

马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究

THE DEVELOPMENT OF MALAYSIAN CANTONESE OPERA:
A CASE STUDY OF CHOY YIM HEONG

陆美婷

LOKE MEI THING

MASTER OF ARTS
(CHINESE STUDIES)

拉曼大学中华研究院

INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
SEPTEMBER 2019

马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究

THE DEVELOPMENT OF MALAYSIAN CANTONESE OPERA:
A CASE STUDY OF CHOY YIM HEONG

By

陆美婷

LOKE MEI THING

13ULM01611

本论文乃获取硕士学位（中文系）的条件

A THESIS SUBMITTED TO THE DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
IN FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS IN CHINESE STUDIES
SEPTEMBER 2019

马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究

摘要

中国戏曲是世界上历史最为悠久的古老戏剧之一，亦是世界上传播范围较广的戏剧类型。粤剧乃是中国第一个走向世界的戏曲剧种，随着广东移民的足迹南来马来西亚落地生根，迄今已有百余年的历史。

本文由粤剧南来论起，略叙其于我国各个年代的浮沉起伏之经历，后再纵论名伶蔡艳香从艺七十余载的生涯。文章采宏观与微观两路并进，历时与共时互渗，勾勒出粤剧于我国这特殊的移民社会背景下之流传演变脉络，并揭示蔡艳香对传统粤剧艺术文化的继承所作出的贡献。本文以粤剧大师蔡艳香作为研究对象，乃因通过探究其漫长的从艺生涯，可从另一个侧面窥视我国粤剧的发展轨迹。此外，本文末章也针对粤剧何以成为我国众多地方戏曲中的强势剧种进行了探讨，并尝试分析粤剧在我国百年来的社会功能转换，并援引之来展望粤剧在马来西亚的未来。笔者主要透过粤剧工作者和相关人等的口述资料，以及匮乏的文献资料，拼凑出我国长期以来在粤剧方面的历史空白。

早期的马来亚粤剧主要由外来剧团主导。那些艺术造诣高深的演员给我国的粤剧舞台留下了弥足珍贵的传统表演技艺，使我国得以成为粤剧发展的重要推手和粤剧演员的成长摇篮，并赢得了“粤剧的第二故乡”的美称。本地业余剧社最早成立于 1920 年代前后，旨在丰富社员的娱乐生活、推广粤剧艺术文化以及提倡公益演出。随着 1920 年代末外来剧团撤离马来亚后，本地华裔遂自组专业粤剧戏班，作娱乐商业与宗教祭祀性质的演出。

我国粤剧曾经璀璨一时，并成功孕育出赫赫有名的粤剧大师蔡艳香。蔡艳香开始踏足舞台之时正值日军南侵，并以神童之姿崛起于紧急法令时局动荡之际。1960年代，她已是个誉满东南亚和香港的刀马旦。1970年代，为扶持新人，蔡艳香转行当演生、丑角，而今她已是一位粤剧万能老倌。期间，蔡艳香曾任马来西亚八和会馆主席一职长达二十二年之久，对粤剧发展建树良多，更于21世纪初促成了粤剧传统艺术文化的回流。2018年蔡艳香受我国粤剧界同人之邀，再度出任马来西亚八和会馆主席之职。

粤剧乃是我国众多华族传统戏剧中的强势剧种。基于共同的道德观念和文化思想，华社成员得以冲破方言群的藩篱，促使粤剧成为我国华社的文化符号之一。粤剧早期乃至1960、70年代辉煌时期，在我国主要发挥娱乐群众与商业经济的社会功能。以粤剧演出酬神娱鬼的现象始于1950年代中期，1960、70年代，娱乐商业性质的演出逐渐为宗教祭祀性质的演出所取代。1980年代，我国粤剧日渐式微，只能依附于庙会神诞等宗教祭祀活动中延续发展。为拯救粤剧于狂澜之中，除了在剧场演出各方面作出革新，我们还须考虑粤剧在当今社会发展趋势下的功能与定位。让粤剧走入校园，以及开展“粤剧文化创意产业”，更好地发挥粤剧的文化遗产功能方为挽救粤剧的上上之策。粤剧的传承与推广是一项长远和艰巨的任务，我们唯有自力更生，群策群力，方能为我们的子孙，为我国华社留下粤剧这一艺术文化瑰宝。

关键词：马来西亚 粤剧 蔡艳香

THE DEVELOPMENT OF MALAYSIAN CANTONESE OPERA: A CASE STUDY OF CHOY YIM HEONG

ABSTRACT

Chinese opera is one of the oldest ancient operas in the world, and it is also a type of opera that has spread widely in the world. Cantonese opera is China's first opera to go to the world. With the footprints of Guangdong immigrants coming to Malaysia, it has taken roots and has a history of more than 100 years.

This thesis discusses the beginning of Cantonese opera in Malaysia, and its ups and downs in every decade. It further discusses the life of the opera artist, Choy Yim Heong in the limelight for more than 70 years. This thesis adopts macroscopic and microscopic two-way progress, diachronic and synchronic, and outlines the evolution of Cantonese opera in the context of China's immigrant society. It also highlights Choy Yim Heong's contributions to the inheritance of traditional Cantonese opera art culture. This thesis is on the Cantonese opera master Choy Yim Heong as the research sample, exploring her long career on stage and to have a peek into the development of our Malaysian Cantonese opera from another perspective. In addition, the last section of this thesis also discuss on how Cantonese opera has become the strongest opera among others in Malaysia and attempts to analyse the social function transformation of Cantonese opera in Malaysia in around 100 years. From this, a prediction is made into the future of Cantonese opera in Malaysia. The writer tries to piece together the historical gaps in Cantonese opera through the use of oral information and printed references.

The early Cantonese opera in Malaysia was dominated by foreign theatre troupes. These artists with high artistic accomplishments left a precious traditional performance technique for the opera in our country to grow and to nurture opera actors which made the country the 'second hometown of Cantonese opera'. The first local amateur Cantonese opera club was first established around the 1920s to enrich the entertainment life of the members, promoted Cantonese art culture and charity performances. With the withdrawal of the foreign troupe from Malaya in the late 1920s, the local Chinese organised their own professional Cantonese opera troupes for commercial and religious performances.

Malaysian Cantonese opera was once reknown and had successfully produced the famous opera artist, Choy Yim Heong. Choy Yim Heong began her artistic career during the Japanese Occupation in Malaya and gained fame during Malayan Emergency Period. In the 1960s, she was already well-known actor in South-East Asia and Hong Kong. In the 1970s, Choy Yim Heong changed her performance roles into older characters and clowns to give way to the younger actors. Since then, she has become a master in Cantonese opera. During the period, she served as the chairman of the Pat Woh Association Malaysia for 22 years. She has contributed tremendously in the development of Cantonese opera in the country and at the beginning of the 21st century, she successfully reignited the cultural tradition of Cantonese opera in Guangdong and Hong Kong. In 2018, Choy Yim Heong was invited again to chair the Pat Woh Association Malaysia.

Cantonese opera is the strongest opera among all traditional Chinese operas in Malaysia. Based on common moral concepts and cultural opinions, members of the Chinese communities were able to break through the barriers of the dialect group and

promote Cantonese opera to become one of the cultural symbols of the Chinese community. The main functions of Cantonese opera had been to entertain the mass and for commercial purposes since its inception and during the glory days of the 1960s and 1970s. In mid 1950s, Cantonese opera started as religious performances and since then this kind of performances had begun to replace the entertainment and commercial performances. In the 1980s, Cantonese opera in the country faced a decline and could only be extended to religious ritual activities. In order to revive the performance value of Cantonese opera to the masses, we must reconsider the functions and positions of Cantonese opera in today's society. Bring Cantonese opera into learning institutions and create a Cantonese opera Cultural and Creative Industry to ensure its survival. This arduous task can only fall back on Chinese society itself.

Key words: Malaysia Cantonese opera Choy Yim Heong

谢词

身为华文老师，教学工作繁重暂且不说，又被选为建委会秘书，协助校方筹备重建校舍事宜，此刻修读硕士课程，进行田调，撰写论文，确实不易，尤其是在资料极其零散匮乏的情况下，资料搜集与整理是首先必须克服的难题。这期间若无师长亲友的鼓励、协助、支持与指导是难以成事的。

首先，非常感激恩师陈肇强老师和梁剑光老师的鼓励与关爱，并在我申请修读硕士课程时，为我写入学推荐信。

承蒙导师林志敏助理教授的殷切指导与启发，本论文才得以顺利完成。感谢林老师公务缠身，仍抽空为我评阅论文并悉心指正，讨论过程中也给予学生极大的思考空间和尊重学生的观点。林老师严谨的治学态度、敏锐的学术思维、精益求精的工作态度、以及诲人不倦的师者风范，均是学生学习的楷模。

同时，我也非常感谢副导师林良娥老师，以及余曆雄、莫德厚、黄丽丽、叶秀清、黄文青等诸位老师不吝赐教，给我提供了宝贵的意见，使得本论文更臻完善。

此外，在进行口述访谈与走访剧团期间，幸得两名爱徒严慧珊同学和林佩怡同学，以及舍妹陆美芝的陪伴与协助，搜集资料的工作方能顺利完成。

鉴于参考文献缺乏，端赖粤剧从业者、粤剧爱好者以及相关人等提供资料，此项研究方得进行。特此感谢我国粤剧大师蔡艳香；本地伶人翠红、邵振寰、陈云卿、邝展鸿、张千辉、蔡宝萍和已故司马文郎；本地粤剧乐师夏学

儒、梁七苏和韩国荣；香港伶人罗家英、黄嘉华、温玉瑜、何家耀、阮德锵、蓝天佑、黎耀威、黄宝萱、袁善婷和杜咏心；香港粤剧乐师陈志江；本地粤剧剧社活跃社员林铸良；粤剧老观众黄观容，以及吉隆坡尊孔独中郭文杰老师。他们不仅给我提供了弥足珍贵的口述资料，有者甚至还提供了许多具有历史价值的照片。衷心感激他们的鼎力配合与支持，成就了此项有关马来西亚粤剧的研究。

最后，更要感谢父母和家人的支持、关怀与包容，让我无后顾之忧，专注于学业和工作。大家对我的期许与厚爱，我无以回报，除了心存感激，唯有加倍努力学习，为中华优秀传统文化的传承略尽绵力。

论文核实书

本论文马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究为陆美婷亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

日期：2019年9月3日

（林志敏）

指导老师

拉曼大学中华研究院中文系助理教授

拉曼大学中华研究院

日期：2019 年 9 月 3 日

硕士论文提交

此证陆美婷（学号：13ULM01611）在中华研究院中文系林志敏助理教授指导下，经已完成此一题为马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本毕业硕士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致

（陆美婷）

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓 名：陆美婷

日 期：2019 年 9 月 3 日

目录

摘要.....	i
谢词.....	vi
论文核实书.....	viii
拉曼大学中华研究院.....	ix
论文声明.....	x
绪论.....	1
一 研究动机与目的.....	6
二 研究范围与对象.....	10
三 粤剧研究文献综述.....	12
四 研究方法.....	20
第一章 红豆南洋发新枝——早期粤剧在马来亚的流传.....	24
第一节 外来者主导之早期马来亚粤剧.....	25
第二节 以自娱与公益为主的本地业余剧社.....	32
第三节 以娱众与酬神为主的本土专业剧团.....	42
第二章 蔡艳香的成长摇篮——月团圆粤剧团.....	47
第一节 蔡金球作别红船创建月团圆.....	49
第二节 二战烽火中歌舞盛世粉刷太平.....	53
第三节 紧急法令期间以神童之姿崛起.....	62
第四节 粤剧电影造就亦伶亦星女武状元.....	73
第三章 一代名伶的蜕变——艳阳天与艳阳雏凤粤剧团.....	88
第一节 执班政改班牌为艳阳天.....	89
第二节 众望所归出任八和主席.....	105
第三节 纳徒授艺创建艳阳雏凤.....	115
第四节 跨越行当甘为绿叶.....	119

第四章 挥别昔日璀璨，今后何去何从——我国粤剧的过去与未来.....	124
第一节 艺苑奇葩一枝独秀.....	127
第二节 南洋沃土孕育新苗.....	133
第三节 潮起潮落文化回流.....	139
第四节 翻陈出新力挽狂澜.....	147
结语.....	169
参考资料.....	175
附录.....	185
蔡艳香演艺生涯纪事表.....	185
马来西亚历代粤剧团与伶人代表.....	187
蔡艳香访谈整理稿（一）.....	191
蔡艳香访谈整理稿（二）.....	194
蔡艳香访谈整理稿（三）.....	220
访谈/讲座照片.....	228

图表目录

图 1: 蔡艳香荣获“2009 年度亚太文化产业创意荣誉奖”。	11
图 2: 1957 年邵氏兄弟娱乐公司在马来亚的电影戏院分布图。	45
图 3: 蔡艳香之养母林巧粧和保姆爱姐。	48
图 4: 小时候的蔡艳香, 当时还叫蔡丽莺。	49
图 5: 红船模型。	51
图 6: 蔡金球、林巧粧、雪影梅、翠红。	57
图 7: 蔡艳香踩砂煲的英姿。	61
图 8: 蔡艳香芳龄十五岁即担纲正印花旦。	64
图 9: 蔡艳香、冯宝宝和冯峰。	69
图 10: 蔡艳香十五岁即声名鹊起。	70
图 11: 蔡艳香和石燕子合演《方世玉二救蔡艳香》。	72
图 12、13: 蔡艳香与其干爹陈少泉合影。	75
图 14、15、16: 蔡艳香担任“柠檬精”代言人所拍摄的平面广告。	76
图 17: 蔡艳香于 1954 年在香港凤来仪粤剧团演出。	77
图 18: 蔡艳香在香港表演扎脚坐车。	77
图 19、20: 蔡艳香与关海山在越南演出《燕子衔来燕子笺》。	78
图 21: 1955 年, 蔡艳香、林巧粧、关海山摄于越南。	79
图 22: 蔡艳香向粉菊花学艺。	80
图 23: 蔡艳香与师父、同门师姐妹合影。	80
图 24: 蔡艳香扎脚表演《阴阳河》。	81
图 25、26: 蔡艳香在香港高升戏院演出《阴阳河》。	81
图 27: 水银灯下的蔡艳香多饰演侠女。	82
图 28: 《龙虎渡姜公》拍片全体工作人员。	83
图 29: 蔡艳香、曾云仙、秦小梨、李香琴。	84
图 30、31、32: 蔡艳香与李奇峰在泰国随片登台的宣传照片。	85
图 33: 蔡艳香与合作伙伴亮相曼谷电视做宣传。	86
图 34: 蔡艳香在曼谷演唱。	86
图 35: 蔡艳香与蔡滌凡。	87

表 1: 1954 年马来亚的新村数目。.....	92
图 36: 蔡艳香与关海山在吉隆坡南园演出。.....	93
图 37: 蔡艳香和李奇峰合演《扮皇帝》。.....	94
图 38: 蔡艳香与何文焕合演《百花亭赠剑》。.....	94
图 39: 1968 年艳阳天粤剧团在怡保演出之阵容。.....	96
图 40: 1968 年, 蔡艳香与邵振寰合演《女霸王三气脂粉盗》。.....	97
图 41: 蔡艳香与陈剑声合演《百花亭赠剑》。.....	97
图 42: 初出道的翠红与姐姐蔡艳香合作演出。.....	100
图 43: 黄嘉华与翠红。.....	102
图 44: 1970 年, 蔡艳香在拿乞列圣宫与罗家英演出。.....	103
图 45: 马来西亚八和会馆首届理事就职典礼。.....	107
图 46: “马中粤剧访穗演出团”在观摩会上演出古老戏《王彦章撑渡》。.....	109
图 47: 马来西亚八和会馆热烈欢迎罗家英等人的到来。.....	112
图 48: 罗家英与郑咏梅合演《潞安州》。.....	112
图 49: 何家耀与郑敏仪合演《王宝钏之西篷击掌》。.....	113
图 50: 谢晓莹、吴立熙和吴倩衡合演《白蛇传之盗草》。.....	113
图 51: 何文宗和许佩珊合演《枇杷山上英雄血之杀嫂》。.....	114
图 52: 《香花山大贺寿》——谢晓莹饰演观音。.....	114
图 53: 《香花山大贺寿》——罗家英饰演韦陀。.....	115
图 54: 蔡艳香与翠红合演《桃花湖畔凤求凰》。.....	117
图 55、56: 千秋乐粤剧团班主张千辉和前班主林秋儿。.....	118
图 57、58、59: 1970 年代蔡艳香的文武生扮相。.....	120
图 60、61、62: 1980 年代蔡艳香的丑旦、丑生、老生扮相。.....	122
图 63、64、65: 21 世纪, 蔡艳香已是马来西亚的“粤剧泰斗”。.....	123
表 2: 2000 年马来西亚各方言群人口与全国华裔人口的比例。.....	128
表 3: 华都牙也、怡保、金宝、美罗一带部分新村的演剧资料。.....	153
图 66: 1980 年代推广“讲华语运动”时, 华校处处张贴着类似的标语。...	162
图 67、68、69: 吉隆坡尊孔独中“粤剧体验营”的汇报演出。.....	164
图 70: 参与吉隆坡尊孔独中“粤剧体验营”的学员与导师合影。.....	164

绪论

中华文化源远流长，博大精深。戏曲是中华文化的一个重要组成部分，是中华民族精神生活和文明形态的产物。在漫长的人类历史长流中，戏曲在中国这片古老的土地上历久不衰，生生不息，各个地域孕育了各具特色的剧种。这些剧种绚丽多姿、争奇斗艳、异彩纷呈，形成了中国戏曲独特的文化景观。

清末学者王国维给戏曲下的定义是：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”

（王国维，2010：126）换言之，中国传统戏曲就是歌、舞、剧三者的综合。作为中国传统戏曲之一的粤剧，融唱、念、做、打为一体，并结合舞台美术、角色服饰和脸谱，以抽象、虚拟、写意、夸张的表演方式来刻画剧中人物或演绎故事。其中的“唱”、“念”体现了戏曲的音乐性；“做”、“打”则体现了戏曲的舞蹈性，而戏曲艺术的音乐性和舞蹈性，在具体的表演中并不是各自独立的，而是界限模糊、彼此渗透的。翟文明在对中国戏曲进行阐述时指出，戏曲舞台上的唱、念、做、打，都是源于生活而又高于生活的。戏曲表演艺术家们通过对生活的观察、揣摩、积累和总结，把普通的语言、日常的动作、平淡的感情，幻化成舞台上的说白、歌咏、舞蹈、武打，并通过强化、美化、艺术化等手段使之变成一系列具有夸饰性、表现性、规范性和固定性的表演程序，再配以相应的服饰道具，有效地增强了演出的艺术魅力，达到了神形兼备的效果和体现了悦耳动人的韵律美。（翟文明，2009：2-3）

根据《粤剧大辞典》的阐释，粤剧，形成于广州地区。明代成化年间（1465-1487），广州地区民间好尚戏曲，外来戏班演出频繁，众多本地子弟

参加演唱，孕育了粤剧的种子。清代出现的本地戏班及其演唱的“广腔”，为粤剧的形成打下了基础；清中叶至嘉庆道光年间，粤剧在本地班既向外江班吸取、借鉴，又相互竞争中逐步形成；晚清同治光绪之际，粤剧特色日臻鲜明，艺术渐趋成熟。20世纪初至1930年代，粤剧经历了一系列的改革，向大众化、地方化和现代化飞跃。中华人民共和国成立后，粤剧进入了新的发展时期，成为中国重要的地方戏曲剧种之一。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1）简言之，粤剧乃源于明代成化年间由外江班带入广东的外来剧种，经过明清两代三百多年演变成粤剧雏形，再经过20世纪初至1930年代的改革，才成为一个富含岭南特色的剧种。

中国戏剧起源于何时，诸家说法不一。清末学者王国维认为，“戏曲之作，不能言其始于何时。”他在《宋元戏曲考》中指出，宋代的滑稽戏及小说¹杂戏，略可窥见后世戏剧之渊源。然而宋代的滑稽戏及小说杂戏，还不具备后世戏剧之“合言语、动作、歌唱，以演一故事”的综合表演艺术。直至宋之歌曲²和转踏³通行之后，又藉歌曲和转踏以演故事，这种表演方可称之为后宋之戏曲。（王国维，2010：17 - 29）换言之，后宋戏曲已开始蜕变为一门融合了歌唱，即后世戏曲之唱；言语，即后世戏曲之念；动作，即后世戏曲之做、打、舞，以演故事的表演艺术，而这一门综合性的古老表演艺术就是今日戏曲的雏形。《中国古代戏剧史》一书亦云，两宋虽外患不绝，但境内承平日子甚长，召优伶和观剧寻乐乃是大众日常娱乐生活的一部分。此时，戏剧已经开始起步

¹ 小说：宋之小说，不以著述为事，而以讲演为事。（王国维，2010：17）

² 歌曲：即“词”，亦谓之“近体乐府”或“长短句”，徒歌而不舞的一种表演。（王国维，2010：20）

³ 转踏：歌舞相兼的一种表演。（王国维，2010：20）

成为一门具备“唱、念、做、打、舞”的综合表演艺术。鉴于中国戏剧在南宋期间已经孕育成形，故而中国戏剧应以南戏为宗祖。（唐文标，1985：246 - 247）由此观之，南戏乃是“百戏之祖”的观点就源于此。陈非依认为南宋初期，广东是没有戏剧的。公元1274年间，宋恭宗等为元兵追逼，南迁广东，当时随宋帝南迁的臣民，其中不乏擅长演戏以娱乐君臣的梨园子弟。这些梨园子弟把南戏带入广东，在广东演出、落籍、传播，使南戏成为最早的粤剧。自南宋起始，粤剧距今已有七百多年的历史，此说法虽无文字资料的支援，但佛山祖庙的石戏台就是一个有力的物证。位于广东省南海县佛山市内的佛山祖庙建于南宋末年，至今已有八百多年的历史。这个石戏台足以证明当时粤剧已深入民间。另一方面，传统粤剧剧目如《白兔记》、《紫钗记》、《孟姜女》、《朱买臣》、《燕子楼》等，和南戏剧目完全相同。同时，传统粤剧都是大团圆结局，而大团圆结局正是南戏的特有风格之一。（陈非依，2007：129 - 130）由此可见，粤剧源自南戏之说是有一定的根据的。

粤剧研究者兼工作者余勇指出，“粤剧”这个称谓的时间并不长，历史上粤剧有许多称谓，如土戏、本地班、广腔班、广府戏、广东大戏、锣鼓大戏等。他认为“粤剧”这一称谓与粤剧戏班出洋演出有关。本地班在广东演出时，人们称之为“广腔”或“大戏”或“广府戏”，但在国外，外国人与华侨把“大戏”或“广府戏”称为“Cantonese Opera”，也就是用广州话唱的戏剧，简称为“粤剧”是很恰当的。（余勇，2009：49）

有“南国红豆”之称的粤剧是广东最大的地方戏曲剧种，也是中国第一个走向世界的剧种。（萧华，2010：77）南江在其〈粤剧与“过山班”〉一文中

指出，“光绪二年（1876），广州成立‘八和会馆’（粤剧同业行会），入会的全是满 158 人的粤剧大班，‘粤剧’这个名衔从此给人普遍称呼了。”（南江，1988）倘若正如上文中余勇所言，“粤剧”这一称谓与粤剧戏班出洋演出有关，这正说明清末期间或更早以前，粤剧已经开始向世界各地传播。黄湛森认为粤剧在中国各传统剧种里，地位是相当重要的，流传的区域也非常广阔。即使在中国地方戏剧日渐式微的今日，粤剧还是经常在流传区域里上演。（黄湛森，1981：2）诸如在马来西亚和新加坡，粤剧虽然已不复昔日辉煌，然而酬神祭祀或慈善公益性质的粤剧表演依然可见。

“人们通常把中国传统戏剧名之曰‘戏曲’。纵观历代著作，‘戏曲’一名实有两种意义。其一是文学概念，指的是戏中之曲。这是一种韵文样式，又称‘剧曲’。后人亦用来专指中国传统戏剧剧本。其二是艺术概念，指的是中国的传统戏剧。这是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种元素而以歌舞为主要表现手段的总体性的演出艺术。”（叶长海，1999：16）本论文所要探讨的是上述意义中的后者，即粤剧作为一种舞台表演艺术，如何在马来西亚扎根、传播和演变。

综合了音乐、诗歌、舞蹈等艺术形式，进行故事表演的戏剧形态，追溯其来源，可以直抵有文字记载和图像表达的原始时代歌舞。以文化人类学的目光来认识，原始时代的歌舞，本质上乃是先民们的一种宗教活动形式。（叶长海、张福海，2004：2-3）时至今日，马来西亚的粤剧正是在这种欢乐喧嚣的庙会、神诞、打醮等宗教祭仪活动中得到延续发展的。

赖伯疆认为广东戏曲具备开放性、融合性、多元性、创新性、革命性等鲜明的特色。其中，粤剧尤以“善变”著称。（赖伯疆，2001：9-11）余勇把粤剧的特性概括为抗争性、包容性和观赏性。（余勇，2009：4-6）笔者认为，粤剧之所以“善变”，就在于它能广采博纳而形成其鲜明的地方色彩，又想方设法以满足观众的娱乐观赏要求。所谓“穷则变，变则通，通则久”，就因为粤剧善变的特性，方能使其在厄运中抗争奋斗，并展现出其独特的魅力。根据康海玲的说法，“1908年以前是粤剧在马来西亚的移植阶段。”（康海玲，2006：37）粤剧从其发源地传入并植根于多元种族、多元文化的马来西亚后，经过百多年的岁月洗礼，与本土文化相互碰击、相互融合，已嬗变成一株既与母树一脉相传又有别于母树的艺苑奇葩。

2009年9月30日，粤剧成功被列为《人类非物质文化遗产代表作名录》，成为继昆曲艺术之后第二个获此殊荣的中国汉族戏曲艺术。（王馗，2012：2）据张超的说法，昆曲起源于元朝末年，距今已有600多年历史。（张超，2012：99）因此，笔者认为昆曲能成功列入《人类非物质文化遗产代表作名录》是不足为奇的，历史如斯悠久的昆曲至今依然存活于舞台上，这在表演艺术史上不能不说是个奇迹。同时，昆曲可谓是中国传统戏曲的老祖宗，许多地方戏曲包括粤剧和京剧都受到昆曲的影响。麦啸霞等研究者更有“广东戏曲蜕变于昆曲而导源于南剧”之说。（麦啸霞，1983：11）另一方面，颇受中国中央政府重视与支持的京剧，于2010年才得以列入《人类非物质文化遗产代表作名录》，而粤剧获得此殊荣竟然比京剧来得早，可见粤剧在世界各地华人聚居区的发展和影响远远超越京剧。

黄伟在《广府戏班史》一书中也指出，粤剧是一个拥有世界知名度的地方剧种。许多外国人都是通过接触粤剧而了解中国戏曲的，有者甚至以为粤剧就等同于中国戏曲。然而关于粤剧历史的研究，迄今为止几乎还是一片空白，这与粤剧这个具有国际影响力的大剧种的地位极不相称。其中的原因固然很多，但最主要的原因应该就在于史料的缺乏。（黄伟，2012：2）随着时代的迅速发展，文化生态环境急剧改变，许多物质文化遗产和非物质文化遗产惨受冲击而失去生存的土壤已是不争的事实，尤其是那些必须靠口传心授方能得以承传的艺术文化遗产更因后继无人而濒临灭绝，再加上人们未重视文化遗产的保护，使得大量具有历史文化价值的实物与资料遭受摧毁或流失。与其他国家相比，在马来西亚，无论是政府抑或民间，保护文化遗产的意识还是相当薄弱的。粤剧在人们抢救文化遗产的呼声中荣登《人类非物质文化遗产代表作名录》，故此研究粤剧在马来西亚的发展以填补粤剧历史空白之意义更显重大。

一 研究动机与目的

粤剧作为一种独特的地方戏曲剧种，离开繁衍生息的母体后，在马来西亚寻获了生根传播的沃土。于此，它曾在潮剧、闽剧、琼剧、京剧、福建戏、歌仔戏等众多的剧种中熠熠生辉、一枝独秀，成为其中的强势剧种。遗憾的是在马来西亚，不论是过去或是现在，都不易找到与粤剧课题研究相关的论著。零星散乱的刊物，残缺不全的剪报，使得马来西亚的粤剧史长期空白。更让人倍感无奈的是，随着时代的变迁与科技的发展，人们的精神文化生活早已被电

影、电视、电玩、电脑等科技产物所统治，导致粤剧从往日的辉煌走向今日的没落。粤剧的凋零引发了笔者寻找并书写稍纵即逝的历史回忆。

从事民族学研究的地理学家拉策尔（F. Ratzel, 1844 - 1904）认为，人类不是静止的动物，即人类总是尽力向不受自然约束的地方扩散。一切民族连同自然民族（naturvolker）都有其历史性，必要研究他们的遭遇，这些遭遇大部分是迁徙带来的结果。民族及文化在迁徙时互相接触，互相影响，其相互影响，往往出乎我们的意料。（转引自黄淑娉、龚佩华，1996：60）另一方面，社会人类学家威廉·里弗斯（W. H. R. Rivers, 1864 - 1922）在《美拉尼西亚社会史》导言中指出，“各族的联系及其文化的融合，是发动各种导致人类进步的力量主要推动力”。（转引自黄淑娉、龚佩华，1996：73）当年粤籍人或为战乱所迫，或为生计所逼而离乡背井，源自广东的粤剧也随之传播到马来西亚这片土地上。粤剧与本土文化相互碰击、相互融合之后，究竟起了什么样的变迁？马来西亚的发展与进步又给扎根于此的粤剧带来什么样的影响？这都是值得探讨的课题。

马来西亚是个多元种族，多元文化的国家。何国忠在《马来西亚华人——身份认同、文化与族群政治》一书中指出，“文化概念的出现是马来西亚华人历史中最重要的课题之一。在族群利益分配的过程中，华人将其分为政治、经济、文化、教育四个领域。政治、经济、教育三者的界线一清二楚，各有团体为之奋斗。至于华人文化，由于它的涵盖面过广，因此也就没有一个特定的团体可以代表。”（何国忠，2002：9）粤剧作为马来西亚华人社会的文化符号之一，因长期欠缺一个特定的团体专为其承传发扬负责，而导致与之有关的文献

残缺不全，零星散乱。因此，笔者认为通过挖掘、整理这些零散不全的文献，并结合相关人等的口述资料，以厘清我国的粤剧发展轨迹是很有必要的，同时也有利于维护马来西亚文化的多样性。

赖伯疆和黄镜明的《粤剧史》中提及，马来西亚和新加坡原是一家，统称为马来亚。新马的广东籍华人比较多¹，粤剧在当地传演的历史悠久，戏班众多，故素有“粤剧的第二故乡”之称。（赖伯疆、黄镜明，1988：350）新加坡于1965年脱离马来西亚，成为一个独立自主的国家之后，粤剧依然受到重视并得以持续发展。罗铭恩和罗丽在《南国红豆——广东粤剧》一书中提到，1981年夏，胡桂馨与几位志同道合的粤剧人士创办了“敦煌剧坊”，开拓粤剧事业的新领域。从1981年至今，胡桂馨夫妇带领“敦煌剧坊”到过二十多个国家演出，演出场次超过两千场。他们主办了“粤剧营”、“狮城国际粤剧节”等大型粤剧活动，还积极参与新加坡政府每年主办的“传统艺术节”和“地方戏曲展演”。“敦煌剧坊”从而成为新加坡政府常年资助的唯一粤剧团体。为了表彰胡桂馨对传播粤剧和促进新加坡文化的功绩，新加坡政府给她颁发了一系列奖项。（罗铭恩、罗丽，2009：168-170）反观马来西亚，于1970年提倡，以马来文化及伊斯兰教文化为主流的国家文化政策非常不利于马来西亚其他族群文化的发展。国家宪法虽允许华族发扬自己的文化，但缺乏政府的资助，单靠民间绵薄之力，粤剧的维护与推广难免步履维艰。当粤剧之乡广东、香港，甚至欧美等华侨聚居粤剧盛行的地方，纷纷开展保护处于濒危状态的粤剧的工作之际，而曾经被誉为“粤剧的第二故乡”的马来西亚却只能对着日渐凋萎的南国红豆新枝徒叹奈何。因此，探究粤剧为何能在马来西亚辉煌一时，甚至成为

¹ 1920年代，广东籍华人占马来亚华人各方言群人口的29.6%。（文平强，2007：29）

众多剧种中的强势剧种，以至后来走向衰落的原因所在，这对粤剧艺术文化的拯救、传扬和发展是具有积极意义的。

另一方面，孙伟和冯磊在《论戏曲艺术与校园德育的交融》一文中指出，戏曲艺术是表达人间情感最直接、最纯粹的艺术形式，也是最敏感地触及人类理想和世间情怀的综合艺术，作为中华民族精神和传统美德在文艺领域的投影，戏曲是高度综合化、艺术化的人文精品。如果说传统德育工作是典型的显性教育方式，那么戏曲由于自身的艺术特征和寓教于乐的教化功能，则是典型的隐性教育方式。前人对于传统戏曲的社会教化功能大都给予肯定，封建时代的文人将其称为“高台教化”。陈独秀在《安徽俗话报》上发表的《论戏曲》中高呼：“戏园者，实普天下人之大学堂也，优伶者，实普天下人之大教师也。”（孙伟、冯磊，2012：27）粤剧作为传统戏曲之一，剧中富含美育、历史、文化、传统美德等元素。因此，关注并提倡粤剧艺术文化的发展有利于提高人文素养以及弘扬传统美德与民族精神。虽然粤剧作为一门舞台表演艺术，其根本社会功能在于娱乐群众，然而它所具备的教化功能和商业功能也是不容忽视的。粤剧在马来西亚各个历史进程中与其所发挥的社会功能究竟有着怎样一种关系，这都是值得探究的。

本论文主要以蔡艳香及其领导的艳阳天粤剧团为案例研究，结合社会历史政治背景，以及相关人等的口述资料和文献资料，并通过以下问题意识对我国的粤剧发展进行探讨：

- 一、 粤剧在马来西亚的流传；
- 二、 粤剧何以成为我国众多地方戏曲中的强势剧种；

- 三、 蔡艳香对粤剧发展的贡献；
- 四、 粤剧艺术文化回流现象；
- 五、 我国粤剧演出场所及其社会功能的转换；
- 六、 我国粤剧的承传与未来发展。

笔者希望从文献与口述资料的整理过程中，能更具体地呈现出马来西亚粤剧的演变脉络，以弥补长期以来这方面的历史空白。同时，笔者也祈盼民族传统艺术文化的研究能唤起人们对文化遗产的重视，进而提高人们保护文化遗产的意识。

二 研究范围与对象

本论文主要从八十高龄的粤剧红伶蔡艳香，及其领导的艳阳天粤剧团看马来西亚的粤剧发展。研究时段为 1930 年代至今，从艳阳天粤剧团的前身月团圆粤剧团，即蔡父蔡金球所创办的剧团开始谈起，进而谈及艳阳天粤剧团的诞生，再谈由艳阳天粤剧团衍生出艳阳天艳阳雏凤粤剧团的经过。

蔡艳香生长于粤剧世家。她七岁踏足舞台，自幼练得一身好武艺，十五岁即担纲正印花旦，以神童之姿立足舞台而声名鹊起。她因擅长“踩砂煲”及南北派武艺而获得香港明星冯峰老前辈赐予“女武状元”的雅号。蔡艳香于 1956 年接管其父创建的月团圆粤剧团，改班牌为“艳阳天”。艳阳天粤剧团乃是马来西亚历史最为悠久的剧团。1960、70 年代，蔡艳香已是誉满东南亚和香港的

刀马旦。蔡艳香视推广和拯救粤剧艺术文化为己任，耄耋之年仍不言休，为粤剧艺苑栽桃育李，甚至组建了艳阳天艳阳雏凤粤剧团作为新人演出的平台。21世纪初，蔡艳香受邀前往香港和广州传授几近失传的古老剧目，成就了粤剧艺术文化的回流。

蔡艳香为粤剧的承传与发展作出了伟大的贡献，享有“马来西亚粤剧之母”的美誉。同时，蔡艳香也是位乐善好施的慈善家。她对粤剧艺术文化与慈善事业的热忱，让她赢得了由亚太文化产业成就提名展暨颁奖委员会所颁发的“2009年度亚太文化产业创意荣誉奖”。（高宝丽，2010年11月30日）蔡艳香在其漫长的从艺路上，见证了马来西亚粤剧的繁盛与衰败。故此，探究马来西亚的粤剧发展，蔡艳香与艳阳天粤剧团乃是最佳的研究对象。



图 1：蔡艳香荣获由亚太文化产业成就提名展暨颁奖委员会颁发的“2009年度亚太文化产业创意荣誉奖”。（摘自艳阳花放七十载慈善晚宴纪念刊，2010）

笔者认为马来西亚作为本论文的研究对象国，需要针对“马来西亚”这个指称作出说明。1957年8月31日，马来亚联合邦正式脱离英殖民政府统治，成为独立的国家。（林水椽、骆静山，1984：5）1963年9月16日，马来亚联邦和新加坡、砂拉越和沙巴合并组成马来西亚。1965年8月9日，新加坡脱离马来西亚，成立了新加坡共和国。（林远辉、张应龙，1991：10）换言之，“马来亚”和“马来西亚”是两个含义不同的政治和历史概念。1963年马来西亚成立前，马来亚包括新加坡，1965年新加坡独立后，就不在马来西亚的版图之内。笔者认为研究马来西亚粤剧的发展，华族聚居、粤剧演出活跃的新加坡是不可忽视的。由于本论文的研究时段涉及新加坡独立之前，为行文方便起见，本论文将用“马来亚”和“马来西亚”这两个指称书写马来西亚的粤剧发展境况，其中用“马来西亚”这个指称时，即不包括新加坡在内。

三 粤剧研究文献综述

研究戏剧史很难，研究粤剧史更难，研究马来西亚粤剧史更是难上加难，其难在于资料难求，星星点点，不成系统。翻阅了许多资料，笔者也难以找到由马来西亚人撰写的有关马来西亚粤剧历史专题研究的著作。刊登在报章上与粤剧课题相关的文章，不外是对我国粤剧现状、某个粤剧红伶或粤剧舞台美术的介绍。至今为止，于2010年12月18日至21日，连续四天在《光明日报》刊登的〈粤剧浮沉录〉，以及于2011年10月11日至16日，连续六天在《南洋商报》发表的〈粤来风雨声〉，是笔者所搜集到的两篇有关马来西亚粤剧史的报道。〈粤剧浮沉录〉的口述者是马来西亚研艺粤剧音乐剧社艺术总监杨伟

鸿。杨伟鸿非常关注马来西亚粤剧的发展及未来动向。他曾经积极搜集有关马来西亚粤剧发展的口述资料，希望粤剧在马来西亚未完全被淘汰之前，获得完整的记录。遗憾的是，杨伟鸿告知笔者，他是心有余而力不足，并未把所搜集的口述资料整理成文档收藏。〈粤来风雨声〉这篇专题报道中也稍微提及了马来西亚的粤剧发展情况。本地文化工作者张吉安，即〈粤来风雨声〉的受访者之一，对粤剧的未来持悲观态度，他断言在未来十年之内，粤剧和其他地方剧种定会在马来西亚绝迹。然而，另两位受访者，即定居马来西亚多年的香港全职粤剧演员金倩翹和吉隆坡艺术表演中心（Kuala Lumpur Performing Arts Centre）剧场导演丘雨锦却认为，粤剧的未来并不全然悲观，因为在落寞的文化路上总是有人永不言弃并为之坚持到底。笔者认为这两篇报道的资料，比起中国或香港学者之粤剧研究著作的资料更为可信，毕竟受访者都是身历其境的过来人。

即使在中国，粤剧的研究，起步也比较晚。尽管如此，笔者还是涉猎了一些有关研究著作。2011年由中国广州暨南大学出版社，由李计筹编著的《粤韵风华》，其中说到东南亚和北美是广府华侨聚居较为集中的地区，因此成了中国海外粤剧最兴盛的地方。粤剧艺人把出国来马演出叫做“走七府”。那些有过“走七府”经历的艺人，犹如鲤跃龙门，回国后即会身价百倍。（李计筹，2011：30）虽然当年所谓的“七州府”的粤剧演出情况已是今非昔比，但打醮酬神性质的演出依然存在。同时，上文所提及的〈粤剧浮沉录〉中，接受采访的本地粤剧老艺人也指出，当年来自中国或香港的粤剧演员若想声名鹊起，必须先到马来西亚登台演出磨练。看来，李计筹的说法和本地粤剧老艺人的说法是吻合的。另一方面，《粤韵风华》中也提及1930年代，南洋各地的游艺场如

雨后春笋般到处林立，这些游艺场常年均有粤剧演出。当地一些茶馆酒楼也常有小型粤剧班演出或女伶演唱。（李计筹，2011：31）我国粤剧红伶蔡艳香在接受〈粤剧浮沉录〉的记者采访时曾指出，在日本统治马来亚期间，游艺场还是用亚答叶搭建的。另一名本地资深粤剧伶人陈云卿也指出，直至1980年代，这些游艺场逐渐消失，粤剧班才开始租借会堂演出。如此看来，李计筹的资料是可信的，因为其说法与本地粤剧老艺人的说法是一致的。

2008年由广州出版社出版的《粤剧大辞典》，可谓是一部最具影响力的粤剧工具书。其内容包括“粤剧的形成与发展”、“中华人民共和国成立后粤剧纪事”、“剧目”、“音乐”、“表演”、“舞台美术”、“书刊理论”、“团体、机构、场所”、“人物”、“港澳粤剧”、“粤剧在海外”、“粤剧电影”等。其中“粤剧在海外”的概述部分提及，粤剧戏班最早从中国赴东南亚演出的时间已难以考证，但是1857年新加坡粤剧行会组织“梨园堂”的成立，却足以表明前此多年，当地已有许多演出活动，因而必要建立戏行组织机构，以管理戏班事务。根据笔者整理文献史料所得，新加坡“梨园堂”即是后来的“新加坡八和会馆”，专责管理新马两地的粤剧戏班事务。1965年新马分家，马来西亚遂筹组“马来西亚八和会馆”。有关粤剧在马来亚的演出情况，文中只提及19世纪末，马来亚的吉隆坡、檳城、怡保等地，也建有大小不一的戏院供粤剧演出之用。虽则如此，然而这部辞典却记录了我国多个粤剧团体、演出场所和粤剧艺人的事迹。收录其中的粤剧团体有马来西亚八和会馆、霹雳慈善社、广福居俱乐部剧团乐公社、真相剧社、人镜慈善剧社、菁华俱乐部益群剧社、益生业余音乐社、吉隆坡南海会馆粤剧曲艺部、研艺粤剧音乐社、华

光社和伟新声粤剧团；演出场所有吉隆坡普长春戏院和银禧园游艺场星光台；粤剧艺人包括蔡艳香、朱秀英、邵振寰、余丽卿、谭少佳和司马文郎。

就目前学术界的粤剧研究成果来说，评价较高的是 2009 年由中国戏剧出版社出版的《明清时期粤剧的起源、形成和发展》。此书之原稿为余勇的博士学位论文，是一部符合学术规范、言之有据、可信度高的粤剧史。全书以文献资料、口述资料及文物资料为证，并以严谨的结构、清晰的层次、细密的论证、繁富的征引和规整的注释对早期粤剧的起源、形成和发展进行了全面性的考证。此书第六章《清末粤剧在境内外的传播》虽填补了粤剧传播史最为稀缺的部分，然而由于资料匮乏之故，一时也难以准确断定粤剧究竟何时传入东南亚各国。当中只说明在东南亚各国中，马来西亚、新加坡等国家和地区的广东籍华人较多，前往这些地方的粤剧戏班和艺人也比较多，粤剧在这些国家和地区的传演也比较悠久，故有“粤剧的第二故乡”之称。（余勇，2009：282）此章节只引证了有关新加坡的粤剧文献资料，即胡桂卿的《粤剧在新加坡的发展》和 1887 年旅居新加坡的清朝官员李钟玉的《新加坡风土记》。新马同时有“粤剧的第二故乡”之称是可以理解的，皆因新马本是一家。然而，余勇只引用了新加坡的文献，可见马来西亚有关这方面的资料是极为匮乏的。

另一部涉及马来西亚粤剧研究的著作是王静怡的《中国传统音乐在海外的传播与变迁——以马来西亚为例》。此部著作在探究粤剧粤曲在马来西亚的传播与变迁时，提出了新中国成立后，马来西亚和中国中断关系的二十多年中，香港成为马来西亚传统音乐的重要来源地之说法。香港的粤剧团到马来西亚来演出极为频繁。这些剧团演出的剧目在编剧方法、唱词、音乐、唱腔等方面都

作出了改革，舞台设计使用了现代化科技，在马来西亚引起了强烈反响，促进了马来西亚戏剧界人士对戏曲进行检讨和改革。香港灌制的粤剧、粤曲和广东音乐的唱片、磁带、影碟行销马来西亚，成为马来西亚华人效仿学习的范本。香港出版的大量粤曲、粤剧和广东音乐的曲谱，成为马来西亚广东传统音乐社团的教材来源。（王静怡，2009：47 - 49）1949年，神州大地风云变色，确实给马来西亚华人在政经文教各方面带来了极大的冲击，故笔者非常认同王静怡这个说法。在个案研究方面，王静怡以马六甲明星慈善社剧务部粤剧组作为研究对象，并以可信度极高的第一手材料为证，详细地叙述了这个剧社的辉煌与衰亡现象。其个案研究中更多的是让人看到了粤剧、粤曲和广东音乐的在马来西亚的传播和变迁的情况。王静怡的研究成果固然可贵，然而笔者认为明星慈善社剧务部粤剧组作为一个业余剧社，并不足以让人看清我国粤剧发展的轨迹。中国历史悠久，疆域广阔，孕育了极为丰富的音乐品种。中国传统音乐不仅涵盖了各地戏曲剧种，也涵盖了华乐、鼓乐、民歌小调、说唱音乐、歌舞音乐等。鉴于“中国传统音乐”这个课题太宽大、太复杂，故而王静怡虽仅择其三进行研究，但仍然难以作出更深入、更全面、更具针对性的探讨。

为保护非物质文化遗产，守护中华民族精神家园，广东教育出版社配合广东非物质文化遗产丛书编辑委员会出版了《南国红豆——广东粤剧》。此书由罗铭恩和罗丽所著。书中在探讨粤剧改革时，提到辛亥革命前后，志士班的组织，以及光绪帝和西太后相继去世，清制国丧例禁演戏，志士班演员转移到东南亚演戏以宣传革命思想的事迹。其中振天声剧团开赴东南亚各埠演出。孙中山在新加坡看了振天声剧团的演出后，十分高兴，于1909年3月8日写信给缅甸仰光同盟会会长庆银安，信中提及振天声剧团尚在太平、霹雳各地开台之

事，又说振天声剧团到吉隆坡演出后有意到庇宁（檳城）演出。（罗铭恩、罗丽：2009：60 - 64）由此可见，对于粤剧如何传入马来西亚，此著作提供了比较详尽及有史可查的资料。然而，在谈及粤剧在东南亚的发展时，只阐述了新加坡的粤剧发展情况，至于马来西亚的粤剧发展境况却只字未提。

2008年，厦门大学康海玲的博士学位论文《马来西亚华语戏剧研究》，从世俗语境下、宗教语境下和现代转型中这三个角度，分析和探讨华语戏剧如何在马来西亚安身立命。文中所谓的华语戏剧包括了粤剧、潮剧、琼剧、闽剧、京剧、歌仔戏、高甲戏、莆仙戏、梨园戏、木偶戏、广东汉剧等。其中谈及粤剧发展时，康海玲如是说：“二战以前，特别是1920 - 1942年，粤剧曾经在马来西亚各州属得天独厚、闻名遐迩，主导了马华戏曲的舞台，展现了一派欣欣向荣的景象。马来西亚建国以后，粤剧走向衰落，逐渐淡出华人的视野。时至今日，全马只剩下唯一的一个专业粤剧戏班，偶尔在华人酬神活动中做了一些几乎没有观众的表演。”（康海玲：2008：20）康海玲这一说法并无注明出处，难免叫人置疑。传统地方戏剧曲高和寡、知音难寻、走向没落的确是个不争的事实，然而粤剧作为马来西亚的强势剧种，至今还未曾落得全马仅剩一个职业剧团这种不堪的局面。粤剧工作者张千辉透露，到目前为止马来西亚还有蔡艳香领导的“艳阳天”、张千辉领导的“千秋乐”、蔡宝萍领导的“靖言”、司马文郎领导的“状元郎”¹以及王丹凤领导的“金凤鸣”五个职业粤剧团。这些粤剧团在每年的农历六月至八月期间，即中元节前后的演出活动还是相当活跃的。另一方面，目前我国仅存的这五个粤剧团，并非全都加入行会八

¹ 状元郎粤剧团：班主司马文郎已于2016年岁杪逝世，目前该剧团由其妻叶艳芳经营。（蔡艳香口述，2016年12月17日）

和会馆，因此八和会馆提供的资料未必准确。（张千辉口述，2014年1月10日）据此，至今马来西亚尚在活动的职业粤剧团也许不仅于上述的五团。

对于粤剧在马来西亚的发展，康海玲在其单篇论文《粤剧在马来西亚的流传与发展》中有比较详尽的叙述。她以演出状况的兴盛和衰落作为分期标准，大致把粤剧在马来西亚的流传和发展分为移植阶段、改良阶段、繁盛阶段、起伏阶段、衰落阶段和式微阶段。康海玲对马来西亚粤剧发展进行历史分期探讨，确实能更清晰地展现了我国粤剧的发展面貌，然而通览全文，不足之处是她极少提及本地伶人的情况和本地剧团的发展。她只是在论述粤剧在马来西亚渐趋衰落阶段时，指出在职业粤剧团体中，唯独艳阳天粤剧团比较活跃，以及艳阳天粤剧团当时主要演出的一些剧目。（康海玲：2006：39）艳阳天粤剧团能在粤剧衰落时期，依然能摆脱困境一直走到今天，可见此剧团必有其独特之处。艳阳天粤剧团之所以具有顽强的生命力，这与其班主¹蔡艳香有着密不可分的关系。另一方面，笔者认为康海玲把1960年至1979年划分为马来西亚粤剧的衰落阶段是具有争议性的。据文献记载，1960年代中期，中国爆发文化大革命，粤剧基地广东完全禁止戏曲演出。文革的破坏，使粤剧无论在剧目、舞台艺术、队伍建设等方面元气大丧，陷入困境，停滞不前。（赖伯疆、黄镜明，1988：54）此时，广东籍华人人口占大多数的香港却将粤剧推上了高潮。香港虽是粤剧的主要发展基地，但新马两地却是粤剧的重要推手及主要市场，甚至是粤剧演员曝光及成长的摇篮。当时马来西亚经济腾飞，无论是商业娱乐性质

¹ 班主：一个剧团或戏班的名称叫“班牌”，每个班牌的拥有人称为班主。班牌所代表的不是一个拥有固定成员的剧团。虽然很多班主都有惯常聘用的成员，但在每次演出时，班主都可因情况所需而聘用不同的演员、拍和乐手和工作人员。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

抑或庙会酬神性质的演剧活动常年都是极其活跃的，新、马、港三地的粤剧伶人更是合作无间。

由赖伯疆、黄镜明编写的《粤剧史》，涉及的内容比较广，是许多粤剧研究者必读的书籍，可是全文竟然没有一个注释，资料出处不得而知。此书第七章《粤剧在港澳和海外的沧桑》中记载了较早外来粤剧戏班来马演出的情况、本地业余剧社的成立、本地专业剧团的组建，以及二战前至 1980 年代我国的粤剧发展趋向。此书对我国粤剧史的阐述虽为简略，但却给笔者提供了一些重要线索以作为研究的基础。不过，通过梳理文献和口述资料，笔者发现此书有关吉隆坡“八和会馆”的成立，以及其属下的剧团之说法是有误的。有关详情，留待第一章第三节再论述。另一方面，有关“1960 年代至 80 年代，马来西亚的粤剧发展趋势走向衰弱冷淡”的说法也难以叫人信服。根据笔者整理马、港两地粤剧从业者的口述资料所得，1960 年代至 80 年代乃是马来西亚粤剧的辉煌时期，1980 年代初我国粤剧才趋向式微。

2001 年，广东人民出版社出版了赖伯疆著的《广东戏曲简史》、2008 年，中国文联出版社出版了由蔡孝本和白庚胜编著的《粤剧——中国国粹艺术读本》、2010 年，广东教育出版社出版了由林雄主编，罗铭恩和罗丽著的《岭南文化十大名片——粤剧》、2012 年，浙江人民出版社出版了由王馥著的《粤剧》等等。这些著作主要从习俗与生态、表演艺术、唱腔音乐、舞台艺术、行当体制、文学领域等不同角度，对粤剧进行了研究。

综合前人对粤剧发展历史的探究，笔者认为他们的努力成果是非常宝贵的。他们通过查阅历史资料、采访粤剧艺人、实地考察、记录粤剧艺人口耳相

传的粤剧史料以及自己的亲身体会，发掘了大量宝贵的资料，尤其是对辛亥革命前后的粤剧发展情况进行了详尽的描述。遗憾的是，每每提及粤剧在马来西亚的发展情况时，总是轻描淡写，一笔带过。故此，本论文研究将较多着墨于马来西亚的粤剧团与伶人，以勾勒出粤剧在马来西亚的发展轨迹。

