

「開戲師爺」的《戲劇世界》： 二十年代粵劇文化再探*

容世誠

新加坡國立大學中文系

引言

公元1920年1月1日元旦，香港《華字日報》刊登一則〈太平戲院連演配景新劇廣告〉，節錄如下：「啟者：詠太平班各名優于劇曲一途，勇於改良，專心研究，以剔除陳腐為宗旨。前在省垣特聘《大同日報》記者佛珠君及劇學家劍虹君，排演新申醒世劇本，並撰新曲，加配特色新景，增置臺面新式品物。茲本院準於本月初十晚演詠太平正第一班，是晚演《桃花扇》。十一晚，演配景社會新劇，名曰《宦海潮》。」¹上述香港太平戲院，創建於清光緒三十年（1904）。院主源杏翹（1865–1935）除了拓展戲院業務，約1914年開始以太平戲院為基地，經營粵劇戲班，擁有頌太平、詠太平、祝太平三個劇團。²和同時期的粵劇紅船戲班相似，太平戲院旗下三個劇團都以珠江三角洲的水路江河為網絡聯繫，遊走演出於一個以廣州為營運中心的演劇腹地。市場地理範圍覆蓋新會、順德、番禺、南海、開平、台山、香山（後改名「中山」）各

* 筆者衷心感謝三位匿名評審專家的建議和批評，以及《中國文化研究所學報》編輯的寶貴意見。本文初稿曾在2016年4月22–23日國立臺灣大學中國文學系主辦的「曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會」席上宣讀。筆者感謝大會的邀請和招待，以及與會學人的反饋意見。此外，較早之前參考複印粵劇資料，得到源碧福女士、香港文化博物館、香港中文大學戲曲資料中心的支持襄助，於此一併致謝！

¹ 《華字日報》，1920年1月1日。引文現代標點為筆者所加，以下同。

² 關於太平戲院的最新研究，見容世誠（主編）：《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》（香港：康樂及文化事務署，2015年）。香港戲院、戲園歷史部分，參同書吳雪君：〈香港粵劇戲園發展（1840–1940）〉，頁98–117。同書伍榮仲〈從太平戲院商業檔案看二十世紀初粵劇的營運與省港班的發展〉（頁118–33）、余少華〈二十世紀初的粵劇樂隊觀念：太平戲院文獻的啟示〉（頁154–71）、黃燕芳〈太平戲院與香港大學〉（頁330–33），都討論到太平戲院演出粵劇和源氏家族經營戲班等課題。下面的「餘論」討論到文譽可時，會再論及太平戲院和上述戲班。

縣邑的農村鄉鎮，以及區內省(省城廣州)、港(香港)、澳(澳門)三個主要城市。³此外，上文詠太平班在省垣(廣州)禮聘的《大同日報》記者佛珠，即著名撰曲家王心帆(1896–1992)；另一位被尊稱為劇學家的劍虹，即羅劍虹(約1884–?)，筆名「枯骨」。⁴二者都是上世紀十年代冒起的粵劇編劇。這批職業或半職業劇作家，戲行內尊稱為「開戲師爺」。

上引元旦日的太平戲院廣告，反映了二十年代粵劇的幾種趨勢：(一)以新一代編劇作家(王心帆、羅劍虹)及其新劇新曲(《桃花扇》、《宦海潮》)為首要宣傳賣點。伶人演員的藝術表現，往往反而會放在次要位置；(二)這個時期的新晉開戲師爺，主要並非來自傳統紅船戲班(所謂非「紅褲子」出身)。王心帆主職《大同日報》記者，廣告內容更會刻意標榜此一文人身份；(三)戲院戲班通過印刷出版(《華字日報》)廣告宣傳；下面將討論到的《戲劇世界》雜誌，就是一份在廣州出版的戲曲刊物；(四)宣傳舞臺上的景觀佈景和道具陳設，強調視覺上的「特色新景」和「新式品物」。中國傳統戲曲重寫意而不重寫實的舞臺觀念，在這個時候產生變化。以上四點，大概都和粵劇進一步走向城市化有關。

上世紀二十年代是粵劇史的一個轉折時期。筆者在另一篇文章提出，需要重新梳理粵劇「從農村進入城市」的論述。這句說話，應該理解為在那個年代，粵劇進入了一個前所未有的城市文化生產和運轉網絡，從而邁進一個新的歷史里程，也奠定了當代粵劇的藝術形態。⁵這裡所謂的文化生產，包含省港兩地的出版活動、戲曲刊物及其相關「建制」(institution)。⁶下面的討論，延續上述的物質文化視點，從1922年創刊的戲曲雜誌《戲劇世界》切入，探究二十年代印刷文化和粵劇之間的關係。⁷選

³ 筆者稱之為「演劇腹地」的戲曲市場，最遲在同治年間(1861–1874)已經形成。詳參容世誠：〈序論：戲園·紅船·影畫〉，載《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》，頁10–27；〈「一統永壽，祝頌太平」：源氏家族粵劇戲班經營初探(1914–1932)〉，載同書，頁134–53。

⁴ 王心帆的生卒年，參考歐偉嫦(主編)：《王心帆與小明星》(香港：香港粵樂研究中心，1993年)，頁6。羅劍虹在1933年4月出版的廣州《伶星》雜誌第59期，撰有〈讀伶星二周年紀念號「曾三多我之二十五年舞臺經驗」後引起我之回憶〉，提到是年四十九歲(頁11)，推算羅生於1884年，但卒年未能稽考。前者是王心帆離世之後的紀念專刊，後者是羅劍虹當年的年歲回憶，有相當高的可信性。

⁵ 容世誠：〈「進入城市；五光十色」：1920年代粵劇探析〉，載容世誠：《尋覓粵劇聲影：從紅船到水銀燈》(香港：牛津大學出版社，2012年)，頁90。

⁶ 同上注，頁84–89。其他生產建制包括戲園戲院、留聲機唱片工業、電影和電臺廣播等。這也是筆者「粵曲社會史」研究計劃的一個思考方向。參拙作《粵韻留聲：唱片工業與廣東曲藝(1903–1953)》(香港：天地圖書有限公司，2006年)。

⁷ 近年關於省港二十年代粵劇的著作有：Wing Chung Ng [伍榮仲]，*The Rise of Cantonese Opera* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2015)；Virgil K. Y. Ho [何傑堯]，“Cantonese Opera as a Mirror of Society,” in idem, *Understanding Canton: Rethinking Popular Culture* [下轉頁237]

擇聚焦於這套粵劇刊物，是考慮到《戲劇世界》所具備的獨特性質：雜誌的發起人、編輯人和核心撰稿人，都是當時粵劇戲班的開戲師爺，包括上面廣告提及的王心帆和羅劍虹。

開戲師爺和粵曲雜誌二者，可以說是粵劇史上同時出現的新事物、新名詞。這篇論文取名〈「開戲師爺」的《戲劇世界》〉，「戲劇世界」一詞語帶雙關，準備處理兩組相關問題：（一）二十年代初的開戲師爺為甚麼出版《戲劇世界》？這項出版活動怎樣體現當時的粵劇生態轉變？借用現代學術話語來說：這批新進場的粵劇作家，身處一個新時代的戲曲「生產場域」，如何通過出版同仁雜誌，創造和累積「文化資本」，從而自我定位和「佔據位置」(position-taking)？⁸（二）《戲劇世界》所刊登的文章劇評，如何折射出二十年代開戲師爺對於中國戲曲的看法？這一群受過五四新文化運動洗禮的文人編劇，是站在一個甚麼位置來看待粵劇在二十年代的新走向？分析上述議題，除了以《戲劇世界》雜誌為基本材料，主要根據香港和廣州兩地的報章雜誌，例如二十年代香港的《華字日報》和《工商日報》、三十年代的《戲船》和《伶星》，以及五十年代的《銀星》等大眾刊物。當使用以上娛樂雜誌研究二十年代粵劇歷史，特別是考究各開戲師爺的生平和編劇事業，將會特別小心辨別真偽，務求去蕪存菁，從一個出版文化的角度，呈現二十年代粵劇作家所處的「戲劇世界」。

