香港教育大學
The Education University of Hong Kong

透過發展戲曲與非遺
讓中華文化在全世界傳播

Developing Xiqu and Intangible Cultural Heritage as a means of disseminating Chinese culture globally

戲曲及非遺發展國際研討會
International Symposium on Xiqu and ICH Development

2025

論文集

Proceedings

主辦單位
Organizer

EdUHK
教育發展與創新學院
Academy for Educational Development and Innovation
戲曲與非遺傳承中心
Xiqu and Intangible Cultural Heritage Centre (XICH)

合辦機構
Co-organizer

戲曲中心
Xiqu Centre
wesHK 西九文化區

支持機構
Supported by

Department of Cultural and Creative Arts
文化與創意藝術學系
香港文聯 HKL&A
人民音樂出版社 PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE
香港官立鄉村師範專科學校同學會
Rural Training College Alumni

書名：透過發展戲曲與非遺讓中華文化在全世界傳播

主編：梁寶華

編輯助理：馬倩兒

出版：香港教育大學戲曲與非遺傳承中心

網站：https://xich.eduhk.hk/

地址：香港新界大埔露屏路十號

設計：張慧敏

出版日期：2025年4月初版，香港

ISBN: 978-988-76734-1-5
© 香港教育大學 2025
版權所有 不得翻印

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心
網站

本論文集的所有內容均由各位作者提供，如有錯漏，還望指正。所有連結均由作者自行提供，
我們對這些連結的存取或內容不承擔任何責任。感謝您的理解與支持。

主題：

透過發展戲曲與非遺讓中華文化在全世界傳播

分題：

1. 戲曲及非物質文化遺產在學校的傳播
2. 戲曲及非物質文化遺產的社區傳播
3. 現代科技在戲曲及非物質文化遺產傳播的應用
4. 戲曲及非物質文化遺產在弘揚中華文化中的性質與特徵
5. 促進戲曲及非物質文化遺產教學的跨領域研究

Main Theme

Developing Xiqu and Intangible Cultural Heritage (ICH) as a means of disseminating Chinese culture globally

Sub-themes

1. Transmission of Xiqu and ICH in schools
2. Transmission of Xiqu and ICH in communities
3. Application of modern technology in the transmission of Xiqu and ICH
4. Nature and characteristics of Xiqu and ICH in promoting Chinese culture
5. Inter-disciplinary studies in promoting teaching and learning of Xiqu and ICH

目錄

編者的話 *1*

Preface from the Editor *1*

主題演講嘉賓 *6*

Keynote speakers *6*

劉 禎：源流歷史與作為「史」與「詩」的布依戲思想藝術初論 8

韓啟超：聲學視域下崑曲小生念白的字聲規律探賾 32

謝筱玫：臺灣布袋戲的創新路徑 50

屈歌：秦腔嗓音發聲特徵研究的思路與方法 62

高舒：影偶之本——中國「手戲」傳統的發生、操作與關聯 67

分題一：戲曲及非物質文化遺產在學校的傳播 *78*

Sub-theme 1: Transmission of Xiqu and Intangible Cultural Heritage in schools *78*

1.1 鄭美寶：全方位學習週粵劇活動計劃實踐與分享 —「賞『琛』『粵』目」的蛻變 79

1.2 孫人君：高等師範教育視角下達爾克羅茲體態律動在山東非遺音樂教學中的實踐與價值 83

1.3 王慧婕 齊麗花：嶗山古琴藝術的傳承與發展——以青島實驗高中為例 90

1.4 吳穎佳：傳統承續方式之當代探究---以潮劇進課堂為例 95

1.5 楊瑞：山東琴書教育傳承模式創新研究 110

1.6 樓清榕：非遺文化「細十番」融入中小學音樂教學實踐的研究 118

1.7 鄭穎：國粹京劇在小學校園的傳播研究——以北京第二實驗小學為例 124

1.8 楊柳　　魏陶影：玉雕非遺的活態傳承與發展：以南陽地區某中職學校玉雕教學為例 129

1.9 毛楠楠：長沙花鼓戲融入小學音樂教育的實踐路徑研究 137

1.10 任咪咪：美育視域下古詩詞吟誦融入音樂教育理論課程的多維路徑研究 142

1.11 馮思羽 毛楠楠：傳統戲曲融入小學音樂教育的實踐路徑研究 147

1.12 邱晨：廣西非遺音樂高校傳播路徑研究 156

1.13 鄭丹秋 代昊：非遺融入學校教育的文化困境與優化路徑——以三都水族自治縣水族雙歌為例 161

1.14 萬紅：非遺傳承視野下戲曲導演人才培養的實踐研究與探索 167

1.15 Yang Shengqin; Katy Ieong Cheng Ho Weatherly: The Sustainability of Transmitting Chinese Hakka Folk Songs in Primary and Secondary Schools Music Education in Shenzhen. 172

1.16 蒯衛華：崑曲工尺譜曲唱在高校的傳承與傳播 182

1.17 華榮：高坡苗族蘆笙音樂傳承研究 187

1.18 駱悅：薪火相傳：粵劇「世遺」十五年的傳承與發展（2009-2024） 196

1.19 蔡曙鵬：新加坡戲曲和非物質文化遺產的當代傳承與傳播 203

1.20 李澤華 孫人君 徐顥真：奧爾夫「原本性」理念下小學戲曲作品的「拆解」——以京劇作品《賣水》選段為例 208

1.21 李楠 ：貴州少數民族音樂教育課程建設研究 216

1.22 WONG SEK IENG：The Synergistic Effects of Cantonese Opera Education by Public and Private Sectors on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Macao....221
1.23 郭春麗 孫人君：非遺傳承視域下諸城派古琴進校園的現狀研究—以諸城市 W 小學為例....231
1.24 葉婉茹：論戲曲教學在高中語文課堂的實施困境....238
1.25 黃沛傑：非物質文化遺產—粵劇，在中小學教育中的傳播與傳承研究....243
1.26 葉毅陶 陳梓軒 王溫格：第二課堂推動戲曲與非遺在校園的傳播——以國家級大學生創新專案「梅蘭芳訪日公演文獻的資料化整理與關鍵字研究」為例....249
1.27 范元玲 尹婉琴：美育的橋樑：重慶「非遺」音樂在區域義務教育中的融合路徑探索....258

分題二：戲曲及非物質文化遺產的社區傳播....264

Sub-theme 2: Transmission of Xiqu and Intangible Cultural Heritage in communities....264
2.1 Shuyang Ma：Development of Cantonese opera in Contemporary Sydney....265
2.2 Jiameng Cai：Exploring the Contemporary Shift of Guangdong Han Opera Towards 'Hakka Identity': Insights from Interviews with Three Generations of Performers....277
2.3 張雯：山東藝術學院 五音戲聊齋題材劇碼社會調查研究——以《雲翠仙》為例....285
2.4 張仲陽：小傳統的生長：新加坡華人戲曲的在地演化與空間實踐....291
2.5 趙琳博：主體性困境下岳陽巴陵戲的傳承與創新路徑研究：基於文化再生產、活態傳承與傳承人口述史的多維視角轉換工具....296
2.6 Chong Siu Ling：Chaoju (潮劇) Cultural Heritage: Exploring Identity Formation and Preservation Strategies in Hong Kong....303
2.7 霍冉：山西昔陽官房劇場述略....313
2.8 王欣雨：外江戲在新加坡的傳播與發展——以陶融儒樂社為個案....318
2.9 盧詠儀 張逸飛 陳雨薇 苟邦馨 何秒妙：粵劇對鄉村民俗文化空間的雙重影響—以廣東省「春班」演出現象為例....325
2.10 張文昕：淺論「驚蟄祭白虎」在社區傳播的意義及其挑戰....330
2.11 胡小可：「社區」何為：高甲戲觀眾的文化實踐....335
2.12 黃琳：廣昌孟戲的社區傳播....341
2.13 Wong Chi San：Zhongshan Salty-Water Song under the Urban Context: A Brief Introduction to Its Three Main Transmission Ways....346
2.14 張宇：「剽學」民間音樂的特殊傳承方式....362
2.15 岳微：多方合圍中的嘗試與突破——龍江劇地方性風格的探索之路....368
2.16 林宇：「駱派」京韻大鼓的青少年傳承：以天津市為例....374
2.17 馬倩兒：探討粵曲在西方化影響下的發展....379

分題三：現代科技在戲曲及非物質文化遺產傳播的應用....383

Sub-theme 3: Application of modern technology in the transmission of Xiqu and Intangible Cultural Heritage 383
3.1 趙哲群：電波聲裏聽梅郎：梅蘭芳戲曲廣播活動研究....384
3.2 陳仕國：數字技術時代下戲曲藝術的當代傳承路徑....388
3.3 戴子欽：數位技術在粵劇文化傳承保護中的應用研究....393

3.4 周語嫣：從「台下觀戲」到「移步賞戲」——論傳統戲曲演出模式的現代轉型 398
3.5 王梓瑄：傳統與創新：川江號子在刀郎演唱會中的現代轉譯與文化共振 403
3.6 Pang Wing Yan Jasman: Generative AI in Cantonese opera art forms 408

分題四：戲曲及非物質文化遺產在弘揚中華文化中的性質與特徵 *417*

Sub-theme 4: Nature and characteristics of Xiqu and Intangible Cultural Heritage in promoting Chinese culture *417*
4.1 郝爽：人民性與民族性 1955 年中國古典歌舞劇團歐洲巡演對新中國外交的促進作用 418
4.2 李莉薇：今日京劇在日本的傳播 ——以京劇研究為中心 422
4.3 林萬儀：梵音作為粵劇粵曲的音樂元素：地方戲曲的吸納能力和佛教變文的遺意 428
4.4 智安琪 張玄：當代語境下的海派京劇音樂創作——以作曲家金國賢為例 436
4.5 梁洪嘉：包容與傳承——基於雲南祥雲禾甸與大理劍川白族調的田野民族志考察 443
4.6 俞麗偉：梅蘭芳當代戲曲表演傳播的多維場域 ——以「九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」為例 449
4.7 張芳 毛忠：非遺視域下地方戲劇的「守」與「創」 459
4.8 張群顯 吳國亮：當粵劇的創新遇上非遺 464
4.9 袁依：梅蘭芳與胡適之 ——探究近代中國思想轉型之下的戲曲改革 486
4.10 李筠：「主腔」在崑曲傳承中的地位與作用 490
4.11 姜欣辰：儀式用樂與俗樂表演：漢代鼓吹樂演藝研究 497
4.12 俞馨禹 杜浚歌：中國非遺保護政策的核心議題研究——基於 2005-2024 年政策文本的量化分析 501
4.13 周藝：女性性別視角下土家族哭嫁歌中的三重身份認同 507
4.14 張露丹：文化身份與非遺傳承：潮劇例戲在民俗儀式生態中的作用 512
4.15 李儀：活態傳承視角下的音樂類非遺保護與應用——基於國家級非遺專案「武當山宮觀道樂」的思考 518

分題五：促進戲曲及非物質文化遺產教學的跨領域研究 *523*

Sub-theme 5: Inter-disciplinary studies in promoting teaching and learning of Xiqu and Intangible Cultural Heritage *523*
5.1 Kuang-Ting Tsai：Interdisciplinary Studies of Diabolo in Taiwan 524
5.2 戶獻文：河南板頭曲跨文化傳播與發展研究——以原創曲《春華秋實》為例 532
5.3 倪碩：質性研究範式在戲曲表演研究中應用的困境 537
5.4 Bing Shen: The Application of Peking Opera Elements in Contemporary Chinese Piano Works 545
5.5 張欣喻：戲曲音樂在自閉症譜系障礙患者言語韻律發展中的應用潛力 554
5.6 湯泱：戲曲進校園與國際化交流：以秦淮區第一中心小學跨學科戲曲教育為例的研究與思考 562
5.7 朱立俠：中華吟誦與日本詩吟對比分析 567
5.8 孫靖：地方戲曲劇種國際傳播路徑與策略研究——以婺劇為例 584

活動花絮 Event Highlights *589*

鳴謝 Acknowledgement *591*

編者的話

Preface from the Editor

編者的話

作為本次會議論文集的編輯，我榮幸地呈現《國際戲曲與非物質文化遺產發展研討會》論文集，該研討會由香港教育大學戲曲與非遺傳承中心主辦。本次研討會的主題是「透過發展戲曲與非遺讓中華文化在全世界傳播」，彙聚了來自世界各地的學者、從業者和愛好者，共同探討戲曲（中國戲劇）和非物質文化遺產在豐富我們對中國文化理解以及提升其全球影響力方面的重要角色。

研討會的五個分題為討論和探索提供了全面的框架。第一個分題「戲曲及非物質文化遺產在學校的傳播」強調了教育環境在培養下一代文化從業者和觀眾中的重要性。通過將戲曲與非物質文化遺產納入學校課程，我們可以確保這些豐富的藝術形式繼續蓬勃發展和演變。

在探討「戲曲及非物質文化遺產的社區傳播」時，與會者分享了參與地方社區的創新方法，強調了基層舉措在保護和推廣這些文化表達形式中的作用。社區參與的力量不可低估，因為它培養了對我們共同遺產的歸屬感和自豪感。

第三個分題「現代技術在戲曲與非物質文化遺產傳播的應用」探討了如何利用數位工具和平臺來接觸更廣泛的受眾，打破地理界限，促進跨文化交流。傳統與技術的交匯對於激發年輕一代對戲曲和非物質文化遺產的興趣和欣賞至關重要。

在「戲曲及非物質文化遺產在弘揚中華文化中的性質與特徵」這一分題中，發言者考察了這些藝術形式獨特的屬性，這些屬性與本地和國際觀眾產生共鳴。理解這些特徵對於有效傳達其中蘊含的文化敘事至關重要。

最後，關於「促進戲曲及非物質文化遺產教學的跨領域研究」這一分題強調了來自多個學科的合作方法的重要性。通過整合教育、社會學、人類學和藝術等不同領域的視角，我們可以豐富我們的教學方法，增強我們在文化傳播方面的影響力。

本論文集中共收錄了 69 篇與五個分題相關的文章，反映了研討會期間進行的多樣而豐富的討論。我想向 12 位主旨演講者和 6 位分會主席表示衷心的感謝，感謝他們的寶貴貢獻和領導，極大地豐富了研討會的體驗。

本論文集中所展示的貢獻捕捉了研討會上動態的討論和多樣的觀點。我對所有發言者、參與者和貢獻者表示誠摯的感謝，感謝他們在保護和推廣戲曲與非物質文化遺產方面所做的努力和奉獻。

展望未來，讓我們繼續合作、創新，並相互激勵，共同致力於全球傳播中國文化的使命。希望這本論文集能成為未來戲曲與非物質文化遺產領域研究和實踐的資源與靈感。

感謝您的支持與參與。

梁寶華

編輯

Preface from the Editor

As the editor of this proceedings, I am honored to present the collected works from the International Symposium on Xiqu & Intangible Cultural Heritage Development, hosted by the Xiqu & ICH Centre of the Education University of Hong Kong. This symposium, themed “Developing Xiqu and ICH as a means of disseminating Chinese culture globally,” brought together scholars, practitioners, and enthusiasts from around the world to explore the vital role of Xiqu (Chinese opera) and Intangible Cultural Heritage (ICH) in enriching our understanding of Chinese culture and enhancing its global presence.

The symposium's five sub-themes provided a comprehensive framework for discussion and exploration. The first sub-theme, "Transmission of Xiqu and ICH in Schools," highlighted the importance of educational settings in nurturing the next generation of cultural practitioners and audiences. By integrating Xiqu and ICH into school curricula, we can ensure that these rich art forms continue to thrive and evolve.

In examining "Transmission of Xiqu and ICH in Communities," participants shared innovative approaches to engage local communities, emphasizing the role of grassroots initiatives in preserving and promoting these cultural expressions. The power of community involvement cannot be understated, as it fosters a sense of ownership and pride in our shared heritage.

The third sub-theme, "Application of Modern Technology in the Transmission of Xiqu and ICH," explored how digital tools and platforms can be harnessed to reach wider audiences, breaking geographical barriers and facilitating cross-cultural exchanges. This intersection of tradition and technology is crucial for revitalizing interest and appreciation for Xiqu and ICH among younger generations.

Delving into the "Nature and Characteristics of Xiqu and ICH in Promoting Chinese Culture," speakers examined the unique attributes of these art forms that resonate with both local and international audiences. Understanding these characteristics is essential for effectively communicating the cultural narratives embedded within them.

Lastly, the sub-theme on "Inter-disciplinary Studies in Promoting Teaching and Learning of Xiqu and ICH" highlighted the importance of collaborative approaches that draw from various

fields of study. By integrating perspectives from education, sociology, anthropology, and the arts, we can enrich our methodologies and enhance the impact of our efforts in cultural transmission.

This proceedings features a total of 69 articles that contribute to the five sub-themes, reflecting the diverse and rich discussions that took place during the symposium. I would like to extend my deepest gratitude to the 12 keynote speakers and 6 session chairs for their invaluable contributions and leadership, which greatly enriched the symposium experience.

The contributions featured in this proceedings capture the dynamic discussions and diverse perspectives shared during the event. I am grateful to all the speakers, participants, and contributors for their invaluable insights and dedication to the preservation and promotion of Xiqu and ICH.

As we move forward, let us continue to collaborate, innovate, and inspire one another in our shared mission of disseminating Chinese culture globally. It is my hope that this collection of works will serve as a resource and inspiration for future endeavors in the field of Xiqu and ICH.

Thank you for your support and engagement.

Leung Bo Wah
Editor

主題演講嘉賓

Keynote Speakers

我們衷心感謝所有主題演講嘉賓在研討會上分享了寶貴的見解和貢獻。特別感謝劉禎教授、韓啓超教授、謝筱玫教授、屈歌教授以及高舒教授允許我們將其論文分享並輯錄於論文集之中。

We extend our heartfelt gratitude to all the keynote speakers for their invaluable insights and contributions during the symposium. Their expertise and perspectives have enriched our discussions and inspired new ideas. A special thanks goes to Professor Liu Zhen, Professor Han Qichao, Professor Hsiao-Mei Hsieh, Professor Qu Ge, and Professor Gao Shu, who generously shared their presentations with us, and allowed their work to be included in our proceedings.

劉 禎：源流歷史與作為「史」與「詩」的布依戲思想藝術初論

布依戲是流傳於貴州省少數民族布依族地區的一種戲劇表演，2006 年列入首批國家非遺名錄。布依戲歷史悠久，可以追溯到清朝乾隆年間，最早於祭祀活動緊密聯繫，其表演有固定的程式，一般由祭祀、請祖師開箱、降三星、打加官、正戲、掃台、封箱等部分組成，劇碼以講述布依族傳說故事為主，有《三月三》、《六月六》、《羅細杏》、《人財兩空》等，傳統劇碼唱、白均用布依語，民族特色十分濃郁。傳承譜系比較清晰。

2024 年 11 月 8 日至 10 日，本人與中國儺戲學研究會幾位專家應邀赴貴州省冊亨縣參加 2024 中華布依文化年暨「席粑熱」豐收節開幕式。冊亨縣被稱為「中華布依第一縣」，是布依族的主要聚居地之一。期間專門赴巧馬鎮板壩村，觀摩考察布依戲、布依八音演出，赴丫他鎮板萬村觀摩考察丫面戲演出，並與當地領導、專家座談。這次考察雖然時間短，但印象深刻，也對布依戲及其他民間藝術的傳承和保護有較多思考，認識到即便如布依戲雖早已進入首批國家非遺名錄，並已舉辦多次布依戲技藝訓練班，建立多個布依族「穀藝」（布依戲）原生態保護區，但保護、傳承的形勢依然不容樂觀，值得我們深思。

2024 年冊亨中華布依文化年活動 劉禎攝

一、戲是布依族歷史文化的活態記錄，在中華民族戲劇文化中佔有重要地位

在中華民族大家庭中，布依族不是一個人口數量與居住面積排在前位的少數民族，2010 年全國第六次人口普查有 287 萬餘人，位居全國 56 個民族人口排名第 12 位。布依族主要分佈在貴州、雲南、四川等省，其中以貴州省的布依族人口最多，占全國布依族人口的 97%。 主要聚居在黔南和黔西南兩個布依族苗族自治州，以及安順市、貴

陽市、六盤水市，其餘各市、州、地均有散居，一小部分居住在越南。布依族人民群眾勤勞智慧，不僅在西南大地上創造了豐富的物質財富，而且在長期的生產生活中，創造了絢麗多彩的布依族文化藝術，創作了大量的神話古歌、傳說故事、童話、寓言、山歌等，題材廣泛，內容生動，涉及布依族生活的方方面面，表現了布依族先民對人類起源的認識和對美好生活的嚮往，是布依族歷史和精神世界的形象記憶。

歐洲文學家分別文藝的內容為主要的三大門類：（一）抒情文學（Lyrik），（二）敘事文學（Epik），（三）戲劇文學（Drama），從其起源與進化來看，敘事文學在先，抒情文學在後，這兩種文學結合的產物乃成戲劇文學。美學家宗白華認為：「戲曲的藝術是融合抒情文學和敘事文學而加之新組織的，他是文藝中最高的製作，也是最難的製作。」(1)而所以難，是因為「他（戲劇）的產生在各種文藝發達以後」，他進一步闡發，「本來文藝的發展也是依著人類精神生活發展底次序的。最初的人類精神大部分是向著外界，注意外界事實的變遷，所以敘事乃得發展。後來精神生活進化，反射作用發達，注意到內心情緒思想的活動，於是乃有抒情文學。最後表寫到人心與環境種種關係產生的結果……人類底行為，才有戲曲文學產生。」(2)所以它成為「文藝中最高的製作」，亦足見戲劇的出現之於一個民族、一種文化所具有的標誌意義。

某種意義上，戲劇有無也是一個民族文化文明程度的標誌。在中華民族大家庭中，並非每個少數民族都有自己的戲劇，這也是由戲劇作為一種多元、複雜的藝術形態所決定的。五十多個少數民族中，產生戲劇藝術的應該不及一半，有些還是進入當代以後作為「新興劇種」誕生的。當代著名少數民族戲劇學者曲六乙先生把少數民族戲劇分為現代型戲劇類和儀式型戲劇類兩種，作為現代型戲劇「古老的戲曲劇種」只有藏戲系列和白族吹吹腔，「清代產生的戲曲劇種」包括壯劇、侗劇、布依戲、傣劇，壯劇又有廣西和雲南之別。其他如雲南楚雄彝劇、吉林松原滿族新城戲等都屬於新中國成立後的「新興劇種」。(3)作為唯一進入聯合國教科文組織人類口頭與非物質文化遺產名錄的少數民族戲劇——藏戲，藏語稱「阿吉拉姆」「拉姆」，原意為「仙女」「仙女大姐」，是中國傳統戲劇歷史悠久、遺產豐富的藝術品種。西藏藏戲有「拔嘎布」（白面具藏戲）和「溫嘎布」（藍面具藏戲）之分。由這兩類面具藏戲融合而為衛藏藏戲，這可視為藏戲的母體，由此流播衍化出了康巴藏戲（包括德格藏戲）和安多藏戲。其源頭是藏族發祥時期的民間歌舞，也包括藏族的說唱藝術，如後來的民間英雄史詩《格薩爾王傳》，不可忽略的是宗教祭祀儀式和宗教藝術，對藏戲形成產生的重要影響。而

13—16 世紀成為藏戲發展的重要時期。藏戲從孕育到形成經歷了一個漫長的過程，這一過程在各少數民族戲劇中非常顯著。

作為少數民族戲劇布依戲歷史悠久，並於 2006 年作為七項少數民族「傳統戲劇」之一被列入首批國家級非物質文化遺產名錄。作為一種集文學、音樂、舞蹈、美術、表演於一體的綜合藝術，本身具有極高的難度，這種難度還不惟是諸藝術門類的如何有機結合的問題，更在於它是布依族民眾一代又一代在生存生活中，在不斷的生產和創造中，思想思維和審美覺悟的一再昇華和超越中所孕育和誕生的。這也可以反證布依族民族進化和文明進步。據現有的漢文史籍記載和民族學資料的研究，布依族先民最早可以追溯到古代的越人。古越人在殷商時期已大量活動在長江以南的地區，在歷史上由於居住地域以及文化等方面的差異，形成稱謂不同的許多支系。布依族來源於百越族系中駱越人的一支。布依語山間形成的谷地稱「洛[luzh] 」。「洛」「駱」音同，「駱田」也就是山谷裡的田，布依語稱為「那洛」，有「那落曼」、「那洛加」等田名。「古代人們把墾食駱田的越人稱為『駱越』，即包括布依族先民在內，以別於『閩越』、『於越』、『夔越』、『滇越』等等。」(4)南、北盤江和紅水河兩岸，是布依族的發祥地。貴州安龍觀音洞遺址為原始社會母系氏族制遺存，氏族中以鳥作為圖騰崇拜，到了春秋戰國時期發展成為獨具特色的夜郎文化。布依族地區有飛虎山等多處新石器文化遺址。布依族古歌和神話傳說，與現代考古發掘形成一種印證。

冊亨板萬古寨 劉禎攝

布依族神話是布依族最古老的民間口頭創作，布依族先民所遇到的問題，最主要的是人與自然的矛盾，布依族神話表達和解釋了布依族童年時期先民對自然和世界的認知，比如《混沌王》《盤果王》《洪水潮天》《十二個太陽》《阿祖犁土》等，與其他民族人類祖先對大自然和世界的認識一樣，充滿了人類童年幼稚的理解和願望，他們

對天地怎樣形成的，人類是如何產生的，以及自身所處的環境何以山勢迭嶂、炎熱多雨等複雜自然現象的思考和認識。在與惡劣的自然環境相處中，布依族先民表現出了百折不撓的堅強意志和一往無前的英雄氣概。這樣一種思想和精神也鑄就了布依民族的性格和品德，成為千百年來布依族勤勞、堅定和向上的精神力量，使得布依族有發達的各類口頭文學，奠定了這一民族的文化基因。所以，考察一個民族的戲劇，不僅應該看到與這一戲劇有直接承接的藝術門類、藝術因素，更應該看到其遠源，這也是戲劇作為文藝「最高」「最難」的歷史文化之因，也是一個民族戲劇具有原創的價值所在。

二、關於布依戲的源起形成觀點

起源和形成是所有戲劇史研究的難點，是該歷史發端的「模糊點」，這一方面因為它處於前歷史時期，而前歷史往往也意味著歷史的蒙昧，文字的匱乏，還有戲劇作為娛樂事項正統觀念的漠視，因此，各國各民族戲劇的起源和形成都充滿了認知謎團。一些少數民族戲劇更是缺乏對其早期戲劇常規的歷史記載，這是由不同民族的歷史語言文字文化等差異造成的，相較而言，在布依戲起源形成問題上，卻有較多的記載和口頭傳說。

1、布依戲產生於布依族「打迷納」「敬奶」活動。《布依族文學史》認為，宗教活動促進了布依族地區戲劇的發展。宗教是不同歷史時期人們精神生活的一個重要組成部分，而宗教活動無不與歌舞一類綜合藝術有密切的關係。布依族地區每年七月初到七月十五普遍流行的一種帶有宗教色彩的「敬奶」活動。「由於這種活動與『打迷納』的請神附身有相通之處，因而有的地方又叫『當押』。『打迷納』一般由成年婦女擔任，有專業的性質。『打迷納』純屬宗教迷信活動，專門為人們占卜、送鬼、請神。而『敬奶』活動則全由青年男女進行。任何人都可充當角色，是一種略帶迷信色彩的娛樂活動。這種活動有一點演戲的『味道』，演出時沒有腳本，全憑充當角色的演員信口編出；除了唱白外，還伴有簡單的動作，因此，我們可以認為這是一種略具雛形的布依族戲劇藝術。後來，這種單一的表演已滿足不了群眾的要求，於是便把近村的趣聞秩事編成故事來演出，這就大大促進了布依族戲劇的產生和發展。」(5)

2、布依戲形成於布依族傳統祭祀「老摩」跳神活動。《興義縣誌》記載了巴結布依戲形成於紅水河（今南盤江）北岸一帶，在明代屬泗城州岑姓土司轄地，布依族王

孝五的先輩，在巴結、者安一帶系土著大姓，世襲甲首、亭目之職。「明末清初，布依族傳統祭祀多已不戴面具，『老摩』跳神時的祭詞中，含有類似折子戲的本族民間故事唱段。清雍正五年（1727 年）改土歸流後，王姓土司仍世襲其亭目之職，其宗支王孝五等常召請族人參加傳統祭祀，在『老摩』主持下，讓部分族中子弟參與吹打唱跳的祭儀活動。沿至清嘉慶（1797 年）時，王姓土司族子王金龍等，一面興辦私塾教育族中子弟，一面與族人就祭祀跳神中的唱段補充改編，加上情節和人物，在節日或酒宴中作消遣跳唱。自此，布依戲已具雛形，並從祭祀活動中分離出來，在巴結民間出現，同時也成為王姓家族的族中戲，在王氏的後輩中代代相傳。歷經數代，逐漸分行檔，配樂隊，吸收部分祭祀樂曲來豐富曲牌。到清光緒初期（1875 年）已具舞臺演出形式。光緒二十九年（1903年），在族人王壽山等倡議下，多人出資首次製作一批服裝，在巴結老場壩搭台演唱，並在南盤江兩岸流動演出。」(6)

3、八音坐唱是布依戲形成的重要階段。桂梅、一丁《布依戲研究文集》認為，布依戲形成大體經歷了八音——小演唱（「金童女女」邊演邊唱）——八音坐唱（也稱「板凳戲」）——土戲（即「布依戲」）。八音是八種樂器，吹打合奏，純屬器樂性。「相傳在『泗城府』（清順治十八年，西元 1661 年）期間，已在南、北盤江一帶流行。之後，逐漸發展成為祝願之類的小演唱和有一定內容的坐唱。這兩種形式的分野在於：前者為立樓蓋房、新婚嫁娶時，由小生小旦裝扮成『金童玉女』，在酒席宴前，向主人提壺把盞，婆娑起舞，演唱一些吉慶祝興之詞，以示祈福消災，氣氛歡快喜悅。後者，則以分飾角色的方式來歌唱一些有故事內容情節的唱本。這種形式沒有裝扮，沒有表演成份。演唱時常一人多角、一人兼唱幾個角色。這種藝術形式，既可在廣場廳堂坐唱，又可作為一種儀式，用於年節慶典，形式十分自由。」(7)曲六乙《中國少數民族戲劇通史》亦持此觀點。(8)

貴州省冊亨縣巧馬鎮板壩村布依八音坐唱演出 劉禎攝

4、布依戲是接受北路壯劇影響而形成的。《布依族文學史》認為布依戲發源於貴州省與廣西壯族自治區交界的冊亨、興義和安龍等地，與地戲相比，它的民族特色和地方特色更為鮮明。「現有資料說明，布依戲是接受了北路壯劇的有益成分而逐漸形成的。」「冊亨、興義巴結、安龍甘河等布依戲的幾個主要發源地，都是位於廣西與黔西南的交通要道上。布依族群眾或是到廣西去學習，或是請廣西的藝人到布依族地區傳授，吸收了北路壯戲中許多好的東西。在學習過程中，由於各個地方的情況不同，冊亨河興義巴結的布依戲也各具特色，冊亨的布依戲有演有唱，而興義巴結河安龍甘河的布依戲則取坐唱形式，稱為『八音』或『八音坐彈戲』。」(9)這裡我們還應明確一點，布依族與壯族族源相同，語系相同，「布依戲與北路壯戲，由於兩個民族的族源相同、語系相同，反映在戲曲藝術上也有著它們的同一性。」(10)

5、布依戲源於儺儀、端公。布依族的巫術文化，表現為「信鬼好巫」，包括到現在為止，在一些布依族村寨保留一種較原始的儺儀活動，被稱為「啞面」，又稱「板那」「丫由」等，頭戴面具，「啞做」不出聲，屬於喪儺類。其三種層次「啞面」舞蹈的表演，「這些含有象徵性和戲劇因數的成分，反映了布依族人民崇尚巫術和自身實用目的所昇華起來的審美情趣以及這種審美意識受宗教觀念、宗教情緒、宗教活動的制約和折射。」(11)

6、布依戲形成受到漢族地戲、戲曲影響。布依戲之外，布依族地區還流行兩種戲劇：地戲和花燈戲。據稱地戲是明朝洪武年間調北征南時期由漢族帶去的，貴州地戲流行區域亦為布依族聚居區。「布依族的戲劇產生較晚，『調北征南』時，地戲還處於原始形態，還沒有形成自己的一套完整劇碼。因而在漢族軍隊大批移入的情況下，就很自然地接受了這些軍隊帶來的以軍事題材為主的漢族戲劇劇碼。後來，這些軍隊的一部分成員在這裡安家落戶，出現了民族融合和民族文化交流的新局面。他們當中的一些既有文化而又喜愛戲劇的人就把漢族唱本按當地布依族人民喜聞樂見的地戲形式予以改編，長期的軍旅生活的軍隊中所接受的教育，使他們自然地把反映忠君愛國的歷史戰爭題材作為自己選材的主要對象。」(12)地戲亦經歷了一個在地化的過程，同時也影響了布依戲、布依戲的題材內容。這是早期的情況，主要是地戲的傳入和影響。

丫面戲演出後作者與傳承人合影 劉禎攝

以上關於布依戲起源形成之說，各類解讀觀點出入很大，但可以得到這樣一些認識，一是布依戲的出現很早，我們知道，相對而言少數民族多居於偏僻山區，經濟文化比較落後，多以口頭語言表達，文字的出現比較晚，這也影響了後人對其早期歷史文化的認識。而關於布依戲起源形成諸說中，雖源點何處有異，但其源遠流長則是大家的共識，「打迷納」「敬奶」活動、「老摩」跳神活動不說，《興義縣誌》將巴結布依戲的形成具體追溯到清雍正五年（1727 年）改土歸流後傳統祭祀。大致來看，布依戲在清代形成也是各說所認可的時間節點，這也是曲六乙先生將布依劇納入《中國少數民族戲劇通史》「古代篇——明清時期（中）」的重要原因，也易於理解它之所以被列入首批國家級非遺名錄。

二是布依戲形成的觀點之多，在現有的少數民族戲劇中比較少有這樣內容豐富的解讀，這也從一個方面反映了布依族文化的豐富和多元。戲劇是一種綜合藝術，它的民間性使得朔源極其不易，也從來沒有成為「史官」的關注對象，而戲劇的「綜合性」又可以從多個角度闡釋其作為戲劇因數的來源體，故布依族文化的眾生成為主要的考察對象，事實上這些文化藝術無論神話古歌、傳說故事、童話、寓言、山歌抑或舞蹈、音樂都與之有著千絲萬縷的聯繫，是戲劇的一個要件，只是在我們的歷史朔源中，它是否構成作為布依戲戲劇的那個「關鍵」件，而這一「關鍵」件與布依戲有著直接的蛻化演變和邏輯生成關係，這也是布依族悠久、燦爛的文化奠定了這種闡釋的基礎和前提。而西南邊陲多民族文化的交流和碰撞，如北路壯劇說、漢族地戲戲曲說等，所反映的是布依族與毗鄰之民族之間的互相影響與相互融合。作為一種大眾藝術，各民

族之間的交流和融合也會及時浸入日常的表演中，由此所彙集的資訊碼顯得比較發達，凡此種種都拓展了對這一朔源的闡釋空間。

三是布依戲形成與布依族早期文化特別是祭祀文化有著緊密的聯繫。世界各民族戲劇起源研究表明，「一般認為，戲劇這種藝術形式是農村的祭祀禮儀走向世俗化的產物，具有可以稱為禮儀變形的性質，是發生於祭祀禮儀的藝術形式。」(13)就中國戲曲的源起，王國維認為「謂巫曰靈，謂神亦曰靈，蓋群巫之中，必有象神之衣服形貌動作者，而視為神之所馮依：故謂之曰靈，或謂之靈保。」「至於浴蘭沐芳，華衣若英，衣服之麗也；緩節安歌,竽瑟浩倡，歌舞之盛也；乘風載雲之詞，生別新知之語，荒淫之意也。是則靈之為職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神，蓋後世戲劇之萌芽，已有存焉者矣。」(14)作為少數民族，深處大山貧瘠之地，環境艱苦，他們在與自然的相處和鬥爭中，也對自然產生敬畏和崇拜，於是就有多種多樣的祭祀儀式，由娛神走向娛人，最後形成戲劇。各種布依戲起源形成說，或深或淺都與布依族祭祀活動相關。

四是布依戲從源起到形成的階段性。這一過程是漸進的，也會是模糊的，是一種戲劇形式或劇種形成最難劃分的。一種戲劇之形成，發展成為一種顯形的樣態，才會被人們所關注。但形成之路漫長，何以進化、演變至此，則往往經歷一個緩慢的過程，甚至某一階段長期處於停滯狀態，成為視覺盲區。作為一種「最難的製作」和「最高的製作」，他的形成由低級到高級，由簡單到複雜，由單一到綜合，呈現梯級的走勢。也許，我們對布依戲源起難有最終的結論，但這些不同的起源形成觀點，是實現布依戲成為一個戲劇品種重要的藝術積澱，它們處於形成的不同階段，這一描述還是較為清晰和可信的。《興義縣誌》的描述最為詳細，將巴結布依戲從源起到形成過程，進而把 20 世紀的傳承列出譜系，「清末至民國，經王壽山及王順新、王肇志等兩輩人的努力，為巴結布依戲培養出一代繼承人，如王禮賢、王振興、王劍平、王友益、王利暢等，皆成為解放後的布依戲骨幹和老師。尤以王友益對布依戲情趣濃烈，民國初期常自備費用赴廣西觀看壯戲演出，搜求劇本，還買回不少民間唱本，備作改編布依戲之用。」(15)布依戲形成大體經歷了八音——小演唱（「金童女女」邊演邊唱）——八音坐唱（也稱「板凳戲」）——土戲（即「布依戲」）四個階段。曲六乙先生講布依戲形成經歷了三個藝術階段，而實際論述則在「八音」「八音坐彈」「土戲」三個階段基礎上，講到在「八音」純器樂演奏形態基礎上逐漸發展為小演唱，這是布依戲形成的第二個階段。(16)

三、新文獻《歡戲曆源》《歡戲歷史》考辨及其傳承

布依戲研究中，近年有一份手抄文獻受到一些學者的重視，這就是《歡戲曆源》和《歡戲歷史》。《歡戲曆源》紅筆所抄，原文如下：

陸鳳芝筆 同治二年五月抄

歡戲曆源

於明代末期，寨中有一名老郎，法術無邊，專為人民用法術掃鬼，念經除病，受鄉民尊重。他培養有三十六位弟子，他們法術規律，不娶妻生子。他們生前愛聽二胡和笛聲奏曲，因為那個年頭，無玩樂器。後來他們去世後，寨裡無人可比。如家人有病者，都燒香化紙，拜求老郎陰魂來掃鬼除災。於清朝乾隆三年戊午年，寨中生災，禍從天降，人畜衰亡慘重。寨中黃錦輝、陸元達、李國忠三人召集眾寨商議救解，用古書卜卦，方知寨中有諸鬼作怪。因我寨久前有一名老郎用法術掃鬼村神厲害，他們去逝不超過兩百年，必有諸鬼尋仇之禍。寨中人民驚慌恐懼。後黃錦輝、陸元達、李國忠三人作解救決定，要掃盡諸凶邪神，必在寨中立台演歡戲。在臺上安師壇，而老郎為陰祖師，方可掃淨諸鬼，寨中才能得到安康。在劇碼中，決定演古代唐朝《薛丁山征西》為主題，倒臺必須演宋朝《五鼠鬧東京》。人物包包大人、張龍、趙虎、禦貓、王朝、馬漢，因包大人是陰陽二辦，所以倒臺之日必用《五鼠鬧東京》改編演出，掃除諸鬼。議事已定，寨中人人高興。當年就組織排練，對步法、動作、作曲，都是黃、陸、李三人現編而教演員的。戲裝和道具也是他們編制的。用三年時間，步法和動作、樂曲基本練熟，所用道具備齊。至乾隆六年辛酉年正月初三，在寨中浪洞都建台，初年演出成功。據說臺上鑼鈸一響，弦索一叫，四面八方人來如螞蟻搬家似的，近鄰村寨來看一天比一天多，真是人山人海，熱鬧非凡。從那年演戲成後，寨中就漸漸地平安了，人興畜旺，五穀豐收。這樣才一代傳一代地演下來。都是為保眾寨平安，現已經是第四代了。我現年五旬有四歲，體弱病多，存日不多久，希後代對歡戲不可失傳，以免寨中將會生災不斷，現我將老（後面殘缺）。

《歡戲曆源》手抄本

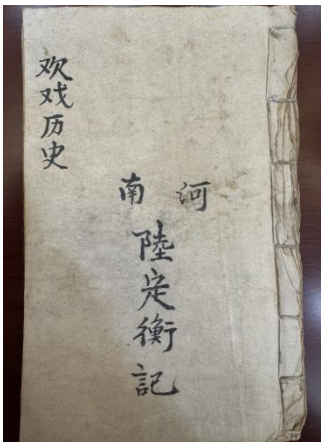
該《歡戲曆源》首頁題「陸鳳芝筆 同治二年五月抄」，實為貴州省冊亨縣板萬戲班戲師陸定衡（1930—1998）手抄複本，《歡戲歷史》署名「河南 陸定衡 記」，末署「陸定衡抄筆 西元一九九五年六月十七日」。《歡戲曆源》抄本內容不全，而《歡戲歷史》不僅補足《歡戲曆源》所缺部分，後面還有「戲規介紹」「歡戲流傳接代教員」等內容，「歡戲流傳接代教員」為黃錦輝、陸元達、李國忠三人作為乾隆時期第一代戲師到第九代戲師李發生的傳承譜系。《歡戲歷史》的作者陸定衡為從這一譜系第十代傳承人。

這兩份抄本最早是冊亨縣當地學者張合胤先生 2012 年底接收到冊亨縣板萬布依戲班陸興知送來的老戲師陸定衡（1930—1998）遺存的兩本手抄本，對其可信度等相關問題進行分析，結論借用專家的話為：「《歡戲曆源》手抄本是 60 至 70 年代間複抄寫的，內容為同治二年五月陸鳳芝所抄寫資料，有較高的可信度。」(17)筆者在 2024 年 11 月 10 日在冊亨縣榕·康養中心會議室看到了這兩份手抄本。因為該抄本對民間「歡戲」這一形式出現的來龍去脈描述的非常具體，包括時間、地點、人物及原因、過程，這一演出傳統的確立等，所以受到了相關研究者的重視。但對有關分析和結論，筆者有一些不同看法。

一、關於《歡戲曆源》「陸鳳芝筆 同治二年五月抄」，現存抄本為陸定衡複抄，且《歡戲曆源》與 20 世紀 90 年代「河南陸定衡記」「陸定衡抄筆」的《歡戲歷史》究竟是什麼關係？從兩抄本內容來看，《歡戲曆源》不完整，《歡戲歷史》前面內容幾乎和前者完全一致，略有不同，其後面缺漏部分，後者亦已補齊，我們先將《歡戲歷史》後續內容補齊：

------現我將老輩之遺言給後生述明。據說，那時候寨中有一對龍，是人形龍，都出來看，而被神父看出，而抓一隻關在安龍城下。那龍問，把我在此處至何時才放我回去？神父道：你在此處等到馬生角、騾下崽、石頭開花才能放回歸原位。後來過了

數十載，安龍城有一婦人到河邊洗衣服，那裡有一座石橋，橋兩側有石杆，正是那龍被關在下之處。那婦人拿花帽子蓋在橋杆頂上曬著，那龍以為石頭開花了，可能要放我回去了，高興地跳了起來，把整個安龍城震得地動山搖。官差四處詢查，發現有人拿花帽子曬在橋杆頂上，看起來好像是橋杆頂上開了花似的。官差命那婦人把花帽子摘下來，安龍城就平靜了下來。那龍就一直至今再也沒有什麼消息了------



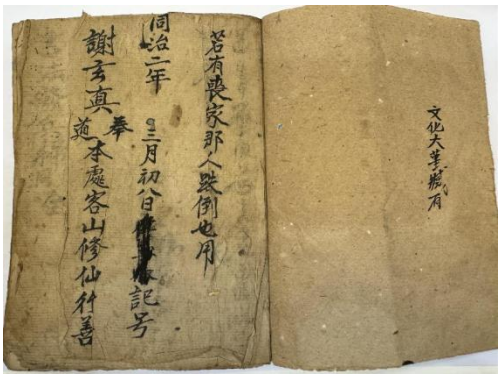
《歡戲歷史》手抄本封面

後面主要內容為「戲規介紹」和「歡戲流傳接代教員」兩大部分內容，其中第四代戲師是陸鳳芝接班，有其生卒年，理論上第四代以後的內容肯定不是陸鳳芝所記。如果整個《歡戲歷史》為「河南陸定衡記」，那麼又該如何理解前半部分與「歡戲曆源」之「陸鳳芝筆同治二年五月抄」幾乎完全重合呢？

首先是《歡戲曆源》抄本的年代，「陸鳳芝筆同治二年五月抄」可信嗎？筆者不認為這是一件「同治」年間的抄本內容，除了 20 世紀後期的一個抄本外，別無證據。《歡戲曆源》抄本語言表達雖也有古文句式，但文本整體語言表達屬於現代漢語範疇，且與 20 世紀 90 年代之《歡戲歷史》保持一致，難以認定它是一件出自同治年間的書寫。這一語氣句式，也與抄寫者陸定衡的年齡吻合，出生於 1930 年，去世於 198 年，經歷了一個進入現代漢語且以現代漢語表達為主的歷史過程。如果是清朝人記本朝事，應該多「國朝」「大清」等等這樣的字眼，不會「於清朝乾隆三年戊午年」「至乾隆六年辛酉年正月初三」這樣更為客觀和越朝的表述。文本中諸如「劇碼」「組織排練」「動作」「作曲」「培養」「演古代唐朝《薛丁山征西》為主題」「真是人山人海，熱鬧非凡」「專為人民用法術掃鬼」「寨中人民驚慌恐懼」等用詞完全是當代的。雖然「人

民」一詞早在《詩經·大雅·抑》及北魏楊衒之《洛陽伽藍記·聞義裡》等古籍文獻即已出現，但「人民」一詞成為人們口頭禪使用還是在進入當代。

「同治二年五月」不得而知，但在與《歡戲曆源》同一批民間經書中，有《總安棟》，為「河南 陸振光 言已（上下結構，是否為「記」）丁醜年訂」，首頁有「同治二年 三月初八日 XXX 記號，謝玄真奉道本處客山修仙行善」；第三頁有「同治二年季春初八陸道師記筆」字樣。值得注意的是陸振光是板萬戲班第十一代戲師（1942—2022），丁醜年應為 1997 年，也就是說陸振光「記」或「訂」的這些經書與《歡戲曆源》《歡戲歷史》是一體的。《歡戲曆源》「同治二年五月抄」與同類經書中之「同治二年」有否關係？冊亨縣學者張合胤 2012 年 12 月去板萬村陸振光家裡進行調查，「陸振光老人顯得惶恐不安，因為他的思想深處始終留下了『文化大革命』時的陰影。」(18)瞭解這些事情，也就能夠理解何以到了 2012 年陸振光老戲師還「惶恐不安」了。



有「同治二年」字樣經書手抄本

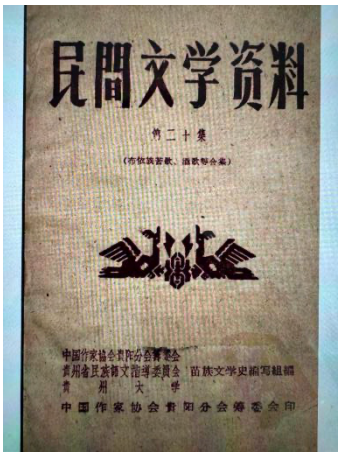
關於《歡戲曆源》記載內容表明布依戲的發源地是哪裡，張合胤先生認為「當是冊亨，毋庸置疑」。其實，老人遺言所講人形龍的故事，已經明確告知是「安龍城下」。冊亨縣臨縣即為安龍縣。明朝洪武十四年（1381 年），朱元璋命傅友德為征南將軍率 30 萬攻打貴州。十五年平復雲南，留沐英鎮守滇黔，自盤江至大理設堡屯田，置陵元堡於欞缽寨，欞缽寨即今之安龍城舊址。洪武二十三年（1390年），置安隆守禦千戶所，城在安隆箐口，即今安龍城；永樂二年（1404年），安隆千戶所建城垣，為今安龍舊城。1958 年 12 月，冊亨縣建置撤銷，併入安龍縣。布依戲的源與流始終在布依族主要聚居的冊亨、興義、安龍等南盤江沿岸布依族地區。

《歡戲曆源》「同治二年五月抄」時間被質疑，作為老戲師無論該文獻出自陸鳳芝抑或陸定衡或之後哪位戲師之手，其基本的內容特別是關於布依戲作為歡戲起源的」

掃鬼除災」、救解鄉民、保佑平安的功能符合事實。不必用神化或誇張手法增強人們對歡戲的重視及價值的認定，但兩件手抄本的文獻價值還是有的，包括《歡戲歷史》中對九代戲師傳承譜系的較為詳細的記錄，讓人們看到二百多年來布依戲的生命活力和藝人的代代堅守。

四、文化傳承、民族交流與布依戲題材內容的衍化

布依戲歷史悠久，在二百多年的歷史發展中，上演了數以百計的劇碼，成為布依族民眾重要的娛樂生活和精神寄託，它的誕生就與布依族民眾的吉祥禍福緊密相聯。隨著布依戲走向成熟，特別是與漢族、壯族等戲曲藝術的交流、融合，其藝術形式愈益豐富，從行當表演、唱腔音樂、舞蹈程式及舞美裝扮等，作為一個蟄居崇山峻嶺之中民族「最高的製作」布依戲對這個民族及大眾所具有的影響力遠超內地，而內地之綜合藝術戲曲在那個年代對大眾也是獨一無二的。布依戲成為布依族文明程度的一種標誌。布依族沒有文字，乾隆時期一些有錢的布依族貴族人家子弟開始學習漢文，「讀書識字」「漸通漢語」，1905 年廢科舉，興學堂以後，布依族地區開始建立小學堂。新中國成立後的 1956 年制訂了以拉丁字母為基礎的布依文，布依族才真正擁有了自己的民族文字。布依戲傳授長時間屬於口傳心授方式，因為藝人都是處於民間最底層，他們沒有文化，不掌握文字記錄的能力，期間流失的劇碼和表演史料就可想而知了。即便如此，在民間還是有大量的劇碼留存演出，這些劇碼大致可以分為兩類，一類是從漢族移植的劇碼，一類是根據布依族民間故事進行改編創作的劇碼。前者主要有:《武顯王鬧花燈》《蟒蛇記》《柳蔭記》《三下南京》《四下河東》《玉堂春》《秦香蓮》《況山伯與娘英台》《轅門斬子》《琵琶記》《送京娘》《金鈴記》《鳳凰記》《百合記》《金剛大王》《八仙過海》《薛仁貴征東》《薛丁山征西》《二下河東》《喬太守亂點鴛鴦譜》《說岳傳》《樊梨花》《五虎平西》《五鼠鬧東京》《朱砂記》《白蛇傳》《鸚哥記》《乾隆馬寨興》《鐘林鐘秀》《魯國王》《金童星》《包公案》《七世夫妻》《天仙配》《雙魁圖》《陳世美不認前妻》《楊門女將》《元龍太子》《蓋浪相蔔乜》《賣花記》《搖錢樹》等，這些故事在流傳到布依族地區後，也得到了布依族民眾的共鳴和喜愛，在接受和吸收過程中當地百姓賦予了他們自己的理解和認識，環境背景也成為他們所熟悉的布依地區山水村寨，這些故事也都經歷了一個在地化的過程，成為他們文化和精神的組成。



《民間文學資料》（1959 年）書影

比如我國四大民間傳說故事的《梁山伯與祝英台》，漢族地區基本上是家喻戶曉，清中葉隨著布依族地區與漢族地區交往的進一步加強，梁祝故事也成為布依族民眾所特別喜歡的內容，致有這樣的民歌流傳：「老遠看姐過山來，風吹眉毛兩邊排。不是我郎太愛姐，蓋過前朝祝英台。」在布依族民間說唱和戲曲中，這一故事增加了下河洗澡、蕉葉測溫（布依族傳說女人的體溫比男人高）、紙馬過河、路遇錦雞孔雀、得賜花裳綢彩、彩石相疊、翠竹纏繞等，而非十八相送、雙雙化蝶等我們所熟知的情節，而梁山伯與祝英台這兩個愛情的男女主人公他們的品德，他們對愛情的忠貞，顯然也引起了布依族男女青年強烈的情感共鳴，以死抗戰封建包辦婚姻，無疑是對那個封建社會發出了激烈的批判，民族特色和地方特色非常鮮明，成為布依族文藝現實主義和浪漫主義結合的優秀之作。

又如《武顯王鬧花燈》「斬武」一折，包公為斬橫行霸道，作惡鄉里的皇親武顯王，準備了酸、甜、苦、辣四碟菜，請武顯王到府上「會席」，武顯王嘗有苦味後，「哼！我自幼未嘗過酸甜苦辣，實在吞食不下。老包，你身為官員，竟如此貧賤不成？膽大老包，你還敢拿苦菜戲弄於我？」受到包公的斥責：「我老包為官，一不枉害良民，二不搶奪民妻，三不打死人民後代，四不違法犯人，五不欺君越律，六不枉徒充軍，七不貪搶民間，八不殘害忠良，九不貶優質官員，十不貪結有錢人。我銀錢從何而來，自然過得清貧。武顯王，你可知罪！」(19)這一結合「飲食文化」的審判，也頗具民族和地方特色，日常飲食的酸甜苦辣此刻成為善惡與人格有無的一方試劑，也著實接地氣。

其實還有一類戲，從劇名等方面考察，完全可以確定是地道的布依戲，但「故事來源不詳」(20)，如《胡喜與南祥》。該劇故事寫寫胡喜與南祥結婚三年，胡喜應徵入伍，走後杳無音訊。南祥服侍公婆盡心盡孝，艱苦度日。公婆死後，南祥身背月琴，沿路乞討，前往廣西西林尋夫。胡喜入伍後升官，還娶了小妾。某日二人到寺廟上香，邂逅南祥。從南祥口中胡喜得知父母雙亡，帶妻、妾奔赴家鄉，而小妾對南祥起了殺機。回到家鄉後，南祥受到眾鄰里誇獎，小妾被嘲笑，更激起小妾的怨恨，將南祥騙到地灶鍋邊，欲加害燙死，反失足掉進鍋中斃命。這一故事與我們所熟悉的《琵琶記》十分相似，尤其是前面的故事情節，包括公婆去世後，媳婦身背樂器沿路乞討，前往尋夫，女主人公是一位盡心盡孝的媳婦，極其相類趙五娘與蔡伯喈的《琵琶記》故事。除了名字與尋夫所往之地的本土化以外，最大的不同是劇中的另一女性人物並非賢者，而是不容於前妻，非欲置之死地而後快，不料害人不成失了命。這樣被譴責的女性在布依族文學藝術中也是一種常見的類型，比如《王玉蓮與王二娘》中的王二娘，極女性之不賢、不容人，幾至瘋狂迫害侄子與媳婦，結果惡人得惡報，丟了自家性命。劇中小妾即是類似的人物，而非《琵琶記》牛小姐的知書達理，這種變化和選擇也是民族文化交流「在地化」深層次的體現。我們也注意到，受漢族戲曲影響的布依戲有《琵琶記》這一劇碼，之間存否或存在怎樣的關係，是可以考察的。

在這種民間文化藝術的不斷交流中，互相影響，互相滲入，布依戲"雙語制"形成，演出正戲道白多用漢語，唱詞用布依語，雜戲演出則唱、白兼用布依語，即是這種民族文化藝術關係顯見的胎痕。

布依戲演出舞臺背景 劉禎攝

布依戲另一類是根據布依族民間故事進行改編創作的劇碼，主要有:《布壩德》《邱人賣嫂》《胡喜與南祥》《一女嫁多夫》《馮相寶、馬必肖》《人往高處走》《四接親》《賭錢哥》《八月十五鬧花燈》《王三打鳥》《蔣三下南京》《王玉蓮與王二娘》《金貓寶瓢》《王祥臥冰》《借親配》《張鳳漢》《馮邊月》《六月六》《羅赫信》《紅康金》《李海

芳》《窮姑爺》《人財兩空》《三聘村姑》《打草鞋》《安安送米》《松皮郎》《自由婚姻多幸福》《三妹回娘家》《兄妹學文化》《人往高處走》《李蔔長打鐵》《三月三》《羅細信》《弄假成真》等等。這類布依戲，無論內容和形式都更富於布依族的民族特色。它展示了布依族人民的愛好和審美趣味，表達了他們對未來和理想的追求與願望，展示了這一民族文化和心理積澱。這類布依戲，多數沒有唱本，全憑口耳相傳，保留至今，因此，不同地區，甚至不同村寨，在演出同一劇碼時，雖然內容大致相同，但情節和對話都有較為明顯的差異。

布依族神話和古歌，如《洪水潮天》《兄妹成親》《勒戛射日和葫蘆救人》《十二個太陽》《安王和祖王》等氣象闊達，想像豐富，反映布依族先民的對人類起源和民族來源的認識理解，對自己民族英雄的禮贊和崇敬。布依戲承襲了這一精神，表達他們對英雄的歌頌和對惡勢力的不屈不撓，比如傳統劇碼《六月六》，該劇根據同治九年六月安龍龍廣區布依族人民反抗壓迫的故事編演。龍廣財主勾結官府，派兵進駐，對布依族群眾進行野蠻屠殺，激起了廣大人民群眾的強烈反抗。布依族將領賀連級與官兵展開激烈鬥爭，沖出敵人包圍，搬來救兵楊元帥，於六月初六打敗了官兵，贏得了勝利。劇中塑造了布依族的英雄形象，表達了布依族不畏強暴的反抗精神。後當地每年六月初六都要舉行慶祝活動，並演出這個傳統劇碼，深受百姓歡迎。從起內容表現歷史和反映人民群眾生活所具有的「史錄」性質來看，布依戲具有民族史詩性和極大的文獻價值。

《王玉蓮與王二娘》一劇將戰爭與家庭內容融為一體，展開較為廣闊的敘事空間，一條線索通過王玉蓮描寫其人生命運軌跡，最後建功立業，當上了趙國統兵元帥；另一條則通過王二娘在家庭裡的極其狹隘、自私為線索，描寫他對王玉蓮及生母、妻子的迫害，婆媳艱苦度日，後妻子托孤雁傳書，玉蓮回鄉復仇，與母親、妻子團圓。劇中有很多「神人」相助玉蓮的內容，這也是被認為「這個劇碼的思想性比較複雜」(21)的主要原因，其實這也是民間文藝的典型特徵，從現實角度看一定程度顯示了它思想觀念的局限性，而從歷史與藝術本體來看，則可見其歷史再現及思想藝術的樸實無華，也是認識這一民族集體思想意識與審美取向的重要指標，這在 21 世紀的今天看更有歷史價值。

貴州省冊亨縣巧馬鎮板壩村布依戲演出前迎客儀式 劉禎攝

大多數布依戲劇碼，都是表現布依族民眾日常生活的題材，這其中又以愛情婚姻和家庭佔據很大的比重。而《紅康金》就是這樣一部極具感染力和震撼力的愛情悲劇。這是新中國成立前不久發生在在貴州省鎮寧縣扁擔山區星拱鄉窪子寨一個真實的故事，布依族人家有三個美麗、聰明而勤勞的姑娘，在年幼時父母就把她們許嫁出去了。長大後，她們認識到婚姻大事應該自己選擇，才能和睦美滿。她們嚮往著有屬於自己的幸福生活，為此向家庭進行不屈服的鬥爭。但父母要她們遵循「父母之命，媒妁之言」，對三姊妹進行威脅迫害，她們仍然堅貞不屈。最後，為了徹底的擺脫這種不合理婚姻制度對她們的迫害，姊妹三人用自己最寶貴的生命表示了她們的堅強意志，一起投入紅康金河。《紅康金》戲就是根據扁擔山一帶流傳的這個可歌可泣的真人真事改編創作的。三姊妹為妹花、妹快、妹勤，妹妹妹勤也有了自己的心上人人合，並贈送了信物。在她們看來：「妹妹們，小時由大人，成年應由自己，大人路我不走，媒人路我不行，心講過才走！咀（嘴）講過才行！生活才好過，死去才值得。」(22)妹勤認為她的愛情，「我們同苦就實心成對，我們同困就實意成雙，頭上紫絲都要送，頭頂上青線，也要贈，我也送他樣把做把憑，丟樣把給他做憑契，讓他收東西他想我，讓他收東西就收妹。如果他變心，東西會使他惦妹。」感情真摯，衷心相待。在父母等勢力的打壓下，姊妹們走投無路，來到紅康金河邊，悲愴地唱道：

姐妹們!
活不活也有名，
死不死也有譽，
我們看砦上的蕨草做心，
瞧房上的薑做樣，

望河上深灘做人，

做人夠我們走那灘，

做人足這灘我們走，

死入砦腳灘有名，

死在房腳塘有譽，

將來才有人知道我們心痛，

以後才有人知道我們愁深，

將來有人懷念我們，以後有人為我們報仇。

最後，在雷風大作，烏鴉亂叫中，姊妹「三個頭髮相捆、一根臍腰捆三人，成一團」跳入紅康金河。該劇具有驚天地、泣鬼神的悲劇力量，振聾發聵，感人至深！

傳統劇碼《一女嫁多夫》，又名《看山穿》。該劇寫盤江寨李員外為女擇婿，先選得知有看穿重山的特殊本領的看山穿，又將女兒許於龍王、游方郎中翁先生、神箭手雙打鳥三位，十分貪心。迎親之日，李女逃走，幾經曲折，四人爭婚，告到縣衙。縣官貪色，將她判留縣衙，另將四名丫鬟分別判與四人。李女愛上目光遠大的看山穿，巧妙應對，與看山穿雙雙遠去。該劇情節曲折生動，人物鮮活有趣，寓愛憎褒貶於輕鬆幽默的故事之中。

《人財兩空》劇中的駱黑規（外號叫駱黑鬼）是一位荒淫無度的財主，見民女二妹而生歹意。長工況甲與江嫂利用老財夫妻之間的矛盾，巧於周旋。不僅使駱黑規貪色成空，而且勾銷了當地百姓的債租，駱黑規人財兩空。這些作品來自民間，作者與百姓（觀眾）的是非、愛憎完全一致，以一種超越的高度審判荒淫無度的財主，「卑賤者」不僅善良而且還是智者，風趣幽默。傳統劇碼《金貓與寶瓢》也源於民間故事。講得是布依寨卜蘇（土司）家的黃貓跑到鄰居農家，將農家葫蘆水瓢碰落摔壞，貓被打死。卜蘇不幹了，言稱黃貓乃是金貓，價值銀五萬五，將農家告至官府。農家說他家的瓢是寶瓢，值銀六萬六。縣官本對卜蘇未納「貢銀」不滿，判他賠農家一萬一的損失。立場鮮明，頗富民間的智慧。還有的戲，如《松皮郎》思想趣味不高，講松皮郎的「花案」，整天無所事事，到處花錢泡女人。該劇有對「上邊的官是郎舅，下面的官是家族」(23)的憤慨，而整個戲都是純民間口語，也是當時社會世情風俗的一種折射。

冊亨縣巧馬鎮板壩村布依戲《薛丁山大戰蘇保童》演出 劉禎攝

五、布依戲的改編：從《羅赫信》到《羅細杏》

民間屬性決定了布依戲的每次演出都是一個新的「版本」，在二百多年的歷史發展中，布依戲劇碼難計其數，百姓既是觀眾，也是「作者」，主導了布依戲的創作方向。愛情婚姻作為文藝的永恆主題，在布依戲題材類別中也有突出的體現，而且更具有自己的民族特色和地方特色。冊亨縣業餘布依戲隊《羅細杏》於 1984 年 11 月參加在昆明舉辦的全國少數民族戲曲劇種優秀劇碼觀摩演出，榮獲優秀劇碼獎，劇本收入《中國少數民族戲劇叢書》（貴州卷），進一步拓展了《羅細杏》作為布依戲代表性劇碼的影響力。那麼，《羅細杏》究竟是一部怎樣的作品呢？

《羅細杏》是《羅赫信》的整理改編本，又名《羅細盛》《羅氏盛》，為布依戲傳統劇碼，根據清末布依寨真實故事改編。故事說布依族姑娘羅細杏（20 世紀 80 年代改編後名字）在包辦「背帶親」婚姻的強制下，被迫離開情人，與一個未成年人（有的演出是一位傻瓜）結婚。婚後，她也曾想用辛勤的勞動來換取丈夫一家人對她的好感，但卻遭受到公婆、丈夫的虐待。最後她不堪忍受、終於沖出牢籠，和情人一起逃過盤江，到廣西建立了幸福的家庭。早期這一故事有多個版本，羅江安、岑長陸編、盧衍搜集的《羅赫信》劇，該劇第一幕講盧秀文是一個 13 歲的男孩，家道殷實，其父羅卜幾年前給兒子定了親，與夫人商量要接回「媳婦」。秀文聽說，表示自己年齡還小，「菜高筍低，高低怎相配呢！」羞答答地跑了。第二幕羅赫信家，母親讓赫信姊妹做針線活，姐姐勸妹妹赫信按照老人意見去「坐家」，赫信表示：「蕎菜生在園內，園裡的蕎菜剛發芽。父親等不到葉煙黃，母親等不到吃菌子。女兒還未長大，忙嫁女出去，忙嫁妹出去。」第三幕講接親客隊伍到達赫信家，母親將斗笠戴到赫信頭上，要求她「去坐家成業給母親」。新郎拜赫信父母，赫信也拜，拜完父母出閣。第四幕講三天后，赫信回到父母家住。赫信情人盧呵秋去趕場，路遇赫信，赫信要與呵秋談心，告知自

己心裡惦念了兩年，得了相思病。兩人互要信物，赫信讓呵秋買個斗笠，遮雨遮陽，呵秋向赫信要一雙布鞋墊。兩人依依不捨告別。第五幕講夜晚了，母親督促赫信吃完飯紡紗，赫信則乘父母睡著，偷偷給呵秋打鞋底，邊打鞋底邊思念情人。母親醒來，職責赫信才紡了一點點，赫信謊稱白天趕場累了。母親睡著後，赫信繼續打鞋底，表達「拿到鞋底想到哥。丟下線不倒了紗不桄，丟下水不挑，丟下碓不舂，心飛到哥那裡，只想到那裡。」一直到天明雞叫。第六幕講山上，赫信與呵秋相約再見，並互換信物，兩人互訴衷腸，表示「願走這條路一輩子」「生同室來，死同穴」，並約好二天后再見。離開時，呵秋與秀文撞見，秀文指責呵秋破壞他們關係，並告知一同砍柴的父親。第七幕講秀文父親到寨老家請求解決糾紛，赫信與母親被叫到寨老家規勸，母親很是痛恨女兒。赫信卻表示「即是挨十洗衣棒，挨五扁擔不辣到身上，如拍響衣腳的灰塵，如拍裙腳的灰一樣」。第八幕講赫信連夜趕到呵秋家，喚起呵秋，告知緣由。赫信帶著對父母的不舍，兩人連夜上路，要逃到廣西田林去。面對江水滾滾，只有一根獨木橋，兩人乘坐木排，毅然前行。(24)

冊亨縣巧馬鎮平安村考察布依戲，作者與省級非遺傳承人韋忠江合影

不同地方、不同時間的演出可能有不同的「版本」，但戲劇衝突的誘因則是羅赫信有一位不合理的「丈夫」，不論是未成年也好，陌生人也好，智力有缺陷也好，造就傳統的婚姻習俗，也帶來一代又一代的人間不幸。而羅赫信要追求自己的愛情和幸福生活，勢必與這樣一種「背帶親」形成矛盾衝突，展開後面激烈的鬥爭，為爭取自己的幸福，羅赫信與盧呵秋不屈服家庭壓力，勇敢地「走出去」。這種故事在布依族地區可以說屢見不鮮，故有流傳久遠的《逃婚歌》，每個村寨，每個時代，這樣的故事和悲劇都在上演。離鄉背井成為他們追求愛情的必然選擇，一江之隔的廣西田林成為年輕人嚮往的伊甸園，「到布雍去起草房，到布亞起成了房子，我們去到那裡只管住，認布雍

的人做家族，布亞的做外家咱們就容易了。」(25)要求如此簡單，卻關乎他們的能否幸福。

值得我們關注的是，劇中這對追求愛情自由年輕人的衝突方，有作為“背帶親”男方之一方，但在早期的戲劇中，似乎這不是矛盾的主要衝突方，更大意義上秀文父子的作用是矛盾的誘因，而主要矛盾是羅赫信與父母的矛盾衝突。這也是羅赫信最為痛苦和糾結之處，與父母的血緣親情是割不斷的，但思想觀念上兩代人難以彌合，所以讓赫信非常痛苦，及至決定逃婚離開父母，她考慮的也還是父母的未來。她在離開那個她熟悉而又不容的家時，惦念的依然是父母，「我倆一同逃，割生穀放在袋裡，拿青布藍布放在袋裡，出門去丟母親，雖然母親千抱萬背，我也願離開。情哥丟塘池，情哥丟田地，我們就離開母親，丟下十五斤種的田地，丟下十六斤種的田地，丟下寨腳的水車田。姑娘別離了母親，妹別離了母親。」「恨爹和母亂嫁，玩朋友多也思念，來我們安心的逃走，等原夫死了再轉來。雖然母親千包萬抱，雖然母親千抱萬背，爛去幾件襯衣，背爛幾條背帶。配不合心就離別母親，隨阿哥遠遠逃走。」(26)離家時這大段的唱詞，表達了赫信對父母一種複雜的感情情緒。但最終也還是父母的態度決定著他們是否走在一起。

劇中秀文之父盧卜秀文是與赫信、呵秋矛盾衝突顯形的一方。這裡首先我們要弄清楚秀文之父的身份地位。劇中一開始即展現了這一家庭環境：一間中堂，擺椅子，大方桌。他一出場就叫秀文母親出來，「我們的媳婦了定親幾年，今年吉利，銀錢我們也有，酒也烤好，肥豬也有好幾頭。我們商量一下，親家答應讓我們接我們就接吧!」(27)可以看出這家人家道殷實，但與土豪劣紳不同，父子倆還親自到森林裡砍柴，不是不勞而食者。包括他家與赫信矛盾激化後，並沒有使用強力強迫赫信，而是到德高望重的寨老家告狀，求其幫忙。所以，早期該劇矛盾的對立面是赫信自由戀愛思想與父母老輩舊思想的衝突，這與 20 世紀 80 年代後的改編發生重要變化。

羅赫信是該劇的女主人公，甫一出場，即表達了在婚姻問題上對父母的不滿，接親後三天她就跑回家中，並在趕場中找到呵秋，要與他「談談心」，並主動向呵秋表白，索要信物——斗笠。後來在交換信物後，也是赫信表達了「我們共同住一輩子才好」的願望，並發誓「說過的話，拜過的年，我永遠記得，哥若信得過，我們就走這條路啊！」(28)受到父母、寨老、盧家幾方的逼迫後，也是赫信主動跑到呵秋家，約其逃婚。這一人物是新生代布依族男女青年的典型，樸實、勤勞，執著追求自由愛情，有個人

主見，敢於鬥爭，並付諸實踐，最終以逃婚方式實現了自己的追求。這一人物、這一故事的生成，與時代發展、與布依族思想觀念、婚禮習俗等有著密切的關係，故他們的逃婚行得通，達彼伊甸園。這也是該劇的價值和意義所在。

20 世紀 80 年代《羅細杏》整理改編組根據弼佑戲隊同名布依戲整理改編的本子，是這一題材發展歷程中一次重大的改編，影響亦大。準確講它不是「整理改編」，更應該視為「創作改編」，而顯然這一改編亦與進入當代以後的意識形態變化有著密切的聯繫。最重要的變化，就是該劇的矛盾衝突提煉為階級矛盾、階級衝突，儂大爺明確其身份為「卜蘇」（土司），有管家，有家丁，成為一個仗勢欺人、無惡不作的惡勢力代表，在對細杏的逼婚採取了綁架這樣的暴力手段，並將細杏父親刺死，還想霸佔「兒媳」，惡者惡也，戲劇衝突這一方不僅從原劇對立的誘因上升為矛盾的主要方，而且將這一人物的惡推向了極致，成為與我們歷史認知更為熟悉的面孔，也成為較為概念化和臉譜化的人物，「思想性」加強了，而人物的個性特別是作為布依戲這種民間藝術的個性、民族性事實上是削弱了，整個故事「一體化」地走向一種我們所熟悉的模式和結局。

在這樣一種戲劇矛盾環境中，自然羅細杏這一人物思想的鬥爭性亦必然會被加強，強化了這一人物的忠於愛情和剛正不阿，這是羅細杏這一人物重要的一個變化。更注重戲劇的動作層面，對細杏思想內涵鮮有新的開掘，而且，她身上原來那種對愛情的主動性不見了，包括逃婚的選擇。我們看整理改編本：

阿 仙　　我哥聽見儂家說，三天后就要娶阿杏。

品、杏　（驚）啊？!

阿 仙　　他要你們趕緊想想辦法。

品、杏　（焦急地）這咋個辦？

阿 仙　　乾脆，逃婚!

品、杏　逃婚？!

阿 仙　　對，逃婚，你們商量商量，我去找棍師他們想想辦法幫你們。我走了。

（急下）

品、杏　逃婚？！……對，逃婚！

（重唱）

有心上山不怕高，有心下河不怕深。

有心連哥（妹）不怕刀，今生今世不離分。

妹是魚，郎是水，妹是藤，郎是根。

火燒心不死，雷劈不離分。

生在陽間共把傘，死到陰間共所墳。

[二人破衣盟誓。

阿 品　　杏妹，我去找棍師商量商量，你也回去跟爹媽說說，準備一下，後天晚上，我在江邊等你。

細 杏　　要得。(29)

細杏在原劇中的思想性和個性被嚴重削弱，改編前後人物的變化確實太大，特別是作為全劇肯綮情節、核心思想上，對細杏人物的「整理改編」讓人覺得難以理解，這理應引起我們一些思索。什麼是布依戲，什麼是布依戲的思想內容，歷史上有過多次布依戲與漢族戲曲、壯族戲劇等的交流、融合，但其結果是促使布依戲藝術取長補短，更趨完善，民族特色、地方特色愈加濃郁，這是歷史的經驗，也是我們今天的財富！有時我們受限於自身的歷史視野和藝術眼光，很難確定其得與失，但假使能夠對自己、對具體的藝術物件有所超越，那麼我們看到的將會是更為開闊的天地。布依戲發展如此，中國少數民族戲劇發展如此，中國戲曲發展亦如此！

註釋：

(1) 宗白華《戲曲在文藝上的地位》，宗白華著《意境》，北京大學出版社 1987 年 6 月，第 10 頁。

(2) 同上。

(3) 曲六乙《中國少數民族戲劇通史》“上卷·古代篇”，中國民族攝影藝術出版社 2014 年 12 月，第 7、8 頁。

(4) 《布依族簡史》編寫組、《布依族簡史》修訂本編寫組《布依族簡史》，民族出版社 2008 年 4 月，第 8 頁。

(5) 《布依族文學史》編寫組《布依族文學史》，貴州民族出版社 1992 年 5 月，第 372 頁。

(6) 貴州省興義縣史志編纂委員會編《興義縣誌》，貴州人民出版社 1988 年 9 月，第 526 頁。

(7) 桂梅、一丁《布依戲研究文集》，貴州民族出版社 1993 年 8 月，第 29 頁。

(8) 曲六乙《中國少數民族戲劇通史》「上卷·古代篇」，第 359 頁。

(9) 《布依族文學史》編寫組《布依族文學史》，第 374、375 頁。

(10) 桂梅、一丁《布依戲研究文集》，第 56 頁。

(11) 桂梅、一丁《布依戲研究文集》，第 37 頁。

(12) 《布依族文學史》編寫組《布依族文學史》，第 376 頁。

(13) （日）田仲一成《中國戲劇史》，雲貴彬、於允譯，北京廣播學院出版社 2002 年 9 月，第 2 頁。

(14) 王國維《宋元戲曲史》，鳳凰出版傳媒集團、江蘇文藝出版社 2007 年 10 月，第 2、3 頁。

(15) 貴州省興義縣史志編纂委員會編《興義縣誌》，第 526 頁。

(16) 曲六乙《中國少數民族戲劇通史》「上卷·古代篇」，第 358、359 頁。

(17) 張合胤著《冊亨縣非物質文化遺產調查》，雲南民族出版社 2023 年 10 月，第 17 頁。

(18) 張合胤著《冊亨縣非物質文化遺產調查》，第 17 頁。

(19) 引自桂梅、一丁《布依戲研究文集》，第 172 頁。

(20) 《中國戲曲志·貴州卷》，第 107 頁。

(21) 《布依族文學史》編寫組《布依族文學史》，第 382 頁。

(22) 中國作家協會貴陽分會籌委會、貴州省民族語文指導委員會、貴州大學三單位苗族文學史編寫組編《民間文學資料》第二十集，1959 年印，第 147 頁。

(23) 《民間文學資料》第二十集，第 138 頁。

(24) 載 1959 年編印的《民間文學資料》第二十集，第 130—136 頁。

(25) 《民間文學資料》第二十集，第 136 頁。

(26) 同上。

(27) 同上，第 130 頁。

(28) 同上，第 134 頁。

(29) 成榮蕾、餘妍潔，楊儀均主編，《貴州省文化藝術研究院院藏資料文獻·劇本卷》（上）. 中國戲劇出版社 2019 年 8 月，第 200 頁。

作者簡介：

劉禎，文學博士，二級研究員，南昌大學特聘教授，中國梅蘭芳文化藝術研究會會長，文旅部梅蘭芳紀念館原館長。

韓啟超：聲學視域下崑曲小生念白的字聲規律探賾

摘要：崑曲念白語言聲調形成於明代，以中州韻為基礎。行當念白各具特色，生行尤為典型，在演員音色固定的情況下，每個字的長短、大小和高低屬性就決定了演員念白的行腔特徵和行當風格。因此，本文借鑒言語聲學的研究方法，在歸納崑曲念唱的傳統理論與實踐經驗的基礎上，通過物理聲學實驗手段，從演員行腔的時長、音高、音量三個基本維度來系統分析崑曲小生行當念白的字聲規律，並探究其原因。

關鍵字：南崑　小生　念白　時長　音高　音量

前言

崑曲界有常有「一引、二白、三曲子」的說法，(1)意指在崑曲表演中，相對於委婉旖旎的唱腔來說，複雜而又多變的念白具有極為重要的地位。但在崑曲漫長的歷史演變過程中，鮮有專門總結和討論其念白字聲規律的論著，有關念白的行腔規律更多的是局限在傳統藝人的言傳身教之中，並不為外人道。個別文獻雖有所涉及，也極為簡略，多強調其重要性。如明人王驥德在《曲律·論賓白第三十四》中雲：「句子長短平仄，需調停得好，令情意宛轉，音調鏗鏘，雖不是曲，卻要美聽。諸戲曲之工者，白未必佳，其難不下於曲。」(2)清人李漁亦雲此為不傳之法，所謂「唱曲難而易，說白易而難。」(3)

近代從俞振飛先生撰寫《念白要領》(4)《談崑曲的唱唸做》(5)，宋衡之先生撰寫《崑曲念白基礎知識》等文章開始，學者和表演藝術家們才系統的對其進行理論化的梳理和總結。如振飛先生提出崑曲念白有「音樂性」和「語氣化」兩大要領，以及念白的「笛色說」等，這些觀點在學術界和表演界產生了重要影響。當代學者、藝術家也常常將視角關注到崑曲的具體行當，常常從經驗的角度論及崑曲的表演特徵和用嗓方法，包括一些具體的行當，如周璣璋《俞振飛的<販馬記>及其他》(6)，何時希《關於小生的念白——兼及姜妙香先生》(7)，蔡正仁《豐富多彩的崑曲小生藝術》(8)等。

問題是，從振飛先生撰文談崑曲念唱規律到今天已經過去了半個多世紀。崑曲演員的念白嗓音是否依然在堅守振飛先生所說的規律，還是在現代化的浪潮中發生了變化？今人學者鮮有探索。因此，這種局限於師徒制傳承體系下的行當念白字聲規律到底是什麼？仍需要系統總結、分析和科學解讀，這對於戲曲遺產的傳承和發展具有極

其重要的意義。更為重要的是，數位化時代的科技變革，實驗語音學、聲學等領域的發展已經為我們對傳統戲曲藝術進行定量化研究提供了極大地可能性。由此，筆者選擇崑曲表演中最具代表性行當之一——小生作為研究物件，在行當嗓音音色相對固定的前提下，研究其念白嗓音的其他三個基本聲學參量：音高、音量和音長的物理特徵，並比較它們在兩種發聲方式（韻白與念白）的差異性，從而歸納該行當念白的基本規律。

選取的發音人錢振榮是有著 30 多年表演生涯的國內著名崑曲表演藝術家（國家一級演員，梅花獎獲得者，專攻小生）。 實驗材料是崑曲生行的兩個代表性劇碼的念白段：《牡丹亭·拾畫》（簡稱《拾畫》）和《長生殿·迎像》（簡稱《迎像》）。兩段念白情緒差異顯著，其中，《拾畫》149 字，25 句（12 個完整句）；《迎像》121 字，18 句（8 個完整句）。

演員的發聲方式分兩種：一是在舞臺表演時的聲音，稱之為「韻白」；一是按照舞臺念白的韻腳（中州韻），用正常說話狀態所念的聲音，稱之為「說白」。這是國際嗓音聲學常用的研究範式，主要是通過兩種發聲方式的比較，能夠更為客觀的總結出演員在實際表演時的念唱規律。為了使分析更具科學性，本次嗓音資料獲取是在一個安靜的起居室內完成，語音信號由索尼電容式麥克風採錄，麥克風掛在演員的胸前，距離唇部 15-21 釐米（臨界距離 75 釐米）(9)，背景雜訊是 35dB，混響時間約 0.3 秒。聲壓通過 TES-52 聲壓計記錄，所有的聲壓資料被標準化為 30 釐米。分析時採用的標準採樣頻率為 11025Hz，解析度 16 比特，時間平均聲級用 A 計權。分析所用軟體是 Labchart7、Praat、SoundSwell 和 SSPS。

一、崑曲小生念白的時長（Duration）特徵

（一）句子和單字時長特徵

演員念白字句發聲的時值長短是聽眾最為直觀的聲響特徵，也是崑曲念白節奏、韻律的基本表現之一。按照語言學的句子分類標準，結合崑曲小生念白的表演特徵，《拾畫》《迎像》兩段念白共計 43 個句子，270 字（包括重複）。運用 Wave Surfer 和 Praat 軟體可以準確的計算出每個句子和單字的發音時長，具體資料如圖 1 所示：

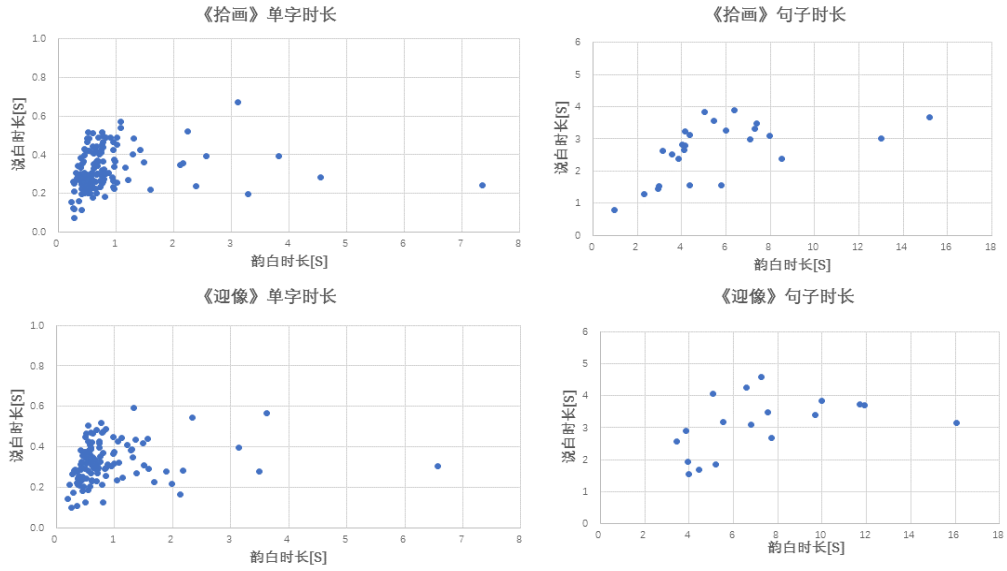


圖 1：《拾畫》《迎像》單字和句子時長（縱軸代表說白，橫軸代表韻白，上圖每個點代表一個字，下圖每個點代表一個句子）

通過韻白與說白兩種發聲方式的時長統計和比較，所有 43 個韻白句子時長均大於說白，最大時長差值是 12.9 秒，平均相差 3.45 秒。顯然，這意味著韻白嗓音發聲是正常說話語言（說白）的時長擴展，其延展的範圍為 0.18-12.9 秒。當然，從現有樣本來看，兩個唱段的說白句子時長基本一致，平均在 2.67-3.09 秒之內，而韻白則變化極大，這顯然與演員的情緒表達有一定關係。如《迎像》表現的是哀怨、悲傷、低沉的感情色彩，其韻白句子的平均時長為 7.26 秒，《拾畫》的情緒相對舒緩，沒有大喜大悲之情，主要是表現大病之後主人公的淡淡哀愁與花園散步看到美景的欣喜，所以，韻白平均時長相對較短，為 5.6 秒。

韻白與說白在單字時長上也具有顯著差異。據統計，在所有 270 個字中，260 個字（占 96.3%）的韻白時長大於說白字時長，也即韻白字是正常說話時長的延展，這與句子時長表現基本相符。單字的延展範圍是 0 到 7.34 秒，平均延展 0.86 秒。當然，如圖 1 所示，兩段中共有 10 個字的時長在舞臺念唱中也被壓縮（占 3.7%），短於正常說話時長，其緊縮的範圍是 0 到 0.24 秒，平均緊縮 0.07 秒，基本可以視為正常說話狀態的時值波動範圍。由此說明，演員在舞臺念白中常常是通過對自然語言的不斷延展和緊縮來實現韻白的節奏化和韻律化，造成一種抑揚頓挫的念唱特徵。

（二）單字調類時長特徵

傳統戲曲唱腔和念白的核心特徵之一是「依字行腔」，因此，字聲、調類對於歸納念白的行腔規律極為重要。從崑曲的發展歷史來看，以中州韻為基礎的《韻學驪珠》

是其字聲遵循的圭臬。所以，研究崑曲念白特徵，首要的是分析其字聲在不同調類上的表現。

根據《韻學驪珠》記載(10)，崑曲舞臺語言所用的聲調有七個調類：陰平、陽平、上聲、陰入、陽入、陰去、陽去。據此，把 270 個字一一查證，進行聲調歸類，並測量了七個調類字的平均時長和標準誤差（Standard Deviation，縮寫為 SD）（見圖 2）。結果顯示七個調類字的韻白平均時值顯著長於說白時值。在韻白字中，上聲調字時值最長， 平均時長 1.023 秒（SD： 1.165 秒）；其次是陰去，平均時長 0.911 秒（SD：0.885 秒）；入聲調字時長最短，其中陰入調字平均時長是 0.49 秒（SD：0. 199 秒），陽入調字平均時長是 0.447 秒（SD：0.164 秒）。標準誤差是衡量一組資料的離散情況，其數值越大，標誌著字的時長變化越劇烈，因此，在七個調類字中，上聲字的時長標準誤差最大，也意味著其時值變化最大，波動最為劇烈。而在說白的七個調類字中，整體時長在 0.3 秒左右，而且相對穩定，最大差值僅為 0.109 秒。

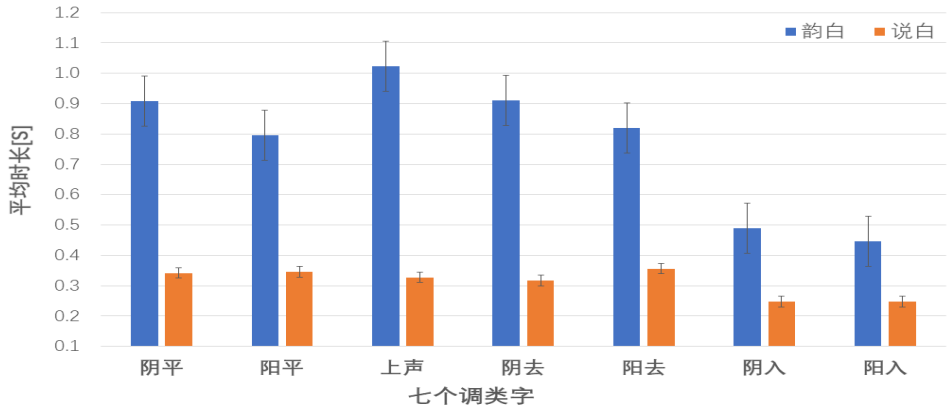


圖 2：韻白和說白中七個調類字的平均時長（每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差）

由此可知，崑曲小生韻白的七個調類字時值在念唱中具有顯著規律：上聲字在時值上最具彈性和可塑性，既能被拉伸延長至正常說話時值的數倍，也能被緊縮，低於正常說話狀態下的時值；其次是陰去字、陰平字、陽去字，既能延展也能緊縮；入聲調字時值的延展性最弱，基本接近正常的說話狀態；同一調類的兩種發聲方式的時值變化基本一致，如入聲字（陰入和陽入）無論說白還是韻白都是最短的，這也印證了傳統戲曲念唱理論「逢入必收」、「逢入必斷」的論斷。

（三）句子結構時長特徵

所謂句子結構時長特徵，是指對句子結構起重要作用的句首字和句尾字在時長上所體現的特徵。統計兩段劇碼所有完整句和分句的句首字、句尾字時值資料發現，崑曲小生韻白句子在首字和尾字時長上（尤其是尾字時長）呈現出鮮明的規律，如圖 3 所示。

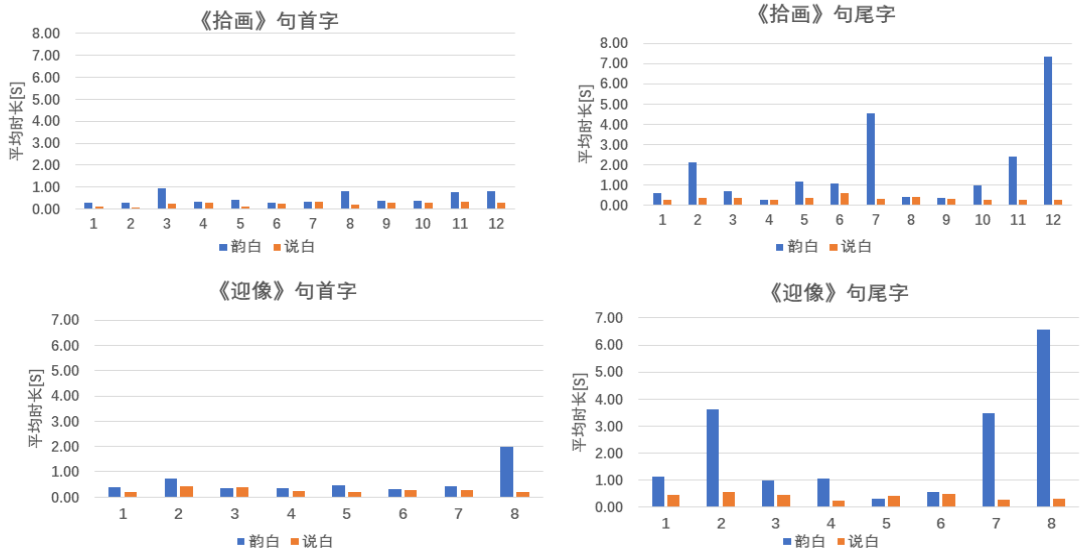


圖 3：《拾畫》《迎像》韻白和說白句首字、句尾字時長比較（縱軸代表時長，橫軸代表句子）

在每一個完整句（句意表述完整，以句號，問號或嘆號為標誌）中，韻白句首字和句尾字總體時值長於說白。只有一個韻白句首字的時值小於說白（《迎像》中的「寡」），兩個韻白句尾字的時值小於說白（《拾畫》中的「座」「可」） 。仔細分析，這三個字中有兩個是上聲字和一個陰去字，這進一步證明前文所述，上聲字在實際的念唱中最具彈性，其次是去聲字。

韻白結構時長的特徵在於句尾字時值一般長於其句首字的時值，尤其是每一段最後一句的句尾字，均數倍於句首字。如完整句的首字平均時值是 0.551 秒，而尾字平均時值則是 1.976 秒；同樣，說白的完整句也是如此，其首字時值是 0.252 秒，而尾字平均時值是 0. 349 秒。

從句法結構和演員唱念的角度來看，崑曲念白中的一個完整句是由兩個分句組成。統計發現，分句首字和句尾字時長也具有這樣的規律（句尾字時值長於句首字）。如完整句的第一分句尾字平均時長是 0.758 秒（句首字平均時值是 0.551 秒），第二個分句首字平均時長是 0.571 秒（句尾字平均時值是 1.976 秒）。有趣的是，將分句的尾字、

首字與完整句的首字和尾字貫穿起來，整個句子就構成了一個“短+長，短+長。”的句子時長結構模式，如《拾畫》柳夢梅所念的一個完整句所示：

《牡丹亭·拾畫》柳夢梅（念）：「脈脈梨花春院杳，一年愁事費商量。」

句子時長特徵： 短 ———— 長，短 ———— 長

這與曲式學意義上的完整樂句結構類似，在樂句的半終止或全終止處常伴隨著長音符或長休止。顯然，這種「短+長」的句子結構模式，使小生的念白在舞臺表演中產生了一種固定的韻律特徵，這也是崑曲念白的魅力之所在。

綜上，從聲學角度來看，崑曲小生舞臺表演念白（韻白）時值長而且富於變化，字句時值特徵、結構時值特徵顯著，尤其是分句尾字時長與完整句尾字時長所構成的「短 + 長」的固定模式使韻白極具節奏性。當然，韻白時值特徵與其所屬調類也有著密切關係，尤其是在時值的延展與壓縮上，不同調類字的時值具有顯著規律。相反，以正常說話語言朗誦的念白（說白）時值非常短而穩定，並沒有顯著規律性。

二、崑曲小生念白的音量（Loudness） 特徵

（一）崑曲小生念白單字音量特徵

音量即聲音的強弱，以聲壓級（SPL 值）來表示，這是構成小生念白藝術特徵的一個重要方面。運用 SoundSwell 軟體對這兩段念白 270 個字的聲壓級（SPL 值）進行分析發現，韻白與說白之間的音量有著明顯的差異：韻白字的最低聲壓級是 80dB，最高是 115 dB，平均聲壓級是 96 dB (SD：7 dB) ，說白字的最低聲壓級是 77 dB，最高是 90 dB，平均聲壓級是 81 dB (SD： 3 dB) 。顯然，說白的音量較輕且變化幅度小，韻白的音量大且變化幅度大，這符合舞臺語言的聽覺表現。

具體來說，《拾畫》說白的平均音量為 80dB（SD：2 dB），韻白平均音量為 94dB（SD：6 dB）；《迎像》說白的平均音量為 82dB（SD：3 dB），韻白平均音量為 98dB（SD：6 dB），參見圖 4。

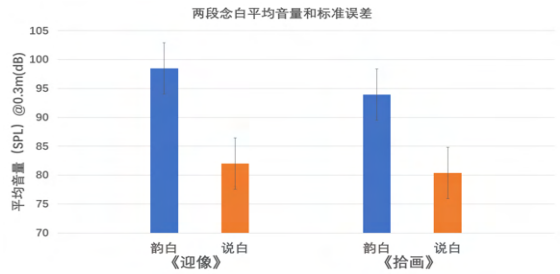


圖 4：兩段念白的平均 SPL 值（韻白與說白），每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差

（二）小生念白音量的調類特徵

韻白與說白字的音量在調類上也呈現出一定的特徵，如圖 5 所示。首先，韻白七個調類字的音量顯著高於說白；其次，在韻白七個調類字中，陽平字平均聲壓級最高 99dB（SD：8 dB），其次是上聲字，平均聲壓級是 97 dB（SD：6 dB），陽入字平均聲壓級最低，93 dB（SD：5dB），這一結果顯然與明人釋真空《玉鑰匙歌訣》所言:「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠送，入聲短促急收藏」(11)基本吻合。韻白七個調類字中，標準誤差最大的是陰平和陰入，說明兩者的波動比其他字類更劇烈。但說白的七個調類字平均聲壓基本相同（區間範圍是 80dB—82 dB）。

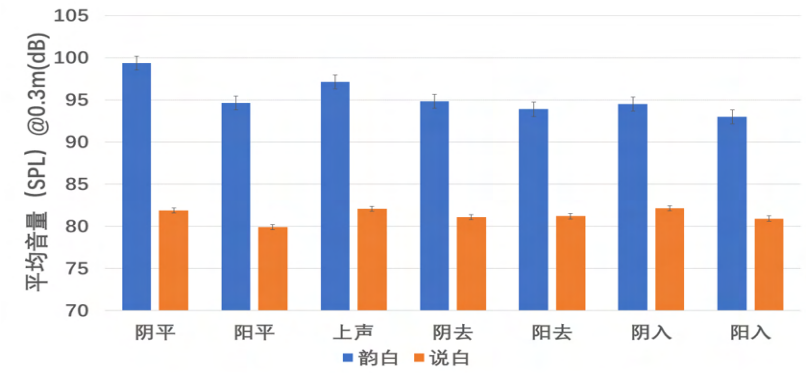


圖 5：韻白與說白七個調類字的平均聲壓級（每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差）

（三）小生念白句子結構音量特徵

根據言語聲學理論，句首字、句中字和句尾字音量變化代表著整個句子的結構音量特徵，也是念白語言旋律特徵的重要體現。從現有發音樣本所包含的 20 個完整句和 43 個分句結構來看，小生韻白和說白句子的音量走勢有著顯著規律，具體如下（參見圖 6）:

第一，說白句子的音量走勢雖然相對平穩（基本是圍繞 80dB 上下波動），但句子結構音量呈現出典型的衰減式變化，即首字平均音量最大（82.6dB），其次是句中字（80.8dB），尾字平均音量最低（79.5dB）。這種音量的變化顯然符合正常人聲說話的基本能量衰減規律，也充分說明小生演員在正常語言發聲方式下，並沒有太多的情緒和嗓音變化。

第二，韻白句子結構音量整體高、變化大，規律特徵顯著。句首字（94.5dB）、句中字（98.3dB）、句尾字（92.5dB）的音量變化使句子呈現出了「弱—強—弱」的走勢，

即句子的起始音量較低，然後逐漸升高，至句中時達到最高，然後逐漸減弱，最後以弱音收尾。分句的音量走勢也與此相印證，43 個分句中，符合這種走勢的有 24 個句子，音量逐漸下降的句子只有 8 個，這充分說明小生念白的音量規律與說白有著顯著差異，演員在表演時非常注意氣息和嗓音的控制，有意識的製造一種響度上的變化，從而造成一種類似旋律般的韻律性和節奏感。

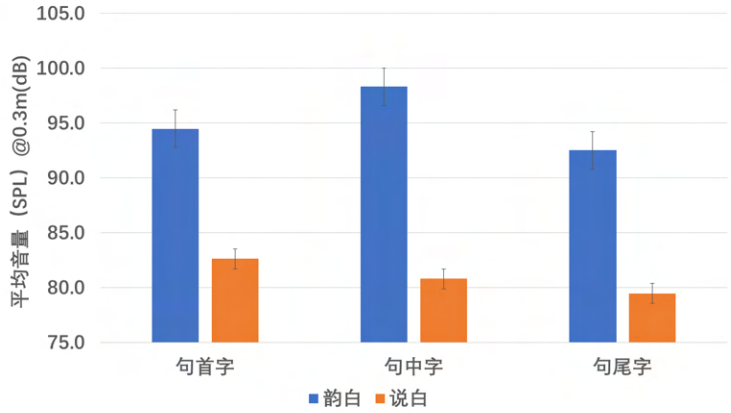


圖 6：韻白和說白的句首字、句中字和句尾字平均 SPL 值（每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差）

值得注意的是，韻白句子在音量上所呈現的「弱—強—弱」的結構模式與崑曲「橄欖腔」的腔格特徵有著驚人的吻合。所謂「橄欖腔」，俞振飛先生界定為：「抑揚的唱腔，最適宜用在俗稱『宕三眼』的地方，或者是散板中的賣腔，唱時由輕而響，再由響而收，像橄欖一樣，首尾細，中間大。這種唱法，名為橄欖腔。」(12)顯然，小生的大部分韻白句子結構音量變化符合這一特徵，這也說明所謂「橄欖腔」在崑曲中並非是一種特指，或專指演唱的腔格，而是泛化到崑曲的唱腔和念白之中，從單字演唱腔格滲透到念白句子，從而構成了念白的一種基本發聲範式，這也揭示了崑曲被稱為「水磨調」的一個主要原因。

三、崑曲小生念白的音高（Pitch）特徵

（一）崑曲小生念白單字音高特徵

音高也是崑曲小生念白藝術的一個重要方面，從現有資料來看，崑曲小生念白的音高在韻白與說白之間有著顯著差異。圖 7 顯示了韻白和說白字相對於自身最低音高的基頻（F0）變化幅度。總體來看，兩段韻白字的平均音高是 326 Hz （e^1 -19 音分，

SD:117Hz）(13)，說白字的平均音高是 143 Hz （d -46 音分，SD：35 Hz），二者的平均音高差值達到 183 Hz，也即韻白平均音高比說白高 14.3 個半音（一個八度為 12 個半音）。兩者的標準誤差（SD）數值表明韻白字的音高變化幅度大而頻繁，說白字音高基本穩定。事實也是如此，韻白字的最低音高是 91 Hz（#F -28 音分），最高音高是 833Hz#（g^2 +5 音分）(14)，換句話說，它的基頻變化幅度為 38.4 個半音。

韻白單字音高變化也反映了此種現象，音高變化幅度超過 12 個半音（一個八度）的有 117 個字（占 43.3%），其中《迎像》50 個，《拾畫》67 個；音高變化幅度超過兩個八度的有 12 個字（占 4.4%），其中《迎像》5 個，《拾畫》7 個。單字最寬音域範圍是 120 Hz （B -49 音分）到 833Hz（#g^2 +5 音分），音高變化幅度高達 33.5 個半音。

顯然，這種劇烈的音高變化在唱腔中是極為少見的，這充分說明韻白在音高上進行了充分的延展，也說明演員念唱之難，更說明崑曲小生在念白中的發聲方法是大小嗓（真假聲結合），通過頻繁的真假聲轉換來實現音高的快速、大幅波動。

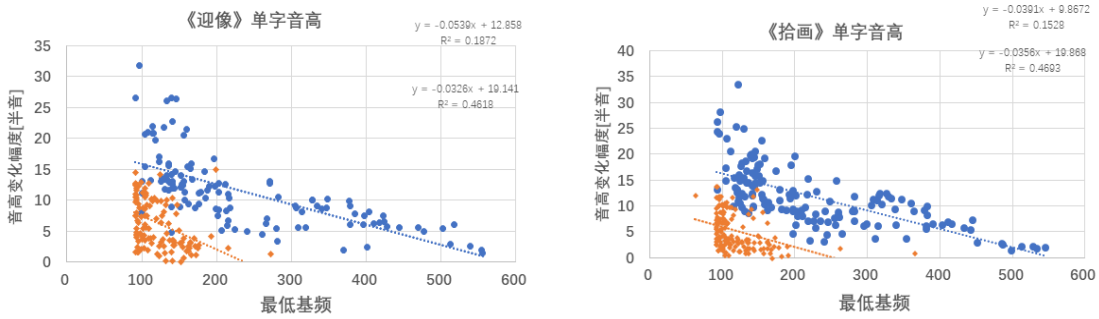


圖 7：《迎像》《拾畫》中韻白和說白字基頻變化（每個字的基頻變化幅度及相對於它自身最低基頻的函數）（縱軸代表每個字音高變化幅度，單位：半音；橫軸代表每個字的最低基頻，每個圖的左側黃色圓點為說白字，右側藍色圓點為韻白字）

（二）小生念白字調類音高特徵

通過對七個調類韻白字和說白字音高資料分析發現，兩種發聲方式的調類音高並不一致。在韻白中，調類字的平均音高排序（從高到低）是：陰平＞上聲＞陰入＞陽平＞陰去＞陽去＞陽入。在說白中，其高低排序是：陰入＞陰去＞陰平＞上聲＞陽入＞陽去＞陽平。（如圖 8 所示）這說明小生演員在舞臺念唱中，並沒有嚴格遵循自然發聲狀態下的常規語調音高規律，而是有著極為複雜的變化。

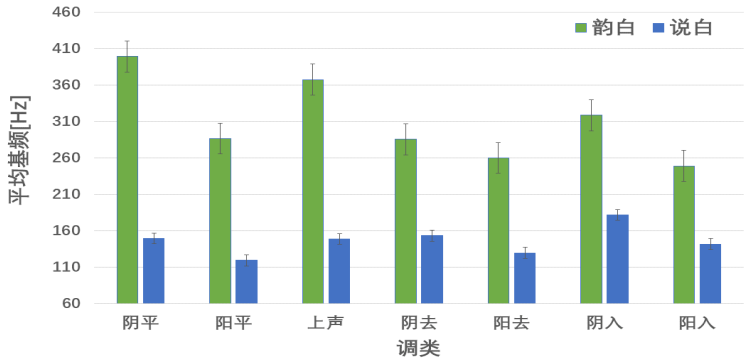


圖 8：七個調類的韻白和說白字的平均基頻和標準誤差（每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差）

從標準誤差來看，所有韻白調類字的數值都顯著高於說白字，音高波動最劇烈的是陰入字（SD：125Hz），其次是陰平字（SD：121Hz），最穩定的是陽去字（SD：52Hz）。但從現有參數來看，同一調類內不同字之間的音高波動劇烈與否，並不能說明單字之內的音高變化幅度大小，或者說與單字之內音高的變化幅度大小並不一致，甚至完全相反。如單字音高跨度最大的不是陰入調字，而是陽去字，平均跨度為 17 個半音；其次是陰去字，平均跨度是 15 個半音；上聲字和陰入字相對最小，平均跨度都是 9 個半音。這同時也說明陽去字和陰去字在音高上最具彈性，相反，陰入字和上聲字無論處在何種音高位置，其拉伸性明顯不足，只能局限在一個較小的音高幅度之內。

（三）小生念白句子結構音高特徵

所謂句子結構音高特徵，是指對句子旋律結構起重要作用的句首字、句中字和句尾字在音高上所體現的特徵。宋之衡先生曾指出崑曲念白語言表演中存在「換調」的概念，即在一句道白中，可以按頓逗劃分小節，前後換調，如小工調、凡字調等。(15) 這充分說明念白句子具有一定的音高規範。

從 43 個分句音高結構來看，韻白和說白句子的結構音高具有顯著規律（參見圖 9）。說白句子音高走勢基本穩定，所以句首字（平均基頻為 152Hz，即 d +71 音分）和句中字（平均基頻為 154Hz，即#d -17 音分）的平均音高基本一致，僅句尾字平均音高略有降低，為 126Hz（c -65 音分），這與句子的音量結構特徵一致，整體呈能量衰減狀態。

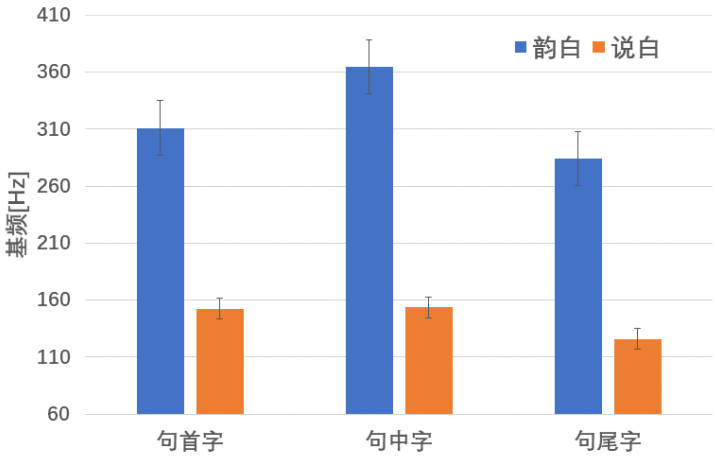


圖 9：兩段念白句子結構音高（韻白與說白），（每個柱上的分隔號代表±1 個標準誤差）

韻白的句首字平均音高是 311Hz （$^{\#}d^{1}$，SD：107Hz），句中字平均音高是 365Hz（$^{\#}f^{1}$-24 音分，SD：121Hz），句尾字平均音高是 284Hz（$^{\#}d^{1}$-58 音分，SD：88Hz）。顯然，最高基頻、音高變化幅度最劇烈的字主要出現在句中，其次是句首字，而句尾字則常常伴隨著較低的基頻和較小的波動幅度。具體來看（參見圖 10），在 43 個句子中，有 21 個句子的音高走勢是上折調（低開——中高——低收）模式，8 個句子是降調（音高逐漸降低），11 個句子是下折調（高開——中低——高收），3 個句子是升調（音高逐漸上升）。顯然，從統計學意義上來說，小生韻白句子音高走勢具有顯著的傾向性，常常以上折調為基本模式，這與句子的音量結構有著顯著的相似性，說明音量上的「橄欖腔」特徵在音高結構上也普遍存在。

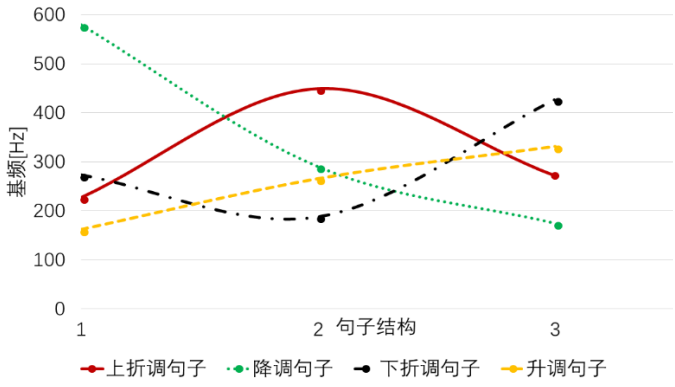


圖 10：兩段韻白句子音高結構走勢圖，（每個圓點代表句首字、句中字和句尾字平均音高）

四、討論：影響崑曲小生念白時長、音高和音量變化的原因分析

是什麼原因導致小生演員在舞臺念唱時呈現出時長、音高和音量上的顯著規律性？抑或說是什麼原因造就了崑曲小生演員在舞臺表演時具有這樣的聲響表現？綜合來看，以下幾個維度尤為重要。

第一，物理機制決定？

通過分析兩段韻白的時長與音高、音高與音量、時長與音量之間的相關性發現，韻白字的時長與音高之間並沒有相關性（圖 11）；同樣，時長與音量之間也沒有相關性（圖 12）。這說明小生在念白表演時，每個字的拖腔長短與否並不影響其聲音的大小和強弱。

但值得注意的是，韻白的音量與音高之間則有著高度的相關性（圖 13），兩者之間的相關係數高達 0.6177。這說明在小生演員的念唱中，音量越大，音高也隨之升高，反之亦然。

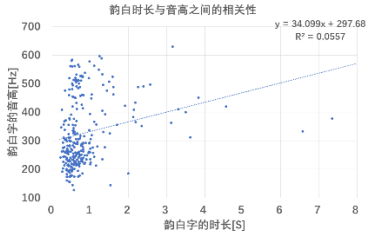


圖 11：

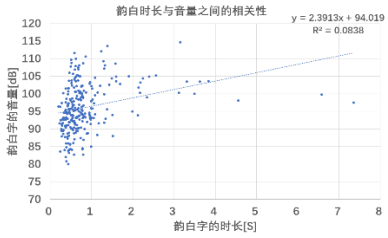


圖 12：

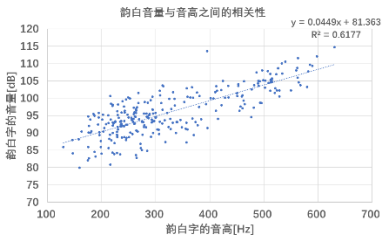


圖 13：

單純從發聲機制的聲學特性來說，西方學者對於音高和音量的關係已經作了大量的研究，結論是無論是在普通人還是專業歌唱者中，歌唱時的音高會隨著音量的變化而發生變化，其基本規律是音量每增加一個分貝，音高就隨之升高半音。造成這種現象的原因，在於人體發聲時所引起的聲門下壓（Subglottal pressure）的變化。(16)顯然，從小生嗓音的 EGG 信號來看，念白音高與音量之間的高相關性也是由於演員在發聲時所引起的聲門下壓變化的結果。

第二，演員的發聲方法決定？

崑曲小生唱念的發聲方法是真假嗓結合，也稱大小嗓。當代崑曲小生表演藝術家蔡正仁先生曾說過，崑曲小生是最複雜的一個行當，它要求大小嗓結合得自然動聽，天衣無縫。所以，《拾畫》中的柳夢梅屬於巾生，表演要求是飄逸、瀟灑，不能拖泥帶

水，唱念也要乾淨俐落，細聲細氣。《迎像》中唐明皇屬於大官生，表演要求穩重大方、氣派要大、分量要重，因此大小嗓的結合就需要有更高的要求，千萬不能細聲細氣，要宏亮明朗，真嗓子放“膛音”（共鳴）。(17)

顯然，演員的發聲經驗總結與本文所分析的三個聲音參量的表現特徵基本一致。如在音高上，基頻整體波動幅度極大，有近一半的字音高變化幅度超過一個八度，個別字的音高變化幅度甚至高達 33.5 個半音。如此劇烈的變化充分說明他的嗓音發聲機制（演唱方法）是大小嗓結合。

音量上的對應性也極為顯著，如同一小生演員在裝扮柳夢梅（巾生）時，韻白平均音量為 94dB；但在裝扮唐明皇（大官生）時，平均音量則提高到了 98dB，同時，平均音高在 300Hz（d^1+37 音分）以下的字則比《拾畫》多了 2 個百分點。這充分印證蔡先生所說，同是用大小嗓，但唐明皇角色更多的用「膛音」，柳夢梅角色嗓音則更尖細。由此也充分說明，演員所因襲的發聲方法在很大程度上決定了其聲音表現特徵，這也是崑曲念唱注重師徒傳承的重要因素，它決定了崑曲演唱風格在歷史發展中的穩定性。

第三，唱段的曲情決定？

研究發現，小生念白的三個聲音參數變化與演員的情緒、劇情也有著一定的關係（參見表 1）。《拾畫》表現的是柳夢梅大病初愈後，因心中少許鬱悶，就到後花園遊玩散心的場景，情緒是閒適怡然、新奇。《迎像》表現的是唐明皇在行宮等候貴妃像的到來，內心充滿了深深的自責之情。所以，相比較而言，在音色固定的前提下，《迎像》在念白的時長、音高和音量上都高於《拾畫》，尤其是在音高和音量上，《迎像》具有更大的標準誤差，表明二者的波動極為劇烈，這是主人公情緒和內心情感的劇烈波動體現。

	時長（S）		音高（Hz）		音量（dB）	
	平均值	標準誤差	平均值	標準誤差	平均值	標準誤差
《拾畫》	0.81	0.83	324.5（e^1-27 音分）	113.2	93.9	6.26
《迎像》	0.87	0.79	328.8（e^1-4 音分）	122.6	98.6	6.35

表 1：兩段韻白時長、音高、音量均值與標準誤差

對 270 個韻白單字的聲壓、基頻和時長的統計分析結果也進一步印證了上述觀點（參見表 2）。統計發現《迎像》韻白中單字聲壓高於 100dB 的字占 38.8%，高於《拾

畫》10 個百分點；《迎像》單字基頻高於 400Hz （g^1 +35 音分）的占 28.9%，高於《拾畫》4 個百分點；《迎像》單字時長大於 1 秒的占 21.5%，高於《拾畫》7 個百分點。這在一定程度上說明劇情或表達的情緒越激烈，演員念白時的音量和音高就越高，拖腔就越長，整體上越富於變化，反之亦然。對此，傳統崑曲念唱口訣也有類似的表述：「道白動人聽、頓逗要分明。頓似平聲用，逗隨語氣分。」(18)意思是念白時要根據句子的情緒和語氣，頓逗分明，方能字字入人之耳、動人之聽。

劇目	總字數	聲壓 ≥100dB	音高幅度≥10 音分	基頻≥400Hz （g^1+35 音分）	時長≥1 秒
《拾畫》	149	31 （20.8%）	85（57%）	37（24.8%）	22（14.7%）
《迎像》	121	47 （38.8%）	69（57%）	35（28.9%）	26（21.5%）

表 2：兩段韻白字的聲壓、基頻、時長分類統計

第四，傳統字聲念唱規律決定？

崑曲傳統念唱經驗總結相對較少，主要觀點如下：

其一，陰陽高低之說。傳統念唱經驗明確規定了崑曲語言聲調的念唱規則，強調不同調類字具有不同念法。如近代著名曲家宋衡之先生在《崑曲念白基礎》中說「出字依中州，高低判四聲。聲各有陰陽，高低不細分 。」「上聲務高揭，去聲要低落。平聲在中間，入聲必短促。」(19)意思是演員在念唱時，主要考慮的是四聲的高低，上聲字以高音呼出，去聲字以低音呼出。平聲、入聲則處在上、去之間。因此，宋先生認為在念白中，平上去入調類字音高的次序是：上、平、入、去。(20)著名崑曲小生表演藝術家俞振飛先生在《習曲要解》中也總結了崑曲念白各調類字的高低次序，與宋衡之先生完全一致。(21)

從宏觀來看，小生念白的三個聲音參數表現基本符合上述念唱規律總結，但矛盾之處也極為明顯。如，現有資料表明小生念白中的調類字音高排序（從高到低）是：陰平＞上聲＞陰入＞陽平＞陰去＞陽去＞陽入，與傳統念唱規定並不一致，這只能解釋為當前的崑曲小生念唱聲調規律已經發生衍變，並沒有嚴格的遵循傳統規律。

其二，主次之說。清人李漁強調韻白念唱之法的核心在於分清字的主次，如其在「高低抑揚」條雲：「白有高低抑揚……若唱曲然。曲文之中，有正字，有襯字，每遇正字，必聲高而氣長，若遇襯字，則聲低，氣短而疾忙帶過，此分別主客之法也。說白之中亦有正字，亦有襯字，其理同，則其法亦同。一段有一段之主客，一句有一句之主客。主高而揚，客低而抑，此至當不易之理，即最簡極便之法也。」(22)

據此，筆者統計了兩段念白的正字與襯字，總體來看，用在句子中間的襯字平均時長僅為 0.55 秒，平均音高為 317.9Hz（#d^1+37 音分），平均音量為 91.4dB，均低於正字，符合李漁之主次說，尤其是時長表現更為典型。但這種情況也非絕對，當襯字在句子結尾時，則普遍時值較長，如《拾畫》段落結尾字「也」時長為 7.34 秒，《迎像》段句尾字「呼」的時長為 6.57 秒，均超出所有字平均時長的 8 倍以上。雖然兩字在音高和音量上與正字相比並不突出，但時長表現則充分說明主次之念法還要考慮到其具體位置，如果與前文所說的句子結構相衝突，則必須服從句子結構理論。

其三，鏗鏘之法。李漁曾說：「賓白之學，首務鏗鏘。一句聱牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神。世人但以『音韻』二字用之曲中，不知賓白之文，更宜調聲協律……能以作四六平仄之法用於賓白之中，則字字鏗鏘，人人樂聽，有『金聲擲地』之評矣。」所謂「聲務鏗鏘之法，不出平仄、仄平二語是已。」(23)

顯然，鏗鏘之法的核心在於平仄，即聲調。從聲學上來說，崑曲念白的聲調就是由字的時長、音高和音量構成的，是三者的綜合體。而如何實現鏗鏘之法？從前文的研究來看，就是演員在念白之中，注重字的調類時長、音高和音量規律以及句子的結構時長、音量和音高規律。因此，三個聲學維度的表現特徵就是小生念白“鏗鏘之法”的體現。

其四，緩急之說。 清人李漁《閒情偶寄》「緩急頓挫」條雲：緩急頓挫，此中微妙，但可意會，不可言傳，但能口受，不能以筆舌喻者，不能言而強之使言。只有一法，大約兩句三句而止言一事者，當一氣趕下，中間斷句處勿太遲緩；或一句止言一事，而下句又言別事，或同一事而另分一意者，則當稍斷，不可竟連下句，是亦簡便可行之法也。(24)

顯然，從現有的研究成果來看，緩急之說雖然玄秘，並非如李漁所說，此中微妙只可意會不可言傳，它本質上就是念白中每個字的長短規律，而本文所總結出的句子結構的時長規律以及不同調類字在時長上的特徵就是其主要內容。

其五，調門之論。崑曲念白的起音是否有固定的音高，明清文獻鮮有記載，近人俞振飛和宋衡之則多有論述，如俞振飛先生提出：「按老先生過去規定，念引子也要有調門，如規定六字調，就得念六字調。小鑼也有調門，夠小工調的六字，配合起來才好聽」。(25)宋衡之先生也有類似的表述，如「高難接氣，連低不成音。前後分小節，隨節轉調門」。(26)

根據俞先生所說，崑曲小鑼的調門是 F 調「3」音，也就是標準的念白調門。(27)顯然，這個音高是 a^1（440 Hz）。然而，如前文所述，小生韻白首字音高平均值是$\#d^1$（311Hz），顯著低於俞先生所說念白調門 6 個半音。而且，韻白首字音高的標準誤差是 107Hz，說明首字音高的波動幅度較大。因此，小生念白在實際的舞臺表演中並沒有嚴格遵循這一規範。或者正如宋衡之先生所說，調門之說相對寬泛，演員主要是憑自己的嗓音來決定字的音高，而不是由字的音高來支配自己的嗓音，比唱腔自由得多，從語言聲調來講也自然的多。(28)因此，所謂的「調門」，在實際念白表演中應該是一種相對音高或參考值，而非絕對音高或固定音高。

其六，入聲必短促。傳統唱念理論都強調「入聲必短促」，從現有崑曲小生念白的時長與音量特徵來看，充分印證了此結論。凡是入聲字，其時值最短，音量最小，音高也相對較低。

結語

綜上，無論是從韻白的整體聲音參量變化特徵，還是微觀上每個句、字的聲音參量變化特徵，無不體現出了崑曲小生念白在三個維度上均呈現出顯著的規律性，以及音高和音量維度之間的高相關性，劇情與演員念唱聲音物理維度之間的相關性。這充分說明一度被歷史文獻忽略的崑曲念白從聲學維度上來說，是可以總結出一定的字聲規律，並非是不能為外人道的不傳之法。同時，上述研究也充分說明劇中人物的思想情感變化主要是通過韻白的時長、音高和音量等聲音資訊傳遞給聽眾，演員通過不同的嗓音發聲來產生並促進這些聲音參量發生有規律的變化，從而進一步提高戲劇衝突，塑造角色形象，增強聽眾對劇情的理解、對崑曲的審美認知和認同。

當然，崑曲小生念白三個維度上的聲音表現與傳統的念唱經驗有著相對複雜的關係，既有相互印證之處，也有觀點向左之地。這一方面說明崑曲雖然高舉嚴格傳承的旗幟，但在漫長的歷史長河中，不可避免的深受時代環境影響而發生衍變；另一方面

也說明了傳統念唱經驗的總結更多的是一種感性歸納與表演實踐的體認，與物理、生理上的表現還存在一定的差異性，這也是人的審美意識、演員表演體認與科學實際之間存在的必然誤差。

（本文是全國藝術科學規劃基金《崑曲、京劇嗓音聲學比較研究》（16BD060）階段性成果，同時也感謝我的研究生袁文琴對本文部分資料所做的統計工作。）

註釋：

(1) 俞振飛《習曲要解》選自《振飛曲譜》，上海文藝書出版社，1982 年，第 25 頁。

(2) 中國戲曲研究院主編《中國古典戲曲論著集成》（四），中國戲劇出版社，1959 年，第 141 頁。

(3) 中國戲曲研究院主編《中國古典戲曲論著集成》（七），中國戲劇出版社，1959 年，第 104 頁。

(4) 同注 (1)，第 25 頁。

(5) 俞振飛《談崑曲的唱唸做》 ，載《戲劇報》，1957 年第 8 期，第 8-9 頁。

(6) 周璣璋《俞振飛的<販馬記>及其他》，載《上海戲劇》，1961 年第 3 期，第 28-30 頁。

(7) 何時希.《關於小生的念白——兼及姜妙香先生》，載《上海戲劇》，1983 年第 6 期，第 36 頁。

(8) 蔡正仁《豐當多采的崑曲小生藝術》，載《戲劇報》，1985 年第 7 期，第 39-41 頁。

(9) 臨界距離，是指錄音時，聲源軸線方向上，直達聲與混響聲聲能相等處的距離。

(10) 清·沈乘麐《韻學驪珠》，中華書局，2006 年。該書以《中州全韻》為底本，參以《中原音韻》和《洪武正韻》編撰而成，也是清代以來崑曲念唱的主要法則，後人所稱崑曲中的“中州韻”亦是來源於此書。

(11) 同註 (1)，第 2 頁。

(12) 同註 (1)，第 22 頁。

(13) e1-19 音分，即其音高是小字一組的 E 低 19 音分，以下同。

(14) #g2+5 音分，即其音高是小字二組的#G 高 5 音分，以下同。

(15) 宋之衡《念白基礎知識》，選自《宋衡之文集》，文匯出版社，2010 年，第 51 頁。

(16) Patricia Gramming, *Johan Sundberg, *Sten Ternstr6m, tRolf Leanderson, and SWilliam H. Perkins. Relationship Between Changes in Voice Pitch and Loudness. Journal of Voice Vol. 2, No. 2, pp. 118-126.

(17) 同註 (8)。

(18) 同註 (15)，第 53 頁。

(19) 同註 (15)，第 53-54 頁。

(20) 同註 (15)，第 49 頁。

(21) 同註 (1)，第 25 頁。

(22) 清·李漁《閒情偶寄》，選自《中國古典戲曲論著集成》(七)，中國戲劇出版社，1959 年，第 180 頁。

(23) 同註(22)，第 52 頁。

(24) 傅惜華《古典戲曲聲樂論著叢編》，音樂出版社，1957 年，第 181 頁。

(25) 同註 (5)。

(26) 宋之衡.念白基礎知識//宋衡之文集[M].上海：文匯出版社，2010：53.

(27) 俞振飛《念白要領》，選自《振飛曲谱》，上海文藝書出版社，1982 年，第 30 頁。

(28) 同註 (15)，第 51 頁。

作者簡介：

韓啟超，音樂學博士、北京大學語言學博士後、瑞典皇家工學院“語言、音樂與聽覺”研究中心訪問學者，現為河北師範大學教授，博士生導師、音樂學院院長，主要研究領域：戲曲嗓音聲學、中國古代音樂史、音樂經濟學

謝筱玫：臺灣布袋戲的創新路徑

摘要：當代臺灣布袋戲面臨網路串流及多元娛樂形式的激烈競爭，加上年輕一代對閩南語逐漸陌生，布袋戲等傳統戲曲正遭逢重大挑戰。然而，近年來臺灣布袋戲界展現出高度的創新能量，尤以新世代家族戲班接班人最為突出。他們融合新媒體、數位科技及跨界合作等手法，成功吸引新觀眾。國藝會 Taiwan Top 表演藝術團隊年度獎助名單亦反映此趨勢，近幾年布袋戲團獲獎助的比例持續攀升，顯示出整體藝術創作的成長與野心。

本文探討義興閣掌中劇團與新勝景掌中劇團這兩個布袋戲團的創新之路，他們分別以搖滾音樂和光雕投影作為特色，作品展現對當代社會議題的關懷，透過現代流行元素與傳統布袋戲的結合，突破傳統戲曲表現手法。他們不僅保留了傳統技藝，也透過新科技與跨領域合作，成功開拓布袋戲在當代的生存空間，展現出臺灣布袋戲豐沛的生命力與未來發展的潛能。

前言

當代戲曲正面臨著網路串流平台及其他多元娛樂形式的競爭，如何吸引觀眾成為重要挑戰。此外，隨著臺灣年輕族群對閩南語逐漸疏離，終究對以此語言為主要載體的劇種，如布袋戲與歌仔戲的發展造成負面影響。然而，在此逆境下，近年來臺灣布袋戲劇壇卻展現高度創新能量，家族戲班的新一代接班人盡出奇招，在形式與內容上展現新的思路，令人看到一個劇種可以在當代存續的生命力。

透過國藝會 Taiwan Top 表演藝術團隊年度獎助專案歷年名單，可以清楚看到當前臺灣戲曲的生態發展。此專案旨在扶持表演藝術團隊永續經營，追求藝術上的卓越表現，競爭激烈且具代表性。(1)檢視戲曲類的清單，2019 年獲獎助的 18 個團隊中，有六團為布袋戲團；到了 2024 年，同樣 18 個團隊中已有八個布袋戲團獲得補助；而 2025 年 21 個團隊中，更有九個為布袋戲劇團，(2)此一趨勢足見臺灣布袋戲整體在藝術創作的成長與野心，正持續攀升。

本文將聚焦於義興閣掌中劇團以及新勝景掌中劇團，這兩個團隊都是臺灣中南部外台布袋戲班，現均由年約 35、36 歲的新生代家族成員接班。兩團分別以「搖滾布袋戲」與「光雕布袋戲」聞名，並且在數位時代積極經營網路平台，善用數位科技，成

功吸引年輕觀眾的注意力。他們平時的酬神民戲以演出傳統金光布袋戲為主，但在創新作品中則融入流行文化與數位媒介，積極與新的時代與觀眾對話，帶領劇團走上新的方向。以下本文將先回顧臺灣布袋戲的歷史流變與特色，之後分別介紹義興閣掌中劇團與新勝景掌中劇團的發展脈絡及其代表作品，最後歸納這兩個年輕劇隊的共通之處，討論他們如何在傳統與創新間取得平衡，為布袋戲開創新局。

一、臺灣布袋戲的流變

臺灣布袋戲的起源可以追溯至十九世紀中葉左右，來自泉州、漳州、潮州等地的布袋戲藝人陸續渡海來台演出，展開臺灣布袋戲發展的序幕。早期這些唐山師傅表演及傳授的「籠底戲」，主要演唱的是南管、潮調等曲調。隨著時間推移，布袋戲逐漸融入觀眾喜愛的新曲調，發展出以北管音樂為主的「北管布袋戲」，甚至也有加入京劇音樂而形成的「外江布袋戲」，如成立於 1931 年的李天祿亦宛然掌中劇團，便以演出稗官野史、公案戲為內容的「古冊戲」著稱。1920 年代起，布袋戲進一步出現了以《七俠五義》等演義故事為內容的「劍俠戲」，根據江武昌在〈臺灣布袋戲簡史〉中的分類，「古冊戲」和「劍俠戲」皆屬於布袋戲小說戲時期的表現。(3)

1947 年二二八事件後，國民政府為避免民眾於公共場所聚集，一度禁演野臺戲，迫使布袋戲班轉入內台戲園演出。在內台戲園時期，面臨著商業競爭的刺激，布袋戲在燈光、布景、機關特效、音樂等方面不斷創新，為了使觀眾能清楚觀賞，戲偶的尺寸被加大，傳統木雕彩樓也被大型的布景取代。此外，更引入西洋樂器與唱片音樂，甚至專設歌手，(4)講求聲光娛樂效果，逐漸發展出「金光布袋戲」。

金光布袋戲的名稱由來有兩種說法，一種說法是因為舞台效果金光閃閃、炫麗多彩而得名；另一種則主張應稱作「金剛布袋戲」，因為主要人物通常有如修練金剛不壞之身般強大。劇情上，金光布袋戲繼承劍俠戲的基礎，將故事擴展成天馬行空、正邪對抗的武俠傳奇。個個身懷絕技，彼此永無止盡地鬥爭，以連台本戲的懸疑劇情吸引觀眾日日購票進場。(5)

各門派的金光布袋戲隨著觀眾喜好調整發展劇情，長出各家專屬的英雄人物，例如南投新世界陳俊然的《南俠翻山虎》中的福州人角色。新興閣第五代鍾任壁聘請吳天來編撰《大俠百草翁》，甚至創下連演超過三千集的紀錄。(6) 1925 年，黃海岱於雲林虎尾創立五洲園，為金光布袋戲開枝散葉，成為臺灣金光布袋戲重要的發源地之一。

1960 年代中後期，電影電視逐漸普及，內台演劇市場萎縮。布袋戲班紛紛轉戰廟埕演出酬神的外台戲，多數仍演出金光布袋戲。與此同時，黃海岱之子黃俊雄轉戰電視，1970 年 3 月 1 日起於台視午間時段試播，一開始只有半小時，不久即以雲州大儒俠史艷文、萬惡罪魁藏鏡人、苦海女神龍等角色引發全台熱潮，收視率一度高達 97%，正是「轟動武林，驚動萬教」。卻因聲勢過盛，1974 年被當局以「妨害農工正常作息」為由禁止播出，至 1982 年方才得以復播。(7)黃俊雄的下一代延續這股熱潮，進一步創立霹靂、天宇、金光等電視布袋戲製作公司，將布袋戲推向影音市場，使之成為臺灣獨特的文化現象。

布袋戲至今仍活躍於臺灣各地，根據傳藝中心的調查，今日臺灣的布袋戲班估計超過四百團，分布於北中南各地，(8)許多布袋戲班都是因為各地廟宇神靈壽誕等祝壽儀式而存在，例如每逢農曆三月十七日嘉義六腳鄉娘媽堂娘媽生日，廟埕外至今仍可見到兩百棚以上的布袋戲連綿整條街演出的熱鬧盛況。外台布袋戲班的演出規模可大可小，視戲金多寡決定規模大小，通常是一台卡車走南闖北，彈性靈活。然而，現代人生活型態轉變，娛樂訊息管道多元，布袋戲已不復昔日的榮景。近幾年臺灣外台布袋戲班積極轉型，與不同領域的人才跨界合作，並且嘗試不同於以往的表現手法與內容，展現豐沛的能量。接下來，本文下將討論兩個金光布袋戲劇團如何以小搏大、異軍突起的歷程。

二、義興閣的王凱生（1989-）

嘉義義興閣掌中劇團成立於 1953 年，目前的團主為第四代王凱生。凱生自小即在家族戲班的環境下接觸布袋戲，耳濡目染；高中迷上音樂、組樂團、寫歌彈吉他，後來也擔任劇場音樂設計。凱生曾獲得兩次偶戲金掌獎「最佳配樂音效獎」，入圍第十五屆臺灣原創流行音樂大獎「河洛語組」。他接手戲班之後，開始在戲中融入搖滾樂，開創新的表演形式。此外，王凱生於 2021 年創立 Podcast 節目《布袋戲，講予恁聽》，以台語廣播劇形式傳遞布袋戲文化，特別是「豆花公講台語」單元深受親子觀眾喜愛。目前劇團平時的民戲仍維持傳統金光布袋戲的表演型態，但結合劇場概念的新創劇目，則加入凱生自己編寫的搖滾樂歌曲，以爵士鼓加上傳統鑼鼓，走布袋戲搖滾音樂劇路線，目前有《天堂客棧》、《家事修理會社》、《GG 冒險野狼》等作品，富含創意與生命力。

《GG 冒險野狼》以布袋戲詮釋當代故事，與現代劇場的導演宋厚寬及編劇葉志偉合作，內容以及說故事的方式相當有意思。觀眾一開始看到的是傳統金光布袋戲的故事，英雄浪命任天俠在尋找月下公主的旅途中，路見不平，打擊各路魔道，例如金毛童子、藏笑不知面、艷光城等，過程使用金光戲常見的互展功夫敘事套路與打鬥手法：螢光美學的刀光劍影、旋轉盤、走雲景、龍鳳分身、骷顱、華麗的爆頭等；輔以現代的道具視覺元素，例如汽車（謂之霹靂風火輪）、風車、怪手等。

故事後半則出現情節反轉，舞台上的傳統戲台裝飾撤掉，GG(George)戲偶的華麗武俠服裝頭冠與武器一一撤下，還原為老人石志，他躺在醫院病床，一旁投影幕播放地方新聞，其中有「老人爬上風車掉落」等新聞標題、石化集團的王董召開記者會的畫面等，方揭露石志原來是一名失智的布袋戲團主，活在自己創造出來的金光布袋戲世界當中。先前的金毛童子一段，對應現實情境是石志遇到了檳榔西施與飆車情人吵鬧，而藏笑不知面其實是穿戴防曬面罩的採蚵女，他造訪的艷光城實為色情酒店，也以此點出社會問題：地層下陷導致淹水；財團為開發土地、不顧地方反對，仗勢強行都更。

戲劇最後的高潮是做著英雄夢的石志宛如唐吉訶德般的傻勁與意志，螳臂當車，為了守護正義，不惜頭破血流，也要幫助育幼院師生抵抗前來拆屋子的怪手。在老人與怪手戰鬥的這一刻，熱血的主題曲出現，觀者無不情緒激動澎湃，感動莫名。而貌似忠心的跟班兩光，除了是石志的徒弟，私下是奉財團王董之命前來誘騙地契與印章，（在石志的幻想世界中認知為秘笈與傳國玉璽）。兩光在追隨師父的過程中，被師父所打動，決定繼續做戲、傳唱任天俠的故事。

筆者觀賞的場次為 2024 年 9 月 7 日於新莊演藝廳的演出。主演王凱生在台前演奏電吉他，同時講全劇口白，展示他如何一人靠聲音變換劇中所有生旦淨末丑的角色，他也使用變音器處理各種妖道的聲音。《GG 冒險野狼》故事熱血激昂，搭配搖滾配樂相當適合。團長王凱生作曲，並有自己的搖滾樂團，由序曲到結尾，穿插不少自己編寫的主題曲與歌詞，歌曲除了渲染情緒，也推進敘事。此劇戲劇張力十足，兼具金光戲傳統與現代劇場特色，於 2022 年底獲選為《Par 表演藝術雜誌》看不膩表演清單。歌仔戲編劇陳健星推薦：「布袋戲可以如此生猛有力，如此不受拘束地說著屬於這個時代的英雄神話，真的特別令人興奮激動。」(9)

「布袋戲搖滾音樂劇」的推出，獲得好評支持，也面臨質疑聲浪，凱生曾因此在自己的臉書上回應，他認為劇團只是努力地「在這個世代殺出一條血路。」想讓更多人看見「布袋戲一直在進步！一直在突破！」就像唐吉訶德，就算有些人無法理解他的堅持，也要「試著闖出一條屬於布袋戲、屬於義興閣的當代戲曲之路。」(10)

義興閣不僅專注於劇場創新，還積極經營新媒體與粉絲，持續深化布袋戲的影響力。疫情期間，臺灣湧現許多自製 Podcast 頻道。在一次應邀參加阮劇團的 Podcast 節目之後，凱生開始關注這個媒介。為了讓更多人認識布袋戲，他在 2021 年三月底，開啟了「布袋戲，講予恁聽」頻道。布袋戲主演的特長乃以維妙維肖的聲音口白在不同角色間轉換；凱生在節目中扮演阿公流傳下來的看家戲《萬教風波仇》中的「鬍鬚仔」與「阿拉仔」兩個角色，以他們擔任節目主持人，訪問表演藝術家。該年六月，疫情進入三級警戒，各種演出停擺，他為了持續磨練自己的口白與編劇技術，進一步推出「豆花公講台語」系列，從劇團之前的《天堂客棧》劇中提取豆花公一角，發展阿公阿嬤與孫子的家常短劇，每集約五至十分鐘，每週更新一次。原定做滿五十集即收手，未料深受台語親子家庭歡迎，培養出一群聽眾粉絲。(11)

「布袋戲，講予恁聽」至今已經穩定更新超過三年，豆花公成為劇團的 IP，2024 年 11 月 23 日義興閣推出豆花公劇場版《打斷手骨顛倒勇》，在台北西門紅樓演出兩場，來自嘉義的小劇團，吸引各地大小粉絲前來購票觀賞，儼然是粉絲見面會。一位觀眾紀錄演出當時的情形：「『布袋戲，講予恁聽』主題曲音樂一下孩子們就 high 了，有些孩子聽這個 Podcast 長大，這首主題曲也聽了很多次，有一種追星的感覺。」(12)

王凱生也應出版社邀請錄製台語有聲書《羅生門：芥川龍之介短篇小說選 I》，於 2024 年上架，將布袋戲主演獨具特色的聲音藝術帶入有聲書市場，他用布袋戲的聲口朗讀，並在不同角色間從容轉換，同時他也為有聲書設計音效與配樂，頗有廣播劇的效果，該有聲書並獲網路書店博客來入選為 2024 年年度百大，拓展布袋戲的藝術邊界與受眾。

三、新勝景的朱祥溥（1988-）

台中豐原的新勝景掌中劇團，由朱清貴成立於 1996 年。第二代的朱祥溥憑藉自身動畫導演背景，將嶄新的視覺美學帶入布袋戲創作，徹底革新其舞台呈現方式。在 2018 年台北白晝之夜的活動中，新勝景以「光雕布袋戲」一戰成名。

儘管出身於布袋戲家庭，朱祥溥大學畢業後選擇投入遊戲產業與動畫公司，對劇團事務涉入不深。2015 年父親因病過世，哥哥朱勝玨接手劇團，經營辛苦，祥溥決定返家協助哥哥。因緣際會之下，朱祥溥動念將動畫融入布袋戲當中，與前東家夢想動畫公司合作，以當時多媒體業界流行的光雕投影技術，取代傳統金光布袋戲的螢光彩繪的舞台與布景，成為外台布袋戲首創之舉，在熱鬧的白晝之夜活動中脫穎而出，真箇是「金光閃閃、瑞氣千條」，視覺效果之絢麗，令觀眾驚艷。他們演出父親生前最愛的《南俠一生傳》，並融合血肉果汁機樂團的重金屬音樂，吸引了近千名觀眾，讓不少年輕觀眾第一次發現金光布袋戲的迷人之處。(13) 當天現場更有中英字幕，也吸引不少國外觀眾駐足觀賞，因而促成了翌年新勝景受邀至美加八大城市巡演，也啟發他開始思考臺灣布袋戲是什麼、如何讓布袋戲國際化，如何讓布袋戲好好說故事。(14)

祥溥幼時並不投入家裡的布袋戲事業，更多時間是花在動漫、電子遊戲，因此，他得以用一種框架之外的角度去思考整個布袋戲生態鏈；他無表演流派的包袱，也能不拘泥於傳統的樣貌。在布袋戲衰微的今日，酬神性質的廟口布袋戲，通常觀眾寥寥無幾，沒有經歷過布袋戲盛況的年輕人，對它可能抱持著負面的刻板印象。祥溥想讓這些人改觀，「一定要做得很酷，酷到讓他們不是給我們同情分，而是真正認同我們。」(15)

2024 年 11 月 30 日於高雄駁二舉行的戶外演出《尋｜Between Lost and Found》，乃新勝景團隊獲得國藝會「藝術未來行動專案」獎助(16)的第一階段創作成果。考量到短影音時代觀眾欣賞口味的轉變，《尋》特別以短劇集的形式呈現，由祥溥擔任說書人，串連五齣精巧的小品劇。作品以「都會武俠」的概念作為創作核心，巧妙地運用武俠古裝的世界觀包裝當代社會議題，並融合當代樂團的樂曲，讓傳統與現代產生趣味的碰撞。

其中最受觀眾喜愛的作品之一《尋咒》，靈感來自祥溥一位臺灣與越南混血的舊時同窗。故事描述咒術師沙吞因為語言口音的差異而遭受同儕欺凌，卻在一次危機事件中，用母語成功施展咒術，發揮意想不到的強大力量，原來只要真心發願，力量並無分語言界線。這齣探討新住民身分認同的短劇，特別採用越南語配音，並搭配越南音樂，真誠細膩，引發觀眾共鳴。另一齣名為《尋貓》的作品則走輕鬆詼諧路線，描述一對闖蕩江湖的俠侶，如何無意間心甘情願成為貓奴。在俠侶與深海巨魷的戰鬥場景中，背景投影畫面甚至還出現電子打鬥遊戲風格的血條，顯示雙方的戰鬥指數，妙趣橫生。

音樂在這系列故事中扮演核心角色，每齣短劇皆精心挑選適合的當代樂團曲目，有時甚至讓人有「故事似乎是為了音樂而生」的感覺。例如第一齣《尋試》，使用了美秀集團的[生活袂曉過]，呼應祥溥開場時分享自己剛踏入社會、面對職場的茫然與自我懷疑的心情，成功打動現場許多觀眾。音樂出來時，舞台畫面宛如一支 MV，感性抒情的旋律主導了那些時刻，渲染整體戲劇的氛圍，餘韻不絕。

朱祥溥強調「偶是布袋戲的靈魂」，他特別注重視覺效果，認為戲偶的造型是凝聚角色性格以及第一時間吸引觀眾目光的關鍵。《尋》劇需要新製四十二個戲偶，但考量到劇團的製作時程和預算成本限制，他採用了 AI 輔助設計的方式。首先，他繪製出人物偶頭的初稿，然後透過 Stable Diffusion 產圖軟體進行協作，輸入符合角色個性的關鍵字以調整臉型，並經過數十次測試運算，找到最佳的設計流程，之後再將此流程應用於其他數十個角色。最後，將設定完成的設計稿交由 3D 建模師進行實作與列印。將數位科技融入傳統偶戲工藝的創新方法，有效降低設計成本與製作時間，得以在短時間內完成大量角色的設計與製作。(17) 除了創造出有別於傳統布袋戲的視覺質感外，更開創布袋戲製作的嶄新模式。

《尋》的舞台設計仍以投影為主，但與劇團先前的光雕彩樓不同，此次打破傳統鏡框式的舞台框架，以攤開來的書冊為視覺設計概念。舞台的影像場景則採用遊戲引擎 Unreal Engine 進行 3D 設計與生成，彰顯新世代藝術家對數位科技的嫻熟與應用。

疫情期間，朱祥溥也經歷了無事可做的階段，他將腦海中的各種創意想法具體繪製成稿，主動尋求各方合作機會、拓展連結，積極向資策會、國藝會提案送件，最終獲得支持，促成短劇集《尋》系列及電影短片《無名刀》的誕生。

電影短片《無名刀》也運用遊戲引擎軟體 Unreal Engine 來構築虛擬場景，並在虛擬攝影棚內完成拍攝，後期再合成背景畫面。《無名刀》的偶頭設計尤其強調凸顯角色的性格特質，搭配電影等級的寫實化妝工藝，甚至細緻至面部微血管皆可見，更生動地傳達情緒張力。(18)由於電影作品對細節要求更高且預算規模較大，戲偶的頭部設計不再採用《尋》之 3D 建模與列印方式，而改以傳統的木雕技術製作，由年輕且富有才華的「研作展藝型偶社」藝術家團隊負責雕刻。

作為編導，朱祥溥特邀作曲家楊易修為《無名刀》創作配樂，以泛亞洲民族音樂為主軸，結合日本尺八、韓國金屬打擊樂等聲響元素，營造出兼具古典與當代風格的武俠世界氛圍。

該片於 2024 年完成拍攝及後製，陸續在國際電影節上獲得肯定，例如高雄電影節國際短片競賽評審特別提及、日本獨立影展最佳短片獎、新加坡海風國際電影節短片競賽項目獎，近期更於首屆中國北京 33 國際電影節榮獲最佳短片獎，影評盛讚：「全新視角詮釋臺灣武俠，一把刀串起三代武林恩怨，呈現震撼的冷兵器美學！傳統偶戲名家成功將布袋戲與電影藝術完美融合！」(19)為解決電影製作預算超支的問題，朱祥溥更透過網路募資平台發動群眾集資，充分體現了新勝景在布袋戲生產、製作及營運模式上的數位轉型與創新思維。

四、新世代的共同特質：傳統與創新雙軌探索

義興閣與新勝景兩個劇團，風格迥異，卻同樣具有創新精神，也各自發展出獨特的品牌形象，證明布袋戲充滿無限可能。綜觀兩位新世代接班人的創作軌跡，除了年齡相仿之外，還具備不少共通特點。

（一）內容主題反映對當代社會的關懷：

兩個劇團的新創作品皆有意識地融入當代社會議題，如高齡失智、都市更新下的居住正義、新住民的身分認同、愛護動物等，充分反映出新世代藝術工作者對所處社會的思考與關注。義興閣掌中劇團的另一齣戲《家事修理會社》，則從一個婚禮上新郎落跑的事件切入，展開一場捍衛家庭價值的探索旅程，探討人們對家的不同想像，以及家庭關係並非總是美滿無缺的真實面貌。此外，王凱生的 Podcast 廣播節目也致力於推廣母語文化，將布袋戲轉化為情感傳遞的媒介，展現文化傳承的使命感。

（二）善用新媒體科技，擴大布袋戲的影響力：

Covid-19 疫情期間，凱生與祥溥皆曾經歷無法演出的低潮期，但這段危機也成為他們帶領劇團重生與躍進的轉機。在這個階段，凱生充分發揮他對聲音與音樂的敏銳感知與專業能力，經營 Podcast 頻道，推廣布袋戲文化，逐步累積穩定的聽眾群，開發角色 IP，將聽眾轉化為戲迷，有意識地培養屬於自己這一代的觀眾。新勝景以光雕投影一鳴驚人，但祥溥不以此自滿，疫情期間蟄伏沉澱，持續醞釀並積極實踐其他創意構想。短劇集《尋》系列與電影短片《無名刀》，以其新穎的故事內容和結合科技的製作模式，分別獲得國藝會與資策會的補助支持。

Covid-19 疫情重創全球表演藝術產業，但這兩位年輕接班人展現對新媒體的敏感度與創造力，善用科技與網路資源，化危機為轉機，大幅提升了劇團的營運規模。義

興閣自 2024 年起進入國藝會 Taiwan Top 演藝團隊之列，獲得常態營運補助。新勝景的《無名刀》也在此時從無到有，陸續在國際電影節中嶄露頭角。無論是義興閣的 Podcast《布袋戲，講予恁聽》，還是新勝景的短劇集系列與電影短片，他們皆有效利用數位媒體與社群平台，將布袋戲藝術帶入新的傳播生態，讓布袋戲重新進入大眾視野。

（三）為金光布袋戲注入新美學：

兩位青年為金光布袋戲的表演美學進行了許多的革新，但他們所做的改變仍奠基於金光布袋戲的傳統之上。

聽覺表現上，金光布袋戲自內台戲園時期即開始使用西洋唱片配樂，後來的電視與廣播布袋戲更為重要角色製作專屬主題歌曲，甚至與唱片產業合作，使這些歌曲成為當時街頭巷尾的流行旋律。(20) 電視布袋戲延續了內台布袋戲的金光風格，內容題材自由而豐富，「陪襯的音樂不分古今中西，人物的造型也可以隨心所欲」(21)，黃俊雄先生曾表示，只要能符合戲劇的氛圍要求，無論古典或熱門樂曲皆可用於戲中，例如儒俠與徒弟們穿山越嶺之時的配樂，乃使用電影《黃昏雙鏢客》主角行走沙漠的音樂，(22) 諸如此類的創新手法使戲劇表現更加生動，逐漸形成某些特定情節專屬的音樂，美國投機者樂團所演奏的電吉他樂曲[管路]，就成了史艷文的死對頭藏鏡人戰鬥時的武場配樂。

二人在音樂上的「創新」，本質上延續了過去布袋戲使用流行歌曲的傳統，並將之「更新」為屬於他們這個世代的風格。祥溥自稱為「聽團仔」，喜歡聆聽樂團演出。光雕布袋戲《南俠一生傳》即與台中重金屬樂團血肉果汁機合作；《尋》劇系列更是為每齣短劇精選適合劇情氛圍的樂團音樂，並具有智慧財產權意識，皆取得樂團授權。凱生則擅長電吉他，為新戲自創主題曲及配樂，走搖滾樂路線，並與樂團朋友共同演奏。兩人在音樂的運用上，皆充分注入新世代的流行品味。

視覺上，傳統金光戲以爆破、來回炮、爆炸偶頭等武打特效，塑造人物之身手不凡、各種絕招之驚天動地；金光布袋戲的「走雲景」布景，則如同循環的活動橫向卷軸，以此製造人物移動的效果。新勝景加入影像科技及動畫輔助，營造出更具現代感的視覺效果。在光雕布袋戲《南俠一生傳》中，以傳統金光戲火燒台的技法，讓實體火焰與虛擬的投影火光結合，創造更為沉浸的觀看體驗；高手對決時，舞台上加入動畫特效，也是為了凸顯高手過招的激烈場面。

戲偶造型方面，祥溥特別注意到短影音趨勢的崛起，將人物造型視為吸引觀眾目光的重點。新勝景為《尋》系列及《無名刀》新製的戲偶，更趨近現代的動漫人偶風格。義興閣則根據故事需求加入現代視覺符碼，例如風車、汽機車、醫院病床等道具；《家事修理會社》的故事時空設於近代，因此戲偶穿著新郎西裝與新娘白紗。

新勝景以光雕布袋戲迅速竄紅，並持續借助科技之力，改變布袋戲的傳統布景，嘗試以遊戲引擎軟體生成各種舞台場景，以投影取代傳統金光戲的螢光漆布幕。義興閣的《家事修理會社》則在傳統金光布袋戲的走雲景技法基礎上，融入賽博龐克的視覺風格，呈現摩天大樓、霓虹燈、廣告招牌等現代都市風景，以霓虹藍、亮粉、紫色等高飽和冷色調營造鮮明的視覺效果，與陰暗背景形成對比，進一步豐富金光布袋戲的美學表現。

（四）以合作共榮打開布袋戲的新局面：

這兩位新世代接班人的可貴之處，是心胸開闊、視野恢弘，積極打破布袋戲的門戶之見，主張共好共榮的合作精神。過去布袋戲風光興盛時，劇團彼此競爭激烈，也有門派之分；但如今時代不同，布袋戲面臨的是大環境下新興娛樂的競爭，於是，互相幫忙扶持、共同把餅做大，成了新一代布袋戲界的共識。凱生經營的 Podcast 頻道，除了推出豆花公系列短劇，更經常邀請布袋戲藝人分享經驗，並協助宣傳其他劇團的演出，嘉惠布袋戲圈內眾多團體。

新勝景則自我定位為一個開放的製作平台，廣邀各戲班主演攜手合作。2021 年新勝景推出首部室內劇院售票演出《伏魔英雄帖：再現白光劍》，故事描述武林群雄聯手踏上屠龍之旅的過程。布袋戲班皆有自身拿手的看家戲與代表的英雄角色，祥溥特別邀請各劇團操作自己的明星戲偶共襄盛舉，在戲中各逞其能，包括陳錫煌掌中劇團的飛劍奇俠羅燕飛、新西園的鷹爪王、聲五洲的六羽逍遙、蕭孟然掌中劇團的白袍少爺，以及新勝景自家的幽幻女等，並邀請太日樂集進行現場擊樂伴奏。故事從失蹤的英雄羅燕飛所遺留下的寶劍開始，群俠紛紛爭奪此劍，最終眾人領悟到唯有團結一心，方能傳承此劍以對抗妖龍。此製作集結臺灣老、中、青世代的掌中劇團聯演，搭配光雕舞台與傳統彩樓，呈現傳統布袋戲、廟口金光戲、電視木偶戲等多種戲劇類型的特色。劇末，各主演共同說著「做戲的人要團結，唯有團結，方能延續布袋戲的夢」，巧妙地將戲劇主題由戲裡連結到戲外，魔王成為當前布袋戲界所面臨的挑戰之象徵。於是，

這齣戲不再只是傳統的金光布袋戲，它更是布袋戲人才的集體意識與聲明：劇團之間應屏除門戶之見，共同合作提高能見度，吸引更多觀眾，提升布袋戲整體的演藝生態環境。

五、小結

布袋戲曾是臺灣人共同的文化記憶，從戲園、電視到廟口，從古冊戲、金光戲到霹靂宇宙，這門藝術見證了時代的更迭。隨著觀眾群逐漸老化，許多人憂心布袋戲將成為夕陽產業。兩位年輕世代掌舵的劇團—新勝景與義興閣，用嶄新的思維、熱情與創意，重新點燃了這門藝術的生命力。

這些年輕接班人，不僅繼承了家族的技藝與情感，更在音樂、視覺、新媒體、品牌經營與合作模式上大膽探索，讓布袋戲進入短片電影、劇場乃至跨界合作的平台，拓展了布袋戲的多元面貌。他們不再僅是表演者，而是文化創造者、傳播者與連結者。無論是透過新媒體拓展觀眾群，還是透過跨劇團合作共創新局，皆展現了新世代對布袋戲未來的責任感與使命感。他們的努力，為布袋戲的傳承與創新，開啟了更多的可能性。

註釋：

(1) 見國藝會 Taiwan Top 演藝團隊官網，https://taiwantop.ncafroc.org.tw/about。 此專案源於 1992 年行政院文建會所啟動的「國際性演藝團隊扶植計畫」，之後因應藝文生態變化而調整更名為：「傑出演藝團隊徵選及獎勵計畫」（1998-2000）、「演藝團隊發展扶植計畫」（2001-2007）、「演藝團隊分級獎助計畫」（2008-2018），透過獎勵機制扶植優秀演藝團隊之永續經營發展。2018 年文化部將經費移撥至國藝會辦理，2019 年國藝會將之更名為「演藝團隊年度獎助專案」。

(2) 2025 年因為總體補助經費較去年高，因此獲補助的團隊也有所增加。21 個團隊的大致組成為：一個京劇團、一個客家採茶劇團、一個曲藝團、一個崑曲劇團、一個民俗技藝團、七個歌仔戲劇團、九個布袋戲團。歷年獎助名單查詢自 Taiwan Top 演藝團隊官網。

(3) 江武昌在〈臺灣布袋戲簡史〉中，將布袋戲在臺灣的發展分為：（一）籠底戲時期，（二）北管戲時期，（三）小說戲時期之古冊戲，（四）小說戲時期之劍俠戲，（五）皇民化運動時期，（六）反共抗俄劇時期，（七）金光布袋戲時期，（八）廣播電台與電視布袋戲時期。各階段並不一定是單一延續的形式，也有可能多樣並存。見《民俗曲藝》67、68 期，1990 年 10 月，頁 88-126。

(4) 呂理政，《臺灣布袋戲筆記》。臺北縣：臺灣風物雜誌社，1991 年，頁 18。

(5) 邱一峰，《閩台偶戲研究》。政治大學中文研究所博士論文，2004 年，頁 143-150。

(6) 江武昌，〈臺灣布袋戲簡史〉。

(7) 管仁健，〈改變臺灣歡場文化的黃俊雄布袋戲〉。《新頭殼》，2020 年 3 月 3 日。https://today.line.me/tw/v2/article/WwWeVv。
蔡文婷，〈轟動武林，驚動萬教—霹靂布袋戲王國〉。《臺灣光華雜誌》，1998 年 1 月。

(8) https://tttc.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/PressRoom/12781?utm_source=chatgpt.com

(9) 〈向宇宙下訂單 戲曲類〉，《PAR 表演藝術雜誌》350 期，2022 年 12 月。

(10) 參考王凱生的臉書專頁。

(11) 亞特聊聊天 Podcast「台語話故事 豆花公一家與他們的產地」訪談，2024/11/1。

(12) 「認真讀冊 輕鬆教团」臉書分享文，2024/11/23。

(13) Home Run Taiwan. https://homeruntaiwan.com/detail/article/2109 2023/1/18。

(14) 朱祥溥，〈做一場讓你身歷其境的光雕布袋戲〉。TEDx Talks。https://www.youtube.com/watch?v=0_7Y-TOulPE

(15) 袁世珮，〈武俠偶戲碰撞現代議題 新勝景掌中劇團推出新作《尋》〉，2024 年 10 月 20 日。
https://udn.com/news/story/7266/8322838

(16) 國藝會「藝術未來行動專案」是一個高度競爭型計畫。有感於 Covid-19 疫情對藝文產業的衝擊，國藝會期望藉此鼓勵藝文工作者，提出具前瞻性以及具未來產業競爭力的行動專案。獲選者將獲得高額獎助金，完成自我躍升的理想。詳見計畫官網：https://www.ncafroc.org.tw/art_future/about.html。

(17) 參考新勝景的臉書粉專。

(18) 參考自朱祥溥於新勝景的劇團粉專所分享的製作紀錄。

(19) 33 International Film Festival IG 粉專。

(20) 陳龍廷。*〈跨媒體性・浮動的能指：1970 年代電視布袋戲角色主題歌〉*。《戲劇學刊》, vol. 18, 2013, 頁 97-122。

(21) 邱一峰援引自徐觀寫於 1970 年 10 月的《電視週刊》。邱一峰，頁 157-58。

(22) 邱一峰援引自周正寫於 1970 年 3 月《電視週刊》的訪問稿。邱一峰，頁 159。

屈歌：秦腔嗓音發聲特徵研究的思路與方法

摘要：秦腔，作為中國傳統戲曲藝術的重要組成部分，其獨特的嗓音發聲特徵深受觀眾喜愛。然而，秦腔在傳承與發展過程中也面臨著諸多挑戰，其中嗓音運用問題尤為突出。本研究設想通過聲學與生理學檢測的方法，系統研究秦腔嗓音的發聲特徵，有望為秦腔藝術的保護與傳承提供科學依據。通過聲學分析、生理學機制研究、嗓音健康評估，以及戲曲嗓音發聲障礙的調整干預等方法，本文一定程度上闡釋了秦腔嗓音的發聲特徵及其生理學機制，並對當前秦腔嗓音發聲存在的一些問題進行了研討。此外，本文還評估了建立在生理聲學基礎上的歌唱科學基礎知識與現代嗓音發聲訓練方法對傳統戲曲歌唱的影響，並探討了秦腔發聲訓練體系構建，嗓音科學應用於戲曲嗓音健康與發聲技能提升上的應用前景。

關鍵字：秦腔；嗓音發聲特徵；聲學分析；生理學機制；比較研究

引言

秦腔，據信起源於陝西東部蒲城的「同州梆子」，是中國傳統戲曲藝術中具有數百年歷史的瑰寶。它以其高亢嘹亮、蒼勁有力的嗓音特徵，深受觀眾喜愛，並被譽為我國梆子腔的「鼻祖」。然而，隨著時代的變遷，秦腔在傳承與發展過程中也面臨著諸多挑戰，其中嗓音運用方面的問題尤為突出。為了解決這些問題，對秦腔嗓音發聲特徵進行深入研究顯得尤為重要。本研究將遴選具有代表性的秦腔各行當演員，對其進行言語聲、喊嗓聲、念白聲以及典型唱段進行聲音樣本採集，並主要運用聲學與生理學檢測的方法，系統研究秦腔嗓音的發聲特徵，以期為秦腔藝術的保護與傳承提供科學依據。本文即是對這次研究專案的思路、方法與內容的簡要介紹，並在初步研究基礎上，對該項研究的結果與有可能的應用進行總結與展望。

一、秦腔背景及其嗓音發聲特徵研究意義

秦腔作為一種具有深厚歷史底蘊的傳統戲曲藝術，其起源可追溯到陝西東部蒲城的「同州梆子」。在逐漸演變為西府秦腔（寶雞）、東府秦腔（蒲城）、亂彈（西安）、漢調桄桄（漢中）等不同類型的基礎上，秦腔向東一路演化，逐漸形成了當前的河南梆子、山西梆子、河北梆子、山東梆子等不同的梆子腔系統。這種演變不僅豐富了秦腔的藝術內涵，也使其嗓音發聲特徵更加獨特多樣。然而，隨著時代的變遷，秦腔在

傳承與發展過程中面臨著傳統傳承斷層和觀眾流失的雙重挑戰。在嗓音運用方面，秦腔的男女同腔同調與極高的音區使得多數男演員高音費力或上不去，甚至出現嗓音疾病。此外，行當的選擇缺乏充分考慮演員的嗓音生理條件，秦腔「四功」之唱功、念功缺乏應有的科學訓練體系和方法，以及秦腔演員缺少嗓音保護意識與方法的現象也較為普遍。這些問題嚴重制約了秦腔藝術的傳承與發展。

因此，對秦腔嗓音發聲特徵進行深入研究具有重要意義。首先，這有助於揭示秦腔嗓音的發聲機理和生理學基礎，為秦腔藝術的保護與傳承提供科學依據。其次，這有助於優化秦腔演員的聲音訓練方法和健康管理策略，提高演員的嗓音保護意識和能力。最後，這還有助於推動戲曲嗓音發聲障礙的矯治治療方案的研發和應用，為戲曲藝術的傳承與發展貢獻力量。

二、研究方法

本研究採用聲學與生理學相結合的方法，對秦腔嗓音的發聲特徵進行系統研究。具體方法如下：

1.聲學分析：使用聲學分析軟體測定秦腔不同行當的音域、常用音區、頻譜特徵、聲音音質特徵等參數。通過構建秦腔嗓音資料庫，對秦腔嗓音的聲學特徵進行定量分析和比較。

2.生理學機制研究：通過高速電子纖維喉鏡觀察秦腔演員在發聲過程中的聲帶運動模式、聲帶振動模式、喉室形態、喉口及咽部空間變化等。結合生理學原理，分析秦腔嗓音發聲的生理學機制。

3.比較研究：通過錄製不同戲曲和歌劇演唱者的嗓音樣本，進行聲學特性比較。分析秦腔嗓音與其他戲曲、西方歌劇發聲特徵的異同點，探討其獨特性和普遍性。

4.嗓音健康評估：對秦腔演員進行聲帶健康檢查，評估長期演唱對嗓音機能的影響。結合嗓音疾病防治知識，提出針對性的嗓音保護和改進措施。

三、研究物件

本研究物件為陝西省戲曲研究院、易俗社、三意社等專業院團的秦腔專業戲曲演員。根據秦腔生、旦、淨、醜四行當的分類，選取不同類別的演員作為研究物件。其中，旦角主要包括正旦（青衣）、正小旦、花旦、老旦、彩旦等類別；生角主要包括老生（黑鬍子、倉鬍子、白鬍子）、小生、紅生、武生以及女小生等類別；淨角主要包括銅錘花臉、架子花臉及紅淨等類型；丑角則主要包括文醜和武丑，以及醜婆子等類別。

四、主要研究內容

本研究的主要研究內容包括以下幾個方面：

秦腔嗓音的聲學特徵分析：通過對秦腔不同行當的嗓音樣本進行聲學分析，測定其音域、常用音區、頻譜特徵、聲音音質特徵等參數。構建秦腔嗓音資料庫，對秦腔嗓音的聲學特徵進行定量描述和比較。

秦腔嗓音發聲的生理學機制研究：通過高速電子纖維喉鏡觀察秦腔演員在發聲過程中的聲帶運動模式、聲帶振動模式等生理學特徵。結合生理學原理，分析秦腔嗓音發聲的生理學機制，揭示其獨特性的生理學基礎。

秦腔嗓音與其他戲曲、西方歌劇發聲特徵的比較研究：通過錄製不同戲曲和歌劇演唱者的嗓音樣本，進行聲學特性比較。分析秦腔嗓音與其他戲曲、西方歌劇發聲特徵的異同點，探討其獨特性和普遍性，為秦腔藝術的傳承與發展提供借鑒和參考。

傳統與現代發聲訓練方法對嗓音的具體影響評估：通過對秦腔演員進行傳統與現代發聲訓練方法的實踐應用和研究，評估其對嗓音的具體影響。結合聲學分析和生理學機制研究的結果，提出針對性的發聲訓練方法和健康管理策略，提高演員的嗓音保護意識和能力。

秦腔演唱對嗓音健康的影響及保護與改進措施探討：通過對秦腔演員進行聲帶健康檢查，評估長期演唱對嗓音機能的影響。結合嗓音疾病防治知識，提出針對性的嗓音保護和改進措施。探討如何通過科學訓練和健康管理策略來延長演員的演唱壽命和提高其藝術表現力。

五、研究結果與分析

1.秦腔嗓音的聲學特徵

通過對秦腔不同行當的嗓音樣本進行聲學分析，本研究揭示了秦腔嗓音的聲學特徵。具體而言，秦腔嗓音具有高亢嘹亮、蒼勁有力的特點，其音域寬廣，常用音區較高。在頻譜特徵方面，秦腔嗓音具有豐富的高頻成分和較好的共鳴效果。此外，不同行當的嗓音特徵也存在差異，如旦角嗓音較為婉轉柔美，生角嗓音則較為剛勁有力。

2.秦腔嗓音發聲的生理學機制

通過高速電子纖維喉鏡觀察秦腔演員在發聲過程中的聲帶運動模式、聲帶振動模式以及喉咽腔調控運動等生理學特徵，本研究揭示了秦腔嗓音發聲的生理學機制。具體而言，秦腔演員在發聲時，聲帶能夠迅速而準確地調整其緊張度和長度，以適應不

同的音高和音量需求。同時，喉室形態、喉口及咽部空間變化等也對嗓音發聲產生影響。這些生理學特徵的協同作用使得秦腔嗓音具有獨特的音質和表現力。

3.秦腔嗓音與其他戲曲、西方歌劇發聲特徵的比較

通過錄製不同戲曲和歌劇演唱者的嗓音樣本進行聲學特性比較，本研究發現秦腔嗓音與其他戲曲、西方歌劇發聲特徵存在差異。具體而言，秦腔嗓音具有高亢嘹亮、蒼勁有力的特點，與其他戲曲相比具有更為鮮明的個性特徵。同時，與西方歌劇相比，秦腔嗓音在音域、音色和共鳴效果等方面也表現出獨特之處。這些差異反映了不同文化背景和藝術風格對嗓音發聲特徵的影響。

4.傳統與現代發聲訓練方法對嗓音的具體影響

通過對秦腔演員進行傳統與現代發聲訓練方法的實踐應用和研究，本研究評估了其對嗓音的具體影響。結果表明，傳統發聲訓練方法注重嗓音的自然運用和韻味表現，但缺乏科學性和系統性；而現代發聲訓練方法則更加注重嗓音的科學訓練和健康管理，能夠有效提高演員的嗓音保護意識和能力。

