

麥嘯霞像



麥嘯霞（右）曾為薛覺先（左）編寫無數劇本



麥嘯霞與容寶鈿合照。照片後面有麥嘯霞署名和題字：「一夫一妻，兩相同意，世世生生，鸛鶴鶼鶼，永不分離，貧富不易。」（約攝於1940年）

目錄

004 | 圖輯

028 | 序 後之視今、猶今之視昔——
麥嘯霞的粵劇史研究

040 | 緒論

042 | 第一章 粵劇的特質與時代精神

048 | 第二章 粵劇尋源

070 | 第三章 民族革命思想的傳播與瓊花會館的毀滅

076 | 第四章 粵劇的再生和八和會館的奠基

082 | 第五章 粵劇演出的組織、劇目類別及例戲

098 | 第六章 江湖十八本與粵班古劇

104 | 第七章 北派滲入與粵劇改良

122 | 第八章 粵劇作家

130 | 第九章 一九三〇年代粵劇劇目

168 | 第十章 戲曲角色

178 | 第十一章 粵劇伶人及其優名

181 | 後記

182 | 參考資料

186 | 附錄（一） 麥嘯霞熱血灑在桃花扇

196 | 附錄（二） 麥嘯霞的「導演經」（一九三九）

208 | 附錄（三） 麥嘯霞參與電影作品年表

一至四十五 | 《廣東戲劇史畧》原刊

序

後之視今、猶今之視昔

——麥嘯霞的粵劇史研究

(一)

促成我重新細讀麥嘯霞的《廣東戲劇史畧》（一九四〇；下稱《史畧》）以至把它翻譯成白話文、校訂和重新出版的，是我近年間着手從事的幾項研究工作：唐滌生的創作傳奇、香港神功粵劇的普查，與當代香港粵劇的承傳。一方面，由於這幾個項目固然涉及粵劇史和香港社會文化史，正如麥嘯霞所說，「學者非考其源流、明其變化之跡，則無以驗其消長、得失」（麥嘯霞，一九四〇：三）；另一方面，我是深深受到麥氏的「史觀」和堅持精神的感動。麥嘯霞對研究工作的熱誠，和他那「知其不可為而為之」的精神，充分見於他在《史畧》將近結束時的一句說話：「吾粵名優輩出，惜因變亂相沿，咸〔豐〕、同〔治〕以前已不可考。後之視今，猶今之視昔，¹姑就所知撮記如下，以為後日考證之資。」（麥，一九四〇：四十五）

《廣東戲劇史畧》於一九四〇年十月在香港出版。今天，從內

1 這句出自《蘭亭序》的話，可以視為麥嘯霞的箴言。

容而言，它是一本「早期粵劇簡史」；但在資料極度缺乏、研究工作嚴重落後、炮火連天、前程變幻莫測的一九四〇年的香港，稱它為「鉅著」，是當之無愧的。據麥氏自己所說，他雖窮半生努力搜集有關資料，可惜不幸遇上日寇侵華，不少資料在一九三八年十月廣州淪陷前被炮火摧毀。不幸被毀滅的相信還包括他的其他著作如《國恥年鑑》、《粵劇考》、《粵劇作家列傳》（麥，一九四〇：三十）和《廣東音樂史畧》（麥，一九四〇：十八），是學術界的莫大損失。作為第一本粵劇史，《史畧》是在香港危在旦夕之際，在麥氏傾全力於拍攝電影、編寫粵劇，並企圖藉粵劇和電影暴露日本軍國主義的猙獰面目和鼓動港人救國救港、無懼視日本為盟友的港英政府的嚴密審查中抽出時間來寫作的，若非麥氏抱着「後之視今，猶今之視昔」的精神，恐怕是難以完成。本人重新出版本書，旨在向麥氏這種堅持、眼界及精神致敬。

(二)

麥嘯霞（一九〇四—一九四一）是香港一九三〇至一九四〇年代著名的電影導演及粵劇編劇家，也是知名的書法家、篆刻家、國畫家、美術設計師、作曲家及粵劇學者。他原名麥宏澤，別號「嘯霞」，常用「麥子」為筆名發表文章。

