

香港話劇口述史

(三十年代至六十年代)

口述者：

朱克、任伯江、李援華、柳存仁、殷巧兒、
麥秋、莫紉蘭、陳有后、陳達文、梁時傑、
馮祿德、盧恩成、張心永、鮑漢琳、鍾景輝

編訪者：張秉權、何杏楓



香港話劇口述史

(三十年代至六十年代)

編訪者：張秉權、何杏楓



香港中文大學邵逸夫堂

香港戲劇工程

香港話劇口述史

編訪者：張秉權、何杏楓

出版：香港戲劇工程

香港中文大學邵逸夫堂

香港 新界 沙田

承印：中文大學出版社

出版日期：2001年6月

ISBN：962-85820-2-X

版權所有・翻印必究

導言

一

人總是在生命變化的一些關鍵時候，有反省自身存在的需要。香港在九七回歸至世紀嬗變的這幾年，熱熱鬧鬧地出現了好一些歷史記述，其道理大抵相同。

近年來有關香港「話劇」¹發展的論述也漸多，專題研討會²與一般性的研討會³中，固然有總論香港劇藝以至細析專項的論文；以話劇論述為大學畢業論文及碩士論文者，也早已不少。⁴由國際演藝評論家協會（香港分會）與「香港戲劇工程」出版的一系列專著，⁵對香港劇壇理論層面的長遠建設，也在在大有助益。一部有份量的《香港話劇史》似乎水到渠成，行將面世。

然而，由於戲劇原始資料的蒐集、保存與整理，在本地始終素被忽視，無論是公共圖書部門或高等學府，都沒有系統地保存歷年戲劇活動第一手資料的單位，一切研究從來都只倚賴個人努力，因此，要編撰有份量的香港戲劇發展史，目前可能仍屬為時過早。劇人的回憶錄、劇團活動的資料彙編等，實在都有編纂出版的需要。而隨著第一、二代劇人逐漸老去、他去，早期資料正面臨一一散失的危機。這正是「口述史」這類文字急待出現的背景。

¹ 張秉權曾在〈請拋棄「話劇」〉（《戲劇》，中央戲劇學院學報，北京，1999年第4期）文中，詳論為了中國現代戲劇未來的健康發展，不宜再使用「話劇」一詞。但由於本書研究的對象為三十年代至六十年代的香港「現代戲劇」，而其時又的確以「話」為主，故為免徒生枝節，本文仍沿用「話劇」一詞。

² 其最早者厥為1969年由香港大學亞洲研究中心舉辦的「香港中國戲劇現況」研討會；又如香港中文大學邵逸夫堂於1991年主辦的「香港話劇研討會」。

³ 如1996、1998及2000年分別在北京、香港及台北舉行的「華文戲劇節」研討會；又如各高等學府舉辦的文學與學術研討會。

⁴ 最早者當為陳麗音1981年在香港大學撰寫的以「香港的話劇創作」為題的碩士論文，而香港大學專業進修學院與英國Middlesex University自數年前起合辦碩士課程，也有同學以香港話劇為題目撰寫論文，至各大學畢業論文之以香港話劇為題者，為數當更多。

⁵ 前者如自九七年起每年度出版的「劇評人座談會紀錄」及「年度劇本選」，又如羅卡、法蘭賓、鄺耀輝編著的《從戲台到講台——早期香港戲劇及演藝活動（一九零零至一九四一）》（1999年）；後者隸屬於香港中文大學邵逸夫堂，出版物如《香港戲劇學刊》（已出版兩期）及方梓勳的《香港話劇訪談錄》（2000年）。

方梓勳去年出版的《香港話劇訪談錄》是其中嚆矢，本書所及，則集中在三十年代至六十年代之間。

接受訪問的十五位，都曾在這四十年間的不同時期、憑藉不同背景、以不同姿態參與香港劇壇。除陳達文外，其他十四位都是舞台劇的實踐者，他們有六位（朱克、李援華、柳存仁、陳有后、梁時傑與鮑漢琳）出生於一、二十年代，六位（任伯江、麥秋、莫紉蘭、盧恩成、張心永與鍾景輝）出生於三十年代，兩位（殷巧兒、馮祿德）出生於四十年代。相對於絕大部分今天活躍在劇壇前線的工作者，這些「前輩」出生與成長的年代是特異的。軍閥混戰、國共衝突、抗日戰爭、解放戰爭……，在在都影響了包括港人在內的中國人的人生觀、藝術觀，因此，他們參與香港劇壇的姿態，跟今天的活躍劇人的分別自然很大——或者也艱難得多。韋路藍縷，創業維艱，他們的種種努力，是香港戲劇發展至今天的不可忽視的一章，這是毫無疑問的。他們的成就是香港話劇成長的見證，他們的經驗，也當然是未來的劇人必應珍視、參考，並選擇繼承的。

