## 戲曲與祭祀論壇 ——《神功戲》

油麻地戲院劇院

七月五日(星期日)4:00pm-5:45pm

講者:陳守仁(前香港中文大學音樂系教授)

蔡志祥(香港中文大學歷史系教授)

李奇峰(資深粵劇統籌)

主持:容世誠(新加坡國立大學中文系副教授)

容世誠:各位午安!歡迎大家出席戲曲節「戲曲與祭祀論壇」的活動。今天我們請到了三位嘉賓為我們做報告,分享他們的經驗。首先介紹一下我自己,我叫容世誠,來自新加坡。在座的三位都是我們的老朋友了。先介紹我最尊敬的李奇峰先生。他花了很多物力、時間去推廣戲曲藝術。順便幫他宣傳一下他製作的今晚的《八大曲》,也是很值得欣賞的。在他的左手邊坐的是我的老朋友蔡志祥先生,他是現任中文大學歷史系教授,研究過香港的節日,打醮的歷史和潮州戲的歷史,經驗豐富。另一位也是我的老朋友,如果大家對香港戲曲有興趣的話應該都讀過他的著作,他就是陳守仁教授。我們要特別感謝他這次特地從英國回來參加這個講座。我們今天的主題是「神功戲」。當然我們的三位講者也會和我們分享香港粵劇的一些內容。不如我們先請陳守仁教授來做一個簡短的報告。

陳守仁:多謝容教授的介紹。在我開講之前,我想感謝一下一直幫忙的戴淑茵博士, 載博士也是一個粵劇研究學者。我要多謝她幫我整理了我今天要彙報的內容,而且她 還幫我做了這個演示文稿。

神功戲不是粵劇獨有的。戲曲作為一個祭祀的工具和儀式是在中國的很多地方戲種裡面所共有的現象。這是一個很有趣的文化現象。我希望我今天要講的東西不要有那麼強的學術性,因為世誠兄一再地提醒我這點。

據學者推斷,戲曲的起源很可能就是在新石器時代的宗教儀式裡。當時的宗教儀式,用英文來說就是一種「Multimedia」,是一個綜合的媒體,有歌有舞,有視覺藝術,如化妝、服裝等等。現如今就沒有什麼具體的證據。但是祭祀儀式中用歌舞來演繹故事,這就符合清代學者王國維先生對於戲曲的界定:以歌舞演故事。這就是我們今天看到的戲曲的基本面貌。

廣東省的一些文獻記載,在未出現粵劇之前,有大概 400 年的時間,在廣東省內就已經有了一些戲曲活動。從外江班開始演出崑腔、弋陽腔起,到了後來的由湖北漢劇帶了梆子進來,徽班又帶了二黃進來,這些都使廣東出現了早期的粵劇的痕跡,如梆子、二黃等等。漢劇藝人張五(「攤手五」),現在已經被封為粵劇界的祖師爺了。據說他是在雍正年間逃難來到了佛山市,就把漢劇藝術傳給了當地的藝人。太平天國失敗之後,粵劇被禁。後來解禁之後,就成立了八和會館,於是就進入到省港粵劇的現代歷史了。

早期的粵劇,在神功戲或者戲院裡面,都是演出一些提綱戲、排場戲、爆肚戲之類的戲。尤其是神功戲就會很依賴提綱戲的演出。戲班演員根據寫在一張紙上的提綱來演出,裡面就已經蘊藏所有的東西:千軍萬馬,悲歡離合,彈指十載,國破家亡……根據這張紙就可以發揮演出整齣戲了,可以演幾個小時。排場戲是什麼呢?提綱裡面是寫了很多排場的名字的。我給大家看一張提綱的相片。

(圖示)這是鄭寶鴻先生在《百年香港華人娛樂》這本書裡收的一個提綱,每一

格裡面是一場戲,寫明劇中人物是誰,在何時出場。有時也會寫上佈景道具。整場幾個小時的大戲就照著這張紙來演。時至今日,我們在神功戲的後台仍然可以見到提綱掛在那裡。不過現在的就會摩登一點,不像剛剛那張那麼古老,現在的就會用電腦打出來。我們看到的這個就是現在的戲班常用的。他們很環保的,這些提綱用完之後都不會馬上扔掉,而是放進戲箱,回收再用。

下面講一下當代的神功戲。我們看一下鄭寶鴻先生的相片裡面的戲棚,這個戲棚的尖頂的設計,在現在香港的蓮花地打醮的戲棚上也可以看到。蓮花地在錦上路那邊。

李奇峰:以前的戲棚全部都是尖頂的,為了泄水。圖上的這個戲棚是用帆布和麻包做成的,就不是我們今天常見的那種鐵皮的。因為那是 1957 年的,和今天在用料上面有些不同。

陳守仁:下面我們長話短說講一下當代神功戲。我在中文大學教書期間做過很多粵劇神功戲的考察。除了粵劇之外,我也做了一部份關於潮州戲和福佬戲的實地調查。關於粵劇方面,我們曾經在八五年、九零年早期做過一些普查,後來我離開了中文大學,中大的一些年輕的學者在 2005 年又做了一個普查。在九十年代,香港大概有八十個地方演出神功戲,包括每年一次的神誕、天后誕、土地誕,還有每年的盂蘭節打醮都會演出。另外在一些大一點的圍村就會五年一屆或十年一屆做太平清醮。當時我們在九十年代的統計顯示每年大概有三百天神功戲的演出,當時粵劇每年的演出總數大概是八百場左右,所以神功戲在其中大概占了五分之三的比例。當時我們的結論是,所有粵劇的從業人員要維生的話就一定要演神功戲的,不能只演戲院戲。但這種

