

廣東原生態歌謠說唱南音的傳承

譚美玲*



唱龍舟

本文以原本未被影響或改變、其形態和體制亦未受西方音樂所染指的說唱曲藝，保留有澳門民間過去百年里巷風韻文化特質的、散發着澳門及珠三角之南方文化氣息的歌謠——廣東原生態的說唱歌謠地水南音為研究對象，就其來源、發展、音樂唱腔、唱者傳承等部分細加分析，希望借此探討南音的傳承與特性，並就泉州南音與廣東說唱南音之區別加以說明，以此期望重視這種今天亟須積極保育的非物質文化遺產，更希望把地水南音這種存在於口耳之間的民間藝術深入挖掘梳理，提高認識並加以推廣之。

澳門位於中國南部廣東省邊緣、珠江三角洲南端，由澳門半島、氹仔島、路環島三部分組成。澳門半島的北邊，以拱北關閘為界，與廣東省珠海市相連接；西邊與珠海市的灣仔隔河相望；東邊與香港相距僅42浬，共扼珠江出口。澳門原屬廣東省香山縣，歷來有香山嶼、濠鏡澳、濠江、鏡海、鏡湖、馬交等別稱。明末屈大均《廣東新語》與清代印光任、張汝霖《澳門紀略》都載言澳門南、北二灣可以停泊番船，波平如鏡，漁獲豐富，有陸路和水路去廣州府香山縣，亦可依山避風。澳門的地理環境是珠三角一個水靜灣圓、方便停泊、海岸線長的優良漁港。⁽¹⁾正因它有地處邊陲氣候溫和的地理優勢，利於保存固有文化，易成為文化搖籃；而於境外形勢動盪時，則自然成為一處良好的避風港。澳門能保存豐富的粵曲說唱南音亦有賴於其獨特的歷史環境。澳門雖然四百多年由葡人管治，但葡人及其西方文化並沒有對說唱南音造成損害。東西方宗教在澳門並存，東西方音樂亦同為這塊寶地上的和聲。正因這種獨特的自然條件和人文環境，為澳門留下了這種非物質文化遺產。

本文使用“原生態”一辭來指稱這種現存完整的有傳承者的廣東說唱南音，亦是最適合不過的。今天對“原生態”一詞的使用，大都強調其獨特性、原初性，意在與商品化及全球化相區別，即使未成熟且粗糙，但如果就其文化視野及民族的自我意識與藝術實踐而言，今天的說唱南音正包含此種文化保育的可貴特質。我們今天談

* 譚美玲：澳門大學助理教授，中山大學文學博士(古典戲曲專業)。本文部分內容曾於2009年5月23日配合第20屆澳門藝術節藝術活動作專題講述。

論人類口頭和非物質文化遺產時，對那些保存人類未經雕琢的原始性的文化、文物以及文化表演活動等，俱以“原生態”來顯其特質。本文也就以“原生態”的視角來檢視這種廣東說唱南音的來源與定義，調查其現存情況。

澳門今天流傳的粵曲曲藝情況與體制，可謂中西合璧：西樂與中樂混合、演奏演唱方式傳統與現代融合。然而，若言及貼近傳統的演奏、規制、格式、音樂、曲譜等，現今可見其原來面貌者，在澳門唯數地水南音。筆者想藉整理說唱南音的歷史、來源、體制以及今天的傳承情況，並借以檢視它與“原生態”及“文化遺產”的關係。

說唱南音的歷史

澳門的說唱南音從音樂體系來說，既承自廣東及珠江三角洲的粵方言文化圈，更與傳統來自唐宋的中原文化相結合而成。明代四大聲腔，以弋陽腔流行最廣。由於弋陽腔的曲調與民間小調的距離較近，樂器簡單，可長可短，宮調犯格也不拒，往往為地方土曲所吸收，使得粵曲也有弋陽腔的影子。⁽²⁾今天粵曲及粵劇中常有的上下場詩都有滾花的形式和半白半乾唱的形式，就是弋陽腔的遺韻。

據考，正式的“粵曲”產於19世紀中晚期；而在曲譜集子中出現“粵曲”一詞，則始見於1928年丘鶴儔的《琴學精華》。粵曲成為曲種，是由數種曲藝聲腔與戲曲聲腔相融合而成的產物，這說明它並非單一性地由一種途徑發展而來。早自晚明至清中葉，廣州及珠江三角洲先後誕生了木魚歌、龍舟歌、南音和粵謳四個獨立曲種，它們吸收了粵劇的梆子、二黃及部分弋昆牌子的腔調，從而成為今天看到的聲腔複合型的粵曲。今天的粵曲有它的獨特性，是以一種複合型狀態的音樂組合，由梆黃滾唱甚至南音、木魚、龍舟等構成。如上世紀50年代李向榮的曲子或白駒榮的〈王大儒供狀〉，即是複合型的粵曲。這些在上世紀初早已成型的粵曲曲藝面貌，倘探本

溯源，粵曲則含有四個民間流行曲種，其中說唱南音現在祇有在澳門碩果僅存。以下先談談木魚等四種曲種的來源與歷史。

一、木魚

有關木魚的出處有三：1) 寺廟敲擊樂器，與警誡僧侶苦行有關。2) 與佛教以木魚唱佛經寶卷有關。以上二說跟木魚體制與變文的淵源相一致。3) 蠻民的摸魚歌，明末清初朱彝尊（1629-1709）、王士禛（1634-1711）的詩中有記載嶺南珠江蠻民木魚歌的情況。不管這三種說法正確與否，追溯木魚的源流，當從明末木魚流行之前說起。

明末屈大均《廣東新語》有載：

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，而中有掛折者為善。掛折者，掛一人名於中，字相連而意不連者也。其歌也，辭不必全雅，平仄不必全叶，以俚言土音襯貼之；唱一句或延半刻，曼節長聲，自迴自復，不肯一往而盡；辭必極其豔，情必極其至，使人喜悅悲酸而不能已已。此其為善之大端也。故嘗有歌試，以第高下；高者受上賞，號為歌伯。其娶婦而親迎者，壻必多求數人，與己年貌相若而才思敏給者，使為伴郎。女家索攔門詩歌，壻或捉筆為之，或使伴郎代草，或文或不文，總以信口而成，才華斐美者為貴。至女家不能酬和，女乃出閣。此即唐人催粧之作也。⁽³⁾

其雖謂乃唐人催粧出嫁之習俗，實仍為今時澳門人襲用，然唱歌已變成遊戲，而性質相同，主要則以語言諧協。明末清初粵人的音樂以清唱為主，主調迴環往復，擊節和聲，並且“辭必極其豔，情必極其至”，可見粵曲豔辭來源有自。屈大均又謂：“粵固楚之南裔，豈屈宋流風多洽於婦人女子歟？”⁽⁴⁾其書記載粵人有歌仔、送嫁歌、山歌、採茶歌、蠻家歌等等，有以琵琶、秦子為節。屈氏評粵人之歌云：

音柔而直，頗近吳越，出於唇舌間，不清不濁，當為羽音。歌則清婉溜亮，紆徐有情，聽者亦多感動。而風俗好歌，且女子天機所觸，雖未嘗目接詩書，亦解白口唱和，自然合韻。說者謂粵歌始自榜人之女，其原辭不可解，以楚語譯之，如“山有木兮木有枝，心悅君兮君不知”，則絕類離騷也。⁽⁵⁾

以屈氏所言，雖未詳粵歌之始唱者，但提及辭音安排，實際源於中原楚語，流麗委婉，誠南音之支。且唱者以女子為多，有以瞽者（失明人，後尊稱這類藝人男的為瞽師、女的為師娘）唱曲云：

其歌之長調者，如唐人連昌宮詞、琵琶行等，至數百言千言，以三弦合之，每空中絃以起止，蓋太簇調也，名曰摸魚歌。或婦女歲時聚會，則使瞽師唱之，如元人彈詞曰某記某記者，皆小說也。其事或有或無，大抵孝義貞烈之事為多。竟日始畢一記，可勸可戒，令人感泣沾襟。其短調蹋歌者，不用絃索，往往引物連類，委曲譬喻。⁽⁶⁾

據屈大均的記載，清初已有瞽師到會唱曲，其中三絃樂器，故事內容，與曲辭長短以及曲調、辭風，都類粵曲至今的說唱形式，改變甚少，與清初李調元編的《粵風》（函海本）說的摸魚歌是一樣的。摸魚歌又名木魚歌，通常稱木魚書。清初文人王士禛於1685年奉命到廣州時有作〈南海集·廣州竹枝詞六首之一〉：“潮來濠畔接江波，魚藻門邊淨綺羅。兩岸畫欄紅照水，蟹船爭唱木魚歌。”⁽⁷⁾可見明末蟹家船上有唱蟹歌的，可證李調元所說在廣東、廣西皆有蟹歌之說。這些蟹歌正是流行於廣府的白話歌曲。屈大均有記其木魚歌云：

