东茂名人，主工文武生。出身粤剧家庭，自幼练功学艺，1986年由茂名粤剧团调入广州红豆粤剧团，受教于粤剧大师红线女，2001年进入广州粤剧团，与倪惠英合作演出。其扮相英俊，嗓音醇厚，在新马腔的基础上结合个人声音特点，以情带

声，成功塑造出鲜明的艺术形象，主演的《搜书院》《苦凤莺怜》《西厢月下情》《花染状元红》《钟无艳大破棋盘阵》《范蠡献西施》《睿王与庄妃》《花月影》《三家巷》等作品，文武兼备，戏路宽广，在观众中享有很高的声誉。2011年获得第二十五届中国戏剧梅花奖。

崔玉梅，1967年出生，广东番禺人，主工花旦。出身于粤剧世家，1987年从广东省粤剧学校毕业后进入广州粤剧团工作，受教于粤剧大师红线女，先后排演《山乡风云》、《宝鼎明珠》、《刁蛮公主憨驸马》等作品，表演艺术日臻纯熟，因病痛别舞台八年之久，2001年重上舞台后，得到倪慧英的言传身教，厚积薄发，技艺更进，演出《痴梦》、《庄周试妻》、《深宫假凤》、《刑场上的婚礼》、《孙中山与宋庆龄》、《红伶归来》等作品，获得广泛好评，其扮相秀美，嗓音甜美，表演灵动，颇富朝气。2013年获得第二十六届中国戏剧梅花奖。

吴非凡，1984年出生，广东恩平人，主工花旦、刀马旦。从小受家庭影响，喜好戏曲，1998、1999年连续获得全国小梅花奖，2001年从广东省粤剧学校毕业，2003年考入星海音乐学院，在声乐技法上得到提高，先后师从罗家宝、倪慧英、马秋华等粤剧、音乐名家，成功演出《打金枝》、《凤阁恩仇未了情》、《睿王与庄妃》、《花月影》、《碉楼》等粤剧代表作、新编作，特别是在《鸳鸯剑》中灵活驾驭花旦、武生、青衣、刀马旦，文武兼备、唱念俱佳，有“全能花旦”的美誉。2015年获得第二十七届中国戏剧梅花奖。

麦玉清，1967年出生，广东江门人，主工花旦、闺门旦、青衣等。13岁考入江门市粤剧团学艺，师从粤剧名家郑培英，先后在江门粤剧团、新会粤剧团、广州羊城粤剧团工作，1995年进入广东省粤剧院，艺术获得进一步提升。其扮相俏丽，音色甜美，多年来主演了大量的粤剧传统、新编剧目，在粤剧流播区具有广泛的艺术影响，表演形神兼备，细腻动人，颇具形象质感，特别在《宝莲灯》中一人分饰华山圣母、王桂英；在《红雪》中一人分饰姑娘、母亲、寡妇，显示出对不同人物形象的深刻把握。2015年获得第二十七届中国戏剧梅花奖。

苏春梅，1972年出生，广东珠海人，主工花旦。1992年从广东省粤剧学校毕业后，进入广州红豆粤剧团，获得粤剧大师红线女的悉心培养，深得红腔真传，主演众多红派首本戏，充分地展示红腔魅力，1997年调入深圳市粤剧团，2015年调回红线女艺术中心，现在广州粤剧院工作。其传承的红派剧目《刁蛮公主憨驸马》、《搜书院》、《关汉卿》、《苦凤莺怜》、《昭君公主》、《打神》等，以及代表作《宝玉与晴雯》、《杨排风》、《驼哥的旗》、《风雪夜归人》等作品颇受好评。2017年获得第二十八届中国戏剧梅花奖。

曾小敏，1977年出生，广东佛山人，主工闺门旦、刀马旦、花旦。1997年从广东省粤剧学校毕业后进入广东省粤剧院，师从丁凡，得到红线女、郑培英、关国华、关青、倪惠英等诸多名家指导，艺术积累得到充分的夯实，技艺兼备，文武并重，扮相俊丽端庄，唱腔圆润婉转，表演细腻动人，成熟地主演《刘金定斩四门》、《汉文皇后》、《宝莲灯》、《红梅记》、《山乡风云》等作品，在新创戏如《青春作伴》、《白蛇传·情》等剧目充分地展示其综合技艺，获得广泛的赞誉与好评。2017年获得第二十八届中国戏剧梅花奖。

第二节 粤剧研究

粤剧研究是随着粤剧艺术的不断成熟而形成的理论探索。从清代以来，岭南戏曲艺术逐渐地形成外江班、本地班的竞胜格局，《梦华琐簿》、《荷廊笔记》等文人作品，用简单的笔

墨，记录了戏曲班社之间的互动，展现了粤剧逐渐孕育形成的动态。特别是清末由广州“守经堂”印刷的《后续岭南即事》，收录《戏剧论》一篇，考述戏曲源流，谓之“优倡之戏，始自夏桀，商周以后，沿之不废”，备述唐宋时期优伶演剧于“欢乐之场”而“寄其忠悃”的戏剧功能，由此对粤剧现状进行逐一考辨，例如文章认为：“吾粤每有所演，开场之始，必以《封相》、《加官》、《送子》三折为先，意以此为吉兆，不知此三折皆不吉之事，人皆习而不察耳²³⁸”，细致的述论，已经开启了对粤剧研究的理性之风。（615）

由于粤剧在十九世纪之后进入了戏曲改良的活动，许多有着新思想、新观念的进步文人面对粤剧，总是能够在粤剧的相关话题中倾注时代观念和革命理想。因此，粤剧接受了来自多方的思想观照，逐渐地在地域文化、商业特征、演剧模式等方面，得到理论的解读。例如较早从域外视角来审视粤剧的《观戏记》一文，从美洲粤人热衷于粤剧欣赏的现实出发，结合作者在日本、上海等处经历的观剧经验，仔细分析广东戏曲所存的“广州班”、“南海班”、“潮州班”、“惠州班”、“过山班”在声腔差别、方言特点、剧目特色、艺术风格等方面的不同，将广东地域文化、民风习俗与粤剧成因建立联系，并提出“论世者谓学术有左右世界之力，若演戏者，岂非左右一国之力者哉²³⁹”，将粤剧与学术、演剧与时代的关系进行辨证阐述。在民国时期，粤剧研究的许多领域得到拓展，如冯自由撰《广东戏剧家与革命运动》，是对志士班演剧的第一篇系统梳理和研究的文章；李文中撰《粤剧沿革简史》，用简短的篇幅，说明粤剧历史，他所提出的“而粤剧以成，闻其组织与北剧无异，然弦索场口歌曲等，均能于北剧外别树一帜”，将粤剧历史与湘、桂戏剧进入岭南建立联系，同时将雍正张五来粤、李文茂起义、八和会馆建立作为粤剧断代的重要时间节点，基本奠定后世粤剧史的框架；秋霜撰《对于粤剧里底音乐的研究》，则细腻地分析粤剧音乐构成，将西方“音乐”引入粤剧传统梆、簧、小曲的探索中，三篇文章开辟了粤剧历史断代和艺术研究的新空间。在民国时期出现的许多标明“论”的文章，如《粤剧论》、《唱片救国论》等，实际更多地倾向于粤剧时论剧评，与学术研究尚有差距。（616）

二十世纪四十年代以来的二十年间，粤剧的研究取得较为深入的进展。麦啸霞《广东戏剧史略》是系统研究粤剧历史的首篇专文，后以专著内部出版。该文从岭南时代风尚的角度，梳理粤剧从宋元到现代的屡次变迁，并通过粤剧的音乐、表演、剧目等遗存内容，对应粤剧历史与岭南戏曲的关系，由此构架起粤剧近八百年的历史流程。特别是作者用翔实的掌故历史，将琼花会馆、八和会馆作为历史断代的重要分界，以此分析粤剧艺术的组织结构、演剧格局、戏剧改革等诸多特征，并对粤剧作家、作品进行细致梳理，代表了四十年代粤剧史研究的最高水准。而欧阳予倩《试谈粤剧》则从梆子、二簧戏的声腔原来，来考索粤剧的形成历史，由此探讨粤剧与昆曲、外江班等关系，这种学术观照显然不同于麦啸霞的历史总结，而是更加切实地将粤剧历史放在了清代初叶以来四百年内的发展进程中。特别是作者将粤剧与文明戏、电影的关系进行立论，对民国以来粤剧艺术在声腔、表演服装、布景、剧目等的发展、变化给予了充分的关注。作者没有完全接受五十年代文化界对粤剧比较偏颇的态度，而是以相对理性地从学术角度来考察粤剧艺术形态，将其作为“足以代表人民的新歌剧”来看待，这在同时期显得尤为难得。冼玉清《清代六省戏班在广东》一文，集中探讨外江梨园会馆碑刻文献中的班社变迁，作者以扎实的史家眼光，广泛地从岭南文献中发掘史料，提炼观点，细密地梳理出从外江班向本地外江班、洋行外江班、落籍外江班的转换历史，填补了从清初以降二百年间的粤剧历史变化，严谨的文风和结论使该文成为粤剧研究的经典作品。（617）

粤剧从二十世纪五十年代以来所接受的批评，较之其他剧种艺术显得更多，特别是 1952

²³⁸ 《戏剧论》，见[清]惠群等著：《后续岭南即事》卷二，粤东学院前守经堂藏版，中国艺术研究院图书馆藏。

²³⁹ 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960，第72页。，

年北上演出而引发的关于粤剧现状和出路论争,吸引了戏剧界的众多领导、专家的关注,由于未能完全理解或真切地研究粤剧在民国时期的改革活动,理论界对粤剧的探讨更多地倾向从政治角度来片面评价。五十年代掀起的关于《刘永福》、《三春审父》、《山东响吗》等剧目的大讨论,虽然不乏艺术层面的探索,但更多地偏重于政治话语的评判。但是,随着粤剧改革的不断深入,广东粤剧界将传统挖掘、整理成为粤剧研究领域的重要内容,1956年由广东省、广州市“戏曲改革委员会”组织粤剧传统剧目整理工作组,对粤剧古老遗存的舞台作品进行普查和挖掘,记录传统剧目123部。1961年由中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局联合成立广东省粤剧传统艺术调查研究班,对粤剧传统剧本、音乐、表演和历史资料全面整理发掘。前后数年最后结集成《粤剧传统剧目汇编》,辑录出版25册,收录由两广地区老艺人口述和存世班本整理而来的剧目130余部,同时,整理《粤剧传统音乐唱腔选辑》九辑,整理《粤剧传统排场集》收录142个排场、《木人桩》收录108个武打功架、《粤剧脸谱集》收录141幅传统脸谱,完成了其时对粤剧艺术的全面记录。在这个过程中,逐渐涌现出较为全面介绍粤剧的专著和研究粤剧各艺术门类的专书。例如蓝蓝、静于编著的《粤剧的欣赏》,从艺术的角度来展现粤剧的历史、行当、唱腔、表演、武功、文学等方面,虽然是一部通俗的普及读物,但却以较为客观公允的态度来展现粤剧艺术面貌。中国戏剧家协会广州分会、广东省文化局戏曲工作室、政协广东省委员会文史资料研究委员会等单位成为解放后十七年内搜集、研究粤剧的重要机构,他们编印的《广东戏剧工作资料选辑》、《广东戏曲艺术研究资料》、《广东戏曲史料汇编(第二辑)》、《李文茂》、《广东文史资料》,比较多地针对粤剧历史、粤剧代表人物、八和会馆、红船班、民国粤剧发展、解放以来粤剧改革等多方面的领域,进行全面著录和描述,为深入探讨粤剧历史提供了基础材料。(618)

内地文革前的粤剧研究除了在文献资料上有所挖掘、积累外,主要体现在对粤剧艺术经验的总结。陈卓莹编著《粤曲写唱常识》《粤曲写作入门》,黄锦培编著的《粤剧锣鼓》、广州粤剧团编辑的《粤剧音乐》、李雁著的《粤剧的唱和做》、谢彬筹等编的《粤剧音乐介绍》,诸书均从粤剧音乐的角度,细致地描述粤剧音乐结构、声腔特征、演奏、唱腔等,呈现粤剧音乐艺术的面貌。这些著作以较为科学的分类,梳理了庞杂的粤剧音乐艺术,基本奠定了后世粤剧音乐的基础。而表演经验也是粤剧的界颇为关注的内容,中国戏曲研究院编《表演经验》、中国戏剧家协会广东分会编《粤剧演员谈表演艺术》,则收录了靚少佳、马师曾、白驹荣、曾三多、红线女、文觉非、楚岫云、林小群、卢启光等人的表演经验,他们用行当、武功技法、形象创造来再现粤剧艺术的经验,相对于粤剧历史上大量的表演艺术,这些资料显得尤为珍贵。此外,范细安、关作诚记录整理的《大牛炳的二花面工架》,采用艺人口述,学者整理的方式,全面整理了粤剧二花面行当的代表性剧目和舞台经验,用接近于舞台再现的记录规范,将剧目表演内容、服饰、角色个性、表演身段技法、唱做呼应关系以及采用的排场,详细地予以说明,并用表演图示加以说明。这种记录方法完整地著录了粤剧古老的行当表演,对深入研究和挖掘粤剧传统提供了范例。(619)

从二十世纪五十年代开始,内地与香港有近三十年的隔绝,香港粤剧经历了极盛的粤剧电影时期,也进入一度衰微的七十年代。粤剧研究在这一动荡的演剧历程中不断地开拓出来,身为粤剧表演艺术家的陈非侬口述整理的《粤剧六十年》²⁴⁰、《粤剧的源流和历史》,全面展现了粤剧历史和表演艺术,在香港粤剧理论界颇具代表性。特别是他口述的《粤剧的源流和历史》,通过明确的断代,提出粤剧形成于南戏的观点,并通过近六十个专题,逐条分列,梳理粤剧从南宋到当代的历次变化,观点虽然未必尽准,但是他所采用的口述资料和遗存于粤剧艺术中的资料,却需要学术界予以重视。1968年香港大学亚洲研究中心开始转向对岭南文化的研究,黄兆汉着手统筹粤剧研究,并开始粤剧调查²⁴¹,由此

²⁴⁰ 陈非侬口述、余慕云记录:《粤剧六十年》,香港大成出版社,1982

²⁴¹ 黎键:《香港粤剧叙论》,香港三联书店有限公司,2010,第522页。

编制出版《香港大学亚洲研究中心所藏粤剧剧本目录》²⁴²。梁沛锦著《粤剧剧目初编》广泛收集粤剧资料，调查粤剧剧目，总计着录八千余部剧目，之后继续修订为《粤剧剧目通检》，增删补遗，对粤剧剧目总计整理 11360 条，是粤剧剧目研究的必读之作²⁴³。(620)

粤剧在近三十年里取得了长足的发展，特别是在粤、港两地，粤剧研究不断地拓宽学术领域，也不断地推向深入。概括而言，粤剧学术研究主要呈现于以下几方面的成果：

一、借助粤剧期刊，学术论文数量巨大，成果丰富。

学术期刊是粤剧的理论平台，长期以来在中国内地形成的高校科研系统、文化部科研系统都拥有相关的理论刊物，集中展示戏曲研究的成果，其中比较重要而著名者如《戏曲研究》《中华戏曲》《戏剧艺术》等，以及高校学报等，都发表一定数量的粤剧研究成果。特别是广东地区的《戏剧艺术资料》、《南国红豆》、《广东艺术》，较大量地展示粤剧科研成果和现状介绍。《戏剧艺术资料》由中国戏剧家协会广东分会、广东省戏剧研究室编辑，1979 年 4 月创刊，1990 年 6 月停刊，出版 13 期，广泛发表粤剧音乐、表演、剧作、历史、文物、舞美、导演、人物传记、戏剧活动、粤剧赏析等方面的研究。《戏曲研究资料》由广州市戏曲工作室、广州市文艺创作室编辑，1980 年创刊，1985 年 12 月停刊，发表与粤剧相关的史料、评论、经验记录、专题研究等内容。《南国红豆》由广州市文艺创作研究所、广州振兴粤剧基金会主办，原名《粤剧研究》，创办于 1986 年，1993 年更名，是专门发表与粤剧相关的史料、调查、剧本、掌故、研究的刊物。《广东艺术》由广东省艺术研究所主办，1993 年 12 月创刊，主要展现广东艺术界的现状、历史，进行理论探索，其中多有关于粤剧的理论研究成果，这两个刊物是粤剧理论研究的重要发表园地，广泛团结了活跃于戏曲研究领域的专家、学者和他们前沿的理论思索，在当代粤剧非物质文化遗产保护工作中发挥着重要的作用。香港地区的《香港戏曲通讯》、《戏曲品味》均创办于 2000 年，前者为香港中文大学“粤剧研究计划”主办，不定期出版，侧重于学术资料的研究和收集；后者由康乐及文化事务署主办，月刊，主要以报道香港粤剧演出和评论为主。两刊在对近年来香港粤剧的普及、推广和深入探讨，发挥了较为鲜明的作用。(621)

二、借助学术研讨会，对粤剧艺术进行专题讨论。

研讨会是团结粤剧研究者的重要组织方式，透过一个鲜明的主题，将各执己见的学者观点加以汇集，使粤剧专门领域的研究得以深入。岭南学术界在近三十年来组织的研讨会根据其主题，大体包括：1) 粤剧表演艺术家研讨会，例如“薛觉先艺术研讨会”(1986)、“任剑辉艺术研讨会”(1990)、“马师曾艺术研讨会”(1990)、“纪念著名粤剧艺术家薛觉先座谈会”(1996)、“著名粤剧艺术家罗品超表演唱腔艺术研讨会”(1997)、“林锦屏艺术研讨会”(1994)、“红线女从艺 60 周年艺术研讨会”(1998)、“粤剧艺术大师马师曾艺术研讨会”(2000) 等等；2) 剧作家研讨会，例如“冯志芬先生作品研讨会”(1991)、“广东剧作家陈自强作品研讨会”(1991)、“徐若呆剧作研讨会”(1992)、“广东粤剧院编导五老从艺五十年座谈会”(1992) 等等；3) 音乐、表演艺术研讨会，例如“广东省戏曲音乐座谈会”(1994)、“广东省戏曲表演艺术研讨会”(1994)、“粤剧音乐国际研讨会”(1997) 等等；4) 粤剧历史研讨会，如“两广粤剧、邕剧历史讨论会”(1986) 等等；5) 粤剧现状研讨会，例如“广东省首届戏剧研究年会”(1981)、“香港粤剧发展的现况与未来”研讨会(1984)、“粤剧研讨会”(1985)、“粤剧艺术改革研讨会”(1989)、“粤剧与时代研讨会”(1998) 等等。除此之外，许多大型的艺术活动或科研课题所主办的学术研讨会，大多分设主题，集中了多学科领域的学术成果，如每届“羊城国际粤剧节”都会在粤剧展演的同时，召开座谈会、研讨会；另如香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会合办“粤剧学术研讨会”(1992) 等等，即

²⁴² 黄兆汉：《香港大学亚洲研究中心所藏粤剧剧本目录》，香港大学亚洲研究中心，1970。

²⁴³ 梁沛锦：《粤剧剧目初编》，香港学津出版社，1979。梁沛锦：《粤剧剧目通检》，香港三联书店有限公司，1985。

是多主题的粤剧学术讨论会议。(622)

这些不同形式的研讨会,大多会汇集相当数量的理论文章,这些文章或者编辑成会议论文集发表,或者单篇发表于期刊杂志,成为粤剧研究的重要呈现形式。

三、借助史论专著,粤剧理论获得整合和提高。(103)

