



香港教育大學
The Education University
of Hong Kong

25
EdUHK

粵劇與傳統音樂傳承 國際論壇 2019

論文集

合辦 Co-organized by



粵劇傳承研究中心
RESEARCH CENTRE FOR TRANSMISSION OF
CANTONESE OPERA



Department of Cultural and Creative Arts
文化與創意藝術學系

戲曲中心

Xiqu Centre

wesHKowloon 西九文化區

**粵劇與傳統音樂傳承
國際論壇 2019**

論文集

目錄

書名：粵劇與傳統音樂傳承國際論壇 2019 論文集

編者：梁寶華

出版：香港教育大學文化與創意藝術學系
香港教育大學粵劇傳承研究中心

網站：<https://www.eduhk.hk/rctco/index.php>

地址：香港新界大埔露屏路十號

設計承印：翹色印刷有限公司

出版日期：2020 年 4 月初版，香港

印數：300 本

ISBN：978-988-79103-2-9

© 香港教育大學 2020

版權所有 不得翻印



粵劇傳承研究中心 網站



9 789887 910329

- 1 | 楊偉誠博士 序
- 2 | 鍾珍珍女士 序
- 3 | 梁寶華教授 前言

粵劇與傳統音樂的專業訓練

- 6 | 圓桌討論（一）：兒童粵劇團的營運
主持：吳國偉博士
嘉賓：劉惠鳴女士 / 任梓鈿女士 / 王侯偉先生
- 24 | 圓桌討論（二）：專業演員的培養
主持：梁寶華教授
嘉賓：李奇峰先生 / 阮兆輝先生 / 尹飛燕女士 / 劉國瑛先生

粵劇與傳統音樂的學校教育

- 58 | 如何透過高中音樂課程讓學生欣賞及認識粵劇
—— 甘貽芳女士
- 64 | 文化氛圍與科技發展：粵劇普及教育的思考
—— 李少恩博士
- 74 | 互聯網時代的粵劇教育：從有關粵劇的錯誤觀念說起
—— 林萬儀女士
- 84 | 電影對粵劇教育和傳承的貢獻：《十年一覺揚州夢》保存的唱腔和排場
—— 陳守仁教授
- 94 | 探討在大專課程引介粵劇與香港音聲環境的角度
—— 鄭寧恩博士

序 (一)

粵劇與傳統音樂的本土及社區傳承

- 108  承傳傳統曲藝的責任：一個粵曲撰曲人的觀點
—— 方文正先生
- 116  為在地環境制定的演出：九十年代香港廟街粵曲曲檔狀況
—— 林詠璋博士
- 124  傳統粵劇保護傳承的時代責任和思考
—— 倪惠英女士
- 130  試探粵劇唱腔美的“基因”
—— 沈秉和先生、黃靜珊女士
- 140  現代傳統音樂傳承的趨勢和發展：以香港粵劇為例
—— 梁寶華教授

粵劇與傳統音樂的國際傳播

- 150  海外粵劇的傳承
—— 戴淑茵博士
- 158  華夏樂府行動計畫的構想與實踐探索
—— 謝嘉幸教授
- 168  跨洋粵劇與古巴戲臺
—— 魏時煜博士
- 178  傳承天主教聖樂的足跡
—— 蘇明村博士

- 186 | 合辦機構簡介
- 187 | 鳴謝
- 189 | 講者 / 作者
- 192 | 活動花絮

戲曲是中國文化內涵極為豐富的傳統表演藝術。西九文化區戲曲中心作為文化區內首個重點項目，自 2019 年 1 月份開幕後，除提供優質場地服務之外，更肩負傳承、弘揚戲曲文化的使命。

適逢 2019 年是粵劇獲聯合國教科文組織納入《人類非物質文化遺產代表作名錄》10 周年，我們在 9 月至 12 月期間舉辦多項慶祝節目及活動，包括演出、講座、展覽及研討會。十分高興能看到戲曲中心與香港教育大學粵劇傳承研究中心合辦今次為期兩天的「粵劇與傳統音樂傳承國際論壇」，讓一眾業界前輩與專家、學者聚首熱烈交流，一同致力推動粵劇傳承。

謹此祝願香港教育大學粵劇傳承研究中心及戲曲中心日後合作無間，攜手推動粵劇發展，綻放華彩。

西九文化區戲曲中心顧問小組主席

楊偉誠博士

2020 年 3 月

序 (一)

戲曲中心自 2012 年已經積極研究、學習、試驗不同的演出及合作方向，在 2013-2015 年間曾舉辦五次《戲曲中心講座系列》，幸獲多間大專院校支持及提供寶貴意見。去年是戲曲中心開幕及粵劇獲聯合國教科文組織納入《人類非物質文化遺產代表作名錄》十周年，戲曲中心亦舉辦及支持了多項活動。香港教育大學粵劇傳承研究中心一向都是西九文化區戲曲中心的合作伙伴，我們很高興在粵劇申遺十周年的重要時刻攜手合辦「粵劇與傳統音樂傳承國際論壇 2019」，是次邀請了多位學者、專家來作討論、交流，對戲曲傳承、教育及發展作出深入探討，相信論壇的成果定必對日後粵劇發展帶來的正面影響。

戲曲中心希望能與香港教育大學繼續合作，並肩推動、發揚、研究粵劇的多方可能，與學術界、業界前輩、友好共同開創新天地。

西九文化區表演藝術主管（戲曲）
鍾珍珍女士
2020 年 3 月

前言

香港教育大學粵劇傳承研究中心、教大文化與創意藝術學系，與香港西九文化區戲曲中心，於 2019 年 12 月合辦「粵劇及傳統音樂傳承國際論壇 2019」。2019 年是粵劇成為聯合國教科文組織的人類非物質文化遺產十周年，亦是香港教育大學成立 25 周年，在這個時候舉辦這個國際論壇，別具意義。

教大粵劇傳承研究中心在 2018 年五月正式成立，主要目標在推廣粵劇的教育、傳承和研究工作。2019 年六月，我們在戲曲中心舉辦了一場粵劇和一場粵曲晚會，成功地與香港的專業和業餘粵劇界、粵曲界和老中青三代結上台緣，並獲得社會各界的認同和支持。

建基於此，我們再接再厲，與西九文化區戲曲中心合辦國際論壇。本次論壇的重點在於「傳承」，我們是專注教育的大學，所以我們有責任致力於粵劇的教育和傳承研究。本書乃論壇中大部分講者的文章結集，旨在公開發表各位演講嘉賓和學者在為期兩天的論壇中所發表的研究成果。

傳承的意義其實頗為寬廣，可以包括由上一代的大老倌把藝術傳給年輕演員，包括由專業演員把藝術傳授予業餘愛好者，包括學者從事研究工作並把知識和學問傳播到社會各階層甚至海外，包括學校教師引導中小學生學習和欣賞粵劇，也包括粵劇導師開辦社區的粵劇興趣班和劇團。建基於此，本次論壇有四個主題，包括粵劇在專業訓練、學校教育、本土社區的傳承，和國際傳播。另外，世界各國都正在面對他們各自的傳統音樂傳承的問題，我們希望把傳統音樂的傳承問題與國際和內地的學者一起探討，希望可以透過交流對話，產生一些新的觀點。

成功舉辦論壇及出版論文集有賴多個團體和個別人士的大力協助和支持。本人衷心感謝粵劇發展基金贊助論壇及出版論文集，感謝西九戲曲中心借出場地，感謝楊偉誠博士蒞臨主禮及為本書作序，感謝戲曲中心鍾珍珍女士為本書作序，感謝所有應邀演講的嘉賓惠賜文稿，感謝何成邦博士協助編輯，以上各位的參與和貢獻令這次論壇圓滿成功。

香港教育大學粵劇傳承研究中心總監
梁寶華



粵劇與傳統音樂 的專業訓練

圓桌討論 (一) 兒童粵劇團 的營運

主持：吳國偉 博士

嘉賓：劉惠鳴 女士

任梓鈞 女士

王侯偉 先生

講者簡介

吳國偉博士

先後於香港大學、日本的國際基督教大學及澳大利亞的悉尼大學畢業。現職為香港教育大學文化與創意藝術學系講師，講授西方音樂史、中國音樂、香港音樂和世界音樂。吳博士的研究主要關於中國樂調的理論及唐代俗樂在日本的承傳，對日本記載唐樂的古樂譜尤感興趣。

劉惠鳴女士

香港著名粵劇女文武生、及著名資深兒童粵劇導師，多年參與香港及海外粵劇推廣活動，由 2004 年開始十多年一直每星期為加拿大電台粵劇節目擔任越洋嘉賓主持。曾多次獲中聯辦邀請前往西安、華東及北京等地作交流訪問，代表「香港八和會館」及「香港藝術發展局」出席學術交流講座，包括「兩岸四地中國戲曲藝術傳統傳承與發展北京論壇」及「粵劇創造力國際研討會」。

劉氏擔任多年香港八和會館理事、香港粵劇演員會理事長及八和粵劇學院委員，2013 年及 2019 年獲選兩屆「香港藝術發展局之戲曲範疇代表」，同時曾擔任過七年「粵劇發展諮詢委員會」委員，積極參與公職事務。於 2003 年獲香港藝術發展局頒發首屆「藝術新進獎」，2009 至今多次於美加演出，獲官方頒贈多項獎狀，2019 年獲香港藝術發展局頒發「藝術教育獎之優異表現獎」。其學生成績優異，2008 年校際音樂節粵曲比賽中更有 26 位獲三甲名銜，成為佳話，一直每年均獲佳績，2019 年有 12 位榮獲三甲。

講者簡介

任梓鈺女士

原名鮑淑姮，香港演藝學院第一屆「中國戲曲全日制（粵劇）深造文憑」畢業生，主修文武生。師承羅品超、胡芝風、董和平、劉洵、許堅信、麥惠文、曾健文。曾獲「成龍慈善獎學金」、「春天舞台獎學金」，及獲「彭博獎學金」到北京中國戲曲學院作交流學習。

自少喜愛音樂，曾考獲「倫敦聖三一音樂學院專業演奏級文憑」及修畢「香港浸會大學音樂教育碩士」，並獲「Ace Style International Limited 獎學金」，主修音樂教育及鋼琴演奏，副修豎琴、古箏及琵琶。

現為《梓鈺藝斂天》(Susan Arts World) 藝術總監、導演及劇本編撰，並於各大學音樂系任客席講師。2016年獲民政事務局委任為《粵劇發展諮詢委員會》委員，2018年獲康樂及文化事務署委任為《中國傳統表演藝術節目及發展委員會》委員。曾獲優質教育基金資助，統籌策劃製作了數個「粵劇教學計劃」，並乃《戲曲品味》月刊《梓鈺塾寄》之專欄作家。

王侯偉先生

粵劇演員、課程統籌及導師、松月花館粵藝文化堂藝術及製作總監、碧海粵劇團創團成員、教育及外展總監。

青年粵劇演員，工旦角，專研「紅腔」及「芳腔」。為香港演藝學院戲曲學院「戲曲藝術學士（榮譽）學位」首屆畢業生，畢業後加入演藝青年粵劇團實習。

大學期間開始為各大報章雜誌撰寫戲曲報導、評論及專欄。畢業後主要從事表演、研究及教學工作，曾於香港中文大學戲曲資料中心任助理研究員；任教於香港教育大學「中小學粵劇教學協作計劃」；香港中文大學專業進修學院「戲曲與文化」課程；香港公開大學「粵劇戲曲共賞」課程，多年來為各大、中、小學及社區團體主持粵劇巡迴推廣工作坊及任教粵劇課程。曾獲獎項包括：「香港學校粵曲歌唱比賽」- 公開組子喉獨唱冠軍；「全國首屆侯寶林獎中華青少年曲藝大賽」- 「評審團特別獎」；「首屆粵劇紅派藝術大賽」- 折子戲專業組優秀表演獎。

(以下為經整理後的圓桌討論內容。)

吳國偉博士：

今日我們邀請到三位嘉賓來到這裏，討論香港兒童粵劇的現況及發展。在我身旁的是劉惠鳴女士，劉女士是粵劇著名的文武生，曾與她合作的大老倌甚多，在這裏不一一詳述。劉女士是兒童粵劇團的資深導師，也是「揚鳴粵劇團」的總監，該團轄下有「揚鳴兒童粵劇團」。劉女士曾擔任香港八和會館理事，現任香港粵劇委員會理事長，八和粵劇學院委員，香港藝術發展局戲曲範疇的代表及粵劇發展諮詢委員會委員，參與的公職事務和跟粵劇有關的事務多不勝數。在2003年獲香港藝術發展局頒發「藝術新晉獎」，也曾經在禮賓府獻唱。

在她身旁的是另一位資深粵劇工作者：任梓鈺女士。我在網頁看到學生都稱任女士為 Susan 姐姐，她是文武生。任女士除了在粵劇方面，在音樂方面也有很高造詣，她是香港浸會大學音樂教育碩士，持有倫敦聖三一音樂學院的專業演奏文憑。擅長鋼琴、豎琴、古箏及琵琶。她創立粵劇培訓團體「梓鈺藝斂天」，栽培和教育不少粵劇演員，並安排交流和演出。在2016年獲民政事務局委任為粵劇發展諮詢委員會委員，在2018年獲康樂及文化事務處委任為中國傳統表演藝術節目及發展委員會委員。

第三位是王侯偉先生，王先生是演員，專攻旦角，也是課程統籌的導師，曾獲紅線女親自指導。他主要從事教學、表演及研究工作，在香港中文大學，香港教育大學，香港公開大學教授相關課程。王先生經常在香港的大中小學及社區團體主持粵劇推廣工作坊及表演，獲得不少獎項。這三位粵劇工作者今天將會與我們討論兒童粵劇的發展。現先由我提出一些問題，我是外行人，我的問題非常簡單，由幾位專業人士回答的話可能會出現不少有趣的火花。我知道三位從事兒童粵劇的工作多年，就我自己與小學教學相關的訓練而言，知道現在的小朋友有不少娛樂，例如 Youtube，iPad。就算他們希望學音樂也不一定會選擇粵劇，他們有大量的音樂課程可供選擇，除了西樂，現在甚至非洲鼓，夏威夷小結他也非常流行。先不說如何教授這些小朋友粵劇，三位有什麼吸引小朋友接觸粵劇的心得呢？怎樣引導他們去看去欣賞粵劇呢？不如先請劉女士和我們分享一下。

劉惠鳴女士：

我接觸小朋友也有不少時間，我身邊的小朋友也是喜歡粵劇和粵曲的，剛剛你說過的 Youtube，電腦，手機等等，我的小朋友看的大部分也是粵語長片，粵劇粵曲，他們較少看其他的音樂和表演。這是一個很奇怪的現象，我覺得是奇怪的……沒想過小朋友居然會看這些東西，原來他們天生是喜歡的。那麼如何吸引他們呢？或許因為我自己是一位現職的演員，我到處也有表演和演出，因此不少家長和小朋友也很容易可以看到我的演出，看到後可能會對粵劇粵曲感到有興趣，因此跟從老師學習。在我演出期間也有不少我的學生在看，而他們與朋友之間也會有交流，他們會一起玩，然後一起跟老師學習，因此他們會比較容易接觸一位粵劇老師。至於尋找學習粵劇的渠道，則是有難度的，因為在香港學藝的渠道並不是很多，要真的找到老師的電話號碼和地址才可以找到老師，所以我自己吸引學生的方法就是利用我自己小小的名氣，吸引對粵劇有興趣的小朋友學習。小朋友來看老師演粵劇是有共鳴的，老師演的一個角色，一部戲，一個人物，甚至一些服飾和一些音樂都會引起他們很大的共鳴，所以就會較容易吸引他們學粵劇。

吳國偉博士：

那麼任女士也是用同樣的方式，還是有另外的方式去吸引學生學習呢？

任梓鈞女士：

我是有一些不同的，因為我的學生都是第一次接觸粵劇的，對粵劇完全不認識，甚至他們的家人和朋友也不了解，那他們是用什麼心態學習呢？可能是看見學校的通告，看見有粵劇便感到有趣，於是報名參加，而他們通常是學習後才喜歡粵劇，甚至帶同他們的父母和朋友，或外公外婆一起參與，這是一件很開心的事。對於如何去吸引他們，我會用幾個字概括：「寓學於樂，寓教於樂」，最重要是他們學習得開心，從而提高他們的興趣。正如大家所知學習粵劇的過程是很艱辛的，和其他的藝術媒體一樣很辛苦，這是一件很刻苦的事。如果他們沒有興趣是堅持不下去的，所以首先要讓他們喜歡，喜歡後就算多艱難的事也能夠堅持下去。例如他們每一課也要去練功，他們要壓腿，其實是很痛的。他們躺在地上，而我們推他們的腿。曾經有學生為此流淚，捏我，更有一位同學因痛而咬我。雖

然是這樣，但還是很開心的，當他們能夠練習到站在台上，其實他們會覺得很開心。他們有信心維持後，就會能夠堅持下去，所以這方面是很重要的。另一方面如果是初接觸的，例如聽朋友說的，尤其是比較小的小朋友，他們被粵劇吸引首先就是覺得服飾和扮相很漂亮，特別是「花旦」，他們會覺得頭飾戲服很漂亮。如果是學「生」的，就會覺得武功很厲害，很帥氣，這些東西很能吸引他們，主要就是這樣。

吳國偉博士：

王先生你的見解又是如何呢？

王侯偉先生：

其實我遇到的問題和大家也是差不多，就我自己而言，我較多到學校做一次性推廣，學校每節課堂只有四十分鐘至一個小時，推廣的意思就是示範唱做唸打，有時候附一個折子戲讓他們欣賞。我們並不能夠只有自己去，必須要讓學生可以玩，例如玩馬鞭，小朋友在小學玩馬鞭的時候其實是很「過癮」的，一定是做得不好看，但他們會覺得很「過癮」。他們會覺得有難度，但知道動作背後包含著意思，故樂此不疲。所以我相信在小學裏進行推廣，好玩是很重要的，你必須要讓他們可以玩。到了試穿服裝時，一定是很熱鬧的，就好像時裝表演一樣，例如老師會讓他們繞場一周。令他們覺得「有得玩」是很重要的，特別是對小學生而言，以唱為例，我作為推廣示範的，要如何唱出子喉？我自己本身是男性，突然用假聲叫一句「喵」，扮貓叫扮得很溫柔，大家又會覺得很好玩，所以小學生一定要讓他們可以有得玩。如果老師說明年想開一個粵劇班，通常在暑假前會進行活動的推廣，就會對於明年的吸引力更大，可以招收到一些新的小朋友參與。至於中學生，當然我覺得其實也需要玩，無論是中學生還是大學生，他們與小學生也是差不多，有些同學可能完全未接觸過粵劇，你必須要讓他們玩。三年級和五年級一起玩馬鞭他們也會覺得很過癮，拿著馬鞭一擺一擺，當然到了中學的時候你要向他們說明多些，逐步逐步來說明。「首先拿上馬鞍，然後騎上去，舉高馬鞭打屁股」。多說一些讓他們覺得有技巧，有難度，中學生在玩完後也必須提高他們的動作難度，例如定腿要定 20 秒，花旦別腿後方的腳要提起，能夠定 20 秒別動就可以穩。他們知道這些有難度的動作，便了解到學粵劇不是這麼簡單。他們經常會覺得粵劇動作只是指天罵地，但後來也能夠發現這是有難度的，中學生會覺得

有難度才会有目標去學，所以他們就會有多一些興趣深究，並且練習這個東西。因此我認為小學和中學也各有不同，需要慢慢給他們一些引導，即使是玩的，也有難度，讓他們覺得粵劇是好玩，也有東西要學。這就是我自己推廣時的一些經驗。

吳國偉博士：

看來三位對於吸引小朋友參與粵劇非常有心得。現在討論一些技術性的問題，你們接觸的小朋友很多都是小學生，在他們學習粵劇的時候會不會遇上一些困難呢？針對一些技術性的問題，例如唱唸做打方面的問題，又會不會因為他們是小朋友而比年長的人容易掌握呢？譬如剛剛任女士說的壓腿，小朋友的身體較為柔軟，雖然辛苦但總有練成的一日，如果要我這樣壓腿，可能我就要被送去急症室了。所以小朋友會不會在這些方面較為容易掌握呢？希望三位嘉賓可以分享一下你們的經驗，談談有什麼困難，以及對小朋友而言有什麼是較為容易的呢？三位都是專業的演員，剛剛聽到一些有關專業性的動作，或者一些唱功的內容，如果三位有興趣又不介意的話，可以示範一下。不如有請劉女士先分享吧。

劉惠鳴女士：

其實在教粵劇之前已經有難度了，因為現時香港未有專業的粵劇導師，我們都是半途出家成為一位老師吧。首先的問題是秩序，在進行粵劇課前首先要處理秩序。要令學生聽你的話，不亂跳，不亂跑，不聊天，這對我們而言才是最困難的。反而練功的難度不大，我相信大家也會同意。另外，如何說服學校，如何說服家長，這對我們而言也有極大的難度。其他問題，例如小朋友認字方面，或者練功方面，或者做水袖，相信對於我們而言難度不是很大，由此可見，我們需要一些課程，以提高現在的師資，因為現在的師資是比較弱的。我並不是只針對教粵劇方面，而是在教兒童方面。總之，如何與兒童和家長溝通，如何與校長溝通，對我們而言是一個極大的困難。如果有機會，可以讓我們和一些幼稚園老師聊天，我會經常問他們為什麼學生聽你的話卻不聽我的話呢？他們會說：其實不對的，如果越大聲說話，他們就越不聽你的話。說到這裏我才發現跟兒童溝通是有技巧的，當你越細聲，他們便越安靜聽你說話，這跟許多人以為要大叫「不要吵」才能收效，原來是相反的一回事。所以我認為我們可以有一些交流和談心得的機會，和老師一起商討如何與小朋友溝通。我昨天也

跟 Susan 老師談過，其實和中學生溝通是比較難的，因為他們起初是真的不會聆聽我們的話，他們必須要心裏佩服你，了解到事物的技巧然後才會感到佩服。Susan 老師也提過要與他們有溝通的語言，例如和小朋友一起要知道他們現在看什麼卡通片，有什麼經常玩的，你要能夠和他們溝通後才可以開始粵劇的教學。這對我而言是困難的，是嗎？

任梓鈎女士：

我就比較好一些，因為我本身從事音樂教育，曾修讀課堂秩序相關的課程，學習如何管理小朋友，所以就稍為好一些。但最初教學的時候也有一些辛苦，比如在學校 20 至 30 人一班，小朋友不時也會走來走去，我們也需要想方法。我很幸運可以和學校商討，他們的訓導老師在最初的時候也提出協助，所以我就可以藉機觀察他如何管理小朋友，因此我最初感覺是可以做到的。但我發覺小學生與中學生是完全不同的，在小學主要是管理他們的秩序，他們都比較容易接受，尤其是一些動作性質的學習，例如練基本功，唱做唸打，他們都很喜歡，但教授中學生是十分困難的，首先你要用他們的語言溝通，另外他們很多時從未接觸過粵劇，要給予他們更多活動性的練習。他們喜歡做什麼呢？例如耍槍、翻筋斗等，但是一讓他們唱歌，就不知道為何會啞了，不知道跑到哪裏去了，原來不少坐在角落打遊戲機。面對這種情況你就需要向他們解釋，引導他們，例如說：「如果你不練習唱歌的話，就無法做演好粵劇的角色了。」同時加以鼓勵，當他們能夠唱的時候就會感到很開心，並且能夠一直堅持下去。在家長方面，剛剛劉老師說得很對，我發現我們是真的需要開家長會，小朋友來學習我可以設法管好他們，我只需要安排好教授他們什麼，然而比較困難的與家長們溝通，如何令他們可以堅持讓子女繼續學習粵劇呢？如何令家長們懂得欣賞粵劇呢？所以我十分鼓勵家長們一起學習，讓他們學懂如何欣賞，知道小朋友做得好不好，做得對不對，有什麼地方需要改進，回到家裏便可以提醒子女，哪些地方做得不足，從而協助子女練習，我認為這是一個挺好的方法。

王侯偉先生：

我有時候是需要學校跟老師開會。我認為小學的問題是比較小一些的，因為小學準時上課準時下課，由老師帶學生來，所以小學的成效是比較大的。但是小朋友唱歌總是兒童聲，很難可以很快訓練到他們有成

熟的唱腔，特別是子喉是比較難訓練的。如那一首《鳳閣恩仇未了情》，小學生無論怎樣唱，出來的也會是童聲。有時候需要升降調，把 CDEFG 調都試完了，效果仍不夠理想，所以唱方面是比較困難。但他們學唱都是很快的，讓他們有兩至三堂的時間就可以琅琅上口，唸做打方面也是可以的。但到了中學我也十分同意劉女士和任女士說的，中學的問題會比較多一些，可能逢星期五需要練習，但可能星期五同學又去了打籃球、當風紀、童軍等等。我記得若干年前，劉女士說過學校的粵劇班是最難學習到東西的，因為其實我們要「跑數」。所謂的「跑數」即是怎樣呢？即是招人你不能太少，因為學校的合唱團用錢不多但他們有 100 人，但粵劇的花費甚多，一年的費用也需要幾萬元，光是演出給化妝師的薪酬也所費不菲，更遑論說請樂隊，因此在用錢和招生比例上，粵劇招收團員不能太少。有時候校長問可不可以有鑼鼓，我初時只會播鑼鼓錄音，後來邀請鑼鼓師傅前來，然後發展到要教同學打鑼鼓，請鑼鼓師傅和教打鑼鼓都在在需財，所以在學校其實亦會有很多問題，需要經常開老師會詳細討論。其實已經到了跨科的問題，例如與音樂科跨科，音樂科也要學習打鑼鼓、白欖鑼鼓等等，而我需要強行加一段白欖於劇中。而剛剛提出的「跑數」就是招生的問題，必須要有資深的老師管理這個劇團，又要和其他老師解釋為什麼粵劇團需要這麼多費用等等，例如粵劇可發展多元智能，又例如學生可以由普通學員經訓練後成為精英等。我不知道費用問題如何解決，我只負責教學，總之「跑數」一方面就是要招夠學生，另一方面就是每一年也需要一個結業演出。

劉惠鳴女士：

對，這個是很困難的。

王侯偉先生：

結業演出在小學而言是可以的，因為我可以確定學生能夠於上學期學到部分技巧，於聖誕聯歡會時便可以作中期演出，交一個中期功課。但中學是不太可能的，因為他們不「死到臨頭」，不迫在眉睫也不會來練習，最後也是要補課的。每年也有 20 多課，但通常五六月就要演出了，復活節假就是補課的高峰期，大家基本上也沒有假期，我也不可以去旅行，總是要補課。然後錢自然要預備得更多吧，正式演出前就會不斷練習，但是基本功就訓練不及了，例如那些跑圓枱的……他們也是知道的，於是老

師就會來訓話：「校長要來看了！」我平常也會常請他們吃東西，例如去燒烤等等，粵劇學會通常都會這樣，不然很難「收買」學生，他們覺得和你相處時有趣，和你關係接近了，特別是中學而言。可能我的年紀和他們相近一些，我也會與他們聊一些時下流行的東西，然後問他們：「你們明年是不是不想見到我了？我要被『炒魷魚』了！你們必須要做出一些成績來！」他們就會知道該是時候要排練了，要記曲了，最後的時候一定要補很多課，才能演出到一齣十多分鐘或五六分鐘的劇目。因為他們的排練時間不足，這就是中學比較多的問題所在。還有一些問題我有時候會遇到，例如一些比較不聰明，或是有特殊教育需要的學生，那些問題我是最不懂處理的，有時候老師也會跟我說這位同學有讀寫障礙，他無法認字，所以真的要讀給他們聽。其實對一般中三學生而言，不可能不懂讀「一件小事」中的「件」字，但他真的認不了那個字，就會說：「阿 Sir 你讀給我聽，你讀完我就記得了！」又或者有時候有些學生滿腦子也是圖像，但唱歌就不行了，記字也不太行。可能我教一些身段動作，他們下一堂會問為什麼老師做的跟上個星期不一樣，於是我會讓他們做一次給我看看，他們是能夠做到，但記曲真的不行，拍子也不行。老師就告訴我他們滿腦子也是圖像，對於文字的處理則有問題，所以你需要在某些時候握著他們的手給他們打拍子。因為我並不是讀教育的，所以我有時候也不太懂處理這些問題，但很多時候也會有老師告訴我如何教授不同類型的學生，令我知道該如何教授他們粵劇。

劉惠鳴女士：

其實這個問題是源於要「跑數」。因為往往在一班中學習粵劇的人數不足夠，有時候學校會安排一些別的班不收錄的同學到粵劇班。我們粵劇班裏也有不少學生有一些語言障礙，自閉症，躁狂症等等也有，我們的確有不少這些學生。我們很多時也會擔任言語治療師的工作，協助他們。

王侯偉先生：

例如他們上課的時候會睡著了。

劉惠鳴女士：

其實我覺得各位真的未必能夠想像我們會在學校遇上這些問題。

吳國偉博士：

我覺得這一節真的很有啟發性。其實就我們教育大學而言，可能在

構思一些課程的時候都會配合粵劇的工作者，例如他們在技術層面上的事，對於如何訓練一位老師，正確地教授唱腔，拍和等等，但沒有想過原來真正在外面擔任兒童粵劇教學的老師其實也要面對有關教育心理學，教育溝通等方面的困難，雖然這些困難未必與粵劇直接有關係，而我們設計課程的時候也未必會想到這一點。原來你們最需要的是有關教育心理學、幼兒心理學，甚至是特殊教學的知識，例如：什麼是讀寫障礙呢？讀寫障礙的學生有什麼問題呢？自閉症的學生需要如何處理呢？甚至是一些教育行政的問題，例如校長有校長的困難，老師有老師的困難，而我們「跑數」有我們「跑數」的困難，大家如何在這麼多的困難中找到一個平衡點呢？這些都是兒童粵劇工作者最希望學習和最希望了解的東西。因為技術性方面他們已經很專業了，只要小朋友有興趣學習，他們可以學習得很快。

劉惠鳴女士：

我認為不單只有粵劇導師會遇到這種問題，其他如芭蕾舞或繪畫導師也會遇上這些問題。例如我在藝發局開會時也曾談及這些問題，有沒有這類專為藝術導師而設的課程呢？暫時沒有這些課程，但這類課程是很重要的，或者梁教授可以考慮一下。

王侯偉先生：

我覺得我們粵劇方面是更困難的，例如跳舞只要筋骨好就可以了，例如合唱團只要聲音好，拍子好就可以了。但我們粵劇其實有時候會慨嘆：「糟糕！這一年收的學生沒有人能夠唱，那該怎麼辦呢？」

劉惠鳴女士：

那你又要「跑數」了。

王侯偉先生：

有時候沒有人能唱就會導致「跑數」這個問題了。尤其是一些學習了一兩年能唱的同學選擇到另一個學會，你訓練了他，但他卻走了，結果我們需要再有一個負責「唱」的才可以做主角，沒有人能唱的話難道整部戲也在跳舞嗎？所以我們粵劇作為綜合藝術，遇到的問題會更多。

劉惠鳴女士：

其實我們的問題是多不勝數呢。

吳國偉博士：

遇到這麼多的問題，三位仍十分熱心從事兒童粵劇教學培訓的工作，是什麼驅使你們繼續做這樣的工作呢？三位又有什麼抱負呢？

劉惠鳴女士：

已經「洗濕咗個頭」呢。

吳國偉博士：

三位都是演員，有沒有想過不做教育，而專心繼續登台？為什麼要花這麼多的心力，在這麼困難的環境中堅持從事兒童粵劇教學的工作呢？

劉惠鳴女士：

我不可以說我自己很厲害，我一點也不厲害，但我可以承認我在兒童粵劇教育上是的確訓練了一些人才的。現在有一些粵劇小明星，他們正在帶動現在的兒童粵劇，這個是一個成就，一個成功。我覺得既然我們是可以這麼成功的話，為什麼我們不繼續下去呢？既然有這麼多兒童是這麼有天才，為什麼我們不繼續下去呢？這驅使我們一直向前行的。但有時候我也會問自己：「作為一個演員，為什麼我不把自己的生命奉獻在舞台上，而是奉獻給那些小朋友呢？」尤其是看見有些小朋友真的很不行，五音不全，手不動，腳不動，臉沒有表情，眼睛也不動，那麼應該如何辦呢？我是否真的應該把精神浪費在這些小朋友身上呢？我自己也有很多這些矛盾，但我是一個很堅持的人，我遇到困難的時候是會更加努力的。看見這樣的小朋友，我便會投放更多時間給他們，每天和他們練習，每天訓練他們，令他們與其他小朋友一樣有平均水平才放過他們，不然我會覺得自己是一個很沒有責任的老師。我昨天也跟 Susan 老師說了，我自己小時候寫我的志願是成為一位老師。所以我很享受這一份工作，其實當我踏進粵劇圈時已經開始做老師了。我現在對於導師這一個工作也是很感興趣的，而我自己也身兼很多其他的公職。我認為我是一個有使命的人，很多人也叫我不要教授小朋友了吧，多些時間放在自己的演藝生涯。我也曾考慮過很多次，但我從來也沒有放棄過。如果小朋友沒有放棄我，我就會繼續做下去，這是一個堅持。如果小朋友也堅持學習，為什麼我不堅持下去呢？老師要有堅定信心，把自己該做的事情完成，對吧？

任梓鈞女士：

我的志願也一樣是老師，我是音樂教育出身，想把粵劇元素和音樂教育結合，目的就是以更多途徑推廣粵劇，這一點是讓我一直堅持下去的動力。只要堅持，你便會看到一些小朋友從一張白紙，什麼也不懂，到他們第一次上台的過程。我記得當時任教的第一所學校，那 20 位小朋友第一次上台，我在旁邊看他們表現的時候真的哭了出來，真的很感動。看見他們從完全不懂到可以上台表演，真的很開心，到了後來我累積了更多教學經驗，看到同學們一直成長，參加不同的活動、演出、比賽等獲取不同的經驗，感到十分安慰。這就是驅使我繼續堅持下去的動力。

王侯偉先生：

其實我自己的想法也差不多。我認為自己唱十首歌也不及教一首歌辛苦。例如昨天我需要帶領十多個學生到其他地方演出，我整天也不能休息，坐下來吃飯的時候腿是非常累和痛的。管理秩序的時候也經常需要大叫，我相信這十年來我可以唱的調大概已低了不少吧。以前我可以唱到 C-Sharp，現在可能比較困難了，或者只能勉強唱到，所以是有一些付出的。但為什麼要繼續從事教育呢？因為我認為粵劇有一些優良的傳統，例如重視紀律。我們的紀律不單在台前，也在台後。學生不能只顧著玩手機，不能要我提醒，才放下手機開始穿戲服。一開始必須要向學生說明什麼時間需要做什麼，然後依時依候去做。另外得到別人幫助後並不是說「唔該」，而是說「辛苦」，看到大家時需要有禮貌說「早晨」，就算晚上七時也要說早晨。他們從這些習慣上學習到不同的紀律，日後在下午看到我，也會對我說聲「阿 Sir 早晨」。有些老師會疑惑為什麼到下午還叫「阿 Sir 早晨」，學生就會告訴老師其實粵劇在這一行，彼此見面時會說「早晨」，我認為這一些習慣是該讓他們去傳承的。我過去學習粵劇的時候，較難在中學找尋老師，剛開始學唱學做也是比較困難，因為我那時候粵劇才剛剛進入校園。我現在學成了一些，因此能夠把我的學識推廣予一些有興趣的小朋友，我認為這是值得去做的一件事。我認為在今天的學校裏面，傳統藝術文化傳承是越來越少，有些學校已經不開設文學課程，中文科的課程大綱亦轉變了很多，一些有價值的古典文學作品大家都已經不讀了。當然粵劇相關的內容並不一定要在文學課教授，但有些中學仍然有文學課程，我便能以粵劇教授如《竇娥冤》等這些課文，讓學生了解原來《竇娥冤》仍然可以在舞台上演的。我以前的文學老師曾跟我說，《竇娥

冤》裏的曲牌已經唱不到了，已經不會再唱了。但原來現在我找一段崑曲，別人真的還在唱那一些詞句的，其實是真的可以繼續唱下去。這就是在以前學習的時候，或者在中學接觸戲曲時認為不解的東西，到現在已經明白了。所以我希望幫助新一代的學生去解決一些他們認為不解的問題，從而去傳承傳統的文化。我自己比較喜歡傳統的東西，所以繼續做下去，讓傳統得以延續，這是我的心願。

吳國偉博士：

所以教育工作者最重要的條件就是「有心」。今天在座相信有不少粵劇工作者，也有教育界人士，可能也有政府相關部門的人士，因此，希望在最後的時段，請三位談談你們認為，在粵劇界、學界和政府三方面，可以做些什麼去協助香港的粵劇發展呢？

王侯偉先生：

這是一個批判性的問題，非常難回答……

吳國偉博士：

當然經費的問題是很重要的，但是除此以外，其他例如一些行政上或是環境上，學界包括中小學，甚至大學，政府或者是粵劇界的人士可以做些什麼協助推廣粵劇的營運呢？

王侯偉先生：

或者我自己大膽分享一下，可能有些人會感到很驚訝，但我認為香港可能需要一個文化局。傳統的地方藝術文化就是須要由當地政府帶頭去傳承的，例如北京傳承京劇，就是北京的政府責任。我認為香港是一個粵語文化十分濃厚的城市，如何去傳承粵劇以及推廣粵劇是非常重要的，尤其是作為一個國際大都會。關於文化局，我認為由政府制訂文化政策，以延續及保育粵劇文化是相當重要的。當然誰做局長，這是另一件事，他如何做也是另一件事。至少要有一個問責的機構，要不然現在一眾有心人也只是各自發展，欠缺「龍頭」領導。當然這個是一個很初步，或者是很理想的想法，未有實際去想該如何進行。但我相信我們必須先提出想法，然後才能看看如何去進行。

任梓鈞女士：

我也有一個大膽的想法，就是我們能夠有一所粵劇學校，從學生小時候一直培訓他們成長，是專業的培訓，好像國內一樣。其實現在香港

真的沒有正式的培訓。同學考完文憑試才能進入演藝學院，但如果可以從小開始訓練，我相信成效會更好。此外，政府康文署等可以嘗試舉辦一個兒童及青少年粵劇節，讓全香港的兒童粵劇團，可以攜手參與，例如去演一場戲劇，或是做一些推廣活動。在這方面的確可以想一想如何去進行，甚至可以與旅發局合作，看看如何推廣粵劇到外地，這其實是很有意義的事情。

劉惠鳴女士：

我想的是比較貼地的，貼身的東西。我認為兒童粵劇教育始終也需要教育局的協助，不然真的很難進行。教育局可如何幫忙呢？我又不能很概括地說出來，較具體如怎樣建立機制去檢定我們藝術導師的資歷，又如怎樣協調我們所有學校的粵劇活動，又或者在學校課程中規定每一位學生要看一次大戲，我認為這些都是好事。如果像現在只把看粵劇當作一個可隨意選擇的活動而已，你便不會全校一起去看一次，也不會要求每一個學生也需要去看一次。我認為所有廣東人必須要去看一次大戲。我覺得教育局其實是可以幫忙多做這方面的推廣的，這其實是比較容易做到的，我們現在的課程中也有一頁紙，兩頁紙，三頁紙是有關粵戲的，其實是不是可以多加一些呢？說得詳細一些呢？我認為這是教育局可以盡量幫忙的。

吳國偉博士：

其實建立一所兒童粵劇學校真的是比較困難，會不會有學校考慮定位為比較注重粵劇教育，即本質上仍是普通學校，但會多專注於粵劇推廣呢？

劉惠鳴女士：

其實八和會館是嘗試過的，但也是有難度的。

吳國偉博士：

是不是學校行政上的困難呢？

劉惠鳴女士：

因為不是每一位學生都喜歡粵劇的。

任梓鈞女士：

這是因為普通學校是公開招生，而不是只招收對粵劇有興趣的學生。

劉惠鳴女士：

會有難度的，也跟家長是不是真的可以鼓勵他們的小朋友參與粵劇活動有關。

王侯偉先生：

其實是真的很難鼓勵小朋友參與粵劇活動。其實藝術這個東西不像米是必須品，藝術是「B仔涼粉」，如果你認為它不好吃，你不會駕車去屯門元朗吃，是不是？所以強迫是真的不行的。即使你能強迫學生修習課程，但如果他們沒興趣，只會徒勞無功。

劉惠鳴女士：

強迫是不好的，始終這是興趣。並不是十萬個人中有十萬個人也喜歡這個東西，我們不可以強迫他們。強迫只會令他們對此討厭，令他們聽到粵劇就會感到厭惡，我認為這樣只會造成反效果。

吳國偉博士：

如劉女士所說，會不會有一些活動是先欣賞粵劇，然後讓有興趣的同學甚至和他們的家長一起參與，而不是一定要刻意地把粵劇放進課程裏令所有同學也去學習？

任梓鈞女士：

其實我們之前也做過親子參與活動，我曾申請優質教育基金去進行三個計劃，其中有兩個是有關於親子，就是家長和學生，甚至是學校的老師，校長等一起學習粵劇，成效不錯。結果是我們演出了一套新編的長劇《日月神鏡》，讓一眾小朋友和學生，也有家長參與，並由校長粉墨登場扮演其中一個角色。其實這是很好的，有一些同學更會因此繼續學習粵劇，所以我覺得這做法是不錯的。

劉惠鳴女士：

可能我用的方法又有點不同，像是一個倒敘式。我首先訓練一些小朋友出來做粵劇小明星，我必須提醒他們要功底好，做這個東西必須要高調地進行，讓所有人也知道我們是教授兒童粵劇。當時我們是比較成功的，的確是出了一些小明星。以這些小明星去吸引一些校長，一些同學、家長、左鄰右里來看。他們來看了後，令他們有興趣，更會產生兩大優勢：就是校長會更有信心去舉辦粵劇班，另外家長會有信心讓子女學習粵劇，這是我們反轉來做的一個方法。所以我們那時候是做得比較高調的，但現在就

不需要這麼高調了，現在我反而是低調地做，也能培養出一些小明星，他們可以吸引其他的觀眾來看，範圍就自然擴大了很多，令更多老師和校長更願意去舉辦粵劇班，有很多人也是慕名而來，發現原來粵劇也可以做得非常「威水」，這樣會讓小朋友來學習大戲，這就是「反轉」的做法。總之我們現在比較低調，但也是成功的，有不少人慕名而來學習大戲，這一個方法其實也未嘗不可，當然小朋友不能一生生活在掌聲之中，我經常會挫他們的銳氣，告訴他們你並不是實際上做得這麼好，只因為他們在台上只是可愛而已，所以他們必須要努力練習。這樣做目的是要給予他們一個正確觀念。

王侯偉先生：

我覺得在學校教粵曲有一點可提高成效，由於香港社會比較現實，不論是家長老師還是學校，都十分重視考試，如果粵曲變成考試科目之一，應可提高教學成效。就首兩屆的文憑試所見，我覺得音樂老師都人心惶惶，因為他們也未必接受過粵曲音樂教育。通常有開設文憑試音樂科的都是一些較優質的學校，他們的學生有學習鋼琴和其他樂器，這都會使他們比較容易理解粵曲中的梆黃。另外有一些學校例如何東中學，皇仁書院等等亦曾開辦一個為文憑試而設的聯校粵曲音樂課，這可以令學生比較專心去學習，即使他們覺得沉悶也要去學習，因為始終要應付考試。此外，我認為如果要在正規課程裏加入粵曲，可否不要到中四，中五高中時候才學習呢？我知道現在小學五六年級也有相關的課程，然而不用考試，學生不會重視，若要評分要考試的話，學生們就必須要去練習，去認真學習了。所以我相信粵曲如能成為考試科目之一的話，是可以提高教學成效的。

吳國偉博士：

未必一定是筆試，要學生做一些評分功課如專題報告也可。

王侯偉先生：

對的，評核方式有很多種。

吳國偉博士：

主要是要讓學生們知道這是計分的，需要考核的，但又不是是一些沉悶的考試，那就會更加吸引同學參與及學習粵劇了。最後剩下少少時間，大約有兩至三分鐘，請問三位講者還有什麼跟大家分享？沒有也不要緊，因為大家可以在稍後時間與台上的三位講者聊天。如果可以支持一下他們

的兒童粵劇課程當然最好，無論是行政方面、經費方面或教學方面的支援，我相信三位都十分歡迎。今天非常多謝三位的分享！

圓桌討論 (二) 專業演員的培養

主持：梁寶華 教授

嘉賓：李奇峰 先生

阮兆輝 先生

尹飛燕 女士

劉國瑛 先生

講者簡介

梁寶華教授

現任香港教育大學文化與創意藝術學系教授及系主任，及粵劇傳承研究中心總監。其領導的研究計劃「中小學粵劇教學協作計劃」，先後於 2011 年獲國際音樂議會頒發音樂權益獎及 2012 年獲教大頒發知識轉移獎。梁教授於多份國際知名學術期刊發表研究論文及編撰多部著作，曾獲三次香港研究資助局之優配研究金及一次優質教育基金以資助其研究。現任亞太音樂教育研究論壇主席、亞太藝術教育學報總編輯、香港民政事務局長下港台文化合作委員會委員、香港學術及職業資歷評審局教育及演藝學科專家、香港藝術發展局藝術教育顧問、香港演藝學院中國戲曲學院顧問、音樂事務處專業顧問、大埔藝術中心管理委員會委員、華南師範大學及東北師範大學客座教授及中國音樂家協會會員。

梁教授曾任美國華盛頓大學訪問教授、國際音樂教育學會三屆理事及其核下的兩個委員會主席：研究委員會、學校音樂及教師教育委員會，香港行政長官卓越教學獎（藝術教育）評審委員會主席，及香港卓越獎學金評審委員。

李奇峰先生

資深粵劇演員，工生角，啟蒙老師為馮俠魂及楚岫雲。父親李鑑潮乃戰前興中華劇團的編劇，母親呂少紅亦曾為全女班的小武演員。年僅八歲的他參加神童班擔演折子戲《胡不歸之慰妻》及參與其他大型劇團，曾與薛覺先、馬師曾及白玉堂等名伶同台演出。李氏演出粵劇經驗豐富，曾赴美國、泰國及越南各地演出，除為大龍鳳劇團、頌新聲劇團、碧雲天劇團、慶紅佳劇團作幕前演出外，又參與雛鳳鳴劇團的幕後工作。曾與梁漢威、阮兆輝、尤聲普成立香港實驗粵劇團，又與羅家英、李寶瑩組織勵群粵劇團。李氏除幕前演出外，亦帶領粵劇團遠赴北美洲及歐洲演出。

阮兆輝先生 BBS, BH

資深粵劇表演藝術家，七歲開始從事電影工作，初為電影童星，繼而踏上粵劇舞台。啟蒙老師為粵劇名宿新丁香耀，後拜名伶麥炳榮門下，又隨袁小田學習北派，從劉兆榮、黃滔、林兆濤學唱，更精研廣東說唱之南音。阮氏除演出外，近年積極編劇，作品如《文姬歸漢》、《大鬧廣昌隆》，均獲高度評價。1991 年獲香港藝術家年獎，翌年獲頒授「BH 榮譽獎章」，2003 年獲香港藝術發展局

講者簡介

頒發藝術成就獎。阮氏致力粵劇教育及承傳工作，經常在各大學及中學演講及主持學術講座，2012年獲香港教育大學頒授榮譽院士。2014年獲香港特別行政區政府頒發「銅紫荊星章」，2016年獲香港藝術發展局頒發傑出藝術貢獻獎。著作方面，阮氏曾親自撰寫「阮兆輝棄學學戲弟子不為為子弟」及「生生不息薪火傳—粵劇生行基礎知識」。阮氏現為香港中文大學音樂系客座副教授、香港八和會館副主席、一桌兩椅慈善基金有限公司藝術總監、香港康樂及文化事務署博物館專家顧問（粵劇）、香港八和會館油麻地戲院場地伙伴計劃「粵劇新秀演出系列」藝術總監、香港教育大學粵劇傳承研究中心顧問、香港作曲家及作詞家協會會員及「粵曲考級試（粵曲）」首席考官。

