

香港教育大學
文化與創意藝術學系

創意藝術與文化(榮譽)文學士及音樂教育(榮譽)學士

畢業論文

粵曲演唱的創意：以《卓文君》為例

指導老師：梁寶華教授

學生姓名：葉梓欣

遞交日期：二零二四年四月八日

目錄

一．撮要	頁 4
二．導論	頁 5
2.1 研究動機	
2.2 研究重點	
三．文獻探討	頁 6
3.1 粵劇板腔音樂演唱原理	頁 6
3.2 創意與創造力理論	頁 8
3.3 梆黃唱腔的創造	頁 9
四．研究方法	頁 11
4.1 文獻分析	
4.2 音樂分析	
五．數據及資料分析	頁 12
5.1 分析對象	頁 12
5.1.1 《卓文君》	
5.1.2 反線中板	
5.1.3 反線二王	
5.1.4 嚴淑芳	
5.1.5 崔妙芝	
5.2 唱段分析	頁 15
5.2.1 反線中板下句	
5.2.1.1 音高	
5.2.1.2 節奏及音型	
5.2.1.3 樂句處理	
5.2.2 反線二王上句	
5.2.2.1 音高	
5.2.2.2 節奏及音型	
5.2.2.3 樂句處理	

六．討論	頁 20
七．結語	頁 21
八．參考書目	頁 22
九．附錄	頁 26

一．撮要

「唱」是粵劇四大元素之首，而梆黃(板腔體)更是粵曲演唱中的靈魂，乃是不可或缺的部分。梆黃的特色是先詞後曲，只有指定結束音並無固定旋律；而演唱者需根據曲詞粵語聲調字音，譜上相應音高，以「依字行腔」方式創作不同旋律及唱腔。而創作過程就是在既定的音樂結構、規格中，展現出無窮的創意，並突顯演唱者的長處；其靈活和自由度正是粵曲最獨特、核心之處。

本研究將先闡釋粵劇板腔音樂演唱原理，及引述有關創意、創造力的概念，再以兩位演唱者嚴淑芳及崔妙芝演繹的《卓文君》為例，比較說明不同粵曲演唱者如何在框架式中靈活運用梆黃格式並作出變化，探討創意及創造力於粵曲演唱設計中的運用及與演唱風格的關係。

二·導論

本研究將集中討論的戲曲劇種是香港、珠江三角洲一帶以至東南亞地區具代表性的傳統表演藝術—粵劇。

2.1 研究動機

筆者從 11 歲起開始學習粵劇，工花旦行當，對粵曲演唱及舞台表演有實際經驗。學習粵劇的過程中，對粵曲演唱箇中原理深感興趣，亦樂於模仿及探索不同流派、類別唱腔的異同；而《卓文君》是子喉獨唱的入門曲之一，歷來有不少唱者也曾演繹此經典曲目，故選擇以此曲為本研究的分析對象。

2.2 研究重點

本研究將圍繞兩大問題開展。

1. 演唱者如何透過發揮創意處理不同唱腔？
2. 唱腔設計的分別如何反映演唱者個人取向及風格？

本文將先整理粵劇梆黃(板腔體)演唱原則，引述有關創意、創造力的概念；並以音樂元素為框架，分析嚴淑芳及崔妙芝演繹的《卓文君》選段，從中比較及說明不同唱者如何運用板腔體格式中的空間設計唱腔變化，探討梆黃演唱的創意以至與個人風格的關係。

三・文獻探討

黎鍵(2010)指出，中國戲曲由來以聲腔定調，一種聲腔便代表一個劇種，並多以此命名¹。粵劇的演唱歷來頗受外來地方戲種及聲腔的影響，例如弋陽腔(高腔)、徽調、秦腔等² (麥嘯霞，1940)，尤以弋陽腔頗為盛行，遠至明朝嘉靖年間已開始使用弋陽腔；及後起源於陝西、山西一帶的梆子腔興起³，與由安徽、湖北一帶傳入的二黃腔⁴(夏野，1959)合流變成「皮黃戲」。

粵劇亦屬於「皮黃戲」一分支，加上廣東地區的民俗技藝及文化、說唱曲藝等，並逐漸形成今日我們所認知的、以廣府話(粵語)演唱的粵劇⁵ (黎鍵，2010)。此奠定了粵劇以梆子、二黃腔定腔的結構，合稱「梆黃」，成為粵劇唱腔音樂體系中不可或缺的部分。

