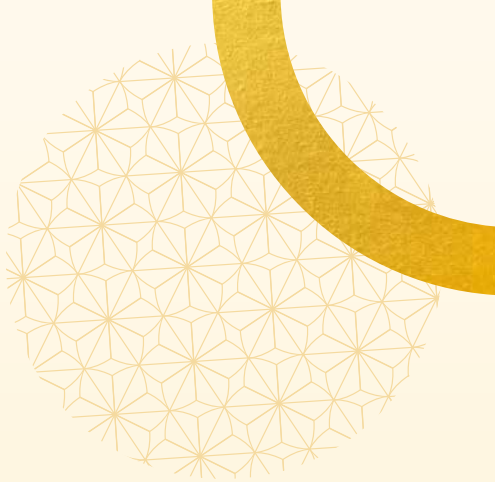
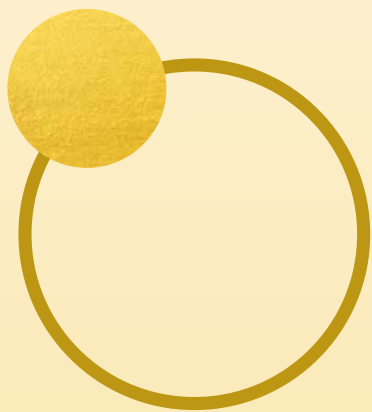




香港教育大學
The Education University
of Hong Kong



香港粵劇編演新生代 發展論壇 2021 論文集



主辦
Organiser



香港教育大學
粵劇傳承研究中心
RESEARCH CENTRE FOR TRANSMISSION OF
CANTONESE OPERA

合辦
Co-organiser



戲曲中心
Xiqu Centre
westKowloon 西九文化區

協辦
Event Partner



HKSCQ

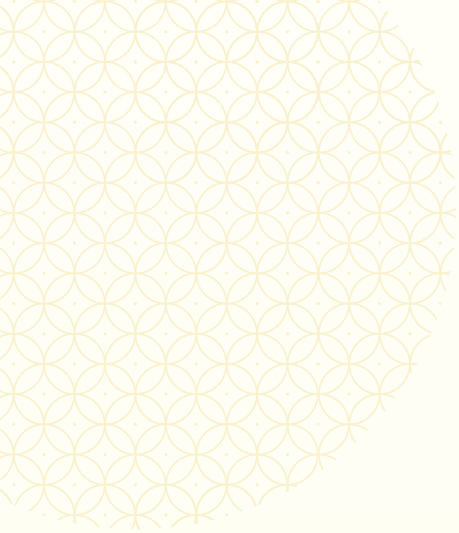
穆如室粵劇文化
推廣工作室

鳴謝
Acknowledgement

粵劇發展基金 資助



香港粵劇編演新生代
發展論壇 2021
論文集



書 名：香港粵劇編演新生代發展論壇 2021 論文集

編 者：梁寶華

出 版：香港教育大學粵劇傳承研究中心

網 站：<https://www.eduhk.hk/rctco/>

地 址：香港新界大埔露屏路十號

設計承印：荻思設計有限公司

出版日期：2021 年 12 月初版，香港

印 數：500 本

ISBN：978-988-76031-0-8

© 香港教育大學 2021

版權所有 不得翻印



粵劇傳承研究中心 網站

目錄

梁寶華教授 編者的話	1
------------------	---

香港粵劇編演的發展：回顧與前瞻

- 香港粵劇劇本創作：回顧與前瞻
—— 梁寶華教授 4
- 1920年代粵劇編與演：中文報章廣告與劇評的啟發
—— 李少恩博士 9
- 論改編策略：以香港藝團製作的新創粵劇為例
—— 林萬儀女士 27
- 1950年香港粵劇編劇藝術
—— 戴淑茵博士 39

粵劇編創與舞臺實踐的省思

- 崑曲與皮黃的劇本結構淺談
—— 粵劇劇本如何承襲兩者劇本的思維邏輯
—— 楊智深先生 48
- 粵劇編創與舞台實踐的省思—— 創意·實踐·平衡
—— 鍾珍珍女士 52
- 當代粵劇的承傳
—— 黎耀威先生 59
- 從零開始 —— 我摸索粵劇編劇的路
—— 周潔萍女士 62
- 推動粵劇編創的一些想法
—— 雅璇(曾雅儀)女士 67

粵劇編創與舞臺實踐的省思

- 粵劇後台支援經驗談
——李浩賢先生 74
- 唱腔設計和音樂設計的核心價值
——余嘉樂先生 77
- 當代粵劇中的音樂設計
——黃寶萱女士 80
- 圓桌討論
主持：楊智深先生
嘉賓：鍾珍珍女士 黎耀威先生 周潔萍女士 雅璇女士
李浩賢先生 余嘉樂先生 黃寶萱女士 陳澤蕾女士 84

對粵劇文化政策的反思和回饋

- 香港粵劇發展的契機
——楊偉誠博士 94
- 香港粵劇發展的關鍵時刻
——葉世雄先生 100
- 圓桌討論
主持：梁寶華教授
嘉賓：楊偉誠博士 葉世雄先生 鍾珍珍女士 105

活動花絮 114

鳴謝 117

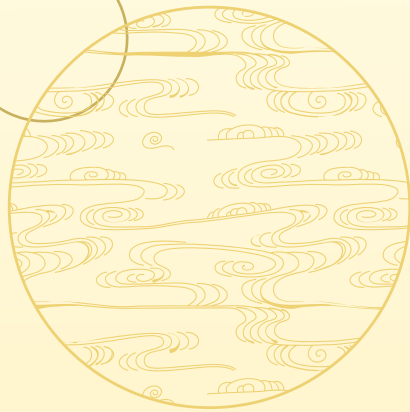
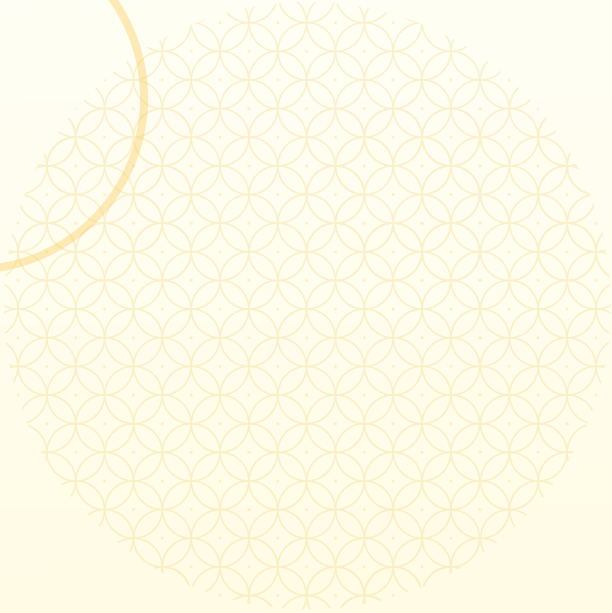
編者的話


繼「粵劇及傳統音樂傳承國際論壇 2019」後，香港教育大學粵劇傳承研究中心再於 2021 年 8 月與西九文化區戲曲中心合辦「香港粵劇編演新生代發展論壇 2021」，並由穆如室粵劇文化推廣工作室及粵劇研究促進社（香港）協辦，粵劇發展基金資助。一眾粵劇學者、年青粵劇演員、編劇、從業員與相關界別的專業人士聚首一堂，就香港粵劇新生代編演者的現況和處境，以及粵劇文化的政策等方向進行深入討論。

本次論壇的主題著重於「編演新生代」。粵劇傳承在現今的社會正面對著不同的挑戰，除了加強年青演員的培訓及拓展觀眾之外，如何孕育新一代的編劇人才亦同樣重要。此外，政府近年推行各項有關粵劇的文化政策亦備受關注。針對以上種種議題，是次論壇便應運而生。本書的目標為收集各位講者的真知灼見，將其整合供各界參考，為粵劇發展作出貢獻。中心期望能夠在未來繼續與不同的單位合作，建立跨領域的文化和學術交流平台，藉此推動知識轉移，促進香港粵劇的可持續發展。

成功舉辦論壇及出版論文集有賴各方人士的大力協助和支持。本人衷心感謝粵劇發展基金贊助論壇及論文集出版，感謝西九文化區戲曲中心借出場地，感謝楊偉誠博士蒞臨主禮及參與發表，感謝戲曲中心鍾珍珍女士，以及協辦機構代表楊智深先生、李少恩博士與戴淑茵博士之鼎力支持和配合，感謝所有應邀演講的嘉賓惠賜文稿，感謝何成邦博士協助編輯，以上各位的參與和貢獻令這次論壇完滿成功。

香港教育大學
粵劇傳承研究中心
總監
梁寶華



The background is a light yellow gradient. It features several decorative elements: a large gold circle in the center containing the text; a smaller gold circle with a scalloped pattern above it; a solid gold circle with a thin gold ring below it in the bottom left; a thick gold arc at the bottom; and a faint geometric pattern of interconnected lines in the bottom right.

香港粵劇
編演的發展：
回顧與前瞻

香港粵劇劇本創作： 回顧與前瞻

梁寶華
教授



作者簡介

現任香港教育大學文化與創意藝術學系教授，並為粵劇傳承研究中心總監。他致力將粵劇納入正規音樂課程，其領導的研究計劃「中小學粵劇教學協作計劃」，先後於 2011 年獲國際音樂理事會頒發的音樂權益獎及 2012 年獲教大頒發知識轉移獎。梁教授曾於多份國際知名學術期刊發表論文，並編撰《香港文學大系一九五〇至一九六九·粵劇卷》(商務，2020)、《粵曲梆黃唱腔藝術：方文正作品彙編》(天地，2019)，及《生生不息薪火傳：粵劇生行基礎知識》(天地，2017)。梁教授曾三次獲得香港研究資助局的優配研究金和兩次優質教育基金撥款資助其有關粵劇教學傳承的研究。現任國際音樂教育學會候任會長、亞太音樂教育研究論壇主席及《亞太藝術教育學報》總編輯。

(以下為經整理後的演講內容)

首先感謝楊偉誠主席和在座各位講者參加今天的研討會。其實我這個演講不算得上是什麼演講，我只是想在開始的時候帶起話題。首先，究竟為什麼會有今天的研討會呢？要感謝楊智深先生、李少恩博士和林萬儀女士，有一次我們一起坐下來討論了一個現象，有關香港粵劇編劇的問題。這個話題比較少談論，我們通常討論表演或者演員等問題，但是編劇又如何？喜歡粵劇的朋友都十分關心的。因此，我們舉辦了這樣的一個研討會，讓大家一起坐下來談論「編劇的發展」。

我在這方面做的不多，今天希望擔當一個拋磚引玉的角色。所以我有這個題目：回顧以前和展望未來的發展。這純粹是我個人的一些淺見，希望跟大家分享。此外，提出問題十分重要，但是今天研討會完結之後，我想未必有很多的答案，在此我希望在培養新生代編劇的範疇上有持續的發展。

首先回顧一下我們香港的粵劇，我在去年出版了一本書。這本書是由文學界發起的，就是由陳國球教授主編的一系列《香港文學大系 1950-1969》，其實這套書還未完全出版，一共有十六卷，現在暫時出了四到五卷。我很高興陳教授認為粵劇是應該被列入為香港的文學範疇，並邀請我擔任《粵劇卷》的主編，而且已經出版了，本書內容是關於香港在 50 至 60 年代的我挑選的劇本。書內有完整的劇本，亦有節錄的劇本。我也在這本書寫了一篇導言，討論了一些關於五六十年代劇本的問題，如何透過粵劇劇本反映香港人當時的生活，包括香港的經濟、政治、文化、思想、感情等議題。

另外，我也做了一個小小的工夫，在書中我嘗試分析了一些劇本的故事，和故事內容與我們的生活有什麼關係。當中大約看到有幾個類別：第一類是觀眾熟悉的故事，例如是歷史的改編。大家當然都知道中國歷史，其實例子有很多，有時非常難選擇。我也會看看能不能找到那個劇本等，其中一個是《光緒皇夜祭珍妃》，這是表達了對現實上、歷史上的無奈。當然大家都很熟悉《李後主》，除了是文學的表現，也表達了詞人的悲哀，一位詞人做皇帝是一件很悲哀的事情。透過看歷史，我們可以看到一些我們熟悉的事情並作反思。改編自文學作品的劇本不少，包括大家都熟悉的《紫釵記》，除了愛情、友情之外，原來公義也是一個很重要的課題。我在大學授課的時候，學生最欣賞《紫釵記》的並不是愛情，而是最後一場，當黃衫客喊道：「去冠！聽參！」，一劍把盧太尉的烏紗批下的時候，學生是最興奮的，這就彰顯了社會公義。《紅樓夢》當然是反映對繁華的覺醒，我非常欣賞唐滌生的劇本，能夠把這麼長的一部小說濃縮展現出來。有關神話故事的劇本，當然有大家熟悉的《白蛇傳》，這是對愛情、宗教、人性，甚至人生的感悟。《洛神》則是一個結合歷史和神話的劇本，反映愛情與權力的矛盾。

傳統和現實是什麼意思呢？首先，我們有很多劇本是發揚或批判中國傳統文化的。我個人是很喜歡《萬惡淫為首》的，因為其實它裡面的故事除了「萬惡淫為首」這個題目之外，其實還有下一句「百行孝為先」，十分強調孝道、以德報怨、好人有好報。這些都是很好的傳統思想價值。《碧海狂僧》反映的是盲婚，這也是 50 年代的現象，當時香港還有盲婚這樣的事情，因此這部劇本反映了當時的這個問題；但是另一個主題——有恩必報，也是一個很好的價值觀。《香羅塚》說的是女子的貞節問題。還有《碧血寫春秋》中的愚忠愚孝，到了今天也讓我們反思。

反映政治的，著名的當然是《萬世流芳張玉喬》，說的是政治寄託，我想已經有很多學者著書討論過這個問題。李少恩博士也有一篇相當好的文章是關於這個劇本的。另外是所有有關包公的戲劇，我認為都十分有時代價值，當中反映了權勢和社會公義的問題。

另外還有不少劇本，是五六十年代的「摩登」作品。「摩登」這個詞語已經過時了，現在已經十分少人說，如果大家還在用這個詞語，就代表我們有一定的經歷。受西方電影影響是一件十分有趣的事情，60 年代的《鳳閣恩仇未了情》中出現主角失憶的劇情，失憶在中國傳統故事中甚少會出現。而談到「番文」或者受到荷里活電影的影響，這個當然陳守仁教授也提及過，一套 1942 年香港上映過的《鴛夢重溫》的電影，英文名字叫做 *Random Harvest*，我也看過這套電影的片段，裡面有一段有關失憶的情節。我在 2017 和 2018 年到西雅圖的華盛頓大學當訪問學者，唐人街裡有一個樂社叫做「樂藝社」，是一間有八十年歷史的粵曲樂社。裡面有些社員告訴我，構思《鳳閣恩仇未了情》這個橋段的人是劉月峰先生，一位香港粵劇小生，曾與麥炳榮等合作。劉月峰先生在樂藝社教授粵劇多年，社員告訴我，當時他是在這裡構思這個橋段，最後執筆的是徐子郎，至於原因是什麼，他們也不清楚。總之，這是受到西方電影的影響，它的主題曲《胡地蠻歌》是當時的創作，包含了西方音樂常用的迴旋曲式。《鳳閣恩仇未了情》真是一個非常創新的劇本，在當時來說是絕對創新的。

當時還有一些偵探懸疑的粵劇。大家有沒有看過一些名為《999 神秘三兇手》那些電影呢？《紅菱巧破無頭案》和《血掌殺翁案》這些劇本，它們的賣點是故事曲折，除非觀眾看過很多次，否則你會希望追看劇情的。這是另外一個方向，因為粵劇傳統是大家都清楚故事內容是什麼，但是當時就是想要一些吸引觀眾的，可以說是噱頭的東西。當然還是有一些很重要的訊息，例如天網恢恢，疏而不漏，有警世的意味。

上文只是十分概括的談論，其實我們香港的粵劇有十分多的主題，我只是提取了其中的一部分有特色的作為例子。

粵劇是有很多功能的，包括藝術的功能，可以反映香港文化，我們的生活、我們的思想、感情，提供我們一個理想——因為現實很多時候都會令人失望，例如，好人是不是一定有好報呢？現實裡面未必一定。因此，大部分的編劇者都會透過戲劇、藝術去表達我們這種在思想上、精神上追求的一個安慰。另外，教化大眾是很重要的，薛覺先在他的文章《南游旨趣》已經提到：「戲劇雖云小道，實能易俗移風，為社會教育之利器。」我認為雖然這已經是很久以前說的話，但其實十分真實，真的有這個社會功能。問題是，我們現在的劇本是否包含這個功能？編劇有否想過這些問題？當然，我相信劇作家是希望表達個人的思想，所有的藝術家都想這樣做，因為表達是每一個人很原始的一種慾望：「我想表達我的想法讓其他人知道。」這是一個很常見的現象。

在題材方面，我大概可以綜合這幾種類別。首先人情是十分之重要，包括愛情、親情、友情等；第二是美德；第三是感悟，包括宗教、人生的覺悟；最後是現實，反映現實的政治、經濟、民生。

在結構方面，分場和戲劇性鋪排，製造戲劇矛盾，都是戲劇裡面需要有的元素。粵劇的人物大部分是忠奸分明的，當然有些例外。另外，常見粵劇是有一個大團圓結局。我在這裡回顧這些，是希望為大家提供一個背景，尤其是現在我們寫劇本的一些劇作家，他們未來寫作計劃是怎樣的呢？有何方向呢？

選材是重要的：劇本能否反映現代人的思想呢？我們現在的劇本是否達到這個目標呢？今天我提出問題，或者在將來需要做大量的研究分析，才能夠回答這些問題。我們的劇本有沒有教育功能？劇本裡面有沒有提及到忠孝節義呢？或者表達個人的思想或者主張？我們有否探索觀眾的口味？或者應否探索觀眾的口味，從而保障票房呢？這些都是我認為比較重要的課題。

另一方面，我們的熱門話題：演出時間問題。傳統劇本是不是太長呢？演出時間長達四個小時或三個半小時，於是很多在職人士便卻步了。如果我們要觀看一場戲，回到家都已經凌晨一時或更晚，這可是十分大的代價。那麼我們可能就要考慮分場的問題，或者演員上下場的安排、換景，這些技術上的問題，讓戲劇的節奏更加緊湊，從而縮短時間。此外，我們會不會為演員「度身訂做」劇本呢？從前這是十分盛行的，很多成功的戲劇都是這樣成就出來的，因為編劇能夠掌握演員的性格、特長，從而去為他們度身訂做。但是，這個需要編劇對演員有相當的認識。

還有就是文學性的問題：我們會否運用一些粗俗而惹笑的口語呢？抑或是像唐滌生的劇本，文學性十分強，內容較艱深，常用典故，讓一般觀眾難於明白呢？這是個兩極化的問題，如何取一個平衡呢？另外，創新也是一個問題。在我個人而言，我很重視有規範的創新，不能脫離粵劇的架構、基本的語言和

風格，例如沒有鑼鼓就不能算是粵劇。所以，裡面的行當、音樂、鑼鼓、或者故事背景，如何可以創新？「爆肚」我們是否容許呢？現在仍然有些演員會「爆肚」，有時候出來的效果相當好，但是可容許的程度在哪裡？脫離劇本的程度能有多大呢？一個編劇把劇本寫出來了，但是演員脫離了他原本的劇本，添加了自己的東西進去，這時候就會衍生出很多的問題，首先要看演員如何「爆肚」，可能這個「爆肚」是神來之筆，令到他的劇本增加華彩，也有可能令到整件事情由好變壞。另外，演員的「爆肚」其實是經過計劃的，並非完全在台上即興進行，因此，我建議演員和編劇要在演出前討論，在雙方都同意後，這段「爆肚」才能進行。

我提出的全部都是一些問題，首先希望觀眾可以幫忙思考一下，甚至觀眾可以嘗試編劇，我們現在有很多業餘的編劇都是來自觀眾的。而正職的編劇，我希望大家都可以思考一下以上的問題，希望能促進粵劇編劇的發展。

1920年代粵劇編與演： 中文報章廣告與 劇評的啟發

李少恩
博士



作者簡介

香港中文大學哲學博士（民族音樂學）。中國曲藝家協會會員，香港西九文化區戲曲中心顧問小組成員，粵劇發展基金顧問委員會委員，粵劇研究促進社（香港）副社長。早年於香港聯合音樂院及中國四川音樂學院主修理論及作曲，2011年以論文《芳艷芬粵劇的歷史與社會研究》獲香港中文大學音樂系頒授博士學位。歷年發表大量粵劇和音樂的研究文章，近作《唐滌生粵劇選論：芳艷芬首本（1949-1954）》（2017）及合著《尤聲普粵劇傳藝錄》（2019）。

2020年，新冠疫情肆虐全球，各行各業深受影響，粵劇也同樣遭逢前所未有的嚴重打擊。在防疫措施的社交距離限制下，現場的表演活動幾乎完全消失。面對如此嚴峻的情況，粵劇從業員認真尋求對策，通過其他的途徑努力延續粵劇的發展，互聯網及其相應的電子軟件成為重要的工具。

二十一世紀，互聯網是人類最主要的傳播媒體，Youtube、Facebook及Instagram，這些電子社交軟件也非常普及，而在新冠疫情下它們也成為粵劇藝人的表演平台，成為傳播粵劇資訊的主要途徑之一。¹讓觀眾在緊閉大門的劇場戲院之外，打破時間和空間的限制，有機會繼續觀賞到粵劇的表演，了解到這種傳統藝術的當前情況。這一獨特的現象也引發了筆者思考粵劇與社會的關係，嘗試探討不同年代的大眾媒體如何被用作推動粵劇發展的平台，就例如報章。

今天，報章的形態跟上一兩個世紀已經有所不同，部份報章也從紙張發展到電子版本。更重要的是，報章雖然仍可見於我們的日常生活中，但隨着電子媒體的日漸普及，報章也已經不再是現今最熱門的大眾傳播媒體。不過，回首百多年前，報章確是最流行和最主要的大眾傳媒，報章在當時的影響力實在不亞於今日的電子媒體。

報章之所以具有影響力，在於它本身具有公告性、定期性、時宜性和一般性的信息傳播特質。報章還擁有一些特點，包括恆常的出版發行，更新頻率快速，簡明重點的陳述，豐富多元的內容，大數量的出版，不同地域的發行，以及可接受的使用價格，²很大程度地加強了它的普及性。它負載的各式各樣資訊，廣泛並持續地在社會上發揮影響力。若以中文報章來說，它的發展更是對華人社會有著莫大的影響，是政治、經濟、文化，各方面發展的重要印記。又以香港為例，報業的源頭可追溯至1840年代英文報章，中文報章在香港的先河要數1853年開始每月出版的《遐邇貫珍》，³而稍後問世，每天出版的中文報章，如《華字日報》和《循環日報》更是當時香港的主要資訊平台，深深地影響着社會各方面的發展。⁴本文嘗試以昔日的香港中文報章為主，從一百年來刊載在這些報章上的粵劇演出廣告和評論，思考大眾傳播媒體與粵劇創作和演出的發展關係。

¹ 例如香港八和會館設立的〈八和頻道：粵劇網上學堂〉，見 https://www.youtube.com/channel/UC2ICDbA_GaKY1Y9k9I2q5bg。

² 許多十九和二十世紀出版的主要香港中文報章，除了重要的節日，是每天出版，如《華字日報》全年的訂閱價是港幣6元，每月則是6毫，郵寄費用另計。見香港《華字日報》1901年2月27日。

³ 陳鳴 2005:65-75。

⁴ 丁潔 2014:3。

報章的粵劇資訊

據說，報章早見於中國唐代的開元年間，約為公元 8 世紀左右，屬於官方刊物。⁵ 但因應近代報章的發展，早期的粵劇資訊反而是初見於香港或海外各地的英文報章，例如 1852 年，美國多個城市的英文報章先後報導了一個來自廣東的戲班在美國不同城鎮的演出消息。⁶ 其中一則的標題以 **Chinese Theatre** 稱呼這個戲班，並預告戲班已經展開了前來美國的行程，約需時一個多月才可以抵達三藩市。報導聲稱這個戲班擁有超過一百位表演者，演出的劇目將包括了悲劇和喜劇，並強調藝人購置了既華麗又昂貴的服裝，戲班又為了演出特別製作了一些大型的佈景。⁷

這個廣東戲班抵達美國西岸後，從三藩市的美國戲院開始演出，而演出的消息卻也很快就被傳播到美國的其他城市，一份遠在美國東岸紐約市的報章便轉載了這戲班在 1852 年 10 月 18 日晚上的演出概況。⁸ 當晚，首先由洋人演出的鬧劇暖場，接下來才是中國戲班演出的四個劇目。報導中沒有說明這些劇目的名稱，但重點描述了表演的內容。根據記者的描述，首兩個劇目應該是《賀壽》和《封相》二齣例戲，而餘下的第一齣應該屬於「三國戲」，演出了曹操挽留關公的故事，應該是「關公辭曹」的戲本。第二齣戲則是來自《西遊記》，劇情主要演述唐三藏師徒西行取經，過比丘國時為民除害，殺死了一隻附身於王后身上的狐狸精的故事。⁹

除了演出概況，報導的末段還特別說明了這次演出的門票價格。按座位的類別劃分，最昂貴的是包廂，索價竟然要美金 6 圓。¹⁰ 記者最後還提及這個廣東戲班將在美國各地巡迴演出，並有可能遠征歐洲。¹¹ 這些英文報導不僅記錄了早期粵劇的演出概況，其實也見證了中國戲班在海外演出的足跡。

⁵ 方漢奇 2020:2。

⁶ 昔日，粵劇在廣東人的口中習慣稱之為「大戲」，這可能跟它豐富的舞台表演元素有關，至於廣東以外的地區人士較多以廣東戲稱呼粵劇，而粵劇的演出戲班則大都被稱為廣州班或廣東班。

⁷ 報導的標題是〈Chinese Theatre in San Francisco from Canton〉，見 1852 年 9 月 17 日 *Alexandria gazette*。有關這一個戲班在美國演出的經歷可參看當時多份美國報章的報導，如 1845 年 10 月 10 日 *Alexandria Gazette*（三藩市）、1852 年 10 月 22 日 *The Nevada Journal*（內華達市）、1852 年 12 月 24 日 *The New York Herald*（紐約）、1853 年 1 月 1 日 *Weekly National Intelligencer*（華盛頓特區）、1853 年 5 月 24 日 *Alexandria gazette: A Virginia Advertize*（維吉尼亞）等。至於相關的深入討論可見 Daphne Pi-Wei Lei *Operatic China: staging Chinese identity across the Pacific* (2006)，或伍榮仲《粵劇的興起：二次大戰前省港與海外舞台》(2019)。

⁸ 在這一份英文報章中，戲班的名字被譯為 Tung Hook Long。可是，根據不同的研究，這個戲班的名字在各地的英文報章有不同的譯音，例如有譯作 Tong Hook Tong，見伍榮仲 2019:198。

⁹ 1852 年 12 月 24 日 *New York Herald*。

¹⁰ 同上註。

¹¹ 同註 8。

粵劇戲班在廣東以外演出有着悠長的歷史，足跡遍及中國各地和海外國家，有關的演出資訊也隨着 19 世紀下半葉中文報章在世界各地的出現，信息日漸增多，內容也愈來愈豐富，如 1876 年上海《申報》的一則報導，一個廣東戲班獲聘，即將從廣東來到上海的豐樂戲館演出。¹² 又例如 1897 年馬來西亞的《檳城新報》刊載了一則演出預告，預告一個來自廣東的戲班——報豐年，即將來到馬來西亞和新加坡等地演出。¹³ 不過，當時在這些地區並未有長期的演出，所以演出資訊往往只是有戲班到來的時候，才会有報章刊登演出廣告，以作招徠。

香港是粵劇的主要演出地點之一，早在 19 世紀的本地的中英報章已經不時出現與粵劇相關的信息，至於具體的演出情況可見於 19 世紀下半葉的香港中文報刊報導，如 1875 年《循環日報》的一則報導說明了當時香港戲園的演出情況，並且帶出因為演出而產生的一些環境衛生和社會文化的爭議。當時，香港已經有三間戲園。它們的建造都很宏偉奢華，而演出的時間從下午到晚上，甚至通宵達旦。各個園主為了吸引觀眾，爭相減價，致令戲園內有水洩不通，出現人滿之患的情況。日間的演出，問題尤其嚴重，因為每當天氣炎熱的時候，戲園的空氣因人多而變得不流通，室內溫度也隨之上升，環境非常侷促。有外國記者反映這種情況容易導致公共衛生問題，批評警察未有盡力監督，建議園主提高門票價格，或減少座位。原因是入場的觀眾大都是家境良好的人家，不會吝惜金錢。至於一般的勞動者，就不應該鼓勵他們沉迷娛樂，不務正業，為觀戲而花費金錢。¹⁴

除了有關戲園商業經營的演出資訊，香港中文報章當時的報導還包括了地方上酬神打醮，蓋搭戲棚，公演神功戲的消息，如 1884 年《循環日報》有一則報導，公告港島黃泥涌地區有神功戲演出的消息。¹⁵ 這一則報導既反映了當時粵劇在香港的演出除了戲園的商業娛樂，還有民俗儀式的形式，這種演出具有民間信仰、民俗風尚的功能。另一方面，這一則報導又提到當時的黃泥涌仍是一處偏僻的地方，交通並不方便，而演出的場地也只是臨時蓋搭在民間興辦的學校空地的戲棚。¹⁶ 這報章記載的信息間接反映出當時香港的城市發展的規模，並說明了鄉郊地方演出粵劇的環境條件。可以說，19 世紀報章刊登的資訊紀錄了粵劇的演出概況之餘，也反映了香港社會的發展情況。雖然，黃泥涌早在二十世紀中期成為香港都市的一部份，已不再是一處僻遠的地方，但今天

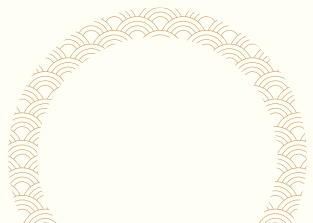
¹² 1876 年 8 月 12 日《申報》。

¹³ 1897 年 2 月 13 日《檳城日報》。

¹⁴ 1874 年 8 月 5 日《循環日報》。

¹⁵ 1884 年 5 月 16 日《循環日報》。

¹⁶ 同上註。



的香港神功戲演出場地仍舊以臨時蓋搭的戲棚為主。

報章的戲園廣告

一則1929年刊登在廣州《公評報》，署名「舞台怪客」的文章聲稱，早期的戲院和戲班都不太重視報章廣告的宣傳，招徠觀眾的手段往往採用印發戲橋和張貼街招的方法，直到1920年代電影的興起，情況才有所改變。¹⁷ 然而，根據一些19世紀末的中文報章記載，早見有戲園在報章刊登廣告，宣傳戲班演出粵劇，如廣州《嶺南日報》在1893年已有戲園廣告，宣傳大有年班在河南大觀戲院演出。¹⁸ 這些戲園廣告清楚預告了相關的演出重要資訊，如演出的日期、時間、地點、戲班、劇目、門票價格等，文字簡潔，信息豐富，方便有興趣的觀眾閱讀，以了解演出的安排，再決定是否前往觀賞。

香港的中文報章在二十世紀初也見有定期的戲園廣告刊登。根據1901年2月27日《華字日報》一則廣告，當天演出粵劇的戲園有兩家，分別是位於西營盤皇后大道西的高陞戲園，以及上環普慶坊的重慶戲園，演出的戲班是國豐年班和普同春班。這些戲班演出的場次分為日場（下午）演「正本」，夜場（晚上）演「出頭」。這一天，國豐年班的日場正本演《五虎平西》、出頭演《泥馬渡康王》；普同春班在正本前先演出例戲《紮腳大送子》，正本分別演出劇目《蝶戀花》、《蓮花口湖》¹⁹、《容嫂拆寨》，最後還有一齣「奇巧洋畫」。這「奇巧洋畫」應該是早期的電影——影畫戲。²⁰ 細看這種演出安排，可見當時的觀眾在欣賞戲曲演出之餘，也有機會接觸到早期的電影，這一種外來的，新興的娛樂文化。從報章廣告的記載，戲曲和電影這兩種娛樂文化當時在香港的戲園同場呈現，也應該見證了電影影響粵劇的濫觴。

這一則廣告還包含了更多商業信息，例如在廣告中出現了「大減價」的口號，估計是宣傳門票價格已被降低，用作吸引觀眾；這兩家戲園不約而同地把日夜場的門票價格劃一，高陞戲園的椅位收費二毫，板位收錢五分；重慶戲園的椅位收毫半、板位收錢四分。估計這時候的椅位應該是指獨立的座位，而板位就是可供兩三人同坐的板櫈，又或是在兩張椅上橫放長板供多人坐。²¹ 從種種的信息顯示，戲園廣告反映了當時經營戲園的策略，也讓人聯想到戲園觀看粵劇的條件。

¹⁷ 1929年12月2日《公評報》。

¹⁸ 1893年11月15日《嶺南日報》。

¹⁹ 因印刷模糊，劇目名稱的個別文字難於辨識。

²⁰ 1901年2月27日《華字日報》。

²¹ 同上註。

1920年代的香港戲園廣告

二十世紀初，戲園廣告擔當了重要的傳播角色。它恆常出現在每天出版的報章上，招徠觀眾入場欣賞戲曲表演，而發展到了1920年代已是大部份報章的必然資訊內容。根據1921年8月16日《華字日報》第十一頁刊登的廣告，當時香港的戲園已改稱為戲院，而當天在香港島上有四間戲院的演出，包括了中環的九如坊新戲院與和平戲院，上環的太平戲院，以及西環的高陞戲院。廣告中還可見有個別戲班從一間戲院轉往另一家戲院，繼續演出，如周豐年班當時從九如坊新戲院移師到和平戲院，繼續演出，而在這一天，還有頌太平班和周康年班分別在太平和高陞戲院演出。²² 可能是宣傳的策略，當時的戲班在廣告中往往自詡為「正第一班」，以突顯自己的地位。²³

