

分类号_____

密级_____

UDC _____

编号_____

华中师范大学 硕士学位论文

汉剧与民间文化

学位申请人姓名: 杨童舒

申请学位学生类别: 全日制硕士

申请学位学科专业: 中国民间文学

指导教师姓名: 刘守华 教授



硕士学位论文
MASTER'S THESIS

Y2558245

硕士学位论文

汉剧与民间文化

论文作者：杨童舒

指导教师：刘守华 教授

学科专业：中国民间文学

研究方向：民间叙事文学

华中师范大学文学院

2014年5月



硕士学位论文
MASTER'S THESIS

Hanchu Opera and Folk Culture

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the Master's Degree in Literary Criticism

By

Yang Tongshu

Postgraduate Program

Humanities School

Central China Normal University

Supervisor: Shouhua Liu

Academic Title: Professor

Signature Yang Tongshu

Approved

May, 2014



华中师范大学学位论文原创性声明和使用授权说明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经标明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：杨彦舒

日期：2014年6月5日

学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解华中师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属华中师范大学。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密，在____年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

作者签名：杨彦舒

导师签名：刘宇华

日期：2014年6月5日

日期：2014年6月5日

本人已经认真阅读“CALIS 高校学位论文全文数据库发布章程”，同意将本人的学位论文提交“CALIS 高校学位论文全文数据库”中全文发布，并可按“章程”中的规定享受相关权益。同意论文提交后滞后：☐半年；☐一年；☐二年发布。

作者签名：杨彦舒

导师签名：刘宇华

日期：2014年6月5日

日期：2014年6月5日



中文摘要

汉剧作为湖北地方戏曲，从明末清初开始初步形成，至今已有近四百年历史。汉剧以西皮、二黄为主要声腔，以湖北武汉地方语言为表演语言，具有“四大河派”和“十大行当”。汉剧剧目众多，行内传说为“八百出”，实际有剧目可考的近五百出，其中大部分取材于历史故事和民间传说，有雅俗共赏的特质。在我国地方戏曲中，汉剧有很高的地位，在剧目、声腔、表演方面对京剧的形成起到奠基作用，也不同程度地影响了湘剧、粤剧、川剧等。汉剧有两种不同的存在方式，一种是以剧本形式存在的“案头剧”，另一种是以舞台表民俗事项存在的“场上剧”，两者各有特点又统一于汉剧一体。本文首先对汉剧的研究成果、戏曲面貌和历史流变进行整体的总结，将所收集到的 101 个完整的、具有代表性的汉剧剧本，以及对于汉剧传统演出民俗和现今演出现状的田野调查，作为研究对象，试图对汉剧的历史面貌进行较全面的梳理，将汉剧剧本作为具有民间特色的文学作品，将汉剧表演作为民俗事项进行较深入的民间文学、民俗文化研究，整合汉剧表演传统民俗和现代状况的变化，完成对汉剧历史与现状、文学与文化的整体把握，分析汉剧的现代传承方向。

关键词：汉剧；民间文学；民俗文化



Abstract

Hanchu opera as a local opera in Hubei province, starting from the late Ming dynasty has been formed, it has been nearly four hundred years of history. Hanchu opera XiPi, erhuang as the main spoke to hubei wuhan local language for performance, with "four -river factions" and "ten types of role". hanchu opera has a lot of dramas, People used to say there are eight hundred, actually there are nearly five hundred, most of them based on the historical stories and folk tales, which make it suit both refined and popular tastes. Hanchu opera in local opera in China has a high position, in the play, spoke, play a role based on the formation of a Beijing Opera performance aspect, also different degree of influence on hunan opera, cantonese opera, sichuan opera, etc. Hanchu opera have two different way of being, a kind of exists in the form of a script "desk dramas", another is the stage table "court drama" of the existence of folk custom items, both have their own characteristics and unification in hanchu opera together. This paper on the research achievements of hanchu opera, opera and overall summary of the historical change, will be collected by the 101 complete and representative hanchu opera script, folk custom and the status quo of the current performance for traditional hanchu opera performances and fieldwork, as the research object, Attempt to comprehensively hanchu opera history outlook of comb, hanchu opera script as folk literature text, will be deeper hanchu opera performances as a folk folk literature, folk culture research, Integrated hanchu opera show the change of the traditional folk and modern situation, history and current situation of hanchu opera, literature and culture of overall understanding, analysis of the modern inheritance hanchu opera direction.

Keywords: hanchu opera; folk literature; folk culture



目 录

中文摘要	I
Abstract	II
第一章 绪论	1
第一节 汉剧研究综述	1
一.汉剧剧本收集和剧目考证	1
二.汉剧历史源流	1
三.汉剧概况研究	2
四.汉剧舞台表演研究	2
五.戏曲与文化	2
六.小结	3
第二节 本文的研究意义	3
一.研究对象——汉剧剧本与演出民俗	3
二.研究思路——文本与舞台	3
三.研究方法和意义——民间文学与民俗文化	4
第三节 汉剧概况及源流	4
一.汉剧概况	4
二.汉剧发展源流及影响	7
第二章 汉剧剧本的民间性	11
第一节 汉剧剧本的雅俗之异	11
第二节 汉剧剧本雅俗与武汉的城市品格	13
第三节 汉剧剧本的民俗特色	14
一.剧情	15
二.人物	21
三.语言	25
第三章 汉剧表演习俗	33
第一节 汉剧传统表演民俗	34
一.汉剧传统演出仪式调查	34
二.汉剧的“老郎神”崇拜	35
三.传统班规的文化意义	37
第二节 汉剧传统表演的时空内涵	38
一.传统演出时间	38



二.传统演出空间	39
三.小结	40
第三节 当代汉剧演出的变与不变.....	40
一.戏台布景与时空观.....	42
二.汉剧表演的程式	46
三.“被轻视的演员”和“挑剔的观众”	47
四.小结	49
第四章 总结	50
参考文献	52
附录一	54
附录二	55



第一章 绪论

汉剧是湖北地方戏曲,从明末清初至今有近四百年历史。汉剧也称为“湖广调”,主要流行于湖北省内,其影响范围延伸至湖南、河南、福建、广东、四川等地区。汉剧对京剧、湘剧、粤剧、川剧等兄弟剧种都有不同程度的互渗,在剧目、声腔、表演等方面对京剧甚至起到了奠基的重要作用。

汉剧的主要声腔为西皮、二黄,汉剧形成初期经过“皮黄河流”建立了独有的声腔系统,以湖北武汉地方官话为表演语言,所谓“中州韵、湖广音”。剧目众多,业内有“八百出”之说,如今可以收集到完整剧本的剧目也有五百余出。剧本主要取材于历史故事与民间传说两个方面,具有雅俗共赏的特点。汉剧的分为汉河、荆河、襄河、府河四大流派,此中以汉河派为最具影响力的一支。在所有地方剧种种,只汉剧拥有“十大行当”的明确角色划分。在汉剧的鼎盛时期,科班众多,戏台、茶园、庙宇等各处纷纷演出汉剧,著名汉剧表演艺术大师有李春森、吴天保、李罗克、陈伯华等。

在中国地方戏剧中崇高的历史地位,鲜明的地方特色,和强大的影响力共同构成了汉剧这个武汉地区的戏曲艺术瑰宝,其民间文学、文化意义值得进行深度探究。

第一节 汉剧研究综述

汉剧作为广为人群众接受的一个地方剧种,特别是在成为国家级非物质文化遗产以后,目前关于它的研究成果还是较为丰富的,下面对关于汉剧的研究文献做一个梳理和总结。

一.汉剧剧本收集和剧目考证

上世纪 50~60 年代,湖北地方戏曲丛刊编辑委员会编纂整理了《湖北地方戏曲丛刊》,以田野调查的方法记录、收集、抢救了一批珍贵的原始汉剧剧本资料,共约 400 余出,这些资料是迄今能够查阅到的最为详细、完整的剧本资料;扬铎先生《汉剧传统剧目考证》按照朝代顺序,对 463 出汉剧剧目进行历史的考证,“述其本事、考其来历、详证其渊源,亦注其有无毒素”,这些资料都比较全面、完整地梳理了汉剧剧本,成为研究汉剧剧本作为民间文学文本的最重要研究对象。

二.汉剧历史源流

汉剧从明末清初到如今,有接近四百年的发展历程。历史的久远性,吸引了很



多专家学者对汉剧历史和发展流变进行大致梳理,如邓家琪主编《汉剧志(一)》,主要梳理汉剧自起源到建国初期的发展史。杨铎著《汉剧在武汉六十年》主要记录作者生平六十年来(20世纪初期约60年左右的一段时间)观察、研究的汉剧的流变。陈志勇《汉剧百年研究史:历史、现状与反思》将研究的重点放在20世纪的汉剧历史流变探究。还有朱伟明《汉剧与中国戏剧史的雅俗之变》等,这些研究追溯了汉剧的起源,从总体上勾勒汉剧的历史发展面貌,对发展趋势进行分析。但这些研究大多着重在某个阶段,没有对汉剧从起源至今的历史进行一个整体的把握。

三.汉剧概况研究

有一部分研究成果是对汉剧作为一个地方剧种,或作为一个国家级非物质文化遗产项目,进行整体概况的介绍,作为一种介绍、普及性的读物。如邓家琪主编《汉剧志》、杨德萱编著《汉剧图文志》等。还有作为非物质文化遗产的传承对策研究,如方月仿《古老汉剧的生存现状与对策》,赵先政《汉剧传承发展与保护研究》。另一些是将一个历史时期内报刊杂志关于汉剧的报道进行总体收录,如《汉剧研究资料汇编(1822——1949)》,就是将建国前多且散乱的汉剧报刊资料集结成册。

四.汉剧舞台表演研究

关于汉剧舞台表演的研究,主要可以分为四个方面。第一是表演空间的研究,如黄金周《汉口的旧剧场》,彭然《湖北传统戏场建筑研究》等。第二是对于汉剧表演艺术的综合性研究,如武汉市文联戏剧部、武汉汉剧院艺术室《汉剧表演艺术》,方月仿著《古老汉剧的艺术特征》等,从舞台表演的艺术特性上进行初步的分析研究。第三是音乐研究,如李金钊著《汉剧音乐研究》,从曲调声腔等专业音乐的方向进行研究。第四是对汉剧优秀表演艺术家的记录性研究。如陈伯华口述、邓佳琪、黄靖整理《陈伯华舞台艺术》,万生鼎《汉剧前辈艺术大师李春森》,方月仿《汉剧名家尹春保之“尹派声腔”艺术探析》,叶建军《站在塔尖上的“鬼”——记优秀汉剧演员金荣霞》等。从建筑、音乐、人物等作为切入点,对汉剧舞台表演的特色进行分析,但并没有从民俗民间文化方面对于汉剧艺术特色的研究和把握。

五.戏曲与文化

关于汉剧的民间文学和民俗文化的专门研究非常之少,较多的是关于中国戏曲的文化研究。如周育德《中国戏曲通论》、《中国戏曲文化》,詹石窗《道教与戏剧》,郑传寅《传统文化与古典戏曲》,傅谨《中国戏剧艺术论》等著作,都是对中国戏剧的文本、表演等各方面进行哲学、文学和民俗文化角度的解读,汉剧作为中国地



方戏曲的一种，在拥有地方特性的同时，也能在这些研究成果中找到一些中国戏曲的文化共性。

六.小结

从已有的研究成果来看，主要从剧目、历史流变、概要、演出空间和音乐其中选取一个方面进行研究，从剧目、历史流变和概要等方面初步介绍汉剧的面貌，从空间、音乐等方面总结汉剧表演的外在因素和直观感受，另外总结戏曲体现出的文化共性。目前的研究成果在基础文本资料的收集上相对丰富，但缺乏对汉剧的全面整理，对汉剧民俗特性、文化个性的探讨，和从民间文学和汉剧文化的深入分析。

第二节 本文的研究意义

一.研究对象——汉剧剧本与演出民俗

本文的研究对象是收集到的 101 个具有代表性的、完整的汉剧剧本^①，以及对武汉市汉口车站路人民剧院二楼“美成戏院”的汉剧演出田野调查，和对武汉汉剧院艺术室主任、国家一级演员孙伟的田野调查。其中 101 个完整的汉剧剧本基本涵盖了汉剧经典的代表性剧目，也能体现汉剧剧本内容的取材特点——历史故事和民间传说两大方面；田野调查能够直观体现现今汉剧表演的现状，以及过去的曾有过的汉剧风俗中所传达的民俗文化内涵。

二.研究思路——文本与舞台

汉剧剧本作为民间文学创作的优秀作品，是民众集体审美创作的结晶。总的来说，作为来源于最广大人民群众口耳相传的艺术形式的汉剧，剧本中保留了丰富的民间特色。

汉剧作为一种戏剧，汉剧可以有不同的存在形式。当讨论汉剧的民间艺术价值时，可以从两个完全不同的层面上去讨论，一种是以剧本形式存在、以文字作为表现媒介，将其作为具有民间性的文学作品去分析，即“案头剧”；另一种是一种是舞台上的表演作为表现媒介的戏剧，将其作为一种民俗事项、表演民俗去研究，即“场上剧”。汉剧剧本不仅仅是具有民间性的文学作品，是以剧本形态存在的戏剧，与以舞台表演形态存在的汉剧是有区别的，这两种戏剧存在样式之间的存在着张力和统一。

场上剧和案头剧的分离也可以看成是戏剧的文本与舞台之间的分离。文人们所

^① 见附录一



创作的以文本形式存在的戏剧剧本，与中国的戏剧演员们在舞台上的演出之间确实存在着精神上与艺术取向上的距离。汉剧在文学与表演之间、文本与舞台之间存在特殊的间离现象，使我们在讨论汉剧的艺术特征时必须兼顾两种存在样式。作为同一事物的两种形态，案头剧是汉剧作为文本形式的流传、保存方式，场上剧是作为表演艺术的活态传播方式，文本与舞台这两种形态既各有特点又相互统一，共同组成了汉剧的完整面貌。

三.研究方法和意义——民间文学与民俗文化

汉剧是湖北最具影响力的剧种之一，关于它的探究已近百年。汉剧研究虽然在汉剧史、音乐样式、表演艺术、剧本创作、革新和史料的汇编等各角度都有研究成果，但大多是零碎的、局部的，仅提取其某个方面单一的研究；或者普及性、概括性总结，并不深入。没有将其作为一个民俗事项，从民间文学、民俗学的专业角度，对汉剧发展源流、剧本的类型和特色、剧本的民间文学特性、演出中的民俗文化特色、作为非物质文化遗产保护及传承的现状等各个方面进行比较全面和深入梳理、研究的著作。本文在收集具有代表性的、完整的汉剧剧本资料基础上，立足于剧本和演出本身，运用历史文献法对现有的汉剧概况、历史流变研究进行全面整合和深入探讨，以更为详尽和科学的方法呈现汉剧全貌。运用田野调查法，调查汉剧表演传统民俗，以及现今汉剧表演的详细状况。运用综合归纳法和逻辑推理法，对作为文本的汉剧剧本和作为表演艺术的汉剧演出，进行民间文学、民俗学角度的研究。通过民间文学角度的文本分析，和以田野调查为基础的表演中民俗文化内涵的分析，对汉剧的艺术作为“案头剧”和作为“场上剧”的双面文化特色进行较为全面深入的探讨，挖掘“案头剧”的民间文化特色和“场上剧”的民俗文化状态，揭示汉剧作为地方性戏剧的独特之处及生存状态问题。

第三节 汉剧概况及源流

一.汉剧概况

汉剧是湖北的地方戏曲，从明末清初至今已延续传承三百多年。下面从声腔、流派、行当和科班几个方面对汉剧的概况做一个整体介绍。

（一）声腔

汉剧的主要声腔为西皮、二黄，清乾隆年间“皮、黄合流”从而构成皮黄声腔系统。汉剧选用中州韵和湖广音，以及以湖北省武汉一带的地方官话为演出语言。

关于西皮、二黄的产生及演变，学界有几种不同的说法。西皮一说来于弦索，



另一说法是西皮来自甘肃曲调，虽然西皮的滥觞说法繁多，但学界一致认为其前身为湖北襄阳一带的襄阳腔。二黄一说产生于湖北，清嘉庆张祥珂《偶忆编》、清道光杨静亭《都门纪略》都认为二黄起于湖北的黄冈、黄陂二县；一说来自西秦腔，由湖北艺人在黄州一带演唱形成二黄，欧阳予倩在《谈二黄戏》中支持此观点。

汉剧中的皮黄河流，基本上有两种说法。一说皮黄合流与鄂西北襄樊一带，一说皮黄合流于汉口，时间上倾向于乾隆年间。汉剧声腔采用湖广音与中州韵相结合为十三辙：中东、发花、梭波、姑苏、灰堆、江阳、由求、衣期、人辰、苗条、怀来、言前、乜斜。湖广音是以武汉为中心的地方官话为基础，特点是阴平高、阳平低、上声居中、去声上翘，其中阴平与阳平相距七度，去声上翘也达七度，高亢挺拔的语音特点使戏曲语言洪亮有力、情绪丰满，乾隆四十多年汉调艺人先后进京，从剧目、声腔、表演等方面奠定了京剧形成的基础。

