

**THE RISE AND DECLINE OF CANTOPOP :
A STUDY OF HONG KONG POPULAR MUSIC (1949 - 1997)**

粵語流行曲的發展與興衰：
香港流行音樂研究 (1949 - 1997)

WONG JUM SUM

Ph.D. THESIS

THE UNIVERSITY OF HONG KONG

2003

Abstract of thesis

**THE RISE AND DECLINE OF CANTOPOP :
A STUDY OF HONG KONG POPULAR MUSIC (1949 - 1997)**

**粵語流行曲的發展與興衰：
香港流行音樂研究 (1949 - 1997)**

submitted by

WONG JUM SUM

for the degree of Doctor of Philosophy
at the University of Hong Kong
in May 2003

Abstract

This study examines the development of Hong Kong's popular music. Cantonese opera and operatic excerpts were quite popular among the Hong Kong people before 1949. But a change came shortly afterwards - 'shidaiqu' (mandarin contemporary songs) soon rose to dominance, ironically in a society where the population was mainly Cantonese people who were unfamiliar with mandarin.

Shidaiqu began in Shanghai in the twenties. Western influences, such as jazz, helped shape their style. These songs, considered to be bourgeois, decadent and pornographic were banned by the government after 1949, and composers, lyricists, as well as musicians emigrated to Hong Kong. Soon, Hong Kong, with a growing audience, became the center for shidaiqu and started to export its production to South-East Asia.

Hong Kong's youths, meanwhile, also followed Anglo-American pop and enjoyed the songs of Patti Page, Doris Day and Elvis Presley. In 1964, the Beatles came to perform and created a craze for local band formation, which later produced pop idol Sam Hui, who began singing English Rock 'n' Roll songs. Taiwanese singers too, started to take Hong Kong by storm in the late sixties with their sugary voices. However, these imports lacked something vital: they did not express the true feelings of the Hong Kong people.

By the end of the 1960s, though, a true Hong Kong entertainment style blossomed. As TV sets spread to every home, drama series were the rage and their theme songs, now with Cantonese lyrics, became instant hits. New composers and lyricists, the second generation of the refugees from China, were more attuned to Hong Kong's

local values and sentiments. Social conditions in general improved at the same time, with the economy rising rapidly and the population in full employment. Pride was in the air, and well reflected by the Cantonese songs, now labeled as 'cantopop' by Billboard. Superstars emerged as the music industry became a major commercial enterprise in the late seventies. Roman Tam, Frances Yip, and their fellow singers, together with mega-star Sam Hui, brought the industry to previously unimagined heights. When the eighties arrived, Cantopop records were bought by audiences who did not understand the dialect but loved the music. Hong Kong's freedom of expression, well captured by the songs, created for audiences on both sides of the China Strait a 'psychological window', through which they could 'feel' the world outside.

But with rising demand for new songs, there soon appeared a shortage of creative talent in the 1990s. At the same time, both China and Taiwan have nurtured its own music industry and local sounds gained popularity over Cantopop. Also, both places have opened up and freedom of expression became less of a craving. In the short span of a few years, Hong Kong's music business dropped to one-third of its previous level in retail value.

Hong Kong Cantopop has lost its unique characteristics, and its future looks bleak. Hong Kong music must rebuild its own strong identity before it can hope to regain its previous miraculous influence.

粵語流行曲的發展與興衰：
香港流行音樂研究 (1949 - 1997)

目 錄

第一章：	導 論	1
	(A) 引 言	2
	(B) 定 義	3
	1. 「流行」的定義	
	2. 「香港流行音樂」的範圍	
	(C) 流行音樂研究	4
	(D) 本研究所用方法	5
	(E) 分期問題	6
	(F) 淺論「法蘭克福學派」	8

第二章：	《夜來香》時代 (1949 - 1959)	11
(A)	一九四九年的香港	12
(B)	四九年前的國語時代曲	16
(C)	天時地利人和的上海	20
	1. 科技褓姆	
	2. 創意豐盛	
	3. 紅星演唱	
	4. 競奏新聲	
	5. 實力背景	
	6. 影響深遠	
(D)	時代曲南下到港	38
	1. 處處粵曲聲	
	2. 傳統漸漸退	
	3. 海派歌潮起	
	4. 菲籍樂人貢獻	
	5. 美國歌曲·支流漸大	
	6. 紅伶退讓，吸引減弱	
	7. 粵語短歌，無力回天	
	8. 廣告歌曲，影響後來	
	9. 洋為中用，中為洋用	
	10. 新人湧出，前輩高飛	
(E)	結語	60

第三章：	《不了情》與《綠島小夜曲》時代	
	(1960 - 1973)	61
	(A) 轉型的香港	62
	1. 青年人社會・實際而崇洋	
	2. 新傳媒出現・處處響新聲	
	(a) 「邵氏」與「黃梅調」	
	(b) 「商業電台」與廣告歌	
	(c) 「麗的電視」與英文歌	
	(d) 高級夜總會・菲人世界	
	(e) 上海餘韻・LP 重溫	
	(f) 港產情歌・新人崛起	
	(g) 工廠姊妹・支持偶像	
	(h) 披頭襲港・青年組 Band	
	(i) 歌唱比賽・發崛新星	
	(j) 巨星殞落・時代終結	
	(k) 無線開台・歧視仍在	
	(B) 包容社會	85
	1. 只求歌悅耳・歡迎紅星來	
	2. 歌廳新娛樂・聽歌成時尚	
	(C) 結語	90

第四章：	《我係我》時代 (1974 – 1983)	91
	(A) 本土意識的形成	93
	1. 中國政經環境	
	2. 庶民精神崛起	
	(B) 普及文化開風氣	95
	1. 戰戰兢兢	
	(a) AABA 曲式	
	(b) 中西合璧聲音	
	(c) 歌詞手法傳統	
	2. 按譜填詞	
	(a) 先曲後詞	
	(b) 歌詞叶韻	
	(C) 大眾傳媒同發力	104
	1. DJ 文化	
	(a) 青春交響曲	
	(b) DJ 變歌星	
	2. 電視文化	
	(a) 長篇電視劇	
	(b) 綜藝節目	
	(c) 名曲金榜	
	(d) 新秀比賽	
	3. 電影文化	
	4. 音樂會文化	
	(D) 剖析許冠傑	115
	1. 許冠傑之歌	
	(a) 旋律悅耳·易唱易記	
	(b) 通俗歌詞·瑕不掩瑜	
	(c) 歌聲一般·咬字一流	
	(d) 製作精緻·態度認真	
	2. 許冠傑其人	
	(a) 傳奇神話·絕無刻意	
	(b) 樂壇功臣·少人能及	

(E) 因緣際會好條件	124
1. 科技新發明	
(a) Stereo 立體聲	
(b) Hi-Fi 與 Walkman	
2. 版權立法與執法	
(a) C.A.S.H.	
(b) I.F.P.I.	
(F) 音樂界百家爭鳴	129
1. 「壟斷」現象	
(a) 日曲粵詞潮	
(b) 樂人新一代	
(c) 現代感詞風	
2. 百花齊放	
(a) 新派電影歌曲	
(b) 台灣校園民歌	
(c) 樂壇繽紛燦爛	
(G) 確立文化新位置	139
1. 文化身份	
2. 提高水平	
(a) 旋律創作	
(b) 歌詞內容	
3. 廣泛報導	
4. 全球銷售	
(a) 新、馬、泰、台	
(b) 歐、美、加、澳	
(c) 中國大陸	
(H) 結語	150

第五章：《滔滔兩岸潮》時代 (1984 - 1997)	151
(A) 多元化發展	152
1. 偶像崇拜與卡拉 OK	
2. 大量生產與青黃不接	
3. 分眾社會與大眾共識	
4. 滔滔兩岸潮和我的中國心	
(B) 七九、八四、六四的歷史影響	160
(C) 八八、九五 — 兩個運動	163
1. 中文歌運動	
2. 原創歌運動	
(D) 九七的轉捩	165
1. 九七前的興旺	
(a) 經濟繁榮·消費高漲	
(b) 天王天后·歌神校長	
2. 九七後的衰敗	
(a) 兩岸開放·各有主張	
(b) 行業短視·翻版猖狂	
(c) 科技發達·水準低降	
(d) 社會老化·歌迷年輕	
(e) 別人文化·港曲無光	
(f) 注重包裝·不務正業	
(g) 產品單一·乏皆足陳	
(E) 結語	179

第六章：	結 論	180
	(A) 一代一聲音	182
	(B) 普通話市場	183

附 錄： 185

(A) 歌 譜

1.	騎馬到松江	186
2.	桃李爭春	187
3.	小小洞房	188
4.	第二春	189
5.	新奇洗衣粉	191
6.	噫士頓香煙	191
7.	不了情	192
8.	郊 道	194
9.	一水隔天涯	196
10.	一寸相思一寸淚	197
11.	太太是人家的好	198
12.	啼笑姻緣	199
13.	A-A-B-A 曲式	200
14.	教我如何不想她	201
15.	今天不回家	202
16.	鬼馬雙星	203
17.	家 變	204
18.	強 人	205
19.	我的中國心	206
20.	哥仔靚	207
21.	飛哥跌落炕渠	208

(B) 主要參考書目 – 中文 209

(C) 主要參考書目 – 英文 215

(D) 主要參考書目 – 日文 222

(E) 主要參考歌集 223

(F) 主要參考唱片 224

第一章

《導論》

(A) 引 言

流行音樂，是香港普及文化極重要的一環。論影響，香港流行音樂幾乎無遠弗屆，而且範圍深廣得超乎尋常。全球華人觸及之餘，連非華人如泰人，如馬來西亞人，也受到不同程度的影響，很多時候，凌駕電影、電視，和文字作品之上。在 90 年代之前，此地學術界對香港流行音樂從來少予重視。只有偶然出現在大學學生刊物的一二文章，會論及流行音樂⁽¹⁾。到 1991 年十二月，香港大學「亞洲研究中心」舉辦了「香港文化與社會」研討會，香港流行曲才第一次在學術殿堂，有文化學者參加討論⁽²⁾。跟着，學術界對香港流行歌曲研究日漸增多，但似乎多數討論，環繞在歌詞文本的研究，一本究本探源，闡述香港流行音樂發展的學術論文，仍然沒有出現。本文作者，從 1953 年左右，即開始參予香港流行音樂的製作和創作，親歷香港流行曲的幾個不同階段，因此希望可以雙管齊下，既從社會學文化研究各家方法，探討這些普及文化作品的影響，也可以配合本人從事行內工作數十年積累的知識和資料，作出些相輔相承的研究，令史實夾敘夾議，而議論中又有實例佐証。

探討香港流行音樂的時機也非常恰可。香港 97 回歸，令學術界興起了一系列的「香港本土意識」和「文化身份」研究。在 1997 前後，出現成績頗佳的學術論文，其中不少涉及香港流行文化，正好輔助了本文作者這方面的不足，大大豐富了本人的理論基礎，也為這小研究，提供了各種可靠數據。

(1) 中文大學音樂系的陳守仁和勞偉忠曾在 1980 年的《中大學生報》發表過《粵語流行曲綜論》，算是唯一比較全面研究香港粵語流行曲的學者文章。

(2) 可參冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年）所收論文，即為當年研究會上宣讀文章。

(B) 定 義

1. 「流行」的定義

英國社會學家威廉士（Raymond Williams）認為「流行」（popular）一詞，至少有四個通行意義：第一，泛指大多數人喜歡的事物。第二，指不在「精英」或「高尚文化」之列，質素比較低下，價值不高的東西。第三意思，是故意贏取大眾歡心；有「譁眾取寵」味道。最後的意思，是大眾為自己個人所做的事⁽³⁾。本文作者認為，用這四個意思來看「流行音樂」，的確非常適合。連「譁眾取寵」也適合之至。因流行音樂正是想吸引大眾，時常刻意譁鬧一番，來喚起注意的。

2. 「香港流行音樂」的範圍

本文所謂「香港流行音樂」，另有些範圍限制：

- (i) 香港人製作和創作。
- (ii) 灌錄成唱片，作為商品出售。
- (iii) 為人提供娛樂。
- (iv) 可供伴舞。
- (v) 有歌詞可供一般人歌唱。

因此，在學校傳授的歌曲即使十分流行，也不在本文討論之列。芭蕾舞曲也不在其中。流行曲的伴舞對象並不是受過嚴格訓練的舞蹈家，因此節奏上不能太多快慢變化⁽⁴⁾。沒有灌成唱片作商品出售的宣傳歌曲，亦不在研究範圍。反而與商品關係密切的廣告歌曲，因為時常對流行音樂創作構成影響，卻破例列入作分析之用。

(3) 見 C. Lee Harrington 及 Denise D. Bielby 合編：“Popular Culture – Production and Consumption”（Malden 及 Oxford：Blackwell Publishers, 2000），頁 2，引文。中文為本文作者所譯。

(4) 梁寶耳：《流行曲風雲錄》（香港：百姓文化，1992 年），頁 2-3。

(C) 流行音樂研究

學術界至今仍有大部份學者，反對在大學裏正式研究流行音樂。理由不少，大致可歸統為下列各點：

第一，認為流行音樂不嚴肅，也不是藝術。第二，認為流行音樂商品化，限制了創作。第三，流行曲不像正統音樂那麼具學術研究價值，將流行曲列入學術研究課程，會令學術圈標準下降，地位低落。第四，是時代的歧視。時代太接近，不見其價值⁽⁵⁾。

流行音樂，的確是為聽眾提供娛樂。大部份人聽音樂的習慣，根本不追求嚴肅。據蒙特利爾大學音樂系主任菲立德嘉（Philip Tagg）的統計⁽⁶⁾，現代人每天平均有三個半小時會和音樂接觸，而接觸的又大部份是流行音樂。從人類學和社會學看，單是比重已經有研究的價值。何況，嚴肅和藝術的等號不是絕對。一個流行音樂人，雖然未必有過嚴格的學院訓練，但真要達到聽眾接受的一般水平，也要花一段為期不短的浸淫，絕非外間所誤解的一蹴而就。

至於商品化問題，研究古典音樂史的學者，近年發現了不少資料，證明貝多芬、莫札特諸人，當年都十分着緊市場需要，和對所得酬勞斤斤計較⁽⁷⁾。認為古典音樂家就沒有把作品「商品化」的是研究不深，資料未足的誤會。音樂學人陳守仁說得好：「我們可知道在創作上，作家根本無法享有百份之百的自由。真正偉大的作家，是雖在限制之下，都能創作出富有新意及個人風格的作品。⁽⁸⁾」

(5) 陳守仁、勞偉忠：《粵語流行曲綜論》（香港：《中大學生報》，1980年），頁50。

(6) Tagg, Philip, "The Institutionalisation of Popular Music Studies : Progress or Falsification?" (The Rayson Huang Lecture, University of Hong Kong, March 2003).

(7) Matthews, Denis, "Beethoven" (London : J. M. Dent & Sons, 1987) p.p. 30.

(8) 陳守仁、勞偉忠：《粵語流行曲綜論》（香港：《中大學生報》，1980年），頁50。

流行音樂不斷發展，日新月異，將其建制化，很多困難。但這困難和流行音樂的社會價值與研究價值無關。「已古者即謂其文，猶今者乃驚其質」正是一種偏見。⁽⁹⁾

(9) 同註(8)，頁51。

(D) 本研究所用方法

本文作者，從1998年開始，便旁聽本校社會學系的「大眾傳播與社會」(mass communication and society)，和2000年的「普及文化」(Popular Culture)課程。在熟習了社會學者和文化研究理論之後，就試圖將這些外國和本地理論移用來分析香港的流行音樂。但在嘗試過程中，發現外國社會學理論，一到時地不同的香港，就不太適合。終於改變方法，採用合適的外國理論，加上本地學者的研究，再大量的訪問香港流行曲樂人，包括幕前幕後的工作者，並配合作者多年來收藏的凌散文字資料，組織拼合，重新整理。當文字資料出現疑點，即用訪問來協助澄清。反之，口述資料有時陷入記憶之誤，則用文字資料反證。總之，力求準確，窮追不捨。

在評論歌曲旋律，歌詞文字或編樂方式，本文作者必須承認，美學標準，歸根究底，純為個人偏好，因此主觀成份，在所難免。

音樂研究，人類剛剛起步，所知甚少，仍在「知其然，不知其所以然」階段。音樂令人感動，也令人震撼。有時亦令人煩擾。既可以啟發思維，也能帶來喜悅和娛樂。但為什麼會如此，我們仍未知道。聲音不同高低、長短、快慢，音色的差異，都會觸發我們腦袋不同活動，其中原因，仍待各學科的專家和科學家一起聯手研究。本文作者熱切期待學術界能剖析音樂奧秘的一天降臨。

(E) 分期問題

本研究把香港流行曲的發展，按其情況，分爲：

- (1) 《夜來香》時代（1949 - 1959）
- (2) 《不了情》與《綠島小夜曲》時代（1960 - 1973）
- (3) 《我係我》時代（1974 - 1983）
- (4) 《滔滔兩岸潮》時代（1984 - 1997）

每段時期，長短不一。第一分期由 1949 年「中華人民共和國」成立，大批上海音樂人南下香港定居開始，一直經過國語時代曲在香港生根，逐漸「港化」，到「邵氏兄弟」電影公司在港設廠，掀起「黃梅調」與「港式時代曲」之前止。稱之爲《夜來香》，有「夜上海」來到香港的含義。第二期由 1960 年到 1973，是「港式時代曲」興起，與台灣時代曲後來在港流行的一段時期，「港式時代曲」的最佳代表，是王福齡譜陶秦詞的《不了情》。而《綠島小夜曲》是周藍萍名作。此曲香港曾改成粵語《友誼之光》，人人會唱，但在台灣，卻多年成爲禁歌。這也反映了香港歌曲後來流行台灣的一種微妙背景。第三段分期，由 1974 年顧嘉輝曲、葉紹德詞、仙杜拉唱的《啼笑姻緣》面世開始，到 1983 年，紅磡的「香港體育館」落成，令「演唱會文化」興起，促成本港粵語流行曲進入空前旺盛階段之前止。稱之爲《我係我》，因爲香港本土意識，在這時期確立，所以摘用《問我》一句結語歌詞，以名這個香港流行曲找到自己聲音的年代。第四時期，1984 年開始，中國開放，香港歌在中央台「春節晚會」出現，「紅館」建成，香港變成海峽兩岸最能自由表達的華人普及文化重鎮，港產流行曲開始傳遍海外，連最不可想像的「非粵語地區」，也有人學唱香港的粵語歌曲。然後，兩岸潮來潮去，香港音樂工業由盛而衰，內憂外患，令港歌光芒黯啞。而恰好這由高而低的轉捩，正在 1997 年，真是適逢其會的巧合。《滔滔兩岸潮》是香港流行曲《笑傲江湖》的一句，正好描述了這時代的波濤澎湃，令人身不由己。

踏入 1998 年，香港流行曲市場，更形萎縮，唱片行業完全改變運作方式，但已不是本研究範圍之內。

本研究在時間上，由 1949 到 1997，長達 48 年，以北京「天安門廣場」響起《義勇軍進行曲》始，以香港「金紫荊廣場」響起《義勇軍進行曲》作結。研究的歌曲極多，不能詳細一一深入，只能提綱挈領，由一斑管窺，希望可以概括整體全貌。

(F) 淺論「法蘭克福學派」

研究普及文化而涉及流行音樂，不可不從「法蘭克福學派」（Frankfurt School）開始。該派領袖人物阿當諾（Theodor W. Adorno）1941年的一篇《論流行音樂》（“On Popular Music”）⁽¹⁰⁾，時至今天，已經過了六十餘年，但每冊文化研究或流行音樂研究的學術論著，都仍然不得不一提這位普及文化研究先行者的鴻文，顯見其影響之深。所以在本研究開始之初，就有一談的必要。雖然，正如香港文化研究學者梁秉鈞（也斯），所說：

「面對香港這樣複雜的文化現象，運用西方流行文化的評論方法，既可能有幫助，亦會有差隔。不管是班哲明對複製科技帶來進步的樂觀，或是亞當諾對現代主義藝術難以被消費的寄望，或法蘭克福學派對文化工業的整體批評，移用到香港的脈絡來，恐怕都未能完全通用。⁽¹¹⁾」

可是，「他山之石，可以攻錯」，如果我們吸收了這個又稱為「批評學派」（critical school）的論據和其批評者的論點，再配合香港資料如香港流行曲創作及製作過程，與此地社會文化特色，未嘗不可整理出一些比較客觀而且合理的正確觀念來。這樣，總比一下子完全否定流行文化的價值，來得公正。

「法蘭克福學派」思想，溯源馬克思（Karl Marx）。阿當諾和他的同路人如馬高士（Herbert Marcuse）等對古典音樂及文學有極高評價，但對普及文化的流行音樂，就態度悲觀。阿當諾和霍克海默（Max Horkheimer）認為，製作普及文化的「文化工業」（Culture Industry），只追求利潤；因此利用流水作業的生產模式，大量生產，令文化再無自主（loss of autonomy）。大眾以為生活豐盛，其實卻由「假意識」（false consciousness）操縱。他們的論點，以「精英主義」（elitism）為立場，導致了英美學人的不滿。1944年，拉沙非諸人（Lazarfeld, Berelson, 及 Gardet）已有《眾人之選》（“The People’s

(10) Adorno, Theodor W. (with the assistance of George Simpson) “On Popular Music”, 原文註 1, 見 Frith, Simon, & Goodwin, Andrew, 合編 “On Record” (New York: Pantheon Books, 1990), 頁 301 – 314。

(11) 梁秉鈞：《在雅俗之間思考香港的文化身份》，載洗玉儀編，《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995年），頁 121。

Choice”），扭轉「法蘭克福學派」看法。拉沙非在，1955年，再進一步，發表《個人影響》（“Personal Influence”）一書。綜合兩書論調，就是大眾並非孤立無援個體，他們接收資訊，有各種不同的「意見領袖」（opinion leaders）作為訊息過濾與緩衝，不致於全無選擇的接受大眾文化傳播或宣揚的訊息。

到70年代，又有傳播學者，賀爾（Stuart Hall）領導的「伯明罕學派」（Birmingham School）的崛興。他們認為資本家，即使擁有傳媒，亦未必可以直接影響普及文化的內容。他們覺得受眾（audience）不一定成為意識形態的奴隸。普及文化，基本上是意識形態的戰地（site of ideological struggle）社會各階層，都爭相把自己的意識，灌注其中，所以主流意識（dominant ideology），未必會為群眾信服⁽¹²⁾。賀爾諸人，又引用意大利葛蘭西（Antonio Gramsci）的「霸權」（hegemony）理論，來剖析英國如何利用傳媒，建立主流意識。這理論後來發展到希迪治（Hebdige）的次文化（subculture）論點，認為青年人粗言穢語，行為不檢，是用符號反抗建制。

這些理論，各有立場，各有論點，真是莫衷一是。不過「法蘭克福學派」的悲觀指責，到此已幾乎潰不成軍。但因為「精英主義」思想，仍然在學術圈中，有頗為人多勢眾的支持者，因此本研究在後面，仍要提出「法蘭克福學派」論點來分析討論。

(12) 張志偉：《普及文化研究簡述》，載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁74 - 85。

第二章

《夜來香》時代

(1949 - 1959)

(A) 一九四九年的香港

一九四九年的香港，人口大約一百八十萬左右⁽¹⁾。絕大部份是廣東人，俗稱「廣府話」的粵省方言，是他們的日常用語，也是大多數人懂得的唯一語言。因此，那時候在香港流行的音樂，是俗稱「大戲」的傳統粵劇和粵曲。

香港向來是傳統的粵劇重鎮，一直和廣州分庭抗禮⁽²⁾。既是戲班的集散地，也是紅伶聚居的地方⁽³⁾。因此，香港人對粵劇與粵曲的喜愛，根源深遠。連後來的粵語流行曲，也免不了受到影響。不過，在中國，上海製作的國語時代曲透過唱片發行和各地廣播電台的傳播，幾乎無處不在。香港也自然跟着大潮流。所以即使多數香港居民，聽不懂國語，「香港電台」播出的國語時代曲，仍然不時入耳⁽⁴⁾。

是年三月，「香港電台」之外，更多了個娛樂節目供應系統：「麗的呼聲」⁽⁵⁾。這個收費的有線播音系統，每天早上七時至午夜十二時，不停在藍色電台〔英文〕及銀色電台〔中文〕播放。藍色電台的主要節目之一，是播送歐西流行曲。這當然只是專為懂英文的小眾而設，但卻在不知不覺間，漸漸形成了不可忽視的影響力。在後來的歲月，成為英文書院中學生極為歡迎的娛樂，變成粵劇、粵曲、國語時代曲等潮流以外另一個重要的音樂細流，也為七十年代興起的粵語流行曲潮流，暗地裏奠下基礎。

(1) 《一九五〇年香港年鑑》(香港：「華僑日報」，1950年)，頁24。

(2) 粵劇劇團，組織規模較大的，戲行人中稱作「省港大班」。香港在粵劇界重要地位，由此可見。可參看粵劇名伶紅線女(鄭健康)著《紅線女自傳》(香港：星辰出版社，1986年)，頁54。

(3) 當時居住在香港的名伶有薛覺先、馬師曾、曾三多、白駒榮、上海妹、新馬師曾、陳錦棠、梁醒波、麥炳榮、任劍輝、何非凡、芳艷芬、紅線女、靚次伯等人。見黃兆漢：《粵劇論文集》《五十年代的香港粵劇童班》(香港：蓮峰書舍，2000年)，頁99。

(4) 李平富：《我的身歷聲——香港廣播軼事》(香港：坤林出版社，1989年)，頁3。

(5) 《香港廣播六十年》(香港：「香港電台」，1988年)，頁96。

因此，在一九四九的香港，市民耳中所聽，是華洋雜處，國粵英間歇互响的樂聲，充份反映了香港這城市的特色。當然，在那個時候，沒有人可以預料到將來的香港，竟然會變成中國流行音樂的重要中心；創作和錄製的音樂，影響會無遠弗屆；不但衝出方言地域規範，還在全世界各地，成為華人普及文化的強大力量。但一切令香港走進未來的各種因素，實在正是這個時期，已經開始慢慢形成。

這些因素，包括社會、經濟、政治和地理成因。

一九四九年之前，香港雖然是英國殖民地，中國人卻可以自由進出，全無限制。而且因為海、陸、空交通發達，事實上，來往香港處處通行無阻。但隨着中國大陸形勢急速變化，局勢已有不同。香港政府，在該年三月，將原來在馬來亞駐守的嘑喀兵團，急調香港，協助防守任務，又擴充警隊，及建立香港防衛軍⁽⁶⁾。而且又實施《1949年移民管制條例》，管制非本港人士來港，離港和在港活動，更實行「香港身份証」制度。同時亦在立法局通過《1949年驅逐不良份子出境條例》⁽⁷⁾，等如關閉了向來敞開的自由港大門。令本來和中國大陸地理上相連的城市，有了限制出入的關卡，硬生生地把香港和中國本土，分割了出來。後來，香港市民形成「本土意識」，這一年的港府政治措施，實在是肇始的遠因。

不過，把香港和中國大陸割離，在經濟上，對香港極有好處：香港馬上變成了中國資金的避難港。根據元邦建編著的《香港史略》所載：

「8月，廣州解放前夕，一批資金流入香港。11日一天統計流入香港澳

(6) 黃南翔：《香港古今》「香港歷年大事記」（香港：奔馬出版社，1992年），頁355。

(7) 元邦建：《香港史略》附錄香港歷史大事年表（香港：中流出版社，1995年），頁329-330。

門的黃金達二萬兩。一周來已共五、六萬兩。」⁽⁸⁾

同時，香港也成為大批酷愛自由，不願依附任何黨派或政治思想的中國人的理想天堂。此後多年，大批難民，翻山越嶺，涉海潛洋，冒着生命危險，離鄉別井，排除萬難，千方百計地進入這個托庇在英國保護傘下的小島，成為居民。

