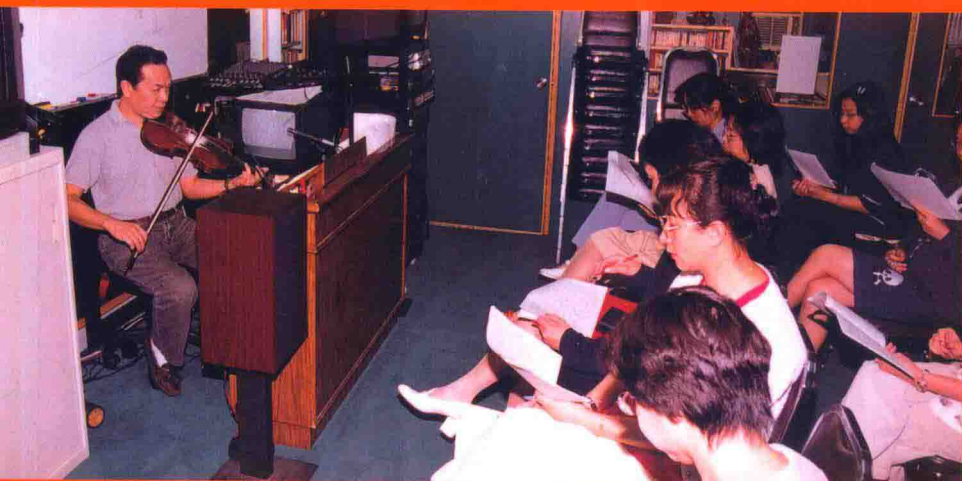




香港當代粵曲 教學活動概說

劉艾文 著
陳守仁 校訂

粵劇研究計劃出版

香港當代粵曲教學活動概說

劉艾文 著

陳守仁 校訂

香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

書 名：香港當代粵曲教學活動概說

著 者：劉艾文

校 訂：陳守仁

審 稿：林萬儀、徐英輝、溫誌鵬、余少華

執行編輯：王建慧

封面設計：王建慧，版權 ©1999 Townpress Limited

版面設計：Townpress Limited，版權 © 1999

排版製作：Townpress Limited

電 話：(852) 2652 9216

傳 真：(852) 2637 7584

出 版：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃

電 話：(852) 2603 5098

發 行：中華書局

電 話：(852) 2715 0176

版 次：2001年6月初版

印 數：1000本

定 價：港幣八十元

I S B N： 962-8104-08-X

封面說明：香港著名粵曲演唱者及粵曲導師梁漢威在漢風粵劇
研究院的上課情況；攝於1999年

香港當代粵曲教學活動概說

粵劇研究計劃

粵劇研究計劃是香港中文大學音樂系裏一個研究單位，成立於1990年，一向有系統地搜集及整理粵劇及粵曲的有關資料，並把研究成果出版。此外，粵劇研究計劃的成員亦致力支援香港中文大學校內及校外與中國戲曲有關的教育工作。

審稿委員會

王建元教授(香港中文大學現代語言及文化系)

余少華教授(香港中文大學音樂系)

林萃青教授(美國密西根大學音樂學院)

容世誠博士(新加坡國立大學中文系)

陳守仁教授(香港中文大學音樂系)

劉長江教授(美國夏威夷大學音樂系)

已出版書籍

《香港粵劇研究(下卷)》(陳守仁著，1990)

《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程(第一版)》(陳守仁著，1992)

《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程(第二版)》，附錄音帶
(陳守仁著，1996)

《粵曲唱腔的基礎：王粵生粵曲教材選集》(陳守仁著，1993)

《王粵生圖傳：王氏相片彙輯》(陳守仁編，1995)

《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》(陳守仁著，1996)

《粵曲創作心路：作品八首》(余少華編，1997)

《實地考查與戲曲研究》(陳守仁編，1999)

《香港當代粵劇人名錄》(區文鳳、鄭燕虹編，1999)

《香港粵劇導論》，附鐳射唱片(陳守仁著，1999)

