

陳守仁

香港粵劇導論



粵劇研究計劃出版

香港粵劇導論

陳守仁

鳴謝

韻聲唱片公司、藝聲唱片公司、保聲唱片貿易公司、
中國唱片公司、藝意唱片公司、百利唱片有限公司、

陳志雄、高麗、余大鵬、龍貫天、楊美娟、郭鳳儀、文寶森、
南鳳、梁漢威、陳笑風、任冰兒、關海山、紅線女、李英漢。

書名：香港粵劇導論

作者：陳守仁

執行編輯：王建慧

封面設計：王建慧，版權© 1998 Townpress Limited

版面設計：王建慧，版權© 1998 Townpress Limited

出版：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

電話：(852) 2603 5098

發行：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

電話：(852) 2603 5098

圖文傳真：(852) 2603 5273

排版製作：傳真廣告印刷公司

承印：豪威印刷出版有限公司

版次：1999年1月初版

印數：2000本

定價：港幣100元(書本連鐳射唱片)

ISBN：962-8104-03-9

封面說明：1991年3月28日香港粵劇演員南鳳為演出《天姬送子》
作穿戴準備；葉正立攝於滘西洪聖誕正日

香 港 粵 劇 導 論

粵劇研究計劃

粵劇研究計劃是香港中文大學音樂系裏一個研究單位，成立於1990年，一向有系統地搜集及整理粵劇及粵曲的有關資料，並把研究成果出版。此外，粵劇研究計劃的成員亦致力支援香港中文大學校內及校外與中國戲曲有關的教育工作。

審稿委員會

王建元教授（香港中文大學現代語言及文化系）

余少華教授（香港中文大學音樂系）

林萃青教授（美國密西根大學音樂學院）

容世誠博士（新加坡國立大學中文系）

陳守仁教授（香港中文大學音樂系）

劉長江教授（美國加州理工大學音樂系）

已出版書籍

《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)》，附錄音帶
(陳守仁著，1996)

《粵曲唱腔的基礎：王粵生粵曲教材選集》(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)

《粵曲創作心路：作品八首》(余少華編，1997)

《實地考查與戲曲研究》(陳守仁編，1998)

《香港當代粵劇人名錄》(區文鳳、鄭燕虹編，1999)

本書荷蒙
李盧康琪女士贊助出版經費
謹此致謝

研究經費荷蒙
香港中文大學研究委員會文科及語言小組
香港中文大學崇基學院基督教高等教育研究基金
香港大學及理工資助委員會
任白慈善基金會
贊助研究經費
謹此致謝

相片之攝影及製作荷蒙
柯達(遠東)有限公司贊助
謹此致謝

序

守仁把《香港粵劇研究(上、下卷)》修訂再版，並把此書定名為《香港粵劇導論》，來電話囑咐我為這書寫一篇序文。守仁是我的摯友、畏友、學友和校友，更是我多年來志同道合的研究伙伴；再者，經過多年的切磋、交流和合作，對守仁研究中國戲曲的路向和方法，或多或少總算有一點認識，所以便欣然答應下來。

先從我和守仁之間的交往談起，也許能幫助讀者進一步了解守仁的成長過程和學術背景。

守仁是由他的好友潘德忠(1958–1986)介紹給我認識的。當時應該是1984年吧，守仁剛從美國回港，開始他的論文田野調查工作。德忠兄知道我一向喜歡粵劇，便特別約守仁出來和我見面。守仁、德忠和我都是畢業於香港筲箕灣慈幼中學。畢業於慈幼中學、從事中國戲曲或中國音樂研究的，除了守仁和我之外，還有守仁的同事余少華兄、任教於科技大學的李小良兄，和在美國密西根大學的林萃青兄。我想我們從對音樂或戲劇發生興趣，到選擇了研究音樂或戲劇作為我們的終身事業，不能不說是和我們成長於這所重視音樂培訓的天主教中學有關。1984至1985年期間和守仁不算太熟，印象中和他到西貢看過一次神功戲，和在銅鑼灣的翡翠戲院看過一場邵氏出品的午夜場。