粤剧史论专著是粤剧理论的系统化呈现形式。从二十世纪八十年代以来,粤剧研究专著大量涌现出来。具体有两类,一为粤剧传统资料的重新出版,这类著作大多在五六十年代由相关单位或部门内部刊行,在八十年代以来经过整理后重新面世;或者根据以前整理粤剧资料的经验,围绕新的主题进行的资料汇编,例如《粤剧唱腔基本板式》²⁴⁴《粤剧锣鼓基础知识》²⁴⁵《粤剧基本功训练教材》²⁴⁶《粤剧牌子集》²⁴⁷《粤剧小曲集》²⁴⁸《粤曲精选》²⁴⁹《粤剧南拳》²⁵⁰《粤京锣鼓谱汇编》²⁵¹《粤剧唱腔音乐资料大全》²⁵²《粤剧小曲三百首》²⁵³《红线女音像艺术大观曲谱集》²⁵⁴等等。另一类为粤剧相关领域的专家和学者所著的专著研究,例如《粤剧研究通论》²⁵⁵《粤剧唱腔音乐概论》²⁵⁶《粤剧史》²⁵⁷《六国大封相》²⁵⁸《香港粤剧口述史》²⁵⁹《粤曲探索》²⁶⁰《粤剧音乐基础理论探微》²⁶¹《香港传统木偶戏探源》²⁶²《粤剧》²⁶³《南国红豆——广东粤剧》²⁶⁴《明清时期粤剧的起源、形成和发展》²⁶⁵《澳门戏曲》²⁶⁶《香港粤剧叙论》²⁶⁷等等。(428)在这些专著中,尤以梁沛锦《粤剧研究通论》和赖伯疆、黄镜明《粤剧史》、黎键《香港粤剧口述史》、杨清意《香港传统木偶戏探源》最具开拓性。《粤剧研究通论》为梁氏博士论文修订而成,是粤剧首部专门的研究专著;《粤剧史》为作者多年理论探索所得,是粤剧研究至为翔实博洽的一部。《香港粤剧口述史》则借助口述记录的方法,综合呈现香港粤剧的历史和现状。《香港传统木偶戏探源》选择木偶戏这一领域,虽然不是专门阐述粤剧艺术,但却开拓出对粤剧所依存的演剧形态的研究,对研究粤剧艺术生态具有重要的参考作用。在这些专著中,尤需提出的是《中国戏曲志(广东卷)》²⁶⁸、《中国戏曲音乐集成(广东卷)》²⁶⁹、《粤剧大辞典》²⁷⁰三部集体编纂的著作,前两部详细地汇集了粤剧在历史、剧目、音乐、表演、体制等多方面的艺术内容,后一部全面地呈现粤剧艺术

²⁴⁴ 广州市戏曲工作室编:《粤剧唱腔基本板式》,广东人民出版社,1978。

²⁴⁵ 广州市文化局戏曲工作室编:《粤剧锣鼓基础知识》,广东人民出版社,1979。

²⁴⁶ 广东粤剧院研究室编:《粤剧基本功训练教材》,1980 内部出版。

²⁴⁷ 广东粤剧院艺术室:《粤剧牌子集》,1982 年内部出版。

²⁴⁸ 广东粤剧院艺术室:《粤剧小曲集》,1982 年内部出版。

²⁴⁹ 广西南宁市广播站编印:《粤曲精选》,1983 内部出版。

²⁵⁰ 梁家森等整理:《粤剧南拳》,花城出版社,1985。

²⁵¹ 陈燊主编:《粤京锣鼓谱汇编》,1991 年内部出版。

²⁵² 陈杰华编著:《粤剧唱腔音乐资料大全》,1998 年内部出版。

²⁵³ 陆风、钟达三选编:《粤剧小曲三百首》,1999 年广东省曲艺家协会内部出版。

²⁵⁴ 红线女艺术中心编印:《红线女音像艺术大观曲谱集》,2000 年红线女艺术中心出版。

²⁵⁵ 梁沛锦:《粤剧研究通论》,香港龙门书店有限公司,1982。

²⁵⁶ 广东省戏剧研究室主编:《粤剧唱腔音乐概论》,人民出版社,1984。

²⁵⁷ 赖伯疆、黄镜明:《粤剧史》,中国戏剧出版社,1988。

²⁵⁸ 梁沛锦编著:《六国大封相》,香港市政公共图书馆,1992。

²⁵⁹ 黎键:《香港粤剧口述史》,香港三联书店有限公司,1993。

²⁶⁰ 陈亦祥:《粤曲探索》,广州出版社,1995。

²⁶¹ 李雁:《粤剧音乐基础理论探微》,《星海音乐学院学报》编辑,2000 年内部出版。

²⁶² 杨清意:《香港传统木偶戏探源》,香港天地图书有限公司,2001。

²⁶³ 蔡孝本:《粤剧》,中国文联出版社,2008。

²⁶⁴ 罗铭恩、罗丽:《南国红豆——广东粤剧》,广东教育出版社,2009。

²⁶⁵ 余勇:《明清时期粤剧的起源、形成和发展》,中国戏剧出版社,2009。

²⁶⁶ 张静:《澳门戏曲》,文化艺术出版社,2010。

²⁶⁷ 黎键:《香港粤剧叙论》,香港三联书店有限公司,2010。

²⁶⁸ 中国戏曲志编辑委员会、中国戏曲志广东卷编辑委员会、中国 ISBN 中心出版,1993

²⁶⁹ 中国戏曲音乐集成编辑委员会、中国戏曲音乐集成广东卷编辑委员会,《中国戏曲志(广东卷)》,中国 ISBN 中心出版,1993。

²⁷⁰ 《粤剧大辞典》编纂委员会编,《粤剧大辞典》,广州出版社,2008。

的所有遗存，为粤剧研究的专家、学者案头必备之书。(623)

相比于内地研究队伍的参差不齐，香港粤剧理论界更多地集中在高等院校，如香港中文大学音乐系一直设有关于粤剧的课程；香港中文大学戏曲资料中心一直致力于粤剧文本、文物的搜集和整理；香港城市大学设有中国文化中心，致力于包括粤剧在内的戏曲研究，这些高校往往通过专项课题的形式，扶持粤剧专门领域的探索，取得了粤剧理论的拓展。特别如香港中文大学音乐系，从1990年开始成立“粤剧研究计划”，长期进行粤剧及相关剧种的资料搜集、出版研究成果，并进行与戏曲相关的教学和推广工作、“粤剧研究计划”资助出版的书籍已经近二十种，其中如陈守仁《香港粤剧研究》（上卷）²⁷¹、《香港粤剧研究》（下卷）²⁷²合编的《香港粤剧导论》，以及《神功戏在香港——粤剧、潮剧及福佬剧》²⁷³、《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》²⁷⁴颇具代表性，这些著作从民族音乐志和人类学角度，研究粤剧的生存空间及其艺术再现，展现了立足于纯粹学理的粤剧研究所取得的深度。这种在方法论上的优长，集中地反映在他著作的《实地考察与戏曲研究》²⁷⁵，对于粤剧调查和研究提供了翔实的方法操作。而在这系列的“粤剧研究计划”中，屡次举办的国际或区域性的研讨会，汇集了粤、港及海外的粤剧理论界的广泛参与，其结集出版的刊物将粤剧研究领域不断地推向深入，例如周仕深、郑宁恩主编的《粤剧国际研讨会论文集（上、下）》²⁷⁶，即是粤、港文化主管部门于2007年主办的大型学术会议期间的重要成果，其中对于新领域的开拓（如罗丽《影剧互动：银幕上的粤剧》）、新文献的发现（如田仲一成《神功粤剧演出史初探》）、新问题的提出（如陈超平《粤剧史上的一些需要考证的问题》）、新视野的建立（如伍荣仲《从文化史看粤剧，从粤剧史看文化》），尤为显著。此外，香港粤剧研究还在粤剧电影、粤剧木偶戏等多个领域的有所拓展，例如《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》²⁷⁷不但收录了余慕云《香港粤剧电影发展史话》、刘大木《对“飞头/无头”系列电影的几点观察》等论文，而且辑录了二十世纪五六十年代的所有粤剧电影清单，为粤剧电影的深入研究提供了坚实的理论基础和资料文献。(624)

上述四方面的研究虽然不能全面呈现粤剧研究的全部成果，也不能展现粤剧理论的诸多观点，但透过这些多元的研究成果，可以清楚地发现，粤剧的学术成果成为粤剧艺术保护和发展的的重要参考。无论是粤港两地长久以来进行的资料整理、口述工程，还是两地学者不断地在粤剧历史与现状的研究中进行的深入探讨，都成为长养粤剧发展的重要力量。无论是内地，还是港澳，作为人类非物质文化遗产项目——粤剧的保护，都需要更加充分地体现学术拓展的空间。粤剧既是一个艺术涵育的工程，也是一个学术研究的工程，学术的不断推进能够带来粤剧艺术的长久助力，而粤剧遗产的不断被发现更需要粤剧研究精深拓展。(625)

第三节 粤剧保护

2006年5月11日，广东省人民政府公布第一批“省级非物质文化遗产代表作名录”（78项），由广州市和佛山市分别申报的“粤剧”位列其中；

²⁷¹ 陈守仁：《香港粤剧研究》（上卷），香港广角镜出版社有限公司，1988。

²⁷² 陈守仁：《香港粤剧研究》（下卷），香港民族音乐学会、香港中文大学、中大音乐系中国音乐资料馆联合出版，1990。

²⁷³ 陈守仁：《神功戏在香港——粤剧、潮剧及福佬剧》，香港三联书店有限公司，1996。

²⁷⁴ 陈守仁：《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》，香港中文大学音乐系“粤剧研究计划”出版，1996。

²⁷⁵ 陈守仁编：《实地考察与戏曲研究》，香港中文大学音乐系“粤剧研究计划”出版，1997。

²⁷⁶ 周仕深、郑宁恩主编：《粤剧国际研讨会论文集（上、下）》，香港中文大学音乐系“粤剧研究计划”出版，2008。

²⁷⁷ 《第十一届香港国际电影节：粤语戏曲片回顾》，香港市政局，1987。

2006年5月20日，国务院公布第一批“国家级非物质文化遗产名录”（518项），由广东省文化厅、香港特别行政区民政事务局、澳门特别行政区文化局，广东省广州市、佛山市共同申报的“粤剧”位列其中；

2007年6月18日，广东省人民政府第二批“省级非物质文化遗产代表作名录”（104项），由佛山市申报的“粤曲星腔”位列其中。

2008年1月26日，文化部公布第二批“国家级非物质文化遗产项目代表性传承人”名单（共551名），由广东省和香港特别行政区选报的红线女、陈剑声分别被公布为粤剧的国家级传承人；

2008年3月7日，广东省公布第一批“省级非物质文化遗产项目代表性传承人名单”（235名），红线女、罗品超被确定为粤剧的首批省级传承人；

2011年1月27日，广东省公布第二批“省级非物质文化遗产项目代表性传承人名单”（共计109人），罗家宝、郑培英、关国华、丁凡、倪惠英、欧凯明被确定为粤剧的第二批省级传承人，同时被确定为“粤曲”省级传承人的有黄少梅、谭佩仪。

2011年5月23日，国务院公布第三批“国家级非物质文化遗产名录”（共计191项）和“国家级非物质文化遗产名录”扩展项目名录（共计164项），香港有四项非物质文化遗产项目入选，其中“长洲太平清醮”、“香港潮籍人士孟兰胜会”是粤剧神功戏演出的重要生态依据。（626）

2012年10月12日，广东省公布第三批“省级非物质文化遗产项目代表性传承人名单”（共计147人），林国光被确定为第二批省级传承人。

2012年12月20日，文化部公布第四批“国家级非物质文化遗产项目代表性传承人名录”，罗家宝被公布为粤剧的国家级传承人。

2014年8月7日广东省公布第四批“省级非物质文化遗产项目代表性传承人名单”（共计113人），孙业鸿、郑永健、梁锦伦被确定为第四批省级传承人。

2017年4月5日广东省文化厅公布第五批“省级非物质文化遗产项目代表性传承人名单”（共计111人），黄培（黄壮谋）、梁耀安、曹秀琴、李淑勤被确定为第五批省级传承人。

透过上述在广东省紧锣密鼓地宣布的非物质文化遗产清单录，可以强烈地感受到，在中国非物质文化遗产保护工作逐渐走向制度化的进程中，粤剧、粤曲开始以更加健全的保护机制，对其历史以来形成的文化遗产和现在的传承人予以保护。但是，这项宏大的事业却由来有自，粤剧十年来的“非遗”保护工作，只是半个多世纪粤剧保护工作的集中呈现。

1940年在重庆天官府街，由戏剧春秋社组织了一场“戏剧的民族形式问题座谈会”，参会的郭沫若、田汉、茅盾等各界人士讨论的主题是“民族形式”，涉及其中的粤剧却以“不合民族形式”而引起讨论者的论争，来自广东台山的盛家伦认为：

真正的原型的粤剧今天恐怕只能求之于草台班，家父保存了一百多张粤语唱片，我是广东人，有的都不大听得懂，但调子本身都非常可取，今天就应该由我们这一代去艺术地再组织再创造，使合今日民族的须要。²⁷⁸

在这位音乐家的眼中，粤剧追逐时尚的步伐已经偏离了其应该具备的艺术本体，呈现于岭南生活中的粤剧，实际在城市和基层有了判然的分别；戏剧界应该更多地关注粤剧传统，并由此来“再组织”、“再创造”，形成符合时代和民族的粤剧形式。显然，粤剧在“从来没有一种一成不变的范式²⁷⁹”而积极趋于民俗生活的追逐之时，戏剧界对粤剧本体形式的冷静

²⁷⁸ 茅盾、田汉等：《戏剧的民族形式问题座谈会》，见广东省文化局戏曲工作室编印：《广东戏曲史料汇编》（第二辑），1964内部出版，第177页。

²⁷⁹ 黎键：《香港粤剧叙论》，香港三联书店有限公司，2010，487页。

思考,已经让粤剧的传统保护工作开始显露端倪。在二十世纪五六十年代香港戏剧界以电影形式再次掀起粤剧创新发展的高潮时,内地粤剧却在舞台净化的工作中,更加有意识地对传统进行重新认识。(627)

伴随着大陆戏曲改革的推进,内地粤剧在不断的批评声中,逐渐地摆脱商业化的影响,转向追求舞台艺术性与思想性的结合。《搜书院》、《关汉卿》等作品的创作,作为成功的范例,用沉稳精致的艺术风格和深刻内敛的思想情趣,逐渐地塑造出属于粤剧的“民族形式”。从1952年参加中南区举行第一届戏曲观摩会演和全国第一届戏曲观摩汇演开始,众多的粤剧名伶也在不断推陈出新的实践中,开始在中国戏曲的背景观照下,重新发现粤剧的传统。特别是《凤仪亭》、《表忠》、《平贵别窑》等折子戏在戏曲界的被肯定,使粤剧界开始“认识和尊重粤剧的民族遗产并要求逐步整理”、“认识演好戏是艺人的责任,并愿意为经常地演好戏而努力”²⁸⁰。白驹荣在《我对整理粤剧遗产的一些认识》一文中,开宗明义地提出“怎样发掘和整理粤剧遗产,长期以来是粤剧界里一个悬而未决的问题,自从传统剧目纷纷上演之后,这个问题更形突出了”,他特别强调了粤剧在表演艺术的诸多特长,例如文武生唱腔、行当表演、南派武功,认为“必须首先用很慎重的、虚心的态度对待自己传统的表演艺术,把古老戏的精华很好地整理出来”,“只要我们严肃认知,有多少东西拿多少出来,并且经过仔细研究才拿出来,这便能使粤剧艺术既能保存原来面目,又真正达到多姿多彩²⁸¹”。白驹荣的意见具有比较广泛的代表性,粤剧界也确实如他所言,不但思考着什么是粤剧遗产,而且也不断地实践着发掘和整理粤剧遗产的工作。(628)

基于对粤剧艺术遗产的明确态度,两广地区的粤剧界将戏曲改革与遗产整理结合起来。在十七年间,完成了粤剧职业剧团的登记,到1956年广东成立登记的粤剧表演团体达到71个,而广西也在粤语流布区的县市成立粤剧团,这些剧团成为粤剧经典传承和行当发展的重要承载。特别在整顿表演团体的戏改工作中,通过广东省、广州市的“戏曲改革委员会”等机构的组织管理,重新梳理剧团、演员和剧目家底,“把优秀民族遗产拿出来²⁸²”,对各剧团常演剧目进行登记,这基本上将其时粤剧舞台上能够上演的传统作品,进行了初步的调查。在剧团改革之时,两广地区先后创办多所粤剧培训机构,例如1953年在广州粤剧团举办多届培训班,通过以班带人的方式,培养后继人才;1958年成立广州市少年粤剧训练班,之后渐次改为广州粤剧学校、广东粤剧学校,成为专门培养粤剧人才的综合专业学校;1959年成立湛江专区艺术学校,1962年更名为广东粤剧学校湛江分校;1958年成立梧州市粤剧团的附属粤剧艺术学校,1959年成立广西戏曲学校,成为广西粤剧人才培养的重要基地。这些戏曲院校和培训班的设立,集中了内地几乎全部的粤剧艺人力量,白驹荣、靓少英、李翠芳、新珠、曾三多、黎侠峰、花倩红、易日红等著名的老艺人,以及马师曾、红线女、靓少佳、罗品超、文觉非、郎筠玉、楚岫云、少昆仑、陆云飞、罗家宝、林小群等粤剧舞台上的著名演员,通过他们的传授和教学,将经过艺术挖掘和再提高的舞台表演经典传承开来,壮大了粤剧的演职队伍,也源源不断地输送着新鲜的后继人才。(629)

在十七年间,剧本整理和表演艺术的记录成为粤剧保护工作中最为显著的成果。1956年由广东省、广州市“戏曲改革委员会”组织粤剧传统剧目整理工作组,对粤剧古老遗存的舞台作品进行普查和挖掘,记录传统剧目123部。1961年由中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局联合成立广东省粤剧传统艺术调查研究班,对粤剧传统剧本、音乐、表演和历史资料全面整理发掘。前后数年最后结集成《粤剧传统剧目汇编》,辑录出版25册,收录由两广地区老艺人口述和存世班本整理而来的剧目130余部,包括了大排场十八本、新江湖十八本、提纲戏、改良新戏等多类型的剧目,成为粤剧传统经典剧本的总集。(630)与此同时,

²⁸⁰ 广州市文艺研究室编印:《广州粤剧组织变迁史》,内部资料,1984,第26页。

²⁸¹ 白驹荣:《我对整理粤剧遗产的一些认识》,发表于《南方日报》1957年1月7日,见中国戏剧家协会广州分会编印:《广东戏剧工作资料选辑》第一辑(1949—1959),内部出版,1959,第312—315页。

²⁸² 广州市文艺研究室编印:《广州粤剧组织变迁史》,内部资料,1984,第27页。

《粤剧传统音乐唱腔选辑》先后整理九辑，收录大腔例戏、昆曲、牌子、锣鼓、行当唱腔、专戏专腔、名伶唱腔等音乐唱腔，比较详细地记录了完整的粤剧音乐内容。此外，《粤剧传统排场集》、《木人桩》、《粤剧脸谱集》分别收录 142 个排场、108 个武打功架、141 幅传统脸谱，极大地保存了粤剧表演艺术遗产的重要方面。(631)

在此阶段，粤港两地都沿用了二十世纪上半叶就有的唱片、电影等声像技术手段，细腻地记录粤剧艺术。内地在 1956 年拍摄完成《搜书院》、1960 年拍摄完成《关汉卿》、1961 年拍摄完成《二堂放子》《三娘教子》《平贵别窑》《凤仪亭》《单刀会》《抢伞》《借靴》《打面缸》等，将优秀粤剧表演艺术家的经典作品做了尽可能的保存。而在香港粤剧电影中，传统折子戏、杂锦片一直就是粤剧电影中重要的组成部分，这两类形式基本上比较忠实地展现舞台表演片段：《酒楼戏凤》《孟丽君》《长亭别》《仕林祭塔》《梁红玉击鼓退金兵》《苦凤莺怜》《斩经堂》《刘备过江招亲》《胡不归慰妻》《薛丁山九叩寒江关》《平贵别窑》《白金龙之花园相骂》《刘金定斩四门》《卧薪尝胆》《一把存忠剑》《钟无艳挂帅征西》《拷红》《包公审乌盆》等等。在近千部的粤剧电影中，虽然不乏电影拍摄技术对粤剧的大量改造，但都不同程度地保留着粤剧表演和音乐的精华，不但记录了海外粤伶的精彩舞台风貌，而且也将一直盛演的舞台名剧做了记录，《紫钗记》《胡不归》《山东扎脚穆桂英》《赵五娘万里寻夫》《王宝钏》《凤阁恩仇未了情》《帝女花》等制作精良的电影作品，至今都能唤起对前辈粤剧名家及其艺术的许多回忆。(632)