其蟹女子蕩恣，如吳下唱楊花者曰縮髻。有謠曰：“清河縮髻春意鬧，三十不嫁隨意樂；江行水宿寄此生，搖櫓唱歌槳過滯。”⁽⁸⁾

如今雖然未見樂譜，但從上述種種描述來看，木魚歌或蟹歌是明代或以前已有、以女性唱者為多的粵調歌曲，特別具有與中原文明迥異之溫情柔婉的南方海洋氣息。有關木魚歌的來源，有謂與佛教以木魚唱佛經寶卷有關，又有謂純粹與蟹家歌有關。其實是兩者相兼，文學與說唱曲藝，在歷史流轉傳承之中，一直有相兼相汲取的現象，就像變文與諸宮調的結合而成元曲套曲散韻夾雜的唱法一樣。木魚的音樂擊節模式（進而變成後來的板眼），唱出蟹歌所汲取的寶卷俗講變文，利用散韻夾雜說唱模式文字，形成了變文與蟹歌相結合的木魚書。現在粵劇及粵曲有木魚曲牌，就是蟹歌與變文結合成的廣東木魚清唱。

木魚歌詞是七言韻文體，間雜以三、五、九言，最長的有十二字，半文半白，可添加虛字襯字。木魚初為清唱，不用伴奏，腔調樸素簡單；作品多屬長篇，每篇分若干回目，通常第一回是“開書大意”，綜合描述全書梗概、人物和背景，然後在正文中逐回鋪陳故事情節之發展，後一回作尾聲，交待故事的終結。

如果以潮州音樂及曲本對比來看，潮州的音樂曲子來自唐代以後江南揚州等地的音樂⁽⁹⁾，樂譜早從唐宋流傳下來，經與潮州地方音樂相互影響後，形成其曲本中的絲竹特質。倘從古本潮州曲本來看，其語言表現接近廣東木魚的格式，僅在協律格式上，因潮方言所用韻與唱詞相異，但在語言格式、故事內容、分段、分卷、章節上看，兩種曲本沒有明顯區別。廣東木魚書《背解紅羅》⁽¹⁰⁾，與潮州古本曲《背解紅羅全書》即是如此。現在看到的潮州曲本，也可就曲本作乾唱，沒有曲譜；但就曲式、唱辭的形式與故事內容來看，則與木魚書一致，祇是因應韻字不同而與木魚書不同而已，這是值得留意的一種現象。

最著名的木魚書作品有《花箋記》、《二荷花史》。《花箋記》的故事有五百多年歷史⁽¹¹⁾，它說的是梁生、楊女的愛情故事，道盡男女交往的細膩情狀。故此清代朱光曾增補《花箋記》時

謂：“曲本有西廂，歌本有花箋。”⁽¹²⁾不管怎樣，《花箋記》的版本清康熙五十二年已有，由朱氏所增訂，更推之為“第八才子書”。而後有很多不同版本，如繡像、新刻、新刻正本等，民初有《正字南音第八才子花箋記全本》、《改良正字第八才子花箋》等，都是為迎合讀者而隨意增刪的，與朱序的清代版已經完全不同。廣東木魚書被有心者推作第九才子書是《二荷花史》，第十是《珊瑚扇金鎖鴛鴦記》，第十一為《雁翎媒》，內容全是才子佳人故事。

從唱法來說，同一個故事，雖有不同方言唱法，木魚書《花箋記》校訂者薛汕認為：“以木魚書的為正宗，除此以外，還有出自《花箋記》，僅有一折、一個情節；或另立故事，獨自成篇，例如《梁生歌戲》一類，如果是龍舟、南音、粵曲等，卻是這書的移植，屬於另一性質。”⁽¹³⁾可見木魚是先於龍舟、南音的。

從音樂、唱詞、演繹等技巧而言，傳統木魚書具有南方說唱特質；辛亥革命和“五四”運動後，創作和演唱木魚歌的人日漸減少。如今木魚歌在珠三角一帶仍有極少數人傳唱。⁽¹⁴⁾其腔調在20世紀初，已被粵劇和粵曲吸收作為曲牌使用，故得以保留下來。⁽¹⁵⁾

二、龍舟歌

龍舟歌早於清乾隆年間已在廣東順德民間出現⁽¹⁶⁾，且於清中葉大盛。龍舟歌也叫乞兒歌或盲妹歌。亦說龍舟歌源於艇戶。水上生活人家，以舟為家，敬奉龍母、龍神，自稱龍戶、龍人，所住者龍舟，為持生計，不忘舟中生活，以手持木雕龍船樣頭沿街賣唱，藉以維

生，且唱者多為雙目失明的女子，故名龍舟歌、盲妹歌。此正如屈大均所說，粵人好歌。山歌、魚歌、龍舟皆歌。而龍舟的唱法較木魚歌粗獷，措辭通俗。

龍舟沒有音樂伴奏，唱時以敲小鼓作節奏，搖動龍頭來吟唱，腔調簡樸，不受節拍限制，不失為當時一種新的說唱形式，內容多為戒惡勸善或喜慶吉祥之言，可長可短，可大可小，容易流傳。龍舟歌的內容大約有三個來源：1)由佛曲轉化而來，主要講因果報應，生死輪迴；2)由歌謠而來，以抒情動聽、情節委婉取勝；3)由木魚歌轉化而來，比木魚歌更適合演唱長篇故事。

龍舟歌的句式與木魚歌、南音以及粵謳等相近，但有自己獨特的藝術手法和曲調。它以七字句為基本句式，也有三言、四言、九言、十一言等，大體是二、三、四句為一組。二句分起式和煞尾，上句轍韻自由，下句必須合轍押韻。

龍舟歌形式靈活，鄉土味重，腔調流暢，抒情敘事皆宜，流動賣唱者多唱短篇的吉利頌辭，固定設點賣唱的藝人則多唱有完整故事情節的中長篇。有不少中長篇曲目，被木魚書直接拿來改



珠江花船艇

唱。龍舟歌內容豐富，有神話、傳說、寓言類，如〈八仙賀壽〉、〈仙姬送子〉等；歷史故事類，如〈昭君和番〉、〈王允獻貂蟬〉、〈三聘孔明〉、〈三別徐庶〉等；愛情故事類，如〈雲英問病〉、〈楊翠喜憶情郎〉等；慨歎人生坎坷類，如〈老女歎五更〉、〈賭仔回頭金不換〉、〈怨嫁遲〉等。在辛亥革命期間，革命黨人創作過革命龍舟、社會龍舟，隨編隨唱，用以宣傳民族革命、社會教化工作。在20世紀50年代，澳門的街頭每逢過節，就有街頭藝人唱龍舟賣唱，用木條敲龍頭以作招徠。⁽¹⁷⁾現今粵劇、粵曲的曲子也有龍舟曲牌，不過龍舟歌進入粵劇、粵曲等混合使用後，相應地起了變化，不用鑼鼓和其它樂器伴奏，像是全部“靜場”，由演員清唱。因為清唱較能引起聽眾注意，加上字多腔少，所以編劇、撰曲人往往把某些重要的抒情段落安排龍舟來唱。⁽¹⁸⁾港澳地區碩果僅存的擅長者為李銳祖先生，而佛山地區仍有零星的七旬以上老人會唱。

三、南音

前述兩者都是起於民間的地方說唱曲藝。清代乾隆年間，廣州及珠江三角洲的四邑、五邑、

香港、澳門等城市工商業繁榮，開創了城市商品經濟新局面，人口增加，市民階層擴大，娛樂的需求增多，一種新的市民說唱文娛隨之而起。即以純正的廣州方言演唱曲種南音為例，自清乾隆二十二年（1757），廣州被指定為全國唯一對外通商口岸後，經濟迅速發展，城市人口不斷增加，娼妓業也隨之興旺起來，珠江水面上的花艇（妓艇、畫舫、樓船）日盛，不亞於秦淮地區。當時廣府的秦樓楚館，有三大幫派：廣州幫、潮州幫、揚州幫。他們之間為了適應日益競爭的社會需求，爭取顧客，便互相借鑑，相得益彰。尤其是廣州幫的娼妓在混跡風月場的騷人墨客的幫助下，把粵調唱體——木魚、龍舟融匯各方，吸收了揚州幫的南詞、潮州幫的潮曲演唱，逐漸形成新的南音曲種。道光初年葉瑞伯作的〈客途秋恨〉則被譽為“南音種”。

南音的演唱較木魚、龍舟變化較多，伴奏加入弦索或洋琴，比揚州幫的南詞更精練緊湊，在節拍上加進了比木魚、龍舟更強的起板與過門，使南音的音樂性較木魚、龍舟、潮曲、南詞更強，加上文詞典雅，韻味濃鬱，自與過往鄉土氣息