簡介《戲劇世界》：背景和內容

筆者經眼的《戲劇世界》共五期(集)。第1集1922年8月1日面世，最後一冊第5期

〔上接頁236〕

in the Republican Period (Oxford: Oxford University Press, 2005), pp. 301–53。兩本專著都關注二十年代粵劇刊物的課題。伍榮仲特別提到《戲劇世界》主撰者之一文譽可(也是一名開戲師爺)，和另一本二十年代粵劇雜誌《劇潮》的關連(頁52–55)。本文的「餘論」部分，特別發揮這個議題。何傑堯從「大眾戲曲」(mass opera)的觀念申論二十年代粵劇，也提到《戲劇世界》的重要性(頁332–43)。另一方面，本文探索城市戲曲活動和出版文化的關係，曾受到葉凱蒂研究方法的啟發，見 Catherine Vance Yeh, “A Public Love Affair or a Nasty Game?: The Chinese Tabloid Newspaper and the Rise of the Opera Singer as Star,” *European Journal of East Asian Studies* 2, no. 1 (2003), pp. 13–51。

⁸ 文化資本、文化場域和位置佔有的觀念，借用自法國社會學家布赫迪厄(Pierre Bourdieu, 1930–2002)的理論。布赫迪厄有關文化資本、社會資本的討論，見“The Forms of Capital,” in John G. Richardson, ed., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (New York: Greenwood, 1986), pp. 241–58; *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), pp. 1–96; *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), pp. 214–82。布赫迪厄的論述風格往往抽象艱澀，中文著作方面，可以參考朋尼維茲(著)、孫智綺(譯)：《布赫迪厄社會學的第一課》(臺北：麥田出版，2002年)。具體應用於分析現代中國文學生產的著作，見林芳玫：《解讀瓊瑤愛情王國》(臺北：臺灣商務印書館，2006年)，第四章及「附錄」。

1923年10月1日出版。⁹版權頁稱發行所和印刷所為廣州劇學研究社，編輯蔡了緣、王心帆，校閱者羅劍虹，發行者黎鳳緣(?-約1942)。第1期的封底內頁刊出「本書主撰者」照片，除了上述四人，還有一位編劇文譽可。文譽可和香港太平戲院關係密切，下面會再提到他的出版活動。此外，第4期又刊登王心帆、黎鳳緣和羅劍虹三人的合照。兩幅照片都是黎鳳緣居中，可見他在這份雜誌所居的領導地位。如上所說，雜誌的主要編輯和撰稿人都是粵劇開戲師爺，他們的另一身份是廣州新成立的廣州劇學研究社(以下作「劇學社」)社員。王心帆在第1期〈本刊大意〉宣稱，他和羅劍虹早在1920年已有意出版一本戲劇雜誌，但囿於出版經費和稿件來源，遲遲未有實行。到了1922年暮春時節，

劍虹先生忽地走來找著我說：現在黎鳳緣，關笑樓，蔡了緣這三位先生和一班同志，創辦一間廣東劇學研究社，宗旨是研究劇學真理，提倡互助精神的。每月把全人所有成績，編為雜誌，月初一冊。我現在已入了社，你也可以加入呢！我聽了就滿心歡喜，於是我們就馬上去見他們，這冊戲劇世界即時就有了出世的日子。

現在這冊戲劇世界有了鳳緣先生，和眾社員擔任採集和著述，又得宏厚的開辦費；自然資料不憂他會缺乏，經濟不憂他會困難；當然一出世，就可望精神和長壽了。¹⁰

事隔三十多年，王心帆在香港發表〈黎鳳緣由開戲做到坐倉〉一文，回憶當時的境況：

《戲劇世界》實為粵劇界刊物之第一種，開戲劇書報之先河。該刊曾在廣州當局立案，刊出的曲詞及著述，未經許可，不得翻印。發行人就是黎鳳緣，筆者也是編輯之一。

……

最可惜這本《戲劇世界》，發行不到兩年就停版。並不是因資本不足而停版，卻是為黎鳳緣接了梨園樂班的長年編劇，各編劇人也接了其他班的長年編劇。所以對於該刊便無暇兼顧，只有放棄，暫停出版。¹¹

⁹ 筆者手邊的五冊《戲劇世界》是在香港舊書店購得的影印翻印本，後來再購入原刊第1集創刊號。第2期並無版權頁，第4期版權頁則無出版年期月份。綜合五期的出版年份，因為第1、3期在1922年出版，所以第2期也應該在同一年面世。第4期的出版年份應是1923年。

¹⁰ 王心帆：〈本刊大意〉，《戲劇世界》第1期(1922年8月)，頁1-2。

¹¹ 王心帆：〈黎鳳緣由開戲做到坐倉〉，《銀星》第25期(1959年)，頁36。在香港出版的《銀星》畫報，版權頁並無標明出版年份。筆者根據每一期的電影和演劇報導，考究出當期的出版年份(以下同)。題目中「開戲」即廣義的「編劇」，「坐倉」是粵劇戲班術語，即籌組和管理戲班的經理人。

創刊時資金和稿源都不成問題，但雜誌卻未得「長壽」，不到兩年便告停刊。¹²上文解釋雜誌停辦，是因為發起人黎鳳緣和一班撰稿人相繼被粵班聘為「長年編劇」。換句話說，在劇學社成立和《戲劇世界》刊行前後的一段時間，各人編劇事業出現微妙轉變，地位和劇作進一步得到劇壇的認受，逐步從業餘身份轉為職業編劇。需要補充一點，《戲劇世界》未必如上所說，是同類刊物的第一種。約1917年廣州出版的《梨園雜誌》，也是以報導粵劇（和白話劇）為主。¹³這裡可以看到早在清末民初，粵劇已經和省港兩地的出版文化建立了密切聯繫——報章雜誌書冊成為推廣宣傳和建立名聲的印刷媒體。這種關係，大抵也適用於上述開戲師爺群體。

《戲劇世界》第1期有一篇〈本刊大意〉，列出雜誌六項欄目，能夠幫助說明雜誌的體例大要。現抄錄六個綱領，並舉第1期內容為例，分別說明如下：

一、名伶小影：專刊名伶照片。例如第1期刊登「著名文武生靚少華軍裝」，以及新丁香耀、樊岳雲、子喉七、靚雪秋、蛇仔利等照片，佔八頁。

二、戲劇評論：「對於改良戲劇，研究戲劇，莫不秉公下筆」。第1期有：黎鳳緣〈評劇之三大要旨〉、醉菊〈唱工的研究〉、羅劍虹〈改組戲劇之根本談〉，以及討論崑曲的〈楓園度曲談〉等劇評文章，合共十二頁。

三、優界天文臺：「專為傳遞優界消息而設，使閱者一望，便知某伶現隸某班，某班現在在某地開演」。所謂「優界」，即演劇界，當時對於伶人的尊稱。佔三頁。

四、名伶秘本：「採集名伶所唱最著名之曲本，分期登載」。第1期刊出十六支粵劇劇曲唱段。包括〈生鬼容七擒孟獲之祭瀘水〉（梆子腔）、〈朱次伯芙蓉恨之藏經閣憶美〉（梆子腔）、〈朱次伯芙蓉恨之夜吊白芙蓉〉（二黃腔）、〈靚少華閻瑞生之遇鬼〉（二黃腔）、〈白駒榮風流天子之偷祭貴妃〉（梆子腔）等，共二十頁。

五、菊部新聲：「由本刊同人，擔任著作有趣味和能夠移易風俗的新劇本」。第1期刊登王心帆〈苦口良藥〉、羅劍虹〈春蠶自縛〉、黎鳳緣〈祭奠朱次伯〉三曲，佔四頁。

六、粵海清歌：「也是由本刊同人擔任著述，如南音、龍舟、板眼、粵謳等曲，俾得創造廣州的歌謠文藝」。第1期有羅劍虹的「時事龍舟」〈僑胞慘狀〉、「諷世粵謳」〈唔願睇戲〉（按即「不願看戲」）、樊岳雲「發刊南音」〈劇途希望〉等，佔六頁。¹⁴

六項之外還有〈本刊大意〉所無的「梨園舊譜」。第1期「梨園舊譜」刊載崑曲《牧羊記·慶壽》和《長生殿·彈詞》唱段，以及連載文章〈崑曲要旨〉，佔四頁。黎鳳緣在兩曲下面作按語，頗能說明民國時期粵劇編劇對於崑曲的理解：

¹² 是以筆者手邊的五期（1922–1923）雜誌，雖然未能確定是否現存的整套《戲劇世界》，但用作分析雜誌的基本內容，也具備足夠的代表性。

¹³ 《梨園雜誌》由葉貢廷發行，廣州民主報代理發行。編輯歐博明出身自清末鼓催戲曲改良的粵劇志士班優天影。伍榮仲書中提到的還有1915年出版的《梨園佳話》和1918年出版的《梨影雜誌》，參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 53, 215。