3.1 粵劇板腔音樂演唱原理

陳守仁(2001)表示粵劇的唱腔音樂是複雜而具結構的，中國音樂裏的很多樂種及聲腔都混合其中使用⁶；粵曲唱腔音樂主要分為梆黃體系、曲牌體系及說唱(歌謠)體系三大分支，而本文的研究重點為梆黃演唱的特色及創意。

梆黃又稱「板腔體」或「齊句過門體」，是粵曲獨特的體系結構⁷(陳守仁，

¹ 黎鍵(2010)：《香港粵劇敘論》，香港，三聯書店(香港)有限公司。

² 麥嘯霞(1940)：《廣東戲劇史略》，廣州，廣州市戲曲改革委員會。

³ 夏野(1959)：《戲曲音樂研究》，上海，上海文藝出版社。

⁴ 同註 3。

⁵ 同註 1。

⁶ 陳守仁(2001)：粵劇音樂基本理論初探，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 8-29)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

⁷ 同註 6。

2001)。榮鴻曾(1983)指出，板腔體的結構有五個要素⁸，分別為唱詞文字結構 (Verse structure of text)、結束音(Cadential notes)、音階/線(Mode)、伴奏形式 (Instrumental accompaniment)與唱詞所佔時值及位置(Syllable placement)。一段完整的板腔音樂包括鑼鼓點、引子、唱段(正文)、過門、結束音等等⁹ (廣東省戲劇研究室，1984)。

然而，粵劇唱腔音樂雖是非常靈活，尤其於旋律上；演唱者仍需根據唱詞聲調為原則而進行創作，使唱腔的旋律運作和粵語聲調有密不可分的關係¹⁰ (榮鴻曾，2001)。粵語有「九聲六調」之說，九聲分別為：陰平(1)、陰上(2)、陰去(3)、陽平(4)、陽上(5)、陽去(6)、陰入(7)、中入(8)、陽入(9)¹¹ (黃錫凌，1941)。第七八九聲的調值可分別對應到第一三六聲，即陰平與陰入同調、陰去與中入同調、陽去與陽入同調。因此粵音九聲可組合成六個聲調¹² (何文匯，2021)；而陰平(1)及陽平(4)是屬於平聲字，其餘皆屬於仄聲字。

不同種類的板腔體亦有其共通之處。陳守仁(2001)指出梆黃有上下句之分，上句尾字為仄聲字，下句尾字為平聲字；並以「梅花間竹」式，一上句一下句組成的聯句，逐漸構組成一段板腔體。而一首完整的粵曲須由上句開始、下句結束¹³。

梆黃的特色是先詞後曲，有規定句格及結束音但沒有固定旋律，演唱時可按照格式即興創作及發揮。梆黃的旋律需與粵語「九聲六調」互相配合，因應

⁸ Yung, B. (1983). Creative Process in Cantonese Opera I: The Role of Linguistic Tones. *Ethnomusicology*, 27(1), 29 – 47. <https://doi.org/10.2307/850881>

⁹ 廣東省戲劇研究室編(1984)：《粵劇唱腔音樂概論》，北京，人民音樂社。

¹⁰ 榮鴻曾(2001)：粵劇音樂研究的價值和方法，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 1-6)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

¹¹ 黃錫凌(1941)：《粵音韻彙》，香港，中華書局(香港)有限公司。

¹² 何文匯(2021)：《粵音平仄入門 粵語正音示例》，香港，商務印書館(香港)有限公司。

¹³ 同註 6。

唱詞字音的音高發展。所以，在符合板式及拉腔規則的條件下，演唱者只要知道梆黃的種類及唱詞，不用樂譜都可演唱梆黃¹⁴ (陳守仁，1999)。

同時，「露字」是決定唱詞聲調的標準，即唱詞是否能根據聲調讀得準確、發音咬字清晰，使聽眾可以清清楚楚地聽出每一個字；而粵語一字多音、一字多義，同音字亦多¹⁵(陳卓瑩，1977)；如出現「拗音」的情況，例如咬字不準確、發錯音或旋律走向與唱詞聲調不諧和等，令聽眾不能清楚接收字面意思從而感受曲情，亦妨礙角色人物表達¹⁶(鄧兆華，2001)。

3.2 創意與創造力理論

板腔音樂的特色是先詞後曲，依照格式在框架中即興創作。所以，發揮創意和創造力就顯得相對重要，是設計唱腔的關鍵。首先，就要先了解創意和創造力是甚麼。

有學者認為，創意是「創作與眾不同、高品質及合適作品的能力」¹⁷ (The ability to produce work that is novel, high in quality and appropriate) (Sternberg, Kaufman & Pretz, 2002)。Runco 及 Jaeger (2012)則表示「原創很重要，但必須與恰當性取得平衡」¹⁸ (Originality is vital, but must be balanced with fit and appropriateness)。兩者分別從創意的定義和運用加以闡釋，大抵都強調原創的重要性，並需要平衡實際情況。

¹⁴ 陳守仁(1999)：《香港粵劇導論》，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

¹⁵ 陳卓瑩(1977)：《粵曲寫作與唱法研究》，香港，百靈出版社。

¹⁶ 鄧兆華(2001)：粵曲板腔唱詞聲調與唱音旋律關係初探，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 32-53)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

¹⁷ Sternberg, R. J., Kaufman, J.C. & Pretz, J.E. (2002). *The Creativity Conundrum*. Psychology Press.