的歌曲不同，娛樂性也更強了。早期在畫舫勾欄中傳唱的南音，唱詞委婉豔麗，曲調哀怨纏綿。後來南音流入民間由瞽師（失明男藝人）演唱，使得這種南音韻味濃鬱，別具市民階層氣息。經瞽師蒼涼地演繹，人們往往把瞽師演唱的南音稱為“地水南音”。南音演唱的地點，除初期的勾欄風月場外，更有茶樓、戲院、沿街賣唱等商業化的地方，也有富戶延請瞽師回家在私人宴會上表演說唱。這種情況澳門直至60年代還有。但隨着社會變遷，瞽師們凋零辭世，省港澳地區在沿街賣唱、茶樓表演以



珠江蟹家



澳門福隆新街

及私伙宴會上，南音已久違乃至絕跡了。

南音的唱詞結構雖謂與木魚、龍舟相通，但系統用曲編排上較二者嚴謹。南音在拍子的管束上明顯地嚴格，起板與過門的節拍長短時值，都有嚴格規定。歌謠體系較其它曲種，除了腔調不同外，還分起式、正文與煞尾三部分。唱辭行文以七字為主，可加襯字，然唱辭句式、平仄、押韻都有規定。⁽¹⁸⁾大部分曲目是中、短篇，短的祇有一百多字，長的一般不超過二千字。南音是一種後出轉精的說唱藝術，在唱腔上分三種：南音本腔、揚州腔南音、梅畫腔南音。“普通南音賦有蕭瑟蒼涼的情調；揚州腔和梅花腔唱起來悲哀的味道更加濃厚。”⁽¹⁹⁾而揚州腔亦作颺舟腔，意指非揚州而來，意味為舟人所唱，猶如在船上揚波跌宕而名之。據陳卓瑩說：

相傳梅花腔和揚州腔都是百年前的“瞽師”（瞎了眼睛的民間藝人）所創的；而最有

造詣和名氣的“盲德”師傅，至今仍為人所樂道。⁽²⁰⁾

不管怎樣，這兩種南音皆為瞽師所創，亦為瞽師所唱。如前說的今天所謂的地水南音⁽²¹⁾，是指瞽師唱的南音的特有專稱。其中瞽師唱的正宗南音有兩種唱腔：揚州腔南音與梅花腔南音。

揚州腔是慢板的，要比本腔慢，行腔較拖沓冗長，字少腔多，“唱詞若斷若續，沉悶難耐，近幾十年已成絕響”。⁽²²⁾梅花腔又叫苦喉南音或乙反南音。苦喉是因其唱腔的情感如泣如訴、淒婉欲絕之感而得名；乙反南音則因其音樂走向而得名。苦喉南音的佼佼者，清末以來最為人樂道的有盲德與陳鑒。⁽²³⁾從下面一段陳卓瑩對梅花腔與揚州腔行腔的描述，既可知兩腔的區別，亦可知瞽師當時賣藝的情況：



20世紀40年代醫者從事占卜(澳門)

(揚州腔南音)音域趨向上行音，比方說“i”音經常出現，反過來，除了唱梅花腔拉腔用“2”外，一般行腔連“5-”以下的下行音也極少用。原因是老一輩失明藝人使用伴奏的樂器是古箏——他們習慣在路上彈着箏招徠顧主。那時還沒有使用鋼線琴弦的知識和習慣，而是用銅線。銅線張力不大，定弦隨之也很低，……因而他們唱出“i”的上行高音滿不在乎，相反的唱“5-”以下的下行低音很難；這就是唱揚州南音的特點。(24)

誠如陳卓瑩所言，在80年代重新整理他60年代的舊作《粵曲寫作與唱法研究》一書時，揚州腔南音已在上世紀中期成為絕唱。今天能聽到的是梅花腔的乙反南音，從賣唱與唱式的情況看，地水南音就是今天說唱南音的正宗繼承者。

若以音樂、唱法來談，較之木魚、龍舟，南音的音樂性要強些，但半唱半樂器為輔助的特質



20世紀40年代師娘沿街賣唱(澳門)



20世紀30年代廣州富戶



20世紀30-40年代澳門富戶

仍存在，主要是唱詞的即興性，仍有另二者的特質，甚而調性仍沿用原生性的民間即興粗糙的曲藝手法，而引致粵謳的出現。

南音在20世紀上半葉可以說是粵、港、澳的流行音樂。南音的內容不少是關於地方傳說、嶺南故事、才子佳人愛情故事或是妓女與恩客的纏綿韻事，也有不少忠孝節義的歷史演義。師娘瞽師亦會被邀至大戶人家中，為不識字的家庭婦女演唱。故除了娛樂，南音亦有教育及傳播歷史文化的社會功能，較流行的南音曲目有〈客途秋

恨〉、〈霸王別姬〉、〈梁天來〉、〈祭瀟湘〉、〈大鬧廣昌府〉、〈男燒衣〉、〈除卻了阿九〉、〈吊秋喜〉、〈大鬧梅知府〉、〈雙星恨〉、〈長生殿〉、〈何惠群嘆五更〉等。⁽²⁵⁾這些作品的內容反映了清代至民初的廣州、珠三角流域的民間生活，可供現代人認識及認同大珠三角文化源頭之原生型態。

現存最早的廣東說唱南音文字記錄，是清代乾隆末、道光初葉瑞伯撰寫的〈客途秋恨〉和嘉慶年間何惠群撰寫的〈歎五更〉。〈客途秋恨〉



女伶於澳門街茶樓演唱

被譽為“南音種”(杜煥語)，成為民間公認的南音開山曲，此兩曲合稱南音雙絕。當今年輕一代對〈客途秋恨〉僅剩下對其前數句略有所聞於電視劇或電影中，如能把那幾成絕唱的傳統民間南音說唱曲藝再次帶到我們的生活中，實在是相當難得的事了。

今天粵曲南音的來源，緣起於清初陝西秦腔的八音班。八音班從明嘉靖至萬曆年間傳入廣東，把秦腔與廣東方言和民間藝術相結合，形成南音的唱腔。八音班是小型唱班，由八名樂工組成，發展至同治年間在廣州已有二十八隊之多，後來因為八音班支持太平天國運動，清廷大事打壓，解散後的班中成員，成為廣東各地以及香港樂工，流入粵劇、粵曲的演奏班子。雖然八音班隨之沒落，但代之而起演唱粵曲的，有失明藝人，男藝人叫瞽師，女藝人叫師娘。在同治年間興起以師娘演唱的形式，有一人演唱、或二人加一人伴奏的形式，伴以簡單樂器沿街賣唱，或在特定場所提供聲藝娛樂，由此粵曲踏入師娘時代。這種演唱形式盛行了六十年，由師娘甚至瞽者唱粵曲，形成了南音新興時期。他們那一套特別渾厚的鼻腔聲韻，贏得了地水南音的尊稱。香港20世紀70年代的瞽者杜煥，正是師娘腔南音的餘緒。今天澳門仍有區均祥能演唱正宗的地水南音。

四、粵謳

一說粵謳是南音演化而成的，其專名實是由道光八年(1828)招子庸⁽²⁶⁾所著《粵謳》一書而來，是招氏收集當時粵地民間說唱文學而成的新歌體。粵謳唱詞雖通俗易懂，但必須符合平仄押韻，受嚴格的節拍管束，若有一字一詞拗口就難以成謳。粵謳最特別之處是一小節有一板七叮，節奏特別緩慢，故看似簡單，而要唱出韻味，不下一番苦功是難以做到的。⁽²⁷⁾然而，這種新歌體因腔長詞短，過於冗長，一唱三嘆，唱辭雖文雅，內容卻多偏寫妓女生活⁽²⁹⁾，使得粵謳經不起時代的考驗，連粵劇也沒有把它吸收進去，終於被淘汰成絕響。⁽²⁸⁾《粵謳》曾被葡萄牙詩人庇山



歌姬出局到富有人家或福隆新街彈唱

耶(C amilo Pessanha, 1867-1926)、香港總督金文泰(Sir Cecil Clementi, 1875-1947, 1925至30年當香港總督)等翻譯為外文，也有葡萄牙出版社出版中文的《粵謳》。⁽³⁰⁾可見這些廣東曲藝已為20世紀初的外國人所注意，顯示這些曲藝當時的流行程度。其強烈的地方性在當時竟足以抵擋西方文化的影響，未被西方音樂所影響，而保持了自己的特質。迄今會唱清代《粵謳》原詞的，可謂已凋零淨盡，現存電台錄音也僅有師娘李銀嬌所唱一曲〈桃花扇〉，其它地區也已全無會唱粵謳者，更不懂得工尺弦索。

《粵謳》是一本文人染指民歌創作的代表集子，涉筆淒美的愛情悲劇，纏綿悱惻，勸世文字警辟鏗鏘，男女情感濃麗委婉，描寫被社會壓迫的女性動人哀怨，反映了當時真實的社會面貌。晚清梁啟超辦的《新小說》，接受黃遵憲提議，發表詩歌接納彈詞粵謳一類流行歌謠。此時期的