从二十世纪八十年代以来，随着声像记录手段不断地普及和提高，粤剧借助唱片、影视等手段进行保存、推广音乐表演艺术也越来越频繁。而在粤剧重新复苏的三十年间，粤剧的保护也取得了长足的发展。在近三十年内，给予粤剧遗产最重要的保护措施有如下四个方面：

一、广东戏曲集成志书、《粤剧大辞典》对粤剧资料的全面整理。

1979 年，由文化部、国家民委、中国文联等相关部门联合发起编撰十部集成志书，在各省人民政府和宣传、文化主管部门的支持下，对戏曲、戏曲音乐、曲艺音乐等十大类的民族民间艺术形式，进行全面的历史梳理和文字记录。1997 年，十部文艺集成志书被确定为国家级社科基金资助重大科研项目，到 2009 年，十部志书全部编纂出版，前后历时 30 年，总计 450 册、4.5 亿字。《中国戏曲志（广东卷）》、《中国戏曲音乐集成（广东卷）》作为集中展示广东戏曲艺术遗存的分志，综合应用文献整理、考古发现、口述访谈、艺术记录等多元的方法和手段，对于粤剧历史、现状和音乐形态进行了全面的记录和说明。在《中国戏曲志（广东卷）》中，通过年表、剧种历史、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、传记等分类，详细展示粤剧从产生到二十世纪八十年代的所有艺术遗存。在《中国戏曲音乐集成（广东卷上）》中，将粤剧唱腔、锣鼓器乐为主体的音乐构成，通过谱例的形式加以详细记录。两部志书在编撰历时十数年，广泛团结了粤剧的艺术工作者，同时也形成了以广东省艺术研究所为代表的研究机构和研究人员，为粤剧遗产的进一步保护奠定了扎实的学术基础。2003 年，由中共广州市委宣传部牵头，广州市文化局、广州市文联和广州振兴粤剧基金会共同参与，广州市文艺创作研究所承担《粤剧大辞典》编纂工作正式启动。这部大型的辞书力求“全面、系统、客观地反映粤剧的总体面貌，使之成为一部为从业人员提供专业知识、为粤剧教育提供教学参考、为粤剧研究提供学术咨询、向广大读者普及粤剧知识的实用工具书²⁸³”，全书总述粤剧的历史源流，编撰粤剧在中华人民共和国建国以来的粤剧纪事，按照剧目、音乐、表演、舞台美术、书刊理论、团体机构场所、人物、港澳台粤剧、粤剧在海外、粤剧电影十一编，借助条目解释，全面客观地展示粤剧遗产的全貌。这部几乎团结了海内外粤剧界所有力量的辞书，在现有文献资料基础上，全部涵盖粤剧艺术的全部内容，是继编撰《中国戏曲志》等集成志书的又一次学术升华，也是六十年粤剧遗产记录的最集中呈现。(633)

²⁸³ 《粤剧大辞典》编纂委员会编，《粤剧大辞典》之〈编例〉，广州出版社，2008，第 1 页。

二、各种形式的基金会对粤剧传统剧目的资金扶助。

1992年，时任广州市市长的黎子流倡议成立广州振兴粤剧基金会，其宗旨是希望借助社会各界的力量，为振兴粤剧提供经济支持。在近二十年的时间内，基金会除了大力支持新剧目创作外，对粤剧艺术的传承，给予了重要的经济扶助。例如主办或参与“羊城国际粤剧节”、“粤剧黄金演出周”等大型的粤剧演出活动，提供交流平台，扩大粤剧在海内外的艺术交流；举办粤剧个人艺术专场，集中呈现新时期的粤剧艺术家；资助广州市艺术学校六年制的粤剧班，培养粤剧接班人；举办“羊城群众粤剧大联展”等群众粤剧活动，普及粤剧在学校、社区的影响；举办粤剧学术研讨活动，参与“名人名剧名曲工程”的抢救整理、《粤剧大辞典》的编撰等等。这些工作全方位地对粤剧艺术及其表演者、业余参与者、研究者进行经济支持，给予粤剧更大的生存空间和发展助力，为粤剧遗产的传承和发展提供了坚实的保障。2005年，香港特区成立香港粤剧发展基金，旨在筹集资金，为粤剧的传承、研究和推广提供经济资助，在粤剧列入人类非物质文化遗产代表作名录后，民政事务局向立法会申请拨款6900万元，注资粤剧发展基金，至今该基金已经获得一亿元的资金，支持推行约350项粤剧发展计划和培育新进计划²⁸⁴。2006年，广东省政协牵头成立的广东省繁荣粤剧基金会成立，旨在团结社会力量，为繁荣粤剧艺术提供经济支持。基金会资助领域包括了对粤剧音乐创作、粤剧艺校学生、对粤剧有突出贡献的组织和个人、对群众粤剧有突出贡献的组织 and 个人的资助等等。(634)

三、文化活动和场馆建设对粤剧的艺术宣传。

近三十年来的粤剧在海内外的深层次交流取得了极大的进展。以粤港为中心的粤剧演出交流活动频繁举办，为海内外粤剧艺术水准的提高创造了条件，例如1990年香港市政局主办的“香港传统粤剧例戏大汇演”、1991年广东粤剧八和联谊会举办“省港澳名伶唱家汇演”、1992年香港市政局主办的“两广南派粤剧汇演”、1993年广州举办的“著名粤剧编剧家陈冠卿作品欣赏会”、1999年香港八和会馆等主办的“梨园艺萃迎千禧——香港国际粤剧汇演”等，都以广泛的参与性，将粤港等地粤剧界团结起来。其中以“羊城群众粤剧大联展”、“羊城国际粤剧节”、“澳门城市粤剧曲艺汇演”、“粤剧新年盛会”最具规模和影响。“羊城群众粤剧大联展”由广州市群众艺术馆、广州市戏剧家协会联合创办于1989年，主要针对粤剧粤曲的业余剧团和私伙局，以普通粤剧爱好者为主体，老少兼有，呈现出浓郁的群众参与色彩。“羊城国际粤剧节”创办于1990年，每四年一届，至今已经举办七届，广泛团结海内外粤剧、粤剧艺术团体和从业人员，是当代影响最广泛的粤剧艺术盛会。“澳门城市粤剧曲艺汇演”由民政总署、工联文化委员会、《澳门日报》艺海版联合主办，由1991年开始举办的“澳门粤剧曲艺社团交流汇演”(1996年后更名为“城市粤剧曲艺荟萃”)发展而来，从2001年来规模日渐扩大，艺术影响力亦日渐增加，逐渐成为澳门特区曲艺团体互相交流的平台，为粤剧、粤曲事业的发展带来积极的推动作用。特别是2011年的汇演，曲艺社团超过95个，成为十数年来规模最大的一次。“粤剧新年盛会”创办于2001年元旦，由广东省文化厅主办，广东粤剧艺术大剧院承办，以“弘扬岭南文化，振兴粤剧艺术”为宗旨，每年一届，通过集中呈现粤剧名家、名剧、名曲，促进粤剧艺术的传播和发展。十七年来，这一新年贺岁晚会在粤、港、澳三地引起很好的反响和赞誉，成为新时代岭南粤剧的重要的文化品牌。(635)

粤剧、粤曲在岭南各地具有广泛的群众影响，随着互联网络的普及，许多专门网站成为粤剧宣传的重要平台。土豆网、百度视频、优酷视频等网友熟悉的视频网站都有数量众多的粤剧名伶演绎的名剧、名曲。而广东省粤剧院、广州粤剧团等知名表演团体都在院团建设中，配套有网站的跟进与宣传；粤剧网、中国青年粤剧网、剑心粤剧网等众多的粤剧、粤曲网站、粤剧吧，也成为粤剧爱好者聚会、讨论、交流的重要平台。而《南国红豆》、《广东艺术》等

²⁸⁴ 《香港特区政府致力保存及发展粤剧》，见《中国新闻网》2010年08月20日。

重要的戏曲刊物，也成为专门或主要交流粤剧现状、探讨粤剧理论的文化阵地。

为了更好地呈现粤剧的历史遗存和文化内涵，各类型的粤剧博物馆在近二十年来大量地得到建设和完善。特别如红线女艺术中心于1996年投资建设，1998年落成，集中展示粤剧大师红线女的艺术人生和历史资料。香港文化博物馆在2000年设立粤剧文物馆，通过具有体验性的场馆建设，专门宣传粤剧历史文物和艺术资料，馆藏粤剧文物多达23000多件，以及数量众多的传统例戏及正本戏的录像。广东粤剧博物馆源自1992制定的“李文茂纪念馆”规划，后逐步确立为粤剧博物馆项目，2003年落成，全面展现粤剧历史、名人、艺术，收藏了三千余件关于粤剧的大量珍贵文物。东莞粤剧图书馆、东莞粤剧博物馆分别落成于2005年、2006年，前者为东莞图书馆分设场馆，以粤剧图书资料为主要收藏范围；后者则以东莞粤剧、粤曲的历史文物为主要展示内容，成为广东省第二个粤剧博物馆。广州市的粤剧艺术博物馆于2016年正式对公众开放，是广州荔湾区在恩宁路旧城改造地块上建设的集展览、演出、教育、研究、公共活动等功能为一体的博物馆，由于馆址正处于近代粤剧发展的中心区域，该博物馆也成为粤剧生态涵养的重要文化场所。

四、政府保护对粤剧文化品格的张扬。(636)

粤剧文化遗产的保护一直是省港澳政府长期致力工作，随着岭南传统文化逐渐地被粤人所认可和张扬，各地政府亦出台相关扶持粤剧的政策和法规，为粤剧的有序保护和长足发展创造条件。2003年10月9日中共广东省委、广东省人民政府颁布了《中共广东省委、广东省人民政府关于加快建设文化大省的决定》（粤发〔2003〕15号），并公布《广东省建设文化大省规划纲要（2003—2010年）》，明确规划要“扶持有代表性、示范性和保护性的文艺门类，办好一批名团，抓好一批文艺精品，造就一批文化名家、文艺大师，形成具有全国影响的文艺流派”，推进粤剧的继承和创新，“组建广东粤剧艺术大剧院”，办好“粤剧新年盛会”、“羊城国际粤剧节”等重要的演出活动；同时“扶持和发展具有岭南特色的民间文化艺术，保护濒危和稀有民间文化艺术品种”，加强广府文化的保护和研究，“有效保护与合理开发民间艺术、民俗文化、历史文物古迹以及饮食文化等资源，形成一地一品、一地一特色的岭南民间文化品牌，促进文化与旅游、商贸、农业等经济活动结合”，“定期举办粤剧、潮剧、客家山歌、舞龙舞狮等民间艺术种类的汇演，积极推动粤剧申报联合国人类口头与非物质文化遗产代表作”，“分期分批建设广东粤剧艺术大剧院（含省粤剧艺术中心和粤剧学校）”等九项重要文化工程²⁸⁵。这些系列过程为粤剧在岭南地区的保护与发展，奠定了坚实的政策基础，粤剧艺术以此进入更加良性的生存状态。

2002年3月，粤港澳三地政府文化主管部门在香港召开粤港澳文化合作第一次会议，标志着以政府为主导的“大珠三角”地区文化交流进入常态化，政府间的合作交流使三地文化合作建立起有效的联络机制。2002年11月18日，粤港澳文化主管及珠江三角洲七个城市的文化部门主管，召开第一次粤港澳艺文合作高峰会，签署《粤港澳艺文合作高峰会会议纪要》，会议将“粤剧艺术推广与培训”列入正式合作项目，香港特别行政区民政事务局局长何志平在会上提出珠三角艺文合作基础的原则：“合作精神、共同身份和联合品牌”，考虑大珠三角共同建议把粤剧列入联合国教科文组织（UNESCO）人类口头与非物质文化遗产代表作名录，将粤剧艺术推向国际²⁸⁶。连续的高峰会议以更加切实的沟通，以期实现“优势互补、资源共享、提高效率、降低成本、创造品牌、培育人才、交流信息、繁荣文艺”的文化发展观目标。2003年2月，粤港澳文化合作第二次会议商议确立每年11月的最后一个星期日为“粤剧日”，三地在这一日同时举办与粤剧相关的活动。粤港澳文化合作会议至今已经召开十二次，三地的各个文化领域合作不断地深化，极大地提升了珠江三角洲地区的整体文化

²⁸⁵ 见广东省人民政府网（http://www.gd.gov.cn/govpub/zfwj/zfxxgk/swszfwj/200809/t20080910_63385.htm）。

²⁸⁶ 《粤港澳开展文化大合作 致力将粤剧艺术推向国际》，见中新网11月18日（<http://www.chinanews.com/2002-11-19/26/244984.html>）。

形象。通过粤港澳三地近十年来的密切合作，粤剧作为岭南文化的代表，正是在这个文化合作框架下被充分地肯定下来。(637)

纵观粤剧艺术遗产在六十余年中的保护历程，无论二十世纪四十年代讨论粤剧的“民族形式”，还是五十年代以来探索粤剧的改革和挖掘，抑或是八十年代以来实践粤剧艺术的继承和发展，或是新世纪以来深化粤剧文化遗产的全面保护，每一代的粤人都为这份珍贵的艺术形式付出了重要的努力。尤其是在新世纪以来的八年内，依靠着数十年的遗产保护经验和海内外华人的通力合作，“粤剧”成为粤港澳三地文化主管部门频频提及的主题²⁸⁷，这也让这个有着数百年发展历史的古老剧种和它的优秀传统，越来越得到世界的认同：

2002年11月18日，第一次粤港澳艺文合作高峰会，香港特别行政区民政事务局局长何志平就提出考虑建议粤港澳三地把粤剧列入联合国教科文组织（UNESCO）人类口头与非物质遗产代表作名录，将粤剧艺术推向国际；

2003年2月17日，第二次粤港澳艺文合作高峰会，进一步确定将粤剧以“单项”形式向联合国教科文组织申报“人类口头与非物质遗产代表作”名录，初定时间表为2003年8月前向文化部提交立项申请，力争2005年列入名录；

2003年8月15日，第三次粤港澳文化合作会议，三地签订《粤港澳艺文合作协议》，将弘扬粤剧艺术、申报粤剧为“人类口述和非物质遗产代表作”作为五大合作项目中的重要内容，并明确说明：这一项目由广州市文化局牵头，广东省文化厅艺术处参与，广州市文化局已做了大量的研究与资料收集工作，正与国家文化部协商申报事宜；

2004年2月28日，第四次粤港澳文化合作会议，会议在肯定粤剧申遗的举措外，更多地以切实行动来推动粤剧发展，即：除了筹备向联合国申报，将粤剧列入“人类口述和非物质遗产代表作”外，三地由2003年起定于11月最后一个星期日，同时举行“粤剧日”或有关粤剧的艺术活动。此外，拟合作筹办国际粤剧节和粤剧巡演，希望能够透过这些推广活动，向三地的市民及海外的观众，介绍我国岭南的文化成就；

2004年9月4日，第五次粤港澳文化合作会议，对粤剧申遗的进度进行了再次明确：三地将共推粤剧申报成为“人类口述和非物质遗产代表作”，广州市文化局已完成粤剧“申遗”文本的撰写，并由广东省文化厅送交国家文化部。三方将加强下一步的协调工作，以及推动“申遗”的进展。同年11月28日将举行粤剧推广活动，各地根据当地条件举办，互通信息，共同宣传；

2005年4月28日，第六次粤港澳文化合作会议，会议宣布了粤港澳三地与中国艺术研究院等相关协作单位的职责划分：已正式托中国艺术研究院承担粤剧“申遗”具体工作，广东方面已拟定了建议由粤港澳三地行政长官、老中青粤剧艺人共同签署“申遗”倡议书；

2006年2月17日，第七次粤港澳文化合作会议，会议明确表示：在弘扬粤剧艺术方面，粤剧申报文化遗产的后续工作，正积极进行。《保护人类非物质文化遗产公约》于四月二十日正式生效，届时会成立遗产委员会，审议列入《人类非物质文化遗产名录》的各个项目。粤港澳三地为加强对粤剧的保护，广东方面已正式委托中国艺术研究院·非物质文化遗产保护研究中心承担具体“申遗”工作，并拟由三地行政长官及老中青粤剧艺人共同签署“申遗”倡议书。澳门作为联合国教科文组织准会员，将会全力配合最优先安排粤剧这个项目按照《人类非物质文化遗产公约》向联合国教科文组织申报；

2008年1月11日，第九次粤港澳文化合作会议，会议肯定了三地协作对于粤剧文化遗产保护的作用：在保护和弘扬粤剧艺术方面，粤港澳三地联合申报，成功将粤剧列入国家级非物质文化遗产名录；(638)

²⁸⁷ 《历次合作会议回顾》，见粤港澳文化咨询网（<http://www.prdculture.org/index.php>）。对于会议具体内容，直接引自各次会议的综述，对于会议综述中对于人类非物质文化遗产相关的不规范表述，本书亦作必要的修订。

2009年2月20日,第十次粤港澳文化合作会议,签署《粤港澳文化交流合作发展规划2009-2013》,明确非物质文化遗产保护的细节和深度:粤港澳三方将进一步加强非物质文化遗产的调查、研究、保护、申报和教育推广等各方面的合作;

2009年6月25日,第十一次粤港澳文化合作会议,会议在切实保护粤剧文化遗产的相关工作,取得了共识:加强三地在非物质文化遗产保护方面的合作;落实对联合国教科文组织的承诺,针对粤剧的相关工作,成立工作小组,制订相应的工作协调和机制,并加强对粤剧保护、传承、创作、演出和研究等工作;加强粤剧人才培养方面的合作;开展粤港澳三地青年文化之旅活动。

透过八年的申遗之路,由此追溯到六十多年来粤剧的保护历史,粤剧艺术由被动地接受批评,到粤剧从业者主动地在艺术传承和戏曲创新中寻求出路,再到今天粤人积极地珍视三百余年的粤剧文化,这一条自觉的道路上,坎坷与光荣共相始终。凭借着这份对于“大珠三角”文化圈的文化自觉,以及海内外粤人对中华文化的文化认同,粤剧的前途必然会在粤人不懈的文化合作中变得更加光明。(639)

第四节 粤剧展望

八年的粤剧“申遗”之路,充满了海内外华人对于粤剧艺术无限的珍重情怀,也凝聚了八年来对于粤剧文化遗产的不断的深入理解。粤剧成为人类非物质文化遗产代表作之后,又面临着更加长远的保护和发展的道路。粤剧是一份怎样的文化遗产,对于参与“申遗”的每一位工作者而言,都是一个重要的问题。粤剧文化遗产需要怎样的保护,对于力主保护的任何一个粤剧关注者来说,也是一个重要的问题。八年的粤剧“申遗”,充分展现的是海内外华人对于中华民族代表性的文化遗产的日益成熟的文化自觉。

在昆曲于2001年5月18日被列入联合国教科文组织宣布的“人类口头与非物质遗产代表作”名录之初,中国社会似乎还没有对“非物质遗产”这个新鲜的外来语汇,有更多的重视和接受。中国政府以及社会各界更多地会沿用“民族民间文化”的概念,来指称语言文字、民间艺术、民间工艺和技艺、民俗,以及与此相关的原始资料和建筑场所等有形与无形的文化形态。2003年1月20日,由文化部、财政部、国家民族宗教委员会、中国文化艺术联合会共同启动了“中国民族民间文化保护工程”,试图通过政府主导、社会参与的方式,用17年的时间,推进中国民族文化的保护工作²⁸⁸。在这个对传统文化即将产生重要作用的决策开始孕育之际,“敢为天下先”的岭南各界却以高度的热情和敏锐的洞察,对“非物质文化遗产”这一词汇,以及对“申遗”这一传达文化主体意愿的实践活动,寄予了深远的期望。

在第一次粤港澳艺文合作高峰会召开之前,岭南的媒体就已经针对包括粤剧在内的“申遗”意向进行了讨论。例如《南方周末》2002年11月8日发表记者吴真撰写的《粤剧粤菜广东音乐申报世界文化遗产?专家建议关注更多濒危艺术形式》,对岭南社会盛传将“粤剧、粤菜、广东音乐”进行申报的说法,与广州市文化主管部门进行核实,确实了文化主管“对申报一事表示毫不知情”,这篇报道同时采访了来自广州市民间文艺家协会、中山大学、广东粤剧院等单位的学者和官员,对于粤剧是否适合申遗进行了讨论,虽然当时的文化界更多强调“濒危”是非物质文化遗产评选的重要标准,但是已经开始对将“粤剧”放置在中国戏曲文化背景和岭南文化格局中进行学理判断。这篇访问成为同时期岭南媒体关注粤剧“申遗”的一个缩影,来自政府文化主管部门、粤剧艺术院团、高校科研机构的不同的言论意见,对粤剧是怎样的文化遗产,进行了多元的回答。(640)