¹⁸ Runco, M.A. & Jaeger, G.J. (2012). The Standard Definition of Creativity, *Creativity Research Journal*, 24 (1): pp. 92–96, doi:10.1080/10400419.2012.650092

毛連塏等(2005)表示，每人與生俱來都擁有創意及創造力，不以有或無區分，而是強與弱的分別，以及如何將其好好運用並加以發展¹⁹。然而，創意及創造力需要在一定的基礎上使用；原創並不等於「由零開始」、「無中生有」，而是有意識的推陳出新，透過經驗累積，在現有成果上組合及改良。

有部份基礎的創意理論，亦嘗試闡述及說明創造力相關的概念。例如 Rhodes (1961)提出的「創意四 P 理論」，四 P 分別是指 Person(創造者的人格特質)，Process(創造者的思考及心路歷程)，Product(產品/成果)及 Place(文化及環境/外界的影響)，四方面歸納出構成創造力的重要因素²⁰。

Carroll(1968)亦曾引用 Guilford(1959)的智力結構理論(Structure of Intellect Model)²¹，剖析創造力的形成。他表示人的智力應由運作、內容、成果三大因素組成；而運作一項包括發散思考、聚合思考、認知、記憶和評價；其中發散思考的特性就與創造力息息相關。發散思考的特點有流暢(能不斷產生大量而具邏輯性的意念)、原創性(產生獨特的意念)及變通(能隨時轉變思考的路向)，正是創造力的核心。

3.3 梆黃唱腔的創造

行腔或稱「拉腔」，是粵曲演唱中的重要部分，作用是延續曲詞並表達演唱感情²²（嚴觀發，2010）。

¹⁹ 毛連塏、郭有遙、陳龍安和林幸台(2005)：《創造力研究》，台北，心理出版社股份有限公司。

²⁰ Rhodes, M. (1961). An Analysis of Creativity. In S.G. Isaksen (Ed), *Frontiers of Creativity Research* (pp. 216-222). Bearly Limited.

²¹ Carroll, John B. (1968). Reviews : Guilford, J. P. *The Nature of Human Intelligence*. *American Educational Research Journal*. 5(2), 249-256.

²² 嚴觀發(2010)：《嚴觀發粵曲作品及其演唱提示》，香港，新青藝術學院。

著名粵劇音樂家王粵生表示：「粵曲可以從歌詞裏找唱腔，主要是在曲詞文字裏找出『腔』來」²³。意思是，演唱者需根據粵語聲調字音為唱詞(文字)譜上相應音高，而這些「樂音」一連串出現而構成旋律，稱為「腔」；這個演唱方法就是「依字行腔」。

在「依字行腔」外，粵曲演唱亦有「問字取腔」的習慣；即一字唱多音時，會取唱詞字尾的韻母（稱為「發口」）用作拉腔²⁴（粵劇課程發展實驗小組，2004）。「問字取腔」並非必要條件，因應唱詞字尾聲調或演唱者喜好等因素，也可轉換「發口」拉腔；例如唱詞尾字為入聲字時，因入聲字發音短促的特性，難以延長韻母拉腔，多會轉換發口。

行腔除「依字」符合字音而唱得準確，再進一步的就是能唱得好。嚴觀發(2010)亦提出三種主要的唱腔潤飾技巧²⁵。演唱者往往會於行腔中加以技巧的發揮，能增加唱腔的藝術價值，突顯演唱者的創意，亦是建立個人演唱風格的手段。第一類為裝飾音，例如「倚音」、「顫音」；第二類為調動音符時值，例如「附點」等；第三類為樂句中加入適當連貫或停頓，例如「休止符」等。

而好的唱腔亦有其定義。紅線女(1962)認為，好的唱腔應是「字正腔圓」，即露字、不能拗音，務求準確傳達曲詞意思；兼唱得圓潤順滑而有美感。唱腔更須根據自身條件出發而設計²⁶，選擇不同的元素例如節奏、音色、感情處理等並作出變化，尋找適合自己的演唱法，才能追求更高的藝術價值。