二

二十世紀三十年代之前，香港話劇基本上處於緩慢發展的「醞釀」狀態。鍾景輝的〈香港話劇的發展〉與羅卡等人的《從戲台到講台——早期香港戲劇及演藝活動》，在提及這段時期的時候，都有類似的說法：

1920年代是香港話劇由文明戲逐漸轉入較為正規的話劇演出年代。此時期，劇本創作仍未見有顯著成績，大部分的演出仍未有完整的劇本。⁶

二十年代的香港……，話劇表演乃如鳳毛麟角，也沒有證據顯示香港成立過任何戲劇學院；業餘話劇不成氣候，更不用說什麼戲劇改革運動。翻閱當時的報章，就知道粵劇仍然是唯一受人注意的舞台表演。……即使到了二十年代末期，香港華人製作的新式戲劇仍局限於與西方文化有接觸的小圈子內。⁷

然而，從另一個角度看，這長久的醞釀，毋寧也應是建設本土文化藝術的必需。二十世紀上半葉香港的經濟發展不算快速，這樣的長期孕育尤其必要。不過，歷史的變化卻不讓香港葆有一個自行醞釀本土文化的機會。方梓

⁶ 〈香港話劇的發展〉，收錄於王慶武《香港史新編》下冊，頁618。

⁷ 《從戲台到講台》，參註5，頁33–34。

動的論文〈被殖民者的話語——初期的香港話劇〉在詳述三十年代以前香港演出白話戲(文明戲)與翻譯劇的情況後,說:

三十年代可說是香港話劇的改造期,在這段時間裏面,南來的新文學戲劇逐漸進佔劇壇,取代本土的文明戲,從此為香港話劇建立一個五四的傳統。……

自抗戰開始至香港淪陷期間,香港話劇便與國內的新文學和愈趨迫切的抗戰文學的潮流結合起來。⁸

原來,儘管香港曾對中國革命產生積極的影響(如清末革命黨無論在「興中會」或者「同盟會」時期,都曾以香港為發動武裝起義的基地;如一九二五年至一九二六年的省港大罷工,香港即扮演關鍵角色),但是,由於香港在英國統治之下,中文教育的發展既素被忽視,文化界也長期由舊派文人支配,⁹因而在內地早已蓬勃開展的新文學運動,對香港的衝擊並不大。在二、三十年代之間,多次有過港學者文人批評香港的文學風氣,¹⁰不過,由於批評者只是「過客」,跟本地始終關係不大。文化是社會發展的反映,文化建設不可能一蹴而幾,要香港的文學藝術風貌旦夕丕變,還是不可能的。當時的白話戲不少都趨向「商業化」,¹¹刊物又大率流於「市井」,¹²正顯示了這些面向大眾的文化樣式必得選擇的趨向。這也是市民文化的規律。

抗戰開始,國內城市在短期內一一淪陷,大批文人被迫南下來港,國難日亟的形勢,客觀上使香港社會在主流意識上跟內地融成一體。劉蜀永這樣描述這一段歷史:

抗戰初期也是香港文化事業發展的黃金時代。伴隨著內地文化機構的大舉南遷,知名文化人士絡繹前來,形成以外來人士佔主導地位的文化發展特色。¹³

⁸ 〈被殖民者的話語:初期的香港話劇〉,《聯合文學》2000年10月號,台北,頁134,135。

⁹ 例如第一所由政府創辦的中文中學「官立漢文中學」,要到1926年,即金文泰上任港督後第二年,才正式成立;又如香港大學中文系在1927年成立後至1935年許地山出任系主任之前,都是以傳統方法講授古文經典。(劉蜀永《簡明香港史》,三聯書店,香港,1998年,頁177,178)

¹⁰ 最著者自然為魯迅,他在1927年寫的〈無聲的中國〉(《三閑集》)與〈老調子已經唱完〉(《集外集拾遺》),對香港的批評十分嚴苛。

¹¹ 同註8,頁132。

¹² 《簡明香港史》,頁191。

¹³ 《簡明香港史》,頁190。

話劇的發展情況與此當然也是吻合的。鮑漢琳的口述清楚地說明了在抗戰初期至四一年底香港淪陷前戲劇蓬勃發展的盛況。要仔細研究這段歷史，還可以參考陳錦波《抗戰期間香港的劇運》¹⁴與羅卡等的《從戲台到講台》，其中種切，正是方梓勳在論文中所述的「結合」以至「改造」的具體描繪。

