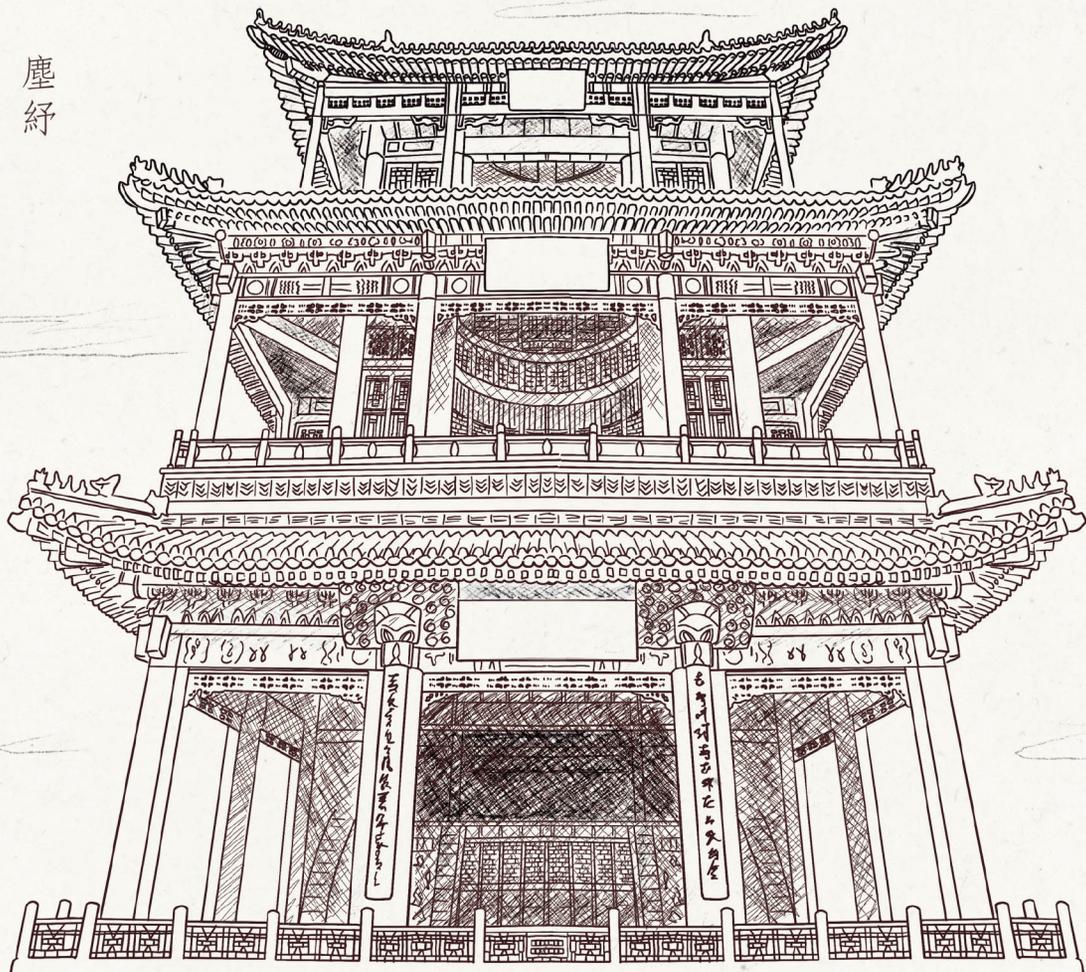


# 梨園 偶拾

京崑篇

塵  
紆



當時的戲棚設計，是前十排左右設有座位，但須另外付費。至於後面的空間，則不另收費。就是在免費區看蹭戲。

### 「啟德」是粵劇恆常演出地

六十年代中開始，「啟德」名副其實是粵劇的恆常演出地，而幾乎所有粵劇演員都常在該處登台演出，直至遊樂場結業為止。當中恐怕只有芳艷芬是例外，未見在該處登台。

另一方面，日後我當了劇評人而有感於新秀演員苦無常踏台板機會，於是向政府進言開設粵劇永久場地。我的理念就是借鑑之前「啟德」戲棚長年演出的模式。隨著油麻地戲院變成戲曲表演場地，此願終於得償。由此可見，童年看戲的經驗，總有用得著的一天。

連年見識，長期浸淫，為我的戲曲路途奠下初基。這就是我劇評歷程的前話；至於日後得納汪師門牆，倒是後來的事，而因評論需要（倒不是藝術需要）先後學習京崑粵劇，更屬另一回事。

### 三十年 劇評路 純偶然

當年跟隨汪師習曲，只不過看作一門學問，稍予涉獵，聊自增益；怎會想過要當劇評？回想三十年前走上劇評路，確是誤打誤撞，純出偶然。

事緣九十年代初《經濟日報》「文化前線」版編輯是我八十年代任教某大專院校時的學生。記

得當年某日，我閱罷「文化前線」所刊登的某篇戲曲評論，馬上向編輯投訴：「乜寫得咁差你都登嘅？」她聽後戲言道：「咁唔抵得，你嚟寫呀？」我一時氣盛，按捺不住，便馬上回答：「好，就等我寫！」如此這般，就踏上藝評的不歸路，一晃就是三十年。

藝評路上，起初幾年，只寫戲曲；隨後順乎己愛，兼寫西樂；其後更擴展至中樂，甚至偶寫戲劇，而各式評論，皆見於各大報刊。不過，為秉乎藝術原則，任何戲曲評論，絕不刊於本地粵劇雜誌，即使對方誠邀，也斷不破例。

除了硯田為樂，亦不時應邀，為文藝組織及學術機構，評論或講授戲曲及音樂，並為電台評論各式演出，以及主講或主持中西音樂暨文化節目。此外，為弘揚表演藝術，推廣藝術評論，長年擔任國際演藝評論家協會（香港分會）董事。公職方面，則歷任藝術發展局藝術顧問及審批員，期以一己綿力，報效藝林。

### 當劇評人 苦樂參半

此刻驀然回首，藝評三秩，確實苦樂參半。最苦惱的，當然是自忖發表評論時明明是良言規勸，溫馨提示，但受者看成主觀針對，因而煽情還擊。

最大樂趣者，莫如受者聽罷評議，知所改進，或起碼誠懇交流。另一方面，透過藝評為觀眾解除各種觀賞方面的疑竇，亦是賞心樂事。

單以戲曲而言，可堪記取之事，簡直多若繁星。茲酌選數則載述，聊增談趣。

(一) 自己不是演員，卻於某年聯同史濟華老師在文化中心大劇院的舞台上（請注意，是在台上；不是台下）舉行越劇導賞；另於某年應某大學舉行導賞。豈料主辦者忘記事先宣傳，結果錄得「零」上座率。這兩項記錄，敢稱前無古人。

(二) 二零零八年為澳門藝術博物館所辦的「清宮戲曲文物展覽」，培訓一班對戲曲本無認識的導賞員，期以短期內把他們變成清宮戲曲文物的專才。其實，莫說是戲曲門外漢，即便是京劇老觀眾，也未必粗懂清代宮廷戲，遑論清宮戲曲文物。畢竟清宮演戲，與民間明顯有別。

要做好這樁差事，必須深諳清宮歷史，也要通曉宮廷演戲模式、規矩，以至內容。當然，極為有用的參考書，例如朱家潛與丁汝芹《清代內廷演劇始末考》、丁汝芹《清代內廷演戲史話》、王芷章《清昇平署志略》、張淑賢《清宮戲曲文物》、萬依等《清代宮廷生活》，以至戴雲《勸善金科研究》，亦須稔熟。由此可見，這個課題，確實專門無比。

這個活兒，要不是藝評盟友周凡夫催請再三，我也不想接。當時我為此先後渡海三次，合共講解了差不多二十小時，才勉強訓練到那班學員權充「導賞員」。不過，整個訓練過程順暢愉快，尤其難得是賺到真摯情誼。

(三) 二十一世紀初，專誠前赴杭州拜訪著名戲曲學者洛地老師；一席交談，經緯縱論，竟成莫逆。原來他年輕時追隨賀綠汀學習音樂，而賀是黃自其中一位得意門生。洛老初攻音樂，隨後轉

行，由樂入曲，可謂有趣。也因此之故，他的各番見解，從不囿於戲曲框框。

二零零三年年頭，我敦請他來港演講。豈料「沙士」即將肆虐，人心虛怯；洛老竟然不憚疫情，毅然蒞港。甫見面，他高聲說到：「要不是看在老弟你面上，而是其他人邀請，我也不會來呢！」辱蒙長輩錯愛，怎不竊喜？

記得後來另有一回，我前往杭州開會，他風聞我這個老弟現身杭州，居然從上海趕車回杭，特意與我重逢敘舊。仰承眷念，既羞且喜。關於彼此每次相遇相交，我均撰文記敘，而那些拙文，亦已收入本文集。祈請翻閱。

(四) 二零零二年，我在港策劃一台「麒派匯演」，以紀念京劇名角麒麟童周信芳。匯演由浙江京崑劇團京劇組承辦，負起班底之責，並由團裏麒派名家趙麟童領導其他劇團的一眾麒派演員蕭潤增、陳少雲、王全熹各演名劇；零五年，繼而策劃「崑丑匯演」，由浙江京崑劇團崑劇組擔任班底，藉此向崑曲「傳」字輩名丑王傳淞致敬；並由該團崑丑名家亦即王傳淞哲嗣王世瑤聯同早已分道揚鑣的師兄弟劉異龍、張銘榮、林繼凡、范繼信各演名劇。

這兩台戲由於選題獨特而且所選劇作頗為少演，公演時贏得業界及觀眾稱許，連著名文學家也斯學長亦向我親置好評。能夠為戲曲界敬效微勞，實感欣慰。

## 心旌搖動 難以掩抑

(五)當年香港康文署舉辦戲曲節，總必邀請我為各式劇種舉行演出前講座。不過，莫說是崑曲，即便是京劇，我根本鮮有機會擔任講員；每年所講的，例必是僻冷劇種。據署方解釋，熱門劇種，找講員，不算難；冷門劇種，根本找不到人，只得委我重任。對於署方如此「眷顧關照」，除了深表感銘，也沒其他話好說了。

二零一一年戲曲節，湖南祁劇團蒞港演出，而祁劇的演出前講座，由我負責。清楚記得，講座那天晚上，春寒料峭，氣溫很低。講座前自付：天氣寒冷，復加劇種僻冷，今次來者，恐怕只有三幾位。

說什麼也料不到，當晚居然有大约二十位戲迷前來聽講，實感驚訝。出於好奇，於是趨前求問：

「天氣咁凍，劇種又咁冷，你哋走嚟做乜？」

詎料他們居然如此回答：「就係唔識，先至走嚟聽你講。」

聽罷此言，心旌搖動，難以掩抑。

## 戲迷反應積極 為我添力增華

這是擔任劇評的最佳回報。此外，每當做完導賞或演後評論，或會有戲迷走到跟前，對我說「好多謝你教識我點樣觀賞呢個劇種。」又或「多謝你幫我講出心底話。我總係覺得呢齣戲唔好睇／好

好睇，但總係講唔出。唔該曬。」

其實，為戲迷代言，怎不是劇評人首要職責？他們經年累月的正面反應，確實帶來無限鼓舞，為我本屬沮喪無奈的劇評工作，添力增華。

很多戲迷雖對戲曲滿有熱忱，但往往流於一知半解，疑竇極多，可又苦無查證求問之門。親睹此狀，實在浩嘆。為求稍盡綿力，何不藉此機會，簡述戲曲美學課題，以及台上演戲，應該如何欣賞？

## 「四功」說法 誠然不虛

甫進戲曲大觀園，前輩例必告知：戲曲講求「四功五法」。四功者，唱、唸、做、打；如屬文戲，則是唱、唸、做、舞。一看便知，前兩者是嘴巴活動；後兩者是四肢動作。

唱唸做打（舞）的說法，誠然不虛。首先，戲曲最講求唱，唱戲唱戲嘛；如果戲沒有唱，就不是戲了。

居次位者，是唸。唸可分「唸」和「白」兩種；前者屬於朗誦性質，基本上就是音樂的一部分；後者是說白。唸與白的界分方法，其實很易辨別。

唸，是知書識禮的角色常用的語言，聽來有點文皺皺，而語言特色是帶有韻味，講求節奏，重視抑揚。這種唸，京崑裏叫作韻白。此外，但凡唸定場詩、引子，必用韻白。

唸白的白，是指話白。劇裏販夫走卒，奴婢小廝，例必用話白。一般來說，話白不須過於講求說話有韻味，而只管說得清楚爽脆，就可以了。京劇話白，說京片子；崑曲話白，說蘇州話；不過，遇有兩位丑角同台，第一位說蘇州話，第二位則說揚州話，而不會重疊。

