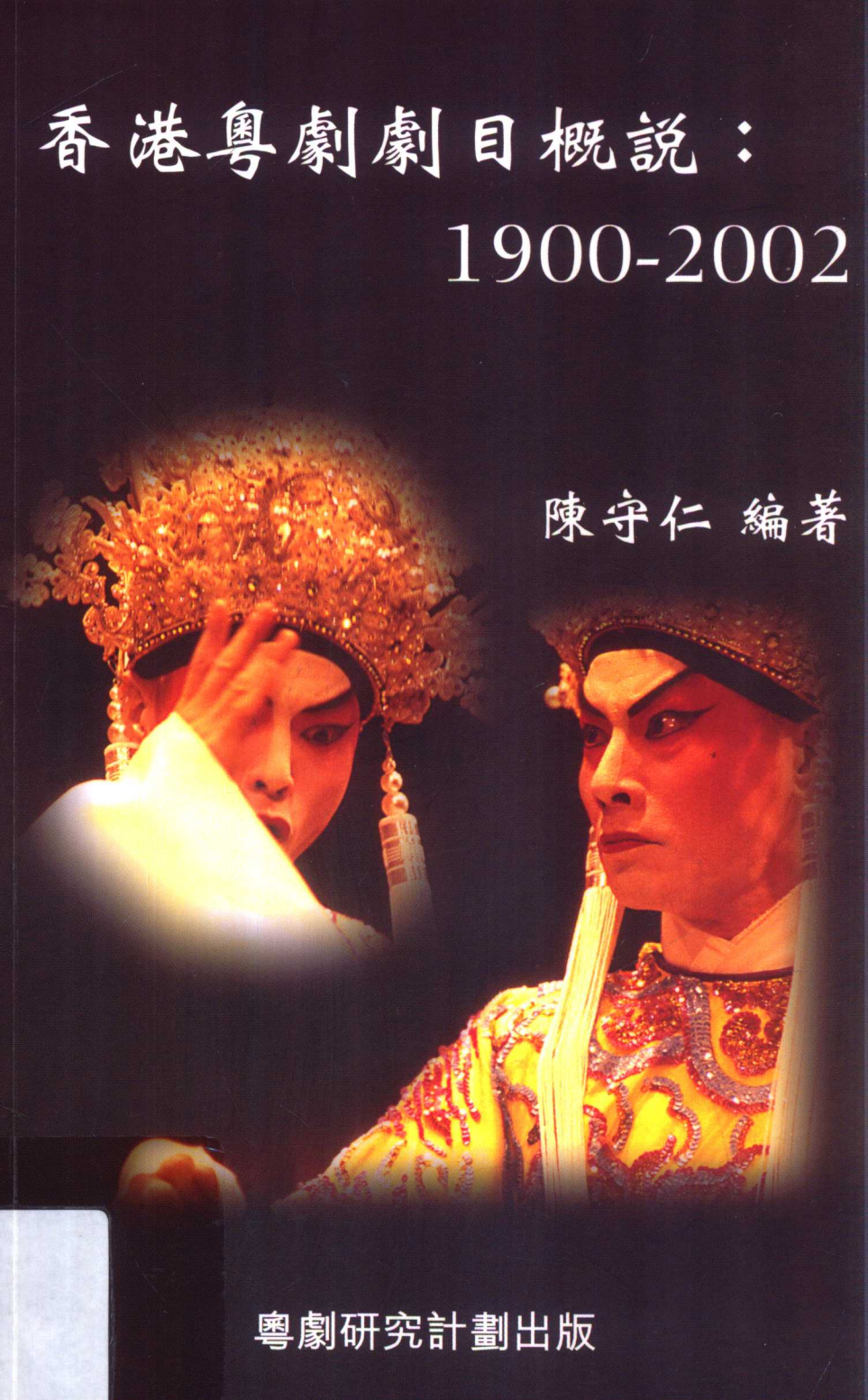


香港粵劇劇目概說：

1900-2002

陳守仁 編著



粵劇研究計劃出版

香港粵劇劇目概說：1900-2002

陳守仁

香港中文大學音樂系
粵劇研究計劃

書 名：香港粵劇劇目概說：1900-2002

編 著：陳守仁

責任編輯：鄭寧恩

校 對：陳澤蕾、張文珊

出 版：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

電話：(852) 2603 5098

傳真：(852) 2603 5273

排版製作：傳真廣告印刷公司

版 次：2007年1月初版

印 數：1000本

定 價：港幣80元

ISBN : 978-962-8104-13-0

封面說明：名伶阮兆輝在演出《梟雄虎將美人威》中扮演梁文勇的四個表情；葉正立攝於1988年2月大埔三門仔大王爺誕

香港粵劇劇目概說：1900-2002

粵劇研究計劃簡介

粵劇研究計劃是附屬香港中文大學音樂系的一個研究單位，於一九九零年成立，工作範圍包括統籌粵劇及有關劇種的資料搜集、出版研究成果，並有系統地整理粵劇及粵曲的有關資料。粵劇研究計劃的成員同時也致力支援香港中文大學校內及校外的戲曲教學工作及協助粵劇的推廣。

除學術研究及出版外，粵劇研究計劃曾舉辦多種不同的粵劇及粵曲推廣活動，包括曾在香港多間中小學校進行粵劇示範、舉辦公開粵曲演唱會、籌組粵曲學習班、講座及研討會等。

已出版的書籍

- 《香港粵劇研究(下卷)》(陳守仁著，1990)
- 《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程(第一版)》(陳守仁著，1992)
- 《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程(第二版)》(陳守仁著，1996)