一九四九年，對香港來說，是重要的年份。對香港流行音樂而言，是年是分水嶺。香港樂音，從此以後，開始找尋自己的聲音。

對中國人來說，這年是「中華人民共和國」建國之始。無論政治立場與傾向如何，這件大事，強烈而深遠地影響了我們。十月一日，「天安門」廣場樂聲響起，揚聲器以高昂響亮的音量，播出了《義勇軍進行曲》。這首新中國的國歌，作詞的是田漢，作曲的是聶耳。作品本是電影歌曲，是「電通影片公司」1935年攝製的《風雲兒女》主題曲，這首歌「在號角聲的導引下起唱，較好地把由長短句組成的歌詞處理成節奏明快有力的進行曲，具有高昂的時代激情和雄偉的民族氣魄⁽⁹⁾」，面世後就很受歡迎。

決議用《義勇軍進行曲》為國歌，根據《新中國史略》的說法，是「中國人民政治協商會議」在1949年9月21至30日會期中決定的。當時的決定，是「中華人民共和國的國歌正式制定前，以《義勇軍進行曲》為國歌。」⁽¹⁰⁾按這條記述看來，似乎決定是權宜的，臨時性的。但一直以來，這權宜的臨時決議，沒有人正式提出更改。中國「文化大革命」期間，雖然曾有「集體創作」的新歌詞面世，卻沒有通行。後來更少見提及。於是此曲一直沿用至今。近年

(8) 同上註，頁330。

(9) 《中國電影大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年），頁1212。

(10) 孫瑞鶯、滕文藻、席宣、郭德宏合著：《新中國史略》（西安：陝西人民出版社，1991年），頁5。

即使不乏批評，說歌詞的「戰鬥性」略嫌不合時宜。但評者自評，更改國歌的提案，始終沒有人在正式會議上提出，成為議案商討。

聶耳這位不幸英年去世的作曲家，在世時雖屢在流行音樂組織如「聯華影業公司音樂歌唱學校」（原「明月歌劇社」），或「百代公司」任職，但他對「流行俗曲」，卻深心不喜。

他在《一年來之中國音樂》一文裡說：「流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了，高級的音樂已在逐漸引起社會人士的注意。」⁽¹¹⁾

不過，話雖如此，單從曲式，和聲進行，和旋律結構分析，卻實在看不出聶耳的作品，和他深切痛恨的「流行俗曲」，有什麼音樂上的顯著分別。劉靖之教授著《中國新音樂史編》第三章《「五四時代」的新音樂》對這個問題有精闢的分析，於此不贅。⁽¹²⁾

「流行俗曲」在新中國，不但不再流行，而且，萬難立足。於是「流行俗曲」率眾南下，作曲人、寫詞人、音樂人、歌星紛紛渡過深圳河來到香港。香港，在一夜之間取代了上海，成為國語時代曲的新根據地。

在未分析香港音樂怎麼樣在 1949 年後接收了上海的創作和演繹人材，而製作出港式「國語時代曲」之前，也許應該回顧一下從前的「時代曲」是如何在上海興起的。

(11) 劉靖之：《中國新音樂史論》（台北：音樂時代，1998 年），上卷，頁 191 - 203。

(12) 同上註，頁 191 - 203。

(B) 四九年前的國語時代曲

二十世紀三十年代的上海，已經有了近百年的租界發展。作家陳丹燕在《上海的風花雪月》說：「小河子變成了大馬路，搖櫓而來的寧波少年成了大亨，歐洲人在外灘掛出了一條橫幅：『世界有誰不知道上海？』那中國人的產業、商業、工業全面發展起來，南京路上的四大公司超過了外國人的百貨店，四處燈紅酒綠，欣欣向榮、大興土木，上海在那個年代成爲世界級的城市⁽¹³⁾。」

在這個中國的世界級城市，伴著燈紅酒綠的，是不輟絃歌。上海的音樂品種，可以說包羅萬有。古今中外，全部聚匯於此。既有崑曲、京劇；復有彈詞、越劇；還有歐洲古典和美國爵士。而且人材濟濟，水準極高。像崑曲的俞振飛，京劇的麒麟童（周信芳），彈詞的范雪君⁽¹⁴⁾，都是這些傳統中國戲曲與地方音樂的表表者。至於西洋音樂方面，上海的工部局樂隊，水準居全國之首⁽¹⁵⁾。而爵士音樂，也有各俱樂部與舞廳樂隊，領導風騷⁽¹⁶⁾。

但影響全中國的，卻是在這時期輕輕地開始的一種新聲：時代曲。這是中國的音樂新品種，摒棄了中國戲曲音樂的全部舊傳統，改用國人從前幾乎完全沒有聽過的自然發聲方法來唱。並以西洋和聲方法，配合歐美流行的舞蹈節奏，用西洋樂器和偶一採用的中樂伴奏⁽¹⁷⁾。這種新聲，旋律和歌詞都平易近人，一聽就懂，而多聽幾次就已經瑯瑯上口。於是人人傳唱，在國民耳中心底，一

(13) 陳丹燕：《上海的風花雪月》（台北：爾雅出版社，1999年），頁14。

(14) 陳定山：《春申續聞》（台北：世界文物出版社，1976年），頁147，172及201。

(15) 上海工部局樂隊成立於一八八一年，後來在意人梅百器（Mario Paci）領導下發展成爲頗具規模的管弦樂隊，其始樂師全爲外國人，到三十年代才開始逐漸吸收中國音樂家加入。見劉靖之：《中國新音樂史論》（台北：音樂時代，1998年），上卷，頁117註27。

(16) 當時的上海，很多俱樂部、夜總會和舞廳，聘請洋人樂隊演奏，供客人跳舞及伴奏歌星唱歌。這些洋人樂隊等級不同，各由美國、白俄，和菲律賓樂師組成。見樹茶：《上海的豪門舊夢》（香港：天地圖書，2001年），頁14。

(17) 陳鋼編：《上海老歌名典》（上海：上海辭書出版社，2002年），頁353。

下子便生了根，成爲新時代新生活不可或缺的一部份⁽¹⁸⁾。

研究中國流行音樂的論者，大都認爲這種由上海發祥的國語時代曲，是由當年大名鼎鼎的黎錦暉和他一手創辦的「明月歌舞團」開端的⁽¹⁹⁾。第一批國語時代曲作品，正是黎錦暉作詞作曲的《毛毛雨》（1927），《桃花江》（1929），《妹妹我愛你》（1929）等歌曲。其實，黎錦暉早期作品，並不是《毛毛雨》或《桃花江》一類後來被批評家評爲「靡靡之音」的作品，而是專爲兒童寫作的兒童歌劇。這位一八九一年出生的音樂天才，在青年時代便非常醉心音樂，認爲中國的新音樂，應該和當時的「新文學運動」相配合。他和陳獨秀在「五四運動」前提出的文學革命主張呼應，認爲音樂的新路向，應該反對封建，從新創造出與時代配合的內容⁽²⁰⁾。

基於這些信念，這位自少就學過古琴與國樂彈撥樂器，又研習過西洋音樂理論的湖南音樂家，從民間音樂和地方戲曲如湖南民歌、湘劇、花鼓戲、漢劇、潮州音樂裡面汲取養份，寫了二十四首兒童表演歌曲和十二部兒童歌舞劇。這些作品，在全國各地，大受歡迎，影響深遠⁽²¹⁾。

黎錦暉的歌曲作品，大部份旋律接近民間小曲。像《毛毛雨》，實在和中國民謠風格，全無不同；在中國耳朵聽來，十分容易產生共鳴。這首旋律進行簡單而躍動，既易唱又易記。

歌詞用字更樸實而直接。像 ——

(18) 黃奇智：《時代曲的流光歲月 1930 - 1970》（香港：三聯書店，2000年），頁4，綦湘棠《序言》

(19) 鄭德仁：《上海——中國流行音樂的搖籃》載陳鋼：《上海老歌名典》，頁394。

(20) 劉靖之：《中國新音樂史論》（台北：音樂時代，1998年），上卷，頁204。

(21) 同註（8），頁208。

「小親親，不要你的金，
小親親，不要你的銀。
奴奴呀，只要你的心！」

全部白描，一語道破。《梁山伯與祝英台小提琴協奏曲》作者陳鋼教授在《上海老歌名典》評述這首名曲的曲詞，也忍不住讚嘆：「這種精神，至今尚難能可貴。」⁽²²⁾

《桃花江》是黎錦暉 1929 年在南洋寫的作品。因為「明月歌舞團」的巡迴表演，出了經濟問題，全團滯留異地，進退維谷。無可奈何之際，黎氏唯有創作樂音，售與上海音樂出版商，換取盤川解困。這首歌，後來被評為「迎合市民口味⁽²³⁾」，「軟豆腐」，「香艷肉感」，「一塌胡塗⁽²⁴⁾」。更有甚之的，還認為是毒害兒童的「海洛英⁽²⁵⁾」。但如果平心靜氣，單從旋律和歌詞來分析，就會覺得這些清教徒式的評論，未免過於苛刻。

《桃花江》的旋律，用的是中國人一聽就覺得親切的「五音音階」寫成。全曲用小快板， $\frac{2}{4}$ 的節奏，輕鬆得跳動有緻的伴奏，令人不禁身隨樂動。編樂尤其出色。無論是歌曲開頭的引子（introduction）旋律精彩得很，連樂段結尾的對位樂句（Riff）也真是一聽不忘。所以聽眾一聽就愛，由首播後到今天，依然風靡⁽²⁶⁾，實在是國語時代曲中經典傑作。歌詞也極盡佻皮之能事。「桃花江是美人窩，你比旁人美得多」，實在等同白居易「三千寵愛在一身，六宮粉黛無顏色」的廿世紀版本。「我一看見你，靈魂天上飄」，亦與《西廂記》張生的「靈

(22) 原書，頁 354。

(23) 同上，頁 355。

(24) 同註（20），頁 208。

(25) 同註（20），頁 208。

(26) 2003 年在香港演藝學院演出的杜國威創作音樂劇《麗花皇宮》，用上了《桃花江》為其中插曲，演出時掌聲不絕，大受觀眾歡迎，絲毫沒有因為這首歌曲歌齡已逾七十年而減少了歌迷的鍾愛。

魂飛去半天」，異曲同工⁽²⁷⁾。

以今視昔，如果撇開了當時因為政治原因，或「寬於讚己、嚴以責人」的自私批評態度和保守封建的冬烘衛道眼光看黎錦暉作品，我們不能不佩服其得風氣之先。無論創意、取材、用字、選音、挑節奏、編樂譜，他都走在時代前頭，難怪數十年後，識者一致推他為「中國流行音樂鼻祖⁽²⁸⁾」和「國語時代曲之父」。而且可貴的是，他的作品，歷久常新，經得起歲月的考驗，即使在廿一世紀，仍然悅樂迷耳朵。

當然，一個黎錦暉開了風氣，如果後繼無人，國語時代曲也未必可以在上海生根並兼且傳遍全國，人人誦唱。但 1949 年前的上海，實在是得盡天時地利人和。所以難怪上海會成為中國新聲的發祥地。

(27) 同註(17)，頁 355。

(28) 同註(17)，頁 353。

(C) 天時地利人和的上海

早在十九世紀中葉，隨著租界的開闢，和商業的興盛，上海很快便成爲「洋樓聳峙，高入雲霄，八面窗櫺，玻璃五色，鐵欄鉛瓦，玉扇銅環，其中街衢弄巷，縱橫交錯」的國際都會，「店鋪林立、貨物山積⁽²⁹⁾」，而且引進了自來水、電燈、電話、電報、電影和電台等種種代表著西方近代物質文明的城市公用設施和娛樂媒體⁽³⁰⁾。上海逐漸變成民生條件最追得上時代的中國城市。

到了二十世紀辛亥革命之後，滿清帝國被推翻，上海就更肆無忌憚地現代化和洋化起來。黃浦江邊，出現了芝加哥學派的哥德式建築。一幢綠色銅瓦裝飾的花崗石大樓，是英國猶太人沙遜在此地賣鴉片發了大財之後，向世界展示光榮和傲氣的代表作。這幢當時被稱爲「遠東第一樓」的建築，是亞洲在第二次世界大戰前最豪華的大廈。那個時代的名人，像英國的大文豪蕭伯納（George Bernard Shaw），美國電影大明星卓別靈（Charlie Chaplin），中國的魯迅、蔣介石、宋慶齡，全在那黃銅鑄造的旋轉門中進出。而高樓廣廈之外，上海還有浪漫的歐陸情懷。法國梧桐的葉子在租界的街道上迎風而舞，令上海變成《東方的巴黎》（“Paris of the East”⁽³¹⁾）。

這個十里洋場的中國花都，在蓬勃無比的工商業支持之下，娛樂事業，獲得空前的發展。紙醉金迷，衣香鬢影的銷金窩林立，上海在霓虹燈的耀眼輝煌裡，化作二十四小時不停運作的「不夜城」。

對音樂人來說，這個有「冒險家樂園」之稱的東方城市，吸引力簡直比

(29) 上海研究中心編：《上海 700 年》（上海：上海人民出版社，1991 年），頁 138 - 139。

(30) 蔡豐明：《上海都市民俗》（上海：學林出版社，2001 年），頁 7。

(31) Andrew F. Jones, “Yellow Music - Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age” (Durham and London: Duke University Press, 2001), P.1.

巴黎還要強勁。外國爵士樂師，紛紛越洋而至。他們認為上海已成「亞洲爵士樂之都」(“Jazz Mecca” of Asia⁽³²⁾)，既多工作機會，又受當地人歡迎尊重，可以為他們提供在自己本國未必輕易找得的多采多姿生活。所以，在二十世紀二三十年代來滬的外國樂師，多達五六百人⁽³³⁾。他們來自美國，來自菲律賓，也有來自俄羅斯。演奏各樣樂器的都有，風琴、鋼琴、小號、伸縮喇叭的佔大多數。而特別的是夏威夷結他。這個夏威夷樂器，本來在純正的爵士樂中，較少採用。但在上海，卻十分流行，夜總會或舞廳裡，由樂隊領班作夏威夷結他獨奏表演，是很能吸引樂迷入場的特備節目⁽³⁴⁾。這倒真是上海自己獨有的特色，端的別地少見。

上海能成為「東方爵士樂之都」，而後來又帶領全國成為國語時代曲的始創地，重要原因，是因為這城市很恰巧地配合了時代的發展。

一個時代有一個時代的聲音。任何品種的音樂，無論多麼受歡迎，過了一段日子，受歡迎程度便自然而然的轉弱。這裡面的原因，十分複雜，既有人類行為因素，也有社會環境變遷，需求不同的理由，還有音樂心理學上的問題。這一連串的課題，至今只是「知其然」而「不知其所以然」，箇中原故，尚待各學術領域學者分工努力研究。

但人類不時要求「新聲」的現象，是可以肯定的。這也許是隨著人類不停進化和社會組織持續變易的必然現象，總之進入二十世紀的中國人，的確到了「人心思變」的時期。

(32) Buck Clayton, with Nancy Miller Elliot, “Buck Clayton’s Jazz World” (New York: Oxford University Press, 1987) P.70.

(33) 鄭德仁：《上海－中國流行音樂的搖籃》。載陳鋼：《上海老歌名典》（上海：上海辭書出版社，2002年），頁396。

(34) 同上，頁397。

變易也切實在進行。一九一一年十月的辛亥革命，令中國人剪除了辮子，進入了一個沒有皇帝的年代，生活自然要隨之而改變。即使不再訴諸槍炮暴力來推翻什麼，至少在習慣上，也要轉換一下，才可以適應新時代吧！

二十世紀初剛剛發生過的「五四運動」，不但推動了中國文學的大革命，對中國音樂的新發展其實也有很直接的影響。至少這潮流促成了中國新音樂起步。這起步點，本在北京。「北京大學」校長蔡元培支持留學日、德回來的音樂家蕭友梅，在一九二二年十月，開辦「北京大學音樂傳習所」。本來，蕭友梅很有抱負和理想，可惜一年之後，北洋軍閥干涉「北大」行政，蔡元培辭職，蕭獨力支撐了五年，終於傳習所被北洋政客劉哲下令改組大學，並以「音樂有傷風化」及「浪費國家錢財」為理由停辦，才無法不黯然離京赴滬，另作籌謀⁽³⁵⁾。

上海由於有租界的庇蔭，向來風氣比北京開明開放，加上不久之後北伐成功，瓦解了軍閥勢力。蔡元培獲任命為「大學院長」，再支持蕭氏在上海創辦了第一所中國的音樂院「國立上海音樂院」。於是中國的音樂中心，自此從北京轉移上海。此後數十年，這所音樂院成為中國音樂教育的基石，和音樂界的「少林寺」，培養出人數眾多的新音樂人。國語時代曲的作者，便有不少出於門下。而其他的，也免不了受到這所後來俗稱為「上海音專」的音樂院影響⁽³⁶⁾。

而到了一九三七至一九四五的八年抗日戰爭期間，上海因為是外國租界，即使在全國戰火漫天、烽煙四處、流民失所的苦難歲月裡，竟然得免炮火轟炸。市民躲在租界的蔭護之中，居然可以避免了顛沛流離、忍辱偷生。這是上海的特殊歷史送給這城市的禮物。不過「不知亡國恨，猶唱後庭花」的心情和壓力，難為外人道。在四周被日軍包圍，變成了孤島的地方，上海人的悶鬱和痛苦，在戲劇和歌曲找到了宣洩的渠道。一切表面看來歌舞昇平的作品，在歌詞背後，

(35) 劉靖之：《中國新音樂史論》（台北：音樂時代，1998年），上卷，頁112。

(36) 同上，頁113-115。

其實暗藏了不少一時之間難以看出來的反諷和暗喻⁽³⁷⁾。可是，因為「國難當前」，仍然「弦歌不輟」，時代曲「頹廢」，「敗風壞俗」的批評，就難免時有所聞了。不過，在這八年所出現的作品，不少水準很好。如果不用「愛國」或「民族主義」的角度來看這些歌曲，而以創作音樂的標準衡量，有些實在頗有價值⁽³⁸⁾。

這不能不說是上海的因緣際會。一連串的巧合時機，配上了聚合百川的地利，這顆黃浦江口的明珠，時、地、人薈萃，發出了中國流行音樂的新光輝，也為後來港台的流行歌曲，提出了助長發育的滋潤養料。

1. 科技裸姆

即使天時地利人和得盡，事物的變易在現代社會，往往還要依賴一下科技的幫忙。好像文藝復興前的歐洲，如果不是有了印刷術令書本得以廣為流傳，恐怕教育依然還是在僧侶與貴族手中，絕難普及。

所以上海雖然在廿世紀上旬在時、地、人的條件上都有別地難及的優勢，科技的新發明，也幫了上海極大的忙。幾乎可以說，如果沒有這些新科技，上海再多時地人的優越，也未必可以在當時，成功地創出中國

(37) 像李雋青為電影《鸞鳳和鳴》(1944)寫的《不變的心》歌詞(陳歌辛曲，周璇唱)裡面的幾句：「你是我的靈魂，你是我的生命，經過了分離，經過了分離，我們更堅定。你就是遠得像星，你就是小得像螢，我總能得到一點光明。只要有你的蹤影，一切都能改變，變不了是我的心。一切都能改變，變不了是我的情。」表面看，這是一首普通不過的情歌。其實代表了在孤島上的上海人民，對在重慶抗敵的國民政府，一種不敢公開表明的企盼。說見水晶：《流行歌曲滄桑記》(台北：大地出版社，1985年)，頁155。這是作者訪問國語時代曲大老耆英詞人陳蝶衣的記錄。據陳先生說：「不但歌詞好聽，還有意義在裡面。你不了解它還以為是靡靡之音，其實不是。聽得我都掉眼淚，所以我覺得了不起，以後對這個也感到興趣」，於是決定參加國語時代曲創作行列，此後成為極出色詞人。

(38) 梁樂音為電影《博愛》(1942)寫的《博愛歌》(李雋青詞，全體明星合唱)是首極佳的進行曲，旋律易唱易記，既簡單又雄壯宏偉，實在精彩。《賣糖歌》(李雋青作詞，李香蘭唱)是電影《萬世流芳》(1943)的插曲。全曲迂迴流麗，旋律之佳，實在堪稱時代曲罕有精品。但有論者認為梁氏附敵，這些作品是「漢奸歌」，這是強以政治，加諸作品評論，似乎略欠公允。

的城市新樂音。

令時代曲一下子就生了根的科技，是無線電收音機和留聲唱機。前者令時代曲樂聲，在同一時間，可以接觸到千千萬萬的聽眾。後者把歌唱家和樂師的演唱和伴奏，留錄了在膠唱片上，方便以後不斷地重覆播放。這是極其重要的發明。有了這兩種新的傳播媒介，國語時代曲才可以在極短的時期之內，風靡整個中國大陸。當時的國民，尤其京滬一帶地區的居民，日常生活，都離不了時代曲的樂音。有不少人甚至邊工作邊哼唱不停，好像不是曲不離口，就過不了一天似的⁽³⁹⁾。

國語時代曲這樣流行，甚大程度，是拜無線電廣播台不停推廣之賜。在電台未面世之前，聽音樂的經驗，是面對面的。演奏者在彈、歌唱家在唱，而聽眾就面對著聆聽。聽者一旦離開了現場，就馬上聆聽中斷。而且限於場地，沒有擴音設備的現場，一次唱奏的聽眾有限，和電台的每次可以接觸無數聽眾的廣播，真不可同日而語。

使國語時代曲有當天面貌的另一科技功臣，是唱片和留聲機。一九二零年代是美國「叮嚕巷」(Tin Pan Alley) 歌曲流行的時代⁽⁴⁰⁾，也是大型爵士樂隊興盛的年頭。湯美多斯(Tommy Dorsey)，哈利詹姆斯(Harry James)賓尼古得曼(Benny Goodman)雅狄蕭(Artie Shaw)各爵士樂隊的管樂合奏唱片，早在上海上層人士流傳，而且大受激賞⁽⁴¹⁾。外資唱片公司如百代等，早已看中了中國廣大市場，自然急不及待的把這些在美

(39) 黃奇智：《時代曲的流光歲月 1930 – 1970》(香港：三聯書局，2000年)，頁4。

(40) 孫樹棻：《上海舊夢》(香港：天地圖書，1999年)，頁30。

(41) 參看《中國電影大辭典》(上海：上海辭書出版社，1995年)，頁675，「民眾影片公司」條。本來，「百代唱片公司」和鄭正秋，張石川諸人創辦的「明星影片股份有限公司」簽妥合約，聯手攝製十二部有聲電影，並組「民眾影片公司」處理發行事宜。而第一部蜡盤配音的有聲故事片《歌女紅牡丹》亦在1931年完成，但因為錄音技術不理想，故僅續拍故事片《如此天堂》上下集後，即宣告廢約。

國稱紅一時的樂隊演奏，介紹給旗下的作曲家，希望他們加以倣效，創作出有洋味的中國現代樂音，製造新的忠實樂迷。

電影也是幫助國語時代曲傳播的影音功臣。上海是中國電影重鎮，一直得風氣之先。法國盧米埃爾兄弟一八九五，在巴黎首映電影後的翌年，電影已於上海「徐園」的「又一村」和中國人見面了。然後上海就投入製作，先默片，再有聲，此後一直領先全國，成為中國電影製作最重要中心。那時，有聲電影面世不久，製作人特別注意聽覺效果，順理成章，加插歌曲與音樂。電影公司，更和唱片公司合作攝影片，時代曲又擴闊了傳播渠道。

有最尖端新發明科技和大眾傳媒催生呵護，更配合時代需求，上海於是絃歌處處，市民紛紛以聽歌為最時髦娛樂玩意。

上海這國際都會，向來移民很多⁽⁴²⁾，各省各鄉的人，為了種種原因，都擠進上海灘頭，抗日八年戰爭時尤甚。兼收並蓄的創作方法，自然可以迎合各種不同口味，以今日現代市場學的眼光看來，這是「市場主導」的製作方式，不能不推許上海時代曲樂人得風氣之先，創意之外，更極有商業頭腦。

2. 創意豐盛

像所有流行音樂一樣，時代曲的主要內容是愛情。愛情主題，一向是

(42) 蔡豐明：《上海都市民俗》（上海：學林出版社，2001年），頁11。此書資料顯示，上海在解放前夕，本地籍人口為75萬，佔全市總人口15%。其餘的410多萬，全是外省移民。比例最高的是江蘇人佔48%，其次浙江25%，廣東2%。其他還有安徽、山東、湖南、湖北，江西、福建的外國僑民，經過正式手續登記的，在1945已有12.2萬。這數字還未包括數目不少的走私商人，逃犯或毒販等不肯登記的各種各式「冒險家」。

文學作品的主要內容之一。當然，一味「我愛你，你愛我」，簡單直接，全不婉約的重覆，不足為法。但時代曲即使在始創時期，描寫愛情也非常多面。隨手翻開一本歌集，就可以看見大略的面貌。而且這些旋律，非常悅耳，難怪曲曲風行，大受小市民欣賞。

歌例：《騎馬到松江》（見附錄 - 頁 186）

這首由就讀「上海國立音樂學院」「理論作曲系」，後來進了「百代唱片公司」，筆名金流的劉如曾作曲，三敏作詞，男影星白雲演唱的《騎馬到松江》，是首不折不扣的情歌，但寫情的方法，別出蹊徑。那種溫柔婉約的暗示與挑逗，在廿一世紀重讀重唱，更覺另有一番滋味。「可以會情郎」句（23 - 24 小節）「可」字先一字兩拍，嘆詠一番，「會」和「情」字也是一字拖長兩音，跟着「郎」字只唱半拍，忽然停頓，欲迎還拒，欲語還休，妙不可言。

歌例：《桃李爭春》（見附錄 - 頁 187）

陳歌辛人稱「歌仙」，李雋青則實在是時代曲一代宗匠。這首是同名電影⁽⁴³⁾的主題曲，雖說是在電影的特定情節要求之下的創作，創意卻也十分突出。「我是真愛你，隨便你愛我不愛！只要你愛我，不管你愛我不愛。但得眼前樂，隨便他真愛假愛！」在四十年代，如此坦率，令人眼界大開。

節奏用慢中板，曲調配合磁性女低音白光出之若不經意的嬌慵嫵媚，像有陣酒香從旋律中飄浮而出。第五小節「人兒」兩字的七度跳躍，更

(43) 《桃李爭春》1943 年攝製，「中華電影」出品。

是神來之筆。難怪此曲一出，馬上流行，兼且歷久不衰。結句「只要有金錢，那管他真愛假愛」的生活態度，至今仍然是現代城市生活的忠實寫照。

歌例：《小小洞房》（見附錄 - 頁 187）

這是陳歌辛用筆名陳昌壽發表的另一首作品。原是電影《莫負青春》⁽⁴⁴⁾的插曲。由以「風雪夜歸人」一劇成名的劇壇才子吳祖光寫詞。詞風典雅，正顯出當年時代曲的創意技巧包羅萬有。據說吳祖光寫這首歌詞的時候，「情絲長繞有情郎」的「繞」字，推敲再三，曾考慮「攀」、「繫」等字，最後決定用「繞」，和上句「春來場楊柳千條線」，呼應得最為緊密，令譜寫旋律的陳歌辛，讚嘆不絕，譽為「一字千金」⁽⁴⁵⁾。

這首歌以「少許勝人多許」，旋律只有八句，是國語時代曲最具特色的「小調」風格典範作品。第 2 句的半音，極富地方音樂的泥土氣息。結句舊中有新，餘韻無窮。

情歌之外，其他的題材不少。像《漁光曲》寫漁家姑娘辛酸⁽⁴⁶⁾，《王老五》寫單身漢孤苦生涯⁽⁴⁷⁾，《新鳳陽歌》就壓根兒採自民歌⁽⁴⁸⁾。其他如勸人戒煙戒毒的《賣糖歌》、《戒煙歌》，寫城市生活的《麻雀經》、《紅燈綠海夜》、《滿場飛》、《如此上海》、《瘋狂世界》等，例子更多得難以盡列。