（二）流派

汉调兴盛以后，在湖北省内的汉调因各地区的方言、唱白和表演的差距，逐渐形成了“四大河派”——襄河派以襄阳、樊城为中心；府河派以安陆地区为核心；荆河派以沙市为核心；汉河派分为上下两路，上路以汉口为核心，下路以黄冈、大冶为核心。以武汉为中心的汉河派，活动区域在地理上居中、靠近长江，武汉作为水陆交通枢纽和商业城市，易受外来影响、兼收并蓄，易于邻省的剧种交流和互渗，成就较高，成为四派之首、汉剧主流。汉河派保留的剧本多、优秀科班和艺人频出，在省内甚至全国造成的影响也最大，因此本文主要是以汉河派为研究的重点对象。

（三）十大行当

汉剧的角色主要分为“十大行当”，是指一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。大多具有民间特色的剧种，一是行当少，一般为“三小”生、旦、丑，二是分行不严，每个行当的演员多以一行为主，兼演别行。而汉剧的行当分类严格、规整。“十大行当”中的每个行当除正行之外，还有“二老生、粉彩、陀罗帽、二小姐”等副行。汉剧的这种“十大行”角色体例使之具备了能演出高台大戏的基础。汉剧讲究十大行都有当家演员，各行当都要有几出拿手好戏。在十大行当中，也有雅俗分野的特点。一末、二净、三生、四旦、九夫多侧重于唱，抒情为主，艺术风格侧重于“雅”。五丑、六外、七小、八贴、十杂多以表演为主，偏重于俗。汉剧各个行当的演员在雅俗之间各有所取，然而他们仍崇尚雅中有俗，俗中有雅的美学品位，一些偏雅的戏中也会出现类似“玩笑”的演出作为穿插，而如《打花鼓》、《双下山》偏“俗”的剧目也能达到“俗而不俗、丑而不丑”的美学境界。



十大行当作为一种表演程式，化解了艺人数目的有限与角色的无尽之间的矛盾。将无尽的人物依照某种共性分为有限的几种行当，表演过程中，演员只以行当的身份面貌进场，并不一定人物的身份出场，同一个行当的演员在同一部戏中可以分别扮演几个不同的人物，只要他们不再同一场戏中出现。这就使需要的演员数量可以减到很低。另外，同一个演员在扮演几个人物时，并不以不同的面貌与形象出现，汉剧中每个行当的装扮都是相对固定的，哪怕在扮演不同人物时也可不需要可以做出太多变化。

行当的出现，还使演员有限的扮演能力与喜剧人物的性格无限丰富这一矛盾得到了解决。汉剧中没有任何一个行当是为了某个特定的喜剧人物所设的，也就是说，汉剧演员通过角色化的装扮还不能直接进入某个剧目中的情境。行当在一定程度上抹煞了近似角色的人物差异，将他们的共同点进行深化。如此对角色的塑造有两处优点，一是“行当”将角色的品特征中的共性部分分放到戏剧表演的核心位置，减弱了角色的个性，既保证了上场人物都能显现出最鲜明的共性特征，又能减低演员扮演不同角色的难度。二是为演员的挑选无形中设立了一个标准，大大提高了演员训练的针对性和效率。将演员归为某一个行当，演员在接受这个行当的全部、完整训练，一旦训练符合要求，就有扮演该行当人物的基本能力。这样演员的表演水平有了一个相对稳定的参照，演绎水准也能够保持在这个参照标准之上。不得不说这样的行当设置，体现了民间艺术和艺人的匠心独运和表演智慧。

（四）剧目与科班

汉剧剧目号称八百出，但由于在历史演变过程中遗失、失传了一部分。《汉剧志》中记录现存 660 余出；1985 年湖北省戏曲研究所编印的《汉剧剧目表》中有 592 出；扬铎《汉剧传统剧目考证》中剧目 463 出。而其中比较流行的剧目只有两百多出。

本文通过归纳《汉剧志》、《汉剧传统剧目考证》，以及杨德萱《汉剧图文志》中所记录的代表剧目表，以及对《湖北地方戏曲丛刊》、武汉市汉剧院内部资料和互联网资料的整合，共收集了 101 个完整的代表性剧目剧本^①，作为本文剧本研究的具体对象。

汉剧早期的科班基本有两种形式，一种是由富绅或一人向热心汉剧事业的人募捐或借贷，集资筹办；另一种是戏班自行培训，跟班教学，在实践中学习成长。这些传统的汉剧科班都有一套完整的科班班制。学生入学前家长与科班签订契约，具体的要求有学生遵守班规，学艺五年，帮师一年后出科，学习期间科班负担食宿，

^① 见附录一



不得私自外出,生死存亡与科班无关等。这种封建社会的科班班制在建国后被各地剧团、剧院所取代。

汉河派的科班主要有 1915 年于汉口汉正街成立的小天字科班,1919 年于汉口满春戏园成立的春字科班,1924 年至 1928 年依次于汉口长乐戏院成立的长字科班、顺字科班及新化女科班,汉剧大师陈伯华即出自于新化女科班。建国后,汉剧改科班制度,成立公会、委员会、汉剧团,建立武汉汉剧院,培养优秀的演艺人才。

二.汉剧发展源流及影响

自皮黄合流,汉剧逐渐成型。乾隆四十多年后,著名汉调艺人如米应先、王洪贵、李六等先后进京,奠定了京剧形成的基础。在本省、本市也有了进一步发展,汉河、府河、襄河、荆河“四大河派”基本成型。1840 年左右,汉剧真正形成了一个比较完善、成熟的艺术形式,自 1840 年至新中国成立后,近代的汉剧经过了漫长的发展过程,其间既经过了波折,也经过了革新和发展,随着近代中国的历史变化而有兴有衰地发展着大体经过了以下几个发展阶段。

(一) 太平天国时期

1852 年,随着太平军进入汉口,十余部戏班二百余演员连日演唱,武汉俨然成为一个大剧场。太平军失败后,有陈玉成部将刘菊辉逃至襄阳,在荆门地区开办汉调科班,培养了如傅有才、李四喜等艺人;何家生逃至鄂北以教汉调为生,创办了汉调二黄五屈科班。

(二) 辛亥革命时期

鸦片战争后,汉口辟为商埠、交通发达,技艺高超的汉剧艺人集中,使汉剧达到鼎盛时期,也充实了汉河派的阵容,使其逐步成为汉剧主流。汉口在光绪以前没有固定戏园供汉剧演出,刘天保药店老板刘子陶酷爱汉剧,创办“满春茶园”专演汉剧,至此汉剧在汉口的专业剧场扎根。

1853 年,武昌的汉剧艺人谭志道北上京都,携子谭鑫培辗转入京,对早期京剧的发展做了贡献。1881 年,吴鸿喜同蔡桂喜到上海演出,凭《醉杨妃》轰动上海,后将该剧传授给京剧艺人路三宝,路三宝再将其传授给梅兰芳,改名《贵妃醉酒》,至今仍是京剧经典唱段。

1911 年前后,反抗清朝统治的革命势力在湖北发展迅猛,一些汉剧艺人积极支持革命活动。辛亥革命后,由于混乱的局势汉剧难以立足,加上京剧南下和上海“髦儿戏”的冲击,汉剧出现衰退。在此情况下,一些有识之士如扬铎,研究汉剧并出版《汉剧丛谈》,书中第一次把汉调定位汉剧,对其历史和艺术做了论述,是第一部较系统和全面的汉剧论著,也是最早研究地方剧种的论著。另外还有如陈国新、



张鉴堂等人，积极筹办汉剧科班，为汉剧的发展做出了巨大贡献。

（三）五四运动至抗日战争前的时期

五四运动时期，在新文化的启迪下，有识之士纷纷要求改良汉剧，提出“反对淫神话”的口号，对过于迷信淫秽的戏进行改编删节，提倡上演思想健康进步的传统戏，还有一些进步人士开始编写和上演时装汉剧。

1920年“汉剧公会”经政府批准宣告成立，余洪元为会长，傅心一、陈国新为副会长，该组织对提高汉剧和艺人的地位，促进汉剧的发展起了积极作用。1921年湖北水患，时任大总统的黎元洪召汉剧入京劝赈公演，由汉剧公会主理，黎元洪赠汉剧公会“急公好义”、赠余洪元“慷慨悲歌”两方匾额。

民国以后，在坤班和“髦儿戏”的影响下，逐渐涌现出黄家、花家、彭家等八大家坤角坤班，冲破了汉剧不教、不要女艺人的戒律，培养了不少著名坤角。1927年在共产党人男女平权的新思想影响下，汉剧男伶逐渐与坤角同台演出，1928年汉口开办了第一个汉剧女科班“汉剧训育女学社”，从此，汉剧女艺人开始活跃在舞台上。

（四）抗日战争时期

1929年，余洪元、牡丹花、大和尚、吴天保等汉剧优伶所在的“福兴班”赴上海演出，扩展了汉剧的影响范围，与上海京剧名伶进行艺术交流。坤角在抗日战争时期有了长足的发展，傅心一组织了以坤角为主的汉剧班赴四川演出，促进了汉剧和川剧的交流。

1931年，湖北遭受百年难遇水灾，汉剧受到重创，科班中断——老艺人有门户观念，不轻以艺传人；汉剧没有团结的内部组织；汉剧艺人文化水平较低等问题一一暴露。1935年汉剧公会组建“汉剧旅行团”，从武汉启程一直演到南昌；1936年吴天保组织“时代汉剧社”采取新方法改进剧场和戏班的陋习，希望通过从汉剧本身进行改革，拯救危机。

1937年后，全国掀起抗日高潮，汉剧人演出《平倭传》《岳飞》等爱国主义汉剧，并且纷纷募捐，甚至弃艺从军支持抗日。在全国政治中心迁往四川重庆时，周恩来邀请戏曲演员在汉口“帮可花园”座谈，号召大家转移到后方从事抗日救国的宣传任务。经过八年抗战，汉剧和汉剧艺人损失惨重，十个汉剧抗敌流动宣传队，只有一队还保留二十余人。

1946年抗战胜利后，周天栋发起恢复了汉剧公社，1947年成立“湖北省汉口市地方戏剧改进委员会”，1948年成立“汉口市剧业剧人联谊会”，但国民党挑起内战致使解放前夕，全省仅有宜昌、武汉的“美成”“新长乐”等六个汉剧班社，人



数仅 300 余人，汉剧再一次面临危机。

（五）建国初期

1949 年，武汉解放。汉剧受到了党和政府的重视，逐步恢复和发展。举行汉剧名演员演出、成立汉剧公会、成立文教委员会戏曲工作处。1950 年，成立了“湖北戏曲改进委员会”，对汉剧进行“改戏、改人、改制”大整顿。1952 年，《宇宙锋》等剧参与在北京举办的第一届全国戏曲观摩演出大会，《宇宙锋》荣获二等奖，陈伯华获一等演员奖。从此，汉剧出现了新的繁荣——各地剧团纷纷成立；整理记录了一批汉剧传统唱腔、曲牌、乐谱和剧目，创作了新的历史剧；开办武汉市戏剧学校、汉剧团演员培训班；与省外剧种进行交流、慰问演出。

这一时期，形成了具有全国影响的汉剧“吴（天保）陈（伯华）派”的艺术流派。

（六）改革开放以后

改革开放以后，随着社会经济的飞速发展和市民文化需求转变的冲击，汉剧的生存现状不容乐观，有逐渐衰落趋势。湖北省内的专业汉剧剧院只剩下武汉汉剧院、湖北省地方戏曲剧院，专业汉剧演艺人员逐年减少。在这样的形势下，政府和汉剧艺人为挽救汉剧作出了很多尝试。

在政府决议上，体现出对汉剧的抢救性保护：1988 年 10 月，武汉市政府授与陈伯华“汉剧艺术大师”称号；1997 年，为抢救汉剧，武汉市文化局开展“汉剧百出工程系列”研讨会，拟定五年计划；2004 年 6 月，与香港亚视有线台合拍《龙的遗产》专题片，扩大海外影响；2006 年 6 月，汉剧被列入中国第一批国家级非物质文化遗产名录……

在演艺传承上，汉剧院坚持汉剧艺人“老带青”“一对一”拜师收徒；开展“晚霞工程”，从建国后，招收 1953、1958、1959、1970、1980、1988、1996、2012 等多届专业汉剧演员，培养新生力量；汉剧院长期坚持在向社会群众进行表演，地点从武胜路新华书店附近的“和平剧场”、后转移至前进四路“美成剧院”、到现今在车站路“人民剧院”，19 年来坚持双休日演出，仅 2012 年汉剧院演出场次 222 场，2013 年截至至九月份达到 186 场，汉剧从业人员在积极努力开辟市场；汉剧院“百出工程”从九十年代至今一直没有停歇，对汉剧优秀的传统剧目进行归纳、传承。从剧本到文字到曲牌曲谱、演员表演、老师教授过程影像的收录等各个方面进行收集，近期准备开展筹备汉剧电子信息化的资料库。

（七）小结

通过以上的分析我们可以看出，汉剧的历史流变经历了初步成型、鼎盛、衰退、



改革、衰退、复兴到再次衰退的过程，总体来说是一条曲折起伏的发展轨迹。汉剧之所以出现这样起伏的发展特点，主要是作为一种地方戏剧形式、艺术文化活动，汉剧除了拥有自己的形成、发展、鼎盛和衰退的必然发展状况的同时，与历史变革、社会发展等变化息息相关。当社会环境动荡时期，戏剧文化必然受到冲击而衰退，各方戏曲形式的竞争也会造成影响，另外，如今社会经济的高速发展、农业社会向工业社会的转变，导致以农耕社会生活、经济、文化和意识形态为生存土壤的汉剧在如今逐渐失去了生存发展的养分，是汉剧衰退现状的主因。



第二章 汉剧剧本的民间性

汉剧有非常高的文学价值,它作为一种表演艺术,虽然其传播媒介不仅仅是文字,但从中国艺术的主要追求来看,汉剧剧本作为民间文学作品,主要体现的一定是民间文学上的价值和特色,所以首先从民间文学上探讨汉剧的民间艺术特征。经清乾隆年间至今数百年间的演进,汉剧之雅并未到达京剧那般高度,汉剧之俗又不像黄梅戏、楚剧等年轻剧种那么浅近通俗。由于历史的积淀,汉剧剧本作为一种民间文学作品,在其发展中的总体艺术风格,雅中有俗、俗中有雅。

第一节 汉剧剧本的雅俗之异

纵观如今能够保留、收集到的汉剧剧本,其思想和内容有非常明显的雅俗两极倾向。从本文研究对象——101个代表性剧目的剧本内容来看,其中53个以历史故事为题材,48个以民间故事为题材。这样看来,汉剧剧本内容一方面,“极雅”——取材于历史故事、讲述历史人物的剧本数量很多,几乎每一个朝代的重要历史事件和人物都在剧目中有所体现,如取材于楚汉之际的《鸿门宴》《追韩信》等,取材于三国故事《捉放曹》《磐河桥》《借赵云》等,取材于唐代的《贵妃醉酒》《太白醉写》《马嵬坡》等。以三国时代为背景的故事,从人尽皆知的故事到轶闻趣谈,在汉剧剧目中都有体现。据统计,有完整剧本留存的剧目有一百余出,占现有剧目约六分之一。该状况无疑与汉剧孕育在长江汉水交汇之处、三国古战场附近有密切的关联。各行当的名剧也以三国戏为代表,如余洪元被称为“活刘备”,李春森被称为“活蒋干”等,足见三国戏之影响。

而另一方面,“极俗”——取材于民间故事、民间传说的剧本数量也相当多,这些剧目根植于人民群众的生活、口耳相传的故事中,与百姓的生活非常贴近。地方性艺术是民族性艺术的本源。民族性越强的艺术越是具备世界性特征。作为京剧源流之一的汉剧,在京剧日渐成熟后,却仍然保持着浓烈的汉味特色。如取材于知音传说的《听琴》《碎琴》,取材于八仙传说的《八仙闹海》,取材于济公传说的《一方清泰》,还有讲述普通百姓生活的《打花鼓》《漆匠嫁女》《空门贤媳》等剧目。

由于汉剧剧本有很多取材于民间传说、民间故事,而这些在面向广大乡村演出时又深受民众喜爱,因此使它饱含民间文化意趣,与京剧艺术显示出明显差异。

此外,为了顺应武汉观众独特的审美情调和历史渊源的关联,与其他剧种共有的剧目,汉剧也有独特的地方性表演艺术特征,人称“汉路子”,其他剧种中没有



保留的剧目，如《审陶大》《广平府》《大合银牌》等，均称为了汉剧独有的特色剧目。

关于这样的两极倾向，首先表现出的是案头和场上之争，实际上是表现出在汉剧剧本中，创作者将文本格律的规整还是舞台表演摆在更重要的位置。文本格律和舞台表演这两种层面之间存在着一定的距离，来自作为一个社会群体的文人创作，和另一个社会群体的演员和观众之间，地位、审美趣味的巨大差异^①。