四 研究方法

本论文主要从社会文化和政治历史背景的角度来窥探马来西亚的粤剧发展。笔者先通过口述史学的方法收集资料，然后应用历史比较法来分析、归纳和探究我国的粤剧发展与变迁。另一方面，粤剧研究本属艺术文化研究范畴，而目前我国的粤剧演出又几乎依托于华族的宗教信仰和节日习俗而存在，因此笔者在探寻我国粤剧发展的过程中，将尝试以文化人类学、艺术人类学和戏剧人类学的理论与方法来阐释其中的种种客观问题。

由于文献资料极其匮乏，故欲探究粤剧在马来西亚的发展必须仰赖口述史料。根据《口述史研究方法》一书中的阐述，‘口述史学’这一术语，正式产生于 1940 年代。简单地说来，口述历史就是指口头的、有声音的历史，它是对人们的特殊回忆和生活经历的一种记录。口述史的创始人艾伦·内文斯的同事和学术继承人路易斯·斯塔尔说：‘口述历史是通过有准备、以录音机为工具的采访，记述人们口述所得的具有保存价值和迄今尚未得到的原始资料。’口述历史提供给研究者的，不仅仅是一种‘社会记忆’或‘活的历史’。它也不一定是过去真正发生的事实，但却能够真正地反映个人的认同、行为、记忆与

社会结构、社会变迁之间的复杂关系。（李向平、魏扬波，2010：1-3）笔者主要通过访谈法以搜集口述资料。为确保所搜集的资料更具客观性与精准性，笔者尽可能扩大访谈对象的范围。除了本论文的个案研究对象蔡艳香，笔者将采访邵振寰、司马文郎、陈云卿、黄嘉华、翠红等粤剧伶人以收集“活的历史”。笔者选择上述伶人作为采访对象，是因为1950年代期间，文武生邵振寰和花旦陈云卿在马来亚粤剧坛上也是占据一席之地的红伶。同时，邵振寰也经常与蔡艳香合作演出。来自香港的女文武生黄嘉华和蔡艳香的妹妹翠红是艳阳天粤剧团兴盛时期的台柱，而状元郎粤剧团班主司马文郎乃是马来西亚粤剧行会八和会馆的现任主席¹。另一方面，笔者也通过采访蔡艳香的徒弟以及近期来马演出的香港伶人，以找出他们学戏的体验、投身戏行的原因、来马演出的缘由与体验，以及他们对我国粤剧未来发展的看法。采访一些粤剧老观众以收集“社会集体回忆”，以及走访剧团、业余剧社和粤剧行会马来西亚八和会馆，以搜集剪报、期刊、特刊等文献和口述资料也是必需的。笔者希望通过采访和实地考察，并结合所搜集的口述资料和历史文献，真实描摹出我国各个时期的粤剧发展面貌，并探寻我国粤剧变迁的轨迹和根源。

我国粤剧的发展趋势与马、港、穗三地的政治历史背景有着密切的关系，因而运用历史比较法可以更有效地掌握和梳理粤剧在我国的演变规律。根据曹德品的说法，历史比较法是通过不同时间、不同空间条件下的复杂历史现象进行对比研究，分析异同，发现历史本质，从而探索和发现历史规律的一种史学方法。比较史学主要从时间和地理空间来进行比较，也就是从纵向和横向两

¹ 司马文郎于2016年岁杪逝世后，蔡艳香于2017年3月受邀再度出任马来西亚八和会馆主席一职。（林铸良口述，2017年8月15日）

个方面来比较研究。纵向研究是时间上下古今的研究，横向研究是同一时间段内一个国家或地区之间的比较研究。（曹德品，2011：28）笔者将以纵向比较法，即历时比较法来分析和归纳出我国的历史进程对粤剧的发展趋势有何影响，譬如英殖民时期、二战时期、紧急法令时期、马来西亚独立后至今的粤剧发展情况；粤剧在马来西亚的流传如何促成粤剧艺术文化回流现象；为何粤剧在我国得以崛起，辉煌一时而后又走向衰亡；我国粤剧艺术文化的演变趋势及其未来发展动向。同时，笔者也以横向比较法，即共时比较法来还原我国各个历史时期的粤剧发展面貌，譬如辛亥革命前后，马、中两国的政治背景对我国粤剧的表演形式有何影响；文化大革命期间，马、中、港三地的社会政治背景如何影响粤剧的发展；21世纪初，马、中、港三地的粤剧艺术文化交流与表演形式的异同。

戏剧既是一门艺术，也是一种文化现象。故此，文化人类学、艺术人类学和戏剧人类学的理论方法非常适用于戏剧艺术文化的研究。石奕龙编著的《文化人类学导论》中指出，早在1934年，中国厦门大学的林惠祥教授在他的《文化人类学》一书中就提及，文化人类学即民族学——威斯勒（Clark Wissler，1870—1947）在《纳尔逊百科全书》中下的定义最好。林惠祥说：“民族学便是‘社会生活自然史’（the natural history of social life）。换言之，便是探讨人类的生活状况、社会组织、伦理观念、宗教、魔术、语言、艺术等制度的起源、演进及传播。这种研究始自一个原始民族的探讨，终则合众民族状况而归纳出一些通理或原理来，使我们得以推测文化的起源并解释历史上的事实及现代社会状况，然后利用这种知识以促进现代文化并开导现存的蛮族。”（石奕龙，2010：1）目前，粤剧这门舞台表演艺术在我国几乎都是在庙

会、神诞、打醮等宗教祭祀活动中得到延续发展的。古往今来，许多时候表演艺术与宗教仪式都有着非常密切的关系。因此，在谈及马来西亚的粤剧时，难免会涉及华族的宗教信仰和文化习俗。然而，易中天认为，“事实上宗教祭仪上的戏剧演出，与其说是祭仪的一部分，毋宁说是假祭祀之名行艺术之实。”（易中天，1992：370）。方李莉、李修建在《艺术人类学》一书中也提及，“人类学家将艺术视为文化的一个组织部分，从古典时期的泰勒到后现代时期的格尔茨，概莫能外。”（方李莉、李修建，2013：7）有鉴于此，通过文化人类学和艺术人类学的理论方法，方能对处于马来西亚特殊政治文化背景中的粤剧作出更深入的阐释，进而更有效地窥探粤剧在马来西亚的流传与演进轨迹。

随着时代的变迁与科技的迅速发展，许多传统产品和经营方式皆受到巨大的冲击。周德祯主编的《文化创意产业》中提及，今天，文化以一种新姿态出现在世人眼前，文化内容可用来作为有利益回收的投资工具。近年来许多国家极力鼓吹文化创意产业的发展，以期带动新经济活力的同时，也通过产业维护文化根基，使其茁壮兴盛，重见光辉。（周德祯，2016：4）粤剧，作为一种传统文化娱乐产品，告别昔日的辉煌，今后将何去何从？笔者将尝试以“文化创意产业”的理念来探讨粤剧在我国的未来发展。

第一章 红豆南洋发新枝——早期粤剧在马来亚的流传

常言道：有海水的地方就有华人。《新加坡马来西亚华侨史》一书中提及，根据《汉书》卷二十八下《地理志八下》“粤”字条记载，至少从公元前二世纪中开始，中国人已经得知地扼东南亚海上交通要道的马来亚和新加坡。唐时已有中国人前来马来亚经商，有者因贸易及等候季候风的需要，而停留或居住下来。宋元时期造船业和航海技术的迅速发展，使得中国人到马来亚和新加坡进行贸易和侨居，出现了一个新的局面。（林远辉、张应龙，1991：21 - 32）直到清代时期更多的中国人基于社会动荡、天灾人祸等因素，迫于无奈而离乡背井，越洋谋生。再加上 18 世纪中叶，工业革命引发西方列强在东南亚地区开发殖民地，殖民地的经济发展促使劳工需求量剧增，这吸引了更多中国人南来。

人是文化的载体，丰富多彩的中华文化习俗、宗教信仰，甚至传统表演艺术，诸如戏曲、舞龙、舞狮、舞蹈、民乐、鼓乐、武术等等，也随着移民的足迹传入马来亚。

粤剧作为马来西亚华族传统戏曲之一，自传入我国以来，其流传虽不及舞狮、民乐、武术等传统表演艺术广泛，但它至今仍是马来西亚最受欢迎的华族传统戏曲剧种。

第一节 外来者主导之早期马来亚粤剧

“凡有华人的地方就有粤剧。”（罗铭恩、罗丽，2009：156）粤剧的流传是非常广泛的。“凡有海水流到之处，即有操广州话的华侨，即有粤剧的演唱。”（余勇，2009：276）粤剧已成为海外广东人连接祖籍国的纽带，成为中华民族文化认同的象征之一。

“广东是一个著名的侨乡，由于天然地理位置独特，向来都是华人出洋的重要门户。据史料记载，早在葡萄牙统治马六甲时期（1511 - 1604），当地已有数百名华裔，其中不乏粤籍人士。”（贺圣达，1996：470）由此观之，约500年前，粤籍人士已踏足马来亚这片国土。然而基于史料欠缺，源自广东的粤剧是否在这个时期就随着粤籍人士的迁移而传入马来亚却无法考证。

清末时期的移民，大多为生计所迫而漂洋过海寻求生机，有者甚至被“卖猪仔”到马来亚来当苦力。余勇在《明清时期粤剧的起源、形成和发展》一书中指出，初期出国的粤剧艺人，大部分是被骗被掠，被迫出海渡洋，到邻近的东南亚或远赴美洲。罪恶满盈的“华工贸易”把大量的华人当着“猪仔”贩卖到世界各地。（余勇，2009：276）笔者相信在马来亚早期众多的华人移民当中，肯定不乏粤剧艺人。这些通晓曲艺者领着同伴们，在艰辛耐劳的苦力生涯中低吟浅唱，乡韵乡曲便成为他们思亲怀乡的消愁良药，成为他们精神生活的重要内容。

根据蔡艳香的追述，其祖父蔡南生当年曾在“琵琶馆”，即俗称的妓院里教导“琵琶仔”¹唱曲为生。这正印证了当年辗转漂泊到马来亚的移民当中，并不乏粤剧艺人，其中有者甚至为生活所迫而沦为靠卖唱糊口的歌妓。

据史料记载，明成化年间，广东珠三角地区民间的娱乐活动极为活跃，尤以演剧为盛，以致官府担忧“乡俗子弟不守常业，惟事戏剧度日，致丧良心，日久放荡”，而颁布告示要求“今不分上中下户，子弟须令有业，非士则农，勿事戏剧，违者乡老纠之”。然而人心所向，人情所动，尘世之美，演剧之乐，已深植于生活之中，因此官府禁也禁不住。老百姓依旧且唱且舞，装扮角色，粉墨登场。（罗明丽、罗丽，2009：5-6）由此可见，自古以来广东民间就热爱唱戏。职是之故笔者推测，马来亚最早期的粤剧与粤曲乃经粤籍移民们自唱自娱而流传开来。

根据王馥的说法，在中国戏曲艺术史上，“戏曲”向来存在着两个层面的内涵，一为“戏”，敷演于场上，由艺人伶工进行全面的唱、念、做、打、舞；二为“曲”，既是场上音乐艺术的精华，同时也可以由社会群体群口传唱。广府地区的坐唱演出内容名之为“粤曲”，是岭南地区流传最为广泛的曲艺说唱艺术。其演唱采用一人多脚的方式，按照戏剧脚色行当的艺术规范，敷演粤剧剧本，剧目多数来自于粤剧。粤曲坐唱作为一种自娱自乐的活动，其演唱内容也随着时尚的更新而不断变化。粤曲艺术在1950年代之前的发展历史

¹ 琵琶仔：琵琶仔为旧日广东人对妓院里未成年歌女之称。故而，琵琶仔卖唱的妓院也称之为琵琶馆。琵琶仔之俗称可能是因为她们在青楼妓寨中的工作是抱著琵琶在酒席间以唱曲娱宾待客而来。琵琶仔只陪酒不伴寝。（吴昊，2010：47-49）

中，先后经历了八音班¹清唱时期、师娘时期²、女伶时期三个阶段。（王馥，2012：120 - 121）远离表演舞台，从规模体制、演唱效果、演出环境等方面来看，粤曲演唱比粤剧演出更为简单灵活。故此，笔者认为最初在粤籍移民之间传唱的应该只有粤曲，因为早期踏足马来亚的粤籍移民生活条件极其贫乏，演剧观剧的心愿是难以实现的。为迎合人们的娱乐需求，而擅长奏乐唱曲者遂起了创办八音班的念头，也就顺理成章了。

现年 81 岁高龄的马来西亚粤剧乐师夏学儒在接受采访时忆述，其祖辈何时移居马来亚已无法考究。他只知道其外公梁进靠经营八音班为生，其父夏生原是梁进的徒弟，后来娶了梁进之女梁玉兰为妻。目前位于怡保旧街场的何人可博物馆乃是当年的八音会馆，当时所有八音班都汇集于八音会馆旗下。1930 年代至 1950 年代，唱八音在马来亚十分盛行，民间结婚、做寿等喜庆活动，大都会邀请八音班到会演唱助兴。八音班每趟演出至少两天一夜，每班人数至少六人，除了在宴会上演唱娱乐宾客，还需随着迎亲队伍奏乐上女家迎娶新娘。每次演出，头场先唱《封相》。这与粤剧演出，头场先演例戏《六国封相》极为相似，其差别在于八音班的《封相》，只唱不演，故而观众只听到锣鼓声响和演员说唱，看不到演员在台上演出。倘若在寿宴上演出，则唱《碧天贺寿》。除了为民间喜庆活动演唱外，八音班也受邀前往酒楼、茶馆等场所驻演。1930 年代至 40 年代末，八音班流行演唱《梨花罪子》、《六郎罪子》等古老戏曲，1950 年代起则流行以广东话演唱的《玉葵宝扇》、《再折长亭柳》等新曲。据

¹ 八音班：专为堂会、庙会、红白喜事、游行、迎送等场合表演的乐队。八音班来自西秦戏，它有唱，有奏，唱“清音”小曲等表演形式。八音班乐队以箫、笛、唢呐、月琴、提琴、板鼓、锣、镲等乐器组成，有时也作为粤剧伴奏使用。故当年相当多戏班乐手来自八音班。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：295）

² 师娘时期：在清唱粤曲发展历史中，由女性盲艺人沿街乞卖的时期，被称作“师娘时期”。（王馥，2012：123）

悉，当时女伶较受欢迎，有名的女伶有英仔、彩珍、梁玉兰（夏学儒之母）、梁慧兰（夏学儒之姨母）等人，还有反串唱子喉的男伶杜年。1960年代末，唱八音日渐式微，八音班也随之灭迹于马来西亚艺术文化的历史长河中。（梁七苏、夏学儒口述，2017年5月14日）本地八音班何时出现在马来亚这片国土上、八音会馆成立于什么年代已无从考究。笔者揣测，本地八音班的创建应该比本地戏班的创建要来得早，毕竟八音班的组织结构比戏班简单得多，同时也能满足阮囊羞涩的早期移民的精神生活需求。

后来，人们的经济条件与物质生活日益改善，草台、戏棚、戏院、游艺场等演剧场所也随之林立，人们才得以追求更美好的精神文化生活，演剧观剧的娱乐活动遂蓬勃起来。

由于史料的散失，粤剧何时何地以正规的形式登上马来西亚的草台演出已无从探究。《粤剧史》中有云，早在咸丰年间（1857 - 1861），新加坡就建立了粤剧行会“梨园堂”。光绪十三年（1887），旅居新加坡的清朝官员李钟钰的《新加坡风土记》也曾记载：“戏院有男班、有女班。大坡共四、五处，小坡一、二处，皆演粤剧。”（赖伯疆、黄镜明，1988：350）成立于1857年的新加坡梨园堂乃是新加坡八和会馆的前身。1890年，新加坡政府限令所有团体一律登记注册，因中国广州粤剧行会名为八和会馆，新加坡梨园堂遂易名为“南洋八和会馆”。该馆负责管理新马以及印尼的职业粤剧戏班的演出事务和艺术人的权益福利。1965年新加坡独立后，更名为“新加坡八和会馆”。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1081）马来西亚华语戏曲研究者康海玲把1908年以

前视为粤剧在马来西亚的移植阶段。（康海玲，2006：37）从上述文献记载看来，粤剧传入马来西亚至少已有百多年的历史。

据史料记载，清咸丰四年（1854），粤剧艺人李文茂，率领梨园子弟响应太平天国起义，建立“大成国”的事迹。在粤剧史、中国戏剧史甚至世界戏剧史上都称得上是彪炳千秋的壮举。（郭秉箴，1988：178）咸丰十一年（1861）“大成国”解体，起义失败，清廷加紧对粤剧艺人进行残酷的镇压和捕杀，许多粤剧艺人被迫逃往越南、新加坡、马来亚等国避难谋生。尤以逃往新马者居多。（赖伯疆，1993：179）清官府下令禁演粤剧，致使广东粤剧的发展中断。许多伶人唯有远走他乡，远渡重洋，或下南洋，或赴金山，谋求生活。该禁令无意间促使了粤剧向海外传播。

自 1824 年英荷条约签订后，马来亚便成了英殖民地。（Barbara Watson Andaya, 1982: 125）殖民者为了满足锡矿业发展的需要，大量引入华工。英殖民政府重视的是从殖民地所获得的经济利益，对于人们的生活需求并未给予太多的关注，诸如华人为延续民间信仰而兴建庙宇、要承传和发扬中华传统文化、为了商业娱乐而演剧观剧等事，英殖民政府都未曾加以插手或阻拦。在如此的社会背景下，使得这群逃亡至马来亚的粤剧艺人，能继续以唱戏糊口。

辛亥革命前后，为顺应推翻封建帝制的潮流，戏剧界出现改良戏剧的运动，提倡编演有利于反清革命的历史剧和时事剧，以唤醒国民，激励士气。粤剧界组织了志士班。志士班成员大都是受到民主革命思想影响的青年知识分子。据《革命逸史》记载，光绪帝和西太后相继离世，国丧期间，例禁演戏，志士班的演员有者走出舞台直接参加反清斗争，有者转移到东南亚继续演戏以

宣传革命思想。（罗铭恩、罗丽，2009：60 - 64）想当然耳，志士班在马来亚的演出，其主要目的不在于娱乐众人，而是把粤剧作为一种政治斗争武器。然而，赖伯疆却认为，志士班的戏曲改革是不容忽视的，戏改不仅促使广府戏拓宽题材、提高思想，以及培养了大批思想新进的人才，更重要的是改用广州方言为舞台语言，促进了唱腔音乐的改革，使广府戏更加大众化。（赖伯疆，2001：209 - 211）此番戏改，无疑是为日后粤剧在马来西亚的流传开启了一条康庄大道。试想想倘若在马来亚粤剧舞台上上演的都是一些文绉绉、题材严肃、以戏棚官话演唱的戏码，对那些文化水平极低的早期粤籍移民来说简直就是鸭子听雷，更谈不上吸引其他籍贯的华人前来观剧了。

辛亥革命前后到新马来演出的“永寿年班”是有史可查的。该班著名演员有声家悦、扎脚胜、大眼顺、丁香耀、出海虾等。后来，靓元亨、马师曾、陈非依、靓少凤等人，也沿用“永寿年”这个班名在新马演出。这个班集中了许多文化水平较高的著名演员，有的演员还能自编剧本，不像其他班的演员只能演出“提纲戏”¹。辛亥革命以后至“五四”运动前后，马来亚各个小埠有不少小型戏班的演出，如文冬埠的“尧天彩剧团”、金宝的“庆维新剧团”、槟城的“平天彩剧团”、新埠的“新平天彩剧团”，以及怡保的两个剧团。著名粤剧演员靓元亨和马师曾、豆皮元等人，都先后在这些戏班演出过。（赖伯疆、黄镜明，1988：352）“永寿年班”有别于“志士班”，他们是基于清廷禁止演剧，以致生计难续，而被迫离国到马来亚来演剧的。

¹ 提纲戏：1930年代或以前粤剧演出的形式。演员以戏班“开戏师爷”所写的提纲作为演出的依据。这种方式演出的戏，称为提纲戏。提纲提示剧情大概、演员剧中身分、布景、道具及演员上场的锣鼓点，至于剧情的细节则由演员各自及集体发挥。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

据马来西亚资深粤剧乐师梁七苏追述，自咸丰年间开始，其家族即从事粤剧行业，祖父是班主，同时也经营戏服生意。其父梁松芝子承父业，清末民初期间加入中和堂¹参与革命活动，后为逃避清廷追捕而南来马来亚谋生。梁七苏的姑妈乃是童子班报丰年剧团的班主，后来也领着戏班到马来亚来演剧。梁氏家族遂在马来亚落地生根，继续以经营戏班为业。梁氏家族所经营的戏班没落后，梁氏兄弟才加入其他剧团当演员或乐师。梁七苏的二哥梁品超加入由朱秀英领导的家乐粤剧团当演员，梁七苏及其兄长梁大苏、梁三苏、梁四苏、梁六苏均为剧团乐师。（梁七苏、夏学儒口述，2017年5月14日）据此，笔者有理由相信清末民初期间，或因参与革命活动而被清廷追捕，或因清廷禁演粤剧以致生计难续，被迫漂洋过海遂定居于马来亚的粤剧从业者不在少数。

根据李计筹的说法，1930年代前后，人们曾经把新加坡、吉隆坡、庇能（檳城的旧称）、巴罗（怡保的旧称）、芙蓉、马六甲、金宝称为“七州府”，因此粤剧艺人把来马演出叫做“走七府”。那些“走过七府”的艺人，诸如马师曾、陈非侗等人，当初从南洋回国后的，就在广告海报上打着“从南洋回”、“州府老倌”²等字眼大肆宣传，其身价便会陡增，观众就会慕名而来，戏班老板也会另眼相看。（李计筹，2011：30）马师曾、陈非侗等“州府老倌”都是粤剧坛的佼佼者，他们演艺精湛、文化水平较高、勇于改革创新。当时的粤剧表演程式以及他们的表演风格，对日后马来亚的粤剧戏班和演员起着莫大的影响，并促使粤剧得以在马来亚这片土地上流传至今。

¹ 中和堂：即中国中和党之前身。中和党于1894年4月5日由尤烈创建，宗旨是中正、和平、大公、博爱。1905年，兴中会和中和党合并为一政党，改组为同盟会。（《华人百科》，2019年8月12日）

² 老倌：指粤剧戏班中有成就的，并且担任主演的演员。“老倌”一词原是吴语，过去江苏一带称呼歌妓、艺妓为“倌人”，所谓老倌者，即是老练的“倌人”。（《粤剧表演行当·老倌》，2018年10月10日）

1930 年代直至第二次世界大战爆发前，从中国和香港前往马来亚演出的著名粤剧团也为数不少，除了马师曾，还有苏韵兰、半日安、少昆仑等。差不多同一个时期前来马来亚演剧者，还有白玉堂、邵伯君、小苏苏、李大汉、梁少飞、陆飞鸿、张仙槎、陆云飞等。他们的演出阵容鼎盛，对马来亚的粤剧产生了广泛而强烈的影响。（赖伯疆、黄镜明，1988：353）这些艺术造诣高深的演员，给马来亚的粤剧舞台留下了许多珍贵的传统表演技艺，使马来亚得以成为日后的粤剧发展的重要推手和粤剧演员的培养基地。

综上所述，1930 年代之前，无论是借演剧宣传政治思想的志士班，或是以演剧糊口的职业戏班，马来亚的粤剧舞台主要由外来剧团和外来演员所主导。

第二节 以自娱与公益为主的本地业余剧社

中国戏剧从古代的庙堂祭祀走入勾栏瓦舍，再从勾栏瓦舍走入现代剧场，经历了由娱神到娱人的发展过程。王胜华认为，除了娱神娱人之外，戏剧还有一项重要的功能——自娱。这一点在以业余演剧为代表的表演艺术活动中尤其突出。业余演剧既是戏剧之流的支脉，也是源头。（王胜华，2009：184）故此，以业余性质演剧的剧社在中国戏剧发展史中的地位是不容忽视的。

笔者在前文中提及马来亚最早期的粤剧粤曲先是由粤籍移民们自唱自娱而流传开来的，后来随着生活质量的提高，人们才得以聘请职业剧团前来演出，或花钱购票观赏专业剧团的演出。综合上一节所述，我们不难发现 1930 年代之

前，无论是宣扬政治思想的志士班，抑或是为着三餐温饱的职业戏班，马来亚的粤剧演出皆由外来剧团与外来演员担纲。然而，“自娱心理乃是贯穿于所有戏剧中的共有现象。”（王胜华，2009：184）在娱乐活动极其贫乏的年代里，人们看着戏剧舞台上的精彩演出，难免跃跃欲试。故而，笔者认为在观剧无法满足人们心理需求的前提下，本地业余剧社也就随之涌现。

赖伯疆与黄镜明在《粤剧史》一书中指出，1920年代，吉隆坡和檳城常有粤剧演出。这个时期，除了外来剧团，当地华人也组织剧团演出，如1921年，吉隆坡人镜慈善白话剧社成立了“中乐部”，后改称为“粤剧科”。（赖伯疆、黄镜明，1988：352）由此观之，本地粤剧剧社最早成立于1920年代前后，而吉隆坡人镜慈善剧社乃是马来西亚历史最悠久的粤剧剧社之一。根据《粤剧大辞典》的记载，比吉隆坡人镜慈善剧社更早成立的剧社有广福居俱乐部剧团乐公社、真相剧社和霹雳慈善社。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1084 - 1085）

（一）广福居俱乐部剧团乐公社

马来西亚檳城注册非职业粤剧社团，成立于1908年，演出的第一个剧目是《周瑜归天》。其他情况不详。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1085）

（二）真相剧社

马来西亚檳城注册非职业粤剧剧社，成立于 1919 年之前。早期为宣传中国民主革命而编演革命故事粤剧，演员穿着民国初年的军装演出，曾受到孙中山的赞扬。同时，该社也作公益演出，为受灾民众筹募赈款。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1085）

（三）怡保霹雳慈善社

马来西亚另一个历史最为悠久的剧社当属霹雳慈善社。霹雳慈善社的成立比人镜慈善剧社的成立来得早。《粤剧大辞典》中指出，霹雳慈善社是马来西亚怡保注册非职业粤剧社团，成立于 20 世纪初，原名霹雳慈善剧班，1921 年改为现名。1918 年之前，该社曾附属于华侨职员娱乐场所文明阁，此后独立存在。社址几经变迁，1930 年代中期在怡保奥斯本街 2 号（万胜街口）购地兴建该社大厦，定址至今。

霹雳慈善社是融慈善事业与演剧活动于一体的社团。其宗旨是给会员以演剧训练，为慈善、教育及其他用途筹款；提倡会员在社交及智、德、体上的发展；运用会款资助慈善机构；发展会员间的互动事业。该社社员来自本埠或外埠的，还有名誉社员和联络社员，1950、60 年代最多时近千人。该社成立以来，倾力于慈善事业，首次公演活动是为当年广东水灾赈济筹款，上演《陆兰清劫富济贫》。这是他们自导自演的第一出长剧。此次公演影响遍及马来亚各埠，接着受邀到底能、吉隆坡去义演筹款。除了剧社庆典、节日联欢，该社也

为各类公益筹款、慈善义学等演出。另外，凡有该社社员获苏丹殿下颁赐荣誉勋衔，均举行庆典演出《跳加官》¹以示祝贺。

该社重视与各地粤剧团体交流，以不断提高社员的艺术水平。陈宝珠、尹飞燕、南红、凤凰女、阮兆辉、黄君林、罗家英等香港粤剧艺人，以及金龙、碧云天、雏凤鸣、黄金、大群英、龙凤等香港粤剧团曾先后访问过该社，并与之交流演出。该社还经常与檳城、吉隆坡、新加坡等地的粤剧社团，如菁华俱乐部艺群音乐社、新声音乐社、国声音乐社等交往，互相切磋技艺。

该社于 1965 年之前曾获国家和社区、机构团体颁赠各类纪念品近百件。此外，该社的名誉社长、霹靂州苏丹依特里士沙殿下、阿兹兰沙殿下及其王妃多次亲临该社庆贺，而最能体现该社心系祖籍国的珍藏是民国元年孙中山颁给该社的为广东水灾赈济筹款的奖状，以及一幅当年国民政府主席林森因该社屡次为中国水灾演剧筹款而亲笔题写的白绸题词。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1084—1085）从粤剧团乐师暨霹靂慈善社乐师夏学儒口中获悉，霹靂慈善社的粤剧爱好者每逢星期五晚上练习演唱粤曲。该社粤曲组偶尔也在庙宇庆祝神诞之际，应邀前往演唱助兴。2017 年初开始，由于欠缺敲击乐师，粤曲练唱被迫暂停。（梁七苏、夏学儒口述，2017 年 5 月 14 日）

¹ 跳加官：传统例戏。中国不少古老的地方戏曲剧种保留了“跳加官”这个仪式性的表演。其表演特征是演员戴着面具表演戏曲舞蹈动作。据说这种表演形式源于汉朝，侍臣东方朔为了逗汉武帝开心，又不让汉武帝马上认出他，于是就戴上面具跳舞，做出各种诙谐滑稽的动作。汉武帝一时高兴，就给东方朔赏赐加官。这样一“跳”就“加官”，以后就叫跳加官了。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：449）

（四）吉隆坡人镜慈善剧社

根据《粤剧大辞典》的记载，人镜慈善剧社是马来西亚吉隆坡注册的非职业粤剧社团，原称“人镜慈善白话剧社”，设立粤剧科和中乐部，后将“白话”二字省去，改为以演粤剧和粤曲为主。先后演出过《蝶恨花愁》、《路遥访友》、《胡不归》、《夜送京娘》、《挥戈逐日》等粤剧剧目。至 1990 年代末，该社还经常到怡保、槟城和新加坡等地为当地慈善机构筹款义演粤剧。

（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1085）

根据《光明日报》于 2011 年 9 月 10 日的报道，人镜慈善白话剧社于 1920 年 6 月 1 日正式成立，位于吉隆坡苏丹街 57 号，在苏丹街与汉惹拔路的交界处。该社举办过许多慈善义演，过去数十年来曾为华社筹募逾百万令吉的善款，中华大会堂、同善医院等皆是受惠单位。人镜慈善剧社巅峰期约有上逾千名成员。人镜慈善剧社经历了粤剧的辉煌年代，当年颇负盛名的香港粤剧名伶，诸如邓碧云、新马师曾、七公主¹等来马登台时，必定会上门拜访，与该社“粤剧科”社员交流切磋，非常风光。然而，如今年轻一辈对粤剧粤曲不感兴趣，社员平均年龄高于 50 岁，面对青黄不接的窘境。（叶珮盈，2011 年 9 月 27 日）益生业余音乐社活跃社员林铸良透露，目前，人镜慈善剧社每个星期只有一天的粤曲练唱，每逢社庆晚会只有半小时至一小时的粤剧表演。（陈云卿、林铸良口述，2014 年 9 月 19 日）

¹ 七公主：香港电影圈著名演员冯素波、沈芝华、陈宝珠、萧芳芳、薛家燕、王爱明及冯宝宝。（小碧，2016 年 9 月 22 日）

（五）益生业余音乐社

益生业余音乐社是马来西亚吉隆坡注册非职业粤剧粤曲社团，成立于 1950 年代初，注册登记于 1960 年。创办人为粤剧前辈张东球和梁桂英、梁俭初、潘振辉等。历任社长有张东球、林金生、陈钜添、林玉燕、李佩仪、张瑞珍、杨忠明等。

该社的宗旨为汇聚同好，弘扬中华戏曲文化。成立后因常借吉隆坡半山巴益生堂为活动地点，故登记时取名为“益生”。现社址为社员筹款购置。该社热心公益活动，1990 年代以来，先后慰问银禧老人院，参与金河中秋粤剧汇演，拜访马六甲明星剧社、檳城顺德会馆，举办“慈爱人间之夜”捐助善款，举办“拯救明日希望”捐助首邦市子文华文小学和吉隆坡陆佑路中国华文小学等。此外，该社还开设了粤剧粤曲初级、中级、高级培训班和成立“益生业余音乐社基金”。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1085 - 1086）

据悉，益生业余音乐社至今依然非常活跃。本地资深名伶陈云卿及其子林铸良乃是该社的主干社员，陈云卿更担起粤剧指导的职责。林铸良不但登台参与演出，同时也是伴奏乐师。（陈云卿、林铸良口述，2014 年 9 月 19 日）该社联合艺人馆全民剧场于 2015 年 10 月 24 日在吉隆坡表演艺术中心（KLPAC）举行“益生五十六周年慈善演出”，捐助单位包括玛丽孤儿院（Persatuan Kebajikan Anak Yatim Mary）、吉隆坡陆佑路中国华文小学、尊孔独立中学和吉隆坡狮子会洗肾中心。（益生五十六周年慈善演出海报）

（六）研艺粤剧音乐社

研艺粤剧音乐社是马来西亚吉隆坡注册非职业粤剧粤曲社团，成立于 1994 年 6 月，原名“研艺音乐剧社”，后改为现名，曾聘请中国广东粤剧名伶红线女¹为顾问，创办人为社长颜叶秀珍。颜叶秀珍家境殷实，热心公益，喜爱粤剧曲艺。1994 年与陈引彩、汤月娟、叶爱珍等一班好友共同发起成立研艺音乐剧社，广交粤剧曲艺界的知音朋友，以唱曲演戏娱己娱人。

研艺粤剧音乐社成立后，演出活动十分活跃。先后举行过五次大型筹款义演，为各慈善机构筹得大笔善款。同时，还于 1995 年 11 月赴广州进行艺术交流、观摩演出；1996 年 12 月应邀赴广州参加第二届羊城国际粤剧节；1997 年应邀到古晋为广肇会馆筹款义演；1999 年应邀赴广州参加红线女从艺 60 周年庆典演出；2000 年又应邀赴香港参加由无线电视台举办的红线女从艺 60 周年庆典演出。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1087）

研艺粤剧音乐社至今依然活跃。该社自成立以来，每两年皆举办一场慈善演出。2015 年“研艺爱心慈善夜”的演出结束后，该社得知慈济功德会急需一笔经费供坐落于檳城、亚罗士打和北海的三所洗肾中心运作后，即决定加办一场慈善演出，以为上述三所洗肾中心筹款。2016 年“研艺爱心慈善夜”乃是该社第十次公演，该社成功邀请到中国一级导演梁松峰出任该场公演的导演，同时也邀请到香港资深影星杜平担任大会司仪。此外，前来参与 2016 年“研艺爱心慈善夜”公演的还有中国广东粤剧院一级演员黎骏声和广州国家一级演员兼

¹ 红线女：原名邝健康，1924 年 12 月 27 日生于广州，祖籍广东开平，中国当代著名粤剧表演艺术家、红派艺术创始人。历任广东粤剧院副院长，中国戏剧家协会广东分会副主席，广州粤剧团艺术总指导。2009 年荣获首届“中国戏剧终身成就奖”。2013 年 12 月 8 日，因突发性心肌梗塞在广州逝世，享年 89 岁。（《红线女逝世纪念特辑》，2019 年 8 月 16 日）

人大文化代表倪惠英。社长颜叶秀珍透露，该社于 2000 年 11 月举办的“研艺爱心慈善夜”，更成功邀得中国国宝级粤剧演员红线女、香港天王刘德华以及来自加拿大多伦多的著名粤剧名伶红虹担任演出嘉宾。（李翠媚，2016 年 8 月 11 日）

（七）吉隆坡华光社

华光社是马来西亚吉隆坡注册非职业粤剧粤曲社团，成立于 1995 年，创办人为成日金、李昌仁、成日荣等，曾任社长有朱光耀、陈肇刚、社员数十位。社址在吉隆坡河清园。

吉隆坡原有一个粤剧艺人的普福会馆，已有一百多年的历史，供奉华光为祖师，每年农历九月二十八日华光宝诞，均有纪念仪式和粤剧演出以示庆祝。1970 年代，由于经费不足等原因，普福会馆宣布解散。至 1991 年初，普福会馆老前辈成日金、李昌仁等主张恢复会馆活动，得到粤剧界以及社会热心人士的支持，经过数年的努力筹备，终于在 1995 年 6 月 8 日获得注册，定名为吉隆坡华光社。华光社于是年 8 月举行成立大会，次年举行庆祝华光宝诞暨该社成立一周年纪念大会，开展筹募会所基金活动，邀得新加坡敦煌剧坊前来义演，筹得一笔款项，遂于同年 11 月在河清园购置会所。此后，更多同好加入该社，并坚持每年举行庆祝华光先师宝诞暨该社成立周年纪念活动，演出粤剧粤曲，娱己娱人。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1087）

为推广粤剧艺术文化，华光社于 2013 年 11 月 14 日在吉隆坡中华大会堂举行了一场题为《新旧粤剧演员的学艺过程和粤剧传承》的讲座，同时也穿插了

粤剧身段和粤曲演唱示范。这场粤剧讲座由我国著名文化人张吉安主持，主讲嘉宾包括来自香港的粤剧名伶尹飞燕、阮德锵、黄宝萱以及我国资深名伶翠红。笔者受邀参与其盛，讲座现场座无虚席，吸引了将近 200 人参加。（吉隆坡华光社在吉隆坡中华大会堂举行的《粤剧讲座》现场录音，2013 年 11 月 14 日）紧接下来，华光社又于 2013 年 11 月 16 日在雪隆精武体育馆举行了庆祝华光先师千秋宝诞粤剧曲艺晚会，演出嘉宾有来自香港的年轻粤剧演员黎耀威、阮德锵、黄宝萱等，黄宝萱所指导的小朋友也从香港赶来参与演出。常年旅居我国的香港资深粤剧名伶黄嘉华和我国资深粤剧名伶翠红联手指导的业余粤剧演员也参与演出。舞台监督为我国粤剧名伶邝展鸿（邝碧霞），乐师除了专业剧团乐师，还包括了该社的粤剧爱好者。（吉隆坡华光社庆祝华光先师千秋宝诞粤剧曲艺晚会宣传海报）

除了上述有文献记载的剧社之外，马来西亚还有许多社团会馆也设立粤剧科。受访者林铸良透露，我国早期许多剧社，诸如雪隆冈州会馆、南海会馆、东安会馆粤剧科的成功创立，本地朱家班、梁家班、樊家班和成家班四大乐师家族成员，即朱毅刚、朱庆祥、樊颂球、樊颂平、梁三苏、梁四苏、梁六苏、梁七苏、成日柳、成日坤、成日金、成日荣等人居功至伟。这四大乐师家族成员不仅投身粤剧事业，同时也积极参与和推广剧社活动。（陈云卿、林铸良口述，2014 年 9 月 19 日）

受访者夏学儒，目前担任怡保多个业余剧社之乐师。他在接受采访时指出，巴占善艺剧社是怡保目前最为活跃的业余剧社。该社每星期进行两次活动，活动内容包括习唱粤曲、学习伴奏和习演折子戏。折子戏导师是出身业余

剧社的陈玉珠。除了经常受邀参与庙会演出，该社每年均举办两、三场演出晚会，同时还特邀华乐界导师，如怡保新声华乐中心的周志发和叶美珍加入以壮大伴奏阵容。该社成功吸引了二三十岁的年轻人加入其中，对前来学戏的社员要求也较为严格。因此，夏学儒认为巴占善艺剧社是个前景比较理想的剧社。

（梁七苏、夏学儒口述，2017年5月14日）

上述剧社当中，至今依然活跃的当属益生业余音乐社、研艺粤剧音乐社、吉隆坡华光社和巴占善艺剧社。其中益生业余音乐社和吉隆坡华光社每年都至少举办一场慈善演出。近年来，未闻吉隆坡人镜慈善剧社和怡保霹雳慈善社举办大型的演出。

至今还有许多剧社分布于马来西亚各地，诸如怡保有霹雳顺德会馆音乐部粤剧组、万里望有音韵粤剧社和中华慈善剧社、檳城有南海粤剧班和菁华俱乐部益群剧社、马六甲有明星慈善社等等。其中有些剧社至今依然活跃，如霹雳顺德会馆音乐部粤剧组于2015年8月8日举行欢庆周年纪念晚宴上演唱粤曲；

（〈陈振兴玩转西洋乐器萨克斯管奏粤曲〉，2015年8月17日）万里望音韵粤剧社每逢星期四和星期六晚上开设粤曲练唱班；（〈文化推手：粤曲粤剧再现舞台·万里望音韵粤剧社打出名堂〉，2014年9月4日）

吉隆坡华光社粤剧导师，即我国资深粤剧演员翠红坚信，即便我国所有的职业粤剧团因各种原因而无法经营下去，单凭业余剧社演员对粤剧的热爱与热忱，粤剧是不会在马来西亚这片土地上销声匿迹的。目前，许多业余剧社演员也受聘参与庙会酬神的演出。（翠红口述，2013年11月8日）有鉴于此，业余剧社在马来西亚的粤剧承传与发扬中扮演着极其重要的角色。

第三节 以娱众与酬神为主的本土专业剧团

1930 年代之前，在马来亚各地演出的粤剧戏班皆来自中国广东或香港，未见有本地剧团的出现。赖伯疆和黄镜明的《粤剧史》有言，1929 年大多数专业粤剧戏班回到中国或香港以后，吉隆坡出现了由当地华侨或华裔组织的专业粤剧戏班，如粤剧行会吉隆坡“八和会馆”属下的粤剧团有“新丽声”、“艳阳天”、“天仕”、“文英”、“金凤”、“龙凤”、“胜利”、“升平”、“文郎”、“伟新声”等。（赖伯疆、黄镜明，1988：353）上文有关 1930 年代吉隆坡“八和会馆”成立时，“艳阳天粤剧团”乃其属下的剧团之一的说法有待考证。笔者认为，此处所指应该是“新加坡八和会馆”。据文献记载，马来西亚的粤剧行会称之为“马来西亚八和会馆”，于 1965 年新马分家后发起筹组，于 1968 年正式成立。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086）再者，由蔡艳香领导的艳阳天粤剧团创立于 1956 年，而创建于 1930 年代的乃是艳阳天粤剧团的前身月团圆粤剧团，除非书中所言另有他者。此外，据史料记载，曾志伟领导的伟新声粤剧团则组建于 1966 年。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086）依据艳阳天粤剧团和伟新声粤剧团的组建年份，笔者有理由相信《粤剧史》中有关早期本地专业剧团之说法乃出自马来西亚八和会馆成立后的资料。另一方面，受访者司马文郎也表示，由于史料散失，上述许多八和会馆属下的粤剧团成立于哪一年、创办人是谁多已无从考究。其中，新丽声粤剧团为目前我国著名文武生叶家声、状元郎粤剧团现任班主叶艳芳的叔父叶昆仑所创办。据悉，叶昆仑早年随剧团从中国前来马来亚演剧，后来选择定居马来亚。（司马文郎口述，2013 年 10 月 13 日）笔者据此大胆揣测，当年本地专业剧团多为从中国南来后来定居马来亚的粤剧从业者或其后辈所创办，而蔡艳香之父蔡金

球所创办的月团圆粤剧团乃是马来亚最早创建的本土专业剧团之一。与此同时，笔者也相信上文中所提及的艳阳天粤剧团，即是蔡艳香所领导的戏班，有关月团圆粤剧团和艳阳天粤剧团的成立，留待第三章第一节再论述。

上述八和会馆属下粤剧团中未提及的“新声剧团”和“嘉乐剧团”，也是马来亚早期的粤剧团。朱秀英（1920 - 2003）出生于槟城，戏路宽广，能文能武，能生能旦。1940 年代，在新加坡与邵伯君等人组建新声剧团，并在新世界游乐场演出，后来又自任班主组建嘉乐剧团，与邓秋侠、叶昆仑等人合作在马来亚演出达十年之久。1950 年代初到 1960 年代初，除了自组秀英剧团外，朱秀英又先后与薛觉先、卢海天、黄千岁、何非凡、新马师曾、芳艳芬、桂名扬、陈锦堂、上海妹等合作，在东南亚演出十多年。朱秀英出身粤剧音乐世家，父亲朱洪和三位兄弟均是粤乐乐师¹，两位姐妹是花旦。1963 年，朱秀英转到香港发展。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1170）

伟新声粤剧团是唯一有史料记载的剧团。伟新声粤剧团是马来西亚吉隆坡注册的职业剧团，成立于 1966 年，创办人为班主曾志伟。曾志伟出身粤剧世家，自小学戏，师从文武生邓少秋，后来任丑生，其妻黄丽阁担任花旦。剧团其他主要演员有紫凌霄、李飞嫻和乐师梁三苏等。该团除固定班牌²和主要几位演职员外，没有其他成员，有演出时才临时凑班。以演《封相》、《送子》、《八仙贺寿》等例戏和“神功戏”，即酬神戏为主，在马来西亚各地演出，每年超过一百场。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086）

¹ 根据由王胜焜和王胜泉合编的《朱庆祥口述朱氏三雄历史》，朱家乐才是朱秀英的父亲，而朱洪则是朱秀英的叔父。朱秀英的三位兄弟朱庆祥、朱毅刚和朱兆祥均为当代粤乐名家，在行内受尊称为“朱氏三雄”。1940 年代至 50 年代，朱庆祥一直在马来亚担任戏班乐师，1959 年追随两位兄长前往香港发展。（《朱庆祥口述朱氏三雄历史》，2016 年 4 月 16 日）

² 班牌：一个剧团或戏班的名称叫“班牌”。（《粤剧常用词汇》，2019 年 8 月 10 日）

1990 年代初，正当马来西亚粤剧日渐式微之际，恰逢卡拉 OK 风行，为保存粤剧艺术，曾志伟首创先河，把卡拉 OK 与粤剧“混”为一体，即把三小时的粤剧表演改为两小时，粤剧开演之前先唱一小时卡拉 OK 流行歌曲。为此，曾志伟也将其“伟新声粤剧团”易名为“伟新声新潮粤剧团”，在芙蓉、宋溪、太平、万挠、华玲等地演出。（李建能，1991 年 4 月 8 日）蔡艳香透露，曾志伟把卡拉 OK 与粤剧“混”为一体之举致使粤剧变得不伦不类，不仅无法拯救其领导的剧团，反而弄巧反拙，加速了其剧团的没落。后来，伟新声粤剧团也随着曾志伟离世而解散。（蔡艳香口述，2013 年 9 月 16 日）

1930 年代，邵氏兄弟娱乐公司在马来亚的吉隆坡、檳城等地发展娱乐事业，兴建了中华游艺场和安乐世界游艺场。吉隆坡、檳城、怡保、文冬埠等地也建有大小不一的戏院，如万景戏院、万安台戏院。这些娱乐场所经常有粤剧演出。（赖伯疆，2001：298）

1938 年傅无闷所编写的《南洋年鉴》指出，当年邵氏兄弟娱乐公司所管理的游艺场包括吉隆坡中华游艺场、怡保银禧园、马六甲极乐园、太平加冕游艺场、阿罗士打大观园游艺场和新加坡新世界。（转引自容世诚《寻觅粤剧声影》，2012：269）1940 年，邵氏兄弟娱乐公司收购了新加坡大世界游艺场。自 1920 年代以来，这些游艺场给马来亚居民带来无尽欢乐，而粤剧演出就是游艺场内众多娱乐活动之一。（容世诚，2012：269）



图 2：1957 年邵氏兄弟娱乐公司在马来西亚的电影戏院分布图。
(容世诚, 2012: 268)

邵振寰，1922 年出生于马来亚，祖籍广东南海。1940 年代已驰誉新马两地，被称为“文武生王”。与之合作的伶人包括蔡艳香、秦小梨、仙花旺、莫瑞兰、倩影依、邓丽霞、朱秀英、刘展飞、郭非愚、司马文郎等。邵振寰于 1950 年代组建“振寰粤剧团”并担纲演出。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1175）我国资深粤剧文武生邵振寰就是邵氏兄弟娱乐公司当年旗下的一名粤剧演员，他经常在我国各地的游艺场或戏院演出。后来，邵振寰也自组粤剧团，班牌为“寰球乐”。至于“寰球乐”创立于哪一年，邵老先生已无法记起。（邵振寰口述，2013 年 11 月 15 日）据此，《粤剧大辞典》有关邵振寰创办“振寰粤剧团”这一记载有误。邵振寰所创办的是“寰球乐粤剧团”，而非“振寰粤剧团”。

世界二战结束后，邵氏兄弟娱乐公司搜罗了中国和港澳的新剧目，让该公司属下的剧团前往各地演出。1948年前后，新马的戏剧娱乐处于有史以来最冷淡的时期，中国和香港的戏班大都离开了新马。1950年代，新马的粤剧演出活动，与1940年代相比较稍微活跃一些。（赖伯疆、黄镜明，1988：357 - 358）1960年代至1970年代，恰逢马来西亚经济腾飞，无论是商业娱乐性质抑或庙会酬神性质，本地剧团的演剧活动常年都是极其活跃的，新、马、港三地的粤剧伶人更是合作无间。

1980年代，国际锡市崩溃，锡价暴跌，导致我国锡矿工业衰退。譬如我国杰出矿家、企业家丹斯里拿督丘思东属下的采锡矿场和锡苗贸易商行亦遭受严重打击，以至1991年全盘停止操作与收盘。（黄佩玲，2016年6月10日）自此，粤剧演出活动也因锡矿业没落萧条而大量减少。后来，随着录像带、录像光盘、录像播放器、电脑视频等新科技产品的问世，马来西亚的粤剧发展日渐趋弱。至今，除了酬神庙会和慈善公益性质的粤剧演出，纯属商业娱乐性质的粤剧演出已难得一见。

时至今日，马来西亚的职业粤剧团仅存蔡艳香领导的“艳阳天”、蔡宝萍领导的“靖言”、张千辉领导的“千秋乐”、司马文郎领导的“状元郎”、王丹凤领导的“金凤鸣”等五团。前四团在每年的农历六月至九月，即庆祝中元节、观音诞和九皇爷诞期间的演出活动还是相当活跃的。

第二章 蔡艳香的成长摇篮——月团圆粤剧团¹

蔡艳香，原名蔡丽莺，1933年出生于马来西亚森美兰州芙蓉，亲生父母不详。其养母林巧粧，原籍广东香山（今中山市），自幼父母双亡，又遭舅父舅母嫌弃，幸得外婆抚养长大。直至外婆去世后，十多岁的林巧粧为生活所迫，只好随“水客”，即由水路走私货物的商人来到新加坡。她在新加坡加落脚后，在一间知名的咖喱店工作。林巧粧天生一副好嗓子，经常一边工作一边唱歌。当时，新加坡常有粤剧演出，林巧粧无意间被一名到咖喱店来吃饭的粤剧演员相中，自此便投身戏行。十多岁的林巧粧虽然毫无功底，但是恰逢当时流行悲剧，她能哭能唱，入行不久即声名鹊起，与之合作的演员有靚金牛、梁醒波等。据史料记载，梁醒波当时可是赫赫有名的伶人，与罗剑飞、刘剑飞、文少秋合称为新加坡粤剧“四大天王”。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1178）能与“大佬倌”梁醒波合作演出，可见林巧粧的演技确实不错。

当时，红伶时有领养儿女之风。倘若所领养的孩子具备天赋，他们便授以技艺，并祈盼孩子有朝一日成了名角，也算是养儿防老。林巧粧当年未婚，就把蔡艳香抱回来抚养，并给她起名为丽莺。蔡艳香说，林氏虽是养母，但却把她视为己出，宠爱有加。林氏忙于演剧，特地请了妈姐²爱姐照顾蔡艳香。后来，林巧粧带着蔡艳香嫁给蔡金球为妻，夫妻俩合力经营月团圆粤剧团。不久，林氏又收养了另一个女儿，取名为蔡丽燕。蔡艳香笑称，“莺莺燕燕”确实是当年艺人常用的名号。

¹ 此章节中没注明出处者大多为梳理蔡艳香之口述资料所得。

² 妈姐：妈姐大多为广东顺德人，梳起不嫁，常年身着白衫黑裤，专门给人家当保姆。（李天葆，2012：15）



图 3：蔡艳香之养母林巧粧和保姆爱姐。
(蔡艳香提供/摄于 1940 年代)

月团圆粤剧团乃是蔡艳香的成长摇篮。1941 年太平洋战争爆发，年仅七岁的蔡艳香被迫停学，追随父母身边，开始粉墨登场；1945 年太平洋战争结束后，重返校园的蔡艳香决定弃学从艺，正式开始其粤剧演艺生涯。蔡艳香这棵粤剧幼苗，在长辈的悉心栽培下茁壮成长。



图 4：小时候的蔡艳香，当时还叫蔡丽莺。
(蔡艳香提供/摄于 1940 年代)

第一节 蔡金球作别红船创建月团圆

蔡艳香的祖辈何时移居马来亚、为何移居马来亚已不可考，只知道其祖父蔡南生及其父辈都是土生土长的马来亚人。蔡南生擅长弹奏扬琴，在“琵琶馆”教导“琵琶仔”唱曲为生。蔡南生的儿子都具备优良的音乐天赋遗传，蔡艳香的父亲蔡金球擅长演奏敲击乐器、二伯蔡金泉和八叔蔡金就也精通各种乐器演奏，都是戏班乐师，而姑母蔡群玉是粤剧演员。蔡南生的儿女投身戏行这段往事，最早可追溯到广东红船班的年代。