他祖籍廣東南海西樵，父親麥崑崙曾在印度孟買經商，後回到廣州西關開業。家境富裕的麥家共有三子五女，嘯霞排行第八。他年幼時天資聰穎，五歲入學，七歲習畫，十三歲已嘗試創作戲劇故事及繪畫連環圖。可惜好景不常，父親不幸被歹徒劫殺，自此家道中落。十七歲畢業於陸軍學校後，大概由於經濟困難無力攻讀大學，他只能繼續自修鑽研書法及其他藝術。二十歲開始在九江教學，期間與名媛馮潔華（年份不詳）結婚，之後育子女各一。九江升格為市後，他曾出任市政府秘書，不久因代無辜入獄鄉民抱不平，與同僚發生衝突，憤而辭職（黃漢聲，一九四七：七十八），

轉往台山海宴重拾教鞭，之後又轉到羊石。他在羊石時，曾與兄長麥雪峰（年份不詳）合創「志士班」²，名為「天風新社」，致力改良粵劇，使它成為教化大眾及傳播愛國思想的有力工具。「天風新社」演出他編的粵劇《櫻花淚》時，參與的演員包括吳楚帆（一九一一—一九九三）及高魯泉（一九〇九—一九八八）兩兄弟（黃燕清，一九四七：三一四）。

麥嘯霞其後到了廣州從事教育及新聞、資訊傳播工作，參與多份期刊如《世界日報》、《公平報》、《嘯聲三日刊》、《滄浪畫報》、《星聲報》等的編輯和出版工作。這時他開始與著名粵劇編劇家盧有容（一八八九—一九四五）及陳天縱（一九〇三—一九七八）交往，才華得到他們的賞識，被引薦為馬師曾領導的「大羅天劇團」編劇，作品有《賊王子》（與陳天縱合編）、《粉墨狀元》（與馬師曾、盧有容合編）、《聲震白門樓》（與馬、盧合編）、《賊菩薩》（與馬師曾合編）、《洞房之夜》（與馬、盧、陳合編）、《腸斷蕭郎一紙書》（與馬、陳合編）等（賴伯彊、潘邦榛，二〇〇〇：六十四—六十八）。

他約在一九二七年前後舉家移居香港，並在一九二八年初參加尚未正式啟業的香港影片公司開辦的「香港電影養成所」，在導師黎北海（一八八九—一九五五）指導下，成為首屆畢業學員。同屆畢業的薛兆榮（年份不詳）和立健嫻（年份不詳）也在後來成為一九二八年開拍的電影《客途秋恨》的男、女主角。這部電影由黎北海任編劇及導演，在一九三一年公映，麥嘯霞也有參演；「香港影片公司」也在一九二八年正式成立（余慕雲，一九九七：七一八）。

一九三〇年，麥嘯霞與名伶薛覺先（一九〇四—一九五六）惺惺相惜，加入了由他領導的覺先聲劇團，任宣傳部主任及編劇，其後更在多部電影裏與薛覺先合作（余，一九九七：一一一—一一二）。

2 「志士班」出現於清末的香港和中國內地，藉上演新風格的粵劇來宣揚革命、愛國和救國的思想。

一九三三年，他與周永棻（年份不詳）為黎北海監製的香港首部局部有聲片《良心》任聯合導演（余，一九九七：六十二—六十三）。由一九三四至一九四〇年，他總共參與了二十二部電影的製作，³擔任演員、主題曲主唱、作曲、填詞、編劇及導演，執導的代表作有《茶薇香》（一九三六；與薛覺先聯合導演；薛覺先、唐雪卿〔一九〇八—一九五五〕主演）、《花木蘭》（一九三九；陳雲裳〔一九一六—二〇一六〕、鄺山笑〔一九〇九—一九七六〕主演）和他今天僅存的電影作品《血灑桃花扇》⁴（一九四〇；麥嘯霞編劇；鄭孟霞〔一九一二—二〇〇〇〕、鄭生〔年份不詳〕主演）。

