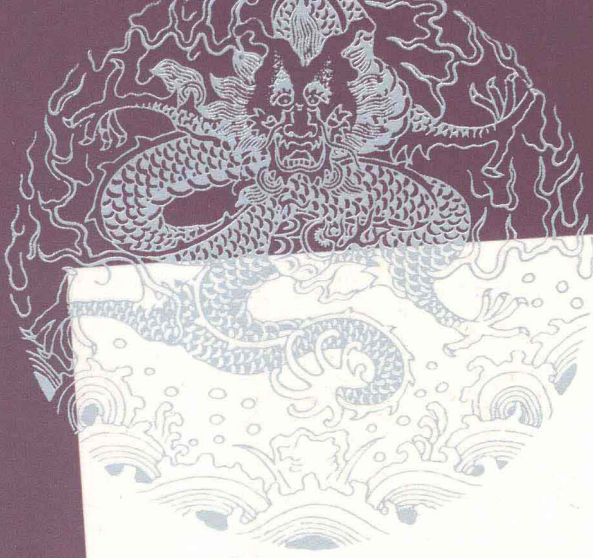


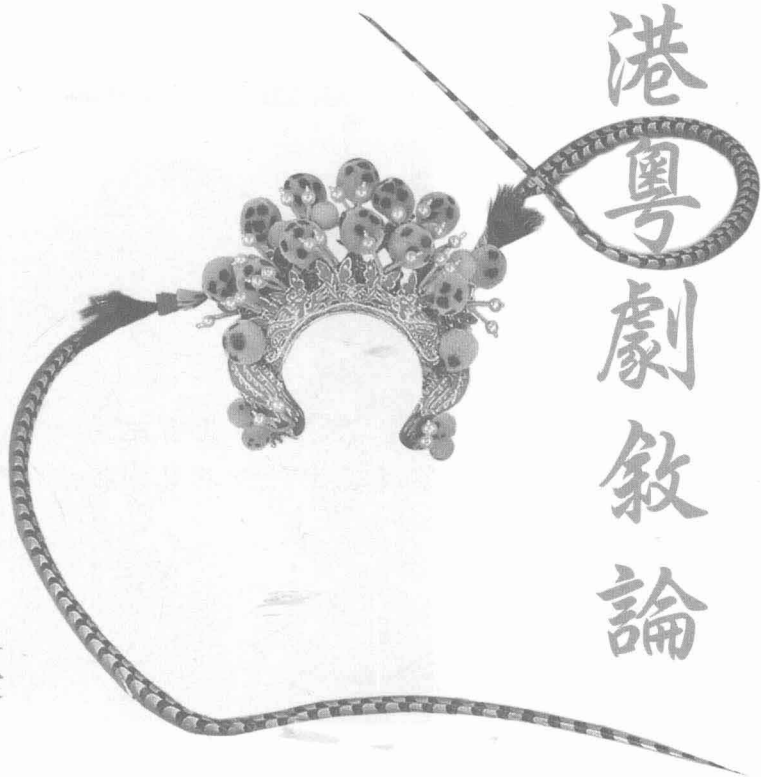
香港粵劇敘論



黎鍵  
湛黎淑貞  
編 著



# 香港粵劇敘論



黎鍵  
著  
湛黎淑貞  
編



責任編輯 梁健彬  
書籍設計 陳務華  
扉頁插畫 李明德

書名 香港粵劇敘論  
著者 黎鍵  
編者 湛黎淑貞  
出版 三聯書店(香港)有限公司  
香港發行 香港聯合書刊物流有限公司  
香港新界大埔汀麗路 36 號 3 字樓  
印刷 中華商務彩色印刷有限公司  
香港新界大埔汀麗路 36 號 14 字樓  
版次 2010 年 11 月香港第一版第一次印刷  
規格 16 開(185×260 mm)548 面  
國際書號 ISBN 978-962-04-3048-0

©2010 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.