這時候，香港的戲園廣告內容更為豐富，當中對演出劇目的描述信息也更加多樣化。廣告說明了戲班在戲院的演出仍然有日場的正本和夜場的出頭之分，但個別戲班演出又多了一種形式——「出頭連下」；²⁴ 頌太平班在這一天的正本和出頭是連場演出《粉粧樓》上、下卷的多個連編劇目，包括〈大鬧涵春樓〉、〈程府招婿〉、〈伯玉禍自縊〉、〈胡奎賣人頭〉及〈大會鷄爪山〉。²⁵ 同一則廣告也預告了頌太平班在第二天會演出「著名佳劇」《金陵碑》。²⁶ 至於康年班的正本演《義擎天》，出頭演《夜光珠》；在《夜光珠》，又附有文字「望江亭聲聲別恨、萬壽山縷縷情絲」，用於說明劇情，為讀者和觀眾提供更多的信息。²⁷

跟二十世紀初比較，這一則戲園廣告中標示的觀眾席樣式更為多樣化，除了兩種基本的座位，更分別設有廂房、貴妃床、梳化床、彈弓床、超等位、對號位、正座位、中座位、二樓位及三樓位，各式各樣的席位。觀眾席上既有中式的貴妃床，也不乏西方的梳化床；三間戲院更設有對號入座的對號位，在和平戲院更有反映內部多層結構的二樓、三樓觀眾座位。²⁸ 當然，戲院的票價差異也反映了很多信息，例如各家戲院的日夜場門票都收費不一，又以夜場的價格較高，一般比日場高出近四分之一到一倍之多。門票的價格除了反映戲院提供的座位設備，應該也可能說明戲班的叫座力，例如周豐年班在和平戲院夜場的貴

²² 1921年8月16日《華字日報》。

²³ 同上註。

²⁴ 行內用語，演出的形式應該像京班的連台戲，即相繼演出同一故事或戲軌的多齣戲。

²⁵ 根據這些連場戲的名字，此劇應該是源於羅貫中的演義小說《粉妝樓全傳》。有關這個小說的戲曲劇本可見京劇連台本戲《粉妝樓》的介紹，見《中國古典文學名著叢書：粉妝樓全傳》2014:5。

²⁶ 廣告內刊登的演出日期以農曆為標示，而當時的報章版頭則採用了民國年曆和農曆對照，以供讀者參考。

²⁷ 同在這一天，周豐年班的正本演《十三歲童子封王》、出頭演《寶蝴蝶》。見1921年8月16日《華字日報》。

²⁸ 同註23。

妃床收費七元二，頌太平班在高陞戲院只收一元八，又如周豐年的日戲板位收銅錢七十，而頌太平班和周康年班都只需要銅錢六十。²⁹ 上述各式各樣的席位分類和價格的差別，不僅顯示了戲班當時的經營策略多元化，也間接反映了觀眾的經濟能力有很大差異，說明觀眾可能來自不同的社會階層。

在周豐年班演出的出頭劇目《寶蝴蝶》前有文字強調此劇有「配景」，即是在舞台上佈景的設置。這裡，也許可推測 1920 年代以前的粵劇演出，佈景並非是必然的舞台元素之一。更有趣的是，在這一則廣告中還顯示了一個科技發展對當時粵劇演出的影響，那就是太平戲院和高陞戲院都在廣告中提供了電話號碼，供客人查詢。³⁰ 這一點反映了電話已經成為當時香港社會人際交往的重要設備之一，這也一再顯示了戲院和戲班經營策略的多元化，充分利用了潮流的大眾資訊媒體與科技產品，積極推動粵劇的發展。

香港中文報章的戲班廣告

報章刊登的戲園廣告大都是一些戲班演出的基本信息，而 1920 年代的香港中文報章湧現的一些戲班廣告，卻包含了更豐富的信息內容。當時，粵劇從業員更進一步利用報章這個平台發放更多的信息，在每天的戲園廣告之外不時還刊登戲班廣告，加強宣傳他們的演出資訊。這些戲班廣告的內容包括宣揚戲班新劇創作和演出，說明他們的編劇意圖和表演方法，例如在上一則戲院廣告刊登的同一天，在同一份報章中便刊載了一則頌太平班的廣告，更詳細地宣傳他們即將在太平戲院演出傳統劇目《粉粧樓》。³¹ 這一則戲班廣告說明了頌太平班的劇本編纂意念，解釋這次演出的《粉粧樓》屬於「改良古劇」，是回應「近日劇場頗注重古劇」的潮流。資訊中還強調戲班這一次專門聘請了名編劇家，根據傳奇故事再次「研究劇本的橋段，加意改良」，並讓「各伶多唱新曲」。頌太平班將會從日場到夜場，「由羅增出戰起至鷄爪山大會英雄」，接連演出，在一整天之內把全套的《粉粧樓》演完。³² 這一則戲班廣告更詳盡地說明了戲班編劇與演出的安排，比一般的戲園廣告更為詳盡。

在 1920 年代香港的中文報章中，相關的例子還有很多，例如一則戲班廣告便闡述了祝華年班對新劇探索的熱情，並且進一步突顯了編劇者的獨特地位。在這一則戲班廣告中，有不少文字說明祝華年班選演的劇本獨特之處，指出戲班的表演以「情劇為最首本」，³³ 為此特別聘請名編劇創作了兩齣新劇，分

²⁹ 同註 23。

³⁰ 同註 23。

³¹ 1921 年 8 月 16 日《華字日報》。

³² 同上註。

³³ 1922 年 2 月 10 日《華字日報》。

別是《三家仇》和《假兄弟》。³⁴ 這些新編劇目在早前的首演非常受歡迎，戲班故而預算在這一次演期中安排當中的《三家仇》在夜戲重演。編劇者黎鳳緣的名字就如戲班的主要演員名字，包括靚就、小紅、新珠、皮貅蘇、小生全及劉少英，一同出現在廣告中，反映編劇者和他創作的劇本有一定的宣傳價值。

祝華年班這一次演期的重頭戲是新劇《儂心欲碎》的公演。戲班廣告註明《儂心欲碎》是黎鳳緣的作品，屬於「情劇」，又稱之為「寫情劇」或「哀艷情劇」，並重點介紹了劇中的情節：

兩小無猜，自幼竹馬青梅，兩相愛慕，心心相印。不料回祿遭逢，至有鸞鶴分飛。女郎則侯門深進，少年則病抵單思，經幾許消磨，有情人始成得成其眷屬。³⁵

在這一則戲班廣告中聲稱《儂心欲碎》的劇情橋段「節節驚人」，強調劇中「歌詞艷雅」，「論詞曲敢誇第一」，更把《儂心欲碎》的詞曲跟一些著名的傳統劇目，如《黛玉葬花》和《西廂記》比較，誇讚主要演員「靚就、小紅所唱之曲本比之葬花西廂二劇更勝一籌，非徒有虛名之新劇可同日語也」。³⁶ 細看這時候報章刊載的戲班廣告，不難發現粵劇編劇者的地位正逐漸提升，也許暗示粵劇的編寫正開始從開戲師爺編纂提綱戲的傳統創作方式，慢慢朝向專業編劇者撰寫劇本的發展，而這種轉變也應該在一定程度上改變粵劇的一些創作方法和演出習慣。³⁷

除了劇情、音樂及曲詞，這一則戲班廣告又標榜《儂心欲碎》的佈景、服裝，都有特別的安排，是專門聘請了「名家手繪配景」，而「論服裝則華麗無匹，繪畫照景象奇巧奪目」。³⁸ 綜觀，這一則戲班廣告，縱有誇張的成分，但它仍反映出粵劇從業員當時已經從劇情、音樂及曲詞的創作，關注到整體的演出效果，嘗試從聽覺和視覺等不同的表演元素改革粵劇。

1920年代，粵劇從業員努力從不同的舞台表演元素，如劇本、音樂、佈景、服飾，多方面探索編劇和演出的可塑性，氣氛熱烈，近乎潮流，例子也不少，如新春秋班在1929年8月，連續多日在香港和廣州的報章刊登廣告，預告他們正在排演的一齣新劇《黑白美人蛇》。正如戲班廣告介紹，這齣戲

³⁴ 廣告中稱《三家仇》為「雅劇」，曾經在九如坊戲院，頗受讚許，故而在這一次演期安排重演。而文中提到它的編劇者是「先覺」，這是否是薛覺先的筆名，仍有待更多的考證。

³⁵ 1922年2月10日《華字日報》。引文的標點是為了方便閱讀而加入的，下同。

³⁶ 同上註。

³⁷ 有關早期粵劇編劇者的討論可參看容世誠〈「開戲師爺」的《戲劇世界》：二十年代粵劇文化再探〉2017:235-254。

³⁸ 同註33。

又名《雷峰塔》，也即是《白蛇傳》的故事。³⁹ 白蛇的故事來自傳奇小說，在中國不同的地方戲曲也有這故事的劇本，而早期粵劇也有〈白蛇〉、〈祭塔〉的戲本題材，如丘鶴儔的《增刻弦歌必讀》（1921）的曲本記譜，又如女花旦李雪芳的首本之一《仕林祭塔》。⁴⁰

新春秋班的這一則廣告聲稱，《黑白美人蛇》的劇本是根據傳奇故事重新編排，並已派遣了專門人員前往蘇杭和上海考察故事的事跡，拍攝了故事相關各地的照片，回來購買道具；劇中將加入北方唱腔曲調，又繪製新的佈景畫布，眾多的前期製作都是粵劇少見的。在這則戲班廣告中還一一列舉出畫景的名稱，顯示了劇中的主要場次劃分，包括西湖的風景、水浸金山的水景、雲雨雷電的天上景、藥店陳設的佈景、白蛇現形的機關佈景、黑白二蛇鬥法的背景。⁴¹ 這一齣《黑白美人蛇》是李公健為劇團專門編撰的，卻也只是新春秋班當年眾多新劇之一。⁴² 整理香港和廣州的報章，發現當時有多位編劇者為新春秋班撰寫劇本，如馮顯洲的《細君塔》；李公健的《驚破鴛鴦夢》、《同是天涯淪落人》；蔡聲武的《玉蟾蜍》、《宗教罪人》。⁴³ 新春秋班也只是1929年前後活躍在省港地區的粵劇戲班之一，可是他們當時對新劇的創作和演出，大致也可反映出1920年代粵劇編劇和演出的熱潮，而這一熱潮也直接推動了粵劇評論在這時期茁壯成長。

中文報章的粵劇評論

戲曲研究者傅謹指出，"中國的戲劇評論有悠久的歷史，在不同的年代，它的功能與性質並非完全相同。"⁴⁴ 戲劇評論可以簡稱為「劇評」，「劇評」基本上都應該是發生在演出之後，但它仍有一定的廣告功能。因為巧妙的劇評撰寫可以有效陳述劇本的內容，解釋演出的意圖，若把劇評刊登在報章上，可以吸引廣大的觀眾，引導他們對藝人、戲班及戲院的活動有更多的關注。另一方面，劇評在報章這一種資訊平台上公開發表，把舞台上的演出轉化成文字陳述，兼具推廣和評論的功能，在一定程度上可以促進演出的發展。傅謹又認為，"戲曲評論首先是一種分享"⁴⁵。那就是說，劇評可以是評論者的經驗分享，它為

³⁹ 1929年8月24日《華字日報》。

⁴⁰ 1920年10月19日上海《民國日報》刊載一個粵劇戲班即將在上海廣舞台演出的廣告，宣傳李雪芳率領群芳艷影全班再度從廣州北上演戲，演出的劇目眾多，包括了李雪芳的首本《水浸金山》和《仕林祭塔》。

⁴¹ 同註40。

⁴² 同註40。

⁴³ 1929年年中的《華字日報》和《公評報》。

⁴⁴ 傅謹2017:27。

⁴⁵ 同上註。

讀者帶來具有文學性質的戲曲表演賞析，又或甚至是理性的討論。然而，劇評也可能是源於評論者對戲曲理解不足的陳述，甚或是一些感性的經驗分享。

早期，粵劇演出的評論就如早期的演出資訊初見於英文報章之中。正如本文開首提及那個 1852 年在北美洲演出的廣東戲班，當時的報章不僅以英文報導戲班的演出概況，還評論了這個戲班的演出。這一位西方記者認為這是一次非常獨特的經驗，相信在中國以外鮮有人可以見到類似的演出。他明言自己被藝人亮麗的服飾和舞台上多彩多姿的道具所吸引，更認為美國的劇團當時都沒有達到這個水平。然而，他承認自己聽不懂表演者的言語，無法理解當中的曲詞和對白，也不欣賞鑼鼓和聲腔的音色、音量及音準，甚至於表演者的身段做手。最後，他頗為嚴厲地批評這次演出的水準欠佳。⁴⁶

可能是巧合，較早期以中文撰寫的粵劇評論也可見於北美，那就是歐榭甲的《觀戲記》（1903）。當時，歐榭甲遠赴北美，協助革命黨人興辦中文報章。他應聘觀看了當地的廣東戲演出後撰文評論。他首先尖銳批評這些在海外演出的廣東戲，直指這些戲班的演出無論在劇情、角色、及音樂，都非常陳舊落伍，不外是男女情愛，傷風敗俗的題材。這些題材，他在中國看戲的時候已經不喜歡，此番在外地重遇，也難以接受：

記者越太平洋而客美洲也……俄而為友人引而觀戲，其所演班本，又廣東戲也。花旦、小生、白鼻哥，紅鬚軍師、斑頭婆，無一不如廣東舊曲舊調、舊絃索、舊鼓鑼。紅粉佳人，風流才子，傷風之事，亡國之音，昔在本國已憎其無謂，今豈復堪入耳哉？不忍卒觀而去。⁴⁷

他接着又根據早前在中國觀賞戲曲的經驗，逐一點評廣東的各個劇種，包括有惠州班、廣州班、潮州班及過山班，⁴⁸ 他所指的廣州班應該就是演出粵劇的戲班。他認為當時粵劇的情節往往無聊單調，大團圓是常見的結局。出頭的戲碼大都是花旦和小生唱做男女私情，題材不良。間中出現的歷史劇，如《蘇武牧羊》和《李陵碑》，卻又史實依據不足，往往只側重於言情的題材，如《猩猩女追夫》和《昭君出塞》，忽略宣揚忠義愛國的精神。至於曲詞和音樂大都是抄襲前人，樂音雖然悅耳，但歌詞不雅，令懂戲的人都不願看下去。在劇本創作方面，他指出當時的粵劇主題大都是從小說的章節、段落或短小的內容，選取其中改編而成劇本。他又把戲曲的風格聯繫到民風地貌，並且比較不同的地域影響了不同的戲曲。他覺得粵劇較潮劇更多崇尚文場和言情的戲路，

⁴⁶ 1852 年 12 月 24 日 *The New York Herald*。

⁴⁷ 見中國城市戲曲研究會 <http://www.chengyan.wagang.jp>，網站上載的《晚清文學叢鈔》的〈觀戲記〉。網站註明這一篇文章摘錄自《黃帝魂》（1903），《黃帝魂》是由黃藻編纂的。

⁴⁸ 歐榭甲在文中把廣東戲班分為五種，計有廣州班，南海班，潮州班，惠州班及過山班。他又稱過山班為雜班。

演奏強調管弦樂器，而音色卻又不像鑼鼓音樂那樣，可以振奮人心。從他的看戲經驗，可見粵劇在海外和中國其他省留下不少蹤跡，卻未能落地生根，發展成恆常的演出，例如在上海茶園的粵劇演出只能維持了很短的日子。最後，他認為廣東各地的戲班過於保守，極需要大力改革。⁴⁹

整體而言，歐槩甲的評論未有具體討論個別戲班、藝人或劇目，而內容主要是因應當時的社會環境，比較廣東不同地區戲曲演出給他的印象，分享他個人在不同地方看戲的經驗，並且提出他個人對當時粵劇，以至其他廣東戲曲的看法。縱使是一次較負面的評論，若有更具體的作品或演出描述，也是應該有助於對早期粵劇的研究。正如研究者傅謹提出，劇評對戲曲的演出重要意義，通過對具體作品和演出的評論，有效幫助戲曲的發展，提供正確的價值觀。⁵⁰

1920年代香港中文報章劇評

到了1920年代，粵劇的評論更多出現在香港的中文報章上，例如一則以筆名「超」撰寫的劇評在報章連載多日，評論大羅天班排演的一齣新劇《轟天雷》。在這一則劇評的開篇聲明是根據前一晚《轟天雷》的演出而撰寫的。劇評首先指出《轟天雷》是大羅天劇團「旺棹戲」之一，說明這一齣戲的「場口頗密」，劇中有多個排場戲，包括〈下山〉、〈戲叔〉、〈殉節〉、〈煎藥〉及〈諫兄〉。除了劇本，劇評又逐一點評新靚就、曾三多、陳非儂及馬師曾，幾位主要演員的表現，讚許新靚就的體型雄偉，有神氣；欣賞曾三多在劇中扮演「江湖俠士中之『道長』」，無論扮相、做手、台步及佈景都很講究，很有京劇的味道。接着，劇評比較了新靚就和曾三多的唱做表現，認為曾三多的做手和唱功都頗為穩妥，但沒有新靚就的那麼爽快，行腔的襯字頗多，較俗套。劇評花了不少文字評價男花旦陳非儂的表現，說明陳非儂在劇中扮演兩個行當，先演花衫，後飾青衣。陳非儂的花衫戲，三次出場，三易粧容；頭場〈戲叔〉的引子唱腔模仿京劇，「訴孤」一段的「唱做委婉而不流於狎」；第二場「贈劍」在唱詞和做手，陳非儂表現更有京劇的味道。⁵¹ 第三場，陳非儂滿口新名詞，形成一種新的說白形式。至於同場演對手戲的馬師曾，劇評認為他扮演的人物性格獨特，變化頗出人意料之外。⁵² 這一則六百餘字的劇評，是多日連載的第一篇，但字裡行間已經重點闡釋了劇本的劇作，細緻描述了幾位粵劇藝人的演出，當中說明當時的粵劇在不同方面樂於向京劇借鏡。豐富的評論內容讓沒有看過原

⁴⁹ 有關歐槩甲的討論可參看李少陵《六十年前一報人：歐槩甲先生傳》（1960）。

⁵⁰ 傅謹 2017:40。

⁵¹ 正如當時不少受歡迎的粵劇唱段，藝人會灌錄成唱片曲，例如陳非儂便有〈轟天雷求藥寫真〉的唱片曲，由壁架唱片公司發行，行銷海內外，例如當時的加拿大《大漢公報》便有這唱片的銷售廣告，見1928年3月31日《大漢公報》。

⁵² 1926年12月27日《工商日報》。

劇演出的讀者，也大致能夠聯想到現場的演出效果。

類似的劇評不時出現在當時香港的中文報章，如1929年《華字日報》一則署名「PP女士」的劇評，細緻討論了馬師曾的一齣新劇《飛將軍》。劇評中，「PP女士」首先指出《飛將軍》是一齣時裝粵劇，包含了不少西方的表演元素，例如馬師曾在劇中扮演的少年擁有一個外國人的名字——奇勒，而且是一位革命軍的成員。「PP女士」盛讚馬師曾的演技，說他「表演處處入神，演出能順意愛人，亦能像時下少年男子對未婚妻態度」。至於馬師曾與花旦的運用電影方式演出的對手戲也的讚賞：「十數分鐘，眉目數變，賣力異常，而且表演動作電影化」。不過，「PP女士」卻對馬師曾的唱腔不太認同，批評他的「唱曲太俗，隨口而出」，建議改善。⁵³

除了描述馬師曾應用了電影的表演技巧，「PP女士」巧妙地利用當時的西方電影明星跟粵劇藝人的造型和扮相作比較，讓大家更容易聯想到藝人的造型和扮相。在劇評中，「PP女士」認為男花旦騷韻蘭在「全劇皆穿時髦新製西衣，襯以金黃之髮」，扮演交際花，酷似一位美國電影明星馬利安戴維斯。⁵⁴騷韻蘭在劇中扮演一位貪慕虛榮，用情不專，以黃金為愛情之水姓楊花女子，只有經歷眾多的變故之後，才成為一位救國捐軀的忠烈女子。「PP女士」覺得騷韻蘭和馬師曾都擅演這類「歐化劇」，應該多編多演這類劇目。這些評論反映評論者嘗試以當時社會可觀察的現象來引發讀者的聯想，試圖讓讀者更容易理解劇情和演員在舞台上的表現。

到了評論的末段，「PP女士」又對戲班的選角，以至於藝人的戲份作出建議。她評價馬師曾的表現雖然很出色，但也不應該只依賴自己一人擔綱，而閒置了丑角林坤山。因為林坤山曾在不同戲班擔綱丑生，諧趣的演技已廣受觀眾的認可，可是來到國風劇團後往往只是出演閒角，欠缺表演喜劇技藝的機會。

劇評最後給予《飛將軍》頗高的評價，「此劇之情景怪誕離奇，有飛機空中飛行，得未曾有加以，劇情趣緻，做作傳神，實為不可不多得之佳劇」。⁵⁵這一則劇評是三日連載的最後一篇，它的評論涵蓋了作者對劇本創作與藝人演繹。評論的內容既分享了作者個人觀劇的喜好感受，更間接描繪了當時粵劇創作與演出的發展概況，讓人們可以進一步了解藝人在粵劇編演方面的探索，以

⁵³ 1929年9月25日《華字日報》。根據評論記述，《飛將軍》全劇的分場不少於十三場，這反映了1920年代的粵劇的分場跟後來劇本創作有很大分別，觀乎1950年代或以後的粵劇劇本一般都是一齣戲分為5至6場為主。

⁵⁴ 文中所指的人物應該是默片時代的一位美國著名女演員Marion Davies (1897-1961)。見Fred Lawrence Guiles *Marion Davies; a Biography* (1972)。

⁵⁵ 1929年9月28日《工商日報》。

至於認識到外來文化，包括西方電影，正通過粵劇舞台影響香港的社會文化。

1929年報章的粵劇創與演

通過報章的廣告和劇評可見 1920 年代是粵劇發展的重要階段之一，尤其到了 1929 年，更可說是近代粵劇創作和演出的一個高峰期。當時，更多的資訊湧現於各地的中文報章，顯示出各大省港戲班積極創作和演出新劇，例如余秋耀、靚元亨、新珠的一統太平班，演出了新劇《刀下美人》、《食人草》、《螭蝶吐月渡英雄》、《雷峰塔》、《脂粉賊》；靚少鳳、陳非儂、廖俠懷、曾三多的新春秋班，演出了新劇《細君塔》、《雪壓桃花》、《驚破鴛鴦夢》、《玉蟾蜍》、《宗教罪人》、《毒娥》、《黑白美人蛇》；白玉堂、肖麗章、子喉七、靚新華的新中華班，演出新劇《秋水芙蓉》、《小霸王》、《廳飄客》、《綿裏針》、《風月情僧》、《金鷄秘》、《玉麒麟》；薛覺先的大江東班和覺先聲班，⁵⁶ 先後演出新劇《裁得雲月》、《長春不老》、《雪影寒梅》、《儂錯了》、《檀郎薄倖是多情》、《難為皇帝》、《不染鳳仙花》、《鳳怕龍涎》、《金剛鑽》、《拿破倫》、《愛妻化劍吳宮去》，以及《大錯鑄成》、《月怕娥眉一片冰心在玉壺》、《荒城劍侶》、《紅光光》、《親王下珠江》、《戀姑爺》、《戰地鶯花》、《大義滅親》、《風流大俠》等。上述的信息都可見於 1929 年香港或廣州的中文報章。⁵⁷

1929 年，各大粵劇戲班和知名藝人積極參與新劇的編撰和演出，幾乎可說是形成一股創作與表演的潮流，而當中表現尤為突出的應該是馬師曾和他領導的大羅天和國風劇團。僅從香港和廣州報章的戲園廣告、戲班廣告及劇評的不完全統計，馬師曾當年在香港竟然先後參與了超過三十齣的新劇公演：⁵⁸

	劇名	劇團	編劇	其他信息
1	花蚨蝶	大羅天班		
2	趙子龍	大羅天班	散天花編劇社	散天花編劇社 第一次出品
3	孔雀屏	大羅天班		

⁵⁶ 薛覺先上半年與千里駒、黃小紅、靚新華合組大江東班，下半年與嫦娥英、葉弗弱、林超群、羅家權組覺先聲班。當時，個別藝人先後會在不同戲班中工作，例如根據當年的報章廣告報導，余秋耀於 9 月辭去一統太平的演出職務，據說是要赴南洋演出，見 1929 年 9 月 14 日《工商日報》。然而，他的名字卻在 11 月又出現於大一景第一班在香港太平戲院的演出，同台的藝人還有以 9 歲神童美譽從廣州來香港參加演出的新馬師曾，見 1929 年 11 月 16 日《工商日報》。

⁵⁷ 資料整理自 1929 年香港的《工商日報》、《華字日報》及廣州《公評報》。

⁵⁸ 同上註。

	劇名	劇團	編劇	其他信息
4	冷月孤墳	大羅天班	國風編劇社、 馬師曾、陳天縱	
5	天網	國風劇團	陳天縱	
6	錦衣賊	國風劇團	駐廣州編劇部	
7	清宮冷艷	國風劇團	駐廣州編劇部	
8	裙下獅威	國風劇團	駐廣州編劇部	
9	天囚	國風劇團	駐廣州編劇部	
10	紅粉劫	國風劇團	駐廣州編劇部	
11	賢婦警頑夫	國風劇團	駐廣州編劇部	
12	大錯鑄成	國風劇團	駐廣州編劇部	
13	姻緣石	國風劇團	駐廣州編劇部	駐廣州編劇部 第7次傑作
14	雌雄花	國風劇團	駐廣州編劇部	
15	蕩寇	國風劇團	駐廣州編劇部	
16	飛將軍 (原名戀愛 之花)	國風劇團	陳天縱	
17	蒙古王子頭卷	國風劇團		
18	蒙古王子二卷	國風劇團		
19	劍影雲霞	國風劇團		
20	姻緣石	國風劇團		
21	罪在朕躬	國風劇團	潘賢達	<i>Measure for Measure</i> 莎士比亞作品
22	情覺情嬌	國風劇團		
23	奶媽王	國風劇團		國風編劇社 第七次新劇
24	血珊瑚	國風劇團	國風編劇社、 陳天縱	

	劇名	劇團	編劇	其他信息
25	丐緣	國風劇團	潘賢達	潘賢達第3次大傑作
26	二公奶	國風劇團	潘賢達	潘賢達第4次大傑作
27	一曲成名	國風劇團	國風編劇社、 陳天縱、繆劍神 合編	
28	雌雄牡牝	國風劇團	潘賢達	牡牝(音 虫敏) ⁵⁹
29	返香魂	國風劇團	盧有容	
30	無心恩愛	國風劇團	國風編劇社、 方森	
31	龍虎鴛鴦	國風劇團	馬師贊 ⁶⁰ 、 中山鄉里撰曲	

從上面列表中可以看到馬師曾在1929年先後與不同的編劇者合作，積極創作和公演了眾多不同題材的新劇。跟他合作的編劇者來自不同的團體，如散天花編劇社、劇團駐廣州編劇部及國風編劇社，也有個別的編劇，包括陳天縱、盧有容、繆劍神、方森，甚至馬師曾本人也是編劇行列中的一人。此外，還有專門負責「撰曲」的撰曲者中山鄉里。這些編劇和撰曲者的背景又可分為粵劇行內人和行外人，前者如陳天縱，⁶¹ 後者有潘賢達。

潘賢達早年畢業於香港大學，是一位著名的測繪工程師，也是菁莪中學的創校校長，更是一位粵劇、粵曲、粵樂的愛好者。⁶² 除了與老倌合作灌錄粵曲唱片，他曾經創辦粵樂存粹會，積極推廣古腔粵曲，⁶³ 又斥資編輯一本《粵曲菁華第一集：黛玉葬花全本》(1925)的粵曲曲本，⁶⁴ 也先後撰寫了一些討論粵曲的文章，如《粵曲論》(1954)。在1929年的報章廣告中可見他與馬師曾緊密合作，先後多次為國風劇團編撰了包括《罪在朕躬》、《丐緣》、《二公奶》及《雌雄牡牝》等劇目。當時的報章更以潘賢達多次為劇團編劇作招徠，強調他編撰的劇目都選材獨特。1929年9月17日在香港高陞戲院公演的劇目《罪

⁵⁹ 廣告中註明了字詞的讀音，應該是方便觀眾和社會人士唸讀劇名。

⁶⁰ 仍在考究此名字是否馬師曾的別名。

⁶¹ 陳天縱既善於編劇也長於表演，曾參與不少粵語電影演出，而他的幾位子女也是行內人，如陳笑風、陳小茶。見1928年12月11日《大公報》。

⁶² 1956年7月1日《工商晚報》。

⁶³ 1953年5月26日《華僑日報》。

⁶⁴ 曲本以工尺譜記錄了多首傳統粵曲，也包括了根據唱片錄音而記譜的曲目。

在朕躬》，戲班廣告介紹這一齣劇是潘賢達根據英國劇作家莎士比亞的劇作 *Measure for Measure* (1604)，改編而成的一齣「詼諧俠艷」粵劇。*Measure for Measure* 的中文劇名《一報還一報》源自《聖經》，又譯作《量罪記》。⁶⁵ 廣告又註明，《罪在朕躬》是一齣「粵東歌劇」，並且重點描述了馬師曾在劇中的表演兼備莊嚴和諧趣，歌唱巧妙。廣告的字裡行間還預示了《罪在朕躬》的一些重要情節，如馬師曾「占卦算命」、「調停國政」、「查察民情」，以至於「無奇不有」的即興表演，內容豐富，頗為吸引，是馬師曾對西方戲劇的一次探索。⁶⁶

合作有效促進創作，但個人的生活經歷也對藝人的創作與表演有着重大的影響，而報章作為主要的資訊平台也是信息的重要來源之一。這一年馬師曾遭遇了炸彈襲擊和禁演的風波。事緣 1929 年 8 月 6 日，馬師曾在廣州海珠戲院演出《冷月孤墳》後，遇襲受傷，回港治療。不久，廣州政府師頒令，禁止馬師曾在廣東演戲一年。⁶⁷ 然而，這些經歷似乎未完全阻延馬師曾對粵劇創作與表演的努力。當年，他和眾多的編劇者合作，創作和公演了眾多的新劇，同時又不斷重演自己早前首演過的劇目，例如《轟天雷》、《苦鳳鶯憐》、《蛇頭苗》、《春娥教子》、《佳偶兵戎》、《孤寒種》、《可憐女》等數十齣，又或是把當年首演，反應良好的劇目，馬上安排在短期內重演，就如上述的《罪在朕躬》一劇。根據報章廣告，《罪在朕躬》的首演滿座，馬上就被安排在五天後的晚上重演。⁶⁸

另一方面，當時粵劇戲班投入大量人手編撰新劇，對新劇的公演也見態度嚴謹，這裡從報章的戲園廣告也可發現到。以馬師曾為例，他為了應付大量新劇的公演，在 1929 年的香港報章廣告中不時可以見到他的國風劇團停演日戲，原因是抽空讓團員排練新劇。⁶⁹

小結

一百多年前的報章是香港社會的主要傳播媒體。相對於書籍，報章具有眾多的特點，如內容豐富、簡明扼要、文詞淺白、更新頻率快、不受地域方言限制。同時，報章的價格低廉、數量眾多、傳播廣泛、普及容易、方便收藏，具有極大的資訊和經濟效益，從而讓報章可以長時間佔據了傳媒的領導地位。事實上，報章記錄和推動了社會的發展，讓各式各樣的資訊普及化、多元化，引發的資訊革命效果不下於現今互聯網的影響力。

⁶⁵ 彭鏡禧 2012:2。

⁶⁶ 1929 年 9 月 17 日《工商日報》。

⁶⁷ 1929 年 8 月 22 日《華字日報》。

⁶⁸ 1929 年 11 月 19 日《工商日報》。

⁶⁹ 1929 年 12 月 3 日《工商日報》。

報章曾經作為社會的主要傳播媒體資訊平台，也在早期粵劇的發展歷程中扮演了重要的角色。當年的粵劇從業員把握了這一個資訊平台，適切地通過報章設立的廣告欄目，有效地推動粵劇的傳播；及後，報章萌生的劇評欄目，成為分享粵劇創作和反思粵劇演出的重要途徑。審閱 1920 年代香港的中文報章廣告和劇評，不難發現它紀錄了當時的社會、戲班及藝人的種種人和事，書寫了粵劇近代歷史的一個重要章節。

1920 年代，眾多的粵劇戲班編演了大量的新編劇目，並根據票房的反應一再重演當中受歡迎的劇目，這種良性的競爭不僅營造了創作氣氛，也吸引觀眾，嘗試觀賞新劇。當時，粵劇編劇者的地位得到提升，他們的名字甚至成為廣告內容之一，用作招徠觀眾，這種發展相信也是吸引更多行內或行外人士參與創作的的原因。在市場的需求下，不同的編劇者，包括了藝人、專業編劇、學者，都活躍於粵劇創作，競相採用不同的題材，包括援引傳統中國古典文學或民間故事，移植粵劇以外的地方戲曲劇本，改編外國經典戲劇作品，甚至參照流行文化，借用其他藝術的表演方法，如採用電影的表演技巧。除了劇本的探索，豐富舞台元素也是主要的策略，佈景、道具或服飾，種種的嘗試都可見於不同的演出之中。這些努力也都被標記在報章廣告和劇評裡，成為吸引觀眾入場觀賞的主要信息之一。

綜觀 1920 年代的廣告和劇評，兩者都記載了粵劇在這一時期的社會環境、演出概況、創作探索、藝術反思，反映了粵劇從業員的努力，流傳至今，也成為了我們了解粵劇發展的重要文獻。審閱這些文獻，應該有助我們對粵劇今後發展作更多方面的思考：劇本創作、表演方法、舞台模式、科技應用、資訊傳播、普及教育、創演反思及研究討論。

參考書目

- 【清】無名氏（2014）《中國古典文學名著叢書：粉妝樓全傳》北京：華夏出版社。
- 丁潔（2014）《〈華僑日報〉與香港華人社會（1925-1995）》，香港：三聯書店（香港）有限公司。
- 方漢奇（2020）《報刊史話》，北京：人民出版社。
- 丘鶴儔（1921）《增刻弦歌必讀》，香港：亞洲石印局。
- 伍榮仲（2019）《粵劇的興起：二次大戰前省港與海外舞台》，香港：中華書局。
- 容世誠（2017）「開戲師爺」的《戲劇世界》：二十年代粵劇文化再探，載《國文化研究所學報》，No. 64，January，頁 235-254。
- 李少陵（1960）《六十年前一報人：歐築甲先生傳》，高雄：大業書店。
- 陳鳴（2005）《香港報業史稿 1841-1911》，香港：華光報業有限公司。
- 傅謹（2017）〈戲曲評論的三個維度〉，載《戲曲研究》2017，103 輯，頁 27-42。
- 彭鏡禧譯（2012）《量·度 Measure for Measure》，台北：聯經出版事業股份有限公司。
- 潘賢達（1925）《粵曲菁華第一集：黛玉葬花全本》，香港：環球石印局。
- 饒韻華（Nancy Yunhwa Rao）（2017） *Chinatown Opera Theater in North America*, Urbana: University of Illinois Press.
- Guiles, Fred Lawrence (1972) *Marion Davies, a Biography*, London: McGraw - Hill.
- Lei, Daphne Pi-Wei (2006) *Operatic China : staging Chinese identity across the Pacific*, New York: Palgrave Macmillan.