至於「做」，是指四肢與面部表情的所有動作。所以具體而言，「做」其實包含做與表。蘭花指、拉山膀、雲手等等，都屬於做，即做手；面部喜怒哀樂的各式表情，則歸入「表」。

說到「打」，可約分為毯子功和把子功兩大類。吊毛、跟斗、下腰、劈叉、蜈蚣彈、跳高台（翻桌）等等，均屬毯子功；台上揮動各種武器，例如舞刀掄棒、耍劍花槍花、對打、大開打，以至打出手，都屬把子功。

如果不是指打，而是舞，就是指演員在台上舞動。此舉可以由耍身段、走台步，至各式舞蹈，包括有助凸顯劇情，加強戲味的特編舞蹈。

綜觀上述的四功，確實有譜可遵。不過，每當提到五法，問題就泉湧而出。

### 「五法」須予商榷之處極多

「五法」，是傳統所謂的手、眼、身、步、法。可是，這五法須予商榷之處極多。此處的手眼身步，不就是包含在四功的「做」嗎，何必贅言？

「五法」的法，更是離譜難懂。首先，五法的前四者，即手眼身步，全屬技巧範疇，但最後的法，

是指法則，而此乃概念問題，與前四者絕不搭邊。怎可混為一談？

或云：五法的法，應指頭髮的髮，水髮功之謂也。豈不知此說更加離譜。耍水髮這門特殊技巧，並不常見。既然其他更為常見的活兒，都沒有列入五法，試問又怎樣可以隨意把水髮列入呢？

一由是觀之，傳統四功五法，根本站不住腳。然而，前人含混存誤的說法，網頁作家居然外行充內行，以訛傳訛，甚至大書特書，硬加演述，簡直可笑。

大家何不捨棄舊說，來一個重新釐定呢？

### 簡分視覺美與聽覺美

如果想以簡單易明的說法講述戲曲特色，從而協助弘揚戲曲，何不劃分為視覺美與聽覺美？一言蔽之，戲曲就是視覺美與聽覺美的融合。

先說聽覺美。始終戲曲首要是唱，其他為副。聽覺美的觀念，再簡單也沒有了。但凡台上所發出而台下所聽到的，都屬於聽覺美。由是觀之，除了台上的歌唱，聽覺美還包括吟哦、朗讀、說白等聲樂美以及各式各樣的器樂美，而器樂在台上擔當三種職能，其一是伴奏，即是伴著歌者而演奏；其二是演奏序曲及終曲，以示開演及終演；其三是負責演奏過場音樂，說明台上轉場換景，又或承托劇情，營造氣氛。

至於視覺美，望文生義，但凡可以在台上看到的，都屬於視覺美。如此一來，既包括前述的做

表、武打、舞蹈，亦包括本身帶有表述功能的穿戴，即是各款服裝衣飾，甚至臉譜，以及布景、道具，以至在閱讀曲本時所鑑賞到的文學美。

大家是否覺得，聽覺美和視覺美的說法，是不是比傳統的「四功五法」更清晰明確，簡單易懂呢？

## 門類極多 範疇廣闊

上述聽覺美和視覺美，門類極多，範疇廣闊，因而涉及不同的專門學問。由此可見，戲曲的確博大精深，包羅萬象。任何人縱使窮一生之力，也難盡窺堂奧，全盤通曉。莫說是某一劇種，即使是某角某派，抑或穿戴臉譜，恐怕畢生用功，也未必全豹盡窺。

先以「穿」為例。大家都知道，武將出征上陣，例必穿上仿似甲冑的「靠」。單以京劇而言，舞台上的靠，大抵分為「上五色」與「下五色」兩大類；紅、黃、白、綠、黑，屬於「上五色」；「下五色」則有藍、紫、粉紅、古銅、湖水藍。既然有顏色之分，武將穿靠，必有定式，不容任意。按照傳統，劇中重要武將穿「上五色」；不重要的，用「下五色」。因此，重要武將如項羽，紮黑靠，趙雲白靠，關羽綠靠，黃忠黃靠。這種傳統，必須遵循。

## 除了男靠 還有女靠

除了男靠，還有女靠。不過，女性上陣殺敵者不多，因此女靠的顏色也不多，只有紅、粉紅和白，而穿白靠的女將，必定是孤女寡婦，戴孝出戰。

武將出征上陣，固然紮靠，但如果不是上陣殺敵呢？總不成穿靠嘛。那麼，須穿什麼呢？「蟒」，既是武將所穿的禮服，也是文武百官的禮服，主要用於上朝，也用於正規場合。如果不是正規場合，則穿「氅」，即是便服。另一方面，一般官吏及其眷屬，以至平民百姓，都穿「褶」作為便服。台上文小生、武小生、文丑、武丑、老生、青衣、花衫以至老旦，皆以褶為便服。

另一方面，窮書生除了腳穿燕尾鞋，身上衣服亦須打補丁，以示窮得連一件完整光鮮衣服都沒有。如果補丁之中有一塊紅布，那是預示，此人日後必定高中，終可吐氣揚眉。

由此可見，單是「穿」這一項，就已經極有表述能力。一言蔽之，演員所穿的，完全有助說明人物的身分、地位、場合、狀態以至情緒。

## 臉譜美術 所涉浩繁

再以臉譜為例。這種在演員臉上勾畫圖案的手法，是用以凸顯人物性格。戲曲臉譜與西方古希臘悲劇所用的大型木面具各有優劣。比人面還要大的木面具，好處在於體積大，方便遠觀；壞處是掛在臉上的大型木制面具，只是死板板的一塊木，也即是說全劇只有一種表情；反觀臉譜畫在臉

上，比較靈活自然，而且顏色鮮明，更具美感。

不過，臉譜斷不是一門簡單學問。首先，不同劇種有不同的譜式。單以京劇而言，臉譜大抵可以分成：

整臉——望文生義，整臉是指整塊臉上只著一色，而且勾得平平正正，不偏不歪。這個譜式用於地位較高，性格中和的正派人物，例如包公、關羽、趙匡胤；

六分臉——又叫做老臉；估計是由整臉衍化而成。這種譜式之所以叫作六分，是因為抹上主色的部位，佔全臉的六成。這種著色簡單的譜式，適用於老成持重的文官武將，例如黃蓋、徐延昭；

三塊瓦——是把臉的眉、眼、鼻以加長加闊方式分成三大區塊，而這是最常見的譜式。勾三塊瓦的人物有姜維、馬謖。三塊瓦有一個延伸的譜式，叫做花三塊瓦；勾法是在三塊瓦之上，加畫花紋。這個譜式用於性格急躁之人，例如竇爾敦、典韋；

十字門臉——是指在鼻樑間畫一個十字形，主要用於武將，例如張飛、焦贊；

白奸臉——是指以白粉和水抹在臉上而不著油彩的譜式，用以顯示白臉人物虛偽而失卻了本來面目。趙高、曹操、嚴嵩，就是勾白奸臉；

歪臉——是把面部畫歪，形成五官不正，用以表示人物面目醜陋又或心術不正、行止不端，例如鄭子明、于七；以及

碎臉——這種譜式是由三塊瓦和十字門臉逐漸演化而成。之所謂碎，是因為用色複雜，花紋特

多。勾碎臉的人物，多是綠林好漢、江湖異士，例如李逵、單雄信。

順帶一提，戲迷如果對京劇臉譜藝術有興趣，不妨翻閱前輩專家高戈平的《國劇臉譜藝術》。

### 譜式相同 但著墨可以不同

勾臉另一有趣之處，是儘管同屬某一人物的臉譜，但可以因應不同年紀或人生階段而略有調整。例如曹操，雖然同樣是一張白奸臉，但盛年的臉，與老年的臉，確實稍有差別。年邁時的譜式，須勾得白中帶灰，以示蒼老。

此外，演同一位人物，甲演員與乙演員的勾法往往同中有異。儘管譜式相同，但由於各有詮釋，著墨可以不盡相同。例如，京劇淨角演員侯喜瑞與郝壽臣，雖然同是架子花臉（即重做唸而不重唱的淨角演員），演同一人物時，臉譜勾法顯然有別。又例如，同樣是演猴戲的孫悟空，就有三派不同的譜式。其一是國劇宗師楊小樓所勾的「一口鐘」；其二是武生李萬春的「倒栽桃」；其三是武生李少春的「葫蘆式」。又例如，同樣是演《霸王別姬》的項羽，同樣是勾一張「鋼叉臉」（也稱作無雙譜，以喻其譜式獨一無二，舉世無雙），但額上所書的「壽」字，可以各有不同。有人喜歡以隸書勾之；有人愛以草書或行書勾之。

由此可見，單是臉譜這門美術，所涉浩繁，縱使鑽研十年八載，也未必盡得三昧。

## 馬鞭兵器 內裏學問 也真不少

即使簡單一些的，例如馬鞭兵器，內裏學問也真不少呢！我們常常看戲，可有留意，台上所用馬鞭，原來明顯有別？

馬鞭既分顏色，亦分文武。按照傳統，呂布用紅鞭，因為依據小說所述，呂布騎的是赤兔。既然是匹紅馬，台上當然用紅鞭；唐三藏騎的是白馬，當然用白鞭；項羽騎的是烏騾，既然是匹黑馬，當然用黑鞭。

不過，我看過京劇舞台上演項羽的用黃鞭。記得那次演出完畢，我向該京劇團管衣箱的老師傅請益，演項羽的可用黃鞭而不須用黑鞭嗎？對方坦然回答：「可以的，因為項羽是西楚霸王，既然是皇者，當然可以用黃鞭。」這種道理，有趣嗎？

記得有一次看崑曲《馬前潑水》，演朱買臣的居然拿了一條五綵鞭。我當刻楞住了。須知五綵鞭是武將專用；做文官的要拿三綵鞭。此等規矩，恐怕現今演員大都不知。

## 台上兵器 大都依循小說

至於兵器，規矩更多。大體而言，如果某劇取材自通俗小說而其內有所述明，梨園子弟當必凜遵。如果沒有小說依循，則跟從傳統。舉例說，猴戲裏孫悟空拿金剛棒、豬八戒拿耙、沙僧拿鎗；《挑滑車》裏高寵拿大槍；《獅子樓》武松拿刀；三國戲呂布拿戟、關羽拿大刀，而且是專用並享

有名堂的青龍偃月刀、張飛拿丈八蛇矛，而劉備則拿雙劍。凡此種種規矩，台上莫不遵循。

提到刀劍，記得有不止一位戲迷曾經提問：「台上人物究竟誰人該拿劍，誰人該拿刀？刀與劍，其實有什麼分別？」我當必以十分肯定的語氣回答：「當然有分別，而且明確有別。」劍，是王者的專用武器，限用於有身分有地位的人，包括帝王將領，例如劉備身為王者當然拿雙劍，以至士人儒生，也是拿劍；刀則歸草寇盜賊，衙役粗人所用。

大家有沒有發覺，水滸戲《林冲夜奔》裏林冲拿劍；《獅子樓》裏武松拿刀。箇中當然有其道理。林冲在《夜奔》雖然落難奔逃，但總不失身分。畢竟他是八十萬禁軍教頭。貴為領袖，當然是拿劍。所以崑曲《林冲夜奔》那折戲的第一句就是「按龍泉（即指劍）……」；反觀武松，充其量只是打虎英雄而已，地位毫不煊赫。一介莽夫，當然拿刀。從這事例可見，刀與劍確有其表述功能，用以反映身分，顯示孰尊孰卑。

## 戲曲分曲牌體與板腔體

又有戲迷提問：「戲曲的國度裏，劇種繁多，以目下而言，相信有兩百多種之多，而分布於各省各地。那麼，劇種之間究竟有什麼異同？彼此之間又如何有效界分呢？」

誠然，劇種確實繁多；即便近大半個世紀因種種原因而失傳湮沒者，倒也不少，但起碼還剩下兩百多個。劇種雖然散見於各省各地，但總有相同之處。細究其實，各地劇種大抵可以分成三大體

系，即曲牌體、板腔體，以及曲牌板腔混合體。根據戲曲發展歷程，是先有曲牌體，後有板腔體。

所謂曲牌體，是唱詞按照曲牌填寫。曲牌是因應每支長短不一的歌曲而給予固定名稱，情況猶如詩詞裏詞所用的詞牌。每支曲的體裁可長可短，既可獨立使用（即「小令」），並可連續使用，又可組合起來，成為套曲（即「套數」），更可以把不同曲牌的曲經過剪裁而合成一曲。這種合成曲，曲學裏叫作「帶過曲」或「帶曲」。

從文學角度看，曲可分為散曲和劇曲。前述的小令和套數，屬於散曲；見於元明清雜劇和傳奇者，則屬於劇曲。芸芸劇種之中，崑曲就是按照曲牌唱曲，因此是曲牌體的最佳代表。

### 板腔體分指「板」和「腔」

一如前說，曲牌體源自元曲的劇曲，而且先於板腔體。那麼，板腔體又是如何形成的呢？扼要而言，板腔體應該蛻變自曲牌體，而以七言詩作為發展基礎。板腔體的句格雖然時有長短，但基本結構是七個字，也就是「七字句」，與文學裏近體詩的七言詩無異。當然，在七字之上，可以酌加襯字，以助凸顯或增強唱情。