伴随着岭南各界对于粤剧申遗进程的关注,关于粤剧被看作“文化遗产”的现状和前途,

²⁸⁸ 《文化部关于开展中国民族民间文化保护工程试点工作的通知》,见中华人民共和国国家发展和改革委员会官方网站(http://www.sdpc.gov.cn/shfz/t20070517_135580.htm)。

也充满了很多的质疑和忧虑,例如“粤剧圈媚俗现象令人担忧、资深人士为粤剧演员会诊”、“粤剧唱进博物馆、香火还能燃多久?”、“申遗成功难以扭转根本性困境”“粤剧丑角人才现断层专家担忧”等等,诸如此类的新闻标题,代表了岭南各界对于粤剧艺术的多角度的审视。甚至在粤剧申遗取得很大进展的时候,粤剧从业者也对粤剧保护方式进行理性的分析,2009年2月13日中新社晓萍采访香港八和会馆主席汪明荃时,“汪明荃表示:香港连一个粤剧团都没有,怎么申请?”,“成立粤剧团,就是想有一个实质效果给大家看”²⁸⁹。(641)

从上述展现于粤剧“申遗”前、后期的两类讨论,可以清楚地看到,文化主管部门对粤剧发展的审慎合作、学术界对粤剧研究的严谨判断、粤剧界对粤剧艺术的冷静反省、岭南各界对粤剧保护的热情参与、海内外粤人对于粤剧乡音的深切认同,都成为粤剧“申遗”走向成功的重要推力。在八年的时间里,或者可以说是在粤剧三百余年的历史中,这些来自各方的力量共同成就了粤剧最终成为“人类非物质文化遗产代表作”。(642)

从2009年9月30日开始,粤剧走上了一条更加辉煌的发展之路,也走上了一条更加艰巨的保护之路。与昆曲艺术不同的是,粤剧缺少得宠于官方和文人的辉煌历史,在其发展进程中一直坚持着基层商业演出的道路。与中国其他剧种艺术不同的是,粤剧拥有更加旺盛的创新求变的辉煌历史,至今在其演出中蕴含着多元的发展趋向。与中国其他各类表演艺术不同的是,粤剧更具凝聚力和向心力,广泛团结着海内外亿万粤人族裔对中华民族的文化认同。这些独具个性的特点,促使粤剧在更加漫长的未来发展中,在世界多元的文化格局中,更加努力地探寻保护与发展的最佳道路。

在粤剧申遗的最后阶段,粤、港、澳对粤剧的未来发展,给予了更多的政策保障、资金支持和宣传推广,具体而言包括:

一、由广东省及港澳立法机构制定粤剧遗产保护法规及配套政策,对粤剧保护、传承、创作、演出、研究、奖励等相关工作,进行法律保护;对粤剧的国家、民营、民间业余表演院团以及社会团体在保护粤剧文化遗产的作用、职责,予以法律保护;对粤、港、澳共同保护粤剧遗产的方式、方法,予以法律保护。(643)

二、未来的5年内,采用政府投入、基金会资助等资金投入方式,由广东省艺术研究所组织戏剧研究人员,建设“粤剧文化遗产保护工程”,全面整理海内外粤剧文化遗产。具体包括:对散居在海内外的粤剧文献、唱片、影像、文物等,编目、整理并出版;对现存的30位老艺人,进行口述采访,录音录像,编制粤剧传承人谱系;精选30位中青年优秀表演艺术家,对其精湛的表演技艺录音录像;对传统演剧形态、演出活动、祭祀形式,进行系统的调查,录音录像;对粤剧身段、技法、排场、表演套路等,进行全面的记录整理,录音录像;在粤剧文化遗产保护工程基础上,建立粤剧遗产数据库,等等。

三、由粤、港、澳文化部门组织建立粤剧传习制度,通过政府和民间的力量,对粤剧在表演、音乐、编剧、舞美等领域的后继人才进行培训传习,保证粤剧艺术的稳定传承。

四、建立粤剧艺术研究中心,加强跨地域的学术研究,借助中国艺术研究院、广东省艺术研究所以及地方高等院校等科研机构的学术力量,定期召开粤剧的国际、区域性学术研讨会,出版粤剧研究专著和系列丛书。

五、以粤、港、澳三地为中心,广泛团结海内外粤剧表演艺术团体,定期进行粤剧展演,并扶持羊城国际粤剧节等粤港澳三地重要的粤剧展演活动,使之成为连续检验粤剧保护成果的重要方式,传承粤剧经典剧目,提炼加工新创剧目,发现粤剧人才,培养观众群体。

六、借助粤剧戏迷(私伙局、乐社)在社区、广场、学校等业余演出,在基层社区推广宣传粤剧艺术,维持、扩大粤剧观众群。

上述保护措施作为向联合国教科文组织递交的申遗文本中的必有之项,显示了粤、港、

²⁸⁹ 中新社记者晓萍:《香港知名艺人汪明荃:为粤剧发展振臂疾呼》,见中国网(http://www.china.com.cn/news/txt/2009-02/13/content_17275857.htm)。

澳三地政府和文化主管部门保护粤剧的决心和承诺。毫无疑问的是,以最令人乐观的前景而言,这些保护措施所取得的结果也大多以图书、音像、资料等形式保存,以彰显粤剧艺术遗产的丰厚与精彩。而粤剧作为人类非物质文化遗产的代表作,能够为全人类所共享,却需要借助这些有形的载体,最终回归到粤剧的传承者、欣赏者,以及他们依存的社区、聚落和文化生态中。这确实是一项任重而道远的事业,伟大而艰巨!在粤剧获得人类认同的殊荣之时,如何保护粤剧?这不单单是粤剧的从业者,粤语区的粤剧欣赏者们所关心的问题,而且还应该是身处中华民族大家庭中的每一个中国人关心的问题,甚至是这个地球上尊重文化多元创造的每一个人应该关心的问题。(644)

随着时代社会的变化,粤剧的许多遗产已经或者正在消失,红船不再使用了,打真军不见了,提纲戏的编演法被废除了,中州官话消失了,南派武功弱化了,十大行当衰微了,编剧力量不足了……但是,这些记录于粤剧历史之上的记忆和残存的映像,已经作为不能割舍的遗产,成为粤剧文化个性的最好标识。随着艺术审美的更迭,粤剧的许多遗产已经或正在产生作用,拍和的器乐还在丰富,出人意表的剧目还在新编,传之众口的主题曲依旧是剧目编制的重心,个性化度曲乃至声腔流派还在衍生,传播粤剧的现代方式更加多元,私伙局的活动更加红火,八和会馆的管理调控作用还在产生效果,海内外粤剧、粤曲的交流更加深入,古腔与南派表演又成为粤剧舞台上的新风……显然,这些耳目可及的举措,正作为强大的发展动力,推动着粤剧始终保持着亦古亦新的艺术品质。在政府主导、社会参与的非物质文化遗产保护工作不断推进中,所有粤剧爱护者的责任、义务会让这份遗产变得更加美好。

需要提出的是,与中国戏曲艺术中的其他剧种不同的是,粤剧是一个急遽发展的表演艺术,与时俱进的状态使粤剧在不断适应时代变化的同时,通过对旧有传统的抛离,实现艺术的更新。尤其是在二十世纪中期,由于舞台语言实现了对粤语的完全使用,数百年来形成的官话传统由此转型,曾经作为官话戏剧的外江班传统亦因此而中断。粤剧被当作了纯粹岭南风格的方言剧种,这已经是一个人人熟知的常识。特别是随着岭南地区地域族群文化的崛起,众多方言戏曲艺术逐渐地生成为地方代表性剧种,例如在广西壮族自治区,不但有彩调等汉族戏曲对桂剧等传统地方大戏的冲击,而且有壮剧这样的民族戏剧样式的崛起,由此造成粤剧的认知度逐渐缩小至广西的粤语区,乃至粤剧被误认作仅仅是广东的地方戏,在政府文化主管部门的认知中,粤剧与源于广西的戏曲艺术有了显著的差别。即以粤剧申遗的实践而言,广西粤剧界的影响力弱化是粤剧演出阵地在当代逐渐萎缩的最好证明。(645)

当然,如果单纯地以粤语的使用作为“粤剧”之所以为“粤”的依准,粤剧文化遗产大概也只是在近七十年间的艺术累积,这是十分可惜的。对粤剧的文化遗产稍作审视,就会发现在保存至今的众多的旧唱片、老电影、老剧目中,那些粤剧历史上的大佬们用舞台官话唱念的粤剧,依然散发着浓郁的岭南特点,依然附着着粤剧前辈们的艺术精神,依然是粤剧艺术中不可分割的一部分!如果仅仅以广府话作为识别粤剧的标准,后代的粤剧从业者们显然无法准确地把握粤剧三百余年所积累的文化内蕴了。而在当代的岭南,同样存在着对于“戏棚官话”重新进入粤剧的呼声²⁹⁰,基于当代族群的迅速变化和粤剧发展的需要,建议在粤剧中使用中州韵白以扩大粤剧的影响,这种初衷来自于粤剧的生存和发展需要,这显然对粤剧是否可以走出岭南提供了一种有益的可能。对于需要传承的粤剧传统而言,这种观点未必能够达到最终保护粤剧文化遗产的效果,但却准确地提示出当代粤剧界也许已经淡忘了的官话传统。没有了对于粤剧舞台语言通达的态度,粤剧文化遗产也许就在不经意间就永远地失去了。

舞台语言如此,粤剧中已经消失、或正在消失的传统亦是如此。即以最常被人提及的打真军、提纲戏为例,毫无疑问,当代的粤剧舞台上已经无法再恢复真枪实械的舞台对决,也无法再现自由即兴的提纲编撰,但是,“打真军”传统展现的是粤人强健尚武的生活作风,

²⁹⁰ 参见康保成:《从“戏棚官话”到粤白到韵白——关于粤剧历史与未来的思考》,《江西社会科学》2006年第一期,第24—27页。

至今是岭南舞狮、武术中的重要组成部分；而提纲戏的传统则是锻炼粤剧从业者灵活化用传统的基本规范，在当代仍可以作为粤剧年轻的从业者们训练舞台经验的重要艺术标准。今天的人们或许能够看到一种悠久传统的价值，但却未必能够看到这种传统对于当下的意义，不管它已经属于历史记忆，还是依旧在现实中发挥作用，“传统”给予当下的人们最完整的生存逻辑，这或许才是“非物质文化遗产”一词的应有之义。（646）

再看看粤剧曾经留下的舞台文学，那又何止于正印文武生、正印花旦以流利的唱腔展现的生旦情词？众多的行当艺术已经随着当代戏剧体验派理论的推进，而逐渐地远离粤剧的舞台，粤剧历史上众星捧月式的团队协作，在今天已经变成了生旦的一枝独秀，这是十分令人遗憾的事情！特别是曾经广泛影响粤剧审美趣味的丑行，在当前的粤剧发展中已经不再承担重要的舞台配伍作用，那些饱含岭南平民色彩的幽默风格也与当前的粤剧艺术渐行渐远。诸如此类，可以让人强烈地感受到，发展中的粤剧所选取的艺术表现内容，与它丰厚的传统是很不匹配的，当前粤剧界对于粤剧众多传统的灵活使用，对于传统演剧法则的使用和重新创造，都是明显不足的。因此，那些看似已经消失的遗产，一如“红船”、“八和”之于粤剧的意义一样，直可以视作粤剧完整艺术形态产生过作用的文化基因，依旧是粤剧艺术生命中不可分割的组成部分，需要今天和以后的粤人更加珍视！（646.1）

可贵的是，粤剧虽然在快速的创新中屡变屡新，但承载这一艺术的文化生态却依然保持着浓郁的传统基础。在粤剧的发展历史上，多元的文化生态为粤剧敷加上各不相同的艺术传统：城市的商业演剧，造就了粤剧求新逐异的艺术旨趣；基层社区的祭祀演剧，保留了粤剧古老质朴的岭南风貌；社区自娱自乐的私伙局演出，凸显了粤剧联络乡情的社会功能。而在具体的文化空间中，基于历史、地理、族群、社会的变化，又衍生出更多的文化空间，例如同样是城市，在广州、香港和海外都会，城市粤剧便呈现各不相同的演出面貌；在香港的基层社区和粤西农村，祭祀粤剧也拥有很多的差异。正是在这样丰富的文化背景中，粤剧的文化遗产便紧紧依附在“岭南”这一独特的地域，有了更加丰富而层累的组成部分：在岭南地区活跃的官话剧种如桂剧、广东汉剧、祁剧等中，至今保存着粤剧外江班时期的艺术风貌；在广西粤语方言区的邕剧中，至今保存着粤剧本地班时期的唱念风格和古老剧目；在广东东部沿海的潮汕方言区的剧种如西秦戏、白字戏、正字戏等，以及粤剧在岭南的基层演剧中，粗朴豪放的南派武功和祭祀演出尚在延续；在印度尼西亚、马来西亚等东南亚的粤剧流播区，粤剧的“古老戏”还有相当数量的遗留；在电影、电视等现代传媒和木偶戏等传统载体进行演出的粤剧，仍然展示着粤剧不拒时尚、不弃传统的演剧形态；在以广东省、广州市艺术研究院所，中山大学、香港中文大学、香港大学为代表的科研机构中，粤剧的理论研究一直如缕不绝地进行着；以香港、广州为代表的岭南城市，因不同的历史进程和城市文化而衍生出可以彼此互补的粤剧城市演剧生态；数以千计的粤剧私伙局广泛地散布于海内外粤人社区，以饱含乡情乡韵的演唱，传扬着粤剧艺术的精彩华章；以广东省粤剧院、广州市粤剧院、佛山粤剧院、深圳粤剧团、珠海粤剧团、肇庆粤剧团、南宁市粤剧团为代表的专业表演剧团和艺术家群体，以高水准的演出质量传承着粤剧的艺术经典……这些都是粤剧在不断创造的时候，足以滋养和涵育的力量之源！由这诸多形式共同构成的多元的粤剧文化生态，同样是粤剧当之无愧的文化遗产！

可喜的是，粤剧在获得“人类非物质文化遗产代表作”名录以来的八年间，在国家非物质文化遗产保护工作不断深入的推进中，广东省、香港、澳门以及广西壮族自治区的地方政府与文化主管部门为粤剧的持续发展做了切实的努力。至目前为止，四地已经有 21 位国家级、省级传承人承担起粤剧遗产传承的引领任务。2011 年 11 月 27 日，在粤、港、澳三地政府共同推动倡议的“粤剧日”上，粤剧中国保护中心在广州成立，积极落实粤剧申遗承诺，粤剧在南粤大地将以更加务实的行动得到推广和传承。作为一个以学术科研和文学创作为主要职能的机构，粤剧中国保护中心以抢救粤剧艺术资源为目标，整理粤剧现存剧本、史料、

图像等文献，特别是在广州文学艺术创作研究院在 2010 年启动院藏粤剧剧本数字化工程，并在院藏两千多部传统粤剧剧本基础上，挖掘有代表性的剧目组织复排，例如《审死官》、《虎将马超》等剧目重现了当代粤剧难得一见的粤剧行当、流派，恢复了更加完整的粤剧艺术传统；设立“粤剧推广基地”，目前达到 26 个，在广州、佛山等粤剧主要流播区的学校和社区单位，提供服务平台，对基地教师进行戏曲师资培训，努力提升粤剧进入社区的能力，“粤剧进校园”工作持续八年，将粤剧作为艺术教育的重要内容，推广到中小学教育中；进行“粤剧记忆访谈”，组织粤剧艺人进行口述，目前访谈人数 23 位、访谈群体近 30 人，及时进行对粤剧历史与艺术的记录；以“传播就是最好的传承”为宗旨而设立“粤剧学者沙龙”，目前推进 10 期，团结理论研究者，将学术讲座、交流与微信互动相结合，交流粤剧研究的经验。这些举措显然为粤剧的整理与推广，提供了基础平台，也成为社会参与粤剧保护的重要推动力量。

广东省、广州市的文化主管部门秉持着中国非遗保护的基本工作原则：“政府主导、社会参与、明确职责、形成合力；长远规划、分步实施、点面结合、讲求实效”，通过政策引导，提升粤剧在岭南社区的持续影响：

2011 年 7 月 29 日，广东省第十一届人民代表大会常务委员会第二十七次会议通过并公布了《广东省非物质文化遗产条例》（同年 10 月 1 日起施行），总计 5 章 46 条，根据《中华人民共和国非物质文化遗产法》制定，作为广东省非遗保护工作的地方法案，对粤剧在内的广东非物质文化遗产进行保护；

2014 年 6 月广州市政府召开第 121 次市政府常务会，审议并通过了《广州市进一步振兴粤剧事业总体工作方案》，成立“广州市振兴粤剧事业工作领导小组”。办公室设在市委宣传部，由其时任广州市长的陈建华担任组长，市委常委、宣传部长甘新兼任办公室主任；计划在三年内推进十项重点工程的落实，包括：建成粤剧艺术博物馆、建设广州粤剧院、打造粤剧红船、打造粤剧精品剧目、扶持一批民间粤剧粤曲社团、推进粤剧进校园、拍摄一部粤剧专题纪录片、培养一批粤剧人才、成立红线女纪念馆、出版一批研究成果。2016 年 6 月 9 日，投资 4.34 亿元的粤剧艺术博物馆正式向公众开放，2017 年 3 月 25 日，粤剧艺术博物馆少儿粤剧培训基地成立，显示着十项重点工程项目的有序推进；

2017 年 5 月 8 日，广东省人民政府颁发《广东省粤剧保护传承规定》（粤府令第 236 号），根据《中华人民共和国非物质文化遗产法》和《广东省非物质文化遗产条例》等法律、法规，对广东省行政区域内粤剧的保护、传承、发展与传播提出明确的保护条款，总计 28 条，全面涉及粤剧相关的人、剧团、生态的全面维护和扶持，强调在粤剧流播区的相关市、县（区）人民政府文化主管部门对粤剧保护传承工作承担主体责任，将粤剧保护工作纳入相关市、县（区）人民政府国民经济和社会发展规划中，落实粤剧保护传承保障经费，对粤剧相关的遗产形式及其社区群体进行全面保护，坚持保护、传承与发展并重原则（具体见附录）。这项地方法规是粤剧在 2006 年被列入首批国家级非物质文化遗产名录、2009 年被列入“人类非物质文化遗产代表作”名录以后，地方政府有效推动戏曲政策真正落实、推进戏曲遗产全面保护的一项重要法规，为粤剧的全面传承提供了保障。

上述由地方政府和文化主管部门推进的粤剧保护工作，是粤剧申报人类非物质文化遗产时，文化主管部门对保护工作承诺的具体落实，正与国家文化主管部门相继对全国非物质文化遗产保护工作的推进进程相吻合，并在一定程度上拓展着中国非遗保护工作的具体实践，强化着“粤剧”这个生长在岭南的人类非物质文化遗产代表作的地方保护经验，对粤剧的长效保护与持续发展产生着重要的引导辅助作用。

在八年的非遗保护工作中，最值得一提的是粤剧古腔剧目的整理展演。2010 年由倪惠英策划组织演出的《广府华彩》，将粤剧多元的行当表演艺术和重要流派艺术代表片段搬上舞台，特别是出现于其中的跷功、筋斗、耍牙、甩发、椅子功等功法技艺，通过《六国大封

