

中國國粹藝術讀本

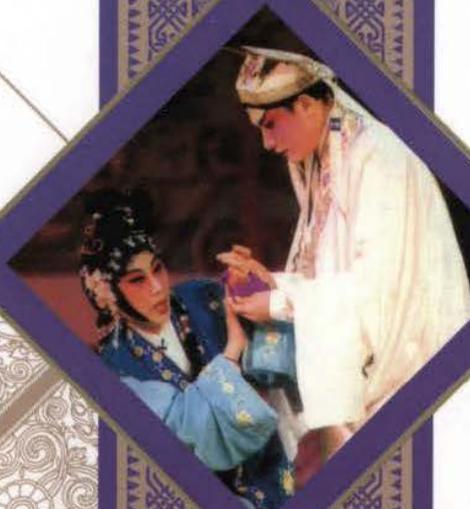
中石榮



# 粵劇

Guangdong  
Opera

白庚勝◎主編 蔡孝本◎著



中國文聯出版社

趣味浓郁的经典故事，全面展现  
国粹艺术悠久亘长的发展轨迹

赏心悦目，生动反映光辉灿烂的  
国粹艺术图片，立体凸显中华五  
千年民族艺术的非凡成果

一部让青年学子轻松愉快地走进

国粹艺术大门的普及读本

一部让每个家庭了解国粹文化与

营造艺术氛围的首选图书

一部具有多重便捷实用的检索功  
能的中国国粹艺术百科全书



ISBN 978-7-5059-5789-3



9 787505 957893 >

定价：27.50元

中國國粹藝術讀本

中戶進

# 粵劇

Guangdong  
Opera

白庚勝◎主編

蔡孝本◎著



中國文联出版社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

粤剧/蔡孝本编著.-北京:中国文联出版社,2008.5

(中国国粹艺术读本)

ISBN 978-7-5059-5789-3

I.粤… II.蔡… III.粤剧-艺术-普及读物 IV.J825.65-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第044977号

书 名	粤剧——中国国粹艺术读本
编 著	蔡孝本
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里10号(100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	唐嘉忆 胡 笋
责任校对	潘传兵
责任印制	焉松杰
印 刷	北京百花彩印有限公司
开 本	690×1000 1/16
印 张	10
插 页	1页
版 次	2008年10月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-5789-3
定 价	27.50元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站<http://www.cflacp.com>





编委会名单

- 主任：孙家正（全国政协副主席、中国文联主席）  
胡振民（中国文联副主席、党组书记）
- 副主任：覃志刚（中国文联党组副书记）  
李牧（中国文联党组副书记）  
冯远（中国文联党组成员、书记处书记）  
杨志今（中国文联党组成员、书记处书记）  
廖奔（中国文联党组成员、书记处书记）  
白庚胜（中国文联党组成员、书记处书记）
- 委员：董伟（中国戏剧家协会副主席、分党组书记）  
康健民（中国电影家协会副主席、分党组书记）  
徐沛东（中国音乐家协会副主席、分党组书记）  
刘大为（中国美术家协会副主席、分党组书记）  
姜昆（中国曲艺家协会副主席、分党组书记）  
冯双白（中国舞蹈家协会副主席、分党组书记）  
罗杨（中国民间文艺家协会副主席、分党组书记）  
李前光（中国摄影家协会副主席、分党组书记）  
赵长青（中国书法家协会副主席、分党组书记）  
林建（中国杂技艺术家协会副主席、分党组书记）  
黎鸣（中国电视艺术家协会副主席、分党组书记）  
赵克忠（中国文联出版业改革领导小组副组长）  
李舒东（中国文联出版社原社长）  
宋建民（中国文联出版社负责人）

编纂工作委员会名单

- 主编：白庚胜（中国文联党组成员、书记处书记）
- 执行主编：宋建民（中国文联出版社负责人）
- 副主编：赵克忠（中国文联出版业改革领导小组副组长）  
奚耀华（中国文联出版社副总编辑）  
朱辉军（中国文联出版社副总编辑）  
王利明（中国文联出版社副社长）
- 总策划：李舒东（中国文联出版社原社长）
- 策划、项目执行人：张海君（中国文联出版社重点项目室主任）
- 音乐类主编：张振涛（中国艺术研究院音乐研究所所长）
- 舞蹈类主编：罗斌（中国艺术研究院舞蹈研究所所长）
- 戏曲类主编：傅谨（中国戏曲学院教授、戏文系主任）
- 美术、民间艺术类主编：梁江（中国艺术研究院美术研究所所长）
- 曲艺类主编：姜昆（中国曲艺家协会副主席、分党组书记）
- 杂技类主编：林建（中国杂技艺术家协会副主席、分党组书记）  
傅起凤（中国杂技艺术家协会编审）
- 项目责任编辑：张海君、邓友女、唐嘉忆、周劲松、宁洪、胡笋
- 编 审：潘光武、贺新辉、孙雁行、吴若竹、任杰



## 为了共享而展示（代序）

白庚胜

21世纪，人类文明跨入一个全新的时空。

不管是否愿意，每一个国家，每一个民族，乃至每一个人都被这个时空一网打尽；

无论是否承认，每一种文化传统，每一种文化元素，甚至每一种文化基因都面临着决定性的选择。

因为，凭借科学技术原创而生发的文化创新正在超强提速，伴随全球一体化而弥散的文化消费令人眩目。

当此考验，开放的中国生机盎然，不仅实现了国民经济的高速度增长，科学技术的迅猛发展，而且重视和谐文化的建设，既立足于本土、传统、民族，又面向世界、现代、未来，弘扬中华文化，共享人类文明，致力于推动和谐世界的进程，引起全球性的关注。

在实现社会转型，以及工业化、城市化、后工业化等现代化过程中，我们没有惊慌失措，我们没有麻木不仁，我们更没有放弃责任，而是登高望远，审时度势，科学决策，精心部署实施，解决了观念、人才、技术、资金、市场等方面的困难，进行了各民族文化的保护、传承、转型、创新、开发等实践，发展了文化生产力，协调了文化生产关系，实现了文化转型，确保了国家文化安全，参与了当代世界多元文化的创造与共享。

其中，最值得大书特书的便是我国始自20世纪80年代响应联合国教科文组织的倡导、对中华文化遗产所进行的保护行动。由于党和国家的正确领导，文化艺术界的坚守与躬行，全民族的积极参与，至今，我们已经建立起文化遗产保护的领导体制，制定了文化遗产保护的全面规划，采取了包括国际保护、国家保护、民间保护、教育保护、法律保护、学术保护、产业保护在内的一系列举措，实施了中国民间文化遗产抢救工程、中国民族民间文化保护工程、国家口头与非物质文化遗产保护工程，开展了对文化遗产杰出传承人的命名，建立了国家遗产日制度，公布了一批国家文化遗产目录，申报成功了数十个世界遗产项目，加速了文化遗产立法的步伐。

由此所引发的文化盛事不可胜数，但见孔子学院大大方方走向世界，满足了各国人民揭示“中国奇迹”的语言需求；以“百家讲坛”为代表的文化讲古深受欢迎，对华人社会的历史传统“充电”及增强文化认同起到了“润物细无声”的作用；传统节日的恢复如雨后春笋，城乡人民的文化生活日趋丰富；整理国故正在拓展其广度与挖掘其深度，使儒学的第四次重振雄风渐成可能；各少数民族的文化受到前所未有的保护与利用，多元

一体的精神家园多姿多彩；与世界各国的文化交流不断加强，中华文明日益显现出“和谐万邦”的魅力。

这一切，昭示了这样一个光辉灿烂的文化前景：一次中华民族的伟大复兴已经悄然开始，一个以大繁荣、大发展为标志的文化建设新高潮正在兴起，一场中西文化的平等对话正式开启。

越过高山，跨过险滩，蓦然回首积淀五千年的文化传统，我们慨叹先人的惊人智慧、伟大创造、博大胸怀。

保护遗产，反思历史，我们终于发现它们并非是前进的障碍、发展的负担，反而是精神的支撑、知识的宝藏，更是政治建设、经济建设、社会建设、文化建设的不竭资源与永久动力。

展望未来，拥抱世界，我们确信中华文明是中华民族的根本标志，也是中国与世界互相理解的唯一桥梁。我们与它相伴始终。

基于这样的认识，我们历时两年创意出版了这套“中国国粹艺术读本”丛书。其目的是向国人、尤其是青少年传承我们民族艺术创造的结晶，也向世界展示中国文化的精粹。对于这项工作，中国文联极为重视，不仅给予资金支持，而且孙家正主席、胡振民副主席亲任编委会主任具体指导；国家新闻出版总署的关心具体表现在为其特批立项，并保障出版书号；中国文联出版社将之确定为精品工程，力求精心设计、精心组织、精心实施，李舒东、宋建民、奚耀华、朱辉军、王利明等领导及张海君主任等堪称鞠躬尽瘁，编辑和作者们不计名利和精益求精的态度更是令我感动。

庚胜不才，却参与和见证了世纪之交启动中华文明复兴及其遗产保护的全部过程，还非常荣幸地担任这套“中国国粹艺术读本”丛书的主编。这虽非我的能力与地位所及，却是我不可推辞的使命。

我所期待的是：通过这套丛书，中国的国粹艺术能为广大读者所认识、珍爱、传承，中国的文化遗产能得到社会各界的关注、保护、利用，中国的精神财富能为全人类所共有、共赏、共享。

如果因为这套丛书的问世而使国人更加自尊、自信、自爱、自立、自强，我将感到十分欣慰；

如果由于这套丛书的存在使世界了解中国更加客观、全面、理性、准确、人文，我将感到非常愉悦。

21世纪，人类文明跨入一个全新的时空。

这个时空不排斥古老，它秉持“推陈出新”。

这个时空不拒绝外来文明，亦主张“中为洋用”。

要么，御新时空如神骏；要么，被新时空所异化、吞没。

是为序。

2007年12月30日

（作者为中国文学艺术界联合会书记处书记）



一、开一代琼花 变音士台绽红豆

- |               |    |
|---------------|----|
| 1. 琼花水埗 瘫手五传艺 | 2  |
| 2. 戏子称王 李文茂举义 | 6  |
| 3. 八和中兴 邝新华张帜 | 9  |
| 4. 薛马争雄 省港班崛起 | 17 |
| 5. 群芳吐艳 红豆发新枝 | 26 |



二、唱做念打翻 岭南剧派领风骚

- |               |    |
|---------------|----|
| 1. 八音和谐 兼今古中外 | 38 |
| 2. 十大行当 承桃汉班制 | 47 |
| 3. 南派武技 舞台打真军 | 56 |
| 4. 人生如戏 百般妙排场 | 61 |
| 5. 戏如人生 万种风骚领 | 65 |



### 三、数风流人物 梨园艺苑百代传

- |               |     |
|---------------|-----|
| 1. 胜冠诸王 拓剧坛风气 | 82  |
| 2. 各得擅长 薛马桂廖白 | 90  |
| 3. 春回艺苑 梅凌劫后香 | 118 |



### 四、凡有华侨处 粤韵笙歌处处闻

- |               |     |
|---------------|-----|
| 1. 薪传岭表 珠水流粤韵 | 134 |
| 2. 六柱擎天 省港桂海外 | 137 |
| 3. 老中青幼 盛世同欢歌 | 147 |





## 一、开一代琼花 蛮音土台

# 绽红豆

在河网交错、美丽富庶的珠江三角洲，鱼肥蕉壮，果硕粮丰；从桑基鱼塘到晒场谷堆，从蕉林茅舍到古榕船埗，到处缭绕着热情如火、清雅典丽的粤曲声韵。社火如昼，笨歌达旦，激越的大锣大鼓叩击人心，一幕又一幕兴亡交替的历史画卷，一出又一出忠奸善恶的道德评判，培育着一代又一代岭南文化精英，垒筑着岭南艺术独特的风采。粤剧，是岭南文化的瑰宝。南国红豆，姹紫嫣红，粤剧艺术，源远流长。



## 1. 【琼花水埗 瘫手五传艺】

对于粤剧历史年限，至今尚无定评。如果按照“粤剧”这一特定名词出现在20世纪20年代来界定，它就有80多岁；如果参照清同治七年粤剧八和会馆成立算起，粤剧已有110多年的寿命；如上溯到清雍正初年，将北平名伶张五南下佛山传艺、创立琼花会馆定为粤剧出生之日及根据在佛山汾江之滨发现刻有：

“大明万历琼花水埗”的石碑来判定，当时已有粤剧艺人的行会组织机构。按此推断，“粤剧发展至此已经基本成为一个大剧种了”（《粤剧史》），且有400多年的历史。以上诸论，均由名家考证，言之凿凿。窃以为，某种艺术门类的确立是要经历发生、发展到形成这样一个漫长的渐进过程的，以明确具体的年月来界定它的历史年限是不科学的。粤剧，它必须具备与艺术发展规律相符合的条件，才能确认

它的客观存在。首先，它应该是戏曲，必须是“以歌舞演故事”的舞台艺术。其实，早在南宋时期，因为政治文化中心南移，广州一带经济十分繁荣，亦带来了文化艺术的兴盛。大量史料证明，自南宋开始到明清两代，越来越兴旺的广东戏曲活动呈现出三层结构，“一是以官僚为媒介而传入的昆曲；二是以客商为媒介而传入的弋阳腔；三是以独自粤剧方言和民谣为基础的土腔土调”（见《粤剧的形成和传播》田仲一成（日））。这些都是戏曲艺术。第二，地域方言是界定地方剧种的重要依据。刊刻于雍正十一年（1712年）的《粤游纪程》之“序文”（李元龙撰）写道：“广州府题扇桥，为梨园之藪，女优颇众，歌价倍于男优，桂林有独秀班，为元藩台所命题，以独秀峰得名。能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广



百年前粤剧演员及戏服

腔，一唱众和，蛮音杂陈，凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。”这里所说的“广腔”，指当时在广州演出的广府戏班。过去，人们将中原以外的边陲地区称为：“蛮荒之地”。广州地处岭南，故习惯称南蛮。“蛮音杂陈”就是指广州当地方言。据此可以推断，当时的广府班是使用广州方言演出的。

第三个条件是，每个地方剧种都应具有鲜明地方色彩的声腔艺术。如上所言的“……民谣为基础的土腔土调”，应是粤剧音乐唱腔的雏形。早期粤剧受到昆曲、弋阳腔、秦腔等声腔，以及“俗乐”、“胡乐”等音乐的影响。它以宽广的胸怀和气度，精妙的艺术方法，把它们熔于一炉。这个融会的过程，是一个

### 小百科

#### 华光师父

全国各地地方剧种过去都是奉风流倜傥、精通音律的老郎（唐明皇）为师祖，为何独有广东粤剧却以一个完全不懂艺术的华光做祖师爷呢？早在明代，外地商人入粤经商，弋、昆、高、梆等外江戏班随之蜂拥而至，成立了戏班行会组织：“梨园会馆”。而广东本地戏班既无经济实力和外省商人抗衡，又无由外省人主持的官府支持，故被外江班排挤，在梨园会馆无立锥之地，只好投靠琼花会馆。琼花会馆本是五金冶炼业的行会组织，专营庙宇钟磬、八音班锣鼓和生产农具。他们天天与火打交道，故奉火神华光为偶像。这就是粤剧尊奉华光为师父的由来。



杂交的过程。从而孕育产生了不同于原来任何一个母体的、具有鲜明地方色彩的、已经个性化的粤剧音乐唱腔。第四是要求他在表演艺术和表现形式方面具备有别于其它兄弟剧种的艺术特色。粤剧以实用性、技击性极强的南派武技入戏。这是源于明末清初，南少林弟子避祸逃入广东粤剧戏班，在班中授徒传技，将少林技击拿到舞台表演。我们很难在其它剧种找到类似的表演形式。还有组合式的“排场”结构；利用大笛、大锣、大钹，表现热情、热闹、热烈的艺术风格；以丑角的表演为代表的自然主义演剧方法；以及博取众家之长，把各兄弟剧种的优点和特色都吸取过来，结合自己的特点加以再创造，形成了一种驳杂、繁复的舞台呈现状态。这种自由宽松的心理态势，对早期粤剧的形成，是有推动作用的。粤剧，作为一个地方戏曲剧种的基本条件，在清雍正初年已经具备，可以认定粤剧形成于距今约300年的清朝雍正初年。

粤剧行内除祭祀华光师父外，还供奉一位张师傅。这位有

姓无名的张师傅究竟是何方神圣？竟蒙粤剧伶人立牌位享祀？原来华光是神，张师傅却是人。据传他原名张骞，排行第五，乃汉阳人士。左手微瘫，时人称“瘫手五”。清朝雍正年间，张五乃京中名伶，唱做俱佳，文武擅长。具有强烈的民族主义情绪，对清朝满族统治不满，每在演出中，加插讥讽时弊之言，暗寓反清复明之义。后渐为官府所闻，在天子脚下，岂容一个“下九流”的伶工借古讽今，在舞台上散播大逆不道的“厥词”，遂

清代砖雕





严令缉拿查办。张五闻知，星夜易装逃出京师，由北而南日夜兼程，风餐露宿逃到广东。

一介戏子，身无旁技，只能以艺谋生。当时广州是戏曲活动的中心，但官方钳制管束甚严，容易暴露行藏，所以张五辗转到了佛山，在本地班艺人聚集地大基尾，设馆授徒教戏。他能教习的当然就是他所纯熟掌握的北方昆曲与家乡汉剧的表演技巧和套路了。首先他将相对规范、严谨的表演程式，十大行当分工，舞台设置，化（妆）服（装）道（具）的使用方法，戏班日常运作和班规，以及经常演出的传统剧目等，通通移植到粤剧中来，使“土腔土调”的粤剧迎来首次大变革。然后将原来是五金冶炼行业的琼花会馆，转为粤剧伶人的行会组织：佛山琼花会馆。把零散无序、各自为政的戏班和艺人组织起来，团结起来，有利于他们的生存和发展。因为张五对粤剧在艺术建设和组织建设方面都立有殊勋，做出了前人未有之贡献，而且粤人素重气节，敬重张五的为人和民族精神，故后世便立牌位纪念这位推动粤剧发

展的民族志士。郭沫若曾有诗可证这段历史：“昆弋皮黄各擅场，汇为粤桂及汉湘；更集民间众歌曲，内容丰富声悠扬。昔有名伶瘫手五，佛山镇上立戏班；至今革命唱传统，少林武艺传红船。”

### 小百科

#### 田窦二师

粤剧戏班供奉火神华光为师傅，在戏曲界是绝无仅有的。祭祀张（窦）师傅则是纪念这位外江名伶对粤剧发展的贡献。除此之外，还有一个牌位，上书“田窦二师”，这是属于戏曲界共有的神祇。

唐代安史之乱，乐工雷海青殉节。肃宗平乱后，追赠“天下梨园都总管”，为避天上雷神名讳，御赐姓田，封他为“田都元帅”。“田都”二字在广州话听来，变成了“田窦”。过去粤剧戏班艺人大多识字不多，想当然地以为：既然是“田窦”那就是两个人了；误将“元帅”讹作“二师”。这样历代戏人敬奉的“田都元帅”就变成了粤剧的“田窦二师”了。



## 2.【戏子称王 李文茂举义】

清咸丰四年（1854年），广东发生了一件惊天动地的大事。粤剧艺人李文茂领红船弟子配合太平军，揭竿起义，反抗清廷暴政。李文茂出身梨园，舞台上二花面行当。他精于技击，性格豪爽，轻财尚义，是行内“打武家”（武打演员）的领袖。一次在佛岭演出，因反抗未开锣先收戏捐，与税吏相殴，趁机纠集戏班中有志反清之士成立义军。他将戏班中的演员分为三军，小武、武生演员编为文虎军；二花面、六分为猛虎军；五军虎（武打演员）为飞虎军；李文茂自称三军主帅。以“反清复明”为旗帜，要求义军穿着舞台演出的明朝服装、衣冠，后来义军壮大发展，戏服不够了，于是就一律以红巾扎头，代替冠盔，故人称“红巾军”。其时《顺德县志》中写道：“从逆者裹红巾，服梨园衣冠，称将军、元帅、先锋、军师等伪号。”当时戏班中的演员，大都

通晓武技。尤其五军虎、打武家，更善翻跟斗，长于技击。每战必作先锋，跃登城楼，攻城夺隘，骁勇非常，成为义军的主力部队。后来转战广西，攻下柳州。李文茂自称“平靖王”（桂林古称靖江府，寓意要平定桂林）。

义军自制钱币，铸“平靖通宝”；任命官员，惩治贪官污吏。后来率兵攻打桂林，兵败病亡。李文茂以一介戏子，率十万之众纵横粤、桂、湘、黔数省，时达八年之久，威震南疆。田汉曾赞誉是：“世界戏剧史上曾无前例的光辉榜样。”更有诗云：“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。”

李文茂起义失败后，清廷对粤剧恨之入骨，焚毁佛山琼花会馆，解散粤剧戏班，禁演粤剧，使粤剧受到空前的打击。粤剧艺人有的被镇压杀戮；有的远走他乡逃生海外；有的隐姓埋名穷乡



小百科

“开山”、“收山”

粤剧的“拉山”程式动作是双手从中间向两面拉开，所以就称“开山”，学艺者入门第一课，便是学“拉山”，因此就将启蒙教授者叫做“开山师傅”即是从“开山”教起的老师。

一些艺人年纪大了，退出舞台，行内就称之为“收山”，那就是不演戏了。现时“开山”、“收山”，已经成为粤方言地区的流行词汇了。特别在港澳一带平民社会中，变成了习惯用语了。

僻壤；也有混入“外江班”打杂的，情况极为凄惨。

粤剧遭到清廷残酷镇压，给粤剧艺术带来毁灭性的打击。但粤剧艺人并没有屈服。戏被禁，但人还在，观众还在，观众没有忘记粤剧。在广州城以外的广大粤语地区，特别是广西和粤西一带，不顾禁令坚持演戏。据《南海县志》记载：“严禁本地班，不许演唱，不六七年旋复，旧弊之难革如此。”粤剧被禁，大有灭行和后继无人之虞。为此，曾协助李文茂起义的艺人兰桂和华

保，从佛山赶到广州，向十三行富商伍紫垣借用河南的花园，暗里组织“庆上元”细班（即童子班），招收一批艺人子弟学戏传授技艺，培养出一批新人，如武生邝新华，花旦姣婆梅，小武崩牙启，小生师爷伦，丑生生鬼保等，他们成为日后中兴粤剧的中坚力量。在这期间，粤剧虽然饱受摧残，但也为以后粤剧生存发展之路伏下指向性的坐标。一是培育了粤剧对统治者的“反骨”。自清初洪熙官至善禅师、瘫手五等反清复明志士加入到粤剧戏班，对粤剧的艺术风格、舞台形



戏曲木雕

粵劇



百年前演出照片

态，以至艺人的思想趋向，产生了巨大的影响。经李文茂起义的重创，更培植了粤剧对封建统治者的深仇。以后的辛亥革命、抗日战争、抗美援朝，每当在民族安危的紧要关头，粤剧艺人都义无反顾地挺身而出，留下许多可歌可泣的故事。二是粤剧被禁，有些艺人远走到东南亚一带避祸，也有漂洋过海远赴美（国）加（拿大）谋生的。

他们向海外传播了粤剧、粤曲艺术，逐步形成了今天全世界凡有讲广州话的华人地区都有粤剧粤曲的盛况。三是粤剧艺人为了生存，栖身到外江班，不可避免地要接受外来兄弟剧种演出的演剧方法、表演手段和程式，直接促进了粤剧和兄弟剧种的艺术交流。客观情势“迫”着粤剧向其他剧种学习，极大地丰富了粤剧的表演手段。

### 小百科

#### “五军虎”

粤剧戏班将专职的武打演员称作：“五军虎”（或叫：打武家），出处已无可考。他们在演出中只负责翻跟斗。过去戏班只要有演出，就要先演传统例戏《六国大封相》，那就需要五军虎演马夫带马和表演翻跟斗。所以他们向无失业的危机、无饥饿之忧，但亦无上升到当“大佬倌”（名角）的可能。他们略感无奈地自嘲：当了五军虎就是披了件“烂棉袄”（破棉衣），既没有挨饿之苦，也没有发达致富的辉煌。他们无需购置戏箱行头，只要怀揣一双“打鞋”就可四方搵食。在这种特定的生存背景下，他们生活作风自由散漫，最难管束，又最讲江湖义气。奎舆堂是“五军虎”的行会组织。



### 3.【八和中兴 邝新华张帜】

在粤剧发展过程中，有一位奇人是不能不被提及的，他就是刘华东。他原是个帮人写状纸打官司的讼师，但恃才傲物，不拘名节，喜与“优娼皂卒”之类下层人士为伍，深为当权者不喜。后被礼部革去举人的功名，就更加愤世嫉俗，对当道者不满。他本人精通音律，喜爱粤剧，常与粤剧伶人交往。粤剧被禁之时，戏班中人曾向他请教：如何才能脱出困境。他苦思多日，未有良策。一日友人邀其食狗，他忽然悟出“挂羊头卖狗肉”之妙计。便教粤剧伶人挂京班牌，实演粤剧，并将粤剧演出唱和白全部改用中州韵演唱，这便是粤剧运用广州人听不懂的“舞台官话”来演唱的由来。并特地教粤剧戏班在各地乡村主会前来订戏时签订的合约上面，特别标明“京剧若干本”的字样。此举果然不为禁令所拘束。于是各乡纷纷订戏

（粤剧）演出，粤剧乃得尚存一线生机。这也可以证明“上有政策，下有对策”古已有之。此外刘华东还为粤剧戏班创立许多制度规矩，为后来戏班所遵照执行。例如每个戏班置红船两艘，又分为天艇与地艇，舱位分布两边，戏箱置于船头。每艇八个，一共十六个戏箱，其中每一衣箱或杂箱，如何放置服装和道具，都有一定之规，不至杂乱无章。刘华东才情过人，还为粤剧编写过剧本，真可谓粤剧的挚友了。

此时还有鲜为人知的“六爷班”崛起，对粤剧的复苏起过一定的作用。“六爷班”就是除了音乐员和舞台人员外，只有六个演员参与演出。这六个人原来一位是候补典吏，人称太爷，他扮演武生行当；第二个是位落第秀才，因为年纪较轻，叫他少爷，担任小生；第三个是油行会馆的文案，是师爷身份，专演丑生；



第四位是卸职的哨官，也叫官爷，饰演小武；第五个是长随，是个跟班大爷，他扮花旦；最后一个是个和尚，自称佛爷，担纲大花面。六位爷们合成一班，所以人称“六爷班”。其实他们是六个票友，也就是现代的“发烧友”。生活悠闲，不忧柴米，平素雅好粤剧，集合起来，在家排练演唱。偶有亲朋庆典，也前往助兴，但并非营利性，只是娱人娱己而已。后来名声在外，欲罢不能，乃再进一步添置戏装道具，俨然一个小戏班。因为当时没有正式粤剧戏班演出，一般广州城内的富商巨贾，酬神贺寿，就算是素不相识，也多方设法托

人敦请。“六爷”却也逢请必到，必过一回戏瘾。而官府对“六爷班”的演出也从不禁止。所以粤剧伶人亦效法，慢慢私下恢复上演较小型的粤剧。

到了清同治七年（1868年）粤剧有了转机。其时整个社会形势稍为安定，清廷为了安抚民心，便要粉饰太平，遣歌舞以昭盛世。两广总督瑞麟为其母亲祝寿，下属官僚竞相争选戏班送戏贺寿，一时广州各戏班云集督府。此时挂着京班班牌而演粤剧的戏班，其艺术水准已非吴下阿蒙。曾经卧薪尝胆，奋发图强的粤剧，已经完全可以和外江班分庭抗礼了。因此，粤剧名艺人武

## 小百科

## 奉革举人刘华东

刘华东乃广东南海三山人，道光二十六年（1846年）丙午科乡试中举。他尝自谓文章属柳宗元，书法学柳公权，人品仰慕柳下惠，遂自号“三柳居士”。其实他是一个讼师，专写状纸。在广州华洋商讼争中，曾以一状摄服两广总督徐广缙，使之收回压迫十三行华商的成命，是一个宋世杰式的人物。

他因反对新会富商卢文锦贿赂地方官员，保举其父卢观垣从祀乡贤。最后虽然除去了卢观垣的从祀资格，但他亦因此被拘四个月，并被革去举人的功名。他处之泰然，晚上外出，必命仆人提着灯笼，上书：“奉革举人刘华东”。



生邝新华等也在应邀之列，进总督府演“京戏”。当日先演《贺寿》和《加官》这两个例戏，然后就上演邝新华的首本戏《太白和番》。李太白由邝新华主演，小生师爷伦饰唐明皇，丑生鬼马扮演高力士，他们的表演唱做俱佳，较其他戏班尤为优胜。瑞麟母亲甚为高兴，当即赐赏。轮到花旦勾鼻章出场，他所演的杨贵妃容光溢射，仪态万千。总督太夫人注视良久，突然饮泣起来，离座返身入内，传令罢演。在场观戏的众官惊惶失色，不知发生何事？演戏的伶人更加茫然不知所以。稍顷遂传命勾鼻章入内。随后又传谕散戏，众官及戏班伶人俱自散去。第二天，邝新华等人放心不下，便再到总督府打听事端，只见勾鼻章已改着女装出来，从人口称“二小姐”，众人愕然。原来瑞麟有一妹妹，其母甚为钟爱，可惜早年夭亡，昨日贺寿看戏，一见勾鼻章出场，觉得其貌甚肖其亡女，不禁触景生情，悲从中来，于是将勾鼻章唤入内庭，收作“义女”。令其改穿她女儿留下的衣装，以慰其思女的情怀，因此府中上下

皆称之为“二小姐”。由一个戏子，忽然间变作两广总督之妹，世间事真可谓无奇不有。

勾鼻章，原名何章，番禺沙湾人。俗谚：“沙湾何，有仔唔忧冇老婆。”意指沙湾富庶，有儿子不用担心娶不到老婆。旧时鄙视伶人，被诋为“下九流”，像沙湾何这样的大族，更将何章开除出族，拜山祭祖分猪肉也没有他的份。其后沙湾有沙田被邻乡强占。虽几经争讼，均遭败诉。族中忽闻何章做了总督府的“二小姐”，就托何章之父前往广州，对何章说明沙田诉讼之事，请他向总督求情。后来果然官司得胜。何氏乡绅大喜，祭祖酬神，并请勾鼻章回乡参加盛典，恢复祖籍，加倍补回胙肉，恭请何章父子端坐首席，族人前倨而后恭，如此隆重招待演戏的子弟，可说是史无前例的了。

邝新华常怀恢复粤剧的雄图大志，藉此千载难逢之良机，恳请勾鼻章向总督太夫人求情，请她向儿子总督瑞麟说情，将粤剧解禁，使戏班可以复业。其后瑞麟果然循其母所请，上书朝廷，请准解禁粤剧。既然总督表态，



## 小百科

## 多一两!

旧时戏班习惯，全班以花旦的薪金为最高，因为封建旧思想认为：男扮女装，还要在舞台上做别人的妻女，此乃最没有面子的事。只有出较高的薪酬，才能吸引人肯做男花旦。所以花旦薪金最高，以下依次是武生、小生、小武和男丑。不过亦偶有破例。琼山玉班的正印花旦仙花发，是当时全行最红的佬馆，年薪八千两。武生蛇公荣应聘，却要八千零一两。旁人问他原因何在？他说：“花旦饰演的角色，不是我的女儿就是媳妇；我多要一两，表示父亲地位高于女儿。”此语固然是强词夺理，但亦反映出蛇公荣自恃技艺超群，自高身价。可见戏班最终还是凭实力作标准的。

禁令遂弛，粤剧戏班开始公开组班演出了。然而，求证于史籍，终清一代，清廷始终没有正式行文宣布对粤剧解禁，只不过是迫于情势，放宽钳制束缚而已。

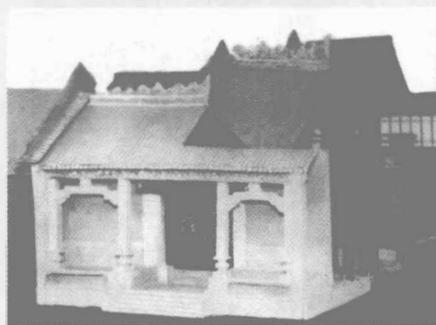
三年后（1871年），粤剧弛禁。邝新华审视了历史的教训，深感粤剧戏班艺人必须团结起来，维护自己的权益，才能发展壮大。经过深思熟虑，他参照

佛山琼花会馆和广州梨园会馆的经验，重新整顿和组织粤剧行会性组织，藉口在广州老城区魁巷的梨园会馆年久失修，且面积狭小，提议联合全戏行的力量，修建新的会馆。实质是希望通过创建会馆，建立一整套适应新形势的行规和组织、机构，促进粤剧的发展。这一举措得到全体粤剧伶人的响应，有捐沙献石，有筹砖措木，以及利用休班时间义演筹款等办法，集资在广州黄沙购置地皮，择吉兴建新会馆。经过近十年的筹备和建设，终于在光绪15年（1889年）完工，取名“八和会馆”。所谓“八和”，一般解释为“和翁八方”之意。其实真正出处是《舜典》中所说，“八音克谐”，蕴涵着粤剧各行当的艺人和睦相处在八个分会会堂里的意思。会馆落成之日，邝新华和勾鼻章赠送题匾，上书“有志竟成”，落款是邝殿卿（这是邝新华的原名）、何章（即勾鼻章），悬于中堂之上。邝新华等人制定了严密完整的组织机构，按演员的行当和职员的工作性质划分八个分会。一、永和堂是武生、小武行当所属；



二、新和堂，男丑、女丑行当；  
三、庆和堂，辖二花面、六分；  
四、福和堂，是旦角的分会，  
包括花旦、正旦、武旦、顽笑旦  
等；五、兆和堂是小生、公脚、  
大花面、总生、正生等文角的堂  
口；六、德和堂，是五军虎，打  
武家（武打演员）的会所，内又  
设鸾舆堂，以专门训练跟斗、武  
技、把子；七、普和堂，是音乐  
员（又称棚面）的分会；八、慎  
和堂，统管接戏，买戏的“柜  
台”（戏班的业务员）和管理衣  
箱、杂箱的舞台工作人员。

除这八个分堂之外，还有  
“养老院”、“方便所”和“泣  
别所”。“方便所”是负责向患  
病无钱医治的艺人赠药。养老院  
则是对年满60岁而又无依无靠  
的老艺人提供食和宿，以示关怀。  
各分堂内部都设有宿舍，是给本



八和会馆模型

**小百科**

### 大集会

每年农忙期间就是戏班休班  
之时。各戏班就会云集广州。八和  
会馆在农历六月初五到六月十五日  
举行全行大集会演出。每个戏班都  
要参加，大集会实际上是粤剧名伶  
大会串。所有的收入除班底人员的  
伙食外，全部捐给慈善机构，表示  
粤剧艺人对社会公益事业关心。  
通过大集会，各班名角集中赛艺，  
便于班主重新组班选聘新的主要演  
员，也为中青年演员崭露头角、显  
示才华提供机会。大集会除开锣时  
合演《六国大封相》外，全部都演  
折子戏或选场，所以一个角色往往  
由几位演员扮演，例如演《三气周  
瑜》，朱次伯演“困城”，周瑜  
林演“芦花荡”，金山炳演“归  
天”，观众可在一个戏中欣赏到几  
个大佬馆的精彩表演了。