- 《粵曲唱腔的基礎：王粵生粵曲教材選集》(陳守仁著，1993)
- 《王粵生圖傳：王氏相片彙輯》(陳守仁編，1995)
- 《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》(陳守仁著，1996)
- 《實地考查與戲曲研究》(陳守仁編，1997)
- 《粵曲創作心路：作品八首》(余少華編，1998)
- 《香港當代粵劇人名錄》(區文鳳、鄭燕虹編，1999)
- 《香港粵劇導論》(附鐳射唱片)(陳守仁著，1999)
- 《香港當代粵曲教學活動概說》(劉艾文著，陳守仁校訂，2001)
- 《粵劇音樂的探討》(陳守仁編，2001)
- 《粵劇與香港普及文化的變遷：〈胡不歸〉的蛻變》(鄧兆華著，2004)
- 《香港粵劇劇目初探(任白卷)》(陳守仁著，2005)
- 《香港戲曲的現況與前瞻》(李少恩、鄭寧恩、戴淑茵編，2005)

本書荷蒙

馮錦鳳女士及潘琬琪女士

贊助出版經費

以紀念

馮光釗先生(1913-1983)

謹此致謝

序

廿世紀初至當代的香港粵劇

1900-1930年代：志士班與政治劇

日本學者田仲一成指出香港新界元朗大樹下天后廟早在乾隆五十一年(1786)已有戲曲演出活動(1981:672)；大概當時香港仍沒有本地戲班，故須由國內聘請戲班。這時期也是廣東省珠江三角洲一帶開始形成本地班以漸次取代外江班，故演出的劇種極有可能是粵劇的雛型。這種粵劇雛型所使用的大概是「官話」而非廣府話，演出的劇目屬傳統的「江湖十八本」，至19世紀末粵劇中興，又產生了「大排場十八本」及「新江湖十八本」(《粵劇唱腔音樂概論(增訂本)》，1999:3-4)，較為人熟悉的劇目有《七賢眷》及《西河會》等。粵劇的官話時期使用的唱腔稱「古腔」，一直延續至約1920年代；至1930年代，香港粵劇演員已普遍使用廣府方言取代官話。

