

粵劇藝術之創意

表演

劇本

音樂

傳承



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



1980-2020 Area in
Education Observatory for
Research in Local Culture
and Creativity in Education
The Hong Kong Institute
of Education

粵劇藝術之創意

表演



劇本



音樂



傳承

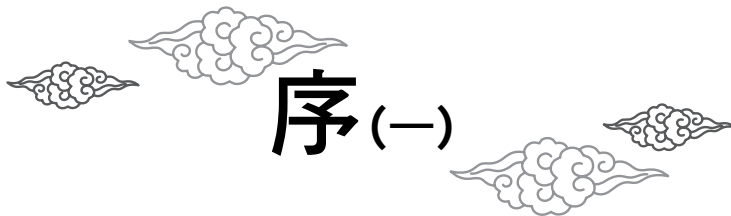


書名：粵劇藝術之創意：表演、劇本、音樂、傳承
出版：聯合國教科文組織本土文化及創意教育研究觀測所
編者：梁寶華 梁信慕
承印：藝科創意製作及印刷有限公司
版次：2012年10月初版
印數：1000本
I S B N：978-988-16546-1-8



目錄

梁信慕教授 序	1
梁沛錦教授 序	2
前言	3
專題研討（一）：粵劇表演之創意	4
<p>主講嘉賓：阮兆輝先生、陳澤蕾博士、陳守仁教授（錄像播放） 回應嘉賓：李奇峰先生、紅虹女士、劉惠鳴女士</p>	
專題研討（二）：中國藝術之創意	22
<p>主講嘉賓：梁信慕教授、榮鴻曾教授 回應嘉賓：紅虹女士、林詠璋博士、白得雲先生</p>	
專題研討（三）：粵劇劇本之創意	42
<p>主講嘉賓：徐燕琳博士、戴淑茵博士 回應嘉賓：勞韻妍女士、鄧美玲女士、黃志輝先生</p>	
專題研討（四）：粵劇音樂之創意	62
<p>主講嘉賓：榮鴻曾教授、阮兆輝先生 回應嘉賓：麥惠文先生、王勝焜先生、林詠璋博士</p>	
專題研討（五）：粵劇創意之傳承	82
<p>主講嘉賓：阮兆輝先生、葉世雄先生、戴淑茵博士、徐燕琳博士 回應嘉賓：湛黎淑貞博士、呂洪廣先生、黃綺雯女士、白得雲先生、 蔡啟光先生</p>	
總結暨閉幕禮	108
鳴謝	118
照片	120



序(一)

聯合國教科文組織本土文化及創意教育研究觀測所樂見香港首次舉辦的「粵劇創造力國際研討會」集合了本地及國際的粵劇學者、藝術工作者、粵劇從業員及專家，從不同角度去分享及探討粵劇創意藝術中不同範疇的課題。多角度的融合，為粵劇創意藝術不同方面的課題提供了寶貴的真知灼見，這些課題包括了粵劇演出的創意、粵劇劇本的創意、粵劇音樂的創意及粵劇創意的傳承。與會聽眾的回應，使各講者及回應嘉賓所探討的內容更加豐富。

是次研討會顯示了香港教育學院透過教育及研究工作對粵劇傳承的高度重視，也是一次祝賀聯合國教科文組織在2009年把粵劇列為「聯合國人類非物質文化遺產」的誌慶活動。

本書特別之處在足本紀錄演說者、回應者和觀眾的講話，是研究員的有用資料，也是致力和熱愛粵劇的專家、從業員、提倡者及愛好者的珍貴讀物。


梁信慕教授

聯合國教科文組織本土文化及創意教育研究觀測所所長

香港教育學院

博文及社會科學學院副院長（學術質素保證及提升）

文化與創意藝術學系主任



序(二)

自從2009年9月聯合國教科文組織宣佈粵劇被列為「聯合國人類非物質文化遺產」，粵劇地位被肯定之後，粵劇中人無論業界、學者、公私有關機構均表欣慰，有如被注了強心針，對粵劇更加積極投入，進行發掘研討、推廣傳承、教育青年等工作，項目繁多，氣勢動人，包括香港、澳門、廣州、佛山、廣東省以至廣西省，甚至美、加、星、馬等地，時有佳訊，其表現突出，意想不到。

香港教育學院的文化與創意學系於2009年至2012年推出中小學粵劇教學協作計劃，由優質教育基金贊助，預算三年共有六十間學校參予，旨在令更多老師及學生認識粵劇文化，亦提供教學協作指導、編製教程，並為學校教師作粵劇音樂培訓，同時培養未來觀眾，在承傳粵劇效果最為實際有效，因為粵劇欣賞必須透過一些認知才能進行。單就這個中小學粵劇教學協作計劃便獲得「國際音樂議會」(International Music Council)頒授2011年度世界三個大項中其中一個「音樂權益獎」(Musical Rights Award)，獲得這樣國際性榮譽鼓勵，肯定對未來粵劇教育之發展和推廣粵劇藝術之承傳具有極大認受性作用，這成績和去年統計香港粵劇演出多達一千六百多場的結果，同樣令人喜悅。

此外，香港教育學院文化與創意藝術學系於2011年5月5日至6日成功舉辦「粵劇創造力國際研討會」，設有「粵劇表演之創意」、「中國藝術之創意」、「粵劇劇本之創意」、「粵劇音樂之創意」和「粵劇創意之傳承」五個項目加以研討，標題令人關注。研討會結集本地和來自世界多處的學者專家和業界的名伶代表，還有關心人士數十人表示他們的真知灼見，珠玉紛呈，令人讚歎之餘更覺寶貴得很，值得留存廣為推介，發揮其影響，對粵劇藝術弘揚價值殊大。香港教育學院有見及此，決定加以結集成書，予以付梓，邀余為序，余既感其意義可嘉，並盼對推廣粵劇發展多一佳作，故樂而為之序。

梁沛錦教授

前香港中文大學中國語文及文學系教授
資深粵劇研究者



前言

粵劇為廣東的傳統藝術文化，珠江三角洲一帶自晚清至今均見粵劇的演出，名伶輩出，百花齊放；多位粵劇前輩均努力探索和發展獨特的個人風格，在香港、廣州、澳門及各鄉鎮各自發展，其中多位前輩均發展出自己獨特的表演藝術和唱腔，例如薛覺先的薛腔、馬師曾的「乞兒腔」、何非凡的「狗仔腔」、芳艷芬的「芳腔」等。然而，今天粵劇在香港可能面對一個迴避創意的情況：某些藝人努力模仿某些前輩的藝術風格，加上觀眾因為對那些前輩的懷念，往往顯得非常欣賞藝人惟妙惟肖的模仿；另外，傳統的粵劇有多元化的劇目，除了鴛鴦蝴蝶派的生旦戲，還有很多以其他行當擔演的劇本，然而現在香港粵劇大多是生旦愛情戲，武生和丑生擔演的可說是聊聊可數。

香港教育學院文化與創意藝術學系銳意鼓勵和促進粵劇的發展和傳承。面對以上的情況，我們於2011年5月4-5日舉辦「粵劇創造力國際研討會」，提出「粵劇創造力」這概念作為研討會的主題，目的為引起粵劇從業員、觀眾和學者等之注視和反思，希望透過討論令各持份者均作出努力以協助粵劇的藝術風格能進一步發展。本書為該研討會的成果，把所有主講嘉賓、回應嘉賓和與會者的發言和討論包含在內，目的在紀錄各位粵劇持份者的真知灼見，為粵劇提供一本以創造力為題的文獻。

本書成功出版實有賴以下各位主講和回應嘉賓，他們包括：美國匹茲堡大學榮鴻曾教授、香港教育學院梁信慕教授、香港中文大學陳守仁教授、陳澤蕾博士、戴淑茵博士、廣州華南農業大學徐燕琳博士、香港電台第五台台長葉世雄先生、著名演員阮兆輝先生、李奇峰先生、紅虹女士、劉惠鳴女士、鄧美玲女士、呂洪廣先生、著名頭架麥惠文先生、粵曲導師黃綺雯女士、勞韻妍女士、王勝焜先生、前教育局藝術教育總課程主任湛黎淑貞博士、粵劇學者林詠璋博士、白得雲先生、蔡啟光先生和黃志輝先生。本人對以上各位嘉賓的真知灼見表示感謝。另外，本人亦非常感謝香港八和會館及香港電台第五台有關人士的鼎力支持，並感謝聯合國教科文組織本土文化及創意教育研究觀測所出版本書。

梁寶華博士

香港教育學院文化與創意藝術學系副教授
編者



專題研討(一)

粵劇表演之創意

主講嘉賓：

阮兆輝先生、陳澤蕾博士、陳守仁教授（錄像播放）

回應嘉賓：

李奇峰先生、紅虹女士、劉惠鳴女士



粵劇表演之創意



梁寶華博士：事不宜遲，開始今天第一節研討會，題目為《粵劇表演之創意》。「粵劇表演」意指演員在臺上所有唱、做、唸、打。現今人們欣賞粵劇往往被舞臺佈景、燈光及現代效果元素所吸引，但我個人認為粵劇表演中最精彩的是演員的唱、做、唸、打。每一次不同的演員演相同的劇目，甚至相同的演員重演劇目，都會出現不同的演繹。當中相異之處何在？創意何在？這正是第一個研討題目中大家值得反思的問題。今天很高興邀請到著名粵劇老倌阮兆輝先生及香港中文大學文化及宗教研究系講師兼粵劇演員陳澤蕾博士，從不同的角度探討這問題。第三位主講嘉賓是陳守仁教授，但他身在英國，未能親身出席今天的研討會。他於本年四月一日曾到香港教育學院演講，而他則允許我們從演講錄影中剪輯部分有關內容於今天分享，一會兒大家可觀賞錄影聆聽陳教授的發言。三位主講嘉賓發言後，我們亦邀得三位回應嘉賓，三位皆是資深粵劇演員，分別是李奇峰先生、紅虹女士及劉惠鳴女士。希望從粵劇從業員及資深演員的角度，分享一下粵劇表演之創意。首先有請阮兆輝先生。

阮兆輝先生：首先，談到表演之創意，一直以來不斷的變化大家有目共睹，而粵劇舞臺的面貌變化則較大。粵劇是中國芸芸劇種之一，在眾多劇種中選出最不保守的，我相信粵劇必定名列前茅，因為粵劇的變化實在非常多，可是，這並未必一定是表演藝術的變化。由我出身以來，目睹不少變化，主要在於舞臺設計、佈景、燈光、服裝、音樂等等；而演員及演出方面，雖有不同創意，但實際變化不大。不過，我小時候認識的年老前輩與當時一些當紅名伶在身段及做手方面確實存在分別。服裝方面，人所共知，現今粵劇服裝吸收了一些京、崑服裝的元素，所以有時候只看畫面，並不能認出是哪一劇種，以前卻是各有特色，能夠一目了然的。再說其他劇種，其實都存在變化，例如京劇，若翻閱最早期陳德林先生做青衣的舊照片，口唇上只有一點紅，我們還笑說這是否丑角，原來這是我們現稱的正印花旦。所以其實每一劇種都在變化中，而廣東戲劇則由馬師曾先生及薛覺先先生時期開始引進不同劇種的元素，亦有些原創的元素。追溯更久以前的變化，如我剛才提到身段上的變化，可能因為受服裝所影響。眾所周知，現時小生所穿的服裝稱為「海青」——斜領寬袖、有一白色水袖，但其實最早期的服裝，是沒有水袖的。在我1953年出身以來並未見有人穿過，但前輩們經常取出這些沒有水袖的海青讓我們欣賞。我第一次看的是前輩靚少鳳先生的海青，衣袖窄小、沒有水袖。初時我感覺這些海青很奇怪，沒有了水袖便跟女士們的長衫沒有兩樣，有的甚至剪裁貼身，形甚奇異，我從來沒有見過有

阮兆輝先生：人穿著這種海青演出。我是在白玉堂先生的演出中發現小生身段上的變化的。
 (續) 白玉堂先生大多飾演小生，例如《玉堂春》中的王金龍，他的身段與我後來所學的身段有所不同。前輩指出以前的小生走路較筆直，不像現時的向兩邊跨步。我未能就此找到確實證據，因為這時期我還未出母胎，只能從不同前輩的身段上略知一二。

至於創意方面，早期每位前輩皆有各自不同的風格，其實這已是創意。由於早期沒有太多新劇目，劇目甚少原創，主要承受自其他劇種的傳統，如仿照湖北漢劇，照樣演出，因此早期的粵劇並不是用廣東話演出的。當時，有很多劇目即使由不同演員擔戲，演出大都千篇一律。由於沒有錄像，亦未必有文字記載，因此無從稽考有否加入創意。我們只知道某一演員著名演某一劇目，但其實其他演員亦可能演過。舉例而言，從前有一位小武名為靚仙，他演《西河會》必定爆滿，更宣稱：「必擺三個大彩，否則退票！」因此我們認為每位演員都有各自的首本戲。所謂首本戲即他們每台開首幾晚或幾日都必定演的幾本戲，故此命名。演員在這幾本戲中有獨特的成就，令他們成名或鞏固地位。無論如何，我們認為表演上其實不斷有新創意的，我們目睹很多前輩在角色塑造方面，加入了不少創意。如不同的前輩演相同的角色，各自會在角色形象等方面作出改變。例如紅虹女士的父親馬大叔演首本戲《審死官》——其實這是古老粵劇與京班所演的《四進士》，他以丑角形式飾演一位忠直、愛抱打不平的狀棍，他成功改變了整個演出的形象，因此我認為前輩發揮了不少這方面的創意。可惜，現時派系承傳不足，不少派系逐漸淡化，如近代的馬師曾先生、薛覺先先生，及再後期的新馬師曾先生、何非凡先生等某些地方派系已日漸淡化。這不同於京劇，因為京劇每個派系都有一群人承傳。其實我們非常仰慕這些粵劇名伶，模仿他們做戲。這淡化或同化現象的出現，令我也感到莫名其妙，希望大家能夠仔細深入探討一下。

我們早期最崇拜的五大派系——薛、馬、桂、白、廖，即薛覺先先生、馬師曾先生、白玉堂先生、桂名揚先生及廖俠懷先生，他們都是行內人最常提及的，可是，現時即使有承傳，亦甚少有人標榜。例如薛派，早期甚為人所標榜，但愈來愈被淡化了，這現象實在令我摸不著頭腦。有些派系的淡化是有跡可尋的，如廖派和馬派的淡化是由於粵劇的鴛鴦蝴蝶派過份壟斷，所有劇目都出現鴛鴦蝴蝶——生旦談情，這令早期很多好劇目，如《審死官》等等，現時甚少

阮兆輝先生：在舞臺上出現。這現象的出現，粵劇從業員當然要負上責任，應要教育觀眾如何欣賞粵劇，不應只看佈景服裝美輪美奐或生旦談情。（續）

同時，我在不同的戲班做戲，發現一危險的現象——男女主角即使唱得反腔、走板，只要唱完後兩人相擁，觀眾便會拍案叫絕，我實在不明所以。在我學戲的年代，生旦甚少有身體接觸，即使相擁也只靠借位，但現在則演變成親密戲多了，這可能是某些派系淡化的原因。可是，另一些派系則不被標榜，例如薛派和桂派，仍然存在，但沒有人再標榜哪些是薛派唱腔、哪些是桂派演出。其實現有的桂派弟子多不勝數，因為任劍輝女士及羅家寶先生都是桂派傳人，現時很多人都模仿任劍輝女士及龍劍笙女士做戲。沒有人說自己是桂派演員，因為沒有人標榜，可能連演員自己也不清楚。這是一個深遠的問題。我希望大家對前輩所創作和塑造不同派系的特色，能夠多加珍惜。

陳澤蕾博士：今天我所講的題目是《粵劇演員塑造戲劇角色對戲曲官話的活學活用》。我將以梁醒波先生在《紫釵記》中分飾兩角作為例子。粵劇常用舞臺語言包括廣府話和官話，其中廣府話又有貼近書面語和貼近日常用語兩種風格。粵劇使用廣府話是粵劇本土化藝術創作的基石，資深粵劇演員羅品超甚至認為使用廣府話是粵劇南派的基礎。他的說法也合於劇種的差別往往見於由方言發展而成的聲腔和特色。至於官話，據云惟利在《古腔粵曲的音韻》一書，仔細整理了李銳祖先生古腔粵曲的字音，提出粵劇官話主要在中州韻的基礎上加入廣府話的發音習慣。這種創作其實亦見於其他劇種，例如為人熟悉的京劇演員梅蘭芳亦學習崑曲的韻白唸字方法，再融和京片子來演繹自創的梅派崑曲。舞臺語言的吸收與融和是一層，演員如何運用前人累積下來的藝術方法演繹人物是另一層，兩者互為依存。以下將以梁醒波在《紫釵記》分飾兩角的舞臺語言設計作為例子，通過他的演繹瞭解官話在現今舞臺的使用習慣，淺談粵劇演員學習外來語言並進行本土化改造，再在表演中活學活用的情況。

據仙鳳鳴劇團第五屆演出特刊中唐滌生先生所寫《改篇湯顯祖紫釵記的經過》一文，提到要求梁醒波分飾兩角的原因。他指出在湯顯祖的《紫釵記》中，除了李益和霍小玉外，還有韋夏卿與黃衫客，即他之後改編成粵劇《紫釵記》中的崔允明，這兩個角色都是非常重要的，他指出：「我為了這人物的重要，故由梁醒波先生分飾，寧可有原著情節中略有變改，此不得已之舉，幸識者恕

陳澤蕾博士：之。」梁醒波在四小時內分飾兩角，除了借助穿戴與化妝把一貧一富，一貴一賤，但同是有心人的兩個戲劇角色分辨開來，也借助行當的程式性表演，強化人物屬性的差異。即以前人歸納整理的豐富程式性藝術知識作為塑造人物的元素，再按曲文加以選取，一方面要合於戲劇角色，另一方面要合於演員特質。

(續)

唱做方面，崔允明近於老生，黃衫客近於淨行，說是「近」是因為梁醒波善用粵劇因經濟考慮而設的六柱制在行當分工上的靈活度，進行跨行當演繹人物的實踐。在聲音處理上，兩位人物都以生行基本發聲「平喉」為基礎。演崔允明時，由〈曉窗圓夢〉開始，梁醒波加入大量咳嗽聲，其他劇種老生行當也有使用這個方法，甚至有一種上場式稱為「咳嗽上」，不過梁醒波的咳嗽聲主要不用於上場時表現他是老頭，而是用於表現崔允明的窮病形態。另外，他沒有戴髯口，所以若說他以老生扮崔允明，又不盡然。若說丑，梁醒波不勾粉鼻，也沒有使用丑行「小動作，動作小」的做功特點，可是，卻使用了丑行常用的插科打諢表演方法，他按人物的唱唸內容，選擇不同的技法，演儒生氣節和風範時，唱唸靠近老生風格，並在少數情況使用官話，表現老儒生的書卷氣和禮數；當演崔允明樂天知命，則選用丑行的幽默感，而且也以香港觀眾大多明白的廣府話來加上插科打諢。梁醒波演崔允明雖為儒生，可是由於科科落第未有官職，所以縱然與飾演盧太尉的靚次伯在太尉府中角力，也少用官話加強說話的力度，惟在〈吞釵拒婚〉一節，因劇情需要，出現了梁醒波演崔允明少數使用官話唸的口白。據劇本，崔允明說口古，尾句為「淫媒不願做，虧心事難行」，再接「告辭」二字，這簡短有力的「告辭」二字，上承口古押韻的力度，下接先鋒釵；靚次伯順勢自行加上以官話唸的「慢著」，聰明地接過對手演員的逼力，棋逢敵手。梁醒波如此唸來，一方面把崔允明的氣節推高至太尉權位的力度，另一方面也通過兩人的官話唸白叫起鑼鼓，接滾花唱段。以官話加強語氣和叫板，其實常見於粵劇表演中，梁醒波進而以唸白設計塑造人物並與對手演員擦出火花，推高劇力。以廣府話唸口白鏗鏘有力，把鑼鼓叫起，需要充沛的氣息，此為技；通過揣摩崔允明性格，並在不肯為盧太尉女兒作媒的感情帶動下設計語氣運用，則為演。演技兩相融和，讓重視情義，認為「欠人一文錢，不還債不完」卻無奈依靠借貸度日的崔允明不但有形有相，也有具感染力的聲音。黃衫客接近淨行常演戲劇角色，梁醒波在造型上靠近淨，聲音則近於小武，據阮兆輝憶述：「波叔初演《紫釵記》時，就曾嘗試以京班花臉的唱法演繹，只不過發覺效果不理想而放棄。」他運用高亢聲音表現威武豪情，

陳澤薈博士：更以小嗓叫板，並根據戲劇角色選用不同行當的藝術手法。1957年《紫釵記》演出特刊，封面是霍小玉與李益〈墜釵燈影〉的造型照，封底則是霍小玉與黃衫客〈花前遇俠〉的造型照，可見此戲劇角色的重要性。唐滌生不但要黃衫客成為天下第一個情場豪俠，也按湯顯祖《紫釵記》寫黃衫客「擁通內掖」，替黃衫客確定了「當朝第一權貴」的身份。而這位有心人無名客，按劇本指示，裝扮是「開面黃色大海青坐馬掛劍」，因此形象由豪俠及權貴兩個身份交疊而成。

在1957年開山演出時，梁醒波使用揉臉，反而靚次伯則勾了臉譜，但其實劇中靚次伯唸官話的程度比梁醒波少。在粵劇以廣府話為基本舞臺語言的情況下，梁醒波以官話唸黃衫客的口白，重要之處是他演崔允明與同劇其他演員一樣是以官話加強語氣和叫板，而演黃衫客則不止是幾個字的轉用，而是一句一句講究字音的官話唸白。借助語音的不同，以及觀眾對官話的印象，把豪俠與王爺的身份和氣質表現出來。與此同時，為了兼顧粵劇以廣府話唱唸為主，他以廣府話唸口古押韻，以及口白的重點字句；而舞臺官話則既如一般運用強調語氣和營造氣氛，也以講究的中州韻加強口白的表現力，在合於人物身份的情況下豐富藝術可觀性。如此，觀眾既可通過官話感受戲劇角色的氣質，又能以廣府話口白明白劇情發展。其中尤為突出的是〈節鎮宣恩〉中黃衫客與盧太尉的對答片段。梁醒波一方面以大小嗓結合的高亢唱唸表現黃衫客的豪邁氣概，也用舞臺官話建立王爺身份，並借助舞臺官話的唸白與叫板方法讓嗓音出現變化，讓兩個角色的差異更為明顯。廣府演員學習其他劇種舞臺官話的聲韻和發聲方法運用在粵劇表演中，當中牽涉口白設計，包括哪一句使用廣府話，哪一句使用官話；以及官話的咬字方法，尤其是要適應廣府話沒有的捲舌音與少用的尖音。通過六柱制丑生演員梁醒波在《紫釵記》的演出，可以看到六柱制一方面導致行當分類欠清晰，另一方面，在模糊的界線和實際演出的考慮中，演員有空間因應戲劇角色的特質進行行當程式的配對，以跨行當的手法，取不同行當特色用於人物塑造上。編劇不得已之舉，在演員的創作中，成功在數小時內鮮明地扮演兩個不同的戲劇角色。梁醒波不採取把中州韻粵語化的方法，而是通過安排口白選用那種方言，加強表演效果，成功地建立演出方言選擇與戲劇角色塑造相連的範例。他的創作讓後學切實看到和聽到，演員如何按照戲劇角色的性格和氣質在戲曲行當程式表演中抽取合適的技法，在有限的資源中靈活變通，活學活用。

梁寶華博士：接下來，請大家觀賞陳守仁教授的演講。他的演講題目與馬師曾先生有關。這是一個富創意的題目。上月他在香港教育學院演講，內容關於馬師曾先生如何得到當時的西方電影演員差利卓別靈的戲劇啟發，甚至作出某程度的模仿學習，並在他的粵劇道路上所產生的影響。這實在是個有趣的話題，平日大家欣賞粵劇，沒想到可從西方找到新元素。但當時西方戲劇仍未在香港非常流行，馬師曾先生已成為先驅人物，嘗試從不同的管道和方向找出新靈感，從事粵劇創意。

陳守仁教授： **（演講原長約一小時三十分，現播放其中選段如下¹）**

我察覺到在粵劇史中，有一空白的地方——馬師曾先生是一位偉大的劇作家；可是，以我這年紀的人士為例，香港人對馬師曾先生的認識很膚淺，八十後、九十後的青年更不在話下，有些人可能根本不知道誰是馬師曾。有些晚輩學習他的藝術，如新馬師曾先生，新馬師曾先生拜馬師曾先生為偶像，學習他做戲。因此，在新馬師曾先生保留的粵語電影中會看到不少馬師曾先生的痕跡，甚至能看到差利卓別靈的痕跡。

相信在座各位對丑角都有一定的瞭解。「丑角」是跨越世界的，莎士比亞的戲劇中有丑角，中國戲曲中丑角亦出現已久。翻查劇本，發現在十世紀、十一世紀宋代南戲時，「丑角」這門藝術已發展得相當成熟，可是，「丑生」則是在二十世紀三十年代才形成的。「丑生」即男人扮演丑角；有別於「丑旦」——由女人扮演。「丑生」即由年輕的男人扮演小丑，這是三十年代嶄新的概念，以前只有「丑」的概念。傳統粵劇沿用的十大行當，至三十年代因受到西方電影，尤其荷李活電影的影響，開始出現改變，其中差利卓別靈是在三十年代首屈一指、世界知名的演員，其實他出道及知名於早期，約在1914 - 1915年左右。根據他的傳記，作者指出在1915年差利卓別靈已被全美國人所認識，直至1916 - 1917年，更發展至世界知名。後至三十年代，更被封為「喜劇大師」，受全世界人欣賞，要得到全世界觀眾所歡迎，確實不易。

¹ 陳守仁教授於2011年4月1日在香港教育學院發表演講，講題為「差利卓別靈與馬師曾的丑角藝術」，讀者可到以下網址觀賞完整的演講錄影：

陳守仁教授：話說回頭，粵劇在二十世紀三十年代經歷了重大的改變；尤其在香港這粵劇重鎮，因香港人擁有容易接受及融合西方藝術於粵劇當中的獨特環境因素。例如：音樂方面採用西方曲調；樂器方面也運用西方樂器，如小提琴、色士風等等。行當（即角色）方面，亦受到當時荷李活喜劇的影響。差利卓別靈只是當時其中一位喜劇演員，其實二十世紀初還有很多同類型的演員。這種戲劇傳到香港、廣州等地，引起了粵劇重大的改變，觀眾欣賞這類電影，亦喜歡在粵劇中看到這些諧趣的成分，尤其由年輕男演員扮演丑角。這同時是兩位粵劇大師薛覺先先生及馬師曾先生冒起的時候，他們起初飾演丑生，有很多戲班爭相邀請他們參演。他們被譽為「唯一丑生」或「文武丑生」——文、武、丑生通通擅演，更被稱為「萬能泰斗」。有些行當的名稱亦因此產生，如武丑生、丑生、文武生等，都是三十年代才出現的，戲班內的改變很大，傳統認為丑角只是次要的角色，但至三十年代丑角則變得愈來愈重要，戲班都標榜自己邀請到最好的丑生參演。這些丑生不單只演詼諧的戲份，連正經、嚴肅的文場戲、武場戲亦同樣了得，故被稱為「文武丑生」，相當於西方電影中的男主角，同樣受荷李活電影所影響，相當於女主角的「正印花旦」亦相繼出現，其他帶動性的改變，即男配角——「小生」及女配角——「二幫花旦」的出現。這些行當的出現、「六柱」的產生，其實都是受到西方電影的影響。

先介紹一下差利卓別靈簡單的一生。他出生於英國，在電影銀幕中是一位流浪漢，其實實際生活中他亦是從英國流浪街頭走到美國的，雖然他在美國名利雙收，受到很多美國觀眾愛戴；但很多美國評論家及政客都不甚喜歡他，認為他不是美國人。因此，最後他流浪走到瑞士，所以他在政治上亦是一位流浪漢。當他從美國到了歐洲後，於1952年9月22日向記者發表一著名的言論，回應美國官員對他的指控，指自己不是一共產主義者。他提出：「我只是一個人！我只相信自由！這就是我所有的政治。我不是一個狂熱的愛國主義者！因為超級愛國主義，只會產生像希特拉主義一樣危險的思想。我只是一名製片、導演和演員，我只想創作出好電影，而不是搞革命。」這言論正代表當時差利卓別靈對政治的看法。這就是今天我所講馬師曾先生的前提。

我經常強調馬師曾先生是一位偉大的粵劇藝術家，但香港人對他的瞭解很膚淺，因為繼1952年差利卓別靈流亡到瑞士後，馬師曾先生於1955年亦自行流放到大陸。現在，讓我們簡單地看馬師曾先生複雜的一生。有關他的出生年份，

陳守仁教授：一直存在爭論，一般傳記作者指出馬師曾先生出生於1900年，但最近我碰到他的女兒紅虹小姐則指他出生於1901年，未知是否與舊曆、新曆有關，因此仍然存疑，將來再作考據。他非常欣賞粵劇，但據說他的父母反對他演戲。他中學畢業後從廣州到香港學做生意，據說他與同事及老闆的關係欠佳，同事常作弄他、老闆也不信任他，因此他最後辭職。他回到廣州，不敢回老家，便在太平春戲館簽下賣身契，開始學做戲。基於巧合，他於1923年在廣州加入一個著名的大戲班——人壽年班，起初他只飾演閒角，但據說已有機會爆肚，因此而漸露頭角。於1924年，該戲班的開戲師爺（現稱編劇）駱錦興先生構思一新劇目《苦鳳鶯憐》。這齣戲對馬師曾先生的影響很大。他在戲中飾演一名乞丐、流浪漢。駱錦興先生構思的靈感正是來自差利卓別靈。《苦鳳鶯憐》一劇中的主角分別是鳳和鶯，加入了一角色名叫余俠魂，即馬師曾先生飾演的乞丐，在劇中穿插，起著重要的作用。馬師曾先生在演出前不斷鑽研如何令自己的戲份愈來愈多，更因應角色性格特質，創作出「乞兒喉」——粗獷及富表達性的唱腔，因此聞名。於1925年得到班主賞識，被邀創立省港大班——大羅天班，在省城、廣州、香港、澳門等地四處演出，主要在都市演出，不再下鄉。馬師曾先生的發展一帆風順，享譽盛名。1930年是馬師曾先生事業的轉捩點，因當年京劇大師梅蘭芳先生應邀到美國巡迴演出，這次巡迴演出構思及計劃良久，花費不菲，背後得到不少銀行家支持，加上得到政府間接資助，這次演出啟發了馬師曾先生到外地演出的構思，他希望仿效梅蘭芳先生一樣名成利就。

1931年，馬師曾先生便到舊金山演出，原來計劃演出一年，卻被戲班班主欺騙，要求做戲做足三百六十五天才終止，因不可能每天都有觀眾，因此被迫滯留，每兩天演出一場，演出了兩年。另外，他希望與差利卓別靈等偶像見面不遂，被人唆擺在荷李活投資電影公司，希望增加與偶像見面的機會，結果被騙去金錢。因此當時他留在美國，進退兩難，於1933年得到一位香港戲班班主贖身，帶他回到香港。馬師曾先生積極參與政治。雖然他不是一位共產黨員，而且他並不愛黨，但他非常愛國。在二次大戰期間，他對國民黨的認識加深，目睹國民黨官僚腐敗，因此非常憎恨國民黨，因此他回到香港，拒絕留在大陸，直至1949年大陸解放。儘管他對共產黨仍然存疑，他仍十分支持中國發展。

1950年爆發韓戰；1951年中國參戰，馬師曾先生便從香港回到廣州演出籌款，支持抗美援朝，此舉令當時作為美國盟國的英國政府非常尷尬，並對馬師曾先

陳守仁教授：生作出第一次嚴厲警告，但他未有理睬。1955年，馬師曾先生在廣州演出一具爭議性的劇目——《麥魔夢會東條》。人所共知，東條英機是一名戰犯，在東京的戰犯法庭被定罪處死；麥魔即麥克亞瑟將軍（Douglas MacArthur），是二次大戰期間太平洋區的最高司令；佔領日本後亦成為日本的最高司令，韓戰初期，他也是最高司令，但因節節失利，後來由李奇微將軍（Matthew Bunker Ridgway）替任。馬師曾先生非常憎恨麥克亞瑟將軍，因此創作此劇，諷刺麥克亞瑟只是東條英機的傀儡，更在劇中加入英國首相一角，令香港政府甚感尷尬，對他作出第二次嚴重警告，揚言若他繼續此舉將遞解他出境。

1957年，社會出現反右運動，馬師曾先生亦被暗劃為右派分子。若大家翻查網上有關反右的檔案，便發現知識分子幾乎無一倖免。馬師曾先生略有學識，而且在抗戰期間他的戲班曾被國民黨整編成為國民黨軍隊的一部分，因此反右人士抓著他不少把柄，所以在他去世前幾年受到不少政治壓力，經常被要求回到劇院作出交待，但他堅持不屈，他只是說：「我沒有野心！我的信仰就是自由！」這正是差利卓別靈的言論，馬師曾先生套用這說話回應當時要求他交待的人。輾轉間，直至1964年4月初去世，僅僅比麥克亞瑟多活十數天，他當時還很高興目睹死對頭比自己早死。

回到藝術角度，在欣賞《苦鳳鶯憐》片段前，先看看這套戲的開山資料。剛才提過開戲師爺是駱錦興先生，於1924年開山，由人壽年劇團演出，原本有二十多場。當時的粵劇大多有二十多場，非常瑣碎，每場的時段很短，轉場期間演員返回後台休息及更衣，觀眾則一邊等一邊吃東西、閒聊。馬師曾先生不斷對此劇作出修改，直至1957年成為今天的版本，在中國大陸仍然流行。這是今天現存仍然上演劇目中最古老的一個，另一套出自這時期的是1939年的《胡不歸》，其他出自這時期的戲已不再上演。先看一段差利卓別靈的演出片段，大家可留意一下他不同的身段。「身段」雖是戲曲的用語，但大家可發現差利卓別靈也有自己的商標。（播放差利卓別靈電影片段）

接著，請大家欣賞馬師曾先生唱《苦鳳鶯憐》中《廟遇》一段的主題曲，這段將出現著名的「乞兒腔」。這段講述他遇見彩鳳後，互道身世，余俠魂介紹自己。（播放馬師曾演出片段）

陳守仁教授：總括我今天所講，中西方皆有一位這般有趣的演員——差利卓別靈及馬師曾。
(續) 若我們不認識他們，或看不透他們之間的關係，將錯過粵劇史中一個有趣的片段。

梁寶華博士：好，陳守仁教授的錄影選段到此為止，三位主講嘉賓演講完畢。接下來將邀請幾位回應嘉賓就剛才幾段演講或就今天的題目——《粵劇表演之創意》作出一些回應，首先有請李奇峰先生。

李奇峰先生：非常精彩！難得粵劇界能與學術界合作把資料整理保存下來。向來粵劇界的人只會說，甚少利用文字把資料整理好，若早幾十年前便有人懂得這樣做，必定有另一番景象。

回應剛才阮兆輝先生的發言，如今在粵劇行當方面的發展實在要急起直追。本人非常幸運！因為我十多歲時在越南出身，當時越南的粵劇發展非常蓬勃，我在十五、六歲時有幸曾與薛、馬、桂、廖同台演出，例如馬大哥在《苦鳳鶯憐》中做文武生時，我便同台演下欄角色，因馬大哥與紅線女在1950至1955年間去過兩次越南。談到粵劇的環境，從前薛、馬、桂、白各有創意。從上一代全男班、全女班轉變成男女班，直至「薛馬爭雄」後，吸收了很多外來的劇種。和平後，有新馬師曾及何非凡的出現，他倆亦非常有創意，各有特色。同期還有陳錦棠、黃千歲、麥炳榮等，他們都各有個人特色，再後期還有羅家寶、陳笑風等等，同樣擁有個人特色。

但時至今天，無論在國內或香港，已甚少發現有創意的特色。例如早期的花旦有上海妹、譚蘭卿；之後又出現紅線女、芳艷芬、白雪仙等，她們都擁有無限創意，時至今天仍為粵劇帶來深遠的影響。可是，直至今日，已出現一個大危機，在香港，粵劇界「叔父」只有約十人。在中國廣東，雖然有一具系統的教學方法，但這方法實是難以接受的，因為在這個教學方法下，每個演員的唱腔都根據音樂設計變得一模一樣，盡失個人特色。我認為香港粵劇界應在這方面更努力改進，這是因為香港粵劇有幸在一百多年來沒有受破壞，亦未有經歷文化大革命的摧毀，我們能夠一直保存傳統。例如行當方面，無可否認梁醒波先生是後期中最了得的，但其實之前還有半日安、廖俠懷、歐陽儉等等，他們都有個人特色。為何這現象到現在消失了呢？其實這是由於我們教學傳承的方法