广东八和会负责人合影

粤剧



堂所属的失业艺员寄住的。著名丑生李海泉（李小龙的父亲）在未成名之前，生活潦倒，也曾在八和宿舍寄居。而“泣别所”就是殓葬处，就如现在所称的太平间。此外还开办了两间八和小学校，凡会员的子弟均可入学受教育。后来又设置了“艺员养成所”，专门培养艺术人才，兼在学艺的同时学习文化知识，以免被社会讥消戏班佬是“无字碑”。著名演员罗品超、张活游、刘克宣、邓丹平等，都是八和艺员养成所毕业的学生。

八和会馆还设有一个营业机构，由吉庆公所专门管理戏班和四乡主会接洽演出事宜。各戏班在吉庆公所挂出“水牌”（或称货单），上面标明某戏班有哪些名演员和首本剧目，使前来订戏买戏的主会一目了然，进而按戏班的艺术质量议价。一旦主会与戏班达成协议后，就将条款写在吉庆公所专用的合同纸上，合同纸中间印有“合同”两字。双方签字盖章，然后把合同从中一分为二，戏班与主会各执一半，以资凭证，合同就算完成生效了。吉庆公所的作用就像现在的经纪

行和公证处，既联系安排演出，又起到保证监督合同执行的中介作用。会馆还设有议事厅，戏行大事实行民主商议，研究订立有关行规，保障戏班演出营业的正常开展。八和会馆还有一种“会派”制度，就是会馆有权派遣一些下层演员到戏班工作，而戏班不得拒绝或推搪。这种“会派”就切实地保障了下层演员的工作和权益。行业制度的确立，结束了此前粤剧戏班散漫无序的混乱状态，使粤剧演出走上规模化和正规化的道路。

八和会馆实行行长制。首任

吉庆公所合同照





### 小百科

#### 挂锣讨戏金

粤剧戏班下乡演出，常会受到恶霸土豪的欺压，无理克扣戏金事甚多。奉革举人刘华东想出一计，定出例规：戏班到乡中演出，向主会借用“高边锣”演出，完台后收下礼金，即将锣交还主会；如遇无理打压戏金，戏班便把锣取走，挂在吉庆公所大堂，上写“某年某月某日，某戏班在某乡演出，被无理克扣戏金多少。”如果该乡来年再来订戏，就必须先清还旧欠，否则全行戏班都不会接订，该乡则永远无戏可演。而旧例乡中无戏酬神祭祖乃奇耻大辱，为邻乡所耻笑，谁都不敢冒此大不韪。从此各乡便不再有拖欠或克扣戏金之事了。

行长是创立八和会馆，立下殊勋的邝新华。八和会馆一经成立，全省粤剧艺人纷纷前来投靠，使它在行业管理、协调团结等方面，起到中枢和首脑的作用。随后带动了香港、新加坡、美国旧金山等地也成立了八和会馆。

八和会馆的成立，有一件事对粤剧艺术的发展起到重要的作用。那就是在八和会馆成立庆典

时排演了粤剧《六国大封相》。据有关文史记载，早在1852年10月于美国旧金山，1865年4月在广西北流，就上演过这个剧目。另外京剧、昆曲等兄弟剧种都有上演这个戏的记录。那么，八和会馆在此时演此戏到底有何特别意义呢？这个戏反映的是战国时期六国抗秦，苏秦拜相的故事。粤剧的《六国大封相》没有常见的戏剧冲突、矛盾，也没有忠与奸，善与恶的对比和评判，主要是表现仪式、排场的铺排，显示出场面的宏伟壮观，全刷出场的角色多达100多人，因此往往就被认为是展示剧团演员阵容和检阅角色行当以及考察演员表演技艺水平的一个戏。过去的戏班和现时剧团下乡演出，当地的主会例必要点演此戏作为首晚开锣演出的例戏。其实在八和会馆落成庆典时演出这个戏，主要是邝新华等中兴代表人物感到粤剧艺人需要精诚团结，一如六国抗秦一样，联合起来统一步调，抗击强暴和压迫，以此鼓舞广大艺人的斗志。顾名思义，《六国大封相》封的是苏秦，但粤剧为什么却以戏中黄门官公孙衍为主角呢？原来公孙

# 粤剧



1999年香港国际粤剧大汇演

衍这个角色要挂白须，例由武生行当的演员来饰扮，而八和会馆的行长邝新华就是武生演员，因他创建会馆，全行上下对他十分尊重，就把公孙衍这个角色改为主角。邝新华在戏行内不仅居功至伟，而且在艺术上也有很高的造诣。他为公孙衍这个角色设计了“坐车”、“撞车”、“耍须”等身段动作和独特的表演技巧，使这个戏生色不少。粤剧《六国大封

相》除了在当时具有进步的社会意义外，在艺术上也有鲜明的特点。比如第三花旦的罗伞架身段组合；正印花旦推车的技巧；迎接苏秦仪仗队中骑的马是有马头、马身、马尾的整个马的模型；相互争强斗胜的跟斗表演，使这个戏的表演美不胜收。在当时庆典演出时，由勾鼻章推车，邝新华坐车，他们配合默契，技艺超群，行内行外，口服心服，赞不绝口。

## 小百科

## 《六国大封相》的花旦“推车”

在《六国大封相》中，正印花旦任“推车”，这个角色无名无姓，历来只以“推车”名之。所谓车，其实是用两面斗方形的车旗象征表示，花旦双手分别执车旗，主要完成两项表演，一是“过场”，花旦推着“车”去接公孙衍，出场要表演扎实轻盈的园台功，还要形象地虚拟表演“车子”上下斜坡，碰到坑洼，绕过石头等一系列细节。第二项是配合演公孙衍的武生演员上车、下车、拜车、掀帘、撞车等多项表演，特别是武生仰坐车上，怡然自得地掀须时，花旦同时要后仰下腰，配合要十分默契。所以“推车”其实是对花旦的园台功、腰腿功和身眼手法步的综合考验。



## 4.【薛马争雄 省港班崛起】

在辛亥革命时期，孙中山十分重视社会舆论宣传工作，对戏剧宣传民众、发动民众的作用给予充分肯定和鼓励。在他的具体支持下，同盟会中一些著名的革命家陈少白、程子仪等人，团结一批有志于戏剧改革的人士，组织戏剧社，称为“志士班”。这个名字本身就有对戏剧进行改革有志之士的意思。它专门编写上演一些反对封建帝制，抨击社会时弊的时装戏。最早志士班的剧社叫采南班，于1904年成立。后来陆续成立了“优天社”、“振天声”等班社团体，在辛亥革命前后20年左右时间，共出现过30多个“志士班”。其中的骨干分子大都是革命党人，他们身兼编剧、导演和演员。革命者、文人、学士粉墨登场，也是广东戏剧的特色景观。他们最初是演出话剧，但后来看到外来的话剧在当时社会的艺术影响力

无法与土生土长的粤剧相比，便改弦易辙，用粤剧这个群众喜闻乐见的艺术形式来演改良新戏，宣传革命主张，促进社会改革。最先用粤剧演出的“志士班”是由黄鲁逸、黄轩霄组织的“优天影”社。郑君可、姜侠魂是当时著名的演员，他们使用广州方言演唱新编粤剧《周大姑放脚》、《盲公问米》、《与烟无缘》，这些有强烈改良意识和社会进步意义的粤剧，受到广大观众的热烈欢迎，收到意想不到的社会宣传效果。

志士班的出现以及它所进行的一系列戏剧改良工作，对职业粤剧戏班和粤剧艺术发展都起到了推动的作用。它诱导和激励带动了许多粤剧艺人，参加到辛亥革命的政治斗争中去。孙中山在海内外多次会见粤剧艺人，进行反封建主义的宣传和教育，提高了艺人的政治素质，使很多粤

采南班



剧艺人都加入到同盟会中，为辛亥革命做出过贡献。当时的名演员，邝新华、陈非侖、靓仙、郑君可、姜魂侠、靓雪秋（国民党元老廖仲凯的胞弟）都是同盟会会员。

志士班的戏剧改良运动，也在艺术方面发生了作用。它们剧社组织的成立，主旨十分明确，上演的戏剧绝大多数是时装戏，其内容和题材都是反映对现实的不满，对落后陈腐的封建社会制度进行抨击，对社会各种不良习俗进行讽刺，宣扬爱国主义和新的道德观念。志士班的改革，直接影响到以后的粤剧，使它在现实生活面前变得十分敏锐。其

次是古老传统的粤剧表现形式受到志士班改良戏剧的冲击，使它很快就摒弃了“天光戏”、“爆肚”等落后的演戏方式，出现了分幕分场、结构严谨、内容严肃的剧本。表演上则吸收了电影、话剧的表现手法，使之更贴切，更适合于表现现代人的生活。在舞台美术方面，改变了一桌两椅的单调，为舞台设置了实景和软画，向观众点示戏剧的具体环境，受到当时观众的欢迎。

志士班还培养出一批粤剧名艺人，如花旦肖丽湘，武生新珠，小武靓元亨，小生靓荣，以及朱次伯、金山炳、白驹荣、伊秋水、叶弗弱等，都是在志士班

### 小百科

#### “花门”和“爆肚”

“花门”，全称“花开门”，是粤剧表演的基本程式，即是京剧龙套的“站门”。粤剧四个手下依次序左一个右一个上场，像开花一样地“站门”，因而得名。可能因为“花开门”都是由里向外走的缘故，从这个意思形象地引申出去就发展到把戏班艺员“不辞而别”，“不经同意就出走”或“违规潜逃”，都统统称作“花门”了。

“爆肚”指没有按照剧本或原来规定的内容，演员临时在舞台上即兴编一些词和曲来应付。过去演提纲戏是没有剧本的，只有故事梗概和一些既定排场的提示，所以演员就要懂得“爆肚”，才能应付演出的需要。只有“爆开肚”看看里面可有急才能应对。



学习或者演出过的著名演员。还有著名的广东音乐名家吕文成、何柳堂、尹自重、丘鹤俦等人，对粤剧唱腔音乐的继承、革新、发展，都有过不可磨灭的贡献。这些志士班的精英，都是当时粤剧的中流砥柱。

在辛亥革命前后，历时20载的志士班戏剧改良运动，在突破旧戏班的班规旧例方面，在开拓剧目现代题材方面、吸取新的表现方式和培养演艺人才等领域，做出了很大的成绩，为粤剧更加地域化、通俗化、时代化，做了很多有益的工作。

随着大工业的产生，城市的政治、经济、思想、文化中心地位越来越明显。粤剧为了生存和发展的需要，主动地将演出活动向中心城市靠拢转移。而客观上，当时乡村盗贼蜂起，“大天二”（恶霸）横行，戏班下乡演出，需要荷枪实弹的武装人员保护才敢前往。尽管如此，还是经常有戏班被劫。还有艺人在演戏时有意无意之间讽刺了时弊，冒犯和冲撞了官僚军阀土豪劣绅而被杀害的。

在民国初年志士班的花旦

袁文明，因演《贼现官身》一剧而遭杀身之祸。当时广州军阀李福林曾做过土匪，便怀疑此剧是讽刺他，于是就指使手下在演出之时将袁文明打死在舞台。至于被借故勒索，被敲诈，因不遂所求而被害的就更多了。著名伶人朱次伯，薪金高达8000银元，黑帮分子勒索不成，便在朱次伯演出结束回家的路上，向他突施袭击，重伤后入院不治身亡。从1923年到1929年短短7年中被害的著名演员还有：1923年春，人寿年班丑生李少帆当时在香港新世界舞台演出《宝蝴蝶》，正当他在念口白：“啊，和尚今天找到老婆了”时，台下射来一颗子弹，当场毙命。1924年的秋天，梨园乐班小武白龙驹刚从新加坡回到广州，就在太平路（现在的人民路）西瓜园戏院门口被人打死。1924年冬天，颂其乐班丑生鬼马三，乘红船途经顺德白藤冈尾坡，遭土匪行劫，被开枪打死。1927年祝华年班小武靓元坤，在香港高升戏院附近遇害。1929年乐同春班丑生黄和美，在广州乐善戏院对面胜利茶居被官府的侦缉队打死。1929年，珠江



上有股土匪，向天上天班文武生汤伯明勒索白银3000元未遂，便

### 小百科

#### 大名过船

1943年，至尊粤剧团到西樵演出，船行到均安圩涌口，被七八条小艇围绕；为首者荷枪实弹拿着演出海报，点名请六位台柱（主要演员）过艇，说是大队长慕名已久，想请佬馆食饭。六位艺人只好前去，这时一位叫黄振球的艺人跑出来大声说：“我也是大名”（海报上字体大的名字）。人家只好也请他过船，他却连老婆也带过去。怎知原来是“大天二”（土匪）“标参”（绑架）勒索。黄振球夫妇知闻，登时瘫痪晕倒，本来他们毋须受此灾难，皆因贪饮贪食，硬充“大名”，后来戏行内传为笑话，叫“大名过船”。

在顺德某乡进行伏击，本想打死汤伯明，怎料误伤了花旦郑光明。

大佬馆（名演员）被绑架，“标参”的事件频频发生，由于艺员的人身安全得不到保证，一些著名演员就干脆拒绝下乡演出。在这种客观情势影响下，更加促使粤剧艺术向

城市化过渡，这样广州和香港就成了支撑粤剧的两个支柱，红船班逐渐没落，省（广州）港（香港）班也就应运而生了。粤剧发展转上一条新的轨道。

省港班培育了相对稳定的城市观众群体，残酷激烈的市场竞争催生了一批出色的演艺人才，出现了薛（觉先）马（师曾）白（驹荣）桂（名扬）廖（侠怀）五大表演流派。在这个基础上，造就了粤剧历史上一个辉煌的年代——“薛马争雄”。

“薛马争雄”具体是指薛觉先领衔的“觉先声剧团”以广州为演出中心，和马师曾的“太平剧团”以香港太平戏院为基地，从20世纪30年代初到40年代长达10年期间在艺术市场上展开激烈的竞争。“争雄”是各自生存的需要，它意味着对市场份额的占有，是对观众的争夺。“争雄”，它在客观上推动了粤剧艺术的发展，他们按照自己对戏剧

演 仍 晚 今 院 戲 善 樂  
霸 劇 新 威 權 團 劇 龍 金 大

經 西 取 藏 三 唐

好戲

白駒

白鴻

梅蘭

羅家

黎小

石

子

鳳

鳴

景

好

景

好

景

戏班广告



艺术的认知水平，对粤剧进行了包括编、导、演、音、美等各个方面全面的改革。“薛马争雄”时代是粤剧发展过程中最具蓬勃生气的年代，最受观众欢迎的年代，这种长时期的竞争方式适应并培育了当时的粤剧市场。

“争雄”实质就是争观众，就要按照观众的喜好修正艺术生产轨道。为了迎合观众，特别像马师曾的太平剧团，长期面对相同的观众群体，必须不断拿出新的剧目来吸引观众。他们差不多一个星期左右就要推出一套新戏。这样的市场操作当然难免有粗制滥造之嫌。但在市场的推动下，从客观上提高了编剧的地位。薛、马手下都分别有四五个编剧人员组成的班子。他们除了编写新戏之外，在戏班中还起到艺术顾问和策划的作用。他们时刻注意市场信息反馈，以便随时根据观众的口味去修正戏路和经营方针。由于薛、马都直接介入一线创作，以演员的角度去要求剧本，所以剧本的舞台感和立体感都比纯文学本强烈。而且因为艺术家具有较高的文化素质，艺术思想都较同时期的艺人高出一

截，在他们的直接指导下，亦有一些好戏出现。例如针砭时弊，颂扬新思想、新风气的《爱情非罪》、《可怜秋后扇》、《毒玫瑰》（薛觉先）；《苦凤莺怜》、《子母碑》（马师曾）；在移植外国作品，开拓戏剧题材方面则有《白金龙》、《胡不归》（薛觉先）；《贼王子》、《蝴蝶夫人》（马师曾）。特别是在抗战期间，他们都以粤剧为武器，宣传民众，奋起救国，编演四大美人《西施》、《貂蝉》、《王昭君》、《杨玉环》，薛觉先分别赋予她们强烈的爱国思想；而马师曾就以《爱国是依夫》、《还我汉江山》、《洪承畴》等戏，直接号召抗日救亡。

薛觉先主张：“不独欲合南北为一家，尤欲综中西剧为全体，截长补短，去粕存菁，使吾国戏剧成为世界最高之艺术”。马师曾就更为直接和激昂：“本着革命的精神，努力奋斗，探讨人心的深邃，表现生活的原力，打倒千年老例。”他们对旧戏班演出中的“爆肚”、“撞戏”等陋习深恶痛绝，更反对要用不同艺术条件和特长的演员，去反复



1953年“真善美剧团”彩排《清宫恨史》（二排左起）南红、红线女、欧阳俭、薛觉先、马师曾、凤凰女。



抗日战争胜利后，胜利剧团演出海报

演绎那僵死不变的排场程式。这种“活人演死戏”的规条是妨碍粤剧表演艺术前进的枷锁。他们引入和确立导演排练制度，是符合时代艺术要求的。他们积极向话剧、电影、京剧，以及其他兄

## 小百科

### 南海十三郎

香港著名编剧，曾为薛觉先编写过《燕归人未归》、《寒江钓雪》、《花落春归去》等一批名剧。由于他的戏情节严谨，细节感人，一时争相聘他写戏。薛觉先对他甚为器重，每演他编写的戏，在广告上就将他的名字与薛觉先并列在一起。在大佬馆一言九鼎的粤剧界，这可算是极隆重的礼遇。

南海十三郎原名江誉镠，出生书香门第，精通英语、法语和德语，大学毕业后即投身梨园为编剧。他性情豪放，愤世嫉俗。在抗战期间通过编写新剧宣传抗日爱国，怒斥汉奸走狗。他恃才傲物，不媚俗，不趋时，最终生活潦倒，流浪街头，导致精神错乱，最后奄奄而殁。香港曾有话剧和电影述说南海十三郎传奇一生。



弟剧种学习，吸取他们的艺术养分，丰富自己的表演手段。向京剧的名艺人林树森、昆曲名家俞振飞等学戏、习艺，聘请京班武打技师，练习北派武功技巧，使观众耳目一新，致使粤剧观众将凡是武打场面都统称为“打北派”。薛马两人都不是科班出身的演员，基本功是他们共同的薄弱环节，所以表演方面相对就较多从生活化，自然主义表演着手。他们往往借鉴电影话剧表演艺术，给传统的粤剧舞台带来清新、流畅、自然的艺术风气，掀起一股改革的浪潮。在音乐唱腔改革领域，他们建树颇丰，分别创立出独领风骚的“薛腔”和“马腔”。将京锣鼓、洋乐器引入粤剧乐队；把广东音乐小曲填上词演唱，并将外国歌曲、民间小调、本地说唱民间曲调，统统拿来，运用到粤剧演出中去。还充分使用声光电的技术手段，丰富舞台色彩，争相使用“机关布景”，根据剧情和人物设计服装，将粉彩化装改为油彩，把电影的场景装置和道具制作、灯光渲染环境等技术，直接搬到粤剧舞台。不断用新的艺术招数吸

收和争取观众，造就了粤剧史上热闹非凡的年代。

虽然薛、马两人都是粤剧的改革派，都是旧粤剧的“破坏者”，都努力想创立新的剧派艺术，但是他们之间的艺术理念和思想却有很大的差异，最终成为不同风格的典型。从下面两个事例，可以略窥到他们各自的追求。

### 小百科

#### 补镗

加五戏班旧例，凡组班后已经演出，因故需要再请人顶替，叫做“补镗”。因为不管什么原因，临时顶替肯定是件不容易的事，按行中规矩，要在原来的薪酬基础上再加五成，习惯称这是“补镗”加五。

当年马师曾领导的太平剧团在香港演出时装新戏《龙城飞将》，摒弃了传统的锣鼓和音乐，改用爵士鼓和西洋乐器伴奏。演出中，观众鼓噪起哄，原因是戏中没有锣鼓，观众认为这不是粤剧，剧团只好停演退票，以平息风波。第二天，剧团经理马上请回原来的掌板师傅马根，重新为《龙城飞将》配上锣鼓。但就按行规，薪酬要“补镗”加五了。



1954年薛觉先从香港回到广州，随即与广州粤剧工作团赴上海。当时沪中各剧种名伶云集，久闻薛氏大名，皆欲瞻其舞台风采。而寄居于上海的粤籍乡亲，更欲重睹芳华，纷纷向剧团请求让薛觉先登台献演。乡梓情浓，盛意难却，但他刚从香港回来，尚未参加剧团的排练和演出，仓促之际，只好在《卖怪鱼龟山起祸》一剧中，客串田玉川一角。剧团就在下榻的上海新亚大酒店的大厅排练。在排戏过程中，突然薛觉先用手作了个篮球比赛暂停的手势。导演陈酉名连忙询问发生什么事。只见薛觉先在大厅中弯下腰，拾了一个“烟头”撕开弹掉剩下的烟丝，把这张薄薄的烟纸递到刚才排练的演员面前，说“给你摄板的”。原来那位演员在念“白榄”（京剧叫课子）时，全情投入，一味想着“体验”却顾不上“白榄”的节奏，所以薛觉先开了个不大不小的玩笑。“摄板”是要他跟上“白榄”的节奏，这是极度夸张的讽喻。薛觉先谨守戏曲艺术的特征，充分认识“有规则的自由”，要求演员按照戏曲艺术的

规律去创作。而马师曾排练传统戏《凤仪亭》，有位青年向他请教：“马院长（时任广东粤剧院院长）我们以前看到《凤仪亭》的演出，吕布走上凤仪亭去见貂蝉，都是踩着锣鼓点，按着节拍和程式规定的动作，一步一步走上。为什么你三步就跳上凤仪亭呢？”马师曾一脸奸笑，眯着眼说：“细佬（老弟），你追过女仔没有呀？见到你钟意的靓女，还不飞快扑上去，哪里有功夫慢慢踩身形呀。”马师曾是根据自己对生活的体验和对角色的理解，完全抛开程式，选择自然主义的表演方式。所以薛马两人虽然都有志于改革粤剧，但他们却以不同的艺术理念和思想去指导他们各自的艺术实践。相互竞争，相互促进，造就了粤剧的繁荣，从这个意义来说，“薛马争雄”功不可没。

薛、马虽然在艺术舞台上竞争的对手，但在私交上却是很好的朋友。他们惺惺相惜，在抗战胜利后，薛、马首度在“大凤凰剧团”同班同台演出。1953年，马师曾、红线女在香港成立“真善美粤剧团”，首先就邀请



薛觉先加盟，排演了名剧《蝴蝶夫人》。他们严肃认真地对待剧本创作，反复讨论，数易其稿；排练过程中设立响排、彩排制度，这都是过去从没有的新鲜事。该剧的故事发生在日本，所以按照剧情的要求，要向观众表现逼真的环境。舞台景片的制作，演员的服装、化装，甚至演员的步姿坐态，都特别邀请了日本人作艺术顾问。在当时这可真是破天荒的精心制作。这个戏在香港演出，一扫粤剧市场的颓风，引起剧坛的轰动，行内行外都产生了



《蝴蝶夫人》剧照



《蝴蝶夫人》剧照

巨大的影响，粤剧界被其严肃认真的创作态度所镇服，观众则被

这个戏的艺术魅力所征服，这是薛、马成功的合作。

### 小百科

#### 加开十围！

一日，剧团的主要演员都来请假，马师曾急问何事？原来薛觉先中年得子，摆酒请饮。老马自忖：“薛老揸”生仔（薛排行第五，粤中俗语称五为“揸”，故行中叫薛老揸）关我屁事，害得我既要做人情，又要停演，岂非双蚀？顿时心生一计，干脆动员全团一起去饮，杀他个措手不及。于是集合全团，宣布停演，参加老揸“姜酌”，但规定一律要穿木屐前去。有酒饮，又不用演戏，大家欢喜雀跃。届时，有穿长袍马褂，有西装革履，也有妖娆时装，惟是足下清一色木屐，“得得嗒嗒”直如丐帮杀到。办事人员飞报薛觉先，“老揸”一听，知道老马搞鬼，马上吩咐：“加开十围”（席）。老马见此，亦佩服“老揸”度量，两人握手相笑。

粵  
劇



## 5.【群芳吐艳 红豆发新枝】

抗日战争胜利后，整个社会随着接踵而来的内战，百业凋零，民不聊生。粤剧也在劫难逃，市场萎缩，艺术发展停滞不前，其生存状态堪忧。中华人民共和国成立后，政府对优秀的民族传统文化艺术十分关心和爱护，专门制定了有关政策，《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》，有步骤地在戏曲界进行“改戏，改人，改制”的戏改工作。提出了“百花齐放，推陈出新”、“洋为中用，古为今用”的方针。因为有政府的支持，粤剧艺术呈现出前所未有的兴盛与繁荣。

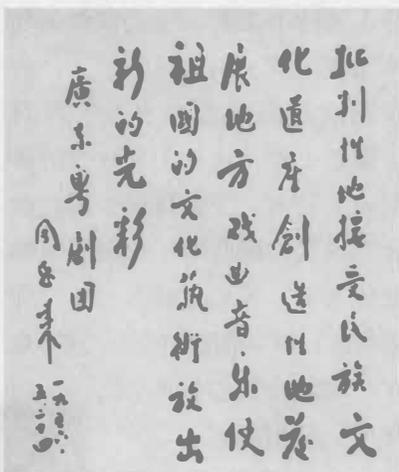
1952年，在全国第一届戏曲观摩会演大会上，粤剧由罗品超（文武生）、李翠芳（男花旦），曾三多（武生）、文觉非、吕玉郎等主演的《表忠》、《凤仪亭》、《平贵别窑》三个折子戏，得到好评和奖励，粤剧界受到很大的

鼓舞。通过会演，也使粤剧界清醒地看到与兄弟剧种之间存在的差距，激励粤剧加快改革的步伐，放下架子，虚心向其他剧种学习。他们专门邀请了著名京剧老师路凌云、姜世续、李运来、王玉奎等南下执教，培训青年演员。严格的院团式练功制度，使青年演员的技艺突飞猛进，为粤剧的复兴打下了很好的基础。

粤剧艺术的发展得益于社会的安定，经济的复苏繁荣。政府推行“改制”的方针，将过去私营的旧戏班，逐步改变成为国家的艺术院团。提高了从艺人员的社会地位，过去被人鄙视为“下九流”的戏子，变成了文艺工作者、人民演员。他们的经济生活有了保障，以往为了糊口而疲于奔命，颠沛流离的艺人，终于可以安定下来，全身心地投入到艺术创作中去。为了提高粤剧艺术的整体水平，还组织艺人们



观摩、学习、交流，使粤剧出现了蒸蒸日上的大好局面。面对开明的社会环境，不断进步的粤剧艺术，广大粤剧演员迸发出巨大的凝聚力和向心力。很多在香港和海外的艺人，纷纷回到祖国，参加到这充满鲜花和阳光的艺术事业中来。怀着热爱祖国、热爱艺术的赤子之心，薛觉先、马师曾、红线女、卢启光、卢伟棠等著名演员都是20世纪50年代回到广州的。周恩来总理形象地将粤剧喻为“南国红豆”，并给广东粤剧团题词：“批判性地接受民族文化遗产，创造性地发展地方戏曲音乐，使祖国的文化艺术放



周总理题词

出新的光彩。”给粤剧艺术发展指明了方向，也给粤剧界极大的鼓舞。从建国到“文革”前的17年，粤剧创作产生出划时代的作

小百科

陈冠卿

陈冠卿（1920—2003）：广东顺德人，广东粤剧院编剧。

对古典文学、粤剧音乐有较深的研究，在创作中讲究平仄、音韵；唱腔设计，曲牌布局尤为出色，作品的文学性与音乐性较



陈冠卿（右一）与编导人员畅游莲花山合影

强。在他50多年的创作生涯中，对《红楼梦》情有独钟；《情僧偷到潇湘馆》、《宝玉哭晴雯》、《怡红公子悼金钏》、《黛玉焚稿》、《晴雯补裘》、《情赠茜香罗》等作品在观众中具有广泛的影响。他还创作了“萧萧斑马鸣”、“梵天曲”、“绛珠泪”、“补裘曲”、“寒霄吊影”、“雪底游魂”、“孤雁哀鸣”等一批脍炙人口的广东音乐小曲。粤剧《梦断香销四十年》是他晚年的代表作。《洛神》曾获得全国优秀剧本奖。



品,《搜书院》、《关汉卿》和革命现代戏《山乡风云》,代表了当时粤剧的艺术水平。以马(师曾)红(线女)为代表的粤剧表演艺术,开始得到全国戏曲界的承认。同时期还出现了《柳毅传书》、《宝莲灯》、《三帅困崂山》等一批优秀剧目。这些戏在广大观众的心目中,都是一流的精品。

在这个火红的年代,老一辈艺术家焕发了青春,马师曾、白驹荣在良好的艺术氛围和环境中,攀上了他们人生的艺术高峰。谢宝和关汉卿,两个光辉的舞台形象,成为了马师曾表演艺术的代表。有“小生王”之称的白驹荣以须生和丑生应工,创造《二堂放子》中的刘彦昌、《拉郎配》县官等令观众难忘的艺术形象,完成了行当的转换和自我超越。他们精湛的表演艺术得到充分的发挥。在这期间,还培养出一批粤剧艺

术新的中坚和骨干。著名艺术家红线女的唱腔和表演艺术,就是在她回到广州后,得益于严谨的艺术创造环境,团结无间的艺术合作,以及社会的巨大支持,使她的艺术才能得到更大的发挥。从世界青年联欢节获奖开始,到《搜书院》的翠莲和《关汉卿》



《表忠》剧照



《平贵别窑》剧照



中的朱帘秀，一直到现代戏《山乡风云》里女连长刘琴，一个个栩栩如生的角色塑造，标志着红线女的舞台艺术进入了成熟期。著名演员罗品超、靓少佳、郎筠玉、楚岫云、陆云飞、文觉非、卢启光等正值盛年，放溢着灿烂的艺术光华。以罗家宝始创的“虾腔”和陈笑风的“风腔”，

两大唱腔流派逐渐形成，受到了广大戏迷观众的喜爱和传唱。林小群、郑培英、陈绮绮等花旦，或以雍容华贵见长，或以悲情感人取胜，或以平稳沉实得到观众肯定。在舞台上各领风骚。优秀青年演员卢秋萍、林锦屏等崭露头角，一时间粤剧舞台呈现出群芳竞艳，一派百花齐放的大好局面。

小百科



卢秋萍



卢秋萍与文千岁



卢秋萍与王凡石

卢秋萍

粤剧著名花旦，1963年被选调到广州青年粤剧团重点培训，在连续三个现代戏的排演过程中得到名家的指导，而至技艺猛进。《白毛女》（饰喜儿）由林奕执导，《南海长城》（饰阿螺）由战士话剧团付冰执导，《红灯记》（饰铁梅）由中国京剧院骆洪年执导。其间两次受到周恩来总理的接见。

她扮相俏丽，嗓音清脆甜美，擅演小旦和花旦行当。首本戏有《红娘》（饰红娘）、《宝莲灯》（饰三圣母）、《春草闯堂》（饰春草）。她于1987年与香港名伶文千岁合作排演《唐宫恨史》（饰杨贵妃）在香港演出，好评如潮，被誉为“翻生杨贵妃”。



粤剧电影《沙家浜》，红线女饰阿庆嫂，吴国华饰刁德一，王中玉饰胡传魁

“文化大革命”是对中国传统文化一次“史无前例”的摧残，粤剧艺术同样不能幸免，整整10年，基本处于一种停顿和倒退的状态。但尽管处在令人窒息的政治高压下，粤剧还是通过种种努力将京剧、芭蕾舞等姐妹艺术门类的“样板戏”：《沙家浜》、《智取威虎山》、《红灯记》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《白毛女》等移植到粤剧舞台演出。在民间，广大业余粤剧粤曲爱好者在极其艰苦的条件下，也一直没有停止活动。除了演唱“样板戏”外，还排演一些文革前的现代戏，并编写新的现代题材粤曲演唱，显示出民间粤剧的顽强生命力。

“文革”结束后，百废俱兴，古老的粤剧焕发了青春，人们以极大的热情，加倍的努力，

恢复上演优秀的传统剧目和新编的现代戏，舞台呈现一派兴旺景象。粤剧界积极培养了一批青年演员，不断提高演员自身的艺术素质和艺

术竞争力。粤剧《三脱状元袍》获得了全国优秀剧本奖；《南唐李后主》获得了全国优秀剧本提名奖。深圳粤剧团冯刚毅、卓佩丽，广东粤剧院丁凡、陈韵红，

### 小百科

#### “花旦”溯源

粤剧的旦角过去称作“包头”和花衫，更早时则叫“夫”和“贴”，并无花旦的称谓。据说以前坊间用木刻印制剧本，刻字工为了减省工作，有意将某些字简笔，例如将“贴”字减为占，把“舊”简为旧；能字就用“匕”来代替了。那么“包头”和“花衫”在舞台上扮演的小姐，他们便将“姐”略为“且”，而后更因笔误变成了“旦”字，加上花衫的花字，花衫演的小姐，就演变成了花旦。现在基本上将所有年轻的女性角色的扮演者都称做花旦了。



《双枪陆文龙》冯刚毅饰陆文龙

珠海粤剧团姚志强、琼霞，广州粤剧团倪惠英、梁耀安，广州红豆粤剧团欧凯明、梁淑卿，广东粤剧院二团曹秀琴、吴国华，肇庆粤剧团曾慧，佛山青年粤剧团李淑勤等十四位优秀中青年演员获得了中国戏剧梅花奖的殊荣。

冯刚毅，深圳粤剧团文武生，是粤剧界首位取得梅花奖的演员。他先以《鸳鸯泪洒莫愁湖》一剧出色的表演引起剧坛关注，再在《情僧偷到潇湘馆》中成功塑造贾宝玉的形象，特

别是他的演唱风格酷似前辈何非凡，受到香港和广州很多戏迷的喜爱，成立了“冯刚毅戏迷会”。他在《阴阳怨》、《风雪夜归人》、《驼哥的旗》等剧的排练中，接受过多位外省兄弟剧种导演的指导，演出风格灵活善变。

卓佩丽，深圳粤剧团花旦，湛江艺校毕业生。自到深圳粤剧团，表演技艺大进。1997年获第七届文华表演大奖；1997年获15届梅花奖。她注重表演，力求细腻准确地表现人物的心理活动。尤其擅演现代戏，代表作是现代戏《情系中英街》。曾在中国戏剧学院导演系研究生班深造。

丁凡，广东粤剧院一团文武生，1990年获第8届梅花奖。他扮相俊朗，台风潇洒，舞台

形象深得观众喜爱。代表作是《魂牵珠玑巷》、《论文叙传奇》，现为广东粤剧院副院长。

陈韵红，原广东粤剧院一团花旦。嗓音



丁凡

粤  
剧



音甜美，舞台形象婀娜多姿，长期与丁凡合作，被海外观众誉为“金童玉女”，多次在广东省的演出中获奖。1994年获第12届梅花奖，现已移居香港。

曹秀琴，广东粤剧院二团花旦。她的演唱技巧是当代粤剧花旦的佼佼者。唱腔细腻委婉，首本名曲“残夜泣笺”，在专业和业余剧社，以及港澳、海外社团广为传唱。她以扮演雍容华贵、气质典雅的古代女性形象见长。



