

景觀

從「非物質文化遺產」到 粵劇的音樂角度

• 余少華

二十一世紀隨着2008年北京奧運、2010年廣州亞運和上海世博，以及2011年初胡錦濤國事訪問美國，中國在世界的政經地位已舉世矚目，「大國崛起」已成事實。但財雄勢大的中國，在文化方面並未如其經濟外交之成功。2000年高行健獲諾貝爾文學獎，其著作《靈山》雖在世紀之交於深圳火車站沿路黑市兜售甚至擺賣，然於中國政府而言，礙於面子，不滿雖未達對劉曉波獲諾貝爾和平獎之強，亦不免作了些如「諾貝爾獎評獎委員會給他頒獎有政治目的」等微言。

近年中國傳統音樂文化如崑曲(2001)、古琴(2003)與粵劇(2009)，維吾爾木卡姆(2005)與蒙古長調(2005)，已先後被聯合國教科文組織(UNESCO)列入人類「非物質文化遺產」(官譯)(Intangible Cultural Heritage, ICH)。2008年奧運，舉國上下傾情演出，光是人力、物力、資源及經濟上的付出肯定已「超英趕美」，絕不比清代的「萬壽慶典」遜色。中華人民共和國繼1949年毛澤東在天安門上「一唱雄雞天下白」後，經過了反右、大躍進、文化大革命、「六四」、「沙士」(SARS)、

四川地震等種種折騰後，再令世人另眼相看，又一次「站起來了」！

在奧運、世博及胡錦濤國事訪美等風光輝煌的同時，立孔子像於天安門，又在全世界各大城市積極設立孔子學院達三百餘所，中國實不讓歌德學院(Goethe Institute)及法國文化協會(Alliance Française)專美。然孔子所代表的「儒家」或其「封建」理念真的是中國當今的共同價值嗎？儒家有「聞樂知政」或「樂與政通」的說法，下面就中國粵劇被列入ICH作出發點，展開討論。



刀郎藝人彈奏刀郎熱瓦甫，演唱刀郎木卡姆。(郭欣欣攝)

一 粵劇入「世遺」

2009年10月4日，粵劇被UNESCO列為「人類口述和非物質遺產代表作」。兩日後，香港再揚名國際，前香港中文大學校長高錕教授因光纖的發明榮獲諾貝爾物理學獎，港人自然雀躍自豪。但與香港粵劇界一樣，對這些遲來的承認，我們唏噓之餘亦不免問道：享受光纖應用的成果多年，要等到世界諾貝爾獎的肯定，才知道高錕教授的貢獻嗎？相信在高錕問甚麼是光纖的同時，亦有港人在問甚麼是「粵劇」？

粵劇列入世界遺產（「世遺」），國人一則以喜，一則以悲！喜者是香港的本土戲曲藝術——粵劇終有機會出頭了！自中國的崑曲與古琴等入「世遺」以來，中國各地相繼為傳統藝術成立申遺辦公室，爭取被列入聯合國「世遺」的行列，因為若然「入遺」成功，便可「文化搭台，經濟唱戲」，商機處處，等着吃這大茶飯的人可多着呢！悲者是中國人的「好東西」，往往要出口轉內銷，方為國人所重視！

粵劇入「世遺」以來，我們的年青人可有下載過一兩首粵曲來欣賞一番？更不用說買粵劇的CD或卡式帶，因為這些真的已成了「文化遺產」！科技日新月異，加上香港高地價帶來的天價租金，毫不留情地把上半世紀的文化傳統吞噬，影音店不再把CD上架的日子已差不多來臨，留聲機、卡式機、VHS、LD、MD均已入博物館，粵劇一直被潮流文化及傳媒邊緣化、「耆英化」，已是鐵一般的事實。所以「粵劇成為世遺」是實至名歸的，因為它確實是「被世界遺忘」，尤其是被我們自己遺忘！

早在聯合國倡導ICH之前，日本在1960年代已意識到西方文化在東亞的流行，其排山倒海之勢，或會殃及傳統文化，因而推行了保育傳統演藝文化政策，其漢字即「重要無形文化財」（じゅうようむけいぶんかざい）。遲至1997年，UNESCO方參考日本的經驗，在非西方世界主權ICH的玩意。