一九三七年「七七事變」爆發後，日本展開全面侵華，這年「愛國電影」、「國防電影」在香港成為主流，全年出品了二十五部。八月，華南電影界為抗戰和賑災籌款開拍《最後關頭》，由麥嘯霞、蘇怡（年份不詳）、盧敦（一九一一—二〇〇〇）、南海十三郎（一九〇九—一九八四）、嚴夢（年份不詳）聯合編劇，由陳皮（一九〇四—一九六六）、李芝清（年份不詳）、十三郎、蘇怡、趙樹燊（一九〇四—一九八七）、高梨痕（一八九〇—一九八二）聯合導演，並動員所有影圈演員以至超過八百位臨時演員，於十二月二十九日首映（余，一九九七：一三九）。

在抗日戰爭爆發前後，由於英國與日本屬盟國關係，對香港含反日訊息的文藝作品嚴加審查，尤其規定「國防電影」、粵劇及報紙不可提及侵略中國的是哪個國家或哪些國民。一九三七年初，為免仰人鼻息、投鼠忌器，麥嘯霞與誼妹、徒弟、戀人容寶鈿（一九一〇—一九九七）和一批容家親人和友好合資開辦了「天下影片公司」，隨即出品了《銀月金星》、《大戰之前夜》。前者借發生在一

3 參閱本書附錄（三）。

4 參閱本書附錄（一）。

第二章 粵劇尋源

一、研究方法

一直以來，粵劇的源流是難以考訂的。即使回到二十世紀初，紅船子弟已無法確定它的淵源和歷代發展，而依賴眾說紛紜的傳言，以為它源於京劇、漢劇、湖南採茶戲或廣西桂林劇。戲劇是重要的藝術，若不明瞭它的起源和演變軌跡，而要評論它的消長和得失，根本是無從可說的。與其怪責古今學者從來沒有以粵劇為研究專題，一向致力粵劇的本人，自當身先士卒地從事考證。

研究歷史的方法，應以實在文物為基礎，文獻為其次，推想又更次之。由於粵劇經歷了多次浩劫，文物散失不全，文獻中亦欠缺專書，故此學者只能搜尋歷朝諸家的筆記，在其中找出點點滴滴，試圖拼湊出它的發展梗概。假若不同的筆記記載了相矛盾的資料，學者須加以對比而選擇可信性較高的說法。假若無法在筆記裏得到啟示，學者便只能在中國戲劇發展的大勢中推斷粵劇的蛻變。本人倉猝寫作本書，盼望隨着將來新史料的發現，能彌補它不足之處。

二、戲曲起源及發展

中國戲劇起源於「巫優」（巫師身兼優人），他們祀神兼娛人，逐漸形成習俗。《詩經》裏的「十五國風」是各地方劇種的鼻祖。秦代焚書，國風一度失傳。漢朝盛世，設樂府，各種百戲¹得以展現，加上吸收了胡樂，令中土音樂起了質變。這時候面世的戲劇雛

1 漢代百戲又稱「散樂」，內容包括體育、武術、雜技、扮演鳥獸蟲魚、器樂、歌唱、講故事及人物扮演等表演項目。

型包括「代面」²、「撥頭」³及「踏搖娘」⁴等。唐代設立了梨園，宋代設立了教坊，詩演變成詞，詞演變成曲。到了元代，戲曲開始有了規模。曲又分南曲和北曲，廣東戲曲是在南方發源，但兼用南曲和北曲。

南宋光宗（一一四七—一二〇〇；一一八九—一一九四年在位）統治期間產生了南戲，最早的名作有《趙貞女》和《王魁》，自南宋初開始盛行，被人稱為「永嘉雜劇」，它的唱腔音樂兼用宋代文人曲子和民間里巷歌謠。蒙古人入主中國後，由於他們民族性崇尚武功，故北曲得以盛行，且漸用胡語演唱，在音樂風格上夾雜粗獷元素，故不為南方人士歡迎。自從高明（即高則誠，約一三〇五—一三五九）的名劇《琵琶記》（約寫於一三五六年）面世後，新的唱腔風格逐漸形成，稱為南曲。大致而言，北曲始於金朝而盛行於元朝，南曲始於南宋而在明代盛行。⁵

