

## 香港粵劇發展的契機

踏入廿一世紀，有部分香港人已不再視觀賞粵劇為主要的娛樂選擇。然而，香港粵劇的歷史、文化、藝術及經濟價值是毋庸置疑的。筆者希望透過此文，簡單介紹香港粵劇發展的歷史，然後用市場學的 4P (Product, Place, Promotion & Price) 角度出發，令讀者相信，只要策略得宜，香港粵劇發展的前景仍然非常光明。

### 粵劇發展的歷史

粵劇的起源可追溯至明朝嘉靖年間。雖然研究人員尚未能百分百證實粵劇初起已有戲船，但在歷史的文獻記載中，粵劇班經常在珠江三角洲內河及蘇浙一帶坐船演出，而這些船又被稱之為「戲船」（陳超平 2008，頁 57）。至於「紅船」何時出現，按陳超平的分析，「紅船的出現開始於清代後期，也就是 1850 年至 1880 年之間」（參考同上，頁 58）。最初的粵劇主要分為神功戲和提綱戲：神功戲指在神誕酬神的演出，提綱戲則指沒有完整劇本的戲目；兩者可以同台但不會於同時段演出，例如：正本演例戲，天光戲演提綱戲。神功戲多在落鄉（或稱「下鄉」）演出，鄉民和村民均十分期待「紅船」的來臨。根據陳守仁（1988）在〈香港之神功粵劇〉一文的記載：「神功戲通常在由竹枝和鐵片搭建而成的臨時戲棚內上演。雖然傳統中國宗教信仰在香港市區及鄉村地區均有很深的影響力，但由於建築戲棚需要廣大空間，所以神功戲大多在鄉村舉行，遂有『落鄉戲』之別名。」

值得補充的是，陳守仁研究香港神功戲，所說只涉香港；內地不少鄉鎮設有固定舞台，佛山萬福台便是一例。而提綱戲只有故事大綱、老倌角色的大概定位和出場、入場的時間表，演出者往往講求臨場變通。另外粵劇出現旺淡季，淡季時需「開水」，即沒有神功戲演，演員需另覓地方進行表演。加上鄉鎮治安差之故，不少戲班留在省城演出，紅船演出便逐漸被淘汰。

一直以來，香港粵劇的題材很生活化，加上每位老倌都有很大的自由發揮空間，令香港的粵劇可以保留其特色。在 20 世紀 20 年代初前，紅船演出仍是舉足輕重。但從 20 年代至 30 年代期間，香港粵劇發展出現了第一次重大的變化，那便是省港戲班的崛起；而這些省城戲班多從陸路來港。黎鍵在《第十四屆亞洲藝術節講座》有如下的分析：「…從香港開埠以來到二十年代[，]那時廣東粵劇

還沒有所謂的『香港大班』，還只是紅船時期，主要的演出都在廣州或廣州附近的鄉鎮，當然還有其他府縣或下四府的『過山班』等。香港則只有『八音班』或『大八音』，廣東粵劇以廣州為基地，也有到香港來演出。[到了]二十年代到三十年代，那時『省港大班』崛起，之前的香港粵劇主要是到廣州的吉慶公所或八和會館去買戲到來演出。到了省港班興起後，這些粵劇大班便常川流往返省港，輪迴演出。實際上廣東粵劇大戲經已兼有兩個基地。一個是廣州，一個是香港。甚至到了後期，廣州粵劇還有逐漸靠近香港的趨勢。其實，當時的粵劇已愈來愈走向獨立經營的模式，其運作經已十分商業化(黎 1992，頁 64)。」

30 年代始，香港粵劇漸漸滲入京劇和崑劇的風格：水袖、京鑼鼓、北派等，令粵劇集國家的精華，形成大統，優化了整個粵劇系統。到了 20 世紀 40 年代初，曾接受過西方教育的名伶，如薛覺先、馬司曾等，進一步加強粵劇的話劇元素（注：清末志士班已用話劇形式演粵劇宣傳革命思想），布景的使用亦開始普及化（注：廣州全女班最早用立體佈景）。同時，粵劇開始有劇本、音樂池、舞台的運作規律等。50 年初，中國內地的政局動盪，不少精英紛紛南下來香港（注：新中國成立至 1957 年，廣州粵劇發展蓬勃，很多香港粵劇演員也回廣州發展），為本地帶來大批資金和人才，粵劇發展更為百花齊放，戲院開始成形，也有了劇本，奠定了香港粵劇發展的基礎。然而，在 60 年代至 70 年代，戲院不租場給戲班，戲班只好在球場搭棚演戲。行內多認為這段時期是香港戲班的冰河時期。到了 80 年代初，娛樂節目日漸多元化，入戲院觀賞粵劇不再是大部分人的首選。李少琼和潘穎蕾(2008，頁 365)指出，「電影、話劇、電視等現代娛樂手段的興起和蓬勃發展，對粵劇來說無疑是雪上加霜，它們吸引一大批粵劇觀眾改投其麾下，從而大大地分薄了粵劇的觀眾市場。」