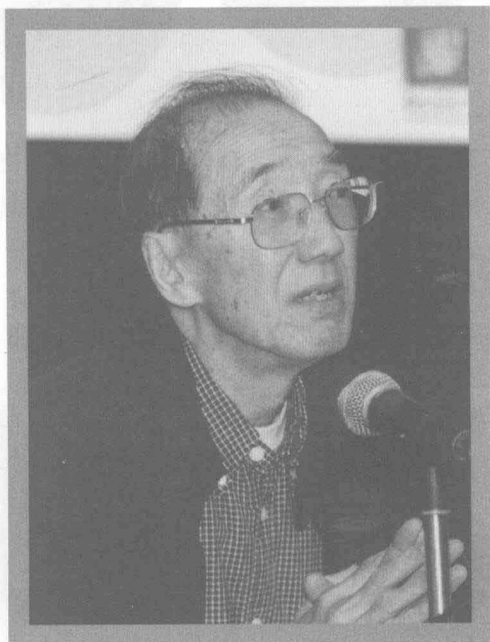
Published in Hong Kong

粵劇發展基金 資助

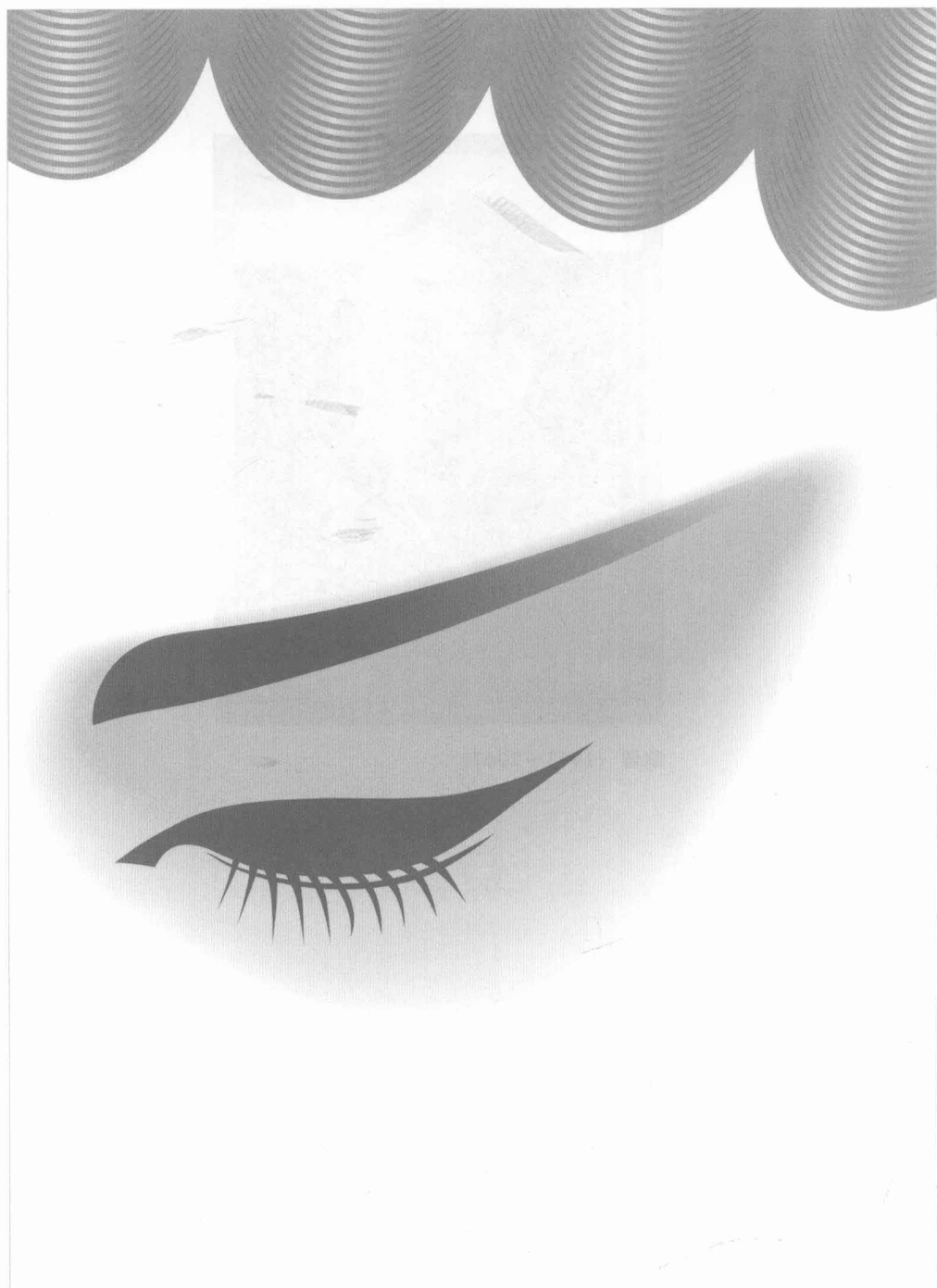
網址: <http://www.coac-codf.org.hk>

本書獲粵劇發展基金資助出版，特此鳴謝！

謹以此書紀念  
黎鍵先生對香港粵劇推廣的貢獻



黎鍵 (1933~2007)



李明德先生紀念黎鍵之作

## 序言（一）

阮兆輝

黎鍵先生的遺作面世，拜讀過其初稿部份後，不禁肅然起敬，在香港這文化沙漠裡，難得地還有黎先生這類鬥士；可惜，黎先生已離我們而去。

粵劇，甚至全中國的戲曲，從來也未曾有過一部詳盡的歷史書籍，即如我等皆認同為博學之士的徐渭、王國維等大師，也不能有系統地將中國戲曲的來龍去脈記載得一清二楚，雖然我也不敢說此書是一本詳盡的粵劇歷史，但其文中對近世粵劇的沿革及發展過程有着深刻的描述，當可視為一本幾近研究粵劇歷史的人的重要參考書。

黎先生生前對粵劇的研究不遺餘力，回想起來，在下也有幸地與其並肩作戰，共事於「粵劇之家」多年，其中對我日後研究粵劇歷史實在獲益良多，在此，謹以片言隻字向黎鍵先生致以崇高的敬禮。

