

粵劇六十年

陳非儂口述
伍榮仲、陳澤薈重編

香港中文大學
粵劇研究計劃 出版
粵劇發展基金 資助

粵劇六十年

陳非儂口述

沈吉誠、余慕雲原作編輯

伍榮仲、陳澤蕾重編

香港中文大學音樂系

粵劇研究計劃

書 名：粵劇六十年

口 述：陳非儂

筆 錄：余慕雲

參 訂：沈吉誠

再版編輯：伍榮仲、陳澤薈

執行編輯：張文珊、盧譚飛燕

校 對：張文珊、盧譚飛燕

出 版：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

電話：(852) 2603 5098

傳真：(852) 2603 5273

發 行：中大出版社

排版製作：傳真廣告印刷公司

版 次：2007年12月

印 數：1000本

定 價：港幣70元

ISBN : 978-962-8104-14-7

粵劇六十年

粵劇研究計劃簡介

粵劇研究計劃是香港中文大學音樂系內的研究單位，於一九九零年成立，工作範圍包括搜集、有系統地整理及出版粵劇粵曲資料。粵劇研究計劃同時也致力支援香港中文大學校內及校外與戲曲有關的教學工作及協助戲曲的推廣。

除學術研究及出版外，粵劇研究計劃曾舉辦不同的粵劇及粵曲推廣活動，包括於多間中小學進行粵劇示範、舉辦公開粵曲演唱會、籌組粵曲學習班、講座及研討會等。

已出版的書籍

- 《香港粵劇研究（下卷）》（陳守仁著，1990）
- 《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程（第一版）》（陳守仁著，1992）
- 《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程（第二版）》（陳守仁著，1996）
- 《粵曲唱腔的基礎》（陳守仁著，1993）
- 《王粵生圖傳：王氏相片彙輯》（陳守仁編，1995）
- 《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》（陳守仁著，1996）
- 《實地考查與戲曲研究》（陳守仁編，1997）
- 《粵曲創作心路：作品八首》（余少華編，1998）
- 《香港當代粵劇人名錄》（區文鳳、鄭燕虹編，1999）
- 《香港粵劇導論》（附鐳射唱片）（陳守仁著，1999）
- 《香港當代粵曲教學活動概說》（劉艾文著，陳守仁校訂，2001）
- 《粵劇音樂的探討》（陳守仁編，2001）
- 《粵劇與香港普及文化的變遷：〈胡不歸〉的蛻變》（鄧兆華著，2004）
- 《香港粵劇劇目初探（任白卷）》（陳守仁著，2005）
- 《香港戲曲的現況與前瞻》（李少恩，鄭寧恩，戴淑茵編，2005）
- 《香港粵劇劇目概說：1900-2002》（陳守仁，2007）

本書荷蒙

粵劇發展基金

贊助出版經費

謹此致謝

謹以此書紀念

陳非儂先生對粵劇的貢獻

序 言

著名藝人陳非儂在1984年去世前數年由個人口述，經余慕雲筆錄及整理之回憶錄《粵劇六十年》，先在香港《大成》雜誌連期刊載，及後輯成單行本面世，可以說是粵劇歷史研究上一份十分有價值的資料。香港中文大學音樂系粵劇研究計劃得到粵劇發展基金的贊助，為《粵劇六十年》再版，並把握機會在行文上稍作潤色修改，在章節編排上作輕微調動，務求增加其可讀性。此外，更為文章裡涉及的歷史人物及專有名詞補上註釋，提高這份歷史文獻的參考價值。