李奇峰先生：出現問題。以前的老倌都學滿、熟練基本技藝，對不同的角色都應付自如，如梁醒波先生飾演《紫釵記》中的黃衫客，同樣是靠著技藝應付自如，可是，今天的年青演員不懂得基本技藝，只是不斷觀看錄影長大，故科技的發達某程度上破壞了粵劇的傳承。年青人都不願每天刻苦練功，使他們的功架大不如前人，對角色亦不能應付自如。年青演員只在每次演出前才翻看錄影，模仿學習，或請師傅臨急教授所需技藝，演出時要顧及歌詞、做手等多方面，即表現得手足無措。正如阮兆輝先生所言，他們有的甚至唱至反腔，可是，觀眾仍會予以掌聲，這實在不是可喜的現象。因此，我認為身為前輩或對粵劇發展有心的人，應同心合力，爭取香港演藝學院和政府的支持與協助，在粵劇訓練及傳承方面出一分力。

紅虹女士：其實今天我是抱學習的態度前來的，很高興剛才看到很多寶貴的資料。剛才阮兆輝先生及李奇峰先生的發言都道出了我的心聲。眾所周知，我是從大陸培養出來的花旦，我非常同意剛才提到有關承傳的問題，我認為粵劇的承傳確實失去了連貫性，可是，要將它重新連貫起來，相信並不能簡單只憑在座各位的努力。

我想談談有關粵劇六柱制的演變，這與我的成長有關。當年，我是粵劇院學員，被派到北京學藝，我們需經過五年訓練才能成為粵劇院屬下的青年粵劇團團員。可是，當時我們行當不足，因此四名學員被派到北京學藝，這四個行當被稱為「四大稀有金屬」，分別是老旦、花面、小生及刀馬旦。花面——剛才的片段中看到，其實梁醒波先生是跨行當演出的，他基本上不是花面，京劇清楚劃分唱功花面及架子花面，因為他們的底子實在比我們強得多。還有小生——小生不同於文武生，回想以前我父親（馬師曾先生）的年代，他從丑生變成文武生，後來更如剛才博士指出他自創文武丑生行當。依我看，當時他與薛覺先先生是有區別的，薛覺先先生的形象如知識分子，文質彬彬的，繼承他「薛腔」的人，如林家聲先生等，現在仍享譽盛名。但我父親一臉粗眉大眼，流起汗來更變成大花臉，他發揮所長，利用自己的文學根基創作出新行當，時至今天仍然得以保存流派，仍然有人繼承這流派。我當時到北京學做刀馬旦，刀馬旦要求靠功了得，我便被派到中國戲曲學校及北京戲曲學校學習這行當，準備回去後成立青年粵劇團，主要擔綱四套劇目：第一套是大陸戲寶《搜書院》；第二套是《寶蓮燈》，當中行當齊全，包括青衣、花旦、武生、小武等等，

紅虹女士：
(續)

一應俱全；第三套是有關洪宣嬌的《金雞嶺》；最後就是《楊門女將》——當中要有十二位武旦，全穿上大靠演出，盡顯劇團的本領。當時很努力練功，每天大清早四時多便背著大靠、跟著武旦在北京練功，因為大家都希望恢復以前沒有六柱制的局面。但遺憾當時適逢文化大革命前夕，青年劇團始終未能成立。回想起來，正如剛才阮兆輝先生所言，粵劇的發展同時要迎合社會的發展。

剛才陳教授又提到，文武生等同於男主角、正印花旦則是女主角等等。要把粵劇的種種套用於西方流行的電影中，我相信這與社會發展實有連繫。我認為不能怪責前人從十大行當發展成六柱制的，因為有些行當在粵劇發展中已變得不重要。開戲師爺為迎合需求及觀眾的喜好，在新劇目加入很多鴛鴦蝴蝶戲，男女主角時時相擁，這與服裝的發展也有關係，因為以前花旦的服裝較累贅、零件較多，與男角必須保持一定距離，但現在的服裝卻簡單得多。因此，我認為若在文化傳承方面看粵劇發展，應多加重視藝術的栽培。聽說現時有很多廣東粵劇學校學生，求學中期轉讀舞蹈學校，這與實際需求情況有關，因為劇團太多，學生根本不知去向，觀眾也不如想像中多，實在是供多於求。時至今天，即使在珠三角地區，粵劇也不甚流行，因此，大家必須努力從社會發展角度解決粵劇發展的問題。這實在有賴於香港教育學院、八和會館等，與省、港、澳各區合作，共同解決問題。

劉惠鳴女士：

剛才聽過幾位前輩發言，現在思維仍在整理中，不知回應哪一點較好。因為身為年青演員，要回應的實在太多，前輩的思維與我們的是完全不同的。我認為談到「表演的創意」，其實是存在矛盾的，因為粵劇是傳統的藝術，但要加上創意，即要加入新嘗試，若要從中找到平衡點，著實會出現矛盾，現時年青的演員正面對這矛盾。若我們加入創意，觀眾便會覺得這不是粵劇、不是傳統的東西，要在當中找出平衡點，確實需要大家一起努力發掘，不可能單靠某一人、某一演員或某一團體做到。而創作的方向，則要依據觀眾的喜好。其實「創」的意思是要每一位演員在思維上有所感受才能就地創作的，因此每一位演員都有他們的創意。如剛才提到馬師曾、紅線女、白雪仙等，他們都是上一代的舊演員，要從這些舊演員的表演上創作出新流派，著實不容易。

其實現時很多新演員都希望創作自己的流派，今昔不同之處，在於以前的演員

劉惠鳴女士：不斷做屬於他們自己的劇目，但現在的新演員則不斷地做前人留下來的劇目。
（續）其實新演員有嘗試在重演舊劇目時加入創意的，因此不同的演員演《帝女花》、《洛神》等傳統劇目是有所不同的，他們在角色性格特質、演繹手法、身段及水袖方面都有所不同，因此才會出現不同的觀眾追捧不同演員的現象。至於談到水袖，因為沒有錄影記載，所以我根本不知道剛才阮兆輝先生所談到的水袖是怎樣的，我們只能從粵語長片或與前輩對話的內容，得知以前其實並不流行用水袖，因為他們較注重唱腔，甚少動用水袖。記得我之前看過芳艷芬小姐的演出，她的水袖及身段都是甚少動作的，只是後來出現一群年青的演員，他們在粵劇表演中加入了很多不同的元素，他們增加了水袖與身段，又加入京、崑、上海戲、紹興戲的元素，希望創作出新事物，後來，他們又發覺這脫離了粵劇的規範，因此又重用傳統的一套，重回不用水袖的時代，我認為這是潮流的問題。

依我看來，現時的粵劇的確較生活化，無論在表演程式、演員表情等各方面都更生活化。正如剛才阮兆輝先生提到男女演員相擁，這也是生活化的表現。因現時的觀眾思想開放了，不再像以前的觀眾一樣保守，他們能夠接受這類情節。我認為這就是創意，就是現今粵劇的新元素。要創立新流派，必須先有屬於自己的戲，首要是多加創作新劇本，因為我認為一個流派的意義是演員演每一套戲都能看出他們獨有和創新的特色，這才算是一個流派。

梁寶華博士：剛才提到有關唱、做、唸、打的創意，本人一直致力研究創造力，但並不是粵劇方面的創造力，而是教育或音樂方面的創意，同時我熱愛粵劇，因此，今天的題目將創造力及粵劇連繫起來，對我實在甚具意義，可能成為一個新的研究方向。西方有關創造力的思維指出創意包含兩個重要的過程，第一個是「**from nothing to something**」，即從零發展出某些事物。起初發展出來的時候，這些事物未必是最好的，可能只是探索式、雛型或籠統的事物；因此進入第二個過程——「**from something to anything**」，即從某些事物發展出無限的事物，在既有的事物之上不斷作出改善，發展出真正的創新，這實在是一個漫長的過程。我剛才聽過李奇峰先生的發言，不斷在思考為何從薛、馬時期前輩都擁有個人風格及特色，但時至今天卻出現危機，我絕對認為不是現時的演員比不上上一代的人。

梁寶華博士：我有一個想法，希望大家分享一下。我在教育研究中，目睹一個有趣的現象。
(續) 眾所周知，中小學生上音樂課的音樂室內通常有很多音樂家的相片，如「樂聖」貝多芬、「音樂神童」莫札特等。在一次有關創作音樂的研究中，我訪問了一批學生，問他們認為自己能否創作出音樂，學生的反應令我感到詫異。學生認為他們聽過很多有關著名音樂家、作曲家的故事，而他們則認為自己不可能成為作曲家，因為這些作曲家實在太棒、像聖人一樣。原來成年人在不知不覺間向下一代傳遞了一個訊息——偉大的音樂家並不是普通人，他們都與別不同，如聖人一樣的。因此，我以後都請音樂老師不要在音樂室壁報上張貼類似的內容，因為這樣會扼殺學生的自信心。通過這類研究，才能瞭解學生所想，我嘗試把這研究套用在如今粵劇的情況，薛、馬年代——即五、六十年代——是「從無到有」的年代，他們甚少模仿他人，只能靠自己揣摩、演繹，他們無論作出甚麼嘗試，都很精彩。而新一代的演員就是要把一些事物發展至無限大。這「創意無限」對現代人可能製造出更艱難的情況，因為前人已嘗試不同精彩的演出，現代人很難跨越他們。另外，他們可能有之前提及小學生的心態——認為自己不可能比薛覺先先生出色。因此，我認為我們既要有謙卑的心，也要有自信的心。不一定要比前輩出色，但可以嘗試一些不同的事物。這也是我經常用以鼓勵下一代學生的。希望新一代的演員也可以朝著這方向發展。

李奇峰先生：我絕對同意新一代可以有創意，例如在薛、馬時期之後出現的白雪仙女士，她初期做戲其實也是一片空白的，要經過不斷學習及吸收不同的演出，例如她在《再世紅梅記》中〈脫阱救裴〉一幕的演出其實也是取材自京劇的。她採用京劇的模式，再修改為粵劇的元素，加入不同的粵劇身段等，這就是創意。其實今天的年青人絕對可以超越前人，但首要是練習基本功架，不可以單憑一份熱誠。粵劇是一種歌劇，因此唱、做、唸、打中唱為首要，唱功非常重要，若唱戲的基本功架不足，便不可能做好戲，若是天生五音不全的，就無謂虐待觀眾了。今時今日有很多人恃著有錢，加上熱愛粵劇便出來做戲，做成粵劇界的一大問題。演員應至少練好唱、做、唸、打的基本功架，例如「做」方面要應付得來、「打」方面可練習有武器或沒有武器皆可。粵劇的唱、做、唸、打其實是很深奧的，一定要在「唱」方面練好基本功架，擴闊音域，便有機會跨越前輩。

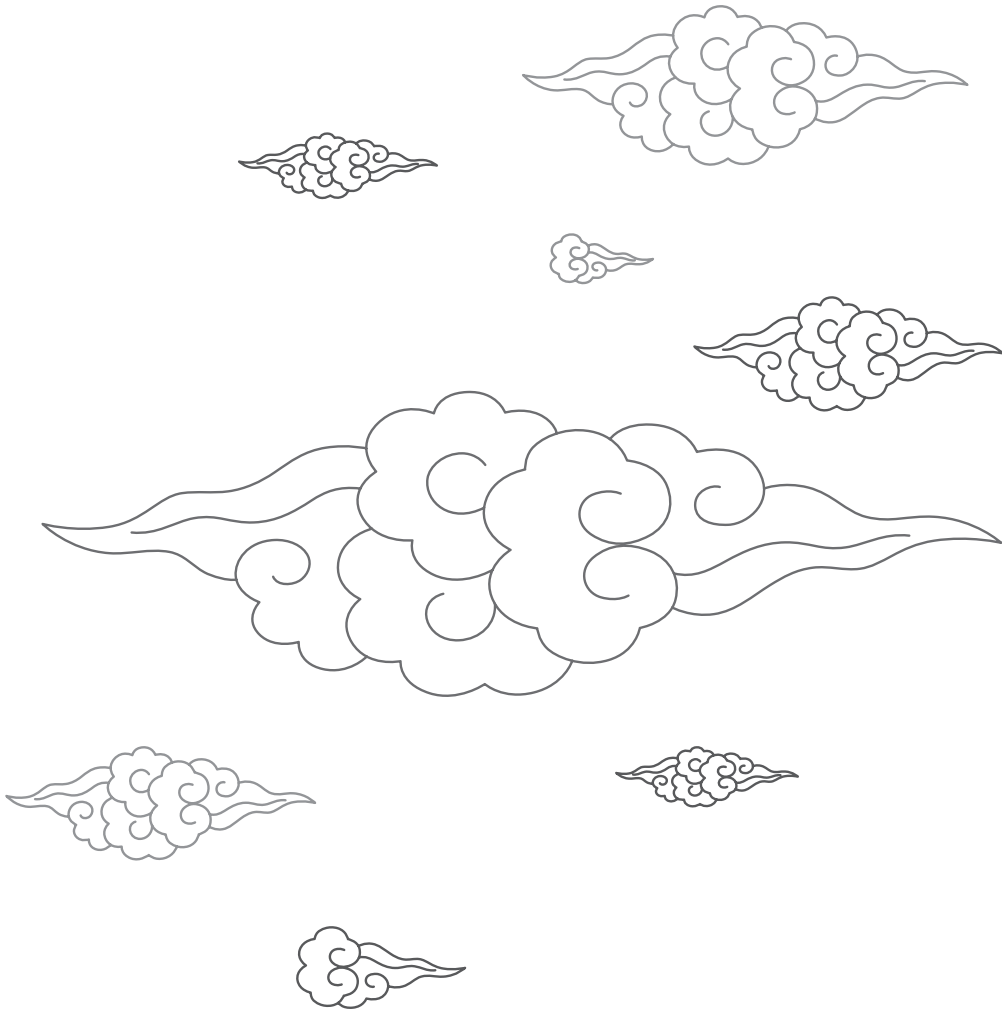
陳澤蕾博士：我記得王芝泉老師提過他隨師學習「從無到有」，而她這一輩的責任就是「從有到好」。驟眼看來，我們都認為做到好的最了得，但她卻指出「從無到有」是最難的。而「從有到好」並不是他獨個兒進行的，是要與其他演員及樂師合作，並取不同劇種所長，加入到自己的劇目中。因此我認為今時今日並不需要另一個薛覺先，或另一個某君，而每一位演員應要做回自己，取不同劇種所長，融和到自己的演出，同時擴闊自己的可能性，運用前輩的基礎，我們有幸摸著石子過河。可是，我們要接受粵劇已不再是普羅大眾的藝術，要成為殿堂級的藝術，相信還要經過漫長的道路，但這並不一定是粵劇發展的方向。相反，粵劇從業員——包括臺前幕後的演員、編劇，要為每一個字、每一句曲詞負責，不是要看他們做多少，而是要知道他們為何這樣做。因此我們應關顧新一代或下一代演員能聽到、能看到多少，例如今天我們有幸看到梁醒波先生的演出，因為當時有資料記錄，但有些派系失傳，是由於這些派系的資料不是普羅大眾或莘莘學子能夠看到的。因此我們應多加關顧。在這粵劇不再是普及娛樂的時候，我們應分為兩個層面，第一個層面是要看粵劇在現今文藝界的位置，不可以脫離觀眾，要清楚觀眾的喜好，但我們不可能依賴不熟悉粵劇的觀眾指示粵劇的發展方向，應由粵劇從業員顯示粵劇的不同可能性，因此，另一方面我們實在需要端賴政府或公營機構協助，如博物館內設有劇場，可以為粵劇界提供空間，以演戲作為粵劇資料的保存，讓得不到票房收益的粵劇，可以在博物館內演出。因為粵劇是不可以單憑文字記錄資料的，必須要演出來才有價值，可以從折子戲開始，發展至整本戲，最後回到有票房收益的演出，這可能是粵劇的另一條出路。

聽眾發問：我想請問李奇峰先生，剛才你提到一些年輕人五音不全便不應虐待觀眾，若你做觀眾時，遇見一個五音不全的年輕演員，你會勸他不要再做戲嗎？

李奇峰先生：坦白而言，若他是業餘的演員，我不會多加評論；但若他希望成為職業演員，我便會勸他放棄或下苦功學好，因為成為職業演員，實在不可以一開口便唱成反腔。相反，業餘演員最重要是享受演出，其他要求並不用太苛刻。若這位年輕人真的希望以粵劇作為終身事業，我將語重心長地勸戒他，要麼下苦功學好唱功，看是否有所改善，否則便放棄，因為在一歌劇中，走音實在是大忌。有些人天生五音不全是學不好的，可考慮轉做其他行當。

榮鴻曾教授：首先多謝剛才所有講者及回應者精彩的發言。有關剛才李奇峰先生提到會勸五音不全的人放棄演出，但我認為更重要的是在公開媒介評價這位演員為五音不全。希望大家明白評論的重要性，沒有好觀眾便沒有好戲劇，若觀眾無知，自然演員便會遷就他們。要提高觀眾的水準，評論是非常重要的，我明白在中國傳統文化下，這是很難做到的一大挑戰，但為了粵劇的發展，各位有心人必須走這一步。

聽眾：剛才聽到很多專家談論有關粵劇表演之創意。其實正如阮兆輝先生所言，粵劇不斷出現創意，特別在語言、表演空間方面，改變很大。以前在燈光、音響方面的技術不夠進步，現在先進了，表演空間亦增大了。另外，很高興今天與紅虹女士見面。其實我1980年正式在粵劇團工作時，工資是以紅虹女士的母親（紅線女女士）為準的「文藝十六級」，即每個月二十六元。我經歷過粵劇的興衰後來到香港。我想談談五音不全的問題，我現在是一位兼職音樂老師，在數年的教學當中，從未遇過五音不全的問題，只要學員熱愛粵劇演出，必定可以改善音準的問題，關鍵確實在於學生的喜好程度。我曾經教過一個學生，數年來被很多其他老師批評他五音不全，拒絕教授，後來，他於我門下學習，經過幾年的調教，現在表現得非常出色，因為他熱愛粵劇，肯學、肯練，所以成功。今天我到來，是因為我校校長熱愛傳統文化，所以希望我到此參加研討會，看能否在學校開辦粵劇興趣班。





專題研討(二)

中國藝術之創意

主講嘉賓：

梁信慕教授、榮鴻曾教授

回應嘉賓：

紅虹女士、林詠璋博士、白得雲先生



中國藝術之創意



梁寶華博士：這是今天第二節的研討會，這一節的主題是中國傳統創意。這一個主題與粵劇可能有稍遠的距離，我們會集中反思中國傳統文化與創意及創造力之關係。當然，我們都相信粵劇與中國傳統文化有密切的關係。剛才吃午飯時，我也與幾位嘉賓談過，粵劇的承傳、教學，當中所牽涉的意識形態及習慣亦可能與中國傳統文化有關，因此，我們特意安排了這個環節。自1950年出現心理學的研究起，創意的議題已於西方興起並談論了超過半世紀，然而，創意思維的研究於東方仍處於開始的階段。在是次的研討會中，透過探討粵劇的承傳、粵劇的教學以及粵劇的發展，重新審視東方對創意的觀念及思維，這對我們來說是有相當大的意義及價值的。今天我們有兩位主講嘉賓，包括文化與創意藝術學系系主任梁信慕教授，他是第一位演講嘉賓，他的講題是中國社會的創意與藝術。梁教授將以英語主講，我將嘗試作簡略的翻譯。

梁信慕教授：（梁信慕教授以英語主講，梁寶華博士翻譯如下）

我自小在新加坡已看到不少粵劇，都是在街上看到的，因此我對粵劇有一種特別的感受。我今天將要做的分享，是我的一個長時期的研究。第一，中國人的創意與西方人的創意有什麼不同？我在西方國家已工作近三十年，因此知道西方人對中國人的創意之觀點其實有誤解。今天沒有太多的時間，在這段短短的時間裏，我將會分享當中的一小部分。創意思維所擔演的角色非常重要，然而，傳統的儒家思想對東亞及東南亞的社會文化、道德觀、政治觀、宗教、哲學以至對他們的企業及機構仍有很大程度的影響。這些國家於個人主義指數上均得分不高：香港（25）；新加坡，中國及越南（20）；韓國（18）；及台灣（17）。在這個環節中，我們將透過分析傳統儒家思想背景及相關傳統文化，研究一般人對中國的創意思維之誤解。

在中國社會裏，人民互動及溝通的方式是社會和諧及穩定的核心。中國傳統社會習慣受儒家思想影響，強調服從、責任、合作、妥協和犧牲，因此，在傳統的中國社會中，人們傾向於較少表達個人意見、感受及慾望，較重視社會的和諧，亦傾向順應群體習俗。中國社會的教育系統被批評為說教性及控制性強，加上家長式教誨，令中國的教育系統強調服從性以及死記硬背的學習模式，這種教育系統有礙創意及批判性思維的發展。有指儒家思想的價值觀基礎導致中國人缺乏創意，然而，有研究對早期有關中國學生無效的學習方式之言論提出質疑，上述之質疑引起了有關中國學習者的悖論之討論。

梁信慕教授：一直以來，中國學生反覆溫習的學習模式被誤解為盲目的死記硬背，實際上，他們主張並有考慮到深入的學習策略之應用，對他們來說反覆溫習可以令學生牢記與事實相關的資訊，有助他們為新的學習內容賦予意義，與此同時，記誦重點更能幫助學生應付考試。「學習」及「練習」二詞指出反覆溫習於學習過程間是必要的，因為反覆溫習有助訓練學生於學習的過程中培養出理想的習慣來。

此外，一直以來，人們都認為與亞洲國家相比，西方國家有較強的創意思維，然而，西方學生於標準化測試中的表現實際及不上東亞學生，尤其是數學科及科學科的成績。有研究發現亞洲人的平均智商較歐洲人稍高，而他們的視覺智商遠高於語言智商。不少人對所謂的儒家教學實踐之批評是基於他們對中國傳統以及中國文化的基本信念存有不全面的理解所致。兩個與知識相關的名詞「學問」與「知識」指出提問與理解是學習過程的一部分。孔子的教學方法包含了提問、引經據典、以及以貼切的比喻引發學生思考並自行發現答案。「子曰：不憤不啟，不悱不發。舉一隅不以三隅反，則不復也。」孔子期望他的學生能進行長期而認真的反思學習，「子曰：學而不思則罔，思而不學則殆」。又見《論語·述而》：「子曰：默而識之，學而不厭，誨人不倦，何有於我哉」；子曰：「蓋有不知而作之者，我無是也。多聞，擇其善者而從之；多見而識之；知之次也」。孔子又認為，先備知識與新知識本質上是有關聯的。若學生未能掌握先備知識，便無法衍生出新知識來。此外，他又認為反覆學習能促進批判反思。學習者的新知識須建基於先備知識方能指導他人。因此，反覆學習不但不阻礙，更能促進反思，「子曰：溫故而知新，可以為師矣」。

在中國教育中，修身的意義亦被誤解。終身學習是儒家思想中之「仁」的核心，孔子鼓勵人們盡自己的能力成為一個仁德的人，即當一個誠實、真誠以及人性化的人，這個正心修身的過程應包括學術層面的追尋以及個人道德的發展。值得注意的是，孔子認為每個人均有追求自我完善的權利以及掌控整個追尋過程的能力。

在中國社會中，文化與藝術的關係密切、錯綜複雜。從唐代的紀錄可知，藝術實為當時皇帝及官員生活中不可或缺的一部分：每當皇帝被感動時，他便會寫詩抒發，文人學者都會仿效並使用相同的韻寫詩，這就是當時的人得到喜悅及

梁信慕教授：渴望的泉源。這些經嚴格訓練的文人學者不但於藝術上有造詣，他們更如有能力的政治家般，在官場上持不同的職位。這現象不但提升了官廷生活的藝術修養水準，更令藝術在宮方儀式及宴會中擔演著重要的角色。

以上提及的這一群精英被稱為文人或有文德之人。文人既為學者，又是科學家，與此同時，更是於不同的藝術媒介上均有成就的藝術家。文人更被形容為男性文化及知識份子的表象，他們通常都是於琴、詩、書、畫四大文學藝術上均有成就的人。文人精神可從兩個層面觀之——中國文明及世界觀兩大層面。從中國文明的層面來看，文人精神代表著中國兩千多年的文化、文明以及社會民生；從宏觀的角度來看，文人精神反映出人對承擔、真誠、獨立、誠實及勇氣的追尋。前上海美術館學術部主任李旭從二十一世紀的角度分析文人的概念如下：「中國的文人是一個博學的學者、藝術家，他們是中國視覺文化的根。縱觀歷史，西方社會強調分工、專才，並未有社會系統培養博學、全面的人才。中西方對學者的概念有別，中國的文人不但是學識淵博的學者，當中更有不少是有才華的藝術家及設計師。」李旭更指出文人甚至能設計出款式複雜的茶壺，有時候甚至會在上面刻上自己的詩句。對文人來說，製作茶壺是其中一個令自己的詩可以在知識份子間流傳的最好方法，這是另一種出版作品的方法。李旭又指一個茶壺的製作是融合了多種不同的藝術，包括造型、上色、題字、詩詞、書法、繪畫、雕塑和篆刻。

科舉這學術傳統其實有助培育文人的創意基礎。隨著時間流逝，這種文化遺產在「同化與反思」的過程以及個人對傳統和傳統以外之刺激的回應中復興。

中國的創造力理念是植根於中國人對過去的尊重以及追求與大自然力量和諧共存的思想之上，中國的創造力可以體現於道教及佛教傳統中仿倣大自然力量的傳統中。東西方對個人創造力的概念是發展自講求自然創造力的宇宙論及受神聖啟發的有神論。神聖的創造力及自然的創造力（道）有三個共同的特徵：首先，二者所指的都是萬物的起源；第二，在創造的過程中有著無盡的產生以及改變；第三，所有被創造出來的，都是美好的事物。兩個觀念最大的分別是在於西方所談的創造力著重於「新產品」的製成，而東方所言的創造力卻非在於「新產品」的出現。中國的自然創造力講求持續變換，他們認為創造是不斷更新、不斷製造甚或是在沒有預計的情況下發展出各種純正的實體，這正與東方

梁信慕教授：的多元時間模式之概念相符。他們覺得創造應是一個反覆、重新發現以及連續重新配置的過程，這種理念是希望在創造的過程中整個環境能夠適應連續的變化以達至與自然和諧共存的目標。有如水靠著不斷的流動來跨越障礙物，中國所言的創造力需要一種獨特的創意靈活性來適應不同的環境及情況。東方視創造力為以新的方法演釋現有的概念；而西方則認為創造力是需要打破傳統的。西方的創造力理念是要包含發明及新穎的元素，主張拒絕傳統、實現自我、展現個人成就以及展望未來。這種觀念對中國的傳統社會中，是難以為人接受的。西方藝術傾向展示及演繹新穎的想法；東方藝術則較重視真實情感的表達，東方人認為藝術作品應具有表達及展示作者的價值觀及想法之能力。西方著重產品的奇異特質，他們會以產品的新穎性及合適性作為評核創造力的標準。西方對創造力的理念是展望將來，強調以最恰當的方法解決問題，邏輯性強，並認為事物應依據特定的法規組合起來；相比之下，東方文化較重視掌握及完善技能，內在經驗的自我實現以及創作的過程。從藝術作品可見，西方的創意是較東方突出的，因為西方人認為探究的過程應先於技能的發展，而中國的教育家則認為學生應先透過反覆學習掌握技能，這樣他們才能有發揮創意的基礎。然而，有研究發現東西方對創造力的隱性概念及對有創造性的人之特徵描述是有相近、重疊之處的。

在這一節的研討會中，我們探討了中國傳統文化對創造力於中國社會的發展所帶來的影響。雖然創造力的發展在中國社會中受到儒家思想及中國文化所影響，但不少人只從西方角度理解創造力一詞，以致他們誤解中國文化無創意可言。在現今社會，不同文化的交流日漸頻繁，多元文化社區愈見普遍，文化身份與國籍間已沒有必然的關係，在這全球化的環境下，要比較東西方二者的分別已變得愈來愈困難。中國以及不少中國社區現今已活在東西文化匯流，傳統價值觀與資本主義及國際化的思想交匯的環境之中，這些地區的人民或會因而變成雙文化，以及能克服糾結的社會約束及利益，更能與人互動的人。

梁寶華博士：這個環節的第二位嘉賓是榮鴻曾教授。我相信大家也很熟悉的了，榮教授是香港一位早期、先驅的粵劇研究者，他已移居美國多年，很榮幸這次邀得他回港與我們分享他對粵劇創意的看法有。請榮教授。

榮鴻曾教授：我先要感謝梁寶華教授以及香港教育學院予我這個機會回到香港與大家見面，分享我的想法，梁寶華教授給予我的第一個講題其實是蠻難的，因為「中國藝術之創意」這話題範圍實在太廣了。剛才梁信慕教授也有提及過不同的藝術如繪畫、雕塑、詩詞、書法等，這些均為藝術，而與我們這次研討會的主題較接近的戲曲、音樂也是藝術的一種，希望梁教授容我將主講範圍收窄為中國音樂而非中國藝術。

其實中國音樂的範圍仍是很廣的，現在我們走在街上，隨處可以聽見流行音樂，大會堂亦常有西洋音樂及古典音樂的表演。當然，我們今天要談的是粵劇音樂、粵曲。我想一般人也會將粵曲、粵劇中的音樂部分列為傳統音樂，而非我們能在大會堂聽到的前衛音樂，因此，我將演講的範圍收窄至只談傳統音樂的創意。中國傳統音樂的「大阿哥」（最早期的代表），應該是古琴音樂了。大家也知道，古琴音樂可謂最古老的音樂，而有關古琴音樂所流傳下來的資料也不少。琴人一般較保守、順從，這是否代表古琴音樂即無創意可言？當然不是了，古琴音樂亦有其中的創意存在的。剛才梁信慕教授精彩的演講實為我的主講鋪了路，我將以其中一首古琴音樂探討當中的創意以及創作性，我將提出的看法其實能呼應梁教授剛才的演講。我想說的是，西方人亦常對中國音樂存有誤解，認為中國音樂是傳統古老的、一成不變，我們現在所能聽到的古琴音樂，應與一千年以前古人所奏的古琴音樂無異。這絕對是不正確的想法，創意其實一直存在於古琴音樂之中。然而，中國文人的創意實難為西方人所明白，有時候，甚至連中國人也不能理解，特別是香港這一個雙文化區，不少人均受到西洋文化概念的影響，認為傳統音樂如粵曲無創意可言，只是把舊有的東西唱出來，這當然不是事實。

我現將以《廣陵散》這首古琴曲作例子指出中國傳統音樂的創意。著名的古琴曲數量繁多，但《廣陵散》一曲有特別的意義，令此曲特別為人熟悉的。首先，它可說是眾多古琴曲中最長的一首，要將此曲重頭至尾演奏一次的話，需要逾二十分鐘的時間的，是一首十分長的古琴曲；此外，這是一首有歷史文獻作根據的古琴曲，從中可知其歷史。大部分古琴曲的歷史記載也是不清楚的，例如有樂譜見於十八世紀，卻有指樂曲於一千年前已經出現等情況，這樣子的記載是否可信呢？然而，《廣陵散》此曲有實在的根據，文獻可以證明《廣陵散》的曲譜早見於唐初時期，再者，《廣陵散》一曲的特別之處亦在於歌曲的

榮鴻曾教授：故事，此曲又名《聶政刺韓王》。
(續)

近年有關刺客的電影，相信大家也有看過，而刺客故事的老祖宗可說是《廣陵散》了。《廣陵散》的故事有數個不同的版本，而最早的版本見於《史記》，那便是「聶政刺韓王」這個故事了。整個故事十分暴力，也相當血腥，我相信大家也知道的，但我也簡單地說一下聶政刺韓王這個故事，故事內容也相當刺激，有如現今荷里活的功夫電影一樣。

故事發生在戰國時期，聶政的父親遭韓王害死，聶政有感自己須為父親報仇。談起報仇，我們很自然地會想到習功夫或買槍等方法，然而，聶政卻走進了深山學古琴，因為聶政知道韓王特別喜歡古琴，故聶政要令自己成為一個知名的古琴家，韓王方會招他進宮演奏。聶政在深山中隨師學了七年古琴，琴技已十分優秀，這個故事有不同的版本，有些版本指聶政隨師學古琴達十年之久，但這一點並不重要。成功磨練出優秀的琴技以後，聶政改裝易容，又吞食灰燼令自己的聲音變得沙啞，以免避被韓王認出，他改容下山後嘗試找自己的妻子看看自己會否被認出來，結果聶政的妻子一眼便認出聶政來了，聶政的妻子說是憑丈夫的牙齒把他認出，結果聶政隨即回到深山，一方面繼續磨練琴技，另一方面繼續易容，用石頭把自己的牙齒打碎，改變自己的臉型，之後，他再一次下山，這一次沒人能夠把他認出來了，而當時他的琴技已相當出眾，終被韓王招進宮中為自己演奏。這個故事的特別之處在於故事中的樂器必須為古琴，並不能以揚琴、二胡、琵琶等取而代之，因為正如大家所知，古琴的聲音特別微弱，故在欣賞古琴演奏時必須坐近古琴。假若我現在在這邊彈古琴，現坐最後一排的觀眾是沒有辦法聽得到的，如果你要聽得到我的演奏的話，你必須坐在這兒。所以，在聶政演奏時，韓王必須與聶政坐得相當接近，這是第一點；而第二點是，大家都知道古琴的外型吧。古琴內可以藏起一把刀或劍，這樣古琴彷彿成了一個劍筒，聶政於古琴內藏起了一把劍，就這樣，聶政於為韓王演奏期間，突然從琴內把劍抽出，一刀刺死了韓王。聶政學習古琴，就是因為可以近距離接觸韓王，這樣方能為父報仇。聶政刺殺韓王以後，也深知自己身處宮廷之中，根本無法逃掉，必死無疑，他又不想連累自己的母親，故聶政最終用自己的劍把臉劃破，然後自殺，以期令自己的身份成迷，以保母親的安全，不然母親也會因而被處死的，既因聶政於宮中把韓王殺掉此事態嚴重，故聶政的屍體遭公開，以便宮廷查證聶政的身份。但由於聶政的容貌已經改變，根本

榮鴻曾教授：沒有人能夠認出他來，唯聶政的母親知道那是自己的兒子，兒子是為父報仇才死於宮中的。最終，聶政的母親走到宮廷說出屍體正是自己的兒子聶政。我不希望聶政母親這種英勇的行為不為人知，故在這兒把她的故事說出來，而歷史亦有把這件事記載下來的。結果，聶政的母親也於宮廷中自殺身亡，這個故事牽涉不少人命損失，故謂這個故事十分暴力。然而，這在古琴傳統中是非常罕見的，古琴受儒、道兩家的哲學影響，但這是一個反儒反道的故事。反儒是在於聶政刺殺皇帝這種叛君的行為，這是一個嚴重的罪狀；而道家思想則主張人應遠離社會上複雜的關係及情況，到深山自然修道，修心養性。然而，聶政未能放下家庭以及仇恨，故想到進行報仇的計劃，因此，數個世紀以來，一直沒有人演奏此曲，大家擔心若演奏此曲的話，即會被誤會自己亦有刺殺皇帝之意，所以相信大家也有聽過「廣陵絕響」這句話了，此話意即事情有如《廣陵散》一曲般，已於世上消失，亦沒有人知道的了。故「廣陵絕響」有珍貴的東西於世上永遠消失的意思，此話用了一首琴曲代表一個更廣大的概念。然而，所謂的絕響是真正的絕響嗎？非也。有一份樂譜給留傳了下來。

最早的樂譜見於1425年的《神奇秘譜》，根據《神奇秘譜》的講述，此樂曲的作曲家是竹林七賢之一的嵇康。嵇康是於第三世紀間十分著名的一位文學家、思想家、哲學家以及古琴家，相傳《廣陵散》一曲是由他創作的。為什麼樂曲相傳是由嵇康創作的呢？當中也有故事可說的：嵇康是一位古琴家，相傳有一天晚上，一位神秘人走進嵇康的家裏，為他彈奏了一首音樂，嵇康聽著，想：「我從來也沒有聽過這麼特別的音樂。」於是嵇康便向神秘人學起這首樂曲來，他花了一整個晚上把樂曲學了下來。嵇康學會了樂曲以後，神秘人跟他說：「我不許你教授他人彈奏此曲，我教你彈奏只單純地為了讓你能夠彈奏此曲。」之後，神秘人便離開了。我相信你們也知道嵇康後來成了政治犯，於街市上遭處決，有說他背著他的古琴來到街市，於處決前彈奏了一首琴曲，那便是《廣陵散》一曲，而從此以後，再也沒有人能夠聽得到《廣陵散》此曲了，因此，這個故事又成了「廣陵絕響」的另一個來源。然而，又有另一個故事有說嵇康的侄兒於嵇康彈奏此曲時，偷偷地把樂曲學了下來，故令樂曲得以流傳。