曹秀琴剧照



《锦伞夫人》剧照 曹秀琴、吴国华主演

《猴王借扇》剧照  
曹秀琴饰铁扇公主、吴国华饰孙悟空

她的代表剧目有《百花公主》、《猴王借扇》、《锦伞夫人》，获第15届中国戏剧梅花奖。现为广东粤剧院副院长。

吴国华，广东粤剧院二团文武生、团长。第17届梅花奖获得者。在粤剧《百花公主》中饰演反角，开始崭露头角，以《猴王借扇》中的孙悟空一举成名。到《锦伞夫人》中以



红线女与倪惠英



倪惠英、梁耀安

文武生应工，显现艺术渐趋成熟。长期和曹秀琴合作，配合默契，珠联璧合，是粤剧界中一对出色的夫妻档。

倪惠英，广州粤剧团花旦、团长。自小就有金嗓子的美誉。纵横剧坛30余年，获奖无数，是广东粤剧获奖最多的演员，同时又是一位极出色的剧团管理艺术家，创新粤剧理论的倡导者，把粤剧领向民族歌剧方向发展的实践者。代表作有现代戏《土缘》，大型唯美粤剧《花月影》。曾获第14届梅花奖。

梁耀安，原广州粤剧团文武生。获第15届梅花奖。出自梨园世家，基本功扎实，舞台表演潇洒飘逸，是名演员罗家宝的徒弟。自离开广州粤剧团后，曾与肇庆粤剧团花旦曾慧（合



梁耀安剧照

演《龙母传奇》），佛山青年粤剧团花旦李淑勤（合演《小周后》），以及原广东省粤剧院花旦蒋文端等合作演出，表演风格和戏路都较前有所拓宽，拥有众多的戏迷观众。

欧凯明，广州红豆粤剧团



欧凯明

文武生。扮相英伟，嗓音高亢雄壮，“翻打跌扑”各种武场技巧全面，表演中充满阳刚之气，为目下粤剧舞台表演中较为少见的“另类”。多塑造一些少年英雄形象，能充分体现其艺术风格的剧目有《野金菊》（现代戏，饰仇虎）和《武松杀嫂》。他是红线女入室弟子，并在多出剧目中与红线女合作。于1994年获第12届中国戏剧梅花奖。

梁淑卿，原广州红豆粤剧团花旦。自幼考进广州粤剧团随团习艺，曾在广东粤剧学校和中央戏曲学院进修学习。多年来，她塑造了多个令



梁淑卿、欧凯明

人难忘的舞台艺术形象，擅于运用传统戏曲身段与现代舞蹈语汇结合，以优美的形体动作去表现人物外部形象。表演富有激情，特别对演现代戏，刻画现代女性舞台形象颇有心得，是当今具有较强个人特色风格的演员。代表



忠康祺、梁淑卿



作有现代戏《野金菊》和创作剧目《南唐李后主》。她于1994年获美国三藩市和洛杉矶市颁授的“古希腊艺术之神”和“优秀艺术使者”荣誉奖；2000年获美国麻省、波士顿、三藩市和罗省政府颁发的最高荣誉奖；2001年获第18届中国戏剧梅花奖。

### 小百科

#### 台脚上的搏斗

粤剧演《武松大闹狮子楼》，武松将桌子推倒翻过来，四只台脚向上，武松与西门庆跳上去，在上面性命相搏，以南拳过招，既惊险又精彩，也符合戏剧情境的需要，据说这是由著名小武卢启光设计并传授的。他是根据少林武功的梅花桩武技发展并用到舞台上的，现在粤剧舞台上掌握得较好的是广州红豆粤剧团的欧凯明。他就凭这个非常有特色的武松，获得了全省中青年演员演艺大赛的金奖，足证粤剧南派武技，大有可为。

姚志强，原珠海粤剧团文武生。获第16届中国戏剧梅花奖。他身材伟岸，扮相英俊，文场武戏都有相当造诣。首本戏有《黄飞虎反五关》，现代戏《一代情僧》和



《零丁洋》剧照

《零丁洋》。

琼霞，珠海粤剧团花旦。获第18届梅花奖。广东粤剧学校毕业。自师从红线女后，表演和唱腔技艺大进，特别在唱功方面进步尤为显著。由老师亲授《思凡》一剧，凸现出传统技巧与现代表现手法相结合的艺术魅力，获得全省中青年技艺大赛金奖，得到行

琼霞主演《思凡》



粤  
剧



内外的好评。在《零丁洋》一剧中，有出色的发挥，是当今难得的青年花旦。

曾慧，原肇庆粤剧团花旦。13岁考入佛山粤剧团训练班学艺，由京戏老师肖月楼教习武功。当年以《凌波仙子》一剧



曾慧剧照



曾慧主演《穆桂英大战洪州》

声名鹊起，再以文武花旦应工饰演《穆桂英大战洪州》中的穆桂英一角，奠定了她在剧坛的地位。1985年赴香港演出，被有“慈善伶王”之称的粤剧前辈新马师曾收为入室弟子，此后戏路和风格都有所改变。1988年应邀到英国伦敦演出，以特有的艺术魅力征服了英国观众，被请到舞台博物院的“印掌墙”上印下了她的掌印和签名留

念，她是第一位有幸获此殊荣的东方艺术工作者。2002年获第19届梅花奖演员称号。

李淑勤，佛山青年粤剧团花旦。出身艺术世家，自小受到粤剧艺术熏陶。扮相娇俏，嗓音甜美。着意创立有个人艺术风格的演出剧目，有强烈的创新意识。2003年获第21届梅花奖演员称号。代表作有《小周后》、《蝴蝶公主》。



李淑勤剧照

二、唱做念打翻 岭南剧派

# 领风骚





## 1.【八音和谐 兼今古中外】

粤剧的音乐和唱腔，经历了一个由发生到形成、衍变和发展的历程。最初它是“土腔土调”、“蛮音杂陈”，随着经济的发达，弋阳腔、昆曲、秦腔、徽调、汉调等地方剧种，外江班蜂拥入粤，他们的音乐唱腔已经发展到相对成熟，自然会给本地班带来深刻的影响。在向外江班学习的过程中，粤剧不断吸收、消化和融汇，最终形成了自己的特色和个性。正如麦啸霞在《广东戏剧史略》中所说：“粤剧梆黄与平（京）剧皮黄始相近，习相远；今则迭经转变，几如泾渭。”这种前后变化之大，新旧之殊，正是粤剧唱腔艺术发展过程特异之处。

粤剧为初期乐队伴奏的乐器组合，叫做“五架头”，就是指二弦、三弦、竹提琴、月琴、箫五种乐器。开场前乐队定调，不是用音准比较固定的箫，也不

### 小百科

#### “棚面”、“八叉”

过去粤剧的本地班、红船班，多在农村演出。乡下既无戏院，也无戏台，需要演戏时才雇人用竹、木材料搭起戏棚，乐队伴奏时，全部音乐员都在舞台上面对观众。因为他们置身于戏棚上面，所以就称乐队为“棚面”。

而行内又有叫音乐员做“八叉”的称呼。何谓“八叉”？原来演员一般习惯尊称音乐员为师父，而将“父”字拆开，便成“八叉”两字。以往戏行的人喜欢用外行人听不懂的“背语”，所以就以“八叉”泛指音乐师父了。

是领奏的二弦，而是跟随外江班的习惯，用月琴定调。这种乐器配备，就是适应当时与外江班融汇过程的需要。后来粤剧将广东音乐也纳入到自己的音乐唱腔中来，于是高胡、喉管、洋琴等



与广东音乐演奏相匹配的乐器，自然就顺理成章地进入到粤剧伴奏的乐队了。随着平喉演唱的改革，逐步全面取代了二弦等“硬弓”器乐的地位。“薛马争雄”时代开始，粤剧乐队纷纷引入西洋乐器，有的剧团甚至成立西乐部：小提琴、色士风、电吉他、小号、“班祖”、大提琴、架子鼓，悉数出现在粤剧乐队中。乐队的音色丰富了，厚度增加了，表现力也加强了。这时粤剧舞台上演唱的除了传统板腔，还有用广东音乐填词，甚至还有用外国歌曲、流行小调填词的演唱。乐队每次变革，都与舞台上声腔的变化有关。现在粤剧乐队的配备：敲击乐由掌板（京剧的司鼓）大钹、大锣、鼓所组成；弦乐有高胡、二胡、大提琴；管乐有箫（兼大

笛）、色士风；弹拨乐有洋琴、古筝、琵琶、电中阮等。根据剧团的实际情况，略有增减。

粤剧的敲击乐与其他兄弟剧种相比，显得特别和奇异。平时使用的大钹最大有尺八直径，大锣是用厚实沉重的高边锣，这样的大钹大锣大鼓，敲打起来，声音远播四乡。原来粤剧本地班经常到农村演出，戏棚就搭建在四周空旷的地方，这样就可以尽量容纳除本村之外更多的观众来看戏。观众越多，请戏的主会就越有面子，大锣大鼓招来附近的乡民纷至沓来，客观上就起到了广告宣传的作用。其次，演出的地方宽阔（当时还没有扩音设备），要使每位观众都听得清楚，就只有使用声震四方的大锣大鼓了。更重要的是，当时粤剧多

### 小百科

#### 卜灿荣

广州红豆粤剧团音乐唱腔设计者。出生在音乐世家，自幼受传统广东音乐熏陶。音专毕业后曾到农村锻炼，他是粤剧音乐唱腔领域的全才，熟悉粤剧乐队所有乐器的性能和演奏方法，在高胡演奏方面有颇高造诣，既能独奏，又擅领奏，更长于为演员伴奏。除了为演员设计唱腔外，更主要是为整个戏作音乐设计。他的音乐设计多次获省市大奖，在广州、北京、香港、新加坡、美国等多个地方举行独奏或音乐作品演奏会，取得很大的成功。他设计和参与录制的CD和音带达数百种之多。他是当今粤剧音乐界最具影响的作曲家。



演武戏，南派的武技热烈火爆，必须配以激烈洪亮的锣鼓，才能更好地烘托舞台的气氛，才能和表演风格相配合。

粤剧的大锣鼓，是为了衬托南派武场戏火爆而热烈的武技表演而存在的。而现在粤剧上演多是生旦戏，就算偶有武戏，也多使用京锣鼓。粤剧的大锣鼓已基本从剧场中退出去了。怎样合理地运用粤剧特有的大锣鼓，如何使它适应从广场艺术到剧场艺术的转变，对它的技法和锣鼓进行改革，使之能够保留下来，这是我们面对的课题。

粤剧的唱腔，它的调性、板式、曲牌门类十分丰富，极为繁复。它以梆簧为基础，融昆、弋，以及梆子诸腔为一体，再吸

收广东本土民间说唱艺术，糅合成一个极富表现力的整体。历史上，众多“外江班”到广东，把昆、弋、梆子、皮簧带来，经过广东“本地班”艺人吸收、移植，并天才地创造和发展，逐步演变成今天的粤剧唱腔。所以说，“外江班”的许多兄弟剧种，对粤剧唱腔的形成和发展，有过重要的贡献。直到今天，我们在粤剧音乐唱腔里还可以发现和兄弟剧种共用或相通的乐曲例证。

粤剧音乐唱腔组成第一类是“曲牌体”。它包括两个部分，一部分是牌子，一部分是粤曲小调。牌子主要是通过昆曲流传到粤剧，通过下列列表，就可证其血缘关系。

粤曲牌子	昆曲	备考
八仙贺寿	牧羊记·庆寿	曲词工尺均同
乌江自刎	十面埋伏	曲文相同
追信	千金记	曲文相同
救弟	昊天塔	曲文相同
孝顺歌	牧羊记·班昭孝顺歌	曲文相同
上小楼	金锁记·法场换子·上小楼	完全无别
哭相思	哭相思	相同

(摘自麦啸霞《广东戏剧史略》)



另一部分粤曲小调，多出自唐宋词或金元杂剧，通过“外江班”的传播，为粤剧所吸收。同样列表，可以更加清楚简单了解它的来龙去脉。

由此可见，粤剧的牌子和粤曲小调历史悠久，基本都是传自兄弟剧种。然而，随着近代粤剧剧目的题材与演出的艺术风格转移，生旦戏的比重占了绝大部

粤曲小调	溯源	参考书籍
柳摇金	出于唐宋词	曲词工尺均同
小桃红	出于唐宋词入北曲越调	元中原音韵
柳青娘	出于唐宋词	元中原音韵
石榴花	出于金诸宫调入中吕宫北曲	金院本
红绣鞋	即朱履曲，出于元杂剧入北曲中吕宫	元中原音韵
阳关三叠	出于元杂剧	元中原音韵
寄生草	出于元杂剧北曲仙吕宫	元中原音韵
虞美人	出于宋旧曲，近世转入黄钟宫	碧鸡漫志
步步娇	即潘妃曲，出于元杂剧，入北曲双调	元中原音韵
骂玉郎	出于元杂剧南吕宫	元中原音韵
到春来	出于宋小曲	宋史乐志

(摘自麦啸霞《广东戏剧史略》)

### 小百科

#### 强奸工尺

粤剧的音乐唱腔过去是使用“工尺”谱的。它的基本音阶是“合士乙上尺工反六五亿生”，用简谱对应标出就是“5671234567i”一些剧作家在撰曲的时候，特别是为小曲填词时，因为小曲的乐谱旋律是规定不变的，如板腔体唱腔可灵活变化。若削足适履般完全照曲谱填词，很可能会因循曲旋律而害意，而且有文理欠通之嫌。所以有时为了词句的完整和流畅，就按自己词意表达填上去，其结果就会因词而伤曲。曲词与规定的曲谱难以和谐，演员就会感到拗口难唱，指责撰曲者不按照原来乐谱工尺的规定旋律，那不是不懂填词就是功力不逮了。戏行人中讥讽这种现象是“强奸工尺”。



分，牌子和粤曲小调组成的曲牌体在现时粤剧唱腔中，已经没有了主导地位，或者说它已不是粤剧唱腔的重要组成部分了。

第二类是板腔体，主要分梆子、二簧、西皮（亦有将“西皮”归入二簧，合称“皮簧”）。梆子是以6、3来定弦，即粤剧称的“土工线”，基本板式有“首板”（自由拍）、慢板（4/4拍子）、中板（2/4拍子）、快中板（1/4拍子）、滚花（自由拍子）；在调性方面又可为反线（G调）和乙反线等衍派出多种板式。梆子类中所有板式的句顿结束音都因行当不同而各异，它分大喉（花面、小武）、平喉（小生、须生）、子喉（旦角）三种，例如梆子中板的句顿结束音：（见下表）

它的结构比较复杂，而且因为十分严谨而带来相应的束缚。二簧是用5、2两个音来定弦，习惯称“合尺”线。同样有慢板、八字二簧、快二簧等板式，但都是4/4拍子；首板与滚花的拍子也是自由体。派生出来的还有“二流”，二流分“长句二流”和“快二流”，分别是2/4拍子和1/4拍子。二簧一样也有正线、反线、乙反线的类别。过去传统的粤曲都是以单一调性的板腔贯穿到底。例如古曲《陈宫骂曹》梆子首板→梆子慢板→梆子中板→快中板→滚花→煞板。整首曲都是梆子结构。又如二簧类的《乌江自刎》，二簧首板→二簧滚花→二簧慢板→小曲“百花亭闹酒”→二簧慢板→二簧滚花→二簧煞板贯穿单一调性的完整性。

句顿 结束音 行档	上句				下句			
	一顿	二顿	三顿	结束音	一顿	二顿	三顿	结束音
大喉	6.2.3	2.6.3	2.6.3	5	31	356	356	1
平喉	2.5.6	6̣3̣5̣	6̣3̣5̣	2	6̣1̣3̣	6̣1̣3̣	216̣	1
子喉	3.5.2	5̣3̣2̣	25̣3̣	1	3̣2̣	6̣3̣	1	5̣
乙反	25̣	5̣2̣	25̣	1	17̣	17̣	17̣	5̣
反线	625	632	62	5	51	65	35	1



而现在粤剧唱腔则是可以自由地嫁接和转折，只需要基本符合句顿结构，平仄声韵合理，就被认可。相对过去是进步了、宽松得多了。但从总体来看，特别与兄弟剧种以及姐妹艺术门类相较，清规戒律还是稍多。对于现代的写作过多的限制，不利于词意准确地表达，这有待于在改革的过程中去突破和创新。粤剧的“板腔体”，一直是粤剧唱腔的基础。

第三类是广东音乐小曲。广东音乐诞生后，它优美的乐曲，连同它的艺术人才，很快就被粤剧吸纳过去了。最初是作为间场音乐和气氛音乐使用，后来就用



卜灿荣

它填词演唱。在粤剧舞台上，它旋律优美，格调清新，很受观众的欢迎。有很多演员因此也就有意识地把广东音乐小曲作为粤剧唱腔的全部。因为他们在剧中几乎一张口就唱小曲，媒体和观众就冠以“小曲王”的称誉。相比

### 小百科

#### “四平”与“西皮”

粤剧现在的“西皮”，并非来自京剧的“西皮”，而是源于徽调的平二黄——四平调。只因广东人听北方人念“四平”两字音，类似粤语“西皮”，便误将“四平”当作“西皮”。所以京剧的“西皮”与粤剧的“西皮”是毫不相干的。在20世纪30年代，名伶薛觉先在上海学了一出京戏《坐楼杀惜》，回来与郑孟霞拍档演出，在戏中都唱四平调，但饰演阎婆的演员薛觉先非不懂京戏，只好用粤曲的“西皮”来应对，虽然乐队频频转调，但演唱效果尚算流畅，未觉有凝滞不通的感觉。可见粤剧西皮与京戏的四平，有相通的血缘。



板腔体，小曲填词与牌子一样，要在固定的乐谱上填上与剧情和具体人物相符合的曲词，是有一定的难度的。因为受到不可变的旋律束缚，曲与文词往往很难和谐协调。或是充斥陈词滥调，或是“强奸工尺”，不尽人意。“小曲王”的现象没有多久就得到改变。据资料收集，广东音乐小曲（包括近年新创作的）有过千首之多，粤剧粤曲经常用来填词使用的大概有二三百首，例如《惊涛》、《走马》、《昭君怨》、《双星恨》、《雨打芭蕉》、《步步

高》、《孔雀开屏》等都是广为流传的优秀乐曲。

第四类是歌谣体。在广东，有很丰富的民间说唱艺术资源：来自海边的渔歌，来自山间的山歌，来自乡村的民歌，这些未经修饰、朴实无华的歌谣，粤剧有选择地把它纳入自己的演唱之中。龙舟、咸水歌、白榄就属此类。而南音、木鱼、粤讴、板眼等经过文人雅士参与创作或润饰的说唱艺术，曾经达到很高的水平；南音《客途秋恨》，木鱼书《碧容探监》，粤讴《夜吊秋

## 小百科

## 陈卓莹

陈卓莹（1908—1980）著名粤剧编剧，音乐家。他出身贫苦，只读了四年小学。他从事艺术工作，既无师承，亦非家传，完全靠自己刻苦自学成才。最先是学音乐，吹、弹、拉、唱、写、演，样样皆能，20世纪40年代他在剧团当音乐员，常为剧本的唱词谱曲，据说他就是创制“生圣人”（新曲谱）的“始作俑者”。

他创作的粤剧代表作有《闯王进京》、《血泪仇》、《红楼二尤》。撰写了《粤曲写唱常识》、《粤曲演唱入门》、《粤剧音乐研究》等著作。

他是广州市人大一、二、三届代表，政协广州市一、二、三届委员，曾任广东省音协副主席，广州市文联副主席。



陈卓莹



喜》在20世纪初的广州，家喻户晓，到处传唱。这类民间说唱曲艺形式，都被纳入到粤剧的唱腔里，各自成为独立的曲牌。这些带有浓郁乡土风味的曲种，虽然与梆黄唱腔音乐的风格特性有很大的差别，但它们却能互为补充，融为一体。在现代的粤剧粤曲中，南音、木鱼、板眼、白榄仍在使用的，而咸水歌、龙舟、粤讴等已基本绝迹了。

第五类，杂曲。因为它包含太多的曲种和门类，才给予杂名。粤剧习惯于拿来主义，对一切它认为可用的东西，通通拿为己用。（1）把外国歌曲直接填上曲词在戏中演唱。比较著名的如《苏珊娜》（在粤剧曲谱中叫《苏三不要哭》）。（2）借用电影歌曲。外国电影《魂断蓝桥》插曲，国产影片的“四季歌”等在粤剧中比较常见。（3）粤语流行歌曲，此类歌曲填词就更加方便了。像《顺流逆流》、《千里明月寄相思》等港台流行歌曲，用以吸引部分观众。（4）外省民歌。在粤剧经常使用的是《凤阳花鼓》（安徽民谣）。（5）民间音乐。例如著名的《茉莉花》

（粤剧改名为《仙花调》），江南丝竹乐《妆台秋思》。（6）还有一类叫“生圣人”，那就是新谱的曲。据说早年粤剧名伶薛觉先演出新戏，编剧拿出一段新谱写的曲子给他晚上演出时演唱，薛觉先一看就说：“我又不是（翻）生圣人，怎能一下子就唱得出来呢？”意思是说，只有翻生的圣人，才能马上看新谱，立即就演唱的本领。自此，便把一切新写的曲都叫成“生圣人”了。当然这些乐曲由名演员唱开了，流行以后，就变成了名小曲，再不是“生圣人”了。例如薛觉先在《西施》里的“倦寻芳”，《胡不归》中的“胡不归”小曲，到现在仍然被撰曲者反复填词使用。从杂曲的状况，可见粤剧兼容并蓄的品格已发挥到极致。

第六类是专戏专腔。粤剧有一些唱腔，原来是专门为某一出戏、某一角色而设的。例如比较流行的《仕林祭塔》的“祭塔腔”，《三娘教子》的“教子腔”（这是子喉的唱腔）；平喉有《六郎罪子》的“罪子腔”，《月下追贤》的“追贤二黄



腔”。这些专腔流行后，常被相似的戏剧情节和情境中借用，就变成了一种特殊的唱腔了。

粤剧的音乐唱腔是通过学习移植各兄弟剧种，以及吸收各艺术门类的养分而集其大成的。因此既有丰富多姿的优点，也有芜杂粗糙之嫌，它的艺术走向是和粤剧的总体艺术风格紧紧相连的。目前，无论

从理论到实践都处于一种新时期的探索阶段。“原汁原味”粤剧说，“歌舞派”、“新歌剧”理论，“外来改造学”，“话剧加唱”，“新都市粤剧”戏曲本义说，流行通俗剧等不一而足，百花呈现，有待时间和实践去检验。新的艺术风格流派期待今人的创造和构建，使粤剧艺术继续发扬光大。

### 小百科

#### 张法刚

著名粤曲理论研究专家，粤曲撰曲家。

他当过演员、音乐员、创作人员、编辑、唱腔设计，从事粤剧粤曲理论研究。

他能纯熟地驾驭粤曲写作规律，勇于创新，其作品有浓郁的粤曲韵味，又有强烈的时代意识。撰曲用词力求凝炼准确，撰绮丽而神韵出，似平淡却意境深。擅于运用曲词、旋律、板腔等艺术手段深化主题和塑造人物的音乐形象。

代表作有：1979年编撰《粤曲写唱入门》一书，内容兼具学术性和权威性，已经成为海内外专业演员和业余爱好者写唱粤曲的入门教材，是艺术院校培训教学的必备教材。



张法刚



## 2.【十大行当 承桃汉班制】

粤剧表演行当的分工，最初与湖广汉班相同。其原因是清雍正初年，“瘫手五”南下到广东佛山后，在琼花会馆传艺，按照汉剧戏班的行当建制移套到粤剧戏班里。在光绪末年至民国初年，粤剧的行当分工据说有25种之多。（1）末，称公脚，扮演年老文弱的角色。《三娘教子》中的老薛保；《二堂放子》的刘彦昌等，他们多属正派耿直的人物，在早期粤剧居于重要的地位。（2）净，与现代“净”的含意不同，他们只是一些配角，中军、旗牌、差役等，大多无名无姓。（3）生，即正生。多饰正面人物，如《六国封相》的苏秦，《玉皇登殿》的玉帝，以及员外、朝臣等角色。（4）旦，指正旦。主要饰端庄娴淑的女性，《三娘教子》的三娘，《打洞结拜》的赵京娘等。（5）丑，这里是指彩旦，即后来的顽

笑旦。因其发髻梳得像竹笋形状故又称“竹笋髻”，专门演貌丑的女性，如媒婆、狱牢女看守等。《武松杀嫂》里的王婆，《拾玉镯》的刘大娘即属此列。

（6）外，就是大花面，扮演董卓、曹操、秦桧等奸雄。粤剧观众有句俗语：“杀了大花面就完场了”，所以大花面都是奸角。

（7）小，小生，饰演文弱的书生。《西厢记》的张生，《红楼梦》的贾宝玉，都归此列。

（8）贴，帮正旦。也是群角演员，扮演宫妃、侍婢、乳娘等。

（9）夫，夫旦，就是老旦。专演老妇人，佘太君、皇太后等角色。（10）边，粤剧将丑生称为网巾边。因为演员化妆时，要先用“网巾”将头发裹住，以前的丑生不用网巾，只把辫子盘在头上代替。粤语中“辫”和边字同音，故称之为“网巾边”，到现在粤剧行内仍把丑生称为



“边”。(11)武生，粤剧的武生与京班的武生有所不同，粤剧武生是挂须扮演中年或老年人。在传统粤剧中，武生的地位十分重要，排名要排在首位，俗称“骑龙头”。岳飞、杨令公等忠勇正直之士，都由武生扮演。(12)式，小武行当，相当于京班的武生，表演武艺高强的英雄如武松、周瑜、赵子龙等。为何叫“式”，有多种解释：一是“式”原是“笔贴式”的简称，这是清朝文官低级官佐的名称；二是认为是“不歇息”，因小武行当“唱念做打翻”都十分

吃重，特别武场戏较多，所以就“不歇息”了；三是“不贴色”的讹音，传统粤剧小武演员多不敷粉，在演出中要表演情绪激动时就用气功将面部冲成血红色，因此就不用“贴色”了。似乎此说法较符合实际，但现代已经没有这样称呼了。(13)打贴式，又称开牌小武，专门演武场戏，在其中担任打武演员，属于一般群角演员。(14)花旦，年青貌美的女性，都由花旦饰演，如崔莺莺、杨贵妃等角色。过去与现代这个行当无论从称谓到负责扮演的人物，都是相同

### 小百科

#### 冇底尿缸

旧时戏班的后台，设有一张木桌，上面放着一块小方镜和一个瓦盅。瓦盅内有开了水的铅粉、乌烟、朱砂红粉三种颜色的化妆物品。此处还摆放毛笔和炭箕槌。因为以前没有油彩，这些东西就是供花面、六分、丑生等行当的演员共同使用的化妆用品。戏班称它为“打面架”。

过往戏棚大都搭建在鱼塘或收割后的禾田中间，传说戏棚附近有很多孤魂野鬼，所以演员化了装后，突然“三急”，也不敢离开戏棚去解决，如要小解，就在“打面架”下方方便，因班中叔父相传，“打面架”可以辟邪，这样“打面架”就被戏称为“冇底尿缸了”。



花面行当 香港名伶尤声普饰曹操

的。(15)总生，专门演中年的文角，比如包公、赵匡胤等人物。这些角色大都要勾脸谱，故又被称作“开面总”。(16)什帅头，即是二花面，担负武场方面的花面角色，薛刚、张飞等，大多是忠勇刚烈的人物。(17)六分，又名“搥烂台”，顾名思义，在舞台上“翻打跌扑”，专门演武将，贼人强寇、番兵之类，开打时激烈火爆连台（桌子）都打烂了。其实他是二花面的副手，二花面演忠勇之士，六分就演奸恶强梁，因为要和二花面有所区别，开面时只勾画脸部

十分之六的部位，所以叫做“六分”。(18)打六分，又叫开牌二花面，专职武打。其实其职能和六分大同小异，完全可以合为一类。(19)拉扯，一般演员。所有的次要角色、群角、闲角都

### 小百科

#### 职份者当为

这是粤剧行内的行规语言，意指接受了行当和位置的分配与酬金，就要做好份内的事情，例如接受了“手下”的位置，就要懂得手下在舞台上的“排场”和技能，如果不懂又在舞台上出错的话，就会有被革除的危险。

粤剧以前有行规，各个行当之间不能够互相僭越，演忠的不能演奸角，无须的不能出演有须的须生，如果违反了规定，就会被送去八和会馆“坐红凳”，追究“夺他人位置”的责任，连带要处分他的师傅“教不严”之过失。处罚轻则“坐红凳”打屁股，重罚革除会籍，使他终身不能落班演戏。由此可见行规的严酷，直到省港班设立六柱制时才撤销这个规定。



武旦行当 郭凤女在《十三妹大闹能仁寺》中的剧照

由他们担任。(20)打拉扯，在拉扯的角色中偏重武场的演员。他们和六分、拉扯等都是各个行当的备用演员。(21)打武旦，又叫刀马旦。戏中有武艺的年轻女性。十三妹、杨八姐、穆瓜等角色就由她们担任。主要负责武戏。(22)五军虎，武打演员。他们主要的职责就是翻跟斗。(23)手下，相当于京戏的龙套，但他们要负责一些基本的武戏程式性表演。(24)堂旦，扮演差役、太监、家丁之类，

属于文戏的群角演员。(25)马旦、仙姬、宫女、梅香等女性的群角演员。在这些行当中，正印的小武、花旦、小生，例不演反派角色，凡有反派角色如《西河会妻》的郭崇安，《武松杀嫂》的潘金莲，都由第三小武、第三花旦饰扮，而且如有正印小武、花旦生病不能上台，亦由第三小武、第三花旦顶角，所以戏行俗称“逢三难演”。



小武行当 香港名伶文千岁



花旦行当 香港名伶尹飞燕饰虞姬

虽然行当多达25种，但排列次序极为严明，先后不能僭越，戏谚：“朝廷论爵，戏班论位”，可见戏班中等级和序列的森严。早期粤剧戏班的行当排列顺序依次是：武生、小武、花旦、正旦、正生、总生、小生、公角、大花面、二花面、丑生（男丑）、彩旦（女旦）。这12类行当是海报上有名字的。随着演艺事业的发展，后来又重新调置将25个行当归纳为“十大行当”。十大行当的序列与职能如下：（1）末：老生、须生；

（2）净：二花面；（3）生：武生；（4）旦：花旦、青衣；（5）旦：旦生；（6）外：大花面；（7）小：小武、小生；（8）贴：花衫；（9）夫：老旦；（10）杂：六分、拉扯。行当是戏剧中演员的分工，而不是艺术高低和班中地位的衡量标准，行当越精细，戏剧的综合艺术因素就越明显。各司其职，“职份者当为”，有其束缚艺术全面发挥的落后一面，但亦有保护艺人生存和工作权利的民主意识。

上世纪初，小武演员靚少华自组“大中华”戏班。为加强



须生、花旦



丑生、彩旦

实力，邀请著名小武靚仙加盟。他们俩人都是演小武行当的，戏份派角还好办，但海报谁挂头牌就成了一大难题。一个是老板，一个是重金聘来的名角，当时靚仙和靚少华都互相谦让，最后由班中的“坐舱”（管事）肥四提议，靚仙擅长武戏，称“唯一小武”；靚少华能做擅唱，可称为“文武生”，于是一个全新的行当“文武生”就诞生了。这个“文武生”是粤剧的特创，其他剧种并无此行当。从后来的实践证明，文武生出现后，粤剧各个行当表演艺术逐渐式微。文武生的排名列于小武之前，意思是文武均善，小武小生都能演，以后就成了粤剧戏班的第一男主角。不



小武和武生的对手戏 《三岔口》剧照

管什么戏，不论角色什么身份，什么年龄，一律不挂须，不开面，扮相俊美，这才是文武生。直到现



## 小百科

## 正印·二步针

粤剧表演行当中的主要扮演者称为正印。如正印小武，正印花旦，正印丑生。这是从旧时官制中借用的。正印，即是正堂，第一把手的意思。明清官制，从布政使到知州、知县等各级地方长官，所用的印都是正方形的，故称正印官。在兄弟剧中多名为：“正官”或“正色”。

“二步针”是指接近“正印”水平的第二层演员，他们夜场戏要演配角，配合正印演好戏，日场戏则由他们主演。“二步针”三字，向无确切的解释。原是京剧戏班“二路尖子”的音讹，京班的“二路尖子”到了粤剧戏班就变成了“二步针”。其实它们在剧团演出中的作用是一样的。

代，还有演出《长生殿》中的唐明皇，在“哭像”“迎像”里已经七十岁了，还是扮成白面无须的风流天子。文武生是摧毁粤剧行

当界限的始作俑者。

在20世纪30年代初期，粤剧戏班开始形成“六柱制”，并以此代替原来“十大行当”的戏曲舞台艺术分工。“六柱制”就是由戏班中六位主演者组成，像六根柱子一样支撑起一个戏班的意思。它的具体配备是：文武生、武生、花旦、第二花旦、小生、丑生。产生这六柱制的直接原因是当时粤剧已由乡村的广场艺术逐渐转变为以省（广州）港（香港）班为主的城市剧场艺术。商业化高度膨胀，明星制的高薪酬直接影响到戏班的成本运作，它不能按照过去动辄100多人的编制去组织“大班”演出。薛觉先率先将戏班裁减至七八十人，人数是少了，行当自然也就相对要压缩，“六柱制”就应运而生。最明显的莫如武生行当，将原来的末（须生）、外（大花面）公脚、总生、甚至二花面，总之凡是开面、挂须的角色都归纳到这个位置上来。花旦也把正旦、青衣、花旦、刀马旦等凡是戏中的女一号都由这个位置的演员去担纲。因为艺术人员的制约和市场的需求，粤剧演出风格也由展示



性的排场艺术向生旦言情，大唱主题曲的样式转移。粗犷火爆的武戏慢慢消失了，代之以细腻缠绵、传奇性十分强的情节戏。

“六柱制”凸现了粤剧在市场商业运作规律与艺术规律产生尖锐矛盾时出现两难局面的蜕变。

“六柱制”不是行当的删减或压缩（因为正印花旦和第二花旦同属于花旦行当），它只是戏班中人员的利益和地位的重新调整与分配。因为只有六个主演者，因此整台戏就要靠这六个人担当起来，就迫使演员突破自己原来行当的限制，兼演几种行当的戏。掌握多种行当的表演手

段和技艺，既能文又可武，甚至反串、开面都要应工，出现所谓“万能佬倌”、“台上霸王”，培养了一批一专多能的演员。剧团人员相对戏班要精干了，有利于粤剧的生存和总体发展。但是这种变化破坏了戏曲艺术特有的表演行当分工，以及剧种特色的行当表演艺术，使粤剧舞台表演得不到均衡性的发展，直接影响是使今天粤剧舞台的比例失调。以此看来，“六柱制”弊多利少。

“六柱制”要求编剧者按照六个主演者来“度桥”（杜撰戏剧情节）写戏，不论任何剧目，任何人物，也不管故事情

### 小百科

#### “剧团”的由来

以前粤剧演出的组织叫“戏班”，演员按行规不能少于64人，方能称“大班”，不足此数者，只能叫“半班”。在十大行当中，武生3名，小武6名，花旦8名，正旦2名，正生1名，总生3名，公脚1名，小生4名，大花面1名，二花面1名，男丑3名，女丑1名，这样戏单上列名者已有34人，此外还有夫旦、大净各一，拉扯（一般群角）5名，五军虎（武打演员）6名，堂旦4名，手下6名，马旦4名，六分5名，这样就足有64位演员了。加上乐队和舞台人员就有一百多人了。薛觉先为了节省开支，将演员裁减，被八和会馆认为不合行规进行干预。薛觉先就把戏班改称剧团，这样可以不受“大班”例规约束，以后各戏班纷照此改称剧团了。