情況在零五年已經有了變化。那次的普查就發現,神功戲的數字有輕微的下降,而戲院戲的演出就大量膨脹,從九十年代的八百場發展到現在的一千多場、兩千場,神功戲就只占其中的五分之二甚至更少。針對這個現象,我也訪問了戲班的從業員,他們說當代的演員是分工的,很多演員已經不演神功戲了,他們集中演戲院戲就已經足夠他們維持生計了。但很多新秀演員很喜歡演神功戲,因為他們覺得這是很重要的演出機會。

神功戲的祭祀色彩很強,無論在神誕還是在盂蘭節打醮都會有一些儀式。戲班也會配合場地來演一些開台的戲,比如《賀壽》、《加官》、《送子》、《封相》,有時戲台太小就不做《封相》了。

李奇峰: 這也取決於主會請戲班的資金。有時他們給的錢不夠請那麼多演員,那麼也會不演《封相》,只演《碧天賀壽》。這和戲金有很大關係。

陳守仁:李奇峰老師說的很對。神功戲是一個世俗的活動,它是需要錢去請戲班演出的。中文大學的神功戲調查也發現,如果有的村落人口變化太大,比如很多人搬離了那個村落,那麼當地居民要籌集戲金請戲班的經濟壓力就會很大。有的村落,比如元朗,它有演神功戲的傳統,但近幾年已經沒有再演了。演出神功戲的數字也因此減少。

傳統的神功戲大多都是演一些意圖好的戲,但近年的發展使得戲班演戲的彈性變大了。一般主會就不會執意要演一些喜慶的戲,而排斥演出那些有人死去、有鬼的戲,比如像《帝女花》講到自殺,《牡丹亭》講到鬼魂這樣的戲。近年來,地方的居民也會喜歡點一些他們愛看的戲。那麼神功戲的劇目題材的範圍也變大了很多。現在

大家不單只是看到那些熱鬧的、大團圓結局的戲,以悲劇收場的,如《梁山伯與祝英台》等也會經常演出。

另外一個很可喜的現象就是新秀的出現。我們訪問過好幾位新秀演員、他們都很珍惜神功戲的演出機會。尤其是那些不能在夜晚的演出擔正的演員、他們就很珍惜在白天的演出機會。白天的演出除了正日那天是台柱來演之外,其他都可以由新人來演。這對於新秀演員來說是很好的機會。我們可以看到現在的神功戲裡面多了很多年輕演員。我在八十年代做的考察中知道,當時戲班從業員的平均年齡是相對大一點的。近十年,就有了很多年輕演員加入到粵劇圈裡面。香港演藝學院和八和會館都做了很多培育新秀的工作。演藝學院從1996年開始和中文大學合辦培訓演員的課程,1998年開始又同八和會館合辦,1999年他們自己有了日校的課程,到了2013年有了粵劇的學位課程。這一批讀學位課程的學生到了今年九月就升三年級了,他們很快就會畢業,然後投入到粵劇圈裡面。八和粵劇學院每年也都會培訓很多新的演員。由於這些課程的出現,粵劇新秀的數量變多了,神功戲的戲棚裡也多了很多年輕的身影,很有朝氣。這是很特別的現象。

對於神功戲演出量的下降,我們不會很悲觀,因為它數量的下降很輕微。據我們推斷,目前每年仍有六七十台神功戲的演出。神功戲戲棚的變化也很有意思。在八十年代做考察的時候,很多戲棚是在荒山野嶺的,比如蒲台島的就是在一個圓台上,還有大澳的侯王廟。現在戲棚就不是搭在很荒涼的地方了,很多都是在高樓大廈裡面。我們來看一些戲棚的相片。這個是青衣島 2015 年的一個戲棚,這是真君大帝,後面就是高樓大廈。這就是現在神功戲的戲棚的特徵,戲棚周圍都是高樓大廈。都市的膨脹使得戲棚的位置有了改變。如果我們回過頭來看香港開埠的時期,它還是一個漁港,很多海邊的地方都會有一個天后廟,天后誕的時候,戲棚一定要對正天后廟,讓

神仙能夠看戲。蒲台島的戲棚就是一個典型的例子。由於香港的都市膨脹迅速,現在只有少部份天后廟還在海邊,大多數都已經處於內陸了,例如赤柱、石澳的天后廟。這也使得本來在海邊的戲棚,現在慢慢變成在內陸了。另外,在很多地方,如跑馬地,就已經不在用竹子而是用鐵皮、纖維物料去搭設戲棚了。甚至有的地方已經將神功戲搬到計區會堂裡面去演出。因而,戲棚已經不再是神功戲的一個標誌了。

戲棚的生活也改變得很快。過去我在做神功戲考察的時候,很有趣的事就是和戲班一起生活。因為我要做很多觀察和訪問,我就儘量爭取機會和戲班的成員在一起,很多時候我都留在戲棚裡,比如蒲台島天后誕和大澳的幾個神誕。我很珍惜這種機會。其中我最難忘的就是和戲班一起吃飯。當時就是伙頭會在那裡做飯,大家一起吃得很開心。但現在,戲棚已經在都市裡面了。例如剛剛過去的大埔元洲仔的大王爺誕,戲棚附近有很多食肆,在大元邨街市附近,我就見到戲班的成員演完之後就去附近的食肆吃飯,選擇麥當勞,大家樂等等。這是一個很大的改變。而且現在戲班的成員也很少在戲棚裡面留宿了。這就是神功戲的一些面貌的改變。

我最後想講一下,針對未來神功戲的發展,我們希望開始籌備一個新的對神功戲的普查計劃。最近的一次普查是在 2005 年,到現在都已經十年了。我們希望在未來的兩年內能夠做一個有系統的,周詳的神功戲普查,看看過去二十年神功戲發展的走勢是什麼樣的。

我就先講這麼多,等李奇峰老師、蔡教授講完之後,我再看看有沒有什麼補充。 謝謝!