²³ 王粵生(1986)：粵曲板腔撰曲與小曲填詞，輯於黎鍵編《香港粵劇口述史》，(1993，頁113-121)，香港，三聯書店(香港)有限公司。

²⁴ 粵劇課程發展實驗小組(2004)：《粵劇合土上》，香港，香港特別行政區教育統籌局。

²⁵ 同註22。

²⁶ 紅線女(1962)：談粵劇唱功，輯於中國戲曲學院研究所編《戲曲演員演唱及創腔經驗》，(頁36-42)，北京，音樂出版社。

四・研究方法

本文使用的研究方法主要有：文獻分析及音樂分析。

4.1 文獻分析

文獻分析主要是書籍、論文、曲本等。透過研究文本，可以淺談粵劇梆黃演唱原則、整理創意及創造力相關的理論，為文章後半部定下基礎，以此探討粵曲演唱中發揮創意的方法及空間，更嘗試討論粵曲演唱創意與演唱者個人風格的關係。

4.2 音樂分析

音樂分析包括聆聽演唱錄音，並以五線譜進行譯譜記錄。此部分會以粵曲《卓文君》的梆黃選段一反線中板、反線二王為研究對象，並以嚴淑芳及崔妙芝的演繹版本作分析。兩位演唱者對同一粵曲選段唱腔處理各有分別，可以根據自身條件或配合劇情而作出調動、進行創作。分析部分會以音樂元素為框架，通過譯譜記錄，比較兩個版本對相同曲式的演繹異同，可以淺析演唱者的演繹創意。

然而，以下的譯譜記錄，並非絕對準確，不能完全以五線譜慣用的「規範式」記譜視之；因粵曲演唱者是以「口傳心授/受」的方式學習樂曲²⁷，曲譜只是曲詞、唱段意念的載體，並為全曲提供架構，演唱者事實上有很大演繹彈性及變化空間。下列部分會以五線譜作記錄，是希望以較劃一而大眾普遍能閱

²⁷ 同註 6。

讀的記譜法作媒介，方便研究及分析數據之用。

五・數據及資料分析

5.1 分析對象

5.1.1 《卓文君》

《卓文君》由譚惜萍撰曲，為粵曲子喉獨唱入門曲目之一²⁸(葉世雄，2023a)。全曲唱段結構為〈白頭吟〉→ 反線中板 → 〈秋江別〉→ 浪白 → 〈秋江別〉→ 浪白 → 反線二王 → 〈螺黛〉→ 滾花。

本研究分析重點為曲中的梆黃選段—反線中板及反線二王。

5.1.2 反線中板

「反線中板」即以反線演唱的梆子中板，是梆子腔中很常見的曲式；反線大約為 G 調，其音階對照如下：

工尺譜	合	士	乙	上	尺	工	反	六	五	𠂔	生
簡譜	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	7	ī
唱名	s,	l,	t,	d	r	m	f	s	l	t	d'
音名	D	E	F#	G	A	B	C	D	E	F#	G

²⁸ 葉世雄 (2023.2.5)：卓文君金爐翠煙思郎歸（上），《文匯報》，頁 A12。
<https://www.wenweipo.com/a/202302/05/AP63dec1d9e4b0ce76caa80379.html>

其板式是「一板一叮」²⁹，大約等於古典音樂的 2/4 拍。反線中板可分為七字句及十字句兩種，平子喉結句音都是相同的；上句收「六」音，下句收「上」音³⁰(陳卓瑩，1984)。反線中板有說由名伶上海妹所創，第一次出現於她與薛覺先合唱的名曲《嫣然一笑》中³¹(盧家熾，1992)。

5.1.3 反線二王

反線二王全名為「反線二王慢板」，屬於二黃腔中的一類，亦以反線演唱。陳卓瑩(1953)指反線二王十字為一句，一句分四頓，句尾多有長的拉腔³²；演唱者多會利用拉長腔位置，設計具個人特色的唱腔。

其板式是「一板三叮」，大約等於古典音樂的 4/4 拍。反線二王平子喉結句音是一樣的；上句收「上」音，下句收「合」或「尺」音³³ (陳卓瑩，1953)。

5.1.4 嚴淑芳

梁以忠先生(1905-1974)為一代粵劇演唱家及粵樂演奏家，並創立「梁派」專研唱腔，其唱腔設計獨特而跌宕有致³⁴(李天弼，2009)；嚴淑芳則是梁氏學生之一。嚴淑芳上承「梁派」的特點，並不時根據個人聲線及天賦條件自度唱腔³⁵(陳志梅，2008)，有「抒情歌后」之稱。《卓文君》即為其原唱曲目之一。

