

香港粵劇口述史

編錄者：黎 鍵

香港粵劇

口述史

三聯書店(香港)有限公司

責任編輯 李 安
裝幀設計 阮永賢

序 言

我與黎鍵兄訂交，現已忘記是在什麼場合了，但當時有一感受頗為深刻，倘使黎兄披上古之儒服，冠以方巾，則百分之百書生也。本來書生型人物，大多是酸秀才，我一向敬而遠之，因為現今社會節奏甚快，要給他花時間酸溜溜，實在不勝其煩，但黎兄則例外。他雖云書生型，却一點也不酸，辦事明快，是“理想派”的務實者，他更常提點我不要過於“理想化”。與他合作，會令自己懂得推行理想的困難，所以他不單可以手執狼毛，倚馬千言，也可以坐言起行去搞“運動”，實在是一位“硬幹分子”，就像這一本書，豈是一般“筆錄”那麼簡單。

黎兄常主持講座、研討會、工作坊……等，其實當這種主持並不是如看到的那麼容易，他要有學識，也要知道戲劇行中專業人士的習慣。有許多前輩道貌岸然，不苟言笑，向他提問三分鐘，他只回答一個字：“是”或“否”。要溝通前輩與聽者之間的關係，實在是一門學問，也許還是一門藝術。

黎兄不單做這些前輩及一般藝人的講座主持，還把多年以來講者的口述資料整理成文字，真是造福不鮮，對香港粵劇的“傳承”也有重大的意義。本來粵劇“薪火相傳”的

書 名 香港粵劇口述史
編 錄 者 黎 鍵
出版發行 三聯書店（香港）有限公司
香港域多利皇后街九號
JOINT PUBLISHING (H.K.) CO., LTD.
9 Queen Victoria Street, Hong Kong
印 刷 陽光印刷製本廠
香港柴灣安業街三號七樓
版 次 1993年11月香港第一版第一次印刷
1997年9月香港第一版第三次印刷
規 格 特16開（152×228mm）256面
國際書號 ISBN 962·04·1120·X
©1993 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.
Published & Printed in Hong Kong

重任，應在粵而不在港，但在這近五十年裏，由於香港的獨特環境，粵劇的各大宗師，表演藝術家及名演員，都可以按自己的藝術路線創出自己的成就。例如在這一本“口述史”中，就集錄了宗師如三叔白玉堂先生、四叔靚次伯先生，及各大表演藝術家、名演員的真實講話筆錄，其內容都堪稱粵劇界的瑰寶，不單令後學有如親聆前輩訓勉，更使熱愛或研究粵劇藝術的朋友有所根據及得到啓發。

在此作序言之餘，寄望黎兄，再接再勵，使香港粵劇藝術可以有黑書白紙的記載。

阮兆輝

寫於一九九三年七月

十六日病中

目錄

序言

阮兆輝

1 粵劇傳統與戲班規制

- 3 羅品超：粵劇“南派”傳統藝術
12 新金山貞：“紅船”規制及其禁忌
21 褚森：紅船“坐艙”與班政制度

29 粵劇行當表演藝術

- 31 白玉堂：我的大審戲和袍甲戲
39 靚次伯：一個武生的藝術生涯
47 盧啓光：粵劇藝術裏的小武行當
55 羅家英：粵劇獨尊文武生
——兼論香港文武生的世代滄變
66 阮兆輝：“多行當”的藝術實踐
——兼談我的表演經驗

75 編劇家談粵劇編劇

- 77 蘇翁：粵劇編劇藝術流變
——從提綱戲到唐滌生的劇本

- 88 葉紹德: 五十年來粵劇編劇面面觀
——兼談唐滌生的編劇藝術
- 102 阮眉: 撰曲、填詞經驗談
- 111 粵曲唱腔與音樂
- 113 王粵生: 粵曲板腔撰曲與小曲填詞
- 122 盧家熾: 粵曲唱腔漫談 (一)
——“八大曲”、師娘腔、女伶腔、“平喉四傑”
- 133 盧家熾: 粵曲唱腔漫談 (二)
——子喉四名家: 譚蘭卿、上海妹、芳艷芬、紅綫女
- 142 王心帆、招惜文、黎紫君:
小明星腔與《星韻心曲》
- 159 馮華: 呂文成與我
——兼論呂文成的音樂
- 169 香港粵劇光影
- 171 羅家英: 香港粵劇行當藝術的發展
——從“十行當”、“六柱制”到“三條柱”
- 188 葉紹德、黎鍵: 白雪仙對香港粵劇的貢獻
——兼論《白蛇新傳》與《李後主》的訊息
- 207 阮兆輝、羅家英、蘇翁、毛俊輝:
九十年代香港粵劇面面觀
- 223 後記: 本書的來由與目的 黎 鍵
- 227 附錄: 專用術語選注 黎 鍵
- 243 編者簡介

粵劇傳統與戲班規制

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--





羅品超

粵劇“南派”傳統藝術

(演講日期: 一九八六年十二月)▲■

鍵按: 粵劇著名表演藝術家羅品超先生現居美國。一九九二年, 他以八十之年在港隆重舉行他個人“舞台藝術68周年大滙演”, 是該年香港粵劇壇的一大盛事。羅品超先生於一九一二年六月十九日出生, 十二歲進入廣州芳村孤兒院兒童戲班學戲, 稍後考入由歐陽予倩等主持的戲校及戲劇研究所, 其後成為著名的文武生。

羅品超長期活躍於省港粵劇壇, 炙手可熱。一九八六年十二月, 他自穗來港, 乘便在香港中華文化促進中心發表

題為“粵劇‘南派’傳統藝術”的演講。——所謂“南派”藝術，或應全稱為“嶺南派”的粵劇戲曲藝術，爲了強調粵劇“嶺南派”的特色，八十年代後，內地出現了有關的研究及爭論。羅品超先生通過演講詳細闡述了個人的觀點，筆者認爲：這是一篇有精到見解的文章，既有個人親歷的真憑實據，又有意簡言深的理論觀點，令人信服。

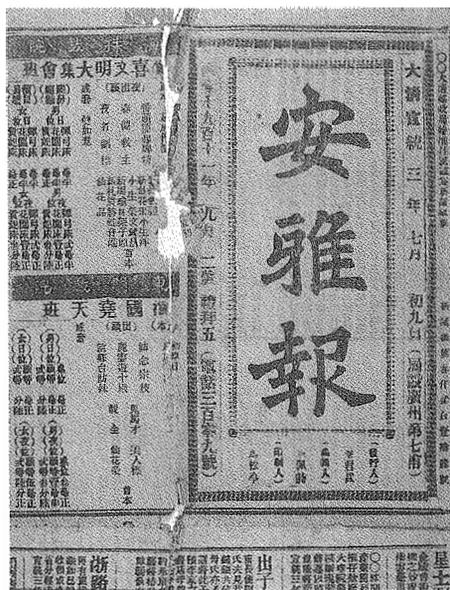
所謂粵劇的“南派”問題，應從最早時期講起。粵劇舊日稱“廣府班”，是粵語地區土生土長的劇種。廣東境內還有許多其他的方言劇種，像潮州戲、西秦戲、正字戲、白字戲……等。粵劇是廣東四大劇種之一：有“粵”、“潮”、“瓊”、“漢”。瓊劇是海南劇。廣東粵劇在歷史上一向多災多難。百多年前，粵劇藝人李文茂反清，他是戲班中的“二花面”，全戲行都參加了，不只是“打武家”，還有花旦、小生……都參加了。因爲當時做戲的人都有“功夫”（武藝）底子。自李文茂起義失敗後，清廷一意要禁絕粵劇，凡參與粵劇演出的都殺頭，連在街頭唱“龍舟”的都殺，粵劇是時可謂被徹底禁絕了。有人說：粵劇歷史有四百年或三百年，這事我不大清楚；在李文茂起義前，粵劇是什麼樣子的？我也不大清楚。不過，我懷疑那時候的粵劇是有白話（廣府話）的。

粵劇的來源其實很雜。據資料說：舊時粵劇是有“幫腔”的。不過無論如何，粵劇被禁後，境況很差。粵劇藝人無法謀生，便到廣州四牌樓的外省“梨花會館”裏，搭“外江班”演出。“梨花會館”是當時“外江班”在廣州的會館。這時候有不少粵劇藝人都在“外江班”裏搭演一些閒角色覓食。這些“外江班”來自許多省份，包括有多個地方劇種。從此，粵劇也就唱起了“官話”來，也讓許多外省劇種的諸多元素慢慢的在粵劇裏積聚下來。應該說，此時粵劇的所謂南派藝術，仍未形成爲一種風格，粵劇就只是唱外省傳進來的東西，自己創造性的不多。比方“古腔”唱曲——《六郎罪子》，明明白白是源自湖北漢劇。一九五二年，我參加全國戲曲匯演，碰巧漢劇也在演出《六郎罪子》，一聽，其腔調和字詞都和粵劇的差不多。廣東的“古腔”《六郎罪子》是用純官話唱的，其特點是有“木（穆）瓜腔”，只是漢劇就並無此腔。這是純梆子戲，唱“土工”。另一例子是二黃戲的《三娘教子》，廣東用官話唱的古腔粵曲竟也和京劇唱的幾乎一模一樣……等等。這些唱曲都源自外江戲，不過後來粵劇把許多自己的東西加了進去，逐漸就有了自己的面貌，這也就是粵劇初期的樣子。

我懷疑李文茂以前的粵劇是講“白話”的。比方李文茂，他是“二花面”，首本戲也就是著名的《蘆花蕩》，那是張飛的戲。當時粵劇稱爲“廣府班”，既稱“廣府”，當然也就該有白話；清廷禁絕粵劇的時候，連鄉間唱“龍舟”的都殺，“龍舟”也就是用白話唱的。可見，當時凡是用白話唱的都禁了。李文茂以前的粵劇有可能是唱白話的，李文茂以後

的粵劇才唱官話，後來，又漸漸唱回白話了。

為何粵劇後來又漸漸唱回白話呢？主要是由於當時有人要借用粵劇鼓吹孫中山的革命，便把白話摻入粵劇裏去。最早期是一些“雜腳”(丑行一類角色)用白話“數白欖”，目的是要散播革命思想，後來連唱腔也都摻進了白話。到了朱次伯(一位名小武)時，他唱的一曲《夜弔白芙蓉》便是官話和白話夾雜；其後，便逐漸形成了今天的白話唱曲。事實上，用官話唱曲很“累事”(形成障礙)，也不能普及。其實，所謂官話的語音也是各師各法，莫衷一是，從未有統一過。後來則以某些公認的大老倌的官話為準，實際是以訛傳訛，約定俗成。現在粵劇唱曲還在必要時用官話去唱，因為要用官話去唱才合乎身份，官話的音調很能“擺威”。粵語的聲調低沉，不可能把一些沿用的官話唱段廢而不用。



清宣統三年《安雅報》的大戲廣告。
(關錦培先生藏品)



民國八年八和公會吉慶公所的大戲合同，早期大戲稱“京戲”。
(梁沛錦先生藏品)



本世紀二十年代末大戲合同上改稱“粵戲”。
(梁沛錦先生藏品)

粵劇最後應用回自己的方言，那才是粵劇“南派”的基礎。用粵語唱“梆、黃”，那就是粵劇自己的東西了。在唱腔之外，音樂這時也有強烈的“南派”風味。音樂一般都有自己獨特的“民俗性”與地方性。就樂器來說，廣東過去的二弦、大竹提琴……，音量就很大，又像叫作“大笛”的嗩吶，音樂嘈吵得很。舊時“出會”遊行，一奏起“八音鑼鼓櫃”，人們就精神振奮，很活躍，這種音樂也就是我們廣東的特色。說到舞台上的音樂，一到大人物出場，鑼鼓喧天，“打鼓掌”出到台口，拿着大釵（鉞）拼命地“打”，聲勢宏大。然後，起一段“首板”，人物也就“出”來了。廣東的音樂很有自己的特點，也形成了粵劇的“南派”藝術特色。

再說粵劇音樂的“小曲”，廣東小曲也有一個從簡單到複雜的過程。舊時粵調小曲必先起一個“八板頭”，接着才進入演奏。這一“八板頭”在曲調上原來也是全國通用的（鍵按：“八板頭”亦即所謂“老八板”或“老六板”，由於在全國多數地區流行，故有“天下同”之稱）。不過後來這八板頭也變得“地方化”了，廣東樂師加進了許多“花枝”（鍵按：即“加花”，加一些裝飾音），又加了許多字詞進去，就變成了“南派”的東西。這種情況，後來也見諸粵曲的“梆黃”，像薛覺先的唱腔，把原為十字句的“二黃”變成為“長句二黃”等等。後來“梆黃”逐步“地方化”，變化多多，也便形成了“南派”的唱腔藝術，和原來的面貌大有不同了。

至於粵劇的表演藝術，無妨就其“唱、做、唸、打”這四個方面說說。先論“唱”，粵曲的歌唱除聲綫以外，還講究唱情，如上海妹的唱曲，聲綫荏弱，但她唱的“反綫中板”

却顯得楚楚可憐、惹人鍾愛。上海妹的唱法後來也就成為“妹腔”流派。不過就一般情況而言，粵曲的歌唱比較“生活化”一些，而“程式化”就少了一點。所謂“生活化”也就是感情投入。

“做”包括身段、做手、亮相、跳“架”、形格、體形美……等等。廣東粵劇的南派藝術若無若干基本的步法——如“七星步”等等為基礎，其步法便顯得不穩固，也顯不出“南派”的特色。現在粵劇的情況，最令人痛心的，是許多人以為粵劇“無料”（無實際特色的藝術），都向外省劇種去學。學習人家東西不是不好，但要把它化為自己的東西才好。目前的趨勢是一窩蜂地去學“北派”，現在廣東的粵劇學校都沒有教“南派”的基本功。要教，也無法請到師資。這樣，慢慢就會把粵劇固有的基本功失掉了，像“水波浪”、“七星步”等技法，很快便會失傳。舊時粵劇有許多自己的行當藝術，如武生、小武、花旦、小生、丑生……等，每個行當的身型、走路的“行”法都不同，也有粵劇自己固有的特點，現在人人學京戲，學了在舞台上使用，不倫不類。其實粵劇本身有許多自己特有的“南派”功架，相當優美，却都漸漸失傳了。

“唸”功方面，在傳統上是很重視的，有“千斤白”之稱。“唸白”最基本的要求是要清楚、要有分量。廣東粵劇的傳統有“詩白”四句，唸來可有千斤重，也是現有藝術性的唸白，像白駒榮在《二堂放子》的一段口白就膾炙人口，簡直字字珠璣。

最富“南派”特色的當是粵劇的“打”了。廣東粵劇的基

本功爲什麼稱“南派”，就是因爲廣東有“南拳”。相傳擅打少林拳的洪熙官逃難來到“紅船”，爲隱藏身份，做了紅船裏的“洗碗仔”。不料在一次集體打架中，因爲顯露了真本領而暴露了身份，於是就在紅船裏把武藝傳給衆兄弟，這就是“南拳”。其後正規的藝人都習這一套拳術，包括棍法“六點半”等。藝人學習南拳，是爲了充實自己的功底。南拳硬朗，出手有力，扮演武夫，固然顯得虎虎生威；兼演文武的人，對“做功”也有幫助。不過後來南派的“打”却漸漸產生了問題，因爲越來越失去了“寸度”，演出時但求快速。拳腳雖快但又未必到“點”，那便不夠“好看”（美觀）。對比之下，反而京劇北派的武打要“好看”得多。粵劇武打着重“手橋”，一般地說，粵劇重“手”，京劇重“腿”。其後粵劇又學了京劇。其實粵劇武打中的“把子”很好看，眼到、手到、腳到、槍到，乾淨俐落，不過一快就不好看了。要是再講究一下“點”子，南派就好看了。粵劇舊時最大的特色之一是“五色真軍”，——“真軍”的另一個含義是真功夫，像著名的《武松鴛鴦樓》，便是用真武藝去打的。這種“打真軍”在舞台上演出大概也未必適合，但也可以繼承下來，再把它豐富起來，以作爲粵劇“南派”的特色。不過，現在繼承無人，也沒人去教。一味求“新”，真是無奈。

“南派”當然並不等於就是“武功”。粵劇的“唱做唸打”，也有自己特有的一套，與別不同。其實，“南派”也很受到別人的重視。記得二三十年代就有這樣一件事，京劇名藝人蓋叫天在上海看了一齣“南派”武打的戲，感到震驚。那場戲讓四張桌疊高在台上，有四個穿大靠的演員自四張桌

上翻斛斗下來，蓋叫天這才知道粵劇的武功是如此了得。後來他認爲：論武功，還是以粵劇最了不起。

現在粵劇的傳統藝術已很不濟了。這些年來，整天說搶救，老藝人都快要死了，才“搶”着去問這問那，管什麼用？不過，粵劇也要向前發展的，停步不前便不好了。

注：凡有▲者，有關錄音／錄影藏於香港中華文化促進中心。

凡有■者，有關錄音／錄影藏於區域市政局屬下之三棟屋博物館。



新金山貞

“紅船”規制及其禁忌

(演講日期：一九八九年九月)▲■

鍵按：新金山貞先生是香港戲行中的老叔傅，由於他閱歷豐富、品格清高、待人謙厚，因此受到全行敬重。他出身“紅船班”，“穿紅褲子”出身，長期專擅掛鬚“武生”一行，至今年逾八十，仍保持赳赳雄風。由於他博聞強記，知識淵博，對戲行一切事物瞭如指掌，故常被有關研究機構及博物館等邀請協助進行資料研究，對香港有關的粵劇研究貢獻頗大。

清末民初的粵劇戲班常棲身於名為“紅船”的戲船內。粵劇戲班當時的組織

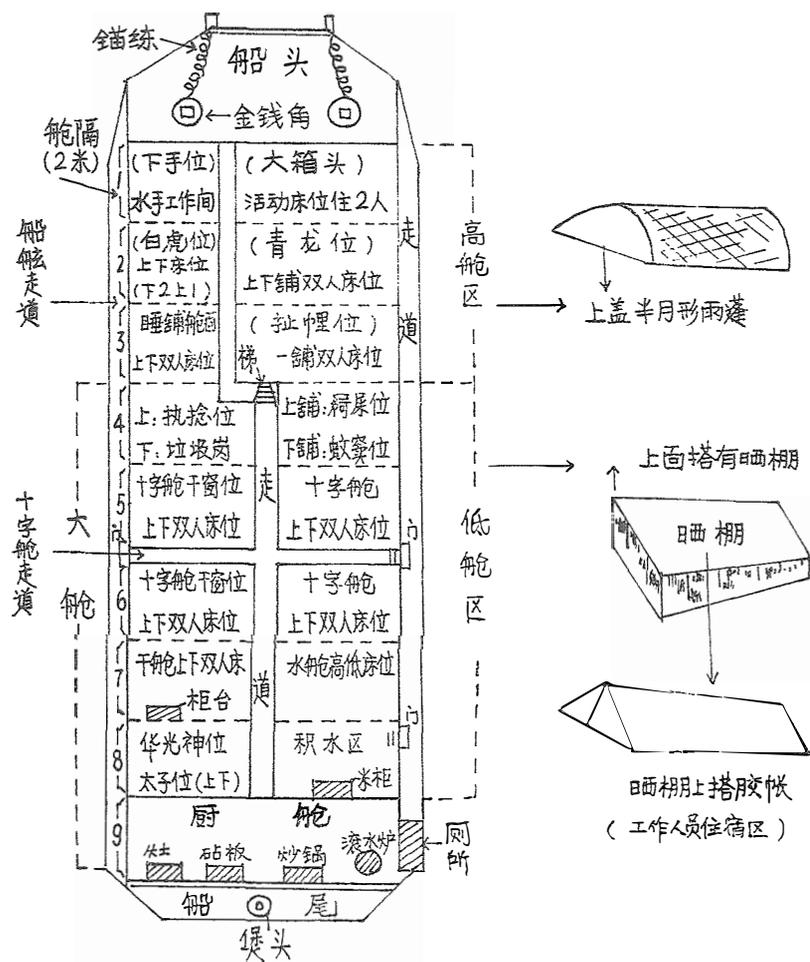
龐大，通常的建制約有一百四十人至一百六十人左右，需要分住兩船。因此，擁有兩隻紅船的，稱為“全班”；只有一隻紅船的，稱為“半班”。兩隻紅船分別被稱為“天艇”及“地艇”，及後由於佈景、道具的增加，需要另一船隻運送，該增加的第三隻船稱為“畫艇”。

“紅船班”的制度估計起自清乾隆時代，船內制度謹嚴，從新金山貞先生的親述中，可見一斑，如果紅船建制及其行事規則亦可視為一種文化現象的話，則通過文章的敘述及描繪，當亦可以窺見當時粵劇的一個層面。

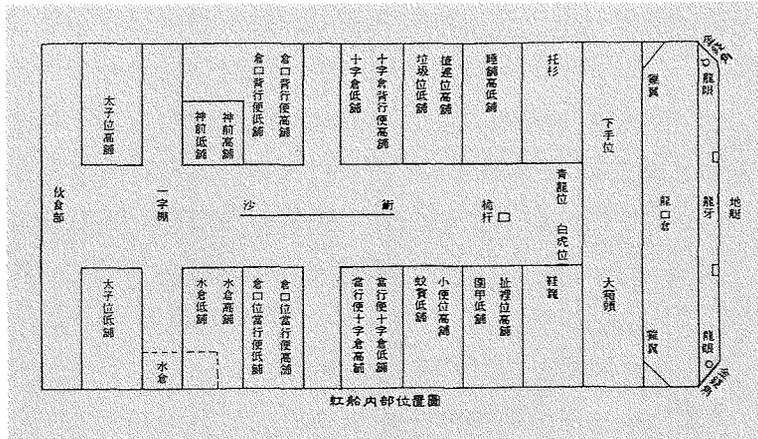
先講我的出身。我十六歲跟一個並不出名的“省港班”的第四、第五幫花旦，其後跟丑生蛇仔應，做戲時則學當時著名武生新白菜的“路數”。二十歲時掛鬚做武生，在“下趟”(第二綫)的“紅船班”做“正印”。從前學戲很艱難。初學戲時在“紅船”裏睡無地方，因為紅船裏每個人都有了自己的位置，只能睡“沙街”(船艙中的通道)。初學戲的人被叫作“飯甑”，因為別人認為你只會吃飯，其時做戲的人只能“一級一級”地上，學藝如“打樁”，一節一節地打下去。往時學戲其實不能單靠師傅，師傅很少給你教點什麼，反而要靠其他人給你指點，所以當徒弟

的要服侍船上每一個人，幫人倒水、洗衣服，還要服侍老倌抽鴉片煙，在煙床上向“叔父”(資深伶人)們請教。說到練功，通常一到天亮就起床學武藝。師傅不曾教我什麼，最多讓“打武家”教我“打武”，這個程序也很重要，因為這是基礎，身體練得硬朗了，做戲也好辦。你看現在的白玉堂、關德興、靚次伯，這些都是武生出身，八九十歲了，却不用拐杖走路。

舊時戲班的“紅船”是兩隻，一隻“天艇”、一隻“地艇”，到我“出身”時則有三隻，多了一隻“畫艇”，載的是“畫景”和大老倌的“私伙”等等。“天艇”是“櫃枱”(戲班經理部)的所在地。在“天艇”“執位”(佔有位置)的是花旦、小生、丑生與一幫“音樂”(鍵按：即樂師)等等；“地艇”則有武生、小武、五軍虎、第三小生、第三武生……等。“紅船”“開身”(開船)後，若十五天“三台”過後沒有“燒炮仗”(開除的行話)，便可以“執位”確定所住的床舖。往時做戲以五天為“一台”，第一台、第二台的戲做不來，還可原諒，第三台戲做不來，便要“燒炮仗”。“執位”時先推選“四大頭人”，花旦是一個，還有“掛鬚”(武生)、小武、小生。做“頭人”的首要條件是要熟悉“行頭”。“行頭”也就是戲班裏的各種規矩。舊時班裏有句老話：“未學戲先學行頭”。負責推選工作的是大老倌和“坐艙”(司理)等人。戲班裏的大老倌是“紳士幫”。有五大“正印”(五位行當的正印脚色)。推選四大頭人的事是眾“兄弟”(班中伶人)的事，與(戲班)公司無關。以後凡“兄弟”有事，便可以透過“頭人”向櫃枱講。選



紅船內部結構圖，轉載自《粵劇研究》總第七期，據謝醒伯、李少卓口述資料繪製。



紅船結構另圖，轉載自《粵劇服飾》（區域市政局出版），據香港老藝人顧鴻見憶述繪製。

過“頭人”便開始“執位”（床舖）。先把幾十個舖位寫明，如“青龍”、“白虎”、上舖、下舖、“十字倉”、“大箱頭”……等，一一寫在紙上，再把紙搓成一團，放進“飯斗”內。到“執位”時，由眾兄弟用筷子夾出，經頭人看過，高聲讀出誰人執到了那一個舖位。“執位”時人人平等，大老信也一樣執位，執到劣位是常事，但紅船裏可以用錢來交換較好的位置，大老信執了劣位，常常用錢向他人換取較好的舖位。紅船內人人平等，平時吃東西、分錢，完全一人一份，是真正的“民主制度”。（鍵按：這是紅船叔父常常自誇的用語）

執位之後，把姓名、舖位貼在船頭，一目瞭然。

紅船內的舖位都有名稱，設計很周密。舊時一班普通是七十二人，最少是六十四人，船內很擠逼，執到舖位而無檯櫃設備的，例由櫃台補回十元白銀，讓你可以另行買舖位。船裏的床舖位置有好有壞，例如“大箱頭”和“下手位”都在船頭部分。“大箱頭”可睡兩人，“下手位”睡一人。這裏經常都要挨風浪，所以是個很劣的舖位。最好的舖位是“扯哩位”低舖，比較寬闊；但對面“睡舖艙”因常有人上落，相當麻煩。“睡舖艙”下兩級便是“小便位”，再過是“蚊寶位”，特別暗黑。樓梯底有“垃圾崗”，附近便叫“垃圾位”。再過去的“十字倉”都是好位，因舖位靠近“沙街”的十字通道，故名。“沙街”是船艙通道，可容兩人走過，初學戲而還沒有資格“執位”的，最初都睡“沙街”……。

“沙街”一名也有來由，相傳“紅船”是源於“龍船”，是皇帝坐的船。“沙街”一名是源自皇帝的宮殿，船內還有叫“太子位”的艙位。前輩說，舊時還有“皇后位”、“將軍位”的，現在都不傳了。

此外，“十字倉”後有“水艙”。“神前位”專奉田竇二師。“十字倉”有“剃頭位”，每天下午二時至四時許有師傅在此等候各人剃頭（理髮），平時則在船頭的“金錢角”位置上為各老信剃鬚，準備上台。

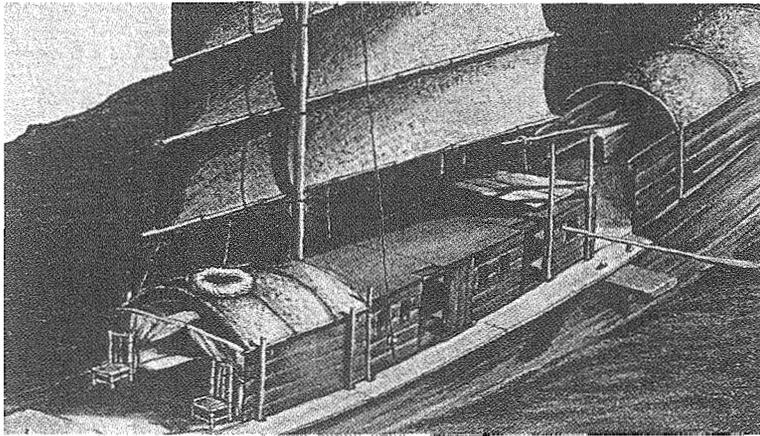
此外，在“扯哩位”位置上有“椿”。若晚上有“開套”（全武行）演出，眾老信便在此處“埋椿”熱身。

“紅船”也不全為紅色，船身常塗上團花，塗紅白兩色，船尾翹起，所謂“龍頭鳳尾”，相當搶眼。船身長七丈六尺，

船艙有兩舖位闊，中間有通道。

紅船相信是由“奉革”舉人劉華東造的，所以船內沒有一處多餘空間。紅船的出現相信是有了“八和會館”以後的事，所以“八和”之前大概還沒有“紅船班”，就和其他地方戲曲差異不多。到了一九三八年廣州失陷，紅船統統回到芳村，其後全都散去了。那時環境轉變，戲班只做日戲，不做夜戲，所以也不需要紅船，後來有一兩隻紅船去了澳門，其後也就沒有了。

回顧過去，“紅船班”以民國時開始興盛，大約民國八、九年至十一、二年左右最興旺。那時單順德一地便有一百個戲棚，還不計其他如南海、番禺、四邑等地方。當時戲班接戲，通常一訂兩年，或延到三年。過去好的班一接戲便做十年八年。藝人賺的易，花的也很快，加上不善理財，藝人死後蕭條的甚多。



陳建忠先生繪的紅船圖，轉載自《粵劇服飾》（區域市政局出版）。

當時藝人一年到頭都住在紅船裏。戲班每年六月初一散班，六月十八日開鑼鼓，十九日正式做戲，那一天是觀音誕。通常到了七月初七，所有“三十六班”全都已經“開身”了。藝人到這時還沒有接戲的，便都只能去“走埠”，或做做其他散戲。到了過年前，十二月初一，紅船回來“埋頭”（泊岸），到年廿九或三十再“開身”，視所去的鄉下遠近而定，因為到年初一便要開鑼鼓了。

紅船通常在六月散班後便駛回船廠修理、髹漆。有家室的伶人便返回鄉下，單身的便到“大館”的“堂”裏去住宿。舊時做戲的都有自己的“堂口”。到接了戲，又再“落船”開班。生活也就是這樣循環的了。

“紅船班”起班，“開身”時例有掛招牌的儀式。規矩由正印武生捧着“班牌”上船拜師傅，正印武生“騎龍頭”，後頭便是“上手”、“二手”、“打鼓掌”、“文武鑼”、“生艙”、管數……等人。一路上燒炮仗、打鑼鼓、吹起了《大開門》（曲牌），直把招牌送了上船，把招牌掛好在“天艇”的櫃枱上，非常熱鬧，圍觀的人也非常多，極其隆重。稍後，“火船”（拖輪）“開身”，船便開行了，這時炮竹仍燒過不停。這樣做的原因，主要是祈求一年順遂。戲班“好”與“不好”，便端賴這一着。

說到往昔紅船的禁忌亦不算少，例如不能讓女人跨過跳板就是其一。若有婦女走過跳板，便要用元寶香燭拜過。另外，鯉魚跳上船是最不吉利的兆頭。有一次在新會，有兩尾鯉魚跳上船頭，還出了血。船上管事的立即把魚放回

海裏，並馬上用元寶蠟燭拜祭。起初無事，但船到了江門便被賊行劫，有兩個船家被匪徒槍擊，一死一傷。反而船上的“兄弟”沒事，因為戲班的管事拜祭了。兩條鯉魚出血，預兆了有兩人死傷。紅船中人沒有吃鯉魚的，都相信鯉魚是由龍化成的。

紅船上必有“花紅雞”，有專人飼養，這個職務是由“五軍虎”負責的。紅船上每次拜師傅，打武家便跟着出來，隨着下船，由他在雞冠上取出血來，把血點在“班牌”上。到“上水牌”，開鑼鼓，演出《賀壽》時，“花紅雞”又被正印武生捧出，用雞血點了招牌，之後由武生把雞交與“賀壽頭”（演出《賀壽》的頭人），並由“賀壽頭”捧出“賀壽”。“賀壽”完畢後方把雞捧回，交回飼養它的“五軍虎”。全個戲班的“好運”與否，便全都看着這“花紅雞”了，所以飼養者的責任很大。



褚森

紅船“坐艙”與班政制度

（演講日期：一九八九年八月）▲■

鍵按：褚森先生生於一九〇七年，卒於一九九二年五月。積閱八十八歲。以下褚森先生談“紅船‘坐艙’與班政制度”的文字，是他於一九八九年在香港中華文化中心所作的一個最後的演講記錄。

褚森先生可算是九十年代香港粵劇班政中最後一個“紅船坐艙”了，“坐艙”的職務相當於今天的劇團經理。自二三十年代以來，褚森先生歷任各大劇團經理，參與過的劇團包括“興中華”（白玉堂）、“義擎天”（千里駒）、“麗聲劇團”、

“新馬劇團”、“錦添花劇團”、“新麗聲劇團”、“勵羣劇團”與近年頗為活躍的“福陞劇團”等，直至逝世前一天，他仍在劇團中工作。

褚森叔一生清廉、為人正直、和藹可親，是香港劇壇的一位長者，他長年穿着一襲唐裝衫褲，人緣極佳。

“紅船班”的“坐艙”是要逐級升遷的。我從“第三管數”做起，在此之前還學了半年“中軍”（其職份見下文），通曉了各種事務之後，方能做到“坐艙”這一位置。

早年戲班的組成是全年計算的。每年由農曆六月十九日開始，叫“開頭台”（做第一台戲），因為六月十九日這個神誕最大。通常在農曆十二月二十日到三十日這十日內休息，叫“小散班”；再由農曆二月初一至五月尾實行“大散班”。每年的時間大致也都是這樣。

戲班的組成大致都先由“公司”（鍵按：清末民初時，戲班大都由企業化的公司所經營）選聘一個“督爺”專責各種業務。他也負責生意盈虧，並要用獨到的眼光預先訂定各老信台柱，再分配到公司屬下各戲班中演出。公司裏職員有“接戲”一職，其職務是和各鄉到來廣州買戲的主會商洽業務。公司又設有“行江”一職，專門負責出差到各四鄉

招攬生意。而“編撰部”又名“開戲師爺”，專門負責編劇撰曲。

至於由“紅船”支配的演員，就有：黃門官一個（男角）、堂旦四個（男角）、六國王六個（男角）、“飛巾”六個（旦角）、“天星”四個（男角）、“滿州”四個（男角）、元帥六個（男角）、“高帽”四個（男角）、“開門刀”六個（旦角）、蘇秦一個（男角）、“御棍”（五軍虎）六個（男角）、中軍四個（男角）、“馬仔”六個（旦角）、“宮燈、御扇”四個（旦角）、“跳傘”兩個（旦角）、“加官”一個（男角）、仙姬八個（旦角）、“殺手裙”四個（男角）、“手下”四個（男角）、董永一個（正印小生）、擔傘一個（正印丑生），合計下來，人數不少。

在紅船裏做事的，有剃頭師傅兩名，因為演戲的需要，演員經常要趕剃鬚。“洗衫”兩名，專為演員洗濯日常的衣服。“中樂棚面”方面，其“堂口”稱“普福堂”，有“打鼓掌”、上手、二手、三手、大鼓、八手、九手、十手、打鑼、大鑼，另加喉管，共十一個。“雜箱”的堂口是“福貴堂”；“衣箱”的堂口是“永貴堂”，當時並無私伙衣箱，都是公家的“衆人箱”，有十六個大紅箱，裝載衆人的服裝，所謂“九衣十雜”，即管理“衣箱”的共九個人，再加一學徒，一共十名。另“雜箱”也有十個人。此外，有一名“地方鬼”，專門負責下船催促演員上台。佈景部以前叫“扯畫”，從前稱為“廣州機器工會第三特別區”，歸“機器工會”管轄，其時還沒有立體景，佈景都用能捲起來的“軟畫景”，故稱為“扯畫”，負責“扯畫”的共十一個人；另有“睇電機”一二名，往時鄉下無電燈，都用大光燈，做戲時在台前掛上三枝或

四枝大光燈，如若需要某些“配景”的，便要準備小型電機一架，由一二人管理“睇電機”，若要用擴音器的，又要有兩個，故“扯畫部”共有十三四個人。

說到船上的船工，有艍公叔，即掌船舵的人；有“桅尾叔”，即負責扯桅帆的；又有“船尾叔”，“花名”稱“篤水鬼”。過往有兩隻紅船，所以人數都開雙。艍公叔及“桅尾叔”各有一人，“船尾叔”有八個到九個，是用作撐船的，往時紅船基本上都由小汽船拖引，但到了水淺處，便得由“船尾叔”負責“撐”到上岸。以上船工的人數為每艇十二人，兩隻紅船共二十四人。

到“伙食部”，一個是“正印伙頭”、一個是“刀頭叔”、一個“大盤腳”，專煮大鑊飯。船上人多，要煮一百多人的飯。“刀頭叔”又分“日間刀頭”、“夜間刀頭”，“刀頭”負責切好餸菜。往昔船上老倌都各設私伙“伙食”，刀頭便要把集體買回來的肉菜分別切好，並分配好各人餸菜的配搭。而“夜刀頭”則專管眾人的“宵夜”，另有一人名“四不正”，是伙食部的後備，上述諸人假如病了，這個“四不正”便要補上。另又有“洗碗仔”，負責“收餸”洗碗，每船四五名。

說到“櫃台”，叫得多了，被叫成“鬼枱”。“櫃台”即辦事處。職員中有“坐艙”一名、副坐艙一名，負責全班行政，又專責“行頭”。又有正、副管數各一名，負責財政、“數目”。“日夜提場”各一名及“走趯”一名。這位“走趯”的任務也很重，例如他要往返四鄉及廣州傳送合約；舊時戲班又有“住館”制度，規定紅船泊岸處離演戲戲棚達八里路之遙者，得由主會提供全班職藝員的“住館”，“住館”的床舖設備等

都由“走趯”作為先行人員，到住地預作安排。總之，作為先頭部隊，戲班與主會之間的許多事情都由“走趯”去聯絡。

另又有“掌班”，負責各項小型物品購買，老倌病了，要負責送去醫療、負責煲藥，凡瑣碎的專西都要他料理。還有“中軍”，負責櫃台茶水、“開飯”、買“宵夜”等，“花名”稱“無鎖鍊監躉”。因為“櫃台”稍事離去時，“中軍”便得臨時看顧櫃台，通常不能離開寸步，其實為“大後生”（供使喚的人）。

“櫃台”下只管理十個八個人，所以工作很舒服，每日“行行企企”，三餐都是吃“公司”的，所以食用都很好。藝人則不同，公司只供應“中宵”。

說到“坐艙”，負責全班行政，並專責“行頭”。而另一項職責是要日夜視察河涌的水情，包括水漲、水乾等，因為要保證使紅船可以依時開船，以便可以趕赴下一台戲。

“管數”一般有二人，正的管財政，“幫”管數的也很複雜。因為公司都有一條“數”，每一台戲的銀碼、開支，全都要交代好；另外還要兼顧許多收支，例如要把藝人的每月工資寄返他們的家裏做家用，藝人添置戲服，由管數代付錢，又藝人下鄉往往賭博，賭輸了要公司代墊賭款……等等。

舊時做戲，戲班要逐晚收錢，或隔晚收錢。一來規矩如此，另外，也考慮到主會也要時間收齊籌募的款項。往時收數很辛苦，由於照例要演完夜戲“三齣頭”方能收取戲金之故。而當時下鄉做戲往往要很晚才開鑼，因為做戲前照例要賭博，所以開場時間先要照顧賭客，不能太早，通

常要到晚上十時許方開鑼，每晚齣頭戲演完最少四個鐘頭，待得演完了，便到午夜二時了。舊時從船上或從住館往戲棚，夜間行走往往會路經亂葬崗，有時住處是祠堂，而祠堂後又有寄停的棺木，情景倒是很怕人的。所以有時候便只得在戲棚附近獨坐，直到深宵，才到主會辦事的地方收數。



戲行人中說：“未有八和，先有吉慶。”

吉慶公所本為買戲、接戲的機構。“八和”成立後，吉慶公所仍獨立存在，所有合同均由“吉慶”發出。

做“櫃台”的，一律都先入“全、藉福堂”。這都不是“八和”的堂口。通常督爺、坐艙和管數都入“藉福堂”，這是高級的堂口；像“走趯”這樣的人就入“全福堂”。往時做“櫃台”的要逐級升遷，入“全、藉福堂”的，要有人介紹，有人做見證，方准入會。這才被承認為有這種資格，而我是由第三管數做起的。我不是演員出身，不過也有從演員出身而做班政的，像黃炎（鍵按：他是現任香港八和會館的名譽會長）就是，他是男花旦。做坐艙的未必都需要是演員出身。



清末民初，戲班中制度謹嚴，“藉福堂”是舊日“紅船班”中“坐艙”的“堂口”，加入者需要作專業考試。其後尚有“全福堂”，是“坐艙”以下各“櫃台”辦事人員的“堂口”，都獨立於“八和”之外。早期“藉福堂”亦可充當買戲、賣戲的中介機構，稱“藉福戲館”。

說到我自己，從前我做“紅船班”坐艙，日治時期我已經在香港，我做過羅家權、白玉堂的私人經理，現在也是南紅和吳君麗的私人經理。劇團方面，日治時期我做過“義擎天劇團”，曾一度返回廣州。和平後，隨班主李少芸在“高普綫”做班政，後來做過“新馬”、“勵羣”、“錦添花”等劇團。最近還做“福陞”劇團，職務的名稱是“總務”。現在戲班的組織完全簡化了，發生了很大的變化，再沒有從前的分工了。也因為“皮費”(經費)成本關係，劇團管理只請一個“總務”，這“總務”實際什麼都管，像我在“福陞”做的，兼做的位置包括了中軍、掌班、走趨、管數、“幫坐艙”、“正坐艙”。

像過去那樣的戲班制度，大概到日治時代便不存在了。

粵劇行當表演藝術



白玉堂

我的大審戲和袍甲戲

(演講日期：一九八九年四月)▲■

鍵按：據中國戲劇出版社出版的《粵劇史》載：白玉堂原名畢焜生，一九〇一年出生。——據此，白玉堂老先生作這次公開演講的時候，實際的年齡應為八十八歲。都快九十了，仍然腰板挺直，許多往事他都清清楚楚。