(44) 《莫負青春》吳祖光編導，周璇、呂玉堃、姜明主演，1947 年香港大中華影業公司攝製。

(45) 陳鋼編：《上海老歌名典》（上海：上海辭書出版社，2002 年），頁 171。

(46) 同名電影主題曲，「聯華影業公司」1934 作品。蔡楚生編導，王人美主演並主唱。

(47) 同名電影主題曲，「聯華」1937 攝。王次龍、韓蘭根、殷秀岑主演並合唱。此曲極得小市民共鳴，面世後很快便在街頭巷尾傳唱。歌的旋律常用七度高低跳躍，富於民間說唱音樂特色。

(48) 此曲標作任光曲，其實基本上用安徽民歌，曲詞是任光太太安娥在民歌原詞上潤飾。

有時，時代曲作者也會借題發揮，借歌詞來發牢騷，回應時人對時代曲的苛評。像姚莉的《帶着眼淚唱》就有：

「你說我荒唐，你不許我唱，只因為我唱了幾聲郎。

「東家的女郎多麼放浪，西家的女郎更是淫蕩，只因為我多唱了幾聲郎，你就不許我唱！……我只有帶着眼淚唱。」⁽⁴⁹⁾

用歌來做「筆戰」的工具，這恐怕也是國語時代曲發展中的獨特插曲，教幾十年後做研究的人，一面失笑，一面無限同情。這類歌自然不會很多，但居然也有幾首。像張露主唱的《假如你聽到的歌聲》：

「假如你聽到的歌聲，
像是家長訓兒孫，
像是上司下命令，
你可會感到歡欣？
假如你聽到的歌聲，
像是牧師講聖經，
像是上帝賜福音，
你會感到歡迎？」

就全不婉轉，結句尤其露骨，索性說：「你需要標語嗎，又何必在歌曲中尋找？」怒火中燒得連韻都不押了⁽⁵⁰⁾。

當年流行上海的時代曲，還常用最流行的語言。英文的 Miss and

(49) 水晶：《流行歌曲滄桑記》（台北：大地出版社，1985年），頁31。

(50) 同註（49），頁33。

gentleman⁽⁵¹⁾和前所未見的詞彙「原子彈」⁽⁵²⁾一開始流行，就馬上在歌詞中出現。這是緊貼生活的創作方法，影響深遠，後來的港台流行曲作者爭相倣效至今，但始終未能超越上海當年廣泛的題材。

3. 紅星演唱

娛樂事業，需要閃耀的明星人物，來吸引觀眾注意力⁽⁵³⁾，從而促使他們加強消費行爲。否則，再精彩的創意，也會成浪費。幸而上海興起的國語時代曲，有一群各擅勝場的歌手演譯。她們吸引了聽眾的注意，令上海娛樂事業非常蓬勃。娛樂商人，眼看這新興行業的賺錢潛力無限，於是甘詞厚幣，拉攏有歌唱才華的人，加入行列。日間在電台廣播，晚上就在俱樂部、夜總會，或舞廳演唱。不少還藉此加入電影行業，成爲演員。時代曲和電影、電台，互相扶持，相輔相承，互爲因果，全上海的歌唱行業，開展得飛快。

這群歌唱紅星，有不少來自當時頗爲流行的歌舞團。早期的時代曲，根本很多源出這些表演團體的節目。因此團中歌舞演員中成績較好，或已有聲名的，如嚴華、王人美、黎莉莉、龔秋霞、白虹、張帆、周璇等，就很自然地成爲唱片歌星⁽⁵⁴⁾。此外，「歌詠社」也是歌星溫床，姚莉、姚敏、梁萍、張露都是透過「歌詠社」入行的。廣播電台，也經常公開招考新人，吳鶯音就是這樣脫穎而出而加入了歌唱行業。

另一個歌星來源，是電影圈。有些電影員，雖然歌藝一般，卻因爲早

(51) 見《如此上海》姚敏作詞作曲主唱。首二句是「摩登的 Miss and gentleman，個個都時髦華麗巧裝扮」。

(52) 《夫妻相罵》李隽青詞，姚敏曲。姚敏，逸敏，吳鶯音合唱。原詞爲「這樣的女人簡直是原子彈」。

(53) Thomas H. Davenport & John C. Beck, "The Attention Economy – Understanding the New Currency of Business" (Boston : Harvard Business School Press, 2001), P.10.

(54) 出身「明月歌舞團」的是王人美、黎莉莉、白虹、周璇。龔秋霞則原隸「梅花歌舞團」。

有號召力，對唱片銷路，起顯著的積極作用，所以都開始唱起時代曲，兼灌錄唱片。胡蝶、顧蘭君、李麗華、徐來、白雲、金燄、趙丹、梅熹等男女影星，全部出過唱片，有過傳誦的歌曲。而其中表表者是白光；她的強烈個人風格，開啓了時代曲新路，成爲低音女歌手的代表人物。

而受過正統音樂兼美聲唱法訓練的歌唱家，如郎毓秀、李香蘭（山口淑子）、歐陽飛鶯，雲雲（屈雲雲）等，也紛紛被拉攏入行，發展了藝術時代曲的路向。

同時，歌星更成爲大眾心目中時髦偶像。他們的打扮、化裝、髮型、衣著，無一不成爲一般小市民的模倣對象。而當時在上海湧現如雨後春筍，紛紛冒頭的娛樂消閒雜誌，也開始刊載她們的照片和私生活消息。他們走紅後，收入異常豐盛。吳鶯音「一個月一條大條」的歌酬，實在令人咋舌⁽⁵⁵⁾。

4. 競奏新聲

時代曲歌星，除了走「藝術時代曲」路線的幾位之外，大部份採用「自然發聲」方法演唱，既悅耳，也易學，不必受什麼嚴格訓練，即可隨口唱出。這種平易可親的歌唱方法，接近生活，自然受小市民擁護。

爲歌星伴奏的樂隊，也不是泛泛之輩。前面提過，當時上海的外國樂手，多達五六百人。其中精英如青年黑人小號手 Buck Clayton，後來回美，馬上成爲著名「貝西伯爵樂團」（Count Basie Orchestra）的獨奏樂手

(55) 據作者訪問吳鶯音女士紀錄。「大條」即是十兩黃金金條。據她憶述，普通人家每天工錢約爲二角左右。家庭收入每月只得數十元。因此吳女士當年在「仙樂斯舞廳」的歌酬實在驚人。歌星收入如何，於此可見一斑。

(56)。

不夜城夜上海，在華燈初上的時候，銷金窩就開始準備恭候貴客光臨。這些供人客聽歌跳舞作樂的娛樂場所，各種等級都有。既有供外國船員水手尋歡的小酒吧；有紳士淑女交誼進餐，低等華人，恕不歡迎的洋派俱樂部；更有金碧輝煌，建築歐化，裝修豪華，衣香鬢影，車水馬龍的夜總會，和單是入場費便等於小市民一天收入的「四大舞廳」。當年《新聞報》描述其中的「百樂門」，有這樣的記述：

「一塔矗然，入夜放其異彩。漫立遠視，氣象巍峨，登其樓，廊腰縵回。方疑無路，忽見燈光燦爛，另是一種境界。而樓之上更有樓，左右垂梯，拾級可登其上。更有舞池，界以欄杆，敷以雅座。舞罷小坐，憑欄外觀，別具幽致。……樓上舞池為玻璃地板，光滑如鏡，淨不容唾。玻璃地板下置燈光，燈光由下反射其上，人舞時，幻有各色，絢爛奪目⁽⁵⁷⁾。」

舞廳的樂隊，多聘自菲律賓。由六、七人至二十人不等。後來這群樂師如「仙樂」領班洛平（Lobing Samson），在一九四九年前後紛紛南下香港。大大提高了香港樂壇的水平。

至於俱樂部和大夜總會，或用白俄樂隊，或用美國黑人爵士樂隊。前文提及的 Buck Clayton，領導他的 Harlem Gentlemen 在「逸園」狗場跳舞廳登場⁽⁵⁸⁾。據美國加州大學伯克萊分校學者鍾斯（Andrew F. Jones

(56) 見 Chip Deffaa 為 “The Essence of Count Basie” 唱片（Sony Music 1991 出版，編號 CK47918）寫的說明：“The peerless rhythm section of Basie, guitarist Freddie Green, bassist Walter Page and drummer J. Jones, and such key soloists as tenor saxist Lester Young and trumpeter Buck Clayton, had come together in Kansas City, where the band had originated.”

(57) 參看鄭德仁：《上海 — 中國流行音樂的搖籃》一文中引述。載陳鋼：《上海老歌名典》附錄，頁 396。

(58) Andrew F. Jones, “Yellow Music – Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz

2001) 考証，一九三六年已有美國爵士音樂家在《拍子機》(Metronome) 雜誌，撰寫長文《中國需要美國樂隊》(“China Needs American Bands”)，顯見當時上海，對美國爵士樂隊，需求甚殷⁽⁵⁹⁾。

但另一奇怪現象是夜夜笙歌的上海歌壇舞榭，竟完全沒有中國樂師組成的跳舞樂隊在一級的場所駐場演奏⁽⁶⁰⁾。這現象要到後來多年才改變。形成這現象的原因大致有三。一是上海人崇洋成風，事事喜歡舶來。流風所及，樂隊也唯洋是尚。娛樂場所的老闆，也歧視華人樂隊。二是上海雖然有了「國立音專」，也有不少移民來滬的白俄大師，訓練喜愛音樂的青年，但正統音樂，與爵士音樂的演奏方式完全迥異。正統音樂要求按譜而行，一音不易兼一絲不苟。爵士卻崇尚自由，主張演奏者隨演奏時情緒和靈感，即興演繹。所以不同訓練的樂師，很少可以兼擅。第三個原因是國人向來對樂人歧視，即使進步的上海，在娛樂場所演奏伴舞的音樂人，仍被稱為「洋琴鬼」，時遭白眼。有這樣的原因，加上人材嚴重缺乏，所以即使樂隊求過於供，華人樂隊亦未出現。但到了後來，形勢改變。首先是上海青年金懷祖 (Jimmy King) 因為酷愛爵士，拜「仙樂」菲籍樂隊領班洛平為師，習夏威夷結他。藝成之日，受老師之聘，任「仙樂」樂隊結他樂手，並兼任英語歌星⁽⁶¹⁾。

然後，金氏被「百樂門」舞廳挖角，以首隊可和菲籍樂隊分庭抗禮的

Age” (Durham & London: Duke University Press, 2001) pp.1 – 4。

(59) 同註 (23)，頁 147。

(60) 本來 1935 年，在「日本東京音樂院」畢業，回國任「上海藝專」音樂系主任的余約章，曾組織過一隊九人華人爵士樂隊。但因為演奏水準大大不如菲籍樂隊，所以無法打入一級場所，只能在品流不高的日資「老大華舞廳」獻藝。

(61) 據鄭德仁憶述，金懷祖 (Jimmy King) 中學時代已在租界名校「格致公學」肄業，英語基礎紮實，故此能唱歐美流行曲。鄭文更說，金氏在 1947 自組大樂隊，移師「百樂門」演奏。但據本文作者訪問洛平，金氏在一九五〇年隨洛平到港，在香港「荔園水上舞廳」任樂師一段時期後才回滬。未離開上海前，從未與洛平樂隊分道揚鑣，因此鄭文明確指定 1947 年份，也許未可盡信。

華人爵士樂隊姿態出現。大事宣傳之後，聲名鵲起，很受歡迎。隨之而來，「國立音專」修聲樂及大提琴的黃飛然也組成樂隊，並以美聲方法，在舞廳演唱時代曲。跟着這些成功先例，華人樂隊開始蔚然成風，到後來，加入行列的樂師，竟達數百人。上海解放後數年，此風仍然未歇，要到 1953，「三反五反」運動之後，才完全停止。

據姚莉憶述，外資唱片公司如「百代」等，當年都有龐大樂隊。新創作的旋律，交公司的音樂主任編成管弦樂伴奏。「百代」樂隊，全由白俄樂師組成，他們的演奏技術，水平很高。國語時代曲令國人如痴如醉，和這些高水準的伴唱演奏，有極大關係。擔任管弦樂和配器編排（orchestration）及指揮的都是此中高手，如黎錦光、陳歌辛等人。他們訓練有素，技巧純熟，而且噱頭很多，口琴、手風琴、夏威夷結他等一般歐美流行音樂少有採用的樂器，都一律用上，務求聲音新穎，令歌迷有新奇的意外之喜⁽⁶²⁾。

節奏方面，爲了配合夜上海的歌舞昇平，都採用美國流行的社交舞節奏。三拍的「華爾滋」(Waltz)、四拍的「蠱跳步」(Jitterbug)和「狐步」(Foxtrot)、拉丁美洲式(Latin-American)的倫巴(Rhumba)、探戈(Tango)，總之合用就挪用，絕不客氣⁽⁶³⁾。

(62) 據作者訪問姚莉女士所得資料。姚女士說，一般作曲人不必編樂，姚敏當年編樂配器技術未精，因此都交由黎錦光、陳歌辛等負責。他們攪盡腦汁，想出不同點子，來配合樂曲情緒，像《前程萬里》，就有敲擊樂器模擬火車的車輪音響。而《戀之火》的音樂引子，是從布拉姆斯《匈牙利舞曲》第一，移植過來。又像《花樣的年華》前奏和間奏，忽然出現英交歌《生辰快樂》(Happy Birthday)，都是令人驚喜的噱頭。

(63) 「圓舞曲」(Waltz)節奏的時代曲，如《布谷》(陳歌辛詞曲、郎毓秀唱)，《尋夢曲》(陳歌辛曲、陳蝶衣詞、周璇唱)等。

「狐步」(Foxtrot)的，如《交換》(梁樂音曲、李雋青詞、李香蘭唱)，《別走得那麼快》(嚴折西曲、吳文超詞、白虹唱)等。

「倫巴」(Rhumba)的如《夜來香》(黎錦光作曲填詞，李香蘭唱)，《笑的讚美》(梁樂音曲，陳蝶衣詞，周璇唱)，

「探戈」(Tango)節奏的如《戀之火》(陳歌辛曲、陶秦詞、白光唱)，《心頭恨》(嚴華曲、吳村詞、周璇唱)《人海飄航》(嚴折西曲並詞、白虹、嚴華合唱)等。

這種競出新聲的音樂創作，國人聞所未聞，於是不可一日無之。

另外促使時代曲流行的一個原因，是爲了配合 78 轉唱片，歌曲的時間長度，不能超過三分鐘。時代曲一首歌，不過三分鐘上下，大大配合匆忙的上海生活，當然比和城市節奏脫節的傳統音樂受歡迎了。

何況，數分鐘一曲的長度，最適宜電台的商業運作。播唱人短短一段介紹詞，再加一首歌，就可插入廣告時段，聽眾絕不會因爲節目冗長而注意力消失或轉移，正切合廣播電台的需要，令傳媒的特性，得以充份發揮⁽⁶⁴⁾。

5. 實力背景

令國語時代曲興盛的另一個非常重要而通常受論者忽略的原因，是這些歌曲的製作背景。時代曲絕大部份是跨國公司的出品。像英商「百代」，美商「勝利」都財雄勢大，而且饒有經驗，對市場推廣和發行網絡的創建，肯定勝人一籌。而且他們對行業運作瞭如指掌，無論創作和製作，都有一套國人未及的執行方法。他們利用上海租界所提供的方便，推行殖民主義資本家的商業手法，所以成績遙遙領先。華資唱片公司，被他們遠遠拋離，根本不是對手。

國語時代曲的興起，全賴傳播科技無線電廣播和留聲機。有了這兩種新科技，歌曲才會變成唱片。唱片把歌唱和音樂演奏的現場實況，化成可供市場買賣的商品。有了唱片，音樂才真正流行，真正大眾化。

(64) Hugh Gregory, "A Century of Pop" (Chicago: A Cappella Books, 1998) pp. 74 – 75.

這是很重要的變化，一下子把從前必須現場聆聽的欣賞音樂方式改換。聽眾自由了，不必再到現場，安坐家中留聲機前就可以舒適地傾聽喜愛的音樂和歌曲。唱片凝住了現場唱奏，可以永無休止地一次又一次重現。從前必須在現場的小眾，變成大眾。

中日戰爭之後，上海家家戶戶，都有收音機。而通衢大道，或橫街弄堂，都可以聽見擴音大喇叭，扭足音量在播放電台節目。那時沒有音量管制，因此流行歌時代曲，到處可聞⁽⁶⁵⁾。

每面只能盛載三分鐘音響的 78 轉唱片，不利古典音樂錄音，卻極為適合時代曲這新興歌曲品種。這種製作上的先天限制，催生了美國流行音樂的 AABA 標準曲式。

受僱於外資唱片公司的作曲家，漸漸也受到影響，開始用 AABA 曲式創作國語時代曲。這曲式和中國傳統民謠或戲曲大不相同，在隨後章節，有詳盡論述。

唱片本來就是商品。商品標準化，由市場需要促成。時代曲創作在始創階段，曲式自由，未趨標準化。後來，逐漸摸索到現代社會消費市場規律，開始遵照一些成功的模式來運作，於是市場根基，更形鞏固。

「百代」和「勝利」兩大公司，一英資一美資，在 1932 已分別年產二百七十萬及一百八十萬張唱片，佔據了全國音樂市場的冠亞軍位置

(65) 水晶：《流行歌曲滄桑記》（台北：大地出版，1985 年），頁 8。

(66)。冠軍「百代」公司，從無到有，不過短短二三十年，行銷網絡，已遍及全中國，並且遠達東南亞⁽⁶⁷⁾。製作設備如錄音室、印片廠等，一應俱全，而且器材先進⁽⁶⁸⁾，華資同業，難以與之競爭，只好瞪眼看着本國唱片市場，被跨國外資公司瓜分⁽⁶⁹⁾。

6. 影響深遠

上海創造的國語時代曲，是我國廿世紀通俗音樂文化先鋒。以後港、台兩地的流行曲，其實都由國語時代曲開展出來。殖民文化帶來的歐美流行曲創作手法和配器方式，和中國民間傳統音樂，巧妙地結成渾然一體，變成一種嶄新、悅耳、切合生活的現代娛樂商品。

雖然作品或因衛道，或因政治，或因歧視引起了各式各樣批評，卻無可否認，上海的國語時代曲，甚受歡迎。以今視昔，當年大量生產的作品，固然有其不足。但這正如百花齊放的大園圃，燦爛春花叢中，難免也長着蕪雜的野草荊藜。不過，如果凝神細望這些滬上奇葩，又會發現，其中精緻品種，似非後來之輩，所能企及。這些上海的特產，經歷數十寒暑，其間受過史無前例的打壓，至今餘香猶在，實在經得起時間考驗。

(66) 李青：《廣播電視企業史內部資料》（上海：中國唱片公司，1994年），頁138-141。見鍾斯（Jones）《黃色音樂》（“Yellow Music”）引文註31，頁164-165。

(67) 上海「百代」公司的源起，可遠溯廿世紀初法國青年那巴錫（Labansat）在西藏路擺攤叫賣《洋人大笑》唱片。1908年，那氏已建立了 *Companie – Générale Phonographique Pathé – Frères* 的附屬小公司 *Pathé Orient*，並灌錄京劇唱片。到1914年，已在法租界開設一切按法國標準的錄音室及唱片印壓廠。而踏入三十年代，發行網絡已全國遍佈。

(68) 《百代》1914年已自設錄音廠棚，由法籍及英籍技師負責錄音與維修。又組成白俄管弦樂隊。1916年更在徐家匯路設廠。廠房有廿四台自動唱片機，及印製唱片封套的印刷廠，聘用三百餘工人，一切不假外求，規模之大，為滬上同業之冠。

(69) 當年的華資唱片公司，規模最大的是「大中華唱片」，產量大約只為「百代」的三分之一。其他所謂「皮包公司」規模更小得可憐，只能租用「百代」的錄音公司，和趁廠房空閒，生產小量的地方戲曲唱片。詳情請參看 Andrew Jones “Yellow Music”一書 Chapter 2 《唱機在中國》（“The Gramophone in China”）頁63。

所提供的文化滋養，也孕育了不少成功的港台後輩⁽⁷⁰⁾。

香港流行曲在 1949 後的發展，上海影響，處處可見。無論創作、製作、行銷、推廣、存在有上海當年影子，令人不得不相信，歷史時常在自我重覆中。

(70) 台灣作曲家羅大佑在杭州的演唱會上公開說：「音樂的力量真大，陳先生不會想到，五十年前他留下的這首歌會這樣感動五十年後的另一個作曲家。」跟住就演唱了陳歌辛的《永遠的微笑》。香港寫詞人黃霑在「浸會大學」「人文素質教育」的講座上說，最佩服李雋青的寫詞功夫；往往把李氏的詞作拆開逐字分析，來學習用字和文字「合樂」技巧。香港流行音樂大師顧嘉輝，有次罕見地在「無線電視」作鋼琴獨奏表演，特別挑選黎錦光作品《魚兒那裏來》為曲目，並解釋說：「這作品很完整，饒有爵士味道，和弦進行特別順暢舒服。」這些俯拾皆是例子，在在足以證明上海時代曲對後來者的影響。

(D) 時代曲南下到港

1949「中華人民共和國」成立，共產黨執政，馬克思主義，成為全國人民生活的指導思想。代表着資本主義的一切事物，開始無法在中國大陸立足。上海國語時代曲首當其衝，很快就被視為「黃色音樂」。幾年之間，黃埔灘頭便已再難聽到這些本來到處皆是的「靡靡之音」。「不夜城」夜上海的大眾通俗文化，移師南下，來了香港，托庇在殖民地政府的遮陽傘底。

時代曲的創作人和製作精英，紛紛抵港。陳歌辛、李厚襄、梁樂音、姚敏、李雋青、陶秦、陳蝶衣這一批在上海早已創作繁榮的作曲家和寫詞人，和他們的合作夥伴歌星如白光、李麗華、姚莉、龔秋霞、梁萍、張露、陳娟娟、屈雲雲、逸敏等，都選擇香港這地方定居⁽⁷¹⁾。天之嬌女周璇也常常滬港兩地穿梭⁽⁷²⁾。

這時的香港，已被香港政府通過一連串的新法例⁽⁷³⁾和遞解行動⁽⁷⁴⁾，實際脫離大陸，令本來並不明確的地域界限和文化分野，一下子頓成楚漢。中國大陸和香港，自此劃分成兩個截然不同的社會，影響到後來，連中國堅持要廢除不平等條約，收回香港，也無法不設計出一套「一國兩制」方案。香港人口，隨着全中國各地湧來的無鄉可歸難民，激增到二百五十萬人，是戰前的四倍多

(71) 陳歌辛後來，因為當時任上海「文化局」局長的夏衍勸說，在1951年回到上海。陳鋼的《玫瑰·玫瑰我愛你——歌仙陳歌辛之歌》和陳蝶衣都如是說，不過，亦有說陳氏因為五〇年代初期，香港百業蕭條，陳的工作量，大大不如上海，這才賦歸的，請參看水晶《流行歌曲滄桑記》的胡心靈訪問（頁241）。

(72) 見《周璇的真實故事》（台北：傳記文學社，1987年），周偉《我母親周璇坎坷的一生》，頁137-139。

(73) 1950年四月，香港公佈《1950年移民管制（第二號）（補充）條例》，限制內地華人進入香港，見元建邦：《香港史略》（香港：中流出版社，1995年），頁330。

(74) 1950年一月，香港警方封閉電車工人工會，將主席劉法及十多名工會職工遞解出境。見元建邦《香港史略》頁330。

(75)。這兩百多萬人，雖然心中仍懷故里，自認「華僑」，但實在家鄉已經歸不得，只能迫於無奈，在這中國南方的海角天涯小島上定居⁽⁷⁶⁾。他們大多數家檔空空身無長物，只能靠自己，在苦困的環境，胼手胝足，朝不保夕地努力工作，為生存而奮鬥。這些新移民，忘記了從前原居地的舊習慣，大家不分籍貫，不問出身，開山填海，在山邊、或樓宇天台，建搭聊可避日遮雨的簡陋木屋而居，主動而靈活地適應這個本來完全陌生的環境⁽⁷⁷⁾。

和赤手空拳、身無長物的難民一起來到香港的，還有逃避共產黨統治的中國富豪和國民黨前將領。連懼怕新中國清算的黑道中人也紛紛來此避風頭。他們通過各種渠道，把可以拿得動的財富，轉移到香港。這群人帶來資金和技術。股票和金銀市場，因為有了上海資金和經紀的加入，生意額急升。而「上海幫」經紀的報價技術，比粵籍港人先進，漸漸促成了香港証券和金融體制的改革⁽⁷⁸⁾。滬上工業家，又紛紛把紡織和製衣工業轉移到香港來，奠下了香港工業初基⁽⁷⁹⁾。娛樂事業，也因為滬人來港而改變。海派生活，帶來了舊日黃埔灘畔的笙歌曼舞，舞廳夜總會紛紛開設，容納了從前在上海演奏的菲律賓樂隊⁽⁸⁰⁾。新成立的唱片公司開始生產國語時代曲，延續了這種中國新聲的生命。

新唱片公司中較著名的是「大長城」。這是南來的滬上作曲家李厚襄和他的弟弟李中民創辦的。「大長城」在成立初期，剛好填補了上海唱片公司停產空出來的市場，成績頗有輝煌。時代曲名作如白光的《東山一把青》、《嘆十聲》、《向王小二拜年》，李麗華的《小喇叭》，龔秋霞的《祝福》等，正是該公司的

(75) 黃南翔：《香港古今》（香港：奔馬出版社，1992年），頁357。

(76) 陸鴻基：《香港歷史與香港文化》，載冼玉儀編《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995年），頁68。

(77) 高添強：《香港今昔》（香港：三聯書局，1995年），頁162。

(78) 黃霑：《數風雲人物》（香港：博益出版社，1981年）《香港金王胡漢輝》，頁181-183。

(79) 謝永光：《香港戰後風雲錄》（香港：明報出版社，1996年）頁77。

(80) 洛平（Lobing Samson）原是上海「仙樂」舞廳領班，這時候也來了香港，在「百樂門」（Paramount）夜總會重操故業。他的下一代長成後，組成「特樂」樂隊 D'Topnotes，很受青年人歡迎。資料來自作者訪問洛平。

出品。

不過，在大部份居民仍是只懂粵語的香港，國語時代曲的市場，始終有其局限。香港在 1950 年初期，真正流行的音樂，仍是粵曲。

1. 處處粵曲聲

香港本來就是與廣州分庭抗禮的粵劇重鎮。粵劇戲班，視能在香港演出為專業資格及組織規模的標準。香港開埠後不久，就有「廣府大戲」的演出。民國以來，一直到中華人民共和國成立，除了 1941 年到 1945 年的日佔時期，稍為休止之外，粵劇都是民間的主流娛樂，不但大受上層階級支持，小市民也同樣擁護⁽⁸¹⁾。

粵劇此外又滋生了純演唱的粵曲歌壇。粵曲音樂人將全齣歌劇化整體為小段落，在民間流傳，形成一股唱粵曲的潮流⁽⁸²⁾，香港居民，即使未必喜歡這種地方曲藝，也難免耳中常聞粵曲聲音。

「處處粵曲聲」的文化背景，對香港後來粵語流行曲的興起和衰退，都有非常重要的影響。大部份的創作人，無論是從事作曲、寫詞或演唱的，全在這背景中長大。多年的潛移默化形成一種根深蒂固，驅之不去，洗之不清的潛在因素，令表面看起來頗洋化的粵語流行曲，骨子裏含蘊了與傳統戲曲千絲萬縷，剪不斷、理還亂的關係。