¹⁴ 王心帆：〈本刊大意〉，頁2。

〔《牧羊記·慶壽》〕鳳按：此曲原為牧羊記，蘇武夫妻與其母慶壽，其中一段，吾粵班則作為普通八仙賀壽之吹腔，樞老相傳如是，特錄示俾知音者有所研究也。

〔《長生殿·彈詞》〕鳳按：此曲為李龜年落魄之彈詞，吾粵班中樂師，凡唱崑調，甚〔少〕全曲，插入劇中，即如此段，只唱六轉，殊不知其用意，亦未聞將曲另譜，只照原文作吹腔，加入劇中而已。¹⁵

第2期又繼續刊出《孽海記·思凡》唱段。縱觀《戲劇世界》內容，既有黎鳳緣從編劇行內人角度，討論舊譜崑曲和傳統粵劇的關連；而在第5期〈佛嘯室劇鈔〉的作者淳根，又會搬動胡適「文化進化論」辨析崑曲的衰亡，當中更不忘展示他對於莎士比亞和易卜生的認識。¹⁶是以《戲劇世界》的言談內容，既體現五四新文學運動前後的新知識、新名詞，更揉雜清末以來的戲曲改良意識，再加上以粵方言為創作語言的本土藝術主調，構成這套二十年代粵曲雜誌的一大特色。

如上所說，二十年代粵劇經歷歷史性的轉化歷程，和現代都市印刷文化建立起更密切的關係。《戲劇世界》第5期〈本刊出世後之命運〉一文，提及同一時期廣州出版的戲劇雜誌：「近日出版界，發達果逾沸點。至創辦戲劇雜誌者，亦不乏人。曾有《梨園》、《梨影》、《歌臺週報》等刊行。惟皆半途夭折，不可持久。但究其所由，未嘗不因內容有以致之也。」¹⁷《戲劇世界》面世之前，廣州早就有《梨園雜誌》等刊物。二十年代初，省港兩地出版業蓬勃。就報章來說，1921年創刊的《香江晚報》是香港第一份中文晚報。報中「諧部」（類似今天的副刊）的〈戲劇研究談〉、〈梨園消息〉、〈點將劇評錄〉和〈劇評〉專欄，是二十年代初省港粵劇劇評的發表園地。創辦人黃燕清（1891–1974），香港著名報人、文化人，歷任《國民新報》、《南強報》、《香江晚報》、《大光報》、《華僑日報》、《南中報》的總編輯和編輯。他的小說《老婆奴》，也改編成為粵劇演出。¹⁸此外，1924年創刊黃守一和羅澧銘主編的《小說星期刊》，是香港二十年代上半葉的文藝雜誌。裏面的〈劇趣〉有〈歌臺月旦評〉和〈看月樓伶話〉等，也經常刊載粵劇評論，可算是《戲劇世界》同期的劇評刊物。¹⁹

上引《戲劇世界》文章提到，二十年代的粵劇雜誌往往以夭折告終；反觀一眾開戲師爺創辦的《戲劇世界》，卻是「自出世以來，迄今一載，卻能忝受閱者歡迎，售價雖昂，亦弗吝惜」。²⁰根據王心帆的回憶，《戲劇世界》能夠吸引廣泛讀者，原因之一

¹⁵ 〈梨園舊譜〉，《戲劇世界》第1期（1922年8月），頁1–3。

¹⁶ 淳根：〈佛嘯室劇鈔〉，《戲劇世界》第5期（1923年10月），頁7–10。

¹⁷ 〈本刊出世後之命運〉，《戲劇世界》第5期（1923年10月），頁1。

¹⁸ 楊國雄：〈第一家香港晚報：《香江晚報》〉，載楊國雄（編著）：《舊書刊中的香港身世》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2014年），頁186–97。筆者參考的《香江晚報》，主要是「諧部」部分，現存香港大學圖書館和香港中央圖書館。

¹⁹ 參楊國雄：〈舊派文藝期刊（10種）〉，載《舊書刊中的香港身世》，頁222–31。

²⁰ 〈本刊出世後之命運〉，《戲劇世界》第5期（1923年10月），頁1。

是印刷精美，用粉紙印刷名伶照片，用書紙印刷各班名曲。每期刊登的伶人照像，都是特別為《戲劇世界》拍攝的；名伶新曲或秘本，也是劇學社的獨家曲文，坊間不易獲得。另外，雜誌在省港戲院均有出售，擁有一個穩定而廣大的銷售網，所以相當暢銷。²¹雖然現階段欠缺每期雜誌的銷售數字，但根據王心帆的說法，雜誌的「名優秘本」欄因為大受讀者歡迎，經常被不良書商盜印圖利。當時托請廣州五桂書局、大新書局、醉經堂等書商複印出售，銷售總數竟達二十多萬冊。²²足見雜誌在當時流傳之廣、讀者之眾。

「開戲師爺」編印《戲劇世界》：新編劇・新社團・新刊物

二十年代的粵劇作家群體組成廣州劇學研究社，出版《戲劇世界》，發表同人劇作和劇評。這裡先提出一個基本問題：在編劇事業上正在跨向新里程的開戲師爺，想必公私兩忙，緣何勞心費力，編輯雜誌和發表劇作？要解釋這個現象，可以將它放回粵劇劇本創作的歷史脈絡來觀察。1931年香港《戲船》雜誌刊登〈開戲師爺小傳：羅劍虹〉一文，描述開戲師爺冒起的歷史背景：

開戲師爺之名為粵班中人之尊稱編劇者之號，第何以稱曰師爺者，則人言一如舊官僚之尊稱幕友，稱刑名為刑名師爺；文案為文案師爺也，溯省港落鄉未分班以前，開戲師爺綦渺，迨自分落鄉班、省港班之後，則開戲師爺日益多見，緣當初凡開戲者必須曾穿紅褲者（即曾做過戲之謂也）方能擢升厥職，若非原班出身，則決不能充此要任，及後，潮流所趨，為迎合觀者的心理，於是新戲漸繁，班中平日之開戲師爺乏斯人才，外行人遂得緣機侵入。……羅劍虹即為外行人為開戲師爺之始。²³

過去（約指清末民初）粵劇編劇，主要是由圈內戲班伶人（所謂紅褲子出身）兼任。到了長期駐演於廣州、香港兩地的「省港班」興起後，對於新戲劇本的需求日益殷切，開戲師爺遂乘時而起，而羅劍虹則為最早期的非紅褲子開戲師爺。羅劍虹自稱1916年開始投入粵劇編劇工作。²⁴也就是說，粵劇史上的職業文人編劇，大約在上世紀十年代開始萌芽，到了二、三十年代，更成為粵劇編劇的中流砥柱！

²¹ 王心帆：〈黎鳳緣由開戲做到坐倉〉，頁36。

²² 〈本刊出世後之命運〉，頁1。

²³ 姜太公：〈開戲師爺小傳之二：羅劍虹〉，《戲船》第1期（1931年），頁40。

²⁴ 羅劍虹：〈讀伶星二周年紀念號「曾三多我之二十五年舞臺經驗」後引起我之回憶〉，頁11。羅劍虹未必是第一位外行人劇作家。黎鳳緣宣稱1913年已經開始編寫粵劇，第一齣是〈名花酬義士〉。見〈蛇足式之佈景〉，《戲劇世界》第4期（約1923年），頁3。但可以肯定二人均屬最早期的「文人編劇」。這裡「文人編劇」中的「文人」，是相對於當時戲班的「伶人編劇」而言，並非指傳統的士大夫階級。

接着下來的問題是：文人編劇未進場之前，粵劇編劇界是怎樣的一個情況？羅劍虹等新晉劇作家「進場」之後，面對一個怎樣的粵劇生產場域？處於一個怎樣的資源競爭狀態？他們如何自處、定位？開創近代粵劇史書寫先河的麥嘯霞（1903–1941），在〈廣東戲劇史略〉一文考述清末以來粵劇「劇本及作家」時說：「遜清末葉，乃有梁啟超，曼殊室主諸人，然亦均屬案頭劇本，未嘗以之上演舞臺也。同治粵劇復興，新劇始萌芽，其時作者多屬老伶官，鄺新華公腳貫蛇王蘇其著者也。文人涉獵劇作，則以劉華東為始，黃魯逸繼之，後此作家輩出，風起雲湧，頗極蓬勃之盛。」²⁵近代粵籍作家梁啟超（1873–1929）和蘇曼殊（1884–1918），曾經創作「案頭」粵劇，大概都未有付諸演出。清末以來執筆創作舞臺粵劇劇本的，如上所說主要是紅船戲班中通曉文墨的戲班伶人。麥嘯霞特別舉出鄺新華、公腳貫和蛇王蘇三人。黃魯逸（1869–1926）則是《中國日報》記者，出身報界並組織粵劇志士班，通過編撰粵劇粵曲宣揚反滿革命，可以說是文人編劇的濫觴。²⁶