黄伟在其著作《广府戏班史》中提及红船的由来及变迁时指出，红船又称“戏船”，是粤剧戏班演职人员水上移动的“宿舍”，也是戏班转移演出场地时的交通运输工具。粤剧戏班之所以会有“红船”之设，全因广东四乡所特有的地理环境和交通条件所致。广东珠江三角洲一带水网纵横，水流平缓，险滩急流较少，有利于船只的航行。红船班一向以四乡为演出阵地，而当时陆上交通十分不便，通往各村落的多为乡间小路，搬运戏箱道具只能靠人工肩挑背扛，天晴尚可，遇上雨天，道路泥泞，更是寸步难移。因而戏班在这一带演出非靠船只运输不可，戏船便成了最理想的交通运输工具。（黄伟，2012：89）

根据《粤剧大辞典》的阐释，戏船外部通体髹作红色，故称“红船”。民国以后，军阀连年混战，四乡匪盗横行，粤剧演出市场日渐萎缩，红船班也逐渐减少。1938年，日军侵占广州后，红船被日军征用，大多毁于战火，有些则被船主拆成木料典卖，红船班失去了主要栖息地和交通工具，演出活动乃告结束。红船班自此消失在人类历史长河中。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：743）



图 5：红船模型。（罗铭恩，罗丽，2009：34）

蔡艳香的祖辈无疑是从中国南来的，可是出生于马来亚的父辈们，当年却因投身戏行而回归广东，随着红船穿梭于珠江三角洲一带演剧。后来，又因着他们对出生地马来亚的眷恋，视昔日祖辈们的异乡为故乡，最终选择作别红船回马发展。始料不及的是，蔡艳香的父辈们这一抉择竟让其家族在马来西亚粤剧发展史上起了举足轻重的作用。红船早已湮灭，然而红船却造就了今日马来西亚粤剧界赫赫有名的“蔡家班”，以及被誉为马来西亚粤剧之母的蔡艳香。

月团圆粤剧团，即艳阳天粤剧团的前身，乃是蔡艳香之父蔡金球所创办的剧团，其创办年份不详。据蔡艳香追忆，自她懂事以来，其父已是月团圆粤剧

团的班主。蔡氏夫妇曾在香港演出，与当地名伶伊秋水等人合作。然而，他们思乡情切，最终还是选择回马发展。

蔡金球擅长掌板¹，早期特受到南洋来演出的香港著名武生靚次伯器重。据史料记载，靚次伯扮演《六国大封相》²中的公孙衍，坐车时的功架、身型、表情独到，在粤剧行内公认首屈一指。他的髯口功夫娴熟精到，用两指向上弹出白须，飘下时纹丝不乱，因而又有“武生王”之称。（赖伯疆、黄镜明，1988：213）靚次伯在马来亚演出时，为求演出完美，每当演出《六国大封相》时，都会私下雇佣蔡金球为其掌板。可戏班里已有固定的掌板师傅，蔡金球觉得这绝非长远之计，不久便离开靚次伯了。

1930年代，广东著名文武生白玉堂曾在美国、新加坡、越南等国演出。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：876）白玉堂擅长演“大审戏”和“袍甲戏”。（黎键，1997：35-36）“大审戏”《三司会审杀姑案》、“袍甲戏”《黄飞虎反五关》等剧作的演出极其讲究锣鼓的烘托。蔡金球精湛的掌板技艺极受当时到南洋来演出的白玉堂所赞赏，自此蔡金球便追随白玉堂到广东的红船班去当掌板师傅，在广东、香港各地演出。然而，蔡金球情牵故土，最终决定作别红船回马发展，并创办了月团圆粤剧团。

1930年代，游艺场在南洋各地兴起，新加坡大世界游艺场、新世界游艺场、吉隆坡美世界游艺场、大东方游艺场、怡保趣乐园、檳城春满园游艺场、

¹ 掌板：鼓师。又称“打锣”或“抓竹”。掌板手持鼓竹，击板、鼓以指挥下手敲击锣鼓及整个乐队的演奏，配合演员进行表演和唱念。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：295）

² 六国大封相：传统例戏。又名《六国封相》，简称《封相》。叙述东周战国时期苏秦成功游说六国联盟抗秦，因此被封为六国丞相的故事。《封相》演出需要戏班角色行当齐全，阵容鼎盛，场面恢宏，是粤剧戏班作为开台首晚必演的例戏，有让观众检阅戏班阵容之作用。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：450）

大观园游艺场，均有粤剧演出。一些茶馆酒楼如南天、天一景、皇后、高升等，也有小型粤剧班演出或女伶演唱。（李计筹，2011：31）由此可见，这时期马来亚的粤剧市场是相当火红的。再者，赖伯疆和黄镜明在《粤剧史》一书中指出，1929年大多数专业粤剧戏班已回到中国或香港。（赖伯疆、黄镜明，1988：353）笔者据此推测，随着中国、香港粤剧戏班的离去，马来亚的粤剧市场定会出现供不应求的现象。马来亚粤剧演出场所如雨后春笋般林立，以及粤剧市场的美好前景，也许就是促使蔡金球回马组建月团圆粤剧团的原因。依蔡艳香的说法，在其父蔡金球的眼里，马来亚才是他的家，落叶终要归根，其父回马发展也是理所当然的。

通过梳理文献和口述史料，笔者推测月团圆粤剧团的创办年代应该就在1930年代期间，乃是马来亚早期的本地专业粤剧团之一。

第二节 二战烽火中歌舞盛世粉刷太平

据《粤剧史》记载，第二次世界大战（1939 - 1945）爆发前，从中国和香港前往新马演出的著名粤剧团为数不少。譬如1936年，“胜寿年粤剧团”从广州到新马演出，该团著名演员有文武生靚少佳、武生曾三多和邓炳光、小武黄鹤声、丑生庞顺尧和小觉天、男花旦林超群、李自由、袁室骧以及龙虎武师猩猩仔等，当时被誉为“十大台柱”。演出剧目有新编历史故事《龙虎渡姜公》、《十美绕宣王》、《粉碎姑苏台》、《怒吞十二城》、《肉搏黑龙江》、《血染热河》等。由于该班的剧目、舞蹈、表演艺术，尤其是武技水平

高超，因此特受广大中下层观众欢迎。该团曾到过吉隆坡、檳城等埠演出，深受广大观众热烈欢迎。著名粤剧演员薛觉先，也于同年八月应新加坡邵氏兄弟娱乐公司的聘请，组成“觉先旅行剧团”前往演出。该团在新马演出历时三个多月。演出剧目有《关公古城会》、《霸王别姬》、《月下追韩信》、《乔小姐三气周瑜》、《西厢记》、《璇宫艳史》、《姑缘嫂劫》、《白金龙》、《三伯爵》、《降服美人心》等。（赖伯疆、黄镜明，1988：353 - 355）

抗日战争爆发后，仍有不少粤剧团在新马演出，有者还演出了具有揭露日本帝国主义侵华寓意的剧目，如“万年青剧团”演出的《十万童尸》等剧，颇有影响。这出戏是根据京剧《赵氏孤儿》改编的，以奸臣屠岸贾为了灭绝忠良赵盾的后代，屠杀了许多无辜的婴儿的暴行，影射日本侵略军大肆屠杀中国同胞的罪行。著名铁喉花旦肖丽章走埠演出时留下的“红棉粤剧团”，也在此时到达新马演出。同一时期在新马演出的剧团，还有罗品超剧团、新华年班、新青年班、谭秉镛剧团等。这些剧团多在新世界舞台和大世界舞台演出，有的剧团还深入到新马的内地小埠去演出。（赖伯疆、黄镜明，1988：356）

这个时期，月团圆粤剧团的台柱是来自广东，旅居新加坡的粤剧名伶陈醒汉，而与之合作的花旦乃是其妻孙颂文。据史料记载，1931年和1939年，陈醒汉曾两度应邀前往美国旧金山、纽约等地巡回演出。太平洋战争爆发前夕返回中国。长期的劳碌奔波导致他的健康严重受损，患上间歇性精神分裂症，两年后病逝于广州。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1176）自此，孙颂文正式加入月团圆粤剧团。后来，蔡艳香的干姐姐张丽华也参与演出，改艺名为花韵兰。之后陆续来了林巧粧的姐妹好友，即专攻旦角的梅雪菲。当时的文武生有

张百炼、郑玉堂和蔡艳香的姑丈罗剑飞，花旦还有蔡艳香的姑姑蔡群玉。蔡群玉是个功夫了得的刀马旦，经常在舞台上“打真军”¹。

据《粤剧大辞典》记载，罗剑飞原名罗福来，新加坡出生，祖籍广东顺德，1930年代与梁醒波、文少秋、刘剑飞被誉为粤剧“四大天王”。罗剑飞曾与梁醒波、文少秋、刘剑飞、文觉非以及妻子蔡群玉组班在新马一带演出。

（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1178）通过梳理比对史料，即罗剑飞等人组班的年代、演员阵容和演出地点，再结合蔡艳香的口述资料，笔者推测由罗剑飞等人所组建的戏班，极可能就是蔡金球所领导的月团圆粤剧团。

另一方面，据史料记载，刘剑飞出生于新加坡，祖籍广东，攻小武、小生。其父是清末民初粤剧著名小武英雄水，曾长期在东南亚一带演出。刘剑飞继承了父亲的表演艺术风格，主要向陈醒汉学习文戏，与文少秋、蔡群玉、文觉非等人组班在新马各地演出。1940年代日军占领马来亚后，他被日军强征做苦役，在压赴营地途中病故。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1171）有关刘剑飞的生平简介中，提及小武出身的刘剑飞曾追随陈醒汉学习文戏，而当时陈醒汉乃是月团圆粤剧团的台柱。笔者认为这更足以印证由罗剑飞等人所组建的戏班，就是蔡金球所领导的月团圆粤剧团。再者，陈非依在《粤剧六十年》的口述资料中曾提及，粤剧戏班往日拜师授徒，徒弟学戏主要靠自己，即在台上自己观摩和学习，不明白时才向师父请教。（陈非依，2007：21）刘剑飞既然拜陈醒汉为师，他就必须跟随师父在月团圆粤剧团中边演出边学习。

¹ 打真军：南派武技。将真实的冷兵器，拿到粤剧舞台演出中对打。由于打真军在舞台上表演时有一定的危险性，难度极高，且需多人长期在一起合作训练才能演出，所以此项武技现已极少在粤剧舞台上展现。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：364 - 365）

1941年12月8日，日军在泰国南部和马来亚北部登陆，到12月底，日军已经控制了马来半岛和婆罗洲诸州。（Barbara Watson Andaya, 1982: 257）自此，马来亚经历了长达三年零八个月的日军残暴统治。然而，日军为了粉饰太平，建设大东亚共荣圈，粤剧得以在沦陷后的马来亚继续上演。受访伶人邵振寰表示，日据时期，百姓一般上都不能自由走动，可粤剧艺人则相对自由。宪兵部发给每个粤剧艺人一枚襟章，故而粤剧艺人晚上散戏后还可自由走动。（邵振寰口述，2013年11月15日）

日据期间，月团圆粤剧团受聘到雪兰莪煤炭山演出两个星期。蔡艳香的父母在经营月团圆粤剧团的同时，也在吉隆坡安邦租下一间咖啡店安置一家老少，家人靠经营咖啡店帮补家用。1941年，七岁的蔡艳香开始上学了，然而太平洋战争爆发，蔡艳香被迫停学。蔡艳香停学后开始粉墨登场，她和三个年龄相仿的小朋友即李飞霞、黄丽阁和罗丽燕在剧团里当手下，也就是饰演一些无关紧要的小角色。后来，李飞霞成为正印¹花旦，黄丽阁则成为二帮花旦²。1980年代末，笔者曾在美罗太上老君庙庆祝神诞时看过黄丽阁演出。当时受聘前来演剧的就是第一章第三节中所提及的伟新声粤剧团，班主为黄丽阁的丈夫曾志伟。当时，曾志伟是该班的小生，黄丽阁是二帮花旦，台柱是来自香港的文武生新剑郎和花旦王超群。

早期，粤剧行里有所谓的“班仔”。“班仔”就等同戏班里的徒弟，他们跟戏班签订六年合约，衣食住行全由班主负责，六年满师后，师父将送给徒弟

¹ 正印：表演岗位名称。其他地方剧种称“正官”或“正色”。在粤剧戏班各个表演行当中，戏份最重、最主要的演员，称为“正印”，例如正印武生、正印花旦、正印小武、正印丑生等。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：333）

² 二帮花旦：二帮花旦，即第二花旦，第一女配角。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

几套戏服，以便徒弟得以演剧谋生。当时，有个专攻旦角，原名徐幼闻，艺名雪影梅的班仔，深得林巧粧的欢心，满师后又不愿离开师父，林巧粧就让蔡金球将雪影梅“收房”，即纳之为妾。不久，雪影梅生了个女儿，取名为蔡丽红，也就是后来艳阳天粤剧团的台柱之一，闻名新马的花旦翠红。

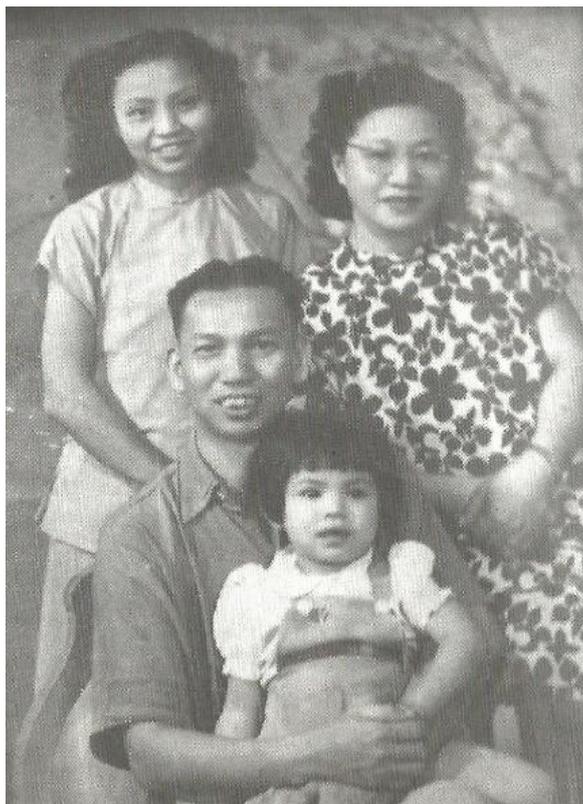


图 6：蔡父蔡金球，手抱者是翠红，戴眼镜者是蔡母林巧粧，穿唐装衫裤者是翠红的生母雪影梅。（蔡艳香提供/摄于 1950 年代）

雪兰莪煤炭山的演出结束后，游艺场老板陈驹聘请月团圆粤剧团到彭亨文冬去演剧，年仅七岁的蔡艳香也追随父母左右，他们在那儿驻演长达三年多。游艺场内供粤剧演出的戏棚都是用亚答叶搭建的，极其简陋。月团圆粤剧团当时演的都是些古老剧目，也就是提纲戏，如《钟无艳》、《空中楼阁》、《背解红罗》、《慈云太子走国》等，一出戏一演就是二三十天左右。在那个娱乐

极为匮乏的年代里，粤剧演出吸引了许多观众，显见人们是为了追看剧情而天天捧场的。

蔡艳香追述，偶尔也有日寇前来观剧，不幸被他们相中的年轻女伶会被强行带走，沦为日军慰安妇，有者三四个月后才被释放回到剧团。月团圆粤剧团在煤炭山演出期间，一个名叫陈锦波的男演员被日军捉去充当炊事员，时常遭受日军虐待，以致后来记忆力衰退，演剧时经常忘词，最终落得惨淡收场。可见在日寇残暴的统治下，许多粤剧艺人也难以幸免于难。

后来，文德甲、立卑和日叻务也陆续开设了游艺场，又有老板前来聘请月团圆粤剧团前往演剧，林巧粧就派一批团员前去。这些团员一般在外演出两三个月，演出期满后回到文冬。

风雨飘摇之际，演剧活动难免落得冷清萧条，逗留马来亚的外来剧团和演员也寥寥无几。然而，日本政府为了展示各个地方在其管辖下欣欣向荣，不惜出钱出米招揽戏剧演员到各地唱戏，而催生了马来亚粤剧三大家族，即朱家班、梁家班和樊家班。当时流行的是最传统的剧目“江湖十八本”¹，其中的《二进宫》、《孟母三迁》、《四郎探母》、《六郎罪子》等，都是脍炙人口的故事。（高宝丽，2010年12月18日）

¹ 江湖十八本：指早期的传统粤剧剧目。每套剧目之首，均以数字作为次序，不同的版本有不同的说法。根据《粤剧大辞典》的记载，即《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四进士》、《五登科》，《六月雪》、《七贤眷》、《八阵图》、《九更天》、《十奏严嵩》、《十一辆铁华车》、《十二金牌》、《十三岁童子封王》、《十四国临潼斗室》、《十五贯》、《十六面铜旗阵》、《十七年马上王》和《十八路诸侯》。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：54-57）

笔者揣度，上文所指的朱家班极可能就是本文第一章第三节中所提及的粤剧演员朱秀英，及其在近代粤剧界影响深远的兄弟朱庆祥、朱毅刚和朱兆祥。梁家班则是早期名伶梁少飞，梁氏家族。根据史料记载，梁少飞于1930年代直至第二次世界大战爆发前期间，随著名粤剧团前来马来亚演出。（赖伯疆、黄镜明，1988：353）司马文郎在接受笔者采访时透露，他所领导的状元郎粤剧团的演员阿莲（原名梁宝莲）和阿煲（原名梁志强，艺名为梁志良）就是梁少飞的儿女。梁少飞早期随大罗天剧团从中国来马演出，随后选择定居马来亚。梁少飞的徒弟玉麒麟自小练就一身好本领，声色艺俱全，九岁即登台演出，十多岁就担当文武生，有“小神童”之称，只可惜英年早逝。玉麒麟在随金龙粤剧团到美罗太上老君庙来演酬神戏期间，应戏迷之邀前往当地名为“大石山”的瀑布去游泳时溺毙，罹难时年仅二十岁左右。（司马文郎口述，2013年10月19日）梁家班也极可能是后来闻名新马的乐师家族梁三苏、梁四苏、梁六苏和梁七苏，樊家班则是另一乐师家族樊颂球、樊颂平等人。

日据时期，新马的粤剧戏班演出较为萧条零落。较有影响的戏班有南洋兄弟烟草公司主持的“万年青班”，该班连续演出了几个较有影响的戏，如《惨》、《贱》、《丑》、《酸》等，每出戏都分上下卷，特别是《惨》、《贱》两个剧目，尤为观众欢迎。女演员陈醒依在《贱》一剧中扮演沿门乞食的妇女，由于表演逼真，催人泪下，许多观众纷纷竞相解囊捐赠，她因而成为槟城戏迷的崇拜偶像，被推崇为“花衫艳后”。在新马演出的剧团，还有经营戏班事业的班政家卫三姑的“新同庆粤剧团”（后改名“庆丰年粤剧团”），以及从香港和中国前来演出的几个剧团。这些剧团的著名演员有白驹荣、少昆仑、白果、苏少棠等人。苏少棠还应快乐世界游艺场的邀请，与本地花旦尹少

卿合作，首演了《吴三桂与陈圆圆》，由于苏少棠熟悉传统粤剧的排场和武打技艺，因而一度创下了场场爆满的记录，这在当时处于不景气的粤剧界中，是一种罕见的现象。（赖伯疆、黄镜明，1988：356 - 357）

1950年代，蔡金球在北婆罗洲的演出结束后，曾经邀请紫凌霄加入月团圆粤剧团，与蔡艳香、梁杰夫、黄师觉、十三郎等人在吉隆坡秋杰路的安乐世界游艺场演出三个月。据悉，紫凌霄这个于二战后声名鹊起的本地伶人性情暴躁，也喜爱扮演性情粗暴、野蛮、好斗等角色。有一回，他在演出时急性阑尾炎病发，散戏后马上被送入医院治疗。虽然就医及时，但是手术导致元气大伤，加上他性情急躁，病愈后每每演出一两宿就会失声，以致无人敢再聘请他演剧。一个曾经颇有名气，能够独当一面的本地伶人，从此在粤剧舞台上星沉光灭。

1945年8月，太平洋战争结束，蔡艳香和父母离开彭亨文冬，回到吉隆坡安邦与家人团聚。不久，月团圆粤剧团受聘到巴生演出，而蔡艳香也进入燕美华小就读。当时，燕美华小的师生多为印裔，老师只能以英语教学，蔡艳香无法适应学校生活，加上父母长期在外演剧聚少离多，她思亲情切，便起了辍学的念头。在征得父母的同意后，蔡艳香正式开始其粤剧演艺生涯。蔡艳香步入从艺之路初期，总爱模仿老倌们的演技。蔡艳香的领悟力高、模仿力强，许多戏都是靠“偷师”学来的。想当然耳，当时她所学的都是提纲戏。蔡艳香的二伯蔡金泉和八叔蔡金就都是剧团乐师，他俩悉心教导蔡艳香唱曲，而蔡艳香的绝技“踩砂煲”则是由母亲林巧粧传授的。蔡艳香追述，当时会“踩砂煲”的还有花旦陈艳依，其实陈艳依这一绝技也是林巧粧所教导的。

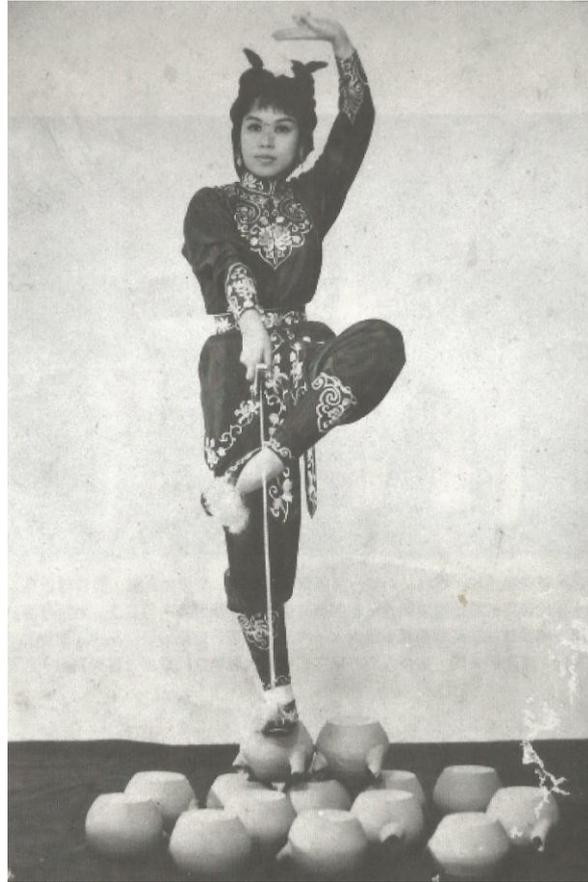


图 7：蔡艳香踩砂煲的英姿。（蔡艳香提供/摄于 1960 年代）

根据《粤剧大辞典》记载，陈艳依是广东东莞人，少年时随父在新马生活，专攻刀马旦。陈艳依允文允武，曾有“女武状元”、“刀马旦之王”的美誉，舞台上施展腰功、腿功出神入化，长靠短打俱精。她还苦练“踩砂煲”的真功夫，轻功了得。后来，陈艳依与小生冲天凤结婚，1930 年代中期，随夫回国。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：952）从随父旅居新马，直至随夫回国的年代来看，陈艳依得以追随林巧粧学习“踩砂煲”的说法是可信的。

综上所述，世界二战前后，虽然时局动荡不安，然而粤剧从业者为了维持生计，平民百姓为了苦中作乐，粤剧仍然继续上演。乱世之下，百业萧条，演剧活动较为零落也是合乎情理的。

第三节 紧急法令期间以神童之姿崛起

从日本帝国主义的铁骑驱入马来亚之日起，华侨便举起武装抗日的大旗。在日本占领马来亚的三年又八个月期间，马来亚人民抗日军在马来亚共产党（以下简称“马共”）的领导下，不畏艰险奋勇抗敌。直至 1945 年 8 月 15 日，日本宣布无条件投降，抗日斗争方休。正当马来亚人民庆幸获得解放之时，英国则打着“盟友”的旗号于 9 月 3 日在槟榔屿登陆，并于 9 月 15 日在新加坡建立军政府（British Military Administration），恢复其殖民统治。（林远辉、张应龙，1991：437 - 448）

1945 年，太平洋战争结束，马共因抗日有功，获得重返马来亚的英国殖民政府承认，成为合法政党。1948 年，马共决定放弃战后以来所采取的议会政治路线，改用武装斗争，并遁入森林展开游击战斗。为了打击马共获得补给，英国殖民政府在马来亚规划了一连串的剿共措施，甚至在 1948 年，颁布全国进入“紧急状态”。（潘婉明，2004：26 - 27）

蔡艳香追述，紧急法令期间，月团圆粤剧团里有个名叫莫英的衣箱¹，因受不了戏班艰苦的生活，而带着一对儿女即莫剑华和莫倩红，跑到山林里投靠马共。不料，他在山林里一病不起，临终前吩咐马共弟兄将一对儿女托付于蔡金

¹ 衣箱：为演员管理戏服的工作人员。其主要职责是为演员更换衣服及处理杂务。（《粤剧常用词汇》，2019 年 8 月 10 日）

球。自此，莫剑华、莫倩红便与蔡艳香、蔡丽婵、李运财等班里的孩子一起学戏、习《千字文》。后来，莫剑华成为“五军虎”¹，而莫倩红则专演老旦。

与此同时，蔡金球有心栽培蔡艳香，到处为女儿物色教导功架身段的良师。他找来当时在安邦力士酒店工作，人称“爆口榴槌”的国术师傅教导蔡艳香棍棒、双匕首等功夫。后来，有个经营娱乐业的老板陈如凤聘请月团圆粤剧团到安顺去演剧。在安顺演出期间，蔡金球又找来在“莺燕闽剧团”驻演的陈顺宝教导蔡艳香。陈顺宝原先在京剧团里当武师，他教给蔡艳香的是京班的“北派”武打技艺。

蔡艳香练就一身武艺，十五岁就开始担纲正印花旦。当时，演出的剧目有《虹霓关》、《双响炮》、《英娥杀嫂》、《飞渡玉门关》、《龙潭夜葬夜明珠》、《侠盗奇花戏玉郎》等，都是武打戏。

¹ 五军虎：表演行当。在早期粤剧十大行当中归属“杂”类，是戏班中专门负责武打和翻跟斗的群角演员，现在剧团多称为武打演员。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：344）



图 8：蔡艳香芳龄十五岁即担纲正印花旦。（蔡艳香提供/摄于 1940 年代末）

1948 年，即蔡艳香十五岁那年，月团圆粤剧团受聘在马六甲极乐园游艺场演剧，蔡金球聘请来自中国的粤剧演员梁杰夫、黄师觉前来助阵。黄师觉擅长北派功夫，他教会蔡艳香打北派和表演《虹霓关》。后来，梁杰夫和黄师觉都在马来亚落地生根。这个时期从中国前来演出，并定居马来亚的粤剧工作者还有谭卓甫、梁少飞、叶昆仑、叶伟棠、刘进等人。他们的后代大多数投身戏行，譬如于 2000 年去世的本地文武生谭少佳就是谭卓甫之子。叶昆仑和叶伟棠是兄弟，目前艳阳天粤剧团的二帮花旦叶嘉凤、掌板叶超鸿即是叶昆仑的子女；花旦叶艳芳，即状元郎粤剧团的现任班主，以及在新马一带颇负盛名的文武生叶家声就是叶伟棠的儿女。

月团圆粤剧团在马六甲极乐园游艺场演出期满后，又接到邵氏兄弟娱乐公司的招聘，前往槟城新世界游艺场演出。在槟城演出期间，蔡金球找来擅长扮演关公的须生¹张鹤楼教导蔡艳香武打技艺。蔡艳香全心全意投入粤剧演出之中，一切学戏和演出事宜全听从其父安排，以致对当时其他戏班演出的情况一无所知。

邵氏兄弟公司堪称是一所多元化的商业文化机构，自 1930 年代以来，产业遍布上海、香港、新马各地。游艺场一直是邵氏兄弟公司娱乐产业的一个关键部分。1938 年，邵氏兄弟公司所经营的游艺场包括吉隆坡南园，即中华游艺场、怡保银禧园、马六甲极乐园、太平加冕游艺场、阿罗士打大观园游艺场和新加坡新世界游艺场。1940 年，邵氏兄弟公司收购了新加坡大世界游艺场，从此掌控了新加坡两大游艺场，一直维持到 1980 年代。（容世诚，2012：258）

赖伯疆、黄镜明在《粤剧史》一书中提及，世界二战结束后，为了适应和平时期戏剧观众的娱乐要求，新加坡邵氏兄弟公司的娱乐事业经纪人冯痴蛙，搜罗了中国和港澳的新剧目，让该公司属下的剧团前往各埠作巡回演出。当时，新加坡和怡保的粤剧较有起色，怡保银禧园的粤剧戏班演出水平较高，后起之秀文武生紫凌霄具有较大的号召力。在吉隆坡，有薛觉先的徒弟陈皮梅和文武花旦倩影依。新加坡的戏班，有文武生邓秋侠、文武生叶昆仑、文武花旦朱秀英等人的戏班。（赖伯疆、黄镜明，1988：357）邵振寰在接受笔者访问时透露，他曾是邵氏兄弟娱乐公司旗下的粤剧团演员。这个时期他大多在槟城、怡保、金宝、新加坡一带的游艺场演出，与之合作的花旦有秦小梨、谭秀英等

¹ 须生：表演行当。在早期粤剧十大行当中并无须生行当，此称谓由京剧传入，又称“老生”。舞台上的中老年男子，大都是戏中的正面人物，挂须。粤剧行内按字面解释，凡在舞台上挂须的老年人，均称“须生”或“老生”。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：338）

人。邵振寰追述，1948年，英国殖民政府颁布“紧急法令”后，一切演剧活动都必须在晚上十时即宵禁开始前结束。（邵振寰口述，2013年11月15日）

1948年前后，新马的戏剧娱乐处于有史以来最冷淡的时期，从中国和香港前来的戏班大都离开了新马。新加坡大型的专业粤剧团无法维持演出，逐渐改为小型班，如大世界游艺场“新同庆粤剧团”，就改为小型剧团“庆丰年班”，甚至为了吸引观众进场，采取了不收入场券而只收饮茶钱的办法。新世界游艺场的“新声粤剧团”也改为小型班“兴丰年班”。在吉隆坡，虽然有菁华俱乐部的“益群剧社”、番禺会馆的剧社，但都无法经常公演。只有雪兰莪人镜慈善白话剧社的粤剧科，曾演出《胡不归》、《夜送京娘》、《挥戈逐日》等粤剧。赖伯疆和黄镜明认为这个时期新马粤剧衰落的原因有二：其一从艺术上来说，当时的粤剧剧目思想内容和演出形式陈陈相因，缺乏革新创造精神，无法满足时代的变迁和观众的要求；其二从社会因素而言，世界二战给社会经济发展造成不景气，政府把经济压力转嫁至百姓身上，如加重赋税、提高物价，以致货币贬值，百姓生活水平降低，自然无心无力顾及观剧。（赖伯疆、黄镜明，1988：357-358）

受访者司马文郎表示，1960年代之前，马来亚粤剧戏班演出或演唱的场所包括茶楼、酒楼、戏院、游艺场，有些戏班甚至走埠演出，他们每到一处就找块空地搭起戏棚演出，收入好驻留的时间则长一些，不然就挪移他处演出。本地名伶李飞霞曾于1950年代，多次在美罗菜市或巴士车站附近的空地上搭棚演戏，一演就好几个月。（司马文郎口述，2013年10月19日）后来，随着“新村”的出现与成形，马来亚粤剧的演出阵地遂从草台戏棚转移至庙会戏台。

潘婉明在其《一个新村，一种华人》一书中指出，“新村”是马来亚紧急状态时期（Emergency，1948 - 1960）的历史产物，是现今马来西亚华社一个重要的社会形态。英殖民政府为了剿共，1948 年颁布全国进入“紧急状态”。然而，“紧急状态”颁布初期，剿共效果并不彰显，遂实施“新村计划”，让涉嫌的华人迁移到特定地点或范围，以避免他们成为马共的“后援队”。在此计划下，受影响的人口多达五十余万人，主要的迁移对象是华人，其中包括大批的耕农、胶工、矿工等。数以百计的“新村”因而迅速建立起来。（潘婉明，2004：25 - 27）华人被迫搬迁到新村居住初期，水电供应等硬体设施非常欠缺，生活苦不堪言。在那个靠天吃饭的年代里，人们非常尊崇鬼神，生活即使再困苦，依然有人出钱出力修建神庙以求神灵保佑，因此至今不少新村都有神庙组织。迨至生活安定，经济宽裕，人们便在庆祝神诞期间举行庙会，不惜重金聘请剧团前来演剧答谢神恩。“‘看戏’因而也成为新村居民的休闲活动，譬如位于怡保兵如港督公路（Jalan Tokong）的斗母宫，是目前怡保市内香火最为旺盛的庙宇之一。斗母宫的庙会又称‘九皇爷诞’，每年均聘请粤剧团前来演戏酬神，农历九月初一开锣，连续庆贺九天。在这九天里，整个社区可谓锣鼓喧天，小贩云集，穿梭着芸芸众生、善男信女，场面非常热闹。”（潘婉明，2004：93）近年来，斗母宫理事会多次在庆祝九皇爷诞之际，聘请蔡艳香的艳阳天艳阳雏凤粤剧团前去演剧酬神。

据 1890 年由法国人创办的 SEK 矿场公司（Societe Anonyme Des Eatains De Kinta）记述，不少华人先贤从中国南来霹雳州淘金掘矿，都是从水路沿着霹雳河北上，转入近打河至华都牙也、布先、怡保再沿美罗，伸展到打巴区之积俄营再往北上太平。（陈长兴，2001：10）因此，华都牙也、布先、怡保、

金宝、美罗、打巴、太平等地和邻近区域皆成为华人聚居之地。这些华人聚居之地在紧急状态期间涌现了许多新村，时至今日还有许多新村里的庙宇，在庆祝神诞时仍然演剧酬神。由于聚居在华都牙也、布先、怡保、金宝、美罗、打巴的多为广府人，因而这一带的庙宇主要上演粤剧，偶尔也有福建戏或潮剧的演出，诸如美罗太上老君庙、打巴谭公爷庙、务边观音古庙、金宝古庙等。

美罗太上老君庙建于清光绪十一年（1885），由先贤林亚银女士独自创办，数十年来复蒙镇上热心人士维持，始有今日之规模。（《美罗太上老君史略》，2017年12月10日）受访粤剧老观众黄观容追述，此庙大约在1952年才开始聘请粤剧团前来演剧酬神。她已记不起当时受聘前来演剧是哪个戏班，只记得花旦就是蔡艳香。后来，美罗邻近的新村神庙，诸如宋溪九皇爷庙、仕林河新村九皇爷庙、火车头新村观音庙、冷水河新村拿督公庙等，也先后于庆祝神诞期间聘请粤剧团前来演剧酬神。（黄观容口述，2016年5月2日）美罗太上老君庙创建于1885年，然而直至1952年才开始演剧酬神，足以印证早期华人移民生活的窘迫。

紧急法令期间，新马粤剧市场并不乐观，槟城新世界游艺场的演出结束后，难得有人邀请月团圆粤剧团到北婆罗洲去演出。月团圆粤剧团在北婆罗洲巡回演出长达两年之久。他们演出的地方包括汶莱、斗湖、古晋、美里、保佛、根地咬、山打根、泗里街，以及一些叫不出名字的地方。当时与蔡艳香合作的除了班里的四十多个演员，还有颇不得志的香港影星冯峰¹和随他同来搭班演出的十个演员。北婆罗洲的土著不懂粤剧艺术，他们唯有上演一些诸如《盘

¹ 冯峰：香港红星冯宝宝之父。冯宝宝出生于婆罗洲，即冯峰在月团圆粤剧团搭班演出之时。（李天葆，2012：37）

丝洞》的神话故事。为了吸引观众，蔡艳香得穿上肚兜卖弄风情，扮演跟一众姐妹戏水的蜘蛛精，甚至把烧红的火炭搁在铁网藤篮里当火球踢，以增加舞台效果。有一回，因赶场来不及作好安全措施，而在演出时被火炭烫伤了脚，身为一名演员，她深谙戏比天大的道理，唯有咬紧牙关硬撑，直至下场后才擦药疗伤。冯峰见识了蔡艳香精湛高超的武艺后，给她冠上“女武状元”的美誉。



图9：蔡艳香、冯宝宝和冯峰。（蔡艳香提供/摄于1950年代）

《粤剧史》中记述，1949年，中华人民共和国成立后，执政党共产党十分重视戏曲改革工作。粤剧发源地广东省广州市有关部门即部署力量抓紧粤剧的改良工作。1950年，华南文联成立了粤剧研究组和粤剧创作组，组织新文艺工作者和粤剧编剧人员，从事新粤剧的编写工作，编写出《愁龙苦凤两翻身》、《木头夫婿》、《九件衣》、《白毛女》、《血泪仇》、《李新玉》等新戏。

这些新编剧目直接为民主革命服务，对鼓舞工人、农民的斗志起了积极的作用。这给粤剧舞台带来了新意，使得一些宣传封建道德，描写残忍恐怖的剧目逐步敛迹。（赖伯疆、黄镜明，1988：42）然而，中国如火如荼的戏曲改革，并没有给马来亚粤剧界带来丝毫影响。显而易见，这跟马来亚英殖民政府致力于剿灭马共有着密切的关系。当时，所有剧团都必须获得英殖民政府的批准方能演出。剧团在申请演出准证时，必须附上剧目内容的英文译本，有关部门甚至派员到剧团去视察，以杜绝一切宣扬共产主义的剧目上演。

1948 年前后，新马粤剧正处于衰落时期，可是蔡艳香却在这个时候以“神童”的姿态立足于戏台上而声名鹊起。



图 10：蔡艳香十五岁即声名鹊起。（蔡艳香提供/摄于 1950 年代末）

1950年代，社会经济逐渐复苏，娱乐事业也开始复兴，香港的一些粤剧团也陆续到新马来演出。这个时期，马来亚有以香港著名粤剧演员石燕子为班主的“燕新声粤剧团”、以马来亚著名文武生邵振寰为班主的“振寰粤剧团¹”、以朱秀英为班主的“秀英粤剧团”、以何剑宙为班主的“辉宙粤剧团”、以蔡艳香为班主的“月团圆粤剧团”²、以冯痴畦为班主的“大光明粤剧团”、以卫三姑为班主的“新同庆粤剧团”等。（赖伯疆、黄镜明，1988：358）据悉，创建于这个时期的本地粤剧团还有黄文英领导的“文英粤剧团”、郑秋文领导的“家乐粤剧团”、容雪卿领导的“丽声粤剧团”、陈伟华领导的“大四喜粤剧团”等。

蔡艳香随月团圆粤剧团一行人从北婆罗洲回到马来亚，先在新加坡落脚，巧遇刚从越南演出回来的朱秀英、朱毅刚、朱庆祥、朱绍祥、胡艳庄、李昌仁等人。于是，林巧粧就在柔佛居銮找了个地搭起戏棚，邀请朱秀英等人合作演出。在居銮演出期间，朱庆祥教会蔡艳香耍三节棍。居銮的演出结束后，蔡艳香又在丰盛港戏院、怡保银禧园、吉隆坡秋杰路的安乐世界游艺场等地演出。

同年，蔡艳香又与燕新声粤剧团的石燕子在新加坡搭档演出。据文献记载，石燕子原名麦志胜，广东顺德人。自小随小生何寿年学艺，11岁入行登台演出，有“神童”之誉。后又师从罗家权、靚次伯、陈非依。1940年代初，他参加大金龙等剧团。抗日战争胜利后，他组织燕新声剧团。石燕子文武皆能，尤擅演小武，武功利落，英姿飒爽，被誉为“新科武状元”，曾涉足电影界，

¹ 振寰粤剧团：史料记载有误，此乃本地名伶邵振寰组建的剧团，经笔者采访核实，班牌为“寰球乐”。（蔡艳香口述，2013年9月16日）

² 月团圆粤剧团：月团圆粤剧团的班主是蔡艳香之父蔡金球，1956年蔡艳香接任班主之位后，剧团方易名为“艳阳天粤剧团”。（蔡艳香口述，2013年9月16日）

拍过《方世玉》等武侠电影。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：942 - 943）在此之前，蔡艳香一直在父母经营的月团圆粤剧团演出，这是她首次与别的剧团合作。蔡母林巧粧为人高傲，他要石燕子迁就蔡艳香，让蔡艳香扎脚踩跷¹坐车打真军，演出的几乎都是蔡艳香的拿手好戏。为增添新鲜感，加强号召力，还特地上演了《方世玉二救蔡艳香》的戏码。（李天葆，2012：43）



图 11：蔡艳香和石燕子合演《方世玉二救蔡艳香》。（蔡艳香提供/摄于 1950 年代）

¹ 踩跷：是早期粤剧武旦必习功夫。粤人称缠足为“扎脚”。踩跷就是在舞台上表现封建时代缠足妇女的情态。“跷”是一种特制的表演用鞋。跷鞋外形有些像当今的长靴，由小绣花鞋、跷头、跷板三部分组成，演员要先用红色布带将一块长条小木板绑于脚底，再以特制的小鞋套在脚尖上，借助长裙长裤遮盖脚跟，全身只靠脚尖发力走动，从外表观之，双足恰如“三寸金莲”那么细小，舞动之时可倍添美感。为了保持身体平衡，演员必须经过艰苦的练习。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：369 - 370）

日军南侵之际，蔡艳香初次踏足粤剧舞台，在剧团里当手下跑龙套；二战结束之后，蔡艳香正式走上学艺之路，三年后开始担任正印花旦¹；1950年蔡艳香首次与其他剧团合作演出，成为誉满新马的名花旦。蔡艳香因生逢乱世而走上粤剧舞台，在新马戏剧娱乐最冷淡的时期崭露头角，坎坷崎岖的从艺之路虽然让她历尽了磨难，然而却奠定了她在新马粤剧坛的王者地位。

第四节 粤剧电影造就亦伶亦星女武状元

《中国戏曲电影史》一书言及，电影是19世纪末出现的新式大众娱乐。在中国，它起源于20世纪初的北京，发展于1910年代的上海。这种新的娱乐形式，后来发展为新的艺术形式。戏曲电影是中国电影特有的类型之一，专以中国戏曲表演为拍摄对象，倾力于展示中国独特的戏曲艺术与魅力，纪录中国戏曲表演艺术大师的艺术成就和优秀的中国戏曲剧目，弘扬中国悠久的民族戏曲传统。（高小健，2005：3-5）

本文绪论中提及，作为中国戏曲之一的粤剧具备开放性、融合性、多元性、创新性、革命性等鲜明的特色，其中尤以“善变”著称。在迎接电影科技时代的到来，粤剧即展现了其“善变”的一面。王馥在《粤剧》一书中指出，从19世纪中叶开始，粤剧一直没有离开对时尚的追逐。在社会风气开放的岭南，粤剧不但以其丰富的舞台表演和多元的剧本形态走向海外，而且因时以

¹ 正印花旦：粤剧在1930年代发展至“六柱制”，每出戏由六个主要演员担纲演出。每位演员需要突破原有行当的限制，兼演几个行当的戏。而正印花旦则是班中的第一女主角，与二帮花旦（即第二女主角）在表演艺术上已无大区别，两者均集合武旦、贴旦、花旦及青衣等角色于一身。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

变，在城市中探索自身存在的市场。电影与粤剧的结缘，为粤剧开辟了一条通向观众的便捷之路。1914年，粤剧《庄子试妻》在香港拍摄制成电影，成为粤剧电影的第一部，之后又有《客途秋恨》、《呆佬拜寿》等作品被改编出品。

（王馥，2012：177）

根据现有资料统计，粤剧电影的数量在一千部左右，其中绝大多数在香港制作出品。香港是亚洲电影的重要制作基地，在世界电影业也占据一席之地。粤剧电影依靠香港电影产业的商业化运作及东南亚地区的市场资金为后盾，形成了循环产业链，得以大量制作生产，使得粤剧成为戏曲电影作品数量最多的地方剧种。1930年代是粤剧电影的形成和发展阶段，大量粤剧电影开始涌现，与粤剧舞台演出相得益彰。1940年代粤剧电影经历了一段低谷。1941年香港在二战中被日军占领，使得粤剧电影生产被迫停顿。直到1945年世界二战结束，粤剧电影的生产才逐步苏醒，从1946年起粤剧电影的产量开始逐年增加。1950年代是粤剧电影拍摄的高峰期。拍电影不但能迅速提高知名度，也能获得相对较为丰厚的收入，粤剧艺人纷纷投入粤剧电影的拍摄。新马师曾、红线女、任剑辉、芳艳芬、白雪仙、何非凡、余丽珍等粤剧名伶都活跃于银幕上，拍摄了《洛神》、《帝女花》、《紫钗记》、《碧海狂僧》、《梁祝恨史》、《山东扎脚穆桂英》等粤剧电影。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1195 - 1196）

1931年2月1日在广州出版的《伶星》杂志第1期，对“伶”与“星”有这样的界定：“一切穿起歌衫在唱着，或涂白了脸在做着的都是伶。一切会发声，不会发声，中国的，不是中国的，总之在银幕上活动着的都是星。”

（转引自周承人、李以庄《早期香港电影史：1897 - 1945》，2009：131）依此

说法，在粤剧舞台上唱念做打的演员就是“伶”；在水银灯下拍片在银幕上露面的演员则是“星”。倘若一名演员，既在戏曲舞台上演粤剧，又在水银灯下拍电影，便可称之为“亦伶亦星”了。

二战结束后，直至 1950 年代，社会经济才逐渐复苏，娱乐事业也逐步复兴，香港的粤剧团也陆续到新马来演出。趁着香港粤剧电影业蓬勃发展之际，当时誉满新马的花旦蔡艳香决定走出南洋，赴港追逐亦伶亦星之梦想。

甫到香港，蔡艳香即给其干爹陈少泉所出产的解暑凉茶“柠檬精”担任代言人，拍摄好几个平面广告。《东西》、《东风》、《银灯》等杂志刊物上皆可窥见蔡艳香或着戏装或着时装的情影。有的平面广告上还提着“誉满南洋群岛青春花旦蔡艳香”、“誉满星马越棉女武状元蔡艳香”的字眼。（李天葆，2012：46 - 47）



图 12、13：蔡艳香与其干爹陈少泉合影。（蔡艳香提供/摄于 1950 年代）



图 14、 15、 16: 蔡艳香担任“柠檬精”代言人所拍摄的平面广告。
(蔡艳香提供/摄于 1950 年代)

蔡艳香追忆，她于 1954 年末到了香港。根据李天葆编著之蔡艳香口述资料显示，此时，一众老倌如罗品超、罗家宝、马师曾等，包括刚创下女腔¹的红线女都为了投身祖国的粤剧事业而先后离开香港回到广州。当时，依旧支撑着香港粤剧舞台之喧闹繁华的伶人有新马师曾、任剑辉、何非凡、梁醒波、芳艳芬、余丽珍、邓碧云等。在港期间，蔡艳香受冼成福之邀加入凤来仪粤剧团，在高升戏院演出。与之合作的有欧阳俭、罗家权、罗剑郎、曾云仙、黎浩声、周艳仪，还有武生王靚次伯。演出的剧目有《刁蛮公主伏楚霸》、《侠盗奇花戏玉郎》等。在凤来仪粤剧团的演出让香港戏迷见识了来自马来亚花旦蔡艳香扎脚破阵、扎脚坐车等高超的武艺。（李天葆，2012：50 - 53）

¹ 女腔：即“红腔”。创始人红线女，以其艺名命名其极具个人艺术特色的流派唱腔。红线女从小就接受了传统粤剧的用气发声方法和行腔吐字的技巧训练，其声音天赋条件极好，嗓音清脆甜美，音色明亮圆润，音域宽广，声音高而不刺耳，亮而不显单薄，高低自如。1951年，红线女主演了新编历史剧《一代天骄》，标志着红腔艺术的形成。红腔是“红派”艺术的核心。红腔善于以声音塑造人物形象，以唱腔表达角色情绪。演唱是从戏剧内容和角色情绪出发，以达到唱腔人物性格化的理想高度。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：445）



图 17：蔡艳香于 1954 年在香港凤来仪粤剧团演出。（蔡艳香提供）



图 18：蔡艳香于 1954 年在香港表演扎脚坐车。（蔡艳香提供）

在高升戏院演出期间，蔡艳香即受邀到越南去演出。1955 年初的农历新年期间，蔡艳香赶到越南与黄超武¹、关海山、谭兰卿、梁素琴等人合作演出。谭兰卿是当时粤剧艺坛上颇负盛名的花旦，此次演出是她初次转行当演丑角。蔡

¹ 黄超武：旅居美国粤剧文武生，出道后在省港班演出，曾到东南亚一带登台。1939 年到美国、加拿大演出。1950 年代回港，在内地和香港演出，并拍电影。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1185）曾与蔡艳香合演粤剧电影《斩龙遇仙》。（李天葆，2012：74）

艳香追述，其实当时是跟花旦王芳艳芬¹、白玉堂、陈锦棠、谭倩红等人打对台。据李天葆整理的口述资料显示，除夕夜蔡艳香在公演的《斩龙遇仙》一剧中饰演受冤落难的皇后，没有机会让她展现其擅长的武打功夫。然而，之后公演的《铁公鸡》，口碑传出，观众人潮涌动，以致门票一抢而空。接着又演大显扎脚功夫的《十三妹大闹能仁寺》、《穆桂英下山》，然后再来一出扎脚推车坐车的《刁蛮宫主伏楚霸》，使得观众对蔡艳香刮目相看，大赞不已，甚至有者认为蔡艳香的花旦扮相与芳艳芬有几分相似。（李天葆，2012：64 - 65）

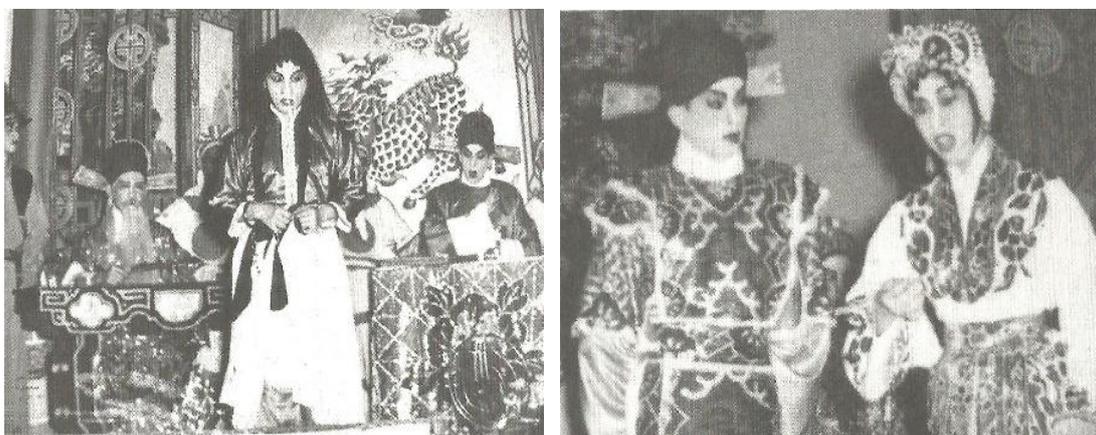


图 19、20：蔡艳香与关海山在越南演出《燕子衔来燕子笺》。
（蔡艳香提供/摄于 1955 年）

¹ 芳艳芬：有“粤剧花旦王”和“美艳亲王”之称。1929 年出生，原名梁燕芳，出生贫寒，十岁入行学戏，十三岁当二帮花旦，十六岁时，正值战乱时期，戏班正印花旦临时失场，由她顶上，结果大受欢迎，奠定了她正印花旦的地位，自此一帆风顺，并创立极具个人风格的“芳腔”流派。（李天葆，2012：64）1958 年，芳艳芬宣布退休，次年与杨景煌医生在美国结婚。她人缘极好，好善乐施，曾捐出楼宇单位给香港八和会馆作为永久会址，该处后命名为“芳艳芬堂”。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：949）



图 21：1955 年摄于越南。中间蔡艳香、左三林巧粧、左四关海山。
(蔡艳香提供/摄于 1955 年)

在越南演出期间，关海山对蔡艳香颇为照顾，两人关系可谓亦师亦友。关海山经常提醒蔡艳香找机会向前辈学习。越南演出结束后，蔡艳香又返回香港。为了提高表演技艺和戏曲修为，蔡艳香在靓华亨¹的引荐下拜香港著名京剧武旦粉菊花²为师，专攻刀马旦，学习京派武艺，习演京剧老戏《阴阳河》。

《阴阳河》非常讲究功夫身段，主要学的是踩跷功夫。起初，粉菊花并不看好蔡艳香，因为蔡艳香之前所学的都是生角的功架，功夫过硬而缺乏旦角的柔美，然而蔡艳香很快就适应过来了。

¹ 靓华亨：粤剧界演关公戏的女武生，与蔡艳香之父相识。（蔡艳香口述，2013年9月16日）

² 粉菊花（1900 - 1994），京剧女演员，攻旦行，原姓孙。早年在上海江浙一带的南派（海派）京班（外江班）学习京剧表演艺术，善武旦、刀马旦。1949年在香港开办京剧科班春秋戏剧学校。不少电影演员和粤剧演员拜她为师。门下著名弟子有陈宝珠、萧芳芳、陈好逑、梁宝珠、凤凰女、筱菊红、杨盼盼、董玮、孟海、小侯、钟发、尊龙等。（李天葆，2012：86）