尹飛燕女士 MH

香港著名粵劇花旦，六十年代開始學戲，拜王粵生、吳惜衣、吳公俠、譚珊珊等名師學習唱腔功架身段；復得任大勳及馬玉淇指導武打身段；後隨劉洵學習北派。

1987年正式升任正印花旦，其唱腔甜美，且富韻味。2005年舉辦『尹飛燕從藝四十年』紀念演出，邀請多位文武生同台演出，大獲好評。演而優則導，尹氏近年製作多個大型粵劇如《孝莊皇后》、《一捧雪》、《郵亭詩話》等，於2015年中國戲曲節節目《武皇陛下》中更身兼編劇、導演、監製、演員四職，好評如潮。

尹氏曾任八和會館副主席、粵劇演員會理事長及粵劇發展諮詢委員會委員等職務，現為油麻地戲院場地伙伴計劃「粵劇新秀演出系列」之藝術總監，竭力培育後輩，承傳粵劇藝術。2012年獲香港政府頒授榮譽勳章及香港藝術發展局頒發「年度藝術家年獎（戲曲）」，以表揚其對粵劇界的貢獻。

劉國瑛先生

美國華盛頓大學文學士，已故粵劇紅伶劉月峰先生之子、名音樂領導梁權師傅之誼子。2012年為林家聲博士的《林家聲粵劇承傳博精深新》精選系列之（二）（三）的專輯擔任音樂領導。曾於龍嘉鳳劇團、青苗劇團、兆群英劇團等擔任音樂領導之職，夥拍的老倌不計其數。2018年於香港演藝學院戲曲學院擔任院長之職，並出任香港演藝青年粵劇團的執行主席。

（以下為經整理後的圓桌討論內容。）

梁寶華教授：

我相信在座各位觀眾朋友，都希望可以聆聽我們幾位資深老倌更多的意見，以及 Martin（劉國瑛先生）在演藝學院培養專業演員的現況，可能大家對此都不甚清楚。今天的研討會有四個主題，其中一個特別重要的主題當然就是培養專業演員。這是一個既嚴肅又重要的話題，因為培養專業演員關乎粵劇界的未來發展。

我們研究中心之前也做過一些研究，探討有關培養專業演員方面的幾種模式。第一種模式就是「師徒制」，這是我們香港培養專業演員的傳統方式。可是，隨著時代的改變，會收徒弟的老倌已經逐漸變少。「師徒制」式微，我們就開始了第二種模式—「學院制」，這多少受到了西方的影響。西方在培養專業人才方面，比如培養專業音樂家、音樂演奏者等，會透過學院或大學課程去培養；而我們的粵劇也開始向這個方向發展。香港的演藝學院在2013年開始，就已經有第一個學士學位課程；其實早在90年代，演藝學院已經提供文憑和高級文憑的課程。因此，「學院制」可以說是相當重要，甚至我們的未來，也主要靠這種模式去培養專業演員。以上兩種情況可以說是截然不同，因此今日特意請到幾位老倌發表己見。

另外，今早我們在圓桌討論時也曾提起，其實一個社區的傳承，也就是說社區裏的一些導師，甚至老倌、演員，在社區裏開辦一些兒童粵劇團，或訓練班，或中、小學課外活動，我把這些都當作第三種模式—社區的學習，或社區的傳承。這跟我們是有關的，跟演藝學院四年的「學院制」，或傳統的「師徒制」更是關係匪淺。以上說有三種傳承的模式，我們無法得知將來會不會出現第四種，或者是這幾種傳承的模式，他們之間有著怎樣的關係，相互之間會否互補，還是會互相取代。今天，我們會就著以上疑問，作詳細討論。

首先，我們回到最典型、最經典的「師徒制」。其實我對「師徒制」十分有興趣。我曾經寫過一篇文章，刊登在國際的學報上，文章題目是我認為「師徒制」是一個烏托邦，是一個理想世界、理想國。該文章說的是藝術教育的世界是很美好的，因為師徒的關係好似父母子女這等親密的關係。在現在的學校裡，「師徒制」可以說已經消失了，甚至連師生關係都漸漸淡薄，那就更別說父子關係了。所以，「師徒制」可以說是一個理想

國。不如這樣，我首先請著名粵劇演員阮兆輝先生表達一下自己的看法。眾所周知，阮先生是麥炳榮先生的徒弟，麥先生只有你一位徒弟是嗎？

阮兆輝先生：

不是的，他還有兩個女徒弟。兩個女徒弟並沒有大肆宣揚拜麥炳榮先生為師，她們分別是玫瑰女和梁鳳儀，都是他的徒弟。

梁寶華教授：

那不如輝哥跟我們分享一下你當時的經驗，談談苦樂，或者你對「師徒制」的看法吧。

阮兆輝先生：

我想我是最後一個真正奉行「師徒制」的人了，因為往後我雖然也見到不少人拜師，叩頭、設拜師宴請等，我也參加過他們的拜師宴，但結果卻是師傅在北京，學生在香港。我並不認為這一類的拜師是真正的「師徒制」，或許他真的從師傅身上學了不少，但什麼時候教的，什麼時候學的，就不得而知了。這就跟上學差不多了，就好像是學期內的一個特別課程，完成特別課程就畢業了。

那我為什麼說這不像「師徒制」呢？因為「師徒制」最主要的就是感情關係，就如剛剛梁教授提及到。「師徒」有如父子，表面或許不是，因為師徒分明不是父子。可是「師徒制」有許多好處。第一，就是師傅對徒弟是陀名掛齒的，也就是說這一輩子他都是你的徒弟，徒弟若在外面發生什麼事，全部都由師傅承擔責任，因此教學一定是嚴格的。師傅為了自己的名譽，也為了徒弟的將來，教學不得不嚴格。第二，師傅是希望徒弟出人頭地的，因此一定會全力培養徒弟。這樣不僅大家的面子都好看，徒弟也前程似錦。第三，師傅是要對徒弟要走的人生道路負上全責的，不讓徒弟行差踏錯是師傅的責任。因此，「師徒制」的感情是可以深入至私生活當中的，不僅是藝術層面的。師傅是教你如何做人，教你尊師重道的，是小至你不向人打招呼都要管的，反而演戲卻會因為沒空而不多教。「師徒制」的好處就是師徒同吃同住。徒弟平日的言論，平日跟同輩人的交談，師傅都一清二楚。師傅不是教徒弟演戲時手舉高舉低的人，而是讓徒弟在與自己同吃同住的時候，吸收自己的一言一行的人，這些都是學問；同時，師傅也可以清楚知道徒弟平日準備表演的過程。因此，「師徒制」的學習是完整、全面的。

師傅怎麼培養你？我這個例子就比較特別，因為我是演過戲才拜師的。演過戲就等於自己學過一些東西，這是一件很可怕的事情，因為造一件西裝沒有改一件西裝難，是吧？我們行內有一句話叫「開壞山」。如果有什麼事情真的開壞了，那就需要很長的時間去糾正。我的師傅也是肯指出我的錯誤後，一直看著我去改正，同時教會我做戲的人應有的胸襟。其實我師傅真的教會我很多，包括如何宏觀大局，比如不是你一個人聲名遠播就好，而是要我們整個行業都紅起來才好。試想如果整個行業只有你紅，但同行卻不紅會是怎樣的光景？我的師傅是經常責罵我們的。也就是說，在我的心目中，我吸收了師傅不少在這方面的學問。我做戲像不像師傅？我認為未必像。可是我覺得在為人處世方面，我卻很像師傅。師傅帶我出身的時候，我已經做過戲了，我是當時所謂的神童，因此師傅就不會再讓我去練基本功，只能不讓我去「輪位」，也因此，當時，如果一齣戲有五、六個小生，我一定是排最後的。當時就是我師傅、林家聲先生、劉月峰先生、李奇峰先生等，我一定是最後一個。如果奇哥走埠演戲，那我就可以升一級，如果有另一個人來，那我就降一級。也就是說，我永遠都不允許去論位置、論工資、論角色，他派我去做什麼，我就得去。以上這些，我相信就是「師徒制」的好處。

梁寶華教授：

在此我想追問一個問題。從剛剛的談話中，我們可以得知那些師傅是完全付出的，他不但要教授學問，還要供養徒弟的吃住，可見師傅一直都在付出。既然如此辛苦、淒涼，那他為什麼還要收徒弟呢？

阮兆輝先生：

其實早期的時候，我拜師時也曾問過師傅是否需要一張「師約」。最早期的時候其實是有一張「師約」的。「師約」上說的是徒弟是一張白紙，什麼都不懂，當中有一條說的是「新入師門，吃，喝，什麼的都是師傅提供的」，就算是理髮，也是入師傅的賬。可是，這是有一個條件的，那就是在出社會工作的最早的七年或六年內，徒弟所賺的所有收入都歸師傅所有。這是最早期的條件。可是，在我剛拜師的時候，師傅就對我說，他不在意收徒弟的錢，因為他不缺錢；此外，我當時已經出了社會，演戲謀生，也有社交網絡，倘若讓我寫「師約」，我師傅認為那是在我的口袋裏拿錢，認為這不妥。因此，我跟我師傅是「親家兩免」，也就是說他不會

管我那麼多，他只管我兩頓飯，但衣服倒不用師傅買，因為我是有能力的。總而言之，我跟我師傅會把事情清楚的劃分開來，我吃住算師傅的，但其他的師傅就不會管，譬如他不需要給我置戲服，雖然正常而言是需要給徒弟置戲服的。由於我是比較特別的，所以師傅就說我們就親家兩免，他不佔我便宜，但也不會給我錢，只要我用心學習就可以了。

梁寶華教授：

我其實很想知道一個大佬信是以什麼樣的心態去收徒弟的，也就是說，他究竟為什麼要收徒弟？

阮兆輝先生：

這也是一種責任。難道你自己一個人紅了，賺了錢就走人嗎？那你的那些學問由誰來繼承呢？這就是一種傳承的責任，也是我們今天所說的主題。其實每個人都有一顆心，這是不需要宣之於口的。這就是傳承。

梁寶華教授：

我有一個疑惑，每個演員都有自己的風格，自己的一套信念，或是表演的風格、程式等，其實他們會不會只是想把自己的那一套傳承下去呢？

阮兆輝先生：

那倒未必只是傳承自己的那一套，因為師傅教授的學問，可能是他認為現在有些人沒做，或覺得現在的人沒把戲路做好，他覺得他那一套才是對的，因此就按他那一套教徒弟。可是，教會了徒弟，也不代表徒弟會把他那一套傳下去，因為傳承是需要公信力的。師傅的確教會了徒弟很多，包括他的路子，這是事實。可是，我從未標榜過，說我師傅教我一定要這樣那樣。我身邊的熟人我自然會說，但我不認為這需要宣傳，需要說我才是衣鉢真傳，要每一個人都看我演的戲。其實有很多人都跟隨我師傅學習，那我為什麼要大肆宣揚我是衣鉢真傳呢？

梁寶華教授：

可是您是正式拜師的徒弟呀。

阮兆輝先生：

這有何區別呢？我認為這沒有區別。只要別人學得好，那其實都一樣。跟隨師傅學習演戲的人，每天看著師傅學習師傅的技巧，其他人也是看著學習的，所以這是一樣的。最大的區別，其實就是有無招牌而已。我們正式拜師的就有個招牌——麥炳榮先生的徒弟，他們沒有。

梁寶華教授：

可是，正式拜師的徒弟，應該是可以學到師傅的一些秘訣不是嗎？

阮兆輝先生：

其實真正正正的那些所謂的秘訣，就是師傅教你的一顆心。那一顆心是演戲時的心態，譬如不要想著去欺負人，不要想裝神弄鬼以博取大眾的注意，嘩眾取寵；同時要懂得謙讓，一是一二是二，不許爭鋒。這一類的事情，師傅說了許多許多，因為這其實是十分有益處的。這可能就是所謂的傳承，我們就是以這樣的心去做事。我師傅的胸襟是十分寬廣的。我舉個例子，大龍鳳劇團是我師傅一手打下的天下，他竟然可以加陳錦棠先生入劇團「擔正」，可以加一位文武生入劇團的，除了我師傅，我相信是沒有其他人可以做到。我師傅就是可以，二話不說就答應了。

梁寶華教授：

這確實可以體會到麥炳榮先生的胸襟寬廣。

阮兆輝先生：

是的，他就是覺得什麼都不重要。重要的是你做得比我好，我就應該幫助你。如果你做得不比我好，那自然人人都會選擇看我，因此一切都不重要。這就是他的想法。

梁寶華教授：

我相信奇哥也有很多關於「師徒制」或師傅徒弟關係的經歷，那不如你也分享一兩個故事吧。

李奇峰先生：

你想聽什麼故事呢？

梁寶華教授：

你以前的經歷吧！例如你是如何學戲的。

李奇峰先生：

我嗎？我……是在越南長大的，因為二次大戰的時候家人逃難到越南。當時在越南是有很多劇團可以加入的，差不多每天都有五個劇團演出。任劍輝、白雪仙的演出我看了差不多兩、三次，馬師曾、紅線女的就看過兩次。當時有五個劇團在越南演出，每個劇團都有不少廣東人去看。越南可以容納五個劇團，這是真的很不錯的。我逃難去越南時大約十二歲，最初的時候我是在「神童劇團」做戲的。直到我十六歲時，因為身高

漸長，又適逢變聲，那就沒辦法，只能退出「神童劇團」。因此，我就去了大班做拉扯、下欄。當時，我做下欄的時候是比較幸運的，因為很多大老倌都在大班演出，「薛、馬、桂、白、廖」我差不多都為他們做過下欄。這五位我都做過，並非很多人都有我這樣的機會的。薛覺先的演出我做過一次；桂名揚的我做過一次；任劍輝、白雪仙的我做過三次；紅線女、馬師曾的我做過兩次；廖俠懷的我做過一次。「薛、馬、桂、白、廖」我都有機會去做過，我認為這已經是很不錯的經歷了。可惜，當時我正值青少年變聲期，因此只能去一些大劇團做下欄。我記得我做下欄的時候，當時在越南的羅家權是叫羅家寶的，不是新羅家權，後來回到內地才改名新羅家權的。我從十二歲開始一直在越南，直到那年越南抓人當兵才離開的，那年應該是 69 年……

阮兆輝先生：

69 年嗎？我是 57 年在越南跟你做過戲，可能是 59 年不是 69 年吧！

李奇峰先生：

那就應該是 59 年，你做完戲第二年我就離開了。

阮兆輝先生：

對！沒錯！我 57 年跟你做完戲，58 年就跟你一起過元旦的。

李奇峰先生：

對了，對了。那我就是 59 年回的香港，當時我有機會加入大龍鳳劇團，我記得當時我在大龍鳳劇團做的是「二式」，第一生是麥炳榮，第二生是林家聲；第一花旦就是鳳凰女，第二花旦是陳好逑，第三花旦是余惠芬。當時我就剛好看著六哥（麥炳榮）收你（阮兆輝）為徒，所以當時他（阮兆輝）拜師的時候我是在場的。

阮兆輝先生：

我們做腳式的尾拉扯的頭。

李奇峰先生：

對的！我在那一段時間算是不錯的。那時候你（劉國瑛先生）的爸爸，劉月峰先生跟何少保是好朋友，他（劉月峰）一去了大龍鳳劇團，我們就沒什麼機會可以做戲了。

尹飛燕女士：

因為他是大龍鳳劇團的文膽啊！

李奇峰先生：

對呀！所以我們就沒什麼機會去做戲。因此，到了 62 年，我就走埠。

阮兆輝先生：

62 年你就走埠，所以《鳳閣恩仇未了情》開山的時候你不在。我記得很清楚你當時走埠去了。

李奇峰先生：

當時我去了檳城。

阮兆輝先生：

你好像是跟芬姐（余惠芬）一起走埠的是嗎？

李奇峰先生：

是的。

阮兆輝先生：

所以《鳳閣恩仇未了情》的第三花旦是白艷紅。

李奇峰先生：

對對對！我當時就去了檳城，跟余惠芬一起登台。後來又去了新加坡……一直走埠。

梁寶華教授：

奇哥，其實你之前有否正式拜過師呢？

李奇峰先生：

沒有，我沒有正式拜過師，我是在戲班裏跟學的。

梁寶華教授：

我認為這也是一個很有趣的地方。其實，除了正式拜師的「師徒制」屬嚴格的師徒關係外，似乎在以前的粵劇界還有一個十分廣泛的關係網絡。整個粵劇界所有的「叔父」都好像有一個無形的契約，具體而言就是，那些已經身居上位的老倌，好像都有一種無形的責任去培養下一代。因此我是否可以說，其實叔父輩們是很早就建立了這種傳承的觀念，是吧？

李奇峰先生：

是的。一般來說，粵劇界的人都有傳承的責任心。拿現在做例子，我

們十分高興可以看見有油麻地戲院。現在的油麻地戲院，每天都有戲劇供新人們去磨練，當年哪有人會教授我們這些呢？因此，現在的新秀真是活在一個幸運的年代，換做我們當年，是不會有這樣的機會的。當年我們跟著戲劇班，讓人罵的機會倒是不少，我們就是被罵出來的，所以說現在的新秀真的很幸運。真的！在油麻地戲院，每天都有些總監去教導他們做戲。其實我也去教了兩年，真的挺辛苦的！我要瞻前顧後。我要等他們來，又要等他們排戲，又得告訴他們走位什麼的，真的很辛苦！所以我在 2012 年和 2013 年教了兩年後，就推辭了這份工作。我今年已經 85 歲了，是真的上歲數了。如果還要我一步一步詳細地教授下一代，是真的辛苦，所以不如就讓年輕一點的粵劇界前輩去教授吧！現在還有尹飛燕、阮兆輝、新劍郎、龍貫天、羅家英等，是比較值得慶幸的事。我就不做正職了，如果他們沒空教授課程，我就去代班，正職教授就太辛苦了。

梁寶華教授：

我其實也是教育工作者，從以上的分享，我看到一個很特別的地方，就是以前的世界似乎是強調「學」，但不會強調「教」。學習是學生徒弟的責任，學生需要自行透過各種方法、渠道去學習，而老師的責任則不是很重大。可是，現在就大不相同了，老師負起了所有的責任，不論在大、中、小學，總之老師負起一切責任，正所謂「教不嚴，師之惰。」現在的老師無論如何嚴格教導學生，別人也可能會批評其教學沒有方法，所以說現在當老師其實是很慘的。可是，若放在以前的世界，似乎當師傅是很不錯的，是嗎？

阮兆輝先生：

不是的，不是的。我就反對，我不認為舊時當師傅是好事，師傅畢竟還是會擔心的。若師傅有個調皮搗蛋的徒弟，這裏那裏不斷地闖禍，師傅是需要幫他收拾爛攤子，是吧？若是得罪了行中有地位的人物，那真的是很糟糕的！

梁寶華教授：

說到這裏，我就想到了一點，我是有相對比較多古靈精怪的想法的。其實我很好奇，如果徒弟的表現真的非常差，那師傅會把他逐出師門嗎？

阮兆輝先生：

這個我想是有的，不過確實地聽聞某人被逐出師門的消息就比較少，

因為大家起碼會護著對方的顏面，而且有些徒弟也不至於差成這樣，那師傅就會當作無事，就不說了，不提他就是了，算了。

李奇峰先生：

哈哈……被逐出師門的其實是很少的，真的沒幾個。

阮兆輝先生：

很少的，很少的。

梁寶華教授：

奇哥，我之前其實也聽過一點點您的事情，說您以前在越南的戲班裏跟不少老倌搭檔，那您覺得這是一個學習的過程嗎？

李奇峰先生：

是呀，是呀，當然啦！看別人做戲就等於是在學習了。在別人的戲班裏，當你有什麼不懂的時候就問「叔父」。以前的「叔父」是很好的，你敢問他就肯教；你不問，他倒不會自動告訴你。可是，只要你願意發問，他就肯教你。那當然了，如果你問薛覺先這等大人物，他當然不會理睬你了，哈哈……

梁寶華教授：

是嗎？原來薛覺先不會理睬向他提問的後輩……

李奇峰先生：

不是不理睬，而是你不會敢去問他。

梁寶華教授：

不敢去問他嗎？

李奇峰先生：

他人很好的……

阮兆輝先生：

級數的問題呀！是吧！級數的問題嘛！你不敢的。

李奇峰先生：

他人很好的，我們會跟著他去喝茶，因為他會帶我們去。「哎！年輕人，跟我們去喝茶吧！」他這樣說，所以我們是經常跟著他去喝茶的。桂名揚就比較少這樣，廖俠懷也比較少，但是薛覺先人卻很好。

梁寶華教授：

是不是那些大老倌架子很大，因為這樣年輕人才不敢靠近他們？

李奇峰先生：

那倒不是，不是的。他的架子是源自於他的地位等級比較高，那年輕人的心理上，多多少少會被地位崇高的前輩們的氣勢威懾。即使你有機會站在一位大老倌旁邊，你也會覺得，你跟他站在一起有點配不上。

阮兆輝先生：

其實不一定是他在擺架子，但難道他四處找人聊天嗎？總而言之，如果大老倌坐在了廂位，你還敢大踏步走過嗎？應該是要踮起腳悄悄地路過。真的！你怕吵到他嘛。也就是說，大老倌是有他的尊嚴，年輕人也有他們的尊敬之心；同時，年輕人的輩分太小，也輪不到他們發問。除非你真的有點事情要跟他「對手」，或者是有些事情你真的不太認識，或不太懂是不是真的這樣，那你也可以去問他，但問的時候還真的會挺怕的，是真的怕！那些大老倌其實不是在擺架子，他就坐在那兒說：「幹嘛？」「呃……沒什麼……其實就是……那場戲辛苦您了……」「你誰呀？」就這樣年輕人就已經想「死」了吧！「呃……我是那個……在台上跟你打的那個……」「你拿什麼的？」「沒沒沒……我拿槍的。」「會這個嗎？那這個會嗎？」「呃……會。」「那不就行了嗎？你就這樣一下，然後過位，然後……你自己琢磨吧，就這樣吧。」那他已經是回答你了。其實他不是擺架子的。你拿得起這份工資，你應該是要懂得的。我的師傅倒是很好的，他一定會問一句「你懂不懂呀？」如果你說不懂，他真的會站起來做一次給你看，他就是這方面很好。

李奇峰先生：

他師傅人很好的。

阮兆輝先生：

「哎！把槍拿來……不是這樣的，要這樣……」我師傅他會教你。

李奇峰先生：

我記得他做「神功戲」一定會做到最後一場，他會問：「你們都收到工資了嗎？」

阮兆輝先生：

對，最後一場戲的時候……

李奇峰先生：

最後一場戲的時候……

阮兆輝先生：

一定會問的。

李奇峰先生：

工資都發了，他就會化妝、穿袍褂、戴假髮，如果工資沒發，他是不會化妝的。這件事情他做得非常好！

阮兆輝先生：

也就是說，最後一場戲的時候，做戲之前，他是「妝身」了的，他是化妝了的，只是先不戴假髮頭飾。我師傅他很醒目的，若台上的人說可以了，讓他立刻上台打戲，那時候再化妝就來不及了，是吧？所以他一定是化好妝的。「喂！是不是所有人都收到工資了？全收到了吧！」他就戴假髮頭飾。

李奇峰先生：

在這方面，他真的是很不錯的。

阮兆輝先生：

他會顧及……就是兼顧所有人的。

李奇峰先生：

是的，在這方面，他真的是很不錯的。這我永遠都記得。

阮兆輝先生：

現在就不會有這樣的事情，因為現在所有老闆都會給足工資，所以演員就不再怕了。

梁寶華教授：

因為演員有勞工條例保障，老闆就沒辦法不發工資。但也有一件事……

阮兆輝先生：

當時也有勞工條例的，你別以為當時就沒有法例，只是你敢不敢去告發他而已，是吧？

梁寶華教授：

剛剛輝哥你說以前的大老倌是這樣的，所以我之前就說了，以前「師徒制」的世界真的是烏托邦。為什麼呢？因為我今時今日好歹也是一名教

授吧，但是我的學生路過看見我，是不會像你的學生那樣的。

阮兆輝先生：

不是的，哈哈……你覺得當時是烏托邦，但是學生是一天到晚都被人罵的，你知道嗎？

梁寶華教授：

我說的是，對師傅而言是烏托邦，你明白嗎？也就是說……

阮兆輝先生：

不是的，真的！因為師傅也是要付出的，是吧？他真的是付出了很多的。

梁寶華教授：

我就是覺得，如果師傅不去主動地教，不主動作示範，只有學生自己去問，那麼學生怎能學得好呢？雖然問是學習途徑之一，但是我們更強調教學法呢。

阮兆輝先生：

看其他人呀！

李奇峰先生：

師傅會讓你去看別人，「看別人做戲吧！最重要就是要看戲。」

阮兆輝先生：

我師傅的條件就是這樣的，一定要看別人做戲，「如果我不見你看別人做戲，我就把你拎回來打。」一定要看戲的！

梁寶華教授：

我外婆……我從小就上午上課，下午就呆在家裏做作業，我外婆就是每天在家裏看電視，看粵語長片，看任劍輝之類的。我也邊做作業邊看，看得都熟悉地記住了。我外婆說過，她小時候很喜歡看戲，很想去，但是她的媽媽就罵她：「你看這麼多，你會做嗎？」所以我就想問問，難道戲看得多就會做戲了嗎？

阮兆輝先生：

基本功當然要練了！

梁寶華教授：

是呀！

阮兆輝先生：

隨便找一個上台做戲那當然是不行的！我們有這麼多基本功，既要會唱，又要會做，是吧？也就是說，看某些東西，你知道別人怎麼做的時候，你就會知道那條路子，你明白嗎？你看著看著就會熟悉了嘛！

李奇峰先生：

那你是幹這行的嘛！你幹這行的，你就每天都有做戲，所以你看到別人怎麼做的時候，你也會知道自己應該怎麼做。隨便找個觀眾上台他當然不懂了，是吧？但你是幹這行的嘛！

劉國瑛先生：

我補充一點，一般我們看戲吧，其實現在這個問法也是有問題的，這是另一個話題。可能我相對而言比較年輕，在我學習粵劇的過程當中，我是有父蔭的，我爸爸是幹這行的，所以必然有很多時候，跟很多的叔父一起吃夜宵、聊天，我們就是旁聽學回來的。可是，現在的問題是「看」，那我們究竟是看什麼呢？比較多的是對比。比如我看了這個排場，看了這一幫人是這樣做戲的，然後就去對比一下，別人的演出哪裏做得比較好或不好，這裏是有一個對比的。那相對而言，我覺得我自己學習粵劇的過程，我可能是最後一批人會以「看」來學習的。此外，我入行也……我回香港也十幾二十年了，我眼見這十幾年，在音樂的角度上，雖然我不知道大家知不知道我本來是個音樂人，我是玩粵劇音樂的，既不是老倌，也沒有做戲。可是近十幾年，我從香港在音樂的方向來看，發現他們入行，相比起我剛回來香港的時候是容易的。現在有油麻地戲院、戲曲學院，有很多不同的途徑為他們提供平台，甚至走出西九龍，我們可以看見樂師的照片。我當初，也就是十幾年前想入行的時候，真的是很努力地去找門路。這不是開玩笑，我背著我的水壺，坐了一兩個小時的車，那時候還沒有西鐵，去屯門找找出路。現在的生態環境實在是大不相同了。

梁寶華教授：

燕姐，燕姐，不如你也說一下你的故事吧！你也說說你以前是怎麼學習的，大概也是「師徒制」這種形式是嗎？

尹飛燕女士：

呃……我說不上是「師徒制」出身，頂多是半「師徒制」吧，因為我是給錢請師傅，但我是敬過茶的。可是，也正因為我敬過的那杯茶，那杯

茶就真的是代表著那位師傅就是你的爸爸，就如輝哥所說，那麼師傅去哪裏，他都會帶著我。我記得我初次拜的師就是王粵生先生，我敬過茶的，我除了跟他學習，我還要……不是做丫鬟的，不需要做丫鬟的。我很多時候都會在師傅家住的，師傅第一個就是教我，這也是因為我最早起床，如果不在他家裏住，他就來我家教我玩音樂，教了我之後，我便跟著我師傅去教別人。那時候可以跟著師傅是很開心的，師傅會開電單車，旁邊還有一個「小船」，坐那個小船是很安全的，我抱著那個梵鈴風馳電掣地隨師傅去教音樂了。有時候會先去南紅那裏，有時候就去羅劍郎那裏，間中會去芳姐（芳艷芬）那裏，我很多時候都會像這樣跟著師傅到處去的。其實這樣我自己也會多唱幾次戲，他去教南紅，南紅唱的時候，我也會跟著唱，我有機會跟著唱那就多唱一次。哇！他轉頭又去了羅劍郎那裏，雖然他唱的是男生的曲，但他也需要女生的曲去搭配呀，是吧？所以又可以偷師，是吧？其實這樣就是最好的。

那為什麼我會說我是半「師徒制」呢？就是……我每一樣東西都是請師傅教的，每一個師傅我都是敬過茶的，像是劉洵老師、任大勳老師、吳惜衣老師。我第二個師傅就是吳惜衣，她教我台上的身段，除此之外，我每個星期天都會跟她去飲一次茶。那一次茶……在外面的時候，她就會跟我說，我們做戲的就會怎樣怎樣，因此飲茶的時候，她雖然不是在授課，但其實我也是在學習的。至於上課的那一個小時，她就不停地教一些我一定會要學的東西。我不像輝哥那樣，師傅就說：「看吧看吧！跟吧跟吧！」那樣子，我不是這樣學戲的，因為我是請師傅回來教我的，所以師傅永遠都是直接把東西教給我。

接下來就是，我主要學什麼呢？跟著每一個師傅去學北派，那就去練吧。我們那時候沒有那麼好運氣，沒錢，窮，不過媽媽喜歡，所以就有錢給我學做戲。在哪裏學呢？去公園啊！去公園學而已，我們沒有學習場地的。在公園那裏，怎麼樣的呢？印度會外面，用鐵絲網圍著的一塊草地，我們就在那裏練腿功，「拿鼎」那些都是在那裏練的，日曬雨淋。我們就是在那種地方練功的。可是我們練好了之後，師傅會讓你做什麼呢？敬那一杯茶的時候，我記得師傅教我的第一句話，第一句話就是告訴我，我需要做些什麼——尊師重道。這就是我敬師傅茶，他喝了茶之後，第一句告訴我的話。那時候我十幾歲，又怎麼會懂什麼叫做尊師重道呢？他就解釋給我聽。王粵生先生什麼都解釋，因為我不識字，我沒讀書，所以王先生

教我唱歌的時候，就會順便教我字的讀音，還有句意，我就是那時候才讀書，才學認字的。後來，他教我尊師重道就是：假設你上台，你一上台，就要「師兄、師叔、師姐、師妹、音樂師傅」，對所有人打招呼，總之見到了就要叫一聲，就是先教我這一樣東西。又譬如喝茶的時候，首先不是自己坐下來，而是師傅先坐，我是去斟茶倒水那一個。我們就是先學這一樣東西。

那再學下去，是學些什麼東西呢？就是我們自身必須要學的東西，那就是化妝，不可以靠別人的。學化妝，因為你要做戲，你一定要自己懂得幫自己化妝，是吧？難道你要整天都帶著個人去幫你化妝嗎？不可以的！於是就要學化妝。學完化妝之後呢？我們花旦要學打片子的，那就學打片子；學了打片子，那就學戴；學會了戴，那就學說。比如「正辮」是什麼呢？「正辮」是小姐，有時候是丫鬟，有時候是什麼……夫人呢？夫人就包大頭之類的。最主要學的一樣東西就是自己學做戲。那時候，我們沒有衣箱的，哪有現在這麼好，甚至請人來幫你們，那時候沒有的。那自己怎麼辦呢？自己怎麼穿戲服呢？自己給自己穿戲服，這是一件挺難學的事情。自己穿的話，鈕扣在背後，那怎麼辦呢？將後面的鈕扣放到前面自己扣，除非是必須要在背後弄的，才會找人幫忙。其實沒有人會幫你的，你既不是有名氣，又不是有錢，誰會理你呢，是吧？要是綁腰帶呢？就把腰帶放前面，束好了，扣好了別針，把腰帶轉到後背，那件戲服就穿好了。還有一件事，就是頭飾。頭飾又怎麼樣呢？戴正辮要自己戴，戴了片子帶正辮、戴髮髻、戴花……最慘的是什麼呢？包大頭。夫人包大頭是最慘的，因為大頭是在後面的，你看不見的。如果是正辮，戴髮髻，或是戴什麼都是在前面的，我自己看得見。可是那個大頭在後面，所以就要去學怎樣把那一束頭髮放在前面，捲著頭髮，用一根頭繩綁好，然後在後面綁繩，綁完這裏綁那裏，然後才把前面的頭髮放下覆蓋後面，再在後面慢慢地梳頭髮，梳完頭髮就把頭髮繞成一團，然後怎樣怎樣……

這原來真的是一生受用的。就算是現在，你忽然之間沒了衣箱，你都沒有問題的。真的！有的時候衣箱會說：「哎呀！我不能跟你合作，我接了誰誰誰的工作」，那你就完蛋了是吧？那當然在現在，你隨時都可以找人幫忙，只是那人合不合你自己的心意而已。我認為以上所說自己做衣箱，是我們以前作為演員必須學的，但現在不會學這種東西了，現在不需要自己去穿戲服，不需要自己去化妝，不需要自己去戴頭飾，全

部都有人幫你。但現在如果自己能做衣箱，就更可以發揮到極緻，可以讓你得益更多。

梁寶華教授：
化妝怎樣都是自己來的吧？

尹飛燕女士：
不是的！有些演員是請人化妝的！什麼都請人的！我為什麼要學化妝呢？我請化妝師就可以了，化妝師化的妝更好，是吧？就是這樣。可是，我們以前的好處就是我把東西學了，不是像輝哥那樣慢慢地去問，我們當然也會問。我們把東西都學好了，那就去看戲，師傅也是要我們去看的，如果沒有你的戲份，那就去拿一張小椅子，我們那時候有一張……那些叫「馬凳」是吧？（阮兆輝點頭）那些馬凳就這麼矮。我們就拿一張小椅子在旁邊坐著，還有遮住不讓人看見自己，就這樣去看別人做戲。

那我們去看什麼呢？是去看那些前輩們是怎樣做戲，看他們怎樣去銜接，看他們怎麼去應對突發情況，比如沖頭失場，或者沖頭突然衝出來，前輩們那就一句：「什麼事？」他說不出話來，於是就說：「再去打聽！」。這些就是要自己看回來的，看多了，日後自己遇到這類突發情況的時候，就會懂得如何處理，不會兩人啞口相對，心裏着急想著讓他說話呀，結果什麼都說不出來，是吧？前輩就不是這樣了，一句話就把他罵回去，那個人就一頭汗地回去後台了，準備被人罵了，就是這樣的。所以，如果學會了這樣東西，就會發現原來這是很有用處的。現在真的有些時候，會有些一新人一看見老倌就開始怕。好像以前那樣，你一走出來沖頭報上：「報！」榮哥麥炳榮說一聲：「何事？」他的眼睛燈籠那麼大，你一看見他，一顆心就一直震，像是快要震出來了，那又怎麼會說話呢？這種情形很多時候發生都會發生。

梁寶華教授：
這些故事真的非常有趣，是吧各位？好的，謝謝燕姐！Martin，是時候要問問你了，剛剛其實問了你一點，你說你是跟父親學音樂的，你覺得這也可以是一種「師徒制」嗎？

劉國瑛先生：
一定是的！簡單而言，從我學習的過程而言，我七歲移民到美國，在美國居住了二十年，那我學粵劇的過程是靠什麼呢？是靠我學過戲，靠我

父親也教了我一些東西，也有很多比如出埠，或是一些課程，或是我父親參與的一些活動，我都會在這些時候去看去聽，主要是聽，因為我不能參與其中的。舊時的叔父大家都明白，他們一去到那個音樂的位置，別人只是偷看一下打鑼的人，都會被盯回去，意思就是你看什麼？你又不是我徒弟，你在這裏幹什麼？可能我因為父親的關係，有父蔭，我去看去聽，那些叔父無論如何都會給點面子，說：「算了算了，孩子一個。」我的學習過程也是有一個「師徒制」，一個貼身的「師徒制」，因為我的師傅就是我的爸爸，但也可以這麼說，我除了跟著我爸爸學習，我的其他長輩也教了我不少東西，比如我乾爹，或者是我的開山師傅，他們也有教我東西。在這些學習過程中，我印象十分深刻的一件事就是，我給師傅們都是敬過茶的，直到今天，他們給我的感覺都是「終身為父」的，這就是我領受到的文化薰陶。

梁寶華教授：
這個文化已經傳承了，而且十分成功！

劉國瑛先生：
哈哈……如果不是中國戲曲，我不會廣東話，我有膽量說這句話。我七歲就移民美國，住了二十年，所以我的英文也算得上是比較流暢。可是，如果不是通過粵劇這個媒介，我是不可能在這裏跟你用廣東話交流的，這是一個事實。粵劇給了我這麼多，那我可以為粵劇做些什麼，或是說怎麼幫它呢？因此，我現在有一個使命，就是回饋粵劇，都，也就是「傳承」二字。

梁寶華教授：
好！Martin，那我相信大家都不很瞭解演藝學院的課程，那不如你給我們介紹一下演藝學院如何培養我們這些專業的年輕演員吧！

劉國瑛先生：
在這方面，演藝學院早在1999年已經有文憑課程，2001年又有了高級文憑課程，直到2013年就正式開辦學位課程。正如今天早上Carol（鄭寧恩博士）曾說，我們這個四年制的大學學位課程，是按評審局「成效為本學習」（Outcome-based learning），屬資歷架構第五級（QF5），這是它的資歷框架，我們的BFA學位課程是需要符合評審局這個學術框架的，但是在這個學術框架下，要進行粵劇教學，是很困難的，因為一般的教學

如教寫文章，已有一套一直沿用的資歷等級比如 QF4、QF5、QF6 等可供參照。可是，中國戲曲的不同程度教學項目目前並沒有類似的資歷等級對應標準我們的課程需要仔細做好這些對應，這是我們的挑戰。

現在我們演藝學院的思路是這樣的：課程首兩年以基本功訓練為主，因為無論什麼學生，壓腿、落腰、開打還是要的，這是課程的基礎；到了高年級，我們會引入較現代的唱腔和排場元素，去跟傳統古腔和排場作對比。例如我去年邀請了新劍郎先生，作為到訪藝術家，來戲曲學院授課一年，他教了《斬二王》。如果我們用古腔唱《斬二王》，正如昨天方文正先生也有提到，很多人都會睡着的，因此，如果現在我們不唱古腔《斬二王》，能怎麼樣呢？我們就用香港現代戲，《梟雄虎將美人威》去教學生什麼是《斬二王》。也有教《洛神》的、教《寫書》的，個花旦在台上九十多個水波浪上寫書，我們用的是基本功，但是以香港比較傳統的戲做出來。

今年，我們十分榮幸能夠邀請燕姐來教授《六郎罪子》的改版——《春花笑六郎》，我們用不同的方法去引入傳統南派的東西。怎麼去練功呢？在一個為期十三個星期的課程裏，老實說，有些內容只能簡略教授，比如壓腿就是壓腿，不能仔細深入去教。可是，高年班的課程，須從 QF4 升到 QF5，我們一定要有更嚴格要求，學生要有自己做戲的思路，要跟著框架去做。於是便有一個……可以說是難題，因為我一直都是相信「學海無涯」的，有人問我：你們在演藝學院四年的課程裏，究竟會教學生什麼？那我會說，我自己的期望是：第一，教他藝德；第二，教他心得。我希望學生來這裏學東西之後，提升了他的興趣，再之後，他能自己去尋求怎麼去進步。說實話，我相信在座各位都會同意，在一個四年的課程裏，我們不可能把學生需要學的東西全部都教給他。一個人的藝術生涯，我假設二十歲工作到六十歲退休，在四十年的藝術生涯裏，四年課程只佔了十分之一，那你在這四年的期望是什麼呢？可以是建立一個好的基礎，如基本功的培訓、尋求不斷提升所學的途徑等，也可以是多接觸一些老倌，比如今年的燕姐和田哥。學生畢業後，出去工作，想到「原來我認識了燕姐，我又見過田哥」，他們便會找到途徑，讓他們繼續去尋求知識。如果說一個四年的學位課程，你把它當成……我有一個看法就是，修讀四年課程之後，並非已到學習的總結階段，即你學習四年之後，不能就此結束。雖然

課程本身已完結，也頒授了學位，但是四年之後，畢業生也還是要繼續學習的。因此，我們學院除了有一個十分正式的基本功訓練，還引入很多坊間的戲，還有「師傅計劃」，我們有很多老師在個行業中仍十分活躍，學生遇到什麼難題或疑問，無論在課堂內外，可以去問老師們。我自己也在這行業做了這麼久，有一件事情我覺得非常好笑，因為很多人都問我：「你們演藝學院怎麼與行業銜接呢？」我就是行業呀！我就在這行業裏工作，由此可見很多人都有上述的錯覺，以為學院所教的跟行業所做的脫節，但事實並非這樣。我可以說，我們今天的演藝學院戲曲學院是一定跟行業接軌的，否則，學生的成長是會有困難的。我們的方向是盡我們的能力，在四年的時間裏，去培養一個好奇的藝術愛好者。

梁寶華教授：

你這個概念挺新穎的，好奇的藝術愛好者……剛剛輝哥也提及「師徒制」有一樣好處是，教的不是演戲的東西，而是教他們怎麼去做人。剛剛 Martin 也說培養藝德很重要，是吧？可是，我們現在都是學院裏的教授，我自己有個很深的感受，那就是教學生知識還是很容易的，但要培養他們有道德操守是不容易的。你既然如此強調藝德，那你有沒有一些具體的方法去培養學生的道德操守呢？

劉國瑛先生：

比如說我們有些老師很強調學生一定要準時，相信大家都經歷過這種情況：約好了十二點排戲，但到了十二點十五分、二十分、二十五分、三十分，甚至連午餐都吃了，茶也喝了，也還沒見人。有些待人接物的態度是不分哪個行業的，是做人應有的禮儀。因此，培養守時、對人有禮貌、見人打招呼等學生素質，是所有全人教育工作者的責任，而不只是中國戲曲老師的責任。幸好，在我們粵劇界，待人有禮的文化，相對而言，是比較強的。

梁寶華教授：

好，我想請教一下我們三位大老倌，你們對演藝學院有沒有什麼建議，或者期望呢？比如想他們跟業界有多些合作等等。

尹飛燕女士：

我想先談談我對演藝戲劇學院學生和油麻地戲院青年軍的不同印象，再提出我對演藝學院的期望。我從今年開始到演藝學院授課，在我教學生

的過程中，我覺得他們的進步是很快的，因為正如 Martin 所說，他們已先練好基本功。我們做戲的如果連基本功都不知道的話，那我怎麼去教你呢，是吧？這一樣東西對於做戲而言是很重要的，可是，我覺得他們演出的機會是比較少的，因為每一年畢業才演三兩次，如果他們能有更多的演出機會，經驗就會好些。我們學做戲的時候，最重要的就是不斷地去演，演多了就會出錯，錯多了就會明白為什麼錯了。如果你沒有犯過錯，你是不會這麼緊張那件事的。所以，如果你演出的機會少，就變相地等於犯錯的機會也少，結果就是無論你去學，還是去做一件事情，都不夠深入。相反地，油麻地戲院那一班青年軍提供的演出機會很多，但唯一的不足就是，相對於演藝學生而言，他們欠缺基本功的訓練。因為油麻地戲院那一班青年軍的年紀比較大，可能他們初學的時候，並不是像學生那樣，從幼兒園學到小學、中學，一路這樣學上去，結果就是基本功變得薄弱，會比較吃虧。唯一的好處就是他們不停地去演，這對於他演出的生涯是好的，因為你不停地演，不停地排戲，戲排多了就可以漸漸領悟戲中的感情，例如為什麼在那個位置需要這樣？怎樣才能做到在那個位置哭？怎麼做才能讓觀眾明白我的感情呢？這就是跟學院的區別了。由此可見演出機會的多或少，對演員的成長有很大影響，因此我期望演藝學院能為學生提供更多的演出機會。

李奇峰先生：

油麻地劇院的新秀演出機會多，有很多演出的經驗，這比演藝學院的學生只練基本功且少演出，有很大差別。如果既有基本功，又有很多演出的機會，這當然是天衣無縫了。油麻地戲院那些新秀有很好的機會，每天晚上他們都會有演出，如果他們再勤奮一點去練習基本功的話，那就真是最好了。

梁寶華教授：

輝哥有沒有補充呢？

阮兆輝先生：

其實練功和演戲是同步進行的，就好似舊時出身那樣，你一進了戲班，學了做手下或者做堂旦，有機會出台看著別人演戲，那你就一邊演一邊學。可是現在沒有這些了，即你讓他去學做手下，他就懶洋洋的不學，「哼！我哪有這麼傻去做手下……」

李奇峰先生：

以前我們有一件事情是很好的，以前我們做戲的時候，每天都有一班五軍虎在台上練功，那我們就跟著五軍虎訓練，他們會教我們，我們吸收了很多，學了很多東西，但現在好像少了，甚至沒有這樣的事了。

阮兆輝先生：

在我出生的年代，早上的時候戲班裏的人不會在街上走來走去的，每個人都都在練功，一定練到中午飯的時候，不管你有沒有偷懶或師傅嚴不嚴，你始終都在動的，是吧？可是現在呢？每個人都說沒地方、沒時間練，那我就會說：「難道我們那個時候就有很多地方、很多時間嗎？也不見得是吧！」

劉國瑛先生：

有地方也沒用的。

阮兆輝先生：

大家都有證據的，我現在想起來都覺得害怕，1953 年到 58 年我一共拍攝了 80 部電影，我哪有時間練功？但其實我每天都在練功，拍完通宵的戲，我還是每天堅持練功，沒怎麼間斷過。

梁寶華教授：

輝哥睡得特別少，哈哈……

阮兆輝先生：

不是，我只是捱過了而已，其實不是我想的。還有一件事情我們經常提議，無論哪個機構，比如演藝學院或某些學習班，都說要讓學員參與演出。可是從來沒有一個機構是點頭支持的，它們不會說讓我們派幾個手下來，派幾個梅香來，然後找一個師傅帶領他們實習演出。戲班肯定是歡迎這樣的演出的，因為這一定是免費的，那為什麼長久以來都不做這樣的事情呢？以前是有這種事的，你知道嗎？以前的師傅收了幾個徒弟，就會跟班主說：「喂喂喂，我有四個人，你讓他們來嗎？」當然，徒弟的費用會便宜一點。以前有很多這類的師傅的，比如譚珊珊師傅、李錦帆師傅，全部都有這樣做的。如果他們有幾個人就會跟戲班裏的人商量：「喂，我有幾個徒弟，做天光戲、日戲好嗎？」真的是這樣的。那些徒弟就站在那裏，晚上要是戲可以做就做，慢慢地他們就會有所成長。

劉國瑛先生：

我想說一句。我們現在的學生，很多時候你都可以在外面的場地見到他們的，由於種種原因，我們學院本身很難有機會讓學生在校內多作正式演出。不過，我們的學生經常會去油麻地戲院、新光戲院、高山劇場等地方做職業下欄。我覺得大專院校，我相信梁教授你會體會到，就現在而言，一般的學生，要麼就給他學分，要麼就給他錢，否則很難令他們主動參與義務演出或相關工作的。其實我所擔憂的，除了是他們外出演出，還有的就是他們都沒有反思。你外出演出，這一次我看見你在這裏出錯了，下一次我見到你又在這裏出錯，第三次見到你還是錯在這裏，那你即是告訴我，你每次演出後，都是完全沒有反思檢討的，於是不斷重複相同的錯誤。我進演藝學院之前教過不少班，我在戲班裏，就經常問自己，為什麼學生經常重犯相同的錯誤呢？問題究竟出在哪裏，是他們學習的態度差，還是他們忙得沒有時間去反思？「因為每天都趕著去做，我也不知道我在做什麼，總之演出完了，錢收到了，就收拾回家了。什麼？你下一場是《寫書》？恭喜你了，我已經回家睡覺了。」然後他第二天又重複今天的錯誤。由此可見，學生重複犯錯，未必是因為他們沒有工作機會，反而是他們找工作太容易了，太忙了，以致沒有了反思檢討的時間。如在以前，你做不好就沒有人會找你去做，你做不好你怎麼能入行呢？可是現在不一樣了。所以，我認為學習或演出後的反思和檢討是非常重要的。