毫无疑问，汉剧“场上剧”是先于“案头剧”出现的。在场上剧发展到相对成熟的阶段，才出现了案头剧。案头剧的出现，不但是出于保存和流传的需要，也是封建社会“上层人士”的审美需求。“场上剧”作为直面观众的考虑，更加倾向于通俗易懂、趣味横生的“极俗”剧本，而“案头剧”作为封建文人雅士的审美和文化意识考虑，更倾向于取材历史、严肃正雅的汉剧作品。从这个角度看，汉剧的“场上剧”和“案头剧”不但是汉剧传承的两种形态，更是造成汉剧雅俗分野的因素之一。

汉剧戏曲本质上是属于民间的，其最初的剧本创作必然来自社会底层的劳动人民。劳动人民的创作充满了生活气息，他们对社会现象有着朴实的认识，表达出对美好生活的向往、对邪恶的鞭笞、对压迫的反抗，对美好的事物给予充分肯定。但囿于知识水平的有限，有些作品内容和形式上显得粗糙，语言略显野俗。在剧场表演上，“极俗”的剧本贴近人生、人心，自然生动毫不做作，台上台下的互动性非常强，能够引起大多数人民群众的共鸣和认可，具有极强的生命力。在当时的社会环境下，底层人民文化水平较低，所以在民间创作的过程中，剧本是活在人民的口传身授中，活在舞台上与观众互动的戏中，于是创作的重点放在了“场上演出”上——“极俗”的剧本更易于被底层大众所接受和喜爱。

而在汉剧发展的过程中，来自民间的汉剧逐渐受到官宦、文人的喜爱，士大夫和文人的文化素养及艺术审美素养都比较高，审美趣味也与大众有一定的差距。于是结合文人的创作，汉剧剧本又有“极雅”的剧目，内容上着重于历史故事，思想上倾向于封建统治阶级，形式上追求文采工丽、合乎格律，去除许多粗糙和野俗，体现的内涵也相对而言比较广泛和深刻。从这个角度看来，作为剧本作者群体之一的文人，其剧本创作并不是直接为演出服务的，而是更多地作为一种文学样式，将文学性和内涵当做其侧重点，把底层民众欣赏趣味的影响降到最小，其针对受过良好教育的“精英阶层”，更倾向于挖掘严肃的历史题材，注重表现较高层次的道德情操和审美观念，以文化上的优越感满足“精英阶层”的审美需求，体现出整个社

^①傅瑾.中国戏剧艺术论[M].太原:山西教育出版社,2003



会的文化分层。“雅”倾向的剧本深刻地表现出一种文人的特殊审美趣味，以及他们对于大众文化的排斥态度。文人们是案头剧的创作主体。更体现出作者的文学素养与作品的文学内涵，而并不在于它们在舞台上的实际演出效果。商业化的演出体质没有波及到剧本创作，在创作上也就可以把民众欣赏趣味的影响降低。文人创作的剧本可以离开场上的演出以文本的形式独立存在，在教育尚不普及的年代，一些文人试图将一些文本与民众的艺术趣味保持距离。因此汉剧剧本的雅俗分野，也能体现出社会整体的文化阶级。

从总体而言，这种两极的特点并非水火不容、分野清晰，相反地，雅俗之间交融，形成一种雅俗共赏的特色。汉剧的剧本富于民间文学意趣，有文白相间的特点。宜于唱、便于演、品类多、形式活^①。汉剧剧目分大戏、小戏、连台本戏、折子戏等。在汉剧传统剧本中，绝大多数剧本为登台而设，要能唱，能演，能说，一般都具有文言与白话相间的特色，唱词往往很多有韵、用典，使用文言，雅中有俗。属于纯白话的台词中包含了更多方言特色，地地道道的武汉方言，俚俗生动。

第二节 汉剧剧本雅俗与武汉的城市品格

另一个方面，汉剧的雅俗两极特点也表现出孕育它的城市——武汉的城市气质。

武汉是华中地区特大中心城市和首要交通枢纽，长江中游的经济、科技教育和文化中心，人称“九省通衢”。武汉底蕴丰厚，具有悠久的历史、商业、文化和革命传统。自汉朝始，经南北朝至唐、宋，武汉成为水陆交通要道，商业流通重镇，武昌和汉阳为长江中游两个著名贸易、手工业都会。明代中叶，汉口镇崛起。明末清初，汉口以商业、手工业城市在华中地区崛起，与北京、苏州、佛山并称“天下四聚”，成为“楚中第一繁盛处”。因水运蓬勃发展，物产丰富，武汉成为兵家必争之地，并由军事中心继而发展为区域性政事、商贸中心。1858年中英签定《天津条约》后，汉口被辟为通商口岸。湖广总督张之洞于1889年实施“洋务新政”，鼓励创办民族工商业，武汉一跃成为洋务运动后期的要地和近代民族工业的发源地之一，成为仅次于上海，而与广州、天津相比肩的全国第二大通商口岸。

由于水陆交通的便利，长江汉水边聚集了众多的码头，物资、人们、风俗习惯都在这里的集散和交流。商业起步之早且迅速，直接造成了码头文化的兴起和市民阶层的形成壮大。码头文化是一种包容的文化，周边农民进城构成市民主体。南来北往各种不同的人 and 风俗习惯都在这里融合汇聚，海纳百川、兼容并包；是一种热

^①方月仿.古老汉剧的艺术特征[J].戏曲研究.2004.



情、豪爽的“江湖文化”，讲“胃口”、重情重义。商品经济的发达致使市民阶层的产生和壮大，促使俗文学发展。贴近市井的日常生活、民俗风情的故事，各行各业、三教九流的人物，通俗直白的语言，市民阶层的审美直接影响俗文化的发展。

这种“极俗”的背后，又存在着极雅的一面。湖北武汉自古以来崇尚文化。古为楚地，楚国人才济济，“惟楚有才”。政治、军事、经济、科学、文化等各个领域都涌现了浩繁的一流人才。楚地人才辈出，涌现出的文化名人有屈原、王逸、皮日休、孟浩然等。武汉有悠久的文明，黄鹤楼上崔颢“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼”的诗句，也有“琴台遇知音”的传说。时至今日，武汉高校云集，在校大学生人数居全国首位。高雅严肃文化一直备受推崇。如何祚欢称，“作为华中第一商埠的汉口，它的俗气比起那些半农半商的地方，肯定更接近极致。这恰好使它从俗的极处向另一方面拓展——俗到极处便不俗，俗极慕雅。”^①过去在汉口经商的成功商人多半幼年失学，在商界多年的摸爬滚打虽造就了事业的成功，但由于文化的缺失，于是倾慕文人，还纷纷送孩子读更多的书。同时，更多的商人开始筹办学校、投资教育文化，仅从小学来说，除了市立学校，还有教会、行业工会、同乡会、善堂、私人办等各种形式的学校，数量庞大。贸易重镇的汉口从来都不是文化的沙漠，而是更多地培育了有文化气质和品味的市民阶级。

一方面是传统高雅的“尚文”风气，一方面是通俗直率的市民文化，看似两种毫无交集的文化巧妙地融合在了一起。在这里有最高端雅致的文明，又有江边码头最接地气的江湖习俗，这种多元的城市气质直接影响到文化的特性。武汉有一种特殊的文化气质，不但地理上是全国交通的大码头，还是全国闻名的“戏码头”。武汉市民的爱好太广泛，既能阳春白雪，也爱下里巴人，汉剧剧目中，既有来自于民间的故事戏、神戏、鬼戏、笑闹的喜剧，如《打城隍》《把总上任》《八仙闹海》；也有严肃高雅的历史戏、改编自小说或杂剧的折子戏，如《兴汉图》《哭祖庙》《游学堂》等，博杂多元地集结在一起，如武汉江边的码头一样，海纳百川、无所不包，体现了武汉“大俗、大雅”两极分异又彼此融合的城市气质。

第三节 汉剧剧本的民俗特色

分析民间文学作品，主要从剧情、人物、语言等方面，分析剧情中的民间信仰因素、民俗思想观念，人物设置所表现出的民间朴素人生观，以及语言方面的民间表达方式和方言地域特色。汉剧剧本作为民间文学作品，也需要从这几个方面进行具体分析：

^①何祚欢.江城民谣[M].武汉：武汉出版社，2006.



一.剧情

从汉剧剧本中来看,最突出的民俗文化特色是儒、道、佛三教合一的民间道德观。世界上许多国家异教之间通常都是产生矛盾、难以调和,而我国的情形是,虽然有过冲突,但最终的趋势是趋向调和。鲁迅谈到,中国长期流行的是一种“混同之教”,“特缘混同之教,流行来久,故其著作,乃亦释迦与老君同流,真性与元神杂出,使三教之徒,皆得随宜附会而已。”^①中唐前道释争宠、元末佛、道辩难,这样小的矛盾冲突多半还是停留在“上流社会”的士大夫、文人中,而对于下层百姓,修仙、念佛、论道是一回事。释迦牟尼、太上老君、观音菩萨都是天上的神灵,老百姓见了庙就叩拜、烧香,没有刻意分辨哪一家庙宇、那一路神仙,往往是将三种意识形态混杂糅,已经有机地结合在一起,很难去详细、明确地划分。民间信仰中,既有深入人心的儒家思想,也信奉道教、佛教各路神仙,这种看似混乱却又具有整体性的民间信仰体系也体现在了汉剧剧本之中。

(一) 伦理与教化

在传统文化中,儒家文化以伦理道德为核心,成为传统文化的鲜明特性。儒家认为人是需要教育的,没有道德教化,人就无法摆脱野蛮状态。在阶级社会中,各个阶级从上至下都被涂上了鲜明的道德化色彩。封建社会的政治是道德化的,国家机器有类似家庭式的管理,“君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲”,儒学家们鼓励封建君王实施“仁政”“以德化民”,充满人情化的统治深为人们所接受。从个人来看,个人的道德素养要以“修身、齐家、治国、平天下”为己任,“国家兴亡、匹夫有责”为政治目标,才有意义。封建社会的法律也是道德化的,认为刑罚治标不治本,只有弘扬礼仪才能从根本上消除作恶动机。

例如汉剧《花木兰》和《杨家将》,虽然两部剧目都是人们耳熟能详的故事,主要都是歌颂热爱祖国、保家卫国的情怀,但是却是有所区别的。花木兰替父从军,在保卫祖国之外更多的是赞颂百姓普适用的价值观——孝悌之道,从某个角度看,还可以理解为批判残酷的战争,和封建统治者残忍地“抓壮丁”行为对人民的压迫,相较而言更为人性化。而一些由士大夫改编的、某些版本的汉剧《杨家将》则是更为纯粹地鼓吹为维护封建统治而尽忠,哪怕统治者昏庸腐败造成杨家将惨烈的牺牲,都不能背叛宋朝皇帝的统治。鼓吹“愚忠”,表现出统治阶级的道德教化观。

封建道德有其特点,一方面各个阶级拥有共同的、普遍的道德标准和伦理观念。但另外,统治阶级为巩固自己的统治,会将生活和阶级的规范化为人们内心普遍认可的价值观,形成规范生活的道德伦理,以其制约人民的日常生活,人民日常行为

^①鲁迅,《中国小说史略》[M].北京:团结出版社.2011.



的方方面面都要讲究长幼有序、尊卑有别。同时作为被剥削阶级的劳动人民，没有权利创造自己的道德体系，但由于时代和阶级的差别，某些道德观念不同的阶级有各自不同的观察角度，于是各阶级给出自己的理解、不同的解释。

这就造成了封建阶级社会伦理道德的建设及其特殊性，一方面，普世的伦理道德观念对社会风气的净化和社会文明的发展有着不可估量的正面影响，而另一方面统治阶级会利用一些既成的伦理观念，进行有意识地泛化、弱化或曲解，从而达到巩固统治的最终政治目的。

儒家很早就注意到文艺在道德教化中所不可替代的作用，伦理道德规范的形成和发展直接对汉剧剧本的内容造成深刻的影响，汉剧剧本中体现出以上浓厚且复杂的伦理道德特性。作为艺术作品的汉剧剧本，能够比较明显地看到一种道德观的分野——是伦理，还是教化——是反映劳动人民和普世的道德观，还是反映统治阶级的道德教化观。

值得一提的是，汉剧剧本中的“教化”很多都包含宗教道德，运用佛道二教的宗教道德观警戒世人。因果报应在汉剧剧本中主要展现在侮辱神灵得恶报、不守世俗道德得恶报。下面来具体分析两个这些类型中有代表性的剧目。

如汉剧《骂阎罗》，剧情是书生郭胡迪借东狱庙攻读，一日，听说岳飞父子被奸人秦桧杀害，疯魔之间咒骂庙中神仙。阎罗将胡迪勾至阴曹地府审问，令胡迪游地府，以证明岳飞父子升天，而奸贼秦桧打在地狱受刑。宗教道德的重要职能是维护对神的绝对忠诚和崇拜，调节人与神的关系，因此郭胡迪因咒骂菩萨和阎罗而被拟处死刑，这样的剧情设置一方面是对“谩骂神灵得恶报”的教义进行了张扬。小鬼带郭胡迪游地府时遇到奸臣秦桧：

“郭胡迪：吓！

（唱）得见奸贼在这里。左思右想没有什么打。

牛李二鬼卒：脱下鞋板！

郭胡迪：（唱）脱下鞋板打奸细。（打介，转西皮皮摇板）

胡迪正在打秦桧。”

遇到岳飞岳云：

“郭胡迪：（唱）

猛然睁眼观仔细，只见忠良在这里。

我为你来在阴曹地，

我为你阎君台前辩是非。



你父子请上受我一礼，

哦！（唱）

香烟渺渺归天庭。”

游地府后，阎罗唱词：“（内）胡迪！岳爷父子可会成神，秦桧奸贼可会跪门。”

这就直接表达了善有善报、恶有恶报的道德规范观念，是典型的冥报。忠君爱国的民族英雄岳飞岳云父子虽被奸臣秦桧所害冤死，但岳氏父子在人间所受的冤屈能够在阴间得到昭雪，升入天国成为神仙，而在世上为非作歹、祸国殃民的奸臣秦桧则在地府受罚、跪门。

又如汉剧《青风亭》，剧情主要是薛勇进京求官，次妻周氏在家备受大妻折磨，被迫将刚生之子用血书缠身，抛丢周梁桥下。以打草鞋、卖豆腐为生之张元秀老夫妇，见而拾归，取名继保，抚养十三年。张继保在学中听说不是张家亲生之子，逃跑在外，张元秀随后赶来。父子两人在青风亭适遇周氏将继保携走。张元秀老夫妇失去继保，沦为乞丐。后来张继保得中状元，回家祭祖，从青风亭经过，经地保周小二指引，张元秀老夫妇前来哀告继保，不料张继保坚不相认，张元秀老夫妇遂先后碰死亭中。不久张继保被雷击死。

孝道这种道德观念与中国社会生活的关系十分密切，是道德的第一个基本规范。它要求儿女无条件地服从于父母，在家做孝子、在国做忠臣，为了倡导忠，务必讲究孝，两者紧密结合成为封建专制制度和宗法制度诸种道德的中心。在封建社会里，家庭不但是血缘关系的纽带，也是社会组织的细胞，无论哪个阶级都有抚养子女和赡养父母的需要，都有要使其成为道德规范以约束人们的行为需要，否则社会难以维系。孝悌的观念深入人民的心中，在《青风亭》中，张继保对养父母态度冷酷，不但没有赡养，甚至连基本的感情尊重都没有，二老碰死在青风亭后，“雷公、电母、四大功曹冲场；张继保、四青袍、衙役冲场；周小二拿伞冲场；吹天歌牌子，雷公、电母、四大功曹上，打死张继保，周小二上。”用神仙对其“天打雷劈”惩罚冷酷无情、没有孝悌道德的张继保。

剧情发展到最后，有一个颇有讽刺意味的结尾：

“周小二：这有两百青钱呐！（拿钱，雷电触介）哎哟！好麻人！这是状元公被雷打死了，该打死的！二老把你用豆渣粑粑抚养成人，今天得中状元，不将二老认下，该打死的！有天理，有报应。嘢！狗屁的天理报应！我记得我那一天在赌场回去叫门，我母亲把门打迟了，我就是这一脚[雷公打死周小二，吹尾声，闭幕。]”

地保周小二一边摒弃张继保的行为，一边却道出自己虐待老母亲的真相，既虚



伪又无孝悌道德的小人嘴脸展露无遗，于是最终也被雷公打死，颇有黑色幽默的意味，传达出恪守孝道德观念，以及“现世报”——俗语“恶人遭雷劈”的佐证，教化人们孝敬父母。

这种宗教道德观的本质是在鬼神迷信的基础上建立起一套因果报应的理论，借助神的权威强化道德约束力。因果报应不但是我国古代的传统思维，亦是佛道二教神学理论的主旨。早在道教产生、佛教传入之前就有鬼神迷信，佛教传入我国后，这种思想与佛教因果轮回的学说融合，借佛道之教广为传播，成为深入人心的社会观念。佛教认为，人生轮回，世界和人生都存在因果相续，而道教将这种理论细化，认为神鬼体系能洞察人世间的一切，做善事的人得善报，做恶事的人得恶报，而报应又分为现世报、冥报和来世报，俗语说“不是不报时候未到”，就是指冥报和来世报，这种心灵上的约束和教化普遍被人所接受。古代宗教实力和影响强大，汉剧也不可避免会受到影响，用最能让大众接受的方法宣传和表现因果报应、达到教化作用。

（二）尚“圆”

