

粵調詞風

香港撰曲之路

李少恩
著

悟通... 怕唔...
线搬(家曲) 六六六
对之 共
及六... 工... 六...
跳 TANG 又跳 WAI
尺上尺工天尺上
要新舞
五工六六六
一路跳 通家 跳
上女... 也... 好似用...
... 既... 裙...
... 咁... 整

香港中文大學音樂系
中國音樂資料館

香港中文大學音樂系
中國音樂資料館

港台書

粵調詞風

香港撰曲之路



李少恩 著

鳴謝



香港賽馬會慈善信託基金
The Hong Kong Jockey Club Charities Trust

粵調詞風——香港撰曲之路

著 者：李少恩

出 版：香港中文大學音樂系中國音樂資料館 
香港沙田香港中文大學許讓成樓 302 室
http://www.cuhk.edu.hk/mus/cma/history_tc.htm

發 行：香港聯合書刊物流有限公司
香港新界大埔汀麗路 36 號中華商務印刷大廈 3 字樓
電話：2150 2100 傳真：2407 3062

製 作：匯智出版有限公司

版 次：2010 年 5 月第一版
© 2010 香港中文大學音樂系中國音樂資料館

國際書號：978-988-19123-1-2

Printed in Hong Kong

版權所有 不得翻印

序

2009年11月25日我自英國威爾斯飛回香港後，12月12日下午在中文大學參加戲曲資料中心舉辦紀念王粵生老師逝世二十週年的講座，聽到王勝焜先生講述粵生老師的遺作，感觸良多。

王粵生老師是近代對香港粵劇、粵曲界影響深遠的粵曲老師、樂手及創作者，他的作品除了廣為傳誦的小曲如《紅燭淚》、《絲絲淚》、《雪中燕》、《梨花慘淡經風雨》及改編的《妝台秋思》及《潯陽夜月》外，也有多首粵曲，包括《幾回腸斷幾回歌》、《青春淚》及《長恨歌》等。除了教授粵曲演唱外，他亦傳授撰曲，著名的撰曲家葉紹德及蘇翁便分別曾拜於他門下，另一位元老撰曲家王君如則曾與他亦師亦友，最後結拜為義兄弟。

12月19日在銅鑼灣金雀餐室見到李少恩，看到了他的書稿《粵調詞風：香港撰曲之路》，並囑我為是書寫序。這書是在他碩士論文的基礎上大大改寫、補充及修改而成，在原先以葉紹德、蘇翁及王君如三位撰曲家為主題的框架外，搜集了大量史料，勾劃了粵曲的源流、流播媒體及場合，以及自19世紀至當代香港撰曲的發展歷程。書中詳細描繪1950年至近代粵曲撰曲起飛的背後，20世紀初的「理想班本」、「政治粵曲」及日後的歌壇粵曲、唱片粵曲、電影粵曲均發揮了歷史的原動力。當中撰曲家人才輩出及相對而言較自由的創作氛圍又起着積極的推動作用。

其實約十年前香港中文大學粵劇研究計劃也曾嘗試進行一次香港粵曲撰曲者普查，曾以面談及電話訪問了多位專業、業餘撰寫及偶作實驗性創作的撰曲者，以及收集他們的作品，但後來可惜由於資源限制，終於無法完成這項普查計劃。

在香港當代三位鼎足而立的撰曲家中，蘇翁與葉紹德已先後在2004及2009年辭世，王君如雖偶有微恙，但仍健在。

我與蘇翁及德叔在1980年代認識，自此經常請教他們關於香港粵劇、粵曲歷史及粵劇音樂，交往十分緊密。二人亦先後應邀在中文大學主持講座，就他們的作品及王粵生老師的生平等發表專題演講。印象中蘇翁對有關自己的生平資料較為保守，對圈中歌者、演員及撰曲者偶有評語，但對我提出的問題定有問必答。他令我最為難忘的箴言是：「當你需要養妻活兒，但連奶粉都有錢買時，你唔識寫都要寫出一首半首粵曲。」相信這句話並非否定創作粵曲所需具備的藝術修養，而是刻劃了過去現實生活如何鞭策他努力創作。蘇翁是我的「同好」，我們均對何非凡的唱腔懷有深厚感情。

相對而言，德叔較為豪放，無所不談。由於多年來他在香港粵劇圈中十分活躍，且見聞甚廣，對我們研究者來說，他的腦袋便像字典一樣，經常解答我們的疑難。德叔的辭世意味着他那些豐富的粵劇、粵曲知識也隨他而逝，對粵劇、粵曲及學術圈都是極大的損失。德叔與我「同籍」，二人都是廣東東莞人，但均在香港出生。