很不容易才請到這有如擎天一柱的名演員到來演講，這要多得許多朋友和前輩的相助，其中特別有袁耀鴻先生的努力，還有同是八十多歲的黎紫君先生的協助等等，沒有他們的幫助，就不會有白玉堂老先生這次公開的演講了。

白玉堂先生領導的“興中華”劇團會與薛覺先的“覺先聲”、馬師曾的“太平劇團”等被稱為“鼎足而立”的三個劇團。當年三個劇團在港相互爭雄，白玉堂以“袍甲戲”另樹一幟，為當時的香港粵劇揭開了新的一頁。

白玉堂在下面的演講記錄中談到自己藝術生涯中的許多往事，其中包括過往在師徒制下如何學戲、訓練、成長，又談到自己演出“大審戲”與“袍甲戲”的真切的體會，是一個九十歲老藝人的真摯和有歷史價值的回憶……。

還是先從學戲講起，現在學戲和過往大有分別。從前做徒弟要受到集體管束，現在是受個人管束；從前凡徒弟都可以罵、可以管，現在做徒弟的可以不聽他人的話，只聽自己師傅的話，無人可使喚得我。這是好還是不好？表面是好，還不用服侍師傅，不過各人就不會教你。在“戲行”裏，師傅從不會正式去教徒弟，而且實在也沒有時間去教。因為第一，師傅有師傅自己的工作；第二，他自己也有許多應酬。徒弟學戲要靠自己去學。徒弟的工作當然很辛苦。我初當徒弟，開頭七個月，從未有一個晚上可以睡足兩個半鐘頭。通常我的時間是這樣的，一到“船”（紅船）“埋頭”，到了某鄉下，就挽着一個茶籃，

跟着一個師傅到戲棚做戲，他在台上一下來就斟茶，暑熱時要服侍打扇，到了十二點鐘，師傅散場，回來就給師傅做“宵夜”，師傅睡覺了，自己才有空閒。舊時有“天光戲”，自己就蹲在台上“偷戲”（偷學戲）。到了天矇亮，就到山頭上“叫聲”（吊嗓），等到天大亮，便去買餸（買菜），買的是十個八個師傅的餸。師傅每人一毛錢，做兩個菜，一個葷、一個菜。回來後大概七點多，這時可以偷睡一會。到了九時，“叔父”們起床，便逐一的給他們倒水洗臉，還要聽每個人的吩咐，為他們買煙、買火柴……輪流煮飯。吃過飯，自己便上去（紅船上層）“打樁”，俗叫“埋樁”。平時要靠有武藝的“叔父”來教，教完還要學使刀槍。不過我自己有個笑話，我的師傅竟要由我來教他使刀槍，因為我的師傅是個小生。記得有一次我要給他教“殺妻”（一個古老功架和排場），持着刀，在舞台上轉來轉去。

舊時做徒弟的還得要“打煙”（鴉片）給師傅吃，還要搥骨，想學藝，就得賣力去做。



原刊於一九五〇年三月十八日
香港《真欄日報》。

此外，審案時自己的神情、關目也都非常重要。因為做戲時，觀眾只見到官的面容，犯人的反應都得在作官的關目與表情上傳達出來。因為犯人都是背着觀眾跪下的。全場大審，重點都在作官的身上。做戲時要蟻咬都不顧，一心只着意自己的身份、職位，不敢苟且馬虎，這才會出汗。

說到“大審戲”的“三司會審”，曾和馬師曾、薛覺先一起做“大審”。“三司”的另外兩司其實是陪審員，由於正審官最低也為二品官員，所以另兩個官的地位都不能太低，總之陪審這兩個人有二三品便可以了。

再說到我的“袍甲戲”，得多謝有許多師傅教我，是靠小時候給師傅搥骨、打煙、倒水洗面、買餸……掙得來的。現在這種戲無人教，也無人去學，嫌辛苦。現時做戲一味求新，唱一二支曲，打一下“北派”便夠。其實“北派”與“南派”不同，兩者是分開的。“南派”（武藝）要出力，着着要到位，拳拳要到位；但“北派”却無須，只要懂“跳紮”便可。我的女兒——也就是尤敏，九歲便會打“北派”，因為有龍虎武師教她。“北派”無須花力氣，懂得“紮架”就可以。“南派”則要來真的，非到位不可，出個槌、出個掌，行內人會看出真和假。

說到功夫，我和靚元亨（著名小武）有一段淵源。我曾和靚元亨“打”（比試）過一次，兩人對打了二百多“下”（招）。當年戲班委我做“大旗手”，負責“訂”人，我便把靚元亨訂回來，當時他是“叔父”輩，自己還年輕。那一次是他持着



早年白玉堂武裝扮相的英姿。

一支槍說要比試——“度吓嘢”，後來說好由他負責“度”，結果一“度”就是二百“下”。當時足足有三個“班”（戲班）的人都專誠來看——像在“九如坊戲院”（上環）、高陞戲院做“班”的人。他們都說這是“二虎爭鬥”。“打”過之後，靚元亨坐在茶桶上喘氣；而自己却蹲在一旁吃熟煙、氣定神閒。他走過來說：“細佬好嘢”，可見其謙虛。當時我回話說：“如果我像你這年紀，剛才我便要‘仆倒’（倒下來）了。”其時靚元亨已三四十歲，而自己却還二十多歲而已。

靚元亨有名叫“寸度亨”，“寸度”就是“準”的意思，下下準、下下認真。靚元亨和我還有一段淵源，那時候自己還只有十七歲，在佛山做“關平”，那是我最早做的第二個戲，靚元亨從廣州到佛山來看我做戲，目的是要“買”我到廣州。那時我剛剛做完“拉扯”，個子小，要穿高底靴。那

時做關平只要“紮”幾個“架”便行，不過當時“斟介”却没有成功。

靚元亨到了白鬚白髮還擔綱做戲，他做戲不揀擇花旦，任何花旦他都願意扶掖，後來自己也在他身上學了這種美德，個個花旦都可以合作。

我師傅是小生靚全。白玉堂的名字是我自己起的，自己晚上常常看書、看小說，目的是去揣摩戲裏人物的個性，因為戲裏人物許多都出自小說。我讀到“錦毛鼠”白玉堂這名字（《七俠五義》的人物），感到他為人很好、很有豪氣，便改了這個名字。



靚次伯

一個武生的藝術生涯

（演講日期：一九八九年六月）▲■

鍵按：靚次伯先生是一九八九年六月在香港中華文化促進中心作這次演講的，非常不幸，一九九二年二月，他便駕鶴西去。有關的錄音、錄像，可算是他最後的一次人間留影了。

靚次伯先生在這次演講中，主要是回顧了自己的藝術生涯，有些資料可以補正若干史料記載的偏頗，例如中國戲劇出版社出版的《粵劇史》載：靚次伯“十二歲即跟隨二兄靚廣投‘祝華年’班學戲，後在‘頌太平’得到名武生靚大方的指教，任第二武生。不久，又加入

省港名班‘人壽年’班成爲正印武生……”。但據靚次伯先生的自述與筆者在講座舉行時的再三對證，他自述正確的資料是：他最早學戲跟三兄新太子卓，第一個“班”是“寰球樂”；第一個擔“正印武生”的戲班是“祝華年”，稍後是“頌太平”與“人壽年”，各做了兩年。資料與上述《粵劇史》所載頗有出入，靚次伯先生的自述可作流行之說的參考校正。

靚次伯先生本姓黎，廣東新會都會鄉人，與筆者同姓同縣同村，可算關係密切。他生於一九〇五年，去世時積閏九十歲。他於五十年代後參與“仙鳳鳴”演出，其後爲扶掖後進，雖年逾八十，仍繼續參與“雛鳳鳴”班演出，直至一九八九年，終因身體關係而退下舞台。是次演講正值他因病休息時應邀舉行的，彌足珍貴。

靚次伯先生有“武生王”的美譽，在這個意義上，“大樹一倒”，粵劇行當中的武生脚色(角色)，可說是難復當年了。

是次由靚次伯先生主持的講座，特請阮兆輝先生進行提問，故文章亦按發問次序分段記錄。

我自十六歲入戲行，原因很多。

當其時學戲非常嚴格，尤其是武生及小武這一行。過往務必落鄉做戲，一早起床，便跟隨“叔父”們練功去。練功是人人需要的，小生、花旦可以少練一點，但都要去練。當時凡是年紀大過自己的都要尊重，都要向他們學。

我學做戲最初是跟三哥新太子卓，第一個“班”是“寰球樂”，另外還拜武生靚大方爲師。當其時靚大方是正武生，我是第二武生，因爲彼此是好朋友，我也很鍾意他的藝術。他一上台，我便跟着他。甚至爲他挽暖水壺、做“後生”(供使喚的)。

我真姓黎，是新會都會鄉人，“靚次伯”是後來起的名字。舊時伶人起名有一時一樣的風氣，有一個時期流行“靚乜靚乜”，我們武生這一行又流行“公爺乜、公爺乜”，或“聲架乜”……等。早期做戲的人是不用真名真姓的。不過我這“次伯”一名確和舊日名伶朱次伯有關。當其時薛覺先在“寰球樂”跟的是新少華(小武)，我跟的是新太子卓。朱次伯當其時只做二小武，正小武是新周瑜林。本來班主訂朱次伯時聲明不分正副的，但新周瑜林不許，認爲什麼不分正副，“幫”就幫，不“幫”便走。一次班中名小生鄭錦濤病了，明天便要上台，得馬上找人頂替，本來可以由新太子卓代替，但新太子卓不敢應允，朱次伯却自告奮勇，可是他不會做，於是由新太子卓臨時教曲。翌日朱次伯上台，

台下的太太團一致讚好，並寫信與當時“寰球樂”的大班主“何老四”，提出讓朱次伯去唱“夜戲”的“齣頭”。在信來信往之下，其後太太團還表示可以把票房包起，從此，朱次伯便一炮而紅。

至於我這“次伯”的名字，是因為當時我和薛覺先與朱次伯時常都在一起。朱次伯之前天天做“日戲”，從頭“頂”到尾，戲做完了還不能下台，在台上吃飯。做完戲以後便找我與薛覺先一起踢毬。日子久了，人家說我一舉手一投足都像朱次伯，便給我起了“靚次伯”這個名字。

我十六歲入戲行學藝，做眾人“中軍”(即供人人使喚的“後生”)，一年後，做“堂旦”、“手下”，當時剛剛有一“六分”(開臉扮演武將、強人之類的閒角)離開了戲班，曾暫代過這一位置三個月。之後，戲班訂我做第三武生。其時做武生有一份“地位”，(鍵按：二三十年代粵戲中的武生常佔較重要的地位)，所以很樂意去做。

當時做戲以“日戲”為主。日戲是演出“正本戲”，“正本戲”以武場較多，故武生、小武比較吃重；夜戲則較重文場，小生和花旦戲較多。往昔落鄉做戲沒有電燈，只有大光燈，全場也只有三四盞，所以日間便做“正本戲”，通常做戲要做九套——五夜四日，即要演出四套“正本戲”。而自己便要“踢”(擔當)三個，另一個便給小武去演。當其時自己有三套“首本(戲)”，第一套是《伍員夜出昭關》，當時日間照例先演《大送子》，到下午二時才正式演戲，到了下午六時左右，要“隔”一“隔”、休息一下(二十分鐘)，便

交給小生、花旦做一些像《下漁舟》之類的戲。接着再做下去，到九時半才差不多做完。第二套首本戲，京戲叫《四郎探母》，廣東戲叫《四郎回營》，不太長，自己做的戲份是“坐宮”、“別宮”、“出關”、“會母”、“會弟”、“會妻”……，連做五個鐘頭，中間也要“隔”一“隔”，通常會做一段《楊宗保巡營》等等。第三套是“李克用”《沙陀國借兵》，還有《六郎罪子》等，都是武生戲。

當年我學武生，別人有所不知，是真正的“學”，我曾對住大鏡學。武生不是短鬚、是長鬚，鬚分成三堆，把唇頂住。對着大鏡整天的練，練手勢、練鬚，單學鬚便學了三年。



早期靚次伯的黑鬚照片。



當年“大富貴劇團”場刊內頁，靚次伯掛頭牌。

我的“鬚”，學“公脚南”，他有許多“鬚”的絕技。很美，兩隻手一彈，鬚好像龍尾般下來一“下”、兩“下”，鬚飄下來，第三下，踢回上去，鬚便像龍捲風似的。這些功夫都是學他的。不過我的(鬚的)功夫也有不少是自創的，有自己特別的方式，別人所無。

我的“牙簡”(牙笏，上朝用)功夫偷師自另一個武生新外江伶，那一場戲是三奏皇帝，奏完後“拉山”，執牙簡一邊“車”(轉)身、一邊拋鬚、過位、(表演)“單脚”(功夫)、“掀蟒”(蟒袍)。

當時練功、“踩草皮”，通常要做“鞠魚”(如“掌上壓”)和“倒豎椿”……等，每行脚色都練。一早起來，和一衆等——像“五軍虎”等人一起練。也有各自練的。“鞠魚”可以做九十多下，不過許多人動輒是過一百下的。

學武生還要就自己的行當特別練功，如學“老型”，學老人的“垂肩”及行走的姿態等。

現時的武生行當什麼都要做，兼做花臉、丑角，還要做“婆脚”(女姓角色)。舊時行當的分工很細，後來都混淆了，六條柱(粵劇近代的六行當制度)通通都包了下來。後來做武生甚至連“網巾邊”(丑行)都要做。班主出了那麼多錢，你不得不做，雖然心裏不太願意。

說到“坐車”功夫，要注意形態。像“拋鬚”，三四十年前做得比較誇張，後來經過提點，覺得幾十歲人坐車，整

個人突然“跳起”，這是不夠合理的。後來，我作了這樣的假想，認為路面崎嶇，車子給震動了一下，於是便翹起了(中間的一次)拋鬚，這樣就顯得比較自然了。

“坐車”的“單脚”(功夫)最不容易，“翹脚”功夫——如裝作打瞌睡的姿勢，是最“擺力”(配合用力)的，這都是自己的創造，如單脚跳動的動作，要做三趟，這都是自己的“私伙”(自己獨有)。

要說“合作”，坐車的和推車的要配合。年輕時不用(借力)便可挺起來，後來當然要配合。與我合作過“推車”最順的是著名花旦陳艷儂，她的推車很“順”，不用我去“帶”。

關於唱腔的問題，有一段時間(五六十年代)我的嗓音全壞了，不怕大衆見笑，是因為當時有了那種“不良嗜好”的緣故。要練好唱，一朝半日不行，要“長”跟住，經常唱，要有日子“浸”(浸潤)，才好得起來。舊時一早練聲，用一條布勒住肚子，再用“竹升”(竹竿筒)頂向牆，把小肚頂住。

我做戲是“南派”，年輕時有位京班(京戲)的名演員說要教我做戲。我没有跟他去學，不是因為有其他的原因，只因為當時很年輕，對他感到膽怯，不敢去學。之後覺得很後悔。

關於唱“龍舟”和“南音”的心得(鏈接:靚次伯有“南音王”的美譽),其實我的學唱“龍舟”有段故事。在做“人壽年”

(班)的時候，一次戲班到了陳村做戲，當時一個藝人叫“龍舟珠”的，說怎麼也要跟着“人壽年”，不願走。寧願暫時不去“搵食”(謀生)。所以，就跟龍舟珠學了半年龍舟。“龍舟”和“南音”都是相通的，所以後來也便唱了南音。

舊時演戲也演了很多“提綱戲”。“提綱戲”都是一些“古老戲”，通通都在自己的肚內。演些“古老戲”還不錯。“提綱戲”也有一些是“爆肚”(即興)的，但純是“爆肚戲”却不“襟”(耐用)，是不行的。因為對方不會知道你爆什麼，便會“亂籠”。

最後說一說我擔正印武生時的戲班。第一個擔正印的是“祝華年”，做了兩年，接着是“頌太平”，也是兩年，然後是“人壽年”，大概做了三年多。“人壽年”改組為“勝壽年”後又做了三年多，一共十多年了。



盧啓光

粵劇藝術裏的小武行當

(演講日期：一九九〇年八月)▲

鍵按：盧啓光先生自一九五三年回穗後，一晃三十多年，一九九〇年方再度回港探親訪友，乘他來港之便，特邀這位傳奇性的“小武”藝人回顧一下他的藝術生涯，他慨然答應了。以下，就是該次公開演講的一個實錄。

對於這位名噪一時的戲曲表演家，香港羅家英於一九九〇年曾撰文稱他為“戲癡”。羅家英深知盧啓光，他稱盧啓光的“一生極之傳奇”，甚至說：“如非是他對舞台熱愛，對粵劇熱愛，一直支持着他的意志，他可能已經去世了

……”。羅家英說：“如果與他談藝術，可以三天三夜也不言倦，此人可謂戲癡了”。

盧啓光原屬小武行當，基本功都是以粵劇南派為基礎的，但其後他多方吸收京戲的藝術，實際上是融南北派技藝於一爐。他的表演富有個人風格，其後亦涉獵了多個行當，如武丑、花面、鬚生等，多才多藝，實至名歸。以下，就是他半生藝術生涯的回顧，在進行此次演講時，他已六十六歲了……。

我八歲學戲，今年六十六歲。從

我個人歷史講起，三十年代我便在香港，中間一段時期常來往省港之間。香港淪陷前，薛、馬也在香港爭雄，薛覺先在高陞戲院，馬師曾進駐太平戲院，而白玉堂則在九龍普慶，非常興旺。自己是時僅為十四五歲的小演員，初入“勝利年”班，其時靚次伯擔武生，靚少佳任正印小武——也就是“文武生”，林超羣做正印花旦。是時和我同樣做小演員的，還有紅綫女和芳艷芬。此時大約是一九三九年至一九四〇年。香港淪陷後回到東莞、廣州。一九四七年光復後再到香港，在九龍的明園遊樂場及北角的愉園遊樂場參加“小班”任所謂“小武”——亦即文武生。後來參加大班，主要“幫”李海泉和陳錦棠，從五十年代起，長期“幫”陳錦



早期著名小武靚少華，其後他自稱“文武生”，是粵劇行首個用“文武生”銜的老倌。

棠。是時有兩大班經常在高陞、普慶之間對調上演，一班是陳錦棠為班主，另一班則是李少芸當班主。我當的是第二小武。

稍後我去過星馬，回來後，一九五一年組成“大三元劇團”，是時文武生為桂名揚，正印花旦紅綫女，丑生馬師曾，武生馮鏡華，小生石燕子。“大三元”演出時，桂名揚在高陞戲院咯血倒下，由我頂替桂名揚，是年我二十六歲。一九五二年，再組成“黃金劇團”，參與者均為年輕一輩，以黃鶴聲和我為正副帥，半日安當丑生，在青山道的新舞台戲院作揭幕演出，連演一個多月，場場滿座。稍後，

我和黃鶴聲分別各組一班，他專責普慶，組“新景象班”，採三生二旦制，有盧海天、麥炳榮、黃鶴聲、余麗珍與秦小梨，還有李海泉；自己則負責高陞，和陳非儂拍擋，自己挑大樑，陳非儂先生是我的乾父，起“新春秋班”。而到了演罷“新春秋”後，自覺藝術還不及當時的名藝人，一九五三年決定返穗學藝，不料一去竟去了三十七年。中間的境遇非常曲折，但也確實學了不少傳統的藝術。

說回正題——談談小武行當。所謂“小武”，源自粵劇固有的行當規矩，與其他地方戲曲相較，小武屬於武生行，不過武生在粵劇則必掛鬚，故便有不掛鬚的小武生，另還有大花面、二花面、男女丑、老生、正旦、夫旦……等行當。不過這些行當後來漸趨消失。到薛覺先去世前，薛覺先還保留了最後一個大花面，那是《胡不歸》裏的山大王一角，那時是一九三九年至一九四〇年間，後來專門應工大花面的這一伶人退了休，大花面這一行當便從此絕了迹。薛覺先時期還有老生——新周瑜林，他原是小武，在“人壽年”擔正印，其後轉做老生，但後來這一行也都消亡了。

小武行也分兩種：一種是“打武小武”，專做“開套”，這是“全武行”。舊日做戲分“正本”、“齣頭”。正本做日戲，齣頭做夜晚。更早的年代還有“開套”，這是連“天光戲”也都煞科之後，天矇亮，“開套”便開場了，直演至上午九時十時為止。不過到自己“出身”時，“開套”已經沒有了。這種“打武小武”通常都不會唱功。另一種小武則做“正本”小武。通常，“正本”上半部由小生擔綱，下半場則由小武包

攬，所以不少“正本”下半部都有若干小武的首本戲，如《高平關取級》、《趙匡胤》等，都為正式的“小武戲”。

後來，小武行當陸續有所發展。如我的師傅靚昭仔便是當時著名的正印小武，在他之前，則有周瑜利、靚耀、牛金銘等，他唱《陳宮罵曹》、《兵困南陽》，周瑜利唱《山東響馬》，都是小武的首本戲。其後還有靚元亨，他在星馬時，他其實是馬師曾、陳非儂的師傅，也是我的師公。五十年代我演的《武松大鬧獅子樓》、《金蓮戲叔》，便是他教給我的，且是一步步的教。

在小武行當裏，處境最難的是第三小武；花旦行裏的第三花旦也很難擔當，舊時有說“逢三不做”。第三小武通常要從頭“頂”到尾，從下午一時到八時，專做奸角，而且到最後還必然殺奸。做“小武”的必須經此階段，這樣，一踏上第二小武便易“紮”上了。到第三年，便可能被升為“正印”。往時的角色是一級一級地上的。

小武行當何時變為文武生？據說，由於當時出了好幾位小武都精擅唱功，如靚元亨，周瑜利，靚昭仔等，還有一位靚少華，他扮相好，唱功好，只是武打不行。一次，靚少華與人同班，他自己當班主，由於班裏早有了一位正印小武，他為了要與此人平排，於是便另立名堂，稱自己為“文武生”，於是該名便從此而起，意思是：文武都行。

後來有人以為文武生一名與薛（覺先）馬（師曾）有關，其實不是，薛覺先其時被稱為“文武丑生”，到薛覺先組新班“新萬象”時，却自稱“通天家”。

我學小武的經過很辛苦，少不免要學打武、“鞠魚”，

師傅教我單齣戲，如《羅成寫書》、《五郎救弟》、《王彥章撐渡》、《山東響馬》等。後期在香港，演戲又文又武。我年輕時也學唱，我認為：學打武未必就會影響失聲，有時，打武反而能令聲音更好。我做《羅成寫書》，大靠高靴、雉尾，打完了，才單腿挾鎗“寫書”，唱足四分鐘，難度甚大。我初演《羅成寫書》時二十六歲，自感藝術不足，與陳錦棠還有很大距離。其後便有出外求師的慾望。

稍後我回內地求教於京劇名家王玉魁，他於一九八二年去世，現在我的技藝百分之八十都得自他老人家，他給我重新改造，要把我舊的一套全丟掉，從新開始。其實，我過去的功夫真的不頂用，連踢一個“飛腿”也不行，水袖也不會耍。其實，粵劇的基本藝術很不夠用，故應好好向人家學習。

對於演好粵劇，我有一個信念，歸納起來就是：“要使用粵劇傳統，但又開明地要接受中國的遺產”。——粵劇是廣府的劇種，有自己的方言特點。說到粵劇特有的傳統，估計也有四百年歷史了，這種傳統也得好好繼承。但是，作為全國性一般的戲曲藝術遺產，一般都歸納為“五功四法”。不過我的師傅所說的“五功四法”，與一般的說法不同，我師傅認為：“五功”是“唱、唸、做、打、翻”，而“四法”則是“手、眼、身、步”，一般的說法是說成“手、眼、身、法、步”。——共成“五法”。不過“五法”中又有“法”，不如略去，說成是四法好了，這“五功四法”中，本來只有“四功”，但我的師傅把一個“勛斗”功加上，就是“翻”功，這都是全國性共有的遺產。

運用到具體表演上，粵劇如何處理呢？我自己個人倒有以下的意見。

先說“五功”的“唱”。我認為：粵劇的唱腔應以廣東的“板腔”為主，而以“廣東音樂”為副，又以廣東的民間小調或“國際情調”為助。這裏，“板腔”指的是“梆、黃”，所謂“民間小調”就是“木魚”、“南音”、“水仙花”之類，還有西洋情調的音樂等等，這裏的主次要分得清楚。在“唸”功上，應特別注意，因為廣東的唸白要比其他的戲曲複雜得多。廣東有幾種唸白很有特色，第一是“鑼鼓唸白”，要和鑼鼓的“寸度”配合；第二是“口古”；第三是“詩詞”，要“食氣食勁”，使觀眾全神貫注，領神貫氣。再說“做”，粵劇的“做功”也要以“粵劇”為主，以兄弟劇種為副，又以雜技、燈光等為助。——所謂以“粵劇”為主，是因為粵劇若干傳統的身段、造型等，是其他劇種所無的。粵劇的鑼鼓，在兄弟劇種中可說是一流的。用粵劇本身的鑼鼓點去配合身型表演，是粵劇特有的藝術，所以，在表演上也應以粵劇的造型為主，而以兄弟劇種的造型為副。說到“打”，打武也應以廣東的為主，以兄弟劇種的為副，再以“北派”為助。因為廣東獨有自己的“南拳”，所謂“洪、劉、蔡、李、莫”的幾個流派，打拳和對拆都有自己的特點。“北派”的造型美麗，可以為“助”。

最後，還想就“唱”方面多說一下。粵劇的唱功很不容易。“唱”是天生的，“功”是練出來的，我提出有八個地方值得注意：順序是：1. 合聲調；2. 合板；3. 用氣；4. 發音——包括鼻音、喉音、鼻咽音、上顎音、牙音、舌音、

“問字擺音”(不要“擺腔”)……; 5. “吞、吐、拉、刹、斷”, 這是各種用氣、行腔的方法; 6. 旋律調配; 7. 講究聲腔; 8. 為人物服務……。而最後一項, 是不同人物要唱不同的聲, 不同時地也要有不同的用聲等。

由於傳統“小武”行也很注意唱功, 所以要就唱法特別多講一下。



羅家英

粵劇獨尊文武生

——兼論香港文武生的世代滄變

(演講日期: 一九九〇年五月)▲■

鍵按: 羅家英先生的這個演講記錄可說是一篇很有理論價值的文獻。他先分析了粵劇“文武生”行當的來龍去脈, 又從史實上、表演方法上作出種種分析, 說明了粵劇這一重要的“新興”行當的各種特點。

“文武生”是最具粵劇特色的行當, 在全國各地方劇種中, 也唯有粵劇特別着重文武生。文武生既是全班“領軍人物”, 又是男主角。或更確切地說, 這一角色的重要性, 其實主要還是這一行當作為全劇主角的事實, 正如羅先生在

演講中指出，其實“六柱”中的小生行也可以是文武生，其演出法與文武生無異，但小生行在粵劇中却永遠只是第二綫人物。

羅先生以自己的經驗提出了省港粵劇文武生分成四代(輩)的說法，他還對第一、二輩的名演員逐一作了藝術的分析及評價；對他的後輩——第四代文武生的新秀則作出勸勉，又表示了自己誠摯的擔心；而對於第三輩自己的一代，則深感責任重大。羅先生雖沒有明言，但第三輩作為承上啓下的文武生的中堅一代，他們身上也許還有第一、二輩名演員的影子，但第四輩呢？往後傳承的情況又如何呢？筆者從沒有讀過有關粵劇文武生崛起、衍變的文章，這也許就是第一篇。

我演戲已有三十年，確認文武生是粵劇角色中最重要的人物。作為丑生演員的梁醒波，我和他“拍檔”時，記得他說過：“在朝論爵，舞台論角。”由於文武生是全班的領軍人物，所以，在任何場合中都要先行。過去自己在戲班中跟隨波叔和靚次伯等前輩做戲，每逢有領獎之類的場合，自己雖屬後輩，也總被推舉作代表，

因為前輩們說要尊重我在舞台上的地位。可見：文武生在“廣東班”裏佔有重要位置。

在全中國劇種中，特別着重文武生的只有粵劇。其實，文武生的定義相當籠統。“文”即“文場戲”，“武”即“武場戲”，一個演員若能兼演文場和武場，那就可說是“文武生”了。不過在粵劇中，文武生實際擔當的是第一男主角的角色，小生則是第二男主角。丑生和武生等則是某些性格演員，換言之，可說是第二綫人物。

古老戲的劇本不多，如所謂“江湖十八本”、“大排場十八本”等，這些劇本都是自外面傳進來的。每一行當所扮演的人物都已被明確規定，演員自己是屬於那一個行當的，便固定要演出那一個人物，這就是行話中的“職份所當為”。在“提綱戲”的時代，無須吩咐，也無須講戲，“提綱”貼出，自己便知道應該演些什麼了。

過去的小生、小武和鬚生(即武生)都有明確的分工。舊時粵劇以鬚生“行”最為重要。鬚生即今天的武生，即靚次伯的角色。此外，小生行當演文場，小武行當演武場，兩不混淆。如“一榜兩狀元”，文狀元例由小生扮演；武狀元就由小武飾演。如《王寶釧》，《別窰》由小武擔綱，到《回窰》一場便改由鬚生行扮演。其後由於觀眾特別喜愛某一演員，這樣，《別窰》和《回窰》都改為由同一個演員前後兼演，而這一演員實際上便一身兼演兩個行當了。古老戲既然如此，新劇本就更不在話下了。

但是粵劇後來新劇本越來越多，也由於個別演員的分量越來越重，觀眾也特別喜歡某一個演員做戲，所以，本來

是小武的名演員得兼演“文場戲”，而小生的名演員也得兼演“武場戲”了。名演員常常要擔起全個戲的主要戲份。有些名演員不只要兼演文、武場，還要扮“奸角”、反串女性角色等，於是，如“萬能老倌”的角色便出現了。

小生和小武在朱次伯時代已開始混淆。朱次伯本身是小武，武功精湛，演“周瑜戲”很出色。但他的文場戲也相當不錯，唱功亦佳，所以，許多文場戲都由朱次伯兼做。這樣，由於觀眾的喜好，粵劇的行當分工便漸趨混雜，由原來分工精細的十條柱衍變為六條柱，並由文武生領班。

京劇的行當中本無文武生一行，不過有若干名演員也是能文能武的，如李萬春、李少春，他們都是武場文做，文場武做，兼擅文武；更有特色的是葉盛蘭，他本行小生，但兼武場戲，可謂“文武兼備”。

香港的文武生其實更靠近葉盛蘭的行當。葉是文武小生，不是文武老生，不過粵劇的武功底子不比京劇，而粵劇的文武生較注重表演，注意感情與對角色的揣摩，戲路較近葉盛蘭。不過葉唱的是京劇的“小生腔”（鍵按：一種真假聲混用的嗓音），而粵劇小生唱的則是平喉，而從朱次伯時代起，粵劇小生便唱平喉了。

關於“文武生”一名的始源，我同意黎鍵的說法，據說首創於昔日“梨園樂”班的小武靚少華，他爲了要招攬當時的名演員新少華加入“梨園樂”班任正印小武，於是自己便另立名目爲“文武生”，以示高人一等。

關於“文武生”名演員的今昔邈變，第一輩的演員可以東生、朱次伯、靚元亨等爲例。東生是我父親（鍵按：即

羅家權）的師傅，他的本行也爲小武，但粵劇的小武與京劇小武不同，粵劇的小武需要兼擅武功，如小武演《鳳儀亭》的呂布，不只要擅武打，還要唱得高亢而響亮的“左撇”（鍵按：一種帶假嗓的真聲唱法）高腔，當時的朱次伯和東生等都是頂尖人物。靚元亨則飲譽星馬，他除了武打卓越外，還擅唱功，又擅演文場戲，他們都算作是“武戲文做”的一類。

舊時小生行也都不是人人都可兼擅武場的。如白駒榮，他只演文場戲，連拿起一把刀衝來衝去都做不了，但這並不表示他缺乏功底子，相反，白駒榮演文戲的卓絕，正由於他的功底好，受過武功底子訓練。所以，文戲也得“武做”。



有“萬能泰斗”之稱的薛覺先，初上舞台任丑生，其後即以文武生自居，圖中持大刀者爲薛覺先。



馬師曾走丑角路綫，但仍以文武生擔戲，故自號為“文武丑生”，圖為馬氏三十年代時裝戲《賊王子》的劇照。

接下來便是薛覺先、馬師曾、桂名揚的時代，那是粵劇最鼎盛的時代，更是從舊派演出變到“新派”演出的轉折點。舊式演出的“排場戲”，開始不為觀眾的歡迎。粵劇由於流行於南方的廣州，受到不少外來東西的影響，如電影、話劇等，薛、馬把許多新東西都灌注入排場戲中，使舊排場變成新排場，遂使粵劇一新觀眾耳目。

薛、馬原都是丑生行當，但由於觀眾的喜愛，他們也兼做文武生，因此實際也就成為了“文武丑生”的一行了。像薛覺先，他既能演《西廂記》與《賣怪魚龜山起禍》，又能演出如《白金龍》等談諧戲，甚至竟以“萬能泰斗”見著。又如馬師曾，他專扮醜漢子，在他的《野花香》和《苦鳳鶯憐》

中，戲裏既無文場，也無武場，但一樣以男主角的身份而為全班的領軍。

此時還有桂名揚和白玉堂，我比較熟悉白玉堂，因為沒有看過桂名揚做戲，後來桂名揚太太華妹說到他在趙子龍等戲裏的表演法，才多知道了一些。桂以“袍甲戲”見長，但小生戲也不錯，像在《冷面皇夫》裏的演出等。

另一位文武生白玉堂對我的影響很大。白玉堂最有個人風格，旁人要學也學不來，他有自己的一套關目表情，他的“首本”有《魚腸劍》、《黃飛虎反五關》等，武戲了得，但文戲亦很著名。他過去原做小生，扮相俊俏，因稱“靚南”，他的行當分得最清楚，演武戲時威風凜凜，做文戲時則風流倜儻，自己很受影響。至今自己在揣摩人物處理時，也總得想想：如果是白玉堂，他會如何處理。自己一直以他為榜樣，所以說：文場武做，武場文做——即有武功底子的去做文場戲，可收事半功倍之效。

如果說，以上的都為第一輩的話，那麼，第二輩的著名文武生演員當是新馬師曾、何非凡、任劍輝、麥炳榮、陳錦棠、黃千歲、林家聲、羽佳等一輩了。他們的戲很多，其中我最留心的是新馬師曾的《周瑜歸天》，他的內心戲很豐富，層次分明，如在戲裏知道自己身在東吳時，臉色一變，到聽見自己身在荊州，又叫將起來，到臨終時，種種的感情變化，非常細緻。新馬師曾在武場上也很有功力，他在《穆桂英》中反串，他的上馬功夫及“圓台”步法等簡直美不勝收；他又擅“衰派戲”，好像沒有“台步”，其實功力了得。



早期以神童著稱的新馬師曾，
五十年代初被推為文武生王。
(龍偉民先生藏品)

另外我也喜歡何非凡，他武功不太好，但感情好、節奏好，很易哭出來，令觀眾很受感染。他在《拜月亭》裏與瑞蘭見面的一場很傳神，為後來分開的悲情作伏筆，抑揚頓挫，處理特別好。

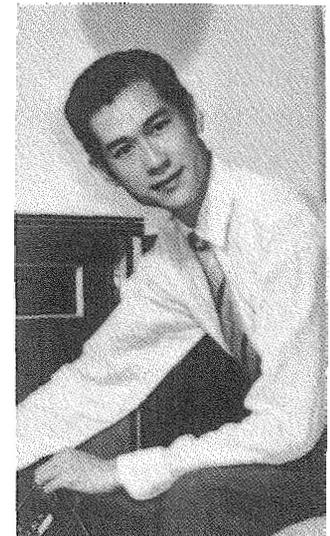
再一位是任劍輝，她“掛名”(鍵按：她是桂名揚派文武生)文武生，其實演的都是文場戲，她對香港粵劇影響甚大，不過對武戲便不大重視，她是屬於鴛鴦蝴蝶派。她做戲感情豐富，身段瀟灑，面部表情十足，非常討好。平時她的工作態度好，待人接物好，這也有助於她的成功。內行人對她的評價是：文場戲爽、唱腔清楚、面部表情豐富，不過，若要求一些“程式”上的表演，則稍有欠缺。不過，她其實也演過不少“古老戲”(鍵按：如“排場戲”，武

打也可以，不過後來順應了觀眾的喜愛，就讓這方面的能力給掩蓋了)。

至於陳錦棠，別人說我接近他的戲路，我也有此感覺，但有些是不太一樣的。陳錦棠本身為小武，但文場戲也很好。他在《洛神》裏演曹子建，行內因此稱他為“脂粉小武”，因為他的戲有“脂粉味”。他的武藝了得，口白也出色，他的方法有不少都採自“京班”(京戲)。

麥炳榮我也看得比較多，他也是小武，風格是“粗中有細”，我最愛看他後期的《痴鳳狂龍》與《十奏嚴嵩》，雖然表情較粗疏，但眼神與若干心緒的表現則很細緻，文場戲也很好。

此外，黃千歲也是我們近代人要學的對象，他做戲很細膩、裝身講究，連口唇也可畫上半句鐘，阮兆輝便最喜歡學他。



著名文武生林家聲，是薛覺先最後一位私淑弟子。
(龍偉民先生藏品)

其後，林家聲、羽佳等算是第二、三輩的中間人物，他們把文武生的地位進一步確立了起來，唱、做、唸、打都很完善，可算是香港最出色的文武生了。

第三輩的文武生演員則輪到我們這一輩了，如文千歲、阮兆輝、李龍、龍劍笙、林錦棠、吳千楓、梁漢威等。粗粗一看，人數少了，這是否意味着粵劇有某些“不濟”呢？其實，我們這一輩正好遇上了粵劇式微的時候，但我們當時可看可學的東西還是不少的，我們還能看到第二輩名演員的演出，也趕得及看了一些“古老戲”，所以，我們這一輩對粵劇的責任就更重大了。

再說回若干從文武生轉位做丑生及武生的名演員，他們當中有文覺非、梁醒波、尤聲普……等。

至於第四輩的文武生則可數現時新湧現的龍貫天、溫玉瑜、何惠凌、何志成、衛駿英、李麗芬（鍵按：其後改藝名為蓋鳴暉）等。比較起來，第四輩的演員最吃虧的是看不到第一、二輩著名文武生的戲。他們將來如何能擔起一個劇團，實在使人擔心（鍵按：其實有幾位已剛開始“擔正”了）。

其次，還想談談文武生有關表演的情況。我在一九六八年正式擔演文武生，至今也廿多年了。文武生的表演也有種種的變化，例如大陸粵劇與香港的表演法便不一樣。香港的比較接近電影，有段時期，香港粵劇純粹唱主題曲，演出故事、“程式”的表演一律欠奉。到後期，才由我們這一輩開始“搶救”，林家聲在這方面做了不少功夫，他又把京劇的一些表演方法拿來豐富粵劇的未盡善處。其實，文

武生在戲班裏除了演好戲外，還要擔任導演的職責，帶起全班的表演。文武生應有在藝術上帶動全班的職責。

現時掛名“文武生”的却多偏重文場戲，這是現時香港粵劇界的趨勢。不過，這只會局限了演員的發展，所以，做文武生的，在受訓時不應過於偏狹，對自己最好有較高的要求，比如腰腿功夫要好，動作要開揚大方等。同時，廣東班雖以唱為主，不過還是講究聲、色、藝，“藝”方面却是要急起直追的。



阮兆輝

“多行當”的藝術實踐

——兼談我的表演經驗

(演講日期：一九九〇年四月)▲

鍵按：阮兆輝先生是“神童”出身，最早從事電影工作，其後便踏上粵劇舞台。他最早的啟蒙老師是名宿新丁香耀，其後則拜麥炳榮為師，又曾隨多個粵曲界及戲曲界的名角攻習各種表演技藝。由於他深入傳統，諳熟傳統，在舞台上“拾級而上”，所以功底紮實，成為“香港粵劇”的中堅分子與“中流砥柱”。

作為熱衷於提倡粵劇及推動粵劇“創新”的阮兆輝兄，他對粵劇有深厚的認識。一方面，他要革新粵劇，並希望用現代的方法去推廣粵劇，這便是為何

他要推動一個“粵劇之家”(注)，並於一九九二年倡議重組香港實驗粵劇團，用現代的方法去演出實驗粵劇《十五貫》的原因。但另一方面，他又充滿熱忱地去恢復“傳統”並推動對傳統粵劇的保留及推廣工作。例如在一九九三年四月推行的“粵劇之家”試驗計劃，方法是“現代”的，但內容及精神則完全貫徹一種恢復“傳統”的態度。我和阮兆輝兄都認為：若要創新，必先認識“傳統”，廣府粵劇是一行不折不扣的藝術戲曲，“藝術”首先存乎在傳統之中，恢復及整理目前的粵劇傳統，其實際的目的，却恰巧在於恢復及發揚真正的粵劇藝術。省港粵劇一直都在商業市場及娛樂意識中浮沉，我和阮兆輝兄都感到，撥開這些商業娛樂性的表層，我們或可把粵劇的藝術重新煥發出她本來的璀璨。

這些年來，我有幸和阮兆輝兄有過許多合作機會，包括一連串帶文化學術氣息的講座及演出。一九九二至一九九三年，我們合作推動“實驗粵劇”《十五貫》的演出及龐大的“粵劇之家”推廣粵劇計劃。

下面是阮兆輝在一個講座上講的兩

個問題，一是他長期以“多行當”的身份活躍於舞台上的體驗；二是他個人在藝術上實踐的經驗。阮兆輝兄在行內公認是個“好戲”之人。因此，他於一九九二年得過“香港藝術家同盟”頒發的“年獎”，而由於他的“南音”說唱了得，他又於一九九二年代表香港藝術界赴英國參加英女皇登基四十周年紀念，演出“南音”說唱。他又是“演藝發展局戲曲委員會”的成員，由此觀之，他對推動粵劇自然是不遺餘力的。