发展和主题的需要，总之，每一新剧目都要有六个角色，六个主演都要有一定的戏份，每条台柱都要有独自表演的“介口”。这种因人设角，因人写戏的做法，直接影响到剧本结构的完整性，妨碍了人物形象的刻画，特别是戏剧发展的连贯和流畅。绝对的市场化和商业化的经营运作，使粤剧叛离了戏曲艺术的本义。大量的迎合城市小市民低俗情趣、荒诞离奇、情操鄙俗的“新编戏”：《肉山藏姐已》、《肉阵葬龙狙》等，以三五天一个的速度批量性地推出，粗制滥造在所难免。“六柱制”是历史的产物，它对当今的粤剧仍产生着负面的影响。粤剧表演行当艺术式微，溯本追源，“六柱制”难辞其咎。逐步地消灭行当艺术，乃是削弱戏曲艺术综合性的特征。生旦一统天下，甚至比旧戏班更加“大佬倌”化，这些严重地妨碍了粤剧在综合艺术的基础上良性发展。以京剧为代表的有着深厚历史和传统的戏曲剧种，始终保持着行当表演艺术，不轻易扬弃。而粤剧的嬗变，把戏曲艺术中最有个性化特征的艺术因素也

变掉了。粤剧艺术的发展究竟是向现代歌剧过渡，还是保持、发扬传统戏曲的艺术特征，这是目前不可避免而又必须深入探讨研究的课题。

### 小百科

#### “三五七”发报鼓

昔日戏班下乡演出，每在开场前，由锣鼓敲击“发报鼓”，班中又称为“三五七”。其作用在于招徕四乡的观众和催促演员化装。“发报鼓”开始是打鼓，每次三下，到五下，再到七下，每次约为五分钟，跟着再敲锣，每次一下，稍歇再敲，最后再加鼓，锣鼓齐鸣。一般“发报鼓”约半小时左右，打完这“三五七”发报鼓，演出就要正式开始了。据说印度梵剧也有这种催场的形式，梵语名为Pratyahara，是引避和约束的意思。现在在农村演戏，偶然也有打“发报鼓”来吸引附近观众的。



### 3.【南派武技 舞台打真军】

传统武林有“南拳北腿”的说法。其意是指南方的武技精于拳术，而北方却以腿功见长。戏曲艺术中的武打技艺，同样也有南北不同的风格。传统的粤剧武打，自成体系，与京剧以及其他兄弟剧种的武打套路、程式、舞台形态，都有完全不一样的表现。以京剧为代表的北派，执拿靶子（舞台上的兵器）是左手在前，右手在后；粤剧则刚好相反，是右手在前，左手在后；熟悉的观众，一看就能分得清楚。此外各种器械，如大刀、枪、棍、双刀、单刀等，他们之间的表演套路和技法都完全不同。从表演风格上来认识：北派武技追求身段美，演员在舞台上躲、闪、挪、移，轻灵飘逸，以快速见长。粤剧南派武技则讲究实用的技击性，表现为硬桥硬马，要求出手雄浑有力，脚下马步沉稳，上身沉肩垂肘，以威武和力

度著称。受各自不同风格的影响，连锣鼓的节奏与力度也有差异。京剧的“急急风”激烈频密，催人兴奋，扣人心弦。粤剧却用大锣大钹，一招一式，讲究气势，追求对打的逼真和刺激。为什么粤剧会产生这种与别的剧种不同的艺术表现形式呢？究其历史原因，是粤剧的南派武功源于少林。据有关史料以及老一辈粤剧艺人叙述，在明末清初，福建泉州建有少林寺，俗称“南少林”。因暗地里组织反清复明活动，被朝廷派峨眉派的高进忠领兵镇压，火烧南少林。寺中至善禅师与俗家弟子洪熙官、方世玉等人，力战脱逃，改装南下，素闻粤人重义气且怀爱国之心，乃从福建九连山南逃到广东。但天地茫茫，何处可安身？在城镇和乡村，都容易引起官府的关注而被缉捕，只有红船戏班，长年在四乡演出，流动性大，粉墨生涯，易于隐蔽。



红船模型

而且粤中伶人一向忠义血性，他们遂决意隐姓埋名，栖身于粤剧红船。至善禅师投奔佛山琼花会馆，教习班中武打演员。洪熙官

改名洪福投身到粤剧红船“乐丰年”戏班，当了一名伙夫。

有一天，“乐丰年”戏班到花县炭埗圩演出，当地有一恶霸名唤骆成，平日设馆授徒，横行乡里，欺侮乡民。凡有戏班演戏，必须先奉上孝敬例银。“乐丰年”班可能一时疏忽，未有交纳“保护费”，骆成便领一众徒弟到戏棚捣乱，将班中武生演员王华宝砍伤。班中情势危急，洪熙官听闻，英雄性起，立即从红船飞奔至戏台，与骆成比武过招。甫一交手，两下就把恶霸打翻在地。骆成恼羞成怒，竟不顾江湖规矩，拔出匕首向洪熙官咽喉掷去，洪熙官张口就把匕首咬

### 小百科

#### 红船

粤剧艺人常自称“红船子弟”，何谓“红船”？原来珠江三角洲，河网纵横交错，戏班下农村演出，只有用船才最便运输，而且演员也可以夜宿船上。据考证，粤剧戏班最初是用紫洞艇（画舫）作交通工具的，取其稳定性好。后又改用帆船，喜其快速便利。在嘉庆年间，两广总督阮元，曾在江西创制红船。后来就任到广东，着人依原样建造，在珠江上行驶，“最稳亦最速，为当时鱗舡之冠”。戏班乃仿其技法，制为戏船。加上船身涂上红色，游弋于四乡河道之中容易识别，有利于招徕观众。附近乡村的群众，一见到红船，就知道要“做大戏”了，所以，就把戏船命名为红船。戏班伶人往往就自诩“红船子弟”了。



住，转手把匕首掷还给正在瞠目结舌的骆成，匕首不偏不倚正好挂在骆成裤裆之上，吓得他面无人色，与众打手狼狈逃窜。洪熙官就凭少林功夫保住了戏班，大长了红船的威风。到此时，洪熙官露出了烙在臂上的“火烙双龙”，这是当时少林的标记。戏班中的艺人这时才知道他的来历与真实身份。霎时间，“伙头福”的威名与非凡的武功，立即传遍了红船戏班，慕其大名前来求教习武学艺者，络绎不绝。

戏班经常到处去演出，加上社会地位低微，很多时候受到敲诈勒索和欺侮。所以学武功的初

衷是用以防身，后来学者渐众，观者亦觉得南派武技气势磅礴，稍加整理，便搬到舞台上运用，观众骤觉新鲜和刺激，逐渐便流传开去。从此，至善禅师以佛山琼花会馆作大本营，洪熙官以“乐丰年”戏班为据点，分别授徒传播少林武技，并将少林寺中练武用的“木人桩”，立于红船之上，供伶人弟子练功之用。他们把少林教习武僧的整套训练方法，移用到戏班之中。少林武技中著名的“六点半棍法”、“尼姑铁线拳”、“十八罗汉伏虎拳”等套路，也就是从这个时候传到粤剧中来的。后来经过不断



青年演员在练功



的舞台实践和发展，作为传统武术表演而流传下来的就有：行者棍，108桩手，禅拐，昂口刀，双头棍，杀手锏，佛掌，花拳，十二点拳，蔡阳刀，蝴蝶刀，锁喉枪等武术套路。这些虽然可以在舞台上表演，但亦有十分强的技击性。既可以习武防身，又可以用到表演中去，何乐而不为。在红船中，梁二娣、王华宝、公爷福等十多位伶人，是首批接受少林武功真传的粤剧弟子，他们后来都成了名噪一时的武打名师（角）。

经过至善禅师、洪熙官等人在粤剧戏班中系统地传授教习少林武功，逐步形成了一整套完整系统

的训练方法，创造出能够适用于舞台表演的套路规范和程式，这就是粤剧南派武技的来源了。

以实用性的技击武功入戏，这是粤剧武戏异于其他兄弟剧种的特色。在民国初年以前，粤剧舞台上的武打，全都是使用真刀真枪真的器械。粤剧行内称为“打真军”。那真兵器轻的有十余斤，重则有三十多斤。在舞台上对打，激烈逼真，酣斗正浓，锣鼓骤停，兵器金属撞击之声，铮铮作响，气氛紧张，令观众透不过气，坐在前排胆小的便急忙走避。因为真刀真枪，稍有闪失，轻者皮肉受创，重则有性命之虞。没有过硬的真功夫，是

### 小百科

#### 天井大翻

粤剧跟斗叫“大翻”，京剧称“前扑”，竞技体操名为“团体前空翻”。粤剧有句俗语：“包尾大翻”。其出处是在演出《六国大封相》时马夫上场翻跟斗，最后出场的马夫一定要“大翻”。有一位绰号叫“老怪锦”的五军虎（武打演员）就是“包尾大翻”的专门人选。他一出场就连打十多个大翻，最后一个“半边月”（京剧叫“虎跳”），脚已经在台沿了，身体腾空向前扑去，整个人在观众头上飞过，吓得观众四散躲避，席上空开一大片，恰如广州民居的“天井”（在进大门后，与大厅之间有一处通天的空地叫“天井”），然后他又空中一翻，把整个人拉回台上单脚着地亮相。此时观众报以雷鸣般的掌声，行内称之为“天井大翻”。



断不敢贸然作这样危险性极高的“打真军”表演的。传统粤剧舞台上“打真军”、“呕真血”、“飞叉击刺”，以及“滚钉床”、“踩沙煲”、“打青砖”、“标铁针”等类似今天硬气功的表演，它过于强调动作的惊险性和技击的实用性，这样只有强烈的感官刺激，是很难有恒久的艺术观赏价值的。只有将武技美化、舞蹈化了，上升到艺术的层面，使观赏者没有沉重的心理负担，才能得到美的享受，这样的艺术才有生命力。

昆曲的武打身段是载歌载舞的歌舞化表演，京戏的武打是讲求身段招式美的舞蹈化程式，而粤剧南派武技相对固定和僵化，保留着其中自然形态的东西

较多。近百年来几乎没有发展的“传统”，成了超稳定的艺术化石。任何艺术不发展就不可能保存，也不可能流传。粤剧南派武技和程式，在粤剧舞台已经基本绝迹了。只有在湛江、茂名一带的南路粤剧，还保留着小部分如“过山”、“双照镜”等传统的特技性表演，显现出浓郁的南派特色。

周恩来总理曾经对粤剧演员说过：“京剧打北派，粤剧打南派，这就是百花齐放，希望多带南派武戏来（北京）。”他对粤剧南派武戏寄予深切的期望，怎样继承南派武技的精华，剔除糟粕，锐意改革，重振粤剧南派武技雄风，是当代粤剧艺人不可轻卸的责任。

### 小百科

#### 呕真血

粤剧以前有一种“呕真血”的舞台表演。在20世纪末，广东阳春市有一位80多岁的老艺人冯天祐，他的首本戏是《二气周瑜》，每演到周瑜追到江边，抬头看见诸葛亮船上桅杆上挂着“周郎妙计安天下，赔了夫人又折兵”时，气得顿时在舞台上大口大口地“吐血”，满场观众都惊呆了。原来他用中药材苏木，煎水成红色的液体，在演出前把它喝下去。然后在演出中情节需要的时候，用气功将胃里的苏木水逼吐出来。观众看到就真以为是演员吐出了鲜血。这样的表演充满了刺激和诡秘，现在已经在舞台上绝迹了。



## 4. 【人生如戏 百般妙排场】

“排场”，它是粤剧特有的表演形式。根据戏剧具体不同的内容，选用不同的锣鼓点、音乐、曲牌，并以相对固定的演员舞台身段和调度，相互密切配合组成整套规范的程式表演，这就是“排场”。

“排场”，从它的表现内容来划分，有两种不同的类型。一种是在传统戏中常见的集体场面，像“点将”、“起兵”、“开堂”、“排朝”、“登殿”等，这些“排场”并没有固定在哪一个戏中使用。任何一个戏，只要它的内容需要，就可以拿来套用。例如，戏中有众朝臣恭候皇帝上殿的场面，就会使用“排朝”这个“排场”——四个朝臣按着“撞点”锣鼓的鼓点，依次从上场门上场，都是整冠、理带、扬袖的动作，然后背场等候，待第四个朝臣上场完毕，就一齐转身迈向台口轮唱或齐唱

“七字清中板”，最后同念白：“恭请主上登殿”。这样，“排朝”就结束了。接下来就轮到皇帝领太监、宫娥上场，那就是“上殿”的“排场”了。

“起兵”、“点将”、“开堂”，这些“排场”是以其内容来命名的，不管是演员抑或是稍懂粤剧的观众，一听就明白了。但有些“排场”的名字却使人一头雾水。譬如“一滚三森”，单从字面考究，很难按图索骥，明其所以。原来它是根据戏曲中开堂审案时，衙差押犯人上公堂的规定动作而起的名。具体的表演是在“大冲头”锣鼓点和大笛吹奏“雁儿落”牌子的配合下，两个衙差拖着犯人从上场口出场，冲到台前，犯人身体向前俯状，头上的水发同时向前摆动。衙差就用腿把犯人的水发踢回去，然后拉犯人后退，如是者三，衙差再执犯人之手，拖其转身，用脚

粤  
剧



踢犯人前滚翻，这样就是“一滚”而又“三滚”了。以前的粤剧戏班，没有排练制度。所以“手下”（龙套演员）和“拉扯”（一般演群角的演员）都要学习和掌握一些“排场”，以备演出时使用。例如为将军出征作准备的“洗马”、“配马”排场；在野外大型战斗场面用的

“走南蛇”；在室内徒手格斗的“乱府”排场。这样“排场”就成为了他们的必修课，谋生的技艺，懂得越多“排场”就越容易受到器重。

另一类型的“排场”是从演员的演出剧目中，把关键或精彩的表演片断提炼出来，并以程式化将它基本固定和规范。传统戏《西蓬击掌》，王宝钏为了遵守信诺，要下嫁一无所有的薛平贵，不惜与父亲以相互击掌的决绝形式抗争。这个反复思考，犹豫直至决裂，最后父女击掌，到老父晕倒的这个过程，就是由花旦和正生担当完成的“击掌”排场。起初，这类排场是专戏专用的。但随着粤剧的发展，剧目越来越丰富，在新演的剧中，演员碰到有相似或相同的情节和场面时，就借鉴现成的“排场”去敷衍。大家都十分熟悉的传统戏《斩经堂》，其中吴汉因妻子王兰英是杀父仇人王莽的女儿，遵从母命，要杀妻起兵讨伐王莽新朝。但他面对善良无辜的妻子，不忍心下手杀害，当王兰英了解事情的真相后，主动请死以成全丈夫兼顾忠孝之志。吴汉陷于欲

### 小百科

#### 七划

在戏曲舞台上担任兵丁、衙差、家人等群角的演员，京剧称为“龙套”，而粤剧就叫“手下”。因为“手下”两个字的笔画加起来共有七划，所以过去行内习惯戏称为“七划”。

粤剧的手下，在舞台上向来有严格的分工。所谓“一通传，二落马，三斟酒，四磨墨”，那就是第一个出场的手下要负责念白，通传“××大人到！”第二个按位置是站在台口右边，就替主角下马，接过马鞭。第三个司职斟酒，第四个凡有磨墨的介口都由他完成。另外还要懂一些基本的程式，如“花开门”（京剧的站门），“开卷”“双龙出水”等，才算是一个合格的“手下”。



杀不忍，欲放不能的情感纠葛中，最后以王兰英自刎终结。粤剧就把这个过程用程式化的动作固定下来，叫做“杀忠妻”排场。在《潞安州》里，陆登面临城破家亡之际，决心与妻子一同尽忠殉国。粤剧在这里就搬用了“杀忠妻”排场，来表现陆登欲杀妻子又不忍下手的过程。推而广之，凡有相同、相似的戏剧内容或场面，都可以套用原有的“排场”。

粤剧的“排场”，据说有数百个之多，它就如建筑中的预制件，选择几个与戏剧内容相符的“排场”，把它们装拼起来，就成了一场戏了。粤剧“排场”，

几乎囊括了古装戏所有的表现场面。“写状”、“困谷”、“大战”、“斩三帅”“碎釜舆”、“杀四门”、“写血书”、“杀奸妻”、“点翰”……熟习了众多的“排场”就可以驾驭各种各样的戏剧场面，就可以演好各类型的剧目。所以，过去的粤剧演员，只有熟练地掌握众多的“排场”，才能担任独当一面的主要角色。“排场”也就成为衡量一个演员表演能力的标准了。

“排场”的程式是相对固定的，看似是死板的，但每个有艺术创造力的演员，都会根据自身的条件和艺术特长，在演绎“排场”过程中，加以变化和改

### 小百科

#### 洗马、配马

洗马和配马是传统粤剧表演排场。它是表现将军出征前，为将军冲洗马匹，配备雕鞍的过程，男将军出征就由手下负责洗马配马，女将军上阵则大都由贴身侍婢（小旦饰演）表演。先是用木盆水冲洗马身，再用牙笏刮去马腿的汗垢，然后装上踏蹬鞍桥，最后排上铃铛，这些内容全用虚拟动作表演，以前小旦还有以蹀躞来表演，演到收紧马肚缰绳时，误触马的胯下，立即表现出羞怯的样子，继而又拾起石块掷过去，整个表演细腻传神，很有特色。但这程式只是为主角换戏装而存在，过去粤剧戏班在农村演“天光戏”（演到天亮），更是有意识将它拖慢节奏显得拖沓和冗长。现在已经没有在舞台上表演洗马和配马的了。



造。粤剧有一出传统戏，《西河会妻》，主角赵英强在河中救起被奸人逼落水的妻子，为她整理好衣衫，扭干了头发，再将她唤醒，夫妻相见相认，互诉衷情。这就是粤剧排场“西河会”的内容。在演到夫妻相认时，花旦激动地耍水发，跪步园场。一般小武演员都是在舞台单腿平转，而前辈名小武靚少佳演这个戏的时候，就根据自己的武功特长，采用“园台旋子”的技巧。他的处理并没有改变“排场”的表演节奏和锣鼓，也没有违反“排场”的规范，充分展现了演员的武功技巧，活用了排场艺术，丰富了舞台表演色彩。

粤剧的排场艺术，与其他兄弟剧种相比较为罕见。它类型性的创作方法与具体的表现形式，同戏曲的化装、服装、道具、表演等各项艺术元素的类型性特征是相通的，它们之间又是相互适应的，呈现出协调和谐的舞台状态。这种纯粹的外在表现程式，组装起来依附在戏剧身上，形成了独特的舞台艺术现象，它是粤剧艺术极为珍贵的财富，值得我们好好深入学习，继承它合理的内核，研究它的创作方法和规律，从现代理念的角度切入进行审视与改造，相信这对于现代粤剧的创新和发展都是有益的。

## 小百科

## 陈自强

陈自强（1933—2002）著名编剧。其父是广东音乐名家陈文达。陈自强仅读过二年小学，自幼在戏班，做过手下，也做过音乐员，对粤剧舞台有丰富的感性认识，通过刻苦自学和不断实践，终成大器。代表剧作《三脱状元袍》获全国优秀剧本奖；《南唐李后主》获全国优秀剧本提名奖。他精通粤剧曲牌和表演排场，写戏注重细节，重视配角、小人物的形象塑造。他撰写的粤曲《梦会太湖》、《西楼恨》等流传到海外的粤剧粤曲社团，广为传唱。



陈自强



## 5.【戏如人生 万种风骚领】

粤剧的演出剧目，数量之多，达到惊人的地步。香港中文大学梁沛锦博士，根据近百年来香港的各种中文报刊刊登的粤剧演出的剧目广告，以及从香港、澳门、东南亚等地的老艺人处收集到的粤剧剧目，总数达一万三千六百多个，并于1979年汇编成《粤剧剧目初稿》在香港出版。里面除部分重复（因粤剧戏班为了招徕观众，很喜欢将一些旧戏改个名字，又作新戏推出，故有同剧异名的现象）外，不相同的剧目也有九千多个。而近年来，也不断发现还有未被收入此书的剧目，因而可以断定，仅是在解放前，粤剧演出的剧目就不少于一万个，这个数量相信在各兄弟地方戏曲剧种中也是可以称冠的。

粤剧最古老的传统剧目应是“江湖十八本”。应该说是“十八套”，因为一本是一套，

每套都有几十场戏，演出的时间超过五个小时。它们是清代许多地方剧种共有的流行剧目。而粤剧的“江湖十八本”，则是经过粤剧艺人在长期的演出实践过程中，不断根据剧种的特点以及观众的喜恶，进行加工、提炼、丰富，从演唱到表演，都创造了不少艺术程式和排场，从而更具有粤剧的特色和个性。这十八个剧目是：

一、《一捧雪》（又名《搜宝镜》）

二、《二度梅》（又名《杏元和番》，现在仍有这个题材的剧目）

三、《三观塘》（指陈世美不认妻）

四、《四进士》

五、《五登科》（窦燕山五子登科）

六、《六月雪》（指邹衍冤狱，并非窦娥冤的六月飞霜）



七、《七贤眷》（刘存雪中贤事）

八、《八美图》（八美看龙舟）

九、《九更天》（义仆马义救主事）

十、《十奏严嵩》（大红袍）

十一、《十一辆铁辘车》（挑滑车）

十二、《十二金牌》（岳武穆班师）

十三、《十三岁封王》

十四、《十四国临潼斗宝》（月红遇主）

十五、《十五贯奇冤》

十六、《十六面铜旗阵》（三鞭换两铜）

十七、《十七年马上王》（陈桥兵变）

十八、《十八路诸侯》（指三英战吕布）

时至今日仍有剧团上演其中的部分剧目，但都只是取其题材，而内容、曲白和表演，恐怕已非昔日模样了。除了这“江湖十八本”之外，还有“大排场十八本”。这“大排场十八本”

其实是粤剧艺人的首本戏，昔日伶人按自己所习行当，擅演其中一两出，便可成名角。因为粤剧那时多在乡村流动演出，每次演出地点都不同，演员掌握几出首本戏便可应付演出需要，就能跃居正印地位。

这“大排场十八本”具体名称如下：

一、《寒宫取笑》（公脚与正旦首本）

二、《三娘教子》（公脚与正旦首本）

三、《三下南唐》（花旦、花面首本，即“刘金定斩四门”）

四、《沙陀借兵》（总生首本，即“石鬼仔出世”）

五、《六郎罪子》（武生首本）

六、《五郎救弟》（二花面首本）

七、《四郎探母》（武生首本）

八、《酒楼戏凤》（小生与花旦首本）

九、《打洞结拜》（花面与花旦首本，即“夜送京娘”）

十、《打雁寻父》（公脚与



正旦首本，即“百里奚会妻”）

十一、《平贵别窑》（小武与花旦首本）

十二、《仁贵回窑》（小武与花旦首本）

十三、《李忠卖武》（二花面首本，即鲁智深出家）

十四、《高平关取级》（小武首本）

十五、《高望进表》（二花面首本）

十六、《斩二王》（二花面首本）

十七、《辨才释妖》（公脚与花旦首本）

十八、《金莲戏叔》（小武与花旦首本）

两个“十八本”剧目完全不同，形式也不一样。“大排场十八本”是“出头戏”（即折子戏），是各套戏中的精华部分，在表演上都有绝招和特色，每一出都有它独特的表演排场、程式和特定唱腔，是粤剧的优秀传统戏，可惜其中精彩的舞台表演和唱工技巧大都已经失传了。

其后还有“新江湖十八本”：《再重光》、《双国缘》、《动天庭》、《青石岭》、《赠帕缘》、《困幽州》、《七国齐》、《侠双花》、《九龙山》、《逆天伦》、《和为贵》、《闹扬州》、《双结缘》、《雪重冤》、《龙虎

## 小百科

### 衣箱、杂箱

粤剧戏班把盛存戏服的木箱称之为“衣箱”，管理戏服的人就叫“衣箱伯父”；将放置盔头、道具的木箱叫“杂箱”，管理负责的人就称“杂箱叔父”。此外刀枪把子另有把子箱装放，一并归杂箱管理。演员上场前戴盔头、胡子和刀枪、马鞭、扇等道具，所以杂箱就放在靠近上场门的地方。而演员下场，一般都马上脱去戏服，因此衣箱又安放在下场门附近。故而粤剧戏班中就把下场门叫做衣边，将上场门叫杂边。以往古老剧本，上面都有“××杂边上”等提示，这些舞台方位用语一直沿用至今。



斗》、《西河会》、《金叶菊》、《黄花山》。

其中《困幽州》、《和为贵》、《双结缘》、《雪重冤》、《西河会》、《金叶菊》、《黄花山》等戏，一直都有上演。

例戏。所谓例戏者，就是在约定的时间里演出约定的剧目。过去粤剧在农村演一台戏，一般是演出四日五晚共九套戏。在第一天晚上开演前，要先演《八仙贺寿》，接着演《跳加官》，跟着还要演《六国大封相》，演完这些例戏后才开始正本的演出。而在第一天日戏前上演的例戏又有所不同了，往往是先演《天姬送子》，如果遇到神诞或有重大庆典时，则演《香花山大贺寿》和《玉皇登殿》这几个不同的例戏。现仅就粤剧例戏的内容和特色，以及有关俗例与禁忌，简述如下：

“开台”与“破台”，过去很多史料文章都把“开台”与“破台”混为一谈。包括麦啸霞著的《广东戏剧史略》一书中，也将“开台”的《祭白虎》称为“破台”，这是讹误，这两者

是完全不同的仪式性表演。《祭白虎》，戏班称“开台”，又叫

### 小百科

#### “架”、“大架”、“跳大架”

粤剧演员在舞台上表演身段动作，在动作与动作之间的节奏停顿，展示形体美感的刹那静止，叫做“扎架”。京剧和其他兄弟剧种则称之为“亮相”。这是戏曲表演艺术特有的形体表现手段，就好比影视艺术中人物特写的镜头，它们的目的是把观众的注意力，高度集中到表演者的身上。

而粤剧的“架”字又可引申出多种涵义。它把舞台表演一整套程式动作都统称为“架”。例如武将出征前整装备战的程式组合就叫“大架”（近似于京剧的“起霸”），演员在舞台表演就叫做“跳大架”。它同时还可以根据具体的戏剧人物而衍生编排出：韦陀架，伏虎架，罗伞架，罗汉架等不同动作组合的特殊“架”了。



《跳财神》（也有名唤《玄坛伏虎》）。旧时戏班下乡演出，凡新搭建戏棚的地方都要“开台”，就是在演出例戏《八仙贺寿》之前，加演《祭白虎》这个戏。这个例戏只有两个演员表演，玄坛由六分行当扮演，白虎则由五军虎装扮。演出前戏台正中放一张台，上面放一个装满大米的米斗，插上两根筷子，筷子之间系有红绳，桌面上放一把剪刀、一把尺子、一条铁链、一把厘戥秤。舞台衣边倒置一张椅，椅脚上吊着一条生猪肉。玄坛手执霸王鞭，鞭上系着一串点燃了的鞭炮，从杂边上场，亮相后从衣边下场，然后白虎在“阴锣”声中，在衣边角背场上，翻一轮跟斗后，在椅边吞“食”生猪肉，再钻到舞台中的台底，表示回到虎穴。此时玄坛，再以“冲头”锣鼓上场，跳“财神架”（程式动作组合）后，将霸王鞭插入米斗中，拿起尺子做“量天”的动作，又换上厘戥秤做“秤地”动作，然后再用剪刀把系在筷子中的红绳剪断，抽出霸王鞭，走园台寻白虎，最后跳上台上，用鞭将白虎赶出穴，一番翻腾跳跃，

骑上虎背，用铁链缚于虎颈，降伏白虎后下场，此时鞭炮，锣鼓及后台欢呼声同时响起，《祭白虎》便演完了。

《祭白虎》有两条极严的例规。一是白虎所吞食的生猪肉，不能往台下扔。据传若把猪肉往台下扔，扔中了谁，谁就会暴疾而亡。因此只能从戏台板的缝隙中丢落戏台底下，即使如此，猪肉跌落的那块草地上的草，也会枯死。二是演《祭白虎》时，整个过程只做不唱，只有锣鼓，没有音乐，全戏班的人都不准讲话，更不可称名道姓，否则不死也会倒霉一辈子。同时也不准在侧幕偷看演出，若被白虎入场时撞着了，就会影响到全班都不吉利。这些都是过去的迷信，现在因为甚少有搭戏棚演戏了，所以《祭白虎》也不多见了，只有在广东南路下四府一带，还偶尔会有这个例戏演出。

“破台”，则是另外一种仪式，凡是用砖木石等材料建筑的永久性戏台落成之后，必须先“破台”，然后才能演戏。传说凡是盖顶的永久性戏台都是恶鬼盘踞栖息之地，如果演戏吵醒



## 小百科

## 四大头人

过去粤剧红船班有四大头人的制度。红船班每年都要重组新班，在农历六月十九开身，演出三个台脚后（一般是15天），就于红船集中全班人员，采用无记名投票的民主方式，分别从净、末、丑、旦这四个行当中，各选出一人，这四个人就成为这个戏班的“四大头人”了。“头人”是义务的，他们没有额外的薪金，只是在师傅诞可分双份猪肉作为象征性的酬谢。

“四大头人”的任务是：维护被雇艺员的权益，发生矛盾时，代表艺员与老板进行交涉；排解班中所有纠纷事故，有权处置和处罚违犯班规的人。他们大都敢作敢言，能主持公道，在班中有较高的威信。

了恶鬼，必然出来贻害地方。所以就要“破台”赶走野鬼，才能放心演戏。“破台”只有四个演员，分别饰演关公、周仓、关平和恶鬼。棚面音乐有鼓、锣、钹和海螺号。台正中搭一“排山”，有阶梯可攀上顶，台口放九只瓷碗，第一只碗底朝天，第二只碗底与第一只重合，第三只碗口又与第二只碗口重叠……这样叠起九只碗。锣鼓、鞭炮、海螺响起，恶鬼上场，爬上“排山”上躲起来，关公腰挂宝剑与关平、周仓一起出场，搜索恶鬼，从周仓手中接过飞叉，向恶

鬼掷去，恶鬼被击中翻下伏地，关公再执剑踩罡步，表示布下天罗地网，然后又一剑将九只瓷碗击碎，表明已将恶鬼打入九重地狱。“破台”时整个戏台除了棚面击乐和四个演员之外，不准任何人偷看，戏台上所有门窗都要封闭，不许见到一丝阳光，是怕恶鬼逃遁，这样的“破台”，随着科学昌明，破除迷信，已经没有演出的了。

《跳加官》。据说起源于唐朝，东方朔为免被唐明皇认出，就戴上面具跳舞，做出各种诙谐的动作，逗唐明皇开心。



现在演出戴面具“跳加官”就是效法东方朔的。粤剧跳加官有男女之分。男跳加官，多是武生应工，表演时戴面具，手执牙笏，拿着一幅写着吉利语言祝福性的布条，只做不唱，用小锣过场，表演时间约三分钟。女跳加官也是由一个人出场，一般由第二或第三花旦去饰演。表演者头戴凤冠身穿霞帔，执笏，用“一锭金”音乐，表演抽象性的下车、上车动作和用自己的身体形态依次做出“一品夫人”四个字的姿态：双手平伸，就代表“一”字；张开口，双手叉腰成两个口

字，这样三个口字就成了“品”字；用口横咬笏代表一横，伸开双手，又成一横，双脚张开成人字形，就成了“夫”字，最后侧身伸出一手作为一撇，加上自己身体作另一撇，就组成一个“人”字。这些表演都没有什么具体的实际性内容，也没有什么艺术性因素，只是取其意头，换取主会者的红包、赏金而已。

《八仙贺寿》。这个戏内容是指民间传说的八位神仙一齐去向王母娘娘祝寿。主会喜其意头吉利，或者乡中有财势之人生日，点戏祝寿，向人炫耀连“神

### 小百科

#### 执位

粤剧红船戏班下乡演出，分天艇和地艇两条船。天艇住的是演戏的演员，地艇是武戏演员的。在选出“四大头人”后，即在“四大头人”主持下，将红船的铺位用执筹（抓阄）的公平方式进行分配。上至大佬馆，下至手下，执到那个铺位，就在该铺位住宿。如果大佬馆执到不合意的铺位，可以出钱与执得好位置的其他人交换。

全班只有两个人不用执筹，一个是二花面，一个是正印丑生。依例天艇的头舱是正印丑生铺位。传说当年唐明皇演戏也曾演丑生，所以戏班以丑生为师父。而地艇的头舱则属二花面。据说二花面是白虎星，可以起到挡煞的作用。



仙”都来贺寿。整个过程亦是一种形式，吕洞宾由正印小生扮演，铁拐李是丑生，汉钟离是大净，张果老是大花面，曹国舅是公角，韩湘子是第三小生，何仙姑是正旦，蓝采和原是男儿，却用贴旦饰演。现在如要演《八仙贺寿》就不可能依照行当分工去派角，只能派一些群角演员去应付。好在在艺术方面要求并不高，开始是八仙依次逐个出场，每人念一句诗白：“东阁寿筵开，西方庆贺来，南山春不老，北斗上天台。”然后由张果老道白：“今乃王母寿诞之期，我们

准备仙桃、仙果前往祝贺。”众仙接白：“有理，请！”说完就两仙一对，依次对台口观众跪拜，再相对行礼，接着分边下场。整段戏只用大笛吹牌子演奏。

《天姬送子》。以前这是日场演出的例戏。讲述董永与仙姬相恋，产下娇儿，董永高中状元，仙姬将儿子送还的故事。正印花旦扮仙姬，正印小生演董永，正印丑生担罗伞，其余六个仙女则由其他花旦担任。全剧使用昆曲的牌子，表演和其他例戏一样，重复一些简单的程式动作，只注重形式的铺

### 小百科

#### 日月架

已经失传的粤剧例戏《玉皇登殿》，内容是说天上的玉帝命令各路星宿、功曹巡视天上和人间。其中的日星君和月星君分别由男角和女角饰演，他们各自手拿一个圆形的“日牌”和“月牌”上场合跳一段“日月架”。这段“日月架”最后的结束动作是日神在左，月神在右，各把手中的“日牌”、“月牌”并到一起“扎架”（亮相），这样在台下就看到是合成一个“明”字。粤剧艺人是通过舞台表演，隐喻不忘大明朝廷，煽动民众起来支持反清复明的地下活动。由此可见，粤剧与天地会、洪门等地下组织，曾经是有着千丝万缕的关系的。



排,《天姬送子》在表演上保留了一套历史悠久的传统舞蹈:“翻宫装”。此舞可以上溯到唐代开元年间的宫廷歌舞《圣

### 小百科

#### 虎度门

古戏台有“出将入相”,现在一般都叫上、下场门。而粤剧行中习惯称之为“虎度门”。据说古时认为戏台上所演的人物,都是已经死去的古人;出入其中,恰如鬼门一道,所以称之为“鬼门道”。苏东坡有诗可证:“搬演古人事,出入鬼门道。”从元杂剧开始,见有伴奏的锣鼓放在一旁,转又讹称为“鼓门道”。而中州音的“鼓”,与粤语的“虎”谐音,及后阴差阳错将“门道”调转成“道门”,粤剧就叫“虎道门”了。而“道”与“度”在广州话中乃同音。以讹传讹,致使今天粤剧班中上下都称为“虎度门”。近年香港有一出反映戏班生活的电影,其名就叫《虎度门》。

寿乐》。表演时歌舞者内穿绣衣,外罩缦衣(不加彩绣的衣服),在舞蹈中突然从领上把外衣抽走,露出里面的绣衣,使“观者莫不惊异”。现在粤剧的表演“翻宫装”,已经不用外缦内绣两件衣服了,只穿着一件内外两层不同颜色,并且是可以翻转的服装,这样翻得更快,不容易露出破绽。昆曲在演《浣纱记·采莲》一节,也有这样表演,称为“翻衣”。粤语将“翻”说成“反”,而且剧中人穿的是宫人装扮的宫装,所以就叫“反宫装”。