那麼，這與我們所言的創作性有什麼關係？我將於接下來的時間說明一下。首先，我會談一下《廣陵散》的結構：《廣陵散》一曲的結構非常複雜，它可算

榮鴻曾教授：是所有琴曲中最長，結構最複雜的一首。樂曲共有六個樂章，這便有如歐洲交響樂樂曲均有四個樂章，《廣陵散》一曲則含六個樂章，每一個樂章均含不同的段落，而各樂章均有自己的名稱。第一個樂章是「開指」，這是最短的一個樂章，只有一段；第二樂章是「小序」，共三段；第三樂章是「大序」，共五段；接著是第四樂章的「正聲」，共十八段；第五樂章的「亂聲」有十段，而第六樂章的「後序」有八段，六個樂章加起來共四十五段。

根據1425年流傳下來的《神奇秘譜》，《廣陵散》一曲共六個樂章，四十五段，這是眾多流傳下來的樂譜中最早的一個，因此，現今琴人彈奏《廣陵散》大多是依據這個版本演奏的。曾經有人研究這份樂譜的來源，並質疑樂曲由嵇康創作的真確性，王世襄的研究是我認為最深入的其中一位。1957年，音樂出版社出版了一本名為《廣陵散》的樂譜，當中包含了一個「《廣陵散》說明」的文字序，王世襄的研究便有見於此，他進行了不少研究工作，解釋了《廣陵散》的來龍去脈，我認為他這一個研究予我們不少創作上的啟發。根據他的研究，我們從最下面的一行看起吧，（播放簡報），最下面的一行便是我們剛才所說的《神奇秘譜》，那是明朝1425年的譜本，共四十五段，有開指、小序、大序等我剛才已提及過的六個樂章。王世襄先生進行了不少古籍上的研究，發現歷史上一直有人提及《廣陵散》一曲，當中亦有提及樂曲的段數，有關此曲的描述，最早見於唐初，當時的《廣陵散》共有二十三段，大序與正聲加起來正是二十三段，王世襄先生猜想《廣陵散》的樂譜最早出現於唐朝，當時的樂譜共有二十三段，這固然是一個猜測，及至唐末，另有資料指《廣陵散》共有三十六段，王世襄先生猜想那時候的樂譜已加上小序及亂聲，故合共三十六段；到了北宋，樂譜共有四十一段，估計是加上了「後序」，但刪去了「小序」；接著再經歷北宋、南宋及元朝等朝代。

我們在當中所得的啟示是，由唐初至明代，經歷了數百年的歷史，《廣陵散》此曲也一直在變，樂曲隨著歷史愈長愈大，由起初的二十三段發展至後來的四十五段。何以我們會相信唐初時共二十三段的《廣陵散》即現在的大序及正聲兩個樂章加起來的二十三段？這是有根據的，因為在唐初文獻對二十三段的《廣陵散》之描述中，已有提及部分段落的名稱，樂曲每個段落也有自己的名稱，正如同一的樂章有不同的名稱一樣。唐初文獻所描述的段落名稱剛巧與《神奇秘譜》中的段落名稱相符，因此我們堅信大序及正聲兩個樂章中各段的樂

榮鴻曾教授：譜於唐初時期已經出現，唯今已遺失，現在所保存最早的樂譜已是明朝的樂譜（續）

在這兒，我想說明的是，我們一般也認為創新是一剎那的事，是忽然間出現的，我們忽然間有新的想法，新的東西便給創出來了。然而，正如梁信慕教授所言，創新可以是一個很緩慢的過程，先要熟練知識，經歷時代發展，創新者便會對已有的知識加入變化，對已經存在的《廣陵散》加以發展，因此，這是一個很有趣的實例。一首琴曲，於約一千年的時間中，彷彿有生命似的，不斷成長，發展出明代共四十五段的《廣陵散》來，我們現在均以這共四十五段的樂譜為依歸。我想要提出的概念是，創新是存在的，但創新的速度與我們一般所預期的有異。在創新以前，我們必須對傳統有深入的瞭解，再慢慢地進行創新，這正是一個非常好的例子。

在約一千年間，《廣陵散》隨著發展愈長愈大，但到了二十世紀，卻愈縮愈短小。這是因為二十世紀的中國有了很大的改變，特別是到了1949年以後的中國。當然，改變的原因有數點，首先，從前只有少部分的文人彈奏古琴音樂，當時根本沒有人想要將古琴音樂普及，但新中國有將古琴音樂普及化的理想——何以只有文人懂得欣賞這種音樂？應該要讓普羅大眾也會欣賞，因此便有了推廣古琴的趨向。特別是到了八十年代經濟改革以後，科技發展，唱片製作、電腦等更有助古琴音樂的推廣。廣泛的推廣卻衍生了另一個問題，因為普羅大眾對古琴是完全沒有認識的，為了吸引這一批對古琴毫不認識的人，琴曲必須變得刺激和短小，一首古琴曲若須奏二十分鐘之久，根本沒有人要聽，因此現今出現了數個只有約五至七分鐘的《廣陵散》版本，只演奏中段節奏急速、氣氛緊張的部分，其他的都也不彈了。

其實這與我們之後要談的粵劇題目也有關係，我們到底想要專門化地培養一批很瞭解粵劇的觀眾，還是要將粵劇普及化，以令更多人欣賞粵劇？而古琴音樂現在的取向就是要將古琴音樂普及化，令聽古琴音樂的人愈來愈多。因此，琴曲的發展由從前的愈長愈大，變成了現在的愈縮愈小——受到社會影響，古琴不能有過長的演奏，這才能吸引觀眾，這也可說是一種創新。

（播放簡報）這是《廣陵散》的琴譜，相信大家也可能知道，前面的是序，用

榮鴻曾教授：中文撰寫的，大家都能夠閱讀的了，而琴譜是從這兒開始的，從琴譜中，可以看到一些似中文字又非中文字的東西，這就是一直流傳下來的減字譜。這是開始，最短的第一樂章。由於時間關係，我們未能在此聆聽選段，十分可惜，只能告訴各位管平湖是二十世紀中期最知名的一位古琴家；姚丙炎是我的老師，他活躍於上一個世紀，於1983年過身；戴曉蓮及劉利則是較現代的人，他們也是生於六十年代，現在都只有大約四十多五十歲。我本來準備了由上述四位古琴家演奏的《廣陵散》，讓大家聆聽四位的演奏，大家可以聽到四位用了不同的處理手法，因此，雖然琴譜是一樣的，但演奏出來卻有不同的味道，特別是戴曉蓮及劉利，他們出道彈琴時都已是經濟改革以後的事，大家都需要考慮市場需要，因此他們彈起來的時候有較大的吸引力，力度及速度的變化明顯；但管平湖及姚丙炎等文人的演奏相對平靜，現代人大多不會欣賞的。由於時代改變、社會改變，音樂也隨之而改變，這又是另一種創作性。我剛才所提出的問題，其實與粵劇也有直接關係的，跟大家分享過以後，希望大家也能反思，並請各位指教。

梁寶華博士：多謝榮教授，這是非常有啟發性的研究。接下來，有請幾位回應嘉賓發言。我也明白這個講題是相當闊的，其實我們每一個講題都很闊，回應起來可能有點難度，但不要緊，我希望大家可以就著自己的觀點發言，有如我今早所說，希望我們可以在一個輕鬆的環境及氣氛下談天。有請來自演藝學院的白得雲先生。

白得雲先生：梁信慕教授的論文讓我們清晰地看到中國與西方對創造力的理解，我認為當中的誤解是建基於我們一直只以西方的角度去理解創造力一詞，但沒有顧及到東方文化尤其受儒家思想影響。其實並不只中國，其他東亞地區的情況亦相近，其他受儒家思想影響的地區如日本、朝鮮等，亦同樣只以西方的角度理解創造力此一概念。其實，西方對創造力的理解於起始的時候，並不如現在一般的。我們知道，西方對創造力的理解於文藝復興時期以後開始。在文藝復興以前，西方的主流文化為基督教文化，人的行為包括藝術創造，只是對上帝於世界上存在的彰顯，而不為了顯示個人的創造力；在文藝復興以後，西方開始強調個人的概念，其實這是對基督教的反思，人們不應將個人行為視為對上帝於地上存在的彰顯，在將人從這種想法解放出來以後，便開始強調創造力是建基於個人，就此，我們有了創造力是屬於個人的創造這種想法——一個天才的創造。

白得雲先生：自始，我們對西方藝術的理解便成了一個天才如何從傳統出發，創造出新的東西來，當然，其後仍有藝術創造是受基督教文化影響，但當中的重點在於如何從中創造出新的東西來。

梁教授剛才的論文以及榮教授提到的文人文化、古琴音樂，其實也受到儒家思想的影響。某程度上，琵琶也屬於這種音樂，假若我們回顧中國音樂歷史，在流傳下來的樂器中，樂譜最多的便是古琴及琵琶，古琴音樂的樂譜尤多，因為古琴屬文人音樂。我們剛才談到的，主要是文人文化；而戲曲，在某些情況下，也與文人有關，但在主要的情況下，戲曲在中國傳統社會中與普及市民文化有更大的關係。不少研究指出，普及市民的文化其實是受文人文化所影響。

中國戲曲有三種重要特徵：程式性、綜合性及虛擬性。何以戲曲會有上述三種特徵？首先，程式性指我們得掌握多種技術，包括多種藝術上的技巧及知識，才能把戲曲演出來。程式性為什麼如此重要？因為這是一種綜合性藝術，綜合性指的是我們需要掌握很多種不同的程式如唱、唸、做、打，在整個舞臺上，所有演員的動作均有程式，這與西方歌劇有別。在西方的歌劇中，演員於歌唱上可能有特定的程式需要依循，但動作上是沒有程式的；反觀中國戲曲，所有演員在臺上任何一個動作、每一句說話、每一個步法、要唱的曲、要說的內容，也須先掌握當中的基本知識，然後才可以做得到。虛擬性的重要性則在於掌握到所有的動作以後，即能表達整個舞臺的世界，所有的動作如開門，也必須有虛擬性的存在。何以唱、唸、做、打均須有一種程式須要跟從？這是由於整個舞臺已代表了一切，即使不需佈景的輔助也能表達整個世界的內容。那麼何以中國戲曲如此強調當中的程式性？其實，並不只中國戲曲音樂，其他受儒家思想影響的地區如韓國、日本等地的傳統藝術也有包含不少程式性的東西在內這個特徵，表演者必須先掌握所有的內容，方能發揮創意，正如剛才梁教授所言，我們必須先掌握程式。所謂的創造力從哪裏來？那是一個漸變的過程。我們現在是從宏觀的角度分析中國藝術的創造力，假若將這觀點放到中國戲曲上，我們便能明白中國戲曲的特點是與我們對創造力的理解有關。

林詠璋博士：非常感謝剛才兩位教授，他們闡釋了一樣很重要的東西給大家看，我就很想跟隨他們的思維發表意見，從另一方面看能否更容易理解創意性用在何處。其實梁教授講過關於文化理念，就是教育背景和背後的理念，去比較西方和中國。

林詠璋博士：坦白說，西方音樂文化的局限性比我們更大；另一方面多謝榮鴻曾教授舉了一個很好的例子，朱權編印的《神奇秘譜》展示了一種制度，記譜法（**Notation System**）。

為何我們中國音樂的創意可以那麼闊？因為我們沒有一個很大的框架。反觀西方音樂的記譜法（**Notation System**）則限制了每個音的音高和長度，如果要演奏一首歌曲，演奏者必須依照譜上所有的符號表達出來。但《神奇秘譜》裡面並沒有這樣做，只是運用減字譜，或者後來有更多譜，例如文字譜、工尺譜，它們沒有將節奏記下來以指定演奏者用怎樣的節奏演出，只是由演奏者本身用自己方法理解該譜，再創造一首歌曲出來。這一點很重要，這樣大家能夠建立「派」。大家應該都認識管平湖，因為他在這方面特別在行，跟其他人相比，就算是陳蕾士也不會有不同的地方，為什麼呢？他們看的是相同的樂譜，他們用了這個方法，亦用了一個開放的態度，將這樂譜加了自己的創造，創造了一首是他自己想法的歌曲，去說服觀眾這首歌曲就是這樣的，當然可以是暴力，或者可以有復仇性，或者可以是任意的，這個制度環境（**Institution context**）的寬鬆，令中國音樂更加切合創意性。當然談到創意性，我很贊成梁寶華博士所講：「由無到有，有到無限。」創意「無限」是可以的，即是說量可以很多，但要留意創意不是「無邊」，無邊是一件危險的事情。我認為任何的創造（**Creativities**）都應該在一個範圍裡面轉變，舉例說，今天早上我聽到劉惠鳴女士提到白雪仙唱過京劇並放在粵劇之上；我亦聽到阮兆輝先生提過他關了電視機聲音的話，會分辨不出播放的是哪一種劇。反過來說，如果白雪仙時，關了電視機的話我們都會覺得是粵劇，為什麼呢？因為她吸收了京劇的元素之後粵劇化，就好像放在框架之內做轉變，然後再放到粵劇裡發展，即是沒有強行搬到粵劇身上，形成了一個很大的創意性。當然，如果強行加入很多新鮮的元素，在我這個比較傳統的人來看會覺得不似是粵劇，可能粵劇的本質、粵劇特有的、某種虛擬的程式竟然消失了，我會立即問：這個究竟是不是粵劇呢？這個問題不單單是我會提出，很多人都會提出。即是說我們需要有創意，亦需要創意無限，但一定有邊界，令創意可以承傳下去。因為我們要承傳，就是要承傳劇種或樂種，不是一些大家都公認的東西，所謂大家公認的就是唱歌、演劇的就是歌劇，這樣就出現問題了。因為這樣缺乏了自己的本質，變得很奇怪，所以從今天的兩篇文章看粵劇跟音樂，或是粵劇所有演奏的程式來說，我覺得創意「無限」是很好，但「無邊」就得小心。

梁寶華博士：多謝林博士！紅虹姐有沒有回應？

紅虹女士：其實作為一個晚輩，在粵劇方面，特別是上一節談到自己是大陸出生的粵劇演員，對很多傳統的東西，今天有位同班同學會知道我懂多少。不過當我有機會在世界四周去吸收很多外來知識的時候，有了中國傳統的底子，好像剛才兩位先生：林先生和白先生所提到那樣，是需要對戲曲有很好的認識，然後才去吸收，這樣是十分重要的。

我跟榮鴻曾博士、榮念曾先生在臺北切磋時演過一段戲，那段戲是「救場如救火，救火如救場」將我推上去的，就是給我一個很短的時間想一個傳統與創新的獨腳戲去做。試想想粵劇有甚麼獨腳戲呢？我第一時間請教我母親（紅線女女士），她說：「你快點找羅家英，將《刁蠻公主慧駙馬》兩個人演的戲，改成你一個人，又做駙馬又做公主。」行哥（羅家英）好心地幫我將劇本濃縮成半小時能夠完成的《刁蠻公主慧駙馬》，其實我是一點資料都沒有，完全是老一代藝術家的主意，還有行哥博學多才和助人為樂的精神，是他幫我排練這個藝術作品出來，如果可以，可否給我那個副本我留傳呢？我覺得紅線女是一個很有創意的人，她可以馬上想到一個學粵劇的人可以做一套這樣的作品。

和剛才《廣陵散》有一個聯繫，就是藝術的形式從來都不會是固定的，只要你喜歡而受到栽培，然後再將它回饋社會的時候，在適當的時候或情景之下可以有機會再表現出來，這是天賜良機。我想在座各位都未看過洞房內外，原本兩個人的戲份濃縮成一個人做的獨腳戲，最利害的是實際上是真的能夠做出來。我非常感謝老一代藝術家和同輩的藝術家，他們有這樣的才華讓我去表達出來。為什麼我要作這樣的回應呢？因為剛才梁信慕教授提到的話題，特別是現在全球化得那麼厲害的情形，所以才有這樣的機會去表達，如果不是的話，我想很難會有這樣的創意在他們兩兄弟的身上，會想這樣去做一件事情。所以我覺得基本功很重要，不然的話怎麼會成事。每一代都要練甚麼腰腿功呀、這個功那個功，那麼多功；唱功、做功，唱做唸打都要練，總不會躺在床上就能體現這些東西出來，所以用功是很重要。但如果你學了那麼多卻不去發展的話，我們粵劇生命力為什麼那麼強，我想就是因為香港有一個很好的基地可以包容很多東西在內，就是時代曲，我們照樣拿過來，例如《Lonely Days》就是那個小曲，沒有人說：「這個不是粵劇吧？」不對，一樣是粵劇，所以我想觀眾

紅虹女士：的認可很重要，表演者在臺上，還有劇作者在幕後，他給我們甚麼樣的資料，（續）有甚麼材料讓我們可以烹飪出一樣好的東西，我想這個是我們今天想要的東西。

梁寶華博士：多謝紅虹姐，剛才很多發言我都感到興趣，我想追問紅虹姐，你提到的《刁蠻公主慧駙馬》，關於創意，在西方的概念有四個P字很容易記：**Person**（創意的人），**Process**（創意的過程），**Product**（創作的產品），**Place**（創作的環境），剛才聽到原來可以在半小時內，將兩個人的傳統戲改成一個人做的，還是要半小時的演出。第一，我想知道家英哥是否在半小時內改成。第二，他是在甚麼環境之下改的？是否被逼？時限半小時改好就要演出？

紅虹女士：半小時是臺上的表演，他幫我排的一節時間是出於紅線女的主意，因為她答應了兩位榮先生要在臺北做一個這樣的演出，所以在演出的半小時從服裝、道具、化妝等等弄得天花亂墜，但是結果也不錯。剛好他有地方給我們表演就有這個作品（**Product**），還有**Person**（創意的人）大家互相協作。

梁寶華博士：所以就是天時、地利、人、過程、環境都造就了。

紅虹女士：其實這是一個偶然的機會，我本來坐在臺下做觀眾看別人做戲的，誰不知被人引到臺上去做戲。

梁寶華博士：非常有趣！不知道各位嘉賓有沒有發言或者回應？白先生？

白得雲先生：我想補充剛才林詠璋講過的，西方藝術裡面其實不是沒有程式，它有一些基本的語言讓你跟隨，但所謂創造就是強調最後的成品。同一位作曲家的創作，如果你要改了基本的程式，對於他們來說是很重大的事情，我們會稱之為「範式轉移」（**Paradigm shift**），由教會調式的音樂轉到大小調功能和聲，一個很重大的範式轉移。從大小調功能和聲和一些無調性的概念，或者其他很基本的元素的改變，這些二十世紀的音樂也是一個範式轉移，中國戲曲，或者是中國受儒家思想影響下的藝術，大多會像梅蘭芳所謂「移步不換形」的轉變，創造是一種基於原本的一種程式（基本的知識），然後在裡面造出一種變化，所以譬如黃翔鵬討論中國傳統音樂器樂，對於戲曲總結出來的創造和生命可以延續

白得雲先生：下去的特點，也有點像梅蘭芳「移步不換形」的特色，梁信慕教授剛才講到所謂「東方的創造力」其實是同一樣的事情。

梁寶華博士：我想對剛才幾位講者的意見做一個小總結。中國藝術裡面的創意似乎跟集體創造有關，同一個作品，但有很多不同的人去演奏、去再創造（Recreate），從而令這個作品不斷可以加入新的生命，不過，我想提出一個問題：今天二十一世紀，中國的藝術，粵劇好像西方那樣發展，即是又回到個人，例如在粵劇裡面，我們很欣賞唐滌生的劇本，不像以前傳統劇目不只是一個作者，不同的劇團、不同的戲班、不同的演員，這雖然可能跟全球化大環境有關，但會否將中國集體創作或是不斷再創作這個美好的傳統，漸漸走向西方的方向邁進？這是否一個危機？各位有沒有回應？

陳澤蕾博士：其實我在神功戲的演出，除了我們熟悉的劇目外，還可以見到很多可能性，有趣的地方是，通常都不知道是誰寫的。而關於唐滌生的劇本，其實現今在舞臺上看到他劇作的數目，相對於他的創作其實也不是很多。更重要的是，我們在舞臺上看到以前是唐滌生寫的劇本，跟唐滌生五十年代他還在世的時候所寫的內容，有多少是相近的呢？我們最熟悉的可能是娛樂唱片公司的唱片，最著名的三套：《帝女花》、《紫釵記》、《再世紅梅記》，我們以為它們是這樣，但究竟是不是唐滌生的文筆？究竟五十年代演出的時候，跟今時今日所看的其實是否同一回事呢？這個十分值得我們去思考。

我可否向講者發問？因為粵劇由以前一套長四至五小時，聽過長輩表示可以看到凌晨，到現今是否應該縮短一點？縮減至兩到三小時都可能會覺得長，還要有中場休息：七時半開始，到九時半要完結整個演出。所以想請問榮教授：當粵劇要面對香港人生活節奏的時候，我們應該要考慮些甚麼？有甚麼應該要做，有甚麼要留心呢？謝謝！

榮鴻曾教授：我記得我七十年代初期來香港研究粵劇，當時的確是演四小時長，直到夜半。我聽過老師傅提過，再之前會演到天光。在我七十年代到香港時已經在改變，有人表示太過長了，四個小時長會令觀眾打瞌睡，但有些人表示你們唱大戲唱到凌晨時分會擾人清夢，應該十時就要完結讓人睡覺，但以前的人尊重神功戲，覺得做戲是應該這樣做的，所以縱使不喜歡但也會忍受，但現在大家會覺

榮鴻曾教授：得自己應當擁有自己的人權，如果你騷擾到我的睡眠我就要反對。所以其實跟（續）社會的轉變，和我們對人權、民主的看法也有關係，所以現在很多戲都縮短了。

剛才你也提到娛樂公司，有些朋友知道我把《帝女花》翻譯成英文，那時候為了版權也下了很多功夫，因為是不能出版的，後來我認識了劉東的兒子，和他做了朋友，才有機會出版，否則的話不可能讓人出版，我知道很多朋友也嘗試過但也沒有成事。主要是中文的不能出版，反而翻譯為英文的，他們認為英文在香港沒有人看，可以出版，但後來結果是他們也讓我印刷中文的，所以當時仙姐也很驚訝我能拿得中、英文的版權。這是剛剛談過有關版權的問題，其實現在是越來越嚴重的。

聽眾：我想回應一下粵劇長度的問題，我認為從前粵劇的功能是沉實的，而且觀眾是流動的，但現在我們將粵劇放在演奏廳裡面讓觀眾入場觀賞，因為觀眾不同，所以粵劇有必要調整長度以切合現今的社會。

榮鴻曾教授：對，我七十年代回來的時候有很多神功戲。很多粵劇界的朋友都很緊張粵劇的將來，因為沒有了排練用的戲院，普通的劇院又沒有戲可以做，如果要等大會堂的場期又比較難排，很多人都擔心將來怎麼辦。但實在，神功戲如果到處都做，我覺得粵劇的前景其實並不悲觀，例如用二十四小時搭建戲棚，然後連續做七天，現今有科技幫助真的很厲害。因為我在美國生活了幾十年，我就想問大家，譬如神功戲由七十年代到現在，有沒有很大的改變？在我印象不是很大的改變，仍舊有很多神功戲，因為香港人的信仰不會一下子改變了。

聽眾：我想神功戲我會比較在行，因為我剛剛才做完，過兩天又有演出，因為天后誕這兩個月有四、五套神功戲的演出。我在香港生活二十多年，可以簡單談一談香港神功戲的變化。第一是時間上的變化：以往百分之八十的主會（當地的理事人），要你過十二時甚至要求演到一時。最近幾套則沒有要求要演到一時，更沒有要求你過十二時。不過當然不可太早完結，十一時散場就不會干涉你。還有現今越來越多高樓大廈，很多時候戲棚旁邊就是民居，會影響到他們，所以時間上會有改變。第二交通上的改變非常大，我記得以前在東涌做戲，要乘車到屯門轉乘船，晚上又不能回來，現今都不用一小時就到達東涌，又例如以

聽眾： 前到布袋澳要乘船過海，現在乘車可以到了，這個是交通的改變。另一個神功戲的改變就是沒有太多膠片，以往神功戲很多時候會要求演員「著膠片」，即是膠片服裝，現在除了演《六國大封相》要穿膠片服裝，其他都可以穿顧繡的服裝。我覺得這二十多年神功戲的改變比較大。

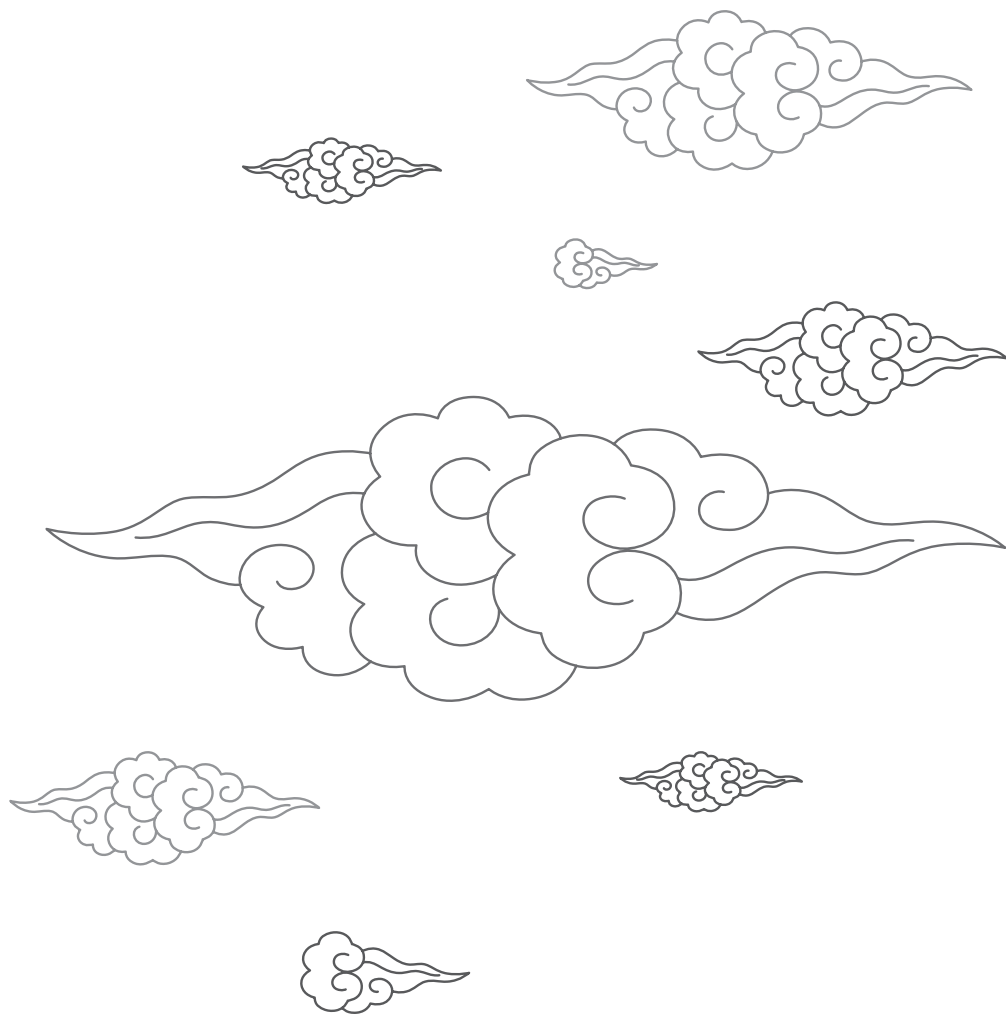
梁寶華博士： 有沒有其他回應或是提問？

聽眾： 我想說神功戲的觀念，它跟文化人類學的看法，其實我小時候都喜歡看神功戲，因為當時去看神功戲有賣劍的、賣膏藥的，好像一個遊園會，因為當時生活沒有那麼複雜，所以看神功戲的那幾個小時的時間就會各取所需。

湛黎淑貞博士： 剛才講到現今粵劇演出的時間，其實除了榮教授說因為版權等問題，其實跟我們香港人的生活節奏很有關係。我記得早前劉惠鳴小姐演了《紫釵記》，好像演了兩個多小時就完結了，當中舞臺佈景能夠在一分鐘之內完成轉換，當然也刪除了許多情節和音樂。有一位婆婆坐在我旁邊問：甚麼是《紫釵記》？我自己可能看過《紫釵記》，最近看的版本沒有感到甚麼美感，因為節奏實在太快。所以其實跟人的生活、不同人的年紀、看過沒看過，其實都是一個創新。

梁寶華博士： 我相信創新和環境很有關係。我的經驗很強烈：左方的學生就表示很好，他們當音樂劇看，覺得很好看，根本不知道粵劇是怎樣的事情；右方兩位傳統的長輩一邊看一邊批評，說那些並非粵劇，因為差不多沒有鑼鼓。這真是一個很特別的經驗，一邊播放錄音，一邊在唱，梆黃極少，相當多的小曲，音樂比較現代化，我會說這是一個很大膽的創新。當然，在短時間之內未必可以知道成功與失敗，這是與時間的關係，正如剛才說過《廣陵散》要一千年的時間才看到其集體創意。可能這是未來發展過程裡其中一個小過程，如果看長遠一點，粵劇說不定真的會改變，當然我們不知道會如何改變。

梁寶華博士：這一節也需要來一個總結了，在我自己個人來說會稍為擔心全球化的現象，令我們中國傳統文化無法保留。其實粵劇已經有香港這個良好的基地，但如果香港在教育、演出、各種事情都比較傾向覺得西方是比較好的話，我自己個人有點擔心，因為這個美好的傳統文化，包括集體創作，或是很高自由度的表現，如果被認為是不好的話是不健康的表現。





專題研討(三)

粵劇劇本之創意

主講嘉賓：

徐燕琳博士、戴淑茵博士

回應嘉賓：

勞韻妍女士、鄧美玲女士、黃志輝先生



粵劇劇本之創意



梁寶華博士：各位午安，歡迎各位回來這個會場，我們進入第三節。第三節的題目是「粵劇劇本的創意」，我們很高興有兩位主講嘉賓，第一位是徐燕琳博士，徐燕琳博士是來自廣州農業大學。歡迎徐燕琳博士。第二位是戴淑茵博士，來自中文大學。另外，我們有三位嘉賓，第一位勞韻妍女士，是韻文粵劇學苑院長，鄧美玲女士是香港資深的演員。第二位是黃志輝先生，來自珠海書院。待會兒麻煩三位作一點回應，討論對劇本的一些看法。

據我所知，早期的粵劇，即江湖十八本，是沒有正式紀錄的，那是一個從零開始的過程。後來，粵劇發展嚴謹多了，粵劇開始如西方般有完整的劇本，這似乎是個正面的發展。時至今日，又或是未來，香港的劇本會如何發展？不知道在廣州、在內地，劇本創作的過程又是怎樣？劇本是如何影響到整個粵劇的創意？這些都是一些我感興趣、覺得有意義的問題。那我把時間交給徐博士，多謝。

徐燕琳博士：謝謝主席，謝謝大家。對於是次演講，我感到十分緊張，因為平常我是說普通話的，第一次以廣東話演講。加上，這麼多專家在場，讓我有點害怕。所以，我做了很多簡報，所以大家有任何不明的地方，我可以說回普通話。

首先，剛才梁博士提到廣東創作劇本的情況，據我所知，廣東在保存粵劇傳統的工作上表現較香港遜色，如寫劇本，編劇感覺等，這讓我有點憂慮。前些年，粵劇發展基金在中文大學設了一個研究生班。當時我仍然在中文大學，大家特意讓粵劇的編劇一起學習，不過辦了一期便停辦了。現在的情況讓我感到有點青黃不接。那我將介紹一下現在的情況，還有很多事情是我不知道的，也得向各前輩請教。至於香港這方的情況我也不是太清楚，所以我會先介紹一下我所知道的。

如大家理解，粵劇的劇本是很重要的。在現今社會，已經沒有一部戲或歌曲是沒有劇本的。劇本決定了粵劇的發展，和決定了當下狀態和未來命運。其實不止粵劇，不少劇種也有同樣的情況。這兒還有點是我一直想大家知到的，文人及民間的藝人也有寫戲的。我從前是研究戲曲史的，不止是戲劇，我覺得國家對戲曲的發展很重要，那是從宋代開始的。宋代時的那些文人，如寫宋詞，當時是成立了一所大晟府，專用作整理當時的音樂及詞的，那時已經制約了國家

徐燕琳博士：的音樂及禮樂制度，讓音樂進入了整個國家教化的一部分。從那時起，詩文的情況也是一樣，制約成曲。到了元代，已成了劇本的雛型。劇本的雛型最早其實應該還是說從宋代開始，然後到元代成了非常完整具體的體制，有學者認為中國的元曲是跟唐詩宋詞並列的、最優秀的文學。那這個其實是其間有一個過程，過程最關鍵的作用是文人的加入，所以當時在元代的時候就出現一個情況就是說：文人就是很重要的，是懂音樂的，而這些演戲的演員跟他是不一樣的。那這個時期，是強調文人的作用，但是文人的作用，它的最直接的影響，其實是在明代，到了清代的時候，這裡面其實是在廣東，清代的雜誌還是存在，而清代的廣東人有非常優秀的作家。他們這種雜誌創作跟明代時的創作是一樣的，也是強調個性的發揮。但是在整個過程之中，還是要研究這個問題，就是民間藝人作用是什麼？他們的互動是怎麼樣的，只是剛剛在想這個問題，還未有繼續去思考。那麼到了現在，劇本跟文人的關係，我們仍在探索之中。

(續)

那麼這個劇本，就是說粵劇的劇目，按照人背景衍生它的分類，粵劇除了有基本的分類外，還有其他複雜的類型。各種劇目的類型及狀況，到了今天，其實我們可以按照民間故事劇種，類型做一個劃分，比如說大致可以舉出幾類，比如說我們有愛情劇裡面有一些，比如說有一些傳統客套，就是小姐和窮書生，好像公主和駙馬、書生和名妓、小姐和少爺，這樣的一些愛情故事。家庭倫理劇就包括孝子賢孫，家裡面還有一些僕人救主或僕人害主等等。這些傳統的客套非常多。在廣東，也有一些有地區特色的戲的。像是獵戶救王題材，依我看，在廣東戲中是非常突出的。另外還有巾幗英雄的題材，當中非常強調婦女的作用。此外還有一些關於蛇王的題材，這更可說是嶺南戲的特色。不同地區的人有他們獨特的思維方式，以至於不同地區有不同的特色。

但是這些題材這些客套，我們看到的這些客套，跟今天的現實生活有多少關係，為什麼我們要講這個題目？其實是因為我在內地的戲劇界，包括在粵曲的研討會，大家討論的一個問題是粵曲怎麼生存下去？來到香港以後，我看到大家都做了很多工作，我真的很高興。關於教育的問題，是我們在內地一直都很焦慮的。我們跟觀察的，距離是愈來愈遠。但是我們從歷史來看一下關於粵曲發展的思考，不是今天我們才開始，是從二三十年代已經開始了。那個時候，因為我研究了三十年代初廣州的一個設置，然後研究當時的四十個團體，發現當時的那些人遇到的問題是電影的充斥。電影和粵曲在中國舞臺，如果是演電

徐燕琳博士：影，就不能演戲。但是有些劇院就是一邊電影，一邊戲，這就讓電影分了一半戲劇的觀眾，在這種困境之下，當時的人，他們進行了一個粵劇的改革，他們把很多內容加進了戲劇。在這種情況下其實就已經真正形成了粵劇一種求新求變的特點，將這種不斷的變化，不斷發展變成粵劇的特色，那就是說我們其實看一下在粵劇的整個發展史上，它就是在不斷的吸收外來的文化，然後從其發展可知，它吸收了很多東西，那它這個真正的形成也就是在這個時候開始形成的，它形成了一個明確的思想，就是求新求變。我們看一下今天的粵劇發展，這主要是針對內地的。我認為對於一些優秀的傳統劇目應該用博物館的方式來保存，就是不要動它，不要改它，一定要原汁原味的保留它，比如說像一些傳統的演法，傳統的一些唱法，我們就不要動它。如果動了它，就已經是變化了。然後另外的部分，我們要發揚粵劇的一種求新求變的特點。因為這是粵劇本身的特色，如果我們不求新求變，我們會不斷的失去觀眾，就在這個問題上做了很多調查，年青人或者會說他不瞭解粵劇，我們粵劇可以發展的對象的一種共同的犧牲，就是你要變，跟得上時代。我們之前有點覺得奇怪，但是我也有為什麼要變的感覺。然而，是如果到我們保存了一部分不可以改變的精髓以後，就把一部分可以變的，或者是可以去嘗試的試驗一下，有什麼不好呢？如果你把它試驗出來，好的自然保留，不好的自然會被淘汰。但是，這個變是有一個問題的，就是說可以在題材上變，可以在思想架構上加設，那過去可能是講講，男男女女打打鬧鬧。但也可以進行一下思想展望，在文化殿堂上我們可以託付。但是無論我們怎麼變，我們是立足於文化，就不要離開這塊平地，再把這個本土根基打好的同時。因為如果把自己的正體也失去了，也就什麼都沒有，這個是之前的想法。

