

「廣府文化再傳承：粵語說書於香港之推廣計畫」

專案研究報告書

香港粵語說書歷史的口述歷史式研究



YUE LENG MAN FAA KOI HUI HOP WUI
粵嶺文化保育協會
Canto Culture Preservation Association

粵嶺文化保育協會

二零一二年六月三十日

特別鳴謝

本研究報告為衛奕信勳爵文物信託贊助的「廣府文化再傳承：粵語說書於香港之推廣計劃」項目成果之一。在此特別鳴謝衛奕信勳爵文物信託對粵嶺文化保育協會和該項目的大力支持。項目的其他內容請參考網站：www.cantop.org

研究背景：

廣府文化是香港的主流文化之一，它與珠江三角洲各邑有著地緣、血緣、親緣的密切關係，尤其表現在語言方面。

如今，粵語是最多香港市民使用的語言。普遍認為，粵語在香港一直得到良性的發展和更新，其中不少的表達法就來源於香港。另一方面，香港的流行用語在這十幾年來更扮演著豐富廣府話的“新血”的重要角色。

隨着市民傳統的認知的提高以及其他大眾媒體的結合，部分以粵語為核心的傳統文化藝術，如粵劇、粵曲等在香港有着越來越多再可持續發展的機遇，其發展水平甚至可以與其根源——珠江三角洲的經濟發展水平媲美。然而，在香港，粵語說書作為一門出身相對「市井」却獨具文化價值的廣府藝術，已逐漸失傳。

廣府文化中的「粵語說書」在廣東民間俗稱「講古」，起源於明末清初，是說書藝人用廣府話對小說或民間故事進行再創作和講演的一種語言藝術和戲曲藝術形式。過去主要流行在珠江三角洲一帶，曾經在廣州、佛山、南海、番禺、順德、江門、湛江等有著深厚的群眾基礎。在香港也曾

經有一段時期流行於街頭表演，如在旺角廟街的「榕樹頭講古」，並及後在電台廣播中成為廣大市民的娛樂文化活動，例如李我先生的「天空小說」，以及香港電台製作的播音劇系統，都是粵語說書的其中一種展示方式。

這嶺南傳統藝術文化的瑰寶，在快節奏的都市生活中卻逐漸變質和被遺忘。作為廣府文化中的綜合藝術，粵語說書所強調的不只是藝人的語言和聲音，亦包括了表情、動作、歷史知識等各方面的技藝和積累。現在，香港除了李我先生是在香港粵語說書上碩果僅存外，基本上沒有受過專業訓練的說書藝人，過去活躍於街頭的老藝人亦因離世或退休而不再從事此門藝術。另外，由於大眾娛樂和資訊的急速氾濫，這項傳統文化藝術也缺乏生存的空間，令普羅大眾對於粵語說書本身的藝術價值毫無了解，年青一代亦對承繼粵語說書這門藝術不感興趣。另外，香港的粵語說書歷史也缺乏與之相關的資料和有系統的研究，令推動該藝術時沒有資料作為依據。

根據 2003 年的《保護非物質文化遺產公約》，「非物質文化遺產」包括了口頭傳說和表現形式、以及表演藝術，粵語說書就是其中的一個典型代表；而在中國大陸，粵語說書已成為了廣州市和廣東省的非物質文化遺產，而“講古”

(由福建省申報)亦是國家級非遺之一。故此，包括廣州在內的珠江三角洲地區推動粵語說書的經驗是很值得香港借鏡和參考的。

粵語說書是戲曲化的說故事的藝術，故事是其講演的主要載體。粵語說書當中，主要以長篇歷史演義、武俠故事、民間掌故、地方典故等為講演選材，選取香港歷史典故，可以貼近港人的生活，易於在港人中得到共鳴，通過講演香港歷史典故，令到港人領略到傳統粵語說書的魅力所在。至於有關廣府文化的問題。粵語說書是在廣府文化區域中發展起來，有別於其他地方說書曲種的說書藝術，研究粵語說書，一定不能將其與廣府文化割裂開。而另一方面，通過粵語說書的形式，去介紹廣府文化，能夠更加生動活潑，易被聽眾所接受。

研究方法：

研究團隊共為三人，包括彭嘉志、何智權、何穎琪，彭嘉志為團隊負責人，統籌整個研究專案的執行；報告由何智權撰寫；何穎琪為研究助理，負責進行訪談與資源搜集。

研究團隊根據 2011 年 10 月 24 日的研討會的討論結果整

理相關的資料，進行文檔資料分析，形成初步的報告。另外，研究員以「雪球抽樣」的方法，尋找在香港以及廣東省對粵語說書有一定認識的個人和機構，包括說書藝人、研究學者及傳媒機構等，以口述歷史的方法記錄香港的粵語說書歷史，經整理內容後，將會以電子版報告的型式出現，並將建立「香港講古網」把相關的資料上載。雪球抽樣是當無法瞭解總體時，先選擇一組總體中熟悉的調查物件，通常是隨機地選取的。訪問這些調查物件之後，再請他們提供另外一些屬於所研究的目標總體的調查物件，根據所提供的線索，選擇此後的調查物件。這一過程會繼續下去，形成一種滾雪球的效果。此抽樣的主要目的是估計在總體中十分稀有的人物特徵。鑒於說書藝人在香港的稀有性，用雪球抽樣進行本次目標人群的選擇和調研的抽樣，是最有效和直接的辦法。

研究訪談對象：

研究員于2011年12月1日開始，在香港和廣東省主要城市，包括廣州、中山和珠海等與從事文化學者。

研究發現：

粵語說書是說書的一個地方流派。說書有廣義和狹義之分：廣義而言，有指的是一切說唱故事的曲藝形式，包括了以說為主的如蘇州評話，也有以唱為主的如東北大鼓；狹義上的

說書，指的是曲藝中以說為主的講演故事的藝術，也就是清代所說的「說大書」，（也有人說是只說不唱的）是一門以說為主的講演故事的藝術，指的是一個人講演故事的戲曲藝術門類。它不同於一般的講故事，說書是說書表演者即說書人，按照固定的戲曲流程進行創作和表演的。說書人有其說話的底本，即話本作為表演的底稿。在表演過程中，說書人運用戲曲的發腔、做功、關目等技巧，配合一定的道具（一般為醒木、摺扇、手帕等）進行故事講演。粵語說書就屬於狹義說書中的一種。目前文獻中未見有對粵語說書的定義表述，只有對廣州說書定義的記載，可見於粵語說書表演藝術家顏志圖先生在其著作《榕蔭古趣——廣州說書》中的表述，他認為：“廣州說書，俗稱「講古」，是指用粵語方言對小說或民間故事進行再創作和表演的曲藝品種之一”。