## 序言（二） 黎鍵先生和香港粵劇

葉世雄

從上世紀七十年代中開始，我已經拜讀金建、李健之的樂評，到八八年，他到香港電台第五台找我，言談間才知他便是金建、李健之。雖然我和黎鍵先生很少私人交往，但曾經合作過多個與粵劇、粵曲相關的計劃或演出，因此，我參與電台以外的粵劇推廣工作，全因得到黎鍵先生的提攜。

我和黎鍵先生第一次見面在八八年底。那時候，他正籌劃一個由粵樂名家盧家熾先生擔綱的粵曲、粵樂音樂會——「粵歌弦韻六十年」，熾叔想第五台負責音響的工作，所以請黎鍵先生找我商量。九二年，他與熾叔合撰《粵曲拍和藝術初探》，準備在香港大學亞洲研究中心、民族音樂學會合辦的粵劇學術研討會發表。每次他向熾叔討論論文內容，也約我一起，使我這個不懂粵曲、粵劇的門外漢，開始略知一二；也因他的鼓勵，我在當年的研討會上，發表了第一篇以粵劇做主題的論文——《五十至九十年代香港電台與本港粵曲、粵劇發展的關係》。

隨後幾年，由於黎鍵先生的引薦，我間中會到龍門酒樓參加曲藝名家的聚會，因而認識了著名撰曲人王心帆老師和大喉唱家、前香港電台主持人郭少文女士、報刊編輯龍景昌先生。龍先生熱愛小明星，自資籌辦星腔演唱會，我自不然成為了義務製作負責人兼司儀，無意間掀起了一股小明星熱潮。