王君如是我的「同鄉」，同是西灣河人，可惜余生也晚，當年不知與我在大石街坤記茶檔鄰桌喝茶的便是一代的文人曲家。擅詩、詞、書、畫的他一向以「業餘」撰曲者自居，我則認為他是唐宋曲家一脈相傳的才子文人，作品不論在遣詞用句以至曲牌安排上呈現高雅氣派，自成一格。

三位大師之外，更可喜的是新一代撰曲者人才濟濟。除了阮眉、廖漢和、梁天雁、溫誌鵬、伍秀芳、方文正等已有不少作品膾炙人口之外，年青的撰曲者還有李偉聲、區文鳳、馬曼霞、陳嘉慧及不少不斷默默耕耘的，相信必有一天大放光芒，為香港粵曲界增添異彩。那時，李少恩的「香港撰曲之路」又需譜上新的一章了。

陳守仁

2010年1月12日

跑馬地家中

鳴謝

此書的出版實有賴各方好友及親人的無私相助。

首先，承蒙香港中文大學中國音樂資料館出版本書，以及香港賽馬會慈善信託基金的資助，特此致謝。

感謝余少華教授歷年來不吝賜教，除了日常在音樂研習上啟導我，更多番給予我發揮所學的機會；同時，我要向謝俊仁博士、黃泉鋒博士、趙慧兒博士和崔承恩同學等一眾研究院的學友致意，若沒有他們的鞭策，也難以想像此書何日方能面世。

此書乃基於我的碩士論文資料作藍本而重寫，故此，我衷心感激論文指導老師陳守仁教授多年的悉心指導。沒有他的鼓勵和幫助，論文是不可能完成的。回想我在香港中文大學十多年的學習生活，曾得到多位音樂系老師的啟發及教誨，他們包括陳永華教授、陳偉光教授、黃張惠玲教授、韋慈朋教授、曹本冶教授等，在此謹致謝意。

在資料搜集過程中，以三位撰曲家：王君如先生、蘇翁先生和葉紹德先生的幫助最大。猶記當年訪問之初，他們論述個人寶貴的知識和經驗的情景，至今還歷歷在目。然而，歲月無聲飛逝，近年王君如先生抱恙，深居簡出，在此遙祝王老師身體安康，而蘇翁先生和葉紹德先生則相繼仙遊，使我慨歎力有不逮，令此書付梓之期晚矣！

此外，多年來不少粵劇和粵曲行內師友對我提供了寶貴意見，他們包括我的兩位粵曲伴奏老師——黃少俠師傅和劉永全師傅，以及多

位撰曲家，包括陳冠卿先生、楊石渠先生、梁天雁先生、張明先生、伍秀芳女士、方文正先生和溫誌鵬先生等。

再者，特別多謝名伶阮兆輝先生，以及多位行內資深工作者，包括葉漢新先生、盧耀均先生、岑綺玲女士、鄭詠常先生、董沛然先生、黎佩娟女士和香港中文大學戲曲資料中心的一眾工作人員，他們提供的意見和資料豐富了本書的內容，在此謹對他們的熱忱致以衷心的謝意。

在此書的寫作階段，有賴妻舅梁錦榮先生亦師亦友的幫助，在討論和修訂的過程中，讓我反思昔日不足之處。事實上，作為一個兼讀生，我從大學到研究院的歲月裏，既要為生計勞碌，又放不下對學習與研究的興趣，沒有家庭的支持是不可能持續這夢想的。所以我要多謝父母及兒子的體諒，更重要是感激太太多年來的無限量支持，讓我能走上這豐盛的音樂之路。

謹以此書獻給每一位支持和愛護我的師友與親人。

內容提要

撰曲，是 20 世紀行內對粵曲曲詞和曲調撰寫的習慣稱呼。

本書撰寫之目的，除了察看撰曲在 20 世紀香港社會的發展情況外，主要是透過民族音樂學以實地考查、人物訪問和音樂分析的研究方法，從歷史、社會和個體三個方向，探究撰曲者的創作行為、「香港粵曲」的音樂特色及其與香港社會的關係。全書內容主要分為「緒言」、「上卷」、「下卷」和「結語」四個部份。