粵語說書，是一門自成體系的綜合藝術，它從藝術的從屬關係劃分，是曲藝的一種；在曲藝當中，以表現方式劃分，是一種說話藝術；在說話藝術當中，以表現方式劃分，是一種舞臺綜合藝術。因此，粵語說書就是用粵語方言對故事進行創作或再創作，並講演、評說的曲藝品種。

有人認為說書作品是物質與非物質的結合體。其物質部分指的是說書人以其表演底稿、服裝、道具等物質載體；非

物質部分指的是說書人向觀眾所展現的聲音、肢體動作等表演行為。所以，構成說書藝術的元素可以歸納為撰、說、演、評四個。

1. 撰

所謂撰，就是創作話本。說書的話本有其相對固定的套路，主要由入話、正文和收尾三部分組成。

入話是一個獨立段子或一個章回的開頭部分，它又依次分成引子、定場詩（亦稱開場詩）、開場語三部分。引子，指的是說書人言他物而引故事的說話內容。這部分通常不是故事的內容，而是與下面講演的故事直接相關或間接相關的話語。例如，廣東文化人容志仁先生撰寫《一個屁害死五條人命》話本的引子：“屁，人人都會放，冇乜咁出奇嗟，但如果我話一個屁害死五條人命，你肯定會話：‘哇，冇冇搞錯！啦，今日我就要同大家講一段古仔《一個屁害死五條人命》，大家聽完就知點樣一回事啦！”（粵語）引子安設，為的是吸引觀眾的注意力，跟隨說書人的思路進發。定場詩，是概括故事正文內容起提示作用的詩句。例如粵語說書藝人、師公侯佩玉先生的《武松打虎》，用了這樣的詩句開頭：「麻鞋千里踏冰霜，哨棒隨身走四方。看盡世間不平事，眼裡何曾有虎狼。」相類似的，有的說書藝人會用排偶句替代詩句

作為開場，侯佩玉先生在說《秦瓊賣馬》的時候，曾用過這樣的句式：「床頭金盡，壯士無顏，潦倒窮途，英雄氣短。」雖然不是詩句，但各短句句式相近、整體結構整齊，為了方便研究，也把它列入定場詩的範圍。開場語，是步入正文的話語，開頭語不外乎是介紹故事的時間、背景、地點等內容。評書藝人單田芳先生在開講長篇故事《童林傳》時，他作了這樣的開頭：“在北京南邊，霸州轄區，有個童家莊。這莊子可不小，足有二百四十多戶人家。在莊子的盡東頭兒，有一戶老童家，一家四口：童老爹、童老媽，還有兩個兒子，長子叫童林，次子叫童森。”開場語在長篇說書當中，則表現為對上回的簡單概述和本回的起始話語。入話部分，有時引子、定場詩、開場語俱齊，有時只有其中兩者或其中之一者，要看具體的需要來取捨。在長篇說書中，除了首回外，每個章回以開場語作為開頭的居多。

話本的正文部分，是一個段子或一個章回的主體，以故事的情節線牽引，敘述故事。

話本的收尾是是一個段子或一個章回的結尾部分，它依次分成評語、詩句、續話三部份。評語是指在講演完一個獨立段子或一個章回之後，說書人的總結性評語，常以勸人為善、表達憎惡為、發人思考為目的。如顏志圖先生的《博士落水》作評語是：“哩個故事就是要講畀大家知，山外有山、人外有人，做人一定要謙虛！”評語是說書人對故事的「評」

當中最為突出的表現，在評語當中能容易發現說書人想通過故事所表達的主題。當然，也有的評語沒有「評」的色彩，而是更側重於「問」的，也就是說書中「下扣子」。結尾的提問，往往能產生「餘音繞梁」的感覺。如說書人在處理《九命連環奇案》的結尾時常作這樣的發問：“親愛的聽眾，究竟害死哪九條人命呢？請你們回去數數吧！”這種發問的方式，也是評語的一種。詩句是短篇段子結尾或長篇段子中每章回結尾的總結性詩、詞、對聯、排偶句。例如單田芳先生的《瓦崗英雄》的結尾：“得道多助建盛唐，失道寡助滅隋楊，將相無種起草莽，後人評說論短長。”不同的說書人，對於同一題材故事，都會有各自不同的話本，各自的故事情節、人物都會有所差異，這就產生了同一題材故事的不同版本。

2. 說

所謂說，就是說書的腔調和說書的語言。說書的腔調即發腔。說書的語言分成「表」和「白」兩種。「表」是以說書人身份說的話；在講演故事時，說書人跳出故事的人物角色，以第三者的身份去敘述故事、描繪人物、渲染氣氛、模擬物件聲音等用到的語言就是表，好比記錄片當中旁述所說的話。「白」就是故事中人物的語言，好比記錄片當中的人物「現場聲」。

3. 演

所謂演，就是演繹故事。演繹故事不是單純的口上功夫，除了說，還要做，做就是做功。做功，包括了戲曲行話所說的「手臉」、「關目」、「翎子功」、「水袖功」、「須口功」、「打功」等，也就是臉部表情、眼神的、弄翎、弄須、弄水袖、武打動作等的戲曲舞臺表演元素。同時，還包含了舞臺道具的運用。說書的「演」是人的表演，該表演是用運一定的道具和配套相應的服裝的。一般來說，傳統說書的道具，主要有摺扇、醒木、手帕，服裝以清代的長衫為主，也有穿上衣唐裝的。