不過，在業界齊心協力挽救粵劇界下，本地粵劇聽眾的數目於 80 年代中開始漸見穩定。在這段時期，上演粵劇的戲院遍及香港島和九龍半島，包括香港島的太平戲院、高昇戲院和中央戲院等，以及九龍半島的北河戲院、東樂戲院及普慶戲院等。連帶戲院附近的食肆和店舖也受益匪淺。不過，按劉艾文(1999，頁 6)的記載：「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。」

無論如何，繼續優化粵劇產品是大勢所趨，筆者以下會用市場學的 4P 理論來解釋如何具體地實踐。

### 以市場學的 4P 角度來看粵劇管理

市場學的 4P 理論，講求 Product (產品)、Place (場地)、Promotion (推廣)及 Price (價格)要互相配合，才能挽留傳統的和吸引新的消費者。香港粵劇發展同樣可以運用這個原理，現說明如下。

#### Product (產品)

首先是 Product (產品)。粵劇這項產品並沒有生命週期(life cycle)，因為戲曲都是歷久常新，越聽越有「韻味」。香港粵劇被譽為保存得最定整的粵劇風格。(注：所指是三十年代薛馬爭雄後的粵劇風格，之前的已經保留不多。)香港政府亦注意到粵劇發展的重要性。它在 2003 年開始籌劃向聯合國申請，把粵劇列入為世界文化遺產。

在 2009 年 10 月 2 日，聯合國教育、科學及文化組織正式把粵劇列入《人類非物質文化遺產代表作名錄》。同時，粵劇亦成為了香港首項世界非物質文化遺產。這不但可以提高市民對粵劇的認識，更有助保存香港本土文化的特色，防止有關文化遺產失傳。

不過，粵劇亦須進行優化，滿足傳統觀眾希望看到高水平和足本演出及吸引年青一輩入場觀看。著名的傳統劇目，如六、七十年代的《無情寶劍有情天》、《白兔會》等等，基本上達 3 小時以上。雖然傳統觀眾已經習以為常，但對年青一輩來說可能稍為嫌長。蘇翁在電台節目《藝海繽紛之香港粵劇》特輯之〈九十年代香港粵劇面面觀〉曾提及：「香港是個很西化的社會，粵劇要與許多表演媒介競爭。不過現時的香港粵劇已和過去的粵劇很不相同，粵劇是默默地在進步。粵劇自有其本身的傳統，『萬變不離其宗』，不過形式上卻可以變，並且要跟『潮流』變，要令觀眾看粵劇不會感到『古老』(阮等 1991，頁 214)。」

另外，目前粵劇劇本的數目仍然偏少，寫劇本難度很大，創作人要懂音樂、中國歷史、填詞甚至作詩。故此，優化傳統劇目及發展新的劇本同樣重要。粵劇迷對《帝女花》、《紫釵記》等四大名劇已是倒背如流。業界考慮未來由新劇，如容易上口的，有喜劇元素的，或普及的劇目着手吸引新觀眾，循序漸進地引

領他們去欣賞足本的傳統劇目。簡言之，粵劇的市場大趨勢不能被忽視，但優化過程要交回業界去做。

要令粵劇行業歷久不衰，培育新秀可謂非常關鍵。粵劇發展基金推行「香港梨園新秀粵劇團」計劃，資助了「香港青苗粵劇團」(青苗)。(青苗)受資助已達 4 年，資助計劃的目的包括培育本地年青專業粵劇接班人，提供培訓及演出的機會以提升水平，延續粵劇發展。事實上，不少新秀嶄露頭角，如宋洪波、藍天佑、鄭雅琪、黎耀威等。除了演出傳統劇目之外，計劃亦鼓勵實驗創新的製作，從而開拓新觀眾群。還有，給予新秀規律性的訓練及演出「踏台板」的機會。所謂「台上一分鐘，台下十年功」，新秀須經過多番琢磨，才可成為中流砥柱。希望最終能夠做到百花齊放，推動多元的粵劇發展。

