

粵劇藝術論

郭秉箴



粤剧艺术论

郭秉箴

中国戏剧出版社

粤剧艺术论

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

二二〇七工厂印刷

(北京百万庄大街8号)

字数174,000 开本787×1092毫米1/32 印张9.25插页2

1988年6月北京第1版 1988年6月北京第1次印刷

印数1—630 册

ISBN 7—104—00089—5/J·51 定价2.00元

前 言

断续地在粤剧这一异常复杂的艺术机体上，进行过一些远非深入更无系统的探究，越发感到它比别的剧种都更庞杂：既有源远流长的传统，又经历过远比别的剧种早几十年的急剧变革，走过很多曲折的路，受过很多破坏，也接受了很多为别的剧种难以想象的五花八门的西方文明的影响。到目前为止，继承什么，扬弃什么，还经常陷于矛盾重重、莫衷一是的困境中。作为广东戏剧工作战线的一个普遍成员，我有时觉得它很有吸引力，能提供无穷尽的种种值得探讨的问题，譬如有些独特的编剧、作曲、表演等等的惯用方法，也许在局外人看来是不足为训的，但是，搞好了，说不定能为中国戏曲艺术的建设提供一些新鲜的经验，搞不好，也可能成为破坏传统戏曲规律的反面典型。有时又觉得它贫困不堪，很少现成的招数，连一个象样的水平较高的戏都很难拿得出来，不象某些在推陈出新的道路上行进得较为正常的剧种那样，能够不断地以好戏闻名中外，经常博得很高的评价。

历史发展到了一个新的转折时期，粤剧从历史上积累下来的老大难问题，尚未完全解决，又面临着新的时代提出的许多新问题。使我认识到，以前做过的点滴工作，远远跟不上形势的要求！何况我对粤剧基本规律的理解很肤浅，所知不多，只能一知半解地勾划出这一剧种的粗糙的轮廓，对于发展中的新问题，就更难说出个所以然了。

二十多年的时间不算短，就粤剧艺术发表过的议论，本来不止这些，但是，剔除重复的和自己看了也通不过的、以及散失而找不回来的，目前只能编凑成这样一本文集，没有编成有体系的章节结构，然而，从多篇内容来看，也已依次按照历史、基本面貌、剧目、表演艺术（包括音乐唱腔）、改革等各个部分，分别搜集了应有的资料并根据自己的见解作了论述。其中有争议的地方不少，由于全面论证粤剧艺术的专书很少，权将本书作为一块碎砖片瓦，扔向这片独特的戏曲海洋里，但求能溅起一点探究的浪花，希望戏曲界特别是粤剧界人士批评指正，共同把流行于两广和在亚、澳、美、欧各大洲都拥有不少观众的这朵南国奇葩浇灌得更加灿烂芬芳！

郭秉箴

1984年9月

目 录

前 言	1
粤剧的沿革和现状	1
粤剧古今谈	18
粤剧风格论	68
粤剧的三个“十八本”	149
粤剧几个特有剧目述评	158
粤剧反映现实斗争的光辉历史	178
粤剧的变革和商业化	185
粤剧舞台情调的高低冷热	196
• 粤剧改革的里程碑	209
粤剧表演艺术中的问题	266
粤剧的喜剧艺术谈	273
粤剧如何迎接时代的挑战	283

粤剧的沿革和现状

粤剧是国内外有较大影响的一个南方主要地方剧种，除流行广东、广西和港澳之外，新加坡、马来西亚、越南、柬埔寨、菲律宾、印度尼西亚、澳大利亚、美国、加拿大、墨西哥、古巴等，有广东华侨聚居之处，都曾经有过或至今仍然有它的歌声舞影。据五十年代初的调查，粤剧艺人在新加坡的有三百六十余人，超过香港。越南、印度尼西亚都在百人以上，美国的旧金山一地就有七十多人。