著名粵謳作者有廖恩燾（廖仲愷兄）。當時也有利用粵謳作革命宣傳者，寫這些粵謳的都是文化修養較高的人士。在《中國俗文學史(插圖本)》中，鄭振鐸曾提及黃遵憲等收集山歌集成《山歌》一書，粵謳成為當時流行的歌曲。⁽³¹⁾黃遵憲等曾摹作粵謳於雜誌報章上發表，以求貼近民眾收宣傳新思潮之效。1938年成書出版的鄭氏著作（商務印書館印刷，在長沙發行）稱：

好語如珠，即不懂粵語者讀之，也為之神移。擬《粵謳》而作的詩篇，在廣東各日報上竟時時有之。幾乎沒有一個廣東人不會哼幾句粵謳的，其勢力是那麼的大！⁽³²⁾

由此可見鄭氏編纂俗文學史的時期，該是粵謳最流行的時期。而“到中華人民共和國成立前，粵謳的職業藝人已不復（在國內）存在，民間更鮮有人習唱了”。⁽³³⁾有人認為文革後粵謳才真正完全消失。香港廣播電台第五臺保留有李銀嬌師娘大約在60年代錄音的粵謳〈桃花扇〉，這是粵謳現存的少數曲目之一，其他藝人的作品已不復存在，也沒有保留任何資料。現舉招子庸作品〈桃花扇〉為例，讓大家欣賞一下真正的粵謳範型：

桃花扇，寫首斷腸詞，寫到情深扇都會慘悽。命有薄得過桃花，情有薄得過紙。紙上桃花，薄更可知。君呀，你既寫花容，先要曉得花的意思。青春難得，莫誤花時。我想絕世風流都有乜好恃。秋風團扇，怨在深閨。寫出萬葉千花，都為情一個字。唔係你睇侯公子李香君，唔係情重，點得遇合佳期。⁽³⁴⁾

從〈桃花扇〉一曲的唱詞來看，它的文學性甚高；全曲貫以情字，從第三句拈出情字主題後，第四、五句分點出題目的紙扇和桃花，第六句承上文推深一層要曉得鮮花心意，七八句為正筆要知珍惜風華，九十句為反筆指出不要捐棄芳時，第十一句回應第三句的情字，最後點明主題

題目出處，就是李香君的故事，最後又用回情字收筆，要情重才可合佳期。雖然篇幅小，但法度周密，十來句的唱詞，可唱至十分鐘之久，可想而知其行腔、用韻、格律、唱詞等法度之嚴謹，而且全曲與《粵謳》曲本中一樣。

清末民初，粵謳曲藝行當中規定，男警師唱揚州腔南音，女師娘唱粵謳。⁽³⁵⁾最早的粵謳祇為珠江河上操脂粉生涯的妓女所習唱⁽³⁶⁾，逐漸在社會上廣為傳播。粵謳原本祇是徒歌，並無伴奏，清末民初出現了以歌唱粵謳為業的民間藝人，且多是失明女性的師娘，發展為自彈自唱，或添加一兩件絲竹樂器伴奏。由此粵謳可以清唱，亦可以琵琶、揚琴、洞簫等樂器伴奏演唱。

粵謳亦如中國文學所具有的敘事詩歌傳統那樣，句式整齊文雅，樂器簡單，使用琵琶或秦琴伴唱，清唱也可，故茶樓或富家集會俱可演唱。因其作者多為文化水平高的學人，所感既深而作辭諷世。在民初離亂之後，人們希望維新革命，不能受制於原來拉腔板叮沉悶與節拍慢長，故而粵謳平民性較強，面對時代巨變亦擋不了時代巨輪之疾轉。

粵樂本自弋陽腔，以粵語唱行。粵曲的聲腔音使快感美感有別於靠粉墨登場的粵劇演出。正如屈大均的說法，這是文辭即興影響人對唱詞、聲腔的表達使人感動，而非動作。這是廣東說唱南音的特質。從音樂發展來看，南音的樂器使用變化較少。它沒有像粵劇的音樂般在東西文化擦撞時，引入西方樂器中、小提琴之類的東西，南音今天的彈奏還是用回本來清至今沿用的簡單樂器。是它重點的聲腔變化使得其變化大，主要以節為主，唱腔變化。即使它為粵劇吸收了一些曲子，但南音仍有它自己生存的空間。

總的來說，粵曲的發展從音樂上看，弋陽腔的清唱與擊節，明代末的木魚加上清乾隆間的順德龍舟，糅合而改良成為本腔南音，再加上民

間流行的瞽者改良唱出的板眼腔調模式，變成地水南音的唱法，就成為了今天所有的南音歌謠體系。

廣東南音與泉州南音的不同

同樣稱為南音，而泉州的南音與廣東南音是兩種截然不同的東西。除了它的說唱使用方言的區別之外，在源頭、音樂、表演傳統與表演者上，都是兩種不同的曲種、不同的曲藝。泉州南音又稱“揚州南音”，源自魏晉時代的中原絲竹管樂文化，是宋詞、元散曲的延續。它的音樂源自佛曲、詞調和套曲，都是中原文化體系的產物。樂器以絲竹為主，像琵琶、洞簫、二弦、三弦等，這儼然是晚唐五代以來南方樂曲的主體樂器。至於為何冠以“揚州”一名？粵地素以“揚州”一名形容典雅精緻的名物，故稱音韻悠揚而婉轉細膩的南音歌腔為揚州南音，顯然有抬舉的意味。⁽³⁷⁾而廣東南音的音樂源頭，則從上述調研可知是源自廣東省本土的珠江三角洲。

就表演者與表演形式來說，泉州南音亦與廣東南音不同。泉州南音一直以彈詞形式演唱，唱而不說，與廣東的說說唱唱、半說半唱的滾唱形式不同。就表演場地而言，泉州南音有固定的場地、唱者與樂手，規定嚴格；而廣東南音在不同地方、場合表演，曲藝人來自不同階層，相較之下廣東南音地方色彩較濃，深入民間，隨着客人的要求可有不同的說唱場所、不同的說唱內容。以泉州為名的南音，其聲近雅部，且一如現可得知的泉州南音文人音樂雅調，一律為慢撚輕唱的七叮一板，而歌腔則尚悠揚而不尚繁密，更不重敘述故事，祇重文人式的抒情詠嘆。泉州南音實際上為一意蘊幽雅的南音，與一般粗獷的三叮一板的廣東說唱南音大異其趣，兩者一雅一俗，並不相同。泉州南音一直以來因其體制、表演方式與場地相對固定，保存較完整；而廣東南音在保存上有一定的難度，因它表演場地的流動性、演出者的浮動性、演出時與觀眾交流的即興性，使

得廣東南音的保存難度更大。廣東說唱南音之保存能有現在的面貌實在是一種僥倖。

南音的主要特徵

南音的伴奏樂器多用箏及椰胡，亦有用揚琴、洞簫、秦琴或琵琶的。南音的唱者與伴奏者講究即興配合，行內的術語稱為“夾口數”，唱者即興增減或變調，拍和的人跟隨其唱腔的轉變而轉變。

就以說唱者而言，在上世紀50年代前與杜煥瞽師同期的，在香港的南音藝人有潤心師娘，在澳門則有劉就瞽師及李銀嬌師娘，廣州較有名的瞽師有陳鑑及李南。杜煥於1979年逝世後，瞽師的地水南音在香港亦隨之消失。目前南音尚未成絕響，唱者已非瞽師、師娘，而是“開眼”的粵劇老倌或業餘唱家，他們是在粵劇舞臺上及錄音室中延續此傳統。他們唱的叫戲臺南音，除了灌錄傳統經典曲目外，還有新創作（指曲詞）的說唱南音創作者。近年仍經常公開演唱的說唱南音唱家有澳門區均祥及香港唐建垣等。

據香港中文大學音樂系余少華教授言，南音基本上有兩種唱奏法：即“正線”與“乙（音衣）反”。正線指椰胡（南音的主要伴奏胡琴）以合（sol）、尺（re）二音定弦，以“合、士、上、尺、工”（sol, la, do, re, mi）構成的五音階為骨幹音。乙反亦以合、尺定弦，但以“合、乙、上、尺、反”（sol, si-, do, re, fa+）構成的五音階為骨幹音。由於強調乙、反二音，效果較淒苦，故“乙反”又稱“苦喉”，“乙反南音”則稱“苦喉南音”。

南音開頭的器樂前奏稱為“板面”，亦稱為“序”。樂句或唱段之間的器樂過門稱為“過序”。“工尺”即中國傳統樂譜的音高唱名；“叮板”則是節奏術語，相當於西方的拍子。一般南音多由唱者自己打板。“散板”即不打板，不入拍，通常用在南音唱段的起式首句的第一頓，是節奏自由的清唱，例如〈客途秋恨〉首句“涼風