粵劇作為一個傳統行業，從業員不論是藝人、樂師以至戲班裡的工作人員，他們一般教育水平不高，若要執筆寫回憶錄有客觀技術性的困難。相對地以口述方式，讓當事人就所見所聞作敘述，由旁人筆錄，再經雙方修改校正，不愧是一種收錄保存個人回憶的有效途徑。在粵劇界，就陳非儂、余慕雲合作以先，已有一些例子。如一代名伶馬師曾於1955年返廣州定居後，就以舞台上下的親身經歷，透過本地作家沈紀的筆，以活潑生動和較俚俗的語調，寫成帶有故事色彩的《馬師曾的戲劇生涯》，於1957年在廣州出版¹。此後數年間，直至文化革命爆發前夕，在《廣東文史資料》及《廣州文史資料》，有多篇年老藝人、退休伶工的口述記錄，內容涉及二、三十年代(或更早期)粵劇界行會組織、內部運作、戲班戲院的營業方式、伶人的演藝生活以至出外走埠的經歷等等²。到近期比較出名的例子，則有白駒榮口述、尚德賢記敘整理，題為《藝海沉浮》收錄在1990年出版的《粵劇藝術大師白駒榮》紀念文集內³。

¹ 廣東人民出版社。

² 最佳例子是藝名豆皮元的劉國興，從1961至1965年發表的回憶性文章，至少有5篇，分別刊登於《廣東文史資料》及《廣州文史資料》。

³ 中國戲劇家協會廣東分會編，廣州廣發印務有限公司內部發行，1至83頁。

資深藝人運用口述方式將粵劇演藝生涯的回憶記錄下來，近年在香港亦得文化界如黎鍵、區文鳳等助力，得到一點成果¹。但不論是香港或國內這類型的出版或著作，至今還未有如《粵劇六十年》一般敘述如此詳盡、題材如此豐富，洋洋十多萬字，不單有陳非儂的生平事蹟，更有涉及粵劇歷史、藝術、承傳等不同項目。陳非儂在粵劇舞台曾站領導地位，有一定影響力及貢獻，對有關粵劇歷史及發展等大小問題有他的卓見。再加上在內容鋪排經陳、余二人兩年多時間，由口述到筆錄到整理，雖不至十全十美，但總算結構清晰，有條不紊，是一部不可多得的作品。

《粵劇六十年》的原稿大致可分為三部份，首先是陳非儂的演藝生涯，由他少年時醉心戲劇到青年時代入行拜師學藝，由最初在星馬正式踏上粵劇舞台到成名後1924年回華南旋即走紅省港澳，由擔正印花旦到出資自作班主，最後由三十年代初走埠南洋各地到中日戰爭爆發淡出舞台。透過這些片段我們可以認識一代藝人的生平事蹟，而且陳非儂的演藝事業見證了傳統粵劇在民國初年到二十、三十年代所經歷的重大變化，由農村市集的戲棚進入城市劇場、商業化的運作、買票入場觀眾的品味、聲光化電等現代科技的出現，對戲班的組織、戲院的營運、藝人腳色的配搭，以至演藝技巧做成多方面多樣式的變革。其中有不少環節是值得研究粵劇歷史的專家學者們留意。序言的下部份我想扼要地提出數點，與大家討論。

第二，《粵劇六十年》對這充滿地方色彩的民間戲劇，在舞台藝術方面有異常廣泛的論述。內容包括傳統排場、唱做唸打幾方面的基本功架、老倌的化妝及服飾、道具佈景與燈光的使用，還有粵劇的音樂鑼鼓，以及在台上手語及行內術

黎鍵編，《香港粵劇口述史》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1993；及《香港粵劇時蹤：口述資料與歷史圖片匯編》，香港：市政局公共圖書館，1998；區文鳳，《粵劇口述歷史調查報告》，香港：懿津出版企劃有限公司，2005。

語的介紹等等。此外更用了不少篇幅講述為數眾多的傳統劇目、例戲、折子戲，以至在創作過程中劇本與撰曲的關係。這部份的內容《粵劇六十年》提供了三個角度作不同的切入點。最明顯的固然是陳非儂作為一個資深藝人，憑藉他多年在台前幕後所累積的知識及實踐經驗，描繪一幅細緻、內容多姿多彩的粵劇藝術圖象。其次，我們不能忽略陳非儂作為一位專業教授粵劇戲曲者的身份，單在戰後從1952年非儂粵劇學院成立計起就有二十多年專職教授粵劇表演藝術的經驗，相對於藝人普遍只懂演戲不懂教戲有天淵之別。這方面《粵劇六十年》可算是一本有份量的教材。還需指出的是《粵劇六十年》那跨越時代的特質，陳非儂本身就是一位跨時代的人物，對傳統粵劇有體驗及掌握，亦參與民國年代粵劇所經歷的巨變。他認定了隨時代而變化的需要，卻同時對經過藝人刻苦磨練而成的優秀傳統一朝喪失而發出感嘆。他的回憶錄就多處提及比他年長一輩的藝人的首本劇目、排場、做功、唱腔、武藝等絕技。如他師傅靚元亨的「撥爛扇」和「羅漢架」、貴妃文的「洗馬」、肖麗湘的「唸家書」等等。這些已失傳的粵劇藝術項目，我們今天只能在《粵劇六十年》中找到少許歷史的痕跡。