此後，韓國向聯合國提出端午節、盪鞦韆是他們的文化傳統，甚至史書上明載從中國傳去的雅樂（A'ak）也是他們的文化傳統。不久的將來，日本與南韓，或會聯同台灣、越南，向聯合國提出正體漢字是他們的「無形文化財」也說不定，反正中國早已不用了！

筆者認為在文化上，「大國崛起」的指標比較簡單直接，就是假如西歐國家把它們的《聖經》、歌劇、交響樂、向聯合國申請列入「世遺」、英國把它們的Beatles, Rolling Stone, Associated Board of Royal School of Music和Royal Ballet與美國把它們的Michael Jackson, Madonna, jazz, rock and roll, Broadway shows, hip hop和rap爭相申請入「世遺」時，而中國屹然不動，全不理會，那時便真正的「崛起」！

比較接近“Intangible Cultural Heritage”原意的並非今日中央及香港特區政府所用的「非物質文化遺產」，而是「非實物文化傳統」^①。官方將“intangible”的無形、不可觸及、不可量度、不可量化的文化，亦即口傳心授的技藝，翻譯成可量化的「物質」；將要承傳的“cultural heritage”文化傳統，包括其有關思想及美學，翻譯成可意會為「產業」或「創意工業」的「遺產」。選「物質」及「遺產」而棄「文化傳

統」，正正反映出當權者對文化傳統的功利定位，其中並無文化考慮。

曾在香港及北京舉行過有關的會議，筆者和與會的學者專家意見一致，即認為ICH不應該用目前的譯名；我們亦提出過改用「非實物文化傳統」或「無形文化傳統」等詞^②，但官員均以中央經已決定，無謂多生枝節，以免浪費人力及公帑為理由，給「河蟹」（和諧）掉了。反正「是物質」也好、「非物質」也好，甚至是「是非物質」又如何？其實入了「世遺」的文化傳統，定變得更「物質」，也只有如此，當官的才懂得處理^③。既然用這個譯名不會妨礙社會和諧穩定，叫「遺產」便「遺產」好了！反正香港特區政府已於2006年廢除了「遺產稅」，未知是否有遠見若此？

粵劇遺下甚麼文化給我們？我們又遺忘了上一代留給我們的甚麼文化？是世間遺忘了粵劇？還是香港人遺忘了自己？粵劇已入「世遺」，但實際上我們生活如舊，除了修課的需要或陪伴長輩之外，對於大多數年輕一代而言，粵劇還是「他者文化」。

在已頗西化的現代社會中，大多數人已接受了西方的習慣及標準，用之去認識粵劇亦是沒有辦法中的辦法。問題是傳統中國音樂的操作習慣和美學與西方大有出入。更複雜的是，目前的中國音樂，包括粵劇，在很大程度上已混雜了西方音樂的觀念及其語言。故評定好壞實甚難，用中國的標準，懂的人不多；用西方的標準，則風馬牛不相及，但這卻是一般人「本能的」做法。

必須承認的是，我們今日對中國音樂的認識，已遠遠落後於對西方音

樂的理解。中、港、台兩岸三地在這方面沒有太大的分別，基本上對傳統中國音樂是頗為負面或漠不關心的。毛澤東在1956年〈同音樂工作者的談話〉中說：「……但是軍樂隊總不能用噴吶、胡琴，這等於我們穿軍裝，還是穿現在這種樣式的，總不能把那種胸前背後寫着勇字的褂子穿起。」^④這種近代中國人對傳統中國音樂的典型看法，主要並非來自音樂本身，而是這些音樂所帶出的落後、封建與不科學的聯想，事實上這亦是出於對傳統音樂的無知及對西方音樂的一知半解。把孔子從「批林批孔」的墓地挖出來，並將其聽話、愚忠等扭曲觀念，強加諸年輕一代，徒令他們對中國傳統文化產生疏離及反感^⑤。

省、港、澳以三地共有的粵劇一起申請入「世遺」，這自然政治正確，但卻是地方文化自毀之舉。省港兩地自1949年分隔後，粵劇題材、音樂語言及風格，涇渭愈見分明。若強與國內一體化，是要對地方特色作出犧牲的。

二 粵劇的音樂角度

要正確認識香港粵劇的音樂，先得放下在我們接收系統中早已根深蒂固的西方觀念及聽樂習慣。首先，西方的「作曲家」(composer)觀念基本上不適用於粵劇的唱腔設計、小曲創作及既有音樂(包括鑼鼓點)的運用^⑥。就以家喻戶曉的《帝女花》(1957)為例，雖然其中的創作及新編的音樂不少，但全劇主要的音樂仍然是一些既定的音樂程式。換言之，粵劇是把大