有信”即散板。正線與乙反各自有不同的板面及過序。“拉腔”一般用在南音段落的尾句，把最後一字拉長。“依字行腔”是因應唱詞本身語言的相對音高，把旋律唱（創作）出來。“追腔”是南音、粵曲的拍和手法之一，樂師通常在唱者開腔的頭幾個字不伴奏，讓唱者清唱，但在唱者未唱完整個樂句之前，隨即模倣唱腔旋律，有短暫複調的效果。“拋舟”是南音的一種特別唱腔（旋律），通常用於加強情緒及戲劇性的地方。

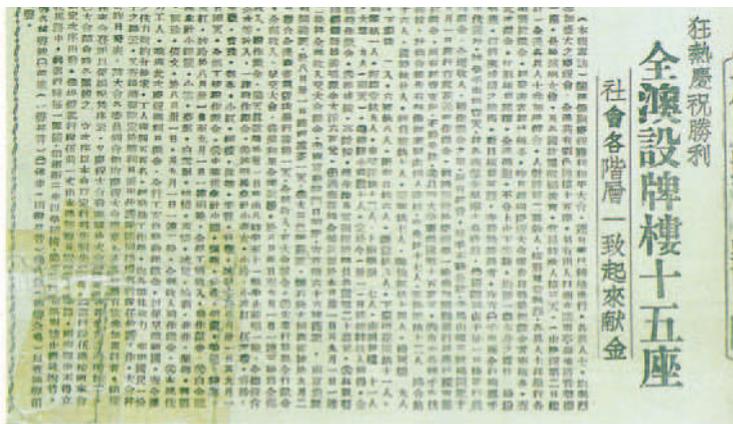
一般南音均以“板面”（器樂前奏）開始，然後唱者先唱出一些吉祥的話，方入正文。這些板面、長序具有結構上的功能，它們有連接、提示、對比及讓唱者回氣的作用，而樂句之間的短序則有拍和、襯托、連接上下句的作用。⁽³⁸⁾

南音確實用了不少重複的樂句及過門，頗為程式化。唱者的旋律主要是結合依字行腔及上下句終止音的程式。伴奏樂師的拍和，亦是結合既

定過序及追腔二者，所以聽南音在音樂上的確有周而復始的感覺。音樂程式化可以使聽眾注意力集中於曲詞及故事、人物及劇情的發展上。那麼南音的創意究竟在哪裡？以音樂的角度而言，在於唱者對正線或乙反（調式上的對比）、對拉腔、拋舟腔（旋律上的對比）及對散板、慢板、中板（不同板式——速度上及唱詞密度上的對比）的運用、板面與過序的選用及安排，基本上以唱者的唱法為依歸，可以說是在既定材料及不斷重複中突出創意。以上種種，不同唱者處理同一曲南音是各師各法的。比較白駒榮、杜煥、新馬師曾、阮兆輝、區均祥及梁漢威諸唱家的〈客途秋恨〉，便知各版本在藝術處理上的出入，其創意亦在於各個唱者相異之處。樂師除了在既定過序及追腔外，會在唱者的樂句之間或長音中加花，或插入適當的兜答，造成短暫的複調效果。這些既定程式以外的音樂反應，即興的成份較高，但絕非隨意之伴奏，而是對南音的音樂語言

有了通透的掌握才能施展的即場反應。唱者及樂師的應變能力，足以提供聽眾舒適妥貼而又時有驚喜的音樂旅程。在既定的音樂程式及素材中組織音樂進行，以調式及板式的變化使音樂多姿多彩，用過序去連接不同的唱段，用重句、長序去組織整首南音的結構。可見南音在操作上自有體制，在音樂語言及結構上自有特色，其獨有的藝術風格亦為粵語音樂文化獨樹一幟，值得保育、珍惜及傳承。

今日，南音已逐漸消失於大都市的流行文化潮流中，偶爾雖有些電影借助南音唱奏渲染往昔舊時代的氣氛，藉以重塑逝去年代港澳社會的感覺，但這些隱約存於部分人聽覺中的回憶，實在難以再建構，昔日說唱南音的場合（妓院及煙館）已不復存在。今日要它延續下去，聽



615, 616
《華僑報》慶祝抗戰勝利特刊
第 1029 年 9 月
Notas sobre a vitória da
Guerra Sino-Japonesa. Jornal Va
Kai, 9-1944
Notes on the Victory of
the Sino-Japanese War, Va
Kai Daily, 9-1945

617
高第文畫展廣告，1945 年
Anuncio sobre a exposição de
pinturas de Gao Jian Fu, 1945
Advertisement of Gao
Jian Fu's paintings
exhibition, 1945

醫師歌姬抗戰捐款

眾及唱者的需求明顯不足，目前雖未成絕響，但唱者與聽者均有後繼乏人之憂。

由於社會變遷，人們追求的娛樂方式改變，早在1917-1918年初廣州已開始以開眼女伶、歌姬或琵琶仔（妓院中未成年的歌女、賣藝不賣身的妓女）取代了師娘的演唱，不祇在茶樓演唱，更在歌廳、舞廳演唱，甚至在抗戰時期以作號召籌款賑災表演，而師娘、警師部分轉而沿街賣唱來賺取生活費，又或警師以算命作副業（像澳門的劉就警師便是）。正因有了這些機會培育出不少女伶，更在音樂上需要更多的樂工、作曲家甚至演出團隊，使粵曲的演唱發展出不同的聲腔（伶人腔）、不同樂器（中西樂合用），更雜糅了不少地方小曲小調，加上本身聲腔系列，創出新的曲牌板式，形成新的不同腔口，像拋舟腔、戀壇腔系、乙反腔系等。今天我們仍耳熟能詳的女伶南音腔調，就是女伶時期的創作，這個時期維持到20世紀70年代。當電視時代來臨，人們追求娛樂聲色和追求表演形式的改變，50年代又加入時代流行曲，女伶或警者南音的表演在70年代已經不敷大眾需求，使得粵曲的表演開始沒落。南音仍有一種叫老舉南音（即妓女唱的南音），因30-40年代禁娼後⁽³⁹⁾，這種專由妓女所唱的南音也因而消失殆盡了。

澳門與南音的關係

由於地緣關係和商業上的需要，澳門成為16-19世紀中國與歐洲的通商口岸，商業娛樂隨着繁盛起來。明嘉靖三十六年（1557）葡萄牙人在澳門定居時，澳門人口祇

有四百人。⁽⁴⁰⁾清道光十九年（1839）林則徐曾做戶口調查，華洋人口合共13,000人左右。澳門最大的人口增長數字首次出現在抗日戰爭期間（1937-1948），東北、華北以及東南一帶的難民流入澳門，使澳門人口衝破二十萬。人口的增加與商業的活動，使得澳門的娛樂事業隨之繁榮，到清末已見酒樓、茶館林立。1879年⁽⁴¹⁾澳門第一家妓院正式成立於司打口附近。澳門著名的清平戲院亦在司打口附近，建於1866年，以演粵劇為主，1925年開始播放電影。20世紀初，花筵唱局鄰近大



1940年人口激增



1942年6月8日

寨二寨煙花地，其時因應滿足來澳商客的娛樂需求，原來在廣州地區流行的娛樂，澳門很快都具備了。南音的表演形式及唱腔隨着表演者很快流傳到澳門。

抗戰期間澳門政治中立，雖然物資缺乏、物價暴漲，但日本人無法染指澳門這塊風月寶地，不少粵劇粵曲表演者流寓澳門，把不少表演和技藝的種子散播於澳門煙花之地。七七事變以前，省港澳三地的粵劇粵曲已有交流。從1937年創刊的《華僑報》中可看到不少當時的娛樂資訊皆與不少廣東、香港的劇團表演有關。甚而在太平洋戰爭直至抗戰期間，《華僑報》每天頭版刊載的都是戲院、酒樓、舞廳告白（廣告），像清平戲院、平安戲院等的劇目與戲軌和甚麼佬官出臺，可知當時澳門戲曲、粵曲界來了不少知名人士。外來的與本地的粵曲演唱女伶、佬官、樂工與替者，他們有些在茶樓賣唱，有些在像中央酒店七樓的金城酒家獻唱或奏樂，在福隆新街賣唱的則多為琵琶仔。

說到南音表演，當時粵曲女伶四大平喉之首的小明星、張月兒等都有在澳門演出。其時即使替師師娘表演在廣州地區已讓女伶表演淘汰了，



四大平喉唱片留聲



華僑報1953年3月13日兩電臺資料



抗戰時期花邊消息



有關杜煥的唱片資料



鍾德唱片

但抗戰時期警師師娘在澳門仍有生存空間，他們除了在茶樓賣唱、沿街賣唱、到富有人家的飯局演唱外，還可從事教唱南音甚或幫人算命、附靈、打醮、奏樂等工作。如抗戰時期在澳門花界義演籌款、粵劇團義演籌款，甚而可以看到當時有名的劉就警師、銀嬌師娘參加義唱籌款有捐出六百元的報導。⁽⁴²⁾以當時澳門酒樓一元已有四個菜對照，可知六百元是個大數目，可見警師所唱的地水南音當時在澳門仍有一定程度的流行傳播。澳門的粵曲發展，備受這些從內地及香港遷來的演唱者影響，今天的地水南音、粵曲的鼓味腔等之創作得以流傳、保存，概因澳門的地緣關係起了很大作用。