敬爱的周恩来同志于一九五六年在北平看了粤剧的演出以后，曾经将粤剧誉为“南国红豆”。郭沫若同志还为粤剧题了诗：

昆弋皮黄各擅场， 汇为奥桂及汉湘，
更集民间众歌曲， 内容丰富声悠扬。
昔有名伶摊手五， 佛山镇上立戏班，
至今革命唱传统， 少林武艺传红船。

这首诗已经概括了粤剧的源流和艺术特色，为我们提供了查勘粤剧形成和演变的脉络。

一 粤剧的形成

广东的广州、佛山一带是历代南方的重要工商业和对外贸易中心，明清之际戏曲演出非常发达，明代的《广东通志》就有“张灯演戏，博奕燕游，虽罄家资亦为之”的记述。清雍、乾年间，广州城郊演戏时“远近环集楼船、花艇、小舟、大舸，连泊十余里”（《波罗外记》）。佛山逢北帝神诞则“各坊结彩演剧，日重三会，鼓吹数十部，喧腾十余里”（《佛山忠义乡志》）。当时演戏的万福台在佛山祖庙内，至今还完好地保存着。从明中叶到清中叶，在广东演出的戏曲，有历史资料可查的有弋阳腔、昆腔、梆子、徽调、汉调（楚腔）等，除昆腔外通称为“乱弹”，戏班则统称“外江班”，它们和粤剧都有血缘关系。

其中，徽班、汉调和粤剧的关系最为密切。粤剧老戏班供奉的张师父，就是郭沫若诗中提到的摊手五，他本名张五，是湖北汉口人，雍正年间从北京避祸来粤，在佛山教唱昆曲和京腔，创立琼花会馆，并仿汉班制度组织本地班。

明清两代在广东流行的上述剧种对粤剧的形成作出了贡献，但是，还须再经过“本地班”的长期吸收熔铸，才能完成给粤剧催生和使它成型的历史任务。清嘉庆、道光年间的杨掌生在《梦华琐簿》中说：“广州乐部分为二，曰

外江，曰本地班。”“大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面，判然迥殊。”光绪初年，俞洵庆的《荷廊笔记》则说，咸丰初广东有唱昆曲的外江班，而“其由粤中曲师所教，多在郡邑乡落演剧者，谓之本地班”。可见，最初的本地班也不是单一的品种，有唱梆子的，有唱昆曲的，但却自立门户，多在乡村演出。唱的腔调与外江班一样，只有到了唱不同腔调时，才能算作粤剧的形成。

据录天《粤游纪程》一书（写于雍正十一年），李文龙序文中记载：当时广州戏班有唱昆曲的，有“不广不昆”的“郁林土班”，“此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈，凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场”。这“广腔”，显然就是粤剧的雏形。虽仍保持“一唱众和”的形式，但已非纯粹弋阳腔，而是掺合了昆、乱各调而又还不脱弋阳腔影响，然而却逐渐具有了一定地方特色。到嘉庆时，本地班“专攻乱弹、秦腔及角抵之戏，脚色甚多，戏具衣饰极炫丽”（《荷廊笔记》）。从雍正到嘉庆，经过乾隆一代整整六十年的发展变化，本地班的声腔转以乱弹、秦腔为主，淘汰了高腔，组织日趋完善，有了定期组散班和等级制度。因工商业的繁荣发展，艺人的酬劳增加，衣箱愈益考究，还有了自己的行会组织。戏班的往来则靠红船。据乾隆初任广东新会知县的王植说：“每日公事稍暇，即闻锣鼓喧阗，问知城外河下，日有戏船。”

（《崇德堂集》卷八）红船外涂红色，大戏班通常有天艇、地艇一对，以后布景服装增多，又加画艇一条。戏班

放在船上，是适应珠江三角洲水网地区的巡回演出需要的因地制宜措施。初时用画舫，名为“紫洞艇”，取其稳定；后改帆船，取其快捷。它既是运载工具，又是演出期间的临时住所，现在粤剧戏班仍习惯称呼戏班主事人为“坐仓”。