看神功戲那次，依稀記得我們是下午在彩虹邨坐巴士前往西貢，同行的還有小良和仕芬。當時守仁給我的印象是沉默寡言，

不大喜歡說話。在旅途中他獨個兒坐在巴士上層的第一排，有時俯首沉思，忽然又從旅行袋(我們唸幼稚園時上學，斜掛在肩上的深綠色帆布袋)中取出筆記簿來翻閱。有時他又拿出錄音機來看看，然後閉目養神或凝視窗外。多年後我們談起這一段，守仁告訴我，他不是刻意求「酷」，而是在開始做田野工作前必需的「熱身」和心理準備。在這裏可以看到守仁是以一種極嚴肅的態度來對待他的研究工作，也可以看到他對追求學問的投入和真誠。

我和守仁走在一起研究粵劇，應該是從1988年開始算起。那一年我在普林斯頓大學通過了學位甄別試，從美國回港、臺搜集論文資料，守仁則已取得博士學位，在香港中文大學音樂系任教。因我的論文研究範圍是明代傳奇，指導教授高友工老師建議我學唱崑曲和吹崑笛；剛好碰上守仁和他幾位系內同事正在跟隨那時在香港推動崑曲不遺餘力的樂漪萍老師學唱崑曲，也歡迎我加入。所以大約在1988年的下半年，逢星期五早上我都乘火車到沙田中文大學唱崑曲。午飯過後，必定留在「中國音樂資料館」和守仁討論學問。這時，我們才發現二人的研究興趣和課題，竟是如此意外地相近：粵劇、粵曲、南音、五十年代粵語流行曲、戲曲音樂、南戲、儺戲……不過我的學術專業是中國文學和歷史，比較偏重文獻材料，守仁專長的是民族(俗)音樂學，著重於田野調查及音樂分析，從一個民俗學及音樂學的角度詮釋中國戲曲。這種新的研究方法和分析技巧，引起我極大的興趣，啟發我從更多的不同角度，重新思考中國戲曲的不同層次的問題：戲曲美學的物質性和社會性、表演環境如何決定戲曲的表演風格形式、劇本及劇目(特別是宗教儀式劇目)和演出場合需要的關係、程式性(傳統規律)和即興性(臨場發揮)之間的辯證關係、故事情節和曲牌排列形式、觀眾的構成和戲曲演出的關係……。在這段時間，我們開始合作搜集香港粵曲歌壇的資料，曾到旺角「今樂府」拍了

一輯錄像，並訪問了馮華師傅；我們又多次訪問王粵生老師；也曾訪問過周聰先生，現在後兩位都去世了。後來我們在香港中文大學英文系作過一次報告，守仁講「祭白虎」，我談「關公戲的驅邪性質」。之後，又得到香港大學英文系黃德偉教授的幫助，發現和整理容寶鈿女士所藏三十年代粵劇資料。1989年我返回美國，我們開始紐約唐人街粵曲社調查計劃。在這段合作過程中，守仁所採用的田野調查方法，和他經常掛在口邊的「表演場合」、「演出慣例」、「即興演出」、「城市音樂」等觀念，很大程度上影響了我近年的教學及研究方向。

其實，「田野調查」、「表演場合」和「即興性」也是本書《香港粵劇導論》的三個關鍵性概念。

顧名思義，本書是以「香港粵劇」為研究對象。粗略來說，討論的課題有下面的幾個方面：（一）研究方法；（二）粵劇音樂的結構；（三）粵劇戲班及樂隊組織；（四）戲班的宗教儀式；（五）粵劇演出慣例。貫串以上各個論題的是上述「表演場合」和「即興性」兩個核心觀念。

為甚麼本書重視「表演場合」？因為「粵劇及粵曲的傳統經長時間累積成一些風格特徵、概念、習慣及行為，目的是為回應因演出場合及環境所引起的問題。脫離了它的演出場合，我們將很難理解某些風格、概念、習慣及行為所扮演的角色」（第五章，頁63）。所謂「表演場合」，守仁是指「演出地點之環境」、「演出場地之物質結構」、「演出者與觀眾界線之劃分」、「在演出進行之中之其他活動」、「觀眾的口味及期望」及「觀眾的行為模式」（第五章，頁64）。我在授課時向學生引伸這組觀念時，則提出六個「W」的考慮，也就是：戲曲演出的性質和目的（為何？）；演出的地點、日期、時間（何地？何時？）；戲班、觀眾、籌辦組織（何人？）；演出劇目（何劇？）和演出方式及演出風格（如何？）；以