〈廣東戲劇史略〉提到的戲人編劇蛇王蘇，本名梁垣三，少時入學書塾，後因家道中落，約光緒年間加入紅船戲班擔演男花旦，之後轉向編劇，上世紀十年代冒升為炙手可熱的開戲師爺。²⁷王心帆在〈蛇王蘇開戲名重梨園〉一文中說：

花旦蛇王蘇是著譽一時的名伶，但他對於編劇一事，最感興趣。而且他亦有意改良粵劇，所以他的旨趣，是維新派，不是守舊派。……他演的戲，多是巾幗英雄故事，不演〈葬花〉〈焚稿〉那一種傷心悲劇。他的〈閨留學廣〉，是最得觀眾歡迎的首本戲。而且這本戲，是他自編自導自演的，關於曲白，也是他自撰的。

……

蛇王蘇一經開戲，各班的戲人自然擁戴，因他是當過十多廿年的正印花旦，排場戲當然熟習，新劇的橋段，一定曲新而動人，大場戲更有可觀。因此蛇王蘇所到之班開戲，上上下下的老倌，皆表歡迎，而且受教。²⁸

蛇王蘇除了熟悉傳統排場戲，更擅於撰寫新劇，自然成為清末民初享負盛名的開戲師爺。他所編的《海盜名流》、《蝴蝶杯》、《可憐閨裏月》、《虎口情鴛》等，都是當年劇壇的著名劇目，轟動一時。²⁹上世紀十年代末的戲班廣告，即經常以蛇王蘇為宣傳

²⁵ 麥嘯霞：〈廣東戲劇史略〉，載廣東文物展覽會（編輯）：《廣東文物》（香港：中國文化協進會，1941年），下冊，卷八，頁819。

²⁶ 黃魯逸是志士班優天影劇團的主要發起人。見馮自由：《革命逸史》第2集（臺北：臺灣商務印書館，1953年臺灣第一版），頁241–46。

²⁷ 博明：〈優伶列傳·蛇王蘇〉，《梨園雜誌》第1期（約1917年），頁16–17。雜誌前面刊有蛇王蘇的照片，並稱之為「優界巨子」。

²⁸ 王心帆：〈蛇王蘇開戲名重梨園〉，《銀星》第22期（約1959年），頁36。

²⁹ 南海十三郎：〈名花旦變作編劇家〉，載南海十三郎（著）、朱少璋（編訂）：《小蘭齋雜記》（香港：商務印書館（香港）有限公司，2016年），第2冊《梨園好戲》，頁172–73。

賣點。1919年9月5日香港《華字日報》，出現了一段特大字標題「舊蛇王蘇即梁垣三在太平戲院排演新劇」的廣告，節錄如下：

啟者：本院定到「頌太平」正第一班，由本月12日正本，13晚通宵演梁君垣三排演新劇名曰〈香閨奇俠〉上卷。……該劇乃梁君最近之佳作，曾在省院排演，各報大為稱頌。今次到演，再加研究內容，情節離奇，見所未見。歌曲科白，均從新撰，靚榮、金山茂、靚仔昭、淡水元、水蛇容、風情錦、子牙八、潤才等拍演至尾。是晚梁君在場排演，使無半點缺憾。³⁰

相信由於當時蛇王蘇已經淡出舞臺，專注於編劇工作，另一位伶人取「新蛇王蘇」為藝名繼之演出，所以廣告稱梁垣三為「舊蛇王蘇」。靚榮、金山茂、子牙八等，都是太平戲院旗下頌太平班演員。廣告宣傳〈香閨奇俠〉是蛇王蘇的最新劇作，前赴香港演出之前，又再度增刪情節曲白。此外，又強調蛇王蘇會親臨劇場指導戲班排演，以此吸引觀眾購票入場。

再舉一例。同年12月香港高陞戲院在《華字日報》刊載一則〈祝華年班又開新劇〉廣告，也是以蛇王蘇和他的新編劇本做為宣傳賣點：「近來優界藝員爭奇爭勝，棄舊翻新。橋段則百出不窮，配景則諸般巧妙。不特迎合社會心理，並能振作閱者精神。祝年華藝員，特請優界先覺梁垣三君，編申明季歷史新劇，其總標題曰〈浪游天子〉。……經梁垣三巧為排演，尤能脫俗超群。加配新式口麗宮殿樓臺，各種畫景，精彩奪目。」³¹蛇王蘇出身粵劇戲班，富於實際舞臺演出經驗，對於指導排演工作，必定得心應手，遊刃有餘；更且是一名資深老倌前輩，在戲行地位崇高。所以王心帆說：「上上下下的老倌，皆表歡迎，而且受教。」換句話說，蛇王蘇成為當時首席開戲師爺所依賴的「象徵 / 文化資本」，在於嫻熟掌握粵劇排場、沉澱經年的舞臺經驗、以及長期累積的資歷輩分。³²

反觀《戲劇世界》的新晉開戲師爺，是以城市知識分子身份形象，進入民國初期的粵劇生產場域。他們欠缺蛇王蘇等紅褲子編劇的舞臺歷練和戲行輩分。另一方面，他們的無形資本，卻是來自書寫和出版的文化實踐和社會網絡；而出版粵劇雜誌《戲劇世界》，更成為塑造、鞏固、提升上述文人編劇身份的一項舉措。

《戲劇世界》的創辦人和主編者——黎鳳緣、羅劍虹、王心帆——雖然並非出身紅船戲班，但卻有一個共同點：同時活躍於粵劇圈之外的兩個「文化場域」：文藝寫作和印刷出版。首先，羅劍虹未正式擔任戲班編劇之前（1916年），已於清光緒二十九年（1903）開始在廣州五桂堂負責編著「龍舟」（粵調說唱文學）和「班本」（即粵

³⁰ 《華字日報》，1919年9月5日。

³¹ 同上注，1919年12月26日。

³² 在布赫迪厄的理論裏面，文化資本和象徵資本涵蓋文化知識技術和權威地位信用的整體。參考朋尼維茲：《布赫迪厄社會學的第一課》，第三章。

劇曲本)等通俗文學書籍。³³王心帆則從小喜好詩詞曲藝,求學時期曾經自資出版《梨園歌集》。前面的「引言」提到,當年他任職《大同日報》記者,之後更創辦《骨子》、《思潮》等報刊。³⁴至於《戲劇世界》和劇學社的發起人黎鳳緣,因為家有資產,初期編劇純為興趣,替戲班編劇往往不計酬勞。「戲人對他的豪爽,樂得與他為友,樂得演唱他手編的新戲」。³⁵除了以業餘身份編寫劇本之外,黎鳳緣在1910至1920年間,已經在廣州雜誌發表《粵劇講義》一類劇論文章,並且引起廣泛論辯。³⁶綜合來說,二十世紀十年代末過渡到二十年代初之際,尤其是當粵劇進一步城市化,以上三位對於當前文藝思潮的吸納認知、所內化的文學書寫技巧(文化資本),以及在出版界的地位人脈(社會資本),都構成他們進身新一代開戲師爺的象徵資產,同時也促成了《戲劇世界》雜誌的出版面世。

這裡嘗試指出,出版《戲劇世界》和組織劇學社,是上述非紅褲子編劇建立和拓展開戲師爺地位的一種實踐手段。³⁷王心帆在《戲劇世界》裡的〈本刊大意〉宣稱:「〔創辦〕廣東劇學研究社,宗旨是研究劇學真理,提倡互助精神。」無庸置疑,研究中外戲劇、提倡戲曲改革,以至教育民眾,是發起人組織劇學社背後的重要社會理念。不過,事隔三十多年(1959),王心帆在自述文章回憶當時的實利因素,說道:「民國十年間,粵班將屆全盛期,各班都需要新劇,他〔黎鳳緣〕那時為充實戲劇材料故,乃集合許多編劇者,組織『廣東劇學研究社』,社員戲人可以加入。當時各班的臺柱,一概踴躍入社。社址在長堤一景酒家後街。」³⁸除了研討劇學和戲曲改革,劇學社大概也是一個非正式編劇團體:瞄準新興市場對粵劇劇本的大量需求,黎鳳緣藉此凝聚一批正在崛起的開戲師爺,開展戲曲編劇工作。《戲劇世界》就是刊登社員創作和評論的園地、陣地。具體來說,劇學社出版同仁雜誌,是要借助近代印刷媒體的力量,釐定並建立新興粵劇編劇的角色位置(有別於傳統的戲人編劇)和身份形象(現代知識分子)。為了落實這個理念,每期《戲劇世界》的「戲劇評論」、「名伶秘本」、「菊部新聲」、「粵海清歌」四個部分,都刊登上述開戲師爺的創作文本和戲劇評

