



藍縷尋蹤

屈大均《廣東新語》

數十人為後集外郡士大夫有為寶安作者亦因其舊附焉吾粵諸邑惟東莞詩有合集區啓圖管梓同鄉先輩選詩曰嶠雅凡五百餘家其書未成予撰嶠南詩選前後集自唐開元至明萬曆後集自萬曆至今人各有傳做列朝詩集之體
 粵歌
 粵俗好歌凡有吉慶必唱歌以為歡樂以不露題中一字語多雙關而有曲折者為善掛折者掛一人名於中字相連而意不相連者也其歌也辭不必全雅平仄不必全叶以俚言土音觀貼之唱
 友來索糖梅咬食者得糖梅益多矣其詞琵琶行等至數百聚會則使替師唱之皆小說也其事或有調謔歌者不用絃索如子夜竹枝如日中在心目者兩頭火為娘

「粵俗好歌」，明朝文人屈大均在其名著《廣東新語》中，以讚賞之情概括了這種嶺南文化傳統，並記述了傳說中的唐代奇女子劉三妹，說她精通音律，「遊戲得道」，往來兩廣土著溪峒之間傳歌。上世紀六十年代大陸據此傳說製作出山歌影片《劉三姐》，傳遍華人世界，嶺南歌樂文化史乃翻出了輝煌之一頁。木魚歌、龍舟歌、咸水歌、南音、粵謳等是「粵俗好歌」傳統在「粵海粵歌區」¹的保存和流變；木魚、咸水歌皆清歌，龍舟唯小鼓，南音、粵謳則須樂器拍和。一幅約 1790 年作、英國維多利亞阿伯特博物院藏的紙本水彩中國外銷畫，即為唱龍舟。清代著名順德畫家蘇六朋（1791－1862），善以畫反映嶺南百姓的日常生活，1834 年即道光十四年十月某夜，友人邀他往觀



(上) 電影《劉三姐》扮演者黃婉秋
(中) 唱龍舟圖
(下) 蘇六朋盲人歌者圖



張元濟

一群盲人歌樂，他觀賞後畫了一幅畫，圖中有箏、阮、三弦等樂手，搖綽板者張口作歌，雖然再也不可確知其歌為何，但若說是南音，則其拍和樂隊之編制便合尺合拍。到民國時期，出版家張元濟有這樣的觀察：「元濟先後旅粵二十餘年，稔其土俗，竊怪粵人善歌，纏綿悱惻，節拍天然（原注：俗稱咸水歌），搖峒日夜，男女隔嶺相唱和……一字千迴百折，哀厲而長（原注：俗稱山歌，惠陽客籍尤盛）。嫁女前夕，姊妹戀別，哭以當歌，隨口成文……鄉村秋獲，星月在天，村農釀錢，席地唱木魚（原注：俗稱大棚），十數童子，聯腔合唱，跌宕激越，聲淚俱下，語淺俚而情遙深，時深楚騷古樂府遺意，廣東音韻之妙，殆出天性，故於學詩尤近」²。可見，從清朝到民國，這個嶺南風俗賡續不衰。

在粵海粵歌色彩區，尤其值得珍視的是南音。它傳播廣泛，樂調優美，既有深厚的嶺南風土味，亦時具文人騷

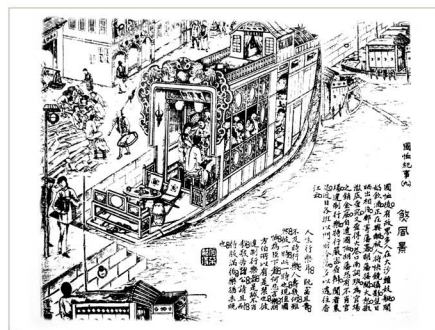
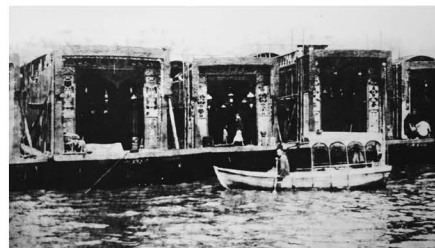


清政府以唯一的粵海關對外通商

雅色彩，風格繁富多姿，堪稱嶺南一絕。

按自乾隆二十三年（1758）始，清政府以「民俗易囂，洋商錯處，必致滋事」為由，僅留廣州一口對外通商，原來福建、浙江、廣東的沿海貿易遭到禁止³。這就促進了廣州、佛山等地城鎮經濟發展，娛樂消費業亦隨之興旺。當時廣州的風月場所以花舫為特色，倪鴻（1828—？）《桐蔭清話》所云：「孔翠蓬窗，玻璃檻牖，燈碧輝煌，照耀波間」，即是寫照。這種原為達官貴人的船為妓館所仿變而為妓艇，集中在南濠、谷埠、沙面等南海縣屬地營生；其中廣州幫、揚州幫、潮州幫等三地煙花女子鼎立，在筵席間每以曲藝娛賓招客，競麗爭妍。直至清末，上海出版的點石齋畫報仍有「大巷口南詞班為官場之銷金窩」句語，⁴可見其風之盛，難怪外省人士從來有「少壯不入粵」之誡。