及最重要的是：它們之間的交互影響關係。這些「場合元素」，對粵劇（應該說是「中國戲曲」）的演出風格及習慣起了決定性的作用。

在討論粵劇的表演場合時，本書又提出「原本場合」(native context)和「移換場合」(adapted context)兩個觀念。「前者是一個曲種或劇種於最初形成時的演出場合；經發展，曲種或劇種可能在其他不同的場合演出，就是『移換場合』」(第五章，頁82)。全書的一個核心論題，就是「神功場合」是粵劇的「原本場合」，今天所能看到的粵劇演出特徵，包括本書所強調的「即興性」，都是發展自這種在室外(郊野)臨時戲棚，為慶祝神功活動所演出的宗教性表演場合。相對來說，戲院及演奏廳是西方演藝文化的基本演出場合，卻是粵劇的「移換場合」。明白了這一點，就會了解為甚麼本書會對神功戲「情有獨鍾」。因為「要研究一個曲種或劇種的『傳統』演出風格、概念、習慣及行為必須從它的『原本場合』出發」(頁82-83)。

在整個推論背後，我們可以看到宗教／世俗、鄉村／城市、原本／西方等二元對立觀念在運作。守仁認為粵劇神功戲保留了較原本的演出方式，我們必須掌握和進入這種社區性、祭祀性和鄉土性的戲曲劇場，方能透徹地了解粵劇(和其他戲曲)的演出風格和習慣。

要深入地認識和掌握神功粵劇，必須借助於文化人類學的研究方法——田野調查，也就是「透過筆記、錄音、錄影、記譜(transcription)、硬照等媒介記錄各種音樂活動及現象……需要訪問此音樂文化或曲種之參與者，以求得到一些局內人的觀點」(第一章，頁4)。正所謂「有資料才有發言權」，本書讀者都不難發現，本書各章的論證都是建立在堅實的田野材料上面。值得一提的是，當守仁《香港粵劇研究(上卷)》剛出版不久，我在一篇書

評提到，此書為應用實地考查研究和分析中國地方劇種，起了示範作用。當時運用民俗學研究中國戲曲的學者委實不多；但時至今日，海峽兩岸都興起一片調查儺戲、儀式劇、地方戲的熱潮。這種重視實質材料、捨棄教條空談的研究方法，似乎越來越受到重視；守仁也算得上是開風氣之先了。

就粵劇的研究歷史來看，從麥嘯霞在1941年的「廣東戲劇史略」算起，本書可以說是第一本以「香港粵劇」為論題的專著。守仁又提到，以民族音樂學的方法來研究粵劇，除了是要了解此劇種的風格特徵和演出系統外，更是要明白粵劇在廣東及香港文化中扮演甚麼角色(第一章，頁10)。守仁選擇「香港粵劇」作為研究對象，對「香港文化」特別感到興趣，反映了一個出生於五十年代，受教育和成長於六、七十年代，接受專業學術訓練於八十年代的香港土生土長年青學人，對他所屬的本土文化的擁抱、愛護和認同。對於守仁來說，粵劇不單是他的研究對象客體，更是他文化和生命的一部分。

《香港粵劇研究(下卷)》出版後，守仁用空郵寄了一本到普林斯頓給我。當時我獨居異地，對書中引言的一段文字特別印象深刻，有著極深的共鳴，是以引錄於下以結束這篇序文：

「幾年間的學習和投入使我對戲棚產生一種敬意，即使是遙望著它，往往也難抑制興奮之情。在翻山渡水的旅途中也給我看到香港的遼闊領域，令我對這個小國寡民的土地深深愛慕。在學術研究的生活中，發現及解答問題，從中生產知識，不斷帶給我無窮的樂趣及對生命的熱愛。」

