

香港戲曲概述

Hong Kong Xiqu Overview

2021—2022

香港戲曲概述 2021-2022

Hong Kong Xiqu Overview 2021-2022

主編、行政統籌
蔡啟光

Editor and Administration Coordinator
Choi Kai-kwong

原文審訂
羅麗

Original Text Reviewer
Luo Li Lawly

英文翻譯
吳樂怡
楊芝霖

English Translator
Lois Ng
Catalina Yang

英譯審訂
汪卿孫

Translation Reviewer
Teresa Wang

版面設計及排版
沛誠公司

Layout Design and Typeset
Amazing Source Company

網站
hkxiqu.hk

Website
hkxiqu.hk

國際標準書號
978-988-74613-8-8

ISBN
978-988-74613-8-8

版次 2025 年 7 月初版

First published in July 2025

本刊物內所有圖文資料，版權均屬本計劃及個別圖文提供者所有。大量轉引、複製、或將其用於商業用途，均可構成侵權行為，本計劃負責人保留追究權利。

All rights reserved. Large-scale quotation, copying and reproduction for commercial purpose is considered infringement of copyright. When such situation arises, the Project-in-charge reserves the right to take legal action against involved individuals and/or organisations.



香港藝術發展局

Hong Kong Arts Development Council 資助

香港藝術發展局支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。

The Hong Kong Arts Development Council supports freedom of artistic expression. The views and opinions expressed in this project do not represent the stand of the Council.

《修羅殿》由傳統演繹至獨腳戲的藝術初探

撰文：吳岳清（粵劇研究者）

1 楔子

中國各地戲曲過去一百年來，早有改編外國名著及電影的先例。近代的戲曲界，興起了一股跨文化改編熱潮，1986年，莎士比亞的《馬克白》(Macbeth)，被當代傳奇劇場改編成京劇《慾望城國》(吳興國主演)，上海崑劇團改編為《血手記》(計鎮華、張靜嫻主演)。另一部莎劇《哈姆雷特》(Hamlet)，被上海越劇院、上海京劇院、當代傳奇劇場改編為三個不同版本的《王子復仇記》。其他著名莎劇，亦曾經被不同戲曲界別改編。

香港方面，新編京劇《大鐘樓》(1999)由香港鄧宛霞京崑劇團、山東省京劇院、北京京劇院聯合演出，以雨果名著《巴黎聖母院》改編，異於原著以駝俠為故事主角，把重點放在女主角艾思梅身上。捨棄傳統穿戴，改用古裝戲服，以唱為主，近似話劇的表演手法。2001年，鄧宛霞與湖北省京劇院合作，改編金庸武俠小說，推出新編京劇《神鵰俠侶》。

粵劇方面，羅家英近年亦同樣把莎劇改編為粵劇《英雄叛國》(1996)和《李廣王》(2002)。「洋為中用」的粵劇作品甚多，例如葉紹德編劇《玉面雙雄》(2004)，改編自西片《帝國驕雄》。2019年，年青編劇江駿傑，把大仲馬名著《基度山恩仇記》改編為《血海迷航》。

2 《修羅殿》的意念

著名日本導演黑澤明，採取芥川龍之介之小說《羅生門》為故事場景，加上另一篇小說《竹藪中》，成為轟動世界的電影版《羅生門》。羅家英承認十分欣賞黑澤明的電影，由此蘊釀改編為粵劇的意念，已有十多年。近五十年來，電影版《羅生門》影響廣泛，分別以話劇、歌劇、舞蹈等藝術形式發表，復興國劇團的《羅生門》更是以中國戲曲形式演出的先驅版本。

1998年，復興劇校推出新編京劇《羅生門》，由演員吳興國、曹復永及黃宇琳演出。導演及編劇以七場戲來敘述人性複雜多變的一面，其中〈男人的話〉、〈強盜的話〉及〈女人的話〉三段情節是重頭戲。吳興國飾演強盜，曹復永飾演男人、黃宇琳飾演女人。

該劇與傳統戲曲表現手法不同之處，在於並非以描述故事為主，只集中在三個主要角色，根據三人各自不同的敘述演出三個版本。此外，戲曲版《羅生門》結合台灣當代傑出的藝術家共同參與創作，包括燈光設計、服裝造型設計、舞台設計，聲腔則邀請戲曲編腔作曲家參與合作，令該劇呈現不同於傳統京劇的風貌。