把粵劇及粵曲從官話及古腔時期過渡到「白話」及「平腔」(泛指生角及旦角的現代唱腔)的伶人中，以朱次伯(?-1922)及白駒榮(1892-1974)的貢獻最大。朱次伯年少時已是「移風社」的成員。「移風社」標榜藉粵劇「移風易俗」及宣揚革命思想，屬「志士班」；其他較有名的「志士班」是「優天影」，由黃魯逸(1869-1929)、鄭君可、姜魂俠及靚雪秋等於1907年創立。「志士班」的劇作除宣揚革命及愛國思想外，也有反異族入侵、揭露貪官污吏、反對封建及迷信等題材。為了深入人心，「志士班」的粵劇一反傳統，採用「文明戲」(即「話劇」)形式搬演，並使用廣府方言說白及唱曲。朱次伯大概受到這種革命性嘗試的衝擊，在1921年演出傳統劇目《寶玉哭靈》時，以較低調門及平喉(接近自然發聲，而非傳統「小嗓」)唱出《怨婚》及《哭靈》兩曲，令觀眾耳目一新，結果大受歡迎(《中國戲曲志·廣東卷》，1993:507-508)。

著名小生演員白駒榮是香港名伶白雪仙的父親。他19歲即加入屬「志士班」的「天演台」習藝，師事「優天影」的鄭君可，其後曾於1926年赴美國三藩市演出。他繼承朱次伯的嘗試，努力以「平喉」取代傳統小生「小嗓」，也創設了新的板腔形式及句式，如「八字句二黃慢板」等（《中國戲曲志·廣東卷》，1993：518）。他的首本戲有《泣荊花》，是李公健於1920年代的創作，內容揭露封建遺毒（1993:134）。白駒榮在粵劇上的改革精神其後多少由他的女兒白雪仙繼承著。

從劇目題材及內容來看，「志士班」的粵劇創作可統稱為「政治劇」。除上述針對時弊的題材外，不少作品以宣揚國民革命、反對日本侵略、推翻滿清政府、推翻帝制，以至反對共產主義為主題。這些劇目有直接表達的，如黃魯逸在約1907年編的《火燒大沙頭》歌頌秋瑾；也有隱喻的，如《毒玫瑰》喻中國人勿再積病積弱；《石俠屠鵝》喻蔣介「石」清洗蘇「俄」共產思想及剷除共產黨人（林鳳珊，1997）。如前所述，為了標榜革新及親民，也為了易於被群眾理解曲文，這些劇目全用廣府方言說白及演唱。大概不少非志士班的小生演員也開始於此時以「平喉」取代子喉（即「小嗓」，俗稱「假聲」），而且角演員除老旦外仍沿用傳統子喉。「志士班」不少人士如黃魯逸等均活躍於廣州及香港。「志士班」之外，這時也有不少「省港大班」往來廣州及香港，以演出傳統劇目及仿傳統的新編劇目為主。

1933-1941：薛馬爭雄

20世紀粵劇發展的里程碑是從農村進入都市。雖然農村上演的神功戲並沒有因商業性戲院演出的崛起而消失，而且仍然是大部份粵劇從業員維生的主要演出形式，但由於名演員及樂手均以都市為駐紮地，都市的戲院演出不免成為知識份子、傳媒及一般人所關注的中心，這種演出遂扮演著「典範性」的角色。自此，一個戲班依賴「十八本」裏的幾個首本

劇目而穿梭往來不同州府的模式只能是「落鄉班」的經營方式；都市戲班均須不斷發掘編劇者撰寫及改編推陳出新的劇目，以滿足長駐都市的同一批觀眾。

香港第一間戲院建於1890年，名為「普慶戲院」，經常演出粵劇。1920年開始，香港陸續增建戲院，反映粵劇在都市裏穩步植根。由1921至1924年，高陞、普慶、太平、和平、新戲院等戲院每天均有粵劇演出。1927年，薛覺先(1904-1956)由上海返回廣州，並於1929年在香港建立「覺先聲劇團」。1933年，香港政府准許男女合班，薛覺先夥拍唐雪卿(?-1955)及上海妹(1909-1954)等女性旦角演員，組成「覺先聲男女劇團」。同年，馬師曾(1900-1964)由美國返中國，後到香港組織「太平劇團」，開始長達九年的「薛馬爭雄」時期，至香港淪陷才結束。這時期裏，薛覺先起用馮志芬(?-1961)、南海十三郎(1909-1984)、麥嘯霞(1903-1941)、容易(1910-1997)等人編劇，首本劇目有《胡不歸》、《嫣然一笑》、《西施》、《王昭君》(四劇均馮志芬編)、《心聲淚影》(南海十三郎編劇)、《念奴嬌》(容易編劇)、《攪碎西廂月》(麥嘯霞、容易合編)。馬師曾的首本劇目則有《賊王子》(麥嘯霞編；另一說由陳天縱編)、《苦鳳鶯憐》等。1930年代省港粵劇的成就充份反映在薛覺先對粵劇發展的憧憬：「合南北劇為一家，縱中西劇為全體」(薛覺先，1936：3)。

