

從紅船到茶樓：粵劇的百年興衰與新生

梅毅

一曲南音連古今，雙城共振傳傳奇。

粵劇的歷史可追溯到明代。嶺南的濕熱氣候與河網密布的地理環境，為粵劇誕生提供獨特的文化土壤。明代中葉，隨着南戲北上與嶺南民間藝術的碰撞，粵劇在佛山瓊花會館的鑼鼓聲中初現雛形。早期粵劇以北方「官話」演唱，融合弋陽腔的激昂、崑腔的婉轉，以及秦腔的豪邁，形成獨具一格的「廣腔」。

清雍正五年（一七二七年），京劇名伶張五避禍南下，在佛山教授紅船子弟昆曲與武生技藝，推動粵劇行當體系趨完善，「十大行當」自此確立，瓊花會館由此就成為粵劇第一個行業組織。這一時期，佛山廟會興盛，每逢神誕必演粵劇。粵劇戲班以紅漆木船為流動舞台，穿梭於佛山、廣州等地的碼頭，沿珠江巡演，從而孕育出獨特的「紅船文化」，形成「紅船子弟」的優伶江湖網絡。清代《南海縣志》記載：「粵劇紅船以天、地二艇為制，天艇居生旦淨丑，地艇載衣箱雜役」，船上設有練功館、道具庫及神龕，形成「水上梨園」獨特生態。這種流動的演出形式，使得粵劇天然具有開放性與包容性，成為連接廣府地區的重要文化紐帶。清代竹枝詞「梨園歌舞賽繁華，一帶紅船泊晚沙」，淋漓盡致地描繪出珠江三角洲紅船穿梭、戲班競演的盛景。

隨着廣府移民潮，粵劇戲班沿珠江航道南下，香港因其天然良港和開放氛圍，成為粵劇紅船的重要停泊點。一八六〇年，首個省港大班「普長春」在香港銅鑼灣避風塘停泊，標誌着紅船正式駛入香江。戲班成員白天在船上排練，夜晚登岸演出，維多利亞港的汽笛聲與紅船上的鑼鼓聲鏗鏘交織，構成早期香港的中西文化圖景。這種「船在港中，戲在城中」的模

式，讓紅船成為連接嶺南與海外華人的文化紐帶。一八九〇年，上環普慶戲院落成，標誌粵劇正式扎根香港。彼時的演出多在露天戲棚，竹枝鋁片搭建的簡陋舞台與市井喧囂融為一體，觀眾邊看戲邊吃小食，形成獨特的「平民交響曲」。這種「接地气」的表演形式，讓粵劇迅速融入香港市民生活，成為早期移民群體的精神慰藉。

二十世紀三四十年代，薛覺先與馬師曾「薛馬爭雄」，奠定「省港大班」的黃金時代。馬師曾建「太平劇團」，獨創「乞兒喉」唱腔，以詼諧唱腔革新老生表演；在《苦鳳鶯憐》劇中，以市井語言革新劇本，開創一代風氣。薛覺先創「覺先聲劇團」，以「薛腔」的細膩深情重塑小生形象，開創文武生反串旦角的先河；其代表作《胡不歸》，更是將西方話劇結構融入傳統戲曲。兩大流派的碰撞，推動粵劇從「江湖把式」向精緻藝術轉型，更培養出大批人才，奠定當時香港作為粵劇中心的顯赫地位。這一時期，粵劇與商業深度綁定。一九三〇年薛覺先主演《白金龍》，開創戲曲植入廣告先河；戲班廣開財路，還通過灌錄唱片、拍攝電影拓展傳播邊界。由此，粵劇從茶樓戲棚走向大眾媒介，紅船也成為香港獨特的文化符號。

上世紀五六十年代，任劍輝與白雪仙組建的「仙鳳鳴劇團」，再掀粵劇高潮。編劇家唐滌生將文學性與戲劇性深度融合，推出《帝女花》《紫釵記》等傳世經典，使粵劇從市井娛樂昇華為雅俗共賞的藝術形式。這一時期的香港粵劇名伶輩出，麥炳榮、芳艷芬、紅線女等巨星同台競藝，粵劇唱片銷量甚至超越流行歌曲，彰顯出粵劇的全民影響力。



◀粵劇《帝女花》。

統藝術的代際破圈；澳門大三巴遺址推出「茶樓快閃戲」，演員扮作明清茶客即興演繹《帝女花》片段，讓歷史空間與現代藝術對話。茶樓的存在，將粵劇從神壇拉回日常生活，在普洱香與蝦餃熱氣中，完成傳統文化的當代神奇轉化。