5.傳統與現代發聲訓練方法對秦腔嗓音影響的深入分析

本研究進一步探討了傳統與現代發聲訓練方法對秦腔嗓音的具體影響，並發現兩者在多個方面存在顯著差異。傳統發聲訓練方法，作為秦腔藝術傳承的重要組成部分，其特點在於注重嗓音的自然運用和韻味表現。演員們通過長期的實踐和學習，逐漸掌握了如何運用嗓音來表達情感和塑造角色。然而，這種方法往往缺乏科學性和系統性，導致演員在嗓音保護和訓練方面存在不足。具體而言，傳統訓練方法可能忽視了聲帶生理結構的特性和嗓音發聲的生理學機制，從而增加了演員嗓音受損的風險。

相比之下，現代發聲訓練方法則更加注重嗓音的科學訓練和健康管理。它結合了聲學、生理學、心理學等多個學科的知識，為演員提供了更為全面和系統的訓練方案。現代訓練方法不僅關注嗓音的運用和表現，還注重嗓音的保護和恢復，通過科學的訓練方法和健康管理策略，有效提高了演員的嗓音保護意識和能力。

在本研究中，我們發現採用現代發聲訓練方法的演員在嗓音運用上更加自如和靈活，能夠更好地適應不同角色的需求。同時，他們的嗓音健康狀況也普遍較好，嗓音疾病的發生率較低。這表明現代發聲訓練方法在提高演員嗓音保護意識和能力方面發揮了積極作用。

6.秦腔演唱對嗓音健康的影響及保護與改進措施

長期演唱秦腔對演員的嗓音健康產生了一定的影響。本研究通過對秦腔演員進行聲帶健康檢查，評估了長期演唱對嗓音機能的影響，並結合嗓音疾病防治知識提出了針對性的嗓音保護和改進措施。研究發現，長期演唱秦腔的演員普遍存在聲帶疲勞、聲帶充血等問題。這主要是由於秦腔演唱需要演員長時間保持高音和強音量，導致聲帶承受較大的壓力和負荷。此外，演員在演唱過程中可能忽視了嗓音的保護和恢復，進一步加劇了聲帶的損傷。

為了改善這一狀況，我們提出了以下嗓音保護和改進措施：1）加強嗓音訓練的科學性：採用現代發聲訓練方法，結合聲學分析和生理學機制研究的結果，制定針對性的訓練計畫，提高演員嗓音運用的科學性和系統性。2）注重嗓音的保護和恢復：在演唱過程中，演員應合理安排休息時間，避免長時間連續演唱高音和強音量。同時，可以通過飲用溫水、進行嗓音按摩等方式來促進聲帶的恢復和放鬆。3）提高演員的嗓音保護意識：通過教育和培訓，提高演員對嗓音健康的認識和重視程度，增強他們自我保護和恢復的能力。4）加強醫療監測和干預：定期對演員進行聲帶健康檢查，及時發現和處理嗓音疾病，確保演員的嗓音健康得到有效保障。

六、結論與展望

本研究通過聲學與生理學檢測的方法，系統研究了秦腔嗓音的發聲特徵及其生理學機制，並比較了秦腔與其他戲曲、西方歌劇的發聲特徵。同時，我們還評估了傳統與現代發聲訓練方法對嗓音的具體影響，並探討了秦腔演唱對嗓音健康的影響及保護與改進措施。

研究結果表明，秦腔嗓音具有高亢嘹亮、蒼勁有力的特點，其發聲機制涉及聲帶運動模式、聲帶振動模式等多個生理學特徵。與其他戲曲和西方歌劇相比，秦腔嗓音在音域、音色和共鳴效果等方面表現出獨特之處。此外，現代發聲訓練方法在提高演員嗓音保護意識和能力方面發揮了積極作用，而長期演唱秦腔對演員的嗓音健康產生了一定的影響，需要採取針對性的保護措施。展望未來，我們將繼續深入研究秦腔嗓音的發聲特徵及其生理學機制，探索更為科學有效的嗓音訓練和保護方法。同時，我們也將加強與其他戲曲藝術和西方歌劇的交流與合作，共同推動戲曲藝術的傳承與發展。

高舒：影偶之本——中國「手戲」傳統的發生、操作與關聯

摘要：影偶戲迥異於人戲，不依賴於臺上真人，而以指、掌、臂的開合操作，成「人」作戲，獨立存在於以人戲為主的中國傳統戲劇家族中。以往我們更多地關注「偶」，對「人手」如何使「偶」生而為「人」的重要問題缺少探究。我國影偶戲與人戲的差異，體現在人手對諸種影偶的操作關係中，其中又以漳州布袋木偶戲等人手直接操作偶人的關係最為直觀。圍繞人—手—影偶發生、發展的中國「手戲」傳統，通過「手」的表演和協調，形成人與木偶、皮影的身體記憶，跨越從神人一體到眾神退隱的時代歷程，實現了從古到今、從方寸舞臺到更廣大地域的生命跨度，呈現出這雙手對中國影偶戲劇傳統的強大創造性。

關鍵字：木偶戲；皮影戲；影偶戲；手戲；漳州布袋木偶戲

一雙手能扮演什麼角色？1963 年，在上海美術電影製片廠、北京電視臺聯合攝製的中國第一部彩色木偶電影《掌中戲》的開篇語中說到：「藝術家的手，使木偶有了生命。神妙的手，創造了優美的藝術」。此時配合的影像，是福建漳州布袋木偶戲表演大師楊勝(1)雙手各執一員武將，表演對打。

手，是偶形表演的根本！在中國戲劇中，甚至可覆蓋到皮影、紙影、木偶等廣義的影、偶戲系統。同樣在世界各地，印尼的「Wayang（哇揚皮影戲）」，日本的「にんぎょうじょうるり（人形浄琉璃）」，法國的「Marionette（牽線木偶）」，等等，這種以「手」把控偶形进行表演的形式實質上容納了大千世界上百種影偶品類，又因「以手作戲」的多元操作關係而進一步細分。奇怪的是，大不同於手工技藝、音樂演奏等領域被社會公認的「手」，在觀眾們腦海中一系列關於戲劇的印象裡，竟一直缺少「手」的痕跡。尤其在影偶戲劇領域，已具備對身段、表情、儀態、扮相、唱腔、科步……長期關注的當下，似應該振臂一呼了：別落下了「手」！

「以手成戲」，代表著中國大地上廣泛分佈的傳統影偶戲劇。其不僅在中國現存 348 個劇種中占比不少，據筆者統計，在國家級非遺代表性項目名錄中就列入了 34 個涉及木偶戲的項目和 37 個皮影戲專案，省、市、縣級專案則更多。2018 年起，受託於中國戲曲研究所，筆者開始撰寫《中國木偶皮影學術研究史》一書，提出了中國影偶「見戲不見人」的特殊觀演傳統，可惜已有研究絕大多數聚焦「偶型」「偶性」，鮮少

談「手」；近期又以泉州提線木偶戲為例，指出「撐起這個劇種的從業者一直是一組模糊的群像，舞臺上的演員也一直被提醒不只是面孔、身形，甚至聯手都不應展露。這是一種刻意的隱蔽狀態。」(2)各地影偶戲劇因「手」而立，也應像樂器演奏必須琢磨手型、手位、指法一樣，強調「手」的可見度。因為這雙樸實得「看不見」的「手」才是真正創造並驅動這一戲劇系統的核心能量！

在主要以人戲為本的戲劇領域，正視「手」的存在，尊重影偶戲劇因「手」而生的特質，研究其化身人神的不同操作，一步步確定這個群體與一般真人戲劇的異同，可有力地支援中國戲劇表演話語體系的建構。為此，本文嘗試在近 20 年影偶戲田野調查基礎上，剖析影、偶與人的操作關係，探索「以手作戲」「因手成戲」的基本問題，延展這雙手的知識經驗，提出「影戲」「偶戲」亦為「手戲」的設想。

一、以手作戲：人與影偶的操作關係

木有不及，求諸於人。似人非人的影偶，成為了舞臺上的「人」，得益於「以手作戲」。看似大同的「手」，在中國影偶戲中實踐性地創造出了色彩紛呈的操作關係，進一步根據是否借助道具、如何借助道具，區分出不同的影偶種類。中國木偶戲中更根據這些差異極大的操作方式，決定了布袋、提線、鐵枝、杖頭、藥發木偶等劇種名稱。其中，布袋木偶戲用手掌執偶；提線木偶戲通過手指牽繫操作勾牌和繩線；杖頭木偶戲借助木杖支撐木偶軀幹和動作；鐵枝木偶以鐵枝從背後撐起偶身表演，沒有哪一種能離得開「手」；至於藥發木偶，依靠火藥將戲曲人物、神話人物等木偶造型混於煙花之中燃放，讓木偶在煙花焰光中淩空飛舞，本質上更似廟會、祭祀、民間節日等活動上的藝術裝置，而非動作表演。

不同種類的木偶與人手操持存在顯性的關聯，具體涉及偶形大小、舞臺類型、操偶方向、執偶動作以及偶—操偶師—舞臺的位置關係等一系列差異，據此再定型、強化為身體記憶，形成該偶種的風格特徵。筆者將布袋、提線、鐵枝、杖頭木偶戲的操作關係進一步細化，用表詳列如下：

表 1 中國木偶戲人偶操作關係一覽表

偶戲種類	布袋木偶戲	提線木偶戲	鐵枝木偶戲	杖頭木偶戲
偶形大小	傳統木偶五寸、八寸、一尺三（0.16 米、0.26 米、0.43 米），新創劇碼木偶一尺四五（0.46-0.6 米）等多種形制。	傳統木偶 0.7 米，提線約 1.5 米；新舞臺木偶 80 釐米，提線約 3.5 米。	傳統木偶一至一尺四（0.33-0.46 米），鐵線長一尺（0.33 米），後加長到一尺六（0.6 米）。	多數在二三尺（0.66-1 米）。在四川還分大、中、小（精）木偶。小至精木偶 0.4 米，大至大木偶 1.4 米，近似真人。
舞臺類型	專用舞臺	專用舞臺	專用舞臺	人戲舞臺
操作工具	無協力廠商道具，直接手持	借助線	借助鐵枝	借助木杖
操作方向	由下向上	由上向下	由後向前	由下向上
執偶數量	單手執單偶，雙手可執雙偶同時表演	雙手執單偶表演	雙手執單偶表演	雙手執單偶表演
執偶方式	直臂，手直接執偶，用手指表現動作	曲臂，手提拉勾牌上的線，控制提線木偶的動作	曲臂，手操作木偶背、兩臂上的三根鐵枝，做出動作	曲臂，手操作木偶頭、雙臂上的一根命杆和兩根手杆，做出動作
操偶師與偶的位置關係	操偶師直身站立，偶在前，在操偶師頭頂正前方	操偶師俯身站立，偶在前，在操偶師腳部正下方	操偶師早期盤膝端坐，現改為或坐或立，偶在前，在操偶師上半身正前方	操偶師直身站立，偶在上，在操偶師肩部正上方
操偶師與舞臺的位置關係	人站在舞臺下、幕布後（偶有人偶同台）	人站在舞臺頂、幕布後（偶有人偶同台）	人站在舞臺下、幕布後	人站在舞臺上，人偶同台

通過上述的操作關係，我們可以認識到中國木偶戲個體的豐富性。相較之下，皮影戲種類繁多，影人製作和表演技術大同小異，演出時將影人的頭插於身部，身與四肢相接，同時在身部和兩手安上 3 根竹扡以便操作，配以砌末道具、桌椅和景物造型，配合「亮子」(3)、油燈，映射影人和表演動作，但是區別主要在聲腔和劇碼方面，執影方式區別較小，因此其定名也常以聲腔作大分類，再冠以地名作二級劃分。

影偶戲，不看人，看影偶。日常觀演中的表演核心——手，銜接起刻意隱蔽人手的演員、刻意忽視人手的觀眾，涵養著鍾愛「手戲」的穩定群體，發展出城鄉舞臺上的各種看家絕活，共同建構出影偶領域的知識經驗和教學體系。比如，泉州提線木偶戲通過提線牽拉木偶演動作，發展出了「動必從繩」的「線規」，又從線規細分出鉤牌、把手、線位元的技藝系統；漳州布袋木偶戲除了將手直接套入偶身操作，即時變手指運動為「偶人行為」的技術規範，還協同貫徹著「坐式」「立式」「曲臂」「直臂」的身體語彙，這一個個伴隨歷史發展而來、讓行外人一知半解的珍貴術語，實際是操作者取材於生活、總結前人、認識自體的指掌圖譜。

二、生而為人：影偶對人的虛擬關係

影偶對人的虛擬關係是影偶戲存在的基礎，既有人手對影偶的操縱，又有偶形對人的虛擬。不論是皮影對牛皮、驢皮、羊皮甚至紙片的二維刻制上彩，或是偶戲對樟木頭、泥草灰的三維雕刻上漆，都是通過雕繪偶形來比擬真人。

偶形的本源，可以追溯到虛幻的神、鬼實體化——古代喪祭儀式中的人形「俑」(4)，與儀式活動緊緊聯繫。如今中國民間尚存以木人、土偶、紙人祭鬼陪葬之風，還有以竹紮傀儡身軀的「籠服」，仍是古時束草「芻人」的陳跡。漢代之前，在沒有「手」加入的歷史場景中，不同的偶形雖具模樣，卻長期停留在屍、俑、玩偶等並未成人、未成戲的物品狀態，未被賦予敘述故事的能力。至漢代，漢武帝思念死去的李夫人而請術士用幻術招魂，結合民間弄影之戲，成為皮影戲的起源；同在漢代後，木偶以表演形式開始戲劇化地出現在娛樂場合，盛唐時期，敦煌莫高窟壁畫《弄雛》中，出現了貴婦人手套木偶，逗弄孩童的圖畫。到宋代，影偶戲蔚然成風。北南兩宋，社日和豐收時節搬演木偶戲，驅邪攘災、祈求平安；及至明清，操縱木偶歌舞、吟唱、演劇、道白的表演在陝西、福建、廣東各地逐漸成戲定型，偶戲流派紛呈(5)。據南宋孟元老《東京夢華錄》記載，東京汴梁瓦舍中有董十五、趙七、曹保義等 9 位影戲藝人；山

西繁峙岩山寺文殊殿金代壁畫《影戲圖》生動形象地表現了當時山西皮影演出的實況；經過宋代到明代的發展，皮影戲在清代流行全國各地，呈現出繁榮局面。

影偶模擬人形，也與真人演員一樣服務於戲劇，但有本質不同：1.從生命體征看，前者為布、木、皮、紙等不同材料製成的、沒有生命的偶型、偶像，後者為有思想、意識、情感的鮮活生命體；2.就身材尺寸而言，影偶大小不一，僅木偶就有小至五寸的傳統布袋木偶(6)，大到一米多高的杖頭木偶，但通常情況下均小於操作師，而人戲則是真人的一般身高；3.從情態性質而言，皮影、木偶帶著一張與生俱來的"符號性"角色面孔，而真人有表情。面孔變化萬千，喜怒哀愁一目了然；而更重要的是，木偶需要人的操演，而真人演員本身直接登臺……。以上種種，已經說明影偶戲和人戲在各自的技藝、舞臺、分工、教學等知識體系方面必然存在的巨大差異。

觀眾對「手」的熟悉與意外，令影偶的被創造和現身具備了更加鮮活的生命感覺。影偶依託真人的"手"，跳開人戲的表演理論體系，捨身成人，發展出了極為豐富而多樣的手—影偶操作關係，也發展出了各種各樣的影偶戲種類，進一步完善了「十指連心」的表演法門。一雙雙招展的「手」帶動了偶形於方寸之地成就一出好戲，預示了手戲的意趣所在，也宣告了「影」「偶」挺立成「人」。

三、手戲之本：掌中戲與因手成戲

尋找手與戲的緊密聯繫，探究手戲的本源以及因手成戲的關聯，選擇人手的直接操作的劇種進行調查分析，最為直觀。尤其是這個群體裡被稱為「掌中戲」的布袋木偶戲，在國際領域直接被稱為"Hand-Puppetry"，是中國皮影、木偶等完整偶形戲劇中，唯一不需借助繩線、木杖、鐵枝等協力廠商工具，直接用手套入木偶操作，完成表演的劇種。鑒於布袋木偶戲與「手」零距離，最易於呈現手戲的作用原理，後文將進一步以流行於我國閩南地區的北派布袋木偶戲典型代表——漳州布袋木偶戲為例，從手如何作用於主體表演和統籌協調兩方面展開分析。

（一）主操表演的手

漳州布袋木偶戲，是 2006 年公佈的首批國家級非物質文化遺產代表性項目，是 2012 年我國列入「聯合國教科文組織非物質文化遺產優秀實踐名冊」的「福建木偶戲後繼人才培養計畫」的核心內容，也是筆者從 2006 年開始調查研究的物件。在系統瞭解該戲分工的過程中，筆者發現布袋木偶戲傳承人群體圍繞「手」的藝術創造，似乎

不同於外界「想當然」的顯性技術追尋，相反，他們在構建「偶戲」的擬人過程中，創造、發展出了一系列看似與「手」關係甚遠的嚴格原則，也恰是這些隱性習慣協調了「因手成戲」的點滴細節。

布袋木偶戲用手操作木偶，包括了臂、掌、指。表演時，操偶師站在幕後，舉臂向上，控制手模式的木偶，將木偶托舉出檯面；手掌代表偶人的軀幹，食指頂起中空的偶頭，拇指和中指分居兩側，控制偶人的左右肩臂；臂、掌、指自下而上地運動，使偶人做出動作，附以口白、念唱，表演劇情。在具體演出中，又形成了一系列圍繞「手」的地方性知識。

首先，手決定偶的大小。由於漳州布袋木偶直接套在手上，偶型由雕刻師按標準尺寸刻制，但是連綴木偶頭、身、手腳的布套要根據操偶師個人的手形尺寸縫製。一般來說，演員的指長決定偶的臂長，手掌與上臂的長度決定偶的身長，加之擬人，高矮胖瘦皆有比例相協調，常見偶人的大小就基本確定了。如今，不論是配合傳統小舞臺的五寸、八寸偶人，還是服務於現代舞台的一尺、一尺二三偶人，漳州布袋木偶的長寬，終究超不過操作人的手掌與上臂的長度之和。

其次，手把控偶的姿態。舞臺上表演的木偶端正如真人，但是沒有五指支撐的偶形，軟榻如布袋。為了使表演的木偶像真人一樣四平八穩，操偶師要長時間保持食指與中指夾角呈 90 度至 100 度的靜態姿態，必須從小學階段開始日復一日、年復一年的扯指、劈指等基本功訓練，如果加上掌握對打、飛套、甩套等難度動作，至少要在漳州木偶藝術學校進行 6 年制科班訓練。不僅如此，一般說來，畢業生還要在漳州木偶劇團（漳州布袋木偶戲傳承保護中心）等專業劇團實踐 3 年，才能獨立參加正式表演。該團作為中華人民共和國成立後的第一批官方木偶院團，首任團長楊勝提出建團之前先建藝校，這種提前培養專業後繼人員的教育先覺，也是福建木偶戲後繼人才培養計畫能在當地順利實現的重要原因。

其三，手應對偶與偶的配合。由於直接手模式操作木偶，漳州布袋木偶戲能單手演偶，不必佔用另一隻手輔助操縱杆（繩），也就成為中國偶戲中唯一可以「雙手雙偶」表演的戲。在筆者看來，「一人雙角」「一心二主」，一方面發揮了該戲小巧靈活的操作優勢，另一方面也增強了操偶師的技術表現空間。一位優秀的操偶師一旦熟練掌握了單手技巧，進一步雙手控制雙偶，一手獨立操作一個不同性格的木偶角色，表演不同的動作，難度堪比「左手畫方，右手畫圓」，卻能表現出多人操作兩個木偶難以企及的

天然默契。為了穩定並精進此技，操作師更創造出了「一槍打四鳥」等手指操，積極練習、琢磨、開發騎馬射箭、舞刀弄槍、騰空翻拋、迎面翻脫的獨門絕技，定型出長短靠對打、雜技舞蹈等冠絕全國的北派代表性風格。

（二）統籌協調的手

人與偶共同的智慧創造了手的動作慣習和身體記憶。在理解人手主操表演，完成偶身、手型、動作配合等顯性關聯後，進一步生成偶戲，還取決於雕刻勾描、戲裝縫製、舞臺運用等其他因素。這些因素隱性存在，卻深刻地發展了偶的形象、動作以及角色之間的知識經驗。

首先，操偶的手，也是縫製連綴木偶的手。在漳州布袋木偶戲裡，既有專門負責雕刻勾描木偶頭的雕刻師，如徐年松之子、國家級非遺代表性專案漳州木偶頭雕刻的國家級代表性傳承人徐竹初、徐聰亮所屬的徐派，以及許勝芳之女、國家級非遺代表性專案漳州木偶頭雕刻的福建省省級代表性傳承人許桑葉、楊君煒所屬的許派，都是行業佼佼者。但是，雕刻師交給操偶師手裡的每一個新偶人，只是一套半成品，即一組木偶頭、手、腳的雕刻成品，外加一個縫出木偶脖頸領口、雙手、雙腿形狀的布套，餘下工作由操偶師自行完成。目的還是靠操偶師自己量身定做，方能讓木偶得心應手。前文提到，由於人手大小不同，動作幅度、表演習慣也各異，為了使操演的偶鬆緊合宜，操偶師都要自己完成組裝縫製偶身的最後工序，為自己操作的木偶量體裁衣，哪怕是男性操偶師也不能例外。這些關於「手」的全面技術依仗於他們入行前在木偶藝校的全科學習，也強調了掌握偶戲完整知識的重要性。

其二，舞臺可以固定，身手高度「靈活」。基於一般操作師的身高，漳州布袋木偶戲採用高度三尺三到三尺六的專用台，訂做佈景和燈光。一般情況下，操偶師們手套一尺左右大小的布袋木偶，正直站立在標配舞臺後表演，手舉過頭頂時，木偶角色露出檯面的底線恰好與木偶的腳底板齊平。但是，偶和舞臺的高度固定，真人身高難免不同，遇到多個操偶師有對手戲，就容易出現視覺上一個偶高，一個偶低的情況。為避免舞臺上角色的高低起伏，讓偶戲更具有說服力，個頭嬌小的女性操偶師會穿上專門定制的高跟鞋，而個高一些的男性操偶師，則彎腰、弓背、屈膝進行演出，不僅如此，操偶師上臺前還會細心地穿戴上自備的黑色袖套，防止木偶腳下露出真人手臂的膚色，影響觀演。也由於常年彎腰協調手部表演的高度，許多從業者到了晚年都有職業性腰椎勞損的毛病。

其三，手決定了偶的材料——樟木。在偶型雕刻領域，樟木是歷史上漳州布袋木偶頭、手、腳一直使用的原料。為什麼選用樟木而不用龍眼木等其他當地木材？徐聰亮回答筆者，「布袋木偶頭要輕，整天要手舉著木偶，太重的話，手受不了。如果用其他木頭，操偶師就會提意見。」要知道一出偶戲短則半個鐘頭，長則三四小時，操偶師一直舉臂高抬手演戲，手上重量必須輕重合宜，輕了，偶的動作飄忽，重了，人吃不消，偶也沒靈氣。實踐需要決定了製作材料，還表現在操偶師「拿木偶表演幾個小時，手是會出汗的，樟腦油能殺毒去菌，讓木偶吸汗卻不發臭，便於長久使用、收藏。」同時，雕刻師的手也需要樟木的保護，筆者注意到他提到：「像我們拿刻刀不小心劃傷了手，也不怎麼需要再用藥消毒，自己很快就會好的，就因為刻的是樟木，有樟木油殺菌。(7)」就這樣，綜合各方因素，選用當地盛產的樟木，取材便利、價格適中、質地細膩、抗蛀防蟲，成了手偶相戲的好材料。

上述裝配、操演、選料等原則，體現了漳州布袋木偶戲從業者在實踐中一律向「手」看齊的協調措施，揭示出手與偶、偶戲的生成存在緊密的顯隱性關聯。不只這個案例，全國不同種類的影偶戲劇，都在發展一種共有的「手戲」認知。這些因「手」而生、因戲而存的知識，成為從業者雖不掛在嘴上，卻實踐在每一個動作中的身體記憶，以潛意識的形式延伸了這雙手的生命。

四、捨身成「人」：一雙手的生命跨度

從業者相信，沒有無形式的內容，也沒有無內容的形式。但比之人戲，關於影偶戲的記載多見於小說、詩篇、傳說、掌故，少見於正史(8)，好在近世以來漸紛呈於口述歷史。然而，各派對關於歷史中的「手」如何串起了影偶戲的完整知識體系，包括載體、技能、方式、特點、習俗，甚至包括運用材料的經驗及承載的文化觀念等，談之甚少，使我們不得不從現有的蛛絲馬跡中推想、求證這雙手的時空跨度。

民間藝術的新生必須具備可行性。木偶戲的最早記載是「源於晉，興於明」，觀點出自東晉王嘉所撰《拾遺記》，但筆者及麻國鈞查核原書發現，「源於晉」之說有誤，錯在將「扶婁之國」「指掌」「人形」「婆候伎」等置入了《拾遺記》的成書時間——東晉十六國時期，實際原文記述此事發生於上古「（周成王）七年」，是以指掌弄人形完成的神幻演藝。據此，筆者曾提出了漳州布袋木偶戲可能從相鄰的廣東博羅附近（原「扶婁國」）傳入，並進一步輻射周邊偶戲傳統的觀點。(9)而相比皮影戲有漢武帝見李夫人舊影而起源的傳說，木偶戲的起源故事裡很少強調他們的「皇家淵源」，相反，

大量訴說自己的草根出身，傳說中多是潦倒秀才落榜，轉為偶戲藝人的相似敘事，如漳州布袋木偶戲的孫巧仁、泉州提線木偶戲的林楷第。暫不細究所謂才子創戲操偶的邏輯是否真實，但是，學界常以宋代楊億《詠傀儡》一詩為偶戲成型的佐證，「鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當，若教鮑老當筵舞，轉更郎當舞袖長。」筆者認為，「郭郎」出現，並能夠「舞袖」，顯然是拜真人的操控所賜，說明人手基本完成了對偶的「生命化」，而「鮑老」取代「郭郎」，「轉更郎當舞袖長」意味著手的操作技巧有了進一步發展。手持偶形，開演做戲，也許就是影人、偶人從被擺弄到會表演的最充分證據。

民間藝人沒錢招攬戲班，又想變花樣吸引觀眾，最能用起來的優勢就是這雙「手」。這一成戲模式，不僅在偶戲，可以說在整個木偶皮影系統中都極為相似。我國北方的十不閑(10)、浙江的單檔布袋戲(11)，都是靠著一個人一雙手包攬全場的。而戲劇化的淵源故事，更為一人幕後操偶表演的傳統提供了一種文化解釋，也從內容的側面反映出演繹平民的草根生活、傳遞人性關懷一直是手戲的生命力所在。

這雙手的生命跨度不僅表達在影偶戲的歷史中，又以其驅動不同影偶劇種的廣度，呈現了象徵地域文化生態的生動。平日裡，影偶從業者很少強調自身群體的特殊性，卻也偶爾在撤台收場時驕傲地冒出點兒金句：「看我們，吃這碗飯，活得年歲都長，可比演人戲的（業師）走得遠」(12)。筆者看來，可以從兩層意思理解：首先，戲有異，手不老，影偶不老。影偶演戲，靠手不靠臉，不管操作者年齡多大，手指靈活度不受影響，影窗之後、舞臺之上的幼齡稚子、花甲老人角色照舊出場，相比之下，人戲演員容易因容顏衰老、身姿走形的影響，劇碼、角色受限；其次，人不同，十指連心，心靈手巧。中醫觀念中，常年運動手指能讓人延緩衰老、身體康健，現實中還真是如此。在後臺看到一個劇團的老師傅精神矍鑠地領著三代操偶師同台獻藝都是常事。

「手」的文化行為與本地自然、歷史背景的交互影響造就了區域文化的基本面貌。對手部技術的文武呈現，讓我們看到一雙手引起的文化創造，充分體現出各方發展影偶戲的不同智慧。影偶戲中的「手」捨身成人，通過從校到團，學、演、傳，刻、繪、縫等各工種的系統學習，留住專門操偶師，留住觀眾，留下看戲的文化氛圍，也留住手的專門知識，使得手戲的生命力活躍至今。這些手與偶為當地貢獻出人文生態的獨特面貌，讓人不得不承認，在這個屬於歲月、地域、知識、掌故的影偶戲體系中，一雙「手」的生命跨度似乎真被延展了。

結語

「手」的特殊技藝給了影偶藝術以生命，就像國際社會上「Hand-Puppetry（掌中戲）」中的「hand（手）」首碼，直觀貼切地呈現著手與影偶一同做戲的代表性共生關係，構建了卓越的「手戲」傳統。轉念一想，我們討論的影偶戲又有哪一種能脫離了“Hand”，不屬於廣義的「手戲」呢？

談之何易，行之實難。如果說人戲更多地是用面部和身體的不同表現來直接反映劇情，那麼手戲更多地是運用指、掌的形態組合成奇妙的動態符號, 四兩撥千斤地挑動起神聖凡俗，釋放市井生活的情感。影、偶，是偶形戲劇的重要表徵，但它們的生命為「手」所賦予！實際上，手戲的表演，正是手的表現力不斷生成、完善、強調的過程。我們看到，手不只在舞臺發揮顯性功能，更在各個分工中潛移默化，手把杆（棍、線）、手把偶、手把手在整個流程中操控著關於小劇種的合作傳承和將來方向。手在戲裡，已不僅僅是技術因素，而變成了成戲、看戲的理由。從這層意義上講，那雙始終出現在戲中，一直被隱性、被善意忽略，卻依然高高舉起的「手」，召喚著我們對「手戲」戲劇類別的遲到的關注。

在稱謂上強調「手戲」，強調「手」的主導地位，並不排除「人」的參與。區別於一般意義上的常見「人戲」，束手無策、妙手偶得，眼疾手快、心靈手巧，愛不釋手、白手起家，拿手好戲、大顯身手……這一系列成語所描述的中國影偶戲的相關狀態，也正好構成和記錄了「手戲」業師們的生命歷程。草台班子弄把式，一袋行頭闖南北，平凡生活中走出的業師，借助舉手可得的繩線、木棍、鐵枝等，最終依靠自己的一雙手，形成了一個影偶世界，創造出一種接近生活、最接地氣的草根藝術形式。以手作戲，「手戲」，實至名歸。

手與影偶的結合，見於「手戲」，又借助於「手藝」。戲劇集合「手」藝，發展分工，戲班「手」藝人，集合「掌中」「指花」等表演術語接近「用手做戲」的本質。在戲裡，舞臺、雕刻、裝扮等「手戲」專有分工，共用了身體認知，構成知識系統，踐行以手成戲。作為仲介和橋樑，那雙飛舞的手，讓偶「生」而為人。又通過各成一系，細緻入微的操作關係，一而再，再而三，練成身體記憶，在指、掌間發揮奇思妙想，在社會生活中因地制宜、變化求生。

所謂「手戲」，這種以人類的手臂指掌為媒介的戲劇，看似是對人的虛擬模仿，實則更為深刻地強調了人對自我的充分認知。用手歡笑，用手哭泣，是木偶虛擬的人性。

操偶師用飽含生命力的肢體——手來創造、體現生命，依靠手指動作表達生命，依靠指頭的神經系統傳遞人性，理解自己，跨越生命，也反映著所在地域區域的地理環境、風俗習慣、歷史變遷等文化背景，渾然天成地塑造了「手戲」，折射出人對外部世界的種種態度。「手」在戲劇史中不是主流，但不意味著吸引力不強，相反它開創了戲劇創作的新角度：更新以往真人登臺演故事的單一方式，讓觀眾在人與影偶的虛擬場景中，發揮想像，讀懂自身，進而發現人以外的廣大世界。

註釋：

(1) 楊勝（1911.2-1970.5），漳州布袋木偶戲表演大師，於 20 世紀 50 年代全國戲劇匯演中脫穎而出，組織參加了中國木偶藝術團，代表新中國第一次出訪國外，赴蘇聯、捷克、波蘭、法國、瑞士、南斯拉夫、匈牙利、蒙古等國家訪問，並捧回羅馬尼亞布加勒斯特「世界第二屆木偶聯歡節」金獎。1955 年，他被文化部邀請至中央戲劇學院木人戲研究組任教，留京三年，並為新成立的中國木偶藝術劇團教授出第一批職業演員。

(2) 高舒.泉州提線木偶戲傳承人口述史[M].北京：中國文聯出版社，2023：3.

(3) 即影窗，一般高三尺，寬五尺，最高不過四尺，寬不過六尺。

(4) 段玉裁在《說文解字注》中指出，「偶」本為「禺」，許慎對「禺」的釋義為「母猴屬，頭鬼。」偶的原形來自於先人們把活人奴隸的血滴在木制或陶制的俑上，希望把奴隸的靈魂依附在俑體上，為死人侍從，以供奔走。

(5) 高舒.北調南腔——漳州布袋木偶戲的執守與嬗變[M].廣州：暨南大學出版社，2016：25-51,43-46.

(6) 現有逐步加大到八寸，甚至一尺二三的不同形制。

(7) 高舒.漳州布袋木偶戲傳承人口述史[M].廣州:暨南大學出版社，2016:205.

(8) 高舒.福建北派漳州布袋木偶戲源流考辨[J].福建論壇（人文社科版）,2008(2)：95-98.

(9) 同註(5)

(10) 由安徽鳳陽花鼓發展而成，於清代流行到北京。張次溪在《人民首都的天橋》中稱：「十不閑，是用木架上鑼鼓鑔，一人居中，連拉帶打，左手夾兩鼓錘，敲打單皮及大鼓。右手拉繩，敲小鑼及小鑔，其大鑔之繩系於地，用腳踏之使響。言其手忙腳亂，口中唱詞，所以謂之十不閑兒。」

(11) 單檔布袋戲是流傳於浙江蒼南閩南方言區，表演時使用一座可由一個人挑著走的小戲臺，內坐一個藝人，手、腳、嘴巴並用，操縱數十個小木偶並演奏樂器，演出一台戲。

(12) 2006 年，筆者在福建龍海向陽社夜戲收場後採訪漳州布袋木偶戲藝人的筆記。

作者簡介：

高舒，《中國非物質文化遺產》副主編，中國藝術研究院（中國非物質文化遺產保護中心）研究員，中國戲曲學會理事，中國音樂學院中國音樂研究基地兼職研究員，主要研究方向為文化遺產學、音樂人類學、樂器學、影偶戲及口述史等。

分題一：
戲曲及非物質文化遺產在學校的傳播

Sub-theme 1:
Transmission of
Xiqu and Intangible Cultural Heritage
in schools

1.1 鄭美寶：全方位學習週粵劇活動計劃實踐與分享 ─「賞『琛』『粵』目」的蛻變

摘要：由 2016 年起，我們設計了一項針對小學四、五年級學生的全方位學習週活動，主題從「『戲』有益」，轉為「超『粵』自我」，再到「賞『琛』『粵』目」，經歷數年，我們透過教師觀察學生表現及學生回饋，逐年調整各項粵劇學習元素，又加入學生感興趣的新元素，例如頭飾製作及唱小曲，旨在利用粵劇這一傳統藝術形式，提升學生的藝術素養及文化理解。透過一系列精心策劃的活動，學生不僅能夠學習到粵劇的基本元素，還能在實踐中深刻感受中國文化的魅力，最終創作出一個粵劇短劇、手藝或演唱小曲，展示他們的學習成果。

關鍵字：「賞『琛』『粵』目」

在當前全球化的浪潮中，各種文化之間的交流越來越頻繁，文化多樣性已成為當今教育界的重要議題。面對日益多元的社會，小學教育不僅要教授學生基本的知識和技能，更應該培養他們對不同文化的理解與尊重。這一點在中國的教育體系中尤為重要，因為中國擁有悠久且豐富的文化遺產，其中，傳統戲曲藝術如粵劇更是璀璨的文化瑰寶。

粵劇作為廣東省的地方戲曲之一，以其獨特的表演風格、精美的服裝及優雅的音樂吸引了眾多觀眾，並且在全國乃至國際上都有著廣泛的影響。然而，隨著現代化的進程，許多傳統文化形式面臨著被遺忘的危機。為了讓學生在成長過程中更好地理解和欣賞這項藝術，特別是在小學階段，實施相關的教育活動顯得尤為重要。

由承傳文化理念開始

在這樣的背景下，由 2016 年起，我們設計了一項針對小學四、五年級學生的全方位學習週活動，主題從「『戲』有益」，轉為「超『粵』自我」，再到「賞『琛』『粵』目」，經歷數年，我們透過教師觀察學生表現及學生回饋，逐年調整各項粵劇學習元素，又加入學生感興趣的新元素，例如頭飾製作及唱小曲，旨在利用粵劇這一傳統藝術形式，提升學生的藝術素養及文化理解。透過一系列精心策劃的活動，學生不僅能

夠學習到粵劇的基本元素，還能在實踐中深刻感受中國文化的魅力，最終創作出一個粵劇短劇、手藝或演唱小曲，展示他們的學習成果。

每年全方位活動涉及約百多名四或五年級學生，根據學生的特長與性格，進行異質分組，將其分為 12-15 組。這樣的分組方式，不僅能夠促進學生之間的交流與合作，還能讓不同特長的學生相互學習，取長補短。

整個活動的設計遵循了既定的學習目標，這些目標包括知識、技能、態度和最終產品四個方面。在知識目標上，活動旨在讓學生瞭解中國傳統戲曲藝術的基本元素，特別是粵劇的特徵和歷史背景。這樣的知識積累，不僅能幫助學生在課堂上增進對粵劇的理解，還能激發他們對中國傳統文化的興趣。

在技能目標方面，活動重點放在學生的實踐體驗上。學生學習戲曲演藝的技巧，包括身段、唱腔以及戲曲音樂的基礎知識。此外，學生還參與撰寫劇本、頭飾製作和繪製面譜的活動，這些都是戲曲演出中不可或缺的元素。通過這些實踐，學生能夠在團隊合作中發揮個人的特長，進而提升自身的技能水準。

而在態度目標上，我們希望學生能夠學會評價和欣賞不同文化藝術，增強對中國文化傳統和價值觀的理解與尊重。透過粵劇的學習，學生能夠更加深入地認識中國文化的豐富性與多樣性，促進他們的文化自信心。此外，透過小組合作的形式，學生在參與活動的過程中，能夠增強彼此之間的團隊精神。

活動的最終目標是讓學生能夠產出粵劇短劇、展示手藝或演唱小曲，這不僅是對他們學習成果的具體體現，也是對他們創造力與合作能力的考驗。在製作頭飾或面譜、演唱小曲或合演短劇的創作過程中，學生需要整合所學知識，將角色、劇本、音樂等元素結合起來，形成一個完整的作品，這對他們的思維能力和協作精神都是一個很好的鍛煉。

體驗經歷傳統文化

活動的具體安排自第一天的導入課開始，這課堂的主要任務是為後續活動奠定基礎。學生們首先接觸到粵劇的基本知識，包括其起源、發展、主要角色以及音樂特色等。教師通過生動的講解和示範，讓學生對粵劇產生興趣，並引導他們感受這種傳統藝術的魅力。此外，在這堂課中，學生學習如何演奏鑼鼓，這是粵劇表演中不可或缺的部分，能夠激發學生的學習熱情。

隨後的課程將進一步深化對粵劇藝術的理解和體驗，涵蓋劇本撰寫、武打、做手、亮相、鑼鼓、白欖創作、角色表演、演唱小曲、頭飾製作及面譜設計等內容。在這些實踐中，學生有機會親自參與粵劇的創作與演出，透過實踐體驗來鞏固所學知識。整個活動的設計以學生為中心，讓他們在主動參與學習與探索中獲得經驗。

透過全方位學習週的活動，我們期待學生能夠在知識、技能與態度上都有所收穫，並能在多元文化的環境中更加自信地表達自己，理解他人。這不僅是對他們藝術素養的一次提升，也是對他們未來生活中文化交流能力的培養，拓闊學生的視野。在活動的過程中，隨著每個環節的深入，學生們的熱情與興趣都在不斷上升。然而，隨著短劇創作的進展，挑戰也逐漸浮現，學生們在劇本撰寫和角色分配上出現了意見分歧，部分學生對於自己所扮演的角色感到不自信，甚至有些小組成員因為想法不同而發生了爭執。這些矛盾一度使活動的氛圍變得緊張，在這個轉折點上，老師立即介入，提出解決方法，並組織學生們持續溝通，讓每位學生都有機會表達自己的觀點和擔憂，學生們逐漸明白彼此的想法，也開始理解到團隊合作的重要性。老師引導學生思考每個角色的獨特性和不可或缺性，讓那些不自信的學生得到鼓勵，重新建立信心，並在彼此的鼓勵下，不斷突破自我。

成果收獲

最後，短劇演出及演唱小曲如期舉行。舞臺上，學生們身穿粵劇服裝，戴上創意的面譜、頭飾，透過生動的展示，將他們的努力與創意展現得。觀眾席上，同學和老師們都懷著期待與緊張的心情，目不轉睛地注視著舞臺。當鑼鼓音樂響起的那一刻，所有的緊張與不安都化為了精彩的演出，學生們用心演繹著每一個角色，展現他們對傳統文化的尊重和對粵劇的喜愛。

學生有機會製作粵劇頭飾並展示作品，通過自主探究和動手實踐，相信學生們不僅學到了粵劇頭飾的製作技巧，也培養了手工技能。老師把學生分組進行課堂講解和小組實踐，過程中有充分的交流和討論，讓學生深入理解其背後的文化內涵。

此外，學生們還有機會現場演唱粵劇小曲，通過親身演唱粵劇選段，學生更深入理解粵劇唱腔、動作等表演技巧，培養對這種傳統藝術形式的興趣和熱愛。上臺演唱需要學生運用自己的聲線、情感，以及肢體語言來詮釋角色，這有助於鍛煉他們的表演技能和台風。小組演唱還需要學生們密切配合、互相照應，培養了他們的溝通協調

能力和團隊合作意識與單純的知識講授相比，加入實際演唱的環節能讓課堂更加生動有趣，增強學生的滿足感。

展示作品及演出，觀眾的反應讓學生倍感鼓舞，當演唱及短劇結束時，現場發出熱烈的掌聲，學生們的臉上洋溢著自信滿足的笑容。他們不僅體會到演出的樂趣，更感受到成功的喜悅。老師們在演出結束後對學生們的表現給予正面回饋，並鼓勵他們繼續追求自己的藝術夢想。

承傳寄望

整個活動涵蓋了知識講授、實踐操作和現場演出，是一個全方位的學習體驗。學生們在知識、技能和態度等多方面都得到了顯著的提升。他們在挑戰中成長，學會了如何面對困難、如何合作共贏，這些經驗無疑將成為他們未來學習路上的寶貴財富。活動的成功不僅在於學生們的演出，更在於他們在整個過程中所獲得的成就感和自信心。

隨著全方位學習週的圓滿結束，學生們對中國傳統文化的認識和興趣得到了極大的提升，他們在實踐中學會了珍惜文化遺產的重要性，並以此激發對藝術的熱愛。在未來的學習中，這段經歷將持續激勵他們，促使他們在藝術之路上不斷探索與前行。

附件 – 簡報、影片相片及學習冊連結:

1. 簡報 - 賞「琛」「粵」目 的蛻變
https://drive.google.com/drive/folders/1IjviyiRy0p0HlVeU8sHJGmL1COH470i7?usp=sharing

2. 影片相片 - 2016 年起全方位學習週回顧
https://drive.google.com/drive/folders/1hsxjsvVhOzdMd44MzrtcIkMy38iE0Oe1?usp=sharing

3. 學習冊 -2016 年起全方位粵劇
https://drive.google.com/drive/folders/1rtDqz2JnvEax3WPP8LAs1vljpqocmv9X?usp=sharing

1.2 孫人君：高等師範教育視角下達爾克羅茲體態律動在山東非遺音樂教學中的實踐與價值

摘要：本研究探討了音樂教育專業學生通過體態律動方法學習山東非遺音樂的經驗。研究對音樂教育專業大二學生（$N=12$）進行小組訪談，瞭解他們對該方法在學習非遺音樂中的有效性看法。結果表明，學生普遍認為體態律動有助於更好地感知和理解音樂的節奏與情感，且將音樂與動作結合的方式提升了學習興趣。作為未來的音樂教師，學生們對使用達爾克羅茲體態律動法教授山東非遺音樂持積極態度，許多學生表示希望在未來的教學實踐中應用此方法。

關鍵字：師範教育；體態律動；非遺音樂；音樂教育；教學實踐有效性

在當代教育領域，傳統音樂逐漸成為重要的文化遺產，其在學校課程中的地位也日益受到重視。在中國，山東非遺音樂作為一種豐富多彩的傳統藝術形式，承載著深厚的文化和歷史價值，代表著獨特的身份和文化認同。Wang（2014）指出，通過保護性政策和博物館保護這種音樂形式的努力是不夠的，因為它們無法確保這種音樂的有效代際傳承，導致民間音樂的不可避免衰退。為應對這一挑戰，音樂教育工作者已開始將非遺音樂的教學融入音樂教育課程，特別是在師範教育層面，力圖解決無法將傳統音樂世代相傳的問題。

關鍵問題是：如何有效地將非遺音樂融入高等音樂教育，尤其是師範教育中？可以採用什麼方法來激發音樂教育專業學生學習非遺音樂的興趣？我們能否開發一種既能激發學生學習非遺音樂的熱情，又能有效教學的方法？

本文探討了這些問題，特別關注將達爾克羅茲體態律動法應用於教學的潛力。體態律動方法是一種結合音樂、運動與表達的教學方法。通過這一創新方法，我們旨在找到一條既能保護並傳承中國豐富的非遺音樂遺產，又能激發音樂教育專業學生興趣與教學能力的新路徑。

一、非遺音樂教育與達爾克羅茲體態律動教學方法的結合

在中國，傳統音樂中的漢族音樂部分，通常分為五大類（Xiong, 2010）：民歌、歌舞、說唱、戲曲和器樂。那些列入聯合國教科文組織非物質文化遺產名錄的傳統音樂

相對較為著名，如花兒民歌（2010）、京劇（2009）和崑曲（2008）的戲曲音樂、古琴的器樂音樂（2008）等。這些只是聯合國教科文組織名錄中中國非物質文化遺產的一部分。對於中國人來說，學習非遺傳統音樂並非易事。它不僅需要社區的普及活動，也需要教育層面的支援。幸運的是，當前政府政策已開始支持將中國文化音樂遺產納入學校及高等教育體系（Yang & Welch, 2016）。而要想讓非遺音樂在大學生中流行的關鍵，在於採用合適的非遺音樂教學方法。這一方法對於解決傳統文化在教育層面的保護與傳承至關重要。

體態律動是達爾克羅茲教育法的核心（Anderson, 2012）。體態律動的主要內容是始終相互作用的音樂與動作。音樂影響動作的形式，而動作始終與音樂相連接。達爾克羅茲協會前會長 Ring 教授為中國音樂教育專業的學生展示了使用音頻播放的形式教學的方法。為了提高教育品質，滿足音樂教育發展的多樣化需求，各國研究者對達爾克羅茲體態律動法在本地教學中的適用性進行了研究。Comas Rubí（2014）、Ismail（2021）等學者，分別探討了體態律動發在西班牙、馬來西亞的教學活動與發展。Phuthego（2005）則認為，達爾克羅茲方法可以在非洲音樂實踐中打下堅實的基礎。因此，將體態律動與中國非遺音樂教學相結合，能夠激發充滿活力的孩子們，特別是當這種方法與來自不同文化背景的多樣化音樂風格相結合時，這種融合的潛在影響是不可估量的。本研究旨在沿著前人研究的軌跡，嘗試將體態律動與民間音樂相結合進行教學，從而探索這一創新教學方法在創建有意義且積極參與的音樂課程中的實用性與價值。

研究通過半結構化訪談，探討學生通過達爾克羅茲方法學習山東非遺音樂的經驗，重點關注體態律動與非遺音樂結合的適宜性及學生對音樂的感知。選擇了來自傳統歌舞、器樂和民歌，三首具有典型風格的非遺音樂作品，觀察學生對不同類型音樂的反應。參與者為濟南大學音樂學院二年級學生。最終選取 12 名學生，按曲目分組進行微格教學。每次教學後進行小組訪談，探討學生對該方法的看法及其對非遺音樂的理解。

二、音樂教育專業學生對非遺音樂學習的感知

（一）課程風格偏好

研究結果顯示，學生對使用達爾克羅茲體態律動法教授非遺音樂表示積極回饋，並提供了他們偏好的原因。此外，不同類型的音樂作品之間在內容偏好上也呈現出一

定的聯繫。通過對參與了不同音樂作品中的 4 位元元元學生回饋的訪談編碼分析，提煉出四個主題——參與和互動、多樣性活動、指導和重點、個人技能（見下表 1）。

如表 1 所示，在「參與與互動」主題下，學生們更青睞於更多的互動和參與感，表明達爾克羅茲方法的互動性有效地吸引了學生。在「多樣化活動」主題下，學生們重視教學輔助工具和肢體運動、多樣化的活動以及充滿活力的學習環境，表明多種教學方法有助於創造更具活力和吸引力的學習體驗。在「指導與專注」主題下，學生們認識到教師指導的重要性，強調感受旋律、關注學生情感的重要性，突顯了教師在引導音樂教育的情感和感官方面的作用。最後，「個人技能」如想像力、創造性思維、即興能力和音樂鑒賞能力，突出了該方法在培養不僅是音樂能力，還包括更廣泛的認知和創造性技能方面的有效性。

表 1：課程風格偏好的四個主題

主題	參與性與互動性	多樣性的活動	指導和重點	個人技能
傳統歌舞	會有更多的互動形式	-	-	想像力的提升
	-	-	教師的指導	創造與想像力
	參與感強	-	-	創造性思維的培養
	-	教具的使用	-	即興能力
器樂	持續的學習參與度	多樣的活動	-	-
	-	生動有趣的學習氛圍	-	教具的使用與學習
	-	-	教師引導	-
	-	使用用以感知音樂旋律的教具	對學生感受的關注度	-
民歌	-	-	教師的示範	音樂聽辨能力
	-	對旋律的反應	-	-
	-	歡樂的課堂氛圍	-	從音樂方面學到了很多知識
	與教師的互動	-	關注學生	-

（二）音樂元素中的情感共鳴

根據訪談中的問題「音樂的哪一部分最能打動你？」，學生的回答被歸類為五個不同的音樂元素。如表 2 中所示，民歌舞和器樂民間音樂中的旋律與節奏聯繫較為顯著，

而在民歌中則較為少見。這一關聯可能與參與者的音樂背景相關，他們更傾向於關注樂器和結構等元素，從而在器樂部分產生更強的共鳴。值得注意的是，一位學生對歌詞表現出興趣，因其反映了環保政策，微妙地展示了民間音樂與當地文化之間的緊密聯繫。

表 2：學生個人共鳴的五個音樂元素

音樂元素	旋律	節奏	樂器	歌詞	曲式
傳統歌舞	-	-	-	-	快節奏的部分
	用動作進行創編的部分	-	-	-	-
	-	-	樂器的運用	-	-
	-	節奏有特色	民間樂器	-	-
器樂	清晰的旋律	-	豐富的中國傳統樂器	-	-
	-	-	鮮為人知的民族樂器	-	-
	-	-	中國傳統弓絃樂器	-	-
	-	-	樂器間的交織配合	-	-
民歌	-	-	-	-	不同特色變化
	-	-	豎琴與絃樂器	-	曲式變化
	-	-	-	歌詞符合環境政策	-
	-	-	-	-	插曲的變化

（三）課堂上對民間音樂選擇的看法

從表 3 中可以看出，學生們對在達爾克羅茲體態律動課程中選擇的非遺音樂給予了積極的回饋，如「好」,「不錯」,「非常好」以及「優秀」，表明他們對使用非遺音樂的選擇給予了高度評價。從文化角度來看，三類音樂作品都強調了學生對文化認同和遺產的重視，認可了非遺音樂在理解歷史、傳播文化和保護民族遺產中的重要性。從音樂角度來看，學生們在器樂和旋律方面的豐富體驗，展示了他們對非遺音樂的深入參與。從教學法角度來看，對這些作品的熟悉有助於更有效的學習，並且音樂與達爾克羅茲教學法的結合進一步提高了教學品質和兩者之間的一致性。

表 3：訪談轉錄編碼類別的三個感知維度

維度	回饋	文化	音樂	教學法
		非物質文化遺產認同	經驗與感知	教學品質與一致性
傳統歌舞	好	幫助理解歷史	-	瞭解/熟悉
	不錯	民族文化的載體	-	-
	很棒	最好的文化代表之一	-	-
	非常不錯	學習和繼承非物質文化遺產	更好地融入音樂	更有效地
器樂	好極了	瞭解文明	-	-
	很棒	-	-	-
	很棒	表達文化特徵	各種樂器的學習	-
	好	反應了我國的藝術特點	獨具代表性的音樂作品	-
民歌	非常好	-	旋律起伏明顯	-
	不賴	非物質文化遺產的延續	-	曲調與達爾克羅茲的教學方法相一致
	很棒	民族文化遺產的保護	-	-
	棒極了	與民族精神相契合	-	-

結論

本研究的回饋結果表明，達爾克羅茲體態律動法為學生提供了一個全面且具有吸引力的學習環境，不僅提升了學生的音樂技能，還促進了他們的個人成長。關於非遺音樂元素及其在課堂中的選擇，學生普遍表示這些音樂作品能夠激發他們對地域特色和民族文化精髓的認同，表明所選音樂不僅在個人層面與學生產生共鳴，也支持了更廣泛的文化和教育目標。數據表明，學生認為課堂上選用的非遺音樂與文化認同高度契合，豐富了他們的音樂體驗和理解。將達爾克羅茲方法與非遺音樂教學結合，能夠成為傳統音樂教育領域中的有效工具。

總結來看，學習非遺音樂應從音樂理論的角度開始，結合實踐課程，提升學生的興趣和學習效率。音樂教育專業的學生不僅可以通過親身體驗學習非遺音樂，還能在過程中記錄教學方法，未來應用於自己的教學實踐中，實現教學與學習的共同成長。

此過程不僅促進了學生對非遺音樂的理解，也為他們未來的教學工作提供了寶貴經驗與方法。

研究還表明，非遺音樂與達爾克羅茲體態律動法結合，有效提升了學生對音樂的感知能力，增強了他們的情感表達和創造性思維。體態律動法通過將音樂與身體運動結合，幫助學生通過身體感知音樂的節奏與情感，這在非遺音樂的教學中發揮了獨特作用。學生普遍反映，通過這種方法，他們更好地理解了非遺音樂中的節奏和情感，提升了自己的音樂表現能力和藝術感染力。

儘管達爾克羅茲體態律動法在課堂中展現了顯著效果，研究提醒我們，在應用這一方法時，應根據非遺音樂類型和學生的實際情況進行調整。例如，部分學生可能更偏向器樂部分，而另一些學生則可能更注重旋律或歌詞的情感表達。因此，在未來教學設計中，教師應靈活調整音樂作品的選擇、教學方法和課堂活動。

最終，研究發現，達爾克羅茲體態律動法與非遺音樂教學結合，不僅有助於提升學生的音樂能力，也能激發他們對傳統文化的認同與興趣。對於音樂教育專業的學生，這種跨學科的教學方法將為他們成為有效的音樂教師提供寶貴的經驗和技能。隨著非遺音樂教學的重視，未來更多創新的教育模式將推動傳統音樂教育的發展。

參考文獻

Anderson, W. T. (2012). The Dalcroze approach to music education: Theory and applications. *General Music Today*, *26*(1), 27-33. https://doi.org/10.1177/1048371311428979

Comas Rubí, F., Motilla-Salas, X., & Sureda-Garcia, B. (2014). Pedagogical innovation and music education in Spain: introducing the Dalcroze method in Catalonia. *Paedagogica historica*, *50*(3), 320-337. https://doi.org/10.1080/00309230.2014.887123

Ismail, M. J., Loo, F. C., & Anuar, A. F. (2021). Learning music through rhythmic movements in Malaysia. *Malaysian Journal of Learning and Instruction (MJLI)*, *18*(1), 241-263. https://doi.org/10.32890/mjli2021.18.1.10

Phuthego, M. (2005). Teaching and learning African music and Jaques-Dalcroze's eurhythmics. *International Journal of Music Education*, *23*(3), 239-248. https://doi.org/10.1177/0255761405058240

Wang, Y. (2014). A Study on Measures of Preservation of Cultural Heritage of Chinese Folk Music. International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-14).

Xiong, Xiao-fui. (2010). *Folk Music in a Musical Anthropological Perspective.* China Society for Anthropology of Arts. https://www.artanthropology.com/show.aspx?id=355&cid=11

Yang, Y., & Welch, G. (2016). Pedagogical challenges in folk music teaching in higher education: a case study of Hua'er music in China. *British Journal of Music Education*, *33*(1), 61-79. https://doi.org/10.1017/S0265051715000248

1.3 王慧婕 齊麗花：嶗山古琴藝術的傳承與發展——以青島實驗高中為例

摘要：本文以嶗山古琴藝術為研究對象，探討其傳承歷史、經典作品及獨特之處。以青島市實驗高中為例，通過系統調查古琴特色校園課程，觀察總結其傳承現狀與活動，探索非遺音樂進入中小學的新模式。最後，對古琴藝術的校園傳承進行思考，提出合理化建議，旨在指導非遺進校園等實踐，把握動態化發展方向，推動傳承發展，為青島「音樂之島」品牌形象建設貢獻力量，增進嶗山古琴藝術的公眾認知與喜愛度。

關鍵字：嶗山古琴藝術；傳承保護；非遺進校園

引言

嶗山古琴藝術，作為青島地區獨特的非遺藝術，承載著豐富的歷史文化底蘊與音樂審美價值。然而，如今卻面臨著傳承的困境與挑戰。為了深入挖掘與傳承嶗山古琴藝術的精髓，本文將從其歷史淵源、藝術特色及現代傳承等多個維度進行探討。通過對青島市實驗高中古琴特色校園課程的實地調研與分析，旨在探索非遺音樂在校園中的傳承新模式，為推動嶗山古琴藝術的保護與發展貢獻一份力量。

正文

嶗山古琴藝術，發源於青島嶗山地域，明清時期逐漸嶄露其獨特風貌，並在隨後的發展進程中，不僅在山東地區聲名鵲起，更擴及至全國範圍，成為備受矚目的古琴藝術之一。這一藝術形態在地域文化的滋養下，歷經歲月沉澱，逐步形成了兼具地方特色與深厚文化底蘊的古琴體系。

一、嶗山古琴藝術：古韻流長揚雅韻

嶗山古琴藝術於明代迎來顯著發展契機。明萬曆年間，音律學家王邦直因故致仕後，隱居於嶗山並完成鴻篇巨制《律呂正聲》。該書專辟五卷，詳盡闡釋了古琴的製作技藝、演奏指法及樂曲理論，為嶗山古琴藝術的後續發展奠定了堅實學術基礎。進入清代嘉慶、道光年間，嶗山古琴藝術成就達到鼎盛，湧現出薛一了、韓謙讓等諸多古

琴名家。民國時期，雖道觀衰落，但古琴藝術未熄。文人琴家如李宣三、黃孝胥等，與道人緊密合作，切磋交流，共促嶗山古琴藝術持續進步。

嶗山古琴藝術的演奏風格以蒼勁淡遠、獨具韻味而著稱。演奏者追求音樂的中正平和，注重內心世界的淡然與超脫，力圖通過音樂傳達一種回歸自然、超凡脫俗的美感。嶗山古琴藝術深受道家文化的影響，其美學思想深刻體現了對自然、和諧與超脫的追求。演奏者通過音樂表達了對自然的敬畏與嚮往，追求音樂與自然的和諧統一，以及在音樂中尋求心靈的解脫與超越。

20 世紀末，姜抗生等古琴大師定居青島，對當地古琴藝術發展貢獻卓越。進入 21 世紀，藺學傑創立青島市嶗山古琴研究會，整理 30 餘首琴曲並編著書籍，為傳承提供寶貴資料。嶗山古琴藝術協會深入挖掘歷史淵源，理論與實踐並重，不僅在琴譜、技藝上深入研究，還在青島大學、青島藝校等高校開展教學，培養年輕傳承人，為藝術發展注入新活力。

二、青島實驗高中：薪火相傳續琴音

為積極回應教育部關於傳承與弘揚中華優秀傳統文化的號召，青島市實驗高中精心構建了「新人文」教育體系，該體系旨在將傳統文化精髓與現代意識相融合，以培養學生的民族自豪感和文化自信為核心目標。在這一體系框架下，青島實驗高中於 2017 年推出藝術實踐課程。該課程面向全校，按學生興趣與專業特長，提供古琴、書法、陶藝等傳統文化學習機會，為期一學期。嶗山古琴藝術被納入其中，由青島古琴藝術傳承人張林先生及其協會成員授課。

（一）課堂教學

青島實驗高中在創建之時就建立了古琴館，是全國為數不多的集展示、研究、學習為一體的展覽館。館內共陳設古琴 56 張，其中 21 張珍藏古琴，30 張練習琴。這些琴都是歷代相傳的不同形制的琴，根據流傳年代一一排序，每一張琴都獨一無二，在琴旁邊都配有自己相對應的名字以及故事簡介。在古琴館的後方還有 5 張古琴館館長帶領學生在社團活動中親自斫制的新式古琴。

古琴特色課程面向全體實驗高中學生，根據學生的古琴演奏基礎，劃分為初級、中級和高級三個層次，已選修過該課程的學生將自動晉升至相應的高一級別組別。在教學實施上，該課程主要採用分層教學和一對一指導的方式。初級組的學生將重點學習古琴的歷史背景、形制特點、文化內涵以及基本彈奏指法；而中級和高級組的學生，

則直接進入古琴曲目學習階段。教師會提前將琴譜分發給學生，詳細講解曲目的創作背景、內涵意境，並進行示範彈奏，隨後細緻剖析每個樂句的演奏技巧和指法要點。在此基礎上，學生將進行自主練習，教師在練習過程中會根據學生的具體問題進行一對一的專門指導。在課程結束時，教師還會組織學生以對彈、合奏等多種形式進行演奏實踐，以核對總和提升學生的學習成果。

在課堂互動中，學生表現各異。部分學生展現出高度學習熱情和自我驅動力，積極參與討論、完成作業及課餘練習。而部分學生則較為內斂，不願主動表達。一對一教學使教師能關注學生進展，及時給予正面回饋。多樣化教學方法，如故事講解、互動遊戲等，營造了輕鬆愉快的學習氛圍，提升了學生學習古琴知識的興趣。教師強調實踐教學，鼓勵學生動手練習，通過演奏深化理解。針對學生的不足，教師提供建設性指導，促進其改進與提高。這些策略有效促進了學生在古琴學習中的全面發展。

課程設置與效果方面，青島實驗高中綜合考慮了學生的實際情況和需求來制定合理的教學計畫和課程設置。課程難度由淺入深，課程注重基礎技能的訓練和實踐應用能力的提升；同時還培養了學生對於音樂的感知力和歷史文化素養。整體符合新課標要求，將傳統文化融入教學中，充分展現古琴文化的內涵和特點，讓學生瞭解古琴在中國傳統文化中的地位和作用。

（二）課外傳承

青島實驗高級中學不僅將中國傳統文化引入課堂教育體系，更致力於其傳承與發揚。學校曾多次舉辦公益性質的專題講座，深入剖析古琴的歷史沿革、製作工藝、演奏技法及音樂特性，探討古琴與現代音樂融合的可能性。藝術教研組組長陳帥老師也依託學校官方公眾號平臺，精心策劃並推出了「高雅藝術在實高——每週一首古琴名曲鑒賞」系列推送，旨在提升受眾的音樂鑒賞力與審美情趣。

與校本課程同時應運而生的還有由學生自發創建並管理的「韶韻」古琴社團。該社團的成員主要由積極參與古琴特色課程且對古琴藝術懷有深厚興趣的學生構成，其日常活動的規劃與實施完全由學生自主負責。社團成員在此不僅能夠深化課堂所學的古琴知識，還能通過相互間的技藝切磋與共同創作，進一步加深對古琴藝術的理解與熱愛。此外，學校還曾積極開發並推出了一系列高品質的公開課程，大力宣導學生參與志願服務活動，鼓勵他們走進中小學及社區，肩負起傳承與弘揚中華優秀傳統文化的重要使命。

作為一所集資訊化、現代化、國際化教育於一體的高中，實驗高中曾與美國科羅拉多州立大學、美國奇科高中、法國雷澤聖母高中等國際知名學校建立了合作關係，多次作為東道主，組織國際師生交換交流活動。古琴課程也成為了國際交換生的重點體驗課程，在課堂上，交換生們親身感受到了古琴音樂的深厚底蘊和無限魅力。他們不僅學習了古琴的演奏技巧，更在琴聲中領略了中國古典音樂的精髓。這些課堂為外國友人的內心深處播下了一顆中國傳統音樂的種子，讓他們對中國文化產生了更加濃厚的興趣和嚮往。

三、中小學古琴教育：弦歌不輟譜新篇

嶗山古琴藝術進校園的活動在青島部分學校已取得了顯著的成效。學生們對古琴藝術的興趣逐漸提高，對傳統文化的認同感也有所增強。然而，其中也存在一些問題。首先，古琴課程的設置不夠系統和完善，缺乏統一的教學大綱和教材；其次，師資力量相對薄弱，缺乏專業的古琴教師；另外，宣傳推廣力度不夠，導致古琴藝術的校園影響力有限。

為加強古琴課程在中小學的傳承，首要任務是構建完善的課程體系，制定統一教學大綱與教材，確保教學品質。教學內容需結合學生年齡與認知水準，設計層次化、漸進式課程，讓學生在愉悅氛圍中領略古琴魅力。課程應融合理論學習與實踐操作，前者涵蓋古琴歷史、構造及音樂理論，後者則著重指法與樂曲演奏。其次，加強師資培養是關鍵。需引進並培育具備專業素養與教學經驗的古琴教師，邀請專家參與教學，提供理論與實踐指導，提升教學水準。定期舉辦教學方法培訓，針對教學問題採取改進措施。最後，加大宣傳推廣力度，通過講座、演出、比賽等形式提升古琴在校園內的知名度與影響力。積極尋求社會合作，與古琴相關組織、機構攜手，推動古琴藝術發展。開展校企合作、社區共建等活動，爭取社會資源支持，為古琴藝術在中小學的普及與發展創造良好環境。

總結

傳統非遺藝術是中華優秀傳統文化的瑰寶，其傳承與發展不僅關乎民族文化的延續，更對培養具有民族文化素養的新時代青少年具有重要意義。然而，將傳統非遺藝術引入中小學教育是一項長期而艱巨的任務，需要政府、學校、社會等多方面的共同努力。

青島實驗高中在嶗山古琴藝術的校園傳承方面取得了顯著成效。學校通過開設古琴課程，讓學生們在親身實踐中領略古琴藝術的魅力，激發了他們對傳統文化的熱愛與傳承意識。這一成功案例不僅為青島實驗高中的學生們提供了接觸和學習非遺藝術的機會，更為全國中小學傳承和發展傳統非遺藝術提供了寶貴經驗。

嶗山古琴藝術在青島實驗高中的傳承與發展，不僅是對一項非遺藝術的保護，更是對中國優秀傳統文化的傳承與弘揚。它讓我們看到，在政府、學校、社會的共同努力下，傳統非遺藝術可以在校園中煥發出新的生機與活力，為新時代青少年的成長提供豐厚的文化滋養。

參考文獻

胡心怡（2023）。〈古琴融入高中音樂課堂的課例研究〉。《戲劇之家》，(19)，193-195。

秦芳（2022）。〈非物質文化遺產「古琴文化」的校園傳承研究〉。《大眾文藝》，(04)，131-133.。

溫增源（2019）。〈山東三大古琴傳承群落與藝術流派漫論〉。《海岱學刊》，(01) ，209-223。

陳志強（2020）。〈中國古琴美育現狀及重建〉。《中華文化與傳播研究》，(01) ，433-448。

鐘瑩與劉偉輝（2011）。〈非遺音樂的教育功能及其實踐對策〉。《教學與管理》，(06) ，110-111。

彭昭倩與詹仁忠（1996）。〈嶗山道教宮觀古琴發展回眸〉。《中國音樂學》，(01) ，56-61。

曲雁（2023）。〈非遺視角下的山東道教音樂〉。《中國宗教》，(04),82-83。

雍樹墅（2022）。〈古琴文化藝術傳承保護的對策探析〉。《藝術研究》，(02) ，138-140。

尹鋒超，劉小慶，任昱光與李緒（2019）。〈非遺視野下道教音樂的保護與傳承——以陝西省佳縣白雲山道教音樂為例〉。《新西部》，(02) ，45-46。

鐘瑩與劉偉輝（2011）。〈非遺音樂的教育功能及其實踐對策〉。《教學與管理》，(06) ，110-111。

1.4 吳穎佳：傳統承續方式之當代探究---以潮劇進課堂為例

摘要：戲劇藝術是我國的文化珍寶，也是中華美之韻味的體現。潮劇被譽為「南國玫瑰」，2006年被列入中國非物質文化遺產。隨著社會的迅速發展，傳統音樂文化漸漸淡出觀眾的欣賞範圍，潮劇也存在這一嚴峻的問題。本文將深入分析、歸納傳統潮劇的承續方式，將其與現代技術相結合，探索潮劇的當代傳承新路徑。以潮劇進課堂為例，探究潮劇進校園的可行性與可操作路徑，實現現代技術與傳統文化相結合，利用音樂製作軟體 FL STUDIO 設計高效有趣的「潮樂韻味」課堂，繼而在教學方式上進行創新，使學生們對潮劇產生興趣、形成認知，這一做法不但有利於更好地傳承潮劇這一非遺文化，更有助於培養和發展學生的音樂素養與民族自豪感。

關鍵字：非遺文化；潮劇；現代科技；承續方式

潮劇，作為中國非物質文化遺產的重要組成部分，承載著潮汕地區深厚的歷史文化和藝術價值。它不僅是一種地方戲劇形式，更是潮汕人民情感交流和文化傳承的重要載體。然而，在現代社會的快速發展中，潮劇面臨著觀眾老齡化、傳承斷層等問題，其生存和發展正受到前所未有的衝擊。如何有效地保護和傳承這一寶貴的文化遺產，使之在當代社會中煥發新的活力，已成為刻不容緩的議題。

基礎教育作為文化傳承的重要途徑，為潮劇的保護和傳播提供了新的思路。將潮劇引入課堂，不僅能夠讓學生近距離接觸和瞭解這一傳統藝術，而且有助於培養年輕一代對傳統文化的興趣和認同感。本文旨在探究潮劇進課堂的當代價值和實踐路徑，分析其在教育體系中的實施效果，以及如何通過教育手段實現潮劇藝術的傳承與創新。通過對潮劇進課堂的案例研究，探討如何在尊重傳統的基礎上，運用現代科技手段創新教學方法和內容，使之更符合現代教育理念和學生的學習需求。同時，本文還將分析潮劇進課堂在推動地方文化傳承、增強民族文化自信以及促進文化多樣性發展方面的作用和意義。從潮劇進課堂的實踐出發，深入探討傳統藝術在當代教育中的現代承續方式，旨在為傳統文化的保護與傳播提供新的視角和策略，為潮劇乃至其他非物質文化遺產的傳承與發展提供借鑒和參考。

一、南國玫瑰——潮劇

潮劇，被成為「南國玫瑰」，是用我國潮汕方言來演唱這一地方的戲曲劇種，流傳在廣東潮汕地區最為常見，除此之外還流傳在福建南部、港臺地區以及泰國、新加坡等，至今仍是一種受大眾喜愛的地方戲。潮劇的黃金時代，指的是 1956 年—1965 年這十年，是潮劇歷史上的一個高峰，集天時地利人和，推出了一批優秀劇碼和一批優秀人才。一時間古老的潮劇顯現繁花似錦、百花爭豔的景象，潮劇從一個南方的地方戲發展成有全國影響的劇種（李亦彤，2024）。

（一）潮劇源流

潮汕地區有著特定的民間習俗與寺廟信仰，這些特定的文化都是奠定潮劇發展的基礎，同時潮汕地區本土的祭祀遊神等民間活動也是重要的因素。例如：當地老百姓最為敬仰信奉的就是代代相傳的「老爺」，他們口中會經常說的口頭禪便是「老爺保號」，寓意著「老爺」（這一神仙）會保佑百姓的健康平安是老百姓們對未來生活美好的希望與寄託。到了特定的節日，人們就會以表演的形式來表達對「老爺」的尊敬與信仰。關於潮劇的源流由四種說法：源自潮汕的民間小戲、潮劇是弋陽腔的一支、潮劇源出宋元南戲、潮劇的源頭在南戲、潮劇來源於潮泉腔。有學者認為，潮劇源於正字戲，是宋元南戲的其中一個分支。在清代的前期，潮劇被稱為「泉潮雅調」「潮調」以及潮州戲。他被宋元南戲所影響但又不失潮州當地的特點，是二者充分融合的結晶。不僅如此，潮劇的潮腔還與福建泉州的泉腔相互汲取與滲透，因為兩個城市的人文歷史、音調有相似之處。從歷史的角度上看，我國目前最古老的戲曲手抄演出本《新編全相南北插科忠孝正宗劉希必金釵記》，於 1975 年在潮州市西山溪明墓中出土的。這是一本明宣德七年的南戲藝人手抄演出本，主要的表演語言是正音，也就是官話，與此同時在這個戲本中能發現文字間夾雜著很多潮汕的方言以及土話，就在這個時期，潮劇開始萌芽了（林曉薇，2023）。

（二）潮劇的唱腔藝術

戲曲音樂是中國戲曲中的音樂部分，涵蓋聲樂和器樂兩大類。其中，唱腔和韻白共同構成了聲樂的核心內容。張庚在《戲曲藝術論》中說：「中國戲曲聲樂是著意於表現性格的。這是中國戲曲音樂的一個特點」（陳小庚，2013）。唱腔作為戲曲藝術中最為重要的組成部分之一，形式多樣，包括獨唱、對唱、齊唱和幫腔等，是推動劇情發展、刻畫人物形象和性格的主要手段。潮劇與其他劇種的區別，主要體現在其獨特的

唱腔音樂上。潮劇唱腔的發展歷經三個階段：曲牌連綴時期、板式變化時期以及曲牌板腔混合時期。每個階段的唱腔演變，都是基於當時劇本內容和社會流行腔調的不斷調整與發展。潮劇唱腔中的「調」與其他劇種也有所區別，具體分為「輕三六調」、「重三六調」、「活五調」、「反線調」等。這裡的「調」指的是特定的音階組合，例如「輕三六調」，屬於五聲音階 56123。

1.獨特的演唱形式

潮劇至今仍保留著一唱眾和（幫腔），兩三人合唱一曲或曲尾的形式，風格獨特，表現力很強（陳小庚，2013）。在潮劇中有一大特色，在其他戲曲中比較少見，那就是「幫聲」，即在臺上演出的演員唱到最精彩的部分時後臺的演員「齊唱」這一現象。潮劇的唱念採用的是古譜「二四譜」，演員們均用真聲進行演唱。

2.潮劇傳統曲牌的分類

潮劇的唱腔是由曲牌連綴為主的曲牌體和板腔體的聯合體制，曲牌俗稱「牌子」。其主要淵源為南戲，構成了潮劇唱腔音樂中較為傳統的一部分。典型的曲牌包括《石榴花》、《紅衲襖》、《四朝元》以及《山坡羊》等。這些曲牌唱腔依據其結構與節奏的差異，被細分為頭板曲牌、二板曲牌和三板曲牌。

（1）頭板曲牌

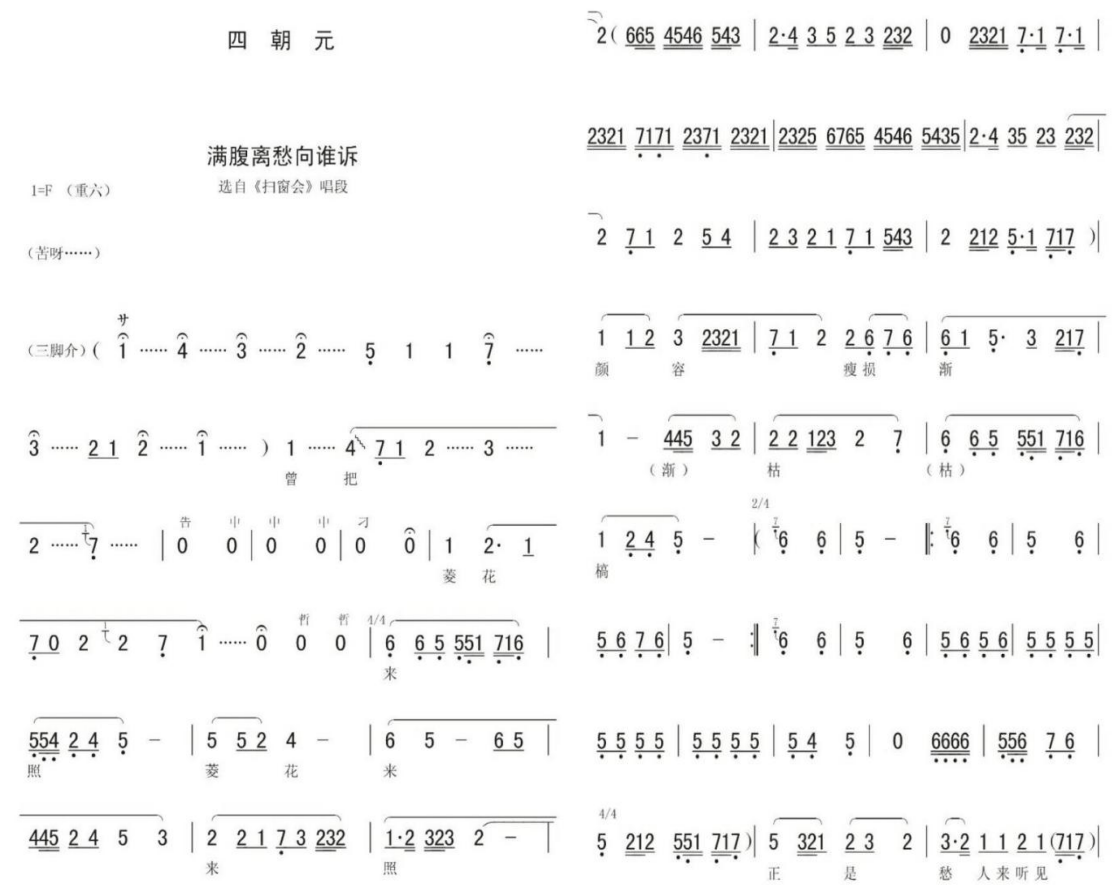
「頭板曲牌是『一板七眼』，由頭板引、頭板鑼經、頭板曲段組成。頭板曲段是頭板曲牌中的主要唱段，唱詞一般是長短句。其特點是一字多腔、一腔多韻，是潮劇中最具有抒情色彩的唱腔，如《掃窗會》高文舉唱的『舉目雲杉飄渺，家鄉隔在萬裡遙。自從張千一去，未見他身回來，空使我望斷雲山音訊杳。』是頭板曲牌《四朝元》。《四朝元》是套曲程式中較固定的慢板序段唱腔曲牌，一般與《下山虎》(二板)曲牌唱腔連接，再加上一些加滾的合板、三板對偶曲，並以尾聲結束。這種套曲在板式上的規範通常在傳統的摘錦戲中出現。」見譜例 1。

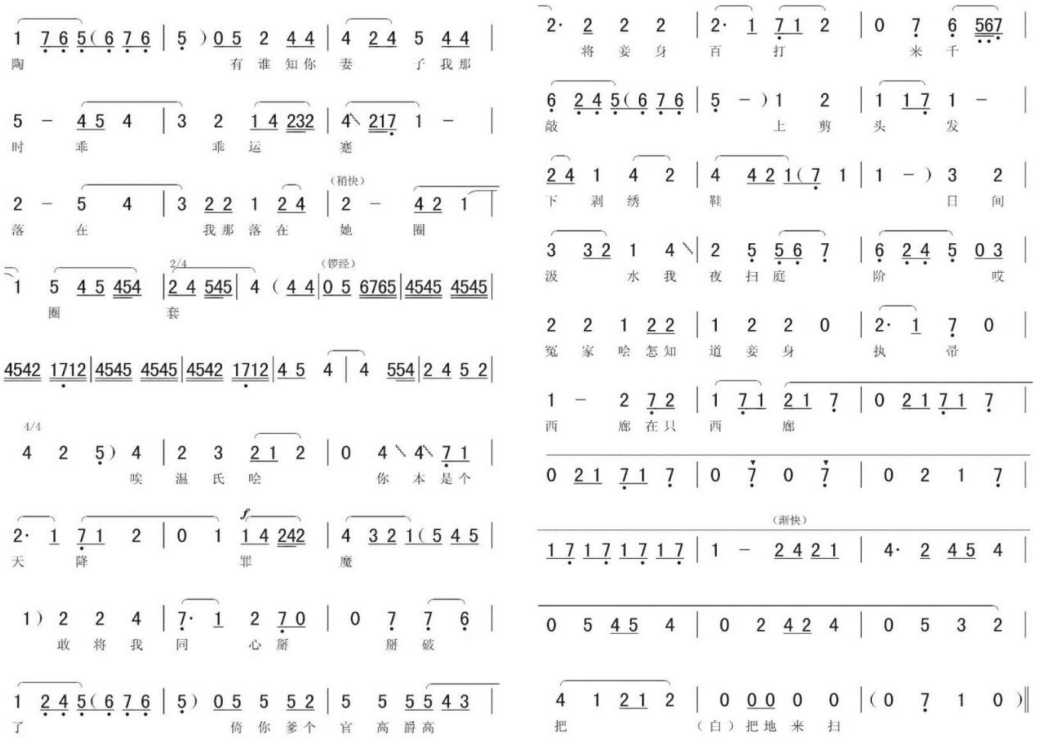
四 朝 元

满腹离愁向谁诉

选自《扫窗会》唱段

1=F （重六）

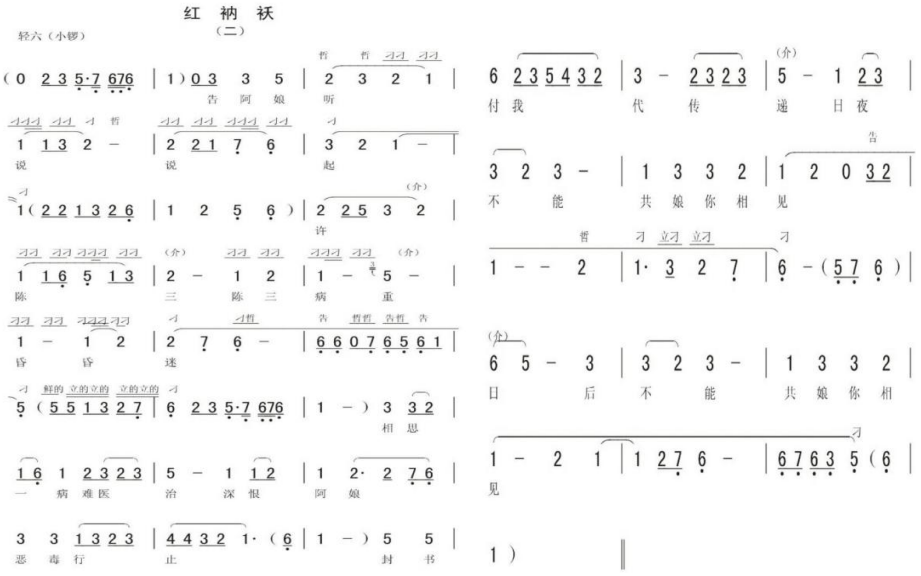




譜例 1：《中國潮劇傳統曲牌》（陳浚輝，2015）

（2）二板曲牌

「二板曲牌有『一板三眼』、『一板一眼』兩種。『一板三眼』屬二板慢，與頭板曲牌一樣具有字少腔多的特點。『一板一眼』屬二板中、快，沒有長拉腔，宣敘性比較強。二板曲牌是潮劇唱腔中使用最廣的唱腔」（陳浚輝，2015）。其旋律優美流暢，情感表達豐富，既能夠展現激昂慷慨的情緒，也能夠細膩地描繪人物內心的情感變化。在潮劇表演中，演員們通過靈活運用二板曲牌，將劇情和角色性格生動地呈現在觀眾面前，使觀眾在欣賞的過程中產生共鳴，感受到潮劇獨特的藝術魅力。見譜例 2.



譜例 2：《中國潮劇傳統曲牌》

資料來源：（陳浚輝，2015）

（3）三板曲牌

「三板曲牌有『有板無眼』、『散板』、『有板無眼與散板結合』三種。一般屬曲牌前序、引類的唱腔，節奏比較自由，句與句之間多用鑼鼓分節，旋律悠揚跌宕，富有表現力（陳浚輝，2015）」。在演唱時，演員可以根據情感需要，適當調整唱腔的速度和力度，使表演更加生動感人。同時，三板曲牌還常常與其他曲牌結合使用，形成豐富多彩的唱腔組合，為傳統戲曲藝術增添了獨特的魅力。

二、潮劇的承續方式

非物質文化遺產對保持中華文明的延續具有重要的作用，近年來，隨著全球化、現代化和城市化的發展進程加快，很多的文化遺產遭到了衝擊，漸漸失去了生存的環境，一些只能依靠口傳心授的文化遺產因無後人承續而面臨滅絕，加上一些偏遠地區對文化遺產保護的重視度不高，也導致了一部分有價值的資料遭到流失。

（一）傳統承續方式

關於潮劇的傳統承續方式，口頭傳承是重要的途徑之一。潮劇的唱腔、表演、劇本等，很多都是通過老一輩藝人通過口頭傳授的方式流傳下來。隨著社會的持續發展與進步，通過口傳身授，地方性表演、風俗文化等將更具情感色彩、更富韻味的潮劇傳遞給年輕一代，從而增強他們對文化的認同感和歸屬感。

1.口頭傳承

在潮汕地區，一般口頭傳授也分為師徒傳授、家族傳承以及社會培訓；師徒傳授就是最常見的傳授方式，即老一輩的演員通過手把手地教、口傳心授的方式將自己的演技、唱功教給自己弟子；而家族傳承就是一些潮劇世家會把家族成員從小開始培養接觸潮劇，耳濡目染後通過家族內部的傳授以及學習，掌握潮劇的唱腔以及表演技藝等；最後的社會培訓，就是在近年最常見的一種普及和推廣，即一些社會的培訓機構請潮劇演員藝人來到機構開設潮劇培訓的課程。通過系統的學習和訓練，使得這些熱愛潮劇的學員們掌握潮劇的基本技能和知識。

2.潮劇表演

在潮劇的傳承中，表演藝術佔據了舉足輕重的地位。一代代傳承人以戲傳藝，不僅保留了潮劇的傳統精髓，更在新時代中為其注入了新的活力。潮劇表演注重唱、做、念、打等多種藝術手段的綜合運用，演員們通過精湛的演技，將劇中人物的情感、性格以及故事情節生動地呈現在觀眾面前。在潮劇表演中，唱功是核心之一。潮劇唱腔獨特，講求「含咬吞吐」，要求演員具備深厚的唱功和表現力。許多潮劇名伶如姚璿秋等，都以其深厚的唱功和鮮明的風格，塑造了眾多經典舞臺形象，成為了潮劇藝術的傑出代表。此外，潮劇表演還注重身段和做功。演員們通過細膩的動作和表情，將劇中人物的情感變化、內心世界以及故事情節的推進生動地展現出來。同時，潮劇還融合了武術、雜技等多種元素，使得表演更加豐富多彩、引人入勝。在潮劇的傳承和發展中，許多藝術家和演員都致力於將傳統與創新相結合。他們既保留了潮劇的傳統精髓，又不斷探索新的表演形式和技巧，為潮劇藝術注入了新的活力。如今，潮劇已經逐漸走向現代化和國際化，成為了連接不同文化和人群的橋樑和紐帶。

3.信仰習俗

關於潮劇的信仰風俗，主要體現在對戲神的崇拜以及相關的祭祀活動上。潮劇戲班普遍供拜的戲神是太子爺，也有部分劇團供奉的是田元帥。太子爺神像一般被塑造成身著紅衣的孩童形狀，煞是可愛。在潮劇戲班下鄉演出時，一般在正式演出之前要演開台戲，開台戲由五段戲組成，分別是《唐明皇淨棚》、《十仙慶壽》、《仙姬送子》、《跳加冠》、《京城會》，五段戲各有寓意，含有對功、名、財、子、壽的祈求，潮汕地區俗稱為「五福連」。其中，《仙姬送子》所送的孩童道具，就是劇團所供拜的保護神

太子爺。送子演完之後，當地人必須將太子爺請到神棚與當地的神明一起接受群眾的禮拜。此外，潮劇戲班對戲神的崇拜還有一套不同的規矩。例如，在送太子爺下鄉、迎太子爺回殿時，都有特定的儀式。而且，信仰太子爺的演員忌吃牛肉，信仰田都元帥的演員則忌吃螃蟹，這是一種獨特的人文現象。除了對戲神的崇拜，潮劇還與潮汕地區的祭祀活動緊密相連。潮汕人崇尚祭祀，祭祀物件大抵分為兩個方面：一是姓氏宗族祖先；一是村社的社神（俗稱「地頭神」）以及其它各類神明。在潮汕地區，很少有脫離拜祭神明的節日或活動，神成了潮汕人的精神寄託。潮劇劇碼中拜神求佛的臺詞非常多，生動地反映出了潮汕人的信仰風俗。體現了潮汕人對神明的崇拜和敬畏，也反映了潮汕地區獨特的文化風貌。潮劇雖通過口頭傳承、地方表演、信仰習俗，等等，這些最為原始的傳承方式依然得以延續，但其傳播廣度和承續狀態已明顯弱化，現代社會生活方式孕育著新的土壤，潮劇這種古老的傳統地方劇種需要更新的方式來繼續傳承、發展、發揚。

（二）現代承續方式

當今社會現代科技越來越發達，對非遺文化的承續方式不再是單一的口傳心授，師徒傳授等等的傳統方式，網路時代的崛起使我們能夠更好的利用新媒體來傳播潮劇文化。

據調查瞭解，對於潮劇的傳播範圍不再只是限制於潮汕地區，許多華人地區如：馬來西亞、泰國、新加坡等也有非常多對潮劇文化感興趣的人群。以此為切入點，加強對人才的培養，加強對潮劇傳承的重視度，可以將潮劇納入教學體系中，以優秀的師資培養青少年以及普通大眾的欣賞能力，拓展視野，加強藝術文化地域的影響力。

「除此之外，以新媒體平臺傳播。由藝術團體為所謂的『團體企業』，進行自主的宣發傳播，運用新媒體網路平臺的大眾傳播來擴大地域民俗文化的影響範圍。企業打造特色數位文旅平臺，在互聯網時代的今天，可以以網路為載體利用大資料、數位技術與資訊通訊技術整合資源，打造特色地域文旅平臺，推動地區傳統旅遊形式的升級。利用好新媒體，用符合大眾趨向或是新形式的海報、短視頻等吸引人們瞭解並關注潮劇（吳泳琪，2024）」。

不僅如此，我們可以借助現代科技手段來承續潮劇，就如本文主題所提到的 FL STUDIO 這種音樂創作軟體來作為提供課堂教學的工具。FL STUDIO，簡稱 FL，國內常被稱為「水果」，是一款功能強大的數位音訊工作站（DAW）軟體，為音樂創作提

供了全方位的工具。現代社會中，潮劇這一傳統藝術可以通過多種現代工具得到傳承，其中 FL STUDIO 音樂創作軟體尤其值得關注。它功能全面，易於使用，適合所有音樂製作水準的人士。FL STUDIO 的音訊編輯、混音和母帶處理等功能有助於深入理解音樂創作過程，並能適應不同音樂風格，包括潮劇。作為教學輔助工具，FL STUDIO 有助於學生直觀學習潮劇音樂構成，創作和改編曲目，並支援多種音訊格式的導入匯出，便於錄製、編輯和分享潮劇音樂。此外，FL STUDIO 的社區資源和線上教程為學生提供了豐富的學習機會，包括音樂創作技巧和傳統藝術創作案例。總之，FL STUDIO 在潮劇傳承中扮演了重要角色，提供了全面的創作工具和教學支持，助力學生理解和傳承潮劇文化。

「加強潮劇產業發展，進行跨界合作，推動多元化潮劇發展。產業經濟學理論認為，產業的發展要以市場機制為基礎。一個文化品牌之所以能生存下去， 就在於其具有較強的市場適應性。而一旦沒有市場，則說明這種文化形式失去了其生長的土壤基礎，凋謝則在必然。而市場的開拓，除了文化本身的價值之外，包裝、行銷、創新等必不可少。範紅豔、範麗敏就提出，走文化產業發展之路，是保護、傳承和發揚傳統戲曲的必由之路，也是使傳統戲曲以活態形式存在的幾乎唯一之方式（范紅豔與範麗敏，2018）」。

我們應積極推廣潮劇這一非物質文化遺產，並通過跨界合作等方式加強其文化傳播。潮劇產業需強化品牌建設，借鑒好萊塢成功經驗，培養傑出演員和劇團，打造知名作品和文旅產品，使這一古老藝術形式引領時尚潮流。

三、潮劇進課堂之實踐探索

（一）創建非物質文化遺產傳承教學課堂

開設潮劇等這一非遺文化的傳承課堂是現階段教育工作中必不可少的一項重點內容，「在 2017 年《國務院關於印發國家教育事業發展『十三五』規劃的通知》中，明確指出要重視學校第二課堂的開展，尤其注重藝術類第二課堂的開發，充分挖掘學生的藝術潛力,培養學生廣泛的藝術愛好，開齊開足各門藝術課程。2020 年，由中共中央辦公廳、國務院辦公廳印發的《關於全面加強和改進新時代學校美育工作的意見》中提出,學校要大力實施惠及全體學生的綜合藝術實踐工作，可開設合奏、合唱、舞蹈等課程（陳穎，2023）」。非物質文化遺產是我國文藝寶庫中的瑰寶，作為藝術教育工作者，我們有義務將有內涵、有價值的藝術文化帶領學生感受並認知，鼓勵學生學習有關歷

史文化。而潮劇是一種傳統而有魅力的方言戲曲，在學習過程中不但可以學習音樂、舞蹈、歷史還可以學習不同地區的方言文化，增強學生的民族自豪感。

（二）採用現代化手段融入課堂教學

得益於技術的發展反覆運算換新速度越來越快，現代科技手段也慢慢進入課堂，對於潮劇的教學與傳播，應著重強調傳統與現代承續方式的有機融合。除了傳統的口傳心授，手把手教學這種必不可少的方法外，我們可以利用新興的音樂製作軟體——FL STUDIO，讓學生能更投入地參與到課堂中。FL STUDIO（也被稱為「水果」）是一款目前市面上較為熱門的音樂編輯軟體，和眾多同類型軟體：Ableton Live、Cubase、Logic、Studio one 相比，它是一款強大的音樂製作宿主軟體，可以用與製作各種流派、風格、類型的曲子。

將 FL STUDIO 這款功能強大的音樂製作宿主軟體融入中小學潮劇傳承課堂，可以通過以下方式實施：

1.前期準備

在潮劇課程引入課堂之前，學校及其教師需進行充分的準備工作，確保提供適宜的教學環境。這包括為學生配備專業的舞蹈和排練空間，以便他們能夠學習潮劇的舞蹈和表演技巧。同時，學校還應提供必要的專業設備支援，例如臺式電腦和電子螢幕等，以便學生能夠掌握相關軟體的操作技能。在課程設置上，應合理規劃理論教學與實踐訓練的比例，既要有深入的理論講解，讓學生瞭解潮劇的歷史背景、藝術特色及文化內涵，也要安排充足的實踐環節，讓學生在親身參與中體驗潮劇的魅力，提升表演技能。同時，為激發學生的學習興趣與參與熱情，學校可定期舉辦潮劇小劇場、工作坊或比賽活動，為學生提供展示自我、交流學習的平臺。通過這些活動，不僅能增強學生的團隊協作能力，還能在校園內營造良好的傳統文化學習氛圍。

2.教學思考

（1）專家指導

根據潮劇的承續特色，我們應制定具體的教學模式及手段，為確保潮劇教學的系統性和專業性，學校應當聘請具有豐富經驗的潮劇藝術家或資深教師作為指導顧問，他們不僅能夠傳授正宗的潮劇表演藝術，還能解答學生在學習過程中遇到的各類疑問。

（2）節奏感知訓練的重要性

潮劇的音樂節奏感非常強烈，可以通過節奏練習來提高學生的節奏感知能力。例如，使用節拍器或打擊樂器進行節奏訓練，讓學生模仿和跟隨節奏，培養他們的節奏感和音樂感。同時，也可以結合潮劇的唱腔和念白進行節奏練習，讓學生在實際演唱中感受潮劇的節奏特點。

（3）熟悉伴奏樂器音色

可以通過潮劇中不同的樂器反復的聆聽，使得學生形成記憶，所以要多聽潮劇。除此之外，還可以把潮劇中較為常見的樂器搬到課堂上，詳細給學生介紹每種樂器的歷史來源及用途，讓學生親身體驗自己感興趣的樂器，加深印象。

（4）結合現代科技手段展開教學

傳統與現代的有機融合，還可以通過 FL STUDIO 這一軟體對潮劇的樂器音色進行類比，內置了大量的電子合成音色和效果器外掛程式。在潮劇傳承課堂中，可以引導學生利用這些音色和效果器，創作出具有潮劇特色的節奏和人聲效果。例如，通過調整音高、音色和節奏，類比潮劇中的傳統樂器聲音，如鑼鼓、二胡等。

（5）走出課堂，感受舞臺魅力

離開學校，踏入社會場所進行教學，也是教育方式的一種革新。在音樂課上加入潮劇戲曲元素，能讓學生與潮劇文化建立更緊密的聯繫。劇團和劇院作為潮劇孕育的主要場所，對潮劇的流傳極為關鍵。學校可以在課外時間帶領學生前往劇院或非物質文化遺產工作室，將其作為第三課堂的一環，讓學生能在校園內外更深入地瞭解潮劇。在劇院裡，學生不僅能體驗到潮劇團的出色演出，甚至有機遇親身參與表演，從而更完整地感受潮劇的藝術魅力。

3.具體教學策略

（1）音色教學

引導學生熟悉 FL STUDIO 的音色庫。通過流覽器視窗找到音色庫中的各種潮劇樂器等音訊素材，並讓學生嘗試聆聽和選擇。鼓勵學生探索不同音訊素材的特點，教授學生如何保存和載入音色。無論是協力廠商音源還是 FL STUDIO 自帶的音色，都可以進行保存和載入，以便在未來的作品中重複使用。這讓他們能夠更輕鬆地管理自己的音色庫。

（2）節奏教學

在節奏教學中，可以利用 FL STUDIO 的步進音序器來幫助學生創建和編輯節奏。首先，教授學生如何新建空白工程檔，並載入音訊素材到步進音序器中。然後，引導學生通過點擊和拖拽來編輯節奏，包括添加、刪除和修改節奏條。還可以教授學生如何設置和改變歌曲的拍號，以適應節奏需求。這將使學生在創作過程中更加靈活和自由。

（3）即興創作

即興創作教學中，學生可使用 FL STUDIO 鋼琴捲簾窗輸入音符，通過快速和手動調節音高時值，創作個性化音樂。潮劇與現代音樂融合的即興創作，學生利用 LOOP 拼接功能創作多樣化音樂作品，將潮劇片段與現代風格結合，創作時代感強的潮劇音樂。組織作品展示分享，促進學生間相互學習，提高創作能力，並邀請專家點評指導，為學生提供更多學習和成長機會。

（4）表演中運用 FL STUDIO 軟體

在表演中，學生可以利用 FL STUDIO 的即時播放功能來展示他們的音樂作品。通過連接外部音訊設備，如揚聲器或耳機，他們可以將 FL STUDIO 中的音樂作品即時播放出來，並與觀眾分享他們的創作成果。

（5）演唱教學

潮劇課堂中不僅要有創新與傳承，更重要的是讓學生將潮劇的「味道」學對，這裡的「味道」也就是潮劇中的字正腔圓。可以通過唱腔與念白的練習，讓學生更加深入地瞭解潮劇的音樂和節奏。在練習過程中，要注重咬字、吐字、歸韻等技巧的訓練，以及情感的表達和聲音的運用。通過不斷的練習和反思，幫助學生逐漸掌握潮劇的唱腔和念白技巧，提高他們的音樂與節奏感知能力。對於中小學生的潮劇演唱教學，應注重以下幾個方面：

①應掌握唱念教學的共性與特性。共性包括旋律、節奏、和聲等音樂要素，以及由語言、音樂、感情組成的戲曲聲腔藝術。特性則體現在潮劇的調性、咬吐字、風格，以及特有的「二四譜」和「活五」音型等方面。在教學過程中，要辯證地處理好共性和特性的關係，確保學生能夠全面而深入地理解潮劇演唱的精髓。

②潮劇的音色與節奏感知作為課程學習的重點之一，潮劇唱腔的悅耳、高音的完成、音準的保證以及樂句的長短、快慢、曲調的高低起伏，都需要有足夠的氣息來支

持。因此，要訓練學生進行科學的呼吸與發聲訓練，如胸腹式聯合呼吸法、快吸快呼等技巧，以及母音練習等，幫助學生掌握正確的發聲方法和氣息控制技巧，為後續的潮劇學習打下基礎。

③唱念教學應遵循循序漸進的原則。根據學生的年齡特徵和接受能力，分階段進行教學。在童聲期，應以簡易的傳統唱腔技能為主，打好唱念基礎；在變聲期，應以理論教學為主，注重保護學生的嗓音；在成年聲期，則應使學生全面掌握潮劇發聲技能和演唱技巧。同時，要因材施教，根據學生的生理構造、聲質、音色等特點，制定個性化的教學計畫。

④在教學內容上，要注重基礎訓練。如正音訓練，要求學生學好六個單韻母，單韻母是中文拼音中的基本母音，六個單韻母分別是：a、o、e、i、u、ü。這些單韻母是構成漢字拼音的基礎，它們單獨發音，不帶任何輔音。並通過學唱曲牌去掌握潮劇的特有風格。此外，還要苦練「含、咬、吐、吞」等潮劇傳統的基本功，確保學生在演唱時能夠做到字正腔圓。

⑤同時，要注重培養學生的舞臺表演能力。潮劇演唱不僅僅是聲音的展現，更是情感的傳遞。在教學過程中，要引導學生深入理解劇本和角色，培養他們的表演情感和舞臺表現力。通過類比表演、角色扮演等方式，讓學生在實踐中不斷提高自己的演唱水準。

⑥最後，要注重傳統與現代的結合。在繼承傳統潮劇藝術的基礎上，要積極探索和實驗現代戲的唱聲類型，使潮劇演唱更加符合現代觀眾的審美需求。同時，也要注重培養學生的創新意識和實踐能力，鼓勵他們在傳統的基礎上進行創新和發展。

四、潮劇融入課堂教學的深層價值

戲曲是中華文化的瑰寶，傳承戲曲關鍵在人。傳承中華文化，保護國家非物質文化遺產是每一位中國公民的義務與責任，這種使命感與責任感，應從小培養，灌輸良好的民族意識。

潮劇融入課堂教學可以讓更多學生瞭解、熱愛這一古老的文化。我國是由 56 個民族構成的統一多民族國家，各民族地區的音樂文化各具特色，差異顯著。統一的教材無法為特定區域的學生提供特定的地方文化元素和人文關懷。這種狀況往往導致音樂教育缺乏地域性特徵，未能充分關照學生日常生活中接觸的感性素材。而潮劇的引入，

恰恰彌補了這一空缺。它以其獨特的唱腔、生動的表演、精美的服飾和道具，為學生提供了一個瞭解和體驗地方文化的新視窗。通過學習潮劇，學生們不僅能夠欣賞到藝術之美，更能深刻感受到潮汕文化的獨特韻味。

潮劇的教育價值還體現在它能夠培養學生的民族意識和文化自信。在學習潮劇的過程中，學生們能夠更加直觀地感受到潮汕人民的生活智慧和歷史故事，從而增強對本土文化的認同和自豪。這種文化自信是孩子們成長過程中不可或缺的精神財富，它能夠幫助他們在全球化的大背景下，更好地保持自我認同，堅定文化立場。因此，潮劇融入課堂教學，不僅是一種藝術教育的創新，更是對民族文化的傳承與保護，對培養新時代青少年具有深遠的意義。

結語

潮劇作為一種地方戲曲，承載著豐富的歷史和文化內涵。通過將其融入課堂教學，不僅可以傳承和弘揚傳統文化，還能讓學生在音樂學習中獲得更加全面和深入的體驗。同時，這種教學方式也有助於培養學生的民族自豪感和文化認同感，讓他們更加珍視和尊重自己的文化遺產。在傳承潮劇的過程中，我們還應注重與其他文化形式的交流與融合。例如，可以將潮劇與舞蹈、美術、文學等其他藝術形式相結合，開展跨學科的教學活動，讓學生在多元文化的氛圍中感受潮劇的獨特魅力。此外，還可以利用現代科技手段，如虛擬實境、增強現實等，為學生創造更加生動、逼真的學習體驗，讓他們仿佛置身於潮劇的世界之中，更加深入地瞭解和感受這一傳統文化的精髓。未來，我們應繼續探索和創新潮劇與課堂教學的融合方式，為傳承和發展中華優秀傳統文化貢獻更多的力量。潮劇融入課堂教學是一項長期而艱巨的任務。我們需要不斷探索和創新教學方式和方法，加強與社會各界的合作與交流，共同推動潮劇的傳承與發展。相信在我們的共同努力下，潮劇這一古老的文化瑰寶一定能夠煥發出新的生機與活力，為中華文化的傳承與發展做出更大的貢獻。

參考文獻

李亦彤（2024）。〈潮劇黃金時代的珍貴記錄——讀黃瑞英《紅氈氈之夢》〉。《劇作家》，06，144-148。

吳泳琪（2024）。〈探究潮汕地區地域文化視角下民俗藝術的傳播與發展——以潮劇為例〉。《中國民族博覽》，08，29-31。

陳穎（2023）。〈非遺視域下廣東潮劇引入中小學音樂課堂教學的實踐研究〉。《藝術教育》，06，76-79。

林曉薇（2023）。〈潮汕戲曲文化發展與審美特徵〉。《黃河之聲》，06，26-29。

範紅豔與範麗敏（2018）。〈當前戲曲文化產業的研究現狀與思考〉。《人文天下》，16，36-43。

陳小庚（2013）。《潮韻繞梁 廣東潮劇》（頁 1）。廣州：廣東教育出版社。

陳浚輝（2015）。《中國潮劇傳統曲牌》（頁 1）。廣州：世界圖書出版廣東有限公司。

1.5 楊瑞：山東琴書教育傳承模式創新研究

摘 要：山東琴書作為國家非物質文化遺產，具有很高的歷史價值與文化、藝術價值。對山東琴書進行 有效教育傳承可更好地貫徹國家的非遺政策，弘揚、傳承優秀傳統文化，落實「立德樹人」根本任務，增強文化 認同、民族自信和文化自覺。目前，山東琴書教育傳承系統規劃還不完善，對山東琴書教學與實踐的重視程度還不夠。應從以下方面探索山東琴書教育傳承的創新模式：構建完善的山東琴書文化理論研究框架，建立系統的山東琴書教育傳承的課程教學體系，形成連接貫通的基礎教育和高等教育傳承鏈條，借助數位化傳媒技術傳播推廣山東琴書。

關鍵字：山東琴書；教育傳承模式；創新研究

非物質文化遺產是中華優秀傳統文化中的瑰寶，蘊涵著民族文化基因，承載著民族精神追求， 保護和傳承非物質文化遺產對於增強民族文化自信，提升國家文化軟實力，實現中華民族偉大復興中國夢意義重大〔1〕。近年來，隨著國家非物質文化遺產系列檔的陸續出臺，非物質文化遺產保護傳承工作已提上議事日程，非物質文化遺產傳承與發展體系的構建〔2〕已引起全國上下各層面的高度關注。但這一傳承發展體系的構建與實施，僅靠目前民間傳承人等少眾人的保護傳承遠遠不夠，應提高參與者的廣度和深度，加強非物質文化遺產的教育傳承與普及。山東琴書是第一批國家非物質文化遺產，具有很高的歷史、社會、文化價值，理應花大力氣對山東琴書進行更好的保護和傳承。

一、山東琴書教育傳承的重要意義

(一) 貫徹國家非遺政策的積極回應 2011 年 2 月，中華人民共和國第十一屆全國人民代表大會常務委員會通過的《中華人民共和 國非物質文化遺產法》第 34 條明確指出：「學校應當按照國務院教育主管部門的規定，開展相關的非物質文化遺產教育。」〔3〕2021 年 8 月，中共中央辦公廳、國務院辦公廳印發的《關於進一步加 強非物質文化遺產保護工作的意見》提出：「將非物質文化遺產內容貫穿國民教育始終，構建非物質文化遺產課程體系和教材體系，出版非物質文化遺產通識教育讀本。」〔4〕上述國家系列檔的出臺，說明國家高度重視教育系統參與非遺保護和傳承工作。山東琴書是國家

級非物質文化遺產，是我國優秀傳統文化藝術寶庫中的瑰寶，保護和傳承山東琴書是貫徹國家非遺政策的內在要求。

(二) 順應新時代傳承優秀傳統文化的要求

全球文化多元化時代，世界各國的溝通交流日益頻繁，保護其優秀傳統文化的意識日益增強。習近平總書記指出：「中華優秀傳統文化是中華民族的文化根脈，其蘊含的思想觀念、人文精神、 道德規範，不僅是我們中國人思想和精神的內核，對解決人類問題也有重要價值。要把優秀傳統文化的精神標識提煉出來、展示出來，把優秀傳統文 化中具有當代價值、世界意義的文化精髓提煉出來、展示出來。」[5]《關於進一步加強非物質文化遺產保護工作的意見》指出：「非物質文化遺產是中華優秀傳統文化的重要組成部分……保護好、 傳承好、利用好非物質文化遺產，對於延續歷史文脈、堅定文化自信、推動文明交流互鑒、建設社會主義文化強國具有重要意義。」[6]對於中國學校教育來說，確立有效傳承中華民族的非物質文化遺產的教育理念，構建非遺傳承教育教學體系，將非遺所蘊含的家國情懷、民族基因、文化認同嵌入教育教學的各個環節，融入學生專業技能提升和個人全面發展中，通過潛移默化的滋養，使受教育者形成對優秀傳統文化的認同感、自豪感和滿足感，樹立民族自信和文化自信責無旁貸。但由於長期的歷史和社會等原因，保護和傳承非物質文化遺產尚未引起學校教育的足夠重視。近年來， 雖然一些學校將山東琴書引入學校，但是，當今山東琴書學校教育傳承的普及情況仍然不很樂觀。

(三) 築牢「立德樹人」之基的有力彰顯

首先，將取材於民間傳統故事、傳統文學作品及新時代創作的蘊含中華傳統哲學思想、價值取向等理念、氣度的山東琴書作品融入教育教學中，讓受教育者從山東琴書元素積澱的中國化思維理念中聽到鄉音、聞到鄉情、悟到情懷。通過山東琴書各種豐富實踐活動的參與，感悟前輩智慧、勤勞、勇敢的優秀品質，更加深切地體會中華優秀傳統文化的魅力。這對「引導人們樹立正確的歷史觀、國家觀、民族觀、文化觀，不斷鞏固各族人民對偉大祖國的認同、對中華民族的認同、對中國特色社會主義道路的認同」[7]有非常重要的意義。其次，將山東琴書中富有人文精神、道德觀念、審美價值等美感、智慧的作品融入教學中，通過山東琴書富有濃厚地域特色的語言、旋律、節奏、調式、唱腔、結構等要素傳達出的中華傳統文化的真善美，塑造的具有中國傳統文化神韻的生動鮮活的藝術形象，在增強他們的審美感知、藝術表現能力的同時，

也從心靈深處真正喚醒學生正確的審美意識、 崇高的生命意識，會對其在道德情感、人格塑造、 精神風貌、價值追求等方面產生深刻影響。

二、山東琴書教育傳承中存在的問題

(一) 山東琴書系統的教育傳承規劃亟待完善

山東琴書學校教育傳承主要存在以下三種情況: 第一種，學校在「非遺宣傳日」「藝術實踐周」等時間節點舉辦比賽、講座、展演等非遺實踐活動，非遺活動結束後沒有繼續延續活動成果；第二種，學校已將山東琴書引入課堂教學，但往往是年事已高的非遺傳承人授課，教授內容與學生實際生活距離比較遠，課堂上學生參與互動的積極性不夠高; 第三種，學校開設山東琴書選修課，教學大綱和教學計畫基本由任課教師制定，隨意性較強，監督和考核機制亟待規範。從以上三種情況 可以看出，無論是高校還是中小學，均缺乏規範的山東琴書教育教學活動，沒有更好地根據學校的 實際發展需要，整合區域優秀傳統文化資源，制定系統的規劃目標。中小學校和高校存在依照自身現有條件和各自理解開展非物質文化遺產教育的相關活動或課程的現象，各種類別的學校教育系 統之間缺乏一定的連續性、穩定性和系統性[8]。 教育傳承實踐中存在單打獨鬥、溝通不暢的局面，使山東琴書離真正意義上和本質上「保護和傳承非物質文化遺產」[9]的目標還存在一定的差距。

(二) 對山東琴書教學與實踐的重視程度還需要進一步加強

雖然國家也出臺檔強調非遺教學與實踐的重要性，但山東琴書的教學與實踐仍存在不少問題。一方面，高校從事非遺研究的教師占比較少，在非遺教育傳承方面理論與實踐的系統性研究成果還比較薄弱，提供可資參考與借鑒的經驗不夠多。同樣，學生對非遺等非主修課程不感興趣。目前，尚未形成山東琴書的教學與實踐體系以及理論與實踐結合的系統性教學與實踐成果，導致非遺傳承的有效性不足。另一方面，由於中小學校課業壓力比較大，還存在「形式音樂課」的現象，對學生藝術特長尤其是山東琴書的學習沒有引起足夠的重視。即使國家多次強調要在課後延時服務環節為學生開設藝術特長課程，但有些學校還是有被文化課學習佔用的現象。另外，師資力量匱乏一直是制約山東琴書教育傳承的重要因素。無論是高校還是中小學，開設山東琴書的學校的授課教師基本都是年事已高且數量有限的非遺傳承人，嚴重制約了山東琴書教育傳承的成效。

三、山東琴書教育傳承的創新模式探索

(一) 理論建構是山東琴書教育傳承的學術先導

首先，要建立一支以高校教師為中心，包括中小學骨幹教師、非遺專家、非遺傳承人組成的非遺專業研究團隊[9]，樹立保護和傳承非遺的正確理念，保持高度站位，深入挖掘非遺的歷史、社會、文化價值蘊含[10]，領悟在非遺活態傳承的情境薰染中培養民族意識，樹立民族自信和文化自信的重要性和迫切性。其次，要對山東琴書進行多角度、多層次的學術研究，提升其教育傳承的理論意義和價值。研究中，不僅要關注山東琴書的旋律、唱腔、方言、調式、板式、伴奏等藝術特徵與審美價值，將本體要素置於其所屬社會、歷史、文化背景中，從社會文化、民族心理觀念等多角度深層剖析和闡釋，還要研究其淵源流變、歷史發展、美育價值、社會功能， 明晰社會、經濟、文化、教育等多元因素的影響與作用。 再次，通過設立非遺文化研究中心、開設「非遺大講堂」欄目、設計有針對性的專題研修培訓、 建立移動短資訊平臺、文化遺產教育專題網站等方式創設非遺教育傳承研究的軟環境，構建完善的山東琴書文化理論研究框架，助力各種相關研究項目和資源的開發。

(二) 構建非遺課程教學體系，是山東琴書教育傳承的應然之舉

一是在課程教學理念上，秉承山東琴書技能、 理論修養與相關文化知識並重的理念，強調學生在山東琴書專業知識技能、山東琴書文化教育陶冶中人文素養的提升，重視琴書文化在學生理想 價值追求、人格塑造和文化涵養發展中的重要影響，深刻領悟琴書這一優秀傳統文化形式的真正內涵。

二是在課程教學目標上，要緊緊圍繞山東琴書教育傳承理念，將教學內容、教學環節與國家層面統一的中華優秀傳統文化教育課程大綱、專業 標準、教學要求有效對接，將山東琴書文化蘊含的品格涵養、價值追求融入琴書專業技能的體驗和感悟中，形成學生對中華優秀傳統文化的自覺、主動認知和整體系統的文化記憶，使學生在「文以化人、技以載道」[11]的文化浸潤中涵養人文底蘊和完美人格。

三是在課程設置上，構建以通識課程、專業課程、推廣課程為主線的縱向課程體系。「課程體系是指在一定的教育價值理念指導下，將課程的各構成要素加以排列組合，使各課程要素在動態過程中統一指向培養目標實現的整體系統。課程體系是支撐專業的基礎，是實現教學目標的主要載體和人才培養的總體設計，包括課程目標、課程內容、課程結構等」，它是「一個有目的、有計劃培養人才的系統」[12]79。首先，結合學

校自身的人才培養規格、辦學特色及人才培養目標，開設非物質文化遺產概論、中國曲藝發展概論等通識選修課。 同時，大力開發優秀地域傳統文化資源，開設有地域特色的專業課程和推廣課程，如山東戲曲概論、山東琴書概論等專業必修和選修課程以及山東呂劇、柳子戲等推廣課程。其次，教材內容的選擇要充分考慮學生的興趣愛好、不同年齡段學生身心發展的特點、實際接受能力和需求，精選具有文化價值、審美藝術價值和文化內涵的山東琴書經典 曲牌和唱段，使學生在有限時間內汲取系統的琴書文化精髓。

四是在課程實施方式上，有效發掘承載山東琴書傳統文化內容的諸如音視頻、電子書、二維碼等靈活多樣的新載體形式，借助線上平臺的網路 課程、慕課、數位資源庫等教學資源實施線上線下相結合的方式，強調理論與實踐結合，注重內容講授的審美趣味性與教學方法的靈活多樣性。如在山東琴書通識課程教學中可採用任務驅動式、項目式、研討式等教學方法對山東琴書不同流派的經典唱段進行欣賞與評述。在山東琴書專業課程教學中可以採取體驗式、情境式、表演式等教學方法，對山東琴書不同流派風格的旋律模唱、方言、唱腔、曲調、樂器伴奏以及多種形式的片段創編，均進行現場展示，使學生在浸入式情境中感知、體驗、理解、領悟山東琴書的博大精深，提高審美感知能力。 五是在課程評價方面，充分發揮第二課堂作用，以學校的美育實踐、藝術實踐、教育教學實踐為抓手，舉辦山東琴書的各種比賽、講座、展演等特色實踐活動，拓寬學生美育視野，全方位提升學生對山東琴書的審美感知能力和審美認知水準，實現「一校一品」或「一校多品」〔13〕的特色傳承與發展目標，強化文化認同感和社會責任感。另外，要培養高素質的山東琴書人才隊伍。通過開展有關山東琴書教育傳承計畫的培訓、學術講座、實踐教學，建立「傳承人+非遺專家+專業教師」教學團隊，共同參與人才培養方案制定，共同承擔非遺教育教學任務，研習非遺傳承技能和教育教學方法。

(三) 貫通基礎教育與高等教育的聯動傳承，是山東琴書教育傳承的實然之策

首先，通過高校與中小學校長期合作，共同開展教學研究和實踐活動，形成良性互動，達成合作共贏。一方面，高校教師主動為中小學校提供山東琴書相關科研課題及教學改革專案申報、特色 實踐活動等學術支持和專業支持，提升非遺教育研究、實踐創新能力。另一方面，高校學生通過頂崗實習方式，深入中小學校課堂，將山東琴書技藝 傳授給中小學生，形成連接貫通的基礎教育和高等教育傳承鏈條。第一步，將

挑選的經典曲目按照表現形式、演唱風格、地域風情對應不同學段的學情整理歸類，用於日常課堂教學和課後延時服務實踐；第二步，將挑選的曲目進行合唱、器樂化創作等唱奏形式的創編，用於節日慶典實踐演出；第三步，用山東琴書素材進行創意表演，體現內容、形式、表演的創新性，用於校際交流、外事交流演出等實踐活動，使學生在深度參與非遺傳承、提升審美境界中傳承文化記憶，為非遺傳承注入旺盛生命力。 其次，高校和中小學共同聘請非遺專家作為客座教授，定期開展主題系列講座、培訓授課等學術交流活動，在激發師生學習、研究興趣的同時，培養一批具有非遺教學、研究能力的教育傳承專業後備力量。 再次，高校和中小學通過組織「非遺文化藝術節」「校園非遺創編作品競賽」等活動，建立起校－校非遺教育「雙迴圈」傳承體系，構建校內與校外、課堂實踐與社會實踐、第一課堂與第二課堂、理論學習與藝術實踐、書本教學與民俗「田野調查」多方聯動貫通的非遺傳承路徑〔14〕，實現山東琴書教育傳承效益的最大化。

(四) 借助數位化傳媒技術傳播推廣，是實現山東琴書教育傳承的創新路徑

首先，利用數位化資訊技術，建立「山東琴書創客空間」「山東琴書網路空間」「山東琴書多媒體課堂網路空間」，或開設公眾號，將搜集的琴書史話、琴書劇碼、琴書名家、琴書研究、琴書教育、琴書機構、音像影視、圖片資料、實踐活動、媒體報導、專家點評等不同模組內容進行立體化整合，利用 VR、全息投影等方式，將山東琴書的「動態」資料資源上傳網站或公眾號，便於學生自主、自由學習，並進行有效傳播與交流。「數位化學習環境 改變了學生的學習方式，學生可以利用數位化資 源進行情境探究學習；借助線上資源，進行自主發現、探索性的學習；利用網路通訊，進行合作、討論式的學習; 使用資訊工具，進行創新性、實踐性的問題解決學習。」〔15〕因此，學生可以根據自己的需要、能力和興趣選擇不同學習平臺獲得山東琴書相關內容進行學習，處理山東琴書資訊的傳送、接收、共用、組織和儲存〔16〕。教師可以借助數位平臺上呈現的山東琴書內容，創設數位化資源情境， 激發學生獨立思考和求異思維，在不斷探索、積極參與、自主發現過程中，通過山東琴書作品形成性評價的方式，表述山東琴書創造性的觀點和思想，獲得學習回饋，調整創新性學習起點和路徑，實現學生個性化的琴書知識網路構建。 其次，可以利用數位媒體傳播優勢，構建線上交互的立體傳播管道，參與一帶一路建設，加強對外文化溝通與交流。借助中國節日、中華典籍等將山東琴書的代表劇碼帶出國門，進行海外傳播與交流，通過海外文化節

展、中國文化中心等品牌活動[17]，助推山東琴書文化的國際傳播，讓具有中華文化特色的山東琴書作品走向國際市場。「增強中華文明傳播力影響力，講好中國故事、傳播好中國聲音，展現可信、可愛、可敬的中國形象。……深化文明交流互鑒，推動中華文化更好走向世界……」[18]實現山東琴書「跨越時空、超越國界、富有永恆魅力、具有當代價值」[19]的創造性轉化、創新性發展。教育傳承是非遺文化傳承的重要途徑。教育傳承能夠促進非遺文化的積澱、保存和傳播，加快非遺文化的創造性轉化、創新性發展進程。

理論建構是山東琴書教育傳承的學術先導；構建非遺課程教學體系，是山東琴書教育傳承的應然之舉；貫通基礎教育與高等教育的聯動傳承，是山東琴書教育傳承的實然之策; 借助數位化傳媒技術傳播推廣，是實現山東琴書教育傳承的創新路徑。

參考文獻：

周凡與熊遠航（2022）。〈新媒體環境下高校數字圖書館資源建設的研究〉。《中國傳媒科技》，6，84-85。

劉托（2022）。〈非物質文化遺產活態展示釋義〉。《中國非物質文化遺產》，5，102-103。

王東紅（2022）。〈以提煉展示為基礎提升中華文化影響力策論——基於習近平關於提煉展示中華優秀傳統文化的重要論述〉。《中國延安幹部學院學報》，3，32-33。

習近平（2018 年 8 月 23 日）。〈舉旗幟聚民心育新人興文化展形象更好完成新形勢下宣傳思想工作使命任務〉。《人民日報》，1 版。

習近平（2022 年 12 月 20 日）。《高舉中國特色社會主義偉大旗幟為全面建設社會主義現代化國家而團結奮鬥——在中國共產黨第二十次全國代表大會上的報告》。中華人民共和國：國務院辦公廳。

杜行行（2022）。〈人力資源管理視角下的非物質文化遺產傳承人培養路徑研究〉。《西部旅遊》，20，77。

阮靜（2022）。〈中華文化符號與中國文化傳播〉。《中南民族大學學報(人文社會科學版)》，6，83-84。

張晉軒（2022）。〈「非遺」視角下中小學體育特色課程開發與實施路徑研究〉。《遼寧體育科技》，6，73。

林松柏（2023）。《基於能力範式的教學改革理論創新和實踐》。北京：科學出版社。
褚楚（2022）。《引發有意義交互的話題設計研究——以高校創新類課程論壇為例》。南京：南京郵電大學。
淩海青（2022）。〈中華文明賦能全人類共同價值的國際傳播〉。《民族學刊》，10，42-43。
範國睿（2023）。〈教育中的知識與權力——走進波普科維茨的思想世界〉。《華東師範大學學報(教育科學版)》，2，118-119。
岳洪與張偉（2022）。〈中華優秀傳統文化融入高等職業教育的現實困境及其實踐路徑〉。《黑龍江高教研究》，9（12），142。
呂進與何佳佳（2021）。〈傳承與重塑: 文化記憶視角下優秀傳統文化發展探析〉。《重慶大學學報(社會科學版)》，9，36。
金豔與鄭依然（2023）。〈論非物質文化遺產賦能鄉村文化振興〉。《決策與資訊》，2，77。
巴勝超與李臻（2022）。〈民族地區中小學藝術教育與文化遺產傳承一體化模式〉。《河南教育學院學報(哲學社會科學版)》，5，26。
中華人民共和國文化和旅游部（2021 年 2 月 26 日）。《中華人民共和國非物質文化遺產法》。中華人民共和國：文化和旅游部。
中共中央辦公廳國務院辦公廳（2021 年 8 月 12 日）。《關於進一步加強非物質文化遺產保護工作的意見》。中華人民共和國：中共中央辦公廳國務院辦公廳。
中國共產黨新聞網（2019 年 7 月 16 日）。《習近平在內蒙古考察並指導開展「不忘初心、牢記使命」主題教育時強調: 牢記初心使命貫徹以人民為中心發展思想把祖國北部邊疆風景線打造得更加亮麗》。中華人民共和國：中國共產黨新聞網。

1.6 樓清榕：非遺文化「細十番」融入中小學音樂教學實踐的研究

摘要：「細十番」是流傳在浙江省杭州市蕭山片樓塔鎮的一種傳統器樂合奏樂形式，是杭州市傳統音樂，也是我國優秀傳統文化的一部分。但隨著時代的變遷和發展，細十番在全國幾乎已瀕臨消亡。學校作為教書育人的重要場所，對於傳承中華傳統文化有著義不容辭的責任。本文聚焦非遺文化「細十番」在中小學音樂教學實踐中的融入，結合中小學民族器樂欣賞教學與民樂團排練的方式來促進「細十番」在中小學音樂教學中的傳承與發展。

將「細十番」融入中小學音樂教學實踐，既能培養學生的審美情趣和藝術素養，讓學生更深入的瞭解與感受中國傳統文化的魅力，又能為「細十番」注入新的活力，促進其校園傳承的可持續發展，這對推動非遺文化的傳承與發展都有著重要的意義。

關鍵詞：細十番；非遺進校園；中小學音樂；教學

引言

隨著國家的發展日益繁盛，人們對於文化的需求越來越高，對於非遺文化的傳承發展越來越重視。非遺文化走進中小學校園，融入中小學音樂教學實踐，這種融合提高了學生的學習興趣和培養學生的審美情趣和藝術素養。通過學校教育促進非遺傳承是國際社會的共識，也是非遺保護的內在需求。習近平總書記也曾說過「中華優秀傳統文化是中華民族的根與魂」，傳承中華優秀傳統文化是當代年輕人的使命，因此加強中華優秀傳統文化與中小學音樂教學的結合是大趨所勢。

但令人遺憾的是，「細十番」在全國瀕臨消亡的困境下，關於研究「細十番」的有效傳承保護方式的文獻專著是少之又少，「細十番」與中小學音樂教學實踐融合發展的相關文章更是寥寥無幾。因此，筆者作爲音樂教育類研究生，希望結合音樂教育專業相關知識，使非遺文化「細十番」與中小學音樂教學實踐進行有效結合。

一、「細十番」的淵源與藝術特徵

（一）「細十番」的淵源

「細十番」是流傳在浙江省杭州市蕭山南片樓塔鎮的一種傳統器樂合奏樂形式，蘊含著豐富的歷史文化內涵，具有極高的審美價值。「細十番」與 2008 年 6 月正式被列入第一批國家級非物質文化遺產擴展項目名錄，是我國優秀傳統文化的一部分。

「細十番」原為民間歌頌大禹治水功德的樂曲，後備宮廷吸納，成為宮廷音樂，又逐漸成為士大夫們自娛自樂的樂曲，曲調幽雅，悠揚悅耳。明代禦醫樓英在 1377 年左右返鄉時將細十番音樂從宮廷帶回家鄉樓塔鎮，至今已在樓塔鎮傳承了六百多年。「細十番」是特殊形式的十番，以工尺譜記錄，使用口傳身授的方式傳承。非遺傳承人樓正壽老先生說過：「十番音樂是中國傳統音樂中的一個大類，比江南絲竹早兩百多年。十番音樂中有粗十番、細十番等，但『細十番』只有樓塔有，演奏形式非常多，最大的特色就是樓塔細十番是公益性的演出。」「細十番」的演出歷來都是基於民眾、服務與民眾的。因其出自宮廷，其演奏的三個曲牌被當地奉為「聖音」，故從不祭鬼神，從不進人家的婚嫁、喪事和慶壽的門庭，不論高官、富豪還是普通百姓，一視同仁，延續至今。「聖音」只得共用，不得私占。

（二）「細十番」的藝術特徵

「細十番」在曲式結構上是由《望莊台》、《一條槍》、《八板》三個曲牌組合為基本內容的單主題變奏構成的民族器樂作品，三個曲牌前後呼應，層次分明，絲絲入扣，形成一個不可分割的整體，既有戲曲板腔音樂的板眼風格，又有江南絲竹音樂的抒情美感，這也是細十番的獨特之處。

「細十番」不以不同曲牌的連綴組成，而以兩小節長度的二拍子旋律作為核心音調，運用重複、變奏、移宮、轉調等手法進行變奏把樂曲緊密地連接在一起。在變奏過程中，將節奏進行拉寬和緊縮，並將樂段進行充，使各番的旋律與節奏豐富多變，形成了每番與第一番的內在聯系和區別，使九個番（樂段）的音樂之間呈現出共性和個性的音樂特點，使全曲有一氣呵成的氣勢。

「細十番」的樂器共有 20 多種，演奏方法是傳統的支聲復調藝術手法，演奏基本技巧是快而不亂、慢而不拖、強而不噪、弱而不虛、快慢有序、強弱分明。按各類樂器的功能，藝人也會採取不同的演奏技巧，這演奏過程中讓各類樂器發揮各自特產，融為一體，產生了自然復調、花樣翻新的效果。

二、「細十番」的傳承情況

隨著我國城市化的飛速發展，媒體、網絡、資訊的高速猛進，人民群衆物質生活和精神生活的日益變化，尤其是年輕一代的審美趣味和審美訴求的改弦易轍，致使民間流傳了幾百年的文藝傳統和文藝樣式受到強烈沖擊。蕭山細十番的命運也不例外,並處於「皮之不存、毛將難附」狀態。老藝人不斷謝世,演奏者青黃不接，已到了瀕臨失傳境地，不利於細十番的傳承發展。若通過「非遺進校園」的形式，將細十番融入中小學生的音樂學習生活中，可以促進非遺傳承的可持續發展，爲非遺傳承人的選拔和培養提供更多可能性，傳承人的年齡結構也會逐漸趨於合理和穩定。

近年來，樓塔細十番得到了有效的保護和傳承。一方面，樓塔鎮人民政府每年撥出一定的資金，補助細十番的曲牌恢複和傳承活動，同時與浙江藝術職業學院等高校建立合作關系，開展老藝人傳藝和專業院校合作培訓，使非遺得以薪火相傳。另一方面，樓塔細十番協會也秉承「發展、傳承」的目標，不斷加強對外交流，擴大社會影響，與多地開展藝術交流活動，分享保護傳承心得和思路。目前，樓塔細十番已經有多位老中青結合的傳承人，他們不僅致力於細十番的演奏和傳承，還積極培養新的傳承人，使這一傳統民間音樂得以生生不息、代代相傳。此外，樓塔細十番還依託高校的研究能力和研究資源，成立調研團，深入民間開展細十番傳統曲牌、傳統儀式、民間文化的調研、挖掘和記錄，進一步推動了其傳承和發展。

然而，「細十番」的傳承中仍面臨一些挑戰，如傳承人隊伍老齡化、年輕一輩參與度不高等問題。因此，需要繼續加強細十番的傳承和保護工作，提高年輕一代對細十番的認識和興趣，培養更多的傳承人，讓這一傳統民間音樂在現代社會中煥發出新的生機和活力。

三、「細十番」融入中小學音樂教學實踐的路徑

作爲非物質文化遺產，擴大細十番傳播的廣度與深度，使之發揮其文化價值與作用意義，對於傳播和弘揚我國優秀傳統文化有著重要的作用。羅曼麗（2015）在《音樂教育與本土音樂類非物質文化遺產傳承——以樓塔「細十番」爲例》一文中提到「自 2005 年起,樓塔鎮中心小學在鎮政府的大力支持下，以『傳承民間藝術、提升藝術修養』爲理念，擔負起傳承和保護「細十番」的神聖使命。樓塔鎮中心小學將家庭、社會和學校三者緊密結合，從文化、技術和反哺三大層面入手，運用地方資源，探索

創新，採取一系列有效舉措，在傳承地方民間藝術，弘揚民族文化等方面取得了一定成效。」蕭山區樓塔鎮對此已開展實踐探索，目前已將「細十番」融入當地學校的教學體系中，建立了以傳承人爲核心，以中小學音樂課堂爲支撐的傳承基地，同時將「細十番」編入校本教材，設計了相應的音樂課程。將「細十番」融入中小學生的音樂學習生活中，可以促進非遺傳承的可持續發展，爲非遺傳承人的選拔和培養提供更多可能性，傳承人的年齡結構也會逐漸趨於合理和穩定。

（一）結合民族器樂欣賞教學感受學習「細十番」

以「細十番」中使用的加花變奏與支聲復調的藝術手法，結合人民音樂出版社教材八年級上冊民族器樂欣賞課《歡樂歌》為例：

教學內容	《歡樂歌》
課型	欣賞課
課時	2 課時
教學目標	1.聆聽《歡樂歌》，瞭解江南絲竹樂器及整體音樂風格； 2.通過聆聽、演唱、即興創編等活動瞭解《歡樂歌》中加花變奏的創作手法並能應用於對細十番的創編之中； 3.體驗民樂作品樂器之間「時分時合」的聲部配合； 4.初步瞭解非遺文化「細十番」，理解作品人文內涵； 5.結合《歡樂歌》與「細十番」，對比總結江南絲竹與十番音樂的關聯及藝術特徵。
教學過程	一、導入 1.聽辨音頻，選出江南絲竹音頻 2.瞭解八音分類法與絲竹樂器 二、新課教學 1.欣賞《歡樂歌》視頻，並觀察所使用的樂器 2.完整聆聽歌曲感受整體音樂風格 3.聆聽母曲部分，結合樂器體會江南韻味 4.哼唱母曲旋律，並根據母曲旋律創編加花變奏 5.聆聽變奏部分，瞭解變奏作曲手法，體會加花變奏中「同中有異」的特點

	6.結合圖形譜感受各樂器之間的配合，體會作品樂器聲部配合中「時分時合」的特點 7.探究各樂器演奏方式並試著演奏 三、拓展 1.觀看「細十番」演出視頻，並觀察使用到的樂器，分別找出與《歡樂歌》異同的樂器 2.瞭解十番音樂以及「細十番」的藝術特徵 3.聆聽「細十番」，感受作品中的變奏手法 4.爲「細十番」創編加花變奏 5.結合《歡樂歌》與非遺文化「細十番」，對比總結十番音樂與江南絲竹藝術特徵

（二）組織民樂團排練體驗「細十番」

「細十番」作爲中國傳統音樂的一種，排練過程能夠讓團員學習和掌握這一獨特音樂形式的演奏技巧，有助於傳統技藝的傳承和發展。同時，「細十番」的演奏需要多種樂器的協同配合，排練過程中能夠增強團員的團隊合作意識，提升樂團整體的協作能力。通過組織民樂團排練的方式，團員也可以深入瞭解中國傳統音樂的節奏、旋律和和聲等特點，從而提升自身的音樂素養和審美能力。

由於中小學音樂教師師資水準不均衡的原因，應定期組織教師開展有關民族樂器學習的專業培訓，聯合高校專業民樂教師對民樂團的日常排練進行指導教學。當民樂團將「細十番」作品排練至熟練程度後，邀請「細十番」藝人進校指導也是尤為重要的，畢竟在只有藝人的指導下的演奏，才能最大程度保留「細十番」的原汁原味。

總結

將非遺文化融入校園有利於加強學生對民族文化的瞭解和認同，有助於推動中小學音樂教育的發展和社會文化的傳承。本文提出的關於非遺文化「細十番」融入中小學音樂教育的傳承與發展的策略與建議，旨在推動細十番的持續傳承和創新發展，更好的實現傳統文化與學校音樂教育的融合發展，同時也爲其他非遺項目的校園傳承提供參考與借鑒。

參考文獻

夏雪勤（2014）。《樓塔細十番》。杭州：浙江攝影出版社。

楊蔭瀏（1980）。《十番鑼鼓》。北京：人民教育出版社。

中國藝術研究院音樂研究所（2009）。《楊蔭瀏全集》第 8 卷。南京：江蘇文藝出版社。

劉軍（2012）。〈從樓塔細十番看器樂類非物質文化遺產的傳承與保護〉（碩士學位論文）。取自杭州師範大學。

林莉君（2018）。〈十番記憶——蕭山「樓塔細十番」樂社的歷史與現狀調查〉。《浙藝術職業學院學報》，16（02），131-143。

羅曼麗（2015）。〈音樂教育與本土音樂類非物質文化遺產傳承——以樓塔「細十番」為例〉。《開封教育學院學報》，35（05），240-242。

沈荷英（2010）。〈樓塔細十番〉。《浙江檔案》，02，48-49。

吳彬（2019）。〈江南絲竹與細十番傳承發展的對策研究〉。《藝術家》，12，142-143。

楊和平（2012）。〈田野調查與非遺保護的雙重視閾——蕭山細十番的田野調查與保護研究〉。《音樂探索》，03，42-47。

1.7 鄭穎：國粹京劇在小學校園的傳播研究——以北京第二實驗小學為例

摘要：近些年，教育部頒佈了多項關於戲曲進校園的實施政策。本文以北京第二實驗小學為例，由京劇進課堂的背景展開論述，通過分析其京劇校本課程的開展和實施情況，包括京劇課程的教學目標、教學策略、多學科交叉等教學實踐研究。揭示京劇進課堂的必要性和可行性，並在一定程度上，勾勒出京劇藝術在小學校園的傳播現狀。體現出戲曲文化在校園中傳承和傳播的多樣性，以及在學校中開展戲曲教育對弘揚中華傳統文化的深遠意義和價值。

關鍵詞：京劇進課堂；傳統文化藝術；學校傳播

一、引言

京劇不僅是國粹，更是第一批國家級非物質文化遺產。京劇是中國戲曲的核心劇種，也是中華傳統文化的重要組成部分，凝聚了我國勞動人民的智慧和中華民族獨特的精神追求及道德理想。京劇藝術歷經兩百餘年發展至今，由開始的舞臺傳播，到有了劇本的文字傳播，再到音像傳播，在悠久的歷史長河中，京劇的傳播與傳承方式隨著時代的更迭不斷豐富和轉變。

2008 年，教育部提出將在北京、天津、上海等十個省市開展京劇進入音樂課堂的試點（教體藝廳，2008）。讓戲曲藝術參與到學校藝術教育當中，對青少年進行中華文化教育和薰陶，啟動傳統藝術教育的潛力。北京第二實驗小學作為百年名校，成為最早一批「京劇進課堂」示範校。通過「京劇進課堂」一系列的政策與路徑，採取切實可行的傳承與傳播機制，進行了民族傳統藝術的創新與探索，奠定了京劇藝術傳承的基礎。為廣大戲曲教育者提供了借鑒與參考的同時，亦在小學生心中深耕民族文化之魂。

二、正文

2.以京劇傳播為目的的教學實踐

實驗二小早在 2002 年就已經開設了京劇選修課，以京劇藝術為載體，加強對學生中華民族傳統文化的薰陶，這比教育部提出「京劇進課堂」提前了 6 年（蘇麗萍，

2008）。2008 年 5 月，京劇正式進入音樂課堂。由於實施京劇教育起步早，實驗二小在京劇教學的校本化實踐研究上，和對中華傳統文化在教學中的傳播上都取得了一定的經驗和成果。

2.1 定制校本教材，深化京劇藝術教育

校本教材根據學生學情以及能夠整合開發的資源情況，以學校教師為主，借力校外京劇名家，以年級和京劇行當進行分類，編寫校本教材。在課程大綱的設計上，遵循「由易到難」的編排原則，以培養學生的學習興趣為主要目的，側重為學生提供豐富的京劇鑒賞資源，提升京劇文化對小學生的吸引力。

京劇藝術源遠流長，在兩百多年的演化進程中，產生了豐富多樣的劇目和優秀的演員。目前，學校使用的校本教材有 6 本，共 18 首曲目，均選自京劇名家的經典唱段。包括傳統戲：《報燈名》(《打龍袍》選段)；《猛聽得》(《穆桂英掛帥》選段)；《蘇三起解》選段；《生死恨》選段；《賣水》選段；《紅娘》選段；《包龍圖坐在開封府》(《鍘美案》選段)；《春秋亭》(《鎖麟囊》選段)；《大團圓》(《鎖麟囊》選段)；《淮河營》選段；《武家坡》選段；《讓徐州》選段。現代戲：《窮人的孩子早當家》(《紅燈記》選段)；《都有一顆紅亮的心》(《紅燈記》選段)；《甘灑熱血寫春秋》(《智取威虎山》選段)；《要學那泰山頂上一青松》(《沙家浜》選段)；《智鬥》(《沙家浜》選段)；《梨花頌》選段。

京劇現代戲是在傳統京劇的基礎上，在五四新文化運動的影響下誕生的。其內容主要反映現實社會生活和宣傳積極向上的思想精神，故事發生背景離當下的時代較近。唱詞使用現代漢語語法書寫，故事性強，簡單易懂，便於學生理解和接受。而京劇傳統戲則以歷史故事或小說話本為主要演出內容。為了便於學生理解，教材中，每一個選段都包含創作背景，唱詞所敘述的故事內容梗概和唱詞涉及典故及詩詞的釋義等。充分發掘中華傳統戲曲中所包含的人生哲理和育人價值。該教材除去在課堂上使用，還作為學生的課餘讀本。學生在課餘時間，可以當做課外讀物來閱讀。

2.2 轉換教學理念，建立多層教學目標

戲曲藝術教育是一項複雜的教育工程，教育過程中建立多層次教學目標體系尤為重要。學校結合其地域特點，歷史發展及傳承，學生學情等因素，初步確立了京劇教

學的總體目標為：在「京劇進課堂」這一政策的實施上，注重京劇的特點和文化內涵，通過京劇基本知識的學習和體驗，領略京劇的藝術之美，體會中華傳統文化的深厚歷史底蘊，培養學生的民族自豪感和文化自信，引導學生樹立正確的人生觀、價值觀、世界觀。最終喚起學生對傳統文化的熱愛與尊重，更對促進民族文化的傳承與發展、維護文化多樣性具有重大而深遠的意義和價值。具體的三維目標為：

知識與技能：初步掌握不同流派、不同行當的唱腔，熟悉各行當的藝術形象，每學期能演唱不同流派的曲目選段 3 段以上。

過程與方法：通過學習，瞭解傳統和現代京劇的背景，知道不同流派的代表人物和代表作品。能區分不同流派，不同行當的唱腔特點。能跟著節奏練習哼唱作品。

情感態度與價值觀：對京劇藝術感興趣，熱愛中華傳統文化。

2.3 改變教學模式，豐富教學活動

為更好落實教學目標，學校開展一系列教學活動。

在京劇教學中，通過講、畫、唱、演、做等手段和方法，激發學生興趣。在四至六年級，每週開設一節京劇校本課，作為基礎課堂。普及京劇相關的基本常識、唱詞，以及唱詞文本的創作背景，故事內容等。課後的平行選修課作為興趣課堂，通過選課將對京劇感興趣的部分學生集中起來，進行進一步表演培訓。平行選修課是在學生放學後開設的選修課程，每個科目每星期上一次課，於星期一至星期五下午 4 點至 6 點進行。設有藝術類、體育類、棋類等課程，學生根據自己的興趣進行選擇，每個學生可選擇一門或多門課程。

京劇選修課程主題內容豐富。如：（1）經典劇目劇本圍讀。以傳統京劇的優秀劇目文本作為教材，分角色圍讀。掃清文本詞句障礙，進一步理解文本內容，領悟人物的情感狀態。（2）講好劇本故事。京劇的劇本故事性強，如《鎖麟囊》講述了善良的富家小姐薛湘靈在出嫁時遇到同樣出嫁的貧家女趙守貞，薛把自己裝滿珠寶的鎖麟囊贈與了趙。後薛湘靈遭遇水災落難，流落到富戶盧家當丫鬟，盧家主母便是趙守貞。兩人相認並結為姐妹的故事。梳理故事的脈絡，更能促進學生理解劇中人物的心理和情感變化，從而更好的演繹角色。（3）名家交流指導。這一主題的設置是在學生掌握一定水準的京劇表演能力之後開設的，主要針對京劇表演專業領域的相關知識和技能。有助於讓學生最大程度的提升表演能力，同時從名家教師身上感受中國傳統藝術的魅

力。在對外進行傳播時，可以準確表達，保證傳播戲曲文化順利進行。

2.4 調整評價機制，多學科交叉融合

多元化評價理論要求教師盡可能多的獲取學生的學習資訊，以作為評價的依據。京劇課程採用多學科交叉、多維評價為主的形成性評價模式，如：基礎理論知識競猜，手繪梨園報，拍攝京劇科普或表演的短視頻，戲曲手工藝品製作等。在美術課程中，還設置了京劇化妝、臉譜、服裝等相關主題，幫助學生記憶京劇不同行當的角色特點。在語文課程中，賞析經典唱詞，走進歷史人物故事。在體育課程中，推廣「戲曲廣播操」，兼顧戲曲的固有特色和學生身體健康。

定期舉辦專題展演活動，以活動參與樹立學生榜樣，激發更多學生的興趣。組織學生參與戲曲界重點賽事，以賽代練，培養學生既具備精湛的業務能力，又富有傳統文化內涵；既能演繹正統京劇，又有創新編排新劇目的能力。自 2008 年京劇進課堂開始，學校就成立了京劇社團。學校京劇團先後參加中央電視台、北京電視台等節目和晚會錄製 20 餘次，先後多次榮獲北京市學生藝術節金獎，「國戲盃」學生戲曲大賽優秀組織獎等。並在中韓和中國與各國的文化交流活動中多次演出節目。學生也通過形式多樣的活動得到了美的體驗與感受，通過演繹戲曲中的角色去品味豐富的人生，傳承和弘揚中華優秀傳統文化，堅定文化自信。

三、總結

戲曲藝術是我國重要的文化資產，蘊含寶貴的精神財富，對於培養建設者和接班人具有重要作用。戲曲發展整體呈蓬勃向上的態勢，發展範圍更是從地區試點到全國多省份的全覆蓋。小學戲曲教育通過進校園、進課堂，促進戲曲藝術的傳承。文化的積澱不是做表面文章，更不能「紅火一時」。戲曲的傳播針對人群不同，需要依託多種途徑。「北方有佳音，粉墨好青年。」實驗二小從戲曲教學與實踐的引進、研究、改進、深化，其對戲曲的探索之路和採取的策略與做法，一定程度上為小學的戲曲教學提供借鑒與參考。

從更為廣闊的傳統戲曲傳播與發展的層面來看，以京劇為核心，橫向帶動其他戲種的關注度。完善中華傳統藝術文化傳承體系，讓更多民眾成為關注、熱愛戲曲藝術的新生力量，仍有必要繼續深入地研究下去。

參考文獻

於藝（2009）。〈京劇進課堂 文化入人心——淺談京劇進中小學課堂的深層意義〉。《藝術教育》，3，139-141。

王文章（2013）。《非物質文化遺產保護研究》。北京：文化藝術出版社。

吳同賓（1995）。《京劇知識手冊》。天津：天津教育出版社。

郭聲健（1999）。《藝術教育論》。上海：上海教育出版社。

張超（2012）。《中國戲劇文化入門》。北京：北京工業大學出版社。

1.8 楊柳　魏陶影：玉雕非遺的活態傳承與發展：以南陽地區某中職學校玉雕教學為例

摘要: 本研究聚焦於玉雕非遺的活態傳承與發展，探討如何通過河南省一所工藝美術職業學校的雙導師制（校內教師與非物質文化遺產大師），將玉雕非遺融入教學體系，培養玉雕技藝的傳承人。該模式使學生既能習得系統化美術課程，又能與民間藝術家互動，深入理解工匠精神與技藝，既有效的將傳統民間藝術與學校教學內容融合，又彌補了二者自身的不足。研究表明，這一教學模式不僅助力學生職業發展，更為玉雕藝術的活態傳承與創新注入了新活力。

關鍵字：玉雕非遺; 活態傳承; 職業教育; 課程設置

一、研究背景：

2017 年，我國頒佈了《中國傳統工藝振興計畫》（國務院辦公廳，2017），明確提出了維護和弘揚傳統工藝所蘊含的文化精髓和價值的重要性，提出要擴大非物質文化遺產傳承人隊伍，激發年輕一代從事傳統工藝的積極性，以及支持具備條件的職業院校加強傳統工藝專業建設，培養具有良好文化藝術素質的技術技能人才。該計畫還強調了積極推行現代學徒制，並鼓勵代表性傳承人參與職業教育教學和開展研究。在國家政策的積極宣導下，非物質文化遺產的活態傳承逐漸成為社會廣泛關注的焦點，眾多專家學者和機構正在探索多元化策略，推動非物質文化遺產的活態化研究。

二、鎮平玉雕的歷史概述及其傳承演變：

鎮平玉雕在河南省南陽市擁有悠久的歷史，當地居民製作和使用玉器的傳統可追溯至新石器時代，距今已有四千餘年歷史。1995 年，鎮平榮獲「中國玉雕之鄉」之譽，2008 年，鎮平玉雕被認定為國家級非物質文化遺產。隨著時代的演進，玉雕文化與技藝的傳承方式亦經歷了變革，從昔日的師徒傳授制，演進至當今的校園教育模式。目前，南陽市已發展成為中國最大的玉雕生產基地，並逐步構建起集勘探、開採、加工、雕刻、貿易、學術研究於一體的綜合性產業體系和競爭優勢（李曉君， 蔡嬌 與 詹昉旻，2024）。

表 1　2006—2024 年国家级玉雕非物质文化遗产项目认定情况

Table 1　Recognition status of national-level intangible cultural heritage projects of jade carving from 2006 to 2024

入选项目	公布时间(批次)	代表性传承人	申报项目类型
扬州玉雕	2006 年(第一批)	高毅进、薛春梅、顾永骏、江春源	传统美术
岫岩玉雕	2006 年(第一批)	王运岫	传统美术
阜新玛瑙雕	2006 年(第一批)	李洪斌	传统美术
北京玉雕	2008 年(第二批)	宋世义、李博生、柳朝国	传统美术
苏州玉雕	2008 年(第二批)	杨曦	传统美术
镇平玉雕	2008 年(第二批)	仵海洲	传统美术
广州玉雕	2008 年(第二批)	高兆华	传统美术
阳美翡翠玉雕	2008 年(第二批)	洪荣辉	传统美术
海派玉雕	2011 年(第三批)	崔磊、翟念卫、洪新华、袁耀	传统美术
腾冲玉雕	2021 年(第五批)	—	传统美术

圖表來源：李曉君，蔡嬌 與 詹昉旻（2024）

在這片著名的玉雕之地，誕生了一所規模不大的大專院校——鎮平工藝美術中等專業學校 （以下簡稱「學校」)。學校開設了玉雕藝術、工藝美術等專業，致力於玉雕文化的傳播與雕刻技藝的傳承。自建校二十餘年以來，學校已培養了超過兩萬名玉雕藝術專業技術人才，其中包括六位國家級玉雕大師、七十餘位省級玉雕大師和六十餘位省級高級工藝師。這些成就對玉雕非物質文化遺產的傳承以及當地玉雕藝術的發展發揮了重要作用，有效緩解了我國玉雕設計人才短缺和從業人員基礎薄弱的問題。儘管學校規模較小，但其成功將非物質文化遺產以活態的方式融入專業教育，並取得顯著成效，這一現象值得深入研究與探討。筆者通過實地考察與對相關教育工作者的訪談，初步分析並總結了該校的教學案例。

三、學校師資特點：

玉石雕刻設計是一門獨具特色的藝術課程，既要求學生具備紮實的美術基礎理論知識，又需要對玉石材質有深入的理解與鑒別能力，同時還要求豐富的雕刻實踐操作經驗。當前，學校的教師多畢業於普通美術院校，雖然具備一定的藝術理論基礎，但在玉石雕刻的實踐經驗上相對薄弱，民間的玉雕大師恰恰能夠彌補這一不足。然而，這些大師的技藝通常源自家族傳承或師徒授藝，雖然實踐經驗豐富，但往往缺乏經過專業、系統化學校培訓的基礎。

鑒於此，學校充分考慮到教師與民間大師各自的優勢，採取了創新的教育模式，邀請民間玉雕大師以「大師工作室」的形式入駐校園，或直接參與教學活動，或作為實習指導，協助學生解決實際操作中的難題（秦英翔、靳小紅，2018)。目前，學校設

有七個專業工作室，依據玉器材質及指導教師的教學風格進行劃分，包括獨玉、白玉和翠玉工作室。學生可以根據個人興趣和需求，選擇相應的專業工作室進行學習。這一模式不僅有效增強了學生的實踐操作能力，而且促進了民間玉雕技藝與現代教育體系的深度融合，為傳統技藝的創新與傳承開闢了新路徑。

圖 1:大師進課堂

四、學校課程特點：

4.1 課程的文化性與審美性原則

在玉雕行業，傳承人不僅需要精湛的技藝，還應具備文化、哲學、美學和藝術等多方面的綜合素養（王征，2014）。大一課程著眼於文化素養和基礎造型能力的培養，核心課程包括玉雕文學、美學概論和書法等基礎素養課程，為後續的專業課程打下堅實基礎。

通過玉雕文化的學習，深入理解中華傳統文化的精髓，培養學生敏銳的審美感知能力；美學概論說明學生建立系統的美學框架，提升其審美鑒賞水準；書法課程則通過練習提升學生的耐心與細緻，增強其對線條與結構的掌控能力。這些課程相輔相成，促進學生在藝術領域的全面發展，為培養兼具綜合素養的玉雕藝術傳承人打下堅實基礎。

表 1:大學一年級課程表

24级大一玉器设计与工艺专业2024年秋第一学期课程表

日期		周一				周二				周三				周四				周五			
班级		一班	二班	三班	四班	一班	二班	三班	四班	一班	二班	三班	四班	一班	二班	三班	四班	一班	二班	三班	四班
上午	1-2	思想道德与法治（曹磊）（1-12周） 2号楼-4层阶梯教室			玉雕文学 郝梦征 实训楼2楼2号教室	高职英语（侯丛）（1-16周）2号楼-4层阶梯教室		美学概论 陈秀 实训楼2楼1号教室		中国画 罗秋霞 实训楼2楼1号教室	造型基础 孟卓 实训楼2楼3号教室	造型基础 张莹 实训楼2楼2号教室	泥塑 郭向前	思想道德与法治（曹磊）（1-12周） 2号楼-4层阶梯教室		高职英语（侯丛）（1-16周）综合楼四楼408		玉雕文学 郝梦征 实训楼2楼1号教室	泥塑 张春明		美学概论 陈秀 实训楼2楼2号教室
	3-4	大学体育Ⅰ（李志霞）（1-12周）		思想道德与法治（曹磊）（1-12周） 2号楼-4层阶梯教室		美学概论 白山川 实训楼2楼1号教室	玉雕文学 郝梦征 实训楼2楼2号教室	高职英语（侯丛）（1-16周）2号楼-4层阶梯教室						高职英语（侯丛）（1-16周）综合楼四楼408		思想道德与法治（曹磊）（1-12周） 2号楼-4层阶梯教室				大学体育Ⅰ（李志霞）（1-12周）	
下午	5-6	造型基础 孟卓 实训楼2楼3号教室		玉雕文学 郝梦征 2号楼4楼4号教室	造型基础 张莹 实训楼2楼2号教室					书法 阮梦琳 实训楼2楼3号教室	中国画 罗秋霞 实训楼2楼1号教室	泥塑 张春明	中国画 王博 实训楼2楼2号教室	泥塑 张春明	专业导论 王晓峰	专业导论 王晓峰		专业导论 王晓峰	美学概论 白山川 实训楼2楼1号教室	中国画 王博 实训楼2楼2号教室	专业导论 王晓峰
	7-8			书法 阮梦琳 2号楼4楼5号教室																	

4.2 教學的手工性與實踐性原則

學校特別重視玉石雕刻的手工藝特性，第二年起，課程重點逐漸轉向實踐技能的培養，讓學生在實踐中不斷練習和精進技藝。教學實踐團隊由本校教師與民間工藝大師組成，每個工作室由兩名學校教師和一位大師共同指導。課程核心在於強調工藝與學術的結合，在實習與繪畫設計學習的同時，逐步提升學生的實踐能力，並在這一過程中培養學生對技藝傳承的認識。這種培養模式不僅加強了學生的實踐操作能力，也幫助他們在學習過程中理解和認同玉雕技藝的文化與歷史價值。

表 2:大學二年級課程表

2023级大二玉器设计与工艺专业2024年秋期课程表

星期		一				二				三				四				五			
班级		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
上午	1-2节	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪	玉器设计 李秋娟 实训楼2楼1号教室		《毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系》（赵迪）（1-12周）2号楼-1层阶梯教室			书法 阮梦琳 实训楼2楼3号教室	泥塑 杨崇阳		玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪	玉器设计 李秋娟 实训楼2楼1号教室	玉雕图案 单周 陈安定 白描人物 双周 时晨 实训楼2楼2号教室	白描人物 单周 时晨 玉雕图案 双周 陈安定 实训楼2楼3号教室	泥塑 尚林辉	高职英语（梁怡）（1-16周）2号楼-4层阶梯教室			
	3-4节	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪			书法 阮梦琳 实训楼2楼3号教室		《毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系》（赵迪）（1-12周）2号楼-1层阶梯教室			书法 阮梦琳 2号楼4楼4号教室	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪					大学体育Ⅰ（李棋轩）（1-12周）		高职英语（梁怡）（1-16周）2号楼-1层阶梯教室	
下午	1-2节	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪	书法 阮梦琳 2号楼4楼5号教室	玉器设计 李秋娟 实训楼2楼1号教室						泥塑 尚林辉	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪	白描人物 单周 时晨 玉雕图案 双周 陈安定 实训楼2楼2号教室	玉器设计 李秋娟 实训楼2楼1号教室	泥塑 杨崇阳	玉雕图案 单周 陈安定 白描人物 双周 时晨 实训楼2楼3号教室	《毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系》（赵迪）（1-12周）2号楼-1层阶梯教室		大学体育Ⅰ（李棋轩）（1-12周）	
	3-4节	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪									玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）王志戈 闵良	玉雕技法（1-8周）玉雕工具使用（9-16周）师育义 姜宏彪							《毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系》（赵迪）（1-12周）2号楼-1层阶梯教室	

4.3 高效實習和市場調研相結合

從三年級起，學生正式進入實習階段，在這一年中，學校安排學生前往玉雕設計公司進行實地實習，讓他們能夠在真實的工作環境中積累實踐經驗。一些優秀的學生甚至能在三年級時創作出傑出的作品。總體而言，通過實地實習，學生們的手工實踐能力得到了顯著提升，有效解決了許多實際應用中的問題。

藝術設計工作要求紮實的藝術基礎知識、敏銳的市場觸角、大量的實踐經驗、良好的溝通能力以及成熟自信的心態（朱卓璐，2009）。玉雕設計的特殊性在於設計師必須是精通石質石料的專家。這意味著，首先，面對一塊原石時，設計師能準確判斷其質地、來源和價值。其次，設計師需具有面對原石構思設計藍圖的能力。因此，他們不僅需要頻繁接觸各類石材，還需深入研究優秀的作品。此外，瞭解市場動態也不可或缺，包括掌握當前市場上流行的材料和熱門題材。只有在積累階段「見多識廣」，學生們才能在創作時「因材施藝」，達到創新與傳承並重的設計水準。

圖 2:社會實踐

圖 3:社會實踐

鎮平是中國重要的玉石雕刻與交易集散地，被譽為「中國玉雕之鄉」。學校充分利用其地理優勢，積極參與歷屆玉雕節及大師級的交流活動，並定期組織學生深入市場進行調研，掌握市場動態和行業發展趨勢。同時，學生接觸眾多傑出作品，拓寬視野，激發設計領域的創新靈感。此外，學校還要求學生撰寫實習實踐報告，通過實地實踐，學生不僅在心理上展現出成熟，專業技能也得到了顯著提升，且自信心有了明顯增強。這一系列的實踐與調研活動，不僅使學生在知識和能力上得到了全面提升，也使他們能夠更好地融入實際的行業環境中。

五、學校的辦學特色：

學校將當地非物質文化遺產融入教學，成功將其發展成學校的特色專業。這一舉措不僅有效地傳承和推廣了非物質文化遺產，還為地方經濟的發展作出了顯著貢獻，體現了學校辦學理念的深刻內涵。學校堅持實行「雙師型」課堂管理模式，並構建產學研一體化課程體系（圖 4）。在非遺大師與學校教師共同指導下，理論知識與實踐技能的有效結合，不僅提升了學生的審美能力，也為玉雕非遺技藝的傳承提供了有力保障。通過這一模式，學生不僅能夠深入理解傳統技藝，還能在實踐中不斷磨練自己的專業技能，從而培養出具備創新思維的玉雕藝術傳承人。

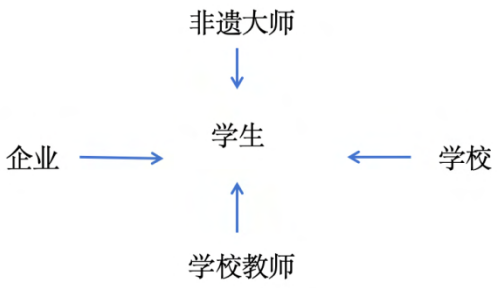


圖 4:學校辦學理念概念圖

同時，學校在「工學結合、校企合作」的教育模式指導下，確保了學生的高就業率，使學生能夠將所學知識應用於實際工作中。這不僅提升了學生的職業認同感，還增強了他們對非物質文化遺產及其技藝的自信。教師與非遺大師攜手合作，將非物質文化遺產傳承人與教師的專長緊密結合，融合了理論知識與實踐技能、傳統工藝與現代設計思維，並充分考慮了市場需求等多方面因素。通過這種協同合作，學校共同培育學生的多元能力，塑造了傳承傳統技藝的工匠精神，培養出能夠應對現代社會需求的高素質玉雕藝術專業人才。

六、 總結：

該案例為非物質文化遺產的活態傳承提供了兩點啟示。首先，學校充分利用其地域優勢，吸納民間卓越的工藝技術，並將非物質文化遺產藝術融入教育體系中。通過與學校教育的系統性課程相結合，將理論知識與實踐技能並重，既克服了民間藝術的局限性，又彌補了學校教育的不足之處。其次，學校作為展示民間傳統文化與藝術精粹的平臺，在課堂上將其發揚光大，同時，也彌補了傳統大師作品題材單一的缺陷。

2021 年，中辦、國辦印發《關於進一步加強非物質文化遺產保護工作的意見》，進一步明確提出將非遺融入國民教育體系，鼓勵非遺進校園。此案例啟示我們通過在各類學校設置非遺相關課程，通過教學培養非遺傳承人才，使教育成為非物質文化遺產傳承與保護的重要途徑（李曉君、蔡嬌 & 詹昉旻，2024）。尤其是那些瀕臨消失的藝術形式和技藝，更應結合學校教育與各地文化特色，擴展平臺與人才培養。國家提供的扶持和補貼政策，以及高考分流機制，為更多學生提供學習技藝的機會。這不僅有助於緩解高考帶來的壓力，還能促進中國傳統文化和非遺技藝的傳承，同時促進個人藝術職業的發展。鎮平工藝美術中等專業學校的案例實踐，正是這一理念得以實現的典範。

參考文獻：

國務院辦公廳（2017 年 3 月 24 日）。《國務院辦公廳關於轉發文化部等部門中國傳統工藝振興計畫的通知》。台灣：國務院辦公廳。

李曉君，蔡嬌與詹昉旻（2024）。〈中國玉雕非遺的活態傳承與發展現狀〉。《寶石和寶石學雜誌(中英文)》，05，91-99。

秦英翔與靳小紅（2018）。〈玉雕專業人才培養模式的創新與實踐——以鎮平縣工藝美術中等職業學校為例〉。《河南教育(職成教)》。

王征（2014）。〈非物質文化遺產在新時期的發展與轉型——以河南鎮平玉雕為例〉。《美術大觀》，12，69。

朱卓璐（2009）。《論社會實踐應貫穿於藝術設計教育的始終》。北京：高等教育出版社。

1.9 毛楠楠：長沙花鼓戲融入小學音樂教育的實踐路徑研究

摘 要：本研究旨在推動優秀傳統文化的校園傳播與普及。基於跨學科視角，採用文獻法、問卷調查法和訪談法。深入探索長沙花鼓戲在小學音樂教育中的有效融入方式。研究選取具有教學意義的花鼓戲選段與資源，如《夫子正傳》、《火宮殿》等，創設特色地方課程。在教學策略上，運用情景創設、親身體驗、觀摩學習等教學方式，打破傳統課堂教學局限，同時融入數位化教學手段，豐富教學資源與互動形式，進一步激發學生對花鼓戲學習的興趣與熱情。研究表明，將長沙花鼓戲融入小學音樂教育，不僅有效提升了學生的文化素養和音樂審美能力，還促進了學生對傳統文化的認同感和自豪感。此外，該實踐路徑也為地方戲曲文化的傳承與發展提供了新的思路和模式，具有較高的推廣價值。

關鍵字：長沙花鼓戲、小學音樂教育、跨學科

一、引言

《義務教育音樂課程標準(2022 年版)》提出創新的課程培養方案——「新三科」，即在傳統音樂、美術兩大藝術學科的基礎上，新增了舞蹈、戲劇(含戲曲)、影視(含數字媒體藝術)三門課程。為了探究非物質文化遺產中的戲曲如何融入小學音樂教育，本研究選取了長沙花鼓戲作為案例進行深入分析。一是長沙花鼓戲作為湖南花鼓戲六大流派之首，有著深厚的歷史淵源。它起源於湖南民間歌舞，是在當地勞動人民長期的生產生活實踐中逐漸孕育而成。內容多反映普通百姓的日常生活瑣事，語言質樸、情感真摯。而隨著時間的推移，經過不斷吸收和融合其他藝術形式的精華，長沙花鼓戲逐漸發展成熟，是極具獨特藝術魅力的地方戲曲劇種。二是其獨特的唱腔是藝術魅力的重要體現。長沙花鼓戲的唱腔豐富多樣，大致可分為川調、打鑼腔、牌子等幾大類。這些不同的唱腔在表演中相互穿插、融合，形成了長沙花鼓戲獨特的音樂風格。三是在跨學科視角下，長沙花鼓戲的唱腔蘊含著豐富的音樂學、民俗學、社會學等多學科知識。將其融入小學音樂教育，能讓學生從多個角度感受傳統文化的魅力，拓寬學生的藝術視野，提升學生的綜合素養，為傳承和發展地方戲曲文化奠定基礎。

二、長沙花鼓戲融入小學音樂課堂可行性分析

2015 年 7 月，國務院頒佈《關於支持戲曲傳承發展的若干政策》，2016 年湖南省政府出臺具體落實意見。這一系列檔的推出，充分彰顯了國家和政府對地方傳統音樂文化的重視與支援。經調查發現，部分學校仍將音樂課程視為副科，且課程內容主要圍繞基礎音樂知識和簡單歌曲演唱展開，鮮少涉及地方特色藝術內容；在教學方法上，傳統教學模式佔據主導地位，存在諸多問題和不足。這些問題制約了小學音樂教育的多元化發展。從上述現狀可見，長沙花鼓戲融入小學音樂教育對傳承文化至關重要：首先長沙花鼓戲作為湖南傳統文化的典型代表，集中展現了湖南地區的文化特色與民族精神，在時代變遷中，地方文化面臨諸多挑戰，通過小學音樂教育這一途徑，能讓長沙花鼓戲在孩子們心中紮根，避免文化失傳。其次，借助小學音樂教育這一管道，能夠讓長沙花鼓戲在孩子們心中落地生根，防止文化失傳。另一方面，就豐富音樂教育內容而言，傳統小學音樂教育內容存在局限性，而長沙花鼓戲獨特的唱腔、表演形式等融入之後，突破了原有的限制。最後，跨學科視角下，長沙花鼓戲融入小學音樂教育，不只是簡單的藝術學習。學生在學習過程中，能鍛煉語言表達、肢體協調能力，還能培養文化理解與審美能力，促進綜合素養提升。經分析發現，在教學目標上，兩者均致力於提升學生藝術修養與審美能力。教學內容方面，花鼓戲豐富的唱腔、多樣的故事可為音樂教育增添特色。教學方法上，兩者都注重體驗與實踐。學校方面，重視素質教育，願意提供課程空間與教學資源支持。社會層面，對傳統文化愈發重視，專業戲曲團體可助力教學，相關文化活動也能營造氛圍。再基於跨學科視角看，能更好地整合各方資源，推動長沙花鼓戲融入小學音樂教育。由此可知，長沙花鼓戲與小學音樂教育之間存在著顯著的契合之處，深度融合具有極高的可行性。