歌壇在五十年代初期，十分興旺。不但演唱者眾，派別也多，而因為

(81) 梁沛錦：《粵劇研究通論》（香港：龍門書店，1982 年），頁 176 – 177，180 – 184。

(82) 粵曲歌壇的興衰，請參看魯言（梁濤）的專著《粵曲歌壇話滄桑》（香港：三聯書局，1994 年）

消費尚算普及，平民易於負擔，所以很受港人歡迎。

那時香港人口，十九歲至四十五歲的佔大多數。這批勞動人口，工資低微，但胼手胝足之餘，因為生活程度不高，仍有一點能力，作有限度的娛樂消費。他們百份九十以上來自廣東各地各鄉，或多或少，都與粵曲有過接獨，對這種由童年就熟稔的樂聲，自然有一定的愛好。有了這批為數極眾的捧場客，附設在茶樓之內，供人品茶聽曲的歌壇，生意蓬勃，相當好景。

娛樂小報和電台這些大眾傳媒，從旁推波助瀾。那時的報章，如「伶星報」、「真欄日報」、「明星日報」、「娛樂之音」、「麗的呼聲日報」、「銀燈日報」、「明燈日報」⁽⁸³⁾，全以娛樂新聞掛帥，常常刊登粵劇全套劇本，或歌壇名曲歌詞，並夾雜曲藝評論文章。單看這類以推介粵劇及歌壇動態為主的報紙數目，就可窺見粵曲當日的流行程度。

「香港電台」及「麗的呼聲」亦大量播放粵曲唱片⁽⁸⁴⁾，又鼓勵社團自組曲藝社，參加「社團粵曲」節目，並舉辦「粵曲比賽」及「公開歌唱比賽」，發掘新人。這時期的「香港電台」與「麗的呼聲」，已經日漸普及，絕非開台之初聽眾稀少的艱苦經營。每月分攤只需一元（全年十二元）的收音機牌照費，連最下階層的勞苦大眾，亦可負擔⁽⁸⁵⁾。而「麗的呼聲」，更成為中層階級的恩物，到後期，每四戶人家之中，即有一戶是「麗的」用戶，那具外表設計平平無奇的扁型木箱擴音器，已成許多家

(83) 「銀燈」、「明燈」兩日報，是 tabloid 式的小報，彩色印刷，版面只有大報的四份一大小。國際及本市新聞完全欠奉，只登載伶星及娛樂圈消息。

(84) 參看李安求《香港播音憶舊》一文。見李安求，葉世雄合編《歲月如流話香江》（香港：天地圖書，1989年），頁151-164。

(85) 香港收音機牌照，在1959年商業電台啟播之前，是八萬左右。但這數字，顯然並不準確，因為無牌收音機，無法偵查檢控，保守估計，收音機數目，連未有牌照登記的，至少有十萬過外。

庭必備傢具。敷設的線路主幹長達一千四百里，遍佈市中人口稠密地區，更遠及新界和離島⁽⁸⁶⁾，在社會的影響力，可以想見。除此之外，社會那時流行「涼茶舖」。以一毛錢代價，買碗「廿四味」或「銀菊茶」就可以聽聽完全沒有音量限制的播音，平民藉此忙裏偷閒，稍作小息。有了這些無遠弗屆，到處存在的傳媒推廣，粵曲自然成爲香港音樂主流。

這段時期，人材鼎盛。紅伶如馬師曾、紅線女、薛覺先、半日安、上海妹、新馬師曾、余麗珍、何非凡、鄧碧雲、陳錦棠、梁醒波、譚蘭卿、任劍輝、白雪仙、白玉堂、麥炳榮、鳳凰女等前輩，仍在盛壯之年，演出頻密。後輩如羅劍郎、鄭碧影、吳君麗、梁無相、蘇少棠、林家聲、陳好逑等亦開始漸露頭角，不停組班，在香港和九龍巡迴演出。歌壇上更冒出了一群模仿前輩伶人聲腔的新人如鍾麗蓉、黎文所、李寶瑩、鄭儷寶等，各以新紅線女，小何非凡、新芳豔芬、小芳豔芬身份，爲顧曲周郎提供娛樂新貌。撰曲寫詞的，如吳一嘯、胡文森、羅寶生、王心帆、黃柳生、潘一帆等也紛紛出道，樹立個人風格⁽⁸⁷⁾。他們多數專責撰寫唱片及歌壇演唱的粵曲曲詞，偶然參與劇團戲班的劇本編著，是粵劇編劇家如李少芸、唐滌生諸人之外的粵曲生力軍。又因爲潮流興盛，本來只負責作音樂拍和的樂師如朱大祥，王粵生等，也開始創作「小曲」旋律，來豐富漸漸聽厭的傳統梆黃⁽⁸⁸⁾。

(86) 「麗的呼聲」1949年啓播前夕，基本用戶只得七十，但啓播不久，用戶數字飆升，到1950年二月，已有二九七〇七之數。到五〇年底，更達四萬三千戶。香港政府明知人口急遽上升，又不願大量撥款給公營「香港電台」擴張，「麗的呼聲」有線廣播服務於是就在這政策下成立，而且大獲成功。當年「麗的」收費情形是月費每戶十元，安裝費廿五元，加分機每機另五元，是中產階級才能付出的消費。

(87) 如吳一嘯，特別擅長「小曲」填詞，有「小曲王」之稱。

(88) 朱大祥創作的小曲，最著名的有麥炳榮、鳳凰女合唱《鳳閣恩仇未了情》的《胡地蠻歌》。「一葉輕舟去，人隔萬重山」傳誦至今。王粵生由紅線女《搖紅燭化佛前燈》的《紅燭淚》開始，到後來一系列的芳豔芬名作《懷舊》、《檳城豔》、《銀塘吐豔》，都是水準很高的旋律，在當時極爲流行。

電影的發達，同時助長了粵曲的傳播。當時，小資本的獨立製片公司，很喜歡攝製歌唱片和小市民鬧劇。這些電影，製作比較粗糙，通常七天工作日便可完成一部⁽⁸⁹⁾。因為歌唱片整齣的歌曲口白，由頭至尾預先錄好，拍攝的時候，用同步放聲機將錄音播出，演員對口型做表情，很快就拍完一部電影。資金回籠快，頗具生意經，於是獨立製作，爭相競拍；當紅的演員如新馬師曾、任劍輝、何非凡等，往往每天趕幾組戲⁽⁹⁰⁾。電影觀眾當年也不大苛求，只要有悅耳歌聲已經滿足。小市民鬧劇，亦但求惹笑，娛樂性豐富，觀眾看得嘻哈大笑，就不管其他。這類喜鬧劇，例有「諧曲」，採用粵劇音樂中耳熟能詳的「小曲」旋律，填上生活化口語化的歌詞。因為輕鬆俏皮，頗受電影觀眾歡迎，也為後來的粵語時代曲打開了風氣。

2. 傳統漸漸退

五十年代初的粵曲發展，本來佔儘優勢。香港人口，史無前例地急劇增加，而且來了就不走，和從前的流動人口，全不一樣。這些新移民，絕大部份是廣東人，他們的母語和唯一語言，是粵語，消閒作樂，自然心向粵語產品，不作他想。加上大眾傳播媒介，不論報章、電台、電影都大力支持，重點推介，粵曲理應穩據高位，不受威脅的。

可是，粵曲畢竟還是傳統產物，即使根基深厚，難免趨於保守，不思進取。在適應時代要求方面，反應緩慢。原先奔騰翻滾的主流，忽然拖慢了前進的步伐，在轉了幾個彎之後，竟被本來不成氣候的旁邊小支流佔據了主位，形成了此消彼長的局面。處處粵曲聲，紅極一時的熱潮，

(89) 這些電影，行中稱為「七日鮮」。製作自然不佳，但卻頗有低下階層觀眾支持。尋求娛樂的觀眾，往往不追求藝術性。

(90) 新馬師曾訪問記錄，見李安求、葉世雄合編：《歲月如流話香江》（香港：天地圖書，1989年），頁136。

逐漸冷卻，傳統開始式微。

首先出現的現象，是粵曲紅伶的驕矜苟且，令粵曲演唱，予人兒戲馬虎的感覺。粵語歌唱電影和小市民鬧劇越拍越濫，紅伶的工作態度，也越來越差。「七日鮮」變成了「五日鮮」和「三日鮮」⁽⁹¹⁾，港產粵語電影質素，日漸低劣。於是，電影人提出「伶、星分家」口號，拒絕再與粵劇「大佬倌」紅伶合作⁽⁹²⁾。而與此同時，本來在星馬一帶很受歡迎的歌唱片，也出現滯市，行情報淡，歌唱電影於是一蹶不振⁽⁹³⁾。粵曲忽然少了個強有力的推廣媒介，受打擊不少。

內憂之外，粵曲還面對着外患。外患來自本以上海為基地的國語流行曲。時代曲其實在 1949 年以前，便早已在香港登陸。民國初年，到上海唸書及經商的廣東人，已長期把上海流行的音樂文化，帶回省、港、澳⁽⁹⁴⁾。而國語時代曲也在興起之後，不停地透過唱片，電影和電台，在香港現身。雖然未算獲得普羅大眾充份接受，但印象不淺，卻是不爭的事實。

粵曲向來有個兼收並蓄，只求合用，不問來源的順手習慣，國語時代曲的旋律，根本時常在粵曲裏面出現⁽⁹⁵⁾。粵曲中人，講究旋律「合耳軌」⁽⁹⁶⁾；意思是旋律必須切合觀眾慣於接受的軌道與路向，換句話說，應該採用觀眾耳熟能詳，一聽就覺得親切的曲調。因此，只看粵劇中人常常採用時代曲來另填粵音新詞，就可知道，時代曲旋律在香港人心中，必

(91) 薛后：《香港電影的黃金時代》（香港：獲益出版，2000 年），頁 56。

(92) 同註（1），頁 83-88。

(93) 同註（1），頁 57。

(94) 余少華：《香港的中國音樂》，載朱瑞冰編：《香港音樂發展概論》（香港：三聯書店，1999 年），頁 264。

(95) 像賀綠汀改編江南小調的《四季歌》，就為新馬師曾挪用在《萬惡淫為首》一劇的《乞食》唱段。黎錦光的《拷紅》也在粵語武俠電影《仙鶴神針》用作插曲旋律，由鳳凰女唱出。

(96) 據詞人黎彼德的訪問。黎氏乃粵劇名伶靚次伯令侄，粵劇世家出身，對粵曲中人的創作方法，知之甚稔。

有不弱地位。

3. 海派歌潮起

因此當大批創作人才和歌星南下，成立唱片公司，時代曲幾乎立刻就找到生機，而且很快便樹立了聲勢，威脅了原來的本土文化寵兒，令粵曲地位，開始動搖。

這時，香港工業，尤其紡織與製衣業，發展開始加快。大量的勞動人口，為新到此地的上海資本家提供了廉價的勞力。而香港原有的轉口港地位，仍未改變，進出口貿易，在 1950 年，已達七十五億港元⁽⁹⁷⁾。翌年更激增至九十三億。於是香港有了前所未見的興旺，雖然低下階層的新移民，生活依然困苦，但至少暫時不再逃難，可以在這個英國殖民地政府管治之下的中國南大門小島上，找到喘息的機會。

帶着金條美鈔來到此地的上海大亨，依然紙醉金迷，在同鄉開設的銷金窩如夜總會、舞廳之屬，享受着和從前分別不大的奢華生活。而以香港為製作新基地的國語時代曲，剛好慰藉了他們的鄉愁。

百代公司在 1952 年底，在香港設立了辦事處，重新向從前期下紅星招手，並因為要和已開始樹立根基的「大長城」競爭，把姚敏、陳蝶衣等作曲作詞家用簽約包薪方法，收歸旗下⁽⁹⁸⁾。

(97) 元建邦：《香港史略》（香港：中流出版社，1995 年），頁 201。數字引自《香港經濟年鑑》（香港：經濟導報，1981 年），頁 15 - 17。

(98) 朱順慈：《一技筆桿走天下的陳蝶衣》，載《香港影人口述歷史叢書》（香港：電影資料館，2002 年）頁 152。

據陳氏自述，每月寫十首歌詞，每首一百，超過十首另算。在 1952 年這是很好的收入。而因為不讓歌迷感到歌詞盡出一人手筆，陳遂化名陳式、方忭、鮑華、辛夷、陳聯、方達、夏威、明瑤、葉綠、文流、佩瓊，郎潑來等筆名寫詞。

因為有了競爭，時代曲在港開始創作繁榮；即使不如上海當年風光，卻也聲勢壯大，饒有氣勢，連沒有南渡的名家如黎錦光、嚴折西等，也不斷把作品寄來香港發表。

不過，設備卻遠遠不如上海。沒有了大陸市場，銷路豈能如舊？於是資金投入，也要慎重考慮，穩紮穩打。錄音工作，「大長城」和「百代」只能租借教堂或學校禮堂進行⁽⁹⁹⁾。到後來，生意穩定，才再自置錄音間。但隔音設備，始終不大合標準⁽¹⁰⁰⁾。幸而儘管如此，出品水準也出奇的好。至少比起粵曲製作，就勝許多。

國語電影，就在這段時期伺機出擊。「長城」公司，已略具規模，星馬資本的「電懋」正磨拳擦掌，「新華」亦想重振當日滬上雄風。因為拍攝得比粵語電影認真，明星不少是早有時譽的李麗華、陳雲裳、嚴俊等，所以吸引了一批粵語片基本觀眾目光轉向，帶動了片中國語插曲的流行。這一時期的電影歌曲，因為盡為創作高手作品，所以水準比起上海全盛時期，不遑多讓。而且因為面對新環境，使作曲家有了新的刺激，迸發出自強不息奮戰求生的拼勁，作品更多了一股煥發的朝氣。這些作品，面世時風行，而流傳久遠，即使受盡時光沖洗，仍然絕不褪色。像1952年的《月兒彎彎照九州》⁽¹⁰¹⁾就成為時代曲中經典。

香港國語時代曲一代宗師姚敏，此時創作繁榮，佳作不絕如縷，如《春

(99) 黃奇智：《時代曲的流光歲月 1930 - 1970》（香港：三聯書局，2000年），頁83。

(100) 本文作者少年時代，常以口琴樂師身份，參加時代曲灌錄工作。在「百代」設於銅鑼灣新寧道「使館大廈」地庫的錄音室收音，常常因為大廈抽水機開動而暫停。隔音設備欠佳，由此可見。

(101) 鄧白英主唱的《月兒彎彎照九州》是梁樂音南下的第一首佳作，原為同名電影（1952年攝製。陳雲裳主演、屠光啓執導。）主題曲。

風吻上我的臉》《月下對口》《蘭閨寂寂》《三年》《烏鴉配鳳凰》《情人的眼淚》《家家有本難念的經》《何必旁人來說媒》等，都膾炙人口。姚氏因為是歌唱家，經驗豐富，擅長為歌星寫出配合個人風格的旋律，將歌手長處，盡地發揮。這位才華洋溢的音樂家，旋律另有悅耳而易唱的特色，他採用的音域，絕少超越十一度。因此聽眾容易跟着唱片，邊聽邊唱，令姚氏歌曲，特別受歡迎。

4. 菲籍樂人貢獻

李厚襄和姚敏以香港為創作新基地，帶來了作曲與編樂分工的流行曲作業方法。這個方法，影響香港流行音樂製作多年。香港流行音樂水準的提昇，與此很有關係。

流行曲旋律作成，就要編和聲，配器，聘樂師組成樂隊，為演唱的歌手伴奏。編樂配器手法如何，非常重要，因為這是樂隊演奏的依據。總譜（score）等如建築圖則。而從另一角度看，伴奏編樂與和聲安排及配器手法，有如替新旋律化裝穿衣⁽¹⁰²⁾。天生麗質的美女，加上適當化裝打扮和漂亮服飾，會似仙女飄下凡塵令人目為之眩，神為之攝。平平無奇的俗世庸姿，在高明的化裝師悉心打扮之後，也往往變成明艷照人，漂亮可喜。

姚、李兩位寫作旋律，很有才華及功力，可是編樂配器功夫，頗有不足。他們也有自知之明，所以常聘高手，專責其事，務令自己創作的旋律，經過精心裝扮之後，才出場面世。姚敏南來香港，常用菲人歌詩寶

(102) 「和聲可以描寫做旋律的衣著」牛津大學音樂教授史哥斯博士（Dr. Percy Scholes）如是說。見“The Oxford Companion To Music”（倫敦：牛津大學出版社，1970年），頁441“和聲”（Harmony）條。

(Vic Cristobal)，而李厚襄則喜用雷德活 (Ray del Val)。這些自菲律賓應聘來港任樂隊領班的編樂師，多數為琴手，晚間在夜總會或大酒店演奏，日間就參加錄音工作，負責編樂和演奏。

旋律創作，和編樂配器分工的工作方式，源出三十年代美國⁽¹⁰³⁾，很快就為時代曲界倣尤。這種由專家携手，各按專長分工的方式，其實是很聰明而效果良佳的音樂製作方法。那時，電影由默片進展為有聲，無線電台又開始進入了家庭，成為流行娛樂有力媒介。而與此同時，美國又撤銷「禁酒令」，令娛樂事業從此復甦，空前旺盛。舞廳和歌舞廳，想盡方法以度招徠，紛紛要求屬下駐場樂隊，有與別不同，一聽即能辨別的聲音風格。樂隊領班只好求助編樂家為樂隊編寫配器新樂譜。自此，聘用編樂人編曲風氣，一直流傳至今。技術優秀的編樂家，在音樂行業中地位崇高，備受尊重，而且遠近知名。如唐·烈特民 (Don Redman)⁽¹⁰⁴⁾，理察·希爾曼 (Richard Hayman)⁽¹⁰⁵⁾，尼爾遜·李德度 (Nelson Riddle)⁽¹⁰⁶⁾，尊尼·萬得爾 (Johnny Mandel)⁽¹⁰⁷⁾，及昆西·鍾斯 (Quincy Jones)⁽¹⁰⁸⁾等，不少在後來，更成為獨當一面的樂壇宗匠。

上海人頭腦靈活，既然這美國方法可行，就絕不客氣，一於照辦。上

-
- (103) 參看簡而清譯史特恩斯著《爵士樂的故事》(香港：今日世界社，1967)，頁 195 – 197。
- (104) 烈特民 D. Redman 可算是美國爵士樂隊編樂師始祖。他在 1931 年，已編撰十四人樂隊套譜。後來又為佛列捷·漢特遜 Fletcher Henderson 的樂隊擔任編樂。賓尼·古德民 Benny Goodman 後來就是用了烈特民的套譜，令旗下樂隊，在 1935 年洛杉磯闖出名堂。
- (105) 希爾曼 Richard Hayman 是將美國民謠及流行曲交響化的大功臣。他為費德納 Arthur Fiedler 領導下的 Boston Pops Orchestra 編樂。這隊由「波士頓交響樂團」部份樂師在每年樂季完成後的夏天組成 Boston Pops 演奏，並灌成唱片，極受全球樂迷歡迎，視為「跨界音樂」(Crossover Music) 的先驅。Hayman 技法成熟，配器方法別緻新穎，實在是行中大師級人馬。
- (106) 李德度 Nelson Riddle 本身是樂隊領班，1953 在「哥倫比亞唱片」夥拍法蘭仙納杜拉 Frank Sinatra，製作了「青春在心中」(“Young at Heart”) 熱門歌，紅極一時。
- (107) 萬得爾 Johnny Mandel 是貝西 (Count Basie) 樂隊舊人。六 0 年代，為仙納杜拉編樂。
- (108) 鍾斯 Quincy Jones 既是演奏家、編樂家，又是鼎鼎大名的唱片監製。出道不久的時候，時常為美國大歌星編樂。後為米高積遜監製唱片“Thriller”，全球銷數達四千萬張，創下驕人紀錄。

海國語時代曲當年能一鳴驚人，用專家編樂的製作方法，的確有不少功勞。李、姚兩位，此番南下，自然把這實用的好方法帶來香港。而菲律賓編樂人的音樂甫出市面，效果立竿見影，馬上吸引了一批聽慣粵曲齊奏音樂的聽眾。

此消彼長，國語電影就在這個關鍵時刻，推出一系列歌唱片。由姚敏作曲、陳蝶衣寫詞，姚莉主唱，鍾情主演的「新華影業」新貢獻《桃花江》開始，香港的時代曲依附着國語電影，終於站穩了腳⁽¹⁰⁹⁾。這些電影插曲的編樂，多出菲籍編樂大師歌詩寶（V. Cristobal）之手，與傳統粵樂相比，誰新誰舊，不問而知。

菲律賓樂師水平，一向在東南亞馳名。單看東南亞各地娛樂場所及大酒店，紛紛聘用菲人樂隊駐場的事實，就可知大概⁽¹¹⁰⁾。而且這是持續數十年，一直沒有改變的現象。假如菲律賓樂師和樂隊水平有所改變，這現象就萬難保持。菲籍樂人的視奏能力極高，而風格接近美國與西班牙音樂，演奏流行音樂，往往比正統音樂學院出身的樂手奔放，因此更勝一籌。他們的編樂家，技巧靈活，有時或嫌原創性不足，但往往順手拈來，俱成妙諦，所以亦有實用的好處。而且大多數有捷才，一首中型樂隊十餘樂器的總譜，兩三小時內一揮即就，特別適合香港的製作環境。

音樂演譯，全靠樂手素養。粵曲樂人，因為習慣齊奏，容易藏拙，個人演奏技術的平均水準，大遜菲人，即使有一兩位傑出樂師，也於事無補。所以一經比較，粵曲幾乎即時敗陣，無法不將主流寶座，拱手讓人。

(109) 1956年《桃花江》之後，「新華」陸續攝製了《那個不多情》（1956），《葡萄仙子》（1956），《採西瓜姑娘》（1956），《阿里山之鶯》（1957），《特別快車》（1957），《風雨桃花村》（1957），《百花公主》及《豆腐西施》（1959）等歌唱片。

(110) Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman and Richard Trillo (ed.) "Word Music" (London: The Rough Guides, 1994) p. 438 – 439.

5. 美國歌曲·支流漸大

另外一個在香港社會開始增加影響力的音樂支流，是美國流行曲。香港向來稱這些用英文唱出的舶來歌做「歐西流行曲」⁽¹¹¹⁾，其實這些歌，真正來自歐洲的極少，幾乎百份之百來自美國；論音樂質素，美國歌曲無人可與倫比。創作、演奏、歌唱、錄音，都不是香港或上海所能望其肩背。而且分別明顯，即使不懂音樂人士初次接觸，就能辨別。除了因為語言的問題，稍會造成隔閡外，所向無敵，粵曲不能與之競爭，時代曲也不是對手，不論人才和製作資金，都有絕對優勢。

而且，這些美國歌曲所依附的電影，其視聽之娛，也不是國產或港產片可以企及⁽¹¹²⁾。在電影院的七彩銀幕聽桃麗絲黛（Doris Day）引吭高歌《秘密的戀愛》（“Secret Love”），或冰哥羅士比（Bing Crosby）低哼細訴《白色聖誕》（“White Christmas”）情景，在優美抒情的管弦樂和輕鬆爽朗的節奏擁抱裏，誰不被這些歌曲感動？

選擇是多元的。斯文、奔放、典雅、粗獷，任從香港人挑選。既可以聽老牌歌王法蘭仙納杜拉（Frank Sinatra），也可以捧新秀貓王皮禮士萊（Elvis Presley）。如果瑪莉蓮夢露（Marilyn Monroe）唱《大江東去》（“River of No Return”）令人尷尬，亦有比提比芝（Patti Page）用《田納西圓舞曲》（“Tennessee Waltz”）使人陶醉。寫香港戀情的《愛是萬般絢燦事》（“Love

(111) 「歐西流行曲」一詞，大概由電台興起。此詞本來不甚正確，但已多年沿用，因此積非成是。

(112) 見李歐梵：“Shanghai Modern: The Flowering of New Urban Culture in China, 1930 – 1945”（Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999）頁 89 引王定光《上海門徑》評述當年荷理活電影與國產片，認為兩者製作費有天淵之別，因此成就差距亦大。

is A Many Splendored Thing”)⁽¹¹³⁾，說美國黑人不平遭遇的《十六噸》（“Sixteen Tons”），⁽¹¹⁴⁾催生樂與怒音樂時代的名曲《樂隨時鐘轉》（“Rock Around The Clock”）⁽¹¹⁵⁾，和推出南美新舞步「查查查」（Cha Cha Cha）的《櫻桃紅淡蘋花白》（“Cherry Pink and Apple Blossom White”）⁽¹¹⁶⁾，並排而列。如何挑選，悉隨尊便。什麼口味與傾向，都可以找到合心意歌曲。

五十年代前的香港社會結構，是殖民地商港的典型。社會大致可分三階層。上層是英國殖民主義者、政府高官、外資商行高層與一小撮華裔商辦與富商。下層是傭工、文員、和佔大多數的勞動人口。中產階層絕不如後來的強大，各階層的交往與流動不多，貴賤之分，明顯而嚴格，也很少溝通。所謂「中西文化交流」，並沒有接觸到大多數港人。中英雙語兼通，只是香港精英的專利，普通人不與。

但一九四九年大量移民湧入香港之後，英語漸趨普遍。當時，香港人的文化背景，仍然以農民文化為主⁽¹¹⁷⁾。新移民之中，除了少數的資本家和專業人士，及少許商家外，絕大部份都是農村居民。他們的關注面，

(113) 此曲 1955 年獲奧斯卡金像獎，是同名電影（港譯名《生死戀》）主題曲。影片由威廉荷頓（William Holden）珍妮花鍾絲（Jennifer Jones）主演，在港取景。歌曲曾一度被外國人選為代表香港旋律，時在官式場合演奏。見簡而清、依達合著《一對活寶貝》之《香港市歌》（香港：創藝文化，1990 年），頁 69。

(114) 《十六噸》為美國西部田園歌（Country and Western）之王田納斯福特（Tennessee Ernie Ford）傑作，旋律沉鬱哀傷，用短調音階（Minor Scale）寫成，節奏凝重，和弦簡樸。曲詞道盡黑人傭工淒酸愁苦。結句“I owe my soul, to the company store”，令人感動。

(115) 比爾希萊（Bill Haley）及其彗星樂隊（“Comets”）1954 年的傑作。原是“The Blackboard Jungle”電影主題曲。這首歌節奏和黑人 boogie – woogie 音樂完全無殊，而旋律也非常近似貝西伯爵（Count Basie）的《紅色蓬車》（“Red Wagon”）。但居然吸引到全世界青年人注意，令「樂與怒」（Rock and Roll）音樂時代，自此開展。

(116) 「查查查」（Cha Cha Cha）舞步源自南美，以四拍一小節的音樂伴奏。速度中等，約每分鐘 88 拍，和人類脈搏跳動節奏相近。步法以踏步為主。《櫻桃紅淡蘋花白》在五十年代有器樂版唱片，由小號領奏，首句在第四音任意延長，引人注意，很受青年歌迷歡迎，成為 Cha Cha Cha 舞名曲。

(117) 參看陸鴻基：《香港歷史與香港文化》。見冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年），頁 72。

一般來說，切身而務實；不像知識份子階層，喜歡思考較為抽象的大問題。「帝力於我何有哉」的心態，在中國小民心中，幾千年來絕少變更。移民不靠政府，只求自力更生；在香港的新環境裡，首要目標是努力生存。香港既是英國殖民地，英文又是唯一法定語言，懂英文不但方便，而且大有實用價值⁽¹¹⁸⁾，自然能學就學。自己不能學，亦盡量鼓勵下一代學習。