那我介紹一下內地的具體情況，就是現在我們也在討論一個問題，傳統的藝術保存和發展，我們把它設成一個技術講會的探討，怎樣讓它生存，怎樣把它發展下去，這是一個學術的講會，是學界和戲劇界在思考，這個也是要做批評，就是我們過去研究粵劇的，包括研究戲曲的劇種，但實在的工作需要拓展。我覺得香港這邊的經驗是很好的，像八和會館以及不同的劇團等，都很值得我們學習的。大家一種非常平等的，沒有芥蒂的交流是很好的。

另外一個問題，就是現在內地的劇團存在一個問題。其實好像之前提到一種政治的影響。因為政治影響對藝術的發展是非常不利的。早前在中國有一篇由現

徐燕琳博士： 時的文聯副主席廖奔寫的文章，他是一位研究中國藝術發展史老師，他寫了一篇研究曹禺的文章。為什麼曹禺在建國以後再沒有作品？而且變得自我否定，他一直問他的女兒說：「我的《雷雨》寫得怎麼樣？」他為什麼會有這樣的疑問？那是因為他已失去了自我。他寫《雷雨》的時候是把他在舊家庭生活的一些事情、一些親身經歷給寫出來。然後到了建國以後，他的寫作已經受限制了。他需要想他寫了以後別人會怎麼說？他題材跟政治思想是否切合？他已完全失去了一個藝術家的生命，他的藝術生命已經死去了，這是一件很可悲的事情。政治的影響對藝術的發展是非常大的。

另外有個劇團體制的問題，比如說過去的劇團的發展，純粹是市場化的生存。但是我們的劇團成為國家的行政單位、事業單位、文化單位，這樣子的藝術，它就完全靠人生存。加入劇團，從這個體制就存在很大的問題，不過現在這個方面就有些糾正，目前的劇團，目前我們都在思考這個問題，有些是解決得了，有些則解決不了，只能說我們做能做的工作。從現在我看到的情況來說，現在很多時候，大家很努力的排了一些戲，我相信他們是非常認真的去排的，但那些戲是沒有生命力的，有時候他們是拿錢去排的；然後有些戲甚至變成一種粵語歌劇，我給大家一個詞叫粵語歌劇。它唱得非常好，但是他的唱法是完全沒有粵語的，即使他是用粵語唱的，也是翻譯普通話再唱出來的，用粵語的音唱出來這樣的一種歌劇，這樣一種藝術發展的規律，所謂的藝術，是十分失敗的，很可惜的，因為一方面它在短時間內浪費了時間和錢，另一方面對長期的演員，對整個市場、對於所有人的思維有很壞的影響。

那麼現在大家都在進行一些藝術思想的探索，介入一些讓大家高興的，比如說動畫。好像紅線女老師的《刁蠻公主戇駝馬》，這個戲是做得非常成功的。我給同學看了一個片段，同學回去都告訴我，他們自己找了全戲看，不是我讓他去看。然後在這個之後，我還發現像韓山師範學院的師生把《柴房會》變成了動畫的形式，那就說明用一些新的形式令很多人喜歡，學生自發的組織起來把採訪會變成了動畫，所以，這些說明了非常好的形式變化和探索。再介紹一個戲《花月影》是由倪惠英老師做大學生京劇場的一個活動，然後每個學生一塊錢就可以買一張票看這個戲。我當時是拿著一塊錢去的，不知道會怎麼樣，後來看了以後發現這個戲真的很有深度。排出來的戲思考很多很複雜的問題——社會問題、人生問題。不但是我，我爸媽都有去，他們一點都聽不懂粵語的，

徐燕琳博士：但他們看完全劇，完全靠字幕，非常成功。但是，另外一部戲《廣府華彩》，就是去年排出來的，倪惠英老師他們排出來的，他們是貸款排戲的，辦了幾十萬，請了一位導演。開始聽的時候，我覺得很遺憾，因為他們請的是田沁鑫，是一位著名的話劇導演，我當時想能否拍的好。因為話劇導演往往會加入他們的成份，話劇的無限制，但是他們做得很好，因為他們有位非常好的粵劇導演。粵劇導演和田沁鑫導演的合作，他們一個是粵劇的那邊在做，一個是話劇的因素或者是導演的經驗和現在的一些做法，包括劇院的設計、舞美的設計、甚至其他的一些事情，做得非常的好。

比如說《六國大封相》，這是一部傳統的開場戲，因為在出場的時候要有很多人。大封相嘛，所以六國諸侯出來了，還有很多很多不同的角色，有男有女。那這部戲從前演的時間是有什麼作用的呢？這一部戲是用來展示演員的，把演員都放到臺面來，而我看資料是這樣介紹的，這個戲是用來讓付錢的人看，自己付了錢買票，是否買得對辦，一看演員的功架，這部戲已經很久沒有演過了。另外還有《武松大鬧獅子樓》，這部戲是曾經得過全國戲劇折子戲金獎的。其中有些如「木人樁」等，這些場面都非常好看。還有《時遷盜甲》，這部戲是名武生盧啟光先生的拿手好戲，裏面有很精彩的絕技。我看過資料說，在兩年前，程小刀先生在演這部戲時就從上面摔下來了。還有一些《余俠魂訴情》、《璿宮夜宴》，《昭君出塞》、《遊園驚夢》、《仙姬送子》這些戲都是近十多年常見於舞臺的優秀劇目。

接下來有一個問題我們在內地值得思考的：第一，粵劇怎樣為人所接受？第二，粵劇怎樣能傳承長久發展下去，讓它有長久的生命力？我們喜歡研究的人，該想想它如何能為其他人所接受。不單只是現在，還有以後該想想如何發展下去。因此我去年接受了一個任務去研究蜚民文化。但研究蜚民文化的時間，我發現了一個非常有意思的人，那就是冼星海。冼星海對我於研究粵劇上很有啟示。先讓我介紹一下，因為我看到這個名子時很驚訝，我知道冼星海是蜚家人，所以我就想他的音樂創作跟廣東有關，但我把他瞭解清楚，聽過他的一句話以後，我的心涼了半天。冼星海：「我寫的都跟廣東沒有關係。」他在他的回應清楚地說，他寫的歌都跟廣東沒有關係。但在我研究以後，我發現他寫的不僅不是跟廣東沒有關係，而且是大有關係了。他不僅是跟廣東有關係，而且跟中國文化大有關係。只有在廣東、只有在中國才有冼星海。當中的過

徐燕琳博士：程比較長，問題比較多，我今天就不再詳細介紹了，今天只會說一些相關的資料。我認為一個藝術作品一定要有時代性和利益性，這就是說要一個作品能夠為人接受，作曲家必須能夠站在這個時代，他要本身能夠認識這個時代，而且他要能夠反映這個時代，他更必須用這個時代的思想和這個時代的精神去寫，不管那是甚麼時候的事情。其實創作者本人必須要有充分的愛，他要去愛他所寫的、他創作的東西，這樣才能感染別人、感動別人，這是他給我的第一個啟示。第二個啟示是，藝術經典的出現絕對不是偶然的，冼星海的出現絕對不是偶然的，他於生活、民族、時代各個因素的發現和結合，以及他的藝術的昇華，這個昇華就涉及到基礎的層面或者是一些客觀的條件。但是，一個經典，不管是什麼的經典，可能是粵劇某一個劇或冼星海某一個作品，它們的形成必須要是能夠為人接受的。因為，一個經典必須能夠為人接受，因為如果別人不接受，那就不是經典了。因此，它必須、也必定產生於他的生活、他的民族、他的時代。上述的元素結合在一起並進行藝術的昇華以後，它就是一個藝術的經典。

現在將介紹一些關於冼星海的情況。我認為冼星海是嶺南生活文化的描繪，比如說大家看他的《蠶民歌》。冼星海明確地說，他用了南方的農場競賽來表現一個戰鬥的場面。再來的是《黃河大合唱》。這個《黃河大合唱》不是一個人，而是很多人，他們都已經說了，這是一個划船的場面，其實這是南方龍舟競賽的一個描繪。冼星海出生於澳門。在他出生的時候，澳門是有龍舟聽的，而且澳門現時的龍舟發展也相當發達。至於冼星海的故鄉番禺也有鳳船。在廣東地區可以找到很多這一類的材料，這些材料對他的材料，對他的創作之影響也相當大的。故說冼星海是嶺南文化的描繪。

冼星海的音樂更是嶺南文化的表現。接下來，我想為大家介紹一首歌，這首歌叫作《頂硬上》。不知道大家聽過了沒有。如果不懂廣東話的，其實是很難聽得懂這一首歌的。但是這首歌被冼星海流傳開去以後，然後大家都學會唱，並十分喜歡。這是很奇怪的，因此我們要看一下歌曲的歷史背景，我認為這一首歌是代表一個時代的聲音，因為它代表了一種共同的精神，一種對命運的不服。那當然，他是接受的，但他仍是不服，是一種抗爭。這一首歌流行於珠江口港澳一帶，也有人說是關於碼頭搬運工人的。但這沒有關係，總之他們是蠶民。冼星海在嶺南大學的時候，他常常跟蠶民們接觸，他知道他們會唱這種

徐燕琳博士：歌。他寫成這首歌以後，他就將這歌流傳開去。這首歌的節奏表現了一種共同的精神，它甚至代表了一種民族形象，它的價值也非常高了。因為這首歌是一首民歌，是一個小地區一些被賤視的人民的民歌，這可說是一種呻吟吧。那為什麼會關係到民族形象？因為研究說這跟冼星海他當時的時代是很有關係的，他是在1935年回國，不久就開始擴展，然後到1938年廣州失陷，當時他所在的武漢也失陷了，然後他就開始參加一些活動。其實這首歌在1936年已經寫成，然後他就將「頂硬上」這種精神傳遞給別人，傳遞給處於被壓迫，生命受威脅的人。因為他們都只能夠上，不然就死路一條。「頂硬上」這個詞是用來號召兵卒的，這種精神其實是整個嶺南地區的共同精神。因為嶺南在整個發展的過程中，直至明代、清代，都承受著文化的落失、各方面的落失，這是一種被壓抑的反抗、反彈，他只能用這樣的一種方式去抗爭。在這樣的過程之中，在這樣的時代背景裏，他其實是反映了、塑造了必須要團結、必須要抗爭的形象。這雖然是屬於一個時代、一些人的一種精神，但它其實也反映著人類共同的命運，因為人類要生存，必須面對很多問題，所以這首歌在當時是非常受歡迎，甚至是完全不懂粵語的人都學會唱，所以這首歌甚至被認為是顯示民族形象的代表。

那更加受歡迎的是《黃河大合唱》。冼星海先生本人被譽為黃河號手、黃河精神、黃河魂。這又帶出另外一個問題了。《黃河大合唱》又怎麼反映了一個時代的精神？怎麼反映出中華民族的精神？我們的文化怎麼影響其他人以至反映了民族的內涵？其實這不單體現在廣東本地，甚至影響世界，這就牽涉到很多問題。我認為在這個音樂中，它不僅是出現了聲音，它甚至表達了黃河的聲音而這個聲音是一個民族、一個時代，一種共同的东西，而且它跟《頂硬上》一樣，都是反映了人類一種堅忍和互動。比如我們今天聽《頂硬上》，我們根本不屬於那個時代。我們一樣會有共同的感覺，那是因為它已超越了時代，超越了任何東西，它反映了人類共同的命運、人類共同的鬥爭。黃河不僅是代表了一個時代，它更是中華文化的體現。在我的研究中亦發現冼星海的音樂其實跟水的形象有密切的關係。水的形象在中國人的觀念裏是非常崇高的、非常偉大的，因為人們都會說「仁者樂山，智者樂水」，而孔子亦說「水有五德」，那麼說它有仁、有義、又有勇，這種精神就是水的體現。黃河表現了水的精神，水的力量，而在這個過程之中，冼星海本人演繹了水的精神，水的力量。比如說他是一個謙遜的人，他在作品中確實表現得非常堅忍，其實藝術家跟他的藝

徐燕琳博士：術作品是連繫在一起的。
(續)

另外一個問題是粵劇的印象。當前，劇場有很多困境。如果在內地，粵劇只屬於一種申報的話，那就完了。即如我們病危負重，政府只給點錢解決的話，那是很糟糕的事。如果我們只滿足於不要讓粵劇死掉，這是很糟糕的狀態，但如果我們願意發展的話，我們朝著這方向努力，使它朝更好的方向發展，也能維持而不至於退步。

第一是劇本該怎麼寫的問題，第二是我們對粵劇怎樣定位的問題。我的想法是高抬粵劇，把它定義為一種高雅藝術。大家可以不同意我的意見，我只是在此闡述我的想法。第一，城市粵劇已經成為主流。粵劇有自己的身份，有它的市場，但城市粵劇已經是愈來愈多人認同的藝術形式。第二，粵劇雖然來自民間，但這不等於不能高雅，不算高雅。我們可能會把民間藝術及高雅藝術對比起來，這其實是一種不公平的劃分。比如說神功戲，我認為它很高雅，因為當中有很多包含了很多很深奧的神學問題，一般人不懂的，便認為它很高雅，這個其實是觀念的問題。比如說，粵劇的文詞、唱腔，都非常高雅的。然後，其實我們開始把粵劇拿出來研究的時候，其實它是已經是進入了學術殿堂的，如果我們把它視為非高雅藝術，這是一種蔑視。第三，我們的博物館都是保持高雅的形象，或者我們求新求變的發展都可以令它變得高雅，或者說它也應該高雅。而從目前的狀況來看，他們普遍都把自己的藝術抬得特別高，即如歌舞伎，本來是源自庶民的。如果我們現在討論不同的藝術，然後說，崑曲高雅，粵劇不高雅，那何必呢？為什麼崑曲就高雅粵劇就不高雅。歌舞伎本來是庶民的，它也可以成為人間國寶，為什麼粵劇就不可以呢？只要我們對自己的文化有信心，我們一樣可以演繹得很高雅。如果我們把它定義為高雅的話，整個形式就變了；如果我們把它定義為草根，自己先挨了棒子。

另外，還有博物館的保存方式與現代藝術的結合。剛才也忘了介紹，就像《廣府華彩》的演出，它配合了現代的演出方式，比如它用了組成的方式，他們演出時都很活潑，很有趣，說的話又讓你很愛聽，聽了讓你哈哈笑，這種方式我覺得蠻好的。如果我們能把開心作為一種文化，作為一種現象，我們的社會能把自己的文化視作珍寶，那才是我們真正的春天。謝謝！

戴淑茵博士：各位好！我今天的題目是1950年代新的粵劇劇本的創意研究。那是我之前碩士論文與博士論文的一些研究項目。主要都是說劇本方面，如香港粵劇劇本方面的一些創意的研究。那整個論題是集中於研究幾個劇目的，包括1950年代唐滌生先生經典和現在經常上演的一些粵劇的劇本作一個研究的項目。其實由唐滌生先生寫的或創作改編的劇本超過440齣，當中我選了50年代，他較為經典的劇本作為研究的重點，而分析內容中較為著重題材和音樂上創意。以下是我所選的一些劇目，一方面有部份是50年代初——陳錦棠、芳艷芬；另一方面就是50年代中期的劇目；另外部份仙鳳鳴劇團；和之後的是麗聲劇團的劇目。現在快速的讓各位看看一些挑選劇目的內容。其實為什麼是集中於這二十五個，原因是中大現在藏有的劇本有一千以上，但都是有限的。所以我們只選一些中大現存有的劇目，作研究的範圍。主要看劇本的內容。為何會選這二十五個劇本，是因為經常上演，所以我們仍然可以實地聽現時舞臺表現的效果，所以選這二十五個劇本作研究。

在這二十五個劇目中，總括來說可見幾個創作的動機，大部分的創作動機為什麼會如此分類，原因是報紙上他有一些自己的分析，唐滌生先生解釋寫《九天玄女》、《紫釵記》等劇目的原因；而在仙鳳鳴的場刊中都會有一些項目、篇章描寫他寫作的原因，所以在此，我會翻查報紙的內容、場刊，歸納他寫這二十五個劇本的動機。在其中，有時候他會說這題目是一直都想寫，亦有些是演員提出，如仙姐、芳姐、部分粵劇愛好者、觀眾、好朋友或其他人士的提出，建議他寫一些劇本，這全是在場刊中找到的來源。在其中出現的一些題材，有十一個劇目屬於古典的劇目，而在歷史故事和演繹方面有兩個，早期劇目方面有《紅樓夢》、《花田八喜》和《白蛇傳》，現代小說方面則有改編自魯迅的《程大嫂》，或有些是改編自其他劇種，甚至改編自荷里活電影，亦有部分是他原創的劇目。而在音樂方式部分，因為我之前讀碩士和博士時都在音樂系做研究，在研究項目中都是集中音樂上的分析，在分析中，是一些主題曲的分析，在以前五十年代劇目趨勢都是集中要有主題曲的，主題曲其實大部分經過我的二十五個題目的研究，知道九成以上的劇目主題曲都出現於尾場，大部分集中於生旦對唱，大部分的主題曲包含了兩種或以上的唱腔體系——板腔、曲牌及說唱等體系，當然亦以唱為主，所以當要作一個主題曲的定義時，可嚴格的說，感情上的主題曲集中於生旦對唱，亦集中於演唱為主。另外亦發現創意是板腔音樂方式的創意，我選了十字句的反線中板作一個例子，（播放簡報）

戴淑茵博士：，在結構中唱詞和叮板的組合，到底是如何演繹有詩意的曲詞，在此，我們把曲詞列舉出來，就此看，可看到是七言句加五言句的結構，當中其實是演唱十字句的反線中板。這創意不但在仙鳳鳴後期的劇本中，其實前期亦有出現，只不過出現得比較少，集中於仙鳳鳴階段的一些劇本去演繹的。接著這例子是自《再世紅梅記》，都是七言句加五言句的一個對比，能看到的是七言句，接著是五言句等。這裡因時間關係，本打算聽一下這唱段，那把它跳過，有機會再跟大家分享，而《再世紅梅記》，大家可聽一下光碟。

(續)

接著是分析曲牌，即小曲項目。曲牌包括廣東音樂、古曲、小調、民歌、時代曲，在唐滌生的劇本中，他用的曲牌類型很多，首先是一些國語的時代曲，如《一枝紅艷露凝香》、《琵琶記》、《四季相思》等，都用了國語時代曲，其中，利用國語時代曲的原因是追溯回當時五十年代粵語流行曲還沒開始出現，粵語流行曲因應電視劇集才出現，所以當時的聽眾大部分都比較接受國語的時代曲，亦很流行，所以國語的時代曲被改編，融入粵劇，現在可聽一下《四季相思》的時代曲。(播放錄音)

到此，各位都可感覺到整首的國語時代曲已粵樂化了。當比較曲詞時，發現它唱詞中運用了依字行腔的方式以達至的用字效果，以配合整個旋律和語言音的聲調發展，使唐滌生作詞時令整曲粵樂化，適合粵劇的演繹。

另一方面，我們發現唐滌生的劇本中另一個創意是在於其完整性和樂曲、小曲的獨立性。第一首介紹的是《絲絲淚》，《絲絲淚》是在《程大嫂》的時候，由唐滌生寫的小曲，《絲絲淚》是先有詞，後作曲的一首小曲。很多時候在劇本上都寫清楚，此曲是新作的，亦會備註加上「煩請問老師傅」（如王粵生）的字眼，證明是先詞後曲的，然後再請王粵生再作曲；另外有一些歌可能是先有曲後有詞，純粹是音樂家和唐滌生合作之下填上的曲詞。而《絲絲淚》是屬於第一項，即先詞後曲的小曲，原名《絲絲淚》，是在《程大嫂》的劇本中的《絲絲淚》，是唐滌生為了1954年由文千歲、芳艷芬主演的粵劇《程大嫂》而創作的，整個唱段在尾場主要描述程大嫂思念自己死去的兒子，拜祭時唱的主題曲的其中一個唱段，後來此曲亦很流行，其他的劇本都再有運用，運用時已改名為《絲絲淚》。這是分析時的得出的結構，在此曲發現樂曲多以乙反的音階形式出現，整曲都是乙反調，很配合整首樂曲的主題，思念她兒子而唱

戴淑茵博士：的，而關於整曲的結構方式不在此詳細說明。另外一些其他比較著名的歌曲，
（續）因時間關係都暫且略過了。

以下是《再世紅梅記》中的一首小曲，這首是朱毅剛為《再世紅梅記》而創作的一首新作的小曲，出現於第四場，由白雪仙演唱。這首是依詞作曲的作品，整曲都比較簡單及短，但當中亦很有創意，原因是整曲創作時接近西方樂曲創作時的模式，有一些樂器，有一些領奏的樂器，亦感覺到一些和聲配合的新作小曲，跟傳統的粵曲有很大分別，其實聽到不同曲牌、板腔的音樂觀念上的演變。

在結論上集中討論50年代創作觀念上的演變。回到50年代上的變遷，唐滌生做了很多革新，無論題材方面或音樂方面，我們亦發現因應一個劇本的成熟，他創作劇本的數量是減少很多。1951，有四十一個劇目，1957只創作了七個劇目。而在他的創作觀念中，他亦放棄了粵劇編劇的模式，從年青的一些古典劇目中取材。而在演出習慣中，運用了中國的古曲、大調、牌子或新作的曲牌，令整個創作觀念，音樂結構中作一些創新。而他的創作觀念為何有此演出習慣的演變？其實當中有很多前輩、重要人物的影響，當時香港的政治文化中，是容許創作有其自由，所以唐滌生寫了很多新穎的劇本，流傳至今。

最後，在唐滌生的粵劇劇本中體驗到劇本中包含了中西文化的交流，有傳統粵劇的篇章，亦有現代的新作小曲的變化。多謝。

梁寶華博士：以下的環節，有請每一位嘉賓都就此題目發表一下意見。首先，勞韻妍女士。

勞韻妍女士：聽過兩位主講者的演講後，我相信各位都感到獲益良多。以我的教學經驗，因為本人是以教粵曲為主，並非演出為主。我都仍然堅持在油麻地上課。就此題目，我亦問了一群比較年輕的學生，他們對於現在的劇本的意見，我從他們身上收集到很多意見。那我現在談一談，我不知在座各位的感受如何。

首先，我問我這群學生到底有什麼令他們要去買票看戲？原來，從他們的角度，他們有很多意見，比如有些會說，我會先看劇本，如我喜歡看武場，就先看劇本，標題是否註有很多武打情節，如純文的，怕會打瞌睡，因為他喜歡武

勞韻妍女士：場，而非不喜歡劇本，不喜歡某人寫的劇本。而有一些比較新的同學，初跟我學戲的，他們還未懂看戲，那他們的答覆是覺得現在的粵劇太長了，其實如某些劇本，比較短的，就比較好；我聽後的回應是，是他的取向，我想以前的收入來源是神功戲，我不知道鄧小姐同不同意？不好意思，我不是職業的演員。原來神功戲是有一個規條，不足夠四小時是不結帳的，所以作者為了滿足地區性鄉民的要求，劇本一定長，這一個是我最近看神功戲的老倌回應而知的。因為那裡是離島，完場就乘船離開，我一看那套戲，四小時，往離島無船離開的，他的回覆是：「沒辦法，勞小姐，不做足四小時，無薪金。」他有這回應，我亦將此消息跟學生們分享，例如神功戲要演四個多小時，到戲院上演，當然不容許演四個小時，現在沒有錢，那便要減戲，很多觀眾會追看。一開始看時，知道這戲應該是超過四小時的，現在到文化中心只有三小時，一張幾百元的票，有些觀眾會不滿，認為被騙，都會有這樣的情況。那所以，回應的是他們寫作時亦有他們的難處，這可能是很多人不知道的，就有此情況出現，所以今天我都在學生中取到很多資料才到這裡，因為他們是年輕一代，他們的要求，如何選戲，與創作有否關係，我都在他們口中知道很多資訊。

其實時代對於劇本亦一直有關係的轉變，例如以前的人讀詩詞歌賦，喜歡吟詩，當作者寫劇本，如唐滌生般，咬文嚼字，全是詩詞歌賦，看得津津有味，很欣賞。時代的轉變，沒有了詩，只有文字，人沒再接觸詩詞，那他去欣賞這類戲時就不明白了；轉白話，例如「頂硬上」，觀眾更覺接受，能迅速的融入其中，又是一個階層的問題。再其次的是，如我有一些學生完全未懂唱粵曲，初學的，他根本對於粵劇都不懂欣賞，臺上唱什麼，學生不知道，因為沒有字幕說明，學生只欣賞打戲，演員在臺上打得起勁，因為有武功看，這亦是對於創作的一個難處。對於時代的變化，觀眾的要求都要體會，例如以前仙鳳鳴般，作者比較容易寫劇本，全組演員已固定了，這角色是寫給任劍輝、白雪仙、波叔、靚次伯，小生角色誰屬，那就可以按照老倌的長處編寫劇本，但現在不同了，時代已經演變成可能作者寫了劇本還未「埋班」，都不知哪個老倌出演，這對於作者創作方面亦有一定難度，都不知道找誰有臺期出演。所以現時的寫作，我覺得是比以前唐滌生時難得多，觀眾的要求，時代的轉變，架構，演員等。今天有很多學生給予我很多的資料，讓我能在此表達他們的心聲，或許我不妨礙大家太多時間，因為有很多嘉賓，我先說到此。

鄧美玲小姐：各位，我都聽到很多資料，其實以我的資歷來說，粵劇的新劇本創意，令我有點戰戰兢兢。我是一個粵劇演員，今次找我來分享是因為近這兩年演了幾個新的劇目，所以就派我來探討這問題。先說剛才提到粵劇長度的問題，我最近在康民署和教育局每年都為學生舉行的幾個專場中演出，今年我負責演出《六月雪》的劇本。《六月雪》的劇本是唐滌生先生的劇本，平常的演出大約是三個半至四小時，但我們今次的演出是為了讓中學生或小學生觀賞，當然不能三個半或四小時，故我們就把戲濃縮至一小時四十五分鐘，每場完成落幕就立即起幕，相比我演一場三小時，四小時的戲更要疲累。因為沒有休息時間，沒有時間坐，因為要換戲服，又催趕，又要出場，重要的環節定要交代：為什麼要吃羊肚湯？為什麼會發生此事？一定要交代。而於唱段的部分，我們會縮減，如主題曲的十首音樂，我們都唱完，但其中有些梆黃，其他的，就盡量減省，如二十分鐘的音樂，我們就唱至約十二分鐘，把內容全唱出。花旦的主題曲原本也唱兩三句的，但後來考慮過都決定不唱了，主要是交代劇情。跟據我的觀察，學生都看得很投入。《六月雪》是屬於一個「爛衫戲」，我們平常不多在戲院做這台戲，劇本好，戲好，但不賣座，一般觀眾看到這些「爛衫戲」，又沒漂亮的戲服，但當他願意購票入場，這已是一個好的劇本。在我們演員的角度，觀眾到來欣賞，是一個能夠寫到每個演員的角色特色，又有很多歌聽，但奈何，好戲就不賣座。那剛剛就回應了時間上的問題——濃縮。新觀眾就不能忍受太長的戲，但當在戲院上演時又不能只演一小時四十五分鐘，即有些好聽的主題曲，一些情節，一些鑼鼓要交代，所以希望能夠演至三個小時十五分鐘，都盡量能交代完整。

我今年都演了三個至四個新劇本，其實我並無特意要演的，不是我有意出演新劇本的，以前很多時都有些傳媒朋友問：「你也演了多年他人的戲，為什麼不演些新劇本？」我答：「舊的我還沒演好，怎演新的。」另一方面，就是寫作粵劇劇本的作家是很難找的，寫粵劇劇本是很難的。德叔（葉紹德先生）在世時曾經答應過替我寫一部，但奈何後來他的身體狀況不容許。在我這一兩年的新劇本中是碰巧有人介紹的，本來是香港人，但他移民到新加坡，退休人士有興趣，看著長大，有點文學根基，對粵曲都有認識——張澤明先生。我於五月，未來兩個星期都演他的新戲《李清照》。無意中認識了張先生，他讓我看的劇本，我又沒時間，又待了一兩年，無意中唱了他的歌，又感通順，他又再給我一些劇本，我自己的有限，所以我就讓前輩、音樂師傅、前輩演員看看，

鄧美玲小姐：而他們都覺得接受，不會比一般香港現在一些新的作者差，文詞較通順，寫梆黃、小曲也不錯，但畢竟他是業餘又移民新加坡已久，對於香港的戲班運作不熟悉，所以有些出入場的介口，何時出場，何時喝茶的介口都不太熟悉，所以他的寫作手法多是電影的手法，鏡頭轉向左邊，轉向右邊，這就要處理。

(續)

上年，我第一次演他的劇本時，他就很喜歡三國的故事，所以他就寫了一部《小喬傳》的故事給我，他就覺得我像俠女的意思。他說：「我寫《小喬傳》給你。」那我就盡管看看，因為我都不知道何時上演。到演出時，他就改名為《劍膽琴心巾幗情》，內容是三國的故事，其實本身的意念是想說小喬的經歷，但因為他太熟悉三國的故事，所以逃不出那框架。而觀眾欣賞時，期待自己平時看的，但觀眾看不到這些。而他自己寫作時，我們第一天演出時，他都感沮喪，都不是自己所想的，不是這樣的，這是一個磨合。我們跟前輩說「十年磨一戲」，即使現在唐滌生先生的劇本，他都不是一開始就是初版的版本，可能開始是六小時的，後濃縮至四小時，後三個半小時，現在一直都會出現改裝和濃縮的版本。但奈何香港有新戲能有機會磨練再去蕪存菁的機會不多。那部戲演過第一天後，我們即晚開會，有什麼問題立刻改，第二天後立即順暢多了，但何時再有機會演第三次？可能要幾年才可以。

我認識到一位新的劇作家，我其實希望能帶他到香港，與香港的同業觀眾都認識，不但是我需要這劇作家，我覺得香港很多同業觀眾都希望有新作品。我就有一個這樣的熱情，但去年演過一次，兩個新戲後，覺得很辛苦，原來做一個新戲是很辛苦的。因為我自己經驗有限，我只能在自己唱詞方面覺得這不是太通順，我只能說哪裡不通順，但怎改善，我不知道。但幸好我身邊有很多音樂師傅和名演員，他們都覺得這作者很謙虛，很能夠接受意見，大家都幫上了不少忙，而有一個合成的作品。今年，我們於5月15日將演出《李清照》，這劇本其實是他十多年前已寫下的作品，因為他對李清照這人印象最深刻。但寫作於他而言是一個消閒的活動，現在剛有機會，康民處署讓我們演出。十多年前寫的作品，半年前給我們的版本，到未來演出的版本有十個版本，每次排練或演員接到劇本時，都希望能夠盡量做到最好。當然，粵劇是未到現場演出都不知道會有什麼問題，有些事情是意想不到的，一直的改，其實現在的作品，可以說是合成的作品，作者他是第一部，接著是音樂設計和導演。上兩次的劇本，我們都請到吳仟峰老師作導演，幫我們組一個整體。另外，我們會加上

鄧美玲小姐：一些前輩演員尤聲普、阮兆輝、任冰兒，當演一齣新戲時，我覺得是很需要這些合作班底，特別是一些有經驗的演員，他能夠令一個劇本，不是很完整或未有光彩的地方，把它發揮出來，能夠對劇本有幫助。那樣，去年做了那新劇本後，我沒覺得那麼辛苦，又要跟大家商量，因為我自己介紹一個新劇作家給其他演員，我也負責，我希望盡量減少他們的麻煩，有什麼地方不好唱，盡量改善。但我的能力有限，這樣下去我覺得很辛苦，和效果不一定理想，故我想放棄。但今年又碰巧有機會再做，雖然是很辛苦，但從中獲益良多，因為由零開始，知道怎樣劇本可調低，哪裡可以有戲，有戲的地方可放大，無戲的省減，這過程學習到很多。到今年再做時，我覺得順暢多了，因為都是那個班底，大家都知道對方肯接納意見，而大家都肯提出意見，所以順暢多了。至於演出的效果如何我不敢說，我只希望能有一個好的延續。

黃志輝先生：大家好！我如果講粵劇，可以這樣說，我是研究文學的，亦都對音樂不是很熟，不過我有看粵劇。我嘗試從文學的角度分析粵劇劇本的創意。

題目是粵劇劇本的創意，重點該是創意部分，今天我看香港經常會上演的戲的情況，我不是每一齣戲都看。我家住西貢，每次天后誕，我都到白沙灣天后廟看神功戲，我只是看一看，但很奇怪，我看了十多年，每一年都是演相同的劇目，很多時都會是戲寶，那我明白這該是市場的趨勢，因為正如鄧小姐所言，《六月雪》其實很著名，但上演此戲未必叫座，可能觀眾未必接受，我相信這是市場需要的問題；但如果我們談創意，我們希望粵劇可再承傳下去時，就必須要有所調整，我覺得這需要有與市場對抗的決心。我們再看，經常談論的都是唐滌生。唐滌生到今天的劇本不斷地被追捧，我們除了他選角方面採用了名人效應外，根本一般觀眾對非任白的戲，幾乎都沒興趣欣賞。我是一個小明星迷，但我很少聽到有人在香港講小明星，所以看到杜國威先生有一部《小明星傳》，令我想到，如果我們到今天一直都依循觀眾的口味而發展，我們以前就有「江湖十八本」，可能若干年後，都只會是「江湖三十本」，包括了大部分都是唐滌生的作品。這戲寶可說是幫助承傳，但卻扼殺了粵劇的發展，我覺得如果是粵劇中人，會覺得這是值得深思的問題。

粵劇的傳統到底是什麼？我記得，我慶幸我出生的年代還有粵語長片。我記得到大專時讀《左傳》有一篇是〈鄭伯克段於鄆〉，內容描述鄭伯如何與他兄弟

黃志輝先生：恩情的交代，他的母親怎樣不好，到「黃泉不相見」這句話是我第一次看這劇時的對白，當時的我不足十歲，當時的印象只記得兩個人，到今天仍記得鄭伯是鄧碧雲反串演出，而比較刻薄的母親是譚蘭卿。我還記得那畫面最後的橋段如何帶到黃泉不相見，母子重逢的畫面。我在想，這是到我大專時才知道這是《左傳》的一篇故事。其實如果粵劇是一個傳統的戲曲，它應該跟歷史有千絲萬縷的關係，不能脫離歷史，如果它脫離歷史，價值何在？因為脫離了歷史後，只能憑空創作，除非嘗試極其新穎，得到觀眾認同；否則容易受觀眾的摒棄，研究創作劇本的心意都會付之流水。到底市場價值會否與文學性和歷史性相關？如果有的話，是否該從這方面發展？我又觀察到，《李後主》的〈去國歸降〉中有一段是李煜的詞——〈破陣子〉，「四十年來家國，三千里地山河」，我記得當時默書時，心中都唱著默下來，因為我早已懂得怎麼唱，〈破陣子〉是一首著名的詞。到了年輕的一輩，如果我們於一個道德高地的角度分析教育的意義，應該都可以在這方面讓年輕一輩吸收中國文化。如果今天中國文化經教育改革後，中國文學不再是必修科目，我們可以要求如鄧小姐般熟悉李清照，因為剛才戴博士提及，依詞作曲。李清照的四十多首詞作，與李煜相近，為什麼我們不好好利用這些已有的精緻文字？其實每首詞作作品的背後都有一個故事，只要劇作家的素養足夠，其實可發展一個很好的故事。我覺得創意應該與文化傳統緊扣，從而提升文字的水準。我們看看唐滌生留下的，都以文字水準高而見稱，即觀眾要求都需要有相當高素質的劇本內容，才能留存數十年，甚至數百年。如果以現在的水準能否達致這目標？如不能，或許可從古人入手，我會認為這是一個方向。

另一方面，我看陳守仁教授的一本書，他提到經統計一九八零年代香港的神功戲應該是佔了三分二的演出。很遺憾的是無論天后誕、車公誕都是那些戲，為何從沒看過一些關於與節日主題相關的戲？最近，我看到報紙上刊登陳好逖小姐的戲——《觀世音》，我覺得這是新劇本，香港佛教和道教的氣氛都佔大部分的傳統宗教，為什麼我們不在這方面多下功夫？適逢節日都演那些戲，其實可跟那節日緊扣。這兩方面我都覺得是一個傳統方面我們可強化的範疇。

到另一方面，這可能是一個創新或破壞。幾年前，我覺得杜國威先生做了幾個有關粵劇的舞臺劇。我覺得這方面粵劇可以借鑒，我不知道這是不是一個舞臺劇粵劇化後或粵劇舞臺劇化後的扼殺，我看到《劍雪浮生》、《南海十三郎》