图 22：蔡艳香向粉菊花学艺。（蔡艳香提供/摄于 1955 年）



图 23：蔡艳香与师父、同门师姐妹合影。左起陈宝珠、粉菊花、蔡艳香、沈芝华。（蔡艳香提供/摄于 1955 年）



图 24：蔡艳香扎脚表演《阴阳河》。（蔡艳香提供/摄于 1950 年代）

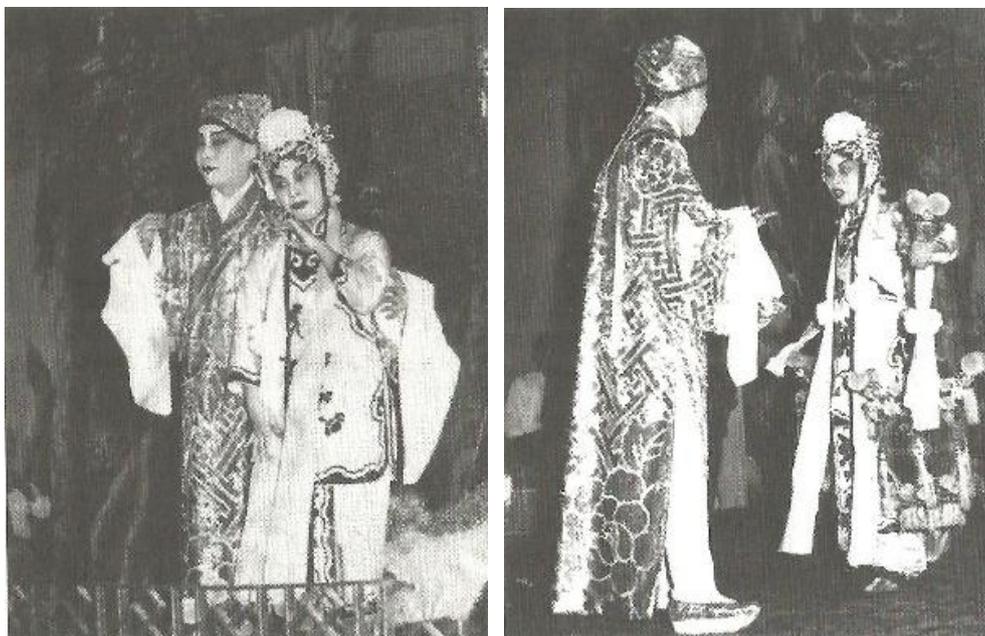


图 25、 26：蔡艳香在香港高升戏院演出《阴阳河》，饰演书生的是黄千岁。
（蔡艳香提供/摄于 1955 年）

1950 年代，眼见许多粤剧名伶加入拍摄电影的行列，为圆明星梦，蔡艳香决定在水银灯下一显身手。在港期间，她参与了电影《黄飞鸿七斗火麒麟》、《龙虎渡姜公》、《斩龙遇仙》、《雷电天仙剑》和《碧血金钗》的拍摄。

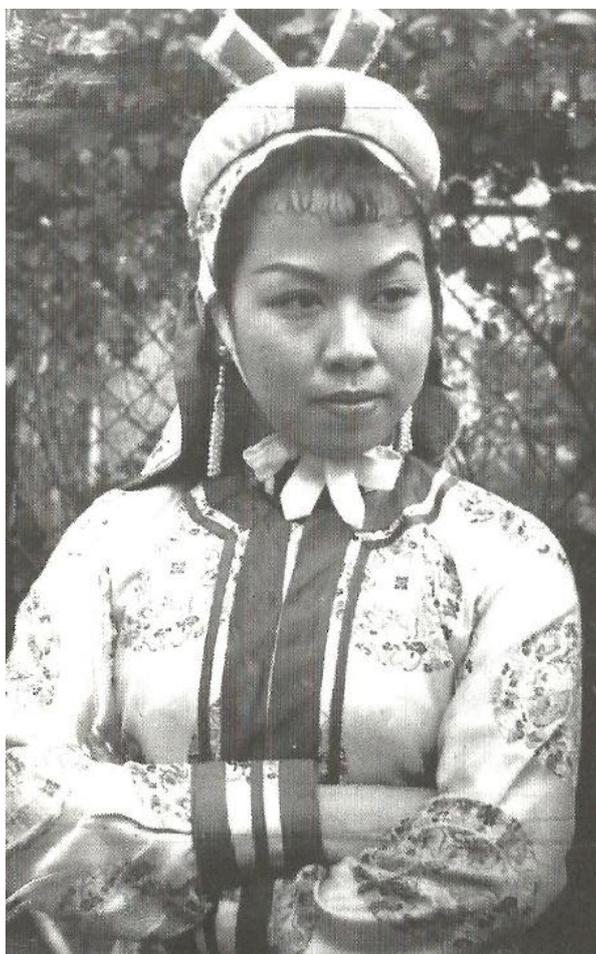


图 27：水银灯下的蔡艳香多饰演侠女。（蔡艳香提供/摄于 1956 年）

于 1956 年由吴氏影业公司出品、陈国华导演、吴一啸监制的《黄飞鸿七斗火麒麟》是蔡艳香初露水银灯下的作品。吴一啸是著名粤曲撰曲家，人称“小曲王”。蔡艳香在剧中饰演略懂武艺的胭脂虎，主唱两首插曲，一曲是《愿郎爱我胭脂虎》（调记《汉宫秋月》），另一曲是与饰演火麒麟的陈锦堂合唱的《胭脂虎斗火麒麟》。（李天葆，2012：68 - 71）



图 28: 《龙虎渡姜公》拍片全体工作人员。(蔡艳香提供/摄于 1956 年)

据《粤剧大辞典》记载，粤剧电影《龙虎渡姜公》有两个版本，分别在 1950 年和 1957 年首映。蔡艳香所参与拍摄的是于 1957 年 10 月在香港首映的《龙虎渡姜公》。该片是一部有声黑白古装戏，由东南亚电影企业公司出品，钻石制片厂摄制，大兴行影业公司发行。监制罗永兆，制片廖道传，导演、编剧冯峰，摄影伍强，剪接余纯，撰曲潘一凡，演员除了蔡艳香，还有罗家权、秦小梨、欧阳俭、刘克宣、黄鹤声、冯峰、李香琴、曾云仙等。该片改编自同名粤剧，讲述纣王开罪女娲，狐狸精奉命附身妲己，引诱纣王荒废朝政，大杀忠臣。姜后遭妲己诬陷，受炙掌剖目酷刑而死。两太子亦难逃劫祸，黄飞虎以黄杰之子代二子受刑，并嘱太子投靠姜公，伺机复仇。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1208）



图 29：左起：蔡艳香、曾云仙、秦小梨、李香琴。（蔡艳香提供/摄于 1956 年）

由宝峰影业公司出品的《斩龙遇仙》是黄超武的戏宝。冯峰担任监制和导演。男主角黄超武，女主角小燕飞，其他演员包括凤凰女、蔡艳香等。蔡艳香在该剧中与黄超武合唱插曲《屠龙除害过蟾都》。（李天葆，2012：68 - 71）

1956 年，蔡艳香在父亲蔡金球的催促下回国发展。然而，回国后粤剧舞台上的辉煌并未削减蔡艳香对电影拍摄的热情。1963 年，蔡艳香再次赴港，独资开创了丰禾影业公司，出品粤语武侠片《雷电天仙剑》。该剧演员除了蔡艳香本人，还有曹达华、于素秋、陈宝珠、沈芝华、石坚等人。曹达华和于素秋在当时的演艺圈已极负盛名。陈宝珠在该剧中反串少年侠客，蔡艳香饰演的白如玉是陈宝珠的姐姐，两人舞剑唱曲，剑光舞影是非常典型的北派剑法，武术顾问即是蔡艳香的师父粉菊花。此外，蔡艳香在该剧中还展现了其踩砂煲和耍三节棍的功夫。当年别说是女明星，恐怕男明星也少有以三节棍上阵的，蔡艳香在电影中表演三节棍功夫比香港著名武打明星李小龙早了许多年。同年，蔡艳

香还客串了由仙鹤港联出品的粤语电影《碧血金钗》，饰演绿衣女一角，其他演员有张英才、于素秋、陈好逑等。李天葆在观赏过《雷电天仙剑》和《碧血金钗》后感叹：蔡艳香的演艺绝不逊色于当时的大明星，可说是不辱其“南洋粤剧女武状元”的名号。（李天葆，2012：76 - 83）

《雷电天仙剑》首映后，蔡艳香即与李奇峰、梁少松等人合作，前往泰国曼谷、合艾等地的戏院“随片登台”¹。据说，“随片登台”对票房收入颇有助益。当时，蔡艳香等人登台演出的剧目有《昭君出塞》、《千里送京娘》、《江山美人之扮皇帝》、《梁山伯与祝英台之十八相送》等。在曼谷戏院登台时，蔡艳香一行人还上电视亮相做宣传。蔡艳香回溯往事，当时她只忙着登台演出，根本无暇顾及财务上的事，即便戏院场场满座，可戏院经营者说亏本就是亏本，人在异地要找代出头的人也难。（李天葆，2012：96 - 102）

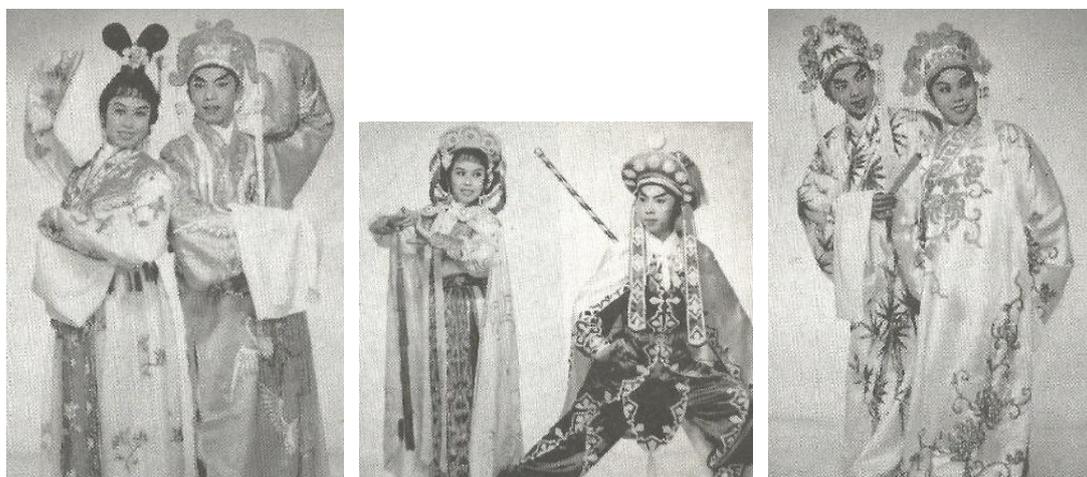


图 30、 31、 32：蔡艳香与李奇峰在泰国随片登台的宣传照片。
（蔡艳香提供/摄于 1956 年）

¹ 随片登台：指电影片中的演员在电影上映的同时，现身在电影院与观众见面。（李天葆，2012：101）



图 33：蔡艳香与合作伙伴亮相曼谷电视做宣传。（蔡艳香提供/摄于 1956 年）



图 34：蔡艳香在曼谷演唱。（蔡艳香提供/摄于 1956 年）

蔡艳香天生就是属于粤剧舞台的，做生意做电影她是门外汉，由于经营不当，负债累累，丰禾影业公司最终于 1964 年宣告倒闭。无计可施之下，蔡艳香只能回国演戏还债。

回首往事，蔡艳香笑称，她原本给公司取名“艳光”，可演员蔡涤凡嫌“艳光”过于俗气，将之改为“丰禾”。“艳”去了“色”，“香”去了“日”，还有什么气势可言，无日缺色，自然黯淡无光，丰禾影业公司后来欠下债务，黯然收场也是合乎情理的。（李天葆，2012：76 - 83）自此，蔡艳香正式退出香港影坛，但是她亦伶亦星的道路却从未中断过，至今我们仍然可以在本地连续剧和广告中一睹其风采。



图 35：右一蔡艳香，中间蔡涤凡。（蔡艳香提供/摄于 1956 年）

第三章 一代名伶的蜕变——艳阳天与艳阳雏凤粤剧团¹

1941年，蔡艳香正式踏足戏台，从跑龙套的小兵、丫鬟，以至成为1950年代誉满东南亚的文武花旦，不过短短十多年的光景。蔡艳香开始粉墨登场之时正值日军南侵，当新马粤剧正处于衰落之际，她却声名鹊起。蔡艳香能在非常时期走红绝非侥幸，更何况上天并未赋予她一名艺人应具备的所有条件。声色艺俱全乃戏曲演员的必备条件，其中“声”尤为首要，蔡艳香自认天生嗓子不美。学戏初期，蔡父已告知蔡艳香这个事实，并言明倘若蔡艳香想要在粤剧舞台上占有一席之地，她必须在武艺和演技方面下苦工。凭着聪慧的资质与坚定的意志，让她赢得了“女武状元”的美誉。

1950年代，蔡艳香告别马来亚辉煌的粤剧事业，只身远赴香港一圆亦伶亦星之梦。在港期间，蔡艳香不仅参与粤剧电影的拍摄，而且还在香港粤剧舞台上大展身手，同时也为解暑凉茶“柠檬精”拍摄平面广告。蔡艳香在电影事业上的投资虽然以失败告终，香港电影史料中也未见更多相关的叙述，然而单凭蔡艳香在粤剧电影《雷电天仙剑》和《碧血金钗》的精湛演出，即足以给她冠上“影星”的称号。时至今日，马来西亚的国产连续剧和一些题材与粤剧相关的广告或电影都可以见到蔡艳香的身影。如2014年，由张家辉、刘心悠、吴家丽等主演的灵异恐怖电影《盂兰神功》在马来西亚拍摄期间，由于蔡艳香对古老戏剧和古老排场非常熟悉，首次执导电影的张家辉即邀请蔡艳香担任特别顾问，从演员功架、化妆、服装等方面提供专业意见。（黄美仙，2014年7月21日；九条命，2013年，8月16日）

¹ 此章节中没注明出处者大多为梳理蔡艳香之口述资料所得。

蔡艳香纵横粤剧舞台七十余载，从跑龙套到文武花旦，从文武花旦到文武生，从文武生到丑生、老生，粤剧舞台上的各个行当，她都能一一胜任。同时，她不仅参与电影的拍摄，后来又出任马来西亚八和会馆主席一职，再后来更成为马来西亚极具影响的粤剧大师。这朵萌芽于烽火乱世中的小蓓蕾，如何蜕变为粤剧艺苑中的一朵奇葩，确实值得深入探究。

第一节 执班政改班牌为艳阳天

1950年代，香港电影工业崛起，造就了许多红极一时的明星，林黛即是其中的佼佼者。蔡艳香坦言，林黛对她影响极深，并激发了她的明星梦，以致于1955年末毅然离开马来亚的粤剧舞台，只身赴港追逐亦伶亦星之梦。（李天葆，2012：69）

蔡艳香本是月团圆粤剧团的台柱，她的离开导致剧团的号召力受到影响，再加上有史以来，在马来西亚粤剧坛上，像蔡艳香这样文武双全的旦角是绝无仅有的，蔡金球也难以找到其他女伶取代之。蔡艳香赴港不足一年，即1956年，蔡金球就催促蔡艳香回国发展，为了取得女儿的欢心，遂把月团圆粤剧团交由蔡艳香经营。

蔡艳香视香港花旦王芳艳芬为偶像，芳艳芬所领导的剧团名为“新艳阳粤剧团”，加上自己的艺名又有“艳”字，蔡艳香接管月团圆粤剧团后，遂把班牌易名为“艳阳天粤剧团”。（李天葆，2012：63）

蔡艳香回国后的第二年，即迎来了马来亚的独立。马来西亚自 1957 年 8 月 31 日独立后，对外贸易飞速发展。1960 年代初，出口商品以棕油、原木、橡胶、锡等产品为主，其中仅橡胶和锡就占出口商品的 63% 以上。（王怡，1998：42）马来亚独立后，社会经济逐渐复苏，百姓生活得以改善，同时也带动了粤剧的发展。蔡艳香接管剧团初期，由于疲于练功演戏，无暇打理剧团业务，加之缺乏经营剧团的经验，实则操持班政的仍是蔡父蔡金球。

战后初期的马来亚，民族主义浪潮汹涌澎湃，要求自治独立的呼声响彻云霄。1957 年 8 月 31 日，马来亚联合邦终于通过谈判，正式摆脱多年来英国的殖民桎梏，宣布独立。介于 1945 年与 1957 年间，是马来亚历史一个关键性的阶段。它标志着马来亚从殖民地到独立国的过渡时期。这是个民族主义浪潮澎湃的时代，也是个动荡不安的时代。尤其是光复后的初期，百废待兴，经济凋敝，物价飞涨，民生疾苦，加上马共进行武装斗争，各地烽烟四起，使得国家经济陷入水深火热之中。（崔贵强，〈华人社会演变〉，林水椽、何国忠、何启良、赖观福，《马来西亚华人史新编》，1998：138 - 139）故此，马来亚独立前后这段时期，粤剧也随着政局不稳、经济萧条等因素而沦入惨淡经营的境地。

为了剿共，英殖民政府自 1948 年颁布全国进入“紧急状态”后，即展开大规模的“新村迁徙计划”。1950 年 6 月起至 1952 年末的两年多期间，新村迁徙计划大致上已完成，全马各地总共建立了 480 个新村。其中 80% 散布在马来亚西部，尤其是霹雳和柔佛的最多。战后的马来亚虽然动荡不安，但华人人口却迅速增长。据统计，1947 年的人数为 180 多万人，经过十多人的口繁衍

后，1957 年已高达 230 余万人。1950 年代的新村迁徙计划，影响了将近 50 万人口，其中华人占 86%，马来人占 9%，印度人占 4%，少数民族占 1%。人口聚集的新村，最终发展为城镇（居民 1000 或以上）。介于 1947 年与 1957 年的十年间，全马的城镇从 163 个增至 402 个，大大改变了马来亚的人文景观，也改变了一些华人的经济模式与生活。马来亚的大城镇大多散布在西海岸，这里也是人口稠密的区域。这片区域北自吉打向南伸展，州属有檳城、霹靂、雪兰莪、森美兰、马六甲，直至柔佛。这里有的城镇原是锡矿区，由于发现锡矿，招引了无数矿工前来开采锡米，因而逐渐发展为城市的雏形，商店林立，交通发达，人口密集，如怡保、太平、芙蓉、吉隆坡等。有的城市由于地理位置的优越，附近有小园丘，遂发展为胶产的集散地与服务中心。随着时日的推移，逐渐发展为繁盛的城镇或海港，如居銮、昔加末、大山脚、巴生、檳城等。（林水椽、何国忠、何启良、赖观福，1998：140 - 142）战后百业萧条导致马来亚的粤剧走向衰落，然而 1950 年代初华人新村的建立，以及 1950 年代末新村的城镇化，却让粤剧迎来了一道曙光。同时，马来亚生产的橡胶和锡米价格暴涨，也带动了国家的经济发展，娱乐产业也随之兴旺发达。

州属	新村数目	百分比 (%)
霹雳	129	27
柔佛	94	20
彭亨	77	18
雪兰莪	49	16
联邦直辖区		
吉打	44	9
森美兰	39	8
吉兰丹	18	4
马六甲	17	3
檳城	8	2
丁加奴	4	1
玻璃市	1	0
总计	180	100

表 1：1954 年马来西亚的新村数目。
（林水椽、何国忠、何启良、赖观福，1998：351）

昔日华族南来，也将原乡的民间信仰与传统习俗移植到马来西亚这片土地上。故而在马来西亚，有华人的地方就有神庙，有神庙的地方就有人拜神。许多神庙在庆祝神诞或传统节日期间，还延续着丰富的古老祭仪习俗，其中的祭仪内容即包括了演剧酬神。粤剧自传入马来亚以来，其演出皆属商业娱乐性质，演出场所包括茶楼、酒楼、戏院、游艺场等地。新村的成形与神庙的出现，又给本地粤剧团提供了另一线生机，自此粤剧团除了作商业娱乐演出，还经常受聘到神庙作酬神祭祀性质的演出。

另一方面，1950 年代至 1960 年代，马来亚游艺场纷纷林立，也成就了粤剧的盛况，吉隆坡中华游艺场、怡保丽都游艺场等，都是演戏观剧的好去处。

（高宝丽，2010 年 12 月 18 日至 21 日）当时在游艺场演出的剧团除了粤剧团，还有闽剧团。闽剧团驻演，大约两三个星期转换一次，粤剧团则停留驻演较久，三到六个月才换一次。（容世诚，2012：271）

1960年，马来西亚政府正式宣布结束长达十二年的“紧急状态时期”。（潘婉明，2004：33）“紧急状态”结束后，以至1970年代，马来西亚经济腾飞，无论是商业娱乐性质抑或庙会酬神性质的演剧活动常年都是极其活跃的，新、马、港三地的粤剧伶人更是合作无间。（司马文郎口述，2013年10月19日）

蔡艳香表示，她自1956年从香港回马后，马来西亚的粤剧发展非常蓬勃。1957年至1959年，她与来自香港的文武生关海山合作演出。1960年代与蔡艳香合作演出的有来自香港的文武生何文焕、李奇峰、黄超峰、女文武生金剑锋和本地文武生邵振寰。当时红遍新马的邵振寰和蔡艳香，被誉称为“新马粤剧双王”。（蔡艳香口述，2013年9月16日）



图 36：蔡艳香与关海山在吉隆坡南园演出。（蔡艳香提供/摄于1956年）



图 37：蔡艳香和李奇峰合演《扮皇帝》。（蔡艳香提供/摄于 1960 年代）



图 38：蔡艳香与何文焕合演《百花亭赠剑》。（蔡艳香提供/摄于 1960 年代）

1960年代中期，中国爆发文化大革命，优秀的传统粤剧艺术被视为毒草，遭禁止上演。（陈非依口述，伍荣仲、陈泽蕾重编，2007：179）此时，广东籍华人人口占大多数的香港即将粤剧推上了高潮，成为粤剧的主要发展基地。香港虽是粤剧的主要发展基地，但新马两地却是粤剧的重要推手及主要市场。

（陈绛雪，2011年10月11日至16日）当时，香港以何非凡、任剑辉等伶人最红。其后，芳艳芬、白雪仙的崛起，促使当时某几个戏班比较蓬勃。后来，香港的老倌却纷纷参与电影的拍摄，以致粤剧市场突然转淡。此时，神功戏不多，剩下的基础演员演出机会甚少。1960年代后期，香港游乐场如雨后春笋般林立，粤剧演员只能在游乐场演剧糊口。然而，1970年代，香港政府限制游乐场经营，演出场所只剩下“启德游乐场”。（黎键，1997：210）因此，香港的粤剧演员只好选择到马来亚来演出。

有鉴于此，1960年代中期以至1970年代，马来亚粤剧团的兴旺蓬勃，与中国文化大革命的爆发，以及香港电视电影业的崛起有着极其密切的关系。中国文化大革命的爆发，致使中国粤剧艺人无法来马演出；香港粤剧名伶投身电视电影事业，也导致香港无人组团来马演出。马来亚粤剧市场因而供不应求，这促使不少本地粤剧团纷纷涌现。研艺粤剧音乐社艺术总监杨伟鸿透露，1960年代至1970年代期间，全马共有二三十个粤剧团。（高宝丽，2010年12月18日至21日）据悉，创建于这个时期的本地粤剧团有容雪卿领导的“新丽声粤剧团”、张莉莉领导的“锦仙花粤剧团”、邵振寰领导的“寰球乐粤剧团”、曾志伟领导的“伟新声粤剧团”、谭少佳领导的“兴红佳粤剧团”、（蔡艳香口述，2013年9月16日）韩永谦领导的“庆丰年粤剧团”、何金玲领导的“金玲粤剧团”等。（韩国荣口述，2014年1月19日）

蔡艳香的妹妹翠红追述，当时为了满足本地粤剧市场的需求，1960年代中期，蔡艳香不顾父亲蔡金球的反对，坚决将艳阳天粤剧团分为A、B、C、D、E班。蔡金球是个非常执着的粤剧人，他认为戏比天大，剧团分班了，演员少了，肯定影响演出水平。可是蔡父早已答应将剧团交由蔡艳香管理，蔡父屡劝不果，也只好作罢。蔡艳香坚守A班正印花旦的位置，B、C、D、E班则聘请香港或本地伶人担纲演出。（翠红口述，2016年12月6日）这个时期与蔡艳香合作的，有来自香港的文武生阮兆辉、罗家英、黎家宝、李奇峰、何志成以及女文武生陈剑声。当时在艳阳天粤剧团B、C、D、E班演出的本地伶人则包括受访人司马文郎、张千辉、蔡宝萍等人。掌板师傅韩国荣表示，1970年代，剧团分班演出是极其普遍的现象，尤其是农历七月中元节、农历九月观音诞与九皇爷诞等旺季期间更甚。（韩国荣口述，2014年1月19日）



图 39：1968年在怡保演出之阵容。左起：石榴仔、翠红、莫倩红、邵振寰、郑丹平、谭少佳、蔡艳香、区少荣、谭卓甫。（蔡艳香提供）



图 40：1968 年，蔡艳香与邵振寰合演《女霸王三气脂粉盗》。（蔡艳香提供）



图 41：蔡艳香与陈剑声合演《百花亭赠剑》。（蔡艳香提供/摄于 1965 年）

据《粤剧大辞典》记载，1960 年代初，粤剧电影的拍摄热潮逐渐消退。迨至 1960 年代末，粤剧电影的辉煌时代宣告结束，产量开始从顶峰走向下坡。一方面，随着电视产业的兴起，粤剧电影的演员和创作人或转向电视制作，或回归粤剧舞台。另一方面，虽然粤剧电影不乏《关汉卿》、《李后主》、《彩蝶双飞》、《佳偶天成》、《万恶淫为首》、《再世红梅记》、《凤阁恩仇未了

情》等佳作，但整体制作水平相对粗糙，已不能满足观众日益提高的审美需求，放映市场渐渐萎缩。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1196）

随着粤剧电影辉煌时代的结束，粤剧从银幕回归舞台之后，为了满足观众观剧的要求，艳阳天粤剧团于1965年农历新年期间，在怡保演出时首次启用旋转舞台。宣传特刊中还特别声明启用旋转舞台的原因：“舞台布景，每鉴于连场落幕，更换下一场布景与道具，每场落幕最低限度要花五分钟甚至十分钟的时间，如每晚有五或六场大戏则最少花费卅分钟，本团有见及此，特不惜巨资聘请专员设计装置活动旋转舞台，不用落幕，使观众不需浪费宝贵的时间，最大优点是能使剧情连接，一气呵成，绝无冷场。”此乃全马首次装置旋转舞台，实为一大创举。同时，为了让活动旋转舞台发挥最高效能，蔡金球重新绘制所有布景。此外，特刊中还提及，蔡金球是个领导有方的班主，对推动粤剧运动和栽培粤剧后起人才更是不遗余力。他对蔡艳香爱护备至，管教甚严。蔡艳香能在粤剧界有所成就，蔡金球居功至伟。蔡金球凭着执政班业凡数十年之经验，即便古装歌唱影片盛极一时之际，他领导的剧团始终一枝独秀。当年香港红伶新马师曾来马演出，一切服务组织策划，亦委托蔡金球管理，并创下惊人的业绩。（1965年艳阳天粤剧团新年特刊）翠红在接受采访时表示，其父蔡金球确实对演员要求非常高，对剧团经营非常严谨，操持班政确实具备卓越才能。翠红追忆，当年在一场古老戏里，她饰演一名小媳妇，缝制寿袍以给婆婆贺寿。表演缝制寿袍时并无针线等道具，都是些抽象的动作，翠红在台上边唱边缝，没想到正在后台掌板的蔡父看见翠红每回提手都同一高度时，竟然对着她大喊：“怎么绣绣缝缝了那么久线还那么长？”（翠红口述，2013年8月13

日)由此可见,蔡金球能在粤剧界享有崇高的声誉,以及成功把两个女儿栽培成才,关键在于他处事认真严谨和具备把戏看得比天大的敬业精神。

第二章第四节中提及,蔡艳香于1963年再度赴港,自资拍摄了武侠影片《雷电天仙剑》。艳阳天粤剧团新年特刊中指出,《雷电天仙剑》首映后,蔡艳香即连同文武生李奇峰、花旦周艳仪、北派武师梁少松等人前往泰国曼谷“随片登台”,获得当地观众热烈欢迎。因此,蔡艳香乘胜追击,1964年初重组艳阳天粤剧团,数十团员浩浩荡荡二次重征泰国,演出极其成功。回师马来亚后,先后在吉隆坡、马六甲各地作巡回演出。1965年2月1日,即农历十二月卅日除夕夜,蔡艳香领导原班人马,以崭新姿态,重临怡保贺岁。当时艳阳天粤剧团可谓阵容强大,幕前幕后工作人员共三十多人。除了正印花旦蔡艳香、文武生李奇峰,其他演员有谭少佳、叶伟棠、周艳仪、林剑声、陈秋华、李云飞、张剑峰、彭化文、黄公志、刘玉英、谭小梅、张家才、尹海苏、莫剑华、莫倩红、区少荣、雪影梅和马艳芳。乐队领导为樊颂球,其他乐师有屈锦才、傅国英、黄民乾、谭金泉和林桂。演出剧目包括了《狮吼记》、《白兔会》、《帝女花》、《双珠凤》、《彩鸾灯》、《三燕喜临门》、《再世红梅记》、《雪蝶怀香记》、《雷鸣金鼓战笳声》、《艳阳长照牡丹红》、《花开锦绣帝皇家》、《凤阁恩仇未了情》、《衣锦荣归凤求凰》、《近水楼台先得月》、《无情宝剑有情天》、《九环刀染情仇血》、《英雄儿女保江山》等,还有《情犯》、《毒玫瑰》、《黄金梦》和《海角红楼》四部时装歌唱剧。这其中也包括了蔡金球为了给观众推出新剧,而特地委托李奇峰搜罗的多部由香港著名编剧家新编的剧目。当时,夜场戏的票价为:一号位二元、二号位一元四角、三号位一元;日场戏的票价则为:一号位一元四角、二号位一元、三号

位七角。笔者常听父辈们提及，当时两角钱就可吃上一碗汤面加两块豆腐。尽管艳阳天粤剧团的票价不菲，但却毫不影响人们的观剧热情，可见当时人们的生活是相当丰裕的，同时也印证了粤剧是极受人们欢迎的娱乐活动。艳阳天粤剧团这本只有区区二十四页的新年特刊，内容不仅包括了有关艳阳天粤剧团、蔡金球、蔡艳香、李奇峰、旋转舞台、演出剧目等介绍，还有刊登其中的二十多则商业广告。这本小小的特刊得以招来那么多商业广告，足见艳阳天粤剧团号召力之强大。（1965年艳阳天粤剧团新年特刊）

1967年，翠红正式出道，在艳阳天粤剧团担任二帮花旦或三帮花旦。倘若分班，她则在B班与香港文武生李文华合作演出，担纲正印花旦。1974年，翠红首次与来自香港的女文武生黄嘉华担纲演出。黄嘉华出身香港人之初剧团。

（黄嘉华、翠红口述，2014年3月15日）



图 42：初出道的翠红与姐姐蔡艳香合作演出。（翠红提供/摄于 1960 年代）

据《粤剧大辞典》记载，人之初剧团是卢山、简仲堂和陈梦醒于 1954 年 4 月在香港成立的职业剧团。演员先后有小千岁、小南红、白凤英、白艳红、黄

嘉华、黄嘉凤、宋锦荣、小上海妹、小白雪仙、雷霁然、红霞女、娇娇女、任香菱、冯超凡、梁雄风、江帆影、云展鹏、艳云芳等。该剧团以四岁至十四岁的儿童为主要演员，故又被行内称为“神童班”。1950年代香港粤剧演出不景气，班主为吸引观众、增加票房收入，而招募组织了一批儿童进行短暂培训后登台演出。该班每轮演出时间较短，多为一至三天，且经常更换演出地点，在香港各大戏院及澳门等地演出，以给观众维持新鲜感。其上演的剧目除了个别量身定做，如《雪姑七友》等外，其余均演出成人剧目。在该团两年多的演出活动中，小千岁，即文千岁、黄嘉华、黄嘉凤等小演员脱颖而出，他们于1960年代初开始担纲组班演出。该剧团自成立起演出不断，其受欢迎程度不比同期粤剧名班逊色。1955年，该剧团演出活动减少。1956年5月该剧团曾赴东南亚地区作短暂演出，回港后停办。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：983 - 984）

黄嘉华忆述，1956年她随人之初剧团赴东南亚地区演出时才13岁。人之初剧团停办后，香港粤剧前辈陆飞鸿于1958年组织了飞鹰粤剧团，黄嘉华、黄嘉凤、小上海妹等人应陆飞鸿之邀，赴新马各地演出长达三年之久，演出地点包括槟城、新加坡、吉隆坡南园、怡保银禧园等地。当时，怡保的游艺场常年均有粤剧演出，游艺场营业者给演员们提供了住宿。黄嘉华表示，在新马演出期间，她一边演出一边向陆飞鸿学戏。1961年回港后，黄嘉华遂与妹妹黄嘉凤担纲组织“凤华年粤剧团”，在香港各大戏院演出。这期间黄嘉华又应新加坡粤剧班主郭少红之邀，与香港花旦高丽在新加坡演出。新加坡演出期满回港后，黄嘉华演出不断，已是一个颇负盛名的演员。1974年，黄嘉华应蔡艳香之邀来马演出。当时，容雪卿所领导的新丽声粤剧团受聘于美罗太上老君庙演出，由于该剧团欠缺担纲演员，遂向艳阳天粤剧团借用黄嘉华和翠红。翠红回

忆，没想到她与黄嘉华竟然一拍即合，而且也很受欢迎。黄嘉华原是艳阳天粤剧团 A 班的文武生，自此每逢旺季分班时，她便到 B 班去与翠红担纲演出，没分班时，翠红便回 A 班担任二帮花旦或三帮花旦。黄家华认为，翠红时而担纲正印花旦，时而演二、三帮花旦，长此以往不是办法，翠红想唱红，就必须独当一面，只演正印花旦。再者，当时 A 班也不缺二、三帮花旦，二帮花旦王丹凤和三帮花旦黄丽嫦都是高个儿，黄嘉华和翠红比较矮小，而且戏龄也比他们小，排戏时思想上难免存有代沟。于是，1977 年黄嘉华与蔡艳香达成协议，长期留在 B 班与翠红担纲演出。为此，翠红非常感激黄嘉华，她不否认她之所以能在新马走红，黄嘉华居功至伟。（黄嘉华、翠红口述，2014 年 3 月 15 日）



图 43：黄嘉华与翠红。（翠红提供/摄于 2006 年）

黄嘉华驰骋马来西亚粤剧坛数十载，见证了马来西亚粤剧的兴衰。她认为马来西亚粤剧最风光的时代当属 1970 年代至 1980 年代，当时粤剧的风靡程度绝对不比今天偶像剧的风头逊色。在粤剧巅峰期，黄嘉华就曾试过在中元节期

间，在檳城演出长达一个月之久，几乎演遍每个街区。（刘荣强，2000年9月15日）

香港资深粤剧演员罗家英在接受笔者采访时指出，他于1970年应艳阳天粤剧团之邀，首次前来马来西亚演剧。首次在马演出即逗留了长达九个月之久，与他一起前来演出的还有新剑郎。虽然当时演出的多为街戏¹，纯属商业娱乐性质的演出已不多见，然而粤剧在马来西亚还是极受欢迎的。譬如他与新剑郎随艳阳天粤剧团在拿乞列圣宫演出二十多天移师他处演出后，另一个以香港伶人潘有声、刘锦超等人为台柱的粤剧团又前来续演。这个时期，每个剧团每年演出二百多天，因此每次受邀来马演出的香港伶人大多一年半载才可回港。（罗家英口述，2017年5月15日）



图 44：1970 年，蔡艳香在拿乞列圣宫与罗家英演出。（蔡艳香提供）

¹ 街戏：指神诞造就功德而筹办演出的戏曲。香港称之为“神功戏”，马来西亚则称之为“酬神戏”或“街戏”。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

综观上述所云，笔者发现《粤剧史》一书中的部分记载是存有疑问的。书中指出 1960 年代以至 1980 年代，新马粤剧的发展趋势走向衰落，而造成此现象的因素包括社会经济发展、社会风气、生活方式、人们观剧习惯的改变、电影电视的发展和普及、粤剧无法跟着观众的要求作出革新等等。本地剧团为数不多，演出也不如之前频繁，专业与业余的粤剧团，多在节庆演出街戏。（赖伯疆、黄镜明，1988：359）1970 年代前后，由于橡胶与锡米价格飞涨，盛产橡胶或锡米的华人聚居地，每逢神庙庆祝神诞时，当地居民都会不惜重金聘请粤剧团演剧酬神。翠红接受采访时表示，霹雳州的怡保、端洛、拿乞、甲板、金宝、务边、太平、安顺、华都牙也；雪兰莪州的增江、万挠；森美兰州的芙蓉、波德申；檳城；马六甲；甚至吉打州的亚罗士打；登嘉楼州的甘马挽；玻璃市州的加央等地，每逢当地神庙庆祝神诞或打醮期间，演剧酬神至少十多天，有者甚至长达一个多月。1970 年代末，每逢农历七月庆祝中元节期间，几乎全马的粤剧团皆集中在檳城演出长达一个月之久，每个街区都搭建临时戏台作为演出之用，场面非常壮观热闹。这个时期，除了演出街戏，粤剧团也经常受聘到游艺场去演出。艳阳天粤剧团就曾多次应邀到邵氏兄弟娱乐公司旗下的怡保银禧园、吉隆坡南园去演出。有的戏班还租借大礼堂，如吉隆坡中华大会堂、檳城市议会大礼堂、芙蓉大礼堂，甚至趁学校假期期间，租用学校礼堂作商业演出。（翠红口述，2016 年 12 月 6 日）由此观之，1970 年代前后，无论是商业娱乐性质的演出，抑或是庙会酬神性质的演出都非常兴旺。与此同时，艳阳天粤剧团也不惜巨资启用旋转舞台、重新绘制布景、搜罗并呈献新剧目，以迎合时代的步伐，满足观众的观剧审美要求。蔡氏父女致力于求新求变的精

神，成功让艳阳天粤剧团走入了新时代。故此，1970年代前后，可谓是马来西亚粤剧的黄金时期。

第二节 众望所归出任八和主席

早期广东梨园界素有“外江班¹”和“本地班”之别。二者分踞城乡，各树一帜。外江班的行会组织为外江梨园会馆，本地班的行会组织则为设于佛山镇的琼花会馆。咸丰四年（1854）粤剧艺人李文茂率领红船子弟参加天地会，并配合太平天国起义。起义失败后，粤剧艺人被清廷追杀，粤剧遭禁演，琼花会馆更被夷为平地。（黄伟，2012：285）时过境迁，经过粤剧艺人艰苦卓绝的奋斗，粤剧终于劫后逢春，重现芳华。粤剧史上称之为“粤剧中兴”。（罗铭恩、罗丽，2009：42）粤剧中兴始于同治初年，到了光绪年间，已十分兴盛。尽管粤剧早已复苏，粤剧本地班已恢复元气，但在八和会馆建立之前的很长一段时间里，粤剧依然依附于外江梨园会馆而生存。这种现象除了政治方面的因素之外，恐怕与外江班本身的衰落不无关系。因为此时的梨园会馆虽然还挂着外江班的招牌，但实际上早已成了本地班的大本营。随着粤剧的复兴，从业人数的增加，粤剧艺人为适应本身业务发展的需要，遂排除艰难建立了自己的营业机构和行会组织——八和会馆。八和会馆是粤剧艺人的大本营，是各戏班与各地前来买戏的主会²洽谈业务、签订合同的中介机构，也是伶人散班期间或未搭班之前的临时居住场所。八和会馆在入会、定戏、交纳会费、经济运作、违

¹ 外江班：指由外地艺人组成的到广东演戏的戏班。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：742）

² 主会：指雇请戏班演出的主事人或主事机构。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1286）

规惩罚、对外交际、内务章程及各项福利等方面，都有一套严密的组织和管理制度，它涵盖了艺人衣食住行等生活的各个方面，以及生老病死等人生的各个阶段，艺人的一切问题基本上都可以在此得到解决。（黄伟，2012：287 - 292）后来，随着粤剧在中国海外各地的流播，八和会馆也随着八和子弟在外落地生根。现时，八和会馆遍布世界十八个国家和地区。（罗铭恩、罗丽，2009：51）

欲追溯马来西亚八和会馆的起源，不可不提及新加坡八和会馆的历史。新加坡八和会馆之前身为 1857 年成立的梨园堂。1890 年，新加坡政府限令所有团体一律登记注册，因中国广州粤剧行业早已成立了八和会馆，梨园堂便更名为南洋八和会馆。该馆负责管理新加坡和马来亚各州以及印尼的职业粤剧戏班的演出事务和艺人的权益福利。南洋八和会馆于 1965 年新加坡脱离马来亚独立后，改名为新加坡八和会馆。此后，其管理区域仅限于新加坡一地。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1081）

据史料记载，1965 年新加坡独立后，新加坡八和会馆不再管理马来西亚的粤剧戏班业务，马来西亚的粤剧艺人遂于 1965 年发起筹组新的八和会馆。1965 年，马来西亚八和会馆获准登记，并于 1968 年正式成立。发起者为余后起、蔡金球、紫凌霄、蔡艳香等人。地址在吉隆坡半山芭大街 330 号 B 一楼后座。马来西亚八和会馆于 1965 年获准登记后，即成立筹备委员会，积极组织义演筹款购买会所。一些已息演多年的粤剧艺人，如仙花旺、莫瑞兰、小苏苏、梁彩云、倩影依、邓丽霞、罗丽华、小卿卿等及粤剧票友邝翠群、张凤娇、刘叔钦等也出钱出力予以支持。1968 年 5 月 12 日大会成立时，从香港、新加坡前来

祝贺的粤剧演员陈燕棠、黎家宝、红霞女、黄超峰等人，亦与本地艺人一同参加庆典演出。此后，马来西亚八和会馆每逢馆庆和华光先师神诞¹、公益慈善筹款等活动，均举行粤剧、粤曲演出晚会。同时，为了培养后继人才，时有举办粤剧、粤曲训练班。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086）

据悉，除了余后起、蔡金球、紫凌霄、蔡艳香，当年发起成立马来西亚八和会馆者还有曾志伟、樊颂球、马师海、黄师觉、谭少佳、谭卓甫、苏侠龙和林金城。该会馆获准登记后，随即选出了以余后起为主席的首届理事。



图 45：1968 年马来西亚八和会馆首届理事就职典礼。左起：蔡艳香、樊颂球、紫凌霄、苏侠龙、谭卓甫、余后起、蔡金球、曾志伟、谭少佳、司马文郎、马师海、林金城。
（照片来源：马来西亚八和会馆提供/资料来源：蔡艳香、司马文郎口述）

1972 年，蔡艳香出任马来西亚八和会馆主席一职，直至 1993 年退出竞选为止，她担任马来西亚八和会馆主席一职长达二十二年之久。蔡艳香在担任主席一职期间，对马来西亚八和会馆的发展建树良多。

¹ 华光先师：即华光大帝。粤剧艺人奉华光大帝为祖师爷，每年农历九月二十八是华光大帝的诞辰，粤剧戏班会举行隆重的祭祖师活动。

马来西亚八和会馆成立初期的会所是租用的。为筹款购置会所，1984年，蔡艳香邀请到香港名伶林家声、梁汉威、吴仟峰、谢雪心、红豆子和乐师朱庆祥，在吉隆坡中华大会堂义演两晚。演出剧目包括《玉梨魂》、《帝女花之庵遇》、《帝女花之香夭》、《双仙拜月亭之抢伞》、《姑缘嫂劫之祭飞鸾后》、《梁祝恨史之山伯临终》等。演出非常成功，蔡艳香等人用所筹集到的款项，在吉隆坡斑兰再也（Pandan Jaya）某公寓购买了一个单位作为投资，迨至楼价高涨之际将之出售后，才成功购置了目前位于吉隆坡半山芭的会所。

1992年11月，马来西亚八和会馆应中国广东对外文化艺术交流中心和粤剧研究中心等单位的邀请，以马来西亚文化协会、马中粤剧艺术中心的名义组成“马中粤剧访穗演出团”到广州访问，并到广东粤剧院和广东粤剧学校参观交流。“马中粤剧访穗演出团”在观摩交流会上所演出的除了《碧血写春秋》、《无情宝剑有情天》、《藕丝连》之“拗箭结拜”和“擘网巾”等剧目，还有当年李文茂擅长的《王彦章撑渡》。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086 - 1087）



图 46：“马中粤剧访穗演出团”在观摩交流会上演出古老戏《王彦章撑渡》。
(马来西亚八和会馆提供/摄于 1992 年)

蔡艳香出任马来西亚八和会馆主席一职期间，是马来西亚粤剧最为兴盛的黄金时代。由于年事已久，蔡艳香已记不清当时附属于马来西亚八和会馆的剧团有哪些。结合多名受访者所提供的口述资料，笔者揣测，当时附属于马来西亚八和会馆的剧团至少有十多个，其中包括了艳阳天粤剧团、新丽声粤剧团、锦仙花粤剧团、龙凤粤剧团、新龙凤粤剧团、伟新声粤剧团、庆丰年粤剧团、金玲粤剧团、寰球乐粤剧团、状元郎粤剧团等。蔡艳香忆述，当时她所领导的艳阳天粤剧团备受欢迎，演出极其频繁，以至遭受同行妒忌。有者甚至认为，艳阳天粤剧团之所以广受欢迎与蔡艳香是八和会馆主席是脱不了关系的。有鉴于此，1993 年蔡艳香决意退出竞选。退出竞选后，她不再过问有关八和会馆的一切大小事宜。（蔡艳香口述，2013 年 9 月 16 日）

据《粤剧大辞典》记载，先后担任马来西亚八和会馆主席的有余后起、蔡金球、蔡艳香、陈金顺、曾志伟等人。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1087）受访者司马文郎坦言，他担任八和会馆主席期间已是马来西亚粤剧走向衰落的时候，所剩无几的剧团皆各自为政，无一加入会馆。粤剧人才凋零，加上自己年事已高，对于会馆业务的发展已是力不从心。（司马文郎口述，2013年10月19日）司马文郎已于2016年12月辞世，随着主席的离世，马来西亚八和会馆更是如同虚设。

值得庆幸的是，马来西亚八和会馆前任主席司马文郎辞世后不久，即于2017年3月间，一群热爱粤剧艺术文化的职业演员及业余演员毅然肩负起重整行会的责任。他们积极组织理事会，并成功邀请到蔡艳香再度出任马来西亚八和会馆主席一职，并由我国资深名伶陈云卿出任副主席之职，其他理事成员包括邝展鸿、林铸良、马桂花、陈碧娟、林俊耀、许月爱、严月英、黄宝圆、刘福光、陆慧芳、梁锦添、邓明珠、叶家声、邓翠芬、许佩珊、叶艳芳、陈丽君等人。该会随后成立了粤乐组，粤乐组每逢星期三晚上操曲练唱，旨在培养粤剧新人。同时，还创建面子书，为职业和业余演出作宣传，并计划于2018年5月演出粤剧以庆祝师父宝诞。（林铸良口述，2017年8月15日）

马来西亚八和会馆在蔡艳香的领导下，成功于2018年5月12日在吉隆坡山打兰剧场举行了“马来西亚八和会馆五十周年纪念暨庆祝华光大帝张骞先师田窦二师宝诞粤剧大汇演”。据香港文汇报报道，蔡艳香和香港八和会馆交情深厚。香港八和会馆近年来急起追溯传统粤剧的资料，新剑郎、阮兆辉等人时常前往大马向蔡艳香请教有关古老排场的演绎方式。罗家英更率领香港一批粤

剧演员、新秀前来吉隆坡参与上述演出，其中包括郑咏梅、谢晓莹、吴立熙、吴倩衡、何文宗以及粤剧曲艺师傅曾荣生和高永熙。传统古腔粤剧推动者何家耀和郑敏仪也一同前来助阵，与大马演员杨文光、黄丽珠合演古老粤剧《王宝钏之西篷击掌》。大马八和会馆至今仍然保留庆祝先师宝诞公演《香花山大贺寿》等例戏的传统。此次公演的《香花山大贺寿》包含了《观音十八变》、《刘海洒金钱》等例戏。罗家英等人在大马匆匆几日，除了参与演出，也参加了祭拜华光师父的仪式，以及探访了大马的粤剧前辈。（〈大马八和五十周年纪念·罗家英偕香港梨园子弟演出助兴〉，2018年6月3日）。笔者也应蔡艳香之邀，前往观赏此次的粤剧大汇演。当晚演出剧目极其丰富，除了上述两个剧目，其中还包括了由本地伶人叶家声和邓翠芬合演的《凤阁恩仇未了情》；罗家英和郑咏梅合演的《潞安州》；谢晓莹、吴立熙和吴倩衡合演的《白蛇传之盗草》以及香港伶人何文宗和本地伶人许佩珊合演的《枇杷山上英雄血之杀嫂》。例戏《香花山大贺寿》演出阵容庞大，由香港和本地演员联袂演出，罗家英在该剧中饰演韦陀，谢晓莹饰演观音。这场粤剧盛宴，吸引了众多观众，剧场内座无虚席，精彩的演出更赢得了满堂喝彩。蔡艳香在会上致词时表示，传承与推广粤剧文化艺术乃是八和子弟的责任。她希望此次大汇演，能让人们对粤剧文化艺术有更深一层的认识。

八和精神四海一家，八和子弟应肩负起弘扬粤剧的责任，为文化艺术的传承而努力，使粤剧的影响力更加广泛。笔者认为，马来西亚八和会馆连同罗家英等人共襄此番盛举，正体现了粤剧艺人应具备的八和精神。



图 47: 马来西亚八和会馆热烈欢迎罗家英等人的到来。
(马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年)



图 48: 罗家英与郑咏梅合演《潞安州》。(马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年)



图 49：何家耀与郑敏仪合演《王宝钏之西篷击掌》。（马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年）



图 50：谢晓莹、吴立熙和吴倩衡合演《白蛇传之盗草》。
（马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年）



图 51: 何文宗和许佩珊合演《枇杷山上英雄血之杀嫂》。
(马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年)



图 52: 《香花山大贺寿》——谢晓莹饰演观音。
(马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年)



图 53: 《香花山大贺寿》——罗家英饰演韦陀。
(马来西亚八和会馆提供/摄于 2018 年)

第三节 纳徒授艺创建艳阳雏凤

“演而优则教”，1973 年蔡艳香正式收徒传艺。身为马来西亚八和会馆的主席，为了减轻会馆的负担，蔡艳香租用会所作为教学场地。当时拜师学艺的包括钟艳华、张艳仪等人。后期师从蔡艳香学艺的还有林秋儿、邝展鸿、刘振南、叶柏麟、林俊耀、林俊贤、林俊明、林俊良、潘俊宝、刘俊杰、王俊行、廖俊英、周俊华、王俊明、刘俊笙、尤俊岚、陈俊方、张艳玲、陈艳瑜、许艳爱、刘艳雯、叶艳珍、杨艳君、杨艳明、杨艳琪、陈艳娟、梁艳仙、江艳秀、

花艳梅、花艳红、阮艳莉、张艳芬等人。蔡艳香众多徒弟当中，正式投身戏行的有钟艳华、林秋儿、邝展鸿、刘振南、叶柏麟等，而至今仍然活跃于马来西亚粤剧舞台的则有钟艳华、邝展鸿和刘振南。后来，一些社团和组织，诸如雪兰莪新声剧社、吉隆坡研艺音乐剧社、吉隆坡华人戏剧俱乐部（KLCOC）、新加坡冈州会馆等，也邀请蔡艳香教导粤剧。直至徒弟们学有所成，蔡艳香遂创建“艳阳天艳阳雏凤粤剧团”作为徒弟们的表演平台。蔡艳香大部分的徒弟，演旦角的，艺名中间有个“艳”字，而演生角的，艺名中间则有个“俊”字。蔡艳香先后还受邀到广州、香港等地授艺，其徒弟遍布马来西亚、新加坡、越南、香港、澳洲等世界各地。

蔡艳香自认艳阳天艳阳雏凤粤剧团办得并不如她想象中好，初期由于师徒之间意见分歧，以致部分徒弟突然拂袖离去。后来更因我国经济萧条，粤剧日渐式微，徒弟们难以靠演戏为生而纷纷转行。而今仍然留在艳阳天艳阳雏凤粤剧团的徒弟只有刘振南和钟艳华。老艺人的相继辞世以及青年演员的青黄不接，导致许多本地剧团幕前幕后工作人员严重欠缺。每逢农历七月、九月粤剧旺季期间，为了满足市场需求，蔡艳香不得不将剧团一分为二，而且还须聘请香港粤剧演员前来凑数，同时一些把唱戏作为业余爱好的徒弟也需前来相助。近年来，受聘前来与艳阳雏凤同台演出的香港粤剧演员有袁善婷、林子青、裴骏轩等人。