謹以此書紀念劉兆榮老師

1923-2001

序

本書的前身是劉艾文先生的碩士論文，原名是「香港當代粵曲教學法研究」。劉艾文曾任中學音樂教學工作，其後攻讀香港中文大學音樂系，畢業後考入研究院。由於他對音樂教學法一直有濃厚的興趣，故當時決定以「粵曲教學法」為題，作廣泛的資料搜集、實地考查及分析工作，並請本人擔任論文導師。基於健康問題，艾文於1992至1993年間需經常留住醫院接受治療，以致影響了最後階段的研究工作，也即碩士論文的寫作。1993年，他雖獲香港中文大學頒授哲學碩士學位，但始終受健康問題的困擾，以致論文部分內容無法得以補充；整篇論文在組織及文字表達方面，無法得到進一步的修訂。然而，基於此論文收集了不少關於當代香港粵曲導師教曲過程及粵曲學員學習情況的珍貴資料，「粵劇研究計劃」乃決定出版此論文。

1995至1997年，「粵劇研究計劃」曾先後委託溫誌鵬先生及徐英輝先生對論文作編訂，1999年初由王建慧女士負責潤色文字及編輯工作，而本人及當時出任「計劃」的研究助理潘琬琪和范曉艷女士在資料補充方面作出協助。1999年3月底，文稿終於進入排版階段，王建慧女士及已離開「計劃」的鄭燕虹女士對文稿再作修改建議，最後由本人作大幅度的校訂。

從內容來說，本書的價值在於整理了九十年代初活躍於香

港粵曲教學的導師的個人及教學資料，但基於前面提及的種種因素，本書始終未能對這些導師的粵曲教學法作具體和深入的記錄和分析，這也許正是下一階段的研究工作需要注意的地方。本人盼望讀者能明白及原諒本書的不足之處，從而進一步體會從事研究工作的困難及擔任論文指導老師的苦與樂。本人在此對上述曾參與本書編訂工作的各位人士致謝，更要感謝曾向劉艾文提供珍貴資料的多位粵曲導師及學員。現任「粵劇研究計劃」的各位助理也曾對本書的出版提供不同程度的協助，他們包括蘇寶萍女士、梁森兒女士、嚴小慧女士、關翠華女士及鄭廣源先生，本人在此謹向他們一併致謝。

劉艾文在寫作論文初稿期間，音樂系的余少華教授曾提供不少寶貴意見，本人在此向他致意。

陳守仁

「粵劇研究計劃」統籌

1999年10月1日

於跑馬地小豬軒

目 錄

序	 陳守仁	xi
第一章	粵曲概述	1
第二章	資料搜集	19
第三章	粵曲教學活動綜覽	27
第四章	粵曲教學活動的分析	63
第五章	粵曲導師	95
第六章	總 結	115
參考資料		121
附 錄		127
附錄一：粵曲班地址表		128
附錄二：香港粵曲教學研究學員問卷		129
附錄三：香港粵曲教學研究導師問卷		134

圖表目錄

圖 1-1	粵曲構成的要素	6
圖 4-1	粵曲學員年齡及性別統計	78
圖 4-2	粵曲學員教育程度統計	79
圖 6-1	粵曲學員採用的數叮板手法	116
表 1-1	當代粵曲運用的四種線	13
表 1-2	板腔體系裏主要板式句尾的結束音	16
表 3-1	觀華遊樂社 1993 年活動資料	34
表 4-1	粵曲教學內容、教材、輔助材料及演出資料	67
表 4-2	粵曲教學所用樂器	72
表 4-3	粵曲學員平均每月所付學費統計	76
表 4-4	粵曲學員職業統計	77
譜例 4-1	工尺譜在時值上的記譜方式	85

第一章

粤曲概述

粵曲的歷史

粵曲雖有百多年歷史，但在文獻上的記載卻不多見。

《中國大百科全書・戲曲曲藝卷》中對「粵曲」一項有以下的說法：「早在道光初年，廣東的八音班就以粵曲清唱為業……粵曲和粵劇關係密切，音樂曲調、板式等方面和粵劇基本相同。」（姜1985：563）