南音之起，相傳是由於當日妓艇上之廣州幫妓女只能唱本地木魚和少量小曲，旋律簡樸，與江南妓女之彈詞雅樂相比見絀，久之她們便與常來光顧的文人一道，在木



- （上）民初廣州的花舫
- （中）清末豪華的花舫「紫洞艇」
- （下）1884—1898年出版的《點石齋畫報》所見廣州花艇

魚、龍舟的基礎上吸收揚州南詞和潮曲的長處⁵，創造出一種新型的粵語曲種——南音。歌由妓起，故此南音亦一直有「老舉南音」之副稱（粵俗稱妓女為「老舉」。有民俗研究者以為，「妓」、「舉」實為一音之轉。在中古音中，妓讀「渠綺切」、上聲，與「舉」甚為相近，粵方言稱「妓」為「舉」，是古音子遺。在今天的閩南語中，舉、妓二字仍然音韻全同。「老」則是類名的前綴詞，與稱洋人為「老番」同例。）。老舉南音與當日擅唱南詞之揚州幫妓女說唱古今書籍、編七字句、彈三弦、打揚琴等表演技法有暗通款曲之妙。這種「自己」的曲種起初並沒有「南音」這個專名。道光八年（1828）刊行的《粵謳》序言中說：「子不覽乎珠江乎？……每當向日西逝……珠女珠兒，雅善趙瑟……抒彼南音，寫伊孤緒」，可知當日眾口所稱之「南音」仍不過是粵謳之泛指而已；⁶作於同期之葉瑞伯（1786—1830）作品《客途秋恨》，印刷時亦僅書為《客途秋恨龍舟歌》（醉經堂）。但在南音這種曲調傳唱流行起來之後，如南音研究專家梁培熾先生所言，人們為「別於當時在珠江三角洲城鎮一帶流行的『桂林官話』又或叫『戲棚官話』的廣府大戲的音樂曲調」，才漸冠以「南音」專名，並一直流傳至當代。從另一角度看，不稱龍舟、木魚這類同樣唱廣州話、



（上）陳卓瑩青年時留影
（下）現代的揚州彈詞

但歷史更悠久的粵俗土歌為「南音」，而獨青眼於彼，必然是「南音」有其獨勝眾流之處。此外，香港粵劇研究家黎鍵（1933—2007）亦指出：這一稱謂亦反映了一種北方人的角度。在外省北人看來，這種「彈詞」其實是江南彈詞的廣東移植，所以是一種「南音」。⁷民國期間長期活動於澳門的粵曲理論家陳卓瑩（1908—1980）進一步以為：「民間歌謠，每因地區接近，互相傳播，又因逐步經過方言的改變、溶化而成為自己的東西。」⁸但是，南音研究者李潔嫦引藝人阮兆輝先生所言，謂以其幼時聽過之「南詞妹」所唱和南音比較，少有可比，認為南音仍是土生土長的東西。這亦可備一說。按揚州彈詞自明已有，著名藝人柳敬亭即是此中表表者。錢謙益有《左寧南畫像歌為柳敬亭作》云：「千載沉埋國史傳，院本彈詞萬人羨。」揚州彈詞是「說唱唱，說中帶唱，唱中夾說，說唱兼備」的一門最富有

曲藝特徵的說唱藝術，其唱詞一般為三字句或七字句，偶句押韻，說表為主，彈唱為輔，使用三弦和琵琶。持平而論，南音和揚州彈詞在文字格式、樂器使用等方面有相當大的同構性，南音在流轉融合中守其地方語音以出旋律而別取彈詞枝葉以豐富表現力仍是較合情理的推斷。

南音從妓女所歌播而遷之盲人不確知為何時，但從鍾德之拜同治年間（1862－1874）著名盲人北山為師並在光緒五、六年（1879－1880）成名的情形猜度，南音在其始發後不久便已成為盲人在筵席渡頭、占卜行乞中的重要謀生工具。