《粵劇六十年》在內容上的第三部份，是從宏觀的角度，講述粵劇歷史的源流直至當今（廿世紀七十年代）的發展狀況，可說是較粗線條的描繪。首要目的在把粵劇與中國戲曲史的主流及重要項目扼勾。陳非儂以粵劇始源於南宋時「南戲」傳入廣東，在元朝受雜劇（所謂「北曲」）的影響，及至明清兩代，與花雅兩部的各大地方戲種——包括崑曲、弋陽、梆子、二黃等——交接互動，而逐漸形成富有地方色彩的民間演藝活動。其中有兩個段落陳非儂認為是粵劇發展的里程碑，先是明末由粵籍藝人所組織之本地班的出現，其次是清末民初廣府方言或所謂「廣嚟」被運用在舞台上，促成了唱腔及唸白上的本地化。正如陳非儂在文章裡指出，有關歷史源流方面的分析，在資料和觀點上實得梁沛錦及余慕雲之助。以筆者之見，在某程度上或有集體創作的成份。而其中一些論點——如本地班何時出現——有識之士和學術界亦有持不

同的意見。相對之下，陳非儂對粵劇在二十世紀發展的見解，主要基於自身經歷及體會。他認為民國初年至1925年是「粵劇有史以來最鼎盛的時期」，粵劇已成功地進駐都市劇場，有龐大的觀眾基礎，戲院生意異常蓬勃，戲班數目眾多，且名伶輩出，個人首本不計其數，正好把粵劇的傳統藝術推至巔峰。反觀在以後十年的變動期（1926-1936年），在戲班組織、劇目、音樂、服裝、舞台演藝上多種新嘗試，陳非儂當時參與至為積極，回頭看倒好像是過多於功。最後，中日戰爭爆發將粵劇這大眾娛樂帶入衰落的階段，這情況到戰後以至七十年代仍未能扭轉。這時已退出舞台只執教鞭的陳非儂對粵劇由盛而衰的裡外因素和如何策劃復興有他自己一套的看法。今次為《粵劇六十年》負責再版的中文大學粵劇研究計劃，正好是陳非儂在去世前極力倡議成立帶動粵劇復興的這麼一個組織。

查看陳非儂的演藝生涯，筆者認為有幾點值得關心粵劇歷史的讀者們細味。第一點是關乎二十世紀初粵劇在南洋一帶的興旺，透過它與華南地區省港舞台的密切關係充份顯露出粵劇的跨國性。陳非儂應該是1920年前後到新加坡正式落班拜靚元亨為師，其正確年日現無法查究，但由他學藝至成名歷時數載，不難發現星馬華人移民社區戲院生意頗具規模，當地粵籍觀眾人數足以支持廣府戲班作長期性的公演，吸引如靚元亨等大老倌為駐院台柱，及與他同輩的資深藝人巡迴到訪客串演出。除了晚間大戲由正印擔綱外，日戲演出幾與省港無異，一方面顯示當地粵劇市場容量大，另一方面日戲往往為新紮的年輕藝人提供表現、觀摩、鍛煉的機會，難怪星馬粵劇舞台已可造就一批後起之秀。就是這樣，在當地略有名氣的陳非儂竟被專營戲班生意的華昌公司於1924年從南洋招聘回港，加入新起的名班「梨園樂」與薛覺先拍檔。於同期回華南還有靚元亨的另一徒弟馬師曾，參加了號稱「省港第一班」的「人壽年」，配著名男花旦千里駒。像這些長期駐守香港廣州（和澳門）的大型戲班，自從在二十年代初崛興，在都市劇場內的競爭日趨激烈，它們除了互相挖角外，還向專走四鄉路線的中小型戲班以至向南洋方面積極的搜羅藝壇新秀，好用一些新面孔吸引買票入場的觀眾，這是省港戲班這階段的經營手段之一。背後存在著一幅跨境跨國