進入英文書院肆業的移民子弟，到了五十年代中旬，已經有了數年的語文訓練，開始粗通英語，在殖民地教育制度有意無意的推波助瀾下，漸漸形成對英文文化的嚮往。莎士比亞或者高不可攀，但悅耳動聽的英文歌，卻平易可親，成為英文書院男女學生一時風尚。傳閱手抄最新美國流行歌詞，是當年同學間常見活動。另外令中學生成為美國歌曲熱心支持者的原因，是那時代青年社交，興起了「派對」(Party)熱潮。青年男女在舞會「派對」裏，互相結識，翩翩起舞，音樂正是美國最流行的「熱門歌曲」(Hit Songs)。有此一因，青春期的學生，自然對這類音樂，特別鍾情⁽¹¹⁹⁾。「香港電台」與「麗的呼聲」的「藍色電台」，亦開始在點唱節目中，不時加入美國流行歌，於是本來只是主流旁的小支流，聲勢日漸強大。⁽¹²⁰⁾

這現象，加深了粵曲的四面楚歌。此長彼消的大趨向，進一步惡化，美國流行歌曲亦自此埋下種子，到七十年代，影響了重新冒頭的現代粵語流行曲創作。

6. 紅伶退讓·吸引減弱

(118) 試舉一例：當年在港當「皇家警察」，能以英語會談的，有俗稱「紅膊頭」的紅色肩章以資識別；此外另有津貼。升級機會亦比不懂英語的同胞略高。

(119) 本文作者，正是五十年代的「番書仔」(讀洋書少年)，對同學當時行徑，知之甚詳。

(120) 見黃志華訪問香港著名音樂主持人耆老郭利民(Ray Cordeiro)《香港唱片商會特刊 1987》。

偏偏與此同時，幾位叫座鼎盛，觀眾很多的粵劇紅伶如馬師曾、紅線女，忽然在 1955 年離開香港，舉家回穗。而不久之後，另一有「花旦王」之稱的芳豔芬亦於 1959 結婚退隱，不再現身銀縵紅氈。幾年之間，連失數位舉足輕重的「大佬倌」，粵曲界真是「屋漏更兼逢夜雨」，捉襟見肘，雪上加霜，好不狼狽。

戲班人士當然不會袖手旁觀。於是各出奇謀，努力嘗試組織新劇團來挽回頹勢。先是有「兒童班」的出現⁽¹²¹⁾，然後有任劍輝、白雪仙的「仙鳳鳴」組成⁽¹²²⁾，但淡風已成，未能扭轉頹風。

此外，這時 33¹/₃ 轉的「長行唱片」面世，這是有利粵曲的發明。因為長達半句鐘一首的粵曲，恰巧佔這新出唱片的一面。粵曲不必像從前的 78 轉唱片，唱完一小段，便停下來，要翻轉唱片，始能再播。但聽眾口味，實在這時已經轉向，即有最新科技產品出現，亦未能發揮助力，抓住歌迷。

7. 粵語短歌·無力回天

本來，在同一時期，新品種的粵語歌曲，已在香港出現。這些歌曲，理論上，很有可能填補傳統粵曲騰出來的市場空間。因為，這類歌，在

(121) 1954 兒童節，「人之初劇團」面世，由四歲至十四的兒童演出。當時，稱為「香港開埠百年創舉，粵劇有史以來奇蹟」，頗為轟動。此後兩年，馳聘港澳，可惜無以為繼，到 1956 結束。但為粵劇培育了文千歲、宋錦榮等人材。詳情請參看黃兆漢：《粵劇論文集》（香港：蓮峰書舍，2000 年），頁 97 – 121。

(122) 紅伶白雪仙 1961 年接受訪問，說：「使粵劇面臨危殆的命運挽回一把，組織『仙鳳鳴劇團』的主要目的，就是為了這個原因。」可惜，當年（1956）「仙鳳鳴」雖對粵劇劇本，舞台裝置戲服及演出態度等均有重大改進，影響後來戲班組織甚深，更被譽為「粵劇風氣日益頹退聲中的中流砥柱」（《華僑日報》1961 年九月十六日），卻也獨力難支，不能挽狂瀾於既倒。

幾方面看，都有「承先啓後」的優點：一方面，繼承粵曲傳統，而比冗長的粵曲短；另一方面，採納更接近聽眾的自然發聲唱法，摒棄粵曲以往過多「地方戲曲」的老舊感覺和味道。這些歌，配合適應時代的流行節奏，用洋樂器伴奏。加上歌詞不再用典故或用深字來力求優雅，大膽以貼近口語的方法來填寫歌詞，各種特點，都似乎能夠追上時代。因此，有唱片公司便索性開宗明義，標榜這些歌曲為「粵語時代曲」⁽¹²³⁾。

參與這些「粵語時代曲」創製工作的人不少。創作人大都由寫粵樂的人兼任，唯一例外是周聰。據周聰自述，這些歌曲，是「『和聲唱片公司』為應東南亞，尤其新加坡的礦工口味，聘請粵樂名家吳一嘯、九叔、朱頂鶴和何大傻等創作通俗、諧趣及體裁較短的粵語歌曲⁽¹²⁴⁾。」後來，周氏得「和聲」公司賞識，開始嘗試用美國流行曲、國語時代曲和粵樂譜子及小曲旋律，填上歌詞，並親自演唱，或和粵樂大師呂文成掌珠呂紅合唱。

「粵語時代曲」因為比粵曲時髦，吸引了一些歌迷注意，有一定的流行程度。不過，未成氣候⁽¹²⁵⁾，只能在南洋盛行⁽¹²⁶⁾。其中原因不少，主要敗於「粗糙」。由選曲、填詞⁽¹²⁷⁾、到演唱⁽¹²⁸⁾、伴奏⁽¹²⁹⁾、發行⁽¹³⁰⁾、推

(123) 黃志華：《早期香港粵語流行曲（1950 - 1974）》（香港：三聯書店，2000年），頁41 - 42。其他不同稱謂，層出不窮，如「粵語流行曲」、「跳舞粵曲」、「廣東時代曲」等。

(124) 陳守仁、容世誠合著：《五、六十年代香港的粵語流行曲》，（《廣角鏡》月刊1990年2月號），頁74 - 77。

(125) 周聰自己坦承「粵語流行曲最多只佔整個流行曲市場的十分之一。」見陳守仁、容世誠的訪問。參看註（2）。

(126) 黃霑：《粵語流行曲的歌詞創作》（香港：嶺南學院文學與翻譯研究中心，1997年），《論文叢刊》第二號，頁3。

(127) 周聰填詞的句法有時頗有問題。好像用《Colonel Bogey》（Kenneth J. Alford 原作進行曲，後為電影《桂河橋》”The Bridge on The River Kwai”採為主題音樂）填的《快樂進行曲》第一段第二句把「人們青春最快樂」分割成「人們青春最」與「快樂」兩句，感覺就頗怪誕。

(128) 周聰自己，歌藝一般，呂紅聲線很好運腔卻始終脫不了傳統粵曲方法，因此多年來名氣甚大，卻未能大紅大紫。

(129) 粵語流行曲的伴奏樂隊，受成本限制，常常只聘用水平低於菲律賓樂手的華人樂師。

廣⁽¹³¹⁾等，都不如美國流行歌或國語時代曲，因此，未獲選擇繁多眼光漸趨苛刻的港人青睞。

但儘管如此，周聰得風氣之先的嘗試，還是影響深遠，令後來的新一代填詞人，尊他作「粵語流行曲之父」⁽¹³²⁾。

8. 廣告歌曲·影響後來

在這「夜來香」時代，香港社會另有種和生活發生密切關係的歌曲：粵語廣告歌，天天透過傳媒，觸及港人耳股。廣告歌比時代曲還短，最長不過六十秒鐘。後來更流行三十秒版本。但正因其短，在創作和製作上，特別講究功夫。作曲人根本沒有時間營造引子氣氛，他們必須開門見山，劈頭第一句便抓住聽眾注意力，在十餘小節內把要說的內容完全唱出。

廣告歌是不知不覺間吸引住聽眾的。聽眾收聽傳媒廣播，要聽的是節目，而非推介商品的廣告。廣告歌目的在潛移默化，要在聽眾毫不為意之間，便把訊息存入腦中記憶庫內。所以歌詞要特別生動有趣和易於記憶。當年極流行的如「四牛煉奶⁽¹³³⁾」「豐力奶⁽¹³⁴⁾」及政府宣傳歌「馬路如虎口⁽¹³⁵⁾」等都易唱易記，十分悅耳順口。這種「不說廢話，一語中的」，

(130) 粵語流行曲，本來就為當時俗稱「南洋」的東南亞華僑聚居地而設，因此在港發行並不積極。

(131) 周聰雖然任職「商業電台」，有近水樓台之便，卻因為避嫌，沒有為自己作品，過份推廣。何況，媒介只能推波助瀾，銷路欠佳的商品，即使大力推介，往往亦不收效。

(132) 黃霑 1991 一月十六日《信報》《玩樂》專欄：「周聰兄的而且確是粵語流行曲之父」。

(133) 「四牛煉奶」是模倣 Platters 風格寫成的廣告歌，低音男聲合唱「四牛煉奶」結句，令人印象殊深。

(134) 「豐力奶」是哥詩寶（Vic Cristobal）的作品，用「查查查」節奏，風格清新可喜，當年是廣告歌最流行傑作。

(135) 「馬路如虎口」是梁樂音作品，梁為廣東人，是粵語廣告歌高手，六十年代創作繁榮，詳見下章。

崇尚用字簡潔的文字風格，令後來在七十年代崛起的現代粵語流行曲創作，深受影響，容後再詳細論及。

9. 洋為中用·中為洋用

時代曲創作人材來港不少，但想不到，歌曲的需求更大。一來港產國語歌唱電影大賣座，「逢片必歌」，已成風氣。二來，唱片公司紛紛成立；「大長城」結業，歐洲資本的「飛利浦」馬上開業。此外還有「新月」「大中華」這些本來在上海的唱片公司，也遷移到香港重張旗鼓。三來，唱片新發明了 $33\frac{1}{3}$ 轉，每面可以有六首三分鐘左右的歌。從前一張唱片兩首歌，現在一張十二首。作曲家即使捷才如姚敏可以在十來分鐘內，便一揮而寫就旋律的，也無法應付。求過於供，只好另覓來源，想出「西曲中詞」的辦法，把最受歡迎的美國歌旋律，按譜依聲，填上中國方塊字。詞成，請來菲律賓編樂家按原唱片美國配器方法，搬字過紙，歌星便可以進錄音室，倒也真是快捷妥當。這些歌曲，對英文不大靈光的歌迷來說，正好填充了一些缺憾和空間，因此喜歡者不少，特別在星馬一帶，更蔚然成風。

中詞西曲的高手是海派才子馮鳳三（筆名司徒明），他把“Mambo Italiano”改成《叉燒包》，“River of No Return”譯為《大江東去》，《Jambalaya》變作《小喇叭》，“Seven Lonely Days”化做《給我一個吻》，「洋為中用」盡地發揮，大有「信手拈來，即成妙諦」的效果。這些歌詞，有時完全不管原詞本意，只是照旋律去向，另填合乎聲情的新曲意，居然新詞比原來英文版，更深入人心。

與此同時，美國也適逢其會，發現了中國時代曲的動人特色。在 1951

年，「哥倫比亞」公司在馬來亞接觸到陳歌辛的傑作《玫瑰·玫瑰我愛你》，把之譯成英文，由美國歌手法蘭·蘭尼（Frankie Lane）唱出⁽¹³⁶⁾，推出後成爲美國歌曲流行榜榜首歌曲⁽¹³⁷⁾。而 1959 年，姚敏曲、易文詞、董佩佩唱的《第二春》（見附錄 - 頁 189）亦被改成《The Ding Dong Song》，在英國出版⁽¹³⁸⁾，在英國和東南亞都相當受歡迎。「百代」公司在五十年代中期亦和美國姐妹公司 Capitol 合作，將多首在香港錄製的時代曲，輯成專集，作世界性發行。

此外，在香港本地，也開始盛行一種「中西合璧」歌曲，用舶來歌旋律，半首唱原詞，半首唱國語，亦引起了一些港人的好奇。

香港的地理環境，促使了「中西交流」。不過，所謂「交流」，單向居多。吸收外來先進技法，多於一切。香港唱片業裏，即使有數家公司，份屬世界性跨國組織的一員，也並未積極向外推銷產品。其中最大原因，是港產時代曲的創作和製作，始終未達國際一流水平。因此所謂「國際化」，只是一時的機緣巧合，曇花一現之後就無以爲繼。

不停吸收外國先進技巧，卻從此一直成爲香港特色。香港音樂會不停進步，與此大大有關。

10. 新人湧出·前輩高飛

(136) 英文詞由 Wilfrid Thomas 執筆，Chris Langdon 編樂，Paul Weston 指揮樂隊，Norman Luboff 合唱團伴唱，精英雲集。唱片編號 39367。

(137) 黃奇智：《時代曲的流光歲月 1930 - 1970》（香港：三聯書局，2000 年），頁 168。

(138) Decca 的 45 轉唱片 45-F11192。由周采芹（Tsai Chin）演唱。周采芹乃海派京劇名角周信芳（麒麟童）三女。英文詞乃萊安尼爾·巴特（Lionel Bart）這位倫敦西區音樂劇名人執筆，成爲周氏主演的舞台劇《蘇絲黃世界》插曲。見周采芹著：陳鈞潤譯《上海的女兒——周采芹自傳》（香港：博益出版，1989 年），頁 109。

五十年代另有個很令人鼓舞的現象：新人輩出，文化事業必需生力軍不停加入，才有生機。香港這商業社會，一切受制於市場。但稍有出路，即成蓬勃。這是香港文化的頑強特性，在有商業機會的通俗文化，尤其如此。

從上海南移的前輩如姚莉、白光、張露、張伊雯、柔雲⁽¹³⁹⁾、梁萍、雲雲等，來港後都有不同的表現。姚莉更因為深受美國歌后比提比芝（Patti Page）歌唱風格影響，把自己從前在滬模倣「金嗓子」周璇的歌唱風格改掉，放低嗓門，用比較接近美國流行音樂的開放格調，演繹歌曲，於是成功地擴闊歌路，更為開始漸漸洋化的現代城市人接受。張露本來風格已很俏皮活潑，來港多接觸舶來歌曲之後，再大事發揮，完全擺脫了舊日仍有時可見的矜持，以奔放狂野的表演新風格在聽眾面前出現，而同時深入體會中國民謠的內涵。於是，歌路雙管齊下；一邊唱出熱情洋溢，勁道十足的「西曲中詞」《給我一個吻》，另一方面用輕鬆雀躍的民謠傳統，演繹姚敏創作的《小小羊兒要回家》。既開展，也傳承，非常努力地承先啓後，不斷蛻變，不停進步。

葛蘭、林翠、李湄、尤敏、韓菁清、石慧、葉楓等影壇新進，也在這時候，加進歌唱新人行列。葛蘭的活潑時代少女形象，很受時下青年愛戴。她的歌唱風格，巧妙地集各派之長；一時像正統聲樂的美聲唱法，一時又似美國流行歌的自然奔放，不局限於一端，因而建造了多才多藝多面手的典型。加上演出的歌舞電影如《曼波女郎》等，利用美國時新流行舞的穿插，葛蘭成為五十年代趨時偶像，紅極一時。

歌星新秀如方靜音，董佩佩、席靜婷、崔萍、夏丹、劉韻、韋秀嫻、

(139) 柔雲和張伊雯，在上海出道，但歌唱事業都是來港後才真正發展，唱片不少。二人合唱的《故鄉》，成為名曲。張在港更成為夜總會紅歌星，並常常走埠表演。

江宏、江玲、顧媚、蓓蕾、鳴茜、潘迪華、方逸華等開始頭角漸露，加上由星馬招聘潘秀瓊、張萊萊、藍娣、鄺玉玲、華怡保等⁽¹⁴⁰⁾，港產國語時代曲，在五十年代終結之前，已匯成一股澎湃巨流，終於把粵曲的傳統主流位置取代。

(140) 黃奇智的《時代曲的流金歲月》一書，對這段時期的港產時代曲，有極詳盡的資料，於此不贅。

(E) 結語

歷史與時勢，造就了香港；也令香港的音樂主流，隨時代洪流轉向，變得更趨時，更現代。自由的創作環境，「帝力於我何有哉」的自力更生心態，加上地理的優越，使香港的通俗音樂會文化，漸漸茁壯，也逐漸加強了本土色彩⁽¹⁴¹⁾，同時，開始摸索自己的路向。

1950年，香港政府在邊境設立檢查關卡，限制中國大陸人士自由入境，實際把香港和中國大陸兩個不同制度的社會正式分割，大大減弱了中國對此地的文化影響，反而令香港更面向世界，接受西方世界的先進技術與音樂會元素。

在這段日子興起的「粵語時代曲」，因為失之粗糙，沒有掀起潮流。卻留下極佳教訓，令後來香港音樂人，知所趨避⁽¹⁴²⁾。

在1959年前後，香港傳媒，發生了幾件甚具影響力的事，催使香港音樂潮流，流向另一時代。

首先，是「邵氏兄弟」電影公司來港大展拳腳，覓地建廠，開創了國語片的新紀元。二是1957年，「麗的」開始了有線電視服務，播放英文節目，香港從此有了家庭視聽媒介。第三大事，是「商業電台」在1959年啓播。香港流行音樂，有了這些新的大眾傳媒加入推廣，影響力更大，就此進入了另開局面的新時代。

(141) 這時的時代曲，和上海的已有顯著不同。音樂的風格，由歐而美。而歌詞內容，也緊貼香港生活。如出現了姚敏曲、陳蝶衣詞、姚莉唱的《一家八口一張床》。而港式口語如「拍拖」（男女手牽手約會逛街）、「包租婆」（二房東）、「牙刷牙」（囂張輕佻）等也紛紛入詞。

(142) 國語時代曲錄音，一直堅持演奏水平，製作人員寧願從全港各大夜總會樂隊中挑出視奏能力最高的貴價樂手，多加排練，也不會聘請叫價低的華籍樂師。

第三章

《不了情》與《綠島小夜曲》時代

(1963 - 1973)

(A) 轉型的香港

六十年代開始，由大陸南移的中國人，經過了多年生聚，漸漸對香港這地方，有了新的觀感。在此之前，來港的人，仍然隱隱約約地對家鄉懷念，希望有朝一日，重回故土。所以，五十年代的香港社會，不少人擁有「過客」心態，視這殖民地都市，為提供兩餐溫飽，和遮雨避風之地，沒有什麼歸屬感，社會也缺乏凝聚力⁽¹⁾。他們寧願自視「華僑」，迫不得已，才在此地定居，心理上絕未認同香港⁽²⁾。

但轉眼十年時光過去，隨着生活方式的改變，和香港經濟好轉，這群新移民開始覺得，香港不失為可以居停的地方。把這小島形容為「天堂」的說法，慢慢逐漸出現⁽³⁾。

五十年代，香港雖然因為韓戰引發的禁運，轉口貿易急轉直下，但紡織和成衣業的迅速發展，彌補了這方面的經濟損失。而塑膠、電子及金屬製品也開始生產，遠銷美國等海外市場。到 1959，註冊工廠，已有 4,689 家，工人達二十多萬⁽⁴⁾。香港在短短十年，由轉口港轉型到工業城市，工人階級開始形成，社會和五十年代，已有不同。

另一巨大轉變，是五十年代小學教育的普及，和中學教育的興起。到了六十年代，這群中小學生開始踏入社會，漸漸形成了日後的中產階級骨幹。他們比上一代更通文墨，不過因為不少是英文書院肆業的關係，難免對西方文化，多一些嚮慕，令六十年代的香港文化，有了些崇洋的特色。

(1) 陳啓祥：《香港本土文化的建立和電視的角色》，見冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1955年），頁 80。

(2) 陸鴻基：《香港歷史與香港文化》。出處同註（1），頁 68。

(3) 六十年代中期，台灣歌星林沖唱過一首《我愛香港》，歌詞就有「香港是我的天堂」句。顧媚亦曾有《天堂樣的香港》曲，顯見稱香港為「天堂」，社會上已頗為流行。

(4) 元建邦：《香港史略》（香港：中流出版社，1995年），頁 223。

1. 青年人社會·實際而崇洋

六十年代的香港，是年輕人的社會。青年不單人口比例高，還很能適應經濟的急劇發展，用傳自上一代的務實苦幹，在英式殖民地制度之下，努力締造一己的事業。同時，也將習慣和生活哲學，帶到社會各層面。

他們崇尚金錢；眼看着家中居住環境和多年父母勞苦，他們了解經濟效益對生活的重要。固此，抽象理念吸引不到香港青年的注意。甚至從前的故鄉，也只是模糊和不切實際的記憶。對他們來說，中國是個抽離而令人不無恐懼的印象。有所選擇，他們寧願崇洋。

所以，聽流行音樂，他們寧願選擇美國歌曲或國語時代曲，對製作粗糙的「粵語時代曲」，他們較少眷顧，而且頗有歧視。

這也難怪，因為連被後輩尊稱「粵語流行曲之父」的周聰在接受訪問時候，也坦白承認：「很多時，為求節省製作費用，不能對音樂或歌唱有很高的要求。即使唱錯了，只要不大明顯，也要出街。」⁽⁵⁾聆聽流行歌曲，即使沒有受過訓練的一般聽眾，對製作水準的高下，也很容易便可以分辨出來。唱片售價，舶來與土產，分別不大，都不外是四五元左右。相類價錢，而品質有似天淵，流行收集唱片的青年人，自然趨向音樂水平顯著較高明的產品。有時在電台上聽到「飛哥跌落坑渠」一類有趣歌詞，也會笑謔一番。但被青年人看成不登大雅的「諧曲」，拿來作笑談，自無不可，卻絕不會視之為時髦玩意。潮流事實如此，所以粵語時代曲，在當時市場實際只佔有極小部份，未算真正流行，連傳播媒介，都不肯經常播出。

(5) 陳守仁、容世誠：《五、六十年代香港的粵語流行曲》（香港：廣角鏡月刊，1990年2月號），頁74。

2. 新傳媒出現·處處嚮新聲

(a) 「邵氏」與「黃梅調」

1959年前後，香港傳媒，出現了兩家大機構，令娛樂市場，起了重大變化。

首先，是「邵氏兄弟」登陸香港。本來，「邵氏父子」公司已在此地運作多年，既有製作，亦有發行網絡和電影院。不過，電影拍攝，專注粵語，而且穩紮穩打，穩健經營，沒有什麼雄才偉略的突破，到「邵氏兄弟」邵逸夫由星馬挾巨資來港，才真正大展拳腳。他向港府批地，在清水灣畔山頭大興土木，建成東南亞前所未見的大型電影城。由古裝佈景街，到攝影棚，錄音室，演員宿舍，彩色沖印間等，一應俱全。電影製作所需，完全自給自足，不假外求，而且倣倣荷里活制度，簽下大量導演及明星，又大力培養新人，組成宣傳機制，打出「邵氏出品，必屬佳片」口號，令全港娛樂圈注意力，齊齊投向這聲威懾人的影壇生力軍。

不過，「邵氏」在電影市場的主要競爭對手，星馬「國泰」機構屬下「電懋」，此時在港，人強馬壯，儼如國語片製作領袖。他們趁「新華」張善琨製作的黑白歌唱片潮流正盛，加重投資，攝製了幾部彩色歌舞片，令國語電影「逢片必歌」的潮流，再攀上另一高峰。

「電懋」的彩色歌唱片，很有香港產品一貫特色。基本精神是「合用就用」。粵語歌唱片，本來就是這樣，不過因為製作馬虎，才開始被觀眾離棄。「電懋」承繼了這種務實的哲學，用認真製作，泡製出來的《龍翔鳳舞》（1959）⁽⁶⁾，《野玫瑰之戀》

(6) 陶秦導演，李湄、張仲文、陳厚主演，姚敏負責音樂，插曲由鄧白英和逸敏主唱。原聲帶由「百代」別牌「天使」出版。

(1960)⁽⁷⁾，和《教我如何不想她》(1968)⁽⁸⁾，將最流行的中國時代曲，西方古典歌劇的音樂和詠嘆調 (aria)，及中國學院派藝術歌曲最廣為人知的旋律，如《毛毛雨》，《妹妹我愛你》，《葡萄仙子》，《玫瑰·玫瑰我愛你》，《漁光曲》，及比才 (Bizet) 的《卡門》(Carmen)，趙元任譜劉半農詞的《教我如何不想他》等，全部用上；由姚敏重新設計，配上美國最時尚最悅耳的流行舞節奏，務求觀眾耳目一新，享盡視聽之娛，推出之後，十分賣座，歌曲再度家傳戶誦，成為潮流尖端熱門名曲。

《野玫瑰之戀》的主演者葛蘭，五十年代的一部《曼波女郎》已經聲譽鵲起，被影迷認定為能演能唱的多才多藝女星，現在更成為國語歌舞片新后。

舞的能耐，對流行曲歌手來說，十分重要。這是歌手是否有青春活力的有力證據。流行曲本來就是青年人的跳舞音樂，歌星節奏感不強，演唱起節奏強勁的快拍歌曲，就會予聽眾「東施效顰」感覺。粵語時代曲不受時尚青年喜歡，其中一大原因，是歌手超齡而且嚴重欠缺青春活力與流行舞的勁道。葛蘭本身，是典型的現代城市少女，在 1959 年，已為「美國國家廣播機構」(NBC) 賞識，聘到美國參加當時仍在主持歌舞節目的女歌手丹娜·蕭 (Dinah Shore) 的電視演出。因為「電懣」大事宣傳，因此葛蘭雖然並非唯一曾參與美國流行音樂節目的女歌手⁽⁹⁾，在當時，消息也的確哄動，令港人引以為榮。這次在《野玫瑰之戀》演出狂野奔放，更大獲好評。一曲《卡門》嗣後成為經典⁽¹⁰⁾，此後不停為港台歌手翻唱。

(7) 王天林導演，秦亦孚編劇，合演者為張揚，是歌劇《卡門》(“Carmen”) 的香港現代版。禮聘日本音樂家服部良一來港編樂並指揮。

(8) 亦由服部良一負責音樂，但效果和票房都不如《野玫瑰之戀》。

(9) 有「香港甜心」稱號的江玲，擅唱中詞西曲及中西合璧歌曲，是 1956 - 59 年「飛利浦」歌星。六十年代加盟「鑽石」唱片公司，一曲《愛你在心口難開》(改自“Love You More Than I Can Say”) 成經中詞西曲經典。她是最早在美國演出 Ed Sullivan Show 的香港歌星。參看黃奇智：《時代曲的流金歲月》，頁 188 - 189。

(10) 當年影評人，後來成為武俠電影一代宗師的張徹，在一九六〇年十月十八日的《新生晚

有心在香港建立「邵氏」電影王國的邵逸夫，眼看着對手聲威強盛，自然不會甘心退讓，一面簽下《龍翔鳳舞》導演陶秦投歸旗下，執導《千嬌百媚》（1961）和《花團錦簇》（1962），一面另闢蹊徑，將中國傳統地方戲曲流行音樂化，開拍大型古裝歌唱片。這些電影，為港產歌曲，加進了一股前所少聞的韻味，把香港流行音樂，引入了黃梅調熱潮。

香港居民，此時已經成為崇洋一族。但對外國優點推崇欣賞之餘，倒也從來沒有忘記自己炎黃子孫身份。港人就算對中國文化認識不深，但卻未嘗不對一些中國傳統，心底仍然存有一份無可言喻的敬愛。移民來港的人，不願意接受新中國統治，並不等於他們不接受中國製造的精美商品。香港人崇尚實際；這務實的生活態度，極能貫徹始終，所以當中國製作的幾部優秀的地方戲曲紀錄片，在港推出，港人就不甘後人，排隊往觀。

中國電影和地方戲曲關係向來密切，京劇及其他地方戲曲改編電影的，多得不計其數。粵語電影改編粵劇的例子亦是難以勝數。但粵劇電影，一如前章所述，拍攝認真的不多，固此觀眾越來越少。至於外省影迷，則餓戲已久，所以一旦有精品運到，自然都想先觀為快。