（注：“粵劇之家”是一九九三年四月開始舉行的一個大型綜合性的粵劇推廣計劃，在高山劇場舉行，由演藝發展局主要資助、市政局合辦，阮兆輝與黎鍵分任正副主席）。

我在戲台上主要是以“綠葉”的身份演出多個行當角色。為何會如此？主要是一個出身的系統問題。我跟過的師傅，他們從都不介意自己的名字放在任何地方。他們的想法是：演員是“貨”，而“交準貨”是他們的責任，名字放在什麼地方，無論責任或權利都無須理會。而如果（劇團）老闆把你的名字放到在不起眼的地方，那便表示你欠缺影響力，或影響力不夠，站在觀眾立場上，

這也是無可厚非的。

其實，作為演員，他首要應打破的是名與利。自問從業以來，最成功的就是從不介意自己的名字給放在那裏，也不介意做任何行當角色，因為我是演員，只要能力所及，隨便派演哪一個位置的角色我都能接受，那怕是第三第四個（幫）位置。我想，在香港的這一個“傳統”，我是“始作俑者”。這點曾有人批評我，說這樣會把各行當的位置都搞亂了。不過自問是百分之百的演員，什麼角色其實都應該去演。本來，舞台上大家都有自己的技藝，例如“手下”的戲，文武生便不一定會做。不過，我是哪一個行當都曾



阮兆輝以小生行為主，但仍兼多個行當角色，圖為阮兆輝在《十五貫》中的丑角扮相。

做過，如文武生、小生、武生(鍵按：阮兆輝目前在“六柱制”中基本上專任“小生”行當，但他能文能武，在“表演法”上，他其實是文武生)……，就只是反串不曾做過，因為有抗拒感。

為什麼會這樣？因為我自少學戲時已發現，現在和過去不同，過去是專小生行的就演小生，現在是別人給你做什麼便要做什麼。記得十多歲時，師傅麥炳榮派我“去”(做)楊七郎一角，我不懂“開臉”，便向另一個師傅袁小田請教。記得當時個子還沒長得這麼高，但畢竟我就做起“花臉”(行當)來了。如果我照着舊規矩，專做小生，連刀都可以不碰。

我這個人好勝，十分反叛，別人認為我做不來，我便怎樣也要做做看。比方我的身型矮瘦，不像是英雄人物，扮相比較麻煩，“裝身”也很不容易。例如起初我不願穿文官袍，感到它穿起來像條“臘腸”(因為是束腰的)。其後却想通了，在內裏加穿棉背心作墊，穿起文官袍便不致太難看。其實，每個人總有其短處，沒有一位老倌是十全十美的。又如我的聲音，先天上音域狹、氣息弱，所以在唱功上便要用其他的方法去補救。而在樣子的扮相上，我比較瘦削，便向前輩請教，用化妝的技法去補不足。

說到舞台上的唱做唸打，其實四個環節是相互聯繫的，不可能各自分開，初學者應常常確立這種觀念。自己最希望的，是目前還有老前輩在舞台上給自己“偷師”學習。可惜現在的機會已經很少了，這些年來是一幫中年演員在擔

起重責，所以我們都相互勉勵，在表演上不能出錯，起碼明知是錯的便不應去做，以免別人學了我們的錯處(鍵按：傳統上，學戲的方法是直接地向舞台上的演員學習，唱做唸打不分)。不過，一些一直傳下來的舊模式可也不一定是完全合理的，所以也要補足它，或要添加一些表演以使它更加圓滿。例如大戲舞台上表現進入院宅時會有“跨門檻”的動作，但在山林景內也有“跨門檻”的，目的是要表示山林內外是兩處地方。那就很礙眼，於是我們便想到一個辦法，用轉一個圈的方法來顯示這裏是有阻隔的。此外，在做“另場”(背後獨自吐心聲)時，也不應該看着人家做，反而應該你有你做，我有我做，用自己的“戲份”去使別人的“另場”得到襯托。

下面我分別講唱、做、唸、打。先說唱，我在唱功上先學花旦，因為我的第一個師傅是著名男花旦靳丁香耀，稍後隨一位京劇著名票友學唱京劇老生，都很有用處。後來我唱小生，一些地方就要改了。這時我的表舅夫靚少鳳對我也很有幫助。

概括來說，在唱曲上，我最受用的是學會了一套好的“規矩”(即方法、模式)，到如今，我熟悉了每一支梆黃的收束和造句的格式。這是過去我像做功課般做出來的，先要學會這一些規範模式，才能談及其他。

在歌唱方法上，由於自己的氣息比較弱，十三四歲“變聲”時，沒有好好保養，仍然不斷演出，早期把聲唱壞了，高音唱不上去。後來是用“避重就輕”、“揚長避短”的方法，有些曲詞實在唱不上去，就臨時把字改了，像唱《狄青闖

三關》，原詞作“纏綿無限意”，我便唱成“纏綿無限愛”，以免發不出“意”的音來。

在具體處理上，“聲”與“氣”應要分清楚。沒氣，聲再好也發不出來。所以我便學會了如何“慳”氣，設法讓氣流不那麼快使用完，一個長樂句分成十“啖”（節）氣唱出，逐字去唱，氣便充沛一些。此外，還學會了“偷”氣呼吸，目的是避拙，這方面我學羅家寶，因為他的唱腔最擅偷氣。不過還是要走自己的路，不能老是跟着別人後面跑。其實我最心儀梁以忠。我個人唱法的特點可以這樣形容：把羅家寶（“蝦腔”）的稜角磨去，變得圓滑，又揉進了梁以忠的韻味，這就是我的唱法。

此外，我也着力研究“唱”的問題。現在大戲的（不是唱歌壇）歌唱除技巧外，主要是講感情，我常說：“伶曲”（鍵按：即大戲的伶曲）與“歌伶曲”（鍵按：在歌壇上清唱的單支粵曲）的分野，一個是唱“感情”，另一個是唱“聲腔”。所以“歌伶”的“聲腔”一定要夠完美，聲音不能有“沙”的感覺……等；“伶曲”則較專注感情，許多唱曲都要用“情”去處理。當然還有許多歌唱的技巧與演繹等等。

說到“打”的問題。“打”是跟袁小田師傅學的，他也教給我一套正確的規矩，至今受用不盡。如“耍”武器如何用“把”。所謂“把子功”就是講“執把”武器的方式等。說到練功，一定要嚴，要一套直落，不能隨便做做停停。所以，往時練功得對着籐條（鞭打），這是合理的，否則便會懶下來。從嚴處學，慢慢變成習慣，上了舞台，就無須太着意了。

在“唱、做、唸、打”中，最不起眼的是“唸”，但最難的也是“唸白”，因為唸是沒有音樂的。沒有音樂拍和，所以要有充足的感情，要完全明白其中內容，方可以唸。像唸“狀子”，先鬆後緊，而最後必定要緊。看輕口白是錯的，常說是“千斤口白四兩唱”，如前輩白駒榮，他的口白就非常出色。像他與女姐（紅綫女）合唱的錄音《琵琶上路》，其中四句唸白就十分出色。表面上好像漫不經意，其實非常投入。那裏拔高、那裏緊、那裏輕，抓得恰到好處。這四句詩白是：“萬苦千辛需強忍，牙關咬緊你莫灰心，此去沿途需謹慎，休教老漢掛念遠行人”。頭兩句鬆，第三句緊，像突然把人拔高了，功力非凡。曾把不少行內人感動到下淚。



早期以“小生”行獨步藝壇的，公推名伶白駒榮，這是白駒榮戲裝照，攝於一九二六年，在美國三藩市演出時。

再講及“做”。其實包括兩種功夫，一是指“心”，一是指“身”(造型)，在外型上，最重要的是要做到“圓”，不論“唱做唸打”，在表演上實際是連綿不絕的，不能分開，所以都要做到“圓”。演員要認真“做戲”，做演員最差的是“卸”。前輩如白玉堂、何非凡，表演時非常入戲。未出場時，在幕後便已入戲，到演完了入後台，還在“做戲”。不要還差一步踏入“虎度門”就“卸”了。

所謂“做功”，包括身型手脚，連穿戴也要講究。“穿”什麼便要像什麼，文武官要分，外型也要分。如做英雄人物，過往我自己不夠“放”(放開)，後來還是得前輩指點，就用“眼神”去“擔”起。正如前面說過的：人人都有弱點，而在“做功”上，就要注意避開弱點。此外，還要揣摩人物性格，我有一個經驗，要演好一個角色人物，可以設法找一個人物去做效，並設計一個方式去演。要心中有數，決不要“見子抓子、見曲唱曲”。戲行人常對一些老在交差卸責的演員說：“幾好吖，唱晒做晒”(意指都把表面功夫做完)，其實是諷刺敷衍塞責，這種表演其實是失敗的。

此外，還得提出：戲的表演是先有感情，再支配技巧，最後才支配動作。動作要是做不了便要去練，却不要無端賣弄與演出無關的技巧。

這樣，“唱做唸打”的經驗就講完了。

編劇家談粵劇編劇



蘇翁

粵劇編劇藝術流變

——從提綱戲到唐滌生的劇本

(演講日期：一九八七年三月)▲■

鍵按：“劇本”是一劇之“本”，作為一個演出的“文本”(Text)，它反映了戲劇的一切：包括其結構、體式與種種有關的訊息。當代“粵劇”是怎麼樣“走”過來的？從粵劇劇本的變化也可見一斑。過往粵劇的“成文”劇本是從“外江班”的劇本演變而成的，主要是崑、弋與“皮黃系”的劇本；鄉間的“本地班”——“廣東班”則多演“提綱戲”——只有“提綱”，沒有規定的脚本與曲詞。稍後，粵劇需要劇本了，最初還是傳統的“小場戲”（見蘇翁先生的演講），分場多，情節零

碎。其後粵劇越來越濃縮，卒至到了唐滌生的劇本，除了“雅化”之外，還到達了劇情緊湊，“介口”緊密，戲劇矛盾集中而統一等地步。這便反映了一個粵劇發展的大體過程。

蘇翁先生是香港著名的粵劇編劇家，他早期曾在廣州從事編劇工作，稍後在香港繼續從事編劇、撰曲，他曾撰作的名劇包括如《章台柳》、《摘纓會》、《楊枝露滴牡丹開》、《江湖恩怨俠鴛鴦》等。現正寫作中的劇本則有《張仙傳》與《一枝紅杏未出牆》等。

談 粵劇劇本發展的歷史，得先從廣東粵劇的歷史說起，我不是專家，只能從我入行三十多年的經驗和大家研究一下。

據說“廣東班”的大戲是自清代雍正年間“攤手五”來粵開始的。他是湖北人，在佛山開設“瓊花會館”，教廣東人“做”戲，從此才滋生出廣東本土的大戲來，所以當時如果有粵劇劇本的話，這些劇本都是自外省來的，例如早期粵劇分行的制度，也沿襲自湖北漢劇的一套，即一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十雜的“十行”規矩。

當時的粵劇都唱外省的崑腔和弋陽腔，因為當時這些

唱腔全國流行，只不過後來廣東人把自己的方言、風俗等逐漸滲進去，後來就逐漸變成現在的樣子。當時廣東班演的就是這些唱崑、弋的劇本，有所謂“江湖十八本”。這十八個戲名有許多都失傳了，現在還知道的，按數目字編排，有《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四進士》、《五子登科》、《六月雪》（不是李寶瑩的《六月雪》，是鄒衍下獄，六月飛霜的那一套）、《七賢眷》，——有說是《七擒孟獲》，我認為是《七賢眷》，因為它較有古典味道及家庭倫理內容。還有《八美圖》、《九更天》、《十奏嚴嵩》——有人說是《十美繞宣王》。十一失傳，再就是《十二寡婦征西》（鍵按：另有文獻記載為《十二道金牌》），說的是《楊門女將》的故事；《十三歲封王》、十四至十七失傳及還有《十八路諸候》。不過，我想後面幾本還是穿鑿附會的居多。

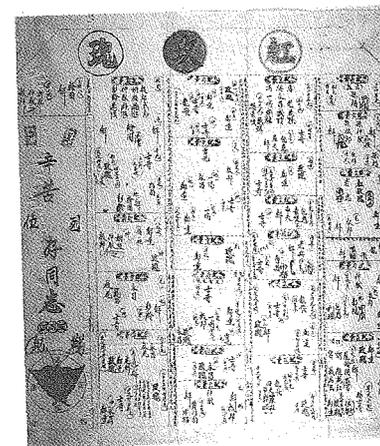
後來，又有常演的一批傳統劇目，名為“大排場十八本”。這十八本現在仍有演出，好多戲我們都看過。這十八個戲是：《四郎探母》、《六郎罪子》、《高平關取級》（敘述趙匡胤向高懷德的父親借人頭的故事）、《金蓮戲叔》、《平貴別窰》、《仁貴回窰》、《酒樓戲鳳》、《三娘教子》、《丁山射雁》、《寒宮取笑》、《辨才釋妖》（“八大曲”裏也有）、《三下南唐》、《打洞結拜》、《李忠賣武》、《五郎救弟》、《高望進表》、《斬二王》及《沙陀借兵》。

“廣東班”做上述十八本多於做“江湖十八本”，估計那是清朝道光年間的事。稍後，看多生厭，有人便動腦筋創新，想到要“度”新劇本。我們都知道有一個古老戲，是《山東響馬》。這個戲，其實是從京班《十三妹大鬧能仁寺》改

編過來的。廣東班往時很喜歡取巧，把男女角互掉一下，便變成了自己的東西，這個戲的男主角其實也就是十三妹，而營救的對象又給改成為“廣東先生”了。有一個戲也是從外面的劇本改編過來的，就是《六國大封相》。本來戲行傳說是劉華東給廣東班寫的，但這明顯地是出自崑曲的劇本《金印記》。不過當時廣東戲還沒有固定的劇本，都是“提綱戲”。為什麼《封相》裏的主角明明是蘇秦，却後來竟變成由黃門官公孫衍來擔綱呢？無他，因為公孫衍由武生飾演，由正印花旦推車，人們喜歡看正印花旦，而武生“坐車”又有許多功架可做，於是公孫衍“坐車”的一節便成為眾所矚目的焦點。“坐車”的“玩藝”後來越演越多，於是公孫衍也便成為了主角。當時的蘇秦由“正生”脚色扮演，這一行當不太受歡迎，便只有退居配角。從此可知，廣東班的演出也是因人而異的。

說到“提綱戲”，那就是粵劇往時演得最多的“劇本”，這種劇本只有一個很簡單的“提綱”，上面寫了誰演誰的角色、上場、退場等等，在場上說的、唱的，都靠自己“爆肚”，通常只在某些重要的生旦戲裏才有“新曲”可唱，那是由開戲師爺重點寫的。像薛覺先的《白金龍》，也只有“花園相會”一場才有新撰的曲和詞，其他都為“流水場”，讓演員自說自唱，都是由演員自己“度”出來的。這樣的“提綱戲”，現在馬來西亞仍在演。

清代由於伶人李文茂起義作反，粵劇被禁。廣東戲人為了爭取演出，便訛稱所演的乃是“京劇”。所以當時的粵劇“合同”上都稱“京戲”，到了民國初年仍然如此。在具體



在星馬流傳的“大戲”提綱。

（蘇翁先生提供）

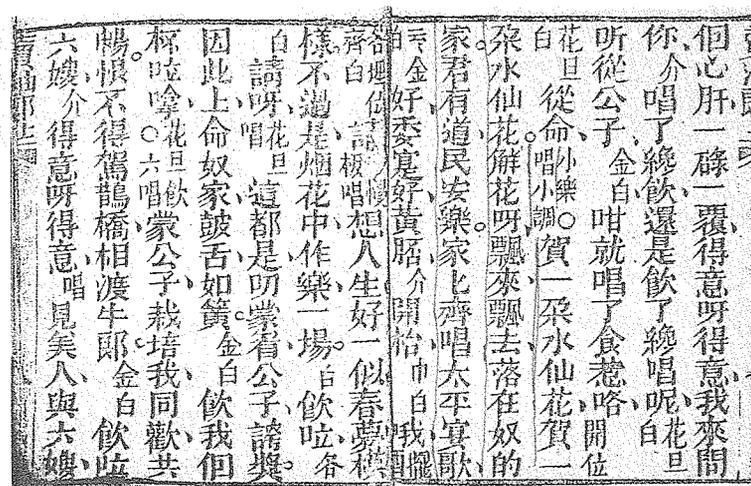
演出上，當時一晚照例要演出十一個戲。首先，一個戲班到了一個從未演過戲的新戲棚(台)上演出，例必演出“破台戲”——“祭白虎”或“祭財神”，由一個“二花面”扮玄壇，另一個“五軍虎”扮演老虎，二人對打，其後老虎敗退，那便算演了一齣。不過這個戲的演出是不公開的。到正式開演了，先演出《八仙賀壽》，或稱《碧天賀壽》，那是第二個戲；第三，演出《六國大封相》；第四，演出三齣“崑戲”，是正式唱“崑”的，確不是粵劇，所以可以瞞騙政府，這算是第四，第五和第六個戲；接着，再演出三齣廣東戲，不過都是用官話唱的，這是第七；第八、第九個戲，都是“唱情”戲，分別由正印花旦和好幾個行當的主角合演，算是重頭戲；然後，演出全武場的“開套”，由全班人馬一起出場，大打出手，這是第十個戲。做完十個戲，天也快亮了，

很多人都已散去；還未離去的，可以繼續看一場“古尾”，由兩個人在台上說說唱唱，主要是說唱一些諧謔片段，這就是第十一個戲，當時稱為“送客戲”，都是沒有劇本的，只有“提綱”。

剛才我強調的，是過去“廣東班”演的都是一個個的（單齣）齣頭戲。後來，廣東戲解禁了，廣東戲才有發展。由於廣東人看戲愛看“整本戲”，於是有人就動腦筋把原先的一個個“齣頭戲”連起來，把多個“齣頭”連成一個有故事首尾情節的“整本戲”，這樣，就有了廣東班的編劇了。



早期粵劇“齣頭”刊本封面 《夜吊秋喜》。（梁沛錦先生藏品）一說認為是清道光年間前後的刊本。



另一早期“齣頭”戲《秦仲賣油》的內文，曲詞中夾有“白話”道白，又有早期“外江小調”《水仙花》。

年幼時我看的戲都是“小場戲”，因為分場多，動輒也有二三十場，這種分場方法是古老劇本的方法，通常先有一兩個人上場，其後下場了，便算一場。所以只見人物“個”出“個”入。也只有生旦的重頭戲才有“戲”可做，有曲可唱。

這種戲後來也變得複雜了，連閒角也給他唱一段，又給他編一些口白，這樣連閒角也算有戲可做了。

不過，真正比較完整的劇本，還要待到“薛馬爭雄”一段時期方告出現。薛、馬這兩個人各自養了一批編劇家，像馬師曾手上有陳天縱、盧有容；而薛覺先旗下則有南海十三郎、馮志芬……等。這時期的劇本都比較濃縮，情節

比較集中，但仍然達十場或十二場之多。像薛覺先的《胡不歸》，早期仍分成十多場；馬師曾的戲也差不多。粵劇劇本的這種模式，一直延綿到了香港淪陷後方才改變。

香港淪陷前後，此時的粵劇實際分為三幫，香港、澳門和廣州。老倌方面，任劍輝、陳非儂的“新聲劇團”可說是獨霸了澳門；在香港，最紅的當推余麗珍和羅品超；至於廣州方面，則以成了名的演員居多，如陳錦棠、衛少芳……等。三個地頭，顯出了三處粵劇劇本都有不同的特色。在廣州，當時的劇本仍沿用了舊時“小場戲”的模式，比較守舊。在香港，此時唐滌生的劇本經已漸露頭角，加上薛、馬粵劇的影響，劇本一般都比較講究，情節也較緊湊和精煉，甚至有“西片”（電影）的味道。

澳門幫的劇本則獨具“白話劇”的風格，連一些口白也有“話劇”台詞的特點，帶有舞台劇的味道，甚至用音樂襯底來烘托台詞化的說白等。原來，這時候澳門的粵劇有不少是從“話劇”劇本改編過來的，因此才有這種風格。

香港當時已出現了如李少芸、唐滌生這樣的編劇家，澳門則比較局限，因為地方小、人口少，只需三兩個戲班就可以壟斷整個市場，而戲班也就各出奇謀，爭取觀眾的方法是利用舞台佈景的出奇制勝，於是也就出現了劇本要遷就佈景製作的現象。當時在澳門爭勝的，主要是“太上”和“新聲”兩個劇團。“太上”劇團演出《豬八戒大鬧盤綫洞》，馬騮精明明被困在一個大鍋上，但一霎眼，竟在台前的座位上冒了出來，連掩眼法的魔術都用上了；有某個劇團還用爆“字花”（一種賭博玩意）的招數吸引觀眾。是時任劍輝

的“新聲”則用堂皇的大佈景取勝，演出《紅樓夢》，在“大觀園”裏的池水中，可以清楚地看到真的鴨子在戲水，這都是用鏡面折射的特殊效果做出來的。這時候，劇本的分場仍達到十場以上。

和平後，在各處逃難的老倌都回到香港來了，戲班裏人材濟濟，便希望以劇本取勝，當時各大戲班自己都擁有編劇人材，務求寫出幾個出色的劇本。是時，確實好戲紛呈，如何非凡的《情僧偷到瀟湘館》、白玉堂的《偷祭貴妃墳》、呂玉郎的《背解紅羅》、芳艷芬的《多情孟麗君》、新馬師曾的《啼笑姻緣》等，都為一時名劇。其時，劇本的情節已更加濃縮緊湊，每個戲約有七場左右。

是時也有不依賴劇本的戲，像花旦秦小梨，她走偏鋒路線，特別炮製了一部《肉山藏姐已》，在裏面加插了出浴場面，又加進一些肉感歌舞和雜耍的把戲，竟大收旺台之效。

一九四九年後一段時間，香港著名的編劇家有李少芸與唐滌生各人，唐滌生並已執香港編劇之牛耳。唐滌生的劇本已把分場濃縮到六場至七場左右。唐滌生善於調度場面，投觀眾之所好，盡量讓觀眾喜愛的老倌頻頻亮相，他可以讓六大台柱（粵劇角色的六大行當）全都在一場戲裏同時出現，各有戲做，而情節又不至於太過牽強。所以說，唐滌生的編劇有“呼風喚雨”的能耐，他要那一個角色出場，在何時何地出場，他都可以辦得到，而戲劇的情節也可以“自圓其說”，這是唐滌生編劇的本領。所以，唐滌生的戲經常可以作到高潮迭起和曲折熱鬧。唐滌生的劇本往往自

西片中取材，甚至將西片改編，例如他的《粉城騷俠》、《賴婚》、《十載繁華一夢銷》等。不過，唐滌生的戲有時也有犯“駁”之處（欠圓通），例如《火網梵宮十四年》的溫璋，說來就來，說走便走……。

此時中國大陸却有另一種趨勢。在廣州寫劇本，主要是“有碗話碗”，“有碟話碟”。本來廣東粵劇界在較早時也很欣賞香港唐滌生的編劇，不過有關方面却認為唐的劇本流於“資本主義化”，不允許演出。後來廣東方面勵意改革粵劇，把舞台淨化，劇本雖然沒有什麼可觀之處，但却比較嚴肅。後來唐滌生也感受到了大陸劇本的這種趨勢，風格也就比較嚴肅了。

當時，有一件事對往後的編劇也產生了影響。話說五十年代初，北京舉行首屆戲曲匯演，廣東方面派了一個強大的班子上去，事前集中了好幾個優秀的編劇家進行集體創作，編出了一部《三春審父》，排好了，在赴京途中，先在武漢作中南區的匯演，發覺反應殊不佳，因為聽眾聽不懂“廣東戲”的粵語方言。臨時總結下來，大家感到，劇本不只是要人聽得進，還要讓人“看”得懂，讓人家看懂了，那才可以克服粵語方言的障礙。稍後，這個班子立即再行編寫劇本，另排新戲，並找了隨團工作的李翠芳演出新排的傳統戲《鳳儀亭》，李翠芳是年邁的資深演戲，很久都沒演戲了；另一個新改的戲是《仁貴回窯》，都是古老的傳統戲，在北京一演下來，竟大受歡迎，原因是老演員的“做功”了不起，技壓全場，尤以李翠芳為最。

北京匯演回來後，文教局立志圖強，先選了一百個傳

統劇目作範圍，然後讓廣東編劇家進行自由創作，換言之，所有編劇家都得在這個範圍內選擇寫作的題材，不能逾越。就在這情況下，由於紹興“越劇”此時大行其道，於是廣東方面也就紛紛學習“紹興戲”。一時間，廣東粵劇却都變得“越劇化”或“京劇化”了。現在看得見的許多演出形式，其實都是從“越劇”來的。

畢竟，還是香港唐滌生的劇本寫得好，過去我是馮志芬派，後來我就投向了唐滌生。唐滌生其後寫劇本的態度也日趨嚴謹，例如後來他寫了《紫釵記》、《帝女花》、《再世紅梅記》、《蝶影紅梨記》……等，情節合情合理，劇本的結構也很緊湊，再無以前那種隨便任意的陋習了。

回頭再說唐滌生劇本的優點，其中一點是他的“介口”很緊密。劇本是否沉悶，主要視乎情節與“介口”是否緊湊。劇本不能讓它鬆弛，明明需要緊密接下去的一段情節，一句口白，若讓一大段唱曲接上去，那就會使劇情鬆散了下來。唐滌生的劇本具有很雕琢艱深的詞藻，不過他也有一道“板斧”，就是唱完了一大段之後，接着再用一段說白補充唱詞的內容，這樣，觀眾聽得明白，也感受到了唐滌生詞曲的才華，這也是他成功的地方。



葉紹德

五十年來粵劇編劇面面觀

——兼談唐滌生的編劇藝術

(演講日期: 一九八八年三月)▲■

鍵按: 香港著名粵劇編劇家葉紹德一向是唐滌生先生的追隨者, 他一九五六年正式從事粵劇編劇生涯, 首個編劇工作是整編了舊日薛覺先的名劇《花染狀元紅》。一九六〇年, 他為何非凡撰作了《紅樓金井夢》, 一九六一年, 又為“仙鳳鳴”執筆寫作了著名的《白蛇新傳》……。二十年來, 他整編了多部唐滌生的劇本, 又撰作了不少唱片粵曲, 如林家聲主唱的《十八相送》、《樓台會》; 任劍輝與白雪仙主唱的《去國歸降》、龍劍笙與梅雪詩合唱的《洞庭十送》等。

葉紹德先生在演講中縷述了省港整整五十年來粵劇劇本創作和發展的歷史概況, 又着力分析了唐滌生劇本寫作種種, 就 有關唐滌生劇本藝術的分析來說, 葉紹德先生本篇演講記錄是不容錯過的。

要我回顧粵劇編劇五十年的發展,

也許還可以。我今年五十九歲。到我看大戲的時候, “廣府話”已在大戲中佔了八成, 中州話則減到很少。大戲劇本是時也應運而生了。

粵劇演出這幾十年的變化十分巨大。從行當角色來看, 往時排名第一是武生, 所謂“騎龍(頭)武生”, 早期角色以武生最“大”, 排名必先; 第二是小武, 第三是花旦, 然後是小生、丑生……等。舊時行當所謂“末脚”, 即元明時代的“末”角, 現在通常都由武生兼做。無論行當角色變化如何, 今天劇本的安排總也萬變不離其宗。

在五十年前, 香港粵劇有二大班, 即薛覺先的“覺先聲”劇團與馬師曾的“太平劇團”, 兩個班都擁有許多“編劇”, 如薛覺先便有南海十三郎、馮志芬、麥嘯霞……等。馬師曾除了自己參與編劇外, 還有陳天縱、任護花; 小曲寫作也有冼幹持幫忙。

舊時寫劇, 自有編劇以來, 都是為演員度身訂造的, 一般作為編劇, 大多數只有文采, 却並無樂理的認識, 也

不會唱，只是按規格填曲，格式是“三三四”或“三三二二”。看馮志芬舊時的劇本，如《胡不歸》、《西施》，都寫“三三四”的句子，這種“句逗”，可唱中板，可唱慢板，可唱二黃。總之，讓“梆黃”加上口白，便成一場劇。舊時元曲四折，構造很簡單，都是這一種寫法。人物一上場，必有四句“定場詩”，接着便是“道名”，自述老漢是誰，小生是誰……為何到此等等。粵劇舊時有所謂“提綱戲”，這種戲照例要依足“梗”（固定）規格。

說到粵劇過去的“提綱戲”。過去大戲的情節多為千篇一律，如小生行當的戲必有“花園會”、“書房會”等，結尾也定必以大團圓結局，故事大同小異。舊時演員跟師傅學戲，這些場面的戲一定都全學了，舊時交通不方便，所有藝人都以下鄉演戲為主，他們只要有十個八個“家傳戲寶”，到處去演，便可以“做”足一世。因為他們每到一個鄉鎮，所做的也都是這幾個戲。由於這個原因，所以演員“做”戲，其實也毋須劇本。

不過，一般也得有個“提綱”，過去編劇被稱為“開戲師爺”。開戲師爺要做的，第一便是“分場”。按慣例的故事程式，像員外出場，說要去收租，吩咐僕人看守門戶，這是第一場；第二場，書生落難，小姐見了，請入書房內坐——這便是“書房會”……等等。這一些程式性的曲和白都是演員早就學會的。現在的所謂“排場”（戲），這些排場早已形成了“演”的程式，如“殺妻”、“烏江自刎”等情節，早已有了程式，一定得這樣去演；又如“昭君出塞”、“馬上琵琶”，連唱詞文字都齊全了。舊時唱曲用“桂林官話”，

甚至無須協“聲”。廣東粵劇最成功的地方是由桂林官話轉到現在全用廣府話，自此以後，填詞便須嚴謹，因為廣東語言的“聲調”最複雜，填詞必定要協律，到了今天，粵曲的填詞是最協律的。而那個時候也沒有許多“小曲”。

這種情況其後有了改變，清朝末年粵劇出現了一種“志士班”，把許多民族英雄之類的故事灌輸入戲劇中去，目的是要傳達一種推翻滿清皇朝的訊息。當時有不少文人參與寫作這種劇本。當時“志士班”所演的戲，有些到了今天還可以演出，因為有劇本流傳。如南海十三郎當時編劇的《女兒香》，到了去年（一九八七年），朱秀英女士還在“高山劇場”演過這個戲。南海十三郎這個戲很有文采，往時寫才子佳人都免不了如負心與薄命這樣的題材，但《女兒香》的主題却打破了這一種窠臼。南海十三郎本人世代書香，但他對戲場及鑼鼓都不熟悉，所以便得靠演員的幫助。

香港的編劇也得說到薛覺先。當時薛覺先到了香港，在高陞、普慶、利舞台等戲院演戲。“做”戲院要做新劇，因而便有新劇本的產生。為薛覺先寫劇本最多的，除南海十三郎外，還有馮志芬，他寫了如《四大美人》、《胡不歸》……等，其寫作的程式大抵都以“梆黃”為主，文采很好，但嫌單調，而“戲”也只集中在一生一旦上，其他角色的戲就很弱。馮志芬寫劇本以“白欖”的寫作最佳，他的“白欖”勝在通俗，但精警、流暢。

舊時粵劇的劇本很少小曲，例如《胡不歸》，連其中的一支小曲也是從電影中拿回來的。往時看粵劇的觀眾並不是去聽（唱）戲，而是去“看”大戲。此點不像京戲的觀眾。

廣東人看大戲完全是爲了“追”故事，連功架表演都不去留意，但故事不佳便不去看。過去馬師曾演《背解紅羅》，連“開”三十多集；和平後，演《鐘無艷》，一樣“去”許多集，證明粵劇觀眾只要“追”故事。不過，劇本在薛覺先手上便比較嚴格，薛覺先是有文學的人，因此對劇本的要求也就高了。

劇本的撰寫必須有演員的參與，原因何在？因爲，劇本儘管文筆甚佳，能“唸”，但却未必能“演”。演員發覺劇本在演出上有困難，他便會主動提出改動，或增或刪，或補寫過某一段等，這樣，劇本基本上便做到能“演”了。

一般來說，薛覺先演出的劇本比較傳統，所有“演出法”、唱法、都合乎粵劇的規矩；但馬師曾就常常破格演出，這不是馬師曾不懂得傳統，只因爲馬師曾的樣子不美，要做小生戲便及不上薛覺先，爲了競爭，他使得走通俗的路子，用最通俗的道白，完全用廣東話去寫。他還別出心裁，演出時裝粵劇，又用英語歌入曲——如《璇宮艷史》等。其時薛覺先也做時裝戲，不過却依然用傳統的表演法和唱法。總之，薛、馬兩班的編劇有很大的分別。

除却薛、馬外，其他名演員也爲粵劇增添了不少好的東西，如桂名揚擅演“袍甲戲”，他便把粵劇裏的鑼鼓改良，現在的“鑼邊花”便是他創造的。舊時勝在演員夠好，每一個名伶都有自己的一手。如曾三多、廖俠懷、靚少佳……等等，他們都有自己一定的演出法，而他們都參與了編劇。拿五十年來的粵劇發展作比較，現在演員中演得好的就少得多了。香港粵劇到了四五十年代的初期還比較蓬勃。記

得一九五一年，李少芸（編劇家）組“大龍鳳”劇團，把一幫老前輩全都拉入班，演員人人都爲“頭牌”。如薛覺先、余麗珍、白玉堂、任劍輝……等，陣容鼎盛，第一部戲是《帝苑春心化杜鵑》，結果，一開始便打敗了當時最紅的何非凡。

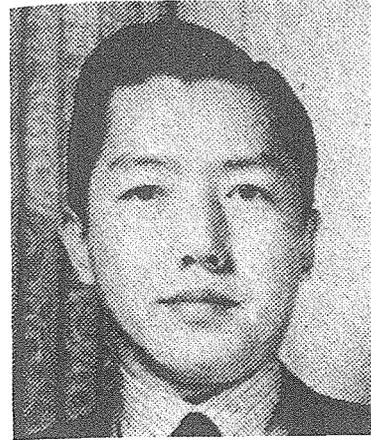
其實，當時這一個班也根本無須寫劇本，只要給他們一個故事情節便行。是時李少芸給他們寫的劇本也很“粗”，如《十奏嚴嵩》。由於這些名演員各有一手，如馬師曾演嚴嵩，白玉堂演海瑞，基本上只需要唱自己的（“梗”）曲便足以應付，毋須他人另撰劇本。過往此種古老戲，老演員經已作了幾十年的磨琢，其演唱法與演出法，比他人撰寫的劇本其實更佳。

回顧過往，粵劇劇本的撰寫也有自己的沿革。再說我自己。我不是個全面的“編劇”，因爲我不是在戲班中長大的。我小時候喜歡看戲，大了，學寫粵曲，再學寫大戲。“和平”後，我才參與戲班。戲班演戲前的程序是這樣的，當一個劇本到手之後，演員就進行“圍讀”，戲班稱爲“講戲”，逐場戲邊講邊修飾。到演出時，戲班中的“提場”（後來稱“舞台監督”）便按情節“打點”演員上場，又“打點”好佈景、燈光等等。所以，剛才說過的“提綱”便由此而起。如第一場某甲出，接着某乙出場，與某甲又互唱什麼等等，都按劇本內容及劇情的“提綱”等進行提點。所以，“提綱”實際是“提場人”的劇本，而此種“提綱”也往往是根據“劇本”而來的。所以，過往有劇本，也會有“提綱”。後來，演員純用“提綱”演戲，便是所謂“提綱戲”。這一種“提綱戲”，馬來西亞到了今天仍在上演，也就是只演“提綱”，

不依正式的劇本做戲。例如薛覺先的《姑緣嫂劫》，現在該劇的劇本也只剩下了一場戲，其餘都只為“提綱戲”，演員只須“爆肚”演出，無須劇本。

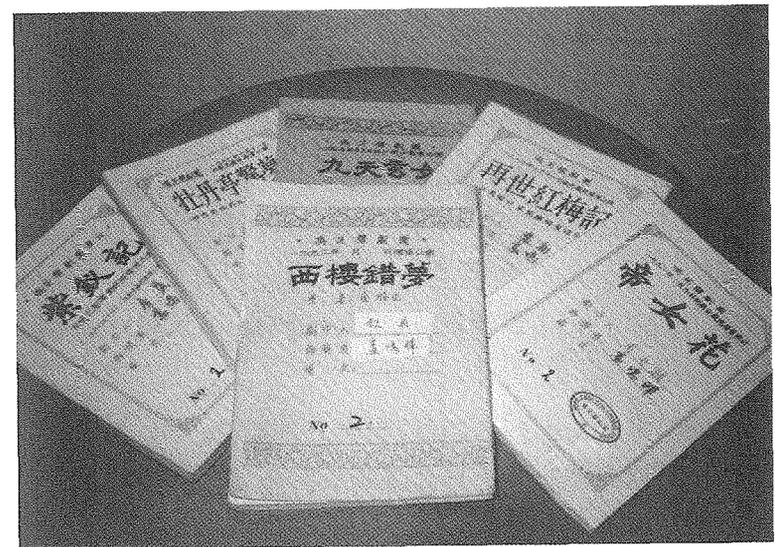
此種情況，孰優孰劣？清楚易見。平情而論，讓有文學才能的劇本作家撰劇演出，當有更佳效果。由一個有“文學”底子的編劇家寫好了劇本，交與演員，再由演員加以修飾，應勝於由演員自行發揮。其實，一些名伶單獨發揮的唱段，即使很風行，却未必都能登大雅之堂，因為曲詞過於粗劣。而盡是讓老倌個人發揮，亦使這些老倌永遠不能另“開”新戲。若干名伶無疑有好的演技，不過這亦致令這些演員自恃功夫，看輕劇本，其實是不智的。

談到了著名編劇家唐滌生，他早期寫劇本直到了《白楊紅淚》方始成名。唐滌生和薛覺先倚重的馮志芬一樣，都是在戲班中長大的，長期與演員接觸，許多“排場”傳統的“梗”格式全都熟悉，所以撰寫容易，甚至還可以隨機應變。我與唐滌生僅為普通朋友，但我對他非常仰慕，那是事實。我認識唐滌生是由於王粵生先生的介紹。在此，我要“又”開一筆，說說我自己。我認識王粵生（著名粵樂家）也有一段往事。當時王先生病了，他本應為某部電影撰寫一些“中西混合”的小曲，不能執筆。後來林家聲推薦我暫時瓜代。非常多謝王粵生先生，他把一些寫作方法詳細給我指導，之後，自己也就熟能生巧了。再過幾年，自己的“填詞”才漸有進步。其後我又接觸到吳一嘯（著名的粵曲撰曲家，稱“曲王”）的寫法，他的“文章”甚佳，早期專寫粵曲，是香港粵語電影第一部“全”歌唱片的撰曲家，其後



唐滌生英年早逝，一九五九年去世時，終年四十三歲。

由“鳴芝聲”劇團提供的唐滌生演出劇本。



學寫大戲。他填寫小曲最見本領，他有幾句撰曲警言，甚為精到，就是“填寫小曲，似易實難；工尺所限，勢難苟且，必需字字活躍，方見情緒”。他填曲能把一段段生活性的對話擺進曲詞裏，確為一絕，如他的《賣肉養孤兒》，便屬“雅俗共賞”的佳作。

吳一嘯被稱“曲王”，他的作品既影響了粵曲，也影響了粵劇。由於粵劇的風氣逐漸趨向唱曲，而當時的名伶如新馬師曾、何非凡等又掀起了唱主題曲的風氣，觀眾要求粵劇也要講究唱功，而劇中唱曲也要有好的唱段。遂有“聘請曲王吳一嘯撰曲”這等招數出現，如何非凡主演的《笳聲吹破玉郎心》，其中的主題曲便特別聲明：“情商禮聘曲王吳一嘯撰曲”。

當時吳一嘯的粵曲寫作經已大行其道，但唐滌生填詞的方法還相當保守，如《漢武帝夢會衛夫人》，他還沿襲着馮志芬的方法，詞的句法仍為三三四。其後，人們感到此種三三四句法，或三三二二的句法，其弊端乃是太多的頓逗，影響了唱詞語意的直率表達。是時，就興起了“五五五五”的句式，此種句式較“三三四”為活躍。不過今人業已習慣了“五五五五”的唱法，反而不會唱“三三四”，傳統於是失去了。其實，“三三四”是基礎，會唱“三三四”的，“五五五五”的句式肯定也會唱，因為字越多越容易唱，字越少便越難唱。

唐的進步，緣自一九五四年的一部《萬世流芳張玉喬》，這一部戲原是芳艷芬邀請當時的學者簡又文教授撰寫的，簡先生懂歷史，但未必能編劇。劇本完成後，發覺不能演，

遂交由唐滌生修改。唐氏得讀文藻豐富的原劇本，自己深受啓發，認識到好劇本還需要好文采，他便努力把該劇重新寫好。自此以後，他開始認真閱讀明清傳奇、雜劇，從此跨進了一大步。

其實，粵劇編劇除了考慮橋段之外，主要還是填詞與撰寫口白。京戲說“千斤口白”，口白是最有力量的，通常寫口白與“滾花”也是最難的。許多口白可以作為劇情轉折的關鍵。“定場白”更難寫得好。唐氏的成就源自明清傳奇，前人已“在定場白”中有很好的先例，唐氏亦以這一點最為成功，而這也是編劇的一個重要方法。

編劇對於“武場戲”也應有特殊的了解。武場戲有許多程式，如周瑜、趙子龍等這些人物，也有許多傳統的寫法。我讀過唐滌生先生早年寫的一個劇本《美人計》，由於當年這個劇的演員都不是“唱家班”，如陳錦棠、麥炳榮、秦小梨、靚少佳、少新權等，唐氏便在戲中設計了不少“介口”——即演員在表演中一種承上轉下的情節，所以雖沒有可聽之處，但却“好看”。不過，劇本切忌有多餘的情節，“介口”處處有用，方是好劇本。

唐滌生自《萬世流芳張玉喬》後，開始搜集明清傳奇進行改編。在改編的過程中，他亦有許多良師益友，包括其時的孫養農夫人，她在北京時本為京劇票友。當任劍輝初“拍”陳錦棠時，唐氏特為任劍輝寫了《販馬記》，為任姐奠定了小生的地位。《販馬記》其中一場《寫狀》，就承襲了俞振飛在原劇的演出法，不過却把它寫成了“廣東式”。這一過程便得到過孫養農夫人的幫助。之後，唐氏便積極向明