**容世誠**:多謝陳教授跟我們分享他在八九十年代做的關於香港的粵劇神功戲的普查。 他也將開始一個新的普查計劃。陳教授所講的主要是他現場的田野調查。另一位經常 做田野調查的歷史系的蔡志祥教授,也研究了香港的一些宗教活動和儀式。他在鄉村生活也有幾十年了,我今天很想聽他講講在鄉村所用的「醮簿」,這是一個很重要的歷史文獻。下面請蔡志祥教授開始。謝謝!

**蔡志祥**:首先多謝容世誠叫我來跟大家分享我看了幾十年的關於節日的東西。也很感謝大會請我來。其實我是很猶豫到底來不來講的。因為我雖然一直都去鄉村看打醮,也做戲,但沒有什麼時候真正坐在那裡看戲,所以我其實對神功戲是一竅不通的。今天我主要想講一下「醮簿」。下面有很多朋友都幫我找過「醮簿」。看「醮簿」的時候,能夠重新解讀出一些我之前不知道的東西。

我會分四部份來講。第一,我想簡單講一下儀式和演戲的關係;第二,是關於我從八十年代開始在新界看打醮時的一些觀察;第三,是從「醮簿」上看八十年代之前的「醮」和神功戲之間的關係。最後會做一個簡單的總結。

我由非物質文化遺產普查開始講起。這是科大的廖迪生教授做的 2013 年的普查清單,上面關於表演藝術、節慶活動的非物質文化遺產的項目是非常多的,裡面包括粵劇和神功戲。在節慶活動裡面很重要的就是太平清醮。太平清醮裡最重要的就是搭建戲壇。這跟神功戲很有關係。我從 1980 年開始在香港看「醮」,並不是所有地方的打醮都有戲曲演出。當然,大部份的村子都是有戲曲演出的,有的村子會同時演出公仔戲。我所知道就是錦田是唯一有喃嘸戲演出的地方。我去看打醮的時候,他們會演出一些破台戲。我看到香港的醮裡面好像沒有演目連戲的。

**容世誠**:我有一點補充。昨天這個時候在這裡有一場講座,高潤權、高潤鴻師傅在講 祭祀音樂的時候就提到,在香港的有一個村子,好像是在元朗,就有目連戲的演出。 這是一個很重要的信息。希望之後我們可以繼續跟進這件事。

**蔡志祥**:我看到的就是在錦田出現過目連救母當中的故事的演出,請的是喃嘸師傅。 上一屆呢,他們就轉到青松觀去做,請的好像是一些茅山派的師傅。

我要感謝下面的很多朋友幫忙找了一些「醮簿」。我們看到「醮簿」裡面 ‧ 木偶 戲、公仔戲和大戲都同時寫進去了。這份是塔門的一個「醮簿」。「醮」其實是一個 很重要的節日‧在這個節日裡面演戲的有些什麼人呢?當然‧演人戲的戲班是有的‧ 還有木偶戲的戲班、公仔戲的戲班‧另外一批人就是道士。「醮」的一個很重要的目的就是掃除一個地方的邪祟。它除了酬神之外‧還要招待很多鬼。這就要考慮應該演 什麼樣的戲‧適合神、鬼、人觀看。所以在什麼時候演什麼內容的戲是很重要的。那麼有些什麼人去看呢?需不需要在舞台上演呢?在鄉村演出的時候需不需要售票?這 些問題也是需要我們思考和注意的。

當我看這些「醮簿」的時候,我發現在一些大的村裡面,他們很強調兩件事:一個是「完醮」,一個就是「戲」,就是說做完醮之後才演戲。但我在八十年代去看醮的時候,很多時候是在做醮的同時演戲的。但是「醮簿」裡面就很強調「完醮」的時候才演戲,接著是「完戲」的階段。所以我們要留意一個問題就是,做醮的儀式和戲劇的表演是不是在同一時間。

這是我去的不同地方的「醮簿」,主要是來自香港新界的一些大的村落,包括錦田、下村、屯門、粉嶺等等。在「醮簿」裡面能夠最直接地看到戲和醮的關係的,就是合同。當地需要和不同的人簽訂合同,包括表演合同,比如和喃嘸師傅、吹手、公仔戲班等簽訂的合同,還有戲棚的合同,電器的合同等等。裡面的內容都和神功戲有

關。這些「醮簿」也都提到了做醮的時候的保安問題,包括怎麼照看戲棚、醮棚、觀眾等。

下面先講講關於在哪裡演戲的問題。在錦田鄉「醮簿」裡面有一個章程上說,大棚會分成三段來用,一段用來祭拜祖先,中間就是道士做儀式的壇,另外一段用來做演公仔戲的舞台。醮完了之後,才會將棚改為舞台。現在在下村也是這樣,完醮之後才演戲。屯門的「醮簿」裡面也有類似的描述。

