

阮兆輝先生 戲曲講座摘要



談粵劇的虛擬藝術與 在中國文化中的表情方法

■ 張佩環 楊桂銀 釋慧文中學

去年初，著名粵劇藝術家阮兆輝先生應邀蒞臨本校，為屯門區中學生上了寶貴的一課。他透過深湛的經驗和獨特的體會，以深入淺出的方式，讓與會者了解粵劇的虛擬藝術與表情方法。現將演講內容摘錄如下：（標題為筆者所加）。

中國戲曲內蘊的價值

阮先生指出 *中國戲曲背後含藏教化作用*，喜透過高台，演出有關神仙、將軍等威猛角色的故事，居高臨下，向觀眾傳遞教化，故有「高台教化」之說。中國傳統戲曲是三面舞台的設計，演員分別從兩側的門走出舞台，那門被稱為「虎度門」，又因戲曲所演的都是已逝者，所以「虎度門」又可稱為「鬼度門」。門簾內方是真實世界。中國戲曲處處透示着它的珍貴之處。以舞台為例，它展現一種以最簡單的資源造最複雜的舞台的智慧；以劇本為例，王實甫的《西廂記》和湯顯祖的《牡丹亭》等中國戲曲，並非如詩歌般，如今變成只供朗誦的案頭文學，它是可以唱出來和演出來的，所以戲曲是一種極其難得地保存下來的表演藝術。

香港社會對文化的淺薄態度

文化價值取決於社會素質。現代社會或認為中國戲曲已如「夕陽」，日薄西山，或視之為「古董」。其實，粵劇能否保留，視乎我們的社會有沒有文化。阮先生對此持悲觀態度。過去十年，他積極推廣粵劇，發現原來很多中國人都以接觸西方文化為多。而在經濟利益的考慮下，亦往往犧牲文化，此所以現今香港惟一

一個民營劇場——新光戲院，亦快被改建為商廈！反觀世界其他地方，還有很多劇場存在，證明別人尊重文化，明白文化是甚麼，相反，香港人就不了解文化、不珍視文化。他認為*戲曲只能在文化社會成長，在一個沒有文化的社會，中國戲曲根本沒有發展的空間。*

個人遭際體味出的戲曲價值

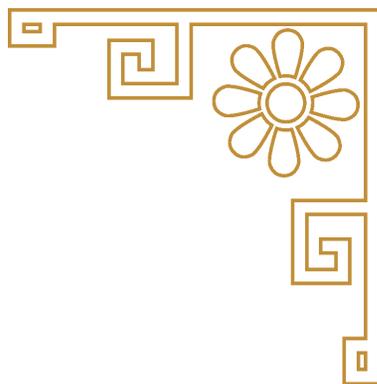
阮兆輝先生認為一個人是否有內涵，取決於這人的文化修養。他以自己的遭遇為例，說明戲曲內蘊的價值。他自小因無力支付學費，被迫輟學，但他的文化素養卻能通過學習戲曲培養出來。他認為一個人的內涵，不一定全在書中獲得，在日常生活中也可吸取得到。戲曲內蘊教化的功能，絕對有助我們培育個人文化的修養，使自己成為一個有內涵的人。

中西舞台藝術的不同歸趨

中國戲曲與玄學有密切的關係，故粵劇的虛擬藝術和中國文化中的表情方法，皆離不開「抽象」的特質。阮兆輝先生指出*西方的戲劇是「不可能真實然後才抽象」，而中國的戲曲則剛好相反，是「不可能抽象才真實」，所以在中國戲曲的舞台上，任何道具皆可抽象，惟獨「椅」不可缺*，只因演員不能長時間以模擬的坐姿來演出。中國戲曲與西方戲劇最相異之處便是「可抽象的全抽象」，阮先生舉了一個很有代表性的例子——刺繡。中國戲曲的抽象，並非因道具之大或缺乏所致，例如針線那些微小的東西，中國戲曲都會以抽象的方法表現，台上演員不會用真的針線來繡花，而是用繡花的優美手勢表現出刺繡的動作，同時又以刺繡時拉線那長短不一的動作，讓觀眾知道所繡之物的尺寸。演員模擬繡花的情態手勢，便是藝術，便是值得欣賞之處。