清傳奇進軍，用廣東“梆黃”唱明清傳奇，如《販馬記》、《西廂記》、《琵琶記》等，但這在當時都不是賣座的劇本。由於這一批劇本比較深奧，觀眾水平跟不上。當時的觀眾只能接受口語化的詞曲，不會聽富有文采的唱曲。

不過，到底也要演員與編劇之間的配合。香港在五三、五四年間可說全面“崩圍”(突然衰落)，當時幾乎無人觀看粵劇。這有當時的環境因素在內，如其時香港的經濟並不好，致使娛樂事業也大受影響。唐滌生在五十年代為“金鳳屏”班寫的劇本多至不可勝數，但觀眾都沒有去看。只是唐氏一直寫作不輟，到了寫作《紅樓夢》一劇時，文筆的寫作已越來越美。不過，可惜“仙鳳鳴”起班的第一“屆”演《紅樓夢》並不“收得”，要靠另外一部《唐伯虎點秋香》“收錢”，但後者的文采並不見得好，只是故事通俗、惹笑，適合觀眾要求而已。觀眾的此種因素，對編劇當然構成了阻礙。

到了“仙鳳鳴”第二屆，孫養農夫人交出《牡丹亭驚夢》，由唐滌生改編。唐氏寫成的劇本與《牡丹亭》原版本相較，唐的劇本可謂非常忠於原著，連韻腳也都步其原韻。演出時的效果最不理想，票房慘敗。是“仙鳳鳴”第二屆最“失敗”的一個戲。——通常，在此種情況下，即劇本不賣座，編劇便只好停寫。不過，假如當時真的如此，粵劇的劇本便只有倒退回三十與四十年代的水平。幸而，有一批能看得遠的好演員，如任、白，她們却支持唐滌生，鼓勵他繼續寫下去。是年“過年”，“仙鳳”演《花田八喜》，甚為成功。

唐氏劇本到了《蝶影紅梨記》，可算已攀上了高峯。這

是個好劇本，從明傳奇《紅梨記》改編而來，原劇只存下幾折戲，故事很簡單，但唐氏却把劇本寫得奇情、浪漫，且富時代感。從戲區來說，該是一個突破。

不過說到底，好劇本是應運而生的，受到許多因素影響。對於唐滌生來說，第一是受到了簡又文先生的壓力；第二是中華人民共和國成立後，把全國戲曲“傳統化”。粵劇也深受到此種影響，比方在小曲音樂上，除去了西方歌曲，用回傳統的音樂曲牌。在唐氏的提議下，王粵生先生特為唐氏的劇本選用了好些“古調”曲牌入曲，如《秋江哭別》、《粧台秋思》等。王粵生的考慮還有一點，就是當時有一批“唱得”的花旦當道，如芳艷芬、紅綫女等，在她們面前，白雪仙未必能突圍而出。由於當時的事實是白雪仙有需要與芳艷芬、紅綫女等爭一日之長短，遂有從傳統曲調中找唱曲的一着。在處理上，有時全場演出只重覆用同一個曲牌音樂，這就有點類似外國西方歌劇的處理方法，顯出了在“演出法”上的大突破。而只有這樣，也才能在這另一種蹊徑中戰勝該二位當時得令的名花旦。因是之故，白雪仙也很花心思與眾“音樂家”一道，共同去找一些合適的各種曲調譜子，選其合用者進行撰曲，像《九天玄女》，其中便有許多“潮州歌”。現在看來，這種嘗試是相當成功的。

唐氏的劇本真的是應運而生的。隨着時代的進展，觀眾水平有所提高，唐氏的劇本才能逐步為人所接受。回顧過去，唐氏三十多年前的作品，至今竟成為經典之作。這三十年來，我自問非常慚愧，所寫的作品還不能與唐滌生

在三十年前所寫的相比擬，而其實，其他的編劇前賢也比不上。例如唐氏一部《紫釵記》，便勝過許多編劇家的劇作。

再說到《紫釵記》，該劇本於一九五七年八月演出，當時並不算很賣座。粵劇的觀眾一直以女性居多，大都是家庭婦女，其後男性比例漸漸多了，對劇本的進步也有好的影響。以後，例如《帝女花》之類的劇本也就出來了。《帝女花》在曲詞句法的寫作上也有明顯的變化，曲詞的字數多了，句法顯得參差不齊，這種句法有好處，就是讓演唱者可以唱出不同的特色，唱出腔調的流派。



一九八九年五至十月，市政局連續舉辦六次“唐滌生作品回顧”專題講座，圖為當時的宣傳單張。

還得講講唐氏劇本的結構，唐滌生是用了現代話劇的方法去進行分場的，這種方法可以免去許多“幕外戲”。舊時做戲一概情節都要在場上演出，所以有許多幕外的“過場戲”，運用話劇的方法去編劇，這是唐氏劇本的一個特色。

總括來講，唐氏的劇本不只有“可看性”，還有“可讀性”；而他是無人可以倣效的，因為當時他寫的劇本竟好像是留給數十年後的粵劇觀眾去看的，而當時的觀眾却不去看，在這點上，他可是一位“先知先覺”的編劇家，走在潮流的前頭。

還有，唐氏的劇本其實也不易演，好些戲班就不容易演好唐氏的劇本。目前香港粵劇有今天的成就，應歸功於唐氏的劇本。在目前而言，粵劇演出最流行的，第一是唐氏的劇本，其次是李少芸的劇本。還得一說的是，唐氏編劇的劇本，一般在場面上出現的人不多，但李少芸劇本在場上出現的人數就比較多，這也是一種寫法。李少芸編劇喜歡把一支曲分由幾個人去唱，使唱曲分配均勻，這也有其好處。李少芸的劇很有“介口”，有許多“可演”之處，戲劇情節很合理，但整體編作就比較粗糙。

總的來看，劇本的進步還得有賴觀眾的進步，而觀眾進步了，戲班也方能進步。這是個很重要的定律。



阮眉

撰曲、填詞經驗談

(演講日期：一九八九年二月) ▲■

鍵按：這其實是著名撰曲家阮眉女士的一篇自我“獨白”。她在這一個演講中公開憶述自己填詞、撰曲的經過，不諱言自己的不足，坦率直言，“言”如其人。阮眉女士其實是個性情中人，這種藝術天賦，也該是她日後成功的主要因素之一。

應該說：“學無先後、達者為師”，當然，填詞、撰曲以至編劇的工作不能一蹴而就，但也不是絕對不可以躡越的目標。讀阮眉女士這個演講記錄，如果閣下是“有心人”，又或有一定“基礎”

(例如文言詩詞的基礎)，其實都可以填詞、撰曲。不過，這個演講記錄最重要的還是介紹了一個編劇、撰曲人的心路歷程與工作體驗，可以提供作種種研究。

在談及我撰曲填詞的經過時，想

先介紹一下我自己。本人姓黃，名婉美，就用婉美的諧音(阮眉)做筆名。

我時到中年才入行，其間的經過很曲折，甚至富傳奇性。在未撰曲前，我以開裁剪訓練班為業，學生很多，一天教七八十個學生，分幾班進行，每年畢業的學生上百名，如是者十餘年。在此期間，我基本上未曾聽過一支粵曲，亦未曾看過一場大戲。

致令我入行的是“股票”。香港一九七二年股市狂瀉，我夫妻倆的全部積蓄一朝盡喪，僅以身免。翌年，香港發生燃油危機，市面蕭條，學生日漸流失，遂把裁剪班日間的課程結束掉。這樣，我就有空每天早上作晨運、打太極。晨運後“飲”早茶，晨運的朋友中有一位老伯是退休公務員，他寫得一手好字，又喜愛詩詞，我們經常討論詞章，甚為投契。一次他題詩在扇面上送我，我亦步其韻和詩一首與他。他拍案驚奇，引為知己。該位老伯還會玩二胡，喜愛粵曲，他就鼓勵我嘗試寫粵曲。其實我小時也聽了不少粵曲，我住的地方樓下是“涼茶舖”，什麼小明星、張月兒、徐柳仙、馬師曾、薛覺先……，我都知道。稍後該位老伯

移民，他把前輩撰曲家潘焯先生介紹給我。潘先生亦鼓勵我撰曲，是時他恰巧答應了徐柳仙之邀，要他為徐自己的一張新唱片重寫《再折長亭柳》，他把這個工作讓給我，甚至先把曲牌安排好，只讓我填詞。其實此時我對“曲牌”（鍵按：指一般曲譜）可說毫無認識，只對“中板”、“二黃”有印象，其他連曲調也不懂。但潘先生仍對我加以鼓勵，他以一曲《海角紅樓》為例，說作者亦不諳“音樂”，也不諳“上下句”，他只用詩詞的格式去填寫“柳黃”。當年歌唱此曲的徐柳仙隨後使用了唱腔設計的方法，遷就曲詞，再把曲唱出。他建議我也用同樣的方法去寫作，“長短句”不拘，若自覺順耳，唱起來也就順口了……。其後我答應了，先買了一本《廣東音樂》回來譜簡譜，弄懂了一些“曲牌”後便填詞，用了一個星期功夫把曲寫好。交“卷”以後，潘先生認為我填的小曲很合“工尺”，詞也寫得不錯，還奇怪我竟是從未寫過粵曲的。這一曲《新再折長亭柳》，我把它定名為《柳隄送別》。

曲寫好了其後沒有用，因為柳仙姐較早前因為潘先生未有如期寫曲，她已另約了他人。此外，也由於我是新人，她這一張唱片對她很重要，不敢輕易唱一首新人撰寫的歌曲。

其後潘焯先生再把南紅介紹給我，南紅當時是“麗的電視”的藝員，因為台慶，她要一首能把當時“麗的”電視的節目名稱串起來的歌，預備在台慶夜演出。我答應了，就選了一曲鄧麗君的《海棠姑娘》進行填詞，寫了一首“麗的”的台慶歌，以後，南紅無論在電視台做節目，或出外

登台，都找我填曲給她唱。

後來市面繼續不景氣，我連住的一層樓都賣了，裁剪班也全部結束掉。這時南紅給我提議，讓我去學唱粵曲，把我介紹給馮華師傅，於是我就上“悅聲”（教曲的樂社）習曲。我把我的處女作《柳隄送別》拿來練唱，馮華先生還認為不錯。由於這一曲是為徐柳仙撰的，所以也就唱了平喉，而且也考慮到南紅唱“子喉”，可以和她對唱。不過我學唱只學了兩個月就沒再學下去，因為其時我轉到一家意大利時裝公司的工場任職，但我仍於每周星期日到“悅聲”操曲，如是者半年，學到了不少東西，才知道自己所知的實在是太膚淺了。這時候再拿起《柳隄送別》來看，却越看越不像樣。感到其中曲詞除了離愁別恨、花殘月缺之外，既無內容，又乏新意，是首非常貧血的作品。自此就不敢再以此曲示人了。自己感到一切都要從頭學起，於是繼而再寫一曲，是專為自己唱的。新曲粗定了之後，就廣泛徵求前輩和專家的意見，自己也一次又一次加以修改，直至認為可以示人為止，便拿出來自己唱，這就是《揮淚哭南唐》，是我寫的第二首曲。其後馮華出唱片，讓我為尹光與鍾麗蓉寫唱片曲，我就為他們用光緒的故事寫了《北三所訴情》，而另一首就把當時“無綫電視”劇集《書劍恩仇錄》中乾隆與香香宮主的戀情入曲，寫了《情敵戀貞花》。

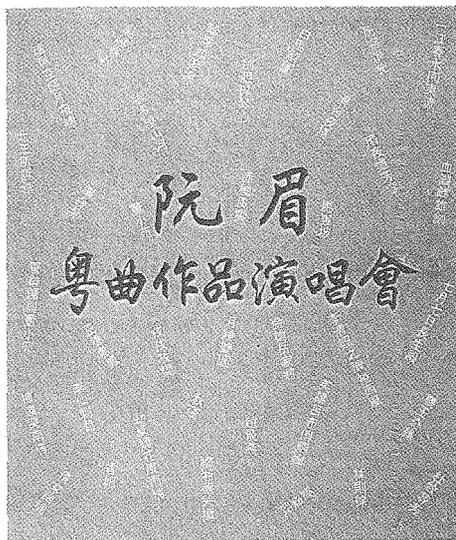
我繼而又投入了寫時代曲，是時我認識了以唱《水長流》著名的“歌后”甄秀儀，她讓我寫作時代曲。我當時的一曲《話俾家鄉知》便得過“金唱片”。

到了一九八〇年，南紅小姐要與“紅A”公司合作出唱片，她喜歡香妃的故事，但這次我給她寫的却都是用歷史真實的資料去寫的。是年，得朋友介紹，我認識了梁漢威先生與有才子之稱的蕭啓南先生。得悉“威哥”（梁漢威的暱稱）定於一九八一年一月十三日在大會堂舉行化妝演唱會，建議演出一連有七首粵曲的“中國近代史組曲”。該七首粵曲的人物從明末清初到民國，第一是史可法；第二是吳三桂與陳圓圓；第三是林則徐；第四為光緒與珍妃；第五是譚嗣同與大刀王五；第六是蔡鐸與小鳳仙；第七是秋瑾。威哥建議都由我一個人撰曲。是時其實我正忙於撰寫香妃，暫時無暇兼顧，因而一直延至是年十月才開始動筆，起初的第一首史可法寫得很快，最難寫的是《林則徐》，因為這裏有着許多中英的政治問題比較敏感，未能暢所欲言，寫了足足十日，也不是很滿意，另一首光緒與珍妃的歌曲我建議用現成的《北三所訴情》代替，此外，蔡鐸小鳳仙及秋瑾均寫得很順利，但寫至譚嗣同與大刀王五的《肝膽崑崙》便令我叫苦不迭，因為譚嗣同此人離我記憶太遠，我便得去翻書看。為了寫好這些歷史人物的粵曲，蕭啓南先生給我搬來了十四本有關清史的書籍給我參考。我與蕭先生、威哥二人一直緊密合作，是時尚未有“漢風”，後來蕭啓南先生提議成立粵劇學院，藉以培育新一代，其後“漢風”便成立了。

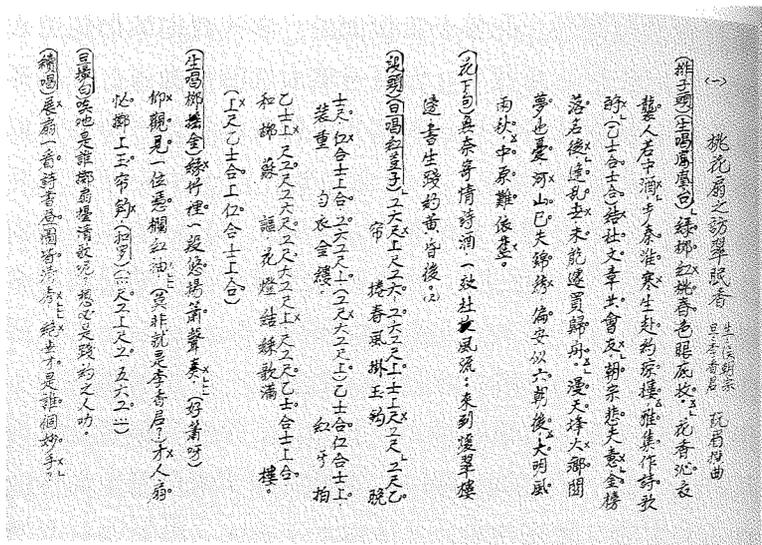
八一年一月十三日這日子令我終生難忘，這一天，我的作品首次在大會堂演出，是晚全場滿座，但另一件事也在當晚發生了，本應和我一起出席當晚演出的我的先生，

是日竟然病倒了。此事令我很內咎，事後我向我的先生表示，我以後再不寫曲了。作為一個女性的撰曲人，家庭與工作就有着這樣的矛盾。我要先照顧我的先生，粵曲可以不寫。

不過，這個保證為時很短。未幾，“紅A”的梁知行先生力挽我寫《唐宮恨史》，由文千歲拍盧秋萍，這是港穗當時首次合作製作唱片，是和“太平洋影音公司”合作的。梁先生向穗方一力爭取由我撰曲。對於這一極具挑戰性的工作，我在情在理都難以推辭，我知道，是時我與撰曲工作其實經已結下了不解之緣了，這使我對丈夫的諾言至今一直不能遵守，實在抱歉！



阮眉一九九二至一九九三年四月，共舉辦了三次個人“粵曲作品演唱會”，圖為其首次舉行之作品演唱會場刊封面。



阮眉曲本手迹：《桃花扇之訪翠眠香》。

當時《唐宮恨史》的銷量非常好，在廣州和四鄉非常流行。我想箇中原因是，“文革”後廣州“餓”香港粵劇已很久。此外，曲詞方面也花了我不少心血，而部分曲詞寫得相當香艷、大膽，這是內地人較少接觸的。種種原因湊在一起，使《唐宮恨史》很有新鮮感及娛樂性。其中“廣寒宮”一場用了《二泉映月》的曲譜，音樂是經過配器的，有說此曲填得很工整、很華麗；但有些評論則認為是破壞了傳統，但是否如此，那就見仁見智了。

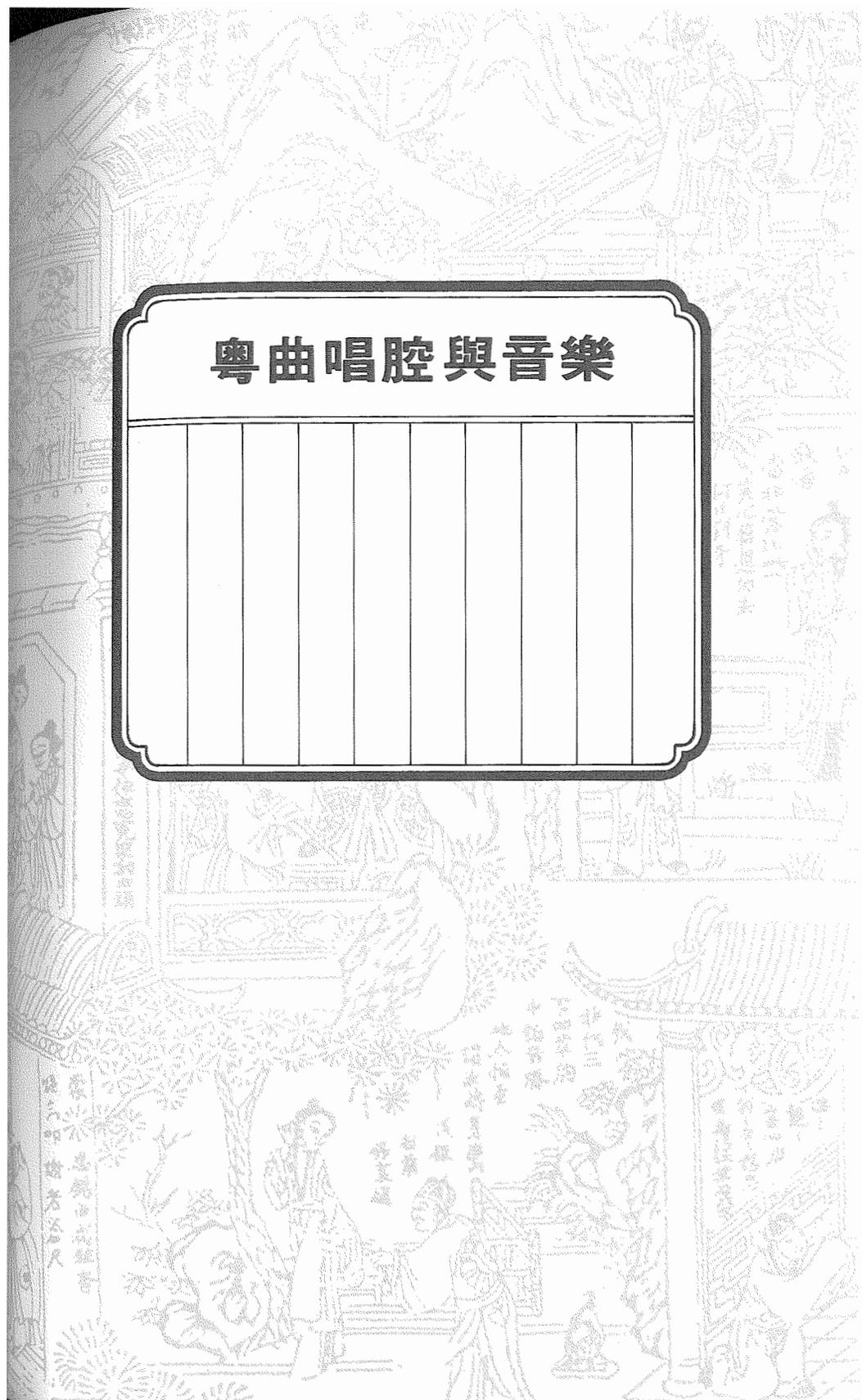
由於《唐宮恨史》的成功，“紅A”公司接着和我定下了連串計劃，跟着出《清宮怨》，由陳笑風拍李寶瑩，不過也許《清宮怨》的娛樂性較少，銷路較弱，其後還有《吳越春秋》，由羅家英拍倪惠英。

在這一期間內，我和“漢風粵劇團”亦緊密合作，“漢風”每次演出，我都有參與編劇與撰曲。第一套長劇是《李仙刺目》；第二套是《呂布與貂蟬》；第三套為《劍膽碎琴心》；第四套是《唐宮恨史》；第五套是《戊戌政變》。在輿論批評而言，《李仙刺目》與《唐宮恨史》都有好評，《呂布與貂蟬》不過不失，《劍膽碎琴心》則是失敗的，原因有多個，其中一個原因是排練不足。至於《戊戌政變》，則是毀譽參半，這個劇完全講歷史，表演形式也很新，與觀眾的欣賞能力有距離。

我對於選曲填詞的習慣是喜歡多用曲牌，新新舊舊的曲牌都用，找不到合適的曲牌我便作小曲，寫小曲時通常是先有詞，後再譜上曲調。

構思一個劇本，當然先有故事，自己投入進去，假設自己要是劇中人，如何如何……，主要是用自己的人生經驗重新地去看歷史人物。換言之，是用現時代的眼光去看古時人物。個人以為，這才有一定的“時代性”。

粵曲唱腔與音樂





王粵生

粵曲板腔撰曲與小曲填詞

(演講日期：一九八六年十月)▲

鍵按：邀請王粵生先生主講這個講座時，目的是請他講一些填詞及撰曲的基本技巧與方法。王粵生先生一向在香港中文大學擔任粵曲導師，有一整套粵曲教學的方法。在講座上，由於時間過短，所以只能“縮龍成寸”。講了一些“竅門”。但非常難得的是，他另外又講了“小曲”填詞。如所周知：王先生會填寫、整理及創作了大量“小曲”音樂，唐滌生大多數劇作的“小曲”或“主題曲”都是由王先生撰寫的，譬如《帝女花》中的《粧台秋思》……。

王粵生先生一生寫過一大批流行的“小曲”或“粵調歌曲”，許多名伶都蒙受其惠。曾向王粵生先生查問過這些曲目，王先生答說：許多手稿都丟了。後來他給我一份記憶中的一小部分目錄，甚具文獻價值。

應該補充的是，粵曲撰曲人過去基本沒有“作曲”留名的習慣，“新作曲”被貶為“生聖人”。粵樂作曲家不留下自己的名字，看來這也是一種傳統習慣。

對我來說，王先生最後不能參與一九八九年“香港文化中心”揭幕的“粵調弦韻六十年”演出是一件莫大憾事，是年盧家熾先生與我統籌此項演出，預計香港的粵樂“三雄”——盧家熾、王粵生、馮華三位將聯袂一起在音樂會上亮相。事前設計是由于莽特為王粵生作曲的《帝女花》——“高胡與民族管弦樂”將作全場“壓軸”，由王先生親任獨奏。王先生業已排練兩次，然而時不我予，演出前終於入院，稍後便與世長辭了。而最後留下的，是一幀他與盧家熾、馮華、靳永棠（薛腔唱家）、陳錦紅（星腔唱家）的合照，那是特為“粵調弦韻六十年”拍攝的照片，算作最後的留念了。

王粵生先生原籍四川，十二歲移居香港，其後專事廣東音樂，早期曾在各大歌壇擔任音樂領導，稍後加入戲班，四十年代後曾歷任“覺先聲”、“非凡響”及“錦添花”等著名劇團的音樂“頭架”，紅極一時。他和唐滌生是工作上長期老拍檔，他倆通力合作，撰作了不少香港的劇壇名曲。他自一九七六年起任香港中文大學音樂系的粵曲導師，作育英才，貢獻至大。

粵曲唱腔撰曲，平仄務須分得清楚。我常說一個入門的“句格”是“四六句”，要“四平六仄”。句式中，第四字協平聲，不押韻；下面的第六個字仄聲，要押韻。這是句式結構的基礎，明白了這個道理，在這個句式的基礎上加上“助語字”，或多加三個字去唱，便構成了“慢板”。“四六句”的結構，可以唱“滾花”，亦可以唱“二黃”、“二流”……等。驟耳聽來，似乎相當繁雜，但假如明白了箇中規律，一理通便百理明。粵曲可以從歌詞裏找唱腔，主要是在曲詞文字裏找出“腔”來。

粵曲“板腔”的句格定必有上、下句，唱詞都是由兩個上下句的“偶句”組成的，凡上句的尾音都是仄聲，但下句的收束都為平聲，只是一個下句的收音是陰平，另一句下句的收音是陽平。許多撰曲家其實是不會唱曲的，但只要

懂得這個規格，那大概便可以寫曲詞了。

首先從“土工滾花”說起，“土工”也就是“梆子”的另稱，有小生唱法和旦角女聲的唱法，兩者不可以混同，但“合尺滾花”便不同，“合尺”也就是“二黃”，男女聲一樣，可以合起來唱，只是“發口”（鍵按：指過腔的歸韻）不同，另“大喉”唱式的“合尺滾花”也不一樣。“滾花”若作悲情處理，可唱“乙反”（調式），即“苦喉滾花”，如男聲唱有惡意或有激情的“滾花”，則可以唱成“霸腔”。一般來說：用“滾花”作入門是最容易的，因為它本身無“板”（拍子），沒有節奏；不過到浸染下去之後，就會感到“滾花”最難唱。因為很難把它自由地處理好。在舞台上，如有需要，往往在鑼鼓未完，音樂未完之際，該段“滾花”便得起唱了。其時最受注意的，便是咬字和吐字是否清楚。吐字的方法要講究唇、齒的功夫，唇和齒都要有力，說話的吐字可以比較隨便，但唱出來就要用唇和齒把字吐得清楚。

粵曲的慢板也分成“合尺慢板”、“土工慢板”。不過二者在句格分類上也不完全一樣。“合尺慢板”即“二黃”，有長句與短句。短句也就是“四六”結構，還有“爽”的與“快”的。“爽”與“快”的唱法在情緒上一般也有“惡意”、“憤激”或“快樂”的特點。“土工慢板”則沒有“長句”句式，只有“慢”、“爽”、“快”三類。“慢板”還有“乙反慢板”和“反綫慢板”。“乙反”即“苦喉”，沒有“快”的，只有“長句”和“短句”，一般表示淒涼的情緒。“反綫慢板”亦即“上六慢板”，在“1、5”綫上定弦，普通稱為“反綫”。這類慢板一樣有“長”、“短”、“爽”、“快”四種。歌者唱這四種慢板都只需

提示同一個“手影”（即手勢提示），不過，有經驗的師傅在事前都會問，是“土工”還是“合尺”？通常就只問這兩種。在聲綫上，子喉要比平喉唱高八度，二者的“發口”也不同，如女聲通常都歸“十一真”的韻；平喉則唱“嗆”、“吓”……。

說回“四六句”，比方說：“曲寄征人，吩咐洪橋方便”（第四字“平”，第六字“仄”），當要唱成“慢板”句格時，通常便在這“四六句”前加上兩個“三字”句式，不過當唱“梆子慢板”時，男女聲的唱式便不可一樣，“發口”的歸韻也不同。

在“四六”句格上，還有許多種的變化，如唱（梆子）“中板”，可在四字之前加一個“三字”，然後再唱“四六”，但却不要加兩個“三字”，因為這便變成了“慢板”。在“四六”句格前可加上許多字或“助語詞”。例如“四四”、“五五”、“六六”、“七七”都可以。總之，在一個四拍子的句格中，可以作出如上述的種種變化。不過，這是比較工整的填詞做法，但也可以不必工整。例如為了自由敘事，由於這些“造句”都無需押韻，所以也可以做成例如第一句“三字”、第二句“五字”的句式，因為第二個“五字”可以多兼兩個助語詞，如此類推，這一句也可變成為七個字，因可多容些字數。在唱慢板時，因為腔多，所以字也可多增一些，這便是一種“花腔”的唱法。

一般來說，要學撰曲的，寫好了這“四六句”便可以入門了。當然最好能懂得分韻，又能分平仄，其實不懂這些也可以寫曲，主要是懂得分上下句，上句最後一個字如果能唱成“上”（1）音，便可當成為上句；如果下面一句收音

的字可以唱成像“天”字這樣的“陰平”聲，或像“圓”字這樣的“陽平”聲，便可以當成爲下句。假如你掌握了“四六”的格局，你寫的曲又需要敘事的話，反正“四六句”之前無須押韻，基本上你愛怎麼寫就怎麼去寫。你可以在“四六句”之前接連用一些七字句……，甚至全部句式都寫成“五言”，然後再接上“四六”也一樣可以，寫曲其實也無須太刻板。

再說四種“中板”：“合尺中板”也就是“二流”，“二流”一樣也有長句、短句；第二種是“土工中板”，也就是“梆子”了。“土工中板”裏有“七字清”和“十字清”，“七字清”定必唱七個字，如果字多了，多唱幾個字便變成了“爽中板”，而不是“七字清”了。還有“十字清”、“十三字”……，這都只不過是在“四六句”之前加上一些字數，例如“四六句”之前加三個字，便是十三個字，在“四六句”前加四個字，便成了十四字，加五字，便是十五個字……，如用七言開頭的，便成了十七個字，但都是“中板”，不過敘事的容量便大得多了。

此外，還有“中板”的第三類是“乙反中板”，當你寫的曲詞是表示淒苦時，便可以用“乙反”——即“苦喉”去唱；而第四種“中板”也就是“反絳中板”。

說到我創作的曲，都是從曲詞的文字裏產生出來的。像我爲唐滌生所譜的曲，唐滌生說，這首曲是悲的，我便爲他譜上悲的曲譜。總之，我會爲曲詞中的“喜怒哀樂”去寫出能表示出“喜怒哀樂”的曲譜來。粵曲和音樂拍和合作，常常講究一點“心領神會”。老倌在舞台上先起一句“口白”，如：“你不會知道我的處境了”。這一句口白可以有好幾種

不同的情緒，掌板的樂師聽到了，便會因應該句口白的“情緒”給你一個適當的鑼鼓與音樂，用作起板。若是“無奈”的，或是“堅決”的，樂師都會跟你配合，只要歌唱者的唱法是有“師承”的。樂師給你的起板是“快”、是“慢”，都靠唱者先一句的口白作“影頭”，所以“口白”也非常重要。

附錄

王粵生創作曲(與唐滌生合作者)

劇目	曲名
搖紅燭化佛前燈	紅燭淚
雲雨巫山枉斷腸	絲絲淚
牡丹亭驚夢	遊園曲
寶娥冤(六月雪)	六月初三寶誕香
蒂女花	雪中燕
程大嫂	買些元寶葬兒山
洛神	洛水恨
春燈羽扇恨	懷舊
紅菱血	梨花慘淡驚風雨
	新台怨
艷陽丹鳳	渺渺仙踪

另從「江南絲竹」找出「春江花月夜」用於「紫釵記」
又從「廣東八大調」找出「秋江哭別」用於「蒂女花」

王粵生作爲粵樂家與撰曲家，他曾長期與唐滌生合作撰曲填詞，其中亦有大量小曲。在市政局舉辦的專題講座中，他親錄了以上一頁目錄，但並不完全。

連帶說一下“白”。“白”便是“口白”，是隨便講的，無韻。但“口古”便不同，“口古”是有鑼鼓的，而所說的句子也是有上下句的，有韻的。唐滌生的編劇作“口古”最拿手，也非常巧妙，因為“口古”的敘述可以把許多重要的情節都交代了出來。“口古”的結音有韻，落韻時，鑼鼓應聲配合，即使演員在台上“爆肚”（即興杜撰），也可以步着這個韻相互對答。另有一種“英雄白”，是無須押韻的，每一句都有鑼鼓配襯，富有英雄色彩。

此外，再講一下“填小曲”，也有一些“竅門”。撰曲前，先要了解一下曲裏“人物”的身份角色，曲要求的情緒是歡樂的還是憤激的……等等。如果是歡樂和憤激的，一般可填“密字”；如情緒上屬憂怨的，便可在一板內該四個“工尺”譜字上填上較少的字數，例如只填上兩個字之類；但若該板原有七八個譜字的，則可填三四個字不等。字多字少，關係到曲調的爽快或纏綿。如何處理一首“曲”的曲情是很重要的，因為我說的是“曲藝”，不是“戲曲”。“戲曲”所要欣賞的因素很多，包括藝人的“扮相”、“戲服”等，但欣賞曲藝就只是聽歌曲的表達。台上人物的唱曲主要是去表達人物角色的心聲，有時歌者的聲音嗓子不太好，但只要唱得“得體”，聽眾也會接受。所以，不管撰曲、填詞，還是歌唱者，都得去留意。

當然，撰曲、填詞的方法也不用太刻板，不過，一要他人能接受，二也要遵照一些規矩。例如我拿一些廣東人撰寫的劇本教學生，發現劇本裏的“口白”是用國語——北方話寫的，“了了的”，不是廣東話，聽眾便很難會接受。

一些“板路”在曲腔的連接上也有一些規矩，比如說：寫曲一定有上、下句，便不能不遵守。例如唱完“乙反中板”，竟接上唱“合尺乙反滾花”，便破壞了規矩的格式，或唱完了“士工乙反”，轉唱“合尺”也是錯的。

關於唱腔、撰曲等等，要討論的實在太多了，現在只談到這裏。



盧家熾

粵曲唱腔漫談(一)

——“八大曲”、師娘腔、女伶腔、“平喉四傑”

(演講日期：一九九二年二月)■

鍵按：筆者有幸，大約於八十年代中期以“外行人”身份得與盧家熾先生認識，得蒙不棄，常常給予耳提面命，從此，得附盧先生“驥尾”，進入粵樂研究一行，直至如今。

盧先生現年逾七十，他是“西關”（廣州西關）舊日“玩家”（票友）出身，四十年代入粵劇界擔任“頭架”音樂領導，聲名鵲起。其後他專事歌壇音樂與“國樂”的演奏工作，與黃呈權醫生共同合作從事推廣與革新國樂的種種活動，包括把傳統的“廣東音樂”與“國樂”帶入當

時的“中英管弦樂團”（即“香港管弦樂團”的前身），參與樂隊的演奏等……。自六十年代起，他便受聘於香港電台，專責主持及製作中國音樂節目，並組織電台樂隊不斷播奏、演出等等。由盧家熾先生領導製作及播奏的音樂節目，業已成為香港電台珍藏錄音的可貴財富。盧家熾先生又是首屆市政局香港中樂團的團長（當時的名銜相當於總監）。歷屆校際音樂比賽均聘盧先生擔任評判，又任多屆香港中文大學音樂系中國音樂學位試校外評試委員……。總之，盧家熾先生德高望重，在粵樂界及國樂界都享有崇高的清譽。近年他積極從事音樂的理論及研究工作，一九八六年，他獲香港民族音樂學會頒授“榮譽會士”榮譽，是年，他為筆者主持首個在“香港中華文化促進中心”舉行的“粵曲粵樂茶寮”講座，一九八九年，他與筆者合作，為香港文化中心揭幕統籌具歷史性意義的“粵調弦韻六十年”大型演出，同台合作的還有王粵生與馮華兩位粵樂名家（可惜王粵生先生於參與排練後數天因病入院逝世）。翌年，又為“亞洲藝術節”演出“粵調雅詞六十年”音樂會，盧先生親

任全場音樂“拍和”，這兩次粵曲粵樂音樂會可說是開近年帶學術性及“文化”氣息的同類音樂演出的先河。一九九二年十一月，盧先生被邀參加由香港大學“亞洲研究中心”及“香港民族音樂學會”聯合主辦的“粵劇(國際)學術研究會”，他和筆者共同發表了題為《粵曲拍和藝術初探》的論文，作為他對傳統粵樂“拍和”藝術的一個初步小結。

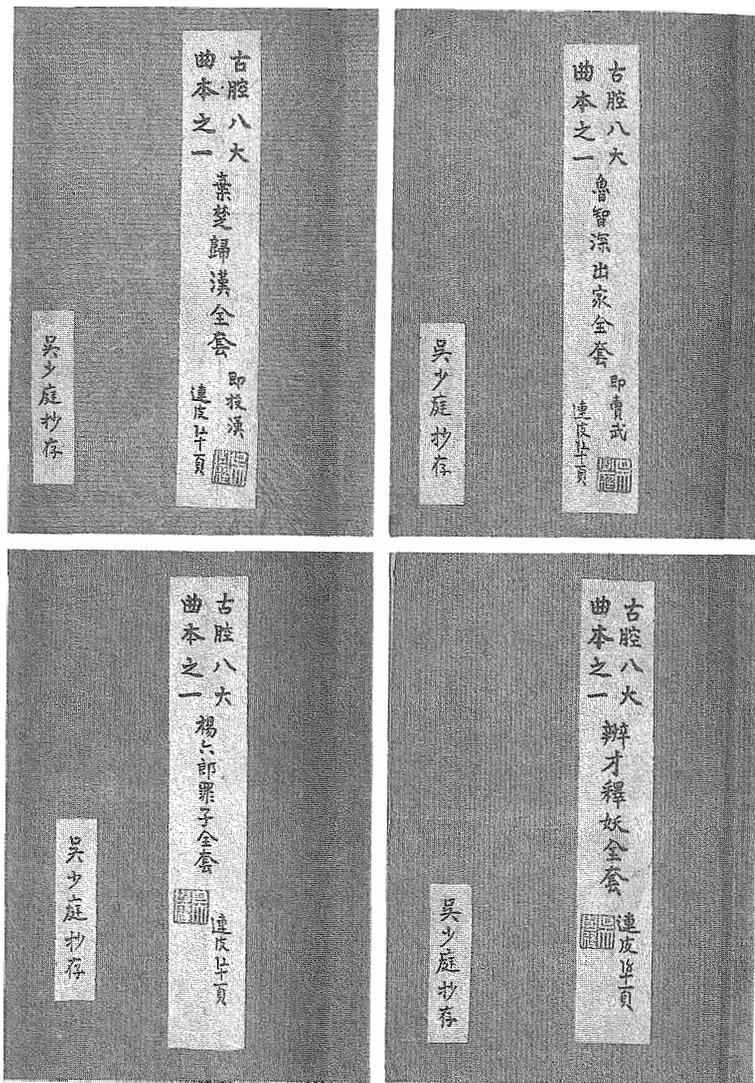
一九九二年二月，筆者再邀盧家熾先生主持粵曲唱腔講座，分兩節舉行。首節以《八大曲、師娘腔、女伶腔、平喉四傑》為題，綜覽“粵調唱曲”自一二十年代以來“粵曲”曲藝早期的藝術流變。“八大曲”或可說是當代曲藝性粵曲歌唱之母，到了“歌壇”女伶崛起，“單支粵曲”的清唱已成為潮流中的新品種，“四大平喉”是其後公認的四位名家，且聽盧家熾先生娓娓道來……。

“八大曲”是粵曲“梆、黃”的古老曲。包括八套曲本，即《李忠賣武》(亦稱《魯智深出家》)、《百里奚會妻》、《雪中賢》、《楊六郎罪子》、《附薦何文秀》、《韓信棄楚歸漢》(亦稱《淮陰歸漢》)、《黛玉葬花》、《辨才

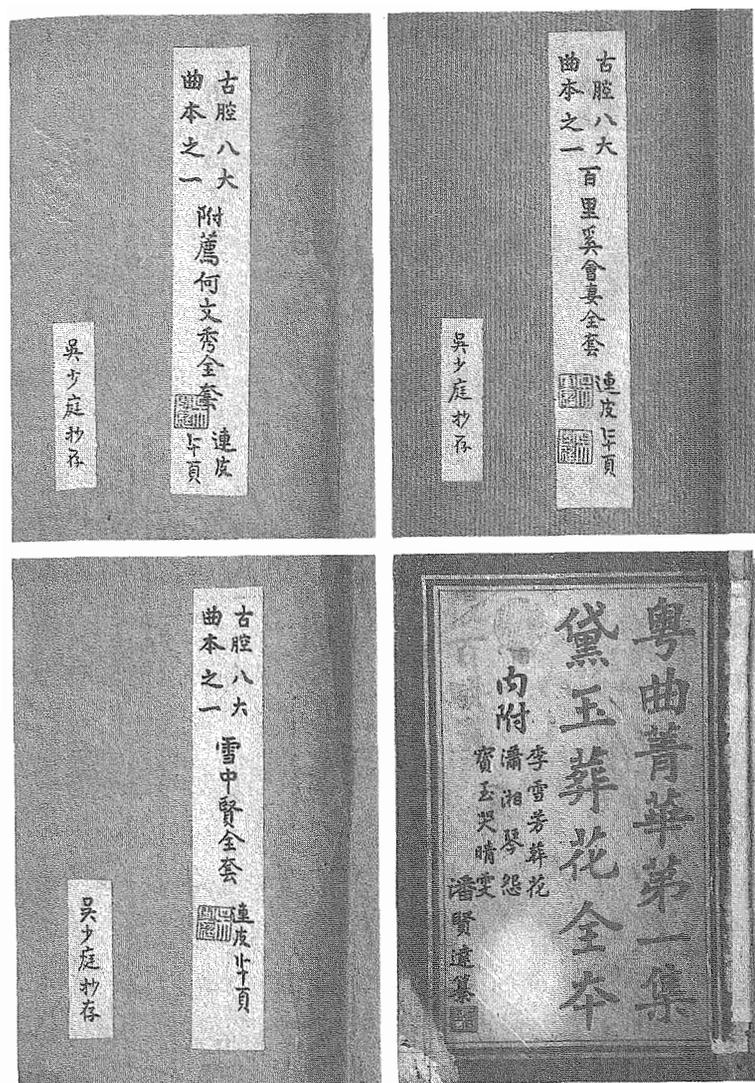
釋妖》(亦稱《東坡訪友》)等八曲。用“五架頭”(鍵按:即所謂“古樂”的五種配器:二弦、竹提琴、三弦、月琴、鼓竹,而以二弦為“頭架”)拍和,曲詞用“官話”唱出,不唱“白話”(鍵按:即粵語方言)。舊時“八大曲”多由“大八音”及“小八音”唱出,“大八音”全由男性組成,即所謂“大八音班”;“小八音”指的是“師娘”們的歌唱(鍵按:師娘即盲眼的女唱者,亦稱瞽姬),通常唱“八大曲”的師娘有兩個至三個便已足夠,一個唱子喉,一個唱平喉,有時再一個唱“大喉”。師娘們唱粵曲的腔口也就是“師娘腔”。