三、長沙花鼓戲融入小學音樂教育的實踐路徑

將長沙花鼓戲融入小學音樂教育體系，對學生核心素養培養和文化傳承意識提升作用顯著礎。因此，筆者為貼切學生的真實生活和發展需要，充分考量小學階段學生的認知水準和興趣特點，本文選取《夫子正傳》、《火宮殿》等具有教育意義的選段與資源，針對花鼓戲音樂特色、基礎演唱技巧等藝術特色方面跨學科進行課程創設；同時對教學方式與數位元元化資源教學展開實踐研究。

（一）聚焦地方特色，跨學科課程創設

為聚焦長沙地方特色，將地域音樂文化資源轉化為課程資源，筆者以 2022 年新頒佈的《義務教育藝術課程標準》為創設基礎，選取經典劇碼《夫子正傳》、《火宮殿》等具教育意義的選段，從聲腔、服裝道具與伴奏樂器等其本身藝術特徵為切入點，以培養學生綜合素質為嚮導，拓展學科知識，逐步提升小學生對民族音樂，傳統文化和自我對文化傳承的整體認識。進而在課程作用、課程性質和課程目標三個方面來跨學科創設。一聚焦於多維度、跨學科教學思路：除音樂選段欣賞、基礎演唱技巧、初識伴奏樂器等音樂知識學習，還需涵蓋長沙花鼓戲歷史淵源、藝術特色講解，如唱腔流派、服飾、道具等；同時，結合語文、美術等學科知識：融入語文知識，講解花鼓戲唱詞的文學性深化常識歷史；融入美術內容，讓學生設計花鼓戲角色形象與舞臺場景，促進學科間融合來達到突破單一類型課程框架設 計局限、變革學生學習方式的先鋒作用。二從課程性質角度看，小學音樂課是義務教育規定的必修課程，具有不可替代、不可或缺的重要性，因此課程創設需要符合國家要求來反映其教育實質性。三通過對長沙花鼓戲的學習，讓學生形成並逐步提升對傳統音樂與其他學科內在聯繫的整體認識，達到拓寬視野，提高綜合素養，深化傳承意識的課程目標。

（二）拓展教學方式，豐富課堂模式

1、情景創設教學法

在教學實踐中，筆者發現情景創設教學法是激發小學生學習興趣的有效途徑。通過跨學科理念的運用來創設多樣化的生動情景。例如，結合語文學科，依據唱詞與故事背景講述《夫子正傳》花鼓戲背後的精彩故事，鼓勵學生展開想像，對劇本進行二次創作，使其深入瞭解劇情並感受花鼓戲魅力。同時，創設生活場景，聯繫美術與音樂學科，引導學生探尋生活中的《火宮殿》元素，並繪製花鼓戲元素，以此拉近學生與花鼓戲的距離，打破對傳統戲曲的陌生感。此舉使學生主動融入花鼓戲學習情境，並積極給予教學回饋，極大地提升了學生的學習興趣。

2、親身體驗教學法

調查顯示，相較於傳統的課堂教學模式，親身體驗教學法在提升學生學習興趣方面效果顯著。以長沙望城某小學為例，一個包含 36 名學生的班級參與了花鼓戲表演。學生們被鼓勵選擇自己感興趣的角色，並從簡單的唱段開始，積極主動參與的學生多達 30

人。此外，學生們還參與了花鼓戲伴奏樂器見面會，設計花鼓戲角色形象、舞臺場景以及製作道具等實踐活動。通過將美術、音樂課程知識與花鼓戲結合，學生們親手繪製臉譜、製作扇子等特色道具，豐富對傳統樂器的認識。在這一過程中，有 34 名學生成功完成了設計和製作，29 名學生熟記伴奏樂器分類。通過這些親身體驗，學生們不僅深刻感受到了長沙花鼓戲的魅力，還在實踐中跨越了學科界限，加深了對花鼓戲藝術的理解和感悟。

3、觀摩學習教學法

在各種教學方法中，觀摩學習教學法具有獨特意義。該校觀摩學習主要以校內開展劇團表演、專題講座和課堂多媒體資源為主。帶領學生觀看專業花鼓戲演出，現場感受演員精湛的表演極具感染力，能讓學生身臨其境地領略長沙花鼓戲的舞臺魅力；主題講座學生在接觸更為專業化的教學指導；組織學生欣賞經典花鼓戲視頻，利用視頻資源不受時空限制的優勢，可反復觀看經典片段，帶領學生深入剖析其中的藝術特色。這種跨學科的觀摩學習，打破學科界限，拓寬學生視野，提升其音樂審美能力，加深對長沙花鼓戲這一傳統文化的理解與熱愛 。

（三）整合數位化資源，創新傳承思路

在長沙花鼓戲融入小學音樂教育的過程中，數位化教學手段具有重要意義。借助多媒體，可將花鼓戲的音訊、視頻資料整合，生動展示其唱腔、表演等藝術特色，豐富教學資源。互聯網則打破時空限制，開發線上課程，讓學生隨時學習。利用虛擬實境技術，創設沉浸式場景，如虛擬的花鼓戲舞臺，使學生仿若置身其中，感受現場氛圍。通過跨學科融合，將數位技術與音樂教育結合，創新互動形式，激發學生對花鼓戲的學習興趣。

四、結語

將長沙花鼓戲融入小學音樂教育，對於傳承地方戲曲文化、提高學生綜合素養而言，是至關重要的一步。本次研究對實踐路徑進行了探索，見證了二者融合所具備的可行性以及取得的積極成果。跨學科課程的創設，衝破了傳統課程的框架，使得學生能夠從多個維度感受長沙花鼓戲的魅力，進而加深對傳統文化的認知；教學方式的多樣化，激發了學生的學習興趣，讓他們在親身實踐、情境營造以及觀摩學習的過程中，

強化了對花鼓戲藝術的理解與領悟；對數位化資源加以整合，為傳承工作帶來了創新的思路，突破了時間和空間方面的制約。伴隨教育理念的持續更新以及技術的不斷發展，長沙花鼓戲融入小學音樂教育擁有更為廣闊的發展空間。望有更多學校能夠重視並積極投身到這一融合教育當中，持續豐富教學內容與形式。並進一步深入開展跨學科的研究與實踐，充分發揮各學科的優勢。

參考文獻

吉晶（2024）。〈引領音樂教育革新. 藝術教育〉。《義務教育藝術課程標準（2022 年版）》，11，121-125。

張璐（2024）。〈跨學科教學在小學音樂教育中的實踐策略探究〉。《參花》，21，152-154。

郝延岩（2024）。〈小學音樂課堂教學策略探析〉。《考試週刊》，24，1-5。

丁慧琳（2024）。〈長沙花鼓戲的藝術特徵及其傳承與發展〉。《黃河之聲》，02，4-7。

楊瑜（2015）。〈學校音樂教育傳承傳統音樂文化的優勢與方式〉。《中國音樂教育》，07，39-41。

汪豔（2024）。〈中華優秀傳統文化在小學音樂教學中的滲透〉。《2023 年中國陶行知研究會生活教育學術座談會論文集（二）》，466-469。

王茸茸（2024）。〈花鼓戲《夫子正傳》：講好中國故事的戲曲範例〉。《藝海》，01，30-32。

吳傲君與王密根（2023）。〈火宮殿〉。《劇本》，12，11-32。

楊瑜（2015）。〈學校音樂教育傳承傳統音樂文化的優勢與方式〉。《中國音樂教育》，07，39-41。

1.10 任咪咪：美育視域下古詩詞吟誦融入音樂教育理論課程的多維路徑研究

摘要：本研究探討在高校音樂教育專業必修課程「教師口語」中融入吟誦教學的可行性及教育價值。吟誦作為中國傳統文化藝術形式，將其融入教師口語課程，不僅有助於提升學生的普通話水準，更能使其深入理解中國傳統音樂中的詞調關係與腔詞關係，從而增強其音樂表現力和文化素養。在音樂教育中，專業素養與文化素養具有同等重要的價值。本研究採用課程實踐、競賽活動和教學實習相結合的綜合教學模式，通過系統學習典型吟誦作品，考察這種教學方式對提升學生文學素養、藝術表達能力和文化認同感的影響。研究發現，這種教學模式不僅突出了課程目標的專業性特徵，而且實現了教學內容的有機融合和教學方法的互通互補。

關鍵詞：吟誦　音樂教育　教師口語

引言

美育作為陶冶情操、培養審美能力的教育活動，在音樂教育中具有特殊價值。蔡元培先生在《美育說》中指出：「美育者，應用美學的理論於教育，養成鑒賞美感之能力，以陶養感情為目的。」這一論述深刻闡釋了美育不僅局限於藝術技能的培養，更是人格修養和情感塑造的過程。而在音樂教育領域，這一理念與古詩詞吟誦的藝術特質高度契合，為傳統文化傳承與創新提供了獨特路徑。

黨的二十大報告指出，中華優秀傳統文化是中華文明的智慧結晶，傳承和創新傳統文化是時代賦予的使命。習近平總書記強調：中華優秀傳統文化是中華民族的精神命脈，要處理好繼承和創造性發展的關係，重點做好創造性轉化和創新性發展，這為教育實踐提供了明確方向。基於這一背景，將古詩詞吟誦融入高校音樂教育專業「教師口語」課程，不僅是對傳統文化傳承的有效方法，也是提升師範生專業素養的有效途徑。

吟誦，是我國古代文化中一種集語言、音樂、文學於一體的誦讀傳統，亦可稱為一門藝術。它以吟誦者為主體，聲音為載體，通過一種具有音樂性的即興誦讀對不同文體進行表達，它不僅是詩詞的藝術表現方式，更是地方性文化、民俗風情及歷史記憶的承載體。當前，古詩詞吟誦與高校教育的結合主要集中在文學、史學以及教育學

等學科，在音樂教育專業中的應用相對薄弱。通過問卷調查和課堂實踐，發現部分學生在語言表達的藝術性、感染力和文化內涵等方面存在不足，這可能對其未來的學習效果和職業發展產生影響。古詩詞吟誦獨特的聲調、韻律和節奏特點，能夠幫助學生加深對傳統文化的理解，還能提升其人文素養。同時，它還能有效增強語言表達的藝術性與感染力，從而改善學生的口語表達能力，進而提升其未來教學中的表達效果。

一、吟誦與音樂教育

建構主義學習理論的核心在於強調學習的主體性、情境性和社會互動性。維果茨基（Vygotsky）的社會建構主義理論指出，學習是在社會文化情境中通過互動而建構意義的過程。在此理論框架下，古詩詞吟誦作為一種具有深厚文化積澱的藝術實踐形式，既是知識建構的載體，也是文化意義建構的媒介。它能夠幫助學生通過聲音、節奏和語調來感受古詩詞的韻味，更能在吟誦的過程中，促進學生與古詩詞文本、作者、同伴以及教師之間的互動，從而實現對古詩詞意境和文化內涵的深刻理解和個性化解讀。在這一過程中，學生不再是被動接受知識的容器，而是成為主動探索、建構和表達意義的主體。

音樂教育作為高校藝術教育的重要組成部分，不僅是培養學生藝術素養的關鍵領域，也是實現文化傳承與創新的重要途徑。

在「教師口語」課程中，結合吟誦和讀誦的實踐活動，不僅能夠滿足傳統文化的學習與傳承需求，還能夠在語言表達的藝術性、節奏感、情感傳遞等方面，為音樂教育專業學生提供豐富的訓練內容。古詩詞吟誦通過音韻、節奏和聲調的運用，加強學生對詩詞的情感理解與藝術表現，同時培養其語言表達的流暢性和感染力。這種多層次的訓練過程，有助於提升學生的綜合素養，特別是通過對傳統文化內涵的深刻領悟，增強學生的文化認同感和藝術創造力。

從音樂教育的角度看，古詩詞吟誦與音樂的緊密聯繫使其成為有效的教學工具。吟誦的音韻特性與音樂中的旋律、節奏有著天然的契合，這不僅有助於學生音樂感知能力的培養，也為他們提供了跨學科的思維和表達方式。通過將吟誦融入「教師口語」課程，學生能夠在語言的基礎上拓展音樂表達能力，從而形成完整的藝術教育框架。

二、吟誦融入「教師口語」課程的多維度教育價值

1. 認知發展維度

從認知心理學視角來看，吟誦的音樂性特徵（聲調、韻律和節奏）為學生構建傳統文化認知提供了多元感知途徑。基於維果茨基社會文化理論，學習是在特定文化情境中通過互動實踐而建構意義的過程。在吟誦實踐中，學生通過音韻、節奏和聲調的多維感知，不斷深化對詩詞的藝術特徵、情感意蘊和文化內涵的理解，實現從表層感知到深層認知的轉化。這種基於實踐的意義建構過程，使學生在聲情交融中形成對傳統文化的深度認知和情感認同。

2. 能力培養維度

吟誦不僅僅是語言的表現形式，它還蘊含著豐富的藝術性。在音樂教育中，吟誦的音韻與節奏特性能夠有效地提高學生的音樂編創能力與記憶能力。在課程中可以分為多個層次：從最基礎的普通話發音，到聲調的精確控制，再到吟誦調節奏感的培養和最後的情感表達。這種層次化有助於學生逐步掌握和提升語言藝術的表現力。

吟誦作為一種多維度的學習工具，不僅幫助學生在語言層面加強表達能力，通過其音韻和節奏的特性，還能夠幫助學生進行記憶，提升記憶能力。從認知心理學的視角來看，吟誦作為一種多模態學習工具，通過整合語言、音樂和情感等多重認知要素，激活了大腦的多個功能區域，從而增強了學習的深度和效果。阿特金森 - 希夫林記憶模型（Atkinson - Shiffrin memory model）指出，信息從感知記憶到短期記憶，再到長期記憶的轉化過程中，多通道的刺激輸入能夠顯著提升記憶的編碼效率。吟誦通過其獨特的音韻、節奏等藝術特性，在此過程中發揮了關鍵作用。更重要的是，吟誦實現了認知與情感的深度整合。根據達馬西奧（Damasio）的情感標記理論，情感參與能夠顯著增強記憶的形成和提取效率。在吟誦實踐中，藝術韻律與情感表達的有機結合，不僅促進了詩詞內容的深層理解，還通過情感共鳴建立了更為牢固的記憶痕跡，使學習效果得到了質的提升。

吟誦不僅僅強化了學生的語言藝術表現力，更在音樂編創能力的提升上發揮了重要作用。吟誦中的「平高仄低」「平長仄短」等音韻規律，以及「五度標記法」作為重要工具，為學生提供了多維度的培養路徑，這些規律不僅與音樂的旋律、節奏高度契合，還能夠幫助學生更好地理解和表達語言的節奏感和情感層次。系統的吟誦訓練涉及從發音技巧、聲調控制到節奏感的培養和情感表達的多重層次。這一過程不僅提升

了學生的語言表達流暢性與藝術感染力，還加強了他們對音樂性元素（如音調、節奏和韻律）的敏感度，進而提升了其音樂編創能力。

3. 文化傳承的維度

從文化傳承的視角來看，吟誦作為中華傳統文化的重要載體，其教育價值體現在文化傳承、情感認同和創新發展三個層面。傳統文化的傳承不僅需要保持其本質特徵，更要實現其現代價值的轉化。吟誦在這一過程中發揮著獨特的橋樑作用：

吟誦通過其獨特的聲韻體系傳遞著傳統詩詞的藝術特徵。吟誦以「平高仄低」「平長仄短」的聲調規律為基礎，運用「五度標記法」等方式，構建了一個完整的藝術表現系統。這種系統不僅包含了聲調、韻律等語言要素，還融合了音高、節奏等音樂元素，使學生在實踐中能夠多維度地感知和理解傳統詩詞藝術。通過這種具象化的符號系統，吟誦為傳統文化的傳承提供了實踐路徑，幫助學生建構起對古典詩詞藝術的系統認知。

4. 職業發展維度

普通話發音的規範性是教師職業素養的重要組成部分。通過系統化的普通話吟誦訓練，學生能夠改善發音技巧、提升語言流暢性，從而提高其口語表達能力。與此同時，藉助吟誦的情感表達訓練，學生能夠在教學中更好地傳達情感和思想，提升教學效果。對於未來的音樂教育教師而言，具備良好的語言表達能力不僅能夠提高其課堂教學效果，也能夠在教學實踐中建立更好的師生互動和文化傳遞機制，進而增強教師的職業素養。

三、吟誦教學的實施路徑與創新價值

為實現吟誦教學在高校音樂教育專業的有效開展，構建了一個多層次、系統化的實施體系。在課堂教學環節，採用循序漸進的培養模式，從古詩詞基礎知識和吟誦理論的積累入手，通過發音技巧、聲調控制和節奏把握等系統訓練，提升學生的情感表達和藝術處理能力，最終達到在課堂展示和教學設計中的實踐運用。在比賽培育機制中，設置了由淺入深的競賽體系，從班級展示到校際聯賽，從專業比賽到教師技能大賽，通過多層次的競賽實踐強化學習效果，並通過評價指導和經驗總結促進技能提升。在實踐應用環節，通過中小學課堂實踐、教學觀摩和課後指導，結合文化活動、公益演出等社會實踐，深化教學研究，形成教學案例和實踐總結，實現教學改進和成果轉

化。這種「教學-比賽-實踐」三位一體的實施路徑，不僅體現了吟誦教學的系統性和可操作性，也為提升音樂教育專業學生的綜合素養提供了有效途徑。通過這種多維度的培養模式，有效促進了學生在知識、技能和實踐能力等方面的全面發展。

結語：

吟誦作為一種傳統藝術形式和文化載體，不僅承載著豐富的人文內涵，更為解決當前師範生語言表達能力培養的問題提供了有效途徑。面對部分師範生在語言表達的藝術性、感染力和文化內涵等方面的不足，古詩詞吟誦以其獨特的音韻美、節奏美和意境美，為提升「教師口語」能力開闢了新的路徑。基於建構主義學習理論，吟誦為音樂教育師範生構建語言藝術素養提供了理想的學習情境。通過在「教師口語」課程中系統融入吟誦教學，既能提升學生的語言表達能力和文化素養，又能滿足吟誦藝術在校園傳承的需求，對培養具有深厚文化底蘊的未來音樂教育工作者具有重要意義。

參考文獻

陳炳錚（1998）。〈讀誦吟唱〉。《中國音樂》，3，2。

侯延爽（2009）。〈李白詩詞音樂及演唱初探〉。《中國音樂》，3，175-185。

李炳海（2004）。〈論楚辭體的生成及其與音樂的關係〉。《中州學刊》，4，93-96。

盤石（1993）。〈吟詩與歌曲創作〉。《音樂研究》，2，8。

彭芳（2017）。〈古詩詞藝術歌曲吟誦風格探究〉（碩士論文）。取自湖南師範大學。

王安國（2004）。〈中國當代音樂作品中的吟誦調〉。《音樂研究》，1，65-74。

王恩保（1998）。〈吟誦文化漫議〉。《中國文化研究》，2，3。

秦德祥（2012）。〈吟誦的記譜〉。《音樂藝術》，2，74-77+5。

趙敏俐（2013）。〈論傳統吟誦的語言本位特徵〉。《文學評論》，5，56-66。

趙敏俐（2016）。〈論歌唱與中國早期詩體發展之關係〉。《北京大學學報》，1，84-92。

趙敏俐（2013）。〈詠歌與吟誦：中國早期詩歌體式生成問題研究〉。《文學評論》，5，56-66。

董斌與王立增（2013）。〈論唐詩在當時的吟誦傳播〉。《音樂研究》，3，113-118。

武玥（2018）。〈律詩吟誦與明代詩聲〉（碩士論文）。取自東北師範大學。

彭展光（2020）。〈談平江方言吟誦進課堂的現實意義〉。《中華活頁文選》，4，71-73。

李楠（2021）。〈潮語古文吟誦的流變〉。《自然與文化遺產研究》，2，72-79。

1.11 馮思羽 毛楠楠：傳統戲曲融入小學音樂教育的實踐路徑研究

摘要：本研究聚焦於二十大會議提出的加強文化遺產保護傳承背景，深入分析傳統戲曲融入小學音樂教育對文化傳承的積極影響，旨在探索傳統戲曲在新時代背景下傳承與保護的新路徑。本研究基於大單元教學理論，採用定性與定量相結合的方式進行研究，擬研究問題如下：(1)小學生對傳統戲曲的積極程度如何？(2)教師如何使用大單元教學模式來設計教學方案？(3)傳統戲曲融入小學音樂教育是否能夠增強學生的文化自信和提升民族認同感？研究表明，學生普遍對於傳統戲曲的缺乏瞭解，教師運用大單元教學方式，有效促進了跨學科主題整合實踐活動，實現教學評為一體化，同時也對學生提升文化自信和民族認同感產生了積極的影響。

關鍵字：傳統戲曲 小學音樂教育 大單元

一、研究背景

2022 年新頒佈的《義務教育藝術課程標準》將「傳承和弘揚中華優秀傳統文化」「堅定文化自信」作為藝術課程的總目標。將地方戲曲融入小學音樂課堂，能為小學生營造一個優良的學習環境。這有利於培養學生的藝術技能和審美能力，提升他們的文化素養和人文情懷，有效傳承和弘揚傳統戲曲的獨特魅力及其深遠價值。同時，此舉有助於學生在文化認知上樹立起堅定的文化自信。

近年來，中國教育研究者針對戲曲文化融入基礎教育開展了相關研究，為中國傳統戲曲融入小學音樂教育提供了有力支撐。鑒於此，筆者將大單元教學模式運用在戲曲融入小學音樂課程的實踐研究，擬著重研究以下三個問題。

(1) 小學生對傳統戲曲的積極程度如何？

(2) 教師如何使用大單元教學模式來設計教學方案？

(3) 傳統戲曲融入小學音樂教育是否能夠增強學生的文化自信和提升民族認同感？

二、研究過程

（一）研究物件

研究物件為湖南省株洲市某小學五年級（6）班的全體學生，班級共有 45 人，其中男生 25 人，女生 20 人。為確保融入傳統戲曲的文化背景準確，首先與小學語文老師 (T1）進行校對研討，其次在案例開發和實施階段，針對教學案例的素材選擇和設計方面與一線音樂教師 (T2-T5） 進行溝通交流，最後在案例實施結束後，與承擔五年級（6）班的音樂教學的實驗教師 （T5），進行實際教學效果、學生課堂反映的採訪，被採訪教師具體資訊見表 1

表 1 採訪教師具體資訊表

教師	職稱	教齡	所教科目	所在學校地區
T1	省特級教師	32	語文	株洲市
T2	小學音樂高級教師	22	音樂	株洲市
T3	小學音樂高級教師	18	音樂	株洲市
T4	小學音樂教師	6	音樂	株洲市
T5	小學音樂教師	10	音樂	株洲市

（二）研究方法

1.課堂觀察

本方法運用 LICC 觀察模式。LICC 課堂觀察模式含有「4 個維廈，20 個視角，68 個觀察點」。這裡從 4 個維度的 20 個視角，每個視角選取適合案例的一個觀察點，具體如表 2 所示。

表 2 LICC

維度	視角	觀測點
學生學習	學生的互動行為	學生互動的次數品質如何
教師教學	教學的指導環節	如何指導學生合作探究的
課程性質	課程的目標實施	目標實施是否清晰有效
課堂文化	文化的創新傳播	創新是否有助於學生思考學習

1.1 觀察過程

（1）在學生互動與教師進行互動，將次數與回答的品質記錄下來

（2）將老師指導學生進行合作探究的方法記錄下來

（3）實際教學與教學的目標記錄下來

（4）教師創新的教學之後，對學生的學習興趣和學習內容進行記錄

2.訪談

針對教師對傳統戲曲文化融入小學音樂課堂的看法和案例實施之後對任教教師對教學效果，學生反映進行個別訪談。在教學案例實施過後，對 4 名教師和該班 6 名學生進行集體訪談為保證能夠抽取為研究問題提供最大資訊的研究物件，採用分層的抽樣的方法。依據課堂上認真聽課，積極活躍程度各選了兩名，分別為： A1、A2（高活躍）、B1、B2（中活躍）、C1、C2（低活躍）。

學生訪談提綱

問題一	在課堂上，你覺得自己在與老師積極互動方面做得怎麼樣？如果滿分是 10 分，你會給自己打多少分呢？請簡單說說你的理由。
問題二	老師在課堂上是怎麼帶著你們一起合作探索學習的呢？
問題三	你喜不喜歡老師用這種方式來上課呢？
問題四	今天上完課後，你有什麼感想或者有什麼收穫嗎？

學生訪談結果

學生樣本	學生回答
A1	A1：10 分，我覺得自己在與老師互動上做得很好，我總是迫不及待地想要回答老師的問題，有時候還會提出自己的新想法。我們就被分成幾個小組，每個小組都像是小小的探險隊，我們一起討論老師給我們的問題。喜歡。我以後要好好保護我的家鄉，讓它更加美麗。
A2	A2：8 分，我認為我在與老師互動上做得很棒。我特別喜歡老師那些有趣的問題，總是讓我忍不住想參與進來。老師把我們 9 個人分成一個組，讓我們小組一起合作。超級喜歡。我最大的收穫就是感受到了京歌的魅力。

B1	B1：7 分，在與老師互動上還不錯吧。我喜歡老師那些有趣的問題，總是讓我動腦筋想好久。有好多小組，我是小組長，我跟我的組員一起合作。喜歡。學到了好多好多北詞的知識！
B2	B2：6 分，這方面做得一般般。我有時候會走神，沒聽到老師的問題，但每次被老師提醒後，我都會趕緊調整狀態，積極參與進來。每次老師把任務告訴我們之後，她都會讓我們小組來分享自己的感受和收穫。比較喜歡。我以後要當的歌唱家，把自己家鄉也唱給大家聽。
C1	C1：5 分，與老師互動也還行。有時候我會有點害羞，不敢舉手，但心裡其實已經有了答案。跟我的周圍的同學一起討論。喜歡。我以後要繼續努力學習這種歌曲。
C2	C2：3 分，我上課沒舉手回答問題。不敢舉手回答問題。我同學他們會告訴我他們的想法，我也會說我的給他們聽。喜歡。我跟爸爸媽媽去北京玩耍。

教師訪談提綱

問題一	在平常的教學工作中，是否會使用大單元模式來進行課堂教學？
問題二	你認為用大單元教學模式是否對你的課堂會產生積極的影響？

教師訪談結果

教師樣本	教師回答
D1	經常使用，比如在教學交響樂那一章節的時候，我會運用不同的音樂家進行舉例，海頓、貝多芬、莫札特等。當然會有積極影響，不僅說明學生提高了音樂欣賞水準，還說明學生增強文化自信和提高民族認同感。
D2	在平常的教學工作中，我也會根據實際情況，靈活運用大單元模式來進行課堂教學。我覺得這種教學模式很有創新性，它打破了傳統教學的束縛，讓我能夠更自由地設計教學活動，滿足學生的多樣化需求。我覺得大單元教學模式對我的課堂產生了很大的促進作用。這種教學模式讓我更加注重教學的整體性和連貫性，我能夠更好地把握教學的重點和難點，有針對性地引導學生進行學習和探究。

D3	我確實會嘗試使用大單元模式來進行課堂教學。我覺得這種教學模式能夠讓我更好地整合教學內容，把相關的知識點和技能點串聯起來，形成一個完整的知識體系。至於用大單元教學模式是否對我的課堂產生了積極的影響，我認為答案是肯定的。自從我採用這種教學模式後，我發現學生的學習興趣和積極性都明顯提高了。他們不再覺得學習是零散、無序的，而是能夠跟隨我的引導，一步步深入地探索知識。
D4	會使用，在學習「動物朋友」這個大單元時，我會帶著孩子們一起唱關於小動物的歌曲，還會讓他們用打擊樂器模仿小動物的聲音，甚至一起創編簡單的音樂小劇。會產生積極影響，可以提高他們的團隊協作能力，還能讓他們在互動中相互學習，共同進步

教學案例

該次研究針對五年級(4)班的教學進度選擇進行實踐，重點進行這節課所用素材中的傳統戲曲文化解釋及教學案例化的方法和要素分析。

（三）教學實踐

本研究運用對比研究，以湖南省株洲市某小學五年級（6）班的全體學生。將學生分為了 9 人 5 小組，活動以小組為單位，選取人音版四年級上冊第二單元第 4 節欣賞課《故鄉是北京》作為教學案例，首先採用傳統設計方式進行教學，對照組採用大單元教學模式進行教學，通過觀察法、訪談法進行對比分析。

《故鄉是北京》的傳統教學		《故鄉是北京》的大單元教學	
導入新課	教師播放北京的視頻，並且介紹北京的地理環境，人文特色等。引入新課《故鄉是北京》	導入新課	教師演唱京劇的選段，引入新課，京劇的改良與創新——京歌《故鄉是北京》

講授新課	一 1.初聽歌曲（請同學們感受作品的情緒/旋律/節奏） 2.複聽歌曲（請同學們思考腦海中浮現了怎樣的畫面） 3.三聽歌曲（請同學們思考這部作品可以劃分為幾個部分） 二 1.分段聆聽音樂作品，並感受音樂要素與情感的緊密聯繫。 2.分別欣賞樂段 A 與欣賞樂段 B，請同學們選擇自己喜歡的樂句進行哼唱。 3.完整聆聽歌曲，請同學們思考作品表達的思想主旨。	講授新課	1.背景介紹 介紹《故鄉是北京》的創作背景、詞曲作者以及它的地位和影響。 2.視頻欣賞 播放《故鄉是北京》的選段視頻，引導學生認真觀看，並且介紹京劇，感受戲曲的唱腔、身段、服飾等藝術特點。 在觀看過程中，教師可以適時暫停，講解一些關鍵的藝術元素，如唱腔的抑揚頓挫、身段的優美流暢等。 3. 結合視頻內容，講解戲曲的基本元素，如生、旦、淨、末、醜的行當分類，唱、念、做、打的表演形式等。

合作探究	學生運用課前分發的沙錘，三角鐵和鈴鼓，以小組為單位進行練習，為歌曲編配伴奏並進行綜合藝術表演，最後進行小組互評以及教師評價。	合作探究	1.小組合作與分工 將學生分成小組，分工合作（每個小組為歌曲的歌詞內容，來編排一個劇情） 教師提供必要的指導和幫助，如糾京腔的發音、指導身段的動作等。 2.情景劇演繹 邀請幾組學生上臺進行表演，其他同學給予掌聲和鼓勵。
課堂小結	總結本課內容的同時對學生進行思想教育。	課堂小結	1.回顧本課所學內容，強調戲曲藝術的重要性和魅力。 2.表揚學生在課堂上的積極表現，鼓勵他們繼續關注和學習傳統戲曲。

評估方式：觀察學生在課堂上的參與度和表現。通過小組討論和全班彙報，評估學生對京劇知識和《故鄉是北京》曲目的理解程度。根據學生的實踐體驗表現，評估他們對京劇表演的興趣和掌握情況。

三、觀察訪談結果

（一）觀察結果

通過課堂中的觀察和記錄，對資料進行了深入分析和討論，由此得出學生對於中國傳統戲曲的瞭解少。在教學過程中，多數學生能夠依託教師的詳盡講解，並結合自身生活經驗進行聯想，積極主動地汲取傳統戲曲的相關知識，也對傳統戲曲產生了濃厚的興趣。將傳統戲曲融入學生的日常生活感知之中，縮小學生與傳統戲曲之間的距離，既是時代發展的必然要求，也是小學生課程體系發展的內在需求。

（二）訪談結果

通過課後對師生進行的深入訪談，結果顯示，學生對教師所採用的大單元模式創新課堂表現出高度的喜愛。教師們普遍認為，大單元教學模式對課堂教學具有顯著的積極影響，它不僅能夠有效活躍課堂氛圍，充分激發學生的學習興趣，還能夠在潛移默化中幫助學生樹立文化自信，增強文化認同感。在這一模式下，師生互動與生生互動頻繁且深入，進一步激發了學生的學習動力，有效縮短了學生與傳統戲曲之間的心理距離。

四、研究結論

針對小學生對傳統戲曲的積極程度，由於年齡、興趣及認知水準的差異，小學生對傳統戲曲的接受程度各不相同，傳統戲曲中豐富的故事情節、生動的角色形象、獨特的表演藝術以及華麗的服飾妝容，往往能夠吸引他們的好奇心和求知欲。因此，將傳統戲曲融入小學音樂教育中具有重要的意義。

在小學音樂課程中融入傳統戲曲元素，可以讓學生在領略和學習傳統戲曲的過程中，感受到博大精深的中國傳統戲曲。能夠激發學生對傳統戲曲的興趣和熱愛，幫助他們樹立堅定的文化自信和民族認同感。為傳承和發展中華優秀傳統文化貢獻自己的力量。

參考文獻

肖韻楠（2023）。〈中華優秀傳統文化融入小學音樂教育研究〉（碩士學位論文）。取自華中師範大學。

王戎粵（2023）。〈山西地方戲曲融入小學音樂課堂的教學實踐研究〉（碩士學位論文）。取自中北大學。

母天芳（2023）。〈小學第一學段融入京劇藝術的唱遊教學研究〉（碩士學位論文）。取自貴州師範大學。

劉贇（2023）。〈人音版小學音樂教材中音樂體裁大單元教學設計研究〉（碩士學位論文）。取自西南大學。

李丹陽（2022）。〈淺析戲曲元素在民族聲樂作品中的應用〉（碩士學位論文）。取自山東師範大學。

姜寶君（2018）。〈小學音樂個性化教學研究〉（博士學位論文）。取自東北師範大學。
李欣雅（2017）。〈借鑒京劇元素演唱京歌〉（碩士學位論文）。取自山東藝術學院。
楊晗譽與史宇恒（2024）。〈傳統戲曲在中小學藝術教育中的融入〉。《魅力湖南》，06。
武怡帆（2024）。〈傳統戲曲融入中小學教育戲劇的價值與路徑選擇〉。《教育理論與實踐》，08。

1.12 邱晨：廣西非遺音樂高校傳播路徑研究

摘要：廣西有十二個世居民族，這些民族共同孕育了豐富多彩的少數民族歌舞文化。其中，不少音樂專案已被列入國家級「非遺」名錄，如「劉三姐歌謠」、「壯族天琴」「侗族大歌」等。廣西高校在積極傳承和傳播非遺音樂方面做出了顯著的努力和貢獻，本課題將從高校傳播實踐為研究物件，從特色課程建設、教師結構設置、實踐平臺搭建（校博物館、東盟音樂周等）、網路媒體宣傳等方面分析廣西非遺音樂在高校的實踐路徑。並以「壯族天琴」為個案，展示廣西藝術學院在教、學、創、研、演五位元一體的傳播路徑的體系建構。

關鍵字：廣西非遺音樂 高校傳播路徑 特色課程建設 實踐平臺 壯族天琴

非遺音樂作為民族文化的重要組成部分，承載著深厚的歷史底蘊和獨特的藝術魅力。隨著全球化和現代化的推進，非遺音樂的傳承與保護面臨著前所未有的挑戰。廣西高校作為文化傳承與創新的重要陣地，在非遺音樂的傳播中發揮著重要作用。本文旨在探討廣西非遺音樂在高校的傳播路徑，以期為非遺音樂的傳承與保護提供新的思路和方法。

一、廣西非遺音樂高校傳承的理論與現實意義

（一）利用文化資源，傳承文化根脈

廣西擁有豐富的非物質文化遺產，其中包括眾多獨具特色的民族音樂。高校作為文化傳承的重要載體，有責任和義務承擔起保護和傳承非遺音樂的重任。廣西壯族自治區政府高度重視非物質文化遺產的保護和傳承工作。出臺了一系列政策措施，如《關於進一步加強廣西非物質文化遺產保護工作的實施意見》等，明確提出要將非遺文化保護融入國民教育體系，這為廣西非遺音樂在高校中的傳承提供了有力的政策保障。廣西的高等教育資源豐富，擁有眾多音樂、藝術等專業的高校。這些高校具備完善的教學設施、優秀的師資力量和豐富的教學經驗。通過開設非遺音樂課程，可以充分利用這些資源，為傳承工作提供有力支援。

（二）培養藝術人才，推動音樂文化創新發展

高校是培養高素質人才的重要基地。通過開設非遺音樂課程，可以激發學生對傳統音樂的興趣和熱愛，培養他們的音樂素養和創新能力。這些人才將成為未來音樂文化創新的重要力量，推動廣西非遺音樂與現代音樂的融合發展，高校應注重非遺音樂課程的實踐教學環節，通過組織采風、創作、演出等活動，讓學生深入瞭解和體驗非遺音樂的精髓。同時，還應鼓勵學生發揮想像力和創造力，將非遺音樂與現代音樂元素相結合，創作出具有時代特色的新作品，推動非遺音樂的創新發展。

二、廣西非遺音樂高校傳播路徑分析

（一）特色課程設置

廣西高校寄託區內非遺文化，制定了具有本土特色的課程，以廣西藝術學院為例，主要包括理論類課程、技能類課程和綜合實踐類課程。理論類課程包括《廣西少數民族傳統音樂與非物質文化遺產保護》《民族語音》《本土藝術》等，通過對廣西少數民族傳統音樂理論學習，瞭解民族音樂與文化生態關聯性，獲得對廣西少數民族音樂文化多樣性、音樂樣態感性音響與理性研究的深度認識。技能類課程包括《民歌排練》《民族音樂編配》《樂器改良與製作》，是參與表演與實踐的方式，體驗樂器演奏與製作、民歌演唱、民族音樂創作等；「綜合性實踐類課程」主要是針對學生綜合藝術素養所開設的實踐性質的課程，主要包括《實踐教學》、《畢業展演》《藝術實踐》《畢業實習》《田野采風》等內容。藝術實踐類課程更多的關注到學生的舞臺化表演和綜合能力，以及能否將所學的知識與技能融匯貫通於廣西民族音樂的傳承與發展中。

（二）教師結構建設

廣西非遺音樂的高校傳承過程中，師資隊伍是關鍵之一。廣西高校組建了由青年教師、非遺音樂傳承人、特色專業外聘教師等組成的教師團隊，共同承擔非遺音樂的教學和研究工作。多元教師隊伍還可以定期舉行教學研討會、學術講座等活動，分享教學經驗和研究成果，推動非遺音樂教學的不斷創新和發展。

（三）實踐平臺搭建

廣西各高校積極搭建各類場館平臺，廣西藝術學院建有廣西民族音樂博物館，南寧師範大學建有廣西少數民族音樂研究中心，內設樂器展廳，展示非遺音樂的歷史淵源、藝術特色、演奏樂器等。這些展覽館不僅可以作為教學輔助設施，還可以吸引社

會公眾前來參觀學習，提高非遺音樂的知名度和影響力。廣西藝術學院依託區域優勢，連續十三年舉辦「中國-東盟音樂周」，每屆音樂周均有近 20 場演出，為各類演出搭建了良好的展演平臺。此外，音樂周還邀請東盟國家的音樂團體和藝術家來校交流演出，同時也組織本校學生到東盟國家進行音樂交流和演出，助力中國與東盟國家的音樂交流與互鑒。

（四）社會服務拓展

廣西高校非遺音樂的傳承過程中，也較為關注社會傳播，主要體現了社會性、互動性和輻射性三個特徵。高校在代表性民俗節日中組織民族音樂表演與展示活動。活動地點常設在公園等群眾聚集處，舉辦主題文化活動，除了有山歌對唱的音樂活動，也加入了竹竿舞、拋繡球等特色民俗活動，與現場群眾產生互動。此外，廣西高校常進行學校之間的音樂會、交流會等活動，到對口幫扶地進行三下鄉社會服務活動，形成校際互動、校地互動，不斷擴大其傳播路徑。

三、「壯族天琴」個案分析——以廣西藝術學院為例

壯族天琴，是流傳於中越邊境的彈撥類弦鳴樂器，現為國家級非物質文化遺產，也是廣西個高校開展非遺傳承的藝術典型。廣西藝術學院作為藝術教育的重要陣地，一直致力於壯族天琴藝術的傳承與創新。在此過程中，學院不僅將天琴藝術融入日常教學，更鼓勵師生積極參與天琴藝術的創新與發展。近年來，創作了一系列以壯族天琴為主題的作品，其中天琴彈唱《月光情緣》較為突出。該作品巧妙地將壯族天琴、傳統民歌與八桂山水相融合，以其獨特的藝術魅力和深厚的文化底蘊，成功亮相中央廣播電視總台 2023 端午特別節目——大型交響詩《碧水長歌頌端陽》，贏得了廣泛讚譽。而天琴彈唱《山歌好比春江水》亮相在 2024 年央視龍年春晚的舞臺上，進一步展示了壯族天琴藝術的魅力。

為了進一步提升天琴藝術的傳承與發展，廣西藝術學院在 2024 年底成立了由 40 多名學生組成的「歡了」天琴表演藝術團。這一藝術團的成立，不僅為學生們提供了展示才華的舞臺，更為廣西非遺音樂文化的繁榮與發展注入了新的活力。本章節將以壯族天琴為個案，剖析廣西藝術學院在教、學、研、創、演五位一體的高校傳承路徑體系建構方面的成功經驗和做法。

廣西藝術學院鼓勵和培養青年教師進行天琴彈唱技能的自主學習能力，特聘請具有較強彈奏技能和創編能力外聘教師為學生進行教學與排練。此外，學院還定期邀請壯族天琴藝術非遺傳承人到校進行指導和表演，讓學生們能夠近距離感受天琴藝術的魅力，激發他們對天琴藝術的興趣和熱愛。學習方面，廣西藝術學院將天琴藝術融入《本土藝術》等相關理論課程中。學生們在課堂上學習民間天琴音樂的文化背景、藝術特徵等基本理論知識，為後續的實踐打下堅實的基礎。而跟隨不同文化背景的教師進行演唱、彈奏和表演的學習與實踐，更全面地掌握天琴藝術的全貌。

作為本土音樂研究的重要組成部分，壯族天琴藝術一直是廣西藝術學院師生關注的焦點。學校以專案形式帶領學生進行田野調研和論文寫作，不僅鍛煉了學生的科研能力，更為天琴藝術的傳承與發展提供了豐富的學術支撐。在田野調研過程中，師生們搜集到了大量民間傳統的音樂曲調，這些曲調為天琴音樂的創作提供了寶貴的素材。

在開展田野調研和學術研究的過程，師生已經搜集到民間傳統的音樂曲調，這對開展音樂創作非常關鍵。以天琴彈唱《月光情緣》為例，這首作品便是由廣藝教師根據壯族民間曲調雞鳴調進行改編而成。教師們將天琴彈唱與廣西秀麗山水相結合，創作出了極具地域風格的原創作品。這種將傳統藝術與現代元素相融合的創新方式，不僅展示了天琴藝術的獨特魅力，更為非遺音樂的現代傳承與傳播提供了新的思路。廣西藝術學院積極借助各類平臺和活動，邀請學生參加壯族天琴的演出和表演。通過媒體的廣泛傳播，天琴藝術的魅力得以跨越時空的限制，輻射更多的人群。這種傳統藝術魅力與現代傳播手段的結合，不僅實現了非遺音樂的現代傳承與傳播，更為廣西藝術學院的天琴藝術教育注入了新的活力。

廣西非遺音樂在高校中的傳承具有必要性和可行性。通過加強政策支持、利用高校資源、激發學生興趣、借鑒實踐案例等措施的實施，可以推動非遺音樂在高校中的廣泛傳承與創新發展。

參考文獻：

邱晨（2019）。〈壯族天琴文化的建構與認同研究〉（博士論文）。取自福建師範大學。

張金才（2024年8月31日）。〈廣西非遺音樂融入民族地區高校人文教育的路徑研究〉。《河南經濟報》，10，1-3。

莫曉文（2019）。〈「非遺」傳承在高校教學中的路徑探索——以廣西藝術學院音樂表演（民歌演唱）方向為例〉。《歌海》，5，95-99。

1.13 鄭丹秋 代昊：非遺融入學校教育的文化困境與優化路徑——以三都水族自治縣水族雙歌為例

摘要：水族雙歌是水族文化傳承的重要載體，也是我國少數民族地區具有代表性的曲藝形式之一，隨著城鎮化的推進，其傳統傳承方式面臨著諸多挑戰。本研究以三都水族自治縣三所學校作為調查對象，採用問卷調查（N=300）、訪談和焦點小組等方法，深入探討水族雙歌在學校中的傳承現狀及困境。結果表明，雙歌在學校教育中的傳承問題主要體現在資源分佈不均、學生參與度低、流行文化背景變化及教學方法守舊等方面；而增強學生的民族文化認同對雙歌保護有積極的促進作用。研究建議加強教師培訓、整合文化資源，並推動學校與社區協作，有助於實現學校非遺傳承的可持續發展。

關鍵字： 水族；雙歌；非物質文化遺產；學校教育

非物質文化遺產（非遺）是民族文化的重要組成部分，承載著深厚的歷史記憶和文化價值。然而，在現代化進程加速的背景下，非遺傳承面臨的代際傳承危機早已不再是新鮮話題。作為教育的主陣地，學校是推動非遺保護和傳播的重要場所。然而，將非遺融入學校教育卻非易事，需要應對社會、文化與教育的多重矛盾。以三都水族自治縣的水族雙歌為例，這一傳統曲藝形式近年來在非遺保護政策推動下進入校園。但由於內部傳承體系限制及外部支持不足，其在學校教育中的實踐仍面臨諸多挑戰。

一、水族雙歌的文化價值與教育意義

（一）水族雙歌的文化背景

水族雙歌是水族人民在婚慶、節日等場合中傳唱的重要民族藝術形式，具有深厚的歷史文化積澱和獨特的民族韻律。作為水族社會文化認同的重要載體，雙歌通過對唱形式展現了水族語言藝術、歷史記憶和倫理觀念，承載了民族的歷史與智慧。

圖 1 水族卯節中的雙歌

筆者於 2022 年 7 月 1 日拍攝

雙歌的內容涵蓋神話傳說、民間故事和自然崇拜等，體現了水族人與自然和諧共生的價值觀。其歌詞常以竹子、樹木等自然元素為象徵，表達堅韌、家族延續等深刻寓意（謝會昌，2009），同時反映了水族社會的變遷。作為一種口頭文學形式，雙歌既有審美價值，又是水族人民表達思想與情感的重要工具，為民族文化的傳承奠定了基礎。

此外，雙歌的旋律和唱腔具有強烈的地域特色和藝術感染力，能夠反映出水族音樂的獨特審美特徵。它不僅是一種娛樂形式，更是一種文化記憶的表達，通過說唱展現了民族對歷史的回溯與對未來的展望。

（二）水族雙歌融入學校教育的意義

1. 增強民族認同感。通過學校教育學習水族雙歌，學生不僅能夠接觸到本民族的傳統藝術形式，還能在雙歌的歌詞和旋律中領略到水族人民的價值觀、生活方式以及社會倫理的具體表達。這種沉浸式的文化教育有助於學生深刻理解本民族文化的獨特性和歷史沿革，形成對自己文化身份的強烈認同感。民族認同感的構建並非單一過程，而是通過不斷接觸、體驗與反思實現的。在學習雙歌的過程中，學生能夠將抽象的文化符號具體化，從音樂中感知到民族歷史的流變，從旋律和歌詞中體會民族精神的延續。這種情感上的認同不僅有助於文化自信的建立，還能培養學生維護文化多樣性的意識，進而為民族文化的傳承與發展注入內生動力。

2. 傳統文化保護的實踐。學校教育為非遺保護提供了一個制度化的傳承平台（文化部、教育部與全國青少年校外教育工作聯席會議辦公室，2008）。通過課堂教學、課

外活動和節慶展演等形式，雙歌得以從家庭和社區的口耳相傳轉變為更為開放和體系化的傳播路徑。這種創新的傳播方式有助於擴大雙歌的受眾範圍，使更多年輕人認識和學習雙歌，從而增強非遺文化的社會影響力。更重要的是，學校教育具有規範性和持續性的特點，能夠培養出具備現代教育背景的年輕傳承人。學生在學習過程中不僅掌握了雙歌的基本技能，也形成了對文化傳承的責任意識。這種傳承方式突破了傳統模式的局限，為非遺保護注入了強大的可持續發展動力。

3. 拓展素質教育。水族雙歌作為一種綜合性的藝術形式，對學生的語言、音樂和團隊協作能力培養具有顯著作用。在語言方面，學生學習雙歌需要掌握水族語的基本表達，這不僅提升了其語言能力，也增強了對民族語言的親近感。在音樂方面，雙歌的旋律、節奏和歌詞韻律能夠鍛煉學生的音樂感知力和藝術創造力，提升其審美素養。此外，雙歌的教學往往涉及小組表演、角色分配和合作創作等活動，能夠有效培養學生的團隊協作能力和人際溝通能力。在這一過程中，學生在相互配合中學會了責任與合作的意義，也為其未來的綜合發展打下了基礎。

二、水族雙歌融入學校教育的文化困境

（一）文化與教育目標的衝突

1.傳統與現代的矛盾。在現代教育體系中，課程設計強調標準化和普適性，而水族雙歌作為一種傳統的民族藝術形式，其內容和表現方式與現代課程標準之間存在一定矛盾。水族雙歌的內容多涉及神話傳說、歷史敘事和民俗文化，這些題材雖然富有教育價值，但其呈現形式往往缺乏現代課程所要求的邏輯性和體系化，難以直接融入課堂教學。此外，雙歌以其獨特的藝術風格吸引聽眾，但學生在面對較為陌生的文化元素時，可能會產生疏離感，導致學習動力不足。同時，現代教育更傾向於強調實用性和應試目標，課程中對非物質文化遺產的重視程度有限。這種傾向可能削弱雙歌教學在課程體系中的地位，使其難以在現代教育框架內發揮應有的作用。傳統文化的教學與現代教育目標之間的這種不一致性，是水族雙歌融入學校教育的首要障礙。

2.語言障礙。語言是文化傳承的重要媒介，但水族雙歌的傳唱以水族語言為基礎，這對學生和教師提出了較高的語言能力要求。隨著社會的現代化發展，部分水族學生的母語能力已明顯弱化，尤其是在普通話成為主流語言的背景下，水族語的使用範圍大幅縮小。這種語言能力的退化直接影響了學生對雙歌內容的理解和學習興趣。此外，

許多教師並不具備熟練的水族語言能力，無法在教學中準確傳達雙歌的文化內涵，這進一步限制了教學效果的發揮。語言障礙不僅對雙歌的教學效果構成挑戰，也使得雙歌教學難以在現代學校中實現可持續發展。這一問題的解決需要從語言教育與文化傳承的融合角度尋求突破。

在教授水族双歌的过程中，您遇到了哪些困难或挑战？	A1:双歌语言。双歌虽然是歌曲演唱语言，首先你发音吐字清楚，你才唱出那个韵味和味道，不然就很不好听，就像外国人来说中国话，有时候很难听，感觉好像也在讲，但味道不对，所以这个标准的发音很非常重要。 水族双歌作品能够在教学当中可以使用得上的还是不是很多。现在我们在大量去收集，那么就出现一些困境，就是双歌全部用水话来演唱的这个作品还是比较少，现在社会发展很快，但是水语的词汇比较少。
	A2:很多学生他比较喜欢水族语言，但是由于他小孩长期跟父母，有的很多是出去打工这些接触到的那个汉语普通话就比较多，他们只听过一些他们这个水渔歌曲的这个基础还是不够牢固，所以一些是包括很多水话，他们已经不太会了

圖 2 訪談表 受訪者 A1A2 回答

（二）教育資源不足

1. 師資力量匱乏。當前具備雙歌專業知識和現代教學能力的教師嚴重短缺。雙歌傳承人雖然在藝術表達上有深厚積累，但缺乏系統的教學經驗；而受過專業教育的教師對雙歌瞭解不足，難以將非遺知識融入課堂。

2. 教材和課程設計不足。水族雙歌的教材與課程資源開發尚處於起步階段，現有教學資源多為零散收集的文本或口述資料，缺乏系統性和規範性。由於教材內容未能與現代教育需求相結合，難以實現教學內容的多樣化與趣味化，學生學習時容易感到枯燥和乏味。此外，課程設計缺乏科學的教學方法和評價體系，難以保證雙歌教學的持續性和實效性。這種教材和課程資源的不足，限制了雙歌在學校教育中的推廣範圍與教學深度。

（三）學生興趣培養的難題

傳統文化教學形式過於單一，通常以講授與帶唱為主，缺乏互動性與趣味性，難以調動學生的學習積極性。此外，水族雙歌的藝術形式雖然獨特，但由於其文化背景和表現內容對現代學生而言較為陌生，學習過程中的理解難度也會進一步削弱其吸引力。外來流行文化的衝擊進一步加劇了這一問題。在現代媒體的影響下，學生的興趣

往往集中在更为直觀、娛樂性強的文化形式上，傳統文化顯得相對沉悶且與日常生活脫節。如上，雙歌面臨學生興趣不足的嚴峻問題。

2、在年轻一代中，对水族双歌的兴趣和参与度如何？您认为是什么因素影响了他们的参与？	B1：老实说，年轻人现在对这些老歌不太感兴趣，他们忙着工作或学习。但还是有几个年轻人偶尔会来学学。
	B2：年轻人大多数都去城里了，村里的年轻人不多。但是我看到一些还是挺喜欢的，尤其是卯节的时候。
	B3：我们这里年轻人少，大都在外面。但我教的几个孩子还挺喜欢的，尤其是我孙子，他学得挺快的。

圖 3 訪談表 受訪者 B1B2B3 回答

三、水族雙歌融入學校教育的優化路徑

（一）完善課程設計

1. 開發多樣化教材。開發系統化的雙歌教材，內容涵蓋其文化背景、歌詞解讀與音樂特徵，同時結合多媒體技術製作音訊和視頻教學資源，讓學生通過視聽結合的方式直觀理解雙歌的文化魅力。

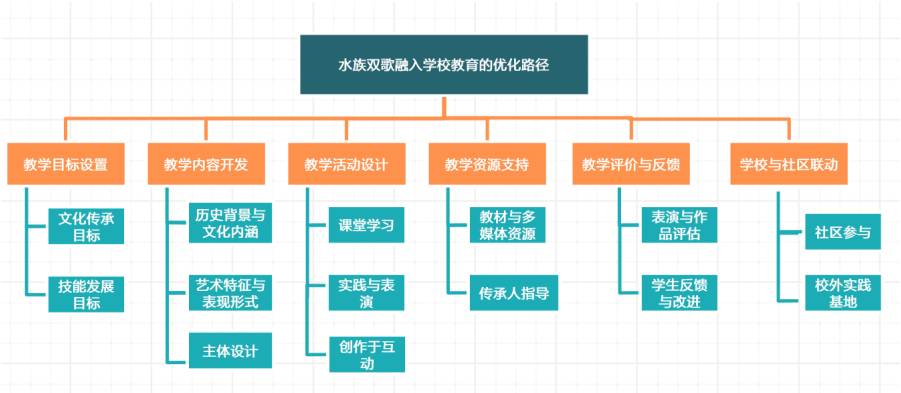


圖 4 水族雙歌融入學校教育的優化路徑

2. 豐富教學形式。通過音樂表演、角色扮演和文化體驗等活動，增強雙歌教學的趣味性與互動性。同時，學校可以舉辦雙歌比賽或節慶活動，讓學生在真實的文化場景中感受雙歌的社會功能。

（二）加強師資隊伍建設

1. 培養當地語系化教師。通過合作高校、文化機構等平臺，為教師提供雙歌的理論與實踐知識培訓，使其成為非遺教育的骨幹力量。此外，可以設立針對教師的非遺教學認證體系，對教師的專業技能進行考核與認可，激勵更多本地教師參與到雙歌教育中來。

2. 引入非遺傳承人。傳承人作為雙歌文化的直接承載者，不僅掌握著豐富的雙歌知識和技能，還能夠為學生帶來生動的文化體驗。學校可以通過定期舉辦傳承人講座、雙歌表演和互動工作坊，讓學生近距離感受雙歌的文化魅力，同時學習其技藝與精神內核。此外，還可以探索傳承人擔任兼職教師的模式，為其提供合理的報酬與教學支援，從而增強非遺教育的吸引力與專業性。

（三）建立多方協作機制

1. 校內外聯動。水族雙歌的傳承需要學校、社區和家庭的共同努力。學校可以加強與社區文化機構的合作，組織學生參與傳統節慶、文化集市和雙歌實踐活動，讓學生在真實的文化場景中體驗雙歌的社會功能和文化價值。

2. 政府與社會支援。地方政府可以設立專項資金，為雙歌教育的教材開發、教師培訓和活動組織提供經濟保障。同時，出臺相關政策，將雙歌教育納入地方教育體系的考核指標，確保其在學校教育中的落實。社會力量如企業、非營利組織和文化機構也可以通過贊助、合作等方式支援雙歌教育。

總結

非物質文化遺產的傳承需要從其內在價值出發，以系統規劃和創新實踐應對現代教育的挑戰。通過以上措施，水族雙歌的學校教育傳承將形成一個以課程設計為核心、師資建設為支撐、多方協作為保障、技術創新為助力的綜合性傳承模式。

參考文獻：

謝會昌（2009）。〈論水族「雙歌」的象徵藝術特色〉。《貴州民族學院學報(哲學社會科學版》，02，117-119。

潘朝霖與韋宗林（2004）。《中國水族文化研究》。貴州：貴州人民出版社。

潘朝霖（1997）。《水族雙歌》。貴州：貴州人民出版社。

1.14 萬紅：非遺傳承視野下戲曲導演人才培養的實踐研究與探索

摘要：戲曲作為中華優秀傳統文化，是中國非物質文化遺產（以下簡稱「非遺」）的重要組成部分，戲曲教育肩負著非遺傳承保護、培養戲曲人才的重要使命。在非遺傳承視野下，本文聚焦戲曲高等教育中的導演人才培養問題，以上海戲劇學院戲曲導演專業人才教育的課程設置為切入點，探索專業課程設置方案，培養學生「傳統繼承，守正創新」的創作思維方式，進而實現戲曲人才培養模式的有效轉型，激發戲曲教育在非遺多元化傳承發展中的現代活力。

關鍵字：非遺傳承；戲曲導演；人才培養實踐

一 引言

文化遺產作為人類歷史的見證，是中華民族文化積澱的集中反映、民族精神的具體體現，承載著中華民族的經驗與智慧。戲曲非遺以其獨特的存在形態延續著中華民族的歷史和文化，戲曲導演教育中的人才培養對於戲曲非遺的保護、傳承和可持續發展具有重要的價值和意義。本研究以上海戲劇學院戲曲導演專業為研究案例，重點從具體的人才培養實踐中的教學課程設置來分析戲曲教育的獨特性，面對人才培養的困境，結合實際教學經驗對戲曲人才培養進行思考和反思，在非遺傳承視野下，通過人才培養的長效機制啟動、促進戲曲非遺的文化傳承與保護。

二 戲曲（導演）教育轉型的必要性和可行性

習近平總書記在給中國戲曲學院師生的回信中指出：「戲曲是中華文化的瑰寶，繁榮發展戲曲事業關鍵在人。」源源不斷的戲曲後備人才是戲曲藝術創作之泉，結合當代戲曲發展和觀眾審美的需要，創造性地實現人才傳承是每個戲曲院團的重中之重。

2002 年，上海戲劇學院開設了首屆戲曲導演本科班——上海市創辦的第一個為培養戲曲導演人才而設的新專業。根據戲曲教育中導演人才的培養目標，確定合適的培養方案、教學計畫等成為導演專業的首要任務。

徐曉鐘認為生活是藝術創造的唯一源泉（徐曉鐘，1996），同樣，戲曲導演教學中從「源」到「流」需要培養學生既要傳統繼承，又要守正創新。導演教學又不同於導演實踐，怎樣培養具備導演實踐能力的專門人才是核心，教學包含著比導演實踐更深

層的內容，在完整的戲曲體系中將導演藝術提煉為既符合導演規律又符合戲曲規律的元素，同時又必須量化為符合高等教育教學體系的標準，其中包含教學內容層次、知識結構分析、課程設置、教學實踐，還有教育思想和教育方法等等。因此，經過長久的積累與然所，第一屆戲曲導演本科的教學思路確定為「堅持從戲劇導演學（指話劇）基礎課入門，從第二學年起開始將戲劇導演學基礎知識融入戲曲導演的教學實踐，在四年的教學中不斷相容二者之長，有重點、有針對地展開教學研討。穩步扎實地探索戲曲導演教學新路（宋捷與萬紅，2006）」。對於戲曲來說，整體的教學思路中融入「戲曲導、表演基礎」「戲曲導演創作」「戲曲導演藝術」三個階段的課程設置，指導思想即如何從戲曲裡提煉導演元素，又兼顧話劇導演元素的設置。具體來說，本科四年的專業課程設置為——前四個學期為「戲曲導演基礎」階段的 7 個小品（元素）訓練，五六學期完成「戲曲導演創作」階段的 3 個片段訓練，七八學期進行「戲曲導演藝術」階段的 1 台畢業創作。

三 戲曲（導演）教育中的人才培養實踐

上海戲劇學院戲曲導演專業「7 個小品、三個片段、1 台畢業創作」的課程設置兼顧了戲曲的導演和話劇導演元素的訓練，特別加入了具有中國獨有「詩詞」元素，開創出具有上戲特色的「詩詞意境」人才培養實踐。

（一）「戲曲導、表演基礎」系列課程

在培養戲曲導演的元素訓練中，採取合適的人才培養模式才能達到培養目標。截至 2022 年，文化和旅遊部的統計資料顯示，全國現有的 2132 家國有文藝院團，從業人員近 12 萬人，其中，戲曲院團在國有文藝院團中數量最多，市場需要戲曲導演人才的培養，設置符合戲曲規律、打破戲曲程式束縛、融合話劇元素、適應市場需求的培養戲曲導演的課程體系迫在眉睫。話劇導演教學在創作思維上、解構故事的方法都有值得借鑒之處。戲曲導演專業開創時確立的「東海西海，心裡攸同，南學北學，道術未裂」（錢鐘書語）教學理念的前提就是課程的「量」，「導演基礎」系列課程設置為兩年內完成七個小品，讓學生在有了一定量的創作和積累通過「量」產生質的變化。

首先，[觀察生活小品]的元素訓練解決了生活和藝術的關係，是導演學習的基本功。從觀察到的生活中來，使學生從第一個小品創作開始就不離開生活，學生以後創作的所有作品都離不開扎實的基本功。其次，[詩詞意境小品]的元素訓練要求除詩詞

本身外不許有人物的臺詞，但人物必須以寫意的方式或本詩詞的歌或舞蹈的形式表現舞臺的行動和完整的故事。「以『音樂和舞蹈』為『物質媒介』、主要表現手段來扮演角色，便成為『戲曲』（陳多，2010）」。第三，[事件小品]仍然選擇了話劇導演的訓練元素，學習導演元素的化用、處理事件的方法。戲曲舞臺上的衝突都是事件為核心的衝突，王瑤卿先生說：「認認人兒，找找事兒，琢磨琢磨心裡勁兒，找俏頭，安玩意兒（朱文相，2008）」。希望學生從生活中提煉的事件出發組織舞臺行動，糾葛人物關係、展開矛盾衝突、發展故事情節等要求用現實生活的形態來展現。第四，打破戲曲固有的思維模式需要話劇導演元素的[畫面小品]訓練。戲曲的舞臺調度有基本的規律：「舞臺有一個中心，兩條線，三個點，四個犄角（李紫貴，1992）」。畫面小品理論明確提出，入畫時的舞臺調度是小品中的一個重要環節。第五，如何處理好音樂、音響之間的綜合關係，是戲曲導演元素中必不可少的環節。「詩詞」和「音樂」「舞蹈」共同有著寫意與抽象的美學特質，這也恰恰是戲曲的主要藝術特質。[音樂、音響詩詞意境小品]課要求選詩詞、講詩詞，從詩詞生活和自己對生活思考為基本點，音樂和音響要推動事件和人物行動的發展，舞臺行動要有機地運用歌舞形式。第六，[戲曲單人小品]為第一輪進入戲曲導演元素學習和訓練的基礎課，目的在於讓學生對戲曲創作的形象思維（戲曲表演規律）有一個基本的認識。第七，基礎階段的訓練最後落在戲曲教學上，集中在[戲曲綜合小品]，允許學生用戲曲的形式做一個多人物的[事件小品]，要求綜合前面 6 個小品所學，融入一個完全戲曲化的多人小品中，在繼承戲曲唱、念、做、舞的基礎上，拓展自己個性化的創作思維。

由這七個小品組成的編（劇）導（演）一體化的「導演基礎教學」，不僅使學生體會到怎樣組織舞臺行動、舞臺調度、寫實和寫意區別、戲曲特質等等導演的基礎知識、技法、能力，還使學生認識到以上一切導演創作都必須來自文本——劇本的創作。小品教學讓學生鍛煉了文本創作能力，也懂得了一劇之本的重要價值。

（二）「戲曲導演創作」系列課程

「導演創作」階段的教學首先要站在戲劇學的和文學定位的角度，讓學生經歷編導一體尚比較模糊的創作形態後，從知識結構上分析如何有利於將學生的藝術創作潛質引導到新的高度，學生需要體悟一次戲劇文化的旅程：閱讀和流覽一批有「人學」定位的、充滿著不朽的戲劇精神內涵的經典戲劇劇本。只有這樣，才能在「導演基礎」課後為學生樹立「導演創作」課程學習的高起點。

（三）「戲曲導演藝術」課程

「導演藝術」課程即畢業創作，其設置為了檢驗學生是否掌握創造完整舞臺演出藝術和創造完整人物形象的規律、方法和技能。從宏觀上講，是「排一個畢業大戲，不僅在於這個戲有什麼意義，更重要在於這個班的畢業劇碼在創作理念上對當代的社會的意義，對改變戲曲現狀的意義。為了使學生能夠在大學本科最後一門課——畢業劇碼（既導演藝術課）獲得根本意義上的創作思維全方位培養和鍛造（宋捷與萬紅，2006）」。從微觀上講，要讓學生懂得排一出大戲要做哪些具體的導演工作，具體步驟如何以及把握一出大戲需要多少舞臺元素。

導演專業的戲曲教學在課程設置上體現出其人才培養的實踐內涵。上海戲劇學院在教學中注重傳承，要求學生必須像老一輩導演藝術家那樣認真對待、學習傳統，懂得以創作思維解讀戲曲，繁榮戲曲不是靠浮光掠影的拼湊，而是根深葉茂的新生。戲曲人才必須具備戲劇的時代品格，融匯時代精神才有生命。

四 非遺傳承背景下戲曲人才培養的反思與展望

綜上所述，在上海戲劇學院的案例中，本文以戲曲導演人才培養為切入點，以專業課程設置為核心，審視梳理教學與實踐經驗，以此探尋戲曲人才培養模式有效轉型的新思路，旨在培養學生「傳統繼承，守正創新」的創作思維方式，通過對教學三階段的詳細教學案例分析，構建出科學合理的戲曲導演教學和後備人才培養體系，傳承戲曲非遺傳統文化。

然而，對於戲曲作為藝術形式的非物質性特徵的把握，藝術院校單純的課程設置與針對性的培養模式還遠遠不夠。目前，戲曲人才的結構失衡問題仍然存在，編劇、導演、作曲等創作人才緊缺，難以滿足創作和市場需求，且行當、流派後備力量不足，一些稀有劇種的傳承人才更為匱乏；藝術院校教育與院團間缺乏溝通協調，專業不對口、所學與所演銜接不暢都會影響藝術創作生產；戲曲院校經費不足，保障機制不健全，戲曲從業人員待遇偏低等現狀都會導致人才流失，影響戲曲教育和行業的高品質發展；傳統戲曲的形式和內容相對固定，創新能力不足則難以滿足現代觀眾審美需求。因此，上海戲劇學院戲曲導演人才培養實踐中的創造性思維訓練非常重要，其教學經驗可以推廣到整個戲曲行業的人才培養計畫中。

非遺傳承需要以人為核心上海戲劇學院導演專業的案例說明，對於戲曲非遺而言，將其納入正規的教育體系中，借助戲曲相關院校完善的基礎設施和豐富的教育經驗，切實做好戲曲人才的培養工作，激發古老戲曲本身的生命力。

參考文獻列表：

徐曉鐘（1996）。《向「表現美學」拓寬的導演藝術》。北京：中國戲劇出版社。

陳傳才（1986）。《藝術本質特徵新論》。北京：中國人民大學出版社。

宋捷與萬紅（2006）。〈戲曲導演人才培養的思考與探索〉。《劇作家》，6，59-66。

黃佐臨（1990）。《我與寫意戲劇觀》。北京：中國戲劇出版社。

陳多（2010）。《中國戲曲美學》。上海：上海百家出版社。

朱文相（2008）。《戲曲表導演論集——朱文相自選》。北京：中華書局。

李紫貴（1992）。《李紫貴表導演藝術論集》。北京：中國戲劇出版社。

宋捷與萬紅（2006）。〈在戲曲發展的困境中培養新生代導演〉。《上海戲劇》，9，4-9。

1.15 Yang Shengqin; Katy Ieong Cheng Ho Weatherly: The Sustainability of Transmitting Chinese Hakka Folk Songs in Primary and Secondary Schools Music Education in Shenzhen.

Abstract: Chinese Hakka folk songs, recognized as intangible cultural heritage (ICH), have been transmitted for over a thousand years within the Lingnan region, including Shenzhen. However, the increasing influx of foreign populations and cultures has led to a decline in the prominence of Hakka folk songs, resulting in their gradual erosion from the experiences of contemporary students. The background of this study is Shenzhen City, which is a megacity next to Hong Kong with the historical foundation of Hakka folk songs. This study employed a qualitative case study approach, including two veteran Hakka folk songs teachers in Shenzhen. The findings highlight that, while the promotion of Hakka folk songs by authoritative bodies is valued, several issues hinder their transmission. These include the loss of Hakka culture and dialects, a lack of innovative strategies for inheritance, insufficient awareness among school music teachers, and gaps in primary and secondary school curricula and textbooks. This article critically examines these challenges and offers theoretical insights into the sustainable transmission of Hakka folk songs in secondary education. The implications of this study are that enhancing music education in primary and secondary schools is key to ensuring the continued sustainability of Hakka folk song heritage.

Keywords: Cultural heritage, Hakka folk songs, music education, sustainability, and transmission

Historical background of Hakka Folk Songs

The origin of the Chinese Hakka people can be traced back to the end of the Western Jin Dynasty, when soldiers and officials in the Central Plains and their families migrated to southern China due to war and other complex reasons, becoming the earliest prototype of the Hakka people (Liu, 2015). In addition, Luo Xianglin, a famous Chinese Hakka researcher, expressed the view that the “Hakka group” probably experienced five large-scale population migrations. The last group of people who moved south moved to the Pearl River Delta and some coastal areas in western Guangdong, including Shenzhen, Taishan in Guangdong Province and Kowloon and New Territories in Hong Kong (Luo, 1933). At present, the Hakka people in China are mainly distributed in Guangdong, Fujian, Jiangxi, Guangxi, Hunan,

Sichuan, Guizhou, Taiwan, Hainan and other provinces; among them, they are concentrated in the northeast of Guangdong, western Fujian and southern Jiangxi, which is often called the Hakka base camp in the border area of Fujian, Guangdong and Jiangxi (Liu, 2015). From a historical and geographical perspective, Shenzhen is one of the important cities where Hakka groups live.

The Hakka folk songs created by the Hakka people during their migration to the south have become an indispensable part of Hakka culture. In terms of singing language, the Hakka ancestors absorbed the Wu and Chu dialects in the middle and lower reaches of the Yangtze River during their migration, producing the "Jianghuai Mandarin", which is the original version of today's Hakka dialect. Later, the Hakka ancestors continued to migrate south and entered Jiangxi Province, Fujian Province, Guangdong Province and other regions, where they lived and integrated with the local Baiyue people and ethnic minorities such as She and Yao, and continued to absorb the ancient Yue language, "She" language, "Gan" dialect, "Yue" dialect, and "Min" dialect, eventually forming the current Hakka dialect. At the same time, Hakka folk songs were influenced by folk songs in the Wu and Chu regions, "She" folk songs and other ethnic minority folk songs, and continued to evolve into today's Hakka folk songs (Sun, 2022).

Hakka folk songs are precious intangible cultural heritage accumulated by Hakka ancestors in their long-term production and life and are an important symbol of Hakka culture. Professor Luo Xianglin was the first scholar to systematically study Hakka folk songs. His book, Winds of Eastern Guangdong, was the first research work on Hakka folk songs. Luo (1933) mentioned that Hakka folk songs are mainly folk songs sung in the Hakka dialect, which mainly praise labor, life and express emotions. In addition, the lyrics and melody of Hakka folk songs reflect the lifestyle, folk customs and historical footprints of the Hakka people in different periods and are important materials for the research and development of Hakka culture. Hakka folk songs have various expression methods, including "fu", "bi" and "xing", and the format and rhyme are also unique, such as the four-word seven-sentence format and the five-sentence format. These singing styles and expression methods show the cultural characteristics and artistic charm of Hakka people from different aspects (Luo, 1933).

In May 2006, State Council of the People's Republic of China (2006) officially recognized Hakka folk songs as part of the first batch of the national intangible cultural heritage list, initiating efforts for their protection and transmission. This key measure of the authoritative organization is beneficial to the inheritance of Hakka folk songs. In particular, Shenzhen Hakka folk songs are one of the most representative local music cultures in Shenzhen, including

“Longgang Jie” songs, “Shiyan” folk songs, “Dapeng” folk songs, “Yantian” folk songs and other types. They are also created during the labor and life of Hakka people, covering weddings, funerals, annual meetings and festivals, and other themes closely related to the daily life of Hakka groups (Huang, 2024). However, with the influx of Western culture into Chinese coastal areas, the local ethnic music culture has been strongly impacted by Western music and culture. In particular, the sphere of influence of the indigenous Hakka folk songs in Shenzhen is undergoing a process of contraction. In this context, most of the Hakka folk song singers who still insist on singing are elderly groups, and a few young people can sing a Hakka folk song (Xu,2021). Therefore, it is imperative to investigate the sustainability of transmitting Chinese Hakka folk songs in primary and secondary school music education in Shenzhen to preserve cultural heritage.

In the past, the dissemination of Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen faced significant challenges (Xu, 2021). However, in recent years, the protection and transmission of Hakka folk songs have gained widespread consensus among the authoritative bodies and society in Shenzhen (Huang, 2024). On one hand, authoritative organizations and social groups have collaborated with schools to promote the spread and inheritance of Hakka folk songs in primary and secondary education. For instance, the Shenzhen Municipal Bureau of Culture, Radio, Television, Tourism, and Sports, the Shenzhen Mass Culture Society, the Shenzhen Hakka Folk Song Association, and several schools have jointly organized lectures and activities centered around Hakka folk songs (Guo & Zhang, 2021). On the other hand, some music teachers in Shenzhen have incorporated special lessons on Hakka folk songs into music education in primary and secondary schools and have conducted theoretical research and published papers based on their practical experiences (Huang, 2024). Therefore, this paper analyzes the current situation of Hakka folk song education in primary and secondary schools in Shenzhen, providing suggestions and strategies for the sustainable development of Hakka folk songs transmission in schools, contributing to the preservation of intangible cultural heritage, and enhancing national cultural confidence.

Methodology

This study based on a qualitative design. More precisely, employing a qualitative case study approach (Creswell, 2007; Yin, 2014) and informed by a music education perspective, this study explores two veteran Hakka folk songs teachers’ experience and how they conducted their professional teaching practice in primary and secondary school.

First of all, this study initially randomly selected eight music teachers in Shenzhen for investigation. After purposeful sampling, two teachers with experience in teaching Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen were finally identified. Then, we purposively recruited a well-known Hakka folk songs teacher called "Zeng" who is the Hakka folk songs local inheritor and also has served in compulsory music teaching frontline role in 5 schools for more than 13 years in Shenzhen city. Furthermore, we conducted another case study about a music teacher named "Yang" who has experienced in teaching Hakka folk songs in secondary school music classes. He won the first prize in Shenzhen City at the "Second Shenzhen Aesthetic Education Teachers Teaching Competition" for presenting a teaching case related to Hakka folk songs. These two cases related to Hakka folk songs in primary and secondary school music education are extremely valuable and representative. In addition, we collected and analyzed a large number of documentaries and media materials as well.

This study conducted a semi-structured interview with two teachers, each of which lasted about 35 minutes. To sustain cultural heritage and acknowledge the contributions of educators, we obtained explicit consent from teachers and schools to use their real identities. This approach ensures authenticity in documenting traditional music education while aligning with ethical research standards.

Research questions

This study focuses on the Hakka folk songs teaching and transmitting of two veteran music teachers in the Shenzhen context and attempts to answer the following questions:

1. What are the exemplary cases of Hakka folk song transmission in primary and secondary schools in Shenzhen?
2. What are the underlying and multidimensional factors contributing to the gradual decline of Hakka folk songs in Shenzhen? What challenges have arisen in their transmission within primary and secondary schools?
3. What measures and recommendations can be proposed to ensure the sustainable transmission of Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen?

Two cases of Hakka folk songs transmission in primary and secondary music education

Zeng

"The transmission of professional Hakka folk song inheritors"

Zeng is a famous Hakka folk songs inheritor who is one of the apprentices of Tang Mingzhe, a representative master of the national intangible cultural heritage Hakka folk songs. In addition, he is also the vice president of the Shenzhen Hakka Folk Songs Association with the title of "Prince of Hakka Folk Songs". He actively promotes the connection between professional association of Hakka folk songs and music education in primary and secondary schools in Shenzhen. He has visited many schools in Shenzhen to conduct "Hakka Folk Songs" themed lectures, stage performances and school-based music classes. Regarding the spread of Hakka folk songs in Shenzhen schools, he described,

> *I have taught Hakka folk songs in 5 primary and middle schools in Shenzhen, including Buji Middle School and Longxi School in Longgang District; Yangtaishan Primary School and Shuitian School in Baoan District; Shenzhen University Affiliated Education Group Experimental Primary School in Nanshan District. The frequency of Hakka folk songs classes in each school is twice a week, and each class lasts for 2 consecutive classes. Among them, I taught for the longest time in Shenzhen University Affiliated Education Group Experimental Primary School in Nanshan District. 'Hakka folk songs into campus' is the key brand activity of this Shenzhen school, which has been carried out for 13 sessions. This activity is very representative for the spread of Hakka folk songs in primary and middle school campuses in Shenzhen.* (Zeng, interview 1)

In his lectures in Buji middle school, he introduced the migration of Hakka people, Hakka culture and Shenzhen's "Coastal Hakka". In particular, he is particularly good at using Hakka folk songs to explain and express Shenzhen's local culture and heritage. Regarding Hakka folk songs and Hakka culture, he mentioned, "The Hakka people are not named after the region, but after the culture. Where there is sun, there are Hakka people. Where there are Hakka people, there are Hakka folk songs."

After the guidance of Hakka folk songs experts, the students at this school had performed a variety of performances, including the chorus of traditional folk songs "Moonlight", the new Hakka folk song group performance song "Pretty Girl Boat Song", the new Hakka song and dance program "Green Folk Song", and the duet new Hakka folk song "Happy Folk Song".

Apart from this, the teachers and students of this school have also created some original folk song programs, such as “Hakka Tea Friendship”, “Good Time of Childhood”, “Tanglang Primary School Good School”, “Cup Flower Song to Welcome Guests”, “Grandma Left a Song”, “Growing Melon Ballad”, and “Hakka in Dreams” (Peng, 2015).

These campus activity programs not only include the performance of authentic Hakka folk songs, but also combine Hakka folk songs with Hakka musical instruments and dances, and stimulate the subjective initiative of students and teachers to creatively design innovative programs, truly achieving the aesthetic education and purpose of creative practice (Ministry of Education, 2023).

Yang

‘Research on Hakka folk songs courses from school music teachers’

Yang, a young music teacher at a secondary school in Shenzhen, has developed a strong interest in the transmission of Hakka folk songs. His research focuses on the dissemination and teaching of these songs within secondary school context. Only one Hakka song from Jiangxi province, “Singing Folk Songs Through Rugged Mountain Roads,” is included in the eighth-grade music textbook. As part of his initiative, Yang organized an open class centered around this Hakka folk song, which received positive feedback from educational experts. He noted, “I have taught a large number of local students in Shenzhen, yet I discovered that most junior high school students in the school are unable to sing Hakka folk songs, and some have not even learned the local Hakka dialect.”

This realization prompted deep reflection on his part. Consequently, he conceived the idea of utilizing this particular folk song, which is mandated by the curriculum, as a tool to ignite students’ enthusiasm for Hakka folk songs, with the hope that these songs would experience a revitalization of energy in Shenzhen.

Simultaneously, Yang read numerous documentaries about Hakka folk songs and consulted with experts as well as students fluent in the Hakka dialect to enhance the engagement and significance of his class design. He implemented several teaching strategies and approaches. His efforts were rewarded when he participated in the Shenzhen Aesthetic Education Teachers Teaching Basic Skills Competition, where his performance earned the first prize in the category for Shenzhen middle school music teachers. Yang stated,

In this class, I employed a project-based learning approach and created a "Hakka Folk Song Cultural Festival" competition context. The students were divided into three groups and encouraged to collaborate in pursuit of the Hakka Folk Song Champion Chorus title. The primary learning goals for the students included: singing Hakka folk songs in Hakka dialect, creating or adding the body language for this Hakka folk song, and exploring contemporary methods for disseminating Hakka folk songs. The students demonstrated remarkable enthusiasm for Hakka folk songs during the course. What particularly moved me was that the students spontaneously began humming the folk song after class, expressing a sense of responsibility in social media for the preservation and transmission of Hakka folk songs. (Yang, interview 1)

The dissemination of Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen is closely linked to the efforts of school music educators. Yang's teaching case serves as a valuable reference for many music teachers in schools.

Underlying and multidimensional factors contributing to the gradual decline

Zeng

Zeng offered three perspectives in discussing the challenges faced by Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen.

The dissemination of Hakka folk songs in Shenzhen faces three main challenges. Firstly, there is a lack of dedicated platforms to showcase these songs, limiting their reach and audience. Secondly, career development opportunities for practitioners are constrained, as Hakka folk songs require long-term, traditional methods of learning, while students are often encouraged to pursue more economically rewarding careers. Lastly, foreign cultural influences, particularly Western and pop music, dominate Shenzhen's cultural scene, making traditional Hakka folk songs less appealing to younger generations attracted to modern trends. (Zeng, interview 1)

Yang

Yang also discussed additional four factors contributing to the decline of Hakka folk songs.

The decline of the Hakka dialect is a key issue, as Mandarin's widespread use and an influx of foreign populations lead to its gradual disappearance. This creates language barriers for

students in learning and performing Hakka folk songs. Additionally, Hakka folk songs make up a small part of the music curriculum, with previous junior high school textbooks featuring only one song from Jiangxi and none from Shenzhen. Apart from this, the learning process is also lengthy, as these songs are passed down orally, requiring significant time to master vocal techniques, rhythms, and Hakka culture and spirits. Lastly, many music teachers in Shenzhen, though academically qualified, lack knowledge of local Hakka traditions. (Yang, interview 1)

Strategies to ensure the sustainable transmission

Zeng provided two constructive suggestions. On one hand, the dissemination of Hakka folk songs requires the establishment of diversified display platforms, encouraging more schools and cultural institutions to create Hakka folk song-themed artistic brands or workshops. On the other hand, schools need to strengthen the promotion of Hakka culture and traditional arts, integrating Hakka folk songs with modern musical elements to attract younger students.

Concurrently, based on Yang's perspectives, we can summarize four suggestions for Hakka folk songs transmission in Schools. Firstly, it is essential to emphasize the importance of both schools and families working together to support the transmission and learning of the local Hakka dialect among primary and secondary school students in Shenzhen. Besides, Shenzhen's primary and secondary schools could add more a dedicated music textbook on Hakka folk songs, contributing to the educational efforts of promoting local intangible cultural heritage. Moreover, it is crucial for music teachers in Shenzhen's schools to deepen their understanding of Hakka folk songs and be encouraged to engage in long-term learning with inheritors like Zeng of this musical tradition. Finally, it will be a very effective method to rekindle the interest of primary and secondary school students in Hakka folk songs and their sense of responsibility to inherit local culture and encourage them to use the social media they are familiar with to spread and learn.

Implications and conclusion

Due to the impact of foreign cultures, the revolution of dissemination methods and the erosion of local Hakka culture traditions, Hakka folk songs in Shenzhen are facing significant challenges in terms of both their transmission and preservation (Xu, 2021). In terms of primary and secondary schools, the problems include the loss of Hakka culture and dialects in adolescents, a lack of innovative strategies for inheritance, insufficient awareness among school music teachers, and gaps in curricula and textbooks of Shenzhen schools.

Based on this research, the following suggestions can be provided for the sustainability of the dissemination and inheritance of Hakka folk songs in primary and secondary schools in Shenzhen. Firstly, it is essential to collaborate with Hakka folk songs communities or cultural practitioners to organize long-term Hakka folk song-themed activities and offer specialized school-based courses. This approach will provide both teachers and students with access to professional Hakka folk songs. Secondly, enhancing the awareness of school music teachers regarding the importance of preserving and teaching Hakka folk songs culture is crucial. This can encourage the professional development of music educators while also contributing to the preservation of local intangible cultural heritage. Furthermore, it is important to advocate for authoritative institutions to increase the representation of Hakka folk songs in music curricula, and schools in Shenzhen could consider incorporating more Hakka folk songs materials and courses. Lastly, to stimulate students' enthusiasm for Hakka folk songs recreation and encourage the use of new media platforms for learning and dissemination is vital.

In conclusion, as a significant component of Chinese intangible cultural heritage (The State Council of the People's Republic of China, 2006), Chinese Hakka folk songs are highly deserving of preservation and promotion (Luo, 1933). Specifically, the long-term sustainability of the transmission and inheritance of Hakka folk songs within primary and secondary school music education in Shenzhen warrants careful consideration by both researchers and practitioners (Li, 2015).

References

Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Traditions (2nd ed.)*. Thousand Oaks, CA: Sage

Guo, X. G., & Zhang, X. W. (2021). 城裡的「山歌」把夢照亮——深圳「新客家山歌」的發展現狀與特點[The "folk songs" in the city illuminate dreams: the current situation and characteristics of the development of "new Hakka folk songs" in Shenzhen]. *People's Music*, *9*(12), 62-65.

Huang, L. (2024). 本土音樂文化走進中小學校園的價值與實踐路徑——以深圳客家山歌為例[The value and practical path of local music culture entering primary and secondary school campuses: Taking Shenzhen Hakka folk songs as an example]. *Little Musician*, *17*(21), 27-29.

Li, M. Q. (2015). 客家山歌與交響樂的融合帶來的新啟示[New inspiration brought by the fusion of Hakka folk songs and symphony]. *Musical Works*, *10*(5), 157-158.

Luo, X. L. (1933). 客家研究導論[Introduction to Hakka studies (1st ed.)]. Xingning Xishan Shuchang Publishing House.

Liu, H. F. (2015). 客從何處來？——客家文化的起源與魅力.[Where do Hakkas come from? ——The origin and charm of Hakka culture]. *Social Observation*, *3*(12), 70-72.

Ministry of Education of the People's Republic of China. (2024, August). 教育部辦公廳關於印發《2024 年義務教育國家課程教學用書目錄（根據 2022 年版課程標準修訂）》的通知[Notice of the General Office of the Ministry of Education on the issuance of the Catalogue of Teaching Books for the National Curriculum for Compulsory Education in 2024 (Revised according to the Curriculum Standards for 2022 Edition)]. Retrieved from https://www.moe.gov.cn/srcsite/A26/s8001/202408/t20240805_1144254.htm

Peng, S. (2015). 奏一曲弘揚經典的華美樂章——記深圳市南山區塘朗小學特色客家文化. [Play a beautiful movement that promotes classics: Recording the unique Hakka culture of Tanglang Primary School in Nanshan District, Shenzhen]. Education. *11*(19),22-24.

State Council of the People's Republic of China. (2006, May). 國務院關於公佈第一批國家級非物質文化遺產名錄的通知[Notice of the State Council on Publishing the First Batch of National Intangible Cultural Heritage Lists]. Retrieved from https://www.gov.cn/zhengce/zhengceku/2008-03/28/content_5917.htm

Sun, W. (2022). 深圳客家古村音樂的史跡[The historical sites of Shenzhen Hakka ancient village music]. *China National Exhibition*, *21*(20), 131-134.

The Ministry of Education. (2023, December). The Ministry of Education's notice on the full implementation of school aesthetic education action 教育部關於全面實施學校美育浸潤行動的通知_國務院部門檔. Retrieved from https://www.gov.cn/zhengce/zhengceku/202401/content_6924205.htm

Xu, Z. A. (2021). 深圳市本土客家文化傳播的困境與解決策略[Dilemma and solution of local Hakka culture dissemination in Shenzhen]. *Journal of News Research*, *3*(21), 254-256.

Yin, R.K. (2014). *Case study research: design and methods*. 4th. Los Angeles, CA: Sage.

1.16 蒯衛華：崑曲工尺譜曲唱在高校的傳承與傳播

摘要：本論文通過對北京市文化藝術基金藝術人才培養專案「『曲韻宮商』崑曲工尺譜曲唱人才培養」為例，深入探討崑曲工尺譜曲唱在高校的傳承與傳播問題。通過對北京大學、清華大學、人民大學、北京師範大學、中國戲曲學院、中央音樂學院、中國音樂學院、中國藝術研究院等高校、研究機構學生人才培養驗收的成效，可以看出學員們充分體會到崑曲「以字為主、依字行腔，字正腔圓、板正腔純」的藝術特色。此次高校與北京文化藝術基金的合作，對戲曲及非物質文化遺產在學校傳播提供了很好的範例。

關鍵字：崑曲、工尺譜曲唱、高校傳承

2023 年 4 月 16 日 9:30，由北京文化藝術基金支援，北京市京劇崑曲振興協會和北方崑曲劇院聯合主辦的北京文化藝術基金 2022 年度資助專案——「曲韻宮商」崑曲工尺譜曲唱人才培養專案開班儀式，在北京正乙祠戲樓舉行。此次項目，彙集了專業院團、研究機構及各高校於一體，共同探討崑曲人才培養問題。專業院團涵蓋了，北方崑劇院、北京市高校、國家京劇院、北京京劇院。研究機構有中國藝術研究院等單位支援。高校有來自，北京大學、清華大學、人民大學、北京師範大學、中國戲曲學院、中央音樂學院、中國音樂學院等專家和學生參與其中。此次項目包含了：中國藝術研究院李玫研究員《中國傳統音樂記譜體系的發展——譜字元號設計思維》和首都師範大學歐陽啟名教授的《崑曲工尺譜識讀》兩場專家講座；國家級崑曲非物質文化傳承人周志剛和朱曉瑜教授《琵琶記·南浦》和《琵琶記·賞荷》；江蘇省崑劇院國家一級演員顧預教授《牡丹亭·尋夢》，對崑曲經典唱段的曲唱和身段教習；著名笛師徐達君崑笛伴奏技法教學；北方崑劇院著名崑曲作曲王大元老師教授，《長生殿·絮閣》《長生殿·彈詞》等幾個方面。「曲韻宮商」崑曲工尺譜曲唱人才培養專案，通過崑笛演奏、拍習曲唱和專題講座的形式，力求最大程度恢復崑曲傳統的傳承方式，將崑曲演唱形式傳於後人。

工尺譜，可以追溯到唐代燕樂半字譜，因唱名用「工、尺」等字記寫而得名，是我國傳統的記譜法。其後，俗字譜也是工尺譜的一種早期形式。宋代流行的俗字譜，採用十個基本譜字按固定唱名記譜。我們熟知的《白石道人歌曲》中的 17 首詞曲即採

用俗字譜記寫。它與傳統民族音樂中許多重要的民族樂器的指法和宮調系統緊密相聯，在民間歌曲、曲藝、戲曲、器樂中應用廣泛，是十分寶貴的活化石。因其體系完備、讀唱精准，傳統崑曲也使用工尺譜記譜。學曲過程中，以崑曲工尺譜為基礎，拍習曲唱，是崑曲傳承的核心方式之一。研習工尺譜拍曲，對於崑曲這項世界級非物質文化遺產的保護與發展，具有極其重要的意義。

此次「曲韻宮商」崑曲工尺譜曲唱人才培養專案，為崑曲工尺譜曲唱在高校的傳承與傳播帶來以下幾方面啟示：

一、借助社會資源優勢，高校學生學科背景豐富，覆蓋面廣，在教學結構上呈現「交叉、多元」態勢。

從學員結構上看，此次人才專案涉及到戲曲院團共 34 人，高等院校 41 人。此次項目涵蓋了中、外學員，和少數民族學員。學員結構上，既有來自專業戲曲院團的眾多優秀青年演員，其中不乏一級、二級演員，還有來自北大、清華、人大、北師大、中央音樂學院、中國音樂學院、中國戲曲學院等高校和中國藝術研究院的在校師生。學員的專業除了戲曲、崑曲、音樂學和民族器樂專業外，在開放旁聽的課程中，還有其他專業的學生和曲友報名參與，使得專業師生和業餘愛好者們有機會一起學習、交流。

學員名單如下：

戏曲院团（34人）：

姓名	单位/院校	职务/专业
邵天帅	北方昆曲剧院	演员
王丽媛	北方昆曲剧院	演员
张媛媛	北方昆曲剧院	演员
朱冰贞	北方昆曲剧院	演员
罗素娟	北方昆曲剧院	演员
宿梓晴	北方昆曲剧院	演员
靳羽西	北方昆曲剧院	演员
马靖	北方昆曲剧院	演员
王琳琳	北方昆曲剧院	演员
柴亚玲	北方昆曲剧院	演员
刘礼霞	北方昆曲剧院	演员
李子铭	北方昆曲剧院	演员
张贝勒	北方昆曲剧院	演员
王琛	北方昆曲剧院	演员
刘鹏建	北方昆曲剧院	演员
刘珂延	北方昆曲剧院	演员
李相凯	北方昆曲剧院	演员
刘恒	北方昆曲剧院	演员
饶子为	北方昆曲剧院	演员
刘沛坤	北方昆曲剧院	演员
史舒越	北方昆曲剧院	演员
杨建强	北方昆曲剧院	演员
祝乾鸿	北方昆曲剧院	演员
刘天录	北方昆曲剧院	笛师
韦兰	北方昆曲剧院	笛师
王孟秋	北方昆曲剧院	笛师
关墨轩	北方昆曲剧院	笛师
张芳菲	北方昆曲剧院	作曲
包岩	北京京剧院	演员
卢杨	北京京剧院	演员
周晓盟	北京京剧院	演员
岑碧芊	北京京剧院	创作研究部副主任
黄佳	国家京剧院	演员
郑菲	国家京剧院	演员

表一：戲曲院團學員名單

從學員名單上看，中青年優秀知名演員也十分珍惜這次學習機會，如：邵天帥、朱冰貞、羅素娟等人。傳統戲曲界，京劇的藝人們都要有至少二、三十出的崑曲打底子。如梅蘭芳先生就曾虛心的學習崑曲，還和言慧珠搭過戲，演出了《牡丹亭 遊園》。此次人才培養專案，除了北方崑曲劇院的演員外，北京京劇院的演員們也重視傳統崑曲，主動學習崑曲劇碼來夯實基礎。此外，除了演員外，還有笛師、作曲、創作研究部副主任等也參與到這個項目中來。

此次人才培養專案，來自高校的學員共有 41 人，其中北京師範大學的學員共 10 人，其中蒯衛華副教授來自於音樂系，泰國留學生一人。北京大學學員 5 人，均來自北京大學京崑社。清華大學 5 人，其中一人來自於清華大學學生京崑協會，四人來自於清華大學學生藝術團京劇隊。中國音樂學院學員 5 人，均來自音樂學系。中國戲曲學院 4 人，三人來自於京崑系，朱俊玲副教授，來自於藝術管理與文化交流系。中國藝術研究院 3 人，兩人來自於音樂學系，一人來自於戲劇與影視系戲劇戲曲學。中國人民大學 2 人，一位是文學院戲劇戲曲學方向，一位是國學院戲曲史方向。中央音樂學院 2 人，一位元來自音樂學系，一位元來自民樂系。福建師範大學 1 位，來自於藝術學系戲曲專業。中藝聯合（北京）資訊科學研究院 1 位元，系藝術傳媒部戲曲講師。北京戲曲藝術職業學院京音管樂教師 1 位元，河南大學音樂學院講師 1 位元，湖南城市學院音樂與舞蹈學院戲曲音樂講師 1 位元。學員名單如下：

高等院校（41人）：

姓名	单位/院校	职务/专业
陈壮弘（泰国）	北京师范大学	音乐系
董映婷	北京师范大学	音乐系
黄宇翔	北京师范大学	音乐系
江妍	北京师范大学	音乐系
梁泽	北京师范大学	音乐系
林诗捷	北京师范大学	音乐系
杨梓楠	北京师范大学	音乐系
张琳悦	北京师范大学	音乐系
张钰琪	北京师范大学	音乐系
蒯卫华	北京师范大学	艺术与传媒学院音乐系副教授
程思煜	北京大学	北京大学京昆社
王羽端	北京大学	北京大学京昆社
许坤	北京大学	北京大学京昆社
叶子	北京大学	北京大学京昆社
岳嘉宝	北京大学	北京大学京昆社
黄钰云	清华大学	清华大学学生京昆协会
郭凡郡	清华大学	清华大学学生艺术团京剧队
刘超然	清华大学	清华大学学生艺术团京剧队
叶宗予亮	清华大学	清华大学学生艺术团京剧队
赵鹏	清华大学	清华大学学生艺术团京剧队
孔莹	中国音乐学院	音乐学系
刘惜缘	中国音乐学院	音乐学系
王郁文	中国音乐学院	音乐学系
王智翔	中国音乐学院	音乐学系
杨帆	中国音乐学院	音乐学系
范雪莹	中国戏曲学院	京昆系
耿子晨	中国戏曲学院	京昆系
王蒲实	中国戏曲学院	京昆系
朱俊玲	中国戏曲学院	艺术管理与文化交流系副教授
陈澍	中国艺术研究院	音乐学系
陈韦因	中国艺术研究院	音乐学系
张雯睿	中国艺术研究院	戏剧与影视系戏剧戏曲学
费佳	中国人民大学	文学院戏剧戏曲学
吴越	中国人民大学	国学院戏曲史方向
代安琪	中央音乐学院	音乐学系
段瑞	中央音乐学院	民乐系
田筱煜	福建师范大学	艺术学系戏曲专业
杨丹菲	中艺联合（北京）信息科学研究院	艺术传媒部戏曲讲师
郑煜	北京戏曲艺术职业学院	京音管乐教师
郭珂	河南大学	音乐学院讲师
罗媛	湖南城市学院	音乐与舞蹈学院戏曲音乐讲师

表二：高等院校學員名單

由此看出，此項目參加的高校教師人數占比 14.6%，音樂學專業方向的學員占比 46.3%，戲曲方向的學員占比 26.8%，業餘愛好者占比 24.4%。學員之間可以取長補短，相互借鑒，實現「從遊式」學習。

1986年3月15日成立的中國崑劇研究會和1987年4月28日成立的中國戲曲學會，會長張庚先生曾強調，戲曲學會的任務要「三通」：就是理論與實際相通，學者與劇團相通，中外要相通。特別提到「要想法子把戲曲跟大學聯繫起來」。

二、從曲笛伴奏到韻曲曲唱的全方位教學。主奏樂器與曲唱的關係密切，相輔相成。筆者參加了徐達君老師的崑笛演奏傳承教習。他對學員們強調「要想吹好伴奏，一定自己先會唱」。這次我們北師大的幾位笛子專業的學員，在徐老師的影響下，也報名了曲唱課程。這對他們深入瞭解崑曲曲唱藝術是很有幫助的。

崑曲唱腔典雅優美，屬於音韻聲腔藝術。正如陳宏亮先生所說：崑曲是以腔就字從字到腔再到曲牌渾然一體的韻文系統，有文人雅趣，體現出中國傳統的文人氣質。崑曲藝術蘊含著人類豐富的文化資訊，承載著中國傳統藝術的審美樣態。中國傳統音樂講究口傳心授，崑曲藝術在曲譜記錄和韻書字典的基礎上，有專門的拍曲先生來教習腔格、規範曲唱。崑曲傳承至今，一直是活態傳承，就傳承二百多年的「葉派唱口」而言，其傳譜、唱口與七代代表性傳人的傳承與存在，本身就是一個崑曲活態傳承的經典案例。正如《粟廬曲譜》卷尾所附《度曲一隅》中，崑曲保存社曲友概括粟廬先生唱法時所說，「自知葉派正宗尚在人間也」。本人在專著中，也曾強調崑曲「唱詞、唱腔、口法唱法」在崑曲曲腔關係傳承中的重要作用。

三、大、中、小一體化「浸潤式」教學。此次 2022 版國家義務教育新課程標準強調我們要將中華優秀傳統文化、革命文化、社會主義先進文化融入音樂教育中。此次，我們有幸，在北京師範大學藝術與傳媒學院肖向榮院長的帶領下，編寫由教育科學出版社出版的義務教育階段《音樂》教科書。在我擔任的分冊主編教材中，也把經典的崑曲藝術和中國傳統工尺譜記譜形式，介紹給孩子們，讓他們在幼小心靈中播下中國傳統音樂文化的種子，靜待花開。

小結

「框格在曲，色澤在唱」，北京文化藝術基金 2022 年度藝術人才培養專案「『曲韻宮商』崑曲工尺譜曲唱人才培養」，聯合在高校嘗試進行崑曲傳承與傳播，取得了很好

的成效。北京市文化藝術基金對以高校師生為主的「崑曲工尺譜曲唱」彙報演出進行驗收，給予高度評價。文中三點啟示，借助社會資源優勢，整合高校優勢，在教學結構上呈現「交叉、多元」態勢。從曲笛伴奏到韻曲曲唱的全方位教學，以及大、中、小一體化「浸潤式」教學體系建構，對未來戲曲在高校的傳播研究均有所助益。

參考文獻：

張庚（2014 年）。〈當前戲曲的形勢與戲曲學會的任務——在中國戲曲學會第一屆常務理事擴大會上的講話〉,《張庚文錄》(補遺卷)。湖南：湖南文藝出版社，頁 172。

蒯衛華（2017年）。《崑曲曲牌曲腔關係研究——以崑曲南曲商調曲牌為例》。北京：光明日報出版社。

1.17 華榮：高坡苗族蘆笙音樂傳承研究

摘要：本文聚焦於高坡苗族蘆笙音樂的保護與傳承，從人文環境、使用場域、社會價值三個維度進行概述。採用混合研究法對其傳承現狀進行調查，通過問卷調查收集民間藝人、在校學生對高坡蘆笙音樂的認知和傳承態度，通過分析現有政策內容，訪談文化工作者、教師、務工人員及大學生等，進一步瞭解高坡蘆笙音樂傳承過程中的條件與困境。

研究發現該地傳承優勢是國家政策、文旅融合、文化生態環境，在民間藝人老齡化趨勢嚴重，與文旅發展的局限性，外出人員參與度低；學生傳承意識薄弱，蘆笙音樂師資匱乏，教學方法單一，傳承活動較少。研究建議通過培養青年傳承群體、拓展宣傳管道、開展線上活動。加強學生傳承意識、提升教師技能水準、創新教學方法、豐富活動類型等策略提升高坡苗族蘆笙的傳承可持續性。

關鍵字：高坡；蘆笙音樂；現狀調查；傳承策略

一、人文環境

高坡，在苗語中稱作「格巴」（gail nbab），意為「豬場、豬地」。其相關記載最早見於漢代文獻，在《明實錄》中被稱為「東苗」或「貴州苗」，元代則被叫做「貓蠻」。這裡的「蠻」是古代對南方少數民族地區的統稱，而「貓」或「苗」源於本民族的自稱。

蘆笙在苗族文化中佔據著極為重要的地位，它是苗族人民內心情感與精神的寄託，也是日常生活中備受喜愛的娛樂工具。蘆笙以音樂代替語言，在不同場域傳達著各異的情感。在節慶時，蘆笙音樂歡快激昂，傳遞著人們內心的喜悅；喪葬儀式上，蘆笙曲低沉哀傷，表達著對逝者的悼念之情；在戀愛坡，蘆笙旋律宛轉悠揚，訴說著青年男女對心上人的情意；於閒暇時光，蘆笙演奏輕鬆愉悅，成為人們休閒娛樂的方式。

二、使用場域

高坡苗族有一種獨特的洞內活動「跳洞」（ndib ghonf blab），也叫「跳花洞」(圖1）。活動中，男性吹奏蘆笙，女性則踏著蘆笙的節拍翩翩起舞（歐陽方平，2020）。每年正月，這樣的跳洞活動會舉行六次，場面熱鬧非凡。

圖 1 高坡苗族跳洞

筆者於 2023 年 1 月 6 日拍攝

高坡苗族的喪葬儀式分為「熱葬」和「冷葬」。「熱葬」是在逝者離世後即刻進行火化的葬禮；「冷葬」則是針對去世多年的逝者，需依據其生辰八字來確定葬禮時間。這一儀式不僅是親人們與逝者告別的重要時刻，更是逝者與祖先團聚的莊嚴儀式，而祭祀師在其中扮演著關鍵的銜接角色。蘆笙在喪葬儀式中是不可或缺的法器，它與逝者的靈魂進行溝通，配合鼓點對靈魂做出指引（范元祝，1999）。比如在喪葬儀式的開路、敲鼓、跳蘆笙舞等環節，蘆笙的演奏都至關重要。

圖 2 高坡苗族喪葬儀式

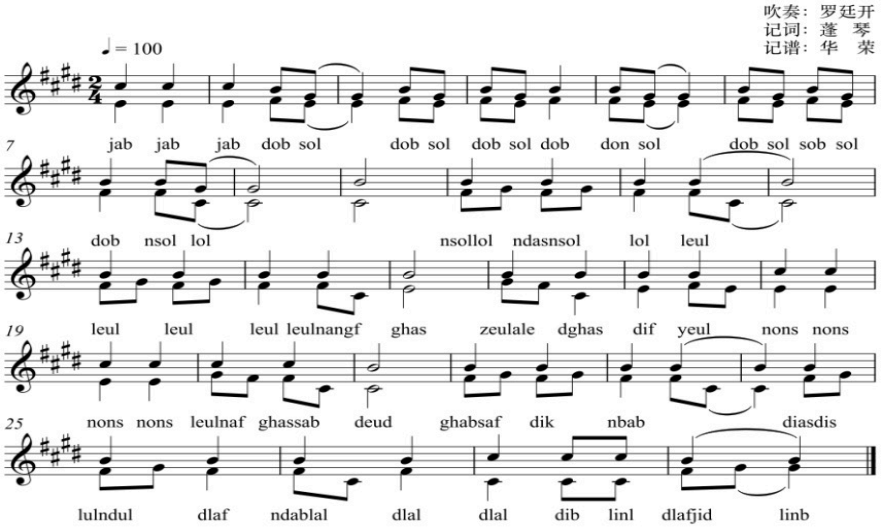
筆者於 2022 年 1 月 27 日拍攝

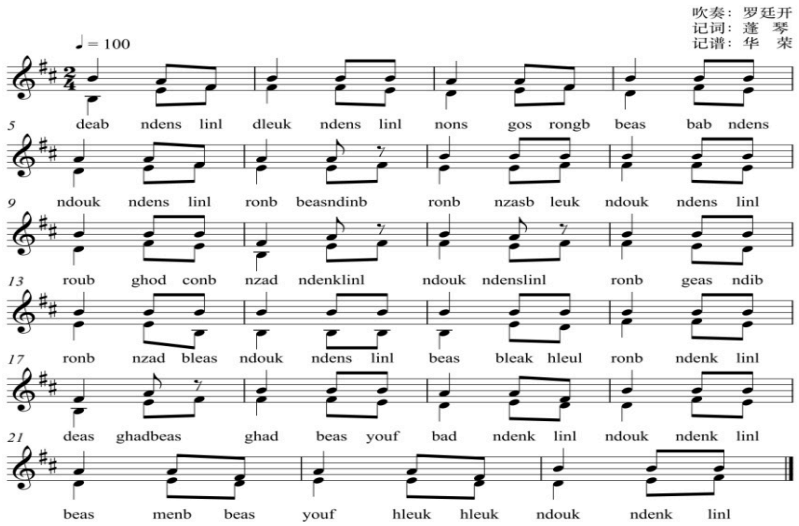
2022 年 1 月 17 日，筆者於高坡鄉採集喪葬蘆笙音樂，其由引子、主題、曲尾構成，引子旋律不固定，曲尾常為 la re do mi mi re 組合。高坡六管蘆笙是八度內完整五聲調式音階結構，多羽調式，不同村結束音有別，調性單一,轉調性能差（李文哲，2015）。句式有四小節重複或六小節不重複兩種，雖材料單一但結構完整、主題突出，旋律多為波浪型，以二度級進和三度小跳為主。蘆笙音樂內容涵蓋苗族文化、戀愛故事及自然規律等。

蘆笙在婚喪、跳洞等場域廣泛應用，吹奏蘆笙曲是進行資訊傳遞的音樂行為，也被稱為「樂器說話」。蘆笙曲與蘆笙詞相互結合（黃澤貴，1994），區別於一般的器樂，吹奏出的部分音樂具有語義性，其特殊音樂形式突破口說語言的限定（李全生，2002），

內容具有語義性和音樂雙重功能。傳承需背詞和掌握旋律，但如今蘆笙詞漸被遺忘，僅旋律留存，常用「嚨（denf）」「噠（ndas）」「哩（lis）」等擬聲詞配合旋律傳遞情感。典型的代表作品如下：

譜例 1《引子曲》



譜例 2《射背牌》

三、社會價值

蘆笙音樂源於苗族文化，在其生活中意義重大。文旅融合時，應深挖蘆笙文化打造品牌，收集苗族音樂創作新作品宣傳（錢濤，2018），推動蘆笙歌舞融入旅遊產生效益，且蘆笙音樂所在的高坡文化中，手工藝品也能增遊客喜愛與消費，可見民族音樂與旅遊融合勢在必行（蘇曉紅，2009）。

蘆笙音樂並非簡單的詞曲組合，他背後包含著苗族豐富的語言和生活元素。通過傳承，保存好苗族語言文化和民俗文化，是刻畫苗族風俗習慣、人文環境、生產方式

的重要體現（孫蕾蕾，2014）。通過節奏變幻和旋律高低起伏表達情感，這是一種民族原始信仰。比如歌頌勞動者的《馬月新》描繪大自然的《森林類》。苗族孩子成長中學習蘆笙相關內容是必經之路，承載長輩期望。

四、高坡蘆笙音樂傳承現狀調查

從圖 3 資料顯示家庭傳承裡，父輩是關鍵，但多數父親不教蘆笙詞記錄，少數用拼音記錄，部分家庭缺蘆笙音樂氛圍。

图 3 受访者家庭传承芦笙音乐统计表

属性	分类	n	（%）
父亲教授芦笙音乐情况	经常	61	35.88
	偶尔	51	30
	从来没有	48	28.24
	没有回答	10	5.88
父亲会教你记录芦笙词吗	会	14	8.24
	不会	156	91.76

图 4G 类访谈表

问题	受访者 G1 G2 G3 G4 的回答
你喜欢芦笙吗？学习芦笙音乐多吗？目前为什么没有时间学习芦笙音乐？	G1：我喜欢芦笙，小时候听到父辈吹奏这神奇的音乐，久而久之对它情有独钟。由于在外地上学，春节回家才能学，其他时间基本是没学习芦笙音乐，
你长期在异乡，目前通过什么方式学习芦笙音乐？	G2：之前在家上学时，都是过年大家一起学习丧葬或者节庆类的芦笙音乐。目前学校有一把芦笙，和家里人通微信视频的时候可以让父亲教，我希望有芦笙教学视频，微信视频我父亲感觉很麻烦。
	G4：我在家录长辈吹奏的视频，在学校闲暇之余可以学习芦笙。
你认为目前芦笙音乐为什么没有更多的年轻人去学习？	G2：年轻人是被动学习芦笙，对芦笙音乐没兴趣。
	G3 G4：年轻人能够参与的活动少，学好也没展示地方。年轻人娱乐项目多，静不下心来学习芦笙，也不了解芦笙音乐文化内涵。

從圖 4 資料看出受打工潮影響，高坡鄉年輕人外流，接觸蘆笙管道減少，春節雖相聚學習，可因長期在外，部分作品遺忘且難用互聯網學習，更需線下一對一教學。外地學生因多元文化衝擊，興趣低，雖有學生記錄視頻練習，但缺展演機會，急需新傳播途徑。在傳承途徑方面，高坡鄉採取了一系列積極措施。政府每年組織蘆笙隊伍參與四月八、跳洞、春節大聯歡、蘆笙舞展演等活動。同時，高坡鄉與兩家旅遊公司合作宣傳蘆笙文化，並申請在景區舉辦蘆笙音樂篝火晚會。

图 4G 类访谈表

问题	受访者 G1 G2 G3 G4 的回答
你喜欢芦笙吗？学习芦笙音乐多吗？目前为什么没有时间学习芦笙音乐？	G1：我喜欢芦笙，小时候听到父辈吹奏这神奇的音乐，久而久之对它情有独钟。由于在外地上学，春节回家才能学，其他时间基本是没学习芦笙音乐，
你长期在异乡，目前通过什么方式学习芦笙音乐？	G2：之前在家上学时，都是过年大家一起学习丧葬或者节庆类的芦笙音乐。目前学校有一把芦笙，和家里人通微信视频的时候可以让父亲教，我希望有芦笙教学视频，微信视频我父亲感觉很麻烦。
	G4：我在家录长辈吹奏的视频，在学校闲暇之余可以学习芦笙。
你认为目前芦笙音乐为什么没有更多的年轻人去学习？	G2：年轻人是被动学习芦笙，对芦笙音乐没兴趣。
	G3 G4：年轻人能够参与的活动少，学好也没展示地方。年轻人娱乐项目多，静不下心来学习芦笙，也不了解芦笙音乐文化内涵。

图 5 学生对教师在校教授芦笙音乐的反馈情况统计

属性	分类	n	(%)
对老师授课内容是否能够理解	非常理解	30	10.64
	理解	204	72.34
	不理解	44	15.6
	完全不理解	4	1.42
老师教的芦笙音乐能否掌握情况	非常能	14	4.96
	能	113	40.07
	不能	136	48.23
	完全不能	19	6.74

图 6 受访者对村子举办活动满意情况统计

属性	分类	n	(%)
满意村子里到文艺活动情况	非常满意	60	21.28
	满意	175	62.06
	不满意	34	12.06
	非常不满意	13	4.61
想参与村子里的芦笙音乐活动情况	非常想	51	18.09
	想	123	43.62
	不想	90	31.91
	完全不想	18	6.38

從圖 5 資料得知學校也成為了蘆笙文化傳承的重要平臺，自 2007 年起將蘆笙文化融入地方課程和課後服務，以苗族文化為教學內容，培養學生的民族意識。然而，學校缺乏統一的校本教材，教師通過現代技術投屏教授蘆笙指法，但對蘆笙音樂的整體掌握不足，導致學生學習興趣低下。圖 6 的資料回饋在民間傳承方面，學生對村子裡的文藝活動滿意度較高，且文藝活動對學生學習蘆笙音樂有積極影響，即學生對文藝活動越滿意，越渴望參與其中，蘆笙音樂掌握能力也會相應提高。

五、高坡蘆笙音樂傳承優勢

1.國家政策扶持的優勢

近年來，貴州大力推動非遺保護與傳承，積極振興傳統工藝，推出了「吃、玩、賞、購」非遺體驗遊、研學遊、村寨遊等新業態，促進非遺的活態傳承與鄉村振興。例如《高坡旅遊環線項目正式動工建議》《探索極限基地到高坡鄉考察旅遊資源》等舉措相繼出臺。大量蘆笙文化也融入到文藝活動中，2017 年，第六屆貴州省少數民族文藝匯演中，大型民族歌舞劇《射背牌》榮獲金獎；2019 年，高坡鄉甲定村舉辦「茂饒茂穰服飾歌舞展演」活動（吳慧敏與陳玉鳳，2022）。政府在這些活動中利用多媒體技術記錄蘆笙文化，實現民族文化與大眾傳媒的融合互動，打破傳統蘆笙舞形式的束縛，加強地方保護與重視，探索特色文化旅遊品牌的發展路徑。

2.文化生態傳承條件

高坡擁有獨特的生態資源，典型的喀斯特岩溶地貌造就了眾多溶洞和重巒疊嶂的美景。雲頂村的梯田吸引了大量遊客前來觀賞。為充分利用地理優勢和民族文化特色，高坡鄉文旅部門借助自媒體宣傳和交通便利等條件，積極開展農業觀光旅遊專案，並對雲頂草原、擾繞村景區、雲頂花海、雲頂滑雪場等景點進行旅遊開發，將苗族文化資源與當地旅遊深度融合，打造高坡苗族文化風俗節日和特色民族文化活動展演等。

六、高坡蘆笙音樂傳承困境

1.民間藝人老齡化顯著

高坡蘆笙的傳承主要依靠家庭傳承和民間老藝人教授。民間老藝人既是傳承者，也是學習者，他們掌握著豐富的蘆笙音樂曲目。但由於大量人員外出務工，常住居民減少，平時很少有年輕人學習蘆笙。

2.蘆笙音樂與文旅融合發展的局限

儘管高坡是旅遊開發地，但缺乏特定的苗族文化街道。外來遊客往往更關注自然風景，而忽視了蘆笙文化。目前，高坡鄉雖有雲頂草原舞臺作為大型活動舉辦地，但周邊缺少蘆笙及民族文化的標誌性建築和圖案，難以給遊客留下深刻印象，不利於遊客通過打卡等方式推廣蘆笙文化。

3.外出人員活動參與度低

高坡鄉就業崗位有限，許多人選擇外出務工，無法及時參與家鄉的蘆笙音樂活動。即便在春節假期學習蘆笙音樂，效果也不盡如人意，導致在大年初四的集體跳洞活動中，部分年輕人難以迅速融入集體表演。

七、高坡蘆笙音樂校園傳承困境

1.學生傳承意識有待提高

學校開設了蘆笙課程，但缺乏專業教師。教學僅停留在表面知識傳授，學生難以領悟蘆笙音樂的重要性，教學效果不佳。調查發現，部分學生受父母影響，因父母喜愛流行音樂和抖音、快手等主流媒體，學生也模仿家長，認為蘆笙音樂老舊，只有老年人才喜歡，對學習蘆笙音樂也缺乏信心。

2.音樂教師技能有待加強

由於學校規模和教學資金的限制，僅有兩名音樂教師，且業務繁忙，蘆笙音樂教學技能薄弱。教師表示自己非苗族，對和音演奏不擅長，單音教學使學生感到乏味，教學效果甚微。可見，教師的專業水準直接影響學生的學習效果。

3.教學方法欠缺多樣性

在非專業教師的蘆笙教學中，主要採用講授法，一對多進行教學。教師通過 Excel 表格標注蘆笙指法，告知學生左右手對應的音孔數字，先示範吹奏，學生再依表練習。但教師不注重節奏型訓練和樂譜樂句劃分，導致學生蘆笙音樂知識掌握不佳，難以激發學習興趣。

4.校內蘆笙活動形式單一

在課程設置上，學校主科教學占比較大，蘆笙活動相對單一。雖然學校領導表示課後設有蘆笙興趣班，兒童節也有蘆笙舞展演，但整體來看，學生參與蘆笙文化活動的機會較少，難以意識到蘆笙文化傳承的重要性。

八、高坡苗族蘆笙音樂民間傳承策略

1.注重培養青年群體傳承意識

高坡苗族蘆笙傳承一直遵循「老帶新」的傳統模式，通過舉辦培訓班實現「傳、幫、帶」。「傳」即傳授蘆笙製作方法與演奏技巧；「幫」是幫助學員瞭解蘆笙歷史文化內涵，培養傳承意識；「帶」是帶領學員熟練掌握蘆笙音樂，代代相傳。

蘆笙班培訓分為三個階段。初始階段，學員學習蘆笙歷史並親手製作蘆笙；第二階段，學員演奏作品，理解蘆笙詞含義，掌握吹奏技巧後加入蘆笙舞步學習；第三階段進行成果考核，在雲頂草原舉辦篝火晚會和蘆笙比賽，評選出優秀學員並給予獎勵。

2.拓寬蘆笙音樂宣傳管道

在宣傳方面，高坡可採用線上線下相結合的方式。線上利用抖音、微信、快手等平臺進行短視頻和直播推廣；線下將宣傳標語貼在水杯、水果、蔬菜等包裝上，如「希望您來今夜蘆笙篝火晚會」，借助銷售管道將資訊傳遞給遊客。

3.利用新媒體傳播蘆笙音樂活動

高坡蘆笙還可借鑒「靈秀三都」開展線上活動，如舉辦「高坡蘆笙音樂拍攝大賽」投票活動。參賽者拍攝蘆笙作品上傳至投票系統並簡要描述，大眾通過手機投票選出最佳蘆笙曲。此外，開展新媒體蘆笙音樂活動分享會，加強與外出務工人員的聯繫，增進民族情感交流。

九、高坡蘆笙音樂校園傳承策略

1.培養學生蘆笙傳承意識

在學校地方課程中，教師先向學生講解蘆笙的傳承方式、製作工藝、蘆笙詞及其使用場域等知識（羅榮宗，1984），幫助學生深入理解蘆笙文化，從而實現傳承目的。例如在蘆笙詞教學中，教師從蘆笙詞的精神內涵出發，引導學生探究其意義，培養學生傳承文化精神的意識。

2.提升音樂教師技能水準

學校和文化部門應定期組織蘆笙技能專業培訓，培訓物件包括音樂教師和業餘愛好者，以提升蘆笙教學的專業性和規範性。考慮到在職教師的時間和精力有限，培訓可採用定期與不定期相結合的方式，讓教師能夠安心學習（錢濤，2018）。

3.探索多元教學方法

在教學方法上，可採用遊戲教學法激發學生興趣，讓學生在親身體驗中理解蘆笙文化內涵。同時，運用多媒體教學，展示蘆笙音樂的使用場景，增強課堂吸引力。此外，教師還可聯合社區、互聯網等資源開展教學，引導學生向村寨民間藝人請教，並通過互聯網在校園網平臺分享學習成果，增強學生的自信心。

4.豐富蘆笙相關活動形式

學校應積極建設蘆笙社團，為愛好蘆笙的學生提供交流平臺。社團可設置豐富多樣的內容，如蘆笙演奏技巧、音樂知識等。通過社團活動，學生能夠相互學習、共同進步，進一步激發對蘆笙音樂文化的興趣。

十、結論

綜上所述，高坡苗族蘆笙音樂雖底蘊深厚，但傳承發展困境重重。要強化家庭傳承，完善學校教育，深化旅遊融合，創新宣傳推廣。各方協同，讓蘆笙文化在現代社會煥發生機，實現活態傳承與創新發展。

參考文獻

歐陽方平（2020）。〈口傳.表達.認知.場景--黔東南雷山苗族蘆笙音樂的習得過程研究〉。《中國音樂》，02，127-139。

范元祝（1999）。〈笙與蘆笙之比較〉。《武漢音樂學院學報》，04，7。

李文哲（2015）。〈苗族蘆笙的起源及其製作技藝的傳承與發展〉。《昭通師範高等專科學校學報》，34 (01)，36-38。

黃澤貴（1994）。〈苗族喪葬木鼓蘆笙的敘事方式〉。《文藝論叢》，01，86-89。

李全生（2002）。〈布迪厄場域理論簡析〉。《煙臺大學學報》，02，146-150。

錢濤（2018）。〈美育路上，我們一直在學習--在職中小學音樂教師專業素養提升途徑初探〉。《中國音樂教育》，03，10-14。

蘇曉紅（2009）。〈族蘆笙文化內涵與製作技藝傳承路徑探析〉。《貴州民族研究》，02，74-77。

孫蕾蕾（2014）。〈多元文化在小學音樂教學中的滲透與研究〉。《華夏教師》，08，61。

吳慧敏與陳玉鳳（2022）。〈荔波縣蘆笙舞生存現狀及發展路徑研究〉。《四川體育科學》，01，93-98。

羅榮宗（1984）。《苗族歌謠初探貴陽高坡苗族》，01，93-98。羅榮宗（1984）:《苗族歌謠初探貴陽高坡苗族》。中華人民共和國：西南民族學院民族研究所。

1.18 駱悅：薪火相傳：粵劇「世遺」十五年的傳承與發展（2009-2024）

引言

粵劇作為我國四個世界級非遺的戲曲門類之一，承載著嶺南地區深厚的文化底蘊與藝術精華，有著「南國紅豆」美譽，是中華優秀傳統文化的重要組成部分。在文化自信戰略與非物質文化遺產保護的大背景下，粵劇的保護與傳承迎來了全新的發展機遇。粵劇成為「世遺」的十五年間（2009-2024），通過政策及資金支持、教育創新、多元化傳承與推廣、創新發展路徑等方式，將粵劇的保護與傳承融入國家「非物質文化遺產」保護戰略，推動了粵劇藝術的現代化轉型和創新發展，為全國乃至全球的非物質文化遺產保護與傳承提供了寶貴的經驗。本文將探討粵劇在新時代的創新實踐與探索路徑，總結粵劇文化在傳承中的堅守與發展經驗，展望其在塑造文化認同與增強文化自信中的未來作用。

一、以政策建立制度化的保護，並通過專項扶持基金保育粵劇

粵劇自申遺成功以來，大灣區各地方政府相繼通過立法機構出臺《廣東省粵劇保護傳承規定》等多部粵劇遺產保護法規和配套政策，著眼於做好頂層設計，搭建粵劇振興格局。粵劇的保護與傳承不僅僅依靠政策法規的保障，還得益於政府在資金方面的大力扶持。香港政府設立了粵劇發展基金，通過資助藝術團體、劇院演出和文化項目，推動粵劇在香港的繁榮發展。廣東省繁榮粵劇基金會則「以繁榮粵劇，配置粵劇人才，增進國內外曲藝交流，促進粵劇的發展，為建設廣東文化大省服務」為己任，募集資金，接受捐贈，通過資助學習粵劇、粵曲優秀學生和群眾性演出活動，支持粵劇的藝術創作、傳承人培養和劇碼製作等方式，使得粵劇的保護工作得到了充分的資源保障。

二、以教育保障粵劇的可持續性發展

粵劇的可持續發展離不開系統化的教育體系建設。十五年來，粵劇教育覆蓋基礎教育、高等教育、專業教育及社會教育等多個層面，不僅培養出了大批專業人才，還大大拓展了觀眾群體，確保了粵劇藝術的代際傳承和可持續性發展。

2.1 粵劇專業教育的現代化發展及在高等教育體系中的滲透

粵劇的專業教育體系進一步完善推動了粵劇教育的現代化發展，尤其是在培養專業人才方面取得了顯著進展。香港八和會館自 2012 年起在粵劇發展基金和康樂及文化事務署的支援下，推出「粵劇新秀演出系列」，旨在以老帶新培育新秀演員，並全方位培訓諸如樂師、佈景、服妝及後臺等各部門的技術及行政人員等。2013 年，香港演藝學院開設了全球首個粵劇表演藝術學士學位課程，為粵劇人才的培養提供了專業平臺。2023 年 3 月，廣東舞蹈戲劇職業學院（現更名為：廣東藝術職業學院）正式成立粵劇學院，其前身是 1958 年成立的原廣東粵劇學校。作為粵劇教育發展的一個重要里程碑，粵劇學院的成立構建了粵劇教學、科研、演出、創作體系，為粵劇人才的培養提供了穩定的平臺和管道。廣東粵劇院秉承「培育青年，發掘人才」的宗旨，通過每年舉辦青年演藝大賽，「以賽促練、磨礪技藝」，推動了粵劇演藝人才的選拔與提升（周佩文，2024）。

除了專業人才的培訓，隨著粵劇在「世遺」框架下的地位不斷提升，粵劇在高等教育中的滲透推廣也得到了廣泛重視。2018 年華南理工大學、星海音樂學院入選首批「中華優秀傳統文化（粵劇）傳承基地」，為粵劇在大學生群體中進行傳承，共同守護嶺南文化之根奠定堅實的發展基礎。2022 年香港教育大學戲曲與非遺傳承中心成立了「大灣區粵劇發展聯盟」，連結區內 14 個學術機構及粵劇團體，通過緊密合作促進各地在粵劇發展上的學術、藝術及文化交流（香港教育大學，2022）。

2.2 基礎教育及社會教育中的粵劇新生代培育

為了培育粵劇新生代，自 2015 年起，廣東各地紛紛推出「粵劇進校園」計畫，惠及大中小幼稚園學生乃至在華留學生，通過「課程教學、實踐活動、藝術展演」三位一體的推進機制，激發了他們對傳統文化的濃厚興趣與熱愛，讓戲曲這一古老的藝術形式在年輕一代中煥發新生。香港教育大學粵劇傳承研究中心亦早在 2009 年起在梁寶華教授的主導下，通過 「中小學粵劇教學合作計畫」等多個政府資助專案，為中小學音樂教師提供粵劇及其教學培訓，幫助學生在學習粵劇的同時，培養文化認同感和價值觀。

除了學校課堂，各地少年宮、粵劇協會或團體等校外教育機構也積極推廣粵劇文化。近年來一大批面對青少年、面對社會公眾的粵劇特色活動不斷湧現，例如，廣東

省青少年粵劇夏令營、粵劇社會化考級等，在年輕人心中種下了粵劇的種子。除了大灣區以外，2024 年「春雨工程」粵桂文化交流系列活動進一步將粵劇教育擴展至廣西地區。

三、以多元化方式傳承與推廣粵劇

3.1 複排經典劇碼與創作新劇碼

廣州堅持貫徹「保護為主、搶救第一、合理利用、傳承發展」的工作方針，通過「戲劇創作孵化計畫」推動了粵劇劇碼的創新和演出，為粵劇事業培養了一批青年編、導、演人才。廣東粵劇院、廣州粵劇院在政府資金的大力支持下，不斷守正創新，追根溯源的同時，也推動了粵劇藝術融合創新，佳作頻出。10 年時間孵化了 14 個劇碼，其中 5 個先後獲得國家藝術基金資助，並在國內外獲獎。《刑場上的婚禮》作為這些劇碼的佼佼者還代表粵劇參加第九屆中國藝術節，獲得「文華大獎特別獎」，並作為廣東唯一一台劇碼被中宣部、文化和旅遊部選為建黨七十周年獻演劇碼（廣東省文化和旅遊廳，2022）。

3.2 新建多處粵劇場館，樹立文化標杆

粵劇的場館建設在近年來得到了各地方政府的大力支持。香港西九戲曲中心、廣州的粵劇藝術博物館、廣州粵劇院新址、順德的粵劇大觀園、佛山粵劇院等一大批粵劇文化標杆陸續拔地而起，打造出一個個「不落幕」的粵劇曲藝展演舞臺，並且通過各式展覽展現了粵劇在當地的發展，成為了傳播粵劇文化的重要視窗。

3.3 加強大眾化、社區化及國際化推廣普及

在國內，粵劇通過打造節慶活動和社區演出品牌，加強了大眾化和社區化的推廣。廣東各地紛紛推出「百場粵劇展示進社區」活動，讓人民群眾在「家門口」就能感受粵劇魅力。同時，各地粵劇團體通過下鄉演出、走基層，並推出「新年睇大戲」、「週末睇大戲」、「名家演出周」、「新年盛會」、「粵劇在週末」等惠民演出活動，讓更多觀眾低門檻體驗粵劇魅力。由廣西壯族自治區文化廳與梧州市人民政府聯合主辦的「廣西（梧州）粵劇節」於 2012 年創立，它的連續舉辦加強了兩廣粵劇的相互交流與對外宣傳，成為兩廣地區除廣州「羊城國際粵劇節」之外的重要粵劇展演活動。

在國際化推廣方面，粵劇作為中國最早走出國門的地方劇種，自 1852 年在美國三藩市的首次演出以來，已經成為海外華人華僑共同的文化記憶和情感紐帶。除了《帝女花》等粵劇經典劇碼在海外的持續演出，成功申遺以來又有多部粵劇劇碼走出國門。如粵劇《白蛇傳·情》作為新時代粵劇的標誌性作品，自首演2014年以來巡演足跡不僅遍佈國內 40 多個城市、港澳臺地區，還在美國、加拿大、英國、法國、日本、義大利、希臘、西班牙、新加坡等國家「出圈」，成為巡演 300 多場的口碑之作（徐子茗，2024）。粵劇持續海外輸出，講述引人入勝的中國故事，傳遞充滿魅力的中國聲音，塑造一個既真實可信、又親切可愛、更值得尊敬的中國形象，成為中國文化對外交流的一張亮麗名片。

3.4 著書立作：實現粵劇的「活態傳承」

過去，中國戲曲基本上是口傳身授，鮮有完整的理論體系。2017 年啟動的《粵劇表演藝術大全》歷時八年完成，包含 540 多萬字、4000 多張圖片和 15000 多分鐘的視頻，系統記錄了粵劇表演藝術的整體風貌，是一部集辭書、工具書與教材功能於一體的粵劇粵曲權威著作。此書標誌著粵劇成為全國 348 個劇種中首個完整呈現表演藝術體系的地方戲曲劇種（人民日報，2024）。此外，香港方面也積極推動粵劇的知識普及，由阮兆輝和梁寶華編撰的《生生不息薪火傳: 粵劇生行基礎知識》詳細記錄了粵劇生行的基本功，是不可多得的粵劇生行教科書。

粵劇相關資料的整理與出版一直是粵劇保護與傳承中較為薄弱的環節，資料缺乏流通和保育。近年來，情況有所改善，但在涉及龐大而複雜的資料整理方面與出版，參與者仍然有限。粵劇資料的整理與出版是一個不斷發展的過程，離不開政府、學者與粵劇界的共同支援與合作。

3.5 努力探索粵劇的新型傳播方式

在融媒體的時代背景下，粵劇界充分利用主流媒體、社交媒體、大眾文化產品等平臺建立媒體矩陣，實現多平臺媒體聯動傳播模式，形成持續吸引力。例如 2021 年廣東粵劇院推出的粵劇電影《白蛇傳·情》，通過微博、公眾號、抖音、B站的媒體矩陣，聯動影視圈和粵劇圈大 V 發佈電影的最新消息、特色、影評等內容，帶動大量互聯網用戶對粵劇的關注，反哺粵劇文化 IP 的打造，為傳統文化的創新傳播提供了成功案例（溫波 & 肖燕，2021）。

3.6 粵劇學術研究與時俱進

在過去一個世紀中，粵劇主要以市場化模式運營，關注點集中於如何提升演出品質和票房表現，相關學術研究在行業內未受到足夠重視。自上世紀六七十年代開始以榮鴻曾教授為首的國內外學者陸續參與到粵劇學術研究中。尤其是在申遺成功以來，國家及地方政府給予粵劇的相關學術研究的扶持力度不斷增強，相關研究也從粵劇的本體及文化擴展到教育及與科技的結合。如香港教育大學著名粵劇研究學者梁寶華教授主導推行的「粵劇生行身段電腦評估系統發展計畫」、「文化教育作為國民教育：透過學習粵劇發展香港和廣東地區學生的中國文化身份認同」等研究計畫，並推出「粵曲拍和」iPad 應用程式。

四、以創新路徑促進粵劇發展

4.1 與現代藝術的跨界融合

近年來，粵劇團體也嘗試與網遊、小劇場、電影、舞臺劇等多種現代藝術形式進行跨界合作，創新傳統的表現方式，使其更具親和力和時尚感。例如，於 2015 年 1 月首演的粵劇《決戰天策府》取材自 3D 武俠網遊《劍網 3》，通過改編創作將粵劇與網遊的首次跨界結合；濃縮於一小時左右小劇場粵劇近幾年有蔚然成風之勢，以短小精悍的舞臺規模、時長及劇情吸引到更多年輕觀眾走進劇場瞭解傳統藝術；此外，2018 年 9 月開始啟動的「廣州市粵劇電影精品工程」，投資一個億攝製十部粵劇電影，既涵蓋多部傳統經典劇碼，又囊括了改革開放以來全新創排的多部優秀新編劇碼。其中粵劇電影《刑場上的婚禮》獲第 33 屆中國電影金雞獎最佳戲曲片提名；中國首部 4K 全景聲粵劇電影——《白蛇傳·情》上映後亦創下中國戲曲電影的最高票房紀錄，被認為是「戲曲電影現代化的里程碑」（廣州日報，2021）。

4.2 技術與藝術的深度融合

隨著全息技術、虛擬實境（VR）和增強現實（AR）等先進技術的引入，粵劇的藝術形式發展正迎來一次深度的革新與融合。粵劇電影《白蛇傳·情》通過全息技術再現水漫金山的壯麗場景，給觀眾帶來了極大的視覺衝擊力，拓展了傳統舞臺的表現力。另一方面，粵劇與虛擬實境（VR）、增強現實（AR）技術的結合為觀眾帶來了沉浸式

的文化體驗。通過技術與藝術的深度融合，粵劇這一傳統藝術形式得以在新的時代背景下煥發出更大的生命力與活力，走向更廣闊的發展空間。

4.3 年輕化與流行文化結合

粵劇不僅在藝術圈內得到推廣，還與旅遊、文創產業相結合，促進了粵劇的多元化發展。為了吸引更多年輕觀眾，粵劇不斷與流行文化結合，開創了許多現代潮流相結合的展覽和文創產品，如粵劇服飾、飾品、手工藝品等，成功吸引了年輕群體的關注，使粵劇在文化消費中煥發了活力。

五、展望與結語

總的來說，粵劇在申遺成功後的十五年裡取得了豐碩的成果。在全球化與技術創新的背景下，粵劇的未來既充滿機遇，又面臨挑戰。如何在創新與傳承中找到平衡，如何在全球化的文化舞臺上展示粵劇獨特的藝術魅力，將是未來發展的核心問題。寄望粵劇未來在守正與創新的雙重推動下，繼續煥發勃勃生機，為中華優秀文化與世界非遺的傳承與發展貢獻更大的力量。

參考文獻

廣東省文化和旅遊廳（2022 年 12 月 7 日）。《廣州市推動粵劇粵曲高品質發展》。廣東：廣東省文化和旅遊廳。取自 https://whly.gd.gov.cn/news_newdsxw/content/post_4059230.html

香港教育大學（2022 年 12 月 10 日）。《教大成立「大灣區粵劇發展聯盟」》。香港：香港教育大學。取自 https://www.eduhk.hk/zhs/press-releases/eduhk-establishes-gba-cantonese-opera-development-alliance

廣州日報（2021 年 1 月 11 日）。《廣州全力打造中國粵劇文化中心》。廣州：廣州日報。取自 https://www.gz.gov.cn/zlgz/wlzx/content/post_7021159.html

人民日報（2024 年 12 月 18 日）。《《粵劇表演藝術大全》編撰完成》。中華人民共和國：人民日報。取自 http://paper.people.com.cn/rmrb/pc/content/202412/18/content_30046750.html

溫波與肖燕（2021）。〈新媒體時代粵劇在抖音短視頻平臺的傳播研究〉。《新媒體研究》，22，48-50。

徐子茗（2024 年 12 月 29 日）。《粵劇《白蛇傳·情》十周年特別演出舉行》。中華人民共和國：南方都市報。取自 http://gd.people.com.cn/n2/2024/1229/c123932-41091144.html

周佩文（2024 年 7 月 24 日）。《以賽擇優：廣東粵劇院 2024 青年演藝大賽 16 人獲金獎》。中華人民共和國：南方都市報。取自 https://m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD000020240725978856.html

1.19 蔡曙鵬：新加坡戲曲和非物質文化遺產的當代傳承與傳播

摘要：戲曲的當代傳承是新時代弘揚華族文化精神的重要命題。戲曲傳播是提升傳承能力與品質的重要途經。在新加坡戲曲發展的近 200 年的賡續過程，經歷過戲班於節慶期間「街戲」、戲園商演、票友結社傳承的不同形態的傳承。1991 年設立政府國家藝術理事會，倡議推動藝術教育、成立戲曲學院，進而設立專項基金扶持傳統藝術。50 年來中國和港臺戲曲院團、院校的交流過程產生的積蓄的文化能量，近年表現出演出漸多、出現青少年學戲漸增的現象。本文梳理戲曲學院與主力劇團在進校園、在社區以及跨國傳播的經驗，並探討數位時代，推動戲曲媒介化的構想。

關鍵字： 新加坡戲曲　當代傳承　學校、社區與跨國傳播　數位時代的傳播

引言

新加坡最早的戲曲文獻是 1842 年美國遠征探險隊司令官威爾基斯（Charles Wilkes）寫的《航海日誌》。威爾基斯看到的可能是來自暹羅的潮劇團（蔡曙鵬，2015）。新加坡粵劇藝人於 1857 年建立梨園堂，可以推論粵劇也是較早在本地傳播的劇種。到了 19 世紀末，新加坡已在兩種不同的場所演出戲曲。一是流動性的演出場所，一是固定的演出場所。前者包括沿街拉場的小戲班的流動性演出、在不同地點舉行的節慶與宗教活動而搭建的臨時性舞臺，俗稱「街戲」。後者包括了先後在牛車水建立起來的專門供地方戲曲演出的戲園。這包括梨春園、普長春戲園（後改名為慶維新）、慶升平、景春園、陽春園、丹桂園、升春園、哲園和怡園。三十年代後，新世界、大世界和快樂世界建立後，這三間遊藝場的戲園，成了傳播戲曲的新場所。新加坡在 1903 年晉升為世界第七大海港。到了 1911 年，已經約有 18 萬 5000 華人，占總人口的 75%。商業經濟發展促進了觀戲的文化消費，無形中也培育了在閒暇時刻彈樂唱戲的雅士和民眾，結社唱戲。業餘劇社，成為戲班以外傳承戲曲的陣地。二戰結束的 20 年後，來自中國、港臺戲曲電影，成就了的新加坡地方戲曲的黃金時期。但到了七十年代末，歌台逐漸取代廟會戲曲演出，1982 年起，禁止所有的電視與廣播的方言，娛樂方式的多樣化。城市化迅速發展壓縮街戲演出空間，教育政策改變等因素重疊，海內外媒體報導了戲曲面臨的嚴重危機。此後，戲曲傳承的重任落在民間團體身上。本文以新加坡戲曲學

院和南華潮劇社為例，討論 90 年代至今，戲曲進校園，在社區以及跨國傳播的經驗。並探討數位時代，推動戲曲媒介化的構想。

新加坡戲曲學院在校園推廣的經驗

新加坡教育部 1987 年，決定結束了過去四種語文學校並存的歷史。英文成為各族學生的第一語文，各族的母語成為第二語文，學校實行雙語教育（黃子明，2024）。除了特選學校之外， 在絕大多數的新加坡學校裡，有來自各個族群的學生。在這種多元民族的學習環境中，儘管大多數是華族學生，同學之間主要以英語交流。戲曲進校園需要面對語言環境的現實，在學校演出都配上中英文字幕，演出前則也用英語進行導賞。讓非華族學生欣賞戲曲教育劇碼。

國家藝術理事會與新加坡通訊、新聞部與藝術部在 1994 年，深感傳承了近兩百年歷史的戲曲，已經成為瀕危非物質文化遺產。倡議成立一個專門文化教育機構保護戲曲。1995 年 7 月戲曲學院正式成立，委任林國城為新加坡戲曲學院董事局首任主席，聘請民族音樂學者蔡曙鵬為創院院長。學員在成立時，就定位是一個從事培訓及研究兩者並重的教育與學術機構，有著普及和提高戲曲的雙重任務。它也積極促進國內外戲曲文化交流活動。其宗旨為：

1. 引導青少年欣賞與地方戲曲
2. 培訓新一代地方戲曲演員
3. 發展有新加坡特色的創作劇碼
4. 吸取他族傳統藝術精華創作跨文化劇碼
5. 提供專業訓練、開展戲曲研究
6. 與海內外本地藝術團體交流合作
7. 通開拓新加坡藝術的國際舞臺

新加坡戲曲學院的模式，有別於其他地區的戲曲院校。不以培養專業演員為目的。在那個歷史時期，最主要工作是培養觀眾。戲曲學院成立後，開始有系統的為青少年與票友在課餘與業餘時間內，設置有多種劇種的唱念課程、表演課程、劇碼課程等。開辦各種短期課程、工作坊、專題講座及召開學術研討會。一方面在校園紮根、一方面在社會推廣、提升整體戲曲文化水準。

「藝術曝光」、「藝術經驗」與「藝術遊覽」

戲曲學院在 1996 年後，推出「藝術曝光」、「藝術經驗」、「藝術遊覽」三類藝術教育活動。

「藝術曝光」是指戲曲學院以《多姿多彩的戲曲藝術》的稱號，戲曲學院製作團隊（藝術總監蔡曙鵬、高級教師李秀華、水小燕、李雲、張莉、秦占寶、青年教師莊惠煊、林嘉、莊海甯等）編導的 30 分鐘劇碼，帶到學校禮堂演出。讓青少年瞭解中華戲曲劇種的多元化、對不同劇種的藝術特色有初淺的印象演出開始前，我們的講解員先用 15 分鐘以英語給觀眾講解劇情和主要看點。之後，可以邀請願意上臺的學生，學學指法、走走臺步、拿起馬鞭跑圓場，讓他們體驗戲曲的基本表演技巧。「藝術曝光」的節目還有《絢麗的戲曲服裝》、《奧妙的戲曲音樂》。《絢麗的戲曲服裝》介紹蟒靠帔衣的穿戴、也從戲曲服裝近數十年來的變化，側面看戲曲的發展。《奧妙的戲曲音樂》通過京劇、粵劇、潮劇、瓊劇、越劇、黃梅戲的經典唱段瞭解劇種的音樂特色，文武場的運用等等。這樣的節目，從不同的切入點給學童有一個接觸戲曲的經驗。每年大約有 80 間中小學訂節目，為 8 萬名左右的青少年提供了在學校禮堂觀賞戲曲節目的機會。

「藝術體驗」創造機會－留下文化記憶

「藝術經驗」類的節目包括各種長短不一的課程、工作坊與講座。短的課程如在新加坡女子小學的十堂課的《迷你課程》，在 10 個小時內讓小朋友們學點指法、臺步，做個類似表演唱的《司馬光砸缸》。又如南洋女中的 20 小時的《戲曲工作坊：大家來學黃梅戲》，學生通過《天仙配》中的學唱《要把人間看一回》並表演那段中仙家姐妹七人在鵲橋上頭看人間的戲。經過嚴密思考與學校磋商後，開始辦較長的課程達 30 周，每週 4 至 6 個小時的培訓學生表演能力，公演劇碼。這些劇碼包括六大類：

（一） 歷史故事如《鄭和》、《屈原》等。

（二） 神話故事如《哪吒鬧東海》、《羅摩衍南》、《摩訶婆羅多》 等。

（三） 童話故事如《夜鶯》、《老鼠嫁女》、《繡鞋奇緣》等。

（四） 民間傳說如《花木蘭》、《紅山的故事》等。

（五） 文學名著如《聶小倩》、《畫皮》、《紅樓夢》、《三大白骨精》等。

（六） 現代戲如《黃金萬兩》、《烈火真金》、《新民的故事》等（蔡曙鵬，2009）。

戲曲學院團隊先後演出了《羅摩衍那》、《三打白骨精》、《哪吒鬧東海》、《夜鶯》、《灰欄記》《老鼠嫁女》、《鄭和》《聶小倩》等。現代戲《新民的故事》、《紅山的故事》、等，並為學生創造曾經代表新加坡在國際舞臺上呈獻。（參考附錄二）

「藝術遊覽」開拓視野

「藝術遊覽」指組織學生、參觀戲曲學院。掛在牆上的不同類型的臉譜，可以讓青少年通過對臉譜的設計瞭解戲曲藝術的象徵性與其舞臺美術的裝飾性。同學們也可以學化妝，體驗學畫臉譜的樂趣。藝術產生普遍的興趣和關注。帶領學生集體觀看廟會演出，感受籌神戲的氣氛、對儀式戲劇有粗淺印象。或劇場觀看不同的劇種演出。

被選為代表新加坡出國參加在海外舉行的戲劇節的同學，就有在海外觀摩學習機會了。以南僑中學學生為例， 在 2006 年參加在安慶舉行的安徽省黃梅戲藝術節演出《鳳凰蛋》之後，他們還集體觀賞了湖北省地方藝術劇院的《英子》和安慶黃梅戲一團《六尺巷》。提高了戲曲鑒賞能力。又如在 2009 年到義大利演出的聖嬰女中，他們便又機會觀賞義大利面具劇名家的演出，從而課堂上所學。

南華潮劇社與社團的社區傳播

民間團體在社區推廣非物質文化遺產，擴大社會群體認識戲曲的當代價值，非常重要。在這方面，轉型後的南華潮劇社做出了重要貢獻。南華潮劇社（原名南華儒劇社）的前身，黃氏熾昌聯誼社戲劇聯合研究組於 1963 年的第一部戲就是《蘇六娘》。南華儒劇社成立後的第一部戲也是潮劇電影的舞臺演出本《陳三五娘》。從 2017 年開始，成為國家藝術理事會主要撥款的收益團體之一。2020 年至 2023 年。共獲得 54 萬元。轉型後的南華潮劇社是包括了推動潮劇、潮樂和潮州文化研究三個內容的藝術大團。2023 年，南華劇團的新舉措、外展計畫、新作品製作和潮劇經典重演等工作都取得了進展。除了《萬紫千紅》公益性潮劇演出、音樂會之外，南華還舉辦了與粵語、閩南語、黃梅戲合作呈獻多劇種演出，吸引跨方言群觀眾。在社區提供公益性演出，收到民眾的熱烈歡迎（蔡曙鵬，2024）。

除了南華潮劇社外，新加坡潮州總會與義安文化中心聯合主辦的《潮州文化美食節 2023》邀請廣東潮劇院二團助興，讓觀眾在享受潮州美食菜脯粿條、糕燒芋頭、鼠殼粿、紫准山粿、蠔烙、鴨母撚、糖蔥薄餅等之餘，觀看中國名家張怡凰、林初發

等演出。《潮州文化美食節 2023》在歡樂節慶氣氛中共用並傳承方言、鄉俗、俚語，欣賞潮劇、潮曲的優美演繹。戲曲演出拓展了民俗活動的內容，民俗活動也成為戲曲生成與發展的沃土。

戲曲的國際傳播

戲曲是傳播文化的橋樑。戲曲作為一個歷史積深厚的表演系統，獨特的表演方法，行當藝術和唱做念是當代戲劇的寶貴文化資源。作為傳播中華傳統文化價值的重要載體，與普世價值觀有許多共性。因而新加坡戲曲學院和民間團體，非常重視戲曲的國際傳播。每次出訪採取的是專題演講、演出與工作坊三結合的推介模式，以虛擬手法為核心的美學原則編寫角色少、行當整齊、故事完整、充分運用超脫的舞臺時空觀化繁為簡、以少勝多。主張在創作題材方面創新，在藝術形式上創新，在表、導演方面創新。 推動文明互學互鑒和文化融合創新，增進不同國家間相互理解、相互尊重、相互信任。共出訪 58 次，新加坡戲曲學院首十五年出國，共出訪 58 次，為中華戲曲在五湖四海的舞臺上傳播，為推動文化外交不懈努力，為民心相通做出積極的貢獻。

參考書目：

Chua Soo Pong (1995). *Traditional Theatre in Southeast Asia.* UniPress.

蔡曙鵬（2012）。《蔡曙鵬文集》。新加坡：新加坡文藝協會。

蔡曙鵬（2014）。《獅城說戲》。新加坡：新加坡文藝協會。

王　芳（2004）。《京劇在新加坡》。新加坡：新加坡戲曲學院。

王振春（2000）。《梨園話當年》。新加坡：玲子大眾傳播。

王安祈（2002）。《當代戲曲》。新加坡：三民書局。

符青雲（2011）。〈借鑒過去、策劃未來〉《新加坡瓊聯聲劇社慶祝成立五十四年紀念特刊》。新加坡：新加坡瓊聯聲劇社。

1.20 李澤華 孫人君 徐顥真：奧爾夫「原本性」理念下小學戲曲作品的「拆解」——以京劇作品《賣水》選段為例

摘要：戲曲作為中國傳統文化的重要組成部分，不僅具有深厚的文化價值和藝術價值，而且越來越受到國家的重視。特別是在小學教育中，戲曲文化的傳播和滲透日益增強。因此，如何在小學階段有效地開展戲曲教學，成為傳承優秀傳統文化中一個重要的研究課題。本文旨在通過奧爾夫「原本性」教學方法探討戲曲中各種音樂元素，利用「拆解」的方式，將戲曲中的表現形式與音樂教學相結合，為戲曲教學提供新穎的教學設計思路。

關鍵字：奧爾夫「原本性」；小學；戲曲教學；作品拆解

引言

《義務教育藝術課程標準（2022年版）》明確規定，將戲劇（含戲曲）作為獨立藝術課程納入小學，讓學生接觸和瞭解戲曲。然而，當前小學戲曲教學仍面臨一些挑戰，出現了教學思路與方法受限、教學思維固化、綜合藝術素養有待提高等問題。本文將聚焦於這些問題，為音樂教育工作者及教師，提供一種有效的音樂元素性教學方式，嘗試設計適合小學戲曲階段的教學方法和活動。

一、奧爾夫「原本性」理念下小學戲曲的現狀

「原本性」理念是奧爾夫音樂教育的核心，注重對音樂本體的體驗與學習。研究認為音樂教育能夠通過節奏、旋律、動作等基本元素的探索和體驗，激發學生的創造力和表現力。「原本性」理念注重的元素，包括節奏的韻律感、旋律的簡單重複以及通過身體動作和語言的結合來表達音樂情感。其宣導在教學中使用簡單的樂器和身體動作，讓學生在參與和體驗中自然地感受音樂，旨在培養學生的綜合藝術素質（餘，2020）。

在戲曲教學上，一方面，學生大多數時間主要學習語文、數學等科目，接觸其他知識的時間較少，因此對戲曲有一定的陌生感（陳，2024）。另一方面傳統單一的教學模式下，學生對京劇價值的感知不足，導致教學效果不佳（李，2024）。其次，戲曲作

為一種傳統藝術形式，與現代學生的文化背景和生活經驗存在較大隔閡，難以產生共鳴（蔣，2023）這些因素都影響戲曲教學的效果和學生的興趣。

奧爾夫理念中注重音樂、動作、語言和樂器等六類元素，而戲曲作為一種綜合性的藝術形式，集唱、做、念、打四類於一體，注重的則是整體性，一招一式、渾然一體。如圖 1.1 所示，奧爾夫「原本性」下的音樂教學元素，與戲曲的四類藝術形式之間相互交織，巧妙將其整合，如同拼圖一般，一塊塊拼湊出完整的戲曲藝術畫卷，構建出一種獨特的新興教學設計思路。

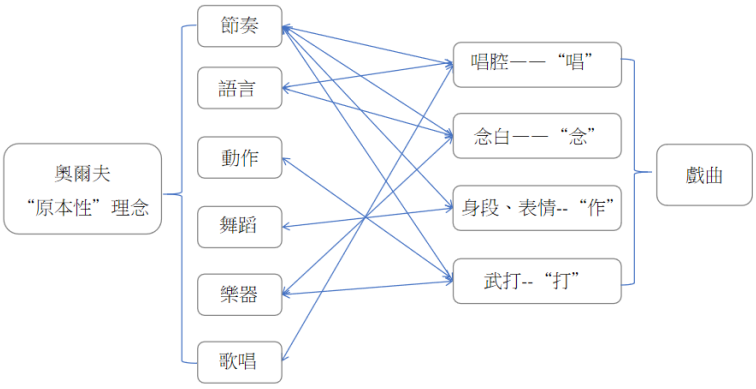


圖 1.1「原本性」理念元素與戲曲元素結合

「拆解」正如我們將一件複雜的機械，將其分解為一個個簡單易懂的零部件，再逐步組裝還原。戲曲教學亦可借鑒此法。兩者的結合，通過奧爾夫教學法的理念和方法，將戲曲作品的唱腔、身段和念白等，進行拆分教學，使戲曲教學更加生動有趣，培養學生的戲曲審美素養和表演能力。

二、 奧爾夫「原本性」理念下戲曲作品的拆解方法

在奧爾夫「原本性」理念的指導下，對戲曲作品通過分步拆解與重組，讓學生在體驗中理解戲曲的內在結構和藝術魅力，從而更好地傳承和發展這一傳統藝術形式。

（一）唱腔

圖 2.1 唱腔「拆解」

京劇唱腔具有獨特的韻律和節奏，以西皮、二黃為主要板式。其唱腔注重字正腔圓，講究四聲發音與尖團字的同時，也注重氣息的運用和共鳴的控制，強調音韻的優美和情感的表達。

1.節奏

京劇唱腔中節奏韻律較為獨特，如西皮流水的節奏輕快活潑，通常採用 2/4 拍或 4/4 拍，多為八分音符和四分音符組合。二黃慢板的節奏舒緩悠長，通常採用 4/4 拍或 6/8 拍，多為較長的音符組合。在教學時，可讓學生用身體律動來感受這些節奏，如聲勢、奧爾夫打擊樂器等來模擬西皮流水的節奏型，讓學生在敲擊中更好地把握唱腔的節奏。

2.語言

唱詞中講究韻轍和四聲，韻轍是指唱詞中押韻的韻部，常用的有十三轍，如「發花轍」、「梭波轍」等，使唱詞更加順口。四聲則是中文拼音中的四個聲調，即陰平、陽平、上聲、去聲，上聲旋律曲折，去聲下降，陰平陽平較平穩。通過模仿不同角色的發音，進行對比和練習，可助學生掌握其語言特點。

3.歌唱

戲曲唱腔的發聲方法更注重氣息的運用和共鳴的控制。戲曲氣息講究深沉、穩定且富有彈性，演員需將氣息吸至丹田，通過控制氣息的流動來支撐聲音。共鳴方面，戲曲演員會充分利用胸腔、口腔、鼻腔等共鳴腔體，使聲音產生豐富的色彩和層次感，增強聲音的穿透力和感染力。

以《賣水》選段為例，歌詞中提取基本節奏單元，如「八分音符、十六分音符、四分音符等」，讓學生用聲勢、奧爾夫樂器等方式練習這些基本節奏。用拍手、拍肩、跺腳等方式與節奏型相結合，同時跟唱。

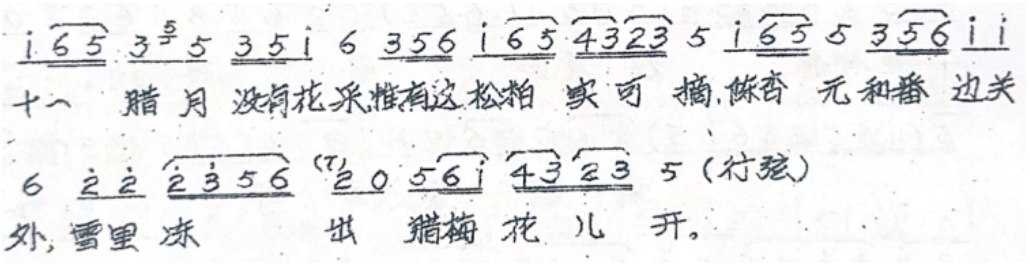
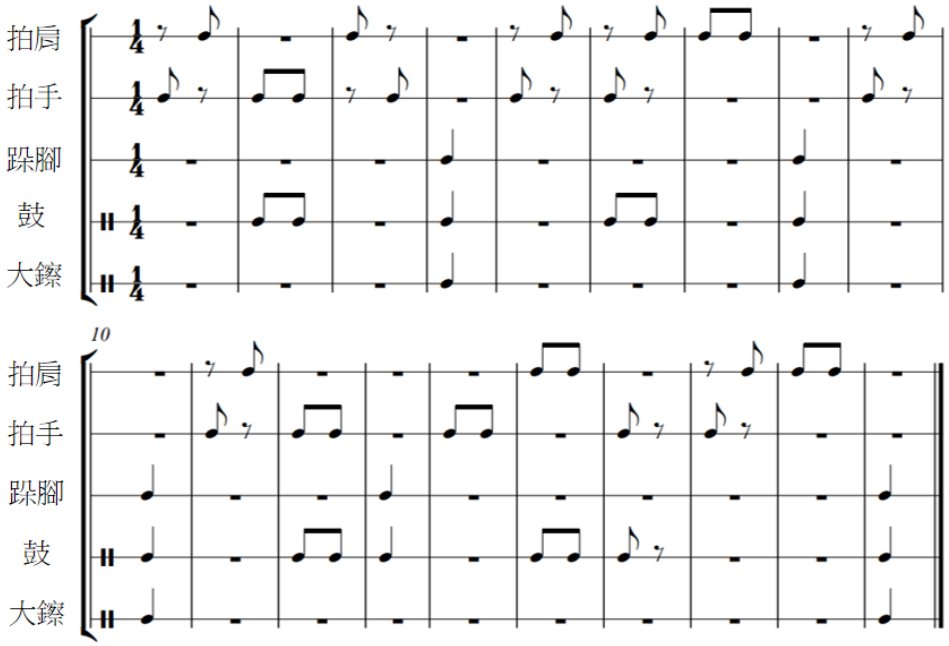


圖 2.2 《賣水》唱段（中國戲曲學院內部資料）



譜例 2.1 歌唱聲勢譜例

（二）念白

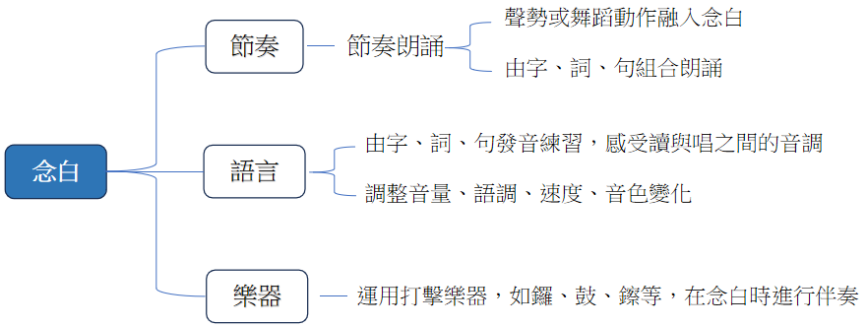


圖 2.3 念白「拆解」

念白中具有獨特的藝術特點，並強調字句的合轍押韻和行腔的抑揚頓挫，精准的節奏感和明確的語調，這些使得念白字正腔圓、韻味十足。

1.節奏

念白是介於說話和唱之間的一種表演形式，常按 2/4 拍或 4/4 拍固定節拍進行，講究押韻，通常在每句的末尾字上押韻，形成和諧的韻律感。此外，念白的節奏特點體現在語速、停頓、輕重音的巧妙搭配上。它並非一成不變的勻速推進，而是根據情感等靈活調整。在教學時可以讓學生先朗誦，並畫出節奏譜。還可以用圖形譜表示簡單的節奏型，並加入聲勢動作，增強節奏感。

2.語言

京劇念白的語言講究押韻，練習時需拆解選段中的每個字詞，注重聲母、韻母和聲調的準確發音。同時，把握字詞間的銜接與節奏，通過音量、語調、速度和音色的變化，表現不同的音樂情感。

3.樂器

在京劇念白教學中，可以引入一些簡單的打擊樂器（如鑼、鼓、鑔等），不同的敲擊方式來掌握節奏，為念白提供穩定的節奏基礎。

例如在《賣水》選段中梅英的念白部分，讓學生在撚指等動作或敲擊節奏樂器的同時，有節奏地念白。也可以加入與歌詞相對應的舞蹈動作，更好的體驗角色。

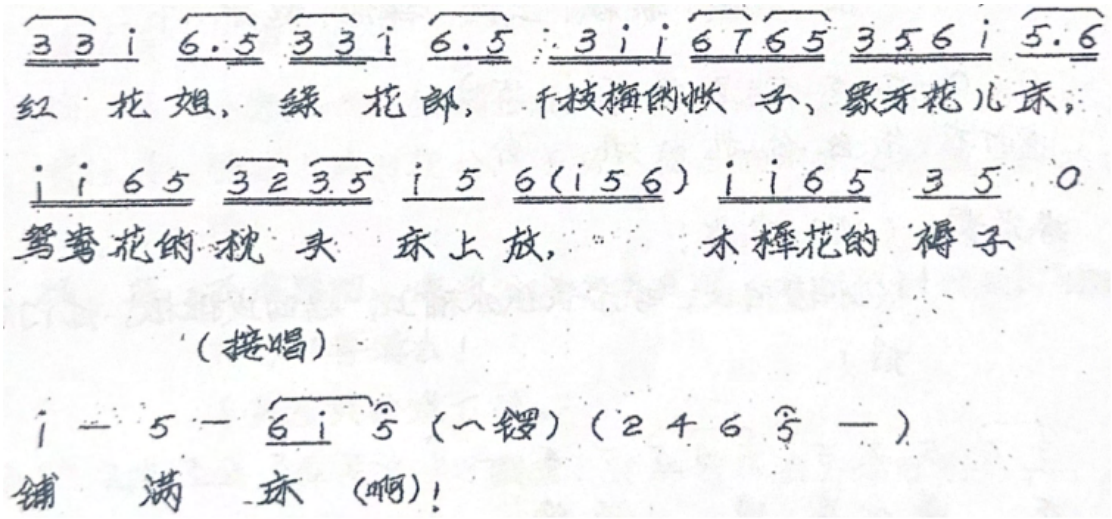
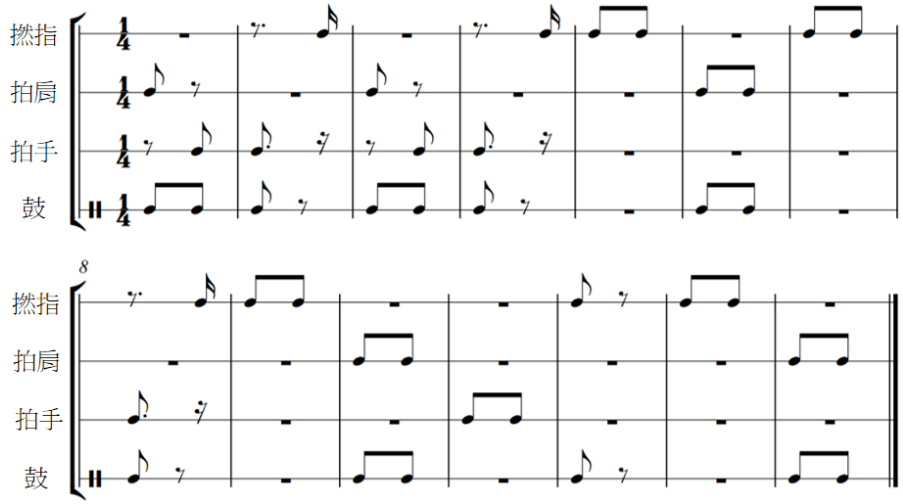


圖 2.4 《賣水》念白（中國戲曲學院內部資料）



譜例 2.2 念白聲勢譜例

（三）身段、表情

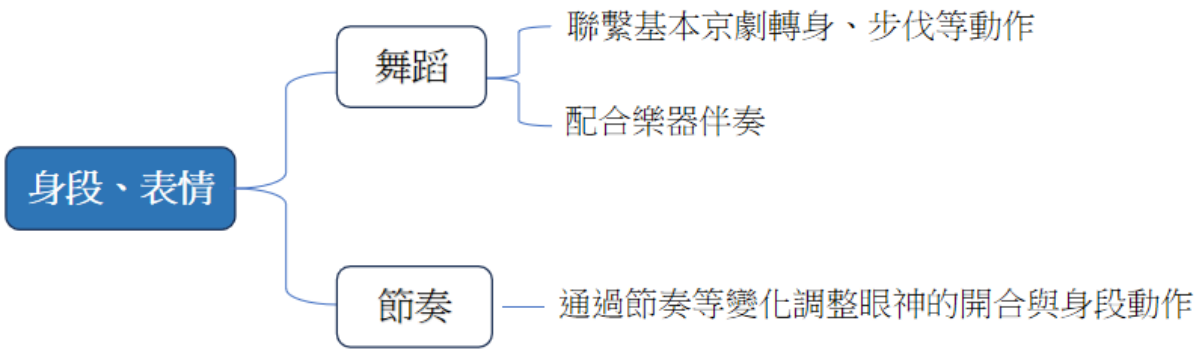


圖 2.5 身段、表情「拆解」

身段動作不僅包括身體的姿勢和動作，還涵蓋了手勢、眼神、步法等多個方面，演員通過身段動作能夠生動地表現出人物的性格、情感和內心世界。

1.舞蹈

身段含站相、雲掌、跑圓臺等基本動作。融合舞蹈與表演，注重神形兼備，借眼神、手勢等傳情達性。在京劇中的「圓場」步法，可以通過簡單的原地踏步，轉身、移動等動作來練習，增強身體的協調性。同時加入鑼鼓點伴奏，增強表演的感染力。

2.節奏

「一身之戲在於臉，一臉之戲在於眼」，演員需通過豐富的面部表情和靈動的眼神配合節奏來傳達角色的情感世界。此外，身段動作還遵循一定的韻律和規律，如逢開必合、擰中寓傾等，使動作更加流暢、自然。

在《賣水》中的身段動作不僅單一，還包含了許多複合身段，如「退步圓場」和「晃搖肩膀」等。這些複合身段不僅增加了表演的難度，還使表演更加豐富和生動。例如，梅英在表演中會聳肩並揮動扇子，動作輕盈而富有節奏感，還會結合退步圓場和晃搖肩膀的動作，表現出小丫鬟的俏皮。同時也通過揮動手絹，配合身體的轉動和步伐，表現出一種活潑的氛圍。

（四）武打

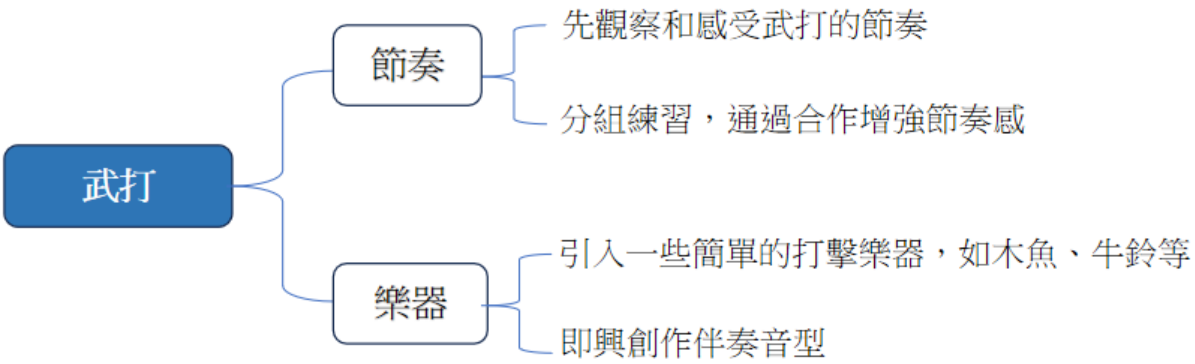


圖 2.6 武打「拆解」

武打，又稱為「把子功」，是京劇表演中極具觀賞性的部分。它融合了武術、戲劇等元素，通過各種器械如刀、槍、劍、棍等進行對打，動作要求精准、流暢且富有節奏感。

1.節奏

京劇武打場面通常包括馬戰、步戰等多種形式，每一種都有其獨特的節奏，常見節拍為 2/4、4/4，節奏型多為均勻的八分音符、四分音符，配合重音突出動作力度。讓學生先觀察和感受武打的節奏，其次分組練習，通過合作來增強節奏感。

2.樂器

在武打時使用的樂器如大鑼、鐃鈸等，音色高亢激昂，節奏強烈有力，能增強武打場面的氣勢和緊張感，突出動作的力度與節奏，在教學時可以用木魚、牛鈴等代替京劇中打擊樂器，為京劇武打場面提供有力的節奏支撐。同時鼓勵學生即興創作不同的伴奏音型。

三、奧爾夫「原本性」理念在戲曲教學中的意義價值

（一）促進多感官協同發展的橋樑

其方法強調多感官的參與，使學生在學習過程中能夠充分調動視覺、聽覺、觸覺等多個感官。在練習節奏單元時，將抽象的節奏具象化，不僅耳朵聽節奏，手、腳和頭部的運動也能夠幫助學生更全面直觀地感受和理解節奏。有助於學生建立起更加豐富和立體的認知結構，促進大腦的全面發展，使學生在學習戲曲的同時，也能提升自身的綜合素養。

（二）培養綜合藝術素養的能力

戲曲作為一種綜合性的藝術形式，集唱、做、念、打於一體。奧爾夫「原本性」理念下的拆解方法，將戲曲的各個元素有機地結合起來，讓學生能夠全面地感受和理解戲曲藝術。以語言元素的拆解為例，學生通過節奏朗誦和發音練習，能夠深刻體會到語言在戲曲表演中的重要性。這有助於學生培養良好的語感、節奏感等，提升綜合藝術素養，為今後的藝術學習和創作打下堅實的基礎。

（三）培養審美素養與文化認同的關鍵

從京劇唱腔的韻律之美，到身段動作的優雅之姿，每一個細節都讓學生領略到傳統文化的獨特魅力。以《賣水》中的身段動作為例，學生在模仿揮動扇子、聳肩等動作的過程中，感受到了京劇藝術所蘊含的含蓄、細膩的情感表達方式。這種對美的感知和體驗，逐漸內化為學生的審美素養，使他們對傳統文化產生深厚的認同感。

結論

奧爾夫「原本性」理念，以其對學生親身參與和感性體驗的強調，革新了傳統的教學模式，將單一的知識傳授轉變為一個充滿創造性和互動性的學習過程，為戲曲教育開闢了全新的視角與有效的實施路徑。值得一提的是，該理念的適用性不僅限於戲曲教學，對其他藝術形式教學的借鑒意義同樣深遠。

參考文獻

李欣（2024）。〈傳承國粹，提升審美——京劇體驗式教學的實踐與思考〉。《教學月刊小學版(綜合)》，Z1，71-74。

餘丹紅（2018）。〈奧爾夫教學法原理再釋義〉。《人民音樂》，10，70-72。

陳蓉（2016）。〈奧爾夫教學法的核心理念及體系建構探究——1924～1944 年德國慕尼克均特學校的歷史追尋〉。《音樂藝術(上海音樂學院學報)》，03，119-127。

陳恂恂（2024）。《小學音樂戲曲教學中傳統音樂文化的有效滲透》，17，135-137。

蔣沛雯（2023）。〈小學音樂課堂中開展戲曲教學的策略研究〉。《教師》，14，72-74。

武藝文與黃英傑（2022）。〈奧爾夫教學法在幼稚園戲曲活動中的應用〉。《教育教學論壇》，05，110-113。

沃爾夫岡·馬斯特納克，餘丹紅（2020）。〈卡爾·奧爾夫的「原本性」概念闡釋——為中國的音樂教育同行而作〉。《音樂藝術(上海音樂學院學報)》，03，169-178。

1.21 李楠 ：貴州少數民族音樂教育課程建設研究

摘要：貴州少數民族音樂具有豐富的文化內涵和獨特的藝術價值。高等師範院校承擔著音樂教育人才培養的重要職責，貴州少數民族音樂教育其課程的構建對少數民族音樂傳承與創新有著推動作用。本文以貴州少數民族音樂為核心，分析當前高等師範院校音樂教育課程的現狀與問題，探討民族音樂課程的構建、課程體系設計、教學模式創新及實踐應用。旨在為高等師範院校的民族音樂教育提供理論支援與實踐指導，以促進貴州少數民族音樂的傳承與創新，推動民族文化與現代音樂教育的融合。
關鍵字：貴州少數民族音樂 高等師範院校 課程建設

引言

貴州省是多民族少數民族聚居地之一，擁有豐富的民族音樂文化資源。例如：苗族飛歌、侗族大歌、琵琶歌、八音坐唱等各具特色的民族音樂形式，少數民族音樂不僅是地方傳統文化的重要載體，也是民族身份與歷史的象徵。然而，隨著現代化進程的推進，傳統的少數民族音樂面臨著傳承困境，尤其是在教育領域，如何有效地保護、傳承並發揚少數民族音樂成為亟待解決的問題。

高等師範院校作為培養未來教育者和音樂專業人才的主要陣地，建設具有地方傳統特色音樂教育課程對民族音樂傳播與發展具有重要意義。尤其是在貴州這樣一個民族文化多樣性的地區，如何將少數民族音樂融入到高等音樂教育中，不僅有助於傳統音樂文化的傳承，也能為學生提供獨特的藝術教育體驗，促進學生對民族文化的認知與認同。

目前貴州高等院校在建設具備貴州特色的音樂教育課程體系上已有一定的研究成果，但是在面對時代的大變革上還有很多需要改進的地方。本文從貴州高等師範院校少數民族音樂教育課程現狀進行闡述，根據現有的課程現狀進行相關問題總結並提出改進建議。為少數民族音樂教育課程提供理論依據和實踐經驗。

一、貴州高等師範院校少數民族音樂教育課程現狀

（一）課程內容有限

貴州高等師範院校音樂學院秉著建設具有當地特色的教育模式，開設貴州少數民族音樂教育課程，目前該課程內容以基礎理論為主，其中包括少數民族音樂的歷史、

文化背景、演唱風格等基礎內容，但對音樂形態的深入剖析、器樂演奏等實踐教學較為薄弱。

（二）課程設置不系統

貴州少數民族音樂教育課程在貴州高等師範院校音樂學院開設時間較長，但是課程設置仍存在不夠系統，課程內容與實際需求存在脫節。首先，課程設置上僅選修課程中設置相關內容，其次，課程學習時長為一學期制，由於課程課時安排較短在少數民族音樂實踐學習環節就顯的匱乏。第三，課程設置缺乏獨立的民族音樂學科體系，課程與其他音樂課程（如西方音樂、民族器樂等）的銜接性較差，學生在學習過程中無法形成完整的音樂學科認知。

（三）師資力量薄弱

首先，貴州省少數民族音樂教育的師資力目前並未得到充分的建設。大多數高校的民族音樂專業課程教師多來自傳統音樂學科，如音樂學、音樂教育等領域，缺乏紮實的少數民族音樂學背景。其次，學校會聘請一些具有民族音樂實踐經驗的非遺傳承人舉辦講座等課程，但數量較少，時間較短。

（四）教材與教學資源發展

在多年的少數民族音樂課程的建設與發展下，貴州幾所高校皆有相應少數民族音樂教材出版，例如：《貴州民族音樂概論》、《貴州少數民族音樂》、《少數民族音樂文化與藝術》、《侗族音樂研究與教學》、《苗族音樂與舞蹈》、《貴州民族音樂教程》、《侗族大歌與民歌傳承教材》、《布依族音樂文化教材》等。根據目前相關教學書籍的使用最為突出的問題是音視頻資源缺乏，不足以為教學提供豐富的視聽資源。

（五）田野調查與采風活動有限

貴州因為處於多民族少數民族地區，因此少數民族活動尤為豐富，但在少數民族音樂課程中未能充分融入田野調查和采風活動。田野調查是學習和研究少數民族音樂的重要手段，它能幫助學生更加真實、深入地理解和掌握民族音樂的特點與演奏技巧。但由於資金、學校課程設置等方面的限制采風活動參與度低，且多為短期活動，無法形成長效機制。因此在教學中實踐環節尤為薄弱並且實踐過程與地域文化結合不緊密。

二、高等師範院校貴州少數民族音樂課程體系構建

基於前期課程的開設的實踐，以及相關問題總結，對課程設置、課程模組設置進行構建研究並提出幾點建議。

(一)課程設置原則

高等師範院校的課程設置應根據學生的職業發展需求、學科特點、社會發展要求以及教育目標，遵循多樣化、靈活性、實踐性、創新性和國際化的原則，以培養適應未來教育需求的高素質教師。在符合其音樂教育學科發展要求下，建立具有貴州特色的民族性音樂教育課程，突出貴州少數民族音樂特色，建設其特有的實踐課程，強化田野調查、演奏技能和教學實踐，通過上述原則以求課程設置具備創新性，融合現代音樂技術，拓展應用場景。

（二）課程模組設計

根據現有的課程進行課程模組設計，設計如下（表一）

表一

課程模組	主要內容	課時安排
基礎理論課程	《貴州民族音樂概論》、《民族音樂學》、《音樂文化研究》	16 課時
實踐技能課程	民族器樂（蘆笙、侗琵琶等）、民族聲樂（苗族飛歌、侗族大歌）	32 課時
教學法課程	民族音樂教學法、少數民族音樂教材編寫	16 課時
田野調查與采風	現場采風、音視頻資料整理與分析	16 課時
數位音樂與創新	電子音樂製作、民族音樂數位化應用	16 課時

三、高等師範院校貴州少數民族音樂課程體系教學模式創新

（一）課堂教學創新

現有的教學以理論教授為主，學生實踐為輔，在課堂教授環節結合多媒體技術，使用音視頻輔助教學採用任務驅動式教學，提高學生主動學習能力建立互動課堂，增加實踐體驗。

（二）田野調查與民族音樂實踐

善於利用貴州多民族的特色，根據不同的節慶與民族活動，結合課程建設，組織學生前往少數民族地區有目的的進行采風與調研，對當地民族音樂傳承人進行採訪與合作，融入當地文化生活，體會音樂文化。定期邀請相關傳承人進課堂授課，建立民

族音樂實踐基地，提供長期學習場所，構建校園、社區傳播文化圈，為少數民族音樂發展提供土壤。

（三）數位化教學資源建設

在教學采風等環節有目的有計劃的設計相應數位資源的收集，構建貴州少數民族音樂資料庫，建立線上學習平臺，錄製民族音樂演奏與教學視頻，提升學習效果，利用虛擬實境（VR）、人工智慧（AI）技術，構建沉浸式民族音樂教學體驗。

四、貴州少數民族音樂教育的應用與發展展望

（一）教育推廣與社會影響

通過在高等師範院校對音樂教育人才的培養過程中傳播民族音樂文化並培養民族音樂文化認同感，建設培養具備傳播民族音樂文化的教育工作者，並在中小學音樂教育中推廣民族音樂教學，結合民族文化活動，提高社會對民族音樂的認知度，通過民族音樂節、音樂比賽等方式推動民族音樂的覆蓋面。同時因為音樂師範教育者提供實踐。

（二）跨學科融合與音樂創作

大資料時代的發展決定音樂教育的發展離不開現代音樂製作，以現代音樂製作技術，推動民族音樂數位化創新，促進民族音樂與舞蹈、戲劇等藝術形式的融合，鼓勵學生將民族音樂元素融入流行音樂、影視音樂等領域，在課程學習中融入音樂多媒體創作課程，拓展學生學習思路，同時開拓民族音樂文化的創新發展。

（三）國際交流與推廣

積極建立與國內外高校合作，推動貴州民族音樂國際化，利用好東盟教育周優勢，組織民族音樂國際研討會，提高貴州民族音樂學術影響力，參與「一帶一路」文化交流專案，傳播貴州民族音樂。

總結

結合貴州高等師範院校少數民族音樂教育課程發展現狀，其課程體系需結合社會發展進一步完善，課程設置需兼顧理論、實踐與創新，以提高學生綜合能力為目的，有效結合現代技術與民族音樂這一未來發展趨勢。不斷在時代的變遷中繼續優化課程結構，提升民族音樂教育品質。有效利用地理資源加強師資培訓，提升教師民族音樂教學能力，積極建設實踐課程促進民族音樂教育與文化產業融合，培養學生數位化創新與民族音樂文化集合，推動民族音樂的市場化發展。

參考文獻

張應華與謝嘉興（2012）。〈我國少數民族音樂教育實踐及研究的沿革〉。《中國音樂》。

張應華與謝嘉興（2012）。〈我國當代少數民族音樂教育操作策略的探討〉。《音樂藝術》。

楊民康（2015）。〈論音樂藝術院校少數民族音樂傳承的廣義性特徵———兼論傳統音樂文化傳承的狹義性和廣義性〉。《民族藝術》。

1.22 WONG SEK IENG：The Synergistic Effects of Cantonese Opera Education by Public and Private Sectors on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Macao

Abstract: This study explores the collaborative impact of Cantonese opera education for students at the non-tertiary education level, provided by public and private sectors, on safeguarding intangible cultural heritage in Macao. As a significant element of local intangible cultural heritage, Cantonese opera faces challenges from new forms of media and entertainment and a need for more tradition bearers and practitioners. In Macao, public institutions, such as the Cultural Affairs Bureau and the Education and Youth Development Bureau, together with private organisations, including artistic organisations and community associations, initiated different programmes aimed at encouraging younger generations' participation in learning and performing Cantonese opera. Through three case studies of these programmes, this paper reviews how school and community engagement are enhanced from an appreciation of this traditional Chinese art form to further developing into performance in art festivals. In addition, the synergistic efforts between these public institutions and private organisations not only enrich educational content but also contribute to cultural identity and heritage transmission among younger generations, as well as ensure the sustainability of Cantonese opera as part of the intangible cultural heritage elements in Macao and in the Greater Bay Area. The findings of this paper emphasise the significance of public-private collaboration in cultural heritage education and safeguarding intangible cultural heritage in the local context.