(圖示)左邊的相片就是上水六十年一次的醮,醮一開始就要演戲。

(圖示)右邊的是下村的醮棚的佈置,完醮以後,才會將它改為演出用的戲棚。

第二點是關於什麼人來演戲,什麼時候演戲的問題。我剛剛提到,在八十年代之 前,在一些大村,比如錦田、屯門、下村等地都是完醮之後才演戲的。「醮簿」上有 一些描述說在做醮的同時會演一些公仔戲,而人戲粵劇是在做完醮之後才演的。 那麼 公仔戲班演一些什麼戲呢?在一份公仔戲班的合同裡面,我看到公仔戲班也演人戲 的。公仔戲班一開始會演《送子》《賀壽》,演完之後就演人戲,人戲就會演《賀 壽》《送子》《六國封相》。在錦田的手托戲的合同裡面也提到,手托木偶戲的戲班 也要去演一晚上的人戲,他們會收到「利是」。這晚的人戲要演《封相》《賀壽》。 這是錦田的一個「醮簿」上在 1995 年和喃嘸師傅定的一個合同,所定的約大致是抄 之前的內容。合同上說喃嘸師傅要演《六國》,規定需要穿著盔甲,要演得好。但是 在 1995 年的合同裡面,有喃嘸師傅就聲明他們不演《六國》。我們可以看到其中很 重要的轉變。但喃嘸師傅也會演《目連救母》裡面的故事。第三類表演者就是吹手, 就是演出音樂的人。這一個「醮簿」裡面提到,吹手要在喃嘸師傅做儀式的時候幫他 們伴奏 , 他們會演出「天光戲」。我去新界看醮的時候幾乎沒有看到過他們演出「天 光戲」,但是在這些合同上面有演出「天光戲」的記載,需要七、八個人從凌晨兩點

演到五點。大家今年可以去錦田看看他們會不會演「天光戲」。在醮當中,演出者不單只是有戲班,戲班是在醮的儀式結束之後演出神功戲,而在儀式進行期間也需要做一些娛樂鬼神的表演,這是由另外一批人去做的。

我們在「醮簿」中可以看到,八十年代之前很強調幾件事:一是男女分棚,二是公私分明,如果是私人請客,他們就要自己搭私家棚,不可以用公家棚來請客。

我不是很熟悉演戲的理論,也不太熟悉儀式方面的事。如果要說演戲和儀式的關係的話,我想大概可以從兩個角度去看:首先,儀式是為了「祭陰祭陽」,達到「陰安陽樂」的目的。醮有一個很重要的作用就是掃除邪祟,然後人們就可以有一乾淨的、新的開始。那麼演戲就有一個功能,就是讓那些可能會威害我們的孤魂野鬼變得安樂,不要再來糾纏人們,就是所謂的「鎮魂戲」。所以我們在「醮簿」裡面可以看到很多關於「天光戲」的記載。這些戲是和靈魂、鬼魂有關的,所以是用公仔、木偶去表演的。另外,神功戲有一個很重要的作用就是感謝神明在過去的一段時間內保佑我們。所以神功戲是和神明設立的一個契約。鎮魂戲的公仔演出其實是一種宗教慈善。我們感謝鬼,希望他們不要再來糾纏,或者感謝神,希望他們能庇佑我們,這其實是在和鬼神建立一種契約關係,而喃嘸師傅在其中做兩者之間的事。香港的大的宗族或社會的醮裡面,救贖祖先是重要的,所以《目連救母》的故事是很重要的,這就由喃嘸師傅去做。通過喃嘸師傅,還可以祈求我們的鄉民財源廣進、生意興隆等等。現在就由神功戲取代了。我們從中可以看到一個變化,就是從八十年代開始,公仔戲、喃嘸戲祭祀神明的功能已經轉變成了神功戲的娛樂功能。

如果我們去看做醮的節日的時間表,上面寫的試一些打醮時的重要時間,其中就幾乎沒有寫到演戲的事。所以醮其實是一個儀式,做完醮才會有一個感想神明的神功戲的演出。我相信這個轉變是在六十年代之後。六十年代,香港新界有很多人移民去

了歐洲英國這些地方。七十年代,香港開始「丁屋政策」。七十年代末到八十年代是香港的「鐵路電氣化」。這些都是改變香港新界的一些重要的因素。這種改變使得鄉村在八十年代之後更加有錢,這一方面是土地政策的原因,一方面是由於六十年代出去的那批人已經小有成就,會寄錢回來。於是鄉村就有了更多的錢去請人演戲。所以鄉村的節日規模變大了很多。香港政府的人口統計也顯示,從七十年代到八十年代,新界的人口增加了一倍。這並不是自然增長,而是由於移民的關係。從中我們也看到新界的都市發展是十、八十年代開始的,這也影響著新界神功戲的發展。

我就講到這裡。謝謝!

**容世誠**:謝謝!我想先問一個問題。我昨天聽完在這裡講的《目連救母》的講座才知道,原來香港也演目連戲。可不可以跟我們分享一下,你見到的目連戲。

蔡志祥:我有錄音。

**容世誠:**太好了!那下面蔡志祥老師就為大家播放一下香港的目連戲。我以前是不知道香港也有目連戲的,真是很慚愧。

## (播放《八門》選段錄音)

蔡志祥:這是在新界八鄉那邊的一個喪禮,是喃嘸師傅做的。很多喃嘸師傅都是會唱 廣東戲的。廣東戲的「牌子」你也會經常在喪禮上聽到的。昨天來的高潤權、高潤鴻 師傅有時也會去做。 **容世誠:**多謝蔡志祥教授!下面我們請李奇峰老師壓軸,講一下他作為行內人是如何 看神功戲的。

李奇峰:無可否認的是,神功戲以前在香港佔了很大的比重。每一個鄉鎮演什麼戲就要視乎那個鄉的財力。剛剛蔡教授放出來的有一張圖片就很全面,我們可以看到演神功戲的時候,有一個大台一定是演人戲的,另外有一些小的棚就是給喃嘸師傅的,或者是用來演公仔戲、木偶戲。有些就是分時段去演的。像這些又有人戲,又有喃嘸,又有公仔戲、木偶戲的演出,就屬於資金很足的。但有一些是沒有人戲的,因為他的資金只夠請便宜一些的公仔戲或者喃嘸戲,這種規模就小一點。現在隨著城市的進步,神功戲也城市化了。之前我們去大澳演神功戲,周圍都是山。在幾十年前哪裡會有這麼多高樓大廈,像屯門當時就沒有那麼多高樓大廈,但現在去屯門搭個棚,周圍全都是高樓大廈了。