“圆”在中国传统文化中是非常重要的概念，自从盘古开天地时“天地混沌如鸡子”，事物的变化规律也是终而复始的循环——如朝代的始、兴、衰、亡的过程，以及人生投胎、轮回的观念；圆还与方一起象征社会规范，“没有规矩，不成方圆”；圆还代表这“团圆、圆满”，中秋的圆月、团圆的年夜饭、圆形的月饼和汤圆都象征着吉祥、幸福的民俗心理积淀。这种对于圆的崇尚，也同样影响着作为文化形态的汉剧，剧情的创作以“圆满”的“大团圆”结局最为具有代表性，观众喜闻乐见。

自古以来，团圆是传承历久的民族审美崇尚，民族传统的思维方式作为一种“集体无意识”，会对本民族的个体产生制约作用。“大团圆”作为汉剧的一种结构模式，与华夏民爱传统思维模式的关系十分密切。在汉剧剧本中，“大团圆”的模式在以民间传说故事为题材的剧目中比较常见，主要有两种表现的方式。

第一种是在剧中呈现真实的生活景象，通过事情的发展、人物的努力转变或贵人相助来达到“大团圆”结局。如汉剧《打芦花》，讲述春秋时闵嗣翁，续弦李氏，李氏对待前房生子与亲生子两种态度：前房之子身穿芦花衣，亲生子身穿丝绵衣。被闵嗣翁发现后，意图休妻，但请来李氏父母到家后，懂事的前房之子为后母说情，以“宁可留母一子寒，不可休母三子单”的道理说服父亲，此举让后母受到教育、改正错误，从此全家和睦。

又如汉剧《琵琶记》，书生蔡伯喈与赵五娘刚刚新婚，就进京应考中了状元。牛丞相遂招伯喈为婿。五娘留乡尽心服侍公婆。蔡公、蔡婆逝世后，五娘祝发卖葬



身背琵琶,沿途弹唱讨饭,往京城寻夫。历经重重困难,最后伯喈遂携赵氏、牛氏同归故乡,庐墓守孝。后皇帝卜诏,旌表蔡氏一门。该剧将最终的皇帝卜诏作为大团圆的重点和创作意图,这是非常典型的文人创作、拥有浓厚的封建说教色彩的大团圆结局,

另一种是剧种主人公可能已经遭受迫害,但人们并不甘心于美好事物拜拜毁灭,怀着深深的同情,在创作中以超自然力量(如神、鬼等)帮助主人公复仇或团圆,按照观众的心理情绪方向达到理想的结局。如汉剧《斩窦娥》,窦娥含冤而死,死后三条不可能实现的誓愿均实现,其灵魂指引父亲翻案,最终真凶得到应有的惩罚。又如汉剧《一方清泰》,讲述何家少女为痲虫鬼纠缠卧病,彭生之女为吊颈鬼用绳套颈,济公见到于是设法相救,最终将二鬼捉拿,救了两位少女的性命,消除了灾祸、保一方清泰。

对于大团圆结局,很多负面评价认为造成了剧本形式的单一化。不可否认这种形式的确有其弊端,但是汉剧剧本作为民间文学存在着补偿性——创作者和观众希望在作品中看到更美好的生活、美德等,在现实生活中无法实现或达到的愿望,能够通过观看作品得到心灵上的满足和补偿。在封建社会中,底层人民的生活是贫苦的,基于这种要求,观众需要在汉剧中找到现实中难得的东西,求得情绪上的调节和心理的平衡,鼓舞生活的勇气。在某种程度上说,更多的是汉剧中反应了一种积极乐观主义的精神,和人民对于美好事物和生活的追求和向往。正如研究者所指出的:喜欢“大团圆”,追求人生圆满,这恐怕是人类的美好天性,不是某一个民族的心理。中国和外国民间文学中的“大团圆”所表现的主要是一种积极向上乐观进取的精神。^①

另外对于“大团圆”的崇尚,原因还在于国人思维的整体性。古人通常把内心与外物、人与世界作为一个整体,强调和谐与统一的把握。不完美的结局是由剧烈的冲突导致感情的极度倾斜,而国人的思想哲学强调的是平和的美学之道:激烈的冲突走向统一协调,实现感情的宣泄和补偿,最终激烈的情感慢慢归于平静和满足。再者,对于辩证性思维的崇尚,使汉剧并不单一划分悲喜剧,而是将亦喜亦悲的情感融会在一个剧目中,形成一种完满之美,在同一个剧目中达成圆满的统一。

(三) 崇史

汉剧剧情的另一个特点是“崇史”。在汉剧剧目中,历史故事和传说是汉剧重要的题材来源,取材于历史故事,讲述历史人物,如《兴汉图》《取成都》《求高计》等。但这些剧本的创作有一突出特点,即虽以史料故事为蓝本,却往往不受史实的

^① 刘守华.谈民间文学中的“大团圆”——兼对一个流行文学观念质疑[J].华中师院学报(哲学社会科学版).1983.



束缚,而是根据汉剧和受众本身的需要大胆进行虚构加工,基本上是以传达现实的生活与情感为主,但缺乏可信度。有不少剧目“真假参半”,或将与该历史人物无关的事附会到其头上,或描述历史演义故事和传说故事。如汉剧《黄鹤楼》,周瑜设席于黄鹤楼,接刘备过奖,伏兵楼下,逼写退还荆州文约,并叮嘱手下除非有令箭否则不得放走,而赵云出示诸葛亮借东风时所携走的令箭一枝,最终君臣安然脱险,羞辱周瑜一番。据扬铎先生考证,此事不见《三国演义》,编剧动机完全在补缀“借东风”时携带令箭的一个漏洞,设想非常有趣^①。又如汉剧《琵琶记》,其中讲述蔡伯喈抛弃糟糠之妻的故事,而历史上的汉代著名文士蔡邕,字伯喈,与戏中的情况毫无关系,而作者将当时流传广泛、深受欢迎的喜新厌旧负心汉的故事附会到了被群众广泛熟知的历史人物蔡邕身上,有借古喻今的寓意。

究其原因,在于我国历史意识觉醒很早,从汉朝起,儒家文化长期占领传统文化的主导地位,儒家重实际和历史经验的积累,“前事不忘后事之师”,“史官文化”给了戏曲以深刻的影响,汉剧受到儒家思想的浸染也是必然的。史官文化的本质特征就是力求真实。我国的哲学是以生活实践为基础,突出实用功效和价值的,与生活实践关系不大的东西很难引起人们的注意。神话的过早解体和“求实”的史官文化崇高地位的迅速确立,“有益于社会”成为衡量事物是否有积极意义的标准。那么,以想象和虚构的方式来“述事”的戏曲,就不得不向历史靠拢。

另外我国历史悠久,各种正史、稗官野史资源众多,武汉地区春秋战国时曾属强国楚国,后三国鼎立,湖北省荆州、襄阳等地留下众多三国传说,汉剧在其中取材非常方便,地方传说也更能激起听众的亲切感和共鸣;有很多改编自元杂剧及明清小说的剧目,将小说如《三国演义》改编成汉剧,从纸上搬上舞台,不但满足了当时大量不识字的劳动人民的审美需求,也能给观众更直观的文化感受;有些剧本如上面提到的《黄鹤楼》,并不在史料也不在《三国演义》中出现,属于创作者以史实为背景的新创作,在原小说作品中查缺补漏,用新的故事给予漏洞合理性,创造新兴奋点。仅凭正史中描写的事件,人物形象稍显片面,人们想知道人物其他方面的性格特质和更多的传说故事,历史剧有时在创造全面的人物形象,如《贵妃醉酒》,表现杨贵妃在得知玄宗至梅妃宫中之后自怨自伤的一面,又如《文公走雪》,从韩愈“雪拥蓝关马不前”的诗句进行发挥创作,还加入神仙道化的元素;有些事件附会于历史人物的身上,也许是为了便于广泛传播,如《琵琶记》。

^①扬铎.汉剧传统剧目考证[M].武汉市文联戏剧部,武汉汉剧院艺术室.内部资料.



二.人物

汉剧剧本中的人物有非常突出的特点。剧本中的主角、配角不但包含各行各业、三教九流的人们，几乎涵盖了整个社会的各个阶层，还包含神仙、鬼怪和各式妖魔，构成神、人、鬼三界的完整社会体系以及民间信仰体系。另外还有一个突出特点是人物角色类型化，善恶、忠奸二元对立，致使汉剧作品的倾向性非常明显，较直白地表达创作者的主观意图。

（一）神、鬼、妖魔

民间信仰和佛道二教的影响下，民间其实已经建立了一个相对博杂、完整的民间信仰体系。除人类之外，天上有神仙界，神仙界中有观音菩萨、弥勒佛等佛教神，也有玉帝、王母娘娘等道教神；地下有阴曹地府，里面有阎王、小鬼和人类的鬼魂；就是在人类的世界里，也有天上、地下派到凡间的神鬼，还有一些修炼成精的妖怪。是一个热闹非凡的世界，在汉剧中这种民间信仰和传说中的人物都有涉及，主要集中在以民间传说故事为题材的汉剧剧目中。且通过扬铎《汉剧传统剧目考证》和《湖北地方戏曲丛刊》中所收集到的汉剧剧目来看，出现道教神仙的剧目比出现佛教神仙的剧目多，占绝大多数。下面根据代表性剧目具体分析：

1. 以神仙为主角的剧目

如汉剧《大赐福》，是一个满堂红的大合唱，人物较多，全部都是天界的神仙，天官执如意，财神捧法宝，花神托花盆，分列三层高案，各献所执宝物，活泼精彩。云童每人执云头两块，参加鼓舞，排列天下太平四字，最后上魁星点斗。剧本中写道：

“人物：上元一品赐福天官、中元二品赐禄天官、下元三品赐寿天官、一路财神、二路财神、三路财神、四路财神、五路财神、十二花神、八云童、四大凯、四龙套、二羽葆、金童、玉女、魁星。”

这出戏排场很大，富丽堂皇，是年节献唱的福戏。其中包含了道教从上元一品到十二花神的众位神仙，描写神仙们在节日里为今年人间的美好年景赐福，从家庭、财运到功名全由神仙们降下福祉。不但表现了人们对道教森严而完整的神仙体系的接受，还表现人们的神仙信仰——人间的福禄寿都为神仙所恩赐，强化了对道教神的崇拜，也表现人们对美好生活的憧憬和祝福。

再如汉剧《八仙闹海》，讲述八仙与王母庆寿，路过东海，漂海游戏，龙王命搭台子擒住蓝采和，吕洞宾前往营救，打死大太子，烧坏龙宫。龙王邀四海龙王与



八仙激战，不能取胜。玉帝命王母传旨，将八仙发往昆仑受罪，重修龙宫，方才了事。出场人物有：

“人物：吕洞宾（外）、铁拐李（丑）、张果老（末）、汉钟离（杂）、何仙姑（二旦）、蓝采和（小生）、韩湘子（小生）、曹国舅（生）、王母（夫）、大太子（丑）、二太子（小生）、东海龙王、西海龙王、南海龙王、北海龙王、东方朔（丑）、玉女（旦）、海鬼、蚌壳。”

这出戏以道教八仙为主人公，表现八仙与其他神仙之间的矛盾冲突，以及道教最高神“玉帝”的权威，整出剧本围绕着仙界的人和事，没有多少涉及人间事物的内容。

这两个剧本都是以道教神仙为主角，表现的都是神仙天界的故事，从这两个剧本就可以看出道教森严而完整的等级体系，以及民间强大的影响力，民间对道教神非常崇拜和信仰。

2. 神和人同为主角的剧目

如汉剧《斩泾河老龙》，故事讲述唐太宗时，长安三年不雨，星象家袁天罡卜卦算出次日卯时将有大雨。泾河老龙不服，与袁天罡打赌，以人头为注。不料玉皇大帝果然传旨在长安降雨。龙王企图取胜于是故意改降雨山东，玉帝令文曲星君魏征监斩龙王。龙王得袁天罡指引向唐王行贿求救，唐王届时邀魏征下棋，使其到时不能前去行刑，但是魏征在昏睡中魂魄出窍，斩了龙王。龙王死后想阴司地府阎罗殿控告唐王，唐王到阴司受审，时崔判官等徇私舞弊，同游地府得以还阳。

在这出汉剧剧本中，占星师、凡人袁天罡和神仙泾河老龙王为主角，一个赌约导致天上神界和地上人界有了联系，故事中天上的神仙掌管地上的事物发展，而有时地上的人们也能影响到神界，神界和人神之间仿佛没有了不可逾越的隔阂。剧本中的人物“文曲星魏征”，实际在历史上，魏征是唐朝著名的政治家，魏征因其直言敢谏、颇有才华著称，于是创作者将其“位列仙班”，为“文曲星”——在民间信仰中，人可以通过自己的努力成为神，而受人爱戴的魏征在剧本中也被“神化”了。剧中讲述龙王死后在地府状告唐王，唐王被召到地府受审，这样的剧情表现出在人们的观念中，神、人、冥三界是可以互通的，处在一个稳固又有变通的状态中——神可以来到凡间，人可以修仙成神，鬼魂可以还阳，三界间相互联系、密不可分。武汉舞高龙习俗源于这一传说，它有赞颂人的力量和权威的寓意。

3. 妖魔和人同为主角的剧目



如汉剧《九焰山》，主要讲述九尾狐狸精花月姑与武三思配为夫妻后，当庐陵王造反，武三思兵败九焰山，花月姑前往助战，阵前花月姑遇唐将薛蛟，将其迷入洞中，吸其元阳。李靖道人下凡救治，并授计薛蛟引花月姑入庙，趁机吞食妖狐丹丸。武三思入帐见花月姑化为九尾狐原形，拔剑斩之。

剧中的花月姑是“自由生长在深山，日月星斗伴吾眠”的九尾狐。九尾狐，最早是出现在《山海经》：“青丘之山，有兽焉，其状如狐而九尾，其音如婴儿，能食人，食者不蛊。”^①在人间动物狐狸经过长时间的“修炼”，用千百年“修炼”的“功力”变成“九尾狐妖”，是拥有法术、生活在人间的妖怪。民间认为万物有灵，一切有生命的动物、植物经过长时间的“修炼”都有可能“成精”。由于先民对自然界各种事物、情况的了解有限，于是将身边的事物神话化，这些妖魔最初的形态也都是来自自然界的普通生物，其生长、“修炼”及“成精”后的生存环境都还是在人间，所以与人类有非常密切的关系。修炼成精的妖怪经常幻化为人形，为了追求人类生活的情爱、人类的性命混在人类当中。《九焰山》就将这种观念编写成剧本，还附会到了唐朝大臣武三思的身上。

4. 神作为配角出现的剧目

在汉剧剧本中，还有一部分是以凡人为主要角色和叙述对象，但是又有神灵作为配角，只在某些重要的情节节点出现，站在指引的角度帮助主人公，出现“神灵相助”的剧情，推动情节的发展。

如汉剧《拿活虎》，主要讲述清明节时期，刘崇景与妻严氏上坟，途中被黑驴大仙迷住；归家后刘去求医，黑驴大仙趁机变化刘崇景模样侮辱严氏，刘崇景返家后往衙门告状。包公断案也难辨真假，恰逢老姬任氏投案。告下老虎吞食渠子，包公命余得三去拿活虎。余得三得土地神之助，将活虎带至公堂受审。包公命虎区别刘崇景真假，活虎一口吞食了黑驴，包公以活虎有功，判给任氏做义子。

在此剧目中，主要角色均为普通凡人，虽然有类似妖魔的主角“黑驴大仙”，但基本上还是围绕人类的生活、包公判奇案的剧情主线发展，土地神出场时剧中写到：

“[土神上]

土神：（讚子）土地土地，有些灵气，九月重阳，该我受祭。吾乃山神土地。今有任氏的儿子上山砍樵，被猛虎吞吃，她在包大人衙前喊了冤，包大人出的有签票，命余得三前来拿虎，吾不免暗地祝他一膀之力。”

^①《山海经》[M]. 方輅译注. 上海：中华书局. 2011.



