

梨園偶拾

塵紆

粵川越亂彈篇



詞固然在宋代大放異彩。然而，隨著北方失守，半壁山河淪入胡人而偏安南方後，詞在北方發生巨變。先後佔領北方的遼、金、蒙，自身文化不高，勉強粗通漢文已經很不錯了；對於那種婉委綺雅的宋詞，根本難以摸索，更談不上拿來欣賞消遣，難以符合當時市場需求。這就是促使另一種韻文體誕生的背景因素。

姜夔宋曲 可視為元曲濫觴

至於南宋，精通音律的詞人姜白石，創設了一種有別於宋詞的韻文體。文學界無以名之，就姑且稱之為宋曲，而這種曲體，或可視為元曲的濫觴。

蒙古滅宋後，整個江山拱手讓與胡人。鐵蹄下的嚴酷管治，老百姓的生活固然不好過；有意識節氣的文人，更加悲戚淒苦。

元曲就是在這個惡劣環境醞釀出來的。

元曲粗疏俚俗 不尚修飾

元曲作為詞餘，韻文的末支，與詩詞的最明顯不同之處，也是本身最大的特色，在於粗疏俚俗。同樣是長短句，詞的用字，比典雅流麗得多；詞的行句，遠比曲婉委浪漫。打個比方，曲的文體用字，就像現代流行曲，不尚修飾，淺白易懂。

曲的另一特色，是其文意與宋詩宋詞大有不同。人家宋詩說理，宋詞抒情；元曲雖然既說理，又抒情，但礙於蒙古鐵蹄下的政治環境及社會氣氛，說的理大都是當下做人的道理，尤其鼓吹「萬事莫理」、「功名莫追」、「富貴莫求」、「萬事皆休」的人生道理，以致很多曲作儼如「勸世文」；抒的情多是恬退歸隱、寄寓山水、閒啖幾杯之情。再者，常見於唐詩的慷慨激昂、大開大闔、論述功德、針砭時弊的作品，根本不見於元曲。

先有散曲 後有劇曲

從曲體看，曲可以分作「散曲」和「劇曲」兩大種。按照曲的發展歷史，是先有「散曲」，後有「劇曲」。

「散曲」可以細分為「小令」和「套數」兩類。「小令」是曲體的最細小單元，相當於詞裏的一闋詞。用現代話說，「小令」是一首單支。

詞有詞牌，曲也有曲牌，而兩者皆作為辨識。曲家就是按照每個不同曲牌內的指定句格和字數，填上曲詞，猶如詞人按照詞牌填上詞句。

曲分南北 一般互不相混

習曲之人，必須認知，曲有南北之分。一般情況下，南曲與北曲互不相混。不過，無論是南曲北曲，每支小令的字數固然不同，但一般在二十幾至三四十之間。五十字以上的曲牌，並非佔多數。

曲家按照曲牌填上唱詞，行裏叫作「度曲」（粵音是猜度的「度」），度完一支曲，基本上已經完結，可以看成是一支獨立曲，隨即拿起來唱。

不過，曲家如果覺得意猶未盡，可以接續下去。要嘛，就另選曲牌，填上曲詞；要嘛，如果覺得剛才的曲牌很管用，大可重用，而且不必重複表明曲牌名稱，只須寫上「前腔」就可以了。然而，

寫上「前腔」作為標記的做法，僅見於南曲，皆因北曲另有標記方法。但凡北曲，當重複使用前一個曲牌，就須寫上「么篇」。

曲牌既可重用 亦可接駁而成

再者，度曲有另一規矩，即使曲家如何喜愛某個曲牌，但斷不可連用超過三次，免得被人譏笑，身為曲家，不懂用曲，又或用得支絀，而顯得寒儉。因此，某個曲牌，最多限用三次。用完三次，就要另選曲牌接續，而所選曲牌，必須與前曲同宮同調；即便不是同調，也起碼近調。

另一方面，曲家在選用小令方面固然很自由，甚至同時可以打個別單支的主意。所用方法是把不同曲牌但同調的曲接駁起來，即是先採用某個曲牌的開頭部分，然後選另一個曲牌的某部分接下去。如此一來，就出現一首由兩支獨立曲接駁而成的新曲。這種做法，行裏稱為「帶過曲」，而只消在曲本寫明某甲曲「帶」某乙曲即可。例如，崑曲《夜奔》裏有【新水令】帶【駐馬聽】，以及【雁兒落】帶【得勝令】。

曲家如果覺得一支小令不夠用，倒可以把若干單支聚合起來，編成一個套曲，而這種聚合而成的曲體，曲家稱之為「套數」。不過，如何組合，曲家當然有某程度上的自由，但以同調或者起碼近調的曲牌為限，絕對不可以任意妄為。

由散曲演變至劇曲進化極大

曲由「散曲」，即是剛才所述的「小令」和「套數」，演變至後來的「劇曲」，是一個很重大的進階。扼要而言，散曲是用來唱的。不管是讀書人私底下自唱自娛，抑或樂伶在公開場合獻唱，都只是唱而不帶動作。

及至劇曲，情況就截然不同；皆因劇曲不單用來唱，更用來做。換言之，劇曲是走上舞台而且是既唱且做的。

當然，由散曲演變至後來的元雜劇，這個歷程是有過渡期的。由屬於說唱文學的諸宮調，過渡至宋雜劇，金院本，然後發展至元雜劇。至此，劇曲的規模已算大備。

元雜劇限制多難舒展

不過，必須明白，從結構看，元雜劇受到諸多限制。例如，每劇只限四折。當然，有些雜劇長達五折，但這是例外，絕非常規。如果四折不敷應用，可酌加楔子，而所加的楔子，可以放在全劇前頭，也可以放在兩折戲中間。如果置之於前，則用作開場；如果置之於兩折中間，則用作過場。

無論如何，楔子結構不大，絕不可以變成完整的一折。其內可以唱、白相參，但曲唱不多，一般只有一支，又或兩支；不准用套曲，而所用的曲牌，僅限【賞花時】或【端正好】。

然而，凡事總有例外。王實甫在《西廂記》居然打破規矩，把楔子變成儼如常規的一折。不過，必須說明，這是極端的例外。

此外，雜劇每折只限一人歌唱，其他人不得與之對唱，而只可用話白對應。由此可見，雜劇篇幅小，限制多，放在舞台，確實難以舒展。

雜劇的每折戲，一般由一個套數組成，而每個套數大約有十至十多支曲。試想，由一位演員從第一折開端，獨唱到第四折甚或第五折末端，對演員和觀眾而言，不是挺累嗎？

王實甫《西廂記》是雜劇史最大突破

有些規模硬整的戲班，就想出一個折衷方法，分派幾位行當相同的演員輪流獨唱。此舉既省演員氣力，從而可以養力，亦可解除一人獨唱全劇的悶局。可是尋常戲班就沒有這種方法了。

雜劇有這麼多限制，實在必須解除。王實甫《西廂記》著實是雜劇史最大突破。鑑於四折的雜劇篇幅有限，根本平白把劇幅限死。他把雜劇分成五本，而每本有四折，並且各加一個楔子。換言之，他是以五個雜劇的篇幅，寫就《西廂記》。

那還不止，他甚至打破雜劇一人獨唱的規矩，開拓了不同角色對唱的局面。

由是觀之，王實甫雜劇《西廂記》是雜劇中的珍品異彩，更是由雜劇演化至傳奇的橋樑。用現代話說，人家以一集四折演完故事；他竟以五集二十折演完。

明代傳奇是劇曲頂峰

由元雜劇發展至明傳奇，劇曲可謂走到頂峰。首先，傳奇大大打破了雜劇只有四折的限制，折數可由曲家自決。例如湯顯祖《牡丹亭》有五十五齣（折）；《長生殿》有五十齣；高明《琵琶記》有四十二齣；孔尚任《桃花扇》有四十齣。

沒有折數限制，戲就容易演得詳盡。再者，每齣戲不再只限一人獨唱，而容許對唱。如此，戲就自然演得飽滿。

劇曲走至傳奇，固然是達到曲的頂峰，但並非終結，皆因這種本質是曲牌體的戲曲，畢竟是文人曲，而文人所度的曲，屬於雅曲，是只可用於小圈子的曲。一般坊眾，限於學識，根本無力欣賞這種雅曲；老百姓必須另覓一種屬於街坊的曲體作為娛樂。

板腔體自成一家

伶人樂工，不比文人，度不了曲；要按照曲牌填上長短不一的詞句，實非能力所及，只好退而求其次。如果把句格劃一，而唱詞大都不必緊遵平仄，伶人樂工就比較容易作詞。他們因此不得不放棄曲牌，反而選用固定的板式。逐漸，板腔體就從曲牌體演變出來而自成一家。

不過，必須說明，劇曲由曲牌體演化至板腔體，斷非一蹴即至，而是經歷了一段過渡。樂工伶人在曲牌體的曲唱上，酌加唱詞，但以不損及原本的曲牌體為原則，而戲曲界稱此過渡為「滾調」。

大體上，板腔體所採用的，大多是七字句唱詞，而七字句一如七言詩，是中文的最佳句格。隨便舉例，粵劇《紫釵記》「吞釵拒婚」末段霍小玉唱滾花下句：「閉門不納哀蟬人，何堪病喘叩銅環。填膺怒憤拼損軀，死死生生無忌憚」，就是典型的七字句，儼然是首七言詩。