相》、《仙姬送子》等官话古腔排场，《武松大闹狮子楼》、《时迁盗甲》、《刘金定杀四门》、《斩经堂》等南派功架，得到集中呈现，这一演出浓缩了粤剧数百年古老艺术，成为普及推广完整的粤剧艺术的鲜活教材。2015年广东舞蹈戏剧学院再次组织排演传统例戏《玉皇登殿》，努力再现展示古戏、古腔、古牌，将“雷公架”、“日月架”、“桃花女架”等传统功架表演套路，以及众多古腔曲牌，借助这出剧目的复排得以重现。特别是2017年3月，佛山粤剧院经过两年的挖掘整理，以佛山粤剧传习所（佛山粤剧院）为班底，复排演出了辍演近半个世纪的《香山大贺寿》，展示“八仙贺寿”、“摆花”、“紫竹林贺寿”、“观音八变”等传统场面，尤其是在“插花”表演中，荟萃佛山精武体育会、蔡李佛鸿胜馆等民间武术社团参与武行表演，表演高桥大翻、砌大山、叠罗汉、扒龙舟、爆莲花、人龙舞等诸多功架排场，充分地展示了粤剧及其传统艺术生态的密切联系。此次演出集合了广东省众多粤剧表演团体的艺术家和传承人，仅出场演员就有108人，其中包括15位梅花奖演员；而在演出开始前，广东粤剧促进会向长期从事粤剧编导、表演、音乐、舞美、研究的总计20位80岁以上的艺术家分别颁授“粤剧老艺术家突出成就奖”和“粤剧老艺术家荣誉奖”荣誉称号，显示了广东粤剧界对粤剧传统的集体关注。而在庆祝香港回归二十周年的庆典中，香港八和会馆组织在港粤剧演员演出《观音得道》《香山大贺寿》，以1966年全港粤剧界庆祝“华光诞”演出的《香山大贺寿》为底本，用该剧的隆重上演展示香港粤剧界对于国家统一、文化复兴的祈祷祝愿，正与广东粤剧界对传统表演艺术的整理相映成趣。尤其是2017年1月16日广东省文化厅公布《广东省第三批省级非物质文化遗产传承基地》，“吴川市粤剧南派艺术传承中心”成为粤剧传承基地，几年来粤剧界致力于粤剧古老、特色艺术传统的尊重与传承是密切相关。

粤港两地粤剧传承者对于经典例戏的珍视与传承，显示了在不断发展的粤剧艺术面前，附着于传统例戏中的舞台官话、排场表演、行当艺术等诸多传统仍然是涵养粤剧的艺术本源。2014年5月，由广东粤剧院新编粤剧《梦·红船》首演成功，之后不断修定，成为2016年10月第十四届中国艺术节“文华奖”的入选剧目，这部作品最引人注目的就是成功化用了粤剧表演艺术中的“木人桩”、“高台照镜”，并且创造性地用水袖打出手技法，形成新的武戏场面，让粤剧的传统古朴的程式表演巧妙地融化在现代意蕴浓郁的故事中，展现粤剧人在国难危亡之际，通过高难的技艺与外来入侵者同归于尽的故事，增加了观众对于粤剧经典表演艺术的赞许与追慕。这部作品对传统的创造性转化，进一步证明了粤剧作为人类非物质文化遗产所彰显的“非物质文化遗产”的内涵，即“世代相传”、“被不断再创造”、增加社区和群体对文化的“持续感”与“认同感”。粤剧数百年累积而成的艺术遗产，在今天的创作中仍然能够恰到好处地承担起充分的艺术表现力，这正是粤剧持续发展的力量所在。2017年9月18日，在广州市委宣传部、文化广电新闻出版局等机构的支持下，《粤剧表演艺术大全》作为保护粤剧传统表演艺术的又一宏大工程正式启动，两广及港澳等地的粤剧传承人们深入参与了该项目的论证，并且将在最终的图、文、影、音记录整理工作中奉献力量。该项目编撰工作的启动不但对粤剧传承、生态修复具有极大推动作用，而且对中国戏曲表演体系、中华优秀传统文化体系的建设具有关键性的启发作用。随着粤剧表演艺术成就的不断累积和充分呈现，粤剧艺术遗产将得到更多的关注，其更加丰富的艺术内涵将被更多的人所共享。必须说明的是，在香港这个保留着浓郁岭南广府文化的现代国际化都市中，粤剧始终是族群和国家认同的重要标识。香港特区政府民政事务局在2004年成立粤剧发展咨询委员会，在2005年成立粤剧发展基金，通过大量资源的投入，支持粤剧在全社会层面进行展演、培训、整理、研究、保护和推广。香港粤剧八和会馆、香港演艺学院戏曲学院、香港大学等机构，都积极地推进机构、个人对于粤剧的传承、教育与发展。这些工作与内地对于粤剧的相关扶持工作，共同彰显了岭南相关社区对于作为“人类非物质文化遗产”的粤剧艺术的高度关注和切实呵护。

在粤、港等地深入保护粤剧的同时，广西壮族自治区文化主管部门同样高度重视并加强对粤剧的保护力度，尤其是在广西粤剧的重要流布区南宁和梧州，分别推动“中国—东盟（南宁）戏剧周”（南宁市人民政府与广西文化厅联合主办，2013 年创立，至今已经 5 届）、“广西（梧州）粤剧节”（广西壮族自治区文化厅与梧州市人民政府联合主办，2012 年创立，至今已经 3 届）的连续举办，加强了两广粤剧的相互交流与对外宣传，成为两广地区除广州“羊城国际粤剧节”之外关于粤剧展演的重要活动。两广粤剧的交流互动是粤剧申遗之后推动粤剧跨区域保护的重要举措，既弥补了粤剧申遗工作进行时广西地方政府和文化主管部门缺席的遗憾，也增加了对于粤剧遗产在岭南地区真实性、整体性的保护力度，必将对具有世界影响的粤剧艺术保持其核心区域的文化生态活力，产生巨大的向心力。

“愿君多采撷，此物最相思”，粤剧这颗在珠水风土中被孕育出的“南国红豆”，期待着人们为她而骄傲，也期待着人们为她的重光而欢欣。粤剧的保护与发展工作不会停止，粤剧的传承将长久持续！今将粤剧国家级、省级非物质文化遗产项目代表性传承人介绍缀于篇末，以见粤剧生生不息的命脉如斯。（647）

红线女（1925—2013）：第二批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广东省首批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，十三岁从艺，1946 年在香港从事粤剧演出、电影表演，1955 年参加广东省粤剧团（后改为广东省粤剧院）；1959 年创办广东粤剧院青年训练班，并在广东粤剧学校传艺讲学，培养出大批优秀的粤剧演员；1974 年以后历任广东省文化局副局长、广州粤剧团艺术总指导、广州红豆粤剧团团长兼艺术总监、红线女艺术中心主任等，广泛组织参与广东粤剧的发展。作为“红腔”艺术的创造者，红线女是当代粤剧旦行的最高成就者，其演出的《刁蛮公主憨驸马》《搜书院》《关汉卿》《山乡风云》《昭君出塞》《荔枝颂》《香君守楼》等作品，至今被粤剧界奉为经典，其艺术造诣广泛影响粤剧多个行当的演员表演，其传人亦广泛分布于粤港澳等粤剧流布区。

陈剑声（1949—2013）：第二批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，自幼醉心粤剧艺术，1973 年从艺；1986 年后先后组织、参加剑新声剧团、新丽声班、扬威剧团、春秋剧团等，长期演出于香港及海外地区，并广泛参与社会公益事业，先后担任过香港粤剧演员公会副会长、香港艺术发展局委员及戏曲小组委员会主席，是香港粤剧第 28—32 届八和会馆主席和“永远会长”，为粤剧在香港的普及、推广及香港粤剧艺人权益保障，做出了突出的贡献。陈剑声先后师从谭珊珊、马玉琪、叶少兰、卢弼等艺术家学习，后成为新马师曾的入室弟子，是当代香港粤剧舞台上难得的女文武生，其演出的《梁祝恨史》、《魂断蓝桥》等粤剧名剧在观众中有很高的声誉。（648）

罗家宝（1930—2016）：第四批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，出身于戏剧世家，自幼随父亲罗家树、叔父罗家权学艺，先后在锦添花剧团、龙凤剧团、胜利剧团、太阳升、永光明等剧团参加演出，1958 年进入广东粤剧院，曾担任过广东粤剧院艺术指导、副院长等职，2011 年与红线女等人一起获得广东省首届文艺终身成就奖。罗家宝创造的独具个性的“虾腔”，是粤剧界最为流行的声腔流派之一，其演出的《柳毅传书》、《梦断香销四十年》等经典代表作，在海内外粤剧观众中广为传唱。（650）

林国光（1939—）：第五批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广东省第三批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，擅长小武、武生、开面等行当角色。1954年进入吴川市粤剧团工作，师从老天寿学艺，并向张瑞棠、林日、周少佳、陈寿、朱伟雄、张少莲等前辈艺人学习，全面掌握粤剧南派特色的文武技艺，对做功用力尤多，先后演出《搜宝镜》《包公主考》《草莽英风》等五十多部剧目；1963年后同时从事导演工作，执导古装戏、现代戏一百多部；培养出李伟昌、陆廷伟、郑永健、冯伟毅、温卫东、红艳女等大批粤剧新人，成为传统下四府地区粤剧团体的中坚力量。

冯杏元（1945—）：第五批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广西壮族自治区第四批自治区级非物质文化遗产项目代表性传承人，广西隆安县人，壮族。幼年喜欢粤剧，1952年即随剧团到广西各地学习和演出，曾在南宁市文艺工作团、南宁市粤剧团工作。1962年拜老艺人黄少金、李名扬等为师，专工小武，学习表演技巧，掌握粤剧文武排场三十多个，长期演出中参与排演、导演《牧虎关》《杨八姐搬兵》等大小剧目一百多个，传承了广西粤剧粗犷火爆的艺术特色。从1984年起，他通过举办粤剧学习班等形式，培养学生一百多位，传授并恢复即将失传的南派技艺。

丁凡（1956—）：第五批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，十八岁进入德庆粤剧团学戏，后进入广东粤剧学校学习，先后得到罗品超、少昆仑等名家的赞赏和提携，1980年进入广东粤剧院，1991年获得第八届中国戏剧梅花奖；历任广东粤剧院一团团长、广东粤剧院院长、广东粤剧艺术大剧院院长等职。丁凡往往在传统戏中老戏新演，呈现出浓郁的时代风尚，主演的《魂牵珠玑巷》、《论文叙传奇》、《唐明皇与杨贵妃》等作品，脍炙人口，在海内外粤剧观众中享有很高的声誉。

欧凯明（1964—）：亦名欧小胡，第五批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，1977年进入合浦师范文艺班，后进入广西艺术学校学艺，先后演出于合浦粤剧团、南宁粤剧团；1992年因扎实的南派武功获得省港澳剧界的赞扬，并得到红线女的器重，调入广州红豆粤剧团，1995年获得第十二届中国戏剧梅花奖，任广州粤剧院副院长、广州红豆粤剧团团长。欧凯明文武功扎实，表演火爆硬朗，演出的《武松大闹狮子楼》《罗成写书》《赤壁周郎》《一把存忠剑》《楚河汉界》《山乡风云》等剧目，在海内外粤剧观众中享有很高的声誉。

罗品超（1912—2010）：广东省首批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，十二岁学艺，后在广东戏剧研究所戏剧学校、广州八和会馆养成所学习，深得前辈艺术家的言传身教，1930年后在千秋鉴、觉先声、雄风等众多班社剧团演出，与薛觉先、千里驹、余丽珍、红线女、芳艳芬等众多粤剧名伶合作；1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会获得演员一等奖，1958年进入广东粤剧院，历任广东粤剧院副院长、中国戏剧家协会广东分会副主席、秘书长等职，终身致力于粤剧艺术的演出、普及、推广工作。罗品超是粤剧舞台上著名的文武生，塑造了大批经典的艺术形象，演出的《罗成写书》、《平贵别窑》、《五郎救弟》等作品至今脍炙人口，其人品道德、艺术风范深深影响了众多的粤剧后学。（649）

关国华（1932—）：广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，十五岁入行学艺，先后在广东农村剧团、罗定粤剧团、广州永光明剧团参加演出，1958 年进入广东粤剧院任演员，曾任广东粤剧院二团团长、广东粤剧院艺术指导、广东粤剧艺术大剧院艺术指导等职。关国华师从吕玉郎，早年演出吕玉郎首本戏《拜月记》、《附荐何文秀》等，广泛参学，戏路宽广，兼演老生、丑生等多个行当，塑造出很多正面、反面的舞台形象，《秦香莲》《牡丹亭》《仕林祭塔》《锦江诗侣》《沙家浜》《江姐》等作品在观众中拥有很高的赞誉。

郑培英（1936—2015）：广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，自幼喜爱粤剧，十五岁进入行学艺，1961 年进入广东粤剧院一团担任演员，与马师曾、红线女、罗品超、文觉非、少昆仑等艺术名家同台演出，并受到他们提携，艺术不断提升，曾任广东粤剧院艺术指导、艺术委员会副主任等职。郑培英是“红腔”艺术的重要传承人，同时广泛吸取上海妹、江燕芬等人的声腔特点，形成个性鲜明的演唱特点，其戏路宽广，唱做俱佳，尤其擅演悲剧风格浓郁的青衣戏，《牡丹亭》、《秦香莲》、《胡不归》、《游园惊梦》等作品至今为人乐道。（651）

倪惠英（1956—）：广东省第二批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，十四岁进入广州粤剧团学艺，因主演粤剧《红色娘子军》而成名，广泛参与海内外戏曲交流活动，1990 年获得第二届中国金唱片奖，1997 年获得第十四届中国戏剧梅花奖，历任广州粤剧团团长、广东省戏剧家协会主席、广东粤剧院有限公司院长等职。倪惠英以其在粤剧《杨门女将》、《家》、《血洗定情剑》、《金花女》等剧目成功塑造的女性形象，在岭南粤剧界备受赞誉，且长期致力于粤剧改革创新，以生动的艺术形象和崭新的舞台风貌，在海内外粤剧流布区享有很高的声誉。

梁锦伦（1939—）：广东省第四批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工文武生。九岁随父小武靓少开学艺，1959 年起先后加入佛山青年粤剧团、佛山地区粤剧团，主演了《补锅》、《风雪旱田院》、《鸳鸯灯》、《阴阳河》、《周瑜归天》、《赵子龙催归》等名剧；1983 年调到广东粤剧院，主演《怡红公子悼金钗》、《搜书院》、《花蕊夫人》、《刁蛮公主戛驸马》等剧目。文戏儒雅温文、潇洒大方，武戏功架扎实，他的唱腔融合“镜腔”、“虾腔”特点，形成了“刚柔并济，亦文亦武”的演唱风格，大大丰富了粤剧文武生行当的唱腔和表演。

孙业鸿（1959—）：广东省第四批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工文武丑。1971 年进入广州粤剧一团学员队学艺，1976 年进入广州粤剧团工作，在《拦马》、《活捉张三郎》等剧目中展示较强的技艺功法，在《连升三级》《天鹅宴》《五女拜寿》《换妻奇缘》等古装戏，以及《土缘》《花月影》等现代戏中，都能充分凸显丑行幽默谐趣的风格；师承文觉非、陆云飞等艺术名家，广采博收，善于通过形体表演和心理刻画来展现人物性格，如在《七姑奶开店》中在彩旦表演中融入武打、筋斗和舞蹈表演，全面展现丑行文武兼备的艺术积累；培养指导吴少冠、邹明智、尤桂华、沈春燕、陈丽云等青年演员。

郑永健（1970—）：广东省第四批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工文武生、小武。1988 年毕业于湛江艺术学校粤剧表演艺术专业，1991 年进入吴川市粤剧团（现为吴川市粤剧南派艺术传承中心），跟随林国光学习粤剧南派艺术，演出《拗箭结拜》《乱府》

《西河会妻》《杀妻》等传统剧目，保持了粤剧南派唱腔高亢、表演粗犷的特点，对南派手桥、排场和程式都有扎实的掌握，并在《草莽英风》《双雄闹殿》《九宝莲》等作品中担任主演；培养出黄志云、林田勇、陈诗敏等优秀青年演员。

黄培（1926—）：广东省第五批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，艺名黄壮谋。出身粤乐世家，1941年随父粤乐名家黄不灭学艺，擅长高胡、色士风、竹提琴以及弹拨乐器等，先后在白玉堂、廖侠怀、陈锦棠、靓少佳等名伶的剧团担任乐队头架；新中国成立后，与罗品超、文觉非、郎筠玉等众多深入合作，广东粤剧团成立后，担任乐队头架，为马师曾、红线女、罗家宝、林小群等设计音乐唱腔，特别是黄氏一门与红线女长期合作，对红腔形成产生了重要推动作用。其为《黄飞虎反五关》《春香传》《柳毅传书》《山乡风云》等作品创作的音乐唱腔至今脍炙人口。

梁耀安（1952—）：广东省第五批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工文武生、小武、小生。十岁从艺，先后受教于白云生、邓丹平、红线女、罗家宝等粤剧前辈、名家，1985年后在广州粤剧团与倪惠英合作担纲，演出《白蛇传》《柳毅传书》《范蠡献西施》《花枪奇缘》《花染状元红》《吕布与貂蝉》《睿王与庄妃》《土缘》等众多剧目；基本功扎实，文武兼善，唱腔宗法罗家宝的“虾腔”，并吸收风腔、凡腔、镜腔等声腔流派的特色，逐渐形成细腻传神、声情并茂的舞台风格。

曹秀琴（1962—）：广东省第五批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工花旦。八岁学习，1978年从广东粤剧学校毕业，进入广东粤剧院工作，因主演《百花公主》而成名，先后得到红线女、罗品超、郑绮文、李艳霜等粤剧前辈的指导，文武兼备，唱做并佳。其主演《梅开二度》《刘金定斩四门》《猴王借扇》等剧目，以鲜明的人物个性而得到观众的认可。

李淑勤（1971—）：广东省第五批省级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工花旦。十八岁从广东省粤剧学校毕业后即在佛山青年粤剧团担纲正印花旦，2004年获得第二十一届中国戏剧梅花奖，先后与罗家宝、冯刚毅、彭炽权、梁耀安、阮兆辉、梁汉威省港著名文武生同台，在《顺治帝与董鄂妃》《丽人怨》《白蛇传》《哑女告状》《南唐残梦》《佛山黄飞鸿》等数十部剧目中，演绎出各具特征的艺术形象，是粤剧在佛山传承发展的代表人物。

尤声普（1932—）：香港非物质文化遗产代表性传承人，祖籍广东顺德，工文武生、丑生、武生。自幼跟随其父尤惊鸿学艺，师承陈少侠，与著名粤剧演员关德兴、子喉海、蛇仔应等同台演出，1945年后参加了多个香港粤剧团，期间曾与靓元亨、关影伶等到东南亚、美国等地演出。20世纪70年代后，向京剧李万春、刘洵等学习京剧表演，并多演丑生角色，逐渐成为香港粤剧众多大型剧团的正印丑生，擅演《血溅红灯》、《紫钗记》、《吕蒙正》、《十五贯》、《霸王别姬》、《佘太君挂帅》等剧目，获得广大观众的欢迎和赞誉。

梁素梅（1963—）：广西壮族自治区第四批自治区级非物质文化遗产项目代表性传承人，壮族，专工花旦，擅演闺门旦、小旦、刀马旦等。1979年进入百色地区粤剧团，先后师从洪琪、吴顺恒、李笑声等粤剧前辈，1992年调入南宁粤剧团，2012年先后在南宁市文联、南宁市民族文化艺术研究院工作，2002年获得第十九届中国戏剧梅花奖，以朴实无华的表演气质见长，唱腔优美，成功主演《三进士》《西河会妻》《目连救母》等十多部大小粤

剧，培养了姚艳、刘希瑛、谭玉静等一批优秀青年演员。

黄俊成（1975—）：广西壮族自治区第五批自治区级非物质文化遗产项目代表性传承人，主工小生、小武。1993 年进入广西艺术学校学习粤剧表演，师从李笑声等，1996 年进入南宁市粤剧团，跟随冯杏元排演多部传统大戏，在表导演工作中，向阮兆辉、彭炽权等学习，在星腔、风腔的演唱流派中，逐渐融入个性化色彩，声音明亮，收放自如，身段细腻，武功扎实，主演了《西河会妻》《目连救母》《七状纸》《大过山》《芦花荡》等作品，培养了梁伟达、陈盛铭、李春霞等优秀青年演员。

.....