繆天瑞、吉聯抗在《中國音樂詞典》中介紹「粵曲」：「〔粵曲〕有一百五十多年歷史。道光初年（1821—1850）廣東的八音班就以粵曲清唱為業。」（繆、吉1984：487）

夏野、陳學婭主編的《中國民族音樂大系・曲藝音樂卷》說：「粵曲，用廣州方言演唱的曲種……清朝道光初年，產生了清唱形式的八音班……發展出一種唱粵曲『單支』，即用獨立性的唱段來表述一個故事情節。」（夏、陳1989：111）

賴伯疆、黃鏡明在《粵劇史》中說：「清中葉以後，二黃入粵，又為混合班所吸收，由是弋、昆腔日被梆黃聲腔所取代。」（賴、黃1988：1）

梁沛錦在《粵劇研究通論》中說：「清初以來又從漢劇、桂劇，乃至江蘇、河南、安徽、湖南、河北、廣西六省戲劇班在廣東演出，得以兼取各省戲班所具崑〔腔〕、亂〔彈〕精華。」（梁1982：6）

湯草元、陶雄在《中國戲曲曲藝詞典》中的說法與上述數書的說法基本上沒有分別，可見粵曲的存在必早於清道光初年，約1821年左右。當時的粵曲活動除粵劇和八音班外，最重要的便是鑼鼓櫃了。根據黃兆漢、曾影靖合編的《細說粵劇：陳鐵兒粵劇論文書信集》中的說法，鑼鼓櫃是各處鄉鎮居民自組的音樂

活動團體，喜清唱粵曲，並無伴奏拍和，偶亦被聘往其他鄉鎮演出，或各鑼鼓櫃互相觀摩。成員同時負責教導同鄉子弟學習樂器和唱粵曲（黃、曾1992：96）。現今的粵曲社團及粵曲班極可能是由鑼鼓櫃演變而成的。同治（1862—1875）初年，有瞽師（失明男藝人）及後來的瞽姬（失明女藝人，又稱師娘）¹演唱粵曲。他們初時穿戶賣唱，後被聘往茶樓座唱，唱的曲目以八大曲²為主。這是現代粵曲歌壇之雛形，我們稱此時期為「師娘時期」。至1918年始有明眼的女伶林燕玉及卓可卿在歌壇演出，初時雖遇到一些阻力，但很快便被聽眾接受。1923年左右，瞽姬差不多全被女伶淘汰了（熊等1963：102及楊、佟1987：205）。二次大戰前廣州及香港的粵曲歌壇處於全盛時期，單是廣州便有超過四十個粵曲歌壇茶座，³香港亦有三十多間茶樓設有歌壇。此時期女伶人材輩出，著名的有徐柳仙、小明星、張蕙芳及張月兒等，所唱的粵曲亦多為撰曲人專為歌壇而寫，較少粵劇曲目。由1918至1942年左右，粵劇史稱為「女伶時期」。

以下我們從粵曲的活動形式及場地，及現今科技對粵曲的輔助作用兩大點來探討今日與以往的粵曲活動的不同之處。

首先讓我們談談粵曲活動的場地及表演組合。鑼鼓櫃、八音班、盲妹館等因時代、社會的轉變先後消失了；流傳下來的，因社會需求而出現的粵曲活動，比以往多元化：如榕樹頭歌檔及全港、九的十三個歌壇茶座、⁴粵曲社團、電臺節目、電視節目、演唱會、比賽、慶典、飲宴、專題演講及粵劇、粵曲學術研討會等。

第二是現今科技對粵曲的輔助。從前粵曲演唱受歌者自己的聲線及聲量所支配，現在則有很多器材可作輔助。戰前的歌壇從「坐唱」的表演方式轉而至戰後的「立唱」方式，是因為有了