1941年日軍佔領香港後，粵劇仍演出不斷。當時活躍的演員如余麗珍(1923-2004)、新馬師曾(1916-1997)、陳錦棠(1906-1981)、譚玉真(1919-1969)、楚岫雲(1922-1980)、鄧碧雲(1926-1991)、靚次伯(1905-1992)、黃千歲(?-1993)、白玉堂(1900-1994)、李海泉(1898-1965)、半日安(1904-1964)、羅艷卿(生於1930年)及芳艷芬(生於1929年)等在1950至1960年代均在劇壇扮演要角。在1940年代末至1950年代冒起的粵劇演員尚有何非凡(1919-1980)、紅線女(生於1927年)、任劍輝(1913-1989)、白雪仙(生於1928年)、吳君麗(生於1930年)、鳳凰女(1925-1992)、林家聲

(生於1933年)、蘇少棠(生於1929年)、梁醒波(1908-1981)、羅麗娟(年份不詳)、羅品超(生於1912年)、白龍珠(生於1906年)及歐陽儉(約1917-1961)等。

1950年代：唐滌生、任劍輝、白雪仙與芳艷芬

第二次世界大戰結束後，粵劇在香港這個飽歷戰火的都市裏蓄勢待發。1950年代，香港粵劇的編劇、音樂及演員人材輩出，為香港粵劇此後的發展奠定了穩固的基礎。在編劇方面，除了李少芸(1916-約2002)、陳冠卿(1920-2003)及潘一帆(1922-1985)等創作了不少名劇外，唐滌生(1917-1959)堪稱是獨步劇壇。唐氏由1950年至1959年創作了超過210齣粵劇，在質及量上均有驕人的成就，當中很多劇作至21世紀初仍經常上演，不少甚至已成為香港粵劇的「核心劇目」。唐氏一生創作了超過440齣粵劇，大概是中國戲曲史上最多產的劇作家(余慕雲等，1999b：38-46)。

唐氏劇作的成功不只歸功於他個人的努力及才華，也在於他有發掘才華的慧眼。在唱腔音樂方面，唐氏經常發掘作曲及編曲人材，以豐富劇中的唱腔音樂。1950年代活躍的音樂名家如王粵生(1919-1989)、朱毅剛(1922-1981)及林兆鏗(1917-1979)等便曾多次為唐氏的劇目創作新曲及改編既有曲牌。唐氏更曾明確地主張創作者須把作品精雕細琢，以期作品成為「傳世之作」(陳守仁，1996b：5)。

此外，1950年代粵劇演員人材濟濟，激烈的競爭使演員努力不斷提升個人的質素，從而增加了演員與編劇之間的互相要求，致使劇目題材、表演方式及唱腔音樂各方面均推陳出新。1950年代初期，演出唐氏劇作的生、旦組合包括薛覺先、芳艷芬，代表劇目有《漢武帝夢會衛夫人》(1950年6月)；陳錦棠、芳艷芬，名作無數，較著名的有《火網梵宮十四年》(1950年10月；與任劍輝、白雪仙合演)及《隋宮十載