古老“八大曲”是一切粵曲腔口的典範,現在粵曲“梆、黃”的許多唱法都可以在這裏面找到。粵曲的唱調分成梆子和二黃兩大系,舊時二弦頭架拍和梆子時都“較”(調較)“土工綫”,故凡“梆子”都稱“土工”,如“梆子中板”稱“土工中板”,“梆子慢板”稱“土工慢板”,“梆子滾花”稱“土工滾花”等;而“二黃”則稱“合尺”,因為唱“二黃”都“較”“合尺綫”,故“二黃”系的唱調都稱“合尺××”、“合尺××”等等。

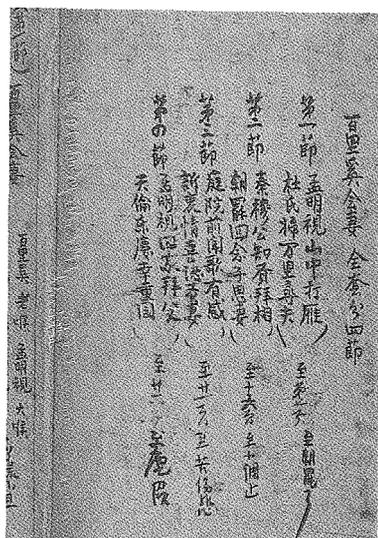
上面說:粵曲現今的許多唱法都可以在“八大曲”裏找到,舉個例,如近數十年來,子喉與平喉的唱腔唱法各有區別,像“梆子中板”,子喉唱腔的上句落在“上”字(即“1”音),下句的結音落在“合”字(即“5”音),這種唱法在“八大曲”裏也是如此。但現今唱法的若干變化,也可以在“八大曲”裏找得到。像“土工慢板”的子喉唱法,其下句的終結音例必落在“5”字,不過也有人把這下句的終結音拉到



香港資深曲藝家吳少庭生前擁有“八大曲”手抄本，稍後成為陳少坡先生藏品。攝影時獨



缺《黛玉葬花》一本，今以潘賢達先生民國十四年刊印的版本替代。



“八大曲”原為八個“班本”的清唱粵曲，圖為“八大曲”中《百里奚會妻》手抄本的目錄，共分四大段。

一個“2”字音上收結。其著名的例子就是上海妹和薛覺先合唱的《王昭君》，裏面上海妹的一段“土工慢板”就把這下句的終結音唱成“2”音。其實，這種唱法在“八大曲”裏就已經有了先例，像在《韓信棄楚歸漢》裏一支《二龍山葬母》內的“土工慢板”，曲中的“韓母”先唱一段“椰子首板”，接着起唱“慢板”，這一個下句的終結音便唱成“2”音。原來這種變化的情況，“八大曲”裏就已經有了。從此證明，粵曲一開始就不是“一成不變”的。不過，“變”還“變”，最好還是“萬變不離其宗”。離開了根本的道理去求變，往往也不是件好事。

再舉一個“變例”，仍然是《韓信棄楚歸漢》裏《二龍山葬母》的一幕，韓信唱出一段“嘆板”，末尾的二句竟改用“反綫”唱出，非常特別。估計這是韓信葬母後，悲痛欲絕，於是用反綫唱出該段“悼母”的二句，以表示悲慟的情緒。

還有一個曲詞“句格”的變例，仍可用《韓信棄楚歸漢》的例證，曲裏的《漂母贈金飯信》，一開始由漂母先唱“椰子慢板”，這幾句曲詞竟是四句的七言詩。本來，梆黃曲詞的基本句格是十個字的“位格”，前十個字的“位格”為上句，後一個十字的“位格”是下句，上面這例子則全是七字，曲詞是：“一日偷閒一日安，人生難得幾時歡；不覺寒來暑又往，歲月催人兩鬢斑”。這一段“慢板”用七字句式代替了十個字的句式，其實甚難唱，更難唱得好，現在如有人仍寫這種句格，一定很不受歡迎，但這種情況，過去却的確又曾存在過。

“八大曲”裏也有許多特殊的“專腔”，像同在《韓信棄楚歸漢》裏的《月下追竇》便有著名的“追竇腔”。那是從《月下追竇》裏一段“二黃慢板”發展起來的，這是一個快的“二黃慢板”，打“快三叮”板，很難“玩”（奏）、也很難唱。這裏還有許多“過板”，非常動聽。其他的“八大曲”也有後來很流行的“特殊腔”，像《六郎罪子》裏一段“土工慢板”，是專為“罪子”排場寫的一個“專腔”，後來成了規範，便索性稱為“罪子腔”了。在《六郎罪子》裏還有由穆瓜唱出的一段“椰子中板”，其後成為“特殊腔”，稱“穆瓜腔”。此外，現在粵曲裏流行的一些其他的“專腔”，都是從“八大曲”裏出來的，像所謂“燕子樓腔”，其實是一段“土工慢板”，這一

個腔口不只是粵曲《燕子樓》獨有，“八大曲”裏都有，只是由於呂文成先生把這一個腔口整理出來，在《燕子樓》裏唱出，便變成了《燕子樓》裏的“特殊腔”……。

關於“八大曲”和“師娘腔”，我就說到這裏。

接着要介紹一下“女伶腔”的“四大平喉”。後來歌壇興起，“女伶”在歌壇上“清唱”粵曲，便形成了“清唱”粵曲的女伶腔口，或稱為“女伶腔”。這幾十年來，女伶中有所謂“平喉四傑”，就是張月兒、小明星、徐柳仙和張蕙芳。這四位我不分次序，在唱腔風格上，可謂各有特點。

先說張月兒，“月兒腔”可說很爽朗。人稱她為“鬼馬歌后”。所謂“鬼馬”，其實不因爲她唱“諧曲”而唱得“鬼馬”，主要是指她的“腔”，無論曲裏是如何刁鑽古怪，她唱來都能應付自如，不會“撞板”。說她“鬼馬”，其實是稱譽她能駕馭任何唱腔，而其歌唱技巧則非常純熟。

說到“柳仙腔”，她非常難能可貴，她唱的“綫口”——調門相當高。女性唱“平喉”，由於生理關係，調門都比較高，唱較高的調門也比較容易把聲發出來。當然，調門高了，唱高音就比較辛苦，不過就可以發得出來，男人要唱這個調門就不容易。徐柳仙唱的調門比較高，又能發出很好的高音，這可說是她的長處。她到了年老的時候仍保持這個水準，這是用技巧去應付的，像“偷氣”等等。她的低音也有一定的“力度”，不過兩者相比，她唱的高“綫口”就比較好。不過，“拍和”的“音樂”（器樂）就會有些困難，因爲“綫口”調得高了，音色便變得“啞”了，尤其是“頭架”的



四大平喉中的徐柳仙。



三十年代三位女伶合照，上及右爲小明星與張月兒。

二胡(即高胡),音色因而便顯得“剛”硬,就是小提琴也變得比較乾澀。徐柳仙唱腔的特點是硬朗,“起綫條”,這就是她的特別之處。

在“平喉四傑”中,論柔美動聽,當推小明星,她的唱法很抒情,亦有“衰澀”的感覺。至於張蕙芳,她不同於其他三人而自有特點,所以是自成一派。



盧家熾

粵曲唱腔漫談(二)

子喉四名家:譚蘭卿、上海妹、芳艷芬、紅綫女
(演講日期:一九九二年二月)■

鏈接:粵劇早期只有男花旦(京劇稱乾旦),稍後全女班崛起,又漸漸認可了男女合作的風氣,純女性的“旦角子喉”(坤旦)方逐漸在唱腔藝術上取得自己的地位。在本節中,盧家熾先生着重談及四位粵劇界的“子喉”唱家,講座命名為“四名家”,是恰巧湊個整數而已,並非認為這是“旦角子喉”的四“王”或四“后”,與“四大平喉”獲得公認情況並不相同,不過,這四位粵劇(非歌壇女伶曲藝)名伶的子喉歌唱藝術,在代表性上是無可懷疑的。

把譚蘭卿、上海妹、芳艷芬與紅

綫女作為近代粵劇旦角子喉名家來談，只不過是我個人的愛好。藝術各有長短，不能一概而論。不過，上述這幾位在她們的那個時代裏，却剛好互成對比，正好拿來討論。例如譚蘭卿和上海妹在三十到四十年代之間都紅極一時，但一個特點是剛強，而另一個則是柔弱。五六十年代間紅極一時的芳艷芬與紅綫女，一個風格顯得很溫文、細緻，另一位則顯得硬朗而富於個性，可謂各有千秋。

首先講譚蘭卿，抗日戰爭時期，我與她有過一段長時間共同“做班”（在戲班共事）的經歷，對她的唱腔領略不少，她唱曲很“清楚”，尤其所用的“影頭”（鍵按：藝人唱曲時對樂師即時作出的各種暗示）很清楚。往時樂師“拍和”並無曲譜遵循，主要是靠“聽”，靠藝人唱曲時的提示。所以藝人唱曲時所給予的“影頭”——即藝人作出提示的“動態”至為緊要。“影頭”暗示要接上什麼唱腔，“音樂”（樂師）便得立即給予一個適當的“序”（即過門或“起序”），這便構成了一種“拍和”的關係。音樂與唱曲講究“拍和”，而“拍和”並不是音樂與唱曲“一齊出聲”的意思。這是一種功夫和造詣。譚蘭卿在這方面的功夫做得很老到，令音樂的拍和來得很舒服，也不愁給人“帶”錯了路（鍵按：讓伴奏拍和音樂發生誤會）。這是譚蘭卿的長處。

其次，她的聲綫很圓滑，聲底甚佳，在香港淪陷的三年零八個月中，有三年我在澳門和她“做班”，却從未聽過



三四十年代崛起的著名花旦譚蘭卿，曾在太平劇團長期與馬師曾合作，其後紅遍香港伶影兩界。

她“失聲”。其時“做班”演戲不像如今的十日八日一台，而是長年累月地演出，往往連續一個月，夜夜不停。因此有人稱譚蘭卿為“玉喉”，大概她天賦特厚，她的聲音特別響亮，而天生聰明，雖然她對音律不大精通，但頗富記憶力，許多曲譜很快就能記在腦中。其時粵劇流行唱“小曲”，把“小曲”混合在粵曲裏唱。當時“小曲”的來源很雜，有的是英文流行曲，有的是國語時代曲，這種做法是否適當，這或會是見仁見智。譚蘭卿這時唱了不少“小曲”，記得在澳門演出時，她連鋼琴也都讓它上了台，因為唱小曲多，用鋼琴比較容易伴和。

譚蘭卿唱曲時的“板”很定（即節奏穩定）、“寸度”很準（即節奏分寸很準），也就是說，她的唱功很有“寸度”。她

的歌腔很露字，其氣息又充足，聲音很清楚。演戲時，舊時的戲院也不算小，在傳聲設備簡陋的情況下，她的聲音也傳得很遠，從第一二行位到最後一行位都聽得清楚。總括來說，她的聲音有“肉”，也有力度，聲音顯得很“溜滑”，沒有半點“粗澀”的雜質。

譚蘭卿後期才轉做女丑，走上另一條路。其實她是花旦的大阿姐，上海妹也曾在她下面當過“二幫”（二幫花旦），早期她的扮相很美，後來她的身體發胖，但這却是另一回事了。

說到上海妹的唱腔，有一句行話也就是因她而來的。叫“死咁唔好聲、死咁好聽”。藝術的美，並不等於“完美”，事實上，“完美”的美也未必就是美，缺憾也有“缺憾美”，就是這個道理。上海妹的聲音，一下子聽起來會令人感到不舒服，不過她的行腔非常有韻味。這也就是“死咁唔好聲但死咁好聽”的意思。其實和她拍檔的薛覺先也有同樣的情況，聲音不好，但唱腔好。上海妹平時的身體不佳，長時間患肺病，氣息不夠，只是精神非常好。即使是病情嚴重的時候，她的唱、做也不減平時。她最難能可貴的，是她善能“造”出一個腔來，以遷就自己的聲綫。現時粵曲一般人所唱的“反綫中板”，不論是男喉腔或女喉腔的唱法，可以說都是由她“創”出來的，以後人們都跟隨她的唱法，或加以某些改進，便變成了現在的樣子。以我記憶所及，她首創的這一“反綫中板”的新唱法，首次出現是在她的名曲《嫣然一笑》裏。



上海妹戲裝。

上海妹的聲綫不美，樣貌也不美，但化起妝來却很可愛，她化的妝也特別有一種楚楚可憐的樣子。如果說譚蘭卿的樣貌令人想起富麗堂皇；那末，上海妹的形相便叫人想起嬌小荏弱。由於她的聲綫柔弱，唱腔的聲音細小，音樂要“拍”（和）她需要特別集中精神。她不能唱得響，其“調門”也不能唱得高。在這一點上，她和薛覺先合作可謂天衣無縫。上海妹整個風格都有楚楚可憐的感覺，她知道氣流不夠，她使用某種獨特的唱法來加以補救，這便造成了她歌腔中那種“欲斷未斷”、一隱一伏、一吞一吐的感覺，而這也就是她造腔的功夫。如果討論上海妹唱腔的美，則或可說這就是“缺憾美”。此外，她的唱腔也不算露字，當然都可以清楚地知道她唱的是什麼。她唱的“長句滾花”也非常出色。“長句滾花”沒有“音樂”拍和，在靜場唱出，非常講究。上海妹的這個唱法一句還一句，跌宕有緻，句逗的處理非常乾淨清楚，顯出有很好的造詣。

還想補充一下，上海妹所創的“反綫中板”這一唱法，實際是把“撇喉”（一種帶假聲而富英武風格的男聲）唱的中板，用“反綫”唱出就是。她的氣流不夠，便想法子“偷氣”，這便造成她唱腔中那種欲斷未斷，欲止未止的感覺，特別令人欣賞。

上海妹其實不只唱子喉，唱“公脚”（一種老角行當）喉也很好，有一次她反串“生”角唱《陳宮罵曹》，可謂一絕。

說到芳艷芬，她的聲綫有柔和的感覺，還使人感到有一種雋永、很“醇”的味道，行話說這種腔有“肉”，高音不



芳艷芬早年戲裝。

刺耳。她在先天上有“脷根”（舌底）上的毛病，不過她能用方法把這一毛病避開。說到她歌腔的長處則有很多很多。她最拿手的是“反綫二黃慢板”，唱的“反綫中板”也很好，她的唱法也沿襲了上海妹的腔。她的風格則注重抒情。

至於紅綫女，她的聲音早期比較“尖”，但後期則顯得“尖”而不刺耳。她的唱腔多創新，不過都有“根據”，不是“為創新而創新”，她的創新都是有理由的。後期為她設計的音樂拍和也特別豐富，但是否恰當，應當還是見仁見智的問題。



紅綫女早期戲裝。

紅綫女的唱腔特別講究咬字和露字的功夫，所以特別“露字”，以前歌者是没有這種功夫的，她唱的每一曲的字和詞，都唱得清清楚楚。她稱得上非常“好聲”，這是一種天賦。她初出道時聲音有尖刺的感覺，現在刺耳的感覺給去掉了，只感到她的聲音高亢嘹亮，每個出音都清清楚楚，絕不會“拖泥帶水”，這是她特有的長處。她對節奏的處理也很好，不過，有時她却故意把節奏作出某些“拖沓”的處理，有人稱此為“彈弓板”，或稱“橡筋板”。當然，這種處理也有自己的道理，因為她不想自己行腔的節拍太過於刻板。——凡此種種，都是一種改良或革新。我也主張粵曲要改良，年輕時我也作過自以為是改良的工作。不過，到底還得要進行摸索，我贊成“改良”，但主張要小心，不要把“良”都“改”去了。



左起：黎紫君、王心帆、招惜文

小明星腔與《星韻心曲》

(演講日期：一九九一年八月)■

鍵按：筆者認識王心帆老師時，他已九十三歲，但精神仍然矍鑠。後王老師不幸於一九九二年八月去世，終年九十六歲。在這短短的二三年內，由於市政局及有關友好的種種推介工作，出人意料地興起一陣“王心帆熱”與“小明星熱”，於是，“星韻心曲，相得益彰”一語，竟也成為近年界內常常提起的一段雋語。

我認識王心帆老師是得自資深曲評人黎紫君先生的牽引。當時王老師深居簡出，但仍有為報章撰稿，其生活則常

得自一幫“龍門之友”（常與他相聚於灣仔“龍門酒樓”的王老師數十年的好友）的照料。筆者初訪尋王老師的“下落”，是因為接受了第十三屆“亞洲藝術節”（一九九〇年）的邀約，統籌主辦一項題為“粵語雅詞六十年”的演出與系列講座活動，其目的是為了推介歷史上著名的粵曲撰曲家。在“名單”上，我理所當然地選取了三位行內公認的撰曲界代表人物——即世所矚稱的“曲聖”王心帆、“曲王”吳一嘯與“曲帝”胡文森。三位中，後兩位早已與世長辭，反而年齡最長的王心帆老師竟爾仍然健在，於大喜過望之餘，也參與了“龍門之友”的行列。

得王心帆老師的過愛，兩年來，以九十多歲的高齡多次出席了兩個市政局特為他舉辦的多個學術講座，並首次在“亞洲藝術節”中“粵語雅詞六十年”音樂會上登上舞台公開亮相。而最令我感激的是，就在一九九〇年在荃灣大會堂舉辦的一次講座上，由於筆者臨時病倒了，不克擔任主持，九十多歲的王老師竟自告奮勇，親自代我打點一切……。

王老師一生清廉，是很典型的中國傳統文人風範，他一生雅好詞曲，但却

主要為小明星撰曲，他也從不驚時尚，六七十年來，他不填小曲，不灌唱片，他率性而行，肆意而作。由於他的主要作品都為三十年代的“歌壇曲”，每曲長達一句鐘，故都不會流傳於世。但王老師擁有十八支他認為是得意之作，而尤其可貴的是，他的好友——粵樂名宿盧家熾先生，出諸對王老師的尊崇，較早時已特請小明星的嫡徒陳錦紅小姐在電台上全部錄唱了他的十八支曲，由他親任“頭架”領導拍和。而十八支王心帆專為小明星撰作的當年歌壇名曲，竟全賴盧家熾先生的電台錄音而得以保存。

王老師於一九八五年得友好的襄助，出版了他生平唯一的著述《星韻心曲》，“星”即小明星，“心”即王心帆。王心帆老師的曲詞備極典雅，且不守繩墨，數十年來，唯有小明星能唱王心帆的曲，而世傳所謂“星腔”，公認乃自“心曲”而來，曲藝界公認：二人相得益彰，無王心帆的曲則無“星腔”，也沒有小明星的成就；而王心帆無知音者小明星，也不能有王心帆數十年來的地位。“星韻心曲”，實際乃共榮共存。

個人對王老師的成就及地位有如下

的理解：

一、王老師於二三十年代以文人身份為小明星撰曲，率性而作，其曲詞從不遷就歌伶“嚮歌”的意趣，而是“自高涯岸”，以文學入曲，遂使他的曲作成爲早期粵曲“文人曲”的魁首，變“伶工詞”而爲“士大夫”的“文人詞”，是王老師詞曲的一大成就，亦爲他被譽爲“曲聖”的主因。

二、王老師文學根柢甚深，常常肆意而作，從不拘泥於“柳黃”的齊言上下句格，常作“長短句”入曲，若干“句格”簡直一如宋人詞，且以他的《悼鶯紅》“二黃”一段爲例，其上下句爲：

“艷情飄，幽緒警，各處黃昏，各樣愁人，怕聽；未是秋來先已冷，一樹垂楊，一樹相思影，一場恩怨，猶未分明。

碧雲高，良夜靜，樓上花陰，月在花陰，下等；燕子夢長春易醒，四面青山應，對面青山應，歌殘金縷，情淚盈盈”。

粵曲骨幹唱腔本爲齊言結構的“柳黃”，但王心帆常以錯駁的長短句入曲，其韻意有時不啻爲一闋宋人詞。“以詞

入曲”，雖不能成(柳黃)“腔”，但小明星善解“曲”意，“問韻取腔”(招惜文先生語)，遂成饒有“錯駁跌宕”的“星腔”韻緻，自成一格。

三、引伸開去，近代“單支粵曲”的填詞似又可與宋詞元曲的填詞度曲差可比擬，如宋人蘇東坡填詞，背離“格律”而仍可成調，甚或可以促成“新調”的誕生，柳永度曲作“慢詞”，亦因曲詞擴展而有“新腔”度出，以古例“今”，其實亦有“異曲同工”之妙。

參與講座的主講者招惜文先生是三四十年代小明星的摯友與曲迷，他非常尊崇王心帆老師，數十年來，一直照顧王老師的生活起居，從不間斷。而招先生亦為清代《粵謳》創始者招子庸的直系後人。

另一主講者黎紫君先生為資深的曲評人與撰曲家，於講座後不久辭世。

王心帆老師於一九九二年八月二十一日(農曆七月十三日)卒於香港，時為小明星去世五十周年忌辰(農曆七月十四日)的前一天。較早前，“龍門之友”剛於六月十六日聯同舉辦了富有文化氣息的“紀念小明星逝世五十周年、王心

帆作品粵曲演唱會”。——冥冥中，似為這一曲壇韻事作了一個“終篇”，而時間也恰恰吻合。

王心帆老師在港並無親故，他亦終身不娶，辭世後，“龍門之友”為他主理了非常肅穆而莊嚴的治喪事宜，骨灰奉葬於香港薄扶林基督教墳場。“治喪委員會”成員包括招惜文、羅子芳、黎鍵、龍景昌、賴本能、李銳祖、靳夢萍、區文鳳等。

王心帆：

講起我與小明星交往的經過，我想先從廣州的歌壇說起。從前我在廣州，歌壇是附設在茶樓內的，記得最早的歌壇是惠愛路城隍廟對面的雲來閣茶樓。第一個女伶是來自香港的郭湘文，記得她當時唱《(司馬)相如思妻》，其實是唱當時的小曲《柳搖金》(鍵按：《相如思妻》是當時著名“大調”《柳搖金》的另配詞)，她用“北音”(指原小調的江浙方音)去唱曲詞：“端坐描金椅，手抱蕉尾弄……”，唱了三晚，很受歡迎。當時每一晚上收的茶錢是兩毫子。到了第四晚，又來了一個香港女伶：文武耀，她當時唱由靚仔昭主唱的《“情孽”哭官》(鍵按：“情孽”為諧音，筆錄時可能有誤)主題曲，那就是我早期所撰的“班曲”(鍵按：即為戲班撰作的劇曲)，其中有一段“二黃”是唱“長句”的，為

我所創。又唱了三晚，由於很受歡迎，之後各茶樓也就紛紛效尤，都設立起歌壇來。其時女伶不多，最初都是從（廣州）陳塘與東隄（鍵按：都為妓寨集中地）找來歌姬（妓）出唱。後來“求過於供”，於是便找來了盲妹、“瞽姬”（又稱師娘），稍後還請來了盲公，並開始找一些能唱曲的“閩中少女”出來行歌。於是，一些好唱粵曲的女子便延聘師傅教習自己唱曲，一般學了兩三支曲便出來登台演唱了。

當時省城歌壇每天唱日夜兩場，每次都有兩位女伶出唱，其時沒有咪高峯等設備，女伶是坐着唱的，歌壇用木板“砌”成，底下的聽眾圍坐。當時所唱的曲都抄自“班本”（大戲劇本），並無新作，後來歌壇唱的多了，需求殷切，便開始有撰寫新曲的要求。

小明星早期便是這樣登上歌壇的。小明星少時很佻皮，母親六嬪管她叫“濟軍”（廣州俗話頑皮之意）。小明星最初仿學他人唱曲，她最愛街上賣白欖的小販唱一支《發瘋仔自嘆》，她經常唱的便是這類諧曲，像其中一支是這樣唱的：“該尊，該尊（廣州俗話有遭霉運之意），猶如腳板穿……”被人發現唱得不錯，後來母親便找來師傅給她教曲，打算每月賺五六元，維持生計。小明星就這樣開始在歌壇上唱起諧曲來，但最初反應不佳，直至她唱“大喉”，有人交她一支《玉哭瀟湘》，一唱竟然甚佳。小明星的歌喉頗有天賦，此時人們開始慫恿她唱文靜曲，她也就嘗試唱起來，還找人為她“打”文靜曲。當時撰曲都稱“打曲”，每支可有酬勞五元，算是很不錯的了。至於說到我初為小明星撰曲，是由譚伯偉（譚在報館撰稿，筆名刀仔）介紹給小明星的，當

時我反正有空，正在做印刷工場。舊時我在戲班裏“打”過許多曲，小明星邀我撰曲時，提出一曲最好能唱一個小時，因為唱足一小時，便無須再“補”（唱）短曲，而且都要文雅曲，歌越長越艱深的越好。我見她如此冰雪聰明，最後就答應了，我與她的交往就這樣開始的。

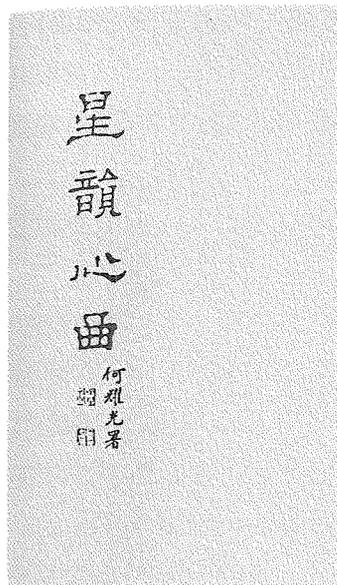
我答應了撰曲，一開始就想到用“拼盤”的方法去撰。第一支為小明星“打”的是把前人許多詩詞拼湊起來的一曲《痴雲》。我不喜歡填小曲，因為填寫工尺很費事，而且“強姦”工尺又不行，一向都只喜歡填“梆、黃”，還有“南音”。《痴雲》其實是前人詩句的大拼盤，人人都有一些，如李白等等。總之，裏面有詞又有詩。其實我早便向小明星提出，我不會唱，也不會解（釋），而我亦不懂音樂和叮板，我聲明曲詞的腔調要她自己設法“度”出來，不過亦無需要找師傅去“度”，最好的方法是自己去想，先把曲詞讀熟，通曉一切，再把叮板“度”好，便自然能唱。如有困難，也可以找譚伯偉。我還叮囑她不要刪曲，否則便不許她唱……。結果，她把《痴雲》讀了三天後，便給我唱了。——後來她首先在“詠觴”（廣州茶樓歌壇）唱出《痴雲》，感到不錯。“詠觴”當時的“頭架”為梁以忠，唱出首晚，甚為成功，“拍和”的樂師也給予好評。首次的成功，也鼓勵了小明星與我的進一步合作。

小明星接着再央我給她“打”曲，我第二首給她撰寫的就是《恨不相逢未剃時》，是把蘇曼殊的詩句作“拼盤”寫出來的，如這一曲第一句的“首板”：“懺情事，空色相，垂垂入定”，接着一句“滾花”：“縱有歡腸已似冰”，其實都

出自蘇曼殊那富於“佛味”的詩。標題把“未嫁”改為“未剃”，那也就是蘇曼殊自己的故事。——《恨》曲也唱一個小時。其後陸續為小明星撰寫的曲大概有二十多首，其中我自以為最成功的，還是《長恨歌》、《故國夢重歸》與《恨不相逢未剃時》等，之後我就把其中的十八支選出來，印成了《星韻心曲》，概括來說，我為小明星撰的曲都是詩詞的拼盤，有“大拼盤”，也有一個個人的“拼盤”，像把龔定庵的詩“拼盤”寫成《垂暮英雄》等等。

說到小明星的歌腔，她唱我的曲確有心得。我為她寫的每首曲都唱一小時，許多人都唱不了。不過小明星確有其獨特之處，而小明星的歌喉也是天賦的，——我不喜叫“歌腔”，叫歌喉，因為“喉”是一種聲綫。當時的文人雅士都喜歡“星腔”，不過都稱為“星韻”。因為小明星的歌腔有很深厚的韻味。“音樂家”(伴奏樂師)亦認為與她拍和最有意味，令人陶醉。

小明星的曲至今仍有不少愛好者。不過我給她寫的曲太長，現在都不流行了。後來小明星主要唱“唱片曲”。“唱片曲”比較短，但我却不喜歡“打”唱片曲，因為唱片的曲都得限時間，一逾時便刪曲；而且唱片曲也必須有“小曲”，而我不願意填小曲的。所以其後吳一嘯、胡文森等便相繼為她撰了一批其中有小曲的“唱片曲”，著名的如《風流夢》、《夜半歌聲》等……，甚至還有“生聖人”(一種撰小曲的方法)，——即撰曲者先作了詞，再讓“音樂家”(即樂師)為曲詞做“工尺”，這裏有不少都是吳一嘯“發明”的。我的曲因為太長，都不能“入碟”(灌錄唱片)，後來一位行家黃



王心帆所著《星韻心曲》的封面。

王心帆手迹：《小明星與我》。



九叔却設法為我的曲錄音，總共“做”了三支，即《痴雲》、《秋墳》和《乞借春陰護海棠》。但都經過刪削，或只選取其中一段，而《乞借春陰護海棠》則改名為《前情如夢》。說到我為小明星寫的曲而灌錄了唱片的，就只有這三支而已。我的“心曲”如上所說，自選印出的有十八支，但只有這三支曲有唱片。

我自選了十八支曲刊印成《星韻心曲》，我認為是最得意之作。“心曲”也就是我的曲，“星韻”就是指小明星的“腔韻”。小明星的特點是她有內在的韻味，我不喜歡叫“歌腔”，因為“腔”是可以由別人加以指點而造成，所以“腔”不一定是她自己的。由於這種原因，所以歷來仰慕小明星的，都要見見我。不過我也得再說一下，我的“心曲”其實都是“拼盤”，我最喜歡的三支曲，我上面講過了，另外還有《悼鵲紅》，這一曲不算不好，但我自己嫌曲做的“拼盤”太雜，但有些長句是其他歌者唱不來的，就只有小明星居然能唱得出來。

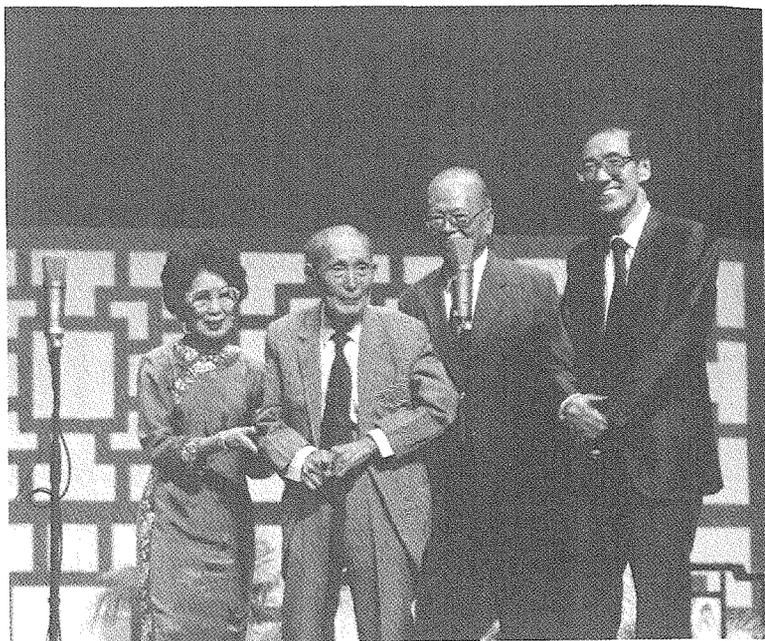
我也為其他歌者撰曲，像我便為月兒“打”過一支《花月留痕》，却竟然“賣”得。小明星便說為何不讓她唱，我說月兒唱的是“鬼馬喉”，大聲拉得高，她和小明星不同，小明星的歌喉是溫柔的，有韻味，我至今仍愛其歌喉。小明星的曲分開“歌壇曲”和“唱片曲”，我的曲都在歌壇唱，永遠都有人聽；但小明星的“唱片曲”却很少在歌壇唱出，因為歌壇的聽眾喜歡長曲，當然現在是不時髦了。即使是小明星的徒弟陳錦紅也嫌歌壇曲太長，都唱“唱片曲”，她最喜唱的是《多情燕子歸》，都是有小曲的，却不是我寫的，

所以，我後來也不怎樣寫曲了。後來唱“心曲”最多的是梁瑛，因為她很喜歡我的曲詞與文字，所以後來我也給她“打”過十多首曲，不過始終也不及給小明星的為佳……。

招惜文：

先作自我介紹一下，我既不會唱（歌），也不會“玩”（音樂），就只是喜歡聽小明星，都幾十年了，也跟小明星熟落。小明星怎麼樣唱王心帆老師的曲，我都知道。我認為：為何小明星會有自己獨特的聲腔？無他，完全是由於王老師的曲詞給引伸出來的，換言之，她獨特的“腔韻”是從王心帆老師的曲詞中給“創”出來的。

一般人說歌腔，都說“問字擺腔”。不過小明星的唱歌便不同，我說她是“問韻擺腔”。“韻”是曲韻，也就是曲詞的韻味。我舉幾個例，如小明星未遇王老師之前，她唱過一支《舞累母淚》，是小明星和譚伯葉唱出的，便未有小明星後來充滿“星味”的腔，而她當時唱的也是頑笑旦一類角色，不是平喉。此曲其後“入”了唱片，依然流傳。往時女伶唱曲，多選其時流行的大戲“班本”清唱。小明星為了要表示特別，於是便邀王心帆為她撰曲。——王老師在此之前做過“戲棚”（即為戲班“打”曲），為她撰的第一首曲便是《人面桃花》，不過，此曲的“班味”（即“戲班曲”的風格特點）甚重，其“梆黃”曲詞的結構也還是“班曲”的特點，不離舊時“班曲”那三、三、四的句格。小明星當時唱王老師的這一曲時，也一樣沒有後來那種“星腔”的韻味。直到了後來王老師為她寫《痴雲》，小明星自己精心“度”了自己的腔來，



一九九〇年，黎鍵為市政局統籌《粵語雅詞六十年音樂會》，王心帆首次登台，從左起，陳錦紅（小明星高徒）、王心帆、招惜文、黎鍵。

於是便開始有了自己的腔韻。——《痴雲》也算“入”過唱片，不過僅得其中一段“南音”，因為原曲太長之故。這之後，王老師便陸續給她寫了很多歌曲，如《長恨歌》、《悼鵲紅》等，小明星那些獨特的腔口便是從此而來的。

再舉一些例，如她所唱的“滾花”、“首板”，便都與別不同。“滾花”不在話下，可以變化多端，但她連“首板”的唱法都與他人的不一樣，像《故國夢重歸》一曲的“首板”，其唱法便十分獨特，這主要是從王老師該個“首板”的句語及其曲意形成的。該句“二黃首板”的句語也很特別，非常抒情：“朦朧淡月，雲歸來”，接着下去一句“滾花”：“分明故國夢重歸”，意境非常突出，所以小明星也就因着這些意韻去創出獨特的“腔”來，所以說，小明星的“腔”是從王老師那詩一般的意韻中造出來的。

王老師的作曲造句，我以為最重要而與別不同的，是他“以詞入曲”，他許多的曲句都不依一般的句格，如《悼鵲紅》裏的一段“二黃”，第一句上句：“艷情飄，幽緒警，各處黃昏，各樣愁人，怕聽”，接着下句：“未是秋來先已冷，一樹垂楊，一樹相思影，一場恩怨，猶未分明”。然後再一句上句：“碧雲高，良夜靜，樓上花陰，月在花陰，下等”，又一句下句：“燕子夢長春易醒，四面青山應，對面青山應，歌殘金縷，情淚盈盈”。且看，這那裏是上句、下句。把這兩個上下句連起來，其實也就是一首詞。王老師聲言他不懂得教唱，這樣的曲腔，都是小明星自己慢慢推敲和擬定的，其他人就唱不了。小明星就有這樣的聰明，王老師的曲句有時上下句的平仄不調協，她都可以遷就唱

出，而這時候的唱法，也就自然成了她一種特殊的唱腔。

還有其他的一些腔口都是她獨創的，如《悼鵲紅》的一段所謂“清歌”，本來是王心帆先生給她撰的一段“粵謳”，句格完全是“粵謳”式，本來七叮一板，小明星感到不好唱，便提出改作“清歌”，即不用弦索清唱，用自己的行腔把它唱成三叮一板，結果，反而成爲一個獨特的“清歌”唱腔。這“清歌”也就是她發明的。

從此可見，小明星獨特的“星腔”，却都是因王老師特殊的造句形成的。王老師曲句的精妙，是形成小明星腔的基礎。所謂“問韻擺腔”，就是這個意思。

再說回來，就唱的方法來說，小明星所唱的都是普通的方法，不過她的腔特別有韻味，連道白都有韻味，並非如尋常的說白般，無論唱腔和道白，悲喜的情緒都流露了出來。此外，就她腔口的特點來說，她因爲氣弱，要偷氣，所以造成一種欲斷還連的感覺，她的風格典雅幽怨，曲腔抑揚跌宕，這都算是她的特點。

黎紫君：

當年歌壇有“平喉四傑”，即張月兒、小明星、張蕙芳和徐柳仙。一般排名上，小明星都在張月兒之後，這只因是月兒的出道較早之故。張月兒有“鬼馬歌后”之稱，也因爲她具有多方的本領，能唱各種風格的曲，如文雅、詼諧、“正經”（即嚴肅風格）的曲都可以唱，“鬼馬”的曲也唱得好。她之得名，是因爲當年她在香港如意茶樓行歌，很受歡迎，茶樓的經理便給她起了這樣的一個綽號。

不過在四傑中，却以小明星的曲腔最爲佳妙。就特點和長處來說，固然張月兒以“鬼馬”見著，張蕙芳則以風流瀟灑見稱，有人說她的風韻似賈寶玉；徐柳仙則以豪邁作風見稱，她的曲腔得陳德鉅（中山大學畢業生，玩音樂的造詣很高）的指點最多；至於小明星的歌腔被稱“星腔”，則是當年添南茶座的主持鍾僑生首先提出的，由於他們兩人合作的機會多，鍾僑生非常醉心於她的歌腔，對小明星的歌腔很有心得，並常在報界推薦。在小明星生前，她的歌腔已非常流行，她死後，包括省、港、澳三地的報紙都爲她出版紀念特刊，表示悼念。此種情況，可說是“空前絕後”，可見小明星當時的深得人心。小明星是鬱鬱而死的，她是吐血身亡。當時的撰曲界也因爲她的去世而特爲之撰“悼星曲”，最流行的有《七月落薇花》、《星殞五羊城》等，而且都灌“入”了唱片。小明星去世至今四十九年了，她死時很年輕，才三十歲。

今年王心帆老師已九十六歲了，至今他對小明星早死仍念念不忘。

小明星十五歲開始學唱曲，最初學大喉，後來別人批評太“浪費”了，繼而唱子喉，其後方轉平喉。早期她曾以子喉入“碟”（唱片），伙拍過梁以忠，唱過《教女》一曲。

說到“星韻心曲”，“心曲”的“心”却是王心帆的“心”，並非是“內心”的“心”；所謂“星韻”，是指小明星曲的韻味。聽歌最緊要是欣賞韻味。《星韻心曲》中選載了王老師自認爲最佳的作品共十八支。王老師還爲小明星寫了其他的歌，都未收入書內。王心帆撰的曲一概都讓小明星自由發揮，

所以“星腔”的建立，全賴小明星自己的絕頂聰明，不過也有其他朋友和“音樂家”……為她指點，方才形成了她那超特的地位。

關於小明星個人生平，她自幼喪父，只讀過兩年書，全憑母親撫養。不過她却頗好學，更肯鑽研。其後還連王心帆曲詞這樣非常繁難的文句也都能領會，非常之不簡單。她生性好問，讀曲也讀至爛熟為止，而她也因此而提高了自己在文詞上的水平。就是靠反覆的問，一直到了全部曲詞的內容都弄懂了，曲意、情緒等也都掌握了，這才作自行發揮。

剛才招惜文先生說到小明星“問韻擺腔”，主要是說從詞句的意韻、曲意中取腔。王心帆老師的曲句確實是不拘一格，剛才舉例曾提及到《故國夢重歸》，我在這一曲裏再舉開始“打引”的一個例，凡一般“打引”，十居其九都為七字句，七字再加七字為一段，共十四字。但《故國夢重歸》的“打引”却是這樣的：“秋風庭院蘚侵階，珠簾閒不捲，可奈情懷”。這裏其實已變成了長短句，七字再加九個字，變成十六個字。像王心帆老師這樣的作“打引”，那便是以詞入曲，以長短句入曲。這一段“打引”的文字當然也非常佳妙，描寫無可奈何的情懷，描寫幽怨恨情，簡直是表露無遺。