³³ 羅劍虹:〈讀伶星二周年紀念號「曾三多我之二十五年舞臺經驗」後引起我之回憶〉,頁11。羅劍虹在文章自稱三十年前開始在廣州五桂堂編寫龍舟、班本,估計他的粵曲創作生涯大概始於1903年。又參何建青:《紅船舊話》(澳門:澳門出版社,1993年),頁215。

³⁴ 歐偉嫦:《王心帆與小明星》,頁6。

³⁵ 王心帆:〈黎鳳緣由開戲做到坐倉〉,頁36。

³⁶ 約1917年出版的《梨園雜誌》第1期刊登〈劇評之評〉一文,作者評評劇者說:「近閱《劇聲》第1期,鳳緣君著有《戲劇講義》。其所評論,多似是而非之說。」(頁9)可見黎鳳緣當時已經在廣州撰寫劇評,並觸發論辯。

³⁷ 這個理論的思考方向,曾參考 Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911–1937* (Leiden: Brill, 2003)。此書的文學社會學分析架構,也是發展自布赫迪厄的「場域」理論。

³⁸ 汪心帆:〈黎鳳緣由開戲做到坐倉〉,頁36。

論。下面以《戲劇世界》第1、第3和第5期為例子，抽取四個欄目的主要文章和作者，說明這份粵劇雜誌，如何成為彰顯開戲師爺創作的同仁刊物。表列如下：

雜誌欄目	第1期	第3期	第5期
戲劇評論	黎鳳緣〈評劇之三大要旨〉 羅劍虹〈改組戲劇之根本談〉 關笑樓〈我之評劇談〉 黎桐〈楓園度曲談〉	蔡了緣〈戲劇之拉雜談〉 陳鐵軍〈評劇論〉	黎鳳緣〈坤班之因果談〉、 〈評醒世鐘女劇員之藝術〉 羅劍虹〈述〉〈戲劇源考〉 王淳根〈佛嘯室劇鈔〉
名伶秘本	黎鳳緣〈七擒孟獲〉、〈雪豔紅〉 鄧英〈芙蓉恨〉 蔡了緣〈閻瑞生〉 龐一鳳〈風流天子〉 文譽可〈針針血〉	蔡了緣〈聚珠崖〉 鄧英〈白珊瑚〉 黎鳳緣〈王華賣父〉 羅劍虹〈秋聲淚〉 陳少麟〈張二喬〉 文譽可〈認錯人〉	羅劍虹〈陸幽蘭〉 龐一鳳〈梅之淚〉 蔡了緣〈蓮花血〉 王心帆〈飄萍公主〉 黎鳳緣〈怕老婆〉 黃不廢〈莫多愁〉
菊部新聲	王心帆〈良藥苦口〉 羅劍虹〈春蠶自縛〉 黎鳳緣〈祭奠宋次伯〉	王心帆〈自由花〉	羅劍虹〈清帝被火〉 黎鳳緣〈戲迷〉、〈堂倌下控告女招待〉
粵海清歌	羅劍虹〈僑胞慘狀〉、〈唔願睇戲〉 王心帆〈君你做戲〉、〈天已熱〉 樊岳雲〈劇途希望〉	羅劍虹〈寄征衣〉、〈賊世界〉、〈人係一個〉 王心帆〈離婚趣史〉、〈秋去了〉、〈天漸冷〉	王心帆〈師姑睇戲〉、〈花月痕〉 王淳根〈南樓月〉 羅劍虹〈議員賣豬仔〉、〈想發夢〉

前面提過，上表第5期〈佛嘯室劇鈔〉作者王淳根，引用胡適的「文化進化論」，討論崑曲的衰落原因；而第1期關笑樓的〈我之評劇論〉，又徵引傅斯年(1896–1950)〈戲劇改良各面觀〉和歐陽予倩(1889–1962)〈戲劇改良觀〉，批判當代劇評人的水平和偏見。³⁹此外，羅劍虹在第4、5期連載的〈戲劇源考〉，轉述王國維(1877–1927)《宋元戲曲考》的〈上古至五代之戲劇〉部分。總的來說，出版戲劇雜誌、發表戲曲評論、創作「歌謠文藝」、論述中西文藝理論等等，都在編織一道依附在「出版/寫作」的亮麗文化光環，賦予上述開戲師爺群體「秀異」(distinction)素質，從而與紅褲子出身的傳統伶人編劇區別開來，在一個邁向城市化而重新整合的二十年代粵劇生產場域佔據有利位置。⁴⁰

³⁹ 關笑樓：〈我之評劇論〉，《戲劇世界》第1期(1922年8月)，頁9–10。另外，李爽學指出〈戲劇改良各面觀〉和另一篇〈再論戲劇改良〉，最能反映傅斯年所承襲的西方文學背景。見李爽學：〈在東西方的夾縫中思考——傅斯年「西學為用」的五四文學觀〉，載李爽學：《中外文學關係論稿》(臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015年)，頁269。

⁴⁰ 「秀異」也是布赫迪厄文化社會學理論的一個核心觀念。將 distinction 翻譯為「秀異」，見劉維公：《風格社會》(臺北：天下雜誌股份有限公司，2006年)，頁181–205。

「開戲師爺」眼中的「戲劇世界」

粵劇史論者指出，二十年代是粵劇趨向城市化的重要階段，無論在舞臺語言、行當結構、音樂唱腔、商業運作、市場觀眾等，都產生重大變化。何傑堯更從大眾戲曲的角度，分析城市粵劇和省港社會的關係。⁴¹上節從開戲師爺冒起於新興粵劇市場的情景切入，闡述二十年代粵劇環境生態。下面將重點移向《戲劇世界》的文章內容，考察開戲師爺特別關注的戲曲議題，展示當時圈內人對於粵劇劇場的看法。需要說明，這裡無意全方位闡述二十年代粵劇舞臺的各個面向。主要嘗試載錄和引申《戲劇世界》的劇評文章，補充說明粵劇的景觀化和商業化現象。⁴²這裡當先從粵劇舞臺佈景說起。

黎鳳緣在《戲劇世界》第4期〈蛇足式之佈景〉一文，描述他所目睹的粵劇舞臺變化。值得注意的是，文章特別提到粵劇戲班過分使用佈景，是和當時全女班的舞臺表現有關。黎鳳緣說：

余于民國二年，始操業編劇，第一齣是靚元亨〈名花酬義士〉，第二齣新麗湘〈荔枝灣蕩舟〉，第三齣是「頌太平」之〈雙孝女萬里尋親記〉。此劇頗博的座客歡。而粵班之有佈景，除前「樂同春」(或普同春)曾有漢畫之佈景外，此劇為粵班佈景之第一聲也。時余欲編排佈景戲，乃向香港「清平樂社」，借得街景一幕，佈在是劇之吳淞縣衙之外。……此時不過是試演，並無研究之價值。而近五年來，男班被梅李之華麗行頭所壓迫，乃不惜重資，購備畫景，應有盡有，於是蛇足之佈景，遂出現于大舞臺矣。⁴³

上文的「清平樂社」和另一個「琳瑯幻境」劇社齊名，是清末民初的著名白話劇社，經常在省港兩地演出。⁴⁴黎鳳緣指出：民國初年粵劇佈景相對簡單。到了1915年左右，他替頌太平等班編劇，在上演〈雙孝女萬里尋親記〉時，通過私人聯繫向清平樂社借用話劇佈景，搬上粵劇舞臺。也就是說，黎鳳緣作為一名非紅褲子編劇，既目睹更參與早期粵劇佈景的變革。⁴⁵他又指出，約在1917年之後，粵劇佈景出現重大轉變——粵班「不惜重資，購備畫景，應有盡有」。主要原因是主流的粵劇全男班，

⁴¹ Ho, "Cantonese Opera as a Mirror of Society," pp. 332–46; 又參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 38–55。

⁴² 筆者之前對於者兩個方面的討論，見容世誠：〈「進入城市；五光十色」〉，頁59–90。

⁴³ 黎鳳緣：〈蛇足式之佈景〉，《戲劇世界》第4期（約1923年），頁3。在另一處黎鳳緣稱是從琳瑯劇社借來佈景的。見黎奉元〔黎鳳緣筆名〕：〈廿四年目睹伶海滄桑〉，《伶星四年（紀念專刊）》（1935年5月20日），頁35–36。