襯字發揮協助功能

七字句固然是板腔體的基礎，但可以因應需求而增加襯字。所謂襯字，是在原有的七字骨架上加添字詞，使原句聽起來更自然，更順暢。粵劇界慣稱襯字為「預仔字」。不過，襯字多屬助語詞，只可發揮協助工具，因此隨時拿得走而無損句意。如此看來，襯字是板腔體特色之一。例如，粵劇《紫釵記》「劍合釵圓」黃衫客唱：「（你）當初既把情根種，勢難見異便忘情。（你既知）三台權勢不饒人，（卻不怕俺）三尺龍泉能奪命。」只要剔除括弧的襯字，這段唱詞的七字句格，就清晰可見，而且即使拿走這些襯字，也無損文意。再者，襯字不一定只限見於句首；實質上，句內任何位置都可以酌加。

順帶提出，同屬板腔體的越劇，唱詞的句格當然也是七字句。不過，越劇界有人喜歡說道，越劇除了七字句，還有三七句，也就是十字句。此說雖然不差，但細究其實，所謂三七句，只不過是在七字句前面，加上三個沒有多大意義而只屬輔助的襯字。例如名劇《玉蜻蜓》「庵堂認母」志貞

唱：「只見他，相貌好似我郎君。不由我，見鞍思馬暗傷心。」上述兩句的「只見他」和「不由我」，其實只是襯字。剔除了，還不又是七字句？

只有板腔體劇種才有流派

走筆至此，好應提述流派。戲迷當必知道，很多劇種不單有流派，而且流派紛呈，爭妍競秀。不過，大家可能好奇，那是不是每個劇種都有流派？

答案是：不是任何劇種都可以有流派。只有板腔體的劇種，才有流派；曲牌體的劇種，就不可能有。

須知但凡曲牌體歌曲，都是由曲家按照某個曲牌所定的句格、停頓、輕重、平仄填上曲詞，演員只可依循曲家所示而唱，根本沒有任意演繹的餘地。換言之，演員只要依譜而唱，就足以完成任務。反觀板腔體劇種就不必受到曲牌的制肘而可以隨意施為，按照自己的條件，在咬字、呼吸、輕重、噴口、拉腔等方面找特色，久而久之就形成獨特而足以自成一派的演繹方法。只要某演員有創派的條件，又有屬於自己的戲寶，進而有傳人繼承，流派就此形成了。

也因如此，屬於板腔體的京劇有梅派、程派、尚派、荀派等流派；越劇有徐派、王派、范派等流派；粵劇有薛派、馬派等流派。然而，屬於曲牌體的崑曲，又何來流派？

戲曲發展至曲牌體與板腔體俱備，可謂攀至頂峰，也可以說是走到終極。從此，以崑曲為代表

的雅部，與以亂彈諸腔為代表的花部，形成了分庭抗禮，互相輝映的局面。

劇曲已經走到韻文盡頭

扣除不講究格律的所謂新詩，中國韻文發展到劇曲，已經走到盡頭而無可復加了。

霧月夜抱泣落紅

粵劇篇



《十五貫》與為官之道

家裏面所藏的崑劇電影《十五貫》以及該劇其中一折「訪鼠測字」的舞台錄像，究竟翻來覆去的看過多少遍，自己也弄不清楚；只知道「見都」與「訪鼠測字」兩折永難磨滅。

在「見都」一折，飾演況鍾的周傳瑛透過細膩的做表和身段，把一位敢於為民請命而不卑不亢的好官，演繹得妙到顛毫；而演巡撫的包傳鐸個子雖然不高，但擅於運用關目、聲調、身段和水袖功，把高官的氣派勾畫得淋漓盡致。

在「訪鼠」一折，演婁老鼠的王傳淞，把一個詭詐的小偷在謀財害命後的驚慌與忐忑，演得活靈活現。況鍾扮作測字先生，乘著老鼠犯罪後心理不安，故意以時鬆時緊的手段，誑哄對方透露部分案情。這段戲周傳瑛亦演得恰到好处。

尤聲普、阮兆輝演來稱職

至於粵劇的《十五貫》，筆者亦幾乎是逢演必看。尤聲普的況鍾演得很稱職。當今粵劇界恐怕除他以外，沒有人可以勝任此角。阮兆輝跨行當演婁阿鼠，亦十分討好。輝哥的木工雖然不是丑生，但演來仍見鼠性十足。

喜愛《十五貫》，不光是因為「傳」字輩幾位老藝人以至今天粵劇的普叔和輝哥藝術精湛，而是可以從劇裏所勾畫三位不同職級的官員，得到極大反思。

傳統戲曲往往以贓官受賄因而造成冤獄作為劇情的公式，但今次負責原審的縣官是位清官，可惜就是因為他自問清廉，秉公不阿，而竟然在輕率武斷的情況下，連半句辯白也聽不進耳裏，便貿然裁定疑犯有罪。

這揭示了：自以為廉潔愛民但偏偏失卻客觀思考能力的清官，對百姓所造成的禍害，未必少於貪官。況鍾所表徵的，是一位敢於向上司堅持本身信念的官員。這類為求公義，力主真理而不惜嚴重違反官場規矩的好官，現實生活中恐怕萬中無一。

巡撫的矛盾，是在面對下屬的衝擊時，如何維持官場秩序。其實萬一證明況鍾是對的，那班有分參與三審六問的官員，豈不是全部受到牽連？那時候，連巡撫也脫不了干係。

然而，最後巡撫讓步，准許況鍾追查真相，這是意味著真理正義和人民福祉凌駕於官僚主義之上。

這齣戲所產生的啟迪作用，是讓為官者有所覺醒——自以為公正但不肯聽取人家意見甚或懶得接受反對聲音的清官，也不見得是好官。

一九九七年九月

取捨欠佳 尾場鬆散

《呂蒙正》劇情有待改善

《呂蒙正·評雪辨蹤》雖然清新雋永，但縱觀全劇，仍有不少地方值得斟酌。其中一方面是情節的取捨，而這亦是《呂》劇的演後座談會上熱烈討論的話題。

基本上大家都贊成「祭灶」的演法，因為根據粵劇以往某種演法，蒙正較早前向肉店賒來一塊豬肉，準備用來祭灶，但肉店東竟然在祭灶當日前來追討欠款。由於蒙正無力償還，店東無情地從豬肉湯裏把豬肉撈出來，然後在湯上灑了一把香爐灰，令蒙正湯肉俱失。不過，阮兆輝眼中的呂蒙正，絕非是為求祭灶而厚顏地向肉店賒一塊豬肉的人，所以捨棄舊有演法而別出機杼——以繪畫代替實物作為祭品，從而凸出主人翁對貧窮的自處能力。這種演法既有趣亦有助於啟迪人心。

加插「迎賢店」不合適

不過，把原本絕不屬於蒙正故事系列的「迎賢店」從川劇舞台搬過來，確有商榷之處。其實，今次由尤聲普擔演的一折「迎賢店」，不單借鑑了川劇，亦很大程度上把京劇丑生戲《連升三級》（即《連升店》）搬過來。單從這折戲的演出水平而論，確實是一場娛樂性豐富的戲。環顧當今香

港粵劇界，店主婆一角，除普叔以外，當然不作他人想。不過，如果「迎賢店」這折戲作為《呂》劇一部分，則略嫌拖得太長，而且這折戲的格調，與先前幾折頗為不同。

在演後座談會上，本地戲曲評論家古蒼梧與筆者以及某些觀眾都不約而同提問：何不乾脆刪去「迎賢店」及尾場原屬王播的「碧紗籠」？何苦為著依循粵劇演出要晚上十一時多才散場的習慣而勉強拖長篇幅？須知如果上演「迎賢店」，就必須上演多一折戲作為大結局。

再者，假如真的要演「迎賢店」，「碧紗籠」一場則嫌太短，令人有草草收場之感。此外，呂蒙正最需要和解的對象，絕非以「飯後鐘」戲弄他的兩個禿奴唐七、唐八，而是他的岳丈。如果這折戲加上父女以至翁婿和解的場面，蒙正的性格勾畫才較為完整。

運用民族器樂未理想

筆者在演出前亦擔心，《呂》劇假如全盤使用民族樂，效果未必理想。結果，縱觀整個演出，民族器樂根本不能全面應付戲曲的要求。「棚面」缺乏一些具穿透力的撥弦樂，亦沒有低音大提琴在低音區發揮支持作用。不過，問題最大的還是「頭架」（文場領奏人員）運弓無力，試想連「頭架」的拉弦樂都弱得幾不可聞，如何發揮「追」、「補」、「托」、「帶」等功能？

戲服方面，雖然按照戲曲傳統，窮生如果穿著一件打上紅色補釘的富貴衣，即暗喻此人日後必定高中，但輝哥在「評雪辨蹤」一折所穿的富貴衣，略嫌補釘太多，視覺上過於花斑斑，與全綠的

布景不協調。據輝哥解釋，戲服從北京定造，可惜由於事先沒有特別定明樣色的要求，因此裁縫師傅只按常規縫制，及至送抵香港時本想把部分補釘拆除，但技術上已經無法辦到。

場刊文字謬誤甚多

另一個不大不小的問題是場刊第五及七頁的中文引言與英譯本，均出現不少值得斟酌的地方。例如中文只提及阮兆輝借用了王播「碧紗籠」故事，但沒有說明「迎賢店」是借自川劇《情天俠》。文內亦提及迷姐「闊別舞台多時，今次再踏台板」。這段文字想必是去年年中擬備，因為去年七月迷姐為慶祝回歸的粵劇《七賢眷》擔任正印，而去年底亦與輝哥組成「好兆年」，演了一台戲。換言之，說迷姐「闊別舞台多時」，顯然不正確。