Keywords: Cantonese Opera, Intangible Cultural Heritage of Macao, Art Education, Cantonese Opera by Teenagers, International Children's Art Festival

Cantonese Opera in Macao

Beyond its traditional foundations in Guangdong and Guangxi Provinces, Cantonese opera serves as a major art form among the Cantonese-speaking communities in China and overseas, followed by migrations of different generations. It was successfully inscribed onto the List of Intangible Cultural Heritage of Humanity, with efforts from Guangdong and Guangxi Provinces, Hong Kong and Macao in 2009. In Macao, the Cantonese opera has been one of the most popular types of entertainment since the late Qing Dynasty. During WWII, many refugees came to Macao; among them, many famous Cantonese opera artists comforted

people during hard times. However, the emergence of local Cantonese opera groups only appeared until the 1980s. (陳承昀、王忠, 2021) To this day, there are more than 200 local art organisations and associations related to Cantonese opera in Macao, which cultivates a consistent base of enthusiastic audiences on a large scale. Every year, these art organisations and associations promote Cantonese opera by holding performances, training classes, community programmes, exhibitions, and publishing books, among others. Aiming to promote this traditional performing art for generations, these art organisations and associations are actually the leading practitioners and tradition bearers of the intangible cultural heritage element. In addition, neighbourhood groups in different districts of Macao work closely with these art organisations and associations to provide activities in theatres for residents on special occasions, such as celebrations of folk beliefs or traditional Chinese festivals.

Besides the private sector, the Cultural Affairs Bureau of the Macao SAR Government, as well as other public entities, is responsible for safeguarding and promoting this intangible cultural heritage element in terms of policymaking, activity and training, with support from local art organisations and associations. At the same time, in order to fulfil the requirements of the local education system, the Education and Youth Development Bureau has introduced a project named “Generalisation of Art Education for Students”, which provides opportunities for students to experience various forms of art and performance. One section of this project supports students' learning and appreciation of various Chinese Xiqu, including Cantonese opera. These efforts seem to be made individually, but in fact, they create a public-private collaborative impact on the education and promotion of Cantonese opera for young generations, especially students at the non-tertiary education level, who are overwhelmed by entertainment nowadays.

Promotional and Educational Programmes offered by Local Art Organisations and Associations

Among the numerous Cantonese opera groups in Macao, the General Association of Chinese Opera and Musical Art of Macao, the General Union of Neighbourhood Associations of Macau, the Macau Federation of Trade Unions, and the Sin Meng Charity Association are the most influential organisations and associations. In addition to these non-profit art organisations and associations, the Cantonese opera performing groups also work closely with the theatres, such as the Alegria Cinema, to provide free performances supported by public and private funding.

The General Association of Chinese Opera and Musical Art of Macao and its over 100 affiliated groups aim to connect Cantonese opera enthusiasts in Macao through hosting professional performance activities. They also organised Cantonese opera training classes for teenagers and held community promotion activities for Cantonese opera every November. In 2022, with support from public funding and the co-organisation of the Sin Meng Charity Association, the General Association initiated the First Macau Youth Cantonese Opera Heritage Competition, which served as a stage for young generations to perform, as well as a platform for the public to acknowledge of achievements from the promotional and educational programmes of Cantonese opera for years.

Among the local communities, the General Union of Neighbourhood Associations of Macau has established adult and youth training programmes, effectively utilising its connections and resources in the community to encourage residents to participate in Cantonese opera performances, thus strengthening the inheritance and promotion of Cantonese opera among the communities. In 1994, the General Union of Neighbourhood Associations established the training centre for Cantonese opera classes for adults and later, in 2003, the centre provided a professional training programme for youth. The Neighbourhood Associations hired professional Cantonese opera teachers locally and from Guangdong Province to teach students the fundamental skills of singing, acting, reciting, and performing. With a solid foundation of practice, students could participate in rehearsals of selected excerpts, with different performances arranged according to their levels and interests, allowing them to take on appropriate roles. This approach combined learning, rehearsing, and performing to enhance students' interest and confidence in their learning process.

In addition, the Cultural Committee under the Macau Federation of Trade Unions promotes Cantonese opera and organises performances for promotional and educational purposes each year. It collaborates with the newspaper group Macao Daily to host a city-wide performance tour around Cantonese Opera Day to strengthen the promotion of Cantonese opera among the public and in schools. This tour of performance was divided into community and school sessions. Promotional boards and performances were effective in promotions in public parks and community halls. At the same time, professional performers showcased different skills, such as singing, reciting, acting, and martial arts, in schools, which could raise students' interests. The school session also included interactive learning to encourage students to actively participate in performing Cantonese opera under instructions from professional performers.

The Sin Meng Charity Association also plays an important role in promoting Cantonese opera. Since 2015, it has launched a series of activities named "Civic Education and the Inheritance and Development of Cantonese Opera." It organises training classes for youth to cultivate the young generation's interest in Cantonese opera and to identify those with potential for future recruitment. Moreover, it publishes educational materials and performs in local primary and secondary schools, attracting more young audiences to appreciate the culture and beauty of Cantonese opera.

These promotional and educational programmes organised by the private sector provided various opportunities for young generations to learn and perform Cantonese opera after school. Some even offered a platform for the public to acknowledge the efforts to inherit this intangible cultural heritage. Public funding may not be the essential support for these programmes. Still, the government provided certain assistance, such as offering performance venues and reserving performing sessions in various art festivals, exchange programmes, performances, and competitions in China and overseas.

Promotional and Educational Programmes offered by Public Sector

At the same time, the public sectors of Macao, including the Cultural Affairs Bureau and the Education and Youth Development Bureau, offer performances, short courses, and long-term training programmes in Cantonese opera for younger generations. However, the Portuguese Macao government did not put enough effort into Macao's education system, reflecting that the first education legislative policy was enforced in 1991. The policy gave no more than guidelines to the schools and did not focus on the curriculum. After the Handover in 1999, the Macao SAR Government initiated the review of education policies and the framework of the education system. Starting in 2006, education-related policies were refined and improved to provide a complete and comprehensive legal framework for the curriculum and management of educational institutions in Macao. Besides, these policies also indicate the requirements of essential academic attainments (BAA), which not only focus on the original examination-oriented subjects but also care about students the development of students in different aspects, such as civic and global identity, as well as the ability to understand and appreciate various art and cultures. The Macao SAR Government’s attitude towards the education reformation is also reflected in the emergence of different programmes and short courses provided by public sectors to support schools in teaching other subjects, such as art and cultural appreciation.

Starting from the academic year 2004/2005, the Education and Youth Development Bureau (formerly known as the Education and Youth Bureau) introduced a new programme named “Project of Generalisation of Art Education for Secondary School Students”. (澳門特別行政區政府新聞局, 2005, p. 283) This programme started by providing free performing arts or musical concert sessions in formal theatres for students during school hours. After several revisions and development, the programme has been extended to primary six and renamed “Project of Generalisation of Art Education for Students”. It was divided into seven themes, and the “Appreciate the National Heritage, Enjoy Xiqu” theme was arranged for F.6 students. (“Project of Generalisation of Art Education for Students” Programme information: https://www.dsedj.gov.mo/~webdsej/www/activity/plano_gea/objective.html) Under this theme, the Education and Youth Development Bureau invites two professional art groups, the Shanghai Traditional Opera School and the Guangdong Dance and Drama College, to showcase different types of Xiqu to students. The programme started the showcase of Cantonese opera in 2016 (澳門特別行政區政府新聞局, 2016, p. 246) when there was a long-term cooperation with the Guangdong Dance and Drama College, where the Cantonese opera course was one of the earliest courses in China's professional colleges. Professional performers were invited to perform classic excerpts, helping students understand Cantonese opera's main elements, artistic characteristics, and features, thereby enhancing their knowledge and recognition of traditional Chinese culture. This project attracted a large number of schools to enrol each year. For instance, in the 2018/2019 academic year, 55 schools and sections of schools were enrolled, with 23,155 students participating in the whole project. (澳門特別行政區政府新聞局, 2020, p. 256) Even during the pandemic of COVID 19, more than 30,000 students participated in the project from the academic year 2019/2020 to 2022/2023, excluding those attending the art courses online. (澳門特別行政區政府新聞局, 2021, p. 252, 2022, p. 274, 2023, p. 251)

Since 2019, through the Drama School of the Macao Conservatory, the Cultural Affairs Bureau has launched the “Basic Cantonese Opera Performance Course for Children and Youth”, providing a systematic and professional training programme in Cantonese opera for young people of Macao. The programme is divided into “Beginner Level” and “Advanced Level”; each requires three-year training and practice. (Course information by the Macao Conservatory: https://www.cons.gov.mo/cn/list/54/) The curriculum includes training in basic techniques, body movement, character portrayal, and singing, allowing students to gradually learn the “Four Skills” of Cantonese opera: singing, acting, reciting, and combat, as well as the

“Five Techniques” of hands, eyes, body, methods, and steps. It also offers practical stage performance experiences and competition opportunities. Well-trained students have staged several youth Cantonese operas, such as The Legend of the White Snake, Nine Phoenix Mountain, and The Lotus Lantern, and have been invited to perform at the Macao Arts Festival and the Macao International Children’s Arts Festival. They actively participate in local and cross-regional artistic exchange activities in Cantonese opera for youth, achieving commendable results in events like the “Chinese Children's Drama Plum Blossom Awards” and the Guangdong Province Youth Quyi “Stars of Tomorrow” casting competition.

Public-Private Cooperation: Cantonese Opera Courses for Children and Youth

Before the handover, although the Portuguese Macao Government financially supported the local Cantonese opera groups, it only considered Cantonese opera as local entertainment for the Chinese community, especially for older people. (陳承昀、王忠, 2021, p. 86) In 1994, the General Union of Neighbourhood Associations of Macau established a training centre to provide Cantonese opera classes to adults. The initiation of similar classes for youth was made by a leading artist in Macao, Ms Lo Hang Peng, in 2003. Ms Lo has worked on educational programmes of Cantonese opera for more than 30 years, and she is also well-known as the art director for many Cantonese opera performances by youth. With her enthusiasm for the education and inheritance of Cantonese opera, as well as the support of the Cultural Affairs Bureau, the young performers could showcase their efforts and learning outcomes at the Macao Art Festival every year. (木寺, 2024) Later, in 2019, the Macao Conservatory of the Cultural Affairs Bureau initiated a “Cantonese Opera Courses for Children and Youth” training programme. Even affected by the pandemic COVID19, the students of this programme managed to practice and later perform in the Excerpts of Cantonese Opera Performance: “The Summer Show” in 2020. (夏日篤篤撐——場刊, 2020) This “Summer Show” became a yearly schedule for students showcasing their learning outcomes instead of a performance at the Macao Art Festival. Ms Lo was also invited to be the art director of the Summer Show, which benefited not only from her experience and artistic talent but also from her connections and influence in the field. In 2024, the Cultural Affairs Bureau organised the first Macao International Children’s Arts Festival to offer an interesting, interactive and friendly environment for children to experience various art forms. One of the programmes in this festival was “The Magical Lotus Lantern – Cantonese Opera by Teenagers”, performed by students from the Cantonese Opera Courses for Children and Youth offered by the Macao

Conservatory. (https://www.icm.gov.mo/micaf/1/en/) Starting from supporting the educational programmes of Cantonese opera for youth, the Cultural Affairs Bureau, as a public sector, has taken further initiative to provide professional training and has offered more opportunities for young performers. Following this initiative, the Cultural Affairs Bureau is exploring more possibilities, such as combining the tangible and intangible cultural heritage by organising Cantonese opera by Teenagers performance in the Mandarin House, part of the World Heritage, the Historic Centre of Macao, or developing an art festival in particular for children to show various forms of art.

Cantonese Opera and Civic Education for Youth

The Sin Meng Charity Association launched a series of activities named "Civic Education and the Inheritance and Development of Cantonese Opera" in 2015. Besides providing training classes in Cantonese opera for youth, it published educational materials and performed in local primary and secondary schools to promote Cantonese opera and traditional Chinese moral values. The educational material, “Knowledge of Cantonese Opera,” is a series of four booklets separated into beginner and advanced levels. They provide information not only on Cantonese opera but also on concepts of loyalty and faith, including the fine traditions of the eight virtues of filial piety, brotherhood, propriety, justice, integrity and shame. In 2022, the Sin Meng Charity Association, together with the General Association of Chinese Opera and Musical Art of Macao, organised the first Macao Youth Cantonese Opera Heritage Competition, attracting 127 students from different educational programmes offered by the private or public sector. In the academic year 2024/2025, the Sin Meng Charity Association is working with the Macao Conservatory to provide training courses in Cantonese opera for youth. This public-private cooperation is a measurement for resource integration and effective utilisation.
(Web page of Cantonese Opera for Youth, part of the community service by Sin Meng Charity Association:
https://sinmeng.org/%e7%a4%be%e5%8d%80%e5%8f%83%e8%88%87/%e5%85%92%e7%ab%a5%e7%b2%b5%e5%8a%87%e5%b0%88%e6%a5%ad%e5%9f%b9%e8%a8%93/)

Kids, Teenagers and Young Adults – Comprehensive Development of Cantonese Opera Education

Although the recruitment of students announced in the training courses mentioned above covers youth aged from four to eighteen, most students are from the primary and junior

secondary school level. Due to the relatively higher workload at the senior secondary school level and the pressure of preparing for different examinations, students at the senior secondary school level are hesitant to continue to practice Cantonese opera, not to mention those who start learning Cantonese opera in senior secondary school. Therefore, the city-wide performance tour was organised by the Cultural Committee under the Macau Federation of Trade Unions around Cantonese Opera Day. During the tour for school sessions, professional performers showcased skills and had interactive learning to encourage students to participate. This provides opportunities for students who have never considered learning Cantonese opera to experience the intangible cultural heritage. The Education and Youth Development Bureau's "Project of Generalisation of Art Education for Secondary School Students" also helps fill the gap. The "Appreciate the National Heritage, Enjoy Xiqu" theme is arranged for F.6 students so that they can enjoy the intangible cultural heritage within school hours. It reminds students of their learning experiences in Cantonese opera and, at the same time, encourages students to explore various art forms even if they do not relate to the university entry examinations. In other words, the "Appreciate the National Heritage, Enjoy Xiqu" and the city-wide performance tour assist various training courses in Cantonese opera to provide a comprehensive development on Cantonese opera education.

Significance of Public-Private Collaboration in Cultural Heritage Education

As an intangible cultural heritage at the local level, Macao's public and private sectors collaborate by sharing resources and complementing each other's strengths. The three cases mentioned above indicate that collaboration can be proactive and passive. For instance, when both the public and private sectors wanted to host training courses on Cantonese opera for youth, student enrollment or resources could be their limitations. Therefore, the association supported the government to recruit students and invite professionals from Mainland China to teach. When the association wanted to provide classes of Cantonese opera in schools, the government provided financial support and communication between the association and schools. As a result, educational and promotional programmes of Cantonese opera cover a diverse age range, from young children brought by their parents to the neighbourhood association to young adults who might encounter education of Cantonese opera for the first time at secondary school. In other words, the public and private sectors provide a comprehensive promotion, which is, in fact, another type of collaboration. All these efforts

support the sustainability of Cantonese opera as part of the intangible cultural heritage elements in Macao.

Reference

Cultural Affairs Bureau (n.d.). *Macao International Children's Arts Festival*.

Education and Youth Development Affairs Bureau. *"Project of Generalisation of Art Education for Students"*. https://www.dsedj.gov.mo/~webdsej/www/activity/plano_gea/objective.html

木寺（2024 年 12 月 25 日）。〈戲台前後——訪資深粵劇工作者羅杏冰〉，《瘋》，70。https://fantasiamacau.com/2024/12/25/%E6%88%B2%E5%8F%B0%E5%89%8D%E5%BE%8C%E8%A8%AA%E8%B3%87%E6%B7%B1%E7%B2%B5%E5%8A%87%E5%B7%A5%E4%BD%9C%E8%80%85%E7%BE%85%E6%9D%8F%E5%86%B0/

善明會（日期未詳）。〈兒童粵劇專業培訓〉。https://sinmeng.org/%e7%a4%be%e5%8d%80%e5%8f%83%e8%88%87/%e5%85%92%e7%ab%a5%e7%b2%b5%e5%8a%87%e5%b0%88%e6%a5%ad%e5%9f%b9%e8%a8%93/

澳門演藝學院（日期未詳）。〈課程介紹〉。https://www.cons.gov.mo/cn/list/54/澳門演藝學院(2020)：夏日篤篤撐——場刊。https://www.cons.gov.mo/contentfiles/attachment/202401/18/164305_20T01.pdf

澳門特別行政區政府新聞局(2005)：2005 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

澳門特別行政區政府新聞局(2016)：2016 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

澳門特別行政區政府新聞局(2020)：2020 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

澳門特別行政區政府新聞局(2021)：2021 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

澳門特別行政區政府新聞局(2022)：2022 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

澳門特別行政區政府新聞局(2023)：2023 年《澳門年鑑》，澳門，澳門特別行政區政府印務局。

陳承昀、王忠(2021)：繁榮與衰退：二十世紀八十至九十年代的澳門粵劇《文化雜誌》，111，82–89。

1.23 郭春麗 孫人君：非遺傳承視域下諸城派古琴進校園的現狀研究—以諸城市 W 小學為例

摘要：非物質文化遺產（非遺）對文化傳承與社會和諧至關重要。諸城派古琴，融合山東民間音樂，具獨特齊魯風格，是傳承中華文化的關鍵。調研諸城市 9 所小學發現，W 小學的諸城派古琴校本課程較為成熟。本文以 W 小學為例，探討諸城派古琴進校園的傳承現狀，從資源、課程、學生興趣和活動開展等多方面分析，旨在完善校本課程建設經驗，加強古琴在學校中的教學推廣，增進非遺古琴的活態傳承，增強對傳統文化的認同感和自豪感，建立起堅定的文化自信。

關鍵字：非遺傳承；諸城派古琴；進校園；教育現狀

引言

近年來，國家對非物質文化遺產（非遺）的傳承愈發重視，諸城派古琴作為國家級非遺，其在學校傳承受到關注。眾多學校開展諸城派古琴進校園活動，但相關實際案例研究不足。本文以諸城市 W 小學為例，調研諸城派古琴在該校音樂教育中的實踐，剖析課程、教學、師資等方面現狀，旨在總結經驗、發現問題並提建議，為諸城派古琴在學校傳承提供參考，助力非遺傳承。

一、諸城派古琴進校園探索現狀

在長期的發展演變中，如何在繼承傳統精髓的同時，推動諸城派古琴在現代語境下的創新與發展，是必須面對的重要課題，而積極開展古琴進校園活動，正是破解這一難題的有效途徑之一。青少年是文化傳承的重要力量，通過讓他們接觸和學習古琴，可以培養他們的文化素養和審美情趣（丁&楊，2024）。諸城派古琴的傳承發展從最開始單一的師徒傳承到學院、琴社的傳承，體現出了傳承途徑的多樣性發展（張，2017）。諸城市圍繞把諸城派古琴「引回來」「傳下去」「立起來」，其中「傳下去」中「諸城派古琴進校園」就是路徑之一（陳，2023）。學校是傳承與創新傳統歷史文化的主要途徑（秦，2022）。

綜上，「諸城派古琴進校園」這一路徑有利於諸城派古琴的傳承發展，因此，諸城派古琴進校園具有一定的可行性以及研究價值。前人研究多聚焦諸城派古琴進校園方

式及可行性，鮮少考查實際實施現狀。本文以校本課程成熟的 W 小學為調查物件，分析諸城派古琴進校園後的開展情況，總結其成功經驗與面臨困境，旨在為其他學校開展古琴進校園活動提供有益借鑒，推動諸城派古琴的傳承與發展。

二、諸城市 W 小學諸城派古琴校本課程發展現狀

為深入瞭解諸城派古琴在該小學的教學情況，筆者深入到該小學對諸城派古琴教學課堂以及古琴課外實踐活動進行了實地調查並訪談長期任教音樂課兼古琴教學的老師，主要從教學資源、課程設置、生源情況和活動開展幾個方面進行分析。

1. 教學資源

1.教學設備

2011 年，諸城派古琴第六代傳承人茅毅老師在諸城市 W 小學設立雲雪堂古琴培訓基地，學校成為全國教育科學「十二五」規劃 2011 年度教育部重點課題「非物質文化遺產校園傳承研究」的實驗校。該學校設立了專門的古琴教室，學校率先在全國配齊 62 床古琴，設立古琴教室 180 平方米，配備了專業的教學設備，如古琴架、音響設備、多媒體等，為古琴教學提供了良好的硬體支援，除了專用教室，學校還設有古琴實踐場地，營造了濃厚的古琴學習氛圍。

2.教材使用

在諸城派古琴的教學上，諸城市 W 小學主要使用的教材為李鳳雲老師的《古琴十三課》以及鐘珊老師將音樂教材進行校本化改造，在音樂教材中補充古琴內容，使音樂教學與古琴教學有機結合。

3.師資力量

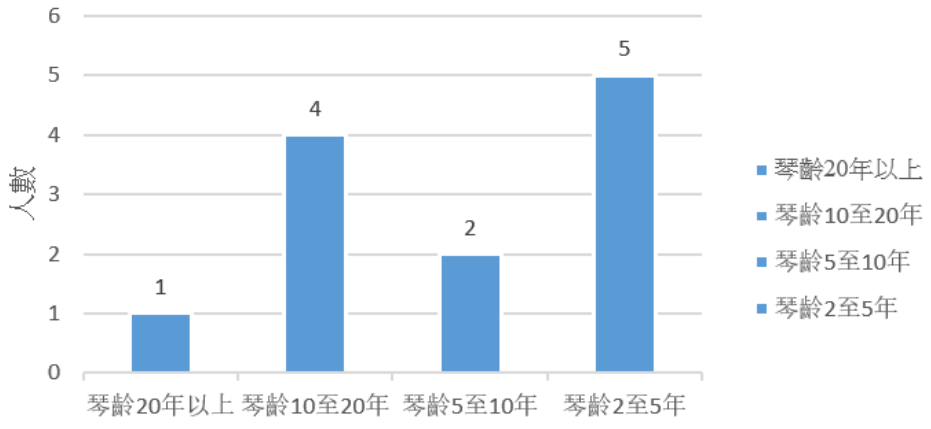


圖 1 2024 年古琴教師琴齡人數分佈

自 2023 年起，受國家政策和當地教體局的支持，為進一步推動諸城派古琴藝術的傳承與發展，提升校園文化內涵，拓寬學生藝術學習空間，諸城市「古琴進校園」古琴教師培訓開班儀式在 W 小學順利舉行，全市共有 50 多名音樂教師參加，由諸城派古琴第七代傳承人鐘珊老師引領指導，為「古琴進校園」的開展提供良好的師資基礎。因此，從最初 2011 年 W 小學開展諸城派古琴社團時僅有 1 名長期古琴老師和 2 名校外指導老師發展到目前學校共有 12 名古琴老師。如圖 1 所示，其中 1 名教師琴齡 20 多年，4 名教師琴齡在 10-20 年這一區間，2 名教師琴齡在 5-10 年這一區間，剩餘 5 名教師琴齡在 2-5 年這一區間。由此可見，正是因為有了古琴教師培訓班的開展，古琴教師人數增多，師資力量得以壯大發展。

綜上，無論從學校硬體設施還是教材的開發以及師資力量，學校的教學資源相對來說都是比較完善的，此外學校還會定期邀請諸城派古琴傳承人、名家進校園進行授課和指導，為教師和學生提供專業的教學支援和藝術指導，提升教學水準和學生的學習效果，為古琴教育的深入開展提供了堅實的基礎。

（2）課程設置

1.課程教學物件以及時間安排

課程類型	授課對象	人數	課程安排	上課時間
普修課程	3-6 年級全體學生	3 年級：800 人	3 周/1 次	每班 3 周內選出一節音樂課進行古琴學習
		4 年級：600 人		
		5 年級：400 人		
		6 年級：500 人		
選修課程	3-6 年級部分學生	62 人	1 周/3 次	下午放學後課後延時服務

表 1 2024 年 W 小學古琴課教學對象及時間安排

如表 1 所示，由於 1-2 年級學生手較小，學習古琴在各方面有一定的困難，故該學校諸城派古琴校本課程的的開展主要面向 3-6 年級的學生，分為普修課程和選修課程兩種。普修課程，面向 3-6 年級全體學生，2024 年參與普修課程的學生大約在 2300 人左右，以普及古琴知識為主，內容涵蓋古琴的發展、流派等文化方面以及基本指法，旨在讓全體學生對古琴有初步的瞭解和認識，培養學生的古琴興趣，每三周安排一次課程。選修課程根據學生個人興趣，3-6 年級每個年級有 30-40 名左右學生參加，課程內

容更深入、更專業，社團課每週上三次，為學生提供更系統、更集中的學習機會，進一步提升學生的古琴演奏水準和文化素養。

從課程設置上來看，這樣既保證了全體學生都能接受到古琴文化的薰陶，又為有潛力和興趣的學生提供了深入學習的平臺，體現了因材施教的教學理念，有利於不同層次學生的發展。

（三）生源情況

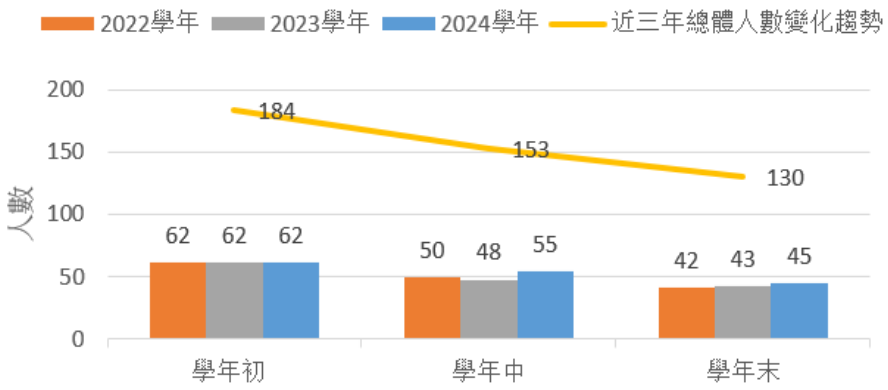


圖 2 近三年每學年學琴人數變化

普修課程每年都會在 3-6 年級各個班級開展，由於古琴教室琴的數量以及教室規模的限制，普修課程每三周才能將所有 3-6 年級的學生輪一次，選修課程只能最多只能容納 62 個學生。因此，在每學年開始，老師都會根據學生個人意願並通過選拔，選出 62 名學生。但是，如圖 2 所示近三年每學期內學生數量會發生一定變化，有一部分學生堅持不了一整個學期，由於多種因素在學期中途退出。通過訪談的教師反映，學生的退出與學生學業、個人興趣、家長認可度等因素有關。

（四）活動開展情況

根據從 W 小學古琴進校園以來，筆者對 W 小學開展相關古琴活動進行了梳理，分別從近年來活動開展的數量以及活動類型進行分析。

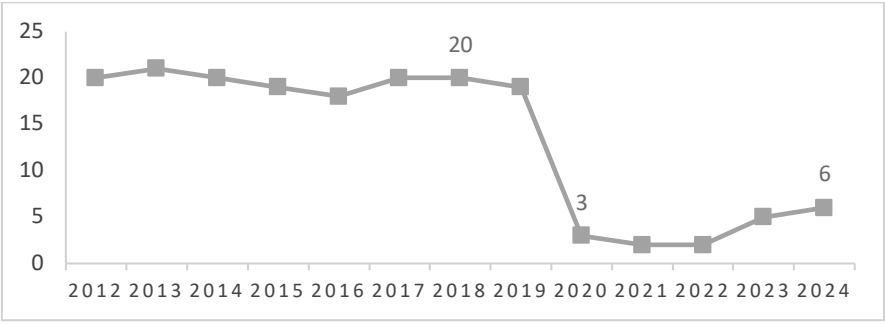


圖 3 2012-2024 活動開展數量趨勢圖

如圖 3 所示，從 2011 年「雲雪堂古琴培訓基地」在 W 小學建成以來，開展了許多的活動，尤其是成立之初的幾年活動開展頻繁，基本上每年相關大小活動 20 多場，展現出活躍的現象。從 2020 年起，由於多重因素的影響，例如「疫情」期間，學校及教師也在開展「2020 年班級線上音樂會——停課不停學」，但是相對來說，還是有很大的局限性，因此開展的活動數量驟減，僅有 2-3 場。「疫情」過後，在近幾年出現好轉，但是起初的活動熱潮減退。參與訪談的老師也表示到「每次開展活動，由於人數的不齊，排練開展很難實施，家長們大多也是擔心耽誤孩子的學習，所以最後也作罷。」

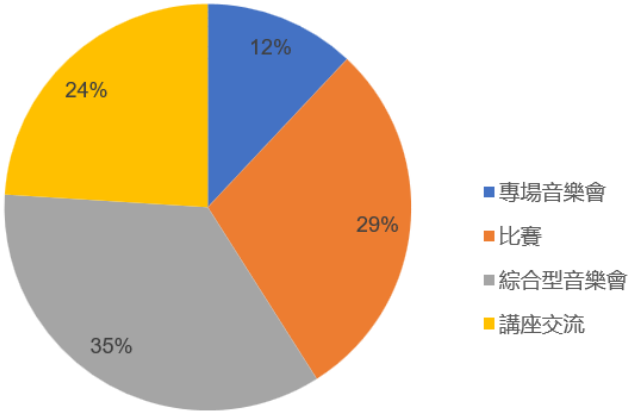


圖 4 2012-2024 諸城派古琴活動開展類型

如圖 4 所示，2012-2024 年開展與諸城派古琴相關的活動類型，據統計主要分為四種，分別為綜合型音樂會（35%）、古琴類比賽（29%）、講座交流活動（24%），以及專場音樂會（12%）。其中，綜合音樂會包括新年音樂會、兒童節聯歡會等一系列節目類型多樣的音樂會；專場音樂會則指專門開設的古琴主題音樂會。從圖中資料可看出，學校開展綜合音樂會的頻率最高，在全部活動中占比 35%；其次為古琴比賽活動，學生們在比賽中也屢獲佳績，專場音樂會相對來說開展的頻率最低。 綜上來看，活動的開展離不開學校各方面提供的支援。因此，從活動的開展情況可以看出，學校對於古琴進校園的發展比較重視。

三、諸城派古琴在學校音樂教育傳承發展的建議對策

基於對諸城市 W 小學的調研，為更好推動諸城派古琴在校園的傳承發展，提出以下建議對策。

（一）創新課程激發興趣

學生興趣培養，需要提高課程內容吸引力，創新教學模式。學生中途退課的問題，反映了課程內容吸引力不足或教學模式不夠新穎的問題。根據課程類型的不同，可採用不同教學策略。普修課借助多媒體，播放古琴動畫、演奏視頻，讓學生直觀感受古琴魅力。組織小組合作專案，如「古琴文化展示」，通過收集資料、彙報展示，增強學生互動與參與度。選修課程依據學生水準分層教學，為不同層次學生制定個性化學習方案，激發學生學習熱情。

（二）優化師資發展路徑

師資是古琴教育的關鍵。組織校內教師開展教學觀摩，相互學習借鑒。定期邀請專家舉辦線上線下培訓講座，內容涉及演奏技巧提升、教學方法創新等。鼓勵教師參加學術研討會，緊跟行業前沿。推動教師開發校本教材，將諸城派古琴特色與學校實際、學生特點相結合，為教學提供有力支撐。

（三）拓展活動形式與參與度

創新活動形式，舉辦古琴親子體驗活動，增進家長對古琴教育的理解和支持。與其他學校開展交流活動，拓寬學生視野。利用線上平臺，如開設學校古琴官方帳號，發佈學生演奏視頻、知識科普等內容，提升社會關注度，營造良好的傳承氛圍。結論

結論

諸城派古琴在學校音樂教育中的傳承與發展，不僅是對這一非物質文化遺產的有效保護，更是對其深厚文化底蘊的傳承弘揚。通過諸城市 W 小學的古琴進校園的開展現狀，我們看到諸城派古琴進校園的不斷傳播發展。未來，隨著更多創新教學模式的探索以及社會認可度的持續加強，諸城派古琴有望在校園內得到更廣泛的傳播和更深入的發展，成為連接傳統與現代、學校與社會的文化橋樑，持續激發學生對傳統文化的熱愛，推動非物質文化遺產在新時代的傳承與發展。

參考文獻：

丁柯文與楊春紅（2024）。〈諸城派古琴在山東地區的傳承現狀與發展研究〉。《山東藝術》，04，102-109。

秦芳（2022）。〈非物質文化遺產「古琴文化」的校園傳承研究〉。《大眾文藝》，04（17），131-133。

陳志偉（2023）。〈「諸城派古琴」重回發祥地傳承發展的路徑研究〉。《中國文藝家》，01（20），160-162。

阮海雲（2024）。〈「非遺」音樂教學的價值及改革路徑研究〉。《教育理論與實踐》，33，53-56。

王藝璿（2023）。〈中華民族音樂中的古琴藝術探析——評《非遺語境下的古琴藝術》〉。《科技管理研究》，09，234。

徐子涵（2024）。〈藝術傳播視域下音樂類非物質文化遺產的創新保護路徑〉。《南京藝術學院學報(音樂與表演)》，02，191-195。

周明磊（2012）。〈從非遺保護論梅庵派古琴藝術傳承〉。《藝術百家》，S2，378-379。

1.24 葉婉茹：論戲曲教學在高中語文課堂的實施困境

摘要：戲曲教學深入課堂，有利於高中生建構運用語言文字、發展提升思維能力、增進審美鑒賞水準、傳承理解優秀文化。然而，在當今高中語文課堂的教學實踐中，戲曲教學面臨著一系列困境，如教材中戲曲內容占比太少、教師教學不到位、學生缺乏對戲曲學習的興趣與主動性等。為使得戲曲教學走出困境，增加戲曲篇目的教材占比、由學至演培養學生的戲曲文體觀、介紹引進地方特色戲曲、運用現代科技手段輔助教學等方式不失為有效的解決辦法。

關鍵詞：戲曲教學 高中語文 教學困境 非遺傳承

引言

《中華人民共和國非物質文化遺產法》規定，在中國，非物質文化遺產是指各族人民世代相傳，並視為其文化遺產組成部分的各種傳統文化表現形式，以及與傳統文化表現形式相關的實物和場所。傳統戲曲作為傳統戲劇類非遺項目的主體，是中華民族智慧的結晶。而戲曲非物質文化遺產作為中華優秀傳統文化之一，當下面臨著傳播內容同質化、傳播形式較單一、傳播效果不佳等問題，這對於非物質文化遺產的傳承與保護既是挑戰也是契機。高中語文課堂是學習的主陣地，然而當前戲曲教學卻未能充分發揮其成效。研究戲曲教學在高中語文課堂的實施困境，有助於充分發揮戲曲教學的作用，促進戲曲類非物質文化遺產的保護與傳播。

需要指出，本文提到的戲劇泛指一切在舞臺上表演的形式，包括但不限於戲曲、話劇、歌劇、音樂劇、默劇等，是包括中國戲曲和西方戲劇在內的統稱；而戲曲則專指中國傳統戲曲藝術，包括我國古代各種戲曲劇種、戲曲文學與戲曲舞臺藝術的發展。本文提到的高中語文課堂，以教育部組織編寫、人民教育出版社出版的普通高中語文教科書（包括必修上下冊與選擇性必修上中下冊）為教材，以中華人民共和國教育部制定的普通高中語文課程標準（2017 年版 2020 年修訂）為指導。

正文

由中華人民共和國教育部制定的普通高中語文課程標準（2017 年版 2020 年修訂）中有多處提到與戲劇、戲曲教學相關的內容：在學習任務群當代文化參與中，要求教

師引導學生自主創建各類社團，開展各類語文學習活動，其中包括戲劇表演，還要求學生在影劇院進行實地考察，深化對戲曲文化的認識；在學習任務群文學閱讀與寫作中，要求引導學生閱讀劇本等不同體裁的優秀文學作品，提高文學欣賞、審美鑒賞與表達交流能力，並瞭解劇本寫作的一般規律，教師應鼓勵引導學生自主組織話劇表演等活動；在選擇性必修和選修課程學習要求中，則要求學生閱讀鑒賞、瞭解戲劇文學體裁的基本特徵及主要表現手法，瞭解相關的中國古代文化常識。建議學生閱讀的中國傳統戲曲作品包括關漢卿《竇娥冤》、王實甫《西廂記》與湯顯祖《牡丹亭》等。

高中生正處在學習運用祖國語言文字、進行文化與審美創造、培養健全人格與情感意志的關鍵時期，戲曲教學深入課堂，有利於高中生瞭解學習戲曲的發展及文體特點，品味本色當行的戲曲語言；把握戲曲的故事情節與矛盾衝突，分析戲曲中角色人物的性格特點；感受中國古典戲曲的獨特韻味與審美品格，培養學生向善向美的心靈；體會戲曲作為表演藝術和文學文本的雙重屬性，進而嘗試改編、創作、表演戲曲，提高語文素養。這正契合普通高中語文課程標準對於高中語文學習所提出的「語言建構與運用、思維發展與提升、審美鑒賞與創造、文化傳承與理解」四維一體的學科核心素養。

然而在當今高中語文課堂的教學實踐中，戲曲教學卻面臨著一系列困境。首先以表格形式對統編版高中語文教材中涉及到的戲劇篇目進行梳理：

篇目	作者	國別	類型	所處單元	所屬學習任務群
《竇娥冤》	關漢卿	中國	中國古代戲曲	必修下冊第二單元	文學閱讀與寫作
《雷雨》	曹禺	中國	中國現當代話劇	必修下冊第二單元	文學閱讀與寫作
《哈姆萊特》	莎士比亞	英國	西方戲劇	必修下冊第二單元	文學閱讀與寫作
《玩偶之家》	易蔔生	挪威	西方戲劇	選擇性必修中冊第四單元	外國作家作品研習

《茶館》	老舍	中國	中國現當代話劇	選擇性必修下冊第二單元	中國現當代作家作品研習

「語文課程內容的載體是語文教材，而教材中不同選文有不同的功能。」（王榮生，2015，p.151）從整套教材的編選篇目來看，涉及到的共有詩歌、小說、散文、戲劇四大文學體裁，而這其中，戲劇的占比僅有以上五部。由此可見，高中語文教材中戲劇的選篇數量過少，對戲劇教學的重視遠不如其他三種文學體裁。導致戲劇教學的「功能」被大大削弱了。從戲劇的具體篇目選擇來看，涉及到的有中外不同時期、不同類型的劇作品，而其中重點講解的中國古代戲曲僅有關漢卿的《竇娥冤》一部。可見教材中戲曲內容占比過少，學生對戲曲難以形成系統性文體認識，所瞭解到的僅是片段式、碎片化的戲曲知識。

「當代中國只有少量大學開設了戲劇教育課程，而且以文學欣賞為主，側重理論分析，很少實踐活動。中學則只是高中語文有一個單元，選了幾個劇本的片段，根本不講舞臺藝術。」（董健與馬俊山，2004，p.399）以《竇娥冤》為例，部分教師對《竇娥冤》的講解僅停留在文本分析階段，如分析竇娥等角色的人物形象、品味部分語句的表達手法、簡單概括劇本的主題思想等，但卻忽視了戲曲本色當行的語言特點，忽視了戲曲作為文學體裁與其他文體的區別，忽視了中國傳統戲曲的發展歷程與時代屬性。戲曲在教材中的內容占比過少，學生對戲曲認識模糊，教師教學不到位，語文試卷考察中戲曲類題目長期缺失，導致學生缺乏對戲曲學習的興趣與主動性。高中生聽不懂、看不進中國古代傳統戲曲，這對於發展傳揚中國傳統戲劇類非遺項目是非常危險的。

為使得高中戲曲教學走出困境，首先應增加戲曲篇目的教材占比，以便學生形成統一的文體認知。在統編版高中語文教材中，重點講解的中國傳統戲曲僅有一部元雜劇《竇娥冤》。此外還節選湯顯祖《牡丹亭》中《遊園（【皂羅袍】）》一段曲詞，作為古詩詞誦讀的一部分，未進行戲曲文本講解。《竇娥冤》所選取的是劇本第三折竇娥奔赴刑場、發出三樁誓願的情節。此選段極具悲劇張力，三樁誓願背後蘊含的是中國文化誓與咒的傳統、「天人感應」的古代哲學思想基礎以及因果輪回、報應不爽、懲惡揚善的市民心理。在此基礎上，應鼓勵學生閱讀《竇娥冤》整部劇本，從而對元雜劇四折一楔子的結構體制，唱詞、賓白、科介共存的組織形式形成具體認識；可以增選

精讀的散曲篇目，從而使學生區分散曲與劇曲之差異；也可增選部分明清傳奇的選段，如《牡丹亭》《長生殿》《桃花扇》等，使學生瞭解中國傳統戲曲不同時代的不同樣式與發展脈絡。

教師在進行戲曲教學時，要時刻注意戲曲文本閱讀與表演的雙重屬性，由學至演培養學生的戲曲文體觀。「戲劇本身具有雙重性，或者說，戲劇有兩個生命。它的一個生命存在於文學中，它的另一個生命存在於舞臺上。」（董健與馬俊山，2004，p.66）戲曲不是簡單的案頭劇本，是集音樂、舞蹈、表演、武術等要素於一體的場上之曲。學生在析讀文本之後，教師可以運用現代科技手段輔助教學，播放戲曲表演片段或引導學生至劇院觀看戲曲，同時可以指導學生自行排演劇本，身體力行體驗戲曲藝術的魅力。如若條件有限，至少應令學生在課堂上分角色扮演劇本中的人物，朗誦曲詞及賓白，做出劇本指示的相應簡單動作。由此可以更好地體會戲曲的文體特徵，進而嘗試戲劇創作，全方面提高語文學習素養。

中國地大物博，文化多樣，戲曲藝術經過漫長的沉澱與發展，在不同的地域形成了不同的劇種，如北京京劇、浙江越劇、安徽黃梅戲、河北評劇、河南豫劇、四川川劇、廣東粵劇、陝西秦腔等等。「戲曲行業深度參與了非遺在中國從概念普及到實際發展的進程，在戲曲領域內有『百戲之師』之稱的崑曲，是中國政府在聯合國教科文組織首次組織遴選時提交的專案」「其後又成功申報了京劇、藏戲及與香港澳門聯合申報粵劇，已經有四個戲曲劇種被列入人類非遺。」（傅謹，2024）所以教師在進行戲曲教學時，可以因地制宜介紹引進地方特色戲曲進課堂，並與戲曲非遺傳承人合作。江蘇省儀征市新集中學的京劇教育就是很好的嘗試。這不僅能夠促進高中生瞭解、學習戲曲藝術，激發其對家鄉戲曲文化的熱愛，也可以使戲曲、使非遺在中學生的學習生活中煥發出新的生機與活力，推進非遺文化的保護與傳承。

總結

傳統戲曲作為傳統戲劇類非遺項目的主體，是中華民族智慧的結晶。高中語文課堂的教學實踐中，戲曲教學面臨著一系列困境，如教材中戲曲內容占比太少，學生對戲曲難以形成系統性文體認識；教師教學不到位，對《竇娥冤》的講解僅停留在文本分析階段；試卷考察中也少有戲曲類題目出現，學生缺乏對戲曲學習的興趣與主動性。我們要將戲曲類非物質文化遺產的保護與傳承融入學校教育，尤其是正處在培養學生

審美情趣和人文素養的中學時期。因此有必要增加戲曲篇目的教材占比，增進學校、教師和學生對戲曲的重視；由學至演培養學生的戲曲文體觀，全方面提升語文素養；運用現代科技手段輔助教學、介紹引進地方特色戲曲，使學生將戲曲學習、非遺傳承融入生活。

參考文獻

王榮生（2015）:《語文課程與教學內容》，北京，教育科學出版社。

中華人民共和國教育部（2020）:《普通高中語文課程標準（2017 年版 2020 年修訂）》，北京，人民教育出版社。

董健與馬俊山（2004）:《戲劇藝術十五講》，北京，北京大學出版社。

傅謹（2024）：非遺與戲曲觀念的演變，《非遺傳承研究》，第 3 期，第 14-17 頁。

1.25 黃沛傑：非物質文化遺產—粵劇，在中小學教育中的傳播與傳承研究

摘要：本文探討了粵劇在中小學教育中的傳播現狀、面臨的挑戰及應對策略。粵劇作為中國傳統文化的重要組成部分，具有深厚的歷史和文化價值，但在中小學教育中的傳播面臨資源匱乏、學生興趣缺乏和課程設置不完善等問題。本文提出了加強粵劇課程體系建設、培育專業教師隊伍、利用現代技術豐富教學手段和加強政府及社會支持等對策。特別是廣東藝術職業學院粵劇學院的五年、六年、八年一貫制教育模式，為粵劇教育提供了成功的示範經驗。本文認為，通過整合學科資源、引入現代技術手段以及加強政策支持，粵劇教育的傳播與傳承有望得到有效提升，為傳統文化的創新與發展提供動力。

關鍵字：粵劇教育、非物質文化遺產、中小學教育、傳承與傳播、教學資源

引言

粵劇，作為中國四大戲曲之一，歷史悠久，深受廣東地區人民喜愛。作為一種非物質文化遺產，粵劇不僅在廣東省內有著廣泛的群眾基礎，還在香港、澳門等地區有著深厚的文化影響力。粵劇藝術不僅代表了粵文化的獨特魅力，也凝聚了數百年來的文化積澱。隨著現代化進程的推進，傳統文化的傳承面臨著諸多挑戰，尤其是對於粵劇這種相對小眾且傳統的藝術形式而言，其傳承問題愈加突出。

粵劇在中小學教育中的傳播面臨著資源匱乏教學內容單一以及學生興趣缺乏等問題。儘管部分學校已經嘗試將粵劇納入藝術教育課程，但整體上，粵劇的教學資源、教師隊伍及課程內容仍存在較大的不足。為了更好地推動粵劇的傳承與發展，探索其在中小學教育中的傳播途徑具有十分重要的意義。本文將探討粵劇在中小學教育中的現狀、問題及其解決策略，並結合廣東藝術職業學院粵劇學院的辦學模式，提出粵劇教育傳播的有效路徑。

正文

粵劇在中小學教育中的現狀與意義

1. 粵劇在中小學教育中的現狀

隨著非物質文化遺產保護工作的推進，粵劇在中小學教育中的推廣逐漸得到重視。然而，儘管許多學校認識到粵劇在培養學生傳統文化素養方面的重要性，實際操作中仍面臨一些困境。

教學資源的匱乏是粵劇教育中最突出的挑戰之一。很多學校缺乏專門的粵劇教師，現有的教師通常僅具有部分藝術背景，難以全面教授粵劇的表演技巧和文化內涵。例如，東莞粵劇發展中心，開展「粵劇進校園」活動已多年，目前已在道滘、麻湧、萬江區、高埗等鎮鋪開，效果較為顯著，但是輻射度較小，截止到 2018 年，僅僅只有 16 所小學和幼稚園掛牌戲曲進校園示範單位。此外，粵劇的教材、音像資料等教學資源較為匱乏，這進一步制約了粵劇教育的系統化和長效化。雖然一些大城市的學校通過與粵劇院團合作引入外部資源，但這種合作模式難以在所有學校普及，尤其是較為偏遠的地區，粵劇教育資源尤為匱乏。

粵劇在課程設置中的地位較低，大部分學校將粵劇作為課外活動或興趣班來開展，而非納入正式課程體系。儘管如此，這些活動通常時間較短、形式較為單一，缺乏持續性和深入性。雖然在一些學校裏也有教師嘗試將粵劇引入課堂，但這類課程大多缺乏專業的教材和系統的教學安排，難以全面展示粵劇藝術的魅力與深度。學生對粵劇的理解往往僅停留在表演的層面，缺乏對其藝術形式和文化背景的深刻認識。

2. 廣東藝術職業學院粵劇學院的辦學模式

在粵劇教育領域，廣東藝術職業學院粵劇學院的辦學模式具有重要的示範作用。該學院為粵劇教育提供了一個成功的範例，其獨特的培養模式在一定程度上解決了粵劇教育中的資源不足問題。

廣東藝術職業學院粵劇學院設有五年一貫制、六年一貫制和八年一貫制三種教育模式，涵蓋了初中至高中甚至更高階段的系統教育。這些課程模式為粵劇的傳承提供了充足的時間，使學生能夠在較早的年齡接觸並深入學習粵劇，打下紮實的藝術基礎。學生通過長期的專業教育，能夠全面掌握粵劇的表演技巧、音樂理論、劇碼分析等方面的知識。此外，學院還通過與粵劇院團、文化機構的合作，為學生提供許多的實踐機會，可以不斷增強學生的實際操作能力。

這種五年、六年、八年一貫制的培養方式，不僅為學生提供了長期的專業教育，還加強了粵劇藝術的傳承性和延續性。粵劇學院培養的學生通常具有較強的表演能力和文化傳承意識，能夠在未來的工作中承擔起粵劇推廣和傳播的責任。因此，廣東藝術職業學院粵劇學院的辦學模式為粵劇的教育傳播提供了寶貴的經驗，也為全國範圍內的粵劇教育模式創新提供了借鑒。

粵劇在中小學教育傳播中的挑戰與對策

1. 粵劇教育傳播面臨的挑戰

儘管粵劇作為非物質文化遺產在中小學教育中的傳播具有重要意義，但其實際操作中依然面臨多重挑戰

（1）資源匱乏

粵劇教育的傳播首先受到教育資源的制約。許多學校缺乏專業的粵劇教師，現有的教師往往具有較為單一的藝術背景，無法全面教授粵劇的各種藝術技巧。此外，粵劇相關的教材、教具和音像資料也相對短缺，這使得很多學校無法提供系統化的粵劇教學。

（2）學生興趣缺乏

由於粵劇作為一種傳統藝術形式，與現代娛樂方式（如網路遊戲、電影等）存在較大差異，導致許多學生對粵劇的興趣較低。粵劇的表現形式較為獨特，尤其是在表演技巧、戲曲音樂和語言上與學生日常接觸的現代媒體娛樂方式有較大不同，這使得傳統粵劇的學習顯得不夠親和力，難以引起學生的強烈興趣。尤其是在資訊化、全球化日益加深的今天，傳統戲劇藝術的表現形式往往難以與現代學生的興趣點對接，導致粵劇教育的傳播效果大打折扣。

（3）課程設置不完善

目前粵劇在中小學教育課程體系中的地位較低，普遍未被納入正式的學科課程，通常僅作為課外活動或興趣班來進行教學。這種課程設置導致粵劇教育的深度和廣度受到限制，難以覆蓋到每個學生的日常學習中。雖然部分學校已經開始將粵劇納入藝術教育課程，但由於缺乏完善的教材體系和教學安排，很多學校的粵劇教育仍處於嘗試階段，難以形成長期且系統的教育機制。

2. 促進粵劇教育傳播的對策

（1）加強粵劇課程體系建設

為了推動粵劇教育的傳播和傳承，首先應當將粵劇納入到中小學的正式課程體系中。教育部門可以根據地方文化特色，將粵劇作為一種地方文化課程設置，鼓勵更多學校通過正式課程的方式進行粵劇教學。粵劇的教學內容不僅要包括表演技巧，還應包括其藝術特色、歷史背景、文化價值等方面，以幫助學生更全面地理解和欣賞粵劇藝術。此外，還可以將粵劇教育與其他學科相結合，例如將粵劇與音樂、美術等學科內容相結合，形成跨學科的教學模式，拓展學生的綜合藝術素養。

（2）培育專業粵劇教師隊伍

粵劇教育的品質取決於教師隊伍的建設。專業教師是粵劇教育的核心力量，學校應當加強粵劇教師的培訓與引進。為了培養更多的粵劇專業人才，學校可以通過與粵劇院團、文化藝術機構的合作，定期邀請粵劇藝術家、專家來校進行講座、指導和授課。通過這種合作，教師能夠提高自身的藝術修養，獲得更為豐富的教學經驗。此外，應鼓勵更多的學生選擇粵劇專業，培養一批既具有深厚藝術功底又具備教學能力的教師隊伍，為粵劇教育的持續發展提供保障

（3）利用現代技術豐富教學方式

現代資訊技術為粵劇教育提供了豐富的創新手段在新媒體時代背景下,要推廣中國傳統音樂文化的傳播,就要運用創新性的傳播媒介,增加傳統音樂文化的感染力人們可以借助微信、微博、博客、網站等平臺擴大粵劇的傳播與影響範圍。 學校可以利用多媒體、虛擬現實等技術，製作粵劇的教學視頻、電子教材、線上課程等資源，使學生可以在課外自主學習，突破時間和空間的限制。例如，借助虛擬現實技術，學生可以在虛擬環境中感受粵劇表演，甚至通過互動體驗參與其中，增強學習的趣味性和互動性。同時，網路平臺和社交媒體的使用也為粵劇教育提供了更多的傳播通道，能夠讓學生通過網路與全國甚至全球的粵劇愛好者進行交流和學習，拓寬粵劇的受眾群體。

（4）加強政府支持與社會參與

政府的政策支持是推動粵劇教育發展的重要保障。文化和旅遊部的政策支持可以為粵劇教育提供資金、資源等多方面的支持，推動粵劇藝術在教育體系中的普及。同時，地方政府應加強粵劇的文化宣傳和保護工作，將其納入到本地的文化產業發展規劃中，推動粵劇成為地方文化特色的重要組成部分。

香港特別行政區政府在粵劇教育的支持方面也採取了多項措施。例如，香港的文化局定期組織粵劇的演出、展覽以及學術研究等活動，並且香港特別行政區政府還專門設立粵劇發展諮詢委員會及粵劇發展基金。推動粵劇的傳承與普及。香港還通過文化基金資助粵劇相關專案，鼓勵學校和社會團體開展粵劇教育活動。政府通過提供資金、政策支持以及組織活動等方式，積極推動粵劇在香港的教育普及和社會傳播。這些政策不僅促進了粵劇的傳承，也幫助粵劇在香港社會中形成了更為廣泛的影響力。

結論

粵劇，作為中國傳統文化的重要組成部分。在中小學教育中的傳播與傳承具有重要的意義，儘管就目前而言粵劇在中小學教育中的傳播中仍然面臨諸多挑戰，如教學資源不足、學生興趣低迷、課程設置不完善等問題。但通過不斷加強粵劇 課程體系建設、培養專業教師隊伍、運用現代技術手段以及加強政府和社會的支持，粵劇教育的傳播效果有望得到顯著提升。

廣東藝術職業學院粵劇學院的辦學模式為粵劇教育提供了寶貴的經驗，其五年一貫制、六年一貫制和八年一貫制的教育模式不僅有助於學生在較早階段接觸並深入學習粵劇，還為粵劇藝術的傳承培養了大量專業人才。隨著粵劇教育模式的不斷創新和政策支持力度的加大，粵劇有望在中小學教育中發揮更大作用，為傳統文化的傳承與創新提供強大的動力。

未來的粵劇教育應進一步加強學科整合，注重培養學生的綜合藝術素養；同時，積極利用現代資訊技術提升教育品質和傳播效果；最後，通過政府政策的引導和社會力量的支持，推動粵劇藝術的傳承走向更廣闊的未來。

參考文獻

鐘斌、陳文麗、黃耀華、曾智巧（2019）。《粵港澳大灣區粵劇傳承與發展探討 》報章名稱：《創業創新研究》，158-160 頁

廣東藝術職業學院官網（2022）。《2022 級戲曲表演（粵劇表演）專業人才培養方案（五年一貫制）》取自：https://www.gdddc.edu.cn/info/1044/6196.htm

廣東藝術職業學院官網（2023）。《2023級戲曲表演專業人才培養方案（八年一貫制）》取自： https://www.gdddc.edu.cn/info/1044/8144.htm

李劍琴、唐亮平（2020）。《粵劇藝術傳承與發展創新策略研究》報章名稱：《黃河之聲》，134-135 頁

馬思偉（2024）。《廣州大力推動粵劇傳承振興發展加快打造世界粵劇中心》取自：https://www.mct.gov.cn/whzx/qgwhxxlb/gd/202412/t20241217_956988.htm

新聞公報（2012）。《粵港合作聯席會議第十五次會議在廣州召開》取自：https://www.cmab.gov.hk/gb/press/press_3062.htm

1.26 葉毅陶 陳梓軒 王溫格：第二課堂推動戲曲與非遺在校園的傳播——以國家級大學生創新專案「梅蘭芳訪日公演文獻的資料化整理與關鍵字研究」為例

摘要：非物質文化遺產的傳承與傳播對發展本國文化和促進民族認同具有重要意義。傳統戲曲作為傳播力最強的非遺文化之一，在國際交流中地位突出。本研究以京劇大師梅蘭芳訪日公演文獻為研究對象，通過文獻數據化整理和關鍵詞分析，探討其歷史意義與文化影響。研究發現，1919 年到 1956 的公演文獻顯示研究焦點從對名伶梅蘭芳的個體關注轉變為對新中國「京劇代表團」的整體關注。另外，早期公演以《天女散花》為代表作，公演活動促進了中日舞臺藝術的交流。本研究旨在通過第二課堂與課題結合的形式，推動戲曲和非物質文化在學生群體中的接受以及在校園的傳播。
關鍵詞： 梅蘭芳，訪日公演，京劇，非遺傳播，文本挖掘

引言

在經濟全球化的大背景下，非物質文化遺產的傳承與傳播已成為各國保護文化多樣性、增強民族認同感的重要戰略。作為文化的「活態記憶」，非物質文化遺產在構建文化自信、促進文化軟實力提升方面扮演了不可或缺的角色。中國傳統戲曲是非物質文化遺產的重要組成部分，也是中華文化的典型代表。崑曲、粵劇、京劇等戲曲藝術相繼入選「人類非物質文化遺產代表作名錄」，體現其在國際文化交流中的重要地位，尤其京劇作為傳播力最強的傳統藝術形式之一，長期以來承擔著跨文化傳播和文化對話的重要任務。

進入 21 世紀後，推動戲曲文化進校園是培養青年一代理解、認識和傳承中華文化的重要舉措。校園第二課堂為大學生提供了接觸傳統文化、深入研究非遺課題的重要平臺。

梅蘭芳作為中國戲曲的文化符號，受到學界廣泛關注。其海外公演研究尤為熱門，21 世紀以來熱度持續上升，2010 年後更形成研究高潮，李莉薇（2018，2019）系統研究了梅蘭芳訪日公演及其影響。參考已有研究，我們以「梅蘭芳訪日」為關鍵詞，在中日學術平臺（知網、維普、IDRB、CiNii 等）檢索到相關文獻共 168 篇/冊，包括期

刊論文 114 篇（國內 85 篇，國外 29 篇）、圖書 44 冊（國內 33 冊，國外 11 冊）、學位論文 8 篇、翻譯論文 2 篇。

國內外梅蘭芳訪日演出研究已較成熟，學者從文化交流、藝術傳播、歷史背景等多角度深入挖掘其意義和影響，代表性研究如袁英明（2013）的《東瀛品梅：民國時期梅蘭芳訪日公演敘論》。Min Tian（2008）的 *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese Western Intercultural Theatre* 等最具代表性。特別是近年來，隨著研究方法的創新和史料的不斷發掘，對梅蘭芳訪日演出的研究逐漸深化。

在日本，吉田登志子在 1986 年發表的《梅蘭芳の一九一九年、二四年來日公演報告——生誕九十周年によせて》首開先河，詳細闡述了梅蘭芳 1919 年和 1924 年訪日公演的情況，並首次披露了大量相關史實與史料。21 世紀後，隨著中日交流和戲劇研究的深入發展，相關研究逐漸受到更多關注，早稻田大學、九州大學策劃的相關活動強化了梅蘭芳和京劇在日本的認知。2010 年後，隨著「中國文化海外傳播」等國家文化戰略的實施以及中日文化交流的進一步深入，梅蘭芳及其訪日公演研究進入了一個成熟期，湧現出多項以梅蘭芳訪日公演為主要研究對象的研究。

但當代梅蘭芳研究存在的一個主要問題就是如梅學專家谷曙光 2015 年發表的《梨園文獻與優伶演劇》中所提到的「重複」和「遮蔽」。究其原因，與梅蘭芳研究史料的散佚有著密切的關係。本研究將通過對梅蘭芳訪日公演研究文獻的資料化整理，力求系統、清晰地分析梅蘭芳訪日公演研究文獻所呈現出來的主要研究內容和特徵。

一、 研究對象與研究方法

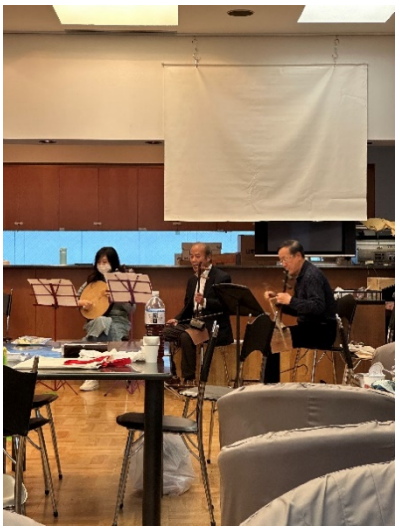
本課題以 1919、1924、1956 年梅蘭芳訪日公演時期的報刊、雜誌、圖書等歷史文獻為研究對象，採用文獻研究、數據分析和現地研究的研究方法。文獻收集以指導老師已有文獻和《梅蘭芳菲》（2023）所收梅蘭芳訪日公演文獻目錄為基礎，由赴日同學在日本國立國會圖書館及高校圖書館補充未收錄的原始文獻。課題組共收集中日文獻 503 篇，做成資料庫，用於後續研究。

題名	著者	出版社/編集者	刊名	年份
梅蘭芳のこと	奥野信太郎		ニューエポック	1949
世界平和擁護のために	梅蘭芳		新劇場	1951
新中国劇界の新傾向	梅蘭芳		舞台展望	1953
京劇の発展と梅蘭芳	奥野信太郎		世界	1956
京劇の現状と梅蘭芳	竹内	中国研究所 編	アジア経済旬報	1956
梅蘭芳を支えるもの	木下順二		芸術新潮	1956
「梅蘭芳の舞台と芸術」について	呉祖光		世界	1956
梅蘭芳氏のこと	青江舜二郎		現代劇	1956
梅蘭芳の印象	千田是也		芸術新潮	1956
梅蘭芳と京劇	梁夢圃		テアトロ：総合演劇雑誌	1956
梅蘭芳一行の京劇の魅力	伊藤寿二		幕間	1956
東遊記	梅兰芳,岡崎俊夫	朝日新聞社		1959
「東遊記」について	大芝孝		神戸外大論叢 = The	1959
歴史のひとこま -- 梅蘭芳と山本安英 (一枚の写真)	中島健蔵		悲劇喜劇	1971
名優梅蘭芳を思う	白石凡		悲劇喜劇	1971
日本における京劇：その演目と俳優	濱一衛		中国文学論集	1974
梅蘭芳の 1919 年，24 年の来日公演報告 -- 生誕 90 周年によせて	吉田登志子		日本演劇学会紀要	1986
梅蘭芳の一九一九年、二四年来日公演報告	吉田登志子		演劇学論集 日本演劇学会紀	1986
演博の海外資料 -- 梅蘭芳と京劇資料	林京平		悲劇喜劇	1986
梅蘭芳がヒゲをはやしたこと	尾崎宏次		悲劇喜劇	1993
梅蘭芳自伝・舞台生活 40 年 - 3 - 第 3 章 40 年前の劇場	梅蘭芳,許姫伝,有沢晶子		悲劇喜劇	1997
梅蘭芳自伝・舞台生活 40 年 - 2 - 第 2 章 幼年時代の演劇修行	梅蘭芳,許姫伝,有沢晶子		悲劇喜劇	1997
梅蘭芳自伝・舞台生活 40 年 - 1 - 第 1 章 梅家の旧事	梅蘭芳,許姫伝,有沢晶子		悲劇喜劇	1997
近代演劇における伝統と変革 一梅蘭芳の改革を中心として一	有澤晶子		アジア・アフリカ文化研究所研究年報 = Annual	1998

研究目錄節選展示

由於本文所研究的資料主要基於日語文獻，所以採用了由日本「德島人工知能 NLP 研究所」開發的 Sudachi 庫進行詞頻分析。Sudachi 庫與其他自然語言處理庫如 spaCy 等有很好的相容性，於是使用 WordCloud 庫對資料進行可視化分析。

課題組成員除在日本各圖書館檢索文獻外，還實地考察京劇在日本的傳播和演出情況，加深了對京劇、戲劇及非遺文化的理解。



東京地區京劇活動現場照 [2]

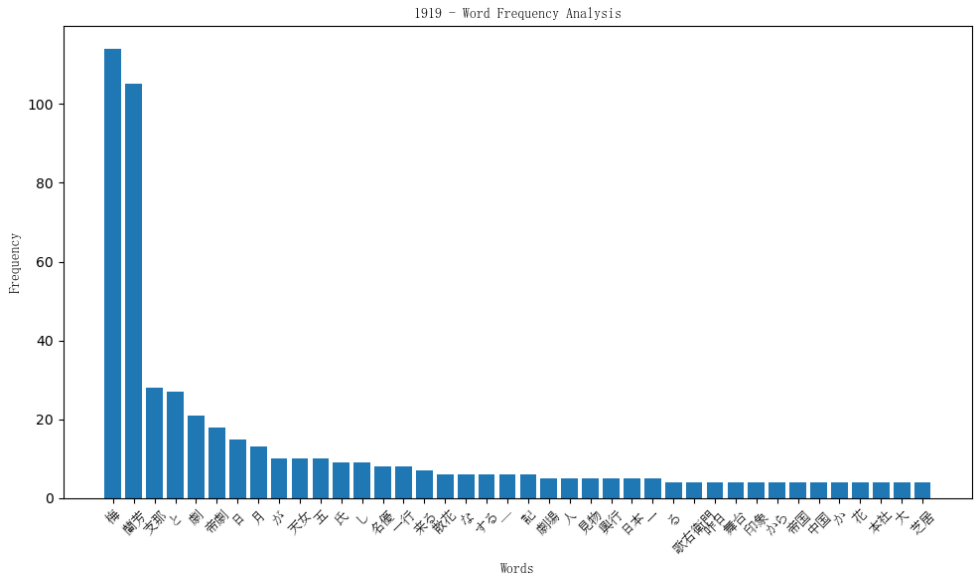
二、關鍵詞分析與解讀

為深入挖掘文獻資訊，我們以已收集文獻的標題為樣本資料進行了詞頻分析，並據此繪製了詞雲圖與詞頻圖。通過對梅蘭芳三次訪日公演相關文獻的關鍵詞分析，我們得出三個主要發現，並在此基礎上進行詳細闡述：

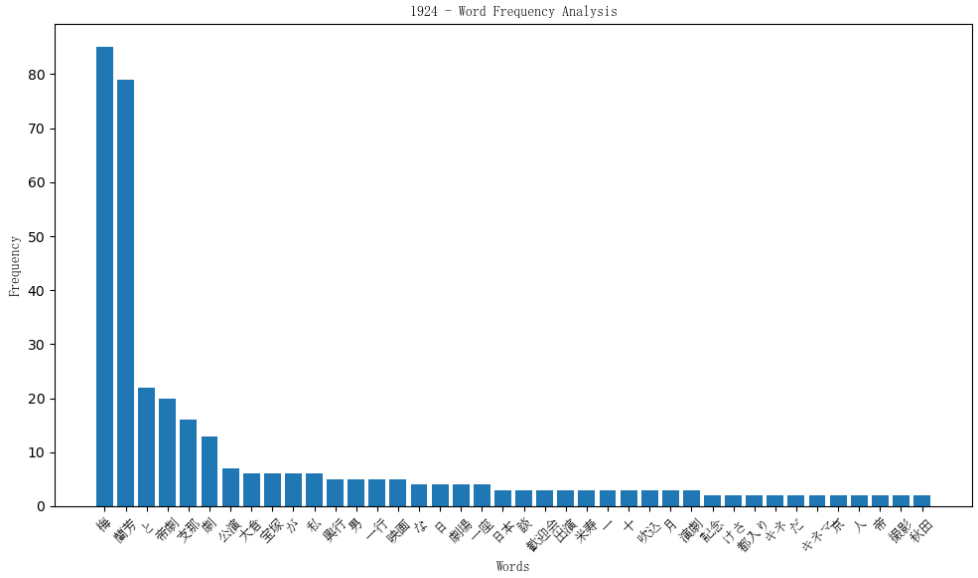
詞雲圖

1. 關注焦點從個人轉向劇種和團

早期文獻中，「梅蘭芳」一詞的高頻出現，凸顯了當時媒體和公眾對梅蘭芳個人的極大關注。作為京劇的傑出代表，梅蘭芳以其精湛的表演贏得了日本各界的讚譽。當時的日本媒體，無論是報刊雜誌還是戲劇評論，都將焦點集中在梅蘭芳個人身上，對其藝術成就、舞臺形象、乃至日常生活都進行了大量報導，故而數據顯示，「梅」「蘭芳」的詞頻是最高的。

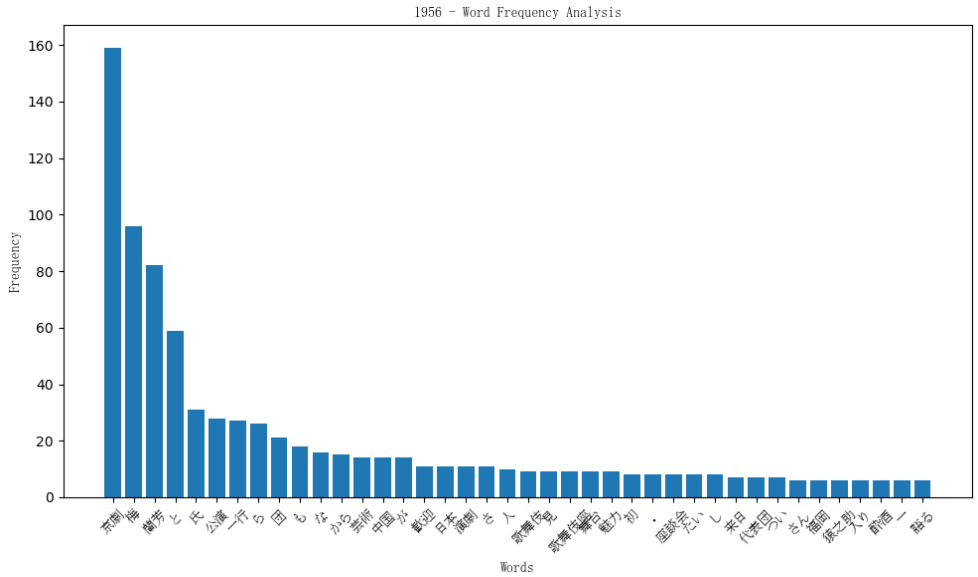


1919 詞頻分析



1924 詞頻分析

對比 1956 年與前兩次訪日公演的詞頻數據，可以發現一個顯著的變化：「京劇」一詞躍居詞頻首位，而「（代表）團」等詞彙也頻繁出現，表明新時期日本社會關注的焦點不再僅僅是「梅蘭芳」個人，而是擴展到了京劇藝術以及由他率領的訪日演出團體。這一轉變反映了新中國成立後演出性質從個人性質的文化交流向官方文化交流的轉變。



1956 詞頻分析

1956 訪日貴妃醉酒劇照 [3]

此外，另一個重要的變化是在稱謂上的轉變。在早期文獻中，對京劇一般採用的稱謂是「支那劇」，而在 1956 年，「京劇」作為正式的稱謂得到了統一的使用。這一變化反映了戰後中日交流氛圍的改善，及「京劇」作為中國文化代表的地位得到確立。1956 年訪日公演，是新中國成立後中日文化交流的重要事件，具有官方性質，承載著促進兩國人民相互理解和友好的重要使命。

2. 早期訪日公演以《天女散花》為代表作

通過詞頻圖可以清晰地看到，在演出劇目方面，「天女」、「散花」等關鍵詞在訪日公演的相關文獻中佔據顯著位置，直接指向梅蘭芳的代表劇作《天女散花》，印證了該劇在當時日本社會的高度關注和廣泛傳播。

1919《天女散花》劇照 [4]

《天女散花》之所以能夠成為梅蘭芳早期訪日公演的代表作，有多方面的原因。首先，該劇取材於佛教故事，文化共通易於被日本觀眾理解和接受。其次，該劇在舞

臺呈現上極具觀賞性，充分展現了京劇藝術的魅力。這些因素共同促成了《天女散花》在日本的流行，並使其成為梅蘭芳早期訪日演出重要名片。

3. 中日舞臺藝術的交流

分析三次訪日公演文獻，可以發現「歌舞伎座」、「寶塚」、「帝劇」等關鍵詞多次出現。這些關鍵詞指向了梅蘭芳與日本歌舞伎等藝術形式之間的交流。

1919 梅蘭芳與歌舞伎合照[4]

梅蘭芳身邊有大倉喜八郎、守田勘彌等眾多日本友人。在訪日期間，曾多次與歌舞伎演員進行交流。據梅蘭芳（1955）《日本人民珍貴的藝術結晶——歌舞伎》中記載，他首次赴日公演便與中村歌右衛門、尾上梅幸等人於帝國劇場同台演出，探討兩國戲劇藝術的異同，與日本的戲劇界產生了密切的聯繫。這些交流互動不僅促進了中日兩國戲劇藝術的相互瞭解和借鑒，也加深了兩國藝術家之間的友誼。梅蘭芳的訪日公演，不僅僅是京劇的單方面展示，更是中日兩國舞臺藝術和文化交流的重要組成部分，為兩國藝術界的相互學習和共同發展做出了重要貢獻。

1956 梅蘭芳與歌舞伎合照[3]

三、以第二課堂推動戲曲與非遺在校園的傳播

以上所介紹的研究即是暨南大學外國語學院日語專業在戲曲與非遺進校園方面實施第二課堂教學的研究成果。第二課堂作為正規課堂的重要補充，在素質教育和文化傳承中作用突出。它強調自主參與、實踐操作和個性化發展，為戲曲等非遺的校園傳播提供了理想平臺。其自主性、靈活性和實踐性與非遺傳承規律高度契合，能讓學生通過親身體驗和深入探究，多維度地接觸和理解戲曲與中國文化。

以課題研究為驅動，利用第二課堂優勢，開展了一系列探索與實踐。以梅蘭芳研究為切入點，組織專題討論。通過閱讀和整理劇本、曲譜、歷史評論等文獻資料，深入瞭解戲曲的歷史淵源、文化內涵和社會價值，並初步形成系統性研究成果。

為進一步推動戲曲與非遺的校園傳播及研究成果的社會化推廣，我們計畫依託第二課堂，通過工作坊和線上傳播等多種形式，深化大學生對戲曲與非遺的理解，激發學習興趣，為中華優秀傳統文化的傳承與傳播注入新的活力，吸引更多青年參與。我們相信，充分發揮第二課堂的優勢，能有效推動戲曲與非遺在校園的傳播，助力中華優秀傳統文化的弘揚與創新。

註釋：

1. 指導老師李莉薇十多年來一直從事梅蘭芳訪日公演研究，詳參李莉薇專著《近代日本對京劇的接受與研究》（2018），廣東高等教育出版社。

2. 2024 年 12 月 8 日 課題組成員王溫格拍攝於東京華僑總會。

3. 圖片引自靳飛：《梅蘭芳與日本歌舞伎：曾經先後五次到訪日本》，https://www.visitbeijing.com.cn/article/47QrWsqsXBk（2017 年 3 月 30 日）。

4. 圖片引自趙建中：《一百年前，梅蘭芳帶京劇出國，日本人這樣反應……》，https://www.jfdaily.com/wx/detail.do?id=149494（2019 年 5 月 9 日）

參考文獻

李莉薇（2018）。《近代日本對京劇的接受與研究》，廣州，廣東高等教育出版社。

李莉薇（2021）。梅蘭芳訪日公演研究述略，《京劇文獻的發掘、整理與研究：第八屆京劇學國際學術研討會論文集》。2021，第 529-545 頁。

劉禎等（2023）。《梅蘭芳菲》，江蘇，江蘇人民出版社。

谷曙光（2015）。《梨園文獻與優伶演劇》，北京，中國社會科學出版社。

周華斌（2010）。民國時期梅蘭芳的訪日公演及其影響，《文藝研究》，2010(2)，第 79-85 頁。

趙建中（2019 年 5 月 9 日）。《一百年前，梅蘭芳帶京劇出國，日本人這樣反應……》，https://www.jfdaily.com/wx/detail.do?id=149494

梅蘭芳（1955）。日本人民珍貴的藝術結晶——歌舞伎，《世界知識》，1955（20），第 25 頁。

梅葆玖（2006）。《梅蘭芳全集》，北京，中國戲劇出版社。

靳飛（2017 年 3 月 30 日）。《梅蘭芳與日本歌舞伎：曾經先後五次到訪日本》，https://www.visitbeijing.com.cn/article/47QrWsqsXBk

田村容子（2019）。《男旦とモダンガール 20 世紀中国における京劇の現代化》，中国文庫。

〔日〕平林宣和（2020）。《東洋演劇と梅兰芳》(《歌舞伎の出口・入口：郡司正勝先生二十三回忌追善》)。

〔日〕吉田登志子（1986）。《梅蘭芳の一九一九年、二四年来日公演報告——生誕九十周年によせて》,《日本演劇紀要》。

〔日〕德島人工知能 NLP 研究所（2020）。Sudachi。取自 https://worksapplications.github.io/Sudachi/

Author, Gao, Y. (2023). What kind of cosmopolitanism? Transplantation and displacement in the (re)construction of theatrical nationality in early twentieth-century China and Japan. Comparative Drama, Western Michigan University, 10-25.

Author, Min Tian(2008), The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese Western Intercultural Theatre. Hong Kong University Press

Author, UNESCO. (2023). Intangible cultural heritage and cultural diversity. UNESCO. https://ich.unesco.org

1.27 范元玲 尹婉琴：美育的橋樑：重慶「非遺」音樂在區域義務教育中的融合路徑探索

摘要：本研究聚焦於重慶音樂類非物質文化遺產（「非遺」音樂）在重慶義務教育中的融合路徑，旨在為義務教育階段的美育工作提供理論支援和實踐指導。通過文獻研究和調查研究，對重慶義務教育各版本的音樂教材中「非遺」音樂情況進行量化和質性分析。研究發現，重慶非遺音樂在本地區義務教育中的融合，將有效提升學生文化認同感和審美能力。然而，要將重慶「非遺」音樂成功融入義務教育，還需面對資源建設、師資培訓、教法反覆運算、硬體設施等諸多因素的挑戰。本研究建議構建跨學科合作機制，加入數位化智慧策略，以助力「非遺」音樂在重慶義務教育中的融合，實現文化傳承與教育創新的協同雙贏。

關鍵字：重慶「非遺」音樂；義務教育；美育；融合路徑；文化傳承

一、引言

在全球化和現代化的浪潮中，非物質文化遺產（以下簡稱「非遺」）作為民族文化的重要組成部分，承載著一個地區的歷史記憶和文化基因。重慶作為中國西南地區的重要城市，擁有豐富的非物質文化遺產資源，尤其是「非遺」音樂，它不僅是地方文化的瑰寶，也是連接過去與未來的橋樑。將「非遺」音樂融入區域義務教育，不僅能夠增強學生的文化認同感和民族自豪感，還能促進美育的全面發展，對於傳承和弘揚中華優秀傳統文化具有重要意義。然而對於重慶地區的「非遺」音樂以及「非遺」音樂在義務教育階段的實踐路徑研究尚顯不足。因此，本文旨在通過分析重慶地區主要使用的四個版本的音樂教材中的「非遺」音樂情況，思考如何在區域義務教育中為美育工作搭建「非遺」音樂橋樑，以實現文化傳承與美育的雙重提升，以期為「非遺」音樂在區域義務教育中的融合提供理論支撐和實踐指導。

二、研究設計

2.1 資料結果

通過調查，重慶市轄 38 個區縣以及 1 個高新區義務教育階段主要使用的四個版本的音樂教材為人民音樂出版社（人音版）、人民教育出版社（人教版）、湖南文藝出版

社（湘藝版）、西南師範大學出版社（西師版）。調查結果顯示，在小學階段使用西師版教材為多，占比 31%，其次為人教版教材，占比 28%；而在初中階段多使用人教版教材，占比 36%，西師版次之，占比 26%。，通過對四個版本音樂教材中的「非遺」曲目數量進行統計，結果顯示，四個版本的義務教育音樂教材所使用到的音樂作品共 2510 首，其中涉及到「非遺」的曲目共 222 首，僅占比 9%，其中包括傳統音樂、傳統舞蹈、傳統戲劇、傳統技藝、民間文學、曲藝、民俗以及傳統體育遊藝與雜技 8 個類別，其中「傳統音樂」類別共 158 首，而在四個版本的義務教育音樂教材中，重慶地區的「非遺」音樂作品僅僅只有 1 首《太陽出來喜洋洋》，類別為「傳統音樂」，專案名稱為石柱土家囉兒調。

表 3 重慶地區義務教育音樂教材版本使用情況

	人音版	人教版	湘藝版	西師版
小學	23%	28%	18%	31%
初中	23%	36%	15%	26%

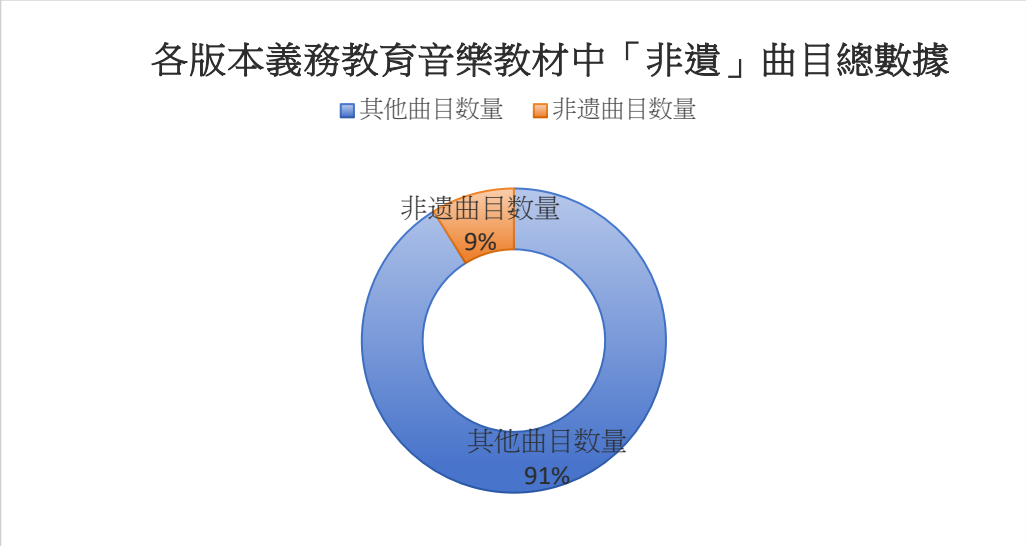


圖 1 各版本義務教育音樂教材「非遺」資料

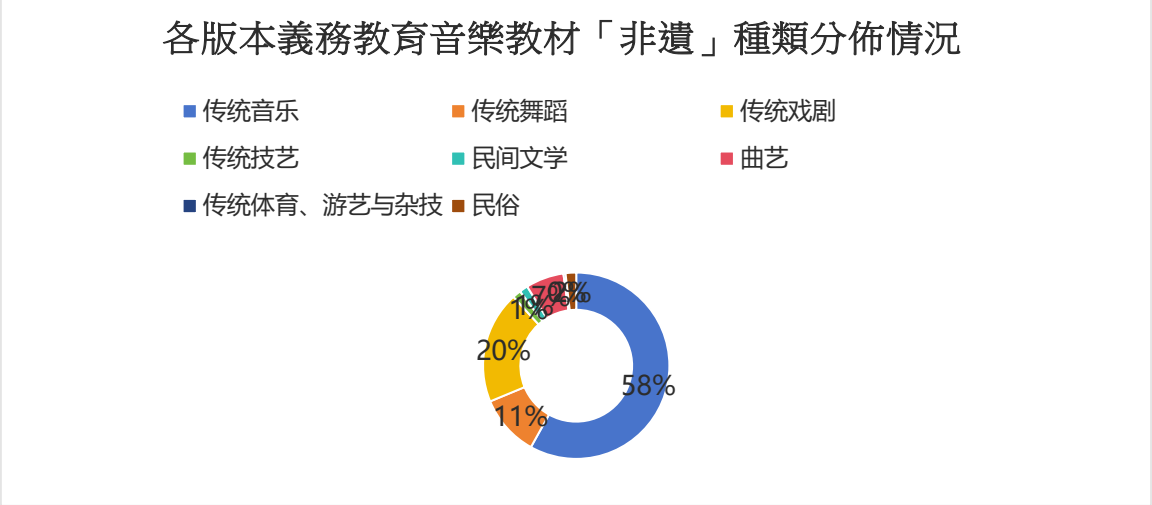


圖 2 各版本義務教育音樂教材「非遺」類別資料

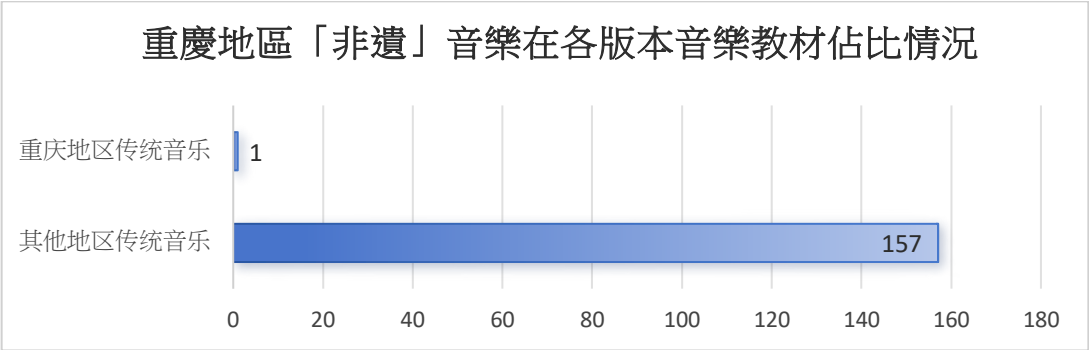


圖 3 重慶地區「非遺」音樂在各版本音樂教材中的資料

2.2 資料分析

重慶作為中國西南地區的重要城市，擁有豐富的非物質文化遺產資源，其中「非遺」音樂更是地方文化的瑰寶。通過搜集中國非物質文化遺產數位博物館的相關資料，截止到 2021 年 06 月 30 日，我國國家級非物質文化遺產共有 3610 項，其中「傳統音樂」共 431 項，約佔 11.9%；在國家級「非遺」音樂專案中，重慶地區的「非遺」音樂共有 14 個，約佔 3.2%。截止到 2021 年 11 月 15 日，重慶市人民政府網共公佈了六批重慶市市級非物質文化遺產，總計 707 個，其中「傳統音樂」專案共 105 個，約佔 14.9%。然而，根據論文第二部分的資料結果，重慶「非遺」音樂在本地區義務教育音樂教材中的現狀卻不容樂觀，在所有四個版本中，僅有石柱土家囉兒調《太陽出來喜洋洋》這一首作品。

從資料層面來看，四個版本的義務教育音樂教材共使用了 2510 首音樂作品，其中涉及到「非遺」的曲目共 222 首，佔比 9%，而重慶地區的「非遺」音樂作品在其中僅佔 1 首，這一比例顯然過低。這反映出重慶「非遺」音樂在教材中的融入程度嚴重不

足，難以滿足傳承和弘揚地方優秀傳統文化的需求。教材作為教學的重要依據和載體，其內容的選擇和編排對學生的學習內容和認知範圍有著直接且深遠的影響。重慶「非遺」音樂在教材中的稀缺，意味著大多數學生在義務教育階段很難通過音樂課堂這一管道系統地接觸和學習到本土的「非遺」音樂文化，這在一定程度上阻礙了學生對本土文化的認知和認同感的培養。

進一步分析，這種現狀可能由多方面因素導致。首先，教材編寫團隊對重慶「非遺」音樂的認知和重視程度可能不夠。在全國範圍內通用的教材，其編寫團隊可能更傾向於選擇那些具有廣泛影響力和普遍認知度的音樂作品，而對於地域性較強的重慶「非遺」音樂瞭解有限，從而導致其在教材中的缺失。其次，重慶「非遺」音樂自身的傳承和發展可能面臨一些困境。部分「非遺」音樂可能因傳承人數量減少、缺乏創新活力等原因，未能在當代社會中得到有效的傳播和推廣，進而影響了其進入教材的機會。此外，教材的更新和修訂週期相對較長，可能也使得一些新興的、具有代表性的重慶「非遺」音樂作品難以及時被納入教材體系。

三、結論與討論

3.1 建立校本教材

重慶地區擁有豐富的「非遺」音樂資源，如秀山花燈、秀山民歌等。為了將這些寶貴的音樂文化融入義務教育，編寫校本教材是關鍵步驟。重慶市秀山縣在這方面做出了積極嘗試，編寫了《秀山花燈》《秀山民歌》等 20 餘種民族文化校本教材。建立校本教材需要多方面的努力，首先，教材編寫團隊應由音樂教育專家、非遺傳承人和一線教師組成。教育者首先要對本土傳統音樂文化有深刻的瞭解,才能引導學生在多元文化視域下感受音樂文化的傳統性，推動傳統音樂教育的發展。其次，教材不僅包括音樂知識和曲目，還應融入相關的歷史文化背景和地方民俗，使學生在學習音樂的同時，瞭解和傳承地方文化。最後，校本教材應具有針對性強、貼近學生生活的特點，應充分挖掘地方文化資源，使「非遺」音樂教育更具地域特色和文化內涵。

3.2 開設地方課程

在義務教育階段，開設專門的地方課程是實現「非遺」音樂教育的重要途徑。應豐富地方課程內容，需涵蓋「非遺」音樂的欣賞、演唱、演奏、創作等多個方面，積極形成「一校一品牌」「一校一特色」的發展格局。例如，在小學階段，課程主要以欣

賞和簡單的演唱為主，讓學生初步感受「非遺」音樂的魅力；在中學階段，課程則更加注重「非遺」音樂知識的學習和技能的培養，如學習「非遺」樂器演奏、對「非遺」音樂進行簡單的音樂創作等。同時也應採用多樣化的教學方法，如課堂講授、音樂欣賞、實踐操作、小組合作等，可以激發學生的學習興趣，提高他們的參與度和學習效果。

3.3 實行跨學科策略

在「非遺」音樂教育中，通過跨學科研究，可以整合不同學科的資源和方法，為「非遺」音樂的傳承和發展提供更廣闊的空間。例如，騰訊與敦煌研究院的合作，通過高精度的數位掃描技術和圖像識別 AI，對敦煌壁畫進行了細緻的數位化記錄和分析，為跨學科研究提供了豐富的資料基礎。在重慶地區，可以借鑒類似的成功經驗，利用數位化技術對「非遺」音樂進行記錄和分析。例如，對重慶「非遺」音樂的表演形式、音樂特點、歌詞內容等進行數位化記錄，建立資料庫，為音樂學、民俗學、歷史學等多學科的研究提供資料支援。在義務教育階段，可以設計跨學科的課程內容，將「非遺」音樂與語文、歷史、美術等學科相結合。例如，在語文課上，學習與「非遺」音樂相關的詩詞和文學作品；在歷史課上，瞭解「非遺」音樂的歷史背景和發展脈絡；在美術課上，繪製與「非遺」音樂相關的圖案和場景。另外，採用專案式學習、主題式學習等跨學科教學方法，讓學生在綜合運用不同學科知識的過程中，深入理解和傳承「非遺」音樂。

3.4 傳承人駐校

師承傳統的缺失使非遺演奏技藝無法得到有效傳承，非遺代表性傳承人是「非遺」音樂的活字典，他們的入駐學校可以為「非遺」音樂教育提供最專業的指導和支持。在學校設立非遺傳承人工作室是實現「非遺」音樂進校園的重要途徑之一，邀請傳承人每週到校進行教學和指導，傳授傳統的演唱、演奏技巧，指導學生進行音樂創作和表演。通過傳承人的駐校教學，學生能夠直接接觸到最正宗的「非遺」音樂，學習到最傳統的技藝和文化內涵。同時，傳承人與教師的互動合作，也能夠提升教師的專業水準，促進「非遺」音樂教育的深入開展。

3.5 加入數位化智能手段

數位化技術為「非遺」音樂的保存和傳承提供了新的手段。通過數位化記錄和存儲，不僅可以將「非遺」音樂的音訊、視頻、文字等資料永久保存，還便於教師和學

生隨時查閱和遠端教育，擴大「非遺」音樂的傳播範圍。智慧技術的應用還可以提升「非遺」音樂教育的互動性和趣味性，激發學生的學習興趣。例如，開發非遺旅遊線路「一鍵通」應用場景，為群眾提供便捷服務；建設「渝見非遺」微信小程式、App等數位平臺，導入非遺作品進行數位元化展示等。建設集教學、研究、展示、交流為一體的「非遺」音樂數位平臺，還可以實現資源分享和協同合作，其功能可以包括線上課程、教學資源庫、互動社區、成果展示等。通過平臺，學校可以與非遺傳承基地、文化機構等進行合作，共同開展「非遺」音樂教育活動；社區居民也可以通過平臺，瞭解和參與「非遺」音樂的傳承和發展，形成全社會共同參與的良好氛圍。

四、結語

本文深入探討了重慶「非遺」音樂在義務教育中的融合路徑。研究發現，重慶「非遺」音樂在教材中的融入程度不足，這不利於學生對本土文化的認知與認同。為此，本文提出了建立校本教材、開設地方課程、實行跨學科策略、傳承人駐校以及加入數位化智慧策略等融合路徑。這些路徑旨在通過豐富教材內容、創新教學方法、整合學科資源、借助專業力量和利用數位化技術，使「非遺」音樂教育更具地域特色和文化內涵，從而有效提升學生的文化認同感和審美能力，實現文化傳承與教育創新的協同雙贏，為「非遺」音樂在區域義務教育中的融合提供了理論支撐和實踐指導，具有重要的現實意義和長遠價值。

參考文獻

吳志傑（2024 年 11 月 6 日）。〈秀山：「三進」模式讓非遺綻放光彩〉。《重慶日報》。取自 https://app.cqrb.cn/contry/dy43/2024-11-06/2074911_pc.html

張雪純與李永春（2024）。〈多元文化視域下高校傳統音樂教育的困境與創新〉。《陝西教育(高教)》，09，48-50。

賈英與劉昭（2012）。〈記劉寬忍塤樂專場學術研討會〉。《人民音樂》，08，28-30。

賀子桓（2024 年 4 月 21 日）。〈學思踐悟 | 用數位技術賦能文化活物與文化傳承〉。《重慶日報》。取自 https://app.cqrb.cn/topics/2019sxzk/2024-04-21/1921998_pc.html

分題二：
戲曲及非物質文化遺產的社區傳播

Sub-theme 2:
Transmission of
Xiqu and Intangible Cultural Heritage
in communities

2.1 Shuyang Ma：Development of Cantonese opera in Contemporary Sydney

Abstract: During Australia's Goldrush Era in the 1850s, Chinese immigrants introduced Cantonese opera or *Yueju* (粵劇), to the country. Over time, this art form experienced the White Australia Policy of 1901 and the emergence of Multicultural Australia in the 1970s. The reintroduction and development of Cantonese opera among Cantonese-speaking societies in this multicultural context is a story worth documenting. This study provides an outline of the development trajectory of Cantonese opera in Sydney from 1980 until today, based on a two-year ethnographic study with local troupes. It also highlights the Cantonese opera's importance in fostering community cohesion and preserving traditional cultures within the background of Multicultural Australia.

Keywords: Chinese diaspora; Cantonese opera overseas; Intangible Cultural Heritage; Multiculturalism

Introduction

The discovery of gold in Australia attracted large numbers of Chinese immigrants in the 1850s, an era known as the Goldrush. While living in a foreign land, Chinese immigrants brought Cantonese opera to Australia (Love, 1985), which was commonly performed during ceremonies and daily entertainments (Kuo, 2008). After 170 years of development, Cantonese opera is still considered an important cultural activity among the Cantonese-speaking community in contemporary Sydney. This paper introduces the trajectory of Cantonese opera from 1980 to the present. The research first reveals that Cantonese opera, as an intangible cultural heritage, has preserved its forms within Australia's multicultural society. Secondly, it argues that Cantonese opera functions as a cohesive force within the Cantonese community.

Most scholarship focused on the introduction of Cantonese opera during the Goldrush Era before the 20th century. The pioneering study is Ronald Love's (1985) article 'Chinese Theatre in Victoria', which provides detailed accounts of Cantonese opera troupes, audience reactions and the cultural life of the Australian Chinese in the goldfields. Similarly, Wang's (1997) book also dedicates a chapter of the Cantonese opera in Victoria goldfields. Williams (2020) further expanded the scholarship by exploring the history of Chinese theatres across Australia especially in VIC and NSW through an extensive archival study. In terms of

contemporary studies, Nichlas Ng (2021) published the only paper to date specifically examining Teochew opera in contemporary Australia. As for Chinese-language publications, Yu's (2009) book mentioned a few paragraphs about the Cantonese opera in Australia during the Goldrush Era between 1850 to 1900. *A Comprehensive Dictionary of Cantonese Opera* provides brief introductions to contemporary Cantonese opera troupes in Australia, including their names and key details (*Yueju Dacidian*, 2013. p,112). The detailed development of Cantonese opera groups and communities is largely neglected.

The primary aim of the current research is to investigate the development of Cantonese opera in Sydney from 1980 to the present. This specific time frame was chosen not only because it remains an underexplored period but because it coincides with significant influxes of Cantonese-speaking immigrants to a multicultural Australia. The data for this study were gathered through fieldwork in Sydney with local Cantonese opera societies and analysis of newspaper archives.

Early History of Chinese opera in Australia

The history of Chinese migration to Australia can be traced back to the late 18th century. Most historical records point to Mak Sai Ying as the earliest documented Chinese immigrant. Arriving in Sydney in 1798, he sought opportunities in land ownership and business ventures and eventually settled in Parramatta (Fitzgerald, 2008; Gibson, 2014). However, most Chinese immigrants were far less affluent. They came to Australia as indentured labourers or gold diggers, enduring extremely tough lives. In 1856, Chinese arrivals in Australia peaked at 12,396. By 1861, 3.3% of Australians were Chinese-born, a record that was not surpassed until the 1980s (Washington, 2018). By the end of 1881, the Chinese populations in Victoria and New South Wales were 11,959 and 10,205, respectively (Choi, 1975).

The most popular entertainment among Chinese people during that time was xiqu, which brought consolation for their lonely soles in a foreign country. As many Chinese were from Guangdong, the Cantonese opera might be the most frequent performed xiqu in Australia (Figure 1). There were 14 theatres formally registered to perform in Victoria's goldfields between 1858 and 1870. It is evident that these Chinese performing troupes were profitable enterprises (Love 1985). In New South Wales, the earliest record available about Cantonese opera detailed a private Cantonese opera event organised by a wealthy Chinese people in newspaper (*Glen Innes Examiner and General Advertiser* 1881, p.4). In 1894, a travelling Chinese opera company took a tour of various New South Wales countryside areas (*The*

Australian Star 1894, p.6). In the turns of 20th century, Le Yao Tian Troupe (樂堯天班) maintained regular performances at the Empire Theatre in Sydney (*Chinese Australian Herald 1903*,p. 6).

Figure 1 Chinese Dramatic Characters

Source: Love (1985,p.59)

The performances were popular among Chinese people but were not liked by Anglo-Celtic Australians. Xiqu's music was often described as screaming and noise (*Amusements*, 1881,p.2). The forms of Cantonese opera closely followed those in China, as the primary audiences were Chinese labours in the goldfields. Judging by the length of the performances, it is likely that many of the plays were adaptations of lost Chinese classics such as *The Itinerant Entertainment Eighteen Plays*, or *Jianghu Shibaben* (江湖十八本), and *New Itinerant Entertainment* or *Xinjianghu Shibaben* (新江湖十八本) (Wang, 1997). However, these performances were adapted to be staged in Western-style theatres, such as community halls, in the Australian environment. Evidence also suggests that program details were translated into English to attract European audiences (*The Sydney Daily Telegraph*, 1881, p.8). These minor adaptations set Cantonese opera in Australia apart from its Chinese counterparts.

Cantonese opera also functioned as a ritual for spirit worship. For example, the celebration marking the establishment of the Sze Yip Guildhall (Siyi Huiguan 四邑會館) in 1899 included more than twenty xiqu performances (*Tung Wah Times*, 1899,p. 2–3). Another notable celebration for the Buddha consecration ceremony at the Sze Yip Temple in 1904 featured professional troupes performing three Cantonese opera plays over three weeks (*The Chinese Australian Herald*, 1904, p.5).

The arrival of Chinese people in Australia during the Goldrush Era caused fear and anxiety among European settlers. In 1901, the Australian government passed the *Immigration Restriction Act*, marking the beginning of the White Australia Policy. This led to a dramatic decline in the Chinese population, which fell to 9,144 by the end of 1947, representing only 0.12% of the Australian population (Choi, 1975). It is not hard to imagine the difficult circumstances faced by xiqu in Australia during this period. News reports from 1930 indicate that xiqu actors were living in great poverty and relied on donations from Chinese communities (*Chinese Republic News*, 1930).

It was not until the Sino-Japanese War that the Chinese Youth Dramatic Association was established. The association performed both spoken drama and xiqu to raise funds in support of the Chinese war effort. Later, it was renamed the Chinese Youth League (Qiaoqing She 僑青社). In 1942, the League performed a Hainanese opera titled *Beacon Fire from the Marco Polo Bridge* (Lugouqiao Fenghuo 盧溝橋烽火) and a Cantonese opera titled *Chu-Han Contention* (Chuhan Zheng 楚漢爭) (NAA: A6122, 1915, p.4; A6122, 1915, p.5). The war-themed plays were designed to evoke a sense of patriotism during the period of Japanese aggression (Figure 2).

This marked a new function for Cantonese opera in Sydney: beyond its roles in religion and entertainment, it also began to serve an educational purpose through its performances. Unfortunately, the Cantonese opera performances by the Chinese Youth League did not continue for long. Records of Chinese theatre in Australia gradually diminished after 1950.

Figure 2 Chuhan Zheng Programme Source (NAA: A6122, 1915,p.5)

Cantonese Opera in Contemporary Sydney

Australia formally abolished the White Australia Policy in 1975, and the Prime Minister referred to the country as a ‘multicultural nation’, implementing policies to support ethnic communities (Department of Home Affairs, 2019). This multicultural environment led to an

influx of immigrants from Hong Kong, as well as Vietnam, Singapore and Malaysia (Commonwealth Bureau of Statistics, 1966–1976). By 1981, the Hong Kong-born population had reached 15,717—double that of five years earlier. A decade later, immigrants from Hong Kong numbered 58,984 in the 1990s, comprising 5.4% of Australia's total immigration. In New South Wales (NSW), there were 78,783 Cantonese speakers in 1991, a figure that jumped to 100,700 five years later (Australian Bureau of Statistics [ABS], 1991). Australian multiculturalism provided Chinese immigrants with opportunities to express themselves through Cantonese opera. Evidence also highlights the significant number of immigration applications from wealthy Hong Kong businessmen (Lever-Tracy et al., 1991, p.27). These individuals brought substantial financial support to Cantonese opera organisations, enabling them to fund performances and activities.

In the early 1980s, Cantonese opera activities in Sydney centred around Chinatown, with performers coming from Cantonese-speaking communities in Hong Kong, Vietnam, Malaysia, Singapore and Guangdong province in China. Performances regular took place at the Mandarin Club, also known as *Wenhua She* (文華社), with more than ten actors, including the singers and orchestra. Although many performers were amateurs, they had extensive knowledge of Cantonese opera from their hometowns, where it was the most popular and even exclusive form of entertainment during their childhood. There were three prominent opera societies in Chinatown during the 1980s: the Huafeng Chinese Opera Research Institute (Huafeng Geju Yanjiuyuan 華風歌劇研究院), the Yiqingtian Cantonese Troupe (Yiqingtian Yuejutuan 義擎天粵劇團), and the Daronghua Cantonese Troupe (Daronghua Yuejutuan 大榮華粵劇團) (Personal Interview, 17 July 2023). This decade marked the preliminary stage of Cantonese opera in Sydney, characterised by a small group of enthusiasts organising activities in limited spaces.

Figure 3 Huafeng Opera Research Institute in Dixon Street at Chinatown, Sydney (Photo by Author)

From 1990 to 2010, Cantonese opera in Sydney was in a developmental stage. During this period, many talented and professional practitioners contributed to the development of Cantonese opera troupes, including Huang Jiabao 黃嘉寶, Li Fengsheng 李鳳聲, Li Danhong 李丹紅, Liang Yao 梁耀, Ji Huizhen 暨慧貞 and He Jiayao 何家耀. They encouraged amateurs to participate and were eager to pass on their singing, performing and makeup skills.

The Chinese Youth League Cantonese Opera Association resumed its activities. Additionally, new organisations including the Loyal Art Studio (Leyi Yaxu 樂怡雅敘), Li Sheng Cantonese Opera Society (Lisheng Yuejushe 麗聲粵劇社) and Liyuan Yaji Society (Liyuan Yaji 梨園雅集) were established in Sydney. The number of performances was also increasing significantly, with each performance attracting an audience of at least 600 people (Personal Interview, 10 December 2023). Some of the organisations even began inviting professional xiqu performers from Hong Kong and Guangdong to Sydney during the 1990s, further enriching the Cantonese opera scene. There were more than ten new groups established before 2000 (Wu, 2019).

Entering the 21st century, the growth of Hong Kong-born populations and Cantonese speakers slowed, increasing by around 5,000 to 10, 000 every five years (ABS, 2001–2021). Cantonese opera continued to develop in Sydney, but the formation of new clubs slowed compared to the previous decade. Activities expanded beyond Chinatown to suburbs with significant Cantonese-speaking populations, such as Chatswood and Hurstville.

After the 2010s, Cantonese opera in Sydney entered a stable stage. While this period saw fewer new societies formed, existing ones continued to perform regularly. Notable events included the 20th Anniversary of the Ascension of the Statue of Emperor Huaguang and Li Fengsheng organising a tour performance in Singapore and Malaysia.

During the COVID-19 pandemic, strict quarantine measures led to the cancellation of performances and the suspension of regular activities. Some societies adapted by teaching classes on WhatsApp (Personal Interview, 10 December 2023) and the Australia Cantonese Opera Cultural Activity Centre (Aozhou Yueju Wenhua Huodong Zhongxin 澳洲粵劇文化活動中心) hosted online performances. While most societies resumed operations after the pandemic, the economic downturn resulted in a decline in large performances.

There were 148,943 Cantonese speakers in NSW in 2021(ABS, 2021). The largest demographic within the Cantonese-speaking community is aged 50–70 (Cancer Institute NSW, 2023, p. 6), and they no longer constitute the majority of the Chinese population in Sydney.

Audiences for Cantonese opera have dwindled, with attendance rates dropping from 600 to 300 per performance (Personal Interview, 10 December 2023). Currently, Cantonese opera in Sydney faces a 'missing link' in cultural continuity. Many performers who were active in the 1990s are aging, and the younger generation struggles to maintain the high standards of performance established in the past. Today, approximately one performance is held each month by different societies, with some still inviting Hong Kong-based performers and orchestras. Despite its challenges, Cantonese opera remains popular among older Cantonese-speaking communities.

Preservation of Culture

During a two-year period of ethnographic observations, Cantonese opera practitioners in Sydney demonstrated a strong commitment to preserving the traditions and authentic forms of Chinese arts within the city's multicultural landscape.

One notable example is the setting up of an altar table next to the stage before and during performances to honour gods and seek blessings for a successful show (Personal Participation, 24 February 2024) (Figure 4). Another enduring tradition is the Anniversary of the Ascension of the Statue of Emperor Huaguang celebrated at Wong Tai Sin and Kwan Yin Kur Temples. It has been upheld by Cantonese opera performers in Sydney for over forty years. These practices highlight the dedication of local performers to maintaining the cultural and spiritual significance of their art (Personal Participation, 21 October 2023).

In terms of teaching, Cantonese opera adheres to the traditional methodology of 'oral transmission and heart teaching' (Kouchuan Xinshou 口傳心授). Elsa, a teacher and the organiser of the Loyal Art Studio, follows this practice by teaching students through a step-by-step process. She begins by reading each character aloud with correct pronunciation and singing the melody herself before guiding students to repeat it. In the classroom, students also learn to sing using *Gongche* notation (Gongche Pu 公尺譜).

Elsa places particular emphasis on proper voice training and accurate pronunciation, which she considers the foundation of Cantonese opera. She insists that face-to-face teaching is indispensable, as students need to closely observe her mouth movements and vocal placement. Without this precision in teaching, Elsa believes the spirit of Cantonese opera would be compromised, depriving audiences of its most authentic form (Personal Interview, 19 July 2023).

Figure 4 Altar Table Next to the Cantonese Opera Stage in Hurstville Entertainment Centre (Photo by Author)

Based on observations from 2022 to 2024, the Cantonese opera plays in Sydney are largely similar to the plays in mainland China and Hong Kong. Due to the limited number of performers, highlight scenes (Zhezi Xi 摺子戲) are especially popular. These highlight scenes are typically drawn from popular Cantonese operas, such as *The Flower Princess*, *The Chase Of A Runaway Husband* (Diqing Yechuang Sanguan 狄青夜闖三關), *Lu An Prefecture* (Lu'an Zhou 潞安洲), *The Slaying of General Han Xin* (Xuejian Weiyanggong 血濺未央宮), *Peony Pavilion*, *The Legend of Xishi* (Bieguan Mengxin 別館盟心) and so on. The recently written plays in China are barely seen as they have not gained enough popularity among opera lovers in Australia (Figure 5).

Figure 5 Cantonese opera *The Flower Princess* performed by Australia Cantonese Opera Cultural Activity Centre in 2024 in Sydney.

Cohesion of the Cantonese community

Cantonese opera has played a vital role in fostering cohesion within the Chinese community in Sydney. For many participants, the learning experience extends beyond artistic accomplishment—it serves as a platform for Cantonese speakers to socialise and connect with others who share their cultural heritage. Elsa noted that many of her students have formed lasting friendships, supporting each other in various aspects of life beyond their shared interest in Cantonese opera (Personal Interview, 14 August 2024). Similarly, the Cantonese Opera

Cultural Activity Centre acts as a hub where regular attendees enjoy discussing everyday issues with fellow members alongside their singing practice (Personal Interview, 10 August 2024).

The worship of Emperor Huaguang brings together Cantonese opera troupe organisers each year (*Australian Chinese Daily*, 2024). This event provides an opportunity for societies to discuss potential collaborations and strategies for promoting Cantonese opera in Sydney. It highlights the close ties within the Cantonese opera community and underscores the essential role of opera clubs in sustaining these relationships.

Beyond the members of opera clubs, many individuals from the broader Cantonese-speaking community actively support Cantonese opera. Hong Kong-born members of the Sydney Parliament, such as He Jiangang and Fang Jinwu, have contributed by raising funds for performances. In the early 21st century, Guangdong restaurants and shops in Sydney frequently displayed posters advertising Cantonese opera shows (Personal Interview, 10 August 2024). During my 2024 fieldwork, I met a Chinese removalist backstage who expressed his deep passion for Cantonese opera. Although he lacked the skills to perform, he supported Cantonese troupes by providing free transportation of props and stage equipment for nearly 20 years. These examples demonstrate how Cantonese opera enables people to contribute to their community and strengthens the bonds within it.

Figure 6 The Loyal Art Studio Performance at Chatswood on 3 May 2024 (Photo by Author)

For most Cantonese opera performers in Sydney, their willingness to volunteer stems from a combination of motivations: artistic expression, breaking the monotony of daily life in Australia, nostalgia for their homeland and the challenges of adapting to a new country. Participation in Cantonese opera activities offers a valuable opportunity to reconnect with cultural roots, socialise with fellow enthusiasts and build a strong sense of belonging within the Chinese community.

Conclusion

This research has traced the development trajectory of Cantonese opera in Sydney, highlighting its role in fostering community cohesion and preserving cultural traditions. The

significance of Cantonese opera extends beyond these areas; it has also made valuable contributions to local charities and served as a cultural symbol during Lunar New Year festivals, promoting multiculturalism in Australia. Some plays have even been translated with English subtitles to engage mainstream audiences.

Despite the challenges posed by a lack of young and professional performers, Cantonese opera remains deeply significant for Cantonese speakers in Sydney. With its enduring importance and contributions to the community, it may once again reach a stable stage of development in the future.

References

Amusements. (1881). Amusements. *Evening News*, 2. http://nla.gov.au/nla.news-article107226981

Cancer Institute NSW. (2023). *Multicultural demographics data explorer: Language commentary and analysis: Top languages used at home in NSW* (p. 6). NSW Government.

Chinese Australian Herald. (1903, March 7). Liyuan Yanqing 梨園演慶. *Chinese Australian Herald*, 6.

Chinese Republic News. (1930, July 19). Yanju Choukuan Jiuji Xizi 演劇籌款救濟戲子. *Chinese Republic News*. http://nla.gov.au/nla.news-article226544475

Choi, C. Y. (1975). *Chinese Migration and Settlement in Australia*. Sydney University Press.

Department of Home Affairs. (2019). *Our History - Multicultural Affairs*. Homeaffairs; Australian Government. https://www.homeaffairs.gov.au/about-us/our-portfolios/multicultural-affairs/about-multicultural-affairs/our-policy-history

Edward Washington. (2018, May 3). *Chinese on the goldfields*. Sydney Living Museums. https://sydneylivingmuseums.com.au/stories/chinese-goldfields

Fitzgerald, S. (2008). *Red Tape, Gold Scissors: The story of Sydney's Chinese* (1st ed.). State Library of New South Wales Press.

Gibson, P. C. (2014). *Dark Dragon Ridge: Chinese people in Wollongong, 1901-39* (pp. 20–45) [MSc Thesis].

Glen Innes Examiner and General Advertiser. (1881, October 10). A Chinese Thank-Giv[in]G. *Glen Innes Examiner and General Advertiser*, 4.

Kuo, M. F. (2008). The Chinese Australian Herald and the Shaping of a Modern “Imagined” Chinese Community in 1890s Colonial Sydney. *Chinese Southern Diaspora Studies*, *2*, 34–53.

Lever-Tracy, C., IP, D., Kitay, J., Phillips, I., & Tracy, N. (1991). *Asian Entrepreneurs in Australia*. Commonwealth Government Printer.

Love, H. (1985). Chinese theatre on the Victorian goldfields, 1858-1870. *Australasian Drama Studies*, *3*(2), 45–86.

Ng, N. (2021). Engaging with a Genre in Decline: Teochew Opera in Western Sydney. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, *22*(2-3), 1–22. https://doi.org/10.1080/14442213.2021.1923794

The Australian Star. (1894, May 10). Music from China: the Troupe from Flowery Land. *The Australian Star*, 6.

The Chinese Australian Herald. (1904, February 6). Siyi Huiguan Pusa Kaiguang 四邑會館菩薩開光. *The Chinese Australian Herald*, 5. http://nla.gov.au/nla.news-article169055499

The Sydney Daily Telegraph. (1881). Advertising-School of Arts. *The Sydney Daily Telegraph*, 8.

Tung Wah Times. (1899, January 11). Yanxi Lianhuan 演戲聯歡. *Tung Wah Times*, 2–3.

Wang, Z.-T. (1997). *Chinese music in Australia, Victoria : 1850s to mid 1990s*. Australia Asia Foundation.

Williams, M. (2022). Smoking opium, Puffing cigars, and Drinking Gingerbeer Chinese Opera in Australia. In *Opera, Emotion, and the Antipodes Volume I* (pp. 166–203). Routledge.

Wu, J. (2019). *Aodaliya Xueli Yueju 30 Zai* 澳大利亞雪梨粵劇 30 載 [Yearbook].

Yu, Y. (2009). *Mingqing Shiqi De Yueju Qiyuan, Xingcheng He Fazhan* 明清時期粵劇的起源、形成和發展. China Theatre Press.

Yueju Da Cidian Bianzuan Weiyuanhui. (2013). *Yueju Da Cidian* 粵劇大辭典. GuangZhou Chuban She.

Census Data

Commonwealth Bureau of Statistics 1966, *Census of Population and Housing*, vol.1 Chapter 3 no. 6315/8/70-1350, CBS, Canberra.

Commonwealth Bureau of Statistics 1971, *Census of Population and Housing*, bulletin 1.no. 2.83.9, CBS, Canberra.

Commonwealth Bureau of Statistics 1976, *Census of Population and Housing*, cat.no. 2417.0, CBS, Canberra.

Australian Bureau of Statistics 1981, *Census of Population and Housing*, cat.no. 2443.0, ABS, Canberra.

Australian Bureau of Statistics 1986, *Census of Population and Housing*, cat.no. 2487.0, ABS, Canberra.

Australian Bureau of Statistics 1991, *Census of Population and Housing*, cat.no. 2710.0, ABS, Canberra.

Australian Bureau of Statistics 1996-2021, *Census of Population and Housing: Cultural Diversity Data Summary*, ABS, Canberra.

2.2 Jiameng Cai：Exploring the Contemporary Shift of Guangdong Han Opera Towards 'Hakka Identity': Insights from Interviews with Three Generations of Performers

Abstract: Guangdong Han Opera, also known as "Wai Jiang Opera," is a regional opera form predominantly performed in the eastern and northern regions of Guangdong Province. As one of the "three major opera forms in Guangdong," it has received substantial attention and support from the Meizhou Municipal Government. Over time, amidst changes in the political, social, and cultural landscape, Guangdong Han Opera has gradually been recognized as a medium for fostering a sense of "Hakka identity." However, in the contemporary era of diversified entertainment, this traditional art form—characterized by "mentoring and apprenticeship" and "oral transmission"—faces significant challenges to its preservation and development.

This study, building on the premise that Guangdong Han Opera evolved from "Wai Jiang Opera" to "Hakka Opera," explored its role in constructing "Hakka identity" in the modern context. Drawing on in-depth interviews with four Han Opera performers from the Guangdong Han Opera Theater, the research analyzed the phenomenon from historical, artistic, and personal perspectives. The findings revealed that differences in the interviewees' professional roles and generational backgrounds resulted in varied opinions regarding repertoire inheritance and innovation, the cultural positioning of the opera, and its developmental trajectory. The study highlighted that a pressing issue for Guangdong Han Opera is how to engage and gain recognition from younger generations of Hakka people, which is crucial for ensuring its long-term vitality and cultural relevance.

Keywords: Guangdong Han Opera; Hakka Identity; Cultural Inheritance; Innovation; Cultural Identity

Introduction

Recently, in response to the call issued by the Ministry of Culture and Tourism regarding "rational activation and utilization to stimulate new vitality in the integrated development of intangible cultural heritage", innumerable intangible cultural heritage art workers and researchers have dedicated themselves to the cause of contemporary intangible cultural heritage art and cultural inheritance and innovative development. Guangdong Han

Opera, as one of the "three major opera genres in Guangdong" with a history spanning several hundred years, has received vigorous support from the Meizhou Municipal Government. Although "inheriting without being conservative and innovating without straying from the roots" has long served as the fundamental principle for it and other intangible cultural heritage art works, field research has revealed that there are still numerous specific problems in the contemporary development of Guangdong Han Opera, whether it pertains to the genre itself or is influenced by external subjective and objective factors. Based on previous studies, interviews conducted by the author's mentor team with three generations of Han Opera artists, this article examines the gains and losses in the contemporary development of Guangdong Han Opera from its historical origin, the genre itself, and different dimensions of differential cognition, and reflects on how the cultural identity shift from "Waijiang Opera" to "Hakka Opera" can be manifested. The aim is to clarify the current status of inheritance and recognition, and contemplate the path for its future continuation.

A Study on Historical Origins of Guangdong Han Opera

When it comes to Guangdong Han Opera, it is inevitable to trace back to the history of Han Opera. It is one of the local opera genres in China, prevailing in Hunan, Hubei, Sichuan, Henan, Shanxi, Guangdong, Jiangxi and other areas. Among them, Guangdong Han Opera was enlisted as an intangible cultural heritage in 2008. As of now, there are still diverse perceptions in the academic circle regarding the roots of Guangdong Han Opera. Some contend that it originated from Anhui Opera or Xi Qin Opera; others suggest that it was introduced to Guangdong from Hubei Han Opera. Due to its "exotic" nature, Guangdong Han Opera is also known as "Wai Jiang Opera", with Xipi and Erhuang as its main vocal styles. It roughly entered Guangdong during the Qianlong period of the Qing Dynasty and was prevalent in eastern and northern Guangdong, and even in Hong Kong, Taiwan and Southeast Asia.

During the development of Guangdong Han Opera, its main activity center underwent a transformation from Chaozhou to Meizhou. Currently, the establishment of Guangdong Han Opera in Meizhou was not accomplished overnight. Initially, due to the location of the Chao-Shan region at the terminus of the Ting and Han water systems"theater route", the advantageous conditions created by port trade made this area the opera center of this river basin, and Guangdong Han Opera was also active here(Chen Yanfang2022). In the 1930s, in the Chao-Shan region where professional Wai Jiang Opera troupes and amateur music societies were concentrated, the phenomenon of the coexistence of Chaozhou and Hakka people was common

(Chen Chunsheng2005). Therefore, it is difficult to assert that Wai Jiang Opera belongs exclusively to Chaozhou or Hakka. In 1939, due to the war, Han Opera activities in Chao-Shan region were suspended. Meanwhile, the activity center of Han Opera gradually shifted to the Hakka region. In 1955, the administrative center of the Eastern Guangdong Administrative Region was moved from Chaozhou to Shantou, which impacted the development of Han Opera. The original professional Han Opera troupe of Meixian was disbanded and reorganized into the Shantou Prefecture Han Opera Troupe. Based on this, the influence of political, economic and natural factors on the development of culture and art can be seen.In 1956, the provincial troupe - Guangdong Han Opera Troupe was officially established in the Confucian Temple of Shantou. The establishment of the provincial troupe spurred the pursuit of the historical roots by Han Opera practitioners. During this process, its Hakka attribute was gradually clarified. In 1965, driven by the concept of "Hakka Opera", the Guangdong Han Opera Troupe relocated to Meixian. The multiple administrative adjustments in the early days of the People's Republic of China also facilitated the settlement of Han Opera in the "Hakka" region.

The notion that Guangdong Han Opera originated from Hubei Han Opera is acknowledged by most scholars. Huang Dongyang has conducted a systematic analysis in his article "Tracing the Roots of Guangdong Han Opera from the Comparison of Vocal Forms". The recognition that Guangdong Han Opera and Hubei Han Opera are of the "same origin but different streams" has nearly become a consensus. The two exhibit a high degree of similarity in board patterns, vocal structures, singing techniques of roles, melodic patterns, and accompaniment, with the only distinction being the stage language. Hubei Han Opera employs the Hubei-Hunan dialect, while Guangdong Han Opera insists on the Zhongzhou dialect.

However, the cultural identity of an opera genre is a complex and dynamic process. The Hakka attribute is not the essential characteristic of Guangdong Han Opera. It was not until the 1940s that the assertion that "Wai Jiang Opera" was "Hakka Opera" emerged, and this view was affirmed by opera researchers and Cultural Administration Department in the 1950s. During the development of Guangdong Han Opera, the conceptual construction of Han Opera as "Confucian music", "national music", and "original sound of Han Opera" by the intellectual class coincided with the Hakka people's ethnic consciousness and the pursuit of tracing back to the Central Plains during the same period. (Chen Yanfang2022). Nevertheless, the Hakka attribute of Guangdong Han Opera remains controversial and subject to further deliberation. When comparing the Hubei Han Opera performed in dialect with the Guangdong Han Opera performed in Mandarin, where lies the advantage of the latter? When comparing it with other

art forms in Meizhou, such as puppet shows, tea-picking operas, and mountain song operas, how can the "Hakka identity" of Guangdong Han Opera be discerned?

Based on these questions and reflections, the author's supervisor led a team to Meizhou to conduct one-on-one interviews with "three generations and four individuals". The interviewees included the directors of the first and second generations of the Han Opera Theatre leaders and a third-generation young actor.

The Current State of Guangdong Han Opera: An Examination

The ever-growing spiritual and cultural demands of people and the current entertainment landscape featuring diversification present both opportunities and challenges for Guangdong Han Opera. The inheritance and innovation of this opera genre have a non-oppositional but complementary relationship. The principle that "inheritance does not imply adhering to the old, and innovation does not mean departing from the roots" has become a widely recognized and adhered-to prerequisite in the process of the development of theatrical art within both academic and performing circles. Nevertheless, in the practical development of Guangdong Han Opera, numerous specific problems have emerged, and wise see wisdom.

The question of whether the stage language of Guangdong Han Opera needs transformation has long been a subject of debate. Some scholars contend that the contemporary manifestation of Han Opera's deviation from "Hakka identity" is attributed to its non-employment of dialects in performances. Based on this, the interviewees were posed with the question of how they viewed the current academic proposal that Guangdong Han Opera, like other regional Han Operas, should incorporate local dialects to enhance its Hakka flavor. All four respondents concurred that the Zhongzhou phonology should be sustained, but their considerations varied. Zhang San was motivated by the norms of the troupe, while Li Si based his opinion on the deep roots of historical inheritance. Behind this assertion lies their mutual validation that "Guangdong Han Opera should not be confined to Hakka but should be situated within the context of Central Plains culture." Wang Wu took into account the geographical sentiments of the audience, and Zhao Liu considered the feasibility of rehearsal. In conclusion, the continuation of the "Zhongzhou phonology" in the performances of Guangdong Han Opera better caters to the long-standing habits and preferences of the Hakka audience group, and the use of accessible language is also an advantageous condition for its future national expansion.

In the area of eastern Guangdong, particularly in Meizhou, in addition to Guangdong Han Opera, there exist other local forms such as the Eastern Guangdong Tea-picking Opera,

Wuhua Puppet Opera, and Hakka Mountain Song Opera, forming a state of competition and coexistence. Quite a number of audiences, especially young people, have a higher degree of recognition for Hakka Mountain Song Opera, which is performed in the Hakka dialect, compared to Guangdong Han Opera. Based on the above viewpoints, the interviewees held diverse opinions. Some opined that Han Opera holds greater historical depth than Mountain Song Opera, and it has become the inertial choice of seasoned opera enthusiasts. The former is regarded as highbrow, while the latter is seen as more popular. The profound stage performance skills of Han Opera are more remarkable. Wang Wu stated that the situation where "the audience perceives Mountain Song Opera as local culture and Han Opera as an imported product" truly exists. Zhao Liu believed that Mountain Song Opera frequently performs in rural areas, amassing a large audience base, while Han Opera takes the opposite approach, thereby causing a chain reaction such as low enthusiasm among actors. The above four interviewees analyzed the current circumstances of Hakka Mountain Song Opera and Guangdong Han Opera from different perspectives, and young actors pointed out the problems incisively rather than evading them.

During the development of Guangdong Han Opera, it is encumbered by both internal and external factors. Firstly, its geographical location restricts its long-term development, and the relatively backward economic conditions make it challenging to attract new talents. Secondly, the currently developed market is small, and the audience base is weak. Thirdly, there is no specialized training school, and it still shares the Meizhou Art School with Mountain Song Opera. Fourthly, the share of Han Opera has been compressed, with one of the original two Han Opera troupes being reorganized into the Southern Song and Dance Light Music Troupe. When presenting shows in rural areas, comprehensive song and dance dramas are mandatory. Additionally, there are numerous art forms in Meizhou, generating intense competition. Fifthly, the distribution of performance tasks is uneven, and young actors have limited opportunities for training, resulting in poor enthusiasm among actors within the troupe. Sixthly, full government funding leads to a passive and sluggish attitude among both leaders and actors in the theater. Seventhly, the publicity efforts are inadequate, and the coverage of news reports is limited. Eighthly, the update speed of plays is slow, and the quality cannot be guaranteed. To pursue novelty, "single use drama" are produced, sacrificing the essentials.

In recent years, the Guangdong Han Opera Theater has made some successful attempts. In 2023, the Guangdong Han Opera Theater invited Director Zhang Manjun, Sciptwriter Sheng Heyu, Composer Zhong Lijun, and main actress Wan Yu to create "Tianfeng Haiyu Meihua

Du", which won the first prize for large-scale plays at the 15th Guangdong Provincial Arts Festival. Additionally, the Guangdong Han Opera has entered Jiaying University, adopting a popularization format of performances and lectures, which has persisted for over a decade and has undergone a transformation from an interest class to an elective course with credits. During the epidemic period, the establishment of the "Guangdong Han Opera" overseas inheritance and promotion center in Mauritius initiated a practical exploration of digital inheritance.

Identity-Oriented Differential Cognition in Han Opera

The interviews revealed that different occupations, identities, and experiences significantly influence the dimensions through which individuals perceive and interpret Han Opera, leading to diverse perspectives on its future development. These varied cognitions have profound implications for the strategic direction of Han Opera. The interviewees included both actors and former/current leaders, with the latter having undergone a transformation from performers to administrators, offering multi-faceted insights into the future trajectory of Han Opera.

Through these interviews, it was found that Zhang San's perspective on Guangdong Han Opera emphasized the educational dimension. He advocated for a shift in mindset from pursuing personal stage achievements to nurturing successors, fostering leadership qualities such as broad-mindedness and a sense of responsibility. Li Si believed that future development should focus on enhancing the genre itself. By integrating contemporary ideas into traditional themes, the ideological depth of scripts can be enriched, aligning with modern values while minimizing excessive entertainment elements. Additionally, he suggested maintaining traditional vocal styles while drawing inspiration from diverse sources for movements. Wang Wu's strategic vision outlined key directions for the future development of Han Opera, including the inheritance, development, and innovation of Hakka culture, contributing to the cultural construction of the Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area. Zhao Liu, as a young grassroots actor, provided critical observations on operational issues within the theater, such as unclear training plans for actors, loss of certain levels of autonomy, an unbalanced personnel structure, and the disappearance of traditional one-act plays.

The interviews with three generations of Han Opera practitioners highlight the differences in their cognition, understanding, and interpretation of Han Opera culture. Identity-oriented differential cognition underscores the dynamic development process of cultural identity. In achieving cultural identity, intergenerational cognitive differences also lead to

varying perspectives. Therefore, "Hakka identity" is not static but evolves over time. The diverse interpretations provide specific and actionable pathways for the future development of Han Opera.

Conclusion

Based on the gains and losses in the process of inheritance and development mentioned above, when we revisit the "Hakka identity" perspective of Guangdong Han Opera as discussed by many scholars, a critical question emerges, which is also the proposition I aim to explore: How did Guangdong Han Opera come to embrace the "Hakka identity"?

The genre identity of Guangdong Han Opera, much like the self-identity concept of the Hakka people, is a dynamic and evolving process. The inquiry into how Guangdong Han Opera embraced the "Hakka identity" can be divided into two dimensions. First, why did Guangdong Han Opera adopt this identity? This was an inevitable historical outcome. The Central Plains migrants who settled in the Hakka region retained their cultural heritage from the Central Plains. Upon entering Guangdong, Han Opera assimilated local art forms such as Guangdong Han music and Hakka folk songs, thereby establishing roots in the Hakka region. Over several decades to centuries, it has accumulated a significant following among the Hakka people. Additionally, the relocation of Guangdong Han Opera from Shantou to the Hakka region due to war, economic, political, and geographical factors has contributed to the formation of the "Hakka Opera" concept.

Secondly, how did Guangdong Han Opera achieve this "Hakka identity"? The term "how" here not only signifies the methods and reasons but also implies a rhetorical question. Guangdong Han Opera has been transmitted orally for centuries and has been profoundly influenced by the notion of "Hakka preserving Central Plains culture." In today's context, this identity is becoming increasingly distant. With the infusion of new contemporary elements, the identity has entered a dynamic phase, making its future trajectory difficult to predict. However, the "Hakka identity" concept that has persisted for centuries is not easily erased. The future development of Guangdong Han Opera should not solely rely on the "Hakka identity," but rather consider integrating new contemporary elements into its evolution to form a new cultural identity.

References

Chen Chunsheng.(2005). Regional identity and ethnic classification: The evolution of "Hakka Concept" in Hanjiang Valley from 1640 to 1940.(eds.) Society and Folk Culture in Modern China: Proceedings of the First International Symposium on Modern Chinese Social History (pp.54-83). Department of History, Sun Yat-sen University;

Chen Yanfang.(2022). How "Weijiang Opera" became "Hakka Opera". Cultural Heritage (06),71-79.

Huang D Y. (2015). Tracing the roots of Guangdong Han Opera from the comparison of voice forms. Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music)(02),98-107.

Huang Dongyang.(2023). Tracing the roots of Guangdong Han Opera from the genetic genes of singing. Journal of Jiaying College (02),19-23.

Wu Long & Wu Huashan.(2016). Thoughts on the inheritance of traditional drama culture -- Some thoughts on the "Dream @ Times" and "Golden Lotus" of Guangdong Han Drama Inheritance Research Institute. Theatre House (20),16-19.

Xiao Yaotian (1957). Folk Drama Series, Hong Kong, Nanguo Publishing House.

Xu Guoli.(2023). Digital Protection, Inheritance and Dissemination of Intangible heritage of contemporary opera -- A case study of Guangdong Han Opera. Theatre House (17),24-26.

Xu Guoli.(2023). The historical origin of Guangdong Han Opera from the perspective of Linguistics. Drama Monthly (05),30-32.

Xu Q.(2011). Inheritance, Innovation and Development of Guangdong Han Opera: An exploration of Guangdong Han Theatre Management Reform. Cultural Research Forum (eds.), pp.232-236. Guangdong Han Theatre;

Ye Wenyi.(2018). "Southern Peony" -- A Preliminary study on Cantonese Han Opera in Meizhou Area. Music of the North (10),64.

2.3 張雯：山東藝術學院 五音戲聊齋題材劇碼社會調查研究——以《雲翠仙》為例

摘要：五音戲是山東的代表性劇種之一，2006 年被列入國家首批非物質文化遺產名錄。淄博市五音戲藝術傳承保護中心是國家唯一的五音戲表演專業院團，其依託於淄博當地民間歷史文化底蘊，打造自己的品牌劇碼。時至今日，五音戲共創編了十一部原創聊齋系列劇目。筆者以青春版《雲翠仙》為研究物件，通過劇碼創作歷程和音樂革新的分析，再到劇團宣傳推廣、政府政策以及觀眾評價等社會調查，深入探析現今五音戲發展情況。

關鍵字：五音戲；《聊齋志異》；《雲翠仙》；社會調查

引言

五音戲，這一源於齊魯大地的戲曲劇種，承載著豐富的地方文化底蘊與歷史記憶。聊齋劇碼《雲翠仙》作為五音戲的經典劇碼，初創於 2005 年。2021 年，淄博市五音戲藝術傳承保護中心於 2021 年以五音戲表演藝術家呂鳳琴和朱雷聲 2013 年演出版本為藍本進行複排，由路萌和史曉睿等一批青年演員擔任主演。該劇碼經編排上演，再度吸引了觀眾的喜愛。圈粉了一批年輕觀眾，引發了學者們的關注。鑒於《雲翠仙》在五音戲藝術傳承保護中心自創劇碼當中的重要地位，以及此次複排和演出的時代性，因此筆者以五音戲青春版版《雲翠仙》為研究物件，進而探討五音戲在新時代背景下五音戲的創新發展。

五音戲聊齋題材劇碼創作歷程

「蒲松齡文化」是山東淄博一張享譽全國的文化名片。「五音戲國家級傳承人霍俊萍曾提出『開發蒲文化（《聊齋志異》），出人出戲出效益』的辦團思路，組織創作了聊齋系列劇。」同時，用五音戲弘揚地域特色也是五音戲藝人所追求的目標。1957 年淄博市五音劇團推出了第一部聊齋題材劇碼——《牆頭記》，且受到觀眾空前好評。經劇團多年實踐，又創編了大量聊齋系列劇目，有《胭脂》（1960 年）、《姊妹易嫁》（1961 年）、《俠女》現改名《翠霞》（1979）、《竇女》（1985 年）、《續黃粱》（1993 年）、《喬女》（1997 年）、《雲翠仙》（2006 年）、《珊瑚》(2016 年)、《小謝與陶望三》（2021

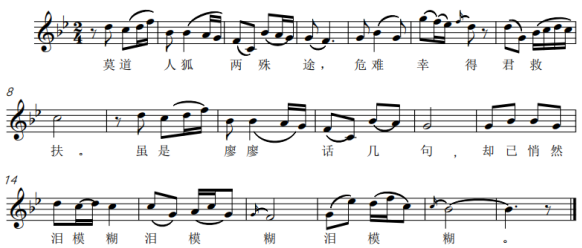
年）、《長生》（2023 年），共十一部劇碼。這些聊齋系列劇目，都為挖掘和弘揚聊齋文化作出了貢獻，融入當代人的思維，真正做到用五音戲講述聊齋故事。

其中在 2005 年起手創編的《雲翠仙》，是根據《聊齋志異》卷十一的一篇同名短篇小說改編而成。故事光怪陸離，以狐仙與人的愛情展開，反映眾多社會道德教化的問題。「中心」為把《雲翠仙》打造成藝術精品，創排之初就建立了強大的主創陣容。之後「中心」歷經 3 次（2006 年 3 月、2009 年 10 月、2013 年 9 月）對劇碼進行不同程度的修改，其演出整體視覺和聽覺效果得到了有效提升。

二、五音戲《雲翠仙》音樂創作分析

一部地方戲新編劇目的創作，要想活躍於當下社會環境中，是應在基於自身固有音樂特色的同時，不斷加入新的創作理念。以求既彰顯傳統韻味的同時，又符合當代視聽審美。戲曲主題音樂作為一種作曲技法的出現，使得整部劇碼的風格基調得以確立。準確地刻畫所要表達的音樂形象和氛圍，激發聽眾敏感的聽覺感知，從而令人印象深刻。

該劇碼對主題音樂的使用，首現於序曲中的女聲齊唱。

譜例 1　　路萌演唱 張雯記譜

該序歌的曲式結構為單一部曲式，結構為：a（4）+b（4）+a（4）+c（4）+補充。該結構為兩個樂句上下片的四句式，下片以重複上片開始，為平行結構。

其唱腔板式為二不應，一板一眼（2/4 拍記譜），起腔方式為閃板起，眼上落。調式為降 B 宮七聲清樂。詞格為「二、二、三」的七字句，兩句為一番，共四句。第一番的頭腔由角音開始，落徵音；二腔由羽音開始，落商音。第二番沿用第一番的旋律基本走向，不同的是最終以宮音結束，並在最後使用高甩腔。可見這一主題音樂的首現，已在第一番設定了一個固定旋律走向模式。音域在 c^1-g^2 之間，控制在人聲演唱舒適度的區間。此處揭露的是雲翠仙對梁有才的情愫已悄然萌生。

根據第一主題音樂的音樂特點，筆者分析出第一主題音樂在之後共出現了十次，

每次出現都是其變奏形式。相同的單線條旋律，但不同的組合方式和器樂配置，表現出的情感氛圍皆不盡相同。既烘托人物情緒，亦渲染「聊齋」意境。

三、五音戲《雲翠仙》社會認同度調查與分析

戲曲藝術的創作最終歸於舞臺實踐，觀眾對劇碼的評價是衡量劇碼品質的一個重要維度和指標。筆者借其多次演出機會，通過多途徑、多手段的線上與線下相結合的方式，收集到觀眾對五音戲 2021 年版《雲翠仙》評價的 155 份調查問卷。筆者調查地點分別是：淄博保利大劇院、淄博劇院、濟甯市鄒城市孟子大劇院、張家港大劇院。掌握一手資料後，可以從不同視角，多維度地瞭解不同地域觀眾對五音戲《雲翠仙》的評價，為本課題的研究提供堅實有力的資料，以此對眾多問題進行客觀理性的數理分析。

圖 1 淄博大劇院演出合照（筆者位於 2 排右 1）

圖 2 筆者向觀眾發放問卷調查紙質二維碼

筆者通過對觀眾的認知、情感和行為三個理論維度的調查分析，在此以如下幾個重點問題進行討論：

第一，對聊齋文化的認知情況。據筆者對觀眾的調查發現,不管是淄博當地人還是外鄉人，他們對聊齋文化的理解。觀眾認為，蒲松齡的《聊齋志異》聞名遐邇，借助鬼神反應社會現實，是人性的表達，值得被挖掘。調查資料顯示，觀眾也提及五音戲聊齋戲《胭脂》《牆頭記》《姐妹易嫁》等老戲。筆者相信，儘管是已塵封許久的老戲，

當再次踏入舞臺，他們的舞臺呈現效果都將隨時代發展而前進，又會是一出出值得推敲、經久不衰的精品。

第二，觀眾對五音戲《雲翠仙》的整體喜愛度。情感作為觀眾在觀劇後的主觀感受，根據調查資料顯示，對於該劇碼的好感度，並不局限於也不屬於某個地區的集體偏好，所以，地域的差異不是導致觀眾對該劇碼審美差異的原因。從調查資料中得出，除受年齡影響外，筆者認為，隨著觀眾文化水準的提高，視野不斷擴大，對地方戲曲藝術的評價有著更高維度的視角。

第三，對五音戲融入聊齋故事並進行改編的態度。根據調查結果顯示，95%的觀眾贊同並接受五音戲融合聊齋故事並進行改編，他們喜歡神仙鬼怪的故事內容，並認為用五音戲這種藝術表演形式呈現出來，有利於五音戲的活態傳承，經過加工改編後的故事情節內容時刻踐行者社會主義核心價值觀的理念。另有 5%的觀眾選擇不接受該做法，他們認為原著是不可代替的，更是對蒲松齡先生的尊重與敬仰。其中有觀眾或許贊同吸入聊齋故事為題材創作五音戲劇碼，但不一定接受改編。然而當聊齋人物從書中走入舞臺，在層層塑造過程中，勢必會加入主創者的主觀瞭解和意圖進行改動。也有少數觀眾指出，五音戲不一定非得走聊齋題材這條路，應多多挖掘傳統劇碼，將老戲進行打磨加工，融入當下戲曲舞臺。

四、青春版《雲翠仙》理性思考與建議

第一，五音戲應繼續與聊齋文化相融合。聊齋題材劇碼的《雲翠仙》成功的原因不僅體現在文學腳本的選擇和音樂創作的革新，其歸於整個舞美設計都應和於「聊齋世界」的景象氛圍。在劇本立意方面，也要與時俱進，借鑒本時代優秀之處融入戲曲，劇情也可更加豐富飽滿。另外，希望其所表達的思想能在符合當代年輕人觀念的同時，引領當下價值觀。故此，像五音戲這樣能夠站在地域文化的根基上產出原創劇目的地方性劇種，值得其他同類型小劇種學習，以求提高地方性劇種以地域文化特色為主的創作覺悟。

第二，尊重傳統，在繼承中發展，在發展中創新。關於戲曲，不談美術、文學和表演等藝術層面，單在音樂方面，經過筆者對《雲翠仙》的多角度分析可以看出，其是在保持五音戲傳統唱腔特點的同時，對作曲技法和演唱方式進行改進與創新，這就已在迎合當代觀眾的聽覺習慣。在《雲翠仙》這部劇碼中，大段的多聲部

器樂合奏在特定的情節出現，為該劇碼增添了濃墨重彩的一筆。

第三，豐富演出模式，拓寬宣傳管道，擴大受眾群體。想讓年輕人對傳統藝術感興趣，讓更多年輕人更加瞭解到五音戲，首要任務便是加強宣傳力度。當下新媒體運營手段不斷增多，宣傳五音戲演出活動的途徑也應隨之增多。如今，線上劇碼直播展演也已成為了其重要一環，這正是打破空間局限性的有效途徑。故此，要在網路推送、刊登報紙、海報宣傳等要在不斷精進的同時，發現並借用新的宣傳手段，以期輻射到更多的年齡層次。

第四，政府扶持與自身發展同行。淄博市五音戲藝術傳承保護中心隸屬於淄博市文化和旅遊局。以政府為主導的演出資源的下放是其主要演出方式。2021 年版《雲翠仙》的巡演便是由淄博市文化和旅遊局聯合北京保利劇院管理有限公司和各地區保利院線事業部創造和提供的演出機會。面對現今五音戲的生存狀況，國家一系列利好政策應運而生。國家大批量物力財力的注入，讓劇種逐步擺脫了經濟的困境、硬體的匱乏，為五音戲的生存創造了適宜的外部條件。

綜上所述，筆者以上提到的四方面思考與建議，其中既要有外部條件的支持，又要看到並抓住該劇種的本質與核心。以「守正創新」為原則，勇於創新、緊跟時代，適應劇種在新時代的發展，更好地完成五音戲的傳承保護工作，爭取更為廣闊的市場空間。

結語

五音戲聊齋題材劇碼《雲翠仙》從唱腔、配器、舞美和表演等方面的革新，被該院團譽為推陳出新的原創新作品，其中所花費的時間與心血無以言表。《雲翠仙》的音樂創作，在秉承五音戲傳統唱腔程式的同時，使用現代作曲技法，改變以往傳統五音戲劇碼使用套腔的做法，注重人物形象的表達，是一個地方戲曲劇種不斷向上生長的具體體現。演出資源、宣傳策略和媒體運營等作為當下五音戲發展所亟需的外來營養，努力為五音戲的成長注入了全新活力，助其煥發出應有的光芒。

博采古今，相容並蓄。五音戲正站在傳統與當代的十字路口，繼續思索著適合自己未來發展的方式。同時，呼籲同類型小劇種在當下及未來立足於地域文化，順應觀眾審美旨趣而進行音樂創作的意識。同時，也寄希望於其他同類型地方劇種也應當樹立起此類創作覺悟和創新發展意識。

參考文獻

周藝、李善昌（2004 年）:《五音戲研究》，北京，中國文聯出版社。

信惠忠（1981 年）:《五音戲音樂研究》，濟南：山東人人民出版社。

孫守剛主編，劉為民、朱雷聲、張士信、孫能儼、馬光舜編著(2012 年)：《山東地方戲叢書——五音戲》，濟南，山東友誼出版社。

袁明、劉洪早、孫強主編（2006年）:《五音戲音樂探論》，香港，中國國際文化出版社。

2.4 張仲陽：小傳統的生長：新加坡華人戲曲的在地演化與空間實踐

摘要：在新加坡的華人社會中，戲曲不僅扮演著連結鄉請，娛樂鄉人的角色，戲曲演出更是提供了豐富多彩的文化空間和資源，經年累月地培養了新加坡華人共同的社會記憶、文化認同和審美想像。在這之中，戲院營造了一個密集的華人社群集聚空間，置身其中的華人觀眾在故土音韻與其他華人的包圍中，感知個體與群體的同一性。相同的審美認知與倫理道德觀在對故事情節不自覺的共鳴中得到回饋與確認，族群的認同感與共識感也得以在這一時空中不斷被深化。本文以新加坡華人戲曲的空間實踐為切入點，通過梳理二十世紀上半葉戲院的發展變化脈絡，以考究這一時期新加坡戲曲的在地化傳播與華人族群文化認同與身份建構之間的淵源和互動。

關鍵字：戲曲，空間，小傳統，華人移民

中國傳統戲曲不僅在本土舞臺上佔據著重要的地位，還隨著華人的遷徙，拓展了海外空間，傳播到歐美澳、東南亞、港澳臺等國家和地區，作為華族的一種標誌性文化，長期活躍於華人日常生活中。新加坡作為一個華人占多數的多元種族、多元文化的國家，自然而然成為了戲曲海外傳播的重鎮，不僅建立了獨立的戲曲史，時至今日還常演不綴。不同時期的華族移民為新加坡戲曲文化的傳播創造了得天獨厚的條件，戲曲的在地化發展反之又促進與助力了移民群體身份認同的構建，在華人社群文化活動的創造和事件中扮演了重要角色，發揮著極強的社會功能。

事實上，中國傳統戲曲在新加坡已有 180 年左右的歷史。關於記載新加坡華人戲曲可考的最早文獻是 1842 年 2 月美國遠征探險隊司令威爾斯（Charles Wilkes）寫下的《航海日誌》，其中記載了威爾斯艦長在碼頭登岸後，記錄下的當地華人慶祝春節的戲曲演出活動（北京市藝術研究所，2005）。戲曲跟隨著第一批中國移民的腳步來到新加坡，早年華人移民進入新加坡開衫墾殖，憑著已有的記憶自發地傳唱鄉音鄉曲，勞作之餘演出家鄉的折子戲或片段，並通過口耳相傳的形式把各自的家鄉戲傳承下來。戲曲在新加坡的初始傳播便由此開始，並以「街戲」作為主要形態出現在新加坡華人群體的日常生活之中。作為起始於民間的「小傳統」（Robert Redfield，1956），戲曲演

出象徵著一種流動性，這一流動性加之戲曲演出的固有特性使其能夠穿越地域的邊境和語言的界限，忠實地構造、表達和傳遞著新加坡華人的集體社會記憶。

在這不到兩百年的時間裡，戲曲在新加坡的傳播發展幾經波折，與華人的宗教習俗、社會娛樂、政治運動等密切相關，發揮著多元的社會文化功能。李忠順曾這樣描述戲曲在新加坡華人社群意識形態和身份認同上承擔的社會功能：「中國戲曲已經成為一種集體娛樂形式，同時也是華人群體社會的重要構成部分」（Tong Song Li，2009，P9）。在新加坡的華人社會中，戲曲不僅扮演著連結鄉請，娛樂鄉人的角色，戲曲演出更是提供了豐富多彩的文化空間和資源，經年累月地培養了新加坡華人共同的社會記憶、文化認同和審美想像。正如布坎南（Donna A. Buchanan）指出，作為人類表達的主要媒介，表演藝術永遠都脫離不了社會身份認同，而這一認同也總是基於個人和地域的歷史化、政治化和社會性別等因素（1995）。戲曲是有力的，它滲透在人們的情感中，激發人們關於社群和國家的共同想像，吸引著人們的情感，標識著獨特的文化身份。

戲曲在新加坡華族移民的身份建構上發揮了巨大的作用。雷碧瑋(Lei)曾指出，中國戲曲常常能讓中國移民展現他們引以為傲的中國文化，而商人也藉以將他們的經濟成果轉化為文化資本和優越感（2011，P118-119）。與中國本土相比，戲曲在新加坡涉及的社會因素更為複雜，其傳播與發展過程中所遭遇的問題也更為棘手。在政治動盪、種族隔離、文化多元等因素的影響下，戲曲的傳播與在地化發展，折射著華族的身份意識，是凝聚海外華人社會的重要力量。因而，戲曲在新加坡的在地演化與空間實踐是中國傳統戲曲在海外傳播的典型個案，頗具代表性，既揭示了戲曲在海外傳播中承擔的政治文化角色，也為全球化語境下戲曲的可持續發展提供了一些實證和啟示。

一、街頭巷尾中的演出與儀式

戲曲在早期新加坡華人社會中與宗教民俗活動聯繫十分緊密。這一時期的華族移民大多生活在新加坡社會最底層，通過人口遷徙將具有本地傳統的演戲文化傳入新加坡不同的地區。伴隨著大量移民抵達新加坡，將戲曲帶入新加坡。早起華人移民普遍教育水準較低且思想認識較為貧乏，憑藉著已有的記憶自發地傳唱鄉音鄉曲作為平

日的消遣與娛樂，並通過口耳相傳的形式把各自的家鄉戲傳承下來，戲曲在新加坡的初始傳播便由此開始，並以街戲作為主要樣式。

隨著一個地區的人在新加坡逐漸聚集成社群，自娛自樂的哼唱也逐漸變成多人加入的「演出」，成為傳統節日時必要的「節目」。自 19 世紀末開始，來自不同省籍的早期華族移民，聚居在新加坡不同的區域，構成一個以方言群聚落為主導的人口分佈型態。而這些不同省籍的方言群，往往在所聚居的社區範圍，建立他們的主廟，並通過每年的酬神活動和祭祀儀式，強化社群成員的凝聚力和向心力。

於是，沿街拉場的小戲班的流動演出和在特定時間下不同地點為舉行的節慶與宗教活動而搭建的臨時性舞臺便構成了早期新加坡戲曲演出的全部景觀。對於早期的新加坡移民而言，民俗活動中的戲曲演出不單是祭祀道場上的表演，更是文化活動場所、社群的認同象徵和社區的核心組織(容世誠，2012）。

二、傳統戲院的興建與繁盛

在二十世紀上半葉的新加坡，戲曲經歷了諸多變化，迎來了其發展的黃金期。戲院的興建以及戲曲演出商業市場的不斷完善是這一時期最主要的兩大特徵。從實質空間和象徵性上來說，戲院都是華人社區裡最大型的聚會場所，也自然而然地成為統一輿論和共同發聲的重要公共空間。戲院看戲的行為也成為一種華人社會界定、鞏固自我民族認同的常見手段。對於新加坡華人而言，作為社會空間的戲院既是個人的、家庭的，也具有教育性，娛樂性和政治性。戲院中的戲曲演出以及其塑造的想像世界不僅與華人移民的自我認同和更加接近，舞臺上的表演行為更是潛移默化地塑造著華人觀眾的人格特徵。

演出空間的變化是這一階段戲曲傳播與戲曲活動的一個重要特徵，即由街頭戲走向臨時搭建的露天草台，再走向固定的演出場所。戲院或戲園的出現標誌著在制度和組織形式上娛樂性戲曲的成熟，商業演出得到了發展。伴隨著傳統戲曲空間的變化與發展，這一時期戲曲劇碼不斷增多，常演的劇碼從實用主義較強的籌神戲逐漸擴大到兼顧娛樂意味的排場戲與提綱戲。擴大的演出市場與增多的觀眾直接影響了戲班的數量的變化（牛車水先後建立起專門供戲曲演出的戲園，包括梨春園、慶生平、景春園、陽春園、丹桂園、生春園、哲園和怡園等）。而戲班與戲園的增多又進一步推動了

戲曲商業市場的發展與繁榮，戲曲演出成為了當時最主要的傳播手段，看戲則成為了華人社會最流行的娛樂方式。

演出場所的變化與多樣化同樣體現在這一時期遊藝場的發展上。這一新興演出場地的開發出現在 1920 年代後期，林德金於丹戎巴葛開設的歡樂遊藝場（亦稱老世界）演出京劇，因其吃喝玩樂集聚於一身的獨特性質而受到華人社會的廣泛歡迎。自此之後，遊藝於一處的遊樂場或大世界在新加坡的紛紛出現，其內的戲曲演出更是常常火爆。當時遊藝場中的戲曲演出非常靈活，戲曲從業者會根據歷史環境和地緣政治的情況來調整演出內容。而後建於 1930 年的大世界遊藝場因靠近大坡熱鬧地區，更是成為了華人家庭出遊聚會的首選之地。

三、現代戲劇的發生與成長

白話戲是新加坡華人戲曲發展過程中濃墨重彩的一筆。正如約翰布萊金（John Blacking）曾指出，一個表演藝術傳統的傳承，其實像一個表演藝術的傳統從一個社會到另一個社會的傳播。在傳播過程中，傳播者與接收者的演繹與二度創造，會讓文化在異地傳播時有新的發展（2007）。相對於傳統戲曲以唱念做打結合的表演，白話戲都特別之處，是演員以口語念出臺詞。他們所使用的語言主要是一般觀眾聽得懂的中國南部的方言，並非源自北方的普通話。20 世紀以來，引介歐洲現代文明以強民救國的歷史脈絡中，內容以帝王將相，才子佳人故事為主的傳統戲曲，往往被看做是傳播落後封建思想的媒介，而受到知識份子的批判。因此，白話戲是戲曲內容與形式改革下的產物。

20世紀初，報紙上便不時出現對傳統戲曲進行改良的呼籲，例如，《振南報》指出「移風易俗，莫大於演說，尤莫善於改良戲曲也。」除去內容的革新，來自歐洲現代戲劇的佈景形式也被白話戲借鑒使用。當時新加坡的各個傳統戲班，如慶維新班、普長春班、慶生平班等都曾在改良方面做出努力，此外，有一些從中國去到新加坡的傳統戲曲團體，也在新加坡演出大陸的改良新劇。

當然，白話戲的出現和發展離不開第二次世界大戰這個特定的歷史時期。戲曲班社在抗戰前期大規模舉辦的演藝籌賑活動和由各界社會團體發起的「救亡運動戲劇」是白話戲成長的主要陣地。因戲曲演出是最能組織大量群眾的社會活動，所以很自然的成為了抗戰救亡運動的主流。這一時期，為響應抗日救國，新加坡的眾多戲曲團體

舉辦了眾多抗日籌賑的公演和義演。籌款義演，也變成了當時最常見的增強華人族群凝聚力的社會活動。

結語

梳理華人戲曲在新加坡的空間實踐，不難看出戲曲表演遠超越了它直接面對的社會環境和戲院場地，而成為一種集體文化認同。即人類學家葛列格·厄本所說的重新外化：將內化的認同表達出來，使之變得顯而易見(Greg, 2001)。戲曲作為新加坡華人文化想像、認同和社會記憶的印記和集合體，戲曲在新加坡華人社會內部和社會發展不同時期的廣泛傳播使其在在華人文化身份建構和身份認同上扮演著重要的角色。一方面，華人移民借由戲曲適應新加坡社會並尋求其自身的文化與政治身份。另一方面，戲曲又在傳播過程中成為了華人社會中溝通對話的重要媒介，並建構了華人移民的集體文化身份，不斷演化至今。

參考文獻

Daphne Lei (2991). Alternative Chinese Opera in the Age of Globalization: Performing Zero. London: Palgrave.