同地區、不同流派的說書藝術的區別主要體現在「說」和「演」之上，而「說」「演」和當地的地方戲的藝術風格也有密切的聯繫。

4. 評

所謂評，就是評論故事。評是體現說書藝人藝術素養和精神境界的重要標誌。說書的一句行話，叫「功夫在書外」，對於同一個故事、同一個人物，由於說書藝人閱歷、文化水準、價值觀的不同，都會產生不同的評定。評的形式有詩評，說書人自創或引用詩、詞、歌、賦去點評故事。如前文提及的話本收尾的詩句。評也有是引用熟語的，如評一個人壞到極點了，可以形容為：「頭殼頂生瘡，腳板底流膿。」（粵語熟語）評的位置，可藏于正文（以白、以表的形式皆有），也可在入話、收尾。

粵語說書具有了說書的撰、說、演、評四大元素所構造，它的創作（或再創作）、講演、評說就是說書中撰、說、演、評四元素的具體表現。與其他說書流派相比，粵語說書具有了所有說書流派的基本元素，這是它們的共性所在，同時它也具有自身的特點。

在粵語說書現今的藝術特色上看，其個性具體表現在撰、說、演的風格差異。

粵語說書的“撰”的特點表現為：

- 1、話本撰寫的粵語化。
- 2、贊賦的平民化色彩和談諧味道較濃烈。

粵語說書的“說”的特點表現為：

- 1、以粵語方言作為表、白的主要語言。
- 2、運用地方戲粵劇的發腔方式「發口」
- 3、借用粵劇的“左撇”。
- 4、使用“呼喝”。
- 5、娓娓道來，使用短句為多，句末拖音。

粵語說書的「演」的特點表現為：

- 1、表演風格以「小開門」為主。
- 2、少用摺扇、醒木、手帕等道具。

說書所強調的不僅僅是藝人的語言和聲音，還包括了表

情、動作、歷史知識等各方面的技藝和積累，這需要一個長期形成的過程。那麼說書是何時出現的呢？

說書的歷史可以追溯到春秋時期的「說書」。當時的「說書」指的是失明藝人為天子獻曲、誦詩的表演形式。後來，宮廷中又出現了「俳優」，以講故事、講笑話為內容進行歌、舞、樂、優的表演。到了隋代，出現了純講故事的表演形式，有文字記載的是見於《太平廣記》卷二四八引《啟顏錄》中藝人侯白說笑話的表演情況。唐代，出現了僧人在寺院裡講故事釋經文的「俗」的表演形式。其後，這種表演形式由寺院流入民間，出現了民間藝人講故事的表演形式——講唱「變文」。及至北宋，已經出現了具有現代說書特徵的說話藝術形式——講史。而清代，就是真正意義上的傳統說書¹的基本成形時期，同時產生不同流派的地方性說書藝術形式。

粵語說書的起源，現今的古籍中並沒有發現相關的記載。一代又一代的粵語說書藝人口耳相傳，說書是一個外來客，一般認為說書是由明末清初的說書藝人柳敬亭從揚州帶入粵港地區，從而衍生出來的。最初的說書藝人只在寺院裡講佛學的故事、廿四孝故事等「勸世文」，後又進入市井之中，沿街講演，有的還搭建「講古寮」作長期陣地。同時，也出現了在茶樓開設的說書茶座書場形式。這時期有代表性的說書藝人有：廣州的吳連、林漢臣、何瑞初、道友牛等。（粵

港其他地區暫未有相關的資料。)

按現有的文獻記載和藝人口傳的記錄顯示，粵語說書在發展上呈現相對獨立的發展形式，粵語說書與傳統說書不具備發展史上的共性。傳統上認為，它由傳入到繼續發展是「成形的說書→粵語俗講→粵語說書」的過程。粵語說書最初出現在寺廟道觀中，以講「勸世文」為主要內容，選材範圍比較狹窄，與真正的說書存在較大的區別，並不能理解為成形的說書。而直到民國初年，粵語說書才出現在市井中講演故事的形式。如顏志圖在書稿《榕蔭古趣——廣州說書》中所記“到民國初年……也有些藝人在街頭賣藝，稱為「開街檔」。他們在人多的地方拍幾下手掌，吆喝兩聲：“古咯，有野聽，講哩個《洪熙官大鬧峨眉山》！”可見，這時候的故事內容已不是局限於“勸世文”一類的題材，有了長篇故事的講演，這可以理解為成形的粵語說書。

然而，粵語說書以其獨立形式發展成形的可能性十分低。粵語說書與傳統說書之間，存在著相對同步發展的關係。也就是說，存在兩種可能。第一種是在清代傳入嶺南，隨即被本土化，演化成粵語說書的「成形說書→粵語說書」的一步到位的過程。第二種是在清代以前的某個時期，未成形的說書，或俗講或講史傳入嶺南，經過本土化後，演化成粵語俗講或粵語講史，再繼續逐步發展稱為粵語說書，即「俗講→粵語俗講→粵語講史→粵語說書」或「講史→粵語講史→粵

語說書」的過程。

首先，能反映粵語說書的發展初段的記載只見于顏志圖先生的《榕蔭古趣——廣州說書》及他在其他書刊上發表的文章，並無其他文獻佐證。顏志圖先生曾表示：“書中關於講古的歷史來自前輩藝人的說法……最初（藝人）是在寺觀中講宗教、廿四孝故事，由於受雇於寺觀，《三國》《水滸》這些就不能說了。後來，藝人覺得這樣（題材）太局限了，就跳出來民間講。”藝術的傳播，包含了藝術的題材、藝術技巧、表演方式等的傳播，既然在清朝說書已經脫離了在寺觀的模式，那麼它傳入粵港地區之後，不應該是重回到寺觀去表演。在寺觀表演，除了題材受限外，還有地點局限，這導致的就是觀眾面窄。說書藝術作為藝人謀生的手段，在藝術傳播的同時，謀生的經驗也會隨之傳入。藝術傳入某地，某地藝人重新摸索表演場所的情況是不合理的。

其次，老藝人說，當年柳敬亭落難嶺南，一邊逃難一邊行走江湖賣藝，以說書糊口。這裡的「行走江湖」說書的方式，應是延續之前在民間說書的模式，也就是已經脫離寺觀表演的模式。這樣說來，老一代藝人的說法就會出現自相矛盾的地方。既是「行走江湖」，何以後來的說書人又要重回寺觀，由頭發展起呢？在當時作為糊口工具的說書，在市井有更大的市場，又何以縮窄市場，回歸寺觀呢？所以說傳統上「成形的說書→粵語類俗講→粵語說書」這種先倒退