“土神：胆大的孽畜！任氏的儿子，上山砍樵，被你吞吃，任氏在包大人台前告下一状，包大人出下签票，命余得三前来捉拿于拟。你好好随他前赴赴案，一路之上，不要扰害生灵。这正是：吾神若不来指引，误了凡间许多人。（下）”

当剧情发展到黑驴大仙、任氏告虎一起出现在衙堂上的时候，包拯断案遇到了瓶颈，两个案件矛盾都十分激烈，而且看起来都是不可能完成的任务——一个真假难辨，一个需捉拿活老虎回来问罪。当凡人凭自己的能力无法解决棘手的难题时，土地神出现了。在捉虎的过程中实际余得三没有费什么力气，仅凭一个凡人不可能捉住老虎带回衙门，就是土地神的“一膀之力”，训斥了老虎，使其乖乖跟随余得三回衙门，两个案件于是迎刃而解。这出戏中土地神出现了一场且戏份很少，但从整个剧本情节来看如果没有土地神的相助，问题很难解决。土地神是民众亲近的低级神，具有特别的意谓。这说明在民间的观念中，在创作者和接受者的内心，都信奉“谋事在人、成事在天”，天神掌管凡间的事物，有很多事情需要天神的指点，否则凡人无法完成，这也算是一种“宿命论”的观点，从某个角度说，是夸大了神灵的力量，削弱了人类的能力。

（二）三教九流无所不包的人界

在汉剧剧本中，人物除了有鬼妖神怪类型丰富之外，人间的凡人类型也非常丰富，可以说三教九流、无所不包，上至皇帝、下至妓女，涵盖社会的方方面面，将人们所处的多样、多元的复杂社会形态较完整地呈现在剧本中，甚至可以说剧中人物所涵盖的范围之广，是整个社会的缩影。

1. 战争英雄与文化名人

汉剧中以民族英雄、战争英雄和文化名人作为主要人物的剧目数量不少，主要取材于人们耳熟能详的历史故事或人物传说，民族战争英雄如岳飞——《斩岳飞》，杨家将——《杨家将》，以三国英雄——《三结义》、《捉放曹》、《群英会》等一系列剧目。文化名人如韩愈——《文公走雪》，孙思邈——《药王卷》，狄仁杰——《天开榜》，包拯——《铡包贬》等。

汉剧剧本中一方面通过这类人物赞颂了爱国主义和英雄主义精神，宣扬了崇尚文化和惩恶扬善等社会道德观念，另一方面由于主要角色是著名的历史文化人物，在民众中有很高的知名度和影响力，有利于汉剧剧目的传播；在这些作品中，有很多内容或情节也许并不真实存在，或并不是该人物经历的事件，通过剧作者的想象安排到该人物身上，甚至会在剧情中添加神鬼情节，这样“箭垛式”的人物形象



既满足了人们对历史名人的好奇心、丰满了人物形象，传奇的情节也更利于剧目的传播。

2. 各个阶层各种职业

汉剧的人物不仅仅局限于高高在上的历史名人，社会各个阶层、各行各业、名不见经传的小人物也能成为剧本的主角，涵盖范围之广包罗社会百态，体现出汉剧内容极其丰富，剧情和人物“接地气”、贴近现实生活。如铁匠——《毛国贞打铁》，漆匠——《漆匠嫁女》，妓女——《踢彩球》，和尚、尼姑——《双下山》、《秋江河》，算命的——《何德富算命》，小偷——《偷盗遇魔》，官差、官吏——《把总上任》、《王头叫差》，教书先生——《游学堂》，家庭妇女——《空门媳妇》，街头艺人——《打花鼓》等。这些剧本中，是讲大家的身边人，说着身边话，做着身边事，用直观的方式将参差百态的人生直观地呈现在观众面前，并用艺术的方式加以美化，让人们更觉亲切有趣。虽然有些方面稍显粗俗简陋，但始终是瑕不掩瑜。

这类剧本不仅仅只是罗列出各行各业的小人物，而是在剧情中带着剧作者和群众的道德观念，对剧中的人物和行为进行夸赞或批判。如贞女贤妇——《空门媳妇》、机智女性——《柳二姐赶会》、孝子——《麦里赠金》等人物因为品格的高尚而得到赞扬；而如《把总上任》中的昏庸愚蠢的官差，《青风亭》中忘恩负义、不守孝道的张继保，都在剧中通过其他人物之口或剧情的发展对其进行批判。这样善恶分明、惩恶扬善的道德取向也是汉剧受人们欢迎的原因之一。

另外，汉剧剧本中的人物设置有“扁平化”和善恶二元对立的特点。相对于现实生活中人性的复杂，汉剧中的人物基本上都只突出其一方面的特点而弱化其复杂性，人物性格相对单一；很多时候将人物分为“善恶”二元对立的两极，一种是被赞颂的好人，一种是被贬斥的恶人，双方的争斗造成了戏剧冲突。这样稍显“简单粗暴”的人物设置方式，虽然在艺术上稍显单一，但实际体现出集体创作的思维倾向——在封建社会中，善恶的对比实际上起到了民间道德观念宣传的作用——向人们灌输善恶分明、惩恶扬善的社会观念。

三. 语言

汉剧作为一个地方剧种，深深扎根于武汉地区。剧本中运用武汉地区的方言土语是最直观的一个特点。在剧本中虽然听不到演员表演所使用的汉腔汉调，但有些武汉地区的俗语、方言词、顺口溜、语气词、歇后语等在剧本中出现的频率相当高，给汉剧剧本的文字打上了深深的武汉烙印。

语言是声腔的基础，汉剧是一武汉话作为重要依据来设计音律、进行舞台交流的剧种，尤其是汉河派，以武汉方言为规范。这一点在道白中显现得尤其突出，在



唱词唱腔上亦是汉腔汉调，为保存汉剧的地方特色起到很好的作用。地方语言是地方戏曲展示其特色的最直白、最突出特色。汉剧是惟一使用武汉方言的剧种，汉剧的四声是由武汉话提炼而成，特质是阴平高、阳平低、上声居中，去声上翘。这样的声腔跳跃性大、因与表现面宽，使汉剧唱腔有起伏跌宕、曲调悠扬的张力。^①

（一）口语、方言

1. 敬语和谦辞

您家：武汉话对对方的敬称是“您家”，是使用频率极高的一个敬语。何祚欢中认为，它原来的说法是“您老人家”，因连读而变成了今天的“嗯家”的读音效果。^[3]

“你家”和“你老人家”彼此不能完全替代，有细微的差别。两者都可以用于敬称老年人。而敬称平辈只能用“你家”不能用“你老人家”。句中加“你家”类似语气的助词，或叹词，没有具体的意义。非常具有代表性，在汉剧剧本中几乎随处可见。

《闹金阶》曹瑞莲对母亲说：“搭救赵恩人，你家去不去？”

2. 方言词、短语

武汉话中有很多次方言词，有的是语气助词，有的一词多意，还有一些方言短语，可以总结出一些使用方法上的规律，在汉剧剧本中都有体现。

吵：一般用在句尾，没有实际意义，属习惯用法、语气助词，在武汉话中非常常见。

《斩窦娥》禁婆：哎哟！你的窦娥是个人吵！

苕：武汉把红薯叫苕。苕：傻。苕又重又笨，“苕铁”，形容人傻“苕脱了节”，称傻子为“苕货、体面苕（美而傻）”，形容行为也用苕：说苕话、做苕事、苕笑、苕吃哈胀等。

《打芦花》闵嗣翁询问岳父母。

闵嗣翁：启禀二位大人：尘世之上，可有芦花能缝衣服穿？

李公：（笑介）妈妈！闵姐夫读书读成了个书呆子。

李婆：是比往年苕了些。

盘：玩弄

《红书剑》海世荣欲将其子海聪送入监牢服刑，换梅仲出狱，求狱卒通融时，狱卒感到此事不妥，自己若通融或遭上级怪罪。：海世荣：禁大哥！禁子：你把我禁班的老爹当着“苕”在盘！

^①方月仿.古老汉剧的艺术特征[J].戏曲研究.2004.



伢：孩子

《打芦花》李婆问外孙闵华如何拿果饼，

李婆：（上）伢啊！你把么事拿？

筑（音）：塞

《祭棒》皮金：走！我是要回去的，我赴了文章大会而归，带回的蜜饯、橘红，拿去吃！

[刁女接吃介]

皮金：你这伢！猪八戒吃人参果，不知贵贱。你大把往口里筑。

板眼：本是戏剧术语，戏曲中的节奏，每小节中最强的拍子叫“板”，其他拍子叫“眼”，合称“板眼”。现今通用语里“板眼”常用来比喻条理、层次，如“说话办事都有板眼”、“一板一眼”。

①才能、水平；本领，能力“板眼大、有板眼”

《刘二姐赶会》柳二姐用自己的智慧赶走了流氓，曹大妈：二姐！你真有板眼！刷子掉了毛，么板眼，

②花样、点子之类“巧板眼、尖板眼、鬼板眼、板眼真多”

《祭棒》刁女：妈睡着了，你老搞的么板眼啦？

瞎款：瞎说、胡说

《遗翠花》太夫人突然来到小姐房间，此时邱三正在里面。

邱三：哎！不要紧，把门打开四个人一头睡。

翠香：莫瞎款！

拐子：拐子本是江湖隐语。老大——拐子，老二——来子。一些团体中、一群人中的头目也称“拐子”。

《广平府》赌咒：“若有三心二意，先死我的拐子老大”

解手：上厕所

《遗翠花》邱三来到府内，翠香先去找小姐禀报

邱三：翠香姐！来！你进去了，你府里有人查夜，盘问于我，怎么答对？

翠香：是呀！我进去了，有人盘问你，怎样说？哦！你在这里，有人问你，就答应解手。

阴倒：偷偷地。

《祭棒》中皮金要刁女取下墙上挂着的棒槌

刁女：怕妈醒了。

皮金：阴倒取下来！



越发：越来越，更加

《铡包贬》包拯公堂上审问包贬

赵炳：你敢打老夫？

包拯：学生不敢。

赵炳：你敢骂老夫？

包拯：越发不敢。

过细：当心、小心

《秋江河》陈妙常上艄公的船追赶潘必正

老艄公：上船要小心，划子小了，姑姑吓！过点细，莫歪。

未必：难道。

《逼休》朱买臣与妻崔氏吵架

朱买臣：是我错了。

崔氏：不是你错了，未必还是我错了不成？

淘神：耗费精力、精神。

《马武闹馆》贺二八硬要酒馆老板罗卜洞拿出欠账本，罗卜洞不愿

贺二八：你不拿，你不拿，老子就淘点神呀！隔壁的街坊老爷，罗卜洞屋里打死了人呀！

罗卜洞：好、好、好！你莫喊。我拿得来，我拿得来。

贺二八：你这个王八旦，硬要爷们淘点神呀！

拐了：坏了。

《张古董借妻》

张古董：吓！这等时候还未见回来，拐了拐了，靠不住了，不免到城隍庙抽一签，看看吉凶。

打照面：见面。

《张古董借妻》沈翠花：古董！成龙兄弟到家，到底为了何事？

张古董：我也有心把你借得他打一个照面。

沈翠花：么事，你把我借他去打照面。尘世上哪有把老婆借得人打照面。（哭）哎哟！我的天。

找不倒：不知道。

《把总上任》毛鞅指挥差役将把总的顶戴收好

差役：我用那只手接？

毛鞅：随使用哪一只。



差役：用这一只，用这一只，找不倒，还是拿柄好些。

斗散放：开玩笑、说笑话，在武汉话里，这俗语的意思是开玩笑。

《会元桥》何大相公向傅老伯述说自己的遭遇

何大相公：抬轿子的个王八蛋，逗散放，把我的靴子抬起跑了，故此我就打个赤脚，见笑傅老伯。

占相因：占便宜

《遗翠花》邱三与翠香搭话。

翠香：相公！你就忘记了：那一天在相国寺降香，你在那一厢好看的好看！

邱三：看些什么？

翠香：还不是看我们的相因！

看相不得：样子难看，“看相要不得”之简，按通常说法应该是“看相不好”或“看不得”。

《斩黄袍》这样绑着，看相不得！

《焦赞过山》这一个东西，在老子手中拿着，看相不得

《金马门》老元戎，学生在前面行走，看相不得，还是老元戎请往前行。

窄脚褊手：窄褊即狭小，如“我住的地方蛮窄褊”，为了强调狭小的程度，还说成“窄脚褊手”。

《红鬃烈马》王宝钏：母亲哪，寒窑窄褊，诚恐污秽了母亲的衣衫。

叫魂叫气：形容长时间呼唤，用作抱怨。

《打破锅》儿子胡林斥骂父亲胡承

胡林：要旁坐……就旁坐！那个胡老头，你适才在赌博场叫魂叫气，把小老子叫回，有什么话，你讲吗！

耸头耸脑：形容呆、懦弱的样子

《踢彩球》谈话不合，妓女散去，

韩十五：哟！都走了。哦！是了，她莫非看我这个耸头耸脑，看不起我也是有之，待我来说句大话惊动于她。

胡里马里：胡乱、马马虎虎、糊里糊涂

《打花鼓》蔡老雁收了钱准备表演花鼓时，老婆曹悦提醒他没有清点好钱数就开始表演。

曹悦：慢点慢点！胡里马里就唱，这是几多？

《打棍出箱》樵夫跟范仲禹讲了告老太师葛登云强了范的妻子的事情之后，樵夫：哎呀！我糊里马里对他说了，倘若那贼问起此话是何人对他所讲，她还不是说



我樵夫对他所讲，那时那贼差人来拿我，我不有死无生？

乌漆马黑：形容非常黑，一般指夜晚、夜色。

《遗翠花》翠香奉小姐之命，夜晚偷带邱三去小姐处，路上。

翠香：门在这里。

邱三：这乌漆马黑，家下人打灯笼来哦！

勤巴苦做：辛勤劳作

《柳二姐赶会》柳二姐与曹大妈一边赶路一边交谈。

曹大妈：啊！这么一回事啊。二姐，照你这一说，你真能干呀！

柳二姐：大妈！讲什么能干不能干啰？象我们这样穷家穷户，不勤巴苦做，怎么过日子？

洋瞅不睬：故意装作不理睬。

《柳二姐赶会》地痞流氓杜大爷调戏柳二姐

杜大爷：哎呀！洋瞅不睬啊呀！待我笑拢去。

黄皮刚瘦：面黄肌肉

《打灶神》李三春：先前不念经，还做点把小事情，人罗！长得膘肥肉满。如今把经一念，一点么事都不做了。你看罗！一家人被你念得黄皮刚瘦了。你念得么经哪？念你娘的倒头经。

把：①量词/名词+把：以为大概这个数量、时间等。如“年把”意为一年左右。

《老少配》赌徒刘君其再次输光了银两，想到找人借钱。

刘君其：开饭店的王家叔叔，这年把生产还好，我不免到他家店去借个么百把吊钱，大赌一场。

②把+名词：意为“给”

《打城隍》毛老大提议出去买吃的，

毛老二：你把钱，我去买。

得：①名词+不得：意为不能做某事。如动不得、见不得。

《打花鼓》

蔡老雁、蔡妻：我们闹了起来！

曹悦：慢点慢点！我家里动不得响器。

《打花鼓》

曹悦：老雁来了吓！我把门加一道门。

蔡老雁：骚马养的！见不得我。嘿嘿老婆！那个骚马养的见不得我，你去领吧！

②不得+名词：不会做某事，如不得卖、不得去。



《青风亭》周氏遇见当年丢弃的亲子张继保，试图向继保的养父张元秀用一根金钗买下继保

张元秀：（笑）你看、你看！她把一个铜棒儿就买我的儿子。我不得卖得你，我是与你作耍的！

《八仙过海》其他七仙觉得吕洞宾太自负，于是要他二进龙宫要宝

吕洞宾：我就不得去。

③不消+动词+得：意为完全不用、没有必要做某事。如不消拜得、不消吃得。

《会元桥》何二相公与傅老伯见面

何二相公：傅老伯请上，待小侄一拜。

傅老伯：不消拜得！

（二）谚语、歇后语

由于汉剧在省内特别是武汉地区的巨大影响，有从汉剧衍生出的谚语、歇后语等，在生活中使用；更多的是武汉方言语句在汉剧剧本中的使用，使剧本语言更生动、富有地方特色，俏皮有趣、回味无穷。

1. 谚语

一末带十杂

这是一则武汉土生土长的俗语，有时后边还带上“烧火带引伢”，这样一来，就既是谚语，也是歇后语。

前一句取自于汉剧表演的行当，汉剧的角色分为十大行：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂（扬铎《汉剧丛谈》），一位艺人一般只演一个行当，假如既演末角，又兼杂角。后一句家务事总是做不完的，仅靠一个人是不行的。既要烧火燎灶，又要照料小伢。两句合起来，组成熟语，所指范围便扩大了。凡是事物繁杂多头，一人大小诸事统揽，都可以用这则熟语来譬况。

吃饭打湿口，洗脸打湿手

通常形容懒人是“嘴动身不动”，而此人却嘴身都不动，仅在吃饭时打湿口、洗脸时打湿手。用来讥讽、劝告好吃懒做的人。

《打灶神》

弟媳数落其大伯子好逸恶劳：“清早起来，吃饭打湿口，洗脸打湿手，横草不拈，直草不拿”