另外，筆者認為，要培育新秀和推動多元的粵劇發展，學校扮演着非常重要的角色。具體而言，就是粵劇發展與教育系統掛鉤。如果沒有吸引莘莘學子加入粵劇訓練，就沒有可能在未來製作出好的粵劇「產品」。梁森兒在〈香港兒童粵劇初探〉一文曾指出：「如果能從中小學生中著手，當會有更長遠的延續，使粵劇藝術年青化及深入年青一輩的階層。最多機會接觸學生是校內的老師。教育統籌局(以下簡稱教統局)曾在教師層面中作多次的推介及設立粵劇／粵曲工作坊，這些都是開展的另一推廣途徑。 [...] 在剛起步的校內試教階段(如用推廣較貼切)，還是以認識、學習或欣賞的角度去推介粵劇藝術，會更見成效。如果要老師及學生達致專業化的水平，當然需要很多資源去邀請專業戲曲導師任教、配合完整發展計劃及要預期較長時間才達到目標。而近年由香港學校音樂及朗誦協會籌辦每年一度的『香港學校粵曲推廣計劃(粵曲歌唱比賽)』也吸引不少大專、中小學學生參加，對粵劇／粵曲有一定程度的推廣發展。」

#### Place (場地)

要宏揚香港的粵劇文化，各界務必要解決粵劇演出場地不足導致場地價格昂貴的問題。就此，政府推出了「場地伙伴計劃」，希望鼓勵場地與演藝團體／機構建立伙伴關係，從而提升場地及伙伴團體的藝術形象和特色、擴大觀眾層面、充分善用現有設施、制訂適當的市場策略、促進尋求企業／私人贊助等，從而協助業界發展。政府亦積極發展及推廣新界的粵劇演出場地，如屯門劇院、元朗劇院、葵青劇院等。如果粵劇在元朗劇院上演，觀眾可乘搭專用巴士去劇院，省回不少時間。筆者認為業界和政府未來可考慮攜手合作，加強運用新界的演出場地，令香港各區的人士也有機會方便地欣賞粵劇。

另外，政府於 2012 年 7 月啟用有 300 座位的油麻地戲院。油麻地戲院被譽為新秀的搖籃，令新秀有場地去有系統地實踐學會的技能。還有，政府正興建高山劇場新翼(內設一個 600 座位的中型劇院，預期工程於 2013 年下半年完成)和西九文化區戲曲中心(內設 1,200 座位的戲曲劇院、400 座位的小劇場和可容納 280 人的茶館及茶室)。筆者認為，最近或未來落成的場地，在使用規則上可有更彈性的處理，如完善優先租用場地措施，令粵劇業界得到更好的照料。

同樣重要的是，如果未來粵劇能在伊利沙伯體育館有系統地上演(目前只有改編新劇《代代紐紋柴》曾在此館上演，但《代代紐紋柴》戲曲身段不多，若演傳統粵劇，聽眾適宜以仰視或平視看演出，演員才不會被看得「矮化」)，才能夠真正做地善用香港的場地設施去推廣粵劇，達到片地開花的效果。

### Promotion (推廣)

傳統上，香港粵劇主要透過報章雜誌、電視、電台、海報等大眾傳播媒介去宣傳。隨着科技的進步，業界可以善用 Facebook、新浪微博、Roadshow、YouTube、Twitter、WeChat、QQ 等，主動向市場進攻，活化粵劇的產品。加強宣傳康文署主辦有關粵劇的藝術節、中國戲曲節，邀請優秀的內地和香港的劇團或粵劇單位進行不同規模的研討會，舉辦粵劇日，社區粵劇的巡禮，加強宣傳西九文化區戲曲中心等，亦是推廣香港粵劇的可行方法。另外，業界可加強與北京、上海甚至世界各地的歌劇院聯網，互相宣傳、互助互利。不少遊客到巴黎看歌劇或音樂劇，到北京看京劇等等。我們希望令世界各地遊客意識到，來香港看粵劇是一種享受。筆者期望政府可以透過拓展藝術及文化旅遊，將粵劇發展成像意大利歌劇一樣，是訪港旅客必會觀賞的演出活動。

業界也可以開拓海外市場。幾年前陳寶珠演出《劍雪浮生》，很多星馬戲迷專誠坐飛機來港欣賞，可是系統還未完善。業界須讓外國觀眾以信用卡、銀聯、易辦事(EPS)等訂購城市電腦售票網門票。另外，我們需吸引外國及內地，如廣州和深圳等的傳媒來港採訪有關粵劇的消息。吸引外國及內地「買節目」的主辦商來港，定期邀請他們來港觀賞粵劇和聽講座，亦是可行的推廣方法。現時，業界與旅遊業緊密合作，而油麻地戲院就成為了旅遊專場。政府應該幫助業界開拓海外市場，吸納海外的觀眾群，以及把香港製造的節目售往海外。

保留及承傳香港的粵劇文化同樣重要。透過攝錄老倌的演出精粹，或把他們的演出心訣紀錄成文獻，業界可以把具有價值的事物加以保留及發揚，以流傳給下一代。就此，李少琼和潘穎蕾(2008，頁 372)進一步解釋如下：「對於已經明