南音，基本是七言齊言、韻文體，其曲式據陳守仁《香港粵劇導論》⁹分析南音名曲《客途秋恨》所得如下：

全曲分起式、正文、煞尾三部份。

起式：

兩句，首句兩頓各頓三字（有時亦可用散板），末字上平聲；次句兩頓，四、三字，句收下平聲。

（涼）風有信，月無邊。

（虧我）思嬌情緒，日如年。

正文：

四句體。每句兩頓（四、三字）。四句分以仄、上平、仄、下平的格式作結。無限重複。

小生繆瑾，蓮仙字。

多情妓女，麥秋娟。

聲色性情，堪讚羨。

更兼才貌，兩雙全。

煞尾：

與正文相似，但第三句後有一「加頓」，此「加頓」一般是重複第三句的末頓三個字，作為「影頭」示意全曲將完；後來亦有撰曲者以不重複的曲詞（或散板）楔入以避呆板者。

劫難逢凶，俱化吉。

災星魔障，不相牽。

心似轆轤，千百轉。

（加頓）空眷戀，嬌啊，但得你平安我就願。

天邊明月，別人圓。

以上結平聲字的均須押韻，結仄聲的可押可不押，一韻到底。

顯然，這種追求圓融的格律和近體詩詞息息相關。我們試以一首唐詩比對說明：

昔聞洞庭水，今上岳陽樓。
吳楚東南坼，乾坤日夜浮。
親朋無一字，老病有孤舟。
戎馬關山北，憑軒涕泗流。

（杜甫《登岳陽樓》）

這首五言律詩是杜甫在安史之亂後流落荆楚間所寫。老病貧苦，但絲毫不減詩人對「圓融」的形而上追求。這首先體現在形式上的圓滿——前三聯，聲調、語義的對仗原則處處體現了「孤立」、「並列」、「等值」等均衡而對稱的「構形」與「節奏」；領聯除上下對仗還有句中對：「吳」「楚」、「東」「南」互對；「乾」「坤」、「日」「夜」互對。南音形式之美可以從上詩中找到呼應，但由詩而歌，歌是以聲韻、音律的更富抑揚之美而確立了自己的位置。

南音研究者李潔嫦曾舉出白駒榮所唱《客途秋恨》為



程十髮畫中的杜甫詩意「思家步月清宵立，憶弟看雲白日眠」

例，正文「小生繆姓蓮仙字，多情歌女麥秋娟。聲色性情人讚羨，更兼才貌兩相全」，第一句和第三句尾字收仄聲，兩次過序相同（五六工六·尺工六五六反·工）；而第二句末「娟」字是上平聲，過序的旋律相應而向下（六·尺六尺）。第四句句末「全」字是下平聲，唱腔旋律往下降，過序的旋律線條又呼應向上（五生五六·工六五·尺工反尺·六）。這樣一起一伏的安排，便生發出一種遠為詩詞所不逮的音樂效果。¹⁰

進一步分析，《客途秋恨》南音起式的散板清唱「涼風有信」，乃如杳冥人生，無所倚傍之始；正文轉入正線或乙反或流水板，乃人在逆旅中的升沉迴轉；煞尾「遠望樓台人影近」和「莫非相逢月下魂」，是重回略如起式的清唱散板作結，亦即重回鴻蒙之初，全程正好是一個圓圈。可注意的是，煞尾兩七言句之間，插入了一個活動短句「人影近」，收音是仄聲，合音。樂律上，這個頓挫是為了加強結束時的情感和力量，之後才緩緩唱出結句「莫非相逢月下魂」結束全段，便有了急流入海，先緊後寬，先急後緩的意味。再往深裏說，「人影近」云云純屬寫意，以為真有便不聰明。那三個字其實蘊含了如同明劉基《惜餘春慢·詠子規》詞所云：「滄海桑田有時，海若未枯，愁應無已」之

意。「人影近」乃經水之漲落而出之石，再非前石；貌仍單純但乃是一種「複雜的單純」，是歷經磨難之後的一醒。與其說它是眼前的個人親歷倒不如說是一種幻覺；與其說它是結束毋寧說是一個恆久的「間」和開始。有此一醒，結語的「莫非相逢月下魂」便成隱喻，彷彿提醒主人翁將再次重回那似曾相識的時空——人生便是如此的循環？現實如夢，戲亦人生。這和前述杜甫五言律的結聯「戎馬關山北，憑軒涕泗流」一反前兩聯的均衡對偶（理想的生活境界或美的回憶），重新回到散行以結是完全一樣的，是重回真實時間的序列。在粵曲中，這同樣是一種時空「定格」：多以齊言的梆黃以敘「虛」的情，而在盡處重回現實，轉而以「滾花」散句述「實」的事。南音這種首尾圓融嚴整的形式和近體律詩、粵曲的美典無疑一脈相通。

美國符號學家蘇珊·朗格在談到「形式」這一問題時說：河床的形狀由水的流動造成，它雖然靜止，但流水的痕跡深深地刻印在岩石上，當水源枯竭，河床裸露，就復現出了那早已消失的激流的可塑性形式，即曾經具有的動態形式。因此，人們覺觸到的「河床」不徒是「形式」，亦是「內容」——「流水」固永逝不再現，但水與崖岸的空間關係玲瓏浮凸，這就給人們提供了無限的想像和類比的素材；透