菱花夢》(1950年9月)等；羅品超、鄧碧雲，名作有《紅菱血》(1950)；新馬師曾、芳艷芬，代表作有《魂化瑤台夜合花》(1950)；何非凡、芳艷芬，代表作不少，較著名的有《玉女凡心》(1951)；任劍輝、芳艷芬，名作有《艷陽丹鳳》(1951年5月；與白雪仙合演)及《一彎眉月伴寒衾》(1951年6月；與白雪仙合演)；馬師曾、紅線女，名作有《仙女牧羊》(1951年10月)；何非凡、紅線女，名作有《搖紅燭化佛前燈》(1951年12月)；及陳錦棠、鄧碧雲，名作有《楊乃武與小白菜》(上、下集；1952年10月)等。

尤其值得注意的是上述生角演員在1950年代初正值他們的「黃金時期」，在1952年的平均年齡約42歲；上述旦角演員亦全屬「風華正茂」的「花樣年華」，在1952年的平均年齡竟不足25歲。以旦角演員的年齡而言，若把1950年代其他較年長的演員如余麗珍及楚岫雲，與較後冒起的演員如鳳凰女、李香琴(生於1930年)、羅艷卿、吳君麗、任冰兒(生於1931年)及陳好逑(生於1932年)也一起計算，至1959年唐滌生逝世，這12位旦角演員的平均年齡亦不足32歲。縱觀唐氏在劇作中常刻意安排正印花旦及二幫花旦擔當較重的戲份，大概正是有意讓這些風華卓絕的紅粉佳人充份地發揮她們的才華。

如前所述，芳艷芬早在1950年代初經已成為香港炙手可熱的正印花旦演員，曾夥拍當時所有的著名生角演員。她所領導的「新艷陽劇團」由1954年至1956年開山了不少名劇，當中不乏唐滌生的作品。這些劇目中較為著名的有《艷陽長照牡丹紅》(1954年2月；與黃千歲、陳錦棠及鳳凰女合演)、《程大嫂》(1954年2月；與黃千歲及麥炳榮[1915-1984]合演)；據說取材自魯迅的《祝福》)、《萬世流芳張玉喬》(1954年4月；簡又文原著、唐滌生參訂；與陳錦棠、黃千歲及鳳凰女合演)、《春燈羽扇恨》(1954年9月；與陳錦棠、黃千歲及鳳凰女合演)、《西施》(1956年4月；與任劍輝、陳錦棠及黃千歲合演)、《洛神》(1956年4月；與陳錦棠及黃千歲合演)及《六月雪》(1956年9月；與任劍輝及半日安合演)等。

1953年，白雪仙與陳錦棠及任劍輝組織「鴻運劇團」，先後開山了12齣唐滌生的名作，包括《大明英烈傳》（1953年8月）、《燕子啣來燕子箋》（1953年9月）、《紅了櫻桃碎了心》（1953年12月）及《英雄掌上野荼薇》（1954年2月）等。1955年，任、白又組織了「多寶劇團」，開山了8齣唐氏作品，包括《陽春白雪兩爭輝》（1月）、《花都綺夢》（1月）、《李仙傳》（2月）、《胭脂巷口故人來》（2月）及《三年一哭二郎橋》（9月）等。

1955年12月，白雪仙與何非凡領導「利榮華劇團」首演了唐氏兩個名劇，分別是《西廂記》及《珍珠塔》。翌年，「利榮華」改由任劍輝任文武生，先後開山了另外6個唐滌生的作品，包括《琵琶記》（1月19日）、《跨鳳乘龍》（2月12日）、《煙花引蝶來》（2月16日）、《販馬記》（2月23日）、《金雀奇緣》（2月29日）及《一盞春燈照玉郎》（日期不詳）。

1950年代中期冒起的「麗聲劇團」也緊密地與唐滌生合作，開山了多部名作。1956年11月，吳君麗與陳錦棠首演《香羅塚》；1957年1月吳君麗與麥炳榮首演《雙珠鳳》；1958年2月，吳君麗又夥拍陳錦棠開山《醋娥傳》（即《獅吼記》）。吳君麗又先後與何非凡領導「麗聲」首演了其他多齣唐氏名劇，包括1958年的《雙仙拜月亭》（1月）、《白兔會》（6月）、《百花亭贈劍》（10月）及1959年的《血羅衫》（8月）。