1954年「上海電影製片廠」的《梁山伯與祝英台》越劇紀錄片⁽¹¹⁾，五十年代中葉在港推出。范瑞娟（梁山伯）和袁雪芬（祝英台）的優美身段和唱腔，令港人口定口呆，一邊落淚，一邊叫好。後來的黑白黃梅戲曲片《天仙配》⁽¹²⁾因此亦很受歡迎。到1960年，

報》評該片，有這樣的一段話：「我以為若論唱歌，在時下國片女演員中是不作第二人想的，因為她唱爵士，有其「古典」根基；比某一位大收學徒，大開音樂會，大灌唱片的自稱「花腔女高音」的女「聲樂家」還高明！」張徹是《阿里山姑娘》一曲的旋律作者，音樂造詣，非比尋常。由此可見葛蘭的歌藝，行內外一致好評。

(11) 桑弧、黃沙聯合導演，徐進、桑弧編劇，其他演員有呂瑞英、張桂鳳等。曾獲中國文化部優秀電影一等獎，及第八屆卡羅維發利國際電影節音樂片獎。

(12) 上海電影製片廠 1955年攝製，桑弧根據同名傳統黃梅戲劇目改編，嚴鳳英、王少舫主演。

北京攝製的《楊門女將》推出⁽¹³⁾，更令全港觸目。不但京劇迷趨之若鶩，連本來不懂和不看京劇的香港粵籍青年，也受到吸引。

「邵氏」五十年代末，已經拍攝了李翰祥執導的《貂蟬》⁽¹⁴⁾和《江山美人》⁽¹⁵⁾，插曲由王純改編黃梅調旋律，林聲翕編樂並指揮，靜婷、江宏代唱。音樂其實是把地方戲曲旋律活用，「加入時代曲以至西洋古典音樂成份」⁽¹⁶⁾，但勝在不露斧鑿痕，聽來非常流暢。

黃梅戲大概可上溯清乾隆末葉，基礎是民間歌舞「採茶歌」，有「十腔九不同，各唱各的板，各唱各的腔」的特性，又稱「花鼓戲」，在安徽、湖北、江西一帶流行，受過漢劇和「二高腔」⁽¹⁷⁾影響，因為主要旋律來自湖北黃梅縣的採茶調而得名⁽¹⁸⁾，「邵氏」在中國眾多傳統地方戲曲之中，獨取黃梅調，據張徹的憶述，是因為邵逸夫覺得「黃梅調是自然發音」⁽¹⁹⁾，所以易聽易學易唱，易為不太懂國語的香港觀眾接受。

《江山美人》插曲《扮皇帝》在當年非常流行，本來不識「黃梅戲」的香港廣東人，也不停地口中「扮皇帝，我在行」一番了。粵語電影自然群起而學，你行我做，互為因果，終於黃梅調歌聲，在香港處處可聞。

到 1963 年，「邵氏」用樂蒂，夥拍廈門語電影明星凌波⁽²⁰⁾，演出李翰祥改自 1954 年「上海製片廠」原作的《梁山伯與祝英台》，

(13) 崔嵬、陳懷皚導演，改編民間流傳的「楊家將」「十二寡婦征西」傳說，由一群年輕京劇演員王晶華，楊秋玲等主演。此片曾獲第一屆電影百花獎「最佳戲曲片獎」。

(14) 林黛、趙雷主演，1958 年製作。

(15) 1959 年製作，演員也是林黛和趙雷。

(16) 張徹：《張徹回憶錄影評集》（香港：電影資料館，2002 年），頁 137。

(17) 青陽腔高昂，因此稱為「高腔」。黃梅戲部份曲調曾受青陽腔影響，但又有別於青陽的高腔，故稱「二高腔」。

(18) 陸洪非：《黃梅戲源流》（合肥：安徽文藝出版社，1985 年），頁 1 - 11。

(19) 見註（16），頁 111 - 112。

(20) 凌波原名君海棠，拍廈語片時叫小娟，有閩南劇戲身段訓練，演古裝片得心應手。

用台灣來港為「邵氏」效勞的周藍萍作曲編樂，李雋青寫詞，靜婷、江宏之外，還加入凌波、劉韻、樂隊四十餘眾，中西合璧，全港中西樂精英，如琵琶名家呂培原，洞簫大師黃呈權，小號好手 Berry Yaneza 等，盡在其中。合唱團亦達四十人，由全港唱家組成。充份發揮了「邵氏」錄音新廠的設備之餘，音樂費用之高，亦盡破國片紀錄。

有論者不滿於這種「逾淮而枳」的改編方法，對黃梅調電影的音樂，時有苛評⁽²¹⁾，但將地方戲曲時代曲化，不失為將傳統現代化的方法之一。至少，香港人自此對黃梅調的旋律，耳熟能詳，到接觸正宗黃梅戲的時候，就少抗拒了。這樣，有什麼壞處？不改傳統，抱殘守缺，只會將傳統窒息，促使其早日衰敗。這又有什麼好處？

黃梅調歌曲大受歡迎，古裝歌唱片如《花木蘭》《魚美人》《七仙女》《寶蓮燈》《血手印》《三笑》《三看御妹劉金定》《楊乃武與小白菜》等，紛紛出籠。雖然製作依然認真，但一窩蜂競拍⁽²²⁾的風氣，等於重覆又重覆，令本來很有興趣的觀眾，在幾年之間，就看厭看膩，口味於是又再轉向。此外《劉三姐》⁽²³⁾式的山歌片也出現過，不過未能掀起熱潮。但細看這類源自中國大陸的潮流，此伏彼起，也可以隱約窺見港人在一些程度上對傳統文化的關懷與愛護。崇洋而未忘本，對香港人，有時也實在不能深責。

(21) 連有「黃梅調歌后」稱謂的靜婷也說：「我唱的只是靜婷式的黃梅調，用歌曲的唱法，加一點戲曲味，給真正唱黃梅調的聽見要笑死了。.....最可怕的就是那時的邵氏，什麼導演什麼作曲家都來黃梅調。《郊道》明明是京劇曲牌《高撥子》，也硬塞到黃梅調裏去。」見《靜婷談所謂「黃梅調」歌曲》，載黃奇智編著：《時代曲的流金歲月》，頁198。

(22) 一窩蜂的程度，由幾部古裝歌唱片《寶蓮燈》《梁山伯與祝英台》等鬧出《雙胞》可見。

(23) 長春製片廠 1960 年作品，用廣西壯族傳說改編。蘇里導演，喬羽改編並詞，雷振邦作曲，黃婉秋主演。

(b) 「商業電台」與廣告歌

和「邵氏兄弟」大展拳腳的同時，香港的「商業電台」也在 1959 年啓播。本來商台在 57 年已經壓倒投標對手，從香港政府拿到商業性電台的經營牌照，但因為要配合原子粒收音機新產品在港發售，所以一直只做籌備功夫，等 1959 年日本的原子粒收音機（Transistor Radio）源源不絕運到，才開始啓播⁽²⁴⁾。

當時，香港的收音機，用真空管，不能隨身攜帶。但商台一中一英兩台啓播之日，用乾電池操作，體積小又攜帶方便的原子粒收音機，已經以極合理價格在港登陸。於是收音機牌照登記激增；二十五個月內跳升百份五十八。市民只要買部收音機，就可收聽由晨早七時直播到晚上十二時的免費娛樂。對於還是艱苦奮鬥，沒有什麼餘錢的中下階層，這不啻是天賜好禮物，對生活質素，很有提升。而廣告商忽然多了一個價廉而效果好的電子媒介，自然大力支持。於是「商台」創下傳播歷史奇蹟，在第一個月便開始有營利⁽²⁵⁾。

「商台」這新傳媒，一方面，延長了粵劇粵曲的壽命，另一方面也加速了外國流行曲的傳播。「商台」不但有播送歐美音樂為主的英文台，中文台亦積極通過傍晚點唱節目推廣所謂「歐西流行曲」。不過，這些都是順應潮流，跟着大勢走的被動做法，並不主動。

可是，不知不覺間，「商台」卻在推廣現代粵語音樂文化。他們節目中間，插播粵語廣告歌。這些悅耳吸引的短歌，採用通俗口語，卻避免了粵語時代曲歌詞的庸俗品味⁽²⁶⁾，近似兒歌，又緊貼生活，非常清新可喜。粵劇和傳統粵曲是一個極端，過於典雅。而粵

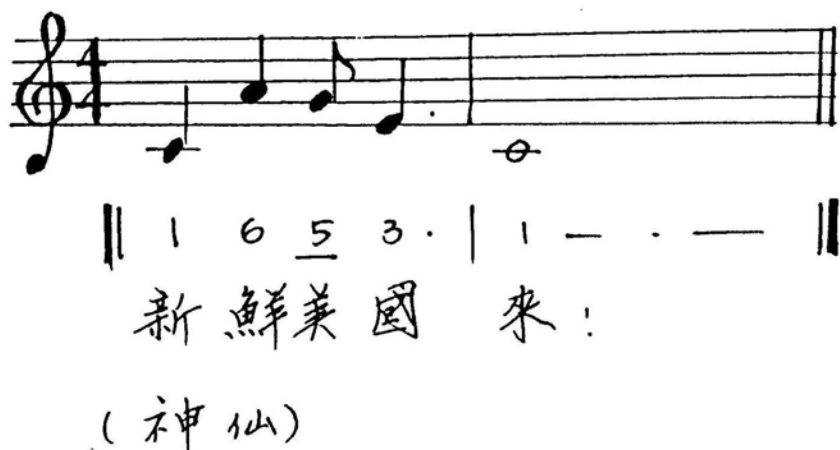
(24) 何佐芝自述，戴李安求，葉世雄合編：《歲月如流話香江》（香港：天地圖書，1989 年），頁 163。

(25) 同上註。

(26) 「哥仔靚，靚得妙！哥仔靚咯，引動我思潮」一類歌詞，無論怎樣支持民俗文化，也不能把之說成「品味高尚」。

語時代曲又是一極端，病於低俗，兩者之間的空間，就讓廣東話廣告歌來填補。

五十年代，廣告歌常常出現一些聽起來令粵人啼笑皆非的語句，例如「好彩」（Lucky Strike）香煙的廣告歌末句。



|| 1 6 5 3 . | 1 - . - ||
新鮮美國來！
(神仙)

這是英文原詞“Fresh From The USA”的繙譯，從字面看，絕無問題。但一填進旋律，配合了樂音起伏，唱出來，聽入耳，就變成「神仙美國來」。高平音的「新」字，填配了低音，變成低平。一字之差，意思馬上變得荒謬。

可是，到「商台」啓播之後，這類笑話忽然全部銷聲匿跡。這現象極可能是巧合。但也有可能，因為「商台」高層主管，全都精通粵語，明白廣告歌「倒字」會成公眾笑柄，把關把得緊。總之，配合了適逢其會，在這個時候加入廣告歌創作行列的音樂人如梁樂音、顧嘉輝、歌詩寶、黃霑、鄺天培、劉宏遠等，粵語廣告歌的水準急速提升。

因為廣告歌的製作費充裕，所以音樂和錄音都有水平。演唱的歌手，也是此地時彥如關正傑、葉麗儀、仙杜拉、華娃、鍾玲玲、黃志恆等，所以這些廣告歌，雖然不過短短數十秒，卻十分耐聽，令港人深印腦海，像《新奇洗衣粉》（見附錄 - 頁 191）、《京都念慈庵川貝枇杷膏》、《菊花牌乳膠漆》、《恒生銀行》、《快潔洗

粉》、《唸士頓》（Capstan）（見附錄 - 頁 191）、《聰明豆》（Smarties）、《汎美航空公司》（Pan Am）等，到今天仍在香港的集體記憶中縈迴。

廣告歌的演唱方法，也大大影響了後來七十年代粵語流行曲歌手如何「咬字」。廣告歌最注重吐字清楚，必這樣，商品宣傳字句，才會清脆玲瓏地送入聽眾耳股。粵劇粵曲，也很講究「露字」，不過，和廣告歌唱法，略有不同。

粵劇粵曲的唱法，是要把曲詞每個字的「首韻」、「腹韻」和「尾韻」全部清楚唱出。

試舉一例：譬如唱「風」字，要先將「首韻」的“F”音唱出，再帶到「腹韻」的“O”音，然後拖入“NG”鼻音「尾韻」。要刻意地完成這三個步驟，才算咬字準確。而歌詞的字，經過這樣一「咬」方會達到「露字」的效果，令坐在隔音設備欠佳，音響效果不好的戲棚後座觀眾，也可以聽得清楚，一字不漏。

可是這樣刻意咬字，戲曲味就出來。廣告歌經米高峰（microphone）收錄，首腹尾韻都一清二楚的唱法，大可不必。所以咬字要自然，“FONG”是一下子同時首尾腹韻緊接着吐出來的，這樣的唱法，接近生活，於是聽起來就摩登時髦，現代得多。

在唱裝飾音（Ornament）的時候，也是一拖而過，不會過份刻意。好像唱歌例（4）末句《新奇洗衣粉》的「粉」字，作曲人梁樂音用裝飾音的方法，避免上聲字「粉」唱成去聲「糞」，先將首韻提升一度，再拖下結束音。但「升」「拖」之間，要不着痕跡，若不經意，似有若無之際，一下就滑落到結束音去。這類唱法，影響了 70 年代興起的現代粵語流行曲演譯。

而廣告歌「通俗而不庸俗」的寫法，亦潛而默化地點醒了後來的粵語流行曲填詞人，令他們在高雅與低俗兩極夾縫中，摸索出一條雅俗共賞的中間路，終於探驪得珠，在七十年代初之後，把粵語流行曲推到上至學者教授，達官貴人，下至販夫走卒，升斗小民都一同欣賞的極闊層面。

以作者愚見，認為「商台」這電子新媒介在電視普遍化之前，把廣告歌變成香港市民生活一部份，對香港音樂後來發展，有極大幫助，即使不是有心促成，但無心插柳，而令柳樹成蔭，實在也功不可沒。

(c) 「麗的電視」與英文歌

1957年，本來經營有線娛樂廣播系統的「麗的呼聲」（Rediffusion）開始了有線電視播送，這是因應香港政府發牌照給「商業電台」作出的策略。「麗的」在五十年代，已經敷設了一個幾乎完全覆蓋全港的地下線網絡，利用這網絡將節目輸送進家庭，順理成章⁽²⁷⁾。

香港因此成為亞洲有電視播放的先進地區。這事實，反映出香港社會經濟的起步。「麗的」電視是收費的；連安裝，購買電視機支出不少，但反應不俗，可見中產階級已逐漸形成。60年代初開始，香港經濟開始高速增長，由1960至1969，國民生產總值平均每年增13.6%。到1969年，人均總產值已達4,757港元，香港已漸漸升至發展中地區（developing countries）中的前列，土地已漸漸不敷應用，龐大的填海計劃在進行。而興建石壁水庫之餘，更和中國協商，由深圳供水香港，解決了多年來困擾香港的食水不足問題。雖然，儘管如此，在1963年，仍然無法不制水，四天供1次，每次供水4小時。與此同時，政府亦開始興建廉租的公共屋邨，照顧較低收入居

(27) 見《有線電視啓先河》，載《香港廣播六十年》（香港：香港電台，1988年），頁98。

民。這已別於旨在快速安置因天災人禍而無家可歸的徙置區。當然，香港仍然有名無實，不是「天堂」，但實在已變成了個差可安居樂業的地方。

社會上的不同階層，口味依然分化。各階層溝通仍少，而且歧視是存在的。

「麗的」電視開播，是中英語文混合，梅花間竹地中完到英，英完則中的節目編排。音樂節目，全是美國輸入。如“Perry Como Show”，“Dean Martin Show”⁽²⁸⁾等，唱的自然美是美國流行曲。後來加插了「麗的夜總會」介紹香港流行音樂、歌曲也全是英文歌，不但粵語流行曲不見影蹤，連國語時代曲，也不露面。這種編排，一方面因為技術上問題，另一方面也有歧視的深層原因⁽²⁹⁾。粵語時代曲固然不登大雅之堂，國語時代曲也未算可以和美國流行歌並列。所以在以上中層家庭為觀眾對象的。「麗的」電視，中文歌曲就全不現身，一切節目編排，崇洋第一。

(d) 高級夜總會·菲人世界

據後來確立粵語流行曲在港社會地位的音樂大師顧嘉輝憶述，在五六十年的音樂圈「華人音樂水準不普及⁽³⁰⁾，也不大重視西樂。所以不要說作曲，連編曲也沒幾個華人是懂的。因此，音樂圈就被菲律賓人全面控制。無論是樂師，編曲的都是菲律賓人天下。那時

(28) Perry Como 及 Dean Martin 俱為五十年代美國紅歌星，前者歌聲接近冰哥羅士比（Bing Crosby），後者甸·馬田本與諧星謝利·路易士（Jerry Lewis）搭擋，成為銀幕上難兄難弟式諧星，後來拆夥，甸為意裔，嗓音低沉雄渾，唱歌時似帶醉意，懶洋洋兼吊兒郎當，別具一格。名曲為“*That's Amore*”（這是愛）曾被取作中詞西曲。

(29) 當年電視節目，有「統籌」編排。《麗的夜總會》由菲樂隊領班奧利（Ollie Defino）負責。聯絡菲籍歌手，因工作關係，往往較容易。但奧利乃國語時代曲紅星張露之夫，仍然未能突破歧視，節目純為美國流行曲。

(30) 此處的「不普及」，意思是「普遍不高」。

的國語時代曲製作一樣是這種情況。事實上，當年的電影公司、唱片公司也有『賓佬音樂，必屬佳品』的觀念。」⁽³¹⁾

顧嘉輝對當年的憶述，語多憤慨。但華人樂師水準，除個別一兩位之外，演奏流行音樂的水平，的確普遍較菲律賓樂師低。這是當年高級夜總會，多為菲人天下的另一原因，與歧視無關，而是他們的實際演奏能力的確較高。香港華人樂師，演奏傳統戲曲，特別是粵劇音樂，成就甚高。但流行音樂，要求不同。因此，華人樂師，能在高級夜總會當領班的，只有顧嘉輝、吳迺龍、鄧亨等幾位⁽³²⁾。另外，五六十年代夜總會經常每晚加插外國表演節目。這些全球跑碼頭的藝人，無論是歌唱、舞蹈、雜技或魔術，都有特別編寫的套譜以供樂隊在表演時伴奏。華人樂師視奏（sight reading）能力稍差的，往往就手忙腳亂，難符要求。因此所謂歧視，有時也因為實際需要，不得不如此。夜總會老闆是生意人，最重實際。華人樂師薪酬一般低於菲人，亦因為演奏流行曲的優劣之別而要聘請菲人樂手，即使因此多付薪金亦別無辦法。

(e) 上海餘韻·LP 重溫

六十年代，因為前後每面各可裝載半小時音響的 331/3 轉長行唱片（Long-Play Records）面世，「百代」此時推出了一系列舊上海的國語時代曲。這時期，口味漸變的香港歌迷，追求當年時尚的熱潮，自不似從前。但仍然有一群時代曲忠實追隨者，對上海的流風餘韻，念念不忘。因此當「百代」把周璇、姚莉、白光、白虹、龔秋霞、梁萍、吳鶯音及歐陽飛鶯等以「歌星專輯」或「名曲合集」包裝出現的唱片，也有一定的市場⁽³³⁾。

(31) 見黃志華：《早期香港粵語流行曲 1950 - 1974》（香港：三聯書店，2000年），頁61，引述著者1991為《Top 純音樂》寫的顧嘉輝訪問紀錄。

(32) 顧嘉輝和鄧亨先後任香港中區的「夏蕙」夜總會（Savoy Night Club）樂隊領班。吳迺龍（英名 Morris Wu）則在九龍尖沙咀區的「金鳳」（Golden Phoenix）任領班。但成員都有菲籍樂師，而非全華班。

(33) 黃奇智：《時代曲的流光歲月》（香港：三聯書店，2000年），頁132。

這是跨國音樂工業機構慣常的發行手法，利用已有庫藏舊目錄（Back Catalogue），以新面世的唱片形式再度推出。除了宣傳和包裝之外，成本幾近乎零。「百代」擁有國語時代曲最大庫藏，於是馬上照母公司的發行手法，既可增加唱片總銷量，又為旗下歌星，增強聲勢，更為公司營造「唯我獨尊、歷史悠久」的形象。而一舉數得之餘，國語時代曲，亦再得一次新生機會。

(f) 港產情歌·新人崛起

流行音樂，向來由「情歌」帶領潮流。對青年人來說，那個少年不善鍾情？那位少女不善懷春？戀愛是青年時期生活的首要大事。在社交舞會，大跳「薯仔舞」（“Mashed Potato”）「阿哥哥」（“Agogo”）和「扭腰舞」（“Twist”）之際，自然需要節奏強勁的快拍子歌曲，但喁喁細語，互訴衷情或朝思暮想，不絕相思的時刻，抒情的「情歌」就大派用場。從歌曲實際用途上看，流行曲以情歌為主的現象，是簡單不過兼非常合理的。

國語時代曲在六十年代，和黃梅調歌曲幾乎同時，出現了多首旋律纏綿，歌詞詩意，編樂優美的情歌佳作，如《不了情》《痴痴地等》《問白雲》等。這些好歌，大大提高了國語時代曲在香港歌迷心中的地位。因為上海國語歌自然精彩，可是到底是上一代的歌曲，對青年男女來講，不免帶着一些舊建制（old establishment）的過時味道，不像新出爐的港人港歌那麼富現代感。當然，作曲和寫詞的，都是上海南下的人，不過，大家早已在獅子山下共處多年，都是有「身份証」的香港居民，界限開始漸淡。而且，香港人有個共通的「認貨不認人」特點；歌好，自然就欣賞。外省本省，何必理會？

這批好歌的作者，是王福齡。他在上海時代，學過口琴，是上海口琴大王黃慶勳的學生⁽³⁴⁾。來港後，一度任李厚襄副手，後來開始作曲。幾首崔萍主唱的名作《今宵多珍重》《南屏晚鐘》令王聲譽鵲起，進「邵氏」任音樂主任，寫了不少電影歌曲。《不了情》⁽³⁵⁾令他更上一層樓，成為與姚敏、李厚襄鼎足而立的大師，也令顧媚成為紅歌星。這首歌，音域廣闊，達十三度之多，並不易唱。歌詞為六句體，也與常規歌詞格式不同（見附錄-頁192）。

但旋律起伏迂迴，進行出人意表。像首句，先由三個低音譜出第一聲「忘不了」，跟着九度跳，躍上中音部，再一句「忘不了」，那種餘情來了，無法忘懷的情感，就此湧現。全曲經常在 Sol La 兩音徘徊，更得盡纏綿往復之妙。中段高拔一句下行，再中音一句稍作上行之後又滑落，欲語還休。復更從最高音搖下，於是愛恨交纏的況味，隨歌詞短句，盡情傾出「一聲聲，難了！難了！」的淒酸愁苦。這首歌真可以引出天下有過類似經驗的人，無限共鳴，實在是港產情歌中不朽經典。難怪流行至今，依然傳唱不輟，沒有因為歲月沖擊而稍有褪色。

六十年代初，同時崛起的新人，最受觸目的是作曲家顧嘉輝，他在五十年代末已經任職夜總會樂隊領班，也曾為李厚襄主理的「飛利浦」唱片編樂⁽³⁶⁾。到六十年代初，「邵氏」《不了情》電影歌詞公開徵求旋律，便以《夢》一曲入選。後來，為《血手印》作曲配樂，其中插曲《郊道》（見附錄-頁194），模倣國產電影《楊門女將》中穆桂英唱段《高撥子》，大受好評。到1967「無線電視」（TVB）啓播，任職音樂主任，自此扶搖直上。顧氏勤奮好學，而天才橫溢，自習鋼琴不久，便已露出頭角應聘為高尚夜總會樂隊領班，與菲籍樂師分庭抗禮。他在編樂方面亦具功夫，下章自會論及。

(34) 據作者的口琴老師梁日昭先生生前憶述。

(35) 《不了情》原以「莫然」筆名發表。大概因為王福齡是「邵氏」音樂主任，而旋律是公開徵求的。因為找不到佳作，才由王氏執筆；為了避嫌，乃採用筆名。

(36) 黃奇智：《時代曲的流光歲月》（香港：三聯書店，2000年），頁164。

王福齡和顧嘉輝的電影歌曲，推動了一連串的「電影原聲帶」，成為香港唱片界的新傳統，令國語電影歌曲，在六十年代中期，多了幾年蓬勃。

其實，國語時代曲到了這《不了情》時代，已經開始擺脫了上海的影響，建立了自己的風格個性和面貌。這些香港時代曲，本來附着電影面世，但在電影被遺忘之後，歷久不衰，依然受人傳唱，可謂影響深遠。這些有「香港面貌」的歌曲，流行的範圍，遍及台灣、新加坡、馬來西亞、印尼、越南和美加的華僑聚居地。連泰國、韓國這些非華語地區，也有把歌曲改為當地語言而流行一時的例子。香港音樂文化影響外地，實由此始⁽³⁷⁾。

(g) 工廠姊妹·支持偶像

60年代，香港製造業成為經濟支柱、新移民的下一代已經長成為青少年。他們有些成為學生，另一些，受了幾年學校教育後，便投身社會，成為製造業工人。紡織、製衣、電子、塑膠行業，特別適合女性，吸引了大量少女加入。這群工廠姐妹，看粵語片是她們的最大消遣。她們的消費能力，令本來已經衰敗的粵語電影，有了轉機。不過，超齡老牌影星，再不能吸引這些青春少女，銀幕上必須有她們全情認同的偶像⁽³⁸⁾。

由童星長大成為玉女的演員，蕭芳芳和陳寶珠一起成為這群少女的偶像。二人旗鼓相當，而以陳寶珠略為佔優；大概身兼純情少女與俏郎君的「雙性」魅力，因此特別受歡迎。她們的歌喉，其實不能算好，蕭芳芳後來更索性請聲線近似的韋秀嫻代唱。但只要唱片

(37) 黃霑：《流行曲與香港文化》，載冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995年），頁162。

(38) 石琪：《粵語青春風潮》，載焦雄屏編：《香港電影傳奇》（台北：萬象圖書，1995年），頁63。

標出她們名字，銷路就有保證。蕭、陳「電影原聲帶」唱片，佔了粵語唱片大部份⁽³⁹⁾。

粵語片的製作費，大遜國語片。因而聲帶的音樂費亦少得可憐⁽⁴⁰⁾。不過，工廠姐妹往往不辨精粗，只要有「寶珠或芳芳姐」聲音，就購買如儀⁽⁴¹⁾。

但「拾步之內，豈無芳草」？這些製作遠遠不如港產國語時代曲的粵語電影主題曲，間中亦有奇葩出現。

像一九六六年左几詞，于粦譜曲，韋秀嫻代女主角苗金鳳唱的《一水隔天涯》（見附錄 - 頁 196），就水準奇佳。此曲嗣後風行數十年，為不少大歌星重唱或改編⁽⁴²⁾。這首「先詞後曲」的歌結構甚佳。不但首尾呼應，每句旋律進行，亦饒有法度，格局渾成，真是傑作。

不過，粵語電影歌曲，好景不常。粗製濫造的商品，必不久長。到一群工廠姐妹長大，結婚生兒育女，再不能為芳芳或寶珠姐捧場的時候，粵語電影就日趨沒落，陳寶珠亦息影而去，不再銀幕上出現親切笑容了。

這一陣狂捧偶像的熱潮，催生了此地普及文化的奇特現象：芳迷珠迷聯群結黨對壘。現象的形成與影響，可惜似乎還未有文化研究學者詳加分析。而奇怪的是，在八十年代中葉，譚詠麟與張國榮歌迷亦有類似情況出現。