阮兆輝先生：

其實我做傳承好像也幾十年了，我現在可以公開告訴大家，失敗！我是失敗的，是真的。現在演藝學院的學生達到標準就可以畢業，但是以前我們並沒有一個「畢業標準」，徒弟是沒有所謂畢業，是無法畢業的，當時我們經常會說：「哦！畢業，什麼時候躺下了、棺材上釘了，那就畢業了。」明白嗎？我們這一行是沒有畢業的。

那怎樣才算是會唱粵曲呢？「你在街上隨便撿了一張紙寫著一首粵曲，你就要會唱給我聽，那你就叫會唱粵曲，除了新小曲。」這是黃滔先生說的，他也就是我師傅。換做現在呢？我們這些要求肯定是做不到的，也就是說，我們以前強調的邊學邊做，現在已經失去原來的意義了。為什麼現在的人這也不會，那也不會？因為他們起步就做文武生呀，你明白嗎？他們當然不會做其他的了，怎麼可能全都會呢？他的根基沒扎穩，你明白嗎？以前就不是這樣的，以前是我還沒做到這個位置，我可以不懂這

個位置的事情，我先把現在的學會了，給人罵兩句，罵著罵著就懂了不是嗎？然後才上位。你是看了那個位置很久之後，你才上位的。你知道那一級有多高的，如果你還沒做到那個位置，就是給你做你也不敢做的，大家都是這樣的，比如說：「阿輝，這次你做『二式』，」「什麼？那個戲班我做『二式』？別這樣吧！」會怕的，真的會怕的。位是一級一級地上去的，太高的位級，你知道自己是吃不消的。可是現在的人，心態不同了，你有膽量把事情給我做，我為什麼不做呢？是吧？他做不來求救還好，最壞是他做不來卻不求救。

我為什麼說「傳承」這兩個字徹底失敗了呢？現在是做戲不學戲的，只是練功而已，練完了就去做，拿著曲譜，卻完全不知道那本曲譜本來是誰做的。「啊！這是名劇啊！」誰做的呢？不知道。那個人怎麼做的呢？不知道，我喜歡怎麼做就怎麼做。所以，現在你們看到的很多的名戲，我可以向你們大膽地說：「面目全非！」我們做那些名劇，應該是仔細參考那些前輩叔伯的做法而做出來的。可是，現在沒有人會這麼做了，現在的人都是我喜歡怎麼做就怎麼做。現在有師傅幫他們排戲，師傅怎麼排戲就怎麼做，但師傅排了些什麼？其實只是排了你的身段而已，感情一絲沒有斟酌推敲過，那樣他們就不知道感情的輕重，更不知道為什麼這齣戲會成為名劇。他們完全捉摸不透，包括我師傅很多的戲，現在都被人做得面目全非！我站在台上啼笑皆非，我可以怎麼樣？你說我可以怎麼樣？是吧？我也不知道說什麼好了。所以說傳承，你要去「傳」，你要去「承」才可以的，是不是？你要知道為什麼我一定要學前輩們這樣做呢？因為這是軌跡啊！你先跟隨軌跡，然後才能慢慢地變化。可是，現在的人連基本的都不知道怎麼做就去做，這樣叫「傳」嗎？這當然不叫「傳」啦！所以這就是問題。

我們其實有三個階段的。第一個，所謂「傳」，所謂「承」，就是老老實實地繼承了別人的東西，繼承之後再慢慢地發展。這裏的發展是不需要你主動去發展的，他是自然就會發展的，因為你不是他，所以你繼承了他的東西之後，自然就會發展的了。發展到某個階段，你破繭而出了就可以去創作，但你始終都是從那條軌跡走出來的，而不是脫離軌道自己去創作的。可是現在呢？一開始就說要創作、創新，這你說能做得好嗎？所以我說我覺得自己是徹底失敗的。我也不知道為什麼我看的東西全都變了味，可是我能說什麼呢？

梁寶華教授：

輝哥，你太客氣了。燕姐好像有東西想回應一下。

尹飛燕女士：

我覺得輝哥說得很對。為什麼他會說失敗呢？我覺得，現在真的有很多人學做戲，而且教戲的多於學戲的。為什麼呢？例如我們跟他們排了一場戲，但是整所學院都由他一個人教，每個學生都問他不同問題的時候，他能夠很詳細地回答嗎？恐怕未必能夠，他自己其實也未必真的這麼有資歷。他當然是師傅，但師傅也分很多種的：學了很多東西的，或者學了一半東西的，或者學了一點點東西，或者只是學了基本功的，但是學了基本功不代表就會排戲的。可是，他不是這樣想的，他會覺得「我學了這些就夠了，學了一半，學了兩套戲，學好了回來就可以教徒弟了，我的徒弟就跟著我學就可以了」。可是，之前別人教他的東西，他有沒有好好地、完整地吸收呢？他沒有，他就只學一半，然後自己加一半東西進去。所以有很多時候，我們去看他做戲的時候，我們都不知道他在做什麼。有人說要請北派師傅來教授學生，但他會排戲嗎？那個北派師傅是不懂得教你做戲的，他只會教你打北派，是吧？

我再舉一個很簡單的例子，就說花旦吧，這是最穩當不會錯的，是吧？比如說我是神仙，那我就出來唱反線二黃，多威風、多漂亮、多飄逸，但她在那裏「砰」一聲、「撲」一聲，「卧魚」。「卧魚」代表什麼呢？它不是天上的東西，是吧？我覺得，難道你排戲什麼都需要很漂亮嗎？「砰」一聲，這次我做鬼，走出來不管什麼情況就在那裏耍，耍到那個水袖差不多都要綁住了，她又「卧魚」了，又睡在地上，這到底代表什麼呢？其實我們覺得，原來做戲真的分很多種，但是每一種都可以「卧魚」嗎？我把東西都做完了，無端端地怎麼又突然之間「卧魚」呢？我們看到這個真的是抓破頭皮，不知道她到底是出來幹什麼的。

阮兆輝先生：

因為有人拍手呀。

尹飛燕女士：

是的！就是這一件事，拍手鼓掌，是吧？

阮兆輝先生：

這是問題所在。

尹飛燕女士：

我曾經試過做戲做得淚流滿面，但旁邊的人在說笑。

阮兆輝先生：

不止這些，有一個現象不知道你知不知道，現在，你在台上哭來哭去是會被台下的觀眾笑話的。這個現象我十年前就已經知道，我做過很多戲班的，每個戲班的戲我都在，觀眾到底為什麼會笑呢？台上分明是在演很苦的事情，台下卻哈哈大笑，不只是細聲笑，也不是忍不住的笑，而是「哈哈哈哈哈」這樣笑的。你聽過看《胡不歸》的觀眾們說什麼嗎？他們說：「哎呀！這《胡不歸》不好看，一點都不好笑。」看《胡不歸》，他竟然想笑？那你就知道我們現在有多慘了。就此，我們現在可以預測，未來將會有幾個現象：第一，學生會請幾十個師傅教，全部是名家，第一個師傅幫學生排四次，換第二個師傅的時候，他就會覺得如果他也排四次，那豈不是顯得他沒有本事？那所以他就排六次，到第十個師傅的時候，排二十幾次。我們在台後就要回避，不知道他們在做什麼。那些全是名家，沒有一個是假的。

第二，我學了二十年的東西，我需要一個晚上全部做出來，不論我懂些什麼，今天晚上我都必須全都做出來。每一次都是最後的晚餐，做了今天，明天就沒有了。其實這個現象今天已是經常有的，未來將更普遍。我們這個圈子，老是要把自己弄得上氣不接下氣為止。這個勇往直前的精神是好的，但是你現在是在做戲給觀眾看，不是在賣弄呀。可是，這個是無法勸回去的，如果大家去勸他，他會說：「你不知道，你不會明白的。」又變成我們不明白他了，那就沒話說了。

梁寶華教授：

謝謝四位。我們現在有些時間讓台下的觀眾問問題，好嗎？有誰想提出一些問題，與台上四位嘉賓聊聊天呢？

觀眾：

輝哥，我某程度上同意你的感慨。其實我覺得，比如演藝學院現在是有院長的，他是不是應該去跟戲劇商會的班主商討一下合作事宜？因為我有的時候……其實我是在戲班子裏幫忙，做下欄的工作，清潔收拾什麼的，我曾經見過一些學生，他們根本不知道自己要做什麼。現在的學生，我們稱之為大學生，他們去了戲班……我同意戲班裏當然不乏做了很多年

的老人，我也跟他們聊過天，問他是不是有些東西可以改變一下呢？「不行的，幾十年都是這樣的，看不習慣可以不看。就是這樣的，不可以改的，沒辦法改。」如果新的學生真的有一種期望，或許是想改革，這裏也不是說要把舊的東西都改了，是吧？比如說你在戲棚做戲，或者新光戲院做戲，然後又去文化中心做戲，之後又去了西九戲曲中心做戲，這些地方的做法是否一樣呢？我覺得舞台上的東西很多都是不一樣的。可是，很多老演員就覺得，我是這樣在戲棚做戲的，穿著一件……就是你們那種白色衣服，他們就站在師傅的位置。如果你坐在沙田大會堂的大號碼座位上，就會看見有幾個人在看著台上的人做戲。其實看戲是好的，但是那個劇場……如果作為一個專業的舞台演員，有些習慣是不是會不一樣呢？

阮兆輝先生：
這是對的。

觀眾：
我覺得新舊演員，在融合上，是有著困難的。此外，我覺得有一個包容上的問題。剛剛院長也說過反思的意義。我不會問為什麼這些年輕人會這樣，我不會去想他們到底怎麼想的，我不會覺得這些新秀不懂戲班裏的事情，讓他們回去再學學；相反，這些新秀可能也會覺得你們這些老……也不能說是老……就是資歷深的，新秀也會不知道你們是怎麼想的。中間是需要一個溝通的橋樑的。其實就等於我們不知道現在的年輕人在想什麼，從而令大家缺乏溝通，大家都不會知道……

阮兆輝先生：
其實，現在戲班裏的確有這一類的隔膜，從古至今都有。這裏並不是說只有架構或者新舊的問題，從來都是「新來新豬肉」的，即欺負新人，永遠都是這麼一回事。

觀眾：
我絕對贊成你這一句話，在後台新人會被人欺負的。

阮兆輝先生：
如果你是剛進圈子的新人，你是連坐的地方也沒有的，即使是化妝的位置，也是很暗的，這是有其事的。

觀眾：
輝哥，我覺得這個真的是需要改變的……

阮兆輝先生：
一定要的。

觀眾：
很多戲班裏的人都覺得做下欄的好像就不是人，我覺得，我可能……其實我是做話劇的……

阮兆輝先生：
明白的。

觀眾：
我是近十年來才算得上是……幫一些戲班，輝哥知道我幫什麼戲班。我覺得只有演員，我們話劇是只有演員沒有明星的，是吧？也就是說每一個青年都是演員，你不可以只靠老演員的。比如說話劇界，算得上是著名的羅冠蘭，在香港演藝學院教書，羅冠蘭做一齣戲，以我的瞭解，她起碼看 50 本書，她不看 50 本書她不敢演那齣戲的。

阮兆輝先生：
這在整個程序和風氣上是兩件事情，因為一套新戲要誕生，是需要背後搜集很多資料的，如果天天做不一樣的戲，是一件很頭痛的事情。

觀眾：
我覺得這也是一個問題。譬如，最近我是有點期望的，因為有一個劇團演《帝女花》，我不是說現在的《帝女花》，他的《帝女花》每天晚上都有不同的演員做，足足做了不知道十八場還是二十場，每天晚上都有不同的文武生。可能在技術和佈景上，他們可以配合得天衣無縫，因為他們不用每天晚上都做不同的戲，比如今晚《帝女花》，明晚又是其他的戲。我記得當年我也有幫忙做，就算是文化中心的開幕典禮，邀請到科隆歌劇團，他們每天晚上都演不同的歌劇，其實還是可以看得見他們是有些手忙腳亂的。那些德國人也不是很明白，為什麼要他們每天晚上都要做一套不同的歌劇，這樣他們是很難做得比在科隆的時候好的，那就是香港人的問題了。所以，可能粵劇界也需要思考一下。

觀眾：
我再說一件事，這件事情我也感到一點唏噓。我真的聽過一個師傅，去了現場才問今晚做什麼戲。我真的覺得這是很大的問題。

阮兆輝先生：

這個是準備和態度的問題，是的。如果師傅對那一齣戲已很熟悉，他來到才問：「今天晚上做什麼呀？」這問題就不大。但如果是不熟悉的戲，當然得事先準備一番啦，這是不用說的。

現在還有一個很大的危機，這個我想大家也看得見。因為我們申遺成功，政府給予更多的資助，但這個龐大的資助是超出了我們的能力範圍的，一天晚上五、六台戲需要演出，演戲的人不足，看的觀眾也不夠。這個局面，我在這裏說還是可以的，因為不是很多人聽得見，但是我在外面是不敢說的，要不然出門都難，是不是？可是，難道我叫政府不給我們撥款嗎？也不可以吧。他們要發展，難道你不讓他們發展嗎？可是，問題是我們根本人手不足，人手根本不夠！我的意思是能演的那些演員是不夠的；觀眾其實也不夠。觀眾不夠的時候就更不用說了，我們要送門票、派門票，甚至硬塞門票給他們，這個現象是不可否認的，是正在發生的，是每天都發生的。那怎麼處理比較好呢？那些能演的演員說：「你說我不行？但是他們排著隊求著我去做，他更怕我不做。」因為他們一個不做，就少了一個人，甚至令整班戲不能按時演出，這是很嚴重的。我們站邊的演員，也就是一般的下欄演員，是站在工資裏面，不是站在戲裏面。大家，我想讓你們看見……你一定看得見的……

「我站在工資裏面，演戲的時候我根本在做白日夢，要是敵軍殺過來了，只你怕而已，我怕什麼呢？」其實他也應表現出怕，他跟著將軍出戰，那邊敵軍已經殺過來了，將軍都害怕，你說他怕不怕？但實際上他才不怕。為什麼呢？因為他是被安排進來的，那他怕什麼呢？「我不怕！」所以，全部人都是站在工資裏面的，而不是站在戲裏。現在是有很多練功的人，練得好不好就不說了，但他是練功然後上台表演他的功，卻從頭到尾不在戲中，這是一個很大的問題。比如我學了「水袖」，我今晚就表演「水袖」，我不管做什麼樣的戲，這就是個問題。這個就是沒有……如果我做了總監，那也只是在油麻地可以說兩句話，我在外面說不上話的呀，我在外面又不是總監。尤其是如果有些大老倌想要，難道你不讓他耍嗎？難道說：「哥，你不要這樣，你不要做這個。」你說不出口的。所以，這就慢慢地形成了一個問題，讓我們混淆了很多東西。

觀眾：

輝哥，我最後說一句，因為我想給其他人提問的機會。剛剛燕姐說的很對，師傅多於徒弟，現在我們很多時候說的閨秀，你可以說這些閨秀的演出，在統計粵劇演出場數方面，有助提高數據，但是每看一齣戲就嚇走

一班人，弄得他們不再看粵劇。我自己……因為我是做話劇出身，我喜歡研究劇本，比如我看過很多人做《紫釵記》，我太熟悉了，它永遠都是小玉未嫁，三娘賣釵。可是，我看了那麼多，我認為兩件事情應該是分開的，應該是說了小玉未嫁，然後再想起來之前那個鮑三娘賣釵，原來是欺騙了她，但是我眼見很多小生都是不能把「小玉未嫁，三娘賣釵」分開的，你明白嗎？可能他們覺得，他看過其他人也是這麼做的，所以就不加思索地也這樣做了……

阮兆輝先生：

明白。

觀眾：

那我覺得這些就要……也是有一定的難度的，因為一齣戲三個多小時，如果你讓他句句都這樣，可能還真不行。

阮兆輝先生：

不是的，如果你喜歡這套戲，你就應該這麼做，第二次做的時候就應該好好地去做。

梁寶華教授：

好的，謝謝各位！其實時間也差不多了，我也做一個總結，或者可以說是一個感想。其實我看到的，說實話，我訪問過輝哥很多次了，輝哥也在很多公開場合說過這些問題，這也是我們傳承中心存在的價值。我希望輝哥剛剛所說的問題，不再是不敢說或要回避的，這些問題都是需要說出來的，甚至是要讓社會知道的。我們會透過我們的出版、我們的網站，向社會發佈這兩天研討會的內容。這也是我們研究的課題之一，我們希望將來可以跟各界合作，包括演藝學院，或者業界，或者政府等等，去正視這類問題。我們知道政府的資助是很多，但是我終於感受到，原來業界覺得資助多也未必是好事，重點在於如何運用這筆公帑，需要一個清晰瞭解業界問題的人……

李奇峰先生：

用得其所。

梁寶華教授：

是的，用得其所，而不是去想怎麼花掉這一筆公帑，花了就算了。這是一個很大的課題，也是一個很難，不是一天兩天能夠解決的問題，不過這都是我們長期努力的目標之一，好嗎？今天很感謝四位，非常非常感謝！



粵劇與傳統音樂 的學校教育

如何透過高中 音樂課程讓學生 欣賞及認識粵劇

甘貽芳 女士

作者簡介：

甘貽芳老師是本港資深的音樂老師，有三十多年的教學經驗，現為何東中學副校長及課程發展議會——香港考試及評核局高中音樂科委員。自二零零八年甘老師更聯同其他三所灣仔區內的中學成立了灣仔區聯網高中音樂網絡為區內有志修讀新高中音樂課程的同學提供選修音樂學習的機會。甘老師曾多次獲教育局及大專院校邀請，就新高中音樂課程作分享。

（以下為經整理後的演講內容）

在接受梁教授邀請擔任這次粵劇研討會的其中一位講者時，原以為聽眾將會是進入教書行列的準教師，或者是在職同工。誰料，在踏入演講廳那刻，便覺得有點被梁教授欺騙了，因為我看到台下有很多熟悉的面孔，不少是粵劇界的行內前輩，還有資深的從業員和大學教授。因此，心裡默默的期盼著聽眾不會覺得我的分享太膚淺或無聊。

首先，談談我為什麼會分享這個題目？我任教於何東中學，自2009年便開始教授新高中文憑試這個音樂課程。讓我先交代一點背景吧。教育局自2003年推行課程改革開始，便有了新的高中課程，其中，音樂科的改革頗多，不單是西樂部分有了不少改革，中樂的改革更大。以往學生在舊的學制裏是不需要讀粵劇這個課題的，但是現在粵劇卻成了考核的一部分。在面對這個重大的改革下，我和幾位音樂老師便於2008年成立了一個灣仔區學校聯網計劃，為有志應考香港文憑試音樂科的學生提供修讀新高中音樂課程的機會。正如大家在簡報上所見，我們的合夥計劃由四所學校組成：分別為何東中學、香港華仁書院、香港真光中學及慈幼英文學校。其實，最初我們是與玫瑰崗學校（中學部）合作的，但是後來玫瑰崗學校的負責老師——鄭老師調任另一所學校，因此，我們就找了慈幼英文學校作為新的合作夥伴。在聯網計劃成立的首年，我們用了一整年的時間搜集教材，然後於翌年（2009）正式招收第一屆香港中學文憑試音樂科的學生。至今，此聯網計劃已開辦了十年了。

還記得最初接觸這個音樂課程時，感覺工作艱巨。因為課程包括了聆聽、演奏、創作三部分，當中聆聽考卷佔了總分的40%，而粵劇的課題則佔聆聽考卷的6%，其中包括梆黃、說白、南音和小曲等。可能這些課題對於在座很多的朋友而言絕對不是難事，但是對於我們而言，其實是挺難的。因為大部分在中學任教的同工對粵劇的認識均不深，就算初中的音樂課程有粵劇的部分，我們也只是教授一些比較容易入門的課題。更何況，在既沒有受過專業訓練的前提下，要教授不同的粵劇課題，還要篩選合適的教材，實屬不易。再加上修讀音樂的同學，儘管他們要應考高中文憑試，但他們對於粵劇的興趣不大，因為大部分同學是自小學習西樂的。因此，這個課程對我們而言是一個挑戰。

在此，我要感謝梁教授，因為當我們接到這項挑戰後，他籌辦了不少工作坊，讓我們對粵劇的課題有更多的認識。梁教授是否還記得這些片段？片段是十年前拍的，當時舉辦了一個由王勝焜老師教授的粵劇工作坊。片中的講者便是王老師。他教我們一起嘗試「數白欖」，然後配合鑼鼓點邊數邊奏。雖然我們四所學校的老師均有參與這個工作坊，但片段所見的是香港華仁書院的音樂老師羅明正老師以鑼鼓伴奏大夥兒的「數白欖」。

說實話，單靠上工作坊的訓練是不足夠的，因為到了正式教授課程的時候，很多的樂段還需要老師即場示範，更遑論要說明那些「叮板位」、「襯字」、「收句」及「結句音」等。其中最大的難點是選擇合適的教材片段，一齣粵劇是很長的，往往長達個多小時，要選對一個 5-10 分鐘片段，對我們而言真的是很大的挑戰。梁教授還記得「優質教育基金」和香港教育學院（即香港教育大學前身）合辦了一個中小學粵劇協作計劃嗎？當時，我們參加了這個計劃，教院委派了黃綺雯老師來協助我們上課；課前，她會跟我們一起設計教學；課堂上，她會跟我們協作教學。這對我們而言，是給了我們更大的信心。當時，香港電台為我們拍攝了一個特輯，以下的片段說出了我們的心聲，在此感謝黃綺雯老師的指導，讓我們獲益良多，大大提昇了我們教授粵劇課程的信心及技巧。

雖然粵劇協作計劃很好，但也只有一年而已，之後我們就要自己揣摩。不過，幸好我們是一個四所學校的合夥計劃，所以可以互相支持。而在我們四位老師當中，有同事是對粵劇相對地熟識的，我們就互相幫助、互相觀摩，在協同效應下一起提昇學與教效能。

接著我想讓大家了解一下今日的文憑試，究竟粵劇部分考些什麼？因為某程度上，學生考試考什麼，我們就教什麼，是吧？螢幕上顯示的是 2018 年的考卷。考卷分中、英文可供選擇，我們四所學校均選擇了英文卷，所以於學生而言，還有一個難題就是用詞，因為所有粵劇的專有名詞，比如板式之類的，會以拼音顯示，試卷上不會直接寫「土工滾花」，而是拼寫 shigong gunhua、「反線十字句中板」fanxian shiziju zhongban、「工尺譜」gongchepu 等，全部都需要拼音。

就聆聽的考卷，我先播放一小段給大家聽聽，然後我再說。（播放

音頻）我只播放了前四句給大家聽。第一，你們看見考卷上的 Role A，著考生分辨樂段是由「平喉」或「子喉」唱出呢？很明顯這是送分題。接下來在座的朋友可能會以為考問樂段究竟是「曲版體」還是「板腔體」呢？因為大家都十分清楚這是一段小曲。可是，試題卻是要考生「Name the Xian」，考問的竟是什麼線呢？這一段其實是乙反線。對於同學來說，線是一個難以明白的概念，因為他們學西樂的時候，只學了不同的調，可是在粵劇的部分，他們要學正線、反線、乙反線等不同的線。於是，他們有的時候跟我說笑：「哎呀！聽到『痴曬線』呀！」

然後，我們看看設在後頁的另一題。他們需要將剛剛的樂段分類，分為板腔和梆黃，還要指出哪些是說白。剛剛你只聽到了開首的一小段，我沒有繼續播放下去給你們聽了，其實音頻的最後你會聽到有「八字句二黃慢板」，然後中間夾雜著一些說白，有些是「浪裏白」。也就是說，我們所謂粵劇的專屬概念，在這個課程裏是全部都要教的。然後，學生還需要分辨結句音？那個音是屬於「合、士、乙、上、尺、工、反、六、五」哪個音呢？他們更需要寫出來的，所以真的不容易。如果是對粵劇很熟悉的朋友當然不難，但是對於中學生而言，這確實是一門不容易的課題。

此外，我們還要教「叮板」：「一板三叮」、「一板一叮」。我們經常要跟學生說清楚，這個「一板三叮」的「板」和「叮」是什麼意思。「板」是重拍，「叮」是弱拍，所以「一板三叮」就是一個重拍加三個弱拍，等同於西樂的四拍子。其實，很多時候我們需要將粵劇的部分，與他們很熟悉的西樂作一個對比或者聯想，從而讓他們更容易掌握當中的一些概念。不過，我想說的是，在粵劇的部分裏，有些概念是西樂沒有的，因此，對他們而言，就是新的學習。譬如剛剛我提及不同的線如正線、反線和乙反線等，然後還要學一些板式結構。稍後，我會舉其中一個課題為例子，好讓大家能更容易明白。

在揀選課題方面，我們會由淺入深，從一些學生容易掌握的課題引入，然後才教授一些較難的課題。以「土工滾花」為例，這是一個學生比較容易掌握的課題。為什麼？因為在真正的考核中，正如你剛剛聽到的那一段音頻，包括不同的唸白及梆黃，學生需要把它們一一辨認出來。因此，我們要教他們每一種板式，及每一種梆黃的特點。譬如在教授「土工滾花」的時候，首先我們會教授「依字行腔」這個概念。對在座的朋友而言，我

不用解釋什麼是「依字行腔」，但是對於中學生而言，我們就需要把九聲全部教給他們作為切入點，然後還需要配合一些有趣的句子，像是「鷄仔細，河馬大，不著襪」之類的，讓學生可以更牢固地記住這九聲。

然後，我們會教不同的「序」，譬如「尺字序」：工土上工尺，這是經常都會聽到一個「序」，是吧？或者是「合字序」：尺上反工六；然後，「上字序」：工六尺工上等。這對學生而言較容易，只要他牢記這些「序」的旋律，當聽到樂段中出現了這些「序」，他便會認出來：「噢！這樂段可能是『土工滾花』。」

另外一個我們會教的特色就是「追腔」，也就是說演奏者唱的時候，最初是無伴奏的，唱到一半的時候，樂器才會加入並奏出旋律。我剛剛說的只是部分特色，當然不止這些，還有很多其他的特色，不過這些是「土工滾花」裏其中一些學生比較容易理解及掌握的概念和特色，只要掌握了這些概念和特色，學生就能根據這些特色去分辨何者為「土工滾花」了。課堂上，除聆聽不同的特色外，我們也會讓學生去試唱樂段，然後，我們就會教他們怎樣一邊唱「拍和」，一邊「追腔」。

每一節課我們都希望有演奏的部分，唱也是演奏的一種。課堂上除了有聆聽的部分，即聽不同的音頻，還有分析和創作（創作的部分我待會兒會告訴大家怎麼處理）。然後，我們會著學生做不同的練習。簡報上也展示了有很多這類練習，學生透過不斷地練習，直至能熟習並掌握那些概念。

在創作的部分，因為剛剛也說了，「土工滾花」是「依字行腔」的，所以最常用的引入方法是讓學生嘗試用自己的名字創作，然後用「依字行腔」的方式唱出自己的名字。譬如我的名字是甘貽芳，按「依字行腔」的唱法便成了 mi (甘) so, (貽) mi (芳)，也就是說我們會教他們九聲音調，然後唱出自己的名字作為初階的小創作。既可讓學生更加瞭解可謂「依字行腔」，也更增添趣味性。

當教授完所有的粵劇課題，我們會將不同的板式、不同的梆黃作對比，如簡報中展示的圖表，我將「反線十字中板」、「七字清」和「土工滾花」三者做了一些對比，根據他們的調式、叮板結構、句格、上下句的結句音等做了一些對比。學生只要熟悉了這些就可以上戰場了。

其實創作是課程裏一個佔了 20% 的部分，考生需要創作兩首作品，每首最少要 6 到 12 分鐘，無論什麼類型的作品都可以，但是我教授這個課程已經十多年了，這麼久以來，從來沒有學生的創作是跟粵劇有關的，直到去年，有一位中六的同學，她創作了一首作品“Fantasy in the West”，即《西遊記》。當問她如何表達作品中的角色如唐三藏、豬八戒、孫悟空、沙僧時，她就用了我剛剛提及的「土工滾花」裡的「依字行腔」來表達。我覺得她其實挺聰明的，比如孫悟空她會唱「孫悟空」（mi - so, - mi）、「唐三藏」（so, - mi - la,）、「沙僧」（mi - mi）、「豬八戒」（mi - do - do）。待會兒你聽聽她作品開始的那一段，就會聽到這些人物的出現是用「依字行腔」的。

聽到吧！這段是作品的開始，她聰明地運用了「依字行腔」來代表《西遊記》中的四位主角，我覺得她挺有創意的。換作以前，我的學生要創作相同的題材，他們不會這樣作，他們可能會為每一個角色創作一段優美的旋律去代表每個角色，但是聽著那個旋律，你是否能聯想到那個角色呢？比如孫悟空是比較跳脫的，所以同學會創作一段很跳脫的旋律，那當然也是可以的，可是，這位學生就用了「依字行腔」的方法，直接的唱出每個角色的名字。更有趣的是，這四個名字更成了四個循環的音樂動機（motive），隨著角色去到不同的地方探險而產生變化。譬如當幾個主角經過流沙河，於是你會聽到那些角色的動機上伴著代表流沙的滑音（播放音頻）。我覺得這個作品有趣且富創意之處。雖然不可以稱得上是一個很成熟的作品，但是我很欣喜，因為看見同學嘗試把課堂上學習到的知識，結合到她們的創作裏，這就是新高中的課程。

我校有幾位校友都在畢業後進入粵劇界作出貢獻，包括王希穎、王潔清等。為延展學習，我們邀請不同的導師及粵劇界的前輩包括阮兆輝先生到校作粵劇示範及講座，同學可以邊模仿導師的唱腔做手，邊分析所學，讓學習更全面。

最後，我覺得作為一個音樂老師，只要自己勇於嘗試，不懼得失，願意跟學生們一起學習的話，同學們也會跟隨著你的腳步學得更多。當然，如果有心的話，可以多邀請些有份量的前輩，讓他們分享自己的經驗，與學生一起向前輩們學習，那麼效果會更佳。

文化氛圍與 科技發展：粵劇 普及教育的思考

李少恩 博士

作者簡介：

中國曲藝家協會會員，香港西九戲曲中心顧問，香港粵劇發展基金委員。早年於香港聯合音樂院及中國四川音樂學院主修理論及作曲，2011年以論文《芳艷芬粵劇的歷史與社會研究》獲香港中文大學音樂系頒授哲學博士學位（民族音樂學）。長期從事學校音樂教育與課程發展工作，並歷年發表大量粵劇與音樂的研究文章，近作《唐滌生粵劇選論：芳艷芬首本（1949-1954）》（2017）及合著《尤聲普粵劇傳藝錄》（2019）。

那些年，電台從早到晚播放着一首首的唱片粵曲，電視每天輪番地放映着一齣齣的粵劇電影。這股流行文化在科技發展的配合下流傳於香港的大街小巷，家喻戶曉。它是一種都市的聲音，也是社會的光影，是文化的氛圍，陪伴着一眾 1960 和 1970 年代成長的香港青少年，耳濡目染，在他們的心靈中悄悄地埋下戲曲的種子。這一種文化薰陶，在生活中學習，是一種粵劇的普及教育。

「普及」一詞在本文是「廣泛、遍及」的意思，¹ 而粵劇的普及教育泛指普遍地廣泛推行粵劇的基礎學與教，惠及大部份的學習者。至於本文的討論主要配合這一次「粵劇與傳統音樂傳承國際論壇 2019」的主題，² 以分享個人的粵劇學習和教學經驗為先，再闡述粵劇普及教育的一些想法，繼而思考粵劇在香港的傳承和教育。

學習

我在香港出生，在獅子山下的公共屋村長大。就如一眾 1960 年代成長的香港人，接觸粵劇主要源於生活，例如每年的神誕和節慶，居所附近總是可見臨時搭建的戲棚，演出戲曲。尤記起 1965 年，我全家從九龍仔的大坑東遷入慈雲山。³ 當時，新開發的慈雲山「徙置區」交通並不發達，居民日常生活就集中在幾座徙置大廈和旁邊的中央球場——市政局遊樂場。印象中較深刻的是孟蘭節，中央球場就會搭起戲棚，日夜演戲，小朋友的我和鄰居最喜歡在戲棚四處鑽，在戲台底探險，在戲台四周的小販檔買零食，至於台上的演出，老實說，真的是不大聽得懂他們在唱些甚麼，不太明白他們在演些甚麼。⁴ 許多年後，我才從文獻資料中發現，當時上演的可能主要是潮劇神功戲，例如位於慈雲山麓的德教慈雲閣酬神，便延聘新天彩潮劇團在慈雲山市政局遊樂場一連四天演劇助慶。⁵ 回想我這個廣府籍的小童，聽不懂潮劇應該是可以理解的，更因年紀尚輕未有注意到

1 漢語網網址 <http://www.chinesewords.org/dict/151964-366.html>。

2 論壇網址 <https://www.eduhk.hk/rctco/view.php?secid=53063>。

3 根據當年報章報導，港督戴麟趾主持慈雲山新區正式啟用典禮，並宣佈十年徙置計劃若完成後，全港人口將有半數入住政府興建的廉租房屋，見《華僑日報》1965年8月13日。本文的報章資料，以至文中提及的圖像資料，可見於香港公共圖書館多媒體資訊系統網址 https://mmis.hkpl.gov.hk/home?from_menu=Y&dumy=Y。

4 慈雲山潮僑街坊孟蘭勝會的圖像資料參看香港公共圖書館多媒體資訊系統，館藏編目號碼 PHICH0220。

5 見《華僑日報》1973年2月15日。

台上演出的女生角正是那一位有「潮劇任劍輝」稱號的名伶陳楚惠。⁶ 所以，年幼的我對粵劇的認知更多的是來自另一媒體——收音機。

1960年代，透過收音機在家中聆聽電台廣播，應該是香港人日常主要的娛樂之一。我的父母皆喜愛看粵劇、聽粵曲，當時家中並不富裕，但也購置了日漸普及的原子粒收音機，⁷ 早在襁褓的歲月，我已經朝夕聆聽着電台的廣播節目，其中有不少是粵曲。芳艷芬、新馬師曾、任劍輝、梁醒波，眾多粵劇老倌的名字和他們的名曲經常出現在我的耳畔，讓我的腦海中從此也印記了不少粵劇曲調和歌詞，例如女伶小明星的《風流夢》：

[加官頭走馬] 半生挑撻任情種，情意加濃，早沾愛戀風，愛思滿胸，手拈花，陶情夢正濃，借詩喻愛衷，贊花命意工，晝夕與共，愛心加重……⁸

年幼的我並不完全明白這些曲詞的含意，以至於它要表達的細膩情感。不過經常的聆聽，愈覺得琅琅上口，而且它悅耳的旋律也有不少片段烙印在我的心中。時至今日，我參與粵曲伴奏時也能自如地彈奏當中的一些曲調，無須參看樂譜。

1960年代初，在香港廣播的中文電台計有香港電台、商業電台、麗的呼聲金台及麗的呼聲銀台。⁹ 當時，無論是公共屋村的走廊過路，以至於社區的街道里巷，整天都縈繞着家家戶戶收音機傳來的歌樂聲音，以1960年2月1日香港電台的粵劇、粵曲及粵樂節目為例：早上有「顧曲在今朝·歌伶粵曲」，播放梁瑛唱《歌壇玫瑰》、張蕙芳唱《笑滅銀燈》；中午有杜煥主唱、何臣拍和的「南音節目」《八仙賀壽》；下午則先後播放「諧趣粵曲」馬師曾、鳳凰女合唱《鬥氣夫妻》，廖志偉、伍木蘭合唱《鴻運當頭》，廣東音樂《連環扣》、《陌頭柳色》，「粵曲選唱」張月兒、蘇鶯兒合唱《倫文叙賣菜》、陸雲飛唱《巧結鳳凰傳》、小燕飛唱《月下紅娘》；晚上，全場轉播長沙環[灣]道深水埗街坊福利會主持，非凡粵劇團演出的粵劇《百花亭贈劍》，並聲明播放至完場（十二時以後完）。¹⁰

6 1966年，新天彩潮劇團在慈雲山演出，見《華僑日報》1966年8月20日。

7 比較早期的收音機，原子粒收音機這種1950年代末出現的新科技產品，體積更輕巧，接收廣播訊號更佳，音色也更清晰，結構更堅固，自1950年代末在香港開始廣泛銷售，見《華僑日報》1973年2月15日。

8 聆聽的網上音樂資源網址 <https://www.youtube.com/watch?v=eDWJR5Uf808>。

9 見《香港工商日報》1960年1月1日。

10 見《華僑日報》1960年2月1日。

那時候，聆聽電台廣播就是香港市民日常生活的一部份，而粵曲又可說是當時香港城市聲音的主要成分之一。

快要踏入1970年代之際，我從另一種媒體——電視機——有更多機會接觸到粵劇。雖然早在1957年，以有線電視形式廣播的麗的呼聲電視台已經出現在香港，並以中文廣播節目。¹¹ 當初，麗的呼聲是以月租形式向客戶提供服務，可能限於當時一般市民的經濟負擔能力，情況未算普及，到了1967年香港電視開啟了無線電視播映，¹² 才迅速擴大了電視的影響力。當年，無線電視廣播的出現可說是根本地改變了香港人的娛樂方式，以至於生活習慣。¹³ 香港人只要擁有一台電視機，就可以足不出戶，每天在家中享受到免費的視聽娛樂。政府當時更獲得商業機構的贊助，在公園裡架設起電視機，定時播放節目，供市民大眾觀賞。¹⁴ 在公共屋村更有一些有生意頭腦的鄰居，他們率先購置了電視機，在家中架設一排排的板凳座位，以一毫錢的入場費看一齣粵語長片招徠，深深吸引了家裡仍未擁有電視，卻又渴望享受這種嶄新娛樂模式的公共屋村小孩，花上僅有的零用錢入場觀看。事實上，當時電視廣播的發展和普及，讓我們無須再等候聖誕或節日才有機會觀看到戲曲表演。¹⁵

當時的電視節目中總包括了粵語電影，而在這些電影中又少不了粵劇電影或粵曲歌唱電影，例如有線電視的麗的中文台就曾經以每天早、午、晚，三個不同時段，播放三齣不同的粵語片來爭取收視，以1969年4月7日那天的節目為例，麗的電視先後播放了三齣粵語片，包括芳艷芬、黃千歲主演的民初歌唱片《私奔》（1954），曹達華、于素秋主演的清裝武俠片《清宮洗劍錄》（1963），鄧碧雲、羅劍郎主演的古裝戲曲片《狸貓換太子》（1955）。¹⁶ 無疑，電視當時也成為不少香港人接觸粵劇的一個主要平台。¹⁷ 我於1970年代便透過電視，在家中觀看過不少粵劇電影和粵曲歌唱電影，得以一瞻那些在收音機廣播中認識的粵劇老倌風采，在螢光

11 香港政府批准麗的呼聲專營有線電視，見《華僑日報》1968年10月24日。

12 見《香港工商日報》1967年11月19日。

13 見《華僑日報》1968年10月24日。

14 見《香港工商日報》1968年4月25日。

15 例如1974年，德教慈雲閣清虛古廟重光，主會安排在慈雲山的中央球場公演潮劇和潮州大鑼鼓，見《華僑日報》1974年12月30日。

16 見《華僑日報》1969年4月7日。

17 當時，除了香港電視，麗的呼聲也在1973年改為無線播映，而另一家佳藝電視也在1975年投入服務，見《華僑日報》1974年9月1日。

幕中細緻欣賞他們精彩的演技和唱腔。¹⁸

補充一點，我學習音樂的經歷應該跟一般在殖民地時代成長的香港人大同小異，雖說粵劇一直影響我童年對音樂的認知，但學習音樂的道路上卻未正式把粵劇包括在內。唸小學時，我就讀的教會學校沒有給我接觸到粵劇的機會，就算音樂課堂上也是唱唱基督教詩歌和外國民歌，就算中國民歌或藝術歌曲也只是偶爾在學校學過幾首，印象不太深刻。後來，我唸夜中學的時候，卻是學唱革命歌曲。¹⁹ 離開學校後，正如很多同齡的香港人，我更着迷於歐西流行曲，跳着社交舞哼唱，或是拿着吉他自彈自唱，也曾受日本和台灣的流行文化影響，愛唱上幾句國語流行曲，普通話也就是這樣打下了基礎。至於在香港和中國大陸學習音樂理論和作曲技巧也都是以西方的古典音樂為主，而樂器演奏也就是鋼琴、小提琴，歌唱技巧也學西洋聲樂的，粵劇和粵曲真的是一直沒有想過要學習。直到1994年，在中文大學的一節中國音樂課堂中，余少華教授討論粵劇音樂，並播放了一首芳腔的唱片粵曲，我竟然能夠認出唱者是唱家崔妙芝，也才發現自己對粵劇竟然有一定的認識，也發現粵劇其實也頗有趣味，直到1997年考入研究院也就開始了粵劇的學術研究之路。

教學

根據教學的觀察，我發現時下青少年絕少聆聽電台，他們甚至對電視也不太感興趣，而我們推崇備至的本土人類非物質文化遺產——粵劇，更不是他們日常可以輕易接觸到的東西。

早在大學進修的另一時期，我也在小學任教。多年來，從音樂老師轉任課程發展主任。日常除了課堂教學，工作也涵蓋到全校的課程發展，考量的問題包括了學生學甚麼？教師怎樣教？學與教的效能？如何評估？以至於學生的學習動機、課程設計、教學方法等。²⁰ 細想學校是年輕人的主要生活空間之一，每天最少有四分之一時間在學校，在這個空間推廣粵劇教育是適當的時機。更重要的是，從個人的經驗所得，若果能夠自小潛移默化，效果應該不下於當年我從生活中學習粵劇的經歷。粵劇也成為我在學

校推動的一項課程發展，目的是從基礎學習階段為學生帶來粵劇的普及教育。

大約在1999年左右，我正在修讀中文大學的碩士課，專注研究粵劇音樂。當時，我應邀參與香港教育局藝術教育組的粵劇課程發展小組，嘗試在正規的音樂課程中加入粵劇單元教學，目的是幫助教師在課堂教授粵劇，並透過多樣化的活動，提高學生對學習粵劇的興趣。小組包括了大學學者、粵劇老倌、教師和教育官員，合力檢視高小至初中的課程，在音樂科中加入粵劇的學習單元設計，用上了好幾年的時間邀請老師在學校試教，還為此整理了教材，完成了一輯教材套《粵劇合士上》（2004）。《粵劇合士上》教材套包括了五個教學單元，分別是「粵劇基本知識」、「白攬」、「詩白」、「小曲」和「身段及鑼鼓」，此外還有粵劇常用辭彙、曲譜及曲詞、粵劇常用鑼鼓點口訣、折子戲和工作紙，²¹ 它也成為了香港中小學音樂課程粵劇部份的主要參考資料。

同期，我也在學校教學，並擔任課程發展的工作。除了在不同年級的音樂課實施粵劇單元教學，在課堂普及粵劇知識；我還利用校內和校外的資源，例如校內各科目教學活動的年度經費撥款，以至於政府不定期的專項教育撥款。²² 這些資源都是我用作校內粵劇普及教育的主要經費。多年來，我先後聘請了粵劇導師到校演出，成立粵劇小組，挑選學生在校內學習粵劇表演。同時，我也在校內推動相關的興趣小組，為大部份的學生普及粵劇的知識，例如在校內的中華文化日舉辦粵劇賞識活動，在畢業禮安排小組表演，又安排小組到友校交流演出，到社區的老人院演出等。這些活動在校內初步形成了一種認識中國戲曲的氛圍，從初小或高小的學生，無論他們是否喜歡和了解，都在一定程度上知道校內有粵劇這一種活動的存在，就正如其他的課堂或課外活動一樣。

為了更有效地推動學校內的粵劇普及教育，需要尋求更多的資源，社會上的資源尤其重要。近十多年來，香港社會在文化推廣的資源算是增加了不少，而這些資源包括了針對教育或針對粵劇的。針對教育的資源例如主要用作資助中小學教育的優質教育基金。基金設有「創意藝術及文化

18 1970年代小孩在家中觀看電視節目的圖像資料參看香港公共圖書館多媒體資訊系統，館藏編目號碼 PH160665。

19 見歌譜在香港銷售的宣傳，《大公報》1971年9月18日。

20 有關香港學校近年的課程發展可參看教育局的「學校課程持續更新」，網址 <https://www.edb.gov.hk/tc/curriculum-development/renewal/FAQ.html>。

21 教育局藝術教育組網址 https://resources.hkedcity.net/resource_detail.php?rid=355769499。

22 例如近年教育局的「中國歷史及文化津貼——加強中國歷史和中華文化學習的校本學習活動」的撥款，教育局通函第119/2017號，見香港特別行政區政府教育局網址 <https://www.edb.gov.hk/tc/index.html>。

教育」，我也曾成功申請優質教育基金資助，在校內推行「德育戲曲：誠信主題粵劇課程計劃」（2012-13）。²³ 此外，針對粵劇的資源主要有粵劇發展基金。基金設有「藝術教育及社區推廣、兒童／青少年培訓／演出計劃」，用以資助團體培養學生對粵劇的興趣，以及推行活動提升他們對粵劇的欣賞能力。²⁴

更多的社會資源近年不斷湧現，不同的機構籌辦了許多適合學生把學習興趣延伸到課堂以外的粵劇學習活動，例如有西九戲曲中心茶館劇場「陳廷驊基金會教育專場」²⁵；八和會館「油麻地戲院粵劇新秀學生專場」²⁶；康樂及文化事務署的「學校藝術教育計劃」，活動包括了「戲棚粵劇齊齊賞」、「粵劇日」等，其餘可供學生參觀的場地有高山劇場粵劇教育及資訊中心和沙田文化博物館粵劇文物館。²⁷ 個人認為這些社會資源都對學校的粵劇普及教育有很大的支援作用，也正在社會上營造另一股文化氛圍。

科技應用

促進學生的學習興趣必須與時並進，正如當年的原子粒收音機和無線電視機。在這個科技日新月異的年頭，粵劇普及教育也少不了科技的應用。即使粵劇在今天的香港社會是最活躍的一種傳統表演藝術，每日在不同地區都有演出；劇場、社區會堂、曲藝社、屋村互助委員會，甚至電台每天都有相關節目。但今天年輕人的生活模式不像我們那一代，他們往往有自己的空間，例如電腦和互聯網。²⁸

學校作為粵劇普及教育的機構，應用科技的例子早有教育署的《粵劇視窗》（1997）。²⁹ 然而，個人的教學經歷是效果並未顯著，原因是當時在教學中應用電腦尚未普及，更何況要老師和學生用這些軟件來學習粵劇。

23 優質教育基金網上資源中心網址 https://qrcr.qef.org.hk/search1.php?action=projectdetails&basetype=s_01&pid=6948&lang=tc。

24 粵劇發展基金網址 <https://www.coac-codf.org.hk/tc/codf/index.html>。

25 活動介紹的網址 <https://www.westkwoon.hk/tc/studentmatinees>。

26 活動的面書網址 <https://www.facebook.com/hkbarwoytm/posts/237057465631521/>。

27 活動的宣傳網址 <https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/ab/tc/saes.php>。

28 見突破機構的「青少年網上新世界網絡行為研究」（2000），網址 https://upload.breakthrough.org.hk/ir/Research/13_Uzone21/Uzone21.htm

29 香港教育城網址 http://respack.hkedcity.net/07/canton_opera/coa/coa.htm。

今時今日，電視觀眾的數量無疑已經難以跟昔日相提並論，人們更喜歡運用互聯網探索周遭的世界，例如大家都人手一部的智能手機，可以不受時間和空間的限制，自由地尋求個人的娛樂。不過，我在教學過程中發現電視對學生原來仍有一定的魅力，若適當運用於課堂教學仍是有效果的，例如幾年前教育電視在優質教育基金資助下，攝製的教學短片《粵劇拾趣》（2012）。節目的內容主要介紹了中小學生學習粵劇的樂趣，以及個別中小學校在粵劇教學的推行情況。³⁰ 這齣被上載到互聯網的教育電視短片也成為我近年在課堂內外提起學生興趣，主動認識粵劇的主要教材之一。