1956年6月18日，白雪仙與任劍輝新組「仙鳳鳴劇團」，以唐氏兩齣新作《紅樓夢》及《唐伯虎點秋香》為號召，且網羅不少出色演員，刻意創立一個「班霸」。在任、白、唐三人的引領下，配合了「仙鳳」上下演員、伴奏樂手、工作人員及作曲家的努力，「仙鳳」繼第一屆後，先後開山了唐氏其他9齣新戲，包括《牡丹亭驚夢》（第二屆；1956年11月19日首演）、《穿金寶扇》（第二屆；1956年12月3日首演）、《花田八喜》（第三屆；1957年1月31日首演）、《蝶影紅梨記》（第三

屆；1957年2月15日首演）、《帝女花》（第四屆；1957年6月7日首演）、《紫釵記》（第五屆；1957年8月30日首演）、《九天玄女》（第六屆；1958年3月14日首演）、《西樓錯夢》（第七屆；1958年9月24日首演）及《再世紅梅記》（第八屆；1959年9月14日首演），亦實現了任、白建立「班霸」的夢想。1959年9月15日唐滌生英年辭世，香港劇壇痛失英才，「仙鳳」息演了近兩年，至1961年9月19日再起班首演由多位名士及文人集體創作、由葉紹德（生於1930年）執筆的《白蛇新傳》，「仙鳳鳴劇團」也差不多完成了她的歷史性任務。1960年代是香港粵劇的另一歷史性階段，但唐滌生、任劍輝、白雪仙及芳艷芬等人的影響仍是十分深遠。他們的創意、努力、執著、熱誠以至造詣至21世紀初仍發揮著歷久不衰的影響力。

悲劇與喜劇

在整理唐滌生及「任白」劇目之餘，有趣的課題是：學者應如何評價1950年代唐滌生創作的「任白劇目」，以至香港粵劇的成就？

一方面，唐氏為任白創作的劇目不少贏得香港觀眾空前的歡迎，使任、白成為「偶像」級的演員，也使她們積聚了豐厚的財富，這是毋庸爭辯的事實。另一方面，這些作品文詞優美瑰麗、故事佈局精密而且唱腔悅耳動聽，曾引領一代又一代的香港觀眾及聽眾進入一層又一層的欣賞境界，開拓了他們的想像力、啟發了他們的思考、為他們道盡心聲，更為他們揭示了一個或多個新的「世界」。這當然是唐氏及任白劇目不可埋沒的成就。然而，就這些劇目的情節而言，或許學者仍有不少討論及評價的空間。

若從西方「悲劇」、「喜劇」的觀念來看，任白開山的十八個劇目中，只有少數作品屬「悲劇結局」，它們包括早期的《紅了櫻桃碎了心》（1953）、《英雄掌上野茶薇》（1954）及較

後期的《紅樓夢》(1956)。較難分類的是《九天玄女》(1958)及《帝女花》(1957)；只有撇除男女主角「孽滿歸天」的結尾，它們才稱得上是「悲劇」結局。其他劇目如《胭脂巷口故人來》、《三年一哭二郎橋》、《琵琶記》、《穿金寶扇》及《紫釵記》等，故事中有不少「悲劇」情節，甚至有極強「悲劇收場」的傾向，但唐氏及任白仍是選擇以「喜劇」結局。

若我們進一步把「悲劇結局」的定義收窄，只以之指男女主角的生離或死別，則這十八個劇目中，只有《英雄掌上野荼薇》及《紅樓夢》符合這項條件，而由於男女主角在《紅了櫻桃碎了心》裏死後分別「轉世」¹為自己的兒子及女兒，也不符合上述「悲劇結局」的定義。