⁴⁴ 〈新劇之調查表〉，《梨園雜誌》第1期（約1917年），頁16。

⁴⁵ 黎鳳緣在另一處說：「及至民五六年間，源杏翹做了班主，坐擁頌，詠，祝三太平。余手編之〈雙孝女萬里尋親〉，〈茉莉簪〉兩劇，無聊中向琳瑯話劇社借用畫景，略為點綴，果收了意外之效。」（黎奉元：〈廿四年目睹伶海滄桑〉，頁35–36）

受到新崛起競爭對手全女班的舞臺佈景和服飾行頭的壓力，不得不作出相對回應，而且情況愈演愈烈。

粵劇女班的歷史可以追溯到光緒宣統年間(1875–1911)，辛亥革命之前的著名女班演員有扁鼻玉、夜明珠、走盤珠、新燕等。二十世紀十年代中後期，李雪芳、關影憐領導的群芳豔影和張淑勤領導的金釵鐸班迅速冒起，劇壇興起一片追捧坤伶熱潮，兩個劇團的演出票價，媲美同時期的著名全男班人壽年和寰球樂。⁴⁶上文稱「男班被梅李之華麗行頭所壓迫」中的「梅李」，正是群芳豔影的李雪芳和鏡花影的林綺梅(藝名「蘇州妹」)。⁴⁷李雪芳的首本名劇有〈仕林祭塔〉、〈水漫金山〉、〈黛玉葬花〉、〈洛水神仙〉等。

黎鳳緣早在二十年代初，已經替群芳豔影女班編寫新劇。1920年1月20日《華字日報》刊登香港高陞戲院廣告，標題是「女旦大王李雪芳上演新劇〈菩提夢〉」，宣稱：

斯劇乃著名編劇家黎鳳緣君，費數月之心思，為近時得意之傑作。該劇全場分配以最精緻之「月府」「皇宮」「龍宮」「陰府」各種新畫景皆出曾漢初君手筆，專因此劇而繪成，別班難效。……至於射燈之變幻玲瓏、畫機之轉動靈捷、五色電光床桌、諸般豔服新裝，猶為餘事。加以崔笑儂、關影憐、扁鼻玉、白楊枝及名角拍演至尾，顧曲諸君請早留座。凡購貴妃床、彈弓床、超等位者，皆贈以李雪芳女士衿頭小照一張。

廣告除了宣傳編劇黎鳳緣和戲班演員陣容，其中的一個賣點是舞臺上的電光佈景：「射燈之變幻玲瓏」、「五色電光床桌」。甚麼是「電光床桌」？1926年香港《工商日報》的一段報導，描述名伶李雪芳在〈仕林祭塔〉使用電燈道具服裝，在舞臺製造出奇幻景觀的效果：「在戲班中而設有私家座椅者，聞久於看劇之人，謂女班中只有李雪芳行之。李雪芳之椅，四綴電燈，為演其著名首本〈仕林祭塔〉一齣所特設。以其時李伶飾白蛇精，全身冠服，亦徧綴電燈。就椅而坐，一觸機掣，燈光璀璨，益形瑰麗。」⁴⁸臺上座椅道具，「一觸機掣，燈光璀璨」。李雪芳則「全身冠服，徧綴電燈」，在演出時突然全身發出耀目亮光。可以想像當年省、港、滬的粵劇觀眾，對於這種前所未見的舞臺設計，一定嘆為觀止。

筆者在另一處提到：當中國戲曲進入現代都市，在新式劇場的物質條件支援下(包括電力、電光、機械舞臺、專業技師等)，開始競逐新奇，講求奇巧奪目的舞臺設計。⁴⁹當時已經有劇評人批評這一種本末倒置的舞臺新趨勢。《戲劇世界》第4期

⁴⁶ 以上清末到二十世紀二十年代粵劇女班歷史，資料出自香港《華字日報》的戲院廣告。對此課題筆者擬另文論述。關於二十年代粵劇女班的討論，參 Ho, “Cantonese Opera as a Mirror of Society,” pp. 335–37。

⁴⁷ 另一說「梅」指京劇紅伶梅蘭芳(1894–1961)。

⁴⁸ 《工商日報》，1926年12月14日。

⁴⁹ 容世誠：〈「進入城市；五光十色」〉，頁81。

〈戲劇之形式與實質〉一文，作者淳根批判這種舞臺方式，認為是過分追求形式而不重實質。他說：「何為形式？形式者，如舞臺之鋪陳華麗，電燈則五光十色。凡演一劇，只重配景新奇，只求戲服炫豔，只知唱情典雅。除是之外，不顧及是劇之真理何在。此則所謂重形式而不重實質也。」⁵⁰同文引用胡適〈建設的文學革命論〉，強調「凡一劇必有一劇之實質，決不能在畫景、戲服、曲本上做形式之工夫」。文章嚴厲批評當時粵劇戲班，只顧陳列五彩繽紛、炫人目光的服飾陳設，而罔顧不切實際、不合常理的舞臺形象和服裝打扮。他說：「惟觀近日戲中之戲服，多不求其古今，只知炫人眼光。古今服式，複雜披著，且更不合劇情者。優人因恃戲服之多，每每出游未回，然竟可屢換戲服。試問在外游玩時，是否曾攜衣服預備更換？是否在街中能換衣服。此亦過重形式之故。」⁵¹

駐演在城市戲院的粵劇戲班，一方面需要迎合都市觀眾的趣味，一方面需要面對其他戲班（特別是全女班）的商業競爭，追求舞臺奇觀效果成為二十年代粵劇的新常態。黎鳳緣稱之為「蛇足式之佈景」，也成為二十年代粵劇的一種特色。如何謂之「蛇足式之佈景」？臺下的觀眾對於這種不合情理的佈景，又有甚麼反應？黎鳳緣在〈蛇足式之佈景〉一文繼續說：

吾曾憶鼎鼎大名之李雪芳演〈黛玉葬花〉之大觀園景，牆上竟有一煙草公司之告白，及某醫生之發冷丸。試問大觀園當日何等嚴肅，能令人貼告白于牆上乎？而李雪芳凡演是劇，不論省港澳幕簾一啟，台下鼓掌之聲不絕於耳。細觀鼓掌者，皆煙草公司之伴，及醫生之友。……我粵優界組合，是來去式並非常駐劇院。以愚意所及，佈景非近日各班所宜。只可繪一全場舞臺景，輝煌而不礙閱者之視線，其餘林苑亭臺種種盡行淘汰。一可免資本家之破耗，二可免班中司理之繁絮手續，三可使演藝者精神貫注。⁵²

若將上文看成一篇粵劇史史料，有幾點值得注意：（一）二十年代粵劇戲班的組合形式，是來去式而非駐院式。也就是說，戲班不會常駐一所特定戲院演劇。當時紅船戲班的市場範圍，如上所說涵蓋珠江三角洲各縣邑鄉鎮；（二）著名粵劇女班例如群芳豔影，主要以省港澳三處城市為演出基地；（三）李雪芳演出〈黛玉葬花〉，舞臺上的大觀園佈景，竟出現了與故事情節不相關甚至相違背的香煙和藥品廣告！黎鳳緣更誇張地描述臺下觀眾反應：「不論省港澳幕簾一啟，台下鼓掌之聲不絕於耳。細觀鼓掌者，皆煙草公司之伴，及醫生之友。」相當戲劇性和戲謔式！

看起來荒誕無稽、違反常理的舞臺佈景，若果換一個商業史的角度來看，也許更能說明二十年代粵劇進入城市之後的商品化現象。上文所說的「煙草公司」，離不

⁵⁰ 淳根：〈戲劇之形式與實質〉，《戲劇世界》第4期（約1923年），頁6。

⁵¹ 同上注，頁7-8。

⁵² 黎鳳緣：〈蛇足式之佈景〉，頁4。

開英美煙草公司或南洋兄弟煙草公司，「發冷丸」應指「梁培基發冷丸」（發冷丸即虐疾藥丸）。⁵³ 翻開二十年代廣州香港兩地的報刊畫報，不難找到南洋兄弟煙草公司香煙品牌和梁培基發冷丸廣告。上述《梨園雜誌》第1期，就刊登了〈是真良藥〉一段，以粵曲「數白攬」形式推介成藥梁培基發冷丸。⁵⁴ 香煙廣告方面，南洋兄弟煙草公司和英美煙草公司一直競爭激烈，二者經常以中國戲曲主題作為廣告宣傳，拓展銷售市場。例如南洋兄弟煙草公司早在二十世紀十年代，已經製作京劇梅蘭芳《葬花》煙畫，之後更出產「梅蘭芳」牌和與粵劇相關的「白金龍」牌香煙。⁵⁵ 中國商業史專家高家龍 (Sherman Cochran) 指出：英美煙草公司在上海瞄準大眾娛樂場所，宣傳他們的香煙品牌。將戲曲紅伶肖像印成卡片插在煙盒，在戲曲劇場內「搭賣」，並成功地通過與報刊、遊樂場、戲院、電影院、酒樓和商店，創建了一個密集的視覺印象網絡，誘惑消費者認同他們的香煙。當上海民眾在南京路上步行閒逛，一定會看到英美煙草公司的廣告和耀眼的霓虹燈。⁵⁶