運用互聯網推廣粵劇教材是極重要的趨勢之一。繼《粵劇合士上》教材套上載到互聯網後，我在2015年再度參與教育局藝術教育組的粵劇課程發展小組，與粵劇名伶、學者和撰曲人合作，發展了一輯《粵劇合士上——柳黃篇》（2017）教材套，目的是支援學校的粵劇柳黃學與教，加強教師和學生對本地傳統文化的認識，也完善了香港新高中的粵劇課程內容。³¹ 這教材套也已經上載到互聯網供大眾採用。³²

近今，坊間也有不少應用科技作為粵劇普及教育的探索，例如西九戲曲中心在「大戲棚2013」的活動中採用了AR（Augmented reality）程式展示「AR 西九戲曲中心」，供大眾體驗；³³ 又或是2018年，教育大學粵劇傳承研究中心發報的「戲曲動感體驗展」，展示了兩項將粵劇結合科技的成果，當中包括「粵劇身段評估研究系統」，主要以軟件Kinect 3D 肢體感應技術為基礎，收錄了老倌阮兆輝示範的基本粵劇身段動作，至於另一個運程式VR（Virtual Reality）「虛擬實境」技術，透過360度的鏡頭拍攝了粵劇《西樓錯夢》的演出，供參觀者欣賞；³⁴ 又或是2019年在西九

30 香港電台教育網站 eTOnline，網址 <http://www.etvonline.hk/tc/digitalplay.html?video=chem004tcs>。

31 香港教育局《音樂科課程及評估指引》（2007），見網址 https://www.edb.gov.hk/attachment/tc/curriculum-development/kla/arts-edu/pdp-nss-mus/Music%20CnA%20Guide_c_25-11-2015.pdf。

32 香港特別行政區政府教育局網址 <https://www.edb.gov.hk/tc/curriculum-development/kla/arts-edu/references/mus/Chinese%20Opera%20Resources/banghuang/banghuangcontent.html>。

33 香港西九戲曲中心網址 <https://www.westkwoon.hk/tc/bamboothatre>。

34 香港教育大學粵劇傳承研究中心網址 <https://www.eduhk.hk/rctco/view.php?secid=52080&u=u>。

戲曲中心公演的一齣新編粵劇《木蘭傳說》，劇中便應用了 3D 投影技術配合老倌演出。³⁵ 縱使這齣在編劇和演出方面尚有很大的改善空間，但當中的科技應用頗有新意，我在首演的中場休息遇上一位從未看過粵劇，來自北京的鋼琴家，她坦然向我吐露，對這次粵劇演出的敢於創新，在傳統戲曲演出中運用新科技的實踐，感到驚訝，並加以稱許，希望可以再有機會觀看到類似的探索性演出。

在學校普及粵劇教育，除了要關顧戲曲的傳統，也必須考量教育發展的趨勢。運用資訊科技促進學與教是當前學校教育的主要策略，例如 STEM 和 BYOD。

STEM 是來自科學 (Science)、科技 (Technology)、工程 (Engineering) 及數學 (Mathematics) 幾個英文名稱的縮略詞。在學校推動 STEM 教育是配合現今全球教育趨勢的策略之一，目的是裝備學生應對社會及全球急速的經濟、科學及科技發展所帶來的轉變和挑戰。在香港現行的課程之中，STEM 教育主要是透過科學、科技及數學等課題進行跨學科學習。³⁶ 正因為 STEM 教育具有跨學科的特色，³⁷ 在課程設計和教學安排恰當的情況下，相信能夠有效運用當前資訊科技的發展推動粵劇的普及教育。

BYOD (Bring Your Own Device) 意思是學生自攜個人的電子裝置進行學習，這裡的電子裝置主要是指平板電腦。目的是希望學生不再依賴學校提供學習用的流動電子裝置，祈望突破教室限制在校內外持續學習，給予學生探索和運用課本以外的學習資源，提升他們的自學、表達及協作 (Collaboration) 能力，激發個別的潛能和創意，提供個人的適性化學習 (Adaptive Learning) 機會。³⁸ 若教師能配合 BYOD 這類當前的教育策略，適當地安排和設計粵劇的普及教育活動，相信能夠切合不同學生的個別學習需要。

35 香港西九戲曲中心網址 <https://www.westkwoon.hk/tc/xiqu-centre/whats-on-2602/the-legend-of-mulan>。

36 香港教育城網址 <https://stem.edb.hkedcity.net/zh-hant/about-stem/>。

37 香港教育城網址 <https://stem.edb.hkedcity.net/zh-hant/home/>。

38 香港特別行政區政府教育局網址 https://www.edb.gov.hk/en/edu-system/primary-secondary/applicable-to-primary-secondary/it-in-edu/byod/byod_pdp.html。

園丁播種

師資培訓是討論的最後也是最重要的一點。個人的經驗是在學校進行粵劇普及教育的最主要困難之一，不只是來自學生，而更多是來自於教師。事實上，音樂教師在教學的過程中有選擇教學內容的空間，我遇到過的個別教師便曾經因為不同原因對粵劇的課堂教學表現遲疑，甚至於抗拒。

在學校推行粵劇的普及是一項播種的工作，但如何更有效在學校推行粵劇普及教育，出發點之一應該是培養園丁——教師。若教師在師資培訓的階段已經有認知粵劇的機會，他們在未來的學與教，以至於在學校推動粵劇普及教育將會更有信心和效果。個人強烈建議教師在職前的培訓應增強粵劇基礎知識的學習，在他們學習的階段已身處粵劇文化的氛圍中，了解科技教育運用的功效，相信他們日後在學校定能有效推動粵劇的普及教學。

小結

時代變遷，學習的模式也在不斷改變，而文化氛圍與科技發展正在促進粵劇的傳播。以我的個人經驗，昔日在香港，粵劇的學習主要來自個人從生活環境中自我的學習，耳濡目染，在適當的時間和空間得以生根發芽，茁壯成長，全身投入粵劇研究和推動普及教育的工作。

今天，粵劇在香港仍非常興旺，每晚僅僅是專業的演出也有二至三個大型場地正在進行，至於在港九新界各個社區中的業餘演出和操曲排練之多，更是難於統計。然而，一般小朋友卻不像我當年，在日常生活中可以浸淫於戲曲音樂的氛圍中，不由自主地就學到粵劇的一鱗半爪。因此，學校在今天已成為粵劇普及教育的一個重要的平台；同時，科技日新月異的發展形成了新世紀的一種文化氛圍，也為學生學習粵劇基礎知識帶來了契機。祈望未來的教師在為人師表之前，獲得適度的培養，裝備好自己，日後在學校致力投身到粵劇的普及教育。

互聯網時代的粵劇教育：從有關粵劇的錯誤觀念說起

林萬儀 女士

作者簡介：

曾於香港城市大學、嶺南大學、香港演藝學院講授戲曲與祭祀、中國劇場史、香港曲藝文化、文學與音樂等。近年參與非物質文化遺產辦事處委約的《中國戲曲志》、《中國戲曲音樂集成》、《中國曲藝音樂集成》及《中國民族民間器樂曲集成》（香港卷）編纂計劃，擔任副主編；策劃粵劇例戲「實踐研究」（practice as research）的演出，編有《丁酉年嶺南大學藝術節開臺例戲》特刊，發表特稿〈以策劃演出作為研究：例外的粵劇「例戲」〉（2017）；為西九戲曲中心「陳廷驊基金會教育專場」編著教學資源手冊（2019 合著），並擔任「教師工作坊」講者。歷年來出版的文章涉及二十世紀初粵劇劇本、儀式劇、粵劇排場、女文武生、粵曲歌壇、粵語戲曲電影等範疇。

前言

在互聯網時代，粵劇資訊觸手可及，種類繁多，如教材套、網上粵劇課程、紀錄片、訪問、報導、廣告、營銷軟文、社交平台的貼文和留言等。其中不乏可靠的資訊，也充斥著不盡不實的信息，還有不同的論調，可能令瀏覽者對粵劇產生誤解，不單在網絡世代成長的青年，不同年齡的網絡使用者都有機會受影響。如何看待網絡上的粵劇資訊是粵劇教育不可迴避的課題。

面對日益普及的互聯網，學者提出網絡素養（internet literacy）的概念，強調使用網絡資訊的能力和態度，包括搜尋、整合、理解、分析、驗證、評核資訊，符合道德地運用資訊，因應瞬息萬變的資訊環境持續學習，不斷提高網絡素養等。互聯網時代是自主學習、終身學習的時代。¹

本文以網絡資訊中有關粵劇的錯誤觀念為切入點，就近日網絡所得資訊，選取個案，討論以下三個與粵劇相關的議題：（1）粵劇的形成；（2）舞臺科技與粵劇傳統；（3）以粵劇回應時局，並參考網絡素養的概念，探討粵劇教育在互聯網時代的策略，也藉此審視粵劇傳統的延續與轉化。

議題一：粵劇的形成

對於粵劇的形成，不同的粵劇研究者持有不同的看法。《粵劇何時有一粵劇起源與形成學術研討會論文集》（2008）就紀錄了與會者各種見解。² 踏入 2010 年代，對於粵劇的形成，網絡上還是流傳着不同的說法。香港製作的新聞時事節目《明珠檔案》（The Pearl Report）有一個專輯探討香港如何對待本地唯一被列入聯合國教科文組織《人類非物質文

- 1 除了網絡素養（internet or network literacy）還有數位素養（digital literacy）、電腦素養（computer literacy）、資訊素養（information literacy）、媒體素養（media literacy）等名詞概念，詳參 J. Shapiro, & S. Hughes, Information literacy as a liberal art: Enlightenment proposals for a new curriculum, *Educom Review* (1996), <https://library. educause.edu/resources/1996/1/information-literacy-as-a-liberal-artenlightenment-proposals-for-a-new-curriculum>, 2019 年 12 月 6 日讀取；S. Livingstone, & E. Helsper, Balancing opportunities and risks in teenagers' use of the Internet: the role of online skills and internet self-efficacy, *New Media & Society* 12, no.2 (2010): 309—329; L. Leung, & P. S. N. Lee, The influences of information literacy, internet addiction and parenting styles on internet risks, *New Media & Society* 14, no.1 (2012): 117—136；香港特別行政區政府教育局：〈資訊素養參考資料〉，教育局網頁，<https://www.edb.gov.hk/tc/edu-system/primary-secondary/applicable-to-primary-secondary/it-in-edu/information-literacy/il-links.html>, 2019 年 12 月 6 日讀取。
- 2 崔瑞駒、曾石龍編：《粵劇何時有一粵劇起源與形成學術研討會論文集》（香港：中國評論學術出版社，2008）。

化遺產代表作名錄》世界級非遺項目的粵劇，旁白說：「粵劇約在十六世紀源自廣東（原旁白是 Cantonese opera originates in Guangdong circa sixteenth century）」。³ 香港演藝學院網上課程的概述部分指：「粵劇的歷史遠及十二世紀」。⁴ 香港網上生活雜誌《薈訊》有一個名為「粵劇文化的傳承」的專輯，其中〈粵劇概要〉一欄指：「〔粵劇〕源自南戲，由明朝嘉靖年間開始在廣東、廣西出現，〔清〕雍正年間張五師傅到佛山教授戲曲，才有本地班，並漸漸形成現在的粵劇。」⁵ 這些網絡資訊都要斟酌。

首先，以上三種說法都涉及起源的問題，《明珠檔案》指，粵劇約在十六世紀源自廣東；演藝學院網上課程指，粵劇的歷史遠至十二世紀；網上雜誌《薈訊》指，粵劇源自南戲。根據戲曲學者曾永義的考證，南戲約於十二世紀宋室南渡（1127）至南宋紹熙年間（1190-1194）逐漸在鄉土歌舞的基礎上形成「小戲」，再結合說唱文學蛻變為「大戲」，標誌着戲曲的形成。⁶ 粵劇歷史遠至十二世紀的看法和粵劇源自南戲的主張意見相若，只是表達方法不同。在一次粵劇研討會上，歷史學者程美寶說：「從歷史學的角度，『起源』是一個難以釐清的問題，我們只能說明甚麼材料顯示甚麼時候甚麼人做了甚麼活動，而不能為某樁事情某種現象確定一個起源。」⁷ 這個說法十分有理。實在無法確定粵劇的源頭是十二世紀的南戲，還是更早的唐代參軍戲，漢代百戲，甚至遠古的祭祀儀式。

3 知多一點點 2：〈粵劇非物質文化遺產與保育問題〉，YouTube，2015 年 12 月 28 日，https://www.youtube.com/watch?v=oooXcmX6_ul，2019 年 12 月 6 日讀取。源自〈Living Legacies〉，《明珠檔案》（The Pearl Report），香港電視有限公司製作。片中提及香港首份非物質文化遺產清單有 480 項。該名單在 2014 年 6 月公布，因此這一集應在 2014 年 6 月至 2015 年 12 月 28 日之間播出，文中引述的旁白在 1:44-1:49。

4 Future Learn: Overview (簡介粵劇的知識及一齣粵劇是如何由綵排到上演)，《粵劇：從後台到前台》，香港演藝學院網上課程，<https://www.futurelearn.com/courses/cantonese-opera->，2019 年 12 月 6 日讀取。這個粵劇網上課程在 2018 年 7 月推出，參考香港演藝學院電子通訊，<https://www.hkapa.edu/tch/about/support-services/the-ihub/news/news>，2019 年 12 月 6 日讀取。

5 Wendy，〈粵劇文化的傳承〉，《薈訊》，2019 年第 2 季 <http://quarterly.centlineclub.com/%E7%B2%B5%E5%8A%87%E6%96%87%E5%8C%96%E7%9A%84%E5%82%B3%E6%89%BF/>，2019 年 12 月 6 日讀取。另參中原地產：〈中原薈粵劇（上）〉，YouTube，2018 年 10 月 18 日，<https://www.youtube.com/watch?v=BHfKhcGitKo>，2019 年 12 月 6 日讀取，相關內容在 0:36-0:47。

6 曾永義：〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》，第 11 期（1997 年 9 月），頁 1-41。

7 程美寶：〈試談粵劇起源與形成的研究議題和方法〉，載崔瑞駒、曾石龍編：《粵劇何時有一粵劇起源與形成學術研討會論文集》（香港：中國評論學術出版社，2008），頁 117。

此外，上面引述的網絡資訊提及雍正年間（1722-1735）張五到佛山教授戲曲才有本地班。然而，張五的事跡缺乏史料根據。歷史學者伍榮仲指出：「關於張五的生平事跡，可以知道的都只是一鱗半爪，遑論考究引證，不過卻未有妨礙有關傳說廣泛流傳，而張五師傅也被粵劇戲行視為開山人物，受業界中人敬奉。」⁸ 張五師傅到佛山教戲的事是傳說。

粵劇由明朝嘉靖年間（1522-1566）開始在廣東、廣西出現的說法亦要商榷。根據現存十多塊自乾隆二十七年（1762）至光緒十二年（1886）立於外江梨園會館的碑銘，隨客商入粵的外省戲班雄霸十八世紀的廣東劇壇，有姑蘇班、徽班、江西班、湖南班，唱崑腔、秦腔、弋陽腔、祁陽腔等聲腔。該會館是外省戲班在廣州的行會。當時的本地班都唱外省戲，但受制於行會，只容許唱「民戲」，「官戲」僅限外江班來接。文獻學者洗玉清在 1963 年已就這批碑銘發表論文。⁹ 原始史料揭示，唱梆子、二黃兩種聲腔為主的粵劇並未在十八世紀出現，到十九世紀才逐漸形成。中國藝術研究院戲曲研究所副所長、研究員劉文峰曾在研討會上說：「外來劇種傳入廣東並不意味著粵劇的誕生。」又說：「我們要把一個地方的戲曲史和一個劇種的發展史區別開來。」¹⁰ 見解切中要點。

議題二：舞臺科技與粵劇傳統

在舞臺演出中運用立體投影技術近年已成為世界性趨勢。例如舞劇《舞起狂瀾》（Heartbeat of Home）就以尖端的投影技術見稱，2013 年在都柏林首演後，曾在北京、上海、多倫多、芝加哥、底特律、波士頓、紐約、洛杉磯、倫敦等城市公演。¹¹ 負責立體投影設計的 David Torpey 在 TEDxBroadway 會議¹² 上發言時指：「劇場藝術工作者樂於採用新科技，用

8 Wing Chung Ng, *The Rise of Cantonese Opera* (Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015), 11; 伍榮仲：《粵劇的興起——二次大戰前省港與海外舞台》（香港：中華書局，2019），頁 36。

9 洗玉清：〈清代六省戲班在廣東〉，《中山大學學報》，1963 年第 3 期，頁 105-120。

10 劉文峰：〈試論粵劇的形成和改良〉，載崔瑞駒、曾石龍編：《粵劇何時有一粵劇起源與形成學術研討會論文集》（香港：中國評論學術出版社，2008），頁 13。

11 《舞起狂瀾》（Heartbeat of Home）網站，<https://heartbeatofhome.com/production/>，2019 年 12 月 6 日讀取。

12 TEDxBroadway 網站 <https://www.tedx.com/about-tedx>，2019 年 12 月 6 日讀取。

前所未有的方式增強故事的表達。」（原聲是：“Theatre artists embrace new technologies, and enhance their story telling in a way that they could never have before.”）¹³ 有別於西方劇場藝術，戲曲用高度程式化和風格化的手法去說故事，若將投影技術用於戲曲製作，就必須考慮戲曲的美學傳統。

香港「鳳翔鴻劇團」在2019年8月11至24日公演粵劇《木蘭傳說》，監製兼主要演員衛駿輝接受「《頭條》網」訪問時稱：「粵劇一定要掀起新景象，才可以吸引年輕觀眾欣賞。為了配合時代節奏，今次演出《木蘭傳說》，我堅持全劇要在三小時內完成演出，而且在傳統戲曲上加入創新科技，包括大型鼓樂、立體投影技術、利用旋轉舞台表達不同的場景等。」¹⁴ 加入創新科技就可以吸引年輕人的想法有斟酌的空間。事實上，1925年落成的香港利舞臺就有旋轉舞臺¹⁵，大型鼓樂演奏本身不涉及科技。以下討論這個製作的立體投影。

為《木蘭傳說》設計及製作立體投影的源意念製作有限公司在演期結束後上載了兩段影片。其中一段是還未開始唱戲時的序幕，包括長篇敘事詩《木蘭辭》節錄和大量箭矢射向觀眾的影像，附加劇中眾人在投影出來的烈焰中倉皇走避，戰火紛飛的場面。¹⁶ 另一段是劇中人長途跋涉深入敵人軍營的情景，飾演花木蘭的衛駿輝在投射於天幕上的草原、碉堡、營帳、行進中的軍兵小隊等動態影像前原地跑，在演員前方亦偶爾出現動態

影像，上載片段的標題是「人景互動」。¹⁷《木蘭傳說》的投影質素與當代的尖端技術還有一段相當的距離，相信製作經費不足是其中一個因素。這裡不討論投影技術，把焦點放在寫實的影像與寫意的戲曲美學相違的問題上。

戲曲的場面主要靠演員唱、念、做、打的功法呈現出來。傳統舞臺佈置簡約，基本上只放桌椅，而桌椅又不只是桌椅，可以是高山，也可以是城樓等，演員怎麼演，就決定當下是怎麼樣的場景。在《木蘭傳說》中投影出來的熊熊烈火豐富了視覺畫面，同時卻分散了原本是焦點的唱、念、做、打，也縮減了觀眾的想像空間。

至於藉著演員在動態影像中原地跑來表現長途跋涉的場面，如果用戲曲的傳統手法就是「跑圓場」（又叫做「走圓臺」），即是在臺上走圓形的路線，按照劇情時進時止，時徐時疾，有時甚至絆倒，跌坐地上，可以展示各種令人擊節讚賞的功架。京劇演員周信芳（1895-1975）在《徐策跑城》中表演的「跑圓場」至今仍然為人津津樂道。《木蘭傳說》中演員與立體投影互動的設計，把戲曲的傳統功法讓位於沒有戲曲專業訓練也做得到的原地跑，捨棄了傳統的表演藝術，實在有需要反思。

結合傳統劇藝與舞臺科技的實踐探索見於不同地區、國家和不同的戲劇形式。近期的例子包括茂名市粵劇團的立體投影粵劇《痴夢》，片段在《木蘭傳說》公演前已上載。¹⁸ 除了粵劇之外，系列科幻電影《星球大戰》（Star Wars）官方與日本歌舞伎演員市川海老藏（Ichikawa Ebizô）跨界合作，在2019年11月28日公演首部根據《星球大戰》改編的歌舞伎劇作《Star Wars 歌舞伎：煉之介光刃三本》，並在互聯網上同步播放。這是一齣三幕劇，每幕開始時先投影出相關的電影畫面及文字，提供故事背景，並介紹出場人物。表演中採用激光，例如第二幕，當魁煉之介（即電影中的Kylo Ren）揮動紅色光劍（Light Saber）劈刺主君數能角（即電影中的Supreme Leader Snoke）時，一道紅光沿着劍鋒橫空掠過寶座。激光

13 TEDxtalks：Projection use for the stage: David Torpey at TEDx Broadway, YouTube, 2014年7月9日, <https://www.youtube.com/watch?v=A3OKGV67w5E>, 2019年12月6日讀取。文中引述的部分在1:54-2:00。

14 〈《木蘭傳說》票房口碑告捷 / 衛駿輝為吸納年輕觀眾奮鬥〉,《頭條日報》, 2019年8月20日。 <https://hd.sheadline.com/life/ent/realtime/1572123/%E5%8D%B3%E6%99%82-%E5%A8%9B%E6%A8%82-%E6%9C%A8%E8%98%AD%E5%82%B3%E8%AA-AA-%E7%A5%A8%E6%88%BF%E5%8F%A3%E7%A2%91%E5%91%8A%E6%8D%B7-%E8%A1%9B%E9%A7%BF%E8%BC%9D%E7%82%BA%E5%90%B8%E7%B4%8D%E5%B9%B4%E8%BC%95%E8%A7%80%E7%9C%BE%E5%A5%AE%E9%AC%A5>, 2019年12月6日讀取。

15 現存的泥印劇本揭示粵劇戲班曾用旋轉舞臺設計場口。芳艷芬領導的「新艷陽劇團」在1956年9月17日假利舞臺首演《六月雪》，尾場斬竇娥註明使用轉臺：「（旋轉舞臺）」〔……〕用三轉景的目的便是極力表露古刑罰的殘酷，故每一小節都應根據真實的傳說加以排度」。此泥印劇本藏於香港中文大學音樂系戲曲資料中心。利舞臺已於1991年拆卸，參希慎網站 <http://www.hysan.com.hk/zh-hant/about-us-zh/history/>, 2019年12月6日讀取。

16 Visual Idea HK：〈木蘭傳說一序〉, YouTube, 2019年8月25日, <https://www.youtube.com/watch?v=Y8Tml5pnNJU&feature=youtu.be>, 2019年12月6日讀取。

17 Visual Idea HK：〈木蘭傳說一人景互動！〉, YouTube, 2019年8月25日, <https://www.youtube.com/watch?v=8mjuE9q5LYY&list=LLNOsO8u4mMIU1AQn4OiW8Rw&index=93&app=desktop>, 2019年12月6日讀取。

18 Youku 文化：〈〈全息3D〉粵劇《痴夢》 / 茂名市粵劇團 / 練雪蘭 / 衛衝東 / 領銜主演〉, 優酷視頻, 2019年5月25日, https://v.youku.com/v_show/id_XNDE5OTY3ODI2MA==.html, 2019年12月6日讀取。

2019年8月31日上傳至YouTube。²⁵ 原版發表後迅速在反修例集會中流傳。管弦樂團及合唱團版、中樂合奏及合唱團版、民謠版、Rock（搖滾）版等不同演繹，以及其他語言的版本陸續在互聯網上出現。同年11月29日，《願榮光歸香港x肥媽有話兒》（大戲版）面世，白馬嘯西風將《願榮光歸香港》和批評警察使用過度武力的歌曲《肥媽有話兒》（改編自Chandelier，Sia作曲，CLS Express作詞）改編為粵曲，並組合起來。發布者以「一群熱愛粵劇的香港人」自我介紹，並宣稱「希望以粵劇形式來記錄這荒誕時代，凝聚每顆香港人的心」。²⁶

新的內容催生新的符號、新的意象，比如片中小丑和蓋伊·福克斯（Guy Fawkes）肖像的臉譜，令觀眾聯想起電影《小丑》（Joker，2019）和《V煞》（V for Vendetta，2005），以及這兩個電影人物的反強權象徵。此外，粵劇多數採用線性結構，這齣粵語戲曲音樂影片採用碎片化的敘事模式。在二十世紀初，「志士班」的新編劇促成粵劇語言和音樂地方化的變革。到了二十一世紀初，「一群熱愛粵劇的香港人」所創作的粵語戲曲音樂影片會否觸發回應時局的粵劇創作，打破粵劇與社會脫節的刻板印象，並掀起另一波粵劇藝術革新？

結語

在互聯網時代，粵劇資訊唾手可得，粵劇教育不限於傳授技藝和知識，更要培養善用網絡資訊自主學習的能力和態度，包括搜尋、整合、理解、分析、驗證、評核資訊，以及符合道德地運用資訊等，即本文開首提及的網絡素養。除了網絡資訊外，學習者還要參考從其他來源獲得的資訊，例如沒有電子版的紙本書。上文從近日在網絡上得到的粵劇資訊展開討論，過程中也參考其他來源的相關資訊。

互聯網讓粵劇學習者迅速獲取世界各地的相關資訊，可以十分便捷地了解本地粵劇的情形，觀察其他地區的粵劇狀況，以及參考不同國家的傳統表演藝術，開拓國際視野。只要連上網絡，隨時隨地都看到即時新聞，粵劇學習者可以第一時間掌握本地及國際時事，作為思考粵劇與社會之

關係的材料，藉着創作、表演或觀賞粵劇，探索社會議題、探索自身，探索人性。

互聯網時代是自主學習、終身學習的時代，不管是編的、演的，製作的，還是看粵劇的，都可以透過互聯網持續學習，從業員藉此提升專業質素，觀眾藉此提升鑑賞能力。戲迷大可盡情享受他們對演員、作品或粵劇本身那種說不出的迷戀。觀眾則可透過互聯網不斷學習，增加知識，開闊眼界，對粵劇製作、劇本和表演作出理性的褒貶和討論。觀眾的回應和期望有助提升藝術水平。

當今互聯網時代，比起十多年前更有條件實踐緊貼時代脈搏、與世界接軌的粵劇教育。

25 Dgx music：《願榮光歸香港原版》《Glory to Hong Kong》First Version (with ENG subs)，YouTube，2019年8月31日，<https://www.youtube.com/watch?v=y7yRDOLCy4Y>，2019年12月6日讀取。

26 參注24。

電影對粵劇教育和傳承的貢獻： 《十年一覺揚州夢》 保存的唱腔和排場

陳守仁 教授

作者簡介：

前任香港中文大學音樂系教授，近著有《香港神功粵劇的浮沉》（與湛黎淑貞博士合著，2018），現從事粵劇研究和義務工作。

前言

本文以粵劇電影《十年一覺揚州夢》作為一個研究個案，討論香港電影對粵劇教育和傳承的貢獻。若資源許可，未來的研究工作將會擴展至「後唐滌生」時期的數部電影，如《鳳閣恩仇未了情》（1962）、《雷鳴金鼓戰笳聲》（1962）和《無情寶劍有情天》（1963）等，以整理裏面保存的粵劇唱腔和身段材料。¹

《十年一覺揚州夢》的舞台與電影版本

《十年一覺揚州夢》的粵劇版本於1960年開山（即「首演」），而同名電影版本於1961年拍攝和公映。雖然原本舞台版的編劇是徐子郎（1936-1965），但在改編成電影的時候，導演馮峰（1916-2000）找了李願聞（1912-1997）和龐秋華（1928-1991）兩位，都是當年許多粵劇電影中的經常拍檔，一位負責編劇，一位負責撰曲。電影的主要演員與舞台版一樣，有麥炳榮（1915-1984）、鳳凰女（1925-1992）、劉月峰（1919-2003）、林家聲（1933-2015）、譚蘭卿（1908-1981）和少新權（1904-1966）等。這個演員陣容十分鼎盛，全部均是當年的知名演員。此外電影裏面亦見到當年一些年青演員，包括至今仍然活躍的「奇哥」（李奇峰；1935-）和「迷姐」（陳好逯；1932-）等。

《十年一覺揚州夢》是一部粵劇紀錄片，也是粵劇戲曲片。電影的片頭標明了「全部鑼鼓歌唱 舞台名劇改編」，是為照顧當時觀眾的需求，因為他們都很喜歡看到舞台上方的大鑼大鼓。還有十分有趣的是，電影分為七場，除尾場外，各場均以拉開布幕的場面作為開始，就像是粵劇舞台一般，讓觀眾感覺有如身處戲院看舞台大戲。

在互聯網上看電影《十年一覺揚州夢》，令我想起自己於1987年時開始在中文大學教學時，每次要找一些視像教材都是十分困難的。在我離開了大學十多年後，再回到教室的時候，發現今天即連《祭白虎》也可以在YouTube上看到了。YouTube裏面還有很多粵劇電影，《十年一覺揚州夢》便是其中一部。YouTube裏的豐富資料，對我們這些粵劇教育工作者的教學，提供了不少方便。

1 本文部份內容見本人的另篇文章「粵劇電影保存的唱腔、身段與排場：《十年一覺揚州夢》」，載香港電影資料館出版的電子刊物《光影中的虎度門—香港粵劇電影研究》，頁100-107。

唐滌生的影子

回到 1960 年，雖然一代粵劇大師唐滌生（1917-1959）已經辭世，但粵劇舞臺上仍然需要演戲，開拍新戲的步伐亦不能就此停止。這段日子中，任、白摸索了一段時間後，在 1961 年開拍了《白蛇新傳》，之後也沒有再開新戲了。芳艷芬在同一時間也因結婚而離開了藝壇。這時粵劇界經歷了一個低潮，直到編劇奇才徐子郎被發掘了出來。

徐子郎是唐滌生過身後的一個奇才，創作了幾部戲包括《十年一覺揚州夢》、《鳳閣恩仇未了情》、《雷鳴金鼓戰笳聲》和《無情寶劍有情天》。徐子郎的風格和唐滌生很不同的，是他每每使用一些傳統的粵劇排場，然而劇情方面他卻是跟著唐滌生的路線，都是希望用一些複雜的劇情和扣緊觀眾關注劇情的心理。可惜的是，徐子郎步唐滌生的後塵，英年辭世時只有 29 歲。

比較來說，唐滌生為了營造新的粵劇風格，「唐劇」是少用排場的。他就連每場戲的開頭，破格地使用一句牌子作為板腔唱段的第一句，以取代傳統主角出場時唱的「首板」或「倒板」，目的就是把傳統粵劇排場的痕跡抹走。

然而，觀察所見，《十年一覺揚州夢》在很多方面，仍然有早期唐滌生的影子。例如，戲名裏有唐滌生慣用的「一」字，如寫給任劍輝、芳艷芬、白雪仙的「唐劇」《一年一度燕歸來》（1953）和給任、白的《三年一哭二郎橋》（1955）等。此外，如前所說，《十年一覺揚州夢》劇情也是既複雜也合理，有點像「唐劇」的鋪排。它敘述麥炳榮、鳳凰女扮演的一對雙目失明的戀人，在回復視力後引起的身份混淆和衝突。兩位失明戀人在混亂中失散了，在回復視力後重遇時，一位已搖身一變成為了郡主，另一位當上了知府，並且二人因一件公堂案件而勢成水火。後來，他們各自聽聞可以找到以前的愛人時，卻又假裝失明去試探對方。這裏十分有趣地利用了「身份元素」²去製造劇情衝突，另外加插了一條講述魏忠賢謀反的枝線情節。最後，魏忠賢被捕，麥炳榮、鳳凰女有情人終成眷屬，林家聲也與陳好逑結成一雙，大團圓結局。

2 關於中國戲曲故事運用的「身份」元素，請參考陳守仁 2008。

保留的與唱腔

電影《十年一覺揚州夢》是一個很有趣的個案，從中可以看到在 1950 至 1960 年代中一些很珍貴的粵劇材料。其中牌子和小曲共有八段，如片頭的《大開門》牌子、第五場的《困谷口》牌子等。在第五場，當時風華正茂的林家聲先演出《走邊》身段，後唱《困谷口》。

曲牌以外，電影裏也用了不少不同的板腔曲式，包括二黃慢板、梆子慢板、梆子滾花等，均是今天粵劇仍然常用的。我認為不單止大學的教授和導師，即連中、小學的老師也可以在教學中利用電影的片段作為教材。

電影保留的說白也是十分豐富，有中速白欖、快速白欖、口鼓、口白、英雄白、鑼鼓白³等，也可以成為很好的教材。例如，開幕後不久，八位歌女出來載歌載舞、合唱傳統小曲《四不正》：

朝夕聚首多歡笑，鶯燕亂飛意蕩搖，蠻腰纖纖瘦，嬉戲共歡慰
寂寥。追逐共嬉聲嬌俏，恍似蕩舟兩邊搖，攜手相嘩笑，聲震
內苑破寂寥。

唱完後，著名丑旦譚蘭卿（飾演鴛母「八姑」）出場，用「白欖」責罵這些歌女：

你個班正衰神。
年紀都唔係小啦。
得閒就掛住玩。
唔方學吓琴與調。
啲舉動就乞人憎。
你一定係想聽「趙」⁴啦。
激翻本老娘。
打到你生蝦咁跳，生蝦咁跳。

這段口語化、生動的白欖，對粵劇初學者來說，也是很有趣的入門教材。

3 粵劇說白的運用方式見陳守仁、張群顯《帝女花讀本》。

4 粵語口語，即「打」。

保留的板腔

戲中保留的板腔材料豐富，曲式包括梆子慢板、梆子滾花、反線中板、二黃長句慢板、二黃八字句慢板、乙反長句滾花、乙反滾花、梆子快慢板、霸腔滾花、七字清中板、快中板和三腳凳，足以作為粵劇唱腔音樂的入門教材。唯是本文篇幅所限，不能詳述，僅以片中的「二黃慢板」為例。

當鳳凰女飾演的女主角麗雯、麥炳榮飾演的男主角玉龍還是失明的時候，每晚相會時，便會唱「二黃慢板」互訴衷情。這唱段由兩句構成，首句是「二黃長句慢板」，第二句是「二黃八字句慢板」⁵：

[二黃長句慢板] (麗雯唱起式第一頓) 春歸惆悵海棠嬌，(玉龍唱起式第二頓) 同病相憐唯苦笑，

(麗雯唱正文) 前塵回溯，恨迢迢，(玉龍唱正文) 金釧埋藏，難再耀，

(麗雯唱煞尾) 彼此風塵同飽歷，收場慘澹，暗魂銷。⁶

[二黃八字句慢板] (玉龍) 願為海燕作相棲，形影相隨，同歡笑。

「二黃慢板」之外，電影裏還有一大段「七字清中板」，用於下面「仿《碎鑾輿》」排場裏。

保留的排場

時至今天，前輩藝人如阮兆輝先生等不時指出，很多古老排場將會慢慢失傳，因為排場的傳承不是靠曲本，而是依賴口頭傳承。在這方面，電影《十年一覺揚州夢》的最大貢獻，便是保留了幾個傳統粵劇排場。

簡單而言，「排場」是一個粵劇表演程式的體系，正如「板腔」是一個唱腔體系，「曲牌」也是一個唱腔體系一般。但排場是一個演出的體系，同時涉及唱、做、念、打。這個體系裏有數以百計的排場，各有長短，也各有特定的情節、身段組合、鑼鼓點、說白、唱腔曲式、曲詞等。我們經常在文獻裏看到如《投軍》、《起兵祭旗》、《困谷》、《殺嫂》、《殺妻》、《諫君》等，都是常用的排場。

早期的粵劇戲班，是以演出「排場戲」為主的。排場戲也稱「提綱戲」、

5 「二黃慢板」的結構見陳守仁《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（增訂第四版）。

6 本文依照粵劇劇本的規格，板腔曲式唱段裏，以仄聲結束的唱句稱為「上句」，用「句號」表示；以平聲結束的稱「下句」，用兩個句號表示。每個唱句由若干「頓」構成，以逗號表示。

「爆肚戲」。1920至1930年代是現代粵劇發展的分水嶺，當中出現了「班本戲」，即根據劇本的演出。班本戲取代排場戲，當然與粵劇在戲院及都市裏紮根是息息相關的。在位處都市的戲院裏，觀眾的教育水平不只較高，而且是不斷提高，自然不會滿足於依賴「爆肚」的排場戲。

「仿《碎鑾輿》」排場

在《十年一覺揚州夢》裏，麥炳榮扮演的柳玉龍本來是一個江湖俠士，因得罪了仇家而被害致失明，然後愛上了鳳凰女飾演、同是失明的程麗雯。玉龍的弟弟玉虎（劉月峰飾演）為治療玉龍雙眼，竟去打劫藩王魏忠賢（少新權飾演）的官船，以盜取「天山雪蓮」。玉虎被官兵追捕之際，玉龍與麗雯不幸失散。這邊廂，玉龍憑天山雪蓮治癒雙目，輾轉做了知府。那邊廂，麗雯也回復了視力，更被魏忠賢看中，擬把她獻給聖上作為謀朝篡位的內應。麗雯被魏忠賢收為義女，飛上枝頭成為了「鳳屏郡主」。

麗雯的妹夫宋文華（林家聲飾演）因窮困而犯案，之後逃之夭夭；妹妹倩雯（陳好逖飾演）被衙差押到玉龍的公堂上。麗雯救妹心切，與母親「八姑」衝入公堂，指罵知府，用官話怒哮「你個賊官做的好事，惹我發怒，哼！」，展開了一段「仿《碎鑾輿》」⁷排場。吵了很久，麗雯、八姑怎麼樣也吵不過玉龍。面對一個不怕恐嚇的清官，麗雯唯有「碎鳳冠，毀羅裳」，意圖嫁禍給他。然而玉龍也並非善男信女；他拒絕就範，自己也「脫烏紗，除蟒袍」。以下是默寫⁸（transcribe）自電影的曲文：

(玉龍，唱七字清) 我為官，豈任人欺侮。休憑俗氣辱清高。。
三載為官人敬慕。無偏無縱察秋毫。。
讀聖賢，明教導。維正義，拚死擲頭顱。。
哪怕你上台來控告。(浪裏白) 本官兩袖清風，
你要告即管告。

(麗雯，唱七字清) 你休氣焰，妄自逞英豪。。
縱使政聲曾四佈。治民過往有功勞。。
冤獄構成何顛倒。當年仁政化為無。。
一著棋差，名譽掃。(浪裏白) 枉你數載英明，
如今何在？只要哀家告上一狀，
怕你當堂有命呀，蠢材！

(八姑，唱七字清) 你滿身罪，還仲咁氣豪。。
正一笨牛無主腦。枉你正直實糊塗。。
做人若不識時務。定然一世受煎熬。。
(直轉滾花) 你咪以為揸住一本通書，
就可以睇到老。

7 由於並非完全採用傳統《碎鑾輿》排場，故用「仿」字識別。

8 由於字幕與實際演出常有出入，研究者需要運用「默寫」（transcription）。

（玉龍，唱霸腔滾花）你太欺人，我難忍受，還真返本，回復我昔日粗豪。。（官話，續唱）叫衙差，若有人搗亂公堂，棒杖嚴刑施威武。

麗雯見說話鬥不過知府，在「水波浪」鑼鼓下思量片刻，⁹隨即心生一計：

（麗雯，水波浪，唱快中板）雯時有計做狂徒。。（直轉梆子十字句滾花）碎鳳冠，（脫去鳳冠，擲在地上，用腳碾碎）毀羅裳，（脫去霞帔，擲在地上，碾毀）我當稟告王爺，話你將哀家欺侮。¹⁰

玉龍也不甘示弱，並以其人之道還治其人之身：

（玉龍，唱快中板）唏！刁蠻焉可壓英豪。。（直轉霸腔梆子十字句滾花）拋烏紗，（脫去烏紗）除蟒袍，（脫去蟒袍）矢誓維持公道。

爭持不下之間，魏忠賢王爺駕到。魏忠賢存心謀反，見玉龍秉性硬朗，打算招玉龍為己用，答應帶他上京，並向皇上舉薦他為侍郎。玉龍假意答應，伺機行事。

《走邊》、《困谷口》、《撐渡》

宋文華被官兵追捕，四海為家。林家聲首先以《走邊》程式，表現一個陌路人在趕路時對周遭環境的觀察，並不忘保持作為綠林好漢應有的警覺和氣派。據說《走邊》原是京劇的身段程式，其後被粵劇演員借用到粵劇。

從保留和傳承粵劇傳統的身段與排場而言，這折戲極有觀賞的價值。在電影佈景上，周邊除了放著簡單的河邊和山林佈景板外，正中的演區鋪上了一塊地毯，以突顯本片作為紀錄片的特點。

《走邊》排場之後，文華唸了四句「英雄白」以交代他的心情：

金槍曾震大江東。
奈何時勢困英雄。
回首前塵如一夢。
踏遍關山路幾重。呀耶！

9 這個用來刻劃思量的身段程式也稱《水波浪》排場；見《粵劇大辭典》，頁323。

10 這句「梆子十字句滾花」以「碎鳳冠，毀羅裳，哀家欺侮」為「正字」，其他都是「襯字」。

「英雄白」與前面提及的「鑼鼓白」相似，但前者近似五言或七言句的「詩白」，用於一場戲或一個片段的開始，作為英雄好漢的自我介紹，後者一般是四言句或長短句，用於激昂的獨白或對白。

「牌子頭」鑼鼓點之後，林家聲唱出《困谷口》牌子的頭段，屬「散板」節奏：

追思，往日恩怨如幻夢，
似落花付朔風。
怕記前塵，淚血和溶。
枕邊恩義空，苦滿胸。
思念中，逃亡怕困囚籠。
聽朔風，驚浪湧。
誰、誰能渡我過河中？

這時，仍在綠林打滾的柳玉虎剛在江邊，扮作船家。他聽到宋文華的呼喚，馬上把船撐上，並請文華上船。之後，扮演玉虎的劉月峰與扮演文華的林家聲合演「仿《撐渡》」排場。《撐渡》源自傳統劇目《王彥章撐渡》，敘述唐朝末年猛將李存孝在過河時，遇上扮作船家的王彥章；王彥章自視很高，不服李存孝的英勇，乃故意激怒存孝，最後二人大打出手¹¹。在演出這個排場時，台上當然沒有真船，扮演船家的演員用虛擬的動作表現解纜、綁船、放跳板等，並用挪動船槳（或「鐵櫓」）的動作象徵撐船；演客官的則運用身軀的靈巧擺動，來象徵船在波浪中浮動。

玉虎把船撐到河中心後，停了下來。文華、玉虎用快速度的白欖對話：

（文華）問漁翁，問漁翁。你因何停船半海中。
（玉虎）聽內容，聽內容。不依規矩船難動。
（文華）船中有何規矩。須直說情衷。
（玉虎）船中載客有常規。十兩黃金至將客送。多一分，不開船。
少一分，不搖動。若還不足數。留下全部行囊作費用。

文華不甘被騙，玉虎坦言他所撐的是「賊船」，二人之後用南派「手橋」¹²對打，而且不分高下。二人分別仰慕對方身手不凡，乃互道衷情、結為義兄弟，並相約於當晚打劫停在附近的官船。這邊廂，文華到官船停

11 參閱《粵劇大辭典》，頁408。

12 粵劇的傳統南派徒手搏擊武技統稱「手橋」，見《粵劇大辭典》，頁361。

泊的岸邊窺伺，與麗雯、倩雯重逢。那邊廂，文華走後，玉虎到來，重會玉龍。

玉虎帶玉龍到歌苑與麗雯重會；為免傷害對方的自心，二人初假扮仍然失明，後發現大家都已經康復。他們知道魏忠賢有心篡位，便擬逃走。豈料魏忠賢到來，向二人問罪。幸好廉御史及時趕到，逮捕了魏忠賢。文華因功復職，玉龍與麗雯、文華與倩雯得以有情人共成眷屬。

結語

其實「香港電影資料館」保存的大量粵劇電影，是一個粵劇演出藝術的寶庫。但是由於字幕沒有說明這些唱腔、說白、鑼鼓點、曲牌、排場等資料，研究者需要對粵劇音樂和身段有深度的掌握，並須與業界人士緊密合作，才能充份開發這個寶庫。

參考資料

- 《粵劇大辭典》編纂委員會（2008）：《粵劇大辭典》，廣州：廣州出版社。
- 陳守仁（2008）：「『邊個係邊個？』：從身份劇到雜種身份劇《鳳閣恩仇未了情》」，載周仕深、李少恩編《粵劇國際研討會論文集（下）》，頁 493-509，香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃。
- 陳守仁（2019）：「粵劇電影保存的唱腔、身段與排場：《十年一覺揚州夢》」，載《光影中的虎度門—香港粵劇電影研究》（電子刊物），頁 100-107，香港：香港電影資料館。
- 陳守仁、張群顯：（2020）《帝女花讀本》，香港：商務印書館。
- 陳守仁（2020）：《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（增訂第四版），香港：商務印書館。

探討在大專課程 引入粵劇與香港 音聲環境的角度

鄭寧恩 博士

作者簡介：

從事戲曲與電影音樂的跨媒體及跨文化研究，獲英國利物浦大學哲學博士（音樂）。此前獲香港中文大學哲學碩士，主修民族音樂學。主要教學及研究範圍包括中國音樂、世界音樂、戲曲與社會文化、香港電影音樂史等。近年主力參與粵劇研究及教育項目，亦獲邀出任表演藝術課程設計及評審工作統籌等。近期出版著作包括專書《聽賞中國音樂》篇章（香港大學出版社，2019）、學術期刊論文「香港摩登：五十年代都市發展與香港粵劇發展脈絡」（《民俗曲藝》，2018）。

本文主要分為兩部分，首部分呈現現時香港專上院校提供的音樂（及相關）課程，以及當中包含「中國音樂」及「戲曲／粵劇」科目的初步分析。第二部分專注探討必修的「中國音樂（基礎）」科目及其所涵蓋的內容，並透過教學經驗分享當中面對的問題，以及提供引入粵劇的可能角度。

教育局最新資料顯示，截至 2019 年 9 月，香港共有 22 所可頒授「學位」的高等教育院校。當中包括「八大」（由大學教育資助委員會撥付公帑資助的院校）、香港演藝學院（由公帑資助的院校，課程由「香港學術及職業資歷評審局」評審），以及香港樹仁大學、香港恒生大學、香港公開大學、明愛專上學院等。¹ 在上述 22 所高等教育院校當中，目前究竟有多少提供音樂（或相關課程）？而這些音樂課程裏面，又有多少包含「中國音樂」或「戲曲／粵劇」科目？

綜合各院校本學年 2019/20 的公開課程資料，可見以下院校提供的音樂相關課程內容²（排名不分先後）：

院校	學系	提供課程	中樂／戲曲科目
香港大學 (HKU)	音樂系	學士、碩士至博士	學士必修：中國音樂 選修：戲曲、古琴
香港中文大學 (CUHK)	音樂系	學士、碩士至博士 * 該系早於 1972 年設立「中國音樂資料館」，後於 2000 年成立「戲曲資料中心」；兩館現於「中國音樂研究中心」（2016 年成立）轄下	學士本科 必修：中國音樂基礎 必修可選：戲曲、器樂、中國音樂歷史
香港浸會大學 (HKBU)	音樂系	副學士、學士至博士	文學士課程必修：中國音樂
香港教育大學 (EdUHK)	文化與創意 藝術學系	學士、碩士至博士 *2018 年成立「粵劇傳承研究中心」 教師專業進修課程證書（音樂教育）	文學士主科選修： “Introduction to Cantonese Opera” 等科 包含「於小學教授粵劇」

1 「八大」一般指香港大學、香港中文大學、香港科技大學、香港教育大學、香港城市大學、香港浸會大學、香港理工大學及嶺南大學。有關高等院校資料詳見教育局網頁 <https://www.edb.gov.hk/tc/edu-system/postsecondary/local-higher-edu/institutions/index.html>（擷取日期 2019 年 12 月 04 日）