此外，在「演員表」上，「店主婆」的英譯名稱不應是 shopkeeper，而是 landlady；「家人」是指家僕，因此英文應是 servant 而不是 family member。《彩樓記》的「記」字譯作 Chronicle 似乎不大貼當，或可改為譯作 Romance 或 Tales。崑劇《彩樓記》「潑粥」的「潑」字，是打翻的意思，因此應譯作 spill，而不是 pouring。「拾柴」的「拾」字，是指拾起一根柴，所以不能譯作 gathering，亦不可將屬於單數的一根柴，譯成複數的 sticks。這類誤譯反映譯者對戲曲缺乏認識。

舉出這些文字與翻譯的問題，絕非吹毛求疵，而是考慮到《呂》劇是齣新戲，場刊是制作班子與觀眾之間的主要溝通橋樑，因此資料不能含糊失準，何況每年香港藝術節的戲曲項目，都吸引不

少外籍觀眾，英譯本如果錯誤太多，可能妨礙理解。

不過，只要《呂》劇在下次重演時致力修正以上各方面的問題，演出效果定必更佳。我們作為觀眾，實在期望這齣戲可以成為粵劇的常演劇目。

(下)

一九九八年三月

唐滌生作品的瑕疵

上回討論唐滌生的編劇特色時，筆者除了提及其文詞典麗、擅用小曲外，更指出他卓爾不凡之處，是情節鋪排得宜，人物勾畫豐富。讀者看後，可能禁不住質疑：唐滌生總不至完美無瑕。然則他的作品有什麼瑕疵？今回倒想提出他編劇上的一些紕漏，讓大家參考。

《再世紅梅記》是唐滌生最後力作，但這齣戲令人最大惑不解的地方，是無端端加了一場「賈府裝瘋」。盧昭容為免被賈似道摧殘，於是接納裴禹的「高見」，假裝發瘋，在太師府內大鬧一番，企圖欺騙太師——瘋花不可採。可惜裝瘋完畢，盧父又擔心騙不到太師，於是帶同昭容，夜奔揚州。至此觀眾不禁會問，既然可以漏夜奔逃，何不早一晚就逃走，而偏要上演一幕「裝瘋」鬧劇？

無端加插「賈府裝瘋」

梅蘭芳的《宇宙鋒》有「裝瘋」一折。《再》劇明顯是盡量把《宇》劇「裝瘋」的精華，例如形態、身段、步法、做手，甚至口白，移植過來，以期加強粵劇的表演內容。《宇》劇的裝瘋是否合乎情理，不必在此深究，但《再》劇的裝瘋，肯定是「為做戲而做戲」。縱使演員具有梅蘭芳或者漢劇陳伯華的驚人功力，但這折戲對全劇的合理推演全無寸益。

唐滌生的《蝶影紅梨記》是把元朝張壽卿的雜劇《謝金蓮詩酒紅梨花》及明朝徐復祚的傳奇《紅梨記》拼合而成。唐滌生的新作遠勝兩齣原作，是因為他在劇裏加添了一隻蝴蝶。藉著這隻蝴蝶，男女主角的「亭會」就來得更自然，更浪漫。

可惜，唐滌生雖然匠心獨運，但仍擺脫不了一個最大敗筆——謝素秋與劉學長跋涉長途，幾經艱辛才來到雍丘，投靠趙汝州的好友——雍丘縣令錢濟之。怎知經過了「窺醉」、「咏梨」，擾攘了一個晚上，素秋才記起昔日的好姊妹沈永新，也是住在雍丘，於是決定改而投靠她。如此安排無非是為了在情節上方便素秋被好友出賣而被迫重投王丞相懷抱；但這顯然又犯了「為做戲而做戲」的毛病。

《蝶影紅梨》出現敗筆

倒不如把劇情改為素秋繼續住在錢府，後來被王丞相查悉她的行藏，把她與劉學長甚至連這個七品縣令錢濟之也一併帶走。這樣反而更加凸出王丞相專橫跋扈。

很多對戲曲理解不深的觀眾，批評戲曲不注重史實。例如一介寒儒，為何一旦名登金榜，高中狀元後，竟然擔任七省巡按，什麼奸官佞臣，甚至丞相太尉，也可以提堂審治。其實戲曲除提供娛樂外，亦具有教化作用，透過戲文，鼓勵人民明是非，辨忠奸。

戲曲更具有「補償」功能——奸邪當道也不要緊，因為正義最終可得伸張。為了發揮這個功能，

大家就不必拘泥史實，而樂意看見狀元郎不按照常例進入翰林院擔任編修，反而拿著尚方寶劍代天巡狩，四處誅奸鋤妖。不拘史實的做法與西洋文學裏「詩人的執照」(Poetic licence)性質上大抵相同。

不過，編劇家縱然不拘史實，也得有個譜兒，應該恪守總則——但凡與「補償」功能無關的情節，便須注重史實，可惜唐滌生有時並無恪守這個總則，例如《紫釵記》裏的韋夏卿，假如真的「中了六十八名進士」，就斷不會派作長安府尹。須知府尹的品秩是從三品，而且長安府尹相當於今天的北京市長。按照常例，一般進士只擔任七品縣令。試問韋夏卿憑什麼能耐擔任府尹？再者，既然是府尹，又怎會「俸祿微薄」，而需要霍小玉「時加照料」？豈不知唐朝官吏俸祿十分豐厚，既有祿米，亦有俸錢，甚至有永業田及職分田。從上述例子可見，編劇家如果不粗通歷史，便很容易鬧笑話。

「香天」句讀有問題

最後，倒想談一談唐滌生運用小曲的問題。雖然他善用小曲，甚至可說是達到超凡入聖的境界，但並非每一首小曲都用得無懈可擊。以家喻戶曉的「香天」為例，所用的【妝台秋思】，曲調的停頓與歌詞的停頓，多處出現不一致。這是涉及音樂或詩學的cadence問題，例如「帝女花帶一淚上香，願喪生回一謝爹娘」裏的「帶淚」和「回謝」因曲調的句讀問題而被分割。同曲裏還有「地老

天荒情鳳永一配痴風，願與夫婿共一拜相交杯舉案」、「百花冠替一代殮妝。駙馬珈墳一墓收藏」等樂句與詞句不協的例子，以致唱起來有點彘扭。

相較之下，同劇「庵遇」的小曲《雪中燕》、《寄生草》和長長的《秋江哭別》，以至《紫釵記》的小曲《漁村夕照》、《小桃紅》、《紅燭淚》、《春江花月夜》，以及《再世紅梅記》的《漢宮秋月》、《霓裳羽衣十八拍》，都是曲優詞美、百聽不厭的巨構，甚少出現句讀問題，實非「香天」可以比擬。然而，很多人卻慣把「香天」視作唐滌生曲藝的極至。這實在令人啼笑皆非。

一九九九年九月

只落得一彎冷月葬詩魂

越劇篇



越劇《孔乙己》帶來什麼反思？

越劇《孔乙己》來港演出之前，筆者在本欄以「自由創作 大膽嘗新」為題，寫了一篇導賞，簡述此劇的創作背景，並指出內地觀眾對這齣新編越劇褒貶不一。當《孔》劇在港演出後，筆者詢問過一些不同層面的觀眾，發覺他們的觀感與內地觀眾大致相同，而且頗為兩極化。

有人認為這齣戲明快流暢，把一些較為新穎的手法運用於舞台，例如機關式的對聯，近似儂舞的舞蹈，用作表達斬頭的血流，桃花園的裝置，確令觀眾耳目一新，加上主題明確，人物勾畫清晰，實在不失為一齣力作。

然而，有人卻認為這齣戲不但偏重技巧，更脫離戲曲範疇，只是一齣以越劇作為曲唱的音樂劇或舞台劇。有人甚至訕笑，《孔乙己》不是新編越劇，而是新派越劇。

觀眾評價趨兩極化

在評定這齣戲是否脫離戲曲範疇之前，倒想在此說明我們作為戲曲支持者，對戲曲現代化或戲曲改革的應有態度。這幾十年來，戲曲界一直致力振興傳統戲曲，其中一個主要方法是進行戲曲改革。這可從三方面理解，第一是結集力量，挖掘舊本，試圖保存一些可能湮沒的舊作；第二是整理

現有劇本，把不合時宜、情理犯駁的部分刪改，務求去蕪存菁；第三是實行現代化，為戲曲探索新元素，例如有異於傳統的創作意念、人物塑造、燈光服飾、布景裝置，從而開拓新領域，使戲曲表演更為豐富。

這些年來，各大小劇種在改革歷程中遭遇或大或小的困難，但亦同時取得程度不一的成就。單就現代化而論，京劇《曹操與楊修》及《駱駝祥子》、川劇《變臉》、粵劇《英雄叛國》，都是成功的例子。由於戲曲現代化處於不斷探索階段，失敗的例子固然比成功的多。隨便算來，就有川劇《中國公主杜蘭朵》、粵劇《張羽煮海》、《刺秦》，以及今年四月浙江省崑劇團所排演的《繡襦記》。不過，我們應該強調，戲曲界在改革進程中一定要繼續努力嘗試。須知沒有嘗試，就沒有成功的指望。

越劇傳統 包袱較輕

我們亦須明白，除人為努力外，劇種本身的體制，亦是現代化能否成功的主要因素。以歷史悠久的崑劇為例，由於劇種本身是聯曲體，唱腔上沒有板腔體的自由度，加上唱唸與形體動作講求緊密的配合，因此很難現代化。