我今天想講的就是,在將來神功戲只會越來越少。雖然仍然會有一些祭祀的活動,但它會一步步減少,我認為這是必然的。因為城市進步了,每一個地方都有戲院,現在屯門都有戲院有劇場。以前是沒有劇場的,但現在元朗那些地方也都有了很漂亮的劇場。那麼,是在劇場看戲好,還是仍在坐在戲棚看戲好呢?就算要酬神,你仍然可以請一些街坊去看,但是表演的方式和藝術都不同了。所以作為粵劇的行內人,我的看法就是,神功戲在將來一定會越來越少。

同時,年輕的這一代人很多都移民出去了,他們雖然記得在酬神的時候寄錢回來,但他們對於酬神這件事就只知道有一個儀式。現在鄉下很多酬神時不做大戲了, 會唱一些時代曲。這是時代改變的因素。而且因為每個地方現在都有一個劇場了,所 以演戲和酬神的關係慢慢就會被拉開。以前職業的粵劇從業員每一年都是靠演神功戲來維持生活的,但今時今日,他們已經不會再靠神功戲維持生計了。可能一年中很只有一兩個月有機會去演神功戲,其他時候都要靠自己的實力在戲院演出。如果希望將來粵劇能夠興盛沒那麼一定要以演戲院戲為主,能夠演好的戲,編好的劇本。如果總是做酬神的戲,年輕一代的觀眾就不太能接受這種祭祀式的演出方法。所以酬神和演戲會慢慢分開。現在國內的粵劇演神功戲的已經是少之又少了,唯有在香港是算保留得比較多的。就像現在這個劇院,雖然只有三百多個位子,但環境舒適,音響、音樂的調和性都很好,如果你去聽神功戲,音響又不好,坐的地方也不舒服,那麼你讓觀眾怎麼願意去看呢?

**容世誠:**不如我們講講歷史回顧?比如,你在六七十年代演神功戲是在什麼地方演? 情況如何?

李奇峰:當時我們年輕的時候去過長洲、大澳、石澳演戲。那時候的戲棚都是搭在山坳或者海邊,可能不小心就會掉進水裡。觀眾就這樣斜斜地坐在那裡。在這種情況下,我們也演了很多戲。那是在五幾年還是六幾年的時候。

**陳守仁**:你最後一次演戲是什麼時候?八十年代嗎?

李奇峰:不是。應該是在六七十年代。我好像七零年的時候還演過,我和鳳凰女,麥 炳榮一起去長洲還是其他地方唱過一台戲。七零年以後我就沒有再演了。 **陳守仁:**我記得我八十年代初去看神功戲的時候,看的是英寶劇團,羅家英和李寶瑩演的。那個時候你已經沒有演了吧?

李奇峰:沒有了。到了後期,八幾年的時候,我演過一兩台。那時候勵群劇團好像也 演過一兩神功戲的。

容世誠:那麼你最早演神功戲是什麼時候?

李奇峰:我在越南出生,我回到香港應該是五九年。

容世誠:記不記得是什麼劇團?

李奇峰:我就記得那時候是石燕子做文武生,他那個班牌叫「燕新聲」。

容世誠: 哇, 你記性真好! 這你都記得! 下面的觀眾問花旦是誰?

**李奇峰**:那時候花旦好像是陳露薇。

陳守仁:我想回應一下奇哥和蔡教授。我想有幾點我們今天可以再深入討論一下。奇哥剛剛說你個人的取向就是·神功戲如果搬進社區會堂去演的話會比在戲棚演要理想。

李奇峰:當然。

陳守仁:我覺得這很有趣。我近年雖然主要在英國,但我仍然在跑馬地有個戶籍的。 我每年都會回跑馬地看神功戲。他們在八十年代嘗試過在馬會職工的戲院裡面演,也 會在空地上搭戲棚演戲。後來由於禮頓山建了很多豪宅,發展商也建了一個禮頓山社 區會堂。當時跑馬地的主會就將神功戲搬進那個社區會堂去演,殊不知大部份居民是 反對的,因為他們覺得在社區會堂演就沒那麼好玩了,又有很多規矩,不能抽菸,不 准吃東西。所以後來這幾年他們又回到新月花園那裡搭一些摩登一點的棚。所以剛剛 奇哥提到的那個取向其實是沒有定論的,有的居民還是喜歡在戲棚裡面看戲。

李奇峰:這不奇怪,因為現在是個轉變的時期。但將來慢慢都會改變。

陳守仁:我想講的第二點就是,神功戲對於地方來說是一個很大的經濟壓力。因為有的村人口減少了,很多老人沒有收入,要籌集戲金會很不容易。另外我們也觀察到,由於都市的膨脹,很多發展商去收地買地,很多傳統村落就會突然變得很有錢。這些突然多出來的錢,他們也會放在神功戲上面。所以我們可以看到,香港都市的膨脹就不一定會削弱了神功戲的發展,有時候反而會讓神功戲的投資變多。

第三點是關於剛剛提到的木偶戲。我自己觀察到木偶戲是在很多很特別的場合演出的。比如,剛剛蔡教授提過,在太平清醮的時候,除了演人戲也會演木偶戲。我二十年前在塔門也看過木偶戲。木偶戲更加常見的是在一些廟的開光儀式上。一些地方相信開光的時候殺氣很大,如果請戲班去演人戲就不太合適。而演木偶戲的話,人是躲在下面,只是把木偶舉出來,這樣對人的保護性大一點。這也是一些我們收集到的