黃志輝先生：、《虎道門》其中粵劇的成分都相當高，為何我們不能於這方面強化粵劇的因素，從而令一群未接受粵劇的新一代接受，擴闊觀眾群，然後才漸漸增加粵劇人數？我不知道這是破壞還是創新，但可嘗試。

最後，所謂「粵劇」，是地方的戲曲，楚詞是書楚聲說楚語言楚文，沒了楚的成分，就不是楚詞。如果粵劇，沒了「粵」的成分，我覺得就不再是粵劇。我有時候都看南方電視台有關「大戲」的節目，很多時候看到國內「大戲」的表演方式，他們的說話，廣東話的成分被淡化不少，例如「是麼？」這不是廣東人的說話方式，當中有很多北方語，相信是追求雅化。但廣東話並不代表不雅，是可以很地道的廣東話，如果以古文中，廣東話佔的雅的成份其實十分高，只不過現在北方成了主流，以致廣東話成了地方語系，所以於劇本創造方面，除了緊扣文學，嘗試向舞臺劇借鏡外，一定要緊扣「粵」的元素。多謝。

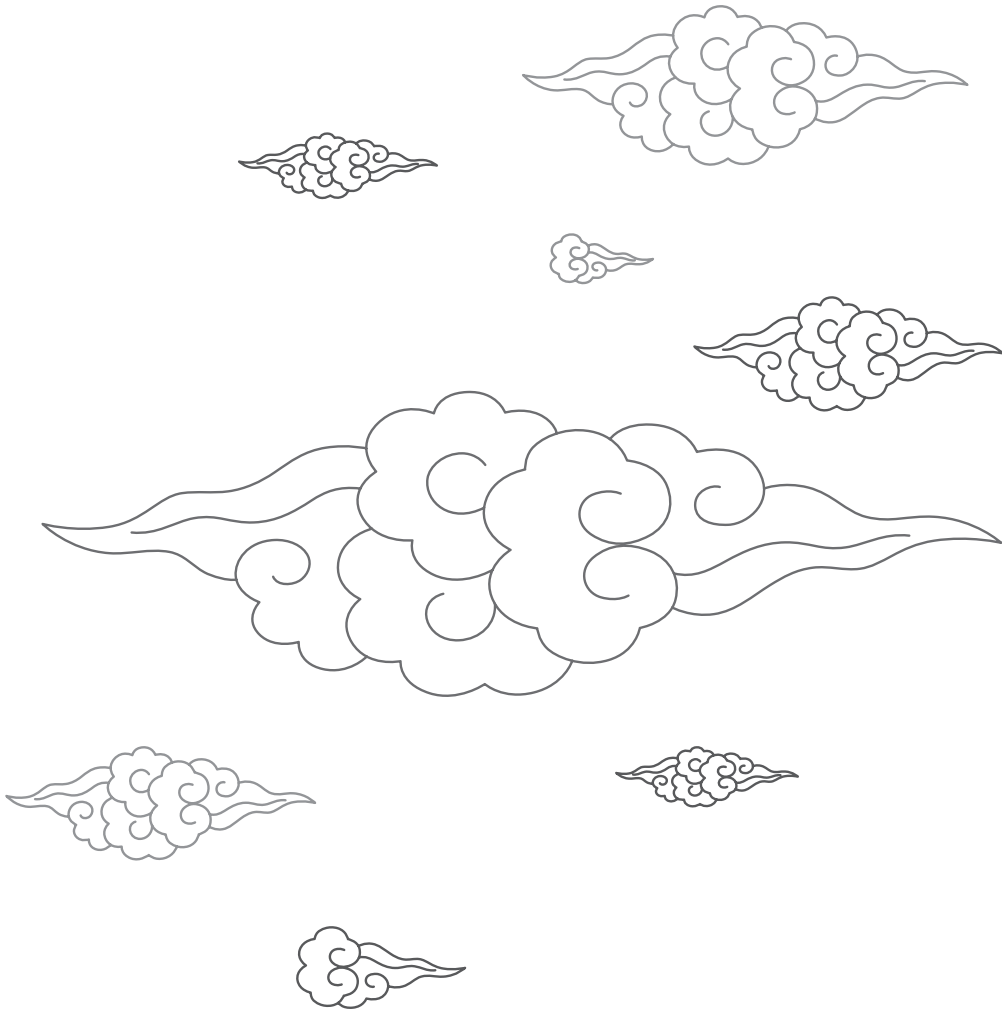
梁寶華博士：多謝黃先生。剛才有很多很精彩的論點。其他各位有否其他回應或問題想提出？

鄧美玲小姐：我想回應幾個問題，第一是市場方面，神功戲很多時候都是做那些戲，因為神功戲的觀念都要熱鬧。另外做新戲，以我演出《李清照》的經驗，今次此劇演三天，但我只演出兩天，不演第三天的原因是我不敢，康文署都不敢，沒有信心，怕觀眾層不夠。但為何以前會有這麼多好的戲留存下來？除了唐滌生先生的名劇，一些「大龍鳳」的戲，頌新聲的戲留存到現在的原因，當時聲哥以此回應：「一部新戲，我最少要演十場八場，才可愈演愈熟，愈演愈改革。不管有沒有觀眾，總而言之，我要做到我的最好。」所以才致他有如此一流的作品，後輩亦演他的戲。但現在我們沒有這樣的機會、市場和膽識。我以自為例子，今次是康文署作主辦單位，但宣傳方面並不足夠，如《李清照》一劇，我希望吸引的觀眾不單是婆婆、一般觀眾，而是希望吸引文化界，但宣傳方面有否針對這一點？我的宣傳該於一個月前，五星期前宣傳，但兩星期前已沒有單張派發。這一點，他們忽略了，只撥了一筆資金給我處理，而沒有進一步的跟進，浪費了資源。

這劇本同時得到藝術發展局新劇本的資助，但當知道了我們有資助時，就扣起了撥款，即使我想改善一下，都沒有能力。這劇本我們請了導演吳仟峰老師，

鄧美玲小姐：為什麼這麼少人寫李清照，我聽聞仙姐都想出演李清照，但後期都沒有。李清照這人物，第一難寫；第二難演，所以都就此擱置。而其他劇種寫李清照都很少，成功的例子不多。今次此戲，導演都在劇本的創作過程、排劇時提出了很多意見，他覺得劇本寫得不錯。劇本除了根據歷史事實，亦加了一些人物或濃縮了某部分。他覺得劇本寫得不錯，有意把劇本移植到外省的戲——京劇。如果把戲帶到國內演，效果應該會好多了，因為有很多舞臺的配合，整體音樂設計，但香港的資源問題，我想再有改善，想做到舞臺劇般的條理，吸引新的觀眾，因為新的觀眾除了看故事外，舞臺製作吸引應該也是一個賣點，但奈何香港一般劇團不能做到這點，所以這推廣阻礙了新劇的推廣發展。

梁寶華博士：多謝！或許我自己都作一個小小的總結，今天的時間亦差不多。我聽到多位嘉賓的發言，其實粵劇劇本是有更多的發展空間，似乎因為今早提到的演員在舞臺上的創意，但可能近代劇本受唐滌生的影響太大，以致沒有太多新晉的劇作家寫新的劇本。似乎在這方面，如果演員們有多一些新劇本，可能可以脫離或不受早期劇本或演員風格所限制。所以，我自己認為很重要的一點是明天一個很重要的討論環節——傳承。在教育方面如何培養新的演員，包括劇作家，似乎劇作家在這方面，我們需要關注，因為有很多機構都在培育新血，但劇作家方面比較薄弱。如果多一些劇本可能對整個行業更好。





專題研討(四)

粵劇音樂之創意

主講嘉賓：

榮鴻曾教授、阮兆輝先生

回應嘉賓：

麥惠文先生、王勝焜先生、林詠璋博士



粵劇音樂之創意



梁寶華博士：各位早晨！歡迎各位來臨是次粵劇創造力國際研討會。今天是研討會的第二天，也是最後一天。這天上午有一個環節，下午另有一個環節，最後會有一個總結。部分參加者可能今天才到，所以先簡單介紹是次研討會的形式。研討會每節會有兩位或以上的主講嘉賓，每位主講嘉賓會發表約二十分鐘的演說。另外亦有三至四位的回應嘉賓，主要按主講嘉賓的演說作出回應。當然，其他參加者亦可自由發表意見。在回應嘉賓發言後，各位可以隨意發問、提出意見及作出回應。我希望是次研討會可以在輕鬆的氣氛下進行，大家就像聚在一起談天。

我們的主題是「粵劇創造力」，昨天我們談論過粵劇表演的創意、粵劇劇本的創意，以及歸根至中國藝術的創意觀念或概念。今天第一節的題目為粵劇音樂的創意。

粵劇音樂固然重要，唱做唸打中第一為唱。不同的演員，不同的老倌均有個人獨特風格的唱腔。然而，這是一個極為複雜的問題。怎樣才算得上具個人風格？怎樣才可以有個人風格？這是一個十分值得我們反思的問題。另一方面，除了唱曲的演員外，伴奏的樂師亦佔一個相當重要的地位。樂師如何與演員合作？樂師能否有個人決定或控制令音樂更有創意，更有特色？這些也是本人在粵劇研究上很有興趣知道的問題。今天我們不是循着一個十分學術的方向走，相反，我們希望透過聆聽從業員、演員及學者等不同角色、不同人士發表他們的意見，從而讓我們產生更多不同角度的看法，這便是我們是次研討會的期望及目的。

榮鴻曾教授：今天難得地有很多業內及業餘的專家在此，允許我說兩句題外話。我於1972年回港學習粵劇，為我的論文搜集資料。那時候我認識了很多老倌、大老倌，但那時候對我影響最深的老師有三位。第一位是郭麟先生，麟叔，我向他學打揚琴，可惜麟叔已不在人世。另外兩位是半師半友的，此因他們的年齡與我相若。第二位是麥惠文先生，我真的很高興他今天也在此。還記得那時候我常跟著他，他並沒有怕麻煩，一直讓我跟著，不論他下鄉演戲或於戲院演戲，他也會讓我一起去。我會坐在他身後看著他，那時候我真的學習到不少與粵劇有關的知識，尤其是音樂，特別是唱腔方面的知識。第三位是阮兆輝先生，輝哥，我初回港的時候，輝哥是一位十分年輕的演員，那時候約1972至73年左右。

榮鴻曾教授：我也跟著輝哥，觀察他，進行錄音等。後來，他演了一齣名為《虹橋贈珠》的戲，這題材成了我的論文以及書本中相當重要的一章。其後數十年，特別是近二十年，我們的接觸更多了。我回到香港大學任教時曾邀請輝哥教授粵曲班，接著我每次回港，輝哥也會在百忙中抽空跟我吃午飯。我真的十分感激，這讓我有機會知道粵劇界的情況。我真的十分高興麥惠文先生及阮兆輝先生今天也在這裏，故特地向各位交代一聲。

另外，需要交代的一點是，對粵劇研究而言，我完全是一個「外人」。我昨晚在想，所謂「外人」有三層意思：第一，因為我是上海人，那已經是一個外人，在我說話的時候，各位也可以聽到我的上海口音，今天我也只是裝作粵劇權威，在此演講；第二個「外人」的意思是，我是主修科學的，花了很多年的時間研習物理，我是完全地從一個不同的方向看粵劇；至後來我開始認真地學習音樂時，我是學習西洋音樂的，這又是另一個「外人」。我從小學習鋼琴，至大學時選修的音樂學科也是西洋音樂史及其理論。然而，我終於找到該走的路——開始學習粵劇。因此，待會兒我分享我的想法時，希望大家也可以耐心一點，此因我的觀點是從外面來的，是外人的看法。這是第一次與粵劇專家分享我的看法，因為我從前的文章是用英文發表，這又是一種「外人」的方式。兩年半前回港時，我第一次就粵劇唱腔進行演講，那是一個有關語言的會議，大部分業餘及業界的粵劇專家都不在場，故這次的演講可算是頭一回，希望可以拋磚引玉，各位請多給意見。

這次的題目是粵劇音樂的創意，這是一個相當大的題目，這兩天我們也在討論這個題目。我們必須把題目收窄，不然很難進行演說的。現將集中談一下較細微的一點——在眾多的板腔體中，「七字清」這個板式是我一開始學會聽粵曲時，已覺得十分特別的板式。今天我將跟大家解釋我對「七字清」的節奏型方面的分析及看法，暫不談別的，如正線、反線或七字、十字以及結束音等內容，只談節奏的板式。（播放簡報）

這是一個七字的「中板」，我必須先提出的是，從我認識粵劇開始便已覺得對粵劇來說十分重要的字，是一個「活」字——在寫粵劇的時候必須要「活」。我在書中也有提到，「活」字有三層意義：第一是歷史演變中的「活」，二是社會功能上的「活」，第三是舞臺演出時的「活」。那現在我將以「七字清中

榮鴻曾教授：板」的板式問題來引證個人的看法——板式音樂於舞臺演出中的「活」以及在歷史演變上的「活」。大家都知道什麼是「七字清」，實在不用解釋。這是陳卓瑩已於大半世紀以前在《粵曲寫唱常識》中列出不同的板式。而在過後的數十年間，也常有著作出版說明不同的板式該如何演唱，七字清的板式已清楚列明，實在不用再解釋。（播放簡報）

這是我對七字清這個板式的曲詞安排的研究，在這可以看到板及叮的分佈。不過在我初認識「七字清」時，已覺得這是相當特別的一種板式。七字清的曲詞大多都在弱拍上，不在板上而在叮上。大家也可以見到，上句的七個字中，五個字也在叮上，只有兩個字在板上，這已經讓我覺得奇怪。這種只靠弱拍唱出的音樂是有一種特別的節奏上的味道，或可用「輕重倒置」這個名詞來形容此一現象。因一般在唱詞的時候，聽起來像逐個詞唱出，予人的感覺是重拍來的，是注重拍子的。但在七字清的板式中，詞卻在弱拍之上，故謂七字清有輕重倒置或強弱虛移的特色。這是七字清相當特別的一個特色。不少演唱家在演唱七字清時著重變化——將第二個本來在弱拍的字詞，再另偷半拍，唱在板與叮之間；這一種唱法常用於第二及第六個字之上，下句亦如是。因此七字清的基本節奏板式於演唱時會唱成「變體」節奏板式。變體節奏板式是以「偷」一拍半的形式唱出，我發現不少演唱家也會這樣唱的。然而，在大部分寫唱常識的書本，如陳卓瑩的《粵曲寫唱常識》中，也只顯示出七字清曲詞的基本節奏板式。至現時為止，我仍未見有書本將七字清曲詞變體節奏板式列出。在變體後，聽眾仍然知道那是七字清，不會被擾亂。（播放簡報）

接下來，我會多介紹幾個自創的名詞，首先有「單層」輕重倒置。另一個則為在單層輕重倒置以外，再加一層輕重倒置。這弱拍本來已在叮之上，現在再弱一點，在叮與板之間再多加一層弱拍來唱第二個字，以後幾個字也是如此，有四個可能性的。我曾將不少由不同名家演唱的七字清記譜，這是我剛做學生且剛開始學粵劇時，大學裏有大量的粵劇粵曲唱片，那時候約是在1970年前後。

先讓我解釋一下，這裏共有九段七字清，每段也有上句及下句，選段的出處已於這兒列明。第一至三選段由呂玉郎演唱，收錄於《中國唱片》之中；第四選段由林家聲演唱；第五及第六選段由江平演唱；第八及第九選段由林家聲及李寶瑩對唱。真的不好意思，我用了五線譜記譜，這對大家來說可能不大熟悉，

榮鴻曾教授：但其實也頗容易看的。這是五線譜的曲調，下面則為曲詞，曲詞以外還有一行看似很奇怪的符號，那些符號是代表廣東字的聲調的。這些符號與我今天談的題目沒有什麼關係，因為今天我要談的不是聲調的問題，今天只會談板式的問題。讓我們先聆聽一次，我相信你們對這些選段也相當熟悉。

(續)

這樂譜是用五線譜記譜，大家可能未必能夠看清楚，但我想指出的是這就是剛剛跟大家提過的，七字清的基本節奏板式以及變體的節奏板式。我們可以從這兒看得到的，第一個音樂選段的例子未算清楚，最清楚的可見第四個音樂選段，那是林家聲先生演唱的，「玉帝無情撕碎鴛鴦柬，凡夫有恨淚灑鳳凰壇」，每次他也使用了變體，樂句中出現了四次將曲詞放在叮與板之間的情況。反觀李寶瑩演唱「閨中夜讀精文翰，合教才女配才郎」這句時，完全沒有使用變體，只使用了七字清的基本節奏板式。由李寶瑩演唱的另一句——「家父不求金萬兩，慕才選婿贅東床。」同樣完全沒有使用變體節奏，然而林家聲卻常採用變體。

從錄音當中，大家都可以聽得到我所說的基本板式及變體板式，我剛才以李寶瑩演唱的音樂選段「閨中夜讀精文翰，合教才女配才郎」作例子，展示一般書本所載的七字清板式。另外，我又以林家聲先生所唱的第四音樂選段「玉帝無情撕碎鴛鴦柬，凡夫有恨淚灑鳳凰壇」作例子，展示變體板式，你們都可以看見他善用了所有可以「偷拍」的位置，在每一個有機會「偷拍」的地方，他也「偷拍」唱出歌詞，由此可見兩種對七字清不同的處理方法。至此，我會問一句：演唱者會在什麼時候選用基本板式，何時選用變體板式呢？是否某字的聲調使演唱者要「偷」半拍演唱？還是受字調或字義的影響？抑或戲劇的情節令他覺得需要這樣處理？

這或可純粹從音樂認知感的角度作出解釋，又或是與流派傳承有關。是否因為林家聲的老師是以這種方法演唱，故令林家聲也較多使用這種方法演唱？就剛才的九個音樂選段來說，當中有十八次是採用了基本板式，另外有十八次採用了變體板式。這剛好是二者各半，不是我刻意地拼湊出來的。在我剛開始學習的時候，每聽到七字清便會剪輯下來。這九個音樂選段是從我最早開始聽的幾張粵劇唱片中剪輯下來的，現在算起來才發現這剛好是二者各半，相當有趣。我們假設這些音樂選段是1970年的錄音，就這些錄音來說，以基本板式或變體

榮鴻曾教授：板式來形容這兩種處理手法已不太合適，因變體的出現次數與基本板式出現的次數一樣多。待會兒可以問一下各位專家，你們現在唱起來是怎樣唱的呢？你們有一個流派是專門以這種方法演唱的嗎？

什麼是認知感呢？這也是我的題目所要談及的。什麼是音樂認知感呢？音樂，我們知道是空氣流動所發出的聲音，部分物理學家認為此屬一自然現象。然後，人們聆聽起音樂時卻會有不同的感覺，各花入各眼、各音入各耳。各人所聽得的音樂訊息及音樂美感，不論是簡單的還是複雜的，也很有可能是不一樣的。客觀地說，雖然我們所聽到的是一模一樣的空气振動，然而，進入我們的耳朵及腦袋後，會有不同的感受。那必然是不一樣的，因為我們每一個人都不一樣。那麼，音樂聽起來是怎麼樣呢？那便是我們所言的認知感了。因此，這才是真正的音樂，那是我們的感受，而不是空氣中的振動。認知感可以是有意識的，也可以是下意識或無意識的。聽的人固然需要有認知感，但更重要的是，演唱者本身也需要聆聽自己的演唱，那亦屬音樂認知感的一種。音樂理論是一個很大的範疇，其中一個範疇為探討認知感，研究為什麼不同的人對相同的音樂會產生的不同的感覺、各種不同的聆聽方法，從而研究並認識音樂的可能性。什麼可能性呢？那就是空氣的振動是固定的，但我們可以有許多不同的聽法，而這些不同的聽法是有許多可能性的聽法，有一些我們未必可以想得得到的，有些則為我們的下意識已有感受，但意識上我們未必知道的，而這些也實在可以稱為創意。有時候，我們聽同一首歌曲，於一年後再聽時可能會發現感覺不同了，那就是因為我們改變了，聽起來的感覺也就不同了。因此，研究音樂的可能性是十分重要的，研究了這些可能性後，能增加聆聽者及演唱者欣賞音樂的樂趣或美感。因此，探討音樂的可能性亦可算是一種創意。

在傳統音樂中，如聆聽七字清，我們從來不思考七字清如何演唱，只停留於把七字清辨認出來的階段。然而，假若我們思考七字清的可能性的話，便會發覺七字清於演唱時的變動，我認為這也可算是粵劇音樂的創意。

以下是我的大膽假設：如「單層」輕重倒置，由李寶瑩所演唱的，根據二四拍唱的七字清選段中的「閨」、「中」、「精」及「文」等歌詞均於輕拍唱出。我對此的解釋是，唱出一個字對我們的認知來說，大部分也是於重拍唱出的，而空拍是沒有字的，故會予我們輕拍的感覺。這是一個理論。假若依這個理論

榮鴻曾教授：說的話，其實早於四十年前，我早期聆聽七字清時，已覺得如果我們把於輕拍唱出的字視為重拍的話，那會變成怎樣呢？(示範：以三拍子示範演唱七字清。)

不知道大家於聆聽七字清時有沒有這樣子的想法的呢？中國音樂很少有三拍子的音樂，不論戲曲、器樂、說唱音樂還是儀式音樂，均很少有三拍子的音樂的。日本音樂如是，也很少出現三拍子的音樂的。然而，很奇怪的是，在日本與中國之間的韓國音樂，則差不多所有音樂也是三拍子音樂，不知何故，他們與我們有上述的分別。我由是想，中國基本上沒有三拍子音樂，七字清會否是在歷史演變中，部分演唱家在潛意識中隱約認定的三拍子音樂？故此我才說七字清是聽起來像三拍子的音樂。但我知道打板準確對演唱七字清來說是十分重要的，在演唱七字清時，我們的腦袋會否存在著兩種感覺？(示範一：以二四拍演唱，歌詞落於輕拍之上；示範二：三拍演唱，歌詞落於重拍之上。) 由此可見，三拍子與二拍子其實混合在一起，讓我們的腦袋感覺這種音樂更複雜、更有意義、更可聽出味道來。這是我的看法，不知大家有些什麼意見。

現談到「雙層」輕重倒置，就似由林家聲所演唱的「玉帝無情撕碎鴛鴦柬，凡夫有恨淚灑鳳凰壇」。我們暫將襯字擱在一旁，即「玉帝無情鴛鴦柬，凡夫有恨鳳凰壇。」。這個音樂選段我剛才也讓各位聽過了，跟剛才一樣，我將從個人的想法，以一個新的角度去理解七字清的「雙層」輕重倒置。

林家聲以偷半拍的方式演唱，令「玉」字的時值由一拍變成了一拍半，另外，「帝」字亦有一拍半的時值，至「無情」二字才返回原來的三拍子，這是一個節奏快的三拍子與節奏慢的三拍子的組合(示範)。我們由這個角度看的話，又是一個不同的理解，我也不知道林家聲演唱時有沒有這種感覺。這一種節奏型在歐洲音樂中，於巴羅克時期已十分盛行的了。歐洲有一個專有名詞形容這一種節奏的，那叫作「赫米奧拉(Hemiola)」。就「赫米奧拉(Hemiola)」這個名詞，我曾向同行等查證，它到底有沒有中文譯名，然後有人說：「就是『赫米奧拉(Hemiola)』吧！」於是我就以「赫米奧拉(Hemiola)」這名詞形容這種節奏型了。這種節奏型其實是將三拍的拍子在第二拍中間分成一半，因此就變成了兩個節奏較快的三拍子，「赫米奧拉(Hemiola)」就是將節奏快的三拍子與節奏慢的三拍子組合在一起的一個節奏型，這種是對節拍的一種有趣的處

榮鴻曾教授：理。這到底是演唱家對七字清有意識、無意識、潛意識還是下意識的處理？隨你怎麼說。總之這就是分析七字清的可行方法之一。這些均是我的感覺，而我亦認為這些都是粵曲上的創意。我已經談了很久了，到此為止吧！

梁寶華博士：多謝榮教授！我想，這十五至二十分鐘的短講的意義就在於展示一個十分集中、精彩而特別的意念，讓我們可以看到一個十分清晰的想法。接下來有請輝哥，阮兆輝先生。

阮兆輝先生：多謝榮教授的分享，他予我們一個嶄新的思考題目。就演唱方面來說，我相信未有人曾經想過這個問題，因為我們是隨意地唱出來。七字清由四六句組成，初學者都必須先學習七字清。在戲行中，我們都會先學習七字清而非三板句。這是必定的。特別是舊時候的老師傅，必定於開始時先教授七字清，即我們所說的四六句。我們在唱七字清的時候，是十分隨意的，所以三拍子的產生，是演唱者未有想過的結果。榮教授的分析讓我們發現這個特點。

首先我想跟大家研究「創意」二字，其實於戲行中，一直以來都是以師徒關係，由師傅將知識及技能授予徒弟。我們小時候學習，連問一句「為什麼」也不敢。師父們都會說：「只要你跟著我唱就可以了，這樣唱就是對，這樣唱就是不對。」為什麼那是不對呢？我們都不曉得的。後來，是憑著自己的感覺去揣摩，自己找出不對的原因。

還有一件事，我們會聽到前輩自創新腔，他們創作出很多新的調式，如在早期的時候沒有的反線中板及乙反中板，我們當它是湖北漢劇啦，即是我們現在有根有據的，知道張師傅什麼時候來到廣東佛山，我們就當自己的大戲為湖北漢劇。

順帶一提，其實「大戲」二字可以泛指全中國的戲劇，「大戲」並非專指廣東戲劇。此因於廣東一帶，每有表演我們也會稱之為「戲」，我們會把心口碎大石稱為「大力戲」，變魔術的是「把戲」，如從前我們常常可以在小說中看到「玩什麼把戲」，總之我們會把這些都稱作「戲」。粵劇既有劇情又有唱和做，故被稱為「大戲」。因此，大戲的定義適用於全中國，並不專為粵劇所用。我們知道粵劇來自湖北，最近有人爭論到底先有八大曲還是先有做戲，然

阮兆輝先生：根據我們手上的資料，我們相信是先有做戲的。
(續)

而我們所言的創意便是我們承受了湖北人的漢劇。我們也知道，於二十年代，不少粵劇前輩都會有疑問，何以當時所唱的粵劇並非以廣東話演唱。於八和會館出現、反清運動及禁戲開放後，不少前輩如金山炳、白駒榮及太子卓等致力研究以廣東話演唱粵劇。他們作過不少的嘗試，我相信在過程間他們曾經面對過不少的失敗，但他們毫不氣餒，勇往直前，打造出我們今天所看見的廣東戲，這也就是我們的「變」。在這個變的過程中，是否有創意的存在呢？廣東人說廣東話也算得上是創意嗎？這樣說又的確頗奇怪。然而就當時的環境而言，這的確是創意，可說是極為新奇的一個改革。因此，我們先將創意二字擱在一旁。雖然今天的主題是創意，但很多事情其實很難稱得上是創意。

後來，粵劇樂隊中更有加入了不少西洋樂器。在我出生的年代，我於一九五三年出生，為什麼當時的粵劇樂隊中管弦樂器被稱為西樂，而敲擊方面則被稱為中樂呢？此因在當時粵劇樂隊中，除了敲擊樂器外，一件中國樂器也沒有的。有的是什麼呢？只有一個小徒弟在後面演奏秦琴或椰胡，他們都只可以小聲地演奏，以免影響其他人。對於上述情況，麥惠文先生應該十分清楚吧！當時在舞臺上出現的樂器都是小提琴、色士風等西洋樂器，一件中國樂器也沒有的。然而，卻有一件事讓我感到十分高興的，我想引用余少華於一兩年前說過的話：「從前我聽的粵曲多由西洋樂器演奏，然而，聽起來仍是粵曲；現在所聽的粵曲雖由中國樂器演奏，但聽起來卻不像粵曲。」我絕對同意。因為從前的是由西洋樂器演奏的粵曲，現在的卻是由中國樂器所演奏的西洋音樂。

在上述變革的過程間，我仍是在做戲的。變革的出現是由於不少人學習過西洋音樂以後，覺得粵劇音樂有不足之處，如音樂未夠豐富，中低音部分的配器不足等。然而，有一點需要提出的是，那是我們中國音樂所擁有的特色——中國音樂的隨意以及經濟效益的問題。此因中國的戲班是流動的，戲班班主根本無法起用三十人的大樂隊，他們根本沒有辦法維持下去。戲班何以統一穿著戲劇服裝？你認為我們的先賢知道什麼是朝代嗎？他們知道什麼叫歷史嗎？他們不一定不知道的。為什麼他們要統一某些常規？「戲曲就是這樣的。」這正是先賢最聰明的地方，也同時是他們一直備受批評的地方。

阮兆輝先生：即如在這數十年間，不少人把《小桃紅》一曲中「漏空」的兩拍給補上，本來空出來的兩拍給換走了。盧家熾先生也經常跟我談起這件事來。而在盧家熾先生的喪禮上播出一段由他親自演繹的《小桃紅》，該段樂曲是依據原著將兩拍空出來的版本。可以寫一首這樣長的樂曲的人，是否沒有能力把空出來的兩拍寫上？我絕對不認為他們不會寫，這事實上是一個特色：「我就是要漏空那兩拍。」然而，現在有不少人覺得自己很聰明，他們會想「為什麼拍子給漏空了？這是什麼？不如把漏空的拍子給補上吧！」對！你的想法沒有錯。然而，何以該位先賢在創作樂曲時要刻意把該兩拍漏空？我們可以在不少板式中發現兩拍的拍子給漏空，有「局」（板）、「的」（沙的）於漏空了的拍子上，如在「西皮」中，我們可以聽到不少「局」、「的」這種漏空兩拍的拍子，在漏空了的拍子上未有補上任何東西。

這一種感覺便好像我們現在唱「七字清」，為何唱「七字清」的時候會如斯隨意呢？重拍都只會放在最後的一個字上。這並不是說前面的拍子沒有重拍，但因為前面的輕拍較多，所以我們沒有計算在內。這是什麼原因呢？是因為這與演員演出時的感情有密切的關係。因此，我是絕對反對為梆黃寫「梗譜」的。這是演員在臺上的感覺。演員的感情並不是急凍的，是新鮮的。即如林冲看到白虎節堂，他進入白虎節堂後仍未知道那是白虎節堂，所以如林冲望見白虎節堂時的感覺應該是每晚也不一樣的、是突然的。如果硬要規範他必須走至舞臺的某個位置或聽到某個鑼鼓才看得到的話，那應該是電影而非舞臺。因此，如榮鴻曾教授所言，我們是「活」的，這句話我是十分同意的。很多時候，我們的唱腔也很「活」。

好了！談到「活」呢，我們可以談一下為什麼我們可以活。這一點，文哥（麥惠文）一定十分清楚。這就是「影頭」嘛！我們從前學唱戲，必須要學會讓棚面師傅知道我們將要唱的路是怎樣。我們會把「音樂」叫成「棚面」，因為早期我們的舞臺是沒有幕的，所有音樂員都會坐在臺面上，因此觀眾入席時會未見演員便先見音樂，故我們會把音樂稱作棚面。我們就是要告訴棚面師傅我將要唱的是哪一條路，只要你將「影頭」唱出來以後，大家都會知道你想要怎樣唱下去的了。由於我們的拍和都會在後半拍或後四份三拍才出現，就是說，我們是聽得到你想要怎麼唱下去的，除非你刻意作弄我吧！在我們學唱戲的時候，老師們絕對反對我們不依循應有的路去唱的，老師吩咐我們必須讓人家清

阮兆輝先生：楚你想要怎樣唱。
(續)

還有一件很奇怪的事，我想這一件事是渴求創新的人不會明白的。我們現在聽曲，會發現演員會把二黃唱得不像二黃，中板也唱得不像中板。原來，反對演員這樣唱的不止我一人，連觀眾也反對的。為什麼呢？原來觀眾在聽曲的時候，意識是跟著演員走的，如果觀眾聽著聽著，發現他找不到演員想要走的路，搞不清楚演員想唱些什麼，他們會想問一句：「這是什麼來的？」這個想法會影響觀眾欣賞表演，影響觀眾的思維以至他們的感覺。因此很多時候，我們會希望演員不要矯揉造作。事實上，我們並不是反對他們矯揉造作，而是因為他們的矯揉造作會引致以下的事件發生——那就是大家本來在同步前行的，然而演員的矯揉造作會令音樂以至觀眾搞不懂他們想怎樣。我相信你們的出發點是好的，然而你們這樣做的時候有否想過能否得到共鳴？

而另外一件事是，我們現在唱的不少曲目，前人都沒有唱過的。為什麼呢？現在不少樂曲也已被搬上舞臺，如《江河水》，這些曲目我們也是依著樂譜唱的，亦即我們所說的「曲牌體」。曲牌體一直存在，如早期的牌子大腔，即「弋陽腔」，所有曲牌體的曲目我們也有演唱。然而，在板腔體中，梆子、二黃兩大類若依循軌道發揮，如薛腔、馬腔及廖腔等，他們都是依循自己的軌道，循著戲曲予他們的軌道走，他們都沒有要離開軌道，這便是創意與發展的分別。我相信這種發展，一直以來前輩都是認同的。甚至連十分破格，將唱腔截成一小段、一小段的何非凡先生，以及馬大叔所用的「乞兒腔」，也是被截成一小段一小段的，但我就不認為曾經有人反對過。此因他仍然是依循軌道走，板腔亦沒有偏離戲曲軌道。雖然我曾說過我們創出反線、乙反等東西，當然，這些都是由不少先賢打造出來的，但它仍然屬於一個發展，是依循舊式軌道來發展。這可算是一種創意。然而，意念有多新鮮呢？由土工變成乙反，其實意念算不上是新鮮的。因此，創意的定義，是由各位來下的。

另外，我認為現在的發展是存在危機的。例如在我們年輕的時候，常被批評我們所唱的ti及fa音不準。可是，中國音樂並不是十二平均律，這是首先要認識的事情，我們不應為此而受到抨擊。每一個民族的音樂是一種不同的語言，我們有屬於我們的特色。廣東話的入聲字特多，這是我們的語言。因此，只有我們的噴吶，每一個音的吐音均相當清楚，全中國也找不到另一支聲音像噴吶的

阮兆輝先生：樂器，別的吹管樂器演奏起來時，音與音都是纏在一起的。對吧？此因這是我們的語言。何以我們要變更自己的語言來遷就你們的十二平均律？另外，聽聽

（續）

日本的歌舞伎及能劇，猜猜有沒有採用十二平均律？沒有採用過。印度音樂所用的也不是十二平均律。我們並不是要攻擊十二平均律，但中國音樂的特色，並不是採用十二平均律。

另外，中國音樂是由演奏者自行抒發的，有人會批評我們的演奏不整齊。然而，不整齊正是我們的特色。從前，我們演奏梆子時，我們的二弦，即頭架的定弦是「士工」，而提琴的定弦則為「合尺」。那就是說，由於不同樂器的定弦不同，每件樂器的發揮也有所不同。只要演奏者認為自己能將樂器的性能發揮到最好，那便可以了。因此，我們在欣賞名家的合奏時，可以發現他們的演奏並不整齊的。不整齊是必然的，整齊的便不是名家合奏了。但是，從前的名家演奏，不論是譜子還是拍和，也有其特色。後來，整齊的演奏開始興起，仙鳳鳴劇團某個時期為所演出的劇目寫譜，甚至為梆黃寫譜，這是我極力反對的。為別的部分寫譜我絕不反對，如曲牌體等，為一支新的小曲寫譜、定譜，甚至加上對位及和絃我也不會反對。而在演唱冷門或創新的腔口時，為了讓演奏者更清晰，我也不會反對為梆黃寫譜的。但我絕不贊成為所有的梆黃寫譜。現在，我是不敢踏進音樂社的，一進入音樂社，你會發現所有譜上寫的都要唱名或工尺，曲詞也不知被記在何處，因此我唯有告訴他們我不會唱。依我看，這絕對是傷害了中國戲曲的。因為中國戲曲是以演員為主，其他的皆為副。為梆黃寫譜即意味著演員要倒過來跟著梆黃演唱，那我的感情往哪兒去了？你寫了譜以後，那是你的詮釋，我便是依著你來唱，這可真荒謬！千萬別以為我身為演員，所以為演員說話。我自己也有演奏音樂、當編劇、參與舞臺設計等的。我只認為，我們應該讓演員有機會發揮自己的感情，你能發揮多少，那是另一個議題了！那是我們所說的「秤斤兩」。

我還記得在盧家熾先生晚年回港時，我曾問過他：「你還會到加拿大去嗎？」他說：「我以後也不會去的了。」結果，他真沒有再到過加拿大了。我問他：「為什麼呢？」大家也知道他要求很高的。他說：「我適應不了。加拿大的音樂社沒有固定樂隊，不時有新成員加入，以娛樂的心態參與。既因大家都只抱著娛樂的心態，你的要求不能太高，因此，我實在適應不了。」他回來了以後，他跟我說：「輝，你猜你能否找一隊演奏時不用樂譜的樂隊進行演奏？」