一九九七年，在黎鍵先生穿針引線下，教育署、香港電台合辦「中學生粵曲及粵劇欣賞入門」計劃，我身兼策劃、節目創作及司儀三職；同年兩個政府部門合力製作全球首張粵劇光碟「粵劇視窗」，由此開始了把粵曲引進課程、粵劇引進學校的歷程。



翌年，黎鍵先生統籌「粵曲茶座」系列，邀請黃少俠老師負責多場演出，我秉承師命，擔任司儀。「粵曲茶座」真是把現場佈置成茶館一樣，男女堂倌，斟茶遞水，古意盎然。

除了我親身參與的活動外，黎鍵先生策劃和統籌過《張羽煮海》、《十五貫》、《西河會妻》、《呂蒙正、評雪辨蹤》、「紅伶排場折子戲匯演」等大型粵劇製作，多次主持粵劇、粵曲講座，邀請老倌主講，並把講座內容結集成為《香港粵劇口述史》。在過去的四分一世紀，黎鍵先生身體力行地推動本地粵劇發展，由評論家變成推動者。

二零零七年，音樂人黃志淙先生籌備「香港影視娛樂博覽」的展覽，問我有沒有講述自一九九三年林家聲退出舞台以後十多年香港粵劇發展的書籍和文獻。當時我曾向從事粵劇研究的區文鳳、作家岳清和蕭啟南老師求教，集我們四人的腦袋也想不出有誰撰寫過一九九三年以後的香港粵劇歷史，岳清說可能是近年的香港粵劇發展不及八十年代蓬勃，所以少了人研究。如果說自龍劍笙和林家聲退出舞台後，香港粵劇舞台缺乏八十年代的競爭氣氛，這是有目共睹的；但亦由於沒有了「雛鳳鳴」、「頌新聲」兩大班霸，粵劇觀眾要再覓偶像，粵劇演員便有空間「上位」，尤其是文武生如李龍、阮兆輝、梁漢威、蓋鳴暉等，都成為粵劇迷的新偶像，有點百家爭鳴的味道。

黎鍵先生在遺作《香港粵劇敘論》裡，以評論家和推動者的雙重角度描述上世紀七十年代以來的香港粵劇迭變，資料十分珍貴。黎先生對中樂和廣東音樂素有研究，因此他在講述早期至上世紀六十年代粵劇發展時，提供不少別人沒有留意到的史事和觀點，對研究粵劇的人來說，既具參考價值，也能啟發我們的思維。

## 編者的話

湛黎淑貞博士

前教育署課程發展處總課程發展主任（藝術教育）

二零零七年五月的一天，忽然傳來舅父黎鍵在睡夢中離世的消息，一時令我不能置信。悲痛之餘，想起舅父多年來編寫的一本有關粵劇的書，曾囑我替他整理、校稿，可惜人已離去，也不知道稿件放在何處。幸好半年後，表弟在他父親標題為《香港粵劇敘論》的電腦文件檔案中，找到了十數篇文章，也找到他一早擬好的綱要；又在零散的手寫原稿紙堆中，找到了餘下的篇章。

我以自己有限的粵劇知識，毅然肩負舅父交給我的重任：為他的遺作《香港粵劇敘論》擔任編輯工作，讓他一生研究粵劇歷史的知識、經驗和心得，得以面世。在整理文稿的過程中，遺憾的是我對舅父講述的事實和論據，未能一一充份引證，只能盡量根據他所寫的資料，翻查典籍，以期核對正確無誤。希望本書的出版，能引起學者們對香港粵劇發展研究的興趣，並繼續發掘更多資料，讓昔日香港粵劇的面貌，一一呈現在二十一世紀讀者的眼前。我更希望專家們能對本書內容不吝指正，待本書再版時，不周之處得以改善。