雖然戰後不少表演者甚至名藝人都回到原居地去了⁽⁴³⁾，但地水南音的種籽已在澳門播種下來。警師王德森、劉就、杜煥，師娘銀嬌皆常來往於港澳，既有表演，也教授學生。福隆新街雖然日漸沒落，戰後娼妓行業被取締，但暗地裡仍

有半公開的經營，但已少了賞曲的恩客。⁽⁴⁴⁾從50年代末開始，人們趨慕女伶表演，唱片業蓬勃，演唱粵曲的規格有所改變。⁽⁴⁵⁾60年代無線電媒體流行，歌廳、舞廳、酒家、茶樓的聽歌娛樂式微，使得人們對地水南音的需求減少，南音唱者也少了，警師等的表演機會就只剩下私人飯局、神誕演出或到電台演出。據舊報紙電台節目表顯示及魯金所說⁽⁴⁶⁾，70年代以前，電台廣播南音每週兩三次，香港電台和澳門綠邨電台都有一定時段給警師唱南音，香港有杜煥，澳門有王德森、劉就和孔柱榮等，且有長篇、短篇故事，有時短篇一唱就數月，長篇則經年累月地播出。由於當時是現場廣播，錄音耗費大，所以那時的地水南音表演均沒有錄下來存檔。⁽⁴⁷⁾到70年代，不管剩下的女伶在茶樓酒肆現場演出，還是上廣播的地水南音，都被免費的電視廣播所取代了，電台廣播甚而也把這些傳統音樂節目完全撤掉了，使得女伶南音、地水南音的表演在公眾眼中完全消失，南音的凋零也就勢所難免。女伶、伶人南音或戲台南音因為演唱者的知名度，仍能利用灌錄唱片得以保存。澳門已沒有多少地水南音的生存空間了，至今能唱地水南音的就祇有劉就的學生區均祥先生，而香港的南音也祇剩下伶人的粵曲南音與戲臺南音，民間的地水南音在香港也幾近絕跡，祇有杜煥的學生唐健垣先生了。李潔嫦小姐引述杜煥的看法認為，香港在二三十年代起南

音便開始沒落，其實不無原因，四大平喉的興起（小明星，徐柳仙，張瓊仙，張月兒等），影響到唱南音的瞽師的生計。⁽⁴⁸⁾ 但就澳門而言，南音卻可以說在60年代還是挺興盛的。

澳門地水南音的傳人

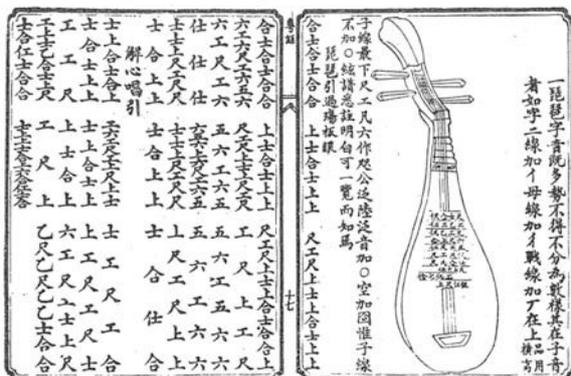
說唱地水南音在20世紀上半葉可以說是粵、港、澳的流行音樂，在妓院、煙館、茶樓及酒館等地獻唱。而南音的內容雖有不少是妓女與恩客的纏綿韻事，但瞽師及師娘除了在茶樓及酒家演唱外，亦會被邀至大戶人家為不識字的家庭婦女演唱。故除了娛樂，南音亦有教育及傳播歷史文化的社會功能，因為其長篇說唱，多含忠、孝、節、義之歷史故事。較流行的南音曲目有〈客途秋恨〉、〈霸王別姬〉、〈梁天來〉、〈祭瀟湘〉、〈大鬧廣昌隆〉、〈男燒衣〉、〈除卻了阿九〉、〈吊秋喜〉、〈大鬧梅知府〉、〈雙星恨〉、〈長生殿〉等。



區均詳



二荷花史及花箋記



粵調



粵調

曾落班於何非凡的“非凡響”，麥炳榮的“大龍鳳”、陳錦棠的“錦添花”劇團，以及任、白的“仙鳳鳴劇團”。他後來感到歌壇、戲班的事業日漸式微，便轉業做法事功德行業。今天他的正職是做功德樂師，行內的職務叫“醮師”，工作是為和尚大師、師姑、道士及道姑念經作拍及伴奏，自己亦有念經，當“喃嘸”。因為喜歡音樂，他又不甘心離開粵曲曲藝藝術，故忙裡偷閒也會做業餘樂師。他的地水南音主要得力於老師們的幫助，包括劉就馨師、王德森馨師、杜煥馨師，以及何臣、朱仲平、葉航老師等，成就了今天人們給他的“地水南音正宗”美譽。⁽⁵⁰⁾ 區均祥先生說：

是他們引起我對南音的興趣，我很喜歡跟他們一起唱南音。我發現他們唱起來很特別，如發音之類，很地道，便刻意模倣他們。這些發音有些是模倣舊時廣州西關口音，但西關口音太重，又好像俗了一點。何謂“地水南音”呢？“地水”其實是有文化的人對失明人士的稱呼，即先生、師傅的意思。地水南音便是失明人士唱的南音。可能與他們的悲酸背景有關，所以歌聲裏有種滄桑感，而所唱曲詞也增添了一份哀感。⁽⁵¹⁾

南音的內容、表演時間長短與時代分不開，因其即興性、現場性，故內容與演出的時、地、人均有密切關係，甚至影響唱詞的內容長短及強調的故事部分與說唱者的臨場發揮，因此每次演出都不一樣。這從樂念真教授憶及杜煥馨師70年代在香港教堂演出，繼之被邀請到富榮茶樓演出的回憶中，可知一斑。筆者曾拜讀《失明人杜煥憶往》以及有幸看到區均祥先生在澳門蘭香閣酒家即場說唱，他就是將見到接觸到的人與事說唱一番，讓我受益匪淺。⁽⁴⁹⁾

區均祥師傅出生於澳門，現年66歲(1944年出生)，年幼時已對粵曲曲藝有興趣，七八歲開始學粵曲，追隨劉就等人學廣東音樂與西樂，十歲加入歷史頗悠久的“半閑音樂社”。其時教他鑼鼓的老師，覺得他學得不錯，便帶他出道到香港戲班工作，也涉及音樂堂局、歌壇等，

區均祥本人的南音唱片有《客途秋恨》、《大鬧梅知》、《長生殿》、《浪子回頭》、《南音精選》(與他人合作)。區均祥不僅能唱，也能改編，目前正將幾首粵曲增刪改為南音，如《蓮仙秋怨》改為《孤舟晚詠》；另一首是套取粵劇老前輩梁醒波先生一首很有趣的粵曲《光棍王夜枕笥》，將之增減為一支警世南音《浪子回頭》；第三首是為追憶、悼念老前輩小明星而作的《七月落薇花》，改為南音《悼薇娘》；其它尚有構思未完成的作品，如一首警世的神話故事《遊十殿》。其實道家或佛家都有這樣的故事，即夢遊十殿看到陰間地府情景，寓意生前做好事，死後有好報；還有一首是《包公尋國母》，仍在推敲曲詞之中。有圖錄傳承譜系⁽⁵²⁾供研究者參考。

說唱南音的傳承價值

說唱南音作為珠江三角洲土生土長的一種歌謠，它的作品和瞽師傅人，見證及傳承了過去一百多年珠三角居民對鄉土語音之美⁽⁵³⁾的陶醉、嚮往與眷戀。他們通過說唱南音這種簡明易懂、易學易唱、迴旋反復的歌謠抒發了珠江三角洲遊人士子、耕夫田婦、販夫走卒心靈的歷史和情感世界。瞽師雖看不到任何東西，但憑他們內心至細至明的敏感，卻能燭照洞明歷史故事中那些思婦歎月、騷人弄墨、商客懷鄉的種種情境，在那簡單至極的一簣一胡和檀板聲中，娓娓道出種種纏綿悱惻的情節。

瞽師那種特有的、強調乙反兩個骨幹音的苦喉南音，經由區均祥先生那飽歷滄桑的低沉音調幽幽唱出，使人“驚歎世上竟有如此滄涼的男聲”！⁽⁵⁴⁾區均祥的地水南音，不單可以追尋昔日

的美，更可帶給觀眾一個個無窮的追問。他把過往瞽師們創作的心聲，傳達給珠三角地帶的人們，有着一種另眼去看紙醉金迷世態的悲涼。唱着別人的故事，瞽師們心靈體會到了人間冷暖，借助他們低沉哽咽的聲音一一表達出來了，那是他們看透世情，那種種南方士人、遊子、商賈在珠三角這塊土地上的真真假假。遊戲在名利錢財之中，大家無奈於應酬之中，瞭解自己內心飄泊無依，而亟求在情感無着落的日子裡找尋知音，使自己的感覺被別人重視；或者縈繞低迴於愛情主題的背後，找到他們在南方水世界飄泊的落寞情懷，找回他們情感深處的呼喚。