阮兆輝先生：我一直覺得我有愧於他，因為至他離世以前，我也找不到這樣的一群人組一隊樂隊。不是沒有的，不過礙於時間夾不來，故直至盧家熾先生離世以前我也辦不到。我一直有感，何以現在要找一群可以不用樂譜演奏的樂師會如斯困難？從前哪有樂師必須依著樂譜才能演奏？從前的戲班只有一本予「音樂」的劇本，「掌板」同樣也只有一本，旁邊的都是聽著「頭架」演奏的。麥惠文先生最清楚不過了。數十年來，他從「下架」做起，直至當上「頭架」。其實是頭架依著演員，下架依著頭架的，就是如此簡單。因此，我希望大家在研究粵劇音樂時，慎重地考慮我們一直承傳的方法以及箇中的好處。當然，當中亦有壞處，我亦不敢說從前方法的都是好的。你可以改良未盡完善的地方，但決不可把好的地方一筆抹掉。好的地方應該共同發揮的。這是我的拋磚引玉，希望各位能給予更多的意見，讓我們共同討論這個議題。多謝各位。

梁寶華博士：多謝輝哥！同樣是非常精闢的見解。現在先請麥惠文先生作點回應，有請麥惠文先生。

麥惠文先生：剛才大家已經聽過榮鴻曾教授及阮兆輝先生的分享了。現先多說一句，從前我是喊榮教授作阿榮的，數十年來也改不了口。我認為榮教授可稱得上是半個戲班人，他所寫的，都是真實的，並不是道聽途說的，也不是關著房門從書本中學粵劇的；他一直也跟著我下鄉，到赤柱、蒲台等不毛之地。在我睡帆布床的時候，他就自己用書枱搭一張帆布床出來睡。在這樣子的學習情況下，他所寫的，都是他的親身體驗。他的精闢見解，很有勢頭，亦有根有據。當年我曾跟榮教授說過，希望他們此等高級知識份子可以參與粵劇，而那時候我已經意識到他是編劇的人才。我曾鼓勵他編劇本的，我認為一個教授級的人才對粵劇有興趣是一件難得的事。雖然這件事後來不了了之，但我還記得我曾跟他說過粵劇中最寶貴的便是「乙反」。別的都都可以改，但千萬不要把「乙反」給改掉。我曾聽他說過，他於畢業論文中也有提及過這一點，我亦感到安慰。

我八歲起學習小提琴，那時透過我的堂兄認識陳非儂的弟弟陳竟澄的，自那起便借用了堂兄的小提琴開始學習。在我十三歲時，家父在紐約去世，家庭環境因而變差了，需要自行賺錢幫補使用，那時約為1951至52年間。那時候「做局」，每天可賺一元五角，那時候吃夜宵，白粥油條均售一仙；中午到茶樓吃飯也只需五角五仙，一元五角的薪水一天必定花不完，可以花上數天的。我自

麥惠文先生：十三歲起參與粵劇伴奏，自那時起，我經歷過數次「清場」的慘況，情況有如六十年代的暴動後不能演出大戲一樣，那時有不少人因此轉行。

我亦經歷過粵曲歌壇的盛衰。在我出道的時候，歌壇開始衰落，那時候只剩蓮香歌壇及高陞歌壇，後來蓮香歌壇也結業了，只剩高陞歌壇。那時候高陞歌壇由阿劉作主理，盧家熾先生及我的師父陳厚一同支撐了好一陣子，也結業了，那時候約為六十年代。至1968年左右，第一間歌壇——好彩歌壇於九龍城重開，那時候的我約十來歲，我亦有於這重新開立的歌壇演出。沒多久，上海街的龍珠歌壇亦重開了，接著，金漢歌壇及廣州金陵歌壇亦相繼開業，歌壇亦自此又興旺起來，那時候全港共有數十間歌壇。那時候的我日間會於旺角的一間歌壇演奏，晚上便會轉至灣仔龍圖演奏，一天內跑兩場，那時候我每演一場可賺十元，一天跑兩場讓我一天可賺二十元，每月可賺六百元。那時候富經驗亦只賺四百至五百元，每月六百元的薪水實在足以維持我的生活。然而，粵曲歌壇便被國語時代曲打垮了，歌壇又因而消失了。

粵曲衰落了約十多年後，直至1980年左右，八和會館開設粵劇學院，我便找了王粵生及劉兆榮作歌唱導師，我即負責行政及校務等工作。劉兆榮在八和會館任教半年後，便轉至藝術中心自行開班授課。那時候劉兆榮請人抄譜派發給學生，「太太團」自那時候起出現了。自八十年代起，職業音樂家為「太太團」練歌，每周一次。而王粵生則轉至中文大學開班。粵曲的命運得以改變，一直流行至今，我認為不得不歸功於劉兆榮。

1996年，八和會館與香港電台及無線電視合辦了一項名為「粵曲爭霸戰」的比賽，那時候我擔任第一期的總評判，我一人於香港電台共評審了七百盒聲帶，至正式比賽的時候，我已移民加拿大，未能出任評判，由其他人當上此職。然而，在第一期進行評審時，我曾與香港電台算過，香港那時候已有二千多間，約二千二百間已註冊的音樂社，而深圳卻一間也沒有。後來，深圳是有見粵曲於香港興旺的情況才開始開設音樂社的。特別是自駱慶兒起，音樂社才開始於深圳出現。駱慶兒是我的世侄，我與他的父親駱津十分友好，他來港以後致電給我，我便隨即把他介紹到廖先生那裏「開局」。他在那兒待了約一年半載，有不如如意之感，便回到深圳自行開局，音樂社自那時候起才開始於深圳出現。駱慶兒亦改變了粵曲於深圳的命運。從前，深圳的同志是不會看粵曲的工尺譜

麥惠文先生：的，然而，香港的「太太團」均以劉兆榮的工尺譜為依歸，她們到深圳唱曲，促使當地樂師學習工尺譜，聞說現在大部分深圳的音樂社也能看工尺譜了。還記得在1980年，深圳有一間音樂社邀請我當他們的顧問，我只在他們開幕那天到過他們的音樂社。他們現在的發展如何呢？我也不大清楚，在我的立場來說，我也不大關心，因為我更關心整個粵劇行業的發展。

(續)

我曾屢次跟我們的會員說過，雖然現在的粵劇發展興旺，我亦想多作發展，但粵劇的發展早晚也會如當年一樣衰落下來。每當粵劇行業興旺時，我們的人手總不夠用，而每當職業師傅不足夠時，我們總會請業餘演奏者幫忙。起初，業餘演奏者都會提出不交費演奏的建議，但我們堅持要支薪，若業餘演奏者不支薪的話，他們的出席率會不穩定；在人手不足的情況下，排練便會無法進行。因此，我們要求他們收取時薪，在那時候，三十元的時薪已經讓他們很滿足了。發展至現在，業餘演奏者都會認為他們的演奏技巧已經十分出色，故即使能獲一百元的時薪，他們也不大願意參與排練。因此，業餘演奏者已近乎在香港絕跡了。

可是，現在我會聽到粵曲演唱者向我投訴有關伴奏師傅的操守。他們說有些粵劇伴奏師傅會因為演唱者唱得不好而取笑他們，或擺出一副不滿意的嘴臉。有時候，當我將新曲的樂譜交給他們時，他們會說：「這是什麼來的，我都不會奏！」那麼，這些演唱者怎麼辦呢？他們跟師傅說：「你會奏些什麼？你們就奏那些，我們便唱那些曲吧！」事情發展至此，作為粵劇界的領班的我，也感面目無光，我真的不知道該怎樣回應。雖說樹大有枯枝，但我們粵劇界實在還有很多具職業操守的演奏者。在粵劇界中，高級知識份子實在不多，演戲如是，音樂亦如是。我從前所認識的前輩們，大部分也未有接受過教育，後來，有兩兄弟於就讀大學時已告訴我他們很喜歡演奏音樂，在讀書期間已經在演奏音樂的了，他們就是王勝焜先生及王勝泉先生。這已經是很久以前的事了，那時候，我當然希望他們能夠投身粵劇界。最終，兜兜轉轉，他們還是進了這一行，還幫了我們不少的忙。

榮鴻曾教授：惠文，讓我也短短回應你幾句。其實你的記憶力這麼好，你應該趕快把你這些故事記下來，輝哥的也一樣。假若我們還不把這半個世紀的粵劇歷史記下來的話，往後的人便不會知道的了。這些都是十分寶貴的故事。因此，我也跟那些

榮鴻曾教授：相對年青的，或在大學任教的而又能寫作的的朋友們說，要盡快在這方面下些工夫。（續）你的故事彷彿說一個月也說不完似的，這到底是於半個世紀間的經歷。

梁寶華博士：我也知道八和會館正在進行一些口述歷史的工作及出版書籍，其實這工作是很有價值的。多謝麥先生！接著有請王勝焜先生。

王勝焜先生：各位嘉賓，各位朋友，現在由我說說個人的看法，請各位多多指教。讓我先就榮教授有關七字清的主題回應一下。很感謝榮教授的仔細分析以及你為七字清所起的不同的名詞。你剛才提到的「單層輕重倒置」及「雙層輕重倒置」，是七字清會出現的其中兩個情況，其實很希望榮教授也能研究一下第三個七字清可能出現的情況，然後為它起個學術名稱。剛才你提及過七字清的基本句式以及其變體，即行內人說的「搶板」。我的老師王粵生先生從前教我們必須這樣子唱的，故你有問過，演唱的方法會否與流派有關呢？其實是有的。當老師教導是說明必須這樣演唱的話，我們於大部份的情況下都會跟隨的，只會間中不依從。至於名伶方面，其實我也留意得到不少名伶及演唱家如輝哥也很喜歡採用「搶板」的節奏，而剛才提及過的林家聲先生更特別是這樣子唱的。若要研究的話，在一百個例子中，其中九十九個他也不會採用「搶板」演唱的。相反，在李寶瑩小姐的一百個例子中，其中九十九個她也不會採用「搶板」演唱，這並不代表她不會「搶板」，只可能她較喜歡以基本板式演唱營造效果。而剛才我說過的第三個句式，就是將本來的弱拍反過來，令它變回正拍。於這方面而言，也許需要請榮教授或其他學者進一步研究七字清的整體變化。

其實，七字清的變化真的是相當多的，這也正能體現粵劇板腔體的靈活性。粵劇板腔體的靈活性正容許它有多樣的變化。今天我們所談的是創意，我認為粵劇板腔還有很大的發展空間。有如輝哥談及的，粵劇板腔由正線發展出乙反及反線；二黃由最初的十字發展至後來的八字、長句等。其實歷史正是這樣子的一直發展，一直創新。然而，在這二十多年間，卻沒有太多新的意念或板式出現。這不知道是否與從前的人較現在的人喜歡研究新的板式有關。現在的一輩，如輝哥所言，較喜歡研究和聲、管弦法等，著眼點放了在這方面之上，以致缺乏人研究粵劇的梆黃、板腔等，並嘗試從中創出新的板式。這一輩應著力研究這方面的創新，而不應將梆黃改頭換面，將之管弦化。現在的情況正正是剛才提及過的，以中國樂器奏出西洋音樂來。

梁寶華博士：我又想問一下老前輩的意見。如果由大老倌作出創新的變革會否較容易為人接受？而後輩會否是由於未有創新的膽量才未有發展其粵劇創意？又或許，即使他們勇於創新，會否因此而受到批評，令他們未能發表創新的想法？中國人的觀念或輩份會否對粵劇創意之發揮有所影響？

阮兆輝先生：我也想回應一句。現今的後輩沒有不敢做的事，他們只有「不懂」，沒有「不敢」。這是真確的。我這一輩才是不敢創新，而今天仍然未敢。

林詠璋博士：今天最高興的是聽到作為文化局內人的阮兆輝先生分享你對創意的看法。你所言的創意，其實與我昨天所說的，有不少近似的。作為旁觀者的我認為創意指的是由無到有，再由有到無限，但卻不是無邊的。無邊的意思是完全脫離既有的框框，這樣做的話是危險的。這些都是我昨天談過的，故謂與阮兆輝先生的看法十分相近。其實我也很有興趣與你分享一下粵劇數方面的變化的。首先，如余少華教授所言，何以他有感現今的中國樂器奏起粵曲來根本不像樣？何以從前由西洋樂器演奏的粵曲聽起來更像粵曲？其實在這個過程間，我們可以發現一件事。由早期將粵劇當地語系化，以廣東話演唱開始，已能證明粵劇是一個相容並處的劇種，它有一個相當大的空間讓你去發揮，在變化的時候是不容你跳出這既定的空間。然而，這是一個很大的框框，一個相對較大的空間，我們要推行變革，只能於框架之內進行，那麼才能讓人聽起來仍然覺得是像樣的。

以往所用的西方樂器，當中既有成功，亦有失敗者。成功的有低音色土風，其實在粵劇中所用的低音色土風與傳統的是不一樣的，在粵劇中低音色土風所用之吹咀與傳統的不一樣，他們所用的是金屬製，爵士樂所用的吹咀。此外，吹法也不一樣：吹奏粵劇用的低音色土風時，嘴需要緊的，而吹奏傳統的低音色土風時，嘴則是鬆的，鬆得好像吹奏喉管一樣。在加入低音色土風時，混合了粵劇的概念，因此在吹奏粵劇用的低音色土風時，便可以聽到粵劇的味道。這正是榮教授所言的概念，令這種樂器加入粵劇樂隊後，演奏出來的聲音為我們所接受，這就是粵劇。

小提琴，即梵鈴亦如是。西方的定弦跟中國定弦其實完全不一樣的，但在這當中，小提琴被粵劇化了。若不把小提琴粵劇化的話，那是行不通的。其實五弦

林詠璋博士：琴是另一個成功的例子。在西方的音樂世界裏，五弦琴是有音階的。然而，在粵劇當中哪有音階的應用呢？當然，生搬硬套是註定失敗的。即如夏威夷結他，在歌壇中曾被應用過好一陣子，但現在已不會使用了，因為這是生搬至粵劇樂隊之中的。而在跳舞粵曲中所使用的爵士鼓亦已不再使用了，因他們演奏起來根本不像粵曲。

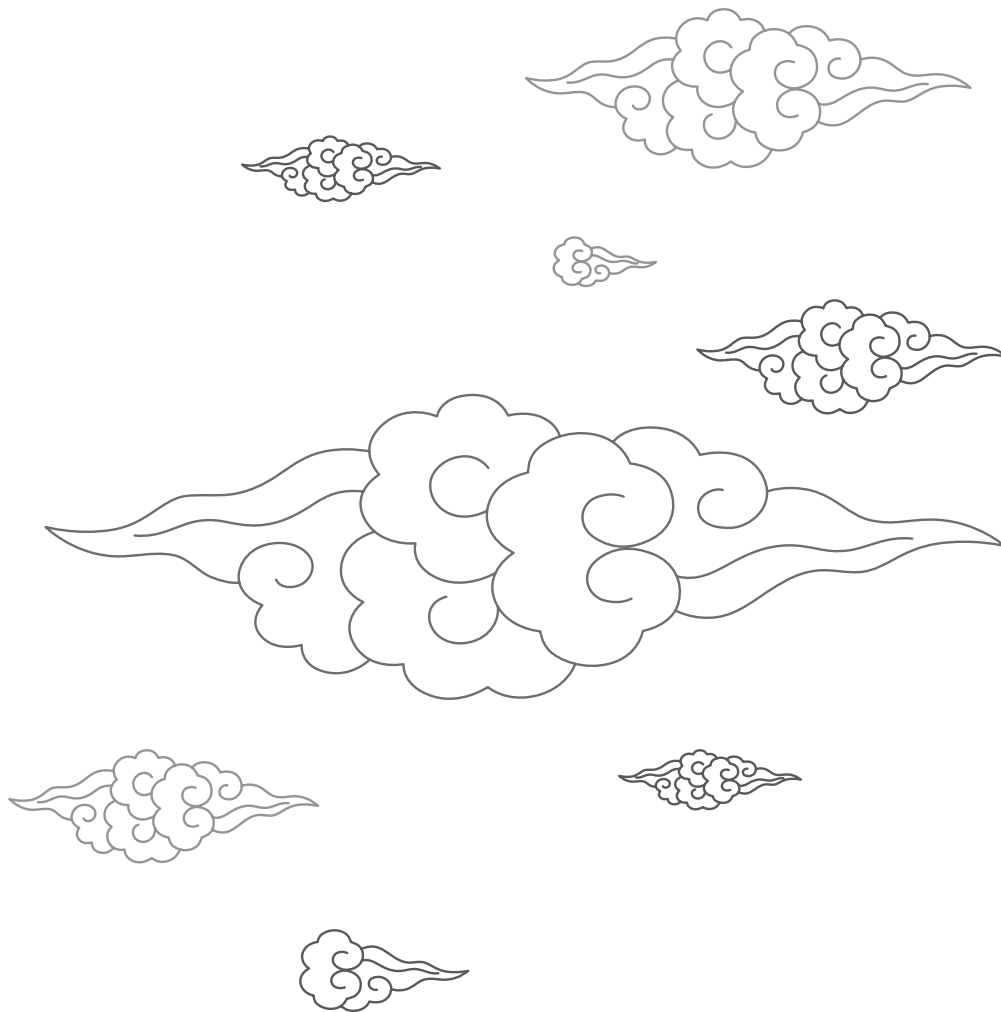
那麼，何以中國樂器演奏時聽起來也不像粵劇音樂？這便是另一個話題。其實於二十年代，大同樂會開始的時候，他們已將中國樂器西洋化了。自從要開始成立樂團，所有樂器需妥協於440的A音起，琵琶的品位都被重新劃分。以十二平均律的樂器演奏粵曲，又豈能讓它聽起來像真正的粵劇呢？當然，時代亦是其中一個需要顧及的因素，琵琶初進中國時亦不被視為中國樂器。然而，經過多年的發展，相容並處，已經不會有人再說琵琶是一件外地來的樂器了。那何以中國人以中國樂器奏中國音樂，聽起來卻不像樣呢？當中的原因正是中國樂器被西洋化了。因此，我就認為，要發揮創意時，不得不先深入瞭解該樂種的特質，以其特質作發展基礎，再向外發展，卻決不跳出既有的框架，這才會是為人接受的創意。

在創意的同時，我們必須顧及觀眾的感受，因為沒有觀眾的話，我們根本沒有任何劇種，沒有任何的演出藝術，什麼也沒有。觀眾能接受些什麼呢？梁博士昨日曾舉過一個例子。有一批年紀較大的觀眾一同欣賞《紫釵記》的演出，當他們發現其中的改變後，便表示：「怎麼會這樣的？根本都不像《紫釵記》！」但一批較年輕的觀眾則表示：「蠻好看的！」然而，問題是這一批懂粵劇的人聽過這一次的演出以後，便不會再欣賞相同的演出，這一批是欣賞粵劇的常客；而那一批年輕的觀眾會於欣賞過一次粵劇演出後，只覺得粵劇很有趣，但有感自己已看過粵劇表演，已經很足夠，也未必會再欣賞相同的演出。這對粵劇樂種的發展根本毫無幫助，他們不會再來，亦不會從經濟層面上作貢獻，支持這個樂種繼續發展，發揚光大。這麼說，我們要改良粵劇時，應以哪一批觀眾作目標？這也是文化局內人需要考慮的問題。

另外，我想要回應的最後一點，是有關粵劇音樂不整齊的問題。對於「粵劇音樂不整齊」這句話，我絕對贊同。其實，演唱亦如是，也不應該是整齊的。以西洋音樂的記譜法為梆黃寫譜，表示將固定音高列明於譜上，固定節奏給規

林詠璋博士：限，這即令整段音樂變得整齊起來，這樣好嗎？這絕對是不好的。你去看麥炳榮主演的《鳳閣恩仇未了情》，便可以知道當中的齊唱一開始時是五花八門的，絕不整齊，但卻並稱為齊唱，這正是他心目中的齊唱。這就是我的看法。

梁寶華博士：這個早上的研討會很有成果，不同的講者循著不同的方向演講，但也都圍繞粵劇音樂中的創造力及創意此一方向。午飯以後將會是最後一個環節，該環節將會探討粵劇傳承的問題。傳承並不單指將粵劇授予下一代，而是如何更有創意地發展粵劇，不論是演奏者、聽眾還是觀眾也需要瞭解此議題，因為我相信觀眾也需要有創意方能接受改變了的粵劇，這是一個十分重要的課題。





專題研討(五)

粵劇創意之傳承

主講嘉賓：

阮兆輝先生、葉世雄先生、戴淑茵博士、徐燕琳博士

回應嘉賓：

湛黎淑貞博士、呂洪廣先生、黃綺雯女士、白得雲先生、蔡啟光先生



粵劇創意之傳承



梁寶華博士：各位嘉賓午安，歡迎大家回到是次研討會的最後一節，主題是《粵劇創意之傳承》。談到「傳承」，我相信任何一個年代的人都十分關心，因為這牽涉到整個粵劇藝術未來的發展，亦要回顧以前的傳統如何向前發展。我在教學中經常問學生一個問題：「若要改變粵劇，應朝甚麼方向？相反，若不改變，將會是甚麼景象？」當然，我們不是要期望今天得到一致的結論，而是希望透過各位嘉賓及講者，提供不同的方向讓大家分享及思考。今天有四位主講嘉賓，分別是戴淑茵博士、阮兆輝先生、香港電台第五台節目總監葉世雄先生，以及徐燕琳博士。還有五位陣容鼎盛的回應嘉賓，分別是黃綺雯女士、白得雲先生、湛黎淑貞博士、呂洪廣先生及蔡啟光先生。呂洪廣先生是大家所熟悉的；而黃綺雯女士是一位資深的粵曲導師；白得雲先生及湛太亦是大家熟悉的；而蔡啟光先生則來自香港大學，專門研究中小學粵劇課程教學問題。首先有請戴淑茵博士。

戴淑茵博士：今天探討的問題是看看香港當代粵劇教育的傳承問題，從歷史方向看看現今教育的發展。我提出三個研究方向，分別是探究香港粵劇發展的歷史背景資料、探討現今香港粵劇教育應走的方向，以及現在傳承的問題。首要是回顧香港粵劇教育的歷史。首先，於1979年，八和粵劇訓練學校成立。八和因應時代變遷發展，因此以前的課程與現在的課程存有分別。以前有唱科及演科的基本功，兩年為一屆。現在則開辦一些粵劇課程、技能提升計劃等等，主要提供予粵劇藝人或年青藝人在基本功方面繼續進修；還有伴奏班、鑼鼓班及編劇班，同時為專業人士提供深化課程。總括來說，現時八和內的班數很多，而學生人數也很多，有二百一十二人。這些資料出自去年的報告，詳情大家可瀏覽八和的網站，新網站資料十分詳盡。最早是八和粵劇訓練學校，接著是香港中文大學。香港中文大學在1985年起開辦戲曲課程。當時陳守仁教授回港開辦中國戲曲的課程，包括「中國戲曲欣賞」、「戲曲與文化」、「中國音樂專題研究」、「戲曲音樂」等等，亦培養出碩士生、博士生，加上超過九十人修讀通識科，每年平均修讀戲曲課程的人數達一百人。

其實香港中文大學早在七十年代末已有粵曲班，例如由王粵生老師任教的；時至今天仍有粵曲班，由今天在座的黃綺雯老師任教。八和、香港演藝學院及香港中文大學亦曾於1996年在校外進修課程開辦粵劇培訓證書課程，但現在已不再開辦。再談香港演藝學院，該校於2004年開辦粵曲課程，現有課程包括演

戴淑茵博士：藝文憑課程、深造文憑課程、演藝證書或深造證書課程。三者分別在於學歷（續）要求，中五畢業生須先修讀證書課程，而中七或以上學歷學生則可修讀文憑課程。課程架構著重演科及音樂伴奏科方面的發展，亦有研究課程及編劇科，但學生人數則較少。

剛看過大專院校及八和在培養當代粵劇人員及年青藝人的工作，再談談香港教育局。香港教育局其實於早年已希望在中、小學提倡粵劇、粵曲課程，直至2009年，新高中亦加入了粵劇、粵曲課程。同時，中、小學的音樂教科書及課程編排內亦包含粵劇、粵曲的選修課程，老師可選取適當的資料教授中、小學生。另外，根據統計，現有五十多間中、小學開設了粵劇、粵曲的課外活動、興趣班，學生的參與情況不俗，經常有演出。而校際音樂節於1999年起開設粵曲組別，直至2006年已有七百三十六人參加。據我所知，在校際音樂節中，粵劇粵曲項目及其他傳統項目是分開處理的，而且規定每位參賽者只可參加一項，所以參與人數方面有所變動。

另一方面，不同的大專院校都致力推動中小學粵劇課程，如進行試教及推廣課程計劃等，以協助中、小學老師及學生認識粵劇。例如香港大學的「粵劇小豆苗」，就是一個融合中國語文科的新高中課程計劃，由香港大學人文基金及粵劇發展基金撥款支持。這課程由2007年起試行，現時已有很多中學參與，希望把粵劇的概念帶給中小學生，讓他們認識粵劇，同時平衡現時的校本評估機制。香港教育學院亦推出中、小學粵劇教學協作計劃，由優質教育基金撥款資助，於2009至2012年間推行，預算三年共有六十間學校參與，旨在令更多學校的老師及學生認識粵劇文化，亦提供教學協作計劃。上述這些就是中、小學粵劇教育的情況。坊間亦有其他的教學課程，但我只揀選了其中一些供各位參考。另外，八和於2010年起在東華三院呂潤財紀念中學推行粵劇教學協作計劃，在中學課程中選取其中一些課節教授粵劇，學生修讀此課程以代替OLE（Other Learning Experience）（其他學習經歷）。有關如何選取學生接受此教育課程，實在牽涉到行政及藝術方面的考慮，我們期待這教學協作計劃可以在更多學校推行。

剛才分析過當代粵劇教育的歷史，再談談粵劇教育的發展方向。總結不同的課程：1) 學院課程，包括演科、伴奏、鑼鼓及編劇班；2) 學術研究課程，培育

戴淑茵博士：碩士、博士研究生從事研究工作；3) 中、小學粵劇教學推廣計劃，以及4) 興趣班。接下來，我一方面探討現時這四個教育方向對中小學粵劇教育是否足夠；另一方面，這些課程是否能培養年青粵劇藝人。有關傳承方面的問題，根據2010年9月23日《文匯報》刊登一份廣州粵劇發展的市場調查報告指出，在廣州的忠實聽迷少於3000人，而當中大部分觀眾年齡為51歲以上，教育程度則為初中至小學以下，個人收入為1000元以下。報告又指出相對學歷較高、年齡較小(30歲以下)、個人收入較高(2000-4000元)年青人則對粵劇「根本沒有興趣」。廣州的情況實在值得我們深思：若我們在香港進行類似的市場調查，會得到甚麼答案？廣州本來有十三間大戲院，時至今天只剩下兩、三間仍在營運中。香港本來亦有多間大型戲院上演粵劇，但現時新光戲院在九月後的去向仍是未知之數。這實在值得我們深思，應如何提高入座率？如何吸引年輕人入場？如何解決青黃不接的問題？這亦同時產生幾個問題，我們應否先培養年青粵劇觀眾？是否要擴大現有的推廣計劃，在不同的學校文化節、文化活動中舉辦更多免費的粵劇、粵曲節目，讓中小學生有更多機會接觸粵劇、粵曲？又或是舉辦親子課程？在推行免費粵劇、粵曲節目時，我們是間接鼓勵還是強迫學生參加這類節目呢？我提出以上問題，希望在座各位嘉賓及前輩就此多加討論。

阮兆輝先生：首先，我回應一下剛才戴博士提到八和在東華三院呂潤財紀念中學開辦的粵劇教學協作計劃。不得不承認，早期這計劃只屬於試驗性質，有部分出現估計錯誤，故直至現在仍在磨合中，未算成功。問題出自收生的制度：由於中小學推行一條龍計劃，因此某小學的畢業生在此中學佔人數的一大部分。可是，這違背了我們計劃的目標，即期望全港對粵劇有興趣的小學畢業生都可入讀這所中學，但在手續及規條上導致事與願違。剛才戴博士提到這群學生的興趣問題，事實上有部分學生是真正對粵劇有興趣的，但當然還有另一部分學生沒有此興趣。因此這問題仍需要時間磨合，至今仍未算是成功例子。我們將盡力與校方及教育局商討，期望來年繼續試行時能夠磨合出較好的方式，令更多有興趣學粵劇的學生能夠入讀這所中學。總括而言，現時正面對一個問題——有些希望學粵劇的學生不能入讀這間中學，但有部分在此就讀的學生反而感覺被迫接觸粵劇。

另外，在課程方面，我們亦有改進的空間。在正規課堂中教授粵劇、粵曲的確

阮兆輝先生：是一個新嘗試，在香港仍處於試行階段。同時，若然香港政府批准這中學轉為粵劇學校，亦會出現很多問題。第一，若每年有大批粵劇畢業生，就可能會出現就業問題，我們不能只著眼於訓練方面，就業方面的問題亦需考慮。現時的确出現青黃不接的情況，但並非不蓬勃。根據香港中文大學的調查，每年有一千六百多場粵劇演出，這實在令人嘩然。觀眾方面，我認為只屬於小眾，不可能是大眾的，因不是人人欣賞這古老的藝術；但這小眾絕對足夠支持這行業的發展。可是，大前提是我們要作出色的演出，才可維持這小眾的支持度，這正是粵劇行內人責無旁貸的。

我在行內這幾十年目睹這情形的形成過程，初時不明所以，後來回顧從前才想通一二。文化大革命確實對我們造成很大影響，當時香港出現大動亂，不時聽到廣播宣佈戒嚴，每天的報章亦集中報導有關消息。粵劇作為一種藝術，或市民眼中的一種娛樂，對市民而言並非不可或缺的。沒有人願意冒生命危險去看粵劇演出，因此售票情況變得愈來愈差。差劣的售票情況令大家暫時不敢演出，甚至小部分神功戲亦暫停上演。這情況不足以養活整個粵劇行業的人，因此有很多人選擇轉行，或有些年老的前輩選擇退休。文化大革命以後，他們也再沒有重操故業，因此粵劇界流失大量中流砥柱，他們未必是著名的，但都是行內受人尊敬及欽佩的人才。及後，粵劇恢復蓬勃，但人才不足，於是有些前輩匆忙訓練一大班徒弟帶到戲班演戲。由於當時凡事急就章，師父們也不敢像從前一樣責罵犯錯的徒弟，擔心流失藝人，故此形成「得過且過」的風氣。從人才流失到急就章請藝人，至後來有很多人目睹粵劇界人才不足而紛紛學戲。以前的粵劇師父是不收分文的，即使有些老師收學費亦相當微薄，或有些師父會酌情在徒弟沒有演出時免收學費，本人亦身受其惠；但後期的老師全都徵收學費。從前不收分文的老师對學生都相當嚴厲，經常責罵，甚至責打；但收費的老师並不會如此，怕失去收入，這是值得體諒的，但亦導致一個極差劣的風氣——很多人以為對音樂及唱歌略知一二便可教唱粵曲，演變成棚面師傅教唱歌、練功師傅教做戲。事實上很多大名鼎鼎的師傅是沒有做過戲的。

時光飛逝，這情況維持了幾十年，形成現今的局面——如現時上演的每一台《六國大封相》都經常出現不容許的錯誤，這不應把責任全推在前輩身上，而應是學員的責任。另一方面，有很多人恃著自己當時充當「義勇軍」，出手扶助粵劇界，不應挨罵；另外有些人是認真、虛心學習的，但因為「無線咪」、

阮兆輝先生：「原子咪」的運用，前輩在演出期間也不能立即指責他們的錯誤。以前，我們是長期在臺上挨罵的，這有利於我們牢記自己的錯誤。相反，現在的演員回到後臺便忙於換妝、更衣，準備下一場戲，已忘記了自己剛才的錯誤；甚至連演員之間也欠缺交流，不大認識對方。再者，現在交通方便，演員在演出後都能便捷地回家休息，有些演員在完成自己的戲份後便立即離去，因此我們無法立時糾正演員在臺上出現的錯誤。經常有前輩叫我訓示出錯的藝人，但我根本不認識他們，而且他們在演出後已離去，我實在無能為力。我相信這種現象由文化大革命時代開始形成，直至現在大家仍束手無策。

至於現今學生方面，我們致力發掘及培訓一班新人，但有很多學生家長都不願讓子女學習粵劇，擔心出路問題。粵劇從業員工資不俗，比最低工資高，希望以此吸引人入行，我們的最低工資可達每小時六十多元，這是千真萬確的。舉例而言，我們在大戲院演一場戲，包括車程及前後工作約需六小時，在戲班中最低工資的可獲不少於四百元日薪，這豈不是時薪六十多元嗎？換言之，粵劇並不是低薪行業。人們卻步，只由於誤解：第一，擔心沒有演出的機會；但實際上只要表現出色，機會多的是。第二，他們極錯誤地以為粵劇必須學十年以上才可演出，事實並非如此。我經常舉例而言，我七歲便開始做戲，難道我在母胎中開始學戲嗎？事實上所有演員都是邊做邊學。這種誤解導致粵劇行內人才短缺。

以粵劇作為興趣的人多的是，但真正從事粵劇的人很少。香港演藝學院開辦粵劇課程的初期，我們為香港一所高級學府開辦戲曲班而滿懷希望。可惜一直以來，香港演藝學院畢業生投身戲班的人數極少。香港演藝學院經常向我反映收生不足的問題，我笑言若他們能夠訓練出另一個龍劍笙，報讀的人數必定大增。這就是問題所在。不是他們不想訓練出另一個龍劍笙，而是不知如何做才好。另外，令我摸不著頭腦的是香港演藝學院從來沒有派學生出外實習。我從盧景文校長時期開始提出此問題，但至今仍未有改善。這問題可能出自規條上的限制，但我實在不明所以。環觀整個發展氣氛是欠佳的。開辦課程旨在訓練人才投身行業，但結果這些畢業生都沒有投身於此，我個人會感覺不是味道。歸根究底，牽涉到幾個問題：首先，究竟他們所學的是否足夠他們應用呢？我沒有就此研究過，因此不敢下定論。另外，課程內的導師大多來自國內，因此學生與香港藝人欠缺聯繫。相比以前，老師之間互相聯繫，學生便有機會到不

阮兆輝先生：同戲班學習，但現在卻欠缺了。這問題其實很容易解決的，只要提早讓學生有機會到不同的戲班學習，在戲班內為他們安排前輩作個別導師，若有任何問題便可得到前輩指點。這方法我已提出了十多年，但至今仍未付諸實行。

(續)

剛才戴博士提到廣州本來有很多大戲院，至今只剩下兩、三間；香港更差不多全沒有了。其實香港的情況與廣州是截然不同的。廣州於文化大革命後流失了一批觀眾，加上一些粵劇名伶在文化大革命期間受到嚴重傷害，因此毅然離開，選擇移民國外，如羅品超、羅家寶、陳笑風等三大小生都移民了，廣哥（呂洪廣）的爸爸呂玉郎先生則過世了，他們都是當時最深得人心的文武生。戲迷突然間失去了偶像，更不認識後來新進的藝人，因此他們便不再看戲。加上文化大革命後，國內開放後出現五花八門的娛樂爭取觀眾。香港亦遇過不少波浪，曾經有台灣歌舞劇團來港，引致我們差點要停演；電視播放劇集大結局當晚，戲院亦會變得空空如也。這都是粵劇行業所承受的，但我們都會挨過去，因戲曲就是這樣的。

總括而言，我們需要一個完善的教育制度訓練職業演員。另外，我們亦要深思如何改善風氣問題，這是最困難的。我認為整個香港社會並不重視藝術及文化。我們沒有了戲院不是由於沒有觀眾，而是由於高地價政策，我已多次向政府反映。我亦曾有一些好朋友為我整理過一份資料，包含全世界的古老劇場的資料。為何其他城市可以保留這些劇場？在紐約、倫敦、墨爾本實在有很多古老劇場，難道他們的地價不高嗎？難道他們不會賺錢嗎？其實他們是有辦法交換到這些劇場，有辦法讓想賺錢的人有其他賺錢機會。我們提出這問題時，有人質疑我們沒有觀眾所以不需要戲院。可是，我敢肯定我們是有觀眾支持的，但在有觀眾的情況下，戲院被拆了。難道在利舞臺沒有觀眾嗎？難道利家不富有嗎？主要問題是大家都不重視文化藝術及歷史，拆卸利舞臺就等同摧毀歷史。薛覺先生、梅蘭芳先生等多位大師級演員皆在此演出過，但現在只能從一些老一輩人口中得知這歷史了。這顯示香港人對文化歷史的承傳及文化歷史的重視是極度薄弱的，實在十分可悲。我們沒有文化局、文化廳，更「下屬」於「康樂」，成為「康樂及文化事務署」，這實在荒謬至極，環觀世界每一個角落，實在沒有一個地區是這樣的。即使澳門比我們小，亦設有文化廳這個文化的機構，但香港卻沒有，反而由民政事務局處理文化事務，我實在替局長感到不值。「民」和「文」只是同音字，實在意義並不同，但民政事務局卻被迫