《六国封相》是必演的例戏。在前面已作过详细的介绍,就不再赘述了。最后还有一个例戏是《玉皇登殿》(戏班称为“开叉”),这个戏除正印和第二小武两人外,全班演员都要出场,而且不能兼演其他角色。粤剧戏班有句俗语:“生封相,死开叉”,即演“封相”的演员可以兼演几个角色。例如先演六国王,后饰六国元帅,这样剧团人员不齐也可演《六国封相》。但《玉皇登殿》(“开叉”)却是要求全体演员同时在台上亮相,

粵劇



所以若非行当齐全的大班就无法演出此剧。它的内容是玉帝登殿，命星官纠察尘凡各事，最后灶君向玉帝启奏完毕，星君各归本位。这个戏有较丰富的技艺表演，可惜已经失传。

粤剧的传统剧目，多为“提纲戏”，自发展到“省港班”的年代，才开始有“总纲戏”。什么叫“提纲戏”呢？就是在戏班的后台，靠近“虎度门”的地方，有一张约有二尺多长的纸条，这张挂着的纸条就叫做“提纲”，取其提纲挈领的意思。按照这张提纲来演的戏就叫“提纲戏”。提纲内容是按照戏剧情节发展顺序，将演员需表演的具体程式和排场列明，谁也不得违反，否则就是“反纲”，戏就无法演下去了。举例说，写有个“生”字，就是该小生上场了，下面列出“游花园”，那么小生行当的演员就要按“游花园”的排场去表演。粤剧当时就是使用那包罗万象的排场去拼装各种情节，演绎出一场场变化多端、色彩纷呈的大戏。这样的“提纲戏”，给演员的表演和唱提供了很大空间。这样的提纲里有很多，

只有戏班里的人才看得懂的字和内容。比如“手”字，就是“手下”两字的合并，“堂”字就是“堂旦”两字的缩写，用圆圈圈着一个“冲”字，表示使用“冲头锣鼓”上场，圈着一个“拜”字，就是用“拜上”的形式出台。戏班里虽然大多是文盲，但关乎生计，对这些古怪文字和特定的图案，倒是一清二楚的。

粤剧的唱和白，由舞台官话向广州话转变的时候，提纲戏逐渐被淘汰，代之以“总纲戏”。那时剧团演出的海报会标明：“真曲真白”。就是说整个戏都有规定的曲和白，和“提纲戏”仅有舞台提示简直是天壤之别。演员要先行熟读剧本，才能上台，这对当时的演员的记忆力和文化程度，都是极大的考验。有些适应不了的老艺人，就此退出了舞台。

粤剧其实也有一批以表演各行当应工的首本戏，如《举狮观图》、《三娘教子》、《凤仪亭》、《平贵别窑》、《六郎罪子》、《五郎救弟》等。但自上世纪二三十年代“省港班”兴起，陷入了一种盲目的市场商业



## 小百科

## 小生沾退订

民初有个著名演员，艺名小生沾。当年人寿年剧团聘他担任正印小生，给了他一个剧本，叫他按剧本演出。可小生沾只会演“提纲戏”，要他按规定的曲词演出则从未试过，他想出个办法：把剧本拆开，挑出有自己的唱和白，一页一页从家里的神厅贴到客厅，又从客厅贴到厨房，一早起床，就在神厅对着剧本喃喃背诵；可走到客厅，就忘了神厅的曲；背到厨房，又不记得贴在客厅的白；这样整天跑来跑去，累到筋疲力尽、满头大汗，始终没法将剧本记熟。只好长叹一声，又一张一张把剧本撕下来，卷成一束，交回给班主（老板）退回订金，不干算了。

竞争，剧目一般都是随演随丢，没有厚实的传统表演技艺支撑，这样的戏又如何能传得下来？所以到20世纪90年代中央电视台为广东粤剧传统戏录像的时候，仅能拿出《六国大封相》（例戏）、传统唱功戏《三娘教子》（红线女、黄志明、郭凤女主演）、小武花旦戏《金莲戏叔》（卢启光、陈露丝主演）等几个戏去应付。

由于表演风格的不断转变，以及商业化利益驱使和明星制约的影响，新编历史剧寥寥无几，但《十奏严嵩》、《荆轲》、

《三帅困崂山》、《杨门女将》是其中的佼佼者。粤剧在演现代戏方面是较突出的，早在清末，就有反映当时社会生活的时装戏《大闹广昌隆》、《梁天来》、《温生才打孚琦》、《火烧大沙头》等戏演出。清末革命党人温生才，行刺两广总督李准，结果误杀都统孚琦，被捕牺牲。粤剧戏班立即将此事写成剧本，在香港上演，引起社会的轰动。解放后，剧团每年都会排演一些现代戏，但因为编导人员立足于政治层面的指导，在艺术上没有探索出如何用传统戏曲技艺和方法，



去表现现代生活和现代人的生动形象，因而大都很难保留下来。只有《山乡风云》是一个例外，直到现在，无论农村或城市，专业还是业余都还有剧团在演，还有观众点演此戏。这个戏产生于1965年中南区戏剧汇演，集中了粤剧界编、导、演、音、美等各方面的精英参与创作，特别在演员的配备方面，连一些配角都选用名演员去担任。大小角色的安排已做到在当时粤剧艺术水平来说近乎完美的地步。红线女饰演的女连长刘琴是花旦；罗品超

演的“黑牛”是小武；少昆仑的“番鬼王”是武生；罗家宝扮演的“奴才奉”是公脚；文觉非扮演的“斩尾蛇”是丑生；郑培英扮演的春花是第二花旦；红虹扮演的“四小姐”是第三花旦；“烟屎爵”是第二丑生；林校长是小生；政委是须生；虎子是第二小武。当然这只是行当表演风格的参照，其实罗品超的黑牛就掺入了许多二花面的程式表演，少昆仑的番鬼王也有大花面的表演痕迹。而红线女表演的女连长更是不能以传统的花旦行当所能涵盖

《白毛女》剧照





《山乡风云》剧照

得了的。一个好的剧本，一个严肃创作的群体，一班各有表演特色的演员，创造出一个个鲜活的舞台人物形象。虽然是时隔40载的现代戏，还是经得起时间的考验，受到观众热烈欢迎的。粤剧在“文革”期间也演出过“样板戏”，《白毛女》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《红灯记》、《智取威虎山》，其中《沙家浜》还被拍成了电影。以后陆续也排演过一些现代戏，但无论从艺术的表现力，抑或是剧作的思想深度，还

是在观众中的影响，都没有超过《山乡风云》的力作出现。

粤剧在移植、改编兄弟剧种成功的剧作和外国戏剧方面是持比较开放的态度，数量也较多。粤剧界过去有句俏皮话叫“过手低三分”，意思是说不管什么样的好戏，到了粤剧的手里，就会比原来差了三分。这主要是移植改编的过程中，只关注人家的“桥段”情节结构，没有感受到优秀剧作中深邃的思想内涵，改出来形似而神散，故而有这样的感叹。但也



有成功的范例。比如历时70多年改自“一千零一夜”的《贼王子》，现在仍有剧团演出。改自朝鲜歌剧的《春香传》，移植越剧的《梁山伯与祝英台》，莎士比亚的《天之骄女》，都获得了成功。

近百年来，粤剧舞台上演的大量是传奇戏。就是那些无朝无代只在剧本扉页上写着“大型古装粤剧”的戏，这些戏的特点是：情节曲折离奇，大段“哭”、“吊”、“祭”的主题曲，最后大团圆结局；音乐唱腔以小曲为主，服装头饰要

求缤纷绚丽，舞美要写实性的画景，越真实越相似越能取悦观众。这固然与当时的社会和市场有关，但亦反映了岭南地区对艺术极为宽松自由的欣赏态度，使岭南文化与戏剧始终保持着强烈的民俗性和娱乐性的特点。比较有影响的代表剧目是：《刁蛮公主惹驸马》、《佳偶兵戎》、《胡不归》、《姑缘嫂劫》、《苦凤莺怜》。

戏曲界有“戏以人传”的现象，就是藉着著名演员的出色表演，使戏取得成功。这种例子不少。但亦有“人以戏传”的例

### 小百科

#### 《山乡风云》

这个戏是根据同名小说改编。剧作者是：吴有恒、杨子静、莫汝城。

解放前夕，广东山区有个反动堡垒，叫桃园堡。长期被番鬼王（刘立人）、斩尾蛇（万选之）、烟屎爵（关天爵）等统治。游击队派遣女连长刘琴改装进堡，在桃园中学担任教员。

刘琴在堡内按照上级指示发动群众，依靠苦大仇深的奴才奉、春花父女；争取堡主番鬼王的护卫黑牛；利用联防大队长与四小姐的矛盾；在堡内的地下党林校长的帮助下，英勇机智，在中秋之夜，赚开堡门，与游击队里应外合，一举解放桃园堡。



小百科

### 《胡不归》

这是薛觉先的首本名剧。故事无朝无代，完全是杜撰。青年文萍生与歌女赵鞏娘由相恋而结婚。家姑不满这段没有明媒正娶的婚姻，经常对鞏娘责难和虐待。文萍生奉母至孝，但对妻子也一往情深。后来，文萍生应征从军，其母趁机将鞏娘逐出家门。文萍生凯旋而归，鞏娘却含恨而亡了。除主线外，还穿插文萍生的表妹方可卿和表兄方三郎，俩人分别倾慕萍生和鞏娘的多角恋爱情节。

“慰妻”、“追媳”、“哭坟”，是这个戏最精彩的三折。其中精彩的唱段，几乎是凡喜爱粤曲的人都唱过或听过，这是薛派表演艺术代表之作。

子，就是一个好的戏演红了几代演员。粤剧也有这样在观众中具有巨大影响力的剧目。《胡不归》，作者是冯志芬，首演是薛觉先、上海妹。这个戏并非传自日本的戏剧《不如归》，冯志芬曾亲口对友言道，这个戏是由偶然的婆媳吵架触动他的创作灵感和欲望，以当时社会比较突出的家庭婆媳矛盾为主线，而编撰的一个悲欢离合的爱情故事。爱情是永恒的主题，婆媳关系也是所有家庭都会碰到的两难问题。戏剧内容与社会、与群众生活息息相关，容易引起观众的共鸣，加

上薛觉先（饰文萍生）、上海妹（饰鞏娘）、半日安（饰家姑）极为出色的表演，使这个戏流传甚广，甚至有人说：“未演过《胡不归》，就不懂得怎样做文武生。”简直把此戏当成粤剧文武生的必考科目了。

还有《柳毅传书》，作者是谭青霜，由罗家宝、林小群首演，这个戏改自传奇《柳毅传》。它是罗家宝成名之作，从这个戏开始奠定了罗家宝唱腔艺术的基础。该戏顺应了20世纪50年代初社会对婚姻自由、妇女解放的渴求，通过龙女与柳



马师曾、红线女主演《关汉卿》剧照

毅的爱情神话，寓寄了人们对幸福美满生活的理想追求。它能够适应各种层次观众的欣赏要求，特别是农村的乡民和城市的市民，哼唱两句平实流畅，沉稳易懂的“虾腔”（罗家宝唱腔），成为了文化生活的时尚。半个世纪以来，大陆的专业和业余的粤剧团，几乎都演出过《柳毅传书》。此外，马（师曾）红（线女）主演的《搜书院》和《关汉卿》，都被拍成电影，传播到港澳和海外。应该说它取得的不仅仅是艺术上的成就，更重要的是

政治上的影响。《搜书院》改编自琼剧，马师曾首次从他擅长的丑生和文武生转到老生行当，是他个人艺术上的又一次跨越。到《关汉卿》时，已经是迈上他舞台艺术生涯的高峰了。红线女在这两个戏中，一个是丫环，一个是戏子。她继续着长于扮演社会最底层的女性，她们的挣扎和呼喊，都在她如泣如诉、流水行云般的歌声中，得到尽情的宣泄与倾诉。凭借着“马派”和“红腔”，南涉越南，北渡朝鲜，为国家争光，为粤剧添彩。



### 三、数风流人物 梨园艺苑

# 百代传

在漫长的粤剧发展过程中，涌现出很多天才的演员，才华横溢的编剧家，妙韵生辉的音乐家。在各个历史时期都有自己的代表人物和艺术流派。他们各领风骚，推动粤剧艺术向前发展。过去这种优秀的传统民族文化艺术并没有受到统治阶级真正的重视，他们被视作“下九流”，辱称“擘口仔”，完全没有社会地位。他们的艺术风采和高超技艺，只凭艺人们代代口授心传，没有文字传记留存下来，因此我们只能从比较靠近我们的20世纪初起，选录一些在艺术上卓有建树、影响较大、取得较高成就，而且对粤剧艺术发展起到推动作用的自成流派的艺术家的艺术成就、趣闻逸事，以飨读者。



## 1.【胜冠诸王 拓剧坛风气】

### 小百科

#### 扎脚

扎脚(又叫“踩跷”)是花旦独有的表演艺术,扎脚时用一小木板绑在脚底,然后用布包扎,扎好脚后,只能以脚尖着地。扎脚表演,比跳芭蕾舞还要辛苦。跳芭蕾舞可以脚尖脚板交替着地,而戏曲的扎脚只能由始至终使用脚尖,无法轮换休息。

很多兄弟剧种都有扎脚戏,大概有“京跷”与“粤跷”之分。“京跷”的尺寸比“粤跷”差不多大一倍,粤跷相对较难掌握。

粤剧花旦的扎脚戏不少,过去文戏有《金莲戏叔》、《拾玉镯》,武戏有《刘金定斩四门》、《樊梨花》、《十三妹大闹能仁寺》等。

粤剧花旦王千里驹(1888—1936年)

千里驹,原名区家驹,字仲吾。少年时师从刀马旦扎脚胜。



千里驹

习南派武功和花旦行当基本功。后来扎脚胜远赴南洋谋生,他只好转到东江惠州班,拜小生架架庆为师。架架庆为他取艺名:“大牛驹”,指定他学习小武行当。剧团某日演出,恰遇正印花旦有病不能演出,而第二花旦怯场不肯顶替,架架庆知道徒弟曾学花旦,戏谚有云:“救场如救火”,遂命他上场顶角。大牛驹不知天高地厚,欣然领命登台。



岂料第一次反串演出花旦戏，即大获成功，得到观众和班中同行的肯定，从此就开始了他的男扮女装的粉墨生涯。17岁时，一次在东莞石龙演出，被专营戏班的宝昌公司老板何萼楼慧眼相中，以三千元的代价将他从惠州班里赎出，转到自己旗下的省港大班，又见他演花旦行当却用大牛驹这样粗鄙的艺名，十分不雅。何萼楼就为他改名为千里驹。

经过艰苦的学习和实践，千里驹逐步攀上粤剧艺术的高峰，成就了男花旦的“驹派”艺术。他的舞台艺术的特点，一在于真。他成名后曾说“为人生而艺术”。他演戏主张体验角色感同身受，设身处地去感受剧中人情感。他被誉为“悲剧圣手”。往往表演到情真意切的时候，泪雨滂沱，不能自己，悲恸欲绝，感染到台下观众、同台的演员，以及音乐员和舞台工作人员，令他们抑制不住，泪如泉涌。他演戏全身心的投入，直达忘我境界，“若要感人，先要自己被感动”。据说他每演首本戏《舍子奉姑》，翌日必要炖人参，大补元气，可见他的表

演是以真情作为代价的。二是深。他的表演要求自己深入角色的内心世界，达到深刻的舞台表现。他以形神兼备的形体动作表演，丰富的情感驾驭和委婉深沉的唱腔去表达角色复杂多变的真实思想，揭示人物内心感情活动过程，特别注意把握异常复杂的场面和人物关系。在粤剧《再生缘》中饰演孟丽君，就充分体现他的功力。他本来是男人扮花旦，而孟丽君这个角色又要假扮男人，在戏中时而男，瞬间女，这种多重复杂的变易关系，若无深入研究剧情和人物，便无法深刻地表现出来。

千里驹在表演上有一绝活便是面部表情的自如控制。在演出粤剧《烈女报夫仇》时，他扮演女主角史玉环，在听说丈夫真的被张洪杀死时，一只眼睛对着张洪强颜欢笑应对，另一眼睛对着观众悲苦愁凄，眼泪直流。这样用表情直觉地解剖角色的内心情感与真实环境的矛盾，使观众叹为观止。

三是细，那就是细腻。他对戏中每一细节、每一个唱腔的处理，都要精雕细琢，熟练地运



## 小百科

## 千里驹“三不演”

“花旦王”千里驹成名后有三不演：一不演“封相”推车；二不演武戏；三不演扎脚戏。原来千里驹早年在镜店当学徒时左手曾中汞毒受伤，以致动作不灵活，不推车，不演武戏，大家都能体谅，但扎脚戏是当时花旦的必修功夫，他坚辞不演，无论班主、同行和观众都颇有意见。有鉴于此，千里驹约请传媒朋友，在报纸上以访谈方式，披露自己不演扎脚戏的真实原因。千里驹认为扎脚是封建遗毒，社会进步了，生活中已经没有人扎脚了，戏剧应发挥高台教化的功能，更不应演出炫耀扎脚为美的戏。至此，大家才明白千里驹的进步思想。

用传统的表演程式和手段，结合生活现实，将戏剧规定情境中人物的心理活动和特定行为举止，清晰而又有条理地表现。他的嗓音先天条件并不算好，但却能通过苦练和不断的舞台实践、总结，创造出最能体现他艺术个性和特点的“驹腔”。梅兰芳曾经十分赞赏他：“唱曲能露字，法

口极佳，又能咬线。”这是艺术大师惺惺相惜的评价。四是全，他的表演十分全面。悲剧、喜剧；文戏、武戏；唱、做、念、打都非常出色。唱，有“驹腔”传世，以及“滚花王”（粤剧的板腔）的美称；做，梅兰芳曾言他：“七情能够上面，且能够剧中人化”。凡和他合作过的演员都感到在舞台上异常默契、自然和协调，无不叹服他表演艺术的精湛。念，戏谚：“千斤白四两唱”。他念白咬字准确，吐字有力，而且念白随着内容的变化来调整自己面部的表情，同时与锣鼓节奏、声调高低紧密配合，取得了很好的剧场效果。千里驹在苦情戏《金叶菊》里有一段读家书的戏，观众称道：“光是听千里驹读家书，就值回票价了。”

打，因为他自幼就练习南派武功技艺，打下很扎实的功底，大场的武戏，亦可得心应手。如此全面的技艺，实在不可多得。戏曲大师梅兰芳南来遍观粤剧名伶演出后，据说曾有一语作评：“粤剧有一个半演员，一个千里驹，半个薛觉先。”此语未考真伪，但从中亦可窥见对千里驹的艺术



推崇备至，所以，他又有“广东梅兰芳”之称。

千里驹对粤剧的重大贡献还在于他精心培养了一批俊彦之才。在粤剧五大表演流派中，除丑生廖侠怀外，其他几位在艺术上都受到过他的帮助与提携。而他的教育方法又颇具特色，主要是严格选好培养对象，看准其基础、天赋、灵气等各种艺术条件，确信是可造之才，才进行培育，因此成才率甚高。薛觉先、马师曾、白驹荣、嫦娥英等名角，与他都是亦师亦友的关系，但又确实受到过千里驹的教导与提携。薛觉先最初由一个三帮丑生，被破格提拔到主演时装戏《三伯爵》，就是很好的例证。再就是因材施教。马师曾刚从国

外回来，就顶替薛觉先的戏演出，但因观众的欣赏喜好不同，马师曾受到观众的冷落。千里驹通过他的观察，根据他们彼此不同的条件，指导马师曾不要失去信心，扬长避短，另辟蹊径，走一条与薛觉先完全不同的戏路。马师曾重新振作努力，终获成功，独树一帜，开一派之风。

还有就是他的教育方式主要通过舞台演出实践中培养人才。同台演出，容易发现问题，可以及时指出和补救，使受学者印象特别深刻。因为针对性强，所以水平提高很快。此外，过去俗话说：“教会徒弟，饿死师傅。”而千里驹从不忌才，只有爱才、惜才、护才、育才。他主演的戏多为双生双旦的群戏，并

### 小百科

#### 神台上的“乞儿篮”

到过千里驹家中的人都会奇怪，在神台的上空悬挂着一只破旧竹织的“乞儿篮”。一个红遍省（广州）港（香港）澳（澳门），年薪过万，执粤剧戏行牛耳的“老总”，为何将“乞儿篮”与神灵放在一起，奉若神明呢？原来，千里驹幼失慈父，家境贫寒，他曾手提破篮，沿门乞讨，以残羹剩饭来养活老母与自己，“乞儿篮”是苦难童年生活的见证。名成利就后，并不以寒微出身为耻，反以它来激励自己奋斗人生，告诫自己保持道德操守。他的艺德、人品，可见一斑。



且主动让后辈、青年演员挑大梁。当他发现嫦娥英在演出《万劫红莲》一剧时，有出色的表现，就主动让贤，自己以后也就不再演这套戏了。这种大度和美德，无论在过去和现在，都是十分难得的。

千里驹生活小节极为严谨，并无当时伶人普遍沾染的恶习，被行内赞誉为伶圣。当千里驹去世时，出殡的路线长达十多里，沿途万人静立，很多观众与戏迷用香烛和鲜花“摆路祭”，一片叹息哭泣之声。人们为粤剧舞台从此失去一位道德高尚、艺术精湛的名伶而惋惜哀悼。千里驹将粤剧男花旦的表演艺术发展到时代的高峰。从他以后，粤剧男花旦表演逐渐走下坡路了，最终被时代所淘汰。女花旦登上舞台男女同班，以无可争辩之势取代了男花旦。从这个意义来说，千里驹是粤剧发展史上具有特殊意义的代表人物。

靓元亨（1888—1966年），粤剧著名小武演员，原名李雁秋，三岁丧父，八岁别母离乡到广州海幢寺投靠，老禅师怜他身世悲苦，爱他忠厚勤奋，便教

他练拳习武，学少林武术，抄写佛经认字，背诵经文，从而使他能文能武，练得一手好书法。后来采南歌剧校在广州招收粤剧学员，他去应考，就在他12岁时开始了粤剧艺术生涯。因为他有武术根底，练功特别刻苦，打下扎实的基本功。13岁时登台演出，在15岁被名艺人蛇王苏收为义子，再拜名小武周瑜利为师。他向师傅学习独特的演唱方法，将真假嗓融汇一起，改变了“十个小武九个不擅唱”的说法，成为唱做俱佳的“全才小武”。在表演和武技方面则向靓仙和东生学习，博纳众家之长，自成一派。除了学习继承，他还苦心钻研，



靓元亨



创造出与别人不同的表演方法和技艺。在名剧《凤仪亭》中，每唱一小段，扎一个架（即京剧的亮相），他都特别到广州华林寺内观察五百罗汉塑像，并加以美化在舞台上展示。实际上他只有八次扎架亮相，但行内都统称之为十八罗汉架，也有人称之为吕布架。配合舞台身段的连接和演唱，十分流畅和优美，时称一绝。他为了演好吕布这个角色，专门找来《三国演义》，反复阅读有关吕布的章节段落。从文学情节中吸取艺术养分，弄清“三姓家奴”的性格特征，有利于在舞台上准确地刻画他的个性，调动各种手段表现这个人物形象。当剧中吕布听到貂蝉对他说，董卓要逼她为妾时，勃然大怒，用力拨摇手中的纸扇，接着貂蝉又故意挑拨说：“董卓有意夺吕布所爱。”吕布顿时怒火中烧，手中纸扇越拨越急，这时靓元亨暗中运用内功，当即把一把纸扇拨烂，形象地把吕布暴躁、好色、愤怒和反复无常的性格表露无遗，并创造了一种新的表演手段——“拨烂扇”。这个吕布给观众留下深刻的印象。

### 小百科

#### 花面生花面

大概在20世纪初，戏班中有一位饰二花面的演员，艺名叫做张飞德。他的老婆在女班也是扮二花面行当，艺名大牛红。他们后来生了一个儿子，怎知甫离娘胎，就是一张二花面的脸，人们认为此子是张飞投胎托世。其实可能是张飞德、大牛红夫妇平日爱业敬业，相互研究面谱，日夕都对着张飞的面谱，久而久之，在怀孕期间影响到胎儿，所谓胎教就是这个道理了。所以，在孕妇怀胎三四个月胎儿尚未成形之际，民间一般不准孕妇看戏，以免影响胎儿发育，将来生个大花面。

他对粤剧传统表演造诣甚高，熟练地掌握了不少粤剧古老的传统排场。在小武行当方面，不论长靠或短打，他都胜任自如。尤其是短打小武，他精通南派武技，出手敏捷而马步沉实，在舞台上与对手演练“手桥”（粤剧徒手搏击的套路）更是冠绝当时。在《大闹狮子楼》一剧中，精心设计了一场相当精彩而又复杂的武打。先是南派手桥，



西门庆下场，持枪复上，武松夺枪，众打手围殴。靓元亨融汇北派的“荡子”和南派的“回头四星”武打程式。最后西门庆用叉，武松持单刀和牌对打，刀劈西门庆。靓元亨对这场武打，要求十分严格，讲究节奏明快，既要打得真实，又要有美感。他说西门庆要打出个“顽”字，武松要打出个“狠”字，这样就用武打打出了人物性格。当时凡与他合演过《大闹狮子楼》中西门庆的演员，都会感到获益匪浅，并以此经历感到自豪和荣幸。靓元亨在当时被公认为“小霸王”。

他表演的特点是十分注意角色外部形象的塑造，举手投足之间极有分寸感，讲究程式性和规范性，故当时人称赞他为：“寸

度亨”，意指他在舞台上的程式表演可以用寸来量度，以示它的准确与严谨。在当时，这是很高的赞誉。正因为有这种“寸度”的严谨表演风格，那就要求锣鼓要与他有默契的配合，达到严密无间的地步。用鲜明的节奏，衬托起他干脆利索的舞台动作，以使他所表现的古代勇士、猛将，显得格外威武，震慑人心。他演出剧目中的人物，多为少年英雄。《赵子龙催归》、《可怜闺里月》、《蝴蝶杯》，是他的首本戏。

他的戏德很好，在戏行中口碑甚佳。在演出中非常严肃认真，不管同台对手资历深浅，技艺高低；不管观众多少，都一样投入，从不欺台。在南洋、新加坡一

### 小百科

#### 演员购置戏服的由来

清末时期的传统戏班，演出的戏服、道具等生产物资，全部是由班主（老板）购置的。任何名演员、大佬馆，都只需要带一只靴鞋袋（因靴鞋的尺寸大小只有自己才适合，不能共用）、一个网巾、一条纱包，便可以接聘落班。连化装的胭脂、水粉也是班主负责供应的。

到了20世纪20年代，全女班的女伶苏州妹和李雪芳，首先采用七彩顾绣戏服，艳丽非常，大受观众喜爱，十分旺台。接着男班的朱次伯和花旦蛇王芬，嫌班主的戏服残次，就自己出钱置办戏服，与女班争妍斗艳。后来各戏班争相效法，从此便由演员自己购置戏服行头了。



带，靓元亨享有极高的威望。他还是一个勋劳卓著的粤剧艺术教育家。毕生扶掖后辈，诲人不倦。他演出《宏碧缘》时，第二小武靓仙在“虎度门”偷学，有人就挑拨是非说“有人想抢你饭碗”。岂料靓元亨不但没有气恼，而且主动问靓仙是否想演这出戏。当得知靓仙想学习排演该戏后，便把这套戏交给他演，自己还做他的配角，以助靓仙成名。这桩戏行的美谈一直流传至今。如果遇到艺术条件优秀、基础甚佳的青年演员，他还会主动邀归门下，可见他爱才心切。著名演员何剑秋（武生）、陈非依（花旦）、马师曾（丑生），都是经过正式拜师的门徒。薛觉先也曾执弟子礼向他学艺。靓元亨是20世纪一位

德高望重的粤剧名伶。

以前戏班一般都是青年后辈，求前辈收纳为徒，或想学艺成名，或望师傅提携。偏有靓元亨以一代宗师身份，竟提出要求陈非依做他的徒弟，并声明是半师徒形式，师约为期三年（一般应为六年），就连戏服都由靓元亨购置，还保证利用自己的声望提拔陈非依。这应该是从没有过的优厚条件。当时艺名风华子的马师曾在剧团任一般演员，他与陈非依是表兄弟，希望能够同列靓元亨门下。靓元亨亦认为马师曾是可造之才，便应允一同拜师。当时拜师仪式十分隆重，在星洲香江大酒楼筵开数十席。后来马师曾、陈非依两人俱成了一代名伶。留下靓元亨爱惜人才的佳话。

## 小百科

### 师约

过去学戏，不管是在尖头馆习艺，抑或是随戏班拜师，都要签一张苛刻的师约，由徒弟交给师傅收执，普通师约期限，一般为六年，三年挨师，三年谢师。挨师即是在学艺期间由师傅教导三年，就算学成，师傅就让其接班，谢师就是接班后，师傅可以收取其徒三年的薪金作为报酬，这三年中，师傅也会给回若干零用钱，也有些师傅会代徒弟添置戏服行头。不过，按行规，并没有规定在那三年中收取，多数都等到徒弟熬出头有一定的包银时才开始收谢师银。很多成名的艺人，为此而债台高筑，只好走埠到外地躲避。这种师约陋习，直到薛觉先将戏班改为剧团时才逐步废止。



## 2.【各得擅长 薛马桂廖白】

20世纪30年代到40年代，是粤剧发展史上一个辉煌的时代，在群雄逐鹿的基础上，涌现出粤剧薛（觉先）、马（师曾）、白（驹荣）、廖（侠怀）、桂（名扬）五大表演艺术流派。

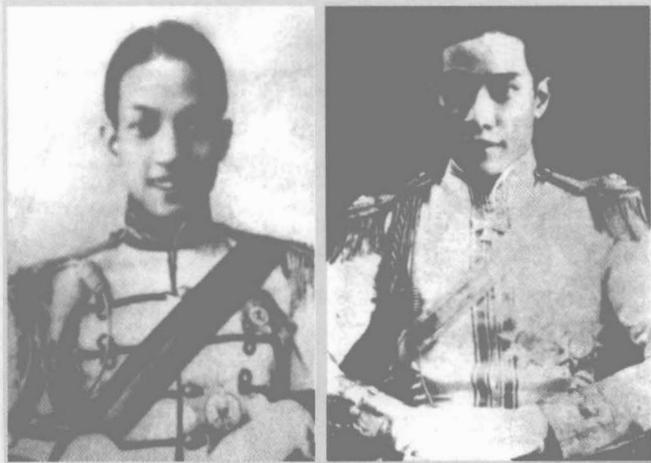
万能泰斗薛觉先（1904—1956年）

薛觉先被冠以万能泰斗的称号，是因为他对其奋斗终身的粤剧艺术事业作出前所未有的贡献。他的改革创新精神和成果，

至今仍影响着粤剧艺术的发展。

他幼年进私塾，少年时代在香港圣保罗英文书院读书，系统地接受了中西方的文化教育，具有较高的文化知识水平，所以成名后演出的剧目，大多由他自己参与创作和修订。直到今天仍历演不衰的名剧《胡不归》、《女儿香》、《姑缘嫂劫》、《范蠡献西施》等，都是他和剧作家共同构思编撰的。因他熟懂粤曲音律，这些戏的主题唱段，也是他

自己编写的。而且他还创作出“寒关月”、“倦寻芳”“叹月词”、“胡不归”（小曲）等一批脍炙人口的新乐曲。在舞台艺术实践过程中，



薛觉先、马师曾 《璇宫艳史》剧照



创造了“长句滚花”、“解心二簧”等新板式。

在表演艺术方面，他打破了粤剧界“职份者当为”的传统，冲击了墨守成规的严密行当分工。他原来是学丑生出身的，但在《战地莺花》、《武潘安》等剧目中，他既扮男又扮女，演出都受到观众欢迎。后来在《西施》、《貂蝉》、《王昭君》、《杨贵妃》古典四大美人的戏里，他都是先饰文武生，后饰花旦。他演过红生关羽，演过《坐楼杀惜》的须生宋江，演过《月下追贤》的萧何，都取得了成功。他并非科班出身，基本功的基础较为薄弱，但他能虚心向前辈小武靓元亨求教，习练南派技

艺，又向京剧老师学习表演身段和把子，甚至练习从高台翻下的高难度跟斗动作。通过刻苦锻炼，薛觉先能够胜任粤剧舞台上任何一个行当角色，所以观众称他“万能佬倌”，行内尊誉为“万能泰斗”。

薛觉先在粤剧界有着崇高的威望和地位。人们除了尊崇他的艺术成就之外，主要是钦服他对粤剧发展的贡献。他对粤剧的改革和创新是全方位的，并且影响着后来者的艺术方向。

(一) 编写新戏。演员要按剧本规定念台词，不允许随心所欲地即兴表演和“爆肚”(粤剧行话：即在舞台上任意发挥，乱编曲白)。过去粤剧演出“提纲

### 小百科

#### 红裤子与“九和堂”

红裤子是粤剧行内称呼那些从小学艺、科班出身的演员。他们一般都是基本功扎实，传统的技艺掌握得较多，所以“红裤子出身”，就成了一个褒义词。但“红裤子”一词出自何经何典就无从稽考了。而将一些票友下海，从业余转到职业，以落班演戏谋生的演员，被称做是“九和堂”人马。因为“八和会馆”是粤剧界的行会组织，称之为“九和”自然就是将他们排斥在“八和”之外的意思。这是带有讥讽意味的贬义词。然而，历史证明，在粤剧艺术发展的不同时期，能起到推动粤剧整体发展的关键性人物，大都是半路下海的“九和堂”人马。



戏”，就是在后台挂起一张“提纲”，上列：场次、“介口”、“排场”、上下场顺序，演员就按此在舞台上随意编曲词，“科诨”，表演亦不规范。薛觉先认为要编新戏，才能吸引观众。他以身作则，订下规章，凡在舞台“爆肚”或唱错唱漏者，都以物质罚处，要求演员要尊重剧作家的劳动，尊重观众，忠实地按剧本要求去演出。

（二）从1941年排演《西施》时开始，学习话剧的创作方法和经验，首创粤剧排练制度。每晚演戏完毕就开始排练，直至凌晨一两点钟才休息。从剧本的立意和要求到舞台调度、锣鼓音乐的配合、化装的安排，薛觉先都严格要求，实际上担当了导演的职能。他顶住了旧习惯的压力，演出受到观众的热烈欢迎。特别是他在戏中反串郑旦与上海妹饰演西施一场对手戏，观众说是“薛觉先演绝了”！

（三）革除陋习，净化舞台。以前粤剧演出极不严肃。剧场中秩序混乱，舞台上侍候大佬馆的随员拨着葵扇，拿着茶盅跟着演员上场。乐师为突出自己，

也拿着乐器随演员一起上场演奏，舞台工作人员打着赤膊、穿着短裤上台捡场……薛觉先对这些不文明的现象深恶痛绝，决心革除剧场陋习，提出了六不准：不准小贩在剧场中叫卖；不准在演出过程中在剧场派发说明书和预告节目；不准在戏演到大半时，让观众无票任意涌进剧场；不准乐师随演员上场；不准与剧情无关的非演出人员上台侍候大佬馆；不准舞台工作人员衣冠不整随意上舞台捡场。维护了剧场演出的严肃性，帮助演员更投入地创造角色，展示表演艺术。

（四）改变化装、服饰，体现戏曲艺术形式美的特征。粤剧演员过去面部的化装较为简单，只涂胭脂不敷粉。饰小武行当的演员称作“不贴式”，靠在表演过程中，用气功把脸冲到红色。薛觉先很早就意识到戏曲演员化装的重要性，通过在实践中摸索，他化装先打上粉底，再抹胭脂、勾眼线、画眼眉，使整个脸部眉清目秀，白里透红，这种化装方法，当时颇为前卫，观众十分喜爱。别的艺人也竞相效仿，他们把这