二 粤剧史上的壮丽篇章和曲折 ——李文茂起义

一九五六年中国戏剧家协会广东分会成立时，田汉同志曾写下这样的贺词：

百花齐放百鸟歌， 岭表风光倍丽和，
饶有海珠供采撷， 竟将红豆作干戈。
宋元明代源流远， 东北西江传统多，
反清革命李文茂， 千古英雄足楷模。

粤剧艺人李文茂，率领梨园子弟响应太平天国起义，建立“大成国”的事迹，不但在粤剧史、中国戏剧史甚至世界戏剧史上都称得上是彪炳千秋的壮举。李文茂出身演员世家，继父业演二花脸，以扮演《芦花荡》的张飞、《王彦章撑渡》的王彦章等角色著名，精少林派拳术，被推为粤剧武行领袖。咸丰四年（1854年）以粤剧艺人为骨干率部于广州北郊佛岭举行武装起义，响应天地会首领陈开的佛山起义，把戏班成员编成文虎军、猛虎军和飞虎军，

他穿起舞台上的蟒袍甲冑称三军主帅，全体演员都穿上戏服恢复明代衣冠。戏服不够，就以红布缠头为记，称“红巾军”。他“为民抱愤，为国伤心”，揭槩鲜明的起义纲领：“驱逐满清，恢复中华，铲除贪污，革新政治，出民水火，创建太平天下。”一个多月，就在广州附近集结了十万人；和陈开会合围攻广州达半年之久，并严正抗议外国使领人员干涉内政，限期把商货搬出广州，禁止船只来往。由于久攻不克，于咸丰五年(1855年)初，撤离广州、佛山，转战三水、肇庆进入广西，与广西会党首领梁培友等合力攻浔州（今桂平县），围城九十多天始破。陈开入浔州，称“镇南王”，梁培友攻下平南县，称“平南王”，李文茂继续西进，最后攻占柳州，建立“大成国”，称“平靖王”。

李文茂建立政权后，铸造“平靖通宝”，建立革命法制，实行社会改革，“与民相聚，手足相依”，当地百姓称呼李妻为“大嫂”，“一时政治聿新，民风为之一变”。例如，在攻克庆远时颁布的命令对演戏庆祝作了规定：“而今又克庆府，特令唱戏酬神，王恩与民同乐，街巷晚头（按即晚上）通行，睇戏（按即看戏）不准开赌，如违罪责非轻。盛典限行三日，打较（按即打架）滋事必惩！”相传他还对粤剧作了某些改革，如将戏中的官吏员外等由俊扮改由丑行扮演，一时讽刺贪官污吏的戏十分盛行（均见剧协广东分会编《李文茂》一书）。

建立“大成国”之后，李文茂继续进军，攻桂林时失

败受伤，被迫撤退，转战黔东，准备进入四川，最后被迫折返广西宜山，咸丰八年（1858年）病死于融县的怀远山中。从起义到失败，斗争持续五年之久。

由于李文茂率领艺人起义，清廷对粤剧艺人实行残酷镇压，下诏解散粤班，禁演粤剧，焚毁佛山的琼花会馆。艺人为了生活，纷纷到“外江班”搭班或挂“外江班”招牌演出。直到同治七年（1868年）武生（即文武老生）邝新华通过演员勾鼻章（男旦，姓何，番禺沙湾人，相传因貌似两广总督瑞澂的亡故女儿，被招纳入府奉伺总督夫人）向瑞澂托情，奏准粤班复业，重建名为“八和会馆”的行会组织。建成之日，由番禺名士刘华东根据昆曲《金印记》苏秦拜相荣归的故事改编的《六国封相》作为开台例戏，大小角色尽数登台，排场宏伟，辉煌华丽，以充分显示全戏行大联合，庆祝粤剧的中兴。

这是粤剧发展停滞了十五年之后的再生！

三 粤剧的急剧变化

粤剧复兴之后，外江班逐渐退出广东舞台，本地粤班的地位有了提高。最明显的变化是：过去凡是“官宴赛神”，“宾筵顾曲”一律由外江班承值，本地班则仅许赴乡村搬演。可是，同治十二年南海县宴请上宾的情况就不同了：“中堂太太不喜看贵华外江班”，“将普丰年移入上房演唱”，“请中堂太太去看广东班”（藩台幕客杜凤