由珠江三角洲之城鄉市集連貫廣州香港，以至東南亞（和美洲）華人社區的商業、文化及人際網絡。

陳非儂在1924年回港後的十年，在很大程度上可以說是省港粵劇大起大落的一個寫照。在「梨園樂」的兩年，雖經歷了薛覺先被黑幫追逼出走上海以及省港大罷工的風潮，陳非儂是鞏固了個人在行內屬首選男花旦及「新劇家」的地位。1926年他得到劉蔭蓀及多位在地方上有勢力的人士支持，並由他們集資十八萬元，讓陳非儂與馬師曾攜手合作組「大羅天劇團」。「大羅天」注重編劇，故好戲如潮，包括《賊王子》、《贏得青樓薄倖名》、《女狀師》、《紅玫瑰》、《傻佬拜壽》等，並在服裝、佈景、燈光、舞台動作上作新嘗試。觀眾的反應熱烈，票房的進帳可觀，就在戲班生意蓬勃的催使下，1928年陳非儂毅然退出「大羅天」與友人合資組「鈞天樂」，以半個班主的姿態擔正印花旦，一年後友人辭世，陳變成獨資經營，並改班名為「新春秋」。

由「大羅天」到「鈞天樂」到「新春秋」這三、四年可說是陳非儂演藝事業的高峰期，但好景不常，商業化的粵劇在二十年代末期呈現危機。一方面是省港戲班在都市劇場內的競爭白熱化，隨著所謂六柱制在較早時候出現，戲班突出個別大老倌為台柱，身價被大幅度調升，再加上在人事組織、舞台製作、商業宣傳上的種種改革，帶來成本高漲。其次，因省港班長期停留在都市範圍內劇場的巡演路線，要不停吸引觀眾買票入場，滿足市民崇尚新奇的觀賞品味，少不免產生粗製濫造的現象。再加上有聲電影在1931年在華南面世，對舞台上的粵劇作為娛樂事業做成一定壓力。有關粵劇市場在二十年代末、三十年代初急轉直下的箇中原因，還有待學者們對歷史資料進一步的梳理分析。姑勿論其究竟，初作班主的陳非儂是首當其衝。翻閱當時的報刊特別是娛樂新聞，可知他曾經作以下的對策：他行使班主的權力，不理八和慣例，減少戲班人員的數目，做成業界特別是下層伶工的不滿⁵。另

⁵ 見《伶星》雜誌之報導，第5期，1931年3月15日，38-40頁；第35期，1932年6月19日，9頁。

外，他也安排「新春秋」作下鄉演出，一反省港班之姿態，好挽回頹勢，更曾經數次帶班出征上海，但據娛樂報刊所載，此等出征實有避債之嫌⁶。

1933年是陳非儂粵劇生涯另一個重要轉捩點。首先在32年底香港太平戲院院主源杏翹出面為身在美國一年多的馬師曾清償債務，讓他回港與陳非儂再度攜手組「太平劇團」，為粵劇開創新局面。然而不及數月，香港政府下令，准許粵劇戲班男女同台演出，於是太平（以及其他在港的戲班，包括覺先聲在內）立時改變策略，太平以著名女花旦譚蘭卿取代陳非儂拍馬師曾。近年學者論及二、三十年代粵劇的變遷，每每提到在戲班組織及行當分配上的變化。由傳統十大行當重視角色的齊全與並列變為強調個人聲色藝的六柱制，特別是文武生的出現，導至小武、小生等角色的淡出，就是所謂騎龍武生也得退居次要地位。以上種種是基於戲班營運的體制在都市表演場合裡的適應和星級紅伶的崛起帶來舞台風氣上之巨變。相對之下，由官方政策改變引至男花旦行當之被邊緣化甚至淘汰，這是個獨特的現象。