²⁹ 粵曲中，「板」即重拍而「叮」為弱拍。

³⁰ 陳卓瑩(1984)：《粵曲寫唱常識（上冊）》，中國，花城出版社。

³¹ 盧家熾(1992)：粵曲唱腔漫談(二)，輯於黎鍵編《香港粵劇口述史》，(1993，頁 133-141)，香港，三聯書店(香港)有限公司。

³² 陳卓瑩(1953)：《粵曲寫唱常識（續集）》，中國，南方通俗出版社。

³³ 同註 31。

³⁴ 李天弼(2009)：《粵曲腔韻探微》，香港，繆思坊有限公司。

³⁵ 陳志梅(2008)：白雪仙、李寶瑩、嚴淑芳聲腔初探，輯於周仕深、鄭寧恩編《粵劇國際研討

嚴淑芳的唱腔看似簡單，「平易自然」是她唱腔的寫照³⁶(葉世雄，2023b)。其演唱多用中低音域，吐字清晰之外，亦能透徹表達曲中感情，唱腔幽怨、委婉，具滄桑韻味而帶輕微沙啞，辨識度十分高。

5.1.5 崔妙芝

粵劇名伶芳艷芬有「花旦王」之稱，擅長演繹苦情、逆來順受、溫柔的女性形象³⁷(岳清，2008)；其唱腔稱為「芳腔」，特點是音色稍朦朧而帶有鼻音，高音不刺耳，風格著重抒情線條美³⁸(周仕深，2008)；「反線二王」則為「芳腔」常用板式之一，是後輩學習子喉演唱的楷模。

而崔妙芝活躍於 1950 至 60 年代，雖未正式從師學藝，卻是「芳腔」標誌性繼承者之一，與李寶瑩等並稱為最具「芳腔」神韻的演唱者³⁹(李少恩，2011)。李少恩(2011)亦指出約於 1950 年代，因應市場需求，唱片公司會「力捧」一些唱腔神似粵劇唱家的新人，並將唱家名字加上「新」、「小」等稱號；崔妙芝就被稱為「小芳艷芬」⁴⁰。

關於崔妙芝的生平資料不多，她的作品以翻唱及灌錄「芳腔」曲目唱片為主，唱粵曲之餘也兼唱粵語流行曲。近年崔妙芝的學生為她開設「芳腔天地崔

會論文集 (上)》，(2008，頁 137-146)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

³⁶ 葉世雄 (2023. 4. 16)：斷腸人愁對霜天月，《文匯報》，頁 B4。

<https://www.wenweipo.com/a/202304/16/AP643b0a07e4b08b849145b2a3.html>

³⁷ 岳清(2008)：《新艷陽傳奇》，香港，樂清傳播。

³⁸ 周仕深(2008)：芳腔賞析：芳艷芬的反線二黃慢板及反線梆子中板唱腔分析，輯於岳清《新艷陽傳奇》，(2008，頁 173-189)，香港，樂清傳播。

³⁹ 李少恩(2011)：《芳艷芬粵劇的歷史與社會研究》，香港，香港中文大學博士論文。

⁴⁰ 同註 38。

妙芝」網頁，收錄她曾演繹的不同歌曲，《卓文君》就是其中一首⁴¹(阿立粵曲天地，2012)。

5.2 唱段分析

以下唱段分析部分，會以音樂元素設定框架，例如音高、節奏、音型、樂句處理等，嘗試從不同角度分析嚴淑芳及崔妙芝演繹的《卓文君》選段。

5.2.1 反線中板下句

本節將輯錄曲中的反線中板下句「願嫁瘦腰郎，鴛鴦同比翼，食貧無所怨，賣酒為療窮」為分析對象。

5.2.1.1 音高

首先，音高方面，如圖 1 所示，分別以橙色及藍色圓圈標出兩人演唱的最高及最低音。嚴淑芳演唱此句的音高範圍介乎 B3-D5 之間，而崔妙芝就介乎 D4-G5 之間。嚴淑芳似乎較傾向使用中低音音區演唱，亦符合前文所述她幽怨滄桑、委婉的唱腔特色；崔妙芝的演唱音域則比嚴氏稍高。