板腔體的另一特色，是句格方面上下句而形成一聯。按照規矩，上句以平聲起，仄聲結；下句則相反，以仄聲起，平聲結。

具體而言，板腔體的板腔，是分指「板」和「腔」。在板腔體的國度裏，「板」是指板式，而常用的有節奏不一的原板、快板、中板、慢板、哭板、滾板、散板、導板、流水板等等。「腔」是指聲腔，是某劇種所使用的腔調。例如，京劇所用的是「西皮」和「二黃」，簡稱「皮黃」，因此之故，京劇班也叫皮黃班。又例如，粵劇所用的是「梆子」和「二黃」，簡稱「梆黃」，亦即行裏所稱的「土工」和「合尺」。

或問：板腔體劇種真的不使用曲牌嗎？答案是：有使用的，但不是用於歌唱，而是用於過場換景，又或為台上的做表舞蹈增添情緒。

不過，大家如果在京劇舞台上聽到演員以曲牌唱歌，請不必納罕；他們唱的，應該是崑曲。事實上，京劇吸收了不少崑曲劇目，而且盡多是武戲。京班把崑曲武戲移植過來後，就照演照唱。京劇常演的武戲《挑滑車》就是著名例子。劇中演高寵的武生演員，在噴吶吹奏下唱崑曲曲牌【石榴花】等。不過，那是演於京劇舞台的崑曲，並不是屬於板腔體的京劇。大家切勿混淆。

### 語言差異是欣賞戲曲的巨障

從上文可見，板腔體的板式基本上大同小異，而最大分別在於聲腔。因此，我們可以說，板腔體劇種的最大特色在其聲腔。不過，說到底，每個劇種透過聲腔傳達出來的唱詞，礙於語言隔閡，觀眾未必容易聽懂。始終，語言差異是欣賞各地戲曲的最大障礙。

承前說，粵劇既然是唱「梆黃」，理應屬於板腔體。此話誠然不差。可是，粵劇在大約一百年

前發生很大變化。為了解決因只唱「梆黃」而引起單調乏味的問題，戲班逐步而大幅引進各式各樣的樂種，從而增加曲唱種類及韻味。當中既有原屬廣東說唱藝術的南音、龍舟、木魚等，以至各地樂種，更把原屬粵樂的曲調（小曲），甚至時代曲或歐西流行歌曲及各式舞曲，譜成歌曲，而所用的小曲，均有各自不同的曲名與句格。編劇家於是按照個別樂曲的不同句格，填上歌詞。如此一來，粵劇就新增了一個儼如曲牌體的體裁，也就變成上文所指的曲牌板腔混合體了。

再以川劇為例。現今的川劇，其實是見於四川地區內五個不同劇種的合稱。計有：高腔、川崑、胡琴戲、彈戲、燈戲。當中前兩者分別源自弋陽腔和崑腔，因此屬於曲牌體；三四者是板腔體；燈戲則屬曲牌板腔混合體。

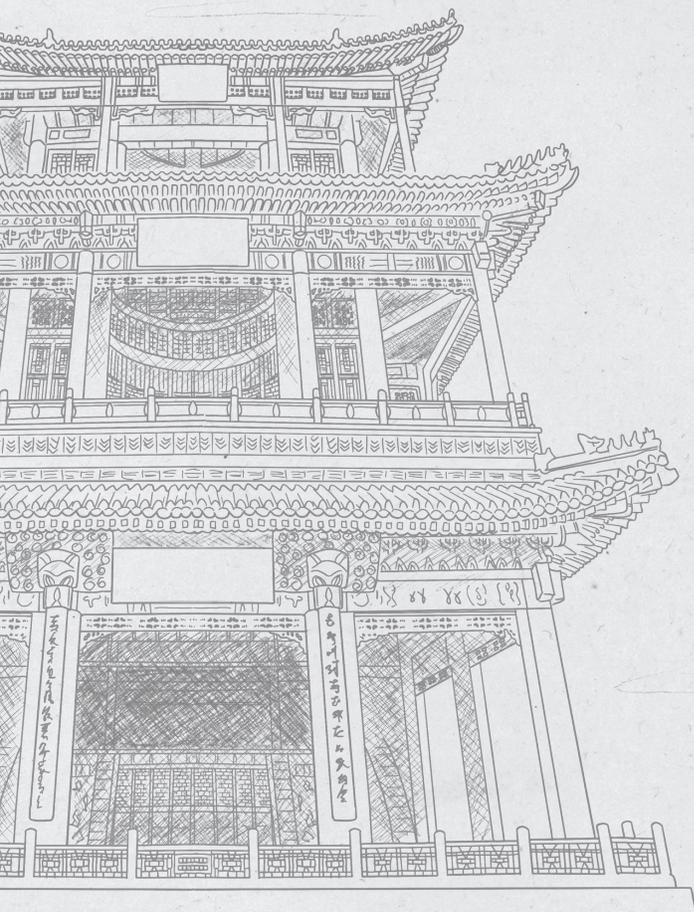
## 戲曲有雅部與花部之分

另一方面，戲曲有雅俗之分，亦即是有雅部與花部之分。崑曲屬於文人曲，而文人所作，謂之雅。因此，崑曲獨領雅部；其他劇種則全屬花部，而花部創作者大多是樂工與伶人。這類作品往往經過歷代積累而成。當然，花部近世也出現很多全職或兼職編劇家，負責編撰新劇。

在此補充說明，由於曲牌體是按照曲牌的句格和聲律填上唱詞，所受到的限制比板腔體大得多；也因如此，曲牌體的藝術要求必然比板腔體高。這亦間接說明，為何屬於曲牌體的崑曲，位居雅部，而屬於板腔體的所有劇種，則位廁花部。

一輪明月照窗前

# 京劇篇



## 武旦表演勇猛又嫵媚

十月中旬中國京劇院青年團來港演出前，筆者在本欄簡介老旦藝術時，提到旦行自從王瑤卿、梅蘭芳致力擴大青衣領域，在青衣範疇外兼取花衫特色後，這個二合為一的新行當在旦行中獨領風騷，致使其他本該具有一定重要性的老旦和武旦黯然失色。

武旦其實是個卓然獨立而值得大力發展的行當，因為它本身有另一套與別不同的藝術要求。假如我們把旦角劇目粗分為文戲與武戲，青衣、花衫、花旦、貼旦、彩旦均專演文戲，只有刀馬旦與武旦主攻武戲。雖然同樣是演武戲，刀馬旦與武旦的藝術要求與表演特色卻有明確劃分。一般來說，刀馬旦偏重做工、說白和功架，正因如此，一些武功條件較佳的青衣或花衫演員，可以兼演刀馬旦。

武旦則不須著意做工，而只注重武打，並且以「打出手」作為主要表演內容，而刀馬旦與武旦最顯著的分別，就是前者毋須「打出手」。所謂「打出手」，是指演員在武打時用拋、抱、踢、磕、頂、挑、耍等方法，把手上的兵器拋離及收回，從而凸顯劇中人物機警靈敏，更可藉此刺激觀眾的感官功能，增強武打的激烈效果。最常見的「打出手」，是各式各樣的踢槍動作。有些武旦演員甚至運用靠旗打出手，以旗尖繞刀、繞槍及磕槍。由此可見，武旦所需求的武功訓練，比刀馬旦嚴格得多，而武旦學員的艱苦之處，實在不言而喻。

若論近百年對武旦藝術影響最深及貢獻最大的人物，應該是清末民初的「九陣風」閻嵐秋。閻氏不但繼承了岳父朱文英迅疾勇猛但亦輕盈敏捷的武旦絕技，更兼集花衫的嫵媚及刀馬旦的豪邁於一身，達到「動時剛健、靜時婀娜」的境界。他的開打恍似流星趕月，「亮住」（停頓）時卻絲紋不動，他的「下場」動作亦經過精思——先稍作停頓，凝立片刻，再輕微晃動，然後隨著微晃之勢，飄然下場。光是這個下場就遠勝同儕。

能夠繼承閻派武旦藝術的演員，公認有三位，其中兩位是中華戲校「德」字輩的宋德珠（亦即後來的四小名旦）及「金」字輩的李金鴻，另外一位是閻的親侄亦即「富連成」科班「世」字輩的閻世善。遼寧京劇團的李靜文，師承李金鴻和閻世善，因此繼承了不少閻派絕學，她常演的《青石山》、《扈家莊》、《取金陵》，均屬閻派戲寶。據筆者多次觀察，她的武打的確達到快、穩、準的要求，甚至蘊含幾分飄、俏、媚的韻味。

長期以來，京劇台上下對武旦的期許，只限於武打出色，對做唸要求不高，唱功更不須講究。不過，既然青衣可以把花衫融合為一，甚至兼演刀馬旦戲，大大增加自己的表演內容，武旦何嘗不能擴大範疇，多些鑽研做唸，使所演武戲更有內涵？

一九九九年十一月

## 漫談京粵紅生戲

最近有些朋友問，紅生是個怎麼樣的行當，而紅生戲是不是指關公戲？在回答這兩個問題之前，必須申明，由於京劇紅生戲的劇作數目及發展規模遠勝崑劇與粵劇，下文的簡介是以京劇為主，崑劇及粵劇為副。

### 紅生有關公趙匡胤姜維

望文生義，紅生當然是指用紅油勾畫臉譜的演員。在清末民初之前的京劇紅生，大都是由花臉應工，因此亦叫紅淨，是一個專門行當。除紅淨外，紅生戲有時亦由老生兼演。到了楊小樓一代，更由武生勾臉演紅生。自此之後，不少武生亦兼演紅生，當中李萬春、高盛麟更卓然成家。不過，回顧最近幾十年的紅生發展，由於紅生多由武生或文武老生兼任，專演紅生的紅淨行當反而沒落。

提起紅生，必然想起關公。以紅生演關公當然有其傳統依據。《三國演義》第一回以「身長九尺，鬚長二尺；面如重棗，唇若塗脂；丹鳳眼，卧蠶眉」形容關羽的外形。儘管各個劇種的關公扮相略有不同，但總離不開美髯、蠶眉、丹鳳眼的形相。不過，必須指出，除關公外，紅生戲亦包括另外兩位同樣是個性獨特的人物——趙匡胤與三國人物姜維。

演趙匡胤的紅生雖然也是勾紅臉、丹鳳眼，但這個譜式與關公有別，主要在於趙匡胤是宋朝開國皇帝，為了顯示他「龍額日角」的天子扮相，特別在左眉至左額留白之處勾一條紅龍，另在右額勾一顆狀似太陽的紅痣。以往京劇紅生戲裏有一批關於趙匡胤的劇目，例如《斬黃袍》、《送京娘》、《打鋼刀》、《困曹府》、《飛龍傳》等，可惜在缺乏繼承下，這些劇目已經差不多變成歷史名詞。崑劇還有一齣十分完整的《送京娘》，恐怕是現今戲曲界以趙匡胤為主角的唯一常演紅生劇目。不過，必須說明，並非每個劇種都以紅生演趙匡胤，粵劇《打洞結拜》的趙匡胤就是以小武應工，並沒有勾紅臉。

另一位紅生人物姜維的扮相亦與前述兩者不同。京劇姜維的臉譜雖屬紅臉，以顯示他對蜀漢的赤膽忠心，但額前畫上一個太極圈，以喻示他通曉陰陽八卦。按照譜式，姜維臉譜屬於「三塊瓦」。當年楊小樓以武生勾紅臉演《鐵籠山》的姜維，把鼻窩勾成尖形，眼窩斜長向而稍為上翹；但名淨郝壽臣的姜維，是把鼻窩勾成圓形，眼窩較為平直。由於《鐵籠山》自楊小樓一代由武生兼演，今天京劇不少武生仍可演《鐵籠山》。因此，這齣以姜維作主角的紅生戲總算保得住，可惜另一齣《白水關》恐怕已經後繼無人。

### 王鴻壽演關公戲奠楷模

鑑於趙匡胤與姜維的紅生戲寥寥可數，反觀關公戲極多，因此關公戲幾乎可以與紅生戲畫上等

號。要討論戲，必須從清末民初的「三麻子」王鴻壽說起。王可說是京劇「老爺戲的鼻祖」。他對關羽的扮相、服飾、武打、身段、台步、唱腔、唸白增加了很多新元素。例如他為關羽設計了獨特的夫子盔、軟靠、護心甲，甚至特制了青龍偃月刀。他更參考廟宇關帝像的外形，設計了很多優美的造型以及特殊的趟馬與刀花亮相。他把文武老生、武生、架子花臉的演法融為一體，藉此凸顯關公威武、沉穩、莊重、勇猛的特質。