這樣的變化是理所當然的，生活在香港的中國人儘管在英治之下，卻到底仍是中國人。從理想的層面看，若香港人能無所干擾地、自然而然地發展出一套自己的香港文化，成為廣義的中國文化的組成部分，自然最好不過。但是，國難當頭，一切也就不得不讓路了，這是情勢使然的不得不爾。梁濃剛在一篇討論香港電影裏如何體現中國與香港關係的論文中，以為這個「南來」與「結合」是事所必至的，他的分析很合理。歷史的偶然性與必然性，原就糅合得如此順理成章。而這正是香港戲劇之為「香港的」戲劇的一個必然經歷：

香港只是這批南下的文化工作者的一個臨時的寄居地，是他們對在另外的地方所進行的鬥爭作出呼應的一個暫時的立足點。從各方面的條件說來，香港都不可能是他們的「家」，不可能是他們生根的地方。三、四十年代的中國，經歷了最困難的、關乎民族的生死存亡的危險日子。這段期間的中國文化工作者，即使身在香港，也會在思想形態方面以中國的國家命運為主要的考慮和依歸，會在文化實踐方面以中國而不是香港為更值得重視的呈現對象，這是完全可以理解的。¹⁵

三

一方面是「外來人士」南下演出，一方面是本港劇人北上讀書、學習、演戲，就是這樣，三、四十年代成為香港與內地在文化上共融為一的年代。透過陳有后、李援華、朱克、鮑漢琳、梁時傑等人的口述，加上盧敦等的回憶，¹⁶可見他們那一代人是怎樣自然而然地融進以全國為一體的文化建設大流之中。而因抗戰激起的民族意識，以至戰亂時與同胞同經生死存亡的體驗，也熔鑄成他們的戲劇觀、藝術觀，以至人生觀。他們（加上盧敦、吳回、胡春冰、姚克等人形成的為數不小的集體）戰後於香港的戲劇實踐，不可能不蒙受這段「結合」與「改造」的影響。

¹⁴ 萬有圖書公司，香港，1981年。

¹⁵ 梁濃剛〈中國與香港之間的權力關係變化——看「家」這個概念在一些四、五十年代香港電影作品中的功能〉，《香港電影與社會變遷》（第十二屆香港國際電影節特刊），1988年，市政局。頁21。

¹⁶ 盧敦《瘋子生涯半世紀》，香江出版有限公司，香港，1992。

這裏還得對「廣東戲劇研究所」和「廣東省立藝術專科學校」稍有補充。

廣東戲劇研究所的核心人物是歐陽予倩。一九二九年二月十六日成立於廣州，本身為研究機關，所中附設戲劇學校，「以養成學藝兼優努力服務社會教育之演員建設適時代為民眾之戲劇為宗旨」。¹⁷ 除以歐陽予倩為校長外，唐槐秋（負責話劇系）、胡春冰（負責文學系）、趙如琳等為教師。盧敦、李晨風、吳回和李麗蓮等本在廣州組業餘劇團演出文明戲，也入讀該校。研究所除了訓練頗有系統外，也重視實際演出，據盧敦所記，「三年下來，我在話劇系讀書期間已有很多演出機會。我們在研究所內一間大屋的天井演出，那兒也容得下二百多個座位。我們當年演出過很多戲……。這種新的文藝大受廣州的新青年接受，演出幾乎一定滿座。」¹⁸ 歐陽予倩針對廣東地區情況和學員籍貫的特點，「學校所排的戲，幾乎全部用粵語演出」。¹⁹ 盧敦等畢業後，在三十年代初來港，電影與話劇雙線發展，故盧敦曾自述：「香港的話劇大概也是我們這班人推動的。」²⁰ 香港話劇由文明戲轉入較正規的演出，並進一步跟內地合流，廣東戲劇研究所在這個轉向中實在扮演了重要角色。其後，歐陽予倩三十年代曾兩次到港，先是於一九三四年領導現代劇團，以粵語公演《油漆未乾》；繼而於一九三八年領導中華藝術劇團，導演了《雷雨》、《中國男兒》、《欽差大臣》、《花濺淚》（粵語演出）等劇。²¹ 歐陽予倩躬自實踐他對演員「接近社會，深入社會」的要求，²² 除了於「中藝」成立粵語組外，也為其他劇團導演英語話劇。²³ 他能全方位地投入香港的本土文化活動，是內地來港劇人中影響最大的一位。