容世誠

1997年7月16日

新加坡國立大學中文系

引言

本書原名《香港粵劇研究》，上、下卷分別出版於1988及1990年，是我自1984年至1989年對香港粵劇作第一階段研究的成果。在這期間，我集中觀察粵劇音樂大層面上的結構與演出環境及場合的關係。由1990至1995的五年間，我又先後出版了*Improvisation in a Ritual Context: The Music of Cantonese Opera*（神功場合裏的即興運用：粵劇的音樂）（1991）、《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（1992年初版、1996年再版）及《粵曲唱腔的基礎：王粵生粵曲教材選》（1993）四本書，開始從細層面上分析粵劇的音樂結構。1996年初出版的《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》則總結了我對粵劇在香港神功場合演出的研究。另一方面，一些關於香港粵劇、粵曲的專題研究則仍在緩慢而踏實地進行；它們包括「粵劇《帝女花》的音樂結構」、「何非凡腔的風格及傳承」及「薛覺先與麥嘯霞」等項目。

《香港粵劇研究》是一本嘗試採用民族音樂學（ethnomusicology）方法及角度來研究中國戲曲的書。我在1988至1990年間執筆時，力求在介紹這門新興學科之理論與實踐的同時，用深入淺出的文字與未受過專業訓練的讀者溝通；盼望這本學術著作不致因曲高和寡，使有興趣的一般讀者望而卻步。故此，本人在修訂此書時，並沒有考慮補充太多的深入資料，以保持此書一直為一般讀者提供入門材料的角色。然而，本人卻又意識到自1988

至1995年，香港大眾(包括高等學府裏的學生)對粵劇、粵曲的知識水平經已大大提高，在1988至1990年屬於「研究」性的材料及課題，在今天每每已成為常識，故在修訂本書的過程中，決定把書易名為《香港粵劇導論》。

本書修訂版的順利面世，本人須感謝香港中文大學粵劇研究計劃的梁森兒、潘琬琪、范曉豔、曾健文、梁麗榆、余少華、徐英輝、徐允清、譚仲芝、鄭燕虹、鄭廣源、馮靈音及梁婉冰分別在資料整理、審稿校對及美術工作上的幫助。研究及出版工作方面則分別蒙任白慈善基金會及李盧康琪女士的資助，本人在此謹致衷心謝意。

此外，本人須向曾為本書之研究工作提供寶貴資料的粵劇及粵曲圈內人士致謝，他們包括：曾夢雲、曾雲飛、梁漢威、文千歲、梁少芯、阮兆輝、招石文、蕭啟南、黃惠嫦、黃德正、陳劍聲、麥惠文、葉玉燕(梁森兒)、葉紹德、梁品、文寶森、蘇翁、梁娟娟、梁威熊、謝雪心、梁鳳儀、伍志堅、朱侶、麥瓊珠、張燕芬、黎志超、余慕雲、林妮妮、伍艷紅、馬龍、李玉娟、鍾偉明、伍秀芳、龍貫天、宋錦榮、許耀全、陳開深、羽佳、南鳳、余茂、王超群、添哥、偉哥、陳志雄、梁劍笙、鄺威龍、鄧旭輝、李英漢、宋樹芬、李揚聲、龍劍笙、梅雪詩、岑翠紅、蕭仲坤、黃偉雄、鄺偉、薛純基、郭鳳儀、黃秋萍、彭玉玲、黃君林、梁聲普、溫玉瑜、黃永珠、馮華、新金山貞、白文彪、嚴至忠、陳國源、尤聲普、何志成、賽麒麟、羅明，及經已辭世的王粵生(1919-1989)、靚次伯(1905-1992)、文采風(?-1988)、胡業志(?-1993)、李奉天(年份不詳)、梁汝(年份不詳)、陳伯定(?-1998)、馮全(1935-1994)及楊劍萍(1922-1993)。