「咪」(即「咪高風」, microphone的簡稱)及擴音器設立的緣故。唱片是早期唯一能保存聲音的工具, 現在我們更有錄音帶、錄影帶、鐳射唱片可供使用。因為有了錄音帶及鐳射唱片, 粵曲學員可以把所學的曲目反覆聆聽, 加以揣摩模仿。以前練習唱粵曲必須有伴奏樂隊, 現在有卡拉OK、錄音帶給唱者伴奏, 新式的卡拉OK更可替唱者升調或降調以適合她們的「線口」(即調門, 亦即西方音樂的key)。在沒有曲譜及樂隊伴奏的情況下, 學員可以利用卡拉OK, 參考熒幕上的曲詞, 配合伴奏的音樂來唱。除了上述的器材外, 近年出版有關粵劇、粵曲的書籍刊物日漸增多, 每每為粵劇、粵曲愛好者提供不少寶貴的粵劇和粵曲資訊及有關知識。

粵曲的定義

《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》說:「〔粵曲是〕廣東曲種, 用廣州方言演唱, 流行於廣東及廣西的廣州方言區域……早在道光初年, 廣東的八音班就以粵曲清唱為業。」(姜1985: 563)

星加坡國立大學的容世誠在「城市的廣東曲藝: 歌壇、粵曲與抒情性」一文中曾說:「從文學的層次來看, 粵曲是一種文類, 從音樂的層次來看, 粵曲是一種曲種。」(容1989: 30)

繆天瑞、吉聯抗在《中國音樂詞典》中所述大致與《中國大百科全書》差不多:「粵曲是曲藝的一種, 用廣州方言演唱。流行於廣東、廣西、香港、澳門等粵語地區, 以及東南亞、南北美洲粵籍華僑聚居地。有一百五十多年歷史。」(繆、吉1984: 487)

除了與「戲曲」有密切的關係, 粵曲同時也是一種「曲藝」; 以下是文獻對「曲藝」的定義:

湯草元、陶雄在《中國戲曲曲藝詞典》中說：「〔曲藝〕是各種說唱藝術的總稱。以帶有表演動作的說唱來敘述故事，塑造人物，表達思想感情，反映社會生活。多數以敘事為主，代言為輔，具有一人多角的特點，部份以代言為主，敘述為輔，分角色拆唱。與各地方言關係密切。」(湯、陶1985：667)

《中國音樂詞典》說：「〔曲藝〕或稱說唱音樂……音樂與語言完美的結合；配合曲藝藝術，說唱相間和敘事與代言相結合的特點，生動、形象地講故事，刻劃人物，在書目中完成敘事和抒情的任務。曲藝包括唱腔及器樂兩部分。」(繆、吉1984：321)

綜合以上的說法，粵曲是用廣東方言唱出的一種民間曲藝，流行於廣東、廣西南部、香港、澳門、東南亞、美加，甚至歐洲等地。

《中國音樂詞典》把粵曲的音樂分成七個類別：梆子、二黃、牌子、說唱、小曲雜曲、廣東音樂、鑼鼓(繆、吉1984：487)。

榮鴻曾在 *Cantonese Opera: Performance as Creative Process* 中，把粵曲分為梆黃、小曲牌子、說唱，共三個部分(Yung 1989：13)。

陳卓瑩在《粵曲寫唱常識》一書提及粵曲：「不外是梆黃、歌謠、曲調、牌子、雜曲、念白、鑼鼓、譜子以及佛曲等。」(陳1952：2)

廖漢和在《廖漢和粵曲教程》中說：「粵曲的唱腔大致可分成下列八類體系：一梆黃體系、二歌謠體系、三念白體系、四牌子體系、五小曲雜曲體系、六廣東音樂體系、七西洋歌曲體系、八鑼鼓體系。」(廖1990：6)