2 此項表列的課程資料，可參見各院校相關網頁（詳列於本文參考資料部分）。

香港演藝學院 (HKAPA)	音樂學院 戲曲學院	高等文憑、學士、碩士 文憑、高等文憑、學士	中樂系主修、副修、輔修 主修術科、輔修科目如戲曲史、粵劇史、中國音樂等 ³
明愛專上學院 (CIHE)	通識教育及語文學系	音樂研習高級文憑 (2017 年開辦)	必修：中國音樂 選修：戲曲與文化
港大附屬學院 (HKU SPACE) ⁴	社會科學	文學副學士 (媒體、文化及創意) — 音樂	必修：“Introduction to Chinese Music”
職業訓練局 (VTC)	設計	數碼音樂及媒體高級文憑	2 年制 / QF4
香港公開大學 (OUHK)	設計、文化及創意藝術	流行音樂及音樂製作高級文憑	2 年制 / QF4

表一、香港各大院校提供的音樂相關課程

從上表可見，香港高等教育目前似乎仍有不少院校提供音樂或相關課程。除職訓局及公開大學的高級文憑外，這些音樂課程大多包含「中國音樂」為必修或主修課程，亦有提供「戲曲／粵劇」為選修科目。下文將進一步分析這些課程資料（2019/20 學年），分別以香港大學（港大）、香港中文大學（中大）、香港浸會大學（浸大）、香港教育大學（教大）以及明愛專上學院（明愛）的「中國音樂」及「戲曲／粵劇」相關科目為例，初步分析這些科目在課程的比重。鑑於修讀學分或會因應個別學生的情況而調整，如由副學士或高級文憑升讀本科等升學途徑，或具相等資歷可豁免部分科目／學分，主修或副修等，均涉及複雜的計算；學生亦可在基本要求外選擇修讀更多學分，視乎各院校課程對每學期可修讀最高學分的規定。以下分析僅就一般主修情況而言：

一) 港大音樂系

該系文學士課程屬 4 年制，共 240 學分，包括語文（18）、核心科目（36）、主修科目（72-78）、其他選修（108-114）。較為特別的是，港大

3 目前香港演藝學院是香港唯一提供戲曲學士課程的院校，此課程由其轄下之戲曲學院開辦，分為表演及音樂兩項專修。由於該學院的詳細課程科目並非公開資料，表列內容僅屬筆者於 2017/2018 學年擔任該學院課程評審統籌，以及其後擔任副校長（學術）部門課程顧問期間對演藝各課程的認知。鑑於學院屬專門戲曲訓練，與其他院校課程性質分別較大，故此並不包括在是次探討範圍內。

4 港大附屬學院並非屬教育局表列 22 所高等教育院校內。

文學院學生在第一學年修讀基礎課程，至年末選擇主修，於第二至第四學年修讀。⁵ 在音樂系文學士的課程中，有關中國音樂（以粗體顯示）和戲曲（加底線顯示）的科目如下：

第 2 至 4 學年

「必修」科目 (30 學分)：

- MUSI2010 Music of China (6 學分)

「選修」科目 (24)，包括：

- MUSI2055 Chinese opera (*kunqu*, Peking opera, and Cantonese opera)
- MUSI2084 Books, images, and artifacts: historical sources for Asian Music (including pre-modern China)

其中一科必需是「總結性科目」(capstone)，包括：

- MUSI3028 Red is the colour: music and politics in post-1949 China
- MUSI3033 Topics in Ethnomusicology”
- MUSI3034 The *qin*

二) 中大音樂系

本科生(文學士)課程屬 4 年制，共 123 學分，包括學院(9)、主修(63)、核心(39)、其他選修(12)。核心課程包括中、英文、通識教育、資訊科技及體育。⁶ 在主修科目中，涉及民族音樂學及中國音樂的科目如下：

民族音樂學及中國音樂科目 (6 /63 主修科目學分)

「必修」

- 1) MUSC2552 音樂、文化與社會 Music, Culture & Society (2 學分)
- 2) MUSC2562 中國音樂基礎 Foundations of Chinese Music (2 學分)

5 有關港大文學士課程結構，詳見港大網頁 <http://arts.hku.hk/current-students/undergraduate/BA/curriculum-structure>；有關音樂系本科第二至四年科目資料，參見該系網頁 <http://www.music.hku.hk/undergrad-cirrcumlum-second-third-and-fourth-year.html> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

6 有關中大音樂系文學士課程結構及科目資料，詳見該系網頁 https://www.arts.cuhk.edu.hk/~music/en/undergraduate_major.php；其中「核心課程」資料，詳見 <http://www.cuhk.edu.hk/334/english/university-core/index.html> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

「必修可選」

3) 從下列科目選 1 科 (2 學分)

- MUSC2542 世界文化中的音樂 Music in World Cultures
- MUSC2612 中國器樂專論 Chinese Instrumental Music
- MUSC2622 中國戲曲專論 Chinese Operatic Music
- MUSC3512-32 中國音樂歷史及理論 (一) 至 (三) Chinese Music : History and Theory I - III
- MUSC3542 世界音樂專題 Selected Topic in World Musics
- MUSC3562 中國音樂選論 Chinese Music: Selected Topics
- MUSC3582 音樂與社會專題 Selected Topic in Music and Society

在第二學年末，音樂系主修學生必須申報其中一個修讀範疇：作曲、演奏、研究或教學。⁷「專門學習範疇」科目，佔 10-11 主修科目學分。如學生選擇修讀「研究」，則可再選修以下一科 (2 學分)，包括「中國音樂歷史及理論 (一) 至 (三)」及「中國音樂選論」。

三) 浸大音樂系

該系目前提供三項學士課程，其中文學士 (音樂) 課程需修讀 128 學分，包括主修 (75)，通識 (38) 及選修 (15)。主修科目提供「中國音樂 I、II」及「中國音樂專題 I、II」(各 2 學分)。⁸

四) 教大創意藝術與文化學系

該系目前提供由政府資助的全日制學士課程，⁹ 包括「創意藝術與文化榮譽文學士」(BA (CAC))，主修音樂或視覺藝術。該 4 年制課程需修讀 121 學分，包括創意藝術與文化主修 (60)、畢業習作 (3)、選修 (27)、通識 (22) 及語文 (9)。¹⁰ 在主修科目部分，課程亦有提供中國音樂及

粵劇相關科目¹¹：

「必修」(主修音樂)：

- Traditions and Practices of Music II (3 學分) (包括中樂)

「選修」：

- Hong Konger: Art and Music (3 學分) (部分粵劇)
- Introduction to Cantonese Opera (3 學分)
- The Chinese Narrative: Art and Music (3 學分)

此外，該學系的五年制雙學位課程的「必修」部分，亦有提供「中國音樂」的科目——“Chinese Music Traditions and Culture” (3 學分)；¹² 教大通識課程亦提供「粵劇：中國美學的呈現」一科。¹³

五) 明愛音樂研習高級文憑

此新設課程於 2017 年由明愛白英奇專業學校開辦，2 年制共 69 學分，包括核心科目、語文及通識科目，以及核心選修科目。其中主修核心科目 (48 學分) 以西方音樂為主，當中包括一科必修「中國音樂」(3 學分)。此外，在 7 科核心選修科目方面，亦有提供「中國戲曲與文化」(3 學分) 一科。¹⁴

綜合上述資料可見，9 所院校提供音樂 (或相關) 課程，其中 7 所提供「中國音樂」相關科目，大部分課程亦有提供戲曲 / 粵劇一科，看來比例較重。然而，經過初步分析其中 5 所院校的課程結構及科目學分，可見必修的「中國音樂」(基礎) 科目一般只佔 2 至 3 學分。在「戲曲 / 粵劇」科目方面，除香港演藝學院戲曲學院外 (參註 3)，其他院校大多設定為「選修」科目，即視乎學生的選修意向，或該年度學系是否開設該科而定。如學生沒有選修或學系沒有提供，則學生可能「全無」接觸「戲曲 / 粵劇」的課時。

7 以上四項修讀範疇資料，詳見音樂系網頁 https://www.arts.cuhk.edu.hk/~music/en/undergraduate_four_streams.php (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

8 該系課程結構及科目資料，詳見網頁 <http://mus.hkbu.edu.hk/undergraduate.html> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

9 該學系目前提供的課程尚包括 1) 「創意藝術與文化榮譽文學士及音樂教育榮譽文學士 (同期結業雙學位)」(五年制，BA(CAC)&BEEd(MU))，及 2) 「創意藝術與文化榮譽文學士及視覺藝術教育榮譽文學士 (同期結業雙學位)」(五年制，BA(CAC)&BEEd(VA))。參考資料見網頁 <https://www.eduhk.hk/flass/tc/Programmes/Undergraduate-Programmes.html> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

10 上述課程結構及科目資料，詳見網頁 <https://www.eduhk.hk/degree/bacac.htm> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

11 各科內容可見《創意藝術與文化榮譽文學士課程手冊 (2016-2020)》(教大博文及社會科學學院 2016 年 8 月出版)

12 詳見《創意藝術與文化榮譽文學士及音樂教育榮譽文學士 創意藝術與文化榮譽文學士及視覺藝術教育榮譽文學士課程手冊 (2016-2021)》(教大博文及社會科學學院 2016 年 8 月出版)

13 此資料載於通識教育事務處網頁 <https://www.eduhk.hk/ge/web/page.php?id=14> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

14 有關該課程結構及科目資料，詳見網頁 <https://www.cihe.edu.hk/tc/programmes/sub-degree-programmes/higher-diploma-in-music-studies/programme-structure/index.html> (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

音樂課程	中國音樂	備註	戲曲
港大音樂系	✓	必修	✓ 選修
中大音樂系	✓	必修	✓ 必修可選
浸大音樂系	✓	必修	X
教大文化與創意藝術學系	✓	音樂專修 (必修)	✓ 選修
香港演藝學院音樂學院中樂系 / 戲曲學院 (參註 3)	✓	輔修	輔修 / 選修
明愛專上學院	✓	必修	✓ 選修
港大附屬學院	✓	必修	X
職訓局	X		
公開大學	X		

表二、本港大專院校的音樂 (相關) 課程提供的中國音樂及戲曲科目情況

然而，學生除可在音樂或相關課程中接觸戲曲 / 粵劇外，各大專院校在其他課程或文化項目中亦間有提供相關科目或推廣活動。如中大文化管理文學士課程在 2018/19 學年開設「粵劇與香港文化」一科，由陳守仁教授主講；中大通識教育課程的「中國戲曲欣賞」一科，於 2018 年特邀粵劇名伶阮兆輝主講。城大中國文化中心不時舉辦講座，如 2019 年 10 月 4 日邀得梨園戲名家蔡清平分享從藝經歷及講解示範。科大亦於 2019/20 學年推展「粵劇教育拓展項目 2019」，包括舉辦粵劇教育工作坊 (2019 年 9 至 11 月)、特備展覽 (2019 年 9 月至 2020 年 2 月) 及講座等。由此可見，不同院校的學生仍可從音樂課程之外的多種途徑認識戲曲 / 粵劇。

必修的「中國音樂 (基礎)」科目及其所涵蓋的內容

如前所述，大部分音樂或相關課程均有提供「中國音樂」作為必修科目，一般只為時 1 學期、佔 2 至 3 學分，即約 2 至 3 小時課堂。視乎各院校的規定，一學期大概有 14 至 16 教學週。在這十數週的 2、3 小時課堂裏面，導師需要傳授什麼「中國音樂」教學內容？需要處理什麼教與學問題？此外，戲曲 / 粵劇作為選修而非必修科目，學生接觸認識此範疇的機會有限，而必修的「中國音樂 (基礎)」科目則大多會包含粵劇部分。

在教學內容方面，以《聽賞中國音樂》(2019) 一書為例，該書讀者對象是在香港各大學一、二年級修讀「中國音樂」的學生。書中內容包含古代音樂史、古琴、絲竹合奏、器樂獨奏、崑曲崑劇、粵劇粵曲 (南音)、

清末民初至文革的中西樂碰撞 (學堂樂歌、文工團、樣板戲)、現代國樂及中樂團。其章節內容可見與香港以外地區對「中國音樂」涵蓋範圍有不同之處，例如有專門一章書寫與香港有密切關係的「粵劇粵曲」。且上述每一章節均屬可獨立成科的大課題，如港大音樂系開設「古琴」一科作「總結性科目」之一。因此，在引介基礎中國音樂時，首先面對的問題便是在「有限課時」內，如何選取上述課題的部分內容？

再者，在這些基礎中國音樂課程的有限課時內，大概因應粵劇與香港音樂環境的密切關係，可能安排一至兩堂課時引介粵劇課題。在有限的課堂 (2 至 6 小時課時) 內，講師又須選取引介以下所列有關粵劇的那些內容？

- 粵劇音樂：板式？工尺譜？粵語九聲？樂器 → 中西文化
- 粵劇表演：六柱、唱唸做打、名伶、劇目、電影
- 粵劇史
- (地水) 南音

除有限課時外，在教與學方面須同時考慮各課程的資歷級別 (QF) 要求。政府於 2008 年推出「資歷級別」(1-7 級)，以釐定學術教育、職業培訓、持續進修資歷及其銜接。每項資歷均設《資歷級別通用指標》，在「知識及智能」、「過程」、「自主性及問責性」及「溝通、資訊及通訊科技及運算」四項範疇設定相應的教與學成效標準。¹⁵ 例如，在「知識及智能」範疇的教與學方面，並非純粹的知識傳授，而是由高級文憑 (QF 4) 要求「評估資訊」，進深至大學本科學士課程 (QF 5) 須達致「批判分析、整合概念」等。

舉例而言，在教與學過程中引導學生思考粵劇時，須面對和考慮「粵劇」一詞如「中國音樂」所包含的模糊與廣泛性，如「粵劇姓粵」這個說法是什麼意思？粵劇譯作 Cantonese opera / Yueju / Yueju opera 牽涉的邏輯與問題？「傳統」粵劇是指什麼，有多「傳統」？又如聯合國教科文組織於 2009 年將粵劇列入「人類非物質文化遺產代表名錄」，官網介紹粵

15 有關資歷級別資料，詳見政府網頁 <https://www.hkqf.gov.hk/tc/KeyFeatures/levels/index.html>；《資歷級別通用指標 (2018 修本)》，可參 https://www.hkqf.gov.hk/filemanager/tc/content_13/The%20revised%20GLD%20and%20the%20Explanatory%20Notes_Chi_April_2018.pdf (擷取日期 2019 年 12 月 04 日)

劇部分即譯作 Yueju opera，開首一段指粵劇是「融合中國戲曲傳統及廣東方言，源自中國東南面說粵語的省份如廣東及廣西省。」¹⁶ 這個定義有什麼問題？

在引介「中國音樂」或「粵劇」方面，除考慮有限課時下覆蓋的廣泛教學內容、教與學要求等角度外，亦可再進深至探討「概念」層面。如前所述，因應地緣文化關係，「中國音樂」在香港大專音樂課程屬必修科目，但亦可以是英國大學的「世界音樂」其中一課。學者 Timothy Brennan 提出「世界音樂並不存在」（2001）；另一學者黃泉鋒則借用前者框架，認為「中國音樂」中的「中國」漸與「世界音樂」相似，包羅萬有，並不指涉任何特定的風格和演奏形式（2019：3）。由此概念延伸思考，在教學時如何與其他「中國音樂」課堂「對話」，產生聯繫？甚至跨越地域界線，與中國之外的音樂「對話」，發掘共通之處？如討論粵劇粵曲運用梵鈴與印度古典音樂中小提琴的在地化歷程。

此外，是否可能以一種音聲環境（soundscape）的角度去理解「音樂」？如容世誠教授曾以沿電車軌的音聲之旅為題，講述由早年石塘咀塘西唱局、音樂聲、上環富隆茶樓杜煥的地水南音（見圖一）、高陞戲院、太平戲院的薛覺先、馬師曾的粵劇演出，銅鑼灣利舞台上演仙鳳鳴劇團戲寶，沿途至筲箕灣西灣河（王君如撰寫的《吟盡楚江秋》）等。又或透過帶領學生觀賞活躍各區的神誕／節慶戲棚演出作實地考查，既可連繫學生的日常生活或曾接觸的聆聽經驗，亦可借以提高其學習興趣。活動主要觀察習俗、演出環境、場地的其他活動／音聲環境（見圖二）。考慮到基礎中國音樂課的粵劇課堂有限，並不能如一整個學期的戲曲／粵劇專論科目般可深入教授粵劇音樂，故這類實地考查活動可由仔細分析演出及粵劇音樂，轉而以評估現場音聲環境及分享實地考查體驗為主，並嘗試分析及整合課堂學習的粵劇知識等。

本文嘗試呈現目前大專院校開設的音樂（或相關）課程的初步數據，以及分析當中提供的「中國音樂」及「戲曲／粵劇」科目現況。繼而從有限課時選取教學內容方面、資歷級別對教與學的要求，以及音樂概念層面



（圖一）
杜煥地水南音與富隆茶樓。
（《飄泊紅塵話香江，失明人杜煥憶往》DVD 光碟，歷史博物館出版，2004）



（圖二）
青衣真君大帝誕戲棚實地考查；戲棚與其他擺賣攤檔
（筆者攝於 2019 年 4 月）

探討在基礎中國音樂課程中引介粵劇的角度，並連結香港音聲環境的例子作進一步說明。希望講授同類課程的全仁亦能參與討論、分享經驗或提出其他可能探討的角度，讓大專課程的中國音樂／戲曲教育能穩健地拓展新出路。

16 聯合國教科文組織非遺介紹粵劇網頁 <https://ich.unesco.org/en/RL/yueju-opera-00203>（擷取日期 2019 年 12 月 04 日）

參考資料

書目

黃泉鋒編，《聽賞中國音樂》。香港：香港大學出版社，2019。

Timothy Brennan, "World Music Does Not Exist," *Discourse* 23, no.1 (2001): 44-62.

網頁

教育局網頁 <https://www.edb.gov.hk/tc/edu-system/postsecondary/local-higher-edu/institutions/index.html>

資歷級別網頁 <https://www.hkqf.gov.hk/tc/KeyFeatures/levels/index.html>

《資歷級別通用指標(2018修訂本)》 https://www.hkqf.gov.hk/filemanager/tc/content_13/The%20revised%20GLD%20and%20the%20Explanatory%20Notes_Chi_April_2018.pdf

香港大學文學士課程 <http://arts.hku.hk/current-students/undergraduate/BA/curriculum-structure>

香港大學音樂系本科第2至4年課程 <http://www.music.hku.hk/undergrad-cirrcumlum-second-third-and-fourth-year.html>

香港中文大學本科生核心課程 <http://www.cuhk.edu.hk/334/english/university-core/index.html>

香港中文大學音樂系本科主修 https://www.arts.cuhk.edu.hk/~music/en/undergraduate_major.php

香港中文大學音樂系本科四項專門學習範疇 https://www.arts.cuhk.edu.hk/~music/en/undergraduate_four_streams.php

香港浸會大學音樂系本科課程 <http://mus.hkbu.edu.hk/undergraduate.html>

香港教育大學文化及創意藝術學系學士課程 <https://www.eduhk.hk/flass/tc/Programmes/Undergraduate-Programmes.html>

香港教育大學創意藝術與文化榮譽文學士課程科目資料 <https://www.eduhk.hk/degree/bacac.htm>

香港教育大學通識教育事務處網頁 <https://www.eduhk.hk/ge/web/page.php?id=14>

香港演藝學院音樂學院中樂系 <https://www.hkapa.edu/tch/music/departments/chinese-music>

香港演藝學院戲曲學院學士課程 <https://www.hkapa.edu/tch/co/study-programmes/bachelor-of-fine-arts-honours-degree-in-chinese-opera>

明愛專上學院音樂研習文憑 <https://www.cihe.edu.hk/tc/programmes/sub-degree-programmes/higher-diploma-in-music-studies/programme-structure/index.html>

The background features a dark grey color with several thin, white, wavy lines that create a sense of movement and depth. These lines are most prominent on the left side, where they form a dense, overlapping pattern that tapers towards the right. The overall aesthetic is modern and minimalist.

粵劇與傳統音樂 的本土及社區傳承

承傳傳統曲藝 的責任：一個 粵曲撰曲人的觀點

方文正 先生

作者簡介：

於澳門出生及成長，中學畢業後考獲澳門佑興建築集團公司建築獎學金往美國留學，主修建築設計，副修酒店管理。畢業至今在國內外從事房地產和商業建築業務，業餘時間醉心粵曲，先後拜入賀芬芬老師、宋錦榮老師和姜志良老師門下學習擊樂（掌板），得他們提攜栽培，及一眾樂師前輩指正，在掌板技巧上獲益良多。由是接觸曲目的機會漸豐，拜讀前賢作品後，便興起了學習寫曲的念頭。由於方先生唸的是英文中學，加上在大學修讀的都是技術性理科，他自覺中文修為未達標準，便報讀校外課程進修唐詩宋詞，並自修元曲，及後他幸運地拜入了葉紹德老師和阮兆輝老師門下，鑽研撰曲。在創作過程中，得到多位高人不吝賜教和協助，包括周景佑先生作資料蒐集，丁一老師及梁漢威老師為作品創作小曲和唱腔設計。方先生堅持每首曲都是「以手寫我心」、「以誠舒筆」和「以曲結緣」。

地方表演藝術興亡疊替

粵劇和曲藝是地方表演文化，是走進廣東人日常生活中的娛樂，通過表演，即「唱、做、唸、打、演」來演唱故事，演繹情感及表述立場。藝術是有生命的，尤其是娛樂表演藝術，凡事有生命的東西，都會遵循一定軌跡，由「興」至「亡」。即是說這門表演藝術，在某一個時代，因應社會當時的潮流，大部份人的素質和知識水平，接受能力和喜好，從而在固有的藝術表演基礎上，衍生出或發展出一些優化的表現方式。這些新的發展，可能是唱、做、打其中一種。這門表演藝術流行了一段或長或短時間後，由於種種原因，可能是不合時宜，可能是觀眾欣賞口味變了，也可能是新潮流推動表演程式或曲類劇種變化，最終日趨式微，甚至湮沒，這就是其由興至亡的軌跡。

舉一件大家都知道的事作為例子，那就是傳統古老排場的粵劇和粵曲，都是以「中州話」來唸唱，但用中州話來唸唱，在戲劇中如要充分傳神和傳意，則難以令後人稱心。故在民國初期，粵劇開始成為主要娛樂時，就進行改革，由排場提綱戲發展至有固定劇本的新戲；在唱腔和唱情上，更由幾位當時得令的大老倌，如朱次伯、千里駒、白駒榮、太子卓等多方面嘗試，從而得出成果：使演員易於表達感情，觀眾易於明白曲意，更易投入。及後薛覺先、馬師曾、桂名揚等更集各家之大成，以廣府話取代中州話。這個例子十分清晰地說明表演藝術是有生命的，即是說有新生命誕生、成長、興旺，亦有舊生命老去被取代而消失。名伶阮兆輝曾說過一件往事，那就是那時中州話被廣府話全面取替，不少原來的老倌應付不了而被逼失業，究其原因他們只懂中州話，此外就是說鄉下話：或四邑、順德、茂名、梧州等五花八門，故此唸唱都不過關，被逼退下舞台了。

古老的東西一定是好的嗎？

我們常常聽說粵劇藝術博大精深，不要遺失遺忘，要將瀕臨失去或已經失去的前人藝術資產保留下來，傳揚下去，但我們又不禁問：前人的藝術結晶一定是好的嗎？一定值得全部保留嗎？那麼好的東西，為什麼會被淘汰？對於這個問題，我有下列見解：

1. 一些古老排場戲，無論唱或做，其中有一些好的做功或唱功，是經過千錘百煉，凝聚多代人心血，甚有代表性，可惜在擋不住的滾滾改革潮流中連同糟粕一起被淘汰了。
2. 由於近代粵劇發展比較快，而且門派也多，在表演程式上為適應潮流，

對劇本，唱段重視了許多，很少演古老排場戲，於是令到撰寫劇本者、演員、樂師及觀眾都淡忘、不重視甚至不認同這些古老東西了。

3. 一些古老的傳統表演方式，由於不合時宜，市場再沒有需要，已很久沒有人去演，只有極少人甚至沒有人知道怎樣去做了。
4. 對於已湮沒或瀕臨湮沒的表演藝術，要發掘出來做「傳承工作」其實等於做「學問」一樣，要有嚴肅態度去處理：先要做搜羅資料，再行選擇值得做的東西，然後去論證其存在價值和真相，這是極艱巨的任務，現在已沒有多少人願意做和有能力去做了。

在清代中期，達官貴人為了顯富，設計出一個豪門宴名叫滿漢全席，其設計不是以好吃為宗旨，而是以罕有或炫耀「我有辦法找到而你沒有」為目的。食材包括熊掌、猴腦、猩唇、孔雀舌、豹膽、虎鞭等等，但這些在老饕眼中除了貴價之外，一無是處。同樣做傳承工作，也不可以抱持「凡古皆好」及「凡舊皆正」的心態，因為只要我們翻查一些瀕臨失傳的劇本或曲本，便會發現其劇情內容也有很多不合邏輯之處，其曲式、曲牌也十分之不佳。此外，一些古老唱腔、化妝、佈景、戲服、頭飾以至整個表演方法都是落伍和不合時宜，因而被唾棄。做「傳承學問」的人一定要有系統，要有分析能力，必須釐清有代表性，有價值和有保留必要的藝術，才保留下來，不要逢古老的、瀕臨湮沒的都胡亂傳承。

怎樣可以將有價值的古老東西留存下來？

我們常常聽見曲藝劇藝界有心人士大聲呼籲要傳承傳統古老劇藝曲藝文化，但很少見到有條理，有邏輯和有計劃地去實行，我個人對於傳承有一點意見，可以分為六個步驟：

- 一、存
- 二、存
- 三、成
- 四、盛
- 五、承
- 六、傳

第一個存是「存在」。你要推廣一個劇目裡的做手、唱功或對打，在未冇行動之前，先要清楚了解這個要「傳承」的東西，其真實性和表達方

式是什麼。由於年代湮遠，記錄方式和設備都不完善，懂得演或唱的藝人可能不在了，縱使老叔父尚在，若只憑其模糊記憶便定為藝術的原貌，很不可靠，如果不細加考究分析便傳下去，那麼承接的人得到的大有可能是並非正宗甚至是錯誤的東西。所以首先要講求的是「存在」，換言之，是讓意欲保留下來的東西經考證後，用比較真實或最接近原貌的表演藝術令其「存在」。這些意欲保留下來的東西可以分兩大類別：一，是已經全湮沒，除了極少數老藝人尚有記憶外，已經找不到這些劇目或曲目及其表演程式。二，一些瀕臨湮沒的有價值的表演或唱功、或劇目、或排場，目前仍偶有老藝人演出，這一類藝術應作為保留工作中的重中之重。

那麼怎樣將已經湮沒或瀕臨湮沒而具有藝術價值的東西選擇出來加以保留呢？第一個步驟，是從浩如煙海的古老劇海和曲海裡選定目標，令其「存在」。這個目標可能是一場戲，一首曲，或者是一段特定唱腔，甚至只是一個特別功架和橋段、叫頭、哭頭等。當決定了要保留某一個或一些古老藝術，首先要論證，所謂論證者是指主要確定這一個藝術場口的真實性、準確性和存在需要性。

那麼由誰來擔任論證工作呢？我在此先按下容後再發表意見。近年來發現一個現象：很多人亂出書。當然，如果有學者或是有內涵和資歷的業內人士著書立說，或指點迷津，或記錄見聞，都可以令我等人增加知識。可是，也有一些只擅長技術，卻短於藝術規格和規則的業內人士，更甚者是一知半解的業餘愛好者都出版專書，這些書籍出版了，有識之士當然不會一顧，無識之人看了也不會有甚麼得益，等於俗語說：「識嘅笑死，唔識嘅嚇死。」但問題是既然已經出了書，便等於有文字記載了某人在某個時代對某一種藝術的認知，見解和論調。時移世易，如果在若干年後這種藝術失傳了，有人要研究而又找到了這些書，那就是「遺禍」後人了。

言歸正傳，我們說回論證這個問題，如果我們想「傳承」一些古老藝術，必須經過有識之士論證過才好去「保留」，才好「存下來」。有識之士應該是兩種人士：一，曾經參與過這種藝術活動的老藝人或業內外人士，他們曾經演過或唱過或同台看過當時大老倌的演出，他們可以提供第一手資料；二，學者，論證工作要有學者作主要參與人員，因為學者做學問一定態度嚴肅，有邏輯思考和論證步驟，當然比較客觀和有條理，經整理後便完成了第一個「存」，即是「存在」。

當這種古老藝術被論證過，進而做出詳細記錄後，便完成了第二個

「存」的步驟，即是「留存」，讓這種古老藝術有系統，有記錄地留存下來。保留了曲本，戲本，明確了唱、做、唸、打的必須程式，讓有意學習者可作參考。舉一個例子，喜歡古曲的人一定知道有一套經典曲本叫做「八大曲」，那就是用古腔唱出八個故事，行內人視之為寶典，這八個曲目分別是：一、《雪中賢》，二、《百里奚會妻》，三、《棄楚歸漢》，四、《黛玉歸天》，五、《魯智深出家》，六、《六郎罪子》，七、《辨才釋妖》，八、《附薦何文秀》¹。因此我欲有系統地「保留」、「留存」這一套經典曲藝術，求教於師傅阮兆輝，他說：「這是值得做的事，但要認真地去做，市面上沒有一整套八大曲是有系統的。你如要做，切不可非驢非馬，你去請教以下幾位叔父吧。」於是我便走訪香港的名宿盧軾先生、加拿大的黃滔先生，還有梁卓華先生，更大面子得梁家腔掌門人梁素琴女士及香港大學吳鳳平博士首肯為我們做鑑定和參訂，於是將四方八面收集來的資料，包括：師娘版、警師版、零星版（即是八首曲只有一兩首）和梁以忠先生版本等，經各位叔父考證後，一致同意梁以忠先生版本最為完整妥善，於是便以梁以忠先生、瓊仙女士、梁素琴女士、潘朝碩先生等等名家在商業電台的錄音版為保留版本，並禮聘了譯曲大師周景佑先生按錄音成功聽默出八大古曲全部曲詞，連工尺譜作為資料保存，讓有意涉獵這八大曲的有心人士有案可查，有規可依。²

我長篇地說及保留傳統藝術的詳細過程，主要是說明「存」、「存」、「成」、「盛」的步驟：當我們找到或認識到要保存的古老藝術項目後，通過論證讓它「存在」，然後用現代科技將這個項目記錄成章、備檔以作「保存」，「成功」地完成保留一件非物質遺產的工作，再通過一個平台，將這個項目「盛載」出來，公開給有意人士採用。阮兆輝先生說得非常好，他說：「這些前賢的藝術結晶不是我們的私人財產，是前人智慧，故此古人教化我們，我們教化來人，切莫找到了瀕臨失傳的藝術，以為『執到寶』，密密收藏，令明珠再度暗投。如果有這樣胸襟狹窄的人，不宜從事研究及參與承傳工作。」換言之「成」就是有系統及有組織地將已經鑑證好的古老藝術整備；「盛」就是將已整備的東西通過一個或多個平台盛載起來，讓有需要或有興趣的人可以很容易取用。

1 菊部偶有流傳這八大曲的個別曲目，或許有一些寫得書法美麗，但零簡短編，既不記譜，也不點叮板，最大問題是內容不完整，不能作為「保存」資料。

2 順便一提，我完成了這八大曲的保留工作，可以公開給有志向及有興趣學習的任何人士或機構參考，有意取得者可向教育大學梁寶華教授索取。

至於「承」和「傳」都講求一個「緣」字，是「因緣際會」的「緣」。古老劇藝、曲藝博而深，沒有一個人能精通全部古人的藝術，例如無論唱或做，粵劇都分了许多行當，我們常聽到的行當「生、旦、淨（花臉）、末（老生）、丑」，除了這個比較粗的分工外，還有外（員外，老爺）、點（小旦）、夫（老旦）等等。每一個行當在化妝、衣着、做功、唱功各方面都各有特色，也各有代表唱腔和場口，再加上傳統上除了江湖十八本外，尚有許多年來由各藝術家打造的劇目、身段、排場、特別腔口、特別表演模式。我們要「承」，即是要「承接」，首先是「鑽研」，那麼只可以擇其中跟自己興趣能力較近者來學習，找到經過論證過的相關資料，最好能在資深前輩叔父指導下去學習唱某一個或某幾個場口和曲目，承接該場劇或該個功架做手或該個唱段。只希望不同能力的人，能夠分別「承接」不同的藝術瑰寶。所以「承」是主動的，我們對某一種古老藝術發生了興趣或鍾情於它，千方百計地尋找資料，訪找名宿去學習，去研究，去「承接」。這是一個主動的行動，使自身通過努力「主動」地去「承受」和「承載」這個遺產。

「傳」是「傳播」、「傳送」或「傳授」，即是說，我們努力去學習或「繼承」，或「整理資料存檔」，完成某一個或某環節的「承」的工作後，對有興趣，有求有心，欲學習我們所「承」藝術的後學，我們當然是有責任和義務將自己學到和「承」到的東西「傳授」給他們。如果敝帚自珍，擁之而自重，那麼你只是自己多懂了一樣藝術，無資格說「在做傳承工作」。

但畢竟能否推行「傳」這個工作是十分被動的，亦是十分靠「緣」的。來求學的人，其資質、能力、功底是否具備學習的條件，例如我很喜歡短笛這種樂器，每聽到吹奏短笛便「暈大浪」，求教於偶像高升叔父，他瞞了我一眼說：「師侄，你俾多啲心機去作曲，跟『馬騮添』學好牌子，掌好板，幾十歲學乜短笛。」這就是我的條件功力不足以「承」這種藝術，是無緣了。更何況還有要釐清來求教的人目的是什麼，其本性如何，除了能否學得到，學得好之外，尚要考慮學到了用來做什麼，否則學壞了，便會將錯的東西流傳下來，還說是經你傳授。所以說「傳」比承更難，更受各種因素障礙，是非常被動和隨緣的。

香港教育大學梁寶華教授不久前為承傳工作做了一件功德無量的大好事，也給做傳承工作做了一個很十分好的示範，他邀請到粵劇泰斗阮兆

輝出版了一本圖文並茂並附以影像「言傳身教」的書籍，說解「粵劇生行基礎知識」，將演「生」角由站、行、坐、唱、做、唸、打都清晰地留存下來，這也是將「承」的境界提升至一個專業，活生和明確的紀錄。但在粵劇環境中，有他們兩位的胸襟和抱負者，余未見之者也，聞說由於預算不足，所有工作人員，包括阮兆輝都是象徵性收取車馬費，梁教授更用私人時間，不計個人得失去完成這本巨著文獻，使後學得益良多。

尚有一位粵樂名宿黃滔老先生，他壽而康終年一百多歲，年輕時歷任各大戲班音樂部，見多識廣，他也曾將粵曲和粵劇中各種梆子類、二黃類的序、過門等分門別類著成巨著多冊，連各種特別腔如「賣仔腔」、「孖蜆殼腔」、「祭塔腔」、「教子腔」等都非常詳盡。擊樂大師羅家樹先生亦留下瑰寶在人間，他將《六國大封相》，《玉皇登殿》以至各種經典排場，大笛譜連鑼鼓譜都一一清楚記載留給後人。另外大笛名宿高升先生亦整理一套完整的吹奏排子譜和演唱排子譜給後人有規可依。還有很多類似寶曲，都是前賢為梨園作了「存和傳」的工作，但有多少人去「承」呢？那要看機緣是否巧合了。

作為粵曲撰曲人或劇作者，怎樣負責「承傳」工作？

撰曲者與劇作人都是說故事的人，通過了不同「場口」，「介口」的安排給演出者按着不同的「介口」，「曲牌」，以唱、做、唸、打演成一個或一節故事，如果以經營一間食肆來比喻，當顧客（放在戲班可能是班主，買戲者或觀眾）要求定好了菜式，那麼撰曲者或劇作人就等於「買手」，挑選合適的材料，切好洗好，交給廚師去烹煮，演員或唱曲者連同音樂是廚師。問題是我等怎樣藉着撰曲寫劇的過程，負起一些「承傳」的工作？

先說撰曲，首先撰曲者在平時要多從那些已經「承」了的資料熟練旋律、用途和原出處的典故，那麼在寫曲寫到類似場口或近乎意境時便可採用，這樣唱曲者很自然地唱了這一節的古老藝術而不自覺，舉例如下：

（一）唐滌生先生寫《帝女花》採用了全首大調《秋江別》，他只是將其中節奏處理一下，再在過門時安排上口白，這樣一首比較慢調，用中州話的古老傳統大調便活化了。另外在《香夭》一場，唐公更與王粵生先生一起從李芳園所創作的描寫王昭君的古大曲中節取改篇而成，這樣成了家傳戶曉。此外唐公還在《再世紅梅記》第一場中，也活化了古譜《蕉窗夜雨》。

（二）蘇翁先生在《白龍關》和《摘纓會》二劇中分別示範了梆子和二黃的「走四門」鑼鼓和場口安排。在撰寫《蝶影紅梨記》唱片版中，將已失傳的梆子慢板，一個特色過門填了字，用唱的方式保存了傳統。

（三）我也在《孔明揮淚斬馬謖》一曲用了全段罪子腔填了曲詞，這樣選唱此曲者便很容易學懂了罪子腔。除此之外我亦在《百萬軍中藏阿斗》一曲中用了賣仔腔、教子腔；在《美人如玉劍如虹》一曲中用了「秦瓊賣馬腔」等。

至於在戲劇中就更多了，比如說「大龍鳳劇團」的戲寶就有《梟雄虎將美人威》，重視了古老排場「斬二王」，還有《百戰榮歸迎彩鳳》就安排了古老排場《甘露寺》，《大戰》排場。另外在其他劇本也屢見不鮮，《春風笑六郎》就有完整的《罪子》排場，這些都是通過了借用手法，將傳統藝術活化了起來。

作為一個撰曲者或是劇作者，我們應該先要接觸這些整理了出來的古老藝術資料，了解其優點和特性，在適當時採用一個重點，這樣以滲透方式將古老藝術精華潛移默化地移植到演員和觀眾，使他們澤承前賢心血，亦可以古為今用，活化藝術。

我們常聽見一句鼓勵性的成語「只問耕耘，不問收穫」，幾十年來我很反對這種說法，我認為是傻子行為。我常鼓勵自己要「努力耕耘，享受收穫」。但自從參與了「承傳」工作後，「承」的工作，絕對是「只問耕耘，不問收穫」。比如說我整理出來的八大曲裡面的唱腔、中州音及梆黃、過場序、板面、過門等等，以至慢板、中板、快點的處理都十分精彩。但整理出來後，有多少人會細心閱覽和「傳揚」，或借用，或學習，真是天曉得。但想起一百年，二百年後有人要找八大曲資料，都能無誤地找到，留作永世，我也是甘之如飴。

至於「傳」，由於是被動，總不能好像羅家寶大師，說及一些功架瀕將失傳，他老人家說：「前人留下好的東西給我，我學會了；但承繼無人，我心心不息，明天開始，每天早上帶備跪墊向青年藝人求乞，說這些東西很好，求你跟我學曉它，免至失傳！」

我們努力將平台搭好，能傳多少，隨緣吧！

為在地環境制定的演出：九十年代香港廟街粵曲曲檔狀況

林詠璋 博士

作者簡介：

曾考獲英國皇家音樂學院長笛演奏級文憑和英國聖三一音樂學院院士文憑。林氏畢業於香港中文大學音樂系，先後獲取文學士、哲學碩士和哲學博士學位，主修民族音樂學，研究範圍包括香港音樂文化與環境的關係和本港青少年的音樂認同問題。

林氏曾任香港管弦樂團長笛演奏員，並曾在音樂事務處工作二十八年，是該處管樂組音樂主任。曾任香港中文大學音樂系兼任助理教授，教授課目包括音樂文學碩士課程內的「近代中國音樂文化」，兼讀學士課程內的「音樂世界觀」和「世界音樂導論」。現任教香港大學附屬學院及香港教育大學。社會服務方面，林氏現為香港藝術發展局審批員和藝評員，香港中文大學教育學院資優計劃名譽課程顧問，及香港電台顧問團成員。

根據口述歷史，上世紀 30 年代之前，香港已經有流動式的粵曲演唱在街頭進行。40 年代相繼出現的固定演出地點，包括香港大笪地和奇力島，九龍宋王臺、雞寮、觀塘、油麻地避風塘、上海街和佐敦道交界。60 年代開始有香港新填地、廟街（又名榕樹頭）。70 年代開始由於香港經濟發展和娛樂項目開始多元化，街頭演出開始式微，八個市區街頭的演出場地漸漸地被淘汰，最後只剩下廟街。

現時香港廟街街頭粵曲演唱已經成為湮沒文化。廟街在九個市區演出地點之中維持最久，80 年代是廟街粵曲演唱的輝煌時期，90 年代開始出現式微現象，當時只剩下六個粵曲檔營運。這項研究主要在 90 年代初進行，研究的目標「大眾曲藝社」是廟街最受歡迎和最多演出者的粵曲檔，在這個研究完成後十年，美國「探索頻道」（Discovery Channel）也針對同一曲檔，製作半小時節目作為介紹該曲檔當時在廟街的狀況。

從「大眾曲藝社」過往的經歷，可以了解文化環境、社會環境、制度環境和演出環境對他們的影響，及他們對這些環境的應對，以便能夠維持粵曲檔繼續生存。1975 年前是廟街粵曲街頭表演的蘊釀期。當時有五個曲檔在榕樹頭公園內營業，其中一檔只唱時代曲，另外三檔以唱時代曲為主，間中唱一首粵曲，餘下一檔是巨型粵曲班，名為新龍鳳曲藝社，由十六、七人組成，只唱粵曲。

75 年尾至 77 年尾是困難期。因為曲檔濫用擴音器，經常被附近居民投訴。市政局於 75 年尾禁止曲檔在榕樹頭公園內營業。當時四個曲檔轉為流浪式賣唱、搬往香港新填地或結束營業，而新龍鳳曲藝社解散，部份表演者搬往香港新填地，餘下六位成員搬到加士居道天橋底，改名為大眾曲藝社，成為當時廟街唯一的粵曲檔。76 年中，因為表演場地太接近民居，經常被平安大廈住客投訴，因此經常被警方起訴。在這情況下，大眾曲藝社便搬往街市街營業。77 年中至年尾，離開的曲檔重回到街市街和廟街，全部以唱粵曲為主。

廟街街頭表演的成長期應由 78 年起，大約至 84 年底。當時有另外三檔不定期的曲檔相繼出現，大眾曲藝社也由「純唱」方式轉為「做戲」，那時候該處已建立了七個曲檔的雛型。

84 年至 95 可算是固定期。84 年初，又因用擴音器問題與警方產生磨擦，及後經油麻地區議會和政務處從中調停，粵曲檔和警方達成的口頭

協議，各曲檔不再用擴音器，不用音量較大的樂器，才可以保留原地繼續營運。

90年代廟街粵曲檔主要是分佈在街市街和廟街、近威信停車場一帶。其中比較有規模的兩檔在街市街內，由花槽分隔。其餘四檔則平排地背靠政府合署的廟街行人道上，面對著威信停車場入口，由路旁欄杆分隔開表演者和觀眾。剩下的一檔是在街市街威信停車場側，近公廁入口處（見圖一）。



(圖一)
一九九六年廟街粵曲檔位置圖

街市街是一條短的行人路，兩邊出口是彌敦道和廟街，兩旁是廟宇和政府合署。而廟街粵曲檔的一段雖然有車往來，但車輛大多出入停車場，所以為數不多。廟宇、停車場、公園和政府合署，全部都不是民居，正好成為一道天然的屏障，將大部份的聲音與附近的民居隔離，減少被投訴的機會。

除星期三晚休息外，廟街粵曲檔每晚由八時十五分用一首開場音樂開始，這時女唱口會到觀眾群找熟客要求點唱。九時前通常是兩人對唱的粵曲，九至十時是觀眾最多的時間，當家唱口的獨唱曲主要安排在這段時間進行，以爭取更多的打賞，十時後是一些二或三人的對唱曲，曲檔或會為觀眾業餘演出作伴奏，每晚的演出在十一時正散場曲後結束。

每晚節目的曲目安排，主要是按點唱者或熟客的逗留時間和唱口唱曲的頻密程度而定，由頭架或檔主決定。由於是用點唱方式，曲檔必須要準備很多曲目，由觀眾點唱，但不是所有粵曲都能在街頭表演，曲檔除了要增加曲目外，還將不大能夠在街頭表演的曲目加以修改，以應付觀眾的點唱。其次，較長的粵曲會對曲檔的收入做成障礙。通常一首粵曲約有二十五分鐘的長度，而每晚演出除了開場、散場音樂和男唱口宣佈節目外，餘下只有大約二小時十五分，而女唱口通常在每首曲演唱中，到觀眾群中要求打賞一次，如果每晚不能唱上十首曲，收入便不能維持一個八至十二人的曲檔，所以將長篇粵曲改短對經濟環境而言是有必要的。

廟街的粵曲伴奏樂隊編制與一般粵曲樂隊大同小異，同樣是分為文場（旋律樂器）和武場（敲擊樂器）兩部份，文場所用的樂器，也是因所唱的歌曲需要而改變，改變是沒有一個固定方式，以二胡和揚琴為骨幹，輔以色士風或扁造琴來幫助旋律，中胡和三弦是較少使用（見圖二），笛子、嗩吶和中阮是絕對不用，因為笛子和嗩吶的聲音傳得遠，容易被居民投訴，而中阮必須用擴音器，否則便聽不到其聲音，然而，用擴音器是違反與警方的口頭協議，因而不行。



(圖二)
曲檔文場

武場與一般粵曲伴奏樂隊不同，一般粵曲樂隊通常由三人或以上組成，廟街粵曲檔只有一人掌板，位置不在文場後面，而在其對面，這樣的安排，不是基於音樂方面的特殊需要而作出，那純粹是因為演出環境所導致。掌板所坐的位置，正好劃出一道台邊界，使唱口有足夠的空間表演她的做手、台步、舞蹈和功架。換言之，是地理環境控制樂隊位置，另一方面，武場的人數多寡也是經濟環境所致（見圖三）。

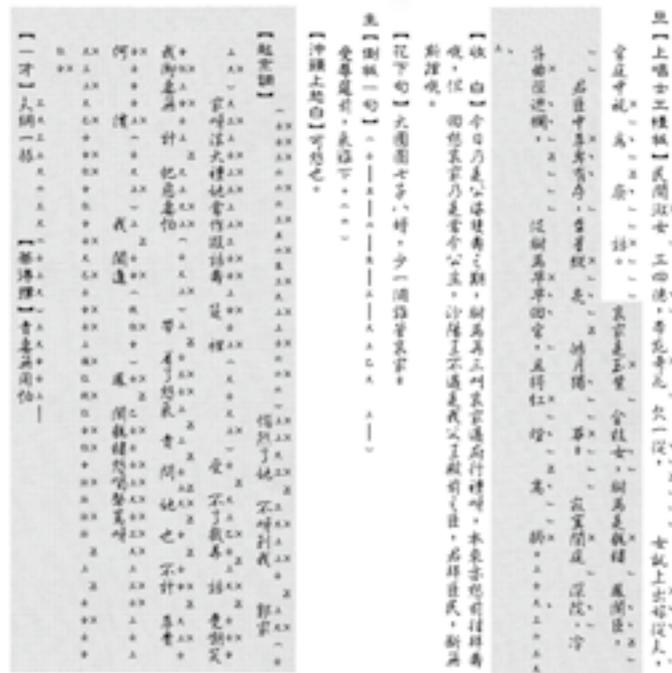


(圖三)
曲檔樂隊位置

香港粵曲演唱，例如是粵曲局，刪減粵曲的長度，間中也會出現，廟街粵曲檔使用這種手法比較常見，以大眾曲藝社粵曲《打金枝》為例，這是一首較長的對唱粵曲，演唱時間是二十八分鐘。原裝版本的《打金枝》在演出人手上對曲檔沒有構成問題，也適合在曲檔的環境演出，但由於此曲過長，而曲檔只會在演唱每首粵曲時，向觀眾要求打賞一次，如果此曲以原本唱出，將會直接減低曲檔的收入，可是此曲是一首廣為人欣賞的粵曲，在觀眾的要求下，曲檔不能不用，所以廟街曲檔的藝人必須將該粵曲刪改成為滿足曲檔經濟需要和觀眾需求的曲目。既然演出人手不成問題，曲檔藝人便將此曲的長度刪改，由原來的二十八分鐘演出時間，減為十五分鐘，以達到以上的經濟目的。在下引譜例有陰影的部份便是被刪去的部份。