附录一：人类非物质文化遗产代表作申报书（粤剧）²⁹¹（中、英、法文）

中文本

Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00203)	
A.	缔约国：中华人民共和国
B.	遗产名称：粤剧
C.	相关社区、群体或个人： 广东省、香港特别行政区、澳门特别行政区各级文化主管部门，以广东省粤剧院、广州市粤剧团为代表的粤剧表演艺术团体，以红线女为代表的国家级、省级粤剧艺术传承人，粤、港、澳三地粤剧社团组织。
D.	推荐项目的内容简介： 粤剧，是用粤语演唱的戏剧样式，有 300 余年的历史。粤剧吸纳了多元的音乐、戏剧元素，将梆子、二簧声腔与粤方言音韵予以最完美地结合，创造性地拓展了中国戏曲的艺术表现，成为中国南北戏曲艺术的集大成者，迥异于中国其他戏曲剧种。作为粤方言区中最具影响力和海外最具代表性的中国戏曲剧种，粤剧以多元而独特的演剧形式，渗透在岭南的传统和现代生活中，成为族群认同和文化交流的重要媒介。

1.	遗产的确认
----	-------

²⁹¹ “人类非物质文化遗产代表作”申报书，总计九项内容，其第四项之后涉及的保护措施、未来五年内经费预算和相关机构、个人信息，为申报前依据的基础数据，故本书所附只选取正式申报表用作名录宣传的主体部分（封面和前三项），表格后面诸项省略不录，完整文本可以参阅联合国教科文组织官方网站（<http://www.unesco.org/new/en/culture/>）中介绍粤剧的网页地址（<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00203>）。

1.a.	遗产的名称：粤剧
1.b.	遗产的其他名称： 广东大戏、广府戏
1.c.	相关社区、群体或个人的确认及其分布： 群体或个人的确认及其分布：以中国广东省、广西壮族自治区、香港特别行政区、澳门特别行政区为主的粤方言流布区，以及粤方言流布的海外华人社区。
1.d.	遗产的地理位置和范围： 粤剧主要分布在广东省、香港特别行政区、澳门特别行政区、广西壮族自治区等主要的粤方言区（东经 104°28' - 117°20'，北纬 20°13' - 26°23'），并在东南亚、美洲、大洋洲、欧洲、非洲等使用粤方言的华人华侨聚居地区，有较大的影响。
1.e.	遗产体现的领域： 粤剧所代表的领域，符合《保护非物质文化遗产公约》第二条第二款规定的“表演艺术”。
2.	遗产的说明：
粤剧，是用中国粤方言演唱的戏剧样式，流行于粤方言区（主要包括广东、广西、香港、澳门等地），有 300 余年的历史，是最具地方特色的多声腔剧种，也是中国皮黄声腔中，唯一完美使用方言演唱的戏曲剧种。 粤剧吸纳了 18 世纪以前进入华南地区的戏曲形态，在梆子、二簧声腔的基础上，融汇了昆曲、高腔牌子曲和岭南的民间音乐形式，组成了由所谓“五架头”（即二弦、月弦、三弦、竹提琴、箫）和大锣、大鼓等打击乐器相互配合的乐队编制，独具岭南地方特色。粤剧改变了梆、簧声腔进入粤方言区时使用的国家标准语，将粤方言音韵与戏曲曲律规范进行了完美结合，创造性地拓展了梆、簧声腔的板式和旋律。至今沿用的曲牌填词、专戏专腔、因戏制曲等多样的创腔方式，代表了粤剧在历史进程中取得的音乐成就。 由薛觉先、马师曾、桂名扬、廖侠怀、白驹荣、红线女创立的粤剧六大唱腔流派，至今传衍不息，特别是红线女创造的“红腔”是粤剧舞台上影响半个多世纪的旦角流派。粤剧武功以少林武术为基础，吸收各地拳派技法，并结合高难度的特技表演和真刀实械的武术对决，成为中国戏曲南派武功的典范。“文戏靠嘴、武戏靠腿”的俗谚，正反映了粤剧在文戏唱腔和武戏技法方面所达到的成就。由此孕育出兼擅文戏、武功的“文武生”，成为中国其他戏曲剧种所没有的特殊行当²⁹²。 粤剧长期采用提纲幕表与演员即兴创造相结合的编演手法，追求情节的传奇性、题材的现实性，现存剧目不少于一万个。数量众多的身段调度、表演套路（被称作“排场”），将程式化表演与多样的戏剧故事相互结合，呈现出亦旧亦新的舞台风貌，与中国其他剧种的艺术格调，绝然不同。 粤剧在广州、香港、澳门等大中城市中，适应现代生活，成为都市娱乐的重要方式；而在广	

²⁹² “成为中国其他戏曲剧种所没有的特殊行当”一句，原定稿为“在中国戏曲行当艺术中独树一帜”，后经过相关会议讨论，为便于英、法文翻译而更改确定。笔者以为原稿似更确切。

大农村和特定社区，至今沿用称之为“神功戏”、“棚戏”的宗教演剧形态，将演出与民俗庆典、宗教祭祀礼仪结合，并保留传统的戏神崇拜、演出仪式等，呈现出传统的娱乐、教化和宗教祭祀功能。而自娱自乐的粤剧业余演出，被称作“私伙局”，代表了粤剧广泛的群众基础。

粤剧通过戏曲学校教育和师徒传授等方式，至今保留着稳定的艺术传承。从上世纪中叶开始，广东、港、澳等地开始成立粤剧研究的专门机构，成果显著。

粤剧是海外流行最广的中国戏曲剧种，至今发挥着海内外粤人维系乡情、联络感情的作用，广泛地流播于国内外华人之间，成为族群认同和文化交流的标志，也成为外国人理解、学习中国文化的媒介。

3. 有助于保证可见度、提升认知度及促进对话：

粤剧以其古老的文化遗存和仍具创新活力的剧种个性，在中国戏曲艺术中独树一帜，并随着粤人在国外的发展而享誉海内外。粤剧申报联合国“人类非物质文化遗产代表作名录”，将对粤剧的保护和传承做出更加有效的推动，将对粤剧获得更加广泛的认知度具有重要的意义。

中国向联合国申报粤剧为“人类非物质文化遗产代表作名录”，有助于提高粤剧这一古老而尚具活力的戏曲艺术在国内外的认知度，更好地张扬粤剧艺术的民族个性和族群个性，顺利完成文化遗产保护和传承的使命。在中国政府和相关机构提升对粤剧保护和传承的认识之时，通过政策、法规的确立，资金的投入，宣传力度的加大等等方式，必定能够将其在文学文本、表演规范、音乐唱腔等诸方面的丰厚遗存，立档保留，并通过可持续发展的传承法则，延续这一表演艺术在历史与现实中形成的艺术智慧。

粤剧若能入选联合国“人类非物质文化遗产代表作名录”，有助于发挥其在家海内外华人间的文化交流，有助于通过其杰出的艺术表现，促进世界各民族多元文化的交流与合作。粤剧是粤方言区最重要的表演艺术，在将近一亿左右的粤方言人口中，一直发挥着海内外粤人维系乡情、联络感情、增进认同、共襄和谐的作用，这在中国乃至世界的戏剧艺术中，都属少见。特别是随着现代化进程带来的文化趋同的不断加剧，粤剧作为文化纽带不但能够凝聚、延续粤人族群的文化心理；而且可以在中国丰富多样的地域文化背景下，充分展现岭南文化风情；并且作为中国文化的典型代表，参与国际文化交流。在多元的世界文化格局中，粤剧作为人类非物质文化遗产的代表之一，不但彰显着世界文化的多样性，而且促进着人们对于独特族群、独特文化、独特创造的理解和尊重。

英文本

Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00203)	
A.	STATE PARTY: China
B.	NAME OF ELEMENT: Yueju opera
C.	COMMUNITY(IES), GROUP(S) OR, IF APPLICABLE, INDIVIDUAL(S) CONCERNED: All levels of responsible departments of culture in Canton, Hong Kong Special Administrative Region

and Macao Special Administrative Region, groups of performance represented by Guangdong Yueju Theater and Guangzhou Yueju Troupe, provincial and national inherited Yueju Actors represented by Hongxiannv, Yueju associations in Canton, Hong Kong and Macao.

D. BRIEF TEXTUAL DESCRIPTION OF THE NOMINATED ELEMENT:

Yueju Opera, with a history of over 300 years, is a form of opera performed in Canton. Embracing a myriad of musical and opera elements, it is an excellent combination of Bangzi, Erhuang, Vocal Repertoire and Cantonese rhythm and enriched the art of Chinese opera in a creative way. And it is the uniqueness of Yueju Opera that has made it stand out as an artistic essence from other forms of Chinese opera. As a Chinese opera with the most remarkable significance and characteristics, it has integrated into traditional and modern life of Lingnan, south of Wuling and function as an indispensable tool for cultural exchange and a sense of community belonging through its various and distinctive performance.

1.	IDENTIFICATION OF THE ELEMENT
1.a.	NAME OF ELEMENT: Yueju Opera
1.b.	OTHER NAME(S) OF THE ELEMENT, IF ANY: Guangdong Opera, Guangfu Opera (mainly performed in the city of Guangzhou)
1.c.	IDENTIFICATION OF THE COMMUNITY(IES), GROUP(S) OR, IF APPLICABLE, INDIVIDUAL(S) CONCERNED AND THEIR LOCATION: Yueju Opera prevails in Guangdong province, Guangxi Zhuang autonomous region, Hong Kong Special Administrative Region, Macao Special Administrative Region and overseas Chinese communities where the Cantonese is spoken.
1.d.	GEOGRAPHIC LOCATION AND RANGE OF THE ELEMENT: Yueju Opera is popular in Cantonese-dominated regions, such as Guangdong province, Guangxi Zhuang Autonomous Region, Hong Kong Special Administrative Region, Macao Special Administrative Region(104°28'E-117°20'E, 20°13'N-26°23'N). And its reputation can also be found in South-East Asia, America, Oceania, Europe and Africa, where Cantonese-speaking overseas Chinese congregate.
1.e.	DOMAIN(S) REPRESENTED BY THE ELEMENT: It can be categorized as <i>Art of Performance</i> stipulated by the second item of the article 2 on the Convention of the Protection for the Intangible Culture Heritage of Humanity.
2.	DESCRIPTION OF THE ELEMENT (CF. CRITERION R.1):
	Yueju Opera, also called Guangdong (Kwangtung) Opera, which is a modality of opera sung in Cantonese dialect (one of Chinese regional dialects), prevailing in the Cantonese-speaking districts (including Guangdong Province, Guangxi Province, Hong Kong SAR and Macao SAR), has a history of 300 years. It's a multi-melody opera in South China with the most profound influence and best represents the local color. Besides, in Yueju Opera, dialect is the most perfectly used among all the Pihuang (the melody in Peking Opera) Melody operas represented by Peking Opera. Yueju Opera has absorbed the opera modalities that entered South China before the 18th century. Based on Bangzi Melody and Erhuang Melody (two kinds of melodies with respective instruments) and combined with Guangdong folk music, it formed the band constituted by string instrument including Erxian, Yuexian, Sanxian, Zhutiqin and Xiao (five Chinese traditional strings called Wujiatou in Chinese) and percussion instrument including drum and gong, which represents the Cantonese local features. Yueju Opera changed the routine that Mandarin was used in the performance when Bangzi Melody and Erhuang Melody entered the Cantonese-speaking district and perfectly embraced the Cantonese dialect thus creating abundant sorts of cadences and melodies which characterize South

China.

The six genres created by Xue Juexian, Ma Shizeng, Gui Mingyang, Liao Xiahuai, Bai Jurong, Hong Xiannu are still in continuous inheritance today, especially the “Hong Melody” created by Hongxiannu, a famous Yueju Opera actress. It is a role of Dan (female role) that has influenced the Yueju Opera performance for more than half a century as a distinguishing representative of Yueju Opera Dan-role genres. The gest (also Kongfu) of Yueju Opera, based on Shaolin Martial Art, is performed together with stunts and fights using real weapons instead of pseudo ones, thus becoming the paragon of Chinese South Group. The Chinese saying “Lines performance depends on the mouth while fighting ones depends on the legs” reflects the achievements of the singing and fighting in Yueju Opera and gave birth to the role of “Wenwusheng”, who is good at both singing and fighting, and quite unique in Chinese operas.

Yueju Opera employs the combination of syllabus and improvisation, two methods of play composition. It’s also flexibly combined with various patterns of single-person and group performances (called Paichang in Chinese). It entails legendary plots and realistic themes and has more than 10 thousand existent repertoires. The costume and face-painting of Yueju Opera are gorgeous and the state styles are absolutely different from other Chinese operas.

Yueju Opera exists in large and mid-sized cities and is adapted to the city life thus becoming an important way of recreation. In the countryside and some communities, the performance forms such as “Shengongxi” amalgamate the performance with custom ceremonies and sacrifice ceremonies, presenting its functions of recreation, moralization and religious sacrifice.

As the most popular Chinese opera overseas, Yueju Opera is highly treasured by Chinese people. Some institutions of higher education in Guangdong, Hong Kong and Macao established special organizations for Yueju Opera research and Yueju Opera performances are prevailing in the Cantonese-speaking districts both at home and abroad which represents the board mass base of Yueju Opera. It is in a steady artistic inheritance through drama school education and apprentice. As the holder and transmitter of Yueju Opera, the Yueju Opera theatres and groups and representative actors in Guangdong, Hong Kong and Macao are recreating, enriching, and continuing the cultural heritage. Meanwhile, they are enlarging its popularity by making performances in various places and international communications. The cultural departments in the three cities propagate the cultural character of Yueju Opera by media publicities, drama compositions and transmitters trainings. In addition, they make artistic research and protections on the transmitters represented by Hongxiannu. At present, Yueju Opera is full of vigor and widely prevailing among the Chinese people both at home and abroad thus acting as a bond of the Cantonese at home and abroad. Besides, it is popular with the Chinese all over the world, symbolizes the cognition of the peoples and cultural communication, and it has become a significant medium for the foreigners to learn and understand Chinese culture.

3. CONTRIBUTION TO ENSURING VISIBILITY AND AWARENESS AND TO ENCOURAGING DIALOGUE (CF. CRITERION R.2):

With its opera personality as both an ancient cultural relic and an innovative and vigorous opera, Yueju Opera is unique in the Chinese operas and has become well-known throughout the world with the

development of the Cantonese abroad. The Yueju Opera's application of the "Representatives Catalog of The Intangible Cultural Heritage of Humanity" will make more effective promotion to the protection and inheritance of the Yueju Opera and it's of great significance to increase the awareness of Yueju Opera.

The Yueju Opera's application of the "Representatives Catalog of The Intangible Cultural Heritage of Humanity" will surely help increase the world's awareness of the ancient and vigorous opera, and better manifest the ethical and ethnical personality, thus successfully accomplishing the mission of the protection and inheritance of cultural relics. The Chinese government and relevant departments are raising awareness of the protection and inheritance of Yueju Opera. With the establishment of policies and rules, the money input and the enlargement of dissemination, they will surely preserve the literature, standards of performing and the tune etc., record them in the documents and pass on the artistic wisdom engendered in the history and real world from generation to generation.

The admission of the Yueju Opera's application of the "Representatives Catalog of The Intangible Cultural Heritage of Humanity" will help improve the cultural communications of the Chinese between mainland and abroad and boost the communication and cooperation among the nations in the world. Yueju Opera is the most important artistic performance in the Cantonese area populated by almost a hundred million people. The Cantonese dialect has been playing an important role in holding together the local people, contacting with each other, promoting the acquaintanceship and building a harmonious society, which is rare in the Chinese and even worldwide playdom. In particular, with the intensification of the cultural convergence brought by modernization, Yueju Opera, as a cultural ligament, can not only centralize and extend the cultural psyche of the Cantonese, but also manifest the Lingnan culture features embedded in the Chinese various regional cultural backgrounds. Besides, it can participate in the international cultural communications as a representative of Chinese culture. In the future multiple-unit world cultural pattern, Yueju Opera, as one of the representative of the intangible cultural heritage of humanity, can manifest the diversity of the world culture as well as promote the comprehension and respect of the unique ethic, unique culture and unique creation.

法文本

Candidature pour l'inscription sur la Liste représentative en 2009 (référence n° 00203)	
A.	ÉTAT(S) PARTIE(S) : Chine
B.	NOM DE L'ÉLÉMENT : L'opéra Yueju
C.	COMMUNAUTE(S), GROUPE(S) OU, LE CAS ÉCHEANT, INDIVIDU(S) CONCERNE(S) : Les départements de la culture à tous les échelons administratifs de Canton et des régions administratives spéciales de Hong Kong et de Macao ; les troupes d'acteurs représentées par le Théâtre

Yueju de la Province du Guangdong et la Troupe Yueju de Canton ; les acteurs de Yueju au niveau provincial et national représentés par Hong Xiannu ; les associations de Yueju à Canton, Hong Kong et Macao.	
D.	BREVE DESCRIPTION TEXTUELLE DE L'ELEMENT PROPOSE : Le Yueju, riche d'une histoire de plus de trois cents ans, est une forme d'opéra pratiquée à Canton. Issu de plusieurs formes de musique et d'opéra, il mêle avec harmonie le Bangzi, le Erhuang, le répertoire vocal et les rythmes cantonais. Il a fortement contribué à la richesse artistique de l'opéra traditionnel chinois. L'opéra Yueju est unique et se distingue radicalement dans sa démarche artistique des autres formes d'opéra chinois. Il possède un caractère et une signification des plus remarquables et il est intimement lié à la vie moderne et traditionnelle de Lingnan au sud de Wuling. L'opéra Yueju peut être considéré à travers ses diverses manifestations comme un vecteur d'échanges culturels et du sentiment d'appartenance communautaire.

1.	IDENTIFICATION DE L'ELEMENT
1.a.	NOM DE L'ELEMENT : L'opéra Yueju
1.b.	AUTRE(S) NOM(S) DE L'ELEMENT, LE CAS ECHEANT : Opéra du Guangdong, Opéra du Guangfu (principalement pratiqué dans la ville de Canton).
1.c.	IDENTIFICATION DE LA OU DES COMMUNAUTE(S), DU(DES) GROUPE(S) OU, LE CAS ECHEANT, DE L'(DES)INDIVIDU(S) CONCERNE(S) ET DE LEUR LOCALISATION : L'opéra Yueju est très présent dans la Province du Guangdong, dans la Province Autonome Zhuang du Guangxi, dans la Région Administrative Spéciale de Hong Kong, dans la Région Administrative Spéciale de Macao ainsi que dans les communautés chinoises d'outre-mer parlant le cantonais.
1.d.	SITUATION GEOGRAPHIQUE ET ETENDUE DE L'ELEMENT : L'Opéra Yueju est populaire dans les régions où l'on parle cantonais tel que la Province du Guangdong, la Province Autonome Zhuang du Guangxi, la Région Administrative Spéciale (RAS) de Hong Kong et la Région Administrative Spéciale (RAS) de Macao (104°28'E-117°20'E, 20°13'N-26°23'N). On le rencontre également en Asie du Sud-est, en Amérique, en Océanie, en Europe et en Afrique dans les régions où vivent les communautés chinoises d'outre-mer parlant le cantonais.
1.e.	DOMAINE(S) REPRESENTÉ(S) PAR L'ELEMENT :

L'opéra Yueju entre dans la catégorie « arts du spectacle » telle que stipulée dans l'article 2 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

2.

DESCRIPTION DE L'ELEMENT (CF. CRITERE R.1) :

Le Yueju ou Opéra du Guangdong (Kwantung) est une forme d'opéra chanté en cantonais (l'un des dialectes régionaux de la Chine) pratiqué depuis plus de trois cents ans dans les régions où ce dialecte est largement répandu (dont les provinces du Guangdong et du Guangxi, les RAS de Hong Kong et de Macao). Opéra aux motifs mélodiques variés et aux influences profondes, il est le meilleur représentant de l'identité culturelle de la Chine du Sud. De plus, l'Opéra Yueju fait un usage particulièrement pertinent du dialecte comparativement aux autres types d'opéras Pihuang dont le plus représentatif est l'Opéra de Pékin.