一九九七年香港回歸祖國

後，紅船與茶樓文化迎來系統性復興：廣州珠江紅船推出沉浸式劇目《船說》，首創「移動劇場」模式，七年吸引五十萬遊客；電影《胭脂扣》將粵劇元素融入流行文化，TVB《歡樂滿東華》年年保留粵劇籌款環節，維持大眾曝光度；香港八和會館與廣東粵劇院合作開辦大師班，澳門基金會資助青年赴穗學藝，打破地域壁壘；香港將「查篤撐」（粵劇鑼鼓擬聲詞）等行話融入日常用語，茶樓增設「戲曲早茶」，使得粵劇傳統文化回歸生活場景。

從紅船的江湖漂泊到茶樓的市井煙火，粵劇一直承載着嶺南文化的精髓，見證了大灣區的文化交融與時代變遷，如今依然在叮叮聲中尋找着傳統與現代的平衡點。當珠江紅船的汽笛與港珠澳大橋的燈光交響輝映，當香港戲曲中心的鑼鼓與深圳街頭的全息戲台共振，我們終會恍然大悟：真正的傳統從未消逝，它只是以更貼近時代的方式，在嶺南人的市井煙火中生生不息……

如果說紅船是粵劇的流動血脈，茶樓則是其扎根市井的文化根系。二十世紀中葉，隨着電影與流行音樂的衝擊，公路與鐵路取代水運，紅船逐漸退出歷史舞台，粵劇傳播重心轉向城市市井空間，開啟「戲院與點心共生」的黃金時代。這一轉型過程中，茶樓以其「一盅兩件一曲」的日常性，成為粵劇活態傳承的新陣地。廣州泮溪酒家、香港陸羽茶室設置固定「曲壇」，票友可即興「爆肚」（即興唱段），名伶白駒榮、羅家寶等常駐演出，將劇場藝術濃縮為「一桌二椅」的微型舞台。這種「飲茶聽戲」的生態，讓粵劇擺脫劇場桎梏，回歸市井煙火。

茶樓不僅是演出場所，現如今更成為社區文化生態的核心：順德二百五十多個曲藝社中，賣魚阿婆白天操刀、晚上扮相登台，形成「朝市暮戲」的奇觀；香港聲輝粵劇推廣協會培養的「〇〇後」小武生利文誌，以「少年黃飛鴻」形象在YouTube點擊超百萬，實現傳

七日談

（廣東篇）

春和景明

近日，隨着氣溫回升，貴州省貴陽市南明區甲秀樓景區的晚櫻迎來盛花期，粉紅色的櫻花與甲秀樓相映成趣，構成了一幅春和景明的畫卷，眾多市民、遊客前來拍照打卡。

中新社



市井萬象



維港看雲
郭一鳴

《射鵰英雄傳》的故事和人物都是虛構的，但書中所寫的煙雨樓是真的，就在金庸的老家嘉興。煙雨樓建於明嘉靖年間，距今五百多年，樓名取自唐代杜牧詩句「南朝四百八十寺，多少樓台煙雨中」。樓以詩名，詩中有史。南北朝時期上接東晉下啟隋唐，南朝宋齊梁陳歷二十四帝合共一百六十九年，佛教盛行，寺院林立，在中國佛教歷史上具有重要地位。南朝文化藝術亦有多方面建樹，成就卓著，最具代表性、影響最大的成果之一，是梁朝太子蕭統主編的《昭明文選》。國學大師饒宗頤先生說：「《文選》一書，自隋迄今，為學問者必讀之書」。唐宋學子幾乎人手一本，歷代學者研究《文選》而形成「文選學」。

近日收到鄭煒明博士和他的學生羅慧博士編輯並簽名的《文選厄言——饒宗頤先生文選學論文集》（上海古籍出版社二〇二四年十二月出版），煒明兄說，編這本書是應內地「中州問學叢刊」主編劉志偉教授之邀，回應有關饒宗頤先生文選學研究方面的疑問。書中收錄饒公《敦煌吐魯番本選》

南朝·文選·饒學及其他

等文選學相關著作八種，還有饒公分別寫於一九九八年和一九九九年的兩篇序，並附有《饒宗頤先生文選學年表簡編》，無疑是近年饒學研究一項重要成果。

煒明兄是饒公當年在澳門東亞大學任教時的學生，後來從澳門到香港一直追隨左右，成為饒公的得力助手，擔任港大饒宗頤學術館副館長兼高級研究員多年，筆者就是在港大饒學館認識鄭博士。二〇一〇年，在饒公指導下，時任黑龍江省政協委員的高佩璇女士資助黑龍江大學搶救滿語文化，港大饒宗頤學術館和黑龍江大學共同成立該學術項目的管理委員會，時任港大副校長李焯芬教授牽頭，筆者和鄭煒明成了委員會的同事。翌年，我和煒明兄、羅慧小姐隨同黑龍江西部富裕縣一條滿族人居住的村莊去做田野調查。轉眼十五年過去，黑龍江大學的滿族文化搶救研究項目取得累累碩果，還培養出一批專門人才。煒明兄前已離開港大饒學館，獲黑龍江大學聘為國學院講席教授兼博士生導師，但他念茲在茲的依舊是饒學。所以，就有了這本《文選厄言》。