Donna A. Buchanan (1995). “Book Reviews”, Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place. Edited by Martin Stokes. New york: Music Library Association.

Tong Song Lee(2009). Chinese Street Opera in Singapore. Urbana:University of Illinois Press.

北京市藝術研究所(2005) 。《中國京劇史(第 1-3 編，上海藝術研究所組織編著)》，北京: 中國戲劇出版社。

約翰布萊金(2007) 。《人的音樂性》，北京:人民音樂出版社。

容世誠(2003) 。《戲曲人類學初探》，桂林: 廣西師範大學出版社。

容世誠(2012) 。《尋覓粵劇聲影：從紅船到水銀燈》，香港:牛津大學出版社（中國）有限公司。

羅伯特·芮德菲爾德(2013) 。《農民社會與文化: 人類學對文明的一種詮釋》， 北京:中國社會科學出版社。

2.5 趙琳博：主體性困境下岳陽巴陵戲的傳承與創新路徑研究：基於文化再生產、活態傳承與傳承人口述史的多維視角轉換工具

摘要：近年來在政府、巴陵戲研究院及非物質文化遺產傳承人的共同推動下，巴陵戲在傳承與創新等多領域取得了一定的增進。然而盡管傳承工作已初見成效，但傳承人斷層、觀眾群體流失以及文化表現的過度「政治化」，嚴重制約了巴陵戲的可持續傳承與創新發展，並可能對其獨特的文化價值與藝術本質構成不可逆的威脅。破解當前所處的主體性困境，需要重塑其在當代社會中的文化傳遞機制。
關鍵詞: 民族音樂學；非遺音樂文化；岳陽巴陵戲；主體性困境

引言

巴陵戲不僅是技藝的延續，更是地域文化的表達，是岳陽地方特有的文化景觀或文化遺產景觀。文化遺產景觀(1)強調遺產與其所處地域環境的不可分割性，巴陵戲的傳承應註重其與地域文化、歷史脈絡的深層聯系，只有保持這種密切關聯，才能使其在現代社會中獲得持續的生命力。其次，文化再生產理論為巴陵戲的傳承提供了另一重要視角，「文化再生產體系是一個集體性行為，因而要受到社會某階層的總資產以及生產工具關系的影響」。在社會結構中，文化的傳遞不僅依賴於個體的技藝傳承，還與整個社會結構的支持、權力關系及文化資本的流動相關。巴陵戲傳承中的問題不僅體現在表演技藝的老化與流失，還反映出文化資本在代際傳遞中的衰減，傳承人的老齡化、教育體系對地方戲曲的關註不足，導致了文化再生產的斷裂。因此，要通過完善的制度化教育和保障機制，促進文化資本的再生產，使巴陵戲重新在社會結構中占據重要地位，只有恢復這種文化資本的傳遞，巴陵戲的社會價值才能被重新認識與鞏固。

一、岳陽巴陵戲傳承中的主體性困境

1.傳承人斷層與文化再生產的阻斷

（1）主體性困境的表現：文化身份認同與當代價值的缺失阻斷

作為一種地方文化符號，其承載著岳陽地區的文化身份。然而，現代社會的多元化、全球化浪潮使得地方戲曲的文化功能逐漸弱化，年輕一代對本土文化的認同感下降，取而代之的是對全球化流行文化的青睞。巴陵戲的傳承主要依賴於少數老藝人，年輕一代對傳統戲曲的興趣和參與度較低，導致傳承人數量不足，技藝面臨失傳的風險。陳湘源老師指出，巴陵戲的傳承面臨代際斷層問題，當前第 14、15 代傳承人數較少，且年輕一代的戲曲知識和技能掌握不夠紮實，導致巴陵戲的許多核心技藝和表演細節難以延續，且傳承體系中的人才培養機制不完善。同時指出，年輕一代即使加入劇團，因缺乏系統的戲曲教育和深度實踐機會，使得他們無法承擔起文化傳承的責任，許多傳統戲曲角色和表演細節正在逐漸流失，這對巴陵戲未來的傳承形成了巨大挑戰。[2]這種認同感的缺失，不僅影響了巴陵戲的觀眾群體，也直接削弱了其作為地方文化代表的主體性。

傳承人稀缺的原因還在於社會和經濟環境的變化，傳統戲曲的傳承需要長期的培養和投入，而現代社會的快速節奏和經濟壓力使得很多年輕人難以堅持這條道路。此外，傳統戲曲表演的經濟回報相對較低，導致許多有潛力的年輕人望而卻步。這種狀況不僅僅是巴陵戲面臨的問題，也是許多地方戲曲普遍存在的困境。

（2）結構性問題：市場、政策與現代社會的脫節阻斷

在現代社會，巴陵戲的主體性困境還體現在市場和政策支持的缺失上。地方戲曲在歷史上曾通過社區支持和廟會等形式得以存續，但進入市場經濟時代後，文化產品的商業化程度逐漸加深，巴陵戲這樣的非商業化、非主流的戲曲形式難以適應現代文化市場的需求。市場化程度低、觀眾群體的萎縮，以及缺乏合適的推廣平臺，使得巴陵戲難以在新的文化生態中找到合適的生存空間，盡管政府將巴陵戲列入非物質文化遺產保護名錄，試圖通過政策手段進行保護，但這一過程仍然面臨諸多結構性問題。首先，地方戲曲的保護工作往往缺乏系統性和持續性，政策支持多集中在短期的資金資助或宣傳層面，缺少長期的戰略規劃和執行機制。其次，巴陵戲的文化再生產需要的是一套完整的文化生態，包括傳承、創新、觀眾培養和市場推廣，而現有的政策體系未能有效促進這些方面的協調發展。此外，巴陵戲在當代社會的文化再生產過程中，

未能有效融入現代文化生活，在新媒體和數字化時代，許多傳統藝術形式通過與現代科技的結合得以重新煥發活力，但巴陵戲在這方面的探索和創新相對滯後，其表演形式、傳播手段和內容創新都未能與現代觀眾的文化需求產生共鳴，進一步加劇了其主體性困境。

2.地方文化與文化遺產景觀的割裂

岳陽巴陵戲作為一種地方性文化遺產，其傳承與發展本應與地方文化環境緊密相連，但是因為社會結構的變遷，文化遺產保護政策的介入，以及城市化和現代化的沖擊，巴陵戲在地方文化與文化遺產景觀中的關系逐漸割裂。

（1）文化遺產景觀的符號化與地方文化認同的淡化

文化遺產景觀的保護和推廣往往伴隨著符號化的過程，將某種文化形式進行簡化、標簽化，以便於更廣泛的傳播和展示。在這種過程中，地方文化的復雜性、深度和歷史語境往往被忽視，巴陵戲的豐富文化內涵可能被簡化為一種「文化符號」。這種符號化的文化遺產景觀，在外部看來具有較強的代表性和可識別性，但對地方居民而言，可能導致文化認同的淡化，因為巴陵戲不僅是一種娛樂形式，更是地方居民生活中的文化表達方式之一，它承載了地方歷史、價值觀和集體記憶，具有強烈的民間屬性和地方性，其表演活動是與鄉村的社會活動和民俗儀式相互交織的。但當巴陵戲被符號化為「文化遺產」後，巴陵戲逐漸被從原本的生活場景中剝離出來，表演的場景從鄉村廟會、社區活動轉移到了現代化的劇院或文化廣場，這種展示性的活動雖然可以讓更多外來遊客了解巴陵戲，但它的活態性——即與地方社區的日常互動——卻在這一過程中被弱化甚至消失，表演的內容和形式為了迎合觀眾的審美需求進行了修改，逐漸脫離了原本的社區文化氛圍，這種「景觀化」的表演模式，使得巴陵戲在當地的文化語境中逐漸變得邊緣化，其地方居民對其的認同感可能也會逐漸弱化，居民不再將其視為自己日常生活的一部分，而是將其視為一種「展示給外人」的文化形式，這種認同的割裂，加劇了巴陵戲與地方文化的分離。

（2）城市化進程與地方文化生態的瓦解

城市化進程是巴陵戲與地方文化割裂的另一個重要原因。隨著城市化的推進，岳陽地區的農村社會結構發生了深刻變化，傳統的社區文化和地方性活動逐漸消失，取而代之的是城市化的現代生活方式，巴陵戲的觀眾基礎逐漸流失，尤其是年輕一代對地方戲曲的興趣減少，社區文化活動的頻率也大幅下降。在這一背景下，巴陵戲的

表演場景從社區活動中消失，成為城市文化節慶或政府主辦的文化展覽活動中的「展示品」，地方文化的生態被打破，巴陵戲失去了其原有的生存土壤，成為一個孤立的文化遺產景觀，而過去那種通過社區文化、宗教儀式、廟會等形式延續的巴陵戲文化，難以在現代城市環境中找到新的文化載體和表現形式。這種城市化帶來的文化生態瓦解，進一步加劇了巴陵戲的文化割裂現象。

岳陽巴陵戲的地方文化與文化遺產景觀的割裂，反映出當代文化遺產保護過程中的一個普遍現象，即文化遺產在被保護和展示的過程中，逐漸脫離了其原有的生活場景和地方文化生態，要解決這一問題，除了依靠政府的文化遺產保護政策，還需重新關註巴陵戲與地方生活的有機聯系，通過活態化傳承和文化創新，恢復巴陵戲在地方文化生態中的核心地位。

二、基於口述史的傳承體系與文化再生產機制重構

口述史作為非物質文化遺產傳承的重要工具，對於像巴陵戲這樣有著深厚歷史積澱的傳統文化藝術至關重要。從陳湘源(3)老師的口述采訪(4)中可以得出，口述史中的個體記憶和文化再生產之間存在深刻的關係。

1.口述史中的個人經驗與集體記憶的傳承

巴陵戲的傳承不僅依賴於文本化的劇目記錄，還依賴於口述史中傳承人的個人經驗和記憶，通過傳承人的親身經歷，口述史能夠保留許多難以文字化的細節和表演經驗，尤其是對聲音、唱腔、動作和細膩表演的傳承，如陳湘源老師提到的「蒼勁的聲音」、「丹田運氣」等獨特技。(5)在巴陵戲的傳承體系中，口述史扮演了「活態」文化傳遞的核心角色，傳承人通過口述傳授和現場表演，不僅能夠保留藝術本質，還能夠根據不同受眾需求進行靈活的創新與再生產。然而，隨著現代傳承人減少，口述史的代際傳承逐漸被打破，這就要求通過文化再生產機制的重構，將這種非正式的傳承方式系統化。

2.傳承人與文化再生產的斷裂與修復

在對陳湘源老師的采訪中得知，陳老師傳承了多個巴陵戲的劇目和表演技藝，並強調了傳統表演與現代文化斷裂的問題。在巴陵戲的再生產過程中，傳承人是文化再生產鏈條中的核心環節，但隨著年輕一代對傳統藝術的興趣減弱，傳承人斷層加劇了文化再生產的阻斷，這一現象直接影響了巴陵戲的創新與發展，尤其是在戲劇表演、

唱腔技藝和文化認同方面的再生產。要重構「斷裂」，需要通過重建傳承體系，利用現代教育、媒體和文化政策，強化傳承人的培養，並通過口述史的記錄和傳播，彌合斷層。例如，采訪中陳老師提到的「拜師制度」(6)是傳承口述史與技藝的關鍵環節，(7)可以將其納入正式的傳承體系中，回歸傳承人的主體性傳承，確保核心技藝的代際傳遞。

3.文化再生產機制的創新與媒介化

現代社會的文化再生產不僅依賴於傳統的口傳心授，還需要借助現代媒體和技術手段。巴陵戲作為地方性戲劇，在地方觀眾流失的情況下，需要通過媒體、數字平臺等進行廣泛傳播。通過記錄口述史，尤其是傳承人在舞臺上的表演與講述，為未來的傳承提供寶貴的素材，同時也能讓更多觀眾通過現代技術了解這一文化遺產。正如采訪中陳老師提到「巴陵戲的部分唱腔和表演形式已經出現失傳的風險」。(8)通過數字化記錄和傳播，口述史可以成為重構文化再生產的重要資源，為巴陵戲的傳承與復興提供新的可能性。例如，可以通過拍攝和錄制傳承人的表演，整理相關影像資料，並通過網絡傳播這些內容，讓更多年輕人和外界觀眾了解和認同巴陵戲的文化價值。

三、活態傳承下的新主體性的建構與實踐

在活態傳承的背景下，岳陽巴陵戲的新主體性需要通過傳承人口述史、現代化創新和文化再生產的實踐來創造和重構，新主體性要求巴陵戲在適應當代社會變化的同時，保持其獨特的文化身份和內在生命力。

1.傳承人口述史與個體化主體性的再現

傳承人通過口述史，不僅傳遞巴陵戲的技藝，還通過個體化的表達方式賦予傳統文化新的意義，每位傳承人都是文化主體性的重要參與者，他們不僅再現歷史，還通過自身的生活經驗和藝術理解重構戲曲的表達方式。這種個體化的傳承使得巴陵戲在代際更替中能夠保持多樣性和創新性。創造新主體性要求傳承人不僅是過去文化的守護者，還要成為當代文化的創新者，他們需要借助口述史，基於自己的經驗與感悟，在表演中融入現代社會的審美、價值觀與文化表達。通過這種再現與重構，巴陵戲的傳承不再是靜態的文化保存，而是一種動態的文化再生產過程。

2.文化再生產與創新實踐中的集體主體性

新主體性的創造離不開對集體主體性的重新構建，巴陵戲不僅是傳承人的個人表演藝術，它同時依賴於觀眾、社區以及更廣泛的社會群體的共同參與與認可。在現代化創新實踐中，巴陵戲需要通過多種形式與現代觀眾建立更強的互動。集體主體性的構建可以通過社區戲劇、文化節慶以及現代傳播平臺的合作來實現，通過讓觀眾不僅是被動的觀看者，而是主動的參與者，傳承人與觀眾之間的互動會賦予巴陵戲新的文化活力。這種互動能夠創造出一種新的集體文化主體性，以促使巴陵戲不僅是傳承人的技藝展示，也成為觀眾、社區和文化工作者共同創造的文化景觀。

3.創意產業與市場化實踐中的經濟主體性

巴陵戲在現代經濟體系中需找到新的生存空間，在創意產業的推動下，需要從傳統的非商業化表演走向市場化的實踐中，這要求在保留藝術核心的同時，尋找到與現代消費文化的結合點。傳承人通過市場化實踐，可以將巴陵戲的技藝與當代設計、影視、音樂等文化產業相結合，創造出新的文化產品和演出形式。例如，戲曲與現代時裝秀、廣告、電影中的表演藝術結合，可以吸引更多年輕觀眾關註傳統戲曲。這種經濟主體性可以賦予巴陵戲新的生存機會，同時也能拓寬文化創作的範圍，使其能夠適應現代文化市場的需求。

結語

在活態傳承下，岳陽巴陵戲的新主體性需通過傳承人口述史、現代化創新實踐和文化再生產共同構建。這一新主體性不僅需體現傳承人個體的文化創造力，還需通過集體參與、技術創新和市場實踐，賦予巴陵戲新的文化生命力。地方性與全球性的結合將會為巴陵戲的文化認同提供了新的路徑，使其在現代社會中能夠繼續繁榮發展，成為一個具有活力與多樣性的文化主體。

註釋：

(1) 文化景觀遺產（cultural landscape inheritance）是指被聯合國教科文組織和世界遺產委員會確認的人類罕見的、無法替代的文化景觀，是全人類公認的具有突出意義和普遍價值的「自然和人類的共同作品」。是世界遺產中的一種類型。

(2) 陳湘源老師(私人采訪，2023 年 4 月 1 日。)

(3) 陳湘沅，筆名陳湘源，1944 年出生，汨羅沙溪人。副研究員。曾任湖南戲劇家協會會員，巴陵戲劇團團長，市政協委員、文史委員，中國管理科學研究院特約研究員。1956 年未念完五年一期即從藝，師承許升雲、李筱鳳，工生角兼三

花。任《巴陵戲誌》副主編，主筆撰寫了除音樂之外的全部文稿，並為《中國戲曲誌·湖南卷》、《中國戲曲劇種大辭典》、《湖南大辭典》撰寫辭目 60 多條。2005 年為巴陵戲撰寫「非遺」申報書、組織編輯《巴陵戲叢談》；2014 年公推為嶽舞臺巴陵戲劇社社長；2015 年聘為巴陵戲傳承研究院顧問兼研究員，為「巴陵戲陳列室」策劃、撰稿、布展。改編、整理劇本 40 多個；出版著作 13 部；發表文章 500 多篇，其中關於巴陵戲的 100 多篇。

(4) 陳湘源老師（私人采訪，2023 年 4 月 1 日。）

(5) 來源：采訪陳湘源老師時間,2023 年 4 月 1 日下午 14 時。

(6) 「拜師傳統」的傳承方式，為了保證藝術的純正性和延續性，拜師是傳承巴陵戲的重要儀式，只有通過拜師，傳承人才能獲得師父真正的核心技藝。在巴陵戲的傳承中，傳統的拜師儀式依然具有重要意義，非遺傳承人也是通過這種形式得到全面的戲曲傳承（陳湘源老師述）。

(7) 來源：采訪陳湘源老師,2023 年 4 月 1 日上午 10 時。

(8) 陳湘源老師（私人采訪，2023 年 4 月 1 日。）

參考文獻

陳湘源（2022）。《中國戲曲劇種全集——巴陵戲》，北京，人民音樂出版社/湖南，湖南人民出版社。

陳湘源（2019）。《巴陵戲史稿》，湖南，岳陽市巴陵戲傳承研究院。

李思（2023）。湖南非遺巴陵戲數字化保護研究，《中國民族博覽》，6，36。

付潔（2012）。非物質文化遺產《巴陵戲》保護構想，《藝海》，2，138。

陳湘源（2017）。巴陵戲形成發展歷史研究，《岳陽職業技術學院學報》，2，8-15。

江學恭（2000）。巴陵戲，《湖南檔案》，3，41-42。

孫忠良,李金雪（2023）。布爾迪厄文化實踐的哲學理論研究，《湖北社會科學》，(5)，91。

2.6 Chong Siu Ling：Chaoju (潮劇) Cultural Heritage: Exploring Identity Formation and Preservation Strategies in Hong Kong

Abstract: Chaoju (潮劇), also known as Teochew opera or Chaozhou opera, is a traditional Chinese art form originating from the Chaoshan region of China. Following the influx of Teochew immigrants to Hong Kong in the mid-20th century, Chaoju became a vital part of local culture and a significant means of cultural expression. This article explores the intricate relationship between Chaoju and the identity of the Teochew community in Hong Kong, focusing on the social significance of this traditional art form and the challenges of preserving it amid modernization. The resistance of local practitioners to contemporary adaptations reflects a strong commitment to traditional values. Activities funded through the Intangible Cultural Heritage Funding Scheme, including guided concerts, drum lessons, and school touring performances, aim to cultivate appreciation among younger generations. Ultimately, this study underscores the necessity of a balanced approach that preserves tradition while embracing innovation, ensuring that Chaoju continues to thrive as a vibrant component of Hong Kong's cultural identity.

Keywords: Chaoju, Teochew opera, cultural heritage, identity.

Introduction

Chaoju (潮劇) is a traditional art form that originated in the Chaoshan region of China, located on the southeast coast of Guangdong Province, encompassing the cities of Shantou, Chaozhou, Jieyang, and Shanwei. During the mid-20th century, a substantial surge of Teochew immigrants to Hong Kong resulted in the Teochew population constituting 10.83% of the total population, as reported by the 1969 census (Hong Kong Statistics 1969: 22). Over time, Chaoju evolved into a vital aspect of Hong Kong's local culture, serving as a primary medium for cultural expression within the Teochew community. This art form conveys the emotions and interactions within the community, playing a crucial role in shaping social patterns and facilitating communication among diverse groups.

Since the late 20th century, Chaoju has experienced a decline; however, recent government support and initiatives from Teochew associations have spurred a resurgence. This renewed interest has increased performance opportunities and collaborations, including invitations for mainland Chaoju troupes to perform in Hong Kong.

On June 29, 2024, the Leisure and Cultural Services Department and the Chinese Cultural Promotion Office invited Guangdong Chiu Chow Opera Theatre Number One Troupe to perform the innovative Chaoju performance "Li Shangyin 《李商隱》" at Ko Shan Theatre. Adapted from Yue opera, the narrative explores the sacrifices made by Tang poet Li Shangyin for love. Lin Yanyun, Zhang Chunzi, and Huang Yingwei from China portrayed the lead roles, with Lin Yanyun receiving the Plum Performance Award for her innovative style.

I found the story engaging and creatively staged, and the large orchestra contributed to an immersive atmosphere that energized the overall experience. The audience primarily consisted of elderly individuals, including many Hong Kong Chaoju actors and musicians.

After the performance, I interviewed an audience member named Lee Jing Lan, a Chaoju actress from Hong Kong, who offered a different perspective. She noted that, although it was labeled as Chaoju, the production lacked the traditional style and charm of authentic Chaoju, resembling more of a Teochew musical. When I asked her what was missing, she struggled to articulate her thoughts about the performance. Other audience members expressed similar sentiments, feeling that the music failed to capture the essence of traditional Teochew music.

Intrigued by this perspective, I contacted Dickson Tam, Hong Kong's youngest Chaoju performer, musician, and producer. I proposed rearranging the music from "Li Shangyin" into a traditional Chaoju style and inquired if he would collaborate on this project. However, Dickson firmly dismissed my suggestion, stating that he would never perform in or support such an innovative production, expressing that he considered the concept absurd.

This raises important questions: Why does Dickson resist innovation in Chaoju, and why do audiences feel that innovative productions lose the charm of traditional Chaoju music? Furthermore, how can Hong Kong Chaoju be effectively passed down to future generations?

Historical Context and Cultural Significance of Chaoju

To address these questions, it is essential to contextualize the discussion by examining the historical development of Chaoju in Hong Kong. This background will illuminate the cultural significance of the art form and provide insight into the reasons behind Dickson's resistance to innovation, as well as the audience's perceptions regarding the charm of traditional Teochew opera music.

In the 1950s, many Teochew immigrated to Hong Kong and established various communities. They emphasize the Teochew Yulan Festival, where Chaoju, recognized as

Teochew ritual opera, is a core element of the celebrations. Communities established committees to organize these events independently, raising funds to support the celebrations of the Teochew Yulan Festival and Chaoju performances. At that time, more than ten Chaoju troupes performed continuously for three days and nights across various communities in Hong Kong, covering over 50 locations in Kowloon, Hong Kong Island, and the New Territories (Liu, 2005: 70-71).

These performances took place on stages constructed from bamboo in parks, squares, or football fields, creating a lively atmosphere with enthusiastic music. According to scholar Chen, the scenes were characterized by “the noisy and deafening sounds of percussion music, colorful stage settings, and costumes, as well as the brilliantly illuminated performance theaters and nearby areas, creating a strong festive mood” (Chen 1991: 77).

From the 1960s to the 1980s, Teochew ritual opera evolved into a traditional practice and a distinct form of entertainment for the Teochew community in Hong Kong. During this period, these performances developed a unique local style that fostered a profound sense of belonging among the Teochew diaspora. As an essential grassroots cultural expression, Chaoju reflects the religious beliefs and traditions of the community, serving as a vital medium for cultural continuity and identity reinforcement within the diaspora.

Building on this foundation, Chaoju plays a significant role in shaping cultural identity and facilitating social interactions. Scholars note that music functions as a cultural system, influencing social patterns through symbolic and performative processes, which are crucial for identity formation (Blacking 1995: 232; Frith 1996: 109; Lau 2001: 41; Tomlinson 2003: 46; Turino 1984: 253; Wong 2004: 4). In this context, Chaoju not only symbolizes the identity of Teochew immigrants but also encourages communication between diverse communities.

Moreover, the saying "dialect is worth a fortune" (Yung, 2018: 202) reflects that Chaoju has become a symbol of Teochew immigrant culture, attracting many overseas Teochew individuals, and providing spiritual solace through its Teochew music and traditional operatic stories. With investments from Southeast Asian Teochew merchants in Chaoju films produced in Hong Kong, over 160 films were made between 1955 and 1966 (蒲, 2013: 34). This led to the establishment of 11 Chaoju troupes in Hong Kong from 1958 to 1964 (陳, 2012: 33). Chaoju rapidly developed in Hong Kong, frequently invited to perform in Southeast Asian countries, and gained significant recognition within the local Chaoju community, even fostering innovation in Thai Chaoju (Zhang, 2011: 3).

In addition to these developments, scholar Bohlman emphasizes the crucial role of music in shaping ethnic identity and notes that in a globalized context, music functions as a cultural resource that fosters communication and understanding among different communities. It symbolizes the continuity of ethnicity and cultural heritage (Bohlman 1989: 11-12). This enduring significance of music underscores the importance of Chaoju in maintaining cultural connections and identity among the global Teochew diaspora.

Furthermore, Chaoju rose to prominence in mid-20th century Hong Kong, developing a distinctive style characterized by local influences. This style has been preserved for over 60 years. Consequently, Hong Kong Chaoju serves not only as an artistic expression but also as a vital symbol of the identity of the Teochew community in Hong Kong. Scholars assert that traditional music occupies a special place in society, particularly for diasporas with dual identities. Music not only delineates ethnic boundaries but also carries the memory of a distant homeland, helping individuals integrate into their ethnic groups and strengthen their identity (Born 2012: 266-269; Slobin 2003: 288; Hosokawa 2000: 104-107). Therefore, Hong Kong Teochew performers strive to protect the style of traditional Hong Kong Chaoju. A change in style may signify a transformation in their past identity, potentially leading to feelings of loss. This is reflected in the strong responses from Chaoju practitioners, who stress the importance of maintaining Hong Kong's Chaoju traditions and resisting innovation. They also highlight society's commitment to safeguarding cultural heritage and identity while opposing changes that might undermine these values.

The Decline of Chaoju

From the 1980s onward, the rise and fall of Chaoju in Hong Kong have been closely linked to the region's economic and political changes. As Hong Kong's economy flourished, numerous entertainment options emerged, leading to a significant decline in Chaoju audiences. The increasing operating costs of the troupes further complicated their sustainability. In the mid-1980s, Hong Kong Chaoju troupes began inviting mainland Teochew troupes to perform at the Teochew Yulan Festival to help reduce expenses. By the 1990s, the number of Chaoju troupes in Hong Kong had decreased from eleven to just five (陳, 2012: 33-34). In 1994, all Chaoju troupes in Hong Kong ceased recruiting new students and disbanded, using their registration license primarily to apply for permission for mainland Chaoju troupes to perform in Hong Kong. As the remaining performers age, this trend further exacerbates the decline of Chaoju in Hong Kong, putting the local style at risk of extinction.

The Dynamics of Tradition and Innovation in Chaoju Performance

In this context of decline, it is essential to examine how Hong Kong Chaoju differs significantly from mainland innovations. For instance, the makeup style within Hong Kong Chaoju reflects the traditional local aesthetic, featuring a snow-white forehead and nose bridge, bright red cheeks, and eye sockets (Chong 2023: 81). In contrast, the portrayal of "Li Shangyin" features a lighter, more natural makeup approach. Since 2010, mainland Chaoju troupes have begun adopting Shanghai Yue opera makeup techniques, which emphasize a light and natural look without the pure white on the forehead and nose bridge or the bright red on the cheeks and eye sockets (Wang 2013: 198).

Many Hong Kong Chaoju audiences criticize the music of mainland innovative Chaoju for lacking the distinct Teochew flavor, leading to a loss of interest and resonance. As the scholar Seeger notes, musical performance often becomes a defining characteristic of specific groups, shaping their collective identity (1994: 12). For local performers, their commitment to preserving and promoting Hong Kong-style Chaoju is rooted in the belief that it represents the cultural identity of Hong Kong. They view their performances as essential to the region's heritage, showcasing its unique cultural essence (Chong 2023: 104-105).

In this context, Teochew music is crucial in Chaoju, especially in Hong Kong, where performances are primarily held outdoors for Teochew ritual operas. A typical orchestra consists of twelve musicians, with the percussion section featuring gongs and drums. The instrumental array includes the *erxian* (二弦), a two-stringed instrument, and the *suona* (嗩吶), a flute-like instrument. The music is heterophony, with each part playing the same melody in different variations, resulting in a simple yet crisp sound.

In contrast, the mainland's innovative Chaoju "Li Shangyin" employs a larger orchestra with over 40 members, primarily focusing on strings and wind instruments. This sizable accompaniment band utilizes Western composition techniques to play the melody with harmonies, creating a surging music that deeply immerses the audience. However, scholar Lau cautions that while Chinese music may incorporate these Western techniques, it must be rooted in Chinese culture to preserve its unique characteristics. This distinction is crucial, as conflating this process with Westernization could marginalize local musicians (Lau 2023: 171).

As the dialogue between tradition and innovation unfolds, it is essential to consider how these influences interact within the musical landscape. Incorporating Western elements into Chaoju can create a richer auditory experience but also raises questions about cultural identity and authenticity.

Consequently, finding a balance between tradition and innovation is vital for the ongoing development of Chaoju. This balance influences its artistic expression and shapes a community's cultural identity, ensuring that the art form resonates with audiences while honoring its rich heritage. By navigating this complex landscape, practitioners can foster a vibrant future for Chaoju that respects its roots while embracing new influences.

Project Concept

To facilitate the preservation of Hong Kong Chaoju, Hong Kong Chiu Chow Merchants Mutual Assistance Society Ltd applied for the "Hong Kong Teochew Music" Intangible Cultural Heritage Funding Scheme. This initiative aims to promote Teochew music within the community while emphasizing the importance of cultural preservation in a rapidly changing environment. Given that Chaoju has not yet been officially recognized as an intangible cultural heritage in Hong Kong, this initiative focuses on promoting and training music, specifically highlighting the distinctive elements of Chaoju music.

The project employs practical research methodologies to advance Teochew music and Chaoju. Scholar Tan underscores the significance of participatory approaches in enhancing community representation, enabling members to actively engage in transformative processes and advocate for their cultural development (2016: 118). By fostering a sense of ownership and involvement, the project aims to empower the local community and ensure the sustainability of this cherished art form.

The project consists of the following components:

- Teochew Music Guided Performance: This segment introduces the characteristics and performances of Teochew music to the audience, elucidating its roles and functions within the context of Chaoju.
- Hong Kong Teochew Drum and Gong Class: This course will consist of twelve lessons focused on mastering drums and gongs, using modern teaching methods that move beyond the traditional mentor-disciple relationship.
- School Touring Performance: This initiative seeks to introduce Teochew music to students and offer participants in the Teochew Drum and Gong Classes an opportunity to showcase their learning achievements.

Project Outcomes

In this project, the role of administrators diverges from the traditional framework of Chaoju participation; instead, a young musician has been appointed as the project assistant. These individuals leverage social media and contemporary visual strategies, including innovative poster designs, to enhance engagement among youth. This strategy aims to attract younger generations to the revival of Chaoju and its associated heritage by integrating contemporary influences. A Teochew music-guided concert is scheduled for February 16, 2025, with free admission. To date, 80 seniors and 30 students have reserved tickets, reflecting a notable shift in audience demographics. Over the past two decades, the primary audience for Chaoju has predominantly consisted of older adults; however, this concert has generated interest among younger individuals in exploring Chaoju and its musical traditions.

The Hong Kong Teochew Drum and Gong Classes are set to commence in March 2025, specifically targeting participants aged 24 and under. This initiative aims to cultivate a new generation of musicians who can contribute to preserving and revitalizing Chaoju's heritage. As of January 4, 2025, there have already been 10 students who have registered for the program, indicating a budding interest among youth in engaging with traditional Teochew music.

In addition to the classes, the school touring performances scheduled for June 2025 has successfully attracted sign-ups from four schools, one of which is Tsuen Wan Chiu Chow Public School. Notably, the other three schools have young teachers who are actively involved in promoting the event. This collaboration encourages student engagement and cultivates the community around Chaoju. Together, these initiatives represent a significant effort to bridge generations and foster a deeper appreciation for the region's cultural heritage, ultimately contributing to the sustainability of Chaoju in Hong Kong.

This study explores the societal impacts of these initiatives and their role in promoting Chaoju. It highlights the importance of enhancing community engagement and empowering young people to connect with Chaoju's rich historical and artistic legacy, which is crucial for preserving this heritage and fostering cultural diversity in Hong Kong.

Challenges in Preserving Chaoju Heritage

The preservation of Chaoju heritage faces several significant challenges. A primary concern is that many young Teochew individuals today do not speak the language, undermining their interest in the art form. Additionally, the aging demographic of Hong Kong's Chaoju

performers may contribute to a decline in the art form's appeal, impacting both its transmission and development.

Furthermore, performers often adhere strictly to traditional practices and resist adopting contemporary methods and ideas. This rigidity can lead to dissatisfaction with innovative promotional strategies. For example, the original plan for the performance included a one-hour lecture and a one-hour performance featuring four musical works and a Chaoju excerpt. However, the performers were not accustomed to the guided concert format and did not grasp its significance. They demanded the inclusion of additional performances, ultimately including two opera excerpts, which led to the commentary being shortened to just thirty minutes.

Currently, the Hong Kong Chaoju community consists of approximately fifty active participants, divided into small groups that often oppose each other, creating abstract boundaries. If these groups could unify, they would be better positioned to share resources effectively and facilitate more cohesive efforts in preserving and promoting Chaoju heritage.

Conclusion

Preserving Hong Kong's Chaoju is a multifaceted challenge that underscores the intricate connections between cultural heritage, community identity, and modern challenges. The genre faces decline due to modernization, an aging audience, and divisions within performance groups. Initiatives like the Intangible Cultural Heritage Funding Program have successfully promoted the history and significance of Chaoju, stimulating public interest and encouraging youth participation. These efforts mark a positive beginning and are essential in preserving Teochew music and Chaoju.

Nonetheless, challenges remain, such as a disconnect between Teochew youth and their language traditions, and resistance to change within the industry. Adopting a balanced approach that honors tradition while embracing innovation. We can ensure that Chaoju remains vibrant in Hong Kong's cultural landscape by fostering community solidarity, collaboration, and contemporary engagement. Ultimately, the success of these initiatives relies on the collective commitment of all stakeholders to preserve and enrich this invaluable cultural heritage.

Reference

Hosokawa, S. (2000). Singing contests in the ethnic enclosure of the post-war Japanese-Brazilian community. *British Journal of Ethnomusicology*, *9*(1), 95–118. https://doi.org/10.1080/09681220008567293

Blacking, J., Byron, R., & Nettl, B. (1995). *Music, culture, & experience: selected papers of John Blacking*. University of Chicago Press.

Bohlman, P. V. (1989). *"The land where two streams flow" : music in the German-Jewish community of Israel*. University of Illinois Press.

Born, G., Middleton, R., Clayton, M., & Herbert, T. (2012). Music and the Social. In *The Cultural Study of Music* (2nd ed., pp. 261–274). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203149454-28

Chen, S. (1991). *Improvisation in a ritual context: The music of Cantonese opera*. Hong Kong: Chinese University Press.

Chong, S. L. (2023). *Teochew opera in post-1997 Hong Kong* (MPhil thesis). Chinese University of Hong Kong.

Frith, S. (1996). Music and identity. In P. Du Gay & S. Hall (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 108–127). London; Thousand Oaks, CA: Sage.

Hong Kong Government Press. (1969). *Hong Kong statistics 1947-1967*. Hong Kong.

Lau, F. (2001). Performing identity: Musical expression of Thai-Chinese in contemporary Bangkok. *Sojourn (Singapore)*, 16(1), 37–69.

Liu, F. (2005). The development of Chaozhou opera in Hong Kong. In L. S., N. Zheng, & S. Dai (Eds.), *The present and future of traditional theater in Hong Kong* (pp. 69-74). Cantonese Opera Research Programme, Chinese University of Hong Kong.

Seeger, A. (1994). Whoever we are today, we can sing you a song about it. In G. Béhague (Ed.), *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America* (pp. 1–16). New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

Slobin, M. (2003). The destiny of 'diaspora' in ethnomusicology. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *Cultural studies of music: A critical introduction* (pp. 284–296). Routledge.

Tan, S. B. (2015). Cultural engagement and ownership through participatory approaches in applied ethnomusicology. In S. Pettan & J. T. Titon (Eds.), *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* (pp. 109–133). Oxford: Oxford University Press.

Tomlinson, G. (2003). Musicology, anthropology, history. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *Cultural studies of music: A critical introduction* (pp. 31–43). Routledge.

Turino, T. (1984). The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: A statement of shifting identity. *Ethnomusicology*, 28(2), 253–270.

Wang, D. (2023). Chinese music modernities. In Y. Hui & J. P. J. Stock (Eds.), *The Oxford Handbook of Music in China and the Chinese diaspora*. New York, NY: Oxford University Press.

Wong, D. A. (2004). *Speak it louder: Asian Americans making music*. New York: Routledge.

王典文(2013) 。用藝創美用心創新—淺談潮劇化裝造型的繼承與創新，《劍南文學（經典閱讀)》，8，198–198。

容世誠 (2018) 。香港戲曲史上的商業戲園 (1865–1910)，《民俗曲藝》， 177–211。

張長虹(2011) 。《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究 (第 1 版)》， 廈門市：廈門大學出版社。

陳守仁(2012) 。 《香港神功戲》， 三聯書店（香港）有限公司。

蒲鋒 (2013) 。對潮語片的一些觀察和認識，《香港潮語電影尋跡》，34–47。

2.7 霍冉：山西昔陽官房劇場述略

摘要：昔陽縣位於晉中市東部、太行山西麓，東與河北省贊皇縣、內丘縣、井陘縣、邢台市接壤，西與壽陽縣為鄰，南與和順縣毗連，北與平定縣相銜。境內現存官房劇場數量較多，同時大多以「官房—樂樓」的形式保存，或是仍存有官房、樂樓等相關碑刻資料。昔陽官房劇場特徵明顯，構造規律可尋，對研究官房劇場、祭祀信仰以及明清村社制度變遷等具有重要的價值。本文拟從「官房」概說、官房劇場創修歷程等角度探析山西昔陽官房劇場。

關鍵詞：官房；劇場；昔陽縣

昔陽縣位於晉中市東部、太行山西麓，東與河北省贊皇縣、內丘縣、井陘縣、邢台市接壤，西與壽陽縣為鄰，南與和順縣毗連，北與平定縣相銜。昔陽始建縣與隋大業初年（605），名樂平縣。金大定二年（1162），設平定州，樂平為屬縣。明朝，始終以樂平縣稱謂，隸屬於太原府平定州。清嘉慶元年（1796），樂平再次降縣為鄉，由平定州直隸。民國三年（1914），因與江西省樂平縣重名，更名為昔陽縣。

一、「官房」概說

官房作為太行山中部地區特有的春祈秋報、講約教化、村社自治公共空間，其固定的建築形制及多樣的功能，被太行山中部東西簏地區普遍適用。官房作為中央與地方連接的紐帶，在地方建設上有著不可逾越的作用，其顯著功能有三：一是作為推行鄉約，普及鄉村儒學教化的鄉約所；二是作為春祈秋報、祭神迎神的新空間；三是作為鄉役人員、村社人員商事議事，處理村中公共事務的場所。

1. 推行鄉約，普及鄉村儒學教化的鄉約所

官房作為村社自治的公共空間出現，其同時承擔著村社儒學教化的任務。顧炎武談到：「自三代以下，人主之於民，賦斂之而已爾，役使之而已爾。凡所以為厚生正德之事，一切置之不理，而聽民之所自為，於是乎教化之權不在上而在下。」在鄉村儒學教化的過程中，地方官的執行力與影響力逐漸被弱化，鄉約作為地方儒學教化主推力，登上歷史舞臺。清朝高度重視鄉約教化，因而在對鄉約組織、人員、經費等內容作出統一規定。順治十六年（1652），清朝規定鄉約首事應由「六十以上、經告衣頂、

行履無過、德業素著生員統攝。若無生員，即以素有德望、六七十歲以上平民統攝。」清代昔陽縣對鄉約首事的選擇一般為村社的糾首、社首，「然有好善之誌，但因獨立難成，於是糾首及合村人等。」「鹹有補葺之意，公議糾首數人，襄此盛世。」清朝在不斷完善的鄉約體系與鄉約製度的同時，也采取了一些措施推行鄉約，鞏固儒學教化在鄉村的運行。昔陽縣在推行鄉約過程中，采取鄉約教化與宗教活動和民間信仰相結合的方式進行。清代鄉約把行善積德和因果報應的思想納入宣講內容之中，旨在利用根深蒂固的民間信仰，促進儒學教化在鄉村社會的傳播。長嶺村崇禎四年（1631）《重建官房碑記》載：「因建官房一所，凡一切祈祝賽禱、講約會無不於斯焉，乃盛舉也。」從昔陽縣所見碑刻可以看出，官房的修建與鄉約首事有著直接的關系，《聖諭廣訓》的頒布規定各州縣的鄉、村設立鄉約所，首事合村公議修建官房不僅響應了清朝統治者的號召，也展示了官房作為講約所推動鄉村儒學之教化具有重要意義。

2. 春祈秋報、祭神迎神的新空間

官房是村落祭神迎神的新空間，是村落春祈秋報的重要或唯一的場所。大寨鎮峪溝村康熙二十年（1681）《創建官房記》載：「鄉人屢年春祈秋報難，無供神之所。經領人公議創建官房三楹。」樂平鎮南掌城村康熙二十九年（1690）《重修官房記》載：「村人凡遇春祈秋報，為供神之處。村人各出資財創建官房三間，永為供神之所。」三都鄉翟絮村雍正三年（1725）《重修官房戲樓記》載：「如此則祭天禱雨有所賴也，春祈秋報有所憑也，保安護福有（闕）其在斯乎。」諸如以上官房春祈秋報的相關記載屢見不鮮，從相關碑文發現，昔陽村落祭祀傳統悠久，官房出現之前，多為臨時搭棚（臺）或在「大廟」中進行相應的祭祀活動，官房的出現促進了傳統村落祭祀空間的革新。

村落官房在定名之初和發展前期，就已經形成集元宵祭賽、春祈秋報和賽會演劇等多種取向。對於村落社會中的諸多廟宇而言，除了個別廟宇在神誕日或固定日期，由會首等人組織大規模祭祀和賽事之外，其他廟宇的祭祀零散且無組織，僅有信眾或香客拈香上供，也沒有規模性的賽會活動，管理者只是負責日常廟宇的衛生、接待香客等，即使圍繞廟宇形成了組織，也多由善人自行組成。然而，對於官房在不同時段的活動，村落民眾總是踴躍參與其中，除了祈禳、行善和繳福等目的之外，更多地是將它作為日常勞作之余的一種娛樂休閑期待。

3. 商事議事，處理村社公共事務的場所

清代前期，官房依靠春祈秋報、鄉村儒學教化等功能的推進蓬勃發展，中後期基層組織則利用這一公共空間處理各項事務，官房也成為了村社與官方之間互動的橋梁。《孝經》載：「社，土地之主也，地廣不可盡敬，故封土為社以報功。」《禮記》載：「社者，五土之神也。」縣以下的鄉村管理具有悠久的歷史，在歷史的發展演變過程中，曾出現保甲、鄉地等基層官方組織以及會首、糾首等基層自治組織，他們在村落自治過程中發揮著重要的作用.

清代「社」「會」組織下的民間祭社活動穩定發展，推動了官房及樂樓的創修浪潮。南掌城村康熙五十一年（1712）《新修戲樓記》載：「何三月朔，聚會於龍首，修社事也，鹹以祈報演棚為苦，推三公糾領建戲樓……不惟糾首也，而竟功德矣。」杓鋪村道光二十三年（1843）《新建官房重修五道廟山神廟碑記》載：「有會首李淮，因具杯酌，約會村眾，而眾皆欣然曰此其時矣。」糾首（社首）、會首不僅僅參與會中錢財的管理，而且在官房、樂樓修建的提議、監工以及獻戲酬神中都發揮著重要的作用。社與會作為鄉村基層的行政單位，將官房、樂樓的修建納入到社事活動中，社事活動與共同信仰作為村落百姓聯結的紐帶進而達成一種集體的認同。

二、官房劇場創修歷程

官房劇場建造的年代主要是在清代，時間從清康熙開始，一直持續到民國時期。從康熙年間開始到乾隆年間，官房劇場的創修逐漸成遞增的態勢，到嘉慶年間官房劇場的創修呈遞減態勢，道光年間官房劇場的創修迎來了高潮，隨之在鹹豐、同治年間創修數量持續遞減，光緒年間官房劇場的創修迎來了小高潮，進入民國時期官房劇場創修數量僅僅為 2 座。

據平定州誌（乾隆）載：「在城每逢雙日集……鄉四西曰徒泉，東曰仙遊，東南曰懷仁……共統村二百一十。」「每當祀期附近，村莊扮演雜劇十百為群。」市集活動的頻繁，不僅反映了清初昔陽縣商業活動的頻繁，同時推動了廟會經濟的發展，廟會體現了物資和人員在區域社會中的流動。許檀認為：「廟會是農村集市的另一種形式，廟會以祀神、祈福、演劇而聚眾，商人因以設市貿易」廟會經濟的發展促進了官房劇場的修建。樂平縣（今昔陽）康熙元年「戶三百六十有一」、康熙十一年「戶三百五十有二」、乾隆三十二年「戶一萬五千二百六十有六」，清朝初期人口的不斷增長表明該

地區經濟發展水平相對穩定，生活條件有所提高，同時人口的增長，社會對於戲曲的需求也在大幅提升，從康熙到乾隆年間，官房劇場必然呈增長趨勢。

清朝前期，政權鞏固，社會安定，生產恢復，經濟繁榮，文化發展，出現了「康乾盛世」。因此清康熙年間昔陽縣鄉村掀起修建官房、樂樓的浪潮。北南溝村現存清順治十八年（1661）《南溝新修官房記》、清康熙五十八年（1719）《新修樂樓碑記》，是目前最早的「官房-樂樓」碑。兩通碑分別記載：「蓋立官方三間，永遠供奉諸」「鄉人居此納賦羲焉，是以春而祈秋而報，共建官房以為棲身之所。然雖雲人樂，實以祈神樂也。」兩通碑文的出現，標誌著昔陽縣官房作為演劇活動的表現在康熙時期開始。清代山西戲曲呈現出百花競艷的態勢，崑曲、新腔、梆子腔、鑼鼓雜戲等諸腔雜調並存，戲曲種類、活動的繁榮推動著戲曲舞臺的創修。

三、結語

昔陽縣辟處一隅，地瘠民貧，「官房—樂樓」作為地方社會中的文化象征，其民間信仰過程中的儀式與祭祀成為解析民眾信仰與分析社會的重要基礎。「樂樓」作為祭賽演劇的重要場域，標誌著以樂樓為中心的各種類型的交往圈逐漸形成，其既是行為交往的結果，又進一步促進了民眾之間的行為交往，加強了鄉村社會的集體認同。

官房兼有公共議事、治理鄉村的社會功能，是這一公共空間職能的拓展，客觀上來說這又是由於清代中後期社會穩定、經濟發展和人口聚集的結果。縱觀現存官房碑刻，多提到合村公議、各輸資財或按畝攤錢。東峪村同治五年《補修官房關帝五道廟碑記》：「而課耕之余，亦將起而講學，為文人藝士之區矣。語曰積善余慶，非斯之謂與？且斯功既集，則春祈秋報在於斯，會飲講約在於斯，皆所以妥神靈而和人誌也。」峰窪村民國十四年（1925）《改修神堂記》載：「峰窪村所建神詞，則較尋常為簡要。村外二，曰山神、曰岐山大王；村中亦二，日五道、曰神堂。其奉神儀節亦以誠敬，不以繁文，黍稷香楮，外無侈費，不演劇、不賽會、不宰牲禽，俗尚淳樸，所謂安土敦仁者非耶。而神堂者，實為一村集中地，祈於斯、祝於斯，即鄉裏舉選、評議諸大端，亦莫不於斯。」官房作為作為村落自治的重鎮，其重心從構建「生產—行政共同體」向構建「社會—生活共同體」不斷邁進。

參考文獻

平定州誌[乾隆]:十卷/（清）金明源纂修.戶口

平定州誌[乾隆]:十卷/（清）金明源纂修.市集

平定州誌[乾隆]:十卷/（清）金明源纂修.風俗

民國十四年《改修神堂記》碑，現存昔陽縣於閆莊鄉峰窪村。

同治五年《補修官房關帝五道廟碑記》，現存於昔陽縣界都鄉東峪村。

乾隆二十七年《重修神房樓臺記》碑，現存於昔陽縣三都鄉路家峪村。

崇禎四年《重建官房碑記》碑，現存於昔陽縣界都鄉長嶺村。

許檀:《明清時期農村集市的發展》,《中國經濟史研究》1997 年第 2 期。

康熙二十九年《重修官房記》碑，現存於昔陽縣樂平鎮南掌城村。

康熙二十年《創建官房記》碑，現存於昔陽縣大寨鎮峪溝村。

康熙五十一年《新修戲樓記》碑，現存於昔陽縣沾尚鎮沾尚村。

清康熙五十八年《新修樂樓碑記》碑，現存於昔陽縣李家莊鄉北南溝村。

清順治十八年《南溝新修官房記》碑，現存於昔陽縣李家莊鄉北南溝村。

道光二十三年《新建官房重修五道廟山神廟碑記》碑，現存於昔陽縣孔氏鄉杓鋪村。

雍正三年《重修官房戲樓記》碑，現存於昔陽縣三都鄉翟絮村。

顧炎武.華陰王氏宗祠記,清經世文編 卷五十八,光緒十二年思補樓重校本。

2.8 王欣雨：外江戲在新加坡的傳播與發展——以陶融儒樂社為個案

摘要：中國廣粵地區的傳統戲曲「外江戲」，也是現在所稱的「廣東漢劇」，隨著潮客華人南下傳播，紮根於東南亞的華裔聚居地新加坡，在當地業餘戲曲團體的自發組織下於新加坡生長。其中，作為今天仍活躍的業餘戲曲社團，陶融儒樂社以漢樂和外江戲起家，自 1931 年成立後，對中國戲曲，尤其是外江戲，在新加坡傳播與發展事業上做出極大貢獻。

關鍵字：外江戲；陶融儒樂社；戲曲傳播與發展；新加坡

前言

本文中所稱的「外江戲」，是流行於粵東地區的重要劇種廣東漢劇。它源於湖北漢劇，伴隨數次南遷，最終在清中葉乾隆年間傳入廣東，在早期被粵東地區稱為「外江戲」，於 1956 年才定名為「廣東漢劇」。而一個發展成熟的戲曲從來都不只局限於一地一隅，中國戲班走南闖北更是將戲曲藝術向海外傳播。外江戲（廣東漢劇）獨特的藝術風格不僅在國內受到國人的青睞，還伴隨著華人南下至東南亞地區傳播發展。早在上世紀初，我國的外江戲劇班就遠渡重洋到達東南亞地區演出，如 1908 年粵東外江戲「榮天彩」，1921 年「新天彩」班, 1924 年「老三多」班等先後到新加坡、馬來西亞、印尼尼西亞和泰國地區演出。這些國內就極為出名的外江戲班，出國「巡演」後，也在當地的華人心中留下了外江戲的種子。

這「種子」落地生根，新加坡的業餘漢劇團體們便是在 20 世紀二、三十年代相繼生長出的「新芽」。這些「儒樂社」是在職業外江戲演出凋零甚至是退出新加坡市場的情況下，堅持業餘排練、演出和錄製唱片等活動，成為了新加坡當地研究、演出漢劇的主要組織，是外江戲在新加坡傳播、發展的主要陣地。儒樂社中的「儒樂」就是今天所稱的廣東漢樂和廣東漢劇，在成立劇社之時叫做外江樂和外江戲。這些「儒樂社」的都是以外江樂和外江戲起家的業餘社團。然而，儒樂社隨時代趨勢，在二十世紀 60 年代陸續偏向於潮劇活動。據當時報紙評論來看，曾經盛極一時的五大漢劇業餘社團，在 80 年代後也只剩下兩個還在演出外江戲的儒樂社，其中一個就是陶融儒樂社。

而被業餘社團自發傳播和發展的外江戲，也成為在外漂泊的華夏兒女不曾遺忘的中華文化之根。

一、陶融儒樂社的外江戲活動概述

陶融儒樂社（簡稱「陶融」）創立之由很純粹，即是為了研究發揚外江戲、樂。其社的宗旨就是研究國樂漢劇，提倡正當娛樂，藉以聯絡情感，團結互助，進而為社會謀福利，為國家民族求自由平等。因陶融的業餘性質和對外江戲的堅守，它近百年間的外江戲活動，見證了外江戲在新加坡地區的傳播和發展歷程。

據新加坡華文報紙關於陶融的評論報導，它的外江戲活動大致分為四個階段：

第一個階段，從 1931 到 1935 年，是陶融建立和外江戲在社內生根的階段。在 1931 年 8 月的新加坡加賓打街的小樓中，陳基礎先生和一眾潮人愛好音樂戲劇的同道倡起組織下，儒樂社以「陶淑性靈，融洽團結」之名成立。陶融的建立之初也只是為了讓愛好外江戲、樂的同好，能有一個固定的場所共同奏樂娛樂，沒有考慮出臺演劇。在 1935 年聘請佘子東先生為劇務指導後，外江戲才在社內生根，陶融才真正從社員私人聚會的音樂團體，成為一個能登臺演劇的業餘社團。

第二個階段，從 1935 到 1962 年，是陶融繁榮昌盛的演劇時期。1935 年佘子東指導後，陶融就在 11 月的新加坡金升律大世界戲臺上亮相。這一次的登臺既完成了社員們演劇的願望，也履行了救國救民的社團宗旨。由此開啟了陶融外江戲演劇的歷程，也進入了外江戲在新加坡繁榮發展的一個階段。

在這一階段內，因受國際局勢的影響，新加坡及其坡內劇社的活動也隨之有所變化，陶融的演劇就分為二戰前後的兩個時期。戰前的時間段到 1941 年，演劇籌賑祖國的陶融因戰火而停止活動，戰後則恢復於 1946 年元月 1 日陶融重新成立，繼續傳播和弘揚外江戲。陶融穩定的演劇活動，體現了外江戲在新加坡傳播和在地發展的繁榮。然而在陶融穩定的繁榮之下，暗藏著沉寂的前兆。

第三個階段，從 1962 到 1980 年，陶融的外江戲演出漸少，演出重心轉向潮劇。由於 1962 年中國輸入新加坡的潮州電影廣受好評，新加坡的其他儒樂團體也都爭先競演潮州戲。陶融也未能脫離大勢，轉向了潮劇發展，並在當年三十一周年社慶中與外江戲一同登臺。這一年陶融也正式註冊為合法社團，也開啟了新的歷史征程，潮劇和

外江戲並重的演劇模式從也 1962 年延續到了 1966 年，在三十五周年的社慶中全部改演了潮劇。但陶融未忘記其立社之本，外江戲也時不時「返場」，如 1970 年 10 月再次純粹演出外江戲。外江戲在陶融社內的沉寂，也是其在新加坡衰落的縮影。正是陶融一直在努力挽留外江戲，才能堅持到 1980 年贏得轉機。

第四個階段，從 1980 年陶融聘請了中國香港名導師許君漢先生指導劇藝，才使得外江戲回歸陶融劇演活動——1981 年五十周年社慶的潮劇演出中，加演了外江戲摺子戲。在陶融堅守初心的同時，新加坡當局也在積極與中國漢劇團體交流聯繫。1983 年 7 月，新加坡信託局邀請中國廣東漢劇團赴新交流和 1990 年 11 月邀請中國湖北漢劇團（其中有八名廣東漢劇團演員）來新加坡演出，中斷已久的海內外交流又重新連結，兩次中國劇團的部分團員都到陶融訪問，交流劇藝。

較之於在上世紀 60 年代中完全轉向潮劇的另三個儒樂社，陶融百年來堅持的外江戲演出，在新加坡華人心下留下濃墨重彩的一筆，更是為外江戲能在新加坡傳播和發展上奉獻一份力量。

二、陶融儒樂社的外江戲活動

陶融是以外江戲起家的社團，只限於研究音樂與戲劇藝術，不涉及政治和盈利活動，劇演都是公益性質的。而公益演劇的用處也有所不同，主要分為籌款賑災、福利社會的慈善義演和為弘揚音樂、戲劇藝術文藝演出。上述兩種演劇類型，再加上慶祝周年紀念演劇活動，大致可以概括陶融的外江戲活動。

慶祝社團成立周年的紀念演出，是陶融最穩定的外江戲活動。在 1935 年第一次登臺，就是為慶賀三周年。甚至在 1941 年戰火紛飛的日子中，都在 7 月組織九周年紀念演劇活動。除了 1942 到 1945 年因戰爭停止活動，還有 1953 年因故未有社慶演出，1957 年因去年社慶在十二月中舉行，社員訓練辛苦；1959 年組成華樂隊，重視華樂；1963 年因為社中華樂隊人員冗餘，解散華樂隊；1969 和 1976 年因社址更換，難以聚集訓練；以及 1977 年的社慶延期至 1978 年等各種原因而未有社慶演出，餘下每年都有社慶演出。由此見得，在陶融近百年間的外江戲活動中，紀念演出是最為穩定。而穩定的社慶演出外江戲活動，既保持了陶融儒樂社的活動頻率，也維繫了社員的歸屬感，更是讓外江戲在百花齊放的新加坡維持長期的曝光度，並聚集到一批穩定的觀眾。

以慈善為目的的公益性演出，則是陶融最頻繁的外江戲劇演活動。但是陶融慈善演出也分為祖國籌賑演劇和為當地社會義演兩種。為祖國救災籌賑的外江戲演出，在二戰前後較為頻繁。戰前有如 1939 年義演三次，3 月演出外江戲用以籌募基金，6 月受新加坡籌賑會之邀參與海上遊藝演劇籌賑，12 月演劇籌款以援英及救濟潮州難民。戰後有 1947 年 9 月四儒樂社聯合在快樂世界演劇籌賑華南水災等等。而為救助當地社會問題的慈善劇演，更是在坡地其他組織機構的邀請下更為繁盛。如 1949 年 8 月陶融應南安學校邀請義演外江戲兩晚，用以籌募善金扶助貧困失學兒童，在 60 年代更是為坡地同濟醫院單獨義演多次，幫助社會醫療事業。其餘單獨，或是受到其他組織邀請的慈善義演更是不勝枚舉。這裡難以列全的慈善演出，足以體現陶融堅持公益的創社宗旨，更是體現陶融的外江戲劇演的繁榮。而外江戲演出愈多，隨之吸引來的觀眾愈多，也為新加坡的慈善事業添磚加瓦，兩者相輔相成。

文藝演出。陶融為發揚外江戲藝術、發揚國粹的演出活動，多是參與大型的文藝匯演，同其他音樂戲劇團體同台演出。如 1949 年 9 月參加大世界遊藝周年慶，為發揚藝術、保護國粹的公開義演。其他還有受新加坡廣播電視臺邀請錄製外江戲、樂唱片等活動，既宣傳了中國戲曲藝術，也促進了坡地娛樂事業。這一類文藝演出都是國家機構或是大型遊藝場所的邀請。而陶融專門為發揚藝術的演出活動，在整個外江戲活動中並不是主要的部分。但與其說這些外江戲劇演是專門為弘揚外江戲藝術，不如說陶融的外江戲演出無論屬於哪一類活動，它都是自發的傳播並發展中國戲曲藝術。

三、陶融儒樂社的外江戲演出劇碼

陶融演出的外江戲劇碼以摺子戲為主，全本戲為輔。這是因為陶融只是業餘的音樂、戲劇社團，難以支撐大型的連臺本。但摺子戲不意味著簡單，陶融 1935 年第一登臺亮相時，就能推出《英雄會》、《李陵碑》、《二進宮》、《柴房會》、《大別窯》、《錦榮記》、《花園會》等十餘出摺子戲，而接下來戰前的每次演出都有十餘出，並有新戲登臺。而一場新戲，從表演到舞臺調度等全部需要重新練習和排演，從不斷這樣大體量投入推出的新戲中，可以窺見社員們對於外江戲的喜愛程度。

每次上演的劇碼中，新的劇碼占多數，只有少數的幾部戲會再次上演，如《大別窯》、《白虎堂》、《送京娘》、《下南唐》、《珍珠衫》等幾部都是多次出現在陶融的演劇活動單上。但是在 1962 年陶融轉向潮劇後，外江戲劇碼就很少出新了，大都是原來

的舊摺子戲拿出來重排上演。《白虎堂》和《下南唐》兩出，更是從 1936 年的 7 月演出外江戲慶祝四周年和 9 月參與「華僑購機壽蔣籌款遊藝會」演劇第一次亮相，到 1970 年 10 月的三十九周年慶祝演出中還在上演。這種從不斷推出新戲，轉為重排舊劇的變化，不過是陶融內外江戲沉寂的另一種表現。

陶融還推出過一些全本戲，如 1939 年的《穆柯寨》，1941 年的《王寶釧》，1950 年的《烈女報夫仇》和《白蛇傳》，1951 年的《富貴圖》，1954 年的《青草記》，1956 年的《珍珠塔》等等全本外江戲。全本戲所需人力物力較大，而陶融的經濟實力不算好，因此能推出全本戲必然是竭盡全社之力。其中的《珍珠塔》一本，更是社員沈玉光先生花費了三個月時間從京劇改編成的外江戲。同時，陶融推出全臺本戲的時間集中在上世紀 50 年代，是陶融社員突破三百人的繁榮時期，這才能支撐起全本外江戲的演出。而上世紀 60 年代後期到 80 年代，因為改演潮劇和社團地址多次遷移，外江戲排演新劇就十分艱難了，未能推出新劇和全臺本劇也實屬正常。由此可見，在新加坡的外江戲想要發展，離不開陶融等戲劇社團的支援，它的繁榮更離不開社團的強盛。

結語

中國外江戲對於東南亞地區，尤其是對華人聚居的新加坡有著深刻的影響，從新加坡華文報紙忠實記錄的關於陶融儒樂社外江戲演出活動的歷史材料中，梳理出的外江戲在陶融儒樂社內紮根確立、繁榮發展、沉寂衰落、重新回歸的四個發展階段。而它近百年間的三種外江戲演出類型和演出劇碼，也見證了外江戲在新加坡傳播發展的歷史進程。陶融儒樂社作為成立較早的本土戲劇社團，對其他儒樂社的發展有著極大的影響和借鑒意義，它們的自發的研究、傳播和發展外江戲藝術，使得中國戲曲之聲遠飄新加坡，在當地社區中亦有迴響，中華文化在海外傳播之時便牢牢的紮根於此地華人的心中。

參考文獻

60周年紀念特刊編委會（1991）。《陶融儒樂社六十周年紀念》，新加坡，陶融儒樂社。

王兵（2021）。《新加坡華文報章所載梨園史料彙編 1920-1941》，北京，中國戲劇出版社。

汪鯨（2013）。《適彼叻土 歷史人類學視野下的新加坡華人族群 1819-1912》，廣州，廣東人民出版社。
周甯主編（2007）。《東南亞華語戲劇史》， 廈門，廈門大學出版社。
許永順（2008）。《新加坡潮劇、漢劇·1963-1983》，新加坡，許永順工作廳。
陳燕芳，康保成（2023）。《新加坡所藏外江戲抄本研究》，北京，中國戲劇出版社。
黃澄生編（1981）。《陶融儒樂社金禧紀念特刊》，新加坡，陶融儒樂社。
蔡碧霞主編（2019）。《戲曲傳承與發展研究 新加坡 2017 年獅城國際戲曲學術研討會論文集》，上海，上海大學出版社。
郭秉箴（1984）。廣東和新加坡的漢劇交流，《戲劇報》，第 5 期，第 63-64 頁。
鄧玉璿（1989）。鄉音在異國，《中國戲劇》，第 11 期，第 14 頁。
餘淑娟（2016）。潮州外江戲的傳播組織：新加坡餘娛儒樂社，《民俗曲藝》，第 3 期，第 71-108 頁.
大世界遊藝場 慶祝十九周年（1949）。《南洋商報 》，第 6 頁。
文居（1983）。漫談星馬的漢劇，《聯合早報》，第 50 頁。
四儒樂社今晚義演大總督將蒞臨參觀（1947）。《南洋商報》，第 5 頁。
林仁餘（1997）。從漢劇到潮劇唱了 85 年，《聯合早報》，第 42 頁。
南易（1978）。談本地地方戲劇的興衰與展望 崎嶇的發展道路，《星洲日報》，第 49 頁。
馬宗薌（1982）。參觀陶融儒樂社 演漢劇「平貴回窯」，《星洲日報》，第 38 頁。
參加甘榜菜市選區慶典 陶融儒樂社呈獻漢樂與潮劇（1993）。《聯合晚報 》，第 17 頁。
陶融僑樂社粉墨登臺 為祖國災民請命（1937）。《南洋商報》，第 8 頁。
陶融儒樂社，訂期演劇（1939）。《星洲日報》（晚版），第 5 頁。
陶融儒樂社卅一周年紀念公演漢劇潮劇四晚今起假維多利亞劇院舉行籲將賀儀購同濟醫院禮券（1962）。《南洋商報》，第 8 頁。
陶融儒樂社四周年紀念遊藝會盛況在大世界電城戲院舉行（1935）。《南洋商報》，第 8 頁。
陶融儒樂社函救濟粵難會，接受參加演劇遊藝, 「事關義舉，責無旁貸」（1940）。《南洋商報》第 6 頁。
陶融儒樂社定期演劇籌募援英捐，並救濟潮州難民與紀念八周年（1939）。《南洋商報》，第 8 頁。

陶融儒樂社表演漢劇（1946）。《南洋商報》，第 4 頁。

陶融儒樂社參加海上遊藝（1939）。《南洋商報》，第 6 頁。

陶融儒樂社會議通過 受青年商會邀請 五月初演奏華樂（1971）。《星洲日報》第 13 頁。

陶融儒樂社演委會籌備演出慶祝社慶（1979）。《南洋商報》，第 11 頁。

陶融儒樂社演劇慶祝三周年前昨二晚觀客分外擁擠藝術造詣備極深邃（1935）。《南洋商報》，第 7 頁。

陶融儒樂社慶卅九周年各界捐購同濟醫院禮券慶賀（1970）。《南洋商報》第 18 頁

陶融儒樂社慶卅五周年各界人士社團購買同濟醫院禮券爲賀共得一千一百一十七元（1966），《南洋商報》，第 13 頁。

陶融儒樂社慶祝 51 周年廿九日起一連三晚在劇院公演漢劇及潮劇助興（1982）。《星洲日報》，第 10 頁。

湖北漢劇團今首演（1990）。《聯合早報》，第 8 頁。

新嘉坡華僑購機壽蔣會：大世界遊藝籌欵會由明晚開始舉行（1936）。《南洋商報》，第 5 頁。

漢劇播出時間太少了（1990）。《聯合早報》，第 11 頁。

廣東漢劇團下月中旬到我國獻藝（1983）。《聯合早報》，第 6 頁。

慶祝成立五十周年 陶融儒樂社訂期公演漢劇及潮劇（1981）。《星洲日報》，第 9 頁。

融儒樂社將演劇籌款購藥，日期八月二、三、四計三晚，救濟祖國傷兵難民（1940）。《南洋商報》，第 31 頁。

2.9 盧詠儀 張逸飛 陳雨薇 苟邦馨 何秒妙：粵劇對鄉村民俗文化空間的雙重影響—以廣東省「春班」演出現象為例

摘要：本研究通過文獻研究和實地調研，以「春班」現象為案例，探討鄉村民俗文化空間對當地居民與外來遊客的影響。研究發現，依託中國人集體主義和儒學思想根基，鄉村民俗文化空間不僅增強了當地居民的文化認同感和歸屬感，還為外來遊客提供了具文化親和力的體驗。然而，在數位化時代下本地居民對民俗文化的歸屬感缺失。本研究提出鄉村戲曲文化空間公共化的開發對策與建議，旨在為鄉村民俗文化空間的可持續發展提供理論支持和實踐指導。

關鍵詞 ：粵劇；文化認同；旅遊開發；中國人人格

一、概述

1.1「春班」背景介紹

廣東春班，指春節期間，粵劇團體到基層開展的演出活動，是嶺南地區（尤其是珠三角）及粵西地區特有的民俗文化現象。

嶺南地區的民間信仰與戲曲藝術文化結合，孕育出粵港澳三地共同的粵劇傳統習俗，神功戲作為代表性的粵劇演出形式，繼承了粵劇在民間祭祀、神誕等場合演出的習俗，是嶺南文化在不同地域的傳承與發展。 在大陸，粵劇發展演變過程中，分化成了過山班和廣府班，其中過山班因地域有粵北的「北路班」、粵西的「下四府班」和粵東的「惠州班」之分，下四府班又被稱為「南派粵劇」(黎玉明, 2019)。其中，神功戲為下四府班的主要演出活動。 據《粵劇大辭典》描述，每逢神誕、節慶、年例，許多鄉村都搭建戲棚請戲班演出，尤其是農曆春節正月初一到十五，各村競相演戲，於是形成了「春班」的演出習俗(曾石龍, 2008)。這種特有的風俗對粵劇在廣東地區的繁榮發展起到了很大的作用，為粵劇提供了一個生存平臺。

春班與年例中的其他活動一樣，都表達村民們對神明的感恩之情，是為了「敬神」，祈禱來年一方鄉土能風調雨順、家業興旺乃至國泰民安(王馗, 2012)； 其次是為了「娛人」。 目的雖稱為神明，但隨著民智開啟，實際上是為村民們表演，滿足其精神文化需求。

1.2 粵劇藝術性與空間性

粵劇是「文字——舞臺表演——觀眾」三者組成的特殊藝術樣式，它的空間表達是被考量的重要因素，而有許多學者對粵劇的空間性進行相關研究(濮波, 2011)。「文化空間」是作為非物質文化遺產的一種重要或主要的樣式。 具有較強的文化與自然的關聯性、週期性、反復性和儀典性(向雲駒, 2008)。「春班」中的粵劇文化和地方空間有著緊密的關係，粵劇作為世界級非物質文化遺產，其演出中所蘊含的空間表徵作用不但影響了當地民眾，對地區旅遊開發利用也具有重要意義。

從物理空間角度來看，大多數「春班」演出都與粵西地區「年例」活動時間高峰期重合，發生在正月初二至清明時節，時間的集中性導致粵劇團下鄉表演頻次也呈現出季節性的特點。 而演出高峰期恰逢當地勞動者春節假期，因此觀看演出通常都會伴隨著探親訪友、歸家團圓的活動。 而粵劇表演場地一般是村內的公用場地，選擇在各村的文化樓廣場或者是新建成的廟宇祠堂前進行表演，春節前後，外來務工人口回流，演出現場更是熱鬧非凡。「春班」大戲表演傳統意義上是為了敬神娛神，表達對神明的孝敬和崇敬之情，但如今娛人才是主要目的，許多村莊會以神誕為理由邀請粵劇團進行表演，實際目的也是為了當地豐富文娛活動，更有年輕一輩的企業家冠名邀請劇團演出，一為敬老，二為彰顯自身名譽財富。 此外，粵劇表演的舞臺也與正式的劇院舞臺設計大有不同，舞臺設計和場景佈局較為簡單，具有較強的流動性，表演舞臺與觀眾距離也大幅縮短，村民們只需要搬好凳子甚至站在舞臺不遠處就可以清晰觀賞到舞臺上的演出。 表演結束後，演員和觀眾也能有機會進行友好地互動，觀演氛圍更為熱烈。

從心理空間角度來看，大戲之所以在廣東地區廣泛流傳，確實與其內涵有密切關係。 這種粵文化不僅是一種娛樂的筵道，也是一種文化表達和傳承的筵道：年例和演劇活動首先是因為敬神娛神而發生，粵劇演出的內容大多選材於民間傳說故事，其中蘊含了中國人共有的集體主義特徵和儒家思想，尤其是孝道文化。 演員通過表演的形式展示了當地羣衆的信仰、價值觀和文化認同。 當地村民通過觀看表演，感受到粵劇所表達的情感，增強對家鄉的歸屬感、鄉民之間的凝聚力以及文化認同感，在這個公共空間中密切了情感聯系，創造了集體性記憶（郭彩霞，2023）。 儘管中國人在人格上表現出社交內向，在中國戲劇故事中傳達出較少的社交性，但是「春班」現象為人們娛樂、宣洩、補償自己提供了很好的途徑，在陶冶羣衆高雅情操的同時，建構一

個神人共樂的文化空間中起到了積極的作用，符合現代化下中國人人格的變革過渡(Bond, 1996)。 同時，這與中國人社會取向中群體導向和與人際關係導向一致，他們可以獨自享受，也能與他人甚至是外來遊客一起享受，達到自我與他人的平衡，是更適合中國人的娛樂活動。 此外，這種潤物細無聲的社會教化，不僅有娛人作用，也起到育人的作用。 喚起人們對過去、現在、未來的本土記憶，引導羣衆形成健康向上的優良品質，有助於鄉村社區秩序穩定。 這樣的空間也有利於拉近粵劇表演者與村民的心理距離，使得粵劇的文化內涵在某個時間段內在特定的空間場域內得到廣泛地表達、深化和傳播。 演員們通過故事演繹，傳達對美好生活的嚮往以及儒家文化下對高尚道德節操的追求。 巨此鄉村舞臺此類藝術空間主要由演員表演和觀眾想像所賦予意義。尤其是粵劇藝術，因其所蘊含的戲曲藝術中無實物表演、依賴觀眾想像的特性（郭彩霞，2023）。

二、粵劇與鄉村藝術空間發展現狀

中國古代的粵劇演出場所，無論是都市還是鄉村，一般都離不開祭祖祭神的廟堂與明堂（政府辦公地），或是商業中心附屬的娛樂區（潘健華, 2023)。 對於戲臺方向也有特別的講究，根據對吳川、廉江、廣州等鄉村進行實地考察，發現所搭建的戲臺大多面對供奉神明廟宇主體，寓意請神看戲。 舉辦粵劇演出也以神誕為由，演出劇碼通常由劇團提供戲單，村委會則依單自行商定選戲，多是在儒家思想根基下歌頌品德或寓意美好的劇情故事。所以「春班」粵劇文化不僅是歷史習俗的衍生物，還是當地文化的凝聚體，對於當地群眾有教育意義，讓中華民族的傳統美德根植於當地人心中。粵劇作為非物質文化遺產，其生於民間、興於民間、藏於民間，是植根於鄉土社會的根脈文化，承載著豐富的地域文化內涵，向觀眾傳遞在觀賞粵劇表演中增強文化獲得感和滿足感，是當地鄉村民俗得以原真性保留的象徵。 此外，其滿足了當地群眾的文化需求的同時，提高了群眾的藝術素養，強化了地方居民的自我認同及鄉土文化自豪感，傳遞了道德價值，具有教化意義(杜鵬, 2021)。

三、對推動鄉村戲曲文化空間開發的對策及建議

粵劇作為地方戲曲藝術的代表，其價值理念深植於特定的地域空間之中。 但由於當今商業流行文化常年侵襲，電視、電影等新興媒介與娛樂的出現，傳統戲曲發展

仍存在觀眾群體流失嚴重的問題。隨著中國人現代化心理從社會導向到個體導向的轉變，粵劇的發展也同樣面臨表演形式和內容在長時間沒有過多創新和進步，表演的故事情節老套陳舊缺乏新意並隱含落後思想的困境。在傳承戲曲文化的過程中，這些場地充當著承載與傳遞演員「唱念做打」藝術的載體和媒介，將演出深刻地傳達到觀眾內心。 舞臺的定義不僅是表演場地，更是公共藝術空間，是展示藝術、傳播藝術的文化空間。 在鄉村中，更應該為村民提供休閒的藝術空間。 羅馬時期圓形劇場其核心作用就包含了觀眾休息、聊天功能。 村民節慶時看戲，看完即散，但當地演出場地價值沒有達到最大化利用。 以大灣區劇院作為對比，劇院內或周邊遍佈餐飲區域，觀眾觀看演出時或者在演出前或中場休息時可以進行餐飲消費。 在鄉村進行的粵劇演出時，也存在共通處。 每逢演出活動舉辦，表演場地周邊道路便成為攤販聚集的場所，形成了類似集市的臨時區域。此外，村民觀看粵劇的目的不僅限於觀賞戲劇本身，社交需求亦是重要動因，許多人更是出於環境式消費的考量前來觀看。其中老年人群體對於此類空間的需求尤為顯著，將其視為與友人會晤、交流的社交場所。所以舞臺場地除了具備表演功能外，還承載了公共休閒的功能；深入探索此類藝術空間的潛在價值，並完善相關的藝術配套服務，對當地經濟文化發展極其重要的意義。 當藝術空間被賦予公共性，人們得以更親近藝術，共享其價值，觀眾得以在潛移默化中受到藝術內涵的薰陶。

總結

結合「春班」的背景，從藝術性與空間性角度分析這一嶺南地區特有的民俗文化現象，粵劇通過物理空間的流動性和心理空間的文化認同，強化了村民和遊客的歸屬感與文化傳承，「春班」對鄉村文化空間的開發具有重要意義。 然而，隨著現代社會娛樂管道的多樣化，粵劇面臨著觀眾流失和表演形式單一的挑戰。 未來的研究和實踐應著重於創新粵劇的表演內容和形式，結合現代科技手段，進一步拓展其文化空間的影響力。 同時，應加強對鄉村文化空間的規劃與利用，將其打造為集藝術表演、文化交流和社區互動為一體的多功能平臺，以實現粵劇文化的可持續發展和鄉村文化的振興。

參考文獻

Bond, M. H. E. (1996). *The handbook of Chinese psychology*. Oxford University Press.

王馗（2012）。粵劇的生態環境與藝術遺產，《戲曲藝術》，33（04），39-48。

向雲駒（2023）。論「文化空間」，《三峽文化研究》，（00），3-20。

杜鵬（2021）。轉型期鄉村文化治理的行動邏輯，《求實》，02，79-97、112。

郭彩霞（2024）。非遺活化助推鄉村文化治理的邏輯與實踐理路，《長江師範學院學報》，*40*（03），94-102. doi:10.19933/j.cnki.ISSN1674-3652.2024.03.011.

曾石龍（2008）。《粵劇大辭典》，廣州：廣州出版社。

潘健華（2023）。造簡生光本體為尚——基於觀演關係的當下戲曲舞臺美術思辨，《四川戲劇》，（09），4-10。

黎玉明（2019）。鄉村振興背景下粵西「年例」文化傳承發展策略，《嶺南師範學院學報》，*40*（05），45-49。

濮波（2011）。論戲劇空間的三種形態，上海戲劇學院。

2.10 張文昕：淺論「驚蟄祭白虎」在社區傳播的意義及其挑戰

摘要：2014 香港政府把「驚蟄祭白虎」列入為非物質文化遺產清單，並將其歸類為社會實踐、儀式及節慶活動之中。這一舉動不但彰顯了其在繼承傳統宗教文化方面的重要性，還突顯了其在加強社會文化認同與具社會功能的作用。然而，隨着社會現代化加劇和科技發展，其亦進而面臨多重挑戰。新一代對於傳統文化的興趣逐漸減少，現代化的影響也使本地傳統文化面臨變化的風險，引致其的舉行形式和社會意義上出現了轉變。因此，探討「驚蟄祭白虎」在當代社會中的傳播意義及其所面臨的挑戰是具有學術意義。

關鍵詞：「打小人」；非物質文化遺產；社區傳播；民間宗教；文化認同

一、引言

(一) 研究背景

根據《保護非物質文化遺產公約》（下稱公約）的描述，非物質文化遺產是指被社區、群體、以及個人方面視為其文化遺產組成的部分，當中包括各種社會實踐、表達，知識、技巧，以及有關的工具、物品、手工藝品與文化空間。《公約》把非物質文化遺產主要分為五方面：口頭傳統和表現形式、表演藝術、社會實踐，儀式，節慶活動、有關自然界和宇宙的知識和實踐、以及傳統手工藝。而「驚蟄祭白虎」則列入為社會實踐、儀式及節慶活動當中。

在香港非物質文化遺產資料庫的記述中，驚蟄祭白虎源自於中國二十四節氣中的驚蟄，驚蟄當天儀式參與者會在路邊進行祭白虎儀式，藉此驅除不幸。同時，與之相關的民間風俗活動——打小人由此演變而來，反映了當時人們對於消除惡運、趨吉避禍的群體心理。

然而，在現代化的影響之下，非物質文化遺產的流傳亦越見挑戰。尤其在城市化和全球化的影響之下，年輕一代對傳統文化的參與度明顯有下降的趨勢，這樣不但導致其在形式上有所改變，亦影響其在社會中的原有意義。與此同時，在社交媒體和數位時代的影響下，許多傳統儀式也被簡化或出現轉變，當中淪為觀賞之活動的情況更為常見，導致部分文化失去了其原有的社會功能和文化連結。

基於《公約》是主張透過非物質文化遺產為社區與群體提供認同感和持續感，故此探討「驚蟄祭白虎」在當代社會中的傳播意義及其所面臨的挑戰是可以更了解非物質文化遺產在社會中的情況，從而更能達至《公約》的主張。

(二) 研究範圍

本文將以「驚蟄祭白虎」作為主要研究主題，從文化承傳方面淺論其在社區傳播的意義，並就著其的舉行形式和社會意義上出現的轉變，淺談「驚蟄祭白虎」或會於香港面臨的挑戰。

二、本論

（一）社區傳播的意義

「驚蟄祭白虎」在社區傳播中承載著深厚的文化意義，主要體現在兩個方面：傳統文化的承傳以及其在現代社會中的功能與作用。

- 文化承傳

「驚蟄祭白虎」的源流多樣，其根源與「打小人」的傳說尚難以考證，但普遍認為其起源於廣東的巫術，並在唐代時達到鼎盛。根據香港非物質文化遺產資料庫的記載，其的歷史沿革可追溯於中國農業社會的背景。正因民間相信驚蟄之春雷會喚醒百蟲，從而侵害農作物。故此進行「祭白虎」之儀式，祈求白虎鎮壓惡蟲，達至趨吉避凶之用。然而，人民為了趨吉避禍從而祭神祈求安穩的行為則可追溯到先秦之前。根據袁行霈的《中國文學史（上冊）》中記載，上古時期的〈蜡辭〉正正就是用作驅禍祈福的咒語歌謠，而《周易》更是人民於上古時期為了占卜等巫術從而衍生的作品，可見上古時期的社會與宗教文化之關聯。更重要的是，這些源於祭神祈福的歌謠作品反映出中國最根源的宗教基礎就是巫術，正因人民相信山水萬物皆有靈，故此才會向祂們祈求安福。有見及此，「驚蟄祭白虎」之舉是中國原始宗教文化之繼承，而從中衍生的打小人則是基於傳統宗教基礎之下的延續。

其次，二十四節氣是源於中國的傳統曆法，是一套有利於百姓務農的曆法，而驚蟄則是二十四節氣中的第三個節氣。然而，現代社會偏重於第二至第五產業發展，傳統的曆法亦被公曆取代，市民對於傳統的曆法的概念漸漸薄弱，而「驚蟄祭白虎」這些與二十四節氣有關的活動是能加強新一代對於傳統節日的認知。正因現代社會以

公曆為主，傳統曆法上的節日便不會在公曆上有固定的日期，故此人們對於傳統節日的意識逐漸減弱。但透過「祭白虎」與「打小人」這些消災解厄的實體行為便會提升人們聯想到傳統曆法中的驚蟄，故此是有利於中國傳統的承傳。

- 現代社會功能與作用

對於傳統而言，驚蟄祭白虎中的「祭白虎」是活動的核心，但在現代社會中，「打小人」逐漸轉化為活動的重心。隨著時代的變遷，紙小人逐漸取代紙白虎的地位，同時亦從拜神祈福的主要用途轉化為驅趕對自身不利的對象或是驅趕自身的厄運為主。現代人選擇在驚蟄「打小人」的原因各有不同，當中包括感情問題、學業、家庭、工作不等，希望透過以上行為發洩心靈上的不安，從而獲取精神上的滿足感。與以同時，雖然「驚蟄祭白虎」的活動重心有所改變，人們依舊選擇「祭白虎」與「打小人」亦是希望可以透過傳統巫術來改變自身運情的體現，這一點是與傳統之驅禍祈福的思想相似。以見及此，「驚蟄祭白虎」對於現代而言並非一種傳統迷信的延續，而是為現代人提供一個途徑，達至心靈上的慰藉，是傳統思想中趨吉避凶之意的延續，反映出「驚蟄祭白虎」對於現代社會的功能與作用。

（二）在社區傳播的挑戰

雖然「驚蟄祭白虎」有著文化承傳與現代社會功能及作用的傳播意義，但急速的社會轉變亦為其帶來挑戰。除了繼承者不足的問題以外，其在社區傳播的挑戰主要可以分為兩方面：一方面是舉行形式上的轉變，另一方面是社會意義上的轉變。

- 舉行形式的轉變

現代「驚蟄祭白虎」的儀式已經不像古時般的複雜，並簡化至今主要的八個流程。首先需要請神，則需以香燭供奉神明，其後，便需要報知自己的姓名、出生日期、住所等基本資料才可進行「打小人」。在打小人過後，神婆便會把生肉放進白虎口中，並撒下白米為其達致消災解厄之用。若其需要招及貴人，便可請神婆把貴人符一同把元寶化掉，最後由祈願者擲筊（把兩片半圓形木片擲出），擲至聖杯（則一正一反），便完成整個儀式。

雖然「驚蟄祭白虎」的儀式有所簡化，但是這種轉變亦實屬合理。現代的「驚蟄祭白虎」更似是宗教儀式與巫術的結合，是一種帶有具體目的的活動多於祭神庇佑為主。然而，《公約》指出「保護」是指採取行動以確保非物質文化遺產的生命力，故

此是希望其在社區與環境的互動之下再創造出群體的認同感，可見把傳統文化納入為非物質文化遺產並非單純的流傳與跟從，更重要的是透過某部分的轉變從而達致在社會中得以延續。

然而，就如上文所述，「驚蟄祭白虎」是源自中國最原始的宗教儀式，宗教儀式所偏重的是祈福者精神上的誠意，是文化流傳與改變之下不可改變之重心。但是在現今社會中卻出現了網上「打小人」的情況，部分的從業者會利用社交媒體尋找需求者，再以直播的形式來為需求者進行「打小人」之活動，整個儀式更被簡化為只有「打小人」的部分，失去了其原有的宗教成份，淪為一個虛有其表的過程。這不但不是一種保護非物質文化遺產生命力的行為，更是一種傷害非物質文化遺產對於社區群體認同感之行為，使其失去最核心的意義，這有機會對「驚蟄祭白虎」的承傳帶來二次傷害。

- 社會意義上的轉變

就如上文所說，「驚蟄祭白虎」的傳統重心是透過祭神來祈求安樂，然而，正因現代把其重心放在「打小人」活動上，使其逐漸成為一個淪為發洩的方法。在生活中遇到的委屈與壓力，便成為了現代人急需要一個發洩出口的原因，而網上打小人一事則證明了以上的說法，亦能解釋為何「驚蟄祭白虎」在舉行上越趨簡化。社會心理學的研究指出人在處於無助與失控的情況下進行「打小人」是有效提高其的操縱感，令人產生能控制處境的感覺，由此可見「驚蟄祭白虎」的確能排解自身的不滿和仇恨。

然而，宗教活動或巫術儀式的核心是其內在對於社會的文化認同與價值，若然淪為一種只作排解自身不滿的行動，似乎便會成為一種社會娛樂，減淡了「驚蟄祭白虎」作為非物質文化遺產為社區與環境所產生的歸屬感與影響力，有機會影響其的文化承傳與保護。

三、總結

本文探討了「驚蟄祭白虎」的文化承傳及其在現代社會中的功能，並深入分析了其面臨的挑戰。首先，本文論述了「驚蟄祭白虎」與中國宗教或巫術之關聯，並指出及解釋其如何達至文化承傳。亦在文中談及「驚蟄祭白虎」於現代社會之功能與作用。本文的下半部分亦指出「驚蟄祭白虎」主要面臨的兩種挑戰，當中包括表面化行

為對於文化傳承構成的威脅，重心轉向情感發洩時對其的文化價值和社會認同感方面之影響。

參考資料

非物質文化遺產辦事處（2024）。〈甚麼是非物質文化遺產？〉。非物質文化遺產辦事處網頁，取自 https://www.icho.hk/tc/web/icho/what_is_intangible_cultural_heritage.html，2024 年 11 月 29 日擷取。

非物質文化遺產辦事處（2024）。〈驚蟄祭白虎〉。香港非物質文化遺產資料庫網頁，取自 https://www.hkichdb.gov.hk/zht/item.html?402bb6b7-3158-4dee-a361-c0e53192d8aa，2024 年 11 月 29 日擷取。

袁行霈主編（2014）。《中國文學史（第三版）》（北京：高等教育出版社）。

閔洲民（2014）。〈民俗：香港的獨特街景〉，《滬港經濟》第 5 期，頁 36，45。

程乃珊（2009）。〈香港一景—鵝頸橋下「打小人」〉，《滬港經濟》第 8 期，頁 72-73。

謝嘉莉（2024）。〈解構打小人〉，《大學線月刊》第 69 期（2005 年 5 月），取自 https://ubeat.com.cuhk.edu.hk/ubeat_past/050569/story12.htm

2.11 胡小可：「社區」何為：高甲戲觀眾的文化實踐

摘要：「社區」是非遺保護、傳承與享用的主體。在高甲戲這一國家級非遺的延續與再創造中，觀眾作為「社區」的重要組成，是高甲戲的供養者、欣賞者、批評者與建設者。隨著新媒體技術的發展，高甲戲觀眾能夠決定觀看誰、傳播誰，並且以更直接、低成本的方式參與到民俗協商中。不少觀眾還會成為「票友」，親身傳承高甲戲，拓寬高甲戲展演的文化空間。高甲戲觀眾的文化實踐充分體現「社區」的活力，為表演藝術類非遺保護提供參考。

關鍵詞：非物質文化遺產；社區；高甲戲

引言

「社區」（community）是非遺保護實踐中的重要主體，社區認定、社區參與及提前知情、社區受益都是非遺實踐中的重要環節。縱觀當下對於表演藝術類非遺的研究，「社區」這一概念已經得到了較為充分的關注，表演者、傳承人的技藝、生命史等內容都被納入研究中，極大地拓寬了表演藝術的研究範圍。而表演藝術中的「表演者」固然重要，「觀眾」也同樣不可或缺，二者相伴而生。沒有「觀」，「演」也就無從談起。在「社區」的視角下關注觀眾、研究觀眾，有助於更好理解觀演關係，透視表演藝術所處的文化生態。

高甲戲主要流行於閩南地區，是福建省五大地方劇種之一，於 2006 年入選第一批國家非物質文化遺產名錄，目前仍然非常活躍。因此我們以高甲戲觀眾作為研究對象，探究他們在高甲戲延續與發展中的種種行動。

1. 高甲戲觀眾的社區參與

高甲戲的觀眾是高甲戲發展活力的重要來源，兼具供養者、批評者、建設者等多重身份，充分體現著「社區參與」的精神。

(1) 觀眾作為供養者

高甲戲觀眾是高甲戲的供養者。業內流傳著一句俗語，「觀眾看好才有飯吃，班內看好只有粥飲。」意為戲班內部覺得好是遠遠不夠的，只有觀眾喜歡，才能賺到錢，

明確點出了戲曲表演對觀眾的高度依賴。時至今日，在泉廈地區，在神佛生日、歲時節日、人生儀禮等重要的場合都會出資請劇團與戲班演戲。巨大的市場需求既為國營高甲劇團提供支撐，也讓不少的民營劇團與戲班得以發展。

「演出」本身也是「民俗協商」的過程。根據高丙中的定義，「民俗協商」是指「當事人協商一套民俗活動的模式出來，付諸行動而呈現為儀式過程等民俗，構成他們的共同生活的有機部分」，它發生在公眾的日常生活中。演出並不是劇團單方面的行為，而是演出方和請戲方商量決定的，請戲方甚至享有更大的話語權，能夠決定所請的演出者，決定演出時間、地點、劇碼。就劇碼類型而言，高甲戲觀眾普遍喜歡公案戲、歷史戲。為了獲得更多演出的機會，劇團和戲班在創排之初就會充分考慮觀眾的喜好。因此，高甲戲舞臺上已經有了不少歷史戲、公案戲，如《五虎平西》《狸貓換太子》等，但是劇團和戲班仍在不斷地排演類似的劇碼，造就了高甲戲大氣、粗獷的品格。觀眾常點的劇碼被「經典化」，不常點的劇碼就逐漸被淘汰。如廈門市金蓮陞高甲劇團的《益春告禦狀》《錯搭鴛鴦》等劇碼都創作於上個世紀，由於觀眾經常點這些劇碼，所以它們仍然活躍在舞臺上；而劇團近年排演的《深宮遺夢》《龍鳳佩》等劇碼由於觀眾反響一般，都只是曇花一現，就隱沒在歷史中。

(2) 觀眾作為批評者與建設者

高甲戲觀眾也是高甲戲的批評者與建設者。觀眾的多重身份決定他們能夠、願意為高甲戲發展提出自己的想法。作為「供養者」的觀眾，和劇團、戲班之間是商業契約關係，在遇到讓自己不滿意的產品時有權要求它的改進；作為「戲迷」的觀眾，熱愛這一劇種，希望它發展得更好，因此也會向劇團、戲班建言獻策。大田高甲迎梅藝術中心的當家花旦許晴文在接受福建日報採訪時，曾表示：「不少戲迷會闖到後臺，提一些建設性意見，甚至可以細緻到數出在臺上演出時下樓梯走了幾步，建議步伐不能太大，要多走幾步，優雅端莊。」高甲戲演員和觀眾處在對立統一的關係中，有「觀」才有「演」，「演員」的身份是在「觀眾」這裏得到確認的，因此演員也會自覺或不自覺地考慮到觀眾的期待和要求，無論「觀眾」是現實存在的還是想像中的。不少高甲戲演員時常將「對得起觀眾」「金杯銀盃不如觀眾的口碑」掛在嘴邊，此時的「觀眾」已經被群體化、抽象化，成為了高甲戲劇團與演員自我約束、自我發展的無形尺規。

2. 新媒體時代高甲戲觀眾的角色轉變

赫爾曼·鮑辛格指出技術世界與民間文化一直是密不可分的，「技術的道具和母題已經闖入民間文化的一切領域並在那裏擁有一種完全不言而喻的存在」。當下的技術發展也極大地影響著高甲戲的文化生態，改變了高甲戲觀眾觀看高甲戲演出的方式，賦予了他們更大的權利，讓他們能更直接、更便捷地向劇團和演員回饋自己的訴求，從而更好地參與到高甲戲的傳承與傳播中。

(1) 由「觀眾」到「群友」

各類社交平臺為觀眾和觀眾、觀眾和演員建立鏈接提供更多可能，不少熱愛高甲戲的觀眾自發建立起了「戲迷群」，由此改變了觀眾和演員的組織方式。戲迷群裏每天公佈戲訊，分享戲曲演出的照片與視頻，或者是其他與戲曲藝術相關的內容，比如以戲曲為主題的詩歌和繪畫等。觀眾們自由地交流對劇團、演員的看法。不少演員也加入到戲迷群中，及時與觀眾進行溝通。

在「戲迷群」等類似的線上社群中，戲迷毫無疑問是絕對的主角。一方面，他們交換資訊，分享視頻，互惠互利，在社群內部推動高甲戲「共用」，使高甲戲這一非遺對「社區」能發揮的價值達到最大化，「社區」充分受益；另一方面，他們積極主動地向劇團、演員表達自己的建議，切實行使監督的權利，參與到這一劇種的建設中。「戲迷群」是一個共建共用共治的空間，有助於建設高甲戲文化共同體。

(2) 由被動接受者到主動傳播者

在「去中心化」的傳播邏輯下，個體成為傳播的主體，因此可以決定是否傳播、傳播誰、如何傳播。不少觀眾都有抖音帳號或者微信視頻號，他們會剪輯併發布自己在演出現場錄製的視頻。這些視頻基於觀眾個人的看戲經歷，體現他們的喜好與趣味。視頻內容以演員的表演和演唱為主，也有不少觀眾將鏡頭對準樂隊、幕後，讓傳統的「後臺」顯影，讓受眾能夠從多個角度立體地感知高甲戲，也讓高甲戲的面貌變得複雜，難以被概括和標籤化。

同時，個體也是接受的主體，因此可以決定觀看誰、如何看。他們能夠為喜歡的視頻點贊、評論，以此表達認同。一方面平臺會給用戶推薦類似的內容，觀眾得以更加方便地欣賞高甲戲；另一方面平臺的演算法決定被點贊、評論的視頻能夠被推薦給更多人。高甲戲中的經典唱段如《三千兩金》《孤棲悶》《燈紅歌》收穫了大量點贊，

且仍不斷被傳播，實現了數位化生存，擁有了數字生命。傳播與接受共同作用，動態地影響著高甲戲線上上的存在形態。觀眾的傳播實踐，也提升了高甲戲這一地方劇種的知名度與話語權。

3. 由觀眾到票友：文化空間的開拓

不少高甲戲觀眾並不局限於「觀眾」這一身份，而是主動學習、親身傳承高甲戲，由此成為高甲戲的「票友」。他們在表演高甲戲的時候，已經在目前高甲戲的展演空間之外，為它開拓出新的「文化空間」。

非遺範疇中的「文化空間」用以呈現「民間/傳統」文化活動（或事件），兼具「時間/空間」雙重維度。「文化空間」更可以被理解為一種「社會空間」。李春敏指出「社會空間」的母體是「社會關係」，即它是由社會關係生產出來的。而社會關係的核心其實就是人與人的交往，因此我們也可以說「社會空間」是由人與人的交往而生產出來的。「文化空間」也應該被理解為由人與人的交往互動而生產出來的空間，儘管它離不開物質性的、實體的空間，但是更強調人的活動。它之所以是「文化」的，關鍵在於它是「呈現『民間/傳統』文化活動（或事件）」的。因此高甲戲演出本身就是「文化空間」。高甲戲觀眾表演高甲戲，增加了高甲戲的展演頻率，因此拓展了高甲戲表演的「文化空間」。

戲迷的表演不止是日常演劇的簡單複製。展演通常是片段式的。這些片段往往是具有一定知名度或者體現劇種特色的，但也可能僅僅是是戲迷個人喜愛。片段的呈現固然是條件所限，但其實也更集中地展現出高甲劇種的精粹，是另一種經典化的過程。戲迷實現了對自己喜歡的作品的複現，作品本身以濃縮的形式、嶄新的面貌出現在觀眾面前，重新獲得生命力，也喚醒了觀眾的文化記憶。

總結

高甲戲觀眾作為「社區」的重要組成，既觀看演出，又篩選經典；既欣賞高甲戲，又批評高甲戲；既是高甲戲變革的重要動力，也是參與變革的實踐主體；既保護高甲戲，又享有高甲戲發展的成果；既傳承高甲戲，又對其進行再創造；既在「社區」內共用高甲戲，又借助網路平臺將高甲戲傳播給更多人。高甲戲觀眾內部協商，觀眾與劇團、演員協商，共同塑造著高甲戲的形態。這一文化實踐彰顯著「社區」的生命力，

同時也符合聯合國教科文組織針對非遺保護所提出的倫理原則，真正做到了社區參與、社區受益。

在當下與未來的傳統戲劇類非遺保護實踐中，固然應該注重戲曲人才的培養與傳承人隊伍的建設，但是高甲戲觀眾的實踐提醒我們，「戲曲觀眾」作為「社區」的組成，同樣在戲曲的傳承、保護、發展中起著非常重要的作用。他們供養並欣賞戲曲，批評與建設戲曲，是「民俗協商」的重要主體之一，也是戲曲發展的評價尺度。因此，政府應該努力培植觀眾，並鼓勵、支持戲曲觀眾參與到戲曲的發展中來，為他們欣賞戲曲、回饋意見提供便利，使戲曲的發展成果真正由「社區」共用，也讓「社區」充分發揮主體精神，參與到戲曲的保護與弘揚中。

參考文獻

李龍拋撰，吳慧穎、蔡欣瑜整理（2021）。《福建高甲戲史錄》，福州，福建人民出版社。

[德]赫爾曼·鮑辛格著，戶曉輝譯（2014）。《技術世界中的民間文化》，桂林，廣西師範大學出版社。

王加華（2012）。當下民間說書藝人的生存困境及其應對策略——以胡集書會參會藝人為中心的探討，《文化遺產》，2012 年第 4 期，第 101-109 頁。

李春敏（2011）。列斐伏爾的空間生產理論探析，《人文雜誌》，2011 年第 1 期，第 63 頁。

宋俊華（2007）。非物質文化遺產與戲曲研究的新路向，《文藝研究》，2007 年第 2 期，第 96-104 頁。

林琳、李雲鵬（2017）。「非遺」藝人保護聚焦——以魯西南鼓吹樂的藝人保護為例,《民族藝術研究》,2017 年第 5 期,第 194-197 頁。

高丙中（2020）。世界社會的民俗協商：民俗學理論與方法的新生命，《民俗研究》，2020 年第 3 期，第 10 頁。

孫明躍（2011）。表演藝術類國家級非物質文化遺產保護研究——以雲南省為例，《民族藝術研究》，2011 年第 5 期，第 109-115 頁。

黃永林、劉文穎（2021）。《非物質文化遺產文化空間的特性》，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，2021 年第 4 期，第 85 頁。

楊利慧（2016）。《以社區為中心——聯合國教科文組織非遺保護政策中社區的地位及其界定》，《西北民族研究》，2016 年第 4 期，第 65-68 頁。
陳尹荔（2024 年 3 月 19 日）。春回鄉關曲正濃 戲入百村樂萬家——鄉村戲曲新春演出火爆的背後，《福建日報》，第 8 版。

2.12 黃琳：廣昌孟戲的社區傳播

摘要：孟戲是流傳於江西廣昌的一種民間戲曲，於 2006 年入選第一批國家級非物質文化遺產名錄。聯合國教科文組織在非遺保護工作中始終堅持「以社區為中心」的基本理念。孟戲在甘竹社區因其社區居民創造的共同體意識文化得以傳播五百多年，在日新月異的新時代，孟戲要得以活態傳播，需要以「社區為中心」，注重聆聽社區的聲音，重塑與加固社區共同體文化意識，讓社區居民成為傳播的主體。做到傳承人在社區、孟戲在社區、「全」社區連結。

關鍵字：廣昌孟戲 非遺傳播 社區傳播

前言

在全球化進程不斷加速、現代化發展日新月異的時代背景下，許多承載著人類歷史記憶與獨特智慧的文化形式面臨被邊緣化甚至消失的危機。正是在這種背景下，「非遺」保護開始發展。根據《公約》定義「非物質文化遺產」，指被各社區、群體，有時是個人，視為其文化遺產組成部分的各種社會實踐、觀念表述、表現形式、知識、技能以及相關的工具、實物、手工藝品和文化場所。為保護「非遺」，公約中將其定義:「保護」指確保非物質文化遺產生命力的各種措施，包括這種遺產各個方面的確認、立檔、研究、保存、保護、宣傳、弘揚、傳承（特別是通過正規和非正規教育）和振興[1]。根據公約定義，可以看出非遺保護是一項整體系統的動態過程，而保護始終要注重「非遺」的活態性，讓「非遺」在社會生活中自然生長、傳播，才能達到真正意義上的「保護」。對於傳播，施拉姆在其著作中提到「沒有傳播就不會有社群；同樣，沒有社群也不會有傳播」[2]。我們必須認識到，保護與社區傳播之間的必然關係。

一、廣昌孟戲傳播的緣起

廣昌孟戲，是流行於江西廣昌縣甘竹鎮一帶傳承數百年的宗族祭祀戲劇，以孟姜女哭長城故事為藍本，融合明代海鹽腔等古老聲腔，被譽為「中國古代戲曲聲腔活化石」。孟戲紮根於當地社區，與民眾的信仰、習俗、社交等生活層面緊密相連，是社區民眾精神世界的寄託與文化認同的鮮明標識，被選入首批國家級非物質文化遺產。

孟戲約起源於明萬歷年間，在廣昌原有三路，現存赤溪曾家孟戲和大路背劉家孟戲，舍溪孟戲已在 20 世紀 60 年代自然湮滅。赤溪曾家孟戲被認為是元本，屬兩夜連臺本；大路背劉家孟戲是明傳奇本，始演於明萬曆年間，是 3 夜連臺本。孟戲每年只在本村這個社區演出一次，其中大路背劉家孟戲每年農曆二月初一演出，至今已傳承演出五百餘年，孟戲正是依靠其社區傳播而綿延傳承至今。這種傳播在幾百年間都基於社區中人們的共同習俗和價值觀念的同質性，即祭祖酬神。甘竹鎮當地人信奉秦朝蒙恬、王翦、白起三位將軍，被尊稱為「三元將軍」，認為他們有驅邪鎮妖的神力，因而衍生出「請神」與「出帥」兩個儀式。「出帥」即在正月的特定時間，用轎椅抬著清源祖師的木雕像和「三元將軍」的面具遊村或遊街。清源祖師被視為戲曲界的祖師爺，受到藝人的崇拜與敬仰。「三元將軍」則被認為具有驅邪鎮妖的神力。請神儀式象徵神靈的降臨和巡視，能夠保佑村莊和村民免受邪惡力量的侵害。「請神」即主事人手捧神本，逐一唱出全國名山大剎或廣昌縣境內庵廟裡的神名和已故藝人師傅姓名，請他們回來看孟戲。這一環節體現了對神靈和祖先的尊重與敬畏，認為他們能夠在看戲的過程中感受到人們的敬意，從而賜福於人間。正是在這種對「三元將軍」的信念與對美好生活的嚮往中，甘竹鎮社區的人們共同參與完成共同體的自我認同和社會文化的再生產[3]。社區公民的主體性與自覺性，正是讓孟戲在甘竹鎮這個社區傳承五年餘年的關鍵。

二、 廣昌孟戲傳播的停滯

隨著社會變遷，傳統農耕生活向城鎮化、工業化轉型，這種基於祭祖酬神而在社區傳播的文化開始鬆散。孟戲面臨社區公民共同營造的共同體意識的不斷流失，其傳播也將面臨停滯。這種流失，主要表現為社區人口不斷外流、社區世代差異，這兩種表現也對應著孟戲的表演者與受眾者的流失。

社區人口外流。根據 2020 年廣昌籍外出務工返鄉滯留人員情況調查，共調查到廣昌籍外出務工返鄉滯留人員 22825 人，疫情過後外出務工或返崗就業 22551 人，佔比 98.8%，由此可見社區常住人口的流失嚴重。這種流失主要原因在於廣昌縣地處偏遠，經濟滯後，人們追求城市繁華與多元發展機會，孟戲排練演出耗時費力、收入微薄，難有吸引力，即便有熱愛者想投身傳承，也常因生活壓力無奈放棄，導致傳承隊伍萎縮，新鮮血液補給不足。人口的流失導致廣昌孟戲的傳承面臨嚴峻的人才斷層問題，

也成為限制其在社區傳播與發展的關鍵因素。孟戲傳承人才的培養機制尚不完善，缺乏系統性與持續性。目前，孟戲的傳承主要依賴師徒傳承和家族傳承兩種傳統方式。這種傳承方式往往缺乏科學的教學方法和規範的課程體系，導致培養效率低。而傳承在於人，無人也無傳播。

社區世代差異。這種世代差異體現在年輕與老年族群之間。年輕受眾成長於資訊爆炸、全球化文化交融的時代，他們被現代娛樂形式環繞，這些娛樂內容憑藉高科技特效、緊湊劇情節奏、多元互動體驗，契合年輕人的心理訴求。相較之下，廣昌孟戲古老唱腔韻律、緩慢敘事節奏、傳統戲曲程序，若來自另一時空，與年輕受眾審美偏好形成強烈落差。老年受眾則因成長經驗、文化記憶不同，對孟戲保有深厚情感與傳統美感認同。他們成長於傳統文化濃鬱的鄉土社會，孟戲與民俗節慶、宗族祭祀緊密相連，承載兒時歡樂、青春回憶，是鄉土情懷與先輩記憶寄託。而這種世代差異使得孟戲傳播主體範圍縮小。

三、以社區為中心傳播的廣昌孟戲

近年來，為保護傳承孟戲，政府作為文化保護與傳承的重要領導者，廣昌縣人民政府高度應重視孟戲的保護與發展，為孟戲的傳承與傳播提供堅實的政策支持與資金保障。要讓孟戲處於「活態」的傳播中，應以「社區為中心」，注重聆聽社區的聲音，重塑與加固社區共同體文化意識，讓社區居民成為傳播的主體。 「以社區為中心」就要做到傳承人在社區、孟戲在社區、「全」社區連結。

傳承人在社區。孟戲作為活態性的非物質文化遺產，其活態源自於人。孟戲傳承人李安平老師提到「由於現實生活壓力，現甘竹孟戲劇演員共 18 人，最年輕的都 40 歲了，一台完整的孟戲需 30 多人完成，僅憑現在的成員許多大戲都需剔除不演」[4]。代表性傳承者是非遺的核心承載者，也是社區的文化菁英和骨幹[5]。保護非遺需要多主體的共同努力，為確保傳承人能夠在社區堅持非遺事業，政府應將國家對非遺保護的政策落入實地。重中之重是要給予其全方位的激勵與保障，設立獎勵基金表彰優秀傳承者，發放生活補貼解決其經濟之憂，支持藝術創作讓他們能在傳承中創新。地方政府還應幫助傳承人建立科學完善的人才培養計劃，如「孟戲進校園」，聯合廣昌縣內小學課後延時興趣班，讓傳承有人傳承，同時也輔助提升了傳承人本身的經濟效益與精神收穫。傳承人也承擔了連結的角色，傳承人能夠長期在社區，擔任起連結社區居民

與政府之間的橋樑，積極將社區的聲音帶到前方，凝聚社區的團結力，提高社區的自主自覺性。

孟戲在社區。這裡的在社區，並不是單純的讓孟戲的牌匾放在劇院門口，而是真正讓孟戲與社區居民住在一起。筆者訪問多位甘竹 00 後居民，紛紛表示看過孟戲字樣而不知孟戲為何物。這是社區共同體意識流失的表現，主要源自於他們的生活學習並不長期在社區，也因時代而產生的世代差異。但不能因此讓共同體意識在年輕人這裡斷層，因而傳播孟戲重在於塑造社區居民的文化認同。除了已有的「送戲下鄉」等社會活動，還應真正打造「孟戲之鄉」，在社區各處加入孟戲元素的裝飾，如繪製宣傳牆、製作孟姜女或三元將軍樣式的路燈等，讓孟戲在社區，讓孟戲同社區居民一同「生活」，讓孟戲成為居民共同的驕傲。其次應借鏡創新非遺＋旅遊的模式，如貴州苗族的「鼓藏節」在文化＋旅遊模式方面就做出了可觀的成績，每年文化節時，吸引大批遊客前往體會美麗的苗族文化，也為當地居民帶入了可觀的收入。甘竹孟戲就可與」廣昌國際蓮花節」等進行聯動，打造旅遊業，以「孟戲」為基礎編創情景劇，開發製作週邊文創產品如「三元將軍面具」、「孟姜女」裝飾玩偶等，讓孟戲有機生動地存活在社區中，創造經濟收益，調動居民自主性，自覺參與到文化傳播中。

「全」社區連結。這裡的「全」指現實社群與虛擬社群的全連動。時代衝擊下導致的社區人口外流，可以在虛擬社區中重建。人們可以在虛擬建構的「社區環境」中進行交流，即使沒有面對面互動，浸潤在第三種文化中的參與者依舊可以獲得認同感[6]。因此為實現孟戲的活態傳播，除了專注於鞏固甘竹社區居民的共同文化，也應重視建構「虛擬社區」上人民對於孟戲的共同認知與感情。在現實社區中，社區居委會發揮組織協調作用，制定詳細的孟戲傳承發展計劃，並組織各類相關活動。社區內的企業可以提供資金支持，透過贊助孟戲演出、參與孟戲文化產業開發等方式，為孟戲的發展注入經濟活力。社區志工隊伍則可承擔起宣傳推廣、協助演出等工作，如在社區活動中發放孟戲宣傳資料，在演出時維持秩序、提供後勤保障等。虛擬社群方面，如在內容創作上，精心打造多元化的孟戲內容；製作系列動畫短片，以生動有趣的動畫形式講述孟戲背後的故事，讓觀眾更易理解其文化內涵；在傳播平台方面，全面佈局社交媒體平台，在微博、抖音、B 站等熱門平台開設官方帳號，發布孟戲相關官方內容。此外，積極進行虛擬社群互動，設立孟戲專屬粉絲群，定期舉辦線上線下聯合活動。連結現實與虛擬，讓孟戲真正在「全」社群中「活」起來、傳承下去。

結語

孟戲紮根於農耕的土壤，社區居民將它創造也將它捧起，在時代洪流的沖淘下，我們不應該放任這樣寶貴的人類遺產逐漸湮滅在那片創造它的社區中。孟戲與甘竹人民共同生活了五百餘年，它見證了甘竹人民數百年來的溫柔與希望，也是人類社會最寶貴的東西。孟戲傳承人李安平老師說：「孟戲擁有著極好的唱腔，它應該像其他知名劇種一樣走向更廣闊的天地」[7]。在孟戲的保護中，我們始終要聆聽社群的聲音，讓孟戲源在社群、活在社群、傳出社群。

參考文獻

[1]丙中(2008) 。作為公共文化的非物質文化遺產，文藝研究，(02)， 77-83。

[2]聯合國教科文組織(2003) 。《保護非物質文化遺產公約》，巴黎。

[3]施拉姆、波特、陳亮譯：《傳播學概論》，北京： 新華出版社。

[4]受訪者:李安平;訪談人:黃琳;訪談時間:2025 年 1 月 18 日;地點:甘竹鎮人民政府東北 100 公尺。

[5]餘榕、於靜怡。「第三種文化」視野下的非遺傳播創新模式研究－以抖音短視頻平台為例，青年記者，1-6。 doi:10.15997/j.cnki.qnjz.20241211.005.

[6]週波(2022) 。從「認同」到「文化認同」－論「非遺」代表性傳承人制度設計的新面向，文化遺產，(02)，19-26。

2.13 Wong Chi San：Zhongshan Salty-Water Song under the Urban Context: A Brief Introduction to Its Three Main Transmission Ways

Abstract: Zhongshan Salty-Water Song (ZSSWS) has been listed onto the first batch of National Intangible Cultural Heritage Directory in 2006. Transmitting of ZSSWS including teaching and learning, in fact, was launched in Shenglong Primary School by scholars and teachers in 2001 already. After it was listed into the National Intangible Cultural Heritage Directory, the transmission ways and chances such as school teaching and learning, public performance, seminars, competitions etc. being increased due to the promotion and support of the government. Meanwhile, non-governmental organisations like the Folk Song Association of Tanzhou Town were also established and cooperates with the government by organising half-governmental event like public performances for promoting government's policies as well as ZSSWS itself. Its agency (philosophical term) also grants it commercial force. Singers are hired to perform for different purposes including opening ceremonies, sacrifice ceremonies, funerals, as well as wedding and birthday banquets. They are also hired to sing for recording their singing into different portable devices for sale. In this paper, these three main transmission ways investigated by the author's fieldwork will be introduced and discuss how ZSSWS adapt the urban context by its agency nowadays.

Keywords: Salty-Water Song; Folk Music; Zhongshan; Intangible Cultural Heritage; Urban Context

Introduction

Xianshuige (鹹水歌, literally salty-water song) is one of traditional folk song sung by *shuishangren*(1) (水上人, literally people living on boats), and it is sung with different accents and dialects of Cantonese, and it circulates in the area of Pearl River Delta including Zhongshan, Guangzhou, Dongguan, Zhuhai, Yangjiang, Hong Kong, Macao, and even eastern-southern part of Guangxi Zhuang Autonomous Region. (Chen, 2015, pp. 15,17; Wu, 2019, pp. 1,17,66; Tu, 2018, p. 3; Zhongshanshi feiwuzhi wenhua yichan baohu zhongxin, 2021, p. 11) There are different types of salty-water song categorized according to lyrics' structure, rhyme, *hanju*(2) (喊句, literally shouting phrase), *chenqiang*(3) (襯腔, literally embellishing tone), as well as content. *Changju xianshuige*(4) (長句鹹水歌, literally Long Salty-Water Song), *duanju xianshuige*(5) (短句鹹水歌, literally Short Salty-Water Song), *dazengge*(6) (大罾歌, literally

fishing net song), *gumeige*(7) (姑妹歌, literally sisters' song), *gaotangge*(8) (高堂歌, literally song of wedding hall), *dansandiao*(9) (擔傘調, literally tune of holding an umbrella), and *tanjiajie*(10) (嘆家姐, literally lament song) are the main types of salty-water song classified by the above criterion. (Chen, 2015, pp. 55-66; Zhongshanshi tanzhouzhen xuanchuan wenhua zhongxin, 2009, pp. 11-12; Tu, 2018, pp. 4-16; Wu, 2019, pp. 2-8; Zhongshanshi feiwuzhi wenhua yichan baohu zhongxin, 2021, pp. 20-28)

According to the Office of Policy Studies of the National Development and Reform Commission (2021), the urbanized ration of permanent population in Guangdong Province is 74.15% in 2020 already. It is easy, therefore, to estimate how the circulating circumstance of salty-water song is nowadays from names of salty-water song's types, which are mainly related to the life of *shuishangren*. In 2006, Zhongshan Salty-Water Song (中山鹹水歌) (ZSSWS hereafter) as a genre (曲種) including different types of salty-water song mentioned above was listed into the first batch of National Intangible Cultural Heritage Directory. (Chen, 2015, p. 1; Tu, 2018, P. 4) It is a recognition of its long historical content and unique artistic characteristic. However, what should be aware is that one aim of registering it to be listed onto the directory of the National Intangible Cultural Heritage is for rescuing it from the severe developing society since 1980s (Zhongshanshi tanzhouzhen xuanchuan wenhua zhongxin, 2009, p. 9), hence its success of registration is a caution of its transmission crisis under the urban context. Traditional transmission ways of ZSSWS are oral transmission from generation to generation in different scenery including living, working, wedding etc. (Yang & Ma, 2018; Huang, 2018) Nevertheless, Traditional wedding customs, which is on and by boats, are now replaced by and changed to Western wedding norms; the raise of living level provides resident diverse entertainments; and the universal education weakens the educational function of salty-water song. (Yang & Ma, 2018) Moreover, new generation has much more choices of different and enriched cultural activities, so that the amount of young people participating in ZSSWS's events is decreasing. (Huang, 2018) The size of audience was therefore diminished. Besides, singers are less and less due to the age of old singers, and just a few of young people are willing to learn Salty-Water Song from old signers initiatively. (Huang, 2018) Both size of audience and performer of ZSSWS, hence, are being decreased due to the change of living habits. This is the direct factor causing ZSSWS's transmitting crisis with no doubt.

Even though the society is being changed and urbanized, and *shuishangren*'s life is also being changed and improved, transmission ways of ZSSWS are also modulated for this circumstance. Before ZSSWS listed onto the directory of the National Intangible Cultural

Heritage, campaign for ZSSWS including public performance organized by Zhongshan municipal government was developed as tourism item in 1980s. (Chen, 2015, pp. 117-118) It demonstrated that how a traditional folk music adapt itself to the social development since Reform and Opening Up. For teaching and learning ZSSWS, Shenglong Primary School (勝龍小學) located in Xiaolan Town (小欖鎮) started to teach ZSSWS in 2001 (Xiaolanzhen xuanchuan wenhua fuwu zhongxin, 2023) by cooperating with scholar Chen Jinchang (陳錦昌).

Furthermore, ZSSWS's content is not rigid but also was updated as well as created consistently, and its types are also developed by its singers for keeping it "alive" in the society. The author of this paper discovered that there are three main transmission ways, which are governmental, half-governmental, and commercial, of ZSSWS by fieldworks conducted in Zhongshan. These three main transmission ways of ZSSWS under the urban context will be introduced in the below passages for proving that how big ZSSWS's agency(11) is for maintaining it to "survive" in the fierce changing society and community.

Governmental Way

Cultural Center is the official apparatus for providing public cultural services, transmitting as well as protecting items of intangible cultural heritage are two of its main duties. (Zhongshan Cultural Center, n.d.) Holding different campaigns for ZSSWS, as a result, is its responsibility. The author of this paper has attended seminar and competition organized by Zhongshan Cultural Center in 2023. The seminar is "Youmei Art Salon: Zhongshan Salty-Water Song" (「友梅」藝術沙龍——中山鹹水歌) held on 11th June, 2023. In the seminar, singers in different positions including teacher and career singer, with different identities including inheritor of national-level and inheritor of municipal-level, and from different towns in Zhongshan were invited to give a live performance of ZSSWS. Pieces performed are famous and representative repertory including primitive singing method, and new arrangement including acapella by college-trained musicians. Singers also wore costume and used props during singing for presenting the *shuishangren*'s singing scene in the past. Apart from singing demonstration, scholars, who are Chen Jinchang and Zhou Dajin (周大進), were also invited to share their knowledge and opinion on ZSSWS including the its origin as well as *shuishangren*'s, and the reform principle of ZSSWS. This seminar, consequently, is a public class-like event for introducing ZSSWS to the public.

Figure 1. One scene of singer singing in the seminar. The singer is Zhou Yanmin (周炎敏) who is a municipal-level inheritor of ZSSWS.

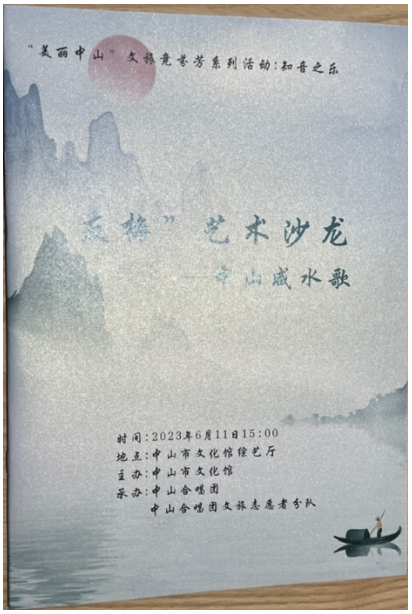


Figure 2. The house programme of the seminar

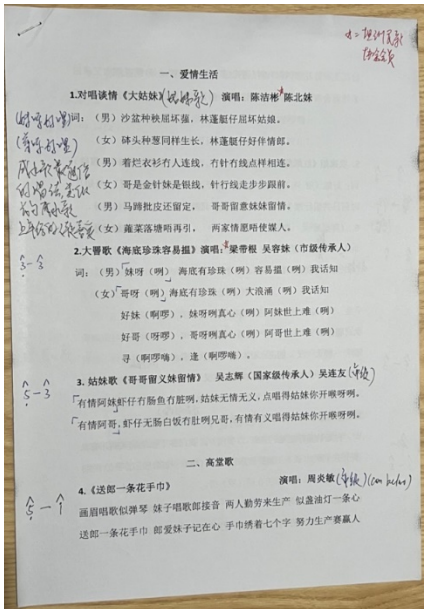


Figure 3. The lyrics with notes jotted by the author of this paper

Large scale competition is another governmental way of transmitting ZSSWS. In Zhongshan municipal competition of folk song and folk instrumental music (中山市民歌民樂大賽), which is a part of 2023 Zhongshan municipal cultural and natural heritage day (2023 年中山市文化和自然遺產日), ZSSWS is one of competition items. The competition is in two sections which one is specialized for folk song held on 10th June(12) and another one is special for folk instrumental music held on 11th June. In the folk song section, traditional unaccompanied ZSSWS, new arranged instrumental accompanied ZSSWS, and ZSSWS with dance accompaniment are all raised into and included in this final section. The performing repertory of competitor includes classics and representatives, new arranged and accompanied,

as well as fully new created and composed. These multiple performing forms including primitive and traditional, accompanied and innovative have a public way to show how ZSSWS can be in different forms, for the meantime give competitors a chance to create, arrange, and to compose new repertory.

Figure 4. A screen of Zhongshan municipal competition of folk song and folk instrumental music (folk song section)

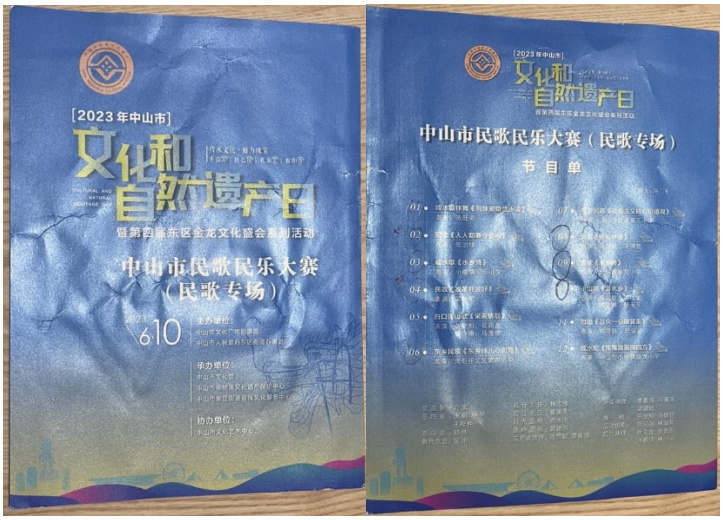


Figure 5. The programme of Zhongshan municipal competition of folk song and folk instrumental music (folk song section)

Even in township-level, township government would also hold competitions for transmitting ZSSWS. Xiaolan township government held Xiaolan Town Competition for Salty-Water Song 2023 (2023年小欖鎮鹹水歌大賽) on the 17th June. Its competitors are not only from Xiaolan but also from other towns such as Tanzhou (坦洲) and Henglan (橫欄) in Zhongshan. They are also in different groups such as individuals, small groups in 2 to 6 people, and school teams. Because its organizer is the government and official media would cover the campaign, its recognition and influence in mainland China are still not small even the organizer is only a township-level government. Business organizations, hence, are willing to sponsor the campaign due to business consideration, and this correspondently supports a better stage setting

as well as provides winners attractive prizes that might attract good quality competitors. Only government has this integrated ability to encourage good quality singers participating the competition for its purpose of transmitting ZSSWS, and to benefit the activation of ZSSWS in the city.

Figure 6. Luo Zhimei (羅執妹) (left) and Chen Jiebin (陳潔彬) (right) are performing song of wedding hut (結婚棚口歌) with costume and props. They are the champion of Xiaolan Town Competition for Salty-Water Song 2023.

Figure 7. The author of this paper is interviewed by the Zhongshan Broadcast Television (中山廣播電視台) during conducting fieldwork.

Half-Governmental Way

The Folk Song Association of Tanzhou Town (坦洲鎮民歌協會) was established in 2012. From the fieldworks and interviews of the author of this paper, its members include retired teacher, retired school principal, retired banker, inheritor of municipal-level, housewife, express delivery person, and other residents in Tanzhou. The range of their age is from 26 to over than 80. ZSSWS is the main genre they practice, rehearse, and perform. The association is not a part of governmental establishment, but Tanzhou township government provides it a rehearsal and storage field, which is Tanzhou Town Senior Activity Center (坦洲鎮老年人活

動中心), as well as financial aid for purchasing music instruments and holding performances. There is regular rehearsal on Friday night once of two weeks. During the transition of Spring and Summer, the association would go to all 14 villages and communities in Tanzhou to give live performance of ZSSWS, and each member would gain 40 RMB as financial support each time.

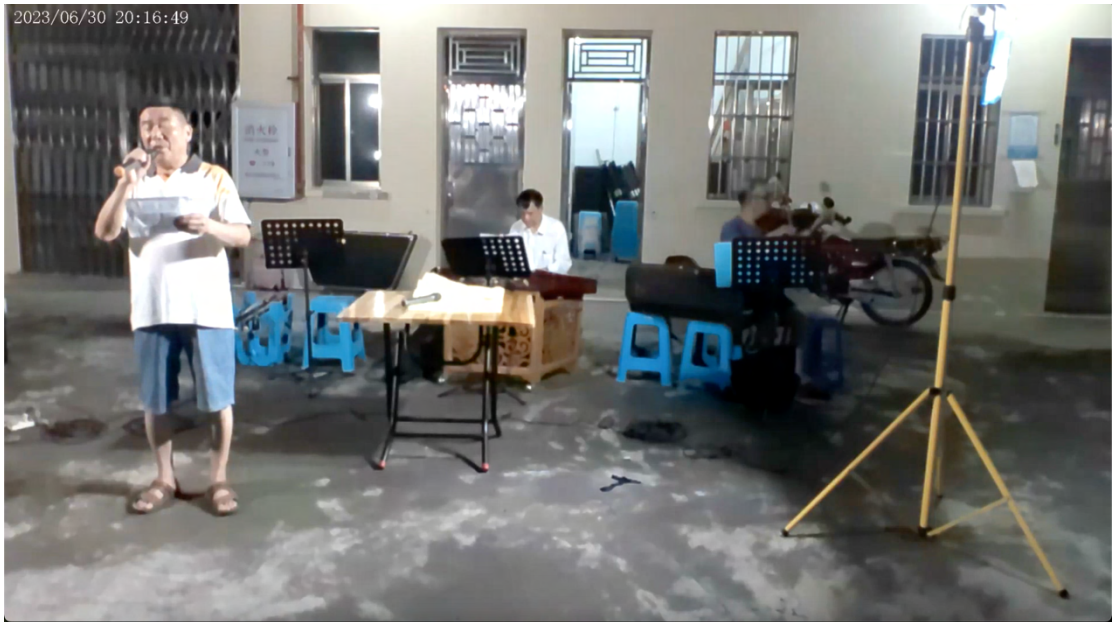


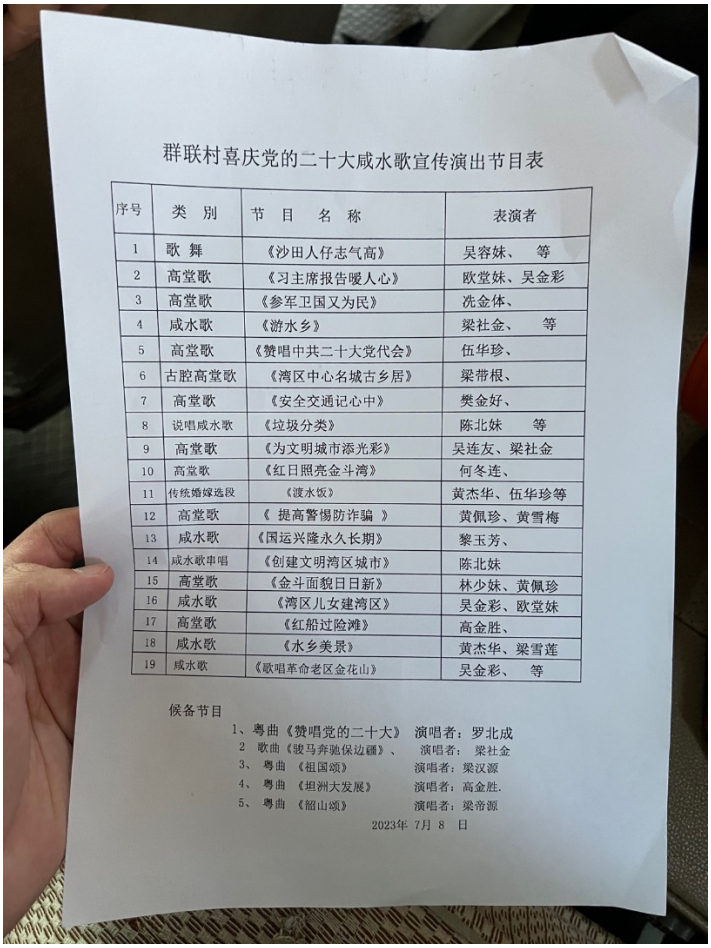
Figure 8. Rehearsal of the Folk Song Association of Tanzhou Town at Tanzhou Town Senior Activity Center. The singer in this scene is Liang Shejin (梁社金), who is a municipal-level inheritor and former teacher in Tanzhou secondary school.

Figure 9. Another scene of rehearsal of the Folk Song Association of Tanzhou Town at Tanzhou Town Senior Activity Center

In their performance, some repertory is for promoting government's policies such as Celebrating the 20th National Congress of the Communist Party of China (贊唱中共二十大黨代會), Classifying Rubbish (垃圾分類) and etc. This type of song is created especially. At the same time, local customs and practices is also a creating and performing topic of their repertory like Visiting Region of Rivers (游水鄉), Beautiful Scenes in Region of Rivers (水鄉美景) and etc.

Figure 10. A performance scene of Tanzhou Town Salty-Water Song Village Travelling Performance 2023 at Xinhe Village (2023 年坦洲鎮鹹水歌下鄉巡演文藝晚會（新合村）) on the 24th June

Figure 11. The stage of Tanzhou Town Salty-Water Song Village Travelling Performance 2023 at Qunlian Village (2023 年坦洲鎮鹹水歌下鄉巡演文藝晚會（群聯村）) on the 8th July



群联村喜庆党的二十大咸水歌宣传演出节目表

序号	类 别	节 目 名 称	表演者
1	歌 舞	《沙田人仔志气高》	吴容妹、 等
2	高堂歌	《习主席报告暖人心》	欧堂妹、吴金彩
3	高堂歌	《参军卫国又为民》	冼金体、
4	咸水歌	《游水乡》	梁社金、 等
5	高堂歌	《赞唱中共二十大党代会》	伍华珍、
6	古腔高堂歌	《湾区中心名城古乡居》	梁带根、
7	高堂歌	《安全交通记心中》	樊金好、
8	说唱咸水歌	《垃圾分类》	陈北妹 等
9	高堂歌	《为文明城市添光彩》	吴连友、梁社金
10	高堂歌	《红日照亮金斗湾》	何冬连、
11	传统婚嫁选段	《渡水饭》	黄杰华、伍华珍等
12	高堂歌	《 提高警惕防诈骗 》	黄佩珍、黄雪梅
13	咸水歌	《国运兴隆永久长期》	黎玉芳、
14	咸水歌串唱	《创建文明湾区城市》	陈北妹
15	高堂歌	《金斗面貌日日新》	林少妹、黄佩珍
16	咸水歌	《湾区儿女建湾区》	吴金彩、欧堂妹
17	高堂歌	《红船过险滩》	高金胜、
18	咸水歌	《水乡美景》	黄杰华、梁雪莲
19	咸水歌	《歌唱革命老区金花山》	吴金彩、 等

候备节目

1、粤曲《赞唱党的二十大》 演唱者：罗北成
2 歌曲《骏马奔驰保边疆》、 演唱者： 梁社金
3、 粤曲 《祖国颂》 演唱者：梁汉源
4、 粤曲 《坦洲大发展》 演唱者：高金胜.
5、 粤曲 《韶山颂》 演唱者：梁帝源

2023年 7月 8 日

Figure 12. Repertory of Tanzhou Town Salty-Water Song Village Travelling Performance 2023 at Qunlian Village

Different with traditional salty-water song, there are live instrumental accompaniment just like *yuequ* (粵曲). From interviews with members of the association, it is required by the government. There are not any music scores but only the lyrics for instrumentalists to play the tune, and they play the tune with singers' singing synchronously. It is because their dialect of Cantonese is a tonal language so that they can get the pitch easily. For the rhythm, both singers and instrumentalists can get the rhythm according to the lyrics created on the rules and lyrics' structure. Therefore, they do not need any music scores for marking the music, but only good lyrics is enough.

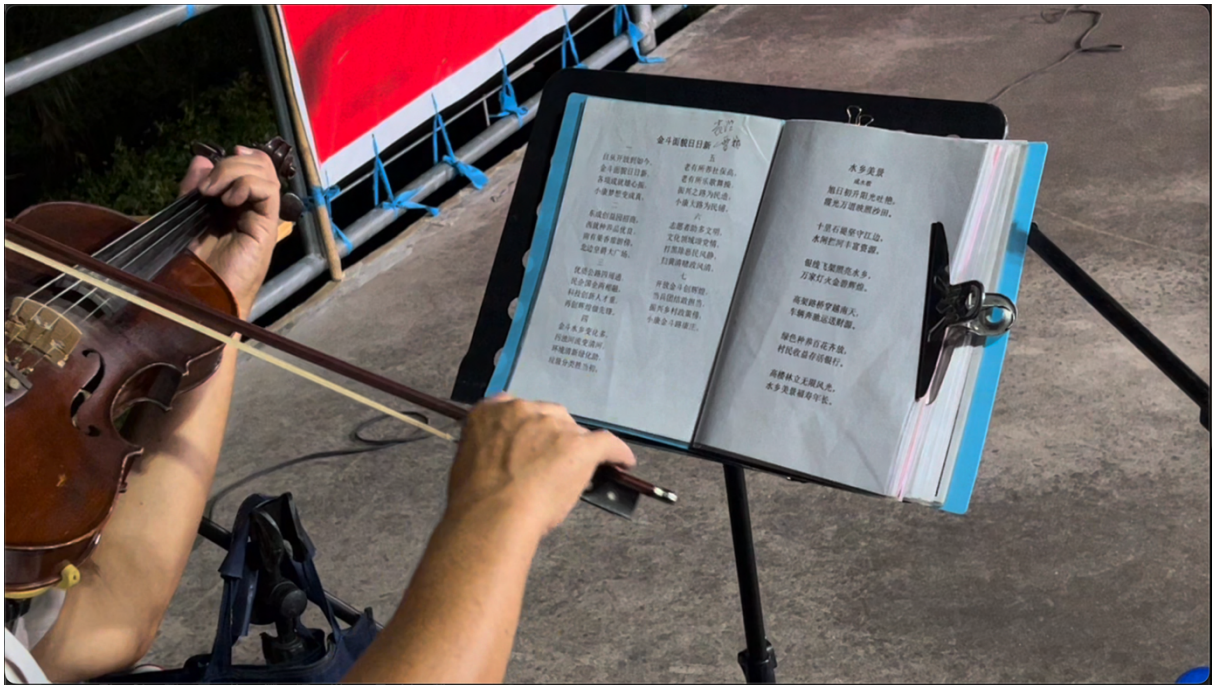



Figure 13. The lyrics instrumentalists read

Although the instrumental accompaniment is the requirement of the government, it is an innovative performing way of ZSSWS and keeping its artistic characteristics, which are lyrics' structure, rhyme, *hanju*, and *chenqiang*, simultaneously. Since there are diverse art activities and entertainments nowadays, this new performing way makes ZSSWS novelty for matching the urbanization as well as gaining new audience. The government supporting their performance for promoting its policies also correspondingly admits that ZSSWS is still a popular and circulating music, so travelling performance in the town is an effective promoting way. Through this half-governmental way of public performance, thus, the association keeps ZSSWS's artistic characteristics but also innovates ZSSWS's performing form with the government. It shows how ZSSWS adapts the changing society and founds another way for transmitting itself. This is caused by ZSSWS's agency.

Commercial Way

As mentioned in the introduction, ZSSWS is mainly related to *shuishangren*'s live. Because of that, some *shuishangren* still sing and listen to ZSSWS even though they moved onto land since 1954 (Chen, 2015, p. 6). When there are big days such as opening ceremonies, sacrifice ceremonies, funerals, wedding, birthday etc., singers would be hired to give live performance of ZSSWS. The author of this paper attended a 60th birthday banquet, which was held by the protagonist's son on 26th June, of a housewife as a fieldwork. The family is the Leung's family in Gangkou Town (港口鎮). The hired singer Chen Jiebin (陳潔彬) is the champion of Xiaolan Town Competition for Salty-Water Song 2023. There are total four

singers in his team, one of them is another champion of Xiaolan Town Competition for Salty-Water Song 2023 Luo Zhimei (羅執妹) from Henglan town, one is Chen Jiebin's teacher (師父) Yueti (月娣), and the last one is their partner Jinhao (金好) from Zhuhai municipal. They gave non-stop performance from 09:00 to 21:00 excluding their mealtime and rest time, which is from 13:00 to 14:00 after lunch. When they gave performance, they performed in pairs so that pairs can be in shift and have rest time. Their singing content are totally improvisation, and their improvisation are congratulations, admiration, and blessings to the employer's family member. Before they gave performance, their employer gave them information of his family member. Singers, hence, can improvise according to this provided information.

Figure 14. Chen Jiebin (right) sings with his teacher Yueti (left) in the morning section.

Figure 15. Jinhao (left) sing with Luo Zhimei (right) in the afternoon section.

Figure 16. Family members' information provided by the Leung's family.

During their rest, the author of this paper conducted a focus group with them for knowing more about how they learn to sing and how they improvise. From the focus group, singers mentioned that four phrases and rhyme are the basic rules of their improvisation. Different with traditional long and short salty-water song, there are no *hanju*. Even their rules are the same with *gaotangge*, they keep *chenqiang* and the word amount in each phrase is not limited that is different with *gaotangge*. This evolution about types keeps ZSSWS's artistic characteristics but also arises its flexibility for matching its content and needs. It's a good proof illustrating ZSSWS is not rigid and how it adapts the environment.

Figure 17. The author of this paper was conducting focus group with singers during their lunch break.

Moreover, Chen Jiebin asked the author of this paper to send him the recording of their performance by a micro-SD card due to the requirement of their employer. During the lunch

with singers, the author of this paper was told that some singers would be also hired to make recordings, and these recordings will be written on micro-SD, other flash memory, or other portable devices for sell through online shops, so they recommended the author of this paper to make money by this way. Beyond hiring singers to give live performance, selling recordings turns out to be another transmission way due to the well-developed online business in mainland China.

Some singers set up public channels on social media like Weixin and Douyin for uploading their recordings and holding live performance. During the performance, Chen Jiebin also made a live broadcast on Douyin. Different with pop music, transmission ways of folk music especially folk song do not include mass media usually and traditionally, and this is one reason why ZSSWS faces transmission crisis. However, almost people have a smart phone to connect with others through internet nowadays, so Chen Jiebin and other singers like his teacher who have smart phones are also not an exception. Via smart phone, they are easily to connect with numerous netizens and give their performance by social media. Therefore, singers like him successfully transmit ZSSWS online but not only offline and promote ZSSWS by social media objectively even though he might be advertising himself because he is a full-time singer.

Figure 18. Chen Jiebin (center) was making live broadcast on Douyin by his smart phone during his performance.

The case demonstrates how Zhongshan Salty-Water Song adapt the circumstance by modulating and adjusting its rules and types and how its singers promote the song they sing through information technology but keeping its artistic characteristics simultaneously. This is the big agency of ZSSWS and its singers. Consequently, ZSSWS is still alive in people's life.

Conclusion

These are the three main transmission way of ZSSWS under the urban context discovered during the fieldtrip of the author of this paper in Zhongshan. Whatever the transmission way is, all of them elucidate how ZSSWS adapt the urbanization by evolving its types and rules, innovating its performance way, and creating new repertory as well as updating olds but keeping its artistic characteristics. Wu J. L. (2008, pp. 121-122) considers that as an items of intangible cultural heritage, any "immutability" ("原汁原味" in original text) in folk art is not intact because there must be sears of epoch in all folk art. In another word, it is impossible to transmit an unchangeable intangible item. Hence, providing new cultivation ("内涵" in original text) into primitivity ("原生態" in original text) on the one hand, creating new content ("内容" in original text) and new forms ("形式" in original text) for ZSSWS on the other hand are the effective way to transmit Zhongshan Salty-Water Song. (Wu, J. L., 2008, p. 122) Chen Jinchang also has similar opinion. He (2015, pp. 82-83) mentioned that folk singers should be the core direction ("主體" in original text) of any innovation of ZSSWS for keeping its style, and this principle is "reform within its style" ("改革不離格" in original text).

From their opinion, human is the core of ZSSWS. For transmitting it, rigid musical forms could be taught but should not be emphasized since they are just forms carrying the spirit of folk singers and audience. Reform is a must for the transmission of ZSSWS, nonetheless its style and content should be kept and decided by folk singers and audience as well. In one word, ZSSWS can be still transmitted and circulated under the urban context because its content as well as forms are relevant to the life of audience and singers. If there is something immutable in ZSSWS, they are not rigid form and content, but only its spirit of relevant to life and this is the agency of ZSSWS.

Annotation:

(1) Shuishangren which is a sub-ethnic group of Cantonese and Han Chinese. It was originally called Tanka people (Written Chinese character is 「蜑家人」 before 1954 and 「疍家人」 after 1954) and was renamed as "shuishangjumin" (水上居民, literally water resident) in 1954 by the central government, and who initially lives on boats parking along the coast and rivers of Pearl River Delta. (Chen, 2015, pp. 1,6)

(2) Hanju is the fixed lyrics at the beginning of the song.

(3) Chenqiang is the fixed lyrics at the end of the song.

(4) Xianshuige (salty-water song) is mostly in two phrases, Changju xianshuige (long salty-water song) means there can be some elastic short phrases between two normal phrases.

(5) Duanju xianshuige is in two phrases only and without elastic short phrases.

(6) Dazengge is sung during fishing or installing fishing net.

(7) Gumeige is sung by boys and girls for express their amorous feeling to each other.

(8) Gaotangge is sung by attendants of wedding hall in husband's family.

(9) Dansandiao's name is from a ballad song called "Holding an Umbrella by Shoulder".

(10)Tanjiajie is sung by bride's female relatives and friends to the bride, who is not easy to visit her original family after marriage in the past.

(11) As a philosophical term, "the central problem of agency is to understand the difference between events happening in me or to me, and my taking control of events, or doing things." (Blackburn, 2016) In another word, "agency" means an object's comprehension to events happening to or in it and its relevant action ability in that specific circumstance.

(12) The author of this paper attended both sections since the folk song section was suspended and extended to 11th June due to the heavy rain during the competition in the night of 10th June.

Reference List

小欖鎮宣傳文化服務中心. (2023 年 3 月 16 日). 走進身邊的非遺，帶你"打卡"中山鹹水歌非遺傳承基地. 2025 年 1 月 18 日 擷取自 中山市小欖鎮人民政府政務網: https://www.zs.gov.cn/xlz/whxx/content/post_2252997.html [Xiaolanzhen xuanchuan wenhua fuwu zhongxin. (2023, March 16). *Zoujin shenbian de feiyi, daini "daka" zhongsan xianshuige feiyi chuancheng jidi*. Retrieved 1 18, 2025, from https://www.zs.gov.cn/xlz/whxx/content/post_2252997.html]

中山市文化館. (無日期). 關於中山市文化館. 2025 年 1 月 16 日 擷取自 中山市文化館: http://www.zsswhg.com/portal/page/index.html?id=1 [Zhongshan Cultural Center. (n.d.). *Guanyu zhongshanshi wenhuaguan*. Retrieved 1 16, 2025, from http://www.zsswhg.com/portal/page/index.html?id=1]

中山市坦洲鎮宣傳文化中心 (編者). (2009). 坦洲鹹水歌集. 中山: 中山市坦洲鎮宣傳文化中心. [Zhongshanshi tanzhouzhen xuanchuan wenhua zhongxin (eds.). (2009). *Tanzhou xianshuigeji*. Zhongshanshi tanzhouzhen xuanchuan wenhua zhongxin.]

中山市非物質文化遺產保護中心 (編者). (2021). 唱讀中山鹹水歌. 廣州: 廣東音像教材出版社. [Zhongshanshi feiwuzhi wenhua yichan baohu zhongxin (eds.). (2021). *Changdou Zhongshan xianshuige*. Guangdong Education Multimedia Press.]

中華人民共和國國家發展和改革委員會政策研究室. (2021 年 11 月 30 日). 廣東省"十三五"時期新型城鎮化取得明顯成效. 2025 年 1 月 19 日 擷取自 中華人民共和國國家發展和改革委員會: https://www.ndrc.gov.cn/fzggw/jgsj/zys/sjdt/202111/t20211130_1306479.html [Office of Policy Studies, the National Development and Reform Commission of the People's Republic of China. (2021, November 30). *Guangdongsheng "shisanwu" shiqi xinxing chengzhenhua qude mingxian chengxiao*. Retrieved 1 19, 2025, from https://www.ndrc.gov.cn/fzggw/jgsj/zys/sjdt/202111/t20211130_1306479.html]

吳娟. (2019). 漁歌. 廣州: 華南理工大學出版社. [Wu, juan. (2019). *Yuge*. South China University of Technology Press.]

吳競龍. (2008). 水上情歌：中山鹹水歌. 廣州: 廣東教育出版社. [Wu, J. L. (2008). *Shuishang qingge: Zhongshan xianshuige*. Guangdong Education Publishing House.]

屠金梅. (2018). 嶺南傳統音樂概論. 蘇州: 蘇州大學出版社. [Tu, J. M. (2018). *Lingnan chuantong yinyue gailun*. Suzhou University Press.]

陳錦昌. (2015). 中山鹹水歌. 廣州: 廣東旅遊出版社. [Chen, J. C. (2015). *Zhongshan xianshuige*. Guangdong Travel & Tourism Press.]

黃少波. (2018). 淺談中山鹹水歌的傳承與發展. 北方音樂, 38(13), 頁 25-26. [Huang, X. B. (2018). Qiantan Zhongshan xianshuige de chuancheng yu fazhan. *Beifang yinyue*, 38(13), pp. 25-26.]

楊華麗, & 馬達. (2018). 中山鹹水歌傳承現狀研究. 歌海(1), 頁 78-83. [Yang, H. L., & Ma, D. (2018). Zhongshan xianshuige chuancheng xianzhuang yanjiu. *Gehai*(1), pp. 78-83.]

Blackburn, S. (2016). *The Oxford Dictionary of Philosophy* (3rd ed.). Oxford University Press.

2.14 張宇：「剽學」民間音樂的特殊傳承方式

摘要：「剽學」作為一種存留於民間的特殊傳承方式，是一種非正式的傳承方式。目前學界已認識到「剽學」現象及價值，但對其內在機理尚未明確闡述。剖析「剽學」，通過與其他傳承方式的對比，探究其特點，明晰在民間音樂傳承中的角色。「剽學」單看其字眼，似乎為傳統教學所不齒，但作為無版權且集體創作的民間音樂來說，這一傳承方式天經地義。對「剽學」的研究，有助於深化對民間音樂傳承本質的認識，為民間音樂傳承與發展提供新的視角。

關鍵字：剽學；民間音樂；傳承機理

引言

在田野作業中，一個發現讓我陷入思考。筆者注意到部分民間藝人，雖未經曆傳統的師徒傳承體系，卻能熟練掌握大量民間音樂曲目和樂器演奏技巧，與常見的民間音樂傳承認知相悖，激起了探索欲。深入研究與訪問後，「剽學」這一特殊傳承方式浮出水面。相較於其他傳承方式，它有著自身獨特的運行機制，對「剽學」進行研究有助於深化對民間音樂傳承生態的理解。

一、相關研究

蒲亨強將剽學定義為即基於興趣動機的，採用偷聽模仿式的，教學關系、內容、場合、時間極靈活自由的傳承方式。並得出結論：中國民間音樂的傳承方式是 「口傳心授」與「剽學」方式並行不悖、互補互溶的雙軌制。

與蒲亨強不同的是康平基於「剽學」產生的動機和過程進行研究，認為「『剽學』的產生動機是聽覺審美的需要，以體驗貫穿音樂欣賞, 在歌曲聆聽中以理性認識深化對音樂的認知。」劉東興將視角聚集到河西走廊民間嗩吶上，在基於口傳心授「剽學」「陪學」的基礎之上，嗩吶的獨特學習方式灌耳音。相較於「剽學」來說，灌耳音在於見習過程的嚴格與否，以及情景式場景的強弱來區分，認為灌耳音是這一地區的基於情境的傳承方式。「剽學」存在其中，這一過程存在由偶然到必然，由偷學到自學再到拜學的過程。

多位學者在研究相關的音樂文化時對於「剽學」都有提及，指出了「剽學」的普遍性，認為「剽學」對於區域傳統藝術的發展有重要的作用。但也有學者所訪談的對象對於「剽學」的態度具有一定的質疑，認為沒有師門傳承是可恥的。

基於上述文獻我們可以得出，當前學界已經認識到「剽學」這一現象的存在，發現在部分民間音樂中，有著一定的價值。但對於「剽學」產生的內在機理尚未有較為明確的闡述。相較於其他民間音樂的傳承方式來說，「剽學」有何特点。

二、「剽學」與其他民間音樂傳承方式的比較

（一）「剽學」與口傳心授教學方式的比較

1.教學主體及其關係

「剽學」中，學習者是主導者，沒有明確固定的教學者。在同一場所內，周圍參與音樂實踐的人都可以成為學習者的「剽學」對象，學習者在這種模式下擁有極高的自主性，沒有固定的學習進度和要求。

「口傳心授」教學方式的一般都存在較為固定的師門傳承關係，師傅是教學的主導和權威，徒弟處於相對被動的接受地位。這種傳承關係具較強的嚴肅性和規範性。

2.學習方式與內容獲取

「剽學」主要通過學習者的自主觀察和模仿來進行，充滿靈活性且學習內容具有隨機性和情景性。學習者可能先接觸到音樂表演中的某些片段或較為突出的部分，在逐漸積累學習，這種學習方式使得學習者獲取的知識是隨機且不連貫的，需要學習者花費精力去整合和理解。

「口傳心授」師傅會相對完整的進行傳授。對於深得其重視的弟子師傅會对其進行教學。但同時這一傳授方式受限於師傅對於徒弟的信任度等也具有一定的不確定性。

3.教學環境與資源

「剽學」的教學環境是廣闊而多元的民間生活場景，這些場景與民間音樂的產生和發展相關。環境豐富但缺乏專業性的設備和資料。學習者只能憑藉自己的感官去感知音樂，在限制了學習的深度和效率。

「口傳心授」的教學環境通常是具有濃厚文化底蘊和傳統氛圍的特定場所。這些地方傳承著豐富的音樂文化資源，有助於他們深入瞭解和傳承民間音樂的傳統特色。

4.傳承的規範性與穩定性

「剽學」在傳承過程中，由於其自由、鬆散的學習特點，穩定性相對較差。學習者從不同的對象那裏學到不同的音樂或技巧，根據自己的理解進行組合和發展。這種個體差異在豐富民間音樂多樣性的同時，由於缺乏統一的標準和規範，容易造成一些傳統音樂元素的丟失或扭曲。

「口傳心授」具有較強的傳承穩定性和規範性。師傅們遵循先輩傳承下來的知识，將所理解的音樂技藝傳授給徒弟。這種傳承方式確保了民間音樂在代際傳遞過程中保持高度的一致性和純正性。

5.對學習者的要求

「剽學」對學習者的自主學習能力、毅力等有著極高的要求。想要達成自己的預期目标，需要在複雜的民間音樂環境中，敏銳地捕捉到需要音樂資訊，並通過反復觀察和模仿來學習，將不同來源的知識進行整合，形成自己的音樂理解

「口傳心授」要求徒弟具備高度的忠誠度、耐心、較強的記憶力和尊師重道的品德，不能隨意偏離師傅傳授的方法。

三、「剽學」的特點

（一）隨機性

1. 學習時間和地點的自由選擇與偶然因素

「剽學」的開展不受固定教學時間和場所的限制，學習者可隨時隨學習。在這相對自由靈活的選擇之中，也潛藏著大量的隨機性與偶然性。作為「剽學者」其不能決定某一音樂類民俗活動具體何時展開，而「剽學者」開展「剽學」行動，必然需要一定的民俗活動作為依託，以此來進行「剽學」。需要「剽學者」去「碰運氣」，以此來達到相关目的。

2. 學習內容的自主性與隨機性

學習者能夠根據自己的興趣和喜好選擇學習的曲目和技巧，具有高度的自主性，形成個性化的音樂學習路徑。「剽學者」的剽學內容也充滿了隨機性，除因自身的興趣愛好特意前往之外，在參加各類型民俗活動時，並非帶目的的前往學習，只是在民俗活動這一過程中，突發性的對某一內容感興趣或受其感染不自覺的學唱。

（二）廣泛性

1. 參與人群的多樣性與多面性

「剽學」面向廣大民眾，不受年齡、性別、職業、文化程度等因素的限制。只要對民間音樂有興趣，都可以通過「剽學」的方式參與到民間音樂的學習中來。不同背景的人群參與「剽學」，為民間音樂注入了新的活力和創意，促進了民間音樂的多元化發展。同時「剽學者」與「被剽學者」身份並不固定，其身份會隨著場域、表演內容、民俗活動表演者的轉換而轉換，作為「剽學」的主體或被「剽學」的行為對象，其身份具有多面性。

2. 地域傳播的廣泛覆蓋

民間音樂通過「剽學」在不同地域間廣泛傳播。在人口流動頻繁的今天，人們在遷徙過程中會將自己熟悉的民間音樂帶到新的地區，同時也會學習當地的民間音樂。這種跨地域的傳播使得民間音樂在更廣闊的範圍內得以傳承和交流，豐富了民間音樂的地域文化內涵。

（三）實踐性

1. 直接模仿與體驗

「剽學」強調通過直接模仿他人的演奏或演唱來學習，學習者在實踐中不斷摸索和提高。他們可以近距離觀察表演者的技巧運用等，通過模仿進行實踐練習，從而更快地掌握民間音樂的精髓。

以河南大調曲子為例，筆者在前往南陽展開田野調查時發現，作為大調曲子的「曲友」，凡是唱曲多年的老曲友，對於所唱曲牌皆是張嘴就來，上手就彈。經過我們的訪談部分曲友得知，在他們學習的時候會去仔細觀摩老藝人們的手法，手勢，唱腔姿態，能記多少記多少，回去之後進行反復練習，再有聚會再試，多次的，不斷的進行實踐，從而在這往返的實踐過程中來矯正自己的手法，旋律從而達成了現在「張嘴就來，上手就彈」的能力。

2. 與生活場景緊密結合

民間音樂與人們的生活場景緊密相連，「剽學」也在這些生活場景中自然發生。學習者在參與民俗活動、社交聚會等過程中學習民間音樂，其生髮場地往往是生活化的展示與呈現，使學習過程與生活實踐相互交融。這種結合不僅有助於學習者更好地理解和傳承民間音樂的文化內涵，還能讓民間音樂在日常生活中得到更廣泛的應用和傳播。

（四）潛移默化性

1.環境薰陶下的自然吸收

在民間音樂「剽學」過程中，環境薰陶發揮著關鍵作用。觀眾身處多彩的音樂環境中，周圍的旋律、節奏和表演形式成為一種無形的引導。他們不需要刻意去記憶，隨著表演的反復呈現，音樂元素便自然而然地被感知和吸收。這種在環境渲染下的學習是無意識的，卻有著強大的影響力，聽眾在不知不覺間受到薰陶。

2.長期積累中的漸進影響

「剽學」的潛移默化還體現在長期積累上。以家庭中的民間音樂傳承為例，長輩日常哼唱的歌曲可能簡單而重複，但經過長時間的反復聆聽，晚輩逐漸熟悉其中的音符和歌詞。這種漸進式的影響，不是一蹴而就的。

四、「剽學」行為對民間音樂傳承的意義

（一）促進民間音樂的傳播和發展

「剽學」行為使得民間音樂在民間藝人之間得到了更廣泛的傳播。民間藝人通過學習和模仿他人的演唱技巧和曲目，豐富自己的藝術表現力，提高自己的表演水準。「剽學」行為促使民間藝人不斷融入不同地區民間音樂的演唱和創作，這種跨文化的交流和融合，豐富藝術內涵，使其更具有時代性和創新性。

（二）豐富音樂素材與風格

民間音樂在發展過程中，不同地區、不同群體有著各自獨特的音樂表達。「剽學」行為使得不同地區、不同流派的音樂元素能夠相互交流、融合。

（三）激發創新與競爭

在民間音樂的傳承中，「剽學」行為在一定程度上能夠激發藝人之間的競爭意識。通過「剽學」的方式進行學習和模仿，然後在此基礎上進行創新，以提高自己的音樂水準和表演能力。

結語

「剽學」作為民間音樂傳承中一種獨特的現象與方式，在民間音樂的傳承與發展進程中扮演著重要角色，「剽學」行為本身對民間音樂傳承意義深遠。正是因其所具備

的獨特特點，有力地促進了民間音樂的廣泛傳播與發展，為民間音樂注入了生機與活力，使其能夠更好地適應時代變遷與大眾審美需求。

參考文獻列表：

[1]劉東興(2023) 。情境教育的典範——灌耳音：河西走廊民間嗩吶傳承方式研究，人民音樂，(04)，48-51。

[2]胡煒光(2023) 。芻議重慶民歌的傳承體系——以涪陵焦石山歌田野調查為例，音樂生活，(01)，87-90。

[3]李林，(2022)。傳統戲劇類非遺在當代的傳承發展研究，碩士學位論文，中國藝術研究院，碩士。https://link.cnki.net/doi/10.27653/d.cnki.gzysy.2022.000082doi:10.27653/d.cnki.gzysy.2022.000082.