种当时粤剧舞台上的新扮相称为“觉先装”。对服装穿戴，他也要求严格，按照戏中规定的年代、人物，不许出错，每套戏都会购置一些新的服装，观众感到新鲜。在他的觉先声剧团里，他更要求演员要“三白”，即护领要白，水袖要白，高靴要白，足见他对艺术严肃性的追求。

一次剧团演出薛觉先首本名

### 小百科

#### 介口

“介口”是粤剧艺人常用的术语，它是从京剧的“盖口”摹音转来。京剧的“盖口”指在一出戏里有两个角色对演时，演员各自记下自己的唱和白，其他的唱和白则从略，并以斜杠（/）为记号。这种省略，京剧习称“盖口”。

旧粤剧艺人文化水平低，难以记录完整的脚本，故而采用这种单篇的办法。在传统粤剧的手抄本中尚可见到它的遗迹。当年能够熟习“介口”的演员就能到处搭班，与其他演员勘合演出。此外，“介口”一词还有引申义，比如商量办法叫“度介口”；相谈条件称“斟介口”；私下筹谋叫“暗介”。

剧《姑缘嫂劫》。吕玉郎饰演安定华将军。其中一场剧情规定与饰演玉麟王的薛觉先一同上场。两人刚入到后台，薛觉先就厉声责问：“你识唔识做戏？”（意思是“会不会演戏”）吕玉郎茫然，不知何事开罪了薛觉先。

“上殿朝见皇帝，能够穿着海青吗？”原来吕玉郎没有按剧情要求，穿着蟒袍上金殿朝见皇帝，而是随便穿着海青上场，违反了“宁穿破，莫穿错”的规矩，故而遭到薛觉先的训斥。这个教训，使吕玉郎终生铭记。

（五）开创男女演员同台演出的先河。就如其他兄弟剧种一样，粤剧以前也是男女分班的。曾经有一对落乡班的夫妻，同台合演，被认为有伤风化，竟被当场斩杀，可见封建制度、礼教的残酷。薛觉先在20世纪30年代初，于香港与夫人唐雪卿携手同台演出《西厢记》。当时港督也到场观看。后来就据此向港府申请，望准予男女同班演出粤剧。经香港政府批准后，才正式认可了男女同班的合法性。以后男花旦行当就日渐式微了。

（六）大胆改革粤剧表演



程式，积极引进京剧艺术和其他艺术门类，促进粤剧的创新和发展。1925年，薛觉先远赴上海，开办了“非非电影公司”，自任公司的经理、编剧、导演和主演。经过两年的实践，他对电影艺术的规律和特点有了较深透的了解。回广州后，将电影艺术中的表演、化装、灯光、置景等方面的技术知识吸收运用到粤剧中去，推动了粤剧舞台各项改革。其间他还醉心于海派京剧艺术，除了欣赏京剧传统艺术和严谨的舞台规范外，还亲自向京剧名家学习表演身段、把子、武打套路以及锣鼓。他把这些学到的东西，整套加入到粤剧舞台表演中去。名花旦陈非侗，同样是一个

有着强烈革新意识的青年艺人。他们俩人合作演出《英雄泪史》这个戏时，首度在粤剧舞台的武打中使用“双头枪”，并用北派的执把子方法（就是执枪左手在前，右手在后，和粤剧传统执枪方法正好相反），演练京剧的把子套路，使观众耳目一新，称之为“打北派”。同时还使用京锣鼓，“四鼓头”、“扭丝”、“双夹单”、“段头”等京剧锣鼓点就是从那时开始引入粤剧。最初还闹过把“急急风”写成“乱打京锣鼓”的笑话。在音乐唱腔方面，将“倒板”、“五音乱弹”、“打马过站”等板式也移植过来，还有江浙小调“孟姜女”、“无锡景”等都用作间场

### 小百科

#### “首本戏”、“手本”

粤剧佬信将最能代表自己表演艺术水平的剧目称为“首本戏”。查《红楼梦》第93回提到：“听说琪官儿还有一出《占花魁》，他们顶好的首戏。”可见在清代已有首（本）戏之说。

首本又有称作手本的，那是旧戏班将该班擅演的剧目开列在一张小折贴上，送给主会或宾客选演，这叫“点戏”。这个折贴就是“手本”了。清代洪门会入会仪式中有四句口诀：“手本在掌中，四海一般同；正欲开来看，又怕一阵风。”从这“手本”一词就可看出戏班与以反清复明为宗旨的洪门会的关系了。



音乐或填词演唱，丰富了粤剧音乐、唱腔、锣鼓的艺术表现力。

（七）创立“薛腔”。薛觉先14岁入戏班，曾拜男花旦千里驹为师。千里驹重才爱才，不拘一格，利用自己的声望与人缘，擢升薛觉先在粤剧《三伯爵》中担任主角。他没有辜负师傅的期望，苦心钻研角色。他根据自己嗓音不够明亮的生理条件，灵活地学习前辈的唱腔艺术。朱次伯用小武的霸腔技巧方法去唱平喉，旋律跌宕、遒劲有力；千里驹的花旦唱腔，抑扬有致，婉转缠绵；白驹荣的演唱吐字清晰、情浓韵足。三位都是独树一帜的唱家，薛觉先融汇他们三者的特点，创造性地结合起来加以运用，初步形成了“薛腔”的基础。后来他又努力学习京剧吊嗓的方法，逐步摸索实践而形成了“问字撈腔”（也有称“问字求腔”）的演唱技巧。过去粤剧传统的演唱行腔，生角一般都是用“呀”和“那”字音，旦角是用“啲”音，这样显得非常死板和僵硬。薛觉先是根据唱词的字音，灵活地用“呀啊啲呜吁”去套用，这就是“问字”，比单

一的“呀”和“啲”，音形丰富了。再选择到底是用舌齿音、颅后音、鼻音等何种方法去行腔，这就是“撈腔”了。采用这种方法，优点是字露而腔美，行腔自然流畅。现时“问字撈腔”的演唱技巧，已经成为粤剧演员的唱功要诀。

（八）引进西洋乐器。薛觉先在演出实践中深感传统粤剧乐队五架头过于单调，乐队的层次感不强，音色不够丰富，便把西洋乐器引入粤剧乐队。特别是被誉为小提琴圣手的尹自重，曾经赴英国参加小提琴比赛，精通乐理，除伴奏外，还可以担任音乐唱腔设计。他与李佳（色士风）、罗汉忠（班祖）、陈绍（吉他）等号称粤剧界音乐的“四大天王”。由于西洋乐器的引入，使乐队的音域拓宽了，音色丰富了，表现力大大加强了。观众对这个新鲜事物十分感兴趣，这样，其他剧团也就纷纷使用西洋乐器加入伴奏乐队了。

（九）培养艺术人才，扶掖后辈。薛觉先创建的“觉先声”剧团，在剧坛纵横十二载，为粤剧培养了一批又一批顶尖人



才。例如长期与他进行艺术合作的“四大花旦王”之首上海妹，有“生黛玉”美誉的楚岫云，被称为“第二花旦王”的小飞红。粤剧四大丑生中李海泉（李小龙的父亲）、半日安（上海妹的丈夫）、叶弗弱三位都曾在觉先声剧团受到过薛觉先艺术思想的熏

陶和影响。此外，香港“慈善伶王”新马师曾，“武状元”陈锦荣，文武生麦炳荣，名小生吕玉郎，都曾在他的教诲下成长。他们无论在觉先声剧团，抑或转到其他剧团，都能够独当一面，挑起大梁。戏行称觉先声剧团是“粤剧艺术大学”，薛觉先自然是这所学校的教授兼校长了。受过他的指导、教诲、提携的学生和记名弟子就实在太多了，薛觉先逝世多年，但他精湛的艺术、高尚的艺德仍长驻在人们心中。

### 小百科

#### 戏联

旧时乡下戏棚，舞台两侧都挂有对联，如：“舞台小天地，人生大舞台”蕴含哲理。而“命世英雄，先多落魄；欺民权贵，后总灭门。”则给人警示与正气。清代才人何淡如以用方言撰联著称，“一拳打出眼火；对面睇见牙烟”诙谐形象。1943年名伶薛觉先排演新戏《乔小姐三气周瑜》，为了造势宣传，在报刊上发出征联启事，所出的上联是：“乔女自然娇，深恶胭脂胶俏脸。”中选下联给予重赏。结果轰动一时，收到1500多应征下联，完全达到了广告的效应。最后获选下联是：“止戈才是武，何劳铜铁铸镗锋。”以周郎口吻作答，工整贴切，成了当时剧坛一盛事。

(十) 通过戏剧，宣扬爱国思想。抗日战争期间，薛觉先编演“四大美人”粤剧，宣传爱国思想。他在《王昭君》演出专刊中写道：“……抑亦循观众之欣赏艺术，增强抗战情绪起见，本群策群力之义，仅尽绵力，益自淬砺而已。”可见他编演的目的，完全是为抗日战争服务的。他亲自撰写唱词，担任导演和主演，激励国人奋起的斗志。在香港沦陷期间，他与京剧艺术大师一样，坚拒在日寇铁蹄下演戏。为了表明民族气节，他与梅兰芳和词人邓芬，三人合作书画丹青《岁寒三友图》，梅兰芳画梅，



薛觉先、梅兰芳、邓芬三人合写的“岁寒三友图”

薛觉先画竹，邓芬绘松。后来通过到澳门演戏之机，潜回广州湾（湛江市），转返内地，继续以演出粤剧宣传爱国，凸现出一个爱国艺人的热情和气节。

薛觉先一生忠于粤剧艺术事业，殚精竭虑把毕生的才智和精力都献给了粤剧。1956年10月底，在广州市海珠大戏院上演薛觉先主演的名剧《花染状元红》。他带病坚持演出，甚至在演出过程两度晕倒，但仍在同台演员的搀扶帮助下把戏演完。最后斜靠在藤椅上谢幕，挣扎着向观众微笑致意，谁也没有想到这位艺术家会以如此凄美的方式来向他们告别。闭幕后，来不及卸装就立即抬上早准备好的救护

车，送往医院抢救。这个似乎专为粤剧而生的天才，却为粤剧而死。就这样在舞台上走完他短暂而辉煌的艺术人生。

《中国大百科全书·戏曲卷》是这样评价薛觉先的：“……曾习京剧，取其所长以丰富粤剧艺术，并不断创新。在净化舞台，提高唱、念、做、打水平，改革剧场陋习，培育后辈方面作出贡献……唱腔精炼、优美，善于运用旋律和节奏的变化表达人物感情。以梆黄曲调为主，吸收当地小曲，突破唱词格律、音调的局限创作新腔，世称‘薛腔’。他在1934年荣获国际哲学学会M. S. D荣衔。曾当选全国政协委员。”

一代宗师马师曾（1900—

南  
夕  
剧



1964年)

改革先锋。马师曾17岁开始学戏，18岁自签卖身契到新加坡登台演出，开始了他40多年的演剧生涯。在整个艺术人生历程中，始终贯穿着一条改革创新的主线。他十分注意艺术形式上的创新：1930年他在《我的新剧



马师曾

谈》一文中说道：“可是近年以来，中外的交通多么便利，生活的变迁多么剧烈，我们的伶人依然死守着什么场口步式的成法；什么靶子、演唱的老例，纯粹用图案做脊椎，决不能站起来，自称艺术。”反映他力求与时俱进，追求创新，反对抱残守缺，随时把握观众的欣赏情趣，这是他艺术思想的主要思路。

1925年，他主持组织“大罗天剧团”的时候，完成了粤剧舞台演出的唱和白由舞台官话到全面使用广州话的根本性转变。在这以前，金山炳、白驹荣等著名演员都只是在剧中某一主题唱段或戏的某一节里用广州话演唱，但全剧的总体唱白仍然沿用舞台

### 小百科

#### 叔父、扎

粤剧戏班过去曾与洪门三合会等地下组织关系密切。当年李文茂就是天地会的首领，就连戏班的背语与三合会的黑话也是相通的。戏班中敬称行内长辈为“叔父”；对晋升或成名红起来的，则称“扎”。这个“叔父”和“扎”都是源于洪门三合会的黑话。三合会中“扎”字有提升、任命之意，会中要任命与提升某人，须经由“传斗师”去“扎”，如“扎”某人为“纸扇”或“红棍”（都是三合会中职务）之类。而现在已经变成了社会上的习惯用语了。比如香港电影就有《新扎师兄》；而“叔父”一词就衍变成对长者的惯称了。



官话。马师曾的破格举措，让绝大部分观众对剧情和曲词的内容都能听懂听明白，自然就受到欢迎。不久，其他的剧团也全部使用广州话演出了。所以，应该说只有马师曾在大罗天剧团的改革，才是严格意义上的粤剧总体皈依。

自1933年薛觉先、唐雪卿夫妇在香港同台演出以试探港英政府的态度后，在港府还未正式立例允许男女演员同台演出之时，马师曾凭着异常敏锐的市场触角，立即抢占先机，在广州物色花旦演员，首次组成男女同班的“太平剧团”，体现出他改革的胆识和气魄。

在他改革的思想主导下，他的旋风式态势冲击着粤剧几乎每一方面的传统堡垒。他曾经在新编剧目《龙城飞将》中，全部使用西洋乐器，摒弃粤剧的锣鼓，改用架子鼓，剧中演唱也排斥戏曲传统的“板腔体”，大量采用广东音乐小曲，甚至是外国流行歌曲填词演唱。这些都是他在美国演出了大量的“时装戏”和“西装戏”的基础上，以“外国先进”来冲击传统“落后”的改

革思想。他号称“新剧巨子”，在“本着革命的精神，探讨人心之深邃，表现生活之原力，放着胆子，打倒千百年的老例。”这样的思想指引下，作出了与戏曲艺术特征产生极大矛盾的惊世骇俗的做法。就他这种魄力和改革精神，却是一个领导潮流的艺术家都必须具备的素质。

他还有意识地打破粤剧传统的行当分工，他自己就是从开始演小生转到丑生，后来又分别饰演过小武、须生、花旦，甚至花脸等行当的角色。在排演新戏《珠江泪》的时候，他拒绝按当时“六柱制”那种因人而设角的做法，力主因戏而派角。在当时来说，是具有比较超前的意识和探索精神的实践。

最能体现马师曾改革创新精神和成就的当然应该是他独特的“乞儿喉”和“马派”表演艺术的创立。马师曾少年时候曾自签卖身契到南洋，在异邦当过学徒、伙计、矿工，拉过人力车，卖过膏药，对于在旧社会中挣扎在社会底层的劳动人民的凄惨生活有深刻的体会。他从丑角行当演唱需要出发，根据自己嗓音的



特点，扬长而避短，借鉴在街边卖柠檬的小贩叫卖声，创造出具有鲜明特点和个性的“乞儿喉”（又叫“柠檬喉”），表达出在贫困饥寒线上挣扎的穷人心声。他这种演唱方法，在实践中不断得到发展和完善，终于形成了蜚

声海内外的“马腔”。《苦凤莺怜》本来是一出由花旦主演的粤剧，但何以又变成演丑生的马师曾的首本戏呢？原来当年人寿年剧团是由花旦王千里驹担纲的，马师曾饰演巫实学一角。但他私下送钱给演余侠魂的陈醒威，和他对调了角色，又凭着自己深厚的文学功底，撰写了那段脍炙人口的“我姓余，我个老豆又系姓余……”中板唱段。然后走到后台对千里驹说：“仲哥（千里驹原名区仲吾）我想出去唱几句中板，等你休息多一会。”结果就这么一唱，腔靠曲传的“乞儿喉”竟然一炮而红，唱出了中外闻名的“马腔”。自此《苦凤莺怜》便成了他的首本戏。

## 小百科

## 《苦凤莺怜》

乞儿余侠魂，往冯大户家向姐姐借钱去扫墓，偶然听到冯二奶与巫实学密谋，要诬陷其侄女冯彩凤。三关总镇马元钧轻信谗言，使其妻冯彩凤蒙冤被逐出家门。余侠魂出于义愤，到马家揭露奸情，反遭毒打。

马元钧与知县李世勋到栖凤楼饮酒散心，深喜歌妓崔莺娘的才艺，欲纳为继室。翌日莺娘到观音庙上香，偶遇彩凤与女儿，知道她蒙冤受屈，决意相助。后来余侠魂到来，将其中真相告知彩凤，并愿与她一起到县衙告状。

冯彩凤首告，余侠魂作证，崔莺娘相助，将奸夫淫妇归案法办。马元钧与冯彩凤亦破镜重圆。剧名喻意苦命彩凤，得到莺娘的怜悯相助。

马师曾特别有意识地大量运用的广州方言俗语、市井俚语入曲。一是为了更好地贴切剧中人的身份和生活习惯，更真实地表现人物。二是因为来自民间的语言，有较多的生动而浅显的比喻，赋予形象感，通俗易懂。这样能够更适应来自社会低下层的观众。三是这些来源于日常生活中的话语，容易取得观众的认同，产生一种亲和感。试举他的



首本名剧《苦凤莺怜》中余侠魂（马师曾饰）骂奸官为例：“好比街头个只狗，见咗乞儿你就吠，见咗有钱佬你就走，我把你这个赃官，赃官！骂句赃官你糊涂来判，背靴缩脖，顾住只饭碗，真系阴间好过你衙门。我虽系乞儿，好过你个官。”这段曲文，淋漓尽致地把乞儿这个人物身份和语言特点，以及作者自身的道德取向都充分表达出来了。戏剧大师田汉对此甚为推崇，有诗称赞：“词里惯驱佣保语，诗成先使老姬吟，香山佳句师曾剧，一例能抓大众心。”将马师曾比喻唐代大诗人白居易，这是极高的褒奖了。

马师曾的戏，在总体上形成了一种下里巴人的特色。与强调个性特点的“乞儿喉”相适应的就是马师曾自然主义的表演风格了。他不是完全不要传统的表演程式，而是拒绝那种僵化的不问人物、不管角色情绪、不理具体情由，以不变应万变地用同一程式去对待不同的戏剧情境。他主张根据戏剧人物的具体情况，运用不同的表演方法。他在《苦凤莺怜》“庙遇”一折中，有一个三拜的表演细节，第一拜是剧中

人冯彩凤答谢他救助之恩，下拜叩谢，他面对面答礼，第二拜他是向天发誓，自己所言是真话，并无恶意，冯彩凤再下礼感谢，这回他向旁边弹开，避开这个礼拜，表示不敢接受，第三拜冯彩凤母女共同下跪，请他帮助伸冤。然而三关总镇的夫人和小姐跪自己，这还得了。他当即跳高，落下来俯伏在地，以隆重到滑稽的方式还礼。三次不同的对拜，用不同的形式，恰如其分地展现了余侠魂这个乞儿的身份和性格，以及身上那种流氓无产者浓重的江湖意识。这是马师曾从生活出发，把人们常见的动作加以放大和夸张，使之符合舞台节奏和韵律，变成了新的程式。直到现在，上演此剧的时候，演员们还是按照他的表演路子去演绎。

马师曾的表演风格，是建立在戏曲艺术“有规则的自由”基础之上的。他21岁拜著名小武靓元亨为师。靓元亨对他十分赏识，委以重任。在传统戏《斩二王》中叫他饰演原来由正印丑生演出的国舅李龙，靓元亨自演小武张忠。这个戏有一个传统排



## 小百科

## 学而优

马师曾的古文修养颇深，对于书法、篆刻亦甚有心得。他曾自篆一印，篆文曰：“学而优”，取自孟子：“学而优则仕，仕而优则学”句。据红线女的解释，马师曾是先读书然后习艺，所以他就是学（读书）而后当优（伶）。这里“优”字是当名词用。而进一步究其深意，就是说只有较高的文化水平，才能做个出色的艺人，变成了学而后才优秀的意思，这里的“优”字当作动词解了。还有一层寓意，是倒过来读，变作“优而学”，意思是做了优（演员）就要努力学习。戏曲演员要把掌握中国历史知识和深厚的文学修养作为自己奋斗的目标和责任。这样的优（演员）才优（优秀）。

场叫：“斩李龙”。在舞台上，张忠一剑砍杀李龙，演李龙的演员要把头缩进圆领里，将事先准备好的红布包住网巾露出来，向观众表示已被斩去首级后的颈上还带血。马师曾不懂这个排场表演，靓元亨连杀他三次，都死不了（没有在颈上露出红布），观众哄堂大笑。靓元亨恼怒不已，只好一脚把他踢入后台。靓元亨是行内有名的“寸度亨”，意指在程式表演方面十分规范和严谨，这回因马师曾不懂装懂之故，令他在台上出丑，气得他将徒弟大骂一顿。马师曾连忙斟茶赔礼认错。经此教训之后，马师曾处处留心向师父学习，决心刻苦钻研粤剧传统表演技艺，为他

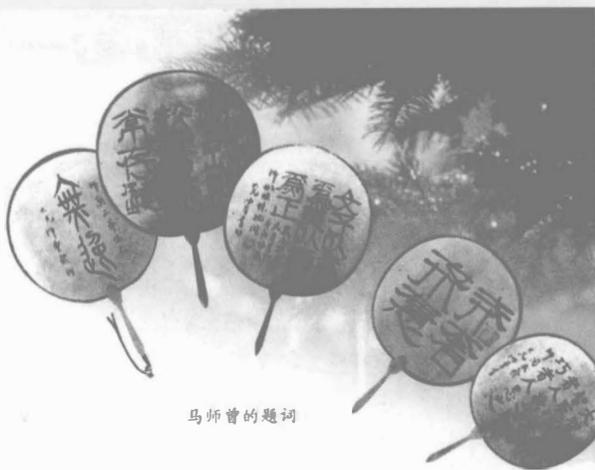
以后的表演艺术创造打下厚实的基础。我们从他后期的代表作《关汉卿》“蝶双飞”一折里长达8分钟的配角戏中发现，他既无唱词也无念白，全凭面部表情和身段动作去表现人物，他准确、传神、细腻的刻画，一举手一投足，充满了“戏味”，堪称经典之作。

马师曾是一位艺苑里的旷世奇才。他长于表演，擅于编剧，又能导戏，涉足电影，文章、书法、篆刻亦有深厚的功力。据不完全统计，他参演过429本粤剧，编写了97出戏（包括与别人合作），主演了58部电影。这个记录应该是前无古人了，是否后无来者，尚未敢断



書有未曾經我讀  
事無不可與人言

馬師曾



马师曾的题词

马师曾的题词

言。因为在20世纪二三十年代，粤剧舞台竞争激烈，他先后组建的大罗天剧团和太平剧团都专设有四名编剧，每隔三五天，最多不超过十天，就要推出新戏。市场竞争促成了这种现象。1933年—1941年差不多十年期间，太平剧团长驻在香港太平戏院演出，“它是粤剧有史以来罕有的长寿班霸和卖座班霸”（《粤剧六十年》陈非依）。

马师曾的代表作有《苦凤莺怜》、

《佳偶兵戎》、《贼王子》、《审死官》、《搜书院》、《关汉卿》等。早在青年时期，他在新加坡就自编自演时装戏，将小武、小生、老旦等行当艺术糅合到丑生表演中。他除了擅演丑生之外，还跨行当饰演过红生的关羽，公脚行当的薛保（《三娘教子》），彩旦行当的刘

媒婆（《拾玉镯》），由靓元亨亲授的小武行当《赵云催归》中的赵

云，晚年登上艺术高峰的新派老生谢宝



《搜书院》剧照

粵劇



## 小百科

## 杨子静

著名剧作家。青年时曾做过小学教师和校长。1945年底，他初作粤剧《还我汉江山》，由马师曾、红线女演出，轰动剧坛。从此开始了他的编剧生涯。在胜利剧团担任编剧兼剧务工作。

解放后曾任广东粤剧团艺术室主任，粤剧在全国较有影响的几个剧目：《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》，他都是主创者之一。粤曲当代平喉主要流派唱腔：“风腔”（陈笑风）的成名之作《山伯临终》就是出自他的手笔。

杨子静对广州方言、平仄、分韵有较深入的研究，取得较高的造诣。其《粤语钩沉》、《广州话分韵词林》等著作，已成为专业和业余作者的必备工具书籍。



杨子静

（《搜书院》）和关汉卿（《关汉卿》）。他是多才、多艺、多产的奇才。

马师曾生长在水深火热、国难当头的旧中国。他用各种形式和行动，表达了他的爱国情怀和忠贞的民族气节。自1931年“九·一八”事变后，直至1941年，马师曾以月薪百分之一捐献，支援东北抗日义勇军和十九路军抗日。在广州沦陷前夕，更是个人捐献万金抗日救国，并编演具有抗日救国意识的粤剧《秦桧游地狱》、《洪承畴》，斥责

汉奸卖国，鼓励团结抗日。1941年初，与香港名流联合签名，反对国民党反动派制造“皖南事变”。1941年底香港沦陷，日军强令艺人集中演出，马师曾称病拒演。在沦陷第六天，他领着全家偷离香港到澳门，再转到广州湾（湛江市），举行多场劳军、募捐、救助难民的义演，又从湛江步行到广西玉林，沿途凡有演出，均请观众起立，乐队高奏《义勇军进行曲》，以激励民心，鼓舞抗战。1944年在桂林岌岌可危之际，马师曾参加“团结



抗战，保卫大桂林”的游行，上街宣传抗日救国。1950年在广州参加了抗美援朝的爱国游行和宣传活动，参加粤剧界的献金义演。并参加编写和演出了反映解放前夕广东农民反官僚、地主、恶霸的进步粤剧《珠江泪》。

“……1955年底回广州参加广东粤剧团，被选为广东省人民代表大会代表和中国人民政治协商会议全国委员会委员，先后任中国戏剧家协会广东分会副主席，广东粤剧院院长。马师曾早年立志改革粤剧，注意吸取和运用电影及话剧的长处，丰富粤剧的舞台艺术，演出过不少时装戏。他戏路宽广，除工丑生外，还擅演小生、小武、花脸、须生等。表演动作丰富，富于生活气息，节奏鲜明。他独创的‘乞儿喉’，半唱半白，顿挫分明，邈远悠扬，有时糅入方言俗语，自然活泼，突梯滑稽，成为脍炙人口的‘马腔’。晚年改演老生，唱做苍凉刚劲。代表剧目有《苦凤莺怜》、《贼王子》、《搜书院》、《关汉卿》等。他创造的‘马派’艺术在国内外颇有影响。”——摘自《中国大百科全

## 小百科

### 民族呼声

1945年8月14日日本宣布无条件投降，举国欢腾。粤剧作家曾浦生，以“义勇军进行曲”的旋律，用广州话填词，写了一首《民族呼声》，为广大军民传唱。兹录于此，供大家欣赏：

（战鼓，喇叭前奏）民众，快要凭着智勇，用尽绵力献贡，莫效平日作事愚庸，中国民族以后觉悟迷梦，全赖抗战万众一心得到大功，团结，大众，沿着建国纲领，合力进大同，民众，合策大同，民众团结齐献贡！——此曲脱稿于革命策源地黄埔 时维中华民国三四年九月九日九时，日本投降之日。（原作者按语）

书》（戏曲·曲艺卷）

“小生王”白驹荣（1892—1974年）

白驹荣是粤剧重要的艺术流派——“白派”的代表人物。他原名陈荣，曾改艺名陈少波。在少年时代因家贫，当过学徒，做过店员，为了糊口，还曾经加入水师训练营去当兵。从19岁开始进入戏班学艺，习小生行当。当

粵  
劇



时的粤剧是用“舞台官话”演唱的。粤剧的小生也如京剧的小生一样，使用假嗓演唱。他在新戏《金生挑盒》中，初次挑大梁演出。考虑到观众听不懂“舞台官话”，白驹荣尝试将戏中一些唱段改用广州话演唱，但因为广州话的语音向下低沉，就很难用假嗓，于是他又改用真嗓演唱，这就是粤剧“平喉”的始创。就从这个戏开始，尝试用平喉和广州话演唱，大受观众的欢迎。以后粤剧的小生也就逐渐都唱平喉了。

白驹荣艺术事业首个高峰出现在他与“花旦王”千里驹合

作的时期。他们俩人在艺术观点上比较合拍，都是热衷于在传统的基础上进行艺术创新。在最能体现白驹荣早期艺术成就的首本戏《泣荆花》里，为了更好地表现剧中和尚的特殊身份特征，他首创二簧“参禅腔”，并将传统的“十字句二簧”改为“八字二簧”，还到广州华林寺向和尚学

习形体动作特点，将“风摆杨柳”“一炷香”“批皮橙”三个形象动作用到戏中。此戏奠定了“白派”的艺术地位，广大观众给予他“小生王”的美誉。

到了中年，他不幸患上眼疾，眼底神



青年时代的白驹荣

## 小百科

### 拜主会

旧时红船戏班下乡演戏，初抵埗，即由两名男扮女装的堂旦，涂脂抹粉，身穿戏装，持班中名帖前往拜谒当地主会（乡中订戏的头人），其实这是有种侮辱伶人的意味，因为粤剧红船都是全男班，以男人扮妇女，只能在舞台上演戏，而在大街上穿着女装招摇过市，是有戏弄的意思。后来采南歌班锐意举除这种陋习，他们不论到哪个乡演戏，都由全体演员，穿着制服，以铜鼓喇叭先行，沿途击鼓吹号，列队前去拜访主会。此举令乡人耳目一新，而主会也设茶会招待，这样使伶人的社会地位得到了提高。



经萎缩，开始时还能用白布铺在舞台上，以辨认方位，勉强参加演出，后来终于双目失明，离开舞台。在此之前，曾在觉金联合剧团与薛觉先合作，当时他已基本看不见剧本的曲词了，全靠他的徒弟念给他听，凭记忆第二天就能在舞台一字不漏地演出。觉金剧团有个规定，“演员在演出时，唱错唱漏曲词，要罚美丽牌香烟一包”（当时最贵的香烟），这对于舞台演出的严肃认真真是大有好处的，但却苦了眼睛不能看剧本的白驹荣，而最终薛觉先和白驹荣都从未受罚。人们在钦佩他们超强记忆力的同时，更赞赏白驹荣的美德与能力。因为剧团演的都是薛觉先的首本戏，他自己当然不会唱错，但对白驹荣来说，每晚都如演新戏一般，能做到不错不漏，的确是很了不起。

解放后，在党和政府的关怀下，他重新踏上舞台，迎来他艺术事业新的高峰。一个双目失明的人，如何在舞台上表演呢？又如何能与其他演员配合？又怎样相互交流？同时还要做到动作自然，情绪集中。白驹荣以坚强的

毅力，在导演和舞台工作人员的协助下，在上下场口和舞台前沿的地毯下，垫下两片竹片。在舞台中心区域，也垫上十字形的竹片。这样他上下场和调度时，通过脚下对竹片标记的感触，随时掌握舞台的方位。基本舞台方位掌握了，调度的幅度和线路就靠在排练时去熟悉和记忆。此外，



白驹荣1926年在美国三藩市演出之戏装照

他还以听觉辨认方位、音乐、扩声器、观众反应、同台演员的招呼……这些声音都可以成为他在舞台上“自由行动”的导向。至于和同台演员的合作与交流，则靠



## 小百科

## 舞台官话

据史料记载，清初入粤当官的外省人，看戏时的感觉是“蛮音杂陈”，那就是说明当时演戏唱的是他们听不懂的“蛮音”（广州话）。后来李文茂起义失败后，清廷禁演粤剧，部分艺人们只好投入到京班和外江班中谋生，那么就只能转用中州韵白去演戏了。另一部分则挂外江班的名，实则演粤剧，只不过与祁阳戏、桂剧等剧种一样用“桂林官话”演唱，这就是所谓的“舞台官话”。后来历经粤剧开禁，八和中兴，恢复了粤剧戏班演出，但“舞台官话”即被沿用下来了。

排练时相互配合和默契，而这种默契，是白驹荣几十年舞台生涯的积累，用他自己的话来总结，就是：“心通四面耳听八方”。一个失明人士，能够出色地驾驭表演程式十分严格、程序非常复杂戏曲表演，这是粤剧的奇迹，是中国戏曲界的奇迹，也是世界戏剧的奇迹。1956年他以64岁的高龄赴京，在中南海怀仁堂为中央首长和首都群众演出他的首本名剧《二堂放子》，引起极强烈的反响和哄动。戏剧大师田汉称颂他是“中国戏剧界的保尔·柯察金”。

白驹荣晚年的艺术高峰，是他饰演根据传统粤剧《刘锡放子》改编的新戏《宝莲灯》中“二堂放子”里的刘彦昌。他以极大的热情，全身心的投入，以

深厚的艺术功力和丰富的人生经历积淀，塑造了一个近乎完美的艺术形象。因为眼睛的缘故，他不可能在舞台上大幅度的调度，只能充分发挥他的演唱技巧去感染观众，更可贵的是他在唱和念白中都注入了真实情感，以人性的爱去碰撞观众的心灵。当年演出，他一句“沉腔滚花”：“仔呀，你黄连命苦有谁怜，谁叫你有娘生来无娘养。”观众席上一片抽泣之声，同台的演员也潸然泪下。他在这个戏中，创造了以声音、唱腔塑造人物形象的典范。粤剧学校把《二堂放子》作为教材，几乎每届青年技艺比赛，都有这个折子戏参赛，还是用他自己的话来评价吧：“我在粤剧舞台生活了五十多年，各色



《二堂放子》剧照

各样的人物都演过，但创造出有血有肉、感人肺腑、能长期留在观众记忆中的人物实在很少。真正受到观众欢迎而又特别爱看的，还是

《二堂放子》刘彦昌这个人物。”

此外，白驹荣晚年还在舞台上创造了《梁天来》中的东来和尚，《琵琶上路》的张广才，

### 小百科

#### 洋古

粤剧伶人讥讽外行称之为“洋古”。此语是从徽班中“洋盘”一语变化而来的。据徐珂《诗碑类抄》中记：“故徽班中专门名词，亦往往杂以吴语。……如呼纨绔子弟学唱曰‘洋盘’之类。至今剧界犹沿其称。”洋盘就是指那些既外行，又想占便宜却被人捉弄的纨绔子弟。而粤剧戏班习惯使用一些外人听不懂的背语。如《三字经》里有“扬名声，显父母”句，他们就以“扬名”来代表隐去的“声”字。戏班说“他扬名好”，就是指他声音好的意思了。又如有“神通广大”一语，就用“神通”隐喻“大”了。这里是用“盘古开天辟地”句，以“古”替去“盘”字。所以，徽班的“洋盘”，粤剧就变成“洋古”了。



《龟山起祸》里的田云山等令观众难忘的艺术形象。而在《红楼二尤》中饰荒淫的贾珍，在《选女婿》中扮糊涂县令，在《拉郎配》中演为女拉郎的县官，这些角色都是以丑生行当来饰演的。白驹荣同样以精湛的演技征服观众与同行。“白腔”，白派表演艺术成为了年轻一代学习的楷模。

白驹荣生活道路坎坷，前半生备尝艰辛，所以解放后翻身感特别强烈。1951年抗美援朝运动，广州掀起捐献飞机大炮的热潮，他积极参加义演，连夜找人读曲词给他听，记熟后立即安排排练唱。第二天演出地点在老城区广州酒家门口。白驹荣和大家一起推着板车前去。他就站在板车上，头顶烈日，激情澎湃地演唱。一曲歌罢，群情激昂，捐款从附近的高楼窗户、天台抛下，有如雪片飞降。金戒指、手表等装满了捐款箱。这一幕，永远铭刻在广州市民的记忆里。他是粤剧界的第一个共产党员，是广州市第一、第三届人大代表，曾任广州曲艺大队队长，广州粤剧工作团团长，是广东粤剧学校首任校长。他把终生都献给了粤