再說到該曲的一些唱腔問題，其中有兩個腔是梁以忠度的，而另一個則是由我度的，小明星的腔韻有其獨特的地方，這亦是其中一個原因……。



馮華

呂文成與我

——兼論呂文成的音樂

(演講日期：一九八八年七月)▲■

鍵按：內地一些論呂文成的文獻大都只論及他早期的一些“廣東音樂”創作，却不會述及他後期對“粵語流行曲”的貢獻。正如馮華先生說：他實際是“粵語流行曲”的先驅。呂文成先生確是“廣東音樂”的大家，他的創作曲最多，品種也最為多種多樣，特別重要的，是他早期在“江南二胡”的基礎上創製了“廣東二胡”——後稱“粵胡”或“高胡”，成為粵樂唯一的色彩性樂器。在這方面來說，他是粵樂“全才”的音樂家；但也應該提出，粵樂“譜子”很快就成為商品性

的娛樂音樂。作為以廣東音樂為職業的音樂家呂文成，無可否認，他也只能在商業性的唱片音樂中浮沉。而商業性的市場亦有助於他的作品得到廣泛的推廣，他的名氣也越來越大。這本是資本主義城市音樂的規律。所以，他後期成為“廣東(時代)歌”的前驅是順理成章的，他的女兒呂紅小姐也因此而成為早期“粵語時代曲”的一大“紅星”，並不足怪。

馮華先生原籍新會，初學小提琴(梵鈴)於尹自重，稍後隨呂文成學藝，並被收為誼子。馮華先生從事粵樂工作凡四十多年，專職從事樂隊領導及灌錄唱片工作，六十年代起，他組織“今樂府”歌壇，直至如今。

呂文成先生是我的乾爹，我預備先從他的“高胡”說起，再講及他在“廣東音樂”的成就。

“高胡”的名稱是解放後才定下來的，行內原稱二胡。所以江南一帶的“二胡”，我們都以“南胡”來稱呼它，我們是這樣來作區分的。

我長期追隨着呂文成先生。約在日本人侵華前夕(鍵按：一九三二年)，我跟他到香港來，當然中間也時有分開，

因為我也不單只在香港找生活，有時回廣州；也不只是做“茶座”(鍵按：即歌壇)，也往往做“戲班”。

呂文成在音樂上創作的成就，非常了不起。呂文成不只天份高，他是用“腦”(鍵按：指非常精心、努力)去寫出那麼多的音樂的。他一生寫作了二百多首“譜子”。在香港流行的也有七八十首，換言之，我們並不太熟悉的“譜子”還有一百多首，其中一些連我也沒有聽過。最近我到過台灣，那裏有不少神廟，却都有自己的樂隊。台中一個廟宇裏竟也有一隊廣東樂隊，他們“玩”的就是呂文成的“譜子”。不過有不少都不是現在香港所流行的。香港流行的呂文成曲譜有《岐山鳳》、《漁歌晚唱》、《燭影搖紅》、《步步高》……等等。他們都不流行這些，流行的都是一些很舊的樂曲，多數是我們不懂的。經過了解，原來呂文成早年灌錄了為數很多的唱片，如“高亭”、“百代”……等錄音，有一部分唱片未必在香港通行，但在台灣却很流行。現時就有這樣的情況：在香港流傳的呂文成唱片，在台灣很難買得到；台灣流行的，香港也未必找得到。台灣流傳的呂文成作品，在呂文成的目錄裏是有的，但香港人却從沒有“玩”(奏)過這些作品。當地人原來對呂文成非常尊崇。樂隊裏每一件樂器都寫上了“呂文成精神”五個字，可見一斑。

從此也可以知道：廣東音樂的流傳却不是“地方性”的。其實，它是全國性或“世界性”的，它在外國也有流播。很久以前，美國一家唱片公司就找了呂文成灌錄唱片，現在“成孀”(鍵按：即呂文成夫人)還有收版稅。

在全國而言，廣東音樂更加發揚光大了，到處都聽見

有“廣東音樂”。這件事也得提到“高胡”，自呂文成發明創製了“高胡”以後，連帶其他“國樂”的演奏也都有所受益，現在大型的“國樂團”(鍵按：指的是管弦樂化的中樂團)也都配置了高胡。另一方面，由於高胡這件樂器的普及，內地國樂的演奏家也可以用這種樂器進一步去演繹我們的廣東音樂，因而廣東音樂也就得到進一步傳播的機會。還有廣東的揚琴，揚琴也得到了很大的改良，便成為國樂團的樂器，呂文成也很擅長揚琴。由於揚琴的改革，廣東音樂也得到了發揚。



呂文成三十年代創製成高音二胡，亦即“粵胡”，或稱“高胡”，圖為呂文成及其粵胡。

現在，內地已把呂文成列為四大傑出的音樂家之一(鍵按：此事仍需了解)。北京有一個音樂紀念館，專門紀念四位音樂家，他們就是聶耳、冼星海、劉天華和呂文成。因為需要展品陳列，我就把一部分呂文成生前用過的樂器捐獻出來。這些樂器包括一把很古舊的、他初登台用的二胡，一個揚琴——他初唱《燕子樓》的時候是自己“打”揚琴(伴和)的，還有一幅“扶乩”出來的畫。另外一個木琴，送回去他家鄉中山，因為中山也搞了一次呂文成紀念。現時我只留下了他的幾件樂器，包括一個秦琴、一把二胡、一個“梵鈴”(小提琴)，還有一個大秦胡。另外還有一些還未造成成功的木琴，他喜歡自己造木琴，用最好的酸枝做。現在我用的二胡都是他用過的，不過是在五十年代期間買的，音色還不錯。

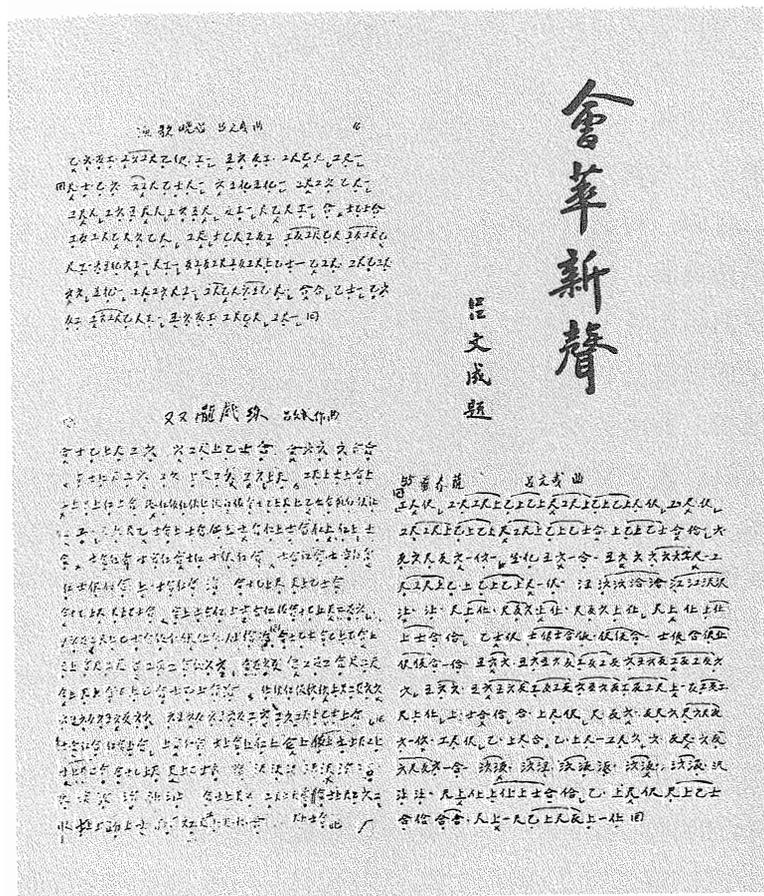
說到他寫的音樂譜子，我簡直崇拜極了。他未有進過高等音樂學府，却寫得出這樣的音樂，什麼譜子他都能寫，像北方音樂的調子，英文歌曲的調子……，他都可以寫。如西樂的“探戈”，他使用中樂的方式寫了出來，却另有中樂的風格；他寫的潮州調子也很神似潮州音樂；他又能用各種樂器的演繹去表達音樂的氣氛，他寫的幽怨的譜子也有一手，像他的《泣長城》、《深宮怨》等就是。在《深宮怨》裏，他用了多種的樂器，如洞簫、琵琶等，模擬及描寫深宮裏的幽深的氣氛。他又擅長寫作一些歡快的樂曲，像《漁歌晚唱》，用二胡拉出歡快而舒暢的旋律；又如一些輕鬆風格的曲調，像《步步高》等就是。以我所聽過的為例，他每一首樂曲都有不同的“精神”和特色，這種音樂的“天份”

很了不起。

在他的音樂生涯裏，四十年代的“精神音樂”也是一項了不起的成就。我們可能估料不到，像六十年代西方“披頭士”(音樂)的這種“玩”法(鍵按:指一種在台上走來走去的演出方法)，呂文成在四十年代便經已這樣作了。當時粵樂中的“精神音樂”有所謂“四大天王”，即呂文成、尹自重、程岳威與何大儂。這種音樂演奏時很瘋狂，是站着走來走去表演的，都不是坐着去演奏，他們表演的時候相互應對，在台上走“圓場”。在一個四小節的樂段裏，四個人可以在不同的方向中走一個“圈”，回來時，剛好在四小節的音樂裏相遇。由於這種音樂加進了當時流行西樂裏一些很“勁”的節奏，演出時又很“生猛”，令人精神振奮，故稱“精神音樂”。當時廣州的“茶座”音樂很“旺”，許多聽眾就是特地去聽“精神音樂”的。當時最著名的“茶座”是“大東亞”，有“梳化”坐，台夠闊大、裝飾很美觀，演奏者可以在這個台上走來走去。現在香港的“歌座”地方局促、天花矮、舞台狹窄，根本無法演出這樣的音樂。

不過我也在從前的金陵“歌座”裏演過“精神音樂”。金陵的舞台有成一千個座位，日場可以“做”大戲。事實上，當時金陵在日間的確是做大戲的，石塘咀有許多阿嬭都喜歡去金陵看戲，台上可以裝置佈景。當時夜間做“歌座”，胡章釗做司儀，很旺台，也演出“精神音樂”。

“精神音樂”實際已把當時許多的流行西樂的東西都吸收進去。再進一步，就是粵語時代曲了。論香港目前流行的粵語歌曲，其先驅也就是呂文成。這段歷史是這樣的：



呂文成作曲手迹。

當時由呂文成寫的“譜子”收進了很多唱片，“和聲”、“高亭”……等都有。一次“成伯”(呂文成)在唱片公司的辦公室裏與朱頂鶴(名唱家)、趙威林先生(唱片商)談起來，認為一張七十八轉唱片可以灌錄六首“譜子”，若把這些“譜子”填上歌詞，再覓歌星唱出，也該是一種“銷路”。其後，由朱頂鶴填詞。這些唱片在星加坡銷路甚佳，粵語時代曲從此便開始出現了。所以從歷史來看，其實粵語時代曲是先從星加坡流行起來的。當時香港還是“國語時代曲”的天下。稍後，香港粵語片又流行電影插曲，插曲都是“小調”，呂文成以後又寫了這樣的一些小調式的電影插曲。他改轍易轍，這些歌曲都是用“西曲”的“A、A、B、A”的曲式寫成的。這些都是“時代曲”式的寫法，其實也就是“粵語時代曲”了。其後，這種粵語流行曲便逐漸地流行起來。當時影響最大的，還是呂文成的歌曲。如最著名的便有《快樂伴侶》、《漁歌晚唱》等等。後來較流行的還有《星星、月亮、太陽》、《莫忘了她》……。呂文成還把當時幾乎所有流行的舞曲節奏都放進了他的歌曲裏，如“狐步”、“快三”(步)、“慢三”(步)、“探戈”、“林巴”……等。今時今日的粵語流行曲非常流行，呂文成其實是個前驅。

回過頭再說一下他早期的生活和經歷。他原籍中山縣，幼年移居上海，在上海受教育和工作。二十年代，他已是上海粵樂界的風雲人物。其實他到了一九二五年才初步踏足香港，這一次可也是香港粵樂界一次空前或絕後的盛事。是年他來港是應邀為“鐘聲慈善社”進行籌款工作。是時他乘坐的是一艘大型的“紫洞艇”，艇上擺滿生花。他頭戴禮



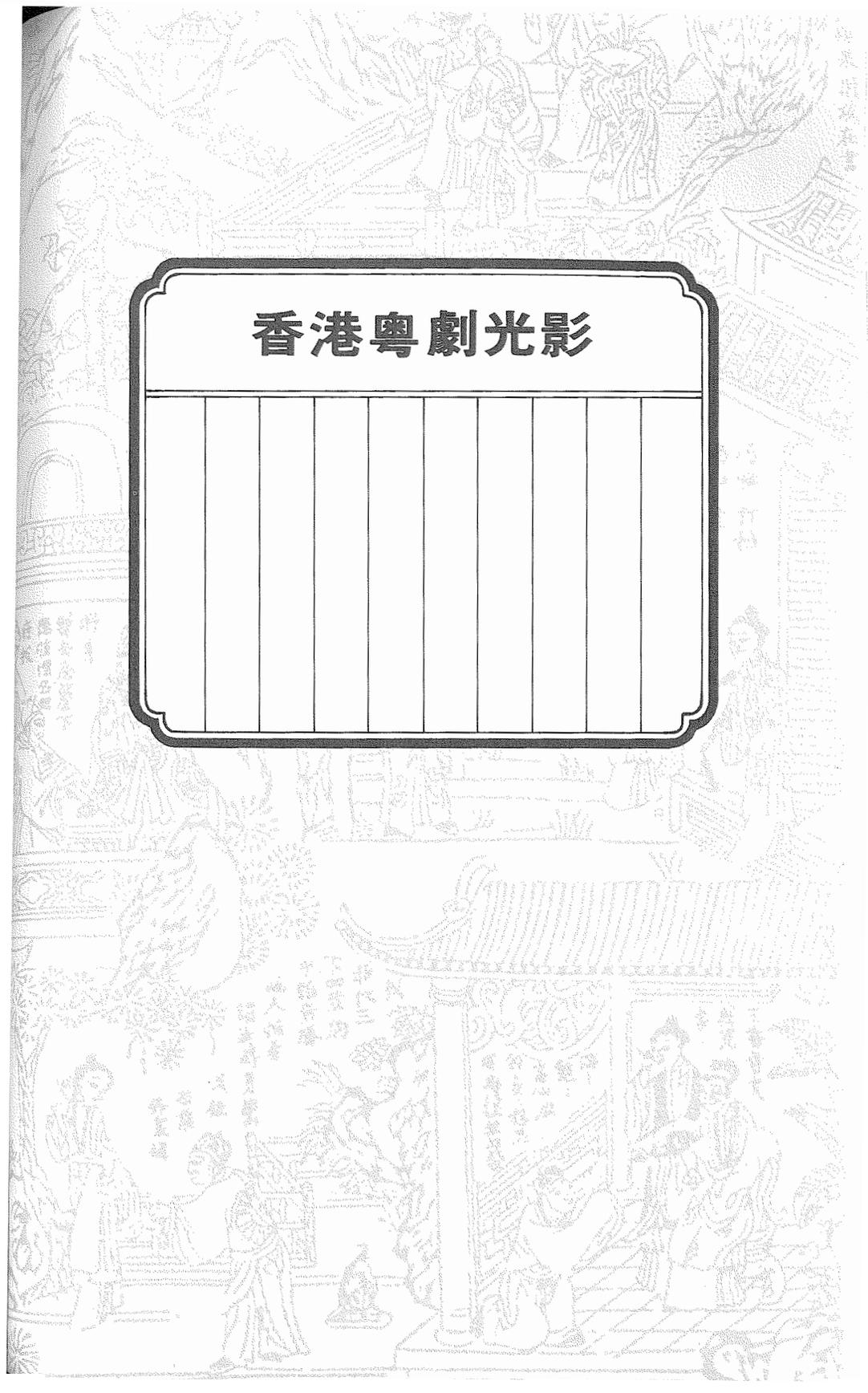
呂文成又擅唱子喉，
圖為早年的錄音唱片。

帽，穿着長衫。歡迎者在碼頭燃放炮仗，熱烈歡迎。稍後，呂文成還是回到上海去，到了一九三二年，上海“一·二八”事件爆發，他才到香港居住，直至辭世。他主要是為唱片公司工作。我自己後來則跟他“學嘢”，在樂隊裏做他的“下架”(即除首席“領導”外的演奏員)，漸漸，我也被引薦給唱片公司，後來才總算是獨當一面。過去在這方面是等級森嚴的，音樂演奏者要一級一級地上去，不像今天，一下子就可以當“頭架”(首席)，做“音樂領導”。

“成伯”也很熱心教導後輩，許多老倌都是他的徒弟，像鄧碧雲、吳君麗等……，我的許多徒弟都經過他的指點。我自己更不用說了。我的二胡是學他的，但“梵鈴”(小提琴)的功夫則學尹自重。

香港粵劇光影

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--





羅家英

香港粵劇行當藝術的發展

——從“十行當”、“六柱制”到“三條柱”

(演講日期：一九八七年七月)▲

鏈接：邀約羅家英先生演講這一題目，其主要目的是希望從“行當”藝術上透視一下“香港粵劇”的變化。在香港本地從事粵劇問題的研究，當然最好立足於本港。香港粵劇源出“省城”粵劇，就近四五十年來的變遷來看，從“十行當”到“六柱制”，再到“三條柱”，以至到了最近的“二柱(生旦)擎天”制等，這確是粵劇在香港發展的軌迹。至於為何如此，是否應該如此，那就得再探討下去了。

羅家英在本篇中敘述從“十行當”到“三條柱”的變化甚詳，見解精闢，是一

篇具有強烈理論意味的文字，值得仔細研讀、推敲。

時下香港觀眾看戲，個人以為，

其“興趣”主要在以下幾方面：第一是看戲服，喜看膠片閃閃發光，顏色奪目，出場戲裝個紅個綠；第二是看化妝，喜歡看花旦貼片子，文武生那紅的紅、白的白的俊朗扮相；大花臉的臉上塗抹成五顏六色，另還有頭髮髻式等等；第三是看佈景，喜歡它玲瓏浮突，富麗堂皇；第四是去“追”故事，如看《金葉菊》的淒涼故事，目的是尋求“苦情”上的滿足；看《背解紅羅》，目的是去看“東宮”和“西宮”的種種瓜葛；第五是欣賞偶像，主要是去看人，而不是去看“戲”；當然，“捧”偶像也不為過，不過，“捧”偶像的觀眾也應對偶像有所督促與批評，使他們有所提高。此外，當然還有其他看戲的目的，如為了消磨時間，作粵劇、戲曲研究等等。不過，也不能否認有部分觀眾是為了欣賞藝術而去看戲的，他們很留意台上老倌的唱腔與功架，一舉手一投足，包括其演出風範等。另外也有觀眾喜歡看武戲、大打“北派”……。

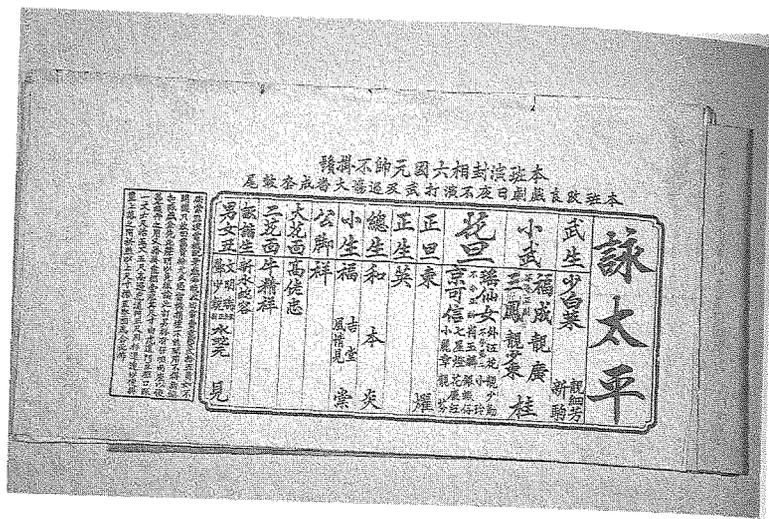
由於觀眾有以上的種種興趣，所以，目前粵劇舞台上的演員、編劇等，都極力地把劇場上的表演設法作到應有盡有。只要是觀眾喜歡看的，舞台上什麼都可以看得到。不過，這樣作的結果，會不會對粵劇有某些壞影響呢？從以上所說的觀眾喜愛種種，我以為主要是四類：看戲服、

看化妝、看佈景和看偶像。不過，也有不少觀眾是去欣賞唱、做和打“北派”的。為了幫助粵劇得以提高，我倒希望，觀眾能夠更多地對粵劇的唱功及其表演功架提出要求，再進一步，從細緻的行當分工上去欣賞每個行當的技巧、藝術等等。當然這樣的觀眾會很少，即使行內人也要很有心得及研究精神才可以，但若做得到，粵劇一定會有更大的發展。

在一般傳統戲曲中，腳色行當的分工都是相當細緻的。有一本書是這樣地說及行當的，大意說：行當腳色，是傳統戲曲中根據劇中人物不同的性別、年齡、身份、性格而劃分出來的角色類型，就像生、旦、淨、丑……等等，他們在表演藝術上各有不同的特色，這種分行及人物的分類，就是行當，或稱腳色。

從戲曲歷史來看，腳色的變化發展是從簡到繁的。在唐代，那時的“戲劇”表演就只有兩個行當，就是參軍和蒼鶻，到了宋元雜劇及明傳奇，劇本對人物的要求多了，便有各種不同的行當劃分，基本也就是生、旦、淨、末這些分類。一般演員通常只演出一種類型的腳色，因此也就形成了專門的行當。到了近代，粵劇也有所謂十大行當的分工，也就是：一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十雜。據說，這十個行當的分工是從湖北漢劇繼承下來的。

我以為演員與觀眾之間向來有着緊密的關聯，尤其中



早期戲班戲單一張，顯示了行當眾多。

國的舞台劇更加如此。香港的觀眾，我認為是全中國最好的觀眾。例如最近有不少從中國各地來港的戲曲團體在此間演出，其中有不足之處，他們都表示了諒解，不會“柴台”（唱倒采）。基本的態度是加以鼓勵的。若做得好，台下必然有掌聲，不過這種掌聲多的是給予外地劇團，像謝幕有時也有六次之多，這方面給本港班的掌聲就較少，而且好像有一個固定“程式”，有若干表演肯定都有掌聲回應，這些表演如“耍水髮”、“耍“槍花”、“一字馬”、“單腳車身”、鬚生拋鬚……等等。此外，大老倌唱主題曲，一到拉腔，也一定有掌聲……。一些大老倌人未出場，一亮相就已拍手掌了。這都是香港觀眾的特色。不過也好，最低限度不致喝倒采。舊時前輩，包括我父親（鍵按：即羅家權先生）告訴我，廣州附近的沙灣何姓一族人很喜歡看大戲，對大戲演出的要求非常嚴格，演員每到沙灣做戲都會提心吊膽，因為據說沙灣何姓的觀眾會把石頭準備好，做得好固然拍爛手掌，演出不佳便向台上擲石。因此到沙灣演戲的演員都得加倍認真、特別賣力，從此可知，演員若有好的觀眾，會使演員得到督促而會有更快的進步。所以我做的《洛神》裏有一句這樣的台詞：“女為悅己者容，士為知己者死，文章為知音人撰”，放到舞台演出上，就是：台上的演員會為台下的知音人而“做”。

現時，香港的觀眾已越來越進步了，例如我在十多年前編演《孔雀東南飛》，試圖使粵劇創新，但觀眾很不欣賞；廿多年前“仙鳳鳴”演《帝女花》，當時的觀眾也很不受落，料不到在二十年後，觀眾竟是如此地愛好這一部戲……。

這些例子，說明了觀眾的進步。大體來說，現時香港粵劇觀眾的水平可謂進步奇速，究其原因，第一，可能是觀眾近年來多聽多看；第二，近年電視也有播出粵劇，觀眾坐在家中也經常可以看到粵劇；第三，香港一些年輕的粵劇觀眾也多起來了，他們的求知慾甚強、要求也嚴謹，所以欣賞水平也就不斷提高。在目前情況下，香港觀眾對演員的唱、做、唸、打都很有要求。歸結來說，這是一種很好的現象。觀眾對演員的督促是很重要的，反過來說，就是演員進步了，觀眾不進步，也於事無補。

回過頭說粵劇的行當和組織等，據傳說那是“攤手五”（即張五師傅）從湖北“漢班”帶過來粵劇的。一般地說，這十個行當至今已再沒有具體地在粵劇裏應用了。這些行當舊時確曾用過一時。在粵劇“紅船班”時期，那時人數較多，一班約有百餘人，單演員就有六十四個，還不包括“五軍虎”（相當龍虎武師）在內，其時下鄉做戲的時間也較長，有所謂“正本戲”、“齣頭戲”、“天光戲”等，戲班中人要整天不停地演，需要演員衆多，而且所做的都是古老的“排場戲”。舊時“排場戲”演出的都是沿襲下來的各種行當腳色的分工，演出時根本無須再闡明。舊時戲台演出有一種叫“提綱戲”，未必有劇本，演出前在戲棚後貼出“提綱”。該“提綱”無須寫明各人的腳色分工，只須寫明：“職份者當爲”，這就夠了。因爲自己是屬於那一個行當的，就知道該在戲裏演出那一個角色人物，因而“裝”的什麼“身”、穿戴什麼、在何時出場、如何出場……等，都無須另加說明。過往粵

劇演出“提綱戲”，其情況大抵也就是這樣。我在香港還未正式演出過這種“提綱戲”，但早期我在馬來西亞演出，使我有機會認識粵劇的“古老戲”，當時我參加“艷陽天”粵劇團，所演過的“古老戲”都是“排場戲”，如《趙匡胤陳橋兵變》、《西河會妻》、《斬二王》、《女西河會夫》、《七賢眷》、《全本呂布》等……，當時的“叔傅”說：你是那一“行”就該演那一個人物腳色。——而這也就是“職份者所當爲”了。

具體談到粵劇行當腳色的分配，其實也離不開中國戲曲史上有關行當腳色的變革。先說“末”行，粵劇的“末脚”也就是“公脚”，專演白鬚白髮的老生戲，不過“末”脚在元代雜劇裏却可以是青年男子，都是主要角色，像王實甫《西廂記》裏的張生便是由“正末”一行扮演的，但現在“末”脚在“生”一行中却都是次要的腳色。粵劇“公脚”腳色在過去也有過不少的“首本戲”，像《三娘教子》裏的薛保一角，《辨才和尚》中的辨才一角……等等，都是末脚在粵劇中的重頭戲。“公脚”腳色以唱功爲主，嗓音蒼老、低沉，這種腳色與唱法，現在已不多見了。

下面談到“外”一行。這一行在明清以來，基本上也是一種專演老年男子的腳色，演出法一般與“生”行或“末”行相通，其實亦爲“生”行中的一種。至於“生”行，大致上分爲“老生”與“小生”兩種。——“老生”，亦即粵劇裏的“武生”，或稱“鬚生”，這等於就是靚次伯的腳色。這一角色在過去粵劇行當裏十分重要，被稱爲“騎龍武生”。過去戲班裏有不少演出都以“武生”擔綱，如名劇《蘇武牧羊》、《六

郎罪子》等，都是由武生——亦即“老生”或“鬚生”擔綱演出的，這就是“鬚眉男子”是也，與現在粵劇行中的文武生有很大的差別。在“生”行中，另有“小生”一行，像任劍輝的脚色，不過她亦擅長“袍甲戲”和“官生”戲，有英姿颯爽的風格。一般上，“小生”應該文質彬彬，是個書生型的角色，像《西廂記》的張生、《紅樓夢》的賈寶玉等，這都是“小生”的戲。不過“小生”行裏又分“文小生”與“武小生”兩類行當——這是京、崑劇的分法。不過這種分法在粵劇裏就顯得不那麼清楚。在京劇裏，像周瑜、呂布……這一類角色，例都由“武小生”演出，在粵劇裏，則由“小武”擔任。在粵劇裏，“小武”行除了武打外，還得有好唱功。粵劇裏也有“文小生”的一行，也就是所謂“小生”。著名的小生有白駒榮、白玉堂……等，“小生”主要做“文場戲”。不過舊時粵劇的小生也有不錯的武功，像白玉堂就是，至於白駒榮，我還沒有看過他的“武場戲”，但聽人家說他也擅長武功。白駒榮的眼睛長期不好，故也長期都以唱功標榜，他的“小生”風格一流，例如他的首本《金山挑盒》等，角色充滿書卷氣，不作他人想了。至於粵劇裏的“小武”，過去粵劇著名的小武有周瑜利、周少葆、朱次伯……等等。“小武”也就是擅長武功的青年男子。不過這個行當在京劇裏又分做兩個行當，即“長靠武生”和“短打武生”。在粵劇裏就不分了，像靚少佳，他是“小武”底子，但兼擅“長靠”戲和“短打”戲，兩種戲他都有“首本”。靚少佳又可以演出“生”行的戲，如《十奏嚴嵩》，他演海瑞，非常出色。

歸結來說，在粵劇——尤其是香港的粵劇，“生”行其

實只分作兩種，一為“武生”，一為“文武生”。在粵劇現行的“六柱制”裏，上面分析過的三種行當——“末”、“外”、“生”，大致都可以合為二種，就是“武生”（鬚生）與“文武生”，這兩個行當都可以兼演上述傳統的“末”、“外”、“生”這三行。在香港，“武生”或“鬚生”有時還要兼演“淨”脚，這就是上述十大行當裏的“淨”行，“淨”也就是“花面”或“大花面”，如靚次伯，在《紫釵記》中，他“開面”做盧太尉，這是個“淨”行的脚色。以鬚生“開面”做“淨”脚，這是個例子，盧太尉的脚色應屬“大淨”一行。

再說到“旦”行脚色。所謂“旦”脚，就是女性人物。以前只有男花旦，由男性反串；現在男花旦是絕無僅有的了，就只有女花旦。“花旦”在粵劇裏佔很重要地位。在“花旦”行中，最重要的脚色是“正印花旦”，因為她與“文武生”都屬主角位置，其戲份與“文武生”相當，由於市場的需要，有時其戲份甚至要比“文武生”更重。如粵劇裏的《六月雪》、《洛神》……等就是，其實這都是以“正印花旦”擔綱的戲。

傳統上，女性旦角的分工很細，首先一類是“正旦”，其實香港粵劇在不久前還有“正旦”的分工，通常扮演的，是一些莊重的中年或青年的婦女，注重唱功與“身份”，如《寶蓮燈》裏的王氏夫人等，是屬於有身份的、“包大頭”的婦女。第二類是“青衣”，其實是“正旦”的一種，不過比較多演例如貧苦的婦女等，因為多穿青藍色衣服，故稱“青衣”。不過，現在這一類的脚色多已融入了“正印花旦”一行裏，其實也就是現時粵劇裏的“正印花旦”了。

此外，第三類旦角則有“花旦”行，是“旦”行的另一支，通常扮演天真活潑的年輕少女，表演時着重“做功”與“唸白”。不過，這是狹義的“花旦”脚色，作為廣義的“花旦”一詞，在粵劇裏，除了“老旦”及“頑笑旦”之外，任何“旦”脚都可稱“花旦”。所以現時香港的“旦”行都以數目字來區分，如“正印花旦”、“第二花旦”、“第三花旦”、“第四”、“第五”、“第六”花旦、“包尾花旦”、或“馬旦”等。

粵劇“旦”行中另有一類稱“花衫”，在粵劇中常以第二或第三花旦演出。不過有時也因“戲”而異，例如林家聲演《西廂記》的張君瑞，“紅娘”一角却由“正印花旦”的陳好逵擔任，其實“紅娘”也該是“花衫”戲。“正印花旦”本應去演崔鶯鶯，不過在這部戲裏，“正印花旦”却去演“紅娘”，而這也是粵劇常有的習慣，由於種種的需要，演員得要跨行當去演出。其他行當脚色的跨越也是常有的事。不過單論“花衫”這個行當，實質上是綜合了多個“旦”行的特點而形成的，這裏包括了“青衣”、“花旦”及“刀馬旦”三種行當，實際是很不容易的。

傳統“旦”行的分工上還有一種“貼旦”，正式的含意是：“旦”之外，再“貼”一旦，其實也就是第二花旦之意。不過在實際“脚色”上，還有“閨門旦”的意思。但是，這個脚色在粵劇中又已給“正印花旦”包括了。

在“旦”行中，“頑笑旦”與“彩旦”都屬於談諧脚色。在粵劇中，“頑笑旦”有時會讓男人反串扮女人，做談諧動作。這種脚色以福建“高甲戲”的表演最出色。在外省劇種中，還有所謂“刺殺旦”、“潑辣旦”等“旦”行脚色，在粵劇中，

則常以第三花旦充任，還兼做如惡毒後娘、“佷雞”（潑辣）女性等等。還有一種是“武旦”，或稱“刀馬旦”，這是京劇的分工，但在粵劇中，“武旦”或“刀馬旦”的功夫，“正印花旦”也都要有，所以也被“正印花旦”概括在內，如“正印花旦”都要做梁紅玉、穆桂英……等，而另外，她們又都得演出例如崔鶯鶯、林黛玉……等這類人物。其實“正印花旦”也得文武兼備，與男性的“文武生”相對應，故也可稱之為“文武花旦”。

說到“丑”行，過去粵劇還有由“丑生”擔綱的戲。像名丑生廖俠懷自己便“擔”一個劇團，每個戲都以他為中心人物，每個戲的劇本都是為他而編寫的。像我的父親羅家權，他可以被稱為“文武丑生”，他自己也“擔”一班戲，拿手好戲如《龍虎渡姜公》、《着錯皇帝鞋》等。他是“文武生”而兼做談諧動作，擅演惹笑的情節……。現在香港粵劇中的“丑生”行當比較重要，他幾乎是個“萬能老倌”，戲裏不論男女老少、大花面、忠的、奸的、善的、惡的，他都要演，連俊扮的美男也要做得到。如我做的《章台柳》，當年“波叔”（梁醒波先生）做丑生，第一晚他開綠色“面”，做“淨”行的沙吒利；到第二晚，他試開“紅面”、粗眼眉，都是做沙吒利；而到第三晚，他又嘗試“俊扮”，不開面，做“靚仔”（美男子），都是做沙吒利。——“波叔”結果很滿意這個扮相，其後他便以俊扮這一行去演沙吒利了。自“波叔”這一嘗試之後，尤聲普接着也以“武生”行當去演繹這一角色。可見丑生是無所不能的。

說到“波叔”以丑生行扮演的種種角色。在《紫釵記》裏，他在戲的前段演崔允明，後面再演“黃衫客”，這其實已是兩個“行當”了。崔允明一角是以丑生行來演“生”脚，後來“黃衫客”則是以丑行演“淨”脚，實際已跨越了兩個行當。波叔這兩行脚色都做得十分出色，很有深度。又像在《奪命金牌》裏，波叔前面做太后，用丑生行當做“女扮”，也裝過好幾次身，第一次裝老身，在嘴唇上劃些直紋以表示年紀大、無牙齒的凹陷狀；後來便走火入魔，十雙手指頭都戴着戒指。在戲的後面，波叔做楚王，楚王這脚色本應由“淨”或“老生”演出的，但波叔在這兩個人物都演得相當好。此外，在《梁山伯與祝英台》，波叔又扮演小童“仕九”，可見“丑”也可以多方面發揮，在粵劇衆多角色中，丑行應由最好演技的人去演。

在目前粵劇實際的演出中，丑生的任務也可算最爲繁重了，而且也只具有出色演技的，方能擔當這一位置。在“丑”行的分工中，有“文丑”、“武丑”、“女丑”這樣的分配，其他地方劇種還有其他“丑”行各種脚色。不過，廣東粵劇却都以“丑生”一行概括了。

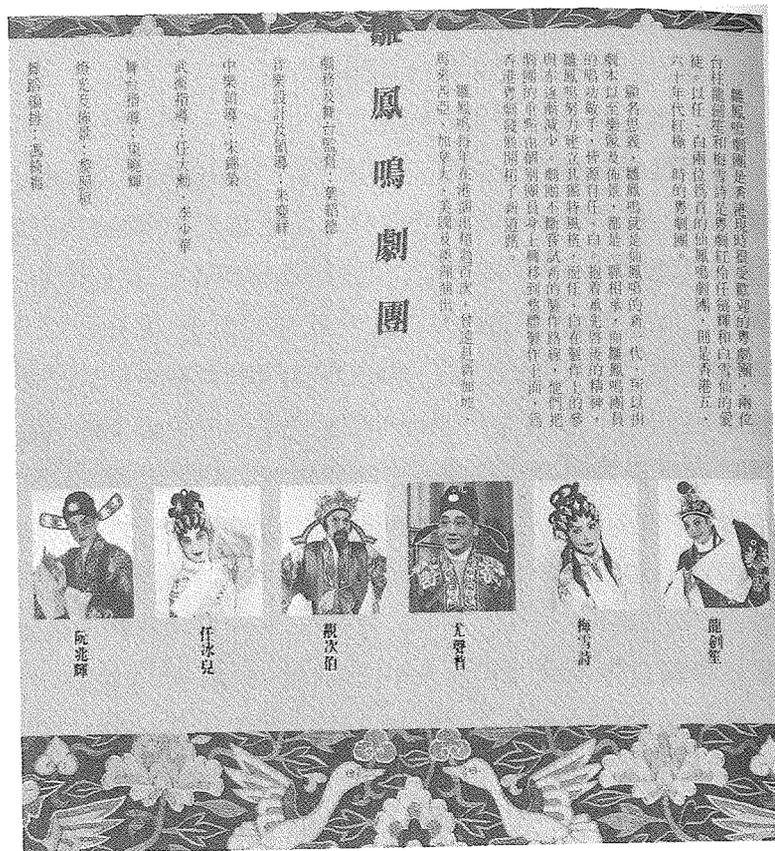
說到這裏，我已經說了六個傳統的行當，即生、旦、淨、外、末、丑這六行。還想說說所謂“十大行當”中的“雜”行。關於“雜”這一行，早期一些文獻指這一行主要是專指演員之外的“打鼓掌”——即粵劇“棚面”樂隊的“掌板”。不過，後來“紅船班”的分工已經越來越細緻，我相信這“雜”的一行仍然指的是演員的分行脚色，主要指一些“零雜”的

演員，如“拉扯”、“手下”、“堂旦”、“六分”、“五軍虎”……等。由於都是零碎雜角，所以便稱爲“雜”。

在戲曲“行當”分工中，不同行當具有不同的表演特色。像“文武生”，舉手投足都要有分寸、有規矩，“文武生”做“拉山”（動作），要平膊齊肩，手部動作稍“圓”，要似山形，動作不能太大，但要大方。但“花面”的“拉山”就不一樣，要“虎爪”；丑生也不一樣，這都是“行當”本身的要求。即使是“台步”，“大花面”通常做大臣，是有身份的人物，穿“蟒”、步姿要顯得很粗豪，走路要作“八字”脚步等。同樣走台步，“小生”便要急脚走小步，“小武”的步子要稍大，力度要稍強等等。平時練功也各有不同。

粵劇自從“六柱制”替代了“十大行當”後，“六柱制”的行當分工是：“文武生”、“小生”、“丑生”、“正印花旦”、“第二花旦”、“鬚生”（鍵按：即武生）。這種特殊的行當分工可說有好有壞，亦可視之爲一種“權宜之計”，可以讓一個劇團在演出時有穩定及相當的人數演出。“六柱”，也就是六條“台柱”，理論上，每一台柱都由“正印”擔任，“正印”之下便爲“副柱”，如第二小生、第三小武、第三花旦、第四花旦、第二武生、第二丑生等等。基本上是分作三批的演員，逐級升上，如第三小生升爲第二小生，然後升上正印小生；第三花旦升上第二花旦，然後升爲“正印花旦”……。戲行就是這樣逐級升上，然後成爲大老倌的。

現時粵劇劇本的人物性格太多，再不能用古老的“十



“雛鳳鳴”一九八九年場刊的一頁，顯示了六柱制。

大行當”去規範這麼多種人物的演出了。舊時古老戲演出照例都是那幾個人物行當，如演《呂布》，一定是由小武飾演呂布，“大花面”演董卓，“正印花旦”飾演貂蟬等。現時新戲的編排有許多不同的人物，演出時要視劇本人物的需要，再安排“六柱”的演員去穿插應付，如人數不足，則可再加人數；若人數仍不足，大可以實施“雙生制”、“雙旦制”、或“三生”“雙丑”制等，彈性很大，實際也可超越“六柱制”。不過，更多時是爲了種種原因，例如故意要把戲份集中，或由於預算不足，需要“慳皮”（節省），便把戲份只集中在少數腳色上，如名劇《胡不歸》，主要的戲份盡歸“生、旦、邊（網巾邊，指丑角）”，其他三條柱——小生、第二花旦、武生，都變成可有可無。——現時許多粵劇都把重頭戲集中在“生、旦、丑”這三行的身上。於是，其他的戲份便越來越少了，有些行當更無戲可做。現在香港粵劇的情況是，“生、旦”兩行最受歡迎，其他的行當則乏人顧盼，這些行當的票房價值也越來越低。所以除了“生、旦”兩行外，其他行當都無人留心去看，更無人去學，其重要性也就越來越減退了。

再說粵劇這些“行當”藝術的將來，當然也很成問題。主要是除了生、旦兩行之外，其他都乏人去學。有心學戲的人因爲生、旦是最主要的角色，於是都去學“生”、學“旦”，其他便不去鑽研，或不留心去“看”、去學。此外還有一種現象，現時學戲的學生中，女性比男性的多得多，而女性學“生”學“旦”，在發展上也較爲有利，特別是任劍輝和龍