舞台上的抽象與寫實：「唱」、「唸」、「做」、「打」

舞台上的演員如何將感情傳遞給觀眾，是戲曲藝術最值得欣賞的地方，我們亦可從而窺探出粵劇的虛擬藝術和中國文化中的表情方法。除一些戲曲的特定規矩外（如以輩份劃分演員的站立位置），演員是通過「唱」、「唸」、「做」、「打」四個戲曲的骨幹技巧，把感情傳送給觀眾的。





- 1 **唱**：即唱歌，是學戲曲的基本要求。唱粵曲時演員以丹田發聲，以小腹控制聲音的進出；在舞台上演出，演員以腹呼吸，與平日不一樣，那是由於以丹田發聲可助演員擴大音域，例如演員愈收腹，便愈能唱出高的音調。丹田發聲屬於直立發展，而西方聲學則是橫向發展的，但上述兩者皆不是世上最自然的發聲方法，世上最自然的發聲方法是聲樂的發聲方法。那為何中國戲曲不採用此發聲方法呢？第一，中國戲曲是要透過文字讓觀眾明白故事內容，若以聲樂只唱出旋律的發聲方法唱出，當中旋律的長短距離會破壞文字的清晰度，對觀眾理解戲曲的內容造成障礙；第二，聲樂的發聲方法會轉調就音，但中國戲曲是一調到底的，演員若唱不到某一個音，都不可因而轉調以就其音，故只有丹田發聲的方法，才能讓演員以收腹方法唱出假聲，然後混合真假聲演唱。
- 2 **唸**：即唸白。阮兆輝先生表示「唸」是中國戲曲將感情送出的重要方法之一，粵劇界內有「千斤口白四兩唱」一語，從這誇張的說法可見口白比「唱」更為重要。口白沒有旋律陪襯，旋律要由演員自己製造出來。除「唱」、「唸」、「做」、「打」外，演員還須配合「強、弱、快、慢」才可完善地把感情傳遞給台下的觀眾。阮先生指出，白駒榮先生唸《琵琶記》中送趙五娘上路那「萬苦千辛須強忍，牙關咬緊莫灰心，此去沿途須謹慎，休教老漢掛念遠行人」四句詩時，最能體現怎樣將「唸」融合「強、弱、快、慢」。
- 3 **做**：即動作，最能表現粵劇的虛擬藝術和中國文化中的表情方法。阮先生舉出多個例子說明「做」在演出時的重要，從中我們可見粵劇中的「做」除了必須依照特定的規格外，還需要嚴格的訓練。
 - ① 「企」——演員要清楚明白有關角色站立位置的特定規限，穿甚麼戲服便要能活現出甚麼的神態。
 - ② 「行」——戲曲表演中的「行」，最講求重心，例如提起左腳時，便要把全身的重心移到右腳，而演員可隨意何時放低左腳，相反亦如是。若演員不知重心的感覺和重要性，演出時身子左傾右擺，便違反規定了，因為粵劇要求演員無論何時都要挺直身子的。

在舞台上的動作，有時候是很抽象的，例如「開門」。粵劇演的是古代的故事，所以戲中的門亦是古代那些對合式的門，但台上無真實的佈景門，全靠演員用抽象動作表達出來：演員先把