報章資料

- 香港：《遐邇貴珍》、《華字日報》、《循環日報》、《工商日報》、《工商晚報》、《大公報》
- 廣州：《嶺南日報》、《公評報》
- 上海：《申報》、《時事新報》、《民國日報》
- 馬來西亞：《檳城新報》
- 加拿大：《大漢公報》
- 美國： *Alexandria Gazette*（三藩市）、*The Nevada Journal*（內華達市）、*The New York Herald*（紐約）或 *Weekly National Intelligencer*（華盛頓特區）、*Alexandria gazette: A Virginia Advertize*（維吉尼亞）

論改編策略： 以香港藝團製作的 新創粵劇為例

林萬儀
女士



作者簡介

林萬儀是以香港為據點的獨立學者及劇評人。她的研究領域包括中國古典戲曲及劇場、粵劇、粵語戲曲片及廣府曲藝。近年參與的項目主要包括：非物質文化遺產辦事處（香港）委約嶺南大學的《中國戲曲志》、《中國戲曲音樂集成》、《中國曲藝音樂集成》、《中國民族民間器樂曲集成》香港卷編纂計劃，擔任副研究員及副主編；嶺南大學知識轉移計劃「重現三個瀕臨失傳的粵劇例戲版本」（《八仙賀壽》唱腔版，男、女加官，以及《天姬大送子》十三曲版本），擔任研究及策劃；西九茶館劇場陳廷驊基金會教育專場，合著教學資源手冊一套三冊，並主講教師工作坊。現時主力進行的項目是，非物質文化遺產辦事處（香港）資助的粵劇儀式戲研究及出版計劃，擔任研究員及著者。

緒言

The culture writes us first, and then we write our stories.¹

Charles Mee

「文化首先寫出我們，我們才編寫我們的故事。」當代美國劇作家 Charles Mee 深信，世上根本沒有原創劇本，我們的作品都反映我們所受文化的影響，並展現我們如何以各自的方式將影響着自己的文化轉化，從而創造自己的作品，而這些作品又再創造文化。我們的作品都包含着接受的和創作的，既是改編，也是原創。他建立了「(再)書寫計畫」(the (re)making project) 網站，免費提供自己的劇本予其他人參考，條件是不可以只截取或重寫某些片段，又或只是重新編排，必須創建屬於自己的全新作品。

粵劇在 2006、2009 年先後納入國家級非物質文化遺產代表性項目名錄，以及聯合國教科文組織的《人類非物質文化遺產代表作名錄》。香港業界、學術文化界、政府都致力保育粵劇，包括推動劇本創作，例如 2008 年香港大學中文教育研究中心與八和粵劇學院合辦粵劇編劇課程，同年藝術發展局推出「戲曲新編劇本指導及演出計劃」，2016 年粵劇發展基金舉辦新編粵劇創作比賽，2020 年香港八和會館舉辦新編粵劇創作比賽。在各界推動下，香港近年產生了一批新編粵劇。

本文以四齣最近三年香港藝團製作的新創粵劇為例，討論粵劇的改編策略，兼及編、演兩方面。案例包括四個製作團體及演出組合，其中兩個是香港藝術節的節目，另外兩個是康樂及文化事務署主辦的節目。

探討詮釋古典戲曲的策略

——以粵劇改本《荊釵記》(2020) 為例

作為一個晚出的戲曲劇種，粵劇在宋元明清劇作吸取創作的養分是順理成章的事，這類改編作品的獨立價值很大程度取決於能否超越僅以地方聲腔演繹古典戲曲的層次，比如能否用新的視角去詮釋故事。葉紹德(1930-2009) 根據宋元南戲《荊釵記》改編而成的粵劇《荊釵記》在這方面帶來了一點啟示。

葉氏改本《荊釵記》在 2003 年首演，由耿天元執導，2020 年重演時改由羅家英執導，為第 48 屆香港藝術節節目。² 筆者將葉紹德捐贈香港中央圖書館的劇本與香港藝術節提供的字幕底本對照閱讀，發現 2020 年的演出本與葉氏捐贈的文本基本一致，只是增刪少量曲文，並沒有改動原劇本的情節和人物形象。

¹ 詳見 Charles Mee 建立的「(再)書寫計畫」網站 <https://www.charlesmee.org/about.shtml>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

² 筆者觀看了 2020 年 11 月 4 日的演出。

現存較早的南戲《荊釵記》全本是明代的刊本，明代之前的版本已經佚失，只有文獻著錄劇目，或提及主要情節。葉紹德的粵劇改本與明刊本的情節大致相同，以象徵貧困而堅貞的荊枝髻釵貫穿整個故事，敷演富家小姐愛才、守節，貧士才高、義厚，不慕權貴，先以荊釵定婚盟，經歷一番周折後，憑荊釵相認，夫妻團圓的情節。在矢志不移的愛情背後，帶有儒家的節義觀。

粵劇改本在既有的情節上新增大愚禪師，在第一場率先登場道出主旨：「種得善恩收善果／悲歡離合見真心」，略有副末開場的意味。南戲第一齣照例是「家門大意」，由一個叫「副末」的角色告訴觀眾作劇的立意和劇情大要，稱為「副末開場」。大智若愚的禪師更穿插於各場，有時是劇中人，有時是旁觀者，口白宛如偈語，從佛家的角度賦予義夫節婦故事新的詮釋空間。³

禪師這個角色的加入在改編作品中發揮很大作用。如果將禪師的口白細加點染，透過禪語含蓄地揭示更多新視角下的感悟，劇作就更加雋永。可是，禪師在這個製作中並無受到重視，場刊上連這個角色的名號和演員的姓名都沒有。

探討引用歷史人物傳世作品的策略

——以粵劇《魚玄機與綠翹》(2019)為例

除了古典戲曲之外，中國歷史人物的故事和傳世作品也是粵劇創作的素材。戲曲並非史書，情節大可虛構，人物形象亦可重新塑造。至於詩詞歌賦之類的傳世作品，若然引用得宜，可以為劇作增添色彩，加強感染力；引用不當，與戲劇情境或人物的思想感情互相抵觸，只會適得其反。這一節以康樂及文化事務署主辦，「香港靈霄劇團」製作的《魚玄機與綠翹》(2019)為例探討。⁴

粵劇《魚玄機與綠翹》最後一場引用了魚玄機(約843-868)的七言律詩《賣殘牡丹》全首，編劇謝曉瑩續寫了十個七字句，由音樂設計高潤鴻譜上旋律，將原詩改編成小曲《風月錯》，以這支曲作為全劇的大收煞。《賣殘牡丹》是一首詠物詩，所詠之物其實是詩人魚玄機的自況，與魚玄機的自我形象融為一體。然而，編劇為魚玄機塑造的形象與歷史上的魚玄機在詩中表現的自我形象背道而馳，將魚玄機整首詩用於這齣粵劇並不恰當。下引粵劇《魚玄機與綠翹》新編小曲《風月錯》作分析：

³ 較詳細的文獻資料和觀點，參見林萬儀：〈擬禪偈當頭棒[棒]喝 齊歡暢調寄驪歌——粵劇改本《荊釵記》的詮釋空間〉，第48屆香港藝術節場刊《四大南戲《荊釵記》》專題文章，2020，頁20-24。網上版見 https://issuu.com/hkartsfestival/docs/a_thorn_hairpin_web，擷取日期2021年8月20日。

⁴ 筆者觀看了2019年9月24日演出。

【魚玄機原詩】

眾男齊唱：

臨風興嘆落花頻，芳意潛消又一春。
應為價高人不問，卻緣香甚蝶難親。
紅英只稱生宮裡，翠葉那堪染路塵。
及至移根上林苑，王孫方恨買無因。

【編劇續寫】

溫庭筠（魚玄機家塾老師、少時傾慕對象）唱：

早勸魚娘，休放任，莫付春情過一生。

李億（魚玄機前夫）唱：

仙郎常賦別離吟，累了魚娘此一生。

李商隱（魚玄機友人）唱：

痛惜紅英落污塵，一沾風月休此生。

陳韙（魚玄機婢女綠翹的音樂老師、一夜情人）唱：

自嘆多情是足愁，貪嗔癡恨最傷神。

眾男齊唱：

養性空拋苦海波，放情休恨無心人。無心人。

綠翹（魚玄機婢女）白：

阿姐，你錯嘞！

魚玄機白：

我錯了！⁵

魚玄機閨名蕙蘭，是唐代女詩人，曾作士人小妾，被拋棄後出家為女道士，道號玄機。她的軼事見於皇甫枚（約 880 前後在世）的《三水小牘》、孫光憲(901-968)的《北夢瑣言》等筆記集。在《賣殘牡丹》詩中，魚玄機將自己比作因價高而沒有賣出的牡丹。研究唐代女冠的學者 Jinhua Jia 以唐宋詩常用的句法論證詩題「賣殘牡丹」是指「還未賣出的牡丹」(Unsold Peonies)，不是「出賣殘敗的牡丹」(Selling Wilted Peonies)。例如曹鄴（活躍於 847-865 前後）的詩聯：「昨日春風欺不在，就床吹落讀殘書。」詩中「讀殘書」是指「還

⁵ 曲文引自靈霄頻道 xiqu hk 在 2019 年 9 月 30 日上載的影片資訊文字，參見 https://www.youtube.com/watch?v=DgHMrk2_4vl，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。為方便分析，筆者加上「魚玄機原詩」、「編劇續寫」及演唱角色。最後兩句口白是根據影片補充。

未讀完的書」，不是「閱讀殘破的書」。又如許棐（卒 1249）的詩聯：「僕溫攜剩酒，鄰送資殘蔬。」鄰居送來的是「還未賣出的菜」，不是「殘敗的菜」。⁶

《賣殘牡丹》首聯以暮春的落花點明時節，反襯暮春才盛開的牡丹。頷聯、頸聯描寫牡丹的高貴不凡，因售價太高而無人問津，國色天香，難以親近，長在宮廷才與身價相稱，不該在坊間出賣。尾聯宣示，到了未賣出的牡丹移至皇家園林時，貴族子弟才後悔還可以買得到時卻沒有買下來。魚玄機在這首詩裏把自己喻為牡丹，肯定自身價值。

然而，粵劇《魚玄機與綠翹》中的魚玄機並沒有魚玄機本人在《賣殘牡丹》裏表現的自信和自尊。相反，劇中的魚玄機感慨自己年老色衰，遭人冷落。單張寫着：「及筭宴上，年華正盛的綠翹獻舞，備受青睞。玄機漸覺年華老去、朱顏漸改，忽感傷悲。」⁷演出中有魚玄機眼見眾人簇擁綠翹，自慚形穢的場面。

編劇謝曉瑩攝製導賞影片，解說引用魚玄機原詩《賣殘牡丹》的原因：「我之所以選擇《賣殘牡丹》作為結局的主要詩篇，係因為我覺得呢首詩非常之切合魚玄機嘅人生經歷。尤其是『應為價高人不問』呢一句，好切合佢當時晚年嘅心情，覺得自己芳華不再，無人問津。」⁸不過，原詩「應為價高人不問」一句中已言明無人問津是「價高」的緣故，並非「芳華不再」。⁹編劇又說：「『紅英只稱生宮裡，翠葉那堪染路塵』係講述魚玄機對純潔人生嘅渴望，而投射咗啲綠翹身上。」可是，原詩「紅英只稱生宮裡，翠葉那堪染路塵」一聯中，歌詠的是牡丹的高貴，不是純潔，歷史上的魚玄機將自矜的個性投射於所詠之物，與婢女綠翹無關。¹⁰在中國文化裏，牡丹的形象雍容華貴。唐代詩人李正封（807 前後在世）的詠牡丹詩：「天香夜染衣，國色朝酣酒。」¹¹形容牡丹的香仿佛從天上傳來，花色艷如酒後

⁶ 詳參 Jinhua Jia, *Gender, Power and Talent: The Journey of Daoist Priestesses in Tang China*. Columbia University Press, 2018. 又見 Jinhua Jia, "Unsold Peony: The Life and Poetry of Daoist Priestess-Poet Yu Xuanji of Tang China", *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 35, no.1, Spring 2016, pp. 25-57. 賈晉華：〈重讀魚玄機〉，《華文文學》，2016 年 1 期，頁 31-41。

⁷ 《魚玄機與綠翹》網上單張見 https://www.art-mate.net/uploads/artmate/201908/20190815_184237_T0eHbD3A99_p.jpg，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

⁸ 靈霄導賞團 EP5 - 新編小曲《風月錯》（融入古曲及詩詞之作），靈霄頻道 xiqu hk，2020 年 9 月 17 日上載，見 <https://www.youtube.com/watch?v=9VLnS8qhKrM> (1:10 起)，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

⁹ 無論在歷史上或是編劇謝曉瑩筆下，魚玄機離世時還不到三十歲，用「晚年」去形容魚玄機人生的最後階段也要商榷。晚年一般指老年人一生中最後的階段。

¹⁰ 靈霄導賞團 EP5 - 新編小曲《風月錯》（融入古曲及詩詞之作），靈霄頻道 xiqu hk 在 2020 年 9 月 17 日上載的影片，見 <https://www.youtube.com/watch?v=9VLnS8qhKrM> (2:01 起)，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

¹¹ 李浚《松窗雜錄》載：「大和、開成中，有程修己者，以善畫得進謁。修己始以孝廉如入籍，故上不甚以畫者流視之。會暮春內殿賞牡丹花，上頗好詩，因問修己曰：『今京邑傳唱牡丹花詩，誰為首出？』修己對曰：『臣嘗聞公卿間多玩賞中書舍人李正封詩曰：天香夜染衣，國色朝酣酒。』上聞之，嗟賞移時。」參《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2000，頁 1215。

雙頰飛紅，冠絕全國。至於象徵純潔、清高的，是梅、蘭、菊、竹，¹² 還有出淤泥而不染，濯清漣而不妖的蓮。

中國傳統詩論要求詠物詩既能刻劃所詠之物的形態和神韻，又能將詩人的品性和情感與所詠之物合而為一。《賣殘牡丹》呈現了牡丹的色、香、貴，也蘊含着魚玄機的自我寫照。既然編劇在粵劇《魚玄機與綠翹》中重新塑造了魚玄機的形象，就不宜引用整首《賣殘牡丹》。若是化用詩句，或者只引用部分詩句，脫離整首詠物詩的背景，詮釋的可能性較大。在劇作中引用歷史人物的傳世作品必須仔細推敲，若然生搬硬套，只會弄巧反拙。

探討跨文化改編的策略

——以改編自基督教《聖經》的粵劇《挪亞方舟》(2021)為例

除了中國古典戲曲，外國的作品也是戲曲的改編素材。研究莎士比亞的學者 Dennis Kennedy 在 2009 年的一個論壇上提出，當今是「文化遊歷」(cultural travelling) 的時代，跨文化改編的重點不在於是否忠於原著，而在於改編後的作品立足自身文化傳統中所展現的自覺和創意。¹³ 下文以第 49 屆香港藝術節的粵劇節目《挪亞方舟》(2021) 為例探討。¹⁴

粵劇《挪亞方舟》改編自基督教的《聖經》，2010 年首演時由資深粵劇演員文千歲編劇、梁少芯監製，「主恩粵劇戲曲藝人之家」呈獻，宣傳單張表明了宣教目的。¹⁵ 2021 年藝術節節目《挪亞方舟》由文千歲與弟子黎耀威重新改編劇本，黎耀威、梁焯康聯合執導，「吾識大戲」製作，宣傳上並沒有提及宣教的意圖。縱然不以傳福音為目的，藝術節節目《挪亞方舟》的情節、背景和人物都與《舊約聖經》中描述的方舟故事十分接近，基本上把〈創世記〉第 6 至第 9 章的事件搬演出來，連敘事的時序都是一致的。改編作品固然不一定要顛覆原著才可以有新的意義，但這齣粵劇在貼近原著之餘卻未能展現原著的要義，更談不上新的詮釋角度。

全劇敷演挪亞一家被耶和華——基督教的神——選中，按指示建造方舟，帶同一公一母的動物避過洪水滅世的故事。神最初因世人邪惡而用洪水

¹² 詳參葉曉青：〈園林植物與中國文化認同〉，《二十一世紀雙月刊》，2003 年 4 月，頁 111-117。網絡版見 <https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c076-200204086.pdf>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

¹³ Dennis Kenney, "Shakespeare, Asia and Interculture." Taipei: The Fourth Conference of the NTU Shakespeare Forum: Shakespeare in Culture, 2009.

¹⁴ 筆者觀看了 2021 年 3 月 18 日的演出。

¹⁵ 粵劇《挪亞方舟》2010 的宣傳單張見 Gospel Cantonese Opera (主恩粵劇戲曲藝人之家) 面書 <https://zh-hk.facebook.com/Gospel-Cantonese-Opera-138538216162654/?ref=fb>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

毀滅所造之物，最後以彩虹為證，承諾不再以洪水滅世。挪亞一家與眾獸在彩虹之下齊頌神恩收煞。《舊約聖經》（下稱《舊約》）的挪亞方舟故事至彩虹之約確是告一段落，不過，這個故事背後還隱藏著深層的意思：預示《新約聖經》（下稱《新約》）中道成肉身的神——耶穌基督——的救恩，這是原著的思想核心。《新約》〈路加福音〉：「挪亞的日子怎樣，人子的日子也要怎樣。那時候的人又吃又喝，又娶又嫁，到挪亞進方舟的那日，洪水就來，把他們全都滅了」（17:26-27，又參〈馬太福音〉24:37-39）。人子——神的兒子耶穌基督——警醒世人，末日的災難就像當年的洪水，在不知不覺間驟然降臨。《新約》〈彼得前書〉：「就是那從前在挪亞預備方舟、神容忍等待的時候，不信從的人。當時進入方舟，藉著水得救的不多，只有八個人。這水所表明的洗禮，現在藉著耶穌基督復活也拯救你們；這洗禮本不在乎除掉肉體的污穢，只求在神面前有無虧的良心」（3:20-21）。在《舊約》裏，凡是信耶和華進入方舟的都可以得救；在《新約》裏，凡是信耶穌基督的都可以得救。粵劇《挪亞方舟》的情節貼近原著的方舟故事，卻沒有挖掘方舟故事藏於《新約》的深層意義，只按字面意思搬演事件，更遑論在思想內容的層面上把這個故事放在中國／香港文化的框架裏。

在表演、造型和舞臺美術等方面，粵劇《挪亞方舟》則展現了立足於自身文化傳統的自覺，縱然在細節上有商榷餘地。洪水滅世的場面以一批演員揮動代表水的布旗，另一批演員表演翻騰跌撲的氍子功交代，發揮了戲曲的表現力。只是演員的表演沒有充分表達劇中人在洪水滔滔中痛苦掙扎的情態，以及深深的懊悔。令人目眩的連環筋斗博得觀眾擊掌、歡呼，原本令人反思的慘狀變成令人雀躍的場面，與戲劇情境脫軌，產生反效果。戲曲的高難度動作十分奪目，但脫離了人物的處境和情感，只會流於技巧展示。功架裏有內涵，才能發揮戲曲的感染力。

此外，粵劇《挪亞方舟》的戲服和舞臺設計參考了香港道風山基督教叢林的廣東彩繪瓷畫。¹⁶ 道風山由 Karl Ludvig Reichelt (1877-1952) 牧師在 1930 年創立，透過廣東彩瓷和中式風格的藝術創作呈現基督的愛，謙卑地與不同文化、不同宗教、不同行業的人對話。¹⁷ 如果可以在舞臺上呈現道風山彩瓷的韻味，就可以引導觀眾聯想福音本土化在香港的歷史風貌。可是，戲服和舞臺設計都沒有展現道風山彩瓷的神韻。佈景上一些圖案取自道風山瓷畫，但佈景設計太具象化，沒有呈現瓷畫的意境。戲服與畫中的人物形象更大相

¹⁶ 第 49 屆香港藝術節粵劇《挪亞方舟》場刊，2021，頁 6-27。電子版參 <https://issuu.com/hkartsfestival/docs/noahsark>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

¹⁷ 劉文亮：〈署理主任的信：容涵有道道如風〉，道風山基督教叢林網頁 <https://tfsc.org/resources/a-letter-from-our-acting-director/>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

徑庭。道風山瓷畫把人物塑造成漢人的形象，男的普遍穿長衣；女的穿曳地長裙，衣袂翩然，有儒生、仕女的風儀。男女衣裝都沒有花紋，十分簡約，營造出一派典雅、莊重的格調。戲中的年輕男角都不穿長衣，穿短打；年輕女角不穿長裙，穿褲裝，襟上還縫了花紋裝飾，與道風山瓷畫典雅、莊重的格調大異其趣，觀眾無從聯想福音本土化在香港的歷史風貌。好的意念沒有實現出來。¹⁸

探討展現粵劇／戲曲本體性的策略

——以改編自日本電影《羅生門》的粵劇《修羅殿》(2021)為例

這一節繼續探討跨文化改編的策略，依然關注改編後的作品立足自身文化傳統中所展現的自覺和創意，焦點落在粵劇／戲曲本體性，包括劇本結構體制、時空的處理、四功五法是否合乎戲曲的規範等。案例是改編自日本電影《羅生門》(1950)的粵劇《修羅殿》(2021)，羅家英編劇，並擔任藝術總監，康樂及文化事務署主辦。¹⁹

黑澤明(1910-1998)執導的《羅生門》也是改編作品，發生的場景源自日本作家芥川龍之介(1892-1927)的小說《羅生門》(1915)，主要情節源自芥川龍之介的小說《藪の中》(中譯《藪之中》、《竹藪中》、《竹林中》，1922)，通過不同的人對一宗屍體發現案的不同說法去挖掘人性。粵劇《修羅殿》的情節、結構、人物與電影《羅生門》幾乎一模一樣，只是把日本古代的背景置換為中國的明末時期，角色改用中國姓名。

在演前講座中，羅家英表示劇作取名《修羅殿》是因為「修羅」半神半魔，亦正亦邪，與故事中真假難辨的狀況相似，卻與戲本身關連不大，供奉修羅的神殿只是戲中的場景。他又認為，羅生門也只是故事發生的場景，與電影關係不大。²⁰事實上，「羅生門」在電影／小說中具有深刻的象徵意義。在日文裏，「羅生門」(Rashōmon)初時用漢字寫作「羅城門」。「羅城」的門是日本平城京和平安京中央貫穿南北的朱雀大道南端的一道城門。在戰亂中，不少屍體棄置於這座荒廢了的城樓，城門因而被認為是連接陰陽的通道，生與死的界線。生死最能考驗人性。「城」與「生」的讀音都是 shō，不知是誤寫，還是取生與死之意，「羅城門」後來被寫作「羅生門」。²¹

¹⁸ 詳參林萬儀：〈粵劇《挪亞方舟》評析——思索西方宗教經典在戲曲舞台的呈現〉，《藝評筆陣》，國際演藝評論家協會(香港分會)，2021年7月21日上載。<https://www.iatc.com.hk/doc/106628>，擷取日期2021年8月20日。

¹⁹ 筆者觀看了2021年6月23日及同年7月18日兩場。

²⁰ 羅家英，新編粵劇《修羅殿》演前藝人談，https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/Programme/tc/chinese_opera/programs_1133.html#tab_5_0(42:28起)，擷取日期2021年8月20日。

²¹ 參李健：〈《羅生門》從文學到電影的人性思考〉，《電影文學》2016年第23期，頁90-92。

或許「修羅」也可以用作詮釋電影《羅生門》的切入角度。在佛教裏，「一般的神在六道之中，稱為修羅，他們既有天人的福報和威力，但也有畜生道與[餓]鬼道的習氣與業力，所以在佛經中，有的是只講五道而不講修羅的，修羅可以在天上，可以在人間，可以在畜生群中，也可以在[餓]鬼道中，他們的身份是不一定的。」²²若能從「修羅」的特質入手調整原著的情節和人物，並使「修羅殿」成為全劇的環境象徵，劇作在意涵上或會有新的演示。當然不一定是修羅，總之改編要有構思和創意。

粵劇《修羅殿》不單在思想內容上相當貼近電影《羅生門》，結構方式幾乎也是從電影照搬過去，通過關燈後快速換景然後再亮燈的舞臺手法模仿電影中的剪接，表現時空變換。事實上，戲曲的時空變換根本不需要舞臺布景的更替，通過演員的表演，人物上場下場已是不同時空。粵劇《修羅殿》的時空處理被電影牽着走，失去了主體性。「臺灣戲曲學院京劇團」製作的《羅生門》(2014)以竹為主題設計旋轉布景，隨着時空流動而轉換，配合燈光變化營造不同的環境氣氛，展示了導演的構思。²³

就表演來說，《修羅殿》大體上彰顯了戲曲的主體性。戲曲是一種呈現式劇場 (presentational theatre)，不企圖令觀眾獲得日常生活的現實感。戲曲演員的舉手投足都由特定的表演程式規範着，是呈現式扮演 (presentational acting)。電影中的女人騎在馬背上，由丈夫牽着馬走；粵劇中的女人和丈夫則是拿着馬鞭走臺步。演到女人被強盜污辱後受不住丈夫的眼神，演員透過水袖功表達委屈和憂憤的情緒，及至極度悲慟時，拿一條紅綢放在嘴邊緩緩抽出，作吐血狀。這是高度風格化的表演。然而，《修羅殿》也有些片段是模擬現實生活的再現式扮演 (representational acting)。例如，女人被強盜抱入竹林途中，演員作勢掙扎，頻呼救命，全是生活中的「自然」舉動。當女人煽動強盜和丈夫決鬥時，演員歇斯底里地來回走動，舉止如現實生活中失控的人。這些都不合乎戲曲的表演規範。

至於劇本／音樂結構體制，《修羅殿》是合乎規範的，結合了板腔體與曲牌體。不過，其中兩首新小曲的風格與整齣戲格格不入。粵劇小曲屬曲牌體，編劇一般會選取既有的曲調填詞，有時也會請人創作新的曲調，可以先曲後詞，也可以先詞後曲。以下討論的兩首小曲都是新撰的，相信是先詞後曲。

²² 參聖嚴法師：《學佛知津》，1985，電子書頁 8，<http://www.book853.com/show.aspx?page=8&&id=61&cid=8>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。六道為天、修羅、人、畜生、餓鬼、地獄。

²³ 筆者在人間衛視網絡電視觀看了 2021 年 8 月 21 日播放的全劇錄影。另外，臺灣傳藝中心在互聯網上載了大約 5 分鐘的片段 <https://www.youtube.com/watch?v=Cp58Ll0CXXE>，擷取日期 2021 年 8 月 20 日。

第3場「女子的陳述」中的一首小曲

(唱)

你嘅眼神，

它帶有悲哀，有怨恨，好似冰嘅冷感，似鋒利嘅刀刃。

它望住我，但感覺不到是望住我。

空洞、殘忍。

我求你不要用這樣的眼神踐踏我的靈魂。

你太過分！

你可以殺我，打我，我受不住你這種眼神。

你太過分，太殘忍。

你殺死我，讓我永遠沉淪不可翻身，

狠心把我命殞。

難道你不同情我，不憐憫我？

相公，相公，我倆曾經相愛相親。

(白)

相公，你記唔記得我哋花前月下係幾噉恩愛？

(唱)

不要，不要，不要，……不要這種眼神。

相公你唔好用噉嘅眼神望住我，我會殺咗你。²⁴

第5場「長劍與短劍」中的一首小曲

(白)

懦夫，賤男人，禽獸，盜賊。

(唱)

我是女流，無分量，你兩個也不應自稱好漢。

為甚麼不在我，不在我死前將他命喪？

他污辱你的娘子，你怎可抽手一旁？

大丈夫，你殺了他！

(白)

殺啦！殺啦！

(唱)

我用這劍自刺胸膛。

²⁴ 筆者根據 2021 年 7 月 18 日演出現場筆錄。

你殺佢啦，無膽鬼。

你愛我，與我結成雙，幸福無量。

（白）

你同我殺咗佢。

（唱）

你殺了他，殺了他，我才心中佩服你這英雄好漢。

（白）

你殺咗佢我先甘心做你嘅娘子。

（唱）

女子也有真力量，焉能任你宰割。

我蔑視你，恨你。

你哋唔係男人。

假丈夫，是灶頭兩隻臭蟑螂。²⁵

上引第一首小曲是女人被強盜污辱後，承受不了丈夫的眼神時唱出。演員通過這首曲表達女人從委曲哀求轉為惱羞成怒的情緒變化。第二首是女人被強盜污辱，丈夫袖手旁觀，憤而鼓動兩個男人決鬥時唱出。演員以這首曲表達女人的怨懟。兩段曲文都夾雜了廣府話口語、現代漢語書面語及少量古代漢語，措辭整體上缺乏古意，與故事的時代背景不協調。語言調值影響旋律，兩首新小曲的音樂風格亦與其他唱段不相調和。論結構體制，這兩首小曲都在粵劇規範之中，曲詞卻頗為出格。

結語

當代美國劇作家 Charles Mee 的「(再)書寫計畫」指，生活中到處都是改編的資源，包括希臘悲劇大師 Euripides (約公元前 484-406) 和德國戲劇大師 Brecht (1898-1956) 的劇作，肥皂劇雜誌、晚間新聞、互聯網中都有。關鍵是如何運用這些資源，創建屬於創作人自己的全新作品。²⁶ Mee 十分重視作品的獨創性。

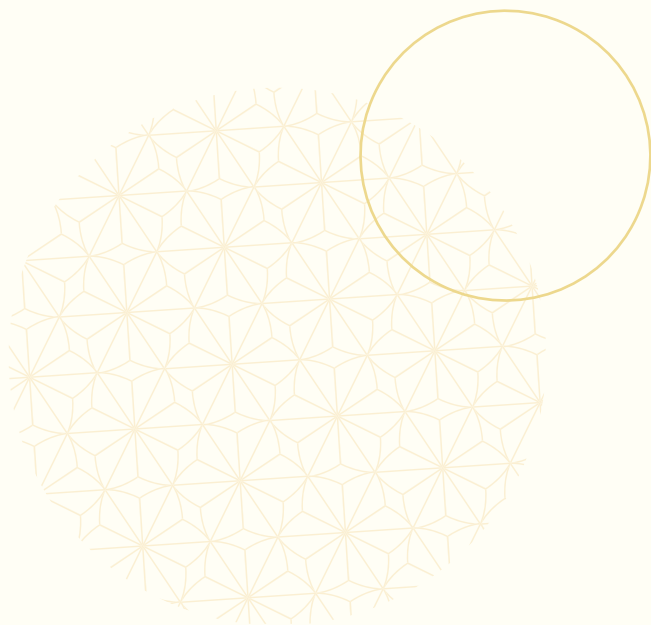
上文討論的四個粵劇作品展示了不同方式，不同層次的改編。《挪亞方舟》平鋪直敘地搬演原著的故事，沒有處理故事的深層意義。《修羅殿》的情節、結構、人物都緊貼原本，近乎巨細無遺的地步，沒有加入自己的解讀和構思。《魚玄機與綠翹》重新塑造歷史人物的形象，卻引用歷史人物整首傳世

²⁵ 同註 24。

²⁶ 同註 1。

詩作，源於對原詩的誤讀。《荊釵記》削去原本的枝葉，搬演主要情節，並透過一個戲份不多的新增角色，提供另一種詮釋角度。

香港各界大力推動粵劇編演逾十年，累積了一批作品，扶植了一批編劇。以上的討論揭示，在追求獨創性的進程上，實在不能略過對參考文本的深刻理解。



1950年 香港粵劇編劇藝術

戴淑茵
博士



作者簡介

粵劇研究促進社(香港)社長。香港中文大學民族音樂學博士，現任香港中文大學逸夫書院客座助理教授，香港藝術發展局審批員，曾編撰粵劇專書《香港戲曲的現況與前瞻》(2003，與李少恩、鄭寧恩合編)、《神功粵劇在香港》(2008，與張文珊、鄭寧恩合編)，著有《驚艷紅梅——粵劇《再世紅梅記》賞析》(2015)、《書譜絃歌——二十世紀上半葉粵劇音樂著述研究》(2015，與陳守仁、李少恩、何百基合編)、《尤聲普粵劇傳藝錄(附DVD光盤)》(2019，與李少恩合編)。

論題的重要性及定義

粵劇，又稱為「大戲」，是廣東地區流行的戲曲劇種之一，以廣東方言演唱（陳守仁，1999:13）。唐滌生（1917-1959）是香港粵劇史上一位重要的編劇家，他於1938年至1959年期間，創作超過449個粵劇劇目，當中不少成為香港粵劇的經典及核心劇目之一。¹ 因此，有系統地考察及研究唐滌生的粵劇作品是十分重要的。本文將集中研究唐氏於1950年代²的粵劇劇作，並集中討論其粵劇編劇藝術。

創作觀念與演出習慣的改變

在1950年代初，創作粵劇主要有幾個原因。首先，唐滌生於抗戰期間回到香港，由初期的秘書，到投身於薛覺先的覺先聲劇團，並開始創作粵劇，雖說他自幼一向酷愛藝術，但從事粵劇事業大概是為了解決生活上的問題。

根據《明報》1959年9月16日的報導，吳楚帆指出在1939年，曾與唐滌生合作拍攝《大地晨鐘》³一劇，此劇由胡鵬⁴（1909-2000）導演，唐滌生編劇，此後與唐滌生成為好朋友。在抗日戰爭期間，唐滌生在覺先聲劇團負責抄寫，與薛覺清住在覺先聲劇團位於利園街放置佈景的貨倉內⁵。後來因與薛覺清感情有變，有時睡在車房，並不斷鑽研著名粵劇編劇家馮志芬⁶（?-1961）、歐漢扶⁷（年份不詳）及李少芸⁸（1916-2002）的劇本，及唐詩、宋