為了維持關公的神格以及營造淵渟岳峙的氣勢，王鴻壽在舞台演關公時盡量避免動作過大，甚至在開打時亦往往點到即止，絕不像高寵、馬超的武生開打這般繁難。王鴻壽匠心獨運，特別創設了一個馬童的角色，透過馬童翻騰跳躍，與關羽形成快慢繁簡的強烈對照。除演法上，「三麻子」的關公還有兩項驕人成就。其一是大量編演新劇，從《斬熊虎》關羽出世，至《三結義》、《斬華雄》、《斬顏良》、《瀟橋挑袍》、《古城會》、《水淹七軍》，至《走麥城》止，共三十多齣。其二是提攜了一批「老爺戲」的演員。「麒麟童」周信芳、「文老爺」林樹森、「武老爺」李洪春、劉奎官都是卓然成家的關戲大師。

### 「武老爺」李洪春影響大

「三麻子」的徒弟中，以李洪春的承傳及開拓最為出色。除了繼承師傅的關戲外，更另編新劇。據他親述，他所演的關戲，超過四十齣。他大量借鑑圖畫神像的關羽形態，為關公設計了四十多式

的亮相，並汲取武術的大刀法，在舞台創設了「關公十三刀」的刀式。此外，他亦誨人不倦，武生李萬春與王金璐的「老爺戲」，是他親傳，而武生高盛麟、傅德威、茹元俊，亦深受他的教澤。關於李洪春「老爺戲」的演藝心得，詳載於他親述的《京劇長談》。對京劇尤其是「老爺戲」有興趣的戲迷來說，這是一本十分珍貴的書。

今年藝術節所獻演的「老爺戲」，由武生葉金援主演。葉的「老爺戲」，承自出身於中華戲校的王金璐，而當年王金璐是得到李洪春親授的。不過，嚴格來說，自從李洪春、林樹森、關外唐（韻笙）、周信芳、劉奎宮、程永龍、李萬春、高盛麟這批大師級的紅生演員相繼故世後，京劇界再沒有任何獨立成家的紅生演員。筆者認為，只要現役演員能夠達到這批老師五六成的水平，已經足堪告慰，不奢望他們強爺勝祖。

### 《送京娘》、《單刀會》屬佳作

正如前述，崑劇紅生戲並不多。現役崑劇紅生演員中，以侯少奎名氣最大。他的《單刀會》與《千里送京娘》堪稱獨步劇壇。《單刀會》是一齣保存得很完整的古老戲曲，由元朝著名劇作家關漢卿所作，經歷數百年仍然傳唱不衰。劇裏的過場曲牌【傍妝台】、【大開門】、【小開門】十分悅耳動聽，而關羽所唱的【新水令】：「大江東去浪千迭，趁西風駕著這小舟一葉。才離了九重龍鳳闕，早來到丈虎狼穴。……」，以及【駐馬聽】：「依舊的水湧山迭……好一個年少的周郎恁在

何處也？不覺的灰飛煙滅……」，都是旋律優美、詞雅境高的唱段。除詞曲外，《單刀會》在舞台上充分展現了人物的形態美。透過周倉與關公在服飾臉譜及形態動作上的互相配合，台上呈現了無數優美的畫幅和雕塑。

侯少奎嗓音上佳，他所唱的《單刀會》極具欣賞價值。一九九四年他來港時唱過這齣戲，在觀眾心中留下深刻印象。這齣戲的錄像坊間有售，有興趣的觀眾不妨細意飽覽全劇的藝術特色。此外，侯少奎今次為藝術節所唱的另一齣戲《送京娘》，他在九四年來港時也唱過。當年他與旦角洪雪飛搭檔，彼此配合自然，眼神、做手、台步、身段樣樣接榫，達到「點滴不漏」的境界。可惜年前洪雪飛因車禍身故，往後的搭檔始終無法達到原有配搭的水平，加上侯少奎年事漸高，演出有下滑跡象，以至這齣戲無法恢復當年水平，實在十分惋惜。

### 現今無粵劇人擅演關公

有些朋友問，粵劇有沒有好的關公演員。答案是：以前有。其一是新珠；其二，新靚就（即關德興）；其三，新馬師曾。新靚就身材魁梧，外在形相十分討好，加上本身真有南派功底，造型與架式比其他演員優勝，老一輩的觀眾定必記得他所演的《關公月下釋貂蟬》及《關公守華容》；新馬師曾雖然個子矮瘦，外在形相十分吃虧，似覺不是演關公的合適人選，但他勝在氣度不凡，以唱唸補外形之不足。不過，必須指出，他的關公，是學自京劇「文老爺」林樹森，所以嚴格來說，他

演的是京劇關公，不是粵劇關公。

關德興與新馬師曾之後，粵劇界再沒有任何勉強勝任的關公演員。今次藝術節演粵劇關公的是羅家英。他近年偶爾串演關公，也只不過是仿效京劇「老爺」演法，平情而論，無法呈現粵劇紅生風貌。

縱觀藝術節的紅生匯演，單從演員的藝術魅力來說，較為平淡，但假如從介紹及推廣紅生戲作為出發點，盡力做好承傳工作，這台戲當然值得支持。

二零零一年二月

向厲家班致敬

## 重慶京劇團首次來港

由晚清至建國初期，京劇班社林立，活動頻繁，對劇藝的承傳、推廣、發展，產生極大作用。「班社」一詞頗為籠統，其實包括科班、會社以及家班。大家所熟悉的富連成科班（或簡稱富社）、小榮椿科班、斌慶社、榮春社、鳴春社，以及厲家班，都是性質相近的班社。

顧名思義，家班當然是以某個家庭作為班牌及骨幹，然後招募其他成員，組成一個班子。儘管組織方面稍有不同，家班與科班、會社的運作模式極為相近。

但凡班社，都是邊學邊演。換言之，是學習與營業（舞台實踐）並行。班社以演出收益作為發展經費，繼續培育新梯隊。另一方面，不少班社都是以班帶班，由早入科的大師兄教導新入科的小師弟。此舉不單有助於節省資源，亦頗有教學相長的效用。

### 由上海輾轉至西南

厲家班是厲彥芝在上世紀三十年代創立的班社。起初，厲彥芝帶領上海更新大舞台的藝人子弟，組成「更新童伶班」。由於他的子女慧良、慧敏等人，雖然年紀小小，但技藝不凡，觀眾喜稱

他們為厲家班。彥芝後來以更新童伶班作為基礎，然後延師收徒，正式成立厲家班。

厲家班成立初期，在上海、南京、長沙、武昌一帶跑碼頭。抗戰期間，輾轉到了西南，在川、滇、黔地區演出。及後雖然數度易名改制，由私營變為民營公助，再變為國營，由厲家班改稱為斌良社，重慶市一川大劇院、重慶市京劇院，但厲家班的風貌仍然得到頗大程度的保留。由於陣容鼎盛，行當齊全，厲家班的「三國戲」等大戲，特別精彩。

### 培育不少優秀人才

經由厲家班培育的優秀人才，確實不少。除了彥芝的子女慧良（武生、靠把老生、紅生）、慧斌（花臉）、慧敏（旦）、慧蘭（老生、老旦）、慧森（丑）之外，亦有陳慧山（武生）、陳慧君（老生）、邢慧山（武淨）、趙福慶、溫福棠、韓福俊（武生）、朱福俠（小生）、沈福存、劉福薇（旦）等「慧」、「福」兩輩的演員，都是戲精藝熟的佼佼者。當中的乾旦（由男人演女性）沈福存，仍可在舞台演出。

不過，大家想必同意，在芸芸的「慧」、「福」兩輩演員之中，最有分量而且影響最深的，是厲慧良。他藝術精進，角色掌握恰當，舞台魅力無與倫比，也是筆者眼中近五、六十年來極優秀的武生演員。在性格方面，他是一條鐵錚錚的漢子，待人處事極有原則。在劇藝方面，他所演的高登、趙雲、鍾馗等人物，刻畫入微，法度嚴謹，處處叫好。同輩或相近輩分的武生演員，根本很難與他

相提並論。在劇藝上，除高盛麟之外，厲慧良是筆者最敬仰欣賞的武生演員。

### 厲慧良叫人驚嘆不已

可惜，厲慧良已於九年前逝世，戲迷只能從思念中緬懷他的舞台風采。幸好坊間有他的《艷陽樓》（即《拿高登》）與《長坂坡》錄像，而他的《鍾馗嫁妹》亦偶爾在電視播映。這些都是他晚年的演出實錄。雖然嗓子已經「塌中」，身手不及當年，但從這位大師的斜暉夕照，仍然看到法度嚴謹如昔，魅力未遜當年。每個身段、台步、出手，都讓觀眾有「真虧他」的驚嘆。

九月初重慶京劇團的香港首演，是以「厲家班風雨七十載，延綿五代，承傳絕藝，再顯輝煌」作為號召。然而，縱觀一連三晚的十齣戲，以演員實力與戲碼而論，恐怕未必符合宣傳單張內所言：「率厲家五代精英藝員六十之眾……陣容之整齊、戲碼之講究、流派之精典，均為海內菊壇未曾見聞，功在當代、義薄千秋！」

### 宣傳單張稍嫌誇張

演員當中，最叫人注目的，當然是厲慧森與沈福存。難得這兩位老先生粉墨登台，合演《春秋配》，我們絕應以崇敬的態度觀賞。不過，除此以外，演員陣容並非整齊。為劇團擔演三齣花臉戲的，是從天津特邀的「銅錘」康萬生，並以他領銜演出。筆者對此絕非心存不敬，但老戲迷一定可

以從康萬生近年來港的演出，看到他擅唱不擅演。他唱功一流，裘味頗濃，但礙於其他表演條件有限，因此只宜清唱，不宜彩唱。宣傳單張分別以「金腔裘韻鐵嗓對鋼喉」及「師徒再造金少山，裘盛戎同台絕響」，作為由康萬生、史豐沙兩師徒合演的《專諸刺王僚》與《白良關》這兩齣戲的介紹文字。未知老戲迷看來，是否有點浮誇。

同樣，宣傳單張分別以「高台飛叉……厲派正宗真傳出世也」及「厲派絕版真傳，崔護重來」，作為《鍾馗嫁妹》與《挑滑車》的介紹文字，但稍覺誇張。須知高台飛叉固然是厲慧良在《鍾馗》的特技，但單憑一個飛叉，並不表示演出者有厲派的正宗真傳。厲老能夠把鍾馗演活，斷非僅靠飛叉一招，而是在於把這個人物的人情與鬼氣拿捏得妙到毫巔。如果光靠一招飛叉，裴艷玲的翻「兩張半」，肯定比厲老的飛叉更悅目，但難道我們就可以憑此推論，裴的鍾馗，勝厲一籌？

總括而言，假如扣除宣傳單張的誇張之詞，改以平常心觀賞，重慶京劇團的三晚演出，仍然有可觀之處。

順帶一提，戲迷如果喜歡瞭解厲家班的發展與變遷，除了翻閱《中國戲曲志》的「四川卷」與「雲南卷」外，亦可細讀劉滬生、張力、任耀翔合著的《京劇厲家班史》（北京圖書館出版社，一九九九年）。此外，由厲慧森憶撰的《厲家班創業錄》一文，收錄於《京劇談往錄四編》（北京出版社，一九九七年），亦有很多第一身的資料，值得捧讀。

二零零四年九月

## 新編京劇《金鎖記》不姓「京」

台灣國光劇團《金鎖記》是今屆新視野藝術節閉幕節目之一。十一月十九及二十日在沙田大會堂共演兩場。

這齣《金鎖記》取材自張愛玲的同名小說。其實，這本小說近年來頗受文藝界熱捧，而根據原作改編的各種版本，先後在兩岸三地演出。當中包括二零零二年長安影視公司的同名電視劇、零四年上海話劇中心的同名舞台劇、同年台東劇團的音樂劇《曹七巧》、零六年台灣國光劇團的同名「新編京劇」，以及過去兩年香港焦媛的同名舞台劇。

### 王安祈是靈魂人物

「國光」的《金鎖記》，由王安祈與趙雪君合編。並特意寫給梅派名家魏海敏擔演。雖然說是合編，但兩位編劇應以身兼此劇藝術總監的王安祈為主，趙雪君為副。或許，說得更確切一點，王安祈是此劇的靈魂人物。

關心台灣戲曲發展的朋友，對於王安祈必有認識。她既是知名學者，亦醉心編劇。她在零二年出版的《台灣京劇五十年》，為寶島過去半世紀的京劇進程做了大量的編採輯錄，成為台灣歷來最

有系統的京劇史專著。全書分上、下兩冊，上冊既有縱向敘述，亦有橫向分論；下冊則載列各方圖照以及名家訪錄。在創作方面，王安祈亦先後寫了《孟小冬》、《王有道休妻》、《青塚前的對話》、《三個人兒兩盞燈》等。王安祈對台灣戲曲事業用功之深、貢獻之大，實應深得推許。不過，由她主導改編的《金鎖記》，又應如何評價？