為了讓讀者更容易了解本書的內容，我特意找來許多相關圖片，例如粵劇歷史文獻、文物、戲橋、藝人照片等等。在此，我要向香港文化博物館的吳雪君女士、香港中文大學中國戲曲中心的張文珊女士致萬分謝意，他們不厭其煩地為我找尋有用的圖片；我也要向送贈珍貴照片的梁沛錦博士、鄭寶鴻先生、芳艷芬女士、紅線女女士、白雪仙女士、李寶瑩女士、吳君麗女士、陳好逯女士及其他送贈照片的人士致意。我特別向居於廣州的賴宇翔先生致謝，他父親就是著名粵劇史學專家賴伯疆先生。賴宇翔先生不但送贈珍貴的紅船照片，更為我奔走廣州博物館，找尋當年刻有戲班演出的《瓊花會館碑記》；雖然結果未能如願，我還是

要為賴宇翔先生的不辭勞苦，向他再三致謝。

此外，香港電台第五台台長葉世雄先生特別為本書所提到的戲曲、粵樂，製訂電台節目，向讀者提供一部有聲的香港粵劇歷史。讀者可在香港電台網址\*，一邊閱讀，一邊聆聽。葉世雄先生推動香港粵劇的熱誠和行動，讓我深受感動。

我是一個藝術教育工作者，深感在香港推動粵劇教育的重要，希望這本講述香港粵劇發展的《香港粵劇敘論》，能為現職及準備入職的音樂教師，提供一些有用的參考資料。

\* 請登入香港電台網址 (<http://www.rthk.org.hk>)，選取「節目重溫—第五台」或稍後於「戲曲天地網」內，聆聽二零一零年十二月播放的香港電台第五台節目：「淺談《香港粵劇敘論》」。🎧 (本書內容有此錄音符號處，即可網上收聽。)

# 目錄

序言(一).....	V
序言(二).....	VI
編者的話.....	VIII
<b>第一篇 概說</b>	
第一章：粵劇聲腔四百年嬗遞.....	2
第二章：廣府粵劇大戲始源、形成和發展.....	14
第三章：傳統粵劇行當制度淵源及其流變.....	34
<b>第二篇 粵劇劇種歷史</b>	
第四章：粵劇土戲的形成及徽調、弋陽諸腔的傳唱.....	52
第五章：清代廣府「本地班」與秦腔梆子調.....	74
第六章：粵劇兼唱「梆黃」及劇種體制的形成.....	96
<b>第三篇 粵劇組織制度及戲劇形態</b>	
第七章：粵劇從紅船班到省港班.....	120
第八章：省港劇場與城市粵劇.....	142
第九章：傳統粵劇進入二十世紀.....	170

#### 第四篇 粵劇藝術

第十章：粵劇藝術從傳統到現代.....	200
第十一章：粵劇歌樂、腔調體系.....	226
第十二章：粵劇音樂與歌腔流派.....	250
第十三章：傳統曲藝歌腔流派發展與粵劇.....	272

#### 第五篇 香港粵劇

第十四章：二、三十年代省港粵劇環境的改變.....	296
第十五章：二次大戰前的香港粵劇劇藝.....	322
第十六章：香港淪陷時期的港澳粵劇.....	350
第十七章：二次大戰後及五十年代的香港粵劇.....	372
第十八章：六十年代的香港粵劇劇藝.....	400
第十九章：七、八十年代香港粵劇從低落到復甦.....	428
第二十章：九十年代香港粵劇的重新出發.....	454
第二十一章：結語——香港粵劇步入千禧年.....	486