剧事业。

千面笑匠廖侠怀（1903. 8-1952. 5）

廖侠怀是丑生演员，是上世纪前期粤剧四大丑生之首（廖侠怀、半日安、李海泉、叶弗若），并以精湛的演技，独特的唱腔，强烈自然主义色彩的表演，跻身于粤剧表演五大流派之中（薛觉先、马师曾、桂名扬、白驹荣、廖侠怀）。

廖侠怀出身贫苦，为了生活，他做过学徒，当过菜贩、报童。直到20岁，在新加坡被名小武靓元亨收为徒，这才正式踏上粤剧舞台。他嗓音晦涩，其貌不扬，满脸麻子，自小被人戏称“豆皮仔”。同行中有人还嘲笑叫他“潮州柑”（意指他的脸面坑坑洼洼，酷似潮州地区产的柑



廖侠怀在名剧《天上玉麒麟》中的扮相



子一般)。由此可见他学艺的先  
天条件并不优越。且开始习艺  
时，亦嫌年龄稍大，也正是因为  
这些相对较差的客观条件，更激  
发他的斗志，促使他倍加努力和  
刻苦，不断从前辈艺人身上和现  
实生活中吸取艺术养分，通过丰  
富的舞台实践和艰苦的再创造，  
表演艺术独树一帜，终成大家。

根据自己嗓音不亮的生理  
条件，廖侠怀为自己设计了一种  
演唱节奏爽朗、顿挫分明、多采  
用切分音和后半拍起唱的方法，  
着重于吐字清晰而不追求旋律变  
化，给人的印象是行腔流畅而又  
滑稽诙谐，既符合丑生行当的演  
唱风格，又适合自己发挥。这种  
唱法后人称为“廖腔”。廖腔始

于他在《贼王子》中的黑人王子演  
唱的“中板”和“滚花”，定型  
于《大闹广昌隆》的主题唱段。  
他擅唱“中板”、“滚花”、“木  
鱼”、“板眼”等板腔，不喜欢频  
频转换板式，力求淋漓尽致，一  
气呵成的发挥。他曾经在同一唱  
段中连唱22句滚花，还有连续唱  
24句板眼的处理，这都需要有  
深厚的演唱功力和驾驭唱段的  
能力。

因为他20岁才开始学戏，  
不可能像科班出身的演员那样去  
练基本功，他就另外寻觅学艺的  
道路。相传他有三爱：爱看书、  
爱看戏、爱逛街。他从未进过学  
校念书，终身引为憾事，所以时  
时注意学习文化，充实自己。早  
在做学徒时就上工人夜学，做报

## 小百科

### 棚尾拉箱

这是一句源于粤剧戏班的广州俗语。以往粤剧戏班下乡演出，在正本演完之后，加演“天光戏”，就是由一些次要演员一直演到天亮，粤剧行话称“苏鼓尾”，简称为“鼓尾”。而整台戏的最后一晚演出叫“棚尾”（因为演戏的舞台是用竹木搭建，叫戏棚）。为了赶着水涨时间好运输，大抵“棚尾戏”的演出都是边演出边收拾不须再用的衣箱、杂箱等行头，先从后台悄悄运走，尽量不让观众发觉，以免有“欺台”之嫌。这就是“棚尾拉箱”之由来。以后广州人把它扩展到凡静悄悄地溜走，就叫“棚尾拉箱”了。



贩时，把卖剩的报纸当课本。成名后尤爱看书，他的徒弟深知其师所好，每逢他生日，就合伙买书贺寿。他见到徒弟送来书籍，眉开眼笑，十分开心。正因为他酷爱文化学习，后来他竟能够独自撰曲，与编剧家合作写戏。第二是爱看戏，他看戏是为了学习别人的技艺，吸收他人的长处。他最崇拜的是美国电影演员查理·卓别林和粤剧名丑姜魂侠。卓别林夸张的电影手法给他很大的影响。第三是爱逛街，他逛街是为了观察生活。有一次，他在街上看到一个患精神病的少女，就有意识跟在她身后，仔细地听她自言自语地说痴话，了解她的身世，十分同情她的遭遇。回来后，就把文明戏《棒喝自由女》改编成粤剧《花王之女》，增加了迫疯女主角的情节。以后此剧成为了他的首本戏。正是这“三爱”的积累和沉淀，逐步形成了他贴近生活的自然主义表演风格。

廖侠怀的丑角表演艺术有着鲜明的特点。既然是“千面笑匠”，就是说他能演社会上各个阶层的人物、各种各样的角色。他对男、女、老、少、盲、跛、

哑、矮，都演得惟妙惟肖，特别是反串女角，尤为出色。他演过慈禧太后，《西厢记》的红娘，《穆桂英》中的穆瓜，《花染状元红》里的四姐。老的、少的、文的、武的都表现得栩栩如生，特别是模仿扎脚女人的身段，眼神仪态宛似古典美人，是全行公认最出色的“女丑”。还有他在《双料皂公》中演跛子；《本地状元》里饰麻疯病人；《武松》里扮武大郎；最出色的是在《哑仔卖胭脂》扮演那个哑仔，整场戏他都没有开口演唱和念白，完全靠面部表情去表现人物的喜怒哀乐，反映角色的心理活动，充分表现出廖侠怀精湛的演技、丰富的表情和深刻的内心体验。还有很重要的一点，就是在舞台上廖侠怀不是通过嘲弄残疾人的生理缺陷去引观众发笑，而是饱含着对弱者的同情，控诉人间的不平，反映出社会底层的满腔怨恨。廖侠怀的真诚和厚道也体现在舞台之上。

“笑中带泪”是廖派喜剧艺术的重要特点。就以参演的粤剧《沙三少》为例，他饰演一个老实善良的穷伙计，被老板炒了鱿鱼，家里正等着他拿钱买米



抓药。回到家里，面对卧病在床的老母亲，他悄然拿出一个包得严严实实的小纸包，说是“老板发的最后一笔工钱了。”他慢慢地拆开小包，一层，两层，三层，还没有见到钱，观众们笑了。这本来是很常见的表演方法，然而随着第四层，第五层的剥落，廖侠怀的眼泪一滴一滴，滴到那皱巴巴的纸上。观众不笑了，他们静下来了。整个剧场没有一点儿声响。廖侠怀用颤抖的双手把两个银元捧到母亲的面前……此时观众席传来哽咽声。洒着动情泪水的表演，含着眼泪

苦涩的笑，饱含着穷人的无奈与辛酸，勾起观众无限的同情。这样的表演，是深刻动人的高层次表演艺术。在他的首本戏《花王之女》、《大闹广昌隆》、《双料崑公》里，都有类似的精彩表演，震撼着人们的灵魂，给观众留下难以磨灭的印象。

提到廖侠怀，不能不提他创作的荒诞戏《甘地会西施》。运用极为大胆而浪漫的构想，将印度圣雄甘地和2000多年前的西施，放在梦游中相会对话。正如他在“我怎样编写《甘地会西施》”一文中所说，“不是说爱

### 小百科

#### 《甘地会西施》

这是一个荒诞戏。故事情节是印度圣雄甘地梦游到中国，遇见2000多年前的西施。原来西施复国之后，被投入水中，龙王收其为千女儿，西施领甘地畅游龙宫，并从水晶球中看大千世界，见到范蠡、文种、伍子胥等英雄豪杰，参观了卧薪尝胆的遗址，两人抒发爱国之情怀，怒斥奸臣求荣卖国。戏中还穿插了银鲛公主、范蠡、西施、龙太子等多角恋爱，最后证明西施与范蠡冰清玉洁，一心报国的磊落胸怀。

这个戏借甘地、西施之口，发思古之幽情，鼓吹奋发图强，兴邦爱国，表现了强烈的爱国主义思想。



廖侠怀饰演甘地的剧照



谈情，借狂歌以寄意，寓讽刺以惕人心，振懦警顽，聊尽戏剧教育之责，惩恶扬善，以为乱逆贼子砭规，请勿以游戏文章当作齐东见笑。”可见这个戏的创作思想是极为严肃的。借甘地、西施之口，抨击旧社会的腐败黑暗，表现了强烈的爱国主义思想。他和刚从日本留学回国的舞美设计家张雪峰合作，足足费了三个月时间才完成此剧的舞美设计。除了美轮美奂的布景外，还运用了大量的特技处理，使观众感到耳目一新。

廖侠怀是粤剧全行公认的“圣人”，除了前面所说“三爱”，他还有“四不”。就是不饮酒、不抽烟、不赌钱、不好色。这在当时的社会环境中是十

分难得的。他的戏德人品为时人推崇。“圣人”是对他最好的评价。当时有评论写道：“廖侠怀个人在粤剧方面已有牢不可撼之地位及悠久之历史。其生平抱负，颇与一般戏人有别，彼于演戏之外，常发愿另创作风，以为改良粤剧之尝试。”廖侠怀当年的追求，应该成为鼓舞我们今天振兴粤剧的精神力量。

#### 金牌小武桂名扬（1909—1958年）

著名小武演员，粤剧“桂派”艺术创始人。他原籍浙江宁波，祖父来粤做官，落籍广东南海。桂名扬自幼喜爱粤剧，在广东铁路学校读书时就曾经演出《举狮观图》而受到奖励。由于

#### 小百科

#### 丑生“开笔”

旧时戏班每到一地，首晚必演《六国大封相》。这一晚，全体演员在化装前要举行一个仪式，叫做“开笔”，就是由正印丑生拿起毛笔，蘸上银朱和铅白，在紧靠化装台那根柱子上写个斗大的“吉”字，然后再在桌面上写“开笔大吉”四个字。写这个“吉”字还需要注意，要将“吉”字下面的口留开一道罅隙，暗喻要开口（才能唱戏），倘若把口封死了，那就变成有口难开，戏也就唱不成了。只有这些仪式做完了，其他演员才能开始化装。当然，这些充满迷信意识和讨彩头的仪式现在剧团已经没有举行的了。



其母的支持，更请了“优天影”志士班潘汉池教了他三个月戏。其后又到小武崩牙成的教戏馆中拜师学艺。同时学艺的还有几个年纪相仿的师兄弟，因桂名扬生得又高又瘦，形体欠佳，崩牙成对他颇具偏见，也就很少教他。每逢众师兄弟在学传统表演排场的时候，就叫桂名扬在一旁“掌板”打锣鼓配合，这样他就很难有机会得到师傅指点学戏了。虽然小小年纪，自尊心受到伤害，但他并没有自暴自弃，长期的锻炼反而促成他练得一手娴熟的掌板技巧。无论是《六国大封相》、《香花山大贺寿》、《天姬送子》等例戏，还是各种排场的锣鼓，他都能得心应手，徐疾得宜，似这般锣鼓技艺，在名演员当中也算绝无仅有。除此之外，他更发愤图强，一边掌板一边留心观察师傅教师兄弟们的一招一式，留于脑海。正因为他兼任锣鼓，所以对各种动作节奏的理解特别深刻，也更容易熟记。虽无师傅手把手的直接传授，但从旁学到的比师兄弟们更加全面得多。

桂名扬的首本戏《赵子

龙》，是他向马师曾学的，而马师曾则直接受于“寸度亨”（靓元亨）的真传。桂名扬根据自己身材高大的生理条件，设计了一系列不同于常人的功架身段，自创“锣边大滚花”锣鼓，并与之相配套的一整套程式动作，威风凛凛。以后其他小武演员纷纷仿效，这个“锣边花”就成为粤剧武将上场常用的锣鼓和身段程式动作了。桂名扬擅演袍甲戏，身上所披挂的大靠，每一部分都能成为他表演的工具。靠牌、背旗、甲裙，甚至胸前绸花球，每一下抖动都贯注了他对角色的理解，对传统程式的阐发。特别那四支背旗，随着舞台调度而翻飞晃动，人物的喜怒情绪寓寄其中，观众赞叹：“桂名扬背后四支旗都会演戏。”正是得益于他对锣鼓的稔熟，舞台节奏通过锣鼓衬配，处理得十分出色。他在美国三藩市大中华戏院演出《赵子龙》，以精湛的演技征服了当地观众，华侨自动发起，打造了一块重十四两的黄金奖牌送给他，以资奖励和纪念。由此他得到了“金牌小武”的称号，声名鹊起。

## 小百科

## 粤剧的“背旗”

戏曲舞台上的武将，背上插着四支旗，威风凛凛。原来是古代的武将上战扬，随身携带指挥战斗的令旗，插在背上表示军令在身。“背旗”既有生活根据，又能丰富表演，是戏曲艺术夸张与形式美的体现。

粤剧的背旗有四支，也有六支和八支的。在佛山祖庙的瓦脊上镶嵌着按杨家将故事《九龙谷》烧制的陶瓷艺术塑像，那是1891年的作品。我们可以看到其中戏装人物的背旗是四支的，呈长方形，旗中有一个“福”字。可见戏曲艺术虽然是继承了传统，但也有变化和发展。

他除了饰演刚猛威武的英雄，也能演风流倜傥的文士。他扮相俊逸清朗，台风潇洒。他的唱腔是向薛觉先学习的，而因为他扮演的多为武将，所以又结合自己的角色特点和嗓音条件，寓刚劲于柔和，抑扬顿挫，恰到好处。一个以表演动作为主的小武，能有上乘的唱功，实属难得。时人称他是“薛腔马型”，就是褒扬他身上兼有“薛马”的特点。他的代表剧目是《火烧阿

房宫》、《冰山火线》等。

桂名扬几个入室弟子：卢海天、梁荫棠、罗冠声都终成大器，成了名演员。除了他们自身的努力之外，还与桂名扬对徒弟严格要求有密切的关系。有武探花之称的梁荫棠，曾有缘与师傅在同一戏班赴上海演出，因为多时不见，梁荫棠在观众中亦小有名气，便欲在师傅面前一展所能。到他上场，把大刀耍得呼呼作响，收刀亮相，气不喘心不跳，博得满场喝彩。看师傅在侧幕边看戏，心中好不得意，下得场来，正想师傅嘉许几句，怎料桂名扬挥手就是一巴掌，打得梁荫棠莫名其妙。第二天晚上演同一剧目，梁荫棠更加卖力，岂料下场经过师傅面前，又是一巴掌。他心中虽然气恼，但“一日为师，终身为父”的戒律使他敢怒而不敢言。第三晚还是那个剧目，同样满场掌声，遇到桂名扬，还是一巴掌，而且更重更有力。三巴掌，班中自然议论纷纷，大都指责桂名扬心存妒忌，不近人情。荫棠此时反而清醒很多，心想，“师傅是金牌小武，决不会对徒弟生妒忌之心，而且



师傅也不是心胸狭隘之人，肯定自己有什么地方做错了。”于是连夜到桂名扬处，斟上一杯茶，然后双膝跪下，请师傅指点错处。这种形式，粤剧戏班叫做“斟茶认错”。

桂名扬却端起师傅架子说：“你已经是名演员了，不必再来问我了。”梁荫棠闻言，叩了两个响头说道：“徒弟知错了，请师傅原谅。”桂名扬见他一片至诚，遂对他说：“你在台口舞大刀，大刀与枪不同，它没有布条缠靶，手出汗就容易滑脱，你正面大刀花，对着观众亮相，一脱手就会伤及前排观众，而前几排的观众都是非富即贵的达官贵人，你如何担当得起！”说着，就拿起大刀示范，先耍大刀背

花，拿稳了才推出亮相。梁荫棠听后大悟，连忙多谢师傅。原来梁荫棠所学杂驳，把卖武的招数都用上了，师傅严厉的批评，使他心悦诚服，这就叫“三巴掌打醒武探花”。一赞桂名扬一丝不苟，对艺术认真，对徒弟负责。二赞梁荫棠尊师重道，虚怀若谷，对艺术精益求精。多年后，梁荫棠已成独当一面的名家，有好事者进言：“你现在已经成名成家，何不考虑树起流派大旗，叫什么家好呢？”他说：“我算什么家呀，身受恩师桂名扬大恩，传承衣钵，继承前辈，下传后世，我只是个艺术过渡之人，就是‘渡家’了。哈哈！”桂名扬纵横剧坛数十载，是粤剧表演的重要流派。

### 小百科

#### 斟茶认错

这是旧时粤剧戏班的一条班规，是做错了事，主动认错，求别人谅解的一种仪式。班中之人，特别是后生小辈，做了错事，或得罪了长辈，就要“斟茶认错”。若双方是平辈，就递上茶后说句：“对不起！”倘是面对长辈，就要双膝跪下，敬茶后还要请长辈责罚惩戒。如果他的气还未消，就会捎带责问一句：“是哪个师傅教你的？”这就连他的师傅也一起骂了。这让犯错者的师傅很没面子的，但也无可奈何。班规如此，只好怪自己管教不严，回头再找徒弟责骂出气了。

粵  
劇



### 3. 【春回艺苑 梅凌劫后香】

在抗日战争胜利后，粤剧经历了一个低潮。直到解放后，百废俱兴，粤剧亦重焕生机，涌现了一批明星，培养了一批新秀，同时亦使一些老艺人焕发青春，呈现出一派大好春光，造就出一个人才辈出、繁荣兴盛的艺术局面。特别是登上艺术高峰的代表人物，使粤剧这个古老的剧种在祖国文艺百花园中呈放异彩。

粤剧当代的代表人物：红线女，原名邝健康。12岁时因家道中落，投身到胜寿年戏班学艺，拜何芙莲为师，并改艺名：小燕红。17岁起在马师曾领导的太平剧团开始担纲正印花旦。这时红线女这个名字就出现在粤剧舞台。因较长时间与马师曾进行艺术合作，故世称“马红”。

由1947年至1955年，红线女在香港除了演出粤剧之外，还拍摄了80多部电影，是个影剧两栖的演员。在这期间，受到马师



红线女主演粤剧《一代天骄》

曾的影响，她大量阅读中外名著，不断在文化层面和社会知识方面充实和丰富自己。请老师教习英文，重金礼聘京班名师传授京剧，学习旦角各种技艺。还专门向两位西洋声学专家求教美声唱法，意图在民族戏曲发声方法的基础上，借鉴更科学的声学理



论，求得突破和发展。在1951年主演《一代天骄》时，有意识地对该剧的主题唱段精雕细琢，调动了从艺以来所学到的全部声乐和演唱技艺，以及她所有的表演经验，去创造这首新曲。经过艰苦的努力和全身心的投入，结果一曲成名。这首“一代天骄”突出显现了红线女唱腔的特点，奠定了粤剧“红腔”的基础，经历了半个世纪的风雨，这首曲仍在传唱。

接着她与薛觉先、马师曾两位粤剧界泰斗合作，组成了真善美粤剧团。她在追求艺术的最终境界，她是这样想，也是这样去实践的。第一个戏是改编自日本故事的《蝴蝶夫人》。为了演



粤剧《蝴蝶夫人》红线女主饰蝴蝶

好这个戏，她东渡扶桑45天，足迹遍及整个日本，从日本人的生活习惯、饮食起居到文化艺术、社会风俗，都作了细心的考察，

### 小百科

#### 脚色与包头

王国维《古剧脚色考》：“戏剧脚色之名，自宋元迄今，约分四色，曰：生、旦、净、丑，人人之所知也。”脚色本义是指各种行当的演员，而粤剧戏班称“脚色”是专指饰演男角的演员。

相对“包头”就是专指演女角的演员。清人杨掌生《梦华琐簿》：“俗呼旦脚曰包头，盖昔年俱戴网子，故曰包头。今则俱梳水头，与妇人无异，乃犹袭包头之名。”这里所说的梳水头说是现在的“包大头”。旦角化妆从戴网子到梳水头是很大的改进。其创始人是魏三，即乾隆时秦腔名演员魏长生，人称魏三麻子。

粤剧饰扮女角的演员就叫“包头”，扮男角的就叫“脚色”。

粤  
剧



这可以说是她从艺以来的第一次“深入生活”了。她还请来香港中联电影公司的四位导演协助排练。当时没有排练场，就等戏院散场后，从午夜一直排戏到天亮。对音、美、道、化、服、灯等各个部门都严格要求，创意出新，一丝不苟。这种认真的创作态度，竟使当时日本驻港总领事的夫人也主动前来帮忙作顾问和参谋。最后《蝴蝶夫人》这个戏获得空前的成功。

1950年她曾和马师曾一起回广州，排演了由马师曾编写的反对恶霸地主的粤剧《珠江泪》，并参加了“抗美援朝粤剧大集会议演”活动。为了寻求艺术的出路，为了追求艺术和生活中的真善美，1955年12月红线女携儿带女全家返回广州，参加到广东粤剧团工作。1956年她主演《搜书院》（饰翠莲）赴京演出，京剧大师梅兰芳给予了很高的评价，而戏剧大师田汉更赋诗：“歌倾南国刘三妹，舞妙唐宫谢阿蛮。”热情赞颂红线女的出色表演。周恩来也充分肯定了

《搜书院》的演出，特地为广东粤剧院题词：“批判性地接受民族文化遗产，创造性地发展地方戏曲音乐，使祖国的文化艺术放出新的光彩。”这些话到如今仍有其现实的意义。

《搜书院》一剧由上海电影制片厂拍成了戏曲电影。香港共有20多家电影院同时放映，半个月內，观众达60多万人次，相当于那一年香港最卖座的六部美国电影票房的总和。



粤剧电影《搜书院》红线女饰翠莲



小百科

嗌声

粤剧艺人把喊嗓称做“嗌声”。因为行当不同发声的方法也不一样，花旦使用假嗓，嗌声时就模仿喂鸡时“招招”的叫声。听说红线女在干校于逆境中坚持练功，每天清晨借喂鸡的机会进行嗌声，以保持嗓音嘹亮充沛。

大花面出场，往往自报家门开口就“老夫！”过去粤剧用中州韵道白和演唱，这“老夫”和粤语“豆腐”的发音相近，所以大花面嗌声就以大嗓大叫“卖豆腐”了。

粤剧小生在未自采用“问字求腔”的平顺演唱方法之前，都是采用假嗓演唱，而且尾音和拖腔都用“勒价”两字音。广州话有句歇后语，“小生唱野——勒价”意指在交易中故意抬高价钱，那就是“勒价”了。



红线女、张学友同演《搜书院·初遇诉情》

1957年7月，红线女随中国青年艺术团到莫斯科，参加“第六届世界青年与学生友谊联欢节”，以



粤剧《昭君出塞》红线女饰王昭君

《昭君出塞》和《荔枝颂》两首粤曲参加东方古典歌曲比赛，获得了金质奖章，为祖国，也为粤剧争得

粵劇



了荣誉。“红腔”在国际上闪烁着灿烂的光辉。

红线女和马师曾一起，排演了田汉的名剧《关汉卿》（饰演朱帘秀），毛泽东在武昌观看了“马红”的表演，欣然为红线女挥笔题词，说她：“变成了劳动人民的红线女”。《关汉卿》一剧演遍广东城乡，晋京为国庆10周年献礼，出访朝鲜受到热烈欢迎，到上海演出是“满城争说蝶双飞”。《关汉卿》标志着红线女的演唱艺术和表演都进入了成熟期。

为了排演现代戏《山乡风云》（饰女连长刘琴），她随剧团一起深入生活，先到农村，后下部队。要演好舞台上的连长就得先当好兵，学出操，学打枪，摸爬滚打，在部队生活中吸取创作的素材和养分，这是她无论在形式和意义上都完全不同的又一次深入生活。经过认真艰苦的排练，她成功地塑造了女连长刘琴的英雄形象。《山乡风云》在中南地区现代剧汇演中打响了，被誉为是革命化与戏曲化结合的榜样。全国有20多个剧种移植了这个戏，当时几乎所有的粤剧

## 小百科

## 《搜书院》

粤剧《搜书院》取材自海南琼州的一段掌故。书生张逸民重九郊游，拾获断线风筝，一时有感，题诗以寄怀。镇台府丫环翠莲奉小姐差遣，寻找风筝，在圣母宫前巧遇张逸民，乃将风筝取回。镇台发觉风筝上题有男人的诗句，就怀疑翠莲有私情，严加拷问，并准备将她送与道台为妾。翠莲趁夜潜逃，女扮男装，前往琼台书院向张逸民求助。镇台循迹追至，兵困书院，幸得掌教谢宝从容镇定，智退镇台。翠莲与逸民双双携手回乡，成就了一段千秋佳话。谢宝、张逸民都实有其人，琼台书院遗迹尚存，因此戏而成为旅游景点。粤剧《搜书院》作者是杨子静、莫汝城、林仙根。

团都排演过《山乡风云》。它也说明了“红腔”可以表现英雄人物，红线女可以演好现代戏。红线女在艺术道路上取得突破性的成功。

红线女毕生都在学习和研究粤剧唱腔艺术，她继承了粤剧前辈的演唱技法，更勇于参考西洋



歌唱方法中可为己用的长处，以我为主，丰富和发展了粤曲的唱腔表现力。她借鉴西洋唱法，加以消化，融汇到传统戏曲唱腔之中的一个重要特征，就是敢于和善于使用滑音和装饰音。人们赞誉“红腔”是戏曲的花腔女高音。红线女有一副天赋的金嗓子，音域宽广，在高音区行腔，天马行空，独步剧坛无人能及。在低音区运腔同样得心应手，游刃有余，即使是在同一句唱词的行腔当中，高与低的跨度相当大，但一经红线女处理，即绝无棱角横伸之感。红线女在



粤剧《焚香记·打神》红线女饰焦桂英

演唱中，换气的方掌握得十分巧妙，令人难以觉察到她的呼吸位置，而一字一句的唱腔，都有一定之矩，通过科学而合理的发声，徐疾得宜，抑扬顿挫，运用得出神入化。然而她演唱最突出的特点，也是最难学之处，就是她擅长于运用声腔去塑造艺术形

象。她的演唱，每一次都是用心去演绎，全情地投入，唱出人物的心声、唱出歌者的感受。声情并茂，就是最好的定评。红线女说：“声腔中最主要的是情的渗透，感人心者莫过于情。旋律只给予音美，情感却赋予声腔以生命。”



## 小百科

## 红线女艺术中心

为了弘扬祖国优秀文化艺术，保存和发展粤剧“红派”艺术，广州市政府兴建了红线女艺术中心，占地面积3000m<sup>2</sup>，建筑面积5000余平方米，由中科院院士莫伯治设计，于1998年12月20日落成，并于1999年4月13日正式对公众开放。它是收藏、展览、展演红线女艺术成就，开展国内外艺术交流和培训艺术人才的专门场所，是广州文化设施中一个具有审美和实用价值的景点。在首层和二层布置“红线女从艺60年成果展”，展示了红线女多姿多彩的艺术历程以及她在戏剧、电影等领域所取得的成果。小剧场是目前国内设备较先进的演出场所。中心资料库收藏有红线女数十部电影、戏剧的音像资料。

在红线女的演剧生涯中，我们发现她最长于饰演在旧社会中受苦最深，受压迫最重，挣扎在社会底层的妇女。她扮演的角色大多数是婢女（《搜书院》的翠莲）、青楼女子（《苦凤莺怜》的崔莺娘、《打神》的焦桂英）、歌女戏子（《关汉卿》的朱帘秀），她总是对她们奉上一腔同情，给广大观众留下了难忘的印象。

1980年5月，红线女与广东粤剧团来到阔别了20多年的香港演出，香港刮起了“红线女旋风”、“红线女神采依旧，不减当年”、“虽历磨劫，更显炉火

纯青”。传媒连篇报道，红线女在香港的成功演出，掀起了一股粤剧热，使沉寂多时的香港粤剧重现生机，这也可算是意外的收获吧。1982年她率领中国广东粤剧团赴美（国）加（拿大）演出，这是建国以来，国内粤剧团首赴北美访问演出，引起了华侨和美、加艺术界和评论界的轰动。美国戏剧评论家爱德华·罗斯惊叹：“这是奇妙的演出。”联合国交响乐协会主任伊格说：“中国粤剧的艺术性很高，演得非常出色。”钢琴家李献则认为：“可与意大利歌剧比美”，“是优美、伟大的演出”。1985



“红线女从影五十周年纪念展期间，红线女接受观众献花

年4月亚洲协会表演中心向红线女颁发了“杰出艺人奖”，联合国交响乐协会授予她“杰出艺术奖”。

红线女还是一个杰出的艺术教育家。她把个人独唱会的全部收入，用以成立一个“红线女培养新苗基金”，全力支持粤剧未来人才的培养事业。1990年组织策划成立了广州小红豆粤剧团（现易名为广州红豆粤剧团），红线女亲任团长和艺术总监。广州市政府建起了“红线女艺术中心”，以戏曲演员命名，由政府出资兴建的艺术机构，在全国尚属首例。这是培养承前启后粤剧英才的基地。

2002年5月14日红线女获国家文化部颁发的“首届造型表演艺术创作研究成就奖”。全国艺术界11人获奖，她是获奖者中唯一的女性。戏曲界中京剧的袁世海、王金璐榜上有名，而地方剧种就仅红线女获此殊荣。

罗品超（原名罗肇鉴），著名粤剧文武生，12岁入广州花地孤儿院举办的粤剧科班学艺，后来进入广州戏剧研究所附属戏剧学校。后又在八和会馆的八和戏剧养成所学习，得到戏剧家欧阳予倩、洪琛等言传身教，打下扎实的基本功。20世纪30年代已成名，在香港拍过几十部电影，

粵  
劇



罗品超1986年与关青演出《平贵回窑》



罗品超1952年于北京参加全国第一届戏曲会演，演出《凤仪亭》而获得全国演员一等奖

1952年参加全国第一届戏曲会演荣获演员一等奖。

他表演风格刚柔并济，文武兼长，唱腔高亢激越，在继承粤剧传统技艺的基础上，善于虚心向兄弟剧种学习，吸收他们的长处，融汇到自己的表演中。他成功地在粤剧舞台上塑造出一系列令人难忘的舞台英雄形象。

《平贵别窑》中的薛平贵、《五郎救弟》里的杨五郎、《风雪山神庙》中的林冲，以及《山乡风云》中的黑牛，这些戏都成为粤剧学校专业课的教材。

1994年他获得美国林肯艺术



靚少佳

中心及美华艺术协会联合颁发的第四届“终身艺术成就奖”。罗品超今年已97岁，仍活跃在粤剧舞台和教学活动中，他说要演到100岁，是戏曲界罕见的寿星，粤剧的不老松。

靚少佳（1907—1982），粤剧著名小武，原名谭少佳，是红线女的舅父。12岁就在新加坡进入普长春戏班，登台做手下。其间向前辈靚元亨等学习传统南派武技和表演排场。回国后1927年刚满20岁就担任人称省港第一班的人寿年班正印小武。

靚少佳是南派小武，但倾慕京剧的武打身段套路，他虚心学习，并在南派的基础上加以利用，汇南拳北腿于一身。特别是他的“园台旋子”使粤剧观众叹为观止。长靠、短打、官生等行当表演都能胜任，尤擅武戏文演的表演风格，曾被上海京剧名伶周信芳赞誉为“广东一条腿”，可见他腰腿功夫过硬。

他的首本戏有《夜战马超》（饰马超）、《十奏严嵩》（饰



靚少佳、郎筠玉伉俪在越南合影

粵  
劇



## 小百科

## 掙饭斗

昔日粤剧戏班大都以一年为期，但一些中小型班则会半年或者作季节性的临时演出。一些下层艺员领取的薪酬往往不足养家糊口，既无劳动福利，也难有积蓄。如在戏班病故，班中主事者便会将日常盛饭的“饭斗”放在红船舱中，大家闻讯就会随缘乐助，将钱投入饭斗之中，收集起来交给其遗属作为丧葬费和抚恤金。这种捐集方式，叫做“掙饭斗”。“掙”者，是广州方言，意即投掷。粤剧编剧家黎普泽曾有“红船竹枝词”咏叹此事：台前富贵够风流，身后萧条恨未休；手足情深捐抚恤，红船饭斗胜金瓯。

海瑞）、《三帅困崑山》（饰先軫）、《马福龙卖箭》（饰马福龙）、《拦江截斗》（饰赵子龙），这些舞台形象，至今成为后世学者的范本。

靚少佳绰号老爷佳，为人忠厚和善，乐于助人，颇得行内称赞。他曾任广州粤剧团总团长，广东省文联副主席，全国政协委员等职。

陈笑风，著名粤剧小生演员，是

粤剧流派唱腔“风腔”的始创人。他出身于艺术世家，其父陈天纵是粤剧编剧、作曲家

和电影艺术家。其妹陈小茶是花旦，陈小莎是导演，还有几个兄弟姐妹都从

事粤剧工作。他年轻时在大学读土木工程系，后因家境困窘而辍学。1945年开始当粤剧演员。他的表演天分极高，因为自己并非科班出身，在基本功和



陈笑风在《抢伞》中的扮相



传统表演程式的掌握方面较自幼就学艺的演员稍觉欠缺。但他因有文化水平、文学修养较高的优势，对剧本和人物能有较深的体会与理解，所以在表演上尤注重人物的内蕴，着力于刻画角色的内心世界和情感活动的过程，加上天赋的艺术悟性，使他往往能对戏剧角色有独特的开掘，在形体方面不追求华而不实的表现套路，举手投足皆讲求恰如其分，因此演来深刻动人。他较多表演那些倜傥风流而又不失诚信正直的公子与才人，自《宝玉哭晴雯》起成名，到《山伯临终》一

曲形成了独具韵味的“风腔”。他的唱腔自成一格，造诣很高，特别在演唱中真假嗓的转换，流畅自如，旋律起伏出人意料，每唱一曲都注入真情实感，尤令听者回味无穷。他的首本名剧有：《宝玉哭晴雯》、《梁山伯与祝英台》、《朱弁回朝》、《绣襦记》和现代戏《六号门》。他演唱的曲目《山伯临终》和《锦江诗侣》（与曲艺名家谭佩仪合作）已经作为粤曲的经典曲目，蜚声海内外。

陈笑风曾任广东省人大常委，广州粤剧团总团长、艺委主



陈笑风与红线女合作

粵  
劇



任。现已移居美国。

罗家宝，著名粤剧演员，粤剧流派唱腔“虾腔”的创始人。其父罗家树是著名的打锣师傅（掌板），其叔是有“生纣王”之称的粤剧名伶罗家权，堂弟罗家英是香港影视剧三栖明星。罗家宝从小受到粤剧艺术的熏陶，12岁就入锦添花班学艺，16岁就开始担任正印小生。因为其父罗家树在薛觉先的剧团任掌板，所以罗家宝得到薛氏的教诲和指导。他细心参悟，将白玉堂、桂名扬等前辈艺人的演唱长处和特点，吸纳为己用。他演唱

基本功扎实，叮板节奏甚稳，根据自己嗓音中低音厚实雄浑的特点，创出自然、朴直、畅顺如语的“虾腔”（罗家宝的乳名叫“阿虾”），风靡剧坛。在广州的街头巷尾、酒楼茶肆皆闻“虾腔”，业余剧团、“私伙局”都以哼几句“虾腔”为荣。在专业剧团中学效者众，粤剧《柳毅传书》中“花好月圆”一折里的“长句二簧”：“知你爱我心坚，不怕言明一遍……”家喻户晓，脍炙人口，直到现在，仍然流行传唱。