鸦鹊打破了蛋：聒噪，鸦鹊本聒噪，打破了蛋更吵闹。指环境吵闹。

《闹金阶》皇帝对他的臣下说：你们好似鸦雀打破了蛋，孤的龙耳被你们吵麻了。



饿牢里放出来的：形容某人吃东西又快又猛。

《广平府》

李虎：那婆婆有半碗残膳，你可用么？

董洪：在哪里呀？

李虎：硬像饿牢里放出来的。

跟好人学好人：跟着谁便学谁，是“近朱者赤近墨者黑”的通俗化、具体化。

《张大亮做媒》

其他语句还有：

人穷志短，马瘦毛长《斩泾河老龙》

人死如灯灭，犹如汤泼雪《斩泾河老龙》

有福之人人侍奉，无福之人侍奉人《麦里赠金》

自古道青竹蛇儿口，肠炎黄蜂尾上针。世上两般不为毒，最毒就是你恶妇的心。

《逼休》

打死不如放生《张大亮做媒》

话是一阵风，一去无影踪《打棍出箱》

人心隔肚皮，饭甑隔炊篋《打灶神》

好比五鬼闹（六）判（绊），七扯八拉扭（九）住了，实实（十）不能脱。《祭棒》

2. 歇后语

马上弹琴——打草鞋，水内淘金《青风亭》

推转乾坤——打豆腐《青风亭》

孔夫子搯褙褙——光“书”《老少配》

我把你好比城隍庙的鼓——三天不打起灰尘《打花鼓》

秋天的茄子——一肚子的子。《何德富算命》

黄牛角挽住水牛角——各顾各《打芦花》

香几头前打瞌睡——守瓶（贫）《打芦花》

棉花田里种豇豆——抽空《打灶神》

人都死了，还问两年半的徒刑——死不饶人《扫松》《打棍出箱》

癞蛤蟆打呵欠——口大气大《红书剑》

油葫芦灌江水——眼小量小《红书剑》

哑吃黄连苦自知，鹭鸶贪图隔冰鱼。《红书剑》

桅杆之上挂剪刀——好高裁（才）啊《红书剑》

（三）谐音



在汉剧剧本中，人物对话有些语言上的“谐音误会”，能够造成很好的喜剧效果，调节气氛，如相声中的“抖包袱”，十分有趣。

《空门贤媳》

嵇少昌：来此已是莲花庵，哪位师父在？

慧悦：是哪一位？哎呀！原来是施主。到此何事？

嵇少昌：我乃是找妻子的。

慧悦：哎呀，阿弥陀佛！我们是出家的人吃素，那里找鸡子呢！

嵇少昌：吓！我乃是找娘子的。

慧悦：我们鸡子都不吃，哪个还吃羊子！

（四）小结

通过以上的梳理和总结分析，能够很清楚地看出汉剧剧本相对汉剧表演而言，更倾向于对文本文字内容的欣赏。汉剧剧本虽然缺失了音乐、形态的直观性，只有文字的表现，但通过总结武汉方言常用字、词和地方用语，字里行间所体现出的不但是地方民俗文化观念，也是地方区域语言特色。这种独一无二的语言特色是汉剧文本在众多戏剧文本中，能够直观体现出武汉地方特色的重要手段和方式。

第三章 汉剧表演习俗

汉剧的价值并不能仅从文学层面上衡量，只有充分考虑到戏剧是一种在舞台上演出的表演艺术，同时从剧本与演出两个层面切入戏剧发展史，才能全面把我中国戏剧的内涵与本质。中国古代的表演艺术先于戏剧文学存在。从场上剧的角度来看，它作为一种高度民间化的艺术类型，汉剧演员总是直接面对观众演出剧目，他们的演出模式很大程度上受到观众左右。作为商业发展很早的城市武汉，汉剧演出是由优伶们在商业化的气氛中，按照一般观众的需求趣味模塑而成，场上剧的风范必然切合于一般民众的欣赏习惯，价值观念也必然契合于一般的民间文化。

汉剧是一种民俗艺术表演形式，在历史的流变过程中，汉剧通过长时间的积淀和发展，有一套相对完整的传统表演民俗，包括时间、空间、仪式，无一不体现出武汉地区的民间民俗思维方式和思想观念。而如今社会飞速发展变化，很多汉剧演出民俗随着农耕文明向工业文明的转型而逐渐消失，以下试图通过对传统汉剧民俗的田野调查，对汉剧传统演出时空、仪式和现今汉剧表演的状况做一个梳理和对比，



挖掘汉剧表演民俗中改变、消失的部分,和仍然留存的部分,试图分析汉剧表演民俗改变的原因,和今后发展的走向。

第一节 汉剧传统表演民俗

汉剧表演的一些习俗如拜老郎神、请台、扫台、破台等,在建国前十分风行,许多是汉剧演出务必完成的仪式,而在建国后很多仪式、习俗作为封建迷信活动被废除,但仍有一些相对偏远乡村有所保留。而改革开放以来,随着经济的发展,汉剧的演出仪式习俗基本上已经消亡殆尽,特别是武汉地区的汉河派,已经完全见不到过去曾有的这些民俗仪式。以下内容是通过过去在较偏远地区演出时所经历、观察的零碎情况,结合汉剧老艺人的对过去仪式状况的讲述做一个大概的介绍。

一.汉剧传统演出仪式调查

(一) 拜老郎神

汉河派曾有艺“老郎庙”,在过去的汉口戏子街楚班巷^①。庙里老郎神像被毁,被毁时间已无从考证,后放上一老郎神的牌位。除了庙中的老郎神像、牌位,汉剧戏班一般都有有一砌末^②称为“喜神”,俯卧放在大衣箱内。戏班出外演出,以“喜神”代替老郎神像。

老郎神诞辰是农历三月十八日,忌日是农历七月二十三日,每年这两天行业内要举行祭祀活动。诞辰日前一天,汉剧科班的当家旦角要烧水为戏神像沐浴、换新衣,晚上戏班班主要请艺人吃酒席,以示庆祝。

(二) 请台、扫台

汉剧戏班出外演出的首场或正月初一首场正式开锣时,要进行“请台”仪式,戏台正中间摆一桌,由丑角出场点蜡烛、焚香、烧黄表。完毕之后向台口叩头,意为向神灵祈福。丑角下场后要在后台向全班人员恭喜。“扫台”仪式一般需要在“请台”仪式之后接连完成。首先由五位“灵官”手拿系着鞭炮的兵器,边点燃鞭炮边跳下场,鞭炮放完后,两个“云童”手拿扫帚的“云童”和五位“灵官”一起上场,大灵官在站场中念白:“今奉玉旨下凡来,命吾下凡扫花台。一扫,风调雨顺,喜呀!二扫,国泰民安,喜呀!三扫。黎民清吉,喜呀!四扫,一方清泰,喜呀!”从“一扫”开始,每念一句云童扫一下,与灵官一起说“喜呀”。另外扫的时候只

^① 今汉口人和街一带

^② 《中华百科全书·西元1983年典藏版》(<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=5261>):“中国传统戏曲舞台上所应用的一切陈设装饰及器物,统称为‘砌末’。”



能向台内扫，是“聚福、福降”的意思。

（三）破台

“破台”是在新建戏台或旧台重修首场表演前进行的驱邪仪式，在破台仪式里也包蕴扫台仪式的内容。破台的“红单”也就是演出合同上需要写一段话^①，具体内容已无法记起。请戏班内德高望重的管事指挥破台演出，时间从子时演到寅时。鼓师披红斗篷先敲三通鼓，因民间传说观看破台容易死人用来“祭台”，于是人们闭门不出。敲一通鼓时演员准备化妆。敲二通鼓时不能说话，不能呼唤他人，演员化妆完毕。敲三通鼓时在台口摆一堆瓷碗，与“扫台”仪式中一样，五灵官手拿系了鞭炮的兵器，边跳边放，大灵官传令、天兵天将们回答“得令”，将碗打碎下场。台上韩林大灵官等开打后逃往“白虎门”，大灵官等攻破白虎门，这时戏台左边摆好的五堆、每堆七块瓦片，韩林踩碎瓦片逃出下台。灵官拿起脚镣手链和钢叉下台，一般会追到郊外，用草人作为韩林的替身押回戏台，然后灵官焚烧草人、杀公鸡，把鸡血滴在台口。然后张公、鲁班出场，做造好花台的动作。大灵官向梁上的太极图射三箭，意为“三箭定台”，然后云童上场，进行扫台仪式，完毕后念白：“破台已毕，回禀玉帝。”演员下场，仪式至此完成。

讲述者：孙伟 男 武汉汉剧院艺术室主任、国家一级演员 大学本科

采集者：杨童舒 华中师范大学文学院 硕士研究生

2013年3月20日 采集于武汉汉剧院艺术室

从田野调查及在今武汉市江岸区车站路人民剧院“美成戏苑”的现场演出的观察来看，汉剧传统演出习俗在漫长的历史中得以形成和发展，但在建国后至今，有较多习俗表现出迅速消亡的变化特征。有些汉剧演出的民俗文化特色如今已然消失，但又有一部分特征被保留至今。下面我们就将汉剧的演出习俗按照曾有过但如今已消亡、和流传至今来分为两个方面，对其进行民俗文化的分析。

二.汉剧的“老郎神”崇拜

在上文提到过，汉剧的表演时间上，有祭祀鬼神的原始信仰作为民俗行为的心理驱动力。最先要谈到的是汉剧的“行业神”——老郎神。戏剧行业供奉的戏神被称为“梨园神”。由于时代和地区的差异，梨园神并不止一位，汉剧敬“老郎神”，将其称为祖师爷。

老郎神到底是谁，向来有不同的看法。大多数认为是唐明皇李隆基。国朝顾禄

^①这段话为：“破台开光。扫尽邪气，风调雨顺，五谷丰登，六畜兴旺，祭祖还愿，人喜神欢，破台大吉，一方清泰”。出自《汉剧志（送审稿）》，邓家琪主编，武汉市文化局编印，1986年12月



《清嘉录》引介休刘观察澄斋《老郎庙诗》云：梨园十部调笙簧，路人走看赛老郎。老郎之神是何许？乃云李氏六叶天子唐明皇。

众所周知，梨园机构起于唐玄宗时。其在位时创设宫廷培训和管理乐舞杂戏的专门机构。设“教坊司”管理社会上的俳优、歌舞、杂技等行业。同时又挑选乐工、舞女排练。作为一个宫廷歌舞机构，地点在长安光化门外的禁苑梨园亭，因此歌舞戏剧从业人员被叫做“梨园弟子”。

李隆基相传精于文艺、爱好歌舞，并亲自监督、指导，其艺术判断力很强，号称“皇帝梨园弟子”。据传李隆基不但自己操鼓，还喜演丑角，戏班在皇宫里演唱，凡剧中三花脸角色，他总亲自登台表演。因此，丑角在戏班里则行动自由，地位颇高。演出剧目中，如果没有“关公戏”，则总是让丑角演员先演唱。在这样一个皇帝的直接领导下，梨园培养出一些大师，戏剧因此勃兴。

至于唐玄宗登上梨园神位，不仅仅是因为其艺术造诣和贡献，也有道教的信仰因素推波助澜。《新唐书·礼乐志》称其“酷爱法曲”，传说其梦中在道士引导下游月宫，梦醒几下法曲《霓裳羽衣曲》。唐明皇本人对道教十分信仰、推崇，其在位期间是唐朝道教最为兴盛的时期。此外，《玉匣记》称：“唐明皇，梨园祖师，南方翼宿星君。”说明唐明皇进入道教神仙谱系。宋朝陈旸《乐书》：“翼星主南宫之羽仪，为乐库，为天倡，先王以宾力于四门，而列火庭之卫，主俳倡近太微而尊。然则俳倡只乐，上应列星，盖主乐府，以为羽仪……”由此可知翼宿之神在道教中是司乐之神，而唐明皇被称作翼宿星君则是神仙形象的具体化和道教的神仙崇拜。这充分显示了道教在旧式戏班中的特殊影响，在精神上有一定支配作用。

另有一说，汉剧供奉“老郎神”确为唐太宗之子，但并非唐玄宗。传说皇帝唱戏时，娘娘怀中太子无人照看，就把太子放在箱内。待到演出收场、服装道具已经收好娘娘才想起，此时太子已经被闷死。后唐太宗追封太子为“老郎王爷”，统管梨园行当。

其实对于祭神的梨园子弟来说，老郎神的身世其实并非如此重要，我国民间许多行业的保护神大多数也经不起追根溯源，但人们愿意相信、需要一位保护神，于是其应运而生。对于神的崇拜和信仰本就是建立在人们的需求和想象力之上，如果太清楚反而失去神性。对行业祖师的崇敬也是对行业的崇敬。

汉剧演剧习俗中对老郎神的崇拜，从某个角度说明了道教对汉剧的影响。戏神的诞生，是被视为“贱业”的戏文子弟的一种精神寄托和心灵慰藉。汉剧艺人长期在天灾人祸中煎熬，遭受不公正的待遇。他们向往被人尊重、与其他各行业有平等的地位，同时怀着美好的梦想，充分描绘本行业的功能神奇。为求心理平衡所以造



出了“老郎神”。汉剧通过“老郎神”名正言顺地同宗教攀上了关系，尽管老郎神在道教神仙谱系中的地位并补充高，但一旦有了这样一位神仙祖宗，汉剧似乎就成了神仙创造的东西，得到了神灵的庇佑。这样，本备受歧视的“下九流”也就增添了些许神圣的色彩。这样的举动足以看出在民众心理中，宗教的“崇高”和戏曲的“卑微”。

创造它，自然也有求于它。因此，对于戏神的祭祀与崇拜十分认真。戏曲以人的祭祀形式主要模仿佛道二教，又更多保持着巫仪的神秘性。对于老郎神的生辰、忌辰的重视及日常的祭祀行为说明道教对汉剧的主要影响是通过日常化、世俗化的行为方式，对宗教进行世俗化的理解和解构。在艺人们看来神灵和人一样是喜欢娱乐的，对戏剧充满热情。

对老郎神的崇拜实际上是一种世俗化的民俗信仰。古代中国宗法伦理意识的渗透力无比强大，汉剧艺人对老郎神化崇拜的同时，他成为了汉剧艺人精神上的最高权威。也就是说，艺人创造了戏神，也同时将精神世界交由其管束。老郎神的约束类似一种“世俗间的法”，汉剧的行会首领类似老郎的代表，老郎庙有时也是一种艺人组织中的“类行政”机构，可以用老郎的权威，规范行业内的规则，调整行内人员的关系，甚至可以处罚行业内违规者。

三..传统班规的文化意义

汉剧班规极为严苛，有“十条”“十款”，艺人们视为律条，若有人犯之，重者毙命或致残（折骨断筋），轻者开公堂杖责或罚跪敬神。^①

十条为：不忘师败道、不在班思班、不背班私逃、不成群结党、不坐班拆底、不临场推诿、不见场不救、不奸淫邪道、不冒犯公堂、不偷鸡拐骗。十款为：不许说梦（优孟乃师祖，犯上）、不许说伞（伞即散班，忌讳，应称伞为雨盖）、不许唤狗（唤狗以为要死人）、不许跳台（跳台是骂众人）、不许敲堂鼓（这是打公堂的信号）、不许打破面相（这是绝人戏饭，犯众）、不许坐九龙口（打鼓佬的椅子，传说是唐玄宗坐九龙口打鼓的）、不许死扔石头（这是绝戏路）、不许打呵伙（这是衣箱打远场的信号）、不许乱坐衣箱。

汉剧科班甚至可以成为执行班规的机构，称作“开公堂”。全班人员按登记入座，供奉老郎神像，摆上公堂桌、点燃香烛，班主坐中间，犯规者跪在老郎神面前进行“审理”。这种残忍的私刑在建国后废除，早已不复存在。班规实际规定了戏班对艺人的绝对支配权，体现的是在封建社会，汉剧艺人低下的社会地位和没有被

^①邓家琪主编.汉剧志（送审稿）[M].武汉市文化局编印.1986.