反觀越劇，完全是另一極端。打從一百年前「的篤班」至今天，越劇法度寬鬆，甚至不講究台步，傳統包袱輕省，現代化的能耐遠勝其他劇種，因此在現代化進程中往往走在其他劇種的前頭。

舉例說，浙江省小白花越劇團的新編劇作《陸游與唐琬》憑著現代創作意念、人物塑造及燈光聲響，成為現代化的成功例證。只要明白這個論點，我們就懂得持著什麼態度評騭《孔乙己》的現代化問題，以及審定此劇是否脫離戲曲範疇。

制作班子 實踐理念

我們在評論《孔乙己》是不是一齣成功劇作時，最公平而恰當的態度是探討制作班子有沒有透過台上種種手法，實踐自己的制作理念，達至自定的創作目標。作為制作班子的靈魂，導演郭小男在親撰的「導演闡述」內，指明全劇的最高任務是：「世紀之末，呼喚民眾的又一次覺醒和民族的再一次振興。」（第十七頁）既然如此，我們倒應問一問自己，當看完此劇後，有沒有「民眾覺醒，民族振興」的感動？

對孔乙己來說，潛心苦讀，考取功名，只要一朝名題金榜，便可入仕為官，為國家盡力，為百姓服務，他的生存價值幾乎完全建基於這個思維的框框內。可惜他生不逢時，朝廷廢除科舉，他頓然變成一無所依。舊有的存在意義砸破了，新的還沒來得及尋覓，自然就處於迷惘疑惑的境況。

導演以孔乙己與三位女性所締結的關係作為全劇主幹：小寡婦為求自保而逃命，夏瑜為追求理想而革命，女戲子為生存而自甘捨棄尊嚴，她們表徵著生存的三種形態。面對這三位人物的衝擊，孔乙己只要能夠從中得到啟迪，便可以為自己的生命重新界定意義。

借《孔》鑑今 重拾信念

或許有人問：這齣戲究竟帶給世紀末的中國人什麼反思？中國在這二十年改革開放的歷程中，雖然取得有目共睹的偉大成就，但亦同時衍生一連串無法避免的經濟及社會問題。

回顧本世紀初（即一九零六年），文人因科舉廢除而頓然失落；踏入千禧年，國家不少人才何嘗不是因企業改革被迫下崗而頓然失落。兩者性質不一，但對當事人個人及整體社會所帶來的衝擊，又豈能輕視。如何為盈千累萬的下崗人員重拾人生信念，為他們重定存在價值，確是一個棘手課題。

再者，今天與孔乙己遭遇相近的人，何止是下崗人員，那些未能及時適應社會轉型的人，恐怕多不勝數。

假如我們從《孔乙己》得到一些反思，這齣戲便算成功地完成它的最高任務了。

導演為了達至上述目標，決定以咸亨酒店作為全劇的規定空間，以夏瑜之死作為核心事件（見「導演闡述」第十二至十五頁）。從舞台效果來看，這兩方面基本上是達到了。導演以春夏秋冬四季的咸亨酒店作為主要場景，因而成為全劇的中軸線，負責縱向發展，其他場景則用作橫向發展。導演為了凸出夏瑜之死，特別安排從偷書轉到設法營救夏瑜的一幕戲，並安排另一幕劊子手執刀待斬的法場戲，藉此增添革命家英烈悲壯的感覺。

導演以一位女演員分飾劇裏三位女性。這是戲曲裏常見的「一趕三」。不過，我們不必從節省人力方面去解釋導演為什麼這樣做。豈不知道這三位女性的不同遭遇，三種不同的風貌，正正涵蓋了中國女性的命運，甚至在某程度上可以說是隱含了整個中華民族的命運。

從舞台效果而論，孔乙己與小寡婦及夏瑜的關係勾畫清晰，反而他與女戲子的關係勾畫太輕，令觀眾難以摸索，未能把三位女性所表徵的逃命、革命、捨棄尊嚴的脈絡，明顯呈現出來。

客觀限制難以解決

必須承認，《孔》劇本身的確存有一些不能妥善解決的客觀限制，致令觀眾感到平淡乏采。最明顯的就是整齣戲缺乏劇力，情節上沒有什麼扣人心弦的矛盾衝突。我們只好說，既然選演孔乙己這個人物，便須承受劇本上「先天不足」的問題。

另一個引致部分觀眾批評的問題，是茅威濤的外觀與形態，都不像魯迅筆下的孔乙己。這項評論，毋容置辯。不過，導演顯然花費極大心思去協助茅威濤塑造一個她能力上可以演得傳神的孔乙己。透過智救小寡婦，婉拒小寡婦以身相許，妙論「回」字四種寫法，對夏瑜的尊崇，一段嗟嘆讀書無用的精彩唸白，靠題辭、賣古書、抄佛經、叨一碗酒喝的生存形態……把孔乙己的心性與人格（尤其是可愛純摯的一面）勾畫得栩栩如生。這些場景或可稍為彌補茅威濤外形上的限制。

整齣戲誠然仍有不可予改善之處。然而，令筆者產生最大感興的，是不論孔乙己的文思與才學怎樣受到周遭各人的認同，甚至他那副公認是佳構的對聯獲貼在咸亨酒店的雅座門前，但他始終沒有足夠的身分進入酒店雅座，反觀女戲子居然堂而皇之廁身雅座。假如這個片段可以為觀眾帶來一點反思，這齣戲所付出的努力，便沒有白費了。

一九九九年九月

越劇《紅樓夢》睥睨舞台

上海越劇院來港演出四天五場，為觀眾獻上三齣著名大戲以及六個折子。劇團今次來港的其中一個特色，是除了由團裏的徐派嫡傳錢惠麗、王派花旦單仰萍、范派小生章瑞虹、袁派花旦方亞芬分別擔演師傅的戲寶外，亦特邀紹興小百花越劇團的范派小生吳鳳花、呂派花旦吳素英、傅派花旦陳飛參與演出，主要負責擔演幾齣折子戲。吳鳳花是香港越劇迷的偶像之一，具有相當的支持力量，應該可以為今次整個演出增添不少姿采。

以劇目而論，「上越」今次為觀眾獻演的幾齣戲，與零一年九月來港時所選演的劇目，相差不大，同樣是《紅樓夢》與《碧玉簪》這兩齣戲寶。至於另一齣戲寶《孟麗君》，零一年只演「遊上林」一折，今次則演全。另一方面，零一年的《紅樓夢》，有兩個不同的演出版本，其一是由童薇與孫虹江按照徐、王版而執導的新版，由錢惠麗、單仰萍擔演；另一是陳薪伊因應尹、袁版而執導的新版，由趙志剛、方亞芬擔演。今次則只由錢、單擔演童、孫執導的新版，並且連演兩天。

「上越」再演新版紅劇

把小說《紅樓夢》搬上戲曲舞台而演得最成功、最傳神的，絕對是越劇。其他大型劇種雖然也

有優秀的紅樓劇目，例如京劇的《黛玉葬花》、《襲人》、《紅樓二尤》、《平兒》、《晴雯補裘》等折子，而粵劇也有《紅樓夢》、《情僧》等戲，但以舞台光輝而論，遠遜越劇。

筆者絕非故意貶抑，而是審度舞台各種元素後，才提出這個論點。由於篇幅有限，不能在此全面縷述，只可扼要指出，單以演《紅》劇而論，越劇在舞台上具備的條件，遠非其他劇種所能冀及。例如以女演員串演男生的做法、獨特自然的化妝、清麗柔美的伴奏音樂、婉約抒情而且容易掌握的唱腔、別樹一幟的漂亮服飾、毋須恪守程式的演法，在在促使越劇的紅劇演出睥睨舞台。其他劇種限於自身的條件及困囿，根本無法匹敵。

戲曲音樂切勿交響化

至於新版越劇《紅樓夢》在原版的基礎上作了怎樣的改動與更新，筆者無意站在「凡舊必好」的立場上肆意評騭，只想提出一句忠告：越劇的其中一項優勢，是勝在沒有包袱，現代化的自由度很大。舞台的調度、燈光、布景都可以推陳出新，但原先主次分明的伴奏音樂斷不能改成交響音樂，否則戲曲便變成音樂劇，形同基因改造。再者，劇裏的兩首主題曲，即「我一生與詩書作了閨中伴，筆墨結成骨肉情……」的「焚稿」，以及「金玉良緣將我騙，害妹妹魂歸離恨天……」的「哭靈」，都不宜肆意增刪。任何戲曲工作者，在苦思如何以新替舊時，必須具備無私的藝術智慧，否則禍多益少。

珍視我國文藝瑰寶

其實，《紅樓夢》從小說到戲曲舞台，牽涉了無數可予鑽研的精深課題，任何人縱使窮一生精力，亦難達到「盡得三昧」的境界。記得，零一年八月底至九月初，筆者應康樂及文化事務署邀請，策劃了兩個講座，分別從小說及戲曲探索《紅樓夢》，藉此配合該年九月的《紅樓夢》越劇演出。

筆者在第一個講座邀得阮兆輝、梁漢威、葉紹德三位粵劇前輩，暢談當年對越劇徐、王的《紅樓夢》演出的觀感，並且與粵劇對比，剖析兩個劇種的演出特色。另一個講座筆者邀得中文大學梁鉅鴻與浸會大學陳寶珍講解《紅樓夢》的小說版本問題及寫作特色，為有意探索紅學的朋友提供門檻。處在這個連大學中文系學生也不一定需要修讀《紅樓夢》的世代，我們只能夠為這個亟需人文精神建設的社會稍盡綿力。