在排演现代戏《山乡风云》



罗家宝在《柳毅传书》中的扮相



### 小百科

#### 演员的“开声药”

戏曲演员视声音为“本钱”，粤剧演员将“倒嗓”称为“失声”。遇到“失声”便要千方百计想法子“开声”，而“开声”也因人而异各有不同。

小武梁荫棠失声，要用山西汾酒与指天椒搅拌冲服，谓之“以毒攻毒”，据称服后声音更响亮，是万试万灵的独步单方。有生黛玉之称的名旦楚岫云，长期饮用胡椒炖鸡汁，说可以保持声音不变；名伶何非凡，则在出场前必饮法国三星斧头牌白兰地酒一杯，名若“壮声”。至近期老馆罗家宝，就用胡椒、半夏、蟹白等药材熬煎，“失声”饮了，立见功效。亦有花旦邱筠玉用“痕芋头”煎水的开声办法。总之，五花八门，各适其式，演员要保住自己的声音本钱。

时，罗家宝只担任一个配角“奴才奉”，但他虚心向前辈艺人白驹荣求教，放弃自己的习惯演唱方法，用“公脚”行当的唱腔和表演去表现这个人物，把一个小角色演活了。剧中仅有一场戏，

两个唱段，几句唱词，名句：

“受气犹如吹箫笛，横直一样凄凉。”由他唱出，亦成了名曲。可见他唱腔的深厚功力和艺术影响力。

罗家宝的  
表演艺术，老而

弥精。晚年主演的《血溅乌纱》和《梦断香销四十年》，见证了他的演艺事业再上高峰。特别《梦》剧是他“封箱”之作（指封起戏箱，不再演戏了）。陆游四十年后“再进沈园”一曲，除



罗家宝在1987年香港新华社酒会上与京昆表演艺术家俞振飞夫妇及越剧表演艺术家徐玉兰、王文娟合影



了唱腔保持醇和的韵味外，还掺入一种劫后沧桑的感觉。他结合自己的生活感受，用心、用真挚的情感、用生命去塑造陆游这个对爱情生死不渝的诗翁形象。粤剧《梦断香销四十年》最后一场，讲述的是陆游在四十年后再进沈园，面对唐婉写在墙上的“钗头凤”，顿觉物是人非，感慨万千的故事。生活和艺术竟有惊人的相似。罗家宝的妻子白燕珍是新加坡华侨，1966年初，迫于当时的政治压力，领导要求罗家宝和这个

“海外关系”划清界限——离婚。远在新加坡的白燕珍接到“离婚通知书”后伤心欲绝，第二年即忧郁而亡。1996年事隔30年后，罗家宝到新加坡白燕珍的墓前凭吊，百感交集，个中感受和滋味，旁人难以体会。与陆游再进沈园的情景何其相似，也只有这种人生体味，才能演绎出感人肺腑、牵人心魂、尽显真性情的艺术。2002年他获广东省政府颁发“粤剧艺术突出成就奖”，著有《艺海沉浮六十年》一书。

### 小百科

#### 粤剧之“最”

△在明万历18年，广州城西太平门外，有“琼花会馆”，这是最早的本地班艺人行会组织。

△1852年在美国旧金山演出《六国大封相》，粤剧是全国最早到海外演出的地方剧种。

△1898年粤剧首次进入戏院演出。

△1917年粤剧出现了男女同班，“共和乐”班是最早的男女班。在广州演出。

△名伶金山炳最早以真嗓代替假嗓的粤剧小生传统演唱，创造出“平喉”唱法。

△薛觉先最早主演中国第一部有声粤语电影《白金龙》。

△20世纪20年代薛觉先最先建立剧本制，最早引入京锣鼓和“打北派”。

四、凡有华侨处 粤韵笙歌

# 处处闻





## 1.【薪传岭表 珠水流粤韵】

现阶段粤剧的专业团体主要在广东省内（广西壮族自治区还有部分粤剧专业团体），就其生产资料的归属和经济管理的性质，大致可以划分为三类别：

一是省属和广州市的直属专业粤剧团（行内俗称省市团）。它包括省粤剧院一团、二团和青年粤剧团，以及广州粤剧团、广州红豆粤剧团，这些剧团基本上沿袭了计划经济时代剧院化的组织体制，由省、市财政给予全额或差额补贴，演职员工纳入国家事业单位编制。多年剧院专业化的建制，使它们在组织构建、物资积累、人才培养等方面都有着厚实的基础。在排演新创作剧目或参加政府组织的汇演、艺术节等大型活动时，从政府和各种民间的渠道还有巨额的临时性资金投入。由于艺术人才相对集中，艺术创作较为规范，营造出较理想的艺术创作外部环境，在粤剧

队伍中起着龙头的作用。剧团定员一般在60-70人之间，全年演出场次约100-130场不等。其主要的艺术活动区域是在广州市及珠江三角洲一带的城镇。此外，每年都会不定期地赴美（国）加（拿大）新（加坡）以及香港、澳门等地作商业性演出。

二是省内各地区市一级的专业剧团，如佛山、湛江、肇庆、江门、茂名和深圳、珠海市。对这些剧团，地方政府往往视各自的经济状况和对粤剧艺术的重视程度，给予不同的定额财政补贴。他们享有和省市一级院团的同等待遇，每个剧团都有自己的排练场和员工宿舍，但就其综合艺术素质而言，和省市剧院还有一定的距离。因为剧团的补贴没有随着市场的物价指数变化而作出及时相应的调整，加上地方补贴发放的临时性和随意性，艺员们容易产生一种浮躁的不安定感，在剧团收



小百科

老倌

粤剧行内外，都将粤剧的主要演员称为“老倌”，将有名气的演员称作“大老倌”。这种称谓是粤剧特有的。“老倌”何解？查阅“倌”字，有“倌人”一词。据《辞源》，“清末吴语小说中称妓女为倌人。”倌者有多种含义：其中女乐人，以歌舞悦人的女子，即是歌妓、艺妓。“老倌”的称谓就是从“倌人”一词而来，“老倌”即是老练的“倌人”。早在清代雍乾年间，外江戏班入粤，其中不少是来自江苏一带的姑苏班。广东人便将吴语的称谓用到粤剧伶人身上，称之为“老倌”。

支出现不平衡的时候，就需要通过多演出来增加收入，一般都有相当的经济压力。在演出空当期，演职员都会出外“炒更”或兼职，以弥补经济收入。这类剧团定员大约是50-60人，年演出场次大概130-200场，演出区域主要在其所在城市和周边城镇乡村。

三是县市级和区级的剧团。由于历史的原因，“文革”前

差不多每个县、每个区都有政府主管的专业剧团，当时不但不用政府拨款、补贴，而且还有收入上缴，但目前大部分已经因为缺乏政府足够的财政支持而难以为继，所以主管文化部门就利用原来的证照，发放给私人承包。承包剧团实际上是私人租赁剧团演出牌照，自主组班，独立经营管理，他们最大的义务就是按签

广州粤剧团演出《南国红豆竞芳菲》



粤剧



订的合同，如期向当地文化主管部门交纳管理费。承包的费用，根据剧团所在的地域有所不同，承包的时限与周期也十分灵活，有经济实力和经营得法的“班主”，会以年度签约，可以一定数载，但更多的只是承包季节性的春、秋二班期（春班是指从农历腊月到来年二月，秋班是农历七月到九月），这是广东农村戏剧演出的旺季，一般神诞祭祖，年例庆典等活动都集中在这几个月。这些剧团的人员组成、剧目选择、联系演出等一切事务，概由承包者的班主（或称团长）负责。艺员的工资是各自与班主商定，他们之间只是口头协议，并无合同或契约，演职员的报酬支

付有多种形式，有按月支薪，有论场定价，有包底薪超场次再提成；但这种种方式都是以保障班主经济利益为前提。目前尚未有任何部门、任何法规对此进行有效的管理，剧团定员一般是30-40人，演出绝大多数时间是在农村乡镇作广场性的表演。

还有部分县级市的剧团继续由地方政府给予少量的财政补贴，尽量地维持着。例如阳春、信宜、高州、化州、廉江、吴川等下四府一带的县市剧团，他们主要靠增加演出场次来弥补经费的不足部分，更缺乏足够的经费进行再生产和更新演出设备的投资，他们的生存环境和条件相对比较困难。

粤剧《杀忠妻》排场表演



《游园惊梦》剧照





## 2.【六柱擎天 省港桂海外】

粤剧传播范围甚广，演出和影响也很广泛，它的演出地域大致可划分为六个区域，这几个地方粤剧的总体艺术风格、演出剧目、表演样式、演出时间，都不尽相同。虽然各地的粤剧团也有交流演出，但始终在艺术上保持着一定的距离和特色。作为地域文化的一种特色体现，对推进粤剧良性发展，也有很好的促进作用。

首先是以广州市为中心的珠

江三角洲一带城镇为主要活动地区。这里是粤剧的发源地，对粤剧艺术有着难以割舍的情结，历来都把粤剧奉为岭南文化艺术的象征。广州市又是南中国的中心城市，在广东要建设文化大省的口号推动下，它的文化形象备受政府和民众的关注。在这里，粤剧的观众主要是城镇居民，艺术品味和欣赏层次相对较高，对剧目和剧团的综合艺术素质有较强的鉴赏能力。各个地方的粤剧团

### 小百科

#### 烈火忠魂

1892年粤剧尧天乐戏班应邀到高要县金利镇演戏，那晚正演出名剧《再生缘》。戏棚忽然失火，当时风高物燥，火仗风势，风助火威，整个戏棚成了一片火海。班中著名小武崩牙启奋不顾身跳进火场，恃着自己武艺高强，身手敏捷，连续救出妇孺多人，最后要逃生时，却被戏棚的竹头勾住，身子悬在半空，活活地被烧死了。乡民感其义勇，在金利戏棚废墟上建起了一座义士祠，祭祀舍身救人的粤剧伶人崩牙启。祠门两侧有一对联：剧是再生缘，一炬当年成浩劫；义参无忝相，十分终古重名礼。表达了人们对崩牙启的崇敬之情。



凡有新创作的剧目，必要到广州上演，以听取观众的反映和专家的意见。省市一级剧团的驻地，加上各种汇演、调演、艺术节都在广州举行，广州舞台就成了众多粤剧团艺术质量的试金石，谁也不敢轻视它。

其次是以东莞市为中心的一带城镇、农村。这里是传统的粤剧之乡，也是新兴的粤剧市场，改革开放的经济政策，使毗邻香港的东莞，经济迅速腾飞。人们先富起来了，饱暖思文娱，传统的粤剧仍然是逢年过节乡民们表达欢庆情绪的最佳选择。春节订戏班各乡争订大剧团到来演戏成为新时尚。春节期间，光一个东莞市就聚集了大大小小上百个剧团在各乡村演出，名符其实地成了粤剧的聚宝盆。残酷的商业竞争早在春节前两三个月就开始了。几个剧团同抢一个台期的现象并不少见，签订了演出合同，又被别的剧团以低价撬走台脚的事亦时有所闻。这一切都充分反映了市场运作热烈而无序的特点。演出法规处于一种空白的状态。这个演出区域的开发和拓宽是以雄厚的经济基础作后盾，是

整个社会经济形势发展的折射，目前尚处于上升的阶段，它与时代是协调和同步的。

还有就是以湛江市和茂名市为中心的下四府农村演出区域。这是粤剧演出的根据地，一年到头演出活动频繁，光是在吴川市一带就长年汇集有30多个粤剧团，有时竟达50多个。在茂名市和吴川市，每年春节前都举行大型的订戏会，将几十个粤剧团的业务人员集中起来，各自介绍剧团的艺术资料，提供给各个乡镇负责订戏的头人（俗称“主会”）和经纪人（俗称“戏芽”）去挑选他们喜欢的剧团和选定演出剧目。在订戏会上相互洽谈，签订演出合同。因为地区生活水平差异的缘故，这里演戏的“戏金”，一般都比前两个地区要低，观看演出的都是农民。过去演戏要搭建临时性的戏棚，如今各乡大都建起固定性的水泥舞台，这里农村的粤剧演出是和祭祖、神诞、年例等农村庆典活动联系在一起的。因为有这种祭祀仪式性的目的，所以他们选演的剧目大多是大锣大鼓、大袍大甲、人物众多、场面热闹的武场传统戏。



## 小百科

## 下四府“过山班”

清代广东分为10个行政区域，高（州）雷（州）琼（州）廉（江），习惯称下四府。粤剧在下四府十分兴旺，但它们在组织、例规、习俗等方面，都与广府班有所不同。它们的戏班多为家庭班、兄弟班，以辈分高者为班主。广府班按演出季节分春秋两班，它们是终年不散班。广府班用红船巡弋四乡演出；而下四府班多在乡里山村演出，所以又称“过山班”。它们也没有参加八和会馆，在戏班供奉的张师父是瞎眼的，戏班相沿有做年例、春班的习惯，亦未曾循广府班一样实施“六柱制”的组织形式，一直使用戏棚官话演出，较完整地保留了一批传统剧目和古朴的表演特色。

粤剧在大陆除上述区域外，还在广西壮族自治区内粤语流行地区，保留着粤剧团和粤剧演出，多分布在与广东接壤的东部和南部地区。有一定规模和水准较高的剧团有：南宁市、梧州市、北海市、柳州市、桂平、百色等地粤剧团。表演风格与湛

江、茂名地区相近，但演出市场和演出营业状况就较为逊色了。

谈到粤剧的演出区域，就不能不谈到香港，香港是传统的粤剧重要演出基地。香港没有专业粤剧团，只有职业与半职业从事粤剧舞台演出的艺员组织临时性的剧团演出。他们主要在香港演出，有时也会应聘到新加坡、马来西亚、越南等东南亚各国作短期演出，美国、加拿大也是他们巡回演出的目的地。香港的粤剧团仍然保持着“六柱制”的组织建制方式，多年来培养和形成了一个较为固定的观众群体。为了粤



汪明荃等香港演员

# 粤剧



剧的发展，香港政府提供演出场所和排演创新剧目必要的资金扶助。香港粤剧八和会馆对粤剧行进行着并无法规约束力的宽松管理。香港有一批很高艺术造诣，且深为观众喜爱的演员。



任剑辉

任剑辉（1912—1989），原名任婉仪，擅于反串小生行当。在20世纪50年代初，与花旦白雪仙一起，领导组建了“仙凤鸣”粤剧团。在香港粤剧界中率先采用严肃的戏剧排练制度，选演内容健康、格调高雅的创作剧目，与剧作家唐涤生合作。她的首本名剧《紫钗记》、《牡丹亭》、《再世红梅记》、《洛神》，至今仍影响着香港剧坛。因为是女扮男装的缘故，她特别注意化妆和服装的和谐配套与协调，有意

识地将类型性的戏曲化妆和服装，向个性化、角色化转变。她集融了薛觉先、白驹荣、桂名扬三位前辈的演唱技巧于自己的唱腔之中，形成了圆滑流畅、毫无女性化痕迹的“任腔”。她一生演出过粤剧523个，拍电影287部之多，曾连续八年被媒体评为香港“十大明星”。

梁醒波（1909—1981），著名丑生。早年在新加坡、马来西亚等地扮演小武行当，颇受观众欢迎，被誉为星洲粤剧舞台的“四大天王”之一。后来因身体发胖，转演丑生。他天生有抓眼逗乐的本领，插科打诨已臻化境，旋又被誉为“丑生王”。在香港加盟任剑辉、白雪仙组织的“仙凤鸣”粤剧团。因这三位红伶在香港都以技艺高超，在各自的表演行当领域各领一时之风骚，而受到大批戏迷的拥戴。故有绝配“铁三角”之称。他曾长期参加香港无线电视《欢乐今宵》栏目的演出，并拍摄了300多部电影，是一个出色的影视剧三栖演员。因为他对香港演艺事业的卓越贡献，1977年4月获英女王授予MBE勋衔。



## 小百科

## 唐涤生

唐涤生(1917-1959) 香港粤剧著名编剧家,他曾编写过一百多部粤剧,剧本词曲都十分曲雅优美,注重文学性和音乐性。他的代表作大都取材于古典戏曲,如汤显祖的《紫钗记》、《牡丹亭》以及《再世红梅记》、《蝶影红梨记》等,成为香港粤剧经典剧目,至今历演不衰。在撰写《帝女花》时接受粤乐家王粤生的建议,将广东大调“秋江哭别”和“古曲寒”第三段“妆台秋思”分别谱曲演唱:“落花满天蔽月光,借杯附荐凤台上,帝女花带泪上香……”曲调旋律流畅,词文雅俗共赏,脍炙人口,流传甚广。1959年他在观看《再世红梅记》首演时,在剧场座位上晕倒去世。香港曾举办“唐涤生作品回顾”艺术活动,以纪念他对粤剧事业的贡献。

新马师曾(1916-1997),原名邓永祥,因仰慕马师曾的艺术与声望,故由其师细杞为他改艺名叫:新马师曾。他的扮相一般,身材亦不高大,而能担任文武生雄踞香港剧坛数十年,靠的是深厚醇正的唱腔艺术。他青年时虚心好学,集众家之长,甚至从曲艺唱家的唱腔中吸取艺术养分,结合自己嗓音清亮、高低自如、穿透力特强的优点,在演唱中把呼吸位置隐蔽于常人觉察不到之处,使听者往往感到他的拖腔连绵不断,意犹未尽,形成独特的“新马腔”,对粤剧唱腔的发展产生了很大的影响。他曾



新马师曾

摄制大量的粤语电影,主人公多是都市中下层的小市民,深受香港观众欢迎。他热心慈善事业,

粤  
剧



经常为筹善款义演，有“慈善伶王”之美誉。

何非凡（1921-1980），粤剧流派唱腔“凡腔”（又叫“狗仔腔”）的创始人。他的首本戏是《情僧偷到潇湘馆》（编剧冯志芬），其中的主题曲“宝玉逃禅”是由欧扶汉撰写，特别请了曲艺名家廖了了先生教唱。此曲面世后，当年广州的电台几乎每晚都播放。据有关记载，《情僧偷到潇湘馆》一剧，在广州海珠戏院，香港高升、普庆戏院，两地三院连续上演200多场，场场爆满，创下了空前绝后的票房记录。强弱分明、刚柔适度、旋律与节奏和谐结合的“凡腔”到处



何非凡

传唱。而间断性的停顿，结节性的拖腔，是他唱腔异于旁人的特点。独树一帜，这是他艺术上可贵之处。

芳艳芬，原名梁艳芳。10岁学戏，11岁与红线女一起在胜寿年戏班演戏。后来主演《白蛇

### 小百科

#### 主题曲

除了粤剧外，其他的兄弟剧种都未见有“主题曲”一说。究竟“主题曲”这个称谓始于何时？何曲？何人演唱？又是何人首先冠以此名？历来众说不一。原来第一个将自己所唱的主唱段冠以“主题曲”之名的是名伶何非凡。第一首“主题曲”就是粤剧《情僧偷到潇湘馆》中的“宝玉逃禅”；而首创这个名词的却是20世纪30年代第一份娱乐刊物：《伶星》的创办人黄素民。他在1946年兼任“非凡响”剧团的宣传工作。在演出海报上写上：“单听何非凡唱《情僧偷到潇湘馆》主题曲，已值回票价。”自始“主题曲”一词，不胫而走，流传至今。凡剧中的主要唱段，皆称“主题曲”。



芳艳芬主演《窦娥冤》剧照



芳艳芬

传》，演唱“夜祭雷锋塔”一曲成名，于1953年被誉为香港花旦王。她的演唱独具一格，尤擅用鼻腔发音，高低音自如，尾声圆厚，吐字清晰，委婉动人。多塑造贤良淑德的古代妇女形象。其所创“芳腔”至今仍为子喉重要唱腔流派。

除上述之外，粤剧在海外也有广泛的影响。世界各地都有粤剧演出，新加坡早在清朝咸丰年间（1857年）就成立了粤剧戏班的行会组织：“梨园堂”。它与广州的“八和会馆”属于同样性质的组织机构，这说明了新加

坡在此之前就有不少的粤剧戏班演出，所以才需要成立行会性的组织，以统筹、管理，平衡行内的各种事务。1875年梨园堂改名为八和会馆，至今仍然存在和活动。据1887年《新加坡风土记》所载：“戏园有男班，有女班；大坡共四五处，小坡一二处，皆演粤剧。”说明新加坡当时有七八个戏园演粤剧，到1890年演粤剧的戏院就有长春、庆新丰、怡园、梨园春四间。到20世纪20年代，粤剧的从业人员共有3000多人。他们以新加坡为大本营，辐射到马来西亚的吉隆坡、



新加坡徐家班戏曲艺术团主演出《选女婿》剧照

霹雳、怡保；泰国的曼谷；越南的堤岸、海防、西贡；印尼的雅加达、泗水、三宝瓏；柬埔寨的金边；缅甸的仰光、坤甸；印度的加尔各答；菲律宾的马尼拉等地。东南亚一带粤剧演出十分兴旺，因此，新加坡有粤剧第二故乡之称。而现在新加坡仍然经常邀请广东、香港的粤剧团前往演出，当地也有非常活跃的业余粤剧活动。

在美洲大陆，粤剧戏班早就登上彼岸。据海外文献资料，1852年粤剧戏班就在美国加利福尼亚洲演出了。1870年有一个VON SOO FONG剧团和黄龙剧团到加拿大演出，从那时起，以美

国旧金山和纽约为基地，粤剧在美洲的演出日益增多。20世纪20年代，在美国旧金山，有大中华和大舞台两间戏院，都在上演粤剧。而这两间戏院分属革命党人和保皇党所有，他们在艺术和政治两个方面的竞争都十分激烈。美国的罗省、檀香山，加拿大的温哥华、多伦多，甚至墨西哥、古巴、秘鲁等国，都有频繁的粤剧演出。现在是每年都请香港和广州的粤剧团到美国和加拿大作商业性演出。

在澳（大利亚）洲，据说100多年前，澳洲的农村就已经有华侨生活，也有粤剧演出。从澳洲英格兰地区戈亨，发掘出一批中国文



小百科

粤剧的英文译名

粤剧在海外传播，但至今尚未有一个为大家公认规范的英文译名。

(1) 有译成GUANGDONG OPERA (广东戏剧)，广东并非只有粤剧，还有潮、汉、采茶、山歌等剧种。所以译成“广东戏剧”并不准确。

(2) 有用YUE“粤”字的音译。(3) 中国(广州)出口商品交易会将“粤剧”译成GUANGZHOU OPERA变成了“广州歌剧”。(4) 按羊城国际粤剧节的译文是CANTONES OPERA，这CANTON是过去洋人对广州习惯的称呼，直译就是“广州人唱的戏”。其实OPERA原指歌剧，以前梁实秋将“戏曲”翻译成DRAMA(戏剧)，都无法将中国戏曲艺术准确地表达。祈盼有关专家学者解决这个难题。

物，里面就有粤剧舞台用的道具，说明粤剧在澳洲有一定的历史和影响。现在澳洲业余粤剧很兴旺，大陆的专业剧团和香港职业剧团经常前去作商业演出或作文化交流，台期不断，交往频密。

在欧洲，由于粤籍的华侨相对较少，以前粤剧戏班前往演出的机会不多。但是近年欧洲业余粤剧演出也十分活跃，在广州举行的羊城国际粤剧节，欧洲的荷兰、德国、英国、法国、瑞士等各国

粤剧在新加坡敦煌剧坊



粤  
剧



的华侨粤剧社团，都踊跃参加。在欧洲各国轮流举办“欧洲粤剧节”，各国粤剧社团交流演出，还邀请广州的粤剧界人士前去参观和指导。国内的专业粤剧团，也有的到欧洲进行文化交流演出。

1952年曾有一份并不十分完整的统计资料，披露在全世界各地粤剧的从业人员（职业艺员）的分布情况，其中亚洲的新加坡和马来西亚共有360人，越南有120人，印度尼西亚有100多人，菲律宾有10多人，香港有300多人。在北美洲，美国的旧金山有70多人，纽约40多人，檀香山20多人，古巴有60多人，加拿大也有50多人。澳洲10多人。而欧洲、非洲、南美

都未作统计。粤剧作为一个地方性的戏曲剧种，较早地向世界传播，产生广泛的影响，延续至今。其主要原因，一是广东是侨乡，众多出外谋生的华侨思念故乡，将粤剧作为他们的精神寄托；二是历史上李文茂起义失败后，粤剧被清廷禁演，粤剧艺人为了避祸和谋生，而远走他乡异国；三是商贸往来，侨商聘戏班前往异邦演出，是作为娱乐事业经营；四是艺人出洋镀金，以提高身价；五是粤剧作为艺术使者，担负起与异邦文化交流的任务。而粤剧的善变与适应性，较容易适应新的生存环境，这就是它在异乡也能长盛不衰的理由了。

### 小百科

#### 尖头馆

过去学戏，有两种途径，一是拜伶人为师跟随戏班下乡演出学艺；其二是投身“尖头馆”，尖头馆就是私人办的艺校，设馆授徒的就是退了休的老艺人，凭此维持晚年生活。因为这些老艺人可以专心以自己的本领和经验教授徒弟，所以学艺者一般都较跟随戏班学徒进步为快。但他们学成之后，要接班演戏却较困难，因为他们虽然艺术较佳，但却苦于无人引荐，只好到一些“过山班”、“落乡班”中谋生。而在戏班拜师者，却有师父提携，较容易在戏班中发展。两种学艺方式，各有好处，只要自己努力，都可以成才。例如著名男花旦千里驹，名小武桂名扬，就都是尖头馆出身的。



### 3.【老中青幼 盛世同欢歌】

粤剧，不单是只有专业和职业的演出，更多更普遍更经常的是业余群众活动。这才是粤剧生命的基础。粤剧的群众业余活动开展的形式多姿多彩，它的组织形式，艺术表现形态，活动方式，又呈现出各自不同的特点。

(1) 在农村是以乡、镇一级文化馆的名义，在城市则用区一级文化馆的旗号（包括部分街道）组织业余粤剧团。在粤剧演

出比较活跃的珠江三角洲一带的城市和乡村，都有这类剧团。它们是由文化馆（站）牵头组织，并提供活动场地与必要的设备，有些甚至为剧团购置戏服、道具、靴鞋和乐器，提供必要的排练和演出用的物资和器材。碰到业余汇演或上级文化部门布置的政治任务，就会视其所在的文化局或地方的经济能力，提供部分资金，物色剧本，或约请辅导老

#### 小百科

#### 早期粤剧培训机构

最早是1924年在“广州花地孤儿院”开设“儿童班”，1927年粤剧八和会馆开办“广东优界八和粤剧养成所”。它们与旧式授徒不同之处是边教艺术边学文化。1929年先后由洪琛、欧阳予倩出任校长的“广东戏剧研究所附属戏剧学校”，开设了粤剧、话剧、歌剧、昆曲、文学等多门课程。粤剧科又引入北派武功教习。教学以理论与实践并重，而且为粤剧灌输了不少新文化思想，培养了一大批粤剧和粤语电影人才。粤剧名伶罗品超、黄千岁、黄鹤声，粤语电影明星张活游、伊秋水、刘克宣，电影名导演卢敦、朱克，粤剧导演钟启南等，都是戏剧学校的高足。



师，组织排练出一台较完整的粤剧演出。它们通常有条件有实力在全国各省、市等各级组织的业余大赛中获奖。这是有领导、有组织、比较规范的半官方艺术团队。它们的数量不太多，比较突出的有广州市荔湾区文化馆、东莞市道滘镇文化站粤剧团、东莞市长安镇业余粤剧团等。

(2) 部分工厂、企事业单位的业余粤剧社团（包括国有企业、事业单位和私营工厂等）。有经济效益较好，而且原来业余粤剧活动开展得较活跃蓬勃的企业事业单位，由工会负责组织起业余团队，开展活动。它们的活动方式和文化馆（站）组织的基本

相同，只不过是活动场地和经费是由单位提供和支付。表演节目除了一些流行的经典名段外，还有单位自己创作的反映行业新风或好人好事的作品。这些团队和过去单位宣传队最明显的不同就是参加活动的都是属下员工。因为要顾及到生产和经济效益，他们都是坚持不脱产的。在日常的排练和演出活动，一般都是每个星期一个晚上，是纯粹、彻底的业余艺术团队，它们主要是在城市活动。开展得较好的有：广州工人粤剧团、广州自行车曲剧团、广州市建工集团公司工会组织的演出队，他们每年都参加广州企业文化艺术节的演出

### 小百科

#### “挂脚”、飞腿

京剧与粤剧有同一技巧动作却有不同的名字，京剧的飞腿，粤剧叫“挂脚”，虽然动作相同但具体的要求就有些差异。京剧的飞腿要求两条腿腾空时都要绷直，舞蹈界学了京剧的飞腿，又把它发展了：“双脚同时着地”后起跳的脚先着地，然后做“矮子飞腿”、“飞腿转劈叉”等技巧。而粤剧又有所不同，挂脚要求先起跳的“前腿是弯的”，传统粤剧多有连环挂脚、“挂脚过枱（桌子）”挂脚上枱（桌子）等技巧，可能是因为只有起跳的腿弯曲才能跳上枱的缘故，所以前腿就习惯性地弯曲了。这也就成了飞腿与“挂脚”的重要区别了。



荔湾区少儿艺校粤剧班11岁的小学员程君捷，2001年5月参加中国少儿戏曲小梅花荟萃大赛，表演粤剧《沙家浜》的片段，获得业余组银奖



多宝小红豆粤剧学校4岁多的小演员梁煥尧和谢恒表演粤剧《柳毅传书》之“花好月圆”

活动。

(3) 少儿业余粤剧活动，共有三种不同的存在模式。一是由少年宫等少儿艺术教育机构举办的粤剧艺术班，最为突出的是广州市荔湾区少年宫少儿艺校，它们在1996年首先在小学里招收

学员，成立粤剧班。然后将学员集中到教学条件较好的重点学校念书，以便于安排培训上课的时间。聘请广东粤剧学校的老师来班任教，主要在星期六星期天等课余时间参加培训。它们的经费除了荔湾区政府给予支持外，主要由教育部门负责。学员们学习粤剧的基本表演程式，还排演了



荔湾区少儿艺校粤剧A班学生黎杰以粤曲独唱《沙家浜》片段“奔袭”，获2002年中国少儿戏曲小梅花荟萃大赛业余组银奖



2001年5月，荔湾区少儿艺校粤剧班表演《小仙女颂五羊城》在中国少儿戏曲小梅花荟萃大赛中，获得振兴粤剧创作奖

粤  
剧



一些课本剧，特别对一些有益少儿身心发展，鼓励积极向上，促进少儿健康成长的节目有强烈的兴趣。这样有组织、有规划的艺术培训，使在粤剧技艺学习和德育培训方面，都取得了可喜的成绩。2001年获得全国少儿戏曲小梅花荟萃大赛的金奖、银奖和振兴粤剧创新奖。这类型的还有中山市文化馆办的少儿粤剧培训班，开平市小学粤剧班等。第二种模式是由街道等文化站组织的少儿粤剧班，它们的经费由所在街道负责，由一些退休老艺人任教。如1992年成立的多宝小红豆粤剧学校，1993年成立的华林小红豆粤剧培训班。第三种模式是私人开办营利性的少儿班。它们

多分布在湛江市吴川、廉江一带的农村，由一些退休艺人、湛江艺校的退休教师及个别京班武功老师组织的，一般都是老板、教习、管理一身兼任。

(4) 私伙局。这是对所有业余粤剧粤曲社团的统称，但真正意义上的“私伙局”则是指对待粤剧艺术态度最执着最潇洒的一群人的泛称。他们是不属任何人领导，出自共同的艺术爱好，自愿组织起来，定期定点进行艺术切磋的戏迷，没有补贴，没有经费，只有热爱粤剧的兴趣。他们也会参加业余汇演等活动，但主要目的在于参与的乐趣，并不在乎是否获奖。远离功利的诱惑，粤剧艺术在他（她）们心灵中自由奔放，每天早上，在广州市各大公园里，这些“私伙局”社团星罗棋布，自娱自乐。据不完全统计，光广州市就有二百多个“私伙局”。因为它不拘泥形式，不需要过高



荔湾区私伙局在公园内为群众演出



的生存条件，所以，几乎是粤语地区都有粤剧粤曲的“私伙局”存在。

1992年成立了广州振兴粤剧基金会。自1990年起，举办了三届羊城国际粤剧节（1996、2000），对粤剧艺术的振兴起到了积



“私伙局”吹拉弹唱自娱自乐

极的推动作用，产生了较大的艺术影响和政治影响。全世界热爱粤剧艺术的“发烧友”共聚羊城：“共醉乡音，共叙乡情，联结友谊，交流艺术，促进经济，推进文明，走向进步，走向世界。”

粤剧是植根于我国岭南的

一个地方大剧种。数百年来，它一直在珠江流域衍化、生存、发展，逐渐形成拥有自己独特的唱腔、表演、音乐、锣鼓的戏曲剧种。随着两个多世纪的广东劳工向海外移民，粤剧在东南亚和北美洲广为传播，到20世纪下半

### 小百科

#### 广州振兴粤剧基金会

为了弘扬民族优秀传统文化艺术，动员社会各界关心和支持粤剧事业，广州市人民政府决定成立“广州振兴粤剧基金会”。经过半年时间的积极筹备，于1992年11月7日在广州中国大酒店宣告成立。首任会长是当时广州市市长黎子流，基金会共筹集到港币2450万元，人民币399万元。基金会提出要通过运筹、增值，将用之于培养粤剧优秀人才，奖励优秀剧目的创作，支持粤剧艺术的改革和创新，并要推进粤剧的体制改革，建立起激励机制，按劳分配，奖励对粤剧确有贡献的人员。10多年来，基金会

对振兴粤剧发挥了积极的作用。



1999年，区政府在荔湾湖畔举行庆祝国庆50周年曲艺专场，图为私伙局在为群众表演粤剧

叶，大量省、港、澳移民向世界各地发展，也使粤剧进一步传播到欧洲、大洋洲、南美洲、非洲，凡有粤语华人的地区，几乎就有粤剧粤曲的存在，并且成为当地国家多元文化的一部分。

粤剧遍布世界，将会成为对世界文化有影响的一个民族地方戏曲品种。振兴粤剧，任重而道远。

本书主要参考书目、资料及图片目录：

- (1) 赖伯疆、黄镜明《粤剧史》
- (2) 陈仓毅《中国戏剧漫谈》
- (3) 赖伯疆《粤剧“花旦王”千里驹》

- (4) 麦啸霞《广东戏剧史略》
- (5) 赖伯疆《薛觉先艺苑春秋》
- (6) 陈非依《粤剧六十年》
- (7) 赖伯疆主编《粤剧艺术大师马师曾》
- (8) 罗雨林主编《粤剧粤曲艺术在西关》
- (9) 广州市文艺研究室《戏剧研究资料》(1-12期)
- (10) 广州市文艺创作研究所、粤剧研究中心《粤剧研究》(1986-1992)
- (11) 广州市文化局、广州振兴粤剧基金会《南国红豆》(1993-2001)

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 粤剧

作者 = 蔡孝本著

页数 = 152

SS号 = 12064474

DX号 = 000006629500

出版日期 = 2008.10

出版社 = 中国文联出版社

封面  
书名  
版权  
前言  
目录

- 一、开一代琼花蛮音土台绽红豆
  1. 琼花水埭瘫手五传艺
  2. 戏子称王李文茂举义
  3. 八和中兴邝新华张帜
  4. 薛马争雄省港班崛起
  5. 群芳吐艳红豆发新枝
- 二、唱做念打翻岭南剧派领风骚
  1. 八音和谐兼今古中外
  2. 十大行当承祧汉班制
  3. 南派武技舞台打真军
  4. 人生如戏百般妙排场
  5. 戏如人生万种风骚领
- 三、数风流人物梨园艺苑百代传
  1. 胜冠诸王拓剧坛风气
  2. 各得擅长薛马桂廖白
  3. 春回艺苑梅凌劫后香
- 四、凡有华侨处粤韵笙歌处处闻
  1. 薪传岭表珠水流粤韵
  2. 六柱擎天省港桂海外
  3. 老中青幼盛世同欢歌