面對這打擊，陳非儂重踏上南洋的征途。十載在華南粵劇舞台的風光，這番可說是急流勇退。固然陳非儂在南洋起家，在當地甚有名氣，加上南洋地區華人移民觀眾的粵劇品味似較省港為保守，扮演男花旦的陳非儂仍有相當號召力。於是就開始在越南堤岸、北越海防、泰國曼谷先後巡迴演出，然後重返馬來亞各埠及新加坡，更在緬甸仰光登台，一直至1937年中日戰爭前夕才返港。由此可見，在三十年代中南洋一帶廣府人聚集地區，在世界經濟衰退後粵劇戲班已恢復活躍，觀眾有一定人數，戲院生意仍有利可圖。

最後，在結束這序言之際，有需要指出《粵劇六十年》的

⁶ 有關新春秋班之困境，及其走四鄉及遠征上海之對策，見《伶星》，第22期，1931年11月11日，3-4頁；第32期，1932年，27-28頁；第57期，1933年2月23日，31頁；另稍遲出版的《優游》雜誌亦有記載，第15期，1936年4月8日，4-5頁。

局限性。個人回憶不確，或在口述和行文之際偶有出錯，在所難免。陳非儂在文中個別片段在年日上有些微錯誤，讀者應小心考證。此外，作為自傳，在內容上帶有作者的「偏見」可以理解。在《粵劇六十年》中最明顯的例子是涉及陳非儂與馬師曾的關係，其中有四個片段可有爭議餘地：第一，據陳非儂的講法，是經他個人的請求，靚元亨才答應同時收納馬師曾為徒；第二，馬師曾回港後一時未能適應觀眾的要求，後經陳非儂同意將他倆昔日在南洋時的首本戲改編後在「人壽年」演出，終於扭轉局面；第三，「大羅天」的成立，陳非儂回憶中是經他個人以嶺南舊生的身份和人際網絡而促成，馬師曾站在次要地位；第四，源杏翹之願意救馬離美回港，事前是經陳非儂答允加盟「太平劇團」所致。以上四件事情馬師曾在他的口述回憶錄或沒有提及、或有完全不同的敘述。例如談及「大羅天」時，馬師曾強調是他穿針引線，陳非儂才得加盟。讀者們要掌握不同資料，對比分析以存疑的態度衡量它們的準確性。

也許關乎《粵劇六十年》至終的疑問，是扮演花旦的陳非儂對性別身份的處理。這方面《粵劇六十年》引起的問題或比提供的答案為多。談及他入行做花旦的原因，他的答案既含糊又含蓄——何謂「血聲」他自己也不清楚。他承認戲班中——特別是紅船時代——有同性戀的現象，並指出有為師的向徒弟「逞其淫威」、「進行侮辱」，論者或謂陳鐵兒在其書信文集裡，對陳非儂有頗露骨的暗諷⁷，但後者在《粵劇六十年》裡卻處處對靚元亨為師的風範表示景仰與尊崇，其用意如何，只好叫人猜測。最後，陳非儂在論到男女同台時，認為男演男、女演女才「真實、自然」，「反串角色違反自然」這句說話，出自一代男花旦的筆下，也可算是《粵劇六十年》可圈可點之處。