阮兆輝先生：處理文化事務，實在苦不堪言。但時至今天我們仍未能爭取到政府認同，我相信在我有生之年都不會有所改變，唯有自力更生。我十分高興現時學術界開始重視藝術教育，希望我們這些非讀書人才亦能夠到高尚學府與大家溝通一下。我認為這樣便有了希望了，因為能夠讓家長感覺這門藝術為人所認同是非常重要的。最後，今早提到粵劇音樂，有一位嘉賓臨走時跟我提到粵劇音樂並不是貼近古典音樂，而是貼近爵士音樂，並請我代向各位提出，請大家探討一下。

葉世雄先生：其實我不是一個粵劇工作者，我只是一個接觸粵劇的製作人或創作人，創作另類的藝術方式如電影、舞臺劇，所以我經常談論到粵劇。我常向人說粵劇是行內人的說話，不是行外人所能懂得或明白的。因此我經常在雜誌訪問中表示，我「知道」粵劇，但未必是「懂得」。今天談到粵劇創意的傳承，其實我感到有點兒尷尬。因為自從我於2004年擔任粵劇發展諮詢委員會傳承小組召集人後，我甚少提到創意的傳承，接觸的工作亦集中於粵劇傳統藝術多於傳承問題。踏入2000年後，我發覺粵劇的台前幕後皆出現老化問題，部分我們尊崇的前輩如輝哥等，已是「古稀人瑞」、年過七十；另外亦有很多我認識的朋友也步入花甲——年過六十。因此我提出盡快將本地現有的粵劇藝術傳統保留，我認為「戲以人傳」，若現有的大老倌都變成「化石」過世了，或變成「活化石」，年紀大至無法演戲，便會出現「藝隨人亡」。這是我這位熱愛欣賞粵劇的人所擔心的。在六、七十年代，內地發生文化大革命，令內地的粵劇藝術大量流失，這實在是悲慘的經歷。

回顧五十年代，內地粵劇是非常蓬勃的，對香港的影響亦很大。但一次文化大革命，令粵劇界內走的走了，老的老了。正如一位粵劇文化工作者王建勛老師指出，不是要「保存」粵劇，而是要在內地「救亡」、「搶救」，這確是現實。我跟陳笑風先生、羅家寶先生等很熟稔，他們告訴我現時內地沒有觀眾、沒有好演員（不是沒有演員，只是沒有好的），觀眾都不願意到戲院看戲。

我認為保存粵劇傳統不是出於保守，而是為了發展。傳統提倡推陳出新，現時推廣「再創造」，以舊的事物作基礎再創造。若由零開始創造是很痛苦的，時間亦會相當漫長。另外，根據現時的說法，我們希望建立數據庫，支援有意創作的年輕一輩。以我們的年紀，對創作已無能為力，但希望把現有的保存下來。現時錄音、錄影的技術發達，比三十、四十年代只有聲音、沒有錄像的情

葉世雄先生：況好多了。從這角度看，我們實在應該略盡綿力的。
(續)

回顧古代的粵劇發展，戲曲藝術著實經過很多創意。先看看最基本的戲曲動作。戲曲虛擬動作是一種將真實動作提煉成具線條美、造型美、節奏化的身段、功架及舞步，這是一種創意，並非自盤古初開存在的。是由以前的粵劇工作者或戲曲工作者逐漸提煉出來的。再看看戲曲舞臺方面，我認為我們的戲曲舞臺是很珍貴的，因為這是一個超越時空的舞臺，以人物活動確定時空，並通過演員的虛擬動作以轉換環境，這是在西方舞臺非常罕見的。以我們所知，在印尼、印度亦有類似形式，但談到整個系統，中國的戲曲舞臺是最具體、最好的。這些都是古代戲曲工作者創造出來的，稱之為創意。

看看近代，若提到創意，我必舉三十年代。上世紀三十年代是創意最蓬勃的年代，可能由於受到新文化運動的影響，亦可能受城市化影響。若論受新文化運動影響，則人們認為粵劇若不改革，便會變成落伍的舊東西，因此在這時期出現很多改革。若論城市化方面，人們認為應善用戲院舞臺上的燈光及舞臺裝置以豐富演出效果。這兩個因素可能是並行的。當時在粵劇演出上出現很多西方舞臺的燈光及舞臺裝置，如水銀燈、宇宙燈、電燈衫、電燈床、幻燈片、電影錄像（我尚未能找到有關資料，但聽說是一套武打電影，從片段演到舞臺上）、「吊威也」、以真馬演出及熄燈換景等等。這些我未有親眼目睹，只能從書籍中得知。因此現時大家認為舞臺欠缺創新，其實早於三十年代已存在創意。除裝置上的創新，劇種方面亦出現革新。西方時裝劇及古裝劇出現，若只看服裝，並未見戲曲的特色，如《白金龍》、《璇宮艷史》、《賊王子》等；文明時裝片有《苦鳳鶯憐》、《雷雨》、《家》等等，這些都是受新文化運動所影響；還有創作荒誕戲如《甘地會西施》、《煞星降地球》等等，當時有很多這類的劇種出現。

伴奏樂器方面，如現時所用的有京鑼鼓、小提琴，甚至爵士鼓。樂曲的變化亦很大，有時代曲、西洋歌曲、京曲、外省歌曲等，很多曲種被加入到粵劇體系。以下資料顯示，二十世紀三、四十年代時，粵劇如當時中國政治一樣不斷求變，希望能夠革新、自強。目標不只在於抗衡西洋文明，而在於更大的理想。若仔細瞭解兩位粵劇大師薛覺先及馬師曾最初主張的改革，實在比現時我們目睹其他人繼承他們所做的更大。薛覺先於1936年所撰的一篇名為《南遊旨

葉世雄先生：趣》的文章中指出，粵劇在藝術上要融匯南北劇的精華、綜合中西音樂製曲，
(續) 這正是大家現時目睹的粵劇發展方向。

在思想上，薛覺先以幾齣戲為例，如《愛情非罪》，抒發了革命的真理—可見戲劇與新聞相配合；《還花債》則要改革過於喧鬧的鑼鼓，《可憐的秋香》則警別人不要自殺，極富現代社會意識；《五三魯難記》則記述外國入侵中國，國民的痛苦及恥辱，可見當時很多粵劇反映時代的精神面貌。

馬師曾的改革更徹底，他在《千里壯遊集》中指出：「我們的伶人還死守著甚麼場口，甚麼把子、演唱的老例，純粹用圖案作脊椎，決不能站起來自稱藝術。在此電影戲、舞臺戲競爭激烈當中，哪有不一敗塗地的道理呢。」這提出舞臺上的一切應要重新再來。我曾有幸訪問一位粵劇前輩寶爺，他告訴我馬大哥演戲真的猶如演文藝片一樣。憑兩位粵劇大師所帶來的影響，我個人認為上世紀五十年代以後的香港粵劇，大概是根據薛覺先提倡的路走，即南北共融、中西合璧，因此部分傳統得以被保留，但仍有一些遺失了。而於內地及本地小部分的粵劇工作者則如馬師曾主張的改革工作，使粵劇煥然一新，產生「粵曲歌劇」或「粵曲歌舞劇」。

我不打算詳談五十年代的轉變，因為當時引起的非議很多。這年代有很多粵劇皆具創意，實在是極端的情況，我將之稱為「仙鳳鳴模式」。而內地則出現「淨化」及「美化」，及後則受政治因素所影響。看看現時戲曲舞臺的創意，我試舉幾個例子說明。其一，現時流行「粵曲音樂劇」及「粵曲歌舞劇」，如本地創作的《珍珠衫》。這類劇的特色在於音樂是預錄的，演員要像唱流行曲一樣跟著音樂唱。這通常有兩種處理手法：第一種是創作音樂前先與演員商討身段、做手的安排，以音樂配合演員的演繹；第二種是演員根據音樂演繹，以身段動作遷就音樂。這種處理方法徹底地改變了傳統的「拍和」。是「拍和」，並非「伴奏」，這是兩個截然不同的概念。

其二主要來自內地，就是「電唱大戲」。利用錄音帶或前輩表現出色的唱片，請新進及俊俏的演員跟著演出，即像配音。這種表演方式在潮汕一帶較流行，即「啞狗戲」或「配音戲」，在香港則較少見，但在一些歌舞場口因演出條件問題會用到這種方法。可是，將來會否沿用這種表演模式仍是未知之數；事實

葉世雄先生：上，現時有些新進的業餘劇團正朝著這方向發展。其三，以電子螢幕代替天幕。這是陳寶珠女士在紅磡體育館演出時引用的，以巨型螢幕讓大型場地內每一位觀眾都能清楚看到演員演出。可是，這引致舞臺欠缺層次的問題。我提出這些現代化創意，藉此闡述二十世紀三十年代起，不論粵劇或其他地方劇種都進行了一定程度的改革，希望創造新面貌。這是我所認同及認為有需要的。

(續)

撇除政治干預下的所謂「成功」，真正成功的例子不多。甚至兩位粵劇泰斗馬師曾及薛覺先所作出的改革，現在亦甚少在舞臺上出現。尤其是馬師曾所提出的改革，現時已很難在舞臺上找得到。這問題實在值得大家深思。我不是學者，未能一一分析箇中原因，但有一點是可肯定的，從觀眾的反應可見，創新離傳統愈遠，便愈難獲得觀眾接受。因此，我個人認為創意的基礎應是發掘藝術的核心價值。大家有目共睹，在香港推廣芭蕾舞、西洋音樂並不被大眾認同，因為一國有一國的文化藝術特色、一地也有一地的文化藝術特色。若創新要將一種文化藝術特色抽走，便會破壞代表一國一地的文化藝術特色。中國有三百多種地方劇種，最大的差異在於唱腔、音樂部分，因地方方言不同，最接近的則是身段及做功，只是有些較簡化、有些較複雜。若說戲曲是美學的集成，由身段及做功表現出來的形式美就是戲劇的核心價值。所以，粵劇工作者若要創新，就必須對戲曲和粵劇有深層的認識、對藝術價值持有一份堅持，不可受到其他藝術形式引誘，簡單直接地移植。例如，我看過以現代芭蕾舞演川劇，完全失去了川劇的味道。我實在贊成吸收及作出融和。

介紹一下我的創意，我不是做了很多事，真正實踐是由我協助教育局推行「粵劇視窗」開始。我稱之為「新埋舊酒」，以新科技盛載舊東西——傳統藝術，以光碟吸引學生嘗試接觸粵劇，這就是這計劃的最大目的。另外，這光碟內容現時可在香港電台網頁免費下載，這也是一大突破。另一方面，我亦協助教育局，邀請粵劇專家阮兆輝先生及梁漢威先生與我們合作，輝哥負責到中小學推廣粵劇，威哥則負責在社區工作。此計劃特點在於我們拆散戲曲的元素，重新整合節目，讓學生容易吸收。另外，有一些仍在構思中的創意，我向周梁淑怡女士建議在西九龍文娛藝術區興建戲曲城，以粵曲作為主題構思，配合現代人綜合消費的生活模式，為成人及青少年提供不同類型的娛樂及消費項目，因為我認為最能夠吸引人的是讓一家大小能夠在這裡逗留半天，並在此購物、參觀及娛樂，而小朋友跟著家人到此，有助解決他們在日常生活中少接觸粵劇的問

葉世雄先生：題。在我們小時候，雖然未必喜愛粵劇，但都喜歡看戲，或扭開收音機便會聽到粵曲。可是，現在卻出現一個推廣難處——學生少機會接觸粵劇，因此，我們希望透過生活推廣粵劇。

另外，我建議以象徵主義及簡約主義作為創造現代戲曲舞臺的基礎。象徵主義即以不同的形式製造出無盡的空間感，這與傳統舞臺有一點精神的相通；而舞臺裝飾及服裝方面，則應以簡單為主，以表現籠統印象，以及以組合舞臺代替鏡框舞臺，因為傳統舞臺不是四四方方的，而是立體的。這些都是我暫時束手無策的。

另外，我亦提倡開辦粵曲水平等級評核考試，表面原因是建立粵曲和粵劇的社會認同性，因見西方音樂、芭蕾舞、中國舞蹈、中樂等都有公開評核考試，故認為粵曲亦應開辦類似考試。但應如何實行，則交由輝哥等粵劇前輩構思了。另外，現實上，現時家長不單著重子女所學，更重要的是文憑，因為手持文憑有助到外國升學。若能取得不同的級別的文憑，家長便會認為他們讓子女學習粵曲的花費獲得回報。在香港這功利的社會，我認為這理由較強。

另一方面，我在西九龍文化藝術區的設備方面，亦提出以電腦虛擬佈景代替幻燈片及電子螢幕。我認為這樣變化較大、層次感較強，亦減少阻礙演員演出，但這成本太大，我估計離事成尚遠。另外，我建議在西九的劇場作一地二用，在鏡框舞臺前興建吊軌，其實搭建舞臺並不難，最繁複的是興建上面的吊軌及掛燈，因為這些建設須符合消防安全條例而要一早完工。若將來希望在那裡作傳統戲棚的演出，可在前面搭建一個舞臺，減少觀眾座位。最後，我建議將粵劇基本功變成健身操，從眾多的戲曲動作中提煉一套健身操，配合粵劇音樂，在學校及志願機構中大力推廣，這就是把粵劇某些元素以另類的管道推廣至大眾。以上只提到如何推廣，更重要的是「跟進」。作為大眾傳媒工作者的我，經常構思有甚麼可以經常做、大眾可經常接觸。我聲明以上提到的全部版權開放，有心者可隨便取用。

徐燕琳博士：回應一下剛才葉先生提到的粵劇考級制度，我覺得這是個很好的想法。在2008年羊城國際粵劇節中，我在會上亦提出了這個想法。在這之前，我跟中國戲劇學院的戲劇系系主任、《戲曲藝術》的主編陳友峰老師也談過這個問題，而且

徐燕琳博士：他表示支持。建立這考級制度，對學生、老師，以及傳承都很重要，而且解決到很多的問題。因此這實在是很好的方案，對大家都有益。同時，事實上是出現不公平的——小提琴、鋼琴等都設有考級，但戲曲則受歧視。如果說音樂的話，現時古箏亦設有考級，為甚麼這一綜合、這麼好的藝術，亦是聯合國非物質文化遺產，卻沒有考級呢？這實在是不合適的事。而且對於老師與學生來說，應要給他們一紙文憑。在羊城國際粵劇節中，新加坡戲曲學院院長蔡曙鵬博士在會後告訴我他也有這個想法，他也提出過；所以我正想我們該怎樣聯合起來讓這變成事實，不要光是我們在想。這是大家的心願，而且是解決問題的根本途徑。在我的調查中發現，這考級制度是非常實際的，若沒有這考級制度，沒有一個國家承認的形式將之系統化，當然考級會有很多弊端，可能會遇到麻煩，實行亦很不容易。可是，若把這制度建立起來，即使有弊端，也是一個很好很好的制度。因此，我希望大家能夠攜手完成這事，不是為了特別目的，而是簡單地為了傳承，這實在很好。

另外，談談這兩天大家提出的一些想法。有老師提到有些年青人希望保留傳統，而有些則想創新；我們應進行新的學科研究方法，如市場學、營銷學的方法——不只有文化工作者為這事努力，還可引進營銷人才將這進行商業化包裝及推廣，更有計劃及步驟地把這事做好，按照現代社會整個市場推廣的方式進行，譬如廣州的南方劇院即建為一旅遊劇院。香港的粵劇事業這麼發達，觀眾這麼好，我們亦可跟旅遊連繫起來，把這變成一個旅遊項目，建立一旅遊點。

有關戲曲粵劇傳承的內容及方法，我認為主要分為兩方面，一個是阮兆輝先生提到粵劇界內部的藝術傳承問題，另一個則是外圍觀眾的素質培養問題。我個人認為一個是讓粵劇高雅化——意思並不代表民間藝術不可高雅，只是進行各種形式轉變。另外一個就是我今天要特別強調的低齡化——培養年幼的兒童觀眾。還有一個就是普及化，剛才有很多學者及前輩已提及過這問題。

先介紹一下廣州在內部傳承方面的情況，剛才戴博士提到的一些問題，即傳統戲班結構的改變及演員培訓問題。但在這方面我沒有切身的體會，還請各位前輩及同道指教。現時傳承出現很大的問題，如粵劇導演等愈來愈欠專業，專業人才愈來愈少，演員的培訓跟現在很多具體的複雜情況有關。我起初研究文學理論，後來則研究戲曲理論，因此在傳承的過程中，我認為我們要作理論性的

徐燕琳博士：思考。一是粵劇與當代文化的關係——我們必須承認它是一個農業社會的產物，跟現代是存在距離的。時至今天，我們應如何判定它？實際上，它是一種富特色的文化，具有獨特性，同時具有普遍性。首先，它是獨特的，這文化獨特性是它存在及被人認知的標誌，也是自我認同的標誌。比如說，它跟漢劇、京劇及崑曲不同，它擁有自己獨特的標誌。剛才幾位老師亦提到，它可保持本身的特質、特性。

粵劇也是歷史，它是綜合藝術，沉澱了很多歷史的積累，在長期的歷史發展過程當中形成的。同時，它具有普遍的意義，它既屬於我們本地人，也屬於一個藝術的門類。同時亦超越了族群、粵地、種族的一些人性最根本的生命的本質。從藝術的角度來判斷，它其實是帶著一種高層次的理想——對真、善、美的追求，和一種實現、表現及超越自己的嚮往。在這層意義上，無論是戲曲、粵劇、所有我們的傳統文化，甚至任何一種文化，如西方的文化或是其他國家的文化，它們其實都同樣地具有被珍惜、被保護及被研究的價值和意義。

同時，我們也要考慮到粵劇是一個地方藝術。我是研究戲曲史的，發現在戲曲史中基本上沒怎麼提過廣東的戲曲。即使提到的就只有幾個作家，如海南人丘浚等等，寥寥可數。對一種長期以來的地方文化及亞文化，它和主流的文化有什麼關係呢？我們要先承認它是一個地域性的文化，就是文化本身是不能脫離它的民族和地域的。所以地方文化通常被認為適合特定區域性聯繫的，但是它這種部分性也有其意義，它其實是構成了整個文化體制的一部分。如果抽掉了部分性或地域性，那整個文化就不存在了。所以承認粵劇的地域性並不是限制粵劇的發展，而是我們認為地域性客觀地存在，沒有必要否認它。每種藝術都有地域性，京劇也有地域性。其次，就是看看粵劇的地域性究竟如何認識它的問題。它其實是傳統文化的地方性呈現，我現在的一個研究方向就是要證明這個問題。我們的粵劇文化不是一個單獨的，它跟其他劇種都有關係。我認為它是一個傳統文化的地方性呈現，因為任何一種主流文化都不可能不屬於某地域，而必然在某地域中存在的。我們在這具體地方生活的人，每時每刻都與粵地的文化接觸。雖然我來自廣西，但在廣州待了二十年，我有很多思想及研究都已入鄉隨俗，成為了這個文化的一部份了。這個地方文化其實是傳統文化的組成部份。從意義來說，任何一種對於地方文化的研究都是一個傳統文化某一方面的研究。

徐燕琳博士：同時，粵劇是一種綜合性的文化，非常具體且生動的地方文化教育，同時也是傳統文化的教育。這個觀點我也曾經於全國會議及廣東省的文學學會的會議上提出過。大家往往認為地方文化的研究應該是被鄙視的，覺得主流文化的研究高尚一點。其實這不存在高尚與否的問題，只是研究的角度不同，切入點不一樣。再者，地域性文化與藝術及生活息息相關。譬如說，粵劇以粵語演唱，傳統戲劇裡的很多內容都是出自地方生活，這是它為本地人欣賞愛好的主要原因。哪怕是從外地遷來生活的，亦可能更喜歡、更熟悉常接觸的東西，這就是地方文化的同化、接受及體認的過程。在這情況下我們要考慮到一個問題，就是要擴展地域性的意義為廣義。不僅只是地方文化的研究，而是把它放在一個廣義文化的範圍內研究。它是一種生活與美的發現，因為粵劇是一種生活，去看粵劇是一種生活的方式，去感受粵劇的進駐這歷史時空也是一種粵劇生活，花很多時間研究及推廣其實也是一種生活方式，而且會沉浸在這種享受之中，這生活方式是一種非常美的生活方式。在這樣的情況下進行發現及傳遞—傳遞即傳承—是非常重要的。我認為這是對傳統的尊重，而且這是對文化的珍惜及對美的欣賞，這也是理想傳播的需要。

另外一個問題，就是教育工作者的責任。因為我任教文學、戲曲及文化課，所以了解在地方文化方面，大學生畢業後不會再講詩詞，反而有可能從事行政、文化或企業等工作，不一定跟戲曲保持關係。我堅持讓他們學一些東西，他們未必會用得上，但希望將來，例如他們從事行政工作的不會拒絕對我們撥款、從事企業的寫文稿可以用到從前所學的文學素養或某些知識，若有客戶到訪可請他去看戲，這樣子就夠了，我不希望他們作文化的終結者。另外，在教育的過程中還要考慮到他們終有一天會為人父母的，這我之後再詳談。就目前來說，地方文化就是他們將來的生活環境及文化環境，而且在教育的最後一個階段就是要培養他們對地方文化的了解及認識，這就是我感覺自己的責任。

另一個問題就是在國內常提到的「愛國」。我跟學生說、在很多其他地方亦提到，愛國不是空洞的，你要愛就要知道愛甚麼。如果他不愛他的家人，他不愛他的文化，如他從客家地區等農村來但從來不告訴任何人。因為我們是農業院校，我原來以為很多學生都是從農村來的，但事實上很多都是從城市來的。我看過有些學生很自卑，因為他們農村的環境跟我們不一樣，那是我們想像不到的。但我跟他們說，即使他們從農村來，也要勇敢地告訴人，告訴他們自己家

徐燕琳博士：鄉有全世界文明最優秀的文化、世界非物質文化遺產。例如皮影戲，外國人都到那裡考察。我鼓勵他們要為自己的家鄉感到自豪，若他不愛自己的家鄉，怎樣愛國家呢？連自己從哪裡來也不敢說，這怎得了？因此，我認為愛國與愛家鄉是同義的。我不要求他們有這麼高的覺悟去愛國，只要求他們愛自己的家就行了、愛他們的父母就好了。所以，我們說文化有具體的山、川、屋、石。你不愛你家鄉的一土、一條河、一個石頭、一座山，你怎麼愛你的家鄉呢？你要愛具體的東西，愛你的父老鄉親、愛你的父母，我們的文化是由歷史和未來而依托的。我曾讓一些同學去做調查，找一下他的家鄉有什麼故事、什麼名人，或者了解它的將來有什麼發展等等。這樣，有歷史與未來，他將來回去，哪怕只是做村長，他亦肯定是個有文化的村長。如他了解這個家鄉，這個小廟很重要，絕對不能拆卸，那就行了。所以，教育者的責任就是讓學生有這種了解和認識。因為他若不了解、不認識，便不可能愛。只有這樣子他才能夠尊重傳統，尊重文化。只要他了解自己的家鄉曾經有這樣的歷史、這樣的光榮，那自然心中就會自豪，他走到哪裡也不會感到自卑。若他從某村子來而感到自卑，甚至因從中國來而自卑，那就麻煩了。他連自己都不自信，他怎麼可能大膽走出去？即使你從中國來，只要你是個地球人，並沒有問題。但你從哪裡來，是很清楚的；我從哪裡來，也是很清楚的。所以我認為人沒有自信是很麻煩的事。

接著，我想介紹兩個調查：第一個是廣府文化區大學生戲曲接受調查，第二個就是廣東高校民族傳統文化藝術教育狀況調查。兩個研究所花的時間都很長；這種研究做出來很辛苦，但確實是很重要的。首先介紹一下廣府文化區大學生戲曲接受調查的一些情況，這個大家在網上可以查得到。《南國紅豆》分兩期刊登，一共是兩萬字。當時發出了三百份問卷，收到有效的只有一百七十八份，當中真正說自己喜歡看戲的人很少。這個調查是由同學發問卷的，這樣有一個好處，就是同學能收到真實的情況；如果找公司或是其他人發問卷，一方面我們沒有經費，這事全是由自己出錢來做，或是請同學義務來做。這些同學有興趣，覺得自己有責任感，在參與過程中他們亦有所得著，更能培養興趣，這樣他們做這工作也比較真實可靠。根據這調查，大家都覺得戲曲很重要，因為在這廣府文化區粵劇是為主的，大家都認為需要研究、保護，儘管有些人指他不喜歡，但是大部分人——一百七十八人中的一百四十六人，都認為應該進行研究和保護。這結果當時給予我們很大的信心。

徐燕琳博士：首先談談大家喜歡戲曲的原因，有的認為唱家很美、內容很好，具教育意義；另外，還有貼近生活、戲曲的群體效應、感覺很熱鬧等等。相反，不喜歡的人也很多，有的不喜歡戲曲的內容和形式，有的說看不懂或不欣賞等等。我們還問學生覺得戲曲會否被淘汰。有人認為不會被塗汰，因為戲曲本身擁有價值，而且戲曲在發展和改進中；也有人認為戲曲會被淘汰，認為戲曲跟時代愈來愈遠，將來戲曲只是古老事，還有人說戲曲很吵，或說沒有時間看，大家都只看電視等等，各有各的說法。

另一項調查則在廣東省進行了五個月。我在廣東省內把學生分到各個學校裡去，讓他們每個人找不同的學校，因此收集到的材料非常多，整個整理過程為期數個月。有關戲曲的課程一共有三十三次，其他如理論性的則較多。至於要不要開戲曲課，有人認為是有必要開的。關於同學的意見，比如說課程設計、宣傳、師資、社團結合，還有時間性等等，同學都有一些想法。這個學生的調查顯示了當前戲曲教育的一個困境——學生很想學，但是沒有機會學，或是說沒有環境學。另外就是今天要提到的——戲曲教育的關鍵在哪裡？我認為在兒童五至八歲這個時期非常重要。這就是調查得出的一個結論。在調查中發現五至八歲是他們對戲曲最敏感、最容易受到戲曲影響的關鍵時期。他們首次接觸戲曲全都是在十六歲以前開始的，即家庭是對兒童接觸戲曲影響的最大因素。而且他們的祖輩及父輩的影響非常深遠，令他們去看戲的心態一般較為好奇。廣東中小學的粵劇教育情況目前其實不少的，但是整體來說還有很多努力的空間。在大學裡面也開始進行相關的工作。以我們學校來說，主要就是傳統文化的課程資源的開發和利用，作為傳統戲曲和地方戲曲——就是粵劇的研究。

另一個就是我現正在做的有關文化體認和地方構建嶺南戲曲的研究。我們正和廣州市文藝創作研究所在進行一個劇本素質化的保護計劃，而且同學開始實習，開展了各種教學及實習內容，還有講座。同時跟很多學校作一些交流和合作，包括中山大學、華南師範大學、廣州市文藝創作研究所、廣州粵劇院和紅線女藝術中心舉辦《廣府華彩》的討論會。另外，由於經費的問題，聘請本校學生較為化算。我請了一位會「講古」的本校學生，他是廣州講古大師顏志圖的傳人；另外又請了另一位學生——佛山花燈的傳人來作佛山花燈的課堂教學。這都是由學生講課的，由當地的一個鎮的辦事處來贊助。其他的我都基本上自己來完成。總結來說，粵劇是一個非常有特色，而且非常值得珍惜和發展

徐燕琳博士： 的一個很好的文化資源和教育資源。
(續)

湛黎淑貞博士： 由於時間緊迫，我主要談談兩方面的意見。今天大家主要談論普及化，無論在學制及制度下令粵劇愈來愈普及，另一方面則是粵劇藝術的傳承問題。普及化方面，我持有樂觀態度。自從榮教授於1995年回港後，我們一同與阮兆輝先生等人合作，為教育署研究教學法以及課程，直至2004-2005年正式推出，提供予中小學教授粵劇的方法及內容，這是非常重要的。另外，配套方面，各大專院校、學校、優質教育基金等皆撥款支持學校內的粵劇推廣。剛才戴淑茵博士亦提到除了課外活動外，最重要的是粵劇課程已植根在正規課程之中。換言之，學生在小學至高中的音樂課中，皆有機會接觸粵劇。雖然不是每分每秒都有接觸，但在指定年級或時段，學生有機會學習粵劇。加上優質教育發展基金亦有撥款，支持藝人到學校內協助老師教學或作示範。依我所看，這些活動影響頗大，因此我對這方面的發展絕對樂觀。再者，回顧以前，其實有很多事物是不能一步登天的，但只要循序漸進，必定會成功。

可是，我很擔心有關專業傳承的問題。剛才輝哥提到現時專業演員的學習態度，以及香港演藝學院培訓未來演員的課程及方向，這實在令我擔心。引用剛才徐燕琳博士說過一句很好的話：「文化不可能脫離一個具體的民族及地域而存在。」換言之，這本土文化是屬於廣東人、香港人的，而且是在香港植根的文化。既然如此，我們應該在日常生活中聽到該聽的、學到該學的。現時在一般學校裡所能接觸的是較傳統的，而專業培訓方面，如剛才輝哥提到，因某些如師資等問題令學習發展走向其他地域。那麼，將來觀眾所接受的究竟是外來的東西，還是本土植根、耳熟能詳的東西呢？這問題實在值得我們思考。

白得雲先生： 其實我在香港演藝學院並不是負責課程設計的，但當然對此有一定的瞭解。輝哥剛才提到的問題，實在涉及藝術傳承的問題。在現代社會中，若將傳統藝術的傳承置入現代教育系統中，實在涉及社會教育的整體目標及資源的分配運用，最大的問題是如何把粵劇的傳統傳承模式，轉化成現代教育的模式。實際上，世界各地不同類型的傳統藝術皆有各自的方法，將它放入現代的教育模式中。有些地方做得較好，如日本；另有些地方則較遜色，但不同地方所用的方法確實有所不同。剛才提到「實習」的問題，我以西方歌劇的訓練為例，即使

白得雲先生：茱莉亞音樂學院的畢業生亦不可能一畢業便到大都會歌劇院等地方演出。他們必定會先為這些有潛質的學員提供實習訓練。史上實在沒有任何一位歌劇演員可以一畢業便馬上登臺，即使巴伐洛堤亦不可能如此。反觀香港，究竟應否沿用國內的模式？其實我們應該借鏡成功的例子，同時引失敗的為鑑，並設法改進。

談到教育資源及教學目標的分配，便涉及到另一個問題，就是徐博士在剛才及昨天都有提到的「高雅化」問題。這問題即傳統藝術在現今社會中的文化資產份量的多少。這是非常重要的，因為「文化資產」的概念會影響到整體社會資源上的分配。可是，這是不平等的——並非所有人認為粵劇重要，我們便會投放資源於此。「文化資產」涉及的經濟實力及力量分佈實在是不對等的。不對等在於社會上有不同的階層，他們控制不同的資源，例如從商業運作角度為主看粵劇，只顧著賺錢，若想不出方法解決問題，戲院便會倒閉。其實有很多原因導致文化資產分佈的問題，如性別、年齡、經濟、教育等等；「文化之爭」亦經常涉及種族，雖然在香港較罕見；還有政治、宗教、社區等等。種種原因令社會內不同的人對「文化資產」抱有不同的概念，這亦衍生出其他問題。

香港中文大學的調查發現香港平均每年有多場粵劇演出，但另一方面有人認為香港是「文化沙漠」。香港文化的特點就是香港人對文化視而不見，尤其喜愛將香港文化置於中國文化及西方文化之間形成的對立局面，而喪失了本土的文化。明明存在的，但我們置之不理；明明每年有一千多場演出，但我們仍然認為傳承有問題、粵劇快要滅亡。其實香港存在本土文化特色的，政府應加以發掘，不應著重發展中國或西方的藝術文化，而忽略本土的文化特色，更不應自稱「文化沙漠」。一說起「文化政策」，香港人便根深柢固地認為香港缺乏文化藝術，而不知如何運用資金發展。這現象正可解釋為何粵劇界所得到的資助經常存在局限性。

呂洪廣先生：各位，今天的主題為《粵劇創意之傳承》。我個人認為，對於「傳承」，今天在座有很多人——包括我本人都肩負著重大責任。我希望大家要糾正思想的方向。早在文化大革命時期，在1960年代的中南匯演中已有人提出：「粵劇是姓粵的。」我在八和學院中出任承傳單位的領導人，負責推廣工作，包括到中小學推廣、提供專業訓練及籌辦學院課程。先談談學院課程，兩年前進行改制

呂洪廣先生：後，開辦了首屆八和學院青少年演員訓練班。當時我制定了一個教學大綱：「打好基礎，因材施教，對口排練」。「打好基礎」及「因材施教」無需多加解釋。「對口排練」其實源自我學戲的時候，即花旦教花旦、丑生教丑生。我只會做丑生，不會教人做文武生。所謂「對口」，例如請林小群教〈搶傘〉、文覺非教〈搶笛〉、羅品超教〈別窯〉等等，即請出色的演員「以人傳戲」。在我學做丑生的時候，就是文覺非先生教我〈搶笛〉的，那已是五十年前的事了。若現在半夜三更叫醒我，我仍能流暢地做出來，記憶猶新；這亦是我在藝術路上「開竅」的時候。這就是「對口排練」。以上大綱在上年度的演出已略見成績，阮兆輝先生亦是導師之一，演出後聽到不少演員及觀眾皆表示滿意。

再說為何領導的人要糾正思想的方向呢？曾經有一單位作結業演出，內容包括《三岔口》、《呂布試馬》、《扈家莊》等京名劇，我便笑說應改稱之為「粵語京劇結業演出」。我認為甚麼廚師煮甚麼菜，我是粵廚便應炮製粵菜，京廚便可炮製京菜。這是我們作為「藝術廚師」應加以警惕的，不應把方向扭轉。我不是反對外來的藝術文化，而是認為我們應把本身的基礎打好，才向外發展。這是應要多加提醒、注意的。

黃綺雯女士：我每次聽這類型的講座，心裡都很激動，因為有很多事都是我力不從心、做不到的。我抱有一樣的意見與方向，但個人能力有限，因此我認為應多舉辦這類型研討會，並多鼓勵業界參與，共同研究發展方向。先談談葉世雄先生剛才的發言。其實我倆認識已久，但甚少交談，可是，每次我提交的方案與葉先生在研討會或會議中提出的意見都不約而同。例如剛才葉先生提到在2008年正式提出的粵曲分級試，其實我早在2005年已開始構思，並於2008年提交第一個方案到藝術發展局，但不獲接受；2009年我再次提交方案，同樣不獲接受，之後我便放棄了這方案。這是令我非常遺憾的。我認為我們不是主張把藝術層面分界、分級，而是要給予中小學生及大專學生一個學習和認識粵曲藝術的進階途徑。套用同樣理念，如持有八級鋼琴證書的人，八級粵曲的人（希望我有生之年能夠看得到）雖然不一定是業界內的專業人才，但這樣我們已在培養人才方面盡一分力。八級鋼琴的學生一定能成為演奏家嗎？不！那麼，擁有八級粵曲評核試證書的人必定是一個好演員嗎？亦不一定！可是，我仍然非常期望將來這可以成事，實在有賴各界人士多多支持。借用葉先生剛才所言，我公開這些想法的版權，希望盡我所能的付出，有助這構思成事，這實在是一個推動粵曲

黃綺雯女士：發展的好途徑。
(續)

另外，剛才亦提到藝術承傳的專業與不專業。正如湛太所言，坊間的推廣工作實在不用擔心，非常熱鬧。我本人由一位業餘唱者發展成為一位舞臺上的專業唱者，由一位業餘的愛好者發展成為舞臺上的演員，再發展成為一位教師，不同的層面我都有接觸過。談到專注承傳的重要，正是我在1998年成立少年團的一個理念——希望在業餘的團體教學中給予學員專業的技巧，這是我樹立的理念。實際上，不是我每一位學生都能夠達致專業水準的，但這十三年來，我很高興能夠輸送一些種子到業界，訓練出有潛質的演員，這實在令我鼓舞。去年，八和學院成立青少年班，我亦鼓勵我的學院參與，我從不封閉自己的門派。曾經有一位學員中學畢業，成績欠佳，但他（她）是一位大戲迷，立志在粵劇舞臺上發展，我亦鼓勵他入讀香港演藝學院。香港現有幾個提供粵劇教育的學院皆任由他們選擇，讓家長自行決定，這些學生亦有幸得到很多老師的讚賞。我一直以來的工作，志在繼續為粵劇界輸送種子、輸送幼苗，因此，作為業餘的團體，這令我們非常雀躍。