廣東省立藝術專科學校於一九四零年成立於曲江。初為「戰時藝術館」，至四二年才正式定名。以趙如琳為校長，戲劇科主任趙越。重要教師先後還有吳曉邦、陳卓猷、盧敦等；特約教師有洪深、熊佛西、許幸之、向培良、胡春冰等。由創校到停辦的十年之間，成績可觀。在「西南八省戲劇展覽會」

¹⁷ 〈廣東戲劇研究所之經過情形〉，《戲劇雜誌》記者，歐陽予倩《自我演戲以來》附錄，上海神州國光社，頁241。

¹⁸ 〈盧敦：我那時代的影戲〉，《香港影人口述歷史叢書》，香港電影資料館，2000年，頁122。

¹⁹ 陳西名〈廣東戲劇研究所的前前後後〉，見閻折梧編《中國現代話劇教育史稿》，華東師範大學出版社，上海，1986年，頁91。

²⁰ 同註18。

²¹ 羅卡等《從戲台到講台》，頁39-40，72-74；陳錦波《抗戰期間香港的劇運》，頁28-31。

²² 羅卡等《從戲台到講台》，頁74。

²³ 《歐陽予倩戲劇論文集》，上海文藝出版社，1984年，頁476。

中，趙如琳帶領師生及附設的實驗劇團成員共七十人參加，是參展人數最多的單位之一；同時參加資料展覽，在各單位中也是展品最多的。²⁴

「研究所」和「省立藝專」成立於二十年代末至四十年代中國局勢變化至大的時期，從資料所見，師生從來難得安定，既沒有一張安靜的書桌，也沒有一個聞不到硝煙味道的舞台。但是，兩校到底在動盪的局勢中，培養了不少藝術工作者，對香港戲劇發展影響甚大。而兩校之用粵語演戲，更對香港本土戲劇的建立別饒意義，這在下節會進一步討論。

四

香港文化融入新文學傳統的過程不是直線發展的。香港與中國在話劇發展上的關係，這數十年間也出現了兩次明顯的疏離，這也是香港話劇形成自己特點的關鍵。

首先是一九四四年桂林「西南八省劇展」上的風波。這次劇展舉行於抗戰後期，是戲劇界的一時盛事。香港部分劇人積極投入，固然是進一步與全國劇人融為一體的標誌；然而，弔詭的是，這也是香港劇人與內地同行終有扞格的見證。從陳有后、朱克、梁時傑等人的記述，可見「省立藝專」的演出是如何遭受批評。事隔多年，梁時傑回憶起來還是憤憤不平的，至於陳有后、朱克等，雖然以稍有距離的身份看這事，其偏向廣東同鄉的立場也很明顯。透過他們的記述，再對照《西南劇展》²⁵一書記載的資料，除了一些藝術與技術的環節外，方言問題應是惹來疵議的關鍵。田漢等人的批評就有這麼一段：

用方言演出的劇，原劇最好也是用方言寫的。……《油漆未乾》是一個外國劇本，如今用粵語演出是經過了二度翻譯，究竟忠實到甚麼程度，頗是疑問。而且，就我們聽到的來說，劇中人物的對話，尤其是幾個主要人物的對話，幾乎使我們不能相信我們的耳朵。趙如琳先生在本劇中採用的是廣州中下層的語言，也許是「豐富生動」了吧，我們尤其歡迎大量採用下層民眾的語言，但得和劇本中需求的情調，必須做到十