「緒言」簡述粵曲的基本定義、粵曲與粵劇的異同和粵曲撰寫的概況。

上卷為「撰曲史略」，包括第一至第三章。此三章把粵曲撰曲與 20 世紀香港社會不同時期的發展，並置在一起描述，從中瞭解粵曲的形成過程。第一章首先勾尋粵曲之源流，解說「班本粵曲」是如何從廣府戲班班本衍生而來，直到 20 世紀初「香港粵曲」的濫觴——「理想班本」的出現；第二章詳述 1920 年代至 1960 年代初，香港粵曲的「正名」及其茁壯發展的概況；第三章說明 20 世紀下半葉，「香港粵曲撰曲」在撰曲發展的歷史中扮演着一個承先啟後的重要角色。

下卷為「撰曲之訪問、觀察與分析」，包括第四至第六章。主要透過訪問撰曲者、實地考查粵曲撰寫過程，以及樂曲的音樂分析，瞭解當代香港粵曲及其撰寫的特色。第四章是訪問幾位當代粵曲撰曲者的報告，此章的目的是以多位撰曲者的成長與撰曲經歷，嘗試從局內

人 (insider) 的角度，闡釋粵曲創作在當代香港的發展情況。第五章首先以撰曲者的觀點，說明粵曲撰曲的常見方式，再採用實地考察的方法，報告 20 世紀末撰曲的過程，瞭解 20 世紀香港粵曲寫作的特點；第六章主要透過分析當代粵曲的歌詞和曲調，進一步闡釋香港粵曲的撰寫特色。

「結語」概述撰曲在 20 世紀香港的發展，以及它在 21 世紀初的現況，並前瞻其發展。

緒言

粵俗好歌。

——（清）屈大均

清代康熙年間，廣東番禺人屈大均撰寫了《廣東新語》（1700）一書，詳細描述嶺南風俗文物，當中對歌唱與風俗的關係有獨到闡釋，點出謳歌乃粵文化之重要風俗習慣。¹無可否認，僅是在嶺南廣府人聚居的城鄉，曾廣泛流傳的歌唱形式便有粵謳、木魚書、南音、龍舟、板眼及粵曲等等，而當中的粵曲更是傳唱至今，是當代廣東文化最主要形式之一。本書將探討粵曲在 20 世紀香港的發展概況，並聚焦於粵曲的撰寫——撰曲。

從歷史文獻追溯「粵曲」一詞，可有不同的涵義。約於 1675 年，嶺南詩人梁佩蘭以《粵曲》為題撰寫了一首七言詩：

琵琶洲頭洲水清，琵琶洲尾洲水平。一聲欸乃一聲槳，共唱漁歌對月明。²

根據詩中「一聲欸乃一聲槳」及「共唱漁歌」等字句推敲，梁佩

1 《廣東新語》，1978 年重印。

2 原載於王準編《嶺南三大家詩選》（1868），當中選入梁佩蘭、屈大均、陳恭尹等三位嶺南詩人的詩詞作品。

蘭所謂的「粵曲」應是生活於廣東沿岸蜑民清唱的歌謠，即鹹水歌。此詩反映了清初廣東地區水上居民的生活與音樂文化有着密切關係。

1923年，「粵曲」一詞出現在易其仁編寫的曲譜《粵曲揚琴譜》中。此書於廣州出版，除了收錄了一些器樂曲外，還使用「粵曲」一詞，稱呼21首採用梆子及二簧³類為音樂內容的歌曲。事實上，《粵曲揚琴譜》的曲目內容，大都雷同於1916年廣東台山人丘鶴儔(1880—1942)在香港編寫及出版的曲譜《粵東音樂譜：絃歌必讀》，⁴只是丘鶴儔初時稱呼這類歌曲為「班本之曲」。到了1921年出版的《增刻絃歌必讀》，丘鶴儔改稱這些歌曲為「梆簧之曲」，直至1928年出版的《琴學精華》，他才把這類歌曲稱為「粵曲新本」。

有趣的是，無論是丘鶴儔的「班本之曲」或易其仁的「粵曲」，均是指稱一些以梆子及二簧為主要音樂內容的歌曲，亦即為「梆簧之曲」。梆子及二簧均非廣府原有的音樂，而是自19世紀以前，先後自外省傳入廣東的中國其他地方戲曲音樂，「班本」也就是廣府人對當時各種流傳於省內的戲班曲本的稱呼。比較上述書籍，「粵曲」在這時候是指稱早期廣府戲班演唱的曲調，或可稱為「班本粵曲」。