在文意上，原來版本比改動後的版本來得詳盡，改動後的《打金枝》（見譜例）使情緒急轉入激烈化，劇情交待欠完整，及限於單一觀點，其後小曲「東風第一支」和爽中板原意是用慢速去帶出整首粵曲的高潮。被刪去後，打公主這段高潮來得比較急。但整體上《打金枝》的文意內容在被改動後也能清楚地表達出來。不過，粵曲的改動必須得到熟客和觀眾的體諒，因此唱口和熟客，甚至曲檔和觀眾間的互扣關係至為重要。

九十年代大眾曲藝社的觀眾，以中年和年輕人居多。總括來說，他們可分為五類。第一類是熟客，以中年人居多，他們每星期最少來聽粵



(譜例)
深色部份被刪去

曲三次，每次都會點唱，也給與可觀的打賞。他們是曲檔的主要收入來源，每次到曲檔，唱口會立刻拿椅子招呼他們坐在一個大約固定的位置，然後以朋友的語調與他們寒暄，並且要求他們點曲。這類熟客會指定唱口唱他們指定的粵曲。每次點曲的打賞大多在二、三百元左右。當他們聽到唱口唱出所點的粵曲時，會將打賞錢放在鐵盤內，或請其他唱口將打賞用衣夾夾在譜架上（圖四），唱口甚至將一個放有硬幣的膠兜給與熟客，熟客會將點唱或打賞錢放入膠兜內，隨手拋向曲檔地上發出響聲，稱為響場。熟客大多只捧一檔，絕少到其他檔聽粵曲。由於他們「出手高」的關係，所以他們是各曲檔極力爭取的目標。



(圖四)
收打賞情況

第二類是捧場客。他們比較年輕，經常來欣賞粵曲，但從不點唱，打賞多數在三十元以下。打賞數目雖少，然而他們的人數比那些熟客多很多，他們的賞錢，也是曲檔的主要收入來源。他們逗留於曲檔的時間比熟客短，大多不獨是欣賞一檔，也很少對曲檔作任何要求，最多只是坐椅而已。這類捧場客，與熟客一樣，都是粵曲的愛好者。在節目進行中，他們甚少談話，極少邊吃邊聽，除了留心欣賞外，在歌曲唱完時，他們會用鼓掌的方式來表示欣賞。在沒有參與點唱的情況下，他們的欣賞是被動的，倘若有一些曲是不合他們的胃口，他們會立刻轉到其他檔去聽，甚至離開廟街。

第三類是在曲檔附近坐臥的老年人。他們視粵曲為一種免費娛樂，又習慣性地在該處蹣跚，所以，他們很少給打賞與粵曲檔。不過，當有人拋錢以打賞曲檔時，他們中有部份人會大聲吶喊，作為提醒曲檔檢拾打賞和多謝。雖然他們很少主動參與曲檔的活動或經濟上支持曲檔，但他們在該處蹣跚，會對路過的人群產生一種初步的凝聚功能。當路過的人群放慢腳步時，曲檔的表演者便有足夠的時間去使他們停步而成為觀眾。人群的集結慣性是：只要有集結動機，便會很快、很多地聚在一起。這批沒有經濟能力的觀眾，可能對曲檔發揮最大的功用。

以上三類觀眾，絕大部份是男性。第四類是過路客。主要是年輕人，也有一對對的情侶到廟街逛，聽到音樂聲而駐足。他們未必是粵曲的愛好者，也不會主動給打賞與曲檔，當唱口拿兜到他們面前時，他們也只會勉強地以輔幣作打賞。這類有時邊吃邊聽的觀眾，逗留的時間最短。在實質的經濟效益上，這類遊離份子起不了什麼作用，在觀眾的凝聚上，他們卻發揮到應有的功能。

最後一類是遊客。他們大多是知道有廟街，但不知道有粵曲檔，所以抱著好奇的心理聽幾分鐘，然後花上十元八塊去拍一張照片，以作留念。間中也會有一些是懂音樂的，不過，他們對粵曲也是門外漢，只是覺得音階特別，音色有濃烈的中國色彩而已。

在研究的過程中，察覺到無論是熟客或捧場客，他們對唱口的唱做能力要求不高，相對地女唱口們會用親切的語調與客人談話，也會採取一種與觀眾有相當程度距離的親近方式保持聯繫（見圖五）。此外，大眾曲藝社會在歲晚收爐或農曆年舉辦春茗，用公款招待熟客們，甚至是部份第三類的老人家到酒樓大吃一頓以聯絡感情。



（圖五）
唱口與觀眾聯繫

結論

上世紀五、六十年代開始，香港的大眾娛樂文化環境逐漸轉變，國語時代曲、歐西流行歌曲及後來興起的粵語時代曲成為大眾音樂的主流文化，廟街的文化環境正與香港社會背道而馳，也可以說他們只是停留在香港 50 年代以前的文化環境上。香港 70 年代開始發展迅速，促成了一群都市新人類出現，在音樂方面，他們崇尚節奏快而強烈及較短的歌曲，粵曲完全不符合他們的要求，因此導致粵曲在社會上開始沒落，所以部份喜好粵曲的人士轉向參與廟街粵曲檔，由此促成粵曲成為廟街街頭演出文化的重要曲種。

廟街曲檔與觀眾間的互扣關係，包括讓觀眾參與演唱等，並為觀眾舉辦一些聯誼活動，例如是麻雀耍樂和春茗等，因此形成一群固定的觀眾群，這樣也可以滿足曲檔的經濟環境需求，使曲檔可以長期生存下去，當然這些觀眾年紀大，缺乏經濟能力，這便成為後來廟街街頭演出文化湮沒的主因。

曲檔面對警方設定的制度環境，他們因應演出環境的局限，在樂器和器材選用及曲檔數目方面，儘量與地理環境配合。這些為在地演出環境制訂的演出形式，減卻了各環境因素造成的障礙，因此曲檔能夠維持一段頗長時期，成為香港最後的粵曲街頭演出文化，也得到外國文化頻道的關注，但湮沒了確實是香港文化藝術的損失。

傳統粵劇保護傳承的時代責任和思考

倪惠英 女士

作者簡介：

廣東省文聯副主席、廣東省戲劇家協會名譽主席、廣東粵劇促進會會長、廣州市人民政府文史館館員、原廣州市文聯副主席、原廣州粵劇院院長，當家花旦，第十、十一、十二屆全國人大代表、國家一級演員、第十四屆中國戲劇梅花獎獲得者，榮獲第二屆全國德藝雙馨文藝工作者稱號。曾主演過長劇《定情劍底女兒香》、《範蠡獻西施》、《白蛇傳》、《西廂月下情》、《南越王后》《睿王與莊妃》《花月影》等 80 多部，演出達 5000 多場次，塑造了眾多光彩奪目的藝術形象。

（以下為經整理後的演講內容）

今天，我十分榮幸獲香港教育大學粵劇傳承研究中心的邀請，來港與在座各位一同探討有關粵劇保護、傳承的具體做法。接下來，我將向大家介紹及匯報，內地近期為了更好地將粵劇傳承和開展而展開的一系列工作，共同探討粵劇的傳承和發展。

作為《粵劇表演藝術大全》的「始作俑者」，我認為我們的粵劇是生長在一片面朝大海、春暖花開的沃土，浩瀚無際的海洋也成就了我們嶺南人開闊的心智、務實的品行和求生的膽識。數百年來，粵劇藝術立足本土，以海納百川的胸懷，博采衆長、兼容并包、自成一格，創造了一大批蜚聲中外的經典劇目，也產生了很多享譽海內外的藝術家，形成了我們粵劇獨特的表演體系和鮮明的地方特色，為世人留下了一筆彌足珍貴、不可再生的文化財富。

粵港澳三地文化同根同源，源出一脈。粵劇是我們三地人共同的鄉音、鄉情、鄉愁，是我們共同的記憶。十年前，粵劇通過三地人的共同努力（也可以說是三地政府的共同努力），成功獲列入聯合國世界非物質文化遺產代表名錄，這既是中華民族的榮耀，也是我們嶺南人的驕傲。然而，百年的申遺艱辛也使我對藝術遺傳的傳承有了更多理性的思考。

早在七十年前，著名京劇表演大師梅蘭芳就曾提出「移步不換形」的理論。對於戲劇的表演，「移步」是改革發展，「不換形」是指戲劇本身的形態不能改變，具體的說法指的是要保留藝術的精髓，以及其獨特的藝術特徵，這對中國戲曲的傳承、改革、創新和發展，至今仍有深遠的指導意義。遺憾的是，長期以來，粵劇與中國其他的戲曲劇種一樣，也是有一個很明顯的特點——「重演輕研」。

對於粵劇的傳承，前輩藝人大多以口傳身授的方式為進行代制相傳的主要渠道。可是，由於缺乏理論，未能認真總結和深入研究，整理和保留的工作也做得不足，導致很多優秀的傳統劇目，包括獨有的唱腔身段，特別是粵劇南派豐富的技藝、程式、古老排場等隨著老一輩的藝術家相繼遠去，出現斷層、失傳的情況。再者，缺乏理論支撐則難以構建特定的表演體系。這不僅僅令年輕一代無處可尋規範的教材，當代多元文化的衝

擊，更導致不同戲曲在互相學習、借鑒中，容易不斷地產生異化、同化等現象，使粵劇的核心形態逐漸消失。這絕不是危言聳聽。在這一層面上，內地的情況會更加明顯。

內地固然有自己的優勢，譬如在教學和政府的支持方面，內地有正規的粵劇學校，並已施教六十載，歷史悠久，因此在人才的培養上、基本功的訓練上都有很大的優勢；粵劇劇團也是國家的國有劇團，因此對於粵劇的發展而言也是規範的。此外，加上中國本身到目前為止有三百四十多個劇種，劇種間互相的學習交流也同時最大化地充實、豐富我們的粵劇藝術。然而，我們也不難發現，若沒有先將傳統固化，護其根源，這種交流很容易異化或同化我們的粵劇藝術。從數年前的一些青年大賽中，我們就已經產生一種憂思，由於不少參賽作品基本都是以外省的劇目翻譯成粵劇唱腔，表演的全是外省的東西，導致有些人表示，若看戲時不聽唱腔，根本無法分辨它究竟是粵劇、京劇，還是其它的劇目。

如上述所言，這種影響是雙向的。相互學習、交流有助劇種的發展、充實，但也會消磨劇種的特點，這是我們不願意看見的。藝術一定要呈百花齊放的狀態，有句話道：「越是民族的，越是國際的。」當我們將自己的個性消磨殆盡，粵劇就可能不再是粵劇了，而這正是我們所擔憂的。

根據這種情況，我們到粵劇學校等單位做了大量的調查研究，與老一輩藝人的交往當中也發現，從前的科技不如現在發達，因此老前輩們會演不會寫；如今的理論者卻會寫不會演。因此，若要建立一個系統工程，絕不是少數人可以完成的，這將是一個社會工程。幸運的是我們身處於一個好的時代，當代幾十年間，世界的科技呈飛躍性的發展，從電視到網絡到信息，整個科技發展也為粵劇的傳承和整理提供了一個厚實的基礎。

由此，我們向政府提出要編纂《粵劇表演藝術大全》，希望將我們百年的粵劇表演藝術進行追根溯源的梳理，正本清源，尋找和辨識最具代表性的粵劇表演規範，力求完整勾勒粵劇表演程式，為粵劇表演者的學習和研究提供準確可靠的依據，扎實我們粵劇傳承和發展的基礎，最終形成一

套集文字、圖片、音頻、視頻於一體，且兼具系統化、規範化、標準化、數碼化四大特點的教材。這就是《粵劇表演大全》編纂的緣起及目標。

慶幸的是，我們提出編纂《粵劇表演藝術大全》的建議時，得到了海內外，特別是省港澳三地劇藝人的支持，包括香港的阮兆輝先生、羅家英先生、陳好迷女士等。戲劇前輩們一呼百應，都認為這是一件功德無量的事。因此，可以說整個編纂工作是人不分粵港澳，地不分海內外；來自全世界的劇藝人，包括新加坡的胡桂馨女士、馬來西亞的蔡艷香女士等等都鼎力支持。我們去拜訪分佈全球各地的戲劇前輩們，反復論證，追根溯源，希望能將粵劇整個表演體系建立起來，使後輩們能擁有學習的工具。

在此，我十分慶幸和感恩，經過兩年多的努力，從2017年開始到今年的11月23日，我們在廣州舉行了《粵劇表演藝術大全》的首發式，是次首發式匯聚了省港澳兩百多位粵劇同人，展示書中的特色，包括將傳統南派的技藝、表演，甚至已經失傳的技藝、表演等重新整理、規範；戲碼配碼等傳統的表演程式，包括桃花女嫁架、加官等等，梳理一套套的戲劇。「做打卷」已經在首發式正式對外發售。為編纂、拍攝此書，我們揀選行中的精英，運用最先進的科技。有了「做打卷」，學習時只需要簡單搜索就可以輕鬆得到教材，有文字、圖片、影像等配合教學，大家也可以通過二維碼，或書中光盤找到教材。

編纂此書時，我們對自己有幾點要求，包括需要以嚴謹的學術態度完成此工程，更重要的是要有對粵劇的虔敬之心。我們拍攝教材時，不論「大老倌」、「梅花獎」，誰在該領域的實力最好，就以誰為示範教材，因此此書的拍攝相對的也精緻些。我們的目的就是希望能夠將粵劇的整個體系建立起來。

其實，多年來也有不少人出版了不同的書籍，但比較系統化的，「做打卷」可謂是首創，這也包括即將出版的唱念篇。唱念篇收錄了粵語的音、韻、調，粵劇官話一千七百多字全部配以拼音、示範錄音，這是前人未曾做過的，而且我們收錄的都是有出處的，全出自於前輩的音頻。更有甚者，在粵劇「梆黃」的介紹中，比如這一句有幾種唱法，句子的中間是有變化的，則會提供多於一段音頻讓大家去比較不同的唱腔，例如芳腔、紅腔等的處理方法。音頻使大家既知道它的規律，也掌握唱腔的變化如何形成流

派等事實。由此可見，編纂此書的工作量是非常大的，最困難的莫過於要追根溯源，甚至要尋找百年前的資料。

是次編纂得到了政府的大力支持，全行人的共同努力。那些官話都是邀請內地、香港不少前輩，一字一字反復論證的成果，甚至一些字已經約定俗成有三個讀音，我們也一音不漏地記錄下來。這次的編纂也是我們對粵劇的一次重新的學習、重新的認識。我們將粵劇的根和源固化，並不代表以後不能改變，而是希望後人在學習時知道根源所在，變化何來。我們只是理順歷史的淵源。在此，我要向粵劇界的前輩們對《粵劇表演藝術大全》編纂的貢獻和積極參與，致以衷心的感謝。

藝術資料的編纂總不免有遺憾。對於我們而言，接下來的工作是十分繁重的，不足之處一定是有的。我們希望將此書編纂後，同行還是願意不斷地去充實、補充遺漏之處，在相當的一段時間後，我們希望可以出版發行修改版。可無論如何，首要任務是將其體系建立起來。以上就是我們兩年來，拼盡全力去完成的工作。

今年，藉著粵劇申遺十周年，中國政府向聯合國許下承諾，要保護、傳承粵劇的發展。我認為我們的工作，正好落實了中國對聯合國的這個承諾。

最後，我的介紹和匯報對於今天的主題——「粵劇的傳承」不過是拋磚引玉，將我們的一些做法與大家分享，不足之處還望大家不吝批評、指正。謝謝大家！

試探粵劇唱腔美的“基因”

沈秉和 先生

作者簡介：

澳門瓦舍曲藝會會長，《中國戲曲志·澳門卷》及《中國曲藝志·澳門卷》主編。

黃靜珊 女士

作者簡介：

廣州文學藝術創作研究院《南國紅豆》雜誌編輯。曾任中山大學歷史人類學研究中心粵劇粵曲文化工作室研究助理，長期參與“粵劇粵曲老藝人口述史”工作，為國家藝術科研重點項目“十部文藝集成志書·澳門卷”之《中國戲曲志·澳門卷》《中國曲藝志·澳門卷》的主要撰稿人之一，並擔任《中國曲藝音樂集成·澳門卷》編輯部副主任。

語音和唱腔分離的現象

2009年粵劇申遺成功之後，粵港澳政府對粵劇的傳承、保護、發展和傳播加大了投入，粵劇界內外就如何傳承一事既有各種討論，也做出了不少實際的工作，例如，粵劇文獻和傳統藝術的挖掘、搶救和整理工作相當顯目，其中包括有劇本集的出版。但是，從廣州戲曲調研工作的相關統計中，我們卻少見到有粵劇唱腔、音樂的記錄、研究等相關的保護工作。本文試從唱腔、音樂等方面回顧一下這十幾年來粵劇舞臺上（主要是廣州）的得獎劇目或者常演劇目，或可以間接地知悉其中一二。

近十年來，新創作的粵劇，雖然在劇本結構佈局、人物塑造等方面有所突破，表現形式也更加多樣，但臺下「聲氣」亦有言：「粵味不濃」。本來，「粵味」這個概念含義模糊複雜，言人人殊，原不宜作為某種認識的一種界定標籤。但是，「模糊複雜」恰好就是粵劇這個仍在成長嬗變中的一個地方戲的現狀——它不僅在表演形式、音樂、唱腔、劇本、化妝等各方面長期受到京、崑等全國性劇種的牽引，在近一、二十年來，更特別受到話劇、電影乃至晚近西方音樂劇甚至動漫的影響，顯然大大溢出了原來薛覺先所謂的「以京劇為老兄，電影為諍友」的「先鋒」要求，以至最近在央視「大家談」節目中，著名粵劇演員曾小敏提到了「廣州話」是粵劇的「底線」這一說法——試想，地方戲而「地方」得只餘語音這個擱不掉的胎瘕，其情也就可想而知；「粵味不濃」之成為最明顯又最模糊的「說法」便自有其「大變」在即的徵兆在。

從表面觀察所得，相當多新編戲的創作者只把粵語當成單純的表意工具，而非本體，未能完全進入粵語的語境中；其次，新編戲的唱段多以新創作的小曲音樂旋律（「生聖人」）為主導，對傳統曲牌和板腔的運用單調，為數不少的唱腔結構是在大量的說白中穿插滾花；常用的梆黃，也以爽二黃、快中板等簡單而又快節奏的板式為主，相當程度地把粵劇唱腔美的多元豐美變為「粗使粗用」。

這一來，我們的分析不得不又重回到曾小敏所言的地方戲的「底線」——語音。粵劇使用的舞臺語言——廣州話——現在通稱「白話」，它果然「白」得那麼蒼白無彩嗎？臺灣著名戲曲學者曾永義在談到戲曲「腔調」時總結，戲曲，原來並不以音樂為先，是「戲文」（今日稱劇本）為先。戲文全國通識，但各自用本土方言讀出、唱出便是地方戲。語音，本身自

有旋律，音勢趨行同中有異（如粵語有九聲之多），但是，一字一音，終竟單薄，難於產生豐富的語言旋律，所以必待「戲文」累字成詞、成章、成篇，而由演員將其中的聲調組合、韻叶佈置、語言長度、音節形式、詞彙結構、意象情趣等等加以個人特色的綜合，使語言趨於樂音，最終以「口腔的運轉」表出，這才是我們聽到的「唱腔」。如果我們把這些元素帶入以觀察「粵味」，便知由來多方，夠複雜的，絕不是簡單的一句唱「白話」所能盡。從這個堅實的基礎觀察粵劇唱腔音樂（不論過去稱為拍和或今日稱為伴奏）這個重要唱腔元素，便非杞人憂天；那種顯得越來越「成行成市」的奇特現象，即把本身劇種的語言特色棄如敝屣，以至有行內人把對唱腔的精緻琢磨嘲諷為過時、貶之曰「叔父」腔者也就不奇怪了。而隨著越來越多粵劇前輩音樂家的離去，種種「反常」變得更加嚴重。可以不誇張地說：今日粵劇舞臺上雖然新劇不少，但可以讓觀眾傳唱的唱腔「打鑼」都找不著，明顯「堅離地」！由此而往，粵劇不難變成某種只有「人工旋律」而無「自然語音旋律」的音樂劇。

每種藝術形式都有其本質規定

音樂劇與戲曲一樣，都是綜合了舞蹈與音樂、唱腔等多種元素的一種舞臺藝術，某角度而言，戲曲也是「音樂劇」，「以歌舞演故事」是也。但是，舞蹈與音樂、唱腔等幾種要素在所謂音樂劇與戲曲中所佔比重及組合形式是完全不同的。譬如，在音樂劇中，舞蹈場面多有獨立的抒情表意作用，它是推進戲劇情節、表現戲劇衝突，渲染舞臺氛圍、豐富舞臺畫面的重要手段；在編排上，強調與音樂結構和音樂節奏的契合，音樂為主導的「本質」表現無遺。而在戲曲，其舞蹈多與人物、唱腔緊密結合來共同傳遞資訊，追求整體性；每一個程式動作背後，都有具體的指向，色彩鮮明。本來，既有相似之處，相互借鑒與融合未嘗不可，問題是，任何一種戲劇形式都有它的本質規定，它也大體規定了各種價值訴求所能達到的最大程度。換句話，不管是粵劇，還是話劇、電影、音樂劇，都有其各自的「底線」。而粵劇的「底線」是什麼呢？

粵劇是戲曲，它和京劇與崑曲一樣，都是寓表現於再現之中，而再現的主要載體是曲詞。

戲曲的唱詞，是戲曲語音美、詩美、音樂美的集中體現。

先說語音美。中國戲曲聲樂是以字為主，強調的是吐字歸韻，唱腔由字聲生發，四聲陰陽就已經暗含了旋律及最合適的旋律走向。旋律，其根柢是「字音」的變形，即所謂腔由字生、樂出既成、曲依調行。因此，以粵方言為基礎的粵劇唱腔，一定要符合粵語（廣州話）的聽說習慣。粵劇唱腔，只有隨著粵語自然流淌，才能體現其真正的美感。脫離了粵語語境的粵劇曲詞，必然「梗耳」，遑論美之有無。

次說詩美。張庚曾說，「戲曲是詩歌的一種形式」。戲曲是在民歌、說唱、詩、詞、曲的孕育中逐漸形成並不斷發展完備的，它的唱詞是詩化的，有一定的章法，它對字調聲韻和句讀的規限，不僅影響著戲曲唱腔的發聲、旋律走向及節奏，還有助於抒發詞曲所要表達的內容。我們甚至可以說，戲曲的唱腔，其實也是字義的「越界」。它的美，不只在於其文字所表達的情感、意境，也不只在於旋律，而在於聲情，在於眾人皆知的那一音一義之後所隱含的態度、情緒、輕重等各種姿態；而這種姿態、色彩，借由演員創造性的演繹，在「越界」之後又回過頭與文字進一步融合、昇華，成功為某家某派的「唱腔」。新馬師曾唱《胡不歸之慰妻》〔長句二黃〕：「唯有低聲偷怨，怨一句天意茫茫」，「茫茫」一詞翻高唱出，截然不同薛覺先；這不只是音高不同，而是對「戲文」的演繹、態度、情緒之不同，而兩者一取粵音沉鬱之美，另一先取沉鬱，後取京劇老生「嘎調」以結，都出采，都有「情緒」。

第三，音樂美。唱詞的音樂美包含了聲樂美和器樂美。聲樂美與語音美緊密相連，因為唱腔是文字聲音的延長。前面我們說到戲曲唱詞的章法，它的句格、句讀，有助於詞曲內涵的表達，但也會在一定程度上對創作形成「束縛」。此時，器樂就發揮其作用了，粵劇的板腔中出現的很多諸如增加活動句、過序等創新的手法，就是通過讓音樂起主導作用，在聽覺上進行調整，使字調中不和諧的地方不易被發覺。但作為伴奏的器樂，也離不開唱詞本身，因為聲樂是器樂發展的基礎，其音樂語彙，很多時候是源自聲樂，前輩盧家熾多次強調過這一點。

由此可見，戲曲與音樂劇等藝術形式雖然有某些重疊共彩，但戲曲唱腔的「以字聲生發旋律」和音樂劇的「以旋律為先導」有本質區別。音樂劇的創作方式、藝術形式，決定了它無法與「粵語字音」這一粵劇「原生

基因」有更好的融合。看羅文和汪明荃的音樂劇《白蛇傳》便知其中分際。因此，各美其美應是基本的戲劇藝術共識。

當前出現的這種脫離字音的「泛音樂」化的傾向，可以說是粵劇粵曲圈內對幾十年來西方流行音樂、流行歌曲取代了自身原先的地位，在娛樂文化中得佔最大份額之後的被動式或消極的反應。粵劇、粵曲，是屬於我們廣東人的所謂大眾文化，從來就有非常強烈的通俗的、商業化的色彩，它追逐的信條之一是欣賞者最低限度的注意，通常是以所謂喜歡或不喜歡的表淺反映為滿足，廣東音樂一度盛行過的「精神音樂」、以及粵曲中的「跳舞粵曲」即是典型例子。從好處說，它們服務於民眾，聽者聽得輕鬆愉快，有票房，授受皆悅，何樂而不為？可是，當日這種被視為拿手本領的「娛樂功能」今日早已經被更易「流行」的流行歌樂所取代，「流水落花春去也」，這是不爭的事實；但從另一角度說，原來粵劇粵曲就有，但未見得被一如京崑那樣被大力彰顯的「藝術」部份，即演者觀者也可共同進入某種須靜思尋味始得的「審美」狀態，昔人有所謂「歌壇散罷語喃喃」的玄思冥想在這個一切講求「速食」的焦灼年代有重拾的「慢」價值在，不徒然是睇戲消閒。從今日各地政府以公費加大投入於粵劇、粵曲的初衷看，恐怕對「藝術性」有一定要求也是當然之義。在這種機遇下，張揚本地區、本劇種的根本特色，不作西方流行歌樂的附庸，無異是粵劇人主體性得以凸現的當然之舉。所謂「傳承」非遺，聯合國教科文組織在保護非遺公約總則中說得很全面，一是要讓這些「代代相傳」的東西「隨其所處環境、與自然界的相互關係和歷史條件的變化」得到創新，同時，還要使社會各個群體和團體對非遺「具有一種認同感和歷史感，從而促進了文化多樣性和人類的創造力。」這不正好是我們重新、或從深層次去一睹「白話」真相的天賜良機嗎？但可惜，今日最能拿「項目」的仍然是「創新」。

在大氣候如此重「新」的條件下，回看傳統粵劇人如何作為是有價值的。

曾有過的粵劇音樂、唱腔的創新

粵劇音樂一直在變化當中。如粵劇的鑼鼓，其最原始的竹法，是打三五七發報鼓，原只是鄉間「大戲」上演的信號，一如更鼓之報時而已。但由這個「信號」以至演出時有大鑼大鼓大鈸，硬弓高張，配合時有煙火

爆竹、技擊雜技混合的本地班演出，乃至慶典神誕例戲登臺，大小開門，各有所表，鑼鼓遂一變「信號」之簡單而進化為莊重之「儀式」符號；到二三十年代，粵劇由農村大舉進入城市，演出場所的轉換讓它得以不斷發展、豐富，例如，它吸收了細緻的京鑼鼓，生出象徵乃至「間離」等藝術效果，最終形成了完整的粵劇「鑼鼓經」體系。粵劇本體的豐富是在歷史條件的變化下「得到創新」的。

唱腔，作為粵劇最主要的抒情工具，也有著複雜而精巧的發展過程。從20世紀二三十年代至四五十年代，粵劇音樂、唱腔經歷了幾次大變化，一是梆黃合流，二是在梆黃的基礎上加入了南音、木魚、龍舟、板眼等歌謠和西皮、戀壇等，還融入了不少廣東音樂、國語時代曲，甚至是西方樂曲。梆黃的豐富，如梆子腔的反線芙蓉、減字芙蓉、長句滾花，二黃腔的長句二黃、禿頭二黃、長句二流等，以及旋律獨立於字音之外、以字多腔少旋律強的優點讓曲詞承載更多內容的小曲，都是隨著粵劇「敘事」需求的發展，才由千里駒、白駒榮、薛覺先等粵劇藝人和音樂家們共同發展創造的。到五十年代，新馬腔打破平喉素音之限，以京劇腦後音、中鋒音唱傳統的南音，高冷一如「淮南皓月冷千山」，可稱空前絕後；當時尚在香港的紅線女演唱了《昭君出塞》，以小曲〔子規啼〕開頭，接〔長句二黃〕，然後以新曲〔塞外吟〕為隔，轉入梆子〔乙反中板〕，轉接自然，運用合理，再加紅線女本人獨特的「發口」（著名粵樂家盧家熾說過，紅線女對字頭、字腹、字尾的講究是粵曲史前所未見的），使得整首曲既「粵味爆棚」，又新鮮爽口；芳豔芬，既有獨創反線二黃長腔為粵劇奠定子喉婉約抒情的金殿，又用小曲〔荷塘吐豔〕的異域節拍襯以其「起線條」的行腔，真的是美不勝收。他們同聲和唱，全面地構築起華麗驕人的粵劇唱腔音樂體系。

五六十年代，在「戲改」大旗下，很多內地粵劇音樂工作者繼續不斷嘗試通過音樂上的創新來豐富粵劇的本體。他們採用多種聲腔融合發展的方法構成唱段，增加了唱段的情緒變化和唱調的色彩對比，提高了唱腔的藝術表現力。如黃不減在《鬧嚴府·盤夫》中，將〔長句二黃〕變化成〔南音長句二黃〕（「見你終日悶沉沉」），既借用了南音的旋律，又保持了長句二黃的板路，使演員在表演時，身段、表情都能與音樂唱腔契合，凸顯了中國戲曲「無聲不歌，無動不舞」的特點。黃壯謀在《春香傳·愛歌》

中使用了廣東音樂《梳粧檯》為牌子，並吸收了朝鮮的音樂元素，在《黃飛虎反五關》中，他又將〔三字經〕和〔七字清〕結合起來，設計出了〔激反歌〕。這些在戲班中成長起來的音樂家，因為對粵劇的舞臺、表演，甚至演員的特點都非常熟悉，所以能把劇場效果、舞臺身段、唱腔設計糅為一體。我們看《盤夫》一場，黃不減實際上為整段戲設置了一個處處合榫的音樂平臺，使演員從上場到下場的整個唱做表演過程如魚之入水，嚴絲合縫，「槌槌夾到正」。他們在完整、完美的「音樂狀態」下的自由表演（再現和表現）和發揮，顯然不是對某種「程式」的重複演繹，而是一次把粵劇本體藝術的各種元素揉合，再拿捏出來的「創新」，這絕不是任何一個不懂粵語、粵劇的話劇導演所能為。這是粵劇人在構建粵劇的本體方面做出的一個很成功的嘗試。但可惜，因為種種政治運動這個嘗試未能持續下去，一如當日薛馬正處藝術創造的高峰期而逢戰亂早衰，是粵劇的大不幸。

八十年代，內地恢復了古裝粵劇的演出，並重新整理改編了一些粵劇經典劇目，如《黃蕭養渡江》、《蝴蝶杯》、《搜書院》、《凌波仙子》、《三鳳求凰》、《范蠡獻西施》、《夢斷香銷四十年》等，在重新整理改編的過程中，除了由編劇家在故事情節上做精簡與提升，音樂家們在唱腔音樂的設計上，也力求突破。如萬靄端在為陳冠卿編劇的《夢斷香銷四十年》做唱腔設計時，提出要為陸游樹立一個音樂形象，他從小曲〔子規啼〕中提煉出素材來設計主旋律，演出時，每到陸游出場，這個主調音樂就跟著出來，極富感染力。他還通過轉調（正線和反線的轉換）使三字經、七字清等板式更加多彩，又將《怨笛雙吹》一場由獨唱改為重唱，並採用「畫外音」的方式呈現劇中人物的內心世界。

說到萬靄端在音樂上的創造，就不得不提他於2005年和珠影樂團合作創排的大型粵劇交響詩《夢斷香銷四十年》專場音樂會。萬靄端說，以大型交響樂隊來伴奏《夢斷香銷四十年》是陳冠卿的願望，而他作為這部戲的唱腔設計，在經過多年的觀察與實踐後，才得出「太傳統的粵劇唱腔不適合用交響樂隊伴奏，但是經過改革創新的板腔卻非常適合交響音樂」的結論。由是，他和珠影樂團合作，選取了《夢斷香銷四十年》中最好、最常見也最華彩的唱段，進行濃縮之後，重新編寫音樂將這些唱段串起來，做成了與西方「清唱劇」形式相近的交響詩，又邀請了指揮家丁家琳

和作曲家司徒抗擔任編曲配器。

《夢斷香銷四十年》中那些被萬靄端認為非常適合交響音樂的、經過改革創新的唱腔，原就出自他手。如前面所講，他引入了西方歌劇音樂的「主導動機」，即在陸游出場時反覆出現的一小段旋律或樂句。這個反覆出現的主題樂句，具有超乎一般梆黃或小曲「閃光」唱段的重要性，它既可用以解釋為某種思想或主題相關的象徵，也給全劇的「形式」帶來了某種整合和統一，給彌散狀態越來越嚴重的粵劇帶來了某種「閉環」的可能，因此，在拆開而只取精華唱段的「交響詩」中，它無疑有提領、暗示，終而催生《再進沈園》出現的作用。

回看當時的演出，隨著一聲熟悉的「鐵馬冰河空入夢，布衣麻履轉歸來」，羅家寶在漸次響起的銅管、低音鼓、木管、弦樂聲中步上舞臺，場上場下所有人的情緒都一下子被帶動起來了。那是一次成功的嘗試。《夢斷香銷四十年》的成功，不是必然，它經過了多次的試驗與取捨，最終在其「非常粵劇化」的創作理念下形成。萬靄端認為，不能因為要搞交響音樂而將傳統的音樂唱腔變成另外的東西。但是要保持粵劇特色，在配器上就會遇到很多難題。譬如《殘夜泣箋》中的乙反調，在多聲部重疊的時候，一到 $\dot{7}$ 4就不和諧了，為此，他嘗試在伴奏時去掉三音，如將5 7 2和絃中的7音去掉，將2 4 6和絃中的4音去掉，使樂隊伴奏與演員的演唱契合。又如唐婉臨死時所用的曲牌【雁兒落】，按粵劇的傳統是要用情感色彩非常濃烈的大噴吶來吹奏，但萬靄端試著以十支銅管來替代演奏，並在節奏、音型上都做了改變，改成【乙反雁兒落】，聽起來也非常揪心。現在，內地許多戲曲音樂的創作，也開始有了以「主導動機」來組織劇情、整合形式、串和全劇的意識，在樂器的編配上，也有向交響樂靠近的趨勢。但是他們似乎把戲曲音樂依託於字音的這個制約給拋開了，因此產生了一些有含義、對劇情有提示作用，卻與戲曲唱腔不能協調統一的主題音樂，而這種不協調感使得原本該是提示主題的音樂有淪為過場音樂或背景音樂的危險。

萬靄端曾提到他做音樂設計時的準備以及步驟。他會先看劇本結構，對整個劇的章法、唱腔的鋪排等有個初步的印象，然後做一個統一的佈局，包括曲牌的搭配、過場音樂的使用，以及氣氛音樂的安排等。接著便是為人物定主調，正面人物一個主調，反面人物又有另一個主調。因為粵

劇唱腔的旋律走向，實際上已經基本由曲詞的曲牌、板腔結構安排所決定，所以主調音樂一定要跟唱腔緊密相連，甚至是直接從唱腔中提煉，即在原來曲牌、板腔的旋律線條之上，結合具體的情境，以移位、級進等手法，圍繞旋律進行拆解，但最後一定要回到正確的落音上。主調音樂的使用，實際是借由反覆使用的特定音符來突出人物的音樂形象，便於觀眾記憶。萬靄端雖然致力於粵劇音樂的交響化，但他也明白，交響樂並不適用於所有粵劇，要慎重使用。一些古老唱腔，若用交響樂來配，是非常有難度的，它和聲的織體比較難，效果反不如傳統樂器好。同為音樂唱腔設計的陳仲琰就曾對部分粵劇傳統樂器被大提琴、琵琶等樂器代替的現象表達了他的無奈，他說：「我很懷念三十年代末有大提琴和琵琶時的粵劇樂隊編制。現代人喜歡將這兩件樂器加入粵劇樂隊，但我覺得用大提琴取代與高胡、二胡同為蛇皮包裹而音質相近、音色低沉雄厚的大低胡，不僅浪費了大提琴優秀的A弦（大提琴在粵劇伴奏中多只用到其GD兩弦），更減弱了粵劇音樂伴奏中低音樂器與中高音樂器的融合性和同步感。而琵琶作為一種色彩樂器，偶爾出現不妨，如果用來伴奏梆黃小曲，更多的是起不和諧作用，時時同托起樂隊之『膽』的揚琴打架。」這些身經百戰的老藝人，語語皆從實招來，實在值得「當打」的朋友珍惜。

唱腔，歸結到最後是對某一關鍵字由出現到消失的「解釋過程」，其中固然有板式先天賦予的旋律（如起止音的規定）作為助力來推進，但效果如何，則要看創作者如何在規範中作出變化。所謂「行路唱梆子，落難唱二黃」這種戲曲音樂程式，其情感屬性已經是既有格局，但這格局是怎麼形成的呢？它不是自然的，而是數不清的藝人經過有意無意地人工選擇、「打造」得來的。因此，無論是上世紀二三十年代便開始的粵劇改革，還是萬靄端的新創作，說到底，都是粵劇音樂在粵劇本體豐富過程中做出的一種選擇。「越界」試驗未為不可，但未嚼清原來藝術的底蘊便輕言「創新」，邯鄲學步的教訓還是新鮮不過。

現代傳統音樂傳承的趨勢和發展：以香港粵劇為例

梁寶華 教授

作者簡介：

現任香港教育大學文化與創意藝術學系教授及系主任，及粵劇傳承研究中心總監。其領導的研究計劃「中小學粵劇教學協作計劃」，先後於 2011 年獲國際音樂議會頒發音樂權益獎及 2012 年獲教大頒發知識轉移獎。梁教授於多份國際知名學術期刊發表研究論文及編撰多部著作，曾獲三次香港研究資助局之優配研究金及一次優質教育基金以資助其研究。現任亞太音樂教育研究論壇主席、亞太藝術教育學報總編輯、香港民政事務局長下港台文化合作委員會委員、香港學術及職業資歷評審局教育及演藝學科專家、香港藝術發展局藝術教育顧問、香港演藝學院中國戲曲學院顧問、音樂事務處專業顧問、大埔藝術中心管理委員會委員、華南師範大學及東北師範大學客座教授及中國音樂家協會會員。

梁教授曾任美國華盛頓大學訪問教授、國際音樂教育學會三屆理事及其核下的兩個委員會主席：研究委員會、學校音樂及教師教育委員會，香港行政長官卓越教學獎（藝術教育）評審委員會主席，及香港卓越獎學金評審委員。

社會文化政治環境的改變

在廿一世紀的今天，音樂愛好者是幸運的，因為他們可以透過現代的科技隨時隨地享受來自全世界的不同音樂。但是，全世界的傳統音樂都面對着不同的挑戰，這些挑戰包括來自世界各國在社會、文化、政治和經濟等各方面的急劇轉變。例如年輕人傾向於喜歡流行音樂，而忽略甚至歧視傳統音樂。由於政治原因和西方的影響，藝術家可能會誤解傳統音樂。由於偏頗的教師教育課程，教師可能會誤導學生。父母出於功利原因可能會阻礙孩子學習傳統音樂。專業的學習者可能無法獲得典型的學習和訓練，因為這種教學法受到現代「科學」方法和技術的挑戰，因為學校教育已經成為傳統音樂傳播的主要方式，它取代了口頭傳承的非正式學習方式。整體而言，傳統音樂在音樂界被貶值和邊緣化，而西方藝術和流行音樂則在表演、創作、傳播、教育和傳承領域擴大了其領導地位。另外，在過去的幾個世紀中，殖民化導致世界上某些古老語言的滅絕。令人震驚的是，現在傳統音樂面臨著同樣的情況。現在是音樂學者和持份者在所有渠道和環境中倡導和振興傳統音樂的時候了。

今天，在世界各地都有實際的事例說明傳統音樂正面對很多困難。例如，美國阿拉斯加有他們傳統的地方語言，但是學校教育強制執行英語學習，忽視本地土著語言，而本地的語言和民歌有十分密切的關係，當新一代漸漸不再用本土方言，傳承傳統音樂就變得極為困難（Tuttle & Lundstrom, 2018）。在非州肯尼亞，當地的傳統音樂被現代流行音樂和古典音樂影響而漸漸喪失傳統風格，在當地所能聽到的都是現代化的傳統音樂（Akuno, 2018）。在香港，傳統的街頭粵劇粵曲演出早在六十年代的油麻地廟街開始，到了九十年代，卻受到住在社區一帶的居民限制。居民因不堪聲浪騷擾，往往請警察干涉街頭演出。表演者因而要與環境妥協，收起擴音器，或把曲目減短，在晚上十一時前解散（Lam, 2018）。在傳統道教音樂的行業傳承中，一般以父傳子的方式進行，但現在香港，新一代多不接受這行業，已改為以師徒的方式傳承，很多道教樂師只可以傳給徒弟（So, 2018）。

四個傳承傳統音樂的趨勢

傳統音樂教學的正規化 (Formalisation)

傳統上，民間音樂傾向於通過非正規的模式傳播，例如師徒制。然而，在最近的幾十年中，傳統音樂似乎已朝著正規化的方向發展，在這種正規化中，教學是在學校和大學的正規場所進行的，並且把傳統音樂放在正規課程中。正規課程的特點包括：明確教學目標、被認可的教學內容、有效的教學法、清晰的學習成效評估和課程評鑒。正規課程要在一定的時間之內完成，並且把學習內容以「專科專教」的形式由不同的老師傳授，而教師要有正式的教學資歷。

一些作者支持在學校課程中加入傳統音樂，因為這樣既有利於保存傳統，又有助於文化認同的發展。美國提倡將非裔美國人音樂納入學校音樂課程，因為學生將學到最能代表美國的音樂、明白美國文化（非州音樂與古典音樂和傳統民歌的結合）、參與傳統音樂表演，這樣有利於把傳統文化傳送到新一代 (Moore, 2018)。

在學校課程中包括傳統音樂，需要相關的教師教育計劃，以確保充足和高質量的教師供應；如果音樂老師要教不同文化的傳統音樂，那就更加困難。荷蘭的教師教育課程包括學習傳統音樂、學習傳統音樂教學法、學習設計課室內的教學法、實習和反思，與及把音樂與文化聯繫起來 (Bremmer & Schreuder, 2018)。在荷蘭，傳統音樂的音樂技能都需要針對特定的課堂環境進行轉換。教師教育課程如何培養教師教授不同文化的傳統音樂？通常，大學會向學生傳授本國的傳統音樂，以傳播本國的傳統音樂。為什麼我們需要教其他國家的傳統音樂？答案之一可能是通過音樂學習來了解不同的外國文化。

香港粵劇現今亦正邁向正規學習的方向。在上世紀，傳統粵劇以師徒制作為傳承模式，粵劇名伶多會招收小量的徒弟繼承其藝術風格，並透過不正規 (informal learning) 和非正規 (non-formal learning) 的學習方式傳藝 (Leung, 2015)。現今香港以社區教學和學院傳承為主，另外，香港教育局亦在 2003 年建議中小學的音樂課程加入粵劇的音樂元素 (課程發展議會, 2003)，並在 2012 年開始，在香港中學教育文憑考試的音樂卷中必考粵劇音樂。然而，在學校音樂課中，粵劇還未曾完全達至「必教必學」的階段，因為學校有自主權去決定音樂課的教學內容，當音樂老師未

能發展其對粵劇的知識和技能，他們多不會把粵劇納入校本課程。另一方面，在本港的教師教育課程中，只限於知識上的傳授，唱曲與拍和教學有待加強，原因包括：西方音樂主導學校音樂課程，大部分教師未能對粵劇有深入認識和認同，粵劇傳承研究尚在起步階段。

傳統音樂的政治化 (Politicisation)

近年來，一些國家的政府正在努力推廣其傳統音樂，以增強其「軟實力」 (Nye, 1990)。這可能是由於各種政治和經濟因素造成的。例如，聯合國教科文組織製定的《非物質文化遺產名錄》是一項具有全球影響力的措施，旨在保護和促進那些有可能消失的藝術和文化。從那時起，許多國家的政府花費了很多資源來申請他們的文化藝術成為非物質文化遺產。香港政府就是一個例子，成立了粵劇諮詢委員會和粵劇發展基金，以提供一個促進和發展粵劇的平台，申請把粵劇列為非物質文化遺產。於 2009 年成功申請之後，香港政府開始通過開發正規的音樂課程來促進學校的教與學 (Leung & Leung, 2010)。西九龍文化區的戲曲中心於 2018 年底竣工，成為專門為戲曲表演而建的世界級場地。另一方面，為培養專業粵劇藝人，香港演藝學院開始推行為期四年的藝術學士課程，是香港首個專為培訓粵劇專業藝術家的正式學術和藝術課程，為畢業生提供持續的實踐機會。從學校教育到專業培訓和實踐，並在專門的表演場地進行全方位的宣傳和推廣，顯示了香港政府決心推廣粵劇。一個直接的好處就是經濟利益——更多的遊客將為香港帶來更多的收入。此外，中國文化的身份將在新一代和公眾中得到培養。

自 2003 年聯合國教科文組織通過了《保護非物質文化遺產公約》以來，各國更重視非物質文化遺產的保護，開始不同程度地關注非遺文化，欲以提高軟實力來增強其國際競爭力。「文化」作為軟實力的一個重要組成部分，結合藝術，各國均致力於提升自己的軟實力和政治宣傳。香港政府自 2003 年起，也逐漸加大對粵劇的支持，分別從基礎教育、公開考試和高等教育中加強粵劇教育，同時，在社區中也加大了對粵劇的傳播和推廣。

其他國家的政府也在積極支援傳統音樂的傳承。例如越南政府邀請瑞典學者協助發展傳統音樂在大中小學的教學 (Houmann, 2018)；肯亞在大學課程中開始加入傳統音樂 (Akuno, 2018)；澳洲以“Welcome to Country”作為歡迎外賓的表演以宣傳歐洲移民與原住民和諧相處 (Solis,

2018)；日本強調傳統音樂（如尺八）在社區的傳授以提升國民身份認同等（Matsunobu, 2018）。

為了保護和促進粵劇的可持續發展，香港政府啟動了一系列的措施，包括：成立粵劇發展基金（2005），資助粵劇的發展，並向聯合國教科文組織申請把粵劇列入世界非物質文化遺產名錄（2009）；發展香港演藝學院的中國戲曲學院，並把文憑課程升格為藝術學士課程（2013）；發展西九龍文化區，其中首個演出場地「戲曲中心」落成啟用（2019）。

傳統音樂的西化（Westernisation）

所謂「傳統音樂的西化」，是指將傳統音樂等同於西方古典音樂，用歐洲正統音樂為基礎的方式進行傳承。比如在粵曲的調式調性上，用西方的十二平均律來記錄和表演，甚至加上西方和聲；在樂器使用上趨於標準化；在記譜上體現出樂譜的標準性；運用大型樂隊伴奏和指揮，節奏整齊，失去拍和的趣味和支聲復調（heterophony）的效果；在粵劇演出方面，加強現實佈景，取代虛擬動作和身段；在教學方式方面，利用樂譜傳授多於口傳心授；將本可以發揮的即興創作的片段變為固定旋律。由於傳承的迫切，許多時候採用了一些不合適的方式來傳承傳統音樂。