治《羊城寄寓日记》)。地方特色的形成,主要是由于剧目内容的改变引起了语言和唱腔音乐的改变。

清代同治以前,粤剧常演剧目是所谓“江湖十八本”,亦即《扬州画舫录》中屡次提到的乾隆年间的流行剧目,各剧种大同小异。“关目节奏,咸依古本”,全从外江班学来,谈不上地方特色。同治“中兴”以后,为了丰富上演剧目,由粤剧艺人自己创作了一批“正本戏”,将老戏中一些常见的情节套子重新组合,赋以新的内容,凑成所谓“新江湖十八本”,包括《西河会》、《黄花山》、《双结缘》、《闹扬州》、《雪重冤》等等。这些戏的特点是有“排场”(一种有表演和唱白的程式化了的情节单元,如花园会、休妻、杀奸等等)的巧妙运用,文武场面灵活搭配,土语方言生动穿插,与外江班迥乎不同,使观众耳目一新!然而,风行一段时间之后,人们对这种内容千篇一律的戏又觉得不满足了。同治、光绪间人何淡如,曾把这类剧目,编成一副对联:

滚滚江山,只为大花面争权,国老无能终散局;
花花世界,点得(即怎得)正武生揸印(即掌印),奸臣杀尽始收科。

因此,到了光绪中叶,又由文人参加剧本的修订撰写,出现了又一批新戏。经过修订加工而历演不衰的一批剧目,称为“大排场十八本”,包括《寒宫取笑》、《三娘教子》、《百里奚会妻》、《三下南唐》、《沙陀借兵》、《高望进表》、《鲁智深出家》、《高平关取级》、

《辨才释妖》、《金莲戏叔》、《打洞结拜》、《斩二王》、《酒楼戏凤》、《四郎探母》、《五郎救弟》、《六郎罪子》、《平贵别窑》、《仁贵回窑》。这些戏大部分是“出头”（折子戏），有固定的曲文科白，表演有严格的规范，关目紧凑生动，着重唱工，又称为粤调文静戏。许多名演员还创造了优美的专腔，如“罪子腔”、“木瓜腔”、“教子腔”、“戏叔腔”等。修订老戏之外，也从地方掌故和现实生活中取材，编撰了一批当地题材的新戏，如《梁天来》、《山东响马》、《王大儒供状》、《晁家妹卖马蹄》（即荸荠）等，正是这些剧目促使粤剧的语言和唱腔的进一步地方化。如丑角最先用“广噪”，在道白中混用官话与方言，以后部分唱词（韵文）也掺入了广州话，逐渐引起粤剧声腔的变革。

辛亥革命前后，粤剧非常活跃，大批艺人参加革命活动，艺术上发生急剧的变化。例如，冯自由在《革命逸史》中提到的李是男，是旧金山中国同盟会会长、洪门筹饷局会计，黄花岗起义失败后，再接再厉，为筹募军械，组织剧团，亲自粉墨登场，辛亥革命成功后，经孙中山多次催促回国，在广州任总统府秘书。又如《广州文史资料》第十二辑《广州乐行》一文记光绪三十年（1904年）新加坡广东商会雇请冯源初等人组成八音班去伦敦祝贺英皇加冕，后在新加坡“永寿年”班与小武靓仙等二十多人参加孙中山革命组织，一九〇七年因冲击保皇党人在广肇会馆举行的光绪“国丧”，引起斗殴，被捕监禁七年。又如

廖仲恺之弟艺名靓雪秋，在《欲寄亡兄》一文中谈到廖仲恺生前要他用粤剧宣传革命：“兄语余曰：汝之业，良业也，顾不能徒歌徒舞而无裨于人群……兄授余书一束，令余习之，为革命宣传资料。”一九〇五年前后，程子仪及兴中会会员陈少白等人组织“天演公司”，设戏剧学校，组织第一个粤剧“志士班”，取名“采南歌班”，在广州城乡及港澳一带演出改良新戏，讽喻时政，表扬忠义，宣传反对外族侵略。他们显然受了“春柳社”从日本回国后在广州、香港演出文明戏的影响，首先在旧式舞台上添了前幕，把时装戏和西装戏搬上舞台。演出剧目从《黄帝征蚩尤》、《文天祥殉国》到《戒洋烟》、《虐婢报》都配合一定的宣传任务。如一九一一年温生才在广州东校场枪击清朝将军孚其，事发数天后，粤剧艺人就在香港编演了《温生才打孚其》。又同一年社会人士发起驱除“嫖赌饮吹”四害运动，名演员小生聪和千里驹就合作演出《小生聪拉车被辱，千里驹演说做夫》一剧。名旦肖丽章演的《天女散花》，甚至直接成了宣传号筒，仙女先后将赌鬼、烟鬼、自由雌、纨绔子弟、奸商、恶人叫来，一一斥责劝戒，然后再冉冉升天去回复如来法旨。