小說《紅樓夢》是筆者個人最推崇的小說。書內富有烘托、對照、側寫等技巧，這是其他小說無法比擬的，亦是大家不可不讀的珍品。至於以越劇為首的「紅劇」演出，在很大程度上彰顯了原作的主题與人物，絕對值得鼓勵。冀望我民珍視自己的文藝瑰寶，切勿棄若敝屣。

二零零五年四月

倘若來世依舊生不如死
何必死後又投生

——新編川劇《目連之母》

川劇篇



川劇《目連之母》誠屬佳作

去年筆者事忙，雖然聞得新編川劇《目連之母》自公演後受到戲曲界的高度評價，但總無法抽身前往內地觀看此劇。直至本月初當成都市川劇院三團來港時，才有機會初賞，看後深深感到此劇能夠贏得內地評論界交相讚譽，絕對是實至名歸。

筆者曾經在不同場合指出，成功的現代化劇作，必須具備多方面的條件。首先，必須有一個完整的劇本。所謂完整，是指劇本要有明確主題；劇情要有流暢的縱向發展及豐富的橫向發展，而兩者互不窒礙；劇情的主線與支線必須清楚易辨，不能紊亂蕪雜；劇中人物要勾畫入微，人物之間最好有烘托對照，而衝突矛盾，更不可少。

劇本從人文主義出發

第二，全劇的場次要有妥當的劃分。第三，舞台調度以至燈光、布景、道具的選用要恰宜。第四，演員要懂得運用本身的表演能力，配合劇情及人物的需要，不可單單賣弄技巧而淪於「灑狗血」。上述均需要一位精通戲曲美學的藝術指導或導演作出指示。就筆者個人觀察，《目》劇完全符合上述條件，因此堪稱成功的現代化傑作。

先討論《目》劇的劇本。著名編劇徐棻雖然以目連戲為主題，但敢於衝破這個傳統故事的局限。傳統目連戲是以目連為主角，以孝心作為主題，因此以目連下地獄拯救母親作為全劇重心。換言之，劉四娘被勾畫成一個打僧罵天、殺生沾葷的母親，功能上只是一個配角，一個被孝子拯救的對象。然而，徐棻所編的新劇，卻把重點轉至劉四娘，以她作為主角，再不把她勾畫成十惡不赦的悍婦，而是透過她喪夫、捨子、殺生、吃葷、改嫁的事件，從情與理兩方面為她喊冤，為她抱不平，更為人類所篤信、所堅執的宗教信仰提出嚴正反詰。

表面上，《目》劇是為四娘翻案，因而處處鞭撻佛教，但骨子裏徐棻是以劉四娘作為人類共有的表徵，透過她的遭遇，衝擊人類長期依附甚至終生迷戀的信仰（包括宗教信仰以至任何政治理念）。因此，嚴格來說，這齣戲完全脫離傳統因果報應的範疇，轉化成一齣富有人文主義色彩的戲劇，並根據這個主義，提出嚴肅的反思。

增添角色別出機杼

徐棻的《目》劇比其他新編目連戲（例如成都市川劇院一、二團所演的《劉氏四娘》）優異的地方，是它不落俗套，不困囿於傳統目連戲的技巧表演，反而盡量著重情節的處理，令劇情暢順、自然、合理。為了達至這個目標，徐棻特意豐富了四娘丈夫傅相的勾畫。按照傳統，傅相早死，而且沒有交代他的死因。徐棻卻安排四娘死後與身在地獄的傅相見面，由丈夫親述他早死是因為有一

次唸經時不小心翻錯經卷的頁數、燒香時大意折斷香燭，以至來生輪迴時變成一隻狗。這個情節可以為此劇的主題更添令人失笑的諷刺性。

徐茶在劇情鋪排上別出機杼的地方，是在劉四娘身旁加添一位對四娘情深款款的表少爺李華君。這位人物的作用不單是亡夫傅相的一個鮮明對照，更可以透過他與四娘的情愫，充裕勾畫四娘的感情世界，從四娘想愛但礙於禮教而不敢去愛的困苦，凸顯她的人情與人性，加強了四娘「何罪之有」的反詰理據。

全面體現傳統戲曲美

舞台方面，表面看來，台上的裝置、布景及底幕，以至燈光的運用，都很現代化，但實際上是舞台淨化的極至，有時連傳統的一桌兩椅都省掉，讓台上變成空洞洞，只有表演者。這其實是全面體現了傳統戲曲的美學觀念——「戲以人重，不貴物也」，再次返回以演員為核心的傳統。由於台上大部分時間是乾乾淨淨，因此假如偶然出現任何道具，以及布景與底幕的轉換，反而大大提高了這類物事的表達能力，有效地為劇情與人物服務。例如結束前從上面吊下來的一道以鎖鏈作為畫面的底幕，就產生了強大的震撼力。

《目》劇的舞台安排，令筆者想起崑劇「傳」字輩演員鄭傳鑑生前講過的一番話：「台上的燈光、服飾、布景、道具、擺設，究竟有哪些是有用的，有哪些是多餘的？其實但凡沒有表述功能的，就是多餘的。」這番話的確一針見血。《目》劇的舞台能夠達致精簡乾淨，完全是身兼藝術指導的徐茶以及導演謝平安的功勞，而他就是年前另一齣成功劇作《變臉》的導演。

其實，除此以外，《目》劇的舞台調度，演員的表演技巧，例如台步、身段、水袖功、搶背，以至一切形體動作，都能夠有效地協助劇情的推演以及人物的勾畫，而且點到即止，絕不拖沓堆砌，令觀眾覺得自然暢順，毫無賣弄技巧之感。全劇能夠達致形神合一的境界（即劇本的主題內涵與台上的外在形相配合得宜），徐、謝二人功不可沒。

《目》劇的另一優點是曲詞與唱腔極為可取。整齣戲的唸白與唱詞，不單淺白易懂，而且文雅洗練，絕無矯揉造作。唱腔方面，既保留了高腔古樸及以人聲幫腔的特色，亦適度加添了一些有絲弦伴奏的小調，令整齣戲的唱腔不致過於單調。

《目連之母》以及近年公演的川劇《變臉》、越劇《孔乙己》、京劇《駱駝祥子》，都是傑出的現代化劇作。盼望戲曲界認真借鑑這幾齣戲成功之處，從上文所列的準則出發，制作更多優秀劇作。

二零零一年一月

從今瓊樓不用吹徹玉簫
從今後蕉琴不彈出別調

——梨園戲《朱弁》——

閩南粵東篇



梨園戲展現唐宋遺韻

印象中福建梨園戲最近十年八年應該在港演出過最少三、四次，頭幾次都是應福建同鄉會邀請，在新光戲院演出。可惜，每次演出的門票連閩籍同鄉也不夠派發，其他省籍的香港觀眾根本買不到票，只有望門興嘆。

零二年來港公開演出

由於梨園戲源遠流長，比崑曲更老，而且很有特色，值得向閩省以外的觀眾推介，筆者於是於二零零一年向康樂及文化事務署建議主辦這個獨特劇種的演出。很高興這項演出建議得到主事的文匯經理支持，到了零二年八月，梨園戲實驗劇團，亦是梨園戲的唯一演出團體，在香港大會堂公開演出。

為了讓從未接觸過梨園戲的觀眾有一個較全面的認識，該次演出在節目安排上頗為特別，除了一般常演的劇目之外，亦加插了七子班（丑、生、旦、貼、淨、外、末）的「落棚腳」儀式，再由這七個行當進行程式表演（科步）。此外，亦有跳加官、表演壓腳鼓，以及曲牌聯奏。

另一方面，為了進一步展現閩南地區的雅樂妙韻，劇團更特地誠邀洞簫名家王大浩及其他樂師

合奏與梨園戲關係密切的南管音樂（即福建南音）《梅花操》及《八駿馬》的選段。雖然香港早年已經有福建體育會南音社，但福建南音在香港的音樂活動，始終遜於以泉州為首的閩南地區及台灣。通過該次梨園戲的演出，觀眾可以同時飽覽一劇一樂的特色。

與崑曲各有不同特色

論歷史淵源，梨園戲上承宋元南戲，比享有「百戲之師」的崑曲更悠久。然而，由於種種原因（包括鄉土觀念），梨園戲的流布範圍遠遜崑曲，總讓人覺得它只是獨處一隅的地方劇種。反觀崑曲的流布範圍極廣，從發祥地崑山到江蘇一帶，再輾轉流至浙江、湖南、四川而演變成「永崑」、「湘崑」、「川崑」。當然到了北方，更與京劇產生千絲萬縷的關係。最重要的，由於崑曲的演藝要求極高，久而久之，已經成為戲曲最高藝術典範。

可能因為這個原因，有些戲迷難免以崑曲的標準品評梨園戲。為此，筆者亦在不同的公開場合提醒戲迷，梨園戲的演法與崑曲迥異，斷不可根據崑曲的藝術法則衡量梨園戲。例如，梨園戲丑角的表演，在很大程度上仍然看見提線木偶的痕跡，與崑丑以至京丑的表演方法極為不同。