¹ 據本文作者的統計，2005年在香港的粵劇演出共有883場次，其中有138場次為唐滌生的作品，約佔總數的16%，而他的作品如《帝女花》、《紫釵記》和《醋娥傳》都是神功粵劇中演出最多的粵劇劇目之一。

² 論題中的「1950年代」，按照《中華人民共和國通用語言文字法》，和國家標準的《出版物上數字用法的規定》是錯誤寫法，正確的寫法是20世紀50年代。可是，本文作者認為既然「世紀」、「年代」和「1950年代」都來自西方，為甚麼不可以採用「1950年代」呢？而且，「1950年代」更能準確表達1950至1959年的年份，因此仍沿用這個字詞。

³ 據余慕雲的《唐滌生傳記》，此劇亦為唐滌生第一個電影劇本（1999:7）。

⁴ 胡鵬於1931年開始從事電影工作，是黃飛鴻電影的創始人，一共執導過195部故事片，電影代表作包括《大地晨鐘》、《烽火漁村》、《南龍北鳳》和《黃飛鴻醒獅會麒麟》等，詳見《香港影片大全》。

⁵ 據1985年香港電台《唐滌生的藝術》節目訪問吳楚帆的資料。

⁶ 馮志芬，出生於書香世家，為覺先聲劇團的編劇，編寫的劇目有《胡不歸》（1939）、《西施》、《貂蟬》、《王昭君》、《楊貴妃》和《情僧偷到瀟湘館》（1947）等。他於1950年代回到廣州，參加戲曲改革的工作，1957年被誤會為右派分子，死於三水，後獲平反（賴伯疆，2001:272；龔伯洪，2004:78-79）。

⁷ 賴伯疆曾指出1930-50年代著名的編劇家有歐漢扶、麥嘯霞、李少芸、梁金堂等人。麥嘯霞也指出現代粵劇作家（即1940年左右），有歐漢扶等人（1941:29-30），而余慕雲指唐滌生曾參考謝漢扶的劇本（余慕雲，1999:7），經本文作者考證後應為歐漢扶。

⁸ 據1985年香港電台《唐滌生的藝術》訪問鄭孟霞及吳楚帆的節目中，唐滌生曾鑽研不少李少芸的粵劇作品。

詞和元曲等文學。由此看來，在這段時間，唐滌生不斷吸收前人粵劇劇本 and 古典文學的精髓，為他 1950 年代出色的作品奠定了基礎。《星島日報》於 1959 年 9 月 17 日的報導中，指出唐滌生於戰前，即約 1940 年代初已成名。而死前數年的作品，大部分改編及取材自元明曲本，對粵劇有改良的作用。由此觀之，本人認為唐滌生吸取前人粵劇劇本和古典文學的精髓後，再經過多年的創作經驗，對他後期出色的粵劇創作，確有一定影響。

1955 年，唐滌生成為「麗的呼聲」的戲劇顧問，負責審核所有廣播劇的劇本及處理粵劇轉播的問題⁹。1956 年，任劍輝與白雪仙組成仙鳳鳴劇團，並邀請唐滌生任劇務主任，負責編寫劇本。從此，唐滌生的創作觀念起了改變，由初期只是應付娛樂需要的作品，到力求改革與創新的劇作，1956 年的《琵琶記》可說是他的粵劇生涯的轉捩點。在這個粵劇中，唐滌生初次改編元代高明的古典劇目《琵琶記》，寫關於蔡伯喈的故事。據訪問葉紹德所知，唐滌生在編寫此劇時，參考原著，逐字研究寫成的¹⁰，自此以後，唐滌生喜以古典劇目改編粵劇，如《牡丹亭驚夢》、《蝶影紅梨記》和《西樓錯夢》等等。同時，因為改編古典的劇目需要的時間較長，唐滌生創作粵劇的數量也大大減少，由 1951 年的 41 個劇目到 1957 年只有 7 個。

唐滌生一生致力推廣粵劇，他認為在香港，從事及推動粵劇藝術的人不多，許多優秀的音樂家、美術家和文學家都不關心粵劇。同時，他認為粵劇是一種綜合的藝術，要和其他的藝術結合起來，才能達到藝術上完美的境界。並且，需要集合廣泛的力量，整個文化界的共同努力，非單一個人可以做到（《文匯報》1958 年 11 月 13 日）。由此可見，在唐滌生後期創作中，他將粵劇看作一種綜合的藝術，並朝這個方向進發。

不少人對唐滌生的改革粵劇提出讚賞及正面的意見，胡春冰認為「仙鳳鳴戲劇……他們有計劃的製作，注意到戲曲是綜合藝術，不是電影、戲劇、雜耍」（胡春冰，1958 年 9 月 28 日）。

葉迅中指出粵劇給他的印象是「低級、曲詞粗俗、演出馬虎」，但《再世紅梅記》卻一改他的觀感，「唐滌生的曲詞優美，吸收了京劇崑曲的長處，融合在粵劇藝術中，使到演出中，達到真、善、美的境界」（葉迅中，1959 年 9 月 24 日）。

⁹ 據 1989 年香港電台《唐滌生藝術迴響》節目訪問艾雲的節目中，唐滌生由 1955 年開始在「麗的呼聲」工作，直至 1959 年逝世。

¹⁰ 訪問日期為 2001 年 4 月 9 日。

唐滌生專心為粵劇創作新格調，打破古板呆滯，呂燦銘¹¹認為以《牡丹亭驚夢》最佳，唐滌生之死，以後恐難再有此全材之編劇家（呂燦銘，1959年9月23日）。

上述的評論，可見唐滌生的編劇藝術，令創作觀念及演出習慣同時產生改變。創作觀念方面，唐滌生放棄傳統的粵劇編劇模式，他從元曲及明清傳奇改編，且盡量發揚其他地方的戲劇藝術，如京劇、崑劇的劇目。而唐滌生的粵劇承上接下，每一場都層次分明，交代清楚。演出習慣方面，他運用中國古曲、大調、牌子及新作曲牌，後期劇作亦無使用國語時代曲或歐西流行曲。為求逼真，唐氏考據歷史，親自設計佈景、服裝、道具等，如《富士山之戀》及《紅樓夢》等劇的劇本就詳細交代了佈景、服裝和道具的設計。在適當的時候，唐氏又加上集體化舞蹈和合唱，以烘托氣氛，如《蝶影紅梨記》、《九天玄女》及《西樓錯夢》的舞蹈等。傳統粵劇著重即興發揮而甚少彩排，1950年代後期唐滌生的劇作，都花不少時間彩排，如《牡丹亭驚夢》曾於1956年11月14日通宵排景，15日及16日排戲。在《再世紅梅記》中，為了排練特別的功架、排場，就花了不少時間（譚伯葉，1959年10月1日）。

由此可見，唐滌生的粵劇作品的現實性及雅俗共賞，令他的劇作成為香港粵劇的核心劇目。有關他為何放棄傳統的創作觀念及演出習慣，本人認為有下列幾個原因。

如果要客觀而全面地評價唐滌生劇作的成就和貢獻，他的成就除了是自己多年不斷的努力和累積經驗之外，還得力於白雪仙、鄭孟霞、孫養農夫人等多位人士的協助和督促。一個粵劇劇目的創作動機非一定主導於編劇者，可能是參考了粵劇演員、觀眾或其他人士的意見。

傳統上，粵劇演出重視演員即場發揮，故一直沒有西方排戲的制度，只有講戲¹²。直至仙鳳鳴劇團組成後，開始採用了排戲的制度。在一連串的彩排中，演員、音樂伴奏者、編劇家、提場等人都各自扮演一個「創作者」，提供意見，參與修正與改進劇本。因此，在演出之前，編劇家、粵劇演員、音樂家三者已開始集體合作。

在中國戲曲中，一個戲的演出是透過演員「演」及「唱」出來的，演員擔當重要的角色。在仙鳳鳴劇團的排戲制度下，每個演員在演出之前，都需要認真的了解自己的角色，使劇本更完善。因此，在每次排練的過程中，演員已經將劇本再三修訂。

¹¹ 呂燦銘為新艷陽劇團的顧問。

¹² 講戲是指在粵劇演出前，演員據劇本初稿試讀，接近西方戲劇的圍讀。

唐滌生創作粵劇時，不少劇目受到其他劇種的影響，如受到崑劇影響的《牡丹亭驚夢》和《白蛇傳》，受到京劇影響的《販馬記》、《花田八喜》及《再世紅梅記》等。

唐滌生在編寫《牡丹亭驚夢》時，亦參考了崑劇的《遊園驚夢》，而參考的可能是梅蘭芳的演出版本。本人比較兩者的曲詞，發現情節基本上類同，而曲詞也有部分是一致的。例如，崑劇《遊園驚夢》的「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」（中國戲曲研究院，1953，第26集：2）及「則為你如花美眷，似水流年」（中國戲曲研究院，1953，第26集：10），都與仙鳳鳴劇團的《牡丹亭驚夢》的劇本曲詞相同。可是，唐滌生在改編時，注意雅俗同賞，部分的曲詞亦較為通俗，尤其是口白，例如第三場《幽媾》柳夢梅的口白「車，撞鬼都唔定叻」，便是較通俗的口白。而在《遊園》一場中，撲手耍扇的舞蹈，就參考了京劇功架，而白雪仙為了這個戲，亦學了不少崑劇的身段。

根據《白蛇傳》的戲橋，唐滌生改編時參考了崑劇的版本。適逢崑劇著名演員俞振飛來港，唐滌生乃向俞氏請教，並以崑劇《借傘》、《斷橋》的身段及舞蹈改編。

《桂枝告狀》為梅蘭芳、俞振飛兩位京劇大家的首本，唐滌生在改編《販馬記》時，就以此京劇為藍本。當中的若干排場，及粵劇演員的臉譜都有京劇味，例如由白龍珠飾演的姦夫田旺、林家聲的貪官及獄卒，都搽上白鼻。

唐滌生的《花田八喜》改編自京劇的《花田錯》，據鄭孟霞憶述，繡鞋一段是由她教白雪仙的，由此看來，繡鞋一段是參考了京劇的演法。

《再世紅梅記》吸納了京劇的演藝精華，令可觀性更高。1959年，白雪仙邀請了孫養農夫人及張淑嫻協助，修訂劇本，服裝改用顧繡，為仙鳳鳴劇團設計身段與造型等。而白雪仙經孫養農夫人介紹下，跟隨張淑嫻學藝（盧瑋鑾，1995:95）。如《再世紅梅記》第四場李慧娘「鬼出」的身段，就是張淑嫻根據京劇《活捉三郎》的片段改編而成（盧瑋鑾，1995:205）。在《再世紅梅記》第三場中，昭容《鬧府裝瘋》的劇情，參考了京劇的《宇宙鋒》（仙鳳鳴，1959:12）。此折戲的身段、舞蹈與介口，本人推測是由孫養農夫人指導。而第五場的《登壇鬼辯》中，李慧娘手執的綵球，由綵球演化成的身段與舞蹈，即是由孫養農夫人與白雪仙共同研製出來的（盧瑋鑾，1995:206）。

粵劇的創作過程是十分有趣的，編劇者並無劇本的絕對創作權，大部分演出細節是由劇本的編劇家、音樂家及粵劇演員集體創作的。在創作的分工上來看，粵劇音樂是演員以其個人獨有的唱腔，透過音樂家的不同伴奏技巧，作出適當即興而演唱出來的。在創作的過程中，音樂家的地位也十分重要。正因為音樂的種種革新，如王粵生、林兆濠、羅寶生和朱毅剛的新作，也使唐滌生

的創作觀念有所改變。

音樂家除了為唱腔伴奏外，也因應劇情的需要，或編劇家的指示，而創作新曲。如前所述，粵劇曲牌音樂，可以取材自廣東音樂、小調、大調和古曲等，也可是新作，即為了劇情及演員度身訂造的新曲。

在唐滌生前期的劇作中，大部分的新作曲牌都由王粵生創作，如《絲絲淚》（1954）、《驚鴻令》（1955）、《霜飛引》（1956）、《卻扇令》（1956）和《花田遊》（1957）等。林兆濤也曾為唐滌生的劇創作不少新曲，如《千里琵琶》（1956）、《紅樓夢斷》（1956）、《撲仙令》（1956）和《焚稿詞》（1956）等。唐滌生後期粵劇中，以朱毅剛的作品較多，如《巫山一段雲》（1958）、《楚江情》（1958）、《未生怨》（1959）、《霓裳羽衣十八拍》（1959）、《墓門鬼泣》（1959）和《蕉林鬼別》（1959）等，都是由朱毅剛創作的。新曲。

這些新作進一步將粵劇演員的唱腔技巧，透過一首獨立與完整的樂曲，將「曲」與「演戲」結合，除了以樂曲表達劇情、戲劇的情緒與氣氛外，又將樂曲與「演戲」進一步融合，成為一種綜合藝術。

政府文化政策的影響及創作風格自由是唐滌生放棄傳統的創作觀念及演出習慣的重要因素之一。唐滌生身處在屬於英國殖民地的香港，政府一直對香港的文化藝術，採取「積極不干預」政策。香港粵劇不受國內政治波動的影響，英國政府亦不干預本土藝術的發展，故選擇題材較國內粵劇自由。身處在這樣的政府環境與政策之下，唐滌生的創作享有很大的自由空間。

結論

唐滌生是中國戲曲史上最多產的劇作家之一，根據本人的統計，他創作超過 449 個粵劇。在 1950 年至 1959 年短短 9 年間，唐滌生已創作了超過 218 個粵劇，平均每一年編寫 24 部。香港的市場導向直接影響唐滌生粵劇劇作的多產，粵劇一直是香港 1950 年代重要的娛樂事業之一，在現實的供需市場中，票房銷售及觀眾口碑，一切都以市場導向決定其存在的價值。唐滌生在其創作上的靈活，因應社會的需求及市場的導向，一方面逐漸西化，同時又保留中國傳統戲曲藝術特徵，精緻之餘而不致於曲高和寡，把原本屬於西方音樂文化的精髓融入粵劇中。

1950 年代唐滌生粵劇創作研究反映的，不單是香港粵劇的文化意義，由創作過程，音樂分析，創作觀念與演出習慣的改變，看到的是中國傳統戲曲藝術的轉變，它的不斷求新，顯示了中國傳統戲曲藝術的包容性與求變性。

參考資料

中國戲曲研究院

1953 《京劇叢刊》，上海：新文藝出版社。

呂燦銘

1959 〈觀仙鳳鳴《再世紅梅記》〉，香港：《華僑日報》，1959年9月23日。

胡春冰

1958 《西樓錯夢》在香港：中國戲曲與中國歌劇得到真實反映與範例》，香港：《華僑日報》，1958年9月28日。

余慕雲

1999 〈唐滌生傳記〉，載香港電影資料館編《唐滌生電影欣賞》，頁7-1 香港：香港電影資料館。

唐滌生

1958 〈唐滌生向藝術界呼籲：共同搞好香港粵劇，使他邁向健康繁榮〉，香港：《文匯報》，1958年11月13日。

香港電影資料館編

2000 《香港影片大全》第三卷（1950-1952年），香港：香港電影資料館。

2003 《香港影片大全》第四卷（1953-1959年），香港：香港電影資料館。

陳守仁

1999 《香港粵劇導論》，香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

麥嘯霞

1941 〈廣東戲劇史略〉，載於《廣東文物》第八卷，香港：中國文化協進會，1-45。

譚伯葉

1959 〈倩女裝瘋真還假，白雪仙演出成功：談《再世紅梅記》之五〉，香港：《大公報》，1959年10月1日。

賴伯疆

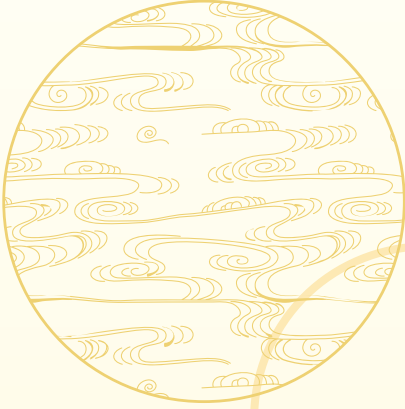
2001 《廣東戲曲簡史》，廣東：廣東人民出版社。

龔伯洪

2004 《粵劇》，廣州：廣東人民出版社。

盧瑋鑾編

1995 《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》（卷一、二、三），香港：三聯書店（香港）有限公司。





粵劇編創
與舞臺實踐
的省思

崑曲與皮黃的 劇本結構淺談—— 粵劇劇本如何承襲 兩者劇本的思維邏輯

楊智深
先生



作者簡介

香港中文大學中文系畢業，後創立以推廣戲曲之「穆如室」。歷任國際演藝評論家協會董事，演藝學院導師，香港粵劇發展基金委員。

歷年製作京劇演出有于魁智首次海外演出《京劇探驪》，《京華賦彩 - 當代京劇流派傳人薈萃》，《梨園壓卷 - 國寶級演員珍稀劇碼匯演》。出版文字包括《姹紫嫣紅開遍 - 再世紅梅記中紅梅意象》一文、《唐滌生的文字世界 - 仙鳳鳴卷》一書；芳豔芬邀請為《芳華萃影》紀念專輯撰寫《芳豔芬藝術初探》一文；市政局主辦唐滌生逝世四十周年紀念演出所有劇目賞文字。粵劇製作及編劇《大型詩化粵劇 - 張羽煮海》，《陰陽判》、《桃花扇》、《乾坤鏡》、《捨子記》，多次重演。

引言：戲曲的兩個演出空間

選擇這樣一個大題目，主要是自己對古典戲曲作品和近代作品都比較關心，也都喜愛，逐漸地無意地發現一些不同思維的劇本結構，加上自己也創作了幾部粵劇劇本，也寫過關於唐滌生的劇本研究，甚至芳豔芬的藝術評論，到了今天將一點看法跟大家說說。

座中愛好粵劇的同仁，相信也愛好古典的戲曲案頭作品，也愛好各個地方的戲曲，這是這個交通便利，資訊發達時代帶來的現象。在以前，除了商人會到處留下足跡，觀看到各地的戲曲表演，或者上京赴考的書生有機會看到不屬於自己家鄉的戲曲風格，大部分人都只有農閒時才有機會欣賞得到。

第一次薈萃了各地戲曲人材匯演的時間是乾隆六十大壽，屬於皇家號召的活動，這是一次歷史上最大型的戲曲交流，影響深遠。

先說一下戲曲表演的空間。簡單說，一是封閉的建築，包括元代的勾欄，王公貴族的庭院花廳，皇宮專門構造的戲臺，乃至近代營業性質的戲院。這些演出空間，觀眾有固定座位，對情節和表演的關聯性比較注意。另外一種屬於戶外演出，有廟會或者酬神的嘉年華氣氛，觀眾本身已經相對流動，加上那是燈光照明和擴音技術缺乏的時代，大家對臺上搬演的情節乃至表演內容，都只能觀其大概。

我自己的觀察認為演出場所直接導致戲曲兩種截然不同的劇本思維邏輯。封閉空間的觀眾會凝神臺上的一字一腔，一舉一動。戶外空間的條件，大鑼大鼓，加上觀眾以熱鬧交流為主，臺上的演出需要誇張激烈，情節大起大落，無須呈現細膩的內容。

由人寫的戲 - 由人演的戲

在宋代以前，戲曲表演嚴格說還沒有成型，二人為主的即興的唱或許有短篇故事的骨架，但是還未達到能抒寫人物命運或者時代感慨的篇幅。但是這奠定了由演員主導的創作思維。元代開始有文人介入戲曲的劇本創作，在故事編造，場次編織，人物調度，曲牌選擇，文辭安排，都有一位絕對的主導。於是嚴肅意義的劇本出現了，一直延續到明代的傳奇（普遍意義上就是今天所說的崑曲，清代皇室所說的雅部，當然雅部也包括了今天失傳的弋陽腔）。這種出於一人手筆的戲曲作品會有明確的作者意圖，作者的美學，文辭自然統一，甚至成為評判劇本藝術成就高下的重要環節。

戲曲起於元代時比較沒有分歧的說法，除了在封閉空間演出的戲有了主導的文人，戶外流動演出也逐漸增添角色，增加演出時間，故事也需要更豐富的情節，這些戲班也需要有人把握整個演出的調度。取材於民間故事，歷史演

義甚至當時發生的政治事件以及案件，然後進行分場分節，以提綱的方式（各地說法不同，有稱為幕表，路頭，活詞，爆肚）列舉人物出場先後，需要表現的人物在故事中的情節，唱念大概內容，然後由演員自己發揮，無定辭定韻。基本應用的排場不多，演員諳熟基本套路後，在規定的情節隨意增減變化。由於文辭和動作有極大的演員發揮餘地，每位演員演繹繁簡精粗不一，甚至難以定義為劇本，只是演出流程的安排。我個人形容為野生劇本，有頑強的生命力，而且經過無數藝人的演繹和加工，也會有出人意表的創造，但是沒有嚴謹的，統一的審美趣味。但是內容表現的必須是忠孝節義，這是不可顛覆的高臺教化，使人向善，警惡懲奸。

崑曲曲牌和皮黃上下句

崑曲的音樂結構是沿用了元明的多種曲牌，連綴成篇。曲牌基本是由句數構成，有骨幹的旋律走向，行腔變化還是依據字眼的四聲而設計，這是中國所有唱腔的原則。「因字生腔」，字眼與旋律之間的平衡主要還是以字為先。當然也有非常難平衡的，就如湯顯祖說：「哪怕拗折天下人嗓子。」這是中國單音字無法規避的歌唱音樂邏輯。曲牌體屬於中國詩歌裡長短句的範圍，也因此決定了必須文人介入填寫，應用的是文人才會學習的中州韻。

至於皮黃系統，格律簡單，沒有受過嚴肅文學訓練的人都可以勝任創作。對聯體只是需要有上下句，上句仄聲韻，下句平聲韻。韻腳用的是口語區分的十三韻（許多地方稱為十三轍），編造唱腔句子只是反復唱上下句，加上節奏變化便可，無須專門設計曲牌。旋律由演員自己編造，非常適合無須受過文字教育的藝人應用。

時空流動和韻腳

崑曲劇本每齣戲的劇情會在一個相對固定的時間和空間內完成，所以每齣的說白唱詞都是一韻到底。文辭的表達還是依據作者一人的觀點去編寫，所以有明確的作者風格。

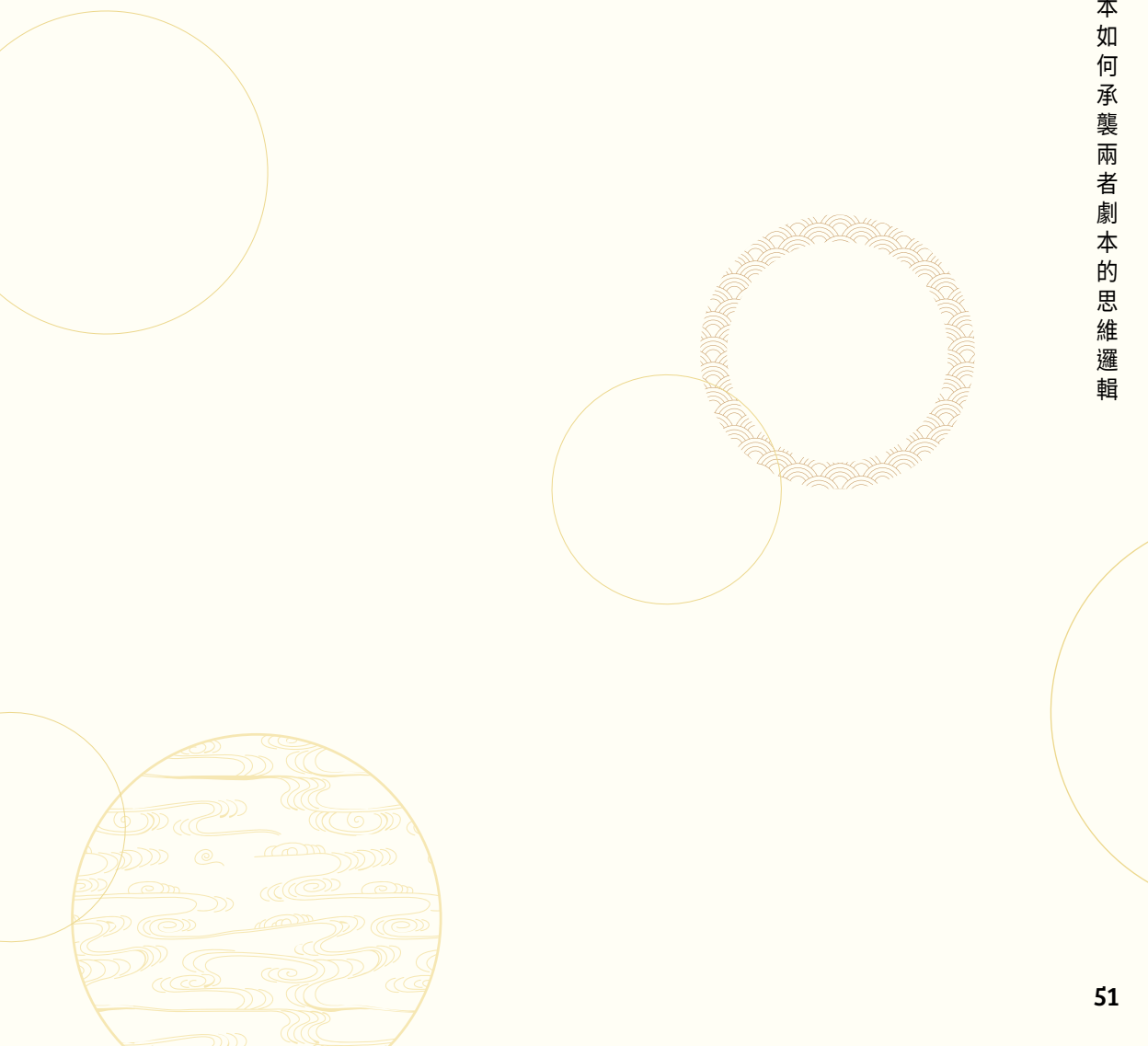
皮黃戲時空非常流動，長短不一，瞬間十萬八千里，頃刻間便十年八載，所以後來甚至引入作為中國戲曲的根本特點，而這點跟近代的電影很接近。在提綱的範圍之內，全靠演員表演和歌唱，所以並沒有每場一通到底的韻腳，由演員自行決定。

近代粵劇如何從崑曲和皮黃兩者形成自己的劇本風格

粵劇獨立於外江班的早期，在提綱戲的基礎上，會有部分重點場口寫「梗曲梗白」，但是韻腳仍然是各唱各的，時空流動方面還是屬於自由。到了五十年

代唐滌生等編劇開始吸收崑曲的一韻到底，意味著作者在劇本中扮演的主導角色樹立起來，故事的首尾鋪排可以完全看到作者用心。加上整體傾向西方寫實佈景，使得每場戲都有具體時空，所以又回歸到崑曲的定時定景的模式。

但是有點不同的是，崑曲還是在明確指定的環境中，會有抽象游離的時空夾雜其中進行，而粵劇就應用明確指定的空間如廳堂皇宮郊外，進行劇情，使得沒有很直接的將崑曲表演中的極度虛擬部分承襲。而在演唱方面引入了小曲，固定的旋律，字必須按旋律填寫，這是全國戲曲獨一無二的處理方法，因此在音樂聲腔上和皮黃產生了一定的矛盾，形成了小曲完全以旋律主導文字，這是一個值得深思的課題。



粵劇編創與舞台 實踐的省思 — 創意·實踐·平衡

鍾珍珍
女士



作者簡介

現任西九文化區表演藝術主管（戲曲），中國戲劇家協會會員，美國加州藝術學院舞台燈光設計碩士。於 2011 年加入西九文化區至今，先後監製「西九大戲棚」、「自由野 2012」、「西九戲曲中心講座系列」、「西九戲曲中心粵劇新星展」、策劃國光劇團《賣鬼狂想》到港演出、多次籌組粵劇演員到內地培訓及交流、邀請福建省梨園戲實驗劇團、上海京劇院、上海崑劇團及上海淮劇團到港演出首屆「西九小劇場戲曲展演」、監製小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）、《文廣探谷》等，並巡迴內地及其他城市演出；西九文化區戲曲中心開台日及開放日總監製、策劃及邀請中國戲劇家協會梅花獎藝術團到港演出，及開幕節目《再世紅梅記》總監製。

聆聽了多位學者豐碩的研究成果，資料充足，分析精到，實在獲益良多。雖然修讀藝術，現在多數時間在藝術行政工作上，較少上台說話，不敢班門弄斧侈談學術，唯有回歸實踐，從自己過往點滴累積的經驗出發，談談「創意·實踐·平衡」。

創意——粵劇從來不乏創意，關鍵在觀眾的期望

我經常在演出前後，或在戲曲中心附近面對觀眾。不時聽到一些朋友，尤其未曾看過粵劇的朋友，說粵劇是古老玩意，不夠新潮，由是對粵劇避之唯恐不及。其實正如剛才幾位講者提及，說到「創意」，香港粵劇的創意才是無限的。

翻查書籍及前輩口述粵劇史，會見到粵劇其實從來不乏創意。若把眼光放至二十世紀初，尤其是二三十年代，即粵劇的黃金時代，那時名伶輩出，新嘗試、新想法更是俯拾皆是。當時廣州、香港的粵劇戲班彼此競爭激烈，其後更要跟新興的電影爭一席位，紛紛各出奇謀，吸引觀眾，形成良性競爭。那時正是粵劇的轉型階段，演出場地從昔日遊走各鄉村的紅船戲班，或臨時搭建的戲棚，漸漸進入都市，到廣州、香港市區中配備現代舞台設備的新型劇院。故粵劇戲班會根據當時的都市潮流，將各種新元素融入劇本編寫，更使用先進科技製造舞台效果，吸引觀眾眼球。

舉例說，二十年代興建的利舞臺，使用電動馬達作為推動，設當時先進的電動旋轉舞台及電器照明，讓粵劇戲班得以善用這些最新的現代科技，製造炫目的視覺效果。如 1930 年一份《華星》小報，曾報道「大江東」班在利舞臺上演的《金剛鑽》中有一景，「能以電光力，使酒吧變為監獄」，以旋轉舞台瞬間轉換場景。此外，當時還盛行使用現代化學製造的火藥、吹火粉，在「火燒連環船」、「火燒阿房宮」等火燒場景營造震撼的火焰效果。¹（當然現在由於消防或其他法例限制，有些舞台特技未必能使用）可見當時大家為了爭取觀眾入場，各出奇謀。

除了舞台效果外，粵劇的劇作家亦十分敢於創新，其中薛覺先先生便是箇中翹楚。薛覺先在 1930 年編演《璇宮艷史》，取材自當年非常賣座的同名荷李活電影，故事設定在巴黎皇宮，舞台從道具、服飾裝扮全是西化。² 眾所周知，薛覺先是改革粵樂的先驅。有感於傳統粵劇拍和之不足，他學習京劇鑼鼓之爽朗，加入西洋樂器作拍和，如用小提琴作頭架，用大提琴以補充低音，嘗試使用色士風、電結他等西方樂器。³ 薛覺先及其他粵劇前輩們反思

¹ 參見容世誠：《尋覓粵劇聲影》（香港：牛津大學出版社，2012），頁 8-15。

² 《尋覓粵劇聲影》，頁 91-100。

³ 參見梁寶華：〈從創造理論的視角看薛覺先在粵劇的創造和發展：回顧與前瞻〉，收錄於陳守仁、廖妙薇主編：《南薛北梅：國際學術研討會論文集》（香港：懿津出版，2018），頁 103。

自身不足，大力改革樂隊，不囿於傳統，現在證明了這些嘗試都非常成功。

從上述例子可見，當時粵劇一方面在編創與舞台實踐上非常時髦，經常使用最新的舞台科技及劇場元素，東西古今共治一爐；另一方面，粵劇作為大眾的主要娛樂，戲班從劇本編創、舞台調度、音樂設計上，均隨著時代變遷而推陳出新，緊貼觀眾的興趣。故此，今天我們談粵劇創新，首先不要忘記粵劇向來鼓勵創意。至於如何創新，創意從何而來呢？前人提醒了我們，創意不妨天馬行空，關鍵仍在以觀眾的接受程度為依歸，平衡創新意念與觀眾的期望。觀眾既是促使業界發揮創意的肇始者，又是評核創新意念是否可行的把關人。以觀眾的期望為依歸，除了能確保作品能滿足觀眾需求，上演後不怕捧場乏人，更是一個試驗創意是否偏離軌道的試金石，繼而從中找尋創新與觀眾期望之間的平衡點。

實踐 —— 從排練中逼出創意

現在很幸運，因為香港仍有許多想做粵劇創作，希望編劇的年輕人。或許有些朋友會疑惑，真的有很多嗎？我認識一些戲班中人，他們不約而同地說，現在很難找人寫新劇了。或者應該說，找編劇不難，但實在很難寫得好。幸好有很多粵劇新生代，都有許多很好的創意念頭，所以我們現在都大力鼓勵身邊有志嘗試寫劇本的朋友：「不管其他，先寫再算吧！」

當有了創意、新想法後，隨之而來的問題便是：有幾多創意有機會實踐出來呢？換句話說，這涉及編劇的天馬行空與舞台實踐之間，從想像貫徹至實際演出的問題。著名音樂家譚盾先生曾說過，人們日常茶餘飯後的閒聊間，總有無窮的創意念頭，關鍵在於誰能付諸實踐，誰能把想法呈現出來。否則，若想法只停留於腦海裡，一日未經實踐，始終難以預料出來的效果。像在戲曲中心建築落成之前、在高山劇場舉辦的「粵劇新星展」便是一例。我們每一場「粵劇新星展」都不斷試驗，在新與舊之間，不同的表演手法之間，不停做、不停改。因為作品總需要不斷地反復試驗，就像鑽石須不斷打磨，方能散發出亮麗光澤。

有時新想法、新念頭正是從實踐中逼出來的。或許創作劇本就像學生交功課般，一天繳交期限未到，便一天還未曾成事，唯有在期限將至之時，方能逼出「小宇宙」來。這裡，容我以兩齣戲曲中心自家出品的小劇場粵劇為例，談談自己參與粵劇編創的經歷。在 2016 年小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）首演之前，作品仍有許多未曾解決的疑難，不知如何是好。最終還是在開演前，創作團隊在排演中，邊試邊演，試著試著才逼出創作上的新意。舉例說，當劇中吳立熙飾演的兵士（代表八千江東將士）戰死之時，我們不知應如何收場才能恰當表達項羽（黎耀威飾）的悲慟之餘，又不失霸王的英雄氣概。我們想過