[4]康平(2007) 。民間音樂傳承現象——「剽學」對音樂欣賞的啟示，藝術探索，(05)，112-114。

[5]蒲亨強(2002) 。「剽學」——值得注意的民間音樂傳承方式，中國音樂，(03)，24-25、44。

2.15 岳微：多方合圍中的嘗試與突破——龍江劇地方性風格的探索之路

摘 要：龍江劇是黑龍江省最具特色的代表劇種之一，1960 年 8 月定名。 2024 年入選第七批省級「非物質文化遺產名錄」。由於其生髮「母體」是在東北擁有廣泛群眾基礎的民間說唱「二人轉」，且是歷史僅有 60-70 年的地方小戲，因此在其「人為建構、嫁接培植」的發展歷程中，既要思考如何脫離「母體」形成個性發展，又需避免向京劇、評劇等劇種陰影學習，對其「母體」形成個性發展，又需避免向京劇、評劇等劇種陰影學習「規範」。龍江劇的幾代創作者、表演者、傳承者從唱腔繼承與變化、身段表演與設計、劇目經典與創排、劇種宣傳與本土化融合等多個面向，在歷時的經驗回顧、反思與對話中，在國家、政府、學者、觀眾的部署與期許的多重合圍風格中闖出一條地方戲。

關鍵字：人為建構；嫁接培植；地方戲風格；合圍；反思與對話

引言

龍江劇是黑龍江省的地方性代表劇種，其是在東北擁有廣泛群眾基礎的民間說唱「二人轉」為「母體」逐步生髮、摸索、改革、定型，歷經「人為建構、嫁接培植」而成。發展軌跡中，國家戲曲改革方針的發展、當地文化部門的政令解讀與執行、龍江劇專業院團的舞台實踐、專業學者的研討與指導、同源姊妹藝術的競爭等因素綜合構成了龍江劇生態文化中的多重合力。在不同時期，它們交織或為主導，或為輔助，發揮不同的效用。文中透過對龍江劇史實的梳理與田野所獲資料的補充，及對其在唱腔的繼承與變化、身段表演與設計、劇目經典與創排、劇種發展與「文旅融合」所做的實踐分析，試圖理清其努力脫離「母體」，學習京劇、評劇等「程式與」「規範」時避免被同化的地方性發展。以期可以點及面，討論我國眾多民間小戲地方性維繫與發展的相似現實問題。

一、國家政策論述的凸顯

（一）新中國戲曲改革工作中對地方戲的關注—萌芽期（1951-1958年）

1951年5月5日，周恩來總理在《中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示》中指出：「……地方戲尤其是民間小戲,形式較簡單活潑,容易反映現代生活,並且也容易為群眾接受，應特別加以重視。…… (1)」1952年11月14日，全國第一屆戲曲觀摩演出大會閉幕式講話中周恩來總理進一步強調「……地方戲的改革總要在它的基礎上來改革，不要改得四不像。……所以毛主席反對『硬搬』。……如果你不按照自己劇種的特點來吸收的話,那就不成為地方戲了。…… (2)」

中央指示的出台，使得地方戲的改革與發展，進入全國戲曲改革工作的整體規劃與重視之中，並且對後期龍江劇的創立與演進路徑產生了深遠的影響。

（二）黑龍江省文化部門政令的執行—初創期（1958-1978）與探索期（1979-1985）

1958年10月，在東北三省協作區第四次會議上，周恩來總理提出「要繁榮發展東北的文化，豐富創造自己的地方劇種」。隨即，黑龍江省文化局召開發展新劇種座談會。

1959年12月8日，以黑龍江省民間藝術劇院地方戲隊為基礎，抽調黑龍江省評劇團部分藝術骨幹，成立黑龍江省新劇種隊，1960年改組為黑龍江省龍江劇實驗藝術劇院。

1960年4月13日中共黑龍江省委批示了中共黑龍江文化局黨組《關於創造和發展我省地方戲新劇種的意見》。

1961年12月，中共黑龍江省委宣傳部集中省內文藝界相關專家及專業人員，召開關於加強龍江劇創造座談會，成立龍江劇研究顧問委員會。就劇種實驗方針、劇目、音樂、表演諸方面,提出了較為全面的設想。

此後至1978年（1966-1973因文革中斷），龍江劇進入發展第一階段：「三個唱腔時期」（咳腔、柳腔、帽腔），並以二人轉、拉場戲表演方法的運用和創作為形成龍江劇表演個性的基礎。排演劇目有《伍姑娘》《寒江關》《李雙雙》《楊八姐遊春》等。

從1979年至1985年，龍江劇進入第二階段：「歸路時期」，以[四平調]、[窮生調]為唱腔主調，以[紅柳子]、[文咳咳]、[武咳咳]等曲牌為輔助曲調。在表演上將兩人轉

的切身、腕花、抖肩、叫點翻身等舞蹈動作,發展為龍江劇行當表演程序。其中，劇目《雙鎖山》《皇親國戚》獲得良好的觀眾與社會迴響。

二、院團、藝術家主體創造性的發揮與理論研究學者的連結

（一）院團探索中的逐步定型—收穫期（1989 年-1999 年）

黑龍江省龍江劇藝術中心，是目前唯一的省級龍江劇專業劇團。其前身是 1960 年組建的黑龍江省龍江劇實驗藝術劇院。是目前下設 19 個分院的聯合體，總院位於黑龍江省哈爾濱市南崗區阿什河街 118 號。

1989 年-1995 年間，劇院在時任院長、龍江劇表演藝術家、國家一級演員白淑賢（1992 年上任）的帶領下先後推出並主演「精品藝術三部曲」。

1989 年《荒唐寶玉》與重排劇目《雙鎖山》參加北京第二屆中國戲劇節，分別獲得首屆「文華大獎」及「優秀劇目獎」。本劇成為白淑賢與龍江劇的成名之作。 1994 年《木蘭傳奇》與觀眾見面，獲得第五屆「文華大獎」及「全國五個一工程獎」，被譽為時是集「思想性、藝術性、觀賞性，三性統一的優秀力作」。白淑賢在三劇中塑造的各異角色也被戲劇界專家譽為「關東的賈寶玉」、「黑土地上的劉金定」、「塞北的花木蘭」。

1995 年「精品藝術三部曲」舞台錄影問世。 《木蘭傳奇》先後被天津電影製片廠、長春電影製片廠聯合拍攝成戲曲電影片，拷貝八種文字發行。

其後，1999 年，新編歷史故事劇《梁紅玉》參加慶祝 50 週年進京獻禮演出，獲第六屆中國藝術節優秀劇目獎和全國精神文明建設「五個一工程獎」。 2001 年主演洪雪飛獲第二十屆上海戲劇表演「白玉蘭」戲劇表演藝術獎主角獎。 「精品藝術三部曲」的實踐，使龍江劇的唱腔逐步定型為以[紅柳子]和[窮梆子調]（靠山調）為核心，已形成一些即定唱腔「套路」，具備特色的表演程序的地方劇中，其藝術性與欣賞性極大提高，得到全國觀眾喜愛和業內專家具備特色的表演程序的地方劇中，其藝術性與欣賞性極大提高，得到全國觀眾喜愛和業內專家具備特色的認可。

（二）理論研究學者的連結（1991 年、2002 年）

龍江劇目《荒唐寶玉》《雙鎖山》社會反應強烈，中國戲劇家協會隨即組織在京的部分文、戲劇界的領導、專家、學者就白淑賢的表演進行研究探討。

肯定了其在學習、借鑒京劇、評劇等大劇種表演程序時，沒有一味照搬照抄，而是能夠深挖戲中人物性格，大膽融入二人轉、武術和民間舞蹈和書法等因素，表演充滿地方特色與演員個性。《荒唐寶玉》中的「劍舞」、劉金定的「起霸」都是點睛之筆。創作優秀劇目和培養尖子表演人才，是影響新劇種發展重要的兩個條件，鼓勵白淑賢要善於總結經驗，與姊妹藝術多多交流。同時也提出了《雙鎖山》中王凱角色可以向喜劇方向深挖，劇目、劇名、化妝可以再做細緻研究的建議。會後，趙續華以《龍江劇崛起與白淑賢的藝術創作－首都戲劇名家座談白淑賢的表演藝術》為題，對會議討論內容進行了綜述，發表於《中國戲劇》1991 年第 1 期。此後 10 年間《中國戲劇》、《上海戲劇》陸續發表論文 20 餘篇，顯現出持續關注的熱度。 2002 年 6 月 2 日-4 日哈爾濱舉辦《白淑賢與龍江藝術研討會》，僅當年 7 月即發表論文近 20 篇。

（三）地域文化融入劇本創作—突破期（2000 年-2020 年前后）

進入本世紀來，歷史、現實、影視題材的逐步進入龍江劇劇目創作。

2009 年龍江劇《鮮兒》獲得第十一屆中國戲劇節優秀劇目、優秀導演、優秀表演獎。 2011 年演員洪雪飛獲得第二十五屆「梅花獎」。 2013 年獲第十四屆文華獎「優秀劇目獎」、「優秀劇作獎」；洪雪飛獲第十屆中國藝術節優秀表演獎。 2014 年 9 月獲中宣部精神文明「五個一工程獎」。

2014、2016 年在「國家藝術基金舞台作品資助計畫」的扶植下抗日主題龍江劇《松江魂》和《九腔十八調》先後問世。 2016 年和 2018 年，廉政紀實龍江劇《農民的兒子於海河》《木蘭馬旭》先後參加黑吉遼蒙四省區及全國地方戲曲優秀劇目展演活動。

四、 融媒體、「文旅融合」的助力—機遇期（2021 年至今）

2023 年 9 月，習總書記在黑龍江考察時提出的「要大力發展特色文化旅遊，把發展經濟作為新的成長極，推動冰雪運動、冰雪文化、冰雪旅遊的全產業鏈發展」的指導方針。哈爾濱文化和旅遊廳利用網路、新媒體平台、名人宣傳，經過一年的精心準備成功將哈爾濱打造為國際旅遊城市。入選 2024IAA 世界廣告大會金駝鈴獎「中國最具國際知名度文旅品牌」。

2024-2025 年間，龍江劇藝術中心為擴大劇種影響，宣傳本地戲曲文化，在主任呂冰峰的帶領下，積極投身冰雪文化旅遊的系列活動中。

體制整改後，龍江劇同其它地方小戲一樣，既需保持鮮明的地方特色，又要面對嚴酷的市場競爭。本中心積極利用微信公眾號、影片號進行宣傳，增加關注度的同時，利用各種展覽機會，提升藝術水準與影響力。僅 2024 年即先後參加「2024 首屆中國戲曲稀有劇種優秀劇目展覽活動」、北京·第八屆中國戲曲文化週「地方園地方戲」板塊展覽、全國地方戲精粹展演等活動彰顯其獨特的地方特色與魅力。

反思·總結

國家政策論述的凸顯；專業院團、藝術家主體創造性的發揮與理論研究學者的連結；融媒體、「文旅融合」的助力是前後貫穿、影響龍江劇存活生態的多重合力。不同階段，此消彼長，時而矛盾，時而促進。萌芽期、新創期國家初建，文化藝術作為重要的宣傳工具，掌握正確的改革方向，是時代所需也是必須，因此國家政策話語在合力中凸顯出來，但從文化部特邀 43 位新文藝界的戲劇專家、改革人員加入戲曲改進委員會，便足見對其話語的尊重。探索期，無論研究顧問委員會成員還是實驗劇院的演職人員，對新劇種到底該如何發展，都是「摸石頭過河」，由此「結合即有理論研究經驗，並對實踐結果做以及時的總結、反思」即顯得尤其必要，學者的建議不容忽視。此外，無論頂端設計何如宏觀與合理，對新劇種創作速度與方向的掌握還要由當地文化部門具體實施，由此，其自然處於合力的中心。而收穫期，龍江劇院團與藝術家的集體努力，無疑是取得三個劇目精品的核心動能，輔以學者的評論與指導，使創立新劇種的政治任務色彩逐漸淡化。突破期，劇團期待打造更多經典亦似乎成為集體性訴求。而機會期能否為龍江劇真正助力，還是平添「功利」，怯弱藝術性，有待時間檢驗。

回顧龍江劇地方性探索之路並非一番風順，收穫期推出的三個劇目經典，亦是歷經兩次大轉折後 10 年蟄伏的潛心專研所獲。正如張庚先生總結，擁有在藝術上契而不捨、精益求精、全能的藝術家；不重複大劇種，不抄近道、不簡單照搬，創造出紮根當地觀眾優秀的劇目的路子，應該是正確的。

註釋：

(1) 《中國戲曲志》編輯委員會、《中國戲曲志·北京卷》編輯委員會（1999.9）：《中國戲曲志·北京卷》，中國 ISBN 出版社，1999 年 9 月，第 1328-1329 頁。

(2) 《中國戲曲志》編輯委員會、《中國戲曲志·北京卷》編輯委員會（1999.9）：《中國戲曲志·北京卷》，中國 ISBN 出版社，第 1345-1351 頁。

參考文獻

《中國戲曲志·黑龍江卷》編輯委員會（1994）。《中國戲曲志·黑龍江卷》，北京，中國 ISBN 中心。

《中國戲曲音樂整合·黑龍江卷》編輯委員會（1994）。《中國戲曲音樂整合·黑龍江卷》，北京，中國 ISBN 中心。

《中國戲曲志》編輯委員會、《中國戲曲志·北京卷》編輯委員會（1999）。《中國戲曲志·北京卷（下）》，北京，中國 ISBN 中心。

李松主編、文化部民族民間文藝發展中心編（2016）。《中國戲曲·民間舞蹈·民俗音樂現況調查》（共 16 冊），北京，學苑出版社。

全國地方戲曲劇種普查工作辦公室編著，（2020）。《全國戲曲劇種普查報告》（上、中、下），北京，東方出版社。

趙科印（2014）。論周恩來地方戲改革思想，《重慶科技學院學報（社會科學版）》，第 9 期，第 11-15 頁。

趙續華（1991）。龍江劇的崛起與白淑賢的藝術創作－首都戲劇名家座談白淑賢的表演藝術，《中國戲劇》，第 1 期，第 8-12 頁。

李娜（2015）。論龍江劇不同發展階段的藝術特徵，《藝術教育》，第 12 期，第 180-181 頁。

朱文相（1991）。白淑賢的獨創意識與龍江劇的劇種風格，《中國戲劇》，第 4 期，第 23-24 頁。

2.16 林宇：「駱派」京韻大鼓的青少年傳承：以天津市為例

摘 要：作為「駱派」京韻大鼓非遺專案傳承人以及「駱派」京韻大鼓創始人駱玉笙的嫡孫以及天津市河西區非物質文化遺產（駱派京韻大鼓）代表性傳承人，駱巍巍不僅持續不懈地專研京韻大鼓藝術，還積極投身於「駱派」藝術的傳承工作，在少年兒童京韻大鼓的栽培上取得可喜成績，不僅激發了青少年對傳統文化的熱愛，同時對「駱派」藝術的新秀挖掘及傳承發展做出了重要貢獻。在習總書記提出「加強文化遺產保護傳承、弘揚中華優秀傳統文化」的背景下，青少年群體越發意識到傳統文化的意義與價值，基於此，本文將重點探討京韻大鼓傳承人駱巍巍在青少年京韻大鼓培育中的傳承方式、教學成果以及面臨的問題，試圖總結京韻大鼓的大眾傳承經驗。

關鍵字：駱派 京韻大鼓 駱巍巍 青少年 傳承經驗

作為「駱派」京韻大鼓創始人、京韻大鼓表演藝術家駱玉笙的嫡孫以及天津市河西區非物質文化遺產（駱派京韻大鼓）代表性傳承人，駱巍巍[1]自幼深受「駱派」京韻大鼓薰陶，常常可以近距離接觸祖母對京韻大鼓的表演與教學，深受影響。近年，她更是持續不懈地專研京韻大鼓，並積極投身於「駱派」藝術的傳承和普及工作，為天津市少年兒童培訓「駱派」京韻大鼓並取得可喜成績，不僅激發了青少年對傳統文化的熱愛，同時對「駱派」藝術的新秀挖掘及傳承發展做出了重要貢獻。在習總書記提出「加強文化遺產保護傳承、弘揚中華優秀傳統文化」的背景下，青少年群體越發意識到傳統文化的意義與價值，並開展相關學習等實踐活動。青少年是傳統文化傳承的重要人群，然而學界對京韻大鼓的傳承研究大多聚焦在專業院團、專業人員，而對大眾群體尤其是青少年群體的研究卻涉及較少，基於此，筆者將重點探討駱巍巍在青少年京韻大鼓培育中的傳承方式、教學成果以及面臨的問題，試圖總結京韻大鼓的大眾傳承經驗。

一、「駱派」京韻大鼓青少年傳承的「前提條件」：駱巍巍與京韻大鼓的因緣

駱巍巍從出生以來一直和駱玉笙生活在一起，經常看到祖母在家中練嗓、聽戲、拉琴，這讓她在藝術氛圍濃郁的家庭中成長。相對其他同伴的童年生活，她的童年除

了看樣板戲以外還有京韻大鼓來豐富生活，正由於祖母的薰陶，使得她對京韻大鼓產生了興趣，對藝術也有著出色的鑒賞力、感知力。駱巍巍於 1973 年上小學，11 歲左右跟祖母學習京韻大鼓,鼓曲《光榮的航行》的學習讓她記憶猶新。1976 年後，駱玉笙在天津曲藝團教學，遇到身體不適會時就讓徒弟到家中上課，駱巍巍也因此而多了接觸京韻大鼓的機會。例如在駱先生教學員訓練繞口令時，駱巍巍在隔壁房間聽著聽著也學會了。1976 年，大環境有了改善，駱玉笙能再次登臺表演京韻大鼓，駱巍巍也是從那時才觀看到祖母正式的公開演出。據駱巍巍回憶，1979 年底，她與父親在天津市中國大劇院觀看祖母的《劍閣聞鈴》，但在出發前一天，卻被爺爺奶奶專門普及了《劍閣聞鈴》的情節和內，足以看出家人對駱巍巍的教育與栽培。駱巍巍考入大學後雖攻讀了金融專業，但讀書期間仍持續學習鼓曲，在其進入工作崗位後，更會伺機跟祖母學習唱段，《醜末寅初》《華容道》《聽琴》既是該階段掌握的。晚年的駱玉笙依舊要參加各種演出等社交活動，駱巍巍經常跟隨祖母出席會議、演出、教學等活動，同時也照顧奶奶的出行生活，祖孫兩人更多密切相處的機會使京韻大鼓一直出現在駱巍巍的生活中。

由於駱巍巍父母皆為中學教師，受家庭以及大環境影響，那時普遍想法皆認為考取大學是較為穩妥的選擇，因此駱巍巍在考取大學後選擇了金融專業，畢業後在銀行上班。大學和工作期間，她依舊持續接觸京韻大鼓，或研習新曲目，或攜曲參加文體活動。在國家大力保護傳統文化的環境下，2017 年，廣東某曲藝培訓機構負責人聯繫到駱巍巍並計畫在其退休後邀請至廣州教授京韻大鼓，但因地理位置等緣故而未達成。2018 年，天津當地幾所藝術教育機構相續登門，與駱巍巍商量青少年京韻大鼓培訓事宜，這讓她感到既真實又欣喜，越發期待退休後的「工作」規劃。直至臨近退休，天津市少年兒童活動中心（少年宮）與駱巍巍共議京韻大鼓少兒培訓工作，這使駱巍巍心中的京韻大鼓傳承計畫終得落地。2020 年退休後，她被正式聘為天津市少年宮少兒曲藝團京韻大鼓教師，並在 2021 年初開展教學工作，自此，她把全部精力傾注於京韻大鼓的少兒教學上。

除了常規教學工作以外，駱巍巍還通過參與社會上的表演、培訓、交流等活動對「駱派」藝術進行普及推廣，她曾在公開場合演唱過《醜末寅初》《子期聽琴》《伯牙摔琴》《虎年唱虎》《連環計》《楊開慧》《碧天雲外》等「駱派」傳統曲目和新題材曲目，並且利用當下新傳播管道即在抖音、B 站、微信視頻號上發佈相關視頻，如駱玉

笙的歷史演出資料、少年宮學員演出視頻以及個人演出作品，以此培養線民對京韻大鼓的興趣。2023 年，駱巍巍入選「駱派」京韻大鼓天津市西河區非遺代表性傳承人，這讓她加快了傳承的步伐，利用間隙時間撰寫回憶錄、梳理祖母的相關資料，以求更全面系統地總結和傳承「駱派」藝術。

二、「駱派」京韻大鼓青少年傳承的途徑與成效：科學栽培、孕育新生

教學方式。自 2021 年開展少兒京韻大鼓培訓以來已有四個年頭，培訓過的學員已有三十餘人，以天津市的小學生為主，年齡在 7 至 13 歲之間。常規課程分佈在週末兩天，集中培訓安排在小學寒暑假期間。[2]在常規課程的教學開展中，駱巍巍鼓勵家長走進教室，尤其是在學習鼓曲表演技藝階段，她期望家長能陪同孩子們一起聆聽，從而利於掌握孩子的課後訓練狀況，提高學習效率。此外，在平時的課程結構中會定期安排模擬登臺表演的訓練，而寒暑假的集中培訓會外聘專業人員教授唱詞寫作、三弦演奏，並在集中培訓尾聲設有彙報演出。同時，常年配以輔助性的實踐教學即帶領學員參加社會實踐和演出比賽，讓孩子們在正式的舞臺上展現京韻大鼓魅力，鍛煉膽識、積累經驗。

培訓內容。駱巍巍十分重視傳統曲目在鼓曲基本功積累中的作用，她認為這是京韻大鼓的必修課。而在教學曲目的篩選上更是謹慎對待，須結合學員的心理和年齡情況以及鼓曲的題材內容與難易程度，經她篩選後的用於少兒教學的「駱派」傳統鼓曲包括《醜末寅初》《風雨歸舟》《子期聽琴》《擊鼓罵曹》《連環計》，「駱派」新編鼓曲包括《長征》《紅軍過草原》《懷念楊開慧》《迎春曲》《萬裏春光》《賀新春》。此外，她認為京韻大鼓也要緊隨時代發展而進行創新，方能使傳統藝術傳得更遠，因此她在教學上推崇新曲目的創作，並向學員們教授符合時代、反映當下的新鼓曲，如《傳承非遺美名揚》《津門老字型大小》《文明天津娃》《文明環境贊天津》《爭做文明有禮天津人》《金融消保在身旁》等。學員們已將部分作品做了公開演出並獲得讚譽，如在天津市「第十六屆娃娃廟會」開街儀式上表演《文明有禮天津娃》（2025 年），在天津市 2025 年百姓春晚「津沽春早萬家歡」節目錄製中表演《文明環境贊天津》（2025 年），在京津冀曲藝展演「曲苑薪花」少兒曲藝專場表演《天津老字型大小》（2024 年），在天津市第二屆少年兒童優秀傳統文化展演中表演《津門老字型大小》（2024 年），在北京少年宮表演《萬裏春光》（2024 年）等。

成績與榮譽。在駱巍巍的悉心栽培下，一些學員在比賽中已嶄露頭角、獲得佳績，如《長征》獲 2021 年第三屆天津市青少年中華傳統文化展演三等獎，《迎春曲》獲 2022 年天津市美育實踐課堂比賽集體專案二等獎，《萬裏春光》《紅軍過草原》獲 2023 年天津市第一屆少年兒童優秀傳統文化展演集體專案一等獎，《萬裏春光》獲 2023 年第三屆天津市青少年中華傳統文化展演一等獎，《賀新春》《醜末寅初》《津門老字型大小》獲 2024 年第二屆天津市少年兒童優秀傳統文化集體專案一等獎。一些條件優越且後天又努力的孩子還掌握了創作的技能，如學員姚嘉明、程諾一合作完成了《迎春曲》的表演動作編排並公開演出。看到這些成績，駱巍巍更加肯定了當初的決定，並表示：「只要我的身體狀況允許，我會一直傳承下去。」

未來傳承規劃。為在三至五年內實現一支全面的即涵蓋演唱、伴奏、創作的京韻大鼓少兒傳承隊伍，天津市少年宮不僅成立少兒曲藝團，還將計畫培養京韻大鼓樂隊中的少兒三弦演奏員，將在現有學員中挑選條件優越並有一定基礎的孩子進行培養。與此同時，為培養更為全面的傳承隊伍，駱巍巍與少年宮共謀京韻大鼓的文本創作培訓，並爭取儘快尋求指導教師開展授課。

問題與思考。在她接觸的小學員當中，有的音準或節奏不好，有的前期表現很錯，進入變聲期則嗓音發生變化，或有學員出現學業上的壓力，在面對上述情況的出現，駱巍巍給於更多的是理解與包容，讓孩子們自己做出選擇而不強求。而關於學員及其家長們對傳統藝術學習如何能夠學有所成的疑惑與問題，駱巍巍亦有個人的看法，她認為相對成人而言，兒童有著較強的學習和模仿能力，但僅靠這一點則行不通，鼓曲的學習一定要沈得住氣，它不像通俗歌曲易學易唱，而是要文火滿攻，一點一滴的積累才能掌握其表演技巧與精髓，只抱著急功近利的態度對待此事，短期內或許看到一些結果，但這種結果是經不起考驗的。不論是曲藝亦或戲曲，學習起來都是一件苦差事，雖然每個人想盼望早日成才，但這不符合曲藝學習規律，不論兒童還是年輕人，靜下心來專研才是通往成功的秘笈。

對於傳承工作的意義所在，駱巍巍認為「這本身就是一件十分有意義的事。在和孩子們相處的時光裏，我在他們身上逐漸看到京韻大鼓的希望。他們這群八九歲的孩子們，經過系統學習和訓練能夠迅速入門，即便如果中途因為學業繁重而中斷學習，後期再學習起來也更容易掌握。有時我設想五十年以後，他們如果願意把京韻大鼓繼續傳承下去，他們之前積累的基礎是可以把這門藝術繼續傳承給未來的孩子們，所以

人們就能看到『駱派』藝術在未來一百年還有人在表演、在傳承。」總體而言，駱巍巍在「駱派」藝術的潛在「人才」栽培、在激發青少年對傳統文化的熱愛方面付出了諸多努力，同時她對京韻大鼓的大眾普及、對弘揚中華優秀傳統文化做出了不可估量的貢獻。最後，期望此案例能引來更多的業界關注，從而促進我國傳統曲藝在青少年群體中得到廣泛傳承與更好的發展。

參考文獻：

賈立青（2008）。《駱玉笙年譜》，天津市，天津人民出版社。

孟然、羅君生（2012）。《駱玉笙傳奇》，天津市，天津人民出版社。

2.17 馬倩兒：探討粵曲在西方化影響下的發展

摘要：粵劇是中國戲曲的傳統劇種之一，並於 2009 年被列為聯合國教科文組織的人類非物質文化遺產名錄。粵劇包含「唱、做、唸、打」四個主要元素，其中「唱」是指演員的唱腔，也是粵曲藝術的重要一環。雖然粵劇與粵曲的概念略有不同（前者包括唱、做、唸、打，後者則只著重於唱和唸），但兩者的音樂結構大致相同。近年來，西方音樂元素逐漸出現在粵曲作品中，引起了行內人的不同反應。部分人認為這違反了粵曲的傳統，而另一些人則認為加入西方元素能展現粵曲創新的一面。本文旨在探討粵曲的發展趨勢，通過分析三首近代作品，闡述西方化所帶來的影響與發展空間，並嘗試討論粵曲行內人應如何在創新與傳統之間取得平衡。

關鍵字：粵曲；粵曲發展；西方化

粵劇是中國戲曲的傳統劇種之一，流行於粵方言區，主要包括廣東、廣西、香港、澳門等地，並於 2009 年被列為聯合國教科文組織的人類非物質文化遺產名錄。粵劇包含「唱、做、唸、打」四個主要元素，其中「唱」是指演員的唱腔，也是粵曲藝術的重要一環。雖然粵劇與粵曲的概念略有不同——前者包括唱、做、唸、打，後者則只著重於唱和唸，沒有太多身段動作，但兩者的音樂結構大致相同。本文將集中討論粵曲音樂的發展趨勢，透過分析三首近代作品，從音樂織體、記譜方法及伴奏結構三個角度，闡述西方化所帶來的影響與發展空間，並嘗試討論粵曲行內人應如何在創新與傳統之間取得平衡。

傳統粵劇和粵曲音樂以其即興性為主要風格特徵，與西方嚴格按照樂譜演奏的概念截然不同。粵曲音樂主要分為三個系統：（一）板腔體系，包括梆子與二黃兩大類；（二）曲牌體系，包括牌子、大調及小調；以及（三）說唱體系，包括南音、木魚、龍舟、板眼和粵謳。 其中，板腔體系的梆子與二黃（又稱「梆黃」）是粵曲音樂的特色之一，並最能體現其即興性的特點。梆黃系統沒有固定旋律，主要由撰曲家以既定格式創作曲詞，再由唱者以「依字行腔」的方式來演繹並唱出旋律，能因應個人聲線條件和曲中的情緒為旋律作出調整。簡而言之，唱者所演繹的旋律，即使是同一支曲，每次演唱亦能有不同的演繹。過程中，拍和樂師同樣扮演重要的角色，與唱腔的關係密切。黎鍵與盧家熾（1995）的文獻概括了拍和的常用手法：「補、引、搭、齊、隨」。

樂師一般需要根據唱腔的旋律進行模仿，並有著引領、烘托和填補唱腔旋律的作用。拍和所強調的即興演奏並且與唱腔的互動，正是與西方古典音樂的旋律和伴奏概念最大的分別，因此粵劇伴奏在行內稱為拍和，而非一般的音樂伴奏。

粵劇和粵曲的發展與其他中國戲曲相似，經歷了許多變遷，吸收了不同地區的劇種和樂種之特點，並融入其系統之中。自十九世紀開始，形形色色的劇目，如時裝粵劇《璇宮艷史》、《白金龍》、《一代名花花濺淚》等等，都是當時粵劇界發展的新嘗試，打破傳統的局限，將新鮮的題材，如取材並改編西方電影的劇目，融入於粵劇之中，從而吸引更多觀眾欣賞粵劇（鄭寧恩，2018）。以《白金龍》為例，此劇目正是改編自美國默劇《公主與侍者》（The Grand Duchess and the Waiter, 1926），後來更被拍成粵語電影及其他不同的電影版本。

除了取材自西方電影於粵劇劇目中，從粵曲音樂層面上亦能體現到西方音樂元素的影響。音樂織體而言，近年不少粵曲音樂作品都運用到西方古典音樂常見的主調音樂。以羅文（1945–）的《櫻桃落盡春歸去》為例，音樂開首便運用了西方古典音樂的和聲與和弦概念，如主和弦、屬和弦、下屬和弦等，而非傳統中國音樂的支聲複調。唱腔與拍和旋律之間的互相交織在傳統的粵劇和粵曲中十分常見，拍和樂師會根據骨幹旋律，並因應其樂器特點，以加花或減花的手法來演奏，形成支聲複調；而西方古典音樂則以功能和聲、對位法等概念為主。記譜方面，近年不少粵曲音樂作品都參考了西方古典音樂的記譜方法，將固定的旋律、節奏型、強弱等細節，一一清楚地列明於樂譜上。以陳錦榮（1943–）的《塞外草暖文姬樂》為例，全曲都清晰地為所有旋律記譜，包括梆黃的唱腔。正如前文提及到，梆黃的特色就是沒有固定旋律，並且給予演奏者很大的自由度去即興發揮和演繹，與西方古典音樂的記譜概念截然不同。《塞外草暖文姬樂》一曲不但清晰地將旋律和梆黃的唱腔寫明於樂譜上，更有列明旋律之強弱和速度的改變，可見其西方古典音樂元素的蹤影。

此外，部分近代的粵曲音樂更以簡譜代替傳統的工尺譜，令到其音樂變得整齊起來。這種記譜法正正與民族管弦樂團伴奏的概念息息相關，亦是西方音樂概念所帶來的影響。雖然西方管弦樂團所用的是五線譜，而民族管弦樂團所使用的大多是簡譜，但當中對於記譜的概念基本上是非常相似的，正是前文提到將固定的旋律及相關細節清楚地列明於樂譜上。由於管弦樂團的樂師人數眾多，只有詳盡的記譜方式才能清楚地指示各個聲部的樂器整齊並統一地演奏，基於每件樂器獨有的音域和音色，樂譜上

需要清楚列明每句旋律之強弱，才能避免樂器之間互相遮蓋其旋律。簡而言之，不論是西方管弦樂團還是民族管弦樂團，當中所強調的正是統一、工整的音樂概念，並牽涉到前文所提及的主調音樂特色。傳統的粵曲音樂大多以少數樂器作為拍和，即使沒有列明固定的旋律，亦能按照唱者的旋律來演奏，適當時候進行加花或減花。近年，有不少粵曲音樂的演出都以大型民族管弦樂團為伴奏，而非傳統的拍和，令其表演模式大大改變。按照傳統的習慣，尤其是梆黃系統，都是由唱腔「帶領」其演繹，拍和樂師再根據其演繹，加以修飾和襯托。若果換成大型民族管弦樂團作為伴奏，過程中便由樂團指揮擔任「帶領」的角色，讓唱者失去即興發揮的自由度，亦難以展現傳統粵曲音樂的支聲複調概念，減少了唱腔與拍和之間的即興互動。

從上述幾個例子，可見粵曲音樂的發展也見證了西方化帶來的影響。余少華（2001）提及到不同觀眾對於以管弦樂團為粵曲伴奏有着不同的看法：部分人認為這種伴奏與國樂很相似，音樂很豐富；而部分人則認為這種伴奏不錯，但「有點怪，配樂不太像粵曲」（p.284）。而對於粵曲行內人而言，他們的看法亦有所不同：部分行內人認為傳統粵曲音樂的樂器數量不夠豐富，沒有統一、整齊的編曲，亦沒有配器及西方音樂的和聲概念，故認為這種管弦樂團的伴奏能夠使粵曲音樂更豐富；而另一部分的行內人則認為這種大型樂隊的伴奏阻礙了表演者的發揮空間。到了今天，粵曲行內人對於這個現象仍然反應兩極，部分行內人認為吸取不同文化的音樂元素，將西方音樂元素融入於粵曲音樂中，能夠以創新的手法吸引更多觀眾，尤其是年輕一代的觀眾群；而另一部分的行內人依舊擔心過多的西方音樂元素會令粵曲失去其傳統特色，例如上述所提及到，對於演奏者的即興演繹造成一定程度上的限制，使粵曲變得「交響化」，淡化當中的了「粵味」。

本文旨在透過談論粵曲音樂的發展，闡述西方化所帶來的影響與發展空間，而非對於任何一種創新概念作出批判。每一個傳統樂種都有其風格與特色，傳統的粵曲音樂與西方音樂概念的美學顯然有所不同，粵劇界部分行內人嘗試糅合中西文化，以創新的手法作公開演出，從而推廣傳統藝術。藝術的創作從來無分對錯，如何將兩者融合並展現其獨特、創新的一面，關鍵是視乎行內人如何定位，亦沒有一個標準的答案。本文藉此提出以下幾個值得深思的問題：

（一）如何拓展粵曲的觀眾群？

對於一個樂種的可持續發展而言，觀眾的接受程度是最為重要的。假如沒有觀眾的支持，即使該樂種有再豐富的歷史價值，亦無法避免社會的淘汰，繼而難以傳承下去。因此，在考慮粵曲音樂的發展方向時，行內人必須顧及觀眾的音樂偏好。粵曲音樂的創新演變能夠成功地引起觀眾共鳴，增加其觀眾群，固然對其發展有很大的幫助。相反，如果觀眾不接受這些創新的概念，則會導致反效果。因此，在探索並融入創新理念的同時，亦要保持開放態度。

（二）融合中西文化是否唯一的創新？

粵劇粵曲行內人不斷尋求創新與突破，務求於社區推廣並弘揚粵劇藝術。然而，「中西合璧」是否唯一可行的創新概念？以新《啼笑姻緣》為例，當中創新的概念不是融合西方音樂元素，而是運用數首粵調小曲貫穿全劇，基本上沒有梆黃，演員們穿著民初服裝，並配合嶄新的舞台、燈光與音響設計，同樣是一個新嘗試。

（三）何謂「傳統」、何謂「創新」？

粵曲音樂的「傳統」與「創新」該如何定義？每個樂種的發展都經歷過形形色色的「創新」，在西方古典音樂的歷史中，部分作曲家所創作的音樂亦曾面對過觀眾對其創新的批評。以古斯塔夫·馬勒的作品為例，當時觀眾對於他部分的作品亦反應兩極，但時至今天，馬勒的作品仍是不少古典音樂愛好者所喜愛的音樂。簡而言之，即使今天有不少人批評現時的創新概念，也許數十年後的觀眾會欣賞今天的作品；與此同時，今天的「創新」也可以說成是明天的「傳統」，關鍵還是回到前文提及的第一個最基本的問題——如何拓展粵曲的觀眾群？怎樣的粵曲音樂才能吸引觀眾？

參考文獻

余少華（2001）:《樂在顛錯中 : 香港雅俗音樂文化》，香港，牛津大學出版社。

鄭寧恩（2018）：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》，199（3），213—262。

黎鍵、盧家熾（1995）：粵曲拍和藝術初探，輯於劉靖之、冼玉儀編《粵劇研討會論文集——民族音樂研究第四輯》，（310—320），香港，香港大學亞洲研究中心。

分題三：
現代科技在戲曲及非物質文化遺產傳播的應用

Sub-theme 3:
Application of modern technology in the transmission of Xiqu and Intangible Cultural Heritage

3.1 趙哲群：電波聲裏聽梅郎：梅蘭芳戲曲廣播活動研究

摘要：作爲中國戲曲史上傑出的藝術家，梅蘭芳敏銳地把握了廣播這一新興媒介，在實踐中積極探索戲曲在廣播媒介中的表現方法，並深刻認識到廣播對於戲曲藝術傳播和社會文化建設的重要作用。他利用廣播平臺，積極參與慈善和社會公益事業，將個人的藝術追求與國家和民族的命運緊密結合，其戲曲廣播活動，不僅推動了傳統藝術的現代化傳播，也爲當代藝術工作者利用新興媒介傳承和發展傳統文化提供了寶貴的經驗和啓示。

關鍵詞：梅蘭芳；廣播；戲曲廣播

電台民國時期，隨著廣播電台的廣泛興起，廣播媒介成爲大衆獲取資訊和娛樂的重要管道。戲曲作爲傳統藝術形式，也因此獲得了新的傳播平臺。爲了擴大影響力和提高經濟收益，幾乎每家電台都會開展戲曲廣播活動。一些實力雄厚的大規模電台會在有戲曲演出的茶園、戲樓、遊藝場等劇場安裝設備對其每日的戲曲演出進行實況轉播；一些電台會出資邀請戲曲藝人到電台演播室進行播唱；一些財力物力欠豐的中、小規模的電台雖無法進行直播或轉播，但會購置並播放戲曲唱片以充實節目。劇場轉播、演播室直播、唱片播送，是彼時電台進行戲曲廣播活動的三種方式。梅蘭芳先生對這三種方式都有所參與。

首先是劇場轉播。比起其他兩種形式，劇場轉播對廣播的硬體設施要求較高，投資成本也更大大，因而只有規模宏大的官辦電台和部分財力雄厚的商業電台才能開展。劇場轉播最早出現在北洋時期的京、津地區。作爲戲曲藝術的盛行之地，京津地區聚集了諸多技藝高絕的戲曲藝人，劇場的數量放眼全國亦堪稱翹楚。因爲有著得天獨厚的條件，北洋政府斥資創辦了北京、天津兩座廣播電台，專門敷設了從各大劇場到電台的廣播專線，實現了兩地劇場與電台的實時聯動。1927 年 6 月 18 日晚，北京第一舞臺上演「陳德霖、梅蘭芳、余叔岩、龔雲甫《探母回令》；楊小樓、郝壽臣《麒麟閣》；程硯秋、尚小雲、於連泉《虹霓關》；徐碧雲、高慶奎《珠簾寨》；王又宸、荀慧生、王鳳卿《禦碑亭》」[1]等戲目。天津廣播無線電台利用劇場專線接駁北京第一舞臺，對當晚的節目進行實況轉播，使得身在天津的聽衆能夠一飽耳福。戲曲理論家張厚載收聽了當夜的廣播，特地撰文點評，認爲梅蘭芳當夜所唱「『莫不是抱琵琶另向別彈』

一句，那種婉折歎的調子，和柔媚的嗓子，不由得舉座叫絕」[2]。

本次對北京第一舞臺的實況轉播是戲曲廣播活動的一次重要嘗試，亦是梅蘭芳戲曲廣播活動的開始。轉播的成功爲電台後續的戲曲廣播活動提供了經驗和助力，此後電台的廣播活動逐步步入正軌。彼時，梅蘭芳常在北平的開明戲園、中和園、廣和樓、廣德樓、三慶園等處演出，而這些戲園都與京、津兩的地的電台敷設了專線，根據時人的記錄，天津台在每日「九點二十五分至九點四十五分，放送天津平安、福祿林、戈登堂、天升等處西樂，每十分鍾更換一次。九點四十五分至十二點零十五分，放送北平開明、中和、廣德樓、第一台、華樂、明星、三慶、城南遊藝園等各戲院坤名伶戲曲」[3]。梅蘭芳的舞臺演出通過電台轉播，使得大量戲迷足不出戶就能欣賞到他的表演。此外，在廣播業發達的上海、南京、廣州、香港等地，劇場轉播的情況同樣十分豐富。尤其是在上海，作爲當時的文化中心之一，劇場轉播活動更加活躍。梅蘭芳在上海的天蟾舞臺、丹桂第一台等劇場演出時，各大電台都會對其舞臺表演進行實況轉播，甚至還出現過新蘇、金都、勝利、國民「四電台爭播梅蘭芳」[4]的情況。這種實況轉播擴大了梅蘭芳的影響力，促進了其表演藝術在全國範圍內的傳播。

其次是演播室直播。梅蘭芳先生是電台的常客，早在 20 世紀 20 年代就多次受邀到電台參加廣播活動，在演播室內爲聽衆展現其獨特的唱腔藝術。客觀而言，從民國到近代，參與過戲曲廣播的戲曲藝人數不勝數，然而梅蘭芳的戲曲廣播因其特殊的藝術地位和社會影響力，無論何時都格外受到關注。諸多報刊紛紛刊載他到電台廣播的消息，足見其影響之大。如 1927 年 8 月 31 日，天津電話南局廣播無線電台借梅蘭芳在天津演出之機，邀請他到電台演播室進行清唱。著名戲曲藝術家孫菊仙聽罷後稱：「略謂聽梅之唱，可多活十年。彼今晚又聽梅唱，又可多活十年雲雲」[5]。這次廣播受到報刊的廣泛關注，《北洋畫報》先是在第 119 期首版刊出張厚載先生對此次廣播的評論隨感，又在第 121 期的第一頁刊出了梅蘭芳等人當晚在電台演播室的合影。

民國時期，尤其是在廣播的起步階段，許多電台邀請梅蘭芳到電台演唱，皆有此目的。一些商業集團甚至借助電台開展商業活動，邀請梅蘭芳爲其助威。然而，梅蘭芳先生並非對所有電台的邀約都一一接受。梳理相關史料可知，民國時期，梅蘭芳參與最多的直播活動皆具有慈善性質。他更傾向於利用自己的影響力爲社會公益事業做貢獻。新中國成立後，梅蘭芳先生多次應中央人民廣播電台之邀進行廣播活動。在他看來，這是一位藝術工作者爲人民服務的重要行動。通過廣播，他將藝術與新時代的

精神相結合，積極響應國家號召，爲廣大人民群衆送去文化盛宴。這種奉獻精神不僅體現了他的藝術追求，也彰顯了他作爲人民藝術家的社會責任感。

最後是唱片播送。錄音技術的興起引發了唱片業的繁榮，過去只能在戲院聽戲的傳統，被留聲機的功能所取代。然而，留聲機價格昂貴，普通大衆難以負擔。隨著廣播的興起，廣播替代了留聲機，成爲大衆欣賞唱片的重要管道。對於電台而言，播放市面上販售的唱片成爲最經濟實惠的廣播節目。梅蘭芳是中國戲曲演員中灌制唱片最多的一位，所錄制的劇目之多，鮮有人能超越。當時的百代、高亭、勝利、蓓開、長城、大中華等知名唱片公司均灌制並發售過梅先生的唱片。由於梅蘭芳技藝精湛、影響力大、唱片資源豐富，各家電台都樂於在節目中播放他的唱片。如 1925 年 8 月 26 日，《時事新報》刊登了一則名爲《明晚之無線電話音樂會》的報道：

開洛無線電話播送台，自前晚起每晚八時半至九時，所用唱片均系福州路德勝留聲機器公司出品，並已加唱粵曲以娛粵邦人士，如《黛玉葬花》《燕子樓》《瀟湘琴院》等，均極爲動聽。本晚所唱節目系梅蘭芳之《西施》《紅線盜盒》《禦碑亭》《天女散花》《廉錦楓》《貴妃醉酒》《六月雪》及《太湖船》等。凡本埠之裝有收音機者，屆時皆可聽聞雲。[6]

開洛廣播電台是中國最早的電台之一，其節目的編排具有一定的引領性。通過播送梅蘭芳唱片，電台不僅豐富了節目內容，亦滿足了聽衆的廣泛需求，更推動了戲曲廣播活動的普及，使得諸多電台紛紛效仿。在民國時期，廣播電台播放梅蘭芳唱片的情況十分普遍，大衆通過無線電收音機便可輕松聆聽梅先生優雅的戲聲。關於電台播送梅蘭芳唱片的情況，史料中有大量記載，情況大多與開洛電台相似，爲避免贅述，此處不再列舉，但有一個特殊案例值得闡述。1940 年，由中國共產黨領導創立的延安新華廣播電台正式開始播音。電台在極度艱苦的條件下創辦，承擔著重要的使命與責任。由於客觀條件的限制，電台最初僅靠「一台破舊的手搖唱機和二十幾張唱片」進行戲曲廣播活動。據多方資料記載，延安台在創建時已擁有一台手搖唱片機，但苦於沒有唱片，設備在播音之初未能發揮作用。直至 1941 年夏，毛澤東同志得知這一情況，爲豐富電台的廣播節目，將個人珍藏的二十餘張唱片捐贈給了廣播台。此後，電台「有時在廣播中間插播一些文藝節目，那就是利用毛主席送來的一些唱片，像百代公司出版的梅蘭芳演唱的《鳳還巢》、馬連良演唱的《四進士》等」[7]利用手搖唱片機播放戲曲唱片是新華廣播電台進行戲曲廣播最早形式，這種形式一直持續到了 1943 年。

梅蘭芳先生的戲聲雅韻，通過劇場轉播、演播室直播和唱片播送三種形式，借助廣播這一新興媒介，廣泛地傳播給更爲廣泛的受衆，展示了他對藝術傳播的創新意識和對社會文化需求的深刻理解。作爲一位卓越的戲曲藝術家，梅蘭芳不僅深諳傳統藝術的精髓，還勇於打破時空的限制，將戲曲藝術帶入全新的傳播領域。他的廣播活動通過實時的劇場轉播，使無法親臨現場的觀衆也能感受到舞臺的魅力，突破了地域的限制；通過演播室直播，他直接與聽衆交流，純粹的聲音藝術在電波中綻放，賦予了戲曲新的生命力；而通過唱片播送，他的經典唱段得以長期保存和廣泛傳播，爲戲曲藝術的傳承奠定了堅實的基礎。梅蘭芳對新興技術的開放態度，不僅擴大了廣播媒介影響力，更促進了大衆對戲曲的理解與接受。

參考文獻

[1]《第一舞臺（戲單廣告）》(1927)。《順天時報》。

[2]《第一舞臺（戲單廣告）》(1927)。《順天時報》。

[3]遼左散人著(1928) 。《濱江塵囂錄》，新華印書局，第 60 頁。

[4]《四電台爭播梅蘭芳》(1948)。《飛報》。

[5]繆公（1927）:《梅蘭芳在廣播無線電台唱歌記》,《北洋畫報》，第 119 期，第 1 頁。

[6]《開洛無線電話播送戲曲》(1925)。《時事新報（上海）》，第 1 版。

[7]《回顧人民廣播的戰鬥曆程發揚延安時代的革命精神——紀念人民廣播創建四十周年座談會紀要》(1983)。《中國人民廣播回憶錄》，廣播出版社年版，第 6-7 頁。

3.2 陳仕國：數字技術時代下戲曲藝術的當代傳承路徑

摘要：隨著數字技術的發展，傳統戲曲藝術的傳播方式和觀演形式發生了根本性的變化，即傳統媒體的單向傳播已不足以滿足當代觀眾，尤其是年輕群體的需求。建造立體化的傳播平臺、創立互動式的劇場空間、設計虛擬的舞臺真實，使戲曲藝術得以在數字技術的賦能下能夠重新煥發活力，吸引了更多年輕觀眾參與其中。這種方式不僅拓寬了戲曲藝術的傳承路徑，而且為其注入了新的生機活力。然而，在推動戲曲藝術與數字技術深度融合的過程中，如何平衡技術與藝術，保持戲曲的傳統特色，成為其不斷傳承與創新的關鍵。

關鍵字：戲曲傳承；數字技術；虛擬現實；互動傳播；文化創新

傳統媒介在戲曲藝術的傳承和發展中發揮了重要作用，但因其局限性未能完全解決戲曲在演出形式和傳播方式上所面臨的問題。隨著數字技術的快速崛起，傳統媒體的單向傳播模式受到衝擊，戲曲藝術的觀演方式由此發生了根本性轉變。為在新媒體時代保持戲曲的藝術性和實現更好發展，需將戲曲與數字技術深度融合，通過數字平臺推動戲曲內容的流轉與傳播。同時，借助數字技術的優勢優化傳播路徑，拓展受眾群體，助力戲曲藝術在新時代繼續繁榮。

一、碎片生產：建造立體化的傳播平臺

傳統媒體對戲曲藝術的傳播以直播視頻形式為主，將戲曲舞臺搬至螢幕上，卻不適合戲曲藝術的發展，並未從根本上解決戲曲藝術傳播發展過程中的相關問題。即便隨著網路的興起，出現了不少戲曲網站，如戲劇網、中國戲曲網、愛戲曲、戲曲文化網等，但其作用有限。隨著移動網路的快速發展，移動短視頻成為主流傳播管道，為戲曲藝術的傳播與發展帶來了新契機。

2018 年，共青團中央與抖音平臺發起「我要笑出國粹範」挑戰，京劇名家王佩瑜的表演吸引了大量用戶參與，相關短視頻播放量超 26 億次。同年，抖音聯合央視等發起「粉墨新聲」話題挑戰，40 餘位戲曲藝術家展示京劇、崑曲等多個劇種，配合戲曲頭飾貼紙等數字技術，使觀眾可以輕鬆體驗戲曲藝術。根據抖音短視頻發佈的《2024 抖音非遺數據報告》，截至 2024 年 6 月 1 日，已有 50 個稀有劇種「天下第一團」入駐

抖音，一年裏帶來了 871 場稀有劇種直播，累計吸引 498 萬網友觀看。

抖音移動短視頻操作簡單便捷，並且能快捷地展現戲曲藝術，迅速被年輕群體接受。武漢大學鄭傳寅先生認為，抖音平臺的戲曲傳播，一方面能聚焦某個局部，對其進行特寫式傳播，另一方面，能借助適度的現代化包裝，提升傳播的現代品格和趣味性。抖音平臺憑藉其碎片化、易傳播、低門檻等特徵，為戲曲藝術帶來了全新的傳播方式。這種通過科技手段設計的戲曲頭飾、臉譜濾鏡等，以及簡單的戲曲表演片段的傳播方式，能使受眾對戲曲藝術的產生前所未有的新體驗與新變化，不僅為戲曲藝術帶來了大量的年輕觀眾，而且為戲曲藝術的良性發展培育了全新的、年輕化的觀眾土壤。

隨著現代社會生活節奏快速發展，傳統戲曲藝術所呈現「慢、散、悠」等特徵，難以適應當前的社會生活的需求。在抖音上進行直播，觀眾可以在任何時間、任何地點觀看戲曲演出。這種靈活性和便利性吸引了更多的觀眾，尤其是年輕一代，對戲曲的關注和興趣。觀眾通過抖音直播平臺能夠目睹戲曲演員的精湛表演，體驗到戲曲的獨特魅力。同時，觀眾還可以通過彈幕功能與演員互動，提問或表達對演出的讚賞。這種即時的互動讓觀眾感到更加親近和參與其中，促進了戲曲藝術的傳承和發展。

在數字媒體時代下，為能夠有效地滿足民眾對戲曲藝術的追求與體驗從而充分適應民眾日益加快的生活節奏，傳統戲曲藝術必須將原來的舞臺呈現時間，逐漸嬗變為「短」「微」的形式得以呈現，以此形成所謂的「微摺子戲」「摺子戲」等，使某些經典的表演片段及唱段能得以碎片化地在抖音平臺播放，讓廣大民眾能夠借助於各種新媒體體驗與接觸戲曲藝術，不僅有效擴大戲曲藝術的傳播範圍，而且有助於戲曲藝術更好地生存與發展。

儘管如此，抖音等短視頻平臺為戲曲藝術提供了全新的傳播管道，帶來了大量年輕觀眾，促進了戲曲藝術的傳播與發展，但必須平衡娛樂化傳播與戲曲藝術特色的保留，在利用新媒體優勢的同時避免戲曲藝術文化內涵的流失。因此，如何通過直播與互動提升戲曲傳播效果，同時保持其傳統精髓，是戲曲藝術當代傳承面臨的重要論域。

二、真實體驗：創立互動式的劇場空間

在數字技術發展的背景下，戲曲藝術備受衝擊的同時迎來了新發展的契機。戲曲藝術通過數字技術，不僅可以實現對其本身諸多元素的單獨剝離，而且可以將那些單

獨的元素逐一合成，從而創立某種互動式的劇場空間。這種舞臺空間不僅能夠創造出一種訴之於觀眾的視聽快感的劇場氣氛，而且讓觀眾能夠真實體驗舞臺空間所帶來的真實感。

傳統的戲曲舞臺受制於場地和佈景的限制，而數字技術通過虛擬現實（VR）和增強現實（AR）為戲曲提供了更加寬廣的舞臺空間。虛擬場景讓演員和觀眾共同進入神奇的戲曲世界，身臨其境地觀賞、互動甚至參與劇情發展，從而增強觀眾的參與感與沉浸感，使戲曲走出傳統舞臺，觸及更廣泛的群體。2008 年於廣州上演的崑曲《桃花扇》；2011 年由浙崑與浙交聯合打造的「水磨雅韻」崑曲交響音樂會；2013 至 2018 年，安徽省黃梅戲院相繼創作出 3D 全息黃梅戲舞臺劇《牛郎織女》《女駙馬》《天仙配》等作品，均借助數字影像、全息技術和 3D 動畫，打造出如夢如幻的舞臺效果，融合技術與藝術，吸引了更多年輕觀眾。

自 2015 年國內首度出現沉浸式戲劇始，到 2017 年上海文廣演藝集團引進並製作的中國版《不眠之夜》順利完成千場駐演的數年時間，沉浸式空間裝置與戲劇即時互動表演樣式迅速蔓延開來，俘獲了大批的年輕群體。這種沉浸式演藝實質上是一種新穎的劇場空間互動式裝置進而推動了戲曲藝術的傳播與發展。2022 年沉浸式駐場京劇《一丈青》在武漢劇場連演 10 天，這不僅源於全景空間的視覺呈現，而且通過 S 形舞臺場景架構，將敘事與互動感達到高度平衡，讓觀眾在高強度的沉浸中臨場體驗「共同營造」的戲曲世界。2022 年 8 月，崑山當代崑劇院採用 5G 全息技術直播崑曲《浣紗記》，全息投影技術將舞臺演出即時投屏到大漁灣廣場。這種《浣紗記》配合影像技術的即時特效，與劇場和廣場的兩端觀眾都產生了一種獨特的「現場感」。

數字技術儘管為戲曲藝術注入了活力，但也帶來了潛在問題，尤其過度依賴視覺與感官刺激可能掩蓋戲曲表演的傳統美學和文化內涵，使戲曲的節奏、唱腔及表演形式被簡化為背景裝飾，削弱了戲曲的傳統魅力。同時，數字技術的程式化互動或削弱演員與觀眾間的直接情感交流，影響戲曲藝術的深層次文化傳承。

概言之，虛擬與增強現實技術為戲曲藝術提供了新的傳播方式，拓展了觀眾群體，為傳統戲曲注入了生機。然而，這種方式也在一定程度上削弱了戲曲的傳統美學價值和文化內涵，使戲曲表演逐漸變得視覺化、程式化、同質化，失去了與觀眾的深層次情感連接和文化傳承的多樣性。這些弊端在戲曲藝術的現代化進程中亟須引起重視。

三、情景再現：設計虛擬性的舞臺真實

清代李調元認為，「戲也，非戲也；非戲也，戲也」。可見，戲曲藝術本身兼具娛樂性功能，但其近年來的發展與傳播逐漸萎縮，雖說與互動性減少、娛樂方式的多樣化密切相關。因此，戲曲要重新贏得觀眾青睞，需發揮娛樂性以適應當代需求。

隨著文化消費向精神消費轉變，遊戲作為互動性強的娛樂形式崛起，為戲曲藝術提供了新的傳承方式。遊戲通過跨領域創新，將戲曲文化融入其中，使其更具觀賞性和參與感，吸引更多年輕人。2018 年手遊《楚留香》攜手浙江崑劇團，將崑曲戲服與傢俱融入遊戲，引發年輕玩家對崑曲的興趣。2019年，《天涯明月刀》與上海京劇院合作推出京劇主題版本《曲韻芳華》，並拍攝紀錄片展示京劇藝術。2020 年至 2022 年間，《逆水寒》遊戲引入「瓦舍聽戲」玩法和戲臺場景，演繹經典摺子戲片段。這些嘗試是借助遊戲的互動形式讓觀眾更深刻地理解戲曲魅力，推動了戲曲藝術的傳播與創新。

網路遊戲特別是手遊中融入戲曲元素進一步吸引了青年群體。2019 年，浙江小百花越劇院與《王者榮耀》合作推出越劇皮膚，獲得 15 億總曝光量和 6400 萬玩家下載量。由此可見，戲曲藝術與網遊、手遊的相互融合，滿足了青年群體的審美需求，不僅可以將學習和娛樂相結合，為年輕人提供了更具吸引力的戲曲學習方式，而且可以借助遊戲任務、劇情和角色設定，將戲曲知識潛移默化地傳授給青年群體，提高他們對戲曲的理解和認知。

戲曲藝術與遊戲相融合儘管為傳統藝術的傳播與傳承開闢了新的途徑，但這種跨領域的創新也帶來了一些潛在的問題。一方面，當戲曲元素融入遊戲時，戲曲藝術的文化符號可能被簡化或過度商業化，成為遊戲中的一種裝飾性元素，而非一種文化體驗的核心，導致戲曲的深度與厚重感被消解。另一方面，遊戲節奏可能迫使戲曲調整傳統敘事方式，導致觀眾對戲曲的理解停留在表層，忽略其文化價值和情感表達。長此以往，戲曲藝術可能逐漸失去其教育功能和文化傳播的深度，變成一種淺層次的文化消費品，導致戲曲的傳統美學與文化內涵被削弱。

概言之，戲曲與遊戲的融合為其傳播提供了現代化路徑，增加了年輕化和時尚感，但也可能導致文化內涵的流失。在推進數位化與遊戲化的過程中，必須謹慎平衡其娛樂性與文化深度，避免戲曲藝術在現代化進程中失去其本質價值和文化使命。

結語

借助互聯網平臺、5G 技術、全息投影技術、影像攝影等不斷更新反覆運算的數字技術，戲曲藝術不僅加強與觀眾的互動體驗，注重內容創新和多元化，利用現代傳播手段推廣，以實現戲曲藝術的傳承與創新，而且將線下演出與線上影像特效、全息投影結合，拓寬了劇場物理局限，實體化了網路虛擬空間，使戲曲藝術得以更好地傳承與發展。然而，要實現「戲曲+科技」的深度融合，需以科技為手段，拓寬傳承發展可能性，同時注重保持戲曲的文化內涵。因此，在借助數字技術進行廣泛傳播戲曲藝術的同時，務必要掌握好技術與藝術結合中的平衡問題，才能有利於戲曲藝術的健康發展與傳播。

3.3 戴子欽：數位技術在粵劇文化傳承保護中的應用研究

摘要：本研究著重關注的是數字技術於粵劇文化傳承與保護當中的應用，特別是在教育傳承方面所起到的關鍵作用。對粵劇當下所面臨的傳承難題展開了深入剖析，像年輕觀眾的流失以及傳統表演形式傳播管道所具有的局限性等。進一步探討了數字技術怎樣助力粵劇達成數字化保存、在線教育、虛擬表演以及社交媒體推廣等事宜。數字技術如何提升粵劇在教育領域的認知度，並提出了推動粵劇與數字技術深度融合的策略，其目的在於保證粵劇在數字化時代能夠得到切實有效的保護與傳承。

關鍵詞：粵劇；數字化傳承；現代科技；戲曲文化保護；非物質文化遺產

在數字化浪潮洶湧澎湃的當下，傳統文化的傳承與保護迎來了前所未有的挑戰與機遇。粵劇，這顆嶺南文化寶庫中的璀璨明珠，正站在時代的十字路口，亟待探索一條契合時代脈搏的傳承之路(張毅等, 2021)。本文將深入剖析粵劇在數字化時代的傳承困境，探討數字技術如何為粵劇注入新活力，助力其在教育領域的深耕，以及如何通過案例研究揭示數字技術在提升粵劇教育認知度方面的顯著成效，同時指出數字化進程中不容忽視的問題，並提出切實可行的策略，以期為粵劇的傳承與發展提供有益借鑑。

現如今年輕觀眾被多元化的娛樂方式所吸引，悄然沖刷著粵劇的觀眾基礎。粵劇傳統審美和年輕人追求的大眾文化審美之間的鴻溝，使年輕人難以欣賞傳統粵劇，更談不上與之產生共鳴，同時傳統表演形式的傳播途徑單一，局限於現場演出和少數媒體平臺難以觸及更廣泛的受眾群體(單韻鳴等， 2024)。

然而，數字技術的發展為粵劇的傳承困境帶來了新的希望。數字化保存、數字化展示都成了現如今傳統戲劇轉型的必由之路。通過高清視頻錄製、音頻採集與數字化檔案管理，將傳統的經典劇目和表演技藝得以永久留存。廣東粵劇院等相關粵劇機構則積極將一系列經典粵劇作品進行高清錄製，構建起粵劇數字檔案庫，讓後人能夠隨時回溯、領略粵劇的風采。

線上平臺的興起為粵劇傳承開闢了全新的傳播空間。人們可以通過線上課程的互動使得粵劇突破了地域與時間的限制(冉常建, 2023)。部分粵劇藝術團體敏銳地捕捉到這一機遇，如廣州市荔灣區青少年宮粵劇舞蹈中心通過線上教學粵劇的相關課程（圖

1），吸引了眾多懷揣對粵劇熱愛的年輕學員，為粵劇的傳承注入了源源不斷的新生力量。與此同時數字化粵劇教材能夠整合文字、圖片、音頻、視頻等多種資源，形成體系化的知識結構，為粵劇教育提供更加豐富和多樣的教學資源。例如，《粵劇社會藝術水準考級教材》（圖 2）的編寫就標誌著粵劇藝術經過數字化的資源整合，形成了體系化的知識結構與規章制度，有利於推進規範化的粵劇藝術教育。

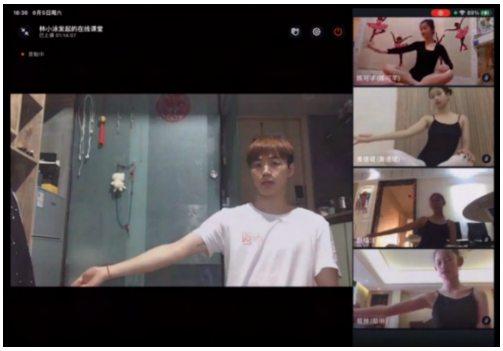


圖 1 粵劇舞蹈中心線上教學
（圖片來源：荔灣區青少年宮）

圖 2 粵劇社會藝術水準考級
（圖片來源：粵劇社會藝術水準考級官網）

數字化技術的應用不僅限於劇本和表演，還擴展到了服飾、道具等元素的記錄和再現，如 3D 列印技術在戲曲服飾製作中的應用，以及虛擬展示系統提供的在線試穿和虛擬體驗(許哲, 2024)。如廣州市粵劇藝術博物館採用體感互動等數字技術，在觀眾體驗增強現實(Augmented Reality)技術與服飾互動換裝。不僅展現了粵劇的服裝樣式與藝術特色豐富了粵劇的表現形式還拓寬了觀眾與粵劇文化之間的交互體驗。

數字技術的出現極大地拓寬了粵劇舞臺展示區域，採用 LED 大螢幕等舞臺設備，採用混合現實（Mixed Reality）、擴展現實（Extended Reality）等創新技術，從而呈現出令觀眾為之震撼的視聽表演。以粵劇《花月影》為例，該劇的舞美設計融合了各種實景與幻景，藉助科技的力量創造出奇幻的視覺效果。《萬花冠》這個數字交互裝置則是通過風扇葉片加上 LED 屏等元素進行組合形成一個精美的粵劇頭冠，給觀眾帶來沉浸式的觀賞體驗。

數字技術給粵劇注入了一連串的挑戰，同時給粵劇中注入新的技術也帶來了一系列的挑戰。如何應對創新發展浪潮的衝擊，在堅守傳統文化和情感認同的基礎上，如何抓住粵劇文化之魂，在創新之路上確保粵劇文化的純粹性與穩定性，是每個粵劇的傳承者，也是每一個粵劇創新者都應該認真思考的一個問題。文化學習是立身之本，

為了準確把握其核心價值和獨特魅力，對粵劇的歷史脈絡、文化內涵以及藝術精髓進行深入挖掘，並對經典劇目、表演手法、音樂演唱等進行系統梳理和研究。為數字技術與粵劇文化融合提供專業指導，粵劇表演藝術家和傳承人，為了確保創新之路不偏離傳統軌道，守護文化認同之根。

技術應用的好壞是傳統戲劇與其結合關鍵，藉助虛擬現實（VR）、增強現實（AR）、混合現實（MR）等前沿數字技術，為觀眾打造沉浸式體驗。例如，利用 VR 技術重現經典劇目的經典場景，讓觀眾仿佛置身於戲中，親身體驗粵劇的非凡魅力。內容創新同樣重要，如沉浸式戲曲《黛玉葬花》（圖 3）以上海越劇院的舞臺版本為藍本，設計了三維舞臺場景模型並圍繞核心情節進行了創作。通過擴展現實技術虛擬場景與實體空間的迭加融合，為觀眾提供了一種全新的、互動式的觀演體驗（圖 4）。虛擬現實技術的應用不僅增強了觀演的參與感和趣味性，而且全息投影和高清投影技術也極大地豐富了舞臺美術的表現手法。在堅守傳統劇目核心的基礎上，適度改編與創新，結合現代生活題材創作新劇本，吸引年輕觀眾的目光。同時，藉助數字媒體平臺，製作粵劇短視頻、動畫等新穎形式，拓寬粵劇文化的傳播管道。

圖 3 沉浸式戲曲《黛玉葬花》
（圖片來源：網絡公開）

圖 4 《黛玉葬花》觀演體驗
（圖片來源：網絡公開）

粵劇表演藝術家和傳承人應當與現階段數字技術的研發設計人員相互交流學習，包括視頻製作、音頻編輯、社交媒體運營等多個方面，助其掌握新技術，提升數字化創作與傳播能力。並且在中小學和高校開設粵劇課程，融合數字技術進行教學，通過學校教育是培養屬於粵劇傳承的專屬觀眾。通過在線課程、互動體驗等方式，如，ALIGHT 光禹萊特與杭州天地實驗小學的合作項目，通過結合數字技術與藝術創意為戲劇教育帶來了創新。其沉浸式戲劇課堂《寶蓮燈》(圖 5)是數字化戲劇教育實踐的突破。在空間佈局和技術設備上使用高亮度鐳射投影機和超短焦鏡頭，優化了教學和表

演的視覺條件提升了參與者的舒適度和視覺體驗(圖 6)。藉此機會與科技公司攜手共同開發粵劇數字化項目，與博物館、藝術館等文化機構合作利用數字技術與多媒體互動技術讓學生與觀眾在參觀過程中深入瞭解粵劇文化，增強文化體驗感，通過全方位體驗粵劇表演，激發學生對粵劇的興趣與熱愛。

圖 5《寶蓮燈》數字光影戲劇課堂
（圖片來源：網絡公開）

圖 6 數字光影戲劇課堂互動現場
（圖片來源：網絡公開）

數字化技術在藝術教育中的應用突破了地理限制，通過在線平臺和虛擬展覽使全球藝術資源易於獲取增加了教育的多樣性並促進了國際交流，這種開放性不僅豐富了藝術教育內容也使學習者能夠拓寬文化視野。數字化還推動了藝術教育資源的共用，提高了資源的利用效率，使藝術教育更加普及和包容(蔡雨珂等， 2024)。VR、AR 和在線互動平臺等技術提升了學習體驗的互動性和個性化，允許學習者根據個人興趣和節奏進行學習，從而促進了藝術教育的創新發展(張婧文等， 2021)。

粵劇的數字化轉型為廣州文化的推廣帶來了新的活力，但在全球文化交流日益頻繁的背景下粵劇面臨著年輕觀眾流失的挑戰，這與年輕人對粵劇認識不足和宣傳不充分有關，為了吸引年輕一代粵劇需要不斷創新。例如，2021 年國內首部 4K 粵劇電影《白蛇傳·情》運用了全新的超高清視頻技術呈現傳統戲曲，廣東粵劇院以《劍網 3》網遊為題材排演粵劇《決戰天策府》，該劇還原了遊戲形象且打破了傳統舞臺局限(蔡嘉洋, 2023)。

粵劇要想保留傳統精髓，又不失現代創意，就必須在其中融入時下流行的科技、流行元素，以吸引年輕人的關注。通過教育推廣和各類文化活動，促進廣大市民特別是青年一代對粵劇的認知和興趣的提升。此舉不但可以普及粵劇文化，也可以培養更多的未來小戲迷(李嘉宜, 2019)。 短視頻、直播等新潮手法抓住年輕觀眾的心，粵劇圈

要學會善於利用短社交媒體。瞭解大家對數字粵劇內容的看法，並根據反饋意見，通過問卷調查、網上點評等多種形式調整策略。讓當地居民更有歸宿感的互動演出活動將在社區內舉行，也將吸引更多市民加入到粵劇的行列中來。傳承好文化，歸根結底還得靠新面孔，引導社區居民，尤其是那些年輕人積極參與進來(韓佳彤, 2024)

我們堅持以傳統文化為基礎，在探索文化的新進程中既展現了數字技術與文化相融合的魅力又要與傳統粵劇的內涵緊密地融合在一起。為粵劇在數字化時代的全方位發展提供新思路，打破了科技、教育、文化等領域的界限，共同為粵劇中數字化傳承獻計獻策。

參考文獻

蔡嘉洋(2023)： 回顧與展望：傳統粵劇的數位化探索，《東方藝術》，(3)， 61–68。

蔡雨珂 、張軍(2024)：人工智慧驅動下非遺的數位化傳播，《傳媒》，(15)， 49–51。

單韻鳴、杜金鳳 (2024)： 地方非物質文化遺產的傳播困境與現代化發展模式的探索——以粵劇為例，《學術研究》，(8)， 54–60。

韓佳彤 (2024)： 淺析香港粵劇發展路徑與傳承策略，《 戲劇之家》，(16)， 3–6。

李嘉宜 (2019)： 粵劇傳承、創新和發展的策略探討，《 戲劇之家》，(22)， 22。

冉常建(2023)：教育數位化推動藝術教育改革的探索與思考，《藝術教育》，(12)，12–15。

許哲 (2024)： 數位技術與舞臺美術的交互研究——以粵劇為例，《美術觀察》，(4)，106–108.

張婧文、郭美廷(2021)：數位人文視閾下文物資訊視覺化發展路徑研究，《東南文化》，(5)，162–168。

張毅、王堯、 程龍(2021)：海闊天空奮發有為——來自粵港澳大灣區的報導，《中國產經》，(10)， 20–25。

3.4 周語嫣：從「台下觀戲」到「移步賞戲」——論傳統戲曲演出模式的現代轉型

摘要：中國古代的戲曲演出活動具有悠久的歷史，經歷了從萌芽到成熟至進一步發展的歷程。近代以來，隨著文學改革思潮的興起，戲曲演出模式呈現出轉型的新趨勢。現代科技在戲曲傳播中的應用推動著戲曲演出由傳統的「台下觀戲」模式轉型為更具現代意味的「移步賞戲」模式。傳統戲曲演出模式的轉型不僅賦予了戲曲演出新的生命，更為非物質文化遺產在現代的傳承與發展提供了可資借鑒的道路，具有非凡的意義。

關鍵字：戲曲演出；現代科技；演出模式；觀眾接受；非遺傳承

引言

中國古代的戲曲演出具有悠久的歷史與傳統，文學創作與演出活動相輔相成，共同助力戲曲這一綜合性的藝術在我國取得非凡的成就與影響。近代，在西方文化的傳入及現代科技的衝擊與影響下，自元代以來便真正確立的戲曲在演出之際也發生了新的轉型，其顯著表現即為自確立之際便延續而來的「台下觀戲」模式出現了向「移步賞戲」這一新模式的轉變。而在這一轉變過程中，以燈光、音樂、VR、地理等現代科技的運用為傳統演出模式的轉型提供了有效的助力。傳統的積累與科技的革新，二者缺一不可。

一、 傳統戲曲演出模式的流變

傳統戲曲演出活動的前身，最早可追溯到原始社會時期，以原始歌舞表演活動為最早的雛形。此時這類歌舞表演的發生，出於宗教祭祀活動的要求，目的在於「娛神」。而若以元代雜劇演出模式的基本定型為我國傳統戲曲演出模式劃分階段，那麼元代以前的戲曲演出仍處於「小戲」階段，元代及此後的戲曲演出則已進入「大戲」階段。劃分「小戲」與「大戲」的主要依據，不僅僅在於考量戲曲演出規模的大或小，而是將戲曲演出作為一門綜合性的藝術來考量。簡單而言，「大戲」與「小戲」的區別，在於構成其表演模式的元素的多少。如元代前已有的參軍戲、踏搖娘等歌舞演出，因其

或為只說不唱，或為只唱不說，構成戲曲演出的各要素之間聯繫不夠緊密，因而這類非綜合性的歌舞演出尚處於「小戲」階段，或被稱為「前戲曲」階段，此時真正意義上的戲曲尚未誕生。

而至元代，以雜劇為主的戲曲成為一代之文學，作為一門綜合性的藝術形式的戲曲正式誕生。先前常演於民間的各類「小戲」也得到元代文人的吸收、借鑒，從而演化為作為「聲腔劇種」的「大戲」。此時戲曲演出的基本模式已大致定型為四折一楔子的劇本體制與一人主唱的演出體制。此後，元雜劇、南戲、明清傳奇、清中後期所繁榮的各類地方劇種均在此基礎上繼承發展，戲曲演出興盛不絕，成為社會各階層所共同享有的精神娛樂活動。同時，在傳統戲曲「台下觀戲」這一演出模式中，台下觀看演出的觀眾始終與場上演出之演員具有一定距離，二者之間採取一種「定點」觀看模式，其關係是「看」與「被看」。

由此可見，我國傳統戲曲的演出目的經歷了從「娛神」到「娛人」的轉變；演出模式的內部組成要素也從「小戲」發展為「大戲」。同時，從「小戲」到「大戲」的轉變以及元代以後戲曲的進一步發展，也體現了傳統戲曲的演出模式經歷著從「地方劇種」到「體制劇種」的轉型。演出模式的變化對觀眾的觀戲模式產生了影響，「台下觀戲」這一傳統觀戲模式得以定型，並成為我國傳統戲曲演出中最為主要的模式。

二、 現代戲曲演出模式的科技革新

「台下觀戲」這一傳統戲曲的演出模式延續直至清末，後受現代戲劇界革命與西方話劇演出活動的影響，才逐漸出現轉變，其顯著轉變即體現為在現代科技的革新與運用下新的演出模式「移步賞戲」已經出現。所謂「移步賞戲」，即指隨著戲曲演出的推進，觀眾與演員之間不再遵守「固定點」的約束，根據劇情的走向與演出場景的變化，台下觀眾與場上演員之間的位置與距離可以有所變動，一般體現為二者之間距離的縮減，由此呈現出新的表現效果。在這一模式的轉變過程中，現代科技的革新與使用發揮了顯著的作用。

1. 燈光與音效技術的革新

燈光與音樂技術的革新在戲曲演出中起著至關重要的作用。傳統戲曲的燈光相對簡單，主要用於照亮舞臺。而現代燈光技術的發展，使得燈光能夠根據劇情的需要營造出各種不同的氛圍。例如，在表現夜晚場景時，可以使用暗色調的燈光，並通過光

影的變化來模擬月光、星光等，增強場景的真實感，如《西廂記》的舞臺搬演。在表現激烈的戰鬥場面時，強烈而閃爍的燈光能夠營造出緊張的氛圍，讓觀眾更直觀地感受到劇情的緊張節奏，如搬演三國故事或水滸故事的諸類戲曲表演。傳統戲曲的音效則主要依靠簡單的樂器演奏來模擬一些聲音效果，而現代音效技術可以通過專業的音頻設備，錄製和合成各種逼真的聲音，如風聲、雨聲、馬蹄聲等。這些豐富而逼真的音效能夠更好地烘托劇情，使觀眾仿佛身臨其境。

2. VR 技術的視覺革新

VR（Virtual Reality）技術是現代科技的一項重要成果，它能為現代戲曲演出帶來全新的視覺體驗。通過 VR 技術，觀眾可以身臨其境地感受戲曲演出的場景。中國古代的戲曲故事常發生在庭院、宮殿等場景中，運用 VR 技術，觀眾可以身臨其境地體驗故事發生的場景，近距離地觀察演員的表演細節。這種沉浸式的體驗打破了傳統「台下觀戲」的距離感，能讓觀眾更深入地融入到戲曲劇情之中。

此外，VR 技術還可以實現一些傳統舞臺難以呈現的特效。比如，在表現戲曲故事中的神仙精怪、靈驗書寫時，如杜麗娘之慕色還魂、竇娥之三樁誓願。VR 技術可以通過虛擬的視覺效果，讓觀眾直觀地感受到奇幻的氛圍，極大地豐富了戲曲演出的視覺表現力。同時，VR 技術還可以為觀眾提供多種視角選擇，觀眾可以自主選擇從不同的角度觀看演出，增加了觀眾的參與感和自主性。

3. 地理測繪技術的革新

地理測繪技術，現已較為常見地被引用至文學研究當中，如現有之「現地研究」、「文學地理學」等新興研究視角，都與現代地理的發展有著緊密的聯繫。而當這一技術被運用至戲曲演出上時，地理技術的革新更有助於為戲曲演出打造更為還原、貼近文本意境的表演場景，從而助力其演出模式實現從「台下觀戲」至「移步賞戲」的新階段。

通過地理測繪技術，可以精確地獲取戲曲故事發生地的地理資訊，包括地形、地貌、建築風格等。然後，根據這些資訊在舞臺上或者虛擬場景中構建出逼真的場景。例如，對於一部以江南水鄉為背景的戲曲，利用地理測繪技術可以準確地還原江南水鄉的河流、橋樑、民居等特色景觀，讓觀眾在觀看演出時能夠真切地感受到江南水鄉的獨特韻味。此外，如歷史上發生在今山西普救寺的西廂故事與發生在今陝西馬嵬驛的李唐愛情故事，若運用現代測繪技術，在實地建構出更為還原的戲曲演出舞臺，打

造更為沉浸式的觀劇體驗，這類真實的場景構建更有助於戲曲演出模式向「移步賞戲」的新階段發展。同時，觀眾在這樣逼真的場景中更容易產生身臨其境的感覺，從而更願意隨著劇情的發展移動自己的位置，更好地欣賞演出。

三、「移步賞戲」演出模式的現代意義

「移步賞戲」演出模式的出現具有多方面的現代意義。從觀眾角度來看，這種演出模式極大地增強了觀眾的參與感和體驗感。在傳統的「台下觀戲」模式中，觀眾更多的是被動地觀看演出，而在「移步賞戲」模式下，觀眾可以根據自己的意願和劇情的發展，更主動地去感受戲曲的魅力。觀眾與演員之間距離的縮短，使得觀眾能夠更清晰地看到演員的表情、動作等表演細節，更深入地理解劇情和人物情感，從而提升了觀眾對戲曲的欣賞興趣和理解程度。

同時，對於戲曲的傳承和發展來說，「移步賞戲」模式吸引了更多年輕觀眾的關注。在現代社會，各種娛樂方式層出不窮，傳統戲曲面臨著觀眾流失尤其是年輕觀眾減少的困境。而「移步賞戲」這種充滿創新和現代感的演出模式，以其獨特的魅力吸引了年輕一代的目光，為戲曲的傳承注入了新的活力。年輕觀眾的加入，不僅增加了戲曲的觀眾群體，也為戲曲的創新和發展帶來了新的思路和可能性。此外，從藝術創作的角度來看，「移步賞戲」模式也同樣為戲曲舞臺創作提供了更廣闊的空間。這種演出模式促使戲曲創作者在劇本創作、舞臺設計、表演形式等方面進行更多的創新和探索。

最後，「移步賞戲」模式也為非物質文化遺產在現代社會的傳承與發展提供了寶貴的經驗和借鑒。戲曲作為我國重要的非物質文化遺產，其傳承和發展面臨著諸多挑戰。「移步賞戲」模式的成功實踐表明，通過結合現代科技和創新演出模式，可以讓非物質文化遺產在現代社會中煥發出新的生機與活力，為其他非物質文化遺產的保護和傳承提供了有益的參考。

總結

現代科技的運用對戲曲的現代演出模式轉型和傳播產生了積極而深遠的影響。它推動了戲曲演出從傳統的「台下觀戲」模式向「移步賞戲」模式轉變，為戲曲帶來了新的表現形式和活力。歷經數百年而確立的傳統戲曲演出模式，其積累與傳承也為戲曲演出模式的現代傳承提供了深厚的文化底蘊。因而，從「台下觀戲」到「移步賞戲」

的現代轉型，既有其受現代科技影響的偶然性，更有戲曲演出模式自身發展的必然性，二者缺一不可。

然而，在演出模式從傳統向現代轉變的過程中，也需要遵循一定的原則。戲曲演出的一大核心特點是欣賞演員的唱、念、做、打等精湛技藝。新的演出模式在努力提高觀眾互動參與感的同時，必須為戲曲表演者提供充分展示唱、念、做、打的條件。不能以犧牲戲曲表演的核心魅力為代價來追求創新，否則可能會導致傳統戲曲表演部分精髓的喪失。我們應當在傳承和創新之間找到平衡，既要借助現代科技的力量推動戲曲演出模式的創新發展，又要堅守戲曲的傳統藝術特色，讓戲曲這一古老的藝術形式在現代社會中持續綻放光彩。

參考文獻列表：

張鵬（2020）。《科技對戲曲發展的作用研究》，上海師範大學，2020 年碩士論文，第 55 頁。

曾永義（2008）。《戲曲源流新論》，北京，中華書局。

3.5 王梓瑄：傳統與創新：川江號子在刀郎演唱會中的現代轉譯與文化共振

摘要：川江號子作為川渝地區的國家級非物質文化遺產，不僅記錄了川渝地區豐富的歷史文化發展軌跡，而且生動展現了川渝人民勤勞勇敢、不懼艱難的精神風貌。本文以刀郎演繹的川江號子為個案，對川江號子與現代音樂融合的創新傳承發展實踐進行深入分析，探索非遺音樂在當代社會的現代轉譯與文化共振的新途徑。 本研究旨在不僅使川江號子這類文化遺產得到有效保護，更期望其能在現代社會中煥發新的活力，為非遺文化的創造性轉換創新性發展提供優秀範式。

關鍵詞：川江號子; 非遺音樂; 創新傳承

引言

號子，又稱勞動號子，是民歌的一種。 早在西漢《淮南子》中就有記載：「今夫舉大木者前呼，『邪許』後亦應之，此舉重勸力之歌也。」(（西漢）劉向編; 胡亞軍譯注， 2015）這種為勞動服務的音樂形式，是人們在勞動過程中自然而然發出的呼喊和吆喝，用以協調動作、激勵士氣以及調節情緒。 在江河上的船工號子中，川江號子以其獨特的風格脫穎而出，「川江號子」已成為了一個專有名詞，代表著這一地區獨特的文化遺產。 2006 年川江號子列為國家級非物質文化遺產保護專案，其深遠和重大的意義不言而喻。 習近平總書記在十九大報告中提出，要「推動中華優秀傳統文化創造性轉化、創新性發展」。 在黨的二十大報告中對於非物質文化遺產保護和文化強國建設的重視通過旨在通過保護和傳承文化遺產，增強文化自信，推動社會主義文化繁榮發展。 而川江號子這一類的非遺音樂與現代音樂的轉譯正回應了這一號召，對於川江號子這一文化瑰寶此研究想從文化傳承方面入手探索非遺音樂在當代社會的現代轉譯與文化共振的新途徑，不僅使川江號子作為一份珍貴的文化遺產得到有效保護，更期望為非遺文化的創造性轉換創新性發展提供優秀範式。

一

川江號子，作為川渝文化中的瑰寶，其歷史淵源深厚，承載著豐富的文化內涵和獨特的地域特色。 川江號子起源於川江流域的勞動人民，尤其是船工在航運過程中的

集體勞動號子，它不僅是勞動的節奏，更是船工們情感的抒發和力量的凝聚。它的歷史可以追溯到古代巴人時期，那時的巴人歌舞已具有激發鬥志、威懾敵人的作用，為川江船夫不畏艱險、勇闖急流的精神奠定了基礎。川江號子的歷史淵源與川江流域的自然環境密切相關，川江流域的複雜水勢和險峻地形，使得船工們在行船時必須通過喊號子來協調動作，以確保安全。 這些號子隨著水勢的變化而變化，形成了多種不同的唱腔和唱詞，它們共同構成了川江號子豐富多彩的藝術形式（伍， 2011）。 川江號子號子沒有規定的曲牌，各流域有不同的唱法所以沒有特定的風格與曲調。 號子頭會根據上水下水的不同、水情水勢的變化以及船工的勞動強度大小改變號子的節奏使得川江號子的旋律多姿多彩，節奏變化大，其歌唱時而悠揚時而高昂，時而急促，時而舒緩，極富感染力。

二

自 2006 年起川江號子也逐步成為學術焦點，在已有的研究中大致分為三類，最多的一類是對川江號子進行美學分析和藝術特色品鑒，如李璐伶的《試論川江號子的音樂特色》，通過對川江號子的旋律、節奏、歌詞等方面分析， 對船工演唱號子時的內心情感作了心理分析（李， 2007）。 其餘兩類集中在對於其文化內涵的挖掘與對號子的保護與傳承，如程析《探析巴渝文化之魂——川江號子》從川江號子的產生環境出發對其曲牌藝術、歌詞藝術及號子種類進行闡述。（程， 2016）對於「雙創」方面，這類研究稍顯欠缺，在現代轉譯的過程中，川江號子面臨著從傳統到現代的過渡，這不僅涉及到音樂形式的創新，還包括了傳播方式的現代化。在 2024 年的演唱會上，刀郎對《船工號子》進行了一次創新性的改編，他以李雙江在 1981 年首唱的版本為藍本，巧妙地融合了現代音樂元素，使得這首傳統民歌煥發出新的生命力。 刀郎的改編版本在保留原曲精髓的同時，引入了現代電子編曲技術，這種技術的應用為歌曲增添了豐富的層次感和現代感。 通過電子音效的處理，傳統號子的韻律與現代節奏完美融合，使得《船工號子》在新時代的語境下更具吸引力和震撼力。 此外，刀郎還大膽地將搖滾樂隊的元素融入到演出中，搖滾音樂的激情與活力，與川江號子的原始粗獷和豪邁相得益彰，形成了一種獨特的藝術風格。 這種跨風格的融合不僅展現了刀郎對傳統音樂的深刻理解，也體現了他對現代流行音樂趨勢的敏銳把握。

刀郎的這種改編，不僅僅是對一首歌曲的重新演繹，更是對川江號子這一非物質

文化遺產的現代轉譯和傳承。 他通過演唱會這一平臺，將傳統藝術與現代審美相結合，讓更多年輕一代的聽眾能夠接觸並喜愛上這一傳統藝術形式。 刀郎的《船工號子》以其獨特的藝術魅力和深情的演繹，讓觀眾重新聆聽到了那些年豪邁壯闊的號子聲，同時也喚起了人們對傳統文化保護和傳承的責任感。 這種傳承與創新的結合，不僅讓《船工號子》在音樂上得到了新生，更在文化上實現了跨越時代的傳播。

三

川江號子起源於船工們的工作和生活，號子頭根據江河的水勢水性不同，編創出不同節奏、不同音調、不同情緒的號子。 在《民族音樂概論》中，根據不同的特點，將現存的風格各異的號子歸納為五種類型：平水號子、見灘號子、上灘號子、拼命號子、下灘號子，形成了數十種類別和數以千計曲目的川江水系音樂文化。 川江號子的存在從本質上體現了川江各流域勞動人民面對險惡自然環境不屈不撓的抗爭精神和粗獷豪邁中不失幽默的性格特徵，通過其獨特的音樂形式和內容，與聽眾產生情感共鳴。其唱腔中的即興成分和多變的節奏，使得每一次演唱都具有獨特性，這種獨特性與船工們的生活緊密相連，使得川江號子成為一種生活的藝術。 所謂《藝術來源於生活》川江號子的唱詞豐富多彩，大多來自生活，通過一定的藝術加工既適應了唱號子的需要，也更加全面生動地反映了船工乃至川江流域民眾的生活狀態，號子頭根據嗓音和水勢的不同，唱出不同名稱和腔調的號子，這種多樣性和即興性是文化共振的重要來源。

在川江號子與其他音樂形式的交流與碰撞中，其文化共振的核心在於川江流域人民堅忍不拔的精神、團結合作的質量與對外開放的決心。 這些核心價值觀念和精神特質，構成了川江號子文化共振的基石，也是其在文化交流中保持獨特性和連續性的關鍵因素。 1987年，71歲高齡的老船工陳邦貴和蔡德元在法國「世界大河歌會」上演唱了川江號子，獲得巨大成功。在世界如此眾多的江河歌唱中，中國川江號子最具特色。法國《世界報》稱讚他們的演唱是「獻演阿維尼翁江河音樂專欄最為出眾的部分。「還有眾多的法國媒體評價他們演唱的川江號子，可與世界著名的聲樂曲《伏爾加河船夫曲》媲美。「它完完全全體現了中國對三峽傳統民間藝術的重視。」（張， 2006）川江號子中所體現的堅忍不拔精神，是川江流域人民面對自然挑戰和生活困難時的共同心態，這種精神在與其他音樂形式的交流中，能夠激發聽眾的共鳴，尤其是在面對

逆境時的堅持與勇氣。 這種精神的共振，不僅強化了川江號子的文化影響力，也為其他文化提供了一種堅韌不拔的生活態度。

川江號子的演唱形式本身就是團結合作的體現，在與其他音樂形式的交流中，川江號子的這種集體主義精神能夠促進不同文化之間的理解和合作，增強跨文化合作的凝聚力。 不僅在川江號子的傳承中發揮著重要作用，也在文化交流中展現出其獨特的價值。川江流域的諸多碼頭城市為人民對外開放提供了先天的地理條件，而川江號子誕生於航運中，成熟於繁忙的的商業交往中，在新時期依舊保持著銳意進取的生活姿態。 通過文化交流，川江號子能夠吸收新的元素，同時保持其核心精神不變，這種開放的決心促進了文化的多樣性和創新。 了解、學習川江號子，吸收其對外開放的精神內涵，有助於我們在具有挑戰性的事業面前保持高昂的鬥志，用「船工精神」奮鬥出美好生活。（聶強，曹光裕著， 2021）

四

刀郎在演唱會上演唱進過改編的《船工號子》為川江號子這一文化瑰寶的創造性轉換創新性發展提供優秀範式，他不僅將傳統民歌與現代音樂元素巧妙融合，更通過深情的演繹，賦予了這首歌曲新的生命力和時代感。 在演唱會中，刀郎以其獨特的嗓音唱出了《船工號子》的雄渾壯美展現得淋漓盡致。 他的改編和演繹，為非遺音樂的現代轉譯之路提供了新的思路和方向，也為其他音樂人提供了寶貴的經驗與借鑒機會。通過刀郎的演唱我們可以看到，傳統音樂並不是一成不變的，而是需要不斷地進行創造性轉換和創新性發展。 只有這樣才能讓這些非遺文化在現代社會中煥發出新的活力，成為連接過去與未來的橋樑。 同時這也提醒我們，作為新時代的新青年，應該積極承擔起傳承和發展傳統文化的責任，為中華文化的繁榮和發展貢獻自己的力量。

總結

川江號子作為川渝地區的國家級非物質文化遺產，不僅是川渝文化的重要組成部分，也是中華民族傳統文化中的瑰寶。 研究發現，川江號子以其獨特的藝術形式和豐富的文化內涵，成為連接川江流域過去與未來的重要橋樑。 隨著科技和經濟的不斷發展，我們可以通過創新性的傳承方式，如音樂人的現代改編、數位化技術的應用等等，川江號子得以煥發新的生命力。 這些努力不僅為川江號子的保護和傳承提供了有效路

徑，也為其他非物質文化遺產的創造性轉換和創新性發展提供了寶貴經驗。

面向未來，我們需持續加大川江號子等非物質文化遺產保護傳承力度，運用多元方式手段，讓其走進更多人視野，收穫廣泛喜愛。 巧妙融合傳統文化與現代審美，賦予川江號子等非物質文化遺產嶄新活力與內涵，使其在現代社會綻放更耀眼光芒。

參考文獻

程析（2016）：探析巴渝文化之魂——川江號子，《中華文化論壇》，（*3*），125–128。

李璐伶（2007）：試論川江號子的音訂特色，《西華師範大學學報（哲學社會科學版）》，（*3*），104–105。https://doi.org/10.16246/j.cnki.51-1674/c.2007.03.024

聶強、曹光裕著（2021）：*川江號子文化根脈探尋*，重慶：重慶大學出版社，頁 230。

伍明實（2011）：川江號子現狀調查報告，《中華文化論壇》，（*3*），34–42。

（西漢）劉向編；胡亞軍譯注（2015）：《*淮南子*》，南昌：二十一世紀出版社，頁 313。

張永安（2006）：川江號子：巴渝人文精神的偉大力量.，《重慶與世界》，（*7*），56–58。

3.6 Pang Wing Yan Jasman: Generative AI in Cantonese opera art forms

Abstract: The rapid growth of generative AI technology has opened up new avenues for creative expression across various art forms, including theater and film. However, the integration of AI raises important questions regarding cultural authenticity and the preservation of traditional artistic values. This study investigates the feasibility of incorporating generative AI into Cantonese opera, a traditional and culturally significant theatrical genre that has captivated audiences for generations. Renowned for its unique blend of music, drama, and elaborate costumes, Cantonese opera has a rich history dating back to the late 19th century. As AI technology continues to evolve, it presents distinctive opportunities to enhance various facets of this performing art, including scriptwriting, music composition, staging, and choreography. Through a practice-based research methodology, this study examines the practical applications of generative AI in Cantonese opera, exploring its artistic, cultural, and ethical implications. Two primary research questions guide this investigation: 1) What prompts a creative practice to generate a Cantonese opera film? 2) How does the output of the creative work process contribute to the research outcomes? The findings offer new insights into the forms of Cantonese opera and seek innovative techniques for realizing the artistic vision of a Cantonese opera film.

Keywords: Generative AI, Cantonese opera, Emerging technology

Introduction

The recent advancement of generative artificial intelligence (AI) technology has resulted in a new era of creative possibilities across various artistic genres, including theatre and film. As artists and creators delve into the potential offered by AI, significant questions emerge regarding cultural authenticity, the safeguarding of traditional artistic ideals, and the transforming role of the artist in the creative process. Generative AI denotes a category of artificial intelligence systems capable of producing novel material derived from patterns identified in existing data. These technologies have attracted considerable attention for their ability to replicate human creativity in diverse fields such as art, music, literature, and design. This study illustrates the creative process involved in integrating generative AI into Cantonese opera through a practice-based methodology. The researcher seeks to produce novel artistic

outputs and critically analyze the process by utilizing AI tools in creative activities, so adding to the continuing dialogue at the junction of technology and traditional arts.

Background

Comprehending Generative Artificial Intelligence

This technology has garnered considerable interest in recent years for its capacity to emulate human creativity and generate high-quality products. Numerous studies have investigated the fundamental mechanics of generative AI, including deep learning and neural networks, which facilitate the creation of innovative artistic forms. Academics contend that although generative AI can augment creative endeavors, it simultaneously prompts inquiries regarding authorship, originality, and the artist's function within the creative sphere.

Principles of Generative Artificial Intelligence

Generative AI fundamentally relies on models like Generative Adversarial Networks (GANs) and Variational Autoencoders (VAEs). Generative Adversarial Networks (GANs) comprise two neural networks—a generator and a discriminator—that function antagonistically to generate high-quality outputs. The generator produces novel data instances, whilst the discriminator assesses their veracity in comparison to actual data. The adversarial process persists until the generator yields outputs that are indistinguishable from authentic data (Bengio, Y et al., 2017). Variational Autoencoders (VAEs) encode input data into a latent space and subsequently decode it to produce new data, facilitating the controlled production of variations (Kingma & Welling, 2014).

Utilizations in Artistic Domains

Generative AI has been utilized in various creative domains. AI-generated art has surged in popularity, with algorithmically created works displayed in galleries and sold at auctions (Elgammal et al., 2017). Likewise, AI has been employed in music composition, with algorithms producing original scores and collaborating with human artists (Briot et al., 2017). In literature, AI models such as OpenAI's GPT or DeepSeek can generate coherent and contextually pertinent prose, illustrating the potential for AI to aid in creative writing (Brown et al., 2020).

Implications for Creativity and Authorship

The emergence of generative AI prompts significant inquiries concerning authorship, originality, and the essence of creativity. Certain researchers contend that AI undermines conventional concepts of authorship, as the distinction between human and machine-generated content becomes ambiguous (McCormack et al., 2019). The ethical ramifications of employing AI in creative endeavors have been extensively examined, especially regarding cultural appropriation and the safeguarding of traditional artistic values (Hagerty & Rubinov, 2019; Zeilinger, 2018).

Cultural Context and Artificial Intelligence

Comprehending generative AI necessitates acknowledging its influence on cultural practices. AI systems, when trained on certain datasets, may unintentionally perpetuate existing prejudices and cultural stereotypes inherent in the data (O'Neil, 2016). Consequently, incorporating generative AI into conventional art forms requires a meticulous analysis of the interaction between these technologies and cultural legacy and identity.

Opportunities for Generative AI in Cantonese Opera Art Forms

Cantonese opera, a historic Chinese theatrical genre distinguished by its distinctive amalgamation of music, drama, and intricate costumes, possesses profound cultural importance and has enthralled audiences for years. As generative AI technology progresses, it offers promising prospects to augment and innovate within this conventional art form. Generative AI can be employed in three pivotal domains within Cantonese opera.

Screenwriting and Narrative Development

Generative AI can facilitate the composition of original Cantonese opera scripts by examining current works and producing new tales that align with traditional themes while integrating modern aspects. AI-driven systems can examine extensive databases of screenplays to discern prevalent tropes, character arcs, and narrative structures, thereby aiding in the creation of creative stories that appeal to contemporary audiences. AI models such as GPT-4 can be trained on a corpus of Cantonese opera scripts to produce fresh dialogue and situations, thereby augmenting the creative process (O’Brien et al.).

Musical Composition

The musical element of Cantonese opera is essential to its identity. Generative AI can aid in the creation of fresh compositions that integrate old melodies with innovative harmonies and rhythms. AI algorithms can examine the stylistic components of existing music, enabling them to create new compositions that preserve the spirit of Cantonese opera while innovating with novel musical concepts. Studies indicate that AI can proficiently produce music that imitates particular styles, rendering it a significant asset for composers seeking to innovate within conventional structures (Huang et al., 2019).

Choreography and Staging

Generative AI can be employed to improve choreography and staging in Cantonese opera performances. Through the analysis of movement patterns and stage configurations from previous performances, AI can propose innovative choreography that integrates traditional gestures with original sequences. This skill enables choreographers to explore novel movement patterns that resonate with current audiences while preserving the cultural value of classic aspects. Instruments like motion capture and AI-enhanced choreography software help streamline this procedure (Kovar et al., 2004; Plane, 2019).

Costume and Set Design

The visual elements of Cantonese opera, encompassing costumes and set designs, are essential for fostering an immersive experience. Generative AI can aid designers by producing costume designs and stage layouts informed by conventional aesthetics and themes. AI algorithms may examine historical designs and propose changes that preserve cultural authenticity while investigating novel visual trends. This methodology can result in visually captivating productions that engage contemporary audiences (Elgammal et al., 2017).

Audience Involvement and Interactive Engagement

Generative AI may also produce interactive experiences for viewers, enabling them to engage with Cantonese opera in novel manners. AI-driven applications could allow spectators to customize aspects of a performance, such as character selections or story trajectories, enhancing the experience's personalization and engagement. This degree of interactivity can engage younger audiences and promote increased involvement in conventional art genres (Handke et al., 2020).

Related works

The integration of artificial intelligence (AI) into creative endeavors has garnered significant interest across several artistic domains, with studies highlighting its revolutionary potential and the ethical challenges it poses. McCormack et al. (2019) investigate the impact of AI on creativity, emphasizing its capacity to augment artistic expression by offering novel tools for innovation and inspiration. Elgammal et al. (2017) endorse this perspective by introducing Creative Adversarial Networks (CANs) as a technique for generating artwork that deviates from traditional forms while maintaining artistic value. Their work illustrates AI's ability to both emulate established art forms and evolve within them, a concept particularly relevant to traditional art forms such as Cantonese opera. Huang et al. (2019) investigate the uses of AI in music composition, emphasizing its capacity to generate unique soundtracks that enrich conventional musical genres. The findings of the current study align with this, demonstrating that AI-generated music was adeptly customized for Cantonese opera, highlighting the technology's potential to enhance the viability of AI as a creative instrument for artistic development. The challenges of audience engagement and cultural authenticity are also evident in the literature. Chen and Xie (2020) examine the utilization of AI in cinema marketing, highlighting the capacity of audience data to create tailored experiences that resonate with modern viewers. This methodology is seen in recent research, when audience feedback revealed a positive reaction to AI-enhanced performances, suggesting that AI can substantially revitalize interest in traditional arts. However, ethical inquiries are crucial, as Mazzone & Elgammal (2019) investigate the implications of AI-generated content on cultural heritage and authenticity. The balance between innovation and tradition is crucial, as seen by efforts to preserve the essence of Cantonese opera while using contemporary technologies. This compilation provides a comprehensive foundation for understanding the intricate relationship between AI and traditional arts, enabling further exploration of the suitable incorporation of generative AI in the creative field.

Methodology

This research employs a practice-based methodology to explore the integration of generative AI into Cantonese opera. This approach emphasizes the practical application of generative AI tools in real-world artistic contexts, allowing for an in-depth understanding of how AI can enhance traditional art forms while preserving their cultural significance. A

qualitative research design was conducted, focusing on the practical implications of generative AI in Cantonese opera.

Protocols of the creative process

The researcher intends to produce novel artistic outputs through a sequence of creative practices while critically evaluating the process. The iterative approach facilitates ongoing improvement and adaption of procedures in response to new findings. Initially, a variety of generative AI technologies for scriptwriting, including OpenAI's GPT-4, was utilized to produce scripts and dialogue pertinent to Cantonese opera, hence ensuring cultural relevancy. Secondly, the researcher executed a sequence of creative practice sessions, each concentrating on a distinct facet of Cantonese opera. The researcher employed AI tools to produce visual storytelling drafts, subsequently engaging in a process of refinement and adaptation grounded in traditional narratives and plots. Furthermore, choreography creation sessions in the film will integrate AI-generated suggestions for movement patterns, facilitating experimenting with innovative techniques while honoring established forms. During the practice-based sessions, the researcher recorded the creative process via written comments and field notes. This material delineates the problems and triumphs experienced throughout the integration of AI into creative techniques. Reflective approaches encompassed: a) evaluating the efficacy of AI-generated outputs in preserving the cultural integrity of Cantonese opera; b) examining the collaborative dynamics between human creativity and AI contributions.

Findings and Discussions

The initial discovery indicated that the utilization of generative AI technologies, especially language models such as GPT-4, markedly improved the scriptwriting process. The AI-generated texts exhibited a profound comprehension of traditional Cantonese opera motifs, including familial loyalty, love, and sacrifice. The researcher supplied Cantonese opera lyrics as a reference to inform the earliest drafts. Despite the necessity for substantial modification of the AI-generated drafts, they provided a significant foundation, stimulating innovative story trajectories and character evolutions that appealed to modern audiences. This indicates that AI can serve as a collaborative ally in the creative process, producing innovative concepts while respecting cultural narratives.

The integration of AI into movement styles has revealed promising opportunities for innovative patterns that merge traditional gestures with modern styles; utilizing motion capture and AI-

driven choreography tools, the researcher investigated novel movement sequences that combined traditional gestures with contemporary styles. The study noted that AI-generated choreography might enhance performances and engage younger audiences while maintaining the integrity of conventional moves. This discovery underscores AI's capacity to reconcile tradition and modernity in performance art.

The performance workshops that exhibited AI-generated scripts, music, and choreography yielded substantial insights on audience involvement and feedback. Participants conveyed enthusiasm for the use of AI into the creative process, emphasizing a sense of innovation and significance in the performances. Numerous participants noted that the integration of traditional features with AI-generated content improved the relatability and engagement of the performances, indicating that generative AI could play a pivotal role in rekindling interest in Cantonese opera among younger audiences.

The results indicate that incorporating generative AI into Cantonese opera presents a great opportunity for innovation while maintaining traditional cultural values. The study illustrates that AI can function as a potent instrument for augmenting creativity, offering artists novel views and concepts that could not have arisen through conventional techniques alone. The synergy between human creativity and AI skills can foster the advancement of artistic practices that appeal to modern audiences.

Nevertheless, the utilization of generative AI prompts significant inquiries regarding cultural authenticity and the function of the artist. Although AI can produce content that conforms to conventional standards, the obligation of maintaining cultural integrity ultimately lies with the human artist. This requires a thorough analysis of the integration of AI-generated outputs into the creative process, highlighting the necessity of balancing innovation with tradition.

Furthermore, the favorable audience response underscores the capacity of AI to connect traditional art forms with contemporary sensibilities. AI's capacity to generate pertinent and captivating content can aid in attracting younger audiences to Cantonese opera, so facilitating the preservation and renewal of this cultural heritage.

Conclusion

This research highlights the transformational potential of generative AI in developing Cantonese opera art forms, while also addressing important concerns regarding authenticity and artistic responsibility. Future research in this domain may further examine the enduring effects of AI integration on conventional art forms and the transforming essence of creativity in the digital era. Ongoing partnership between technology and the arts may foster a vibrant cultural environment that respects tradition while welcoming innovation.

References

Bengio, Y., Goodfellow, I., & Courville, A. (2017). Deep learning (Vol. 1, pp. 23-24). Cambridge, MA, *USA: MIT press*.

Briot, J. P., Hadjeres, G., & Pachet, F. D. (2017). Deep learning techniques for music generation--a survey. *arXiv preprint arXiv:1709.01620*.

Brown, T. B., Mann, B., Ryder, N., Subbiah, M., Kaplan, J., Dhariwal, P., ... & Amodei, D. (2020). Language Models are Few-Shot Learners. *Advances in Neural Information Processing Systems*, 33, 1877-1901.

Chen, Y., & Xie, K. L. (2020). Artificial intelligence in film marketing: The future of audience engagement. *Journal of Business Research*, 116, 1-10.

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). Can: Creative adversarial networks, generating" art" by learning about styles and deviating from style norms. *arXiv preprint arXiv:1706.07068.*

Handke, L., Klonek, F. E., Parker, S. K., & Kauffeld, S. (2020). Interactive effects of team virtuality and work design on team functioning. *Small Group Research*, *51*(1), 3-47.

Hagerty, A., & Rubinov, I. (2019). Global AI ethics: a review of the social impacts and ethical implications of artificial intelligence. *arXiv preprint arXiv:1907.07892*.

Huang, G., Liu, Z., Pleiss, G., Van Der Maaten, L., & Weinberger, K. Q. (2019). Convolutional networks with dense connectivity. *IEEE transactions on pattern analysis and machine intelligence*, *44*(12), 8704-8716.

Kingma, D.P. and Welling, M. Auto-Encoding Variational Bayes. *In Proceedings of the 2nd International Conference on Learning Representations*, 2014

Kovar, L., & Gleicher, M. (2004). Automated extraction and parameterization of motions in large data sets. *ACM Transactions on Graphics (ToG)*, *23*(3), 559-568.

Mazzone, M., & Elgammal, A. (2019, February). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. In *Arts* (Vol. 8, No. 1, p. 26). MDPI.

McCormack, J., Gifford, T., & Hutchings, P. (2019, April). Autonomy, authenticity, authorship and intention in computer generated art. In *International conference on computational intelligence in music, sound, art and design (part of EvoStar)* (pp. 35-50). Cham: Springer International Publishing.

McCormack, J., Gifford, T., Hutchings, P., Llano Rodriguez, M. T., Yee-King, M., & d'Inverno, M. (2019, May). In a silent way: Communication between ai and improvising musicians beyond sound. In *Proceedings of the 2019 chi conference on human factors in computing systems* (pp. 1-11).

O'Brien, M. J., Alsmadi, I., Bentley, R. A., & Tuba, M. OpenAI ChatGPT and Biased Information in Higher Education. In *Empowering Digital Education with ChatGPT* (pp. 223-234). Chapman and Hall/CRC.

O'Neil, C. 2016. Weapons of math destruction: How big data increases inequality and threatens democracy: *Crown Publishing Group (NY)*.

Plane, A. (2019). The influence of artificial intelligence in dance choreography.

Zeilinger, M. (2018). Digital art as 'monetised graphics': Enforcing intellectual property on the blockchain. *Philosophy & Technology*, *31*(1), 15-41.

分題四：
戲曲及非物質文化遺產在
弘揚中華文化中的性質與特徵

Sub-theme 4:
Nature and characteristics of
Xiqu and Intangible Cultural Heritage
in promoting Chinese culture

4.1 郝爽：人民性與民族性 1955 年中國古典歌舞劇團歐洲巡演對新中國外交的促進作用

摘要：1955 年，中國古典歌舞劇團分兩批在歐洲各地進行巡演，引發當地民強烈興趣，新中國戲曲藝術也由此進入到歐洲媒體視野。此時，歐洲報刊通過簡訊、專稿和劇評等方式不斷向歐洲民眾傳遞中國戲曲的演出情況，構建起了具有鮮明特色的中國藝術形象，也由此展現出對新中國形象的塑造方式與特點。本研究借助這一時期中國古典歌舞劇團在巡演過程中所收集的資料、口述史、海外數位化報刊及檔案資料，對此次巡演過程及相關報導進行回溯，不僅可以全面評價 1955 年中國古典歌舞團在歐洲巡演所取得的成就，同樣也可探究這一時期歐洲報刊對中國藝術的建構方略，並進一步討論中國戲曲文化藝術在中國國際文化交流中的具體作用，為當下中國戲曲海外傳播提供可借鑒的參考。

關鍵字：中國古典歌舞團 京劇 海外報刊

引言

1955 年，由文化部副部長張致祥任團長，趙沨作為副團長兼藝術指導，彙聚杜近芳、李少春和王鳴仲等京劇名家組成的中國古典歌舞團（又稱中國藝術團），在歐洲範圍旅行演出時間長達 8 個月之久；同時，在文化部和中國人民對外文化協會的指示下，1955 年 7 月，以中國青年文工團京劇隊為主的成員在參加完波蘭世界青年聯歡節後，同樣成立了另一隻中國古典歌舞劇團，由楚圖南擔任團長，馬少波、任虹擔任副團長，前往芬蘭、瑞典、挪威、丹麥和冰島等北歐五國訪問演出至 1955 年底。

一、大放異彩：新中國京劇亮相歐洲

1955 年 6 月，中國古典歌舞團赴法國參加第二屆巴黎國際戲劇節，由於此次演出是新中國成立後京劇首次登上「資本主義陣營」舞臺，中國古典歌舞團對此次登臺準備充足，特地在演出前召開記者會，用解說伴著演員演示的方法向觀眾展現京劇中的現實主義傳統及特色，並回答了到場記者提出的種種問題。6 月 5 日晚，中國古典歌舞團在巴黎薩拉伯納特劇院亮相，在數千名法國觀眾的期待下上演了《三岔口》《斷橋》《鬧天宮》《雁蕩山》《除三害》等劇碼，讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）在觀看後表示：「語言的隔閡和習俗的不同不造成任何障礙。」阿拉貢則在《法蘭西文藝報》上刊

登多篇文章討論京劇的現實主義傳統。在法國的演出結束之後，中國古典歌舞團來到前後前往比利時、荷蘭、捷克斯洛伐克和瑞士演出，又於同年 9 月參加義大利第十八屆戲劇節、第十九屆國際現代音樂節。1955 年 10 月底，中國京劇團來到英國倫敦，並在皇宮劇院連續演出 3 個星期。

1955 年 9 月初，以中國青年文工團京劇隊為基礎的中國古典歌舞劇團自波蘭出發，於 9 月 6 日到達芬蘭首都赫爾辛基，同年 11 月 30 日至冰島雷克雅維克最後一次演出時，已經共計演出 52 場，觀眾總人數已經達到 6.5 萬餘次。

二、「綜合性的藝術」：歐洲報刊對京劇的關注及評價

從當時的報導內容上看，歐洲報刊對京劇的報導內容極為豐富，在大量戲劇專業記者、戲劇評論家以及其他文藝界人士為報刊撰寫的長篇評論文章中，可以看到不少評論均從京劇藝術本體出發，從京劇舞臺表演、音樂和中西舞臺形式比較等多個角度對進行探討，也可看出當時歐洲社會從文化角度對於京劇這一中國傳統文化藝術的認知，以及對其特點的凸顯性描述。

（一）「舞臺的統一」：對京劇表演的各方面探討

歐洲報刊認為中國藝術團所展現的京劇服飾從樣式、色彩以及刺繡等方面無可挑剔，這些京劇服裝「質地良好，花樣繁多，有時候整個舞臺的演員都好像變成了璀璨的珍珠」，其次，京劇動作的華美與準確性同樣吸引了歐洲報刊的注意力，尤其當精美服飾、妝容與堪比雜技般的精確動作結合起來時，足以讓歐洲戲劇評論家發出驚歎，認為京劇舞臺上擁有強大能量。最後，歐洲戲劇評論家們不僅認為京劇是的高度程式化和虛擬化造就了京劇舞臺的鮮少佈景，觀眾們在《水漫金山》中看到了船，在《刺虎》中看到了山，尤其在《三岔口》中，雖然舞臺上明亮如晝，但觀眾們卻看到了黑夜中的打鬥時，觀眾感受到一種強烈的、傳統的、同時新鮮富有生活力的舞臺藝術力量。

（二）「刺激與抒情」：對京劇音樂的誇張化描述

與舞臺表演不同，京劇音樂對於部分歐洲戲劇觀眾而言有些難以接受，與西方音樂截然不同的器樂演奏也成為歐洲報刊表述的重點。一些報導在描述中為了凸顯中西戲劇音樂上的差異，記者會刻意使用「刺耳」「貓叫」等詞彙來對京劇音樂進行誇張化地描述。相比起一些報導從主觀感受出發，也有歐洲報刊則更加積極地向觀眾介紹京劇音樂。芬蘭《海美合作報》對京劇中的月琴、胡琴以及音樂演奏技巧進行介紹，認

為京劇的演唱和音樂雖然奇怪但卻富有異國情調，外國觀眾對音樂的不適應主要因為京劇演奏為五聲音階，不像西方傳統音樂上的七聲音階，這也使得中國音樂有著奇特的聲調。

（三）「京劇不是歌劇」：譯稱引發的差異化比較

無論是前往西歐的中國藝術團，還是前往北歐的中國古典歌舞劇團，在報刊、海報以及戲單上均將京劇譯稱為“Peking Opera”，從字面意義上來看，是以京劇對應西方歌劇。這讓第一次看到京劇的歐洲觀眾或多或少感到迷惑，在觀看時也會不自覺地從舞臺上尋找西方歌劇的痕跡。所以西歐還是北歐的報刊在對京劇進行評價時，均會首先向讀者表明，相對於西方觀眾所瞭解的「歌劇（Opera）」，在中國實際上是另外一回事，「北京歌劇（Peking Opera）」並不是歌劇。

三、「人民性」與「民族性」：中國古典歌舞劇團對中國外交的促進

新中國成立後，面對「改人、改制、改戲」後的京劇藝術，基於政治體制的對立使得部分歐洲記者在報導中採取了一種敵視角度，認為數以百計的中國戲劇劇碼被刪減和修改並非基於市場考慮，而是來自政治因素的影響。但 1955 年中國藝術團在歐洲演出的成功，京劇在歐洲報刊中的藝術形象得以扭轉，由京劇衍生出的新中國友好善意的形象也被西方民眾接受，這也為中國外交在日內瓦會議後從文化層面上打開了嶄新的局面。

（一）「人民性」：新中國與新中國的藝術形象

在 1955 年西方報刊的對京劇的描述中，京劇「古老」「傳統」「具備悠久的歷史」，在歐洲演出的京劇雖然源於古老題材，但演出方法隨著時代產生變化，優秀傳統得以保留，而落後於時代的傳統責備淘汰。這一過程並非由少數人決定，而是由中國人民共同繼承、改革與發展。美國表演藝術家查理·卓別林（Charlie Chaplin）因為遲到錯過了首演的《三岔口》，因此多留了一天，他在後臺的發言則表現出對新中國戲曲改革的認可：

二十年前，我曾經在香港看過京戲。那時的京戲是那麼冗長，既有精華，也有糟粕。如果和今天所見相比，真有天壤之別。這使我認識了新中國……

在歐洲報刊的語境中，「人民性」不僅指向京劇舞臺之上，同時也表現在京劇舞臺之下。京劇表演藝術家們在舞臺上的精湛技藝引發歐洲民眾的強烈關注，而在記者會、研討會以及招待會等不同場合，表演藝術家們抓住一切機會展現新中國的京劇改革成

功；與此同時，中國藝術團還利用綜合媒體，不斷推廣京劇藝術。在英國與荷蘭，京劇表演藝術家們都曾前往電視臺和電臺，在舞臺之外的螢屏上展現了京劇形象，引得觀眾紛紛向報刊投稿來信，讚歎京劇節目的精彩紛呈。

（二）「民族性」：新中國形象重塑與文化外交突破

在 1955 年的歐洲巡演過程中，京劇不僅是中國文化的代表，更成為在國際社會中展現新中國形象的重要藝術形式。舞臺之上的京劇藝術和舞臺之下的京劇藝術家們經由歐洲報刊的報導，展現出了可親、可敬的新中國形象，打破長久以來歐洲對中國和中國人的負面刻板印象，就像義大利《前進報》評價的那樣：「京劇演出給人們一個和悅而有民族精神的印象。」借助 1955 年歐洲媒體對中國京劇的描繪與刻畫，由京劇成為了新中國文化藝術的傑出代表之一，同時也成為新中國給文化外交的重要助力。借助中國藝術團的廣泛巡演，歐洲報刊紛紛借助評論發出呼籲，渴望發展與中國的交往，一邊進行更深層次的文化交往與相互理解。

結論

1955 年，中國古典歌舞劇團在北歐和西歐的訪問演出大獲成功。通過京劇武戲表演，樹立了新中國獨特形象；劇團成員積極參與社交活動，展現全新中國人形象，為中國外交爭取更多報導；錄製歐洲媒體節目，展現中國藝術，改善歐洲民眾對中國形象的認知，為中國文化和外交拓展空間，為日後中歐合作奠定基礎。

參考書目：

趙沨（1956）。中國古典戲劇在歐洲的旅行演出，《戲劇報》，第 2 期，第 28 頁。

馬少波（2012）。馬少波憶新中國早期戲曲交流，輯於趙少華主編《金色記憶——新中國早期文化交流口述記錄》，北京，作家出版社，第 51 頁。

程宜思（1955）。巴黎行——記中國藝術團的演出，《世界知識》，第 19 期，第 26 頁。

趙沨（1955 年 8 月 9 日）。巴黎歡呼北京，《人民日報》，第 3 版。

中國人民對外文化協會，對外文化聯絡局編印（1956）。《中國古典歌舞劇團在北歐五國》，第 1 頁。

Baechstorm,T,(1955,10,18). Peking Opera, *Goteborg Handels-Och Sjorfarts Tidningen*, p.17.

程宜思（1955）。巴黎行——記中國藝術團的演出，《世界知識》，第 19 期，第 27 頁。

4.2 李莉薇：今日京劇在日本的傳播 ——以京劇研究為中心

摘要：戲曲，是中華文化的瑰寶，對於中華文化在海外的傳播起到非常重要的作用。京劇大師梅蘭芳曾數次出訪日本和歐美，公演京劇，在世界上為中國戲曲贏得了廣泛的聲譽。其中，日本是梅蘭芳訪問次數最多的國家。所以，京劇在日本的傳播有歷史淵源與良好的民眾基礎。本文主要以近年來日本的京劇研究為中心，評述今日國粹京劇在日本的傳播與接受。

關鍵字：京劇研究；日本；傳播；接受

戲曲，對於中華文化在海外的傳播起到非常重要的作用。京劇大師梅蘭芳生前曾數次出訪海外，公演京劇，在世界上為中國戲曲贏得了廣泛的聲譽。其中，日本是梅蘭芳訪問次數最多的國家。梅蘭芳曾在民國時期兩度訪日公演，為京劇的海外傳播邁出了非常重要的一步。1956 年，他受到周恩來總理的委託，代表新中國第三度訪日演出，得到日本社會的廣泛支持，為中日重啟政治對話作出了非常重要的貢獻。

下面，我們主要通過評介今天日本的京劇研究，來談日本對京劇和梅蘭芳的接受。

在日本，京劇研究是中國戲劇研究之中一個劇種研究，同時也是一個頗受關注的研究課題。從大一些的範圍來說，可以認為是屬於中國文學、中國文化的研究或者說中國學的一個專題研究。所以，從事這個研究的人員也大多集中在高等院校裡的中文學科。當然也有些研究人員隸屬於戲劇學、音樂學的學科。相關的研究論文也主要見於《東方學》《中國文學》《日本中國學報》《東洋文化研究所紀要》《日本演劇學會紀要》《中國研究月報》《中國文學報》等刊物。

平心而論，京劇研究只是中文學科里一個較為狹小的研究領域。但是，日本畢竟是中國之外研究中國文學、中國文化最有傳統和歷史的國度，很多學校都開設中文學科，其中總有些研究中國戲曲（戲劇）的學者與團隊。目前，日本的中國戲劇研究者，大多數曾經較長時間來華留學或者訪學，熟悉中國古典文學和現代漢語，基本上在中文閱讀上沒有太大的語言障礙。他們不僅在文本閱讀上的功夫下得深，也非常注重實地調研。每做一個題目，必定多次來華做調查研究，獲取第一手的研究資料。可以說，很好地繼承了上一輩學者的優良學風。2012 年，筆者訪學期間，曾詢問明治大學加藤

徹教授致力於京劇研究的動機。加藤教授認為，可以把戲劇研究看作理解中國社會的一把金鑰匙。研究演劇就是研究社會（或者人）的「黯默知」(1)。這也是上個世紀日本學人辻聽花、波多野乾一等人研究京劇的動機。觀念上的相通，可謂一脈相承。

另外，日本學者關注中國國內的京劇乃至戲曲戲劇研究的最新動向，非常注重國際學術交流。國內的最新研究一出版，日本學者很快就會知曉並作出反應。比如，章怡和的《往事並不如煙》甫一出版，就有了日文版的《嵐を生きた中国知識人》（集廣社，2007年）。每逢國內有比較大型的戲曲研究會議，日本學者也會來華參會。比如，去年由中國藝術院主辦的「紀念梅蘭芳誕辰 130 周年學術研討會」，就有多名日本學者積極參與。

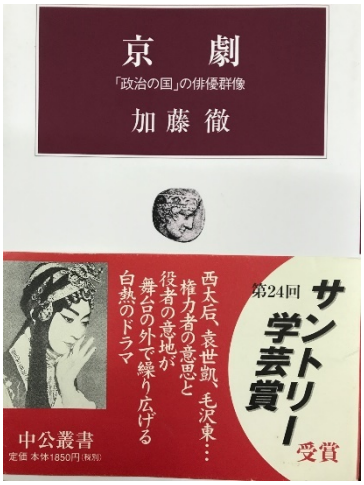
當然，日本國內也會舉辦許多全國性的中文學科會議（比如每年舉行的日本中國學會），但小型的研討會更利於專題的深入研討。整體上來說，日本學者做事認真、嚴謹，研究做得非常細緻。題目一般不大，小而精，較少浮誇的學風。筆者特別想提到的是以早稻田演劇博物館為據點的「現代中國演劇研究會」每三個月舉行的研究例會。這個組織較為鬆散，會員大多數人從事中國戲曲戲劇的研究，但並沒有明文規定的會刊會規。主要成員有早稻田大學的平林宣和教授、中央大學的飯塚容教授、攝南大學的瀨戶宏教授和立教大學的鈴木直子老師等人。每次由一至兩位學者主講，然後相互提問、交流。各人所做的題目，一般都不是鴻篇巨制，卻實實在在，材料充分細緻。無論長幼，大家均平等相處，相互學習、相互促進。以前沒有網路會議的時候，由於會議大多在東京舉行，而家在關西地區的瀨戶先生就每次都從關西坐新幹線專程趕來東京參會。雖然對瀨戶先生來說，這不過是作為一個研究者所做的極為普通的平常事情，但在我看來，卻是一件非常令人感動的事情。日本的中國戲劇研究者讓我深深地感受到學術研究的溫度。

今日，京劇也走進了日本的大學課堂。除了加藤徹能演能講，早在明治大學的課堂上開講京劇外，旅日京劇名伶學者袁英明也在櫻美林大學開講京劇，向日本學生介紹京劇藝術。此外，各大院校和研究機構也不時舉辦各種與京劇有關的畫展、圖書展、文物展。2005 年早稻田大學舉辦了一場京劇展，後來出版了一本《京劇資料展》的圖錄（早稻田大學坪內博士紀念演劇博物館出版）；2009年九州大學舉辦了一場以「濱文庫」藏品為主題的展覽，後來也出版了《濱一衛與京劇展：濱文庫的中國演劇藏品》的圖錄（九州大學附屬圖書館出版）。2009年，日中友好協會在東京舉辦了「京劇之花

梅蘭芳」的展覽。展覽結束後，由早稻田大學稻畑耕一郎教授出版了《京劇之花梅蘭芳：美麗傳說的明星軌跡》（日中友好會館出版）。2018 年，九州大學舉辦了一場題為「戲單、劇場與二十世紀上半葉的東亞演劇」的研討會兼戲單資料展。2021 年，資料展的藏品也以《濱文庫戲單圖錄》（花書院）的形式出版了。可以說，以京劇為主題的各種研討會、展覽會在日本並不缺席。

如果從明治末期的京劇評介算起，京劇在日本的研究史已有百年之久。下面我們將評介 2000 年以來若干部以京劇為主題，尤其是涉及到梅蘭芳的重要研究。

2002 年，加藤徹的專著《京劇：政治大國的演員群像》由中央公論新社出版。此書曾獲得三得利學藝獎。作者獨具心思，模仿戲曲演出的形式編排目錄。全書分為八章，章與章之間設置「幕間戲」的部分，介紹一些與本章內容相關的京劇趣聞逸事或者京劇知識。全書以京劇的歴史發展為主線，從清乾隆年間的京劇形成開始一直講到 21 世紀市場經濟背景下全球化時代京劇的現狀。作者緊緊結合近代以來中國社會的歷史變遷，通過描寫刻畫不同時期代表性京劇伶人像來談京劇的發展變化。圍繞「政治與文藝」的關係，深入地探討了晚清和近現代中國的政治環境、文化政策對京劇發展的影響。



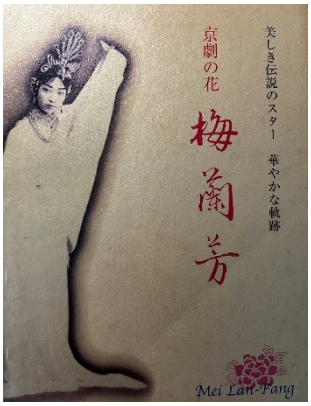
加藤徹《京劇：政治大國的演員群像》（2002）

2008 年，由陳凱歌導演，黎明、章子怡主演的電影《梅蘭芳》上映。在日本公映後也受到一定的關注。加藤徹適時出版了《梅蘭芳：俘虜世界的男人》（2009）。全書分為四個章節，按照梅蘭芳成長的歷程，結合近代中國社會環境和時代背景，講述了

梅蘭芳如何從一個堂子出身的男旦成長為一個世界級的名優。雖然該書並非是嚴格意義上的學術著作，但可以說在新時期推廣了京劇和梅蘭芳的名聲。

加藤徹《梅蘭芳：俘虜世界的男人》（2009）

2009 年，日本還出版了另外一本由稻畑耕一郎編著的圖書——《京劇之花 梅蘭芳：美麗傳說的明星軌跡》。該書披露了許多演劇博物館關於梅蘭芳的一手館藏資料。如前所述，梅蘭芳曾三度訪日公演，另外 1930 年訪美公演途中曾取道日本，所以留存下來關於梅蘭芳的文獻資料相當豐富。不僅是梅在日本演出期間有大量的評論、介紹文字，而且在梅蘭芳演出結束、離開日本以後，也不斷有各種關於梅蘭芳的文字文章出現。演劇博物館收藏著梅蘭芳訪日期間的公演手冊、劇照、圖書雜誌等眾多資料。《京劇之花 梅蘭芳》主要通過展示上述資料，重點介紹了梅蘭芳走向世界的歷史。



稻畑耕一郎編著《京劇之花梅蘭芳：美麗傳說的明星軌跡》（2009）

2012 年，原一橋大學教授吉川良和先生的巨著《北京近代傳統戲劇的曙光》由創文社出版。吉川先生認為戲劇就是一種「非文字文化」（即非物質文化遺產），故將書

的副標題定為「為非文字文化注入靈魂的人們」。全書九百多頁，分二十四個章節，以近代北京的劇壇為研究對象，詳細地論述了近代中國傳統戲劇自身出現的種種新變化、新的劇場文化以及為戲劇這種非物質文化注入靈魂的表演藝術家們的種種活動。比如說我們今天較少關注的晚清北京劇界的四大禁令對演出的影響、晚清劇場的變化、啟蒙義務戲的演出和它在演劇史上的意義、娼妓義務戲、私寓制度、坤角的出現和坤伶的演出，等等，都是非常有價值的問題。

2019 年，日本中國學界新銳田村容子教授出版了《男旦和摩登女郎——20 世紀中國的京劇現代化》一書。前兩年還獲得了戲劇界的研究大獎「河竹獎」。與前述幾位作者的視角不同，田村聚焦近代戲曲坤生、男旦的產生以及他們的藝術特色，從性別的角度展開了獨特的考述。特別是對戲界女伶給予了較多篇幅的論述。此外，還討論了近代劇場、舞臺的改良和現代革命京劇的發展。專著中的多個專題雖然內容不一，角度不一，但都指向了該書的主題——京劇的現代化。對國內學者來說，是一個很好的參考。

田村容子《男旦和摩登女郎：20 世紀中國的京劇現代化》（2019）

總之，無論是過去、現在或者將來，研究中國文化的日本學者都有自身日本文化的研究背景，這就導致他們做中國研究的時候從不同的角度、不同的視點來研究中國文學、中國文化。他們會注意到一些可能中國人習以為常的、熟視無睹的細節，以小見大，加以詳細的考述闡釋，從而深化了對中國文學、中國文化的認識。

對我們中國學者來說，充分閱讀、理解、認識這些域外學者的中國學研究也是十分必要的。日本學者的京劇研究為我們提供了一種域外的眼光與視角，促使我們重新認識中國戲曲的歷史發展以及中國戲曲在世界戲劇格局中的地位與價值。更進一步來說，就是尋找並樹立中國文化在世界文化格局中應有的位置。

註釋：

(1) 日語裡的「黯默知」就是指國民性、民族文化、未付諸文字圖像的，潛在的性格心理。與人的形式知相對應。

參考文獻：

〔日〕加藤徹（2002）。『京劇：「政治の国」の俳優群像』，東京：中央公論新社。

〔日〕早稲田大學坪內博士記念演劇博物館編集（2005）。『京劇資料展』，東京：早稲田大學坪內博士記念演劇博物館。

〔日〕加藤徹（2009）。『梅蘭芳：世界を虜にした男』，東京，ビジネス社。

〔日〕稲畑耕一郎編集（2009）。『京劇の花梅蘭芳：美しき伝説のスター　華やかな軌跡』，東京，日中友好會館出版。

〔日〕九州大学附属図書館編集（2009）。『濱一衛と京劇展：濱文庫の中國演劇コレクション』，福岡，九州大學附屬圖書館。

李莉薇（2012）。《波多野乾一與中國京劇在日本的傳播》，《日本研究》，第 4 期，第 122-128 頁。

〔日〕吉川良和（2012）。『北京における近代伝統演劇の曙光』，東京，創文社。

李莉薇（2014）。《辻聽花對京劇的研究與傳播》，《戲曲藝術》，第 3 期，第 64-72 頁。

李莉薇（2018）。《近代日本對京劇的接受與研究》，廣州，廣東高等教育出版社。

〔日〕田村容子（2019）。『男旦とモダンガール——20 世紀中國における京劇の現代化』，東京，中国文庫。

李莉薇（2018）。《近代日本對京劇的接受與研究》，廣州，廣東高等教育出版社。

中里見敬、松浦恒雄編集（2021）。『濱文庫戯単図録：中国芝居番付コレクション』，福岡，花書院。

4.3 林萬儀：梵音作為粵劇粵曲的音樂元素：地方戲曲的吸納能力和佛教變文的遺意

摘要：粵劇列入聯合國教科文組織的《人類非物質文化遺產代表作名錄》。香港首份非物質文化遺產清單有釋家科儀音樂。

以清淨曲調讚頌十方諸佛菩薩的真理法言謂之「梵唄」。粵劇以梆子、二黃為主要聲腔，自 1920 年代，廣泛吸收粵音說唱和各種曲調，包括梵唄（在粵劇粵曲領域稱作「梵音」）。粵劇粵曲中的梵音一直沒有受到足夠關注。

本文以香港流傳的作品為例，歸納出粵劇粵曲中的梵音大致分為移植梵唄的曲牌和模仿梵唄的唱誦方式兩種；分析原本在禮佛、修持、弘法時用的梵唄，如何與劇中人或曲中人的形象和情境配合；探討釋門唱誦的佛經漢譯字音、外省音的保留，以及改用粵音的情況；呈現明清以來地方戲曲的包容性和轉化能力，展示唐代佛教變文的遺意。

關鍵詞：粵劇 粵曲 釋家科儀音樂 梵唄 梵音

一、引言

粵劇列入聯合國教科文組織的《人類非物質文化遺產代表作名錄》。香港首份非物質文化遺產清單有釋家科儀音樂。

以清淨曲調讚頌十方諸佛菩薩的真理法言謂之「梵唄」。(1)粵劇以梆子、二黃為主要聲腔，自 1920 年代，廣泛吸收粵音說唱和各種曲調，包括梵唄（在粵劇粵曲領域稱作「梵音」）。(2)粵劇粵曲中的梵音一直沒有受到足夠關注。(3)

本文以香港流傳的作品為例，歸納出粵劇粵曲中的梵音大致分為移植梵唄的曲牌和模仿梵唄的唱誦方式兩種；分析原本在禮佛、修持、弘法時用的梵唄，如何與劇中人或曲中人的形象和情境配合；探討釋門唱誦的佛經漢譯字音、外省音的保留，以及改用粵音的情況；呈現明清以來地方戲曲的包容性和轉化能力，展示唐代佛教變文的遺意。

二、粵劇粵曲中的梵音唱段選析

（1）祭悼亡魂：選例《情天血淚》、《水月祭金釧》

在1940年出版的《廣東戲劇史略》中，麥嘯霞（1904-1941）談及粵劇除自身不斷蛻化外，還盡量吸收外來腔調，其中包括「梵曲」：

> 光緒廿三年小生鎮編演「羅什吞針」始用梵音入曲，其後白駒榮演「情天血淚」用「戒定真香」文，而「爐香讚」「鬼哭真言」「六天母」「三皈依」「金蓮花」等梵音相繼被採入粵曲，流行至今不衰。(4)

據麥嘯霞所記，小生鎮在 1897 年編演的《羅什吞針》是最早採用梵音作為音樂元素的粵劇作品，但筆者未發現劇本、錄音或其他相關資料，麥氏的記錄於此聊備一說。

《情天血淚》的曲本較早見於 1929 年初版的《絃歌中西合譜》，書中並無註明撰曲者姓名。(5)瞽姬桂妹（活躍於二十世紀初）、歌伶徐柳仙（1917-1985）、鍾雲山（1919-2012）、演員文千歲（1940-）先後將此曲灌錄唱片，至今仍有流傳。(6)此曲不久前由唱家梁之潔（？-）在西九戲曲中心演唱，(7)堪稱傳唱不輟的經典。《情天血淚》刻劃曲中人祭悼戀人的情境，其中有梵音《戒定真香》唱段，全曲音樂結構是【二黃首板】、【滾花】、【《訴冤頭》】、【慢板】、【《戒定真香》】、【乙反慢板】、【二流】。

《戒定真香》是佛門做法會時所唱的香讚，以示莊嚴、隆重，又稱《戒定真香讚》。「戒定真香」的意思是用戒定慧（戒心、定心、智慧三種修行增上的學問），用清淨的身心供養諸佛菩薩，這是真的香，並不是形相上的香。(8)

《絃歌中西合譜》編譯者沈允升（活躍於二十世紀初）指，《戒定真香》與超度亡魂的情境不配，因此曲譜以佛家悼亡用的《鬼哭真言》取而代之。(9)除了多本粵曲、粵樂曲譜外，沈允升也編譯出版了《梵音指南》（1924），序中透露曾經跟隨存坤和尚學佛。(10)1927 年，位於香港九龍城的哆哆佛學社創設梵音部，由沈允升教授同人研習梵音。(11)沈氏亦有灌錄梵音唱片。(12)

徐柳仙和鍾雲山的《情天血淚》錄音都用《戒定真香讚》唱詞。至於桂妹的唱片，筆者暫時只聽到國立臺灣大學圖書館數位典藏館的版本，由於並非全曲，以下僅就徐、鍾兩個版本討論，引錄曲詞如下：

【慢板】……我今日，在靈前，念幾句

【《戒定真香》】戒定真香，焚起衝天上，弟子虔誠，爇在金爐放，頃刻氤氳，即遍滿十方，昔日耶輸免難消災障。

南無香雲蓋菩薩摩訶薩（三遍）。

【乙反慢板】念罷幾聲，超度亡魂……(13)

徐柳仙和鍾雲山先以粵音唱出（除了〔慢板〕中的「教子腔」用戲臺官話），唱到《戒定真香》則用外省音，轉〔乙反慢板〕時再用粵音，直至曲終。梵唄的音調因地域甚或道場而有差異。香港佛教舉辦的法會，多請內地的大法師、大和尚主持，外省唱誦是主流，但現時也有一些寺廟會用廣東唱誦，如寶林禪寺。

文千歲的《情天血淚》對前人的版本稍有改動，包括《戒定真香》不用佛教香讚原詞，而是根據徐柳仙和鍾雲山所唱的骨幹旋律譜上新詞，撰詞人待考。除了詞是新撰外，這段《戒定真香》的演唱語言也由外省音改為粵音，引錄如下：

【《戒定真香》】戒定真香，以表我痴情未泯，可憐意中人，墓中永埋恨，空言有心人，未許結情份。姻緣化煙雲，內心永遺憾。

南無香雲蓋菩薩摩訶薩。(14)

文千歲版本保留原詞首句「戒定真香」及末尾的菩薩名號，新撰部分表達曲中人對亡者的情意。如此改動突出了《戒定真香》在粵劇粵曲中作為曲牌的性質。

葉紹德（1930-2009）所撰《紅樓金井夢》主題曲《水月祭金釧》也是悼亡之作，曲中有一個梵音唱段，曲詞如下：

【梵音】唉！好姐姐呀！我今天來祭你，休怪絕無禮物陳，祇有清香一炷表二爺心一片，一腔淚獻井中人，若問我因何來此地，乃是我私自出門行，慌不擇路尋去處，見井就拜表微忱，熱淚清香，姐呀魂兮尚饗。(15)

這段〔梵音〕沒有器樂伴奏，何非凡（1919-1980）用粵語依字行腔，大致上是一字一音，有別於徐柳仙、鍾雲山、文千歲的《戒定真香》有伴奏，一字多音，並在句尾拉腔的演繹方式。以上兩組曲例展示了粵劇粵曲中兩類梵音的不同風貌。

（2）談禪論悟：選例《天女維摩總解禪》

鄧芬（1894-1964）在晚年撰寫粵曲《天女維摩總解禪》，藉着摩登伽女、陳妙常、魚玄機諸女子的故事談禪論悟。詩題借用蘇東坡讚嘆愛妾王朝雲像《維摩詰經》中散花天女深悟禪意的詩句。曲首以【梵白】展開，然後依次用【梆子慢板芙蓉腔】、【中板】、【合尺慢板】、【二流】，曲末以【梵腔】接【《萬德圓融》第二段】收，引錄梵音部分如下：

【梵白】祇園法雨濕群芳，並蒂芙蓉影亦香，現到曇花一彈指，歌殘貝葉九迴腸。

【梵腔】稽首南無佛法僧，信口皈依三唱。

【《萬德圓融》第二段】雨花動地空中墮。參禮毗盧大法王。(16)

此曲未有唱片。筆者相信〔梵腔〕的音樂性比〔梵白〕重，而〔梵白〕可能要模仿僧尼誦經的語調。《萬德圓融》是佛教唱讚，此曲只取原曲第二段的旋律譜上新詞。

鄧芬粵曲作品中傳唱較廣的有《夢覺紅樓》，徐柳仙原唱。他也為新月唱片公司灌錄了幾張梵音唱片。(17)鄧氏不只是撰曲家，亦是書畫家，有畫作《天女維摩》，曾公開拍賣。

（3）度脫眾生：選例《香花山大賀壽》

粵劇《香花山大賀壽》鋪陣眾仙向觀音祝壽的場面，二十世紀初已在各種神誕中演出，包括觀音誕，近二三十年來，每年戲神華光大帝誕辰當天，由香港八和會館統籌獻演，是一齣結合祭祀與戲劇的儀式戲。(18)根據黃滔（1913-2015）傳下來的劇本，劇末有觀音勸善唱段，透過一些典故指出，世人為追逐名利受盡折磨，奉勸世人念佛修行，離開生死輪迴的此岸，擺脫煩惱。現今的賀誕演出刪了這個唱段，引錄曲文如下：

【三春錦】 覷天地，一輪空磨，把世人終日推磨。後來的添上一翻〔番〕，先盡的盡皆沒了。笑世人個個個個心窩，都只為奪利爭名，受盡了勞碌奔波。惟有那張子房現出現出春砂，重有那赤精子〔赤松子〕一心學道。笑韓信倚著十大功勞反觸了罪咎，反視片時歡笑。惟有那昏迷的鬥勇爭強，為酒貪花。

不可不可，又只見世上人有百年快樂，怎知道仙曹。閒來時悔何不早把禪經參著，心經念著，波羅波羅，又只見雲端仙樂金磬齊敲，又聽得鶯哥也摩呵，哩哆和著波羅，咀多摩，沙利羅，嘺哩娑婆呵娑婆呵婆呵。離了王宮，離了王宮，歷盡勤勞方成正果。楊柳枝，灑甘露，濟眾生，除孽障。信吾的樂土逍遙，不信的冤孽難逃。豈不聞善惡到頭終有報，好一似蜂兒養蜜，蠶兒成繭，蛾兒撲火。勸世人早早回頭，好念幾句彌陀，百年後逍遙快樂，逍遙快樂。菩提樹開滿梢，四季長春，萬年不老。日照朵朵燦祥光，陣陣香風，齊祝高齊祝高齊祝高，壽算千千，福海滔滔，壽算千千，福海滔滔。香山五老齊來到，恭祝榮華增壽高，願與乾坤永不老。(19)

粵劇《香花山大賀壽》〔三春錦〕唱段源自明代鄭之珍（1518-1595）編撰的《目連救母勸善戲文》第九出〈觀音生日〉，曲牌名稱相同，曲文亦基本一致。(20)目連救母是佛經故事。曲中念經及聽仙樂的部分有類似佛經漢譯字音，可以視為粵劇粵曲中的一種梵音。上引〔三春錦〕屬粵劇牌子，是來自外省的曲牌，粵劇樂隊素以嗩吶、鑼鼓吹打牌子樂，唱腔部分以戲臺官話演繹。

三、結語

梵音作為粵劇粵曲音樂元素的初步研究展示，粵劇粵曲兼收並蓄，具有將外來曲調轉化為自身成分的能力。在運用上，粵劇粵曲中的梵音主要包括移植梵唄的曲牌和模仿梵唄的唱誦方式兩種。用類似佛經漢譯字音譜寫的曲詞，也可視為梵音。從以上曲例可見，粵劇粵曲中的梵音或用於悼亡的情境；或讓撰曲人表達一己之禪悟，以及對諸佛菩薩的讚嘆；又或在儀式戲中度脫眾生，後面兩種不失梵唄禮佛、修持和弘法的本意。

梵唄是一種清淨、和雅的曲調，令人拋卻世俗煩憂，平和、自在。然而，部分曲例與梵唄的境界有距離。《情天血淚》中的《戒定真香》保留原詞，曲前曲後卻是怨恨和哀傷。《水月祭金釧》中的〔梵音〕雖是「靜場」清唱，沒有器樂伴奏，但曲中人內心並不清淨。《天女維摩總解禪》開端的〔梵白〕吐露愁緒，至曲尾覺悟，在〔梵音〕唱段中表示皈依佛法僧。

《香花山大賀壽》的度脫唱段以俗眾為對象，通過人物故事，以世俗的戲曲音樂融合梵音導化眾生，有唐代佛教變文的遺意。唐代寺院講經一般分為「僧講」和「俗講」兩種。僧講的對象是僧眾，先唱誦經文，然後解經。俗講的對象是世俗男女，又分兩類：一類近似僧講，講說底本稱為「講經文」；另一類不講經文，講諸佛菩薩神變及經中所載變異之事，文字底本稱為「變文」，散、韻相間，還有展現事跡的圖像，稱為「變相」，講唱者一邊說唱，一邊指劃變相圖。後來的變文也講民間故事，並採納世俗樂舞曲調，以故事性和技藝性吸引俗眾，邀錢財布施是目的之一。從唐代俗講的脈絡看《香花山大賀壽》，除了包含梵音的勸化唱段有變文的遺意之外，唱段之前的「觀音十八變」，由正印花旦扮演觀音，接連換上不同顏色和花紋的女蟒袍出場，配合不同動作，模擬龍、虎、將、相、漁、樵、耕、讀各種形相，是戲臺上的「神變」表演，也可以視為如動畫般連續播放的變相圖。

註釋：

(1) 釋星雲（2016）：〈佛教與音樂〉，《星雲大師全集》，高雄，佛光山資訊中心，頁 170。取自 https://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/artcle8651。本文所有網址瀏覽日期均為 2025 年 1 月 20 日，之後不再註明。

(2) 廣東省戲劇研究室主編（1999）：《粵劇唱腔音樂概論》（增訂本），北京，人民音樂出版社，頁 10-19；麥嘯霞（1940）：《廣東戲劇史略》（《廣東文物》抽印本），香港，中國文化協進會，頁 27。

(3) 少量研究成果包括余少華（2023 年 10 月 3 日）：〈粵劇、粵曲中的梵音〉，《藝術當下》。取自 https://www.artisticmoments.net/%e8%a1%a8%e6%bc%94%e8%97%9d%e8%a1%93/%e7%b2%b5%e6%9b%b2%e7%b2%b5%e6%a8%82%e4%b8%ad%e7%9a%84%e6%a2%b5%e9%9f%b3/

(4) 參註(2)。

(5) 沈允升編譯（1930）：《絃歌中西合譜》，廣州，美華商店發行，頁 10-16。

(6) 桂妹唱的《情天血淚》（上海百代）在互聯網上有國立臺灣大學圖書館數位典藏館上載的選段。取自 https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/78rpm/media/948288。徐柳仙、鍾雲山、文千歲的《情天血淚》唱片分別由歌林、傳聲及風行灌錄，筆者參考網上音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=pb_uKtlkcII，https://www.youtube.com/watch?v=uhLfZA9Fsno，https://www.youtube.com/watch?v=yyJ9eCkbyZY

(7) 采泠薈主辦（2025 年 1 月 15 日）：「唱腔流派薈采泠」，西九文化區戲曲中心大劇院。

(8) 釋星雲（2016）：〈戒定慧明〉、〈戒定真香〉，《星雲大師全集》，高雄，佛光山資訊中心，頁 309，526。取自 https://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/artcle13223，

(9) 同註 (5)。

(10) 轉引自容世誠（2003）：〈二三十年代的粵曲唱片與唱片粵曲：一個音樂文化史的觀察〉，《中國文化研究所學報》，第 12 期，頁 486。沈允升出版的多種粵曲、粵樂曲譜，參註 (3)。

(11) 作者不詳（1950 年 3 月 15 日）：〈哆哆佛學社梵音部沿革〉，《華僑日報》，第 2 張第 3 頁。

(12) 同註 (10)，頁 487。

(13) 參註 (6)。

(14) 參註 (6)。

(15) 何非凡的《水月祭金釧》由幸運唱片公司灌錄，筆者參考網上音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=YkAPhO27lQc

(16) 劉季（2019 年 4 月 3 日），〈天女維摩成絕唱 紅樓夢覺曲韻存——記鄧芬撰曲〉，《大公報》，B10。

(17) 同註 (10)，頁 487。

(18) 參林萬儀（2024）:《香港粵劇儀式戲：延續與轉變》，香港，匯智出版有限公司，頁 123-139。

(19) 黃滔記譜、廖妙薇編（2014），《黃滔記譜古本精華：粵劇例戲與牌子》，香港，懿津出版企劃公司，頁 50-52。

(20) （明）鄭之珍撰、朱萬曙點校（2005）:〈觀音生日〉,《新編目連救母勸善戲文》，合肥，黃山書社，頁 45。

參考文獻

專著、文章

余少華（2023 年 10 月 3 日）:〈粵劇、粵曲中的梵音〉,《藝術當下》。取自 https://www.artisticmoments.net/%e8%a1%a8%e6%bc%94%e8%97%9d%e8%a1%93/%e7%b2%b5%e6%9b%b2%e7%b2%b5%e6%a8%82%e4%b8%ad%e7%9a%84%e6%a2%b5%e9%9f%b3/

林萬儀（2024）:《香港粵劇儀式戲：延續與轉變》，香港，匯智出版有限公司。

容世誠（2003）:〈二三十年代的粵曲唱片與唱片粵曲：一個音樂文化史的觀察〉,《中國文化研究所學報》，第 12 期，頁 473-502。

麥嘯霞（1940）:《廣東戲劇史略》(《廣東文物》抽印本)，香港，中國文化協進會。

劉季（2019 年 4 月 3 日）,〈天女維摩成絕唱 紅樓夢覺曲韻存──記鄧芬撰曲〉,《大公報》，B10。

廣東省戲劇研究室主編（1999）:《粵劇唱腔音樂概論》(增訂本)，北京，人民音樂出版社。

蔡孟珍（2021）:《民間文學與說唱藝術》，台北：五南圖書出版股份有限公司。

釋星雲（2016）:《星雲大師全集》，高雄，佛光山資訊中心。取自 https://books.masterhsingyun.org/article/articlelist

作者不詳（1950 年 3 月 15 日）:〈哆哆佛學社梵音部沿革〉,《華僑日報》，第 2 張第 3 頁。

劇本、曲譜

（明）鄭之珍撰、朱萬曙點校（2005）:〈觀音生日〉,《新編目連救母勸善戲文》，合肥，黃山書社，頁 41-46。

沈允升編譯（1930）:〈情天血淚〉,《絃歌中西合譜》，廣州，美華商店發行，頁 10-16。

黃滔記譜、廖妙薇編（2014），〈香花山大賀壽〉,《黃滔記譜古本精華：粵劇例戲與牌

子》，香港，懿津出版企劃公司，頁 42-52。

音頻

文千歲《情天血淚》音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=yyJ9eCkbyZY

何非凡《水月祭金釧》音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=YkAPhO27lQc

徐柳仙《情天血淚》音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=pb_uKtlkcII

桂妹《情天血淚》（上海百代唱片公司）音頻，國立臺灣大學圖書館數位典藏館。取自 https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/78rpm/media/948288

鍾雲山《情天血淚》音頻。取自 https://www.youtube.com/watch?v=uhLfZA9Fsno

4.4 智安琪 張玄：當代語境下的海派京劇音樂創作——以作曲家金國賢為例

摘要：2025 年年初，海派經典劇作《狸貓換太子》於天蟾逸夫舞臺再次上演。與周信芳時期相比，這一版本在故事情節、敘事節奏、人物塑造等諸多維度都進行了迎合當下觀眾審美的修改。音樂作為該戲的亮點之一引發了筆者的關注，因而其創作者金國賢（1948~ ）先生也步入了筆者的視野。這位真性情的作曲家不僅擁有幾十年來從未磨滅的創作熱情，更是海派精神傳承的典型代表。本文以其為個案，對當代語境下的海派京劇音樂創作展開研究。

關鍵字：戲曲音樂；海派京劇；金國賢

引言

2025 年年初，海派連臺本戲《狸貓換太子》再次上演於天蟾逸夫舞臺。在現場的採訪中，曾有老戲迷說：「我尤其鍾愛《狸貓換太子》，這部戲不僅故事好，而且角色多，臺上各個都要唱得好、演得好，這戲很棒。」(1)作為觀演者之一，筆者不僅對此有著深深的共鳴，更慨歎於這部流傳百年之作令台下座無虛席的影響力。經典為何能夠經久不衰？除了故事本身足夠深入人心，更重要的是融入了一代代滬上戲曲人的心血。

本次複排上演的藍本，由上海京劇院於上世紀九十年代創排，被稱為「傳統劇碼脫胎換骨整理改編的典範」(2)。顯然，與周信芳時期相比，這一版《狸貓換太子》在故事情節、敘事節奏、人物塑造等諸多維度都進行了迎合當下觀眾審美的修改，音樂同樣如此。劇中寇珠的「纖纖小草」，陳琳的【水仙子】曲牌，道教風格的過場音樂等，無一不是傳統唱腔的高光。正因為這些令人印象深刻的片段，筆者關注到了創作者金國賢（1948~ ）。在這位真性情的京劇作曲家身上，筆者看到了幾十年來從未磨滅的創作熱情，更看到了海派精神的具象化，故引發了以其為個案，研究當代語境下海派京劇音樂創作的想法。

表 1：金國賢創作記錄年表(3)

序號	時間	劇名	備註
1	1969-1971	京劇《龍江頌》	邊實踐邊學習
2	1974	京劇《津江度》	
3	1974-1975	京劇《審椅子》	
4	1978	京劇《黑水英魂》	與朱文龍合作（金國賢重花臉和老生，朱文龍重旦角）
5	1980	京劇《孔雀東南飛》	老戲翻新
6	1980-1981	京劇《七俠五義》	老戲翻新，17年再稿
7	1985	京劇《盤絲洞》	老戲翻新，僅參與85年稿
8	1986	京劇《八仙過海》	老戲翻新
9	1986	京劇《鬼怨》	老戲重新寫本
10	1987	京劇《真假美猴王》	老戲翻新
11	1988	京劇《六月雪》	老戲重寫，與金樂華合作
12	1989	京劇電視劇《曹雪芹》	接替前輩工作，錄音監棚
13	1992	京劇《風雨督陶路》	江西省京劇團新編戲，與金樂華合作
14	1992	京劇《扈三娘與王英》	新編戲，與金樂華合作
15	1994	京劇《狸貓換太子》（頭本）	老戲翻新
16	1995	京劇《狸貓換太子》（二本）	
17	1996	京劇《狸貓換太子》（三本）	
18	1997	京劇《秀色江山》	新編戲，臺北國光京劇團委託
19	1997	京劇《十五貫》	老戲重寫，與金樂華合作
20	2001	京劇《映山紅》	與李鑫濤合作，作為副手主要負責老生花臉唱腔
21	2002-2003	京劇《大唐貴妃》	接手工作，對唱腔進行整理補充
22	2002	京劇《閻羅夢》	新編戲，臺北國光京劇團委託，與金樂華合作
23	2004	京劇《成敗蕭何》	與續正泰合作，續正泰負責韓信的花臉腔，其餘均由金國賢負責
24	2005	京劇《王子復仇記》	新編戲，劇本改編自《哈姆雷特》，演於丹麥的戲劇節
25	2007	京劇《小吏之死》	新編戲，改編自契訶夫短篇小說《小公務員之死》（唱腔、配器、連接均由金國賢完成）
26	2008	京劇《情殤鐘樓》	新編戲，改編自雨果《巴黎聖母院》
27	2011	京劇《梨園少將》	新編戲
28	2016	京劇《佛手橘》	老戲翻新
29	2020	京劇《三盜九龍杯》	老戲翻新
30	2022	京劇《普天樂》	老戲翻新

一、金國賢作曲技法分析

在大量分析金國賢的作品後，筆者認為其作曲技法大致可以分為延續海派特色，啟動傳統音樂，借鑒新式手段等由淺入深的三個層次，亦對應了海派京劇三個不同的視角與處境。

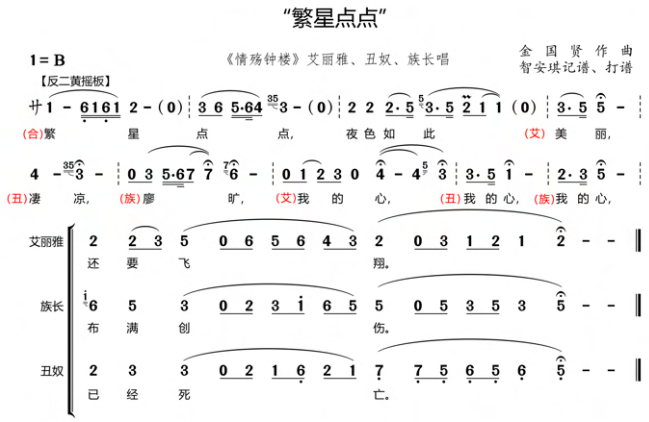
（一）延續海派特色

如果要說海派京劇音樂最典型的特徵，那必定是聯彈。「所謂聯彈就是行當不同的幾個角色以合唱、輪唱的演唱形式共同完成一段唱腔，曲調主要是京劇的既有唱腔，

在連臺本戲中使用較多。」(4)無論是傳統的南派《甘露寺·相親》，還是 20 世紀早期海派藝人編演的《狸貓換太子》《宏碧緣》《漢劉秀》等連臺本戲，其中都曾出現過大段的聯彈。由於上世紀中葉「惡性海派」之風的盛行，這一唱法險些絕跡，但隨著 80 年代以來海派京劇逐漸被正名，創作者們也開始有意識地將其重現於舞臺，金國賢便是其中之一。

《情殤鐘樓》艾麗雅、醜奴、族長三人聯唱的【反二黃搖板】「繁星點點」唱段，金國賢便在傳統聯彈的基礎上加以創新：通過模進、轉調等方式，將不同音區的旦、生、淨三個行當借聯彈的形式相結合，表現了同一片夜空下三個人物截然不同的內心獨白，不僅旋律走向與人物心境緊密貼合，還借鑒了支聲複調技法進一步豐富了聲音的層次。

譜例 1：《情殤鐘樓》「繁星點點」選段(5)



（二）啟動傳統音樂

相比於全新的曲調，將觀眾似曾相識的傳統音樂更換面貌重新呈現，或許會有事半功倍的效果。如何讓傳統音樂煥發新的生機？在金國賢的筆下具體體現為：激發板腔體唱腔的潛力，傳統曲牌的老調新用，以及對於其他民間音樂的吸收。

皮黃腔作為板式變化體的典型代表，張力主要通過節奏與速度的變化來呈現。《情殤鐘樓》醜奴的「大鐵鐘，我把你狠狠地敲動」唱段，金國賢為淨行設計了【二黃導板】—【二黃碰板】—【二黃原板】—【二黃快板】一套完整唱腔，不僅完善了過去淨行少【快板】的缺漏，更是在板式的層層推進下，將醜奴對於艾麗雅的情愫展現得淋漓盡致。

這齣戲中，作曲家還賦予了傳統曲牌以新的形象。【哭相思】原為崑曲《長生殿·

埋玉》一折楊貴妃所唱，在京劇中多用於久別重逢時。這一曲牌在《情殤鐘樓》被改為【玄調】，用於副主教對艾麗雅一見鍾情之時。首末兩句基本保留原先曲牌的旋律進行和落音，中間段落曲調較為自由，塑造了艾麗雅天真爛漫的少女形象。（譜例 2）此外，《狸貓換太子》中的【水仙子】，《王子復仇記》中的【夢境】【脫布衫】等，均是作曲家以不用手段對傳統曲牌進行的再詮釋。

譜例 2：《情殤鐘樓》【玄調】與曲牌【哭相思】(6)

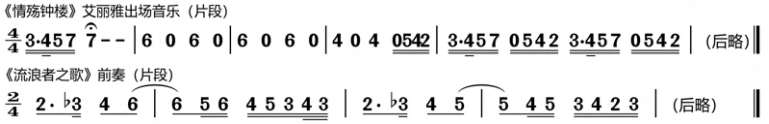
對於其他傳統音樂的吸收集中體現在《小吏之死》一劇。在開幕曲中，金國賢將有滑稽感的民間音樂和京劇傳統反串玩笑戲《三不願意》的經典曲調融為一體，為這齣戲奠定了幽默詼諧的整體基調。因為是丑角獨角戲，演員唯有在一、三人稱之間來回切換，才能實現敘事與代言的結合，從而完整講述故事。通過模仿小生唱腔、言派老生唱腔、蘇州評彈等做法，作曲家巧妙利用了傳統音樂所具有的「標籤化」特徵，使劇中人物躍然紙上。

（三）借鑒新式手段

當傳統京劇無法滿足創作的需要，作曲家只能另闢蹊徑，在形式和內容上尋求更多元的呈現方式。如《狸貓換太子》的「纖纖小草」唱段，《成敗蕭何》的主題曲等，金國賢便是將歌曲元素融入戲曲，用戲歌的方式獲得了別樣的戲劇效果。

再如《情殤鐘樓》女主角艾麗雅的形象塑造。因為是根據雨果小說《巴黎聖母院》改編的外國題材作品，劇中異族女子艾麗雅很難在傳統戲中找到影子，作曲家便在其出場音樂中化用了印度歌舞電影《流浪者》插曲《流浪者之歌》的前奏。作為上世紀六七十年代曾紅遍全國的影片，其膾炙人口的旋律早已成為了一代人難以忘卻的記憶，此處用來隱喻女主角的身份可謂頗為巧妙。

譜例 3：《情殤鐘樓》艾麗雅出場音樂與《流浪者之歌》前奏(7)



不僅如此，金國賢還運用了西方作曲技法進一步豐富傳統戲的表現力，如京劇電視劇《曹雪芹》中的「幾年來洗盡鉛華峨眉淡掃」唱段。唱腔採用【高撥子】旋律，但去除了其原先激昂，邊歌邊舞的特點，伴奏寫法與《海港》「細讀了全會的公報」一段有異曲同工之妙，以固定音型的反復模進貫穿，還解決了不同行當之間輪唱時的調門問題。

二、金國賢與海派京劇之淵源

從趴在台邊看戲的孩童到臺上瀟灑謝幕的創作者，「京劇」在金國賢的人生軌跡中已然是不可或缺的關鍵字。而作為土生土長的上海人，其每一段在創作上的成長都與海派有著緊密的關聯。

金國賢對於戲曲的初印象來自新中國成立初期上海舞臺上各劇種大大小小的角兒，這些童年的記憶至今在其腦海中佔有一席之地。從藝之初，其工余派老生，倒倉後曾自學麒派，進入上海市戲曲學校後轉學京胡，兼修吹管樂器和打擊樂器。「當時要求一專多能，講究六場通透。因為我特別仰慕徐蘭沅、李慕良、何順信這些京胡大師，而他們所有人都有另一個身份——作曲家，我也就循著前人的腳步走上了創作道路。」(8)自 1962 年進入學校，有志於作曲的金國賢便在老師的指導下有了習作片段。除了老師的口傳心授，在校及留校期間憑藉個人對於京劇的熱愛，他還進行了大量的演出和創作實踐，也正是這段經歷讓他成為了《龍江頌》最年輕的音樂創作組成員。

在沈利群、胡登跳、林鑫濤、朱文龍等五位長者的帶領下，金國賢對京劇唱腔、樂隊配器、傳統音樂等進行了更為廣博而全面的學習。與此同時，從於會泳的創作和他對《龍江頌》每一稿的修改意見中，金國賢更是受益匪淺。「他聽完阿堅伯堵江那段曾和我說：‘小金，這個東西章法不對。唱腔要有章法，結構要有層次。’這個‘章法’我受益終身，創作中也時刻注意。」(9)經過 70 年代《龍江頌》《津江渡》《審椅子》《黑水英魂》等一批現代戲的磨煉，金國賢不僅在開放多元的創作環境中獲得了豐富的感性經驗，更是在前輩們的啟發下開始慢慢重視理論對於實踐的指導。

這一時期，他所關注的早已不只是浮於表面的技法或形式，而是嘗試總結自己多年來存在於潛意識中的觀念，一種長期浸潤於海派文化之中的，在前輩的耳濡目染中

形成的，未來能夠一以貫之的作曲思維。經過三十年的沉澱，金國賢在 90 年代形成了「立足本體，啟動傳統，借鑒民俗，多樣呈現」的個人創作理念，也於 1992 年迎來了他在上海京劇院獨立挑擔的第一部大戲《扈三娘與王英》。此後，他便成為了上京作曲組的中堅力量，相繼整理創作了《狸貓換太子》《成敗蕭何》《王子復仇記》《情殤鐘樓》等一批經典劇碼。

六十余載，金國賢的思想從未停滯於某刻，在保持高產量創作的同時，力求每一部作品都要做出有意義的嘗試。「其一，我們傳統的那些寶藏沒有好好利用；其二，我一直提倡用新手段、新結構來創作，但同時要杜絕戲曲的同質化現象，保持京劇的個性。」(10)作為海派京劇的傳承者，金國賢在創新時牢牢把握著尺度，時刻保有自我審視與反思的意識，幾十年如一日地以海納百川的心態向外探索著未知的領域，尋找著海派京劇音樂當下發展更多的可能性。

總結

回望過去，海派京劇在世人眼中已然是一座不朽的歷史豐碑。連臺本戲、機關佈景、真刀真槍、聯彈等具象化的結構與特徵，在時代語境的變遷下逐漸被淡化，當下的京劇之「海」已然是一種超越形式而存在的精神內涵，仍舊在舞臺上展現著旺盛的生命力。藝術的傳承歸根到底是人的傳承。在其背後，還有無數像金國賢這樣的創作者值得我們關注。只有通過大量個案的研究，我們才能觸摸到這個名為「海派京劇」的圓心，發現其本身具有的多重層次，和未來觀察的多元視角。

註釋：

(1) 轉引自上海京劇院公眾號推文《2025 年華彩開篇|連臺本戲<狸貓換太子>熱演天蟾》，連結：https://mp.weixin.qq.com/s/prt2l2-Uw13ETYn16K0MXw

(2) 轉引自上海京劇院公眾號推文《2025 年華彩開篇|連臺本戲<狸貓換太子>熱演天蟾》，連結：https://mp.weixin.qq.com/s/prt2l2-Uw13ETYn16K0MXw

(3) 智安琪製表。

(4) 金國賢語，2024 年 4 月 3 日下午採訪於上海戲劇學院蓮花路校區老琴房樓 229 室，採訪者：智安琪。

(5) 《情殤鐘樓》「繁星點點」記譜連結：https://b23.tv/wgUUimV。

(6) 【玄調】記譜連結：https://b23.tv/wgUUimV。

(7) 《情殤鐘樓》記譜連結：https://b23.tv/wgUUimV ，《流浪者之歌》記譜連結：https://b23.tv/YgShrSg。

(8) 金國賢語，2024 年 9 月 10 日下午採訪於其家中，採訪者：智安琪。

(9) 金國賢語，2024 年 9 月 10 日下午採訪於其家中，採訪者：智安琪。

(10) 金國賢語，2024 年 9 月 10 日下午採訪於其家中，採訪者：智安琪。

參考文獻

曹樹鈞（2007）。《簡論新時期海派京劇的國際影響》，《世界文學評論》，第 1 期，213~217 頁。

單躍進（2022）。《與城市同行——海派戲曲話題下的上海京劇》，《上海藝術評論》，第 3 期，12~14 頁。

傅謹（2022）。《海派與戲曲發展的上海啟示》，《上海藝術評論》，第 3 期，9~11 頁。

李曉天（2014）。《中國當代京劇音樂家傳略（作曲家部分）》，北京，文化藝術出版社。

連波（1989）。《戲曲作曲》，上海，上海音樂出版社。

廖夏璿（2019）。《新中國成立七十年上海戲曲研究概覽》，《上海藝術評論》，第 2 期，77~79 頁。

劉正維（2004）。《20 世紀戲曲音樂發展的多視角研究》，北京，中央音樂學院出版社。

劉正維（2008）。《戲曲作曲史的動態規律（上）》，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》，第 4 期，74~84 頁。

劉正維（2009）。《戲曲作曲史的動態規律（下）》，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》，第 1 期，101~114 頁。

冉常建（2024）。《京劇現代戲創作的幾個關鍵點》，《中國京劇》，第 3 期，80~82 頁。

上海京劇院（2025 年 1 月 6 日）。《2025 年華彩開篇|連臺本戲<狸貓換太子>熱演天蟾》，連結：https://mp.weixin.qq.com/s/prt2l2Uw13ETYn16K0MXw

汪人元（2022）。《關於戲曲現代戲音樂發展的基本認識》，《戲曲藝術（中國戲曲學院學報）》，第 2 期，6~10 頁。

尹曉東（2022）。《重視對戲曲音樂創作觀念和作曲技法的研究——以「北劉南於」在早期京劇現代戲中的創作為話題》，《戲曲藝術（中國戲曲學院學報）》，第 2 期，1~5 頁。

4.5 梁洪嘉：包容與傳承——基於雲南祥雲禾甸與大理劍川白族調的田野民族志考察

摘要：本文運用田野民族志考察，對雲南祥雲白族調和大理劍川白族調進行具體分析，探討兩個地區白族調在襯詞、旋律、節奏等方面的特點異同及其地域性風格和發展變遷，揭示了白族調作為「身體遺產」在道德教化、文化交流等方面的社會功能，並基於此進一步挖掘傳統白族調的文化底蘊和豐富內涵，彰顯以民歌為載體所承載的包容與傳承在文化傳承脈絡與社會發展歷程中不可或缺的價值和意義。

關鍵字：包容與傳承；田野民族志；白族調

引言

白族，這一中華民族大家庭中的璀璨明珠，擁有著悠久而豐富的歷史文化傳統。白族調，作為白族音樂文化的代表，不僅承載著白族人民的歷史記憶、宗教信仰、生活習俗和審美觀念，更是白族文化傳承與發展的重要載體。在雲南祥雲禾甸與大理劍川這兩個白族聚居的重要地區，各自孕育了獨具特色的白族調文化，它們雖各具特色，但都深刻反映了白族人民的生活方式和文化心理。此外，白族調作為白族文化的重要組成部分，不僅承載著群體的歷史記憶和文化傳統，還通過其獨特的藝術形式和表現力，強化著群體的身份認同和文化歸屬感。儘管現有研究已經對白族調有了較為全面的認識，但仍存在一些不足之處。一方面，多數研究集中於對白族調本身的分析，而對其與地域文化、社會環境之間的互動關係探討較少；另一方面，針對特定地區白族調的比較研究也相對匱乏，這限制了對白族調地域性風格及其形成機制的深入理解。

為了深入研究祥雲禾甸與大理劍川白族調的特點異同及其地域性風格，筆者採用了田野民族志方法，深入實地、貼近生活，瞭解白族調的文化背景、社會環境、生活方式等方面的情況，從而更加準確地把握其文化特點和社會功能，同時挖掘其承載的包容於傳承的價值和意義。

一、祥雲禾甸白族調分析

（一）歷史文化背景

祥雲禾甸位於大理白族自治州東北部，是一個大壩子，大小 12 個村落居住著不同

的民族，其中白族占總人口的 83.5%。(連政, 2021)當地白族人民有個流傳千年的傳統節慶儀式——白族花燈，在春節期間進行，來祈求來年平安、健康、如意，同時還是男女間傳情達意的媒介。《挑水調》是花燈中的一曲，被作為一個民間調子傳唱至今。在當地年三十晚上，家中的青年男女會在年夜飯後外出打水，為新年第一天喝米花糖水做準備。在打水時，白子相中白女後就會與其對唱《挑水調》表達心中的愛戀。(梁洪嘉, 2023)到如今會唱此調的人越來越少，以至於少有人知道這是一首男女對唱的情歌，人們聽到只會說：「聽老人唱過，嘴裏常哼哼。」但是《挑水調》的出處、含義、正確的唱法鮮為人知。

（二）音樂特點分析

1.旋律與節奏

《挑水調》主旋律部分進行都較為平穩，但在襯詞部分的旋律主要進行級進向上或向下的七度大跳。(梁洪嘉, 2023)節拍以四四、四三拍為主，較多運用八分和十六分音符。在旋律的進行與節拍變換的結合下，情緒的起伏與表達更加鮮明；同時由於地處開闊，旋律的起伏、節奏的變換都有利於聲音的傳遞。

2.唱詞

在祥雲禾甸鎮，因地處開闊地帶與外界溝通交流頻繁，受外來先進文化影響深遠，這一點在《挑水調》的唱詞上尤為明顯。傳統的白族調唱詞為山花體，上篇「三七七五」，下篇「七七七五」。(王瑛, 2013)而《挑水調》則是規整的七字句，與中國傳統其言律詩相似，屬於創新的山花體。

3.襯詞

襯詞是整首調子的關鍵，它在不同的位置、不同的唱詞語境發揮著不同的作用，主要有銜接、渲染兩種。《挑水調》是一首勞作情歌，襯詞對唱詞語境的銜接，對愛戀氛圍的烘托，使得整首調子極具民族特色，同時情緒到位。根據襯詞的字數、性質、功能來分析，祥雲禾甸白族調的襯詞使用主要集中在句中和句尾，多為五個語氣助詞為一組。（見表 1）

表 1 祥雲禾甸白族《挑水調》襯詞

祥雲禾甸白族《挑水調》			
類別	類型	次數	位置

按字數分類	五字組成	6 次	句中、句尾
按性質分類	感歎性	3 次	句中、句尾
	裝飾性	3 次	句中、句尾
	稱謂性	1 次	句首
按功能分類	補充	6 次	句中、句尾
	豐富情感	6 次	句中、句尾

二、大理劍川白族調分析

（一）歷史文化背景

大理劍川位於大理白族自治州的北部，是白族人口最多的縣城，占比 91.6%，被稱為「白族之鄉」。劍川三面環山、一面環水，人傑地靈，世世代代以農耕為主，日出而作、日落而息。(陳柏均, 2024)白族人民對於教育十分重視，先輩們都希望白字們都有學識，既要知書達理，也要能歌善舞。因此，白族調一直流傳發展，《白月亮，白姐姐》便是當地最出名的一首。這首白族調子是白子唱給白女的，訴說自己內心深處的暗戀，想要表達出來又怕被討厭，於是唱了出來。但傳唱至今，其表達情感被世人逐漸淡化，更多的是覺得這是一首白族人民的經典之作。

（二）音樂特點分析

1.旋律與節奏

整首曲子只有一處採用了十度大跳，主旋律以四度小跳以及五度框架中音階式級進向下進行。此外，八分音符和十六分音符的巧妙組合運，使得整首曲子在聽覺上節奏歡脫，情緒飽滿。通過音的高低起伏變化加以節奏的變化，充分帶動情緒的發展，生動展現出喜愛與羞澀之情。

2.唱詞

在這首《白月亮，白姐姐》的白族調中，唱詞同樣是山花體。但山花體有不同的變體，例如三七七五、五七七五、七七七五等等，(王瑛, 2013)而這首白族調主要運用了當中「七七七五」的變體。由於當地外來民族較少，外來文化並未對唱詞題材有較多影響，因此始終保持傳承至今。

3.襯詞

《白月亮，白姐姐》的襯詞主要為單個片語的語氣助詞，在整首曲子的句首、句

中、句尾均有出現，但主要集中在句尾。襯詞在其中國主要起到深化主題動機推動其向前快速發展，充分奠定總體的感情基調的作用。（見表 2）從另一個角度分析，白子羞澀的歌唱表達，難免緊張，因此在襯詞的幫助下使得整首情歌更加連貫、充滿愛意。

表 2 大理劍川白族《白月亮，白姐姐》襯詞

大理劍川白族《白月亮，白姐姐》			
類別	類型	次數	位置
按字數分類	一字組成	8 次	句首、句中、句尾
按性質分類	感歎性	2 次	句尾
	裝飾性	6 次	句首、句中、句尾
	稱謂性	2 次	句首
按功能分類	補充	6 次	句中、句尾
	豐富情感	4 次	句首、句尾

三、兩地白族調的探討

兩個地區的白族因自然地理環境的影響，外來文化的侵入程度明顯不同，從唱詞形式以及襯詞的使用可明顯看出。但兩地的白族調始終堅持從白族人民的日常生活、宗教信仰、民族節日等為主要素材，一方面記錄了白族人民的文化傳統，另一方面推動了民族文化的傳承發展。