若干樂器可追溯唐宋

關於梨園戲的各種表演特色，筆者在梨園戲劇團上次即零二年來港演出前，已於本欄詳細介紹，在此不擬再贅。不過，只想特別提出音樂的一些方面。梨園戲的歌唱屬於聯曲體，並以泉腔（泉州）演唱。樂曲當中保留了不少唐宋的大曲與法曲，而用作伴奏的樂器，有洞簫，即唐朝的尺八，繼承自晉代奚琴的二弦，以及橫彈的南琶。這種橫彈與敦煌壁畫所見的琵琶相仿。打擊樂方面更有獨一無二的「壓腳鼓」，即以一隻腳擱在鼓面，以不同的壓力制造大小亮啞不一的鼓聲。難怪有些人認為梨園戲是「唐風宋韻的再現」。從以上的特色可見，這種說法一點也不誇張。

關於梨園戲的現存史料，其實也不太多。讀者如果有興趣鑽研這個古老的劇種，可翻閱吳捷秋《梨園戲藝術史論》（上、下兩本）（台北民俗曲藝，一九九四年）。這套書資料詳實，是梨園戲的權威論著，內有源流、聲腔、古劇、表藝、錄鬼與餘論諸篇。

最後一提，梨園戲劇團今年十二月下旬來港獻演的劇目，與上一次來港時完全不同，兩齣新編劇《董生與李氏》與《節婦吟》，以及一晚三齣折子戲。三晚的演出均安排在大會堂劇院，小小的劇場反而更為適合。

二零零六年十二月

潮劇的丑角藝術最具特色

有些戲迷可能以為，崑曲既然享有「百戲之師」甚至「百戲之祖」美譽，必然是現存劇種中「資歷」最深的老大哥，但原來在閩南語系地區之內，也有一些極古老的劇種，其中以福建梨園戲及潮劇最值得注意。

梨園戲與潮劇同屬南戲的支流，從戲曲史看，梨園戲的發展可能更早於崑腔。潮劇的生長雖然可能較晚，但據明嘉靖十四年（一五三五年）寫成的《廣東通志初稿》所載：「潮俗多以鄉音搬演戲文」，可知當時已有潮腔，而當時的崑腔仍處於清曲小唱的階段，尚未經過魏良輔的精心改良。論資歷，潮劇與梨園戲足可與海鹽、餘姚、弋陽、崑山四大聲腔相提並論。

歷史悠久的潮劇表演，內容極為豐富，行當完備。在生、旦、淨、末、丑、外、貼七大行當之中，以丑角的分類最精細。

丑分十類 性格各異

潮丑可以分為十類：（一）身穿官袍、扮演低層官吏、著重眼臉表情的官袍丑，例如《王茂生進酒》的門官。（二）扮演中青年男子的項衫丑，這類人物大都品壞德差，《活捉張三郎》的張文

遠就是一例。（三）扮演相士、老藝人等江湖人物的踢鞋丑，《柴房會》的李老三就屬於這一類。（四）身有武藝、打抱不平的武丑，《宿店》的時遷就是武丑的典型。（五）扮演正直人物的老丑，一般戲裏的艄公、更夫，便屬於老丑範疇。（六）扮演善良人物的小丑，例如家僕和店小二。（七）扮演三姑六婆的女丑。這類丑角以「粗中透嬌、重中透俏、搖中透板、硬中透媚」作為表演要訣，《荔鏡記》的李姐就是女丑的典型。（八）身穿素色衫褲、扮演貧民的裘頭丑，《扛石》的丘阿孝就是以裘頭丑應工。（九）身穿長衫馬褂、扮演奸角的樓衣丑，武戲《方世玉打擂台》的會館頭子，就是樓衣丑的代表。（十）扮演市井人物尤其是占卜瞎子的長衫丑，《周不錯》的瞎子就是長衫丑的典型。不過，上述最後三類丑角，多屬清裝戲的人物，今天舞台上已不多見。

潮劇丑角 特技繁多

潮劇各類丑角有不少值得欣賞的身段和特技。例如：（一）應用於項衫丑、踢鞋丑、裘頭丑的「皮影步」。動作特色是手足擺動時必須板直，不能以斜線或曲線移動，從而把人的動作皮影化。（二）以螳螂作為摹仿對象的「草猴拳」（潮州人俗稱螳螂為草猴），整套動作包括草猴洗臉、整裝、展翅、走路、攀爬、抓沙、打架及歇息；這八組動作可按人物及情節需要，全套運用，亦可選用其中某些動作。《扛石》的丘阿孝出台亮相時，就用了洗臉及整裝動作。（三）應用於官袍丑的「狗步」，以今次潮劇團所演的《王茂生進酒》為例，演門官的官袍丑把王茂生轟走後，走了一個

圓場，邊走邊以一隻手反背於臀部，並轉動水袖作狗擺尾狀。(四)運用於女丑的「打架」身段，整套動作共分十式，即整裝、指罵、飛鳳爪、雞啄米、鬥鵝、雙環扣、飛鷹踢、護身鉞、倒插燭及煞科，表演時既講求嚴謹的手眼身步及穩健的腰腿功，更要滑稽惹笑；《騎驢探親》裏的兩位親家在互罵及打架時便運用這套身段。

彩羅衣旦 表演獨特

潮劇旦角的行當及表演內容雖不比丑角豐富，但甚具特色。重要的旦行包括著重唱功的烏衫旦、唱做並重的藍衫旦、以身段做功為主的衫裙旦及展現獨特台步身段的彩羅衣旦。四者以彩羅衣旦的表演技巧最豐富。

按照規矩，彩羅衣旦須穿窄袖彩衣、花褲，腰間結帶。表演時要略帶三分丑角韻味，身段須以「眼生百媚、手重指劃、身宜曲勢、步如跳蚤、輕似飛燕」作為要訣，處處凸出「小、俏、俐、巧」的特色。此外，拋杯咬杯、旋帕咬帕，以及動作如提線木偶的搖肩磨步，都是彩羅衣旦的表演特技。藉著今次演出，觀眾可從中觀察旦行及丑行表演藝術的繼承狀況。

一九九九年三月

仰面我把蒼天望
為何人間苦斷腸

——秦腔《鬼怨》

椰子篇



秦腔演出特技繁多

山西的蒲州梆子與陝西的秦腔同屬戲曲梆子腔的鼻祖。單以秦腔而言，這個劇種流行於西北地區的陝西、甘肅、青海、寧夏和新疆一帶。其他屬於梆子腔的劇種例如豫劇（河南梆子）和直隸（河北）梆子都是從秦腔衍化而成。

清朝乾隆年間是秦腔最鼎盛的時期，當時班社林立，單是西安地區，就有三十多個。另一方面，這個古老劇種的劇目很多，一說是八千個，另一說是三千多個。單以《秦腔劇目考》一書所收錄的劇目計算，就有一千六百多個，其中以三國、列國、隋唐、楊家將、岳家將以及水滸的戲佔絕大多數，這些數字簡直令人驚訝，原來我國戲曲確實浩如煙海。

秦腔的體裁屬於板腔體，當中常用的有慢板和帶板。慢板的結構是一板三眼，性質比較細膩華美，多用於抒情，容易造成一種聲情多而詞情少的感覺；帶板是有板無眼，甚至無板無眼，適宜在劇中情緒異常激動時用作表達激越之情。秦腔的句式是分為上下句，句格以七字句居多，當中可用四三句或二二三句，但亦有十字句（三三四或三四三）和五字句（二三）。

十三門行當劃分細緻

秦腔的行當劃分與前述的漢劇不同，生角可分作老生、鬚生、小生、幼生；旦分老旦、正旦、小旦、花旦、武旦、媒旦；淨分大淨、毛淨（二淨）；再加上丑角合共十三門。在秦腔發展史上，最有名的要算是乾隆年間的旦角演員魏長生。據吳太初的《燕蘭小譜》記載，他在《滾樓》所演的黃賽花，轟動整個京城，觀眾多至千餘人，導致其他班社門堪羅雀；據說秦腔的躡功和旦角的「貼片」化妝都是由他所創。

光緒年間享有「秦腔王瑤卿」之稱的旦角陳雨農，大量將關中民歌以至京劇和漢劇的音樂糅入秦腔，民國初年的劉箴裕與人稱「陝西梅蘭芳」的王天民都是經他一手培養的。至於比較近期的演員則有前年去世的小生任哲中，擅演《斷橋》、《秦香蓮》的正旦孟遏雲，以及擅演《伐子都》、《翠屏山》的武小生禹登雲。

表演方面，秦腔的抖馬（趟馬）、拉架子（起霸）、蹺功、吹火、撲跌、耍獠牙、頂燈等程式和特技，都有自己的風格。觀眾可以在今次戲曲節的《鬼怨》看到吹火特技以及在《滾燈》看到頂燈特技。

連環吹火與劍鞘分離

今次劇團所演的其中一齣戲《鬼怨》，其實已在九零年的「中國地方戲曲展」由相同的演員演

過。這齣戲取材自舊本《遊西湖》，共演兩折。第一折「鬼怨」描寫李慧娘被殺後的悲怨，屬於唱功戲。第二折「殺生」講述殺手廖寅追殺裴生，慧娘出手相救，這場戲動作款式繁多。小生上場後須甩水髮，既要甩圓圈髮，亦要甩盤旋髮，之後還要來一個吊毛（前空翻），更要多次托舉由武旦所演的李慧娘。武旦除表演長水袖功外，更要不時吹火，其中一次須連吹五、六十下。演廖寅的毛淨（二花臉）在其中一段戲要一邊托火把，一邊連環劈又十下，然後再來倒撲虎（後空翻），整套動作刺激好看。