不同方法，最終決定以一個近似現代舞的表現手法融入動作，由項羽單手抱起戰死的兵士，作悲嘆的情狀。起初黎耀威一聽，立即耍手擰頭，說怎可能單手抱起一位演員。於是黃寶萱和我勸了好幾遍：「真的不行？」「試試看吧！」「練練肌肉也許可以！」又嘗試過各種單手抱的動作，最終還是成功了，而且效果非常好，合乎項羽的天生神力，又配合劇情需要。許多觀眾看過都表示印象深刻，甚至在抱起一刻，不禁「哇」的一聲驚嘆。這記動作可算是把創意付諸實踐的例子，卻非獨坐清室苦思而得，而是在演出大限前夕，在排演中不斷嘗試而逼出來的（見圖一）。

另一個例子是《霸王別姬》（新編）結尾時，霸王項羽烏江自刎之前，為了營造高潮的效果，當時我們研究了很多不同動作，例如請霸王像現代人般，用力以手抹臉，但如此便毀了妝容，謝幕時不好看。最後便想到：「在台上脫大靠，相信前人未曾做過，不如脫吧！」霸王在台上憤怒地脫下大靠，乍聽不錯，但一試便知大靠實在不易脫下，內裏有許多待解開的繩索。非但如此，為了動作順暢，呈現霸王跟隨八千兵士共赴黃泉的憤慨，還要練習如何配合音樂和劇情推進，又要兼顧臉部表情。結果黎耀威練了不下百次，更弄殘了那件昂貴的霸王



圖一：
小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）劇照

靠，最後還是成功了（見圖二）。這便是創意在實踐當中，你一言、我一語般醞釀而成的例子。未經實踐和試驗，我們終究不確定這些新想法的可行性。在排練場中生出的創意，能直接針對劇本或演出的需要而發揮，按著劇情需要或不通處，把新想法融入其中。

的而且確，有時候創作新劇需要透過與演員、樂師的不斷互動，作各種試驗。多試、多練，發現問題，繼而反復思考，過程中的收穫往往比在劇本上看到的更多。寫出具新意的劇本毫無疑問是粵劇創新的第一步，排練則是通往創意的一條重要的通道。

實踐 —— 新作品須多演、多聽、不斷修改

除了排練之外，演出機會對實踐創意同樣重要。正如前述，我們的創意務要符合觀眾期望，觀眾亦是作品的把關人，演出則是最佳的試金石。無論新劇本在演出前設想得如何天衣無縫，演出過後定必是千瘡百孔，各種意見紛至沓來。故新劇本一定要多演，聆聽各方意見，並給予修正和改進的空間。像小劇



圖二：
小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）劇照

場戲曲節等實驗劇場或其他小型演出，正是很好的展演空間，讓新作品吸收不同意見，不斷修改，並與觀眾期望慢慢磨合。

故此，戲曲中心亦儘量安排更多演出機會予兩齣小劇場粵劇，包括國內外的巡迴演出，期望在吸取專家、學者、各地觀眾的意見後，不斷改進。截至2020年，小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）已上演36場了，若有觀眾曾看過在香港話劇團黑盒劇場的香港首演便知道，第2場和第36場，實在是兩個模樣。當然，這不是說我們比首演時已進步了多少，作品仍有許多改進空間。我想說的還是演出機會對實踐創意的重要性。從有新劇本，排練，到演出，然後改進，是一個漫長的打磨過程，而小劇場規模小，搬演容易，容易適應不同的表演場地，如此的表演模式對新作品獲得更多演出歷練提供不少便利。

回到「如何實踐創意」的問題，我認為排練和演出都是實踐的不二法門。多練、多演，讓天馬行空的創意得以落實，字裏行間的劇本構思獲得試驗機會，新作品亦因而漸漸圓熟。

平衡——讓觀眾覺得「這仍是粵劇」

到了創作小劇場粵劇《文廣探谷》的時候，創作團隊希望比《霸王別姬》（新編）更進一步，於是我提出在舞台佈景上採用LED屏幕。當劇中主角楊文廣（吳立熙飾）翻閱楊家歷代相傳的寶鑑秘笈時，便將寶鑑內容投射在LED屏幕上，配合燈光效果，讓文廣與觀眾一起猶如投進秘笈的字裡行間之中。當文廣之父楊宗保攻打西夏，讀出起兵祭文，上演傳統排場〈祭旗·大戰〉時，LED屏幕便投射出旗幟飄揚的場面，渲染千軍萬馬在戰前上祭蒼天的氛圍（見圖三）。或有



圖三：
小劇場粵劇《文廣探谷》劇照

人會質疑，使用 LED 屏幕、舞台燈光、聲音效果等現代劇場科技，對於粵劇藝術來說是助益，或是對傳統藝術的桎礙。我認為這問題儘可留待觀眾看後自行評斷。事實上，這正是《文廣探谷》所探討的問題之一：現代手法與傳統功架之間的張力，外來新元素與粵劇固有程式之間的取捨。借楊家將的武藝傳承為喻，我們一方面透過《文廣探谷》融會傳統與現代，交出自己的答案；一方面亦把這大哉問拋給觀眾：到底應如何拿捏箇中平衡呢？

所謂平衡，背後其實牽涉幾層不同面向的考量，看似繁雜，或難以三言兩語道盡言詮，其實每位藝術創作者或藝術行政人員也應多少有所體會。就應否使用現代劇場科技而言，其實即是：

· 粵劇以外的元素 vs 傳統粵劇程式的平衡 ·

無論點子多麼新奇有趣，必須要能與粵劇本體適應，否則便會水土不服，作品變成「四不像」，而代價就是不獲觀眾接受。從事粵劇創新，必須能平衡業界與觀眾的期望，創新成果方能持久。由此導引另一層面的平衡：

· 想像 / 理論 vs 現實 / 實踐的平衡 ·

此即剛才我以《霸王別姬》（新編）為例，念茲在茲所說的。創意固然重要，然須經排練、演出等實踐方能得以落實，甚或從實踐中逼出更多創意來。但同樣地，我們不能隨便因一時未能實現，或以成本上升為由，輕言放棄新構思。這牽涉到：

· 藝術性 vs 資源成本的平衡 ·

作為監製的我，對此真是深有體會。既要保證演出製作維持高質素，要在藝術上有所突破；同一時間又要緊握算盤，把持著製作經費、門票收入等收支的平衡。

那麼，到底如何拿捏中間的平衡呢？老實說，我沒有萬試萬靈的藥單。對於粵劇創新等大題目更是茫無頭緒。這些年來，從實踐之中，摸著石頭過河，卻有一個想法秉持在心：任何新作品，我們都要觀眾看罷走出來，仍然覺得「這是粵劇」。讓觀眾認得這仍是粵劇，是我對粵劇創作一直堅守的底線。當然，更進一步，便是聽到未曾看過粵劇的朋友說：「我未看過粵劇，但這個好看！」或聽到資深觀眾說：「原來粵劇還可以這樣做！」如果一齣新作品演出後，能聽到這樣的聲音，那這應該算是成功的嘗試了。

在座有很多年輕、有朝氣的粵劇工作者，但願我們彼此互勉。這是我今天的分享，謝謝！

當代粵劇的承傳

黎耀威
先生



作者簡介

編劇、導演、編曲、演員。名伶文千歲及音樂名家潘細倫入室弟子，曾跟隨文禮鳳、韓燕明習藝。2011年榮獲香港藝術發展局頒發「藝術新秀獎(戲曲)」，並於同年創立「吾識大戲」，以新鮮形象推廣粵劇。2016年創作小劇場粵劇《霸王別姬》(新編)，並於亞洲多地巡迴演出，榮獲「北京2017年度最佳小劇場戲曲」；2019年憑小劇場粵劇《文廣探谷》奪得「北京新文藝團體優秀戲劇展演(最佳演員)」。

(以下為經整理後的演講內容)

各位前輩、教授、同行朋友：

大家好。今天和大家談談當代粵劇的傳承，我作為年青的演員，對於傳承這個話題其實有點感受，也有點看法。尤其在近這幾年感受就更加深，因為無論在行內，還是整個社會環境都十分標榜「傳承」這個話題。今天看到輝哥（阮兆輝），感受就更加深。看到他就讓我想起了很多不同話題，如朝暉粵劇團，也是有關傳承。那我的「傳承」究竟是從哪裡來呢？當年我受到家庭影響進了粵劇團，並在 2001 年第一次到戲棚演戲，算是開始入行。當時其實不太多人說傳承，也沒有什麼基金去援助粵劇團體，政府也沒有為傳承做些什麼，傳承這個話題在當時是不受關注的。到了後期，隨著越來越多新人和新劇團出現，好像是輝哥的朝暉粵劇團，傳承這話題才漸受關注。那到底什麼是傳承呢？就是做，演出。演出的時候輝哥會教我們，有時候他會去演一些較小的角色，把主角讓我們做。他就是這樣教我們，這就是他的「傳」，而我們就是「承」。

及後我拜了文千歲為師，他的「傳」就是怎樣呢？就是把他所學的東西在課堂中教導及傳授我們，「傳承」其實就是這麼簡單。師傅說他的「韋馱架」是向波叔（梁醒波）學習的，然後又傳授了給我。我就能跟別人說「韋馱架」是跟我師傅學的，而這個「韋馱架」又與其他前輩的有什麼不同，其實這就是傳承。其實傳承是很簡單的，師傅教你，你就去學，要學好就要練習，不停的去練習。好像在早幾個月前，師傅突然發短信叫我做個「韋馱架」給他看，疏於練習的我，也要好好拾回記憶，免卻師父責罵！

演員在現今這個社會環境之下可以怎樣傳承呢？這幾年我最深刻的感受是各界對於傳承這個話題多了很多不同的想法，究竟我們身為演員應該要傳什麼下去呢？另外又要怎樣去創新，吸引觀眾，怎樣申請資助等等呢？大家的心思好像多了東西要兼顧，經常思考怎樣才能做到最好。在我自己的角度而言，我認為這是「變」。要應付的東西變得越來越多，已經不是單純地在朝暉粵劇團裡學習，不能我想做什麼就做什麼。例如輝哥在油麻地戲院演出的時候，我就向他請教怎麼做《文姬歸漢》，然後他教我，我就去學。到了自己真的有劇團了，就發現原來傳承不單只做戲這麼簡單，班政方面到底要怎樣處理呢？當時我對輝哥的一句話記憶猶新：「賀歲戲？沒人搞賀歲戲的！」我們在 2013 及 2014 年的年初一是沒有班開的。還記得新光戲院臨近遷拆的時候，輝哥也盡最大力量，在新光辦賀歲班，及後一兩年便沒有在年初一開的賀歲班了！於是我又和其他朋友討論不如再搞賀歲班，使這個傳統能夠傳承下去。

那到底我們又可以在傳承上做什麼呢？首先我們發現了原來傳承已經不像當年這麼簡單，而是要根據環境變化而變遷，很多東西都要兼顧。會有誰

進來欣賞我們的表演呢？如果我要做「三姑六婆」，要反串，做花旦，但師傅卻沒有教我做花旦，輝哥也沒有，我該怎麼做呢？面對這些，我開始疑慮，我先前對傳承的理解是不是錯了呢？最奇怪的是我媽媽卻說這樣好看，我就驚訝的想：「明明我是學做生的，難道我應該要學花旦才好？」這個變化就是從以前的「很簡單，師傅教我就學，我就做」，變化成現在這個大環境，搞班也好，還是整個粵劇生態也好，不論對錯也好，這個「變」是存在的，包括各位觀眾也在這個「變」裡面。那這個「變」到底是好是壞呢？其實我也不敢評論。我們總覺得過去的東西就是比較好一點，記得以前做下欄的時代，看著前輩演出就是我的傳承及承接的時間。我去欣賞前輩表演又不用付款，那個位置觀眾可是要付四五百元，我卻可以站在這裡欣賞。那時候的吸收是單純、直接的，但現在不是了。所以對於當代粵劇的傳承，我覺得多了很多把尺。以前那把尺很簡單，師父說要做就跟著做，我們自己去學。然而現今傳承粵劇多了很多把尺，量度了不同的東西，不單量度藝術，還有很多周邊的東西。其實是好還是不好呢？我也不能斷定，但我認為只要心裡面的尺越來越多，就能從更多的角度觀看一件事，從而量度得更準確。正如剛才鍾珍珍介紹的幾部戲，讓我聯想到《文廣探谷》裡面其中一句曲詞：「傳者有責，承者有心。」前輩有責去「傳」，希望把東西傳下去；而承繼的人也需要一個心，這個是傳承裡面最正確和重要的元素。

剛才亦談及過，有時候其他太多周邊的東西出現在傳承上，故此我認為大家應該要用心中的尺去分辨一下輕重在哪裡，思考一下在傳承粵劇的工作上，到底我的心是放在舞台上，還是周遭的事物呢？如果我是集中在舞台上，去傳承的話，我的尺又是怎樣的呢？可能觀眾覺得我現在做的東西並不是傳承，或者未達標準，那麼到底我應該符合大家的口味，還是調節自己的口味呢？作為一位已經有一定舞台經驗，同時也會進行其他創作的年青演員，自己是如何拿捏心中的那把尺呢？只有拿捏得好，傳下去的東西才是正確的；如果拿捏得不好，後輩卻又一個接一個去學習的話，那就未必是前輩們想見到的東西了，就此我經常警醒自己。所以當我做《霸王別姬》的時候，最害怕的就是邀請輝哥來欣賞，最怕聽到他說：「搞咩呀……細路。」我也相信輝哥心裡面也有一把尺，這個「細路」做這個東西到底是好還是不好呢？就等於師傅來看我於新春節目時飾演三姑六婆，我心裡想著「不要吧」，然後和他說：「不如看《銅雀台》吧？」他卻堅持說：「我不看《銅雀台》，我要看三姑六婆。」其後令我意想不到的他竟然說：「你做得挺好看，挺好笑呀！」其實這也是一個好好的傳承。

最後，讓我再次引用《文廣探谷》中一句令我印象特別深刻的話作結：「傳者有責，承者有心；大道相傳，應當如此。」希望能夠時常警醒自己，能夠把傳承的尺拿捏得準確。多謝各位。

從零開始 — 我摸索粵劇編劇的路

周潔萍
女士



作者簡介

二零零六香港公開大學中國人文學科榮譽文學士（甲等），二零零八至一零年度入讀香港八和粵劇學院粵劇編劇班，零九年獲香港藝術發展局「戲曲新編劇本指導及演出計劃」資助，創作劇本《碾玉緣》（The Jade Crafter），該劇於二零一一年由錦昇輝劇團演出。同年再獲資助，創作劇本《郵亭詩話》（Poetics of the Postal Pavilion），由名伶尹飛燕、阮兆輝及新劍郎等演出。二零一五年為中國戲曲節新編粵劇《武皇陛下》（Her Majesty Wu Zetian）擔任編劇。創作粵劇《杜十娘》（Du Shiniang），獲粵劇發展基金二零一六年「新編粵劇創作比賽」優異劇本獎，該劇於二零二零年一月，由玲瓏粵劇團演出。新編短篇粵劇《西門豹治鄴》（The Rectification by Ximen Bao）與《周處自新》（A Reformed Zou Chuh），分別於二零一八及二零二零年，連續兩屆獲生命勵進基金會「粵劇劇本創作比賽」選為優勝作品。二零二零年新編粵劇《紅樓彩鳳》（Phoenix of the Red Chamber），由名伶龍貫天、南鳳及鄧美玲等演出。創作粵劇《夢瑣陰陽》（Chasing Justice Between Hell and Reality），獲香港八和會館二零二一年「新編粵劇創作比賽」長劇組優勝劇本獎。

2002年我開始編寫粵劇劇本，但之前從沒有受過編寫粵劇的訓練，直到2008年。醉心寫粵劇，源自興趣和夢想。我相信，要開拓一條粵劇編劇的路，必須要有文學的修養，多參考經典劇本，以舊劇本為基礎掌握當中的格式體裁。當然，對樂譜、鑼鼓有一定認識的話，幫助就更大。可是，我並沒這方面的認識，那麼我是如何去摸索粵劇編劇的路呢？

從不抗拒到開始欣賞

我成長於六七十年代的香港，那年代沒有太多的媒體娛樂，卡式錄音收音機、黑白電視機，相信是當時大部份香港家庭的主要娛樂來源。父親愛聽新馬師曾的唱曲，家裡經常播放著《萬惡淫為首》、《臥薪嚐膽》、《光緒皇夜祭珍妃》等名曲，我說不上喜歡，只是不抗拒。小學二三年級的時候，愛看電視播放的「粵語長片」，對粵劇的認知，就是從那裡來。初中的有一天，電視上播著「雛鳳鳴」演出《帝女花》的宣傳片，簡直有「驚為天人」的感覺！

從欣賞到想擁有

《帝女花》打開我欣賞粵劇的心扉！恰巧，父親買了幾盒粵曲錄音帶回鄉探親，當中多了一盒《帝女花》的精裝版，於是我不時拿起曲詞細聽，一邊欣賞「仙鳳鳴」的演繹，一邊細嚼文句曲詞，非常陶醉！我十分欣賞唐滌生筆下優美的詞曲，以及萬鈞的劇力。從那時開始，任白演繹唐滌生的作品成了我的至愛。我會到坊間書店，尋找有關的歷史書籍，查證劇中故事與人物的真偽。再成長一點的時候，愛上閱讀一些古典戲曲的書，關漢卿、湯顯祖成了偶像。當時我有個夢想，希望有一日去寫粵劇，那怕只寫一齣，已覺無憾此生。可是，中學畢業，踏進社會工作以後，營營役役，從前的夢想只有埋藏心底。工作十多年，漸漸發覺自己學識貧乏，經常有執筆忘字的情況，想到要進修。1995年報讀了香港公開進修學院（其後是香港公開大學，2021年9月1日起更名：香港都會大學）的中國人文學科學位課程。進修期間，從前的夢想浮現眼前，很想去實踐，寫一齣屬於自己的粵劇劇本。

無從入手，一股傻勁

欣賞粵劇，主要源於劇本文字的吸引。我不是個戲迷，第一次觀賞舞台的真人演出，是出社會工作以後的事。若問身段、功架、做手，我不懂得評論。甚麼是排場、鑼鼓、叮板、工尺，我不認識。事實上，到現時我都看不懂工尺曲譜。要寫粵劇之前，即使一句滾花、半句曲詞都沒有嘗試過寫。追夢的決心，主要是靠一股傻勁，另外也得靠自修與堅持。創作粵劇劇本，文學的修養很重要，尤其要對文字的平仄（至少能分辨六聲，入聲可作別論）、音韻有認識。

未上八和粵劇學院編劇班之前，我靠看一些寫粵劇或粵曲的參考書，得知板腔體（梆黃）有特定的上下句格式，上句收仄聲韻，下句收平聲韻。至於如何填寫小曲？看來好像困難，卻是有跡可尋，不用太擔心。我不懂音樂、工尺，心想，那大可參照前人填詞用字的平仄去寫。我會以玩 **mastermind** 去形容填詞，如果一句曲詞人家填過五個字的版本，我就照用五個字，押韻的字不能錯平仄，其餘四個字可能要撞，撞出一句有意思又協律的，可能要花點時間，但有時又很容易，因為音樂與旋律每每為你提供了靈感。一邊聽著唱曲，一邊對著人家填寫的字去填詞，是我為小曲填詞的習慣，也感覺是一種享受。

從八和粵劇學院粵劇編劇班成長

2002 年的初夏，我鼓起勇氣，執筆寫第一套的粵劇劇本《郵亭詩話》（初名《郵亭記》），取材自元雜劇戴善甫的《陶學士醉寫風光好》。寫《郵亭詩話》的初期很痛苦，究竟曲牌合適與否？格式寫得對嗎？曲詞可唱否？當時感到有點無助，覺得自己在閉門造車。雖然我曾經嘗試尋找幫助，但都一一沒了下文，直到遇上一夥曲藝社的朋友，他們會給予意見，又唱出劇本文詞來，給我感受氣氛。好幾年間，《郵亭詩話》、《碾玉緣》以至大半齣的《杜十娘》，我都是沉醉在那氣氛中去寫作的。直至 2008 年，我報讀了八和粵劇學院的粵劇編劇班，踏上了學習編劇的正途。有朋友這樣形容我說：「會了走路，才回頭學習走路的正確姿勢。」學院分門別類有系統地傳授粵劇編寫的知識，更有幸跟隨葉紹德先生學習了好幾個月的編劇；非常感謝李奇峰先生、阮兆輝先生、新劍郎先生、羅家英先生、高潤權先生、高潤鴻先生等等老師的教導。從前寫作劇本，是蠻幹式的橫衝直撞，現在懂了規則，不敢冒失，落筆謹慎起來，對比過往，確實覺得自己在進步成長中。

從藝術發展局「新編粵劇劇本指導計劃」資助登場

2002 至 2008 年間，我本著傻勁寫了《郵亭詩話》、《碾玉緣》和大半套的《杜十娘》，但我沒有刻意去尋找公演的機會，因為寫作動機是基於自娛的成分居多吧。我這樣想，劇本即使不能活現舞台，當作案頭讀物也是不錯的出路。直到 2009 年，香港藝術發展局推出了第一屆「戲曲新編劇本指導及演出計劃」，這項計劃的確令人興奮，為不少有志嘗試編寫粵劇的人士帶來了實現夢想的機會。當年我提交了《碾玉緣》的劇本，幸運地獲得了資助。非常感謝新劍郎先生擔任我的指導導師，該劇於 2011 由「錦昇輝劇團」演出。同年，我以《郵亭詩話》，再獲得「戲曲新編劇本指導及演出計劃」的資助。新劍郎先生再次為我的劇本作指導，該劇於 2012 年由尹飛燕、阮兆輝及新劍郎等老倌在葵青劇院演出。可以說，藝術發展局的「戲曲新編劇本

指導及演出計劃」為我開闢了一條進身粵劇編劇的路。路開了，但能否一直走下去，走出光明前景，還得靠自己的努力！

從《郵亭詩話》到《武皇陛下》

我相信，以臨摹、倣效的形式去寫作粵劇劇本，是新手入行的必經階段。《郵亭詩話》、《碾玉緣》和《杜十娘》，這幾套作品手法很稚嫩，仍帶有不少臨摹倣效的痕跡。我知道，這方法不可持久，要發展下去，必須多參考前人寫的劇本，學習掌握梆黃和曲牌的特質、結構，才能在寫劇本時靈活運用。然而，這方面是需要時間去浸淫，甚至是鞭策的。非常感謝尹飛燕女士的信任，2012年尾委托我編寫新編粵劇《武皇陛下》，這套劇是為2015年中國戲曲節上演而製作的。我差不多用了兩年多的公餘時間才完成《武皇陛下》，工作團隊對製作非常重視，編寫期間我很有逼迫感，卻又逼出動力來，相比從前的作品，《武皇陛下》大幅度擺脫了從前臨摹的手法，寫作技巧自覺有了明顯的進步。

從文字轉活舞台的領悟

我說過，寫作粵劇劇本的動機是基於自娛的成分居多。因為這原故，會從自己的角度、想法和喜好去寫。但，這可以活現於舞台嗎？從經歷中我得到了領悟。粵劇演出，一般是在三個半小時內完成，所撰寫的文字有時候需要被刪減、濃縮，這一點我理解明白，所以編劇需要聚焦劇情，文字精練，去除冗贅。另外，我會思考一個問題，究竟演員是為劇本而演繹？還是劇本是為演員而編寫呢？從前的我有些執著，但漸漸認識到戲曲的表演存在著某些特質，其中關係到演員的擅長技能，文字劇本要演活於舞台，有需要與演員磨合，在不離開自己所要表達的意念下，為選用的曲牌、文詞進行修改，是有必要的。當然，編劇的事業，得要接寫劇本，就要有心理預備，去接受多方面、多角度的意見，有些地方是需要放下的。不過，我得補充的是，因為編寫粵劇是自己業餘的興趣，始終堅持有理想，不會因為要接工作，而無底線地放下執著。

從浪漫到現實

我是一個感性的人，愛尋夢追求浪漫。開始嘗試編寫劇本，可以說都是循「鴛鴦蝴蝶派」的方向，圍繞才子佳人為題材的愛情故事。最初的三套劇本：《郵亭詩話》、《碾玉緣》和《杜十娘》就是這一系列的作品，一心追求文句曲詞的優雅，努力營造哀怨淒美的情節，沒有甚麼想要表達的主旨可言。寫《武皇陛下》，較實質多了，畢竟要依從歷史事件和人物去寫，擺脫了從前多是情情愛愛的內容。記得在《武皇陛下》的演後座談會中，觀眾有意見說，劇

情沒有反映出任何主旨喻意。對此，我開始反思，漸漸覺得需要寫一些有抱負、有主旨的作品。醞釀寫《夢瑣陰陽》的時候，我就立志要寫一套有寄寓的劇作，很榮幸，這齣劇本獲得今年八和會館「新編粵劇創作比賽」長劇組優勝劇本獎。激勵的是，評審們對我作品的認同，讓我有信心繼續朝這方向進發。

從新進粵劇編劇說困難

對我來說，踏進粵劇編劇的路不算平坦，甚至有些挫敗的經歷。第一次申請香港藝術發展局「戲曲新編劇本指導及演出計劃」會見評審時，評審張明先生語重心長的對我說：「你要有心理準備，粵劇編劇是一份吃的是草，擠出的是牛奶的工作。」我相信，有志從事粵劇編劇的，追求理想的目的必多於求取金錢。作為一位追求理想的新進編劇，很希望自己作品的首度面世，能儘量貼近創作構思的原貌。不過，這一點卻很困難，我不是否定之前的說法，事實是編劇有需要接受多方面的意見，特別是要與演員磨合，但，得以編劇的原意為基本。我的想法是，新劇本的首次搬上舞台，能儘量依據編劇的原意，讓編劇自己看到搬演上出現了甚麼問題，好使下次演出時作出改善，甚至會更主動接受別人的意見。可是，以我自己的經驗，作品首演時，不少寫作原意已在非自願下被扭曲變形，這類感受，只怕會打擊新進編劇的信心。另一個困難是，新劇本未必能有重演的機會。重演是對劇本的磨練，可以推動編劇的進步。業界若能多予重演的機會，相信一定可以幫助新進編劇的成長，從而創作出高質素的劇本來。

從今日展望將來

新劇本的幼苗培植出來了，如何茁壯成長、大樹成蔭，還須業界的灌溉與扶植。當然，作為新進的編劇，仍得努力鍛鍊，不可故步自封，天空海闊，可供創作的題材和故事，實在大有發掘的空間。回顧自己編寫粵劇劇本的道路，開始的時候沒有甚麼理念可言，只是為了要寫一個自己喜愛的故事而已。今日，展望將來的創作，希望能賦予每套劇作獨特性靈，蘊涵寄託，表達心聲。因為自己是用公餘的時間去寫作，不是一個多產的編劇，當退休以後，我將會全情投入粵劇編劇的路，但願能創作出可供傳世的劇本，為香港粵劇劇本的創新，盡一己之力。



推動粵劇編創的 一些想法



雅璇
(曾雅儀)
女士



作者簡介

雅璇於香港大學修讀藝術和英國文學，自小與戲曲片和粵曲唱片為伴，對粵劇藝術有莫名的興趣。跟隨劉永全老師習唱和曲論經年，也曾師從唐健垣博士學習南音，近年隨徐月明老師習戲。曾新撰南音數首，結成小冊「南音雅語」，送給同好，祈為永續南音風流而獻微力。2019年為「包公怒鋤陳世美」一劇任劇本整理，並於2021年在香港八和會館主辦的新編粵劇創作比賽中以「袍中詩」一劇獲得長劇組的優異劇本獎。

看粵劇新秀有感

多年前偶閱一篇報導，看後令人唏噓。文章作者看了一場小型班的演出，劇目是改編自崑曲的新劇。觀劇後作者覺得在藝術上有所觸動和啟發，唯當場觀眾只得五十人左右，該小型班亦宣佈由於經營困難而要暫別舞台，那是他們最後一場演出。作者因此感嘆小型劇團得不到支持，粵劇路上探新的火苗稍縱即逝。故事後來的發展是這小型班的年青藝人由於醉心粵劇，不放棄演出和學習的機會，堅持理想，繼續付出，終於一步一步成為有知名度的粵劇新秀，並重新組班演出，編演新劇。

在粵劇藝術道上，個人的堅持努力固然重要，但若沒有適當的土壤，新苗未成枝葉便已作春泥，令人不禁慨嘆，沒有稚嫩新苗，又何來茂盛森林？尚幸香港當今粵劇界，不論界內或界外，栽培新人的意識和力度都比前加強了，不但有學院提供專業培訓，油麻地新秀劇場計劃更是栽培和扶植劇壇新秀的一個重要基地，為新秀提供職業機會，更有不少資深伶人對新秀執手相教，為延續傳統，繼承過往撒下了良好種子，到了今天，漸漸看到成果。畢竟，新人縱然滿懷熱誠，願意為藝術為理想打拼，也須有演出機會去磨練，多做多學以獲取業界認同，多演多曝光以賺取觀眾認受。單人匹馬所走的路難如蜀道，新人若能在一個有利藝術成長的環境下學習，磨練和探索，站穩了腳步後才有能力和條件談理想、優化、創新，延續及活化粵劇藝術。

粵劇編劇新生代之路

油麻地新秀劇場主力培養演出人才，延續傳統，搬演的大多是傳統劇目。唯顧盼香港今昔，對粵劇編劇人才的培育，則未見着力。除了八和辦過零星的粵劇編劇班，和近年粵劇發展基金所主辦或資助的新編粵劇創作比賽外，有志粵劇編劇的人士實在無路可依循。雖則相比過往，因為前人栽花，當今粵劇界湧現了一批編劇人才，唯旁觀所得，這些新晉編劇的存在和發展機遇，粗略可歸納為以下幾類：

- 一．編劇有自己的專屬劇團或有財力支持新劇演出，這些編劇較能按自己的創作理念搬演自己的劇本。
- 二．編劇本身也是職業伶人，以自身的藝術經驗為創作基礎，也較為業界所認受，作品有價也較易獲得搬演，至於作品能否依據編劇本意呈現則視乎與合作團隊的磨合。
- 三．粵劇業界以外一批鍾情於戲曲藝術的人士，他們的戲曲知識程度不一，作品能搬演的程度各異，一般皆缺乏業內的人脈關係，更遑論舞台製作經驗。作品寫成，往往沒有演練的平台。幸運的或可獲

劇團支持，粵劇前輩指導，作品能獲得搬演，至於編劇本意能否獲得聆聽則要視乎情況了。

粵劇編劇之難，在於文筆創意和戲劇元素之外，還須兼善粵曲規格，音樂，鑼鼓，表演程式，舞台調度和配合演員的發揮，讓演員有適當的表演空間。團隊內各有精英而編劇並非事事皆長，因此一齣新劇在台上搬演之前作出修改以令演出更臻完美也是理所當然的事。現在經常看到的劇目，包括大眾喜愛的名劇，無一不是經過多次修改後的成果。對於資歷淺的編劇來說，修改的過程往往也是一趟修煉。然而在修改的過程中其他人會否因為編劇的資歷而不重視其想法，又或者編劇會否怯於堅持自己的創作意念而淪為一個聽命行事的寫手，又或者基於商業考慮或易於搬演的要求而捨棄原有的風格和創意，這樣的事，一時也是難說的。

理想的劇壇風景應該是百花齊放，既有傳統，也有創新，有大眾口味，商業創作，也容許主流以外的劇作，甚至是富探索性可開拓新觀眾群的實驗性作品，讓粵劇走進不同的觀眾領域。時間自會汰弱留強，為後人留下優秀作品。可是目下粵劇界的生態環境，似乎只有擁有自己專屬團隊或有財力的編劇，又或已有名氣的編劇獲得委約創作，才能有較大的創作空間。雖然創新意念未必盡是佳品，往往須要反復琢磨、修改、實驗，經市場洗禮，去蕪存菁，才能沉澱為經得起歲月的作品，但假若沒有一個有利創意演練的環境，編劇為求作品得到搬演，往往會困囿於既有的框框，未敢妄談創新，更遑論去蕪存菁了。

每論及創新，業界中人每每有失卻傳統的擔心，但愚以為優化創新並不須與傳統背道而馳，尤其是現時業內人士致力挽救傳統，重現傳統，不但培養了一批對傳統有認識的新人，還留下了不少文字和光影紀錄。若果有適當條件配合，粵劇藝術終有一天不止是「文化遺產」，觀眾入場不是欣賞「古物」、「遺產」，而是欣賞與他們有聯繫的活生生的舞台藝術。就像普洱茶一樣，熟茶高度陳化，味道醇厚，唯變化不大。生茶自然發酵，年份淺的茶性較烈，味道苦澀，但茶質活潑而富變化，品質好的生茶經多年陳化後一樣芳香醇厚。生茶與熟茶，傳統與創新，各自有存在價值。

戲曲中心小劇場的啟發

在這方面，戲曲中心算是走出了漂亮的一步。戲曲中心以膽識和視野，加上製作團隊中一班年輕人的努力，換來了「霸王別姬」和「文廣探谷」的高度成就，屢獲殊榮。兩齣小劇場製作的粵劇不離傳統，卻又處處滲透着現代劇場的元素。演員以外，佈景、音樂、燈光上所花的心思也是兩劇成功因素之一，劇本雖是訴說傳統劇曲故事，但題材富探討性，惹人思考。劇長不過兩小時，十分符合現代人的步伐，但是未因劇短而妨礙了劇旨的充分發揮。加上有專屬場

地，兩劇可以上演多場，不但讓更多人認識，製造口碑，更讓演出團隊可以有不斷完善的機會，打造出更成熟的製作。

從戲曲中心兩齣實驗劇作的成功，可以歸結到以下幾個有利推動粵劇編創的因素：

（一）場地

在當今粵劇界，場地是一個令人頭痛的問題。戲曲中心和新光戲院的場租令很多劇團卻步，而場租較廉的政府場地則競爭激烈，劇團往往要同時面對其他藝術種類甚至業餘票友的競爭。新編劇作若非由具知名度的伶人擔演，或依附較有規模的劇團，申請政府場地時或許會被看低一線。香港若有專屬場地給予或優先讓予新編劇作上演，甚至提供租務優惠，旗幟鮮明地鼓勵粵劇編創，就如油麻地戲院作為新秀演員基地，戲曲中心作為實驗性作品劇場一樣，有方向性地導引資源投放到粵劇編創中，慢慢累積優秀作品，想必能在傳統戲曲觀眾以外，吸引到新觀眾入場，擴大支持粵劇藝術的社會根基。有關場地亦可累積口碑，成為孕育新編粵劇的搖籃，就像昔日的灣仔影藝戲院往往與藝術電影掛鉤一樣，成為觀眾心中的品牌。