再發展的模式基本不太可能。

在粵語說書界，柳敬亭先生被認為是將說書帶到嶺南的傳播者，但究竟他有無踏足嶺南傳播藝術呢？陳汝衡先生在作品《說書小史》中對柳敬亭先生一生的足跡作了這樣的總結：“柳敬亭一生所經之地，初走盱眙，嗣游金陵，再往揚州杭州蘇州，而寓蘇州最久。其後又來金陵……左良玉軍駐皖城，招柳至軍中……從之往武昌……又游松江馬提督軍中，終還金陵，後來蘇州，因頓而死。”觀其一生，未有其到過嶺南的記載。而現今的文獻和文物上，也未找到他在嶺南的痕跡，目前並無證據證明將粵語說書帶入嶺南的人是柳敬亭先生。

可以說粵語說書並非是明末清初傳入嶺南，傳入的時間或許更早。而現有的文獻上並無清楚記載說書藝術傳入的資料。根據粵語說書的戲曲藝術屬性，可試圖從粵港地區的廣府曲藝及戲曲發展的史料中找尋旁證。

就目前而言，廣府的曲藝、戲曲包括了木魚歌、白欖、龍舟說唱、南音、粵謳、粵曲、粵劇、粵語說書、粵語相聲八個品種。其中的木魚歌、龍舟說唱、南音、粵謳、粵曲、粵語說書在藝術分類上都屬於廣義的粵語說書，即粵語說唱藝術。

在西漢時期，已有廣府曲藝藝術的記載。時有南海人張買，《廣府文化源流》中引用明代歐大任《百越先賢志》中

的記載，說他「侍游苑池，鼓棹為越謳，時切諷諫」。這是對以唱為主的廣府曲藝品種最早的記載，可見當時嶺南地區已有曲藝的土壤。唐代時期，已有佛教變文、寶卷傳唱開始與廣府民歌相融合的現象出現。在元、明時，嶺南地區已有百戲、雜劇活動，也就是說已有戲曲藝術的存在。《南國紅豆——廣東粵劇》引述元末清初的孫蕢所寫的《廣州歌》中有這麼一句：“閩姬越女顏如花，蠻歌野曲聲咿啞”，可窺見用粵語方言演唱的戲曲藝術流行。而元、明時期，在明代成化年間，香港一帶已有鄉間弟子以演戲為生，戲班已經出現；明朝末年，木魚歌已經形成。在此過程中，或俗講或講史，也許已經悄悄地隨同其他的戲曲藝術品種傳入嶺南地區。

那究竟是「俗講→粵語俗講→粵語講史→粵語說書」還是「講史→粵語講史→粵語說書」的過程呢？我們也可以從兩方面去推斷。一方面，按粵語老藝人的說法，粵語說書是從寺觀裡開始，再走出市井的；另一方面，在唐代，嶺南已有佛教變文、寶卷傳唱與本地民歌的融合演變的現象出現，我們雖然只有明末衍生出木魚歌這種以唱為主戲曲品種的證據，但不能排除衍生出以說為主的俗講形式的可能。

話說回來，既然我們可以肯定粵語說書並非源起於清代，柳敬亭先生也並非將說書帶入嶺南的人物。那到底為何長期以來，粵語說書藝人都堅持柳敬亭先生傳播說書一說呢？

要瞭解這個問題，我們可以先看看北方的說書藝人對柳敬亭先生在藝術史上的評價。原來，北方的說書界也有明末清初是評書的開創時期的論斷。《中國評書藝術論》中提及北方說書界的一個傳說：“柳敬亭……曾北上與北京的王鴻興邂逅相遇，並收為徒。”

說書藝人出於漢民族自尊心理和傳統忠君愛國思想的驅使，將柳敬亭這個參與反清活動的人物尊為了祖師爺。傳統社會中存在著行業崇拜，中國民間有「三百六十行，無祖不立」的說法。每一個傳統行業，都會設定自己的行業鼻祖以表明該行業的「名正言順」，是「正行」。這些行業的祖師爺通常是直接或間接地開創、扶持過本行業，或者是與該行業有某種特殊聯繫的人物。有的時候，也會是在該行業中有很高名望的人。這樣看來，柳敬亭極有可能是因為屬於第三類的人物而被推為祖師爺的。

根據這兩點，「俗講→粵語俗講→粵語講史→粵語說書」的可能性最大。可以說粵語說書的歷史的成長史的開端可以提前至唐時期。但按現有的文獻史料，我們無法確鑿地知道，俗講傳入嶺南，變成粵語俗講，最終發展成為粵語說書的過程是否和傳統說書的步伐一致。至於粵語說書的成形時間，現有的史料表明，民國初期已經形成，清代有否成形的粵語說書則無從考證。

而現在的廣府文化則是香港的主流文化之一了，香港市

民主要使用粵語，與珠江三角洲各地有著地緣、血緣、親緣的密切關係。尤其在語言方面，普遍認為在香港粵語一直得到了發展和更新，其中不少粵語的表達法就來源於香港，而香港的流行用語在這十幾年來更充當著豐富廣府話的「新血」。由於市民傳統的認知以及其他大眾媒體的結合，部分以粵語為核心的傳統文化藝術，例如粵劇，在香港有著再可持續發展的機遇，發展水準甚至可以與其根源珠江三角洲媲美。然而，粵語說書作為出身相對「市井」但具文化價值的廣府藝術在香港已逐漸失傳。

粵語說書過去主要主要流行在珠江三角洲一帶，曾經在廣州、佛山、南海、番禺、順德、江門、湛江等有著深厚的群眾基礎。在香港也曾經有一段時期流行於街頭表演，如在旺角廟街的「榕樹頭講古」，並及後在電臺廣播中成為廣大市民的娛樂文化活動，例如李我的「天空小說」，以及香港電臺製作的播音劇系統，都是粵語說書的其中一種展示方式。但是這塊嶺南傳統藝術文化的瑰寶，卻在快節奏的都市生活中逐漸變質和被遺忘。現在，香港除了李我先生是在香港粵語說書上碩果僅存外，基本上沒有受過專業訓練的說書藝人，過去活躍於街頭的老藝人亦因離世或退休而不再從事此門藝術。由於大眾娛樂和資訊的急速氾濫，這項傳統文化藝術也缺乏生存的空間，令普羅大眾對於粵語說書本身的藝術價值毫無瞭解，年青一代亦對承繼粵語說書這門藝術不感興趣。