「門」向前推，讓凸起的門門向下移後才把門拉開。雖然整個開門的過程都無真實的門存在，但其實抽象中全是真實的，因為那虛擬的開門動作，正是古人開門動作的真實反映。

「上馬」和「落馬」的情況，與「開門」很像，同樣無實物的存在，只單靠取自真實情況的動作表現出來。阮先生指出，演戲時「上馬」和「落馬」的動作，完全與真實的情況一樣：必須從馬的左邊上馬，而落馬時必以右腳先落。整個過程是先模擬把馬頭拉過自己，然後從馬的左邊上馬，按着馬鞍，再騎上馬背，當中演員亦必須配合眼神來表演，如上馬前馬是高於自己的，故演員須仰頭看馬；而上馬後馬便會矮於自己，演員則須低頭看馬。

「開門」、「上馬」等動作可虛擬有門或馬等物的存在，然後再配以真實的動作表現出來，那戲曲表演又怎樣交代「環境」呢？阮先生指出要讓觀眾明瞭劇中的環境，只用口說觀眾是無法感受的，要以動作表示出來，他舉出「霧」、「煙」、「黑」、「游」四個例子，為大家作一番闡述。

- ① 「霧」——演員要告訴觀眾四周霧氣濃重，他們的頭部和眼睛必會向着前方，表明因大霧的關係，看不清前面的路。
- ② 「煙」——煙是刺鼻的，所以演員的頭和眼都不會向着前方。
- ③ 「黑」——四周環境黑暗，恐怕會與物件發生碰撞，演員便會伸出手來探路。
- ④ 「游」——演員要告訴觀眾正處身海中，必須提起腳、仰頭，做出游泳的動作。

從以上有關「做」的介紹，我們可知戲曲是吸收真實的東西，然後透過戲曲的虛擬形式和表情方法，呈現於觀眾眼前，而劇中的演員亦有責任把整個環境交給觀眾，令台上和台下的感情得以融為一體。

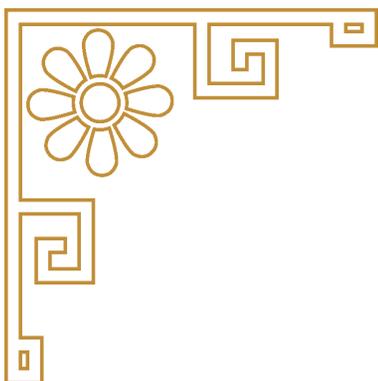
阮先生認為舞台上的抽象，有時是因為局限、經濟效益和習慣的問題所致。「千軍萬馬」、「走十萬八千里」和「擒賊破案」的情況，便是局限的最佳例子。由於人力和舞台的局限，不能真實地安排千軍萬馬，於是台上便安排四位演員來表示千軍萬馬的情節；由於時間的局限，演員不能真實地在台上走十萬八千里，於是便規定演員走一圈來交待；同時，舞台上的「擒賊破案」，是馬上便能捉拿賊人及破案的，那同樣因時間的局限所致。這一切看似荒謬，但其實極不荒謬，只是現實環境的影響吧！

戲曲表演中，無論演哪一個朝代的故事，都是穿同一款的服飾；此外，有些如神仙、遠古人類的服飾，不是無從考究，便是不美觀或難以縫製。其實以同一款服飾來演出不同朝代的故事，不只合乎經濟效益，對演員而言，是穿戴習慣；對觀眾來說，他們會有熟悉的感覺，觀眾能輕易以演員的服飾來分辨他們的身份。戲曲中的虛擬抽象及表情方法，不單值得欣賞，還可引起觀眾的共鳴。

4 打：戲曲舞台上的「打」，並非真打、用力打，而是用眼和用感情來打。台上用以演出對打的道具，只是藤或竹條，它們只是表演時的一種輔助工具，所以戲曲根本不要求演員有真正的對打。