保障的人权。但从另一方面看,“十条”也有一部分体现了封建社会民间朴素的道德的观念——对师长的尊敬,对科班集体的遵从、对业内同行的帮助和对艺人个人思想道德的正面约束,对于当时没有受过多少教育的汉剧艺人有一定的积极教育作用。“十款”则更多体现了民间迷信和鬼神崇拜,对唐玄宗即老郎神的崇拜、谐音忌讳等,表露出更多民间信仰和蒙昧的思维状态。

汉剧社班作为一个机构,在封建社会中有其自然的民俗生态。该机构就像一个小型的封建社会,班规处处体现民间朴素的世界观、价值观,呈现出与现实社会普遍相适应的思维世界环境:以“老郎神”为代表的神仙体系作为道德威慑,以“班主”为代表的社会管理、权利阶层,以“班规”为代表的类法律法规体系。这三种体系对全行业的汉剧艺人在思维、行为等各方面进行全面的渗透,这样形成的汉剧行业中的民俗生态与封建社会和农耕文明相适应,所以得到广泛的认同。而在如今崇尚文明、法制和科学的工业社会,班规无疑是封建迷信和“人治”的体现,无法继续存在。

第二节 汉剧传统表演的时空内涵

现已消亡的汉剧民俗主要集中在其作为一个民俗事项,有关农事、传统节日和鬼神祭祀方面的仪式或特征。究其原因,主要由于现今中国社会处于农业大国向工业大国转变的转型期,经济、科技、社会的迅速变化发展,导致原来基于农耕和蒙昧社会的农耕传统、鬼神信仰逐渐消亡,汉剧的很多演出民俗已经基本失去了生存发展的土壤。如随着工业和经济的发展,现代人对于农耕节气、节日逐渐淡漠和忽视,导致曾经基于大众和个人节日的固定演出时间在如今已经消失。下面对这些曾经有过、现已消失的汉剧民俗进行研究。

一.传统演出时间

过去汉剧演出的时间,主要集中在农历节气、民众节日期间。节日在我国人民大众的生活中据有极其重要的位置,注重节日是我国历代皆然的风俗习惯。注重节日的缘由有多个方面。首先是由于节日与原始信仰有密切关系。原始信仰是一股强大的心理驱动力,它能深入而持久地影响人们的行为。中国古代广大民众因原始信仰和崇拜而创造出来的神,与生产和生活都保持着根深蒂固的联系,因而人们对诸神都怀着亲切的感情。我国民间节日大多有信仰背景。观音节、老郎节、娘娘节、盂兰节、火官节等与鬼神信仰相关;端午节与龙崇拜有关;清明节、家神节与祖先崇拜有关;青苗节与土地崇拜有关;太阳节与太阳信仰有关。这些节日都是汉剧表



演的会期^①。

节日,大概能分为两类。一类是公众的节日,是一种群体行为,如约定俗称的节日和节气;另一类是个人的节日,如生日、成年、婚嫁、丧礼等。节日有调节生活的功能。在繁重劳累的劳动生活中,人民需要节日来消除疲劳、娱乐庆祝,时间距离不等的节日打破旧有的生活平衡,劳动人民的生活有了周期性的顿歇,增加了人们的生活情趣。

如没有民间节日这一重要的传播媒介,汉剧难以在交通不便的乡村产生、传播。汉剧必须集结大批观众,否则就不能开展。可是我国封建社会的经济支柱主要是农业自然经济,直接导致居住分散、交通不便,汉剧难以集结大批观众。而民间节日则帮助汉剧克服了这一困难。汉剧依托于节日得到了广泛的传播,与观众之间的亲密联系也得以大大强化。

汉剧通过民间节日这一媒介得到了广泛流传,同时,拉动戏曲消费的节日又反过来制约着戏曲文化形态的生成。喜庆热闹的节日氛围和广场聚戏的表演环境,要求戏曲演出锣鼓喧天、色彩强烈。

而由于我国在漫长的封建社会中,绝大多数人口是农民,交通的不便、居住相对分散、繁重的农事活动,造成了节日娱乐时,人们追求热闹、却又不用亲自参与的自娱方式。汉剧作为一种地方戏曲,完全可以满足人们的节日心理和欣赏习惯,节日聚戏成为了一个民间习俗的重要现象。郑传寅认为,聚众演戏的习俗可分为几种类型:节令聚戏、喜庆聚戏、神会聚戏和农闲聚戏几种形式。^②

湖北广大农村每逢喜庆与迎神赛会的会期,还有宗祠修谱、述谱;大户人家活人做寿,或扫墓祭坟;以及遇天灾人祸,许神还愿等,均必邀汉剧戏班演唱。节令聚戏,一般是在群体节令的时期,调节农事生活的繁忙、群体性的娱乐观戏。喜庆聚戏是个人节日时,如婚嫁、生育、成年、做寿甚至丧礼——也称“白喜”时请戏班演戏,特别是富贵之家的重要人物,往往排场更足。神会聚戏,一般指民间信仰和风俗中,祭祀神鬼、敬神祈福等活动时演戏,此时演戏的目的不光是娱人,也在于娱神。农闲聚戏是在农闲时期,年末至岁首的时间中,人们有钱、有闲,不但是在一年的忙碌后短暂松弛,也有酬神祈福的意义。

二.传统演出空间

传统的汉剧的演出空间有很多种,无论繁华的城市还是乡间地头,都有汉剧的固定或不固定演出场地,乡村里有寺庙、草台,城市中有茶园、旧剧场等。但如今

^①见附录二

^②郑传寅.传统文化与古典戏曲[M].长沙:湖南人民出版社.2004.



基本上均已消失。

首先，汉剧在乡村中的演出活动有流动性与随意性，草台演唱、串堂、围鼓都是其演出空间。草台在设有舞台的同时还设有观众的看台，实际上具有完整性。传统的汉剧演出活动很多与祭祀有关，于是寺庙也成为集会场所，“娱神”的同时也在“娱人”。宗祠是家族成员汇聚的场所，节庆、祭祖之时也有很多汉剧聚戏，多与酬神祭祀等宗教仪式有关。总之，汉剧繁荣发展和民间祭祀活动的盛行是神庙戏场产生于发展的根源因素。

其次，城镇中多会馆、茶园、旧剧场演唱。同乡会馆往往集中在水陆交通便利、商业发达的区域性中心地区，多为一个区域的异乡人互相联系娱乐的公共建筑。因此同乡人往往欢聚看戏，或演戏酬神。汉剧在茶楼酒肆中卖艺，从汉剧形成时期就有，演唱戏曲和茶馆则称“茶园”，是很多汉剧艺人赖以生存的场所。另外，民国时期旧剧场演出也是典型空间之一。武汉的剧场是辛亥革命后出现的，在茶园的基础上扩展起来，后将座次分为正座、边座、楼座几个等级。而在楼座以前几排，放置鲜花、坐垫，称为“花楼”。在楼下正座的前几排则设为包厢，设施更齐全、服务更细致，为社会“上层人物”所设。

三..小结

综上所述，传统的演出时空多与节日、封建祭祀、酬神活动有关，在农耕社会，节气、节日是人民生活的重要一环，有了节日人们才能有空闲、人群才能聚集在一起，才有了戏剧表演的时间和机会。另一方面由于封建社会民间信仰的盛行，人们对于祭祀、酬神活动的热衷也带动了汉剧表演的繁盛。总而言之，汉剧传统表演时空一般都基于封建农耕社会的生活状态和习俗，在此基础上产生发展的汉剧表演，必然是带着浓郁民俗民间气息和色彩的。

第三节 当代汉剧演出的变与不变

通过实地走访了解到，现如今汉河派汉剧固定的演出地点只剩一处——今武汉市江岸区车站路人民剧院二楼设立的“美成戏院”。由武汉汉剧团的汉剧演员进行演出，每周四至周六三天下午 1:30 开演，一般演出三场汉剧经典剧目。如今的汉剧表演已经没有了过去农历民间节日、节气的演出固定时间，是在公历纪年时间里根据演员和观众的需求进行安排。另外没有了过去的民俗仪式，只有对汉剧演艺本身的欣赏。



图一：人民剧院正门侧立汉剧演出预告牌

过去的戏台、草台、庙台、茶园等演出空间如今早已纷纷消失。建国初期，武汉市人民政府新建了武汉剧院、湖北剧场、人民剧院等现代化剧场，还有各工厂、部队、机关、学校也建造文化宫等文化设施，可供汉剧的演出。但汉剧的演出空间还是在这一时期内不断压缩。在改革开放之后，经济发展更加迅速，演员和观众数量急剧减少。如今汉剧的演出空间只剩下现代剧场，汉河派演出在上文所述“美成戏院”一地。



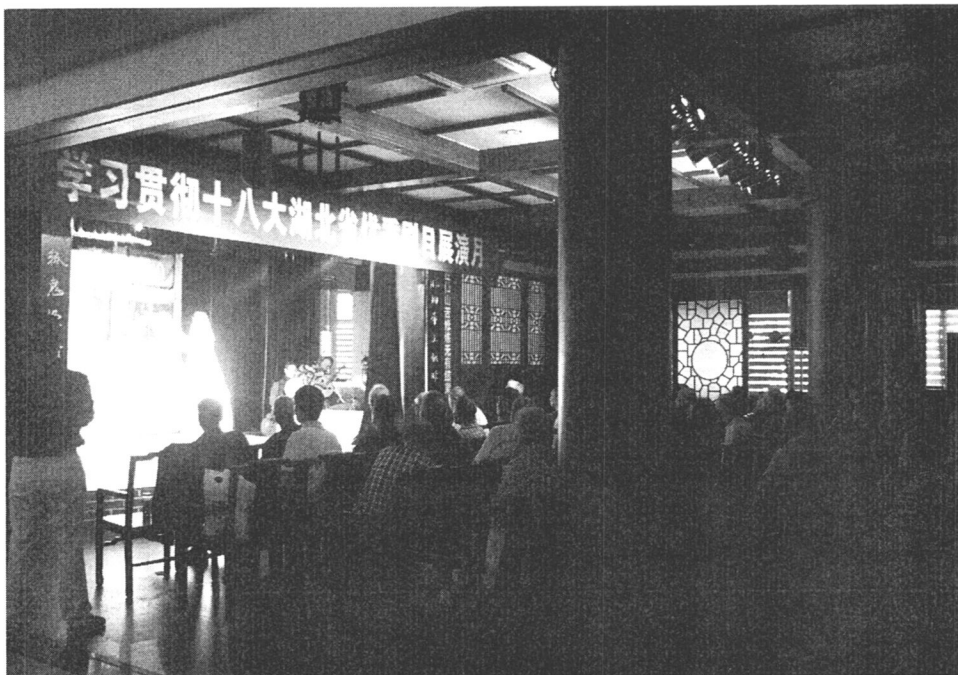
图二：人民剧院二楼美成戏院正门

演出时间和空间的改变是一种历史的必然。虽然在民俗空间时间有所变化，民俗仪式日渐消亡，但在汉剧表演中，仍有一些方面如舞台布景、表演程式等，这些汉剧舞台和表演中最重要的“魂”仍在历史的长河中保留下来，体现了汉剧表演的朴素哲学观念和民俗文化精髓。

一.戏台布景与时空观

汉剧的布景有一种“中国式的舞台方法”，从过去到现在仍旧没有改变。如今的戏台虽然增加了现代科技的电子屏幕显示台词，汉剧经典的舞台的布景没有被改变。通常表示场景的道具最多只有门帘台帐、一桌两椅，门帘台帐本身很难说是景物造型，因为它既不描绘、也不按时剧情地点。但它又同戏曲的舞台观念、同戏曲“从表演中产生布景”的做法关系十分密切。它是舞台不确定空间的体现者。^①它区别于写实布景的本质特征，就在于向观众提供这样一种关照方式：不把舞台当做某个具体的剧情地点，而把它当做可以容纳、表现一切剧情地点的自由的“虚空”，在不同的剧目中能够表达完全不同的、无限多的环境与空间，令我们能从舞台空间角度，进一步说明汉剧虚拟化的表现手法。

^①周育德.中国戏曲文化[M].北京：中国戏曲出版社.2010.



图三：美成戏院内部舞台空间结构



图四：美成剧院舞台两侧安装了电子屏用以显示台词



图五：一桌两椅的舞台布置

客观地说，汉剧并不过分重视舞台布景的详细。传统的汉剧不使用华丽、详细的机关布景，汉剧布景一桌二椅只是一种想象的符号，可以代指很多物品。

这种“空舞台”的表现方式实际上能够表现更深的哲学道理。道教认为“天下万物生于有，有生于无。”汉剧的舞台布景和实物原型相比，它们显然都是“假”的，但一旦和人的活动相结合，就形成一种特殊的符号，可以自由指代某些需要表达的事物。在演出的过程中，演员通过台词和演唱来交代场景，把人物具体行动中所要接触的直接事物对象虚化，结合人物的叙事抒情，可以大大拓宽舞台表演空间，使舞台上发生的时间不受任何人为的限制，通过演员的交代将表演场所扩展到任何地方。拥有这种特殊的方法演出不受到时间和空间限制，进而才有更丰富的表现力。

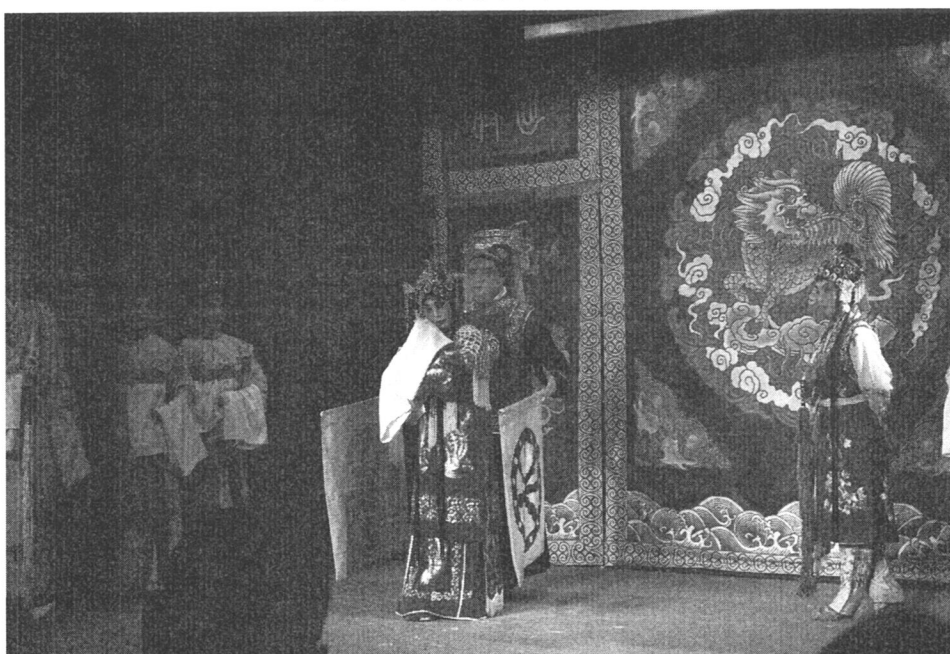
王梦生曾说“戏以人重，不贵物也”。写实的布景必然破坏了汉剧表演的虚拟化，会打破汉剧的抒情意味。它提倡的是给观众留下最广阔的想象空间，提倡一种诉诸联想与想象而非感官直接接受的欣赏方式。朴素的置景方法在应用时有无限的可能性和很强的包容力。

汉剧传统的“空舞台”正是为“实出于虚”的舞台提供尽可能广大的空间。“人”才是汉剧舞台的中心，舞台上的一切要为人服务。“空舞台”最可以充分发挥人的能动力。

如马鞭在角色手里，舞动起来可以是一根马鞭，也可以是一匹骏马。马鞭成为了与“马”有关的符号，可以指代关于马的各种形象与状态。



图六：汉剧演员手中的马鞭



图七：汉剧演员手中的轮旗指代马车

另外，传统汉剧舞台的空间常常是流动的，可以随着角色的行动而转换。除了角色的上下场，在同一场中空间也是可以转换的。还可以在同一布景上组织多重空



间。《张古董借妻》中舞台被分割成两个空间，通过对比，一边是张古董心急如焚，另一边是假夫妻尴尬，将剧情推向高潮。

同时，这种极简的布景也能使舞台时间的处理能够更加自由。汉剧舞台上时间的长短取决于表现人物的需要。汉剧舞台上的时间是有弹性的，有时一个上下场就能展现数年的变化；有时一瞬间的心理活动也可能会有很长的唱段。观众也承认这种灵活的处理。

二.汉剧表演的程式

汉剧程式是是诗歌、音乐、舞蹈、美术等艺术文化因素深入戏曲的结果。对于戏曲程式有一种定义：诗歌的声调、音乐的节奏、舞蹈的动作序列、美术中线条组合和装饰趣味都是通过严格的形式规范鲜明地表现出来。它们被吸收进序曲艺术，在统一的过程中以重形式感的表现特征影响戏曲的形态，使戏曲有了严格的格式规范，就是戏曲的程式。^①

汉剧表演的程式，归根究底是来源于生活的。这些表演程式与它在生活中的原始状态很是类似，但也并不是生活的如实重现，是历经了一番艺术再创作而形成的。如汉剧巨匠陈伯华在表演中拥有代表性的柔美手势，则是对生活的高度艺术提炼和再创造，所概括的生活含量以远非生活中的原始状态可比了。

汉剧表演的程式不光是着眼于生活表层的模拟，是对生活不同角度、不同层次的提炼和概括，此中贯穿着经历与想象、再现与表现等多种艺术方式和技能手法辩证统一的精神，是一种抽象和具象的融合。观众在观赏时，结合自己的生活 and 审美经验，就能既觉得出于生活、非常亲切，又能得到更高的美感享受而满足。

汉剧的表演程式具有一些突出的特性。

首先，汉剧具有鲜明的生活特性。植根于湖北的汉剧，在表演上也要求高度程式性，重视四功五法，同时更多地存留着乱弹原始粗豪的习性，表演风格更贴近生活，更富有民间色彩和商业都市的生活情调。汉剧表演艺术家的代表作品都擅长刻画人物、富有生活情趣。如董瑶阶扮演的女性角色时曾把生活中形形色色的妇女形象作为自己艺术创作的参考对象。汉剧具有注重生活化表演的优良传统。

其次是具有规范性和可塑性。汉剧表演是一个含有唱、念、做、打多种艺术手段的动态程式系统，要将多个方面的艺术融合起来，如果没有程式格律的规范就无法协调一致。此外，表演程式能够作为展现类似人物或情境的通用格式。这种通用格式并不是不变的，又有可能被演员进行再创造，不同的演员在诠释角色和情境时

^①张庚，郭汉城主编.中国戏曲通论[M].北京：中国戏剧出版社.2010.