在不同地區，傳統音樂繼承紛紛呈現出了西化的現象。在亞洲，越南強調在音樂學院以正規教育形式教學，強調把傳統音樂的演奏、理論和歷史等分開教授（Houmann, 2018）；日本學者提倡傳統音樂傳播的環境應該如社區一樣的開放，如果在學校內傳承，由於一般音樂課均頗為西化，學校的教學會扭曲傳統音樂（Matsunobu, 2018）。在非洲，肯亞的大學教育中，將傳統音樂加上了西方的和聲（Akuno, 2018）；在非洲的布干達，某些人認為傳統音樂落後於西方音樂，因為傳統教學以不正規學習為主要的傳承模式（Kigozi, 2018）。

粵劇西化的現象也頗為嚴重，甚至有些看似離譜。過於強調根據曲譜表演，甚至梆黃的曲式都有工尺記譜；在表演時的即興性減少，固定性增加，旋律變化的豐富性減弱；樂律受到十二平均律的影響，由傳統的七律逐漸向十二平均律靠攏，甚至添加和聲；運用大型樂隊伴奏和指揮，節奏整齊，失去拍和的趣味和支聲復調的效果；在表演時加強現實佈景以取代虛擬動作。

傳統音樂的現代化（Modernisation）

科技的發展日新月異，傳統音樂也隨著現代科技的發展在傳承。很常見的如人們可以自由地和一些社交網站上通過視頻來自學樂器，傳播傳統音樂。例如以網站加上短期工作坊以教授愛爾蘭傳統音樂（Waldron, 2016）。在新疆，藉著中國政府的協助，維吾爾族傳統音樂以製作唱片和音樂視頻的模式進行傳播（Wong, 2018）。

在香港，粵劇也有著現代化的現象。19世紀末留聲機、錄影機的出現，使得粵劇的學習方式由聆聽師傅現場傳唱發展為以重複聆聽錄音學習（容世誠, 2006），導致旋律和風格趨於單一。又因傳承方式由師徒制轉型為學院制，考評制度受到西方影響致使粵劇考試評級出現，令學習變得割裂，培養個人風格變得困難。

討論：粵劇傳承的未來

粵劇教學正規化

把粵劇納入正規學校課程有如雙刃劍，有利有弊。它的優勢是從上而下，所有學生均有機會接觸粵劇；弊端是教師和學生未必喜歡強加於自己的學習內容。因此，無論政府或學校課程是否支持，教師首先要反思要在學校的音樂課程加入粵劇內容的意義，並且要強調粵劇的美而不是其政治價值。在培養專業演員方面，學院的專業訓練須與業界深入協作，讓學員有機會在舞台上鍛鍊。無論目標是培育專業演員還是提供教育以提高學生的文化素養，教師都應探討如何把正規學習（formal learning）與非正規學習（non-formal learning）結合起來，讓學生無論在何時何地都會學習。

粵劇傳承的政治化

正如前文所述，單靠政府推動粵劇的傳承並不理想，因為政府推動粵劇的主要目的未必是為了發展藝術本身，而是其他考量，例如刺激經濟和旅遊業，而且政府官員未必了解傳統音樂的文化，因此在推動的過程中，應與業界和學術界多溝通，才能制訂出有效和恰當的政策。另一方面，從下而上的政策推動可能更見成效，一些非政府機構和學術機構可以更主動地對政府提出建議，而政策應建基於實證研究，而不是一些概念化的空泛意見。調查研究和個案研究對如何制訂政策會有一定的幫助。

粵劇傳承的西化

粵劇始終是一種傳統的嶺南藝術，載著中國傳統的美學，過分西化只會減少粵劇的趣味，就算能令年輕一輩喜歡，也失去了傳承的意義。因此我認為要把粵劇和西方藝術的美學作區分，強調自身的美學，並且要讓學生明白粵劇的歷史及其社會、歷史和文化環境，這樣將會有助學生理解和欣賞。此外，音樂與表演場合有密不可分的关系。很多年輕人對粵劇的一些傳統表演方式顯得不大接受，因而不喜歡粵劇。面對這個問題，教師可以分析粵劇及其文化環境，例如粵劇的大鑼大鼓聽來甚為響亮，年輕人會覺得吵鬧，但只要在恰當的場合，例如熱鬧的節日酬神活動，便不會覺得喧鬧，反而有歡快的效果。因此，現今粵劇如果在劇場演出，很多都會把鑼鼓的聲量降低，或加上隔音屏等，減少吵耳的情況。另外，粵劇演員的濃妝、面譜、唱高音等也令不少年輕人抗拒，但這是由於他們對傳統粵劇演出時的嘈雜環境和令人與觀眾的空間距離不理解，當他們到戲棚觀劇時，便會明白演員要靠濃妝和面譜從視覺上突出人物的性格，而假嗓和高音是由於傳統粵劇嘈雜的表演場所。

粵劇傳承的現代化

無論在各行各業，現代化似是必須的，利用現代科技去協助發展，一般而言也是合情合理的。但是，過分依賴科技可能會影響傳統音樂的典型性和學習的有效性，以上所述利用錄音和錄影科技作為教學方式而忽略了師生之間的交流便是一例。粵劇和粵曲極需要一套完整的教學法，並以一套完備的理論支持其學習方法，例如可借鑒西方的音樂心理學等理論去改善教學。當然，粵劇教學亦可以利用科技作為教學工具，但科技絕對不能取代教師的地位，因為我們相信，傳承粵劇和傳統藝術，不單要傳授技藝，還要傳承藝德，所謂「德藝雙馨」應該是藝術家終生追求的境界罷。

參考書目

- Akuno, E. A. (2018). The transmission of traditional music through composition in higher education in Kenya: Transforming cultural expressions. In B.-W. Leung(Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges*(pp. 57-74). Cham, Switzerland: Springer.
- Bremmer, M. & Schreuder, A. (2018). The educational model“rhythms around the world”: Student-teachers learn to transmit traditional musics to pupils in primary and secondary education. In B.-W. Leung(Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges*(pp. 75-88). Cham, Switzerland: Springer.
- Houmann, A. (2018). Traditional musics in music education - The sound of (r)evolution? In B.-W. Leung(Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 113-128). Cham, Switzerland: Springer.
- Kigozi, B. (2018). Towards a sustainable development of traditional indigenous music: The case of Buganda. In B.-W. Leung(Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 211-222). Cham, Switzerland: Springer.
- Leung, B. W. (2015). Utopia in arts education: The transmission of Cantonese opera with oral tradition in Hong Kong. *Pedagogy, Culture and Society*, 23(1): 133-152. DOI: 10.1080/14681366.2014.922604.
- Leung, B. W. (Ed.) (2018): *Traditional Musics in the Modern World: Transmission, Evolution, and Challenges*. Cham, Switzerland: Springer.
- Leung, B. W., & Leung, E. C. K. (2010). *Teacher-artist partnership in teaching Cantonese opera in Hong Kong schools: Student transformation*. *International Journal of Education & the Arts*, 11(5). [on-line] website: <http://www.ijea.org/v11n5/>.
- Matsunobu, K. (2018). Cultural policy and the transmission of traditional music in Japan. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 41-56). Cham, Switzerland: Springer.
- Moore, M. (2018). Reflections on traditional African American music: Its function and relevance in contemporary music education. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 13-24). Cham, Switzerland: Springer.
- Nye, J. (1990). *Bound to lead: The changing nature of American power*. New York: Basic Book.
- So, M. A. (2018). Ritual and non-ritual Daoist music at Fung Ying Seen Koon: Their role, transmission, sustainability and challenges. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 223-242). Cham, Switzerland: Springer.
- Solis, G. (2018). Welcome to country and the role of traditional music in modern indigenous culture in Australia. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 195-210). Cham, Switzerland: Springer.
- Tuttle, S. G. & Lundstrom, H. (2018). Transmission of song-making in interior Athabascan tradition, Alaska. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional musics in the modern world: Transmission, evolution, and challenges* (pp. 89-109). Cham, Switzerland: Springer.
- Waldron, J. (2016). An alternative model of music learning and ‘last night’s fun’: Participatory music making in/as participatory culture in Irish traditional music. *Action Criticism, and Theory for Music Education*, 15(3), 86-112.
- 容世誠 (2006): 《粵韻留聲：唱片工業與廣東曲藝 (1903-1953)》。香港：天地圖書。
- 課程發展議會 (2003): 《藝術教育學習領域：音樂課程指引 (小一至中三)》, 香港，課程發展議會。

The background features a dark grey color with several thin, white, wavy lines that create a sense of movement and depth. These lines are most prominent on the left side, where they form a dense, overlapping pattern that tapers towards the right. The overall aesthetic is modern and minimalist.

粵劇與傳統音樂 的國際傳播

海外粵劇的傳承

引言

粵劇在海外傳播與演出絕大部分都在東南亞地區（即「南洋」）進行。自明朝起，南洋是由中國為中心出發的東南亞各個地區，包括馬來西亞、新加坡、印尼群島、越南、菲律賓、泰國等國家。自此之後，不少有關中國企業、機構的名稱以「南洋」命名，如廈門南洋學院、南洋模範中學、新加坡南洋理工大學、南洋商業銀行等等。

1950年代，香港社會各界人士往返印尼、馬來西亞、泰國、菲律賓等地有如家常便飯。一方面，香港當時是南洋其中一個重要的金融中心、貿易中心和資訊中心；另一方面，香港亦是南洋跟中國大陸交往的最重要窗戶，在1949年至1980年代初甚至是唯一門戶，這是由於中國大陸仍然未開始改革開放。1950-1970年代時南洋更是香港歌星藝人的主要海外「掘金」之地。而中國人移居南洋或者南洋華僑歸國，例必途經香港；南洋華僑跟內地親友之間匯款或者郵寄物資，同樣要借道這顆東方之珠。此外，香港上世紀在經濟、社會和文化等方面，除了有賴早年從中國大陸南下的人才、資金和技術，南洋商界華僑來港投資亦功不可沒，諸如邵逸夫、郭鶴年、胡文虎、陸佑、馮平山等等。不少1950、1960年代在香港出產的電影，故事主角總有親戚住在南洋，這就是娛樂傳播界的南洋故事。電懋、邵氏、光藝，分別在1950年代登陸香港建立大型片廠，文化人蔡瀾的父親蔡文玄和邵逸夫，對電影之路的影響也甚深。

由此看來，粵劇是當時最重要的娛樂，每年有不少的粵劇藝人也到南洋演出。八和會館是粵劇梨園子弟的組織，除了廣州、香港，還有新加坡、馬來西亞等地都有成立八和會館，尤其是南洋的八和會館，更是粵劇散播在海外的發源地，例如新加坡、馬來西亞，都有八和會館的會址。

香港粵劇在1950-1970年代存在的海外演出紀錄，可見於歷史文獻資料中，例如戲橋、劇本、譜本、宣傳品和相片等等。香港粵劇基於海外國家政策與市場經濟等等因素，不少戲班、粵劇藝人紛紛受邀前往東南亞、台灣、美加等地演出，從海外粵劇歷史的概況，包括香港粵劇藝人個人資料及演藝資料，反映出粵劇在香港與海外演出的交流及現象，亦為後世分析和研究近代粵劇歷史發展提供參考。

為了研究香港粵劇在海外的演出情況，本人訪問了以下粵劇藝人及學者：

戴淑茵 博士

作者簡介：

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

姓名	日期	地點
尤聲普	2017年10月14日(星期六)	香港九龍灣利苑
容世誠	2017年12月26日(星期二)	新加坡國立大學
朱敬芬	2017年12月26日(星期二)	新加坡國立大學
蔡曙鵬	2017年12月26日(星期二)	新加坡國立大學
蔡艷香	2017年12月26日(星期二)	馬來西亞吉隆坡
LIM Siew Fai 林鑄良	2017年12月28日(星期四)	馬來西亞吉隆坡八和會館

1. 星馬的粵劇演出

幾乎每一位香港粵劇藝人也到過星馬演出粵劇，在受訪的粵劇藝人中，全部都到過星馬演出粵劇，而且演出的時間較長，一般是長達三個月甚至一年，可見在1950-70年代星馬的粵劇演出是十分蓬勃的。而根據訪談的資料，星馬演出的工資基本上與香港相約，但是演期較長。

香港粵劇藝人在星馬的粵劇演出，從暫時性的口述資料顯示，有的在戲院演出，也有在臨時搭建的戲棚演出。

2. 泰國的粵劇演出

香港粵劇藝人在泰國的粵劇演出，從暫時性的口述資料顯示，全部都在戲院演出。而且相對於其他地區的粵劇演出數目較少，這個情況與當地的文化及宗教有莫大的關係。在受訪的粵劇藝人中，有四位曾經到過泰國演出，每人也只是去過一次。

3. 越南的粵劇演出

香港粵劇藝人在越南的粵劇演出，主要都是在越南解放之前，特別是在1950-1960年代較為蓬勃，而且全部都在戲院演出。在受訪的粵劇藝人中，有四位曾經到過越南演出，每人也停留的時間都較為長。

4. 台灣的粵劇演出

香港粵劇藝人在台灣的粵劇演出，從暫時性的口述資料顯示，主要在戲院及臨時搭建的戲棚演出。而且相對於其他地區的粵劇演出與政治宣傳目的有莫大關係，這個情況與中國、台灣兩地關係，及香港在1950-1970年代為兩地的橋樑有絕大的政治掛鉤。在受訪的粵劇藝人中，有五位曾經到過台灣演出。

5. 蔡艷香與粵劇

馬來西亞粵劇藝人蔡艷香，又稱「香姐」，出身粵劇世家，母親是花旦林巧驍，父親是蔡金球，一家均是粵劇戲行人。香姐13歲拜師學藝，跟父母創辦的「月團圓粵劇團」四處演出。香姐於1956年創辦「艷陽天粵劇團」，於馬來西亞紅遍1960-1970年代，更以「踩砂煲」獨門絕技及南北武術獲「女武狀元」雅號。香姐在70載演藝生涯，演盡多種角色、行當，精於古老排場，由台前到幕後，多才多藝，可謂馬來西亞的粵劇之母。香姐更是一本「活的戲行百科全書」，對於古老戲及古老排場非常熟悉。¹ 多位香港粵劇藝人均表示，香姐是一本粵劇的百科全書，大部分藝人都會向香姐請教粵劇知識，甚至有藝人專程由香港，到馬來西亞學藝，特別是古老排場。

本人在2017年12月26日與香姐進行訪問，主要談及海外粵劇的演出情況。而有關於蔡艷香的粵劇演出及生平，可詳見她的《艷影天香：粵劇女武狀元蔡艷香》。

幾乎每一位香港粵劇藝人也到過星馬演出粵劇，都是香姐由香港負責安排工作的，可以說是馬來西亞一位重要的班主。

在1950年代左右，7歲的蔡艷香開始踏入粵劇界，她13歲拜師學藝，跟父母創辦「月團圓粵劇團」四處演出。

蔡艷香曾經上學，卻無法適應學校的生活，於是放棄學業專心學做戲。她認為唱戲需要很多技巧，又要注意呼吸、咬字、發音，所以必須頻密練習。1956年，蔡艷香創辦「艷陽天粵劇團」，紅遍上世紀60至70年代。在1950-1970年代是馬來西亞的風光時期，多個地方都有粵劇的演出。香姐表示，「每一次登場，就為演好那一場戲。」蔡艷香也成為班主，招聘香港的粵劇藝人，與馬來西亞的粵劇藝人，到馬來西亞各地演出。蔡艷香於馬來西亞紅遍1960-1970年代，更以「踩砂煲」獨門絕技及南北武術獲「女武狀元」雅號。

香姐對於古老戲及古老排場非常熟悉，因此在2011年12月香港八和會館邀請她到港教授古老戲及古老排場，為八和主持「粵劇南派大師班」，大師班共分三個單元，第一個單元《劉金定斬四門》已於2011年12月13

¹ <http://paper.wenweipo.com/2011/12/20/XQ1112200002.htm>

日開課，一眾香港名伶如：龍貫天、鄭詠梅、鄧美玲、陳鴻進等都有參加。蔡艷香積極學戲，時至今日，她依舊活躍於粵劇臺上，而且還是演出花旦一角。由她創辦的「艷陽天粵劇團」依然會在全馬各地進行巡迴演出；而她則在各地粵劇社擔任導師及演出策劃，培育新人。

在 2019 年 3 月 9 日至 11 日及 3 月 15 日至 17 日，香港藝術節就以粵劇在南洋為題，在油麻地戲院演出粵劇。於是邀請馬來西亞的香姐，上演折子戲及放映片段，回顧粵劇在海外的發展。



(圖 1) 蔡艷香、石燕子合照 (蔡艷香提供)
(圖 2) 戴淑茵、蔡艷香在馬來西亞亞羅街 (戴淑茵拍攝)
(圖 3) 蔡艷香「踩砂煲」 (蔡艷香提供)

6. 自由市場下的海外粵劇

香港，在自由市場經濟模式主導下，香港大部份戲班均屬短期籌組及自負盈虧。而自由的粵劇運作模式，方便了香港粵劇藝人到海外演出粵劇，也使粵劇得以在不同地區傳播。

在自由的粵劇運作模式下，香港粵劇藝人在海外不同地區的粵劇演出情況，包括的地區有星馬、泰國、越南、台灣、日本、歐洲、美加和澳紐。

香港粵劇藝人在海外不同地區演出粵劇的主要場地分為兩類—戲院戲和神功戲。戲院戲指在戲院、會堂、劇院及社區中心演出的粵劇，相對於神功戲，戲院戲的環境能令觀眾較易集中，因此演員和所有工作人員都會比較謹慎，也較少即興的成分。而神功戲的演出是在一個開放的場地，同時是臨時建成的戲棚，演員及觀眾都較難集中，即興成份較多。

幾乎每一位香港粵劇藝人也到過星馬演出粵劇，在受訪的粵劇藝人中，全部都到過星馬演出粵劇，而且演出的時間較長，一般是長達三個月

甚至一年，可見在 1950-1970 年代星馬的粵劇演出是十分蓬勃的。而根據訪談的資料，星馬演出的工資基本上與香港相約，但是演期較長，而粵劇藝人的工資是以演出的日數來計算的，在星馬演出三個月甚至一年的收入自然較在香港零碎的演出豐厚及穩定。

香港粵劇藝人在星馬的粵劇演出，從暫時性的口述資料顯示，有的在戲院演出，也有在臨時搭建的戲棚演出。

今次的海外實地考察，到了新加坡及馬來西亞實地考察，到訪當地八和會館、粵劇機構及新加坡國立大學，藉以機會透過海外實地考察，搜集文獻及口述資料，深入探討海外粵劇的傳播。

1950 年代至 1970 年代，馬來西亞及新加坡是香港粵劇的最重要海外演出場地，甚至是戲曲演員曝光及成名的搖籃。當時流傳這麼一句話——若不曾到過馬來西亞及新加坡登臺演出的粵劇演員，並得到當地觀眾的肯定，就不算紅！

根據口述資料顯示，登臺演出或隨便登台的藝人多不勝數，除了當時的藝人蕭芳芳、馮寶寶外，粵劇藝人例如梁醒波、鄧碧雲、陳寶珠、尹飛燕……現在武吉免登金河廣場，前身為中華遊藝園 (BB Park)，當年每晚都有粵劇演出，而且座無虛席。

馬來西亞戲曲早在 1940 年代就開始蓬勃發展，當年大批大批的粵劇藝人紛紛來到馬來西亞登臺演出，例如新劍郎、羅家英、阮兆輝、尤聲普等等，與當地的粵劇藝人合演，成就了馬來西亞戲曲業最輝煌的年代；當年看戲就好比我們今天到電影院觀賞電影，是要購買戲票的，不像今日的神功戲，搬張椅子坐下就有免費戲看。

可是，與香港粵劇的情況十分類同，由於電視機的出現，電影業的蓬勃發展，後期再有卡拉 OK 搶灘，在 1970 年代開始，海外的粵劇演出也逐漸式微。多所娛樂場所、遊樂場、戲院都改作其他用途。從 1980 年代起，粵劇已搬離大舞臺，改作神功戲的演出。



(圖 5) 1968 年馬來西亞八和會館理事合照 (馬來西亞八和會館提供)



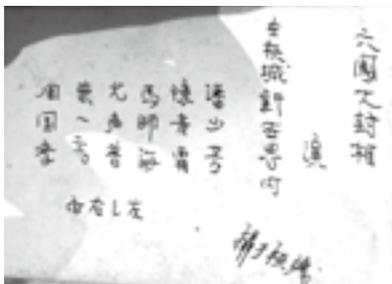
(圖 4) 1968 年馬來西亞成立八和會館的報導



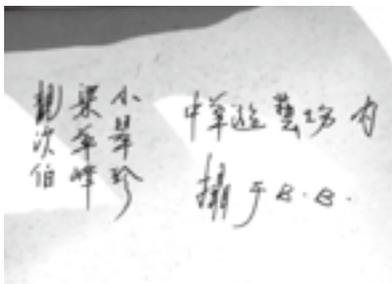
(圖 6) 現時馬來西亞的八和會館 (戴淑茵拍攝)



(圖 7) 1966 年 7 月 10 日譚少佳的劇照 (Connie Tan 提供)



(圖 8、9) 檳城《六國大封相》的劇照 (Connie Tan 提供)



(圖 10、11) 吉隆坡中華遊藝場中靚次伯的演出 (Connie Tan 提供)

總結

在 1950 至 1970 年代香港粵劇海外傳播與演出的研究中，最重要的研究發現是，香港粵劇仍然保持核心的地位，無論口述資料及實地考察的研究，都證實及鞏固香港作為亞洲粵劇中心的地位。

香港是自由市場，自由買賣是市場運作的最佳方法。市場學重視「以人為本」，粵劇「以觀眾為本」，達成觀眾願望才是最終的目標。

香港自 1950 年代後高速發展，1970 年代後西方的舞台劇、電影及之後的電視劇、西方音樂、1980 年代廣東流行音樂都開始威脅粵劇的發展。進入了 21 世紀以後，香港粵劇傳承的困境，同樣在海外的粵劇出現，新加坡文化的變遷，其他東南亞地區，如馬來西亞、泰國等地經濟衰退，越南受到戰亂及政權的影響，台灣政局的問題，種種因素反素，粵劇在 1970 年代的海外粵劇演出的盛況已經不再出現。

大部分到過馬來西亞演出的粵劇藝人指出，在 1950 至 1960 年代，粵劇在怡保盛行，觀眾群也很會看戲。過去有任劍輝、白雪仙的徒弟在怡保登台，十分受戲迷歡迎。在 1970 年代，馬來西亞共有約 20 至 30 個戲班，21 世紀以後，馬來西亞僅剩五個戲班，包括艷陽天粵劇團、金鳳鳴粵劇團、狀元郎粵劇團、千秋樂粵劇團和昇平粵劇團，而且大部分都不經常有演出的。

任何表演藝術，必賴觀眾，方得以生存。海外觀眾的學歷不算太低，普遍有中學程度。然而新一代海外觀眾對於粵劇的認識不深。如粵劇行當「六柱制」，觀眾群大抵僅懂得「文武生」與「花旦」。而其他「武生」、「丑生」、「小生」、「二幫花旦」等認識者不過半，全不認識的亦有近三分之一。此大抵反映了粵劇觀眾群對粵劇認識未必很深，為推廣粵劇者所當留意。觀眾對於「唱、做、唸、打」的「審美觀」、「做手」都是不認識的。

海外粵劇觀眾每年看戲次數甚少，「粵劇迷」也不多。在馬來西亞的八和會館的粵曲曲局中，一個月只排演兩至三次。

海外粵劇觀眾不願意花錢觀看粵劇。購買粵劇光碟也僅佔少數。海外粵劇觀眾大部份較喜歡在戲棚欣賞粵劇。當然，論音響設備、表演配套，應以大型劇院優勝。不少表演者亦認為在大戲院有較佳的演出。然而觀眾群喜歡的或許是戲棚的「風味」，與當中「湊熱鬧」的高興。此亦與觀眾群最重視粵劇娛樂功能的特色相呼應。

海外粵劇也缺乏政府的支持，戲院與遊樂場的減少，海外粵劇根本無法有長期演出的機會。海外粵劇現時正面對缺乏戶外和室內演出場地的困境。

華夏樂府行動計畫 的構想與實踐探索

謝嘉幸 教授

作者簡介：

中國音樂學院教授、博導，中國傳統音樂文化傳承與傳播研究中心主任；北京人文社科重點“中國音樂研究基地”首席專家；國家社科基金教育學重點“中華優秀傳統文化教育研究”課題負責人；教育部專家講學團成員；國家級精品資源分享課《音樂教育基礎》負責人；曾任國際音樂理事會理事；國際音樂教育學會理事；現任亞太地區音樂教育研究會理事；中國音協音樂教育學學會會長；中國教育學會音樂教育分會副理事長；中國人生科學學會美育研究會會長；中華口述史學會副會長；華夏樂府音樂線上課程聯盟理事長；中國音樂美學學會常務理事；中國音樂評論學會理事；中國文藝評論家協會音樂舞蹈委員會委員；中國音樂心理學學會理事；中國音樂傳播學學會理事；北京文藝評論家協會副主席；《中國音樂教育》編委；劍橋大學《英國音樂教育》等刊物國際編委。出版專著有《音樂的語境——一種音樂解釋學視域》、《音樂分析基礎》、《德國音樂教育概況》等七部，發表論文“20世紀中國音樂教育中的美學問題”等近百篇，主編出版《新中國北京文藝60年·音樂卷》等五部。其中音樂美學專著《音樂的語境——一種音樂解釋學視域》（獲中國音協“金鐘獎”首屆文藝評論獎銅獎（2007）及教育部高等學校科學研究優秀成果三等獎（人文社會科學2009·教育部），《教學生唱自己家鄉的歌》專案獲國際音樂教育學會——吉布森國際大獎（2010）。

傳統音樂作為研究對象在我國發展百年，其傳承內容卻始終難以進入現代教育體系，至少很多傳統音樂沒有進入專業音樂教育，偌大的中國也沒有一所專門培養傳統音樂人才的音樂學院。有基於此，華夏樂府行動計畫即是「創辦一所以『華夏樂府』命名的傳統音樂文化教育的高等學府，給各民族多元一體的音樂類非物質文化遺產安一個傳承的家。」[1]

一、華夏樂府的構想及實踐探索

肇始

「華夏樂府」在2015年第七屆北京傳統音樂節（共七屆）上提出，當時的困惑就是：為什麼這麼多傳統音樂我們如此陌生？為什麼音樂學院不能傳承這些傳統音樂？從2009年第一屆北京傳統音樂節的開幕式音樂會「北京音樂八百年」、專場音樂會「四方水土四方樂」「八面來風奏弦歌」等演出和王向榮等非遺傳承人的大師班[2]，陸續將北京乃至全國各地及少數民族的傳統音樂引到音樂節中，對學生產生強烈的新鮮感，對老教授產生強烈的久違感（鄒文琴老師在首屆音樂節的北京民俗狂歡現場「想起幼年的情景，不知不覺之中竟淚流滿面欲停不止」[3]，感受到「傳統確實是斷了」）。正是這些音樂學院傳統音樂教學的缺失，才使第七屆時提出了「重建樂府，辦一所真正傳統音樂的音樂學院」的設想。

1. 首屆華夏樂府高峰論壇

華夏樂府高峰論壇的最初設想有如下表述：

縱觀古今中外，欲提升國民精神，無論歐洲之文藝復興，還是上世紀初我國之學堂學歌，無不以樂起興，風動四方。《孝經》云：「移風易俗，莫善於樂」。先秦時期，周公制禮樂，行樂教，正民心，易風俗。秦代以降，設立樂府，采詩夜誦。更有唐之新樂府運動，以歌新風，以頌大雅。20世紀以降，西學興盛，音樂教育機構亦以西樂為其基底，教育旨趣禁錮於分科教學之中，乃至喪失傳統文化之人本特徵。80年代始，大型民族民間音樂集成工程啟動，實乃樂府功能之恢復，功莫大焉！新世紀後，更有非物質文化遺產搶救運動，重視傳承。然由於西學體制之掣肘，詩、樂、舞無法一體，禮樂精神無法融通，傳統文化精神無法自立。因此，重建樂府，將「西樂為本，分科教學」之體制，回歸「國樂為本，綜合教學，文化為魂」之體制，先立人，後成才，實乃打破此禁錮之良策也！今倡「華夏樂府」，

志在繼承中華樂教傳統，復興中華優秀文化，開創中華時代文明！[4]

結合當下形勢、傳統、音樂學院的問題及解決策略，強調了華夏樂府的必要性和可能性，首屆華夏樂府論壇於 2015 年 11 月（第七屆北京傳統音樂節期間）在廈門海滄舉行，重建樂府的設想得到了熱烈回應。時任中宣部副部長的王世明先生說：「為實現中華民族的偉大復興，無論是從國家治理體系，還是移風易俗的實踐……華夏樂府的興起，理所當然。」他進而又提出了「樂要有魂，樂要尋根、樂要融入」的要求。[5]

本人以《音樂學院百年反思，華夏樂府今日構想》為題，詳盡闡釋百年來傳統音樂文化日漸式微之弊病根源，在於如今音樂學院以西樂為本，分科而治，中華傳統的國學、國樂教育、歌詩樂舞一體式教育難以立足。因此，探索樂府傳統在當代復蘇，其首要必須在肯定百年音樂學院發展的積極作用的前提下，總結近代以來四次「西樂東漸」中形成的傳統，以及本土文化的四次回應之得失，以重建樂府。樂府基本結構構想包括：設立詩教、樂教、禮教部，分設表演、理論、創作、傳承教育、傳播管理各專業。[6]

首屆華夏樂府高峰論壇是熱烈的。各大媒體有如下報導：……「華夏樂府」論壇系列活動在廈門海滄區舉行，80 餘名兩岸文化藝術「大咖」悉數到場，共同探索樂府傳統在當代的復蘇與發展……圍繞「樂府建設的歷史考察與當代意義」「詩教、樂教、禮教的當代整合」「音樂學院的百年反思，華夏樂府今日構想」「國學經典與禮樂文明」等議題展開「論劍」。[7]

2. 華夏樂府的政協提案

在首屆論壇得到回應後，2016-2017 連續兩年的兩會期間，通過不同管道向政協提交了申辦華夏樂府的提案，強調兩方面：

非物質文化遺產正面臨斷代與消亡，非遺傳承人培養迫在眉睫

儘管非遺一直受到國家各級政府的高度重視，尤其是 2011 年頒佈了《中華人民共和國非物質文化遺產》，但其總體態勢不容樂觀。僅以浙江、湖南兩省為例，經《中華優秀傳統文化教育研究》課題組五年的跟蹤調查，國家級非物質文化遺產項目，不僅沒有專業劇團和表演團體，代表性傳承

人也已平均 60 歲以上，老邁而無生活保障，甚至已經逝世，這些項目瀕臨滅絕，且不是個別現象。[8]

高等教育沒能在非物質文化遺產人才培養方面發揮引領作用

提案中稱：在 20 世紀 80 年代民族民間音樂集成基礎上開展的音樂非物質文化遺產保護工作取得顯著的成績……然而，由於生態環境的急劇變化及現代化浪潮與西方文化滲透的衝擊，這些中華傳統音樂非物質文化遺產並沒能得到系統地保護與有效地傳承，大多數仍不能擺脫瀕危的局面。通過樂府……以實現「堅持創造性轉化、創新性發展，堅守中華文化立場，傳承中華文化基因，維護中華文化主權，不忘初始、吸收外來、面向未來，汲取中國智慧，弘揚中國精神，傳播中國價值，不斷增強中華優秀傳統文化的生命力和影響力，堅守中華文化自信，創造中華文化與時俱進的新輝煌」的目標。[9]

總體目標

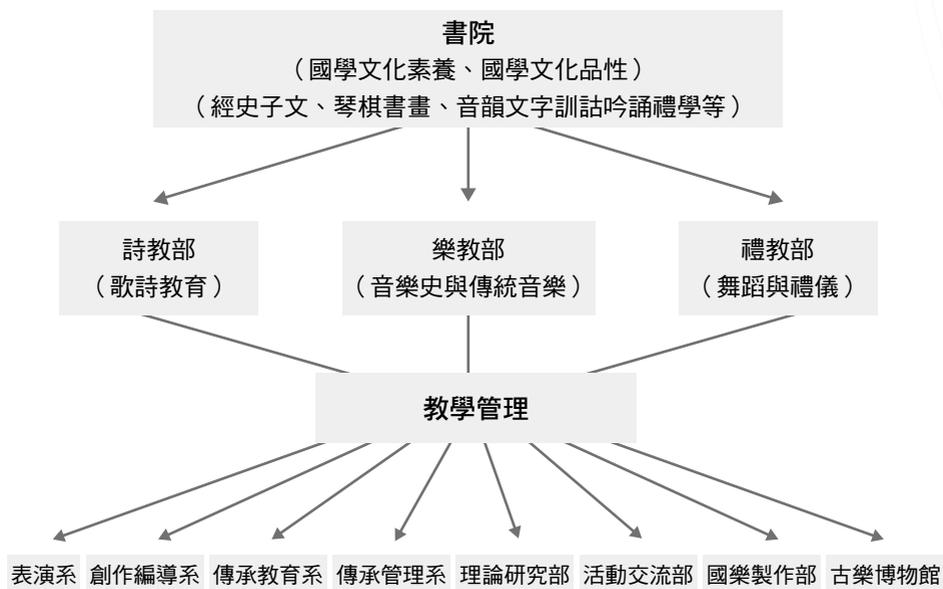
以泉州師範學院南音學院為基礎，在已有本科、碩士教學體制基礎上，在泉州建一所以傳承我國優秀傳統音樂為己任的專業音樂學府（相當於研究型專業院校）。華夏樂府將根植中華優秀傳統文化，秉承「創造性轉化、創新性發展」原則，以「樂府」體制，傳承我國音樂類非物質文化遺產，同時不排斥吸收包括西方音樂在內的各民族音樂精華，構建我國傳統音樂的教育體系，培養音樂類非物質文化遺產傳承人及各類傳統音樂專門人才。

樂府結構

開展傳統音樂的收集、整理、改編、演出、傳播工作，包括收集民間音樂、創作和填寫歌辭、創作與改編曲調、編配樂曲、演唱及演奏、實施新媒體對外傳播與交流等。將世界及國家級非物質文化遺產代表性傳承人請進校園擔任教師，與學院的老師共同培養該樂種曲種的本科及碩士專門人才，及各類傳統音樂人才、中華傳統音樂樂器製作的大國工匠。

樂府將以中華優秀傳統文化為基礎，以傳統音樂為主要教學內容，分設八個系部（館），方案圖示如下：[10]

華夏樂府的基本結構



提案得到了各界回應，但由於各種原因，仍然沒有落實。

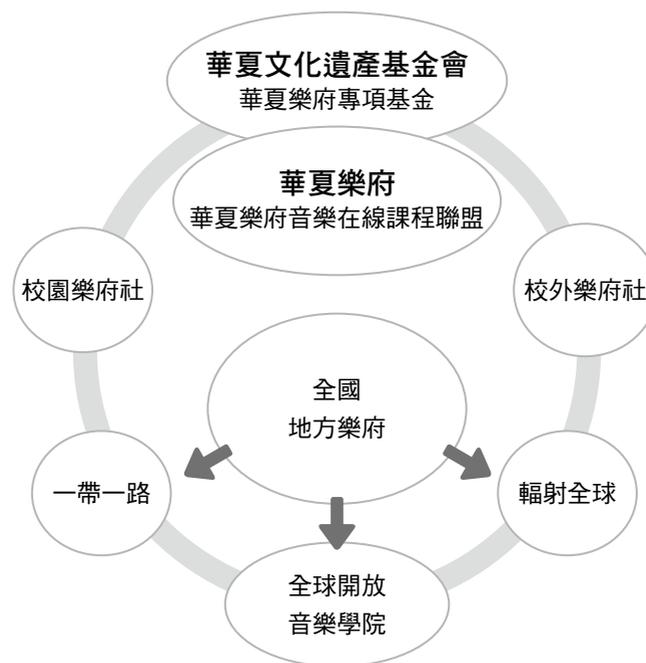
3. 華夏樂府音樂線上課程聯盟

2017年召開的「全國音樂線上課程建設與高校音樂教育教學改革學術研討會」成立了「華夏樂府音樂線上課程聯盟」——這一由全國高等學校教學研究中心、中國音樂家協會音樂教育學學會聯合課程網，面向全國重點高校和機構組織音樂類線上開放課程建設的高校學術團體。[11] 聯盟在搭建了面向大學專業與通識教育，以及中小幼音樂師資培訓的課程框架體系基礎上，推出了傳統音樂的系列線上課程。這些課程採用線上課程方式，參與了華夏樂府行動計畫。

4. 中國華夏文化遺產基金會華夏樂府專項基金

2017年起，華夏樂府行動計畫得到了中國華夏文化遺產基金會的關注。申報書有如下表述：十八屆五中全會提出「構建中華優秀傳統文化傳承體系，加強文化遺產保護」，對傳統文化及非遺保護工作提出綱領性新要求。2017年1月，中共中央辦公廳、國務院辦公廳印發了《關於實施中華優秀傳統文化傳承發展工程的意見》，提出保護傳承文化遺產，實施中

華民族音樂傳承工程，傳承發展中華優秀傳統文化的具體建議……中國音樂學院謝嘉幸教授團隊2015年創立「華夏樂府」以來，高屋建瓴、遠望千里，以一系列具有重大影響力的音樂文化活動堅定文化自信、彌補傳承缺失、講好中國故事，重塑中國傳統文化傳承體系。華夏樂府專項基金的宗旨是，充分調動全社會各方資源，做實做強「樂府」的概念，發揮教育在傳承發展工程中的關鍵作用，為我國優秀傳統文化，尤其是非物質文化遺產安一個傳承的家。[12] 很顯然，這是一個更為完善的計畫，目前已經有許多地方樂府正在籌建。



2017年「兩辦」印發了《關於實施中華優秀傳統文化傳承發展工程的意見》[13]，2018年，根據《教育部關於開展中華優秀傳統文化傳承基地建設的通知》，經高校自主申報、省級教育行政部門推薦、專家遴選與公示，教育部認定北京大學昆曲傳承基地等55個基地為第一批全國普通高校中華優秀傳統文化傳承基地，其中包含了27個傳統音樂的專案。[14] 此前，教育部也分兩批認定了中小學中華優秀傳統文化傳承校，2019年，

還將在全國中小學遴選 2000 所中華優秀傳統文化傳承學校。[15] 此外，國家藝術基金也十分關注傳統音樂舞臺藝術人才的培養，僅 2018、2019 兩個年度，就有 74 個傳統音樂舞臺藝術人才培養的專案立項。[16]

5. 2019 全國非遺傳承人才培養暨中華優秀文化傳統基地建設學術研討會

2019 年浙江音樂學院舉辦「全國首屆音樂類非遺人才培養暨中華優秀傳統文化傳承基地建設研討會」。會議活動方案有如下表述：創辦華夏樂府，以帶動全國各地音樂藝術院校對傳統文化藝術人才（非遺傳承人）的培養，給各民族多元一體的國家級非物質文化遺產安一個傳承的家，促進地方樂府、校園及社區樂府建設，完善線上傳統文化課程，使華夏樂府成為「中華優秀傳統文化傳承發展」的代表性工程和利在千秋的長期事業，讓源遠流長的中華傳統音樂文化藝術不斷助力人類「文化共同體、命運共同體」。

二、從研究到傳承

1. 改革開放以來傳統音樂研究的三個發展階段

改革開放以來，我國傳統音樂教育經歷了「集成」（民族民間音樂集成）和「非遺」（非物質文化遺產）兩個階段。在這兩個階段中，如喬建中老師所言：「由於民間文藝所依存的傳統生活、生產方式的不斷改變乃至日漸消失，以及現代專業音樂教育的日益普及，『自然傳承』『自我保護』也再無法不斷延續。因此，『傳承』『保護』也在適應當代社會、經濟、生活方式和人文環境的前提下，需要重新尋求傳承、保護的思路、方式和手段。」[18] 近年來出現的「傳統熱」，特別是 2017 年兩辦出臺的《關於實施中華優秀傳統文化傳承發展工程的意見》，使我國進入了「傳承」階段。

2. 非遺傳承的四種文化生態

大致可以歸納為四種：民俗文化生態、社區文化生態、旅遊（商業）文化生態以及校園文化生態，傳統音樂非遺專案在這些不同文化生態中的傳承狀態是不一樣的。[19]

民俗文化生態：我們本民族歷史傳統中存在的文化生態。一般而言，當地政府給予民俗文化的支持越有力，允許民間信仰，鼓勵民俗活動，我們的「非遺」保護就會顯示出更多的活力，傳統音樂的傳承狀況就會越好。

[20] 喬建中老師說：「我們所要保護的，首先是特定社會文化環境的民間生活……」[21] 民俗文化生態既包含了民間習俗、宗教信仰、節日慶典，又包含了傳統的生產活動和日常生活。

社區文化生態：我國當下以生活區域劃分的文化生態，以城市街道以及農村鄉鎮社區為單位。其中包含著大量自發、自娛自樂的音樂活動，比如廣場舞等，其中也包含了各種類型的傳統音樂。近年來，隨著各級政府對傳統文化的重視，傳統音樂等各類非遺專案，也日益獲得社區文化生態越來越有力的支持。[22]

旅遊（商業）文化生態：傳統音樂的商業活動，可以推到宋朝的勾欄瓦肆年代，[23] 但當代傳統音樂的商業活動更多是由旅遊業給帶動起來的。由於有了商業的推動力，這類的傳統音樂一方面充滿活力，另一方面也發生了更大的變異。甚至，這類音樂還能不能算是地道的傳統音樂都引起很大的爭議。[24]

校園文化生態：1999 年我提出「讓每一個學生都會唱自己家鄉的歌」[25]，旨在把傳統音樂的傳承與教學引進學校。中國音樂學院、中央音樂學院等院校開展的傳統音樂節、民族民間音樂周等，還有當下教育部開展的中華優秀傳統文化傳承基地認定工作，乃至國家藝術基金主辦的傳統音樂表演人才專案，都屬於校園文化生態中的傳統音樂傳承活動。

3. 傳統非遺項目的零散化與娛樂化

非遺沒法傳承，主要是環境變了、娛樂化了。生產方式變了，音樂也成為了旅遊專案。無論是零散化還是娛樂化，關鍵問題是不同文化生態環境中的零散非遺難以彰顯其與中華優秀傳統文化精神的內在聯繫。

4. 傳承中的研究：應用民族音樂學

應用民族音樂學國內不少學者已經有了探討，[26] 但如何看待民族音樂學研究的「應用」仍然問題多多。[27] 將原本原生態的音樂傳播到非原生態的環境中「干預」是有積極意義的，尤其是這些活動已經日益活躍，傳承人又相繼離世。

三、華夏樂府的當代使命和任務

1. 鑄魂與循脈

中辦、國辦印發的《關於實施中華優秀傳統文化傳承發展工程的意見》等系列重要檔，體現出傳統音樂能夠鑄造民族的偉大魂魄，是中華民族生生不息、發展壯大的濃厚滋養，也是新時代文化自信的智慧源泉。傳承就是要將鑄魂落到實處，借此循脈。不僅僅是搶救，更是要在當代重新發光！

2. 政研學企社五位一體

發揮政府和研究機構的主導作用，以優秀傳統文化為根基，以校園文化為引領，引進商業文化的造血機制，打造根植於中華優秀傳統的當代公眾文化生活。華夏樂府的任務，是統合全國的各類資源，為傳統音樂打造平臺，推動傳統音樂文化的健康發展，成為國家「傳承發展工程」有力平臺。

3. 努力「雙創」，讓中華優秀傳統活起來

傳承的核心是鑄魂、循脈和發展。唯有通過努力的創造性轉化與創新性發展，才能讓中華優秀傳統活起來。習近平說：「要使中華民族最基本的文化基因與當代文化相適應、與現代社會相協調，以人們喜聞樂見、具有廣泛參與性的方式推廣開來，把跨越時空、超越國度、富有永恆魅力、具有當代價值的文化精神弘揚起來，把繼承傳統優秀文化又弘揚時代精神、立足本國又面向世界的當代中國文化創新成果傳播出去。」[28] 我想這就是華夏樂府的根本任務。歷史上如此，當代更應如此。

參考文獻

- [1][8][9][10] 謝嘉幸·重建樂府——為我國非物質文化遺產安一個傳承的家，發揮高等教育在「傳承發展工程」中的關鍵作用[R]·國家社科基金十二五教育學重點《中華優秀傳統文化教育研究課題》成果要報，2017。
- [2] 趙塔里木，謝嘉幸·聆根：音樂的文化訴說——第一屆北京傳統音樂節紀實[M]·蘇州大學出版社，201。
- [3] 侯曉宏·2009北京傳統音樂節紀實與傳承模式之探索[D]·中國音樂學院碩士學位論文，2011。
- [4][6]《華夏樂府論壇》會議文集 2015。
- [5] 國曜麟·傳承文化 樂府新聲——「首屆華夏樂府論壇」綜述[J]·人民音樂，2016(8)：64-65。
- [7] 林世雄，林澤貴，周舟·首屆「華夏樂府」論壇在海滄舉行[EB/OL]·(2015-11-18)[2019-8-4]。http://fjnews.fjsen.com/2015-11/18/content_16910635.htm。
- [11] 高潔·聚焦線上開放課程建設 助力音樂教育教學改革——「高等學校音樂線上開放課程建設與教育教學改革研討會」述評[J]·人民音樂，2018(4)：54-56。
- [12] 關於成立「華夏樂府專項基金」的申請。
- [13] 中共中央辦公廳，國務院辦公廳·關於實施中華優秀傳統文化傳承發展工程的意見[EB/OL]·(2017-1-25)[2019-8-4]。http://www.gov.cn/zhengce/2017-01/25/content_5163472.htm。
- [14] 教育部辦公廳·關於公佈第一批全國普通高校中華優秀傳統文化傳承基地名單的通知[EB/OL]·(2018-12-6)[2019-8-4]。http://www.gov.cn/xinwen/2018-12/06/content_5346208.htm。
- [15] 教育部辦公廳·關於做好2019年全國中小學中華優秀傳統文化傳承學校遴選工作的通知[EB/OL]·(2019-6-14)[2019-8-4]。http://www.sohu.com/a/320592032_243614。
- [16] 根據國家藝術基金發佈2018、2019年度資助專案立項名單。
- [17] 2019全國非遺傳承人才培養暨中華優秀文化傳承基地建設學術研討會活動方案。
- [18][21] 喬建中·「非遺」保護與「集成」編撰[J]·音樂研究·2016(3)：56-62。
- [19][20][22][24] 謝嘉幸·非遺保護的四種生態和三個階段[EB/OL]·(2015)[2019-8-4]。http://www.yuanshengfang.net/nd.jsp?id=409。
- [23] 徐忠奎·宋代說唱音樂的商業性特徵研究[D]·河南師範大學碩士學位論文，2011。
- [25] 謝嘉幸·讓每一個學生都會唱自己家鄉的歌[J]·中國音樂，2000(1)：35-39。
- [26] 張伯瑜·應用民族音樂學——實踐與思考[J]·中國音樂學，2010(3)：89-95。
- [27] 楊沐在對應用音樂人類學(Applied Ethnomusicology)的道德標準指導原則提出質疑，他說：「我們究竟應該依據什麼標準，或是誰的標準，來判定：什麼才是社會責任？什麼才是『道德』而什麼才是『不道德』？怎樣才算是使社區和個人獲益？而什麼才算是危害？倘若用後現代理論來表述，那就是說，這個『指導原則』完全忽視了不同的社會、族群、文化、傳統中的話語體系有所不同這一事實。話語不同，道德評判標準便也不同……」。楊沐·西方音樂人類學界最新動態述評[J]·雲南藝術學院學報，2016(1)：5-16。
- [28] 習近平·建設社會主義文化強國著力提高國家文化軟實力：[EB/OL]·(2013.12.31)[2019-8-4]。http://www.pyzx.gov.cn/view.asp?id=6518。

跨洋粵劇與 古巴戲臺

魏時煜 博士

作者簡介：

香港導演會會員、獲獎紀錄片導演，香港城市大學創意媒體學院副教授。她專注拍攝歷史紀錄片，有三部長片和三部電視片作品。其中長片《古巴花旦》（2018），追尋粵劇在海外傳播的歷史，聚焦古巴戲台上白人花旦何秋蘭和華裔混血小生黃美玉的人生故事，第一次以歷史影像呈現了一個粵劇傳奇。此片2018年2月起在香港影院、二十多個國際電影上映後，收穫很多好評。魏時煜較早完成的《金門銀光夢》（2014）聚焦美籍華裔女導演伍錦霞的人生與她的時代，呈現了早期華語電影的跨洋景觀，是《古巴花旦》的姊妹篇。兩部紀錄片均由資深影人羅卡監製，兩人合著的《霞哥傳奇：跨洋電影與女性先鋒》（2016）一書獲得2017年香港書獎。

在眾多中國地方戲曲之中，崑曲以高雅取勝，越劇以柔美受寵，京劇則集大成——行當齊全、流派眾多、經典無數、風靡南北。歷史悠久的粵劇，因其語言與北方方言差距甚大，並未風靡全國，但是戲曲研究家們公認，粵劇以其舞臺美術特別見長，燈光、布景、道具、戲服都不拘一格，中西結合、古今並用、形態開放。在十九世紀中葉華人開始較大規模移民美洲大陸之前，就有伶人到達海外；二十世紀二十年代，四五十人的戲班到訪美洲各個華埠，已經成為常態。說到在傳播中華文化、鏈接華僑與華裔的情感，粵劇功居第一，無可爭議。本文旨在初步探索粵劇在海外、特別是在古巴演出的形式，分享筆者在拍攝紀錄片《金門銀光夢》（2014）和《古巴花旦》（2018）的過程中，通過文獻研究和實地旅行，圍繞美籍華裔女導演伍錦霞和古巴粵劇花旦何秋蘭的人生故事，所獲得的珍貴口述，¹以及英文報刊的佐證。

當年粵劇跨洋演出和華語片發行的路綫相似，都會途徑幾大華埠——包括檀香山、舊金山、溫哥華、多倫多、紐約和哈瓦那，筆者有幸訪問到在這幾個地方演出過的粵劇伶人，以及觀看過演出的華僑、華裔觀眾。伍錦霞和何秋蘭的家庭相簿都保存完好，其中跨越數十年的珍貴影像，不僅展現了美國和古巴華埠的勝景，也顯示了粵劇藝人在北美、拉美之間的穿梭。筆者和上述兩片的監製、資深電影人羅卡先生，也幾次訪問了從香港出發巡演美洲和東南亞的粵劇藝人李奇峰和阮兆輝，他們生動的口述，不僅為我們補足了跨洋伶人的故事，也給我們進一步的研究提供了線索，讓我們能夠對於粵劇的歷史契機和文化境遇獲得具體生動的認識。

早期粵劇外流

十九世紀中，粵劇已經在澳洲和北美有演出的史料記載。香港著名藝人阮兆輝曾到澳洲實地考察，看到那裏保存的清朝時的粵劇戲服，提出了他對於最早的粵劇外流的猜想和意見。根據我們在英文報刊網上的搜索記錄，早在1853年，美國報刊上報道了“中國戲劇”在舊金山上演的情形，引用了一位美國報刊記者的描述：

1 文中的口述來自於以下訪問：吳千里訪問，2011年4月在檀香山由魏時煜和王綺美紀錄；趙雪玲訪問，2011年4月在紐約由魏時煜和王綺美紀錄；李奇峰訪問，2011年2月在香港由魏時煜和羅卡紀錄，2017年3月在香港由魏時煜和張洵紀錄；李應潮訪問，2014年3月在三藩市，由魏時煜紀錄；阮兆輝訪問，2017年在香港，由魏時煜和張洵紀錄。

幕布還沒有拉開時，中國樂隊就開始演奏了。如果那可以稱得上是音樂的話，也一定是我們在地球上難得聽到的聲響。我無從得知這些聲響從什麼樂器上發出，只是看到一面很大的鑼，一個只有一根弦的形狀奇怪的提琴。

在——描述樂器之後，他用廚房裡的廚具來比喻各種樂器發出的聲響，還注意到樂隊是在舞台的後方而不是前方。演出開始之後，雖然一個字也聽不懂，

但是戲服之美令人讚嘆，它們都是由綢緞製成，上面有美麗和貴重的刺繡。在美國，任何一個劇團都不可能這麼講究的戲服。的確，我無法想像製作這樣的戲服要花多少功夫，刺繡在衣料上的花鳥也是千變萬化、色彩絢麗、品味優雅。

他留意到演員們的精美頭飾和厚底鞋，但聽覺上就談不上任何享受，粵劇唱腔在他聽來和“歌劇”相去甚遠，是否算是音樂都打個問號。² 這個戲班，根據饒雲華的研究，應該是 1852 年到訪舊金山的鴻福堂戲班。³

海外粵劇起初不是為西洋觀眾服務的，自有華僑華裔捧場，無須他人評頭論足。1922 年，一位十分有心的女記者英格蘭，在《紐約先驅報》發表了一篇長達幾乎一整版的文章，細緻地描述了一個 45 人粵劇戲班演出的情況。班中一半人是在廣東和檀香山有知名度的專業演員，他們從 1 月起在美國演出半年，兩週在費城，六週在波士頓，然後到紐約完成巡演。文章提到住在 Mott Street 6 號的 Chin Yuk Sun，為了更好地服務當地華裔觀眾，把 72 齣傳統劇目改編了 59 齣，劇名都未變。由於找不到合適的演出場所，他們先是在義大利劇院演出，然後才到了唐人街。改編的主要原因要是通過審查，加之觀眾中婦孺眾多，會改掉一些粗俗台詞，並且刪減了大段的念白。英格蘭對於看戲的觀眾也有留意，把台上台下的互動也記錄得異常生動。她發現每個故事都充滿喜怒哀樂，劇情都高潮迭起，人物有迷戀少女的老頭，對月許願的少女，還有帝王將相，但對於道德善惡評判客觀，這點和美國故事沒有什麼分別。她注意到台上的佈景、道具極為簡單，根據演員的動作可以明白所在的地點。整場演出常常需要五個小時

2 “Falmouth Packet and General Advertiser” in *The Royal Cornwall Gazette*, February 11, 1853.