粵劇大事編年表(一)：香港及其他地區.....	510
-------------------------	-----

粵劇大事編年表(二)：香港.....	520
--------------------	-----

參考資料.....	527
-----------	-----

鳴謝.....	535
---------	-----



# 新編 中國通史 卷之六

## 【第一篇】

### 概說



# 第一章 粵劇聲腔四百年嬗遞

## 一、粵劇戲曲聲腔及體裁沿革

民間戲曲的形成，主要是在民間的歌、舞與百戲的基礎上進行的。中國戲曲的「戲」並不單指戲劇，還指百戲、技藝，包括歌舞、角觶競技，優伶滑稽等。「曲」指曲腔，規模較小的可以是某一個地方曲調，其規模較大者則指某種地方「聲腔」。中國戲曲成形於元明，如元明間崛起的江西弋陽腔、江蘇崑山腔，清代崛起的梆子腔、二黃腔等。中國民間過去一直以聲腔定戲，換言之，一種聲腔就是一個戲種。如弋腔戲、崑（山）劇、梆子戲、二黃戲，其後湖北以梆子腔為「西皮腔」，「西皮」與二黃腔合流，亦稱「皮黃戲」。廣東粵劇流變至今，由於主要以梆子、二黃定腔，故亦為「皮黃戲」的一系。

就地方戲曲的發生而言，廣東地區的粵戲當亦在廣府粵語地區的民間歌舞百戲中滋生的。廣府珠江三角洲一帶向稱富饒，神誕節慶，每多吹打戲樂與迎神賽會等活動，這便是土戲扮演的淵藪。早期的粵劇例戲中亦多有此種痕跡，如著名的開台例戲《六國大封相》中有「竹馬」扮演（腰纏紮作馬形演出），很可能就是農村「竹馬戲」<sup>註1</sup>的遺存，又可能是佛山傳統「飄色」中竹馬表演的移植。另一吉祥例戲《香花山大賀壽》中有「桃心」表演（壽桃紮作中藏人），又有不同人物變身扮相的「觀音十八變」等，都為廣府地區迎神賽會向來的技藝。廣府粵語文化是一個獨具特色的嶺南文化，廣府戲曲的逐步形成，當亦帶有本身嶺南民俗技藝的特點和色彩。

廣府粵戲在其形成的悠久過程中，歷受外來地方聲腔的影響。廣府粵戲聲腔的形成，可以遠溯至明代中葉，明代地方戲曲的聲腔上承宋元

南戲及元代雜劇的聲腔音樂，沿唱南北地方流傳的曲牌。而「曲」及其牌調，也就是當時的俗曲及其時調，如《紅繡鞋》、《山坡羊》、《皂羅袍》、《叨叨令》之類，至今仍在如崑劇及古老的弋陽腔中傳唱。歌曲體裁的俗曲、時調都有其歌詞中的長短句格，曲家撰曲，都按照句格的聲韻填詞。無論南戲、雜劇，其曲牌「套數」都由一支支民間俗唱歌曲連接，也就是一個個曲牌的連接，此種體式被稱為戲曲音樂結構中的「聯曲體」或「曲牌體」。明清兩代間，民間戲曲發達，若干南方曲腔大盛，其中以江西土野的弋陽腔流播最廣，影響也最為深遠，是明清兩代最有影響力的民間俗唱。明萬曆年間（公元一五七三年至一六一九年），作為深具文人士大夫背景而源自江蘇的崑山腔乘時崛起，稍後成了其後戲曲「雅唱」的聲腔代表。弋、崑兩種聲腔其後遠播大江南北，位處於嶺南的廣府地方土戲扮演亦蒙受其影響。廣東省（粵）的首府廣州向為全國商貿的重要都會及對外交通口岸，境內官商雲集，政經活動頻繁。廣州一直都為外省戲班往來的樞紐，而廣大的農村地區則受到鄰近省份的地方戲影響，尤其是地方神功「社戲」，廣泛地傳播着鄰近地方戲班的各種不同的腔調，例如各個不同時期流傳的外省聲腔，如早期各種不同來歷的弋陽腔（包括早期的徽調、漢調、各類高腔等），稍後西北的秦腔梆子傳入，則改唱秦腔梆子；清代咸豐（公元一八五一年至一八六一年）、同治年間（公元一八六二年至一八七四年），新的漢調「皮黃」形成，無論湖北的漢戲與湖南部份的湘戲都同唱「皮黃」調，「皮黃」亦即「梆黃」，而廣府「本地」的戲班最終又改唱了「梆黃」合唱的腔調，遂奠定了其後「梆黃」粵劇聲腔大體上的結構與規模。