谈及蔡艳香收徒传艺提拔新人，不得不提及与蔡艳香和艳阳天艳阳雏凤粤剧团有着密切渊源关系的千秋乐粤剧团。千秋乐粤剧团的前班主林秋儿乃是蔡艳香最早期的徒弟之一。自拜入师门，她一直追随蔡艳香左右，侍候师父颇为

殷勤，甚得蔡艳香欢心。1998年，鉴于年事已高，疲于奔波接戏处理班政，再加上腿脚又不甚利索，蔡艳香因而萌起了退休的念头，遂把艳阳天艳阳雏凤粤剧团交予林秋儿经营。林秋儿接管艳阳天艳阳雏凤粤剧团后，便改班牌为“千秋乐粤剧团”，由黄嘉华和翠红分别担纲文武生和正印花旦。蔡艳香舍得放弃经营了整整四十年的戏班，却舍不得挥别站了大半辈子的舞台。她将戏班交予林秋儿经营后，依然留在班里出演丑生、老生、彩旦等脚色。后来，由于种种客观因素，以及师徒之间意见不合，蔡艳香离开了千秋乐粤剧团，再次竖起艳阳天艳阳雏凤粤剧团的旗帜，领着一帮徒弟闯荡马来西亚粤剧坛。这些徒弟当中有正式投身粤剧行的刘振南、钟艳华，以及一群热爱粤剧艺术的业余演员。



图 54：蔡艳香与翠红合演《桃花湖畔凤求凰》。（翠红提供/摄于 1998 年）

2008年，林秋儿病逝后，千秋乐粤剧团便由林秋儿的丈夫张千辉接管。张千辉在接受采访时坦言，千秋乐粤剧团是在蔡艳香的大力扶持下才得以成功创立。后来，他们夫妇俩虽然与蔡艳香因私人恩怨而闹得不欢而散，但是当今马来西亚粤剧正面临演员青黄不接的严峻考验，蔡艳香也不记前仇，经常请他帮

忙处理班务和参与艳阳天粤剧团的演出。千秋乐粤剧团的两大台柱黄嘉华和翠红于 2010 年宣布退休后，该团的文武生和正印花旦便由邝展鸿和许佩珊担纲。

（张千辉口述，2014 年 1 月 10 日）为满足主会的要求，张千辉也聘请香港粤剧演员，诸如温玉瑜、芳晓虹、黎耀威、黄宝萱、阮德锵、谭颖伦、关凯珊、王希颖等人前来助阵。



图 55、56：千秋乐粤剧团班主张千辉和前班主林秋儿。（张千辉提供/摄于 21 世纪初）

蔡艳香回忆往事不禁感慨，多年前因种种恩怨离开了千秋乐粤剧团，然而徒弟林秋儿早已逝去，过往恩怨也如烟消散，谁是谁非更无需追究。随着老演员的凋零，我国粤剧演员更显青黄不接。蔡艳香认为，为了挽救我国的粤剧艺术文化，戏班之间与演员之间应该充分合作，即便是竞争也必须是能够提高演出水平的良性竞争。为此，近年来蔡艳香也雇佣张千辉为她处理班政和参与艳阳天艳阳雏凤粤剧团的演出。

第四节 跨越行当甘为绿叶

1941年，年仅七岁的蔡艳香开始踏足舞台，粉墨登场跑龙套，在母亲林巧粧和众多师父的指导下，自幼练就了一身好武艺。小小年纪即在舞台上崭露头角，十五岁就开始担任正印花旦。

以前唱戏没有音响器材的辅助，只能靠扎实的唱功把声音传开出去，直至扩音器出现在粤剧舞台上。蔡艳香虽然有扎实的唱功，然而总觉得自己的音色不动听，再加上身形日益肥胖，不宜扮演婀娜多姿的旦角，同时也是时候给机会自己的妹妹翠红担纲正印花旦了，遂于1970年代起开始转行当，演文武生。

脚色行当制是中国传统戏曲特有的表演体制。王馥在《粤剧》一书中指出，所谓的“脚色行当”，指的是按照类型化的原则，将演员塑造的角色进行分类，形成在性别、性格、年龄、身份等方面各不相同的模式类型，不同的“脚色行当”代表了不同的角色类型，以此呈现各具情态的表演艺术。（王馥，2012：46）生、旦、净、末、丑这五大基本行当，在宋元年间的杂剧和南戏中已经基本定型，加上外和贴，几乎所有戏曲人物都可以由这七个脚色行当表演。粤剧的行当分类经历了一个由简趋繁、由繁返简的过程，即从早期的十大行当，到清末民初的二十五种行当，再到后来的“六柱制”，即文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、武生、丑生，乃至当代正印生、旦担纲体制的转变。（李计筹，2011：67-77）在当今粤剧舞台上，文武生占据了男角色中最重要的位置。正如罗家英在主持题为《粤剧独尊文武生》的讲座时所言，文武生是最具粤剧特色的行当，在中国各地方戏曲中，也唯有粤剧特别着重文武

生。文武生既是戏班里的“领军人物”，又是男主角。（黎键，1997：55）蔡艳香转行当，改演文武生，即意味着她就是剧中的领衔主演，无论是其“领军能力”，抑或是表演技艺与角色形象塑造对舞台效应皆起着举足轻重的影响。蔡艳香踏足粤剧舞台初期，学的都是生角的功架，加上丰富的舞台经验与娴熟的表演技艺，演起文武生来驾轻就熟。然而基于身高有所欠缺，如何扮演得了风流倜傥、玉树临风的七尺男儿，昂藏丈夫，不久蔡艳香又萌起了从文武生，转演丑生的念头。



图 57、58、59：1970 年代蔡艳香的文武生扮相。（蔡艳香提供）

清同治之前，粤剧脚色分为末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十大行当。其中“丑”含男丑和女丑，而现今“六柱制”的“丑”则需兼演文丑、武丑、男丑和女丑。（李计筹，2011：67-75）“丑”专司插科打诨，多饰演贴近生活、性格诙谐的下层人物角色。（王馥，2012：50）丑角在粤剧中的地位较高，所谓“无丑不成戏”，这种说法虽有夸大之嫌，但丑角在传统戏曲中的位置确是不容忽视的。（余勇，2009：206）笔者无缘看到蔡艳香演正印花旦，却有缘观赏她演丑角。为了活跃剧场氛围，蔡艳香在演丑角时，总能随

机应变，“爆肚”¹制造笑料，趣意横生。蔡艳香早期演过不少提纲戏。提纲戏只有提纲没有剧本，演员只凭故事梗概和既定的排场提示演出，故事细节内容全靠演员在舞台上自行“爆肚”，故此“爆肚”是早期粤剧演员必须掌握的表演技巧。除了武打，“爆肚”也是蔡艳香的强项。在千变万化的戏曲舞台上，她总能凭借其深厚的“爆肚”功力，把丑角滑稽的形象刻画得入木三分，把丑角逗趣的神态演绎得淋漓尽致，令观众捧腹大笑。

后来，随着老演员的凋零，年轻演员又青黄不接，马来西亚粤剧舞台遂面临演员短缺的现象。为了解决演员短缺的问题，蔡艳香不但演丑角，同时还演武生。据罗家英的说法，明清以来“外”这一行当基本上就是专演老年男子的脚色，演出法一般与“生”行或“末”行相通，其实亦为“生”行中的一种。至于“生”行，大致上分为“老生”与“小生”两种。“老生”，也就是粤剧里的“武生”，或称“须生”。“武生”或“须生”有时还要兼演“净”行，“净”也就是“花脸”或“大花脸”。（黎键，1997：177-179）早期，蔡艳香曾师从著名武生张鹤楼学艺，故此演武生对蔡艳香来说可谓举重若轻。蔡艳香演武生时，举手投足间尽显大师风范，足见其功底扎实深厚。

¹ 爆肚：即是“即兴创作”。演员根据演出时的情况，作出与剧本有出入或没有经过彩排的发挥。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）



图 60、61、62：1980 年代蔡艳香的丑旦、丑生、老生扮相。（蔡艳香提供）

一名优秀的戏曲演员，非得经过岁月的磨练不可。凭借丰富的表演历练和人生阅历，他们的演技愈发炉火纯青，驾驭角色的能力愈发精炼成熟，他们的表演方能征服观众。故此，三四十岁的年龄，正是一个戏曲演员最美好的年华。1970 年代，正值马来西亚粤剧的辉煌时期，当时蔡艳香四十岁左右，乃是粤剧坛上声名赫赫的文武花旦，却在这个时候选择转行当，可见她把戏看得比天大，不愿自身的欠缺而破坏戏中人物的形象。同时，她甘为绿叶，扶持新人，也足见她对粤剧艺术文化的热爱。

从早期的文武花旦到 1970 年代的文武生，从 1980 年代的丑生、武生到今日的万能泰斗，血汗氤氲七十余载，蔡艳香演尽了人生百态，唱尽了悲欢离合。生旦净末丑，她皆能胜任；唱念做打舞，她无一不精。其精湛的演艺和为粤剧作出的贡献，让她赢得了“粤剧大师”、“马来西亚粤剧之母”¹等美誉。

¹ 有关蔡艳香马来西亚粤剧之母的称号常见于各大报章的报道，诸如 2014 年 11 月 17 日《星洲日报》专题报道——〈大马粤剧之母蔡艳香唱作一生〉、2014 年 11 月 17 日《中国侨网》专题报道——〈马来西亚粤剧之母蔡艳香一生钟情粤剧传承〉等。



图 63、64、65：21 世纪，蔡艳香已是马来西亚的“万能老倌”、“粤剧泰斗”。
(蔡艳香提供)

第四章 挥别昔日璀璨，今后何去何从——我国粤剧的过去与未来

自古以来，东南亚就是东西方交通和贸易往来的要冲，因此“文化接触”便顺理成章地成为其历史主题。各族的生活习俗、艺术文化与宗教信仰，随着贸易往来和人口的迁移而流入东南亚各国。马来西亚作为东南亚的一份子，也经历了同样的历史发展过程。

在早期的马来亚移民社会中，无论是宗教信仰、生活习俗，甚至是传统艺术表演，诸如戏曲、舞龙、舞狮、舞蹈、民乐、鼓乐、武术等，这些脱离母体的中华艺术文化的承传，因种种历史环境因素而未能受到重视。笔者认为，颜清湟的说法非常适合用来阐释这个现象。诚如颜清湟所言，早期的中国移民几乎没有时间去考虑他们的身份问题，对于自己是否天朝臣民这一身份，他们确实从未考虑过，因为大多数的早期移民宁愿把他们自己看成是旅居者，而不是定居者，他们的精神世界基本上还是一个中国世界。（颜清湟，1991：265）尤其是清末时期的移民，他们大多为生计所迫而漂洋过海寻求生机，有者甚至被“卖猪仔”到马来亚来当苦力，他们当中十之八九目不识丁。因此，这个时期的移民社会，对中华文化的认识是非常薄弱的，更不会去关注中华艺术文化的承传与发扬。

尽管所有的中国移民都怀有在经济上出人头地的愿望，但只有一小部分人能如愿以偿。大多数苦力移民在衣锦还乡的希望化为泡影后，为免回乡后在亲友面前丢尽颜面，而宁愿留居海外。至于许多成功的移民，他们为了继续拓展生意，寻求发展经济的机会，以及害怕回国后自己的财富不保，而其结果是选择从旅居者转为定居者。一旦这些移民决定了定居海外，他们就改变了对海外

社会的态度，从而改变了他们的计划，他们开始安排把妻子儿女接过来。再者，加上太平天国革命以及之后的贫困、饥荒和社会动荡，越来越多定居海外的华人安排妻子儿女到定居地来团聚。于是，1878年，前往海峡殖民地的中国女性移民人数是1878人，十年后即1888年，增加到5375人，1900年达12329人。19世纪末，女性移民的增加，对新马华人社会的形成起了极其重要的作用。首先，它稳定了华人社会。越来越多中国妇女的到来，意味着在这块新土地上建立了越来越多的核心家庭。其次，中国妇女的到来，使得华人男性移民与马来女子的通婚趋向得以阻遏。其结果是形成了一个仍保留着种族和文化特征的稳定的华人社会。（颜清煌，1991：8-10）在一个多元种族、多元文化的移民社会里，华人社会的稳定是中华艺术文化得以承传和发展的必备条件。

马来亚是个多元种族的国家，除了华、巫、印三大民族之外，还有尼格利陀人（Negrito，也称小黑人）、沙盖人（Sakai）、雅贡人（Jakun）、达雅克人（Dayak）等。不论是华人、印度人还是马来人，都不是马来亚的原住民，而是移住民，是外来的民族。（林远辉、张应龙，1991：13）来自中国的华人移民选择定居马来亚后，一个稳定的华人社会也随之形成，此时加上文人、华人领袖和华商领袖的积极推动，华人移民不得不去思考国家认同、身份认同、民族认同、文化认同等问题。尤其是1957年8月31日马来西亚独立以后，大多数的华人移民加入了马来西亚国籍，这意味着他们认同的国家是马来西亚，认同自己是马来西亚的国民，认同自己是“马来西亚人”。至于在民族认同上，他们属于华人，是中华民族在海外分支。正如何国忠所言，“马来西亚华人”这个身份出现了两种互相区别又有联系的指涉。“马来西亚华人”是一个政治身份，而“华人”的属性又和文化息息相关。（何国忠，2002：7）

文化与民族有着非常密切的关系。文化是民族的血脉，是民族的灵魂，是民族的重要标志。美国人类学家克拉克洪（Clyde Kay Kluckhohn，1905 - 1960）认为，“在人类学中所谓的文化，意味着一个民族的生活方式的总体，以及个人从其集团得来的社会性的遗产。”（转引自石奕龙，2010：22）“民族”这一组合词最早可能出现在公元 5 世纪。在古代，“民族”的含义不是泛指“人类”、“人民”，就是指“家族”、“宗族”。清代以后，“民族”出现了以各种文化因素来区分人们共同体的含义，即以“民族”一词来指称以文化因素和他者相区分的一种人们共同体。（石奕龙，2010：33 - 34）在多元种族的马来西亚社会中，各个种族都有其自身的文化。置身于一个多元种族、多元文化的国度的马来西亚华族，为了与马来人、印度人等其他种族区分开来，他们必须认同中华文化以维护华族的特征。因此，承传中华艺术文化对马来西亚华族来说，是具有重大意义的。然而，比起单一民族国家人民的文化认同，马来西亚华族的文化认同更为复杂，中华艺术文化的承传也就自然会面对各方面的困难。譬如华人因接受英文教育而不谙华文、1970 年倡导以马来文化及伊斯兰教文化为主流的国家文化政策、外来文化的冲击、时代的迅速发展等等，都不利于中华艺术文化的承传与发扬。庆幸的是，在马来西亚总是有人不畏艰辛、永不言弃地为中华艺术文化的承传坚持到底。

第一节 艺苑奇葩一枝独秀

历史发展进程造就了马来西亚多元种族与多元文化的社会结构。华族是马来西亚的第二大族群。文平强在其《马来西亚华裔人口与方言群的分布》一文中指出，如其他海外华人一样，马来西亚的华人来自中国各省各县，个别地方的人有着其个别的特征，如方言、习俗、经济背景等。与其他东南亚国家的华人比较，马来西亚华裔方言群的结构有其特殊之处。泰国、印尼和菲律宾的华人绝大部分来自福建省，而马来西亚的华裔方言群结构则较为复杂和多元性。

（文平强，2007：27）人和语言皆是文化的载体。源自中国各省各县的方言，丰富多彩的文化习俗、宗教信仰、传统表演艺术随着华裔移民的迁移传入马来西亚。华裔方言群的多元性，丰富了马来西亚的华人文化，而华人文化更是马来西亚多元文化的一个重要组成部分。

中国各地方剧种，诸如粤剧、潮剧、闽剧、琼剧、歌仔戏等随着各籍贯华人的迁徙传播到马来西亚，进而在这片土地上大放异彩、争艳斗丽，有者甚至在此生根落户，成为华族的传统剧种之一。粤剧作为一种独特的地方戏曲，从发源地广东传播到马来西亚之后，曾在戏剧舞台上占据主导地位，成为马来西亚华族传统戏剧艺苑中的一朵奇葩，并为马来西亚赢得“粤剧的第二故乡”之美称。星移斗转，时过境迁，随着时代的迅速发展，文化生态环境日益恶化的冲击，马来西亚华族传统戏剧急剧走向衰落诚然是个不争的事实，可时至今日粤剧依然在困境中力求生存，仍然是马来西亚众多剧种中的强势者。

粤剧之所以能成为马来西亚众多华族传统戏剧中的强势剧种，与马来西亚华裔方言群的结构有着密切的关系。文平强指出，官方对马来西亚华人方言群

人口的统计约有 100 年的历史。各方言群的人口也跟着时代而变迁，1921 年至 2000 年，最明显的变动是福建人的比例上升，从 28.4% 上升到 37.6%，广府人的比例从 29.6% 下降至 20%。客家人的比例稍微下降，潮州人与广西人的比例保持不变。相对的，1921 年海南人占华人总人口的 6.3%，到 2000 年则滑落到 2.3%。同一时期，福州人的比例则从 1% 升至 4.7%。（文平强，2007：29）由此可见，广府人也是马来西亚华人当中的最大方言群之一。再者，自古以来广府人即热衷于演剧观剧，故此随着广府人的足迹传入马来西亚的粤剧得以盛行和发展，并成为众多剧种中的强势者也就不足为奇了。

方言群	人口	比例 (%)
福建	2,020,868	37.59
客家	1,092,854	20.33
广府	1,067,994	19.86
潮州	497,280	9.25
福州	251,554	4.68
海南	141,045	2.26
广西	51,674	0.96
兴化	24,654	0.46
福清	14,935	0.28
其他	202,989	3.78
总数	5,365,847	100.00

表 2：2000 年马来西亚各方言群人口与全国华裔人口的比例。
 Department of Statistics Malaysia, 未出版资料。
 （转引自文平强，2007：29）

粤剧最大的特色是以广东话演唱，同时融合了外来剧种元素与岭南的风土人情和歌舞曲调。粤语因政治、历史、经济等因素成为普通话以外，应用最为广泛的汉语言，被视为中国海内外的强势方言。这对粤剧的发展起着极其重大的影响。虽说“19 世纪，来自同一区域，操同一种方言的新马华人，引人瞩目地聚居一处”，（颜清湟，1991：33）然而，不同籍贯的华人由于生活上的需

要，他们之间的交往还是极为频繁的。故此，在马来西亚能掌握好几种方言的华人比比皆是。除了广东人，许多其他籍贯的华人也能说得一口流利的广东话。因此，以广东话演唱的粤剧并不会给观众带来语言上的障碍，甚至还有许多其他籍贯的华人热爱粤剧艺术文化。据悉，艳阳天粤剧团的花旦钟艳华和状元郎粤剧团的花旦许佩珊都是客家人，她们自小喜爱粤剧，甚至选择了粤剧作为职业。（邝展鸿口述，2014年10月8日）这正印证了粤剧在马来西亚，除了广东人，也广受其他籍贯的华人喜爱。

另一方面，为推广粤剧艺术文化，吉隆坡华光社于2013年11月14日在吉隆坡中华大会堂举行了粤剧讲座。这场粤剧讲座座无虚席，吸引了将近200人参加，除了广东人，其中不乏客家人、福建人、潮州人、广西人、海南人和三江人（浙江、江苏、江西）。（吉隆坡华光社《粤剧讲座》现场录音，2013年11月14日）粤剧获得我国华社成员的认同，它不仅属于广东人，同时也是其他各籍贯华人心目中的文化瑰宝。上述讲座为这一事实提供了有力的佐证。

石奕龙在《文化人类学导论》里引用了日本人类学家石川荣吉的观点，认为“文化是被社会（集体）成员所掌握和共同拥有的，并且作为社会性的遗产而传给下一代的生活方式。”（石奕龙，2010：22）粤剧剧目的内容包括了宣扬忠孝仁义礼智信的伦理故事、反映中国各朝各代的历史故事、揭示社会黑暗的公案题材、歌颂美好生活与爱情的故事、脍炙人口的神话故事等等。这些剧目内容与其他华族传统戏剧是一致的，其中所传达的文化思想和道德观念也是马来西亚华社成员所掌握和共同拥有的，这些文化思想和道德观念更是华族世代相传的社会性遗产。另一方面，诚如何国忠所言，“‘华人’在马来西亚之

所以成为议题，主要是它的另一方面有其他族群，只有在比较的基础上，一种文化的特性和共性，才能得到确认。这种对立状况的显著，冲淡了‘马来西亚华人’的方言群归属。”（何国忠，2002：9）综而述之，马来西亚华社各籍贯华人早已冲破了方言群的藩篱，把粤剧视为马来西亚华社共有的社会价值、文化价值、道德标准，以及审美情趣的共同体现，因而粤剧在马来西亚能获得各籍贯华人的青睐，并成为众多华族传统戏剧中的强势者也就合乎情理了。

琼剧也叫海南戏，以海南话演唱。根据 2000 年马来西亚人口调查报告，各方言群人口与全国华裔人口的比例显示，海南人只占全国华裔人口的 2.26%。

（文平强，2007：30）在马来西亚，会听会说海南话的华人并不多，更遗憾的是目前年轻的琼州人会讲海南话的也不多。因而地方语言上的障碍使得琼剧难以承传和发展，更别说是成为马来西亚的强势剧种了。

根据李永球的田野调查报告，福建戏剧最早在清朝道光年间（1834 - 1844）从中国流传到马来亚。传播到马来亚的福建剧种先后有闽南的高甲戏、梨园戏、傀儡戏（包括提线木偶、布袋戏）、闽剧（福州戏）、莆仙戏（兴化戏）、闽西汉剧（客家戏）等。后来，台湾的歌仔戏传入新马等地遂风靡起来，使得高甲戏、梨园戏和傀儡戏纷纷改弦易辙，唱起了歌仔戏。本地的麒麟闽剧团班主王永东在接受李永球采访时表示，自从流行歌台在马来西亚盛行后，传统戏剧就没落了。我国传统戏剧里就数歌仔戏最善于改变，在表演前先来一小时卡拉 OK 流行歌曲。这也是歌仔戏走向没落的原因，流行歌曲一结束，观众作鸟兽散，传统戏剧没了观众，演员就愈演愈草率。王永东还透露，1950、60 年代，本地剧团还须与来自台湾来的歌仔戏戏班竞争，后来有人提出

控告，要求政府禁止台湾剧团前来演出；1980、90年代，本地剧团则因泰国潮剧戏班的入侵而遭受打击；21世纪开始，中国福建的歌仔戏戏班和潮州的潮剧团前来演出，又给本地剧团带来巨大影响。王永东坦言，中国戏剧演员既年轻又专业，演员、乐队阵容齐全，又备有电子字幕，确实受人欢迎，风靡一时。可是近年来，一些中国戏班单单靠几部戏到处表演混饭吃，在同一个地区重复上演同样的几个剧目，看久了令人反感，早晚会遭人唾弃。（李永球，2010年7月15日）目前，在马来西亚各籍贯华人人口当中占大多数的是福建人，福建戏为何无法成为众多剧种中的强势者，这是个值得探讨的问题。从李永球的田野调查报告看来，笔者认为此现象是由好几个因素造成的。其一，与粤剧相比，福建剧种繁多，使得人们难以把人力财力集中于每个福建剧种的承传和发展工作上；其二，本地福建戏班为了顺应潮流，开演前先演唱流行歌曲，这不但对挽救福建戏班起不了丝毫作用，反而弄巧成拙使之变得不伦不类，加速了福建戏班的没落；其三，既然马来西亚的歌仔戏源自台湾，台湾歌仔戏班前来演出，本地戏班不应将同行视为敌国，他们应该本着良性竞争有利于戏曲发展的信念，相互切磋、相互学习、相互扶持以提升戏曲的演出水平。同行之间彼此竞争总是难免的，然而马来西亚粤剧界却从未发生过类似福建戏班的状况，因遭受打击而向政府提出控告以阻止外来剧团前来演出。自粤剧传入马来西亚以来，马、新、港、穗粤剧演员与粤剧戏班的合作无间，对推动粤剧的发展起了重大的作用。如今，本地粤剧人才凋零已是不争的事实，然而由于港、穗演员的搭班演出，人们依然可以看到一出出完整、精彩的粤剧上演。现今许多香港粤剧青年演员依然像老一辈的演员一样，把马来西亚粤剧舞台视为练习场所

和成长摇篮。这就是粤剧时至今日仍然能占据马来西亚华人传统戏曲强势剧种的位置之原因所在。

除了粤剧，潮剧在马来西亚也占据着一席之地。根据《广东戏曲简史》记载，潮剧是源自广东省的地方戏曲剧种之一，用潮州方言演唱。乾隆年间，暹罗吞武里王朝郑王（信）即位，他原籍广东潮州，因屡立战功被拥为王，他很喜欢家乡的潮剧，故潮剧戏班经常前往暹罗演出。（赖伯疆，2001：280）学者康海玲更指出，泰国是“潮剧的第二故乡”。潮剧戏班在新加坡的演出历史同样很早。新加坡和泰国，都是中国潮剧戏班到马来西亚演出的“中转站”。早期，潮剧经泰国和新加坡传入马来西亚，相对来说，潮剧在马来西亚弱势一些。1930年代至40年代初，是潮剧在马来西亚流播的高潮阶段，本地潮剧戏班的兴起，是这个阶段的一个重要标志。后来，随着泰国、新加坡“潮剧改良”浪潮的冲击，潮剧在马来西亚也经历了一番重要的改革，出现了不少新气象。然而，过分的追求新奇，破坏了剧作原有的优良传统，把剧作引向畸形的发展。1950年代末崛起的香港潮剧电影，导致马来西亚潮剧舞台演出的商业市场受到严重打击。1960年代初期，虽然马来西亚的一些潮剧戏班曾经尝试从主题、做功、舞美、音乐入手进行求新求异，力图挽救潮剧，然而收效甚微。1965年，新加坡脱离马来亚联邦政府，由于潮剧艺术的强势力量大多集中在新加坡，所以马来西亚潮剧力量遭受严重削弱。从1980年代至今，潮剧的演出主要集中在槟州和柔佛州，其他各州的华人社区中，已经很少有潮剧的演出。虽然从1980年代开始，对外文化交流活动日益频繁，中国的潮剧团也曾到马来西亚来献艺，但是毕竟次数有限，无力扭转潮剧在马来西亚的生存局面。（康海玲，2005：80 - 85）《星洲网》的报道〈中泰戏班抢滩·本地潮剧苦撑〉一文

中指出，潮剧文化逐渐流失，再加上中国和泰国戏班也来马抢滩，本地潮剧艺术工作者面对发扬潮剧及维持生计的“两难”。（〈中泰戏班抢滩·本地潮剧苦撑〉，2011年4月25日）由此看来，本地潮剧戏班和福建戏班正面对同样的困境，这两个剧种都因中国戏班和泰国戏班来马演出，与之同争一碗羹而更显雪上加霜。目前，马来西亚华族传统戏曲正面临日益式微的严峻考验，然而在众多地方戏曲剧种中，粤剧仍然占据强势剧种这一席位，定有其他剧种值得借鉴的地方。

第二节 南洋沃土孕育新苗

马来西亚之所以能成为粤剧的重要推手及主要市场，甚至是粤剧演员曝光及成名的摇篮是有迹可寻的。

1960年代中期，中国爆发文化大革命，广东粤剧遭受严禁演出。文革的破坏，使得粤剧的发展陷入困境，停滞不前。（赖伯疆、黄镜明，1988：54）当时，由于香港乃英殖民地而躲过此劫。粤籍人口占大多数的香港取代了广东，成为粤剧的主要发展基地。香港虽是粤剧的主要发展基地，然而给粤剧提供了主要市场，并推动了粤剧发展的却是新马两地。新马两地因为给粤剧新人提供了频繁的演练机会，而成为培育粤剧演员的重要基地。

《香港粤剧口述史》一书中提及，1991年1月，黎键邀约香港红伶阮兆辉、罗家英、资深编剧苏翁及香港演艺学院导演系的毛俊辉参加题为《九十年代香港粤剧面面观》座谈会，受邀嘉宾在座谈会中指出，1950年代，广东顶尖

儿的红伶纷纷到香港来演出，这是香港粤剧的全盛时期。不过稍后市场转淡，薛觉先、马师曾也因而返回大陆，当时以何非凡、任剑辉等最红。其后，芳艳芬、白雪仙的崛起，促使当时某几个戏班比较蓬勃。后来，留港的老倌却纷纷去拍电影，粤剧市场突然转淡。此时，神功戏不多，剩下的基础演员演出机会甚少。1960年代后期，香港游乐场如雨后春笋般林立，粤剧演员只能在游乐场演剧糊口。然而，1970年代，香港政府限制游乐场经营，演出场所只剩下“启德游乐场”。（黎键，1997：210）由此观之，中国文革期间，作为粤剧主要发展基地的香港，恰逢演剧场所短缺、粤剧市场颓萎，演员因而缺乏演出机会，演艺也就无法更进一步。然而，当时适逢马来西亚经济腾飞，娱乐事业蓬勃发展，酬神演剧活动兴盛，正好成为粤剧的主要市场，同时也给香港粤剧演员们提供了曝光和成长的机会。

高宝丽在其报道〈粤剧浮沉录〉一文中指出，1950、60年代，马来西亚游艺场纷纷林立，成就了粤剧的盛况，吉隆坡中华游艺场、怡保丽都游艺场等，都是演戏看戏的好地方。这个时期，吉隆坡的游艺场没有怡保那么旺盛。此外，如果一个演员想要到怡保去演出，事前必须先经过金宝这一关，如果金宝的老戏迷觉得这个演员行，那么他才有资格到怡保去演出。（高宝丽，2010年12月18日至21日）本地资深粤剧演员司马文郎在接受笔者采访时表示，当年金宝和怡保的戏迷看戏皆是非常认真且仔细的。演员一亮相一开口，哪里出错他们都非常清楚，他们甚至可以一词不漏地跟着演员们唱和。如果演员在台上稍有错误，譬如演至上下楼时，演员拾级而上与拾级而下必须确保是一致的，倘若多走一级或少走一级，观众马上就站起来大声指正。演员如果没有真功夫，可能还会被轰下台。（司马文郎口述，2013年10月19日）观众鉴赏水平

高，对演员的要求高，乃是演员奋发向上的推动力。当年，许多粤剧新人就是在这样一种情况下培育起来的。许多来自香港的粤剧年轻演员，在马来西亚经历了严格的磨练后而技艺进步神速，回港后迅速走红者大有人在。因此，人们把马来西亚视为粤剧演员的成长摇篮不是没有道理的。

1970年代，恰逢世界锡价高涨，盛产锡米的马来西亚经济腾飞，无论是商业娱乐性质抑或庙会酬神性质的演剧活动常年都是极其活跃的，马、新、港三地的粤剧伶人更是合作无间。马来西亚的粤剧团常聘请香港伶人前来演出，以壮大阵容和加强号召力。所聘请的香港伶人一般都担当文武生、正印花旦、丑生等重要角色。庙宇酬神，一般要求剧团每天演两出戏——“日戏”即白天所演出的、“夜戏”即晚上所演出的，有的庙宇在庆祝神诞当天，还要求演“天光戏”，“天光戏”一般从深夜一时演至凌晨四时。马来西亚的粤剧界有一条不成文的规则，即“日戏”演提纲戏，而“夜戏”则演“正本¹”。一般上文武生和正印花旦是不必参与“日戏”的演出的。故而，“日戏”成了基础演员学习和磨练演技的最佳良机。据此，许多好学的香港伶人都会抓紧机会，主动参与“日戏”的演出，以便磨练演技和学习各种排场。这些认真好学的香港伶人当中，曾经与蔡艳香搭档演出的罗家英就是其中之一。（司马文郎口述，2013年10月19日）笔者于2017年5月15日采访罗家英时获得核实，司马文郎口中此位好学的伶人并非罗家英，而是阮兆辉。

¹ 正本：1930年代以前的神功戏演出，由于照明系统尚未完备，故而中午以后演出的通常是较大的剧目，称为“正本戏”，夜晚演出的通常是文戏。今天粤剧行内仍有人称日戏为“正本”（不论是否由台柱演出，皆称正本）。然而，当代粤剧一般以台柱担纲演出的戏为本正。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

罗家英在加入艳阳天粤剧团之前，曾在新加坡演出。当时，在新加坡演出的还有来自越南的任剑声。罗家英是新人，而任剑声当时已经极负盛名。（蔡艳香口述，2013年9月16日）罗家英在接受采访时指出，1970年代正值香港粤剧低潮时期，演出机会不多，而当时马来西亚的粤剧非常辉煌，每年平均演出270多天，加入艳阳天粤剧团，无疑给他提供了难得的学习和磨练的机会。在马来西亚演出期间，罗家英获得许多前辈的指导，譬如当时在艳阳天粤剧团搭班演出的京剧武生刘松鹤教会他耍叉耍锤。这个时期经常来马演出的香港伶人还有阮兆辉、新剑郎、陈剑锋、龙贯天、黎家宝、李文华、何文焕、梁小梨、邓丽云、王超群等人。（罗家英口述，2017年5月15日）在马来西亚，频繁的演出让罗家英的演艺渐入佳境，返港后一炮而红也就不足为奇了。受访者香港青年粤剧演员黎耀威也指出，目前香港当红的粤剧演员当中，几乎没有未曾到过马来西亚来演出的。（黎耀威、黄宝萱、杜咏心、袁善婷口述，2013年9月14日）

1960年代之前，马来西亚的粤剧演出几乎都是商业娱乐性质的。直到出现于1948年的“新村”成形后，这种商业娱乐性质的粤剧演出，才逐渐被庙会酬神演剧活动所取代。1980年代末，国际锡价大跌，许多锡产业链从事者的经济备受影响，而我国粤剧盛行的区域又多为盛产锡米之地，这导致粤剧演出大量减少。后来，随着先进娱乐科技产品的问世，马来西亚的粤剧逐渐走向没落。受访者香港名伶温玉瑜指出，1960年代至80年代，香港伶人来马一趟，演出契约一个紧接着一个，至少一年半载方能回国。这个时期香港伶人因演出而违法逗留被扣者常有耳闻。（温玉瑜口述，2015年1月28日）近年来香港粤剧蓬勃发展，粤剧演员演出场次多，收入也水涨船高。反观马来西亚不仅演出日

益减少，演员也难以获得理想的酬劳。虽则如此，然而随着香港八和会馆粤剧新秀的崛起，许多青年演员仍然乐意来马演出以吸取舞台经验。

2013年9月8日至15日，霹雳州端洛何仙姑庙聘请由张千辉领导的千秋乐粤剧团演剧酬神，该团来自香港的粤剧青年演员黎耀威、黄宝萱、杜咏心和袁善婷坦言，马来西亚粤剧舞台设备简陋、道具不齐、音乐伴奏水平低落，以及演出前不排练、随时更换演出剧目等等不足之处，正好加强了演员们在舞台上的应变能力。黎耀威和黄宝萱也声称，至今他们不但还能在马来西亚的老演员身上看到古老排场的痕迹，老演员的无私指导更丰富了他们的舞台经验。可惜近几年来这些珍贵的传统表演程式，正迅速地随着老演员的离世而愈见匮乏。另一方面，黎耀威也指出，正如他从前辈口中获悉一样，马来西亚的粤剧观众观剧专心，而且大都具备一定的鉴赏水平，因此他们演出时绝对马虎不得。（黎耀威、黄宝萱、杜咏心、袁善婷口述，2013年9月14日）

香港名伶阮兆辉之子阮德锵在主讲了由吉隆坡华光社于2013年11月14日在吉隆坡中华大会堂举行的粤剧讲座，以及参与了该社于2013年11月16日在吉隆坡精武体育馆举行的庆祝华光先师千秋华诞粤剧曲艺晚会，随后又加入千秋乐粤剧团在务边咖啡山黄老仙师庙演酬神戏。阮德锵在接受采访时坦言，是其父鼓励他来马演出以吸取经验和开阔视野的。他透露正如其父所言，马来西亚粤剧舞台至今还可看到粤剧传统表演技艺，即“南派”¹的痕迹。时下许多粤

¹ 南派：传统粤剧的武打，是可用作扑击的真正武术。与北派比较，南派武打动作比较粗犷强烈、硬桥硬马及扎实火爆，动作以方为主，有强烈节奏感。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

剧青年演员对“南派”都不甚了解，而马来西亚的粤剧前辈对后辈又不吝提携，故此他来马演出确实受益匪浅。（阮德锵口述，2013年11月19日）

2014年华都牙也关帝庙庆祝神诞，聘请香港青年演员蓝天佑前来演剧酬神。首次来马演出的蓝天佑在接受采访时表示，他在香港每次演出至多长达五天，华都牙也关帝庙不但连续演出二十天，而且每天上演不同的剧目，这对一名青年演员的体力和精神方面来说，无疑是一项重大的挑战。蓝天佑来马前已知悉我国粤剧舞台的种种欠缺、演出前不排练的情况、演出时间上受到约制（晚上8时开演至晚上11时30分结束）等等问题，他认为如何克服这种种难题不仅是一项考验，更是一门学问。此外，蓝天佑还透露，他此次前来演出还发现我国粤剧舞台上仍然有演员以手影¹跟乐队沟通的现象。他表示这种古老的提纲戏演出程式早已绝迹于香港粤剧舞台，他们这一辈的青年演员只曾耳闻，而未曾目睹。（蓝天佑口述，2014年8月3日）

另一位受访者，即毕业自香港演艺学院，刚入行三年的乐师陈志江毫不讳言地指出，目前马来西亚粤剧正面对乐师断层的问题，以致乐队水平每况愈下。作为一名新人，在香港粤剧乐队里不可能被委以重任，而马来西亚粤剧乐师短缺正好给他提供了担任头架²的机会。陈志江曾三度来马担任头架，与黄宝萱、黎耀威、蓝天佑、郑雅琪等人合作。他表示在马来西亚长达十多天乃至二十多天的演出，无论对演员抑或乐师来说都是一项考验，尤其是对在香港担纲

¹ 手影：即用手摆设成一些特定形状，用以提示乐队。在传统无固定曲白的提纲戏中，演员必须用手影向乐队示意他所选用的锣鼓、说白及唱腔形式。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：297）

² 头架：乐队领奏乐师。主操二弦、高胡、小提琴等乐器。演员演唱时，头架运用“随”、“齐”、“引”、“托”等手段，在起、承、转、接上进行领奏。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：295 - 296）

机会不多的青年演员和乐师来说，马来西亚的粤剧舞台确是一个磨练技艺的理想场所。陈志江在香港常与蓝天佑、郑雅琪等人合作，他因而认为来马演出正是他们相互学习、相互磨合、相互适应的大好机会。（陈志江口述，2014年7月30日）

目前，鉴于本地粤剧演员青黄不接，演出水平低落，戏班班主唯有聘请香港演员前来助阵。演出酬劳虽然不甚理想，可是许多香港青年演员仍然视马来西亚粤剧舞台为练习场所而乐意前来演出。除了受访者，近年来到马来西亚演出的粤剧青年演员还有宋洪波、谭颖伦、关凯珊、陈纪婷、黄成彬、王希颖、林子青、唐宛莹、黄葆辉、剑麟等人。由是观之，时至今日马来西亚仍然扮演着粤剧推手和演员成长摇篮的角色。

第三节 潮起潮落文化回流

“人类学家将艺术视为文化的一个组织部分，从古典时期的泰勒到后现代时期的格尔茨，概莫能外。”（方李莉、李修建，2013：7）目前，马来西亚的粤剧艺术文化几乎都是在庙会、神诞、打醮等宗教活动中得到延续发展的。古往今来，许多时候表演艺术与宗教仪式都有着非常密切的关系。故而，在谈到马来西亚粤剧时，难免会涉及华族的宗教信仰和文化习俗。笔者认为有必要交代清楚的是，这里所谈及的粤剧传统艺术文化回流现象，只涉及粤剧作为一种舞台表演艺术形式，诸如其传统表演程式即古老排场、演唱用语即戏棚官话、古老剧目等方面的继承，并不包括与宗教信仰有关的祭祀仪式和文化习俗。

粤剧作为一种经典的传统艺术文化形式，从早期传入马来西亚以来，粤剧从业人员只是为了生活而延续着粤剧的命脉。他们从未视粤剧为华社或是广府人的文化遗产，更不曾考虑过粤剧艺术文化承传的问题。故此，在马来西亚“演而优则教”的粤剧艺人并不多。目前，在我国从事粤剧教学的有本地粤剧艺人蔡艳香、陈云卿、翠红，以及来自香港的女文武生黄嘉华和花旦金倩翘几人而已。当中，堪称桃李满天下者只有蔡艳香一人，除了遍布世界各地的业余演员，目前马来西亚的粤剧专业演员中也不乏其徒弟。

当笔者在采访中问及蔡艳香为何把粤剧当作终身事业时，她直言是为了生活，起初根本没想过什么艺术文化继承的问题。然而，打从蔡艳香纳徒授艺开始，以至今日依然视推广粤剧艺术文化为己任，甚至为粤剧艺苑栽桃育李而组建了艳阳天艳阳雏凤粤剧团作为新人演出的平台，她所做的一切皆足以见证她对粤剧艺术文化的热爱与执着。

1972年至1993年，蔡艳香出任马来西亚八和会馆主席一职，长达二十二年之久。蔡艳香在职期间，对八和会馆的发展建树良多。史料提及，1992年11月，马来西亚八和会馆应中国广东对外文化艺术交流中心和粤剧研究中心等单位的邀请，以“马中粤剧访穗演出团”的名义到广州访问，并到广东粤剧院和广东粤剧学校参观交流。该团在观摩交流会上演出多个剧目，其中还包括了当年李文茂擅长的古老剧目《王彦章撑渡》。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：1086-1087）

据文献记载，以李文茂为首的粤剧艺人于1861年，太平天国起义失败后，遭清朝廷追捕而纷纷逃往东南亚各国，其中逃至新马者为数不少。李文茂原籍

广东鹤山，几代都是粤剧名伶，他演二花脸角色¹，擅长的剧目有《芦花荡》、《王彦章撑渡》等。（陈非依口述，伍荣仲、陈泽蕾重编，2007：142）据悉，提纲戏《王彦章撑渡》是根据后梁名将王彦章的历史故事改编而成的神怪戏剧。这部戏在中国已经失传，演出当晚吸引了中国粤剧界各年龄阶层的艺人前来观赏。（司马文郎口述，2013年10月19日）此举印证了马来西亚的粤剧依然保留着更多的原始风貌，这也许是广东粤剧艺人没有料想到的。笔者推测，《王彦章撑渡》在中国上演时所造成的轰动，引发了广州粤剧艺人重新拾掇被视为珍宝的古老剧目之念头，进而促使广东粤剧院于2008年邀请蔡艳香前去教授古老排场，成就了粤剧传统艺术文化回流发源地的现象。

蔡艳香踏上演艺生涯初期，演的都是极其讲究排场、表演程序、还需以戏棚官话演唱的古老戏，而这些古老剧目直至1970年代仍然盛行于马来西亚的粤剧舞台上。“排场是粤剧的基本演技，粤剧的一切演出，都是从各种粤剧排场变化出来的。”（陈非依口述，伍荣仲、陈泽蕾重编，2007：50）简言之，排场即是粤剧演员必须掌握的基本技艺。“过去传统粤剧演出中的唱和念，都使用戏棚官话。当粤剧发展到在演出中基本使用广州话时，对某些戏，特别是传统武场戏，用广州话演唱不如用戏棚官话更能显现角色的威势。”（粤剧大辞典编纂委员会，2008：422）譬如用戏棚官话说“可怒也”，和用广州话说“可怒也”，其效果迥然不同。蔡艳香自幼掌握了各种古老排场和戏棚官话，故此许多传统剧目，她都能应付自如，新编剧目就更不在话下了。

¹ 二花脸：表演行当。在早期粤剧十大行当中归属“净”类。传统粤剧二花脸有独特艺术表现色彩和界限鲜明的行当划分标准：在外形塑造装扮上，勾红色或黑色的脸谱，挂须则多挂“牙擦须”；大都扮演性格粗豪爽直的正面人物；须精通武艺；表演上重念白而较少演唱，注重行当的规范表演程式，要求功架幅度开场，以配合表现角色的粗狂性格特征。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：337）

中国粤剧著名表演艺术家罗品超于 1986 年 12 月在香港主持题为《粤剧“南派”传统艺术》的讲座时指出，粤剧的“南派”艺术非常有特色，然而当今的粤剧演员都一窝蜂地去学京剧的“北派”。由于演员不热衷于“南派”，以致广东的粤剧学校都没有教授“南派”基本功。最富“南派”特色的当是粤剧的“打”。粤剧的基本功为何被称为“南派”是因为广东有“南拳”。相传早期“红船班”的粤剧艺人向在红船上避难的少林寺子弟学武，以加强武场戏的表演效果，他们学的就是“南拳”。过去粤剧最大的特点就是“打真军”，“真军”也就是“真功夫”。对于粤剧“南派”表演艺术继承无人，罗品超倍感无奈。其实，“南派”艺术就是“岭南派”的粤剧戏曲艺术。（黎键，1997：9-10）蔡艳香学戏初期，所学者皆是真功夫，她常在台上“打真军”，甚至有过因失手而受伤的经历。同时，她也学了许多以戏棚官话演唱的古老剧目。换言之，古老剧目是富于“南派”传统表演艺术的，而蔡艳香掌握了古老剧目的表演技艺，也就意味着她掌握了“南派”传统表演艺术的精髓。

1970 年代，曾经来马与蔡艳香搭档演出的李奇峰、吴千峰、罗家英、阮兆辉等香港伶人，都非常赏识蔡艳香深谙古老戏的本事和精湛的演艺。然而，随着社会的迅速发展，许多被视为粤剧珍贵遗产的古老戏已近乎失传。

罗家英于 1990 年 5 月主持题为《粤剧独尊文武生——兼论香港文武生的世代嬗变》之讲座时指出，他与阮兆辉、吴千峰、文千岁、梁汉威、林锦堂、龙剑笙、李龙等人，是香港的第三代文武生。他们这一辈正好遇上香港粤剧式微的时候，但他们还能看到第二代名演员的演出，也赶得及看了一些提纲戏。至于第四代的文武生如龙贯天、温玉瑜、何惠凌、卫骏英、盖鸣晖等，就比较吃

亏，他们看不到第一、二代著名文武生的戏，罗家英因而担心第四代的演员日后无法担起一个剧团。（黎键，1997：64）由此可见，香港粤剧演员曾经出现过断层的现象。无论是古老排场抑或是戏棚官话，向来都靠师徒之间口传心授，一旦粤剧演员出现青黄不接的现象，也就意味着古老排场和戏棚官话极有可能在粤剧舞台上销声匿迹。

据《香港八和汇报》报道，1990年代，汪明荃出任香港八和会馆主席一职，积极发展会务，成功争取到香港政府的资助，推行油麻地戏院场地伙伴计划，以培养粤剧新秀。汪明荃在香港八和会馆网站上介绍油麻地戏院场地伙伴计划时指出，虽然在1970至90年代，粤剧未如其他西方精致艺术般为港英政府所重视，但粤剧艺术在同业的努力下，一直保留了自己的传统。回归以后，在一国两制下，港人当家作主，政府开始重视本地艺术文化，对粤剧增加了关注及支持。2009年，联合国教科文组织更将粤剧列入《人类非物质文化遗产代表作名录》，无论是政府或社会各界人士，均对粤剧另眼相看。一时间，社会增加了不少粤剧推广活动，而政府投放于发展粤剧的资源亦相对增加了。在香港八和会馆和粤剧界的支持下，他们在油麻地戏院推出“粤剧新秀演出系列”，五位艺术总监为李奇峰、阮兆辉、罗家英、新剑郎及龙贯天。（汪明荃，2012年6月18日）这五位艺术总监皆曾来马与蔡艳香合作演出，对于蔡艳香的艺术造诣，他们是最清楚不过的。于是，他们于2011年12月，诚邀蔡艳香到港主持“粤剧南派大师班”。在港的三个星期，蔡艳香主持粤剧讲座，探讨粤剧的发展，并传授古老排场戏《打和尚》、《刘金定斩四门》和《十三妹大闹能仁寺》。现时，香港懂得古老排场戏的粤剧演员极少，蔡艳香熟知排场戏官话对白，绝对是硕果仅存的大师。（招蓁墀，2012）

罗家英于 1987 年 7 月在港主持题为《香港粤剧行当艺术的发展》的讲座时指出，他在香港还未正式演过提纲戏，但早期在马来西亚演出，使他有机会认识到粤剧的古老戏，当时他参加艳阳天粤剧团，所演过的古老戏都是排场戏，如《斩二王》、《七贤眷》、《全本吕布》、《西河会妻》、《女西河会夫》、《赵匡胤陈桥兵变》等等。（黎键，1997：177）罗家英在接受笔者采访时追述，他刚出道时曾听其四伯父罗家树¹提及有关古老戏的演出程式，却不甚详尽。直至 1970 年，他首次到马来西亚来演出，才亲眼看到古老戏的具体演出情况，印证了其叔父所言不差。他在艳阳天粤剧团演出期间，参演了《雪仲冤》、《双结缘》、《花木兰》、《金蝴蝶》、《三司会审状元妻》等古老排场戏。当时，蔡艳香、蔡金球、林巧粧、邵振寰、莫倩红、石榴仔、汤百明、邵伯君、翠红等本地伶人皆擅长表演古老排场戏。罗家英忆述，汤百明原是人寿年剧团的演员，后来定居新马，他教会罗家英表演古老排场戏《芦花荡》。邵伯君则教会罗家英《斩二王》、《凤仪亭》等古老剧目的演出程式。罗家英透露，目前香港的粤剧青年演员大都具备一定的教育水平，有者甚至持有学士、硕士学位。他们勇于改革创新，他们将话剧、歌剧、电影、交响乐等演出元素加入粤剧当中。罗家英坦言，他不反对改革创新，但是必须坚守传统排场的表演程式，以免粤剧表演流于浮夸。故此，他们这一辈演员目前必须抓紧时间，将所搜集的古老剧目和传统表演技艺传授予年轻一辈的演员。鉴于许多宝贵的粤剧史料已于中国文化大革命时期被销毁，许多珍贵的粤剧传统表演技艺也随着老艺人的逝去而消失殆尽，因此马来西亚便成了唯一的取经之地。然而，目前熟知古老排场戏的马来西亚粤剧艺人已寥寥无几，仅剩蔡艳香、邵振

¹ 罗家树：粤剧乐师。原名罗炳生（1900 - 1970），广东顺德人。七八岁时在乡间学习敲击乐，后专攻掌板，兼学唱曲。14 岁时随师傅“大锣远”到广州戏班，先掌大锣，逐渐成名，享有“打锣状元”之誉。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：904）

寰、翠红等人。为了粤剧的承传与发扬，近年来罗家英、阮兆辉、新剑郎等人遂陆陆续续向蔡艳香讨教。罗家英等人曾在香港八和会馆成立四十周年纪念晚会上公演《打和尚》、《擘网巾》、《拗箭结拜》、《山东响马》、《金莲戏叔》等多出古老排场戏，皆获好评。（罗家英口述，2017年5月15日）

香港粤剧青年演员黎耀威和黄宝萱都参加了蔡艳香主持的“粤剧南派大师班”。黎耀威和黄宝萱忆述，他们只听香港老艺人们提起过古老排场戏，可从来没看过，对其表演程式更是一无所知，蔡师父的课让他们大开眼界，受益良多。（黎耀威、黄宝萱、杜咏心、袁善婷口述，2013年9月14日）

据《香港八和汇报》报道，参加“粤剧南派大师班”的香港粤剧新秀认为蔡艳香就好比一本活的“戏行百科全书”。蔡艳香的舞台经验丰富，浑身是宝，是不可多得的粤剧瑰宝。（招菴墀，2012）

2017年1月14日，笔者再次登门拜访蔡艳香时，搜集到许多蔡艳香珍藏多年且具历史性的剧照和演出宣传海报。蔡艳香透露，罗家英、阮兆辉、新剑郎等香港伶人，多年来一直陆陆续续或亲自登门，或通过越洋电话向她讨教古老排场戏的表演程式。譬如《荷池影美》、《醉斩二王》等悠久而弥新的古老排场戏，在香港多次重演都颇受观众的欢迎。

翠红在接受采访时也表示，罗家英和阮兆辉也经常趁她旅居香港期间，向她请教古老排场剧目的演出程式。（翠红口述，2016年12月6日）

资深粤剧演员何家耀也非常重视与关心粤剧传统表演技艺的继承。据《粤剧大辞典》记载，何家耀乃何剑秋之子。何剑秋（1906－1964）原名何玉书，广东顺德人。12岁拜名小武靓元亨为师，三年后登台，逐渐扬名。1930年代在美国旧金山、加拿大温哥华等地演出，随后前往南洋一带演出，担当文武生，以能演能唱著称，乃南洋粤剧“四大天王”之一。1951年，何剑秋携带当时已成为粤剧神童的儿子何国耀、何家耀归国。（粤剧大辞典编纂委员会，2008：884－885）何家耀受访时透露，其父只专注于演戏，不大关心周边事物，竟在中国时局动乱之际携带家人回国，以致文革时期何家耀兄弟俩被羁押牛棚。恐慌之下，其家人遂将许多珍贵的演出资料、剧本、剧照等烧为灰烬。文革十年动乱导致粤剧的发展以及史料的保存皆遭到严重破坏。何家耀指出，2008年出版的《粤剧大辞典》主要记载了粤剧历史、剧目、演员、剧团、剧社等事迹，近年来重视传统表演技艺的粤剧从业员正打算搜集资料，编纂一部以传统表演程式、古老排场、戏棚官话等南派表演技艺为主要内容的大辞典。何家耀坦言这是一项十分艰巨的工作。提及粤剧传统表演技艺，何家耀即想到马来西亚和蔡艳香。故此，编纂有关大辞典，必须向蔡艳香取经。何家耀透露，2017年香港回归祖国二十周年庆典中，所演出的传统例戏《香花山大贺寿》也是向蔡艳香讨教的。（何家耀口述，2017年7月16日）

