

前言

中國戲曲源自漢代百戲，以歌、舞演故事，而百戲泛指一些綜合性節目，如歌舞表演、吞劍、吞火，以及扮演節目等。歌劇 (Opera) 從中世紀宗教禮儀劇演變而成，為音樂與戲劇的綜合表演形式。

粵劇作為戲曲的一種，其創作團隊的規模亦與其他戲曲相若，分別有編劇、開戲師爺(負責構思劇本)、撰曲，以及填詞。西方歌劇的創作團隊則有作曲、編劇，以及導演。

粵劇演員在演出時有很大的自由度，他們會根據當下的情境和情緒氣氛進行演繹。相對地，西洋歌劇的演出有較少的即興成分。

粵劇象徵性較強，著重抽象、程式化的表達，並帶有極高的即興演出成分。西洋歌劇著重寫實、忠於原創、劇情精簡，觀眾著種欣賞歌劇中的音樂性。

粵劇起源與宗教有關，粵劇多附於香港傳統節日演出，如天后寶誕和太平清醮。粵劇在三十年代的社會被普遍視為一種娛樂形式，隨著時代的演變，粵劇的藝術性已逐漸被大眾肯定。

《獅吼記》開山(首演)資料

《獅吼記》(原名《醋娥傳》，又名《碧玉錢》)於1958年2月18日在高陞戲院首演，由陳錦棠(1906-1981)、吳君麗(b.1930)，以及蘇少棠主演，為著名編劇家唐滌生(1917-1959)所編，唐為超過440齣粵劇擔當編劇工作。1959年6月同名電影公演，由任劍輝和白雲仙主演。

劇中的主要角色有黃州太守陳季常(文武生)、季常的妻子柳玉娥(正印花旦)、大學士蘇東坡(小生)、東坡堂妹蘇琴操(二幫花旦)、老僕柳襄(丑生)、刑部尚書桂玉書，以及宋帝(武生)和衡陽郡主(老旦)。

《獅吼記》作為一齣喜劇，很難令觀眾產生共鳴，故此對演員的演繹是一種挑戰。阮兆輝先生表示當年飾演皇帝一角是非常困難的，因為皇帝並不是劇中主要角色，在戲外，名氣比不上當時的主角們，但在戲內，他卻是一眾之首，所有人需要聽命於他。阮稱飾演皇帝一角不易，需要牢記大量人名、地名和年份。阮又稱當年演陳季常對於他是一項挑戰，因為以男人在當時社會的地位，怕老婆，要被罵的情況並不常見，費了大量的時間和心思揣摩角色。

劇情大要

第一場

上元佳節，宋帝於「五鳳樓」前設宴慶賀新春。黃州太守陳季常偕其妻柳玉娥前來，玉娥才壓大學士蘇東坡和季常，得宋帝讚許，賜以「碧玉錢」。

玉娥因心愛丈夫，欲將「碧玉錢」轉贈季常，宋帝許之。蘇東坡妒忌玉娥，亦向知季常懾於玉娥，時替季常不值，趁機約季常訪艷。玉娥知悉，向宋帝投訴，宋帝乃懲罰東坡，東坡更生怨恨。東坡堂妹琴操被選進宮廷，琴操不從，易服混作宮女尋東坡欲謀對策，東坡靈機一動，圖將琴操薦與季常作妾，以報玉娥之怨。

第二場

東坡託季常老僕柳襄，以請東邀季常赴「蘭亭」賞春。玉娥深怕丈夫拈花惹草，故雖許他赴約，但警告謂若有不軌，必會嚴施「閨訓」。季常離去，玉娥喚出柳襄，命他跟蹤季常，席間若有美相陪，須立向她回報。

第三場

琴操先到「蘭亭」，東坡囑琴操務必要取得季常「碧玉錢」。東坡去，季常便至，蘭亭忽下起雨來，季常驚見眼前美女艷色，借故與其共用一傘。

琴操吐露甘願為「夫子妾」，季常大喜，琴操旋著季常贈碧玉錢作為訂情信物。東坡折返，三人到蘭亭敘飲，而柳襄已跟蹤而來，盡睹一切。季常、琴操去後，玉娥到來，柳襄難敵萬惡金錢，把季常之風流事向玉娥和盤託出。