⁴¹ 阿立粵曲天地(2012)：芳腔天地崔妙芝，<http://ahlap.com/TMC/TMC.htm>，檢索日期：2024.2.6

圖 1：反線中板下句音高比較

5.2.1.2 節奏及音型

其次，兩位演唱者亦於音型及節奏中作出選擇及變化。

圖 2：搶拍的使用

如圖 2 藍色方框所示，在崔妙芝的演繹中，「腰」字搶先唱出，使本來在正叮演唱(可參照嚴淑芳唱腔)的「腰」字變為底叮⁴²，提早於前一板四分三拍唱

⁴² 粵曲中，如果「叮」落在沒有唱詞的部分即稱為「底叮」；「板」亦如此類推。圖 2 中第四小節第一拍為原來「叮」位。

出。這俗稱「罇叮」/「偷叮」唱法，能為拉腔提供空間及營造變化跌宕感覺，是芳腔常用演唱手段之一⁴³(周仕深，2008)。

Figure 3 shows a musical score comparing the vocal styles of Yan Shu Fang (嚴淑芳) and Cui Miao Zhi (崔妙芝). The score is in 2/4 time with a tempo of 60. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line for Yan Shu Fang and a piano accompaniment line for Cui Miao Zhi. The lyrics are in traditional Chinese. The first system covers measures 1-7, the second covers measures 8-12, and the third covers measures 13-16. The lyrics are: '願嫁瘦腰郎 (呀)', '鴛鴦同比翼 食貧無所怨', and '賣酒為療窮 (呀)'.

圖 3：反線中板下句音型及節奏比較

圖 3 亦指出嚴淑芳唱腔的音型以八分音符為主，附點節奏較少，只出現 4 次。而崔妙芝唱腔的音型則以十六分音符為主，共出現 9 組，附點節奏相對較多，出現了 10 次。

5.2.1.3 樂句處理

另外，如圖 3 所示，嚴淑芳樂句停頓位置相對較多，樂句平實自然而簡潔。崔妙芝的演繹中，樂句的表達相對較連貫、流暢，節奏豐富而細密，應是基於她著重線條美、抒情感覺的演唱風格。

⁴³ 同註 37。

5.2.2 反線二王上句

而本節將輯錄曲中的反線二王上句第二頓「諳盡孤眠味」為分析對象。頓尾亦包含反線二王標誌性的長拉腔，是設計並發揮演唱創意的機會。

5.2.2.1 音高

圖 4：反線二王上句第二頓音高比較

首先，音高方面，如圖 4 所示，嚴淑芳演唱此句的音高範圍介乎 D4-G5 之間，而崔妙芝就介乎 E4-G5 之間。在於此演唱選段，兩位演唱者所選取的音高範圍相差無幾，嚴淑芳只稍低一點點。

5.2.2.2 節奏及音型

The image shows a musical score comparing the vocal styles of two performers, Yan Shu Fang (嚴淑芳) and Cui Zhao Zhi (崔妙芝), in the context of a 'Fan Xian' (反線) piece. The score is presented in three systems, each with two staves. The top staff of each system is for Yan Shu Fang, and the bottom staff is for Cui Zhao Zhi. The lyrics are '諳 盡 孤 眠 味' (ān jìn gū mián wèi). The first system shows the initial notes with phonetic annotations '(a)' for Yan and '(ei)' for Cui. The second system shows a more complex, rapid melodic line for Cui. The third system shows the continuation of the melody. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the differences in their vocal phrasing and rhythm.

圖 5：反線二王上句第二頓音型及節奏比較

圖 5 指出嚴淑芳唱腔的音型以十六分音符為主，附點節奏較少。而崔妙芝唱腔的音型則以三十二分音符為主，偶見六十四分音符，音符非常連貫密集。

5.2.2.3 樂句處理

在反線二王長腔部分，亦可一窺兩位演唱者對樂句處理的取態。嚴淑芳樂句的停頓位置相對較多，長腔前半段旋律徘徊在中低音區，於拉腔尾端的旋律動向向上攀升，並以高音收結。崔妙芝則著重其拉腔線條，音符非常多，細密而相對花巧，幾乎未能記錄其呼吸換氣位置。

如前文所述，二人亦有不同的拉腔「發口」。尾字「味」的拼音為 mei6；嚴淑芳於此處轉換發口，以「a」拉腔。崔妙芝則傾向「問字取腔」，保留韻母「ei」拉長腔。

六・討論

	音高範圍	節奏	樂句處理	所對應之個人特色
嚴淑芳	低至中音區	少用附點音	停頓位較多，簡潔	滄桑幽怨韻味
崔妙芝	中至高音區	多用附點音	樂句連貫豐富	著重抒情線條美