²⁴ 唐堯越〈廣東省立藝術專學校戲劇科〉，見閻折梧編《中國現代話劇教育史稿》（註19），頁301。

²⁵ 《西南劇展》，廣西戲劇研究室、廣西桂林圖書館主編，漓江出版社出版，南寧，1984年。

這裏還得對「廣東戲劇研究所」和「廣東省立藝術專科學校」稍有補充。

廣東戲劇研究所的核心人物是歐陽予倩。一九二九年二月十六日成立於廣州，本身為研究機關，所中附設戲劇學校，「以養成學藝兼優努力服務社會教育之演員建設適時代為民眾之戲劇為宗旨」。¹⁷ 除以歐陽予倩為校長外，唐槐秋（負責話劇系）、胡春冰（負責文學系）、趙如琳等為教師。盧敦、李晨風、吳回和李麗蓮等本在廣州組業餘劇團演出文明戲，也入讀該校。研究所除了訓練頗有系統外，也重視實際演出，據盧敦所記，「三年下來，我在話劇系讀書期間已有很多演出機會。我們在研究所內一間大屋的天井演出，那兒也容得下二百多個座位。我們當年演出過很多戲……。這種新的文藝大受廣州的新青年接受，演出幾乎一定滿座。」¹⁸ 歐陽予倩針對廣東地區情況和學員籍貫的特點，「學校所排的戲，幾乎全部用粵語演出」。¹⁹ 盧敦等畢業後，在三十年代初來港，電影與話劇雙線發展，故盧敦曾自述：「香港的話劇大概也是我們這班人推動的。」²⁰ 香港話劇由文明戲轉入較正規的演出，並進一步跟內地合流，廣東戲劇研究所在這個轉向中實在扮演了重要角色。其後，歐陽予倩三十年代曾兩次到港，先是於一九三四年領導現代劇團，以粵語公演《油漆未乾》；繼而於一九三八年領導中華藝術劇團，導演了《雷雨》、《中國男兒》、《欽差大臣》、《花濺淚》（粵語演出）等劇。²¹ 歐陽予倩躬自實踐他對演員「接近社會，深入社會」的要求，²² 除了於「中藝」成立粵語組外，也為其他劇團導演英語話劇。²³ 他能全方位地投入香港的本土文化活動，是內地來港劇人中影響最大的一位。

廣東省立藝術專科學校於一九四零年成立於曲江。初為「戰時藝術館」，至四二年才正式定名。以趙如琳為校長，戲劇科主任趙越。重要教師先後還有吳曉邦、陳卓猷、盧敦等；特約教師有洪深、熊佛西、許幸之、向培良、胡春冰等。由創校到停辦的十年之間，成績可觀。在「西南八省戲劇展覽會」

¹⁷ 〈廣東戲劇研究所之經過情形〉，《戲劇雜誌》記者，歐陽予倩《自我演戲以來》附錄，上海神州國光社，頁241。

¹⁸ 〈盧敦：我那時代的影戲〉，《香港影人口述歷史叢書》，香港電影資料館，2000年，頁122。

¹⁹ 陳西名《廣東戲劇研究所的前前後後》，見閻折梧編《中國現代話劇教育史稿》，華東師範大學出版社，上海，1986年，頁91。

²⁰ 同註18。

²¹ 羅卡等《從戲台到講台》，頁39-40, 72-74；陳錦波《抗戰期間香港的劇運》，頁28-31。

²² 羅卡等《從戲台到講台》，頁74。

²³ 《歐陽予倩戲劇論文集》，上海文藝出版社，1984年，頁476。

取了外交上承認北京、香港政治上則限制左派的手段，因此，本地的政治形勢是相當微妙的。我們一方面可以看到左派如何乘立國之勢擴大影響力，另一方面也可看到左派是如何被壓抑，以至整個社會瀰漫一片對政治的恐懼感、絕緣感，而因政治傾向不同而生的矛盾與猜疑，更是當時的普遍現象。²⁹ 校際戲劇比賽舉辦了十年而停辦，多少與政治因素有關。話劇演出長期設有檢查制度，過份敏感的題材無法上演。³⁰ 凡此種種，都是五、六十年代香港戲劇「非政治化」下的現實，也是那時多演古裝劇、翻譯劇與改編劇，而創作劇發展緩慢的重要客觀因素。「香港藝術節」從一九五五年起舉行了六屆，中英學會中文戲劇組演了《紅樓夢》、《清宮怨》、《西廂記》、《錦扇緣》、《美人計》、《李太白》和《紅拂》等七個戲，都是「歷史劇」。除了主事者的條件與趣味外，「歷史劇」比較切合當日的時代風尚，恐怕也是重要的。而這些「歷史劇」又明顯地沒有多少以古喻今的寄意，相對於內地的劇壇，³¹ 本地舞台實在是「非政治化」得很。

這樣的「非政治化」，以至「非社會化」傾向，對於建設本土文化當然是不利的。但是，從另一個角度看，這因政治壓力的取向，卻多少遙接早期中國話劇的「愛美劇」傳統。即重視戲劇的業餘性與獨立意識，更多地注重演出的舞台實踐。容宜燕即曾這樣說：