確內容的表演技藝，接下來要做的，就是把它們記錄保存下來。目前，最直觀、最完整的記錄手段是指錄。本文作者[李少琼和潘穎蕾]認為，拍錄粵劇傳統表演技藝，應盡量接近原貌，不應隨意進行加工；若確有必要加工，也應該不改變該技藝本身特點的基礎上進行。因此，只有越接近原貌地保留下來，才越能客觀地反映出表演技藝的內容、特點，從而更有利於進一步的分析、研究。」

業界已有一些成功的例子，如香港中文大學出版的《粵劇六十年》(重印)；香港八和會館出版的《八和粵劇藝人口述歷史叢書》(一)及(二)，主要內容是由資深粵劇工作者李奇峰先生、羅家英先生及新劍郎先生擔任訪問者，共訪問了約 20 位資深粵劇人士；《新艷陽傳奇》，記錄了粵劇名伶芳艷芬女士的粵劇演藝事蹟，「新艷陽劇團」的發展及整理「新艷陽劇團」的劇目；「梁漢威先生藝術成就：藝術導賞《胡雪巖》及《貞觀盛事》光碟書刊套裝出版」等。業界在未來會繼續做好保留及承傳香港的粵劇文化的工作。

### Price (價格)

粵劇是非常寶貴的非物質文化遺產，其藝術價值十分高。不過，如果根據客觀的市場供求因素，加上要達到廣泛宣傳的效果，訂價策略應以大眾化而不能僅以提高短期的收入數字為目標。當然，少部分位置較佳的門票可訂一個比較高的價錢，讓經濟基礎不俗的粵劇粉絲繼續捧場。然而，整體而言，約\$100 至 \$300 左右會比較適合大部分的香港市民。

2011 年完成復修的油麻地戲院只售\$100，務求在贏取更多觀眾入場和賺取營運成本兩方面取得平衡。

### **總結**

回想上世紀 30 年代、50 年代及 80 年代至回歸前，香港的演藝事業達全盛時期。無論電影、音樂還是舞台演出，均是在亞洲的潮流脈搏的頂尖。香港是中西文化交匯的全球城市，如黃霑所言：「藏、運、化、新、修」。我們要吸納及融合各種文化，從而湧現新的創作靈感和思維。

香港有創作和言論自由，加上香港粵劇獨有的「韻味」，只要社會各界同心協力，香港的演藝事業一定可以再創高峰。

「群策學社」副主席楊偉誠

2012 年 12 月 20 日

### 「群策學社」簡介

「群策學社」由 90 名無政黨背景、曾任或現任中央政策組非全職顧問、熱愛祖國和關心中港事務的香港人組成。「群策學社」希望就各成員不同的背景及專業知識，透過一個民間平台，去研究、討論及提出有利祖國和香港現今及長遠發展的方案，為祖國及香港的未來作出貢獻。

網址：[www.hkstrategy.com](http://www.hkstrategy.com)

如有任何傳媒查詢，歡迎聯絡：

陳雨婷

電話：(852) 2978 3086

傳真：(852) 2978 3708

電郵：[joeychan@hshd.com.hk](mailto:joeychan@hshd.com.hk)

參考：

李少琼、潘穎蕾(2008)。〈蒼傳統精隨 擷粵藝精華 搶救整理粵劇傳統表演技藝的意義 和思路〉，載周仕深、鄭寧恩編《粵劇國際研討會論文(下)》。香港：中文大學出版社，頁 365-373 梁森兒(2005)。〈香港兒童粵劇教學初探〉，載李少恩、鄭寧恩、戴淑茵編，《香港戲曲的 現況與前瞻》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，頁 277-299 阮兆輝、羅家英、蘇翁、毛俊輝(1991)。〈九十年代香港粵劇面面觀〉，載黎鍵編(1992)，《香港粵劇口述史》。香港：三聯書店(香港)有限公司，頁 207-221 劉艾文(1999)。《香港當代粵曲教學活動概說》。香港：Townpress Limited 黎鍵(1992)。〈葉紹德：香港粵劇發展歷程——從二十年代到九十年代〉，載黎鍵編，《香港粵劇時蹤》。香港：市政局公共圖書館，頁 62-83 陳守仁(1988)。〈香港之神功粵劇〉，載陳守仁，《香港粵劇研究：上卷》。香港：廣角鏡 出版社有限公司，頁 21-31 陳超平(2008)。〈粵劇史上的一些需要考證的問題〉，載周仕深、鄭寧恩編，《粵劇國際研討會論文(上)》。香港：中文大學出版社，頁 51-62