3 Nancy Yunhwa Rao, *Chinatown Opera Theatre in Norther America*, page 8.

的時間，到凌晨一點才結束，讓觀眾過足了戲癮。⁴

二十年代的粵劇演出，仍奉行全女或全男班，全女班在北美洲較受歡迎，不過上文中紀錄的應該是一個全男班的演出。根據羅卡先生的研究、統計，伶人大都來自廣州、香港，比如李雪芳、關影憐、牡丹蘇、蘇州麗、黃小鳳、黃雪梅、譚蘭卿、梁雪霏、蝴蝶影、韋少芳、譚秀珍等；少數男角也都來自廣州、香港，最著名的有新少華、白駒榮、新珠、關德興、子喉七等人。這些伶人之中，我們的受訪者提到白駒榮、關影憐、牡丹蘇、蘇州麗、譚蘭卿等人，伍錦霞相簿中則有梁雪霏、譚蘭卿、新靚就等人的倩影。

到 1925 年，三藩市建成了大舞台（1949 年改建成新聲戲院）、大中華（1959 年之後改名大明星）等戲院可以演出粵劇。作為唐人街最大的兩個戲院，這兩家互相競爭，迎接京劇藝術大師梅蘭芳的第一次訪美。兩個戲院建造的主要目的，都是為了粵劇演出，後來為了維持戲院，都經過改建後以放映電影為主。筆者在舊金山訪問唐人街的李應潮，他記得母親和一眾女友去看了梅蘭芳演出之後，興奮了好幾個月，一直都在談論這個盛事。在美東的最大華埠紐約，華人也已經有自己的劇社。民智劇社仍舊存在，其副會長趙雪玲介紹說，民智劇社註冊於 1925 年，那時新移民來到，用白話演出話劇，後來也演出並且教授粵劇。

粵劇伶人“觸電”

1929 年之前，美國仍在默片時代。在美巡演的關德興，特別喜歡默片時代最大的明星飛賓士。粵劇伶人本就擅長娛樂觀眾，旅行到海外演出者，更是有冒險精神，於是粵劇舞台上，從“空中飛人”到“宇宙燈”無奇不有。不過當時，關德興還是新星，放學之後經常去看電影的李應潮，記得如果白駒榮在唐人街登台，站票都會賣光的。想像白駒榮以南音演唱的客途秋恨，會聽的觀眾不但不嫌拖腔綿長，反而正是要在那婉轉之中，體味濃濃的鄉音，以解思鄉之情愴。

1929 到 1945 年，正是所謂“好萊塢的黃金時代”，雖然中間經過經濟大蕭條，娛樂業卻意外旺盛。二十年代訪美的伶人大都繼續走紅，新加

4 Elizabeth Ann England, “The Censor Comes to Mott Street” in *The New York Herald*, August 6, 1922, page 11.

入的有上海妹、譚玉蘭、肖麗章、沖天鳳、何芙蓮、紫葡萄、韋劍芳。其中年輕的韋劍芳雖在粵港還沒有名氣，卻是大舞台的常駐花旦，曾主演最早闖蕩好萊塢的關文清的紀錄片《三娘教子》。⁵ 1930年前後，男女合班在海外粵劇演出中已經成為常態，赴美洲演出的出名男角大增，其中馬師曾、桂名揚、靚少佳、靚次伯、陳醒漢、少新權、半日安，以及第二度赴美、專演關公戲和愛國粵劇的關德興。此前後，關德興和胡蝶麗主演的《歌旅情潮》已經把歌台戲班在海外的故事搬上銀幕，大受歡迎。⁶ 1935年底，三藩市愛國華僑集資拍片，把唐人街粵劇舞台上的故事再度搬上銀幕，韋劍芳領銜主演粵劇花旦，為國家安危，犧牲了自己的愛情。

三十年代末四十年代初，中國一片焦土，歐洲也已經戰雲密布，粵劇藝人集中香港，但赴美演出仍繼。我們在檀香山訪問到的吳千里老先生，1939年首次到夏威夷演出，地點在金星戲院。“那時做戲一個禮拜就六天，禮拜三是不開的。那時反而更多人看戲，那些老一輩的個個都曉唐話的。”次年他又去舊金山登台，六個月合同剛到期，就逢太平洋戰爭爆發，只能滯留在美國。吳千里記得，他在大舞臺做過戲，是跟黃超武等人一起演出。他做打武戲多於文戲，因為他學的是北派功夫。

與吳千里前後腳到美國的伶人還有曾經和他一起學戲的黃鶴聲，以及黃千歲、石燕子、麥炳榮、葉弗弱、李松波、陸雲飛、黃超武、譚秉鏞、李海泉等人，女明星則有小燕飛、月兒、徐人心、梅荔芳、區楚翹、李翠芳、秦小梨、黃新雪梅等，美國本土出生、受訓的女角有韋劍芳、周坤伶、梁碧玉等，其中不少滯留或長居美國。李應潮記得，

那時候我們沒有別的娛樂，一到晚上六點，大家就坐在戲院裡面。我不知道他們在唱什麼，我記得李小龍的爸爸出來唱一段，打幾個跟頭。那時當紅的戲子簡直就和現在的明星一樣，牡丹蘇好像 Lady Gaga，她可以隨便說句什麼、做個動作，觀眾就瘋了。趙樹榮他們在唐人街拍電影，真的很需要演員。他們不能用土生的華裔，因為這些人大多說不了中文。這些粵劇伶人是很好的演員，他們也需要照顧、需要賺錢，所以各得其所。

5 S. Louisa Wei and Law Kar. 霞哥傳奇：跨洋電影與女性先鋒。Hong Kong: Chung Wa Books, 2016.

6 Law Kar and Frank Bren. *Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View*. Scarecrow Press, 2004.

晚上戲院燈火通明，白天伶人們則在電影機前恩愛情仇，不少人都參加舊金山大觀公司的影片演出，其中多部是以粵劇台前幕後為故事內容的如《佳偶天成》、《娛樂昇平》、《情海英雄》、《一笑博郎心》、《狂蜂浪蝶》和伍錦霞執導的《金門女》等。據伍錦霞的胞妹伍錦屏回憶，上述伶人大部分都與伍錦霞有交往，因為伍錦霞也幫大觀公司執導電影，其中黃鶴聲、石燕子等人都演出過她的電影。返回香港之後，黃鶴聲改名黃金印做了導演，石燕子則頻頻在銀幕上露面。恰好兩人都和童星阮兆輝有交往，告訴後者一些留美期間為逃避徵召入伍，日夜演出的軼事。

古巴戲台廿載

1847至1874年間，約25萬華工被販運，至到中美洲做苦力，其中14萬人被送往古巴。從前往古巴的船上，到開始在種植園工作之後，數千人不堪虐待和苦勞，客死他鄉。1862年奴隸自殺的人之中，一半是華人；但也有人起來反抗。1874年清政府在古巴設立領事館保護華人。奴隸制度在1886年才被廢除，比其他加勒比國家晚了50年左右。從1868年到1878年間，大約有2000至5000華人參加古巴的第一次獨立戰爭，他們因為忠誠勇武，獲得了古巴解放部隊總指揮Gonzalo de Quesada的讚揚，也獲得了古巴人的尊重。到1895年，很多華人又參加了第二次獨立戰爭，到1902年古巴終於踢走了西班牙的統治。此次戰爭中，不少華人指揮作戰，獲得很高的軍銜，而發起人José Martí（1853—1895）一直同情華人的境遇，批評過美國的“排華法”，還撰文讚揚過中國的音樂、食物和戲劇。⁷ 此後，雖古巴也發生過排斥移民的事件牽涉到華人，但四十年代經濟騰飛之後，直到1955年，陸續有華人到古巴討生活，華僑人口維持在5至8萬之間。相比起墨西哥等國，古巴華人的境遇算是比較好的，有自己的鄉會社區，有華文報紙，在華人街裡面有中餐廳和戲院等娛樂設施。

中國抗戰爆發之後，關德興返回香港和中國內地積極以戲劇宣傳抗日救國。香港當紅歌星小燕飛、張月兒，則在1939年應邀去紐約演唱。適逢紐約正在舉行為抗戰募捐的“一碗飯運動”，兩人參加巡遊，義唱籌

7 Gregor Benton, *Chinese Migrants and Internationalism: Forgotten Histories, 1917-1945*. (New York and London: Routledge, 2017), 37-40.

款，所獲款項用來救濟抗戰中的中國軍民。舊金山、紐約等地的一碗飯運動，牽動了古巴的華人社區，古巴華僑也沒少為抗戰出力。不過古巴的故事，很少人知道。2009年攝影師劉博智去哈瓦那華人街拍照，認識了會唱粵劇的白人花旦何秋蘭，學者雷競旋到訪古巴幾次，為古巴華人做口述歷史，何秋蘭的故事才開始為人知道，而我們對於古巴粵劇的演出情形也有了更多細緻的認識。

方標大約在1934年收留了古巴女子何樹花和她年幼的女兒何秋菊，並給她改名為何秋蘭。小秋蘭4歲開始學習唱曲，到1939年前後，她開始跟隨父親進入國光劇團學戲。希望在古巴開戲班、演粵劇的方標，青年時是關德興的好友，1939年在哈瓦那和友人合辦了國光劇團。從八歲起，何秋蘭就開始登臺演出了。黃美玉在看到秋蘭在“一碗飯”運動的演出時，非常喜歡，第二天就加入國光，全團學生都盛裝騎馬參加了巡遊。古巴從1939年有了第一個本土戲班之後，又有過四五個戲班。在哈瓦那，戲班裏的少女們每週上演一齣新戲，經常演出的舞台包括上海戲院和金鷹戲院。何秋蘭回憶，她們每週演出一次，“其他省份的俱樂部也邀請我們去演出，馬坦薩斯、西恩富戈斯、謝戈德阿維拉、卡馬奎、關達那摩、聖地亞哥；每次巡演，我們劇團都會走兩、三個月，在每個地方停留兩、三星期。我們去過的地方都有很多中國人，會給我們賞錢或者衣服。國光劇團大概至少有20個女生，還有一些教戲和伴奏的師傅，他們在海外沒法回中國，粵劇演出喚起他們對祖國的記憶和思念，給予他們很大的滿足”。⁸

1947年至1957年期間，是古巴戲台鼎盛的十年。這十年之間，方標經常帶女兒和戲班出行，巡演整個古巴，何秋蘭也成了華埠聞名的花旦。當時古巴為中南美洲最富裕的國家之一，外埠的劇團也頻頻來訪。在舊金山定居的牡丹蘇、蘇州麗，在檀香山定居的小非非，都曾經來哈瓦那和秋蘭同台演出，秋蘭也藉此精進技藝。牡丹蘇、蘇州麗見到白人小花旦何秋蘭扮相俊美、嗓音清亮，希望帶她到舊金山演出，無奈秋蘭母親對於這個獨生女兒呵護有加，堅決不同意。1957年，是秋蘭記憶中最後一次有劇團到訪。這一次來的伶人有五位，包括居住在檀香山的小非非。小非非最早是跟隨薛覺先的劇團來到美洲的，她選擇留下來，四十年代曾經在伍錦霞

的電影中三次扮演女主角。她最後一次來哈瓦那時，趕上何秋蘭的婚禮，她出席並送上祝福，也曾經和秋蘭同台演出。

1959年卡斯特羅革命成功，與紅色中國建交、與美國斷交。如今老華僑不足百人，華人街卻仍保留許多傳奇故事。值得一提的是，秋蘭、美玉從小長大，唐人街上映的華語電影她們一部也不能少。前文提到的舊金山女導演伍錦霞，家族有電影發行的生意，把在美國和香港拍和的粵語片發行到古巴。秋蘭除了在戲班學戲，在電影院看粵劇電影，還能聽到粵劇、粵曲唱片，樂此不疲。直到1959年革命之後形勢大變，華人口銳減，粵劇再難在戲院上演，戲班也不再能夠生存。懂得欣賞粵劇的華人口漸減少，秋蘭和養父方標只能在家中時有唱和，偶有節慶或中國來客，秋蘭也會唱曲娛客。1994年，三十年不見面的黃美玉在退休之後回到唐人街，找到秋蘭和其他戲班姐妹，幾個人一度重拾粵劇，可嘆能欣賞的人太少了。

2011年春，秋蘭、美玉在劉博智的奔走下得到贊助，飛來香港再到廣州和珠三角觀光。其間在廣州參觀八和會館並高歌一曲；往開平鄉下探訪、拜祭方氏祖先；到佛山參觀祖廟的粵劇博物館、黃飛鴻館；在有數百年歷史的粵劇舞台上為臨時聽眾獻唱；又在廣州狀元坊穿上傳統戲服拍照。2014年她們再來粵港，有機會與名家龍貫天、謝雪心唱戲。不過真正圓夢的時刻應該說是2019年3月中，她們應邀參加香港藝術節，在油麻地戲院登台演出折子戲，這次有樂隊伴奏，有全套戲服和化妝，還有熱心的觀眾聚集台下，是闊別粵劇舞台60年之後唯一一次演出。這次演出對於我們的意義，就是讓香港觀眾親眼見證了海外粵劇的回歸，讓我們更加珍惜這綿延了上百年的文化遺產。

8 S. Louisa Wei, *Havana Divas*, feature documentary, 2018.

引用文獻

- Benton, Gregor. *Chinese Migrants and Internationalism : Forgotten Histories, 1917-1945*. New York and London: Routledge, 2007.
- , and Edmund Terence Gomez. “Belonging to the nation: generational change, identity and the Chinese diaspora” in *Ethnic and Racial Studies*, 37:7 (2014), 1157-71.
- England, Elizabeth Ann. “The Censor Comes to Mott Street” in *The New York Herald*, August 6, 1922, page 11.
- Law, Kar and Frank Bren. *Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View*. Scarecrow Press, 2004.
- Rao, Nancy Yunhwa. *Chinatown Opera Theater in north America*. Champaign, Il: University of Illinois Press, 2017.
- Wei, S. Louisa. Writer, Director, Co-producer. *Golden Gate Girls*, feature documentary, 90 minutes, HD. Supported by Hong Kong Art Development Council. Hong Kong: Blue Queen Cultural Communication Ltd., 2014.
- , and Law Kar. 霞哥傳奇：跨洋電影與女性先鋒. Hong Kong: Chung Wa Books, 2016.
- . Writer, Director. *Havana Divas*, feature documentary, 96 minutes, HD. Supported by Hong Kong Art Development Council. Hong Kong: Blue Queen Cultural Communication Ltd., 2018.

傳 承 天 主 教 聖 樂 的 足 跡

蘇明村 博士

作者簡介：

畢業於英國倫敦皇家音樂學院學習鋼琴及管風琴。其後獲倫敦大學音樂學士學位，列定大學音樂碩士學位及高級音樂研究文憑，英國列斯特大學博士學位，及香港理工大學中國文化碩士學位。

蘇氏多年活躍於樂壇，除在中國多個城市演出外，還被邀請到外地，包括英國、以色列、比利時、澳洲、加拿大、美國、日本、馬來西亞及臺灣多個城市演出。鋼琴演奏曲目廣泛，除古典經典作品外，還致力推廣近代作品，當中包括多首首演作品的演出。

蘇明村曾與多個音樂團體合作，包括北京天愛合唱團、高雄市漢聲合唱團、香港聖樂團、明儀合唱團、長風合唱團、學士合唱團、德望學校合唱團、菁菁雅頌、香港兒童合唱團、澳門室內樂團和高雄市交響樂團等。他曾任香港教育大學文化與創意藝術學系助理教授多年，現任香港音樂專科學校校監，中國中山市文聯文藝培訓中心藝術顧問，中國廣東省雲安縣前鋒鎮音樂教學顧問，平凡雅樂（廣西）音樂中心顧問，香港國際音樂家協會香港區副主席，及天主教香港教區聖樂委員會副主席。

羅杰·卡曼 (Roger Kamien) 的《藝術欣賞——音樂課》(Music — an appreciation) 一書，無論中文或英文版本，都成為眾多大學音樂欣賞課的指定用書。其中一段關於額我略聖詠¹ (Gregorian Chant)² 是這樣寫的「……自 1962-1965 第二屆梵蒂岡會議以後，大多數羅馬天主教活動用每個國家的本國語言舉行，因此，在如今額我略聖樂不再通行。」³ 從這句來看，額我略聖樂亦會漸漸被淘汰，又或被其他的樂種取代。事實上並非如此，否則這被譽為最能代表天主教傳統的音樂就不能傳承了。

聖樂的定義

凡被教會所接納的音樂，就可稱為聖樂 (musica sacra)。聖樂存在的目的只有一個，就是為「光榮天主、聖化信友」(Gloria Dei, Sanctificatio Fidelium)。⁴ 被教會所接納的聖樂是基於作曲者本人對其作品的首個意向是為教會，為天主，以一個祈禱的心而創作的。聖樂必須引起內心靈修的共鳴，增加禮儀的隆重莊嚴氣氛，使眾人同心合意，發揮祈禱的韻味，表現出禮儀的聖統性及團體性。

聖樂的分類

在天主教教會裡的聖樂大多數都屬禮儀歌曲，因此所有歌詞都來自祈禱文。天主教用於禮儀的聖樂大概可分為兩類：

(一) 正式禮儀音樂 (liturgical music)，包括：

1. 用於彌撒聖祭中的一般彌撒曲 Mass 和安魂彌撒曲 (Requiem Mass)；
2. 日課經 (Divine Office) 所唱的歌曲，有聖詠 (Psalms)、聖母讚主頌 (Magnificat)、對唱曲 (Antiphones) 等。
3. 聖體降福 (Benediction of the Blessed Sacrament) 所唱的歌曲，有聖體頌 (Ave Verum)、天使神糧 (Panis Angelicus)，感恩曲 (Te Deum) 等。

1 又譯作格里高利聖詠，葛利果聖詠。

2 亦稱為 Plainsong 或 Plainchant。

3 羅杰·卡曼著，徐德譯，《藝術欣賞——音樂課》，海南出版社，(2004) 頁 63。

4 中國主教團秘書處，〈梵蒂岡第二屆大公會議文獻〉《禮儀憲章》(台北：天主教教務協進會出版，1975) 第六章，112 條。

(二) 一般敬禮音樂 (Devotional Music)，包括經文歌 (motet)，聖母頌 (Ave Maria)，聖母哀悼曲 (Stabat Mater) 和遊行儀式 (procession) 所用的音樂等。⁵

此外，亦有為非禮儀而創作的宗教音樂 (religious music)。最常見的有神劇 (oratorio)，受難曲 (passion) 和宗教牧歌 (religious madrigal)。而在音樂會所演奏的彌撒曲 (concert mass)，如貝多芬的《莊嚴彌撒曲》(Missa Solemnis)，與威爾弟的《安魂曲》(Requiem)，因所須的演出陣型及時間長度，不能於禮儀中採用，但在作曲家的創作意念中，是為教會、為禱告而寫的，所以亦屬宗教音樂的範疇。

教會的傳統文化

天主教會是一個充滿著傳統的教會，無論從禮儀，音樂，以至詠唱的方式，都可以看到傳統的一面。教會的禮儀是跟據羅馬教會的儀式 (Roman rite)，包括日課 (office) 和彌撒 (mass)，而傳統語言是採用拉丁文的。而誦念經文方式是以對答的型式 (responsorium)。

有關音樂在禮儀中的地位：教會裡的音樂大多數都屬禮儀歌曲，而所有歌詞都來自祈禱文。因此在禮儀中的音樂和詠唱與禮儀本身是息息相關的。但是在禮儀中，音樂的地位是服務禮儀而非用作表演性質。

教會的傳統音樂：額我略歌曲與作曲家帕勒斯替那 (Palestrina) 所創作的複音音樂 (polyphonic music) 風格，及在禮儀中的詠唱方式，如答唱詠 (responsorium/responsorial psalms) 和對唱曲 (antiphones)，這些就是屬於教會的傳統音樂。

1903 年，教宗碧岳十世為重整禮儀音樂，頒布自動詔書，為禮儀聖樂設定了基本原則。以下列出幾項與本文章有關的要點。⁶

(一) 聖樂與禮儀是不可分割的

(二) 聖樂應當是神聖的，演奏或歌唱者的表現方式也當免除俗氣

(三) 它應當是真正藝術，同時還應是普遍的

5 參照李振邦，《宗教音樂》(台北：天主教教務協進會出版，1979)，頁 4 - 6。

6 劉志明，〈教會對禮儀聖樂創作的規範〉，收於徐玫玲主編《基督宗教與音樂：國際學術研討會論文集》(台北：輔仁大學出版社，2012)，頁 26。

(四) 所屬於上述優質的音樂，就是教會傳統的額我略歌曲，和古典複音音樂。

在詔書中，教宗碧岳十世特別提及額我略歌曲，因為它「最為完備……是羅馬教會本有的歌曲，亦即由聖賢繼承的惟一歌曲，世世代代盡心保存，直接教誨信友……為使額我略歌曲恢復它的普遍化，使信友對教會典禮，如同在古代一般，更積極去參與……」。⁷

梵蒂岡第二屆大公會議與聖樂

梵蒂岡第二屆大公會議的主題雖然不是討論聖樂，於 1963 年公佈的《禮儀憲章》中重新肯定歷任教宗們對聖樂的各項規定，亦可見到教會對額我略歌曲的重視與態度：「額我略歌曲為羅馬禮儀的本有歌曲，所以在禮儀行為中，如果其他歌曲條件相等，則額我略歌曲佔優先。其他種類的聖樂，尤其是複調樂曲⁸，並不禁止在舉行禮儀時使用，不過必須……符合禮儀行為的精神。」⁹《禮儀憲章》同時亦談及出版額我略歌本的標準版本，同時亦「宜籌劃一種包括簡單曲調的版本，以供較小的聖堂使用」。¹⁰

因此羅杰·卡曼對額我略聖樂不再通行的評論實在有點令人懷疑。

天主教香港教區怎樣面對梵二的改革

自從梵蒂岡第二屆大公會議召開後¹¹，一向以拉丁文作為禮儀的官方語言的天主教會，亦改為以本地語言進行，好能使信眾更加投入，更能融會貫通基督信仰的意義。「……在彌撒內或在行聖事時，或在禮儀的其他部分，使用本地語言，多次為民眾很有益處，可准予廣泛的使用，尤其在……某些祈禱文及歌唱中為然……」。¹²這對於一般教友是一個很大的轉變，亦可以說是個大喜訊，因為信眾從梵二前「司祭講，信友聽」¹³轉變為主動地參與禮儀，一起「歡呼、回答、詠頌、對經、[和]歌唱」。¹⁴

7 同上，頁 27。

8 即複音音樂。

9 《禮儀憲章》第六章，116 條。

10 同上，117 條。

11 會議於 1962-1965 年間舉行。

12 《禮儀憲章》第一章，36(二)條。

13 馮國為，《梵二後的天主教聖樂：神聖與世俗化之間的張力與其將來的發展》(香港：中文大學文化與宗教學系，2008)，未出版。

14 《禮儀憲章》第一章，30 條。

天主教香港教區亦在 1964 年，在當時的白英奇主教帶領下，成立了香港教區禮儀委員會，全力展開禮儀的本地化。而早在 1962 年已組成的聖歌編撰委員會，經歷過禮儀改革，經文和禮節之變動，因此禮儀歌本亦特別重視中文聖樂的編撰。既因當時對中文聖樂有急切的須要，搜集歌曲的來源除來自意大利，英國，德國及法國等聖樂的原作及編譯作品外，同時亦包括部分由中國流傳下來，如江文也的聖樂作品，及香港本土的中文聖樂，主要是當年的幾位神父，包括意籍戴遐齡神父，中國籍劉榮耀神父及劉志明神父的創作。¹⁵

1969 年，香港教區第一本禮儀歌本《聖歌選集》面世。但對歌詠團團員來說是一項很大的挑戰，因為從一個唱多聲部拉丁文聖樂的歌詠團，轉眼間要用廣東話來詠唱，實在有些不太習慣。以香港教區主教座堂歌詠團¹⁶為例，梵二對他們來說，影響很大，因為當時適合在禮儀中用廣東話詠唱的聖樂不多，大部分以單聲部與信眾一起詠唱，一部分團員一時間未能接受這改變，相繼離團。

詠唱聖樂的唯一目的就是光榮天主，聖化信友。這就是教會對聖樂存在的要求及重點，一切聖樂的發展應以此為起點，同時，也以此為指向點。¹⁷ 在禮儀中詠唱聖樂時，因為歌詞都是出自祈禱文，所以詠唱的同時亦是一份祈禱，而並非表演。聖奧斯定主教（Saint Augustine）曾說：「唱歌是雙倍的祈禱。」（He who sings, prays twice.）¹⁸ 因此《聖歌選集》的目的是在於推動教友在禮儀中積極參與詠唱，一方面可表達個人宗教情懷，亦同時使參禮者與整個教會結合，同心合意地在禮儀中欽崇天主。

既因《聖歌選集》的歌曲有限，1976 年八月出版了《頌思 — 信友歌集》，而《心頌》亦於 1982 年七月出版。《頌思 — 信友歌集》所搜集的作品相當廣泛，有的是從既存的歌集中或作曲者既存的作品中選取，也有

15 蔡詩亞，蘇明村，〈天主教香港教區的聖樂發展〉，收於徐玫玲主編《基督宗教與音樂：國際學術研討會論文集》（台北：輔仁大學出版社，2012），頁 134。

16 成立於 1946 年。2020 年將慶祝成立七十四周年。

17 蔡詩亞，蘇明村，〈天主教香港教區的聖樂發展〉，同註 15。

18 John Zuhlsdorf 神父，<http://wdtprs.com/blog/2006/02/st-augustine-he-who-sings-prays-twice/>，雖然在聖奧斯定的文獻中找不到這句話，但卻已被公認是聖奧斯定寫的。

將既存的外文歌曲翻譯或將既存的音樂旋律填上適當的詞句，其中一些歌詞亦進行修正或增添，務求詠唱時配合廣東話的音韻。而《心頌》以時辰祈禱及感恩祭所用的歌曲為主，作品大部分是來自本地作曲家或持有歌曲版權的本地修會團體。

至於傳統額我略曲調的作品並不多，有《求造物主聖神降臨》（Veni Creator Spiritus），《皇旗飛舞》（Vexilla regis），《宣告逾越節慶期》（Exultet）等，全部都是以廣東話詠唱的。年長的信眾對這些曲調還熟悉，年輕一輩卻不太接受，唱起來亦不能達到其神聖和莊嚴性的要求。還好，這兩本歌集有很多歌曲是深受教友歡迎的，在禮儀中信眾一起詠唱，一起對答經文短頌。聖樂本來就是禮儀行動的一部分，「如果神聖敬禮隆重地以歌唱舉行，有聖職人員參加，並有民眾主動參與，則禮儀行動便顯得更典雅」。¹⁹

傳承傳統音樂文化：聖樂委員會之組成

香港教區主教胡振中樞機於 1990 年十二月准許成立香港教區聖樂委員會，²⁰ 標誌著香港教區對聖樂的重視，同時也提醒信徒們對中華聖樂發展的承擔。²¹

香港教區聖樂委員會工作範圍包括：一、創作及出版，二、培育課程，三、組織教區聖樂團，四、辦事處的日常工作事務。

一、創作及出版

委員會不斷尋找和鼓勵教會內已修讀或在修讀音樂的人士（包括教友及神職人員），因為「充滿基督精神的音樂家，應深知自己負有研究聖樂並增加其寶藏的任務」。²² 新創作的聖樂源源不絕，而第一本新創中文聖樂作品的刊物《禮樂集》於 1994 年八月創刊。至 2019 年九月，已出版了八十二集，共三千多首聖樂作品。

為了傳承及教育下一代有關教會的音樂寶藏，甚至亦是西方音樂的

19 《禮儀憲章》第六章，113 條。

20 聖樂委員會的成立並非與禮儀委員會分裂，反之是相輔相成，互相照應與配合。

21 蔡詩亞，蘇明村，〈天主教香港教區的聖樂發展〉，頁 137。

22 《禮儀憲章》第六章，121 條。

傳統經典，委員會編輯了一套由劉志明蒙席所寫的叢書，分別是《額我略歌曲淺談》（2007），《額我略歌曲簡史》（2008），《帕勒斯替那與教會》（2009），《現代聖樂與教會》（2011），與《管風琴與教會》（2012）。另外，委員會主席蔡神父亦編輯了四本傳統額我略音樂《額樂集》，這些額我略音樂是譜寫在早期採用的四線譜上，歌詞還附上中文譯本以供參考。

二、培育課程

課程於 1993 年創辦，目的是為教友提供一個認識與學習聖樂的機會，培育他們及慕道者更有效地服務堂區，成為更出色的指揮者、司琴者、領唱者及歌詠團團員。除了提供兩年及三年制系統性音樂課程外，還有一些短期課程，包括拉丁文，額我略音樂，聖樂歷史等，對認識傳統教會音樂文化有很大的幫助。

三、組織教區聖樂團

此聖樂團並不是一般堂區歌詠團或合唱團性質的團體，而是一所「唱詩學校」（schola cantorum）。學員參加不同指揮的訓練班，學習與推廣教會不同時期，不同風格的聖樂作品，其中包括拉丁文及廣東話詠唱的歌曲。團員把學習到的，帶回所屬堂區與歌詠團分享，把傳統的與新創作的音樂傳播開去。

四、辦事處的日常工作事務

為增強中文聖樂的推廣與福傳渠道，設立教區聖樂方面的官方網站，除發放最新聖樂活動消息外，還上載新作品，選曲樂譜及歌曲檔案，供教友下載。還定期舉辦聖樂會，增加教友對中西聖樂作品的認識。亦推動聖樂交流，促進不同基督宗派及跨宗教之間的多元對話。

結語

音樂文化遺產的傳承並不局限於詠唱額我略或帕勒斯替那的音樂，按照教會的傳統方式詠唱亦是傳承教會音樂的另一途徑。例如詠唱福音前歡呼的「阿肋路亞」（Alleluia）應由領唱員首先詠唱一次，然後信眾才接著重唱句子，這是教會用對答的方式（responsorial）於禮儀中詠唱。在教區禮儀慶典中，為了令信眾更投入禮儀，一起參與詠唱與對答經文，神父與指揮必定在禮儀開始前與信眾及參禮者一起練習歌曲及對答經文的歌唱部分，神父還解釋教會傳統的唱歌方式是由領唱員先唱一次，然後信眾接

著唱。初期，信眾們經常忘記，將不屬於他們的部分都唱出來。近年，情況已有好轉，在不同堂區的禮儀中亦見歌詠團按照教會的傳統方式詠唱。

至於詠唱語言問題，因為按照梵二的指示，放棄了拉丁文而採用本地語——廣東話——來詠唱，這能促進信眾主動地參與禮儀。但是在《禮儀憲章》的另一則提及「在拉丁禮儀內，除非有特殊法律規定，應保存使用拉丁語」。²³「在民眾參與的彌撒內，可准予相當部分的本地語言……但要設法，使信友們也能用拉丁文共同誦念成歌唱……」。²⁴但這有時仍不免會產生採用本地語還是拉丁語的疑問。再仔細閱讀《禮儀憲章》，在禮儀使用本地語與否，則是「……屬於……地區教會主管當局，在必要時，商得同一語言的臨近地區的主教們的意見，其決議案應呈交宗座認可」。²⁵

其實教會從來沒有反對在禮儀內使用拉丁語，但每當採用時，信眾要了解其內容。因此，在禮儀中詠唱拉丁文聖樂是可以的，但歌本上應同時印上中文的翻譯。一方面能符合《禮儀憲章》的指引，同時亦能保留及傳承教會的音樂文化。

榮休教宗本篤十六世於波蘭克拉科夫宗座若望保祿二世大學和音樂學院接受榮譽博士學位時再強調，傑出的聖樂「不可從禮儀中消失」，聖樂「能以完全獨特的方式參與神聖禮儀」。²⁶

23 《禮儀憲章》第一章，36(一)條。

24 同上，第二章，54條。

25 同上，第一章，36(三)條。

26 儀式於 2015 年 7 月 4 日在羅馬岡道爾夫堡舉行 http://www.radiovaticana.va/ci_lrg/2015_07_06.html。

合辦機構簡介

香港教育大學粵劇傳承研究中心

香港教育大學一直致力於粵劇教學及研究，推廣並促進粵劇文化的傳承，從而為香港文化、藝術和藝術教育發展方面作出貢獻。建基於此，香港教育大學於2018年正式成立「粵劇傳承研究中心」，透過有系統的學術研究、嶄新的數碼科技以及由粵劇藝術家和學校所組成的網絡，我們將致力於推廣粵劇文化及知識轉移，並將本中心發展成本地以至國際一所具代表性、專注於粵劇傳承的研究、教學及推廣的專業研究中心。其目的包括：

1. 進行有關粵劇傳承的研究；
2. 發展高質素的粵劇教材；
3. 招收有志於研究粵劇傳承和教育方面的博士研究生和博士後研究員；
4. 透過不同的活動和平台，如互聯網、出版書籍、研討會和工作坊等，推廣粵劇文化。

目標

成為一所具代表性、專注於粵劇傳承的研究、教學及推廣的專業研究中心，並為粵劇在二十一世紀的可持續發展而作出貢獻。

使命

- 在本地以至國際間推廣粵劇文化
- 提倡有關粵劇傳承和教育方面的研究
- 通過教育研究及知識轉移活動，促進粵劇產業在香港的可持續發展

香港教育大學文化與創意藝術學系

香港教育大學文化與創意藝術學系旨在成為鄰近地區內首要的藝術教育提供機構，並致力維持富創意和具動力的跨學科環境，提倡和支持高水準的專業教學、學習和研究。學系亦旨在培育出有技能、有知識和關懷別人的畢業生，賦予他們力量在學術和藝術方面達至卓越成就，轉型發展成為廿一世紀革新的教育家、企業藝術工作者、富創意的思想家和文化領導者。

西九文化區及戲曲中心

坐落維港旁邊的西九文化區，是全球規模最大的文化項目之一，集藝術、教育及公共空間於一身。西九文化區的願景是為香港創造一個多姿多彩的文化地帶。當中佔地23公頃的公共空間包括藝術公園和長達兩公里的海濱長廊，同時設有多個表演場地和博物館，製作及上演世界級展覽、演藝節目，以及其他文化藝術活動。

戲曲中心以保存、推廣及發展戲曲藝術為目標，承擔弘揚本土粵劇和推廣其他劇種為使命。在繼承傳統的前提下，鼓勵藝術家創作，並培育本地新一代藝術家，通過演出、創作、教育、研究和交流，拓展觀眾，為戲曲的當代發展創造新平台。

鳴謝

特別鳴謝下列人士及機構對「粵劇與傳統音樂傳承國際論壇 2019」的支持及貢獻：

合辦單位

香港教育大學粵劇傳承研究中心
香港教育大學文化與創意藝術學系
西九文化區戲曲中心

資助機構

粵劇發展基金

支持機構

李強慈善基金
日興文化發展促進協會

主禮嘉賓

楊偉誠博士，BBS，MH，JP 西九文化區戲曲中心顧問小組主席
譚祥安博士 香港教育大學博文及社會科學學院副院長
(學術質素保證及提升)

開幕儀式表演嘉賓

王志良先生 林穎施女士

拍和樂隊 (開幕儀式表演)

鑪峰樂苑 (擊樂領導：方文正先生 音樂領導：周國昌先生)

交流演出劇團 (按筆劃序)

「梓鉤藝絃天」兒童及青少年粵劇團
揚鳴兒童粵劇團
曾壁山中學
嘉諾撒聖家學校 (九龍塘)

舞台監督 (交流演出)

鄭瑞華先生

攝影

王梓靜先生

特別鳴謝下列人士及機構對「粵劇與傳統音樂傳承國際論壇 2019」的支持及貢獻：

論文集撰序

楊偉誠博士，BBS，MH，JP 西九文化區戲曲中心顧問小組主席
鍾珍珍女士 西九文化區表演藝術主管（戲曲）

論文集校訂

何成邦博士

講者（按筆劃序）

方文正先生 香港著名撰曲家
王侯偉先生 松月花館粵藝文化堂藝術及製作總監
尹飛燕女士 香港粵劇名伶
甘貽芳女士 香港何東中學副校長
任梓鈺女士「梓鈺藝敘天」兒童及青少年粵劇團藝術總監
吳國偉博士 香港教育大學文化與創意藝術學系講師
李少恩博士 香港粵劇學者
李奇峰先生 香港資深粵劇演員及班政家
沈秉和先生 澳門瓦舍曲藝會會長
阮兆輝先生 香港粵劇名伶
林詠璋博士 香港粵劇學者
林萬儀女士 香港粵劇學者
倪惠英女士 廣東粵劇促進會會長
梁寶華教授 香港教育大學粵劇傳承研究中心總監
陳守仁教授 香港粵劇學者
劉國瑛先生 香港演藝學院戲曲學院院長
劉惠鳴女士 揚鳴兒童粵劇團總監
鄭寧恩博士 香港粵劇學者
戴淑茵博士 香港粵劇學者
謝嘉幸教授 中國音樂學院音樂研究所所長
魏時煜博士 香港城市大學創意媒體學院副教授
蘇明村博士 香港傳統音樂學者

Prof. Jonathan Stock 愛爾蘭科克大學音樂系教授

黃靜珊女士 廣州文學藝術創作研究院《南國紅豆》雜誌編輯

新劍郎先生 香港粵劇名伶

楊陽博士 香港教育大學粵劇傳承研究中心副總監

鍾珍珍女士 西九文化區表演藝術主管（戲曲）

講者／作者

（按筆劃序）



方文正先生
香港著名撰曲家



王侯偉先生
松月花館粵藝文化堂藝術及製作總監



尹飛燕女士
香港粵劇名伶



甘貽芳女士
香港何東中學副校長



任梓鈺女士
「梓鈺藝敘天」兒童及青少年
粵劇團藝術總監



吳國偉博士
香港教育大學文化與創意
藝術學系講師



李少恩博士
香港粵劇學者



李奇峰先生
香港資深粵劇演員及班政家



沈秉和先生
澳門瓦舍曲藝會會長



黃靜珊女士
廣州文學藝術創作研究院
《南國紅豆》雜誌編輯



劉國瑛先生
香港演藝學院戲曲學院院長



阮兆輝先生
香港粵劇名伶



林詠璋博士
香港粵劇學者



林萬儀女士
香港粵劇學者



劉惠鳴女士
揚鳴兒童粵劇團總監



鄭寧恩博士
香港粵劇學者



戴淑茵博士
香港粵劇學者



倪惠英女士
廣東粵劇促進會會長



梁寶華教授
香港教育大學粵劇傳承研
究中心總監



陳守仁教授
香港粵劇學者



謝嘉幸教授
中國音樂學院音樂研究所
所長



魏時煜博士
香港城市大學創意媒體學
院副教授



蘇明村博士
香港傳統音樂學者

活動花絮



開幕禮主禮嘉賓合照 (左起：譚祥安博士，楊偉誠博士，梁寶華教授)



講者及嘉賓大合照



林穎施女士，王志良先生為開幕禮作精彩演出



交流演出團體及嘉賓合照



一眾嘉賓分享有關營運兒童粵劇團的心得（左起：吳國偉博士、劉惠鳴女士、任梓鋤女士、王侯偉先生）



一眾嘉賓討論有關培養專業粵劇演員的議題（左起：劉國瑛先生、阮兆輝先生、尹飛燕女士、李奇峰先生、梁寶華教授）



「梓鋤藝敘天」兒童及青少年粵劇團演出《再世紅梅記之脫阱救裴》



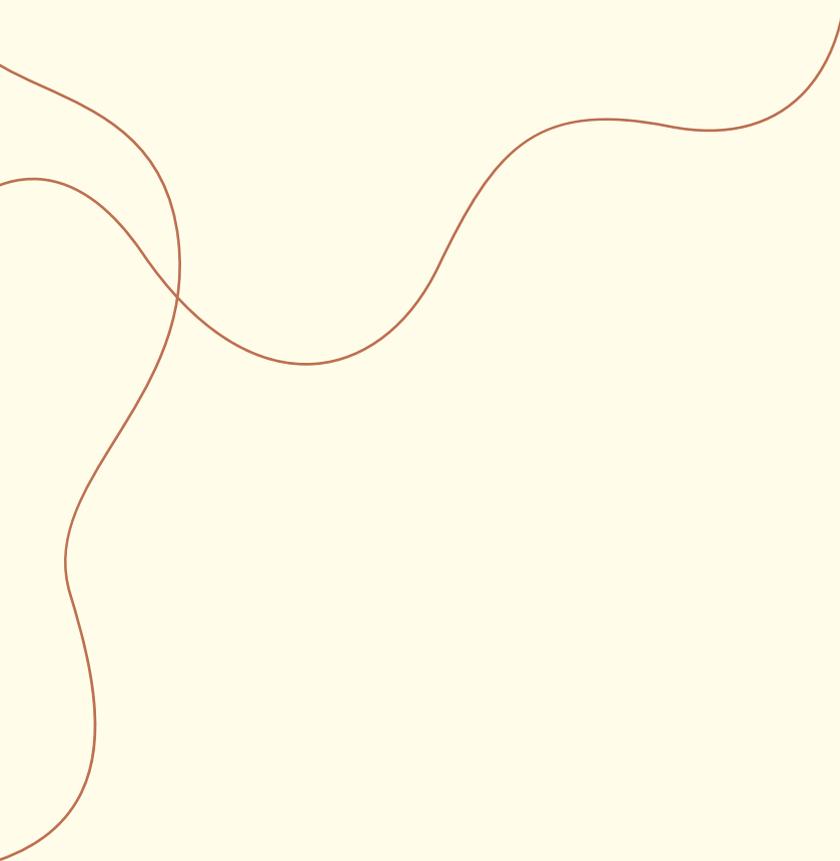
揚鳴兒童粵劇團演出《鳳閣恩仇未了情》



曾壁山中學演出《梁紅玉擊鼓退金兵》



嘉諾撒聖家學校（九龍塘）演出《打金枝》



支持機構 Supported by



日興文化發展促進會
Prosperity Cultural Development Association

鳴謝 Acknowledgement

李強慈善基金

粵劇發展基金 資助

ISBN 978-988-79103-2-9
版權所有 不得翻印