粤剧传统艺术文化得以回流以及古老传统剧目深受观众欢迎，皆是值得庆幸之事。粤剧传统艺术文化的回流现象给粤剧工作者起了一个重要的警惕作用，即拯救粤剧传统表演技艺的工作是刻不容缓的。

第四节 翻陈出新力挽狂澜

黄淑娉、龚佩华在《文化人类学理论方法研究》一书中指出，英国人类学家马林诺夫斯基（B.K.Malinowski，1884 - 1942）和拉德克里夫布朗（A.R.Radcliffe Brown，1881 - 1955）皆认为，任何一种社会文化对其社会都是有功能的。（黄淑娉、龚佩华，1996：102）中华民族的戏曲艺术源远流长，剧种繁多，五彩缤纷。戏曲作为一门表演艺术，乃属中华民族传统文化符号之一。戏曲艺术是封建社会的民族精神文化产物，与宗教祭祀有着紧密的联系。据易中天的说法，“事实上宗教祭仪上的戏剧演出，与其说是祭仪的一部分，毋宁说是假祭祀之名行艺术之实。”（易中天，1992：370）。古时候，无论是社会高层的统治阶级为了享乐，抑或是社会底层的普通百姓为了欢愉，许多时候都会借助于戏曲演出。换言之，戏曲作为一门艺术形式，即使是宗教仪式上的演出，娱乐群众乃是它的首要社会功能。

粤剧随着广府人的迁移传入马来西亚后，其社会功能也随着各个历史发展进程而有所转换。粤剧植根于多元种族、多元文化的马来西亚，其社会功能肯定比起单一民族文化的发源地来得更为复杂化和多元化。笔者认为，粤剧在马来西亚的社会功能包括了娱乐功能、商业功能、教化功能、宗教功能、公益功能、文化传承功能等等。然而，打从粤剧在马来西亚落地生根乃至今日，娱乐和商业仍然是粤剧主要发挥的两大社会功能。

本文第一章第一节中提及，粤剧是随着早期粤籍移民南来的足迹传入马来西亚的。粤剧人自古热爱唱戏，这些漂泊他乡的粤籍移民唯有从唱曲观剧中寻求慰藉，排除乡愁，忘却烦忧。有需求自然会有供应，有人观剧自然有人演剧。

于是，演剧观剧的娱乐活动遂蓬勃起来，而草台、戏棚、戏院、游艺场等演剧场所也随之林立。虽然史料散失，以致粤剧何时何地以什么形式登上马来亚的草台演出已无从考究，但是根据笔者从本地粤剧伶人蔡艳香和司马文郎处所收集到的口述资料中得知，马来亚早期的粤剧演出基本上与神诞打醮等宗教祭仪无关。蔡艳香表示，1941年太平洋战争爆发后，其演艺生涯正式开始，直至1956年她创办了艳阳天粤剧团为止，游艺场乃其主要演出场所，所演出皆属娱乐商业性质。（蔡艳香口述，2013年9月16日）其实，这种现象并不难理解，早期的移民大多生活困苦，根本拿不出多余的钱财来修建庙宇。即使他们有能力修建庙宇，演剧酬神的活动也不会太多。至于粤剧从业者，诸如戏院经营者、戏班班主、演员、乐师等，他们也只是为了生活而延续着粤剧的命脉。

“据史料记载，清咸丰四年（1854），粤剧艺人李文茂率领梨园子弟响应太平天国起义，建立‘大成国’。”（郭秉箴，1988：178）“咸丰十一年（1861）

‘大成国’解体，起义失败，清廷加紧对粤剧艺人进行残酷的镇压和捕杀，许多粤剧艺人被迫逃往越南、新加坡、马来亚等国避难谋生。”（赖伯疆，1993：179）此乃有关粤剧如何流传至马来亚的最早史料记载。李文茂等粤剧艺人到马来亚来的主要目的是避难谋生。一旦粤剧从业者把粤剧当成维持生计的途径，把艺术当成养家糊口的工具，所谓的文化遗产，恐怕是无意为之的了。

“前人对于传统戏曲的社会教化功能大都给予肯定，封建时代的文人将其称为‘高台教化’。陈独秀在《安徽俗话报》上发表的《论戏曲》中高呼：

‘戏园者，实普天下人之大学堂也，优伶者，实普天下人之大教师也。’”

（孙伟、冯磊，2012：27）粤剧作为传统戏曲之一，剧中富含美育、历史、文

化、传统美德等元素，有利于提高人文素养以及弘扬传统美德与民族精神。所谓“寓教于乐”，粤剧的教化功能是建立在娱乐功能的基础上的。早期移民十之八九文化水平极低，而这种融合了娱乐功能和教化功能的戏曲表演，让观众获得娱乐之余，又能从中获取教诲。因此，时至今日我们不难发现许多目不识丁、喜爱戏曲的老人家，在言及中国历史和传统道德伦理时，绝不比新生代学子逊色。无可否认，粤剧剧目当中也存在一些迷信、愚忠愚孝等不健康的思想，这难免会给那些不善于分辨是非善恶的观众带来负面影响。但无论如何，在正规教育极其匮乏的年代里，粤剧确实在教化群众方面起了极大的作用。

本文第一章第一节中提及，辛亥革命前后，戏剧界提倡编演有利于反清革命的戏剧，以顺应推翻封建帝制的潮流，粤剧界遂组建志士班以演剧宣传革命思想。光绪帝和西太后相继去世，国丧期间例禁演戏，志士班的演员有者走出舞台直接参加反清斗争，有者转移到东南亚继续演戏以宣传革命思想。想当然耳，志士班在马来亚的演出，其主要目的不在于娱乐群众，而是把粤剧作为一种政治斗争武器，他们寓教育于演唱之中，借演剧之名行鼓吹革命之实。然而，笔者认为观众实际上是为了娱乐而前往观剧的，因为追根究底戏剧的根本功能在于娱乐群众，其主要功能不在于教化群众，或是灌输政治主义。可是，“戏曲艺术是表达人间情感最直接、最纯粹的艺术形式，也是最敏感地触及人类理想和世间情怀的综合艺术。”（孙伟、冯磊，2012：27）戏曲独有的艺术特征不但强化了其教化功能，再加上早期移民大多把自己看成是旅居者，他们情牵祖国，心系乡亲，观剧后因感触而受到了教化，志士班在马来亚的演出目标得以实现也是合情合理的。革命戏曲的教育宣传激发了马来亚华侨的民族意

识和爱国观念，增强了他们反殖民、反封建的斗争精神，进而大力支援祖国的辛亥革命事业。

赖伯疆、黄镜明在《粤剧史》一书中提及，辛亥革命前后到新马来演出的永寿年班是有史可查的。（赖伯疆、黄镜明，1988：352）不过，永寿年班有别于“志士班”，他们是基于清廷禁止演剧，以致生计难续，而被迫离国来马演剧的。换言之，永寿年班的演出皆属商业娱乐性质。

本文第一章有关本地业余剧社与专业剧团的论述中言及，观剧者为了满足自娱心理的需求，而开始创建本地业余剧社。譬如创建于1920年代前后的真相剧社、怡保霹雳慈善社、吉隆坡人镜慈善剧社等，其创社宗旨不外乎丰富社员的娱乐生活，乃至1930年代初港穗专业剧团纷纷撤离马来亚，以致本地粤剧市场供不应求，本地专业剧团也随之涌现。这个时期，无论是业余剧社或是专业剧团的演出，均属商业娱乐性质。

据史料记载，抗日战争爆发后，仍有不少外来粤剧团在马来亚演出，有者还演出了具有揭露日本帝国主义侵华寓意的剧目，如万年青剧团演出的《十万童尸》等剧，颇有影响。这出戏是根据京剧《赵氏孤儿》改编移植的，以奸臣屠岸贾为了灭绝忠良赵盾的后代，屠杀了许多无辜的婴儿的暴行，影射日本侵略军大肆屠杀中国同胞的罪行。（赖伯疆、黄镜明，1988：353-355）由是观之，这些外来剧团是借助于戏曲的教化功能，以揭示日军的恶行，进而激发海外华侨的爱国之心和抗日之心。

蔡艳香在接受笔者访问时表示，二战时期，她开始粉墨登场，跟随其父的月团圆粤剧团在雪兰莪煤炭山和彭亨文冬演出。据悉，每晚前来观剧的人还是挺多的，偶尔还有日军前来看戏。（蔡艳香口述，2013年9月16日）即便生逢乱世，粤剧从业者为了维持生计，平民百姓为了苦中作乐，娱乐商业性质的演剧活动仍然继续上演。

另外，《光明日报》记者高宝丽在其报道〈粤剧浮沉录〉一文中指出，“日本统治马来亚期间，日本政府为了展现各个地方在其管辖下欣欣向荣，不惜出钱出米招揽戏剧演员到各地唱戏，催生了马来亚三大戏班：朱家班、梁家班和樊家班。”（高宝丽，2010年12月18日）在非常时期，戏曲等表演艺术形式沦为敌方粉刷太平的工具是在所难免的，粤剧自然也难逃厄运。

赖伯疆、黄镜明在《粤剧史》一书中指出，二战结束后，新加坡邵氏兄弟公司搜罗了中国和港澳的新剧目，让该公司属下的剧团前往新马各地演出。

（赖伯疆、黄镜明，1988：357 - 358）邵氏兄弟公司乃华人世界中有名的娱乐机构。本地资深演员邵振寰曾是邵氏兄弟公司旗下剧团的粤剧演员，他追述这个时期，他们大多在檳城、怡保、金宝、新加坡一带的游艺场作娱乐商业性质的演出。（邵振寰口述，2013年11月15日）

受访者司马文郎表示，1960年代之前，马来西亚的粤剧演出几乎都是娱乐商业性质的。除了游艺场，当时粤剧戏班演出或演唱的场所还包括了茶楼、酒楼和戏院，有者甚至走埠演出，他们每到一处就找块空地搭起戏棚演出，驻留时间长短则取决于票房收入的多寡。（司马文郎口述，2013年10月19日）直

到“新村”的出现与成形，娱乐商业性质的粤剧演出，才逐渐被庙会酬神演剧活动所取代。

纵观以上所述，从早期华人南来以至 1950 年代期间，粤剧在马来亚华人移民社会中主要发挥娱乐群众与商业经济功能，其次才是教化群众。

本文第二章第三节在论述紧急法令期间的演剧情况时提及，1948 年英殖民政府为了剿共，颁布全马进入“紧急状态”。后来更因剿共效果不理想，而实施“新村计划”，以致数以百计的“新村”迅速建立起来。在此迁移计划下，受影响的主要是从事农耕、橡胶业或锡矿业的华人。华人被迫迁徙到新村居住初期，水电供应等基本硬体设施极度匮乏，生活非常艰辛。譬如“怡保兵如港新村，直到 1950 年代末期至 1960 年代初期，自来水源才开放给民众住宅接驳，但由于装置费用昂贵，所以并不普及。”（潘婉明，2004：86）生活即使再困苦，人们仍然延续着老祖宗留下来的宗教信仰。他们敬畏神灵，祈求神灵保佑，并齐心协力修建神庙，以致今日几乎每个新村都有神庙组织。迨至生活安定，经济宽裕，人们便在庆祝神诞期间举行庙会，聘请剧团前来演剧酬谢神恩。同时，看戏也成为新村居民的最佳娱乐。霹雳州的华都牙也、怡保、布先、美罗、打巴、太平等地乃华人聚居之地。这些华人聚居之地在紧急状态期间涌现了许多新村，时至今日还有许多新村里的庙宇，在庆祝神诞时仍然演剧酬神。由于聚居该埠的多为广府人，因而这一带的庙宇主要上演粤剧酬神，偶尔也有福建戏的演出。鉴于这一带的观众具备较高的鉴赏能力，倘若戏班的演出水平不高，是难以吸引观众前往观赏的。有者还会建议主会聘请自己倾慕的香港伶人前来演剧。倘若经济允许，一般上主会也尽可能满足观众的要求，以

期神庙香火更加旺盛。这在在印证了宗教祭仪上娱神悦鬼的戏剧演出，实则是人们假祭祀之名行娱乐之实。换言之，神庙祭仪上的粤剧表演，其发挥的主要功能与其说是酬神悦鬼，不如说是娱乐群众。

市镇/新村	庙宇	演剧时间（农历）	演出剧种
华都牙也	关帝庙	六月二十三起（20天左右）	粤剧
怡保兵如港新村	斗母宫	九月初一至初九	粤剧
怡保兵如港新村	东天宫	九月初一至初九	粤剧
怡保兵如港新村	显应坛	七月二十一至二十五	粤剧
怡保兵如港新村	妈祖阁	九月初六至初九	粤剧
怡保郑太平路	女娲宫	九月初一至初九	粤剧
怡保旧街坊	大伯公庙	二月十五至十七	粤剧
美罗	太上老君庙	十二月初二至十三	粤剧
美罗火车头新村	观音庙	九月初十至十九	粤剧/福建戏
宋溪	斗母宫	九月初一至初九	粤剧
仕林河	开基亭	九月初一至初九	粤剧
打巴	谭公爷庙	四月十一至十五	粤剧
金宝	金宝古庙	六月十七至十九	粤剧
金宝桂花村	观音庙	九月十八至二十二	粤剧
务边	观音庙	六月十一至十九	粤剧
务边咖啡山	黄老仙师庙	十月十五至十九	粤剧
布先	谭仙庙	四月初八至十二	粤剧

表 3：华都牙也、怡保、金宝、美罗一带部分新村的演剧资料。
（资料来源：笔者于 2013 年至 2014 年间观剧走访期间所搜集）

马来西亚以粤剧演出酬神的现象始于 1950 年代中期，1960、70 年代演剧酬神的现象日益剧增，每年农历七月中元节前后，以及农历九月九皇爷诞和观音诞期间是演剧酬神的旺季。没有酬神戏演出期间，为确保演员们的生计不受影响，许多班主都会租借大会堂或物色合适的地点搭棚演剧。1960 年代至 70 年代，恰逢马来西亚经济腾飞，无论是娱乐商业性质抑或庙会酬神性质的演剧活动常年极其兴盛。1980 年代，国际锡市崩溃，许多盛产锡米的区域，经济深受影响，我国主要锡产州属霹雳州尤甚。自此，粤剧也随着采锡业的没落而日

渐式微，加上香港连续剧、录像播放器等先进娱乐产品的冲击，至今纯属娱乐商业性质的粤剧演出已难得一见。

目前，马来西亚的粤剧几乎都是在庙会、神诞、打醮等宗教祭祀活动中得到延续发展的。古往今来，许多时候戏剧表演均与宗教祭仪有着非常密切的关系。马来西亚目前这种演剧酬神的现象，无疑是源自华族祖籍国神诞节庆演戏的习俗。拜神酬神、娱鬼悦鬼乃是神诞节庆的主要活动，演剧取悦神鬼以祈求护佑即成为神诞节庆的重要内容之一。粤剧，作为宗教祭仪中的一个重要内容，正发挥了其酬神娱鬼的宗教功能。然而，考究戏曲的社会功能，最重要最根本的还是在于“娱人”。易中天在其《艺术人类学》一书中提及，“悲剧也好，喜剧也好，抑或作为它们诞生地的宗教仪式也好，都不过是一个幻象的世界。这个幻象世界虽然在名义上是给神看的，但在实际上却是给人看的。”

（易中天，1992：366）故此，我们可以把粤剧在酬神祭仪中的上演，视为人们追求娱乐的一种体现。笔者犹记得1970、80年代，有些神庙，诸如美罗太上老君庙、美罗火车头观音庙等，为了筹集经费，观众看戏是要购买戏票的。虽然需要买票，但是每个晚上观众席上仍然人头汹涌，买不到票的观众只好站在栏杆外面观剧。

另外，笔者认为演剧酬神也体现了我国华族的向心力和凝聚力。基于共同的宗教信仰和文化习俗，华社成员得以冲破方言群以及身份地位的藩篱，不管什么籍贯，无论是社会高层的华社领袖富商，抑或是社会底层的平民百姓，大家有钱出钱有力出力，齐聚一起同欢共庆，鼎力支持演剧酬神活动。每逢新村的神庙庆祝神诞演剧酬神之际，许多游子以及已迁居大都市的村民，都会特地

赶回家乡来拜神看戏。有者甚至给戏班准备了大红包，要求演员“跳加官”以取其“吉利”之寓意。2013年，霹雳州华都牙也关帝古庙和端洛何仙姑庙演剧酬神期间，笔者前往观剧，发现每晚出资演剧的信徒均要求正印花旦“跳加官”。趁着欢庆节日之际讨个好兆头，也是常见的民间习俗。虽然“跳加官”是传统例戏，有着固定的表演程式，然而观众却看得津津有味，还交头接耳讨论和比较哪一个戏班的花旦跳得好。这正好印证了酬神悦鬼的粤剧演出，其首要功能还是在于“娱人”。

目前，除了娱乐、商业和宗教功能，我国的粤剧也发挥了其公益效能。我国粤剧界向来为善不落人后。诸如2008年中国四川发生大地震，我国名伶蔡艳香义不容辞地领导多个粤剧团体，向隆雪华堂妇女组献议以粤剧表演筹款赈灾；（艳阳花放七十载慈善晚宴纪念刊，2010年5月15日）2000年，由蔡艳香所指导的雪兰莪新声剧社趁成立廿八周年纪念之际，公演《碧血写春秋》和《隋宫十载菱花梦》为马来西亚肾脏基金会筹款。（雪兰莪新声剧社成立廿八周年纪念宣传海报）此外，蔡艳香之粤剧同行好友与徒弟们于2010年5月15日鼎力参与“蔡艳香从艺七十载”的演出，为孤儿院筹款。（艳阳花放七十载慈善晚宴纪念刊，2010年5月15日）于1994年成立的研艺粤剧音乐社乃是马来西亚业余粤剧社团中其中一个活跃组织，其宗旨是发扬及促进粤剧艺术文化，同时也藉粤剧演出推行慈善活动，十四年来在本地进行了多次的筹款演出。（高宝丽，2010年12月26日）

20世纪末21世纪初，随着大型购物商场的林立，粤剧又以另一种形式发挥了其商业功能。每逢华族传统节日，尤其是春节和中秋节期间，为了营造节

庆氛围和招揽顾客，商家都会在商场内搭起舞台，请人前来作歌舞、华乐、舞狮、武术等表演，粤剧也经常获得商家的青睐。由于受到舞台以及其他客观因素的局限，在商场内上演的都是折子戏，而且多以文戏为主，我国粤剧界将这类型的演出称为“作秀”。参与“作秀”的除了专业演员，也有来自粤剧社的业余演员。每年节庆期间，“粤剧秀”演出的多寡取决于我国的经济情况。经济蓬勃期间，“粤剧秀”的演出场次也随之增加，反之则减少。

值得一提的是，霹雳州华都牙也关帝古庙于 2013 年 7 月 30 日至 8 月 18 日，聘请本地伶人蔡宝萍领导的靖言粤剧团，连续演剧二十天庆祝关帝诞。该团精湛的演出不仅吸引了无数的观众，同时也吸引了我国电视台 ntv7 和许多摄影爱好者前来采风。怡保社区报纸《Ipoh Echo》也报道了有关华都牙也关帝古庙的粤剧演出盛况，记者更把我国濒临绝灭的粤剧比喻为“浴火凤凰”。

(James Gough, 2013) 靖言粤剧团班主蔡宝萍接受采访时透露，银城屋业发展集团董事主席拿督杨才成非常热爱中华艺术文化，曾经在推介商业店铺时，借机发扬书法艺术。没想到《Ipoh Echo》的报道竟引起了拿督杨才成的垂注，并决定聘请他们在怡保华林市拿乞路“TINCITY 发展计划”的推介礼上演出五天。这五天的演出成功为“TINCITY 发展计划”招揽了许多顾客。(蔡宝萍口述，2014 年 1 月 19 日) 房屋地产业以粤剧表演作为招揽顾客的手段，在马来西亚是史无前例的。笔者认为，银城屋业发展集团的粤剧演出是有别于商场粤剧秀的。该集团董事主席拿督杨才成热爱中华艺术文化，他聘请剧团演戏旨在招揽顾客的同时，也希望借此推广中华艺术文化。故而，银城屋业发展集团的粤剧演出既发挥了其娱乐商业功能，也发挥了其文化承传的功能，而购物商场的粤剧演出是依托于传统节庆习俗而存在的，主要发挥了其娱乐商业功能。另

外，银城屋业发展集团的演出是每晚上演一出完整的戏，而购物商场的演出则属折子戏，笔者认为若与折子戏相比，一出情节完整的戏所蕴含的文化信息量较大，更有利于中华文化的承传。

虽然自 1980 年代开始，演剧酬神的活动已不复当年辉煌热闹，然而我们还是不难发现，无论是庙会神诞演剧酬神，抑或是节庆期间商场作秀，我国的粤剧几乎皆是依附在华族的宗教习俗而存在的。

不容置疑，自从粤剧走上我国的神庙舞台后，它主要发挥着其娱乐、宗教和商业的功能。然而，宗教功能也好，商业功能也罢，粤剧的根本功能还是娱乐群众。至于粤剧的教化功能，它早已随着正规教育的兴起而日益消减。笔者认为，如果我们只从娱乐、商业和教育功能来考量我国粤剧的未来去向，无疑是让其自生自灭罢了，因为在当今这个日新月异的时代里，可以发挥娱乐功能的电子产品和艺术形式何其多，再加上人们的生活节奏也随着时代进程的加速而不断提高，人们追求的是“速成”。试问在一个什么都要求“快”的时代里，又有多少人愿意坐上几小时去观赏一出粤剧。虽说粤剧本来就有偏雅和偏俗的两种倾向，同时也提倡雅俗共赏，但是时下许多年轻人却认为粤剧唱词文绉绉，极不通俗，要明白其中含义更是费劲。在教育极其普及的今日，年轻人仍然对连教育水平极低的老人家都能看得懂的粤剧持有这种看法是说不过去的，究其根底主要是他们从未接触过粤剧使然。因此，我们必须设法让年轻人接触粤剧，以激发他们对粤剧的兴趣。

受访者邝展鸿透露，其母本是粤剧演员（艺名小珠珠），结婚后即退出舞台。邝展鸿小时候常随母亲去探班看戏。她坦言，起初她对粤剧毫不感兴趣，

因为根本听不懂看不明白，直至有一回香港名伶罗家英、李宝莹、靚次伯、凤凰女等人前来怡保演出，一场精彩的武场戏深深地吸引了她，让她顿时爱上粤剧，并萌起当粤剧演员的念头。1980年代初在因缘俱足下，她正式踏上粤剧舞台，先后追随香港女文武生伍艳红和蔡艳香学艺，如今她已是我国著名的粤剧演员。当谈及邝展鸿入行初期直至今日马来西亚粤剧有何演变时，她毫不讳言，我国粤剧无论是表演方式，抑或是舞台布景、音响设备等都太过于守旧，根本无法给观众带来新鲜感。（邝展鸿口述，2014年10月8日）

有鉴于此，欲挽救粤剧于狂澜之中，我们必须从编剧、形式、表演，甚至舞台布景、音响设备等方方面面进行改革创新，以争取更多年轻观众。此外，我们还必须考虑粤剧在当今社会发展趋势下的功能与定位。笔者认为，我们只有重视粤剧之文化传承这一社会功能，方能摆脱其目前所面对的困境。粤剧的娱乐功能可以为其他更时尚的娱乐形式所取代，教化功能也可以为其他更正规的教育形式所取代，唯独粤剧的文化传承功能是所有其他艺术形式所无法取代的。粤剧，是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、武打等元素，并以歌舞为主要表现手段的综合性表演艺术。再者，粤剧的剧目繁多，覆盖面广，所承载的文化信息含量大，许多传统道德观念和文化思想，将会随着粤剧的流传而得以延续。换言之，粤剧艺术所蕴含的丰富元素绝非其他艺术形式能与之相比拟的。

现代人大多视快餐文化为时尚，人们忙于追求物质上的享受，而忽略了精神上的需求，其后果是人们不注重传统文化，缺乏内涵与素养。粤剧，作为中华民族传统戏曲之一，承载着博大精深的中华文化，是中华民族精神文明的支柱。粤剧的文化传承功能正好弥补了现代人精神生活上所欠缺的部分。

本文第二章第二节有关本地业余剧社吉隆坡华光社的叙述中言及，为推广粤剧艺术文化，该社于2013年11月14日在吉隆坡中华大会堂举行了一场题为《新旧粤剧演员的学艺过程和粤剧传承》的讲座，以及粤剧身段和粤曲演唱示范。该社特邀本地名伶翠红，以及来自香港的名伶尹飞燕、阮德锵和黄宝萱担任主讲人。紧接下来，该社又于2013年11月16日在雪隆精武体育馆举行了庆祝华光先师千秋华诞粤剧曲艺晚会，演员除了该社社员，还有来自香港的粤剧青年演员黎耀威、阮德锵、黄宝萱等，黄宝萱所指导的小朋友也从香港前来参与演出。

也许有人认为，我们赶上了好时代，因为粤剧已成功列入《人类非物质文化遗产代表作名录》，广东、香港、澳门等地的粤剧保护、承传和发扬工作正进行得如火如荼，当地政府的资助与社会的重视让濒临绝灭的粤剧犹如在黑夜中重见曙光。譬如香港八和会馆近年来正积极发扬和推广粤剧艺术文化，在栽培新人方面更取得了不俗的成绩。反观马来西亚，无论是政府抑或民间，保护文化遗产的意识还是相当薄弱的。

再者，马来西亚八和会馆作为我国唯一一个为粤剧传承发展负责的专业团体，曾一度形同虚设，当时我们只能指望吉隆坡华光社、研艺粤剧音乐社等业余粤剧社去延续粤剧的血脉。笔者认为，单靠业余剧社绵薄之力，粤剧的维护与推广难免会步履维艰，然而值得庆幸的是，至今依然有人坚持在落寞的文化路上默默耕耘。一群热爱粤剧艺术文化的职业演员及业余演员于2017年3月，即马来西亚八和会馆前任主席司马文郎过世后不久，重组理事会，积极发展会务。（林铸良口述，2017年8月15日）笔者认为，为让更多年轻人认识粤

剧，马来西亚八和会馆应该特设专责部门，以规划和进行粤剧艺术文化传承和推广方面的工作。

其实，任何形式的艺术文化，包括粤剧艺术文化的传承，不仅需要前辈去“传”，更需要培养有兴趣、有热情的后辈来“承”。故此，粤剧艺术文化的传承首要任务是开办粤剧教育，让粤剧走入校园，让新生代接触粤剧、了解粤剧，并喜欢上粤剧，方能永葆粤剧艺术文化的生命力。

蔡启光在提及粤剧教育时指出，香港的粤剧教育过往以表演教习为主，学生可以在课余参加粤剧班，学习基本的唱念做打，进而参与剧团的演出，此乃演艺的培训，旨在培育演员。近几年有了新发展，即把粤剧融入正规教育的各个学科，以赏析研习为主，旨在培养有素质的观众与演员。在过去的香港教育体系里，因粤曲的关系，粤剧被纳入音乐科，属于艺术教育范畴。到了 2008 年，借着新高中课程改革的契机，粤剧开始被融入其他学科，即把粤剧兼容于不同的学科作为媒介教授学科内容：中文科和文学科集中剧本研习、文词赏析、原著比读，以提升语文能力和增进文学修养；通识科以戏棚考察来探究香港本土传统文化、深化本土意识；其他学习经验则以观戏导赏作为艺术发展的学习活动。通过这种多元兼容的学习机会，学生可因应自己的兴趣选取合适的方式接触和学习粤剧，这才是切合时代的粤剧教育。这种把粤剧融入学科的方式，不增加课时，既有利于粤剧教育的扩展，亦符合跨学科学习的趋势。蔡启光认为，在学校的正规课程里，以粤剧作为媒介去学习各科本身的内容，则能增进学生的文学修养、文化内涵，达到相得益彰的教学效果。未来的粤剧演员既有演技，亦有内涵，而粤剧观众则有基本知识，亦有赏析能力。此乃粤剧教

育多元兼容的传承作用。（蔡启光，2013：16-18）近年来，香港粤剧蓬勃发展与粤剧新人辈出，正印证了其粤剧教育已渐见成效。

粤语是香港的强势语言，更是香港中小学常用的教学语言，因而在香港让粤剧艺术文化走入校园，甚至将其纳入课程内，实施起来并不难。然而，欲让粤剧艺术文化走入以华语作为教学语言的马来西亚华文学校又谈何容易呢？

《光华日报》抽样调查访问显示，有40%的90后，并不知道自己的籍贯及方言，甚至连父母也无法告知孩子们家族的籍贯方言。虽然有些年轻人懂得说福建话、广东话、客家话或潮州话，但谈及自身籍贯方言却是一知半解。（丁伟伦、黄文凤，2016年6月24日）

据悉，马来西亚时下的年轻华裔子弟多讲华语及英语，能够掌握自身方言的年轻人越来越少，有者甚至不知本身属于什么籍贯。许多人都把年轻人不会讲方言归咎于1980年代所推广的“多讲华语，少说方言”运动。“多讲华语，少说方言”运动始于1979年，由新加坡前总理李光耀发起，而马来西亚的“讲华语运动”则始于1980年代，主要由民间华社推动，以向新加坡看齐。马来西亚拉曼大学中文系主任兼槟城写作人杜忠全指出，“讲华语运动”就是冲击方言的开始。学生在校内不可用方言沟通，不然就会受到处分。由此可见“讲华语运动”对方言的影响极大。他直言，当初所提倡的“讲华语运动”是一个错误的开始，而现在也只能继续做出维护方言的举动。他说，若要维护方言，时下的父母须有掌握自己籍贯方言的意识。现在许多籍贯会馆都举办各类活动，以促进孩子对方言的认知。（丁伟伦，2016年6月23日）

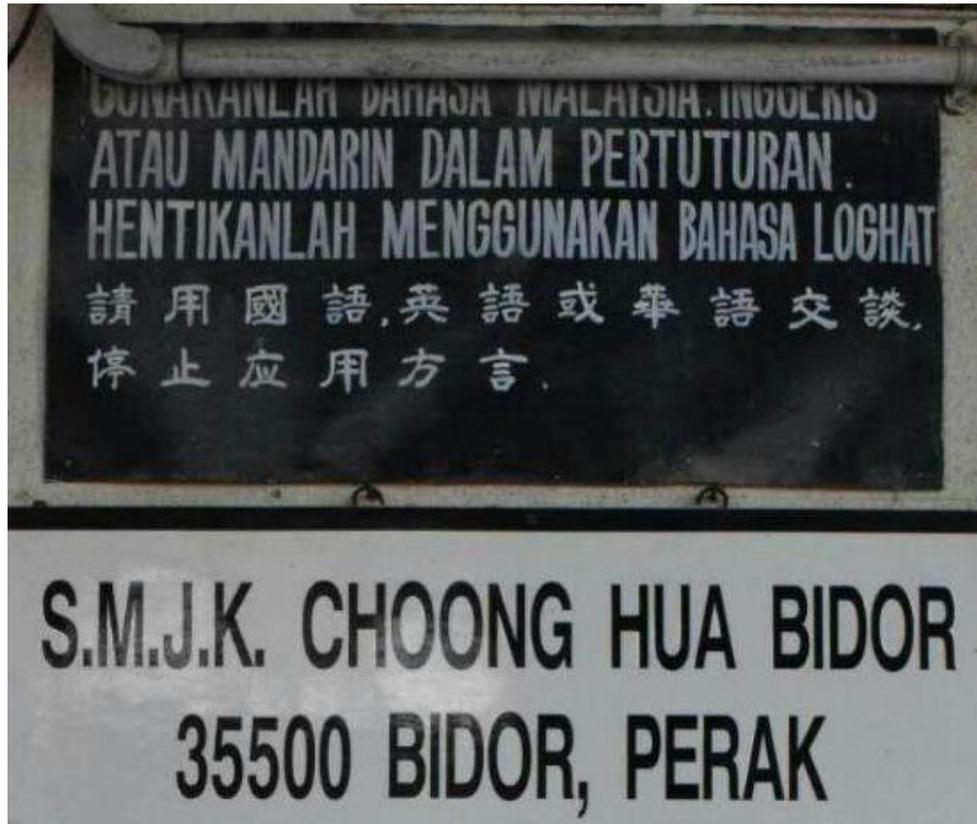


图 66: 1980 年代推广“讲华语运动”时, 马来西亚的华校处处张贴着类似的标语。
(笔者于 2018 年 4 月 12 日摄于美罗中华国民型华文中学)

吉隆坡尊孔独中华文学会顾问郭文杰老师认为, 除了学习书本知识, 为师者 also 需开展丰富多彩的课外艺术文化活动, 以让学生对本族的传统艺术文化有所认识。故此, 郭老师联系上林铸良, 并成功于 2017 年 5 月 27 日至 29 日为学生举行了一场三天两夜的粤剧体验营。共有 28 名学生参与了该场粤剧体验营, 其中两名是来自吉兰丹中华独中热爱粤剧艺术文化的学生。郭老师坦言, 举办艺术文化活动不但得面对经费不足的问题, 有时甚至得不到学校领导的支持, 尤其是一些方言艺术文化的活动。他透露, 在吉隆坡某所中学就曾发生过校长直闯“潮州民谣吟唱会”现场, 当着主讲老师的面警告学生不可在校内使用方言, 而使得场面尴尬万分的事件。(郭文杰口述, 2017 年 7 月 2 日) 方言自有它存在的价值。方言是祖籍艺术文化的载体, 新生代必须掌握本身的籍贯方

言，方能与祖籍艺术文化接轨。然而，可悲的是时至今日许多马来西亚华人，仍然无法意识到方言的存在价值与重要性。

尊孔独中成功邀请到蔡艳香担任上述粤剧体验营的导师，助教有邝展鸿、林俊耀、林铸良、许月爱、马桂花和严月英。林铸良表示，由于该场粤剧体验营是尊孔独中华文学会的活动，所有华文学会的学生都被逼参与，因此开始时大部分学生对粤剧并不感兴趣，不过当他们通过讲座、导师示范等活动对粤剧有所认识后，学习氛围即渐入佳境。林铸良坦言，整个教学过程中面对的最大问题，就是大部分学生不谙粤语，因此许多时候老师必须以华语与学生沟通，而粤剧表演的基本艺术手段，即唱、念、做、打中的“唱”和“念”就难以进行了，再加上时间仓促，他们只好把专注力放在“做”和“打”方面，以确保学生们在体验营结束时学有所得，并做汇报演出。林铸良表示，该场粤剧体验营的最大收获是，让部分学生发掘出自己对粤剧的兴趣，更难能可贵的是家长也非常支持孩子学习粤剧。有几个通过此次体验营而对粤剧产生浓厚兴趣的学生，本想参与益生业余音乐社于 2017 年 10 月 14 日举行的成立 58 周年会庆慈善演出，但无奈考试在即而作罢。林铸良等人鼓励这些喜爱上粤剧的学生到马来西亚八和会馆去学戏，希望能为我国粤剧培养新人和有素质的观众。林铸良透露，近年来吉隆坡一带的一些独立中学和华文小学，都先后邀请伶人陈云卿和业余剧社的演员前去主讲与粤剧相关的讲座，而尊孔独中的粤剧体验营却是史无前例的。（林铸良口述，2017 年 8 月 15 日）笔者认为，为保护粤剧艺术文化，马来西亚八和会馆必须制定粤剧传承与推广计划，除了积极向公众推广粤剧，更应主动走入校园，定期派员给学生介绍粤剧，让新生代认识粤剧、接触粤剧、体验粤剧，以激发他们对粤剧的兴趣。



图 67、68、69：吉隆坡尊孔独中华文学会举办“粤剧体验营”——汇报演出。
（郭文杰提供/摄于 2018 年）



图 70：参与吉隆坡尊孔独中华文学会“粤剧体验营”的学员与导师合影。
（郭文杰提供/摄于 2018 年）

自迈入 21 世纪以来，人类文明的发展进程正以前所未有的速度前进着。为拯救粤剧于狂澜之中，除了让粤剧走入校园，我们也应该从商业市场着手，以便更好地发挥粤剧的文化遗产功能。粤剧，作为一种传统艺术文化娱乐产品，在时尚潮流瞬息万变的今天，正面临着严峻的挑战和考验。马来西亚粤剧市场颓萎，演员难以靠唱戏糊口，导致喜爱粤剧的年轻人也因此望而却步。要在日

新月异的时代缝隙中挣扎求存，粤剧的经营方式必须摆脱因循守旧、固步自封的窠臼。打造“粤剧文化创意产业”，与时俱进、开拓创新，才是马来西亚粤剧未来发展的重要途径。然而，怎样开展“粤剧文化创意产业”，方能取得“文化”和“市场”的双赢局面呢？这是一个非常值得探究的课题。

笔者认为，开展“粤剧文化创意产业”主要涉及两方面的人员，即粤剧人才与文化创意企业家。据《南洋商报》报道，隆雪华堂与马来西亚文化与创意产业商会于2017年5月13日至14日，在雪隆华堂光前堂联办“‘汉字造梦’环球巡展马来西亚站暨2017年马来西亚第一届文化与创意产业经济论坛峰会”。雪隆华堂会长拿督翁清玉在主持开幕仪式时指出，从商必须不忘文化事业，商人可在所经营的项目中注入更多有形或无形的艺术文化成本，让生意不再是单纯的盈利考量。同时，他也鼓励政府机构与私人企业领养艺术文化项目，共同维护文化产业的生存与发展。（〈探讨文化与创意结合产品·隆雪华堂联办文创峰会〉，2017年5月14日）另一方面，马来西亚汉文化中心主席拿督吴恒灿在南方大学学院“企业家大讲堂”系列第十场，主讲“大马多元种族环境中的文化创意产业”时指出，凡推动文化创业者须具备野心，发挥创意，将艺术作品按市场需求与商业有效地挂钩，进而将之产品化、商业化。他强调，在文化创意产业领域立足需要创意，创意是生存的法则，而创意与商业投资之间是有必要产生关联的。（〈吴恒灿：按市场需求与商业挂钩·文化创意须商品化〉，2015年9月5日）由是观之，我国并不乏热爱艺术文化，以及有意投资经营艺术文化的儒商，所欠缺者乃具备创意潜能的粤剧人才。反观香港，近年来粤剧人才辈出，他们大胆尝试、勇于改革、敢于创新，为粤剧带来新气象。

据《香港文汇报》报道，香港电台电视部于 2018 年初录制了长达十集的纪录片《大锣大鼓新戏派》，采访了多名青年演员兼编剧，探讨他们在创作上的体验，以透视出梨园新生代对粤剧革新的看法。近年来香港有不少青年演员把新作带上舞台，尝试改编传统剧目，或撰写全新作品，为粤剧注入新元素。青年粤剧演员黎耀威，大学毕业后即积极参与演出，近年来更兼编剧，作品包括全新创作的《青蛇》、根据莎士比亚的《哈姆雷特》改编的《王子复仇记》等。2016 年，重新编撰经典戏曲《霸王别姬》，并带到小剧场演出。其作品既保留粤剧传统味道，亦有新编乐曲，为粤剧创作探索更多可能性。至今出自黎耀威笔下的作品已超过二十五出。（叶卫青，2018 年 1 月 9 日）已故香港名伶梁汉威之子梁炜康，既是粤剧演员，亦从事灯光设计与舞台监督工作。梁汉威早在 1970 年代，就不断探索粤剧新路向。梁炜康深受其父影响，踏上创作之路。2017 年上演的《忽必烈大帝》，乃是他从其父的音乐创作中获得灵感，重新谱曲，以期透过音乐旋律去营造更理想的演出效果，为此剧增添新姿。（叶卫青，2018 年 1 月 16 日）香港凌霄剧团创办人谢晓莹于 2010 年尝试撰写《德龄与慈禧》尾场，随后执笔完成《秋雨菱花姊妹情》全剧。谢晓莹在其创作中力求保存戏曲优良传统，不脱离传统规范，并借鉴其他地方剧种特色，为观众带来新鲜感。2017 年上演的《白蛇会子》之序幕中，她尝试仿效苏州评弹，创作新曲《西湖水》，将其他戏曲元素融入粤剧当中。其他情节则保留古朴风格。新旧结合，以旧带新，正是她的创作宗旨。（叶卫青，2018 年 1 月 23 日）出身戏曲世家的文华，大学毕业后即报读香港演艺学院戏曲文凭课程，因着父母的反对，毕业后并没正式加入戏行。她考上消防督察一职，工作之余参与粤剧演出，并从事编剧工作。2014 年，文华毅然辞职，

全情投入粤剧工作中。近年来，她除了参加“粤剧新秀演出系列”外，更通过自己的剧团制作演出。2017年是名编剧家唐涤生百岁冥寿，亦是名剧《帝女花》面世六十年，文华决定在此别具意义的时刻筹演《帝女花》。（叶卫青，2018年2月13日）康华出身粤剧世家，自小立志成为戏曲演员。十二岁时，康华在母亲坚决反对的情况下，毅然辍学只身前往新加坡和中国学习京剧、昆剧。她不畏艰苦，并祈盼回港后能把所学到的技艺融入粤剧表演中。十七岁时，其父为她度身定做编撰了一出武场戏，她凭着扎实的基本功，备受瞩目，但她并不自满。她尝试寻求突破，钻研文戏，以跳出“刀马旦”这个框架。康华认为演员应该大胆尝试，探索不同的可能性。2017年，她和父亲廖儒安将海派京剧《盘丝洞》改编为粤剧。海派京剧《盘丝洞》注重刀马旦的表演技艺，并透过机关布景、魔术等新颖的手段以营造剧场效果。由康华主演的粤剧《盘丝洞》则重新作出处理，包括平均六柱¹的戏份，并在人物性格、表演特色等方面，赋予新思维，以丰富剧情和提高娱乐性。创新固然重要，但也不能摒弃传统，为此康华尝试在演出中，适当地引用前辈名伶的唱腔、表演方式等，以保留传统粤剧的特色。近年来，康华还自编自导，并透过成立剧团实践创作。（叶卫青，2018年2月20日）

香港粤剧坛上新人辈出，他们勇于追梦、敢于革新、勤于探索的精神，确实值得赞赏。所谓“穷则变，变则通，通则久”，粤剧必需“善变”，方能在潮流趋势瞬息万变的时代狭缝中抗争奋斗，并展现其独特的魅力。这些都是值

¹ 六柱：戏曲界用语，即角色的分类及造型的大致划分。粤剧的行当原本与其他剧种大致相同，可分生、旦、净、末、丑五大类。1930年代粤剧发展至“六柱制”，每出戏由六个主要演员担纲演出，演员需突破专攻某一行当的传统，而须兼演几个行当的戏。六柱制包括文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生及武生，而丑角经常兼演净的行当。粤剧的六柱制并非行当的划分，而只是一种制度。（《粤剧常用词汇》，2019年8月10日）

得我国粤剧界借鉴与学习的。我国粤剧演员青黄不接已是铁定的事实，而培育粤剧人才又非一朝一夕之事。故而，有意开展“粤剧文化创意产业”者，与港穗合作是目前唯一可取的途径。至于如何实践此项产业，则得有各个相关单位与人士从长计议才是。粤剧的推广是一项长远与艰巨的任务。由于中华文化不是我国的主流文化，要获得政府的资助有其难度。因此，粤剧的推广工作亟需有文化理想、有文化承担的儒商，以及华社领袖的鼎力支持与资助。我们唯有自力更生，不分籍贯，不分彼此，群策群力支持粤剧的推广工作，方能让粤剧得以发挥其文化遗产的功能，为我们的子孙，为马来西亚华社留下粤剧这一艺术文化瑰宝。

结语

有“南国红豆”之称的粤剧乃是广东最大的地方戏曲剧种，也是中国第一个走向世界的剧种。广东是一个著名的侨乡，独特的天然地理位置使其成为华人出洋的重要门户。据史料记载，葡萄牙统治马六甲期间（1511 - 1604），已有粤籍人士定居于马来亚。然而，源自广东的粤剧是否在这个时期就随着粤籍人士的迁移而传入马来亚却无法考究。通过梳理文献史料所得，粤剧传入马来西亚，距今已有百多年的历史。

清末时期，正当中国政局不稳、时局动乱之际，马来亚锡矿业的蓬勃发展，吸引了大批的广东移民南来。马来西亚最早期的粤剧乃由热衷于唱戏的广东移民们自唱自娱而流传开来的。1861年，李文茂反清革命失败逃往马来亚靠唱戏糊口；辛亥革命前后，志士班来马演剧宣扬革命思想；光绪帝与西太后相继离世，清制国丧例禁演戏，广东戏班为生计所迫而出洋来马演出，英殖民政府都未曾加以阻止，使得粤剧得以扎根于马来亚这片国土上。

1930年代前后，新加坡、吉隆坡、檳城、怡保、芙蓉、马六甲和金宝有“七州府”之称，因此广东粤剧艺人把来马演出叫做“走七府”。有过“走七府”经历的粤剧伶人，回国后往往会身价百倍。这些艺术造诣高深的“州府老倌”给我国粤剧舞台留下了珍贵的传统表演技艺，使我国得以成为粤剧发展的重要推手和粤剧演员的成长摇篮，并赢得了“粤剧的第二故乡”之美誉。早期的马来亚粤剧主要由来自广东的戏班主导。本地业余剧社最早成立于1920年代

前后，旨在丰富社员的娱乐生活。1920 年代末，外来剧团纷纷撤离马来亚，催促了本地职业剧团的成立。

早期我国的粤剧戏班演的都是特别讲究排场、以戏棚官话演唱的提纲戏和古老戏。日据期间，日本政府为粉刷太平，粤剧仍然继续在马来亚上演。二战结束后，由于经济不景气和表演形式陈旧，导致马来亚粤剧市场冷淡。然而，未曾中断过的演剧活动以及守旧的表演形式，使我国粤剧得以保存更多的原始风貌。1949 年，新中国成立，共产党紧抓戏曲改革以宣传共产主义，由于英殖民政府积极剿灭马共，杜绝一切宣传共产主义的剧目上演，此举正好化解了古老剧目可能湮灭于世界粤剧舞台的危机，同时也造就了 21 世纪初粤剧传统艺术文化回流粤剧发源地的特殊现象。

1960 年代中期，文化大革命使得广东粤剧停滞不前，粤剧史料、剧本、戏服、道具等几乎全遭毁灭。由于香港当时为英殖民地，香港粤剧因而得以躲过此劫。自此，粤剧发展基地转移至香港，然而当时香港粤剧却日渐式微。此时，适逢世界锡价高涨，盛产锡米的马来西亚经济腾飞，酬神演剧活动与娱乐事业一片辉煌，吸引了许多香港粤剧演员来马演出。由于金宝和怡保一带的观众鉴赏水平高，加上演出频繁，给香港演员们提供了极佳的学习和演练机会，同时也让他们接触到许多古老剧目。香港粤剧演员在马来西亚受到严格的磨练后，演艺一日千里，回港后火速蹿红者更不在少数，马来西亚因而成为粤剧的推手和演员的成长摇篮。

直至 1970 年代，马来西亚依然盛行古老戏，这让在日据期间就开始走上演艺之路的蔡艳香习得许多古老排场和“南派”传统表演技艺。蔡父蔡金球所创

建的月团圆粤剧团乃是蔡艳香的成长摇篮。蔡艳香自幼练就一身扎实的武艺，渐渐崭露头角，十五岁即开始担纲正印花旦，并于紧急法令时局动荡新马粤剧正处于衰落之际声名鹊起。1954年，趁香港粤剧电影业蓬勃发展之际，蔡艳香赴港追逐亦伶亦星之梦。1956年，蔡艳香回国接管月团圆粤剧团，改班牌为“艳阳天”。1960年代，蔡艳香已是个誉满东南亚和香港的刀马旦。1972年，蔡艳香出任马来西亚粤剧行会八和会馆主席一职，直至1993年退出竞选为止，她担任八和会馆主席一职长达二十二年之久，对该馆的发展建树良多。1973年，蔡艳香正式纳徒授艺，为扶持新人，她甘为绿叶，开始转行当演生角、丑角。蔡艳香更于21世纪初，广东粤剧复兴以及香港粤剧兴盛之际，成就了粤剧艺术文化的回流。

1992年11月，马来西亚八和会馆应中国广东对外文化艺术交流中心和粤剧研究中心等单位的邀请，组织“马中粤剧访穗演出团”前往广东粤剧院和广东粤剧学校参观交流。该团在观摩交流会上表演古老剧目《王彦章撑渡》，引发了广州粤剧艺人重拾古老剧目的念头，进而促使广州粤剧院于2008年邀请蔡艳香前去教授古老排场。

1970年代初期，香港粤剧演员断层，导致新一代演员无法接触到提纲戏和古老戏。香港八和会馆于1990年代成功争取到政府的资助，在油麻地戏院推出“粤剧新秀演出系列”，以培养粤剧新人，五位艺术总监李奇峰、阮兆辉、罗家英、新剑郎及龙贯天，都曾来马与蔡艳香合作演出过，他们非常赞赏蔡艳香的“南派”表演技艺，故而于2011年12月，诚邀蔡艳香赴港主持“粤剧南派大师班”。

简而言之，天时、地利、人和不仅造就了马来西亚于 1960、70 年代得以成为粤剧的推手和演员的成长摇篮，同时也促成粤剧传统艺术文化的回流现象。所谓的“天时”，指的是同一时期中国、香港和马来亚的政治社会背景；“地利”，指的是广东独特的天然地理位置，成为华人出洋的重要门户，而盛产锡米的马来亚又吸引了大批的粤籍移民；“人和”，指的是马来亚出了蔡艳香这位千载难逢的粤剧大师，认真好学的香港伶人又恰巧有机会与之合作，而这些学有所成的香港伶人后来又成为香港八和会馆的理事、香港粤剧的推动者。

2018 年，蔡艳香受邀再度出任马来西亚八和会馆主席之职。该馆在蔡艳香的领导下，成功于 2018 年 5 月 12 日在吉隆坡山打兰剧场举行了“马来西亚八和会馆五十周年纪念暨庆祝华光大帝张骞先师田窦二师宝诞粤剧大汇演”。此番演出，罗家英率领了香港一批粤剧演员、新秀前来助阵，体现了粤剧艺人的八和精神，弘扬粤剧的责任。

蔡艳香血汗氍毹七十余载，至今仍然活跃于粤剧舞台上。她不仅成就了粤剧艺术文化的回流，年至耄耋仍然视推广和拯救粤剧艺术文化为己任，四处奔波栽培新人，甚至组建了艳阳雏凤粤剧团作为新人演出的平台。蔡艳香为粤剧的承传与发展作出伟大的贡献，让她赢得了“马来西亚粤剧之母”与“粤剧大师”的美称。

粤剧不仅是马来西亚众多华族传统戏剧中的强势剧种，同时也是我国华社的文化符号之一。粤剧早期乃至 1960、70 年代辉煌时期，在我国主要发挥其娱乐商业的社会功能。以粤剧演出酬神娱鬼的现象始于 1950 年代中期，即我国华人新村成形之际。1960、70 年代，娱乐商业性质的演出逐渐为宗教祭祀性质的

演出所取代。我国粤剧极为盛行的区域多为盛产锡米之地，1980年代国际锡市崩溃，许多锡产业链从事者的经济备受影响，加上电子娱乐产品的冲击，导致我国粤剧日渐式微，只能依附于庙会神诞等宗教祭祀活动中苟延残喘。自此，我国粤剧坛上几乎没有新演员诞生，能独当一面的担纲新演员更是难求。时至今日，我国仅存的五个粤剧团许多时候必须互相合作才能凑成一台戏，每逢农历七月、九月旺季时期，有者甚至出现因演员不足而无法上演长剧，只能以折子戏取代之。

目前，除了蔡艳香、陈云卿、翠红等伶人为马来西亚粤剧的推动和教学默默耕耘之外，霹雳慈善社、益生业余音乐社、研艺粤剧音乐社、吉隆坡华光社、巴占善艺剧社等业余剧社对马来西亚粤剧的发展也作出了贡献。有者认为，即便我国所有的职业粤剧团都因无法经营下去而被迫解散，单凭业余剧社演员对粤剧的热爱与支持，粤剧是不会在马来西亚这片国土上销声匿迹的。

马来西亚粤剧市场颓萎，演员难以靠唱戏糊口，导致对粤剧有兴趣的年轻人也因此望而却步。我国的粤剧戏班也因为资深演员的离去而显得底气不足。迄今为止，我国的粤剧舞台虽然还扮演着粤剧演员的摇篮这个角色，难道我们就满足于为他人做嫁衣裳吗？我们该如何吸引轻人投身粤剧行业？如何栽培本地粤剧青年演员？如何培养新观众？当务之急，我们不但要在剧场演出各方面作出革新，同时还须考虑粤剧在当今社会发展趋势下的功能与定位。我们只有重视文化传承这一社会功能，方能摆脱粤剧目前所面对的困境。为此，马来西亚八和会馆，作为一个专为粤剧传承与发扬负责的特定团体，必须制定粤剧传承与推广计划，除了积极向公众推广粤剧，更应主动走入校园，定期派员给学