量音樂程式及一些新創調子，恰當地選取並連結成為一齣綜合歌、舞、樂表演的「廣東大戲」。劇作家與負責設計音樂的師傅有點像中醫師及中藥店配藥師的工作關係。鄭重聲明，此絕無貶意，選取及配對流暢妥貼實為粵劇精要所在，不少傳統中國音樂亦是。除了演員的唱功及功架外，另一個欣賞粵劇的角度是看所選用的音樂是否恰當貼切，各樂段及唱段的連接是否流暢及有說服力，是否連戲，於劇情的推展是否有效⑦。

傳統戲曲在創作上不少有關音樂方面的決定，都是落在編劇者身上的。例如《帝女花》〈庵遇〉中小曲【雪中燕】之後的一段「反線二王」（念國亡、父崩、母縊、妹夭、弟離，剩我……），在唐滌生劇本中原為口白，在1960年灌唱片時，編劇家葉紹德將之改為「反線二王」。把說白改為唱段當然是音樂上的「創作」。除了撰寫唱詞對白外，劇作家亦負責決定為每場戲選取適當的音樂。所以唐滌生不單創作了《帝女花》的劇本，還為劇中的說白及唱詞選取切合的音樂及板式。這是西方劇作家不會介入的「音樂創作」領域⑧。

（一）粵劇中的唱白

粵劇是把粵語本身的內在聲音元素：語音、聲調、語氣、咬字、節奏、抑揚頓挫，以及唱詞本身的相對

音高（旋律），用音樂的方法勾畫出來。在說白與唱曲兩個貌似對立的概念中，包容了品類繁多的唱唸形式⑨。其中唱中有唸，白中有唱。粵劇中的讀、唸、吟、誦、咒、數、喝、罵、鬧、呼、叫、哭、泣、嘯、詠、唱、歌、曲等全派上用場。表1第一行左與右的兩個極端，以粵劇中的說白與唱曲為相對的指標。第二行則從左至右，以語言的角度，從讀到唸，再從唸到吟……逐漸遞增其音樂性，至接近今普遍所了解的歌。第三行則表示粵劇所用唱之類別，亦自左起，從白到口古，再從口古到白欖，以其漸進的音樂性排至右端的小曲，意圖顯示粵語與粵劇音樂語言的緊密對應關係。

（二）粵劇的用譜與否

粵劇的劇本基本上不記工尺（用北音唸「工車」，即近世中國樂譜），僅記唱詞及說白⑩。一般梆簧唱段並無定譜，旋律由唱者依字行腔，按既定的程式產生出來，是「先詞後曲」的做法。唱者所唱旋律必須與唱詞配合，使聽眾清楚準確地聽到歌詞，即所謂「露字」。而屬小曲（譜子）及曲牌系統的音樂則相對地穩定，即用既定的旋律填詞，是「先曲後詞」，但其旋律亦非絕對固定⑪。若原譜的旋律與唱詞的字音不協調，撰曲者或唱者是會改動音高去遷就唱詞的。

表1 粵劇中的唱白關係

白	—————→	曲
讀	——→ 唸 → 吟 → 誦 → 詠 → 唱 → 歌	-----
白	→ 口古 → 白欖 → 詩白	————→ 滾花 → 木魚 → 南音 → 梆簧 → 曲牌 → 小曲

(三) 戲棚官話與中州音

1930年代前，廣東大戲並非用粵語演出，而是用中州音——一種至今京劇、崑曲及其他中國地方戲曲仍沿用的舞台語言（韻白，亦即官話）。「古腔粵曲」仍用這套發音。例如《帝女花》中，當長平公主吩咐宮人傳世顯：「內侍臣，與哀家傳！」後四字是廣東大戲的「舞台官話」。今日仍保留的官話如「下去（耍趣）！當真？果然？」等已成為粵劇的特色。京劇及崑曲中的重要角色，如帝王將相或才子佳人等用韻白；店小二、兵丁或獄卒等角色，在京劇則說京白（北京話）；崑曲中的丑角插科打諢時會用蘇白（蘇州方言）。而這些官話的唸法，有其一套既定的音高及節奏規律，這就是傳統！其音樂性及戲劇性很強，例如「苦啊……」和「可怒也！」等叫板，不用官話就達不到預定的戲曲效果。經過長期的粵化，粵劇所用的官話已與京劇、崑曲所用的韻白有所距離，當中夾雜了粵音。中國戲曲豐富多姿的說白音樂成份甚高，不能以其非唱而拒諸音樂門外^②。