粵劇《修羅殿》分場：

2021年6月22日，於香港文化中心，康樂及文化事務署主辦粵劇《修羅殿》。身兼藝術總監及編劇的羅家英根據電影版《羅生門》改編，分場如下：

- (一) 雨下的控訴：和尚、農夫、商人談論竹林命案，武士死亡，其妻及大盜逃去無蹤（羅家英、呂洪廣、陳鴻進）
- (二) 大盜的陳述：真豪傑生死也等閒（李秋元、王志良、李沛妍）
- (三) 女子的陳述：受屈辱痛罵蒼天（鄭詠梅、吳仟峰、黃成彬）
- (四) 鬼魂的陳述：武士羞愧自戕（吳仟峰、陳嘉鳴、鄭詠梅、黃成彬）
- (五) 長劍與短劍，目擊者農夫的陳述：女子唆擺丈夫及大

盜決戰，人心最難測（呂洪廣、莊婉仙、溫玉瑜、洪海）

- (六) 情滿修羅殿：商人指稱農夫及所有人的陳述都不可信，沒有說出事實的全部，口不對心。和尚說人與人之間沒有互信，與地獄有什麼分別？相信人世存在天性。
（陳鴻進、呂洪廣、羅家英）

羅家英構思劇本時，承認不能拋開傳統戲曲模式，如果沒有粵劇的文化底蘊，演出來的效果會變成歌劇。他希望觀眾看到傳統粵劇之時，又領略到新穎舞台調度，以及嶄新演繹手法。但一切不能操之過急，他本着的宗旨是「按步就班」，帶領觀眾一步步前行。

3 長劇《修羅殿》的破格手法

3.1 觀眾是主審官

張敏慧指出《修羅殿》不是地道才子佳人戲，不是袍甲戲，也不是武打劇。它既保留粵劇元素，又利用燈光（蕭健邦設計）、布景（何俊設計）交替轉換時間空間，令公堂審判與事件倒敘穿插、同台分鏡等效果，很有電影感。

故事時間由日本戰後亂世，改為中國明末流寇為患，蒼生吃苦的年代。話說武士東方玉的妻子被大盜強暴，東方玉身亡。公堂審訊下，當事人各執一詞陳述，連武士鬼魂也通過靈媒追述當時情況，竟然出現了幾個版本的供詞。大盜、武士夫婦，三人為一組，由3組共9位演員分別重現不同版本現場。男的有花臉、小武、小生行，女的有花旦、青衣、潑辣旦行，混合了戲曲不同角色行當的演繹法，表達劇中人物個性與情緒。

她又提到，傳統戲曲的公堂主審官，往往坐在舞台後方，面對觀眾，犯人則跪在台口，同樣面對觀眾唱戲。已故知名電影研究學者林年同分析：觀眾同時擁有兩面攝影機鏡頭，一個鏡頭對着主審官，另一個對着犯人，這正是中國古老戲曲的聰明「電影分鏡」舞台手法。

石琪欣賞這粵劇採用新舞台設計，把神廟、山林、公堂而至陰間的場面靈活「剪接」、交替輪換。正如張敏慧的劇評指出，公堂場景妙在犯人與作供者面對觀眾，觀眾等於法官，跟傳統戲曲的公堂戲方向相反，而效果甚佳。

此外，案中三人由前中後三組演員分擔，他認為李秋元最豪放，吳仟峰自然歌喉最好，三旦角就各有嬌俏、哀怨、悲憤的發揮，其中鄭詠梅表演了「吐血」絕技。還有陳嘉鳴演靈媒女巫，魂遊陰間，像鍾馗戲配以武師翻跟斗，頗有幽異感。

3.2 引導觀眾思考主題

陳劍梅提到《修羅殿》敘事主軸，就是和尚的看法。在電影版本，這個敘事功能並非托付和尚，而是「有罪」在身（電影末後才作出暗示）的農夫。和尚泓定由劇作者羅家英飾演，貫穿整部戲，在不同階段投射個人的感情及對善與惡作出個人的評價，此角色的功能比電影版的顯得更重要。有些電影效果如羅生門草木不生的蕭殺凋零景象，都從和尚的唱白得知。