(39) 雁語：《為六十年代伸冤》，載《新晚報》「樂福」版《細述淵源》專欄，1991年12月27日，引自黃志華：《早期香港粵語流行曲》（香港：三聯書店，2000年），頁68。

(40) 全註（39），頁70。

(41) 好像陳寶珠唱、龐秋華撰曲的《女殺手》，陳的歌聲，龐的旋律，與吟詠無殊，根本不能算是有「起、承、轉、結」的歌曲，但因為電影賣座，原聲帶唱片也雄踞銷路榜首。

(42) 重唱《一水隔天涯》的有崔妙芝、麗莎、奚秀蘭、鄧麗君。許冠傑則主唱過由黃霑改編的諧曲版。用作「嘉禾」電影《綽頭狀元》（羅維執導）的插曲。

(h) 披頭襲港·青年組 BAND

在廿世紀影響全世界流行音樂樂壇的大事，是六十年代中，「披頭四」（“The Beatles”）的出現。而不但影響樂壇，更史無前例地令社會人士教師及家長關注的，是這隊當時被傳媒稱作「狂人」的英國青年結他（guitar）樂隊在 1964 年六月來港。在此之前，香港青年樂迷，迷上「貓王」皮禮士萊和白潘（Pat Boone），家長和教師及社會衛道之士雖不鼓勵，也沒有大聲譴責。但這次不同了，香港的兩大報章，其一《星島日報》標題說「港警警員親率隊應變」「社會人士注視青年反應」。其二《華僑日報》說：「今日狂人從天而降，機場可能爆出狂戲」「警察小心翼翼已作最壞的打算，準備在狂人所到之處控制局面」⁽⁴³⁾。

當年《中國學生周報》做了個「狂人問題專號」，訪問中學校長。他們說：「影響青年人走向瘋狂道路、放肆道路。」「我認為不應讓狂人樂隊之類在香港演出。」「香港風氣已經這麼壞，阿飛已經這麼多，難道還要提倡這種瘋狂的東西，製造更多阿飛嗎？」⁽⁴⁴⁾

流行音樂，向來招惹社會關注，中外都一向如此。其中的原因很多，文化研究學者亦議論紛紛，莫衷一是；而且似乎還要多加深入研究，才可以找出箇中深因。不過這次披頭士來港又離去，香港青年卻未如教育家們所說，走上瘋狂或放肆的道路，不但阿飛沒有增加，社會風氣亦似乎和從前沒有兩樣。但是「披頭四」來港，卻真的改變了香港樂壇。青年人紛紛組成樂隊，掀起樂隊熱潮。

本來，青年自組樂隊，不是什麼新奇事。五十年代，黎小田、陳欣健等便參加過結他樂隊，在夜總會演奏。菲律賓樂人的下一代，多數耳濡目染，很小年紀便學樂器，所以很多都自組樂隊，像

(43) 見黃志華：《早期香港粵語流行曲》（香港：三聯書店，2000年），頁64。

(44) 小思（盧瑋鑾）：《香港故事》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁23。

D'Topnotes, Blue Star Sisters, Reynettes, Dandan Brothers, Danny Diaz and The Checkmates 等。而「披頭四」匆匆來去，更引起香港青年急起直追。華籍與外籍都坐言起行，許冠傑的「蓮花」（“The Lotus”），陳任的“The Menace”，Joe Junior 的“Side Effects”，Teddy Robin（泰廸羅賓）的“Playboys”，“The Mystics”，“The Zoundcrackers”，“The Continentals”，“The Powder Puffs”等，在尖沙咀的夜總會如「碟仙」（The Scene），「拉丁屋」（Latin Quarters），「碧瑤」（Bayside），「金冠」（Golden Crown），「炮仗吧」（The Firecracker）等穿梭流連，交換最新樂訊和客串演出⁽⁴⁵⁾。

在這時候，新唱片公司「鑽石」（Diamond）成立⁽⁴⁶⁾，用新面世不久、每面裝載兩首歌的 45 轉印唱片，和剛發明的「立體聲」Stereo 錄音，亦在青年歌迷中，流行過一段時期。但歸根結底，本地製作的英文歌曲，始終難成氣候。青年樂隊，一般來說，技術生澀，興緻勃勃而效果未佳，所以唱片銷路，未能真正打開。「鑽石唱片」過了短短數年，也改組合併。

六十年代的樂隊熱潮，對香港樂壇的影響是造就了一批音樂專才。如許冠傑，後來成爲粵語流行曲身兼作曲寫詞演唱及推廣於一身的大功臣。陳任成爲推動香港音樂極爲有力的唱片騎師（disc jockey）先驅，泰廸羅賓在當演員和導演電影之餘，也兼職成爲作曲家，寫過幾首名曲。行外較少人知的幾位樂隊成員如鄭東漢⁽⁴⁷⁾，馮添技⁽⁴⁸⁾等，都成爲唱片公司首腦。戴樂民（Romeo Diaz）原是 Danny Diaz and the Checkmates 的鍵盤手，今天成爲得獎無數的電影

(45) 作者訪問 D'Topnotes 樂隊 Christine Samson。她是菲籍領班洛平（Lobing Samson）次女。樂隊成員多爲家人，鼓手 Michael 是她么弟。

(46) 「鑽石」後來成爲「寶麗金」唱片（Polygram Records）。

(47) 鄭東漢（Norman Cheng）任「寶麗金」唱片高層多年，美國專門報導流行音樂的權威雜誌《告示板》（Billboard）曾譽其爲遠東第一人。現任「百代」（EMI）亞洲區總經理。

(48) 馮添技（Ricky Fung）原任「寶麗金」監製，後轉任「百代」（EMI）唱片總經理。現任「國際唱片協會」（IFPI）總幹事。他本身亦爲流行音樂作曲家，作品多用「歷風」筆名發表。

配樂家，編樂家和廣告音樂首屈一指的製作人⁽⁴⁹⁾。當年即使只是技術平平，但全情投入的香港音樂青年，經過多年浸潤，人人獨當一面，成為香港樂壇有力台柱，把此地流行音樂推至後來的巔峰。

此外，不可不提香港電台英文台的節目主持郭利民（Ray Cordeiro），他的電台節目，經常介紹青年樂隊，令這些樂隊廣為人知，推波助瀾，令樂隊熱潮有聲有色，功勞很大。⁽⁵⁰⁾

(i) 歌唱比賽·發掘新星

六十年代，香港青年對流行曲的熱烈支持，實在是很普遍的。電台紛紛開始點唱節目，抓住這群青年聽眾。本來歐美流行曲只在英文電台播放，但因為年輕聽眾，受歐美兩影響的太多，終於中文台也播送起歐美流行歌。黃志恒、許綺蓮、詹小萍等本身是歌手的青年人，因為對歌曲熟悉，很自然地成為點唱節目主持人。

而文字傳媒和聽覺媒介，看準了時機，時常聯手舉辦歌唱比賽，令青年人對流行曲的熱愛，找到表現渠道。從一九六〇年起，當時銷路最大的《星島晚報》開始主辦「全港業餘歌唱比賽」，並由「麗的呼聲」轉播，極其成功。每年吸引到一班青年參加。而所設組別，有「歐西流行曲」，有「國語時代曲」，有「藝術歌曲」，也有「樂隊組合」，但粵語歌組別欠奉。這種態度，清楚反映出當

(49) 戴樂民（Romeo Diaz）集演奏，編樂，作曲與監製於一身。曾任「百代」（EMI）音樂總監，其後參加電影配樂工作，除自己創作，亦常與黃霑聯手。較著名的如《倩女幽魂》（1987）、《笑傲江湖》（1990）、《黃飛鴻》（1991）等。又創立「妙極」（Musicad）錄音室，專責製作香港廣告音樂。他的作品精緻細膩，一絲不苟，因此獲獎無數，屢次獲「香港電影金像獎」「香港廣告創作金帆獎」及美國廣告界最高榮譽「基奧」獎（Clio Award）。

(50) 郭利民（Ray Cordeiro）此地樂壇人士尊稱他 Uncle Ray，本身是鼓手，對音樂極具認識，1949 加入「麗的呼聲」十一年，轉往「香港電台」。1964 赴英國 BBC 實習，回港後一直致力推廣此地樂隊。70 年始創深夜音樂節目“*All The Way With Ray*”，至今不停，創電台長壽節目紀錄。

時傳媒對流行音樂的看法，也影響了香港青年，形成一種「粵曲不入流」的心態⁽⁵¹⁾。

其他傳媒如英文「星報」(Star)，「麗的」電視，香港電台等也見獵心喜。群起主辦同類比賽，一時“Talent Quest”“新聲處處聞”“初試新聲”等節目不絕如縷，劉淑雯⁽⁵²⁾、詹小萍、杜麗莎(Teresa Carpio)、露雲娜(Rowena Cortes)等歌星便是透過傳媒公開歌唱比賽，而進入香港樂壇的。

這些歌唱比賽，不但對發掘新人極有效果，對樂壇推廣，亦很見作用。香港樂壇，此後數十年，不少紅星通過這些渠道，躍進流行音樂界，令樂壇新血不停湧現，年年出現新銳的生力軍。

(j) 巨星殞落·時代終結

在一片英文流行歌熱潮中，國語時代曲的地位，開始逐漸下降。崇洋的青年，懂英文而不懂國語，對時代曲自然有已隔一層的感覺，吸引力大大不如歐美流行曲。「百代」公司雖然針對這一需要，嘗試用「中詞西曲」作品力挽狂瀾，但一來演譯歌星，歌藝不如外國原唱者，二來製作上舶來與本地，始終有區分，價錢相若產品，何必取「效顰」品種？

其次，「百代」公司南來之後，極快已擊退競爭者，自此一直雄霸唱片業領導地位。沒有競爭，自然不免漸趨保守，不思進取。在推廣方面，下的功夫，更嚴重不足，比起新成立的「鑽石」唱片，手法一舊一新，已經非常顯著。

(51) 魯金：《粵曲歌壇話滄桑》（香港：三聯書店，1994年），頁29。

(52) 劉淑雯，歌星夏丹、劉韻之妹、另有藝名「華娃」。曾以一曲「三年」參加「香港電台」的《初試新聲》奪魁，得評判姚敏賞識，加入歌唱界，曾為「美亞」及「娛樂」唱片歌星，多次主唱電視劇主題曲，後來組成「華娃兒童合唱團」，香港有採用童聲歌唱廣告，多為此團作品。

國語時代曲的創作行列，在這時期，亦出現嚴重人才不足。國語歌唱片流行，作品需求量突然增大，而入行者少，於是求過於供，創作人應接不暇，質素難免不易保持。加上在六十年代，兩位時代曲巨擘，相繼去世。李雋青 1966 年仙逝，姚敏亦在 1967 去世，擎天雙柱，一年內突然崩塌，時代曲的局面，就此無法不改變。港產時代曲領盡風騷的《不了情》時代，開始告終。

(k) 「無線」開台·歧視仍在

1967 年，香港傳媒局面，又起轉變，「無線」電視宣告開鑼，香港電視，進入彩色世紀，而且不用接駁地線，就可以享受到免費娛樂。

本來，有了直達上中下各階層的全新家庭媒介，對粵語音樂的歧視理應開始改變。1968 年左右，粵語片開始低潮，到 1969，幾乎完全停產，音樂界等於出現了「母語真空」，廣東話歌聲除廣告歌外，已在空氣中消失。這是個很不合理的現象。可是，即使已有人察覺到這畸形事實，在重要傳媒上，對廣東歌曲的歧視依然⁽⁵³⁾。

「商業電台」因為有粵語歌強人周聰坐鎮，往往在廣播劇加插粵語主題曲，但居然也不時要向積習甚深的歧視投降，像由該台營業部經理鄭天培作曲，周聰填詞、林潔主唱的《薔薇之戀》同名廣播劇主題曲⁽⁵⁴⁾，竟是國語的。這是荒謬透頂的事，粵語廣播劇，主題曲要用國語唱出！

可是，這現象在「麗的」電視和新成立的「無線」電視，同樣出現。

(53) 顧嘉輝在 1988 年接受倪秉郎訪問，說：「那個時期我經常反問，為什麼替粵語電視劇寫主題曲不用粵語而用國語呢？」。見黃志華：《早期香港粵語流行曲》（香港：三聯書店，2000 年），頁 82 引文。

(54) 黃志華：《早期香港粵語流行曲》（香港：三聯書店，2000 年），頁 243。

當時，張清監製的電視劇有主題曲，用的正是國語歌⁽⁵⁵⁾，而顧嘉輝當了「無線」電視音樂主任，為該台寫的電視劇主題曲《星河》⁽⁵⁶⁾也是國語。粵語戲劇主題曲，居然主題曲用國語，顯見粵語歌曲到 60 年代末，仍然被大眾公認不登大雅。

這本是很荒謬的現象，自己的母語，居然歧視？不過，粵語時代曲水準之粗糙低俗，實在已在社會標準之下，好像《哥仔靚》(附錄頁 207)、《飛哥跌落坑渠》(附錄頁 208) 等一類歌曲，即使用今天廿一世紀的開明眼光看，歌詞仍然有「難登大雅」之感，無論怎樣敝帚自珍，也不能改觀。

所以，香港人要到自信完全確立，「香港人」的身份觀念基礎建成之後，粵語流行曲才重現新生。不過，到這時候，粵語流行曲的水準，已和從前大不相同了。

(55) 此曲為本文作者當年創作，惜原稿已失，而訪問監製張清及原唱者奚秀蘭等當事人，亦無人能復憶曲名。

(56) 顧嘉輝九七年七月十八日傳真，答覆作者提問：「為什麼廣東話對白的電視劇，要用國語唱主題曲？」說：「當年確是國語時代曲獨領風騷，電影也是國語片跟西片的天下，粵語片及粵曲難登大雅之堂，《女殺手》之類的電影主題曲，只被視作低級趣味。當時電視乃新興之科技媒介，為免被視作低級趣味，故須用國語唱出吧！」

(B) 包容的社會

香港到了 60 年代中，已變成了個很包容的社會。62 年新移民潮再起，大陸同胞翻山涉水而來，香港人義不容辭，伸出援手。本來，廣東人一向歧視外省人，把非廣東人叫做「撈鬆」⁽⁵⁷⁾，或「上海佬上海婆」⁽⁵⁸⁾，但十多年下來，開始衝破了省籍觀念，而且多了點同舟共濟的意識。

政府的積極不干預，令港人明白自求多福是上算，團結比分化好，到廣東青年人開始吃鍋貼，小籠包，北京填鴨，狗不理包子和上海粗湯麵，上海少女愛上蝦餃、燒賣和清蒸海鮮之後，省籍分野就隨下一代的友誼而逐漸淡化。

何況，港人可以自由自在地兼容一切的生活方式，自然也影響到胸襟。港人眼光，開始擴闊。加上經濟條件越來越好，物質充裕，當然有利文化多元⁽⁵⁹⁾。

1. 只求歌悅耳·歡迎紅星來

港產粵語歌不獲青睞，港產時代曲又日漸衰落，大部份港人，也不能像英文書院中學生終日聽歐美流行曲點唱，或組織樂隊自娛。在音樂娛樂方面，他們有什麼選擇？選台灣的國語時代曲。

60 年代，香港掀起瓊瑤小說熱，帶動了台製電影來港公映。一部《意難忘》頗為賣座，自此台製時代曲登陸香港。到 60 年代末，娛樂商開始主辦台灣歌舞團如「藝霞」等來港登台。這類歌舞團，遠溯上海的「明月」「梅花」等組織，近學日本「松竹」「寶塚」，以大堆頭歌舞，色彩斑斕的服裝吸引，為港人前所未見。於是賣座奇佳，引來台灣

(57) 「撈鬆」其實是國語「老兄」的粵語音譯。本來沒有貶意。只是對不懂廣府話，生活習慣和粵人不盡相同的外省人代稱。但發展到後來，就不免帶有一些省籍歧視在內。

(58) 香港人地理知識貧乏，在廣東之北的同胞，一概稱做「上海人」，「佬」是男人俗稱，「婆」是「年長女人」的意思。

(59) 陸鴻基：《香港歷史與香港文化》，見冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年），頁 73。

歌星來港登台熱。全台灣最紅歌星，姚蘇蓉、歐陽菲菲⁽⁶⁰⁾、楊燕、憶如、青山、李亞萍、劉朗、謝雷，陳芬蘭、鄧麗君、林冲等人魚貫登場，而都受港人歡迎。

香港人這時經濟充裕，消費能力日高，再不吝嗇娛樂花費，也樂於接受令人耳目一新，質素有別於香港歌手的台星。

台灣歌星擅長在大歌廳做表演獻唱。登台衣飾，一般來說，比較華麗，多數閃閃生輝，七彩繽紛，眩人眼目；而舞台技巧，動作也比香港歌星戲劇化。載歌載舞之餘，往往整個人隨樂曲終結的強拍和弦轟隆台上，為觀眾帶來出人意表的驚喜。他們登台又習慣大堆頭，一團十餘眾，每人輪流獻唱兩至三支名曲，觀眾於是覺得陣容強大，紅星有似走馬燈般不停眼前出現，值回票價。

台灣歌曲那時流行「中詞日曲」。日本流行歌一般多用六音音階寫成⁽⁶¹⁾。有短調（minor key）氣氛而東方韻味較強。精通日語女詞人慎芝根據台語歌曲傳統，用日本流行旋律改填中詞。慎芝夫婿，是台灣最紅電視歌唱節目《群星會》的音樂總監，對選曲方面，有獨到眼光。因此採來寫成國語歌詞的日曲旋律，盡屬佳作，來港獻藝的台灣歌星，選的曲目大都是這類中詞日曲，自然也甚合港人口味。

台灣國語歌受歡迎的另一原因，和他們結他手用震音的方法有關。60年代是美國樂與怒音樂（Rock and Roll）極盛的時代。樂與怒樂隊全部採用電結他，電低音提琴等樂器，而時常在演奏中加上擴音器變聲（distortion）及迴響（reverb）。台灣樂手別出心裁，喜歡在每句樂句尾音用電結他的手掣搖擺，製造出一種很特別的電子顫音（tremolo）來。這方法，正常來說，結他手只偶一為之，但台灣結他樂師卻幾乎每句必用，因此創出了一種別地所無的「台灣聲響」。在性好新異，崇尚

(60) 歐陽菲菲後來走紅日本，是台灣歌星中能以一曲《雨之御堂筋》登上該國巨星之列的兩人之一。另一位是翁倩玉。

(61) 羅偉開：《日本歌曲選》（上海：上海文藝出版社，1979年），頁112。

新聲，而又對音樂常規未必了了的香港聽眾來說，這正是新的聽覺享受。

台灣國語曲詞，寫法喜歡直接了當，纏綿蘊藉不是寶島詞人所喜。例如《一寸相思一寸淚》(見附錄 - 頁 197)，一開腔，已經毫不婉轉地唱。

「你！你！你沒有一點良心，
沒有一點真情意，
我把愛情，生命獻給你，
為何你不理？」

這真是全不浪費詞句，單刀直入，剖腹見心的白描。

又像一首：《太太是人家的好》(見附錄 - 頁 198)

「太太是人家的好，
太太是人家的好！
人家的太太呀，
生就那好容貌，
眉毛彎彎用不着另外描！」

正是絕無客氣，坦白得令人口定口呆。

但卻也聞所未聞，符合「耳目一新」之道，所以一接觸就會覺得和港產時代曲的規矩斯文，大異其趣。於是香港街頭巷尾，電台電視，盡是《負心的人》《醒來吧！雷夢娜！》《今天不回家》的台歌歌聲。

和台灣紅星差不多同時空降香港的，還有星馬的鄧小萍、黃清元、櫻花、凌雲、莊雪芳、舒雲等，為香港歌迷，提供了更多選擇⁽⁶²⁾。

(62) 黃奇智：《時代曲的流光歲月》(香港：三聯書局，2000年)，頁 233 - 235。

這些歌星，往往趁來港之便，在香港灌錄唱片。像姚蘇蓉，就為「娛樂唱片」錄了《愛你三百六十年》。鄧麗君亦留港拍攝《歌迷小姐》⁽⁶³⁾，林沖更和「邵氏」簽約，拍了《大盜歌王》和《青春萬歲》⁽⁶⁴⁾。洪鐘就索性在此居留，成為港人，並和溫焯光、麥青組成「巨人合唱團」，經常在電視及香港的歌廳獻唱。

2. 歌廳新娛樂·聽歌成時尚

隨着經濟起飛，香港人和東南亞的交流漸趨頻密，除了商業往來，香港中上階層開始流行到經濟發展未如香港的地區消費消閒。有所謂「噴射機幫」的 Jet Set，經常坐着噴射機飛來飛去，購物渡假。只需一小時飛行旅程的台灣寶島，成為他們喜愛的休憩樂園。台北在六七十年代盛行歌廳的娛樂習慣。終於跟着歌舞團和歌星登台受歡迎的熱潮，吹到香港。《綠島小夜曲》時代，台灣風變成時尚。

香港從前就有粵曲歌壇，在茶樓舉辦，所以聽歌的習慣，對港人來說，應該不算新鮮。但因為歌壇早變成為小眾玩意，現在大規模流行，反成為新潮時尚。描述聽歌心態，香港才女亦舒說：「近來也頗去聽聽歌。其實聽歌呢，是低級趣味的。不過做人，偶然低級趣味一下，也沒有什麼不好。.....誰笑得暢快點呢？聽《今天不回家》那個，抑或讀《優力息斯》⁽⁶⁵⁾的那個？不問可知.....看看歌女各式各樣的旗袍、晚裝，看看她們臉上的化粧，鞋子配得怎麼樣，這確是娛樂。.....每天晚上換地方聽，也可消磨不少的時間.....。於是偶而有空，咀裏也哼哼歌詞，多可怕，女朋友一個個眼睛瞪得銅鈴似的，側起耳朵，不敢相信。

(63) 《歌迷小姐》（1970 攝製）是「百代」與電影公司合資作品。其中原創歌曲出自冼華手筆。冼氏原為鼓手，後加入作曲行列，曾為「邵氏」寫黃梅調電影。筆下以夏丹填詞的《一見你就笑》最著名。

(64) 《大盜歌王》（1969 攝製）「邵氏」出品，張徹導演並寫詞，王福齡作曲。《青春萬歲》亦是同年「邵氏」出品。

(65) 《優力息斯》即“Ulysses”，愛爾蘭作家詹姆斯喬伊恩 1922 著長篇小說，為「意識流」現代文學始祖，有蕭乾、文潔若中譯。

時代曲便是這樣子，不聽好好的，聽成了習慣，不太對路的習慣。但是流行嘛，遇到了什麼相熟的人，話說盡了，說時代曲，不錯。⁽⁶⁶⁾」

看她這篇文章，就可知歌廳在那時如何蓬勃，連滿肚墨水的雙語才女，也不能不順應潮流，隨俗一番。

那時的唱廳歌星來源，有台灣的、有星馬的，也有香港的，全沒有地域歧視。而且漸漸，粵語流行曲歌星也可以在歌廳出現，這不能不說是香港粵語流行曲在七〇年代中成爲主流的先聲。

「那時候，所有歌廳夜總會都以國語壓陣，台柱必是台灣歌星，唯一可與台灣歌星在酬金上或號召力上較一日長短的，只有一個唱粵曲的鄭錦昌，所以當時鄭錦昌一晚走三四個場子。」⁽⁶⁷⁾這是專欄作家秋子的說法。

鄭錦昌之外，還有一個來自星馬的麗莎。前者以一曲《唐山大兄》走紅，後者以《相思淚》成名。兩人打破了傳媒對粵語流行曲的歧視，開始在「無線」電視露面⁽⁶⁸⁾。不過，進入 70 年代，香港人的自我身份有了改變，不合理的母語歧視，開始逐漸減弱，社會更形包容，終於一曲《啼笑姻緣》，改變了香港流行曲的路向。香港人，找到了自己獨特的聲音。

(66) 亦舒：《我之試寫室》（香港：小草出版社，1977年），頁 60-61。

(67) 秋子：《三節棍》「信報」1991年一月十八日，見黃志華：《早期香港（1950-1974）粵語流行曲》引文，頁 228。

(68) 據作者訪問「無線」元老胡美屏憶述，鄭錦昌與麗莎在「無線」電視，多數是出現《歡樂今宵》節目。這個每周五晚的綜合性節目負責人之一蔡和平，來自新加坡，有同鄉之誼，應該是兩位歌星能不時現身的原因。

(C) 結語

《不了情》時代和《綠島小夜曲》時代的香港社會，不是完全平穩的。其中也頗有動盪。1962年，大陸難民湧入，增加了港府在基本條件供應如食水、居住、交通的壓力。而貧富不均，社會不公，從未消失。但在崇尚實際的香港，這些現象，卻不是構成動亂的主因⁽⁶⁹⁾。1966年因「天星小輪」加價，和1967年，受大陸「文化大革命」巨浪餘波觸發的暴動，很快便平息，也沒有嚴重地影響社會結構。這些動盪，反而催促港府採取了一連串措施來穩定社會，包括通過新勞工法例，和加強對婦女和青年的保護。勞工工時大大縮短；有薪假期開始法定；賠償制度大幅改變。影響所及，連工商界也提高警覺，主動與僱員定時磋商，避免雙方矛盾激化。

另外，在壓力團體力爭之下，香港政府終於把中文列為官方語文。香港流行音樂，和社會發展步伐，一向貼得緊密。雖然，流行音樂是商品，不能擺脫市場規範，但市場規範，由消費者生活取向而來，因此流行音樂，在一定程度上，可以非常忠實地反映港人的自我意識和心態。

香港流行歌曲對大部份市民的母語廣東話初期的歧視，其實顯示了香港人的心路歷程。移民起初戰戰兢兢，努力向高質素的外來文化汲取養份，美國的、上海的、台灣的都兼收並蓄，然後才慢慢鞏固了自己信心。香港流行音樂對母語的觀念，是和香港人自我意識的建立同步的。到香港人開始明白，自己不再是過客，而是以此為家的道地港人，流行音樂才開始切實反映這種心態，才有真正算得上是代表香港的獨特聲音出現。

(69) 見 Benjamin K. P. Leung “Social Inequality and Insurgency in Hong Kong”, 載 Leung, Benjamin K. P. & Wong, Teresa Y. C. (ed.) “25 Years of Social and Economic Development in Hong Kong” (Hong Kong : Centre of Asian Studies, HKU, 1994), p.p. 191。根據梁啓平的說法，社會不公，在香港動亂中的角色，是潛伏，次要與偶發性的。

第四章

《我係我》時代

(1974 - 1983)

幾乎所有論者都一致認為，1974年，「無線」電視劇主題曲《啼笑姻緣》的出現，是香港社會各階層普遍接受粵語流行曲的開始⁽¹⁾。這首由顧嘉輝作曲，葉紹德填詞，仙杜拉主唱的粵語歌，是香港流行音樂的分水嶺。此曲面世之後，香港人不再歧視粵語歌曲。接着下來，一連串作品湧現，香港音樂找到了自己的獨特聲音。粵語流行曲的歌詞名句，變成口頭禪，溶入了港人生活；連大學校長宴會後小提琴演奏，也拉黎小田作曲的《人在旅途洒淚時》娛賓。「粵語流行曲」開始名符其實，真正流行起來，入了大眾的耳朵。

這個現象，自然不是驟然而然。蓄勢待發的各種因素早就存在。

其中重要因素之一，是香港開始形成了強烈的本土意識。

(1) 黃志華、張月愛、梁寶耳、朱耀偉各位對香港流行音樂研究下過功夫的論者，大致上都採納這說法。

(A) 本土意識的形成

吳俊雄在《尋找香港本土意識》一文⁽²⁾說：「香港人覺得自己屬於香港，對它產生一種投入甚至自豪的感覺，其實是一個適逢其會，和相對地點滴自發的過程。」由過客變成定居斯土的居民，感覺的轉變，啓端於 60 年代，到 70 年代初，開始逐步凝結⁽³⁾。