(四) 粵劇的音樂全是「齊奏」嗎？

粵劇某些板式拍和的追腔（模仿前句唱腔），並不是把唱者的旋律機械性地重複便了事。例如滾花（梆簧的一種）便是當唱者開始時，伴奏不奏，讓唱者先唱大部分曲詞，僅在句中或句尾加入。有時唱者未唱完，拍和已開始模仿，形成了短暫的複調（polyphonic）效果。所以粵劇的拍和，實非如一般的理解是「齊奏」。但

以西方音樂的術語來說，滾花基本上是單聲部，拍和對唱者的模仿，則時有短暫複調的肌理（texture）。

滾花多用於開場、宣告、簡介劇情、連接前面的戲，或預告後面的情節及收場總結。其敘事精練流暢，鋪陳劇情具節奏性，在音樂上是界乎說白、朗誦與唱詠之間的一種表達形式，在粵劇中的應用十分廣泛。它是沒有定譜的，但旋律的收音則必定要按上下句既定的高音去結束。其他字則由唱者按照唱詞文字本身的粵語相對音高，以粵劇的習慣行腔方式唱詠出來，效果接近日常說話的朗讀，這方面有點類似意大利歌劇中的宣敘調（recitativo），但於每句句尾有拉腔（拉長其旋律）。因為不同唱者的滾花旋律與節奏會有所出入，拍和樂師的即場反應便十分重要，他們必須具備很高的聽音能力（aural skill），就是記了譜也來不及看。

(五) 小曲

小曲一般指較短的「既定旋律」，器樂曲如【平湖秋月】，或歌曲如【荷花香】、【絲絲淚】等。但小曲亦同時包含了填詞的概念。所填的旋律，亦不乏頗長的器樂曲如【昭君怨】、【春江花月夜】，或舊有唱段的「大調」如【秋江哭別】等。亦有如【雪中燕】者，是特別為《帝女花》而新創作的旋律。不少粵曲或粵劇的唱段是因為這些悅耳動聽的小曲而流行起來的。而新小曲又可以填上新的唱詞，被運用在其他粵曲中。舊譜填詞在西方是不納入「原創音樂」範疇的，但中國歷代文人曲家卻着力於此。如前所述，依曲填

詞的旋律亦非一成不變，而是按唱詞音韻而定。由於漢語是有聲調的語言，故導致其音樂，尤其聲樂，不得不以此為評審標準。簡單地以西方的創作標準去衡量粵劇音樂是徒勞無功的。

三 《帝女花》音樂中的死亡意象

《帝女花》基本上是一個死兩次的故事：〈香劫〉及〈香夭〉。前者死不成；後者死得凄美。故僅是音樂及唱腔中的死亡意象已值得學者深入研究。以〈香劫〉為例，長平公主拈筆修表，一



2010年於香港演《帝女花·香夭》。(金佐寧攝)

路寫一路唱的【陰告】（復拜跪，徽妮情漸老……），其音調、分句，與粵樂譜子及梆簧相去甚遠，是較古老的曲牌。伴奏主要是雙笛，整段音樂赫然就是廣東殯儀音樂，用於長平拜祭崇禎，戲裏戲外皆絕配。這是生活上的民間通識，廣東人若有齋醮、喪殯儀式經驗，一聽到那兩支笛及相間的鑼鼓便會意。雙笛有時齊奏，但大部分時間是有先有後，有高有低，時合時分。兩者在同音區或相隔八度時，亦非完全是西方所指的「齊奏」關係，這種「殯儀音樂肌理」，卻是地道的廣東特色。看不起中國傳統音樂的人最常用的藉口是「中國音樂落後，因為都是齊奏」。若細聽這段【陰告】，便知其謬。

四 結語

篇幅所限，本文僅簡單討論了粵劇中較顯著的音樂特色，以說明其運作及美學，與今日世人較熟識之西方音樂是兩個截然不同的操作及美學系統。當今是一個人們缺乏安全感、對自己的歷史文化欠缺信心的年代。我們的心中只有西方的標準；不斷冀盼的是西方的承認。追求列入ICH即上佳例子。自晚清、民國以至中華人民共和國成立以來，政府與人民所追求的，基本上是抵抗外敵、溫飽及經濟富足。至於文化，離國人珍惜及關心傳統演藝如粵劇的日子還遠。在「維穩」、「和諧」與統戰的大政策下，中國及香港特區政府投放在粵劇的資源或會增多，但要國人及港人重視粵劇，相信絕不容易，因為我們努力尋