香港劇運，目前還是以提倡業餘演劇活動為鵠的。業餘演劇既不在志在於盈利，而以愛美的一種藝術活動為前提，祇求做好藝術工作，使戲劇成為一件藝術作品，讓人們共同欣賞。所以愛美演劇的意義，高於職業演劇的意義。³²

所謂「愛美」(amateur)，也確是一個客觀的事實。在五、六十年代，單靠舞台劇演出，是難以維持生活的。在七十年代以前，演話劇只能是一種業餘的活動。有能力的劇人，不少都投身電影界。

那時，最重要的本地表演藝術是電影。正如盧敦說的：「四、五十年代可以說是香港粵語影片最美好的黃金年代」。³³ 大量原在抗戰期間參與戲劇活動

²⁹ 在莫絢蘭、陳達文、鍾景輝等的訪問中，於此都有生動的回憶。

³⁰ 在李援華、陳達文等的訪問中，於此都有提及。

³¹ 在一九五五年至六零年，內地的重要劇目有《考驗》、《萬水千山》、《同甘共苦》、《布谷鳥又叫了》、《紅色風暴》、《茶館》、《關漢卿》、《紅旗譜》、《枯木逢春》等。

³² 容宜燕〈「父母頌」義演的意義〉，世界戲劇社《父母頌》演出場刊，1966年9月4日。

³³ 盧敦《瘋子生涯半世紀》，頁87。

的人都參與了電影製作。而邵氏公司更要開辦訓練班，培養新血。不過，也由於話劇具有比較「小眾」的特質，於是也繼續擁有自己「愛美」的空間——一個不受政治與商業因素侵佔的空間。

這個空間主要是倚靠教育來維持的。那時不少劇人都投身在教育界，學校正是使話劇在政治與商業之外，尋得另一主導意識的好地方。劇人在抗戰期養成的積極入世的人生觀、藝術觀，自然而然地體現於導人向善、淑世扶幼的教育訊息。因而演劇還是充滿社會意義，但這意義是非政治的，更非狹義的黨派政治的。這是五、六十年代本地戲劇活動的主要思想傾向。

因此，在指出「非政治化」以至「非社會化」的時代局限的同時，我們也宜承認那局限也有健康的一面，它為六十年代漸次形成的本土戲劇，開闢了一片較寬敞的、有利生長的土壤。

六

六十年代是香港文化大變的關鍵時期。對話劇發展來說，中環大會堂的落成固然重要，香港政府吸收兩次暴動的經驗，要積極舉辦文娛康樂活動，也十分重要。³⁴

更重要的是整個香港社會的變化。

從五十年代至六十年代初，大量難民進入香港。木屋區處處山頭林立，徙置區紛紛興建，這是五、六十年代社會事務的焦點。再加上人口在戰後的自然增長，年輕一代漸次長成，香港的內部問題日益複雜。電影界由於面對普羅大眾，對社會問題自較敏感，朱石麟、李晨風、李鐵等導演早推出了不少關注基層的作品。³⁵ 相對來說，知識分子味道較濃的話劇從來社會性較弱——即使有意反映現實，也常從比較高遠的層面為之——上述的「愛美劇」傾向自然更強化這個特點。現實的香港社會，始終未能成為劇人的正面關懷。

在這樣的背景下，《陋巷》(1962) 和《七十二家房客》(1964) 是十分有代表性的。由於人口激增、居住條件惡劣，吸毒成為五、六十年代的嚴重社會問題，朱瑞棠與姚克先後響應禁毒戒毒的要求而編寫《毒海餘生》(1960) 與《陋

³⁴ 詳見陳達文的訪問。

³⁵ 例如李鐵導演的《危樓春曉》(1953)、朱石麟導演的《一板之隔》(1952)、《喬遷之喜》與《水火之間》(1955)、李晨風導演的《人海孤鴻》(1960) 等。月前香港電影資料館舉辦回顧五、六十年代生活的粵語片特輯，也挑選了潘炳權導演的《樓下門水喉》(1954) 與楊工良導演的《一樓十四伙》(1964) 這兩部眾生相式的製作放映。

巷》，後者通過香港業餘話劇社兩度演出而更著口碑。《七》劇改編自上海的滑稽戲，是左派影劇人的選擇，當然也因為前此拍攝的同名電影甚為成功之故。³⁶ 這些作品有正面回應社會現實的意義，也是香港劇人不以面向知識分子為滿足，而有意接觸普羅大眾的表現。