## 大幅增改人物與情節

制作班子把這齣戲標示為新派京劇；王安祈更在場刊撰文「張愛玲·曹七巧·魏海敏」，明言此劇的處理手法：「首先在敘事架構上採取虛實交錯、時空疊映，掌握的不僅是傳統戲曲時空流轉自如的特色，更是現代京劇對區塊切割做出和主題相應的有意設定，因而，蒙太奇貫串全局。」編劇既然有上述這種手法的意念，必然對原作進行大幅度的再創造。藝術再創造是必須的，但問題是這種再創造能否為原作錦上添花，進一步凸顯原作的藝術本意，抑或適得其反，令致原作更形蒼白貧乏？這正是我們要探索的。由於此劇標明是新編京劇，我們可從「新編」與「京劇」這兩大方面分析。

## 加添人物的烘托對照

但凡看過張愛玲小說的讀者，總覺得大體上她十分擅於刻畫人物、描摹情境，在敘述男女情愛

時尤精於剖示女性的心理狀態；但在鋪演故事情節方面，卻非她所擅長。換言之，她的小說特色不在於情節豐富，而在於運筆奇巧，遣詞精絕，常令讀者驚嘆不已。或許基於這個原因，王安祈把原作的人物與情節進行頗大程度的增改，嘗試加強原作的故事性。

首先，原作的開端是以兩個婢僕的對話，概括交代故事的背景。然而，新編京劇版（下稱「京版」）卻以曹七巧與兒女對話作序幕，然後倒回兄嫂來訪的情節（即原作第十二頁左右）。

其二，「京版」增添了原作並沒有的情節。例如大爺、大奶奶、七巧、雲澤、三爺季澤打麻將的情節。又例如三爺要求七巧為他挑選妻子，並且馬上接受七巧所隨意挑出的人選。其後，「京版」更增添了一幕七巧穿插於季澤洞房之夜，在台上來一個時空配置。以上這兩節戲，不但不見於原作，更是倒逆了原作的故事性。

其三，二爺（即七巧的患病丈夫）在原作只是一個被描述的人物，由在世至離世，都沒有半句詞兒，亦沒有行為動作；但「京版」裏既有詞兒，又有動作，目的是凸顯七巧所受的淫辱。

其四，原作的情節發展比較單一，人物的勾畫主要集中在七巧的心理狀態。「京版」則加添了很多烘托對照，例如透過大爺與大奶奶的說白，加強七巧與姜家的對立面，以及表達大爺作為長房對三爺浪蕩行為的不滿。

其五，「京版」以露骨手法呈現三爺與七巧的曖昧關係。這種手法與原作的意趣大相逕庭。

## 情節增改優少劣多

凡此種種，難以枚舉。不過，我們面對這些多不勝數的增改時，所須秉持的準則，是一切改動能不能加強原作的藝術本意，抑或是肆意扭曲，以致敗壞原作？

儘管觀感各有不同，立論見仁見智，但筆者認為，概括而言，「京版」的增改，劣多於優，特別是時空轉移太多，致令沒有看過原作的觀眾，根本難以跟從劇情。至於人物與情節的改寫，則過於窮形盡相，反有蛇足之嫌。

## 京劇曲唱少之又少

關於「京劇」方面，縱觀全劇，歌曲並不算多，而且嚴格來說，可予歸入京劇曲唱範疇的歌曲，根本少之又少。劇裏正式唱「西皮」「二黃」的，找不上幾處，而又往往是板腔難分，旋律莫辨。必須強調，即便是現代京劇，曲唱上也不宜與傳統相去太遠。

與其說「國光」的《金鎖記》是京劇，倒不如說是一齣略帶曲唱的現代舞台劇罷了！因此，名旦魏海敏所演的曹七巧，以至老生唐文華所演的三爺，也無需按傳統京劇的唱做評騭了。

二零一零年十二月

## 戲曲《趙氏孤兒》京粵談

月前看罷香港藝術節京劇《趙氏孤兒》的當晚，來自澳門的某位劇評新進向筆者表示，這齣戲的上半部不俗；下半部則不過爾爾，並詢問筆者，怎樣給此劇打分。筆者坦然回答：頂多八十分。七十五分亦屬中肯。

為什麼這齣脫胎自傳統京劇《搜孤救孤》的《趙氏孤兒》而且份屬馬連良晚年巨作，竟然得分不高？究竟是演的問題，還是編的問題？要研究這個課題，須從這個敘述程嬰捨子成仁的故事的源頭說起。

### 《左傳》、《史記》載述不同

關於春秋時代晉靈公欲殺趙盾一事，最早見於《左傳》。然而，必須說明，《左傳》並沒有記載趙盾一家被誅之事。原來搜孤救孤這個故事最早源於《史記》。司馬遷在書內的「晉世家」描述趙盾之子趙朔及趙氏全家被奸臣屠岸賈誅殺，趙氏門客公孫杵臼與程嬰商議合力救出趙家遺腹子，並以他人之嬰（註：並非程嬰親生嬰兒）代死。《史記》的載述，與《左傳》相去極遠，想必取自稗史，可信程度很低。與其看作史實，倒不如視之為文學作品。

京劇舞台的《搜孤救孤》，以《史記》作為濫觴，並以元代紀君祥的雜劇《趙氏孤兒大報仇》為藍本。紀君祥的雜劇版本，對原有情節改動很多。最顯著的是程嬰以親生嬰兒（並非《史記》所載的他人之嬰）代死，充分凸顯程嬰風高義潔。

### 由小戲改編至大戲

京劇《搜孤救孤》屬於折子戲，只演到趙家孤兒因程嬰捨己子而獲救。至於後來長大成人，為趙家報仇一折，則沒有編寫。按照傳統，《搜孤救孤》是老生必學必演的戲。往昔余叔岩公認最擅於演這齣戲，而他的親傳弟子「冬皇」孟小冬所唱的程嬰，亦屬一絕。

一九六零年，北京京劇團在《搜孤救孤》的基礎上，編寫了一齣大戲，由奸臣屠岸賈誅殺趙氏全家，一直演至二十年後趙氏孤兒擒殺屠岸賈為止，並名為《趙氏孤兒》。此劇由王雁編寫，首演時由馬連良飾程嬰、譚富英飾趙盾、裘盛戎飾魏絳、張君秋飾莊姬。演員陣容無與匹敵，而這齣戲亦是馬連良晚年舞台上的代表作。

### 戲裏有一大一小敗筆

這齣戲首演時哄動整個北京城。據京胡名家楊柳青十多年前向筆者親自憶述：當年此劇首演時，台後台下擠得水泄不通，根本一票難求。他由於忝為馬連良自四十年代起專用的琴師李慕良的

門生，因此可以憑藉這種師徒關係鑽進後台看熱鬧。當時李慕良與演魏絳的裘盛戎共同創設「漢調二黃」，為花臉增添新腔。

這齣戲既然是精英盡出、名家薈萃，一唱一做，都為觀眾留下極為深刻的印象，為何筆者竟然打一個七十多至八十分的不高分數呢？筆者記得第一次觀賞此劇的舞台公演，是一九九六年鄧宛霞邀約北京京劇院二團來港聯合演出。當時由馬派名家安雲武演程嬰，王文祉演魏絳，鄧宛霞演莊姬。然而，看罷全劇，發覺有一大一小的敗筆。

### 韓厥就義 著墨太少

先談小問題。當程嬰受莊姬託付，把趙家孤兒藏於藥箱裏而碰上韓厥盤查時，不幸因嬰兒哭啼而引致事情敗露。程嬰當然哀求韓厥放他一馬。然而，由於韓厥職責所在，豈可將緝捕中的孤兒放行？若然徇私，定必問罪處斬。這是韓厥生命的一大抉擇。可是舞台上只見程嬰說了幾句大仁大義的話，韓厥便毅然放行，而隨即自刎避責。這段戲處理上失於過速，骨節處宜應多予深化，透過雙方的唱唸做表，以至台步身段，詳細勾畫韓厥忠義兩難全的極端困境。何況，韓厥這個角色例由大武生扮演，台上的活兒只有寥寥幾句而無處可予發揮，豈不是一大浪費？

相比於韓厥捨身取義的一節戲，程嬰捐棄親生兒子而成就大義的一大段戲，處理上更見粗疏而跡近違背情理。須知如果要決定忍心以自己的嬰兒代趙家的孤兒送死，必須在唱做念白中凸顯忠大

於情、捨親取義的情緒，而斷不能把親兒代死看作是一種必有的仁義行為。只見台上程嬰簡單幾句就交代過去，然後把親兒交給公孫杵臼送死。如此的處理手法，怎可令觀眾動容扼腕？

### 程嬰夫妻的情義角力

反觀十多年前由葉紹德根據這個京劇版本而改編成粵劇的新版本，在處理程嬰捨子的骨節上，就高明得多。他創設了程妻一角，而以這位代表母愛的妻子，與代表仁義的丈夫來一場情與義的角力。在程妻身上，我們看到為人父母極力維護親生嬰兒的生存權利；在程嬰身上，我們看到仁義為先，親情為後的大忠大勇；在他們激烈鬥爭中，我們看到人間最自然、最具人性的愛子之心，如何折服於人類最高潔、最無私的犧牲精神。這場戲為往後的程嬰含冤、孤兒復仇提供了最佳的鋪墊，隨後的戲就可以演得飽飽滿滿！如此一來，粵版比京版何止更勝一籌？

京版《趙》劇如果不思改良，而光以馬派的唱做列作賣點，恐怕經不起舞台的長期考驗，欠缺歷練不衰的條件。

二零一二年四月

## 北京京劇院展現清宮演戲面貌

今屆戲曲節有兩大特色。其一是邀得不同劇團來港公演分屬三個劇種的目連戲；其二是由北京京劇院帶來該團傾力制作的《昭代簫韶》。

### 昭代簫韶 所指為何

《昭代簫韶》這個劇名無論以廣東話抑或普通話唸，都不好唸；再者，從文字上看，這四個字也不好懂。如此佶屈聱牙、難以理解的劇名，究竟是指哪一齣戲？我們先來解讀這個詞語。「昭」是顯耀明亮的意思，而古代宗廟是以「昭」、「穆」排列。簡單來說，「昭代」是「盛世」的意思。「簫韶」是傳說中堯舜的樂名。《尚書》「益稷」：「簫韶九成，鳳皇來儀」，意思是用於堯舜的樂曲，奏了九遍，扮演鳳凰的舞者就會出來跳舞致意。扼要而言，昭代簫韶的意思是欣逢盛世，有鳳來儀。

### 清宮演戲 規矩多多

說了半天，然則《昭代簫韶》究竟演的是什麼？

原來這是清代宮廷戲裏一齣搬演楊家將故事的劇名。必須明白，清宮演戲，規矩多多，禁忌不少。但凡劇名，凶詞險語，一概禁用。為討吉利，明明劇情涉及死傷，又或粗俗欠雅，劇名上也須典雅得體，免污清鑑。如此方可予御覽。除了《昭代簫韶》，其他劇名，亦須如是。例如《鼎峙春秋》是指三國演義的戲，《忠義璇圖》是指水滸戲；《昇平寶筏》是指西遊記故事，而民間所演的目連戲，經張照改編後，成為《勸善金科》。

滿清入關後，很快就染得漢人嗜戲的風尚。宮廷之內，演戲及樂會都是宮內常見的娛樂活動。可惜由於史料散佚，康熙之前的演戲情況，已難準確考證。乾隆以後，帝王起居、內務史冊，均有詳載，為日後研究清宮演戲情況的學者，提供一批確據。雖則咸同年間兵燹頻仍，大量史料不知所終，但憑藉現存史料，對於清宮戲曲，亦知梗概。

### 「景山」、「南府」專掌演戲

根據清宮歷史專家朱家潛與專研清宮昇平署的權威王芷章的考證，滿清入關後，順治一朝雖有演戲，但由於政局未穩，演戲方面尚未有固定制度。康熙一朝，三藩平定後，皇室設有專職戲曲事務的兩所機構：「南府」與「景山」。「南府」位於京城南長街南口路，而「景山」位於景山觀德殿後面的一排房屋。這兩個機構除了安排宮內演戲活動，亦專責訓練藝人在宮中演戲。當中受訓的學生是從太監之中選出，另一種演員是由民間奉召進宮演戲。前者稱為內學，後者稱為外學。但凡

外學進宮演戲，均稱「承差」，意指秉承皇命，進宮當差。據云康熙一朝，已經從南方召入一些藝業比京城更為精進的藝人，入宮演戲。

### 康熙認定 戲曲有價

順帶一提，康熙是清代以至漢史上難得的明君，他提倡戲曲，莫非本身耽於逸樂？其實不然，他獨具慧眼，堅信戲曲深具傳統文化價值，當中所蘊的忠勇節義、孝悌禮廉，足具教化皇室之能。自此，皇室愛好看戲之風，至終不改。