另外，香港的粵語說書歷史也缺乏與之相關的資料和有系統的研究，令推動該藝術時沒有資料作為依據。

根據 2003 年的《保護非物質文化遺產公約》，「非物質文化遺產」包括了口頭傳說和表現形式、以及表演藝術，粵語說書就是其中的一個典型代表；而在中國大陸，粵語說書已成為了廣州市和廣東省的非物質文化遺產，而「講古」（由福建省申報）亦是國家級非遺之一。

將粵語說書這種傳統藝術進行保育、傳承和改革的價值何在呢？

這是因為粵語說書本身具有獨特的文化價值、社會價值。粵語說書的創作、講演主要圍繞故事展開，簡單理解它是一種戲曲藝術化了的講故事的藝術門類。講故事是人類經常進行的一種廣泛性而經久不衰的活動，不論是智者講哲理、母親哄孩子時講故事、電視主播播新聞、人們談論所見所聞等等，都是講故事的不同表現。所以，粵語說書是一種生活氣息濃厚的藝術形式，有深厚的受眾基礎。

粵語說書的創作、講演有其固定的流程套路，是一門系統化的藝術形式，它體現了傳統戲曲及曲藝的嚴謹性。粵語說書包含了戲曲及曲藝的眾多技巧，保育粵語說書可以更好去保育粵劇等地方戲劇。而且，粵語說書反映了粵語方言區獨特的文化環境，在創作、表演過程中處處流露著廣府人的民俗民風，它也是粵語方言的重要載體。如今，更成為粵語

方言研究和保育的一個重要切入點。

粵語說書的社會價值體現在社會教化的作用。一方面，選題上崇揚正義、熱愛國家、熱愛故鄉、勸人向善的題材占了相當大的比例。另一方面，一代代的藝人在傳承藝術本身的同時，也在傳承著教化社會的責任，賣弄情色嘩眾取寵的藝人每每會被同行所排擠和指責。粵語說書藝人在傳播藝術的同時，本身也是社會觀念的傳播者。

當然，藝術離不開受眾，粵語說書受著市場的影響，說書的發展就是通過用文化價值和社會價值實現經濟價值，經濟價值推動藝術發展的一個迴圈過程。脫離了經濟價值的實現，藝人的生存問題無法解決，藝術是難以自身良性地生存的。

所以，文化價值是粵語說書保育改革的原因，社會價值是粵語說書保育和改革的依歸，經濟價值是推動粵語說書可持續發展的重要力量。因此，粵語說書保育和改革的最終目的，通過保育令粵語說書重回市場，實現其良性的發展。

現在，這塊嶺南傳統藝術文化的瑰寶面臨「尷尬」的現象，只有少數人在堅持粵語說書。由於大眾娛樂和資訊的急速氾濫，這項傳統文化藝術也缺乏生存的空間。據調查，目前，粵語說書所面臨是受眾廣泛但市場狹窄，承傳出斷層的現狀。粵語說書的現場受眾廣泛是不容質疑的，先以江門為例，2006年—2007年間江門已故粵語說書藝人陳一峰先

生去世前曾在江門白沙公園進行每週兩場的粵語說書表演。據江門市民間文藝家協會主席陳波介紹，每場演出，免費入場，觀眾達 40—50 人。2007 年 7 月，廣東說書網的成員赴江門、恩平、東莞等地進行為期五天的「關於珠三角民間說書藝術社會實踐調研」的粵語說書現狀調查。期間，即 7 月 15 日晚 20:00，調查組曾到江門白沙公園觀摩陳一峰的演出。他們在現場看到的情況是，在該公園內一塊 100 平方米的空地上搭建了 8m×4m 的舞臺，舞臺外聚集了約 70—80 名的觀眾。

再以廣州為例，2003 年至今，新開的說書書場和重開的免費群眾性說書書場情況如下：2003 年 3 月，廣州大新街文化站在大新文化廣場首度開設每月一次說書書場，運行至今；2003 年 5 月，廣州五仙觀博物觀在五仙觀廣場首度開設每月一次的說書書場，運行至今；2005 年 11 月，廣州文化公園在瀉玉崖前恢復停辦 10 年的說書書場並於 2006 年遷移入棋藝室，頻率為每週一次，後於 2009 年 10 月擴展為每週三場，2010 年 7 月擴展為每週四場，運行至今；2010 年 12 月，廣州越秀區詩書街文化站于狀元文化廣場開設說書書場，運行至今。據現場調查所得，目前廣州地區三大免費的傳統書場和收費性說收場所的情況整理如下表 1、2：

表 1：廣州地區三大免費的傳統書場的情況表

書場名稱	所在地	占地面積	平均每場入場
------	-----	------	--------

			人數
大新古壇	越秀區	約 800 平	80—100 人
	大新文化廣場	方米	
五仙觀古壇	越秀區	約 3000 平	200—300 人
	五仙觀廣場	方米	
羊城古壇	荔灣區	約 100 平	60—70 人
	廣州文化公園	方米	
	棋藝室		

表 2: 2003 年至今廣州地區的收費性說書場的情況

書場名稱	開場時間	所在地	占地面積	平均每場入場人數
水木蓮清茶藝館說書茶座	2003 年年 底——2004 年 2 月 每週三	天河區 水木蓮清 茶藝館	約 80 平 方米	30—40 人
周記講古天地	2007 年 9 月——2008 年 9 月 每週三	白雲區 鵝掌坦周 記飯店	約 80 平 方米	20—30 人
嶺南古壇	2007 年 10	番禺區	約 100 平	40—50

月——2008 嶺南印象 方米 人

年 1 月 園

每天三場

據現有的資料分析，可以看到，免費性的書場觀眾幾近滿場，而收費性的書場觀眾就顯得零落。由此可見，入場費用是觀眾減少的門檻，沒有收費門檻時，粵語說書是具有龐大的受眾群。