## 口述資料。

奇哥也觀察到神功戲的數字在減少,減少的情況並不一定是說有的地方因為沒有 錢或者居民減少,就突然不演戲了,這種情況比較少。大多數情況是,很多地方是演 大班的戲,演五天,後來縮減到演三天的中型班。

李奇峰:不是這樣的。每一個神功戲一簽合約就一定會在八和會館有登記的,一年之中做大班還是做小班,我們這裡很清楚,這種萎縮是我們每年都能感覺到的。當然,這並不是說一下子就減少的。所以照這個情況看,神功戲還是會慢慢減少的。

**陳守仁**:我們昨晚的講座剛和陳鴻進聊過,他剛剛在赤柱演完戲。他說今年只演三天。但我記得八十年代是演五天的。

李奇峰: 雖然他們也有酬神的意願,每個地方都一定會有一些廟會酬神的,但是慢慢地就會自然減少了。

**陳守仁:**我再回應一下蔡教授所講的,關於目連戲和神功戲的關係。

神功戲是一種儀式劇,中國內地和台灣很多學者都用「儀式劇」這個名字,或是「祭祀劇」。其實在國內不同的地方都用不同的稱呼,由於解放之後,不鼓勵地方的宗教信仰,不希望迷信思想的蔓延和傳播,一些地方就改名了,不叫神功戲了,叫「春班」等等。我在廣西做過考察,當地就有一種「師公戲」,「師公」的意思就是道士,那也是一種「儺戲」。「儺戲」是一種宗教色彩很強的祭祀劇,它的功能不外乎淨化一個地方、酬神以及驅邪。從廣義來說,我們粵劇裡面的《祭白虎》,潮州戲

的《破台》,或者福佬戲的《出殺》這些戲都有很強的「儺戲」的色彩。

劇種的這個概念起碼有兩個意義,一個是地方劇種,比如,潮州戲是用潮州方言,福佬戲是用福佬話,粵劇用廣府方言等等,這些都是地方劇種的意義。另外一種劇種的意義就是在說劇的題材,比如儺戲本身就是一個劇種,這是用題材去界定的,驅鬼驅邪的這類戲都屬於儺戲。在國內很多的戲班不是普通的戲班,比如廣西的師公戲的師公就是道士,他們除了做儀式也要演戲。這個就是我看到的早期戲曲發揚的歷史的時序。當戲曲獨立成一個戲班,有專業人員去做之前,很多地方都是有道士這些神職人員去演戲的。

今天蔡教授講到就很有趣。香港的神功戲在太平清醮或盂蘭節打醮裡面的宗教色彩是比天后誕、洪聖誕的更加濃的。目連戲這個劇種也是用題材去界定的,就像師公戲、儺戲、跳神這些都是用祭祀、驅邪、驅鬼這些主題曲界定的,它就不是地方劇種的意思。剛剛我們聽到的《八門》的選段就是用廣府的方言,用快中板,唱的材料是粵劇的材料,但從題材的角度來說,它是屬於目連戲的。

這就是我的回應。

**容世誠:**看來大家對於你在香港看的那場《八門》很有興趣,可不可以和我們大家再分享一下。

蔡志祥:剛剛李先生和守仁兄講的我都很同意。那是十年前的事了。如果你讓我講講東南亞的情況,我會更熟悉一點。莆田班演的目連戲和湖南的戲班演的是非常不同的。我同意剛剛守仁兄所講的,內容是關鍵。中文大學有一個資料庫,裡面有文革時期中國大陸的一些資料。在1962年、1963年左右,中國大陸出了很多禁止演鬼戲的

通告。其實直到文革前國內很多地方都在演目連戲。那麼在香港呢,在我去看醮期間,我只在錦田看見過目連戲的演出,在其他地方我就沒看過,可能慢慢被取代了。當時我去新界元朗那邊看的那個喪禮是喃嘸師傅做的。我雖然完全不會演戲,但我看到他們一樣是穿了戲服,可是他們不允許我們拍攝,我們只可以錄音。 大概演了兩三個小時。

容世誠:有沒有演《破地獄》?

**蔡志祥:**好像有。剛剛的片段應該是他揹着兩個籃,然後有土地出來。

李奇峰:以前所有地方戲都是演差不多的劇目。

蔡志祥:我就覺得很有趣,因為我完全不懂粵劇。我也放了這段錄音給我的很多學生聽,他們就覺得,這不就是粵劇嘛!那其實就是在喪禮上演的。我覺得醮是一個和超度很有關係的儀式,和天后誕、北帝誕做的不一樣。在那些神誕上演的神功戲是為了酬神。但是醮做完了之後一定要酬神,這個很重要,如果不做的話,神就不會再保佑你了。剛剛講到神功戲漸漸變少的問題,我八十年去看醮的時候覺得做醮的時候的神功戲是越多越大的,棚也越搭越大,因為越來越有錢了。當時有錢的村就一定會請「雛鳳」,下村就一定請「新馬」。對於他們來說這是一個比賽,能夠請到「雛鳳」是很威風的事。我就有點後悔沒看,因為那時候我就只看那些儀式。

但其中也有個問題就是做喃嘸的越來越少。我相信願意去鄉下演神功戲的人是會越來越少的。

李奇峰:也不是,你能請到他,他也會去演的。但是現在社會進步了,劇場那麼多, 所以他不一定要演神功戲了。但是以前可以出很多錢請戲班,現在慢慢變少了。以前 可以做到花一百幾十萬做一台戲,現在慢慢萎縮了。可能一年的額度只有那麼多。演 戲的人都是希望演得越完整,他自己也越享受,希望能演出完整的劇段。如果一個地 方請不起,演戲的人下次也不想再去了。

容世誠:我想問一下,奇哥你有沒有在東南亞演戲的經驗?

李奇峰:演過很多。

容世誠:你在越南有沒有演過?