雍正一朝雖然祚短，而且皇帝本人對演戲頗加節制，但仍有傳召江南藝人進宮演戲，亦允准加制戲服，而最重要者，位於圓明園的三層大戲樓清音閣，乃於雍正四年建成。

乾隆一朝可說是清宮演戲的頂峰時期。這位自詡是「十全老人」而在位極長的皇帝，到了中後期，由於欣見海晏湖清，居然為了獎勵自己而益漸驕奢淫逸，宮廷生活糜爛。他到了在位四十七年，曾下詔矜誇，部庫之貯銀（即各部所貯錢銀）高達七千八百多萬兩，怎會有不夠用的可能。單以壽慶而言，例如他生母崇慶皇太后的六十、七十、八十大壽以及自己的八十萬壽，均有極其奢華的壽慶；當中光是演戲規模，已經十分宏大。外地進宮演戲的班社，難算其數。另一方面，宮中的戲台，大都是乾隆一朝修建而成。

嘉道年間，清朝由盛轉衰。其實，嘉慶皇帝從乾隆手上接過來的御寶，已經是蟲蛆滿生的爛攤

子。嘉慶老爺為求節約、將伶人數目縮減一半，但故有的演戲機構，仍予保留。另一方面，根據史料，嘉慶一朝，宮中除演崑曲，亦開始演秦腔及亂彈。

## 道光一朝 設昇平署

道光一朝兵燹不絕、天災連年。道光帝即位之初，便撤除了「景山」，其後亦裁退幾輩前已從民間遷籍過來的伶人後代，更將南府改為昇平署。如此，演戲者盡是太監「內學」，而以往動輒起用百多人在舞台的做法，已大為縮減至二十多人。道光本身是個戲迷，但礙於時局，必須大量減少規模宏大的演出，而多在養心殿觀賞小規模的演出。

到了咸豐一朝，宮廷看戲之風並沒有因政局動盪而消滅，反為日熾。咸豐十年，宮廷再次挑選外間藝人入宮「承差」。甚至英法聯軍兵臨城下，皇帝蒙塵，出走承德避暑山莊，但昇平署的「內學」以至宮外伶人，亦奉命在這個行宮演戲。如果只從清宮戲曲事業而言，咸豐一朝的多元化演出，大大豐富了宮廷戲的內容。

同治年間，慈安太后尚在時，宮中演戲，頗受節制，而慈禧縱使嗜戲，但多止於傳召「內學」往長春宮演戲，然而，到了光緒九年，慈安去世的服期結束後，慈禧再無所忌憚，大享戲曲之樂。

## 促進戲曲 慈禧有功

撇開宮廷政治、國家大事不談，單從宮廷戲曲來看，慈禧這個超級戲迷對促進京劇頗有貢獻。沒有她，晚清的宮廷演戲活動進不了一個（也是最後一個）小陽春。她不愛看崑曲，嫌悶；獨鍾皮黃（即京劇），並且常常傳召京城名角進宮承差，例如較早期的楊月樓、汪桂芬、譚鑫培、孫菊仙，以及較後期的王瑤卿、楊小樓等。庚子亂事之前，慈禧甚至宣召京城一些著名戲班全班進宮演戲；庚子之後，為免物議，才告停止。無論如何，京師名角，若承眷寵，入宮承差，必覺聲名頓增，身價倍添。

關於慈禧賞戲軼聞，倒也不少。可惜本文限於篇幅，不能多敘；只可摭談一二。在慈禧跟前演戲，演員精神負擔極大，其中一項是忌諱。慈禧尚羊，但凡戲詞帶有羊字，一律犯忌。據云有一次孫怡雲亦即尚小雲的師傅忘了忌諱，居然依照曲本唱出「羊入虎口」。結果，被慈禧攆走，永不敘用。又有一次，深得慈禧寵愛的楊小樓在老佛爺跟前演《挑滑車》時，一不小心，打翻了檀香架，本該犯了「驚駕」之罪。楊小樓在請罪時解釋，他當天較早時已演了兩次《挑滑車》，所以到演第三次時已經力有不逮（未知是否進宮前未及抽抽大煙，過足煙癮才承差）。慈禧聽後，不但沒有申斥責罰，反而溫言慰勉。自此之後，四處流傳，慈禧與楊小樓關係不尋常。不過，深諳清宮歷史的人，一聽就知道這是匪夷所思的瘋傳。

慈禧對待藝人並不殘暴。她很喜歡拿著總譜，一邊看戲，一邊看譜，審視演員有否唱錯。如有

嚴重犯錯，她總會申斥一番，甚至罰俸，但極少打板子。對於演出優秀的藝人，她不吝賞賜，但絕不豪擲，一般賞給二兩銀。除了慈禧，光緒也是戲痴。據聞他最愛打鼓，甚至在練鼓時打斷了鼓棍。

### 歷朝《昭》劇 所演不多

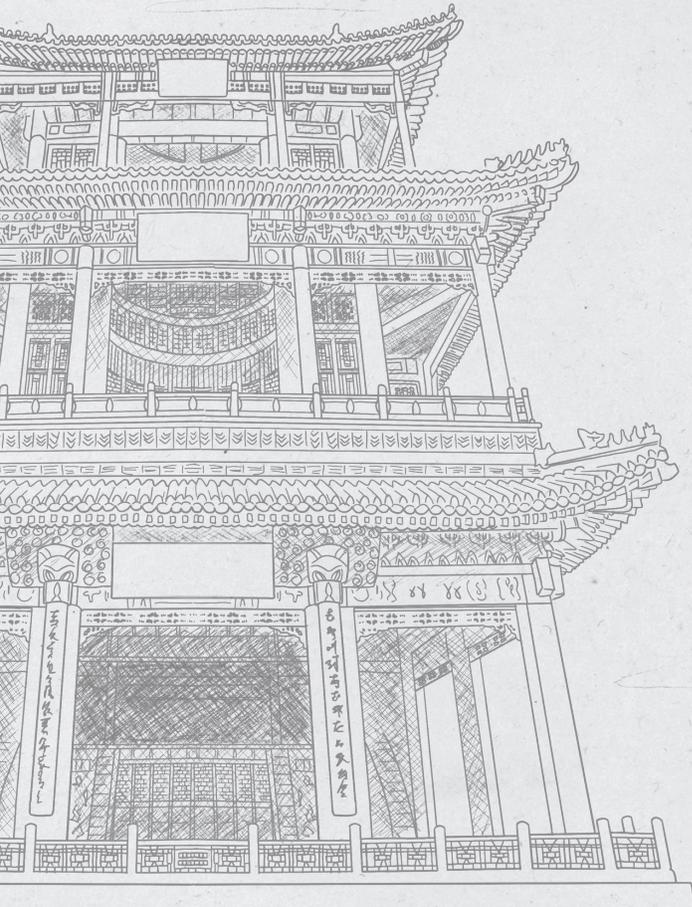
單以今次「北京」所排演的《昭代簫韶》而言，清宮的演出次數並不多；而事實上，根據昇平署的記錄，縱使此劇深受皇室歡迎，但自昇平署於道光年間成立後，只演過四次。道光年間演過兩次，咸豐一次，光緒雖則還有一次，但中途輟演。必須注意，此劇由於曲本浩繁、劇幅極長，因此演出耗時。例如首三次都是由正月十五開演，之後每逢朔望，均有演出，如此這般，一直演到翌年九月。此外，前三次是唱崑曲，最後光緒的一次，是由崑曲改編為京劇唱出。

難得今次北京京劇院傾力把原屬宮廷舞台的《昭》劇搬到尋常百姓的舞台，盡量復原古貌，甚至演員演戲時不帶話筒，而樂隊人數可少則少，實在值得捧場見識。

二零一五年七月

唱不盡興亡夢幻

崑曲篇



## 比較《獅吼記》崑粵版本

提起河東獅，大家定必想起陳季常和他的悍妻柳氏。我們甚至嘲諷懼內者患上「季常癖」。不過，歷史上的陳季常，是否真的畏妻，恐怕很難準確查證。蘇東坡《方山子傳》裏描述年輕時的陳季常，是一位「使酒好劍，用財如糞土」的豪士；至於晚年為何放棄田帛，甚至「庵居疏食，不與世相聞，棄車馬，毀冠服，徒步往來山中」，文裏沒有提供答案或線索。

宋朝洪邁卻在《容齋隨筆》載述季常喜歡宴請賓客，與歌妓同飲。怎料某次柳氏竟在隔壁大發醋意，以杖擊打牆壁，大叫大嚷，嚇得賓客匆匆散去。東坡於是作詩嘲諷柳氏兇悍善妒。

到了明朝，戲曲家汪廷訥更以東坡詩「忽聞河東獅子吼，杖柱落地心茫然」大造文章。這兩句詩本來描述季常性好參禪，而獅子吼是形容佛祖出生時的叫喊聲威震天地，從而借喻說佛法者宣講出令人大徹大悟的道理。汪廷訥根據這兩句被扭曲的詩意，杜撰一個滑稽惹笑的故事——季常雖然懼內，但性好治遊，受損友東坡教唆，春遊獵艷，後來事敗被悍妻罰跪池邊。東坡不值柳氏所為，故意答應以自己的侍女嫁與季常作妾。柳氏為阻止季常，用繩索縛住季常的腳，而繩的另一端則握於自己掌中。季常為求脫身，求救於巫婆。結果由巫婆牽來一隻羊，將繩改縛於羊腳。柳氏以為丈夫變成山羊，驚嚇成病。東坡乘機規勸，而東坡的好友佛印禪師讓柳氏冥遊地獄，終至信佛從夫。

作家其實是藉此宣揚「這般妒婦猶成佛，始信靈山終不遙」的佛家思想。

### 崑版演法一脈相承

這套傳奇共有三十折，但以往崑劇舞台常演的只有「梳妝」、「遊春」、「跪池」、「三怕」及「變羊」。據云清末蘇州崑班演員邱鳳祥的「梳妝」與「跪池」獨步梨園，而其後的演員多以邱的演法為藍本。「傳」字輩藝人顧傳玠及朱傳茗亦擅演這兩折戲。再後一輩的「繼」字輩演員如柳繼雁、姚繼蓀、凌繼勤，基本上是承襲了「傳」字輩老師的演法。

《獅吼記》的玩笑成分很重，因此在格調上與嬌柔婉委的才子佳人戲極為不同。單以浙江崑劇團即將在港上演的「跪池」一折而言，戲裏除有精彩唸白及惹笑動作外，亦有由【宜春令】及【序梁州】兩個曲牌組成的幾個唱段。整折戲明快流暢，毫不拖沓。

「浙崑」的《獅吼記》在戲曲界享負盛名。這些年來，季常一角，多由現任院長汪世瑜擔演。別以為這位「巾生魁首」只擅於演獨腳戲「拾畫·叫畫」，以及正工巾生戲如《西園記》、《玉簪記》，原來他演季常亦極為討俏。他把這個本來意馬心猿但偏偏畏懼妻房的文士，演繹得唯妙唯肖。他除了在唸白的抑揚緩急方面下功夫外，更刻意透過很多細微的動作及表情，凸顯季常陽奉陰違，外表恭順但內心略帶反叛的性格。

### 粵版情節更合情理

粵劇《獅吼記》的橋段與崑劇頗有出入。粵版大致上保留「梳妝」、「春遊」及「跪池」的情節，但把後半部的「變羊」改為夫妻對簿公堂，甚至鬧上金鑾，勞煩皇帝親自排解紛爭。這種免除迷信色彩的情節鋪排，較為合乎情理，而且貼近實際，柳氏堅持「財產可分，丈夫不可分」的原則，容易被現代觀眾接受。

不少粵劇觀眾以為這齣戲是由任劍輝、白雪仙首演。其實首演者是陳錦棠、吳君麗，只不過任白把這齣由唐滌生改編的戲拍成電影，隨之變成他們的戲寶。戲裏任白的表演絲絲入扣，季常的嬌憨俏皮，柳氏的愛妒交織，堪稱雙絕。至於現役演員中，阮兆輝、尹飛燕的演出亦很討好。

或許有人問：《獅吼記》崑粵兩個版本，哪個較好？筆者認為，以前半部截至「跪池」為止，崑劇較為豐富討好，而後半部則以粵版較有戲味。崑劇的「梳妝」對季常兩夫妻有深刻的勾畫，表演內容多姿多采，為其後的「跪池」提供充足的鋪墊。假如「梳妝」過於簡單，「跪池」就很難逼出戲來。粵劇不妨進一步借鑑崑劇，使本身的「跪池」與前面更有呼應。

一九九九年五月

## 「浙崑」演出成功後的啟示

臨時市政局本月上旬邀請浙江省崑劇團來港獻藝，可說是勇敢的嘗試，因為香港喜歡觀賞甚至熱愛崑劇的人不多，何況「浙崑」自八九年來港演出後，一直沒有再來，觀眾難免感到陌生；再者，今天的演出檔期亦頗為不利，「浙崑」演出其間，新光戲院正上演少年京劇，須知部分京劇觀眾間來也看崑劇，兩個劇種同期演出，「浙崑」每晚可能失掉一、兩百位觀眾。此外，《長生殿》上演當日，碰巧是母親節，票房多少也受影響。