另一齣《借扇》是取材自《西遊記》，悟空懇求鐵扇公主借用芭蕉寶扇，但公主因紅孩兒之事惱恨悟空，當然一口拒絕，二人說僵了便動武。演悟空的須表演劍出鞘、鞘頂劍、劍入鞘以及劍鞘分離。這些「出手」當中以劍鞘分離最難，悟空用腳將地上的劍連鞘挑起，自己再用右手抄住鞘，但劍卻挑至下場門由公主接住。另一處值得注意的是公主前後兩番用扇想把悟空搥走。頭一次成功，但第二次由於悟空取得定風珠而搥不動，這前後兩次的搥風過程，台上的燈光處理並不一樣。此外，當公主被悟空在肚內胡鬧一番時，先後以舞動長綢、翻小筋斗甚至倒撲虎和劈叉去表達痛楚。喜歡猴戲的觀眾一定不會失望。

戲曲和雜耍如何分界

另一齣《滾燈碗》主要是賣弄頂燈特技，丑角演員把一隻插有蠟燭的瓷碗頂在光頭上，然後做

出種種動作，例如黑驢打滾、鑽桌子、翻板櫓、拜四門、走風擺柳、三跪九叩、含筆寫字。頂燈全憑頭和頸的功夫，亦要注意重心平衡。

嚴格來說，這齣戲是為著表演雜耍而隨便編排一個「戒賭上進」的劇情，因此戲曲界部分人士就著這齣戲提出質疑：究竟戲曲與雜耍應該如何分界？我們當然明白，戲曲表演必定不斷從體操、舞蹈、雜耍等表演引入新構思，但總不能把戲曲是本、技巧是末的原則顛倒過來，須知任何技巧始終都是為劇情及人物服務，這個原則戲曲工作者斷不可廢棄。

（中）

一九九七年十月

河北梆子撫今追昔

在戲曲這個大觀園裏，梆子體系長期以來佔著極其重要的位置。而且足以與其他聲腔體系分庭抗禮。單以晚清時期的北京戲曲界而論，就有「東柳、西梆、南崑、北弋」的說法。東柳是指山東的梆子戲、西梆就是來自西面的梆子，而南崑北弋，當然是指崑曲與弋陽腔這兩個古老聲腔。

在梆子這個龐大體系裏，河北梆子（以前一般稱作直隸梆子）雖然歷史不算很悠久，但肯定是十分重要的一支，而且對京劇的發展貢獻頗大。

河北梆子蛻變自梆子體系裏的老大哥——山陝梆子（亦稱秦腔）。清朝的山陝商人，由於經常前往北京營商，為了拉攏客人，特別邀請家鄉的山陝梆子班去北京演出。這正是「戲路隨商路」的自然發展。乾隆四十四年，山陝梆子演員魏長生進京演出，轟動京城，連很多本來在京城唱弋陽腔的演員，亦學習山陝梆子，然後兼演梆子。不過，這些演員大都是河北人與北京人，而不是山陝人，又為了遷就當地觀眾，他們所演的梆子戲，在語言與音調方面均有改變，而當中唸白的語音改變，比曲唱的大很多。再者，時間越久，差距越大。到了道光年間，河北梆子這個新劇種就漸漸形成。

河北梆子曾盛極一時

光緒年間可以說是河北梆子的一個巔峰期。當時的著名河北梆子演員「響九霄」田際雲，創立了玉成班。這個班社聲勢浩大，更開創了京、梆「兩下鍋」的先河。在同一日的戲班演出裏，既演梆子，亦唱京劇。有時是京劇與梆子梅花間竹；有時是同一劇目，前段唱京劇，後段唱梆子，甚至是同一幕戲，既有梆子，亦有京劇，造成一個「風攪雪」的戲曲效果。據云，當時的京劇演員百分之九十九都搭過玉成班。

京梆「兩下鍋」的好處，就是促使兩個本來不同體系的劇種，產生相互作用，造成互濟互利的局面。京劇的旦角戲，特別是花旦戲，有很多是從河北梆子移植過來。《鐵弓緣》、《香羅帶》、《辛安驛》都是信手拈來的例子。另一方面，河北梆子本來不太注重武打戲，而武生短打戲就更加缺乏，於是把京劇的《八大錘》、《八蜡廟》、《收關勝》等武打戲，移植過來。本來河北梆子沒有武生行當，自從大量武生戲移植，才有武生的專門行當。

對京劇貢獻極大

京梆「兩下鍋」的相互作用、並不止於劇目。更大的作用，是在於演員。清末民初有不少演員，例如「五盞燈」王貴山、「芙蓉草」趙桐珊、「筱翠花」于連泉、「白牡丹」荀慧生、「七盞燈」毛韻珂等，都是先唱梆子，後改唱京劇，以至京梆兼擅的演員。這批演員以及深受他們教澤的後輩，

為京劇的唱做，帶來巨大的貢獻。

回顧最近一百年，河北梆子經歷了不同階段的改變，以致在體制、唱唸、劇目等各大方面都與晚清時期頗有差距，再加上在上世紀三十年代及「文革」時期的連番周折，河北梆子元氣大傷，魅力遜於從前。此外，由於梆子戲班過於側重旦角戲，以致發展不勻，這亦造成河北梆子失去觀眾的其中一個主因。

唱腔激越 曲牌動聽

雖然如此，河北梆子的激越唱腔，仍然叫人心醉。板式方面，有「二六」板、慢板、流水板、散板等，是板腔體的典型。此外，河北梆子亦大量應用曲牌。在曲牌方面，可以細分絲竹曲牌與噴呐曲牌，絲竹曲牌是以板胡、板鼓領奏，配以笛、笙、三弦等樂器，表達喜慶、哀愁、勞動、嬉鬧等不同情緒。噴呐曲牌亦可應用於不同場面，例如升帳用【點絳脣】、行軍用【泣顏回】、祭奠用【小傍妝台】等。簡單來說，光是戲裏的伴奏音樂，已經令觀眾陶醉不已。

難得香港有河北梆子演出，而且所演的《王懷女》、《陳三兩》、《王寶釧》、《清風亭》，都是富有梆子特色的劇目，值得戲迷捧場。順帶一提，劇團裏的名旦劉玉玲，是與裴艷玲同輩的優秀演員。大家不妨細意欣賞她擔演的《王寶釧》。

二零零三年十一月

金山戰敗恨難休
一片深情付東流

——婺劇《斷橋》

亂彈篇

婺劇 黃梅戲 甬劇 柳子戲
儺戲 徽劇 揚劇 紹劇 贛劇
河北絲弦 湘劇 祁劇 皖南目連戲



漫談黃梅戲

筆者幼年時在香港剛巧碰上黃梅戲的熱潮。記得上世紀五十年代末，黃梅電影《天仙配》在香港上演後，由於反應異常熱烈，影商計上心頭，競拍黃梅電影。那段時期黃梅調蔚然成風，連一般觀眾只消看了兩三次黃梅電影，準會哼上一兩句。

儘管這股熱潮早已減退，但內地劇團在八十及九十年代來港獻演黃梅戲時，仍受到一定的歡迎。再者，一些老牌歌星在八、九十年代舉行懷舊演唱會時，總會加插兩三首時代曲味道頗濃的「港式」黃梅調，以饗觀眾。

百多年間發展甚快

黃梅戲的歷史不算悠久。假如由清朝乾、嘉年間在安徽省安慶一帶出現的「懷調」（亦即黃梅戲的前身）算起，只有兩百年歷史。又假如從清末在農村社會出現的「三打七唱」（即七名演員、三名伴奏員）的半職業班社算起，也只不過僅僅一百年。然而，在這些年間（尤其是「文革」之前），黃梅戲在音樂、唱腔、劇目、表演、化妝、服飾等方面取得很大的發展。

黃梅戲自三十年代闖進上海後，逐漸汲取當時在滬盛行的京劇、淮劇、揚劇等劇種的優點，從

不同劇種大量移植劇目，使黃梅戲的劇目數量遠勝往昔；並且進行唱腔改革，取消幫腔，嘗試以胡琴伴奏，以及減省老腔裏的虛聲襯字，使唱腔更為明實流暢。黃梅戲甚至在某程度上融合了京劇的程式動作。

不過，必須說明，黃梅戲最討人喜愛的地方，是它散發著自然、純稚、樸實的鄉土氣色。假如黃梅戲在表演上過於講求高度程式化，便會變得僵硬而了無鄉土氣色。

皇牌劇目《天仙配》

黃梅戲在過往幾十年先後出現了一批優秀劇目，例如五十年代的《天仙配》、《女駙馬》、《打豬草》與《夫妻觀燈》、八十年代改編自莎翁名劇的《無事生非》、九十年代重新改編的《紅樓夢》以及三年前的新編劇《徽州女人》。不過，無可否認，黃梅戲的皇牌劇目，始終是《天仙配》。

《天仙配》能夠在以往幾十年睥睨其他劇種，主要有幾個原因。首先，這齣戲具有熱熾追求真情深愛的鮮明主題。其次，全劇對董永的善良憨厚性格、七仙女溫柔嬌痴的情操、傅員外的歹毒刁滑，以及其他幾位仙女的獨特個性，都有生動的勾畫。再者，從戲劇結構來看，《天仙配》是一齣悲喜融合的戲劇。劇裏有雙線發展——董永與傅員外的衝突屬於實線發展，董永與玉帝的衝突則屬於虛線發展，而這兩種發展產生了虛實相生的效果。當然，另一個主要的成功原因，是劇裏有一些優美的唱段。