求的，是西方的承認，而非粵劇本身的承傳與發展及其在中國文化中的意義。

註釋

① 更深入的討論參見鄭培凱主編：《口傳心授與文化傳承——非物質文化遺產：文獻、現狀與討論》（桂林：廣西師範大學出版社，2006）。

② 在中國民俗學會學苑出版社主辦的「文化傳統與民間信仰——第二屆海峽兩岸民間文化學術論壇」上，筆者發表了〈世紀初香港民間傳統音樂綜覽與管窺〉一文（北京，2009年9月）。2008年筆者出任香港特區政府民政局非物質文化遺產諮詢委員會成員，2011年始任該委員會主席。

③ 進一步的討論，可參見陳雲：《終極評論，快樂抗爭》（香港：花千樹出版有限公司，2010），頁61-67；鄭培凱：〈崑曲青春化與商品化的困境〉，《書城》，2008年第5期，頁12-17。

④ 毛澤東：《同音樂工作者的談話》（北京：人民出版社，1979），頁3。相反的意見，參見余少華：〈現代化不是要向西方一面倒〉，《戲曲品味》，2009年第107期，頁69-71。相關的討論，參見鄭依依：〈粵劇申遺成功：地方特色需專業化〉，《明報》，2009年10月8日。

⑤ 有關此近日討論，可參見Kate Merkel-Hess and Jeffrey Wasserstrom, "The Many Chinas: The Notion of a Culturally Homogeneous, Confucian Middle Kingdom is Nonsense", *Time*, 24 January 2011, 52；邱波、邱玉田：〈尊孔有礙社會進步〉，《信報》，2011年1月23日。

⑥ 宋代姜白石在他的自度曲中的「創作」，已接近西方的作曲家，不過他僅創作了曲調，例如在《過垂虹》中他自言「小紅低唱我吹簫」，但未見這些詞的簫譜，相信亦未曾記下。

⑦ 參見余少華：〈中國音樂——連接的藝術〉，載劉靖之主編：《中國

音樂美學研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995），頁63-81。

⑧ 有關此點之深入討論，參見余少華：〈《帝女花》的音樂〉，載盧瑋鑾主編：《辛苦種成花錦繡：品味唐滌生〈帝女花〉》（香港：三聯書店，2009），頁210-49。

⑨ 榮鴻曾把各種粵劇的唱白形式分為“speech types”及“aria types”。參見Bell Yung, *Cantonese Opera: Performance as Creative Process* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 57-81。國內較有代表性的專著，參見陳卓瑩著，陳仲琰修訂：《陳卓瑩粵曲寫唱研究》，國際增訂版（香港：懿津出版企劃有限公司，2010）。

⑩ 1957年仙鳳鳴劇團的舞台演出本及1960年娛樂唱片公司出版的唱片《帝女花》劇本，某些唱段是附上工尺的。例如著名的【秋江哭別】及【妝台秋思】，因為是當年傳統粵劇所沒有的新唱段，就是內行的樂師在《帝女花》首演時亦需看譜。

⑪ 有學者把小曲譯為“fixed tune”，參見Bell Yung, *Cantonese Opera*, 128-37，似未考慮到小曲的旋律並非一成不變，為了要「露字」亦會作出相應改動這一點，曲牌與小曲實非「固定的調子」。詳參Yu Siu Wah, "Creativity in Musical Adaptation: A Hakka Zither Melody in a Cantonese Opera", in *Themes and Variations: Writings on Music in Honor of Rulan Chao Pian*, ed. Bell Yung and Joseph S. C. Lam (Cambridge, MA: Dept. of Music, Harvard University; Hong Kong: Institute of Chinese Studies, Chinese University of Hong Kong, 1994), 111-44；余少華：〈中國音樂〉，頁63-81。

⑫ 詳見余少華：〈從《朱買臣休妻》看崑曲音樂伴奏〉，載雷競璇編：《崑劇朱買臣休妻——張繼青姚繼焜演出版本》（香港：牛津大學出版社，2007），頁179-95。