這個情況，通過電視的粵語說書節目就體映得比較明顯了。2004年5月，廣州粵語說書藝人顏志圖先生出任廣東電視臺珠江頻道的《尋根問底》節目嘉賓，首次將粵語說書帶到電視螢屏。該節目在廣東地區的市場佔有率平均達10.7%以上。2005年，顏志圖先生主講廣州電視臺新聞頻道電視說書節目《羊城度度有段古》，該節目在廣州的平均收視率超過5%。2007年10月，筆者及顏志圖先生先後在廣東電視嶺南戲曲頻道開講長篇電視粵語說書節目，兩檔節目在廣州地區的平均收視人群超過20萬。2009年1月，廣東電視臺珠江頻道《珠江紀事欄目》中首度使用粵語說書的主持風格與記錄片相結合，在廣東地區的市場佔有率平均達11%以上。

電視粵語說書節目擺脫了支付費用入場的門檻，收看的人數明顯增加。進一步說明了粵語說書本身的受眾優勢，而改變藝術傳播的模式，將是拓寬其市場的關鍵。

粵語說書內部的承傳斷層也是目前存在的問題之一。傳承

斷層具體表現為兩方面：一為現存流派的單一化現象，二為粵語說書的藝術體系零散。流派的單一化，表現為藝人數量減少，傳承人缺乏，前輩藝人的藝術經驗流失。據廣東說書網 2004 年—2008 年間的調查所得，在這期間仍繼續從事粵語說書藝人的有：江門地區的陳一峰（2008 年 1 月 7 日逝世），肇慶地區的檸檬（原名甯漢高），廣州地區的顏志圖、姚煥然和彭嘉志。陳一峰先生離世後並無傳承人，江門地區也沒有新的粵語說書藝人出現；檸檬先生並未有弟子承繼衣鉢；姚煥然先生也沒有收徒教授藝術。另一方面，據陳一峰、檸檬所稱，其藝術為「半路出家」，並無師承他人。

藝術體系的零散，則是指粵語說書行內相對一致的理論體系和藝術準則的不完整。2009 年 10 月，顏志圖先生的《廣東非物質文化遺產叢書——榕蔭古趣》正式出版，標誌著粵語說書藝術理論體系架構基本完成。同時，在書中反映出的問題是，長期以來藝人們在話本創作、現場表演、作品錄製、師徒傳承方面未有形成規範，而行業準則也沒有形成具體的綱領和條款。與北方相比較，以北京為例，京派的說書對於道具的使用、做手的動作、表演的尺度、語言的字眼等等都有很成熟的規範，而行業準則也在清朝開始已經有一套行內預設而沒有具體見於文字的章程。承傳的斷層問題，導致的將是藝術中優秀精華部分得不到有效延續，表演模式混亂、不倫不類，對藝人的生存狀況造成負面影響，行業難以壯大

等一系列的問題。

為拯救這塊逐漸變質和被遺忘的文化瑰寶——粵語說書，政府和熱心的社會人士紛紛行動起來對其進行保育與傳承。現在的粵語說書的保育工作主要分成業內保育和社會保育兩方面。

社會上的保育機構有廣東省民間文藝家協會、廣東省曲藝家協會、廣州市曲藝家協會、廣州市民間文藝家協會、廣州荔枝灣文化交流協會等組織及機構，一直在進行對粵語說書及其他藝術門類的常規性保育工作，主要包括在相關出版物上對粵語說書的簡單介紹和文化推廣活動中的附帶性推介。

官方方面，2003 年至今，地方性官方組織相繼開設了大新講古壇、五仙古壇、羊城古壇、詩書古壇、詩書狀元古壇，截至 2011 年 5 月，現存古壇數量不變。2009 年 10 月 16 日，廣東省政府批准並公佈「粵語講古」列入廣東省第三批省級非物質文化遺產名錄項目名單。（粵府〔2009〕112 號 檔）2011 年 1 月 27 日，廣東省文化廳公佈藝人顏志圖列入廣東省第二批省級非物質文化遺產項目代表性傳承人名單，為省級非物質文化遺產「粵語講古」的傳承人。（粵文非遺〔2011〕2 號 文件）

業內保育狀況方面，2003 年至今，顏志圖先生的弟子先後籌辦開設了廣東說書網（廣州，2004 年正式運作）、粵嶺

文化保育協會（香港，2011年5月註冊）兩個業內保育機構及廣州致境文化傳播有限公司（廣州，2009年4月註冊）一個商業性保育機構，重點進行粵語說書藝術的保育和可持續發展工作。廣東說書網的工作範圍包括：對廣東地區包括粵語說書在內的各種地方性說書的資料搜集及整理、藝人狀況調查及跟進、諮詢發佈、演藝活動聯繫及其他非物質文化遺產推廣活動的組織策劃。

2004年粵語說書藝術重歸傳統書場後，面對粵語說書景況低迷待興的形勢，筆者在說書書場的模式上進行了嘗試，先後開拓新模式的說書書場，分別是按提成模式收費的廣州鵝掌坦周記講古茶座（2007年9月）、組建「顏志圖粵語說書藝術團」于廣州嶺南印象園駐場表演（2007年10月）、廣東電視電視臺嶺南戲曲頻道電視說書書場（2007年10月）。

雖說粵語說書承傳出現斷層的現狀得到了一定的緩解，但也存在很多問題，所以說還需要一個更好體系來對其進行保育和傳承。因為目前還未有一個專門對粵語說書進行保育的社會機構和組織。作為地區文化藝術保育工作的兩大社會機構——省市級的民間文藝家協會和曲藝家協會，率先將粵語說書列入其保育範疇。多年來，民間文藝家協會一直在粵語說書的社會保育方面，以主導的角色出現，所做的工作主要有：民間文學三套集成中收錄了粵語說書中部分涉及民間故事的話本；對粵語說書論著出版的推動工作；在相關出

出版物內收錄涉及粵語說書藝術方面的文章；以開設論壇、展示會等形式推介粵語說書；組織粵語說書藝人與其他藝術門類工作者的交流活動等。曲藝家協會對於粵語說書論著出版也作過推動工作，但其各項已實施的行動中與粵語說書交集甚少。