劍笙兩位開了風氣，女姓扮演“生”行，會較快地達到成功，也容易見效。反之，叫女姓“掛鬚”、開臉、或表演“坐車”，實在也不很適宜。除非這位女性本人的條件特別差，無可奈何，否則也確實難於從事其他行當。當然，此種情況甚不理想，但眼前後學者的這種態度，確然也就影響了此種行當藝術的發展。將來預計粵劇的表演會更集中於“生、旦、丑”這三行，其他行當將慢慢趨向消亡了。就是仍有其他行當的藝術需要表演，也都會用“生”行的表演法去演出這些行當。例如“淨”脚的“粗豪大邁”，其富有特點的聲綫、唱腔等，慢慢便會被“生”行的方法代替了，這些行當將會慢慢地消失。如此類推，舊日行當脚色帶來的種種藝術特點，很快也便會消亡了。

由於傳統行當式微，觀眾的欣賞能力減低，古老粵劇的“排場戲”再也無法維持其影響力，估計會越來越少人去留心“排場戲”。現時一般“社團粵曲”所唱的，無非都為生旦曲，其他行當的粵曲都乏人去唱，例如昔日“小生喉”唱的“古腔曲”：《西廂待月》、《寶玉怨婚》……等，可以說都無人會唱，無人會教，也無人會去學了。

我認為行當藝術確值得去保存和發掘，但在香港目前情勢，說“保留”，其實已無可保留。主要因為“上一代”也沒有好多東西給我們留下來。他們至多能夠為我們講述：過去是如何如何去演，但這些表演法實際已不存在。到我這一代，能看到的前輩的演出法，其實已經只剩下了很少的一部分。現時能保留得多一點的，就只有唱腔這一方面，

各種行當的唱腔特色，現在還能聽到一些。但要都保留也很難，即使在廣州，一早就需要“搶救遺產”，但也只搶救了一小部分。過去我們一幫人曾組織過“實驗劇團”，也做過一些保留傳統的工作，例如重新整理《斬二王》，不過劇本做了出來，但却未曾演出過，非常可惜。

為今之計，我以為“保留傳統”或可“捨近圖遠”。比如在京劇、崑劇、川劇中，還有不少傳統的東西，我們可否在裏面研究、找出一些東西來，把它用在我們的演出裏。過去我們做“實驗劇團”，曾把崑劇《十五貫》裏婁阿鼠的“鼠形”拿過來，這種表演法（行當的表演式）放在其他的戲裏也可以用得着。我相信粵劇有許多表演法，是可以用人家的東西去加以充實的。



葉紹德

白雪仙對香港粵劇的貢獻

——兼論《白蛇新傳》與《李後主》的訊息

(演講日期：一九九一年六月)

鍵按：以下這一篇文字記錄，用了葉紹德與黎鍵兩個名字發表，是因為這裏確有兩個人的意見在內。黎鍵發表的，是提供一個“個人”的小結，試圖概括一下白雪仙女士個人的藝術成就與她對香港粵劇的貢獻。只是，觀點歸觀點，但大量提供“史實”的，却是當年與白雪仙女士共同製作《白蛇新傳》的葉紹德先生，他是當時“白”劇“集體編劇組”的執筆人。在葉先生細緻的描繪下，白雪仙女士那一絲不苟的對藝術一種迹近嚴苛的態度，躍然突出。我總的相信，粵劇

的生存總的要靠藝術，像白雪仙女士那種一心一意為粵劇藝術而“奮鬥”到底的精神，至今似尚無後繼者。葉紹德先生強調這一種精神，又強烈地不滿於社會上一種對白雪仙女士“不公平”的態度，這一種觀點，是過去從沒有人述及或觸動過的。我以為：單這一點，這篇演講記錄就值得作為“文獻”而留存下來了。

黎鍵：

這一次講座主要想對省港粵劇史中任白(任劍輝與白雪仙，以下同)與“仙鳳鳴”這一“章”作出分析與討論。可否這樣假定：若然將來真有一本香港粵劇史，那末，白雪仙、任劍輝、“仙鳳鳴”、“雛鳳鳴”應該是重要的一章。本次想集中講任白——或“白任”對香港粵劇的貢獻，葉紹德打算自《再世紅梅記》帶出其他問題，我則希望也談談她的《白蛇新傳》與電影《李後主》，因為我奇怪：“仙鳳鳴”在仙姐主持或在她的強大影響下，為何在《再世紅梅記》之後，突然出現了一個完全“創新”的《白蛇新傳》，接着又出現了一個還擺脫不了粵劇格調的大型電影製作：《李後主》。從這一脈絡來看，究竟在仙姐心目中，粵劇藝術到底如何方叫盡頭；在她心目中，粵劇的“舞台面貌”怎樣才算完整和完美。這個問題應有人去研究。葉紹德先生是著名編劇家，而他也是令“仙鳳鳴”演出成功的主要劇作家唐滌生的知

交，對唐滌生的劇作很有研究。《再世紅梅記》是唐滌生為“仙鳳鳴”寫的最後一個劇本。到“仙鳳鳴”決定排演《白蛇新傳》之後，葉紹德先生是這個戲的“集體創作組”的執筆者，就憑這個身份與背景，由他來現身說法是最適當不過的。葉先生多年來與任白，與“仙鳳”、“雛鳳”都有很深的淵源，我也希望藉此能探討一下例如白雪仙女士她的心路歷程。剛才說到“舞台面貌”，所謂“舞台面貌”，既包括舞台佈景、燈光佈置之類，也包括使用的劇本、人物演繹的方法等等，尤其是人物演繹，有一個問題是很值得探討的，如白雪仙在與任姐合作之前，她長期當的是“二幫”，她組成了“仙鳳鳴”，與任姐合作後，她做了“正印”花旦，但却不是如一般行內正印花旦所作的：演苦情戲與閨秀戲……，鼓勵唐滌生為“仙鳳鳴”編寫以文學為內涵的明清傳奇劇，尤其是她務求從劇本人物出發去重新塑造戲劇中的人物形象，她所演繹的人物角色往往是複雜的——無論是外形的或是內心的世界，單這一點說，即白雪仙的舞台藝術上的創造，也值得列入香港粵劇史要研究的一頁。現在，任姐經已去世了，她的藝術成就經已有不少人加以提及，但仙姐的藝術成就却似乎沒有好多人加以談論。其實，只要涉獵一下她的《牡丹亭》、《紫釵記》，還有長平宮主等等不同人物角色的創造，再細讀一下她自己親撰的一些有關分析人物演繹的文章，就知道她很有用心，令人欽佩，也令人驚訝。這也屬於改進粵劇“舞台面貌”的一個內容吧！以下，就請葉先生由《再世紅梅記》帶起，回顧一下任白的整個藝術歷程。

葉紹德：

這一次講座有那麼多的年輕聽眾到來參加，現在看粵劇的年輕人也多了不少，這都得多謝唐滌生先生留下來的“錦繡文章”（鍵按：指唐氏的劇本）。

說到粵劇的舞台面貌，我年輕時看的粵劇唱中州官話，舞台佈景很簡陋。當時也許有一些老倌演戲很具“爆炸”性，戲裏的一些場次也好看，但觀眾的真正目的却主要在“吃”而不在“看”，戲院內賣花生、賣馬蹄，嘈吵不堪。往時演戲是一種輔助手段，在神誕演戲，目的是在場內開賭。不過那時候戲班的行當齊全，有如現在“京班”（京戲），有鬚生（老生）、武生、小生、花旦、青衣等等，一應俱全。後來薛覺先崛起，基於商業理由，要緊縮開支，便把全戲班的人數縮為六十八人，演員的行當角色也一樣緊縮。薛覺先是個萬能老倌，他能“去”文武生、“去”丑生、花面，一人可兼數個行當。一次演《女兒香》，由於預定的花旦缺場，臨時由陳錦棠擔文武生，薛便反串花旦，結果，這一齣戲竟造就了陳錦棠。當時粵劇有一半是“梗橋戲”（提綱戲），只有人物上下場及故事大綱，演員要臨時“爆肚”。還有許多舞台上的陋習，如有人隨時出來“檢場”，向老倌斟茶搬椅之類，這類“檢場”，通常衣衫不整，很妨礙舞台的美感。薛覺先是第一個改革“舞台面貌”的人，他首先整頓了檢場的一應工作，雖還保存了檢場制度，但檢場者一律改穿長衫。當時也開始有了較為講究的立體式的佈景。薛覺先對待藝術非常嚴格，那是眾所周知的。

戰後白雪仙是第二個進行舞台改革的人，如廢去了檢場的制度，台上本來由檢場去作的都設法讓戲裏的“梅香”或“家丁”去做，把它變為戲的一部分。不過一些檢場的工作還不能完全棄掉，例如老倌表演“飛橈”（飛身上橈），有旁人出來扶持着是必要的。總的來說，白雪仙的改革使粵劇舞台又有進一步的改變。

任劍輝和白雪仙二位的為人甚謙厚，禮賢下士。鑒於時代進步，她們很謙虛地向當時香港的文化界人士逐一逐一地請教。當時白雪仙有一個習慣，每當一個新戲首演後，她定必逐一致電朋友，徵求意見。她讀書不多，只有小學程度，但後來努力進修中文，修養甚佳，其後並策勵唐滌生，鼓勵唐氏把明清傳奇改寫成劇本。當時白雪仙身邊的好友有孫養農先生及夫人，而教她“做戲”的是著名的梅派京劇刀馬旦張淑嫻女士。

相對來說，她的良伴任姐則有苟安的作風，遇事隨和。白雪仙則不然，她非常嚴格，努力幫助任劍輝，無論服裝、頭飾、練曲……，一一都加以關注。香港粵劇至今不倒，其實白雪仙的居功最偉，其次才是唐滌生。因為唐氏是受白雪仙的賞識才開始努力進修文學，其時大概是一九五四年。當年芳艷芬要開新戲，特別請了學者簡又文教授編撰劇本《萬世流芳張玉喬》。劇本寫成以後，發現詞章雖佳，但曲詞却不能唱。後來劇本由唐氏修改，唐滌生經此之後，對劇壇潮流的進步有所醒悟，感到非努力自我提高不可，遂刻苦攻研古典文學，在短短幾年間，進步神速。一九五六年後，他編撰的好劇本紛至沓來，如《洛神》、《六月雪》

……等。當時劇本費不高，為了維持生活，他得同時兼為幾個戲班編劇。劇本產量多了，一個人不能同時兼顧，便得找他人合作，在五四、五五年間，他的辦法是，由自己親手撰寫數場，而由幫忙他的編劇家撰寫其餘的，如《洛神》一戲，梁山人和潘一帆都有份撰寫，不過彼此的文筆不同，精粗之別，一望而知。

五十年代演戲是沒有字幕的。到了“仙鳳鳴”第二屆開始演出唐滌生編寫的明清傳奇劇，第一部便是《牡丹亭驚夢》，仍然沒有字幕。其實《牡丹亭驚夢》初演時是慘敗的，每晚賣不出六行前座位。到五八年重演《牡丹亭》，檢討原因，發覺主要是劇本問題。原來按劇本的場次，任劍輝的角色要開場後一個小時方有戲出場，俟演完了“春香鬧學”、“黃堂訓女”兩場後，觀眾方見到自己的偶像出現。由於唐滌生編劇太過忠於原著，從首寫到尾，態度雖佳，但商業價值不高。是年着手濃縮劇本，戲一開場未幾便有任姐出場，觀眾這才高興了。對於唐劇演出的成功，一半的功勞應歸於唐氏的夫人鄭孟霞女士，另一半則歸於仙姐，因為是仙姐給予他壓力，並用最大的努力排演了唐氏的劇本。唐滌生這時候所撰寫的（明清傳奇）劇本，如不花時間功夫去排練，根本是不可能的。如“仙鳳鳴”初演《紫釵記》時，由於有戲份的幾位大老倌都是兩棲的電影紅星，如任劍輝、梁醒波就是，白雪仙也是。當時為了“度期”排戲，白雪仙寧願自己不拍戲，趁任、波兩位有空檔時才抓緊機會排戲。任劍輝本人是不懂工尺的，不能讀曲，通常靠他人為她操曲。任姐性好搓“麻將”，白雪仙便在“麻將枱”旁給她哼曲，

在她耳邊不斷哼唱，直至她聽熟能唱為止。這些我都是親歷其境。如後期演《白蛇新傳》，在利舞台足足作了整個月的排練，有時爲了遷就任姐的時間，排練特意推遲到晚上十一時後，待任姐搓完“麻將”後方開始排戲。就唱曲而言，任姐不歡迎小曲，常央人多爲她寫容易唱的“梆黃”；仙姐則相反，主張多用新小曲。新小曲通常較難背唱，爲了幫助任姐記曲，仙姐往往用一種很簡便的方法讓她記住，如《再世紅梅記》的一段新曲，有很長的“過門”，仙姐便按“掌板”師傅的鼓板“記認”去幫助任姐記譜……等等。可知，仙姐的功勞很大。香港粵劇之有今天的面貌，仙姐實佔首要的功勞。然而，一直以來都有人對仙姐作這樣那樣的非議，現時社會上如此的對待仙姐，實在是太不公平了。

白雪仙對扶掖後輩的貢獻更是有目共睹的，招募今天“雛鳳”的過程便顯出了仙姐當年的勇氣，“雛鳳”前身是“仙鳳鳴劇團”的舞蹈組，當白雪仙招募團員時，她父親白駒榮在廣州聞訊，很不以爲然。他給仙姐寫信說：“在資本主義社會下，招收未足合法年齡的女孩子當藝員是件危險的事，小則會傾家蕩產，大則會使人身敗名裂”。只是白雪仙執意去做，冒大險進行了舞蹈組的招募工作，這才造就了今天龍劍笙、梅雪詩、朱劍丹、江雪鷺、謝雪心……等“雛鳳”一一成材。

古人說：“十年樹木，百年樹人”。任劍輝教人做戲，只是加以指點，但仙姐則不然，她連一舉手、一投足都手把手地去教。記得當年她給“雛鳳”教《帝女花》，方法是前無古人的。一九七三年，爲了帶出徒弟，她用盡了一切方

法。一次，她廣請來賓看她們排練，排練時，她首先親自和龍劍笙做對手戲，然後又讓任劍輝和自己再做一次，讓徒弟細作比較。所以，“雛鳳”可謂真正得自真傳。不過，白雪仙平時給徒弟強調的，是學戲主要是學方法，而不是死硬模倣，這真是“至理名言”。

白雪仙的藝術是有目共睹的，我以爲她的“口白”最佳，其功夫是全港找不到的，是最好的了。只須看她《紫釵記》中“爭夫”一場，激烈、尖銳，口白快而露字，只是當時還未有字幕，觀衆一時聽不清楚。不過到一九六一年《白蛇新傳》演出時便開始打字幕，否則觀衆無法接受。演出大戲而有字幕，在香港還是由“仙鳳鳴”首創的。打出字幕有兩點保證，第一，表示全台演員對劇本負責，演員不能隨便“爆肚”；第二，劇團有好的“文章”（劇本）便應該讓觀衆欣賞，而編劇家也不應亂寫。實際是造就了觀衆監督舞台的風氣。

說到我與唐滌生劇本的關係。唐滌生留下的劇本有三十多個，我只是把其中若干個舊劇本略作修改，例如更改一下場次，改動一下編排等等。唐滌生寫的依然是好文章，多年來，我主要作的是修改唐先生的文章，自己撰作的劇本不多。其實這種工作當年唐先生也有作過，例如把馮志芬的劇本重新演繹。唐先生自己絕頂聰明，他也常從電影中“偷橋”，如看了當年的《再世孽緣》，便寫出了《搖紅燭化佛前燈》，看了《郎心如鐵》，便又寫了劇本《郎心如鐵》……。可惜唐先生四十三歲便死了。我對他感到有一個不

可解的謎，便是唐對舊社會的家常倫理道德非常熟悉，粵劇最多表現的便正是這種倫常道德觀念。以他當時的年紀，人情世故的經驗不多，照理是不應太瞭解的，所以我懷疑是有人對他作出幫助，而幫他的人可能就是他的夫人鄭孟霞。鄭女士的來頭不小，她是當年在上海京劇的名角，來港後改演大戲，婚後對唐先生的幫助甚大。

“仙鳳鳴”演過了兩屆都虧本，本應要散班了，只是由於白雪仙的堅持，“仙鳳鳴”才續演第三屆。記得當時在舊曆新年時演出《花田八喜》，非常旺台，這個戲由鄭孟霞親自教幾場。仙姐一般對傳統大戲並無很深的認識，但很苦學，到處向人請教，不過任姐對古老（粵劇）傳統的認識就很深。後來“仙鳳鳴”越做越好，演了許多名戲，如一齣《販馬記》便造就了任劍輝，這本來是京崑大師俞振飛的戲，把它搬來做粵劇很不容易。由於仙姐多方向名家請教，例如這個戲就請教過京劇的行家沈葦窗先生，所以一個戲的成功是很不容易的。

總之，現在香港粵劇與過去是不同了。現在香港粵劇的舞台面貌，主要是承襲了白雪仙的方法，後來又進一步把舞台的科技應用到粵劇上來，如燈光、激光……等等，這亦有助於把舞台效果提高一步。有人懷疑這會不會破壞了傳統，我認為不會。只要分清哪些是能變的，哪些是不能變的傳統便可。其實，粵劇傳統主要指的是例如“做手”、“功架”等等，許多傳統的做手動作都是抽象的，例如舞台

上没有大門，不過要表現推門時都得由兩個人去推，原來舊式大門既高且大，要兩個人方能推得出，可見都是有現實為根據的；上馬也是抽象動作，要憑想像。又如傳統的鑼鼓點，不能錯，錯了便不能“食”着鑼鼓做動作。傳統上，音樂和角色都跟鑼鼓，這些傳統都是不能變的。現在香港大戲的面貌改變了，觀眾的觀戲水準也提高了，所以有一次芳艷芬看完了大戲之後對我說：“現在看戲的觀眾和過去不同了。”言下之意是指現在的觀眾是靜心欣賞，與從前只為吃喝不同。芳艷芬說，當年她在台上唱主題曲，台下却還是一片叫賣聲：沙田柚、馬蹄……之類，大大妨礙了演出。不過好的傳統是不能變的，廣東戲傳統講究忠孝節義、父慈子孝等道理，應該加以發揚，不過到底做戲是娛樂，應該注意其娛樂性。粵劇的藝術一定要把它保留下來，而為了使其留存，便必得去蕪存菁，也就是說，必須每隔一段時間便把它過濾一下，把舊而不好的革去，把舊而好的保留下來，並用其好的，做到“古為今用”，溫故知新。對待唐先生的劇本也需要這一種態度。

白雪仙的成功也在於這一種不斷改革的精神，我很喜歡唐先生和白雪仙的《再世紅梅記》。這個戲的原來傳奇劇本只剩下了三齣戲，實際只有一個故事框架。白雪仙在戲裏先演李慧娘，再演昭容，李慧娘是青衣角色，昭容是“花衫”（鍵按：花旦的一種），白雪仙演這兩個角色簡直絲絲入扣，非常成功，事實上，唐滌生這個劇本是為白雪仙度身訂造的。白雪仙其中“折梅巧遇”一場最精彩，現在不論

梅雪詩或謝雪心的演出都“輸”給仙姐。白雪仙演的少女戲，最佳的一部是《火網梵宮十四年》，另一部便是《再世紅梅記》的昭容。

一九六九年，白雪仙再度演出《再世紅梅記》，白雪仙對該劇的要求更高了。在她主持下，《再世紅梅記》改了一段《紅梅閣上千重恨》，在“雛鳳”的版本中有這一段，由我重新撰詞，張淑嫻重新編排了舞蹈，足見仙姐演戲的認真。

談到《白蛇新傳》，這個戲是對仙姐的考試，因為她過去做戲以文場和刁蠻戲為主。仙姐在這個戲裏集各種人物角色於一身，包括“文場”、武打、青衣、花衫，尾場還做了神仙。



一九六四年《白蛇新傳》內任劍輝、白雪仙之劇照。

當時有些設計是得自敦煌壁畫，在舞蹈編排中有兩個“長綢”(舞者)，是當時最優秀的舞蹈員。這個劇本在內容上肯定了許仙這個人物，與別的《白蛇傳》不同，強調感情是不應隨時動搖的。這個劇是先有故事，其後再按照故事去寫劇本。故事是由當時的歷史小說家南宮博寫的，撰寫劇本時，場次與情節在次序上有所調動，例如把《斷橋》一場放前，以反證許仙的食言等。戲裏有許多安排都是新設計的，和傳統粵劇大有不同。有些設計非常藝術化，比方《盜仙草》一場，基本上是一個默劇舞蹈，沒有唱曲、沒有對白，就是用音樂進行襯托。這個戲的規模很大，配戲的人數衆多。當時配戲的脚色都是一時之選，比如鶴童一角是林家聲，而陳寶珠則演鹿童一角，可謂陣容鼎盛。這個戲現在已不能再演了，因為有珠玉在前，現在已無法有此壯大陣容，也不可能再到達這一種水平了。當時這《白蛇新傳》接連演出四十九場，也可算是一項紀錄了吧！

對於《白蛇新傳》，當年觀眾若未看過，當是一大損失。因為整個戲的舞台面貌是全新的。這個戲一演，引起了全行非議，認為全無傳統可言，只是唱歌跳舞，而許多近乎西式的歌舞音樂，是由于莽作曲的。不過，要說這個戲打破了所有舊式粵劇的舞台面貌，那是對的；但若說她拋棄傳統，那就錯了。其實，這個戲有若干場次是最講傳統的，如《水漫金山》一場，由“大首板”開始，又有例如“跳大架”等古老功架。當年林家聲這個“大架”還是梁醒波持着一把傘親自教的。這個“大架”，連一些鑼鼓師傅也未必懂得。



在《李後主》中的任劍輝與白雪仙。

談到當時堪稱“空前”大製作的電影《李後主》，她的攝製有如下述的背景，這也是任白合作的最後一個製作，緣起於一九六四年香港龍崗總會的一次義唱，著名班主成多娜邀“雛鳳”暨任白助陣，任白爲了讓雛鳳多唱，遂有“李後主”之《去國歸降》一段粵曲出現。任白由於這一單支粵曲而興起了拍攝《李後主》的念頭。考慮之初，衆議紛紛，多數意見認爲不可拍，只是白雪仙力排衆議，構思了該部粵語對白、插曲的大型宮闈片，仍由于舜編作歌曲。

電影的具體製作完全體現了白雪仙的“完美主義”。在確定了劇本後，先拍外景，一幕火景在澳門拍攝，單“臨時演員”就有五百個；她的宮闈景當時號稱最堂皇、最講究。因爲白雪仙不懂鏡位，鏡頭拍不到的地方，佈景一樣照搭，有如繡金繡玉一般。當時李翰祥曾提醒白雪仙，這樣會花費金錢，但白雪仙不管。

電影拍攝下來，導演李晨風先生的擔子最爲吃重，因爲《李後主》這部電影，決非一個導演的工作可以承擔，所以拍至“攻城”時，要用十個導演“埋口”。當時的名導演如吳楚帆、楚原等都有幫忙。記得在清水灣拍“攻城”，要火燒城門，全香港的保險公司都不敢接受，最後只有廖創興銀行（《李後主》四個投資人之一）肯接。因爲白雪仙是用真火燒的，爲求效果，她什麼也不管，人命也好像不在乎。當時許多導演都被白雪仙的“蠻勁”感動，所以在拍攝“撞期”最多的石堅（一個粵語電影名演員）的戲時，其他導演都願意讓出“檔期”。

經過漫長一年的拍攝，拍了二萬多呎菲林，剪餘一萬呎左右，花費了一百四十多萬（元），而總收入也只是一百四十萬（元），演出後淨蝕七十多萬（元）。拍攝這部戲，白雪仙是沒有預算這回事的，當時邵逸夫先生曾問白雪仙要多少成本，並有意由邵氏拍《李後主》。但白雪仙說，她拍戲是沒成本的，拍多少便算多少，拍完爲止。金錢她是不在乎的，最要緊的是完美，一定要完美。白雪仙爲戲裏“祝壽”一場的衣服，曾親自到“四海”倉庫找布料，結果找來了“貢品”衣料，單是任白兩件戲服的布料費，每件便達一

萬多元，這還是六十年代的事。白雪仙為求完美，不惜工本，所以《李後主》的台前幕後可是一時之選了。

《李後主》的劇本儘管不是好劇本，但在歷史的考證上是很整齊的，當時我參考了《南唐史》及《南唐詞人年譜》，把李後主逐年發生的事製成年表，交與導演李兆雄。一九九〇年，為紀念任姐逝世，電影《李後主》(近三十年了)首次再剪輯重映。我大膽的說：像這樣嚴謹的製作，現在的新進導演是拍不出來的。自《李後主》首次公映以來，其間“嘉禾”與“邵氏”(都是電影公司)也曾出價三百萬、四百萬想取得《李後主》的上映權，但白雪仙都不為所動，說道：“到你想睇時我又唔映嘞”。充分反映了白雪仙的為人和對藝術的執着。所以，雖然任姐逝世，但《李後主》得以重映却是給觀眾最好的禮物，因為可以讓年輕一代看看當時的水準。我想如果《李後主》每年都可以放一次，其影響當可媲美西方的《亂世佳人》。

《李後主》在當時被稱為“自有粵語片以來最大的製作”，事實也是如此，白雪仙在藝術上的一絲不苟，禮賢下士，一切新秀和新“入行”的，都應該向仙姐學習。

黎鍵：

多謝葉紹德先生一口氣為我們講了白雪仙、任劍輝一系列的成就，尤其講到了白雪仙女士對改造香港粵劇舞台面貌的種種貢獻。綜觀任白、“仙鳳”和“雛鳳”這三十多年來的發展，她們對香港粵劇的貢獻和作用，是應該有人去認真做些研究功夫的。葉先生認為，從改變省港粵劇舞台

面貌這一點來說，第一個居功者是薛覺先，第二個便是白雪仙。個人曾讀過白雪仙女士自己親撰的不少文章，模糊地也體驗了她的某種心路歷程，感到她有許多藝術上的觀點與傳統粵劇的看法很不一樣。白雪仙女士在她幾十年的粵劇生涯中，她主要還是和任姐合作，事實上，仙姐並沒有和許多個戲班合作過，亦沒有和好多個老倌合作過，她的拍檔主要就是任劍輝女士。早期仙姐與任劍輝合作過的戲班有“利榮華”、“新聲”等。不過，怎樣去看待這兩位名伶在近期粵劇史上的影響和作用呢？其中任劍輝的作用和貢獻又應如何去理解呢？我們看到，任姐在與仙姐合作之前，她主要還是和芳艷芬合作的，這是五十年代香港粵劇剛剛由盛到衰的一個時期。芳艷芬籌演《萬世流芳張玉喬》，反映出當時芳艷芬在當時粵劇的頹態下也很想有所作為，也很想創出粵劇的新貌。我這樣說，是想說明，當時力求“創新”的並不只一二位，也許還是當時粵劇界在受到周遭“文化界”的某種影響下的一種“動向”。所以，芳艷芬這時才演出了如《張玉喬》、《梁祝恨史》等名劇。只是不久以後，大約是一九五四年，任劍輝改和白雪仙合作。當時香港粵劇正出現了一種新形勢，當時眾多的紅伶紛紛回到廣州去，留下在香港的不多。然而就在這種新形勢下，却反而造就了一些藝人乘時而起，形成了香港粵劇當時一種嶄新的局面。這一局面的形成，我也模糊地感到，主要是由芳艷芬加任劍輝，及白雪仙加任劍輝這兩對拍檔造成的，當然還有其他藝人的貢獻。——省港粵劇本是同根生，但到了此時此際，省港粵劇却便開始分途而去了。這種分途發展的

趨勢是很明顯的，無論劇本撰作，舞台面貌，兩者的趨勢都很不一樣，香港粵劇其後越來越顯示了自己的特色，並有了自己在省港粵劇歷史上某些最高的成就。——從這角度來看，香港粵劇這一種舞台面貌究是由誰創造出來的？主要還是由“仙鳳鳴”創出來的，從“仙鳳”到“雛鳳”——“雛鳳”其實是“仙鳳”的延續。三十年來，“仙鳳”以後，就只有“雛鳳”和林家聲的“頌新聲”是兩大班。可以說，香港的觀眾仍然享受着任白的餘蔭。“仙鳳”、“雛鳳”一枝獨秀，在香港粵劇史上無疑是重要的一章。

回過頭來談任姐，作為“戲迷情人”，任劍輝從三十年代開始演戲，一直未曾“衰過”。這一現象，有人認為即使從文化現象上去看也應該進行探討，而事實上，也有人從“社會學”的角度上去進行研究。主要是，為什麼任姐的形象一直在數十年間都為人“受落”？任姐的一生有許多人去談論，但仙姐的藝術却比較少人提及。不過，作為一種戲曲，粵劇到底還是要靠藝術生存下去的，粵劇必須拿出它的藝術來，才能繼續維持生命，這就需要改革和革新。好像三十年代薛覺先認真改造粵劇藝術，粵劇就推進了一大步；五六十年代出現了任白和“仙鳳”，也把香港粵劇推進了一大步。

我個人認為白雪仙女士的藝術應該總結一下，當然，她在先天條件上不若任劍輝，例如她並非“紅褲”出身等，不過她非常用功，對藝術的進取簡直到了苛求的地步。不妨從戲曲藝術的唱、做、唸、舞（或打）來衡量一下。在唱曲上，我認為仙姐那種聲情並重，以情入曲的演繹，很有

她自己的一套，尤其是在人物性格的演繹上。在“唸白”的功夫上，葉先生已說過，她的“口白”是全港最好的，那便無須細說了。說到“做功”，她不只講究“做手”如此簡單，她要追求的是戲曲藝術上最高的境界，如初演《牡丹亭驚夢》，她便刻苦地對梅蘭芳在《遊園》一場的身段與做功作了大量的鑽研，把崑劇那種“載歌載舞”的方法融進傳統粵劇的表演中去。當然，這是有名師指點的。當時的粵劇只重唱，不重演，一般都無“做功”與戲曲化的“表演”可言，但白雪仙却把粵劇的“做功”推向了藝術化。說到“舞蹈”，在《白蛇新傳》中得到了強調，至於“武打”，仙姐在《盜仙草》一場大打“北派”，身手也了得。從全面藝術的角度來看，白雪仙的造詣其實是應大大肯定的。

再簡單地回顧一下仙姐對粵劇面貌的影響和貢獻。第一步，她組織“仙鳳鳴”，打破傳統，請唐滌生把“古典文學”的明清傳奇劇搬上粵劇舞台，使粵劇的格調大大提高了。“仙鳳鳴”自一九五六年起班，經歷了九屆，第八屆演出了唐滌生最後一個劇作《再世紅梅記》，在演出時，唐氏去世。“仙鳳”曾一個時期有暫停的傾向，其後再度起班，以集體創作的辦法演出了一部前無古人，後無來者的《白蛇新傳》，那完全是打破一切粵劇傳統的“新創粵劇”，估計那是仙姐在藝術上的再進一步。而到電影《李後主》的拍攝，當時的媒介便已提出，其實是白雪仙要在她本人的藝術生命史上寫上最出色的一頁。《李後主》不是舞台粵劇，而是粵劇格調的電影。不要忘記，無論任和白，都是當時伶、影雙棲的演員。

葉紹德:

我要說一下，現在上了年紀的觀眾對仙姐不夠公平。現在仙姐深居簡出，她懷着的是一種很沉重的心情，她現在感到人生很寂寞，因為失去了自己的良伴，任姐的去世，對她是個很大的打擊。任姐的藝術已得到承認，但仙姐的藝術成就就沒有很多人去提，希望年輕的觀眾能給仙姐一些溫暖(鍵按: 葉先生談到此處，非常激動)，無妨給她寫慰問信，讓她覺得自己的努力並沒有白費。

九十年代香港粵劇面面觀

(座談日期: 一九九一年一月)

鍵按: 一九九一年一月，筆者為香港電台第四台主持錄製電台節目:《藝海繽紛之香港粵劇》特輯。當時邀約了四位嘉賓發表意見，那是粵劇紅伶阮兆輝、羅家英，資深編劇家蘇翁及香港演藝學院導演系毛俊輝。請他們各自就不同的角度談幾個共同的問題，它們包括:

1. 所謂“香港粵劇”本身的特色;
2. “香港粵劇”四十年來升沉大概;
3. 用九十年代的眼光去看“香港粵劇”關於“傳統”與“現代”的各種問題;
4. 香港粵劇“蓬勃”後的隱憂;

5. 香港粵劇觀眾;
6. 香港粵劇藝人的“傳承”問題;
7. 其他: 有關劇本與採用西方導

演制等。

主持者和發言嘉賓所用的代號為:

黎=黎鍵

阮=阮兆輝

羅=羅家英

蘇=蘇翁

毛=毛俊輝

黎:“香港粵劇”，就是香港的粵劇，作為一種本地藝術文化，香港粵劇有何特色？與廣州粵劇相較，兩者有何異同？

阮: 穗港粵劇本來是同宗，不過二者社會環境有異，兩地的粵劇藝人所感受到的氣候各有不同，二者後來各走各路。香港粵劇擅於接受新事物，演出有現實的真感情——由現實提昇出藝術的真感情。廣東粵劇比較注重程式表演，不過又摻雜了許多其他的東西，如舞蹈、話劇的形式，與戲曲規律背道而馳。演員的真感情未能認真發揮，演出拘泥。兩者相較，寧取香港粵劇。

羅: 二者的各走各路可以回顧一下歷史。五十年代前，幾乎全數廣東最紅最頂尖的老倌都來到了香港，如薛覺先、馬師曾、何非凡、新馬師曾、陳錦棠……等等。廣東只剩

下了一批基礎演員，當時政府把留下來的藝人組成集體，並用集體的方式去排戲和演戲，舞台藝術又借用了電影和話劇的手法，如燈光、佈置等，又加入了導演制和集體編劇，整個演出都是集體創作。當時頗覺“好睇”。但經過“文革”後就變成了現在的樣子。香港其後走自己的路，兩地分道揚鑣，香港粵劇最大的特色是一個“真”字，接近生活，演出流暢，演員的感情發自內心，有個人風格。廣東粵劇則比較注重“編排”程式，有些演員由於未經“編排”就不懂得或不去做戲。香港則不同，“六條柱”相互配合，注重感情的相互溝通。此外，廣東方面演員的質素比較弱，而香港的個人質素則較佳。

蘇: 兩地向來都有區別，從來廣州方面都比較“傳統”，香港則“潮流”一些，如取材就是一個大分野，廣東粵劇往往取材多偏重如忠臣烈士、節婦孝子之類；香港粵劇則喜愛自西方電影中取材。六十年代中國興起了樣板戲，香港不能照跟，仍以吸取西方電影素材等等方法為主，注重強烈的感情衝擊……，而內地粵劇題材則注重打倒地主與剝削階級之類，其後連廣州的觀眾都感到不能接受了，於是便改為“移植”外地戲曲演出，即把外地的戲曲所有唱詞道白都保留下來，却盡量用“梆黃”及小曲把它唱出，其實是一種翻譯劇。香港也曾受過該種翻譯劇的影響，不過到底仍是以自己的創作為主，如唐滌生的劇本創作就是典型的香港粵劇的創作方法。香港粵劇的若干潮流是由唐氏所創的。

毛: 自小便跟隨父母去看戲，那時最喜歡白駒榮和郎

筠玉……。白駒榮其時眼睛已看不見了，但一上台，先用手摸摸側邊的翼板，接着就可以在台上走位演戲。印象最深的是他的《二堂放子》。後來在香港也看了許多芳艷芬、任劍輝與白雪仙的電影，發覺她們受到西方戲劇的影響頗深，多年來也看了文千歲、林家聲和阮兆輝等，發覺在個別藝人身上往往經常有新的創造，每次看他們都感到又有些新的東西，不過就香港粵劇的整體來說，變化就不大。

黎：香港粵劇現時是否蓬勃了？如果是，自五十年代以後，香港粵劇的升沉、盛衰情況如何？其原因又何在？

羅：五十年代“解放”後，正如前述，廣東頂尖兒的紅伶紛紛到了香港，這是香港粵劇的全盛時期。不過稍後市場轉淡，薛覺先、馬師曾亦因此而返陸，當時以何非凡、任劍輝等最紅。香港粵劇其後有芳艷芬、白雪仙的崛起，她們認真從事“搞戲”，促成當時某幾個戲班比較蓬勃。其後，留港的老倌却紛紛去了拍電影，粵劇市道突然轉淡，此時就連神功戲也不多，剩下來的基礎演員除了拍電影之外，便只能在“荔園”演出。六十年代後期，香港遊樂場如雨後春筍，演員就在這類場所中努力演戲，養活自己。到七十年代，政府限制遊樂場經營，“八和子弟”活動的場所便只剩下“啓德遊樂場”一地。此時“啓德”的意義對現時的“中層演員”非常重要，因為那是唯一可以提供演出和實習的場地。至今香港新一輩的主要演員任何一位都是在“啓德”出來的，如吳美英、阮兆輝、我（羅家英）、文千歲、尹飛燕、賽麒麟……等等，經過了實習和長久的鍛煉，演

員也就煉出來了。這時候一幫演員在這個場地上互相觀摩、印證，收益甚大。不過踏入八十年代，“啓德”也便停頓了。

在這一時間內，香港也有一些大型演出，如在球場“搭棚”做大型劇團等。當時如旺角、油麻地、深水埗等地區都有大型劇團上演。其時“粵語歌唱片”突然“消失”，名演員也只好再上舞台，大戲其後稍稍轉好。八十年代，藝人也有教學生的，到了現在，也有新人出現；而兩個市政局又大力支持粵劇，時到今日，粵劇的確較為蓬勃了。

蘇：近年粵劇的確有不少人去“做”，觀眾也多了。不過，所謂“蓬勃”也只是“多”了而已，比全盛時期還差許多，當然現時比衰落時又“好”了不少。如近年來政府大力支持，新秀有機會演出；從前粵劇的觀眾大部分是上了年紀的，現在則有較多的年輕一代，連看戲的接班人都培養了出來。可能由於政府有機會讓新秀演出，新秀年紀較輕，容易引來年輕的觀眾，因為年紀相若，容易產生共鳴。再者，現時粵曲演唱會也頗為蓬勃，也吸引了聽粵曲的聽眾去看粵劇。

阮：香港非常開放，粵劇飽受其他表演媒介衝擊，如電影及時代曲等都打擊過粵劇，而且是一次又一次地受到打擊。但這一半是壞事、一半是好事。好的一半是因為此種衝擊會令藝人“反抗”，“搏命”要做好戲。不過弊端是在有時“搏命”也未必能頂得住。但我相信所有藝術都有一個真理，就是，只要你真的是一種傳統的或古典的藝術，那末，她就好像海邊的一叢岩石，有時她會讓海潮淹沒，不過到了潮退，她又會矗立在那裏。

黎：問題很有趣，有一種類型的粵劇確比較古樸。

毛：有一類的古老傳統粵劇令我想起峇里島的舞蹈，假如把這種東西當成是一種傳統的藝術發掘出來，加以保存，那是很可貴的，但這是一種搜集和研究，甚至還得“去蕪存菁”，把值得保留的留下來。粵劇有某些傳統的手法很“民間”、很樸實，只用很簡單的道具與很簡單的形式就可以交代出許多東西來。從粵劇發展來看，傳統藝術的保留會很重要，如果失落了傳統，只求新奇，其意義會很小很小。不過，今天“香港粵劇”已經很不同。其他媒介對粵劇的影響，我覺得不應拒絕。應該承認粵劇本身的可變性及其發展的可能性，假如粵劇能發展到好像其他舞台劇或歌劇一般，吸引了更多的觀眾去看，有何不可？

黎：社會在進步，踏入九十年代，香港粵劇是否需要努力求新、求變，藉以開拓更廣泛的觀眾層面？

羅：在嘗試上，粵劇除了某些傳統劇外，也可做一些新劇，做一點新嘗試，讓新的觀眾可以參與。不過要很小心，我和阮兆輝等在七十年代曾做過“實驗劇團”，作了一些實驗。我擔心的是：演員自己熟識的東西，觀眾未必熟識；演員要“創新”，觀眾却未必接受。要創新便必得循序漸進，慢慢來，不要太快。不過要求變，也可以採取很多方式，例如可以減少一些鑼鼓，加多一些歌劇式或音樂式的“表演法”。有一種形式例如年前演出過的《美迪亞》（鍵按：日本蜷川劇團自希臘同名悲劇改編的戲劇演出），這



一九九二年十一月，香港大學亞洲研究中心暨香港民族音樂學會聯合主辦的“粵劇學術研討會”。



一九九三年一月，由阮兆輝及黎鍵為“香港藝術節”製作的“實驗粵劇”：《十五貫》，強調了粵劇傳統的“寫意性”。

一種“表演法”，或“莎劇”的演出都可以，不過成本太大，需要政府支持方可。

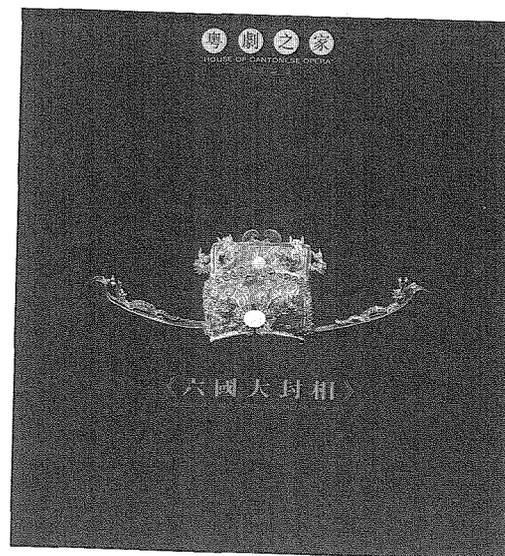
蘇：香港是個很西化的社會，粵劇要與許多表演媒介競爭。不過現時的香港粵劇已和過去的粵劇很不相同，粵劇是默默地在進步。粵劇自有其本身的傳統，“萬變不離其宗”，不過形式上却可以變，並且要跟“潮流”變，要令觀眾看粵劇不會感到“古老”。不過，目前粵劇的形式也不會太“古老”，觀眾也不會討厭這種形式，問題是其中的題材。就是愛情的題材吧，現時的處理也應該注意到現代觀眾對感情的要求，比如要講激情、節奏快……等等，不能像過去處理得那麼沉靜、淡淡然。現代觀眾大概不會喜歡這樣的愛情故事。

毛：中國戲曲是很優良的藝術，很希望戲曲能保留下來。粵劇其實是一個多變的戲劇。舞台特別“靚”、有西洋音樂成份、變化多、經常能保持一種新鮮感。相對而言，京劇却不易變，其程式已很成熟，固定了，即使要變，也可能會變得不妙。說到粵劇的“變”，香港粵劇受到周遭媒介的衝擊是很自然的事，毋須逃避，可以在許多衝擊中找出一條新路綫來。當然初時會有“不三不四”的感覺，但不要緊，她自然會不斷地變化和發展，變得不好的自然會受到淘汰；而變得好的，由於她有了新東西，又有了一些新的觀眾，而這一變了的粵劇也就自然有了一種新的價值。

黎：可否繼續談談粵劇的生存和發展的種種問題，例如觀眾，我感到，現時台下的觀眾基本上還是以年紀大的

為主，他們習慣於一種忠孝節義、倫理道德之類的觀念，而台上演的也大多數是這種忠孝節義的題材。是否有這種可能，一旦台上不演這種戲，台下的觀眾就不來了。

羅：這點我想堅持，現時粵劇一個很重要的特點，便是“歌唱演故事”，演的就是你所說的儒家思想、忠義節義、倫理道德的故事，粵劇就是這樣的一種戲劇，與世界戲劇的潮流並不一樣。粵劇要生存就一定要保持這種特色，如果要變，便很易會變成另一種東西。粵劇就是這樣的粵劇，觀眾的基礎也就是這樣的基礎，雖然這些觀眾的確不太多，但一改變，便連這少數觀眾都丟失了，所以我主張這種改變要很小心。



一九九三年四月，香港演藝發展局資助推行“粵劇之家”實驗計劃，為期三個月，是一個大規模粵劇推廣計劃。

黎: 近年的觀眾層面是否真的擴大了? 目前粵劇的觀眾究竟是從何而來的, 這一觀眾層面有何特點?