煒明兄在書中《略論饒宗頤先生文選學的特色（代前言）》中寫道，這本文集以

「文選厄言」為名，蓋取自二〇〇三年出版的《饒宗頤二十世紀學術文集·文學卷》的文選學論文部分之名，乃饒公生前自訂。饒學博，涉及多學科和跨學科，吸引不少年輕一代學者加入研究隊伍，《文選厄言》的出版，對饒學愛好者不啻是一個好消息。煒明兄給我一份目錄，原來他正在編纂饒公文集的補遺，那篇文采飛揚氣勢磅礴、寫於一九七〇年、鑄刻在西營盤潮州商會大廈十樓饒寶珊堂牆上的《香港潮州商會創建潮州會館碑記》，赫然在這份目錄上。據悉，由重量級學者擔綱主編的《饒宗頤全集》的編纂工作也在密鑼緊鼓進行中。

說回南朝。同屬梁代的劉勰《文心雕龍》，對中國文學的影響不在蕭統《昭明文選》之下。除了佛教、文學、藝術多方面成就，作為南朝宋齊梁陳四朝代首都的建康與羅馬齊名，被譽為東西方兩大文明中心。有日本學者認為：「從文化上來說，六世紀的南朝宛如君臨東亞世界的太陽，圍繞着它周圍的北朝、高句麗、百濟、新羅、日本等各國，都不過是大大小小的行星，像接受陽光似的吸取從南朝放射出來的卓越的文化。」內地近年不少影視劇集以南朝為背景，例如曾在香港熱播的《琅琊榜》。

學格鬥



柏林漫言
余逾

柏林是個豐富多樣、令人興奮不已的國際化城市，所以當女兒說起想學點自衛防身術格鬥術，擺在地面

前的選擇多種多樣。從我們中國的武術，到日本空手道，韓國跆拳道，泰國泰拳，巴西柔術，西方拳擊……真是挑花了眼。最後女兒和她的好朋友一起選擇了以色列近身格鬥術——馬伽術。兩個小姑娘自己在網上做足了功課，選擇合適的課程和時間地點，並且在徵得我們同意以後去參加了試課。那天試課以後回到家，女兒激動得小臉通紅：「媽媽！幫我報名去。我就要去這個格鬥班！」

就這樣，我被她「押着」去了這個馬伽術格鬥學校。當然，我也事先在網上大概了解了一下馬伽術和這個學校。馬伽術源於以色列，是一種注重實用性的防身術。它並沒有其他格鬥術的系列拳法或者成套的招式，而是簡單實用的動作，意在以最有效的方式在最短時間結束「戰鬥」。

我到格鬥學校時，女兒和她的好朋友早已按捺不住激動，在門口等了好一會兒了。離她們上課還有一陣，前面是兒童組，一群大約七八歲到十來歲的小孩在一個像室內小操場的地方，兩人

一組，正跟着老師進行雙人模擬攻擊訓練。最後一組訓練結束後，這幫「熱氣騰騰」的小孩從裏面走出來，個個汗流浹背卻滿臉生氣盎然的樣子。

女兒她們參加的是青少年組，大約有二十來個小孩，男生女生數量差不多。在簡短繞場跑熱身以後，他們在教練的帶領下先開始了力量和核心訓練。教練是一位身材並不高大的白人男子，也並不像想像的那種格鬥場上滿身肌肉的樣子，反而就像一位保持常年運動看上去身材矯健的普通成年人。直到他開始教小孩們動作，看他出手的速度和準確度，我才恍然大悟馬伽術裏所強調的「實用主義」。

為時一小時的訓練循序漸進，從熱身和力量訓練，到單純的上肢訓練上肢對抗，到下肢訓練下肢對抗，再到如何倒地又如何起身，每個步驟清楚簡練，動作要求準確有效。訓練中有很大一部分的時間是雙人單項動作對抗訓練，一個小孩拿軟墊抵擋，另一個用拳或者腿進攻。老師會逐一查看每隊學員的動作，然後進行指正和調整。而這幫小孩們打得不亦樂乎，與其說是在訓練，更像是一種有秩序的遊戲玩耍。