值得注意的是，按藝術屬性分析，粵語說書的藝術屬性較多偏向曲藝方向。但由於粵語說書的藝術性質歸屬問題，省市級的民間文藝家協會和曲藝家協會存在一定分歧。在粵語說書保育方面，省市級的民間文藝家協會的角色更為明顯。但同一時間，民間文藝家協會整體的工作側重點在民間工藝方面的，因此，該兩個組織在說書保育上還未能夠得到有效的協調和分工，難以實現保育的最佳效果。且兩大社會機構，保育對象相對較廣，機構內部資金、人手不足，所以無法對每個物件都進行深度保育，對不同物件的投入自然會有輕重之分。這樣就導致了即使是擔當主導的民間文藝家協會，粵語說書的保育在其中所能分到的資源也是相當稀少的。1999年成立的區級文化保育社會機構——荔枝灣文化交流協會，也將粵語說書列入其文化保育工作範疇。該機構隸屬於市民間文藝家協會，屬其旗下的一個區級分會。在粵語說書保育方面，荔枝灣文化交流協會所做出的工作主要有：推動粵語說書書場在西關地區的復興；組織粵語說書藝人與其他藝術門類工作者的交流活動；組建獨立藝術團隊——雞公攪藝術

團，將說書列入團隊的表演項目等。同樣，荔枝灣文化交流協會本身保育物件也很廣，也存在說書保育資源稀缺的情況。

涉足粵語說書保育的三方社會機構都存在保育資源投入分散的問題，在對粵語說書的保育停留在了文獻收錄、藝術推介的層面，並未有將說書引入可持續發展軌道的方案和具體行動。當然，這是可以理解的，該三方機構涉足面廣泛，要求其大力作用於說書是不切實際和相當不合理的。

從 2003 年開始，官方陸續開設或重開了多個說書書場，為說書的推廣拓展了陣地。而成功推動粵語說書的申遺，則提高了社會對此的重視，為說書保育引入了一定的資源扶持。但同樣，官方在文化保育上物件繁多，粵語說書的深度保育缺乏，這也是可以理解的。

長期的實踐證明，說書的保育責任，不應過多推往社會和官方，而應該更多地由業內去擔負。相關的由業內人士主動組建的機構也就應運而生。由業內人士發揮領導作用是該類機構的業內性的標誌。

廣東說書網（www.jianggu.cn）是非營利的公益型網站，於 2004 年 10 月 1 日在廣州成立，為中國第一家地方性說書網，2005 年 10 月于廣州大學城組建廣東說書網大學城站，2007 年 10 月于華南師大宣導成立嶺南文化青年協會。成立之初，網站擁有成員 8 人，如今已擁有成員超過 50 人。

2004—2008 年間，廣東說書網的工作重點是廣東地區說書藝術的保育工作，所做的工作有：粵語說書話本的搜集及整理、廣東地區說書藝人狀況的調查和記錄、粵語說書的推廣、粵語說書詩詞歌賦的搜集及整理、粵語說書論著的書稿整理、推動粵語說書論著的出版等。2008 年後，廣東說書網在華南師範大學成立學生社團——嶺南文化協會，工作重點遷移到民間工藝方向。

廣東說書網的建立，在推動粵語說書的保育工作上有其重要的意義。但由於經驗不足，也有甚多不成熟之處。職權和分工不明、財務狀況不透明、工作範圍缺乏專一性等問題的存在，導致其難以在粵語說書的可持續發展的軌道上起主導作用。

2011 年 5 月，粵嶺文化保育協會在香港成立，是首個跨粵港兩地以保育粵語說書文化為目的的合法非盈利性的非政府組織。目前還在試驗運營階段。

對流失的書場模式的復興和對新書場模式的開發也是保育形式之一。引入新形式的說書書場模式，迎合了不同偏好的觀眾口味，也為粵語說書開闢新市場提供了經驗借鑒。但是，這種嘗試始終未能最終確立一種成功的商業化運作的書場模式。其中原因有幾點：1、忽視了書場所處的區域文化因素。如「周記講古天地」地處外來人口密集的白雲區鶴掌坦地段，缺少粵語說書的受眾。2、演藝團隊力量薄弱。

如「嶺南古壇」雖有園方足夠的資金投入，也有藝人的名氣效應和相當的入場人數作為園方的投入回報，但只得兩名專業藝人撐起一個月高達 80 多場的演出，顯然「吃不消」。3、書場和市場的結合度不高。如戲曲頻道的電視書場，由於頻道受本身數位頻道屬性的制約，難以投放廣告，不能給予節目運作足夠的資金支持。

整體而言，業內保育是粵語說書保育的關鍵因素，而業內保育存在著非營利性的保育機構不成熟、性質不明確，商業化保育機構無法在實現文化價值、社會效益和市場價值的平衡，缺乏一個完善的可持續發展的方案的問題。

為了讓粵語說書這塊文化瑰寶得到普羅大眾的喜愛和更好的保育。粵語說書藝人對其藝術進行了相應的改革。最初提出對粵語說書進行改革的是愛國說書藝人陳幹臣先生。他在擔任廣州說書學會首任會長期間，提出了將粵劇做手融入說書表演中的觀點，認為粵語說書不應該只是停留於運用粵劇的發腔、「呼喝」等元素上，而應該廣納粵劇的翎子功、水袖功、須扣功以及策馬動作、指形等等技巧。

陳幹臣先生的改革建議反映出在 20 世紀 50 年代，粵語說書藝人已意識到粵語說書需要在舞臺表演嚴謹性上有所加強及藝人表演過程中動作匱乏的問題。他的建議，也為業界提出了強化粵語說書的戲曲性的重大課題。可惜的是，當時並未有出現成形的改革方案，而改革建議最終也沒有在

行業內部得到有效的貫徹執行。

顏志圖先生在 1985 年擔任廣州說書學會會長後，面對粵語說書行業逐步弱勢的狀況，對粵語說書提出了一些列的改革建議：1、對撰的改革：在話本創作上選用新的題材。宣導對本土民間故事的積累，將大量的本土民間故事題材融入話本當中。2、對說的改革：改變說話的方式和風格。宣導講演時加快說話的語速，改變前輩藝人在說話時以短句為主的習慣，用長句代替短句。3、對演的改革重視舞臺道具和表演服裝的配套，改變表演風格。宣導向北方說書學習，上舞臺統一穿長衫；重申前輩藝人陳幹臣重視摺扇的使用的觀點，主張恢復使用摺扇和正確使用摺扇。宣導在講演過程中融入更多的舞臺動作；在武場的表演上，宣導在說書上融入武術動作，令武場中的武打動作更加生動逼真。