當然，場地絕對不是最重要的因素，有場地不等於即有優秀劇本，唯硬件的配合似乎是目下最易辦到的條件，況且如沒有新場地，現有場地也可考慮，因此放在第一條。

（二）政策

戲曲中心小劇場秉承「傳承、開拓、創新」的核心理念為大家帶來了兩齣優秀作品，展現了戲曲新意象，如斯視野帶來了如斯成就，成績令人鼓舞！唯小劇場並不是一個公開平台，其他人無法參與。正如本文早前所述，香港現時或有零星計劃鼓勵新編粵劇創作，但並未為獨立編創人提供有利環境展演作品，缺乏吸引多元化創意的誘因，如要推動粵劇編創，目前正是缺乏了一條清晰的政策和一個強而有力的策略落實相關政策。

說到鼓勵創作的政策，我想到了香港話劇團的「新戲匠」系列作品。自2013年起，香港話劇團黑盒劇場透過公開徵集原創劇本，先後推出了十多齣風格迥異又各具特色的原創劇目，為有志編劇人士提供平台展演作品，更為劇壇的可持續發展默默埋下種子。提交的劇本由香港話劇團藝術總監領頭的專家小組進行評選，中選作品會交由香港話劇團製作，並會支付劇作者創作酬金和演出版權費。香港話劇團會與劇作者商討邀請合適的導演執導，並由導演和香港話劇團決定演員和製作團隊人選。至於部份有潛質的落選作品，也會被挑選進行圍讀，團隊會為劇作者提供藝術意見和指導。

若要培養更多粵劇編創的人才，香港話劇團的做法確實可堪參考。它不但為優秀劇作提供曝光機會，也去除了編劇尋找班主和製作班底的煩惱。未及水平的編劇也有機會從中學習，提高日後作品水平。又可以考慮每屆訂定主題，例如傳統排場、文學改編、名作賞析、甚至乎其他劇種的優秀作品等等作專題講座或研討，增進劇本創作知識，啟發思考，提供創作養料。另外，又可考慮在評審團隊中加入粵劇界別以外人士，如學者、藝評人和現代劇場的藝術家，多角度審視劇作的可觀性，期為現代粵劇提供更多可能性。香港現時並沒有一個「香港粵劇團」可擔當如香港話劇團般的角色，或許可以考慮每屆以合約形式聘請不同藝術總監和行政人員統籌領導整個項目，製作演出，當中細節，還須深思。

(三) 團隊

要將文字劇本轉化為成功的舞台表演實有賴整個團隊的合作。回看戲曲中心小劇場的製作，除編劇和演員外，音樂、燈光和佈景各自謹守崗位展現劇旨之餘亦同時各有發揮。當然也少不了一位導演統領全劇方向和風格，大大加強了作品的藝術可觀性。

一般的粵劇製作，在演出前會安排各方人員講戲，目的在理順劇本情節、唱唸安排、音樂銜接和鑼鼓的處理。對一齣新劇來說，演出前製作團隊的溝通和集思廣益就更為重要。可是，對於沒有財力支持的編創人或劇團，能夠安排一、兩次講戲已是十分難得。工作人員往往因各有工作，也未必能全體出席。除了講戲溝通，排練也是重要一環。固然，若有經驗豐富的伶人擔演，或許未須太多排練，但如劇內人腳眾多，或場面有特別安排而非一般傳統程式，適當的排練就更為重要。

表演藝術有別於如畫作、雕塑、書法等視覺藝術，它要依賴作者以外的專才執行和賦予生命，最後在觀眾心中完成。一個多好的文字劇本若果沒有製作團隊的理解和支持也只是徒然。遺憾的是，一般編創人，尤其是業外人士，往往缺乏一個有如戲曲中心小劇場的製作團隊，除非有充分資金或足夠的政府資助，否則作品也缺乏排練。編創人下筆創作但憑一點熱誠，卻看不到作品有能夠被良好執行的前景，怎不令人望而卻步呢。當然，提出問題容易，如何解決也的確費煞思量。

(四) 宣傳

一般粵劇表演的宣傳，都走不出單張、海報、戲曲雜誌、戲曲網頁、傳媒訪問等慣常手法；偶爾還會見到地鐵燈箱廣告，網上廣告，甚至是海底隧道口大型廣告等，所需費用可大可小。有新意的劇作就更需要適當的宣傳策略

來推廣，以期不常看粵劇資訊的潛在觀眾也能接收到相關信息。戲曲中心的自家製作，自然可運用機構的資源推廣宣傳。試想編劇辛苦完成劇本，跨過了製作的重重難關，演出卻沒多幾人知曉，若果新劇有別於一般慣見內容，又欠缺知名伶人參演，很可能還會遭傳統觀眾背棄。這樣的結果，怎不令有志粵劇編創的人士三思！假若政府或相關機構能夠提供適當渠道，免費為新劇推廣宣傳，將演出資訊帶到目標觀眾當中，甚至設立園地，提供有關劇作的訪談資訊和評論，就像上文建議設立專屬場地給予新編劇作上演一樣，旗幟鮮明地鼓勵和支持粵劇編創，不但能更有利於粵劇的推廣，更可漸漸凝聚一班關心粵劇編創的人士，有利粵劇藝術走更遠的路。

（五）演練

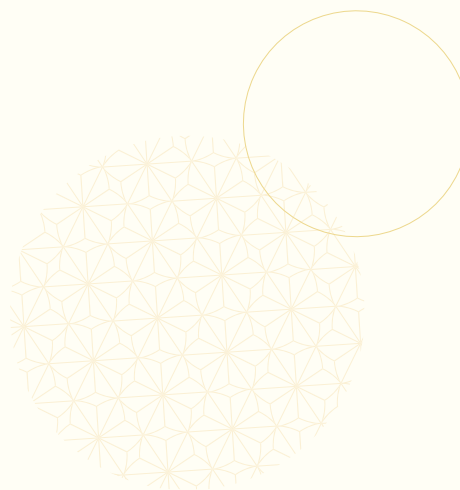
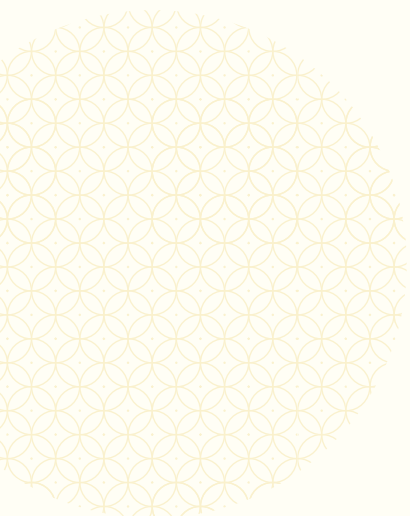
目下的新劇，首演多是一場至兩、三場，假若幸運地有資金或政府資助，可安排重演，也多限於一至兩場。劇作縱使多優秀，能接觸到的觀眾也就是那數場的數目，未免可惜。回看昔日流傳至今的優秀作品，年復年被不同戲班甚至業餘人士搬演，不同年代及層面的觀眾也會接觸到，叫好的劇作更漸漸積聚口碑和更多關注，形成了一隻無形的推廣之手。戲曲中心的「霸王別姬」和「文廣探谷」，因着場地優勢可獲多次重演，不但令整個製作更趨完美，還讓更多觀眾得以欣賞這兩齣優秀劇作。

另外一個現象，就是新編劇作通常與首演劇團或伶人掛鉤，其他劇團或伶人無從亦不會考慮搬演。這其中當然涉及了很多問題，但也大大局限了劇作的流傳。長此以往下去，香港粵劇界自會只剩下馮志芬、唐滌生、李少芸、徐子郎、蘇翁、葉紹德等的劇作家了，也只有他們的作品能夠繼續流傳。愚以為政府若有意鼓勵粵劇編創，何不當推手組織或推動有口碑的優秀新作有序重演，讓更多人認識和欣賞，毋令優秀作品只得曇花一現。又或者政府可考慮提供資金和場地，吸引其他對劇作有興趣的劇團搬演，讓劇作可透過重演更千錘百鍊，增加流傳的價值。

結語

愚編創經驗短淺，以上淺見皆以粵劇藝術愛好者身份言之，志在拋磚引玉，引發思考。須知紙上談兵容易，要推行實踐是難之又難，尤其是要政府投放資源在一些短期難見回報的項目，它也要面對不少壓力。唯是只看一朝功業，而缺乏遠大視野，我們只有繼續戀棧舊日光輝，前人遺產。筆者執筆之時，適值東京奧運，香港運動員為香港取得共一面金牌、兩面銀牌和三面銅牌。回看滑浪風帆好手李麗珊在1996年奧運為香港取第一面金牌至今凡二十五年，香港投放了多少資源和積聚了多少社會力量才能達至今天的佳績？再說

回粵劇，我個人認為現今的條件比過往優勝。今天的粵劇，多了年青人和有學歷人士參與，老行尊比以前更肯以身相教，觀眾群的層面更廣泛，再加上有志編劇的人士越來越多，就只欠一個有利環境，誘發各方力量結合，讓粵劇藝術再上層樓，持續發展。「路漫漫其修遠兮」，衷心期盼這天的來臨。



粵劇後台支援經驗談

李浩賢
先生



作者簡介

畢業於香港演藝學院科藝學院，獲舞台管理榮譽學位，1995、96、97年連續三屆獲得校內成龍慈善基金獎學金。1997年獲得成龍慈善基金獎學金（海外訓練），前往美國紐約實習，於 American Opera Projects, Inc. 任舞台監督，2001年榮獲第十屆香港舞台劇之「優秀青年舞台管理獎」。曾任多個本地及海外表演團體之製作經理、舞台監督及執行舞台監督。近期參與製作有《容祖兒 My Secret Live 演唱會》，《法國五月藝術節 2018》及《香港青年藝術協會音樂劇——Melodia》。並曾擔任任白慈善基金《西樓錯夢》、《帝女花》、《再世紅梅記》及《蝶影紅梨記》之製作經理。曾為香港電影資料館擔任多個展覽設計，陳奕迅《The Easy Ride》演唱會擔任意念編排，《剎那的烏托邦》擔任助理導演、佈景及服裝設計。李氏現為自由工作者。

(以下為經整理後的演講內容)

各位好，在粵劇上我自己也算是業餘的一分子，通常也集中後台管理。我第一次認識粵劇應該是小時候和家人一起去荔園看戲，相信到場大部分也知道荔園在哪裡吧！我認為粵劇是一種「入屋」，「入社區」的藝術表現，它不像莎士比亞戲劇那樣高不可攀，粵劇是「入屋」的。即使在過去娛樂不多的年代，電視裡面的一些粵語長片也有戲曲的元素，那為什麼到了現在喜歡粵劇的都是老一輩呢？他們從以前開始一直看著粵劇，直至現在成為了廣大的觀眾群。相比於舞蹈或是戲劇，粵劇是更受觀眾歡迎及賣座的。再加上現時很多粵劇劇目早已是家傳戶曉，大部份觀眾能夠倒背如流。即使有時候觀眾未必對劇中演員十分認識，亦自然會被劇目吸引進場欣賞，從而建立起一個龐大的觀眾群，相反一些戲劇和舞蹈演出卻需要花費很多心力才能夠找到觀眾。

我很幸運認識了楊智深，還有仙姐（白雪仙）。我記得自己是在 2004 年時認識她的，第一個和她合作的演出就是《西樓錯夢》。之後也做了《帝女花》、《再世紅梅記》、《蝶影紅梨記》。我真的很幸運，作為一位從演藝學院畢業的書卷派，其實當時的我對戲曲認識並不深，因為當時學院沒有戲曲相關的課程。後來我們才知道原來想像中的演出後台和粵劇的後台是相差很遠的。我們當時只是想：其實都只是一個演場演出而已，那我們就做好自己的後台支援工作吧！後來我卻發現在戲曲裡不論是演出的習慣，甚至整個運作體制都是不同的。回想起自己第一次進去粵劇後台工作的時候，甚至有過放棄的念頭，因為我發現自己過去學習的體制是完全沒法在這個地方運行。幕後的我們都想做一個支持者，支持前台的演員及演出，可是在現場時我卻感到不知所措，完全不知道該如何支援。可能現在的粵劇演出會比較好一點吧！後來我就開始學習到各個單位如何在慢慢磨合，互相學習和認識，從而共同努力去呈現一些期望的東西。我相信大家也是對演出藝術有一顆熱切的心才會參與幕後的工作。

仙姐是一個十分開明前衛的前輩，如果大家有看過由她監製的表演，相信都會發現很多不同的舞台元素如燈光、音響、投影或舞台調動等等。相對以前簡單的粵劇或者戲棚式的粵劇就複雜多了。現在的人，甚至是政府都沒有這個資源去做如此規模的演出。她不是走一個演唱會的形式，雖然也可能算是一個商業演出，也有所謂的「粵劇明星效應」。縱使如此，她也是非常樂意及不計付出地投放大量資源在演出上。她對演出的要求就是「好、美、準確」，不論多麼辛苦也必須要達到要求，所以基本上我們的團隊沒有人敢說不好。仙姐對演出的細節也是十分著重，就算是一件衣服、一塊布她都會提出意見，排戲時被她責罵也是屢見不鮮。仙姐除了是演員的藝術指導外，還像一個導演，而我認為這是十分重要的。

此外，正如剛才珍珍（鍾珍珍）所說，排練也是十分重要。以往我們做粵劇可能是下午綵排，然後當晚就演出了，可能是因為大家都已經對劇本非常熟悉吧。然而有時候很多變動，即使是一些微小的位置，例如演出時的站位，其實都可以通過排練而使演出呈現更強的美感，可見排練的重要性。當年與仙姐合作的時候常常會進行一些密集的排練，那時做一部戲是需要一年前就開始籌備，故此相對現時便有更多的時間進行一些仔細的排練和調整。

而在演出資源的投放上，我認為相比其他藝術種類，粵劇已經是有比較好的專業支持。首先現時我們已建成了一個專為粵劇演出的場地「戲曲中心」，而不會有如「舞蹈中心」或「戲劇中心」等一些作某種藝術演出的地方。另外也有油麻地戲院等，各單位投放的資源和資金也相對其他藝術多，所以我相信粵劇在將來的持續發展性也會比較高。

最後說一件令我感動的事。近來常常看到一些年紀很小的孩子有興趣和開始學習粵劇，縱使人們常常說粵劇是一個很沉悶的藝術形式，但我很高興這仍然能吸引到新一代。一些有心的家長更是十分支持自己的孩子學習粵劇。看到這一幕實在是讓我十分感動。多謝大家！

唱腔設計和音樂設計 的核心價值



余嘉樂
先生



作者簡介

余嘉樂是土生土長的年輕粵樂音樂家，自七歲開始跟隨曾志偉老師和邵琳老師學習二胡，其後在香港演藝學院修讀中國戲曲課程，師隨吳聿光、余其偉、歐陽婷、駱慶兒、周仕深，學習高胡技巧、戲曲知識、伴奏理論及音樂設計，並隨宋向民和戴日輝學習鑼鼓。

2017年，以一級榮譽畢業，同年獲聘為演藝青年粵劇團的音樂領導，並為不同劇團擔任音樂設計和音樂領導，曾設計劇目包括《西遊記之三打白骨精》、《繁華三夢》、《蘇秦 - 合縱金印記千秋（與梁煒康共同創作）》、《乾坤鏡》、《精裝金葉菊》、《陸文龍歸宋》、《清宮秘史之納蘭與青格兒》等。曾合作劇團包括「福陞粵劇團」、「藍天藝術工作室」、「吾識大戲」、「悅鳴劇藝坊」、「千珊粵劇工作坊」等。

2020年成立「樂孜聲工作室」，寓意為孜孜不倦地傳承粵劇藝術，除了傳統粵劇藝術之外，也學習中國音樂和西方樂理，希望納百家之善，融匯貫通。參與演出時，會嘗試為演出者打造音樂和唱腔，務使表演能聲情俱備，引領觀眾投入劇本之中。

(以下為經整理後的演講內容)

大家好！平常接觸大家都是在樂池裡面，或者在演唱會上看到大家。在這裡我先感謝香港教育大學粵劇傳承研究中心、西九文化區戲曲中心、粵劇研究促進社（香港）、穆如室粵劇文化推廣工作室及粵劇發展基金給了我這個機會進行分享。

我今天談及的主題是音樂設計和唱腔設計的核心價值。這個概念是2004年由香港的學者提出的，談論到香港音樂和唱腔設計一直以來有什麼特色。描述粵劇的特色之前，我先說說自己的背景。我在2002年開始學習二胡，2004年開始接觸合奏，參加不同的樂團，2010年開始學習粵劇拍和。對我來說，粵劇有什麼吸引呢？其實粵劇是一項綜合性的表演藝術，以香港演藝學院為例，他們除了戲曲學院，另外五個學院分別是：電影製作、舞蹈、音樂、後台製作、戲劇。粵劇正正包含了各種元素，在這個過程之中，我由抗拒到了接受，直至今今天站在這裡。

先談談唱腔設計，我個人認為在現在的年輕演員來說是比較弱的。他們聽到一個唱腔會說「我知道這首歌是仙姐（白雪仙）的」，「我知道這首歌是芳艷芬的」，「我知道這首歌是聲哥（林家聲）的」。但聲哥的唱腔有什麼特色呢？仙姐的唱腔有什麼特色呢？仙姐的反線二黃上句第二頓和芳艷芬的反線二黃上句第二頓又有什麼分別呢？很多演員也不清楚。故此當我與不同的演員接觸時，也會和他們分享，例如說「你這個腔是聲哥的，你想不想用呀？」讓他們更清楚自己到底在唱什麼。

又說到另一個問題，年輕演員對於音樂的認知比較薄弱，其實他們不知道自己在唱什麼音調，什麼「do re mi」，其實工尺就等同「do re mi」，我一直認為兩種模式都認識，只會有利，沒有弊。很多年輕的演員就這樣搬字過紙，行內術語叫「唸口黃」。如果他們的水平只到了這裡，對於粵劇的發展來說就不是太好了。如果他們知道自己在唱什麼音調，熟悉有關音階的知識，知道整個流程是怎樣「跳上跳落」，我相信可以創造更多現代的唱腔。所以說到唱腔，我經常和年輕演員說：「你不妨去找一些前輩學習一下；先模仿，不喜歡或不合適的話，再調整。雖然前人的唱腔未必最適合你，但接觸多些，這也是好的。」

接下來我想談論一下音樂設計。我自己是學習中國音樂出身的，至今已差不多快20年了。其實我對於中國音樂是特別鍾情喜愛，但是粵劇樂隊的編制和中國樂器特性存在著一個有趣的衝突，就是我們的粵劇樂隊每件樂器都只有一件，而中國樂器的特性就是每一件樂器的音色都是無法遮蓋。到了我們進行音樂設計的時候，怎樣把每件樂器的特色表現出來呢？如何令每件樂器在樂隊裡面可以融合呢？這是在音樂設計上一個十分困難的問題，而在樂器

編制上面亦是如此：在安排樂器上，我們通常都只可以安排八個人（樂師），故此只能強行制定要有多少件低音，有多少件中音，有多少高音，多少是拉弦樂器……但是中樂其實不是這樣，一個樂團可能有十幾二十個人。中國音樂其實很特別，只有一件樂器的時候你只能聽到它，當有兩件相同的樂器時他們的聲音便會融合在一起。現在我們面對的問題是接受能力比較弱，因為我們受到很多傳統的框架框住。在音樂性方面，正如剛剛楊老師（楊智深）所提及過的「強姦工尺」，其實我們大部分時間都接受不到，但有時也必須接受。當然，在這方面我覺得作為編劇是有責任及需要認識相關的知識，並需要他的文學修養去盡可能配合這個旋律。

在此，我也想分享一下在音樂設計途中遇到的一些困難。我們音樂樂隊通常有兩個領導，一個擊樂領導，一個音樂領導。我自己作為一位音樂領導，經常面對的問題就是其他的手足對我的依賴太強了，原因是什麼？因為他們不需要做一個「擔」的工作，而是一個「跟」的工作。大家都會想：跟著你就可以。但其實這是不可接受的，我也很不喜歡聽到這些話。每個樂師都有獨特的價值，但到底怎樣才能夠讓他們提升呢？就是正如剛剛鍾珍珍女士所說「要多看」，為什麼以前有些前輩對於獨奏的地方特別敏感，很快便可以上手呢？因為他們不停地記，不停地做，做了很多次。但為什麼現在一些年輕樂師對於獨奏或是要擔當的地方會比較弱呢？因為他們做得少，這個關乎我們現在「速食文化」的生態。有時候各位樂師真的未排練好，或者是第一次接觸有關曲目，很緊張就要上台。這也關乎一個資金的問題，那這個問題怎樣解決呢？當然唯有靠政府多些支持了，相信有做班政的朋友也清楚，其實劇團在預算上真的十分緊張，賺大錢實在很難，單靠票房收入實在是難以支撐成本，在這麼緊張的預算下戲團怎樣可以維持下去也是一大難題。

此外，我亦想分享一下我的心態，我覺得創作是沒有絕對的對錯。當然我們粵劇有自己的核心價值，例如大鑼鼓，京鑼鼓，要分別清楚，有什麼是別人拿過來的，有什麼可以照用的。其實音樂是可以不妨照用的，有時候聽到一些編劇朋友說：「我想到一段詞，但想不到用什麼小曲。」我都會鼓勵說：「不如你先嘗試隨口哼一下出來再說？當你嘗試這樣做的時候，其實已有它的價值，甚至已經變成了你想要的一個旋律。至於有關拍子和調性等問題，交由我們樂師幫忙解決就可以了。」

最後我想和大家分享一句，我們接觸創新事物時，不要先拒絕，要先嘗試接受，再分析好還是不好，互相學習，繼續提升，做出屬於 21 世紀的粵劇藝術。多謝大家。

當代粵劇中的音樂設計

黃寶萱
女士



作者簡介

工花旦。畢業於香港演藝學院中國戲曲課程。黃氏幼承家學，父親為著名粵劇演員黃金堂，師承吳聿光，曾隨梁谷音、胡芝風及李鳳等名師學習。2011年成立粵劇場。2014年獲選為「西九戲曲中心粵劇新星」，並獲頒優秀表演獎。2015年榮獲香港藝術發展局頒發藝術新秀獎（戲曲）。近年的作品包括《覆水難收》、《清風亭》及小劇場粵劇《霸王別姬》（新編）等。2018年加入西九文化區戲曲中心茶館新星劇團，擔任音樂設計。

(以下為經整理後的演講內容)

各位好！今天很高興因為可以在各位學者、前輩、同行同業、甚至乎是後輩和戲迷前面分享一下這七八年來，我對音樂設計的一些感覺。

音樂設計絕對不是一個新興的行業，有時候有些人會說你現在開始「搞音樂」，我就會回應：「音樂不是我搞起來的呀！」過往我們這些學院派在演藝學院讀書的時候，其實在我們的劇目裡面已經有很多的音樂設計，例如大家經常看的《夢斷香銷四十年》，其實已經有大量的音樂設計。又例如《梁祝》，這些好聽的間場曲，甚至我以前讀書的時候最喜歡聽威伯（梁漢威）的劇目，威伯的音樂很多，而且都很有主題性。在我學習的時候我發現，這類型的粵劇和我平常看的粵劇是很不同，但在我讀書的時候也不清楚有什麼不同。因為我每一次一進去聽到主題曲，一下子整個感覺都出來了，知道了中間可能會唱那些主題曲，再有一些變奏。到完結的時候也是出現那些很好聽的主題曲時候，便令我覺得整晚演出都十分流暢。有時候看劇到了中休的時候可能大家都在討論去不去洗手間時，也是繼續播放一些主題音樂，所以我覺得音樂對一個劇目來說是十分重要的。

而在我的個人作品，大概有十二三個吧，其實都有很多傳統的音樂設計。什麼叫傳統的音樂設計呢？例如一開始來一首輝煌的開場曲，然後在演出中間播放一首比較優美，可以不停重複播放的間場曲，以配合佈景的變換，之後再來一些和動作配合的音樂，最後就是謝幕曲。我覺得這就是一個十分傳統的音樂設計，這個音樂設計看起來十分簡單或者我的工序很少，雖然看起來創作很少，但其實音樂越簡單，越能夠讓觀眾專注劇中演員的「唱、做、唸、打」。這也是切合了戲曲的特質，因為戲曲的目的就是要讓觀眾欣賞演員的技藝和四功五法。我認為任何一種在舞台上的創作，無論是佈景、燈光，還是音樂設計，都不可以影響觀眾欣賞演員技藝，這個是十分重要的。舉個例子，首先劇中有一段很感人的反線二黃，然後樂師又設計了一些很好聽的唱腔，演員很感動，讓所有觀眾也十分陶醉。這時候我設計一個又高又低、又獨奏、又跳來跳去又和弦的過門，其實會讓演員分心；就算演員不分心，觀眾也會分心，這個絕對不是一個好的音樂設計。當然我也曾經試過，但我會認為這個對於我來說是一個創作的敗筆。到了現在，我一定會跟自己說我的作品不可以這樣。

今天我想在這裡分享兩個我自己覺得比較特別的例子，第一個例子就是小劇場《霸王別姬》（新編）。我們第一次做的時候不是故意分開音樂和鑼鼓，是因為場地空間小而放不了。我發現很多創作也是因環境而逼成的，於是我們第一次就把鑼鼓和音樂分開了。而第二次的時候，因為我們的編劇突然又想換戲服，又想添加其他什麼，而當時我們的戲就只有三個演員，這個三分

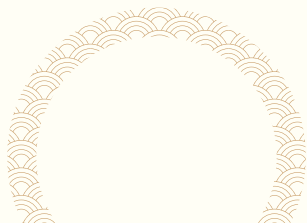
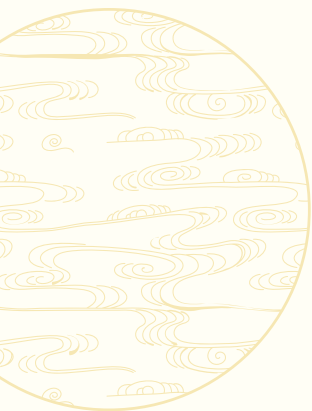
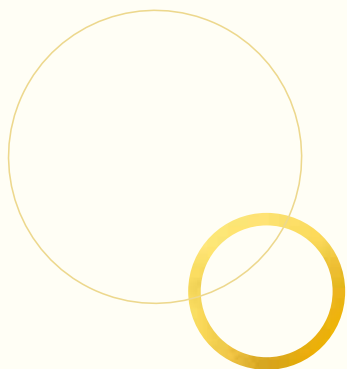
鐘的間場，三個演員都需要換戲服，那我們可以在台上做什麼呢？在這個傳統的戲曲裡面，我們可能會用鑼鼓來填滿這三分鐘，但現在場地不允許。於是我們又想可能創作一首歌，可是哪一首歌我們可以讓觀眾聽三至五分鐘也不悶呢？於是我們就嘗試利用舞台上這個分開的畫面，並把它們假設成分列左右的兩隊軍隊，一隊用鑼鼓去打仗，另一隊則用音樂去打仗，就像千軍萬馬一樣。因為我們這一場戲就是說霸王到了烏江最後一戰，於是當時我們便創作了一些沒有調性，純粹是一些聲響效果，令到觀眾好像置身一個環境裡面。而且，因為這是在一個小劇場中演出，那個台是沒多少高度，我們和第一行的觀眾其實是十分接近，樂師們和第一行的觀眾也很接近，所以觀眾便會有一種戰爭就在他們身邊的感覺。

其實在這個例子裡面我最想說的就是，我們樂隊依然是原班人馬，是可以做《帝女花》、《紫釵記》的樂隊，是專長做這類型戲的人，然而我們所有創作都是為了配合不同的戲而產生的。而且我們沒有影響演員的技藝，沒有打斷觀眾的注意力，所以我覺得這個音樂創作是成功的，也可作為將來我們音樂設計的其中一個創作方向。

另一個我想分享的就是《文廣探谷》。在《文廣探谷》整部戲裡面用了大量排場，包括一些比較傳統的排場和曲牌。所以當我們在談劇本的時候，我就明白到可以創作音樂的空間是比較少的。但很幸運的是，在未有完整劇本的時候，我們已經有一些創作會議，讓我可以知道佈景的朋友想怎樣做。可以聽到監製說原來舞台上會有 LED 佈景，也可以知道燈光有什麼想法等等。在這個情況下我們可以互相交流，知道大家想要什麼。這也影響了我的思維：既然每個人都會有創作，不會只有音樂設計的人沒有吧？當時劇中有一個橋段，就是說文廣他看了一本書，就是他家裡的秘笈，然後他進入了這本書裡面，看到了很多這本書裡面的東西。當時設計師指出他會把文字還有圖案以零零碎碎的方式放在 LED 佈景上面，這就讓我聯想起他進入了一個時光隧道，由一個真實的場景突然進入了一個虛幻，幻想的場景。於是我就用了一些粵劇比較少用的半音階作配合，彷彿去了一個隧道，然後四處有些東西飛過。可能有些朋友聽完之後會跟我說：「很有《星球大戰》的感覺啊！」這其實是我正正想要的效果。當我第一次拿這一份曲譜出來給樂師的時候，固然他們有很高的技術能夠演奏到這首音樂，但他們也十分詫異表示：「真的可以嗎？」我也堅定地跟他們說：「可以的，可以的，我們試一下吧！」甚至連黎耀威都說：「我聽不慣，覺得不好聽。」然而當我在回顧這麼多場的演出後，我仍然覺得，其實這個音樂設計的效果是突出的。

總括而言，今天的音樂設計在新生代的環境下，除了一些傳統的音樂設計，例如梆黃的結構我們一定要認識之外，在新的故事、新的環境、新的舞台

技術及美術各方面，其實音樂仍然有它的創作空間，而這個創作空間其實是越來越大的。不過我也要趁著這個機會，清楚地提醒自己和同業，無論如何我們絕不可以忘記戲曲裡面的「四功五法」，我們廣東音樂的拍和及我們的傳統思維。相信在雙軌行車的發展下，音樂設計仍然可以繼續這樣走下去。謝謝大家。



圓桌討論：
粵劇編創
與舞臺實踐
的省思

主持：
楊智深
先生

嘉賓：

鍾珍珍女士 黎耀威先生
周潔萍女士 雅璇女士
李浩賢先生 佘嘉樂先生
黃寶萱女士 陳澤蕾女士

(以下為經整理後的圓桌討論內容)

楊智深先生：

今天這個環節，我有考慮過邀請什麼嘉賓。雖說大家都是從事粵劇創作，其實我有些東西是近年來才懂得的。現在這一代應該都是比較中堅吧，尤其是今天出席的各位。我也是進入這個領域後才寫一些研究的文字，然後半推半就就開始了寫一些劇本。另外，我也從事一些電影的創作，在這裡我發現兩者的區別很大，粵劇除了演員之外，就是編劇。大家認為粵劇的創作除了是編劇，就應該是演員。其實可能很多環節從前他們不需要，或者好像李少恩博士說的：「你的編劇和馬師曾一起溝通就可以了，那你不用這麼多部門的。」

在今時今日有很多粵劇的劇團，有些所謂的「新製作」，可能也只是在考慮劇本。當然我們也會很疼愛編劇，因為我們也被「蹂躪」過。別人拿到劇本後：「這裡不能唱……那裡不行……」然後幫你刪除掉就算了。但是，就算不行也有很多方法可以解決的，是吧？所以，我邀請了兩位新晉的編劇。是不是會有些方法，而並非就這樣刪除掉就算，因為我覺得刪掉是有點殘忍。「這部不要啦，那裡不用啦」——即是說你也要想想是不是大家可以商量一下。所以我十分明白。你不滿意也可以告訴我，可不可以給我一次機會看看我寫的究竟是什麼，而並非他第一晚演出的時候，他不說你也不知道這個劇本是你寫的。

我認為創作是有很多環節的，譬如說：設計部門。其實粵劇本身牽涉這麼多音樂的東西，但是你不可能像以前「新艷陽」時候，那些樂師永恆地和他一起上班。譬如很多時候，都很像黃寶萱說的一樣：開場曲、過場曲、散場曲。散場曲當然不用的，例牌就是那一首的了。新一代比較活躍，也有一些代表性，包括製作方面。黎耀威就是多方面的全才，又能寫，又能做，又做行政；另外有兩位音樂人，余嘉樂和黃寶萱；另外有兩位編劇，周潔萍和雅璇。大家都來討論一下。

我做編劇的戲規模亦算大，尤其在戲的形成和排練方面。大家都參與過這些製作步驟。有些樂師會說：「他們從來沒有叫我設計音樂。」因為有些戲劇是不需要的。大家認為，譬如在這個製作中，在這麼多新劇的資助上，我想聽聽從業員的意見，看看哪些位置我們會比較忽略或者缺乏溝通，因為我們這個行業經常缺乏溝通。

現在有請嘉賓逐一上台就座。其實我剛剛看過陳澤蓄的戲，想不到你設計得這麼坎坷，但是其實香港是不是應該……或者黎耀威你算是經驗比較豐富，或許你說說在創作新戲時醞釀題材，或者寫劇本，然後直到和真正的劇團溝通，即是在這裡……因為你們都有一個固定的班底吧。如說有一個外來的

班底，見到一個新的劇本，你的感受如何？或者你會預視到什麼問題是會經常出現的？

黎耀威先生：

我也有寫很多劇本給其他劇團，也有劇團找我寫，譬如他會給我人選和故事題材，讓我寫。其實我自己會……因為大部份接觸的前輩都是經常與我一起演出，所以我就比平常人多了機會見到不同的演員，例如有機會見到文武生，那麼我就會問他：「我在寫劇本，你有什麼意見？」或者他會很直接地給予我意見。因為在這個舞台上彼此接觸多了，彼此的了解亦會更多。又譬如某些劇團的男女主角喜歡對唱，而未必喜歡唱一大段，我就可以減省那些時間去想那些部份。可能有些新編劇未必知道演員的要求，他們就可能花了很多時間，只是寫自己想到的曲詞。當然在開始的時候，可能會像你說的一樣，劇本有很多位置被人刪掉，可能在垃圾桶裡面找回來的已經有幾個劇本。那麼我就會去問問他們為何要刪掉我的那些部份。第一是需要反省，第二是要了解為什麼會被人刪掉，有什麼不好的地方。可能是經常與前輩演出吧，他們也十分樂意為我提供意見，告訴我為何要這樣。