身邊的小孩媽媽悄悄跟我說：「看看，這幫青春期中小孩在這裏放放電，發洩疏導情緒，簡直太好不過了。」

看他們下課出來朝氣蓬勃的笑臉，還真是！



如是我見
何威

里斯本丸是一艘日本客貨輪。在第二次世界大戰期間被用作運載人員、貨物及戰俘的船隻。一九四二年九月二十五日，日軍將一千八百一十六名主要為英國籍的戰俘驅趕登上停泊在昂船洲的武裝客貨輪「里斯本丸」的三個狹小的貨艙內，船上另載有七百七十八名日軍，啟航前往日本。一九四二年十月一日，在中國浙江舟山外海域被太平洋艦隊潛艇部隊第八十一分隊的「鱸魚號潛艇」發射魚雷擊中。當天下午日本海軍的驅逐艦「栗號」趕到將「里斯本丸」上部分的日本軍人先行轉移到艦上，稍後另一艘日本運輸船「豐國丸」到達把剩餘的日軍官兵轉移上船，只留下押送戰俘的二十五名守衛及七十七名船員留在船上，並將「里斯本丸」拖到淺水區。為防範船上戰俘逃亡，日軍釘上木條封閉所有艙口。十月二日載沉戰俘的「里斯本丸」終於沉沒，船上各人紛紛跳海逃生，周圍船上的日軍不但沒有救援，還槍擊在海上的戰俘。

位於定海縣東極鄉青浜島東北附近島上漁民發現海難發生，當即自發地駕駛漁船救人。共有三百八十四名戰俘被救起，但八百

紀錄片《里斯本丸沉沒》觀後

二十八人葬身大海。大部分生還者再被日軍捕獲，押送往上海，然後再轉乘「新生丸」前往日本，只有數名戰俘在漁民掩護下逃出生天。

紀錄電影《里斯本丸沉沒》由方勵執導完成製作，二〇二三年八月於倫敦點映，二〇二四年九月於內地上映，票房四千七百三十八萬元人民幣。

從製作紀錄片目的本身而言，其展示的應該是對事件不同的觀點／視角，或是不同的社會價值觀／世界觀乃至不同的人生觀，而非僅僅是揭露真相或是講述對錯。紀錄片最吸引人的地方就是真實，不僅僅是結果或是經過，也包括了情感。紀錄片的完全真實和劇情片的部分真實之間是有一個界線的，這個界線存在於編導對素材編輯（有意或是無意）的選擇之中。紀錄片製作的最好狀態是對所有素材、對故事中的內在聯繫保持開放狀態，換個說法即是在這個題材開始前並沒有已經確立的立場或是主觀判斷，因為這會影響對各種素材取舍的選擇，也影響對情節走向的判斷。

方勵拍攝《里斯本丸沉沒》，從紀錄片的選材而言不是那麼有利，因為已經有了一個哪怕是部分真實的故事且公開放映了的電影。除非有未被發掘出的史料或是人物經歷帶出新視角或不同的世界觀乃至不同的人生觀，那拍攝才具其獨特的價值。其次從影片

的重點來看，更多地集中在駐港英軍戰俘為絕對主視角的慘痛經歷，這個其實更符合劇情片的敘述表達，即以故事塑造情感的真實性來感動觀眾。紀錄片則是相反，以客觀與理性引起觀眾對事件的思考和關注。創作者從頭到尾都在強調這段歷史和犧牲的人需要被記住，顯得刻意，尤其是在大街上問路人知不知道里斯本丸。

此外，作為紀錄片導演出鏡的頻率過高，亦有較多不必要的類似表演的畫面出現的影片中。似乎製作紀錄片並非導演本意，只是以紀錄片模式製作劇情片。若是如此，那麼影片的结构和表達則完全符合劇情片的要求。

以紀錄片呈現的話，我想影片有兩個部分需要彌補。在論證事件的部分是：船體應該試圖打撈起來，那麼可以確定的口述部分：是否被一枚魚雷擊中、擊在何處、造成的損傷究竟有多大？那麼船預計沉沒的時間、搶救的困難、撤離的可能性等一系列問題便有了基礎背景資料。第二個是解救部分，中國漁民部分的採訪太少及淺薄，他們應該佔有與船上戰俘幾乎同等的篇幅。比如，為何要收留三位戰俘不被日軍再次抓走？戰後軍事法庭審判時他們有作證嗎？這件慘案被淹沒的真正原因是如何的？這些都是影片未提及的重要真相，這其實關乎這部紀錄片背後的製作動機。