張敏慧認為新的表達手法，陌生的風格，要觀眾自己去理解劇情、判斷是非、尋找結局，是大膽嘗試。劇名定為《修羅殿》，寄託了哪些意旨？對眾生的修福、造業有什麼寓意和啟示？粵劇老觀眾又能接受得多少？編導明知山有虎，偏向虎山行，是勇氣，是期盼。希望這一試驗，能擴展粵劇觀眾視野，甚至吸引更多新觀眾，讓粵劇展現新面貌，走得更前。

石琪提及《羅生門》是用奇案來諷喻人性醜態的先驅名作，此後數十年無疑有不少作品更奇情更醜惡。今次人物刻劃方面，嬌妻的性格最複雜，她既是受害者冤屈者，亦是變節者挑撥者，甚至是整個案件的「紅顏禍水」。這弱質女流其實最強，公子與強盜反而都是懦夫。不過，劇中嬌妻忽善忽惡的變化比較突兀，應可更細緻，加強說服力。無論如何，《修羅殿》值得一演再演三演，不斷加工改善。

中國台灣學者陳芳提出，改編具有「自我的獨立性」，不能再適用是否「忠於原著」的批評理論，也可配合現代觀眾的

審視目光。跨文化戲曲作品，融入「本土」及「傳統」特色，會形成迥異於原貌的不同風格。

4 戲曲界獨腳戲

吳興國是「當代傳奇劇場」藝術總監，是少數橫跨電視、電影、傳統戲曲和現代劇場以及舞蹈的表演藝術家。2001 年，吳興國改編莎士比亞《李爾王》成為獨腳戲《李爾在此》。

2016 年，一部為紀念湯顯祖與莎士比亞 400 周年的當代崑曲獨腳戲《我，哈姆雷特》在上海中華藝術宮公益演出後，引起多方關注和熱議，很快受邀於倫敦南岸藝術中心和紐約亞洲協會亮相。《我，哈姆雷特》，2017 年作為上海大戲院開幕季「2017 年當代崑曲周」的壓軸演出。

獨腳戲《修羅殿》成為「小劇場戲曲節 2022」的委約項目，由 2022 年 11 月 24 日至 12 月 3 日，一連十場。羅家英以自編自導自演形式，與西九戲曲中心的團隊，聯合製作這次獨腳戲。

5 獨腳戲《修羅殿》的藝術特色

5.1 獨腳戲一人多角

崑曲《我，哈姆雷特》，張軍一人分飾哈姆雷特、奧菲利亞、父亡靈、掘墓人，四個角色，涵蓋了生、旦、末、丑，四個行當，來完成一場崑曲獨腳戲。

《李爾在此》並未按照原本莎劇《李爾王》的劇情順序來演，而是大改原著敘事策略，讓角色一個個出來獨白，變成每人的自說自話。全戲分作三幕，由同一演員來飾演不同角色，演繹京劇中的各種行當。吳興國一人分飾十角，包括李爾王、弄人、忠臣肯特、大女兒麗娥、二女兒麗甘、三女兒麗雅、瞎子葛羅斯特、私生子愛德華、瘋漢艾德佳，以及吳興國自己。

林萬儀認為值得注意的是，雖然吳興國和張軍的獨腳戲都是改編作品，但不是按照原本的情節順序編演，敘事方式和主題都有新的構思。

李少恩提到羅家英一人分飾多個角色，包括商人、僧侶、公差、靈媒、強盜、武士及武士的妻子，透過現場表演和預先錄影，羅家英自己跟不同角色演對手戲。這種獨特的互動演出方法，有別於粵劇的一般傳統，為觀眾帶來一次相當獨特的欣賞經驗。

羅家英表示，從未看過吳興國等人的獨腳戲，所以沒有受到他們或者其他舞台劇的影響。此次與西九戲曲中心的團隊合作，想到哪段戲哪段唱詞，腦海中就不斷構思，拍攝錄像要用甚麼特寫眼神、甚麼面部表情來配合舞台演出，拿掐程度要務求準確。對於塑造粵劇界獨腳戲來說，這個深思熟慮的階段很重要。

5.2 小劇場與觀眾互動

粵劇獨腳戲《修羅殿》在茶館劇場的演出，也體驗到粵劇製作在時間方面的探索。近數十年來，粵劇演出時間維持在 4 個小時左右，幾乎形成一種傳統模式，正如 2021 年的粵劇《修羅殿》也有 3 個半小時。粵劇獨腳戲《修羅殿》濃縮在 1 個半小時 (90 分鐘) 之內，卻仍舊保留了豐富的內容，以及有效交代了劇情的發展。