自1990年本書初版至1996年進行修定的五年間，本人在研究工作上又常得張寶慈及劉永全兩位活躍於香港粵曲及粵劇圈的樂

手及導師提供資料；他們二人同時是本人的粵曲老師，在此謹向他們致謝。

最後，本人須向多年來一直勉勵及支持我的劉長江及容世誠致意：沒有他們的開解、幽默及笑語，也許我早已放棄學術生涯。

陳守仁
1997年2月12日
崇基學院
宿舍家中

目 錄

序	xvii
引 言	xxiii
第一章 民族音樂學與研究概念	1
第二章 粵劇研究	11
第三章 神功粵劇	35
第四章 演出場合與戲班禁忌：《祭白虎》	49
第五章 演出風格與場合	61
第六章 伴奏樂隊：組織及演出習慣	85
第七章 即興的運用：觀念及行為	101
第八章 玩笑及作弄	127
第九章 演出前的溝通方式：劇本及曲本	139
第十章 演出中的溝通方式：提綱、手影及影頭	161
第十一章 說白的運用	185
第十二章 小曲的運用	231
第十三章 說唱的運用	277
第十四章 板腔的運用	297
第十五章 伴奏音樂的運用	337
第十六章 結論	367
參考資料	373

鑼射唱片目錄

- ① 陳志雄、文采風等即興加插白欖、七字清中板及滾花
(取自《桃花湖畔鳳求凰》)(6:27)
陳守仁現場錄音(1985年4月24日錄於跑馬地)
- ② 文寶森及南鳳說口白及唱土工滾花(取自《燕歸人未歸》)(4:08)
陳守仁現場錄音(1985年4月23日錄於長洲)
- ③ 鳳凰女唸詩白(取自《燕歸人未歸》)(0:55)
©韻聲唱片公司
- ④ 梁漢威與李英漢說口古(取自《燕歸人未歸》)(1:31)
陳守仁現場錄音(1985年4月23日錄於長洲)
- ⑤ 陳笑風唸打引詩白(取自《山伯臨終》)(0:59)
©藝聲唱片公司
- ⑥ 麥炳榮、鳳凰女、梁醒波、任冰兒、關海山說口白及唱小曲
《連環扣》(取自《燕歸人未歸》)(2:04)
©韻聲唱片公司
- ⑦ 南鳳與梁漢威說口白及唱小曲《春風得意》
(取自《燕歸人未歸》)(2:57)
陳守仁現場錄音(1985年4月23日錄於長洲)
- ⑧ 何非凡唱二黃慢板及南音(取自《碧海狂僧》)(4:02)
©保聲唱片貿易公司
- ⑨ 何非凡唱乙反木魚轉二黃慢板(取自《碧海狂僧》)(2:19)
©保聲唱片貿易公司
- ⑩ 薛覺先唱土工滾花(取自《玉梨魂》)(1:35)
香港長城唱片有限公司
(©藝意唱片公司)
- ⑪ 紅線女唱乙反二黃慢板(取自《昭君出塞》)(3:26)
太平洋影音公司
(©中國唱片公司)
- ⑫ 任冰兒唱二黃慢板(取自《燕歸人未歸》)(1:35)
©韻聲唱片公司

圖表目錄

圖6-1	伴奏樂隊在粵劇神功戲舞臺上的位置	88
圖9-1	取自《柳毅傳書(送別)》曲本	154
圖10-1	戲臺上前、後臺的劃分	164
圖10-2	戲臺上絨布幕、底景、咪、師傅位及提綱的 位置	165
圖10-3	戲臺上衣邊及雜邊的劃分	166
圖10-4	前臺及後臺各部位位置的名稱	168
圖10-5	取自《戲曲龍套藝術》中的「傳統戲曲舞臺部位 圖解」	168
圖10-6	在後臺進行的各種溝通方式	169
圖10-7	1985年「慶年華劇團」所用《燕歸人未歸》提綱 (摹本)	173
圖10-8	1985年「雛鳳鳴劇團」所用《紫釵記》提綱(摹本) ...	174
圖10-9	演出進行中戲臺上使用的各種溝通方式	175
表5-1	兩種粵劇演出與各種場合元素的關係	69
表5-2	《燕歸人未歸》四個不同的劇本及演出版本	76
表6-1	十六臺粵劇演出所用樂器	91