李奇峰:越南是很進步的,沒有那麼多神功戲。但是我 1961 年到 1965 年左右去新加坡演了一些。

**容世誠**:可不可以跟我們分享一下你在那裡演神功戲的經驗?他們喜歡什麼劇目?是不是喜歡聽一些古老一點的排場?那時候的搭檔是誰?

李奇峰:我和很多人都搭檔過,比如我現在的太太余惠芬,那時候還沒結婚呢,她正在追求我。(笑)當地搭檔有朱秀英,演花旦。還有蔡艷香,在那邊很有名。那麼有一些神功戲是很有特色的。比如,一個地方請你去酬神,一開始就說請五天,但你要

預計你會去一個月。你可以一開始演五天,周圍的商戶看到了就會覺得戲很好,就又 揭一天,這樣捐下去,你就要真正演一個月。但新加坡就不是這樣。

容世誠:那些觀眾的行為啊,反應啊和香港一樣嗎?

**李奇峰:**差不多。大家的反應都很熱烈,台下站滿了人。

容世誠:我們還有一些時間,下面開放給觀眾提問吧。

**觀眾 1**:我有一些小時候看神功戲的苦與樂想分享。我們以前五幾年看的神功戲都是那種棚戲‧沒有麥克風的‧不像現在每個人都別一個麥克風。以前那些老倌很厲害的‧就算沒有麥克風‧坐在五六行之後都能聽到他的。我個人就喜歡看以前的老倌演棚戲‧在戲院演的話就比較嚴肅一點。我最喜歡看的是鳳凰女小姐。我看了她演的一台戲叫做《金鳳銀龍迎新歲》‧我們都在那裡拍照‧她在台上扎了一個「一字馬」‧我們就怕來不及拍‧她就說:「不要緊!你們來拍吧!」鳳凰女就很喜歡和觀眾有一些交流。有時戲棚搭起來‧下面是架空的‧那麼小孩子就喜歡在戲棚底鑽來鑽去。我有一次就看到演《鳳閣恩仇未了情》唱主題歌的時候‧下面就那些小孩子用頭撞戲棚‧然後演員的腳就被震了一下。那時候看戲棚戲就有苦有樂。下雨的時候要打傘‧天熱就要點蚊香‧因為蚊子咬得很厲害。其實有樂趣在裡面。我個人是非常喜歡看棚戲神功戲的。

李奇峰: 鳳凰女她人很好的。如果在戲院的演出相對就嚴肅一點,因為她知道大家買

票進來就不是來看人開玩笑的。但是如果演神功戲呢,來看的人都是街坊鄰里,她就 會和他們溝通,打成一片,那些觀眾就會很開心,她自己也覺得很輕鬆。

**觀眾 1**:是啊!她真是人很好。那時候羅艷卿也演過神功戲的。那時候演神功戲還有一些童星,比如梁家寶。還有好幾個呢,不過太久遠了,有點不記得了。

容世誠:謝謝!

觀眾 2:這次的講座是香港的一個文化上的突破。有從新加坡請來的容教授,有從美國回來的李奇峰。奇哥他真是我們粵劇界的「活寶」。人家都說「國寶」,我說你是「港寶」、「劇寶」。你的努力對我們現在這一代以及下一代是起到了很大的作用的。你們很有心。一個國家或地方的繁榮是和戲劇的盛衰很有關聯的。國家不好的時候,那裡有戲演啊!香港六幾年的時候,那些戲棚全都沒有了,沒有戲院演出粵劇,唯有香港電台有一個龍翔劇團,我們就去那些搭棚的地方去看龍翔的演出。到了現在,有那麼多的戲劇在演出,尤其是這次請了那麼多個省份的目連戲來演出。我覺得康樂文化事務署的策劃非常好。香港觀眾真是有福了。我看了八場,因為我從小到大沒有看過這麼好,這麼豐富完整的目連戲。而這個戲在中國冰封了三十幾年,現在國富民強,難道不應該重新搬出來嗎?日本、印度那麼古老的戲都沒有了,可是現在我們仍然還有,而且可以請到香港來演出。我想知道這次看完這些目連戲之後,我們什麼時候才能再看?我個人覺得這些目連戲的演出比京劇還要精彩,可以和崑劇媲美了。我們的粵劇也已經列為世界非物質文化遺產了。所以現在的粤劇演員如果不努力,就是很對不起祖先了。我很敬重奇哥,你培育了現在的這一代和下一代的演員,

而且你的精神、力量和投入是在香港很少有的。

李奇峰:謝謝!這是我們應該要做的。因為以前師傅教導我們,我們無以為報,所以

就要努力培育下一代。

觀眾 2: 關於文化的傳播,我有一個提議,你們為什麼不在手機裡傳播一下粵劇的精

彩片段,讓年輕一代能夠有機會接觸多一點粵劇的精彩?因為進戲院的也就幾百人,

上千人, 電視台也不宣傳。

李奇峰:八和會館的網站可以看。

觀眾 2: 哦! 你現在不說我們都不知道。

容世誠:多謝你的寶貴意見!

**觀眾 3:**多謝幾位講者精彩的演講,我學到了很多東西。我有一個問題想問奇哥。我

很久之前看過神功戲,已經很久沒有看了。我就和剛剛那位女士意見相反,我不喜歡

看神功戲。因為我覺得神功戲就好像一個大雜燴,有買東西的,有小孩子在周圍玩,

又很吵,我想這可能很像以前中國的那些戲園子,人們在裡面飲茶,抽菸,聊天,講

國家大事,不像在看戲。我最近在戲院裡面看過大戲,我就覺得戲院的大戲和神功戲

很不一樣。當然,我並不否認,神功戲有他存在的價值,只是我自己不喜歡而已。我

就有一個問題一直想問,神功戲有時候是悲劇,但是丑生可以爆肚爆到全場大笑,完

全破壞了氣氛,我就想問問是不是演神功戲的時候,主會會專門交代戲班可以放開一

點,喜歡演什麼都可以?而在戲院,班主就會有很嚴格的規定,比如遲到不准入場, 要演完第一幕才能入場。是不是班主就有這樣的規矩,到了戲院就要遵守他們那裡的 規定?