南音本身的旋律深具廣東地方色彩，可以說是通向廣東人心靈秘府的一條捷徑。香港著名導演關錦鵬的電影《胭脂扣》起首安排梅豔芳唱出一段〈客途秋恨〉，其目的是在於重現當時的繁華世態之外，借助南音特有的深邃的歷史感、特有的方言美、而風格迥異於粵劇唱式的旋律美，



木魚書

把廣州20年代、香港30-40年代、澳門50-60年代的情景重現於觀眾之前，而為的是要傳承這種文化傳統：一種特有的說唱南音之美。重要的南音傳人杜煥、劉就、銀嬌、王德森都在這種氛圍裡生活、演出，奉獻他們的力量與生命。區均祥作為劉就的徒弟，就是在這樣的氛圍裡成長。目前，在澳門，從事說唱南音藝術表演的，祇剩下區均祥一個人了！

說唱南音的規律性與排比性較龍舟整齊，但又沒有粵謳的過度嚴謹的格律，因是之故，就音樂、唱詞與唱法上而言，南音說唱的靈活性較易於唱者拿捏發揮，不需要按板眼按字數來表演，也使聽眾在唱者的即興演繹中，隨其聲情、演唱內容之變化，而共鳴、感同身受。因而南音亦較其它地方曲種藝術易於掌握、易於傳唱。今天雖然大多是演唱名伶的戲臺南音，但地水南音在民間活動中演唱時，仍保留其即興性。相較於被吸納到粵劇中的木魚、龍舟或已失傳的粵謳等，說

唱南音仍保留着自己的系統、規律，旋律優美，易記易誦，故能流傳下來，仍有知音群眾，仍能為人所津津樂道。

從音樂上看，粵曲是粵調的一個分支。粵調細分為粵曲、粵劇和粵樂三個種類，三者都擅長於從古今中外文化藝術中汲取養料。而三者之間，歷來也存在着互相滲透、互相借鑒、互相吸收及共同發展，由此形成你中有我、我中有你的極其密切的關係。粵曲的主體是梆子、二黃，加以西皮、亂彈，配以廣東歌謠體系（木魚、龍舟、南音、粵謳、鹹水歌、板眼）與念白體系（數攬、念白）。中樂的表演場所與西方不同，西方在教堂，中國多是小場地，像茶館，較為隨意性，具有流動性，所以樂器配置主要作為口腔之共鳴箱，故而中國歌謠與劇曲唱腔改良之多，反較西方多。西方以音樂為主，聲音配置在空曠固定的地方演唱，中樂以樂器為輔助，人聲為主體，所以樂器發展及其奏樂方式程式化，變化則在人



木魚書

聲與歌詞，這與中國一直以來寓教化於娛樂的實用目的相配合。⁽⁵⁵⁾所以如話的謳歌，如歌的話語，才是說唱粵曲追求如泣如訴的最高境界。⁽⁵⁶⁾今時由區均祥先生唱出的地水南音，正是達到這種真摯的境界——純粹的中樂曲藝的高度藝術境界。

說唱形式、半乾唱或無伴奏的清唱藝術，應該是人類音樂的早期形態，而人聲也是最早的一種樂器。⁽⁵⁷⁾記錄中國戲劇的起源，往往用《詩經》序裡面說到的“詠歌之、手之舞之、足之蹈之”，甚至是“葛天氏操牛尾投足而歌”，其中歌是最重要的人聲部分。人聲本來就是一種樂器，即使沒有音樂伴奏，它自己本身具有發聲音域、節拍、呼吸節奏、韻律的特質，使得發聲旋律有節奏快慢悠揚悅耳的區別，使得人聲能發揮它的音樂性，即使沒有樂器幫助，它已有自己的特質。而唱歌的特質，就是以口頭語言和詩歌相配合。節奏來自人體，傳情達意時以手勢、聲音、口頭歌唱或發聲等生理基礎及物理條件來表達情感。⁽⁵⁸⁾古代口頭歌唱以歌詞

為輔，音樂為主，一唱三嘆，不斷反復節律，使得利用音樂引起共鳴。這些都是山歌、茶歌，甚至木魚或粵謳等希望達到的抒情目的，而不能簡單以科學去衡量的。

2001年11月2日在巴黎聯合國教科文組織大會第31屆會議通過了《世界文化多樣性宣言》，其中包括了一些原則：

- 1.文化多樣性，人類的文化遺產；(……)
- 5.文化權利，文化多樣性的有利條件；6.促進面向所有人的文化多樣性；7.文化遺產，創作的源泉；8.文化物品和文化服務，不同一般的商品(……)⁽⁵⁹⁾

這裡提出的原則包括了多樣性、原創性、非商品化而生存的文化遺產。如果就此來看廣東說唱南音的特質，今天流傳下來所保留的那些特質，既符合世界文化多樣性的宣言，也符合原生態的情況。原生態含有不成熟、粗糙、鄉野風格而沒有



泉州南音表演

科學規範、沒有技術或專業的藝術體系、沒有市場價值等特質，這也就是我們尋覓得之的澳門現存的說唱南音的特質。

從非物質文明之保存來說，這種說唱南音的保存，實是一種文化自覺的表現，亦為廣東民間文化輝煌成就之一。它存在過，它仍有生命，即使聲音微弱，但畢竟還存在着。它作為文化傳承的意義不容忽視。說唱南音的半白半唱，猶如今天黑人創始的rap music，由於生活環境使用的語言、語音、音域等規限了音樂的使用者，而使他們創造出屬於自己時代的音樂。所以，承繼着廣東人心靈之音的說唱南音，正可代表珠三角人群的心聲及其文化面貌。說唱地水南音表演的即場性、即興性、順口成章⁽⁶⁰⁾，存在於口耳之間，是一種稍縱即逝的民間創作音樂歌謠作品，這也正是廣東民間說唱南音與戲臺南音最大不同之處。它既表現了民間的、生活的、社會的面貌，成為保育廣東百多年來民間情懷與原生態的歌曲，匯聚了舊有的木魚清唱、清代以前傳入的滾唱，又夾雜音樂於後，溶入龍舟一些快板唱法，具較豐富的節奏變化，形成自己的體式和表演文化。我們應抓緊機會尋回這種文化種籽，把歷史悠久、蘊涵珠三角文化的說唱藝術傳承下去。

今天我們既有足夠的資源與文化孕育政策的支持，身為澳門人要好好檢視既存的豐富文化遺產，以展現我們的文化瑰寶於世人面前，向世人宣示，澳門這個世界文化遺產之都，是保護文化生態、弘揚與承傳民間絕活的一方聖地。

【註】

- (1) 參看屈大均《廣東新語》卷二〈地語卷〉澳門條，北京，中華書局，1985。頁36。又印光任、張汝霖《澳門紀略》上卷〈形勢篇〉。中國方志叢書第109號，成文出版社，1973年。頁69、頁72。
- (2) 廖奔、劉彥君著《中國戲曲發展史》第三卷，太原，山西教育出版社，2003年，頁56。曾永義：“弋陽是明人新製，湯顯祖以之在江以西流行的以鼓擊節的滾唱；楊慎謂之乾唱。”《中國古典戲劇的認識與欣賞》，臺北，正中書局，1991年，頁96。
- (3) (4)(5)(6)(8) 屈大均，廣東番禺人，明崇禎三年生，清康熙三十五年卒（1630-1696），《廣東新語》為其晚年作