（一）《挑水調》

祥雲禾甸的《挑水調》實際上是白族花燈中的一個劇碼，據《祥雲縣誌》等地方誌書記載，白族花燈在漢代時期就已經在祥雲等白族聚居地區流傳開來，成為當地民眾歡慶節日、祈求豐收的重要方式。(楊紅斌, 2008)從漢朝到清朝，不同時期中央對西南夷都進行了收復，(杜昆, 1960)外來民族與當地白族人民交往密切，當地深受先進的中原文化的影響。雖然《挑水調》具體創作於何時無從知曉，但從其旋律、節奏、唱詞、襯詞四個方面可看出，在保留傳統白族音樂傳統的同時進行了創新，使得整個調

子更加貼合時代發展、人民先進意識的需要。《挑水調》是後人對白族文化的探索的重要突破口，也是後人對白族音樂文化傳承的重要寄託。

（二）《白月亮，白姐姐》

《白月亮，白姐姐》是眾多白族調中的一曲，源自大理劍川。劍川被稱為「文獻名邦」，保留了大量的白族原生文化、宗教信仰、風俗習慣。(姜雪珍, 2023)此外，因其地理位置和先天的自然環境，成為了滇藏茶馬古道上重要的驛站。但當地白族人民的信仰極為堅定，對自己本民族的文化尤為自信認同，同時也願意學習先進的外來文化，始終堅持弘揚本民族文化。從《白月亮，白姐姐》這首調子可以看出，劍川白族人民十分注重傳統音樂文化的保留傳承，其能流傳至今，家喻戶曉，於通俗易懂的歌詞、委婉動聽的旋律密切相關。

（三）文化內涵與社會功能的討論

兩地白族調在文化內涵和社會功能方面也有著深刻的聯繫和差異，作為白族文化的重要組成部分，兩地白族調都承載著白族人民的歷史記憶、宗教信仰、生活習俗和審美觀念。它們不僅是白族人民情感表達的重要方式，也是文化傳承的重要載體。然而，由於地域文化和社會環境的差異，兩地白族調在文化內涵和社會功能方面又呈現出各自的特點。祥雲禾甸的白族調更加注重與外來文化的交流與融合，體現了白族人民開放包容的心態和追求創新的精神。而大理劍川的白族調則更加注重傳統文化的傳承與保護，體現了白族人民對本土文化的深厚情感和堅守傳統的決心。

四、結論

祥雲禾甸與大理劍川兩地白族調在旋律、襯詞、節奏等方面的差異，不僅體現了音樂創作上的多樣性，也深刻反映了不同地域白族人民在文化傳統、審美觀念和社會功能上的細微差別。祥雲禾甸的白族調更注重與外來文化的交流與融合，體現了白族人民的開放包容心態；而大理劍川的白族調則更加注重傳統文化的傳承與保護，彰顯了白族人民對本土文化的深厚情感。此外，兩地白族調在社會功能上各有側重。祥雲禾甸的白族調更多地用於娛樂和社交場合，成為白族人民生活中不可或缺的一部分；而大理劍川的白族調則更多地承擔起文化傳承和道德教化的重任，為白族文化的傳承與發展做出了重要貢獻。

祥雲禾甸與大理劍川的白族調各有千秋，共同構成了白族音樂文化的豐富多彩。它們不僅是白族人民情感表達的重要方式，也是文化傳承和社會發展的重要載體。未來，我們應繼續加強對兩地白族調的研究與保護，讓這一獨特的藝術瑰寶得以薪火相傳，為白族文化的繁榮與發展貢獻更多力量。

參考文獻

陳柏均(2024)。〈 探究白族民歌的音樂特徵及演唱風格——以《白月亮呀白姐姐》為例 〉。(雲南藝術學院碩士學位論文). https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFDTEMP&filename=1024479445.nh

杜昆 (1960)。〈 對白族起源、形成和名稱由來的看法〉。《民族研究》, 1, 43–50。

姜雪珍(2023)。〈 劍川白曲的語言文化研究〉(大理大學碩士學位論文)。https://doi.org/10.27811/d.cnki.gdixy.2023.000591

連政. (2021)。〈 祥雲禾甸白族“朝北斗”儀式研究 〉(大理大學碩士學位論文)。https://doi.org/10.27811/d.cnki.gdixy.2021.000006

梁洪嘉 (2023)。〈 “音地關係”語境下雲南祥雲禾甸白族調與大理劍川白族調比較探析〉。《藝術評鑒》， 15， 74–80。

王瑛 (2013)。〈 初探白族民歌中的「山花體」 〉。《青年文學家》， 15， 182–183。

楊紅斌(2008)。〈 雲南禾甸花燈概論〉。《民族音樂》, 5, 30–32。

4.6 俞麗偉：梅蘭芳當代戲曲表演傳播的多維場域 ——以「九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」為例

摘要：京劇表演藝術家梅蘭芳演繹的 53 式蘭花指是其表演體系中的重要組成部分。在 20 世紀上半葉，梅蘭芳的蘭花指藝術傳播至日本、美國、蘇聯等國家，其情思起伏、氣韻萬千的手勢之美享譽海內外並影響至今。隨著時代的發展和技術的反覆運算，梅蘭芳的手勢表演作為視覺藝術和身體藝術的綜合體早已突破舞臺的空間，在展館、受眾、數字和體驗等多維場域中實現戲曲文化的當代傳播。2024 年正值梅蘭芳誕辰 130 周年，梅蘭芳紀念館與文化和旅遊部恭王府博物館共同舉辦「九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」，本文以此展覽為例，探析當代戲曲表演傳播的觀念和方式。

關鍵詞：梅蘭芳、戲曲傳播、九畹華姿、手勢、場域

引言

清代崑曲表演論著《梨園原》強調：「手為勢，凡形容各種情狀，全賴以手指示。」[1]《梨園原》是我國古代崑曲理論史上一部專論表演的著作，它彙集清代民間藝人的舞臺經驗，對崑曲表演技巧進行了總結和概括，堪稱表演藝術經驗的理論傑作。從《梨園原》中可以看出，手勢在戲曲表演中發揮著傳情達意的重要作用。同時，「四功五法」是京劇演員的基本修養，其五法「手、眼、身、法、步」當中，手法常常排在第一位。梅蘭芳作為 20 世紀中國傑出的戲曲表演藝術家，特別重視戲曲手勢在細微之處的錘煉和提高，他熔古鑄今，創造性地發展了戲曲旦角的各式手勢，極大地提升了舞臺表現力和意蘊美。

梅蘭芳的戲曲手勢伴隨著他赴海外演出而享譽世界，堪稱戲曲國際傳播的先行者，他於 1919 年、1924 年、1956 年訪日，1930 年訪美，1935 年訪蘇及其他歐洲國家。因其在手勢藝術創作和傳播上的卓越貢獻，國外評論家對梅蘭芳的手勢藝術給予了高度評價。美國戲劇評論家斯達克·楊認為：

「他那雙遐邇聞名的手同普蒂徹利、西蒙•馬蒂尼和其他十五世紀畫家筆下的手奇妙地相似……而且受到中國演員的藝術規範和舞蹈的令人難以置信的嚴格訓練。」[2]

蘇聯戲劇導演謝·拉德羅夫觀看梅蘭芳的演出後評價：

「梅蘭芳的手對我們來說是一種聞說未聞的表現手段。中國繪畫和雕塑作品數百年的歷史畫卷從巨大的絲綢袖中釋放出來，在我們眼前展現，此時演員從厚重的幕布後飛出，而這位令人驚歎的演員那纖細的手指在人們來不及看清的瞬間飛速地顯現。」[3]

蘇聯戲劇家梅耶荷德 1935 年在一次座談會中發言：

「同志們，可以直率地說，看過梅蘭芳的表演，再到我們的劇院去走一遭之後，你們就會說，是否可以把我們所有演員的手都砍去得了，因為它們毫無用途，既然我們看到的這些手，不過是袖口露出來的一個肉疙瘩，它們既不能表現什麼，也不能表達什麼，或者只能表達一些不該表達的東西，那麼，我們何不把這些手砍去算了。」[4]

由此可見，梅蘭芳的手勢表演藝術通過舞臺傳播方式而受到國際戲劇界的高度關注並產生深遠的影響。舞臺傳播方式是梅蘭芳戲曲傳播的主要渠道，這是由於梅蘭芳作為戲曲演員，其職業屬性決定了舞臺是承載表演的第一空間。同時，表演藝術的傳播也伴隨當時媒介技術的發展而不斷更新，例如報紙、圖片攝影、電影攝影、唱片等。20世紀20年代至30年代，美國的中國藝術研究者，底特律藝術學院亞洲藝術策展人、密西根大學人類學博物館的策展人馬爾智敏銳地觀察到梅蘭芳的蘭花指，他說：「張博士特別說起梅蘭芳先生——中國最重要的演員，我早就是梅派藝術的熱心崇拜者。於是我渴望用我的相機去拍攝一些令人難以置信的藝術家的手指表現形式——傳統的手姿造型。」[5] 李天綱教授認為「如此細膩的指法，又是稍縱即逝，在新式舞臺上表演，即使用望遠鏡也難以捕捉。馬爾智的想法是對的，他把『蘭花指 』拍下來，傳遞給美國的觀眾，就近欣賞。1923 年 8 月的某一天，馬爾智在齊如山、傅芸子、傅惜華的陪同下訪問了位於北京東城無量大人胡同的梅蘭芳宅邸『綴玉軒』，留下了一套『蘭花指 』倩影。」[6] 這些圖片彙集成書《梅伶蘭姿》，為我們留下極為珍貴的中國戲曲演員手勢表演的靜態視覺文獻。為了 1935 年訪問蘇聯和歐洲的海外傳播，戲曲理論家齊如山從梅蘭芳的眾多手勢圖片中挑選出 53 式，將其收錄在著作《梅蘭芳藝術一斑》中。舞臺傳播、攝影傳播、出版傳播構成了當時梅蘭芳手勢視覺傳播的主要手段，蘊含中華文化美學精神的梅蘭芳手勢表演也伴隨著多重傳播成為東方藝術的代表之一而走向世界。

梅蘭芳的手勢藝術以展覽的形式出現始於 2017 年，先後經歷了 1.0 版本和 2.0 版本，1.0 版本即 2017 年在中國傳媒大學、北京大學展出的「梅派戲曲蘭花指攝影藝術展」，邀請京劇演員重新拍攝 53 式蘭花指，探索舞臺藝術向畫廊藝術形式轉化，作品在大學的圖書館和藝術館展出，同時舉辦藝術沙龍。雖然只是校園的展覽，但是一經展出，受到中外學生的熱烈歡迎；2.0版本即2019年在梅蘭芳紀念館東西廂房展出「手舞藝術——梅派蘭花指攝影展」，內容和形式古雅，與梅蘭芳舊居風格相輔相成，受到戲曲愛好者和國際友人的青睞。隨著新的技術手段和傳播手段的湧現，梅蘭芳的手勢藝術作為視覺藝術和身體藝術的綜合體早已突破舞臺場域的限制，向新的場域拓展。社會學家布迪厄認為「一個場域可以被定義為在各種位置之間存在的客觀關係的一個網路（network），或一個構型（configuration）」[7]。

2024 年正值梅蘭芳誕辰 130 周年，文化和旅遊部恭王府博物館與梅蘭芳紀念館共同舉辦「九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」，本次展覽是在以往梅蘭芳手勢展基礎上的3.0版本，共分七個單元和三處戶外互動體驗裝置。展覽以梅蘭芳紀念館藏珍貴劇照為基礎，結合了館藏文物文獻和當代以梅蘭芳手勢為主題的創作作品，共展出圖片190餘幅，實物47件（套），近半數實物展品系首次展出，旨在展現梅蘭芳氣韻萬千的手勢藝術之美，挖掘梅蘭芳堅持不懈對手勢表演改革的創新精神。九畹華姿展覽在展館場域、受众場域、數字場域和體驗場域等多維場域中探索旦角蘭花指文化的當代傳播形式。

一、展館場域的三重關係

展館場域是空間概念，而舞臺表演是動態線性的時間概念。「九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」通過以小見大，簡繁有度，疏密相間三重關係探索在有限的空間中如何實現表演藝術展品與文化的融合。

第一重關係以小見大。戲曲旦行之蘭花指雖小，卻承載了中國戲曲表演藝術中的程式性、虛擬性等美學特徵，堪稱中國戲曲表演體系中非常典型的代表之一。同時，戲曲人物的手勢像面部一樣表達多種情感，例如梅蘭芳表示讚美的避風、含香手勢，表示驚訝的翻蓮、雙翹手勢，表示氣憤的雨潤手勢等。在七個單元中，第一單元「迎風：引言」、 第二單元「含香：徒手手勢」、 第三單元「握蒂：持物手勢」，將蘭花指的由來和梅蘭芳本人的手勢特寫老照片及相關劇照圖片同步展出。觀眾近距離觀摩梅蘭芳 53 式手勢圖片 ，模仿手勢形態，感受手勢塑造的精妙之處。圖片由於是靜態二維

畫面，不會因為時間的流逝和距離的遙遠而無法欣賞細節之美，劇照又能觀其全貌，兩者相互映照。例如《霸王別姬》劇照，頭部微傾，眼神凝重，手部採用翻蓮和雙翹兩個手勢，顯示虞姬聞楚歌後內心的掙扎、恐懼與無奈。以小見大還體現在第四單元「承露：文化淵藪」，梅蘭芳潛心向前輩藝人學習，繼承傳統京崑表演藝術精華，又受到佛教手印、繪畫藝術、花卉靈感等文化滋養，不斷豐富和發展手勢藝術。細緻入微的手勢背後是藝術家深厚的文化積澱和精益求精的藝術追求。梅蘭芳之子、著名英美文學翻譯家梅紹武回憶道：「父親的手勢如此優美而引人注目，一方面是因為他平時注意觀察生活，觀察繪畫和雕塑，如洛陽的龍門石刻和太原的晉祠侍女塑像，悉心研究人物的手式姿態，從中吸收養料，他認為，祖國的許多藝術珍品，對一個演員來說，平日看在眼裡，記在心頭，在豐富表演上是有極大的益處的；另一方面，也是因為他長期不懈地刻苦鍛煉。」[8]

第二重關係簡繁有度。梅蘭芳一生演出劇碼有三百餘出，經典劇碼有 30 餘出，如果將梅蘭芳的幾百出劇碼全部羅列展出，使展覽成為一個文獻展，而且展出地點位於恭王府的樂道堂，正殿、東殿和西殿的空間也無法容納如此眾多的圖片和實物，觀眾也必然陷入圖片的海洋中而無法發現重點。從策展的角度而言，精選幾出至今依然活躍在舞臺上的經典劇碼成為重點，其他劇碼一筆帶過，實現簡繁有度。僅舉幾例，展覽第二單元「含香：徒手手勢」中將《霸王別姬》重點展出，手勢特寫圖片、梅蘭芳本人飾演虞姬聞楚歌、舞劍等劇照放大處理，梅蘭芳所戴的如意冠、戲衣、雙劍實物呈現於雙面透的展櫃中，《宇宙鋒》之趙豔容各式裝瘋手勢和劇照；第三單元「握蒂：持物手勢」中將《貴妃醉酒》豐富多樣的持扇、持酒鬥手勢、楊貴妃全身劇照及醉酒舞臺模擬場景、鳳冠、宮裝等，《虹霓關》中東方夫人的持槍手勢和戰衣戰裙，《洛神》中洛川神女的持雲帚手勢、有 100 年歷史的泰戈爾觀《洛神》後為梅蘭芳賦詩的團扇原件、梅蘭芳使用的雲帚、《洛神圖》等；第四單元「承露：文化淵藪」《天女散花》之手勢、佛教手印、徐悲鴻繪《天女散花》（複製品）等。《霸王別姬》《宇宙鋒》《貴妃醉酒》《虹霓關》《天女散花》涵蓋了梅蘭芳傳統京劇、古裝新戲、改編移植劇碼等類型，形成 5 個重點劇碼組團場域，觀眾洄游於展廳中，手勢與重點劇碼穿插進行，圖片、服飾、道具、裝置、繪畫、視頻等物料層次豐富，塑造簡繁有度、立體多元、舒適暢快的觀感。

第三重關係疏密相間。戲劇的創作要素之一是節奏，起承轉合，快慢調度，在展館場域中就體現為疏密相間的節奏感。在密集眾多的梅蘭芳手勢特寫圖片中，位於樂道堂正殿中心位置採用了「疏」的處理。中心位置也是正殿的核心位置，這一條線上，北側牆為梅蘭芳在美國演出的舞臺裝置視頻背景框，播放內容為《梅蘭芳的舞臺藝術》電影資料，電影播出的內容之一為梅蘭芳演出的《洛神》。視頻裝置前有觀眾過道相隔，正對著正殿的中心位置四面玻璃櫃，玻璃櫃中立放著本次展覽彌足珍貴的一件實物原件——印度詩人泰戈爾為梅蘭芳書寫的團扇。1924 年印度詩人泰戈爾訪華，與梅蘭芳在京會晤。梅蘭芳在北京專門為泰戈爾演出了神話題材古裝新戲《洛神》。梅蘭芳塑造的洛神翩若驚鴻，清麗優雅。5 月 20 日，梅蘭芳與梁啟超、姚茫父等為泰戈爾舉辦餞行午宴，泰戈爾即興賦詩一首並用毛筆寫在團扇上贈給梅蘭芳。詩文為孟加拉文，他又親自譯成英文“You are veiled，my beloved，in a language I do not know. As a hill that appears like a cloud behind its mask of mist.”寫完後，泰翁還興致勃勃地朗誦給大家聽。團扇很小，為了便於觀眾欣賞上面的文字，玻璃櫃兩側將團扇上的文字放大貼文書處理，正面有泰翁的孟加拉文和英文詩文，還包括詩人林長民根據泰戈爾的英文而翻譯的古漢語騷體詩，反面為林長民書寫曹植的《洛神賦》。由此，此團扇可以從四面觀看。四面玻璃櫃十分通透，再透過這個玻璃櫃，正前方過道的南側展牆上正是梅蘭芳表演《洛神》手持雲帚的劇照，劇照一側就是梅蘭芳使用的綠色雲帚，另一側是梅蘭芳1950年繪《洛神圖》。展覽在《洛神》場域的處理上採用舒緩的節奏，中間間隔兩個觀眾過道，但是這條中心位置的展線上運用空間設計思維，借助通透的展櫃創造了外在不連貫內裡連貫的美的氣韻，人們透過玻璃展櫃看到了泰戈爾的團扇，再向前延伸又看到了梅蘭芳如夢如幻的洛川神女形象，眾多觀眾在此流連忘返，駐足凝視，感受印中藝術家的友誼與文化交流。

二、受眾場域的突圍

博物館是公共文化傳播的重要載體，在挖掘和展示城市文脈方面發揮極其重要的作用。「加強公共文化建設可以促進大眾的參與，增進人們對於傳統文化以及保存並維持這些傳統文化表現形式的文化完整、思想和精神價值的尊重，加強不同群體之間的文化認同，在傳承和融合各地區的傳統文化之時，學習他人之長，保留自身特色，順應時代的要求而有所創新。」[9]中國京劇表演藝術博大精深，生旦淨醜各個行當均有其系統而豐富的程式化語言，成年本土觀眾如不常看戲都有一定認知和欣賞難度，那

麼關照不同年齡層、不同國別和不同教育程度的受眾就成為戲曲表演主題展策展和傳播的難點。

恭王府博物館是面向公眾開放的王府紀念館，每天有幾千人至兩萬餘人不等的觀展人數，從蹣跚學步的兒童到耄耋老人，從中國人到世界各國遊客，從教育程度較低的普通民眾到高知人群。展覽地點樂道堂也是目前恭王府博物館所有展館中設備條件最先進的展館。同時，恭王府博物館有「一座恭王府，半部清代史」之稱，這是對恭王府歷史地位和文化價值的高度概括。戲曲文化是清代王府文化的重要組成部分之一，恭王府與戲曲文化水乳交融，至今恭王府博物館仍保存有清代恭親王奕□所建大戲樓，這座戲樓應屬當今北京市規模最大、保存最為完整的王府劇場，完整保留清代府邸劇場結構，九畹華姿展覽的地點樂道堂原是清代恭親王奕䜣的起居室，恭王府歷任主人均十分喜愛和重視戲曲演出，邀請眾多戲曲名家登上王府戲樓的舞臺。戲曲手勢是身體語言的一部分，梅蘭芳一指一尖處傾瀉出優雅的藝術風姿，深厚的文化淵源與厚重大氣的王府文化相契合。梅蘭芳的蘭花指以視覺化的呈現突破了受眾之語言、年齡、國別和受教育要素場域的限制，人人都可以一邊觀摩，一邊用自己的手來模仿，模仿之後才發現，手勢看著容易，實則很難，這源於戲曲演員要經過長期的練習、浸潤和舞臺實踐才能呈現手勢的韻味，最終形成直達心底的美的感受。經過前期的深入挖掘和研究，對梅蘭芳的 53 式蘭花指均進行了分類，將手勢分為持物式、徒手式，每一類下又分若干小類，便於觀眾分類觀看。梳理佛教手印、繪畫、花卉等多種文化淵源，使受眾感知梅蘭芳深厚的文化根基。同時，展覽通過「四功五法」、《梨園原》《霸王別姬》《貴妃醉酒》《宇宙鋒》等常識貼士擴充受眾群體，正殿和園中水袖板以淡雅的紫色為主色調表達梅蘭芳塑造的手勢藝術高峰。

除了在受眾層面實現年齡、國別和受教育程度的突圍之外，從傳播主體層面古今融合。在近百餘件展品中，既有 1924 年泰戈爾親筆題詩並贈送梅蘭芳的團扇，也有梅蘭芳演出《霸王別姬》所穿的戲衣和使用的雙劍等珍貴文物原件，還有多件以梅蘭芳戲曲手勢為主題的當代藝術作品，在第七單元「舒瓣：時代新篇」中，諸如梅蘭芳手勢圖形符號視覺轉譯設計、3D 打印作品、當代梅派手勢攝影作品、數位互動體驗作品等。作者年齡從 70 後至 00 後，代際跨度大，作品各領風騷，作者們用鮮活的藝術靈感，將梅蘭芳手勢藝術與新技術相融合，生動呈現梅蘭芳手勢藝術超越時代的非凡魅力。

展覽與社教工作是博物館推動文化傳播的左右手。為深入推動文化普及和展覽效果，恭王府博物館與梅蘭芳紀念館聯合舉辦多場社教相關活動。在原有僅對常設展設置講解員的基礎上，首次為臨時展覽安排志願者講解，並進行相關培訓，舉辦文化普及講座、小學生和家長社教活動等。展覽期間，由中國宋慶齡基金會、國家京劇院、文化和旅遊部恭王府博物館、梅蘭芳紀念館聯合主辦 「未來講堂——走近梅蘭芳華的梅派京劇藝術」。這些活動提升了受眾的觀展效果，極大地推廣了梅蘭芳的手勢表演藝術，弘揚了中華優秀傳統文化。

三、數字場域的整合傳播

科技的快速迭代促進了傳統文化的轉化與創新，特別是數字化賦能優秀傳統文化傳播是博物館發展的趨勢之一。AR、VR、AI、3DMapping、大數據、雲計算、雷達互動識別技術、布料解算、動態捕捉、交互技術等科技手段早已賦能博物館數位場域。梅蘭芳戲曲手勢的數字化創作和沉浸式互動體驗也成為本次展覽的探索之一。在數字場域中，不變的是梅蘭芳手勢藝術之美與雅的宗旨，變的是打破展廳次元，將當代梅派演員演示的手勢轉化為數字沉浸式互動藝術作品。基於以上原則，梅蘭芳紀念館、南京藝術學院、北京元白設計有限公司專門為九畹華姿展覽合作研發數字互動體驗項目《妝鏡》。為增強戲臺的沉浸式效果，現場搭建數字互動場景，外簾幕布採用梅蘭芳的經典舞臺守舊為背景，模擬「出將」「入相」兩簾，作品名稱和藝術觀念投影到幕布上，遊客掀開簾子進入《妝鏡》內部場域，猶如探尋戲臺後面神秘的化妝間，內有亞克力梳粧檯和平板電腦梳妝鏡等，平板電腦模擬的梳妝鏡一直循環播放一位女演員旦角化妝的姿態，仿佛是觀眾自己對鏡上妝。內部場域中，作品採用雷達互動識別技術及互動定位技術，多點位特定觸發，戲曲音樂環繞其中，通過三段內容營造數字體驗空間。第一段體驗者漫步於體驗空間，隨著腳部的移動，觸發梅派京劇虞姬、楊玉環、韓玉娘、嫦娥、穆桂英等舞臺角色的剪影，感受腳步移動與剪影互動帶來的體驗和樂趣；第二段視覺正前方與左右兩側手勢與各式蘭花紛紛落下，忽隱忽現，虛實共生，梅蘭芳手勢與水墨蘭花意象的場域轉換，為觀眾帶來全新的戲曲手勢視覺觀感；第三段以穆桂英舞槍的靈動身段演繹戲曲人物形象和舞臺動勢。《妝鏡》通過數位互動場域的搭建，塑造高度沉浸感的梅蘭芳戲曲手勢主題場域，調動觀眾視覺、觸覺、聽覺等多重感官，進而使觀眾不斷模仿，沉浸式體驗梅蘭芳及京劇藝術之美。

除了有限空間的數字場域之外，博物館也在積極探索網路視聽傳播空間，大火的互聯網內容傳播方式——短視頻也成為博物館傳播傳統文化新的數字場域。短視頻之所以受到博物館的青睞，這是因為「短視頻憑藉其碎片化、互動性和即時性等特性迅速崛起為國際傳播的重要載體之一，不僅擴增了中華文化國際傳播的廣度與深度，還為各國的跨文化交流提供了新的可能性。」[10] 同時，受眾粘性也是博物館考量短視頻的因素之一。《中國網路視聽發展研究報告（2024）》顯示，截至 2023 年 12 月，中國網路視聽使用者規模達 10.74 億，其中，短視頻應用的使用者黏性最高，人均單日使用時長為 151 分鐘。「鄧尼斯·麥奎爾（Denis McQuail）在《受眾分析》一書中進一步說明，媒介內容的傳播效果取決於對受眾的深入理解和細緻分析。」[11]恭王府博物館為傳播梅蘭芳的戲曲手勢之美，拓展九畹華姿展覽的傳播力和影響力，深入分析短視頻受眾群體特徵和使用習慣，陸續推出了《「紀念梅蘭芳誕辰 130 周年：九畹華姿——梅蘭芳戲曲表演手勢展」在恭博啟幕》《為什麼要做梅蘭芳的手勢展》《來恭博！探索梅蘭芳手勢藝術之美》《吳湖帆題款天女散花圖軸真跡》《梅蘭芳先生 51 歲的作品天女散花題材的一幅繪畫作品》《梅蘭芳生日會上齊白石等五人畫作＜花鳥圖軸＞》 6 期短視頻，以唯美的視覺語言，快捷的傳播手段，多元的視聽享受，及時的用戶互動，將宏觀展廳與微觀手勢背後的生動故事迅速傳播到收看視頻的媒介使用者那裡並接收使用者回饋。短視頻傳播、微信公眾號傳播和展廳傳播共同構成數字場域的整合傳播，展示了梅蘭芳的手勢藝術之美，助力中華文化國際傳播和跨文化交流。

四、體驗場域的觀展互換

體驗場域的最大優勢是加強公共文化空間的互動，使觀眾由單一的視覺觀看或聽覺感受拓展為主動參與和創造新的個性化作品，從被動到主動，從客體到主體，從而實現觀展身份的角色互換。這種互換對於受眾而言會帶來十分愉悅、積極、充滿創造力的身心體驗和情感釋放。互動裝置藝術是塑造體驗場域的渠道之一，在特定的環境中，圍繞相關主題，運用不同材料和技術手段進行裝置藝術的創作，以受眾體驗、參與、釋放情感為目的。換言之，互動裝置藝術如果沒有受眾的參與是不完整的藝術作品。

九畹華姿展覽地點在恭王府樂道堂，是典型的清代王府四合院的內院，位於王府東路第四進院落，清代素有以東為尊的習俗，府邸裡最主要的人物住在東路，道光皇帝為恭親王奕訢題匾「樂道堂」，樂道堂建築金鳳彩畫，古色古香。院中設置了三處互

動裝置作品，一處為梅蘭芳與袁世海合演《霸王別姬》劇照拍照打卡裝置，將虞姬臉部、手部和霸王的臉部留出空白，裝置背後將完整姿態圖片貼出，特別是將虞姬之眼神、露滋手勢標明，便於觀眾模仿，觀眾紛紛參照虞姬與霸王之神態和手勢，特別是亮相一刻，引來笑聲連連，不斷拍照打卡；一處為梅蘭芳所飾演的三個角色《虹霓關》二本丫環、《金山寺》白素貞、《霸王別姬》虞姬的拍照打卡互動裝置，經過展廳的觀摩後，再來這個裝置前拍照打卡，已經對戲曲人物有了更加深入的瞭解；第三處互動裝置是根據梅蘭芳的 4 個手勢而創作的金色手模，觀眾可以比對梅蘭芳的手勢，揣摩手勢的姿態，將手伸進手模裡體驗。為了便於觀眾仔細觀察自己模仿的效果，互動裝置上還貼有若干淺黃色鏡子，在鏡中修改自己的手部姿態。金色手模與淺黃色鏡子色彩接近，相映成趣，觀眾爭先恐後前來體驗，特別是小朋友們，歡聲笑語，沉浸其中，樂此不疲。三處互動裝置整體設計典雅，與展覽和樂道堂的風格相統一，又基於互動的設計思路，使觀眾從欣賞梅蘭芳手勢藝術的審美領域轉換到親身參與的創作主體，觀眾的觀察力、模仿力、想像力得到了更大的發揮，解壓放鬆，快樂之情感得到釋放。

由此可見，以傳統文化為內核的互動裝置藝術正逐步打破精英受眾的知識壁壘，通過美的陶冶和視覺化的互動設計不斷吸引普通群體，使更為廣泛的群體參與到藝術審美的發現和再造中，成為深受大眾喜愛的裝置作品。

總結

梅蘭芳作為 20 世紀中國傑出的京劇表演藝術家，在長期的舞臺實踐中，他不斷繼承傳統，熔煉創新，將京劇旦行表演藝術發展到了前所未有的高度，為傳統京劇藝術留下了寶貴的文化遺產。以梅蘭芳手勢藝術為代表的海外傳播和當代戲曲傳播也需與時代的發展和技術的迭代同頻共振。在博物館的公共文化空間中，通過深入挖掘和研究表演藝術的細節及文化淵源，文物與當代作品的共生，數字技術及互動裝置的運用，使觀眾深刻感知以小見大的手勢藝術之美，以多維場域建構文化藝術傳播的紐帶和橋樑。

參考文獻

[1]中國戲曲研究院編（1959 年）:《中國古典戲曲論著集成》九，北京，中國戲劇出版社。

[2]梅紹武（2015 年）:《父親梅蘭芳（上）》，北京，文化藝術出版社。

[3]謝·拉德羅夫（2023 年）：今日，梅蘭芳的最後一場巡演——中國戲劇之鑒，輯於劉禎主編《梅蘭芳菲——梅蘭芳在蘇聯》，南京，江蘇人民出版社，195 頁。

[4] 童道明（1982 年）:《外國人看梅蘭芳的「手」》，《北京戲劇報》，第 44 期。

[5] 瑪律智（2016 年）：梅蘭芳的蘭花指，謝小佩編譯《瑪律智與他的梅伶蘭姿》，上海，上海辭書出版社，49 頁。

[6] 瑪律智（2016 年）：梅蘭芳的蘭花指，謝小佩編譯《瑪律智與他的梅伶蘭姿》，（12 頁），上海，上海辭書出版社。

[7] [法]皮埃爾·布迪厄、[美]華康得（2004 年）：實踐與反思：反思社會學導引，李猛、李康譯（133 頁），北京，中央編譯出版社。

[8]梅紹武（2015 年）:《父親梅蘭芳（上）》，北京，文化藝術出版社。

[9]張銳（2014 年）：城鎮化視角下的公共文化傳播策略，《現代傳播》，總第 210 期（第 1 期），162 頁。

[10]張陸園（2025 年）：短視頻國際傳播的功能錨定、趨勢洞察與進路探索，《藝術傳播研究》，（第 1 期），36-37 頁。

[11] 曹健嘉、劉亞男（2024 年）：非遺短視頻內容優化路徑與傳播策略探究，《大眾藝術》，總第 241（第 9 期），141 頁。

4.7 張芳 毛忠：非遺視域下地方戲劇的「守」與「創」

摘要：近二十年來，隨着國家非物質文化遺產保護工作的啟動，文化體制改革的不斷深入，地方戲曲劇種的境遇發生了巨大改變。絕大多數地方戲院團的發展出現了欣欣向榮的景象，毋庸置疑，這讓地方戲煥發了青春。但縱觀當下地方戲劇的生態，痼疾仍存。忽視甚至傷害戲曲舞台劇藝術本體的誤區、抄襲模仿、千篇一律的現象、機械化生產、快餐式消費的現象、數量多、更新快但質量低、經典少等現象仍是地方戲曲藝術創作、非物質文化遺產保護等方面難以治癒的病痛。據此，回到中國戲曲舞台劇藝術本體的堅守中，以地方戲曲劇種的田野調查為文本，對戲劇藝術人才培養的「守」與「創」加以思辨分析，從而推動地方戲劇藝術「活態」保護與傳承。

關鍵詞：非遺；戲曲；「守」與「創」

2025 年 1 月 9 日，習近平主席給國家京劇院青年藝術工作者的回信中，勉勵國家京劇院青年藝術工作者，「傳承前輩名家優良傳統，踐行藝術為民，堅持崇德尚藝，守正創新，讓京劇藝術持續煥發時代光彩，為繁榮文藝事業，建設文化強國貢獻力量。」習近平主席勉勵國家京劇院青年藝術工作者要「守正創新」，这對全國地方戲曲劇種的青年工作者同樣重要。就地方戲劇本身而言，青年人才的培養斷檔現象就十分嚴峻，直接關乎的是地方戲曲劇種藝術的傳承發展。回顧中國戲曲藝術發展史，戲曲繁盛之時，必是藝人輩出之時，也是優秀經典作品應運而生之時。從業者尤其是青年人才如何處理好「守」與「傳」的問題，是地方戲曲劇種不斷發展興盛的關鍵因素，這對於當下戲曲藝術的傳承發展更為明顯與重要。然而在筆者近年來對地方戲曲劇種的相關調研中，我們發現人才短缺以致斷代斷層斷檔已成為各劇種不得不面對且難以解決的現實問題。

經過調研分析，我們認為戲曲藝術人才方面的問題癥結主要體現在兩個方面。首先是由於薪酬待遇差、晉陞空間小，戲曲行業對青年人才吸引力下降，不少地方戲曲人才要為生計奔波，造成了青年人才不願進入戲曲行業，僅靠藝術理想信念很難切實承擔起戲曲藝術傳承的重任；而戲曲業內也有不少青年演員無法實現養家糊口而不得已不選擇性轉行轉業。據新華社記者的調研，被譽為「呂梁山上一枝花」的臨縣道情，雖然得到了地方政府的關心支持，但年輕人不願意學戲，40 歲以下的演員已經斷代。

河北省的一些劇種和院團同樣面臨後繼乏人的生存困境。大部分地區基層戲劇演員工資低、收入不穩定，再加上上劇團編製有限，戲劇市場萎縮，導致院團中青年人才大量流失，一些院團排演需要 50 多人同台的大戲時力不從心。浙江省推出各類人才計劃培養青年演員，但具體到不同戲曲院團，冷熱不均現象突出。浙江小百花越劇院、浙江婺劇藝術研究院等部分院團由於編製數量相對充裕、知名度高、發展勢頭較好財政支持力度較大，對青年人才具有較強吸引力。但像平陽小百花越劇團、海寧越劇團等基層院團，因改制等原因，僅有國企編製或極少量的事業編製，財政撥款缺口較大，院團辛辛苦苦培養的骨幹演員紛紛跳槽。我們在貴州銅仁市進行了調研座談，據銅仁市梵淨山歌舞團黨支部書記的介紹，該團是在原有的戲曲院團的基礎上改制而來。自 2010 年全國文化體制改革以來，該團一如既往地承擔着原文工團和京劇團的工作，主要承擔全市各類大、中、小型公益性文藝演出任務、文藝節目創作任務，積極組織隊伍開展送文化進縣、鄉（鎮）、村等活動。目前，該團有專業的舞蹈編導 2 人，舞蹈演員 32 人，聲樂演員 4 人，器樂表演 2 人。但隨着戲劇、戲劇的老藝術工作者逐漸退休，目前已經沒有戲劇、戲劇等類別的演員了。而在 2023 年的「中國梆子大會」上，面對青年晉劇演員張軍波艱難的現實處境，評委會何賽飛發出了「戲與錢去哪兒了」之問，引起了各界的廣泛關注，其中最關鍵的則是如何保障戲曲藝術傳承發展的戲劇演員尤其是青年演員的基本生計問題。

其次是尚在體制內的大量青年演員，頭頂各種「天花板」，難出頭。如何破圈找到藝術晉陞之路也是眾多青年演員們專註從事戲劇傳承發展工作而必須面對的問題之一。據調研，許多戲曲院團看重文藝評獎，凡是評獎就需要排新劇目，院團的經費都集中在排新戲上，關注度也集中在名演員上，年輕演員既沒有經費支持，也沒有成長舞台。浙江省藝術職業學院負責人說，除了少數重視演員發展的省、市級院團，大部分縣級院團終年忙於日常演出，除了偶爾在演出淡季舉辦全團性質的基本功訓練外，很難單獨為演員搭建平台拜師學藝，提高藝術水平。此外，除中國戲劇學院等少數高校外，能承擔地方戲劇高等學歷教育的院校寥寥無幾，基層院團高級職稱名額少，導致青年戲劇演員面臨教育和職稱雙重「天花板」，青年演員們既缺乏藝術進修提升的動力，也缺乏堅守職業的信心。在調研中國戲劇學院的工作中，我們曾與第七屆「青研班」的學員們進行了深入座談交流。在交流過程中，多數青年演員紛紛表示對何賽飛之問印象深刻，感同身受。有學子在交流中發言說道，劇團中排演新戲往往設置 A、B 角演

員。在本來演出次就不多的新戲中，B 角演員作為 A 角演員的替補，有可能一次登台演出的機會也沒有。一些青年演員對於傳統戲沒有傳承多少，一生就只能蹉跎在各種新戲 B 角的演出位置上。在戲劇表演專業的招生生源上，也因戲劇行業的學戲苦待遇差，導致吸引力弱，優質生源逐年減少。在藝術院校中，優秀學生首先考慮報考音樂表演、舞蹈表演、影視等藝術門類，以前戲劇繁榮年代是百里挑一，現在挑到好苗子的機會很少。2016 年，安徽省徽京劇院面向全省招收演職人員 40 人、樂隊 20 人，實際報名人數僅 58 人，報名即錄取，根本談不上選拔。

非遺視域下地方戲劇的「守」與「創」仍應回到解決青年戲劇人才的缺失關鍵問題中，如何讓健全人才培養體系是最緊迫的問題。中國傳統地方戲曲大多是腳色行當作為表演藝術傳承發展的基本結構，雖然所有行當的演員都有通大路的基本功，但每個行當卻以各自特定的程式及其體系而相對獨立，並有各行當為主角的特有的代表性劇目。因此大多數傳統戲曲劇種藝術都是以腳色行當及其特定的程式表演體系為主要的傳承發展方式的，戲曲流派表演藝術也由此衍生而來。但在一些戲曲類非物質文化遺產代表性傳承人的認定上，卻往往不是根據這些戲曲劇種的這一特點而加以申報認定，更多的是以名氣等藝術本體之外的標準。這造成的後果和影響則在於，有的劇種在非物質文化遺產的保護和傳承過程中，有的腳色行當存在多名代表性傳承人，而有的腳色行當卻無人代表性傳承人的認定，以至於劇種在傳承發展過程中腳色行當因後繼無人而出現了不全的現象，隨著一批傳統劇目也因此而失傳。此外，也存在代表性傳承人的評選認定以名氣、職務為標準，而不以實際是否從事傳承工作為依據的現象，以至於有的學生為該劇種的代表性傳承人，而其老師則有實無名的長期從事著藝術傳承工作。

一些大的如京劇、崑曲等戲曲劇種因各級政府重視而加以大力扶持，同時其演出市場也較為廣闊，在傳承發展過程中相應的處境較好，但一些小劇種或者演出市場較為狹窄的劇種，則步履維艱。我們調研組在貴州銅仁市進行調研中，也專門約請了德江儺堂戲、石阡木偶戲、思南花燈戲等方面的傳承人和從業者進行座談。據石阡木偶戲的傳承人介紹，2006 年該地區政府已把石阡木偶戲成功申報為首批國家級非物質文化遺產。為更好地傳承發展石阡木偶戲，縣委、縣政府經過幾番會議討論，再結合石阡民族中學民族民間文化進校園的辦學思路，決定把石阡木偶戲引進石阡民族中學進行傳承。當時，石阡民族中學從各學科老師中挑選了 10 多位老師組成了木偶戲劇團，

聘請了石阡木偶戲花橋泰洪班的 3 位老師傅駐進學校教授石阡木偶戲的操作表演，後來由於各方面原因，有幾位老師先後退出了木偶劇團，只有 8 位老師堅持下來跟隨老師傅學習了兩年。目前，由於團隊中有幾位老師相繼退休或工作調動，該木偶劇團差不多解散了，每次活動基本上就兩人參加，只能做簡單的展示表演。而據思南縣思南花燈戲傳承人介紹，該地區截止目前，思南花燈戲傳承人共計 23 人，其中國家級 3 人，省級 3 人，市級 7 人，縣級 10 人，全縣共有花燈文藝表演隊伍 100 多支，覆蓋面達 90%以上，表面上看傳承發展態勢不錯，但仍存在骨幹藝人老年化，傳承者出現斷層；缺乏對花燈傳統戲深入的挖掘；創作型人才青黃不接等問題。從調研中，我們可以看出，各地區的戲曲類非遺專案的現狀和困難各不相同，需要從政府相關管理部門真正下基層、蹲劇團，瞭解真實情況後才能制定出切實可行的保護傳承措施政策。

回到當下，地方戲曲如何處理「守」與「創」的關係？「守」與「創」本是一體兩面的具足，關涉的是對地方戲曲藝術本體的堅守和創造性轉換的異質同向奔赴。地方戲的藝術本體究竟為何？絕不是束之高閣的「博物館」藝術，而是在要尋求適應於時代的突破和創新的活的傳承，而在地方戲曲中最集中就是演員，是演員的表演。所以如何培養卓越的演員成為解決地方戲曲處理「守」與「創」關係的仲介。首先是重視青年戲曲人才的缺失問題，健全人才培養體系，為戲曲人才，尤其是青年人才的生活保障、成長晉升，與相關企業公司強強聯合，搭建優質平臺。一方面，戲曲行業既是文化事業，也是文化產業，政府扶持與走向市場應緊密結合。如果單純地將其推入市場，許多劇種加速衰落、人才流失的情況可能會更加嚴重。為青年人才做好後勤保障，政府兜底基本薪資待遇，解決其生活窘迫的艱難處境。另一方面，青年人才只有在舞臺上進行演出才能不斷鍛煉成長。梅蘭芳曾自述其年輕時期，一年除了封箱有 300 多天全部是在舞臺上進行表演度過的。如果沒有大量的舞臺實踐，任何表演藝術大師都不可能成為真正的藝術大師，也無法創造出真正的經典作品。因此，以一代又一代的藝人和演員們在舞台實踐中不斷創造而積累形成的各腳色行當為緯，以各腳色行當特有的表演程式為經的「四功五法」體系及其運用原則與理念，恰恰是地方戲藝術傳承中必須遵循的正道。梅蘭芳指出：「要成為一個好演員，除了經過長期的鍛煉，還需要本身的天賦樣樣和格……天賦方面具備了各種優良的條件，還需要有名師指點，虛心接受批評，再拿自己在舞台上多年的實際經驗，融會貫通以後才能夠成為一個十全十美的名演員」（徐姬傳與朱家溍，2022）。也就是卓越的演員一方面要繼承傳統的表演範

式；另一方面要有新的規約，這種規約是基於中國傳統戲劇本身所生髮出來的。那麼，新的創造如何產生？張彭春在為梅蘭芳訪蘇所撰的《中國舞蹈藝術縱橫談》中，指出了新的創造的可能性。他說：「一個卓越的演員只有在對一般劇目做出了出類拔萃的成績以後，才能獲得創造新格局，對舞台藝術的光輝遺產做出推陳出新的貢獻的權利。掌握留芳於青史的特權的人，並不是那些存心揚名的革新者，而是眾所公認的藝術能手。歸根結底，構思新模式，並非不容考慮，並非不能向前邁進，只不過是較為緩慢而已。也許正是由於這種緩慢，在前進中才避免了許多顛簸曲折的羊腸小道。」張彭春（2003）所言，「創造新格局」仍建立在演員夯實的藝術基底之上。夯實的藝術基底追根究底是演員從幼年時期就開始進行的長期艱苦卓絕的童子功訓練，以及在這種訓練中逐漸形成的程式思維，乃至運用這種程式思維不斷整合四功五法，以呈現劇中特定情節情境，塑造特定人物角色。因此，對於地方戲演員來說，只有經過特定行當的程式的系統學習和大量勤學苦練，才有進行創作乃至創新的手段和方式。

需要明晰的是，地方戲藝術在表演技藝的傳承方式上也存在其獨特性。我們知道，戲曲演員自幼入門學戲，在歸入行當之後往往以本門行當的經典劇目作為開蒙戲，其中的根源就在於歷代藝人在舞台實踐中不斷創造而積累形成的技藝大量融入到了經典劇目中，因此這些經典劇目為載體的。開蒙戲既是學戲，也是學藝。這種以戲劇傳藝的方式貫穿了所有戲劇演員的一生。新的創造當然也依賴於藝術家的創造精神和對時代需求的呼喚，特別是在深刻理解時代精神和藝術傳統的基礎上，熔煉多元化的美學元素，尋求技、藝、道的統一。梅蘭芳之餘「移步」和「不換形」的雙重堅守，正是地方戲藝術發展「守」與「創」最好的詮釋。地方戲從藝術形式到演出內容，應因地制宜，應時而變。而地方戲人才的「守」與「創」，才是推動地方戲藝術「活態」保護與傳承的重中之重。

4.8 張群顯 吳國亮：當粵劇的創新遇上非遺

1. 楔子：當下困境

1.1 傳統乎？創新乎？

戲曲是傳統藝術，而「非遺」欣賞傳統、尊重傳統。三大戲曲先後成為國際級非遺，絕非偶然。它們成為「非遺」的具體年份如下：

- 崑曲：2001
- 粵劇：2009
- 京劇：2010

> *一方面，這傳統既然備受欣賞和尊重，我們該如何呵護着它，使它免於受到破壞？另一方面，藝術的傳承發展在於其生命力，必須生生不息；藝術的命脈在於創新，不能固步自封。然則，傳統與創新，有沒有矛盾？*

戲曲史中的花部、雅部之爭，不無啟示。雅部就是崑曲，自清中葉開始，眾多新興劇種對戲曲王者崑曲帶來衝擊，作出挑戰，它們統稱花部。19世紀後期，京劇、粵劇在花部眾劇種中脫穎而出。清末皇室對京劇的愛戴、扶持甚至投入，以及粵港澳、南洋、海外粵語社群的興旺，固然是重要的社會背景因素；然而，直接導致雅部此消、花部彼長的因素毋寧是：崑曲當日遠宗明代體制、恪守昔日規範，未因時而變；而花部諸劇種（尤其京劇、粵劇）則滿有生命力、不斷創新。眾所週知，崑曲兩次在瀕危之際被挽救過來，一次是1921-1927的崑曲傳習所，一次是1956《十五貫》所帶來的「一齣戲救活了一個劇種」效應。假若沒有那兩番外力的挽救，那些日子代代蕭規曹隨的崑曲到21世紀恐怕已然失傳，遑論進入非遺。

說回「傳統與創新有沒有矛盾」這問題，我們得首先問，「傳統」是甚麼？更尖銳、深刻的提問是，這裏所說的傳統是靜態的還是動態的？對戲曲品種傳統的靜態觀，以某一相對燦爛時刻該劇種的具體做法和表現為它傳統的全部，並奉為正宗；而動態觀，則在對它靜態把握之餘，還把它在發展中如何因應情勢而作出應對也視為它傳統的一部份。前者是管窺，後者才看到全豹。可以說，「有傳統、冇正宗。」要作

出應對，就意味着創新。換句話說，若創新是動態傳統一個不可或缺的部份，則創新不但沒有與傳統構成矛盾，還是該傳統的一種動態表現。反過來說，拒絕創新，才真正有違這個整全的、動態的傳統。

1.2 粵劇現況：膠着

本文作者對崑曲、京劇認識有限，主要研究粵劇，而且都參與粵劇製作。本文的關切對象是粵劇。

回顧過去 65 年的粵劇狀況，直到今天，一言以蔽之，曰「膠着」。詞典對「膠着」的釋義是：「比喻相持不下或工作不能進行，猶如黏住。」相持不下的雙方是甚麼？是「適時創新」與「恪守正宗」。工作既不能進行，就沒有進步可言。

< 1960 CHANGE	1960 < MUDDY	FUTURE ?

再看 1960 年以前的情況，卻與「膠着」狀態迥異。從清末到 1950 年代，粵劇的創新從未間斷，一直在變、變、變。以下 15 個變革軌跡，回顧粵劇曾經有過的一些標誌性的創新發展，去闡發上一小節「動態傳統」的理念。

2. 分析：變革軌跡

言語群體認同

2.1 引入說唱 —— 粵語曲藝闖進粵劇

粵語說唱（含粵謳、南音、木魚、龍舟、板眼）本非粵劇曲唱的組成成分。1920 年代前，粵劇的基本演出語言是官話（中州音），與粵語說唱本就扞格不入。

另一方面，在粵語區，說唱（尤其粵謳、南音）是大眾喜聞樂見的曲唱形成。梁啟超 1905年的官話粵劇《班定遠平西域》有劇本刊行，我們由此得知他將唱龍舟處理為該劇裏頭的戲中戲，作為兩個粵籍兵丁鄉談的一部份，藉以排解鄉愁。這不一定是梁啟超的創新，更可能是他襲用行內的一種現成的類似處理。他面對的情勢是，一、觀眾喜歡粵語說唱，二、粵劇無說唱。他的應對是：處理為戲中戲。這樣的處理可看成是粵劇引入說唱的第一步。第二步則是把說唱正式納入粵劇粵曲，不用再挖空心思安排戲中戲，而是容許說唱肆意大量入侵粵劇粵曲，例見1923年的粵曲套曲《生祭李彥貴》，轉載於陳守仁等（2015:134-158)。

這番引入，開啓了一連串的改變（張群顯2020），見下文。注意說唱人以男性為主，而腔喉是自然嗓音（modal voice）。

2.2 改唱粵音 —— 成為粵語群體之戲劇

上一小節所說的「肆意大量入侵粵劇粵曲」，是以那個階段的粵劇粵曲除說唱外都不唱粵音為前提的。想提供、想聽粵音曲唱，唯有憑藉粵語說唱。

官話（中州音）大戲（高檔戲曲）引入當地語言去吸引觀眾，跟他們打成一片，是常有的做法，蘇州的崑劇用蘇州話、北京的京劇用北京話、官話粵劇用粵語，皆異曲同工。不過，這僅限於丑角及低下層角色的口白，一般不涉要角，更不涉唱曲。能輕易入當地耳的自然語言和語音對觀眾來說是個賣點，這是劇團所面對的真實情勢。

除了外加的說唱外，粵劇既有的梆黃和梗曲（泛指有固定旋律的歌曲）能否也用粵音呢？能，但並非一蹴而就。張群顯（2020）對這個進程有詳細的論述。簡單來說，說唱在曲詞字調的基礎上進行與字調音高高度配合的旋律美化，旋律悅耳而字調仍存；這樣的旋律美化技巧，移植到性質相近的梆黃，然後進而移植到梗曲；如此終於在 1930年前後成就了全國唯一以自然語音（粵音）唱曲並極度「露字」（聽音知字）的「大戲」。這是因應情勢的重大改革。

2.3 嗓音改革 —— 平喉成為粵劇生角之腔喉

張群顯（2020）提到：「粵劇粵曲的粵音化……也牽連着差不多同時發生、本身也帶來連鎖性影響的粵劇生角嗓音改變。」

黎鍵（2010:280）輾轉記載1927年香港舉行的女伶歌壇「說書選舉」，並說明選舉旨在選出生、子、平、大四喉的領袖以及「實際為『全場冠軍』的『歌界明星』」。有兩點值得注意：一、燕燕1927年選為生喉領袖，卻在1928年以粵音平喉唱出《斷腸碑》經典，一般認為是歌壇用粵音唱梆黃之始。二、平喉領袖雖是郭湘文，但「歌界明星」卻是日後平喉四大天王之一的張月兒。張群顯（2020）推論，「唱粵音的生角再沒有生喉與平喉的對立。這從一個側面讓我們得知，生角的粵音化是以生喉的取消為先決條件的。」相信這跟作為粵音梆黃仿效對象的粵語說唱以男性自然嗓音為常不無關係。

上面提到的連鎖性影響，首先是生喉式微，其次是「平喉」脫穎而出，大行其道，成為廣義生角的默認（default）腔喉；因此，連生喉領袖也改唱平喉，而擅唱多種腔喉（包括子喉）的張月兒，最後還是標榜平喉。

還有就是子喉唱者在性別上的相對「認受性」：作為劇團，全男班的地位在全女班之上，而20年代興起的女伶歌壇則為女歌者子喉提供了展現實力的平台。平喉作為男性體現的代表腔喉、子喉作為女性體現的代表腔喉，這二元對立逐漸形成，也某程度預示了三十年代乾旦之式微。

嗓音改革，可看為跟粵音化有共生關係的因時而變。

2.4 互相牽連

這三項變更互相牽連。它改變了粵劇的語言、語音和腔喉(1)；粵語是自然語言、粵音是自然語音，粵劇跟一個特定言語群體（speech community）的天然而緊密的關係，是崑曲和京劇所欠缺的。

以上所提的粵劇劃時代的改革，並非沒有反對者。正如文言文之改為白話文有林琴南極力反對，粵劇的話音變革暨相關變更，有粵劇人潘賢達的極力反對，主要論點見於潘賢達（1954）。

戲曲內部調整

2.5 吸納京劇 —— 表演方法進化

不同劇種有不同側重點，他山之石可以攻錯。再說，京劇的精緻化和現代化都比粵劇早，粵劇大可借鑑。

粵劇吸納京劇元素，最顯著的莫過於北派武場調度和京鑼鼓。1925-1933年間穿梭粵、滬兩地的薛覺先，對京劇的優點深有體會，率先向它取經。首先，得力於牢固的大型舞台，京劇發展出大規模對戰的武場調度，還有脫手把子功、踢槍、打大翻等適合多觀眾遠距離觀賞的演出，粵劇吸納，稱為「北派」，以別於既有的「南派」。「北派」之有看頭，早已深入民心。

此外，因應室內演出和精緻化，京劇的鑼鼓有別於粵劇鑼鼓，一來在室內沒那麼吵耳，二來可更好地配合一些細緻的身段。如此，粵劇在既有的高邊鑼鼓、文鑼鼓之外添加了京鑼鼓，三系統分庭抗禮。

這兩方面的吸納，都沒有取消粵劇既有的南派武場和鑼鼓點，而是多了選擇，增加了粵劇的表現力。

1950年代，京劇武場專家邵漢生、袁小田加入香港粵劇圈，主導了不少大型武場演出；京劇名武生於占元及名武旦於素秋父女通過配音主演香港的粵劇電影；在在讓香港粵劇觀眾大開眼界。

此外，穿戴、化妝、演出套路（不論文場武場），都有學習京劇的地方。影響任、白、唐鐵三角的兩個人物，白的藝術顧問孫養農夫人（胡蕟）和唐的夫人鄭孟霞女士，分別是京劇名票和旦角，都為粵劇注入了不少京劇養分。

2.6 非行當化 —— 角色制度進化

「行當」是角色類型，是專屬傳統戲曲的概念：一種行當有一種行當的演出規範，包括腔喉和唱念，而演員往往一生只學只演一種行當。

視乎劇種，行當數目可多可少。粵劇流傳的說法是：傳統有十大行當(2)，而薛覺先率先改行六柱制。傳統說法，這是為節省成本，這個說法有點誤導。毋寧說，為的是提高成本效益。而它的意義，其實遠不止此。

從十到六，不純然是量變，也是質變。因此，不叫六行當，而叫六柱。戲曲傳統，除了細分行當，也粗分生、旦、淨、末、丑，也理解為五條台柱(3)。行當界線森嚴，可互相比較、切磋的空間不大。六柱合力撐起整個「舞台」，也就是整個劇場：不是一味炫耀自家的行當賣點和絕活，而是為「劇場」這種具綜合性的敘事藝術作出適切的貢獻。大家都是演員，都在演戲，都在跟其他演員和觀眾互動。

從十到六，乃因應現代化演出態勢，一來非行當化(4)，二來汰弱留強。京劇素來重視行當，但京劇在行當的上層分類上又比粵劇六柱更早地把五「柱」中的「末」歸入「生」，成為「生、旦、淨、丑」四大類。粵劇六柱跟這四類行當之間，可以看到呼應：淨改為武生，生和旦各分成一主一次。在腔喉上，十行當中的小武和小生都唱平喉（自然嗓音）平腔（以別於霸腔和肉帶左），那第一生角亦文亦武，稱為文武生。有人詬病這樣做突出了文武生（男一）和正印花旦（女一）。環看世界敘事表演藝術，不都是如此嗎？

2.7 酌用官話 —— 傳統戲曲語言資源的繼承

唱念改用粵音後衍生出一个問題：如何對待曾經長期使用的粵劇舞台官話。其實選項只有兩個：完全不用、酌情使用。

三、四十年代，兩種情況都有。如何酌情，則各師各法，沒有共識。到五十年代，內地與港澳的發展分途。內地傾向完全不用，在粵劇入遺前一年出版的內地大型工具書《粵劇大辭典》（2008:1294），就欠缺與粵劇官話相關的任何條目，唯一沾上關係的，是以「歇後語」身份而被收錄的「戲棚官話--唔鹹唔淡」，「……借指生活中不論不類、不標準的事物。」詞條的欠缺以及對粵劇舞台官話的負面論述（包括以「戲棚」來標榜），是其態度的一種反映。

香港則不但繼承了酌用官話的傳統，而官話音與粵音的分工還不經意地形成了一種符合社會語言學中「雙層言語」（diglossia）理念的運作模式。（張群顯 2024）五、六十年代，香港粵劇百花齊放，這段時間香港發展出來的粵劇模式（包括如何夾用官話）不啻是當時粵劇的主流。

酌用官話及如何酌用，是香港的選擇，充分體現在香港過去80年的粵劇、粵曲中。在面對抉擇的時候，粵劇選擇了善用粵劇官話這遺產，去加強語言在劇場中的表現力和感染力。香港粵劇學者協會與西倫敦大學合辦的粵曲考級試，把一些常用粵劇官話套語列入考試範圍，不是偶然的。

2.8 棄用乾旦 —— 崇尚自然進化

從清朝進入民國，對女性的限制少了，開始有女性演劇和演唱，但仍然不容許男女同台。

就劇團而言，男班的地位一直在女班之上，乾旦的地位一般也比坤旦高（坤旦李雪芳例外）。然而，在粵曲演唱方面，歌壇女伶則非常受歡迎，當然也包括子喉的。而子喉正是男性唱者的弱項。今天留下錄音的舊日男性子喉，主要是是呂文成，相信在當時男性子喉中首屈一指。就子喉而言，女歌手要比男歌手吃香。坤旦李雪芳之唱，在官話音演戲時代有很高的江湖地位，留下了「祭塔腔」專腔。1927 的「子喉領袖」張瓊仙，地位也遠在男性子喉之上。

女歌手擅子喉，乃生理使然。進入粵音演唱時代歌壇女伶之人才輩出，則或許另有原因。女伶演唱是瞽姬演唱的發展；可以說，女伶搶了瞽姬的飯碗。張群顯（2020）推論，瞽姬演唱「這個粵音說唱加官話班本的專業範圍，就是在20年代把

『在粵音字調的基礎上作出旋律美化』的技巧移植到梆黃來的最佳土壤。」如果薛覺先、馬師曾這些頂級文武生來說，用坤旦，非不為也，不能也。禁令一取消，便第一時間改用坤旦，再不回頭。觀眾的購票意向不啻公投，迎來粵劇發展第一個高峰。（陳守仁 2024:9）廣州的解禁比香港遲了3年，卻已屆中日戰爭的前夕。黎鍵（2010:305-306）認為，1933年後，粵劇的基地便由廣州逐漸轉移到香港。乾旦從此式微，千里駒和陳非儂是其殿軍。

從戲曲傳統到敘事藝術

戲曲是「以歌舞演故事」，「故事」標誌着它是一種敘事藝術。文辭雖非敘事的唯一媒介，卻是最得力的媒介；而文辭在戲曲中以唱唸去傳輸。自1930年代開始，粵劇那以淺易文言為主體的唱唸基本完全使用粵音，能字字句句入耳（甚至穿插一些倍感親切的粵語口語文句），使得粵劇的語言、語音成為非常稱職的敘事媒介。一時間，新劇目湧現。

2.9 創設長句 —— 梆黃曲式上的敘事進化

眾所週知，梆黃的基本模式是七字或十字上句、下句的交替，簡單樸素，原無長句此類型。如此交替，其形式（含音樂和文辭兩方面）不免單調固不在話下，還有音樂佔時長、文辭佔時短這特點。

雖說戲曲的本質是「以歌舞演故事」，就官話時代的粵劇來說，語言本就存在演劇的官話與觀眾的粵語這鴻溝，更何況這官話音並非自然音系，須死記硬背；故事情節這因素，在舊日觀劇活動中並非重點。演劇語音一經改為粵音後，情況大不同了。極端露字的粵音粵劇，故事情節的重要性大增，而情節繫於文辭。在有限的演出時間中，音樂與文辭在「增寵」。上面既說「文辭佔時短」，如何可以讓它加長？

靈感又是來自說唱。不同於梆黃，說唱文辭的基本框架是：「起式+循環主體+煞尾」。梆黃曲式中，最常用的幾種都發展出長句模式，其框架也多半是「起式+循環主體+煞尾」或其變奏。長句二流相對獨特，且按下不表。這「循環主體」不外收平七字句與收仄七字句交替，每對為一循環，次數不限，以兩、三循為多。長句用整個框架去充當原來的一句上句或下句（視乎末字屬仄聲還是平聲）。長句模式（包括長句二

流）的特點是：音樂佔時短，文辭佔時長。如此，它可承載更多文辭，好發展劇情。其他優點還有：它整體豐富了梆黃曲式，也沒有原（短句）曲式那麼單調；並且使節奏加快。

2.10 顛倒上下 —— 涉上、下句的敘事進化

承接上一節，梆黃的基本模式是上句、下句的交替。就一整幕劇或一整首套曲來說，以上句開始，以下句作結。在這樣的大前提下，其內每個梆黃小唱段，傳統也是以上句起、以下句迄的。可是，今天的慣見慣用處理，則是小唱段以下句起，以上句迄。「顛倒上下」，指的就是這種情況。

一般認為，這個做法源自唐滌生，因他作品的風行及江湖地位而影響深遠。 他為何這樣做？

唐滌生寫過四百多齣粵劇，重複的故事不多。要交代新劇情節，文辭須與音樂爭寵。上句與下句之間，每種梆黃曲式都設置了特定過門音樂。從下句到上句，過門設置則沒有那麼嚴格，大有迴旋餘地。這麼一來，相同的時長可以容納更多的文辭，好發展劇情。

於是，小範圍的梆黃唱段，大量採用先下後上的微觀結構。然而，大範圍（整幕、整首套曲）的宏觀結構，仍然要求以上句開始、以下句作結。後者沒有難度，該處寫了下句後，後面不接上句，就此完結便可。至於前者，「要求以上句開始」，唐滌生的應對是，在一幕起首奏一句牌子音樂，以它充當上句，算為守住了每幕以上句開始的祖訓。這樣的處理，已成為後期唐劇的一種個人標誌（signature）。

除了「容納更多文辭好發展劇情」外，這新創的「先下後上」微觀結構也擴闊了梆黃實踐的天地、豐富了粵劇音樂和劇場處理。起幕的「牌子頭一句(5)」，以及一幕最後的梆黃唱段下句後「反常地」不再接上句，無形中形成分別示意一幕起、迄的「影頭」，是一種意想不到的發展。

2.11 長篇梗曲 —— 涉梗曲的敘事進化

「啱音」（唱來字調身份透明）地以粵音唱曲的技法，梗曲掌握得比梆黃晚。梆黃、說唱的旋律，是在曲詞字調的基礎上（由唱者）按一定機制作旋律美化而成的。固然「美化」是其目標，但「曲詞字調」畢竟對旋律的生成構成限制，自由度不高，而唱者的「旋律美化」功力也並非個個都能與高水平作曲家相比。由此可以推論，梗曲

的旋律，比較起梆黃、說唱的旋律，有更廣闊的天地，其臻美的可能性和程度都更高。（張群顯 2020）

戲行流行一種似是而非的論調，認為梆黃高於粳曲。要充分討論這個問題，非另寫一文不為功。觀眾用戲票來投票、社會大眾輿論配合，清楚指向粳曲對粵劇發展的正面作用：三十年代標誌着粵音粵劇粳曲的成熟，粳曲蠭出，是為粵劇發展第一個高峰；仙鳳鳴唐劇的粳曲更上一層樓，迎來粵劇發展的第二個高峰。

粵劇中的粳曲，長度以一、二分鐘為常見。仙鳳鳴唐劇嘗試挑戰粳曲長度的上限，有好幾首都超過十分鐘。這麼長的粳曲，其悅耳程度一定要高，才免生厭、弄巧成拙。在這方面，我們得知仙鳳鳴的長期合作夥伴王粵生、朱毅剛貢獻良多，從挖掘古曲、改編現成曲、按情境編配粳曲，到按唐滌生詞譜曲，其成就都傲視同行。

仙鳳鳴 1957《帝女花》裏的《香夭》之後，或許是香港最受歡迎的粳曲 — 粵劇 1962 年的《鳳閣恩仇未了情》裏的《胡地蠻歌》— 也是一首相當長的粳曲，徐子郎撰詞、朱毅剛按詞譜曲並編曲，可看為距仙鳳鳴唐劇（1956-1959）不遠的一種繼承。

超長粳曲，在同幕同場音樂主調、情緒、風格的統一方面有一定的保證，是傳統梆黃、說唱、粳曲炒集錦（而梆黃部份本身也多種曲式炒集錦）的做法所不能比擬的。當然，它也可承載更多文辭，好發展劇情，這個不在話下。

2.12 劇場劇本 —— 從提綱戲、排場戲升格

官話音時代的粵劇，消費模式偏重官能刺激，尤其視覺上的，看「個紅個綠、個出個入」，文辭、故事其次。排場是構成一齣戲的組件，不同的故事提綱，引申出不同的排場選用和排列。所謂「提綱戲」、「排場戲」，都是那個時代的產物，意味着成文「劇本」的非必要性。設定故事框架和脈絡的稱為「開戲師爺」，有需要的話，才由擅寫文辭的人另外「撰曲」。

演出的語音一經改為言語群體日常生活所用的粵音，粵劇的故事性和詳細敘事要求陡增。然而，提綱戲、排場戲、開戲師爺等舊傳統一時間陰魂不散。師爺開戲，要麼以既有排場去「切積木」，潛台詞「日光之下無新事」，要麼憑空捏造荒誕無倫的情節，脫離生活、不合情理。到粵音粵劇第一個高峰期 1930 年代，以完整的劇本推出相對合情理的新劇的做法成為主流。南海十三郎、馮志芬是當時的名編劇家。

從開戲師爺到名副其實劇作家，固然是個進步。然而，真正緊貼世界劇場藝術的劇本發展，能緊扣時代，甚至具超前意識的，公認非 1950 年代（粵音粵劇第二個高峰

期）的唐滌生莫屬。唐劇躍進、超前，只可惜僅屬單一事件。唐滌生之後，整體行業寫作劇本的模式又回到「舊路子(6)」，殊為可惜。

劇場現代化

2.13 移師室內 —— 演劇環境進化

自負盈虧的戲曲多賴巡演去接觸不同社群、不同觀眾，做到以幾齣戲走天涯。越屬「大戲」，越是如此。就粵劇來說，「過山班」陸路搬運，屬於小規模劇團。「紅船班「內河搬運，屬於「中型班」。粵港澳巡演的，才是後來出現的大型班。就舞台類型來說，草台連台頂都欠覆蓋，木台、石台（例如佛山祖廟戲台），舞台範圍雖然有蓋，但觀眾仍然露天。

隨著粵劇的逐漸興盛，一種半室內的臨時搭建演出場地「戲棚」應運而生，直到今天仍有其生存空間。「戲棚」避免了日曬雨淋，也有助解決年中不均勻的演出場地需要問題，但並非真正意義的劇場室內演出。與此相比，清末的京劇，皇室已經安坐室內看戲，宜其在現代化方面早着先鞭。

粵音化帶來粵劇的進一步興旺，由是造就出經常走埠的大型班，特別是進入港、澳的現代化室內演出場地。膾炙人口的香港利舞台，正是1927年啟業的。如果說，非行當化是演員結構的現代化，則粵劇以劇場室內演出為高檔演出的常態，標誌着演出環境的現代化，並帶動起一連串相關改變。從這個角度看，「戲棚」戲的繼續生存，免不了拖着粵劇現代化的後腿。

2.14 西方樂器 —— 粵劇樂隊與音樂進化

東西方樂器各擅勝場，他山之石可以攻錯。再說，歐洲文藝復興後幾百年來其音樂工藝進程傲視全球，粵劇大可取長補短。《粵劇大辭典．樂器》（2008:285）條：20世紀20年代初，……粵劇開始吸收某些西洋樂器，……。30至40年代，更有一些戲班以整組西洋樂器代替粵劇傳統樂器……。但由於這些樂器缺乏民族特色，不久便被淘汰，只保留下一些音色與粵劇傳統樂器可以融合的樂器，如小提琴、大提琴、色士風和夏威夷吉他等。

就今天的香港粵劇壇來說，會用到小提琴、大提琴、低音大提琴、色士風，而夏威夷吉他則不再使用。採用西方樂器，第一個原因是西方音樂世界提供了大量不同音色、不同音域、適合室內演出、品質有保證、供應充裕的樂器可供選擇。在中樂（民

樂/國樂）世界，偶爾有需要用箜篌的時候，往往用西方的豎琴取代。為什麼？因為成品的優劣互見。在粵劇，能取代的取代，能豐富的豐富。沒有吸納的，與其說是因為「缺乏民族特色」，倒不如說是因為對粵劇來說沒有真正需要。粵劇吸納西方樂器之多，在戲曲中屬創舉。

西方樂器先進，是大背景。港澳提供西方窗戶，是小背景。更具體的原因，是粵劇以至中樂樂器，都拙於低音區及中音區，色士風、大提琴、低音大提琴在這個音區提供了不同音色，豐富了粵劇音樂。而小提琴四條弦線所提供的寬廣音域，也相當適合唱曲相關的輕巧操作。

2.15 電化劇場 —— 粵劇 ArtsTech 進化前傳

「電化」的概念，所覆蓋的範圍十分廣闊（概括為台、燈、聲），而時間跨度也甚長。最早由電燈的使用開始，到今天電力的使用還在逐步擴大。再廣一點，甚至可以包括電子化。電化與「移師室內」共生，兩個發展互為因果。

電燈的使用，今天看似理所當然。它其實改變了舊日戲曲基本只在白天演出（因而逼使觀眾脫產）的不理想情況。

電力的另一個早期應用，在擴音設備；有了它，唱、唸的話音無遠弗屆，已經沒有怎麼樣的嗓音去得不夠遠的問題；這麼一來，視覺的做打與聽覺的唱唸之間的相對重要性也就此消彼長，對唱唸功夫、唱唸文本、宏觀編劇的要求也越來越高了。

電力的另一大用，在於移動舞台上的裝置，包括移動高台、旋轉舞台，等等。這些，早於利舞台就已經在使用了。

至於有助表現環境的幻燈，出現相對較晚，而近年也已少用。

3.立論：動態傳統

上面不厭其煩，列出四個方面共15項粵劇發展過程中的變革，並指出它當時的處境、所面對的挑戰、它所解決的問題、它憑什麼解決這些問題、它在粵劇宏觀發展中所起的正面作用。下面是在回顧基礎上的一些思考。

3.1 誰來把脈？

不得不承認，自唐滌生1959年離世，66年來粵劇再見不到跟上面15項改革處於同一水平、改變面貌、調整方向、帶動未來的變更。為甚麼？

1976年，林家聲為電視台拍攝26集粵劇特輯，為後來者留下珍貴的觀摩材料。當時，一位粵劇前輩公然反對，理由是這會減低觀眾購票入場看實地演出的意欲，換句話說，影響從業員的飯碗。當眼前飯碗是第一考慮甚至唯一考慮，能討論的空間就不多了。上面《楔子》提到，崑曲兩番瀕危，都是外力打救。為粵劇把脈，恐怕不能只聽長年身在廬山中的資深從業員一面之詞。

3.2 靜態傳統的殺傷力

對於靜態傳統，不同持分者往往有不同的側重點。演員側重如何入行、如何學戲、如何演、甚至如何幫助後輩，班主側重如何營運、觀眾側重觀劇經驗。其實，每一項都不是一成不變的。而不同持分者心目中的靜態傳統（他心目中的正宗）的具體年月也不一定相同。

觀眾角度的傳統，尤其要小心處理。如果我們願意承認，粵劇觀眾存在斷層，那麼，動輒五六十年觀劇資歷、作為七八十歲或已離世殿堂級老倌忠誠擁躉的資深觀眾，我們該如看待他們對傳統的拿捏？如果他們那鎖定於某一年代的傳統觀的深層原因是「懷緬過去常陶醉」，陶醉於集體回憶（例如戲棚氛圍，鑼鼓喧天、熱鬧派對）或對個人青壯歲月那鄉愁式緬懷，則這種傳統觀對粵劇的因應時代而進化有何裨益？相對於最大範圍的觀眾群體（包括新觀眾和潛在新觀眾）來說，他們有多大的代表性？這個類型的傳統觀，對粵劇進入劇院後日新又新的藝術發展來說不啻一大障礙。

粵劇傳承所繫的訓練亦然：鎖定某年代的情況和做法，就會偏重程式操練，完全不談演技探索，而作為劇場藝術作品靈魂的編劇、導演、演技與演繹、舞美有機融合、音樂設計等，也未能取得應有的認受性。

3.3 變幻才是永恆！

因應外圍情勢、不斷創新，是粵劇本身無可否認的一個極其根本的屬性。論者不能視而不見，更不能掩耳盜鈴。

粵劇「有傳統、冇正宗」，有人為的成規、沒有必然的定規。粵劇的「傳統」是動態的，包含並曾充分體現因時而變這個屬性。尊重、欣賞這傳統，就應該期待、甚至促使它去繼承、行使「因時而變」這祖傳必殺技，而不是去桎梏它、閹割它那生生不息的命根子。

4. 前瞻：連接當下

4.1 ICH的啟示和契機

粵劇進入聯合國非遺名錄，不是為了讓它回到一個靜態傳統，而是借助所帶動的關注和切實研究，帶來、造就可持續性，繼而進入大範圍傳播的康莊大道。ICH 本身以及粵劇成非遺兩者，作為相對新生的事物，都需要在屬性把握、情勢分析、行動指導上加以理論化。粵劇作為藝術，它需要創新。粵劇傳播作為大規模的項目，它需要研究與開發（R&D)。

4.2 邁向現代整體劇場有機體

第 2.6 小節講非行當化。為什麼要非行當化？粵劇雖源自戲曲，卻已是現代整體劇場的一份子。再說，戲曲本身也要因時而變，行當作為戲曲專屬的一種理念甚至制度，其適用性會不斷因應現代整體劇場發展（包括近年的全球化）而有所改變。從十多行當到六柱，其真正意義是「非行當化」。「非行當化」跟演員分工並不會構成矛盾。相反，若然恪守行當的制度和界線，那麼膾炙人口的仙鳳鳴唐劇《紫釵記》、《再世紅梅記》分別由梁醒波、白雪仙具有創作深意的一柱分飾兩行當的安排就斷不能出現了。

戲曲傳統的另一個根深蒂固的觀念，是演員為本。演員的要求是演好角色，而整體劇場要求整體的、綜合的、全局的觀點和策略。不能奢望演員都具全局觀，而各有偏差的個人自發全局觀也可以壞事。在演員為本的傳統理念和單一有效全局觀點與策略的需要之間，香港粵劇數十年間形成了一個由文武生主導的慣例（practice）。這不能不說是「多一事不如少一事」的因循傾向。

上一小節提到，「編劇、導演、演技與演繹、舞美有機融合、音樂設計等，也未能取得應有的認受性。」根本原因是「粵劇邁向現代整體劇場」這理念本身的認受性就不足。以音樂伴奏的發展為例，從頭架的「拍和」（含齊奏、加花）到專人音樂設計，跨進了一大步。《帝女花．香夭》及《鳳閣恩仇未了情．胡地蠻歌》的成功，音樂設計功不可沒。

上述不同崗位中，編劇和導演尤其重要。

4.3 整體劇場的靈魂：編劇、導演

唐滌生的啟示：內函深邃，富普世價值，講究劇力、人物、節奏、音樂性等，跟現代劇場追求的境界完全吻合，可堪文人學者、不同年代高階觀眾欣賞甚至追捧；上文（第2.12小節）婉惜他後繼無人。然而，世界表演藝術的進步卻沒有停下來，成功的劇本往往具深度、廣度、創新性；相映之下，粵劇循「舊路子」寫成的「新」劇本，脫離當代觀眾的所思所想，是粵劇被邊緣化，年輕一代離場的關鍵。

中國戲曲（含粵劇）非常需要像黃安祈教授在革新劇本內容方面所作出的貢獻，既在創作上身體力行，又在學術上作出研究和教導。

所有綜合性表演藝術都設置了「導演」作為演出成品的「作者/author」來把握全局觀點與策略，是成品靈魂最終之所繫。就仙鳳鳴唐劇來說，雖沒有設立「導演」這崗位，唐滌生和白雪仙其實在合力發揮導演功能：前者把創作意圖體現在劇本中甚具個人風格的演出指示，後者從舞台實踐的角度定出對每個演員的要求，並透過排練去提高劇作的「完成度」。 這可看為導演制的雛形。

4.4 劇場與科藝：ArtsTech 2.0

前面2.15小節的「電化」，牽涉面甚廣，今天可以泛化為「劇場與科藝」如何配合的課題。

先說一個老問題，牽涉到對戲曲美感的不同理解。電力始於電燈，但燈光對劇場的作用已經遠遠不止於照明，而是藉明暗、光影、色彩的變化去有機地配合劇情，包括強化意境與劇力、牽動觀眾情感。然而，香港粵劇一般以大白光為理所當然，把「燈光」這變化多端、天地廣闊的參項（parameter）白白放棄。

過去幾十年，舞台科藝有了長足進步。沉浸式全息投影、沉浸式劇場音響系統、有機燈光設計，先進地區都在使用了，香港粵劇仍在討論和觀望。舞台科藝，該如何看待、如何拿捏，有不同看法。粵劇要與時俱進，跟現代劇場的舞台科藝接軌乃不可或缺的一環。如何拿捏，上一段所說的「有機地配合劇情」是個很重要的試金石。舞台科「技」能否成為舞台科「藝」，端視它是否服膺於整體劇場的藝術性要求。如果科技反客為主，則花了錢反而「幫倒忙」，於整體劇場藝術當然無益；水能載舟亦能覆舟，端視能否善加利用。

從這個角度看，上一小節提出的「導演」崗位，正可發揮他無可替代的作用。一項科技的用與不用、用在哪、用多少，決策人捨他其誰？天曉得，「大白光」的老問

題，是否正因為許久以前演員不認識「燈光」技術，只緣身在舞台中，無法抽離、難以駕馭，只好敬而遠之。

5. 建議：產業攻略

5.1 重塑：傳統與現代

越是經典的劇作，越是一演再演。它底蘊強，值得繼續發掘；它主題具普世性，不會被時代淘汰。莎劇向來如是，它的不斷重塑，大家都耳熟能詳，認為天經地義。

與莎士比亞（1564-1616）同年逝世的湯顯祖（1550-1616）的劇作又如何？問得好。首先，他的《紫釵記》本身就是自己早年《紫簫記》的改編，也是一種重塑。當然他的劇作，從明末到清，不斷以故事戲或折子戲的身份搬演；當時的演出沒有記錄，每次搬演都是一種重塑。而近年《牡丹亭》重塑為白先勇青春版《牡丹亭》，更是十分高調的經典劇作重塑工程。這是否重塑的典範，可以討論。崑曲票友未必認同青春版《牡丹亭》的重塑，但它教《牡丹亭》、崑曲、甚至戲曲世界知名，則是無可否認的 事實。

莎劇是西方劇作經典、《牡丹亭》是中國傳統戲曲王者崑曲的經典。粵音粵劇始自 1930年前後，有沒有經典？《帝女花》是公認的經典。粵劇的經典能否重塑？仙鳳鳴唐劇對藝術的執着，其中一種體現是為人津津樂道的「隨演隨改」。「有傳統，冇正宗」。沒有靜態的傳統，只有動態的傳統，包括不斷完善（包括自我完善）。不但某一齣劇目的演出如是，粵劇整體也該如是。

經典的當代重塑，既是向經典學習，也是向經典致敬；而高水準的、切合時代的經典重塑，是宣示粵劇實力、為粵劇招聚更多注意、認識和欣賞的途徑。

5.2 原創：生生不息

經典可以重塑。唐劇經典《帝女花》的重塑，是對創作人唐滌生的致敬。這都很有意義。然而，要保持粵劇活力，特別是創作力，別無他法，一定要切實從事粵劇創作。「桃花源」有個信念：對唐滌生最深的致敬，是繼續創作。

陳守仁（2024:124）如此說：在創作的同時，唐滌生更藉思考、論述、研究把粵劇從娛樂蛻變、提升為藝術，並明確地主張創作者須「隨演隨改」地對作品精雕細琢，期盼作品成為「文獻」及「傳世之作」。

本文作者學習、實踐唐氏對劇作的專注和誠意，聯合編寫了《拜將臺》、《殉情記》兩原創劇。吳國亮@桃花源粵劇工作舍親自執導。

我們都不斷「思考、論述、研究」，務要精益求精。而「隨演隨改」這精益求精的不二法門，既體現於這兩個原創劇，也體現於我們所改編、重塑的劇。

5.3 跨界：他山之石

「他山之石可以攻錯」，在本文已是第三次出現。這意念的重要性，不言而喻。對鄰近表演藝術的觀摩，是吸收養分的一個途徑。

筆者之一曾向崑曲老行尊請教，崑曲可向甚麼地方取養分，她提出「舞蹈」。規範最嚴的崑曲尚且要向舞蹈汲取養分，規範較少的粵劇肯定可多方借鑑，而跨界演出作為實踐層面的深度合作，是其中一個無可取代的途徑。

從粵劇史看，粵語說唱之進入官話粵劇，最開始時肯定是跨界演出。京劇武場之進入粵劇，現在已然融入，即便兩劇種是近親，開始時恐怕也屬跨界演出。「粵曲」套曲《宋江怒殺閻婆惜》內含京劇唱段，也是跨界演出。

香港的電影和流行曲的影響力是世界性的，一定有可借鑑之處。舞蹈、話劇、音樂劇各擅勝場，跟它們跨界演出，「必有我師焉」，亦可藉跨界演出以滲透方式向其他表演藝術觀眾展現自身的底蘊和風采。

然而，粵劇從業員怎麼看呢？觀眾怎麼看呢？投資者怎麼看呢？分配資源的政府及相關組織、委員會怎麼看呢？

5.4 研創：實驗之路

以上 5.1-5.3 的重塑、原創、跨界，固然各自各精彩，集合起來，透過互動，還可營造出城市唯我獨專 ICH（重塑+跨界）氛圍，帶來協同效應，鑄造出立足世界的城市代表文創產業。

這當然不能一蹴而就，而是要不斷就不同方向的變異作出實驗。劇種的每一個大大小小的演化，都始自變異（variation）。

從粵劇史看，梆黃唱唸從官話音改為粵音，是變異；粵音唱曲蔓延到梗曲，又是變異，成就了粵劇的全面粵音化。

第 2.1-15 提及的每一種改變，開始察覺時都視為變異，接受了後便不以為意。「見怪不怪，奇怪自滅；見犬不驚，其聲自絕。」「防微杜漸」，載舟？覆舟？靜態

的傳統觀，以某一方式為正宗、為唯一標準，會視不符此規範的為洪水猛獸，於是「防微杜漸」；而不變的歸宿，就是淹沒於時代發展的洪流。

不是每種變異的嘗試都是成功的。30年代，曾嘗試整齣粵劇都只唱小曲，大家不接受；也曾嘗試連鑼鼓在內完全用西樂樂器，大家不接受。失敗乃成功之母，而「自古成功在嘗試」，不是說「從錯誤中學習」嗎？只有經歷錯誤，才可找出成功之道。

在創作、製作路上，我們作過不同方面的嘗試，部份體現於2021-23的桃花源《帝女花》65周年一系列九個項目（獲2024第十八屆香港藝術發展獎「藝術推廣及教育獎」），誠心邀請諸君不吝賜教。

案例：

跨媒體重塑經典《帝女花》65周年版（2022-23）

「帝女花65周年一系列九個項目」獲2024第十八屆香港藝術發展獎「藝術推廣及教育獎」（項目之一）

視頻片段瀏覽：

https://www.youtube.com/watch?v=qxVzM3GzeJA

ICH X 跨媒體

糅合唐滌生舞台版與電影版劇本；增補崇禎自縊一場，修訂為150分鐘版。精緻製作、簡約風格；大型移動舞台、投影寄意、燈光入戲、量身設計粵劇和諧音色系統 Hamonic Canto-opera Audio (HCA)；傳統水墨繪畫技法，現代概念墨舞戲台。

原創跨藝術跨媒體《落花滿天・管弦光影之旅》交響詩（2022）與香港管弦樂團合作世界首演

「帝女花 65 周年一系列九個項目」獲 2024 第十八屆香港藝術發展獎「藝術推廣及教育獎」（項目之一）

視頻片段瀏覽：

https://www.youtube.com/watch?v=YBJx7JKy_wA

交響樂X 粵劇X 跨媒體

以《帝女花》為主題全新編寫大型管弦樂作品：交響詩（90分鐘）。融合首演名伶任劍輝與白雪仙超過半世紀前風華絕色的演繹聲影。透過現代水墨畫作、創意視像，連接當代意識，穿透山殘水剩痛興亡的大時代。

原創跨藝術跨媒體《紫玉成煙》舞蹈劇場（2018）與香港舞蹈團合創

獲香港舞蹈年獎2019兩獎項「傑出中型場地舞蹈製作」、「傑出燈光設計」

視頻片段瀏覽：

https://www.youtube.com/watch?v=WNnhrPZ5YBc

舞蹈劇場X 簡約粵劇X 跨媒體

自唐代小說，到明代戲曲，再由香港劇作家唐滌生改編成粵劇經典《紫釵記》，霍小玉和李益的愛情故事千迴百轉、歷演不衰。結局迥異的霍小玉同臺並立：認命尋短？自求多福？還是據理力爭？凝視多重宇宙的分身，陷入命定與自決的迷思。

原創《拜將臺》六度公演（2023）

「帝女花65周年一系列九個項目」獲2024第十八屆香港藝術發展獎「藝術推廣及教育獎」（項目之一）

視頻片段瀏覽：

https://www.youtube.com/watch?v=ff3C5skaELI（2017首爾巡演Trailer）

韓信被譽為戰神，戰無不勝！沒有韓信，或許西楚霸王項羽不至於別姬自刎、劉邦亦未必能開一朝盛世。當漢立之局已成，正是韓信將死之期？二千多年前的歷史冤案！真相無從辨別，遑論平反！戲臺上說故事當然亦真亦假，追蹤韓信死前24小時的足印；當「死神」與「戰神」相遇，曾否網開一面？

5.5 文創產業化之路

以上四點乃純粹從表演藝術本身發展出發。然而，任何表演藝術都有其社會維度（dimension），都牽涉社會群體的參與、判斷、取捨，都牽涉資源投放（包括個人與集體）的成本效益。

香港特區政府期許文創發展為「產業」，是極其重要的判斷、定性、定調。我們十分認同這個定調。更難得的是，較大範圍的粵港澳大灣區、更大範圍的國家層面，都有相同的目標。然而，對的目標不能就保證對的途徑。我們不揣冒昧，作出下列建議。

CHINA

HK Signature programme@Caoto-opera

HK Signature programme@xOver

Create the City's Signature Programmes;
have them go from our country, our people and our father's household;
let the whole world witness our cultural soft power.

善用ICH本身品牌，跨界鑄造大都會代表項目（signature programme），可事半功倍，成就唯我獨尊、只此一家的「大都會文創產業」。

首先，ICH本身就已懷抱着非常強的地方特色，正是一方水土養一方人，經過歲月洗禮，自然而然生成一方地道文化：換言之，這品牌必是一方的代表（signature），具有他方所欠的屬性。誠然，入選ICH，多少隱含瀕危意味；畢竟半杯水還在，不必悲觀慨嘆：「只剩半杯了。」何不樂觀欣幸：「還有半杯啊！」

其次，全球一體化下，很多大城市趨向同質化。於是，ICH正好為日漸面目模糊、失去個性的這個那個城市，遺下獨一無二的「半杯水」，何不珍而重之？

準確識別、因勢利導，借助ICH這獨特品牌，進行跨界探索實驗，創作「跨界新藝術形式」。本身是新事物，ICH又賦予獨特性。「獨特佳作」就大有機會成為新浪潮，可立足都會；加上準確的市場定位和推廣，還可立足國際。

在推行上，區分出「微觀產業化具體項目」與「宏觀產業化整體策略」：

- 前者可概括為「跨界新藝術形式」，它繫於普及化、善用有形的軟實力；其盈利既足以保證自身的可持續發展，還可以在經濟上支撐原本的ICH粵劇繼續傳承，並透過寬廣的觀眾層提高年輕一代接觸ICH的機會。
- 後者繫於以香港特區政府這制高點推動大都會文化資產作為「唯我獨尊」的代表項目（例如文化底蘊深厚的經典作品的重塑），使之成為國際文化大使，善用無形的軟實力；其文化藝術底蘊可以在創作上引領前者，造就它「獨特」的魅力和風格。

兩者深有連繫而又各有不同定位，取其難能可貴的協同效應。

在人事上，須準確拿捏哪些群體跟有關目標同心同德，哪些群體（或囿於利益、或限於識見）在拖這目標的後腿。

最後，在教育方面，應發展兼顧樂趣、情趣的啟發式教育：苦學太沉重了，青少年的選擇多的是，誰要自討苦吃？

參考個案：

「微觀個案」：內地相聲社團「德雲社」張雲雷的《探清水河》便是因跨界演繹，以古學的底功融入流行曲技法，演唱古老北京小調，以「唯我獨尊」的韻味一曲成名！

「宏觀個案」：韓國早在1994年就決心推動文創產業。時任總統金泳三，出席一場國家科學技術諮詢會議。得知電影《侏儸紀公園》一年間賺進了8億5千萬美元（相當於當時韓國汽車出口150 萬輛所得的收益），非常震撼；於是下令積極推動文創產業。同年五月，便火速在文化觀光部內設立文化產業局，局下設影像唱片課、電影振興課、出版振興課及文化產業企劃課…… 30年過去，韓流文創產業直捲世界，今日成功繫於當年行動！

6. 結語：未來繫於當下行動！

沒有粵劇應當與時俱進的大前提，我們如何吶喊也是枉然，第4、5節的話也不用說了。

沒有ICH的背書(endorsement)，沒有持分者與多層政府的同心同德，路子一定更艱難。

純粹一味消費 ICH 這光環並不明智。消費意味着支出，各個層級（包括一方政府在內）的財政支出。消費的反面是投資。以銳利的眼光、寬廣的眼界，大膽作為，開展投資攻略，則保育之餘，還可成為文創產業。如此，粵劇不僅可持續性有保障，更可提升一方都會的軟實力、國際形象、無形資產、實質財富。

ICH 產業化，當然不容易，但「自古成功在嘗試」，不行動又怎知不可為？成功突破，便別有洞天。當行業復甦，投資有回報，持續逢勃發展；台前、幕後、觀眾、班主等，以產業收入造福社會，何愁沒有傳承者？

研討會的主題是「透過發展戲曲與非遺讓中華文化在全世界傳播」；如果本文能在粵劇傳播上發揮點滴作用，幸甚！

註釋：

(1) 《粵劇大辭典・小生》:「到 20 世紀 20 年代，粵劇小生開始轉用真嗓唱平喉，引發起粵劇唱腔、唱音技巧、伴奏、器樂等一系列的變革。」

(2) 潘賢達（1954）列出 13 種行當。《粵劇大辭典》指出，十行當的稱謂和排列不同年代有不同版本，清末是武生、小武、花旦、正旦、正生、總生、小生、公腳、花面、丑。

(3) 《粵劇大辭典・台柱》:「京劇稱『台柱子』。……把有藝術實力、在觀眾中有號召力、在戲班演出中起支撐作用的主要演員比喻作柱子。」

(4) 《粵劇大辭典・小生》:「行當意識被最大限度地淡化」。

(5) 意思是某一首牌子曲的開頭一句，跟「排子頭 」鑼鼓點完全沒有關係。

(6) 「舊路子」劇本常有特點：(1) 故事平鋪直敘，不重視內涵、沒有啓發。(2)人物扁平、不立體：行當化、面譜化，欠缺現代劇本角色所需的血肉。(3) 非黑即白、欠留白、欠炭度(光明 vs 陰暗)：包括故事情節 (流於可猜) 及人物 (流於面譜

化) 兩方面。(4) 整場甚至整幕異化(alienated) 為粵曲而非粵劇：「唱餐飽」、劇力薄弱、不避重複，例如動輒套用「猜心事」、「嘆五更」、「十送」等唱曲排場；但一般地說，常硬套程式化演出，浪費寶貴時間，未能進取地利用層遞推進去加強戲劇張力。(5) 武場欠張力、欠看頭：重複舊排場，不排練、沒新招。

書目：

陳守仁（2024）。《香港粵劇簡史》。香港：三聯書店。

陳守仁、李少恩、戴淑茵、何百基（2015）。《書譜絃歌：二十世紀上半葉粵劇音樂著述研究》。香港：匯智出版有限公司。

黎鍵（2010）。《香港粵劇敍論》。香港：三聯書店。

《粵劇大辭典》編輯委員會（2008）。《粵劇大辭典》。廣州：廣州出版社。

潘賢達（1954）。《粵曲論----新舊兩派的比較及古腔優點》，載於香港《戲劇藝術》創刊號（廣州《南國紅豆》1997 年第 4 期轉載）。

張群顯（2020）。〈粵劇粵音化進程〉，收入李鴻溪、招祥麒、郭鵬飛、許子濱（主編）《單周堯教授七秩華誕國際學術研討會論文集》（香港：中華書局），頁 1276-1299。

張群顯（2024）。Diglossia in Canto-opera, presentation in the 28th International Conference on Yue Dialects, 13-14 Dec, 2024, Metropolitan University, Hong Kong.

4.9 袁依：梅蘭芳與胡適之 ——探究近代中國思想轉型之下的戲曲改革

摘要：在五四新文化浪潮中「新青年」的影響之下，「梅派」從固守君君臣臣的綱常教化，到注重審美的獨立性；從主張「道不變，天亦不變」的封建禮教，到衝破家庭、追求自我的個性解放；從堅守婦女的「三從四德」，到女性解放的時代吶喊……京劇舞臺之上的帝王將相才子佳人，逐漸被時代賦予了更多的色彩與意味。戲曲舞臺與社會思潮之間的聯繫，變得越來越具有「時效性」。

關鍵詞：梅蘭芳；時代轉型；新青年；傳統與創新

胡適先生同樣生於新舊時代交替之際，比梅蘭芳大三歲。胡適學貫中西，是文學家、思想家、哲學家，頭上共有 30 多個博士學位。1917 年，胡適回國與陳獨秀宣導白話文，同為新文化運動領袖，他與陳獨秀齊名，時人稱為「陳胡」。對中國歷史產生了深遠的影響，在民國學界，素有「前有梁任公，後有胡適之」的說法。按理說，作為學界新領袖的胡適先生，與代表舊戲集大成者的梅蘭芳，本應當沒有過多糾葛，畢竟所在行業領域不同，思想理論也似乎「風牛馬不相及」。但新文化諸將，因為「打倒孔家店」的緣故，自然波及為「孔家店」幫忙與幫閒的各類傳統文學與藝術形式，而傳統戲曲一百年來有助風化的主張、「精忠報國」的抱負、「才子佳人」的俗套、「封妻蔭子」的願望，都成為「新青年」們不得不矛頭所向的批判對象。

胡適編輯的《新青年》5 卷 4 號即「戲劇改良專號」，其實是對這一段時間《新青年》同人與張厚載等人圍繞京劇進行爭論的一個總結。早在前一年，即 1917 年 2 月 25 日錢玄同寫給陳獨秀的信中，已經挑起了針對中國傳統戲曲的爭論。胡適先生在「新青年」時期的這一主張一以貫之，直到赴台之後的晚年，依舊在日記（一九六一）中記錄：「京劇的音樂簡單，文詞多不通，不是戲劇，不是音樂，也不是文藝，所以我不看京劇。」這種決然的態度就新文化的價值取向而言，熱情擁抱西方文明的進步、民主、科學、求真，以及「為藝術而藝術」的審美主張，拋棄封建傳統之中君臣父子綱常教化，以及帝王將相、才子佳人迴圈式的大團圓窠臼俗套，是胡適先生一以繼之的主張，是他念念不忘的改造舊中國的思想主張和實踐理念。

1918年，胡適在《新青年》第五卷第四號上發表《文學進化觀念與戲劇改良》：「這種『遺形物』，在西洋久已成了歷史上的古跡，漸漸的都淘汰完了。這些東西淘汰乾淨，方才有純粹戲劇出世。中國人的守舊性最大，保存的『遺形物』最多。」在這裡，胡適先生「非古即今」的二元對立觀念十分明顯，對於京劇作為「遺形物」的存在，採取的是「舊的不去，新的不來」的決絕態度，其關鍵字是「守舊性」。「新青年」的核心在於「新」：新思想、新風尚、新文化，但最本質的內容依舊是「德先生」與「賽先生」。京劇的表演角色多帝王將相，故與「德先生」相違背；京劇的故事情節多怪力亂神，故與「賽先生」相違背。只有「這些東西淘汰乾淨，方才有純粹戲劇出世」，這是胡適作為新青年文化領袖打出的鮮明旗幟。

而梅蘭芳與胡適的首次會晤，推測應當是 1925 年。1928 年胡適在日記中記錄，「梅蘭芳來談，三年不見他，稍見老了」。可見 1925 年曾晤面過，至於更早之前，文字論爭時而有之，私下會面並無文字證實。1925 年的會晤，是源於梅蘭芳赴美演劇之前，新舊文人成立了專門研究會，目的在於「研究梅蘭芳國際的獻計問題」。而之所以胡適會參加，一則因為梅蘭芳在之前的訪日演出中異常成功，聲望日顯；二則在於梅蘭芳對於新舊人物，都以一種包容開放並虛心請教的姿態進行交往。而在胡適一方，早已放下了幾年前「新青年」故意為之的「成見」，主動去反思古今中西之「二元對立」理論的簡約粗糙處。更為關鍵的是，在弱國子民的心目之中，能夠有拿得出手的好戲推往國際舞臺，也適當補償了國人的自卑心理。魯迅在《拿來主義》之中所言，「聽說不遠還要送梅蘭芳博士到蘇聯去，以催進『象徵主義』，此後是順便到歐洲傳道，我在這裡不想討論梅博士演藝和象徵主義的關係，總之，活人替代了古董，我敢說，也可以算得顯出一點進步了」，文字之間依舊是嘲諷的姿態，然而胡適畢竟不同於魯迅，儘管他在《新文學運動之意義》上反復申明，「實在講起來，文學本沒有什麼新的舊的分別，不過因為作的人，表現文學，為時代所束縛，依此沿革下來，這種樣子的作品就死了，無以名之，名之為舊文學」，將京劇可以定義為「舊文學」的大範疇，認為他表現的內容還是屬於「在這二千年之中，上等的人，有知識的人，既不反對，下等的人，一般民眾，也只得由他們幹去。由此下等人學上等人，小人物學大人物；要官做，要利祿，也不得不如此」。但胡適在「五四」之後與梅蘭芳合作的態度業已表明，舊戲雖從思想意義上不夠進步，但舊戲依舊具有一定的審美價值與歷史文化價值值得研究，胡適先生既不違背自己進化論的主張，講述京劇取代崑曲是大勢所趨、人心所向，又從「京崑劇碼」與「藝術才能」上給予梅蘭芳以充分的肯定。這裡所述，採用的純然

是客觀化的歷史眼光，與當初與友人吐槽「京劇真是太落伍了，用一根鞭子就算馬，用兩把旗子就算車，應該用真車真馬……」的態度已經大相徑庭。

在梅蘭芳訪美之前，胡適作《梅蘭芳和中國戲劇》一文，是用英文寫成，讀者對象是美國觀眾朋友。此文原載於 1930 年美國刊行的《梅蘭芳·中國戲劇》，梅蘭芳之子梅紹武后來將之譯為中文。1930 年《小日報》（1 月 22 日）刊發《胡適之恭送梅蘭芳》一文，介紹了胡適博士「替梅大王寫了許多介紹信給美國著名人物」，而《梅蘭芳和中國戲劇》作為卷首文章格外引人注目。除去個人的私交不論，胡適向海外傳播京劇人物及京劇文化，並且公開以一種肯定的姿態，這還是首次。對於京劇藝術的歷史來源，作為有考據癖的胡適自然是耳熟能詳，就新文化運動傳播的「民主」、「科學」理念而言，古老的京劇藝術也自然是格格不入。自從新文化運動伊始，「京劇」便作為戲劇改革運動與論戰中被批判的對象而存在，但批判歸批判，無論新舊文化人物，在情感上一時都擺脫不了舊日積習，蓋因時代的生活方式並未根本性翻覆，娛樂生活的現代性尚未普及。即便是新式知識群體，在感性認知與理性判斷之間，始終不能真正合二為一。其次，五四新青年諸如林語堂、胡適、陳獨秀、李大釗、周作人、魯迅等人，都熱衷於進行中西對比與交流，1919 年 4 月至 1921 年 7 月，杜威[ii]在蔣夢麟、陶行知、胡適等人的陪同下先後在北京、上海、江蘇、山西、福建、廣東、山東等省市進行內容為教育和社會的主題演講，再如 1924 年泰戈爾訪華，也受到諸多新青年人士的熱烈擁護歡迎。[iii]

如果放到更大的視域來看，胡適與梅蘭芳二人的關係，由批判而合作，恰好代表了新舊文化之間的相互激蕩與磨合。在新文化運動背景之下的「梅蘭芳」並不僅僅指代表其個人，而「我的朋友胡適之」也成為了新學人的「類概念」之代表。胡適與梅蘭芳在民初的分歧與合作，一方面是新舊文化的不同代言，另一方面又是中西文化的相互表徵。費正清有一本書名叫做《衝擊與回應》[iv]，序言之中提到，「阿諾德• 湯因比(Arnold Toynbee)在其 12 卷的《歷史研究》(1934—1961)中使這一生物社會學概念廣為人知；這一觀點似乎低估了中國自身的傳統和創造力——似乎中國人只能被動接受外來影響，他們積極地投身變革也只是為外來影響所驅動。我們承認，『刺激/回應』概念確有其局限，因為『刺激』和『挑戰』是暖味而模糊的表述，它們既可以表示主觀感受到的刺激，也可以表示自覺認識到的挑戰，甚至可以表示客觀條件的變化——以歷史學家的後見之明看來，似乎它在『刺激』或『挑戰』。」具體來說，如果西方話劇代表著「衝擊」，京劇改革代表著「回應」，那麼這一「刺激與回應」都是胡適與梅

蘭芳所親身所曆的，胡適作為新青年的回應方式是高舉「德先生」與「賽先生」的大旗，主張「一個一個地研究問題，一點一滴地解決問題」；而梅蘭芳則是在繼承傳統文化藝術的同時，睜眼看世界，在有限的空間之中進行銳意的改革與創新，但根本前提依舊立足於國粹的「移步不換形」原則。

4.10 李筠：「主腔」在崑曲傳承中的地位與作用

摘要：清末民國時期，文人曲家王季烈在依字行腔的譜曲思路上，結合西方音樂理論和傳統曲學、樂學分析崑曲音樂，提出了「主腔」概念。通過分析南商調曲牌【山坡羊】的音樂形態，發現主腔作為一段兼顧工尺和板眼的特殊曲腔，貫穿於曲牌音樂的同時具有動機（樂匯）特徵。主腔是王季烈以西學視角主動探索崑曲音樂的重要理論成果，它不僅為當時的崑曲傳承和創作提供了新思路，也對現在探討崑曲音樂的譜曲技法理論和創作實踐有著重要的意義。

關鍵詞：崑曲；主腔；【山坡羊】；音樂形態；傳承

引言

「腔」，俗謂歌曲調也。[1]將南北曲曲詞依四聲陰陽聯絡工尺，貫穿一定特點的音調唱而成歌，曲腔始成。民國時期，王季烈在前人「腔格」的基礎上提煉出崑曲音樂行腔的「主腔」概念，指明「凡某曲牌之某句某字，有某種一定之腔，是為某曲牌之主腔」[2]，並以「主」命名此類型腔格，意在強調崑曲音樂中有規律可循之「腔」的地位。

自「主腔」說提出，因王季烈舉例有限，對其是否成立一直備受學界爭議。其中不乏大量學者認同、接納「主腔」，並在此基礎上對崑曲曲牌音樂展開進一步的探索。(1)但同時也有學者持反對意見。楊蔭瀏和鄭西村認為「雖無主腔，但有定腔」。楊蔭瀏指出，僅一、二顯著的樂句片段（主腔）無法說明整曲牌的特點，但崑曲音樂「定腔」有存在的必要。[3]鄭西村闡述，崑曲音樂是在定律的基礎上填詞，在定腔的基礎上度曲。[4]另有洛地和朱繼雲直接質疑主腔的存在。洛地認為，自詞失樂調後主腔不主，南北曲是在完全依照格律下的「依字聲行腔」。[5]朱繼雲提出，只有主曲，《崑曲曲牌及套數範例集》中的很多主腔片段為不同宮調及不同曲牌共有，不是主腔。[6]綜合以上各觀點，在「主腔」提出一個世紀後，以「宮譜」文獻為基礎，從南北曲曲牌的音樂形態入手，結合字聲還原「主腔」，再論「主腔」，進而探討王季烈對崑曲音樂的傳承的貢獻有著非常重要的意義。

一、王季烈與「主腔」概念的提出

清末民國崑曲衰微，崑班演出每況俱下，南北曲創作文樂分離。尤其是在北方，由於民眾觀演喜好發生轉變，崑曲表演日漸蕭條，城市中的職業崑班銳減。同時，文人作曲多不明音律，所作之曲雖合律但唱之拗口；伶工譜曲不通文義、字音，所譜之曲無從糾正直接套用現有舊曲，常混淆字聲、不辨口法。(2)崑曲傳承多年的「以文化樂」思路和「依字聲行腔」的制曲原則在一定程度上難以順利推行。且此時坊間流行的盡是俗伶不曉文意、不辨陰陽、不知格律的俗譜，訛誤甚多，不宜作為「度曲」底本，也不適合作為「作曲」和「譜曲」的範本。因此，王季烈與劉富梁二位曲家起衰震弊，以古雅樂傳承為己任，歷時二年編訂《集成曲譜》，在民國十四年（1925）交由上海商務印書館刊行。王季烈的曲學論著——《螾廬曲談》，就附於《集成曲譜》各集卷首，以啟導後學，並於民國十七年（1928）由上海商務印書館出版單行本。

王季烈在《螾廬曲談》中涉及大量崑曲音樂方面的論述，並在「論譜曲」一章中提出「主腔」概念，探索中西音樂交融下崑曲曲牌音樂的創作規律。王季烈以曲牌句格和四聲腔格為基礎，總結「主腔」為相同曲牌音樂本體中存在一段特殊行腔（譜曲）規律。且在崑曲「依字聲行腔」的基本要求下，此規律不會因字聲改變而被輕易打破。同時，主腔是相同曲牌或同宮調部分曲牌獨有的特殊腔格，可作為一統曲牌音樂的內在規律。「主腔」是民國時期王季烈對崑曲音樂本體認識和總結的產物，更是他在西方音樂理論的關照下對傳統曲學理論的進一步探索。

二、「主腔」的運用

對於分析「主腔」的方法，王季烈在《螾廬曲談》中明確說明：「取同曲牌之曲多支，將宮譜中之腔格，逐字比較，其支支一律，毫無改變之腔格，即是主腔也。」[2]51 對稍易分辨的南曲曲牌「主腔」，王季烈列舉了【懶畫眉】和【山坡羊】。在武俊達的《崑曲唱腔研究》中已詳細分析了【懶畫眉】的「主腔」為第一句之末一字的「上尺上…四」，茲不贅述。[7]對【山坡羊】主腔的辨析更顯複雜。雖《螾廬曲談》中載「四上合四」為【山坡羊】主腔，但其形態至今未經學界仔細分辨。因此，本文選例文獻為王季烈與劉富梁所輯《集成曲譜》，在經二位文人曲家精心校勘後的「宮譜」中找取【山坡羊】。同時選王季烈推舉的善本，結合音樂形態學的分析方法詳細闡述其「主腔」。

《集成曲譜》中所收南商調【山坡羊】共有 9 折，茲從其中選「曲佳」「律合」可為範例者：《琵琶記·吃糠》《荊釵記·哭鞋》《浣紗記·養馬》《牡丹亭·驚夢》4 折，分析曲牌【山坡羊】的「主腔」形態及使用情況。為方便曲腔的旋律比對，【山坡羊】譜例選統一速度為基準，四折均選譜第一支，從第二句上板後分析【山坡羊】的曲樂及「主腔」形態（圖 1）：

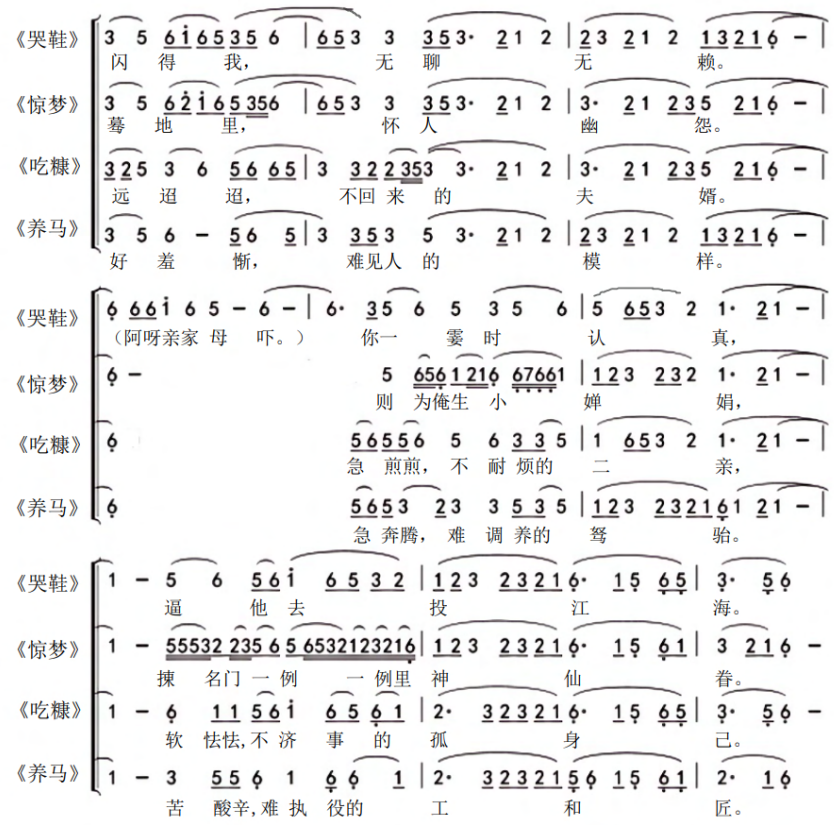


圖 1 【山坡羊】二至四句

【山坡羊】第四句第五字為主腔所在，四曲此處分別為「江」「仙」「身」「和」四字。「江」「仙」「身」屬陰平，須直唱，因此腔頭處前三例曲腔前三拍半為 6.1 5 6 即「 」，音樂腔頭進入以長音 6 行腔。「和」屬陽平，須字端低出，曲腔前三拍半則為 5 6 1 5 6，腔頭有低出轉高的 5 6。腔尾處《哭鞋》折「江」後接「海」、《吃糠》折「身」後接「己」，二字陰平聲後接上聲，須先落下，再高起，所以此二譜為 6.1 5 65。《驚夢》折「仙」後接「眷」、《養馬》折「和」後接「匠」，此二字同為去聲，以遠送為主，出口須高唱，所以在前一腔腔尾處先安排到「上」，即 5 6 1 5 61，方便下一字的工尺聯絡。此四支曲除腔頭和腔尾外，腔腹「最著力，唱的飽滿之處」的旋律「四上

合四」即為王季烈所論【山坡羊】之「主腔」。但此處主腔「 」的形態除了曲腔工尺所指代的音高外，此四譜字對應的節奏（板式）亦完全相同。此處「主腔」在音高和節奏方面保持同步。

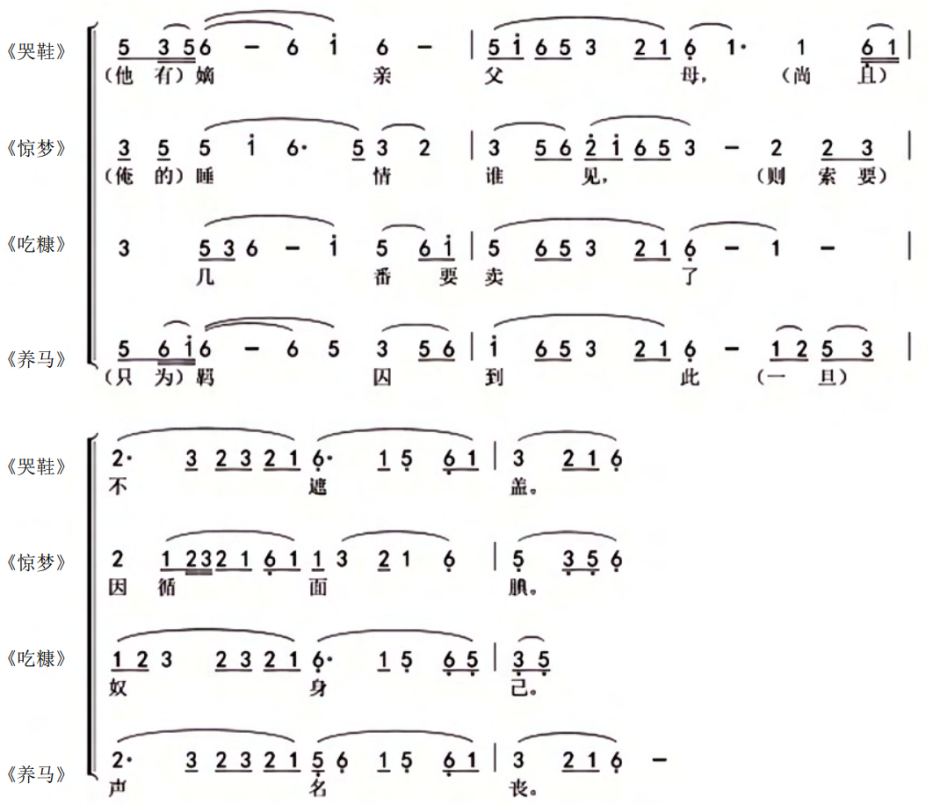


圖 2 【山坡羊】第七句

【山坡羊】第七句（圖 2）曲腔旋律進一步發展，第六字為「主腔」所在。《哭鞋》和《吃糠》折此處為「遮」「身」，均是陰平，腔頭、腔腹為 6.1 5 6。《養馬》折此處為「名」，陽平，腔頭、腔腹為 5 6 1 5 6。《哭鞋》和《養馬》折第七字分別為「蓋」與「喪」，此二字均為陰去聲，用 6 1 5 61。《吃糠》折第七字為「己」上聲，曲腔為 6.1 5 65。以上三折在此第七句第六字「腔腹」處仍然為「」，亦與第四句第五字處腔格相同，為【山坡羊】之「主腔」所在。唯《驚夢》一折「面」字失律，(3)主腔「四上合四」由第六字腔腹移至第六字腔尾變通為「上四」和七字腔頭「合」，與第七字腔尾共用「四」，即為「 」。

通過對以上四折及《集成曲譜》中其餘【山坡羊】主腔的分析，可見主腔出現的位置和基本形態是確定的。(4)但在依字聲行腔的基本要求下，「主腔」可在原腔格的

基礎上結合其前、後曲字稍作變通，以配合字聲。因此，四聲腔格在崑曲音樂中固然重要，但樂工與伶工譜曲時，在曲牌的固定位置，不輕易依字聲而改變的特定音樂材料會是工尺與板眼結合的「主腔」所在。

三、「主腔」的價值

「主腔」的提出對我國傳統崑曲音樂創作有著重要的意義和價值，具體表現在：

第一，從便宜制曲方面來看，主腔有著存在的可能性。南北曲創作是先由曲家依律制曲，再由樂工協其宮商。在制譜的過程中，樂工的音樂素養直接會影響到曲樂創作本身。於為新劇訂譜的樂工而言，無論是制訂新譜還是加工改編已有舊譜，後者顯然更加容易。此時「主腔」就有可能作為樂工制曲時維繫同曲牌音樂特點的相對固定的音樂材料，貫穿於整首曲牌音樂中。

第二，從實際功能和作用方面來看，主腔的存在有著其必然性。一曲牌中的主腔近似於西方音樂中的動機（樂匯）。主腔的音型和節奏型以動機形式貫穿曲牌，有助於整體樂思的統一。當然，對於更關注旋律的傳統崑曲音樂來說，並非只「主腔」一小段音樂就可以成為整支曲牌音樂發展的胚芽。但主腔作為某字或某詞聯絡中相對固定的曲腔，將主腔的音樂材料在曲牌中反復出現，亦或是形成迭奏，以主腔作為固定出現的樂匯串聯整曲，也可以看作是我國民間音樂作曲技法[5]的一種延伸。

第三，從運用效果方面來看，主腔的使用更容易獲得認可。在文人曲家依格律填詞制曲、樂工付諸工尺、再由伶工搬演的過程中，於現有曲樂基礎上的改易會更加方便伶工的記憶、演唱，相對熟悉的曲調也更容易在觀演百姓中引起共鳴，從而產生更好的演出效果。

因此，主腔的存在並非是說崑曲依字聲行腔作曲手法失傳，而是以經典舊曲的「主腔」作為藍本，在此基礎上進行佈局四聲工尺和腔格改易的再創作。崑曲音樂本就需經多次拍曲、不斷加工才得以呈現，又經伶工師徒「口傳身授」得以保存，在記譜法還未普及之前，崑曲曲樂形態本身就更存在易變的可能性。但其中可以作為維繫曲牌音樂的準繩的，當屬「主腔」。

結語

清末民國時期，崑曲創作由文人曲家精心編排填入曲詞，崑曲音樂又經樂工與伶工譜曲後反復打磨，終以口傳身授的活態方式傳承至今。「主腔」是王季烈在大量崑

曲實踐中總結出的傳統崑曲音樂行腔的共性規律，更是他在接納西方音樂理論後對崑曲音樂做出的探索。同時，「主腔」以南北曲的依字聲行腔為前提，既存在於腔格中，又有別於四聲腔格，可作為維繫曲牌音樂特點的特殊曲腔，也為崑曲音樂創作和傳承提供了一定的新思路。當下在為新崑劇訂譜時，以曲牌「主腔」為準繩，以詞樂俱佳的經典傳統崑曲音樂為底本，調整旋律以配合「四聲陰陽」，依格律協調曲牌音樂的行腔和板式，才會創作出更加符合聲情與詞情的經典崑曲音樂作品。

註釋：

(1) 近年來，王守泰、武俊達、董維松、顧兆琳、顧聆森、周來達、錢國楨、王寧、荊衛華、許莉莉、袁玉冰、王鑫、王琳娜、王志毅、李健等學者皆對》「主腔」理論展開分析與研究，茲不一一列舉。

(2) 王季烈例舉陳厚甫作《紅樓夢傳奇》、俞曲園自撰新曲、張文襄自撰新曲說明文人不諳音律。[2]14-15

(3) 《集成曲譜》於此處眉批雲：「若用『靦』字須譜作『四上尺上四』方合上聲格式，茲依冰絲館作『面』，方與通行之工譜相合。」[9]256此處俗本腔格失律，原為上聲「靦」，卻作去聲腔格，王季烈與劉富梁為配合俗譜工尺將其改為「面」，但改後雖合行腔之腔格，但「面」字處格律譜應為平聲，此處失律。

(4) 《集成曲譜》中除文中所選譯四折【山坡羊】曲樂，還有《荊釵記·哭鞋》【山坡羊】（第二支）《雙紅記·盜綃》【山坡羊】（二支）、《祝發記·祝發》【山坡羊】（一支）《牧羊記·看羊》【山坡羊】（二支）、《漁家樂·藏舟》（二支）《雷峰塔·斷橋》（二支），其中十曲「主腔」形態均為「 」。僅《養馬》與《吃糠》【山坡羊】第二支，主腔為第四句第四字末腔的「四」接第五字的「合四上」。

(5) 我國民間音樂常用「起、承、轉、合」作為民歌、小曲音樂的基本曲式結構，無論是唱詞還是音樂，起句和承句有一定的承襲關係，合句則是對之前唱詞和音樂材料的總結；我國民間器樂曲常用的「三段式」曲式結構，末段或是與首段材料一致但速度與情緒發生變化，亦或是在首段的音樂材料基礎之上的變奏與擴充發展。

參考文獻

[1] 漢語大詞典編纂處整理（2008）。《康熙字典（標點整理本）》，上海，上海辭書出版社。

[2] 王季烈（2018）。《螾廬曲談》卷三「論譜曲」，輯於王季烈、劉富梁輯《集成曲譜·玉集》，太原，山西人民出版社。

[3] 楊蔭瀏（1953）。《中國音樂史綱》，上海，上海萬葉書店。

[4] 鄭西村（2000）。《崑曲音樂與填詞（甲、乙稿）》，臺北，臺灣學海出版社。

[5] 洛地（1995）。《詞樂曲唱》，北京，人民音樂出版社。

[6] 朱繼雲（2022）。《崑曲宮調與譜曲》，北京，中國戲劇出版社。

[7] 武俊達（1993）。《崑曲唱腔研究》，北京，人民音樂出版社。

[8] 呂世雄等（2009）。《新編南詞定律》，輯於劉崇德輯《中國古代曲譜大全》（一），沈陽，遼海出版社年版，第 361 頁。
[9] 王季烈、劉富梁輯（2018）。《集成曲譜·聲集》（卷三、卷四），太原，山西人民出版社。

4.11 姜欣辰：儀式用樂與俗樂表演：漢代鼓吹樂演藝研究

摘要：鼓吹樂是軍樂的代名詞，主要參與皇家禮儀，在鹵簿、警場等場合演奏皇家用樂，彰顯皇家威儀，賜鼓吹便成為皇家獎賞之一，軍侯勛貴之家往往有鼓吹樂的演奏。此外，漢天子有時也會用鼓吹彰顯與異族的君臣關係。漢代的鼓吹樂有時會與角抵戲一同表演，這種演繹方式也是早期戲劇史的發端。

關鍵詞：鼓吹樂；角抵戲；早期戲劇史

漢代是傳統意義上鼓吹肇興的時代，但鼓吹樂的發展並非是一蹴而就的。鼓吹樂最早是軍旅用樂，據《漢書》記載：「始皇之末，班壹避隴於樓煩，致馬牛羊數千羣。值漢初定，與民無禁，當孝惠、高後時，以財雄邊，出入弋獵，旌旗鼓吹，年百餘歲，以壽終，故北方多以『壹』爲字者。」（班固著，顏師古註：《漢書》卷一百上，中華書局 1962 年版，p4197-4198）《樂府詩集》引劉瓛《定軍禮》進一步對鼓吹樂的出現做解釋：「鼓吹未知其始也，漢班壹雄朔野而有之矣。鳴笳以和簫聲，非八音也。騷人曰『鳴篪吹竽』是也。」（郭茂倩編：《樂府詩集》卷十六，中華書局 1979 年版，p223）雖鼓吹樂興起的時間尚疑，但其發源於行伍卻是不爭的事實。又如《後漢書》引《古今樂錄》言：「橫吹，胡樂也。張騫入西域，傳其法於長安，唯得《摩訶兜勒》一曲，李延年因之更造新聲二十八解，乘輿以爲武樂，後漢以給邊將，萬人將軍得之。在俗用者有黃鵠、隴頭、出關、入關、出塞、入塞、折楊柳、黃覃子、赤之楊、望行人十曲。」1（範曄撰，李賢等注：《後漢書》卷四十七，中華書局 1965 年版，p1578）今人許繼起認為：「大致認為黃門鼓吹樂包括三類音樂：黃門倡樂、黃門散樂、鼓吹樂。黃門倡樂包括掖庭女樂、黃門倡樂；黃門散樂主要是散樂、百戲、雜技；鼓吹曲則包括鼓吹曲（鼓吹器樂曲）、短簫饒歌、橫吹曲、騎吹曲、狹義上黃門鼓吹曲（謹為帝王、皇后所專用）。」（許繼起：《秦漢樂府製度研究》，揚州大學博士學位論文，2002 年）

鼓吹離開軍隊進入宮廷後，其多為王室宗族所奏、行鹵簿儀仗之事，是軍貴功勛之家地位的象徵，唐人顏師古注《漢書》時曾言：「黃門之署，職任親近，以供天子，百物在焉。」（班固著，顏師古注：《漢書》卷六十八，中華書局 1962 年版，p2932）可見，鼓吹樂在當時是作為一種身份的象徵，而賜鼓吹則常常出現在皇家封賞中：

孝昭皇帝早棄天下，亡嗣。臣敞等議，禮曰「為人後者為之子也」，昌邑王宜嗣後。遣宗正、大鴻臚、光祿大夫奉節使徵昌邑王典喪，服斬縗，亡悲哀之心，廢禮誼，

居道上不素食，使從官略女子載衣車，內所居傳舍。始至諭見，立為皇太子，常私買雞豚以食。受皇帝信璽、行璽大行前，就次發璽不封。從官更持節，引內昌邑從官騶宰官奴二百餘人，常與居禁闥內敖戲。 ……大行在前殿，發樂府樂器，引內昌邑樂人，擊鼓歌吹作俳倡導。會下還，上前殿，擊鐘磬，召內泰壹宗廟樂人輦道牟首，鼓吹歌舞，悉奏眾樂。（班固著，顏師古註：《漢書》卷六十八，中華書局 1962 年版，p2932）

有時，漢代皇帝也會使用鼓吹樂作為異族歸化的象徵，其實也是將其視作君臣關係的表現：

龜茲前遣人至烏孫。求公主女。未還。會女過龜茲。龜茲王留不遣。複使使報公主。主許之。後公主上書。願令女比宗室入朝。而龜茲王絳賓。亦愛其夫人。上書言得尚漢外孫爲昆弟。願與公主女俱入朝。元康元年。遂來朝賀。王及夫人皆賜印綬。

夫人號稱公主。賜婠車騎旗鼓歌吹數十人。綺繡雜繒琦珍。凡數千萬。（班固著，顏師古注，王先謙補注：《漢書補注》，商務印書館 1959 年版，p5524）

《東觀漢記》引蔡邕《禮樂志》雲：「三曰黃門鼓吹，天子所以宴樂群臣。」（劉珍等撰，吳樹平校注：《東觀漢記校注》卷五，中華書局 2008 年版，p159）可見，鼓吹樂除是軍樂代名詞外，也會參與進皇家宴會之中。順帝永和元年（136年）時，當東夷諸國前來覲見時，漢天子便在宴會中使用鼓吹樂，但本次有所不同的地方在於角抵戲也與黃門鼓吹一同演奏：「順帝永和元年，其王來朝京師，帝作黃門鼓吹、角抵戲以遣之。」（範曄撰，李賢等注：《後漢書》卷八十五，中華書局 1965 年版，p2812）那麼，鼓吹樂起初作為一種儀式性用樂，何以與角抵戲發生關聯進而聯袂演出？

首先，需要明晰的一點是，執掌漢代鼓吹樂的職官是承華令，屬少府，而百戲也歸其掌管：「象人之戲始於周之倡師，而百戲之作見於後漢。故大予樂少府屬官承華令典黃門鼓吹、百戲師二十七人。」（陳暘撰，張國強點校：《樂書》卷一百八十六，中州古籍出版社 2019 年版，p964）宋人陳暘將鼓吹與百戲都歸入俗部樂中，《周禮》也曾認為黃門鼓吹是一種散樂而並非雅樂：「旄人掌教舞散樂，舞夷樂，散樂，野人爲樂之善者，若今黃門倡矣，自有舞。夷樂，四夷之樂，亦皆有聲歌及舞。」（阮元校刻：《十三經註疏·周禮註疏》卷二十四，中華書局 2009 年版，p1730）且上文曾論述到鼓吹樂在天子群臣宴會時使用，可見，鼓吹樂除是一種儀式性用樂外，還分化出一條「向下」的路徑，這也為與百戲一起表演提供了可能。

其次，我們再來看一段時人楊雄的記載：

於是天子乃吕陽晁始出虖玄宮。撞鴻鍾。建九旒。六白虎。載靈輿。蚩尤竝轂。蒙公先驅。立歷天之旃。曳梢星之旆。霹靂烈缺。吐火施鞭。萃傕沆溶。淋離廓落。戲八鎮而開關。飛廉雲師。吸潟瀟率。鱗羅布列。攢吕龍翰。啾啾蹌蹌。入西園。切神光。望平樂。徑竹林。蹂蕙圃。踐蘭唐。舉燧烈火。轡者施技。方馳千駟。狡騎萬帥。虓虎之陳。從橫膠轕。猋拉雷厲。驫駍駾磕。洶洶旭旭。天動地岙。羨漫半散。蕭條數千萬裡外。（嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文•全漢文》卷五十一，中華書局 1958 年版，p405）

緣何漢代百戲中特意有蚩尤這一形象的出現？其實早在漢武帝時期，祭蚩尤已經成為一種傳統：「元封元年。上登封泰山。用事八神。八神者。一曰天主。祠天齊。天齊淵水居臨菑南郊山下者。二曰地主。祠泰山梁父。蓋天好陰。祠之必於高山之下。小山之上。命曰畤。地貴陽。祭之必於澤中圜丘雲。三曰兵主。祠蚩尤。蚩尤在東平陸監鄉。齊之西境也」（徐天麟撰：《西漢會要》卷十一，中華書局 1955 年版，p89）而後，這種源自於宗教祭祀崇拜的行為被戲曲所接收，《漢書》引任昉《述異記》時言：「秦漢間、說蚩尤氏耳鬢如劒戟。頭有角。與軒轅鬬。以角抵人。人不能向。今冀州有樂名蚩尤戲。其民兩兩三三。頭戴角而相抵。漢造角抵戲。蓋其遺制也。」（班固撰，顏師古著，王先謙補注：《漢書補注》，商務印書館 1959 年版，p213）從上述材料可知，蚩尤戲是一種角力之戲，且常常伴隨有幻術雜技的出現。漢代尚未出現傀儡戲、參軍戲等劇種，蚩尤戲是祭祀儀式的一種延伸，故從祭祀儀式角度而言，這種蚩尤戲與鼓吹有部分功能重合之處，有可能二者最先於祭祀場合相遇，這也是娛神方式與娛人之樂的碰撞。此外，據周貽白先生所言，角抵戲中《東海黃工》一劇是中國最早的戲劇，可視為戲劇的發微：

余所知有鞠道龍，善爲幻術，向余説古時事：有東海人黃公，少時爲術，能制蛇禦虎。佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末，有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，遂爲虎所殺。三輔人俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角抵之戲焉。（葛洪撰，周天遊校註：《西京雜記》卷三，三秦出版社 2006 年版，p120）

該戲有一定的故事情節和戲劇衝突，即陳維昭所言的「角抵戲中的准戲劇」。

綜上所述，鼓吹起初作為一種儀式性用樂，是身份的象徵。但其在漢代並非完全屬於雅樂範疇，相反，其具有俗樂的性質，或許用散樂來代稱更為合理。這便為其

與百戲同台表演提供了基礎，角邸戲中的蚩尤戲、《東海黃工》都具有扮演的性質，從早期先民的宗教崇拜進而延伸至表演劇目，其與鼓吹樂同台表演可視作是娛神與娛人的碰撞。但漢代的角抵戲只能說是具有自覺的戲劇意識，仍尚未形成完整性戲劇表演模式，但後世成熟戲劇戲曲的諸多元素，如扮演、戲劇衝突、完整故事情節等元素已經初現，故可視作是戲劇的發微。

參考文獻：

（漢）班固著。（唐）顏師古注：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版。

（漢）劉珍等撰。吳樹平校注：《東觀漢記校注》，北京：中華書局 2008 年版。

（南朝宋）范曄撰。（唐）李賢等注：《後漢書》，北京：中華書局 1965 年版。

（晉）葛洪撰。周天遊校註：《西京雜記》，西安：三秦出版社 2006 年版。

（宋）陳暘撰。張國強點校：《樂書》，鄭州：中州古籍出版社 2019 年版。

（宋）郭茂倩編。《樂府詩集》，北京：中華書局 1979 年版。

（漢）班固撰，（唐）顏師古著，（清）王先謙補注。《漢書補注》，北京：商務印書館 1959 年版。

（清）阮元校刻。《十三經註疏》，北京：中華書局 2009 年版。

（清）嚴可均編。《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局 1958 年版。

4.12 俞馨禹 杜浚歌：中國非遺保護政策的核心議題研究——基於 2005-2024 年政策文本的量化分析

摘要：非物質文化遺產是中華民族傳統文化的重要組成部分，對延續歷史脈絡、堅定文化自信意義重大。政策是推動非遺保護傳承的重要引擎，其製定與實施影響非遺的永續發展。本文選取 2005-2024 年間我國發布的 128 涉及非遺保護傳承的政策文件，並運用 CiteSpace 軟體進行內容分析。在時代發展與政策演進背景下，梳理政策的核心議題與發展趨勢，進而探討未來在弘揚中華文化、推動非遺保護與創新發展的路徑與策略，以期為相關領域研究與實務提供借鏡與參考。

關鍵字：非物質文化遺產、政策、中華民族傳統文化、政策分析、發展趨勢

非物質文化遺產（以下簡稱「非遺」）作為各個民族和地區獨特的文化標識，承載著人類社會數千年的智慧、情感與創造力，在當下其重要性愈發凸顯。從文化層面而言，它是民族文化認同的核心要素，維繫著民族的精神紐帶。在社會層面，非遺的傳承與發展促進了社區凝聚力的提升，許多非遺項目依托社區傳承，成為促進交流合作的重要媒介。經濟層面，非遺相關產業如傳統手工藝、民俗文化旅遊等，為地方經濟注入了新活力，創造了就業機會，推動了區域永續發展。 2004 年 8 月，我國成為第六個加入聯合國教科文組織《保護非物質文化遺產公約》的國家，在世界性非遺保護的指引下，開闢符合國情的非遺政策道路。 2005 年 3 月，國務院辦公室印發了《關於加強我國非物質文化遺產保護工作的意見》，為我國非遺保護指明了目標與方針；2011 年 6 月頒布的《中華人民共和國非物質文化遺產法》進一步明確了我國非遺保護的「一個目標」與「兩個原則」。各省級政府在中央政策精神的領導下，結合所轄區域的實際情況，相繼出台系列非遺政策，對非遺的保護、傳承以及創新發展起到了關鍵的推動作用。目前圍繞我國非遺政策的研究中，代沁泉等基於「工具—主體—目標」三維框架對省級非遺政策進行研究，探究了政策工具使用，多元主體分佈格局尚未改變等問題；王克嶺等從政府政策主導性及民眾文化自覺性兩方面，研究週期性影響因素的非遺化傳承等問題；王克嶺等從政府政策主導性及民眾文化自覺性交互作用兩方面，工具結構，加強對非遺開發利用的政策支持。

1. 研究目的與方法

黨的十八大以來，以習近平同志為核心的黨中央高度重視非遺保護，習近平總書記對非遺保護工作指明了方向，提供了根本遵循。目前我國非遺保護傳承體係日益健全，已初步建立國家、省、市、縣四級非遺代表性項目名錄體系。在這背後，非遺政策作為國家與政府對非遺保護與傳承的宏觀指導與調控手段，是推動非遺保護與傳承的重要引擎。因此，進行非遺政策研究具有現實與理論意義。本文運用 CiteSpace 對 2005—2024 年的政策文本進行視覺化分析，整理政策演變階段、核心議題與發展趨勢。資料為非遺保護傳承相關政策文本，主要來自國務院、文化與旅遊部、法律之星、北大法寶資料庫，以中國非物質文化遺產網的相關資料作為補充。資料以關鍵字「非物質文化遺產」進行檢索，截止 2025 年 1 月 3 日，在政策文本的選擇上進行人工檢索，選擇中央法規以及效力限定省級地方性法規、規範性文件、工作文件，剔除已確定文件及活動通知、名錄公示、批復、函件等無實質性政策內容的文件，最終失效文件及活動通知、名錄公示、批復、函件等無實質性政策內容的文件，最終失效文件及活動通知、名錄公示、批復、函件等無實質性政策內容的文件，最終失效文件及活動 128 部結構的維度，最終進行時間分析。

2. 非遺保護政策的演進階段

根據 CiteSpace 形成的時間軸以及各時期發文數量統計，本文將非遺政策在時間維度的演變發展分為三個階段，分別為非遺保護政策起步階段（2005-2016）、政策體系的完善發展階段（2017-2019）、非遺產保護與創新發展階段（2020-2024）。

（1）非遺保護政策起步階段（2005-2016）

隨著 2005 年國務院辦公廳《關於加強我國非物質文化遺產保護工作的意見》（以下簡稱《意見》）的發布，充分認識到我國非遺保護工作的重要性和緊迫性，明確提出要建立非遺代表性項目名錄。在此推動下，我國開展了第一次全國性非遺普查工作，2011 年國務院已批准公佈了四批共 1372 項國家級代表性項目，截止 2012 年各省公佈了省級 8566 項，地市級 18186 項，縣級 53776 項。傳承人作為非遺保護的關鍵，《意見》強調要建立科學有效的非遺傳承機制，對列入各級名錄的非遺代表作，可採取授予稱號、表彰獎勵、資助扶持等方式，鼓勵傳承人（團體）進行傳習活動。在各種措施的行動下，為非遺的保護提供了強大的人才保障，確保了非遺項目的活態傳承。在

非遺政策的起步階段中，對非遺進行搶救性保護也是重要內容之一。《意見》明確提出要貫徹「保護為主、搶救第一、合理利用、傳承發展」的方針，措施包括開展非遺普查工作、搶救珍貴非遺以及加強少數民族文化遺產和文化生態區保護等。

（2）政策體系的完善發展階段（2017-2019）

黨的十八大以來，我國非遺保護工作走過了至關重要的五年發展歷程，從「搶救保護、建章立制」的基礎階段轉入「現固搶救保護成果，提高保護傳承水準」的縱深發展階段。在政策體系完善發展階段，政策重點不僅包括繼續推動名錄建設和傳承人制度，也涵蓋了提升保護水準、促進傳統工藝振興、推動非遺記錄工程等。 2017 年國務院辦公廳轉發了《中國傳統工藝振興計劃》，文化部積極探索振興傳統工藝的有效措施；2019年，文化和旅遊部製定了《非物質文化遺產發展工程實施方案》《文化和旅遊部非物質文化遺產保護專項規劃（2019-2025），各省政府建築與遺產保護專項規劃，促進了多項國家規範的遺產與遺產化的遺產化文件。

（3）非遺保護與創新發展階段（2020-2024）

2024年全國非遺保護工作會議強調，要深入學習貫徹習近平總書記關於文化遺產保護傳承的重要論述精神，總結好我國非遺保護工作取得的成績和經驗，堅持系統施策，全面提高非遺保護傳承水準。在此階段中，2023 年《文化與旅遊部關於推動非物質文化遺產與旅遊深度融合發展的通知》的印發，提出非遺融入旅遊空間、豐富旅遊產品、培育特色路線等八項重點任務。在此引導下 2024 年全國各地推出各種非遺項目，孵化出「非遺+演藝」「非遺+旅遊商品」等業態，以旅遊促進非遺的傳承傳播。同時，此階段也體現在加強非遺數位化保護與傳播，2024 年國發改委聯合六部門發布新修訂的《文化保護傳承利用工程實施方案》，再次提出利用數位化技術促進優秀傳統文化的保護與活體傳承。各省級工作狀況也體現了這一點，如在貴州省文旅廳啟動了非遺代表性項目苗繡非遺數位化保護試點工作；吉林省啟動瀕危非遺項目數位化記錄工作；黑龍江省推出「掌上非遺」應用軟體等。

3. 非遺保護政策的核心議題與發展趨勢

2021 年《關於進一步加強非物質文化遺產保護工作的意見》提出，完善調查記錄體系、代表傳承人制度；加強分類保護，融入國家重大戰略，促進合理利用；推動非遺與旅遊融合發展；適應媒體深度融合趨勢，拓展傳播管道等意見。結合關鍵字聚類圖，體現出非遺政策核心議題與發展趨勢集中在以下幾個面向：

（1）保護傳承

1. 搶救瀕危項目：針對瀕危非遺項目，政策要求迅速採取有力措施，各地項目開展全方位搶救性記錄，透過文字、音訊、視訊等方式，完整保存關鍵資料，避免其逐步消亡。
2. 完善保護制度：非遺政策一方面強調建立全面的調查記錄體系，對非遺資源進行系統的梳理，對各民族非遺進行地毯式普查，為保護提供依據；另一方面，健全代表性項目與傳承人認定制度，明確標準和責任，確保非遺有序有效的傳承保護。
3. 多部門協同製定：政策內容的綜合性與協同性增強，推動非遺的融合發展。2021 年《關於進一步加強非遺保護工作的意見》明確要求昇華非遺區域性整體保護，建立跨部門保護機制。

（2）人才培養

1. 進行研修培訓：實施非遺傳承人研修培訓計劃，為傳承人提供學習交流平台，2015 年實施了中國非遺傳承人研修培訓計劃，該計劃旨在幫助傳承人「強基礎、拓眼界、增學養」。同時，也透過非遺工坊的建設，對有興趣群眾也進行非遺研修培訓。
2. 加強梯隊建設：鼓勵師徒傳承、家族傳承等傳統方式，支持學校教育與非遺傳承結合，加速建構面向各年齡層的非遺教育培訓，建構「學徒—技工—工匠—大師」四級傳承人激勵機制，培養專業人才，以壯大非遺傳承隊伍。
3. 推動非遺進校園：政策提出將非遺融入國民教育體系，是培養未來非遺傳承人和愛好者的重要措施。透過開設相關非遺課程，請傳承人走進校園進行活動等，讓青少年在學習過程中近距離接觸非遺，培養對傳統文化的興趣。

（3）融合發展

1. 促進文旅融合：推動非遺與旅遊深度融合，非遺作為獨特的文化資源，能大幅豐富旅遊的文化內涵，同時旅遊為非遺提供展示平台與傳播管道。政策大力推動二者的融合發展，打造特色文化旅遊路線與景點等，實現文化與經濟的雙贏。
2. 激發社會各界力量的共同參與：透過充分發揮產業組織作用，形成有利於保護傳承的體制機制與社會環境，多措並舉促進非遺的合理發展。如政策鼓勵文創

企業等挖掘非遺元素，將傳統的非遺技藝與現代融合，並著重對非遺傳統工藝的振興發展，讓傳統文化以新穎的姿態走進現代生活。

（4）交流傳播

1. 數位化傳播：在政策的推動下，指出加速非遺數位檔案庫與博物館的建置、推廣非遺數位文創產品、建置非遺虛擬體驗中心等實踐，透過數位化科技對資料進行記錄與保存利用。 2019 年文化旅遊部印發《曲藝傳承發展計畫》，多次提及鼓勵各地積極利用媒體資源，創新傳播管道，建構傳播平台。透過一系列政策和措施，從數位保存到傳播，從數位資源利用到技術的創新應用，為其發展提供新的動力和路徑。
2. 國際化交流：促進我國非遺走向國際的舞台，提升國際影響力，2023 年第八屆中國成都國際非遺節上，多個國家代表肯定了中國在非遺國際化傳播領域的創新發展經驗。

4. 結論與展望

基於上述非遺政策核心議題與發展趨勢的分析，為促進傳統文化的弘揚與非遺的保護傳承，未來發展路徑可以在加強政策法規的動態調整，加強政策主體間的協同合作，針對各省實際需求優化政策的設計；推動數位化與深化文旅融合的探索，打造具有區域性教育的創新發展模式與具有文化發展潛力的非傳統教育社區與社會化教育領域具有強化教育模式和非傳統教育市場具有發展潛力；本文基於 2005—2024 政策文本的分析僅關照了核心議題聚類，有關政策目標遷移、政策主體協同機制、管理制度演進規律等問題未能涉及，因此後續研究可深化這些議題並完善研究方法，以期更進一步為非遺政策的製定和相關領域研究提供實踐數據。

參考文獻

王克嶺、段玲、黃姍菡(2024) 。非物質文化遺產保護傳承路徑探討－基於政策主導性與文化自覺性的視角，《科學決策》，(08)，144-154。

仇兵奎、許子嬋(2020) 。政策視角下的中國非物質文化遺產保護實踐，《文化遺產》，(03)，19-26。

代沁泉、熊回香、杜瑾、沈舒悅(2023) 。我國省級非物質文化遺產保護政策研究及啟示－基於「工具—主體—目標」三維框架的探析，《情報科學》，（02），1-9、19。https://doi:10.13833/jissn.

全小國、苑利(2023) 。非物質文化遺產系統性保育研究，《東南文化》，(04)，6-13。

鄭煒楠(2022) 。我國非物質文化遺產政策量化研究，《圖書館論壇》，(08)，62-69。

郭永國(2014 年 3 月 11 日) 。文化部近年來非遺保護工作回顧，取自文化部網站。

常月紅(2024 年 12 月 13 日) 。建構科學的非遺價值評估體系，《人民日報海外版》，（07）。

4.13 周藝：女性性別視角下土家族哭嫁歌中的三重身份認同

摘要：哭嫁歌是土家族特有的一種儀式音樂形式，是用以標識土家族女性身份認知與認同的重要符號，主要呈現出女兒、妻子、母親三重身份認同 ，三者相互聯繫、各有滲透，表現出了土家族特有的文化認同。隨著女性主義思潮的興起，哭嫁歌日益受到學界關注。但關於哭嫁歌中土家族女性身份認同的價值仍然挖掘不夠。因此，本研究旨在從女性性別視角下，通過解讀土家族哭嫁歌中的不同女性身份，探討土家族女性身份認同系統在當下文化語境的功能演變。

關鍵字：土家族哭嫁歌；身份認同；性別意識；儀式音樂

土家族哭嫁歌記錄了土家族女性從幼兒到成年出嫁的身份轉變與自我建構的過程。性別意識（gender consciousness），又稱社會性別意識，是指「為了防止和克服不利於兩性發展的模式和舉措，從性別的角度，對社會政治、經濟、文化和環境進行觀察，並對其進行性別分析和性別規劃」(李慧英, 1996)。在人生旅途的各個階段，土家女人們逐漸意識到，她們所承擔的角色千姿百態，責任與義務也是千差萬別，千差萬別。她們清醒地認識到，相較於男性，自己在權力和身份上存在差距，同時也意識到男女在多個領域存在差異。在這一過程中，她們開始深入思考自身的需求，這一行為標誌著土家族女性性別意識覺醒的開始(潘杰, 2018)。

隨著土家族哭嫁歌的學習、到儀式舉行，土家族女性對女兒、妻子、母親這三重身份也有了深刻的認知與認同。認同（Identity）最初起源於哲學和邏輯學領域的問題，而現在，最為廣泛認同的現象是將身份視為一種社會制度層面的構造。(趙汀陽, 2003)。在當代社會中，隨著經濟與物質世界的迅速發展，人們在內心需求與現實生活的強烈差距中，開始思考這三個經典問題，即我是誰？從何而來、到何處去？並且在不同程度上遭遇了認同危機(劉亮 & 陳麗竹, 2018)。其中女性群體非常值得我們關注，研究指出，女性認同的複雜性在新的全球化歷史背景下與日俱增。女性在社會中的存在顯著地遭到忽視，其身份認同呈現出碎片化和流動化的趨勢，導致女性實現身份認同的過程變得更加困難。(傅美蓉, 2014)。

哭嫁歌作為女性文化的一個重要組成部分，近年來在學界引起了不少關注。通過大量文獻研究發現，眾多的學者對土家族哭嫁歌研究結論認為：哭嫁和哭嫁歌所反映的是土家女孩對於封建社會禮教的控訴，是土家女性的悲劇性體現。但筆者認為「哭嫁

歌」中蘊含著寶貴的女性意識萌芽與發展，對於研究女性主義思想具有非常大的價值與意義。因此，本研究試從女性性別視角下，通過解讀土家族哭嫁歌中的不同女性身份，探討土家族女性身份認同系統在當下文化語境的功能演變。

一、土家族哭嫁歌中的女性性別意識

土家族是我國一個歷史悠久的民族，其哭嫁歌的歷史可追溯至土家族的早期社會結構和婚俗傳統。土家婚配在「改土歸流」、主張「以歌為媒」的政策出臺前相對自由。隨著漢族文化的深入傳播和政策的影響，土家族婚俗逐漸形成了世代相傳的「哭嫁」習俗。哭嫁歌的形成原因說法不一，其中比較一致的說法是：哭嫁是古代劫婚(黃運海, 1992)。不過，也有學者指出，哭嫁習俗起源於過度的母權向父權轉變時期，是女性反抗從夫居的婚姻制(彭勝宇, 1990)。總之，無論出於何種原因，哭嫁歌都是婦女受壓迫、勇敢發聲的產物，因此研究哭嫁歌有利於我們在封建婚姻的大背景下，更好地瞭解少數民族婦女真實的生活面貌和精神狀態，審視婦女的歷史地位。

哭嫁作為一種婚俗，有三點獨特之處。第一，哭嫁歌是專屬於女性的婚俗，其參與主體是女性，為女性提供了暢所欲言的機會，使得女性得以盡情表達心中的無限情愫；第二，哭嫁歌是集體性的儀式音樂。哭嫁歌的演唱通常伴隨著親朋好友的參與，這種集體的哭唱活動不僅是一種儀式，也是對新娘的一種社會支持；第三，哭嫁歌具有自發性。它並不依賴於某種宗教、不受限於某種權勢的壓力，完全是土家族婦女自發、自願地進行。並且其中蘊含著豐富的女性性別意識的萌芽。

兩性意識涉及到個人對現實生活中男女角色關係的理解，兩性意識與男女角色關係的理解。這個概念涵蓋了性別敏感度、性別能力和性別角色分工三個相互聯繫的維度。在《土家的哭嫁歌》中，性別意識主要體現在兩個層面：首先，土家婦女對性別差異的認知程度；二是他們追求的性別平等價值，所以在研究土家族不同群體的女性認同問題時，很有必要將土家族女性的性別意識與當時的語境相結合。

二、三重身份認同

「身份」這一概念對我們而言，既古老又親切。在心理學領域，認同可以被解讀為個體對自己的認同，也可以解讀為包括與之相伴的情感經歷在內的對所屬群體的認知，還可以解讀為個體內在的整合行為模式的過程。這一定義揭示了認知水準、伴隨情緒水準、行為水準的表現三個主要的身份認同維度。(張淑華 et al., 2012)。土家族

哭嫁歌中的女性身份主要分為女兒、妻子、母親三重角色。在不同的角色、身份、地位下，不同的女性群體也會產生不同的身份認同感。

第一重——女兒身份認同

從古至今，「女兒」這一身份都是相對於「父母」這一主體而存在的。中國古典女性被要求「在家從父」，所以作為女兒「孝」的意義就非常重大。「孝」的核心內容是「順」依從父母之命危難時分為父母分憂(劉建波, 2008)。因此，在女兒這一群體中，對於自我的身份認同往往來源於順從父母的安排，土家族女孩自身同意「父母之命，媒妁之言」這樣的婚姻，這本身就是以客體的身份來維繫以男性為中心的家長制的父系權威的表現。

學唱哭嫁歌的過程是女兒不斷確認自己身份的過程，是女孩認識自我並不斷將自己的身份地位進行位移的過程。在學習「哭嫁歌」的過程中，女兒作為學習者，往往會從母親、嬸嬸以及其他親戚朋友的口傳心授中，學習到以教養、孝道、為人處世等為主要內容的「哭嫁歌」，逐漸形成對自我主體的認識與身份地位的轉移。在學習「哭嫁歌」的過程中，女孩們的性別意識開始萌芽，她們逐漸意識到自己是具有獨立人格的人，並且在社會角色的承擔上與男性有著顯著差異。如「哭聲哥哥好恩情，你我都是同胎人，只怪妹妹生錯命，不得同路把學上，不得同路把福享」。歌詞看似描述著妹妹怨恨哥哥，實際上是確立自己的女性身份，更是對「男女有別」在性別和身份意義上的肯定，從而在生活中尋找到自己的位置，準確定義自己今後的人生目標(康曉蘊, 2012)。

第二重——妻子身份認同

女性並不是天生就會當妻子，土家族女性從女兒身份轉變為妻子身份時，往往會經歷一段時間的自我角色混亂期，現實生活與美好憧憬之間的巨大落差，使得女性對於從前的自我認知、自我定位產生偏差，為了快速改變現狀，妻子不得不通過準確角色定位為自己的處事找到合理有效的方法，從而改變自己所處的環境和境況，在社會中實現自我的價值。

妻子對婚姻的無奈，主要表現為一種委曲求全的父權婚姻和一種被迫依附的男人之間的矛盾，妻子對婚姻的無奈主要表現為一種委曲求全的父權婚姻。「只有脾氣改掉了，丈夫婆婆才稱心。」「一杯酒, 到了婆家要勤快, 切記莫要把早床挨。孝順自有孝

順在，孝敬公婆理應該。」正是表述了土家女孩作為「妻子」社會角色的體現(潘杰, 2018)。在婚禮過程中，妻子作為姐姐或嫂子，扮演了關鍵的媒介角色。對於即將成為人妻的妹妹或小姑，作為過來人的嫂子肩負著幫助她們迅速完成身份轉變的責任，進而促進身份認同的建立。實現這一轉變並快速適應新生活的唯一路徑，便是向父權社會的規範妥協。正如此歌詞所表達的：「我的妹妹，我的親人，你不要太傷心，傷心流淚不是你一個，離鄉別土不是你一人。官家小姐也要出閨，天帝女兒也要下凡，自古女兒都一樣，都得離開爹和娘。」總之，在封建婚姻背景下，妻子對於身份的認同更多的來源於對於父權制度的無奈妥協，可以說，這個時候的土家族妻子群體所尋求的不是個人認同，而是社會認同。

第三重——母親身份認同

波伏瓦在《第二性》中指出：「女性通過生育子女來完成其生理上的使命；這構成了她的『天然』責任，因為她的整個生理結構旨在促進種族的延續。」(戴麗娜, 2016)。也就是說，作為一名社會理想下的「母親」，不僅需要孝順父母、照顧公婆，還要聰明能幹，處理好家庭大小事務、教育孩子，好像只有完成了這些任務，「母親」才能實現自我價值。但在現實中，將女性身份的卑微歸咎於生育，甚至認為這種論斷是十分荒謬的，因為他們的母親身份。母性之於群體，可謂無歷史。有的歷史都是被男性抒寫，以男性自我為視角(白珊, 2024)。

在當時的社會壓力與文化背景下，土家族女性仍然未能突破社會對「母親」形象的固有認知。對於土家族女性來說，土家族「哭嫁歌」也是她們實現自我價值的重要途徑之一。一方面母親總是通過教女兒唱哭嫁歌達到教育的目的，在教唱的過程中，母親將自己對人生的見解、感悟，傳遞給女兒(康曉蘊, 2012)。另一方面，通過舉辦「哭嫁」儀式，女性得以暫時掌握話語權，從而提升自己的地位。正如一位女性所言：「我家有三個兒子，長子已經成家，家中也有人手做工，村裏也有人願意幫忙，因此我在祖屋後面又加蓋了一棟新房。」這表明女性在家庭中擁有的權力，部分源自於她們在家庭日常管理中所行使的過程性權力。(向霞, 2020)。

結語

「女人不是天生的，而是後天形成的。」同樣，思想也不是天生的，而是在個體成長過程中受環境、教育等潛移默化的影響塑造而成的(黃伊寧, 2024)。在封建婚姻

背景下，土家族女性即使已經有了一定的女性意識萌芽，性別意識在土家族女性的生活實踐中逐漸覺醒，她們開始意識到自己在社會、家庭中的角色並非固定不變，而是可以通過個人努力和社會變革來重新定義，也緊緊抓住哭嫁歌這個機會，勇敢對不公的現象發聲，但受限於當下的文化、制度以及思想，土家族女性的身份認同還是趨向於集體認同與社會認同，缺少對於個體認同與自我認同。

在未來的研究中，我們期待能夠更加深入地探討土家族「哭嫁歌」與女性主義思想的關聯，以及這些歌曲如何影響和塑造土家族女性的身份認同。以及通過跨學科的研究方法，更全面地理解土家族女性的社會角色和心理狀態，為推動性別平等和文化多樣性的保護提供理論支持和實踐指導。

參考文獻

白珊 (2024) 。從性別角色到身體處境：解讀中國當代女性主義藝術中的「母親」形象，《浙江大學學報(人文社會科學版)》， 54(06)， 151-160。

戴麗娜 (2016) 。論五四女作家對賢妻良母觀念的「誤解」，碩士論文。

黃伊寧 (2024) 。女性的思想:當代女性主義書寫與圖書出版觀察，《中國圖書評論》，(10)，84-93。

黃運海 (1992) 。土家族哭嫁習俗起源探討，《 貴州民族研究》，(01)， 68-74。

康曉蘊 (2012) 。土家族哭嫁歌對女性自我建構的影響，《民族藝術》，(03)，69-72。

李慧英 (1996) 。將性別意識納入決策主流的討論，《婦女研究論叢》，(03)， 5-7、18。

劉建波 (2008) 。女性主義視角下先秦兩漢文學中的女性形象研究， 博士論文。

劉亮 、 陳麗竹 (2018) 。論中國當代都市電影中的認同危機.，《江海學刊》，(06), 224-228。

潘傑 (2018) 。女性主義視野下的銅仁土家族哭嫁歌研究 ，碩士論文。

彭勝宇 (1990) 。論哭嫁習俗的起源，《貴州民族研究》，(02)， 89-94、88。

向霞 (2020) 。土家族哭嫁習俗中女性情感表達與主體意識建構的人類學研究

張淑華、李海瑩、劉芳 (2012) 。認同研究綜述，《心理研究》， 5(01)， 21-27。

趙汀陽(2003) 。認同與文化自身認同，《哲學研究》，(07)， 16-22。

4.14 張露丹：文化身份與非遺傳承：潮劇例戲在民俗儀式生態中的作用

摘要：潮劇是潮汕地區重要的傳統戲曲藝術，以鮮明的音樂特色和豐富的文化內涵深受地方民眾喜愛，並在民俗文化中佔據重要地位。例戲（又稱「吉祥戲」）作為潮劇的重要組成部分，常在鄉村祭祖和節慶活動中表演，其代表性劇目《五福連》包括「十仙慶壽」「跳加官」「仙姬送子」「唐明皇淨棚」和「京城會」五出短戲。本文通過田野調查，揭示例戲在民俗生態中的文化屬性與社會功能，以及其在強化宗族凝聚力與推動非遺傳承中的獨特價值。

關鍵字：潮劇例戲；《五福連》；民俗文化；宗族凝聚力；非遺傳承

引言

2018 年，我曾參加廣東省揭陽市玉湖鎮馬料堂村一年一度的「拜祖姑」活動，這一活動是當地重要的民俗儀式，給我留下了深刻印象。祭祖當天，村民們將被奉為「祖姑」（明嘉靖年間生人，名「黃貞靜」）的神位從一公里外的祠堂請來，上萬名民眾在村裏的廣場上臨時搭建的神棚上香叩拜。與此同時，神棚對面的戲臺上演著幾出潮劇。然而，當演出演到一半時，突然暫停，只見身著紅色戲服的演員在樂手喧鬧的伴奏聲中走下舞臺，在村長的帶領下，前往神棚向祖姑神位三拜九叩。 這一場景讓我感到強烈的好奇：為何戲曲表演可以中途暫停，參與儀式？演員為何會對「祖姑」行禮叩拜？這種從舞臺到儀式的自由轉換，打破了我對戲曲作為「娛樂形式」的單一認知。

事實上，在中國許多民間地區，戲曲不僅僅是一種娛樂形式，還深深植根於傳統禮俗體系之中，承載著豐富的文化象徵意義。潮劇例戲正是這樣一種將民俗與戲曲緊密結合的文化現象，其特定的禮俗場合與表演樣態，不僅傳遞社會價值，還體現了儀式與藝術的高度融合。因此，探討戲曲與禮俗文化的關聯，不僅有助於理解中國傳統文化的整體性，也為當代文化研究提供了新的視角。本文將通過對潮劇例戲《五福連》的考察，分析其表演內容、演出生態及文化功能，以此揭示潮汕地區獨特的民俗與戲曲傳統的交織關係。

一、潮劇例戲的歷史演變與文化定位

潮劇作為潮汕地區鄉鎮村落民俗活動的重要組成部分，以其獨特的表演形式與功能，展現出濃厚的地方特質。在當地民眾的日常稱謂中，潮劇的民間表演被稱為「踮腳戲」「拜神戲」「老爺戲」或「廣場戲」，這些名稱從不同角度反映了其表演場所與民俗功能的多樣性。「踮腳戲」指民眾在臨時搭建的戲臺前踮腳觀看，強調了表演的群眾性；「拜神戲」與「老爺戲」則體現了潮劇作為祭祖儀式重要組成部分的宗教屬性；「廣場戲」則凸顯其表演場地的開放性與規模性。這些稱謂雖各有側重，但共同指向潮劇在鄉村社會中超越劇院表演的獨特功能。尤為顯著的是，潮劇在民間演出中始終保留著「例戲」的傳統，這種儀式化表演不僅滿足了民俗活動的需求，也成為潮劇區別於劇院戲園演出的重要特徵。

（一）例戲的廣泛傳統與文化特質

例戲，在潮汕地區被稱為「吉祥戲」，其代表性劇碼《五福連》由「十仙慶壽」「跳加官」「仙姬送子」「唐明皇淨棚」「京城會」五出短戲組成。根據潮汕地區的民俗習慣，每逢祭祖或拜神等禮俗活動，村民們通常會在祠堂或祖先神位前的廣場上搭臺演戲。作為一種高度儀式化的表演形式，《五福連》通常被安排在正戲開始之前，是整場演出的重要環節。鑼鼓喧天的表演與熱鬧非凡的場景，充分體現了這一傳統在地方民俗活動中的重要地位。

事實上，表演「例戲」非潮劇專有，眾多傳統戲曲都有演例戲的習俗，只不過稱謂不盡相同，如「開台戲」「扮仙戲」「帽兒戲」「神功戲」等均屬此類。究其歷史，「例戲」很早就已存在，或許因為它主要活躍在民間，並非戲曲表演的主體，因此，古籍對例戲的文獻記錄極少，專門、專項性的論述或研究也幾乎沒有。直至 20 世紀前期，才陸續出現相關論述。如《中國戲曲志•廣東卷》「開台例戲」條目介紹道：「廣東各個劇種應聘演出，每臺必定演出例戲，例戲遵循成規，大小戲班都要一律奉行，但各個劇種所演例戲不盡相同。」（中國戲曲志編輯委員會，1993）。該條目還對潮劇、正字戲、粵劇、廣東漢劇等四個劇種的「開台例戲」演出過程進行了較為詳細的描述。

（二）《五福連》的形成過程與吉祥寓意

《五福連》在當地有一個常用的稱呼叫「扮仙」，一是指這五出戲所演的故事與神仙相關，二是指演員在這五出戲中扮演的是「神仙」角色。因此，一些年長的民眾至今仍習慣稱其為「扮仙」。

「十仙慶壽」，取自《蟠桃會》中東方朔邀請眾仙赴會與金王母祝壽的片段。其中，由金王母、東方朔、漢鐘離、鐵拐李、曹國舅、呂洞賓、韓湘子、藍采和、何仙姑、張果老這「十位神仙」在舞臺上擺出一枚「壽」字形最為搶眼。

「跳加官」，又名「加官」，有「加官晉爵」的寓意。不同於其他四部短戲，跳加官是一出做工戲，沒有唱詞和念白。表演者身穿黑色官袍，面戴白色面具，手執玉笏，扮演天官。表演過程中，天官會向觀眾展示幾幅祝辭手卷，上面通常寫著「指日高升」「恭喜發財」「合境平安」等字樣，何時何地用何幅祝辭皆視喜慶內容及東道主不同身份而選定。

「仙姬送子」，取自《天仙配》中仙姬下凡將麟子送與董永的片段。雖然該部分僅有四句臺詞，但演出過程中，請戲的村理事會長老們通常也會一同參與進來，有時，演員還要與村理事會成員們一起下臺，行赴祠堂，向該村的祖先牌位磕頭叩拜，帶有儀式性。

「唐明皇淨棚」，又名「淨棚」「淨臺」等，常作為單獨的一出戲表演。扮演唐明皇[2]的演員僅有四句念白，並對著舞臺四個方位表演身段。

「京城會」，取自《彩樓記》中呂蒙正得中狀元接髮妻劉翠萍到京城團聚，二人互訴衷情，對比今昔，不勝欣喜，祈願共用榮華的場景。

二、田野觀察中的《五福連》演出樣態

自 2019 年起，筆者開始在潮汕地區進行田野考察，記錄了二十餘場民間潮劇的演出，並參與三場潮劇文畔樂隊擔任古箏伴奏。這種直接參與式的觀察，不僅深入瞭解了《五福連》的實際演出情況，也為分析其民俗場景與演出樣態提供了更為切身的體驗。

（一）演出前準備工作

在鄉村地區，潮劇表演的場地通常選擇廣場或其他寬敞區域，方便容納大量觀眾和搭建臨時戲臺（或神棚）。演出前一天，由劇團或請戲的村理事會出資，聘請工人

搭建戲臺。戲臺通常面向祠堂方向，以表示「為神仙演出」。如果祠堂距離廣場較遠，村裏則會在廣場上搭建臨時神棚，將祖先的神龕移至現場。一方面便於民眾祭拜，另一方面也方便《五福連》中的祭拜環節。

（二）表演中的儀式與互動

演出過程中，《五福連》通過音樂、動作及儀式性安排與觀眾形成互動。例如，「仙姬送子」環節不僅是戲劇演出的一部分，更是一種與村落信仰相交織的民俗儀式。在演出中，村理事會成員和演員共同參與完成了「送子到村」的儀式。觀眾也通過上香、獻禮等方式參與其中，這種互動賦予了演出更深層次的文化意義。

（三）靈活性與適應性

觀察發現，《五福連》的演出展現了音樂與演員安排的靈活性。音樂方面，樂隊會根據現場需求調整曲牌演奏時長，例如「仙姬送子」儀式環節，可延長唢吶曲牌【清江引】的演奏以維持氛圍。演員方面，例戲多由次要角色或新進演員完成。這種靈活安排既滿足了儀式需求，也保障了正戲的順利進行，充分體現潮劇例戲的文化適應力。

三、《五福連》的文化功能與社會意義

作為潮劇的代表性例戲，《五福連》不僅在表演內容上展現了地方民俗文化的深厚底蘊，更通過其獨特的文化功能與社會價值，成為連結地方社會與非遺傳承的重要載體。

（一）儀式功能

例戲《五福連》在潮汕地區的鄉村社會中具有重要的儀式功能，其核心在於通過祈福、消災、增壽等象徵性內容，滿足鄉村民眾對幸福生活的精神追求。例如，「十仙慶壽」通過演員擺出的「壽」字造型，不僅體現了對長壽的祝願，還強化了民眾對「壽」為福首的傳統觀念。「仙姬送子」環節則通過「請太子爺」「落地送子」等儀式，寄託對人丁興旺、子嗣繁衍的美好期待。而「唐明皇淨棚」中的表演內容，被認為具有驅邪除煞、肅清天地的功能，表演者在四方舞臺上的身段展示，直接傳達了淨化空間、迎祥納福的宗教寓意。這些儀式功能不僅通過視覺和聽覺的戲曲元素呈現，還通過具體的祭拜環節與觀眾形成互動，成為鄉村祭祀活動中不可或缺的組成部分。

（二）宗族凝聚力

在潮汕地區，宗族文化根深蒂固，村落以單姓宗族為主體，祠堂不僅是祭祖的中心，也是村落生活的文化重心。《五福連》通常在宗族重大活動中上演，通過戲曲表演凝聚宗族成員的情感聯繫，強化共同的文化認同。在演出過程中，村民的集體參與不僅體現了宗族成員之間的內在聯繫，更進一步鞏固了宗族內部的團結與向心力。尤其是《五福連》中所呈現的祈福與團圓主題，將宗族共同的精神寄託具象化，既傳遞了對祖先的崇敬，也激發了對未來的共同期許。這種通過文化儀式實現的情感維繫，不僅增強了村落的整體凝聚力，也使宗族文化得以延續和深化。

（三）文化傳承

作為非物質文化遺產的重要組成部分，《五福連》在代際傳承和創新中展現了潮劇文化的生命力。其傳承方式不僅包括對唱腔、表演形式的口傳心授，也包含對儀式與民俗意義的延續。例如，「十仙慶壽」中的「壽」字造型和「跳加官」中的祝辭手卷，既是文化符號的象徵，也是地方歷史記憶的延續。

隨著非遺保護的推進，《五福連》在民間活動中保有生機，並逐漸進入更廣泛的文化交流場域。在國際潮團聯誼年會等活動中，《五福連》經常被選為開場演出，展現其作為潮汕文化標誌的獨特地位。可見，作為例戲的《五福連》已不僅是地方性的民俗表演，更是全球潮汕社群文化身份的重要象徵。

結語

通過對潮劇例戲《五福連》的分析，可以看出，它不僅是潮汕地區傳統文化的典型代表，也是一種融儀式、藝術與社會價值於一體的文化表現形式。從表演內容到文化功能，從歷史演變到當代意義，《五福連》為我們提供了觀察地方戲曲與民俗文化深度融合的獨特視角。未來，隨著非遺保護工作的深入推進，這一獨特的文化形式有望在更廣泛的社會語境中煥發新的生命力。

參考文獻

中國戲曲志編輯委員會（1993）。《中國戲曲志·廣東卷》，中國 ISBN 中心出版。

潮劇志編輯委員會（1995）。《潮劇志》，汕頭：汕頭大學出版社。

林淳鈞（1995）。潮劇開台吉祥戲〈五福連〉摭談，載《潮劇研究（一）》，汕頭：汕頭大學出版社。

陳守仁（1996）。《儀式、信仰、演劇：粵劇在香港》，香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計畫出版。

陳韓星（1999）。廣場戲與潮汕民俗，載《潮劇研究（三）》，北京：中國戲劇出版社。

陳守仁（1999）。《香港粵劇導論》，香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計畫出版。

李躍忠、李悠（2010）。20 世紀以來的「例戲」研究，《西南石油大學學報（社會科學版）》，第 2 期，26 頁。

吳國欽、林淳鈞（2015）。《潮劇史》（上、下編），廣州：花城出版社。

4.15 李儀：活態傳承視角下的音樂類非遺保護與應用——基於國家級非遺專案「武當山宮觀道樂」的思考

摘要：武當山宮觀音樂，湖北省十堰市國家級傳統音樂類非物質文化遺產專案，自其 2006 年入選非物質文化遺產名錄以來，武當道樂以其獨特的魅力和深厚的文化底蘊，成為湖北非物質文化遺產中不可或缺的一部分，深深輻射著荊楚道樂之神韻。本文源於筆者 2020 年至今的數次道場體驗和相關研究文獻之思考，在商品經濟型社會的今天，「音樂展演」似乎已經成為該類非遺音樂專案保護發展的主力軍，脫離「神聖」環境的道樂是否真的能夠與世俗交融？筆者認為，實現武當道樂在內音樂非遺專案的「原生態」保護已經不可實現，適應、發展、轉變是永恆的話題，生產與傳承並行，實現道教音樂文化產業的潛在市場價值乃唯一解決途徑。

關鍵詞：武當道樂;非物質文化遺產;活態傳承;道教文化產業

「大道之音，欲仙欲俗」，我們可以將 1956 年武當山道士及周邊火居道士曾組成古樂隊參與湖北省文藝匯演活動，並應邀於中南音樂專科學校進行座談和錄音視作武當山道教音樂研究先聲，而影響全國的民間音樂集成工作的開展則正式拉開了現今武當道樂研究的序幕，由此出版的《中國武當山道教音樂》（1987年）更是我國第一部道教音樂專著。

2006年，武當山宮觀道樂（後文簡稱「武當道樂」）入選首批國家級傳統音樂類非物質文化遺產，「武當之韻」也隨著武當山道教樂團的積極實踐成為反映武當道教豐富歷史哲學文化的載體，其結構錯綜、句幅綿長、音調體系獨特的音樂風格，更是深刻影響了湖北及周邊地區的道教音樂文化生態。

在傳統與現代的碰撞中，武當道樂面臨著前所未有的挑戰，是維持其神聖不可「侵犯」的縹緲意境，還是與世俗娛樂相融合？道教音樂在傳承的過程中，似乎已走下了「神壇」，如何在保持其原生態宗教與文化功能的同時，又能適應現代社會的需求，成為了一個亟待解決的問題。

一、武當道樂及其當代發展

武當道樂流布於以武當山為核心擴散的道教宮觀及周邊地區，其音樂可分為「韻腔」與「曲牌」兩類，而根據奏唱場合及音樂功能的不同，又可將「韻腔」進一步細分為運用於陽事道場的「陽調」與運用於陰事道場的「陰調」。

武當道樂的「曲牌」根據演奏場合、物件和目的的不同，可分為「正曲」「耍曲「法器牌子」三類。正曲多用於儀式正式環節之中，以表對神靈的敬畏祈求，常見有【本木經】【白鶴翅】【小開門】等；耍曲則相對輕鬆活潑，常見於道教儀式中的娛樂環節或日常修鍊時的伴奏，如【萬年歡】【水樂音】等；法器牌子雖不多見，但卻必不可少，常作儀式各環節的連接轉換，使用鐺、鈸、鐺、鏊等單獨演奏。

「韻腔」和「曲牌」的相互配合，增強了武當道樂的神秘感和莊嚴感。據考證，武當道樂早在漫長的歷史中，實現了全真與正一、宮廷與民間的融合。

1989 年，武當山道樂團作為國內第一批成立的道樂團逐漸進入舞臺化表演中，「道樂展演」增加道教曝光度的同時，也使得其宗教性與神聖性被隨之削弱，從「壇場」到舞台劇場，道教音樂的「演出」更加注重了藝術性和觀賞性的表達。失去了「與神明溝通」功能的音樂還是道教音樂嗎？展演所導致音樂「表演化」與「儀式性」之間的矛盾日益突出。

對於音樂類非遺項目來說，展演是各地文化館、申報單位展示保護成果的有效方式。張伯瑜教授曾針對當今非遺音樂的文化語境提出了「皮之不存，毛將焉附？」的看法，一些失去原生文化環境的音樂只能在現代舞臺中找到自己的位置，它們積極適應著，努力生存著，同武當道樂一樣，可改變了的音樂是否還是傳統音樂呢？非遺的評定已經肯定了音樂的價值，更是為各項目的傳承提供了充足的保障資金，那麼為什麼還要進行創新？為什麼還要進行展演？

二、作為非遺的武當道樂

武當山宮觀音樂作為武當道教文化的重要組成部分之一，於 2006 年作為首批申報成功的國家級傳統音樂類非物質文化遺產而備受關注，現由湖北省十堰市群眾藝術館進行保護。

「舞臺展演」成為音樂類非遺專案活態保護的主力軍。在全球化、工業化快速發展的今天，要實現非物質文化遺產的兩創轉化就是要說明它們順利實現從「遺產」

到「資源」的轉換，這要求我們構建以人為主體的非遺活態保護空間，加強非遺傳承人的話語權，肯定非遺傳承人的認知體系與民俗信仰，並在實踐中不斷完善非遺傳承的機制，繼而有效沉澱為可共用的知識形態，從而實現非物質文化遺產的生產性轉變，進而擴大傳承人群的規模，更好的增強非物質文化遺產的生命力。

隨著武當道樂非物質文化遺產地位的確立，湖北省內各道教宮觀與文化機構由此先後誕生一批批對道教音樂的傳承與演繹活動。2012 年，武當山成功舉辦「盛世中華·太和武當」武當大興 600 年紀念盛典，邀請來自三山五嶽等海內外著名道教宮觀的24個道教經樂團參與此次盛會；同年，武當道樂團出席「『太和清音』——首屆中國道教文化音樂展演暨『迎國慶·祈太平·慈愛人間』」音樂晚會，展現武當道樂之奇妙韻味；2013 年，「道韻仙樂·魅力江城——道教音樂展演」在漢舉行，與此同時在武當道樂的巨大影響下，「道行天下·和諧共生——中國道教文化對外交流系列活動」得以成功走進比利時布魯塞爾、英國倫敦、法國巴黎，荊楚道樂成為荊楚文化、乃至中國優秀傳統音樂文化對外文化交流展示的重要內容之一；《太和仙韻》音樂會（2023年）在充分展示武當道樂「歌、舞、樂」三位一體特點的同時，也詮釋了「儒、道、釋三教」通用的文化融合；「武當山國際道教文化節」「道教音樂匯演」更是成為儀式與藝術良好結合的典範案例。在不同的場合與環境中的武當道樂，通過「演」的形式，向大眾展示了其藝術之美與宗教之深度，促進了道樂與世界音樂文化的對話交流。

「神聖」到「世俗」，武當道樂實現了從儀式到藝術舞台的轉型。「道樂展演」解開了宗教音樂的神秘面紗，將其帶入現代舞臺，展演在使得包含道樂在內的中國傳統音樂得到更廣泛傳播的同時，也激發了這些誕生於群眾、誕生於社會生活的音樂更多的藝術元素與新興創意。這種「表演化」的過程，雖在一定程度上削弱了道教音樂的宗教性，但卻使其在當代文化語境中得到了全新的解讀與詮釋。

失去了與神明溝通的宗教功能，武當道樂是否依舊能被視為「道教音樂」？這種「儀式性」與「表演性」之間的矛盾，成為了非遺保護過程中難以迴避的問題。
失去了與神明溝通的宗教功能，武當道樂是否依舊能被視為「道教音樂」？這種「儀式性」與「表演性」之間的矛盾，成為了非遺保護過程中難以迴避的問題。

三、原生態保護的不可實現與適應性發展

「原生態」的概念源自於自然科學領域，指的是未經人為干預、保持其最初狀態的自然存在。然而，作為非物質文化遺產的音樂形式，尤其是武當道樂這類蘊含深

厚宗教哲理的音樂品類，其「原生態」狀態的保護卻面臨著一系列的理論與實踐困境。

「宗教概念超越它們的特有的形而上學語境，提供了一個一般性的觀念框架，依靠它能給予廣泛的經驗——智力的、情感的、道德的——以有意義的形式。」格爾茨強調宗教信仰是一個需要被深入文化解釋的象徵體系，儀式行為的背後體現出人類強有力的、普遍恆久的情緒與動機，不僅成為了個人的精神寄託，更是社會文化的重要組成部分，傳遞著社會的價值觀、道德規範和信仰體系，當代的道教音樂存續必應順從時代發展的特徵、必應將群眾的需求視為己任。

武當道樂的音樂功能不單單僅僅體現在其音樂表層的旋律節奏上，還與其特定的文化背景、儀式環境緊密相連。然而，現代社會的宗教活動和傳統儀式逐漸走向世俗化、商品化，音樂所呈現出的表現效果自然也就「大打折扣」,「原生態」保護無疑與社會現代化進程中對藝術文化及其社會功能需求的變化產生了衝突。道教音樂是道教儀式的外顯形式之一，現今各道樂團的舞臺化、藝術化演繹（無論是道教文化節、音樂會，還是國際文化交流活動），均使得武當道樂都以重新包裝，成為了道教文化傳播的一部分。道樂逐漸從宗教儀式的音樂工具轉變為了文化藝術的表現形式。

除此之外，我們不能忽視的便是實現「原生態」的巨大經濟和社會成本。對於武當道樂在內的音樂類非物質文化遺產來說，傳統的傳承方式通常依賴於口傳心授、家族門派傳承以及在藝術實踐（宗教儀式）中自然生成的演奏演唱活動。然而，這種方式並不足以滿足現代社會對文化遺產保護的需求，傳承人的稀缺與經濟資源的長期投入都使得「原生態」變得難上加難。

面對「原生態」難以實現的現實，筆者提出「適應性發展」的理念。適應性發展不僅承認了文化遺產的歷史價值，同時也鼓勵它與現代社會的需求進行有機結合，找到新的表現方式和傳播途徑。對於武當道樂等傳統音樂文化遺產而言，適應性發展意味著在保持其基本文化內涵（宗教功能）的基礎上，進行現代化的轉型和創新，常見有以下幾種方式：

1.舞台藝術化轉型：傳統音樂的演出形式向舞臺化、藝術化進行轉變是為了適應現代觀眾的審美需求。舞臺化的轉型意味著我們的音樂不再局限於簡陋的場地或單一的演奏形式，而是巧妙藉助現代舞台設計、燈光音響技術，營造出既保留傳統韻味又不失現代感的演出環境，增強藝術的感染力;而藝術化的處理則是對傳統音樂內涵的深入挖掘和再創造。音樂家們通過改編、創作，將傳統曲目與現代元素巧妙結合，既保留了

原作的精神內核，又賦予了其新的生命力和時代感，進一步拓寬了傳統音樂的表達邊界。

2.跨文化傳播與現代化交流：在全球化的大背景下，傳統音樂的跨文化傳播與國際化也成為了一個不可忽視的趨勢，現代傳播方式的應用，更是提供便捷高效的途徑。互聯網、社交媒體等新媒體平臺的興起，使得傳統音樂能夠跨越地域限制，迅速傳播到世界各地，在得到更為廣闊展示空間的同時，新媒體也為傳統音樂在全球範圍內帶來了愈發廣泛的認知與傳承發可能性，「問道武當，數位客廳」的實踐則是很好的印證了這一點。

音樂之道修遠兮，非遺之路慢慢兮.....