有不同的变化和个性,如此不断创造和磨练,久而久之逐渐产生了相对稳定性,成为能够泛用于同类人物或情境的范式。程式一定是处于不断的创新变化中的,这种可塑性要求演员要从生活出发,进行艺术创新。这样的重塑一旦休止,程式就会成为僵化的模板,规范性也会成为表演的桎梏。

汉剧程式灵动的可变性,还表现创新重塑传统剧目。李春森突破几十年的表演程式,改济公手中拿云帚为执芭扇,使人物更加鲜活,。陈伯华更新传统剧目《宇宙锋》、《二度梅》,成为闻名海内外的经典之作。汉剧大师们并没有将传统程式按部就班,而是随着时代的脚步,根据剧情和人物,不断改进、创新、重塑。汉剧的可变基因,给汉剧自身带来了活力。

最后,表演程式利于传统的延续。表演艺术既是空间的艺术也是时间的艺术。从某种意义上来说,每一场演出都是不可复制的。优秀表演艺术难以“口传”,难于直接向人教授。而有了城市的存在,使汉剧演员的艺术创造从精神生产转化成了物质形式,从舞台形象、艺术方法、表现技巧等各方面有了一种技术形态,这样一来艺术创造就成为可以被感知和把握的,如此演员的艺术经验就可以通过口传身授,代代相传。

三.“被轻视的演员”和“挑剔的观众”

在汉剧表演中,演员与观众的关系是表演过程中各种关系里最重要的关系,并且相对而言是比较特殊、复杂的。

在汉剧长时间的发展过程中,不得不说有相当长的一段时间,演员的社会地位是非常低微的。在封建社会中,基本并不对人进行情感教育,所谓“存天理、灭人欲”。汉剧是一种情感化的表演活动,并不能受时封建统治者们的肯定。而汉剧演员的价值就受到贬抑,这正是长期以来艺人地位极其低下的根源。

虽然近百年来汉剧艺术和演员逐渐得到尊重,但纵观整个汉剧发展历史,在新中国成立之前,更为常见的情况是汉剧从业人员在社会整体中的地位之低,在各社会阶层中被称为“下九流”,甚至同娼妓一类,被视为社会中的另类,遭到各种社会阶层的鄙视。这种歧视直接渗透到观众的欣赏活动中,在类似躺会的表演场合中表现得尤为突出。这种场合中的观众都是官僚、文人、富贾等,他们内心有着社会地位或文学造诣上的优越感,不能以平等的心态,而是以高高在上的态度审视汉剧演出。在这种观赏模式中,演员和观众的交流是存在的,但却没有情感上的交流。正因为这种心理上的“专家姿态”,与其说是观赏,不如说是鉴赏。观众这样冷静、客观的态度在观赏的过程中直接造成了观众不能将情感深入投射到情节发展和人物感情中去,而是以一种超然的态度,对演员的表演作出评委般的优劣评判。



除了这些在封建社会中处于“社会上层”的人们，观众中处于“社会底层”的劳动人民也并没有平等心态去对待表演。很多观众以苛刻的态度对待演出，以挑出表演中的差错为乐事。对于真正意义上的艺术欣赏而言，观众与演员之间听过平等的情感交流共同营造的艺术情境是极其必要的，而这样的效果当然不可能出现在遮掩不平等的欣赏关系之中。

而如今的汉剧演出中，演员已经得到了应有的尊重，汉剧表演艺术大师也受到来自社会大众的崇敬。对汉剧演员的歧视已经不复存在。但如今的观众更多地是投入感情的去欣赏，甚至有的成为“票友”，自己粉墨登场。同时，热情的观众至今仍有“捧角”之风，以一种近乎狂热的态度对优秀的汉剧演员倾注无比的热情，有些类似“追星”，从汉剧大师陈伯华到青年汉剧表演艺术家王荔，都有一批热情的戏迷拥趸。对于汉剧的狂热观众中，有一部分对于表演的欣赏往往并非对作品整体的欣赏，他们经常只欣赏其中一两段、甚至一两句，或者只为了某个演员的某些特别优美的招式。

另外对于剧情的欣赏，更多的观众并不是期待剧情的走向。纵观汉剧经典的演出剧目和漫长的演绎历史，观众早已对剧情了若指掌。这样一种对于剧情的发展“没有期待”的心情，的确可能妨碍了一般意义上的艺术欣赏向情感方向的深入，但从另一个方面说，有助于冷静客观的艺术欣赏，造成了另一种间效果。

汉剧的形式美虽然表现在很多方面，但其集中体现者是演员。所以观众总是把审美愉悦与对优秀演员的崇拜、喜爱结合在一起。有一种“捧角儿情结”。演员把艺术创造者、艺术材料、艺术作品统一在自己身上，最能赢得观众爱戴。汉剧的形式美和演员的高超技艺关系格外密切，观众对优秀表演者的由衷喜爱也就更加强烈，由此导致观众对演员的选择特别严格。看戏的观众常常是冲着某一个他喜爱的有名的演员，即“角儿”进入剧场，一旦演员因故无法演出，该场的吸引力就会下降。观众对于新演员的期待，也常常在“某某传人”上，对其师从何处相当重视。这造成了年轻演员在师傅的盛名之下更加努力创造演技上新的突破。

从过去到现在，汉剧观众对演员的要求不仅是在唱词唱腔中，而是在形式的方方面面、举手投足的每一个动作都必须通过高度的技巧传达美的感觉。所以观众欣赏汉剧逐渐形成了一些独特的审美标准。如听唱讲究韵味，看做讲究边式等等。这不是说汉剧观众不关心内容只注重形式，而是在关心内容的同时更注重形式上的赏心悦目。汉剧中有大量的剧目取材于民间传说或传奇小说，观众对情节、人物都已熟知，但他们还是愿意再看演出。有些观众甚至就是要进剧场去亲戚衡量、评价演员的唱、做技巧。在美成剧院中，有八成以上的观众都是 60 岁以上的老人，他们



对汉剧剧本情节和演员都非常熟悉，他们对于演员的要求不仅仅在于叙述剧本故事，更在唱词唱腔、举手投足之间。

汉剧虽然也要求演员创造角色，但同时又允许演员向观众充分展示刻画角色的种种技艺，包括音韵、心理、形体等。观众在欣赏过程中对演员记忆的精彩之处报以鼓掌、喝彩，也被视为正常的剧场效果，即使演员扮演一个反面人物，观众也可以一边憎恨剧中角色，一边为演员的高超技艺鼓掌。

四.小结

总之，汉剧表演，是一种“双重表演”，既表现剧中角色的行为，又要表现演员的演技。两者的审美关系在同一时间被观众明确地接收到，观众在观赏过程中可以把对剧中人的是非爱憎和对演员的评价同时表露出来，对钦佩的演员欢呼喝彩，演砸了的地方会“喝倒彩”。这种近乎苛刻和审视的观剧态度，某种程度上成为了汉剧演员追求更高的艺术造诣的动力，也成为了观剧民众除了剧情方面的又一个兴奋点。从某一个角度来看，汉剧表演之所以不像肥皂电视剧那样仅靠剧情走向一时抓人眼球，而能够在经历成千上万次重复演出却不显陈旧、反而历久弥新，也是靠着层出不穷的新艺人对艺术的创新、每一场汉剧表演的不可复制性和观众的审视心态，共同打磨出了只属于汉剧的“永恒”表演艺术之美。



第四章 总结

综上所述,对比传统汉剧表演民俗和现今汉剧的演出状态,能非常直观地表现出现代社会中传统民俗的缺失。究其原因是由于汉剧失去了农耕社会的土壤。虽然如今仍保有着一些传统的演出程式,但除汉剧中的武汉方言特征、行当程式和舞台布置的基本元素之外,最重要的民俗体现——民间信仰和仪式已经消亡。这样的趋势直接导致了汉剧地方表演民俗特征的不断弱化,汉剧观众的大幅减少,和汉剧整个行业的萎缩与衰退,在上文已有所论述。

另外,在近一个世纪中国人的生活方式与审美观念发生了根本性的大变化,它促使民众的美学追求也在发生着根本性的大变化。从新文化运动开始,人们经常是从国剧在叙事性方面的缺陷出发,批评表演上缺乏真实性和结构上拖沓。随着社会经济的发展、农耕社会向工业社会的转变,以及西方艺术的传入和影响,人们对叙事艺术的兴趣逐渐占了上风,而且慢慢超出了对抒情艺术的爱好,实际上用叙事艺术的结构原则来要求汉剧。快节奏的生活与慢节奏的汉剧曲调之间的冲突,对信息量、信息新鲜度与早已耳熟能详的汉剧剧情之间的冲突,现代审美观念与传统演出妆容的冲突……这些冲突都导致了汉剧对现代社会中的人们缺乏吸引力,使汉剧如今的处境似乎越来越尴尬。

从本质上说,只要汉剧一直保持着它以格律化的韵文形式为其主体的传统形态,只要主体仍然是音乐性的曲唱,这种特定的艺术类型就必定是长于抒情而短于叙事的。但试图从根本上改变汉剧的这一艺术特色,实际上也就等于是改变了汉剧特殊的艺术表现功能,使其丧失了作为西方戏曲最根本的特色。这样的悖论造成我们不能考虑从汉剧传统的形态入手进行彻底的改革,这样会使汉剧完全失去作为戏曲的根基。汉剧的衰退基于工业社会和文明的不断发展,我们要考虑的不是与现代社会背道而驰,也不能盲目迎合现代审美而失掉汉剧根本特色。在第二章中讲到,汉剧院在汉剧的推广和保护方面做了很多努力,但结果似乎仍不尽如人意。

但汉剧作为一个民俗事项,在面对民俗的缺失时,并不是没有改变和发展的可能。虽然在现代社会,恢复从前农耕社会带有封建迷信色彩的民俗仪式和活动是不可能的,即使恢复对现代汉剧的发展也没有意义,因为过去的民俗仪式和活动已经无法无法贴近现代人的生活,也不会受到人们的广泛认可。汉剧创作者和艺人们必须意识到,任何一个民俗事项要发展,就必须根植于社会环境的土壤,贴合与人民的生活,满足群众对于精神文化和审美的需求。在不改变汉剧根本特色的前提下,除了政府的扶持和对汉剧的宣传推广,更为重要的是重视剧本创作:如今流传下来



的代表性剧本，是经过历史检验的经典剧本，对于这类剧本中的精华要在继承的基础上创新——保留其中优秀的、具有代表性的部分，并加以艺术的、现代的改编。在汉剧创作群体中，不能仅仅依靠汉剧演员的努力，因为汉剧演员的艺术创作重点还是集中表现在汉剧的舞台表演、直观呈现方面，而较有文学修养和专业水平的人对剧本创作的参与不足，导致一些剧本文学性的不足。

在保留经典、改编传统的基础上，更重要的是贴合现代社会，在已经成熟的传统表演手法基础上进行改革、拓展新的表演空间，另外在不伤害汉剧艺术的基础上融入更多符合现代审美的因素——如妆容、流行语言等。我们不能单纯地将汉剧看做已经衰退、垂危的艺术形式，在一成不变、固步自封的道路上只做抢救性的保护。当今的汉剧艺术，除改编经典汉剧剧目之外，应大胆地借鉴和吸收舞台姐妹艺术形式的创作与表演手法，既继承传统、又挑战传统，为古老的汉剧注入时尚的现代活力，使它丰富、鲜活、贴近生活，真正扎根于现代社会、展现现代人民生活，在现代社会民俗中获得营养。这样的民俗事项才是活态的、富有生命力的，才能真正在观众中赢得广泛的共鸣、具有强烈的吸引力，汉剧才能进行有意义、有前景的发展传承，让汉剧成为武汉地区引以为豪的、不衰不朽的艺术丰碑。



参考文献

- [1]傅谨.中国戏剧艺术论[M].太原:山西教育出版社,2003.
- [2]方月仿.古老汉剧的艺术特征[J].戏曲研究.2004.
- [3]何祚欢.江城民谣[M].武汉:武汉出版社,2006.
- [4]鲁迅.中国小说史略[M].北京:团结出版社.2011.
- [5]刘守华.谈民间文学中的“大团圆”——兼对一个流行文学观念质疑[J].华中师院学报(哲学社会科学版).1983.
- [6]扬铎.汉剧传统剧目考证[M].武汉市文联戏剧部,武汉汉剧院艺术室.内部资料.
- [7]山海经[M].方輶译注.上海:中华书局.2011.
- [8]邓家琪主编.汉剧志(送审稿)[M].武汉市文化局编印.1986.
- [9]郑传寅.传统文化与古典戏曲[M].长沙:湖南人民出版社.2004.
- [10]周育德.中国戏曲文化[M].北京:中国戏曲出版社.2010.
- [11]张庚,郭汉城主编.中国戏曲通论[M].北京:中国戏剧出版社.2010.
- [12]湖北地方戏曲丛刊编辑委员会编辑.湖北地方戏曲丛刊[M].武汉:湖北人民出版社.1959.
- [13]朱伟明,陈志勇主编.汉剧研究资料汇编(1822-1949)[M].武汉:武汉出版社.2012.
- [14]詹石窗.道教与戏剧[M].厦门:厦门大学出版社.2004.
- [15]朱建颂.武汉俗语纵横谈[M].北京:中国档案出版社.2002.
- [16]扬铎.汉剧在武汉六十年[M].北京:中国方案出版社.2001.
- [17]湖北省戏曲工作室,武汉市文化局戏曲研究室编.汉剧曲牌(文场选集)[M].北京:音乐出版社.1959.
- [18]杨德萱编著.汉剧图文志[M].武汉:湖北美术出版社,湖北长江出版集团.2012.
- [19]李金钊.汉剧音乐研究[M].武汉:武汉出版社.2011.
- [20]陈志勇.汉剧百年研究史:历史、现状与反思[J].湖北大学学报:哲学社会科学版.2010.
- [21]朱伟明.汉剧与中国戏剧史的雅俗之变[J].湖北大学学报:哲学社会科学版.2010.
- [22]胡非玄.近代汉口狎优之风及其对汉剧发展的影响[J].戏曲艺术.2010.
- [23]孙向锋.论汉剧对明清传奇的继承与发展[J].湖北大学学报:哲学社会科学版.2010.
- [24]庞建春.票友回忆录的民俗文献价值——以《汉剧在武汉六十年》为例[J].民族艺术.2003.



-
- [25]方月仿.陈伯华:与世纪同行的汉剧大师[J].湖北文史.2012.
- [26]陈燕勇.汉剧《王昭君》之美[J].戏剧之家.2008.
- [27]董维勇.汉剧《宇宙锋》反二黄大过门的形态研究[J].黄钟:武汉音乐学院学报.1992.
- [28]方月仿.汉剧名“末”贾振南[J].武汉文史资料.2005.
- [29]刘建明.在文化强省建设中推进汉剧振兴和繁荣[J].当代戏剧.2011.
- [30]刘正维.汉剧传统音乐的精神继承[J].戏剧之家.1999.
- [31]万生鼎.汉剧前辈艺术大师李春森[J].武汉文史资料.1997.
- [32]梅重喜,桂友林.汉剧对黄梅戏的滋润[J].湖北文史资料.1996.
- [33]陈燕勇.汉剧传承与百出工程[J].戏剧之家.2009.
- [34]叶萍.寻访民间的汉调——考察“图兴汉”汉剧社[J].戏剧之家.2010.
- [35]陈伯华,黄靖.陈伯华回忆录[J].武汉文史资料.2010.
- [36]彭然.湖北传统戏场建筑研究[D].华南理工大学.2010.
- [37]李俊.清末民初汉口音乐生活初探[D].武汉音乐学院.2006.



附录一

代表性汉剧剧目表

《兴汉图》《双合印》《广平府》《扎高围滩》《秦琼卖马》《秦琼表功》《盗卷宗》《毛国贞打铁》《借赵云》《凤鸣关》《何叶保写状》《清风亭》《打城隍》《扫松》《闹金阶》《张大亮做媒》《快活林》《五台会兄》《打龙棚》《少华山》《斩窦娥》《马武闹馆》《打棍出箱》《打灶神》《九锡宫》《男绑子》《打鼓骂曹》《广华山》《打严嵩》《疯僧扫秦》《求高计》《哭灵牌》《红书剑》《审七长亭》《咬膀造甲》《黄鹤楼》《斩雄信》《磐河桥》《白门楼》《访赵普》《毒胞兄》《打侄上坟》《捉放曹》《贩马记》《芦林会》《风雨会》《天鹅岭》《斩泾河老龙》《会元桥》《把总上任》《斩红袍》《斩黄袍》《白壁关》《法场换子》《粉官楼》《打奎驾》《杨林比棒》《杨袞教枪》《金马门》《水擒庞德》《潼台关》《三哭殿》《祭棒》《张古董借妻》《王府拜寿》《铡包贬》《打破锅》《听琴》《碎琴》《偷盗遇魔》《打芦花》《碧明镜》《大赐福》《骂阎罗》《王头叫差》《拿活虎》《九焰山》《药王卷》《游学堂》《空门贤媳》《老少配》《踢彩球》《滚红灯》《打花鼓》《祖师归位》《麦里赠金》《八仙闹海》《一捧雪》《秋江河》《天开榜》《遗翠花》《逼休》《刘二姐赶会》《全家福》《漆匠嫁女》《童女斩蛇》《双下山》《黄金诰》《何德富算命》《一方清泰》《小放牛》《王氏跑庙》



附录二

汉剧演出会期表^①

日期	会期名称
正月十五	元宵灯会
二月初二	花朝会，观音会
三月初三	清明会，娘娘会
三月十八	老郎会
四月初八	青苗会
五月初五	端午节会，单刀会
六月初六	杨泗会，牛王会
七月十五	盂兰会
八月十五	中秋节
九月九	重阳节会，财神会
十月	太阳会，尖刀会（屠户祭祀张飞）
十一月	火官会
十二月	家神会

^① 表格文字内容来自《汉剧志（送审稿）》，邓家琪主编，武汉市文化局编印，1986年12月。