另外，我工作的層面亦牽涉到專業的香港教育學院、香港中文大學音樂系，以及香港演藝學院的粵曲教學。我認為無論身處甚麼位置，如我發展業餘團體，或是受聘於專業學院，進行不同層面的教育，作為教育工作者，特別是戲曲教育工作者，除了要不斷提升自我技術的要求外，更重要的是要保持正確的心智及理念，不應只為糊口而從事這行業。我認為若失去了這心智，戲曲教育工作者的存在便沒有意義。我們希望培育怎樣的人，我們的心智就要建立怎樣的想、看法。早一陣子，廣東電台訪問我怎樣吸引不喜歡粵劇的人接受粵劇曲藝，我認為應將出色的演出帶上舞臺才能令觀眾接受，觀眾接受以前根本談不上水準高低。因此，舞臺上高水準的演出就是最好的呼召。

蔡啟光先生：大家好！我來自香港大學粵劇教育研究及推廣計劃。由於總監吳鳳平博士正在外地交流，所以今天未能出席。我本打算只到來觀摩一下，但大會邀請我作回應，希望能夠豐富今天的內容。相信大家手上都有這份文件，我在其中列出這幾年來我們所推行的課程發展，希望跟大家淺談一下。現時的學制複雜，即使教學者亦未必對所有都瞭如指掌，我亦是一邊做一邊探究的，因此我盡量深入淺出。以往大家所談論的粵劇教育都是表演教育，即致力訓練學生——無論是

蔡啟光先生：職業演員或業餘學生的唱與做。這是十多年來一直沿用的方法。而學校教育方面，正如湛太所言，粵劇長久以來被歸納於音樂科課程中。四年前，我們在機遇之下開始粵劇小豆苗計劃，這是創新的一大進步。我們嘗試把粵劇教學衝出音樂科，向其他學科發展。例如在中文科，我們建集了兩本專書。第一本名為《帝女花教室》，集中於中文科；第二本名為《紫釵記教室》，則擴展至其他領域如文學科、通識科。在這計劃中，更擴展至其他學習經歷，在文件上已列明有關安排。

我們認為這樣植根於教育才是最有效的。因為每個學生的興趣科目不同，我們將粵劇教育散佈到不同學科，如中文課可以粵劇作為媒介學習本科知識，或透過通識課探究粵劇文化。這樣，除了將粵劇教育植根在學校課程，亦能增加學生接觸粵劇的機會。這樣的切入點是最有效的，讓學生能夠多接觸粵劇，並對它產生好感，在成長過程中繼續瞭解粵劇，將來長大後成為觀眾，甚至有部分有特別濃厚的興趣，長大後可加以深造，成為演員，這就是我們的目標。

梁寶華博士：就這兩天的主題——「創意」，我想問輝哥一個問題。作為一位資深的演員，面對熟悉的，甚至是自己師父的首本劇目時，當然腦內會有一定的影子。我想問一問輝哥遇到這情況時，如擔演《鳳閣恩仇未了情》，會否刻意考慮與麥炳榮先生相異的演繹方式？

阮兆輝先生：我正想提出這個「階段」的問題。我們經常聽到有關「創意」，其實所「創」的不一定是新的事物，有時候可能別人已沿用多年的我們卻當作是創新的，這實在是相當危險的。從事戲曲行業的，有三個階段是必須切切實實地經過的。第一個是「繼承」，若一個人不能踏實地繼承，我認為這個人連基本都不懂，創作甚麼都沒有用。第二個是「發展」，這不是創意，我模仿師傅，但事實上我不是他。我師傅曾經說過：「若要人似你，除非兩個你。」他指出我無需盡學他的所有形態，應要學習如何發展個人對藝術的觀點，觀察及學習他如何處理一套新劇目，而不是學習他做手的高低或細節。因此，「發展」就是源自「繼承」，「繼承」至飽滿時，「發展」自然會破繭而出，憑個人的條件自然地發展出來的。另外，現時提倡「創新」及「個人風格」。我並不是反對「個人風格」，就著個人的條件創作出自己個人的風格，但我卻聽過不少前輩指出，他們的「個人風格」不少是就個人的「缺憾」而產生的。新馬師曾先生曾親口

阮兆輝先生：告訴我他其實聲弱如絲的，他只是刻苦練成「功夫嗓」，強行令自己唱起來較響亮。若他以真聲唱歌，便會被人發現他聲弱如絲。起初在我小時候並不相信他所言，但長大後加以摸索才確信。曾經有兩位名演員對我說過類似的話，其中一位是白玉堂先生，大家都認為他聲如洪鐘，但原來他基本上亦是聲弱如絲的，他告訴我以不同的方法掩飾，如以鑼鼓聲覆蓋自己的聲音。另外，如羅家寶先生的「蝦腔」，他亦指出是由於他聲弱、氣弱，所以才這樣唱的。因此，其實有很多都是從缺憾形成特色的。又例如我師傅麥炳榮先生，眾所周知他擁有「豆沙喉」，但他卻以此形成他的個人特色，我亦學成他的「豆沙喉」。這些人就是欠缺某些條件而拼命鑽研，他們的創作未必是新穎，但仍稱得上是「創作」。

另外，我目睹另一危機——「京化」及上海越劇的「越化」正侵蝕全中國的地方劇種。我曾經在車上聽收音機，從起步直至到達目的地仍不知道所聽的是甚麼劇種，最後我驚訝不已，嚇得差點忘記熄車，原來那是潮劇。以前一聽到潮劇，聽到第一聲音樂，便必定立刻能夠分辨出來，但這天我竟然聽了一段時間仍分辨不來，我認為這是很危險的。正如廣哥所言，粵劇千萬不可朝著這方向走，不可過份「北化」。前輩們引進了不少北派元素，學習京戲，我本身也是學京戲的，但畢竟我們演的是粵劇，我們只能取材自其他劇種，吸收其他劇種的好處。崑劇被公認為最高雅的劇種，是中國戲曲舞臺上的典範。我們從崑劇中學習到很多不同元素，但不等於要「原汁原味」地演崑劇。

談到粵劇的變化，我竟然被認為「保守派」，我感到啼笑皆非。我在1970年致力發展實驗粵劇，與我合作佈景的是郭孟浩先生——「蛙王」，他曾在天安門廣場及萬里長城上懸掛膠袋而被捕。就是這位熱愛裝置及行為藝術的人為我設計佈景的，可見粵劇其實並不保守。剛才葉世雄先生提到的創新元素如電燈衫、宇宙燈等，其實還有很多。我舉一創新的例子，相信大家都可能未曾看過。在《五鼠鬧東京》中，翻江鼠及錦毛鼠的煞科戲是在真正盛滿水的水缸中穿著服裝打鬥的。這實在是一個嶄新的創意，可見以前的粵劇演出已加入很多不同的創意，運用西方音樂，棄用綁黃、鑼鼓等等都試過。在我出身的時候，看過一些演出除了敲擊，沒有一樣是中國樂器，反而採用了一套爵士鼓。

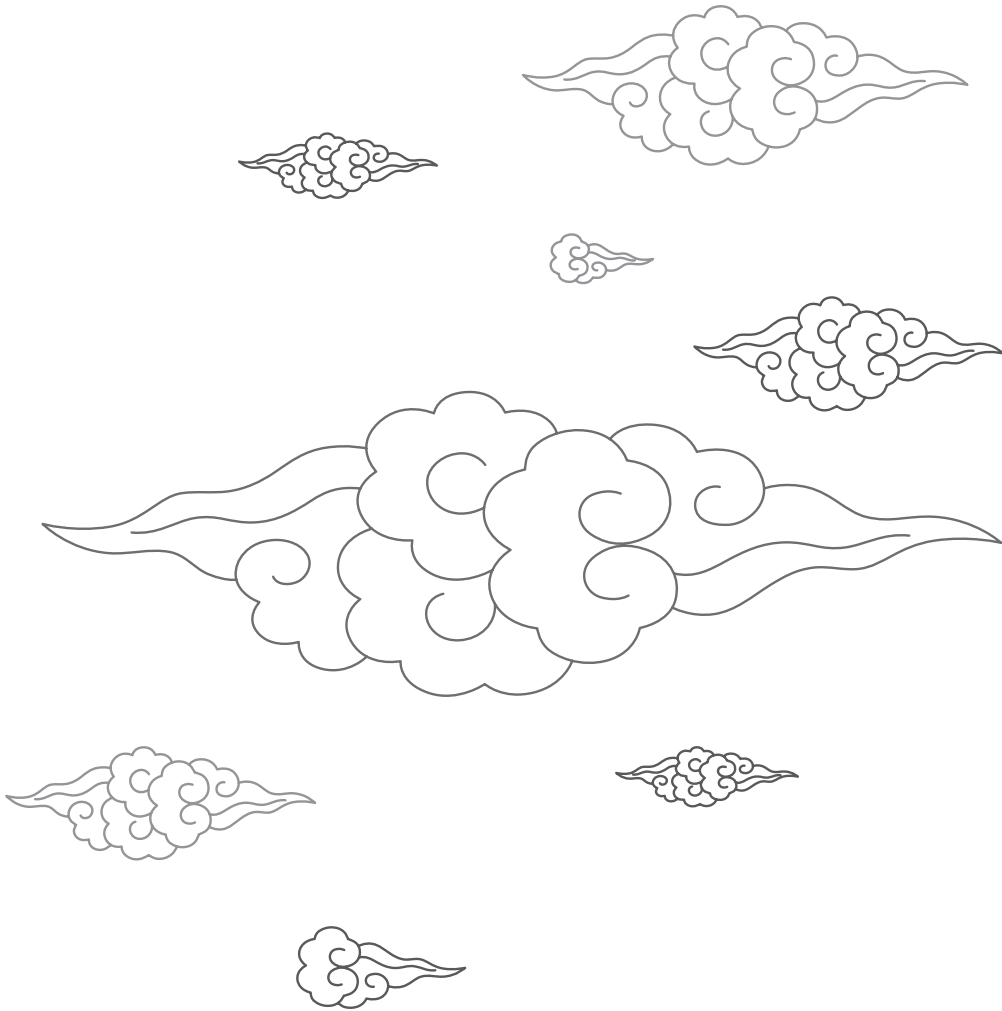
總括而言，粵劇北化也好，西化也好，可喜的是還有一班粵劇從業員堅持演廣

阮兆輝先生：東戲，還有人認識廣東的藝術文化。我師母于素秋演《白蛇傳》時飛天演出，（續）這是出自電影元素——劇院突然黑暗一片，然後在觀眾背後播放她飛天的電影畫面。空中飛人的演出亦出現不少，當年的技術是非常超卓的。有一件事我實在摸不著頭腦，數年前的香港藝術節中，有人請我重做當年的機關佈景，我用了兩個月時間請教行內所有佈景師，結果沒有一個人敢答應做得到。當年的科技較現在遜色，但當時的技術，時至今天卻沒有人做得到，我實在不明所以。

總括而言，我有兩、三點希望跟大家分享的。第一就是我剛才提到的「繼承」、「發展」及「創意」。大家必需要繼承得飽滿，並清楚瞭解自身的好處，才可進行創新。我在此大膽而言，可能會得罪很多人。我認為現時很多提出創新的人在基本上都有不足的，所以他們或許背棄基本，或許不喜歡基本，甚至不認識基本，這是非常危險的，因為他們沒有循著一個既有的軌道創作。第二，我發覺現今身為演員的，無論是新人或是與我同輩的演員，在舞臺上演經常都是鬆懈的，這也是十分危險的。看很多老前輩的演出，他們在舞臺上的每一秒鐘都是那麼集中；但看現時有很多同業，經常在舞臺上唱完自己的部分便鬆懈了，像在站著看戲。因此，我經常建議開辦研習班請他們參與，希望改善這一大問題。有很多演員察覺不到自己在觀眾眼中所佔篇幅有多大，有時候，站在中間的主要演員可能演得很好，但其餘四個閒角卻不平均地分散站著，形成視覺效果上的問題。我們的粵劇演出經常受人批評，但可能只是這些站在旁邊的害得演戲的挨罵。因此，行內人士應要認真做好粵劇界的工作，我們應大刀闊斧、重新考核。

有關重新考核，我們已通過很多人士首肯，甚至很多班主都贊成重新考核，不惜大刀闊斧除去不合標準的人，以保障粵劇界的前途。因為大家看到粵劇演出的混亂，其實不是出自那些名演員，而是出自其他人，這些都是令我們感到丟臉的。我現時在不同的戲班做戲，我敢告訴大家，我在謝幕時實在不敢望向觀眾，感到愧對觀眾的掌聲，我自問演出實在不濟，但觀眾依然掌聲如雷。現時大家提倡教育觀眾，實際上這並不可行，我認為有本事成為觀眾偶像的演員，才有本事教育觀眾；正如巨大的火車頭才有力帶動一串火車卡。因此，我們深怕製造出常轉彎的火車頭，把我們帶到錯誤的地方，這現象是在今天常見的。另外，我不同意白得雲先生剛才指政府資助不足；其實政府已撥款六千九百萬，這是我們粵劇界無從辯駁的。其實粵劇界現時正感到前路茫茫，雖然如

阮兆輝先生：此，我們仍要堅持下去。我相信要作戲曲文化承傳，或是開拓一個富文化氣息的現象，都應本著「明知不可而為之」的信念。希望各位同意我所言的同業，都能夠出一分力，讓粵劇真正得以承傳。





粵劇創造力國際研討會

● 總結暨閉幕禮 ●



總結暨閉幕禮



梁寶華博士：以下環節將作為是次研討會的一個總結，亦希望其他參加者有機會發表一下意見，不單只聽嘉賓們兩天的發言。我亦會總結這兩天的研討內容，並與大家分享一下我的見解及感受。

首先，我解釋一下這次會議的意念，以及以「創意」為題的原因。近年來，我目睹香港粵劇發展不俗，但卻出現了一個不大正確的方向——很多觀眾只鍾情於某一兩種演出風格。這令粵劇的現象變得單一化，失去以往個人的風格。站在藝術的角度上看，我認為這是令人擔憂的。因為藝術本應是多元化的，百花齊放的。不同的演員或編劇，都應有不同的個人風格。觀眾方面，亦應有不同的觀眾鍾愛不同的劇種，這樣才能令整個粵劇發展興旺，但現時似乎與這方向背道而馳。因此，我大膽提出以「粵劇的創造力」作為是次研討會的題目——透過創意或創造力，探討是否需要作出改變及變化。當然，要作出改變是需要大膽嘗試及冒險的，冒險未必一定成功，有可能失敗，甚至可能經常失敗，最後才能達致為大眾所接受的創意。這課題確實較為敏感，正如阮兆輝先生剛才指出討論這題目有可能得罪人。雖然如此，我認為這題目實在值得向學界及業界提出以刺激大家思考。雖然今天未必能得到一個啟發性的結論與方向，但仍算是個好開始。我個人希望學界、業界，甚至大眾都可以對此現象產生醒覺，即應否只鍾情於一種風格。如昨晚演出的《趙氏孤兒》，在這次研討會當中演出是別具意義的。頭架棄用小提琴，只用高胡及二弦，這是較傳統的做法。再者，這並不是生旦談情的愛情戲，而是一個富中國民族特色的歷史劇，絕對能夠代表中國，戲內的唱腔、梆黃全根據傳統做法。昨晚的演出更沒有實在佈景，只有一布幕，全靠演員的唱、做、唸、打吸引觀眾，這正是粵劇本身吸引人的地方。

周仕深先生：我名叫周仕深，是一位粵劇研究者，現於香港演藝學院從事教學工作。在座很多人都是我的老師或同事，或是經常接觸的人，所以不用說是發表意見。我欣賞過昨晚的粵劇演出，以及參與今天的研究會，聽到很多業界及學術界人士發表了對粵劇創意傳承方面的看法，這對於我的教學工作實有裨益，有助我在課堂上與學生討論有關問題，例如教導學生應從甚麼角度欣賞粵劇，或是如何欣賞，這都與認知性有關。其實我們對於粵劇的認識，與一般年輕人或觀眾對於粵劇的認識，兩者之間已存在落差。一些傳統演員或是接受傳統教育的人，對粵劇有一套理解；反觀時下的年青人受到流行文化或西方音樂的影響，認為粵

周仕深先生：劇只是一種音樂或表演，並不會刻意認識及瞭解背後的文化意義。若我們與他們談論文化意義，他們只會感覺無關痛癢。相反，若我們教育他們如何欣賞，或向他們介紹一些值得欣賞的特色，可能啟發他們對粵劇的理解。因此，在認知性方面我們應多作研究及歸納，瞭解時下年青人對粵劇的理解，令兩方面得以接合。

另外，今天有關傳承的題目，與我實在有切身的關係。當中有很多難處及難以解決的問題，但大家仍在不斷努力中。我有時會幫忙改編劇目，有時候也會深思，有時候也會深思是否變成「粵劇罪人」——改變一些傳統的事物，加入新事物。就如當年薛覺先先生及馬師曾先生為粵劇進行多次磨合，就如當年薛覺先先生及馬師曾先生為粵劇進行多次磨合，被人指為「粵劇最近期」，但經過沉澱後便能創出新事物。因此，現時的情況同樣需要沉澱一下，希望期間能得到不同的意見及做法，有助粵劇不斷發展，這實在需要長時間的學習。我認為這次研討會最主要的問題是時間太短，令人感到意猶未盡，若有機會，可就這些討論題目多作發展。

梁寶華博士：我們當然會作此考慮，但仍要因應未來的計劃發展。香港教育學院未來必定會更加努力進行粵劇研究，尤其在教育方面的研究；同時，我們亦會擴闊視野至非教育的層面，如粵劇的傳承方面、業界或普羅大眾對粵劇的看法等等的研究。

丁羽先生：各位前輩，我是八和粵劇學院總幹事行政人員丁羽。我不敢在前輩們面前談粵劇，但既然梁博士鼓勵我們輕鬆地傾談，我便在此說說我的意見。我本身是一位藝術行政人員，在加入八和會館之前，我在劇場工作。自從我參與粵劇工作後，有機會參加不同類型的講座，從大家身上獲益良多，再加上我個人的觀察，我認為現時很多人標榜「創意」，似乎現在香港流行談「創意」，但實際上這字眼存在已久。從教育方面看，家長花費大筆學費讓子女入讀國際學校，因為國際學校沒有課程、功課及強迫性的學習，態度開放，鼓吹自由思想，這點在梁信慕教授的論文中已有提及；相反，香港本地的教育體制則局限了孩子的發展。再談粵劇藝術，正如呂洪廣先生今早的發言，我們發展粵劇不是要強調這地方的保護主義。

丁羽先生：我絕對認同粵劇姓「粵」，但我認為不單如此，我們應該強調「香港的粵劇」（續），因為香港粵劇具有特色，的確與廣東粵劇有所分別。分別不純粹在於藝術性的表現，如唱腔、服裝、道具等等，還有一種特別的舞臺即興性。若套用劇場、西方話劇的用語，這就是「即興性」（improvisation）。這在西方話劇界中存在一個強大的流派—義大利的即興喜劇。至於香港粵劇，我認為不單只有文場戲和武場戲之間的分別，還有演員與觀眾之間強烈的互動關係。演員每一個關目、做手、傳達的台詞，以至即興的演出——即香港人稱為「爆肚」的演出，我認為這名稱較負面，若套用劇場的用語就是「即興表演」。在西方劇場，即興演出需經過長時間的訓練。如很多前輩曾提及，演員本身要有強勁的根底和基本功，才能表現出即興性，從而達到與觀眾互動的目標，產生劇場的共鳴——在西方劇場定義為表演者與觀眾在同一時空下產生共鳴。依我看來，香港粵劇演出的即興性及與觀眾的互動性是非常強烈的，這實在建基於表演者本身扎實的基本功，以及長時間在舞臺上演出所累積的經驗，才能做到的。這是香港粵劇很重要的特色之一，不只看演員爆肚或搞笑，同時要欣賞演員與觀眾之間所建立的關係，我認為這是在廣東粵劇中較罕見的，這可能由於廣東省的粵劇訓練方向有所不同所致。反觀香港則具有這特色，也是香港觀眾歡迎粵劇演出的原因之一。因此在系統訓練及宣傳配套方面，都應加以著重這香港粵劇的特色。

另外，昨天提到劇本方面的問題。其實劇本的困難與局限不只出現於粵劇界，在香港其他表演或娛樂方式都遇到類似的困難，港產電影也面對同樣困難。我在二十年前曾經從事電影工作，瞭解港產電影在八十至九十年代發展不濟，其中一個原因就是劇本的問題，因為資源都不花在劇本、編劇上，所以缺乏好劇本。因此，我認為若要做好劇本，資源或政府當局應要注意到我們要創作一個新劇本，所需的支持及資源約要雙倍，才能支持到新劇本的發展。不只是支持劇本發展，還要支持人才的培養，如培養編劇的人才，所以我們必須投放更多資源。更甚，這是一個投資，正如教育一樣，這投資並不是一次性的，希望資源當局明白，投放更多資源在劇本及編劇培訓上，以支持粵劇在劇本方面的發展。

梁寶華博士：我絕對同意編劇的重要性。我想問一問香港演劇學院的全仁，在戲曲課程的訓練中，除了訓練演員及樂師，有否訓練編劇呢？

周仕深先生：我們的課程分為表演科、音樂伴奏科與創作及研究。雖然分為有規範的三科，但創作及研究一科則經常出現收生不足的情況，很多時都未能開班。當中原因之一是有興趣全身投入學習粵劇編劇的人不多，加上編劇要求較高的根底，如文學、演出及音樂方面，都有一定的入學要求，因此直至現時為止，仍未能收錄足夠學生開班，希望日後在更高的水準上教授有關內容。

蔡啟光先生：我想補充一點。其實八和粵劇學院一直有開辦編劇班，而由上一屆開始，香港演藝學院則與他們合作，主要透過本身教學的專業，將整個編劇課程重新探究，以及有系統地整理教學流程及課程佈置，讓外行人可以透過這個有系統的課程，瞭解如何從基本學習粵劇。這個編劇班已開辦了兩屆，而且有幾位學員曾經創作新戲公演。另外，我們計劃年底把課程整理好，編著成《粵劇編劇基礎教程》，請大家密切留意。

梁寶華博士：這本《基礎教程》將由香港大學或是八和會館出版？

蔡啟光先生：課程及書籍皆由兩個機構合力推出。

梁寶華博士：這本教程的讀者對象是甚麼人？

蔡啟光先生：我們希望一般人都能夠透過這本書，對粵劇編劇建立基本的認識。另外，希望課程能夠幫助有志學習編劇，或有意設計編劇課程的人。這課程本來由八和會館開辦，但他們一直採用師徒單對單的學習模式，如今希望透過我們這班教學專員的經驗，整理出一個有系統、由淺入深的完整課程。

白得雲先生：剛才我與周仕深談論過有關訓練的問題。有一個問題值得深思，就是在現代的教育制度中，即使大學或專上教育，甚至談到香港演藝學院將於2013年將粵劇課程變成學位課程，都必需深究課程是否屬於職業訓練。因為在現時教育課程中，作為一個藝術學士的學位課程，內容便不只在於職業訓練，還要達到其他教學上的目標。有少部分的課程，如舞臺科技學院的課程，則著重於職業訓練作編排，確保學生在畢業後能夠立即投入與職業有關的後台製作的工作環境中。如主修燈光設計的學生一畢業便可馬上投入工作，清楚認識控制室內每一燈光的操控程式。相反，有些課程的要求並非如此。以西方歌劇為例，會為學

白得雲先生：員提供很多畢業後的職業訓練課程，不是為了獲得學位或文憑，而是作為這群受過專業訓練的畢業生與職業環境之間的交流平臺。在外國的歌劇訓練學府，會邀請一些歌劇團的行政人員或班主觀賞他們的學生排戲，這些學生大多是從音樂院畢業的，每天只專注地不斷排戲，通過這個平臺，讓業內人士發掘有潛質的新一代。

另外，在現代教育制度中，不一定所有藝術教育的畢業生都必須進入該專業行業，例如在音樂學院中，只有極少數畢業生最後能夠進入真正職業交響樂團。雖然課程的設計是希望所有學生畢業後都能以此作為職業，成為職業樂團指揮、樂手或演奏家，但實際競爭很大，不是每位學生都能達到這目的。可是，未能投入這專業的學生也起著重要的作用，正如粵劇發展，不是單靠粵劇從業員的專業，而且要配合整個社會不同階層的發展。

另外，我們常著眼於中小學的推廣教育層次，卻忽略了其他社會層面的推廣。我一直認為粵劇是一種適合退休人士的娛樂，因此推廣應集中把粵劇發展成退休人士應要掌握的娛樂，向他們灌輸有文化的人退休後必定要唱粵劇的思想，鼓勵他們由零學起。香港現時出現年紀老化的問題，約百分之二十的人口屬於五十五歲以上人士；再過十年，可能有超過三分之一人口屬於這個年齡組別。這些人有時間、有金錢，要他們花四小時欣賞一套粵劇絕對不是問題，相反，年青人看兩個小時可能已經開始感覺沉悶，退休人士反而希望劇長五小時或以上，因為他們有很多空閒的時間。這是推廣需顧及的不同社會層面。因此，我們需要不同的人才深入社會不同的層面進行推廣工作，這些人同樣需具專業知識。現時有很多演藝學院畢業生並沒有加入職業樂團或劇團。其實在中小學音樂課程中介紹粵劇時，這班受過四、五年正式粵劇訓練的人才必定是最好的人選。他們總比那些只參加過教育局開辦的粵劇訓練班的音樂老師專業得多，因為那些課程只需上課九小時，或上滿三十小時就有絕對資格向中小學生介紹及推廣粵劇。但細想，三十小時的課程絕對是不足的，相比經過四、五年訓練的演藝學院學生，專業知識必定比這些音樂老師好。若讓他們到中小學介紹及推廣粵劇，效果必定更佳。

榮鴻曾教授：我想談談有關是次研討會的主題——「創意」。剛才聽到大家的討論，令我想起「創意」有兩個不同的方向。第一個方向是要問「粵劇到底有沒有創意」。

榮鴻曾教授：在很多文章中提到梁醒波先生、馬師曾先生等的作為，因而我們能從歷史中獲益良多，故此要問「粵劇到底有沒有創意」或「這些到底是甚麼創意」。相反，我們另一方面可以問「我們應否有創意」。聽過阮兆輝先生及其他講者都提到，若分析前人的創意，他們都不是刻意去創新的，正如梁信慕教授提過，中國文化的創意與西洋文化的創意是大有不同的。西洋文化的創意是出於刻意的。我認為是次研討會談論將來應否有創意，其實已有刻意的成分，毀滅了自然自發性的創意，變成走向西方形式的創意。如阮兆輝先生提過，現時有些人標榜創意是為了掩飾自己的不足，其實他們刻意作出創意，反而可能弄巧成拙。因此我對「粵劇將來應否有創意」這一議題實在存疑，尤其是聽畢阮兆輝先生的發言，理解他不太重視創意，認為傳承才是最重要的。正如我學古琴一樣，從來沒有想過創意，只希望彈得跟老師一樣了得，但結果彈出來的效果必定是存在分別的，因為我始終是我。可是，我從來沒有刻意想創作榮鴻曾琴曲的派別。我認為這是我們值得思考的問題。

梁寶華博士：多謝榮教授，這是一個非常好的想法。其實總結兩天來我所觀察的，其中在粵劇的創意性方面我看到八點，其中一點就是粵劇的隨意性，正正與榮教授剛才提到的刻意性相反。因為中國粵劇的創意就是在於隨意性，不是在於西方的刻意性，這一點我是絕對同意的。正如榮教授提及的「七字清」，絕對是演員們或是唱曲者以隨意的心態、毫無壓力地享受音樂而創作出來的新事物。

梁信慕教授：我要在這裡分享早上一個會議剛發生的一件事，當時我說這裡正舉行一個粵劇研討會，與會者就對我說：「你要告訴他們問題在於『粵劇』，而不在於『創造力』」。他們認為粵劇已經過時了，但又沒有創新的意思，並指出中國人的創造力不是如此的，應要啟發這國家多分析及評估。這令我十分擔心，因為粵劇界以外的人都認為粵劇行內人士都是五十歲、六十歲以上的人，年輕的一輩未有參與。不是我們做得不好，而是外行人對我們的看法出現問題，這也是我們要應付的。他們這樣對我說，令我瞭解到他們的立場。內行人都清楚知道發展的需要及方向，但卻不能激發外行人參與，因此，我們要設法解決我們之間的誤解，且要多溝通。這其實是教育的問題。所以若我們談到教育，就是要解決這個誤解。從事教育與從事藝術、技術是不一樣的。我們內行人談的是有技術的藝術，而教育就是把這東西加以溝通，讓它變得普遍。否則如何爭取當局的支持及外行人的欣賞呢？因此，現時香港教育學院的方向就是希望藝術界與

梁信慕教授：我們教育界合作，在社區內幫助外行人欣賞這門我們辛苦經營的藝術的發展。
(續) 這就是我熱切希望做到的一讓兩個業界增加合作。

榮鴻曾教授：我們明白這些人是無知的，那為什麼要承受他們的壓力呢？既然我們對我們做的事有信心，為什麼要理會他們的壓力，為這些無知的人做無知的事呢？

梁信慕教授：我不是指我們要做無知的事，而是要多溝通。這其實是教育的問題，所以若我們談到教育，就是要解決這個誤解。從事教育與從事藝術、技術是不一樣的，我們內行人談的是有技術的藝術，而教育就是把這東西加以溝通，讓它變得普遍。否則如何爭取當局的支持及外行人的欣賞呢？因此，現時香港教育學院的方向就是希望藝術界與我們教育界合作，在社區內幫助外行人及無知的人欣賞這門我們辛苦經營的藝術的發展。這就是我熱切希望做到的——讓兩個業界增加合作。

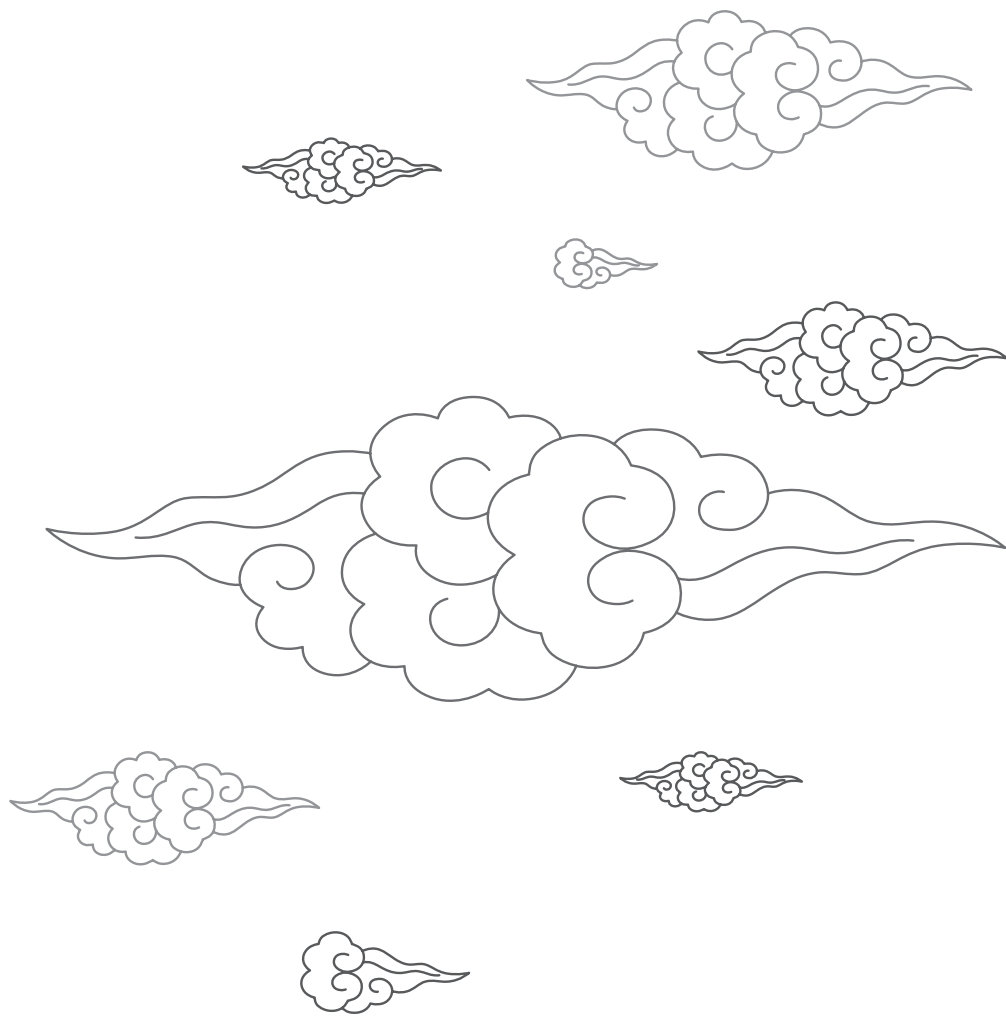
梁寶華博士：這正是舉辦這研討會最主要的目的。

梁信慕教授：對！「創意」不是中心，但對創意的誤解是很厲害的。

榮鴻曾教授：是次研討會的主題不應是「創造力」，而應是「教育」。教育是粵劇的價值所在，如果他們根本看不起我們，就不值得給我「教育」了。因此我認為香港教育學院的責任非常重大，可能「教育」是更重要的。

梁寶華博士：我總結兩天的討論內容，實在獲益良多。最重要的是多位嘉賓都提到在粵劇方面的創造力。我綜合出八點，第一點是剛才提到的「隨意性」，第二點是「實際需要」——粵劇的創意是根據實際需要的，例如阮兆輝先生提到演員的缺點，有些演員為了克服這些缺點而作出新嘗試，這種創意的確是實際上需要的；第三點是「跨學科」，例如陳守仁教授提到馬師曾先生從西方電影、外國演員差利卓別靈的演出，得到很多啟發；第四點是「冒險性」——薛、馬從前的創意是不被接受的，他們必須具有長遠的目光及冒險的精神，不怕被人指罵，最後才能成功的；第五點是「傳統性」——粵劇是傳統的、符合中國民族特色的，並非西方的材料，因此我們必須執著於傳統框架；第六點指出粵劇屬於群眾，我們並不能胡亂改變，正如林詠璋博士指出創意是無限的，但不可能

梁寶華博士：是無邊際的；第七點是「費時」——粵劇創意需要經過多年的演進，才能出現今天的面貌；因此我們必須有耐性堅持。最後，粵劇是「再創造」的，不是由某一個人，而是由一大班人，一棒接一棒，完善某一作品。這些就是我在這兩天裡學到最多的，希望在座各位也能一樣分享這研討會的成果。今天的面貌；因此我們必須有耐性堅持。最後，粵劇是「再創造」的，不是由某一個人，而是由一大班人，一棒接一棒，完善某一作品。這些就是我在這兩天裡學到最多的，希望在座各位也能一樣分享這研討會的成果。





鳴謝



主講嘉賓：

阮兆輝先生
徐燕琳博士
梁信慕教授
陳守仁教授
陳澤蕾博士
葉世雄先生
榮鴻曾教授
蔡啟光先生
戴淑茵博士

回應嘉賓：

王勝焜先生
白得雲先生
呂洪廣先生
李奇峰先生
林詠璋博士
紅虹女士
麥惠文先生
勞韻妍女士
湛黎淑貞博士
黃志輝先生
黃綺雯女士
劉惠鳴女士
鄧美玲女士
(排名按姓氏筆劃序)

研討會協辦機構：





粵劇創造力國際研討會

🌿 照片 🌿





※ 左起：陳澤薈博士、梁寶華教授、林詠璋博士、榮鴻曾教授、白得雲先生、紅虹女士、劉惠鳴小姐、李奇峰先生、湛黎淑貞博士、徐燕琳博士、黃志輝先生



※ 會議進行中



※ 香港教育學院文學院院長莫家豪教授（左）頒發紀念品予榮鴻曾教授（右）。



※ 香港教育學院文化與創意藝術學系系主任梁信慕教授（左）頒發紀念品予阮兆輝先生（右）。



※ 紅虹女士（左）接受香港教育學院協理副校長盧成皆教授頒贈紀念品。



※ 朝暉粵劇團於香港教育學院演出《趙氏孤兒》，演員在演出前準備。



※ 朝暉粵劇團於香港教育學院演出《趙氏孤兒》。



※ 朝暉粵劇團於香港教育學院演出《趙氏孤兒》。

粵劇藝術之創意：表演、劇本、音樂、傳承

出版：聯合國教科文組織本土文化及創意教育研究觀測所
香港新界大埔露屏路十號

編者：畢寶華 畢信基
印：藝科創意製作及印刷有限公司

版次：2012年10月初版

印數：1000本

I S B N: 978-988-16546-1-8

ISBN 978-988-16546-1-8



9 789881 654618