更有趣的是，若從劇情細節角度分析，上述幾個喜劇結局的劇目中不少是因遷就「預設」的「喜劇收場」而令情節欠合理的發展。例如，《胭脂巷口故人來》的女主角宋玉蘭既因左口魚誣陷而慘遭家變及與愛郎失散，卻竟憑左口魚一面之辭而相信他誠心悔改及為人「善惡分明」，而答應接受他的恩惠居住在胭脂巷等候愛郎衣錦榮歸。而一直在劇中扮演「邪惡軸心」的左口魚竟也果真變成好人，照顧了玉蘭六年的衣食(陳守仁，2005a：19-27)。在《三年一哭二郎橋》裏，蒙冤行將受斬的女主角春香得與失明的愛郎重聚，原詐稱即將遠嫁圖息愛郎掛慮，悲劇高潮突被冤案主要證人芙蓉的趕來而掃清，更因芙蓉坦告串謀誣告春香的經過而扭轉成團圓結局(參閱本書，頁87-95)。在《穿金寶扇》裏，同樣是因庇護愛郎而蒙冤被定罪的女主角呂昭華在押解流放途中經太守府，下跪於愛郎跟前，以為眼前太守是她的「世伯」，一邊述說自己慘遇，又懇求「世伯」提攜愛郎；愛郎郭炎章這時表白身

¹ 劇中文武生演員扮演的趙珠璣病死後，同一演員扮演趙的遺孤「細珠」；正印花旦扮演的桃紅死後，同一演員再扮演她與孔桂芬所生的女兒孔小紅。

份，更斥罵昭華當天移情別戀。這個因誤會而累積成的悲劇高潮卻瞬間被及時趕到的呂父、郭母、審案官員黃麟書及關鍵證人李桂英所扭轉，最後昭華含冤得雪，並原諒父親、桂英及炎章等人，全劇團圓結局（陳守仁，2005a：79-86）。在《琵琶記》裏，唐滌生沒有採用「南戲」版本把伯喈描繪為「棄親背婦，為暴雷震死」，而承襲了高則誠為伯喈「翻案」，把故事寫成團圓結局，伯喈且兼得丞相千金及糟糠妻（陳守仁，2005a：37-45）。在《紫釵記》裏，唐氏一再承襲湯顯祖的版本為李益「翻案」，結果「劍合釵圓」與霍小玉得以再續前緣（陳守仁，2005a：109-114）。

在上述幾個悲劇意味極濃的劇目裏，唐氏及任白均採用團圓結局，甚至重新「演譯」一些人物的性格及簡化某些情節藉以啣接喜劇收場，究竟是因他們刻意迎合1950年代香港觀眾的喜好？抑或他們較接受「喜劇」所引發的「藝術效果」或「美感」？²或是他們刻意承襲傳統中國戲曲的「喜劇精神」（陳守仁，1999：29-31）？或究竟他們有其他的考慮？在思考這個問題時，學者也須時刻醒覺切莫墮入「悲劇比喜劇更偉大」的預設。但對那些並非成長於戲曲傳統而飽受西方戲劇、歌劇及小說衝擊的香港知識份子來說，他們難免把任白劇目與西方「經典」悲劇劇目相比，而引發不少思考。

無論如何，「悲劇」與「悲劇結局」畢竟並不同，儘管唐滌生及任白偏愛喜劇結局，然而我們絕不能否定這些劇作充滿了豐富多彩的悲劇情節。

從「負心戲」到「高中戲」

從題材來說，中國戲曲在「南戲」形成時，「負心戲」及

² 「美感」在這裏不是狹義的指「美」(beauty)，而是涵蓋一切「正面」的感知效果。

「逼婚戲」劇目分別佔很大的比重。前者敘述秀才高中後攀附權貴，藉迎娶權臣千金為鞏固地位的手段，而把舊愛拋棄；著名的「負心戲」劇目有《張協狀元》及《王魁負桂英》等。後者敘述權貴迷戀美色強娶民女或貪慕新科狀元而逼他迎娶自己女兒；著名的「逼婚戲」有《王煥》、《琵琶記》及元代雜劇《竇娥冤》等。