據悉有些觀眾提出疑問：既然公演崑劇，為什麼邀請「浙崑」而不邀請在香港享有較大知名度的其他崑劇團？其實每個大型崑劇團都有本身的特色，「浙崑」以繼承傳統、保留舊劇而飲譽劇壇，臨市局邀請該團呈獻本身特色，使觀眾有機會多瞭解崑劇的各種風貌，實在恰當。

面對種種不利因素，臨市局更須注重宣傳工作，負責統籌的文化經理參照了去年遼寧京劇團訪港演出的宣傳成功經驗，為「浙崑」制訂頗為完備的配套宣傳策略，進行多渠道宣傳。除加強常規宣傳外，亦情商本港崑曲基地——中華文化促進中心——制備精美展板，在文化中心大堂展出，播映精選片段，介紹崑劇特色及演員陣容。

臨市局主要宣傳對象，是粵劇觀眾及平素極少接觸戲曲的人士，先後舉辦四個講座，其中兩個由「浙崑」主要演員現身說法，即場示範各個行當的表演技巧，他們熟練的功夫，令在場人士歎為觀止。

### 展現戲曲傳統美

票房走勢或多或少反映到臨市局配套宣傳的成效，儘管劇團對上文所指的不利因素，但三場上座的人次接近二千六百，單是公演前的最後四五天，就賣出七百張票。

假如臨市局今次舉辦崑劇演出的目的，是向本港觀眾介紹以崑劇作為代表的傳統戲曲美，「浙崑」整體演出確沒有叫人失望，觀眾可藉此領略戲曲各種藝術美，最顯著的例子是全面體現戲曲的虛擬和寫意。舞台基本上是一桌兩椅，省除無助於表達劇情或人物的東西。在空洞洞的舞台上，演員憑本身的表演能力去塑造人物及推展劇情。崑劇演員在形體動作方面最講求整個身體的配合，並充分體現戲曲家所揭櫫「戲以人重，不貴物也」的精神。觀眾亦可從虛擬與寫意的舞台得到較大的空間，發揮想像力，與台上演員交流。

此外，崑劇在體裁上屬於聯曲體，與常見的板腔體迥異。有些曲家提倡「絲不如竹，竹不如肉」的曲唱理念，認為人聲是最美的，而輔以人聲的應該是竹樂，因此以笛子為人聲伴奏，才是曲唱的最高境界。這種理念，觀眾未必需要接受，但起碼可從今次演出欣賞到由一個個曲牌編綴而成並以笛作為主奏樂器的音樂美，體會到曲唱的聲樂美，也就是魏良輔在《南詞引正》所指的唱曲「三

絕」——字清，腔純，板正。

縱觀劇團所演的十多個劇目，有很多精彩而回味無窮的地方，也有一些值得商榷、可予改善之處。

### 《試馬》劇幅可增長

先談武戲，林為林的《試馬》確實賞心悅目。他憑著靈活的形體動作與相應的表情，把整個試馬過程，由相馬、捋馬、上馬、墮馬、再上馬，最後把馬馴服，交代得清清楚楚，讓觀眾陶醉於台上「看似無馬實有馬」的虛實交錯境界。

不過，有些觀眾認為一系列的試馬動作固然好看，但總嫌劇幅較短，情節不夠豐富。其實這齣戲的故事取材自《三國演義》第三回，董卓為打擊丁原，接納李肅的建議，以金珠及赤兔寶馬收買丁原帳下的呂布。傳奇作家王濟的《連環記》，就是根據《三國演義》作進一步推演。崑劇團目前所演的《試馬》，是以《連環記》第七齣「說布」為依據。這本來是一齣由小生扮呂布、末角扮李肅的對手戲，詳細交代李肅如何收買呂布，可惜據云這折戲缺乏繼承，假如「浙崑」把這折戲復排，放在「試馬」之前，整齣戲不但幅度大增，亦有具體的鋪墊。如此，一系列試馬動作，便更有感染力。

不少觀眾看完林的《界牌關》，都瞪目咋舌，交相讚譽。他最大的優點是以嫻熟的形體動作，為羅通賦以豐富的內涵，把這個人物自沉穩忠勇，勝後輕敵以至中伏敗亡的整個嬗變過程，圓滿地

勾畫出來。美中不足的地方是他與蘇寶同開打時略為欠順，尤其是當蘇寶同轉身後退，羅通從後刺他一槍，時間上未能十分吻合。據林為林解釋，由於今次演「下把」及「下手」的，都是崑劇團演員，不是同一劇院裏常常為他配戲的京劇演員，武戲的質素頗有差別，以致配合上略有窒礙。

有些平素較少接觸戲曲的觀眾看過《十五貫》之「見都」後，對於況鍾等待周忱接見而在大廳踱來踱去的一段戲，覺得有點沉悶。必須解釋，這段戲表面上沒有什麼看頭，但實際上是一個側寫和鋪墊。況鍾憑台步及水袖表達焦急等待的心情，從而協助營造周忱的威勢；人還沒出台，觀眾已初步感受到這位上司的氣派；及至真正出場，再憑演員的亮相、台步、眼神、水袖、唸白，周忱的官威盡顯無遺。

洪昇《長生殿》是戲曲文學裏的佳作。它最大特色是成功地勾畫皇帝與妃子之間一段常人共有的男女戀情，並且把馬嵬坡軍士嘩變、唐明皇面對嚴重矛盾時的痛苦抉擇，以及護花無力後長期處於罪責與悲歎，編成一齣可歌可泣的戲劇。

### 《長生殿》可再上層樓

崑劇團選演《長生殿》裏的某一個折子，例如「聞鈴」、「哭像」、「絮閣」，當然毫無困難，但假如把若干折子編綴成一齣大戲，礙於技術及人才問題，確實吃力而不討好。「浙崑」秉承周傳瑛遺教，把這齣大戲搬上舞台，這份氣魄和毅力值得支持。整體觀感是全台演員演出落力，連跑龍

套的幾段大合唱，都絕不馬虎，大大增加此劇的氣勢。王奉梅的楊妃演出穩定，恰到好處，不愧是當今名旦。陶鐵斧年輕有為、演出認真，再假時日，唱做皆可再上層樓，其實要他一人擔演唐明皇，的確不公平，不妨考慮由經驗豐富、技藝精湛的汪世瑜分擔一兩折戲，再加入王世瑤、張世錚，減輕陶偉明的負擔。

「浙崑」的優勢是藝術底子厚，只要進一步悉心鑽研，《長生殿》必可成為鎮團戲寶之一。例如目前的舞台調度已算不錯，但仍可加強龍套的調動，多些運用舞台空間去凝聚劇力、營造氣氛。「進果」、「權鬪」的質素亦須提升。須知這兩齣戲不是尋常的過場戲，而是具有特定的側寫和鋪墊作用。如果「進果」演不好，就無法解釋皇帝如何寵愛楊妃，以及百姓如何討厭楊妃迷惑主上；若「權鬪」演不好，就無法凸顯宮裏皇帝與愛妃卿卿我我之際，廷外已經危機四伏，江山堪虞。

「埋玉」更是高潮所在，生旦的戲份固然極重，但假如陳玄禮這個關鍵人物演得不好，戲裏的矛盾就無法盡顯。據司馬光《資治通鑑》「唐紀三十四」所載，陳玄禮向主上陳明：「國忠謀反，貴妃不宜供奉，願陛下割恩正法。」「埋玉」裏也有相近的內容。可惜陶偉明所演的陳玄禮，欠缺應有的壓迫力。其實假如演員武功底子不足，身段及「拉山膀」之類的動作，欠缺類似靠把老生的力量，帝妃與將士之間的衝突便不能深化，隨後的戲就很難唱得好。盼望劇團注意以上問題而有所改進。

### 建議浙崑爭取演出

正如上文所指，臨市局舉辦今次演出，大體上是成功的。然而，今後崑劇的推廣策略又如何釐定？筆者認為，大家好不容易透過宣傳、講座及演出，才爭取到一批新觀眾，稍為擴大了觀眾層面，好應再接再厲。或可考慮籌辦幾個崑班同時匯演，慶祝崑劇這個老劇種邁向廿一世紀。另一方面，中華文化促進中心亦須繼續多辦崑曲活動，吸引更多曲友。演藝學院在編排戲曲課程時，可考慮邀請資深崑劇演員教導身段及其他基本功。

至於「浙崑」作為六大崑班之一，又如何制訂今後發展路向？據筆者近年觀察，「浙崑」在繼承崑劇傳統方面擁有一定優勢。一班「世」字輩演員以及王奉梅、林為林，都是藝術精英，而陶波、陶偉明、陶鐵斧、李公律、張志紅，都是優秀人才，大有提升的餘地。汪世瑜作為院長，可以進行三方面工作：首先起一個帶頭作用，積極擔綱演出，與「上崑」蔡正仁在藝術上分庭抗禮，其次是集結團裏優秀演員的力量，復排一些大戲及折子戲，加強藝術號召力；其三是悉心指導陶鐵斧和李公律，使巾生及官生藝術得以延續。

另一方面，劇院必須為演員安排多些演出，團員亦須自發地爭取演出及教學機會。為了調動個別演員的積極性，劇院實須考慮實行體制改革、精簡人員，按勞分賞，改善藝術管理。至於培育下一代的工作，更不容忽視。如此，崑劇才有望在下世紀取得更大的生存空間。

一九九九年五月

## 林為林展現三種武生美

武生林為林將會在他的武生專場獻上三齣名劇——《鍾馗嫁妹》、《三岔口》與《界牌關》。這個戲碼挺有意思，因為這三齣戲涵蓋了長靠、短打、勾臉武生戲三個大範疇，也即是說，林為林將會為大家呈獻三種不同的武生美。

先談《嫁妹》。這本來是崑劇裏一齣淨角戲，屬於「判兒」（判官）戲的類別。往昔崑劇名淨侯玉山擅演這齣戲。侯老雖已作古，但他在自己的藝術回憶錄《優孟衣冠八十年》裏記敘了他演《嫁妹》的情況。另一方面，徐凌雲在他的《崑劇表演一得》裏亦詳細記載了這齣戲的傳統演法。上述兩位名家為這齣戲留下一些珍貴的文字資料。

在京劇舞台別樹一幟的著名武生厲慧良，為《嫁妹》的原有崑劇本子進行一些刪減，並參考了侯玉山的演法，然後以勾臉武生的路子演繹鍾馗。他雖然是按武生行當演鍾馗，但細微處仍流露劇中人物的文人本質。坊間現存的錄像，是他晚年的舞台實錄。他那時候雖然嗓子「塌中」，只能對付著唱，但綜觀整齣戲的門道，實令筆者激賞不已。

至於林為林，據云年前他悉心整理這齣傳統劇，並參考了前輩先賢（包括厲老）的演法，再按照自身的特別條件，為這個家喻戶曉的人物進行再創造。盼望他的演法能夠為鍾馗在戲曲舞台上加

添一個優秀的版本。

《三岔口》是一齣武生必學必演的短打戲。這個常演的劇目有兩個大特色。第一，按照劇情，武生任堂惠與武丑劉利華是在黑暗裏對打，因此一切動作都是摸黑進行，但舞台上打的燈光是大白光。這正是戲曲虛擬性的最佳例證，難怪這齣戲常常用作吸引新觀眾，包括外國觀眾。

第二，《三岔口》雖然是常演劇目，但要演得好，也有一定難度。武生與武丑的搭配不能太強弱懸殊，兩者的動作必須配合得點滴不漏，不能夠不接榫。再者，武生與武丑的表情神態必須各有特色，從而在人物性格方面造成強烈對照。盼望林為林與資深武丑陶波的搭配，能夠充分展現上述特色。

《界牌關》是林為林的得獎劇目，也是他目前獨步劇壇的一齣戲。一九九九年五月他隨浙江崑劇團來港時，亦演過這齣戲，在香港觀眾中留下難忘印象。

這齣戲絕不是光賣熱熾武打，而是有很多足以細味品嘗的藝術內涵。綜觀全劇，有不少地方是演員通過形體動作去塑造人物，把羅通這個戰死沙場的英雄勾畫得豐豐滿滿。例如我們從羅通的起霸亮相，可以得知他的身分與性格。他亮相時雙眼視線較平，但眼目炯炯有神；起霸時抬腿和鷓子翻身須講究凝重而不驕矜。又例如羅通抬槍上馬時，為了凸出人物的驚憤狀態（他得悉元帥受傷），他不是倉卒上馬，而是半個轉身，擰著大靠，向前怒目凝視半晌。此外，上馬時的提槍「探海」及單腿翻身，必須展現人物穩而不躁、臨危不亂的氣度。

再者，劇裏的開打，絕非講求一味的火爆熾烈，而是按照劇情場景調節武打的快慢。到了戲的末段亦即「盤腸大戰」時，演員必須通過形體動作表現羅通如何明知沒有存活指望，但仍然忍痛紮好外溢的腸臟，奮起餘勇再次殺敵，然後壯烈損軀。

林為林演這齣戲的優異之處，是通過嫻熟的形體動作豐富地塑造人物，因而成功地把武戲應有的內涵（也是武戲固有的最高境界）呈現給觀眾。盼望觀眾能夠從林為林的演出，細味到武戲精妙之處。