楊智深先生：

但是，很多編劇並不是演員。

黎耀威先生：

是的。

楊智深先生：

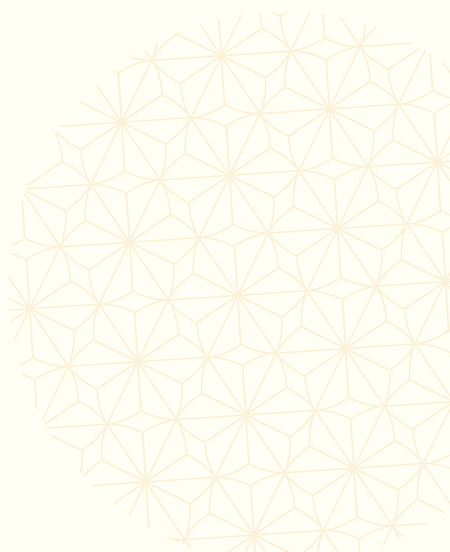
那麼他們與你說的那些前輩是無法溝通了？

黎耀威先生：

是的。

楊智深先生：

但是其實這種情況是正常的。或許是你的情況比較「不正常」吧！因為你又做又寫，你既是演員又做編劇，你的身份是比較特殊的。如果說那部戲是只有一兩位編劇，他們沒有辦法見到演員，而且我們有些劇團甚至是不需要你去見演員的，拿了你的劇本，然後就和演員討論，那個演員喜歡怎樣刪改就怎樣刪改。那麼這類現象你認為合理嗎？或者有沒有什麼解決方法？



黎耀威先生：

這件事情的解決方法當然是視乎編劇和劇團和演員的磨合程度。

楊智深先生：

我聽到很多的是，譬如說班主拿了或者買了一個某君的劇本，某君卻不能見演戲的演員，演員喜歡怎樣刪改就怎樣刪改，編劇是沒有途徑可以見到演員的，就像賣兒子一樣，賣完就算了，是不是有這種情況呢？

黎耀威先生：

首先感到十分可惜，如果有這樣的情況。如果遇到這樣的情況，現在來說編劇需要主動，要求在這個劇本上，希望可以與劇團或者製作團隊有一個溝通。而我們演員，可能我也會演其他編劇寫的劇本，我們也十分樂意進行溝通，因為我真的未必知道他的情況如何，或者編劇也未必知道演員換衣服是需要十分鐘的，那麼編劇可能在十分鐘的劇情上面，就再稍作調整。其實我認為這個溝通是必要的。

楊智深先生：

珍珍，你也曾經做過可以說是「流程比較完整」的兩個作品。那麼，譬如說你用現在這個粵劇界的製作方法或者創作，你會有什麼看法？

鍾珍珍女士：

我也是演藝學院出身的，所以其實在基本訓練上是會稍為有些不同的。因為我們的基本訓練就是……最初演藝學院有少少不一樣，因為最初的演藝學院，所有藝術性的事物都是老師做的，或者一些重要的崗位可能都是由老師負責的，然後我們去輔助。於是我們就看見很多楷模，譬如燈光設計師和舞台設計師，當年他們也是老師，舞台總監也是老師做的。因此，我們有很多楷模。所以我們會看到一些比較西式的做法。當年我年輕的時候就會覺得，這就是金科玉律，就是要跟著做，你不跟你就是不對的。但是畢業之後就會發現學校學的東西和外面世界的距離是十分遠的，譬如做燈光的是沒有足夠時間讓你操作的，你自己想吧！實際情況其實是與開支預算掛鉤了，所以很多時候你不是學院學完出來就一定「啲套功夫耍得到」。回到粵劇裡面就更加是這樣了，因為粵劇一直都是由市場主導，於是他們受到預算的限制就很大了，他們是一定要考慮錢的問題。於是很可能做不了大家心目中，或者我們這班在演藝學院出身的人心目中想的和應該做的事情。

楊智深先生：

都做不了。

鍾珍珍女士：

是的，做不了。因為它壓縮了，將所有的事情壓縮了。大家都假設你在家中已經完成了，就是這樣的。所以，是很難比對的。只不過如果大家資源是足夠的情況下，應該做得到些什麼呢？怎樣將那個可能性提高呢？我覺得這些才是應該要想的事情。或者是另類，不一定劇本才是具創意的，如何帶出那件事，用最經濟的方法去帶出那件事也是創意。就好像我們的小劇場一樣，其實我們是只有 20 人的團隊，加上負責操作字幕的也只不過是 23 人，我們去到哪裡都是這個團隊。當然，我們花費的錢應該還是比坊間多的，但是我們就締造了一個小小的成績，我們就這樣不停做，令到創作者有一個復活的機會，而不是做兩次就說不好，就以後再也不做了。

楊智深先生：

這個我的感受十分大，始終你在這些現代劇場，很多時候，尤其現時，我針對香港粵劇，他還落後於這個……即是說他的水平根本還未有資格可以上這個現代劇場。另外，戲曲也是全國性的，有關排練和準確度等，都是有一個舞台標準的，是吧？

鍾珍珍女士：

我想補充一句，我在內地也經常這樣說，由於香港和內地的體制不一樣，因此並不能夠直接比對，正如我們不能夠把蘋果和橙作比對，這是不公平的，因為內地的劇團全部都是官方主辦的團體。

楊智深先生：

不是的，內地也有些私人團的。

鍾珍珍女士：

有私人團，但是大部分是官辦的，或者我們看到的，過來香港的，大部分都是官團。因此他們的體制和我們的體制是完全不一樣的。

楊智深先生：

我則認為這並不全然是，因為我在大陸也接觸過很多劇團很長一段時間。雖然說我們香港是這樣的，但是始終舞台上的水平和標準都是客觀的。我經常殘忍地說：「你們起碼記得台詞、記得歌詞。」這個也是比較客觀的標準。另外，

始終觀眾不會理會你，始終觀眾會看好看的，即是觀眾的目光是不會固定的。我當然也希望香港可以繼續進步。兩位編劇，請問有什麼經歷可以分享呢？

周潔萍女士：

我的經歷就是，像我之前說的一樣：要給新晉的編劇信心，一直繼續寫下去，寫多些，可能就要多給信心他們，給一些定心丸，不要刪掉太多他們的創作。因為我的理念是，可以在第一次、第一晚演出的時候讓我看到，然後我就會知道我錯在哪裡，那麼我就會有信心繼續寫下去，一路改進。這個是我很大的感受。

楊智深先生：

雅璇就還沒有這個感受了，因為你都還沒有寫過劇本……

雅璇女士：

說真的，我在這方面的經驗是比較少的，但是直至今天我寫過的，在寫作的過程裡面都經歷過被刪減的情況。但是我覺得自己是比較幸運的，因為我覺得就算被人刪改，其實對於編劇而言也是一種試煉、一種鍛鍊。當中其實也學習到不少東西，有時候在刪減掉一些地方之後，是真的會使劇情節奏更加緊湊的，而並非無理由地刪減掉的，我覺得這個就……我暫時來說，我的經驗就只能讓我分享到這裡，日後如果有什麼很悲慘的遭遇，這個我就不是很清楚了。

楊智深先生：

余嘉樂，你在音樂設計上或者唱腔設計上有什麼分享？你覺得現時給予你的時間或者金錢，又或者是配合程度，你自己有什麼意見呢？

余嘉樂先生：

我曾有一個音樂設計的作品，就是與梁煒康合作的《蘇秦——合縱金印記千秋》。其實我想帶出一個問題，就是溝通。康哥在做這套戲的時候在舞台上下有十多個崗位，我認為溝通很重要。無論是跟編劇或是演員，甚至跟拍檔、擊樂，甚至跟自己的下架，其實大家都是一個互相學習的過程。可能我自己也是拉二胡出身，可能對於古箏的技法、琵琶的技法、大提琴可以到什麼音域等等都未必會認識太多，又例如人們會對我說不要寫那些令別人難以彈奏的音調。這是一個很好的學習過程和溝通。因為我與黃寶萱也有過幾次合作，我自己的心態都是先嘗試。因為很多時候，她除了從一個音樂的設計角度出發，也會從演員的角度出發，而且已經想好如何去演。有時候我們會一起遇到的問題就是：我知道她的想法，我也知道她想其他演員怎樣做，但是演員並不知道她

想怎樣，那我就只能照著樣子模仿幾種音樂，但是最後並不是她想要的。因此溝通是很重要的，這也是關乎我們的排練節奏，因為現時的節奏也是比較緊張的，有時我們真的是時間不足。所以希望大家可以給予創作多一點的空間、時間、支援。

楊智深先生：

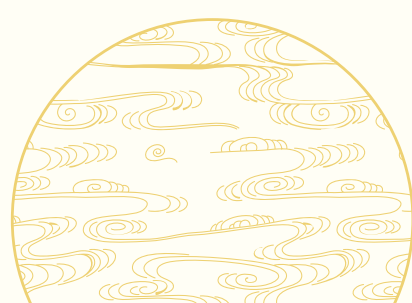
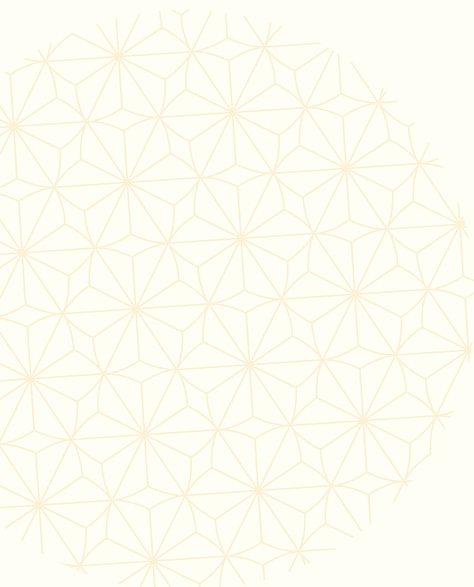
總括而言就是要排練排練、再排練吧！

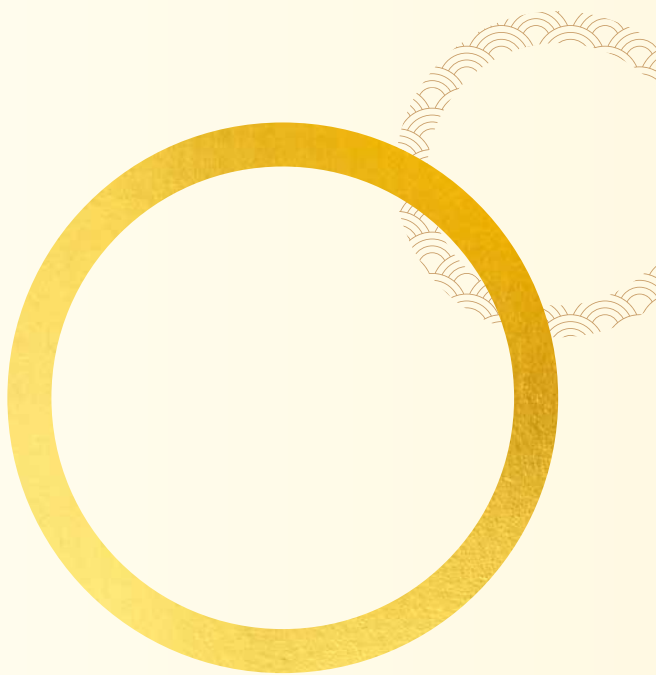
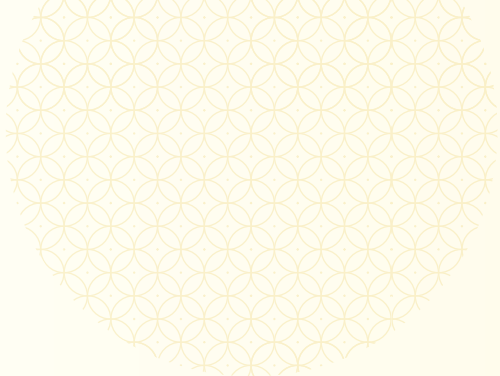
余嘉樂先生：

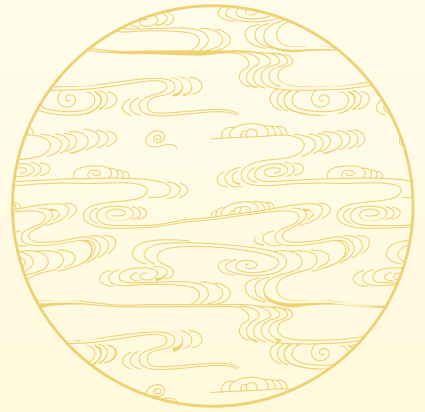
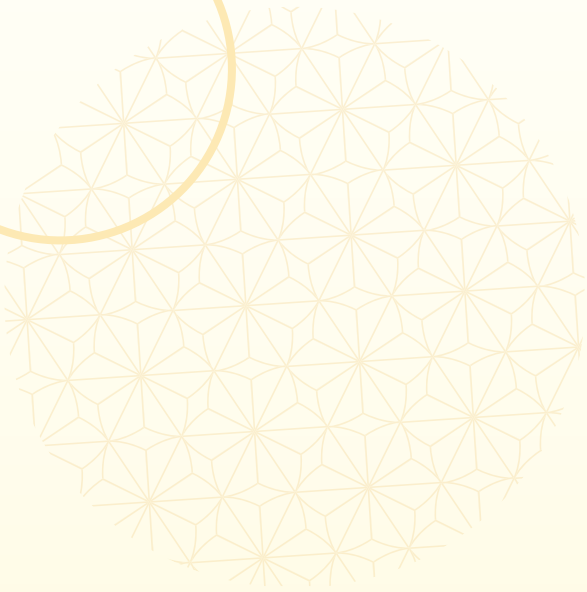
以《霸王別姬》為例吧，上年做了十三場。我敢說每一個戲做六場，每一日做完我都會和同事討論，看錄影帶，看看我們做出來的效果，平衡做得好不好，如果平衡得不好，究竟是哪個方面的問題呢？究竟是音響配合不了？還是我們自己的問題呢？那一「搥」是否應該吃呢？今天吃完，明天不吃，原來吃了是更好的，之後就再吃多幾「搥」，原來就更好。因此就一路做戲，一路排練，這是一個製作需要的空間。

楊智深先生：

因為畢竟你牽涉了很多不同人物，人與人之間的默契是需要時間才能夠產生的。那麼最後也感謝台上的大家，希望各個部門也能借此機會說到自己的一些經歷和感受。希望大家可以對這些多思考、多支持！







The background is a light yellow gradient. It features several decorative elements: a large gold circle in the center containing the text; a smaller gold circle in the top left; a gold circle in the top right; a solid gold circle in the bottom left; and a gold circle in the bottom center. There are also intricate patterns: a circular pattern of overlapping arcs in the top left, and a large, complex pattern of overlapping circles in the bottom right.

對粵劇文化
政策的
反思和回饋

香港粵劇發展的契機

楊偉誠
博士
BBS, MH, JP



作者簡介

現任香港藝術發展局副主席，西九文化區戲曲中心顧問小組主席及表演藝術委員會委員，城市規劃委員會委員及馬灣公園有限公司董事。曾任民政事務局粵劇發展基金顧問委員會主席及康樂及文化事務署中國傳統表演藝術小組主席。楊博士致力全方位推動及發展香港藝術。

(以下為經整理後的演講內容)

各位朋友大家好！首先恭喜梁寶華教授，今天的論壇實在是非常精彩，各位觀眾也十分投入。

早前我在《紫荊》雜誌刊登了一篇題為《香港粵劇發展的契機》的文章。說粵劇，我不敢班門弄斧。可是，自己從事市場學幾十年，也是商管的博士。我便嘗試一下用一個市場的方向，談一談現今的契機。用不同的角度，表達一些不同的看法。

首先，我們說的市場學，其實都是在說有關「P」的。我嘗試以四個 P 的角度與大家分享。第一，就是今天梁教授說的政策 (Policy)。政策是最難講的，為什麼？例如，剛剛在《十四五規劃》裡面那個政策是什麼呢？是構建香港成為中外文化藝術交流中心。「中外」、「文化」、「藝術」、「交流」、還有「中心」，在這幾點裡面要做的話呢，十個五年都不知道能不能完成，而現在只是一個五年而已。收到這樣龐大的框架的時候，不同的政策委員會就有很多事情要做，很多功課要交。對上、對下，我這幾個月也是十分忙碌。

於香港而言，在維護政策裡面，有很多種不同的方向是得天獨厚的，但是在一般的藝術形式上，其實是沒有這麼多的委員會在後面支持的。但是粵劇是很特別的，我現在是藝術發展局的副主席，也曾經做過粵劇發展基金——現在的主席呂汝漢教授今天也有出席，我也曾參與粵劇發展諮詢委員會，還有在中國傳統表演藝術小組，我也曾經做過主席的。當然還有現在大家身處的西九文化區戲曲中心，我也是顧問小組的主席。另外我也有在坊間裡面很多不同的範疇幫忙，協助推動整個粵劇的發展。

在藝發局裡面，對粵劇從業員的支援有些什麼呢？第一，我們推行了不同的資助計劃去資助不同的藝術工作者和藝團的運作。其中有年度資助計劃，例如青苗裡面有一個團體，他們辦公室的運作，每年做的活動、演出，藝發局都會提供一連串的資助，這就是「年度資助」。另外，我們也有「計劃資助」，很多不同的演出劇團，或者是出版的團體，如果他們呈交任何優秀的計劃的話，我們便會審批相關資助，範圍包括表演、展覽、出版、教育、創作等。我們的審核與很多地方不一樣，在香港的委員會裡面，唯一只有藝術發展局有民選委員。當中有十個不同的界別，各界別有不同的民選委員，而每位民選委員，都會分別擔任一個界別的統籌委員會的主席。例如粵劇界的民選委員就是劉惠鳴女士。而我們的審核跟其他的又不同，一般的審核是我們委派不同的委員會去審批某個項目，但藝發局是不一樣的，我們是同儕評核，我們會了解裡面，其中有很多的不同的審核員，而葉世雄先生就是其中一位，他也幫了我很多年了。而如果沒有一次審核通過計劃的時候，我們便會抽籤決定通過哪些

計劃，例如抽五個或者十個，務求令到這事盡量公平，不會對某一個項目有偏見，當然這些項目是優秀的。

另外，藝發局也有文化交流的資助，也有配對計劃。當中有挺多優秀的計劃，也有些是大型的。其中一些計劃可能要用上幾百萬，大家都知道在現時這樣的社會經濟環境下是不容易籌集的，尤其是在疫情之下。如我有個項目，希望用 50 萬或者 80 萬進行，但沒那麼多錢，卻又在坊間裡面找到 50 萬的資助，那麼便可以來申請我們的配對計劃了。配對可以由 1 對 0.5 開始，就是說如果你已有 50 萬資助，便能有 25 萬的配對資助，也可以是 1 對 1，就是 50 萬變為 100 萬；也可以是 1 對 1.5，就是 50 萬變為 75 萬。輝哥（阮兆輝）的計劃我們也是經常合作的，很感謝輝哥將我們藝發局的招牌帶到歐洲去。

Art Tech（藝術數碼）是接下來整個政府的大政策，就是把我們很多民間藝術數碼化。藝發局也有支持粵劇的 Art Tech，其中一個最近的表表者就是《重生趙飛燕》，觀眾可以自由選擇不同的故事結局，這也是我們的資助計劃之一。如果各位有好的計劃，是絕對可以來藝發局申請的。

藝發局亦旨在以不同的培訓計劃去栽培業界及提升業界同儕的水平，當中有很多不同的範疇，包括針對新晉演員的「戲曲藝術人才培育計劃」；而給中層演員的也有「戲曲中層演員深造計劃」；此外還有「專項培訓的先導計劃」，也是我們其中一些先導計劃，每一年在粵劇界裡面的資助是不不少的。另外還有我以前在粵劇發展基金的時候出台的「油麻地戲院場地夥伴計劃」，這計劃現在是由呂汝漢主席繼續推行，感謝呂主席。

那究竟香港粵劇的發展，未來在我們不同的委員會裡面的重點在哪裡呢？我不能夠越俎代庖，但是總體的方向是有個公式的，大家也是向著同樣的方向努力。第一，就是要培育接班人和專業培訓。這個很重要的，因為沒有新一代，就沒有新的粵劇老倌。還有就是我們怎樣令年紀小的年輕人開始喜歡粵劇、喜歡聽、喜歡學、喜歡表演，還可以入行，成為大老倌呢？我知道陳澤蕾也是，以前是中文大學的是吧？他是投入整個粵劇界裡面，也是我們新的動力。另外文華以前是消防員，現在也已經是全職演藝，參與我們的粵劇工作。如果能夠讓更多的人喜歡看粵劇、喜歡研究粵劇、參與表演，而最後成為我們的一分子，那就最好不過了。以上這些都是培訓計劃裡面的重點。

在粵劇演出和劇團發展上，香港也有很多不同的方向。譬如說我們有資助的新星劇團，而現時戲曲中心裡面的茶館，差不多是每一晚都有演出。在疫情期間，我們仍然能夠繼續運作，所有的藝員也沒有因此停步，繼續訓練，這個是很重要的。還有，我們也會資助職業粵劇的演出，同時我們亦期望能夠傳承前輩的心得，把這些重要的記錄留下來。過往粵劇發展基金就曾資助過芳

姐（芳艷芬）的《新艷陽傳奇》，還有《粵劇六十年》的出版，內容都是一些口述歷史。可是，口述只有文字是不是？那怎樣能夠將它影像化，讓後人看到和感受到呢？幸好在好多年前，我們剛開始計劃的時候就拿到了高志森與威哥（梁漢威）所做的兩個舞台劇，裡面都是新派的粵劇，是唯一現在能夠承傳到的畫面。而最近令人感到很痛心的，就是有兩位我們的良師益友走了，一位是普哥（尤聲普），另一位是逯姐（陳好逯）。我們暫時並沒找到任何逯姐的錄像，而普哥則是在我於粵劇發展基金工作的最後一年時，參與了一個錄像出版計劃，是由李少恩博士負責的。這個也是唯一能見到普哥的身段，他演繹的方法，怎樣去演繹不同的場口的錄像記錄。錄像的存檔及製作是接下來很重視的方向，我們曾經開過會，究竟有多少老倌還沒有做過錄像存檔呢？很多呀！但也要他們肯做，肯花時間。當然，多謝輝哥和梁寶華教授，他們自己做了很多，所以我們不用去擔心他們的部分。可是，除了他們之外，還有好多大老倌是未曾拍過錄像的，未做過任何記錄的，所以我們很著急。時間不等人，是吧？這個也是我們未來一個非常重要的工作。

還有要說的就是「新編粵劇創作比賽」，就算我們說外國音樂劇多厲害也罷，但是在今天你數來數去，也就是《歌聲魅影》（*Phantom of the Opera*）、《孤星淚》（*Les Misérables*）……來來去去都還是那十來套音樂劇。可是，雖說粵劇有很多的戲寶，然而到了今天，最熱門的也還是那幾十齣戲是不是？如果我們要吸引新的觀眾，是不是要有新的創作呢？我曾經說過，各位觀眾請不要太介意，可能我的話尖銳了一點，我常說：「編劇不是人，他們能人所不能，他們是神。」你想想，他們既懂得場口，又要懂音樂，又要懂掌板，又要緊跟故事、場景、人物構述、歷史，還得文采好。讓我做的話是一樣都不行，你說他們是不是很厲害？作為編劇家，你們當然值得給掌聲自己。可是，你要多做些創作，為什麼呢？香港真的很渴求一個新的劇本，我們希望現在我們做了之後，八和也做，同時希望接下來呂汝漢教授也會繼續舉辦更多的編劇比賽，使更加多好的劇本出現。我們有一個宗旨，不是進行了一個編劇比賽就算，而是要將它上演，寫了不演，是沒有用的對不對？所以我希望能夠給機會他們寫，給機會比賽，最好的作品就搬上舞台。這個是我們希望做到的。

另外，就是在不同的環境裡面拓展新戲劇創作，同時拓展新的觀眾。怎樣拓展新的觀眾？第一是創新，假若我們還是每一件事都不貼地的話，是很難吸引新的觀眾的。例如大家看到剛剛黎耀威、黃寶萱，他們的小劇場有些不同，他們的劇種不同，又例如王潔清，他們會貼地的。此外還有演出的時間，就如同早梁教授提及過，如果現在每套粵劇還是四個小時的話，那大家可以想想，如果我們早上九點鐘上班，也就是說要早在七時出門坐車，而演出則在晚上十一時才結束，回家已經凌晨一時多，梳洗好後也都二時了，這是對現時

的觀眾十分有壓力的。因此如果能夠將粵劇的演出時間濃縮到晚上十時半左右結束，這是最理想的。希望大家都能向這個目標進發。還有的就是主題的多樣性，現在我也見到有很多不同的主題，甚至連毛澤東、特朗普都有。

政策最重要就是場地提供 (Place)，康文署轄下有 13 個不同的場地，也有新的場地即將完成。這幾年新的場地就是油麻地戲院，和現時大家身處的西九文化區戲曲中心，還有就是接下來的東九龍文化中心——東九，也挺漂亮的。我們表演場地遠不止這些，還有大灣區。藝術發展局的使命不只是把香港的話劇、粵劇等在本地發展，我們希望將香港整個粵劇文化推廣出去。而這個跟我們同聲同氣，最容易推廣的第一站是什麼呢？就是大灣區了，那裡有很多漂亮的場地，很多表演機會，這就要大家一起努力了。

那我們第三個 P 是什麼呢？就是我們的產品 (Product)。我們覺得香港式粵劇是很具原創性的，十分獨有。就是說一看到《帝女花》，看四大名劇，聲哥 (林家聲) 的戲，或者是凡哥 (何非凡) 的狗仔腔，很多東西都很特別。現在我們說到新的劇種，包括是 Art Tech，就是剛剛提及過的《重生趙飛燕》，就是說是不是現在整個粵劇表演裡面，可以加入一些數碼的元素，或者一些科技在舞台上，更加豐富表演呢？

另外我們也有兒童粵劇，這十年裡面，我很重視兒童粵劇。我深信如果小朋友中立，那為什麼那麼多人喜歡聽古典音樂呢？我也做過一些不同的研究，就是因為現在每一間學校的音樂課，或者每一個校際比賽，每一年都會有很多不同的古典音樂表演範疇。另外，如果要選一間好學校，鋼琴、小提琴、色士風等這些都是在學校收生的考量範圍內，因此很多家長都樂意讓他們的子女去學古典音樂。如果我們能夠更加努力，將粵劇帶入校園，令小孩子學習粵劇，最終可能會有兩個結果出現：第一，他可能變成了喜歡粵劇的觀眾；第二是他入行，或者做個老倌，至少我們多一班觀眾。兒童粵劇的表演經常滿座，為什麼？因為一個小孩子來，就會帶七個觀眾一起來。是的，因為他們的姨媽姐姐都會一起來，所以不怕不滿座。如果這成為一個風氣的話，我們可以令更加多小朋友知道，現在的粵劇行業，如果不是疫情關係，真的可以賺到生活費的，甚至可以有一個不錯的回報。所以我覺得長期來說，推動兒童粵劇是必然的方向。

當然還有珍珍 (鍾珍珍)、寶萱 (黃寶萱)、黎耀威他們的小劇場，包括《霸王別姬》和《文廣探谷》，《霸王別姬》更是拿了北京的小劇場獎的。各個演員、燈光、樂師等都是與觀眾距離很近，對，表演就是這麼近的。那裡容納一百多個觀眾也行，多些也沒問題，整個演出環境的氛圍是很吸引人的。還有，我們會不會有些跨界合作呢？就是說除了粵劇裡面的元素，會不會加入其他的元素一起去做呢？好像毛 sir (毛俊輝) 說過的「粵劇都可以好 Sexy 的」怎樣 Sexy

呢？你想想《紫玉成煙》是跟舞蹈團合作的。我也看了這套戲，真的做得很好。現在還在重演，我覺得就是要鼓勵他做大型的表演，他當初是在一個小劇場裡面做的，**Black Box**（黑盒劇場），現在做大了，十分漂亮的，那也是很完美地混合了。當然，不是每個人都接受這個新的感覺，但我們不能夠固步自封，每一樣東西都要去嘗試。這一些是不是我們粵劇界會實行的新方向？我們是否也要嘗試推出更多的不同的產品呢？

最後的 **P** 就是推廣 (**Promotion**)。今日梁教授也說過了，有好多的 **Promotion**。我也做過一些研究。究竟在 **Covid-19** 裡面，我們做過些什麼呢？我想說的是「疫情和後疫情」的情況。疫情和疫情後是不同的，現在是後疫情時代，疫情未過的現在；後疫情就是過了疫情之後。那究竟疫情和後疫情經濟環境、市民的消費習慣、工作習慣、生態健康意識有沒有不同呢？這個研究結果發現，原來在疫情期間，有 57% 的市民喜歡上網看電視，聽音樂有 39%，打遊戲的有 35%，逛社交平台的有 47%。但是到後疫情，那些看電視的人口會跌到 20%，聽音樂為 14%，閱覽社交平台為 15%，打遊戲是 10%。但是這個我覺得是不準確的，我看到好多夫妻一起吃飯，聊天是用手機聊的。這就好像以前我們的毒害——鴉片，我發覺現代的人好像一分鐘看不到電話就會感到不舒服，而當電話一震，他們整個人就彈起來了，那些人究竟在看什麼呢？主要是看有多少人看過自己的發文，有多少 **Like** 等，這個是現實。我們知道每人每日平均會花兩個小時在社交媒體上，如果我們能夠利用這些平台去做宣傳的話便是最好的。另外，每一個人也是平均有 8.3 個社交媒體的帳戶，全球使用最多的媒體是哪幾個呢：**Facebook**、**YouTube**、**WeChat**、**WhatsApp**、**Instagram** 等等。順帶一提，戲曲中心更是在 **Instagram** 中被票選為全世界一百個最多人喜歡拍照的地方之一。如果能夠把粵劇融入社交媒體，老倌也好、劇團也好、教授也好，不同的品牌都可以通過媒體上的限時動態、網誌、影片和線上講座，令粵劇滲透到每一個界別裡面，這是更好的。最近有個 **Art tech** 項目，就是在團結香港基金裡面的，我也是用 **Zoom** 來做的。

最後，今天我從不同的角度，去說明了香港整個粵劇的發展契機，包括政策、場地、產品和推廣。我相信這些範疇可以在我們稍後的討論環節裡，更多地去傾談。希望我們未來能夠在各方面做得更深遠和有力。

香港粵劇發展的 關鍵時刻

葉世雄
先生



作者簡介

香港大學中文系學士及哲學碩士。現任粵劇發展基金顧問委員會副主席及評核小組成員、香港藝術發展局藝術顧問（戲曲組）、康樂及文化事務署演藝小組（中國傳統表演藝術）委員、香港演藝學院戲曲學院顧問委員會委員及香港戲曲促進會副會長。曾任粵劇發展諮詢委員會委員和表演藝術委員會委員。獲頒民政事務局積極促進文化藝術活動嘉許狀和香港特區政府行政長官公共服務獎狀。他為教育署合力製作世界首張粵劇光碟——《粵劇視窗》及獲聘為佛山市重建瓊花會館籌備委員。他是一位戲曲專欄作家，並曾發表多篇粵劇論文，包括：《五十年代至九十年代香港電台與本港粵曲、粵劇的發展》、《從市場經濟看三十年代以來的粵劇發展》、《粵劇進入現代劇場以後》、《香港粵劇的承傳》、《任劍輝唱片曲初探》等。

自2004年粵劇發展諮詢委員會(下稱「粵諮會」)成立,這十七年來本地粵劇的發展,無論好與壞,很大程度上受當年「粵諮會」提出的建議影響。我希望藉著今日的講座,介紹部份我有參與構思的建議,並檢視成果。

2004年粵諮會成立時,在粵劇界提出的眾多問題中,有兩大主要困難:(一)演出場地不足;(二)缺乏青年人入行。

當年「粵諮會」周振基主席在「粵諮會」設立了三個小組,包括八和會館主席陳劍聲擔任召集人的「場地小組」,鄒燦林擔任召集人的「推廣小組」及由我擔任召集人的「傳承小組」。到了第二屆,周振基主席把「推廣小組」召集人的工作交了給我。因此,解決當時粵劇界的兩大困難也變成了陳劍聲和我的當急之務。除了陳劍聲是熟人外,「粵諮會」還有一位委員曾經和我一起主持電台節目,他便是梁漢威。梁漢威原來是陳劍聲的「智囊」,所以我們三人自自然然成了「三人幫」。到了第三屆,陳劍聲退出「粵諮會」,「場地小組」召集人一職便由梁漢威接任。

陳劍聲、梁漢威和我三人經過一段時間的討論後,對解決粵劇界兩大主要困難終於達成共識及大家認同的方法,包括:(一)硬件建設帶動軟件發展,意思是以增加演出場地來帶動演員需求,具體辦法是要政府推出場地傾側政策和建造粵劇演出專用場地;(二)從量變到質變,意思是先培訓大量青年演員,然後才「拔尖」(培訓精英),具體辦法是由「粵諮會」推出新秀培訓主導計劃,爭取油麻地戲院成為新秀培訓基地和鼓勵戲班聘用新秀。要補充一點資料,當年「粵諮會」訂下了兩項不成文的工作原則:避免影響粵劇的市場主導運作模式和避免涉及香港演藝學院戲曲課程。

我們的建議經在會議上反復討論後,最終獲得政府接納。在二零零八年三月十四日民政事務局向立法會民政事務委員會遞交的《粵劇及其他中國戲曲的推廣討論文件》裡,便收納多項由「粵諮會」三個工作小組提出的建議。發展粵劇場地方面,有「將油麻地戲院及紅磚屋改建為戲曲活動中心」和「高山劇場加建新翼大樓」兩項。康文署及藝發局利用現有場地支援粵劇演出的措施有「粵劇界為康文署的重要場地伙伴」、「在康文署演出場地實施優先租訂政策及場租減免」和「新光戲院戲曲場地伙伴試驗計劃」三項。培育人材方面,粵劇發展基金推出「香港梨園新秀粵劇團三年資助計劃資助粵劇團培育新秀」和「粵劇發展基金資助戲班聘用新秀主演或由老匠與新秀合作演出」。(按:《粵劇及其他中國戲曲的推廣討論文件》還有很多具體的建議,為本地粵劇發展勾劃出完整的藍圖,是一份頗具參考價值的文獻。)