生介绍粤剧，并设法激发他们对粤剧的兴趣。此外，我们也应该从商业市场着手，以便更好地发挥粤剧的文化遗产功能。粤剧，作为一种传统艺术文化娱乐产品，在时尚潮流千变万化的今天，正面临着严峻的挑战和考验。要在日新月异的时代夹缝中求存，粤剧必须摆脱保守的经营方式。打造“粤剧文化创意产业”，与时俱进、开拓创新，才是马来西亚粤剧未来发展的重要途径。

马来西亚乃是中国海外中华文化保存最为完善的国家，我国华社向来更以此为豪。可是曾经在马来西亚辉煌一时的粤剧，为何会如斯没落？香港也受电子娱乐产品的冲击，为何粤剧会蓬勃发展？政府的资助真的如此重要？那么当年未获马来西亚政府的任何资助，戏班如何得以发展起来？在高呼拯救粤剧的当儿，这些都是值得我们省思的问题。开展“粤剧文化创意产业”，不失为拯救与维护粤剧艺术文化的良策。然而，如何实践与开展“粤剧文化创意产业”？这又是一个非常值得探究的课题。

参考资料

参考书目

方李莉、李修建（2013），《艺术人类学》，北京：生活·读书·新知三联书店。

王国维（2002），《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社。

王国维（2010），《王国维论剧》，北京：中国戏剧出版社。

王胜华（2009），《戏剧人类学》，昆明：云南大学出版社。

王馥（2012），《粤剧》，杭州：浙江人民出版社。

王静怡（2009），《中国传统音乐在海外的传播与变迁——以马来西亚为例》，北京：人民出版社。

叶长海（1999），《曲学与戏剧学》，上海：学林出版社。

叶长海、张福海（2004），《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社。

白庚胜、蔡孝本（2008），《粤剧——中国国粹艺术读本》，北京：中国文联出版社。

石奕龙（2010），《文化人类学导论》，北京：首都经济贸易大学出版社。

林水椽、何国忠、何启良、赖观福合编（1998），《马来西亚华人史新编》，吉隆坡：马来西亚中华大会堂出版。

林水椽、骆静山（1984），《马来西亚华人史》，吉隆坡：马来西亚刘台校友会联合总会。

林远辉、张应龙（1991），《新加坡马来西亚华侨史》，广州：广东高等教育出版社。

林雄、罗铭恩、罗丽（2010），《岭南文化十大名片——粤剧》，广州：广东教育出版社。

陈非侬口述，伍荣仲、陈泽蕾重编（2007），《粤剧六十年》，香港中文大学音乐系粤剧研究计划。

李计筹（2011），《粤韵风华》，广州：暨南大学出版社。

- 李天葆（2012），《艳影天香》，吉隆坡：益新印务有限公司。
- 李向平、魏扬波（2010），《口述史研究方法》，上海：上海人民出版社。
- 何启良、林水椽、赖观福、何国忠（1998），《马来西亚华人史新编》，吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会。
- 何国忠（2002），《马来西亚华人——身份认同、文化与族群政治》，吉隆坡：华社研究中心。
- 吴昊（2010），《塘西风月史》，香港：次文化堂。
- 余勇（2009），《明清时期粤剧的起源、形成和发展》，北京：中国戏剧出版社。
- 麦啸霞（1983），《广东戏剧史略》，广东省戏剧研究室编：《粤剧研究资料选》。
- 张超（2012），《中国戏曲文化入门》，北京：北京工业大学出版社。
- 易中天（1992），《艺术人类学》，上海：上海文艺出版社。
- 周承人、李以庄（2009），《早期香港电影史：1897 - 1945》，上海：人民出版社。
- 周德祯（2016），《文化创意产业理论与实务》，台北：五南图书出版股份有限公司。
- 罗铭恩、罗丽（2009），《南国红豆——广东粤剧》，广州：广东教育出版社。
- 贺圣达（1996），《东南亚文化发展史》，云南：人民出版社。
- 高小健（2005），《中国戏曲电影史》，北京：文化艺术出版社。
- 郭秉箴（1988），《粤剧艺术论》，北京：中国戏剧出版社。
- 容世诚（2012），《寻觅粤剧声影·从红船到水银灯》，香港：哈佛大学出版社（中国）。
- 唐文标（1985），《中国古代戏剧史》，北京：中国戏剧出版社。
- 黄伟（2012），《广府戏班史》，北京：中国社会科学出版社。

黄淑娉、龚佩华（1996），《文化人类学理论方法研究》，广州：广东高等教育出版社。

粤剧大辞典编纂委员会（2008），《粤剧大辞典》，广州：广州出版社。

赖伯疆、黄镜明（1988），《粤剧史》，北京：中国戏剧出版社。

赖伯疆（1993），《东南亚华文戏剧概观》，北京：中国戏剧出版社。

赖伯疆（2001），《广东戏曲简史》，广州：广东人民出版社。

蔡启光（2013），《粤剧习记——大中小学生学习粤剧的经验与体会》，香港：汇智出版有限公司。

潘婉明（2004），《一个新村，一种华人》，吉隆坡：大将出版社。

颜清湟（1991），《新马华人社会史》，北京：中国华侨出版公司。

黎键（1997），《香港粤剧口述史》，香港：三联书店有限公司。

期刊论文

文平强（2007），〈马来西亚华裔人口与方言群的分布〉，《华研通讯》，第1期。

王怡（1998），〈金融危机对马来西亚外贸的影响〉，《东南亚纵横》，第4期：42。

孙伟、冯磊（2012），〈论戏曲艺术与校园德育的交融〉，《江苏大学高等教育管理期刊》，5月第3期第6卷。

陈长兴（2001），〈金宝 100 年（1886 - 1986）〉（引自《金宝 100 年史话》，新明日报，刊期 1987 年 7 月 30 日），直落英丹：瑞文印务有限公司，第一版 2001 年 3 月 28 号，页 10。

南江（1988），〈粤剧与“过山班”〉，《粤剧研究》，第2期。

萧华（2010），〈粤剧的复苏〉，《中外文化交流》，第2期。

康海玲（2005），〈潮剧在马来西亚的流传和发展〉，《艺苑》，第1期。

康海玲（2006），〈粤剧在马来西亚的流传和发展〉，《四川戏剧》，第 2 期。

康海玲（2007），〈马来西亚华语戏曲研究〉，《厦门大学》。

黄湛森（1981），〈粤剧问题探讨〉，《香港大学文学院》。

曹德品（2011），〈浅谈历史比较法及其意义〉，《陕西师范大学历史文学院科教导刊》。

报刊资料

叶卫青（2018 年 1 月 9 日），〈香港电台纪录片“大锣大鼓新戏派”黎耀威最新粤剧不断创作〉，《香港文汇报》。

叶卫青（2018 年 1 月 16 日），〈香港电台纪录片“大锣大鼓新戏派”继承父衣钵梁炜康勇于尝试创新〉，《香港文汇报》。

叶卫青（2018 年 1 月 23 日），〈香港电台纪录片“大锣大鼓新戏派”谢晓莹戏曲创作寻找真我〉，《香港文汇报》。

叶卫青（2018 年 2 月 13 日），〈香港电台纪录片“大锣大鼓新戏派”文华勇于追梦的粤剧新一代〉，《香港文汇报》。

叶卫青（2018 年 2 月 20 日），〈香港电台纪录片“大锣大鼓新戏派”康华离乡别井只为追梦〉，《香港文汇报》。

叶卫青（2018 年 6 月 3 日）〈大马八和五十周年纪念·罗家英偕香港梨园子弟演出助兴〉，《香港文汇报》。

刘荣强（2000 年 9 月 15 日），〈黄嘉华游戏粤剧四十载〉，马来西亚：《光华日报》。

佚名（2017 年 5 月 14 日），〈探讨文化与创意结合产品·隆雪华堂联办文创峰会〉，马来西亚：《南洋商报》。

李建能（1991 年 4 月 8 日），〈卡拉 OK 伴唱机打了一只强心针——粤剧将再领风骚〉，马来西亚：《光华日报》。

陈绛雪（2011 年 10 月 11 日至 16 日），〈粤来风雨声〉，马来西亚：《南洋商报》。

吴绮雯（2011年12月20日），〈马来西亚粤剧老倌蔡艳香来港主持大师班〉，《香港文汇报》。

招棻墀（2012年3月份），〈南派大师班蔡艳香，圆满完成香港之旅〉，《香港八和汇报》，第75期，第4版。

招棻墀（2012年3月份），〈大师班学员，课后热烈有感〉，《香港八和汇报》，第75期，第5版。

高宝丽（2010年11月30），〈蔡艳香〉，马来西亚：《光明日报》。

高宝丽（2010年12月18日至21日），〈粤剧浮沉录〉，马来西亚：《光明日报》。

网络资讯

丁伟伦（2016年6月23日），〈“讲华语运动”冲击大，年轻人说不出方言〉，《光华网》，2017年8月16日阅自 <http://www.kwongwah.com.my/?p=159121>

丁伟伦、黄文凤（2016年6月24日），〈连问父母也不清楚，90后多不知道籍贯〉，《光华网》，2017年8月16日阅自 <http://www.kwongwah.com.my/?p=159550>

九条命（2013年8月16日），〈张家辉首执导筒·鬼片“盂兰神功”马来西亚杀青〉，《时光网》，2015年6月16日阅自 news.mtime.com/2013/08/16/1516427.html

小碧（2016年9月22日），〈银坛七公主代表作“七公主”〉，《捌消闲》，2019年8月18日阅自 <http://esee99.com/tw/谈娱说艺/941/银坛七公主代表作〈七公主〉>

叶珮盈（2011年9月27日），〈苏丹街【茨厂街】政府征地受影响单位——人镜慈善白话剧社〉，《光明日报》，2015年10月11日阅自 petalingstreetstory.blogspot.my/2011/09/19.html

刘郁善（2014年11月17日），〈马来西亚粤剧之母蔡艳香：一生钟情粤剧传承〉，《中国侨网》，2019年8月18日阅自 <http://www.chinaqw.com/hqhr/2014/11-17/26300.shtml>

- 李永球（2010年7月15日），〈马来西亚·福建戏剧·从前、现在与未来〉，《世华媒体》，2014年3月10日阅自 <http://www.mediachinese.com/node/9758>
- 李翠媚（2016年11月8日），〈中国两宋峰导演、港星杜平任司仪，研艺演粤剧为洗肾中心筹款〉，《光明日报》，2016年12月11日阅自 <http://www.guangming.com.my/node/318828>
- 佚名（年日不详），〈中国中和党〉，《华人百科》，2019年8月12日阅自 <https://www.itsfun.com.tw/中华中和党/wiki-7330817-7987596>
- 佚名（年月不详），〈红线女逝世纪念特辑〉，《花城网》，2019年8月16日阅自 <http://www.hual68.com/zt/hongxiannv>
- 佚名（年月不详），《美罗太上老君史略》，2017年12月10日阅自 tslkbidor.gbs2u.com/bd/index3.asp?userid=47934382&idno=2
- 佚名（年月不详），〈粤剧表演行当·老倌〉，2018年10月10日阅自 <http://www.xi-qu.com/yueju/zs/11348.html>
- 佚名（年日不详），《粤剧常用词汇》，2019年8月10日阅自 <https://www.edb.gov.hk>
- 佚名（2014年11月17日），〈马来西亚粤剧之母蔡艳香一生钟情粤剧传承〉，《中国侨网》，2019年8月22日阅自 <http://www.chinaqw.com/hqhr/2014/11-17/26300.shtml>
- 佚名（2014年11月17日），〈【五行八作】大马粤剧之母蔡艳香·唱作一生〉，《星洲网》，2019年8月22日阅自 https://www.sinchew.com.my/content/2014-11/17/content_1010514.html
- 佚名（2011年4月25日），〈中泰戏班抢滩·本地潮剧苦撑〉，《星洲网》，2014年3月10日阅自 <http://mykampung.sinchew.com.my/node/316337mykampung.sinchew.com.my/node/139208?tid=8>
- 佚名（2014年9月4日），〈文化推手：粤曲粤剧再现舞台·万里望音韵粤剧社打出名堂〉，《星洲网》，2015年12月16日阅自 <http://mykampung.sinchew.com.my/node/316337>
- 佚名（2015年8月17日），〈陈振兴玩转西洋乐器萨克斯管奏粤曲〉，《光华日报》，2015年12月16日阅自 <http://www.Kwongwah.com.my/?p=1634>

佚名（2015年9月5日），〈吴恒灿：按市场需求与商业挂钩·文化创意须商品化〉，《e南洋》，2018年4月21日阅自 <http://mykampung.sinchew.com.my/node/316337www.enanyang.my/news/20150905/吴恒灿：按市场需求与商业挂钩·文化创意须商品化>

佚名（年日不详），〈朱庆祥口述朱氏三雄历史〉，2016年4月16日阅自 www.wongsingkwan.com/.../chu_hing_cheung.doc

汪明荃（2012年6月18日），〈承传粤剧，振兴道统〉，《香港八和会馆·油麻地戏院场地伙伴计划·粤剧新秀演出系列》，2013年10月6日阅自 http://www.hkbarwoytm.com/?a=group&id=about_project

屈大均（清），《广东新语·卷十二·诗语》，2019年8月10日阅自 ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=404141&remap=gb

萧华（2010），〈粤剧的复苏〉，《中外文化交流》，2014年3月15日阅自 mall.cnki.net/magazine/article/ZWYH201002022.htm

黄佩玲（2016年6月10日），〈【锡说金宝】金宝·锡说古今·慢活山水间〉，《星洲网》，2016年12月11日阅自 <http://www.sinchew.com.my/node/1536134>

黄美仙（2014年7月21日），〈心见闻·粤剧靠吊盐水过日子〉，《中国报》，2018年10月10日阅自 <http://www.chinapress.com.my/20140721/心见闻粤剧靠吊盐水过日子>

英文参考资料

Barbara Watson Andaya and Leonard Y. Andaya (1982), *A History of Malaysia Second Edition*, Palgrave Publishers Ltd.

James Gough (16 - 30 Nov 2013), 'Chinese Opera: Rising like the Phoenix', "Ipoh Echo".

访谈/讲座录音

司马文郎（2013年10月19日），访谈地点：美罗火车头新村观音庙戏棚。采访人：陆美婷。

邝展鸿（2014年10月8日），访谈地点：美罗火车头新村观音庙戏棚。采访人：陆美婷。

阮德锵（2013年11月19日），访谈地点：务边咖啡山黄老仙师庙戏棚。采访人：陆美婷。

张千辉（2014年1月10日），访谈地点：美罗太上老君庙戏棚。采访人：陆美婷。

陈云卿、林铸良（2014年9月19日），访谈地点：陈云卿吉隆坡寓所。采访人：陆美婷。

陈志江（2014年7月30日），访谈地点：华都牙也关帝庙戏棚。采访人：陆美婷。

邵振寰（2013年11月15日），访谈地点：吉隆坡精武体育馆。采访人：陆美婷。

何家耀（2017年7月16日），访谈地点：华都牙也关帝庙戏棚。采访人：陆美婷。

罗家英（2017年5月15日），访谈地点：打巴 Secret Recipe 餐厅。采访人：陆美婷。

林铸良（2017年8月15日），电话访谈录音。采访人：陆美婷。

郭文杰（2017年7月2日），电话访谈录音。采访人：陆美婷。

梁七苏、夏学儒（2017年5月14日），访谈地点：打巴谭公爷庙戏棚。采访人：陆美婷。

黄观容（2016年5月2日），访谈地点：黄观容美罗巴刹背新村寓所。采访人：陆美婷。

黄嘉华、翠红（2014年3月15日），访谈地点：黄嘉华、翠红怡保寓所。采访人：陆美婷。

温玉瑜（2015年1月28日），访谈地点：采访人美罗巴刹背新村寓所。采访人：陆美婷。

韩国荣（2014年1月19日），访谈地点：韩国荣怡保寓所。采访人：陆美婷。

蓝天佑（2014年8月3日），访谈地点：华都牙也关帝庙戏棚。采访人：陆美婷。

蔡宝萍（2014年1月19日），访谈地点：蔡宝萍怡保寓所。采访人：陆美婷。

蔡艳香（2013年8月30日），访谈地点：打巴谭公爷庙戏棚。采访人：陆美婷。

蔡艳香（2013年9月16日），访谈地点：蔡艳香吉隆坡寓所。采访人：陆美婷。

蔡艳香（2017年1月14日），访谈地点：蔡艳香吉隆坡寓所。采访人：陆美婷。

翠红（2013年11月8日），访谈地点：翠红怡保寓所。采访人：陆美婷。

翠红（2016年12月6日），访谈地点：翠红怡保寓所。采访人：陆美婷。

翠红、尹飞燕、阮德锵、黄宝萱（2013年11月14日），“吉隆坡华光社在吉隆坡中华大会堂举行之《粤剧讲座》”，地点：吉隆坡中华大会堂。主持人：张吉安。

黎耀威、黄宝萱、杜咏心、袁善婷（2013年9月14日），访谈地点：高籽慧华都牙也寓所。采访人：陆美婷。

其他

吉隆坡华光社庆祝华光先师千秋华诞粤剧曲艺晚会宣传海报。

益生五十六周年慈善演出海报。

艳阳天粤剧团新年特刊（1965年）。

艳阳花放七十载慈善晚宴纪念刊（2010年5月15日）。

雪兰莪新声剧社成立廿八周年纪念宣传海报。

附录

蔡艳香演艺生涯纪事表

年份	事件
1933	<ul style="list-style-type: none">出生于马来西亚森美兰州芙蓉。亲生父母不详，由林巧粧领养。
1941	<ul style="list-style-type: none">因太平洋战争爆发被迫停学，开始在其养父创建的月团圆粤剧团粉墨登场。
1945	<ul style="list-style-type: none">太平洋战争结束后，重返吉隆坡燕美华小就读，因无法适应学校生活而决定弃学从艺，正式开始其演艺生涯。期间，跟随家中长辈、国术师傅“爆口榴槌”、京班武师陈顺宝等人学戏。
1948	<ul style="list-style-type: none">担纲正印花旦，以“神童”之姿立足舞台而声名鹊起。期间，追随梁杰夫、黄师觉和张鹤楼学习武打技艺。是年，前往北婆罗洲作巡回演出，其高超的武艺让冯峰给她冠上“女武状元”的美誉。
1950	<ul style="list-style-type: none">从北婆罗洲回马，在居銮、怡保、丰盛港、吉隆坡等地演出。期间，追随乐师朱庆祥学习耍三节棍。是年，首次与其他剧团合作，和燕新声粤剧团的石燕子在新加坡搭档演出，成为誉满新马的名花旦。
1954	<ul style="list-style-type: none">赴港追逐亦伶亦星之梦想。为解暑凉茶“柠檬精”担任代言人拍摄平面广告。在香港高升戏院与凤来仪粤剧团合作演出。
1955	<ul style="list-style-type: none">赴越南与黄超武、关海山、谭兰卿、梁素琴等人合作演出。返港跟随京剧著名武旦粉菊花学戏。
1956	<ul style="list-style-type: none">参与电影《黄飞鸿七斗火麒麟》、《龙虎渡姜公》和《斩龙遇仙》的拍摄。在父亲催促下回国，接管月团圆粤剧团，改班牌为“艳阳天粤剧团”。与香港伶人关海山合作演出。
1960	<ul style="list-style-type: none">与香港伶人何文焕、李奇峰、黄超峰、女文武生金剑锋和本地文武生邵振寰合作演出。与邵振寰被誉为“新马粤剧双王”。

蔡艳香演艺生涯纪事表

年份	事件
1963	<ul style="list-style-type: none"> 再次赴港，自资创建丰禾影业公司，出品粤语武侠片《雷电天仙剑》。该片首映后，前往泰国“随片登台”。 客串了由仙鹤港联出品的粤语电影《碧血金钗》。
1964	<ul style="list-style-type: none"> 丰禾影业公司倒闭，回国发展。
1965	<ul style="list-style-type: none"> 1965年，艳阳天粤剧团首次启用旋转舞台。 与香港伶人阮兆辉、罗家英、黎家宝、李奇峰、何志成、吴千峰、陈剑声等合作演出。
1972	<ul style="list-style-type: none"> 出任马来西亚八和会馆主席一职。
1973	<ul style="list-style-type: none"> 正式纳徒授艺。 组建艳阳天艳阳雏凤粤剧作为土地演出的平台（组建年份不详）。 开始转行当，演文武生。基于各种客观因素，又转演丑生（确实年份不详）。
1984	<ul style="list-style-type: none"> 成功邀请到香港名伶林家声、梁汉威、吴仟峰、谢雪心、红豆子和乐师朱庆祥，来马义演以筹款购置马来西亚八和会馆会所。
1992	<ul style="list-style-type: none"> 马来西亚八和会馆应中国广东对外文化艺术交流中心和粤剧研究中心等单位的邀请，到广东粤剧院和广东粤剧学校参观交流。
1993	<ul style="list-style-type: none"> 退出马来西亚八和会馆理事竞选。担任该会主席一职长达二十二年之久。
1998	<ul style="list-style-type: none"> 把艳阳天艳阳雏凤粤剧团交予徒弟林秋儿经营。林秋儿接管该团后，改班牌为“千秋乐粤剧团”。后来，因师徒意见不合，离开千秋乐粤剧团，再次组建艳阳天艳阳雏凤粤剧。
2008	<ul style="list-style-type: none"> 受邀前往广东粤剧院教授古老排场。
2011	<ul style="list-style-type: none"> 受邀前往香港主持“粤剧南派大师班”。
2018	<ul style="list-style-type: none"> 再度出任马来西亚八和会馆主席一职。 是年5月12日在吉隆坡山打兰剧场举行“马来西亚八和会馆五十周年纪念暨庆祝华光大帝张骞先师田窦二师华诞粤剧大汇演”，成功邀请到香港伶人罗家英、郑咏梅、何家耀、郑敏仪、谢晓莹、吴立熙、吴倩衡、何文宗，以及曲艺师傅曾荣生和高永熙前来助阵。

马来西亚历代粤剧团与伶人代表

年代	班牌	伶人代表（包括港穗伶人）
1860	来自中国广东的戏班（班牌不详）。	追随粤剧艺人李文茂参加太平天国起义，事败后逃往马来亚避难谋生的红船戏班子弟。
1900 - 1910 （辛亥革命前后）	来自中国广东的“志士班”振天声等。	光绪帝和西太后相继离世，清制国丧例禁演剧，转移至马来亚以演戏宣传革命思想的粤剧艺人。
	来自中国广东的永寿年等。	声家悦、扎脚胜、大眼顺、丁香耀、出海虾等。
1920 （五四运动前后）	来自中国广东和香港的永寿年、尧天彩、庆维新、平天彩、新平天彩等。	靓元亨、马师曾、陈非依、靓少凤、豆皮元等。
1930	来自中国广东和香港的剧团（班牌不详）。	靓次伯、马师曾、苏韵兰、半日安、少昆仑、白玉堂、邵伯君、小苏苏、李大汉、梁少飞、陆飞鸿、张仙槎、陆云飞、薛觉先等。
	来自中国广东的胜寿年。	靓少佳、曾三多、邓炳光、黄鹤声、庞顺尧、小觉天、林超群、李自由、袁室骧、猩猩仔等。
	本地戏班：邵氏兄弟娱乐公司旗下的剧团、月团圆、新丽声、天仕、文英、金凤、龙凤、胜利、升平、文郎等。	陈醒汉、孙颂文、罗剑飞、蔡群玉、林巧粧、花韵兰、梅雪菲、张百炼、郑玉堂、靓金牛、梁醒波、罗剑飞、刘剑飞、文少秋、文觉非、邵伯君、叶昆仑、谭卓甫、叶伟棠、何剑宙、刘进等。

马来西亚历代粤剧团与伶人代表

年代	班牌	伶人代表（包括港穗伶人）
1940	来自中国广东和香港的万年青、红棉、罗品超、新华年、新青年、谭秉镛、新同庆（后改名“庆丰年”）等。	陈醒依、肖丽章、罗品超、白驹荣、少昆仑、苏少棠、白果、陈皮梅等。
	本地戏班：邵氏兄弟娱乐公司旗下的剧团、月团圆、新丽声、新声、嘉乐、天仕、文英、金凤、龙凤、胜利、升平、文郎等。	孙颂文、罗剑飞、蔡群玉、林巧粧、花韵兰、梅雪菲、张百炼、郑玉堂、雪影梅、陈锦波、陈艳依、刘剑飞、朱秀英、邵伯君、邓秋侠、叶昆仑、邵振寰、秦小梨、仙花旺、莫瑞兰、倩影依、邓丽霞、谭秀英、刘展飞、郭非愚、余丽卿、尹少卿等。
1950	本地戏班：艳阳天（其前身为“月团圆”）、新丽声、燕新声、寰球乐、秀英、辉宙、大光明、新同庆、文英、家乐、大四喜、丽声等。	本地伶人：蔡艳香、梁杰夫、黄师觉、紫凌霄、邵振寰、仙花旺、莫瑞兰、胡艳庄、李昌仁、刘展飞、郭非愚、余丽卿、朱秀英、李飞霞、何剑宙、谭少佳、郑秋文、梁品超、司马文郎等。
		港穗伶人：秦小梨、倩影依、邓丽霞、冯峰、关海山、石燕子、薛觉先、卢海天、黄千岁、何非凡、新马师曾、芳艳芬、桂名扬、陈锦棠、上海妹等。

马来西亚历代粤剧团与伶人代表

年代	班牌	伶人代表（包括港穗伶人）
1960 - 1970 (粤剧鼎盛时期)	本地戏班：艳阳天、新丽声、寰球乐、伟新声、锦仙花、兴红佳、庆丰年、新龙凤、状元郎、龙凤、金玲等。 (剧团在旺季时分班演出的现象极其普遍。)	本地伶人：蔡艳香、刘锦超、汤百明、邵振寰、周艳仪、梁少松、叶伟棠、林剑声、陈秋华、李云飞、张剑峰、彭化文、黄公志、刘玉英、谭小梅、张家才、尹海芬、马艳芳、雪影梅、陈云卿、林金城、王丹凤、翠红、莫剑华、莫倩红、紫凌霄、石榴仔、郑丹平、区少荣、谭卓甫、曾志伟、黄丽阁、李飞霞、李飞嫻、何剑宙、郑秋文、谭少佳、司马文郎等。
		香港伶人：何文焕、李奇峰、黄超峰、金剑锋、阮兆辉、罗家英、新剑郎、黎家宝、李奇峰、何志成、吴千峰、陈剑声、龙贯天、潘有声、梁小梨、邓丽云、黄嘉华等。
1980 - 1990	本地戏班：艳阳天艳阳雏凤、新丽声、伟新声、锦仙花、庆丰年、状元郎、千秋乐、龙凤等。	本地伶人：蔡艳香、邵振寰、伍艳红、叶昆仑、叶伟棠、陈云卿、黄嘉华、翠红、莫剑华、莫倩红、区少荣、谭卓甫、叶家声、邓翠芬、曾志伟、黄丽阁、王丹凤、吴翠芬、黄丽珠、张千辉、林秋儿、邝展鸿、许佩珊、钟艳华、蔡宝萍、惠智英、叶嘉凤、叶艳芳、叶柏麟、郑秋文、谭少佳、卢剑锋、司马文郎等。
		香港伶人：阮兆辉、罗家英、何志成、陈剑声、温玉瑜、龙贯天、新剑郎、高丽、王超群、李文华等。

马来西亚历代粤剧团与伶人代表

年代	班牌	伶人代表（包括港穗伶人）
21 世纪初至今	本地戏班：艳阳天艳阳雏凤、千秋乐、状元郎（2018 年改班牌为“庆新声”）、金凤鸣、靖言等。	本地伶人：蔡艳香、翠红、叶家声、邓翠芬、邝展鸿、许佩珊、刘振南、钟艳华、蔡宝萍、惠智英、叶嘉凤、叶艳芳、文卓枫、*司马文郎、*林秋儿、*莫剑华、*莫倩红、*郑秋文、*谭少佳、*卢剑锋等。 * 已故本地伶人
		香港伶人：温玉瑜、芳晓虹、黄嘉华、高丽、宋洪波、黄宝萱、袁善婷、杜咏心、阮德锵、蓝天佑、郑雅琪、谭颖伦、关凯珊、黄成彬、王希颖、林子青、文俊杰、唐宛莹、陈禧瑜、裴骏轩、剑麟、何波等。

蔡艳香访谈整理稿（一）

日期：2013年8月30日

时间：下午4时40分至下午5时5分

地点：打巴谭公爷庙戏棚

整理：陆美婷

笔者：师父，您可以谈谈您的家庭背景吗？从您的爷爷说起，好吧？

蔡艳香：我爷爷蔡蓝生在琵琶馆（妓院）教杨琴，教琵琶仔（歌女）唱歌。爷爷和奶奶有八个儿子两个女儿，全都在本地出生。

笔者：哪一代来到马来西亚？

蔡艳香：不知道，只知道爸爸是在这里土生土长的。

笔者：您的爸爸是从事哪一行业的？是子承父业的吗？

蔡艳香：打锣鼓。我不知道他为什么会打，我也没敢问。

笔者：是打粤剧团锣鼓吗？

蔡艳香：是的。

笔者：那他是在哪儿工作？

蔡艳香：我不太清楚。自我懂事以来，他已经是个班主了。我妈妈是从中国广东香山来的。她很苦命，几岁就死了父母，舅舅要弃养她，她的外婆不肯。她的舅母不喜欢她。我妈妈十多岁的时候，她的外婆去世后就跟着水客来到新加坡。

笔者：来马来西亚还是新加坡？

蔡艳香：新加坡。新加坡当时有很多咖喱店，我的妈妈在咖喱店里工作维持生活。她声音很好，一边唱歌一边工作，被一个到店里来吃饭的戏行人相中了。于是我妈妈就进了戏班演戏。起初，她没有演戏基础，但是当时碰巧流行悲剧，于是凭着能唱能哭音色好就红了起来。

当时，我爸爸跟着白玉堂打锣鼓，跟着红船回广州演出。后来成为靚次伯的私伙鼓手。他觉得如此长久下去不是办法，于是离开靚次伯了。

蔡艳香：本地演员梁醒波因与我妈一起演戏而喜欢上我妈，但是他已经娶了老婆金翠莲，有了一个女儿白莲香。我妈坚持不介入别人的家庭，我爸追求我妈，于是我妈就和我爸结婚了。我妈结婚之前就领养我了。我妈结婚前，爱姨（蔡艳香之母请来照顾蔡艳香的女佣）负责照顾我。我妈带着我和爱姨一起嫁给我爸。我爸与爱姨合不来，妈妈就把爱姨辞退了。直到我妈去世后，我才知道我是领养的。有很多人来认我，但是我认为养我的才是我妈。

笔者：自您懂事以来就已经有月团圆了，对吗？

蔡艳香：我七岁以前就有了月团圆。当时，我妈在安邦南发开了一间咖啡茶室，安置我奶奶、叔婆和其他年长的家人。

笔者：这么说，月团圆具体是什么时候成立的，您是不知道的，是吗？

蔡艳香：是！只知道七岁我懂事以来就有月团圆了。我七岁那年，日军入侵马来亚，我就停学了。战乱还未平息，但一些较为平静的地方还是有娱乐活动的，有人请我们的戏班去万挠煤炭山演戏。

笔者：您知道您爸爸成立月团圆的原因吗？

蔡艳香：不知道。我只知道我爸和我妈曾到香港去演出，伊秋水（伊蕾的爸爸）那时候也在香港做戏。我爸认为他的根始终都在马来西亚，所以他决定回马来西亚。回马后我爸就创建了月团圆粤剧团，自己当班主。我七岁时，爸妈就把我安置在安邦那里读书，日军打来了，我就停学，全家人都住安邦。战祸平息后，有人请我们的戏班到文冬的游乐场去演出。那里的演出环境很糟糕，有戏班演出，也有赌博的摊子。我们在那儿演的都是古老戏（提纲戏），一部一演就是 20 天左右。

笔者：日治期间，除了你们的戏班，还有什么其他戏班吗？

蔡艳香：我不知道，我只知道叻卑建了游乐场，我妈又分一批人到那儿去演出，几个月后又回来。

笔者：日本人会不会找你们去演戏？

蔡艳香：我们在煤炭山演出的时候，有一个日本人抓了我们的人去当火头军。煮得咸，打；煮得淡，又打。

笔者：那会不会抓你们的人来演戏给他们看？

蔡艳香：没有，他们会来看我们演出。戏班的年轻姑娘一旦被相中，就会被他们带走，几个月后玩够了，就放她们回来。我最记得我们班里有个叫陈锦波的，被抓去当火头军。他会煮，但是煮得咸，打；煮得淡，又打，打得脑袋都不好使了，后来演戏一直忘词儿。

- 笔者：你们就一直在文冬？天天都演出吗？
- 蔡艳香：没有停过，每天都演。
- 笔者：有观众吗？
- 蔡艳香：肯定有！当时没有电视、歌台，每天晚上就看大戏啰！十点就宵禁了，不能外出。和平后，我们就回吉隆坡去了。
- 笔者：日军投降，英国人回来后，又是一个怎样的状况呢？
- 蔡艳香：我们就继续做戏啰！在文冬回来后，我妈病了。我们有一家咖啡茶室，我奶奶、二叔婆她们还在。以前的房子有很多间房，有十间房。
- 笔者：紧急法令的时候，是怎样的？
- 蔡艳香：紧急法令时候就戒严啰！没有人敢随意出外。
- 笔者：所以紧急法令的时候就没有演出啰？
- 蔡艳香：不是的，他们（英殖民政府）还是让我们演出的，但只能演到十点，十点后就戒严啰！后来，我们在安顺演出。那时候还没有麦克风。很多年后，有麦克风了。有一回在怡保演出，当时怡保还叫霸罗，有个叫紫凌霄的文武生，演粗暴角色很厉害，不要用麦克风。当时是 1950 年代。后来紫凌霄在演出时突发急性阑尾炎，被送院开刀后伤了元气，从此就失声了。他是本地文武生，出道可比寰哥（邵振寰）早，脾气暴躁，后来又因病失声演不了戏了。寰哥就不同了，他温柔斯文，音色又好。当时，寰哥是邵氏旗下剧团的演员，在南园（在今天吉隆坡金河广场）演出。
- ❖ 说着说着，蔡艳香就问起笔者的三姨梁宝珍的近况。梁宝珍曾经是艳阳天粤剧团的衣箱（戏班里负责管理演出戏服的工作人员）。接着，蔡艳香就得为晚上的演出作准备。

蔡艳香访谈整理稿（二）

日期：2013年9月16日

时间：下午2时15分至下午5时55分

地点：蔡艳香吉隆坡寓所

整理：陆美婷

笔者：听说香港现在唱戏的薪水比以前高很多？

蔡艳香：在香港演一场戏，演员所获得的薪水相等于在马演一场戏的三倍。

笔者：师父，上回我就问过您了有关您的祖辈何时来马，您说您也不知道。但问及您有关您的父亲创办月团圆粤剧团的事时，您只知道还未创办月团圆之前，他是追随白玉堂到广州去演出的。后来，您的父亲想到落叶终须归根，而选择回马发展，然而回马后什么原因促使他创办月团圆、为何创办月团圆，您都不知道。

蔡艳香：我妈是个精明的女人。回马后，她看到一大家子的，她就在安邦（Ampang）租了间店开咖啡茶室。

笔者：您的母亲有没有跟您的父亲到香港去演出？

蔡艳香：我父亲追随靓次伯到香港去演出时，我妈还没与他结婚。我爸和我妈是怎样相识以至结婚，我也不知道。我只知道他们结婚时，我爸已经经营月团圆了，间中我妈和我爸会到香港高升戏院去演出。

1954年，我也去过高升戏院演出，第一次和罗剑郎、罗家权合作，演了十天。靓次伯说该次的演出成绩不错，十二月天寒地冻的，还有那么多观众前来捧场。

1954年最后一天，我就去了安南（越南）七个月。后来，又回港和黄千岁合作，在高升戏院演出五天。

笔者：之前您提及日据时期，月团圆曾经在文冬演出，当时剧团里有哪些演员？

蔡艳香：演员很多。

笔者：您母亲当时应该是花旦吧？

蔡艳香：当时我妈已退休了，我妈不足五十岁就退休了。

笔者：那当时的台柱是谁？

蔡艳香： 当时的花旦叫梅雪菲……

笔者： 她是本地的还是香港的？

蔡艳香： 我也不知道，我们只管叫她菲姨。我只知道她很早就嫁到居銮去，育有一子一女，丈夫过世后，她就带着一对儿女到我们班里来演出。当时文武生是张百炼，还有一个叫郑玉堂的，好像是从中国来的，会说中山话的。当时，我们班里的文武生经常更换。

笔者： 当时有哪些出名的本地演员？

蔡艳香： 那个时候哪来什么出名的？都在逃难。当时的演员还有我的七姑姐蔡群玉、姑丈罗剑飞。

笔者： 那你姑姐是演哪个行当的？

蔡艳香： 武旦。我的二伯是打鼓的，他是公爷创的专用鼓手。还有一个陈醒汉的，也就是唱 B 腔那个陈小汉的父亲，我的二伯也是陈醒汉的专用鼓手。

笔者： 你的姑丈罗剑飞又演什么行当呢？

蔡艳香： 他当时已是文武生，他应该是从中国来的。当时，他和我姑姐都很年轻。我姑姐当时就打真军。什么是打真军呢？

笔者： 就是真刀真枪的表演。

蔡艳香： 嗯嗯嗯……是是是……

笔者： 当时还有哪些剧团？您听说过吗？

蔡艳香： 当时战乱，我也没留意。

笔者： 当时您母亲分班，都到哪儿去演出呢？

蔡艳香： 叻卑、文德甲，都在文冬附近。那时和我一起演小兵的有罗丽燕、黄丽阁和黄杏阁。

笔者： 黄丽阁就是曾志伟的老婆？

蔡艳香： 是是是……

笔者： 后来，黄丽阁行吗？

蔡艳香： 演第二花旦。

笔者： 您七岁就上台演出，那么和平后您没选择去上学吗？

蔡艳香： 我选择去上学。我爸这人有时脾气暴躁，有是又挺好的，和平后文冬的游乐场也结束营业了，我们就回到吉隆坡。我爸就问我要做什么。我说我要读书。

笔者： 那您在哪一所学校就读？

蔡艳香： 燕美华小。后来，巴生有人搞游乐场，又叫我爸的戏班去演出，是搭棚演出的。

笔者： 是不是用亚答搭的？

蔡艳香： 是。我爸就找了余后起一起去演出。我爸托一个叫苏姐的阿姨照顾我的生活，并送我上下学。苏姐是个寡妇，后来有个教补习班的男人追求她，那个男人也教我读书识字。

笔者： 师父，我要问问您，当时您上学，学校用华语还是用方言上课？

蔡艳香： 什么华语、方言啊？用英文，真的要了我的命！我哪儿懂英文啊？

笔者： 燕美华小是华文学校，为什么用英文呢？

蔡艳香： 因为全校师生几乎都是印度人，他们讲什么我都不懂，还惹来满头跳蚤。我妈两个星期来看我一次，每次分离时母女俩总是哭哭啼啼。后来，我妈看到我这么凄凉，就说别读书了，跟她回戏班做戏去。那时，我姐姐和姑丈也回到我们的戏班演出，之前他们夫妻俩在别的班演出。我记得当时除了梅雪菲、张伯伦、陈锦波、林金忠，还有个叫花韵兰的，十多二十岁，挺漂亮的。后来，我细姐（小妈）来找我妈。

笔者： 叫雪影梅的？

蔡艳香： 是啊！就是红姨（翠红）的妈。

笔者： 雪影梅原名叫什么？

蔡艳香： 徐幼闻。雪影梅来找我妈，说是要做班仔。什么是“班仔”呢？“班仔”就是戏班的学徒。她跟着我妈学戏六年，这六年她的生活起居所需全由我妈提供，她做什么任由我妈调动。六年期满，我妈还要给她一批戏服，以便她自己找吃。

笔者： 嗯……“班子”这事，我在书里看过。

蔡艳香： 六年期满后，雪影梅就跟我妈说，她要陪我妈终老。于是，我妈就跟我爸商量，将她收房做小老婆。她也答应了，这样她便成了我的细姐。

笔者：她就只有红姨这一个女儿而已？

蔡艳香：是啊！她生了红姨后就病了，不敢再生了。

笔者：您的启蒙老师是谁？谁教您演戏？

蔡艳香：我小时候很调皮，看了那些正印花旦、文武生演出三几天后，我就模仿他们，我的模仿力特强。我模仿他们，他们也不敢打我，因为我是班主的女儿。有时，他们还特地演给我看，让我模仿。有者甚至赞我模仿力强，聪明。当时我们四个演小兵的特别顽皮。我还记得当时在我们班的还有莫剑华（莫福华）和莫倩红（莫金红），他们死了妈妈。

笔者：我听您说过他俩的爸爸。

蔡艳香：他们的爸爸就是莫英，管戏服的。后来，莫英带着两个儿女上山投靠共产党，不料在山里染上疾病，临终前托人将一对子女交给我爸照顾。后来又来了一个叫蔡丽婵的，和我们一起演小兵。蔡丽婵是我祖母给我姐姐领养的孩子，可是当时我姐姐怀孕了，蔡丽婵就交由我二伯抚养。

笔者：那您什么时候正式开始学戏？

蔡艳香：我记得我们在巴生演出时，有个叫爆口榴莲的男人，他的真名是什么我也不知道。他在安邦力士酒店做工，偶尔也在我们的戏班演出的，他功夫了得，我爸就让他教我国术。他是我第一个师父。后来，有个叫陈如凤的老板，他在安顺搞游乐场，请我们去演出。在安顺期间，我爸就让我、蔡丽婵、莫剑华、莫倩红和李运财学了三个月的《千字文》，接着他又送我到三民小学上了半年的课。后来，因班里人手不够而停学，我那时除了演小兵、演梅香，还演第三花旦。从小在班里长大，看惯听惯了，模仿能力又强，踏上舞台自然而然就会唱就会演。当时，演出的都是提纲戏，如《英娥杀嫂》、《双响马》、《慈云太子走国》、《背带红罗》。

笔者：演戏您是模仿别人的，那您的爸爸有没有教您唱曲？

蔡艳香：我爸没教我，是我八叔蔡金就教我唱曲的，他是拉小提琴的，也会拉二胡、吹唢呐、打鼓。

笔者：基本上就是您的八叔最早教您唱曲的。

蔡艳香：我的二伯蔡杏初也经常督促我教导我。其实，我是很幸福、很幸运的，他们都很疼我。那时候，我才十二岁左右，他们教了我不久，我就能上台演出了。

- 笔者： 后期您不是拜粉菊花为师吗？
- 蔡艳香： 是这样的，当时教导我的人有很多。有个叫陈顺宝的，比我大两、三岁，原是京班里无名堂的小武，京班演出结束后他不打算离开，就留在莺燕闽剧团里演出。我爸就去找他教我打北派，他是第一个教会我打北派的。后来，陈顺宝就留在我们的班里，还管我妈叫干妈。其实，当时我们的戏班并不是最大的，更大的戏班在南园和安乐世界。南园就是中华游艺场。
- 笔者： 南园就是中华游艺场？我不明白。
- 蔡艳香： 南园就是后来的中华游艺场。二战前叫南园，和平后叫中华游艺场。1950年代至1960年代期间，我和关海山、罗家英和阮兆辉曾在中华游艺场演出过。
- 笔者： 中华游艺场很旺吗？
- 蔡艳香： 旺……一演就是一年多。每逢周六和周日都演日夜两场戏。我记得当时我们还演过《搜书院》。我也踩砂煲。你知道是怎样个踩法吗？一踩砂煲、二踩砂煲、三踩砂煲、四踩砂煲，四踩砂煲也就是把四个砂煲叠起来，从地面一跃而上，而不是一层一层踩着上。我妈还要求我五踩砂煲、六踩砂煲，朱秀英实在看不下去，问我妈是不是想逼死女儿。
- 笔者： 朱秀英是不是马来西亚人？
- 蔡艳香： 是啊！是马来西亚的。
- 笔者： 后来，您有怎样拜粉菊花为师的呢？
- 蔡艳香： 是这样的，我爸总是要请人来演出的。当时就请来了文武生梁杰夫，从中国来的，来了就不走，不回中国了。他很能唱，能演悲剧。
- 笔者： 他来了马来西亚就不回中国了？
- 蔡艳香： 当时这种情况很多，就像佳哥（谭少佳）的父亲谭卓甫，跟胜寿年剧团过来的，很多都留下不走了。打鼓的刘进师父也是跟胜寿年过来，还有阿煲（艳阳天粤剧团演员梁志良）的爸爸梁少飞。后来，我爸又请来了京剧演员黄师觉，他教会我演《虹霓关》。黄师觉就是黄丽嫦的父亲。黄师觉可说是我的恩师，他非常疼爱我，经常把新学来的东西全都教给我。我从他身上学了很多东西，例如刀法、枪法、九指连环拳、千斤担……黄师觉真的非常疼爱我。
- 笔者： 当时您还没跟粉菊花学艺？

蔡艳香： 还没。后来我爸又请了李春虎来教我。当时，邵氏在槟城有新世界游乐场、在马六甲有极乐园游乐场。我们在槟城演出的时候，有个叫张鹤楼的京班须生，擅长演关公，功夫了得。我爸又让我跟他学艺，当时一起学习的还有何天仕。何天仕原名何金进，即是司马文朗的哥哥。司马文郎原名何金豪。

笔者： 后来，何天仕和司马文郎也成了文武生？

蔡艳香： 也算是吧！名声远远比不上邵振寰。后来，我又跟张鹤楼学艺。我爸是有心栽培我的，他舍得花钱请人教我。张鹤楼是演须生的，我又学了很多须生的演技。你知道朱庆祥吗？音乐师傅。

笔者： 知道。

蔡艳香： 朱庆祥教会我耍三节棍。当时他、朱秀英、谢君苏、胡艳庄等人跟我们合作。你认识这些人吗？

笔者： 我怎么可能认识呢？我还没出生。

蔡艳香： 是吗？怎么我觉得你看了好多戏？

笔者： 您讲的这些人我都是从书上看来的。我小时候看过邵振寰演文武生。我看您的时候，您已经是丑生了，我没看过您演花旦。

蔡艳香： 哦！是吗？

笔者： 是啊！看过您演花旦的是我爸。

笔者之父： 是啊！我看过您踩砂煲。

蔡艳香： 哈！是啊！我跟张鹤楼学艺时，就很能打（武打功扎实）。后来，有人请我们到婆罗洲演出，冯峰带了十个人，加上我们班里的，四十多人前往婆罗洲演出两年。我们去到砂拉越，又去汶莱，甚至一些很落后的地方。

笔者： 好想听您说过，冯宝宝就在这时候出生。

蔡艳香： 唔！对！从婆罗洲回来，我们在新加坡落脚，随后就在居銮搭棚演出。当时，朱秀英刚从安南回来，带着谢君苏、胡艳庄、朱毅刚、朱庆祥、朱绍祥、李昌仁，来和我们合作演出。哪！我的三节棍是朱庆祥教的，这是很多人都想不到的。这时，朱庆祥就经常与我对练。朱秀英等人在我们团里演出不久就离开了。我只好教莫剑华耍三节棍，这样才有人与我对练。

笔者： 这么说莫剑华是武打演员？

蔡艳香：唔！是！主要是因为他音色和唱功不好，加上他喜欢武打、翻跟斗。他自己也说，只要翻几个跟斗就可赢得观众的掌声，也懒得伤脑筋背曲。只是后来上了年纪翻不了跟斗，再加上演员短缺，只好逼着演第三角色，直到后来演小生。

笔者：那您跟粉菊花学戏又是怎么回事呢？

蔡艳香：还记得我去香港那时候，我们这里还宵禁的。家有一老如有一宝，这话说的一点儿都没错。有人叫我去香港拍柠檬精广告，过后有个展览。我出发前，我妈就帮我收拾了一些戏服让我带过去。我说又不是去演出，只是去做展览，为何要带戏服。没想到到了香港，罗家权，也就是罗家英的父亲，就让冼成福（戏班班主）请我到高升戏院演出。起初，本想请卢海天来与我合作，听说这人长得帅，可惜无法担纲。后来又说要请麦炳荣来，可是麦炳荣当时还不是很红。兜兜转转，最后请来了罗剑郎来与我合作。罗剑郎当时在拍电影，在影坛上也算是有名。那年是 1954 年，我在高升演了十天。

还没在高升演出前，就有人请我到越南去演出，日薪是港币 500 块钱，这样的收入在当时算是很高了。在越南与我合作的有黄超武、关海山、梁素琴、李景君，还有谭兰卿。那时候谭兰卿刚刚转演丑生。年二十九我到了越南，年三十排戏，年初一开演。白天演一些贺岁剧目，晚上一部《斩龙遇仙》就演了十天。我擅长打真军，可是在《斩龙遇仙》中，我演剧中的皇后，平平无奇，没有机会发挥所长。接下来演出《铁公鸡》，我打真军。原本只有七成观众，没想到《铁公鸡》再次上演时，竟然爆满，有人甚至买票站着看。演《铁公鸡》时，我拉马、耍三节棍。紧接下来演出《十三妹大闹能仁寺》、《刁蛮公主伏楚霸》，我扎脚坐车。后来，有女扮男装演《花木兰》。当一名演员大受欢迎时，真的会有许多预想不到的事发生，就像你唱曲拉个腔，观众都会给予热烈的掌声。

有一晚散戏后，我听到有个人不屑地对谭兰卿说：“《花木兰》名花旦白雪仙经常演，靚次伯饰演杨六郎，现在这个小妹子也学人家演《花木兰》？”谭兰卿却回应说：“诶……别说！这小妹子扎脚打北派喔！看看如何？”没想到竟然受欢迎得不得了。那个李景君当然无法跟靚次伯比，但是我演花木兰，下山那一折我身穿六支旗大靠，扎脚打北派，那是史无前例的。当时，我真的非常受观众欢迎。你知道受欢迎到怎样一种程度吗？就好比《铁公鸡》，白天演了，晚上又演，这种情况你听说过吗？

这时候我妈病了，医生说是爆血管，嘴巴歪了。回马后，我们就在吉隆坡秋杰路的安乐世界游乐场演出三个月，和梁杰夫、黄师觉、紫凌霄合作。老实说，我细姐跟我妈真的情同姐妹，她非常关心我妈，照顾我妈非常周到。我根本没时间照顾我妈，下午一点做到五点，晚上八点做到十二点。

蔡艳香：（说着说着，蔡师父又再谈及越南的演出情况）大光戏院那边也有粤剧上演，演员有芳艳芬和白玉堂；白牡丹，她当时还很年轻；廖金英，她是从我们这里去香港发展的；陈锦棠演丑生，他向来演文武生，演丑生不是很在行。芳姐（芳艳芬）演《梁祝》，和任姐（任剑辉）合作，在香港利舞台，第一个旋转舞台，一连演出十四天，我去看了。我爸也看了，刚巧我爸去探望我。芳姐在越南演《梁祝》，我们这边也演《梁祝》，与她打对台。芳姐演的《梁祝》是潘一凡编撰的，我们演的是吴一啸编撰的，有很多小曲。芳姐开演《梁祝》的第二天，我们也开演《梁祝》，芳姐演了十天，我们演了九天。大家的演出都很受欢迎。当时，舞台布景非常讲究。关海山就跟我说：“阿香，你是学了很多，但你还是要多学习啊！”当时，我妈就叫我嫁给他。他在越南呆久了，知多识广，我妈病了，他就带我妈去看医生，给我妈买药，找人给我妈打针。所以我妈喜欢他，就让我跟他谈恋爱。关海山经常叫我去香港学戏。香港当时有个女演员，叫靚华亨的，擅长演关公……

笔者：靚华亨啊？是个女的？

蔡艳香：啊……是啊！长得好看，像华姐（黄嘉华）那么帅气。华亨姨认识我爸，跟我爸挺熟的。她嫁人后家境不是很好，又重新出来唱戏，所以认识我。她听我妈说，要找人教我唱戏。她就说不如找粉菊花，粉菊花是京班有名的。当时粉菊花经常和京剧演员张少泉在一起。张少泉就是李丽华的妈妈。粉菊花当时不教戏，李丽华就对她说做事不行，不如就教戏。粉菊花第一个徒弟就是陈好逯，陈好逯有个名叫小菊花。华亨姨带我去见粉菊花时，粉菊花不肯收我为徒，她说收那么多徒弟辛苦。

笔者：粉菊花不是只有陈好逯一个徒弟吗？

蔡艳香：不是！还有陈宝珠、萧芳芳，还有一个叫沈芝华的……

笔者：沈芝华的资料在网上也找到。

蔡艳香：哦……是啊？我拍戏时，她也参与。

笔者：哦！她（粉菊花）有那么多学生，所以就不收您为徒？

蔡艳香：啊！华亨姨只好劝说她，并让我耍一套剑法给她看。她看过后说，功底扎实深厚，可惜学的全都是生角的东西。她说得没错，之前我跟张鹤楼、陈顺宝、黄师觉学戏，学的都是男人的东西，我哪里懂得那么多女人的东西。她说要我改过来，至少需要三个月的时间。一个月学费是港币六百块钱，当时是 1955 年，这收费算是很高了。