1923年，旅居上海的廣東人陳鐵生編寫曲譜《新樂府》。⁵書中

3 粵曲圈內習慣稱梆子為「士工」，例如士工慢板，原因之一是早期伴奏此類音樂的二弦，其兩根空弦的調弦為正線的士工。又或索性免去「士工」一詞，直接稱呼或在樂譜寫上其板式，例如首板或中板。至於二簧亦作二黃，或二王，本書則依循20世紀初丘鶴儔的用法。

4 丘鶴儔和易其仁的書籍實為曲譜，目的是供人唱奏時參考之用。書中各曲以工尺譜譜字紀錄音高。

5 陳鐵生與與霍元甲等人於1909年在上海創辦上海精武體操會，1910年改名為「精武體育會」。會中設有音樂部，當年旅居於上海的呂文成曾被聘任為導師。

不僅收錄了當時的中國國歌《卿雲歌》，還有歸類為「古樂」的器樂曲及崑曲，歸類為「大同樂」的外國國歌及歌曲，以及歸類在眾多「今樂」中，12首註明為「粵曲」的梆簧樂曲。陳鐵生雖非上海人而書籍卻在上海出版，反映「粵曲」這個名詞在此不僅作為音樂分類標示，更具有文化標籤的功能——在上海這個以江浙人士為主的近代中國大城市的文化社群裏，存在着來自華南的另一文化族群。

《新樂府》收錄的粵曲被歸類為「今樂」。正如丘鶴儔及易其仁的曲譜，《新樂府》記錄的各曲皆附有工尺譜字及叮板，以說明其旋律及節拍。書中的《瀟湘琴怨》及《離恨天》兩首粵曲，更註明是著名粵樂樂師呂文成（1898-1981）所譜寫。1925年，潘賢達在香港編寫及出版了《粵曲菁華第一集：黛玉葬花全本》曲譜。這曲譜除了記載屬於傳統班本八大曲之一的《黛玉葬花》外，還載有註明從「留聲機片」記錄下來的《瀟湘琴怨》等曲目。⁶ 這首《瀟湘琴怨》和《新樂府》所載的同名曲目在旋律及曲詞上極為相似。

從丘鶴儔的「班本之曲」到易其仁和陳鐵生的「粵曲」，以至於潘賢達的「粵曲菁華」，1920年代人們對「梆簧之曲」產生了觀念的改變，開始認同這些源於外省戲班，長期流傳於廣東戲班的梆子、二簧音樂，是為「粵曲」。

粵曲屬於中國現存約300多種曲藝之一，以歌唱說白，言情敘事，其演唱形式主要有獨唱和二人對唱兩種，並且有樂隊演奏樂器伴奏，

6 僅從《瀟湘琴怨》曲譜在文字及「留聲機片」的記錄，已經顯示了當時戲曲音樂記錄之轉變，從口傳文化發展至文字與聲音的不同流傳形式。

尤其講究唱腔的風格創造。⁷ 至於粵劇，又稱為廣府戲、廣府大戲、廣東大戲，或廣府人簡稱之「大戲」，⁸ 是現存於廣東省境內 14 種劇種之一，也是全中國境內約 400 種地方戲之一。⁹ 粵劇表演強調「唱、做、唸、打」，即歌唱、做手、唸白及武打等四種舞臺表演技巧。此外，粵劇表演還涉及道具、服飾、化妝、燈光等舞臺技術；所以它是一種綜合性的舞臺表演藝術形式。

從音樂內容來說，近代的粵曲與粵劇有很多共通之處，例如兩者所採用的梆簧、曲牌及說唱音樂基本相同，而所採用曲調、板式及唱奏習慣也大致上相同。¹⁰ 例如，粵曲與粵劇在唱奏時，皆採用「依字行腔」——根據特定的唱奏習慣，利用曲詞聲調，在歌唱當中創造旋律；此外，粵曲與粵劇兩者在曲詞撰寫方面也同樣講究用韻的規則。

雖則如此，粵劇與粵曲實又不可以隨意混同而應細心識別。從文學史的角度來看，粵劇屬戲曲類，是一種綜合歌唱、舞蹈、舞臺動作、故事劇本等的表演形式，它具備清季學者王國維所指的中國戲曲特徵——「以歌舞演故事」。¹¹ 然而，粵曲只屬曲藝類。據《中國曲學大辭典》解釋，「曲」是一種可供演唱的韻文，¹² 其表演主要是歌唱與說白，極少涉及舞蹈和舞臺動作等其他舞臺表演形式，故此也可歸類作說唱音樂。