參考文獻

王群（2024）。作為國家非遺的膠東全真道教音樂，《中國宗教》，第 8 期，第 82-83 頁。

田運科、李垣璋、鄭妍妍（2016）。武當山道教文化資源旅遊開發研究，《湖北工業職業技術學院學報》，第 29 期，第 36-41 頁

曲雁（2023）。非遺視角下的山東道教音樂，《中國宗教》，第 4 期，第 82-83 頁

李優（2020）。非遺視角下道教音樂的保護與傳承，《中國宗教》，第 8 期，第 50-51 頁

楊民康（2023）。「傳承、建構」語境下民族音樂舞臺表演的轉型與變革——以原聲音樂在藝術舞臺與文旅展演中的離場與嬗變為例，《中央音樂學院學報》，第 1 期，第 11-20,30 頁

陳龍（2024）。衍生、存續與主體性喪失的困窘——「非遺後時代」鄂倫春族傳統音樂的「三化」現象，《北方音樂》，第 1 期，第 62-69 頁

胡軍（2007）。論道教音樂與現代文化，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》，第 2 期，第 96-101,5 頁

胡軍（2016）。經懺叢林的道樂文化資源開發與利用——關於武漢長春觀道教音樂文化產業發展的當下思考，《黃鐘（中國·武漢音樂學院學報）》，第 2 期，第 37-44 頁

胡軍（2023）。論當代武當道樂的傳承與保護，《中國宗教》，第 8 期，第 66-67 頁

分題五：
促進戲曲及非物質文化遺產教學的
跨領域研究

Sub-theme 5:
Inter-disciplinary studies in
promoting teaching and learning of
Xiqu and Intangible Cultural Heritage

5.1 Kuang-Ting Tsai：Interdisciplinary Studies of Diabolo in Taiwan

Abstract: In Taiwan, diabolo has acknowledged and promoted in schools as part of the curriculum for physical education since 1983 and therefore been partially subsidised by the authority. Such trend also triggered the academic research on diabolo from various perspectives in terms of its history, techniques, curriculum designs, methods for tutoring and training, applications of digital media, performing arts as well as business operations.

For research methods, both quantitative and qualitative methods were applied to meet different requirements of disciplines and fields including survey (interview and questionnaire), experimental research, secondary data analysis, content analysis, case study, action research, participant observation, life history and self-narration. In particular, varieties of scales were extensively conducted for examining teaching effects and learning satisfaction in schools.

This study aims to introduce, compare and analyse the master's theses relevant to diabolo research in Taiwan. The historical review, synergy from interdisciplinary studies, case studies from motivation for engagement as well as digital and multimedia applications are fully discussed in the paper. In particular, a new way to escalate motivation for engagement, the so-called "Diabolo Grading System", innovated by the Diabolo Association Kaohsiung was cited as a milestone example for promoting the participation.

Keywords: diabolo, interdisciplinary study, Diabolo Association Kaohsiung, 空竹, 扯鈴

Introduction

Diabolo, also known as 「空竹」 or 「扯鈴」 in Chinese, has long been recognized as one of the major folk sports in Chinese society. It was officially elected and acknowledged into the 2006 National Representative List of Intangible Cultural Heritage (Item No. 286 VI-4) in China (The State Council, 2025). Such official acknowledgment and announcement not only inspired the learning and tutoring of diabolo, but escalated the promotion and further academic studies to be devoted as well.

In Taiwan, diabolo has acknowledged and promoted in schools as part of the curriculum for physical education since 1983 and been partially subsidised by the authority (Tsai, 2021). Such trend has also drawn a lot of attentions from postgraduate research students with different academic backgrounds to devote and contribute to the popular sport topic – diabolo. Since the very first master's thesis titled "Investigations on the current juggling and acrobats in Taiwan"

from 1990 till the most recent one titled “Motivation and satisfaction of diabolo athletes” in 2024, there were approximately 77 theses relevant to the diabolo research being completed. It surely broadened and expanded the research perspectives on diabolo as it was analysed by different theories and methodologies from varieties of academic disciplines. The findings also gave feedback and insights to improve the practical operations of diabolo.

Historical Review

The outset of diabolo initially came up in the officially acknowledged Chinese Classic named “Imperial Capital Guidebook” (1635 A.D.) co-authored by Liu Tong and Yu Yi-Zheng in Chong-Zhen 8th Year, Ming Dynasty, China(Liu & Yu, 1635). However, it is extensively believed that the outset of diabolo was even much earlier than that as the folk song had actually appeared prior to the Guidebook.

Photo 1 - Imperial Capital Guidebook1

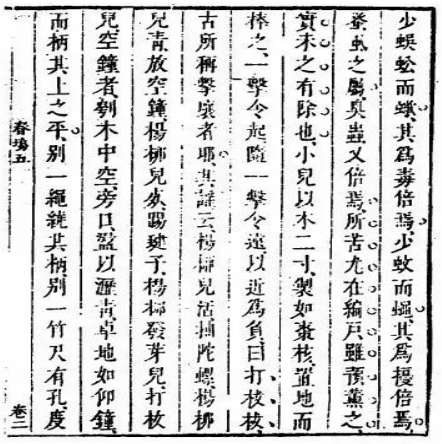


Photo 2 -Imperial Capital Guidebook 2

楊柳兒活，抽陀螺。楊柳兒青，放空鐘。楊柳兒死，踢毽子。… 空鐘者，剜木中空，旁口，蕩以瀝青，卓地如仰鐘，而柄其上之平。別一繩繞其柄，別一竹尺有孔，度其繩而抵格空鐘，繩勒右卻，竹勒左卻。一勒，空鐘轟而疾轉，大者聲鐘，小亦蛙蜣飛聲，一鐘聲歇時乃已。制徑寸至八九寸。其放之，一人至三人。-《帝京景物略・卷二・春場》/ 劉侗、於奕正合著 (1635 年/明朝崇禎八年)

“Whipping the top in the time willows revive; Playing the diabolo in the time willows green; Kicking the shuttlecock in the time willows wither.” – Imperial Capital Guidebook (1635 A.D.), Volume 2/ (all quotations were translated by Kuang-Ting Tsai)

Further, it depicted in details as following: “Hollowing the wood out with holes aside, and glued it with asphalt. Facing the axle up on the ground, and prepared to loop the string around

its centre. Drilling holes to the bamboo sticks, and measured string length to match it. Pulling string to the right and left bamboo stick followed accordingly. The “hollow bell” (空鐘) would then burst to spin loudly. The humming sound could be as huge as a bronze bell or as tiny as a flying insect, it depended on the size of diabolo. Its diameter ranged from the regular up to 8 or 9 Chinese inches and could be played by 1 to 3 people.”(See Note 3).

According to the above descriptions, it might be discovered and summarised as the following points: 1. The most popular and conventional pattern of diabolo at that time was the single-sided diabolo (also known as “top diabolo”). 2. Diabolo was made of wood while the sticks were made of bamboos. 3. Most of the players were right-handed. 4. The size ranged from the regular up to 30.6 cm (1 Chinese inch at Ming Dynasty = 3.4 cm) 5. The group performance or team play had already come up.

Synergy from Interdisciplinary Studies

Some of the significant theses from respective disciplines were cited here as examples for cross-comparison and analysis. A majority of the theses were from sports research discipline including sports physiology, then followed by curriculum designs, motivations for engagement, instructional media or applications of multimedia, historical evolution, performing arts, self-narration or life history, and special education. For research methods, both quantitative and qualitative methods were applied to meet different requirements of disciplines and fields including survey (interview and questionnaire), experimental research, secondary data analysis, content analysis, case study, action research, participant observation, life history and self-narration. In particular, varieties of scales were extensively conducted for examining teaching effects and learning satisfaction in schools.

All the participants, interviewees and testees were volunteers and their names remained anonymous in theses in compliance with the Privacy Act and research ethics. Most of the online theses here contained Mandarin full-texts. They were open to public access and available to be downloaded for free from the theses database of Taiwan’s Central Library.

Case Study 1 - Motivation for Engagement

The most popular theme was about the motivation for engagement in diabolo learning, classes, teams, or activities. Various demographic variables were often examined to investigate

the interrelation among one another. For example, Tu (2011) conducted a quantitative research on the impacts of learning motivation and training satisfaction on learning efficiency toward diabolo learners of primary schools in Tainan county by the typical Likert's 5-point scale (rating scale for the level of agreement or disagreement). The variables of gender, age, length of training, educational level and career of parents were utilised in questionnaires for finding out the interrelation.

On the contrary, Chen (2013) adopted qualitative methods including semi-structured in-depth interviews, participant observation and document analysis to investigate the process of students' engagement in diabolo clubs and managing strategies by coaches in a primary school. Questions such as the motivation to join school diabolo clubs, difficulties or obstacles for carrying on, and influences on academic performance or life were enquired to the club students while questions such like the management of clubs, concerns or difficulties about instructing students, financial sponsorship and supports as well as progressive plan for the future were requested to the coaches.

Similarly, Wu (2016) utilised the semi-structured in-depth interviews to explore how the 6 agents of socialization in sports influenced students' engagement in diabolo team of a primary school. The agents included family members, coaches, teachers, peer groups, schools and social media. Questions such as the favourable and unfavourable reasons for joining diabolo team from family members, expectations to coaches as well as influences from peer groups and social media for joining the team were enquired to student team members while questions such as the pro and con factors toward students' participation to the diabolo team were requested to coaches, family members of the students, school administrators and teachers.

In summary, findings from the above 3 theses revealed the following points:

1. Diabolo has been officially acknowledged as one of the major folk sports and partially subsidised by Taiwan's authority, but the grants are still relatively insufficient comparing to the ones for other sports.

2. A majority of diabolo coaches aren't certified school teachers and it makes the promotion to schools harder. The current certified school teachers should be encouraged and subsidised to attend diabolo tutorials or workshops for being the promoters in schools.

3. Assistances from school administrators should be categorised as part of the administrative tasks instead of volunteer work.

4. Schools should improve their sport courts, gyms or facilities to fit the diabolo training in rainy days and cold winters. Also, the ceiling height of indoor courts or gyms needs to be high enough for the diabolo tossing tricks.

5. More inter-school competitions or performances should be held for students to acquire and exchange experiences.

6. Online platforms are helpful to students, coaches and school teachers for sharing different experiences. Social media also play an important role for escalating students' engagement in diabolo in the digital age in terms of the accessibility and timeliness.

In addition, a new way to escalate motivation for engagement is the so-called "Diabolo Grading System" (扯鈴級段檢定制度) innovated by the Diabolo Association Kaohsiung (高雄市扯鈴協會)(Diabolo Association Kaohsiung, 2020). Each grade requires different tricks to be completed and scores to be reached. Tricks are classified into 8 categories including toss, wrap, speed-up, grind, flip, hook, orbit and auxiliary. It ranges from the basic ones such as "elevator" to the advanced ones such like "bilateral around-the-leg with jumping". Through this system, learners are more aware of what they need to improve for progressing to the next grade/level.

高雄市扯鈴協會
Diabolo Association Kaohsiung
扯鈴級位檢定動作標準表/Diabolo Grading List

109.12.17 級段檢定委員會訂定
109.12.17 理監事會議通公布施行
113.10.05 級段檢定委員會訂定

動作分類 Classification	編號 Trick No.	動作名稱(難度分) Trick Name (scores)		檢測標準(次) Standard (times)
拋(Toss) 影片示範 QR Code	A001	拋鈴(1)	Basic toss(1)	4
	A002	圓形拋鈴(2)	Circular toss(2)	8
	A003	拋鈴擊棍(2)	Toss and both sticks touch together(2)	4
	A004	拋鈴點地(2)	Toss and both sticks touch ground(2)	4
	A005	提拋(2)	Loop and toss(2)	1
	A006	疊拋(2)	Right wrap and toss(2)	1
	A007	拋鈴轉身(2)	Toss and turn around catch(2)	2
	A008	拋鈴跳繩(2)	Toss and rope skipping(2)	2
	A009	八仙過海(2)	Cross toss between arms(2)	4
	A010	二仙傳道(3)	Cross toss between legs(3)	4
	A011	雙離手(3)	Release both sticks and toss(3)	1

Photo 3 - Diabolo Grading List

Case Study 2 - Digital and Multimedia Applications

With the significant evolution of digital techniques, applications of multimedia to diabolo tutoring and performances are escalating. Technologies are extensively utilised in classrooms

and on stages. The more knowledge and techniques about multimedia one can get, the better effects and feedback will come up for diabolo presentations.

Tsai (2004) employed the experimental method to investigate effects of instructional media on diabolo learning in a primary school. Students from two classes were chosen as the "experimental group" and "control group", and the pre-test as well as post-test by Likert's 5-point scale were also undertaken for the purpose of contrast. During diabolo tutoring, the experimental group was requested to watch a diabolo demonstration film additionally while the control group was merely with verbal tutoring. Finding indicated that the experimental group demonstrated better understanding of the tutoring details.

Similarly, Shih (2011) tested the effects from e-learning of school students by way of the instructions, texts, photos, and films provided on the self-designed tutoring website by school teachers. Tested variables including gender, sports performance, academic achievements, and BMI (Body Mass Index) were conducted in the study. Finding revealed that students with better sports performance, academic achievements, and body BMI seemed to have better acceptability on e-learning while the gender and motivation for conventional or e-learning were indifferent.

Photo 4 – Stage Performance 1

Photo 5 – Stage Performance 2

Tu (2019) analysed the application of multimedia animation designs to a diabolo stage play and the study was more like a technical project dealing with the practical procedure and settings. Plots of the play was derived from the well-known legend "Journey to the West" (西遊記) and produced by Chi Shan Performing Arts Studio (赤山表演藝術坊). Technical settings were discussed respectively including stage scenery, background projection, lighting,

storyboard, image matting and relevant digital applications. Aims of this study were as following: 1. to discuss the actual process of projection animations on stage; 2. to analyse the effects of lighting and projection on animations; 3. to discover further ideas or insights from the process of making projection animations.

The above findings would be summarised as the following points:

1. Body movements are able to be adjusted and improved from video recording as images are available to be presented repeatedly for reviewing details.

2. Multimedia application to digital or online tutoring is surely helpful to students, however it won't be able to totally replace the face to face tutoring.

3. Online platforms are beneficial to students, coaches and school teachers for sharing variety of experiences. Social media also play an important role for escalating students' engagement in diabolo in the digital age in terms of the accessibility and timeliness.

4. Applications of multimedia and technologies to the diabolo presentations including tutoring and performances will be predictably increasing and extensively utilized.

Conclusion

This study illustrated the findings of detailed features about diabolo from a Chinese Classic - Imperial Capital Guidebook (帝京景物略) which was rarely explored and investigated for its further significant details about diabolo. Then, the synergy from interdisciplinary fields was generally discussed, and following by the two case studies including motivation for engagement as well as digital and multimedia applications to demonstrate how diabolo being analysed from various research perspectives. The accumulation of relevant theories, methods and findings from the diabolo research of Taiwan should be able to contribute and expand the horizon for the interdisciplinary study on folk sports.

Acknowledgements:

1. Great gratitude to the Senior Supervisors of Diabolo Association Kaohsiung (高雄市扯鈴協會)楊政宗、蔡景昌老師 as well as the professional instructors including 蔡淑芬、李佩玲、余俗慧、劉穎真、錢靜怡教練 for generously providing the information and documentation about Diabolo Grading System (扯鈴級段檢定制度).

2. Special thanks to the courtesy of Artistic Director, Chi Shan Performing Arts Studio (赤山表演藝術坊藝術總監・林奇姿老師) for providing their valuable stage photos.

3. Photo source for the Chinese Classic - https://kknews.cc/history/r95b68v.html

Reference

Chen, F.C. (2013). “Dance with diabolo: process of students’ engagement in diabolo clubs and managing strategies by coaches in a primary school”, unpublished master’s thesis, University of Tainan, Taiwan.

Liu, T. & Yu, Y. (1635). “Imperial Capital Guidebook” (帝京景物略), retrieved January 18, 2025 from *Chinese Text Project* (中國哲學書電子化計劃) https://ctext.org/searchbooks.pl?if=gb&searchu=%E5%B8%9D%E4%BA%AC%E6%99%AF%E7%89%A9%E7%95%A5

Tsai, K. T. (2021). “Reporting of the diabolo news in Taiwan’s mainstream newspapers”, Journal of Traditional Chinese Theater, v.25, p.159-185. Publisher: Taiwan College of Performing Arts. https://rb009.tcpa.edu.tw/p/16-1012-28701.php

Tsai, Y.C. (2004). “Effects of instructional media on sport learning – study of diabolo tutoring in a primary school”, unpublished master’s thesis, Taiwan Sport University, Taiwan.

Tu, C.P. (2011). “Impacts of learning motivation and training satisfaction on learning efficiency – a study on diabolo learners of primary schools in Tainan county”, unpublished master’s thesis, Taiwan University of Sport, Taiwan.

Tu, K.L. (2019). “The application of multimedia animation designs to a stage play”, unpublished master’s thesis, Southern Taiwan University of Science and Technology, Taiwan.

Shih, C.S. (2011). “Research on e-learning in folk sports tutoring – case study on diabolo tutoring in a primary school of Changhua county”, unpublished master’s thesis, Yunlin University of Science and Technology, Taiwan.

Wu, S.L. (2016). “Effects from agents of socialization in sports on students’ engagement in diabolo team of Dong-ping primary school”, unpublished master’s thesis, Taichung University of Education, Taiwan.

5.2 戶獻文：河南板頭曲跨文化傳播與發展研究——以原創曲《春華秋實》為例

引言

《春華秋實》是筆者為箏與伽倻琴創作的獨奏曲，樂曲定稿於 2023 年冬。此曲使用箏和伽倻琴結合演奏，音樂素材取材於傳統箏派河南板頭曲《高山流水》和韓國民謠《桔梗謠》的旋律。創作過程中，嘗試用現代的音樂語彙、表演方式等途徑，賦予傳統音樂不同的表達方式。這首作品體現了現代音樂與傳統音樂互動的縮影和探索，從中思考傳統與現代在音樂中的交融與發展。試圖為傳統音樂、傳統樂器在當代音樂環境中煥發生命力尋找突破口。

關鍵字：箏 伽倻琴 河南板頭曲 繼承發展

正文

本篇論文通過對原創樂曲《春華秋實》為出發點，探討對傳統音樂的繼承與發展進行研究。本論文淺論跨文化融合的音樂創作對於傳統音樂的影響和意義。在樂曲創作過程中，作者將中國傳統箏樂板頭曲中的《高山流水》和韓國的傳統音樂《桔梗謠》進行了融合，以古箏和伽倻琴作為演奏樂器，把這兩種樂器作為這篇論文的載體，希望能夠通過這首作品產生對於傳統音樂的發展和傳承提供新的方向和思考。

通過跨文化融合的音樂創作，希望為傳統音樂注入活力，適當變化與整合可能會賦予新時代的新精神。《春華秋實》的創作過程體現了作者對於中國和韓國傳統音樂的理解和視角，也展現了對音樂傳統的尊重和繼承。這種融合方式力求豐富傳統音樂的表現形式作者也希望能夠通過創作跨文化作品這一舉動，對於古箏和伽倻琴演奏方面，有一定的促進作用。

跨文化並不意味著衝突，世界文化是一個共同體，這些豐富多彩的文化背景和特點相互關聯又各具特色，以世界語言訴說民族文化，使得不同文化音樂之間建立了新的聯繫和橋樑。這種文化交流與融合有助於增進人們對於不同文化的瞭解和尊重，促進了文化多樣性的發展。

古箏和伽倻琴具有不同的文化背景，它們的合作演奏促進了跨文化的交流與融合，豐富了音樂的表現形式，這場跨越地域和文化的對話，以同時演奏這兩種樂器的方式，將兩種文化符號融合在一起，表達了對多元文化的理解和尊重。

《春華秋實》中選擇了中韓兩國具有傳統特色的音樂作品作為音樂的根基。樂曲創作過程中對於音樂素材的選擇和處理也是跨文化融合的一個關鍵環節。筆者從《高山流水》和《桔梗謠》中取材。

《高山流水》這首樂曲來自於中國河南傳統古箏流派中的「板頭曲」。「板頭曲」的在古箏傳統音樂中，佔據非常重要的位置。「河南板頭曲」，就是「河南箏派」的重要組成部分，2006 年 5 月 20 日，板頭曲經國務院批准列入第一批國家級非物質文化遺產名錄(由中華人民共和國國務院批准並由文化和旅游部（簡稱「文旅部」）確定的非物質文化遺產名錄。這個名錄是為了保護非物質文化遺產而設立的一種方式。)。而《高山流水》是「河南板頭曲」的代表性樂曲。因此，選取這首樂曲的音樂素材作為《春華秋實》的音樂主題之一，具有一定的代表性。

《桔梗謠》是一首在京畿道流傳的古謠，以桔梗這種植物作為對象來抒發親情和愛情的民謠，也有說法認為主題是悼亡逝去的戀人或是勞動號子。古代朝鮮族廣泛傳唱的一首民歌。

歷史可以追溯到朝鮮王朝時期。據說在朝鮮王朝時期，桔梗花是皇室的象徵之一，因此這首謠曲被稱為《桔梗謠》。它最初是由江原道的農民和漁民在勞動之餘演唱的民間歌曲，後來逐漸傳播到全國各地，並成為韓國傳統音樂的重要組成部分之一。

筆者試圖通過這首樂曲，找到傳統音樂多文化容融合發展的新方向：

首先，通過融合這兩種不同的音樂風格和傳統，打破了傳統音樂的界限，帶來了全新的音樂體驗。傳統音樂往往受到歷史、文化和社會等方面的影響，保持著一定的穩定性和傳承性。而通過將不同文化的傳統音樂元素融合在一起，打破傳統的局限，探索新的音樂語言和表達方式，推動傳統音樂向前發展。

其次，樂曲的演奏形式也是跨文化融合的一個重要體現。《春華秋實》的演奏形式不拘一格，樂曲《春華秋實》通過融合中國和韓國傳統音樂元素，採用古箏和伽倻琴同時演奏的方式，選擇《高山流水》和《桔梗謠》音樂素材，並通過自由的表現形式，實現了跨文化融合與創新。這種跨文化融合不僅為傳統音樂的發展提供了新的思路和方法，也為不同文化之間的交流與合作搭建了橋樑。

《春華秋實》選擇了伽倻琴和古箏作為演奏樂器，這兩種樂器分別代表了中國和韓國傳統音樂的重要樂器之一。通過在樂曲中同時運用這兩種樂器，為演奏形式帶來了新的可能性，將兩種傳統音樂的特色融合在一起，呈現出獨特的音樂風貌。

（圖片為《春華秋實》演出實況。兩件樂器平行擺放在演奏者前面，通過身體前後移動來完成樂曲的轉換。拍攝地點：韓國國立安東大學音樂廳；演出時間：2024 年 12 月 18 日。）

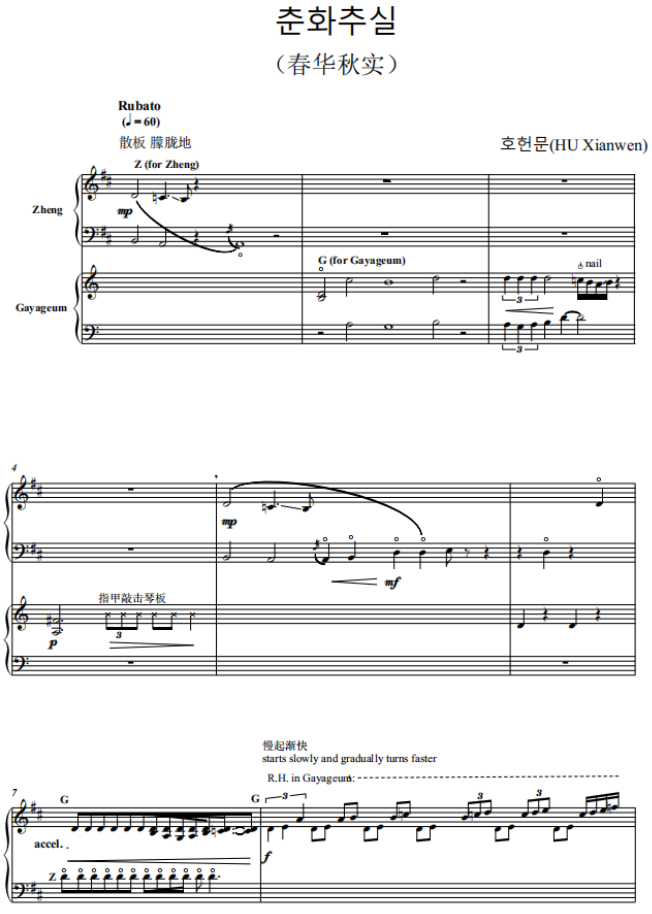
第三, 跨文化認知與理解:這樣的創作方式促進了跨文化認知與理解。音樂創作者需要深入研究不同文化的音樂傳統和特點，理解其內涵和情感表達方式，才能夠將其融合到自己的作品中。這種跨文化的學習和交流有助於促進音樂創作者的跨文化意識和理解能力的提升。

同時，也對傳統樂器學習者提出了更高的要求。雖然古箏和伽倻琴同屬於傳統彈撥樂器，樂器在形制、演奏方式等方面有許多相同之處，但這畢竟是兩種樂器，其演奏技法和歷史文化背景演奏曲目等方面，均有很大的差異。尤其是當學習者進行深入學習時，更應該深入瞭解樂器背後的人文歷史文化，尤其是傳統音樂，是不能脫離人文精神和民族文化的瞭解僅限於孤立的學習演奏的。

這與單純的學習某種技法、模仿某種音高和對於樂曲進行情感的音樂處理不一樣。傳統音樂往往更多的承載著的是其深刻的人文情懷和歷史沉澱。它不是由某位作曲家創作出來的樂曲，而是由音樂家們代代相傳直至今日。相傳和演變的過程，往往經過百年、千年。最終凝結成為現在我們所演奏的傳統樂曲，通過音樂的方式呈現出來。這裡面所蘊含的是人類的智慧結晶，一代又一代演奏者的傳承，不僅僅是音樂，更多

的是一種文化，是透過音樂，所暗含的精華。再傳統音樂元素的應用中，也應保持謹慎、虔誠的態度，以是和傳統音樂的方式，進行一定程度的創新與多元融合。

第四，就是演奏技巧的豐富性。

伽倻琴和古箏都有著豐富多樣的演奏技巧和表現手法。在《春華秋實》中，可以利用這些技巧和手法來展現樂曲的情感表達和音樂特色，從而豐富了樂曲的演奏形式。可以通過不同的彈奏方式、音色變化和技巧運用來呈現出樂曲中的不同情感和氛圍。在《春華秋實》中，就有運用伽倻琴演奏手法演奏古箏和運用古箏手法來演奏伽倻琴的現象，這中演奏手法在樂曲中的混用，給音樂的發展帶來來機會，為樂器注入新鮮的血液。這首作品中出現演奏方法的混用，為今後的創作做鋪墊，甚至可以發現樂器更多的發聲的可能性，在不脫離傳統音樂根基的基礎上，盡情的挖掘樂器的可能性。

《春華秋實》樂譜選段

第五，樂曲選材的多樣性。

作曲家或者有創作需求的演奏家們，在思考如何運用傳統音樂元素在現代音樂的創作上時，可以不僅僅將素材的選擇、樂器的選擇放在同一個樂器或同一個民族身上，

將樂器、民族文化、傳統音樂相融和，也是一種發展的思路。我這裡的融合並不是指演奏家門的合作，不是指重奏、合奏。僅限於同一位演奏家通過對於演奏不同民族的樂器來展現不同民族的傳統音樂的傳承、發展。

我們需要更加深入地理解傳統音樂的內涵和魅力，作為一名藝術家，音樂家，需要具備國際視野，或者說是不斷的保持學習，保持音樂的生命力，傳統音樂並沒有因時間的流逝而消亡，相反，它以其特有的方式，成為了我們認識自我、感知世界的重要媒介。

總結

本文強調了對於傳統音樂的繼承與發展的重要性。在傳統樂器中，傳統音樂是根基，站在傳統樂器、傳統音樂的傳承和發展的角度來看，傳統樂器的學習者，一定要重視對於傳統音樂的學習。這種學習，最關鍵的是需要有內驅力，不是為了滿足外部的某種期待，也不是單純的為了創新而創新。

對於傳統音樂的學習越透徹，越深入，所創作的作品就越能深入人心，打動觀眾。學習傳統音樂不是目的，而是夯實發展音樂的手段，傳統音樂學習的越紮實，理解的越透徹，創作的作品就越有跡可循，有理可依，有話可講。此作品為筆者對中外傳統箏樂創作的首次嘗試，希望在今後的學習中能夠沉澱出更加完善的作品，同時也是拋磚引玉，希望更多箏界同人加入關於傳統箏樂與世界交流的課題中來。

5.3 倪碩：質性研究範式在戲曲表演研究中應用的困境

摘要：質性研究在人文社科領域應用廣泛，在戲曲表演研究中卻面臨著阻礙和困難。本研究通過一個質性研究實驗，邀請不同背景的研究者對同一戲曲表演現象進行質性研究。通過對實驗過程的觀察，以及對人員的訪談，發現戲曲表演領域的質性研究呈現出研究方法作用下降而「局內人」標準的上升的特點，使「局外人」難以使用質性研究方法有效研究戲曲表演，而「局內人」不必借助研究方法也可以憑藉自身經驗對研究現象做出準確的判斷。

關鍵詞：戲曲表演，質性研究，准實驗。

一、研究背景

質性研究作為一種重要的研究範式，被廣泛地應用於人文社科領域（陳向明，2008）。質性研究範式的特點是，以研究者本人為工具，使用相應的研究方法，通過與研究物件互動，對社會現象進行整體性研究（陳向明，2000）。

戲曲表演的藝術特徵具有綜合性，包含文學、音樂、形體等諸多方面（張庚，郭漢城，2010；中國大百科全書（第三版）總編輯委員會，2021）。同時，戲曲表演藝術的形成與發展，又與具體的社會存在和社會意識有著密不可分的關係（張庚，郭漢城，2006；中國大百科全書（第三版）總編輯委員會，2021）。因此，戲曲表演兼具人文和社會學科屬性，理論上講，質性研究範式適用於戲曲表演研究。

然而現時情況是：有關戲曲表演的研究，多為思辨性研究和個人表演經驗總結，少有質性研究(在中國知網以「戲曲表演」為主題詞檢索，共得到約6000餘篇文獻，對檢索到的文獻以「相關度」和「被引次數」分別進行倒序排列，前 100 篇文獻均未見規範的質性研究,亦未見量化和混合研究)；而對於質性研究範式在戲曲表演領域應用的闡述，更是處於相對空白的狀態(在中國知網以「戲曲質性研究」為主題詞檢索，僅得到一篇談及戲曲教育研究範式的文獻，與本文討論的戲曲表演質性研究關聯度較低)（顏曉華，2010）。

質性研究范式緣何鮮少踐之戲曲表演？應用過程中又面臨著怎樣的阻礙與困難？上述問題，須慎思明辨。

本研究為准實驗研究，通過一個涉及戲曲表演的質性研究實驗，嘗試揭示戲曲表

演研究過程中，研究者與研究物件二者間互動的具體特點，討論質性研究方法和研究範式應用於戲曲表演領域的阻礙與困難，以及背後的具體原因。

二、研究設計

本研究設計了一個簡單的質性研究實驗，邀請了兩名不同背景的研究者（受試者）對同一戲曲表演現象進行質性研究。通過對實驗過程的觀察，以及對實驗參與人員的訪談，收集實驗資料。

（一）實驗背景

某知名京劇老生演員 A，於 2024 年連續主演三場某劇碼。該劇碼中一個場次為老生對戲(即兩名老生行當角色對唱)。前兩場演出中，與 A 合作的是青年老生演員 B，最後一場演出，與 A 合作的是知名老生演員 C。由演出錄影可見，最後一場 A 的演出狀態明顯好於前兩場演出。

（二）受試者

本研究邀請了兩名研究者（受試者）使用質性研究方法對演員 A 的表演現象進行研究。兩名受試者個人情況如下（見表 2-1）：

表 2-1 受試者個人情況

受試者	性別	年齡	職業與專業背景	學習及研究經歷
甲	男	33	大學講師 具有藝術學和社會學專業背景 京劇愛好者	博士 發表過多種涉及藝術及教育領域的質性研究
乙	男	32	中職院校京劇表演教師 有十餘年正規院校京劇表演學習經歷	本科 學術研究經歷較少

由表 2-1 可知，兩名受試者性別相同，年齡相近，對於京劇表演均有不同程度的瞭解。而不同點在於：甲受到過系統的學術研究訓練，可以熟練運用質性研究范式研究人文社科內容，但缺乏京劇表演行業內的浸潤與實踐；乙具有長時間京劇表演學習經歷並從事一線教學實踐工作，是「行內人」，但學術研究能力較低。

（三）實驗準備與實施

質性研究實驗的準備與實施共分三個階段：

首先將 A 演員三場演出錄影（僅對戲部分）展示給甲、乙二人觀看，使受試者瞭解質性研究實驗中的研究背景。告知兩名受試者需要以 A 演員為例，研究影響京劇演員臨場表演狀態的因素。

甲、乙二人分別對 A 演員各進行 15 分鐘的單獨訪談（本文作者全程在場，以非參與式觀察的方式對訪談現場進行觀察，並記錄觀察筆記）。受試者完成訪談後，各自使用質性研究方法分析資料，並完成簡單的研究報告。

甲、乙二人完成研究報告後，本文作者對 A 演員進行非正式單獨訪談，進一步求證 A 演員臨場表演狀態變化的原因，並瞭解其同甲、乙二人談話過程中的感受。

三、過程與分析

（一）受試者在實驗訪談中表現

甲、乙二人對 A 演員的訪談地點為某小排練室，兩次訪談間隔不超過一周時間。具體過程大致如下：

表 3-1 甲與 A 訪談過程（觀察筆記）

實地筆記	個人思考
第 0-5 分鐘 甲與 A 寒暄。 甲自我介紹，表明其對於京劇的熱愛和興趣。細數 A 主演的經典劇碼和高光時刻，表達自己對 A 藝術風格的欣賞。 A 正襟危坐，面帶微笑，不時與甲搭話	甲對京劇表演以及 A 演員有一定的瞭解。 甲可能希望借此方式與 A 拉近關係。 甲有較豐富的訪談和研究經驗。 A 在談話中表現出禮貌與合作的態度，可能是出於對甲的尊重，或是因為與甲不熟悉。
第 5-10 分鐘 甲與 A 的談話進入正題。 (以下是甲與 A 部分訪談對話)	

甲：我看到最後一天 X 場戲（指前文所交代的對戲）您的狀態明顯比前兩場更好，為什麼呢？ A：對，那天其實大家的演出狀態都很好。三天戲我們的演員是不一樣的。 甲：對，最後一場是 XX 老師。您和 XX 老師比 B 更熟悉吧？ A：那太熟悉了，我們上學的時候就在一起合作，一晃幾十年了。	
第 10-15 分鐘 甲接續先前話題繼續與 A 交談，交談內容涉及演員合作，排練方式等內容。	甲可能對演員間的合作關係比較感興趣。

表 3-2 乙與 A 訪談過程（觀察筆記）

實地筆記	個人思考
第 0-9 分鐘 乙與 A 寒暄。 乙自我介紹並談及師承。 A 背靠椅子不時喝水，與乙交談，表現出較大熱情，關心和詢問一些業內共同認識的人員近況。	乙作為業內人員與 A 交集較多。 A 與乙談話相較甲更放鬆。
第 9-10 分鐘 訪談進入正題。 (以下是乙與 A 部分訪談對話) 乙：您跟 X 爺（C 演員尊稱）那場又漲了半個（調）。 A：X 爺（C 演員尊稱）的二路(二路老生，即充當配角的老生)，咱能不鉚(京	可能閒聊過於盡興，遲遲沒有進入正題。 乙通過錄影可以準確分辨出音調變化，使用簡潔的專業術語與 A 對話，顯示出業內人士與業餘愛好者的較大不同。

劇術語，指演出中更為賣力)著點嗎？	
第 10-15 分鐘 乙與 A 閒聊，內容涉及業內一些近況，與實驗中研究問題關聯不大。	

（二）受試者完成的研究報告

表 3-3 受試者完成的研究報告

受試者	研究結論	呈現形式
甲	合作演員的水準及默契度是影響京劇演員臨場表演狀態的因素。	研究報告呈現較為規範和完整，對資料收集和分析過程有詳細而明確的描述和說明，並結合相關基礎理論做了簡單討論。
乙	同輩壓力是影響京劇演員臨場表演狀態的因素。	僅用數百字總結和歸納了研究結果，未有方法描述及討論。

（三）A 演員回饋

本文作者與 A 演員進行的非正式訪談中，A 演員對自己臨場表演狀態變化原因的解釋，與乙的研究結論基本一致，與甲的結論則有明顯距離。

談及參與研究和接受甲乙二人訪談的感受，A 認為通過訪談的方式收集質性資料研究戲曲表演意義不大，表示「戲班裡的人不用問也明白，棒槌(戲曲行業術語，指不瞭解戲曲的外行人)問了也沒用」。

四、討論

（一）方法作用的下降

學術研究是研究者運用研究方法作用於研究物件的過程。作為連接研究者與研究物件的中間環節，研究方法在保證研究的可信性和有效性方面，發揮著絕對重要的作用。

質性研究範式中，訪談與觀察是重要的資料收集方法。研究者通過上述方法，可以和研究對象建立起相互信任的互動關係（宋荏，2018），相對自由地共同探討研究中的主要問題（Rubin, H. J.＆Rubin, I. S. , 2004）。在資料分析階段，則需要使用一整套系統而具體的編碼技術，從質性資料中提煉理論（Corbin, J. M.＆ Strauss，A. L.，2008），強調研究結論必須嚴格地從資料中歸納和總結出來（Glaser, B. G. ＆ Strauss, A. L. , 1965；Glaser, B. G. ＆ Strauss, A. L. ,1967）。可以說，上述研究方法，是質性研究成功的保證，只要研究者恰當地使用並且忠實地執行研究方法，就能得到相對科學的研究結果。

當質性研究範式應用於戲曲表演領域的研究時，研究方法對研究信效度的保障作用被大大降低。實驗中，研究經驗豐富的甲，熟練地使用質性研究方法收集和分析資料，卻得到了誤差較大的結論；反觀乙，研究經驗空白，資料收集和分析過程也毫無規範和章法，但僅憑藉行業經驗，就得到了相對準確的研究結論，這一點，在 A 的回饋中也得到了印證。

（二）「局內人」標準的上升

質性研究中，根據研究者與被研究者關係的不同，可以將研究者分為「局內人」和「局外人」（陳向明，2000）。區分「局內人」和「局外人」的標準，主要是根據研究者與被研究者的交集程度。質性研究中，「局內人」和「局外人」兩種身份各有利弊，並非只有「局內人」才能勝任研究工作（陳向明，2000）。

戲曲表演領域的研究並非如此。首先，「局內人」的評判標準被大大提高。實驗中，甲具有藝術學相關背景，並且將京劇作為業餘愛好，並非完全的「局外人」，甚至在一定程度上可以被看作是「局內人」，甲與 A 的訪談中就顯示出甲對京劇表演的瞭解。但在專業人士 A 眼中，甲仍然是「棒槌」。由 A 的態度不難推斷，只有像乙一樣，長期在戲曲行業浸潤，具有實踐技能的人士，才能被稱為「局內人」。

「局內人」評判標準的上升和研究方法作用的下降，使「局外人」研究工作的開展舉步維艱。實驗中，乙大量使用戲曲行業術語與 A 對話，簡單快速地完成了資訊交流。戲曲行術語作為一種行業性隱語，具有內向性特徵（於建剛，2008），恰是用於識別「局內人」的有效手段。反觀甲與 A 的訪談，甲對訪談結構和節奏進行了精心的設計和把握，訪談中與 A 使用非術語交流，A 對於問題的回答，確是陳述的事實情況，或許是 A 的陳述相對隱晦，甲經過嚴謹的資料分析，最終得到了較大誤差的結論。（由於缺乏相關證據，暫不討論 A 的主觀故意與甲錯誤結論的關係）。

（三）「局內人」悖論

由於研究方法作用的下降和戲曲行業壁壘，「局外人」很難使用質性研究方法有效地研究戲曲表演。而「局內人」評判標準的上升，使「局內人」研究者與被研究者的生活環境，專業特點，知識結構，思維方式等方面高度重疊，即使不使用科學系統的研究方法，「局內人」研究者憑藉自身經驗也可以對研究現象做出較為準確的判斷。

由此，我們得到了一個悖論：只有「局內人」才可以進行戲曲表演質性研究；「局內人」研究戲曲表演不需要質性研究範式。

五、結語

戲曲表演領域的質性研究中，呈現出研究方法作用下降而「局內人」標準的上升的特點，使得「局外人」難以使用質性研究方法有效地研究戲曲表演，而「局內人」即使不使用科學系統的研究方法，也可以憑藉自身經驗對研究現象做出較為準確的判斷。這既是質性研究少見於戲曲表演研究的原因，也是該範式在戲曲表演領域應用面臨的阻礙與困難。

使戲曲表演研究者兼具「局內人」身份與系統的學術研究訓練，固然是破解「局內人」悖論的長遠之策。但遠水難解近渴，實現「局內人」身份認同與「局外人」范式系統的外部整合，短期內更有利於質性研究範式在戲曲表演領域的嘗試和探索。

參考文獻

於建剛（2008）。〈中國京劇習俗研究，中國藝術研究院博士學位論文〉。《中國大百科全書（第三版）總編輯委員會（2021）：中國大百科全書•戲曲學》。北京：中國大百科全書出版社。

宋萑（2018）。〈質性研究的範式屬性辨〉。《全球教育展望》，06，56-66。

陳向明（2000）。《質的研究方法與社會科學研究》。北京：教育科學出版社。

陳向明（2008）。《質性研究的新發展及其對社會科學研究的意義〉。《教育研究與實驗》，02，14-18。

張庚，郭漢城（2006）。《中國戲曲通史》。北京：中國戲劇出版社。

張庚，郭漢城（2010）。《中國戲曲通論》。北京：中國戲劇出版社。

顏曉華（2010）。〈關於戲劇戲曲教育研究的幾點思考〉。《戲曲藝術》，04，70-72。

Corbin, J. M. ＆ Strauss，A. L.(2008). Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory. Los Angeles: SAGE Publications Inc.

5.4 Bing Shen: The Application of Peking Opera Elements in Contemporary Chinese Piano Works

Abstract: This paper explores the essential musical elements of Peking Opera and their adaptation in contemporary Chinese piano compositions. Originating in the 18th century, Peking Opera blends music, vocal techniques, and storytelling, with its vocal style characterized by ornamentation, dynamic variation, and expressive tonal shifts. Key elements include the character archetypes (Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou), the melodic frameworks Xipi and Erhuang, and the instrumental ensembles Changmian which collectively define its unique soundscape. The study examines how Chinese composers of two different generations incorporate Peking Opera into modern compositions, focusing on two pivotal works: Chen Qigang's *Instants d'un Opéra de Pékin*, and Wang Amao's *Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou*. These pieces exemplify innovative interpretations of Peking Opera's vocal stylizations, modal scales, and theatrical elements within Western classical frameworks. Chen's work blends Western techniques and Chinese operatic themes to evoke an abstract, atmospheric synthesis, while Wang's variations highlight character-driven narratives with dynamic pianistic techniques. By comparing Chen's and Wang's approaches, the paper illustrates the diverse ways Peking Opera inspires contemporary composers, reflecting evolving cultural perspectives while preserving the art form's expressive depth.

Keywords: Peking Opera, Contemporary Chinese Music, Piano music

Introduction: Essential Musical Elements of Peking Opera

Emerging in the 18th century, Peking Opera is a traditional Chinese performing art that combines music, vocal performance, dance, acrobatics, and elaborate costumes, forming a highly stylized theatrical form. It achieved its full development during the Qing Dynasty. This multidisciplinary approach has made Peking Opera not only a form of entertainment but also a rich medium for cultural expression. Today, it is celebrated both within China and internationally as an art form that embodies the essence of Chinese aesthetics and storytelling.

The vocal style of Peking opera is characterized by its highly stylized and expressive delivery, blending singing, speaking, and dramatic inflections. It employs a variety of ornamental techniques, such as trills, slides, and glides, to enhance emotional intensity and emphasize key moments. Vocal lines often feature intricate melodic contours and shifts in pitch, seamlessly transitioning between chest, head, and falsetto registers. Ornamentation is used not

only to embellish the melody but also to convey the character's personality and emotional state. The delivery is further enriched by precise timing, dynamic variations, and subtle changes in tone, creating a captivating and theatrical soundscape.

In Peking Opera, Sheng (生), Dan (旦), Jing (淨), Mo (末), and Chou (醜) are the five primary character types, collectively known as hangdang (行當), each representing a unique role and personality. Sheng typically portrays male roles, Dan represents female roles, Jing features flamboyant characters with bold makeup, Mo often takes on supporting male roles, and Chou embodies comedic or clownish figures. These character types are distinguished by their specific vocal techniques, physical movements, and elaborate costumes. Their portrayal requires rigorous training, as each type adheres to a highly stylized performance tradition that emphasizes precision, expression, and artistry.

Xipi (西皮) and Erhuang (二黃) are the two foundational melodic frameworks, or banqiang (板腔), in Peking opera, forming the basis of its musical and vocal expressions. Xipi is characterized by a bright, lively, and energetic tonal quality, frequently employed to convey emotions such as joy, determination, or tension. In contrast, Erhuang is more solemn and lyrical, often used in introspective or melancholic scenes to evoke deep emotional resonance. Both frameworks are highly adaptable, capable of varying tempo, key, and ornamentation to suit specific dramatic contexts. Together, Xipi and Erhuang provide a versatile structure that underpins Peking opera’s rich musical traditions.

The band that accompanies Peking Opera is also a vital part of this art form and is usually called changmian (場面). It is divided into Wen Chang (文場) and Wu Chang (武場). Wen Chang primarily consists of string and wind instruments, such as the jinghu (京胡), a two-stringed fiddle, and the yueqin (月琴), a moon-shaped lute. It mainly accompanies singing and reciting scenes. On the other hand, the percussion instruments that form Wu Chang are typically used to accompany acrobatic and fighting scenes. Instruments like gongs, cymbals, and drums create dynamic rhythms and dramatic effects.

The dramatic narratives often center on themes of loyalty, love, vengeance, and justice. Iconic works like Farewell My Concubine（霸王别姬） and The Drunken Beauty (貴妃醉酒)exemplify these narratives, combining emotional depth with artistic grandeur.

Peking Opera and Contemporary Chinese Music

Chinese composers have extensively drawn from Peking opera to create works that merge

traditional Chinese elements with Western art music. Composers such as He Luting (1903–1999) and Wang Xilin (b. 1936) have incorporated the melodic contours of xipi and erhuang into symphonic and chamber music, preserving their characteristic inflections within modern harmonic contexts. Zhao Jiping (b. 1945), known for his film scores, has integrated Peking opera's vocal ornamentation and instrumental timbres into orchestral works, such as his "Peking Opera Concerto." Similarly, Bright Sheng (b. 1955) blends Peking opera melodies with Western forms, as seen in pieces like H'un (Lacerations) and The Song and Dance of Tears, which highlight the interplay of Chinese theatrical traditions and Western orchestration. Tan Dun (b. 1957), in works like Marco Polo and The First Emperor, employs the percussive and dramatic essence of Peking opera to explore themes of identity and cultural fusion.

Besides, there are examples of composers use the "Fan jingqiang"（泛京腔）method in their piano works. Fan Jingqiang adapts Peking Opera melodies more abstractly, allowing for tonal and atonal combinations. This approach enables a dynamic soundscape that balances tradition with experimental freedom. For example, Jiang Wenye's Beijing Wanhua Collection is a piece adpted the method. Wang Lisan's Tashan Collection takes a similar abstract approach, blending Peking Opera vocal imitations with avant-garde techniques, creating a contrast between traditional Chinese sounds and contemporary harmonic language. In Chen Yi's Duoye, the composer translates the timbral nuances of Peking Opera vocals into piano textures, reflecting a fusion of Chinese folk traditions and Western classical music. The piece honors Chinese heritage while exploring new ways to express it through the Piano.

Among peking opera-inspired works for solo piano in the last 30 years，two compositions stand out, both for their popularity on the concert stage and as subjects for scholarly analysis.

Zhang Zhao's (b. 1964) Pihuang (1995, revised in 2007) skillfully incorporates Peking Opera's vocal stylizations through glissandi, ornamented melodies, and rhythmic elasticity, mimicking the expressive "Xipi" and "Erhuang" singing styles. The composition employs contrasting dynamics, extended techniques like clusters and pedal effects, and abrupt tempo shifts to evoke operatic drama, transforming traditional elements into a vivid contemporary piano idiom.

Chen Qigang's (b. 1951) Instants d'un Opéra de Pékin (2000, revised in 2004) equally highlights the contrasts between Eastern and Western musical elements. Eastern influences are evident through the integration of features from traditional Peking opera, such as the adoption of tempo schemes, the predominance of pentatonic scales, along with bianzhi (變徵) and biangong (變宮), as the foundation of the melody and overall musical language, and the

emulation of the traditional Chinese instrument, the pipa. Meanwhile, Western influences are reflected in the application of French twentieth-century compositional techniques. The work showcases Messiaen's impact through methods like fragmentation, elimination, rhythmic augmentation and diminution, and octave displacement within a developing variation formal structure. Chen's metaphor of being "a Chinese tree replanted in France" aptly captures the interplay and balance of these distinct compositional styles in the piece. Additionally, Chen employs Western compositional techniques to align with specific elements of Peking opera. For instance, rhythmic augmentation and fast-running passages represent the dynamic dance movements and static gestures of the opera, while semitonal and chromatic transpositions convey the heightened intensity of its plots. These instances illustrate the seamless blending of two fundamentally distinct musical traditions, which coexist to express and emphasize both Eastern and Western musical languages equally. The composer would revisit the juxtaposition of elements of Peking Opera and western compositional techniques in his piano concerto Erhuang in 2009.

A Case Study: Wang Amao's 「生旦淨末醜」*(Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou)*

Wang Amao (b. 1984)'s *Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou* (2007) is a set of vibrant and inventive variations for solo piano that draws inspiration from Peking Opera, specifically the introductory section known as *guomen* (過門), which introduces the musical and thematic material of the opera.

The piece consists of five movements (variations), each corresponding to one of the traditional character types in Peking Opera, with an introduction section and a coda framing the work. Through this composition, Wang explores many creative ways to combine the expressive power of the piano with the distinctive elements of Peking Opera, capturing the essence of this theatrical tradition within a Western classical framework.

Introduction: Qinshi, Gushi (琴師，鼓師): The name Qinshi and Gushi pays homage to the accompanying musicians in a typical Peking Opera band. The brief one-page introduction, sets the thematic and rhythmic groundwork for the piece, referencing the Peking Opera guomen (過門) tradition where musicians introduce the thematic material. Incidentally, the raw pitch/intervallic and rhythmic materials of Qinshi, Gushi come from fragments of actual guomen in Peking Opera. Harmonically, the opening features a blend of minor and major tonalities, establishing an ambiguous harmonic environment that will be developed in the movements that follow.

（music sample 1）

The Five Variations:

1. Sheng (生): The Sheng movement features bold, energetic music with parallel octaves and fifths to reflect the assertive, heroic character. Fast repetitive note patterns and the use of modal scales evoke the dynamic, yet somewhat ambiguous, tonality of Peking Opera. Trills and grace notes mimic vocal ornamentations, driving the momentum and energy.

(sample 2)

2. Dan (旦)： For Dan, the movement adopts a more lyrical quality, marked by chromaticism and extended chords creating emotional depth. The use of grace notes and appoggiaturas mimics the vocal inflections typical in Peking Opera. The piece also explores pentatonic scales and suspended chords, enhancing the emotional complexity of the female character.

3. Jing (淨): The Jing movement, representing a powerful male figure, uses staccato articulation and strong accents to convey authority. Rhythmic ostinatos and intervallic leaps (often in 5/4 or 7/8 time) evoke the disciplined, commanding presence of the Jing role. Open fifths and octave doublings suggest strength, while trills and fast runs replicate the ornamentation of a Peking Opera warrior's vocal delivery.

(sample 3)

4. Mo (末): Mo is introspective, using slow tempos and wide intervals (such as sixths and sevenths) to convey calm and wisdom. The music relies on sustained pedal tones and harmonic stasis, reflecting the Mo character's meditative nature. Cross-rhythms and counterpoint add subtle tension, suggesting an internal complexity beneath the calm surface.

5. Chou (醜): The Chou movement, representing the comic character, is playful and light-hearted. The music incorporates syncopated rhythms, rhythmic ostinatos, and quick runs to capture the exaggerated, humorous nature of the Chou role. Unexpected harmonic shifts and dissonances create a sense of unpredictability, while repetition of earlier themes from the piece adds both variation and comedic timing.

Coda: The coda is based on a rondo form. It reintroduces themes from the Chou movement, bringing the piece to a playful and harmonically resolved conclusion. The return of motifs from earlier sections provides a sense of thematic closure.

Pianistic Considerations: Wang uses the piano to imitate the vocal techniques of Peking Opera's changqiang, incorporating trills, grace notes, and rapid runs to replicate vocal ornamentation. These techniques, paired with modal and pentatonic scales, reflect the

flexibility of Peking Opera's vocal style. The use of non-functional harmony and open intervals further mirrors the expressive ambiguity of the opera, blending Eastern tradition with Western classical form.

A Comparative Study of Wang and Chen's Approaches

Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou was written a decade after Zhang's *Pihuang* and 7 years after Chen's *Instants d'un Opéra de Pékin*. Growing up in a completely different generation than Chen's 1950s and Zhang's 1960s, Wang examines the elements of Peking Opera more like a spectator, free from the emotional attachment and melancholies that composers from Zhang and Chen's generation often share toward traditional Chinese culture.

Chen has stated openly about his personal attachment to Peking Opera: "Our generation, who grew up in Beijing, could recite these melodies effortlessly. Today, these tunes are gradually fading from real life, as young people's lives are increasingly dominated by Western pop culture. This is why, whenever I incorporate these melodies, I always do so with a touch of melancholy."

Wang, on the other hand, views Peking Opera as a colorful pool of tonal, rhythmic and theatrical musical materials that can be utilized to compose a virtuosic piano variation in the vein of Prokofiev with a touch of French impressionism.

Both Chen's *Instants d'un Opéra de Pékin* and Wang's *Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou* exemplify the integration of Peking Opera elements into contemporary classical compositions, demonstrating the composers' ability to translate the expressive depth of Chinese operatic tradition into the Western concert hall. However, while both works share the thematic influence of Peking Opera, they diverge in their approach to fusion and their use of musical language.

Similarities

Peking Opera as a Source of Inspiration: Both pieces center around the characters and musical traditions of Peking Opera, using its vocal ornamentation and dramatic character types as a basis for musical expression. Chen directly references specific Peking Opera tunes and vocal techniques, while Wang focuses on the five traditional character types, with each movement reflecting the traits and musical style associated with a specific *hangdang* (character role).

Imitation of Vocal Techniques: Both composers make extensive use of piano techniques that replicate the ornamented vocal style of Peking Opera, particularly the use of trills, grace

notes, and rapid runs to emulate the *changqiang* (singing style). These techniques help convey the nuances of the operatic vocal traditions, such as the expressive ornamentation and dynamic phrasing found in Chinese opera.

Thematic Development: Both works display a high degree of thematic development. Chen uses fragments of Peking Opera melodies that evolve and transform throughout the piece. Similarly, Wang develops musical material across the five movements, each corresponding to a different character type, and revisiting themes from earlier movements, particularly in the *Coda*.

Differences

Structural Approach: Chen takes a more abstract and integrated approach, blending impressionistic harmonies and modal scales with Peking Opera themes in a way that feels less programmatic and more reflective. The piece focuses on evoking the atmosphere of Peking Opera rather than directly depicting the characters or their actions. In contrast, Wang's work is more narrative and character-driven, with each of the five movements clearly reflecting the distinctive traits of the traditional Peking Opera character types (*Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou*). The structure of Wang's piece is more clearly defined and episodic, focusing on representing the dramatic arc of each character through contrasting musical elements.

Harmonic Language and Texture: While both composers use modal and pentatonic scales to evoke a sense of Chinese musical tradition, their harmonic approaches differ significantly. Chen's work leans heavily on impressionistic textures, incorporating Messiaen's modes of limited transposition and chromaticism to create a dreamlike, fluid atmosphere. This contrasts with Wang Amao's use of more tonal harmony and clearer rhythmic patterns to distinguish the movements associated with specific characters. Wang's use of open intervals, such as fifths and octaves, emphasizes strength and clarity, while Chen's piece uses tonal ambiguity to evoke a sense of mysticism and otherworldliness.

Use of Rhythm and Time: In Instants d'un Opéra de Pékin, rhythmic patterns are more free flowing, with an emphasis on fluidity and tempo rubato, which mirrors the expressive freedom of Peking Opera's vocal lines. This fluidity contrasts with the more rhythmically structured nature of Wang's work, where the movements often feature syncopated rhythms and repeated ostinatos that mirror the precise timing and discipline of Peking Opera performance, particularly in the Jing and Chou movements.

Cultural Context and Fusion: Chen's Instants d'un Opéra de Pékin reflects a deeper fusion

of French impressionism and Chinese opera, with a seamless integration of both musical worlds. The piece represents a kind of cross-cultural synthesis, where the French impressionist tradition—marked by modes and ambiguous harmonies—is applied to the specific expressive needs of Chinese opera. In contrast, Wang's work, while incorporating Peking Opera techniques, remains more rooted in the Western classical tradition. It engages in a more direct juxtaposition of Western and Chinese elements, especially through its character-based structure and use of the piano as a vehicle for the imitation of Chinese operatic vocal styles.

Summary

In conclusion, while both Instants d'un Opéra de Pékin and Sheng, Dan, Jing, Mo, Chou deeply honor the traditions of Peking Opera, they do so in contrasting ways. Chen's piece is more abstract and fluid, creating a harmonious blend of French and Chinese musical influences, while Wang's work is more narrative-driven and tonally structured, directly translating the distinctive roles of Peking Opera characters into a piano setting. Both pieces, however, showcase the versatility of the piano in interpreting the rich musical heritage of Peking Opera, making them valuable contributions to contemporary classical music.

References

王阿毛（2007）。〈《生旦淨末醜》的創作理念與鋼琴演奏技巧〉。《中國鋼琴音樂期刊》，2007(01)，58-64。

李芳（2018）。〈《京劇瞬間》與西方音樂語言的融合〉。《音樂研究》，2018(04)，33-40。

張爽（2015）。〈回望《京劇瞬間》——兼談陳其鋼的音樂語言〉。《音樂創作》，2015(09)，107-109。

施詠 (2011)。〈京劇風格鋼琴曲創作研究〉。《中央音樂學院學報》，2011(02)，99-109。

徐建新（2013）。〈中國現代鋼琴作品中的京劇元素分析〉。《中國音樂學》，2013(02)，87-95。

謝丹 (2022)。〈京劇音樂元素的「鋼琴化」處理——王阿毛《生旦淨末醜》的音樂本體分析〉。《音樂生活》，2022(05)，42-45。

高志華（2019）。〈陳其鋼的音樂創作與京劇傳統的現代轉化〉。《音樂學報》，2012(06)，109-114。

陳其鋼（2005）。〈《京劇瞬間》的創作與音樂語言探討〉。《當代音樂評論》，2005(03)，75-82。

鄧小明（2020）。〈從「京劇」到「鋼琴」：現代作曲家如何在鋼琴作品中體現京劇特色〉。《音樂藝術期刊》，2020(02)，72-79。

Barker, M. (2013). The Piano in Chinese Contemporary Music: Fusion of Tradition and Modernity. Piano Journal, 9(1), 11-22.

Bian, M. (2014). Hybrid Musical Languages: The Fusion of Peking Opera with Western Classical Forms. International Journal of Arts and Humanities, 13(4), 58-72.

Cohen, A. (Ed.) (2013). CHINESE MUSIC AND THE WEST: CROSS-CULTURAL INTERACTIONS AND THE INTEGRATION OF MUSICAL TRADITIONS. Ashgate Publishing.

DeWitt, L. (2015). East Meets West in the Chinese Piano Works of Qigang Chen. Asian Music, 46(2), 121-138.

Hisey, A. (2002). Reviewed work(s): Instants D'un Opéra de Pékin pour piano by Qigang Chen. The Musical Times, 52(2), 102-104.

Kuo, M. (2018). A Comparative Analysis of Peking Opera Influences in Contemporary Chinese Piano Music: Works by Qigang Chen and Chen Yi. Chinese Music Journal, 33(2), 101-114.

Li, Y. (2017). The Intersection of Chinese Traditional Music and Western Piano Techniques in Modern Compositions. The Journal of the Royal Musical Association, 142(2), 95-113.

Tan, L. (2016). Peking Opera and Western Classical Music: A Hybrid in the Works of Contemporary Chinese Composers. Journal of Music and Cultural Studies, 8(1), 42-58.

Wang, Y. (2019). The Piano as a Cultural Mediator: Peking Opera on the Modern Western Stage. Asian Music Studies Journal, 7(1), 49-67.

Wong, L. (2007). The Music of Qigang Chen: Exploring the Synthesis of Western and Chinese Traditions. Journal of Musicology, 23(2), 143-157.

Yip, J. (Ed.) (2010). PEKING OPERA: A CRITICAL ANALYSIS OF THE MAJOR PERFORMANCE STYLES. University of Hong Kong Press.

Zhang, L. (2011). From Beijing to Paris: Peking Opera as a Cultural Bridge in the Works of Chinese Composers. The World of Music, 53(1), 22-35.

5.5 張欣喻：戲曲音樂在自閉症譜系障礙患者言語韻律發展中的應用潛力

摘要：戲曲音樂以其獨特的旋律特徵、板式結構和節奏模式，展現了中國傳統音樂的精髓。 隨著音樂幹預在言語康復領域的應用日益廣泛，中國傳統音樂在韻律加工機制方面的潛力也逐漸被認識到，並開始應用於自閉症譜系障礙患者的臨床實踐中，戲曲音樂作為一種具有鮮明腔調特點的中國傳統音樂形式，在言語障礙幹預中的研究和具體應用相對較淺。 本文旨在梳理戲曲腔調與普通話這種聲調語言的言語韻律各特徵之間的關係，並探討戲曲音樂在特殊需求群體中言語接受與表達的有效途徑，為音樂幹預言語障礙提供理論依據和實踐指導，以期推動戲曲音樂在言語康復領域的應用，說明特殊群體改善言語溝通能力。

關鍵詞：戲曲; 腔調; 言語韻律; 聲調語言

引言

近年來，音樂在跨領域研究中不斷嶄露頭角，基於其本質、韻律和情感的研究分佈在藝術學、語言學、心理學等多個學科理論和方法中。 其中，音樂與語言的關係備受學者關注。 查閱文獻可知，兩者在韻律（prosody）上有緊密聯繫。 韻律是所有自然口語的共同特徵，通過對比、組合音段資訊的方式，使說話者的意圖得到更好的表達和理解，在日常交流中起著重要作用(楊錦陳, 2004) 。 當然，還有一系列研究表明的確如此，比如音樂訓練的效果可以轉化為韻律技能，並且短期幹預可以改善言語韻律(Nashkoff, 2007) 、可以增強提取韻律資訊能力(Thompson et al., 2003) 、可以提高對韻律傳達情感的敏感性(Thompson et al., 2004) 等等，這些研究主要存在於聽覺感知和認知加工能力的改善。

可見，韻律是他們之間的橋樑，而作為聲調語言的漢語來說，相比較西方語言類型具有更豐富的音樂性。 然而，戲曲音樂作為中國傳統音樂的一部分，音樂性是其一大特性，表現在唱詞的音韻和節奏上以及也戲曲表演的動作和情感上(朱琳 & 王努銥, 2023) ，它隨著這樣的研究發展，正在通過與更多樣的領域產生「連結」，尋求在音樂性上的和諧與共通。

研究表明，自閉症譜系患者（以下簡稱為 ASD 患者）的語言流利程度、發音聲音以及語言方面相較於正常人有所欠缺(徐琴芳, 2002) ，同時在韻律上體現為語調單一、仿說語速較快和將重音置於句末的以上三種普遍問題(王玉玨, 2018) 。 而戲曲唱詞在這些方面是有著更具音樂性的語言，例如閩南戲曲唱腔語言的音韻特徵，它要求在聲韻、語調、咬字、歸韻等部分進行藝術處理，準確的體現獨特的審美意蘊(張毅琛 & 余幸平, 2015) 。 這與聲調語言恰恰相同，那麼，他們之間是否能產生深厚的聯繫呢？

本文將針對 ASD 患者的言語韻律問題和改善或發展中，戲曲音樂作為幹預的應用潛力進行深入探討，梳理戲曲音樂和言語韻律各特徵之間的關係，並提出未來研究和實際應用的方向。

1 戲曲與言語韻律

中國戲曲是歷史悠久的藝術形式，經過漢、唐到宋、金的發展形成了完整的戲曲藝術，發展經歷了五個時期，形成與南北曲發展、高腔與崑曲爭艷、梆子腔與皮黃戲盛行、地方百戲崛起、建國後「百花齊放」的中國藝術(劉正維, 2003)。 其中，音韻是戲曲的精髓，具體體現在它的創作和表演上，是方言與地方音樂融合的產物，中國戲曲中「唱」、「念」的臺詞內容是文學創作，因此，語言具有重要地位(魏錦, 2019) 。 但它並不是完全的普通的語言，而是帶有音樂性的語言，並且還區別於普遍的東方和西方音樂。 廣義的言語韻律包括了言語韻律（speech prosody）和情緒韻律（emotional prosody）。 狹義的言語韻律（speech prosody）包含語調、韻律邊界、重音等特徵，與句法、語義等其他語言成分緊密聯繫，在言語理解中發揮著重要的作用。 然而，如何與普遍的音樂相區分，並且在 ASD 患者的言語韻律上產生作用是大部分的學者還沒有關注到的內容。 接下來將從戲曲音樂的旋律類型、板式結構來分析與言語韻律的聯繫。

1.1 旋律與語調

語調是指以超音段上的音高來表現的口語中的語氣的聲學特徵，也是言語韻律特徵的之一，包括了音高重音（pitch accent）和邊界調（boundary tone），並且對口語中的語氣辨別產生作用，在林茂燦（2004）的實驗中，通過三個實驗證明瞭他的觀點。實驗一對朗讀語料的語調短語最後韻律詞的音高變化進行不同語調類型的聲學分析和統計; 實驗二讓被試判斷不同模式的語調短語是疑問句還是陳述語氣並探討邊界調用於區分語氣的作用; 實驗三則利用語音合成技術合成不同邊界調模式的語調短語，讓被試

對合成語料的自然度和語調類型進行評估，分析邊界調對合成語料的影響，探討其對區分辨別口語中的語氣的作用。 得出的結論是音高重調首先影響語調短語中的 F0（Fundamental Frequency），也就是基頻曲線的起伏變化，邊界調則是在區分口語語氣中存在不可或缺的作用(林茂燦, 2004)。

戲曲音樂的旋律類型以河南越調為例，其中導板是只有一句唱詞的唱腔，常用於其他板式之首，屬於散板類型，其唱腔板式形成了「兩腔四類」的旋律風格，即老腔和和新腔。 老腔分為高腔和平腔，在戲曲中呈現複雜多變的樣態，而平腔則有上下路調之分。 新腔又分為搖聲和綜合唱腔，搖聲是通過強調裝飾音而形成，在音高、音色和音強上進行微妙而複雜的變化。 綜合唱腔則是在適合的基礎上，根據情感、人物性格的需要而改變(郭德華, 2014) ，戲曲音樂的旋律特徵，憑藉其細膩的起伏變化，生動地勾勒出人物情感的波動軌跡，這與口語韻律中語調的表達形式有著異曲同工之妙。 由此觀之，通過學習或聆聽戲曲音樂，有望成為一種有效手段，用以優化口語中的語調表現，並進而增強說話者對語氣的敏銳識別能力。

1.2 板式結構與韻律邊界

韻律邊界是指漢語韻律層級結構中不同等級韻律成分之間的分界點。 在王蓓（2004）所撰寫的《漢語韻律層級結構邊界的聲學分析》一文中，她將韻律邊界細緻地劃分為韻律詞邊界、韻律短語邊界以及語調短語邊界這三種情況，並深入分析了這三種類型各自的知覺等級和聲學線索。 實驗的具體操作流程如下：選取 12 名被試，讓他們聆聽慢速朗讀句和快速朗讀句這兩種類型的語料，隨後要求被試對每個音節後的間斷等級進行判斷，分為明顯、較明顯、不明顯三個等級。 在被試完成上述工作後，對收集到的數據進行聲學分析，精確測量上述語料中每個音節的音高曲線、時長以及音節後無聲短長度，並對不同知覺等級的韻律邊界處的聲學特徵進行細緻比較。 最終得出的結論是，韻律詞邊界主要是由低音線的不連續性以及邊界前音節的延長所共同產生的，通常情況下並不會出現無聲短; 而韻律短語邊界和語調短語邊界則是由低音線重置和無聲段共同作用形成的，並且低音線重置的程度越大，無聲段的長度也相應越長。 由此可見，言語的自然度在韻律的控制和調節過程中，確實存在著韻律邊界的知覺等級和聲學線索的行為以及物理基礎(王蓓, 2004) 。 由此可知，韻律邊界對於句法加工具有一定的影響和作用。

板式結構是我國戲曲重要的一部分，在北方有散、慢、中、快、散板式連接的板式變化體; 中部有起、承、轉、合四部分相連接的板式變化體(劉正維, 1999)。 在南方雖有，但多具有抒情性與歌唱性，且形成了起承轉合的四句式結構。 儘管北方的板式變化更為多樣，也沒有全國統一的模式(劉正維, 2006) ，但在具體的戲曲音樂中，板式結構存在於戲曲音樂中，它的節奏劃分、句式結構和情緒變化與口語表達中的韻律邊界相似，將情感的表達體現在板式運用中，且不同的劇中，除去速度的快慢、篇幅的長短、旋律的邊等差異之外， 在結構上更是突出的展現出他們之間的差異(劉正維, 2006) 。 例如粵北地方採茶戲，快板、慢板之間的切換來刻畫不同的人物，運用板式去滿足劇情中角色的需要，用板腔體如：散板式、快板式、中板式、轉調式、緊打慢唱式等手法來塑造人物的精神世界(黃桂芳, 2010) 。 通過明確的變化，形成戲曲中的「邊界」感。 這些對於提升言語障礙人群對韻律邊界的識別有著不可忽視的作用，有助於他們在言語表達中更好地把握節奏和情感的轉換。

1.3 節奏模式與重音

重音或重讀是指在口語表達中，某個音素、詞彙或句子的某一部分相較於其他部分，發聲器官發力更明顯、音量更大等特徵所呈現出的一種現象。 在李曉慶和楊玉芳（2005）開展的實驗研究中，他們巧妙地運用跨通道詞彙再認任務這一方法，深入探究了不一致性重讀對資訊啟動水準所產生的影響。 實驗一中，通過改變重讀方式，設置了舊資訊重讀、新資訊不重讀以及無重讀控制這三種條件。 實驗材料為 24 個與科技相關的記敘性語篇，每個語篇包含介紹句、前目標句、目標句、後目標句和結束句。讓被試對目標句中的關鍵詞彙進行再認，並精準記錄下被試詞彙再認的反應時。 最終得出的結論是，重讀對舊資訊的再認效果具有顯著的促進作用，然而對於新資訊（包括舊資訊之前和之後出現的資訊）則會產生一定的抑制效應。 實驗二在此基礎上進一步展開，專門考察了重讀對舊資訊之後出現的新資訊啟動水準的影響。 實驗材料為 30 個與實驗一結構相似的語篇，同樣包含介紹句、前目標句、目標句、後目標句和結束句。 實驗中採用與實驗一相同的改變重讀方式，即舊資訊重讀，新資訊位元於舊信息之後。 通過測量被試詞彙再認的反應時，得出的結論是新資訊的再認時間會受到舊資訊是否重讀的影響，當舊資訊重讀時，再認時間慢於無重讀的情況，並且這種抑製作用在 ISI 為 500ms 時出現，且持續時間相對較長(李曉慶 & 楊玉芳, 2005)。 可見，重音或重讀在句法加工過程中發揮著不容忽視的作用。

節奏在戲曲中不僅是在板式唱腔旋律的系統形成方面，還是在打擊樂的運用或是唱腔與伴奏的關係方面，都有規律和法則可循，這也是區別於西方歌劇音樂的重要特徵(黃大同, 2004) 。 既然有節奏，戲曲中的旋律和打擊樂就有強弱對比，在言語韻律中重音的表示上就存在聯繫。 例如，在戲曲中的高潮部分，除了在音區、力度和頂點自由延長外，在之前的整版節奏與其散板節奏突然切換所形成的節奏強烈對比也是一個重要因素(黃大同, 2004) 。 因此，戲曲音樂的聆聽對於言語障礙人群的對重音的模仿和理解就有著巨大的説明。

2 戲曲表演與情緒韻律

情感韻律（emotional prosody）能夠表現出情感的、非具體語言內容的、可傳遞的編碼資訊(Ma et al., 2022) 。 關於音樂對情緒韻律識別的影響可以追溯到 20 世紀的國外學者，他們通過不同的測量方式對有音樂訓練和沒有音樂訓練的被試進行差異調查，就實驗測量而言，以往的研究中行為證據包括了正確率、反應時和情緒效價。 那麼對於戲曲音樂來說，是否會產生不同的影響還是未知。

戲曲表演是是戲曲「樂本體」的體現，「樂」不是現代意義單純的音樂，而是原初意義上與中國古典藝術種系發生相關的詩、歌、舞三位一體的「樂」(施旭升, 1997) 。 歸根結底，中國戲曲藝術是一種舞臺藝術形式，它所傳達的情感遠遠高於單一的藝術形式，因此，這就與單純的音樂形式有區別。 情緒韻律是表達情感的具體體現，戲曲音樂這樣多元的藝術形式是否會對情緒韻律的識別有所提升仍然是未知。 ASD 患者的言語韻律是通過言語和情緒韻律相互影響和發展的，因此，情緒韻律對於 ASD 患者來說同樣有著重要的作用，兩者的共同發展才能對言語障礙中的言語韻律發展有所提高。

總結

綜上所述，戲曲音樂在 ASD 患者言語韻律發展中的應用潛力是多維度且值得深入挖掘的。 從旋律與語調的關聯來看，戲曲音樂中豐富的音高變化能夠為 ASD 患者提供語調感知與表達的範例，幫助他們更好地把握口語中的語氣變化，從而提升言語的自然度與表現力。 板式結構與韻律邊界的契合，則為患者識別和理解言語中的節奏劃分提供了有力支援，使他們能夠更清晰地感知句子的結構與層次，進而增強句法加工能力。 此外，節奏模式與重音的呼應，讓 ASD 患者在模仿和理解重音方面有了更直觀的參照，有助於他們在口語表達中準確突出重點資訊，提高溝通的有效性。

戲曲表演作為一種融合了詩、歌、舞等多種藝術形式的舞臺藝術，其所蘊含的豐富情感韻律，也為 ASD 患者情緒表達能力的提升提供了新的思路。 儘管目前對於戲曲音樂在情緒韻律識別方面的影響尚不明確，但其多元的藝術特質無疑為未來的研究與實踐探索開闢了廣闊的空間。 未來的研究可以進一步聚焦於戲曲音樂在不同 ASD 患者群體中的具體應用效果，探索個性化的幹預方案，同時藉助現代科技手段，如多模態語料庫分析等，深入剖析戲曲音樂與言語韻律之間的內在聯繫，為推動戲曲音樂在言語康復領域的廣泛應用提供更堅實的理論基礎和實踐指導，助力特殊群體在言語溝通能力上實現更大的突破，讓他們能夠更好地融入社會， 享受豐富多彩的生活。

書目

郭德華 (2014) 。 一種戲曲板式的歷史流變——河南越調[導板]的旋律類型分析. 四川戲劇(02), 102-104+113. https://link.cnki.net/urlid/51.1087.J.20140303.0941.080

黃大同 (2004) 。戲曲模式唱腔結構中的節奏佈局模式. 戲曲研究(01), 366-376. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=x0sJsLzXXbhdiPZnjYfmyIbK2dhCnUzri6gt4jPBlBP9poQOnvCoCSN5QAZLiSvoDOctc_DoFTs6IF66Nw_qPzChLEENJYqwE_R9GDUeqgYQ56Zdip-KIc8gYXL3NdKZgXNG7rr-DAAasAsVtjLs2bb68oIKEXBLQagFnUugDllmEqukO4aZk3KwctUaGJL6&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

黃桂芳 (2010) 。 粵北地方採茶戲的演唱風格及表演特色. 華南師範大學學報(社會科學版)(04), 139-141. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=x0sJsLzXXbi-mYwDfXFTacZTaYM4Y6Fn_YglKwE5azQWKecgrypfTeZ3vuT_-LS2Ys_PDKQJ51O2RvTDNbxTTmq-NenWeKPGklKSlQk1iv1Q_7fsAnMNwmyZlaavMEMPMUMTxD-yamgztOzL1XqfFIy1tcyNG0M9vqo-KRVnA96WtQ0ySvL9l77GC1q4Rn_j&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

李曉慶與楊玉芳 (2005) 。 不一致性重讀對口語語篇加工中資訊啟動水準的影響. 心理學報(03), 285-290. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=RyE_S26iMhUPvGzwvuI173ioMYr6wLmWt5Zte4UA7sS3LJ3-wC4E7MmIfJUSWmgpA_zo_r2aodvZul4utrNun9mA-SHr4_u_4MC8CqAZVl-

6DIc3K4EWSYr1IEV6g7KCxrlcVlnuUb82VxcAfaW4_EchL75gfL25pcwZHHKLVtPbvenqcmcpqQvoU302GskZ&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

林茂燦(2004) 。漢語語調與聲調. 語言文字應用(03), 57-67. https://doi.org/10.16499/j.cnki.1003-5397.2004.03.014

劉正維 (1999) 。 論四截式與回歸式板式變化體. 中國音樂學(01), 88-98. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=x0sJsLzXXbje_ZI2EtwtnbOJ_0aY3QA2KnzgShWFaJjdkthQB88c5mF2WD1UXvTMTntYPO6zsSvj6pYfku9Q4Z706HdNxbxXfMOFefmkn0SPJS0NlIS3GTpjWFZkca34fIk-8oLB9_WSh-nbaOAtcWWJN4aJiKorytIC-RFSc109boI-DPqPyMMprqx8aV3Y&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

劉正維(2003) 。論戲曲音樂發展的五個時期. 黃鐘(中國.武漢音樂學院學報)(02), 43-50+76. https://doi.org/10.19706/j.cnki.cn42-1062/j.2003.02.009

劉正維 (2006) 。戲曲的板式結構和板塊分佈. 中國音樂(03), 44-47+210. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=x0sJsLzXXbiJE4RwLeDHVrkw4hKYj6YQ72PsB-6uumXZ-cmxO9NEqwMym5n1SLXFdG4Id5zTDevPAiTPpF1_yBxPYhMRg-RuVSuvbtg2tESKv3R3IlyBp3ZeYgQfbim5bFkH9OxlNnNeGKEeL2eOY8BSEl9BTLm81SDt-0yFXhgYDCwK2UnayQaotE6lsRno&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

施旭升 (1997) 。 論中國戲曲的樂本體——兼詩說. 戲劇藝術(02), 93-105. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=ZkvsKdWJ3SRAUq8hKf-SQJVEzjeiACA1uHZPWqh6YBbdjiEVKKt2aCtGJhnr56-BsEaBIJYw4YYvEVMwdB3yfoQEqCmDM17Ghu5PP73XdK8N3CWcPA_a9uigfC31kcZ81WxS6HVIv-6AzU1xtaYu4iCs-DkR7sgPcnnpBn7RhhTbjeKccQHwAVMFQkjXrLEQ&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

王蓓, 楊. 與呂士楠 (2004) 。 漢語韻律層級結構邊界的聲學分析. 聲學學報(01), 29-36. https://doi.org/10.15949/j.cnki.0371-0025.2004.01.006

王玉玨(2018) 。自閉症兒童韻律產生特徵研究 [碩士, https://next.cnki.net/middle/abstract?v=ZkvsKdWJ3SSoCKgr7xBAP6ptr5r8ZOQG2tcit8vzQk7O8Az3JdyoBLTn7UAh-09emJ8dwZofUh8UeLbYR7XzvNTCVEULcbsYhBVxEjwRnShqzYz9PxdthjeJZUo-tKv9YUSfIOsngBqufx1ENWxO4YNLO-7Ihx26m0ZguGaE4MLaqEldw9ArkE5k9yYmvSlsX-

WcjNYF08s=&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

魏錦(2019)。關於戲曲音韻研究的設想——以川劇為例. 四川戲劇(07), 28-30+74. https://link.cnki.net/urlid/51.1087.J.20190903.1125.014

徐琴芳(2002)。孤獨症兒童的語言障礙及語言發展. 中國特殊教育(04), 63-67. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=ubvk7Q5sd3x_vgK5LsBvv2dgBGqfORNoshsjCLCp5taJTLTjfttI3esyYe6NAZKi8SBOgHwKXYizcsRsrPZb40AEQqcJyvdJW_Trgz5AYPlONaVEyLhHOpYDZatC2viSbSpOnzBTiFfcB_LcSo01fy1f17PZ7qMg8Jagsf5wqNnzq9todRA8tqkMHdRoSmxr&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

楊錦陳 (2004)。言語產生中的韻律生成. 心理科學進展(04), 481-488. https://next.cnki.net/middle/abstract?v=ZkvsKdWJ3SQ74kVx2QuB5nyzHAlsSTWbAZ9ZH_8U_WNMXQGd1QK3EQAo9C9PNftRGuPVrFA_SJNRfTGiLAp03ux_z2W-xJ5BMHis0pUGs3aZoBKga1V2LET5IoYHOdKd5wtOHcZXdn7FFf0d9afGRFwDfvKQoDxsr_WMopl9RqybquB-zMpDXi25AveRzvxY&uniplatform=NZKPT&language=CHS&scence=null

張毅琛與余幸平 (2015)。 閩南戲曲唱腔語言的音韻特徵與藝術處理——以高甲戲為例. 中國音樂(01), 118-122. https://doi.org/10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2015.01.020

朱琳, & 王努銥(2023)。從戲曲語言的音樂性探究越劇《紅樓夢》的英譯——多模態語料庫的個案分析. 華僑大學學報(哲學社會科學版)(04), 135-143. https://doi.org/10.16067/j.cnki.35-1049/c.20230725.008

Ma, W., Zhou, P., & Thompson, W. F. (2022). Children's Decoding of Emotional Prosody in Four Languages [Article]. Emotion, 22(1), 198-212. https://doi.org/10.1037/emo0001054

Nashkoff, K. (2007). The relationship between pitch discrimination skills and speech prosody decoding skills (Publication Number 978-1-109-89538-4) [Dissertation/Thesis, <Go to ISI>://PQDT:62981629

Thompson, W. F., Schellenberg, E. G., & Husain, G. (2003). Perceiving prosody in speech - Effects of music lessons. In G. Avanzini, C. Faienza, D. Minciacchi, L. Lopez, & M. Majno (Eds.), Neurosciences and Music (Vol. 999, pp. 530-532). https://doi.org/10.1196/annals.1284.067

Thompson, W. F., Schellenberg, E. G., & Husain, G. (2004). Decoding speech prosody: Do music lessons help? Emotion, 4(1), 46-64. https://doi.org/10.1037/1528-3542.4.1.46

5.6 湯泱：戲曲進校園與國際化交流：以秦淮區第一中心小學跨學科戲曲教育為例的研究與思考

摘要：南京市秦淮區第一中心小學潤雅京劇團赴維也納開展京劇表演，成功展示中國京劇藝術，提升學生文化自信與國際視野。這一活動將「戲曲進校園」與跨文化交流結合，成為傳統藝術基礎教育全球傳播的典範。學校與專業京劇團合作，開設跨學科課程，將戲曲與基礎學科融合，系統培養學生文化素養與藝術修養。創新的教學模式拓展了學生的文化視野，促進了傳統藝術的普及與傳承，為其他小學推進「戲曲進校園」專案提供了可行經驗與實踐案例。

關鍵字：戲曲進校園；跨學科教學；跨國文化交流；文化自信；傳統藝術教育

2024 年 3 月，南京市秦淮區第一中心小學（以下簡稱「潤心一小」）潤雅京劇團應邀赴奧地利維也納進行跨國文化交流，用精彩的京劇演出，成功展示了戲曲的獨特魅力。這次跨國文化交流遊學不僅體現了戲曲進校園專案的成果，也展現了潤心一小作為京劇教育特色學校二十多年發展的積澱與成效。通過跨學科教學模式，該校將戲曲教育融入校園生活的方方面面。作者實地走訪後，對其成功經驗及現存問題進行了思考與總結。

(一)從文化傳承到跨國文化交流的意義

潤心一小前身為創建於 1907 年的江寧府屬中學堂，擁有百年校史。1997 年起，學校以京劇進課堂為起點，開啟美育教育探索，逐漸形成京劇教育特色。經過二十多年發展，京劇普及從「進課堂」拓展至「進校園」。學生多次參加「國戲杯」戲曲大賽，並出訪澳大利亞、波蘭、奧地利等國，為弘揚中國傳統文化、培養學生對傳統文化的認同感做出積極貢獻。

1. 堅持「以美育人、以文化人」的理念，將戲曲普及融入基礎教育

2017 年 8 月，中宣部、教育部、財政部、文化部聯合下發的《關於戲曲進校園的實施意見》裏提出堅持「面向全體」的原則，戲曲進校園要做到「以美育人、以文化

人」，力求「讓每個學生都享有戲曲教育的機會，成為戲曲進校園的受益者」。潤心一小作為一所以京劇教育為辦學特色的公辦學校，1997 年便開始嘗試京劇進課堂，最初的模式以排練節目為主，還做不到京劇教育的普及。之後，潤心一小與江蘇省京劇團聯合，省京培訓部組織老師進入中心一小，通過組成社團排練節目的方式普及。社團逐漸由一個班增加到兩個班（「班」指的是排節目的班次，獨立在學校的常規班級之外），經過二十多年的發展，現在已經發展成全新的面貌。當下潤心一小的潤雅京劇團是六個年級六個京劇班的統稱，這六個京劇班每個年級各一個，與其他班級一起組成了該小學的所有常規班次。這六個京劇班的學生會利用課後服務的時間，每週上兩節額外的京劇課，一節課的內容為唱念，一節為做打。因此，京劇班的學生是全員會唱京劇、會演京劇。京劇班以外的學生，學校則通過多種宣傳方式，包括大廳宣傳、廣播宣傳，以及將京劇與基礎學科進行融合教學等，力圖通過耳濡目染的方式，做到人人知道京劇、願意走進劇場觀看京劇演出。在作者走訪潤心一小的過程中，親眼看到了學校遍佈的京劇基礎知識和多樣的京劇宣傳，京劇元素已經滲透進了潤心一小學生校園生活和學習的各個方面，可以說該校真正做到了堅持京劇教育「面向全體」原則。

2. 推廣國際化非遺教育，培養青少年對戲曲的認同感，增強文化自信

戲曲作為我國珍貴的文化遺產，其傳承與發展需廣泛且穩定的群眾基礎。維持廣大的觀眾群體，是維護戲曲傳承良好環境必須的條件之一。其中培養青少年走進劇場，是培養新生代觀眾群體的必要環節，也是繼承和發展傳統戲曲的重要保障，但戲曲與現代生活和流行文化存在隔閡，如何吸引青少年、增強文化認同感成為非遺教育亟需解決的問題之一。潤心一小通過遊學與展演，將京劇教育推向國際，促使學生在文化交流與實踐的過程中感受傳統藝術的魅力，增強文化自信。在這個過程中，學生不僅要經過長時間的艱苦訓練，磨練戲曲技藝，還可以在訪學交流的過程中學習到他國文化，在不同文化的碰撞中，感受到文化的多樣性，從而意識到自己傳統文化的難能可貴。「從本質上看，傳統戲曲之所以能夠吸引觀眾，最根本原因在於其富含的中華歷史文明積澱、傳統文化精神以及民族審美價值。」(張偉品，2022)我們的學生只有最先從心底對傳統文藝樣式產生認同感，才能對包括戲曲在內的傳統文化的內涵精神、審美價值產生真正的興趣，才會進一步地生髮瞭解、學習、認知的欲望。

(二)潤心一小「戲曲進校園」的特色與經驗總結

1.建立長期有效的跨學科教學機制

京劇並非教育部規定的中小學必修學科，但作為潤心一小的校本課程，展現了鮮明的校本特色。除了京劇班每週兩次的專門課程外，京劇教育還廣泛融入該校其他基礎學科的教學之中，涵蓋語文、音樂、美術、體育、思想品德等課程，形成了獨具特色的教學模式。這些基礎學科的老師在授課時，自覺將課本內容與京劇元素相結合，尤其在語文學科的教學中更加突出。在潤心一小採用的人教版語文教材中就有直接關於京劇內容的課文以供傳授和閱讀，如六年級上冊第 24 課的《京劇趣談》仲介紹了京劇的「馬鞭」和「亮相」等相關知識，在講授這部分課文時，語文老師會組織學生參觀校內的京劇博物館。潤心一小設立的京劇博物館內附有京劇史、京劇行當、京劇文武場等專題介紹，生動地介紹了京劇的一些基礎理論知識。在參觀過程中，教師會進行講解，進一步幫助學生增強對京劇文化的理解與認同。

這些基礎學科的老師不僅主動地將京劇知識和京劇元素融入日常教學，更是有意識地做到資源共用，最能體現這一點的，是 2009 年由該校各學科老師共同創編的京劇校本教材《京韻》。因京劇教育進入了其他基礎課程的教學當中，如音樂老師負責教唱、美術老師負責教臉譜、紋案（戲服的紋理）、兵器，體育老師教打出手等，為避免授課老師隨心所欲地講課，潤心一小將各科老師組織起來，對教材進行統一編寫。由於這本教材編寫時間較早，現在該校的京劇教育已延伸至一些教材中未涉及的課程領域。譬如在 2022 年的南京市中小學科技創意製作挑戰賽中，潤心一小的科技老師帶領非京劇班的學生製作了融入京劇元素的參賽作品《梨花頌》，並榮獲小學組團體銅獎。正因為各科老師的主動參與和資源共用，形成了教育的持續驅動力，才使得該校能夠建立起長期有效的京劇跨學科教學機制。

2. 普及與提高相結合的戲曲教育模式

戲曲進校園時，「在強調通識教育的基礎上，可以兼顧提高和深造，以滿足不同特點、層次、類型學生的需求」 (張偉品，2021) 。潤心一小在實踐京劇教育中，打造了普及與提高相結合的戲曲教學模式。上文已闡述過潤心一小創建了專門的京劇班，並以班級為單位，組成潤雅京劇社團，這是潤心一小為滿足對京劇有興趣、想進一步深入學習的學生所設立的提高式教學平臺。同時，學校定期舉辦面向全體師生的京劇節，

屆時京劇班的學生會進行精彩演出。每屆京劇節上，學生們將上演十幾個京劇劇目，涵蓋傳統戲與現代戲，涉及京劇的各個行當。非京劇班的學生則在老師的組織帶領下，積極參與到演出的觀看與體驗中。這是京劇班的提高式教學對非京劇班普及教學的一種積極回饋。在開展京劇通識教育的過程中，學校力求將京劇知識和元素融入學生的校園生活的方方面面。從學校的整體裝修到上下課鈴聲的選擇，再到宣傳標語和學生成果展示等處，京劇的普及已深深滲透到校園的每個角落。

(二)以潤心一小為例，對「戲曲進校園」現存困境的思考

1. 戲曲在進入基礎學科教學系統時，未能成為一門獨立學科存在

戲曲開始進入基礎教育體系，標誌著我國美育的一個重要進步，但戲曲在融入基礎教育的同時，又以被解構的方式，劃分進了其他基礎學科的教學當中。這意味著戲曲尚未能以一門獨立學科的方式存在於基礎教學的系統當中。然而，戲曲是一門綜合藝術，它本身有著嚴密的內在邏輯，尤其傳統戲曲「惟其全面和完整，才具有藝術價值和歷史意義」(張偉品，2022)。現階段完全融入其他學科的普及教學，可以被看作是戲曲通識教育尚未能成為一門獨立學科存在的無奈之舉，且對戲曲的通識教育，缺乏一個固定的衡量標準可以檢驗教學成果，這也可以視作戲曲教育難以獨立存在的原因之一。

2. 戲曲進校園師資困境與專業化路徑探討

潤心一小的京劇教育師資由校內各科老師和劇團京劇演員及戲校教師組成。因校內老師非戲曲專業出身，其京劇知識有賴於後者指導，而專業演員雖擅長技能訓練，卻在理論教學和行業知識上有所不足，導致其在對本校老師和學生的基礎知識教學中缺乏專業性和理論性，而流於對實踐的專注，並在普及教育的過程中難免產生疏漏。這在一定程度上違背了戲曲進校園美育的初衷，尤其缺乏對「那些看似無法量化為知識與技能，卻有助於受教育者的人格養成的教育內容」的實際落實(傅謹，2021)。在作者的調訪中，負責老師還提到曾前往北京史家小學學習，觀摩到中國戲曲學院以「高參小」的模式幫助史家小學開展戲曲教育的經歷。她遺憾由於地域性差異，南京本地缺乏京劇資源，導致京劇教育的師資難以尋覓。我認為，僅僅依靠社會資源來進行戲曲通識教育是不夠的。高校應當設立戲曲教育等相關專業，培養專業的戲曲師資

力量，以幫助解決戲曲進校園時缺乏基礎支撐的問題。

(四) 小結

潤心一小的戲曲進校園工作取得如今的成果非一日之功，而是經過了二十多年的持續努力與全方位打造，建立了獨具特色的京劇教育體系。然而，戲曲教育在更廣泛的基礎教育體系中尚未完全普及，戲曲未能成為獨立基礎學科，且缺乏足夠的專業師資。儘管仍面臨諸多問題，潤心一小的經驗仍為其他學校提供了寶貴的經驗和可借鑒的範本。

【參考文獻】

傅謹(2021) 。〈美育視野下的戲劇教育〉。《美育學刊》，(02)，11。

張偉品(2021) 。〈戲曲進校園的「固本」與「守正」〉。《人民論壇》，(21)，104。

張偉品(2022) 。〈網路時代傳統戲曲贏得新觀眾的奧秘〉。《人民論壇》，(07)，116、119。

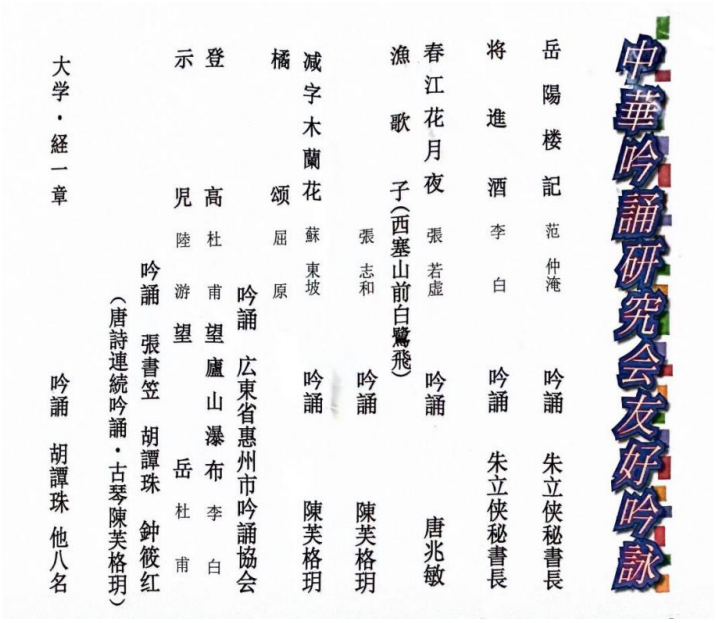
5.7 朱立俠：中華吟誦與日本詩吟對比分析

摘要：吟誦是漢文化圈對漢語詩文的傳統誦讀方式，在東亞、東南亞漢文化圈仍在傳承。中華吟誦作為漢語詩文傳統的主要讀書方法，遵循著語言、音樂與文學的多重規律，特別對作品內容的理解，講究發聲時的字正腔圓，講究四聲平仄，依字行腔，以義行調，符合漢語詩歌的韻律特徵，最能展現詩文的聲情之美，是中華優秀的非物質文化遺產。日本詩吟在漢詩朗詠的基礎上增加了鮮明的日本語言文化特徵，使其脫離了原初的讀書形態，確立了嚴格的規範，強調對詩歌作品的理解，發展成一門獨特的藝術形式。其主要特點：內容上，以漢詩為主，和歌、俳句、新體詩為輔；形式上，依伴奏吟誦，嚴格按譜，配劍舞、扇舞等藝術形式；腔調上，音域跨度大、尾腔處理豐富，但不講平仄、押韻。傳承上，注重標準化、段位化、級別化。日本詩吟的聲腔訓練方法、藝術性追求、規範化要求、精緻化追求等方面都值得我們借鑒。

關鍵詞：吟誦 詩吟 古詩文 讀書法

吟誦是漢文化圈共同的讀書方式，與今天的朗誦不同，它有曲調，符合漢語詩歌的韻律特徵，是中華優秀的非物質文化遺產。吟誦在東亞、東南亞儒家文化圈中曾廣泛流傳。日本、朝鮮、韓國、越南、馬來西亞、印尼、菲律賓、新加坡等國家都有吟誦漢詩文的傳統，文人們以吟誦的形式來創作、學習和欣賞漢詩文。這些民族的漢詩文吟誦，有的是直接使用漢語的，有的是使用漢語轉讀音的，有的是使用本民族語言的。漢詩文也是通過吟誦的方式進入了這些民族的文化之中。但長期以來，我們對這方面的研究幾乎屬於空白。近些年來，我們在對國內的中華吟誦進行全面系統的搶救性採錄和研究的同時，也兼顧少數民族和外國有關漢語詩歌吟誦的採錄，對其吟誦的傳統、現狀、分類和規律做了初步的考察。

日本詩吟至今仍盛傳不衰，在國際上享有盛譽。為了深入瞭解日本詩吟，並與中華吟誦進行比較研究，2011 年、2013 年、2016 年、2018 年和 2024 年，分別由首都師範大學趙敏俐、李均洋、徐健順、冷衛國和朱立俠等先生帶隊，五次去日本採錄詩吟活動，對詩吟的源流、演唱方式、組織、音樂、舞蹈、教學、教材等方面進行了調研，獲得了一批音像文獻和實物資料。前後採錄了日本福山天山流備州吟詠會師範福田一洲、書法家藤井壽峰、廣島縣光峰流吟道吟濃吟詠會會長平岡光胤、廣島縣水真流吟詠師範平賀光明，以及日本吟劍舞振興會評議員、廣島縣吟劍詩舞道總連盟副會長、吟道賀堂流宗範、賀久清吟詠會會長藤河賀久清，日本關西文化協會國利滄宗，98 歲高齡的河野吼山以及平賀輝山、平岡光峰等先生。最近一次是 2024 年 10 月，樂府學會吟誦研究會秘書長朱立俠率中華吟誦代表團赴日本參加「全國青年部吟詠大會」。並與關西吟詩協會進行吟誦交流，與京都市立藝術大學進行古琴和琴歌交流。中華吟誦代表團一共展演 10 首吟誦作品，含經、文、古體、近體、詞，吟誦時配以古琴、簫、鼓、磬等樂器，古意悠長，金聲玉振，讓日本吟誦愛好者現場聆聽到正宗的漢詩文吟誦。



通過在日本的幾次吟誦採錄，我們看到了中日文化交流的源遠流長，兩國在傳統優秀文化的保存方面都做了巨大的貢獻。很多中國傳統文化，現在還在日本流傳著，諸如書道、茶道、花道、香道等，詩吟也是重要的一個方面。研究日本的詩吟，對於我們探索古代吟誦文化，發展吟誦藝術，都有很重要的意義。

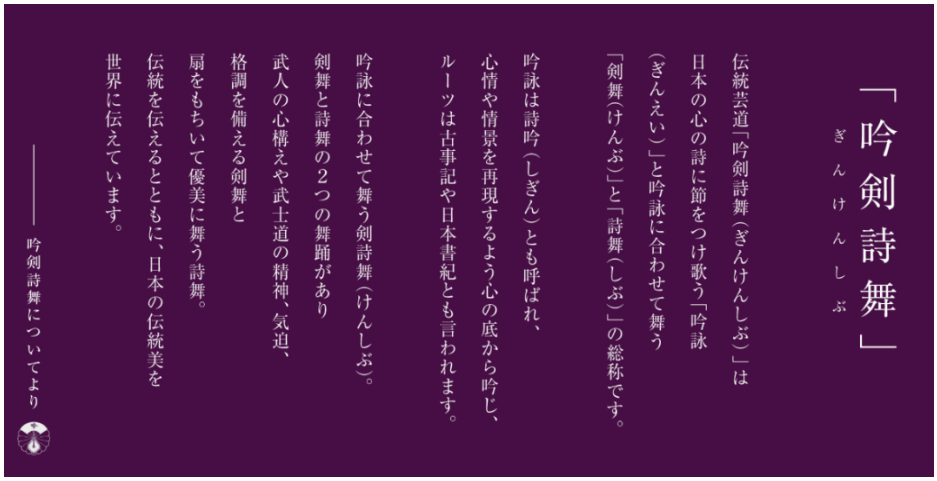
一、日本詩吟的歷史與現狀

吟誦在日本稱為「詩吟」。 日本詩吟可追溯到飛鳥、奈良、平安時代（592～1192年），這是與日本對漢文化的吸收同步的，早期遣隋使、遣唐使把中國詩歌的活態——吟誦帶到日本，成為雅文化的主體，曾經在日本的宮廷、貴族士大夫階層非常盛行。

不久，他們又創造出了具有本民族語言特色的「和歌」。以皇族藤原公任（966-1041）所著《和漢朗詠集》為代表。由於年代久遠，當時的吟誦音調已不可知。

現在日本流行的詩吟，起源於十九世紀初的江戶後期，歷史並不久遠。日本的江戶時代，以最高學府昌平黌為首，各地藩校都有著名漢詩人執教，要想學知識，就必學作漢詩，日本漢詩創作出現高峰期。為了提高學生們的興趣，有人給漢詩加上曲調讀給學生們聽，然後大家一起唱，便形成了詩吟。日本近現代吟誦的鼻祖是幕府末期的漢學家廣賴淡窗（1782～1856）。他在大分縣日田市創立漢學私塾（桂林莊，後更名為鹹宜園），前後招了 4600 多名學生，教授吟詠漢詩，逐步形成了獨特的吟誦風格。因其弟子眾多，影響廣泛，為日本現代吟誦的大眾化普及奠定了基礎。

明治維新後，尤其在大正、昭和前期，日本在富國強兵的國策下，在軍方鼓噪下，吟誦常常通過廣播、慰問演出，用來鼓舞士氣，為侵略中國和亞洲起到了推波助瀾的作用。「詩吟」活躍起來後，湧現了木村嶽風、山田積善等名家，並成為當今詩吟各流派之祖。1945 年，日本戰敗。有關鼓勵戰爭的言論、歌舞、武術，以及相應的聚會一律被禁止。吟詩、劍舞大會也在被禁之列。直到四年後的 1949 年，重新開始發行了經過修訂的吟誦教材；1968 年經文部科學大臣簽字批准，成立了財團法人日本吟劍詩舞振興會，當時的註冊會員就達三百萬之眾，全國性的吟詩活動漸漸恢復起來。該會目前已形成北海道、東日本、中部、近畿、中國、四國、九州等七大地區聯絡協議會及都道府縣 51 個吟劍詩舞總聯盟，制定了憲章，成立了培養吟誦教員的夏季吟道大學和劍詩舞道大學，出版有《吟劍詩舞》月刊學術雜誌，每期有「漢詩初學者講座」欄目，編輯發行了統一教材《吟劍詩舞漢詩集》，利用日本中央電視臺衛星電視「日本娛樂頻道」，每天早晨播放 30 分鐘的吟劍詩舞節目，中央廣播電臺節目中有專門的吟誦專題，每年舉辦全國吟劍詩舞表演大會及全國名流吟劍詩舞道大會，還派遣吟劍詩舞代表團去國外進行交流表演。



現在日本各地有眾多的詩吟流派，眾多的社團，據說成員有數百萬之多。在日本東部，嶽風會的規模最大。在西部，如廣島縣的賀堂流吟道和光峰流吟道，都有上萬名會員。一個流派下往往又會分成若干個吟詠會。如水真流下面，就有 26 個吟詠會。日本詩吟學會各流派的名稱，大多數都由最早的創始人的名字命名。如日本東部最大的詩吟組織嶽風會由木村嶽風而得名，賀堂流的初代宗家名叫礒部賀堂，光峰流吟道的創始人名叫古夏光峰。

日本的眾多吟誦社團都到過中國進行吟誦交流。影響較大的是，廣島大學佐藤利行教授帶領了 16 人組成的日本詩吟代表團，參加首屆「中華吟誦周」，與韓國代表團合作舉行了吟誦專場表演，為我們留下了一批珍貴的吟誦資料，也在中國的民眾中間留下了深刻的印象。此後，關西詩吟社也多次來陝西等地進行吟誦交流，兩國的吟誦交流活動也日漸頻繁。

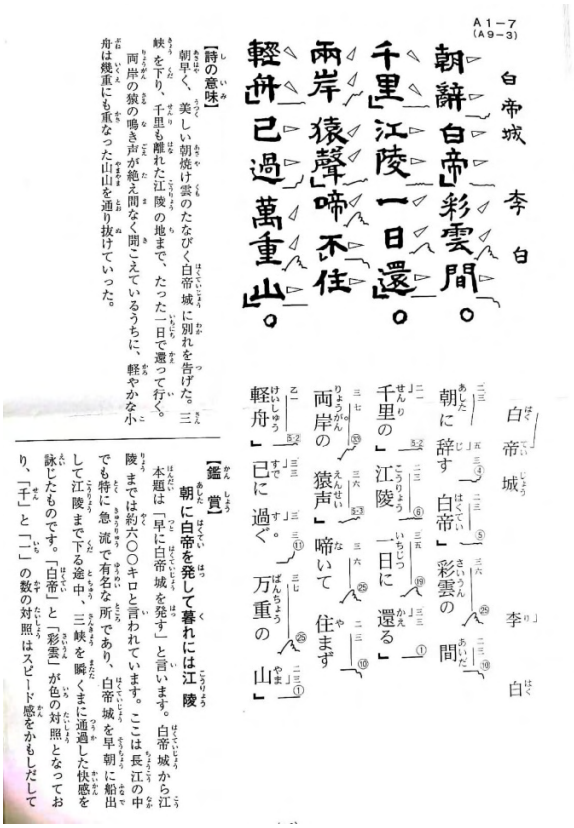
二, 日本詩吟的方法與特點

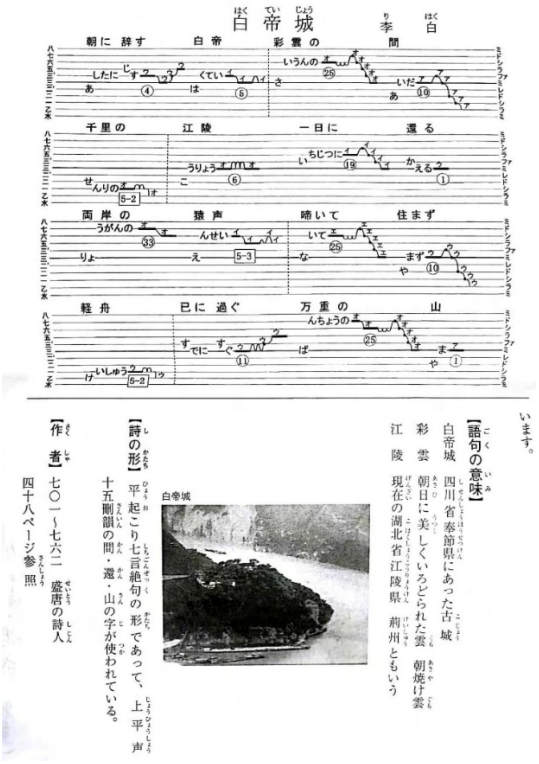
（一）日本詩吟的方法

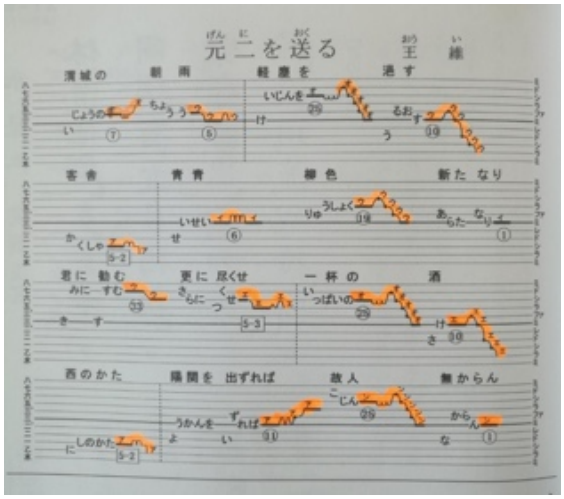
日本人學寫漢詩，要按照漢語律詩的平仄格律進行，押韻也使用中國的韻書。但由於日本人的漢字讀音與中國不同，所以他們在誦讀的時候都不可能把漢語文字的平仄韻律等自然表現出來，因此他們創造了一種獨特的漢詩吟唱之法。詩吟就是將漢詩、和歌（日本詩歌體裁）用獨特的節奏及抑揚頓挫的方式進行吟詠的藝能。吟詩者需徹底理解詩的內容，並以歌曲再現詩中的情緒及氛圍。能否掌握原詩作者的心境將可分出吟詠者的技巧高下，若能瞭解詩的意涵與背景，則聆聽時更能感受個中妙處。

由於日語無聲調，不分平仄，不能依字行腔，所以日本人吟漢詩頗費周折。業師

趙敏俐教授經過詳細的研究，總結了日本學者吟誦漢詩的步驟：第一步，先將漢詩原樣抄錄，再加上日語的注音符號。第二步，對此詩進行意譯，有時還要加上作者簡介，以便對此詩內容和情感有正確的理解。第三步，再將它翻譯成日文吟唱式的詩體，作為詩吟底本。第四步，按照詩吟要求，在每個字的旁邊加上詩吟符號，將它變成詩吟的樂譜本。



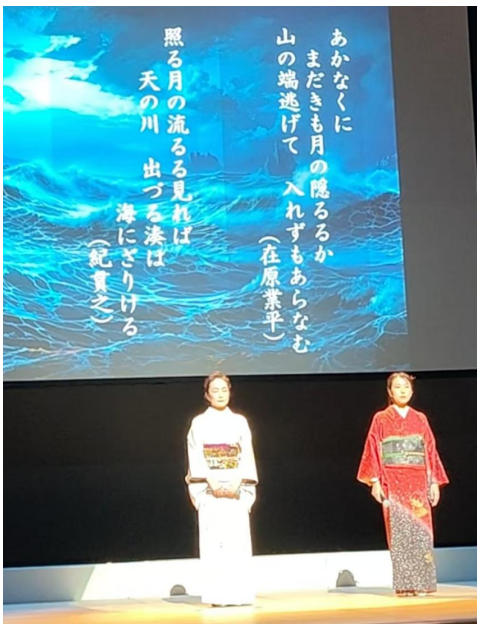


日本的吟誦譜有兩種。一種是旁譜，直接將曲譜圖例標在詩歌唱本旁邊，作為吟誦時候的提示，整本書前有音階和譜名表。如上圖所示。一種是多線譜，可以看出詩句之間的起承轉合關係，以及每句詩內部的音高起伏特徵。日本詩吟是按照日本傳統的五聲音階來吟唱的，即 3、4、6、7、i，為此日本人發明瞭獨特的詩吟記譜方式。據光峰流吟道平岡光胤先生提供給我們的曲譜，用的是一種九線譜的記譜方式，以上數第五線作為基音線來定調，在譜上，將每一字的音高、長短、發聲強弱，包括發聲的技巧、節拍的休止等都用特殊的符號一一詳細標出，以便於吟唱者使用。當然也有十一線的，如關西詩吟社的譜子。

（二）日本詩吟的特點

經過我們多次調研和查閱資料，發現日本吟誦具有以下幾個方面的特點：

1. 內容上，以漢詩為主（分為中國和日本兩類），和歌、俳句（短小精悍，韻味優美）、新體詩為輔。

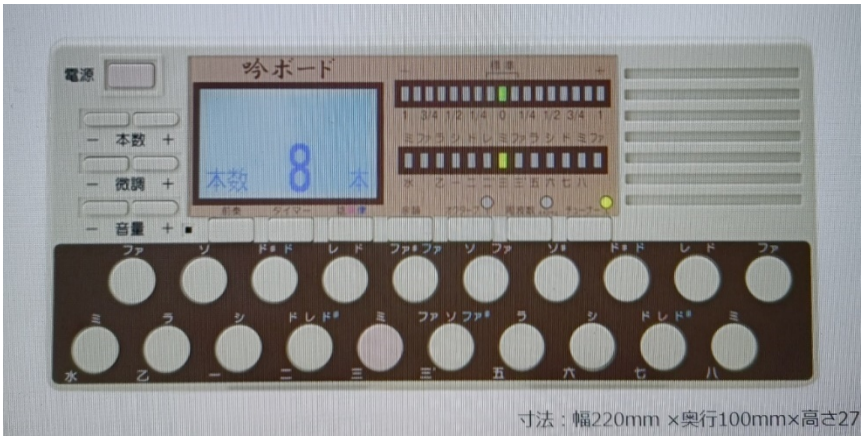
中華吟誦內容多樣，體裁豐富，有可歌的樂府、詞曲，可誦的古詩、古文，可吟的近體詩詞等，音樂形式多樣，因而形成的體式也各異。日本吟誦主要分為中國漢詩、日本漢詩、和歌（含俳句、新體詩）三大類。漢詩與中國體式一致，但其詩吟以近體詩為主，尤其是絕句最常見。此外則是日本作品。在日本吟誦界有這麼一種說法：1200 年的和歌，350 年的俳句。在日本平安時代（794~1192）的宮廷裏，興起一種非漢詩的本民族語言（5、7、5、7、7，共 31 個音符構成）的詩歌，謂之「和歌」。西元 905 年編撰的《古今和歌集》中，保存了大量日本獨特的「和歌」。到了 17 世紀中期，在和歌的基礎上，俳聖松尾芭蕉更為短小精悍、韻律優美的作品，句式變為 5、7、5，僅 17 個音符，並要求其中必有季節的含義，這不僅僅是字元的減少，更是一種文字美學和精神上的極致追求。其短短的十七個字元（音符）形成了情感、意境兩方面都極其簡潔的藝術作品，在日文吟誦界佔據了非常重要的地位。



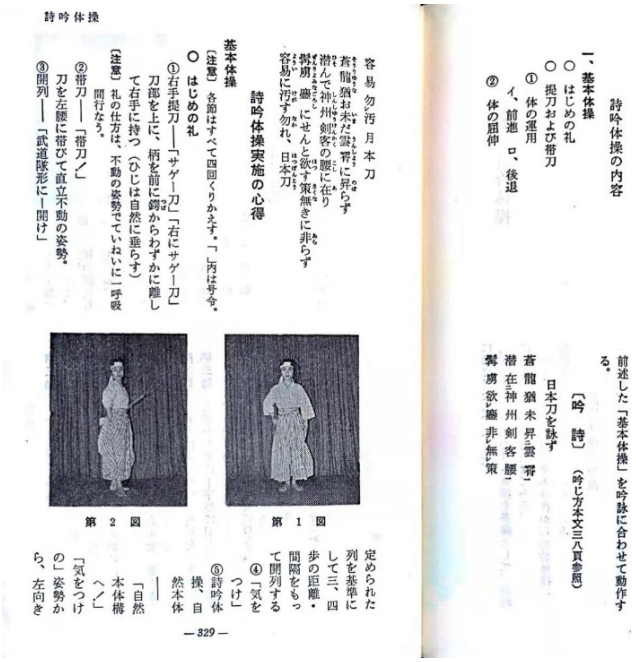
2. 形式上，依伴奏吟誦，嚴格按譜，配劍舞、扇舞等藝術形式。

日本詩吟與中華吟誦的表演形式不同。中華吟誦基本不以表演為目的，主要為了讀書，因而不甚講究形式之精美，伴奏之有無，更不求舞蹈相佐，只是雅集之時或琴或簫，隨意伴奏而已。日本詩吟則均有伴奏曲，要求吟誦者按照固定節奏進行，猶如

歌唱。伴奏可以用現成錄製好的，也可以即興伴奏。日本人還發明瞭一種專門配合詩吟之學習與表演的配聲樂器，用以進行輔助練習。這樣就有了吟誦長短的標準，與中華吟誦只有「平長仄短」的原則而可以隨意發揮的「即興性」特點不同。所以，日本詩吟都有譜可依，與中華吟誦「不靠譜」的特點迥異。



日本詩吟還要求有伴舞。可以說，日本詩吟已經成為一種詩歌舞相結合的綜合性藝術。全國舉行的詩吟比賽組織是吟劍詩舞振興會。從名稱就可以看出，吟劍詩舞是詩吟與劍詩舞的總稱，這種比賽就是吟劍詩舞的綜合體。劍詩舞分為劍舞及詩舞兩種類別，皆為搭配吟詠的舞蹈表演。劍舞是配合吟詠並使用刀及扇子的舞蹈，以古老武術為底的動作是其特徵，如刀的舉法、斬法、持法等基本動作，為表演基礎。表演者需具備武士的心態、武士道的精神、氣魄及格調。而領會詩歌意涵，以及透過藝術形式呈現武術這點則是魅力所在。詩舞表演在吟詠時只搭配扇子舞動，是與劍舞不同的地方，其特徵便是讓觀客聆聽詩歌並同時欣賞詩舞演出。參加詩吟比賽者不僅僅是單純的詩吟，往往還包括舞蹈，特別是劍舞在其中佔有重要的地位。這種比賽形式，通常的情況下總是由詩吟者與舞蹈者組合而成。參加比賽的人都要身穿和服，女子往往盛裝豔抹。吟詩者聲音清越，音質高亢，緩慢悠揚，中氣十足，吐音發聲，抑揚頓挫，十分講究。舞者則舉手投足，章法井然。很多舞蹈動作也是有規定的，並有特殊的涵義，比如船行、山、河流、遠望等等。其風格或優雅嫵媚，或威嚴剛猛。舞蹈者與吟詩者又要配合無間、節奏韻律一一對應，具有鮮明的藝術表演色彩。統一教材《吟劍詩舞漢詩集》中收錄了從漢高祖的《大風歌》到清人袁枚的《赤壁》等漢詩，並配有專門的吟誦曲譜和詩吟體操、劍舞等動作。有時候詩吟還可以與其他藝術相配合進行表演。如福山市天山流備州吟詠會的福田一洲，就與書法家藤井壽峰經常合作演出，號稱「書道吟」。



詩吟体操の内容

一、基本体操
○ はじめの礼
○ 提刀および帯刀
① 体の運用
イ、前進　ロ、後退
② 体の屈伸

前述した「基本体操」を吟詠に合わせて動作する。

〔吟　詩〕（吟じ方本文三八頁参照）

日本刀を詠ず

蒼龍猶未昇雲霄
潜在神州剣客腰
腐朽欲廻非無策
容易勿汚月本刀

詩吟体操実施の心得

基本体操

〔注意〕各節はすべて四回くりかえす。「」内は号令。

○ はじめの礼
①右手提刀――「サゲー刀」「右にサゲー刀」
刀部を上に、柄を前に鍔からわずかに離して右手に持つ（ひじは自然に垂らす）
〔注意〕礼の仕方は、不動の姿勢でていねいに」呼吸間行なう。
②帯刀――「帯刀ノ」
刀を左腰に帯びて直立不動の姿勢。
③開列――「武道隊形に一開け」

第2図

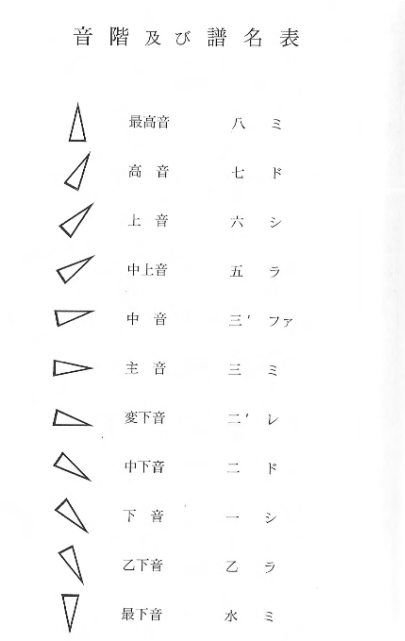
第1図

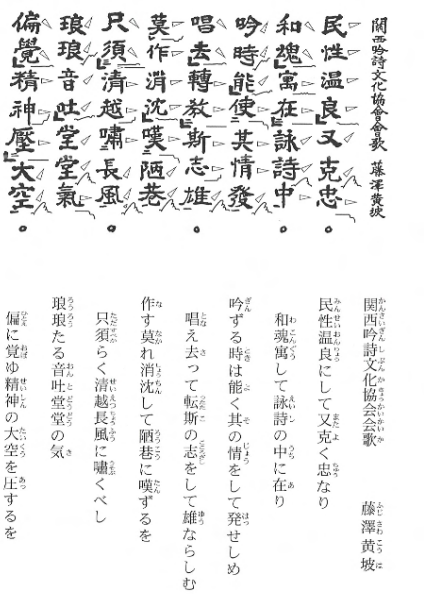
定められた列を基準にして三、四歩の距離・間隔をもって開列する
④「気をつけ」
⑤詩吟体操、自然本体
――「自然本体楷へノ」
「気をつけ」の姿勢から、左向き

吟詠吟舞錦凰流是日本全國 1000 種以上的流派中，繼承了吟詠、劍舞、詩舞 3 種技藝的少數流派。此流派之詩吟特徵是使用日本刀或扇子來表演劍詩舞，能讓鑒賞者一次欣賞到吟詠及刀扇舞動之魅力的獨特流派。

（日本的詩舞與劍舞詩吟表演，2016 年日本廣島）

3. 腔調上，音域跨度大（11 音階）、尾腔處理豐富（60 多種），但不講平仄、押韻。





中華吟誦的腔調，因地區而異，因流派而異，往往與當地方音、戲曲等元素有關，傳統吟誦基本都是宮商角徵羽正聲音階。而日本詩吟在吟誦的發聲音階上，由低、中、高音三個區域，參照多線譜的形式，共 11 根線，即 11 個音階構成。分別是低音的 3、6、7；中音的 1、2、3、4、6、7（沒有 5）；高音的 1、3 。其中，中音 mi、 fa、 la、 xi、高音 do 五個基本音，為日本音樂特有的傳統民謠調式，稱為「都節調式」（miyakobushi, 其中沒有 5，so 音） 。

在吟誦的曲調元素上，採用了多達 60 餘種極為細膩的尾腔吟唱的處理手法。要求

學員精准練習，「熟能生巧」，久而久之，形成生理記憶。（尤其是 10、25、32 等編號的尾腔，使用頻率極高）

從總體效果上看，正是有了這些豐富的曲譜、旋律和尾腔處理，與我們漢語吟誦時根據聲母、韻母、聲調即興變化的高低快慢、輕重緩急、抑揚頓挫的腔音唱法要求相似，可謂「不同語言下的異曲同工」。

4.傳承上，講究規範，注重標準化（男女差別的音高設定、漢詩，和歌，俳句的配樂、和服服飾）、段位化（考試、升級，從初段至十段）、級別化（資格認證，從師範至宗帥）。

經過近百年的發展，日本詩吟已經成為一門成熟的藝術，形成了比較嚴格的規範。詩吟要嚴格按照日本傳統的五聲音階來吟唱，每首絕句有固定的演唱時間，大都定在 1 分 50 秒左右，不得超過兩分鐘，律詩則不能超過 4 分鐘。在日本，每年都要舉行各市、各縣、各地區和全國的詩吟大賽。全國大賽採取層層選拔的方式，有著嚴格的要求，有較為統一的評判標準。每年，由全日本的吟劍詩舞振興會頒佈年度參賽指定吟題，參賽者都要按此準備。日本吟劍詩舞振興會評議員、西部詩吟重要流派賀堂流的宗範藤河賀久清先生，不但向我們詳細介紹了日本人如何學習唐代律詩、如何掌握其內容的基本過程與方法，還給我們提供過一份全國大賽的評分表。參賽者按年齡分成幼年、少年、青年、一般一部、一般二部、一般三部、少壯七個組別，審查專案共五項，包括發聲（聲質 10 分、技術 20 分）、詩心（30 分）、態度（10 分）、發音（10 分）、調和（20 分），總計 100 分。每一項的審查基準再分為 A、B、C、D、E 五等，將每一項的總分數 1 分 1 分地進行分解，非常細緻。從中可知，「詩心」一項就占了 30 分，與「發聲」的兩項等值。所謂「詩心」，就是對作品的理解與恰當的表現。對於日本人來說，由於每一個漢字的意義與日文並不相同，所以要對一首漢詩有恰當的理解，註釋、翻譯與講解是很重要的學習環節。日本人做得非常認真，一字一詞一句的解讀都一絲不苟。通過他們的講述與評點，詮釋了日本詩吟藝術的本質，它不僅僅是一門需要認真學習和掌握的技藝，更是一種修養，是日本人所追求的一種文化上的、身心境界上的修養。

日本詩吟還形成了考級定段位的完善體係。根據學員的學習年限、吟誦熟練程度，以及對詩歌知識的理解等等，經逐級考核，授予相應的段位證書。日文吟誦的級別，雖然在各個吟誦團體中各有不同，但基本統一。從初段、到四段、五段、十段；從師

範、到宗師、宗帥等。來自蘇州的沙家驊先生就通過了日本詩吟的考核，獲得證書。

詩吟作為一門藝術，要達到精熟的程度，需要經過刻苦的學習與鍛煉。它起碼包括兩方面的內容。一是聲樂的訓練，二是詩文的學習。採訪中，平岡光胤先生特別向我們介紹了詩吟發聲訓練的技巧。他向我們講授了日本五聲的發音部位，提供了進行口腔訓練的文字材料，介紹了呼吸吐納的發聲之法，每首詩演唱時的起承轉合關係，並且現場為我們做了精彩的演示。可以說，如果沒有經過專門的學習和訓練，一般人是不會掌握日本詩吟發聲技巧的，自然也是不會詩吟的。因為詩吟發聲技巧需要長期訓練，掌握特殊的發聲運氣方法，長期堅持，對身體頗有好處。平岡光胤先生年過七十，臉色紅潤，身體健康，聲音清越而洪亮。已故水真流創始人山本嚴就認為，每天晨起吟詠，是一種修養身心的好方式。

三, 日本詩吟與中華吟誦的對比與啟示

經過多年的采錄和訪談，我們對日本韓國等儒家文化圈的吟誦的傳統、現狀、特點和規律、傳人等有了深入瞭解，有助於我們全面瞭解中華吟誦；同時，日韓兩國的吟誦傳統保留較好，對我們繼承和發展中華吟誦有著重要的借鑒意義。儘管韓國、日本的吟誦規則與中國學者目前總結出來的不盡一致，諸如旋律的長短、高低以及有無固定調子等方面存在差異，然而日韓吟誦的形式以及在藝術上的探索卻非常值得我們學習。

日本詩吟與中華吟誦相比較，有同有異。所同者，中華吟誦是以語言為本位的藝術，特別講究發聲時的字正腔圓，講究四聲平仄，講究對作品內容的理解，把握其起承轉合的節奏韻律。日本詩吟是在學習漢詩朗詠的基礎上發展起來的，強調對文字語言的重視，對一字一音的發聲的講究、對作品起承轉合的處理，強調對詩歌作品的理

解，將其作為一種文化學習和身心修養的方式，與中華吟誦都有相通之處。。所異者，中華吟誦主要作為一種讀書方法而傳承下來，並沒有形成一種獨特的藝術，仍然保留著質樸的語言本位特徵。日本詩吟在漢詩朗詠的基礎上增加了鮮明的日本語言文化特徵，使其脫離了原初的讀書形態，確立了嚴格的規範，發展成一門綜合的藝術形式。這對我們當下傳承和推廣中華吟誦頗有借鑒意義。中華吟誦作為漢語詩文傳統的讀書方法，遵循著語言學與文學、音樂學等學科的規律，對此，我們的探索才剛剛開始，尚需深入研究，因為這是文化傳承的基礎。同時，若要使它被當代人接受，還需要有一個規範化和藝術化的過程。無論是我們將中華吟誦作為一種讀書的方法來推廣，還是將其作為一種具有傳統文化底蘊的藝術來傳承，日本詩吟在這些方面都可供借鑒。希望我們在欣賞日本詩吟藝術之美的同時，也可以學習他們在詩吟規律的總結探求和在藝術追求上精益求精的精神和態度。我想這種態度是傳統文化走向現代化所需要的。

對日本詩吟的研究，可為中華吟誦的傳承和發展帶來啟示和借鑒。以下簡述幾個方面。

1、日本詩吟的聲腔訓練方法值得學習。

日本詩吟最顯著的特徵是其聲腔的優美和氣息的穩健，聽起來高亢悠遠、千回百轉，氣息連綿不絕、氣質古直悲涼，具有一種悲情之美，這符合吟誦的本質特徵（古文獻記載吟為低吟，歌為高唱）。日本在遠古時代，有語言無文字，漢字是後來從中國引進的。在他們語言中的五十音圖裏，あ、い、う、え、お的發音裏，完全沒有四聲規則。那麼，他們對中國詩詞裏的四聲、平仄、押韻怎麼處理？只能根據詩詞裏的意境，在整個吟誦過程中，添加相適應的、帶有優美音樂旋律的伴奏。並在每個句子的開頭、中間、末尾，添加吟唱的襯詞，尤其是在句子的尾部，添加豐富的、尾部帶有音階高低起伏的拖腔。這需要中氣十足才可能完成。所以他們在訓練的時候，特別注重發聲練習。初級學員，在每堂課的學習前，老師都會要求大家學習「腹式呼吸」法，從低、中、高音區 11 個音階，進行「發聲練習」，力求「氣入丹田」。あ、あ、あ；あ、え、い、お、う、ん；み、ふぁ、ら、し、ど……為了美聽，日本詩吟也注重「字正腔圓」，對吟誦口型也有要求：日語五十音圖的每個字母的發音口型、咬字都必須準確、清晰。如前所述，日語吟誦中特有的 11 線譜的寬音階、整體旋律和尾腔處理、對伴奏曲的選擇和情感基調的把握，以及對音質及音色、眼神及口型、咬字及型腔的把握，都值得我們學習。

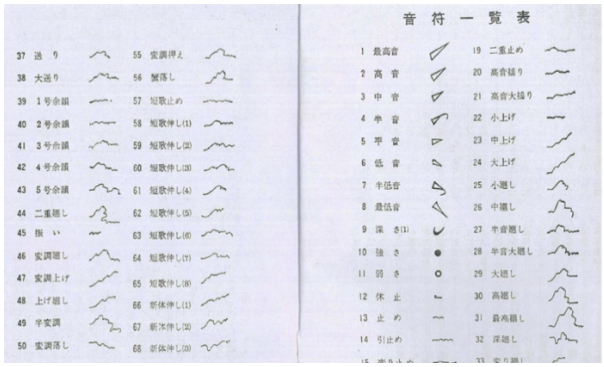
2、日本詩吟的藝術性和規範性值得我們借鑒。

日本詩吟不僅僅聲情並茂，還追求精美絕倫，多種藝術形式的融合，增益吟詩的雅文化，的確已經成為一種詩歌舞相結合的綜合性藝術。如上所述各個流派的吟詩與舞劍配合。就 2024 年日本青年部吟詠大會上的展演形式看，不僅有獨吟、齊吟，還配男子的武士刀、女子的扇舞、默劇等等，形式非常豐富，舞臺燈光和背景處理簡潔雅致，伴奏編配亦十分用心。

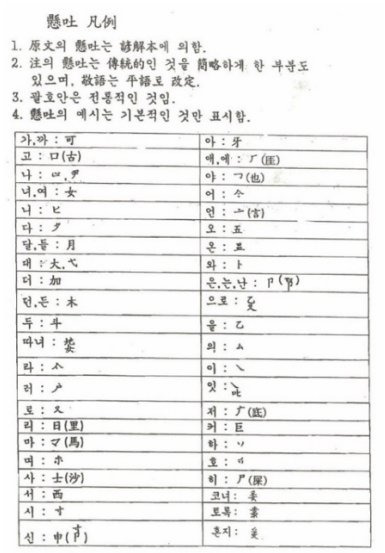
日本詩吟既是一種藝術，就產生了很多規範，除聲腔曲調外，其著裝、姿勢、道具等均有規定。關於服飾，無論男女，在日本正式登臺吟誦時都穿中規中矩的和服。2024 年吟詠大會上，不論老中青少各年齡層次的吟誦者，在臺上呈現出的精神面貌、臺風、氣息調控及對音準的把控都出奇的沉穩，且有程式化的站姿、體態，可以看出經過大量正統的學習訓練及多次的登臺演練。目前，我們中華吟誦的舞臺上，也開始大量出現漢服，體現了我們對傳統文化的熱愛與自信。再加上國風的螢幕設計、燈光、佈景的烘托，效果很好。當然，在我國，當今的吟誦界百花齊放、源流各異、方言多樣，目前還難以實施這種「標準化」。然而，我們在進行普通話吟誦推廣的時候，可以借鑒標準化的理念，設定考核專案和標準，以規範今後的教學和傳承工作，促進吟誦事業的發展。這是值得當前吟誦界探討的問題。

3、日本詩吟的符號和譜例得我們學習。

除了在吟誦藝術的探究、發聲吐氣的訓練、吟誦評價標準的制定等方面可以參考日本詩吟成果之外，在吟誦符號方面，日本吟誦也有很大的參考價值，值得吟誦界的重視。關於吟誦符號，在日本和韓國的吟誦書籍中比較常見，而在中國則比較罕見。這說明對於非母語的吟誦學習者來講，譜子是非常好的提示性，今天青少年學習吟誦的時候，如果有一套符號提示，將會很有效果。而符號的發明，如果能與歷史文獻相結合，就能夠打通古今，古為今用。所以，韓日的吟誦符號對我們有重大的啟發意義以及現實的參考價值。



(日本漢詩吟誦符號)


懸吐 凡例

1. 原文의 懸吐는 諺解本에 의함.
2. 注의 懸吐는 傳統的인 것을 簡略하게 한 부분도 있으며, 敬語는 平語로 改定.
3. 괄호안은 전통적인 것임.
4. 懸吐의 예시는 기본적인 것만 표시함.

가,까 : 可	아 : 牙
고 : 口(古)	애,얘 : 厂(匡)
나 : ㅁ,ㅁ	아 : 勹(也)
녀,여 : 女	어 : 수
니 : 匕	언 : 亠(言)
다 : 夕	오 : 五
달,들 : 月	온 : 五
대 : 大,弋	와 : 卜
더 : 加	은,는,난 : 尸(尹)
던,든 : 木	으로 : 𠂉
두 : 斗	을 : 乙
따녀 : 裝	의 : ㅅ
라 : 亦	이 : 丶
러 : 尸	잇 : 𠂉
로 : 又	저 : 广(底)
리 : 目(里)	커 : 巨
마 : 罒(馬)	하 : ソ
며 : 亦	호 : 乛
사 : 士(沙)	히 : 尸(屎)
서 : 西	코너 : 妻
시 : 寸	보록 : 書
신 : 申(𠂉)	혼지 : 爰

(韓國學校課本中的吟誦符號)

據我們考證，目前所見最早的吟誦符號，應是道教法事歌曲譜，保留在《玉音法事》中，這是一種「曲折譜」，或許可以追溯到《漢書•藝文志》所載二十八家歌詩的「聲曲折」，然而，此曲譜晦澀深奧，難以破譯。而近年發現的王陽明「九聲四氣歌法」又較為簡略。較為詳細的符號則是 1935 年葉聖陶、夏丏尊合寫的《文心》一書論述語文教學法時提到的古詩文讀法符號，可認定為是一套吟誦符號。

近年來，我們根據古本《千家詩》、《文章軌範》等書上的圈點讀法符號進行了改良，推行了一套簡便易行的吟誦符號，以幫助大家學習吟誦。這套符號充分考慮到電腦鍵盤的快捷操作性，並且具有涵蓋詩詞文賦各種文體，橫排豎排都可使用，適合當代印刷習慣。比如《登鸛雀樓》:

！ ！ _ __| _ __ ！|___

白 日 依山 盡 黃 河 入海 流

！ __ _|！ ||！__ ___

欲 窮 千 裡目 更上 一層 樓

如圖所示：仄聲字用「|」，入聲字用「！」，一三五位置的平聲字用短橫「_」，二四六位置的平聲字用中橫「__」，韻字用長橫「___」。符號的長短表示讀音的長短，符號的上沿表示讀音的高低，比如，讀者一眼就能看出，「白日」兩字又高又短又重，「依」字短而「山」字長，「山」字低而「盡」字高。這樣，近體詩只用三個符號，就把長短、高低、輕重的讀法特徵表達了出來，「入短韻長」「平長仄短」「平低仄高」等近體詩規則就清晰地展示了出來，吟誦起來很有指導性。基本吟誦符號中還有上「√」、去「\」、仄「< 」三種韻字元號，以及古文的長讀「～」、重讀「•」符號，一共有八種。目前已經在《我愛吟誦》、《中華經典吟誦讀本》、《詩詞吟誦》以及中小學古詩文相關配套教材上大量使用。當然，對於文氣的體現，旋律的抑揚頓挫還沒有涉及，今後還有待於借鑒韓日吟誦譜進行完善。

此外，日本對吟詠的重視，也值得我們效法。吟詠在日本之所以開展得如火如荼，是因為他們對此有深刻的認識，有全國性的組織，有明確的規劃和得力的措施。如前所述，1968 年經文部科學大臣簽字批准成立財團法人日本吟劍詩舞振興會時註冊會員就達三百萬之眾。正如專業人士就其興盛原委所分析的：「如今的吟誦，一方面由於它是一門高尚的藝術，比其他表演藝術更具有趣味性和娛樂性，所以在全國得以流行。另一方面，吟誦活動對青少年教育，防止其誤入歧途，對提高國民道德修養等都是最好的途徑，因而被各界廣泛採用。加之學校教育方面，中學和高中的教科書裏把漢詩漢文作為必修科目予以強化，各地中學和高中聘請吟誦家教授吟誦，也促使了吟誦在全國的普及。」（菅原雪山《現代式吟誦名詩集•序》）我們中國目前正在進行文化復興的偉大使命，重視吟誦，傳承之發展之，對樹立文化自信、弘揚傳統文化具有重要的意義。

5.8 孫靖：地方戲曲劇種國際傳播路徑與策略研究——以婺劇為例

摘要：本文以婺劇為例探討地方劇種國際傳播路徑與策略。婺劇是浙江地方性劇種，融合多種藝術形式，但國際影響力有待提升。文章先分析其國際傳播現狀及海外傳播所遇問題，並提出策略：加強政策法規建設；跨領域發展，融入學校和地方課程體系；利用現代科技拓寬傳播管道；鼓勵社區參與共創，激發本土化活力；加強國際合作提升影響力。探索婺劇傳播路徑既能保護文化遺產，又能讓其在新時代煥發活力，助力中國地方劇種全球發展。

關鍵詞：婺劇；國際傳播；文化交流；國際影響力；傳播策略

引言

戲曲作為中華文化的重要組成部分，逐漸成為對外交流的重要內容。其中，地方劇種婺劇也以其獨特的藝術風格吸引了國際社會的關注。然而，相較於京劇等國粹，婺劇在海外的知名度和影響力尚顯不足，亟待系統的研究和有效的策略推動其國際化步伐。

一、婺劇簡介與研究目的

戲曲界流行這樣一句話：中國戲曲史的一半在浙江，浙江戲曲史的一半在婺劇。婺劇是浙江第二大戲曲劇種，廣泛流行於金華、衢州、麗水、臨海、建德、淳安等地，擁有 500 多年的悠久歷史，被譽為徽戲的「活化石」。2008 年，婺劇被列入國家級非物質文化遺產名錄。

婺劇融合了高腔、崑腔、亂彈、徽戲、灘簧、時調六種聲腔。「文戲武做，武戲文做」，這也是奇正相生的辯證法在婺劇表演中的體現。文為正，武為奇；文為主，武為輔。奇正相生，藝境乃成(聶付生，2022)。著名京劇大師梅蘭芳曾對婺劇給予高度評價：京劇的前身是徽劇，京劇要尋找自己的祖宗，看來還要到婺劇中去找。

婺劇的歷史價值、藝術特色以及在中國戲曲中的地位，都值得我們深入研究。儘管婺劇在海外的知名度不如京劇等，但就其目前的海外演出情況來看，其國際化潛力

值得我們深入探討。通過研究婺劇的海外傳播，可以為其他中國地方劇種的國際傳播提供借鑒，促進中國戲曲藝術全球傳播。

二、婺劇海外交流與演出現狀和觀眾接受情況分析

婺劇近年海外演出頻繁。20 多年來，婺劇的足跡遍佈五大洲近 50 多個國家和地區，浙江婺劇藝術研究院是全國地方戲院團中出國交流演出最多的院團。僅 2018 年，浙江婺劇藝術研究院就分別赴瑞士、義大利、馬爾他、埃及、厄立特裡亞、布隆迪、日本、新加坡和土耳其等九個國家進行交流演出。2019「米蘭中國文化周」推出婺劇專場，婺劇是中國唯一受邀的傳統戲劇劇種。2023 年，「慶祝中肯建交 60 周年浙江婺劇專場演出」在肯尼亞首都內羅畢舉行，婺劇《三打白骨精》、摺子戲《三岔口》《抬花轎》《呂布試馬》等贏得了當地群眾的好評。2024 年，婺劇第一次在塞爾維亞演出，千餘名觀眾到場觀看。2025 年新年伊始，浙婺團隊赴智利首都聖地亞哥開啟「2025 聖地亞哥一千國際藝術節」巡演，為智利「歡樂春節」活動拉開了序幕。

婺劇海外演出場次數不勝數，跨越了多個大洲，包括北美洲的美國休士頓市，南美洲的智利，歐洲的瑞士和義大利，以及非洲的肯尼亞等眾多國家。雖然暫無具體資料，但從報導中不難看出，婺劇的海外演出有一定的連續性和計劃性，並且有專門團隊負責新劇目的創作和海外巡演。

婺劇出海贏得了不錯的反響，幾乎是場場爆滿的狀態。從浙婺團隊所展現的劇目來看，多為知名的故事，如《三打白骨精》《呂布試馬》《斷橋》等，可以在一定程度上代表中國的國家形象。海外觀眾中也不乏中國戲曲的愛好者，文化的交流與傳播具有雙向互動的特徵，中國戲曲的跨文化傳播不僅需要依靠我們自身的主動傳播，還需要借助熱愛戲曲的外籍人士的力量進行自覺傳播，從而推動原汁原味的中國戲曲藝術「花開異域」（李霖 & 呂方格，2023）。

三、婺劇海外傳播所遇問題

婺劇近年來在海外取得了可喜的成績，也面臨著幾大挑戰。

（一）、文化差異導致的接受限制

婺劇地方特色濃厚。在海外演出時，觀眾對婺劇的表演形式、唱腔、服飾等方面的理解不盡相同。這使得海外市場受到了一定的限制。

（二）、傳播管道不暢

目前，婺劇在海外的傳播管道相對單一，主要依靠各個國家開展的文化交流活動，如「歡樂春節」或者各種國際藝術節等。這些管道覆蓋面極其有限。

（三）、人才短缺

婺劇海外傳播需要一批既懂戲曲藝術，又具備國際視野的複合型高學歷層次人才。然而，目前我國婺劇界的傳播人才不足。在婺劇起源地浙江金華，專門開設了婺劇的專業學校數量僅有金華藝術學校，武義職業技術學校兩所中等職業學校。培養一批高層次複合型婺劇人顯得尤為重要。

四、婺劇海外傳播策略與發展建議

婺劇海外傳播，需要各方面的努力與堅持。婺劇要想走出去，運用合適的傳播策略是必不可少的。

創新傳播形式。一個劇種在海外的傳播不僅僅可以通過演出實現，還有其他如文創以及繪本的發行等方式。作為大眾傳播媒介，用圖像與文字結合的形式探索讀者的閱讀空間，在文化產業等方面，實現中國婺劇的文化傳播價值是中國婺劇傳承發展的一大路徑(索奕雙，2014)。應注重相關文創產品的開發。利用新媒體平臺，在 YouTube 等視頻平臺發佈婺劇的精彩片段，利用社交媒體如 Twitter、Instagram 等進行宣推，增加曝光度。國內方面，婺劇起源地的金華下轄義烏市是國際化的市場，外國友人眾多，可以利用好這一資源，在社區廣泛開展婺劇體驗，通過外國友人之口將婺劇帶向海外；在國外社區中，與當地的華人社團合作，舉辦婺劇文化節等活動，邀請當地居民參與其中，親身體驗婺劇的魅力。

政策與資金支持。通過各大國際藝術交流活動，與世界各地的觀眾建立聯繫。婺劇近幾年的出海演出都依靠了藝術節這個平臺，這類活動往往有眾多的關注者，這為戲曲的傳播提供了良好的機遇。資金方面，海外演出是一種文化推廣活動，涉及到多方面的費用支出。

開展教育培訓。婺劇團隊出國幾乎都會去當地的孔子學院開展交流，因此，院團可與孔子學院合作開設婺劇工坊和講座，設立主題展覽，吸引更多觀眾瞭解婺劇。針對國內婺劇專業的學生，則需要加強對其外語的培養以更好地適應海外演出需要，藝術學校在課程設置中應注意培養「會唱念做打、會服化道、會吹拉彈奏」的多維度複

合型專業婺劇人才。

優化演出道具。由於搬運困難，道具的優化顯得尤為重要，浙婺演出團隊經過嘗試，篩選出材質堅固且能折疊的鋁合金材料，包括九獅圖、戲桌等在內的道具和佈景，全部可以折疊。這樣一來，道具的搬運顯得更加方便。此外，一些道具甚至可以採用先進的 3D 列印技術，減少搬運成本。

創新演出劇碼。2006 年，時任浙江省委書記的習近平勉勵婺劇團「注重推陳出新，創作優秀作品，促進婺劇在新時代煥發出旺盛生命力」。由於文化的不同，海外觀眾通常對中國傳統戲曲內容不甚瞭解，因此可以將一些跨文化的主題融入其中，尋找中西文化中的共通點，更易於海外觀眾接受。

對於婺劇在海外的發展，筆者持有十分樂觀積極的態度，在此提出幾點建議。

首先同時也是最主要的是提升演員的表演技能。演員的臺上表現是觀眾首先所看到的。因此，戲曲演員只有技能紮實，才能使演出更具深度和廣度。其次，出國演出所帶人員往往有限，很多時候需要一人分飾幾角，這對演員的表演水準有著較高的要求。提升演員的表演技能是戲曲演員出國演出首要考慮的。

再者是優化劇本翻譯。戲曲字幕是演出中十分重要的部分，觀眾對於字幕的關注次數僅次於演員。由於語言差異，該現象會更加明顯。一直以來，戲劇翻譯研究更多地聚焦於文本翻譯，局限在語際翻譯的範疇內，沒有對翻譯的文化傳播給予足夠重視。因此，提供高品質的多語種字幕，確保海外觀眾能夠理解劇情是演出順利進行的前提。翻譯時也應考慮進行本土化改編，使其更符合當地觀眾的文化背景。跨文化傳播理論告訴我們，「切斷資訊傳播的閉關自守狀態中，用自給自足的生產方式來維持本土文化的純潔性，甚至把本土文化禁錮在民族主義的意識形態中，不僅會喪失本土文化發展的經濟可能性，更會弱化本土文化對非本土文化的傳播力量，喪失文化競爭力。」（陳衛星 ，2001)

綜觀浙婺出海演出劇目，可以發現武戲占了很大部分，如《三打白骨精》《水鬥》等，海外觀眾對於一些有技巧的武打接受起來會更加容易，但也需要關注其對戲曲程式的理解。

定期收集觀眾的觀看回饋以改進演出形式也是必不可少的工作，通過調查問卷、訪談等方式不斷優化演出內容和形式，提高演出品質。

五、結語

隨著全球化的發展，觀眾對新鮮事物的接受度不斷提高。婺劇相較於京劇對於海外觀眾來說是更新鮮的事物，在海外有巨大的傳播潛力。

通過對婺劇海外傳播現狀的分析，本文揭示了其在國際上的演出情況，以及其對海外觀眾產生的影響。文章最後提出了一系列有針對性的國際傳播路徑和策略，強調了文化自身發展和加強國際合作的重要性。本研究也存在一定的限制，無法涵蓋所有可能的傳播路徑與策略。其次，由於文化差異的複雜性，研究可能無法完全預測所有海外市場的反應。本研究未設計調查問卷，很難就海外觀眾的個人看法展開說明。

婺劇在海外的傳播是一個複雜而多維的過程，需要結合多種策略。通過不斷研究和實踐，我們可以逐步優化婺劇的海外傳播策略，使其在世界舞臺上發揮更大的文化價值和影響力。

參考文獻

李霖與呂方格 (2023)。〈中戲德演：《琵琶記》德語演出形態變遷考論〉。《戲劇藝術》，03， 168-176。

索奕雙 (2014)。 〈中國婺劇跨文化傳播的繪本構建〉。《浙江藝術職業學院學報》，12(01)， 109-112。

陳衛星 (2001)。 〈資訊傳播與本土文化的互動〉。《創世紀舌戰: 2001 國際大專辯論賽紀實和評析》，101-102。

聶付生(2022)。〈論婺劇表演的民間性與奇正相生〉。《紹興文理學院學報》， 42(07), 27-34+2。

活動花絮 Event Highlights

香港教育大學校長李子建教授 JP
於開幕禮上致歡迎辭

Professor John Lee Chi-Kin, JP
President of The Education University of Hong Kong, delivers a welcoming speech at the opening ceremony

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心
執行總監梁寶華教授主持主題演講環節

Professor Bo-wah Leung, Executive Director of the Xiqu and Intangible Cultural Heritage Centre, The Education University of Hong Kong, hosts the keynote sessions

研討會主題演講嘉賓與回應嘉賓（後排左 2 起）：
謝筱玫教授、王馗教授、張育華博士、劉禎教授、屈歌教授、謝嘉幸教授、
Nancy Rao 教授、Patricia Shehan-Campbell 教授、Huib Schippers 教授、高舒教授、Johnathan Stock 教授、韓啓超教授、葉德平博士、陳子晉博士、劉亮國博士、
馮志弘博士、鍾珍珍女士

Back row (from left 2):
Prof. Hsiao-Mei Hsieh, Prof. Kui Wang, Dr. Vivian Chang, Prof. Zhen Liu, Prof. Ge Qu, Prof. Jiaxing Xie, Prof. Nancy Rao, Prof. Patricia Shehan-Campbell, Prof. Huib Schippers, Prof. Shu Gao, Prof. Johnathan Stock, Prof. Qichao Han, Dr. Tak Ping Yip,
Dr. Chi-chun Chan, Dr. Leung Kwok Lau, Dr. Chi Wang Fung, Ms. Naomi Chung

主禮嘉賓（左起）：

松信浩二博士、楊偉誠博士 BBS, MH, JP、李子建教授 JP、翟紹唐先生 SBS, SC, JP、朱景玄先生 SBS, MH, JP、梁寶華教授

Guests of Honour (from left):

Dr. Koji Matsunobu, Dr. Frankie Yeung, BBS, MH, JP, Professor John Lee Chi-Kin, JP
Mr. Sew-tong Jat, SBS, SC, JP,
Mr. King-yuen Chu, SBS, MH, JP,
Professor Bo-wah Leung

黃安晴女士與陳景鋤女士(左 10 、11)於研討會上演出《牡丹亭驚夢之幽媾》一曲

Ms. On-ching Wong and Ms. Jingru Chen (left 10 & 11) perform "The Mysterious Union" from The Peony Pavilion for the symposium

「戲曲與非遺發展國際研討會 2025」逾百位專家探討非遺在全球的傳播路徑與發展模式

The "International Symposium on Xiqu and Intangible Cultural Heritage Development 2025" with more than a hundred of participants

鳴謝 Acknowledgement

合辦機構 Co-organizer

香港西九文化區戲曲中心

Xiqu Centre, West Kowloon District, Hong Kong

支持機構 Supporting organizations

- 中國文學藝術界聯合會香港會員總會（香港文聯）

  Hong Kong Cultural Alliance Foundation, China Federation of Literary and Art Circles
- 人民音樂出版社

  People's Music Publishing House
- 香港官立鄉村師範專科學校同學會

  Rural Training College Alumni Association

顧問 Advisors

李子建教授 JP

香港教育大學校長兼教育發展與創新學院院長

Professor John Chi-Kin Lee, JP

President of The Education University of Hong Kong, and

Director of Academy for Educational Development and Innovation,

The Education University of Hong Kong

顧問 Advisors

洗權鋒教授
香港教育大學教育發展與創新學院
聯席執行院長
Professor Sin Kuen Fung Kenneth
Executive Co-Director of Academy for Educational Development and Innovation,
The Education University of Hong Kong

謝嘉幸教授
中國音樂學院
音樂研究所
Professor Xie Jiaxing
Institute of Music, China Conservatory of Music

組委會主席總結發言 Committee Chair's Roundup Speech

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心
執行總監梁寶華教授主持總結發言
Professor Bo-wah Leung, Executive Director of the Xiqu and Intangible Cultural Heritage Centre, The Education University of Hong Kong, gives a roundup speech

主題演講嘉賓 Keynote Speakers

(按英文字母排序) (In English alphabetical orders)

張育華博士

國光劇團團長

Dr Vivian CHANG

Chief Executive Officer,

GuoGuang Opera Company

高舒教授

中國藝術研究院

Professor GAO Shu

Chinese National Academy of Arts

韓啟超教授

河北師範大學音樂學院

Professor HAN Qichao

Academy for Music, Hebei Normal University

謝筱玫教授

臺灣大學戲劇學系

Professor Hsiao-Mei HSIEH

Department of Drama and Theatre,

University of Taiwan, Taiwan

劉禎教授

南昌大學

Professor LIU Zhen

Nanchang University

屈歌教授

西安音樂學院

Professor QU Ge

Xi'an Conservatory of Music

Professor Nancy RAO

Rutgers University, USA

Professor Huib SCHIPPERS

Zhaoqing University

Professor Patricia SHEHAN-CAMPBELL

Professor Emeritus, University of Washington, USA

Professor Jonathan STOCK

University College Cork, Ireland

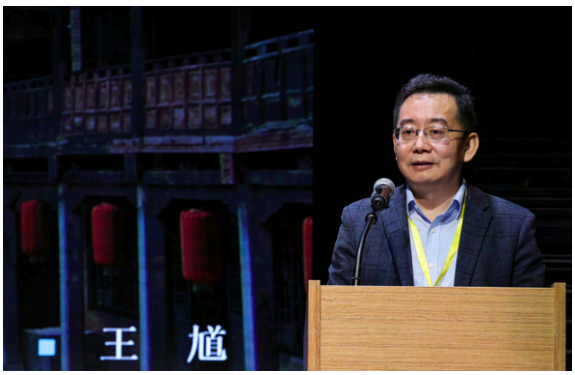
王馗教授

中國藝術研究院戲曲研究所

Professor WANG Kui

Music-drama Institute,

Chinese National Academy of Arts



回應嘉賓 Respondents

(按字母排序) (In English alphabetical orders)

陳子晉博士

香港都會大學人文社會科學院

Dr CHAN Chi-chun

School of Arts and Social Sciences,

Hong Kong Metropolitan University

鍾珍珍女士

香港西九文化區戲曲中心

Ms Naomi CHUNG

Xiqu Centre, West Kowloon Cultural District

馮志弘博士

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心

Dr FUNG Chi Wang

Xiqu & Intangible Cultural Heritage Centre,

The Education University of Hong Kong

劉亮國博士

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心

Dr LAU Leung Kwok Prudence

Xiqu & Intangible Cultural Heritage Centre,

The Education University of Hong Kong

李少恩博士

中國曲藝家協會香港分會

Dr LEE Siu Yan

Hong Kong Section, China Quyi Artists' Association

謝嘉幸教授

中國音樂學院 音樂研究所

Professor XIE Jiaxing

Institute of Music, China Conservatory of Music

葉德平博士

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心

Dr YIP Tak Ping Terry

Xiqu & Intangible Cultural Heritage Centre,

The Education University of Hong Kong

工作團隊 Working Crew

行政 Administration

香港教育大學教育發展與創新學院 Academy for Educational Development and Innovation (AEDI),
The Education University of Hong Kong

香港教育大學戲曲與非遺傳承中心 Xiqu and Intangible Cultural Heritage Centre (XICH),
The Education University of Hong Kong

組委會主席：梁寶華教授 Committee Chair: Professor LEUNG Bo-Wah

透過發展戲曲與非遺讓中華文化在全世界傳播
Developing Xiqu and Intangible Cultural Heritage
as a means of disseminating Chinese culture globally

出版：香港教育大學戲曲與非遺傳承中心
Publisher: The Education University of Hong Kong Xiqu and
Intangible Cultural Heritage Centre (XICH)

主編：梁寶華
Editor: LEUNG, Bo Wah

纏辦助理﹕馬僊兒
Editorial Assistant: MA, Sin Yee

設計﹕張展敏
Design: CHEUNG, Wai Man

出獐日期﹕2025年4月初獐餌駐港

ISBN: 978-988-76734-1-5