毛: 直覺上我不覺得粵劇觀眾有所擴大。一種戲劇文化的發展需要有歷史, 又需要某些背景。觀眾的培養要一步步來, 而且需要自然形成。照平時的接觸, 似乎還沒有許多新的觀眾, 也許還未到時候。尤其藝術是個人的, 觀眾仰慕某一個演員, 他才會去看他。所以演員要不斷地演出好戲, 這樣才會吸引一些不常去看他的人也去看他的戲。如汪明荃做大戲, 她有一定的知名度和吸引力, 也會帶來新的觀眾。

阮: 現時的觀眾不是慢慢形成的, 而是一下子冒出來的, 甚至是偶像帶出來的。現時偶像崇拜比過去更甚、更盲目。上一輩看粵劇是上一代帶下一代去看, 於不知不覺間便影響了下一代, 形成新觀眾。近二三十年來, 香港會堂不准六歲以下兒童入座, 兒童並無看戲的機會。過去看粵劇的觀眾也由於粵劇一度中衰而提不起興趣。有一個時期, 老倌都去了拍電影, 到再返回戲行時, 方發現再無戲院可演大戲, 觀眾也再無興趣看粵劇。現在百分之七十以上都是新觀眾, 但未必是好事, 因為這大都不是懂得看戲的觀眾, 這一代由於香港教育制度關係, 不懂文言文, 連唱詞都讀不通; 平時慣於接觸其他演藝表演, 更不懂得如何去欣賞粵劇這種特殊的藝術形式。不過, 希望他們能逐漸懂得如何欣賞真正的粵劇藝術, 如果粵劇觀眾有百分之五十是懂得看戲的, 則一定能促使粵劇有真正的進步。

蘇: 由演員帶出觀眾的問題, 也得知: 藝人的成名

也要有一段時間方能令人接受。但同年齡的演員就會吸引年齡相若的觀眾, 例如多一點像龍貫天這樣的演員, 便會多一點年齡較輕的觀眾。目前市政局鼓勵新秀演出, 用錢支持, 對爭取年輕觀眾很有效。

黎: 無論如何, 近年粵劇總算相當蓬勃, 起碼表面是這樣, 但到底實況如何? 有無某些不健康的現象, 有無隱憂?

阮: 粵劇近年好景, 似乎表面興旺, 有幾種近況值得注意: 1. 現在一下子有許多新人出現, 一出道便是文武生、做“正印”, 好像是站穩了, 但戲曲藝術的成就決非三朝兩日便可成功。這一現象的出現不知是觀眾水平低了, 還是新人水準高了!? 若干新人演出其實是學戲, 但所收票價却不是學戲的價錢。2. 目前粵劇突然好景却其實又潛伏了危機。目前的戲班除了若干固定的一二人, 即文武生與正印花旦以外, 其他中堅演員來來去去盡是同樣的十位八位, 我是其中一個。這種現象是可悲的。過去行內藝人若有九十天戲可演便甚為雀躍, 但上述這十人八人現時每年可做一百八十到二百多天戲, 我便做了二百日戲, 幾乎天天如是。而且還覺不難應付, 輕描淡寫便過去了。由於演出太多、過濫, 因此也很易鬆懈, 藝人在舞台上的意志及精神一鬆懈, 藝術便完了, 這樣下去, 對粵劇不是件好事。

羅: 我是窮慣了的, 現在粵劇突然蓬勃, 我簡直不知所措, 不知為何會如此, 也不知如何去適應。以前粵劇低

沉，我可以努力去從事，現在多了許多戲班、競爭很大，演員各自拉攏觀眾，觀眾身價百倍。往時觀眾捧場，老倌只要下去見見觀眾便可，現在却得由老倌親自致電去央人買票。現時粵曲演唱會的上座率其實比大戲好。粵劇實際的情況是有錢闊佬支持老倌演戲，演員只是參與演出。好處是不論賺蝕，人人有工做，但質素如何却是另一回事。此外，觀眾的上座率與演員質素並無關係，觀眾的眼光與風氣其實都差了，這是一種隱憂。

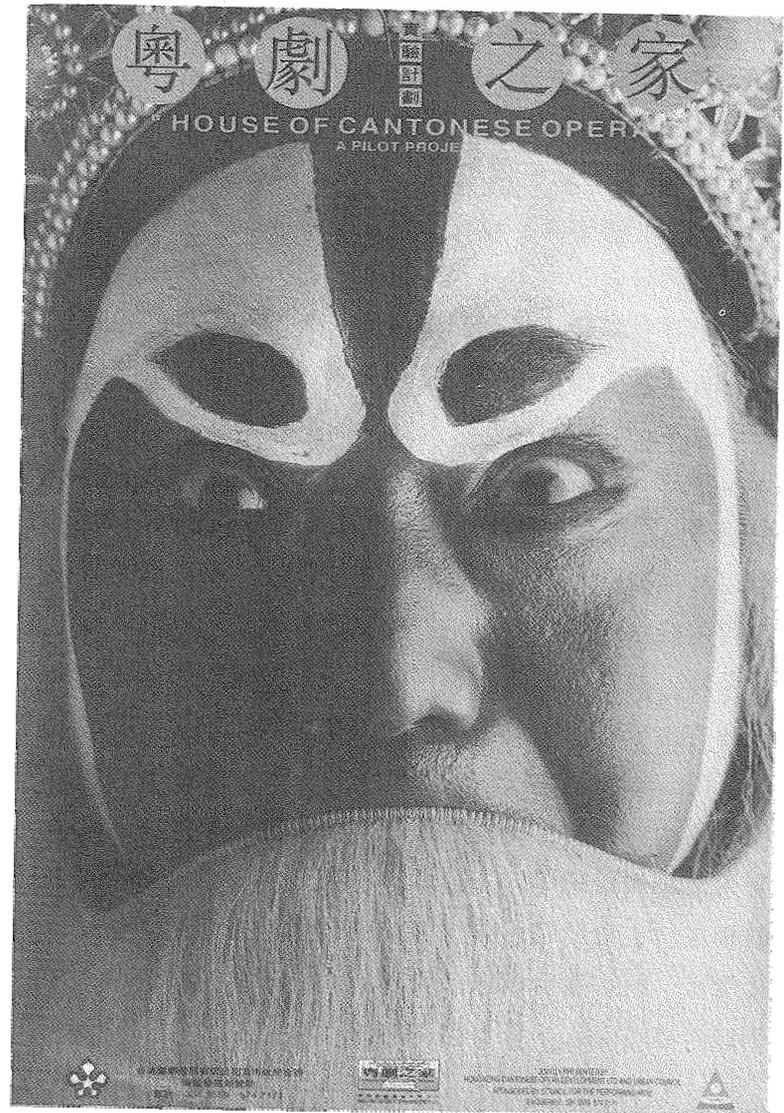
阮：剛才也講過偶像崇拜問題，不只崇拜個人，還崇拜劇本。“一窩蜂”的只學某人去演一兩個戲。現時凡是唐滌生的戲都有市場。這種現象非常有害，現時新學戲的學熟了一兩部唐氏劇本便可以上台“擔”正印了。

蘇：粵劇藝術的一成不變也是個危機，應該求變。凡事日久生厭，唐滌生的劇本雖好，但看足一百天也會煩厭，主要是要求新，使觀眾可與粵劇一起進步。從編劇人的角度講，新戲不多也構成了問題，觀眾年年看舊戲，看得多也會生厭，其實要找新題材並不難。總之，要發展粵劇，得要新劇本。

黎：現時編劇者遭到的困難有多大？

蘇：我擱筆不寫劇本好久了，原因很多，如劇本的寫作酬金和演戲的報酬便相差太遠，現時戲班都縮慳“皮費”，要縮減的，首先就縮減編劇費。其實，編劇者不開新戲，戲班便無新戲演出。

黎：最後想談一個“傳承”問題，現在學戲已無“科班



新近成立的“粵劇之家”之宣傳單張。

制”，也似沒有嚴格的“師徒制”。這樣，香港粵劇的“傳承”問題如何解決。

羅：過去是“師徒制”，自己從小跟爸爸做“擢兵”（從當手下做起），過程很艱苦，所以學戲需要很大的耐心和毅力，要好學不倦。現在一幫中年藝人算是一道橋樑，可以從他們身上看到上一代的東西。藝人有必要把所知的盡量向學戲者灌輸。不過，現時新人剛起步，他們起碼要過五六年才漸漸懂得“想嘢”，慢慢摸出途徑來。

阮：現時培養職業藝人只能希望有一所正式的粵劇學校，學員十一歲入學，中學程度，全日制，寄宿。除技術科目外，還要有文化課。這一計劃當然也只能是一個夢想，但這却是我的一個夢。政府如不能建立一所這樣的學校，也可以設法向一些辦得完善的民間粵劇學校提供資助。至於平時，我們這些藝人也只能盡量幫助一些想學戲的人，例如有人來問，我們就給他講，盡量教他們。只能如此。

毛：粵劇的基本訓練當然極為重要。傳統的表演藝術往往是很個人的，傳授也最好是個人間的傳授。例如由老藝人傳藝與後輩等，不這樣，藝術就會失色。由藝人直接教學生，也會給學生帶來間接的刺激，使他們潛移默化地接受某一種影響。所以，希望有人出來支持做這項工作，例如希望有錢人出來支持等等。

黎：最後想問毛俊輝一個問題，行內人認為粵劇無須導演，你的意見如何？

毛：我不同意行內人的這種意見。當然導演制本身也

是個新事物。即使在西方，過去的導演也是由演員兼做的，像莫里哀，他是演員、劇作家和劇團老闆，又“帶”演員做戲，所以他其實也是導演。到了今天，戲劇表演要分工，所以導演的作用就突出了。即使是戲曲，今天的表演也越來越複雜。粵劇要發展下去，未嘗不需要某種導演制。不過，我也同意一點，就是要視乎這個劇的組織與“材料”，如果演的是傳統戲，而演員也是一個有經驗的演員，他演這個戲或者無須導演，因為他可能一生就深入研究他要演出的這一兩個戲。但假如演出的是其他的戲，需要作一些新的探索、新的嘗試，藉以表現出某種新的意念，這時的導演便顯得十分之有用。其實大陸的戲曲演出已經有導演制了。

黎：如果有人讓你導演一個粵劇，如何？

毛：我會很高興，因為我自小對粵劇有感情，而其實我也看到這個劇種有不少可變的潛質，可以作出許多變化和嘗試。如果有一個好戲本，我看是可以做得到的。

黎：謝謝各位。

後記：本書的來由與目的

筆者自一九八六年以來，主要的研究興趣集中在香港粵劇粵曲的第一手資料收集上，此種工作或方法，可稱為“田野工作”(Field Work)，其目的旨在收集各香港現存前輩及各資深藝人關於粵劇粵曲的“口述歷史”，並旁及有關專家及藝人對粵劇粵曲的理論及見解等。其中使用的方式，主要是組織公開的講座及交流研討會，通過此種公開陳述意見的方法，可望講者在事前較有準備，而陳述的意見也可望較有系統，問題的考慮也可以更為周詳。

不過，此種方式“知易行難”：第一，前輩或資深的藝人雖擅長表演，但却不習慣於公開“演講”，要讓他們“公開”地、“系統”地陳述自己的意見，並不容易；第二，“戲行”中人自有其種種顧慮，未必樂意在“講壇”上公開自己的見解，或即席回答公眾提出的各種問題。為此，在事前必須作大量的預備工作，包括與藝人們作誠摯的接觸，在取得了他們的信任之後，再設法與藝人們洽商出演講大綱。在作過種種事前準備之後，方能使藝人們作出較有系統的意見陳述，並使講座獲得成功。

自然，此種公開組織“講座”及“研討會”的方法必須獲得有關機構的具體支持。筆者有幸，自一九八六年起，香港中華文化促進中心支持筆者定期舉行每月一次的“粵曲

粵樂茶寮”系列講座活動，自此，方得有機會廣邀各前輩及資深藝人到會上演講，並作種種的交流及研討活動。而為了保留他們作演講、交流時的音容，每次均有錄音或錄像。自一九八六至一九九〇年間，在香港中華文化促進中心製成的錄音或錄像資料共有二十八輯，其中包括一項“粵劇粵曲資料展覽”及“預展”錄映在內。上述資料，均已編成目錄，並成爲“中心”的藏品。

自一九九一年起，筆者再得到區域市政局荃灣大會堂暨三棟屋博物館的支持，在荃灣大會堂再度舉辦同類型的粵劇粵曲講座研討活動，每次亦均製作錄音或錄像，其中部分講座內容還進一步擴充而製作成爲大型的舞台示範演出活動。自一九九一至一九九二年間，又錄製成此種歷史資料的錄音及錄像凡十五輯，其中有部分亦收藏在三棟屋博物館內，並已編製成目錄。

至此，筆者感到，此項工作大可暫告一段落，而跟進的工作，便是把有關的錄音錄像記述整理成文字，而這，也就是本書“結集”出版的原因。感謝三聯書店，若不是他們的支持，本書所結集的各前輩及資深藝人的回憶和意見，也無法在較短的時間內得以公之於世。

至於本書使用《香港粵劇口述史》一名，是得自本書責編的意見，其理由有二：一、粵劇自五十年代以降，已漸漸發展出其本土特色，有別於廣東粵劇，故有“香港粵劇”一詞；二、“口述史”按照定義，是指訪問當代重要人物時用磁帶或打字機錄下的口述文字資料。雖然本書未必完全符合上述要求，如個別篇章講座味道太濃及附有座談會一

文等；但爲了強調本書的特色，及考慮本書大部分內容事實上已符合口述史的精神，我還是同意使用。

現在本書結集的，共有十八篇關於上述藝人的講座或研討、交流的文字記錄，外加一篇自“電台座談粵劇”的錄音資料整理而成的文字稿，共成十九篇。這要算是筆者自一九八六年以來初步工作的一個小結。如前所述，這十九篇都是從上述四十輯錄音或錄像資料中選取出來的，如有機會，其餘的二十多輯資料，也希望能有機會繼續面世。

十九篇輯錄下來的結果，共成五個專題，分別爲：

- (一)粵劇傳統與戲班規制；
- (二)粵劇行當表演藝術；
- (三)編劇家談編劇；
- (四)粵曲歌壇與音樂；
- (五)香港粵劇光影。

很遺憾地，自一九八六年起，在資料的製作、整理過程中，儘管只有短短的七年，但在這一時間內先後去世的老藝人便有王粵生先生、靚次伯先生、褚森先生、黎紫君先生和王心帆先生。真是時不我予，不過，却幸而都在最後的講座或研討會上留下了他們最後的音容，從這一意義上看，也彌堪告慰了。

在此，我要多謝一切關心並支持過這一工作的朋友與同事，其中包括鼎力支持我的李健華、林娓娓和呂思敏諸位，尤其是呂思敏小姐，她與我共同“奮戰”了足足三餘月，方能讓九十多歲的白玉堂老先生及時地端坐在講座上，最後完成了一個“歷史性”的錄映。這段經歷，至今難忘。

還得特別感謝已故的九十多歲的王心帆老師，在一九九〇年特為他舉辦的一次荃灣大會堂的研討講座上，同場主講的還有黎紫君先生與招惜文先生，講座本應由我主持，但不幸病倒了，九十多歲的王心帆老師自告奮勇，願意為我臨場料理一切，講座甫畢，他第一時間給我致電，讓在病榻上的我也能分享他們成功的喜悅……。然而，王心帆老師很快便撒手紅塵，乘風歸去了。

此外，還得多謝荃灣三棟屋博物館嚴瑞源館長與丘松鶴先生，沒有他們的幫助，也根本就不會有較後的一批錄像資料。而香港中文大學音樂系講師陳守仁先生對本書（特別是附錄之專用術語選注）曾作仔細閱讀，並給予了許多寶貴意見，特此鳴謝；此外，承粵樂名家盧家熾先生、陳守仁先生、香港民族音樂學會會長劉靖之先生及香港八和會館主席汪明荃小姐於百忙中撥冗為本書撰寫推介文字，不勝感激，在此一併致謝。

最後，得要多謝我的太太——盧寶琪，是她默默地多年地支持我許多的工作，方能有這本小書的出版，謹把本書獻給她。

黎 鍵

一九九三年三月初稿

一九九三年十月定稿

附錄：專用術語選注

（凡注文中*者，另有專條注解。）

一劃

乙反 工尺譜中的乙反即簡譜中的“ $\dot{7}$ 、4”。粵曲多為五聲音階，少用 $\dot{7}$ 、4二音，但粵曲唱腔傳統有“苦喉”的唱法，即強調“ $\dot{7}$ 、4”二音，以使曲腔有悲涼、哀怨的感覺。此種“乙反”的唱法估計即為“秦腔”“梆子調”原來“苦音”的遺存。

乙反中板 如無特殊說明，所謂“中板”往往都指梆子中板，“乙反中板”即為突出 $\dot{7}$ 、4二音的“苦喉中板”。

二劃

二花面 早期粵劇的重要行當之一，多扮演俠烈的人物，動作粗獷，其程式亦有自己的特點。其首本戲有《王彥章撐渡》、《薛剛反唐》等。

二流 即二黃“流水板”的簡稱，亦稱“二黃流水”。其節奏比較流暢，活動性較大，有如流水般靈活。

二黃戲 早期主要唱“二黃調”的地方戲曲，如徽戲等，泛稱“二黃戲”。

十字清 粵曲中板十字句的句格，稱“十字清”。

七叮一板 粵樂節奏，“叮”即“眼”，七叮一板即一板七眼，共八個拍子。

七字清 粵曲中板七字句的句格，稱“七字清”。

七星步 是傳統粵劇表演的步法之一，很多粵劇的傳統身段及台風均從此而起，是一種非常重要的基礎步法。

八大曲 曲名詳見內文。“八大曲”亦稱“古老八大曲本”，每一曲本其實都為早期粵劇“齣頭戲”的劇本。劇本亦稱“班本”，即戲“班”劇“本”之意。“八大曲”全為清唱的“班本”，只唱不演，是廣府最早期的粵曲清唱，其後多由盲眼“師娘”演唱，一人唱多個角色。

八和會館 是粵劇戲行的“行會”，於清代光緒十八年（一八九二）建立，取名“八和”，是寓“和翁八方”之意。八和初建立時，曾按行當分別組成八個堂口*，共為“兆和堂”、“慶和堂”、“福和堂”、“新和堂”、“永和堂”、“德和堂”、“慎和堂”及“普和堂”。

八板頭 “八板”是全國南北通行的一種很獨特的曲調，詳見內文。不過，“八板”曲調往時却被用作唱小曲時的前奏，凡唱“小調”*、“大調”*前都先奏一段“八板頭”。

三劃

三三二二句法 在十字句式中，其字位句格分為三、三、二、二句法者，稱“三三二二”句式。

三三四句法 “梆黃”唱詞的本來格式多為七字句或十字句。在“十字句”中，其字數“位格”作三字、三字、又四字的句格者，稱“三三四”句格。

三叮一板 即一板三眼，共四個拍子。

三齣頭 早期粵劇在鄉間神誕戲中有日戲與夜戲之分，“夜戲”多演“齣頭”*戲，“日戲”*多演“正本”*(或稱“整

本”)戲。“齣頭”即單折戲，最早的習慣是先演三齣崑劇折子，再演三齣“粵調”文場戲。“三齣”過後，再演“開套”。此種例演三齣折子戲的傳統，稱“三齣頭”。

土工 工尺譜中的“土工”亦即簡譜的“6、3”。由於傳統的廣府“梆子調”都在樂器的“土工”綫上定弦，故唱“梆子”腔調時亦可稱“唱土工”。

下架 除頭架外的其他被領導的樂隊成員，均可稱為下架，亦有“下手”之意。

大八音 意指規模較大的職業“八音班”。“八音”亦即“音樂”的統稱。中國古代稱“金、石、絲、竹、匏、土、革、木”為八音，故“八音班”其實即“音樂班”。規模較大的“八音班”，既可演奏各種民間音樂，亦可清唱“班曲”。

大送子 相對小送子而言，指正日演出的粵劇開台例戲《天姬送子》，小送子則指非正日的演出。故事為董永與仙姬成為眷屬後兩人遭拆散，仙姬以子送還董永。

大喉 粵劇的所謂“喉”是指嗓音或嗓音的色彩。“大喉”是一種表現英武人物的唱法，嗓音高亢嘹亮。過去在高處多滲入“假嗓”，形成“真假嗓”夾雜的唱法，但現時的大喉則不一定用假嗓了。

大調 清末民初時，外省小調流入廣東，其篇幅較長者稱“大調”，與篇幅及結構較小的“小調”相對。

大審戲 粵劇行話，指粵劇演出中有一個或多個大官參與的審案戲，如白玉堂先生便以主演“三司會審”的戲著名。

小 指小生、小武、文武小生、短打小武、文武生等行當。

當中文武生一稱謂最晚出現。

小八音 規模較小的“八音”班子，如菁姬“師娘”的演唱班子亦可稱“小八音”。

小調 外省小調流入粵曲，其篇幅及結構較小型的，稱小調，與篇幅較長的“大調”相對。

四劃

天光戲 早期粵劇“神誕戲”例演至通宵不止，深夜演完“開套”後，繼續演出小型雜耍性的表演，稱“古尾”（或稱“鼓尾”），直至天亮。

夫 老旦、夫旦。

木(穆)瓜腔 粵曲中有專曲專腔“木瓜腔”，正稱“穆瓜腔”。在舊戲《六郎罪子》中有穆瓜一角，該專腔是穆瓜在戲中專唱的，其後便以該角色人物命名。就曲調而論，這一專腔是從“梆子中板”的唱法中衍生出來的。

木魚 是廣府民間土調之一。廣府婦女舊日喜唱“木魚書”，都為清唱，只吟詠歌詞，不施弦索，稱木魚歌。其後“木魚調”流入粵曲，便成為粵曲曲腔之一。

五五五五句式 當“梆黃”的“十字句”業已分成例如三、三、二、二這樣的分頓時，為求腔調的變化，亦可在每一個分頓的字位上添加字數，如每一分頓都為五個字位時，便成“五、五、五、五”句法。此種句法其實已變成共二十個字位，比“十字位”多一倍，變成“腔少字多”，比較易唱，也較有時代感。

五架頭 傳統粵樂有獨特的一套土樂器伴奏，稱“五架頭”，

包括二弦、竹提琴、三弦、月琴與“鼓竹”敲擊，行內人稱為“古樂”，即古老的器樂音樂。

丑 指男丑、女丑、文丑、武丑、小花面、三花面、頑笑旦、彩旦等行當。然而早年並未有“丑生”之稱。

日戲 早期粵劇在鄉間神誕戲中例有日戲與夜戲之分，“日戲”以演“正本”為主；“夜戲”以演“齣頭”為主。

介口 “介”字在傳統戲曲中有專門的含義，即指某種動作、表情或效果等。元代雜劇亦稱“科”。但粵劇的“介口”一詞則有其引伸語意。在粵劇劇本或戲場的結構上，“介口”指情節與情節之間、或場面與場面之間的接駁處，與戲曲中的“關節”或“關目”有近似義。在戲行日常生活中，介口亦有金錢報酬的含意。

公脚 早期粵劇行當之一，近似京戲的“衰派老生”，公脚的嗓音蒼涼沉實，有平和樸素的韻殊，稱“公脚喉”。

手橋 廣東南拳拳法的套路，因對打時雙方的手肘搭成橋狀，故名。

反絃中板 “反絃”是相對於“正絃”的粵曲調性。粵曲正絃以1=C定調，即等於C調。“反絃”的定調則比正絃低四度，相當於G調定調，“反絃中板”即以“反絃”的定調唱梆子中板。

文戲武做 用“武場戲”的種種元素加進“文場戲”裏，使演員顯得“允文允武”。

水仙花 是清代流入廣府的江南小調。廣府粵曲歌腔中除主要唱“梆黃”外，亦唱“外江小調”。《水仙花》是最早在粵曲歌腔中傳唱的“外江小調”之一。

五劃

打引 粵曲起始的一段“引子”(唱詞)，又可作鑼鼓點名。

打曲 粵曲行內稱“撰曲”為“打曲”。

打武家 粵劇行當“五軍虎”的俗稱，多扮演兵將、馬伕之類的人物。由於常在《六國大封相》中擔任拉馬，故又稱“馬頭軍”。

正旦 專指端莊嫺淑的旦角，如《三娘教子》的三娘等。

正字戲 流傳於廣東海豐、陸豐及潮州一帶的地方劇種，用中州音演唱，被稱為“正音”。由於當地稱“正音”為“正字”，故名“正字戲”。

正印 粵劇行當中大都有正副角色，為首的一個稱“正印”，如“正印花旦”、“正印武生”等，其副選則稱“幫副”，或以數字排列，如第二花旦、第三花旦、第二武生、第三武生……等。引伸下去，戲行中凡“正選”者都可稱“正印”。

正印武生“騎龍頭” 往時粵劇角色中以武生“地位”最高，宣傳時亦名列首位，故被稱為“騎龍武生”。“騎龍”亦有“騎龍頭”之意。

古老戲 廣府人好用“古老”一詞以形容早期事物，故早期的粵劇亦可稱“古老戲”。通常“古老戲”都以官話唱“古腔”，用“古樂”五架頭*伴奏。

古腔 廣府人愛稱舊事物為“古老”，故傳統舊唱腔的方法稱為“古腔”。通常指早期用舞台官話唱的“榔、黃”曲腔。

古調曲牌 粵劇藝人所稱的“古調”其實都為一些傳統音調，如源出於江南琵琶大曲的《粧台秋思》，便被視為“古調”。由於《粧台秋思》業已成為粵曲的“曲牌”，故亦稱為“古調曲牌”。

末 舊指老生、末脚、公脚等角色。

北派 專指自京戲傳進來的舞台武打技藝，有大打“北派”之語。“北派”武技與“南派”本地武技不同。

旦 指青衣、正旦。

四大平喉 三四十年代的港粵歌壇興起了唱平喉的女伶，以張月兒、小明星、徐柳仙、張蕙芳聲名最著，被稱“四大平喉”。

四六句 在榔黃“十字句”中，當其字位撰作為“四、六”句法時，亦可稱為“四六句”。

外 指大花面。

外江班 廣府人稱外省戲班為“外江班”，名稱似初見於清道光年間。“江外班”演的都為其他省份的地方戲。

生 指武生、正生、總生等角色。

白字戲 流傳在海豐、陸豐地區的一種戲曲，用當地方言演唱。由於當地人稱“本地白話”為“白字”，故稱“白字戲”。

白話 廣府人稱本地粵語方言為“白話”。

包大頭 “大頭”本為戲曲中旦行頭部化裝的統稱，包括貼片子、梳頭、上頭面等。包大頭即全部頭部裝扮。

六劃

行頭 粵劇行話中，“行頭”一語有多種含義，如指“衣箱”戲服等；但亦指一般戲行的辦事規矩及行事規範。如“執輸行頭”一語，即有“不懂規矩”的含意。

合尺 工尺譜中的“合尺”亦即簡譜的“5、2”。由於傳統的廣府“二黃調”都在樂器的“合尺”絃上定弦，故唱“二黃調”時亦可稱“唱合尺”。

合尺中板 粵曲的定調以C=1的“合尺”調為“正絃”，“正絃”與G=1的“反絃”相對，故“合尺中板”亦即一般的“椰子中板”，而非“反絃中板”。

江湖十八本 據說粵劇早期慣演的第一批通行劇本即為“江湖十八本”。老藝人憶述說，這都是當時全中國慣演的劇目，也難於辨認其為崑弋或“皮黃”了。該十八本的劇目莫衷一是，現舉資深藝人、粵劇史家麥嘯霞為例，但也不完全。他提供的劇目為：《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四進士》、《五登科》、《六月雪》、《七賢眷》、《八美圖》、《九更天》、《十奏嚴嵩》、（十一亡佚）、《十二道金牌》、《十三歲封王》、（十四、十五、十六、十七亡佚）及《十八路諸侯》。

七劃

位格 指唱腔句式的字數或字位或分頓處，通常每一字位亦即一個位格。

八劃

長句二黃 “長句”為粵曲“梆黃”句式之一。正常的“梆黃”句格均為七字句或十字句，若撰曲者在正常句格中加入眾多的襯字及多個“活動插句”時，由於上下句的頓數增多了，曲腔也延長了，便成為“長句”格式的板腔*。用“長句”方式唱的“二黃”板腔便是“長句二黃”。
長句滾花 滾花*唱式中的長句*唱法，其長句句格與一般的“本腔”滾花不同。

長靠武生 穿着靠甲的武將角色，穿厚底靴。

武戲文做 用“文場戲”的風格去處理“武場戲”，使武場戲顯得溫文、細膩。

花腔 在行腔時加上裝飾性的“花腔”，有如粵樂演奏中的“加花”。

板腔 粵劇稱“板”為“板路”，有各種節拍或節奏，如“自由板”、“中板”、“慢板”等，由各種“板路”曲腔所組成的唱腔，便為“板腔”。通常“板腔體”的唱詞結構為“偶句體”，分上句和下句，循環往復。最基本的句式為“七字句”或“十字句”。

拉山 戲曲的基本功，亦為一種臂部的程式動作。左手攥拳，左伸與肩平，右手伸五指，手心向外，並由左向右拉開，亦與肩平，又稱“拉山膀”。

九劃

苦喉滾花 粵曲的“滾花”調而突出“乙反”苦喉的，稱“苦喉滾花”，有悲涼淒清的感覺。

南音 是廣府民間警師傅唱的曲藝，以“南音”腔調說唱長篇故事。伴奏樂器有箏及拍板，正規者還加入椰胡。曲調幽怨，是嶺南“說唱音樂”最流行的一種，其後“南音”歌調流入粵曲，自此成爲粵曲主要曲腔之一。

南派 所謂“南派”粵劇仍屬爭議中的一種概念，或稱“嶺南派”。主張粵劇有“南派”風格者認爲，粵劇傳統功架的基礎在“南拳”^{*}，武打技藝中有“北派”^{*}與“南派”之分。由於粵劇的功藝底子在“南拳”，加上粵劇長期形成的地方傳統特色，認爲應有“南派”粵劇的流派存在。

南拳 是嶺南流傳的拳術，如“洪拳”等門派。

紅船班 早期廣府粵劇戲班多在珠江三角洲一帶鄉鎮演出，爲求方便，常年住在有特殊設計的平底土船上，到處演出。此種戲船由於多髹上紅色，故稱紅船。此種戲班又稱“紅船班”，以示與其他較小型的“過山班”等有別，由於“過山班”多在山區或偏遠貧瘠地區演出，此種戲班一般規模較小，跡近“江湖班”，與“紅船”大班不同。

首板 即京劇的“導板”，通常爲散板形式的一個“上句”，列在一個唱段的開始，以作爲“開導”之用。主要角色常在場內唱“首板”然後登台。

十劃

班本 即戲班的演出本，亦即劇本。

班曲 戲班的唱曲，亦即粵劇“劇曲”，與只唱不演的歌壇

單支粵曲相對。

問字擺腔 粵曲早期用官話唱曲，無法沿字音去唱出委婉的曲腔。自粵曲改唱粵語後，薛覺先創“問字擺腔”的方法，“擺”即取，其意是沿着粵語歌詞的切韻去求取委婉悠揚的行腔。從此便出現了各種各樣的唱腔流派。

問韻擺腔 老曲迷對小明星腔的一種形容，認爲其腔口乃出諸歌詞的格律或韻味，未必完全由歌詞字音而來，由於深得歌詞文采的韻味，故其曲腔另有神韻。

衰派戲 “衰派”通指“衰派老生”，指一種精神狀態衰頹的“老生戲”，亦稱“衰派戲”。

袍甲戲 俗稱“大袍大甲”的武場戲。戲行中武將所穿的“靠”，亦稱“甲”，“袍甲戲”多爲武生的戲，多穿“長靠”武打，非常熱鬧。

十一劃

梆子中板 是中板的梆子唱法，中板並非“中等速度”之意，“板”是板路，即節奏模式。中板的板式是四拍二，即一板一眼，或一叮一板的節奏型。

梆子戲 流傳於北方的一種地方戲曲，常用一種名爲梆子的兩根棗木棒互作敲擊，又用板胡伴奏，所唱的基本腔調稱爲“梆子腔”，是清代最早的板腔體戲曲之一。由於流傳廣泛，南北多個地方戲曲都唱“梆子”腔調。

梗格式 在固定的戲曲“排場”中，亦有固定的情節橋段的發展模式，此種程式化的固定格式，稱梗格式。

梗橋戲 指有固定橋段程式的戲，亦即排場戲。

排場戲 粵劇傳統演出中早已形成了一個個的場面安排，此種安排亦形成為粵劇中的一個個“梗”(固定)“格局”其中除了有固定的演員走位與調度之外，還有固定曲詞唱腔的“梗曲梗白”，更有固定配合的鑼鼓點。此種固定的“排場”通常又成為一齣有故事情節的“齣頭戲”亦稱“排場戲”。

堂口 在粵劇行中，各行業藝人組織起來的行幫都稱“××堂”，泛稱“堂口”。

開臉 指淨角(花臉)演員的臉譜勾畫化妝。

貼 指花旦、貼旦、艷旦、武旦、馬旦、堂旦。

淨 指紅生如趙子龍、關公及大淨如大花面等角色。

十二劃

提綱戲 “提綱”亦即“幕表”。舊日地方土戲並無固定劇本，演員只須按演出提綱做戲，該提綱只列明何種脚色出場、舞台景物、鑼鼓點……等，演員由於熟習“排場戲”，且亦恪守往日行當角色的職份，故可以照演不誤。所謂“職份者所當為”，何種行當擔當何種人物脚色，一目了然。“提綱戲”多為“排場戲”，“排場戲”都有固定的曲和詞，但如需臨時演繹唱唸者，則必須臨時“爆肚”，即興演出。外省地方戲稱作“幕表戲”。

崑弋劇本 粵劇早期深受崑腔及弋陽腔戲的影響，除了也唱“崑弋”兩腔外，也沿襲演出了原為崑戲或弋腔戲的劇本，通稱“崑弋劇本”。由於都為曲牌體的戲曲，故一時也難以區分崑、弋了。

短打武生 與長靠武生相對，着短衣、穿薄底靴，如武松之類的角色。

程式表演 一種有既定規範的演出方法，不論動作、身段以至舞台調度與鑼鼓伴奏等均是。由於都有既定的演出格式，近代稱之為演“程式”或“程式表演”。

十三劃

跳架 一套功架的整個演出過程稱“跳架”，取其“跳”出來之意，其中特定的造型稱為“紮架”。

十四劃

數白攬 一種有韻律節拍的“唸白”，有鮮明的板點伴奏，略如北方的“快板”韻白。

嘆板 “嘆板”有嘆息、感嘆之義，是梆黃中一種特殊唱式，通常用以敘事、訴苦等。

慢板 “梆、黃”唱腔屬“板腔體”，有快“板路”與慢“板路”之分。通常“慢板”的“板路”為“一板三眼”，或稱“三叮一板”。“慢板”並不專指速度，例如同為“皮(梆)黃系”戲曲，粵曲的“慢板”就比京劇的慢板速度要慢。

滾花 屬散板，即自由節奏，四字、五字、七字、十字句都可以，上下句及分頓都並無嚴格的規定，節奏比較自由。估計是明代戲曲“滾唱”的一種遺存。

綫口 粵曲的“綫”有多種含義。狹義來說，“綫”是一種定弦，可指音的高度，亦可專指某種調性感覺。“綫口”高低，意指音的高低或調的高低等等。

十五劃

頭架 粵劇及粵曲樂隊分文場及武場。文場(指弦樂)的領導人稱“頭架”，武場(指擊樂)的領導人稱“掌板”。“頭架”多操二弦、粵胡或梵鈴(小提琴)。

撇喉 亦稱“左撇”，專指高亢而帶假嗓的男聲。古腔唱法的武生都唱“左撇”，也可稱“撇喉”。現在唱腔已無此種唱法。

影頭 粵劇演出時，演員用某種暗示的手勢、“動靜”、表情或叫聲去提示音樂伴奏或其他演員，稱為“影頭”。

蝦腔 粵劇著名演員羅家寶的唱腔。由於羅家寶乳名“阿蝦”，故名“蝦腔”。

十六劃

整本戲 亦稱“正本戲”，即全本戲。廣府人愛看有完整故事的“全本戲”，不愛看單齣的折子戲。舊日粵劇在神誕戲中演出，日戲通常演“整本戲”。老藝人憶述說：在一二十年代間，“整本戲”通常演出七八句鐘，連綿不絕。此種“整本戲”通常由一個個古老排場戲按大致的情節連綴而成，或由一連串有類似情節的“齣頭戲”連綴構成。

十七劃

幫腔 指戲曲演出中一種人聲幫唱，通常由台後人員或樂師集體唱出，是早期“弋陽腔”戲曲的特色之一。

龍舟 舊日廣府民間的一種說唱形式，藝人在胸前懸掛小鑼小鼓，手時一支由杖頭支撐的木製龍船。通常沿門說唱乞食，所唱的是一種特殊的“龍舟調”，純用小鑼小鼓伴奏。稍後亦有盲眼瞽師以“龍舟調”說唱長篇故事。其後“龍舟調”流入“粵曲”，便成為粵曲曲腔的一種。

十八劃

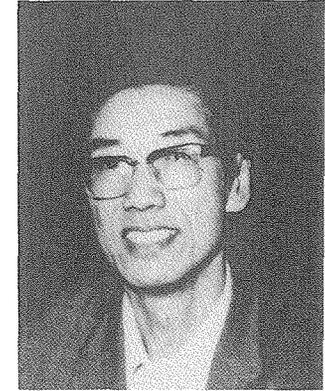
雜 如副淨、二花面、六分、拉扯、五軍虎、手下等。

二十一劃

霸腔 過往武生喉崇尚英武氣概，故武生喉亦稱“霸腔”，過往武生喉常在高亢處唱假嗓，現時的霸腔可以盡量高亢豪邁，但却不一定混唱假嗓了。

齣頭 即單齣戲。自宋元南戲開始，南戲稱單場的演出為“齣”，北方雜劇則稱“折”，故有“折子戲”一名。“齣頭”即“折子戲”。

編者簡介



黎鍵，資深樂評人及民族音樂研究者，曾多次統籌及主持系列性音樂戲曲理論講座、大型學術性試驗演出及參加國際學術會議並發表論文，其研究範圍包括香港本土歌謠、中國地方音樂及戲曲等。現為香港民族音樂學會理事、市政局香港中樂團名譽顧問、香港政府演藝發展局戲曲委員會委員及“粵劇之家”試驗計劃副主席。

粵劇、粵曲、粵樂三者相輔相成、關係密切，然而坊間所見有關文章，不是過於專門化，便是過於學術性，使欲窺其全豹的一般讀者望而卻步。故而一部能兼及三方面，並由行內人親自口述、極具真實性且親切易懂的《香港粵劇口述史》更覺難求。

盧家熾
粵樂名家

《香港粵劇口述史》一書滙聚了多位本港粵劇及粵曲界的資深“局內人”，以他們的親身體驗，敘述了此一傳統地道藝術的面貌，極具參考價值。

陳守仁
香港中文大學音樂系講師

《香港粵劇口述史》是一本活的香港粵劇史，充分體現了此書編者對香港粵劇的熱愛和奉獻精神。香港粵劇界有幸，有《香港粵劇口述史》來為他們保存一段寶貴的史料。

劉靖之
香港民族音樂學會會長

我個人認為《香港粵劇口述史》不僅資料詳盡、內容有趣，最難得的是所有講者都是戲行中人，觀其言而察其藝，可讀性極高。我與黎鍵先生相識於粵劇的推廣活動中，深感他對粵劇的一片熱誠，故樂於為本書推薦。

汪明荃
香港八和會館主席

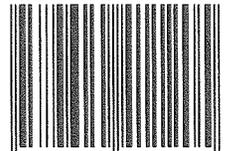


聯合出版集團

HK\$ 65.00

三聯書店(香港)有限公司

ISBN 962-04-1120-X



9 789620 411205