唱腔自然 文詞簡樸

劇裏董永用以自表身世的「賣身葬父」唱段，令人回味不已：「可嘆我老母早年喪命，老爹爹不幸病臥窩中。蒙舅父借銀兩湯藥買，但願爹爹病早離身。爹爹寒窩喪了命，哭得我董永淚淋淋。連年荒旱遭貧困，活活餓死年邁人……」

至於七仙女向董永表白身世時所唱的「平詞」（黃梅戲裏最常用的唱腔），也是一個優美動人的唱段：「大哥休要淚淋淋，我有一言奉勸君。你好比楊柳遭霜打，但等春來又發青。小女子我也有傷心事，你我都苦根生。我本住在蓬萊村，千里迢迢來投親。又誰知親朋故舊無蹤影，天涯淪落嘆飄零。只要大哥不嫌棄，我願與你配成婚。」從以上兩個唱段可見，唱詞簡樸淺白，不尚誇飾，而這正是黃梅戲作為地方劇種的一個主要特色。

《天仙配》也是安徽省黃梅戲劇院在一月上旬來港時所獻演的劇目之一。除此以外，劇院亦會獻演《紅絲錯》及借鑑自崑劇的《牆頭馬上》。參與這次演出的演員如黃新德、吳亞玲、蔣建國、李文、余順，曾於一九九五年隨團來港，戲迷對他們應該頗有印象。當中的小生演員黃新德，是王少舫的高足，八一年來港演董永，由於扮相英秀，唱腔優美，贏得香港藝術界的推許。他的學藝背景與演藝歷程頗為特殊，他年輕時雖然考進省立藝術學校的黃梅班，但學的卻是武打，練就了武生的本領，並且在六九年至七九年間，調往主演京劇。正因如此，他後來演黃梅戲時，能夠靈活巧妙地將深厚的功底以及京劇的養分融入自己的演出裏，但又沒有背棄黃梅戲的風格。

除黃新德外，上述幾位都是黃梅戲的中堅分子。吳亞玲的《打豬草》、《女駙馬》與《紅樓夢》、蔣建國的《無事生非》、李文與余順的《天仙配》，都是他們的拿手好戲。盼望這批骨幹演員再次為香港觀眾獻上黃梅戲自然樸實的風韻。

二零零一年十二月

山東柳子戲難得一見

康文署將會透過「古道戲情」系列，為香港觀眾呈獻山東柳子戲、廣東西秦戲、安徽池州儺戲等鮮有機會觀賞的劇種。這個系列對戲迷以及有關劇團來說，都是好事一樁。難得康文署在京、崑、川、越、粵等大型而熱門劇種之外，刻意挑選一些冷門但很值得欣賞的劇種，從而擴闊觀眾的見聞。

另一方面，由於內地戲曲市場普遍不景，各地劇團經營日蹙，而不少劇種更趨式微。由於生存空間逐漸萎縮，越來越多劇種出現了「天下第一團」的情況。這即是說，某個劇種只剩下一個劇團在困境中掙扎求存。要挽救這些劇種瀕於湮沒的頹勢，大家必須為有關的劇團爭取演出機會。因此，康文署的一次邀約演出，雖然表面上是杯水車薪，但內裏的精神鼓舞極大。其實，只要各地以至香港的有心單位多些為這些劇團開拓演出空間，他們便有較大的生存機會，為延續劇藝而夙夜匪懈。須知觀眾的支持與掌聲，才是他們在孤寂與艱苦中不斷奮進的最大動力。

為「古道戲情」系列首先登場的，是山東柳子戲。論歷史淵源，柳子戲比京劇老得多。如果從四大徽班晉京算起，京劇只有大約二百多年歷史，但早在四大徽班晉京之前，戲曲界已經存有「東柳、西梆、南崑、北弋」的說法。南崑，是指從南方興起及後推廣至四方的崑曲，北弋是流行於北方的弋陽腔，而清朝北方一帶，常有崑弋班社的演出；西梆是泛指活躍於山、陝、豫、直隸等地區的柳子系統，而這個系統擁有多不勝數的柳子劇種，當中以秦腔及蒲州柳子歷史最長，至於清朝時期在京師一帶演出最多的，是直隸柳子（即現今的河北梆子）；「東柳」一詞，可從狹義與廣義兩方面理解，狹義而言，「東柳」是指活躍於山東的柳子腔；但廣義而言，則指柳子與其他同屬弦索聲腔系統的劇種，包括大孩子戲、羅子戲、卷戲、絲弦等等。

屬多聲腔曲牌體劇種

究竟柳子戲是一個怎麼樣的劇種？扼要而言，柳子戲屬於多聲腔的曲牌體劇種。換言之，柳子戲與京劇或梆子系統不同，不屬於板腔體，而屬於曲牌體。不過，柳子戲雖然與崑曲同屬曲牌體，但相比之下，柳子戲的曲牌體，顯然斑駁蕪雜得多。柳子戲的唱腔，是由多種不同的宮調與板式的曲牌構成，當中既有粗獷樸實的「粗曲子」，亦有婉委典雅的「細曲子」。我們在柳子戲裏一方面可以聽到鄉土氣息極為濃厚的「調子」、「讚子」，亦可以聽到優雅的【風入松】、【步步嬌】等曲牌。

柳子戲的主要伴奏樂器計有三弦、笙與笛，而敲擊樂器則有單皮鼓、大鑼、鈸、手鑼等。劇目方面，建國後初年，可演的劇目超過二百個。可惜，由於種種的傳承問題，至今能演的劇目已經銳減至恐怕只有幾十個。當中的《孫安動本》、《玩會跳船》、《盜骨會兒》等劇目，更屬於柳子戲的精品。而《孫安動本》的知名度，更因為京劇把此劇移植至京劇舞台而大有提升。

《孫安動本》改編成京劇

順帶一提，很多人是透過京劇《孫安動本》知悉柳子戲的存在。然而，京劇《孫安動本》已經京劇化了，裏面唱的盡是西皮與二黃。其實，京劇舞台長期存在著一齣同樣移植自柳子戲而且保留得很好的喜劇《小上墳》，裏面所唱的，就是柳子腔。記得月前中國少年京劇藝術團訪港時，也演過這齣戲。

要在這篇短文講解一個陌生劇種的體裁與特色，根本無法辦到。為此，筆者倒提議各位有心尋探柳子戲的觀眾，先翻閱《中國戲曲志——山東卷》，內載此劇種的歷史變遷及特色。至於專書論著，可翻閱紀根垠的《柳子戲簡史》（中國戲劇出版社，一九八八年），此外，高鼎鑄為「戲曲音樂研究叢書」撰寫的《山東戲曲音樂概論》（人民音樂出版社，二零零零年），內有柳子與弦索聲腔系統的比較研究，讓讀者從一個更闊的層面瞭解柳子戲，以及柳子戲與其他弦索聲腔的關係。

不過，無論如何，百聞不如一見。最佳的認識方法，就是走進劇場，親身感受柳子戲的種種特色。

二零零七年七月

梨園 偶拾

粵川
越亂
彈篇

作者：塵紓

編輯：Joyce Shum

美術編輯：Dawn Kwok

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：2025 年 3 月

上架建議：藝術／戲曲

ISBN：978-988-8868-85-8

定價：港幣 97 元正／新台幣 390 圓正

戲迷當必知道，很多劇種不單有流派，而且流派紛呈，爭妍競秀。不過，大家可能好奇，那是不是每個劇種都有流派？

答案是：不是任何劇種都可以有流派。只有板腔體的劇種，才有流派；曲牌體的劇種，就不可能有。

須知但凡曲牌體歌曲，都是由曲家按照某個曲牌所定的句格、停頓、輕重、平仄填上曲詞，演員只可依循曲家所示而唱，根本沒有任意演繹的餘地。換言之，演員主要依譜而唱，就足以完成任務。反觀板腔體劇種就不必受到曲牌的制肘而可以隨意施為，按照自己的條件，在咬字、呼吸、輕重、噴口、拉腔等方面找特色，久而久之就形成獨特而足以自成一派的演繹方法。只要某演員有創派的條件，又有屬於自己的戲寶，進而有傳人繼承，流派就此形成了。

也因如此，屬於板腔體的京劇有梅派、程派、尚派、荀派等流派；越劇有徐派、王派、范派等流派；粵劇有薛派、馬派等流派。然而，屬於曲牌體的崑曲，又何來流派？戲曲發展至曲牌體與板腔體俱備，可謂攀至頂峰，也可以說是走到終極。從此，以崑曲為代表的雅部，與以亂彈諸腔為代表的花部，形成了分庭抗禮，互相輝映的局面。（「序」）

戲曲的演出，除了新意之外，還有很多因素值得考量，而其中一樣，就是「情」。中國人素重人情，傳統的五倫，正是人類各種位分及情感的界分，而戲曲的內涵，在很大程度上是情的反照。人的種種情感與美德，在戲曲裏有充分的表述。

因此，傳統上戲曲的社會功能，是明是非，辨忠奸，宣揚忠勇節義，強調尊師重道。長久以來，梨園子弟尤其堅持尊師重道。（「重演『大龍鳳』戲寶——向麥炳榮、鳳凰女致敬」）

ISBN 978-989-8868-85-8



9 789888 868885 >



專業出版 國際銷售

紅出版文化平台

加入我們：www.red-publish.com

Mod. PRO E.

上架建議：藝術 / 戲曲

定價：港幣 97 元正 / 新台幣 390 圓正