經過唱段比較及分析，上列表格嘗試總結嚴淑芳及崔妙芝對唱腔設計的異同，及與她們個人演唱特色的聯繫。總括而言，兩位演唱者遵守板腔體格式並善用其中的創作空間；也可以因應其個人喜好、聲音條件等因素，設計出適合自己的、標誌性的唱法。二人都能符合對於好唱腔的定義：「有美感，字正腔圓，根據自身條件出發而設計」⁴⁴(紅線女，1962)。另外，兩位演唱者的創作成果(唱腔)能做到流暢而具變化，是富有創造力的表現⁴⁵；亦可說是擁有各自所屬的演唱風格。

對於創意的定義和運用，筆者認同「原創非常重要，並需要平衡實際情況」的論說。筆者認為創意的意義是善用發揮創意空間，在框架內以最大限度創作，而並非完全自創出新的原則。創意需要在基礎及傳統上累積、建立，配合個人經驗、靈感等，並須考慮其可行性，是在現有的成品上精益求精的過程。

以上討論亦延伸至演唱者如何建立個人演唱風格的思考。例如舊時粵劇多見師徒制，徒弟及學生跟隨師傅生活並學習演戲。在此情況下，徒弟又是否一

⁴⁴ 同註 26。

⁴⁵ 同註 21。

定以模仿師傅的唱腔為主？徒弟又會否別出機杼，尋找屬於自己的演唱方式？又以本文的研究對象為例，《卓文君》原唱者嚴淑芳，可說是「無中生有」的個案，因她是第一位演繹此曲的唱家，並無可參照、模仿的楷模。而崔妙芝則可說是「推陳出新」的例子，從前人的基礎上，參考並創造其個人唱法。創造唱腔的動機，可能是希望改良現存成果，更甚的是希望超越前人，脫出桎梏，創出屬於自己的流派。

七·結語

本研究嘗試以唱段分析的方法，淺談梆黃演唱的創意以至與個人風格的關係。然而，上述分析亦有其限制。

以五線譜譯曲，並不能對工尺譜作絕對準確的記錄。在音高方面，因粵曲工尺譜中的「乙」、「反」兩音並非固定音，不能以古典音樂常用的「十二平均律」為依據，譯譜時只能記錄至最接近的音高。又如演唱時的呼吸、換氣等位置十分短促，並不能準確至五線譜時值計算。

總而言之，唱腔的設計多是因應演唱者喜好及聲音條件等因素決定，並沒有對錯之分，只是演唱者個人選擇。而唱腔的創作是應該受到鼓勵；唱者可多以前人經驗為前提，在有限的框架中尋找更多不同的可能性，以期發掘更大的創作空間。畢竟，不害怕犯錯、失敗，不斷的創作及嘗試，就是建立個人演唱風格的必要元素。

八・參考書目

中文資料

書籍

陳守仁(1999)：《香港粵劇導論》，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

陳卓瑩(1953)：《粵曲寫唱常識（續集）》，中國，南方通俗出版社。

陳卓瑩(1977)：《粵曲寫作與唱法研究》，香港，百靈出版社。

陳卓瑩(1984)：《粵曲寫唱常識（上冊）》，中國，花城出版社。

廣東省戲劇研究室編(1984)：《粵劇唱腔音樂概論》，北京，人民音樂社。

何文匯(2021)：《粵音平仄入門 粵語正音示例》，香港，商務印書館(香港)有限公司。

黃錫凌(1941)：《粵音韻彙》，香港，中華書局(香港)有限公司。

李天弼(2009)：《粵曲腔韻探微》，香港，繆思坊有限公司。

黎鍵(2010)：《香港粵劇敘論》，香港，三聯書店(香港)有限公司。

麥嘯霞(1940)：《廣東戲劇史略》，廣州，廣州市戲曲改革委員會。

毛連塹、郭有遙、陳龍安和林幸台(2005)：《創造力研究》，台北，心理出版社股份有限公司。

夏野(1959)：《戲曲音樂研究》，上海，上海文藝出版社。

嚴觀發(2010)：《嚴觀發粵曲作品及其演唱提示》，香港，新青藝術學院。

粵劇課程發展實驗小組(2004)：《粵劇合土上》，香港，香港特別行政區教育統籌局。

岳清(2008)：《新艷陽傳奇》，香港，樂清傳播。

章節

陳守仁(2001)：粵劇音樂基本理論初探，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 8-29)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

陳志梅(2008)：白雪仙、李寶瑩、嚴淑芳聲腔初探，輯於周仕深、鄭寧恩編《粵劇國際研討會論文集 (上)》，(2008，頁 137-146)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

鄧兆華(2001)：粵曲板腔唱詞聲調與唱音旋律關係初探，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 32-53)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