李奇峰:這是應該的,我也很支持和尊重。粵劇的觀眾是全世界看戲劇最不守秩序的觀眾。我可能會得罪你們。但是你們看國外看戲都是很早就入場的。你想想,我也買了票,你也買了票,你遲到其實是打擾了我看戲,這對我來說是很不公平的。所以你說戲劇一開場就不能再入場了,要等到一個節段,熄燈或是落幕的時候才能入場,這我是絕對支持的。因為你花錢來看戲,無論你花了多少錢,你都是想看一場好戲。這是劇場要求的氣氛。神功戲的氣氛就是熱鬧的,如果你想開心熱鬧,那麼你就可以去看神功戲。

**觀眾 4**: 我有兩個問題想請教各位專家。第一個問題,我自己是住粉嶺的,每年盂蘭節都會見到在一個球場上面搭台演潮州戲的,我想知道在神功戲或盂蘭節演潮州戲的多不多?第二個問題想問的是,現在還有沒有家裡人做壽就請一個戲班來演戲的?

李奇峰:現在家裡人做壽請人來演戲的已經是少之又少的了。以前在廣州,那些官家才有資格請戲班到家裡演戲。在香港,過去曾經有請人來唱的,但演戲的情況就很少有。

**陳守仁:**關於潮州戲的情況我就很慚愧,因為這幾年我都沒有看戲了。我知道的是, 八十年代香港還有五個潮州班,但是慢慢的,老人退休或離開之後就沒有人接班了。 其實在十年前,很多戲班人都不齊的,每次盂蘭節都會從國內請一些人來加進去一起 演。

李奇峰:本地的潮州戲已經沒有人才了。我們就希望藝發局可以重新活化潮劇,因為香港也有很多潮州人。他們現在一演潮州戲就要請外援,這樣就失去了意義。

陳守仁:我在八十年代考察潮州戲的時候,當時有一個潮州花旦很年輕,但是她轉去演粵劇了。你們猜猜是誰?是陳銘英。其實有很多粵劇演員本身是潮州人,其實他們本身是有很好的條件去繼承他們的傳統劇種的。

**觀眾 5**:我想問問奇哥或者容教授。在東南亞新加坡等地有不同的華人移居的族群, 在神功戲或祭祀儀式上面,他們邀請戲班的時候,時間和地點會不會衝突?

李奇峰:那種情況劇團是不知道的。劇團只會知道當地人請他們去做某幾天的戲,當地主辦單位和劇場如何調動,和街坊怎麼協調,劇團是不知道的。新加坡很特別,什麼人都有,有潮州人、福建人、廣東人,他們有時就會請人演潮州戲,有時演福建戲,有時也會請一些歌仔戲來。所以我們只會知道他們請我們去演哪天,至於其他要怎麼調動我們是不知道的。

**觀眾 5**: 我知道泰國有泰語潮劇,就是用泰文去唱潮劇,這好像就跟我們沒什麼關係了。不過我反而有點興趣看看可不可以邀請這種泰語潮劇來看一下。

容世誠:馬來文的粤劇我倒見過,不是開玩笑。

李奇峰: 越南就有用越南話唱二黃的。因為不是我們廣東人去教他們那些唱腔,你聽到他好像是在唱二黃,但用的全都是越南話。

觀眾 6:我有兩點想講的。首先是關於神功戲。我對粵劇不是很熟悉,但起碼我見到從天后誕、大王爺誕、盂蘭節等一直數下來,每逢節誕都會擺戲棚,所以宗教信仰讓他們一定會擺戲棚。至於每年有多少人看,規模大還是小,就要再做調查了。但我又不會覺得它越來越少,走向衰落。我近十年來也去各處看節誕,看到戲棚仍然還是很受歡迎的。第二,我想問一問蔡教授,你剛剛播放了那段喪禮的錄音,那個儀式是有多少人參與?除了挑經以外,還有沒有其他動作看出這個戲有目連戲的成份?他有沒有拿著錫杖,或是打開地獄那樣的動作?

**蔡志祥**:如果我沒記錯的話,當時大概是七點左右開始做的,一直到差不多十一點。 至於有幾個人,我要看看當時的筆記才知道。那是梁師傅的班去做的。其實他們現在 仍然在做。那一次是我們之前一直跟他說了很久,他才說:「好吧,你們來吧。」我 想大概有七八個人左右。內容就是整個《目連救母》的內容,一直演到超度、破地 獄。

**容世誠:**謝謝!我十分同意剛才有一位女士說我們這次目連戲的活動很成功,我覺得 唯一美中不足的是我們沒有請到這一班喃嘸師傅來演《八門》給我們看,這才是香港 的本土文化。

**蔡志祥**:我想補充一點。我看了之前鄭莉教授講到的十年一次興化普度,那是完整的儀式。我相信那是在舞台上做不了的。比如有一幕是當目連成為了地藏王菩薩的時候,他是要下台讓和尚幫他披袈裟的,這是屬於整個儀式的。我相信這在舞台上是看不到的。

**容世誠:**我明白你的意思。我想強調的就是,我們請了那麼多省份的目連戲過來演出,但我們千萬不要忘記其實香港也有目連戲。

多謝我們的三位講者今天來跟大家分享他們這麼精彩的經歷和他們的研究成果,我們今天就到這裡。謝謝!