從2005年粵劇發展基金成立,至今已十五年多,對於「粵諮會」成立時,粵劇界提出的演出場地不足和缺乏青年人入行兩大主要困難,我們提出的

解決措施有甚麼成效呢？粵劇界一般認為現時演出場地大致可應付業界的需要，戲班亦因而不一定要租用租金較高昂的新光戲院，使被譽為「粵劇基地」的它騰出大量檔期作其它表演用途。至於培訓青年演員方面，雖然沒有具體數字，但一大批新秀加入粵劇行業是有目共睹的事情。例如：今年油麻地戲院場地伙伴計劃便有 41 位新秀加入，油麻地戲院場地伙伴計劃運作了 9 年，已出道的新秀也有十多位，加上早期的青苗粵劇團的青年演員和香港演藝學員的畢業生，中間雖然有部份重複，但人數不會少過 70 人，可以說已達到量變的目標，至於「拔尖」留待下文交待。

剛才提到演出場地增加了，演出場次自然增加，觀眾入場看戲的數字也應該有一定比例的增長。但實際如何，我根據 2007 年至 2019 年藝術發展局的香港藝術界年度調查報告的資料（不包粵劇神功戲），整理出每年的戲曲演出場次、粵劇演出場次和戲曲觀眾入場人次。（見附表一）我選了 2007 年至 2008 年的數據作第一年度的資料，理由是考慮到 2007 年是粵劇發展基金成立的第三年，經過三年的運作，粵劇發展基金對業界的影響也應該呈現。另外，戲曲演出場次和戲曲觀眾入場人次也包含其它戲曲劇種和粵曲演唱會，可惜自 2015 年和 2016 年起，香港藝術發展局的調查報告已先後不發佈上述兩項資料。但根據 2008 年至 2014 年發表的數據，其它戲曲戲種演出場次佔戲曲演出場次在百分之十至十五之間；而根據 2008 年至 2015 年發表的數據，粵曲演唱會的演出場次大約五百場至六百五十場之間，兩者均不見有持續的上升趨勢。因此有理由相信，演出場次的持續上升是由粵劇帶動。

數據顯示，戲曲演出場次由 2008 年的 1,134 場，續年上升，到 2019 年達 1,857 場；而粵劇演出場次由 2008 年的 566 場，亦續年上升，到 2019 年達 1,017 場，升幅接近一倍。可是戲曲觀眾入場人次沒有隨著演出場次的增加而大幅增長，2015 年至 2019 年更緩慢下跌。2019 年的 930,000 人次比 2008 年的 967,056 人次還低。

總體而言，數據顯示戲曲觀眾的入場場次在過去十五年只是「窄幅上落」可以用「穩定」一詞來形容。

單就粵劇演出和觀眾入場人次的關係來說，我認為數據帶來以下兩項啟示：（一）演出場次大幅增加，觀眾入場人次缺乏增長，顯示入座率下跌嚴重，要正視是否出現「濫演」的情況。（二）觀眾入場人次停滯，顯示過往的觀眾拓展計劃缺乏成果；近年持續下跌，是否顯示市場正續漸收縮？

我在前文提過人材培訓在數量方面已有不錯的成績，但質素方面又如何？我搜集業界人士和觀眾對現時粵劇演出的一般印象：（一）演出增多，質素下降；（二）大部份新秀表現一般；（三）大部份新秀的唱功差。

究竟觀眾入場人次停滯與新秀的表現有沒有直接關係呢？目前尚未有數據可作證明。但觀眾入場人次缺乏增長，加上上述三項現象，可能會為本地粵劇發展帶來一個結果：資深演員在十年內相繼退出舞台後，新秀演員沒法保持市場規模，市場持續萎縮，粵劇無可避免須由公帑支持其生存。所以我才會提出香港粵劇的發展今天到了關鍵的時刻。

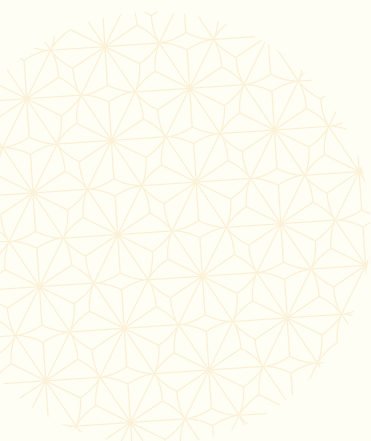
面對香港粵劇發展的關鍵時刻，長遠之計可能需時籌謀，但對現行政策作出調整，也可收緩衝之效。建議如下：

- （一）提升新秀和中層演員的藝術水平為下一階段粵劇發展的重要課題。具體建議是由香港演藝學院戲曲學院開辦進修課程和八和粵劇學院開辦由資深演員擔任導師的小組學習班。
- （二）開拓中老年觀眾群市場。向青少年推廣粵劇，是播種的工作，成效非三朝兩日可見。香港人口進入老年化高峰期，商界瞭解新一代退休人士的消費能力不容忽視，所以十分重視「銀髮市場」的商機。粵劇界也應兩條腿走路，在向青少年推廣粵劇的同時，也要開拓中老年市場。
- （三）新劇創作水平難料，整理經典名劇，縮短演出時間，吸引上班一族多看粵劇，較容易有成效。
- （四）粵劇編劇須有相當時間的磨煉，才可以獨當一面寫作新劇；又或在創作過程中，有熟識粵劇的人指導，才能編出有板有眼的劇本。現時的新進編劇，除非本身是演員，否則其作品瑕疵甚多，須大幅修改才適宜演出。往昔，編劇是生活在戲班之中，熟知演員的特長，因人寫戲。今天已經沒有這樣的環境讓編劇成長。我僅能在沒辦法之中提出兩項辦法，其一，由大專院校開辦粵劇編劇課程，招收有粵劇基礎的學員修讀，希望可以培養出具文化水平的編劇；其二，粵劇界開辦編劇班，挑選出幾位有潛質的學員為特約的戲班編寫新劇，由有編劇經驗的資深粵劇工作者指導。
- （五）向青少年推廣粵劇，小學可以以興趣為主，但面對十五歲或以上的學生，應從美學角度教導他們欣賞粵劇，培養他們對粵劇甚或戲曲的欣賞能力和尊重。

附表一 演出場次及節目統計表

* 資料摘自 2008 年至 2019 年藝術發展局網上發表的香港藝術界年度調查報告，統計數字來自每年四月至翌年三月的演出和節目。(不包粵劇神功戲)

每年 4 月至翌年 3 月	戲曲觀眾人次	戲曲場次	粵劇場次
4.2007-3.2008	967,056	1,134	566
4.2008-3.2009	928,757	1,444	638
4.2009-3.2010	870,000	1,418	657
4.2010-3.2011	878,000	1,483	745
4.2011-3.2012	1,040,000	1,510	762
4.2012-3.2013	946,000	1,684	958
4.2013-3.2014	945,000	1,663	907
4.2014-3.2015	1,010,000	1,828	954
4.2015-3.2016	997,000	1,873	(缺)
4.2016-3.2017	984,000	1,810	995
4.2017-3.2018	949,000	1,823	966
4.2018-3.2019	930,000	1,857	1017



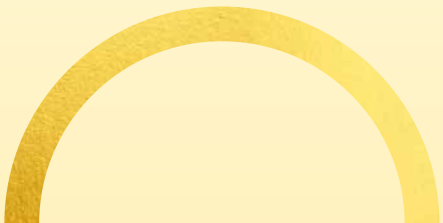



圓 桌 討 論：
對 粵 劇 文 化
政 策 的
反 思 和 回 饋



主持：
梁 寶 華
教 授

嘉賓：
楊 偉 誠 博 士
葉 世 雄 先 生
鍾 珍 珍 女 士



(以下為經整理後的圓桌討論內容)

梁寶華教授：

首先非常感謝楊偉誠博士和葉世雄先生兩位的分享。這個環節可能未必與我們今天的主題「編演」那些事有太多的關係，但是我覺得這其實也是很重要的。因為這是有關整個粵劇生態的發展，今天我們好像看到粵劇好像挺蓬勃吧！但其實裡面也存在著很多暗湧。聽到剛剛葉先生說，未來十年，如果我們還是不做任何事情的話，市場可能會萎縮；又隨著一些年長的大老倌離開這個舞台的時候，未來怎樣繼承下去？我成立粵劇傳承研究中心其實都是為了傳承。我強調研究，因為我相信有時候很多的理念都是需要透過一些實證研究和數據的支持，然後我們才能做一個好的、正確的決定或政策。

在這個環節裡面，我首先會就前兩位講者（楊偉誠博士和葉世雄先生）的分享做一點回應，並和大家談談我的一些想法，另外也希望留些時間可以讓大家發問，或者發表意見。

首先，楊博士剛剛提到教育，提到西洋管弦樂團和西方音樂在學校發展得很好，我們要知道，在這裡有兩個課題：第一就是為什麼西洋音樂可以發展得這麼好呢？在七八十年代開始，因為我們學校課程是包括音樂課，令全部中小學生一定要上音樂堂，於是學生透過音樂課學到西洋古典音樂，蔚然成風。但今天粵劇仍然是未曾完全進入中小學的課程裡。其實課程是有的，教育大學也在做。另外，趁這個機會澄清一下，我們訓練的學生，即是未來的音樂老師，其實他們是懂得教粵劇的。不過有一點就是，如果讓他們選教什麼，選粵劇的肯定是少教或者不教粵劇，為什麼？因為粵劇始終不是他們的強項和興趣，而他們主要是學西洋音樂的。我們今天的司儀是我們這幾年收到的唯一主修粵劇的學生，但是也不知道她將來會不會當老師，可能她將來會比較喜歡做戲多一點。這是第一個問題。我們已經盡力去教育未來老師，但是我希望教育局要多花一點功夫去看看現在音樂老師在教什麼課程，因為音樂科從來都不是重要的科目，所以很多老師或者校長，其實都不怎麼管音樂課教什麼。這是第一個問題。

第二，現在我看到很多好的發展，例如有學校將粵劇設為一個課外活動。這個需要什麼配套呢？這需要一班年青、有活力的演員，他們可能甚至要放棄演出，而去做導師。現在我們香港真的有若干位演員在做這些工作，雖然還不算普及，但是都已經開始了一段時間了。更有些學校是真的有些小型粵劇團，每年做一次演出。我們希望這個已經是一個正確的方向，但是怎樣再大力推動呢？這是另一個問題。

另外，感謝葉先生提供很多數據。未來如果我們年輕的觀眾人數沒有增

加，在這個情況下我們可能要鼓勵中年人欣賞粵劇。除了年青人之外，向中年人去推廣是重要的，現在的觀眾大部分是退了休才去看戲的，在職人士要欣賞粵劇始終有一定的壓力，除非未來的戲可以縮短一點，或者有些改變，但是如果這個現象仍然持續，我想我們需要更多的向中年人士推廣。

剛剛也提到一點是關於編劇的，就是有關一些編劇比賽。參賽的人來來去去仍然只是局限在一個小社群裡，換句話說，參加這些比賽的其實是同一群人，而且人數不多，所以只是靠比賽去鼓勵和發展編劇未必足夠。早前提過的一些編劇班，其實是有必要去做的。我在上月的講座上也提過，例如演藝學院，有一個社會責任：除了訓練演員和樂師外，還要訓練編劇。

最後一點，當然是關於政策研究的，怎樣吸引新的觀眾？剛剛聽完兩位的意見，真的很感謝你們，因為這令我有些新的想法。我很希望進行一個關於年青人怎樣看現在的粵劇的研究，調查一下有什麼因素會吸引到他們進場，我覺得這個研究是需要的。

楊偉誠博士：

我有一點回應。如果在幾年前，教育局要大力推行粵劇進入校園，我相信阻力會大些，但是這幾年裡面，尤其是社會事件開始之後，我們發覺一般的年輕人，他們與我們掛在口邊的尊師重道、忠孝節義，很多的中國文化素質是稍為脫節的。但是粵劇正正就將這些最基本、最好的文化帶到校園裡面。簡單地說，「君恩臣當報，父業子當承」，我是看唐滌生學的，很多的中國文化素質就是從不同的戲曲帶來的。到今日我覺得如果去推動這件事，是能夠讓年青人建立正確的價值觀的話，我相信教育局是會盡力，當然我也樂意幫手去推動。我聽到，看到輝哥和你們，做了好多不同的課程，但是我也會覺得這個步伐要快些、要廣些，要真的付出行動。我覺得現在我們是要想一個策略，想一個課程，而真的將它實行，就是這個行動，怎樣執行？怎樣落地？例如你說由小學開始，由一年班到四年班，那段時間是最容易去感染人的想法的，學生們在那時候喜歡了粵劇，他們一生都會喜歡的。我覺得我們現在的目標太高了，去到中學。應該保守一點，我覺得由小學一、二、三年班，從他們自小的基本文化學習裡面著手，我覺得這個感染力會更大。

還有，現在你們都知道，我們很多時候都在談政策。《十四五規劃》裡面提及把香港發展成為一個中西藝術文化交流中心，政府也會有政策配合這件事的。但是我們都在想一個問題：究竟夠不夠老師呢？這個是很大的問號，教文科的老師有很多，懂得教粵劇的卻是寥寥可數，所以想推動它還是很難的。還有我覺得就算是演藝學院舉行編劇班，也就只錄取少數人而已，怎麼能夠普及化呢？我覺得又是要做市場推廣，譬如在西九做活動，藝發局可以贊助，

基金（粵劇發展基金）可以給不同課程、不同計劃發展多些支持。各個單位一起做，令到粵劇在坊間非常昌盛，我們才能夠推動整個粵劇的文化。

梁寶華教授：

多謝楊博士。葉先生有補充嗎？

葉世雄先生：

有個小故事，當年我們和周振基主席幾個人去拜會教育局，真的就只是一句：「可不可以將粵劇或者粵曲的一些曲文放在中文科課程？」我們認為，我們懂關漢卿，懂他們那些東西，也是讀中文讀回來的，而不是去學音樂學出來的。我們自己也學過好多西洋音樂，所以我們覺得不可以單一把粵劇放在音樂科裡面，應該放在文科、文學那裡。當時與他們聊完之後他們說會研究，然後一過就是 18 年……應該 20 年了。但是我覺得我們應該從另一個角度去看，就是粵劇或者戲曲的文科部分，如何讓小朋友學習。我們可以先選些好的歌曲，一些有文采的曲詞建議給教育局，這個比較實際。

第二，為什麼在老師方面推動粵曲會這麼難呢？寶華你甚至現在也一起做，你會知道，你會感覺到其實有些東西是跟西洋音樂很不一樣的，就是說跟我們成長學的那套是很不一樣的，一定要經過整理之後，將那些要他們能夠掌握的東西抽出來，成為一個學習的教材，然後才給他們去教學生。所以我說粵劇分級試本身不是最大意義的，最大意義是整理粵曲。現在我也發現很多粵曲裡面十分有爭議性，沒有確定的東西。最近我也在做有關「合調」的研究，發覺原來除了我們說的那些子喉、平喉、或者是大喉之外，還有一個叫作「合調」。就是說這些是我們要做的，做了這步，你們的學生學完之後才可以去教。如果現在來說，我說你去教你也害怕，為什麼呢？這個我很坦白地說，他會教錯。

另外有件事我想跟新晉編劇說，我們訪問過好多名家，除了唐滌生訪問不了，潘焯、潘一帆、葉紹德都有一個特點，他們不會離開劇團，他們跟劇團的關係是很密切的，所以他們知道劇團每一個老倌，例如陳錦棠，應該寫些什麼給他演，又知道怎樣發掘到他們一些你們不知道的事情。你要認識那些演員，或者認識那個班的風格，才會寫到一些他們能演的戲。當然你們也可以有些創意給他們，但是現在……因為我哥哥葉世堅在學編劇，我就整天罵他：戲又不看，班又不懂，只是請教過輝哥（阮兆輝），那他怎麼寫呢？我所知的那些編劇都是自己「黏」在那個班裡面的，這個是好實在的。我有一句好坦白的話，粵劇戲班的運作仍然好傳統，講人際關係，講究你認識什麼人，如果你不接受這套，就永遠跟粵劇界有隔膜，因為這是商業的運作。



梁寶華教授：

多謝葉先生！我有一句想問珍珍。其實，我們知道在西方有好多重要的表演場地，例如紐約的卡內基音樂廳，其實它不只是一個表演場地，還是一個文化推廣的重心。所以我希望，或者想知道戲曲中心會不會有一個政策上的考慮，是該怎樣去推廣粵劇？

鍾珍珍女士：

今天本來我們看到有關粵劇文化政策的討論，已經立刻跟梁教授說「什麼？現時有政策嗎？」因為要有政策才有得討論的，那現在也沒有，是嗎？剛剛也聽了好多專家說，或者是由各個不同單位說出他們自己的一些支持戲曲或者支持粵劇的方法或方向。但是究竟有沒有一個統一的方法呢？或者有沒有統一的方向呢？就是剛剛楊博士說的那幾個了，就像中西文化藝術交流中心。這樣做的好處就是百花齊放，大家用自己的方法和資源去做這件事；然而，如果用的方法或者方式不適合，或者跟環境有脫節就很難成功。好像剛剛梁教授問：「我們戲曲中心有什麼政策呀？」其實我們也有使命和願景，就是傳承、推廣和創新，但我們的資源還是有限，所以在這樣的情況下，其實我們在不同階段做了資源範圍內不同的事。2011年，當我進來的時候，有很多市民跟我說，說我們在「曬地皮」：「塊地皮擺喺度冇用㗎，又唔起樓咁樣！喺度曬地皮！」但是其實因為填海而來的土地是要沉降15年，就是說其實要曬15年地皮，就是說不是我故意曬，或者不是我們的上級故意曬地皮，其實都要有一個過程。後來到2012年的時候，我們做大戲棚，諸如此類。當時我們希望有機會介紹給民眾知道，這裡就是戲曲中心，那時候我們邀請八和會館和很多不同的戲班來做，後來開始慢慢找到路向。另外我們做研究時也發現到在行裡是比較缺乏的，一個就是不同行當的演員，因為每個演員都想做文武生和花旦，其他那些就不想做。第二是編劇，就是找人寫東西比較難，所以那時候我們都朝向那個方向。其實我們和香港電台也合辦了很多活動，例如我們帶隊去山西和重慶學習採風節目吧！大家可以回顧，不過好像下架了。大家可以問問陳曦台長，可不可以把它們重新上架。就是我們有做好多這些工作，但是大家可能不知道。

我們做小劇場的演出，因為我比較多遊走內地，然後我就想小劇場是一個另類的演出形式。於是我們將小劇場這個路向帶了回香港，也從這個小劇場的實踐裡面，提升了演員，還有可以將編劇這個東西再帶出來，有新的戲、新的創意，所以其實就是各走自己能夠在資源裡面承受的路向。另外，我們後來設立了教育及拓展部，譬如做些手工藝、工作坊……似乎好像無關，其實，我們透過一些摺紙手工等工作坊，將一些粵劇的知識和信息提供給參加者，他們多數是年輕人和爸爸媽媽一起來參加的。

我們也會播放電影，那些沒有多少觀眾會看的電影，即是一些地方戲曲，就算沒有什麼人知道的，我照樣播放。希望盡量將這些事情恆常化之後，觀眾便會慢慢知道，會慢慢參與，從而培養更多的觀眾。所以說到底做這些東西都是一些我們內部政策的推動。我們面對一個問題，就是市場推廣的問題，這是很難解決的。為什麼呢？我們剛剛講過自己行裡面的事情，台長說的質素差、唱得差，在行內我們也知道了。但是有件事就是，我接手了之後我就覺得推廣真的好難。從而又回到楊博士所建議的：從小開始，但怎樣從小開始？又將這個球扔回去給梁教授。怎樣可以在教育上開始呢？我先舉兩個例子，第一就是我自己也有八年任職香港中樂團的經驗，當香港中樂團將林樂培老師的作品《昆蟲世界》放進課程裡面之後，多了老師認識，因為他們一定要學習的，其後就開始多人學習中樂了。又譬如說游泳，因為香港出了幾個傑出的游泳運動員之後，好像現在每所學校都要有一些游泳訓練，所以現在的泳會十分發達，整日都找教練，或者要找救生員。所以，其實這都是最高層政策上面可以推動的，他只要推動一點點可能就已經有好大的效果了。所以我希望可以像游泳訓練那樣，每間學校都一定要有一個粵劇的學習社。

梁寶華教授：

多謝珍珍！先告知各位一聲，我們今天所有的講座內容或者文字，都會結集成一本書，並將放在網絡上，希望把我們今天討論的內容透過不同的渠道，傳達給不同的持份者，包括政府或者有關的政策局，希望能夠有些影響。不知在座的各位有沒有問題想與我們一起討論？

觀眾一：

我其實很認同剛剛你們說的那個教育，是應該從小學開始。另外我也很認同葉先生說的，譬如文學科的教材，說到教材當然就好像大家今天早上所說，首選的當然是唐滌生先生的詞。我主要說師資的問題，我明白，作為老師，他們當然希望自己很熟悉教材才有信心去教，但是他們不熟悉是一個客觀的事實，那是否因為這樣的原因而推遲教學呢？我自己就想到一個不知道是否可行的建議，就是說你現在不一定要去依賴正規老師。現在坊間有很多教授粵曲的老師，他們對於曲式十分認識、非常熟悉，另外他們也是對粵曲很認真、很熱誠。或許在過渡的時期去找這些老師教粵曲，是可以解決這個師資的問題。在這個過渡時期，這些正職老師就跟著學，那他們經驗便會多了，甚至能夠藉此而引起他們的興趣，那就可以開始推廣。我不知道這個可不可行呢？

葉世雄先生：

我們 1997 年是曾經去過不同學校推廣，用了相當長的時間。我總結的經

驗是：小學以興趣為主，這是比較容易的，所有教粵劇的導師都知道，小學的反應很好；中學由中一到中三一定不行，因為與他們成長有關聯性。但是在這個過程之中，就像寶華現在也在電台說的「粵劇美學」，你不可以再是純粹從興趣的角度，而是需要從美學角度去說這件事。我們不是要那些學生立刻買票去看戲，我們是要他們知道粵劇有什麼好處，有什麼優點，中國戲曲為何成為世界四大表演體系之一。所以不要將目標弄錯了，現在我們當急之務，我個人認為或許就如梁教授說的，其實要盡量開拓中老年人的市場，因為這個是立即見效的，短期內有效，維持到那些學生步入中年，那麼他們又會成為觀眾。

梁寶華教授：

回應剛剛那位觀眾。你的建議非常好，就是請一些坊間的粵曲老師到學校教。其實在 2009 至 2012 年，我申請了一個優質教育基金的計劃（QEF），260 多萬的資助，做了三年，就是請一些唱曲老師、一些演員跟學校音樂老師，兩個老師同一時間在課室裡面教，教了三年，總共有 25 間學校，整整有 5000 位學生上過課。結果當然是有優點也有缺點。優點就是有些好的老師，他們甚至會一起學習，這是十分好的一種情況；但是也有些不太好的老師，就把粵劇老師當作自己的代課老師，讓他們代替自己教，他自己就什麼也不做，這種情況也有的。因此，質素保證是一個問題。再加上，說到底最重要的是資源，因為這需要請很多外來人士，那麼多資源從哪裡來呢？優質教育基金不會提供恆常資助，這只是一個試驗式的計劃，其實總共只做了四年。我剛剛也獲得了另外一個計劃資助，我在這裡跟大家簡介一下。我們打算教音樂老師唱粵曲。這是未來我們會做的一個計劃，現在暫時參加的學校有 20 間，這是他們給予的一個很大的承諾：這二十位老師將會接受一年 40 課的訓練，每節課三小時，在課堂中他們要學唱曲，學一點拍和，當然還有粵曲、粵劇的知識。除了透過粵劇學習中華文化之外，他們也要學習透過教授粵劇而開展生命教育。這個計劃將會在明年一月展開。

楊偉誠博士：

我覺得最重要的是有這幾樣東西。第一，好比做市場營銷一樣，要針對不同的對象去設計一些不同的產品，和不同的銷售策略。例如好像世雄所說的：小一、小二、小三、小四是講求興趣的，我們就培養他們的興趣。我想在我們小時候，不論你是否喜歡粵劇，你一定也懂得唱兩句「一葉輕舟去，人隔萬重山」，或者你一定聽過《帝女花》。當年我還是小朋友的時候，每逢星期六早上打開收音機的時候就是聽到香港電台播放的粵曲，不是《紫釵記》，就是《帝女花》，或是《鳳閣恩仇未了情》。在耳濡目染之下，漸漸地便喜歡上了這個旋律。希望小朋友能夠聽到，從而喜歡，然後第二層次才說美學、藝術等，

我認為這是重要的。另外，如何為老師製作大綱讓他們知道在不同的階段要教些什麼，我認為這是必須的。然後，就將這幾樣東西，全都提出來與教育局商討。

梁寶華教授：

好的，我想這個訊息我們已經接收到了。還有一位觀眾想提問。我想這應該是最後一條問題了。

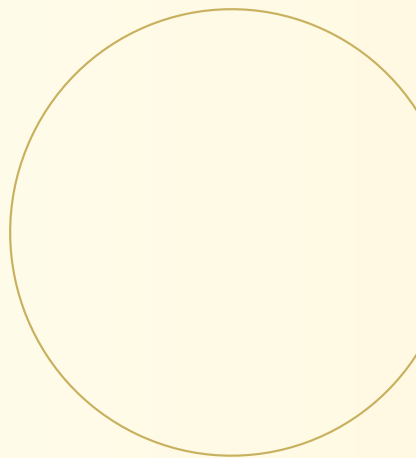
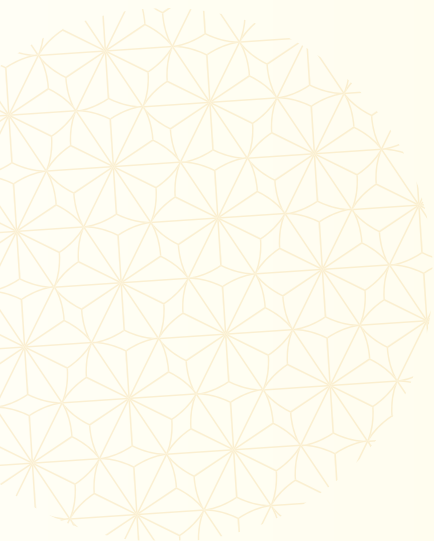
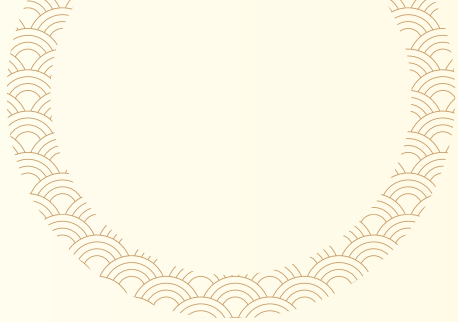
觀眾二：

那麼我想稍為回應一下，在教學上，我認為不應該把個別藝術切割，而是應該著眼於學生整體的藝術培養，令他們知道如何去尊重、感知不同的藝術差異。但是，其實中國戲曲也好，或是西方戲劇也好，究竟他們的藝術特色差異在何處？我們經常說虛擬性等，這些其實我們私下很少會討論。到現在，我們經常做的跨界演出、小劇場等，我們是需要人去教授學生，讓他們去欣賞、切入。另一方面，說到編劇以及觀眾拓展。在觀眾拓展這方面，我們要吸引年青人，我們要給他們找對應的主題，並非不停地重複過往幾十年，甚至幾百年的編劇主題，以及編劇手法，我們根本幾十年來都沒有改變，在這種情況下，如何能夠吸引觀眾呢？相對而言，曾在戲曲中心小劇場演出過的《賣鬼狂想》，它的編劇其實只是三十多歲。另外，其他的小劇場一直都有演，包括由國光劇團演出的《快雪時晴》的編劇也都只是四十多歲。我們是否需要考慮我們的主題是什麼，去探討更深化的演出？甚至藝術節演出的崑曲《春江花月夜》那位編劇也是四十多歲。我們究竟編了些什麼出來？我們需要考慮的是什麼？文學性並不是說改編文學劇本，並不是《紅樓夢》就叫作文學性。本身思考這件事情我們是未能做到的。我們在拓展上對應的主題，我們做得很多，看到廣東的粵劇在 2015 年就已經編寫了一個由網絡遊戲《劍俠情緣三》改編的劇目。但是我們有沒有對應過年青人想要做些什麼？甚至我們說到日本歌舞伎，這種殿堂式，隆重的傳統藝術，他們也會去做《星球大戰》和《海賊王》，而我們有些什麼呢？

梁寶華教授：

我想以上的這些題目及問題，我們都會記錄下來，當然這些都並非一朝一夕可以回答的問題。我認為今天討論的內容非常全面，涵蓋了不同的層面和課題。希望這類型的討論我們會繼續。我知道各持份者都在努力工作，包括政府、藝發局，以及香港電台等。我誠意希望各位可以一起攜手努力，包括觀眾都可以盡一分力，去提供不同的意見，希望可以推廣香港粵劇。

好的，那麼我們今天就到此為止。感謝各位的來臨！



活動花絮



嘉賓合照（左起：戴淑茵博士、李少恩博士、梁寶華教授、呂汝漢教授、楊智深先生、鍾珍珍女士）



主禮嘉賓楊偉誠博士與主辦及合辦機構代表合照（左起：戴淑茵博士、鍾珍珍女士、梁寶華教授、楊偉誠博士、楊智深先生、李少恩博士）



活動大合照



梁寶華教授於論壇上發表主題演說



一眾嘉賓就「粵劇編創與舞臺實踐的省思」主題進行分享（左起：陳澤薈女士、雅璇女士、周潔萍女士、黎耀威先生、楊智深先生、鍾珍珍女士、黃寶萱女士、佘嘉樂先生、李浩賢先生）



一眾嘉賓討論有關粵劇文化政策的議題（左起：葉世雄先生、楊偉誠博士、梁寶華教授、鍾珍珍女士）

鳴謝

特別鳴謝下列人士及機構對「香港粵劇編演新生代發展論壇 2021」的支持及貢獻：

合辦單位

西九文化區戲曲中心

協辦單位

穆如室粵劇文化推廣工作室

粵劇研究促進社(香港)

資助機構

粵劇發展基金

主禮嘉賓

楊偉誠博士 BBS, MH, JP

支持機構

鄺啟濤博士紀念慈善基金

論文集校訂

何成邦博士

攝影

王梓靜先生

講者(按筆劃序)

余嘉樂先生

李少恩博士

李浩賢先生

周潔萍女士

林萬儀女士

陳澤蕾女士

雅璇(曾雅儀)女士

黃寶萱女士

楊偉誠博士 BBS, MH, JP

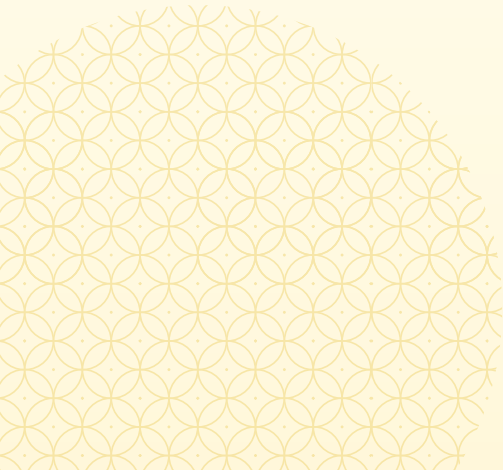
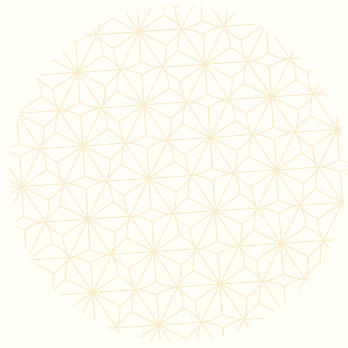
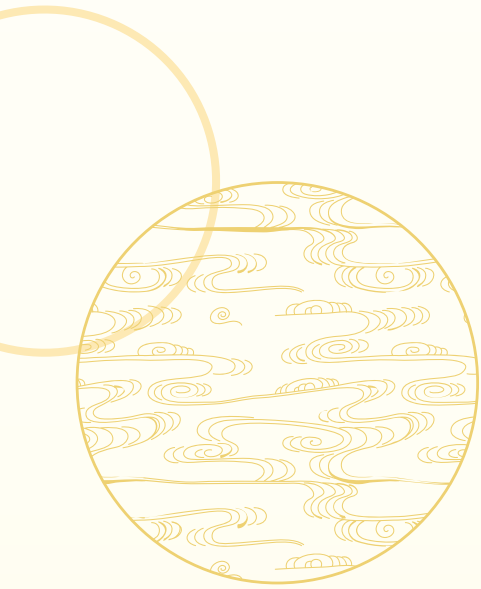
楊智深先生

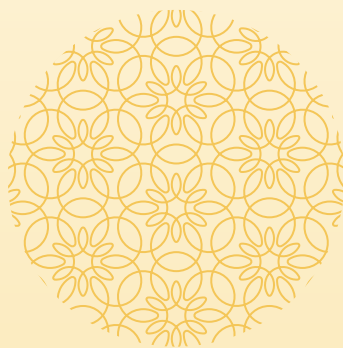
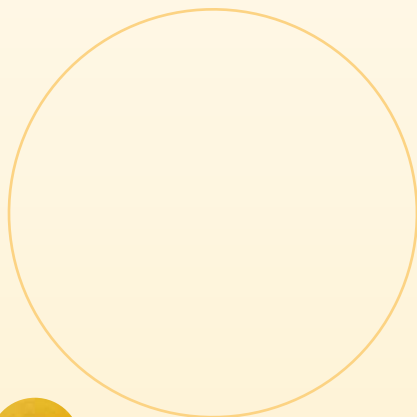
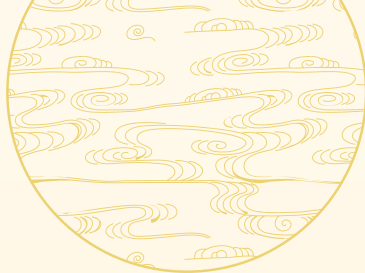
葉世雄先生

黎耀威先生

戴淑茵博士

鍾珍珍女士





聯絡我們 / Contact us :

✉ rctco@eduhk.hk

☎ 5912 8818



粵劇傳承研究中心 網站

ISBN: 978-988-76031-0-8



9 789887 603108

版權所有 不得翻印