紅線女(1962)：談粵劇唱功，輯於中國戲曲學院研究所編《戲曲演員演唱及創腔經驗》，(頁 36-42)，北京，音樂出版社。

盧家熾(1992)：粵曲唱腔漫談(二)，輯於黎鍵編《香港粵劇口述史》，(1993，頁 133-141)，香港，三聯書店(香港)有限公司。

王粵生(1986)：粵曲板腔撰曲與小曲填詞，輯於黎鍵編《香港粵劇口述史》，

(1993，頁 113-121)，香港，三聯書店(香港)有限公司。

榮鴻曾(2001)：粵劇音樂研究的價值和方法，輯於陳守仁編《粵劇音樂的探討》，(頁 1-

6)，香港，香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。

周仕深(2008)：芳腔賞析：芳艷芬的反線二黃慢板及反線梆子中板唱腔分析，輯於岳清

《新艷陽傳奇》，(2008，頁 173-189)，香港，樂清傳播。

專欄文章

葉世雄 (2023.2.5)：卓文君金爐翠煙思郎歸（上），《文匯報》，頁 A12。

<https://www.wenweipo.com/a/202302/05/AP63dec1d9e4b0ce76caa80379.html>

葉世雄 (2023.4.16)：斷腸人愁對霜天月，《文匯報》，頁 B4。

<https://www.wenweipo.com/a/202304/16/AP643b0a07e4b08b849145b2a3.html>

學位論文

李少恩(2011)：《芳艷芬粵劇的歷史與社會研究》，香港，香港中文大學博士論文。

其他

阿立粵曲天地(2012)：芳腔天地崔妙芝，<http://ahlap.com/TMC/TMC.htm>，檢索日期：

2024.2.6

英文資料

書籍

Sternberg, R. J. , Kaufman, J.C. & Pretz, J.E. (2002). The Creativity Conundrum. Psychology Press.

章節

Rhodes, M. (1961).An Analysis of Creativity. In S.G. Isaksen (Ed), Frontiers of Creativity Research (pp. 216-222). Bearly Limited.

期刊文章

Carroll, John B. (1968). Reviews : Guilford, J. P. The Nature of Human Intelligence. American Educational Research Journal. 5(2), 249 – 256.

Runco, M.A. & Jaeger, G.J. (2012). The Standard Definition of Creativity, Creativity Research Journal, 24 (1), 92 – 96. doi:10.1080/10400419.2012.650092

Yung, B. (1983). Creative Process in Cantonese Opera I: The Role of Linguistic Tones. Ethnomusicology, 27(1), 29 – 47. <https://doi.org/10.2307/850881>

九·附錄：《卓文君》全曲曲詞

《卓文君》 撰曲：譚惜萍

(反線白頭吟)

織腰瘦損朝晚望歸鴻，獨數寒更孤衾凍，
金爐翠煙冷，低徊思往事明月中，惜分飛恩愛斷送，
憶送君、送君上京後，有夢也朦朧

(反線中板)

猶記元夜燦花燈，佢輕掃七弦琴，
一曲鳳求凰，逗得春心動；
願嫁瘦腰郎，鴛鴦同比翼，
食貧無所怨，賣酒為療窮。
送郎上京師，雁塔望題名，
百計備行裝，典了釵頭鳳；

(直轉秋江別)

為怕情易變，牽衣致囑淚眼惺忪，

(浪白)

一曲驪歌，數聲鳳笛，正是生離甚於死別，能不黯然魂銷呢，
真係怕見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯

(接唱)

未暖龍鳳配，情芽又向離別種，

無端遽驚鴛鴦夢，
 唉山川隔開萬里各西東，
 怨碧翁，寸心暗悲痛，
 今宵怕看半彎冷月似雕弓，
 嘆聲青鬢白，妙人漸老，
 思君想君，不見淚染鮫綃夜夜紅

(反線二王板面浪白)

一別經年，幾回腸斷，試問何日得再諧鴛夢，故燕重歸呢？

(反線二王)

瘦影疏簾間，乍驚憔悴，何以我腰似楚弓。
 衣薄怯秋風，諳盡孤眠味，
 只為一念憐才，悔將情苗錯種；
 盼得秋闈開，姓名題雁塔，藍袍染了狀元紅。
 倦鳥不知還，一任花落隨流，負了當年愛寵；

(直轉正線螺黛)

徒說舊情濃，如今冰般凍，
 休再誇，雲鬢鏡中丹頰融，
 付秋風、付秋風，愁根帶淚種，難將相思送

(滾花)

只落得花顏憔悴，秋水望窮。