李少恩指出茶館劇場 (約 200 個座位) 的空間拉近了演員與觀眾的距離。觀眾可以近距離察看演員的妝扮、動作和表情，而演員也可以感受到近在咫尺的觀眾，他們對整個演出的臨場反應。以粵劇獨腳戲《修羅殿》為例，羅家英在茶館劇場的小舞台上，無論他的關目、唱唸、身段、做手、台步，觀眾可以在近距離欣賞，而羅家英也應該可以在演出過程中更直接感受到觀眾的現場反應。

2016 年 10 月，《我，哈姆雷特》在上海中華藝術宮首演 4 場，400 個座位的劇場，80 分鐘的演出深受觀眾好評。張軍

的《我，哈姆雷特》是先有導演藝術構想，而後與編劇合作一步步磨出劇本。開場和結尾處，哈姆雷特多次使用中英文雙語念白，顯露與別不同的構思。

吳興國用京劇去演繹《李爾在此》，無意去為觀眾製造任何戲劇衝突和懸念。《李爾在此》演出時長約 125 分鐘，包含中場休息 20 分鐘。

羅家英指出粵劇可以運用舞台劇某些手法，去配合傳統戲曲表演，如以「哭相思」、「首板」以及梆簧的音樂過門，就可以轉場景，或者換裝出場。這樣可以緊扣觀眾的情緒，不會讓他們冷卻。

5.3 藝術科技的配合

李少恩認為獨腳戲的演員在演出過程並不孤單，也不是任意而為，而更需要準確掌握演出的時間和節奏，努力配合製作團隊的支援，例如羅家英在這次演出的過程中能夠迅速易容更衣，在化妝服飾的設計和操作方面，支援團隊應該花了不少心思精力。

各式各樣現代藝術元素的運用，包括影像、聲效、燈光、佈景、道具等等，都很大程度上有機地融合在一起。就如這次的舞台設計，嘗試打破一面鏡子的傳統舞台形式，品字形的布幕和底景既扮演了傳統虎度門的作用，也適用作影像的投射、演出區的切割及燈光音效，有效加強舞台的縱深立體，讓演出區的產生寬廣的時空效果。綜觀茶館劇場的各種的聲、光、電效果運用，複雜程度不下於大劇院一個劇團演出的製作。這些創意顯示了粵劇獨腳戲《修羅殿》製作團隊的專業合作成果，也是對傳統粵劇演出的一次良好的探索。

羅家英身兼編、導、演於一身，有效地利用了傳統戲曲的身段和功架，巧妙地配上藝術科技，去成就獨腳戲《修羅殿》。他掌握住整個演出的時間和節奏，又流暢地轉換不同人物。問及羅家英這次成功的因素，他坦言沒有前人的楷模作參考，這次演出全靠自己摸索。羅家英熟悉戲內場口，例如

妻子與丈夫有心理掙扎和衝突時，雙方的反應要怎樣配搭，水袖、做手和身段要怎樣順暢，都要考究一番。

5.4 獨特音樂設計

張敏慧覺得最深印象是譚兆威的音樂設計，使配器變奏與鑼鼓組合的音樂過門、介口接駁，更能帶動相關情景氣氛。

李少恩提出，一眾年青擊樂和旋律樂器的粵劇樂師不僅要現場演奏，也要配合預先的錄影進行同步合奏，這種非傳統的演出方式對粵劇樂師來說是一項鍛煉。擊樂領導麥嘉威對劇中採用的鑼鼓演奏有一些非傳統的編排，例如改編的恐怖鑼鼓，又或是一些非傳統的鑼鼓點，既有效描繪人物的情緒又能適切地烘托出場面的氣氛，從而推動整個劇情的發展。

在音樂設計上，獨腳戲《修羅殿》應用了各式各樣粵劇常用的音樂元素，如梆子二簧，曲牌說唱，以及不同年代的小曲。另一方面，譚兆威專門創作的音樂也豐富了整個演出。他運用了不少半音或多調性的作曲技巧，創作出前奏、背景音樂和主題小曲。根據譚兆威透露，他的主題小曲創作是根據編劇給予的一大篇曲詞來譜寫旋律。他在創作時重視曲詞對劇情表達的重要性，從而譜出適合的曲調樂句。可能是他長期參與粵劇的拍和，聆聽他的小曲旋律線條、樂句劃分及曲詞音律配合，都能夠感覺到一定的傳統粵劇氣息，音樂也有效烘托劇情發展和場面氣氛。