伍榮仲

2007年11月於美國德州聖安東尼市

⁷ 黃兆漢、曾影靖編訂，《細說粵劇——陳鐵兒粵劇論文書信集》，香港，光明圖書公司，1992，160頁。這條資料，有勞容世誠兄提醒。

凡例

- 一、凡文中插圖皆引自《大成》雜誌。唯原作正文前之題詞與圖片以及只出現在該書的相片則從闕。
- 二、凡原作中與正文沒有直接關聯之文字，皆列於附錄。
- 三、本版保留文中廣府話字詞，以保存原作行文風格。
- 四、凡原作文句和字詞略有沙石者，基於陳氏在書末〈粵劇六十年〉中，期望再版時可以精益求精的心志，編者則稍作改動。
- 五、凡新版編者所加補充資料，皆列於注釋。編者以對粵劇並不熟悉的讀者之閱讀需要來衡量是否加入注釋。在有限時間內，部份內容未能找到相關補充資料（如：人物生平），只好從闕。
- 六、凡至今仍活躍於粵劇界人士的生平資料，暫且按下不表。
- 七、凡曲名和戲名，皆由引號轉為書名號。
- 八、凡有關做功細節之文字，皆轉為點列式。
- 九、凡曲文引文皆轉為標楷體。
- 十、凡戲曲專用名詞皆從原文，若有補充則以注釋說明。

目 錄

序言	i
凡例	viii
一、粵劇變遷：1920-1980	1
粵劇六十年來變遷回憶錄	
少年時期醉心戲劇	
粵劇的光輝燦爛時期	
創辦非儂粵劇學院	
我對粵劇的貢獻與見解	
二、粵劇的表演技術	53
粵劇的唱功	
粵劇的做功	
粵劇的唸功	
粵劇的打功	
粵劇的臉譜	
粵劇的音樂和鑼鼓	
粵劇的佈景和燈光	
粵劇的化妝、服裝與道具	
粵劇的術語與手語	
談談粵劇伶人的武藝	
三、粵劇傳統名劇	97
粵劇的例戲	
粵劇的首本戲	
粵劇之劇本與撰曲	

四、探討粵劇的源流與歷史	129
粵劇的源流和歷史	
粵劇本地班的形成	
粵劇復甦	
粵劇戲班中的紅船	
民國時代的粵劇與名伶	
五、近代粵劇的各種變動與衰落， 及我對復興粵劇的管見	163
粵劇的變動時期	
粵劇變動兩大主因	
粵劇衰落的原因	
怎樣復興粵劇	
六、近年粵劇藝壇見聞錄	191
粵劇藝壇見聞	
涉嫌桃色事件被殺的四個粵劇名伶	
三支和我有關的新粵曲	
結語：粵劇六十年	211
附錄	215
跋	235
參考書目	237

粵劇變遷：1920-1980

1. 粵劇六十年來變遷回憶錄

粵劇已有數百年歷史，由初發軔以至於今，其間變遷很大，然莫如近五六十年間，班制改，人事更，劇本場口，一唱一做，迥異從前，以言變遷，莫此為甚。非儂廁身粵劇界五十餘年，五十年粵劇的轉變遞嬗，非儂適逢其會，往事歷歷在目，為作回憶錄，以飭關心粵劇的人。

粵劇在半世紀前，對角色的忠奸，分得很清楚，正印武生、小武、小生，例不演奸戲，唱曲也各自有一家。聽戲的人，一聽就知這是武生喉、小武聲、小生腔，自從當年寰球樂班的朱次伯¹演小武而改用平喉唱出，武生、小生遂隨之而唱平喉，再無所謂武生喉、小武聲、小生腔。

同時朱次伯又提倡唱「廣爽」²。事緣過去戲人唱唸曲白，

¹ 朱次伯（？—1922）為廣州市人，清末期間任粵劇小武，其父朱基為同盟會成員，因參與反清革命活動而被殺，其母也利用戲班衣箱把武器從香港偷運至廣州。朱次伯曾加入志士班「移風社」，演出文明戲，後加入「祝康年」、「樂其樂」等戲班，與肖麗湘、肖麗康等花旦合作。朱二十歲時演出《三氣周瑜》之唱功、扮相，及其「單腳車身」的武功，得「寰球樂」班主何浩泉賞識，聘朱為正印小武。後在香港演出《寶玉哭靈》，扮演小生角色，他請樂師調低絃索，以平喉唱〈怨婚〉和〈哭靈〉兩支古曲，大受歡迎。另外，他在《芙蓉恨》（即《夜弔白芙蓉》）一劇中創造了「憶美」和「弔美」等排場，日後常為戲班所用。（《中國戲曲志·廣東卷》，1993：507-508。）

² 疑為「廣噪」，詳閱頁160。