回到廣州的粵劇雜誌。雖然黎鳳緣的劇評狠批當前「蛇足佈景」的不合理，可是，《戲劇世界》第1、第2連續兩期的封面內頁，都在刊登南洋煙草公司的「伯爵牌」香煙廣告。第3期封底外頁，也全頁刊登了「地球」牌和「喜雀」牌南洋香煙。上述1917年《梨園雜誌》第1期，刊登了題為〈劇院聞香〉的南洋兄弟煙草公司廣告文字，宣傳「國貨」地球牌香煙：「置身劇院夜寒天，忽爾聞香氣爽然。近日同胞思國貨，又

⁵³ 近年研究中國商業史和廣告文化取得重要成果的，首推美國康奈爾大學高家龍 (Sherman Cochran)。他發表的兩部巨著，就是分別研究煙草香煙和成藥藥品廣告的。見 Sherman Cochran, *Big Business in China: Sino-Foreign Rivalry in the Cigarette Industry, 1890-1930* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980); idem, *Chinese Medicine Men: Consumer Culture in China and Southeast Asia* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006)。關於近代南洋兄弟煙草公司在上海《申報》的廣告研究，見林升棟：《20世紀上半葉：品牌在中國：〈申報〉廣告史料(1908-1949)研究》(廈門：廈門大學出版社，2011)，頁290-312。關於南洋兄弟煙草公司的最新研究，見 Henry Ren Jie Chong [莊仁傑]，"The Inter-relation of a Chinese Family Firm and a Chinese Family: The Case Study of the Nanyang Brothers Tobacco Company and the Jian Family" (Ph. D. diss., The Chinese University of Hong Kong, 2015)。

⁵⁴ 〈是真良藥〉，《梨園雜誌》第1期(約1917年)，頁44。

⁵⁵ 兩所煙草公司的競爭和廣告策略，參李培德：〈月份牌廣告畫與近代中國的煙草業競爭：1920至30年代〉，載吳詠梅、李培德(編著)：《圖像與商業文化：分析中國近代廣告》(香港：香港大學出版社，2014年)，頁45-67。圖像見 http://www.tobaccochina.com/culture/ybp/legen/200811/200811584845_331106.shtml，瀏覽日期：2016年4月17日。

⁵⁶ 見 Sherman Cochran, "Transnational Origins of Advertising in Early Twentieth-Century China," in idem, ed., *Inventing Nanjing Road: Commercial Culture in Shanghai, 1900-1945* (Ithaca, NY: East Asia Program, Cornell University, 1999), pp. 47-48。中文譯本〈二十世紀初期英美煙草公司在中國的廣告活動〉，載吳詠梅、李培德：《圖像與商業文化》，頁25-44。

只見人人喜吸地球煙。」⁵⁷所謂「聞香」是指在戲院裏面感受到香煙的煙香，就是以「身處劇場」作為敘事場景。總的來說，在二十世紀十到二十年代，南洋兄弟煙草公司和其他品牌的香煙宣傳，已經滲透到城市民眾日常生活的不同空間環節。只不過是這種商品廣告，進一步延伸到粵劇舞臺上的大觀園佈景而已。

到了三十年代，南洋兄弟煙草公司為了推銷旗下白金龍牌香煙，又邀請名伶薛覺先(1904–1956)編演以此品牌為名的粵劇《白金龍》，由覺先聲劇團編劇梁金堂根據1926年荷理活電影《郡主與侍者》編撰而成。⁵⁸改編後推出的《白金龍》，變身成一齣粵劇「西裝戲」。薛覺先飾演主角富商白金龍，在化妝舞會展示其妙曼社交舞舞姿，並且初遇女主角張玉娘。最後更化妝成一名美女，身入虎穴拯救意中人。1930年《白金龍》首演時，南洋兄弟煙草公司在戲院外免費派發白金龍牌香煙，又饋贈劇團一幅大幕，上面繡上「觀白金龍名劇，吸白金龍香煙」字樣。結果《白金龍》大受歡迎，打破省港粵劇票房紀錄之餘，薛覺先率團前往新加坡、馬來亞等東南亞地區演出，更是盛況空前。⁵⁹1933年，邵氏兄弟上海天一影片公司更將《白金龍》拍成粵語戲曲電影，此乃後話。⁶⁰

餘論：《劇潮》雜誌和太平戲院

上面的討論延續筆者過去從「物質文化」和「戲曲載體」探研近代粵劇的分析進路，聚焦於戲曲雜誌《戲劇世界》，從一個具體個案出發，展示印刷媒體和近代戲曲的聯繫。綜合來說，二十世紀十和二十年代初之間，粵劇行業運作出現變異，趨向更細緻的專業分工。以往由戲班伶人主導的編劇工作，開始由非紅褲子職業開戲師爺擔任。同一時候，省港兩地印刷媒體愈趨普及，各種雜誌報章進入民眾的日常生活空間。本文重點在於闡述二十年代初的開戲師爺，如何通過書寫和出版，在當前的粵劇生產場域創造「象徵資本」，豎立和鞏固其新晉編劇家的地位。

結束全文之前，嘗試再補一筆：循「開戲師爺一出版建制」思考方向出發，對照另一本戲曲雜誌《劇潮》，窺探粵劇出版和戲班戲院的關係。《戲劇世界》在1923年結束。翌年(1924)，另一份雜誌《劇潮》在香港面世。《劇潮》大概只出版了一期，創刊人是《戲劇世界》的主撰者文譽可。⁶¹文譽可是一位粵劇開戲師爺。此外，《劇潮》內容包括「名伶小照」、「論說」、「新劇秘本」、「劇評」、「舊劇選本」、「諧文」、「粵謳」、「投

⁵⁷ 〈劇院聞香〉，《梨園雜誌》第1期(約1917年)，頁41。

⁵⁸ 參賴伯疆：《薛覺先藝苑春秋》(上海：上海文藝出版社，1993年)，頁70–74。

⁵⁹ 同上注。

⁶⁰ 詳參黃愛玲(編)：《邵氏電影初探》(香港：香港電影資料館，2003年)。

⁶¹ 筆者參考的《劇潮》雜誌，現藏香港中文大學戲曲資料中心。雜誌無出版年份，前面的編者〈例言〉註明是1924年1月1日。關於文譽可的討論，參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 52–55。

稿」等十五門類。⁶² 欄目類別和《戲劇世界》相當接近。《劇潮》第1期的〈序言〉更宣稱：「新劇本一門，多出於同人自撰。每期取其為顧曲家所最擊賞者，編入篇中。」⁶³ 所以《劇潮》也是一本同人雜誌，專門刊登圈內開戲師爺的創作。這樣來看，《劇潮》也許可以理解為《戲劇世界》在香港的繼承延續。但比對之下，不難發現二者相似卻實不相同：兩份雜誌「新劇秘本」/「名伶秘本」（也是雜誌的核心部分）選刊的粵劇作品和作家（開戲師爺）有明顯差異。雖然《劇潮》也能找到黎鳳緣、蔡了緣和羅劍虹的新作，但並不如《戲劇世界》般放在顯眼位置。反而，出現在《劇潮》「新劇秘本」部分的重要編劇家，有文譽可、陳鐵軍、李公健、駱錦卿、和龐一鳳等。兩種粵劇雜誌的差異，在於所謂「同人」的組成，有所不同。這種分別，又折射出二十年代粵劇走向城市的一些端倪。其實刊載在《劇潮》的，都是文譽可、陳鐵軍、李公健等開戲師爺替當時人壽年、寰球樂、頌太平、詠太平這四班粵班編撰的劇作。《劇潮》第1期的多篇〈序言〉，隱約透露出當時雜誌出版、開戲師爺和戲班戲院三者之間的關係：