- 品，現存最早為康熙三十九年版本天閣原刻本。此引文為卷十二〈詩語卷〉粵歌條。北京，中華書局，1985年。頁358-359；頁361；頁361；頁359；頁360。
- (7) 蔣寅〈王漁洋事跡征略〉載康熙二十四年三月初，作《南海集》卷下〈廣州竹枝詞六首〉，北京，人民文學出版社，2001年，頁309。
- (9) 參考陳蕾士《潮樂絕譜二四譜源流考》，當中考究唐宋時潮樂已有工尺譜。香港，香港書店出版社，1978年。
- (10) 從澳門大學圖書館藏的《續背解紅羅》木魚書，與北京的中國國家圖書館出版《稀見舊版曲藝曲本叢刊》中《潮州歌冊卷》的〈背解紅羅全書〉（2008年出版）對比，其中每節每卷的綱目一樣，情節內容一樣，祇是唱詞與押韻不同。
- (11) (12)(13) 薛汕校訂《花箋記》，北京，文化藝術出版社，1985年。薛汕在前記起首便說明此故事早已出現。頁9；頁7-8。
- (14) 2005年中山大學的學者對東莞木魚歌考察，當時還有三兩個六十五以上的老人會以東莞方言唱出一段或一兩首。中文大學吳卿，去廣東收集木魚的保存情況。廣東偏遠地區仍有人在唱？
- (15) 有謂龍舟歌的出現有三：一為順德破落戶子弟通過加工木魚歌的腔調而來的新戲曲形式；二為端午節時人們向海龍王求消災納福驅邪保境之曲演變而來；三為清初天地會為反清復明所作的歌謠。三說以一二兩說較為合理，三說有此因素，但非主流。
- (16) 此據《澳門日報》湯梅笑總編輯2009年5月23日的說法。事實上對這些民間曲藝的記載，澳門的報紙上所說的有限，正因當時市民常見，覺得普通，所以廟會等活動中的民間曲藝表演，報刊中都沒特別記載；後來社會發達，覺得這些東西落後，沒有記載價值，故而不記錄。這與現在我們的保育文化的尺度不同，所以這些資料的收集，現多祇能靠市民把這些當時的城市記憶，慢慢從文字與口頭來儲存了。
- (17) 陳勇新著《龍舟歌》，廣州·廣東人民出版社，2005年，頁90。
- (18) (33) 黎田、謝偉國著《粵曲》，二、〈粵曲融合本土四個曲藝曲種〉，廣州，廣東人民出版社，2008年，頁14；頁20。
- (19) (20) 陳卓瑩編《粵曲寫作與唱法研究》，香港，百靈出版社，1984年，頁90；頁106。
- (21) 廣東南音可以確認的文字歷史在百年以上，演唱風格多樣，其中由瞽師唱的南音有唱有說，又每每即興創作，被稱為“地水南音”。“地水”原是卜卦術語，廣東人舊稱失明人士為[阿水]，所以主要由盲人所唱的南音又稱作“地水南音”。以前廣東一帶鄉鎮的盲人，主要靠占卜算命為生，當一些有音樂天賦的盲人兼唱起南音，而且師徒一代代地傳授，漸漸地，說唱南音就變成當時盲人謀生的手段。
- (22) 陳卓瑩著《粵曲寫唱研究》，廣州，花城出版社，2007年，頁276。
- (23) (24) 同上註(22)，頁272。又參看黎田、謝偉國著《粵曲》，二、〈粵曲融合本土四個曲藝曲種〉，頁15。

- (25) 《雨雪霏霏，南音緲緲》，余少華，為網上文稿。http://www.cccalumni.hk/uploads/newsletters/online/File/ewnewsletter/ewnewsletter3-12-07.pdf
- (26) 招子庸(1786-1847)，字銘山，別號明珊居士，廣東南海人，乾隆年間孝廉，能文善詩，精通音律。另一種粵謳的形成說法：在清嘉慶年間，與馮詢以木魚、南音、龍舟幾種粵地方曲藝的基礎上，變其調發展出粵謳的唱詞格律音樂旋律。《粵謳》一書，收詞九十七題，共一百二十一首。代表作吊秋喜，解心事。廖恩燾(廖仲愷兄)續寫之成《新粵謳解心》於19世紀末。(概於1864-1883之間，據說為招子庸三十六年後寫成。)
- (27) 黎田著，《粵曲名伶小明星》，廣州，廣東人民出版社，2006年，頁49。
- (28) 鄭振鐸於《中國俗文學史(插圖本)》中第十四章〈清代的民歌〉之中指出：“《粵謳》是為妓女而作的；故在樂院間傳唱最盛。”上海，上海世紀出版集團，2006年，頁563。陳卓瑩以為：粵謳是受廣東的鹹水歌影響較多，而粵謳的形成和流行是在當時(廣州)大沙頭水寨裡的歌妓中，後來傳到失明的女藝人之中演唱，但又非為唱南音的師娘。粵謳主要是為女子唱的，無男藝人不唱的。《粵曲寫唱研究》，頁305。又有人以為粵謳是招氏利用古代越人歌、蠻民的鹹水歌為基礎發展而來。
- (29) 陳志清，《南音粵謳的詞律曲韻》，香港，香港文學報社，1999年，頁79-80。
- (30) 澳門何東圖書館藏書，(清)明珊居士撰，用英文名字“CANTONESE SONGS”來命名，Noronha and Co. Hong Kong鉛印本。
- (31) (32)鄭振鐸著《中國俗文學史(插圖本)》，上海，上海世紀出版集團，2006年，頁563；頁562。
- (34) 楊家駱主編《中國俗文學叢刊第一集》，第六冊，招子庸撰《粵謳》一卷，1961年，頁五十七。
- (35) 同上註(31)，頁17。又陳卓瑩《粵曲寫唱研究》，頁305。
- (36) 陳卓瑩以粵謳是受廣東的鹹水歌影響較多，而粵謳的形成和流行是在當時(廣州)大沙頭水寨裡的歌妓中，後傳到失明的女藝人手中演唱，但又非唱南音的師娘。粵謳主為女子唱的，無男藝人不唱的。參看陳卓瑩《粵曲寫唱研究》，頁305。
- (37) 黎鍵著，《粵調·樂與曲》，香港·懿津出版社，2007年，頁93。
- (38) 《雨雪霏霏，南音緲緲》，余少華，為網上文稿。http://www.cccalumni.hk/uploads/newsletters/online/File/ewnewsletter/ewnewsletter3-12-07.pdf
- (39) 禁娼的法例，在澳門是在1948年澳葡政府公佈的。但其實澳門在上世紀的三四十年代，娼妓業是空前盛況的。參看黃啟臣著《澳門通史》第十六章，第七節〈博彩等特種行業〉，廣州，廣東教育出版社，1999年，頁376-377。
- (40) 元邦建、袁桂秀編著，《澳門史略》，香港，中流出版社，1988年，頁12。
- (41) 時為清光緒四年。周彥文、田映霞、李兆文編，《澳門老照片》，廣州，廣州出版社，1998年，頁234。
- (42) 參看傅玉蘭主編，《抗戰時期的澳門》，澳門，文化局澳門博物館出版，2002年，頁110、頁111、頁168、頁170、頁182。
- (43) 徐蓉蓉著《金枝綠葉任冰兒》，香港，明報周刊，頁52、頁60。
- (44) 唐思著，《澳門風物志》，北京，中國友誼出版社公司，1998年，頁70。
- (45) 作曲的改變，為配合唱片的灌錄製作，把長的曲子都改在7-13分鐘左右，這是唱片的出現，影響到長篇南音與一些粵曲的創作上的生態改變。參看王心帆唱片灌錄的形式敘述，容世誠著《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝(1903-1953)》，香港中文大學，人文學科研究所香港文化研究中心叢書，天地圖書有限公司，2006年。頁138-139。
- (46) 參看魯金著，《粵曲歌壇話滄桑》，香港，三聯書店(香港)有限公司，1994年，頁16-17。
- (47) 筆者翻閱澳門《大眾報》及《華僑報》，均有記載1950至1952年間在綠村電台有王德森警師於下午三時的南音演唱中無豔曲目，在澳門電台則有劉就警師星期逢三、五，南音演唱：〈五虎平西〉，〈五虎平南〉等曲目。
- (48) (51)李潔嫦著，《香港地水南音初探》，香港，進一步多媒體有限公司，2000年，頁27-28；頁10-11。其實香港社會的變遷中，港英政府對社會的控制與教導，使得香港民眾對西方事物的接受，加上英國與韓戰後把英軍撤軍至香港，由於經濟的理由，舊式的娛樂從50年代開始，漸漸給西化的娛樂所淘汰掉，剩下零星的表演，縈繞在五光十色的舞廳酒吧之間。
- (49) 《失明人杜煥憶往》音樂光碟為香港歷史博物館出版。而區均祥先生的表演，為澳門歷史博物館於2009年2月26日攝製澳門南音的情況時演出的。
- (50) 香港的劉千石議員、余少華教授、吳瑞卿教授等都在不少的公開場合或電視上稱讚區師傅的曲藝為地水南音的正宗。
- (52) 此傳承譜系感謝澳門博物館的杜健明先生及瓦舍曲藝會的沈秉和先生的整理與慷慨分享。
- (53) 廣州話九聲六調，是罕見的保留了入聲字的地方方言。
- (54) 參看沈秉和於2008年4月在澳門博物館十周年活動中，對區君祥先生的南音的評價。
- (55) 參看余秋雨著《中國戲劇史》，上海，上海教育出版社，2006年，頁9-15。
- (56) 任劍輝說到唱曲唱得好的境界是：如說話如唱歌。載於2007年11月18日澳門日報E06版沈秉和談及區均祥先生的說唱南音時說到的。
- (57) (58)向雲駒《人類口頭和非物質遺產》，第七章口頭遺產。銀川，寧夏人民教育出版社，2004年，頁202。
- (59) 轉載自喬曉光《活態文化》，關於國家文化理念與民間情感的互動發展敘述，太原，山西人民出版社，2004年，頁75。
- (60) 榮鴻曾在全本《失明人杜煥憶往》的音樂光碟出版序中說法。