L'opéra Yueju a intégré les modalités de l'opéra tel qu'il était pratiqué en Chine du Sud un peu avant le 18^{ème} siècle. Il est basé sur deux types de mélodies utilisant des instruments spécifiques, Bangzi et Erhuang, mêlées à la musique folklorique cantonaise. L'orchestre est constitué d'instruments à corde dont le Erxian, le Yuexian, le Sanxian, le Zhutiqin et le Xiao (les cinq instruments à corde traditionnels chinois nommés « Wujiatou ») et d'instruments à percussion pour l'aspect cantonais de la musique : le tambour et le gong. Lorsque les mélodies Bangzi et Erhuang sont arrivées dans les régions où l'on parle cantonais, le Yueju a changé l'habitude selon laquelle l'opéra devait être joué en mandarin. En réunissant l'opéra et le dialecte cantonais, le Yueju a créé plusieurs variétés de rythmes et de mélodies caractéristiques de la Chine du Sud.

Les six genres créés par Xue Juexian, Ma Shizeng, Gui Mingyang, Liao Xiahuai, Bai Jurong et Hong Xiannu sont toujours pratiqués aujourd'hui, en particulier celui de « la mélodie Hong » créé par Hong Xiannu, une célèbre actrice Yueju. Le personnage « Dan » (rôle féminin) est la figure centrale du Yueju depuis plus d'un demi-siècle. C'est l'usage fait par le Yueju de ce type de personnage qui le distingue des autres opéras. La gestuelle est basée sur les arts martiaux Shaolin, elle est composée de cascades et de combats à armes réelles (au lieu des fausses armes utilisées habituellement) caractéristique unique dans les opéras de Chine du Sud. Le proverbe chinois « la performance de l'acteur repose sur sa bouche alors que celle du lutteur repose sur ses jambes » reflète l'exigence du Yueju qui mêle chants et combats et qui a donné naissance au type de personnage « Wenwusheng », unique dans l'opéra chinois, qui doit pouvoir accomplir ces deux actions en même temps.

Le Yueju est une combinaison de deux méthodes d'interprétation, celle qui suit l'écriture originale et l'improvisation. Le déroulement de la pièce alterne de façon flexible les solos et les performances de groupe (« Paichang » en chinois). Le répertoire du Yueju est riche de plus de dix mille chants mêlant histoires légendaires et thèmes réalistes. Les costumes et le maquillage sont magnifiques et d'un style totalement différent des autres formes d'opéra chinois.

Parce qu'il est très adapté au mode de vie citadin, le Yueju est devenu une forme importante de loisir pour les habitants des grandes et moyennes villes. À la campagne et dans certaines communautés, on le pratique sous la forme du « Shengongxi » qui associe le spectacle à des cérémonies traditionnelles et sacrificielles, la représentation cumule alors la fonction morale et religieuse avec celle du

divertissement.

Le Yueju est la forme d'opéra la plus populaire outre-mer et tous les chinois y sont très attachés, c'est d'ailleurs l'opéra le plus répandu dans les régions où l'on parle cantonais. Certaines institutions d'enseignement supérieur du Guangdong, de Hong Kong et de Macao ont créé des organismes de recherche sur ce patrimoine artistique et il a perduré jusqu'à aujourd'hui grâce aux écoles de théâtre et à leurs élèves. En tant qu'héritiers et passeurs de cette tradition, les théâtres, les troupes d'acteurs et les représentants de l'opéra Yueju dans le Guangdong, à Hong Kong et à Macao sont garants de la sauvegarde, de la continuité et de l'enrichissement de cet héritage culturel. Ils contribuent également à sa popularité en donnant des représentations et des conférences partout dans le monde. Les départements culturels de Canton, Hong Kong et Macao contribuent également à la sauvegarde de l'opéra Yueju à travers des campagnes publicitaires dans les médias, la composition de pièces et des formations pour les propagateurs du patrimoine. En outre, les municipalités effectuent des travaux de recherche et d'évaluation sur les représentants tels que la troupe Hong Xiannu. L'opéra Yueju est à l'heure actuelle très dynamique, c'est de loin l'opéra le plus apprécié parmi les chinois du continent et d'outre-mer. Il a établi un lien fort entre les Cantonais du monde entier et sa popularité en a fait un symbole de la connaissance des peuples et de l'échange culturel. En outre, il constitue un média intéressant pour les étrangers qui désirent apprendre le chinois et comprendre sa culture.

3.

CONTRIBUTION A LA VISIBILITE ET A LA PRISE DE CONSCIENCE, ET ENCOURAGEMENT AU DIALOGUE (CF. CRITERE R.2) :

Étant ancré dans le passé et plongé dans la modernité, l'opéra Yueju est à la fois un héritage culturel et un art vif et innovant. Forme unique de l'opéra chinois, il est devenu très célèbre à travers les nombreuses communautés cantonaises du monde. Son inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité contribuerait efficacement à assurer sa sauvegarde et à augmenter sa visibilité.

L'inscription de l'opéra Yueju sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel permettrait de rendre visible aux yeux du monde cette forme à la fois historique et actuelle de l'opéra. Cela permettrait également d'affirmer l'importance des vestiges culturels sur le plan éthique et ethnique et de contribuer ainsi à la réalisation de leur sauvegarde. Le gouvernement chinois et les autorités compétentes participent d'ores et déjà à cette prise de conscience par l'établissement de mesures et de décrets, par des financements et par un travail de diffusion. Ils travaillent à la préservation des œuvres littéraires et des chants ainsi qu'à la spécificité de l'interprétation en effectuant des enregistrements qui permettront à l'esprit de cet art engendré par l'histoire de passer à la génération suivante.

L'inscription de l'opéra Yueju sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel contribuerait à l'amélioration du dialogue interculturel entre les Chinois du continent et de l'outre-mer et à promouvoir la communication et la coopération dans le monde. L'opéra Yueju est l'art du spectacle le plus populaire parmi les Cantonais qui représentent presque cent millions de personnes. Le dialecte joue un rôle important dans les communautés cantonaises, où souvent les liens sociaux sont très forts et la société harmonieuse, ce qui est rare, aussi bien en Chine que dans le monde. À l'ère moderne où la culture est de plus en plus uniformisée, le Yueju peut non seulement incarner et diffuser

l'âme du peuple cantonnais mais aussi exprimer le caractère spécifique de la culture de Lingnan dans la diversité du paysage culturel chinois. En outre, le Yueju peut participer au dialogue interculturel en tant que représentant de la Chine. Dans un monde multipolaire, le Yueju pourrait, en tant qu'élément du patrimoine culturel immatériel, affirmer la diversité culturelle et promouvoir la compréhension et le respect d'un mode de pensée et de création unique.

附录二：《广东省粤剧保护传承规定》（粤府令第 236 号）

2017 年 5 月 8 日，广东省人民政府公布《广东省粤剧保护传承规定》（粤府令第 236 号）。

第一条 为了加强对粤剧的保护与传承，根据《中华人民共和国非物质文化遗产法》和《广东省非物质文化遗产条例》等法律、法规，结合本省实际，制定本规定。

第二条 本规定适用于本省行政区域内粤剧的保护、传承、发展与传播。

第三条 本规定所称的保护传承对象，包括下列具有历史、美学、艺术价值的粤剧传统文化表现形式以及相关的实物和场所：

- （一）粤剧的代表性剧目、唱腔音乐、传统表演艺术、舞台美术、剧本乐谱等；
- （二）与粤剧密切相关的乐器、服装、道具、舞台、化妆原料等制作技艺；
- （三）与粤剧密切相关的历史档案、文献资料、器具实物、场所设施；
- （四）粤剧特有的传统习俗、信俗；
- （五）与粤剧密切相关的其他保护传承对象。

第四条 粤剧保护传承应当注重其真实性、整体性和传承性，坚持保护、传承与发展并重原则。

第五条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门负责本行政区域内的粤剧保护传承工作，其他有关部门在各自职责范围内做好粤剧保护传承工作。

本规定所称相关市、县（区），是指粤剧流传分布的市、县（区）。

第六条 省和相关市、县（区）人民政府应当加强对粤剧保护传承工作的组织和领导，并将其纳入本级国民经济和社会发展规划。

省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门应当结合本地实际情况，制定粤剧保护专项规划并报本级人民政府批准后组织实施。

第七条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门应当组织对本行政区域的粤剧资源状况进行调查，建立粤剧资料档案和相关数据库。除依法应当保密的外，粤剧资料档案及相关数据信息应当向社会公开。

调查粤剧资源，应当收集属于粤剧组成部分的历史文献和代表性实物，整理调查工作中取得的资料，并予以妥善保存，防止损毁、流失。

鼓励公民、法人和其他组织向文化主管部门提供粤剧资源信息，文化主管部门应当予以核查并将核查结果告知提供者。

第八条 省人民政府文化主管部门应当根据粤剧资源调查情况建立公布全省粤剧资源保护清单。相关市、县（区）人民政府文化主管部门可以根据实际情况建立公布本行政区域内的粤剧资源保护清单。保护清单确定的具体办法由省人民政府文化主管部门另行制定。

第九条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门应当将符合条件的粤剧项目列入本级非物质文化遗产代表性项目名录，并认定粤剧保护单位和代表性传承人。认定程序按照法律、法规规定执行。

第十条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门应当建立粤剧代表性传承人的储备名单，粤剧代表性传承人的储备人选参照非物质文化遗产代表性项目的代表性传承人认定程序执行。

第十一条 省和相关市、县（区）人民政府应当在年度财政预算中统筹安排文化遗产保护、文化产业资金，落实粤剧保护传承保障经费。粤剧保护传承保障经费用于下列项目：

- （一）粤剧资源调查以及粤剧相关珍贵档案、资料、口述历史、民间档案文献、实物的征集、抢救和保护；
- （二）挖掘整理、修改提升和复排演出传统粤剧代表性剧目、折子戏；
- （三）培养和引进粤剧人才；
- （四）粤剧研究、宣传、教育；
- （五）建设和维护粤剧演出、展示的场所、设施；
- （六）举办粤剧重大活动和开展粤剧国际、地区交流；
- （七）按照国家和省规定奖励在粤剧保护传承、理论研究等方面有突出贡献的单位和个人；
- （八）法律、法规规定的粤剧保护传承的其他事项。

第十二条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门应当组织开展粤剧经典传统剧目抢救、粤剧名家从艺生涯口述历史和粤剧存续状况资料的挖掘、收集和整理，复排演出粤剧经典传统剧目。

第十三条 省和相关市、县（区）人民政府及其文化主管部门可以通过公开征集、买断移植等方式扶持整理改编和新编原创的优秀粤剧剧本。

第十四条 省和相关市、县（区）人民政府及其文化主管部门应当加强粤剧保护传承工作队伍的建设，通过培养、培训、引进等多种方式，完善粤剧保护、传承、传播等各类专业人才的培养和保障机制。

第十五条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门可以认定粤剧研究基地，推动粤剧保护传承理论研究。

鼓励支持粤剧研究基地与粤剧保护单位和代表性传承人合作开展学术交流和理论研究。

第十六条 省和相关市、县（区）人民政府及其文化主管部门应当保护修缮具有历史价值的粤剧演出场所、设施，根据需要建设粤剧专题展示场所、设施。

第十七条 省和相关市、县（区）人民政府及其文化主管部门可以结合节庆文化活动、当地民俗活动等，组织在商贸中心（集市）、旅游景点、特色街区（乡镇）等集中展示展演粤剧艺术。

第十八条 省和相关市、县（区）人民政府文化主管部门可以采取政府购买的方式开展以下活动：

- （一）征集、购买优秀粤剧剧本；
- （二）组织粤剧优秀传统剧目惠民演出；
- （三）扶持粤剧社会组织、粤剧演出团体或者群众性粤剧团体的公益性演出；
- （四）开展粤剧理论研究；
- （五）粤剧保护传承的其他公益性活动。

第十九条 公民、法人和其他组织用于粤剧保护传承的捐赠，符合法律法规规定的，可以依法享受税收优惠。

第二十条 鼓励支持公民、法人和其他组织依法设立粤剧营业性演出团体，成立粤剧社会组织、私伙局等，建设粤剧展示、传习场所，从事粤剧保护传承。

鼓励支持公民、法人和其他组织通过捐赠、捐助等方式参与粤剧保护传承。

鼓励支持粤剧代表性传承人、名家设立粤剧传习所、工作室等，开展带徒授艺等传习活动。

第二十一条 有关主管部门应当依法保障粤剧营业性演出团体、粤剧社会组织、粤剧保护单位和粤剧代表性传承人的合法权益，指导有关单位和个人依法维护其著作权、商标权、专利权等知识产权。

第二十二条 粤剧营业性演出团体、粤剧社会组织应当依法开展活动，不得侵犯其他权利人的知识产权。

第二十三条 省和相关市、县（区）人民政府及其文化主管部门和报刊、广播电视、互联网等媒体，应当通过专题专栏等方式普及、宣传、推广粤剧艺术。

第二十四条 省和相关市、县（区）人民政府及其教育主管部门应当支持学校因地制宜开展粤剧普及教育活动。

有关艺术院校应当系统开展粤剧艺术的教学研究活动。

第二十五条 粤剧营业性演出团体、粤剧社会组织侵犯他人知识产权的，由相关主管部门依法查处。

第二十六条 人民政府文化主管部门和其他有关部门的工作人员违反本规定，在粤剧保护传承工作中玩忽职守、滥用职权、徇私舞弊的，依法给予处分。

第二十七条 本省行政区域内其他地方戏剧的保护与传承可以参照本规定执行。

第二十八条 本规定自 2017 年 7 月 1 日起施行。

参考文献

- [汉]班固撰：《汉书》，中华书局，1962。
- [宋]陈旸撰：《乐书》，《景印文渊阁四库全书》第 211 册。
- [宋]孟元老：《东京梦华录》，见《景印文渊阁四库全书》第 589 册。
- [明]朱权：《太和正音谱》，见《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社，1959。
- [明]吴中、王文凤纂修：《（成化）广州志》，见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 38 辑，书目文献出版社，1988。
- [明]戴璟、张岳等纂修：《（嘉靖）广东通志初稿》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 38 辑。
- [明]林富、黄佐纂修：《（嘉靖）广西通志》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 辑。
- [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社，1959。
- [明]刘若愚撰：《酌中志》，中华书局，1985，《丛书集成初编》本。
- [明]魏良辅：《南词引正》，钱南扬据[明]张广德编《真迹目录·贰集》本校注。
- [明]沈德符：《顾曲杂言》，见《中国古典戏曲论著集成（四）》，中国戏剧出版社，1959。
- [明]王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成（四）》，中国戏剧出版社，1959。
- [明]袁宏道：《袁宏道集笺校》卷四，上海古籍出版社
- [明]汤显祖著、徐朔方笺校：《汤显祖全集·诗文》卷四十四，北京古籍出版社，1999。
- [明]汤显祖著，钱南扬、徐朔方校点：《汤显祖集》，上海人民出版社（原中华书局版），1973。
- [明]胡应麟著：《少室山房笔丛》，中华书局，1958。
- [明]徐会瀛辑：《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 76 辑，书目文献出版社。
- [明]卓人月、徐野君选评：《诗余广选》十六卷附《杂说》一卷，北京图书馆藏明末刻本。
- [明]徐霞客：《徐霞客游记》，上海古籍出版社，1980。
- [明]沈庞绥：《度曲须知》，见《中国古典戏曲论著集成（五）》，中国戏剧出版社，1959。
- [明]潘之恒撰，汪效倚辑注：《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社，1988。
- [明]张岱：《陶庵梦忆》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985 年新一版。
- [清]王永瑞纂修：《（康熙）新修广州府志》，见《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 39 辑，书

- 目文献出版社, 1988。
- [清]屈大均:《广东新语》, 中华书局, 1985。
- [清]李光地等:《御定月令辑要》, 见《景印文渊阁四库全书》第 467 册。
- [清]毕沅编著:《续资治通鉴》, 中华书局, 1957。
- [清]张廷玉等纂:《明史》, 中华书局, 1974。
- [清]李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成(七)》, 中国戏剧出版社, 1959。
- [清]《世宗宪皇帝朱批谕旨》, 见《景印文渊阁四库全书》第 424 册。
- [清]高宗敕撰:《续文献通考》, 见王云五主编:《万有文库》第二集, 商务印书馆, 1936。
- [清]徐大椿:《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成(七)》, 中国戏剧出版社, 1959。
- [清]陈宏谋:《培远堂偶存稿·文檄》, 清代家刻本。
- 《钦定皇朝通志》, 乾隆三十二年编,《景印文渊阁四库全书》第 645 册。
- [清]李斗:《扬州画舫录》卷五, 中华书局, 1960。
- [清]焦循:《花部农谭》, 见《中国古典戏曲论著集成(八)》, 中国戏剧出版社, 1959。
- [清]郝玉麟等监修、谢道承等编纂:《福建通志》, 见《景印文渊阁四库全书》第 528 册。
- [清]郝玉麟等监修、鲁曾煜等编纂:《广东通志》, 见《景印文渊阁四库全书》第 562 册。
- [清]《皇朝文献通考》卷七十二, 见《景印文渊阁四库全书》第 633 册。
- [清]郝玉麟等监修、鲁曾煜等编纂:《广东通志》, 见《景印文渊阁四库全书》第 564 册。
- [清]李调元:《剧话》,《中国古典戏曲论著集成(八)》, 中国戏剧出版社, 1959。
- [清]庾岭劳人说、禺山老子编:《蜃楼志全传》, 嘉庆丁卯年(1807)刻本, 中国艺术研究院图书馆藏。
- [清]惠群等著:《新增岭南即事》卷二, 粤东学院前守经堂藏版, 中国艺术研究院图书馆藏。
- [清]杨恩寿:《坦园日记》, 上海古籍出版社, 1983。
- [清]梁廷楠:《曲话》,《中国古典戏曲论著集成(八)》, 中国戏剧出版社, 1959。
- [清]张渠撰, 程明校点:《粤东闻见录》, 广东高等教育出版社, 1990。
- [清]杨恩寿:《坦园日记》, 上海古籍出版社, 1983。
- [清]王韬撰, 陈尚凡、任光亮校点:《漫游随录·扶桑游记》, 湖南人民出版社, 1982。
- [清]徐珂编著:《清稗类钞》, 商务印书馆。
- 梁启超:《梁启超文集》, 上海人民出版社, 1984。
- 《名曲大全(第三集)》胜利公司第一二期唱片曲本, 香港永安有限公司印行。
- 杨子静、莫汝城、林仙根执笔:《搜书院》, 中国戏剧出版社, 1957。
- 中国戏剧家协会广州分会编印:《广东戏剧工作资料选辑》第一辑(1949—1959), 内部出版, 1959。
- 中国剧协广州分会编印:《广东戏剧工作资料选辑》, 1959 内部出版。
- 中国戏剧家协会广州分会编:《关汉卿》, 广州文艺出版社, 1959。
- 阿英编:《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》, 中华书局, 1960。
- 中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印:《粤剧传统排场集》, 1962 年内部出版。
- 中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编:《粤剧传统剧目汇编》, 1962。
- 中国戏剧家协会广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印:《广东戏曲史料汇编》第 1 辑, 1963 内部出版。
- 马师曾编剧:《昭君出塞(粤剧音乐总谱一)》, 中国音乐家协会广东分会、中国戏剧家协会广东分会编印, 1963。
- 广东省文化局戏曲工作室编印:《广东戏曲史料汇编》(第二辑), 1964 内部出版。
- 吴有恒、杨子静、莫汝城编剧:《山乡风云》, 文化部艺术事业管理局, 内部交流剧本, 1966。
- 黄兆汉:《香港大学亚洲研究中心所藏粤剧剧本目录》, 香港大学亚洲研究中心, 1970。
- 广州市戏曲工作室编:《粤剧唱腔基本板式》, 广东人民出版社, 1978。
- 广州市文化局戏曲工作室编:《粤剧锣鼓基础知识》, 广东人民出版社, 1979。
- 梁沛锦:《粤剧剧目初编》, 香港学津出版社, 1979。
- 广东粤剧院研究室编:《粤剧基本功训练教材》, 1980 内部出版。
- 广东粤剧院艺术室:《粤剧牌子集》, 1982 年内部出版。