7 《中國音樂詞典》1984:487。

8 以「粵劇」一詞稱呼廣府戲曲，早見於 1873 年上海《申報》的廣府戲曲在上海公演報導。（黃偉、沈有珠 2007:2）

9 詳見梁沛錦 1982:4、陳守仁 1999:13。

10 黎田及孔憲滔 1983:564。

11 王國維 1923:1。

12 齊森華、陳年、葉長海編 1997:1。

說到這裏，可為近代「粵曲」一詞略作界定：它承繼粵劇而來，但表演形式與粵劇不同，只唱不演，唱白並重，曲詞協韻；音樂內容方面，以梆簧為主。

陳鐵生《新樂府》所載的粵曲，樂曲名稱之下，均列明歌唱者及譜曲者的姓名，他並在序言寫下自己撰曲的經驗：

去年六月，同楊祖永去遊西湖。在聚英旅社，早起無事，拿起筆來譜了「班師」一齣。(陳鐵生 1923:1)

從這段文字看來，書中一首名為《岳武穆奉詔班師》的粵曲，應是陳鐵生本人的作品，這也可說是一首較早期以「粵曲」為名的作品。事實上，早在 19 世紀與 20 世紀相交之際，一群為了推翻清朝帝制的革命黨人，模仿廣府戲班班本的格式及音樂內容，在香港的報刊上專門撰寫及出版了一批歌曲，展開了早期粵曲撰作的探索。¹³ 這些革命黨人所撰作的歌曲不但是香港「粵曲」雛型的呈現，也開展了 20 世紀上半葉，由「班本」發展至粵曲的黃金時期。

粵曲撰寫，行內人曾經有很多不同的稱呼，曲詞的寫作有撰曲、撰文、製曲、作詞、寫詞或填詞等，至於曲調的寫作則有作曲、寫曲、譜曲、打曲、度曲、製譜，或近年流行的唱腔設計等不同稱謂。然而，「撰曲」一詞，是行內最常被用來泛指粵曲的撰寫。雖則，學者陳守仁曾指出，粵曲和粵劇圈內採用「撰」這一個字，意義頗為混亂，但不損其指稱作用。¹⁴ 從字義上來說，「撰」解作記事，與「譔」相通，

13 馮自由 1939:241。

14 詳見陳守仁 1992:16-17。

又解作陳述；此外，「撰」又與「選」相通，即有擇取之意。¹⁵ 粵曲的撰曲很多時候包括了曲詞撰寫和曲調選取與寫作，或只是兩者之一。所以，行內以撰曲一詞指稱粵曲撰寫，既符合實際的情況，亦有歷史的根據，本文亦遵循這用法，採用「撰曲」一詞，兼稱粵曲曲詞的撰寫和曲調的寫作過程。

撰寫粵曲的人常被行內人稱為撰曲者或撰曲人，¹⁶ 或甚至被尊稱為撰曲家或詞曲家。¹⁷ 撰曲者一詞早見於百代唱片出版的《千年萬載》(1932)，¹⁸ 書中以此稱呼曲詞或曲調的撰寫人，指出他們在粵曲的製作過程中，分別負責撰寫曲詞或曲調，又或是兩者兼撰。撰曲者一詞，於此實為一個廣義的稱謂，認同所有創作者的貢獻。據此，本書亦沿用撰曲者一詞來稱呼所有參與粵曲的曲詞撰寫或曲調創作，又或是兩者兼撰的人士。

15 詳見方毅《辭源：改編本》編輯部 1951:297、742。

16 《新月十週年紀念特刊》分別採用撰曲者及撰曲家的稱謂，來稱呼 20 多位為這家唱片公司工作的曲詞寫作者。(錢廣仁、馬國彥 1936:14)

17 詳見靳夢萍 1998:17-18 及《新月曲集》(1931:19)。

18 書中標示了 10 位「撰曲者」的名字，並有羅澧銘以筆名「澧」撰文「小進撰曲者」(1932:41)。

目錄

序.....	陳守仁	vii
鳴謝		xi
內容提要		xiii
緒言		xv

上卷：撰曲史略

第一章	「香港粵曲」之濫觴（1920 年代以前）	2
1.1	廣府大戲在香港	2
1.2	八音班在香港	6
1.3	「理想班本」之撰曲	9
1.4	香港歌壇、妓院和社團之「班本粵曲」	15
1.5	小結	19
第二章	「香港粵曲」成長與興盛（1920 年代至 1960 年代中期）	23
2.1	1920 年代至香港淪陷前	23
2.2	三年零八個月日治時期	36
2.3	戰後二十年香港之粵曲發展	38
2.4	小結	45