第四場

季常回府，見柳襄已準備辭工還鄉，驚悉東窗事發。入閨房後，玉娥著季常交還碧玉錢，季常佯說已遺失碧玉錢，玉娥大怒，以青藜杖責打季常，並罰其跪於池邊靜思己過。

東坡到府，替季常不值，建議季常引用「嫁夫六年無所出」為由，休棄玉娥。及玉娥手持休書，指出黃州鄉例原乃規定「夫無叔伯子侄」，始可休「五年無所出」之妻，要到「刑部」告發二人。

第五場

玉娥到刑部擊鼓，刑部尚書桂玉書乃是玉娥之姑丈，亦是懼內之人，多年來飽受其妻衡陽郡主嚴施之閨訓，故深感其苦，此時對季常更多方維護。

豈料郡主已於二堂中聽得審訊之經過，乃出堂喝止玉書，罰其跪下思過。東坡見狀，遂感嘆：「三十三天天上天，莫道有冤無路訴」，隨即離去。季常與玉書同病相憐，想起東坡之語，即往金鑾求見宋帝作主。

第六場

宋帝亦是畏妻之人，深明季常苦況，及聞聽二人之言，更欲睹琴操之美貌，乃宣琴操上殿。然琴操亦擔心會被宋帝選上，遂向宋帝表示甘願作季常妾，宋帝無奈，只得恩准。

玉娥上殿，知宋帝准季常立妾，十分悲憤，宋帝傳旨玉娥若再不應允，便要遭受杖棒，復傳諭宮監遞上砒霜。玉娥寧死不屈，一飲而盡，以為命不久矣，著季常今後要獨愛琴操一人，再勿三心兩意。幸宋后已暗中以白醋代砒霜，及後得知一切原皆由於宋帝選秀，宋后乃將眾男責難，並放琴操回鄉。東坡嬌母三娘上殿接琴操，吐露琴操非她親生，故亦非東坡堂妹。為免東坡再伶仃孤苦，宋后乃撮合東坡、琴操之婚事，而季常與玉娥亦復合團圓。

關於傳統粵劇的音律和即興性

中西方音樂音律不同，西方音樂是以十二平均律為基礎，而傳統中國音樂是七平均律為主導。

演繹士工線的胡琴是以 GD 兩音調弦，正線為 C 調，反線則為 G 調。

音階上，傳統粵曲有一套音律的體制，例如 ti 音較低和 fa 音較高。但樂師亦可以隨着不同情況作改變。

粵曲中器樂合奏的整齊度並不是十分重要，最重要的是器樂旋律間有各自的特色及旋律性。

演唱粵曲的自由度很大，演唱者可以因應自己的音域，自由選擇唱高八度或低八度，此造法稱為「對衝」。然而若是演唱板腔體便不能以對衝造法調整音域。

對於經驗的樂師而言，他們能因應不同演奏者的風格奏出合適的音樂，不需依靠工尺譜的提示。王粵生在香港的影響力是十分之大，不少樂師的演奏風格亦受著王的影響。樂師及演唱者如能背譜演繹，彼此能集中表達特定情緒，融入情境。

演唱者負責帶領整個樂隊，通過運用不同明顯及易明的手勢，與樂師作出溝通。

演員需要依據劇情、音韻、句式和曲式等不同的情況下進行即興演繹，有一定的程式，需要經過嚴格的訓練。演員有時亦因為要滿足劇中的長度，在不偏離及不影響原有故事的原則下，自行加入新的故事內容。

參考書目

吳淑元，2012，《傳統文化的璀璨明珠：中國古典音樂審美特徵研究》，黑龍江教育出版社。

袁靜芳，2000，《中國傳統音樂概論》，上海：上海音樂。

陳守仁，1999，《香港粵劇導論》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃。

陳守仁編，2001，《粵劇音樂的探討》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃。

陳守仁，2007，《香港粵劇劇目概說：1900 - 2002》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃。

《粵劇大辭典》編纂委員會，2008，《粵劇大辭典》，廣州：廣州出版社。