其實「負心戲」及「逼婚戲」的共通之處是劇情中每每藉男主角高中或加官進爵而引起劇情的高潮或扭轉形勢。我們可以把用這種題材達致上述戲劇效果的劇目統稱為「高中戲」。

在「任白」十八個劇目中，運用男主角「高中」戲劇效果的竟佔半數，當中除《胭脂巷口故人來》的男主角沈桐軒是因妹妹被封貴妃而多少藉裙帶關係得封「翰林主事」外，《琵琶記》的蔡伯喈、《牡丹亭驚夢》的柳夢梅、《花田八喜》的卜磯、《蝶影紅梨記》的趙汝州、《紫釵記》的李益，及《西樓錯夢》的于叔夜均高中狀元。此外，《穿金寶扇》的郭炎章官拜「太守」；《販馬記》的趙寵則「高中十八名進士」。

有趣的是，若把一些劇目中以女主角突然進身顯貴，或男、女主角的親人「高中」的情節也納入「高中戲」的範疇，則「廣義」的「高中戲」也包括《胭脂巷口故人來》、《三年一哭二郎橋》、《唐伯虎點秋香》及《牡丹亭驚夢》。在《胭脂巷口故人來》裏，女主角宋玉蘭的弟郎高中狀元，挺身而出為落拓抱病的沈桐軒釋嫌；沈桐軒的妹妹被皇上欽選貴妃，憑裙帶關係令皇上垂青桐軒的舊作，使他得封「翰林主事」（陳守仁，2005a：27）。在《三年一哭二郎橋》裏，男主角的哥哥江耀祖因救駕有功封「平南侯」，在最後關頭趕往刑場營救女主角春香，雖未能成功使春香獲釋，卻拖延了斬刑的執行（參閱本書，頁94-95）。同樣，在《唐伯虎點秋香》裏，秋香最後被相府蕭夫人收為義女；在《牡丹亭驚夢》，杜麗娘也被皇上封為「淮陰公主」（陳守仁，2005a：72, 78）。

縱觀唐氏及任白的十八個劇目，《九天玄女》、《帝女花》、《紅樓夢》及《白蛇新傳》屬「升仙劇」，當中男、女主角每每一起「孽滿歸天」，³ 彷彿如人世間的「高中」或「顯貴」。而十一個廣義的「高中戲」裏，有三個戲不只一人高中。除上述《胭脂巷口故人來》共有三人「高中」外，《販馬記》男主角趙寵中十八名進士，女主角桂枝的弟郎保童官拜巡按，二人合力為「外父」及父親翻案（陳守仁，2005a：53-54）；《牡丹亭驚夢》的男主角柳夢梅高中狀元，女主角杜麗娘則封「淮陰公主」。總括而言，任白四個「升仙戲」中共有七人升仙，十一個「高中戲」中共有十五人高中，這些劇目的喜劇結局自然不言而喻（陳守仁，2005a）。至於這些劇目是否過份依賴高中及顯貴以營造高潮或扭轉劇情，抑或這反映傳統中國社會在極權統治下，不能高中或顯貴即等同「絕路」的事實，則有待我們作更深的反省。無論如何，「升仙」及「高中」意味「苦盡甘來」、「希望在人間」及「吉人天相」，也許正是每一代身處於極權及封建統治下的中國戲曲觀眾所熱切幻想及期待的，而1950年代香港的都市觀眾亦沒有因身處英國殖民地統治下而變成例外。⁴

1960-1980年代：大龍鳳、頌新聲、雛鳳鳴

唐滌生於1959年逝世後，任、白至1961年才重組「仙鳳鳴劇團」演出由葉紹德執筆的《白蛇新傳》，之後「仙鳳」便沒有再開山新戲。由於芳艷芬同時也於1959年告別劇壇，1960年代初成為麥炳榮及鳳凰女⁵領導的「大龍鳳劇團」的時代。其實早在1958年，名班政家何少保（?-1984）以鳳凰女為號召，組織

³ 唐氏的《紅樓夢》只寫至黛玉回天，寶玉仍獨處凡塵。

⁴ 關於1950年代的粵劇資料，詳見岳清的《錦繡梨園：1950至1959年香港粵劇》（2005b）。

⁵ 麥炳榮及鳳凰女的傳記詳見岳清的《錦繡梨園：1950至1959年香港粵劇》（2005b：324-327）。