不再通過曲折的隱喻，而把現實中的香港人（對《七》劇而言，是「擬香港人」）的生活正面地呈現在舞台上，這就有以香港生活作為藝術主體的意義。在建立香港戲劇的本土性方面，其意義是很大的。

當然，要這樣的趨勢繼續發展，必得待本地戰後成長的年輕一代接棒亮相了。他們沒有太多「歷史背景」，他們在舞台上自然而然地發出自己的聲音，那聲音漸次響亮，並和時代的聲音相應——那已經是七十年代初的故事了。

七

教育總是重要的。五十年代的「校際戲劇比賽」儘管只舉辦了十年，但是對本地戲劇的影響很大，「學校朗誦節」對學生藝術興趣的培養也有一定貢獻。而六十年代中開始的「大專戲劇節」、六十年代末出現的「校協戲劇社」，對日後的本地戲劇都發生長遠的影響。但本研究既以六十年代末為下限，兩者的歷史尚短，「校協」更暫未有能力演「自己的」戲，故本研究不擬詳論。

六、七十年代之間，香港話劇的變化很大，一九七七年市政局成立香港話劇團，更是香港戲劇發展的里程碑。然而，假如我們把注意點往前推移，並仔細研究其間種種現象的變化，便會發覺，二十世紀的三十年代至六十年代，原來對香港劇壇的演變，關係至為重要。

關於口述史，最後還得有兩點補充：

我們是怎樣看「口述歷史」的呢？口述者提供的具體事實固然重要，他們對過去的總體印象、觀感與態度，恐怕更重要。年代久遠，記憶磨滅，個別事實不夠準確是難免的（我們訪問李援華先生的時候，他頻說「忘記了！……忘記了！」實在無可奈何！），但這無損口述歷史的價值。換另一角度看，對

³⁶ 《七十二家房客》是珠江與香港鴻圖影業公司於1963年聯合攝製的影片，導演王為一，文覺非、李艷玲等主演。資料見《跨界的香港電影》（第廿四屆香港國際電影節特刊），康樂及文化事務署，2000年，頁15, 178。

於這叫作「歷史」的東西，我們對其中個別事項的記憶重要，還是對它的總體把握與理解更重要？這是一個很值得推敲的問題。

人之不同，各如其面。概略言之，人人都有相近的地方；仔細看來，每個人卻又都是獨特不二的。本書記錄的十多位受訪者，無論人生觀、藝術趣味以至於待人處事的性格，當然都各有差別，其間的異同又是交相錯疊的。劇人的任務是在舞台上創造不同的角色，而在真實人生當中，他們又是怎樣的人物？他們對待同一件事會有怎樣的相近相異的態度？仔細的朋友自然會在閱讀的過程中獲得發現的趣味。

張秉權

二零零一年五月

目錄

導 言	v
從「藍白」到「香港話劇團」：朱克	1
任伯江強調戲劇的教育功能	26
服膺洪深的劇壇前輩：李援華	37
柳存仁站「在舞台的邊緣上」	47
殷巧兒堅持藝術是生活的昇華	63
戲劇、宗教與社會服務一脈相承的麥秋	74
羅富國戲劇的脊梁：莫紉蘭	92
陳有后見證香港戲劇的成長	120
見證港府文化政策發展的陳達文	132
梁時傑出身「省立藝專」	151
從朗誦到戲劇：馮祿德	173
銳意發展基層戲劇的盧恩成與張心永	186
鮑漢琳醉心於演員藝術	199
大師的足跡：鍾景輝	214
香港劇壇大事年表初編（三十年代至六十年代）	231
索 引	247
鳴 謝	259
編訪者簡介	260

從「藍白」到「香港話劇團」：朱克

日期：一九九八年十二月十一日（星期五）及十八日（星期五）

時間：十二月十一日下午五時至七時，十二月十八日下午三時至五時半

地點：香港大會堂美心餐廳（Theatre Café）

訪問者：張秉權、何杏楓

筆錄者：何碧琪

張：我們正在做一項三十至六十年代香港戲劇的歷史研究，希望邀請不同的劇人回顧當年他們如何進入戲劇圈內，分享他們在這圈子中的所見所感。很感謝朱克叔能抽時間接受我們的訪問。