歷史上，清代新興的梆子和二黃兩腔都為「板腔體」，具體而言，無論梆子或二黃，其音樂的句式都並不是如俗曲、時調般的長短句結構，都為齊言體的「詩讚」體裁。其結構實際上由一對上下句組成，不過韻律分明，上下句可以不斷重複歌唱，來回往返，但當然也可以有各種不同的表情或戲劇性的演繹。這其實是中國傳統音樂一種「說唱」的體式，唐代大量用之於寺廟中的佛經「俗講」與「變文」唄唱，講說故事，故稱「詩讚體」。其所用的詞文主要為七言句格，其後流入民間的故事說唱，亦成為了明清兩代有關「說唱」曲藝句格的基本模式，如廣泛流傳在南方的「寶卷」、「彈詞」之屬，北方又有「鼓書」，一律都為七言



詞文。眾所周知，廣府的「木魚」、「南音」等便都是廣東粵語的「彈詞」說唱。清代崛起的梆子與二黃早期都使用了基本上為七字上下句的詞文句格，不過稍後則蔓衍為一種嚴格的十字句式。其戲劇性的歌唱演繹則常有不同的「板式」或「板路」的規限。「板式」的格律常由一定的板眼節奏及速度的格式所組成，廣府人則稱為「板路」，有「中板」、「快板」、「慢板」、「散板」等，此種結構的體式被稱為「板腔體」，與元明間古劇聲腔的「聯曲體」或「曲牌體」不同。「梆」、「黃」二種板腔在清代的崛起，其實是中國戲曲音樂從「聯曲體」到「板腔體」的一大變革。

## 二、早期粵戲的牌子音樂

就粵戲使用的聲腔而言，現今粵劇的唱腔以梆子及二黃腔為主幹，但亦保留了不少的「弋」與「崑」的「牌子」。「牌子」也就是舊日的南北曲牌，廣府伶人訛稱為「排子」。由於粵戲自清初以來主要唱「弋」唱「崑」<sup>註2</sup>，相沿以來，便積聚了一批傳自外地的「牌子曲」，部份古老的「牌子」詞文仍能傳唱，但主要用之於一直沿襲演出的一批古老例戲之中，如《六國大封相》、《天姬送子》等，其基本的詞文及腔韻仍努力保持着沿襲的「原貌」，不過大量的弋、崑詞文已廢而不唱，只用於吹打鑼鼓演奏，並成為其後戲班常用的「儀禮音樂」或「鑼鼓牌子」音樂，而曲牌的名稱亦沿襲着藝人口傳的舊貌。粵戲大約於清代道光（公元一八二一年至一八五零年）、咸豐期間改唱梆、黃，但舊日粵戲的弋、崑牌子至今尚存，且亦公認為粵劇音樂中的一個體系，成為不可或缺的粵劇音樂的一個部份。

粵劇古老例戲唱「弋」唱「崑」，那是歷史遺存的一部份。早期粵戲源流可以遠溯「南戲」，主要指她尚有古劇的遺存，而其聲腔音樂則明顯地以早期的弋陽腔及其鑼鼓音樂為主。如前所述，弋腔起自元明，至明中葉，弋腔已向全國南北流播，成為全國第一大腔<sup>註3</sup>（詳見本書第三章討論）。「弋腔土野」，這已成為該腔的一大特色。戲曲史上首個從音樂特色上對弋腔作出介紹的，是明代的傳奇劇作家湯顯祖，他在著名的《宜黃縣戲神清源師廟記》中云：「江以西弋陽，其節以鼓，其調