5.5 換裝與場境的調配

羅家英解釋，由於一些演出片段是預先拍攝，影片中兩個女角（妻子、靈媒七姑）的唱段，都由他親自以子喉錄音。考慮到換裝時，舞台上使用的錄像片段，都是依據劇情去編排，表達出戲裡的隱喻或內涵，猶如電影的過場分鏡，連貫起故事的發展。觀眾應該留意舞台上的錄像和音效，嘗試去明白當中隱藏的含意。

周嘉儀認為藉着當代劇場科技的多媒體互動，與螢幕上預錄的對手演戲，配合燈光、音響，不斷切換時、地、人，在懸疑氣氛中自己跟自己鬥戲，成功提煉傳統戲曲精髓。

林萬儀指出戲曲的裝扮普遍比時裝複雜，不過吳興國和張軍演獨腳戲時都會在台上換裝，做法就是在方便更換的鬚、髮、外衣、披風等作調整，而且不必由底到面，由頭到腳都換。人物的性別、個性主要依靠身段動作、聲音的變化來呈現。

另外，她提到獨腳戲《修羅殿》，羅家英每每進入後台換裝，由生轉旦需時頗長，其中一次趁着播放預先錄製的一個片段入後台換，該段時間台上就只有錄像而沒有演員在演；另一次是趁着中場休息 15 分鐘時換。羅家英每次都換全裝。這跟獨腳戲的普遍做法有所不同。

6 總結

跨文化戲曲作品的概念，是一個值得研究的有趣課題，充滿了各種挪用、戲擬、扭曲、顛覆的可能性。將來，討論跨文化改編的意義？編、導、演等主創單位，要如何看待此等創作？表演團體應該採取甚麼策略？這些都可以成為日後，探討跨文化改編所思考，以及論述的要點。

以國際著名的文本／電影，改編成長劇，再進化為獨腳戲，是否持之有效的「創作方程式」呢？獨腳戲頗考驗演出者的個人演技、體力及記憶力，尤其是掌控演出時間和節奏的能力。對於戲曲演員來說，是否一帖「良方妙藥」呢？每位演員的藝術水平都不盡相同，長劇便利演員駕馭專屬行當／角色。若然演員未能在獨腳戲中，一人兼擅多角，是否等同失敗呢？獨腳戲的跨行當演繹，又會否令演員望而生畏呢？

另外，亦可以借鑑中國台灣學者陳芳的論說，審視成功的跨文化改編，應該要達至五個重點：「文化的轉移、保留劇種的特性、情節的增刪、語言的對焦、程式的轉化」，從而完成「戲曲主體性」的表演目的。還有，跨文化改編與演繹的

重點，可能不在於是否貼近原著，而在於改編與演繹後的作品，怎樣立足於自身文化傳統中，同時展現了甚麼樣的構思和創意。

新編粵劇《修羅殿》宣傳海報



獨腳戲《修羅殿》宣傳單張



參考資料

石琪 (2021 年 07 月 21 日)。改編黑澤明名片《羅生門》——《修羅殿》粵劇有新意，石琪影藝談。(臉書專頁：石琪影藝談)

李少恩 (2022 年 12 月 23 日)。大戲小劇場：看羅家英的粵劇獨腳戲《修羅殿》首演，藝術當下。(www.artisticmoments.net/ 表演藝術)

吳政翰 (2020 年 10 月 15 日)。「我」：悲劇的多重視角《李爾在此》，表演藝術評論台。(https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/a711ac99-0feb-47b8-a259-559fe194f49a)

林萬儀 (2022 年 12 月 29 日)。「小劇場粵劇獨腳戲」《修羅殿》評鑑——縱目世界劇場上的獨腳戲，藝術當下。(www.artisticmoments.net/ 表演藝術)

周嘉儀 (2023 年 2 月)：《修羅殿》群演獨演 各有千秋，《戲曲之旅》。

陳芳 (2012)：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，台灣：國立台灣師範大學出版中心。

陳劍梅 (2021 年 11 月 30 日)。緣起緣續《羅生門》——從日本電影到香港粵劇《修羅殿》，灼見名家。(www.master-insight.com/article/35794)

張敏慧 (2021 年 07 月 09 日)。觀眾是審判官，《信報》。(https://www1.hkej.com/dailynews/culture/article/2840813)