广东粤剧院艺术室：《粤剧小曲集》，1982 年内部出版。

梁沛锦：《粤剧研究通论》，香港龙门书店有限公司，1982。

广东省戏剧研究室编：《粤剧研究资料选》，1983。

广西南宁市广播站编印：《粤曲精选》，1983 内部出版。

周恩来：《周恩来选集》，人民出版社，1984。

广州市文艺研究室编印：《广州粤剧组织变迁史》，内部资料，1984。

广东省戏剧研究室主编：《粤剧唱腔音乐概论》，人民出版社，1984。

梁家森等整理：《粤剧南拳》，花城出版社，1985。

梁沛锦：《粤剧剧目通检》，香港三联书店有限公司，1985。

傅崇渠：《成都通览》，巴蜀书社，1987。

香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节：粤语戏曲片回顾》，香港市政局，1987。

张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社，1988。

赖伯疆、黄镜明：《粤剧史》，中国戏剧出版社，1988。

陈守仁：《香港粤剧研究》（上卷），香港广角镜出版社有限公司，1988。

蔡毅编著：《中国古典序跋汇编》第一册，齐鲁书社，1989。

[英]C.R 博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，中华书局，1990。

陈守仁：《香港粤剧研究》（下卷），香港民族音乐学会、香港中文大学、中大音乐系中国音乐资料馆联合出版，1990。

陈 燊主编：《粤京锣鼓谱汇编》，1991 年内部出版。

丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·中南卷》，书目文献出版社，1991。

梁沛锦编著：《六国大封相》，香港市政公共图书馆，1992。

黎 键：《香港粤剧口述史》，香港三联书店有限公司，1993。

《中国戏曲志·广东卷》：《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志·广东卷》编辑委员会编，中国 ISBN 中心出版，1993。

《中国戏曲音乐集成·广东卷（上下）》：《中国戏曲音乐集成》编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·广东卷》编辑委员会，中国 ISBN 中心出版，1996。

四川省川剧艺术研究院主办：《四川戏剧》93 增刊《目连戏与巴蜀文化》，1993。

陈亦祥：《粤曲探索》，广州出版社，1995。

佛山大学佛山文史研究室、广东省文史馆编：《洗玉清文集》，中山大学出版社，1995。

陈守仁：《神功戏在香港——粤剧、潮剧及福佬剧》，香港三联书店有限公司，1996。

陈守仁：《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》，香港中文大学音乐系“粤剧研究计划”出版，1996。

陈守仁编：《实地考察与戏曲研究》，香港中文大学音乐学系“粤剧研究计划”出版，1997。

群芳慈善基金会：《芳华萃影》，群芳慈善基金会发行，1997。

广东省艺术研究所编：《广东省戏剧年鉴（1986—1995）》，岭南美术出版社，1998。

陈杰华编著：《粤剧唱腔音乐资料大全》，1998 年内部出版。

陆风、钟达三选编：《粤剧小曲三百首》，1999 年广东省曲艺家协会内部出版。

红线女艺术中心编印：《红线女音像艺术大观曲谱集》，2000 年红线女艺术中心出版。

李 雁：《粤剧音乐基础理论探微》，《星海音乐学院学报》编辑，2000 年内部出版。

杨清意：《香港传统木偶戏探源》，香港天地图书有限公司，2001。

[意]利玛窦、[比]金尼阁著，何高济等译：《利玛窦中国札记》，广西师范大学出版社，2001。

中山大学历史系、广州博物馆编：《西方人眼里的中国情调》，中华书局，2001。

香港艺术馆制作：《珠江风貌：澳门、广州及香港》，香港康乐及文化事务署，第二版，2002。

冯俊杰编著：《山西戏曲碑刻辑考》，中华书局，2002。

英国维多利亚阿伯特博物院、广州市文化局等编：《18-19 世纪羊城风物——英国维多利亚阿伯特博物院藏广州外销画》，上海古籍出版社，2003。

香港市政局主办：《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》，香港电影资料馆出版，2003 年修订版。

中国第一历史档案馆等编：《广州历史地图精粹》，中国大百科全书出版社，2003。

区文凤：《粤剧口述历史调查报告》，懿津出版企划有限公司，2005。

李少恩等编：《香港戏曲的现状与前瞻》，香港中文大学音乐系粤剧研究计划，2005。

- 连民安编著：《粤剧名伶绝技》，懿津出版企划有限公司，2006。
- 冼剑民、陈鸿钧编：《广州碑刻集》，广东高等教育出版社，2006。
- 广东八和会馆、广州市荔湾区地方志编纂委员会办公室合编：《八和会馆庆典纪念特刊》，中国艺术出版社，2008。
- 蔡孝本：《粤剧》，中国文联出版社，2008。
- 《粤剧大辞典》编纂委员会编：《粤剧大辞典》，广州出版社，2008年。
- 罗铭恩、罗丽：《南国红豆——广东粤剧》，广东教育出版社，2009。
- 余勇：《明清时期粤剧的起源、形成和发展》，中国戏剧出版社，2009。
- 黎键：《香港粤剧叙论》，香港三联书店有限公司，2010。
- 张静：《澳门戏曲》，文化艺术出版社，2010。
- 张敏慧：《一台风景》，香港：牛津大学出版社，2011。
- [美]罗纳德·里德尔：《美国旧金山华人社会中的业余戏曲团体》，《戏曲研究》（第38辑），文化艺术出版社，1991，第207—212页。
- 李峰：《广州也有琼花会馆》，《南国红豆》第四期，1994，第39—45转58页。
- 胡玲玲、丁丹：《广东粤剧演出市场的调查与思考》，见《广东艺术》2000年第5期。
- 康保成：《从“戏棚官话”到粤白到韵白——关于粤剧历史与未来的思考》，《江西社会科学》2006年第一期，第24—27页。
- 王馥：《雍正解放贱民令与中国戏曲发展——苏州梨园会馆碑刻研究之二》，见麻国钧、刘祯主编：《赛社与乐户论集（下册）》，中国戏剧出版社，2006年，第467—507页。
- 许俏文、梁婵：《情牵粤剧、心挂八和》，见《广州日报》2007年1月6日。
- 龚伯洪：《粤剧艺人聚集的题扇桥在哪里》，《南国红豆》，2007，第一期，第47—48页。
- 邓燕宁、邓光民：《佛山琼花会馆新证》（《佛山科学技术学院学报（社会科学版）》，2010，第五期，第70—73页）；
- 龚伯洪：《粤剧艺人聚集的题扇桥在哪里》，《南国红豆》，2007，第一期，第47—48页。
- 李计筹：《粤剧戏神谭公考》，《戏曲艺术》2009年第4期，第47—51页。
- 思众：《粤剧红伶聚居西关》，《南国红豆》，2010，第2期，第33—35页。
- 周云龙：《表演“中国”：美国舞台上的中国戏剧及其影响》，见《福建师范大学学报（人文社会科学版）》2011年第5期。

后 记

二零零八年九月十八日星期四上午，中国艺术研究院院长王文章先生在电话中交付我一项重要的工作：为粤剧申报“人类非物质文化遗产带代表作”撰写申报文本。粤剧“申遗”早在此前数年就已经听说，期间也不间断地看到相关报道，但我却从没想到这项光荣而艰巨的工作会落在自己的肩上。十九日傍晚，我在中国非物质文化遗产保护中心的安排下，入住北京外国专家大厦，着手申报书的构思和撰写。在这不到一天多的时间里，我的脑子几乎是一片空白，能够做到的只是在图书馆中大量地翻看粤剧的相关研究著述，以及调动我对中国戏曲历史、现状的所有知识和判断，全面了解申报文本的要求规范。而在即将到来的周末，我依旧保持着这种状态。

静坐，几乎成了九月二十日的全部生活。在毫无打扰的状态中，我将粤剧的所有认知都完整地呈现出来，到二十一日晚上六点前，我把全部完成的近五千字的申报书发给广州文化局的负责人黄斌先生，请他们对未来五年粤剧保护的经费预算进行补充；在当日晚上的审查中，这份申报书获得了中国非物质文化遗产保护中心申遗专家组的一致通过。

二十二日，回到单位的我又为十分钟专题片撰写解说词，以便中央电视台的工作人员重新剪辑这份资料，我将自己收藏的粤剧光盘《六国大封相》送给广州文化局的另一位负责人，以便他们将其中的片段应急放入资料片中。二十三日，两位负责人委托我联系英文翻译，来

自天津外国语大学的夏志、张瑞庆二位先生共同承担了这份文件的中英对译，在这一天时间里，我时时接到他们的长途来电，许多专有词汇都是在这样的沟通中被确定下来。比如“粤剧（Yueju Opera）”的英译到底用 Guangdong Opera, Guangfu Opera, 还是用更传统的 Canton Opera, 都经过严格的论争，黄斌先生此前临时联系的一位英文翻译，还通过网络检索的方式，比对几种英译的使用频率，提出建设性的意见，应该说，这份英文本凝结了远远超出文字对译的更多的辛苦和智慧。二十四日凌晨，我将中英文定本全部发给黄斌先生，时间正好赶上文化部外联局的申报书提交和审核会议的召开。

在当年十二月和翌年六月，黄斌先生先后转发来自联合国教科文组织的反馈信件，张瑞庆先生根据我的补充说明，对文本的部分内容作了调整修订。二零零九年十月二日，我正在广东丰顺县进行民俗调查，看到报纸上登载的粤剧于九月三十日被正式列入人类非物质文化遗产代表作名录的消息，我确信粤剧申遗工作有了完美的结局。

粤剧走过了八年漫长的申遗之路，海内外粤人为此投入了巨大的热情和期待，京、粤、港、澳四地的文化主管者和众多的学者专家，为此付出了艰苦的努力和劳动。比之于八年间粤剧申遗的每一次进展，比之于三百年来粤剧的每一次文化累积，我的工作只不过是这个流程中一个小小的标点符号而已。正缘于此，我益发感到任何一个人的参与，都为文化遗产的保护工作产生着重要的作用！粤剧文化遗产须要大批的粤剧关注者、管理者、爱好者、传承者们世代相继、持续不断地予以保护！

在二零零八年前后，联合国教科文组织的申报文本曾经有过较大的调整，原初要求的万余字的概括性说明，需要浓缩在五千字以内。表面看来，表格式的撰写方式似乎更显简单，但是，在一千字以内的“遗产说明”中，将一个项目的文化内涵完整地表述出来，却需要更加精深的学术见地和文化认知。在撰写粤剧申报书期间，一个问题始终盘亘在我的脑海中，并且贯穿到粤剧申遗文本的字里行间，甚至一直延续到我在中国艺术研究院参与的其他非遗保护工作中，即：什么才是一个非遗项目应该具有的文化品格？

严格地讲，在政府主导、社会参与的非物质文化遗产保护工作中，任何非遗项目都应该以其绝对的文化品格而得以自立。行政的力量固然可以推动非遗项目被列入各级名录，但是非遗项目的长远传承和持续发展更需要围绕其渊源有自的文化品格而得以延展，相关社区和民众对非遗项目的文化自觉亦由此而生。在三百多个中国戏曲剧种中，粤剧能够与众不同地被列入人类非物质文化遗产代表作名录，不仅仅得益于京、粤、港、澳四地的行政合力，更得益于它在数百年间走过的独特的发展道路，在这个道路上，有至今相承的音乐、声腔、表演、流派、行当、文学、民俗等等，还有已经走向式微的南派功夫、排场艺术、六柱制、祖师崇拜、木偶粤剧、英语粤剧、状语粤剧等等，当然也包括已经接近消失的舞台官话、打真军、提纲戏、红船习俗等等，这些留在粤剧发展历史上的所有文化要素，最终造就了粤剧成为中国南北戏曲艺术的集大成者，也使其成为粤方言区中最具影响力和海外最具代表性的中国戏曲剧种。

从这一角度而言，三百多个中国戏曲剧种都有属于各自的发展道路，也拥有各具特色的文化品格，都应该是人类多元的文化创造力的结晶。当然，文化品格之于其他类别的非遗项目的意义，同样如是。申遗文本的历史使命已经随着粤剧申遗的成功而结束，但是这个文本中的许多命题，却需要粤剧界和学术界更加冷静地去面对，更需要今天和以后的人们更加审慎地去解决。这正是作为一个戏曲研究者的我，在完成这项撰写工作之后，提请粤剧界、戏曲界，乃至不断地投身于非遗保护的人们要更加重视的问题。

非常感谢“非物质文化遗产丛书”的主编王文章先生、副主编郑长铃先生将“粤剧”列入这套丛书中，并且再次邀我对粤剧文化遗产的历史和当下进行说明。这本书应该与当初的粤剧申遗文本一样，存在着不少的缺憾，例如对于粤剧历史断代和分期、当代粤剧的面貌和生存状态、对港澳及海外粤剧历史与现状，对粤剧艺术本体的诸多细节等等，都无法更加细

致地说明，因为撰写者总是有太多的知识缺陷和认识盲点。但是从一个研究者的视角来观照粤剧的文化遗产，未尝不可以视作粤剧保护的一种有益方式，其中的优长与缺点都可以成为理解这一人类遗产的基础。我刻意捡拾和珍重那些构成粤剧艺术个性的诸多要素，是因为我坚信：粤剧所有的文化遗存，包括历史记忆，都会对粤剧的未来发展产生作用；粤剧所有的文化遗存足可以构建出一个独具个性的演剧体系，而今天和今后的粤剧研究者们也足可以通过各自的观照视角，构建起一个独具个性的粤剧理论体系。我期待着这样的方式更加多元地出现。

这部提纲挈领式的小册子，广泛地吸收和综合了当前粤剧研究著述的主要观点，并且参考了半个世纪以来对粤剧文化遗产的集成性的著作，如《粤剧传统剧目汇编》、《粤剧传统音乐唱腔选辑》、《粤剧传统排场集》、《中国戏曲志》、《粤剧大辞典》等等，本书所附参考文献只是从众多研究中精选出来的基本文献，笔者相信这些研究著述正是一代代的粤剧遗产得以累积和发明的重要载体；笔者期望更多的粤剧关注者，透过这些研究著述展示的领域和视野，进一步领略到粤剧艺术体系、粤剧文化遗产的丰厚和博大。或许，这部小书的唯一价值，正来自它抛砖引玉的作用。

在本书撰写过程中，中国艺术研究院图书馆收藏的全部粤剧文献和音像资料，让我对粤剧有了更加全面的了解，图书馆阅览室的史婕、俞冰、吴瑞卿、毕建玲、刘晓辉、王俊花、毛景娴、王春红、薛红、单蕾、石莉、裴旖旎、芮凤阁等老师们，以及同事熊姝女士不厌其烦地为我提供阅读和图片扫描的方便，保证了本书图文资料的相对完整。香港中文大学音乐系戏曲资料中心的张文珊老师、香港八和会馆的岑金倩女士、香港中国文化推广中心的杨葵女士、广州八和会馆的我自强先生，或提供、授权、或代购、赠阅粤剧相关出版物，让我对粤、港粤剧有了更加深入的认识。广州市文化局的黄斌先生、粤剧中国保护中心的栾菊芳女士、张霖先生、广州文学艺术创作研究院罗丽女士、中山大学中文系的林斯瑜女士、朱钢先生，历史系的程美宝教授、关瑾华博士，华南师范大学中文系的李静教授及其课题成员、广州市档案局的田炳珍先生、厦门大学的康海玲博士、中国艺术研究院影视所楚双月博士，戏曲所王建民先生、张静博士、王学锋博士、李志远博士，一如既往地提供相关资料、图片、研究成果，保证了粤剧艺术的详细呈现；特别是栾菊芬女士为寻找效果最佳的图片，不厌其烦地帮忙联络协调，并且征得红线女大师的同意，将红线女艺术中心珍藏的馆藏图片予以授权。郑雷先生为本书各章提供集唐标题，并对全书文字认真审阅；爱妻李春沐为本书记录了细腻的唱腔线谱，并得到音乐研究所崔宪先生的斧正指点，精准的音乐谱录将粤剧古老声腔的一个侧面予以展示；郑长铃先生在本书成稿后，提出了诸多建议和更高的期望。特别需要说明的是，在本书结束写作之际，广州市文化局、广州市粤剧中国保护中心、中国粤剧网、中山大学中国非物质文化遗产研究中心、中山大学历史人类学中心粤剧粤曲文化工作室、香港中文大学音乐系戏曲资料中心、中国艺术研究院图书馆等单位，授权拙著使用其拍摄、保存的粤剧图片（其中包含了来自广东省粤剧院、广州市粤剧院、广州市红豆粤剧团、红线女艺术中心等单位的艺术图像），使读者能够从笔者粗浅的介绍中领略到粤剧艺术至美。本书亦广泛征引了《中国戏曲志》（广东卷、广西卷、海南卷）、《中国戏曲音乐志（广东卷）》、《中国曲艺音乐志（广东卷）》、《广州历史地图精粹》、《西方人眼里的中国情调》、《珠江风貌：澳门、广州及香港》（简称：《珠江风貌》）、《18-19 世纪羊城风物——英国维多利亚阿伯特博物院藏广州外销画》（简称：《18—19 世纪羊城风物》）、《广东八和会馆庆典纪念特刊》、《香港八和会馆成立周年特刊》、《芳华萃影》、《第十一届香港国际电影节·粤语戏曲片回顾》、《一台风景》、《南国红豆》、《广东艺术》等当代著作和期刊，以及七十年代以前出版的粤剧著述所附的相关图像；笔者在佛山粤剧博物馆等粤剧文化馆所，亦拍摄了大量展品图像。全书除未署名的图片为笔者拍摄、扫描外，其他均为上述单位及相关个人授权提供，图片出处均予以注明。在本书付梓之际，浙江人民出版社的周向潮先生一直关注有加。这诸多助力使

拙著的呈现，尽量地趋向完美。在此，谨对上述单位和友朋致以诚挚谢意！所有的支持让笔者更加确信：任何一个人的热情投入都对粤剧文化遗产的保护发挥着积极的贡献，更多人的参与一定会带来粤剧文化遗产的有序保护。

2012 年 4 月于北京半月尺方斋

补记：

2016 年在文化艺术出版社的关爱下，拙作被纳入了该社策划的非物质文化遗产丛书，我倍感荣幸！

这部小书能够引领读者尽快了解专业的艺术世界，能够用专业的写作来填补读者认知的不足，它的作用就够了。特别是这部小书在初版后还被节略翻译成英文出版，充当了必要的文化传播的作用。当然，这部书还有这样那样的缺陷和不足，还需要不断地进行修补改订，但是在粤剧艺术被人类所共享的过程中，它起码做到了帮助读者在一般的“地方戏”、“广东戏曲”、“粤语戏曲”等概念中，充分地发现粤剧这个剧种是中国戏曲多元组成中不能缺少的一个；它与昆曲、藏戏、京剧、皮影等诸多戏曲剧种和戏曲形态一样，展现着中国传统戏曲独特的发展轨迹，以及由此而形成无法替代的遗产价值。

对于这次重版，我尽可能地对需要斟酌的判断做了重新修订。特别是粤剧申遗成功以来近十年间，粤、港以及广西等地的粤剧出现了不少新的变化和举措，我尽可能地进行辨别和选择和整理，以期让这部小书成为粤剧艺术的动态纪录。其实，粤剧本来就是一个不断生长的生命体，粤剧的每个保护者、研究者、关注者都以自己的方式，延续着粤剧不老的命脉，能够将粤剧数百年来值得记忆的艺术结晶和发展成绩整理出来，对于我而言，这是倍感幸福的事情。

在修订过程中，广西壮族自治区文化厅非遗处刘国建处长、艺术处邱玉红处长，广东省粤剧院曾小敏、文汝清等艺术家，广东省艺术研究所张晋琼、王琴等学者，广州文学艺术创作研究院的钟哲平、罗丽等学者，香港港澳非物质文化遗产发展研究会张紫伶、李国辉等朋友，都为本书的资料补充做出了无私的帮助。特别是 2016、2017 年分别应香港演艺学院戏曲学院毛俊辉先生、李小良先生之邀，赴港进行学术评估时，在张紫玲女士的安排下，广泛地与香港戏曲界同仁进行沟通，参访了八和会馆、西九戏曲中心、香港非遗保护中心等机构负责人，增加了对于香港粤剧的更多了解。这些朋友的帮助让人更加感到，粤剧乃至中国戏曲的保护，需要所有有识之士的戮力参与。一部小书总难以避免各种错误，甚至判断的失误，但是依靠大家的力量，这部小书针对的“粤剧”却可以更加稳健地得到扶助、发展和更加辉煌！

2018 年 8 月 14 日于京郊半月尺方斋。