〔戲班班主〕爰聘近世之編劇大家，編成新劇多本。分次派演，務求興味濃郁，情致動人。復選最近之優秀子弟，如近日詠太平、頌太平、人壽年、寰球樂。四班子弟，皆一時之傑出者。而復銳意改良，猛進無已。遂編茲雜誌，以為之監督而利導之。（〈序八〉）⁶⁴

所以駱君錦卿、陳君鐵軍、文君譽可、李君公健、黃君仲文、鄧英君……將其所與人壽年、寰球樂、頌太平、詠太平排演之既出未出，與社會相周旋者，彙成一帙，名曰《劇潮》。其目的近則在六君排劇，遠則間附歐東津滬之優點，為諸君茶餘酒後之清談。（〈序九〉）⁶⁵

另外，刊登在《劇潮》「名伶小影」的，全是上述四班伶人的照片，包括靚榮、靚少鳳、薛覺先、小鶯鶯、駱錫源等；雜誌後面列出省港戲班的「橫頭單」，也是將人壽年、頌太平、寰球樂和詠太平排在最前面。⁶⁶ 甚至雜誌的「劇評」文章，也在論述人壽年在太平戲院上演的《棒打鴛鴦》。這裡不能不提出一個問題：以上戲班和《劇潮》有何關連？為何主編文譽可特別鍾情於這四個戲班？

二十年代初，人壽年和寰球樂隸屬何萼樓的寶昌公司，何是當時紅船劇壇的首席著名大班；而頌太平和詠太平則是源杏翹的太安公司和太平戲院屬下劇團。⁶⁷ 頌

⁶² 〈例言〉，《劇潮》第1期（1924年），頁1。

⁶³ 〈序言〉，《劇潮》第1期（1924年），頁2。

⁶⁴ 譚嘯公：〈序八〉，《劇潮》第1期（1924年），頁14。現代標點是筆者所加，以下同。

⁶⁵ 霍匯川：〈序九〉，《劇潮》第1期（1924年），頁15–16。

⁶⁶ 「橫頭單」即戲班的行當表、排名單，通常用作宣傳和賣戲用途，參容世誠：〈女班時期的任劍輝：「太平戲院」文物資料閱讀札記〉，載《尋覓粵劇聲影》，頁131–40。

⁶⁷ 關於粵劇的戲班公司及其運作，最新的研究參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 38–43；容世誠：〈「進入城市；五光十色」〉，頁63–69。源杏翹當時管有三個紅船戲班，就是詠

〔下轉頁252〕

太平、詠太平兩班不用說，連同當時的「班霸」人壽年和寰球樂，四者都是以源杏翹的太平戲院為在港的主要演出場所。⁶⁸《劇潮》的陳春聲〈序〉將這種關係說得清楚明白：

近今有心世道之士，知改良社會，必以戲劇為急先鋒，遂有改良新劇之舉。而太平戲院之寰球樂、頌太平、人壽年、詠太平等班，則尤為適合新潮流而出類拔萃者也。該院所演著名之劇，如《三伯爵》則情節既妙，歌曲尤佳。……〔上述戲班〕故不惜重資，禮聘名家高手，為之編劇。其一時之彥，如文譽可、陳鐵軍、黃仲文、駱錦卿、李公健、龐一鳳、鄧英諸君，莫不聚精會神，為之編串。實大者聲宏，實至者名歸。該班等之遐邇蜚聲，太平院之座客常滿，良非無故也。⁶⁹

上面說「太平戲院之寰球樂、頌太平、人壽年、詠太平」，應指四個粵班恆常在太平戲院上演粵劇。〈序言〉稱太平戲院「座客常滿」，表揚各班「遐邇蜚聲」，讚譽文譽可等為「名家高手」，免不了含客套禮貌之詞，卻有意無意之間帶出《劇潮》主編文譽可、太平戲院和省港戲班這三者的聯繫。文譽可和源杏翹關係一直密切，淵源甚深。本文「引子」提到：1920年詠太平班上演羅劍虹所編《桃花扇》，劇場地點是太平戲院。這個時候，文譽可已經常替頌太平和詠太平編寫新劇。⁷⁰翻開《劇潮》「新劇秘本」，所選刊《認錯人》、《針針血》、《豆腐佬嫁女》等，都標明是文譽可為頌太平、詠太平兩班編撰的。現階段未能確定當年（1924）文譽可是否受聘於源氏家族企業，但最遲在三十年代初，文譽可經已出任太平戲院「文牘」一職。職員表上他排名第六，地位僅次於「司數」源其朗和「會計」蔡文標。⁷¹

這裡無意證明《劇潮》就是太平戲院的宣傳刊物。但正處於粵劇城市化的二十年代，省港班駐演廣州香港之勢已成，文譽可承襲《戲劇世界》餘緒，出版《劇潮》，其中的一個潛在意向，大概也在於以戲曲雜誌作為媒介平臺，協助推廣太平戲院粵劇業務，強化旗下及駐演戲班的知名度，鞏固城市觀眾的市場空間。所以，如果說《戲劇世界》體現了文人編劇和生產場域的互動，那麼，在《劇潮》封面底下，也許正在訴說一個開戲師爺和商業劇場之間的故事。

〔上接頁251〕

太平、頌太平和祝太平。關於源杏翹的粵劇商業經營，參容世誠：〈「一統永壽，祝頌太平」〉，頁134-53。

⁶⁸ 參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 45-48；容世誠：〈序論：戲園·紅船·影畫〉，頁16-19。

⁶⁹ 陳春聲：〈序五〉，《劇潮》第1期（1924年），頁10。

⁷⁰ 《華字日報》，1920年1月26日、8月8日廣告。

⁷¹ 香港文化博物館所藏1932年「太平戲院職員家眷表」（2006.49.214），亦參 Ng, *The Rise of Cantonese Opera*, pp. 53-54，以及同書關於省港班的論述。

「開戲師爺」的《戲劇世界》： 二十年代粵劇文化再探

(提要)

容世誠

二十世紀二十年代是粵劇發展的轉折時期，無論舞臺語言、行當結構、音樂唱腔、劇本形式、商業運作、市場觀眾等，都產生重大變化。本文從粵劇文化史的角度閱讀《戲劇世界》雜誌，配合文獻史料，探索粵劇新一代「開戲師爺」，如何透過書寫和出版活動，在一個重新整合的城市戲曲生產場域，創造和獲取象徵資本，從而建立鞏固其新晉編劇家位置。文章後半部，聚焦於《戲劇世界》的劇論議題，展現一眾開戲師爺眼中的「戲劇世界」：從舞臺佈景的「蛇足」、電光道具的「奇觀」和佈景廣告的「荒誕」，歸結到二十年代粵劇的城市化、商品化現象。文章的「餘論」，嘗試比較《戲劇世界》和另一份粵劇雜誌《劇潮》，窺探開戲師爺、粵劇戲班和商業戲園三者之間的關係。總的來說，開戲師爺編印的《戲劇世界》，折射出二十年代粵劇生態環境，也反映了近代戲曲和印刷文化之間的多元聯繫。

關鍵詞： 粵劇史 粵劇編劇 開戲師爺 《戲劇世界》 戲曲雜誌 出版文化

The Theatrical World Published by the *Kaixi shiye*: Re-examining the Cantonese Operatic Culture of the 1920s

(Abstract)

Yung Sai-shing

Published in Canton in 1922, *The Theatrical World* (*Xiju shijie*) is a Chinese drama magazine that has witnessed the historical changes of Cantonese opera, including the rise of a new generation of Cantonese opera playwrights. In a respectful and colloquial expression also known as *kaixi shiye*, this batch of professional or semi-professional opera playwrights distinguished themselves from the traditional librettists of Cantonese opera at least in two aspects. First, they were not trained as stage performers. Rather, these younger playwrights were educated “literary practitioners” who had established their career in publishing, editing, and writing. Apparently, they lacked the theatrical trainings and career seniority that their predecessors had acquired. However, as this article argues, their social networks, literary skills and new knowledge about modern literature serve as the cultural and social capital that were instrumental in positioning themselves in the field of production of Cantonese opera. The second half of this article analyses the “theatrical world” revealed in the drama criticism section of the magazine, highlighting the issues of “visual spectacle” and “commodification” of Cantonese opera. Comparing *The Theatrical World* with another magazine titled *Drama Trend* (*Juchao*), the final section of this essay explores the connections between *kaixi shiye*, drama magazines, and commercial theatre of Hong Kong during the 1920s.

Keywords: Cantonese opera playwright *kaixi shiye* *The Theatrical World*
drama magazines print culture