北曲的特點是填詞較密、字多腔少、節奏急促而剛勁⁶，擅於表達曲詞內容，但聲腔旋律卻沒有太大的發揮。南曲填詞較疏、節奏相對地緩慢、腔多字少、多見「底板」或「底眼」⁷，故聲腔旋律⁸比

2 演北齊蘭陵王戴起猗猗面具出戰以助軍威的故事，屬歌舞戲及戲曲的雛型。參閱本書第九章。

3 以歌舞敘述兒子上山尋父，最終發現父親已被老虎咬死的故事，亦屬歌舞戲及戲曲的雛型。

4 也作「踏謠娘」，又稱「蘇郎中」，敘述女子被丈夫虐待的故事，當中婦人由男演員「裝旦」扮演，也屬歌舞戲及戲曲的雛型。

5 麥氏原文以簡圖指出「南曲」和「北曲」的源流，由於欠明確意思，從略。

6 原文引述王世貞（一五二六—一五九〇）的《曲藻》，為「促處見筋」（一九四〇：三）。

7 與上注相同；原文是「緩處見眼」（一九四〇：三）。

8 據楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》指出，北曲與南曲在旋律上的主要分別是前者使用七聲音階、後者使用五聲音階（一九八一：八六七）。

曲詞有更大的發揮。北曲的正宗劇目有董解元（本名及年份不詳，生活於約一一九〇—一二〇八年間）的《西廂記》⁹和馬致遠（一二五〇—一三二一）的《岳陽樓》，其後演變成西腔、高腔、梆子等腔調。南曲的正宗劇目有高則誠的《琵琶記》和施君美（即施惠，年份不詳）的《拜月亭》，其後演變成海鹽、弋陽等腔調。下面表一根據明朝徐渭（一五二一—一五九三）的《南詞敘錄》勾畫出上述腔調在明代的流佈：

表一：明代四大聲腔

唱腔派別	發源地	流行地域
弋陽腔	江西	北京、南京、湖南、福建、廣東、廣西 ¹⁰
餘姚腔	會稽	常、潤、池、太、揚、徐
海鹽腔	海鹽	嘉、湖、溫、台
崑山腔	吳中	吳中

四大聲腔之外，其後又有義烏、青陽、樂平、太平、四平等腔調，在不同地區流行，其演變已難於考證。

今天我們知道早在明代嘉靖年間，廣東已有藝人演唱弋陽腔，音韻上兼用洪武音韻及中州音韻，並用鼓、板點出節拍。清代學問家嚴長明（一七三一—一七八七）的《秦雲擷英小譜》記載：

9 《董解元西廂記》今只存諸宮調曲本，屬說唱類，而並非劇本。

10 原文作「廣」，可指廣東、廣西或湖廣；湖廣包括湖北、湖南及廣東、廣西的部分地區。

金元間，始有院本，分兩支流：南曰曼綽，北曰弦索。曼綽者鼓板也，俗稱高腔，在京師者則為京腔。曼綽一變為弋陽腔，再變為海鹽腔，至萬曆後，魏良輔〔一四八九—一五六六〕、梁伯龍〔即梁辰魚，約一五二一—一五九四〕相繼出，始變為崑山腔，遂掩弋陽、餘姚、海鹽三腔。弦索流於北部，安徽人歌之，為樅陽腔（今名石牌腔，俗名吹腔）。湖廣人歌之，為襄陽腔（今謂之湖廣腔）。陝西人歌之，為秦腔。

上述的演變路徑展視了粵劇的來源。下面表二根據《秦雲擷英小譜》勾畫出各種聲腔如何匯聚成粵劇；表三則根據多種文獻勾畫出中國戲劇的源流。

表二：粵劇的來源