20 世紀 80 年代後的顏志圖先生提出的改革方案可謂是第一個較完整的改革方案。在話本創作上，選用了本土民間故事，一定程度上喚起了年輕人的本土情懷，引發了更多人對於粵語說書的關注。通過引入民間故事，粵語說書藝人在傳揚文化的角色得到了更多的肯定和贊許。這對於打造粵語說書的文化品牌是有積極意義的。但過多講演民間故事，也造成外界對粵語說書的誤解，誤以為粵語說書說的就是民間故事。同時，因為在民間故事通常比較短小，技巧展現的時間不過，並不能較好地反映粵語說書的藝術特色。加快語速

和增加長句的使用，無疑更貼合現代人生活的快節奏，尤其在電視類說書節目中，更快的語速和較多的長句，是迎合了電視觀眾的收看習慣的。但是，無法否認，這種說話的模式，會阻礙粵語說書的戲曲發腔的運用，喪失了娓娓道來的「古味」特點。重視服裝和道具的使用和豐富舞臺動作，一方面包裝了說書藝人的形象，長衫、摺扇稱成為了如今人們眼中說書藝人的標誌物；另一方面則增加了粵語說書的「可看性」，進一步完善了其「說」、「演」並重的整體美感。但是，道具的使用仍存在規範化未普及的問題，舞臺動作的融入還有拓展的空間。

兩次的藝術改革都有著不完全不徹底的地方，在強化藝術表現力上的效果仍未理想，未有訂立完整的藝術規範和行業準則。

面對目前的保育存在種種問題，相關人士規劃粵語說書的未來並提出了新的業內保育方案，進行新的實踐和嘗試：

1. 為非盈利性的業內保育機構制定有效的組織規章制度、管理辦法和人員分工，確保組織運作的流暢和堅持非盈利性的不動搖。具體手段有：①、設立會長輪任制和選拔制度。②、藝術、行政、財務三方的相對獨立。③、通過刊登總結和公眾報告會，定期向社會彙報工作狀況。

2. 商業性的業內保育機構通過有效的行銷策略和商業手段引入資金。具體手段有：①、變被動為主動，改變粵語說

書長期以來依附政府撥款扶持、場方出資雇用的生存方式。結合粵語相聲、粵曲、粵劇、龍舟說唱、木魚、南音等戲曲及曲藝表演形式，開拓與市場接軌的綜合性的曲藝小劇場的經營模式。②、全方位的媒體推廣，推介名段，強化造「星」力度，打造名角。③、加大粵語說書在廣播小說和電視評書的滲透，將賣節目、賣影音產品換錢的傳統方式改為送節目、送產品換廣告收入的新方式。再設立相應的基金會，商業利潤按一定比例轉入基金會運營，實現以說書養說書。

3. 在明確各自的保育方向的前提下，實現非盈利性機構和商業機構的資源整合，以整合後的機構作為粵語說書行業和社會聯繫的橋樑，做到接軌市場而不忘社會責任。

種種看來。正確的改革方向對於粵語說書來說尤為重要。為此相關人士也對粵語說書的改革方向作了新要求，在話本創作上，加強原創，回歸老題材，舊書新說。粵語說書的改革談了七年多時間，社會和藝人驚奇地一致認為，換入新題材，講演新的故事題材是改革的出路。遺憾的是，新「古」缺「古味」，傳統技巧難以展現。相反，為人所熟知的老題材，加以用心雕琢，融入更多的藝術技巧和藝術創作，常常讓人聽起有與別不同的感受，更好的將粵語說書的藝術魅力突顯出來。

語言風格上，兼顧傳統，添花點綴，因時選擇。堅持粵語說書特色的慢速和短句，以老方言詞作基奠，同時針對不

同的場合和不同形式的書場進行調整。例如在傳統書場和電視書場，慢句和短句和老方言詞是必須繼續大量使用的，以保留藝術的特色。同時，還需要大膽引入新的詞彙。又例如，在融入粵語說書風格的電視節目，語速就要加快；短句就要少有，老詞多用，新詞適當用，說書人的「吆喝」、尾句拖音就要保留。播音作品中，語言風格基本與傳統書場一樣，但發腔要避免高亢，以柔為主。

舞臺風格要填補「大開門」風格的缺漏，強化「方口」的運用，繼續宣導重視舞臺的傳統服裝的使用，增加袖口功的使用。為摺扇的運用訂立標準化的使用規範，因應熱天、潮濕天氣較多的氣候的特點，引入手帕。重新起用醒木，並訂立使用規範。

強化師承意識，定立「字輩」式的輩分排位，建立相對穩定的流派傳承模式。加強行語在行內的普及和使用。進一步強化原創意識，加強話本的原創。提倡藝人多創作富有個人特色的詩詞歌賦，原創贊賦的使用量應該增加。宣導藝人把藝術創作、表演心得進行記錄，加深藝人間的藝術交流和切磋。

總之，藝術保育和藝術改革，是催動粵語說書藝術騰飛的翅膀。要藝術得到健康長遠的發展，兩者缺一不可。如今，正值社會上文化保育意識覺醒之際，應該把握時機，對粵語說書的保育和藝術改革工作進行及時的調整。社會和業界通

過有序、科學、相互配合地開展保育和改革工作，一定能讓粵語說書的發展更上一個臺階。

而作為廣府文化中的綜合藝術，粵語說書所強調的不只是藝人的語言和聲音，亦包括了表情、動作、歷史知識等各方面的技藝和積累。為了更有效和更有廣度地保育和推廣這塊嶺南藝術的文化瑰寶，將廣州粵語說書的藝術和經驗重新帶到香港，並在香港將這種廣府文化中的傳統藝術作再傳承，我們通過粵港兩地交流更瞭解了粵語說書在香港的歷史發展，並作了科學性的記錄。