朱：說來話長，事實上個人和環境是不可分割的，在三十年代時期我多數時間在廣州。我在一九二零年出生，故鄉是台山，三十年代時我十多歲，那是我初接觸而未正式踏足社會的時候。那段時期中國處於積弱時代，西方列強均來入侵中國，所以當時中國所有的青年都可說是愛國的，只要一懂世事，便醒覺中國很弱，形成他們的愛國情緒，當時很多事情都是因為愛國而激發的。年青時我也蠻喜歡搞文學，說來也很奇妙，我初時是看張資平寫的色情小說、寫年輕人的愛情題材。我閱讀過後覺得很有趣味，這就是我入門的經過。所以我認為就算是黃色小說或其他非正統文學也不該全盤否定，張資平在當年被魯迅抨擊過，但就因為他，我喜歡了閱讀，繼而喜歡其他的文學著作，例如巴金和茅盾的作品，因為它們比較容易明白。接著我便看魯迅的文章，他的作品相對來說比較艱深，不過因為我愛好文學，於是就算多困難也要看懂它們。漸漸地，由魯迅再轉向閱讀西洋翻譯作品，譬如說屠格涅夫、羅曼羅蘭、斯坦尼斯拉夫斯基和高爾基等。看了很多作品之後，我心裏充滿疑問，究竟他們的時代背景是怎樣的？為何會造就出這樣的作家呢？記得鄭振鐸編了一本關於世界文學的書籍，好像叫《世界文學大綱》，介紹了全世界有名的作家及作品，現在書店仍有發售。我讀後覺得很有意思，自己便學著寫小說、散文和詩等，年青人常常都有這種衝勁。後來發現很多作家都有自己的劇作，例如高爾基和羅曼羅蘭等便是，我很奇怪戲劇究竟有什麼魅力，令這些作家都寫起劇本來！於是我除了學習寫小說和散文外，也開始寫劇本。

何：您的第一個劇本是……？

朱：我的第一個作品誕生在我還就讀於廣州大學附中的高中二的時候。那時我把作品交給校刊的編輯過目，他興致勃勃地替我登在校刊上。這劇本發表後，我的朋友都語帶嘲弄地問我：「你不懂得演戲，何來曉得寫劇本呢？」他們都質疑我的劇本怎麼可以搬上舞台。那劇名為《鄉魂》，是以農村變革和反土豪作為題材，這也可能是受了洪深的影響，他當年寫了很多有關農村的劇本，例如《農村三部曲》等。我的劇本最後也沒有演出過。

那時廣州正處於戲劇低潮，是陳濟棠統治的年代，共產黨在廣州暴動之後，大約是一九三四或三五左右，三七年就是抗戰，是抗戰前的一段時期。當時廣州的新文學藝運動可說很沉寂，所有文藝運動都幾乎帶有強烈政治性。當時廣州的中山大學劇社已演出了《怒吼吧！中國》，但之後一切歸於沉寂，因為那時凡是搞戲劇的都與共產黨有關，田漢等在當時成立了「南國社」，胡春冰也在這時入獄，類似的事件比比皆是，當時的青年人對這樣的環境非常不滿，於是大家都希望藉戲劇喚醒群眾。我參加戲劇活動前的一年半載戲劇界極度沉寂，完全沒有活動。歐陽予倩先生於一九三一年左右在廣州成立了「戲劇研究所」，但其後這團體也不能立足了。當時有很多年青人希望搞類似組織，我記得當時我到過廣州的郊外與他們一同開會討論戲劇。戲劇研究所的幾名學生共同組織了一個劇團，並進行演出，我們也有前往觀賞。可是他們的勢力薄弱，為加強聲勢，於是也邀請我們一同參與。經過一番努力，我們獲准在廣州女青年會的禮堂演出，女青年會並給予我們五元作為每次演出的津貼，我們就用她的地方，以她的名義公演。那時我們將劇團命名為「藍白劇社」，那是女青年會旗號的顏色，這也比較容易掩護大家。那時我們每星期或每月會演出一個獨幕劇，我就這樣正式參與戲劇活動。「藍白」裏面很多都是「戲劇研究所」的學生，另外也有「中山大學劇社」的成員，其中陳卓猷後來獨立活動，對廣東戲劇有一定影響。那時大家的生活很貧困，我們用別人的地方作為團址，沒有能力繳付租金，大家沒有飯吃，幸好附近有一所雲吞麵店，老闆經常賒雲吞麵給我們充飢，我們就是在那麼貧乏的情況下搞戲劇的了。

張：那時您還未完成學業吧？

朱：還未完成。我們有時也會用自己的學費暫時補貼劇社，將原本用來交學費的金錢為劇社應急。

何：那五元是什麼意思？