笔者： 哦……也就是说，之前您所学的都是须生、小武等生角的演技，现在她（粉菊花）要您学刀马旦的东西。

蔡艳香： 嗯……她说我至少要三个月，但是不到一个半月我就改过来了。当时，我一天上几堂课，我又勤于自习。不知为何，后来她（粉菊花）让我拜师，那我就拜她为师了。当时我们刚从越南回来，我妈手上有钱，就说不如月团圆剧团演出《京都阴阳河》。这部戏是粉菊花的拿手好戏，我们粤剧也有这部戏。于是，粉菊花就教我演这部戏。当时，我和黄千岁合作演出。

笔者： 我好像在那本纪念您从艺七十年的特刊上看过这戏的剧照。

蔡艳香： 哦……对，就是当时拍的。

笔者： 这部戏现在不做了？我听都没听说过。

蔡艳香： 不是不做啊……是这部戏的剧本不知给谁弄丢了。还有一部叫《风筝误》的戏，白雪仙也叫我参演。这部戏很好，可惜剧本不见了。还有那部踩砂煲的剧本也不见了。

笔者： 踩砂煲的是哪一部戏？

蔡艳香： 《女霸王三戏脂粉盗》。我妈当红的时候，陈艳依就拜我妈为师，学踩砂煲。陈艳依当时也挺有名的。

笔者： 这么说，您妈也会踩砂煲？

蔡艳香： 她不踩，但她知道那个力度，懂得如何教人。

笔者： 也就是说，她用口传授，不示范。

蔡艳香： 啊啊啊……她（陈艳依）当时学踩九个砂煲，过后又耍七节鞭。那我妈就说，别只学踩九个砂煲，要学就学踩两层。那她就学踩两层啰。踩砂煲脚很痛的，有时会伤损的。我妈还会跌打，她要教我，我偏不学。不然，我现在也可靠跌打找吃啦！我就是死了心，只喜欢演戏。

笔者： 那您也注定是这一行的了。当时你们演出的场所有哪些？有没有演神功戏，或我们讲的街戏？

蔡艳香： 没没没……以前没有神功戏的，除了游乐场，还有在戏院演出。

笔者： 1956年，您接收您父亲的剧团，改班牌为艳阳天。那自您懂事以来，直到您成长成名，您都在您父亲的月团圆剧团吗？

蔡艳香： 是！

笔者： 当时除了月团圆，还有哪些剧团呢？

蔡艳香： 黄丽阁的母亲的文英粤剧团，黄丽阁的父亲将黄文英。朱秀英的家乐粤剧团，后来朱秀英去了香港，胡艳庄和郑秋文就在这个剧团演出。

笔者： 哪还有别的吗？

蔡艳香： 丽声粤剧团，容雪卿的，也就是卿姐，你听说过这个名吗？

笔者： 听说过，当时还在上小学。丽声的戏也看过。

蔡艳香： 当时美罗太上老君庙负责请戏的廖丁嫂跟卿姐很要好，几乎每年都请她。美罗要什么老倌，卿姐就跟我借。哎呀……演十五天喔！如果自己的戏班没演出，没理由不让班里的香港老倌过去的。

笔者： 也就是说文英、家乐、丽声这些剧团在 1950 年代就已经有了？

蔡艳香： 有嘍！

笔者： 哪还有别的剧团吗？

蔡艳香： 还有邵氏旗下的剧团。

笔者： 有没有从中国来的？

蔡艳香： 很少！我做戏的时候很少，以前就很多，薛觉先、陈艳侬……

笔者： 不是有个叫陈非侬的吗？

蔡艳香： 那时候陈非侬已经很老了，是个男花旦。

笔者： 当时已不流行男花旦了吗？

蔡艳香： 不流行嘍……1962 年，我在香港的时候，他（陈非侬）的情况也不太好。他的香江剧院（陈非侬于 1952 年独资创办的粤剧学院，原名“非侬粤剧学院”）很冷淡。宝珠（即陈宝珠，陈非侬之女，当时跟粉菊花学戏）连学费都交不起。

笔者： 1962 年，邵振寰自己组班演出了没有？

蔡艳香： 那个时期，我也曾在槟城演出。只知道他在春满园演出，什么班牌我不记得了。

笔者： 春满园啊？

蔡艳香： 啊！春满园，是个游乐场。春满园的老板叫陈姑娘，寰哥（邵振寰）帮她做了好几年。寰哥搞寰球乐粤剧团应该是 1970 年代了。当时，阿佳（谭少佳）也有个剧团，叫兴红佳。

笔者： 那么状元郎剧团呢？

蔡艳香： 状元郎是 1970 年代之后的。

笔者： 那新丽声呢？

蔡艳香： 新丽声不就是容雪卿的班啰！

笔者： 那之前的丽声呢？

蔡艳香： 可能是欠别人班期无法偿还，换了班牌就不必还了啰！

笔者： 还有一个锦仙花呢？

蔡艳香： 锦仙花就是张莉莉的。

笔者： 这个剧团是创办于 1970 年代的？

蔡艳香： 应该是啰！陈剑声来演出的时候（在锦仙花粤剧团演出），就是 1970 年代。

笔者： 跟您爸爸的剧团同时期的就是家乐、文英、丽声这些，是吧？

蔡艳香： 是啰！1950 年代，还有一个四喜剧团。

笔者： 您累不累啊？

蔡艳香： 不累！

笔者： 那我们就继续谈谈。1949 年新中国成立，当时中国戏曲舞台出现许多宣扬共产主义的样板戏。您知道样板戏吗？

蔡艳香： 知道！就像《沙家浜》。

笔者： 啊啊啊……那我们这儿演这些戏吗？

蔡艳香： 没！我相信也没人看！当时观众都爱看爱情剧。

笔者： 那么你们在演提纲戏的时候，有没有遇到过一些共产人来叫你们在剧中加入宣传共产主义的戏码？

蔡艳香： 没啊！我们没接触过这些。

笔者：我曾听一些戏行里的老前辈说过，紧急法令时期，英殖民政府要审视过剧本才让演出。

蔡艳香：我们现在演出，政府同样也会审视剧本啊！申请演出时，不但必须出示剧团注册证，还要将译成英文或马来文的演出剧目内容大纲呈上，严禁演出一切抵触法令的剧目。近三十多年来，我们呈上去的剧本译文来来去去都是那几部，就像《唐伯虎点秋香》、《花好月圆》……

笔者：您为什么会到香港去拍电影呢？

蔡艳香：当年我去香港唱戏，后来又去越南演出。我的嗓子天生就不好，声音沙哑，医生还叫我少说话。所以不唱戏时，我很少讲话，不是我骄傲，而是不敢多讲，担心失声。但是现在演丑生，音色不美更合适，如果音色甜美如何演得男人。加上马来西亚有多大，不知未来发展如何。我到了香港，冯峰、关德兴的太太他们来接我。后来，峰哥（冯峰）就叫我去拍戏，想到拍电影，那我就去学啰！当时因为我能打（武艺了得），电影公司就让我签约为基础演员。本以为拍电影很好玩，没想到是竟然那么辛苦的。那时候，我拍《斩龙遇仙》、《龙虎渡姜公》。为什么后来又有《雷电天仙剑》呢？那是有人叫我拿钱出来合资拍的，公司招牌叫作“艳光”。

这时候我爸说接到戏，叫我回马。那时候红姨（翠红）还在念书，就算不念书也还不能担纲。如果我不回去，我爸只能请人来演。我没理由丢下整个戏班不管，只好先回去。演完这台戏后，我吩咐我爸接戏时，正印花旦暂时先别放我的名字。然后，我又回港与人合资拍《雷电天仙剑》，当时港币二万元就可以开镜拍戏了。拍了《雷电天仙剑》，我们就前往泰国曼谷随片登台，随后又赶往越南登台。当时，粤剧在越南很受欢迎，现在却不行了，听说前不久郑咏梅在那儿搞演出，收效不好，可能是老一辈的戏迷都走了，年轻一代又不会看戏。当年粤剧在越南受欢迎到怎样一种程度呢？没座位了，观众可以买一张票站四个小时把整部戏看完。唉……我只会演戏拍戏，不会看账，结果亏得欠下一身债，只好回马演戏。

笔者：那您在怎样的情况下创立了艳阳天呢？

蔡艳香：我从越南回港后就继续拍片，就与黄千岁合作拍《京都阴阳河》。当时黄千岁很有分量，陈好逖演二帮花旦。

笔者：当时你们拍的都是粤剧电影？

蔡艳香：吔！都拍粤剧。后来，有人请我拍《黄飞鸿七斗火麒麟》，我要三节棍。其实，我不只投资拍电影，我还投资过美容业，结果都亏了。

笔者：我看您就是注定站在粤剧舞台上的。

蔡艳香：是啊！我现在这样也挺好的。我的腿脚虽然不好，但只要有人请我的戏班，我还是会去接。有的做就做，不然人家请了歌台，以后就不请粤剧班了。赚也好亏也好，只要这个行业能够持续下去就好。有些地方，好像加央的九天玄女庙，一个观众都没，但每年仍然坚持请戏班演出，说是演给神看的。

笔者：现在让我们回头来再谈谈月团圆和艳阳天。您可以说说月团圆如何变成艳阳天的吗？

蔡艳香：月团圆是我爸创办的。我妈林巧粧跟李飞霞很要好。叙哥（笔者之父），霞姐你认识吗？

笔者之父：李飞霞啊？她以前组过班在美罗演出。

蔡艳香：啊……是啊！是啊！

笔者之父：她当时是在巨祥（店号，现在美罗德士车站附近）后面的空地搭棚演出。

蔡艳香：是啊！李飞霞就是黄丽阁的妈妈。她的剧团叫文英剧团。她的丈夫叫黄文英。

笔者：哦……李飞霞领导的剧团叫文英剧团？

蔡艳香：啊！当时，我妈陪我去了香港，我们团里就没有花旦啰！我爸就跟李飞霞、黄丽阁他们合作。我爸的性格是很难与人合作的，不久就因意见不合而拆伙。我去了越南七个月，后来又去了香港一个月，一共走了八个月。我打算留在香港发展，这期间我爸也过去香港探望我们。那时候利舞台刚刚启用，是个旋转舞台。芳姐（芳艳芬）在那儿演《梁祝》，布景转换非常美，连续演了十四场，场场爆满，我爸也去看。

过后，我爸就叫我回马。我妈也许是思家情切，就陪我爸回家。我不在期间，我爸将月团圆剧团的班牌改为新中华。我回来的时候，就在芙蓉拉坑演出，那儿有个临时游乐场。后来，有个叫大四喜的剧团，由陈伟华、顾玉明、蔡铁马、麦小威合创的，他们请我到槟城去演出三个月。我妈特别高傲，认为自己的女儿没必要给人打工，不拿薪水要分红，要他们付给我每场戏总收入的30%。槟城演出期满后，又有人请我到新加坡去演出两个月，我妈也是跟班主说好，要分红不要薪水。当时那个班主每晚都以蔡艳香擅长踩砂煲作为卖点大肆宣传，结果演出特受欢迎，场场爆满。日戏演《孟丽君》等戏码，收入都过千，夜戏收入就更好了。每天两千多块钱，你说说当时我的收入是多少？

笔者： 一千块钱你就得三百块钱……

蔡艳香： 不就是吗？如果每天票房收入三千，我就有九百喽！可是我爸却在那儿喊冤了。黄丽阁真的无法担纲，根本吸引不了观众，再加上我爸跟霞姨（李飞霞）又有点儿意见，就叫我回去帮忙。他为了讨我欢心，就将剧团交给我经营，就有了艳阳天喽！1957年，关海山就过来与我合作，某香港艺人杂志也就有了“关海山来马与蔡艳香共创艳阳天”的说法。

笔者： 这本杂志在哪里？您有吗？

蔡艳香： 有的，可是不知放在哪儿？一时半会儿找不出来，我找到了就给你。啊！现在李奇峰也出了一本书，当年他曾在新声、大龙凤、艳阳天等剧团演出。

笔者： 大龙凤是谁的剧团？

蔡艳香： 大龙凤不就是羽佳的喽！诶……不不不，大龙凤是麦炳荣的。

笔者： 是香港的。

蔡艳香： 啊！这里没有大龙凤，

笔者： 艳阳天是1956年才创立的，那之前您也经常跟关海山演出？

蔡艳香： 是啊！后来是1957年。记得1957年过年时我妈过世，就在那一年关海山过来与我合作，直至1959年他才回港。

笔者： 他（关海山）跟您合作了两年？

蔡艳香： 啊！

笔者： 那关海山走了之后呢？

蔡艳香： 那时候还是我爸说了算，关海山走了，我就与何文焕合作喽！当时有个叫金剑锋的女文武生，也跟我合作过。

笔者： 那后来呢？邵振寰呢？

蔡艳香： 邵振寰也合作过。再后来就是李奇峰喽！

笔者： 还有吗？

蔡艳香： 还有个叫黄超峰的。后来剧团的事我自己拿主意了。接着我就经常跟邵振寰合作。

笔者： 也就是说，您最后是与邵振寰合作的？

蔡艳香：也不是的，那时候已是 1960 年代了。当时如果有人问要请那一台戏，就有人说当然是请“双王”啦！什么是“双王”？邵振寰是“文武生王”，蔡艳香是“花旦王”，合起来就是“双王”啰！“双王”是别人封的，我们自己哪敢自封“双王”？五一三（爆发于 1969 年 5 月 13 日的种族冲突事件）的时候，我与邵振寰在拿乞（Batu Pahat）演出。那晚散戏后，我们在一个夜市场吃夜宵时，就有人告诉我们戒严了，并催促我们快尽快回家。兜兜转转我就去了新加坡。五一三事件爆发后没戏做，我就在新加坡住宿处的楼下学裁缝。以前在香港的时候，我也学过裁缝，因为想到演戏不可能演一辈子，有一技防身比较安心。当时，我就靠给人缝衣过活。

笔者：也就是说，五一三事件爆发后，你们就停止演戏了。

蔡艳香：啊！没戏做了。

笔者：那停到什么时候？

蔡艳香：直到那一年的九月份，金宝桂花村才开始有戏演。

笔者：哦！五一三那年的九月才开始有演出。

蔡艳香：哦！我就回来演出。我在新加坡的时候，罗家英在金龙粤剧团演出。当时有两个戏班，另一班的主要演员是任剑声、陈剑声、梁宝珠、王瑞群（王超群）……

笔者：啊？有个叫梁宝珠的？

蔡艳香：是啊！梁醒波的女儿啊！当时有两个戏班，一班就是罗家英……

笔者：他们整班都是从香港来的？

蔡艳香：主要演员罢了……

笔者：也就是六大台柱……

蔡艳香：嗯……他们与本地的戏班合作。郭少红领导的戏班，演员有罗家英、白秋心、云小群等人。罗家英这班的阵容肯定比不上任剑声那一班。

笔者：任剑声？

蔡艳香： 嗯……任剑声是越南的。白秋心、云小群这些来自中国的演员，当时都没有名气，又怎样跟人家比？那一年我也接到新加坡的戏。有人看上罗家英，就叫我请罗家英来马演出。本来我是请那个叫梁超凡的，他不，演得不好。罗家英走林家声的路线，他够高，也能唱，又年轻。我在新加坡当裁缝，收入也不错，每个月都可以寄家用回家。当时，红姨（翠红）刚中学毕业……

笔者： 为什么你们把红姨送入英校（Assunta Secondary School）就读的？

蔡艳香： 那时候我们演戏，她要上学，只能跟我大伯一起住，我伯父是受英文教育的，很自然的就把红姨送入英校就读。中学毕业后，她就去应征航空公司职员。等成绩揭晓期间，她整天无所事事，就跟着戏班到处跑。有一回，我们在 Ulu Yam 演出时，人家叫她去面试，她不去，说是喜欢演戏。那时她怎么会演戏，细姐（翠红的生母雪影梅）就教她。她很聪明，上到台就算忘词儿唱错了也不怕。

笔者： 八和会馆是什么时候成立的呢？

蔡艳香： 我也不知道什么时候成立的。好像是曾志伟他们搞起的，当时他还被人泼冷水，没想到结果他真的搞成了……

笔者： 据我所知，新马还没分家之前，新加坡就有个梨园堂的，后来才改名叫八和会馆的。

蔡艳香 这事我不知道。1965 年，我和石燕子先后在大世界游乐场和新世界游乐场演出结束回马时，没想到新马分家了，连我从大马带去新加坡演出用的砂煲都要缴税，真是气死人！当时这里还没有八和会馆的。八和会馆是曾志伟他们搞起的。八和会馆成立时，蔡金球、谭卓甫、余后起、樊颂球、曾志伟……

笔者： 曾志伟年纪有那么大吗？

蔡艳香： 没……他比我小得多。但是要成立行会，就必须拉一帮前辈出来支持才行。这些老前辈包括蔡金球、谭卓甫、余后起、樊颂球、苏侠龙，还有曾志伟、谭少佳、司马文郎，他们又把我拉了进去，就只有我一个女人。成立是哪一年我都忘了。我做了二十二年主席。

笔者： 八和会馆出过杂志吗？

蔡艳香： 有……不过要给时间我找出来。我担任了二十二年的主席，1993 年退出竞选，1994 年我搞“九和”，到 1992 年为止，你算算我是哪一年开始担任主席的？

笔者： 1970年……

蔡艳香： 没那么早……那时还没有八和会馆。（蔡艳香思绪有点儿混乱。据史料记载，马来西亚八和会馆成立于1968年）啊……有了有了，成立于1960年代的。开始由余后起和蔡金球先后担任主席，后来中国报的记者莫清认为应该由我来担任主席一职。莫清当时是八和会馆的财政，他建议由我出任主席一职，我就连续做了二是二年。1984年，林家声、朱庆祥、谢雪心、吴千峰和梁汉威来马，在中华大会堂给我们演出两晚筹款。林家声唱《祭飞鸾后》，之后跟红豆子合唱《玉梨魂》；梁汉威演《三伯临终》，又和谢雪心合演《抢伞》；吴千峰和谢雪心合演《庵遇》与《香夭》；朱庆祥免费伴奏。我用筹获的款项在Pandan Jaya买了一间房子，四万六，三年前卖了，十一万，就买了现在这间会所。（蔡艳香的徒弟来电）你帮我算算，我是哪一年开始出任主席一职？

笔者： 如果到1994年为止的话，就是1972年。

蔡艳香： 应该就是1972年。

笔者： 我记得的，您搞“九和”的时候，还为吉隆坡蒙福学院筹款，我也参与了，那一年是1995年，我刚刚师范学院毕业。

蔡艳香： 这样说来，我应该就是1994年退出竞选，1972年开始出任主席一职。

笔者： 您退出后，记得是谁做主席吗？

蔡艳香： 应该是司马文郎。

笔者： 到现在啦！

蔡艳香： 嗯！他们说接的戏多，就因为我是八和会馆的主席。既然这么说又何必呢？搞八和耗时耗钱，不如退出好了。

笔者： 您认为马来西亚那个时期的粤剧是辉煌的？

蔡艳香： 很奇怪的，我们在沙巴演出期间，薛觉先、黄千岁、梁小梨、何芙莲等人来演出的时候，辉煌一时之后又消沉了。1960年代不是很好，但1970年代又辉煌了十年。1980年代不太理想，可过后又不错。火红十年又消沉十年，就是这个样子的，很奇怪的。1984年，我请林家声过来，1986年请龙贯天过来……

笔者： 那时的行情很差吗？

蔡艳香： 差……农历六月来，九月尾走，六、七、八、九四个月才演了34天戏。

笔者： 厦门大学有个学者曾说，1960年代到1980年代，我国的粤剧行情是很差的。但是根据您的说法，应该是在1980年代才开始消沉才对啊！

蔡艳香： 1960年代，我跟寰哥（邵振寰）合作时也不算差，我们经常在神庙演出。1970年代，我跟罗家英合作，又开始好转。

笔者： 那时候应该是锡米有价，对吧？

蔡艳香： 啊……是啊！那时候拿乞都做28天，现在才做三天罢了。那时候我和罗家英演出。

笔者： 这么说1970年代是很旺的，经济也会影响粤剧演出的多寡。

蔡艳香： 1970年，罗家英来演出……

笔者： 我小时候也看过罗家英（笔者看罗家英演出时已是1980年代）。

蔡艳香： 罗家英走了之后，第二年阮兆辉就过来与我合作。

笔者： 阮兆辉我也看过（笔者是在1980年代看阮兆辉演出的）。

蔡艳香： 阮兆辉之后，就是陈剑声；陈剑声之后，就是何志成。

笔者： 何志成我没看过。我为什么那么记得阮兆辉呢？那时因为当时我在安顺念中学，我的同学周末就跟我回来看戏，他们可喜欢看阮兆辉的戏了。您原本是演花旦的，为什么后来转行当呢？

蔡艳香： 为什么我打得那么厉害呢？因为我嗓子不美，当年我们演出又没有麦克风。我爸就说：“你这样的音色想“扎”（走红）都难，不如攻武旦。”当时，我已经开始跟爆口榴莲学武。我姑姐（蔡群玉）又教我演《英娥杀嫂》。我爸叫我攻武旦就攻武旦啰！他请陈顺宝教我。到槟城去演出，他又请张鹤楼教我。后来，黄师觉来了，他又叫黄师觉教我。我爸对我并不好，但是他确实有心栽培我，他对我非常严厉。我不能只想着他的不好，也要念着他对我的好。没人追求我是假的，追求者都追上门来了，当时我也在自我挣扎，如果我是烂泥糊不上壁，我爸我又不鼓励我的话，我又怎么会有今天呢？我妈又教我踩砂煲，她也经常鼓励我。不然，我真的会随便找个人嫁了就算，搞不好今天就过着少奶奶的生活。虽然我今天算不上成功，但至少是清清白白的……

笔者： 啊？您这样还不算成功？那怎样才算是成功呢？您知道那部《粤剧大辞典》里都有您的名的？

蔡艳香： 不知道。

笔者： 不要紧，下回我带给您看，那部书太重了。

蔡艳香： 哎呀！很少罢了！

笔者： 很少？几百个人的简介，您知道有关您蔡艳香的就占了一大截吗？

蔡艳香： 哦！我不知道。

笔者： 只记载了马来西亚六个演员罢了！写得最多的是您啊！

蔡艳香： 是啊？

笔者： 啊！邵振寰、朱秀英、谭少佳、司马文郎……

蔡艳香： 蔡艳香啰！

笔者： 哦！

蔡艳香： 当时来采访的，不知是中国还是香港来的……

笔者： 应该是编者。

蔡艳香： 话又说回来啦！我可以到广州、香港去教学，都是他们（戏行人）给的面子。邀请我过去讲课要花很多钱的，在香港的住宿费就不便宜了。我只是骗吃而已……

笔者： 我们还是先谈谈转行当的事。

蔡艳香： 好啊！

笔者： 您是哪一年改行当演文武生的？

蔡艳香： 啊……我的音色不好，就专攻武旦。后来有麦克风了……

笔者： 您可以先告诉我您是哪一年转行当的吗？

蔡艳香： 1970年代。我妹妹说我眼神特别多情……

笔者： 红姨（翠红）说的？

蔡艳香： 哦！我长得不高，声线又女性化，想想还是演丑生比较吃香。你看身高，华姐（黄嘉华）远远不及陈剑声。陈剑声可红啦！为什么？就因为够高！可是演得好的是谁？肯定是华姐！华姐的演技扎实，四平八稳的，对吧？

笔者： 嗯！

蔡艳香： 我演正印花旦，红姨就演二帮花旦。如果我不下来，红姨又怎样上得去？

笔者： 嗯嗯嗯……

蔡艳香： 到后来（粤剧日渐式微之时）亏本也得做，免得以后人家不请戏班。带着一班人，我亏一点儿无所谓，至少我的员工有薪水拿。你想想啊！如果我继续演旦角，不是每部戏都有老妇女这些角色的啊！演《英雄掌上野荼薇》，五十多岁去演一个十六岁的妙龄少女，想想都觉得丢人啦！当初我改行当演文武生，说到底自己不够高，于是就想不如演丑生，丑生的形象必须丑化，有时越丑越讨好。就在这种情况下，我开始演丑生。

笔者： 嗯……

蔡艳香： 丑生我八十岁还可以演，观众没理由说这个丑生不够美。我演丑生都演了二十多年了，应该是龙艳芳来马来西亚演出的时候我已演丑生了。

笔者： 有了，有了！我第一次看您演出时已是二十多岁了，当时您已经演丑生了。我二十多岁认识您的。

蔡艳香： 现在呢？

笔者： 四十多岁了。

蔡艳香： 你认识我有二十年了？

笔者： 可能超过，在师范学院念书前就认识您了，毕业时您叫我参与演唱筹款。

蔡艳香： 我做八和会馆主席时，已经演丑生了。

笔者： 我记得龙艳芳来演出时，不是在务边就是在咖啡山，当时学校放假，我在您的戏班里玩了几天。

蔡艳香： 龙艳芳跟新剑郎……

笔者： 是新剑郎吗？怎么我觉得不是？

蔡艳香： 是！是新剑郎，是跟新剑郎合作。

笔者： 是吗？不记得啦！您是什么时候开始培养粤剧新人的呢？

蔡艳香： 很久了……那时候我爸还在。当时我是八和会馆主席，三百六十块钱一个月的会所租金都不付不起，我想不如就借用会所每周教课一天，每个月付给会所一百块钱。我记得陈剑声来马演出时是1972年，当时我已经收了十个徒弟，有华英（钟艳华）、秀清、美玉、阿芳、阿玲、阿兰、阿雁……还有……我都忘了叫什么名了。

笔者： 这批最早期的徒弟里，正式投身戏行的就只有华英一人？

蔡艳香： 不！还有秀清。

笔者： 秀清是谁？

蔡艳香： 张艳仪啰！

笔者： 张艳仪啊？

蔡艳香： 她是第二花旦。

笔者： 您的徒弟的名字中间都有个“艳”字，您有哪个徒弟的名字不带“艳”字的吗？

蔡艳香： 哎呀！这批徒弟当中，有好几个学了几个月就不学了。华英是最久的，后来她嫁人了，生了孩子又去了汶莱工作，再次回来演戏，到现在已有八、九年了。秀清师满后出来演出，不久就遇上经济不景气转行了。后来……应该是三十年前，我又收了另一批徒弟，有林宝香、梁宝娟、叶柏麟……

笔者： 叶柏麟也是您的学生？

蔡艳香： 给学费的。邝展鸿也是，伍艳红叫我教她，当时她十多岁。

笔者： 叶柏麟现在还做戏吗？

蔡艳香： 转行了，开宠物店。当时，我就搞雏凤，但是我认为雏凤是不成功的，参与演出的徒弟都是业余的，而不是正式投身戏行的。

笔者： 您还记得搞雏凤艳阳是哪一年吗？

蔡艳香： 不记得啰！阿珍（蔡艳香的徒弟林秋儿）一直跟在我身边，我退休时就将雏凤艳阳天交给阿珍经营。她接手艳阳天后改班牌为千秋乐。后来，我跟阿珍意见不合，闹得很不开心，就离开千秋乐，再次用艳阳天这个班牌接戏演出。

笔者： 那些不开心的事就不提了，我们现在谈谈您那些业余的徒弟吧！

蔡艳香： 嗯！

笔者： 您那些业余的徒弟也算是雏凤吧？

蔡艳香： 是！是雏凤！主要是 KLCOC（吉隆坡华人戏剧俱乐部）那班。

笔者： 您还记得哪一年重组这班雏凤吗？

蔡艳香： 好像是九年前（此时蔡艳香思绪有点儿凌乱）。

笔者：那就是 2004 年啰！

蔡艳香：不是不是！其实，二十多年前我就搞雏凤，只是邝展鸿、叶柏麟等人意见不合散了。后来，我再重组雏凤时有 Kenny、Judy、Steny、Joey、Shirley……

笔者：哎呀！糟糕了！全都是英文名。我应该可以从一些宣传海报中找到他们的中文名吧？有没有他们演出的宣传海报啊？

蔡艳香：有！你看看那个袋子里有没有？

笔者：钟艳华当时在雏凤当中吗？

蔡艳香：她是 1970 年代拜师的。啊！是不是这些啊？

笔者：不要紧，待会儿我才慢慢补上这一笔（雏凤成员名单）。您说现今粤剧这个行业悲凉。我国有个文化工作者认为，我国的传统戏曲，当然也包括粤剧在内，会在十年内消亡。您认同这个看法吗？

蔡艳香：马来西亚现在倾巢而出，也凑不足三个戏班所需的人数。

笔者：（协助笔者进行访谈的严慧珊同学终于把演出宣传海报找出来了）啊！林俊耀就是 Kenny，是吗？

蔡艳香：啊！是！

笔者：廖俊英，您这个徒弟的演出我看过，演得挺好的……

蔡艳香：是！她很入戏……

笔者：唱功不错，身段也好，只是脸部神情稍微木讷……

蔡艳香：对！她唱功和身段都挺到位的，只是表情不太理想。

笔者：那您认为该如何拯救粤剧呢？

蔡艳香：爱情不能代替面包，你说该如何拯救呢？比方说我们现在一年演出一百天，那剩余的二百多天该如何是好呢？也得吃饭的。而且演戏还要置戏服，收入和开支根本无法取得平衡，所以我就觉得……

笔者：也无法获得政府的资助？

蔡艳香：根本没有资助。政府连马来传统歌剧 bangsawan 的发展都不资助，又怎么会资助粤剧呢？以前小时候演戏的时候，也看过 bangsawan 演出……

笔者： 也就是说在游乐场里，你们就演粤剧，他们就演 bangsawan？

蔡艳香： 嗯！还有歌台（指演唱流行歌曲的舞台），就好像张莱莱他们就在那儿演唱。每一个游乐场都有一个歌台，也有粤剧演出。Bangsawan 早起就有，后来就没了。

笔者： 您是哪一年去广州教课的？

蔡艳香： 惨啦！不记得了！

笔者： 去了多少次？

蔡艳香： 两次。有一次教《梨花罪子》……

笔者： 樊梨花啊？

蔡艳香： 嗯！樊梨花！去香港教课是 2011 年……

笔者： 这个报道我有。

蔡艳香： 为什么我会去香港教课呢？阮兆辉和新剑郎先后打电话来请我前往香港教古老戏。后来，李奇峰也叫去香港教课，于是我就过去教《刘金定斩四门》、《十三妹大闹能仁寺》……（蔡艳香接听电话）我们讲到哪里啊？

笔者： 古老戏。其实，这些古老戏有剧本的吗？

蔡艳香： 有些有的，但是有一回淹水，都被毁了。

笔者： 您说过以前你们也演《搜书院》，剧本遗失后至今就没演过了。其实，我们如果向中国或香港演员讨剧本，他们给吗？

蔡艳香： 给！高丽过来演出时，我就向她拿过剧本。其实，都没问题……

笔者： 是啰！走到今天，大家都希望粤剧能好起来。

蔡艳香： 是啊！是啊！有一回新剑郎来马，回港后演出那出《西河会妻》也是向我讨教的。我不记得的部分，就问邵振寰。后来，新剑郎又来取经，搞了一出《荷池影美》，很受欢迎。《荷池影美》是我们这里的日戏。

笔者： 日戏？也就是提纲戏吗？没有剧本的？

蔡艳香： 是啰！

笔者： 那新剑郎向您讨教后，就把这出戏写成剧本了？

蔡艳香： 啊！是啊！前后演出两次，都很受欢迎。

笔者： 您在香港教学有何感受？

蔡艳香： 他们很用心学习，真得很用心学！回来后，我就跟 KLCOC 那班学生说：我现在没收你们的钱，我是陪着你们玩（学生喜爱，师父就教），你们学了我许多功底，跟香港那些学生比较可好多了。香港连租个练功场所花费可大了！

笔者： KLCOC 现在还在的吗？

蔡艳香： 名存实亡！这个组织还在，他们存有一笔钱，想捐出去就算了。我说，怎能出师无名呢？以前那么火红，一年给慈善机构筹好几次款，不仅在吉隆坡筹款，甚至去到怡保筹款，又接那么多秀（在购物商场演出折子戏），为什么现在要随便了事呢？

笔者： 为什么会这样呢？

蔡艳香： 他们各有各的问题，有的又说心脏不好，有的又说身体不行……就拿 Kenny 来说，他就病了两年多。有个成员死了妻子找到第二春忙着谈恋爱；有个跟着家人移民国外；有的又嫁人了。他们当中的老大姐也七十多岁了，又忙着看顾孙子。我就建议他们搞一场演出，演折子戏，然后将所有款项捐出去，报纸一报道，人们就得知 KLCOC 解散了。但是他们要演长剧，结果就搞不成了。

笔者： 他们就这样散了？

蔡艳香： 还没散！那笔钱也还存着，只是没有活动罢了。近来粤剧演出也少了。很幸运，今年年头在河清园附近那间批发商城请我们去演折子戏。

笔者： 为什么请你们过去演出？

蔡艳香： 每逢过年他们都会搞一些节目，例如折子戏（戏曲）、舞狮、国术、舞蹈等。

笔者： 都是华族传统文化艺术？

蔡艳香： 啊！都是传统文化艺术的。有一段时间这样的演出非常多。今年我只演了八场，六折的（六部折子戏）。今年八月十五就没有。最近这几年都很消沉，经济低潮不好说。

笔者： 您记得华姐（黄嘉华）什么时候过来的吗？

蔡艳香： 他“神童”的时候就过来了。

笔者： 人之初（人之初粤剧团，演员都在十四岁以下）的时候？

蔡艳香： 嗯！人之初的时候。人之初的演员有黄嘉华、黄嘉凤，还有那个小上海妹……你知道吗？

笔者： 哦……后来华姐跟的那个戏班，班主叫陆什么来着？

蔡艳香： 陆飞鸿。

笔者： 她（黄嘉华）有没有跟您合作过？

蔡艳香： 华姐在陆飞鸿的戏班时，我们在怡保演出，他们就在金宝；我们在金宝演出，他们又在怡保。后来我们去槟城，他们还在怡保。所以当时我没跟他合作过。

笔者： 后来，她是怎样加入艳阳天的？

蔡艳香： 后来就没有她的消息。再后来我在澳门看到她和梁小梨、李奉天等人在一艘船上合作演出，是在白天演出的。那个演出场所晚上有点儿像夜总会，白天是喝茶看戏的。后来，容雪卿请华姐、高丽过来演出……

笔者： 是新丽声粤剧团？

蔡艳香： 是！是新丽声。后来不知怎样的，丽姐（高丽）的妈妈跟华姐闹意见，他们就分开了。那我就请华姐过来我们的班，和红姨合作演出。

笔者： 那是哪一年？

蔡艳香： 1970年代……

笔者： 是啰！应该是1977年，我听红姨说过。

蔡艳香： 是啊！

笔者： 华姐从此是不是就一直跟红姨拍档演出？

蔡艳香： 不！有一台跟金倩翘合作。有个叫何太的搞收入演出（商业性质的演出），在槟城大会堂演出三天。其实，当时担纲演出红姨还不完全能胜任。后来有一台戏，美罗太上老君庙的，负责请戏的廖丁嫂，无论如何也要请容雪卿的戏班，容雪卿请不到人，就向我借用华姐和红姨。

笔者： 这样说来，华姐在马来西亚已经很久了？

蔡艳香： 很久了……以前香港演员的准证不如现在容易搞，华姐有一回差点儿出大事，幸好有贵人帮助。

笔者： 这么说，现在请香港演员问题不大啰？

蔡艳香： 是啊！就像最近这一回，我请翠紫他们过来演出，一共六个人，二话不说就批了。本来要请剑麟过来的，可是他有事来不了。

笔者： 剑麟还很年轻哦？

蔡艳香： 是啊！年轻的，现在香港很多。

笔者： 是啰！那个谭颖麟年纪也很小。

蔡艳香： 他样子不好看，但演得不错，功底挺好的。你有没有看过？

笔者： 看过！

蔡艳香： （谭颖麟）做戏挺用心的。杜咏心也过来哦？

笔者： 啊！是。师父，您要看的《芦花荡》找到了，宋洪波的（网上视频）。

蔡艳香： （宋洪波演的）是林家声的版本。还有其他人演过。哪里的演出？

笔者： 应该是在香港。

蔡艳香： 梁兆明演的也差不多是这样的。

笔者： 怎样？演得还好吗？

蔡艳香： 不够从容，不够干净利落！

笔者： 也就说还需要再磨练？

蔡艳香： 嗯！是的。

笔者： 师父，时间不早了，我们出去吃饭吧！您辛苦了！

蔡艳香： 我请啦！不辛苦，坐着讲而已。

笔者： 不行，让年轻人请吧！多谢您给我提供了那么多宝贵的资料。

蔡艳香访谈整理稿（三）

日期：2016年12月17日

时间：下午4时54分至下午5时38分

地点：蔡艳香吉隆坡寓所

整理：陆美婷

笔者：师父，今天我有点儿事要问问您。最近，我听说怡保斗母宫有个新的剧团来演出，叫万年红粤剧团的。这是怎么一回事呢？

蔡艳香：哦！是这样的。怡保斗母宫连续四年都请艳阳天演出，外面就有人说这是因为负责请戏的总务收了我的好处。其实，我一丁点儿好处都没给那个总务，那个总务请我是因为他信任我。之前有个剧团来演出，演完后说是亏本，要求庙方（斗母宫理事会）补几千块钱。别人怎样做我就不说了，我认为既然合同写明要收多少钱的，亏本后又要求别人补钱是不对的。那个总务遇上这事受了教训。是这样的，我是个遵守诺言的人。他们（斗母宫理事会）对演员没什么要求，我请来翠萦和阿南（刘振南）合作，他们做了两年，后来又请来林子清、袁善婷和阿南一起演出，这样我们就在斗母宫做了四年。为了避嫌，那个总务就跟我说不准再请我了，我说无所谓啦！来接戏的剧团他们不满意，又没其他剧团来接戏，总务就叫我帮他找一帮人来演出。不是我求他们，而是他们叫我帮忙。那怎么办？我就想如果用我的班牌，人家就会说总务贪钱，不如就……阿卢从小就跟着我……

笔者：阿卢原名叫什么？

蔡艳香：熊志明，艺名熊嘉威。阿卢的爸爸马来叔当年带着阿卢到我们剧团来……

笔者：马来叔叫什么名？

蔡艳香：原名熊权，艺名熊霸天。我爸把他当弟弟照顾。马来叔脾气暴躁，只有我爸劝得动他，他很听我爸的话。我爸病重住院，马来叔就带着阿卢去看望我爸。后来，我爸过世了，马来叔就跟我和红姨说，就当阿卢是干弟弟，让他给我爸担幡买水。我跟红姨说，我们没有家底就不劳烦别人了，可是马来叔还是坚持要这样做，还让阿卢叫我家姐，我说不必了，有心就好，就让阿卢跟着我的徒弟叫我阿姑。后来，我都一把年纪了，就将艳阳天交给马骝蜜（蔡艳香的徒弟林秋儿的丈夫张千辉，林秋儿接手艳阳天后改班牌为千秋乐），后来闹得不开心我就离开千秋乐。谁是谁非就别谈了……

笔者： 嗯！

蔡艳香： 其实，我根本就不担忧没事做，我才六十多岁。我堂妹就叫我到她的店里帮忙，但是那份工太悠闲了，无所事事的，我受不了，又再以艳阳天的班牌接戏演出。我始终也要放手的。华英是我的徒弟，她有病，就不给她压力了。Kenny 又有一份那么好的工作。阿卢从小就在我们戏班里长大，之前曾到日本去工作，回来后又在我的戏班里帮忙。后来，有人介绍阿卢去当罗里司机上金马仑载送蔬菜，可是他旧伤经常发作整身痛，我就问他，这么重的工作你挨得住吗？他就说，不如您帮我找一帮人吧！我就琢磨，横竖斗母宫总务找过我帮忙，不如我再起个班牌，让阿卢接斗母宫的戏做，艳阳天就在双溪威（Sungai Way）做。双溪威向来也是我做的……

笔者： 您请裴骏轩做，对吗？

蔡艳香： 嗯！

笔者： （裴骏轩）跟谁合作？

蔡艳香： 华英啰！

笔者： 哦！那么阿卢管理那个班叫什么？

蔡艳香： 叫万年红啰！

笔者： 万年红粤剧团，这个名好听。

蔡艳香： 这个戏班是用阿卢的名注册的。九皇爷（怡保斗母宫）那儿就交给阿卢管啰！亏赚都归我。

笔者： 现在还是霹靂州最多粤剧演出的，是吗？

蔡艳香： 是！我都老了，万年红如果阿卢要做就交给他做，如果他不要做就算啰！

笔者： 现在的粤剧已不兴旺了……

蔡艳香： 嗯！

笔者： 可农历七月、九月还不错的……

蔡艳香： 嗯嗯嗯！

笔者： 现在马来西亚都没几个戏班了，所以旺季时您还是会分班的？

蔡艳香： 其实，我不想分。就好像去年农历十一月，我答应别人后，金马伦那儿又有人打电话来叫我们去演出。我说不行，你这么迟才找我，我已经接到演出了。可是对方却说是菩萨要改期演出的。人家都说是菩萨的决定，我怎么好反驳。如果叫胡可志过来，三天哪里划算？

笔者： 等等……胡可志？

蔡艳香： 胡可志不就是裴骏轩啰！

笔者： 哦哦哦……是！我都忘了。

蔡艳香： 结果，我只好分个班，叫 Kenny（林俊耀）过去演出啰！不然怎么办？

笔者： 演长剧还是折子戏？

蔡艳香： 人手不够，只能演折子戏。

笔者： 有时我看到良仔（林铸良）在面书上传一些演出照片，其实就是你分班时，良仔也会过来帮忙？

蔡艳香： 是啰！

笔者： 师父，还有些事儿要问您。原本我是要采访叶家声的，他在火车头新村观音庙演出时，我在美罗巴士站对面的糕点摊遇见他，我说要采访他，他说他很忙，他太太坐在一旁静静地不出声。叶家声叫我给他留个电话号码，有空再联络我。我看得出他是敷衍我的，其实他俩都不愿意接受采访。我看过一些资料，知道有个叫叶昆仑的……

蔡艳香： 叶昆仑就是叶嘉凤的爸爸，叶家声的伯父。还有个叫叶伟棠的，就是叶家声的爸爸。

笔者： 也就是说叶昆仑和叶伟棠是兄弟？

蔡艳香： 是兄弟！

笔者： 谁比较大？

蔡艳香： 叶昆仑比较大。

笔者： 叶昆仑是从中国来的。

蔡艳香： 他是不是从中国来我就不知道。

笔者：我读过一些资料，说他是从中国来的，过后就留在我这里了，跟梁少飞是同一个年代的。

蔡艳香：嗯嗯嗯！

笔者：不过他们不是同一个戏班的。

蔡艳香：嗯嗯嗯！谭卓甫也是从中国过来的，还有刘进……

笔者：啊？刘进？

蔡艳香：啊！打鼓那个刘进。

笔者：我不认识。

蔡艳香：哦！你不认识啊！

笔者：除了媚姐（叶嘉凤），叶昆仑还有哪些儿女？

蔡艳香：阿细就是啰！

笔者：叫什么名？

蔡艳香：叶超鸿啰！打鼓那个阿细啊！

笔者：阿细就是媚姐的哥哥……

蔡艳香：对！媚姐（叶艳芳）其实是叶伟棠的亲生女儿，当时叶昆仑没有女儿，他就过继给叶昆仑，所以她由容雪卿抚养长大。

笔者：也就是说叶家声和叶艳芳是亲兄妹。

蔡艳香：嗯！

笔者：我看谭卓甫演出时，他是演丑生的，是不是个子小小的？

蔡艳香：不是！他个子不算小，个子小的是叶昆仑。

笔者：我那时还小，可能记不清搞错了，分不清谁是叶昆仑，谁是谭卓甫。

蔡艳香：谭卓甫高大点儿，叶昆仑比较瘦，声音比较好。

笔者：嗯！是啰！很诙谐，很搞笑的。

蔡艳香：哦！是啰！

笔者：姓叶的也算是粤剧世家吧？

蔡艳香： 嗯！叶昆仑有个妹妹叫叶翠霞，声音不好，演四帮花旦的，是阿煲（梁少坚）的妈妈，梁少飞的老婆。

笔者： 那还有梁家班……

蔡艳香： 叶家班、梁家班都是粤剧世家。

笔者： 他们大多在容雪卿的戏班演出？

蔡艳香： 是！他们是一家人。

笔者： 那司马文郎呢？

蔡艳香： 司马文郎的爸爸叫卢兰春，也是从中国来的。他的妈妈君姐，不知姓什么，名叫少君，演丑生的，也是从中国来的。

笔者： 也就是说除了你们一家，其他粤剧世家几乎都是从中国来的？

蔡艳香： 啊！据我所知，他们是从中国来的。

笔者： 我看过一些报道，提到马来西亚有蔡家班，蔡家班就是你们这一家……

蔡艳香： 啊！我们是在马来西亚出生的。

笔者： 梁家班应该就是指阿煲（梁少坚）、阿莲（梁宝莲）他们那一家……

蔡艳香： 是啊！就是梁少坚、梁少强他们……

笔者： 也就是梁少飞的后代？

蔡艳香： 是！梁少飞的老婆就是叶翠霞。

笔者： 还有一家叫樊家班……

蔡艳香： 樊颂平、樊颂球，还有的……他们有很多兄弟，不过这两个就经常在戏班出现。樊颂平搞剧社；樊颂球是粤剧乐师，他擅长打锣打鼓……

笔者： 他和您的父亲是同一辈？

蔡艳香： 不！他比较年轻。他不但会打鼓打锣，小提琴、萨斯克、二胡、笛子，样样精通，非常厉害！芳艳芬 1960 年代过来演出时，很欣赏樊颂球，认为他有前途，叫他到香港去发展，但是他不敢去。

笔者： 司马文郎本姓何，对吗？

蔡艳香： 是啊！他哥哥就是何天仕啰！

笔者： 马来西亚粤剧演员大多来自这几家人？

蔡艳香： 嗯！还有梁家班呢？

笔者： 刚才不是说过了吗？梁少飞……

蔡艳香： 还有玩音乐的梁家班……

笔者： 啊……对啊！

蔡艳香： 梁三苏、梁四苏、梁六苏、梁七苏，梁八苏是生意人。他们有个妹妹叫梁艳菲，嫁人了……

笔者： 演戏的？

蔡艳香： 演戏的，很漂亮，嫁到马六甲去。

笔者： 嫁人后不演戏了？

蔡艳香： 生孩子时死了。

笔者： 梁家班除了梁少飞，就是梁七苏他们那一家了……

蔡艳香： 还有的……啊！还有成日金、成日柳、成日荣那一班。当年，玩音乐的除了朱庆祥、朱绍祥、朱毅刚他们那班，就是成日金、成日柳、成日荣他们了。朱家班有个叫李昌仁的，是朱秀容的老公，是朱家女婿，梁四苏、梁七苏等人原来也是跟随朱家班的。

笔者： 还有个剧团叫伟新声的，班主是曾志伟，曾志伟过世后，这个剧团就没了……

蔡艳香： 曾志伟还没过世，这个剧团就没了，他转唱卡啦 OK 后，剧团就消沉了。

笔者： 卢剑锋今年也去世了，他的剧团是不是叫金凤鸣啊？

蔡艳香： 不是……是新龙凤。

笔者： 又少了一个剧团了……

蔡艳香： 金凤鸣是仁仔姐（王丹凤）的。

笔者： 哦！王丹凤的。这个剧团还有吗？

蔡艳香： 有！今年还做了两台戏，一台在檳城，一台在双文丹。

笔者：那还有哪一班？

蔡艳香：蔡宝萍的靖言、张千辉的千秋乐、娟姐（叶艳芳）的状元郎。

笔者：状元郎不是司马文郎的吗？

蔡艳香：牛精哥（司马文郎）不管事很久了，由娟姐（叶艳芳是司马文郎的太太）包办。

笔者：也就是说司马文郎过世后，状元郎剧团还是存在的？

蔡艳香：应该由娟姐打理啰！司马文郎也是前几天才过世的。我打电话问候娟姐，还约她出来聚餐。动向如何，就得看娟姐了。

笔者：司马文郎过世了，文武生谁做啊？

蔡艳香：她有人的！叶家声，还有余文声。

笔者：余文声我还没看过。

蔡艳香：是这样的，余文声原是在娟姐的班做小生的，后来到日本去做工，回来后戏班里的小生已经有人取代了，他只好在他妹夫那儿做工，不知为何后来失声了，要唱也唱不了，只好去打鼓（掌板），现在声音回来了，又可以上台演出了。

笔者：那么邓翠芬的来历呢？

蔡艳香：邓翠芬就是邓励生的女儿，她妈妈黄雪清也是演戏的，是不是从中国来我就知道了。她高中毕业后就跟着妈妈出来做戏。

笔者：邓翠芬向来都在容雪卿那班的？

蔡艳香：是啊！她爸爸邓励生是在朱秀英的嘉乐剧团的，妈妈就在容雪卿那班，所以她就跟着妈妈在容雪卿那儿。其他戏班向容雪卿借人，很多戏班她都做过，后来嫁给叶家声，人品很好。

笔者：现在您的戏班也经常请香港演员过来……

蔡艳香：没办法，不够人……

笔者：还有张千辉的千秋乐、蔡宝萍的靖言也请香港演员，状元郎就用本地演员多……

蔡艳香：（状元郎）有时也请香港演员的。

笔者：平日里都是怡保一带的演出比较多？

蔡艳香：吉隆坡也有的，怡保就数近打区最多演出，那儿庙多啊！吉隆坡就不是很多，增江、甲洞等地，最近这两三年八打旌（Petaling Jaya）也有……

笔者：八打旌也有戏演的？

蔡艳香：有！农历八月二十开始演出五天。今年娟姐那班在加影（Kajang）也演了五天……

笔者：安顺还有演出吗？

蔡艳香：安顺这几年都没有，以前就有。

笔者：那么柔佛呢？除了文化节，柔佛其他地方还有演出吗？

蔡艳香：有！除了农历正月文化节，士古来（Skudai）、哥打丁宜（Kota Tinggi）、Gerisik 都有演出。

笔者：登嘉楼和吉兰丹有吗？

蔡艳香：不是经常有。吉兰丹的柯玛满（Kemaman）今年演了七天，那儿十多年没演粤剧了，不是潮剧，就是海南戏。

笔者：马来西亚现在还有海南戏班吗？

蔡艳香：没了，一班都没了。唯一的一班今年在新山演出最后一台，过后就散了，班主说难找演员，儿女也都长大了，就不做了。

笔者：潮州班呢？

蔡艳香：都散了！现在不是中国来的，就是泰国来的。福建班也要散了。

笔者：是啰！今年农历九月我在美罗火车头新村看的那个福建戏班，实在不像样，用电子乐器伴奏。

蔡艳香：没办法啊！我们粤剧团也难找乐师啊！

笔者：看来以后乐师也得从香港请来啰！

蔡艳香：要看看来年的市场如何啰！

笔者：经济好，演戏就多……

蔡艳香：那当然啦！

笔者：好吧！谢谢师父，今天就先谈到这儿。

访谈/讲座照片



蔡艳香于2013年9月16日在其吉隆坡寓所接受笔者采访。



黎耀威、黄宝莹、袁善婷和杜咏心于2013年9月14日在华都牙也接受笔者采访。



司马文郎于 2013 年 10 月 19 日在美罗火车头新村观音庙戏棚接受笔者采访。



翠红于 2013 年 11 月 8 日在其怡保寓所接受访谈后与笔者合影。



吉隆坡华光社于2013年11月14日在吉隆坡中华大会堂举行之《粤剧讲座》。
主持人：张吉安；主讲人：翠红、尹飞燕、阮德锵、黄宝莹。



邵振寰于2013年11月15日在吉隆坡精武体育馆接受笔者采访。



阮德鏘于 2013 年 11 月 19 日在务边咖啡山黄老仙师庙戏棚接受笔者采访。



张千辉于 2014 年 1 月 10 日在美罗太上老君庙戏棚接受笔者采访。



蔡宝萍于 2014 年 1 月 19 日在其怡保寓所接受笔者采访。



韩国荣于 2014 年 1 月 19 日在其怡保寓所接受笔者采访。



黄嘉华、翠红于 2014 年 3 月 15 日在怡保接受采访后与笔者合影。



陈志江于 2014 年 7 月 30 日在华都牙也关帝庙戏棚接受笔者采访。



蓝天佑于2014年8月3日在华都牙也关帝庙戏棚接受笔者采访。



陈云卿、林铸良于2014年9月19日在其吉隆坡寓所接受笔者采访。



邝展鸿于2014年10月8日在美罗火车头新村观音庙戏棚接受笔者采访。



温玉瑜、芳晓虹、陈亮声于2015年1月28日在美罗接受笔者采访。



黄观容于 2016 年 5 月 2 日在其美罗巴刹背寓所接受采访后与笔者合影。



罗家英于 2017 年 5 月 15 日在打巴 Secret Recipe 餐厅接受笔者采访。



罗家英于 2017 年 5 月 15 日接受采访后在打巴谭公爷庙戏棚与笔者合影。



2018 年 5 月 10 日笔者走访马来西亚八和会馆，与蔡艳香言谈甚欢。



2018年5月10日笔者走访马来西亚八和会馆，与何家耀、郑敏仪合影。



参与2018年5月12日“马来西亚八和会馆五十周年纪念暨庆祝华光大帝张骞先师田窦二师宝诞粤剧大汇演”的八和子弟在普福堂内练唱。