二零零一年十一月

## 從《西園記》談到崑劇承傳

明朝劇作家吳炳撰寫的傳奇《西園記》，在一九六二年經貝庚悉心編整後，去蕪存菁，成為崑劇珍品，受到觀眾及評論界歡迎。此劇在六三年灌錄成唱片；「文革」後更由浙江電影廠拍成電影，留下了寶貴的影音資料。

《西園記》與絕大多數崑劇不同之處，是本身具有極度濃厚的喜劇色彩，當中有不少情節引人發噱，甚至捧腹大笑。這齣戲的喜劇元素雖然與另一齣崑劇《獅吼記》截然有別，但絕對是異曲同工。綜觀全劇，《西園記》起碼具備兩項別樹一幟的特色。

### 大幅運用「說破」手法

首先，全劇的情節是建基於「美麗的誤會」。打從男主角張繼華拾得墮梅，至認人作鬼及認鬼作人，都是從「美麗的誤會」造文章。有些觀眾看到台上一連串的惹笑情節時，可能不期然聯想歐洲如莫里哀等劇作家的喜劇。這種聯想絕非匪夷所思，而是有事實根據，因為兩者不約而同地用了相同的戲劇技巧——Irony。

*Irony* 是小說與戲劇裏常用的文學手法。舉一個最淺白的例子，戲裏某甲向某乙說：「讓我倆

長相廝守」，然而觀眾甚至某乙都清楚知道，基於某些原因，他倆根本不可能長相廝守。換言之，某甲當時仍懵然不知，他所表達的，卻與真相不符。Irony 絕非西洋獨有，中國文學裏（尤其是戲曲），亦常見採用。Irony 的一般譯法是「反話」、「諷刺」、「反諷」、「嘲諷」或「冷嘲」。其實這些譯法並非貼當，豈不知戲曲裏的術語「說破」，正正是 Irony 的意思。《西園記》所出現的笑料，就是憑藉「說破」的手法營造。

### 第一女主角從不出現

《西園記》的另一個獨有色彩，是貫穿全劇的關鍵人物，亦即第一女主角趙玉英，居然從沒有在台上出現，而在台上穿插出現的王玉真，只不過是第二女主角而已。大家或許會問：為什麼一位從沒有在台上出現過的人物，居然是第一女主角？道理其實很簡單，支配著男主角張繼華的一切思想言行，盡是趙玉英，而不是王玉真。張繼華做戲的根據，完全基於隱形人物趙玉英。印象中，戲曲裏第一女主角從不出現，《西園記》恐怕是獨一無二。

再者，在一大堆笑料的背後，《西園記》帶出了值得認真反思的信息——人往往被自己的主觀封閉，以致失卻了客觀思考分析的能力。張繼華所開的大笑話，完全是自臆自忖造成。或許我們作為觀眾，在莞爾一笑之後，須躬身自省，自己像不像張繼華這般主觀莽撞。

《西園記》不論在主題上、手法上，都夠得上是崑劇珍品，因此十分值得承傳。就十一月

二十九日的演出而論，以汪世瑜為首的一班資深演員，的確把整齣戲演得飽滿豐富。

不過，令人擔憂的，是當「世」字輩的演員紛紛退休後，負起承接崑劇藝術的中青年演員，是否足夠的見識與能力，為崑劇續吐芬芳？

### 培育新梯隊刻不容緩

其實崑劇與其他劇種一樣，正遭遇著青黃不接的嚴重問題。儘管崑劇最近因得到聯合國高度認可而受到中外文化界的進一步重視，但不是筆者故作危語，崑劇前途極為暗淡，承傳工作亟須加強。

別以為為國家多撥款項去多搞演出活動，振興崑劇，崑劇便真的可以振興起來。假如我們沒有周詳而長遠的計劃，把大量資源用於培育年輕梯隊，積極提升中青年演員的修養見識及表演能力（甚至基本功），只恐怕崑劇這筆豐富的文化遺產，再過一兩代便會蕩然無存。

二零零一年十二月

展現丑中之美 向王傳淞致敬

## 崑丑名家來港匯演

由浙江崑劇團籌劃的「丑中美——崑丑名家匯演（紀念崑丑大師王傳淞百年誕辰）」，對戲曲界來說，絕對是一樁值得舉行的盛事。主要原因有三。第一，崑丑匯演可以帶給戲迷在生旦戲以外的另類選擇。第二，崑劇的丑行與其他劇種例如京劇的丑行，大有不同。通過崑丑匯演，大家可以對崑劇丑行的劃分與表演特色，得到一定程度的認識。第三，王傳淞是戲曲界公認的崑丑大師，欣逢他的百年冥壽，由他的一眾親傳弟子進行紀念匯演，當然是額手稱慶的美事。

### 生旦戲外的另類選擇

崑劇裏的眾多劇目當中，以生旦戲佔最多，這固然是不爭的事實，但這並不表示，崑劇除了生旦戲外，就沒有屬於其他家門的好戲了。這次的崑丑匯演，就是為戲迷誠獻各形各相的丑戲。假如大家看罷去年底青春版《牡丹亭》及今年香港藝術節金碧輝煌的《長生殿》，覺得有點膩而需要調劑，今次這台丑戲當可提供一個清新惹笑的另類選擇。

戲曲的家門（或稱行當）劃分，以生、旦、淨、末、丑或生、旦、淨、丑作為總則。不過，每個劇種由於自身的不同發展而在生、旦、淨、丑之下各有細分。舉例說，崑劇丑角劃分，與京劇顯然有別。京丑大抵分為文丑與武丑兩大類。武丑亦叫作「開口跳」，《三岔口》的劉利華與《盜甲》的時遷，就是由武丑應工。文丑再細分為方巾丑、袍帶丑、茶衣丑，甚至巾子丑和彩旦。

京劇文丑裏的方巾丑，是指一些有文化修養但大多稍帶酸氣或不正氣的士子，例如《群英會》的蔣幹與《活捉》的張文遠。袍帶丑是指頭戴烏紗、身穿官袍的官吏，例如《審頭刺湯》的湯勤與《四進士》的劉題。茶衣丑是指一般草根階層的勞動人民，例如茶博士、酒保、艍翁。巾子丑是介乎方巾丑與茶衣丑之間的一類，演法比茶衣丑較嚴。《蘇三起解》的崇公道，屬於巾子丑。此外，彩旦所演的雖然是女子，但由於演法惹笑，向由丑行負責。不過，按照京劇的演出慣例，文丑和武丑分工很嚴，文丑一般不「動」武丑戲，反之亦然。另一方面，文丑裏無論是屬於方巾丑、袍帶丑或茶衣丑的戲，通統由文丑這一行負責。

### 崑丑之下有「丑」有「副」

崑劇的丑行劃分則迥然有別。首先，按照傳統，崑劇並無文武之分。雖然以往崑班有文班與武班之分，但崑劇家門無分文武。因此，嚴格來說，崑劇丑行並非以文丑、武丑劃分，反而是依照人物的身分、地位、性格，分為「丑」與「副」。扼要而言，凡是浮滑、狡黠、魯鈍、柔弱的讀書人，均由「副」應行。另一方面，但凡屬於基層而性格刁鑽、行為惹笑的小人物，均由「丑」應行。丑

行所演的人物，忠奸善惡皆有。以今次崑丑匯演的劇目而言，《盜甲》的時遷，《羊肚》的蔡司，《下山》的本無，《紅梨記》的皂隸，《荊釵記》的姑母，《十五貫》的婁阿鼠，以及《掃秦》的瘋僧，都是由「丑」應行。至於《蘆林》的姜詩，以及《活捉》的張文遠，則由「副」應行。

崑丑與京丑的另一個不同之處，是京劇文丑不「動」武丑戲，反之亦然，但崑丑是文武兼學兼演。因此，嚴格來說，崑丑演員一方面要演《盜甲》的時遷，也要演《長生殿》的高力士。此外，崑丑演員不論「丑」戲「副」戲，都是兼學兼演，問題只是業有專工而已。以兩位「傳」字輩丑角演員華傳浩與王傳淞為例。他們「丑」、「副」兼演，只不過是華傳浩較擅於「丑」戲，而王傳淞則較長於「副」戲。

### 崑丑動作模仿動物

崑丑的其中一個表演特色，是模仿各種常見動物的形態而套用於舞台，以一套套不同動作刻畫人物的行為與狀態。崑丑的「五毒戲」亦源於此。以今次匯演的劇目為例，《盜甲》的時遷，動作上是模仿壁虎；《下山》的本無，「五心朝天」的動作酷似蛤蟆；《羊肚》的蔡母，中毒後的打滾扭動，狀似毒蛇；《十五貫》的「鼠禍」，婁阿鼠在偷錢時亦用上蝎形。這四種肢體動作，加上《問探》裏探子的蜈蚣形、《義俠記》武大郎的蜘蛛形、以及《十五貫》「測字」一折裏婁阿鼠的鼠形，都是崑丑的表演特色。

### 王傳淞德藝雙馨

崑劇過去七八十年仍然續演不衰，崑曲傳習所的「傳」字輩演員公認是居功至偉。假如沒有這批演員，以及由他們調教的後代演員在過去幾十年竭力維持局面，崑劇會變成怎樣衰落的光景，實在不敢想像。在「傳」字輩演員當中，王傳淞堪稱德藝雙馨，是一位有能耐，有戲德的演員典範。今天，崑劇界為這位終生奉獻戲曲事業的演員舉行紀念匯演，實在理所應當。

其實，今年四月上旬，內地的中央與省級文化機關，連同浙江崑劇團在杭州舉行了「紀念崑丑大師王傳淞百年誕辰匯演」，並同時邀請學者與崑劇從業員進行座談。筆者亦荷蒙雅愛，叨陪末席。最難得的是王傳淞的哲嗣王世瑤，以及王傳淞的幾位親傳弟子，劉異龍、林繼凡、張銘榮與范繼信，不單一出席座談會，縷述王傳淞其人其藝以及傳藝經過，更粉墨登台，以落力的演出報答恩師當年的教誨，大大體現尊師重道、飲水思源的美德。

今次難得「浙崑」聯同幾位崑丑名家來港匯演，不單合共獻上十齣折子及一齣大戲，亦舉行三個分別以「無丑不成戲」、「丑中美」及「我們的老師王傳淞與《十五貫》」為題的座談會，對香港的崑劇推廣，當必帶來莫大裨益。

二零零五年六月

# 梨園 偶拾

京崑篇

作者：塵紓

編輯：Joyce Shum

設計：Spacey Ho

出版：紅出版（青森文化）

地址：香港灣仔道 133 號卓凌中心 11 樓

出版計劃查詢電話：(852) 2540 7517

電郵：editor@red-publish.com

網址：<http://www.red-publish.com>

印刷：New Artway Printing Production Ltd

香港總經銷：聯合新零售（香港）有限公司

台灣總經銷：貿騰發賣股份有限公司

地址：新北市中和區立德街 136 號 6 樓

電話：(886) 2-8227-5988

網址：<http://www.namode.com>

出版日期：2024 年 7 月

上架建議：藝術／戲曲

ISBN：978-988-8868-50-6

定價：港幣 97 元正／新台幣 390 圓正

走筆至此，總得談一談老本行。做了劇評三十年，可有什麼奇語奉與後進？……

藝評人須具備的上述條件，劇評人當然完全適用，而且更為甚之。須知戲曲所演的，盡是中國故事，既有其歷史背景，亦多取材文學作品，而內容大都涉及忠勇節義以及其他傳統核心價值；表演形式則關乎聲樂與器樂、各式形體動作，而穿戴臉譜、布景道具，則每每觸及美術課題，因此劇評人好應通曉或者起碼粗知文史哲、音樂、舞蹈、武術、美術等範疇。

如此說來，劇評人所須具備的條件，豈不是很嚴苛？是的，要求真的很高，然而，不必隨即氣餒，以為終生無望。其實，只要你具備上述範疇之中的一兩門知識，就應該可以作為切入點，然後多看多學，不斷浸淫，多加累積，亦庶幾近矣。殷切盼望，後進依此努力，從而探驪得珠。（「序」）

這些年來，我在講座或電台節目常被問及：「戲曲還有未來嗎？」；「今後還有人演戲看戲嗎？」我當必回答：「手上雖然沒有水晶球，但可以斷言，戲曲市場仍有供求。」換言之，戲曲一定還有人學，仍有人演，也肯定有一代一代的觀眾。

問題是，戲是否會一如往昔，演得出色，演得好看嗎？我們固然要竭力扶掖後進，亦須盡法廣揚戲曲，但始終心裏有數——對演員，難以苛求；對劇運，沒有奢望。（「序」）



9 789888 868506 >



專業出版 國際銷售

紅出版文化平台

加入我們：www.red-publish.com

Mod<sup>®</sup>E.

上架建議：藝術／戲曲

定價：港幣 97 元正／新台幣 390 圓正