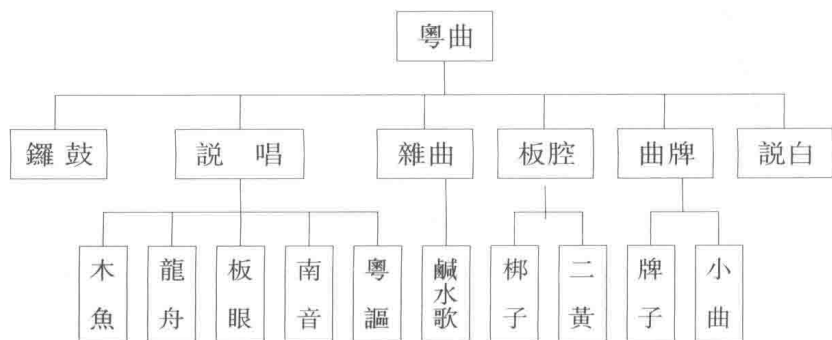
以上各家對粵曲的音樂分類有不同的看法：榮鴻曾分三個

部分、《中國音樂詞典》分七個類別、廖漢和分八類體系，陳卓聲分九個類別，但這只是歸類組合不同而已。綜合來說，粵曲的組成部分有梆子、二黃、牌子、說白、鑼鼓、南音、龍舟、木魚、板眼、粵謳、鹹水歌、佛曲、近代西洋歌曲、廣東譜子等(圖1-1)。

自清末至今，歌壇茶座的興衰大致與粵劇的盛衰相連，兩者的關係是唇齒相依的。

社團及歌壇粵曲雖與粵劇中的粵曲有很多地方相同，但亦有不少相異之處，例如社團及歌壇粵曲的說白比較少，粵劇中的粵曲則說白較多；另外因毋需與演員動作配合，社團及歌壇擊樂手所打的鑼鼓亦沒有粵劇的那麼長；再者因為粵劇演出場地面積較大，擊樂手打戲場的鑼鼓必定要比打社團的鑼鼓聲量要大很多，以便全場觀眾都能聽到。對演出者來說，粵劇演員需要在唱腔、化妝、身段、功架、衣飾、做手、音樂、布景等方面互相配合，才能演出完滿，唱腔只是其中一項。相對來說，社團及歌壇粵曲演唱者便沒有那麼大的壓力；他或她只需把曲唱好，與樂師們合拍便行。對樂手來說，特別是掌板，在舞臺伴奏粵劇時要對臺上演員的動作格外留神，並以鑼鼓配合隨時會有變動的做手及身段；但社團伴奏粵曲的樂手一般只需注意曲子的旋律及節奏。

圖1-1 粵曲構成的要素



粵曲的音樂

表演的形式

演唱粵曲的腔喉類別很多，早期粵劇及粵曲的角色分為十大行當：末（公腳）、淨（二花面）、正生、旦（正旦、青衣、花旦）、丑（男丑、女丑）、外（大花面）、小（小生、小武）、貼（貼旦）、夫（夫旦）及雜（謝、莫1993：296）。唱喉（即發聲方法）則分小武喉、武生喉、老生喉、旦喉及小生喉五種。

粵曲中所謂「腔」與「喉」有不同之處，廖漢和在「粵曲的不同唱腔」一文中說：「喉就是嗓音區別，猶如聲樂的女高音、男中音及男低音等。現時所謂平喉，原本該分為平腔、肉帶左及合調……腔則是調性及調式，猶如聲樂的大調與小調。例如梆子腔、二黃腔、反線腔、梅花腔等。……現時曲藝界一般稱的腔，已非指腔調而言，而是指某一位成名演唱者之唱法和運腔。如紅線女的女腔、新馬師曾的新馬腔等。」（廖1993：28）

師娘時期（約1860—1920年），師娘們唱的粵曲多以「班本」為主，如八大曲等；因此粵曲唱腔便要分十大行當。女伶時期以後（約1920—1940年），演唱者只以大、子、平、生四喉為主。後來因撰曲者所撰的曲本以平、子、大喉為主，而大喉曲目亦逐漸式微，故戰後的粵曲唱腔便以平、子喉為主流，只有小部分演唱者習大喉。近年香港才有粵曲老師提倡復用十大行當唱法。

演唱組合形式自女伶時期始便以獨唱或平子喉對唱為主，甚少多行當式的合唱。拍和樂隊方面，人數少者四、五人，多者可至十一、二人。

三十年代開始粵劇戲班精簡架構以便經營，十大行當蛻變