为表现新内容，还相继吸收了民间说唱和小调。广州话的声调低，平声多，鼻音重，因此，必然和用官话演唱的高亢曲调发生矛盾。相传第一个试唱平喉（真嗓）的是小生金山炳演的《季扎挂剑》；直到一九二〇年前后，经过朱次伯、千里驹、白驹荣等人的不断实践，才完成了粤

剧声腔的根本改革。改用广州方言以后，发声由假嗓改平喉，唱腔也由高线改低线，板式结构从仿照皮黄体制一腔到底，改为腔调变化繁多，旋律也由粗到细，由疏到密，加上吸收民歌小调以至中外流行歌曲，不断移步换形，剧种的地方特色便愈来愈鲜明。

一九二〇年“省港大班”出现，进一步引起粤剧分化为“过山班”与“省港大班”两大派系。“过山班”经常在农村山区活动，仍然保持近似“外江班”的简朴面貌，在三四十年代有些剧团甚至依然唱官话，演“大排场十八本”等古老传统戏，而且还能与本省的汉剧、西秦戏同台演出。“省港大班”则以广州、香港、澳门及附近大市镇为基地，不走农村小码头。它接受了“改良新戏”编演新戏的做法，而且进一步仿效外国电影、歌剧、话剧的艺术形式，使唱腔音乐、表演风格和舞台美术都愈益洋化，而且剧本的题材内容和思想倾向，也渗透了资本主义商业化和殖民地化的意识。除偶而演出传统剧目外，大量改编外国名著，如《茶花女》、《罗米欧与朱丽叶》、《半磅肉》（即《威尼斯商人》）、《蝴蝶夫人》等，外国电影如《复活》、《璇宫艳史》、《贼王子》、《三剑侠》、《风流皇后》等，根据小说、民间故事改编或随意杜撰的如《佳偶兵戎》、《花街藏节妇》、《甘地会西施》等等。还随意篡改传统剧目，如把《牡丹亭》，变成三角恋爱故事。甚至赤裸裸作商业宣传，如从外国电影《郡主与侍者》改编的《白金龙》，就是为南洋兄弟烟草公司作广告的。从

二十年代后期至解放前，新编的粤剧剧本达好几千本，完全陷入商业竞争的泥沼，艺术成了商品。但是，从某种意义上看，这二十多年也是粤剧变革最大，人才辈出，演出活动最兴旺的时期。就剧本而论，也有一些比较严肃的，如歌颂正义、反对封建礼教、宣传爱国主义和批判讽刺社会现实等，象《胡不归》、《苦风莺怜》、《西施》、《柴米夫妻》，它们的思想内容也还有不少自相矛盾的地方。传统剧目也有经过加工，把原来简单的情节、唱腔和表演予以丰富发展了的。

“省港大班”在剧目内容上五花八门之外，最大的变化，（一）是精简行当，实行“六柱制”。即由文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生、武生六个台柱代替原来的十大行当，任何剧目的编写，不论故事、主题和人物怎样，都必须使六个台柱在戏中所占的比重大致均匀，各有独立表演的机会，使观众能看到演员阵容的全貌，以增加营业号召力。文武生，打破了小武只演武戏，小生只演文戏的分工，成为能文能武而以武戏文唱为主的角色，从此真正的武打戏变成凤毛麟角；再如丑生原来男丑称“网巾边”，女丑称“玩笑旦”，均以滑稽擅长，现又把丑与小生的戏路溶合起来，也逐渐转为以唱为主，文武忠奸老少男女，均可任意串演。总之，“六柱制”完全是一种生意经，它使剧本编写必须内容服从形式，传统的表演遭废弃，戏曲艺术的发展受到严重的斫伤！（二）是唱腔音乐花样翻新，日趋庞杂。许多演员从梆子、二黄的基本腔里创