戲曲中的「唱」、「唸」、「做」、「打」，最能體現粵劇的虛擬藝術和中





國文化中的表情方法，當中尤以「做」和「打」最能表現粵劇中的虛擬藝術。

阮兆輝先生除講述有關粵劇的虛擬藝術和中國文化中的表情方法外，還談及有關中國戲曲本身的交流、西方戲劇對中國戲曲的影響和社會文化等問題。

劇本內的寓意與表徵

欣賞戲曲要明白當中暗寓的表徵意義，動作關目如是，劇本亦如是。如《白蛇傳》，絕不應以尋常愛情故事視之，內裏其實暗藏強烈的控訴。舊版本故事中，白素貞兒子縱然已高中狀元，仍難令母親脫離厄運，白素貞始終仍被長鎮於雷鋒塔下，看後令人耿耿於懷，故事正要表達一種強烈的控訴，引發進一步深思的機會，愛情故事不過是糖衣。

回應台下答問要點簡錄

當日台下發問踴躍，阮兆輝先生回應台下答問時，意態從容，發揮得洋洋灑灑，即席示範的一段《男燒衣》演唱，更是繞樑三日。現再將他當日的回應歸納為以下幾點：

1 戲曲情感的真與假

沒有感情便稱不上是藝術。阮先生指出戲曲演員學戲有兩層，第一，能設身處地去想、去感受戲中主角的情況和感情，把自己當作戲中的主角，全情投入角色之中；第二，演員在演戲時要抽離自身的感情，要透達劇中主角的情懷。以武松打虎為例，演武松打虎的演員，本身並沒有武松原有的感情，他們要設身處地去想像武松見老虎時的驚慌，然後又要以自己的表情模擬出武松見老虎時的神態。一個真正的演員，雖然外表是「假的」，但內心是真的，能演出劇中人物的神髓，從而塑造出一個令觀眾認同的形象，所以，戲曲雖用抽象的方法表現，但感情卻是真實的。

2 認清中西戲劇之別

中國戲曲集詩劇、歌劇、舞台劇、形意劇和音樂劇於一身，這特點是其他國家所沒有的。例如芭蕾舞表演中不會有歌聲，西方歌劇中亦不見有演員打筋斗。



西方舞台以導演為主，要先做好一套模式，有導演、編排、音樂設計等，無論由誰演繹，效果都一樣，但中國戲曲剛好相反，不同的演員會有不同的演出效果，這便是東西方戲劇明顯的差別。阮先生非常擔憂現今國內不斷擴大導演的權力而降低演員本身質素的現象，演員逐漸淪為導演的工具，他有感若情況持續下去，中國戲曲終有一天會完全消失。

3 中國各戲曲流派的交流融渾

阮先生指出中國所有的戲曲其實都源自同一祖先，例如粵劇和京劇，它們的祖先同是湖北漢劇。

中國戲曲離不開幾大類，例如梆子，它源自甘肅，但後來發展至湖北、陝西等多種梆子，連粵劇所唱的亦是梆子。在芸芸中國戲曲中，粵劇最能表現中國戲曲互相交流融和的特點。粵劇是取各路之長，由崑劇、弋陽腔、漢劇和梆子等融合而成的。從上述觀之，**中國各類的戲曲，不論地方遠近都能互相影響、融和，然後各自取別人之長，發揮出自己的面貌。**

4 對粵劇南音的看法

阮兆輝先生指出南音本是說唱的一種，不屬戲曲之內，但很早期已有前輩將南音融入粵劇之中。他本人較喜歡選唱一些較通俗和口語化的南音，例如《男燒衣》和《霸王別姬》。阮先生指出**戲曲可以通俗，但絕不能庸俗和粗俗。**（阮先生即席示範了一段《男燒衣》）

結語

阮先生的風範、學養，令莘莘學子留下深刻的印象。他從多方論證粵劇的價值，令人體會到粵劇藝術的博大精深，**他亦警惕大家不要搬西方那一套來衡度中國戲曲藝術的價值，粵劇自有它的範式和表情方法**，要進一步理悟它的價值，同學應多把握機會欣賞、研究和珍視這個大家共有的財產，才能保存中國文化的根。🙏

（鳴謝：本文蒙釋慧文中學慨允轉載，內容經筆者撮寫，謹此致謝。）