1. 中港政經環境

中國立國以後，對外封閉。可是香港卻迅速發展成對外開放社會。不但經濟起飛，而且逐漸成爲全球經濟網絡中重要成員。香港政府不錯實行殖民主義，但對法治和人權的重視，卻也是別的華人社會難見。同時，大陸生活水平和香港的差距越來越大，令香港人產生了優越感。而因爲大陸和香港隔絕，港府又有意無意地限制港人的「中國意識」，港人的「中國人」身份，根本難以建立⁽⁴⁾。代之而起的，是一種發自民間的本土庶民精神。

2. 庶民精神崛起

60 年代的一小一大動亂，社會怨憤，雖然並非主因，但無可否認，也是市民積聚已久的潛在次要心態⁽⁵⁾。1972 年的天災、山泥傾瀉造成新區小市民傷亡；接踵而來，1973 年股災又至。幾番波折之後經濟再從衰

-
- (2) 吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 92。
- (3) 劉兆佳：《「香港人」或「中國人」，香港華人的身份認同 1985 - 1995》，載劉青峰·關小春編：《轉化中的香港：身份與秩序的再尋求》，（香港：中文大學出版社，1998 年），頁 5。
- (4) 同註（3），頁 6。
- (5) 梁啓平（Benjamin K. P. Leung）認爲「社會的不平等，在香港動亂而言，只是潛伏，次要及偶發性因素。」見載 Benjamin K. P. Leung, “Social Inequality and Insurgency in Hong Kong”, Benjamin K. P. Leung and Teresa Y. C. Wong. Ed: 《25 years of Social and Economic Development in Hong Kong》（HK: Centre of Asian Studies, 1994）, P.P. 191 - 192。

退中復甦，為港人喚起了一種從前不太敢表達的庶民精神。這種生存靠自己，奮發，拼搏、機靈的生活態度，早就存在，終於，適逢其會地匯聚成流，變成了全港市民的共同意識。

這種庶民精神的湧現，和大部份地區國家民族意識的建成，背景很有差異。一般來說，建立國族意識，都是政治主體努力鼓吹的結果。但香港的確不同別地，殖民政府雖然從暴動中吸取了教訓，成立「廉政公署」大力反貪污，又宣傳「清潔香港」運動，組織文娛活動如「青年舞會」「香港節」等，並成立「民政司署」，加強與市民的溝通。但卻從來沒有主動地提倡本土意識。

香港人開始以身為「香港人」為榮為傲，是自發的。由生存到自豪，從危機走到富足，由心懷故土發展至向心香港，並非港府有心主導搖旗振臂號召民心的結果⁽⁶⁾，傳媒自然起了推波助瀾功用，但卻是欲言又止，小心翼翼，摸着石子過河地逐步前進。

(6) 吳俊雄：《尋找香港本土意識》，載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁90-92。

(B) 普及文化開風氣

1. 戰戰兢兢

香港傳媒，在 70 年代初，仍然保守，連為粵語連續劇用上粵語主題曲，也多番考慮。

《啼笑姻緣》作曲人顧嘉輝憶述當年創作背景，戰戰兢兢之情，溢於言表：

「初時我和劇集的編導王天林都有這種擔心，所以這部電視劇的歌曲我們交由仙杜拉演唱。原因是她在樂壇中以唱英文及國語歌為主，由她唱出這些粵語歌曲，起碼不會給人老套的感覺，用多少洋化的歌手來平衡那些中國化的歌曲，可見那時信心實在不大。」⁽⁷⁾

其實，當年傳媒連實在沒有必要這樣小心的。粵語電影，那時已有復甦現象。70 年代初，香港國語片進入武俠片興盛期，銀幕上刀光劍影，拳林血海，觀眾雖然仍舊喜歡，可是多元選擇，逐漸已成為港人生活習慣，單一化的品種，萬難滿足。於是粵語片《七十二家房客》⁽⁸⁾出現。這部改編自上海滑稽戲的群戲，賣座破盡國片紀錄。而且，「無線」電視本身的綜藝節目《歡樂今宵》已常有鄭錦昌和麗莎出現，演唱粵語歌曲。何況，「可口可樂」（Coca Cola），「發達」汽水（Fanta），「雪山」（Mountain Cream）雪糕等家傳戶曉的產品，粵語廣告歌早已天天在大眾傳媒播得街知巷聞。香港市民，在不知不覺間，已經對方言母語建立了自信，接受了粵語歌曲。果然，《啼笑姻緣》（見附錄-頁199）一現身，馬上流行，成為空前熱門歌曲，什麼「母語歧視」，「難登大雅」，「老土」，沒有人再提起。

(7) 見倪秉郎為《金曲十年特刊》訪問顧嘉輝。載黃志華：《早期香港粵語流行曲》（香港：三聯書店，2000年），頁820。

(8) 「邵氏」出品，楚原導演，1973年攝，是粵語電影在1969年全部製作停止後，再用粵語對白的首部港產片。

(a) AABA 曲式

創作《啼笑姻緣》旋律，顧嘉輝採用 30 年代開始在美國流行的 AABA 曲式⁽⁹⁾。這四段 AABA，格式簡單而實用；首尾呼應，非常嚴謹。A 段是「主段」(Verse)，B 段是「副歌」(Chorus)。三個 A 段的旋律，大致相同，只會在每段的結句，出現少許旋律及和聲上的差異。一首 AABA 體的流行曲，長 32 小節 (Bars)，每樂段基本上分作四句，每句二小節。(也有五句、六句的變體，但都是由基本的四句化出。)這四句恰好與我國傳統文章結構「起、承、轉、結」如出一轍。四段加起來又是個大的「起、承、轉、結」(見附錄 - 頁 200)，脈絡極為分明，清楚了俐，而句句相扣，段段相應，有易於記憶，便於傳唱的好處。因此多年來成為標準曲式，既受創作人歡迎，也為聽眾接受，視為常慣，流傳數十年不衰。

普及文化作品標準化 (Standardization) 一向為「法蘭克福學派」(Frankfurt School) 學人詬病。該學派的文化批評家，學術思想源出馬克思主義。他們認為普及文化的文化工業 (culture industry)，與商業掛鉤，追求利潤，形成內容單一乏味，失去文化作品應有的自主 (autonomy)。本文第 1 章已有論及。「法蘭克福學派」首要人物阿當諾 (Theodor W. Adorno) (1903 - 69) 在 1941 撰文《論流行音樂》⁽¹⁰⁾，對後來研究流行音樂及普及文化的學人影響頗大，可謂一切不同見解及爭論都由他這篇文章引發。他的主要論點，認為流行音樂，在 (1) 結構 (structure)，(2) 細節 (details) (3) 類別 (types) 上都標準化。因此同類別歌曲，位置相同段落，可以互相交換。例如，甲曲的「副歌」(chorus) 段落，大可由乙曲的「副歌」替上。他以「嚴肅音樂」(serious music) 的

(9) Beatles 的“Yesterday”，“Hey, Jude”，Billy Joel 的“Shameless”，Whitney Houston 的“Saving all my love for you”，Bruce Springsteen 的“Streets of Philadelphia”，Stevie Wonder 的“You Are The Sunshine Of My Life”等數不清的名曲，都是用 AABA 曲式，顯見此體不論年代，都受歡迎。

(10) Simon Frith 與 Andrew Goodwin 合編：“On Record” (New York: Pantheon Books, 1990)，p.p. 301 - 314。

結構，來與流行音樂比較，認為貝多芬或海頓諸賢的傑作，結構與發展及細節渾然天成。不能分割其中細節元素而不損害整體。流行音樂則把元素完全標準化，彼此對調，都不成問題。所以便連聽眾的反應，也因而標準化起來，變得全無自主，與自由社會個人的自我個性（individuality）理念相背，只引出虛假個體化（pseudo-individualization）的假意識（false consciousness）。但正如本文第 1 章所述，阿當諾對流行音樂的指責，多年來已被後來的普及文化研究學人駁斥。一來，他的文章面世之後，流行音樂已變化多端。二來，創作流行歌曲與製造汽車的工廠流水作業，大有不同。三來，阿當諾所謂虛假意識的指控，查無實據，因為何者為真，何者為假，難以定判。四來，聽眾享受流行歌，原因繁多。有些流行曲，純供伴舞，另外一些，可供個人靜中細味⁽¹¹⁾。這裡引英國文化研究學者費時基（J. Fiske）一段話，來總結眾人對阿當諾的批評。

「我不相信“眾人”是文化笨蛋；他們不是無助而被動的一群，不會全無辨別能力，被（文化）工業中的大亨任意在經濟、文化、或政治上任意操控⁽¹²⁾」。

如果要找文化產品格式最嚴謹的標準化，大概無出我國唐代律詩之右。唐律詩規範向來嚴格。平仄格律之外，中間兩句必須為對句，創作人簡直難越雷池半步。但律詩佳作，比比皆是。而中國文人向來有「集句」的玩意，把不同詩人同格律的個別詩句，拼集成篇，作為別有興味的消閒文娛活動。但這樣湊合的詩句，詩意自成篇章，讀來感受很有不同。另外，歐洲中世紀興起的「商籟體」十四行詩，八句一組，a，b，b，a；a，b，b，a 句法，稍作停頓後，再加結篇六行詩（Sestet），押韻格律之嚴，亦為歐洲各國僅見。但名作傳世者極多。莎士比亞（William Shakespeare），華滋華斯（William Wordsworth）及蜜爾敦（John Milton）俱有不朽好詩，至

(11) Brian Longhurst: “Popular Music and Society” (Cambridge, UK: Polity Press, 1995) p.p. 3-14。

(12) 全註(11)頁21。作者譯文。

今爲人傳誦。亞當諾對此，並不是全不知情。他原文後的註 1，就曾引述 1939 紐約出版的《如何寫作及推銷熱門歌》（“How To Write and Sell a Song Hit”）作者施爾華（Abner Silver）和勃勞斯（Robert Bruce）的話：

「可以肯定，少有比十四行詩的詩歌體裁更嚴格的了。但歷代大詩人，都可以在其緊密狹小的框納，編織出不朽之美。因此不論其爲流行歌曲，或更嚴肅音樂，作曲家都大有機會展示其才華和天賦。⁽¹³⁾」

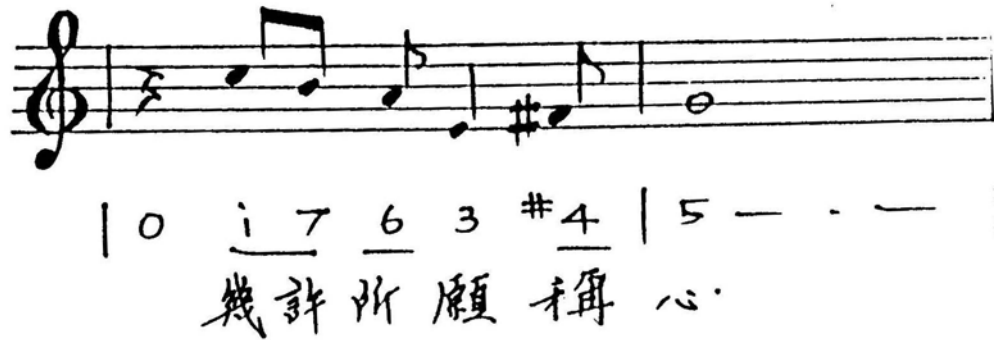
他們認爲，流行歌曲的特定模式與結構，不會束縛創意發揮。但阿當諾對此輕輕帶過，認爲兩作者把高度組織化的嚴格藝術形式，與流行歌曲的機械化模式混淆，而不加詳盡討論。本文作者認爲這種一方面將精英藝術推崇備至，另一方面籠統地詬病流行文化的態度，實在有點難以服眾。AABA 流行曲的範式，至今仍然有創作人愛用，證明標準化曲式，有應用上的好處。作曲人一旦熟習了標準格式，創作便會得心應手。否則經過這麼多年，早應爲其他格式取代。至於阿當諾認爲不同流行歌曲的相同位置段落可以互調一說，也不成立。如果《啼笑姻緣》副歌換上《玫瑰玫瑰我愛你》副歌，全曲馬上變得怪誕荒謬。理論經不起實踐測試，一攻即破，絕不可行。

(b) 中西合璧聲音

顧嘉輝的和聲處理手法，是一貫歐美流行曲慣用方式。他的編樂，完全遵照當年留學美國 Berklee 所學，可說和美國編樂家手法，沒有不同。但配器卻中西合璧。他用二胡和月琴作主奏樂器，一來配合劇情，二來，用中樂配合西方流行樂隊的方法，以前港產歌

(13) Theodor W. Adorno (with the assistance of George Simpson) “On Popular Music”. 原文註 1. 見 Simon Frith 及 Andrew Goodwin 合編: “On Record” (New York: Pantheon Books, 1990), 頁 314。

中，較少採用。因此《啼笑姻緣》在聽覺感受，以當年來說是新鮮的。第一二段（A1 及 A2）旋律，用的是傳統五音音階（pentatonic scale），但一到 B 段，就暗藏玄機。他的中段結句（歌詞是「幾許所願稱心」）是這樣的：



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Below the staff is the numbered notation: | 0 1 7 6 3 #4 | 5 — . —. Underneath the numbered notation is the Chinese text '幾許所願稱心' written in a cursive style.

用上 FA SHARP #4（升 F）本來是一些中國西北民歌常有，但就隱約藏有西洋音樂轉調味道，達到一種「新中有舊」的感覺。這種「中西合璧聲音」的組合，非常聰明。令整首歌既有香港現代感，又聽來親切，影響了不少後來的香港粵語流行曲旋律創作。加上主唱的仙杜拉，素來專唱英文歌，現在首次唱粵語，韻味和許豔秋、呂紅、麗莎諸人，自有不同。而因為她時常錄唱廣告歌，咬字清楚卻沒有一般戲曲唱家的刻意，所以《啼笑姻緣》全首歌，在「整體聲音」（Total Sound）上的處理，有其獨特風格，前所少有，聽起來新穎可喜，與別不同。

(c) 歌詞手法傳統

至於歌詞寫法，就和粵曲傳統，一脈相承。「愛因早種偏葬恨海裡」，「藕絲已斷，玉鏡有裂痕」「赤絲千里早已繫足裏」等句子的遣詞造句，和從前備受歧視的粵語時代曲，基本上全沒有分別。「哥你」的稱謂，也和粵語時代曲被譏為「老土」的語法如出一

轍。填詞人葉紹德是粵劇編劇家，吐語流露出粵曲韻味，自然難免。因此《啼笑姻緣》的流行，不因爲歌詞與從前備受排斥的粵語流行曲有別。這個例子，不由得令人想起流行文化研究權威費理夫（Simon Frith）的名言：「流行音樂的感染力，主要來自非語文層面。而流行音樂研究也因此不能簡化爲單純的歌詞研究。」⁽¹⁴⁾

2. 按譜填詞

(a) 先曲後詞

《啼笑姻緣》除了改變了香港人的聽歌習慣，和消除了港人對母語流行曲的歧視之外，也爲以後的香港流行曲創作，立下了個「先曲後詞」的傳統。按譜倚聲填上文字，本來是隋唐以來，便有的方法。宋王灼《碧雞漫志》說：「蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興。」張炎《詞源》也說：「自隋唐以來，聲詩間爲長短句。」⁽¹⁵⁾所謂「曲子」與「長短句」，正是到宋代稱爲「詞」的合樂韻文。是先有了曲譜，再按曲譜的聲，填上協調文字供人歌唱的獨特創作方法。雖然，這傳統亦有例外。像南宋姜白石便是先「率意爲長短句，然後協以律」的，不過到底只屬少數。大部份詞作，都先有歌譜，再填上歌詞⁽¹⁶⁾。可是填詞要跟聲韻，這便要求填詞的人懂一點音樂。而音樂人在中國古代，地位低微，只與優娼同等，如果不是落泊文人如柳永、姜白石等，也少會着意去研究。因此，正如楊鐔《作詞五要》所說：「自古作詞能依句者少，依譜用字者百無一二⁽¹⁷⁾。」即使文采風流，才華蓋世的蘇東坡，也要被通音律的李清照譏笑爲「句讀不葺之詩」和「往往不協音律⁽¹⁸⁾。」到後來宋代詞樂

(14) 費理夫（Simon Frith）著、彭倩文譯：《搖滾樂社會學》（台北：萬象圖書，1993年），頁318。

(15) 王灼及張炎引文，見夏承燾、吳熊和著：《讀詞常識》（北京：中華書局，1962年），頁3。

(16) 夏承燾、吳熊和：《讀詞常識》（北京：中華書局，1962年），頁26-27。

(17) 同上註，頁28。

(18) 王仲聞校註：《李清照集校註》（北京：人民文學出版社，1981年），頁194-195

失傳，漸漸「先詞後曲」的傳統，就起而代之。倚聲填詞傳統，已經少有懂者。

國語時代曲興起，也流行「先詞後曲」傳統⁽¹⁹⁾。爲什麼會這樣，今天已難考究。也許，大家都受趙元任的影響。趙元任在 1928 年出版《新詩歌集》，歌集的《序》對中國人的「吟」和「唱」有很詳盡的分析。趙氏是反對旋律創作被文字四聲規限的。因爲這樣會「把音樂弄得太死了，簡直沒有創作歌調兒的餘地了，結果就還是吟詞而不是唱曲⁽²⁰⁾。」這話很有道理。加上趙元任在中國音樂界和聲韻學的地位，奉爲圭臬的不少。可是，趙元任也太不顧文字四聲了；因此作品常常出現只顧旋律動聽，不理字音正誤的「倒字」之病。他本來對歌曲「倒字」，也很不以爲然。他曾說「字的平上去入，要是配得不得法，在唱時不免被歌調兒蓋沒了，怕聽者一方面不容易懂，一方面就是懂了，聽了也覺得不自然⁽²¹⁾。」可是說歸說，趙氏在譜曲的時候，「倒字」的情形，不時出現。試拿他譜劉半農詞那首人人耳熟能詳的藝術歌曲《教我如何不想他》爲例（見附錄-頁 201）：「教我」兩字，「教」是入聲（第 4 聲），「我」是去聲（第 3 聲），趙氏第一段末句，用 2 i 來譜，「教」字一唱，變成第 3 聲的入聲「腳」字，「我」就唱成第 1 聲平聲「窩」字，「教我如何不想他」變成了「腳窩如何不想他」，也真的有點尷尬。可是，似乎國語時代曲的創作人不喜填詞，上海和台北都同一習慣。在 60 年代紅極一時的《今天不回家》（見附錄-頁 202），第一句第一個字就倒，「今天」變成「緊天」，也叫歌迷聽眾摸不着頭腦。

粵語有九聲，「平、上、去、入」四聲，還分高低兩調，入聲又多出一個中調⁽²²⁾，共有九調如下表：

(19) 水晶：《流行歌曲滄桑記》（台北：大地出版社，1985 年），頁 103。

(20) 趙元任：《新詩歌集》（台北：商務印書館，1950 年），頁 13。

(21) 同註（20）。

(22) 黃錫凌：《粵音韻彙·廣州標準音之研究》（香港：中華書局，1987 年），頁 68。

聲 調	平	上	去	入
高調	高平	高上	高去	高入
中調				中入
低調	低平	低上	低去	低入

這等如說，每一個聲，就是一個不同的字。換句話說，粵語字本身音樂性極強。每個字獨立看的時候，還不覺得，幾個字並排在一起，而且要來譜曲，就馬上明白粵音音樂性的規限了。試舉一例：譬如「香港大學」四個字，用粵語發音，譜成音樂，最準確的是：



用另一個譜，已有一點勉強：



因為「港」字，已經變成了「降」。

寫作粵語流行曲，如果採用先詞後曲的方法，旋律動聽與否，悅耳與否，完全取決於歌詞本身的字。換句話說，歌詞的字，限死了旋律進行，完全不能變不能動，一變動馬上出現「倒字」情形。而對流行歌曲來說，旋律是靈魂。旋律是否悅耳動聽，非常重要。因此粵語流行曲創作人，就一致採用「先曲後詞」的方法，寫好了悅

耳旋律，再按着曲譜的音，填上歌詞。這樣的操作方法，比較容易求得歌和詞兩者俱佳的作品。何況，寫流行曲，因為要照顧到歌者和聽眾的實際音域，所以通常只是十度或十一度以內的音。如果不用半音的話，等於只有十餘個音符可用。不比文字，常用字已有三千餘，拿來填詞，實際上不會太難。比起作曲字翻來覆去都在十一二個音的領域裏創作，容易得多。

可是按譜填詞也有缺點。有時曲譜已定，但找不到合適的字來配，就要完全犧牲歌詞，將就曲譜。有時，本來很好的曲意被迫放棄。不過，這種情形，亦不常出現。功夫好的寫詞人，往往可以在常用字中，找出最合適的字眼，寫出既不背叛原來構思，也可以和旋律配合得天衣無縫的好歌詞來。

(b) 歌詞叶韻

《啼笑姻緣》歌詞，大致上說，是遵照中國韻文傳統的。即是說，歌詞叶韻。歌詞是寫來唱詠的，供聽眾聽的。叶韻就令歌詞唱出來的時候，既易於記憶，也有聲韻之美。現在香港有些青年詞人，認為叶韻「老土」⁽²³⁾其實說不過去。有韻的歌詞，如果韻叶得好，特別動聽。在歌曲壽命越來越短促的廿一世紀，歌詞創作人不但不能放棄用韻，更應努力鑽研用韻的方法，萬不能因為一己文字功夫不足，把我國韻文優良傳統，無端拋棄。當然，叶韻功夫不易把握，因此《啼笑姻緣》用韻十分自由，幾乎每兩句一轉。但轉韻總比不叶韻好。

(23) 黃霑：《粵語流行曲的歌詞創作》（香港：嶺南學院文學與翻譯研究中心，1997年），「論文叢刊」第二號，頁13-14。

(C) 大眾傳媒同發力

說大眾傳媒可以一夜之間，令社會歧視轉向，是過份誇張傳媒力量。但的確，大眾傳媒往往在社會潮流扮演着催化劑的角色。社會深層的一些蓄勢待發的感覺，很多時候，因為媒體的倡導，會一下子藉此機會拼發出來。社會學家一致認為七十年代對香港來說，是個重要的轉捩時期。「要好好分析後來有濃厚本地意識的香港文化的出現，我們都應該重新認識七十年代初的香港社會與文化。⁽²⁴⁾」社會學者呂大樂如是說。而七十年代初，是香港青少年人口的膨脹期。八歲至十七歲的年齡分組特大。⁽²⁵⁾他們既是社會的未來棟樑，也是經濟的推動力與勞動力。香港，是他們的出生地；和上一代不同，他們不是移民，沒有家鄉故土的懷念，因此較易對香港產生歸屬感覺。可以說，香港的本土意識，主要由他們引起。研究七十年代香港社會，我們發現到當年青少年中流行的事事物物，都成為具有代表性的符號和象徵。喇叭褲⁽²⁶⁾，鬆糕鞋⁽²⁷⁾，水手裝⁽²⁸⁾，李小龍髮型⁽²⁹⁾，等等全都變成城市文化中代表青少年意識的紀念品。威廉士（Raymond Williams）說得好：「文化本是渾閒事」。當年，閒常不過的生活習慣，在不知不覺間，塑造了香港的大眾文化。與此同時扮演催生劑的大眾傳播媒介，就努力在旁順應潮流，搖旗吶喊。

1. DJ 文化

除了「無線」電視在推動香港大眾文化，處處居於領導地位之外，「香港電台」在這方面的努力，也居功厥偉。本來，廣播電台初期最受歡迎的節目，是「天空小說」。然後，一人講述的天空小說逐漸為多人演繹的廣播劇取代。到電視進入家庭，合視聽為一的電視螢光幕，自然

(24) 呂大樂：《香港社會史重要一章：七十年代》，《信報》2000年七月十九日。

(25) 全註（24）。

(26) 香港少女在 1970 年代喜穿褲身窄，褲腳闊，褲管有如喇叭的長褲，故有此名。英文本來稱作 Bell-bottom。

(27) 鞋底墊水松，厚至三四寸的時款女鞋，因為形似粵省糕點的「鬆糕」而得名。

(28) 像美國海軍服的時尚服裝，斜肩短袖而有小披肩在背後，亦為多家著名女校校服式樣。

(29) 李小龍是香港首位蜚聲國際的影星，本來是不良青年「飛仔」典型，但幾部武俠片大受香港及外國歡迎之後，成為英雄。而他忽然暴斃，更為他的故事塗抹了一層傳奇浪漫色彩。因此成為 70 年代香港青年，爭相模倣的對象。

吸引了家中成員的注意力。於是「播音皇帝」「播音皇后」這些反映當年播音藝員受歡迎程度的稱謂，漸漸從傳媒中消失，廣播劇也不再受歡迎。自七十年代開始，青少年人口成爲電台爭取的新對象，加上樂壇欣欣向榮，外地紅星爭相來港演出，本地歌手亦紛紛成熟，流行音樂於是順理成章，成爲電台節目主流。而光是反應一小撮歌迷意趣的點唱節目，已不足夠。終於，到了 70 年代初，電台興起了「DJ」熱潮⁽³⁰⁾。

(a) 青春交響曲

香港電台在 1974 年，增設「青春交響曲」節目，針對時下青少年喜好，每日下午四時至六時播出，開創了影響青少年頗爲深遠的「DJ 文化」。節目內容以音樂、時髦玩意、時下潮流爲主體。同時用輕鬆手法將資訊傳播，與從前所有電台節目都有不同，較多青春活力。這類由「唱片騎師」DJ 主持的節目，由早期組織過結他樂隊 Menace 的陳任首創。陳任在錄音室一人操作，省去了由工程人員播放唱片的轉接，而創出輕鬆直接，說話與音樂渾然貼合的風格。連說話的方式與速度，都力求接近青年人習慣。因爲陳氏對音樂熟悉，於是在介紹詞中，加入創作背景，令流行歌曲的聽眾，加深了對音樂及音樂人的認識。這節目多年來一直雄踞聽眾人數榜首⁽³¹⁾，也成爲「唱片騎師」的培養溫床。

(b) DJ 變歌星

一方面因爲青少年人口繼續上升，到 1975 年，十歲至十九歲的組別，已成爲香港人口的最多數⁽³²⁾，影響了電台節目，紛紛爭取青年聽眾；另一方面電台之間的相互競爭，也互爲因果，於是 DJ 文化泛濫，成爲香港七八十年代普及文化的一大潮流。這潮流對青年的影響，大眾文化研究學者觸及仍少，還要再加努力。但當時已引發

(30) DJ 是 Disc Jockey 的簡寫，原爲美國名詞，在電台工作，介紹唱片的，就稱爲 Disc Jockey，港譯「唱片騎師」。

(31) 《香港廣播六十年》（香港：香港電台，1988 年），頁 23。

(32) 李安求、葉世雄編：《歲月如流話香江》（香港：天地圖書，1989 年），頁 178。

不少批評，連「香港電台」出版的《香港廣播六十年》特刊，談到 DJ 文化，也坦白承認：「有部份 DJ 年紀很輕，在節目中，一旦談到人生大道理及對事物之觀感，常予人一種不信任，不全面，甚至對意識形態，有所批評，或指責話題不健康，不正面，不成熟，以至被認為無病呻吟。」不過，批評者多，從另一角度來看，正是受歡迎的證明。DJ 文化當年，雖不致於鋪天蓋地，但卻在香港青年人心目中，有一定定位。不少青年「唱片騎師」成為聽眾偶像。如林姍姍、鄧麗盈、鄧藹琳、伍家廉、車淑梅、蔡楓華、黃凱芹、歐瑞強等人，成為家傳戶曉人物。有不少這些當紅 DJ，更因此而順勢加入音樂行業，成為歌星。像何嘉麗、蔡楓華、王雅文、麥潔文、曾路得、溫兆倫、黃凱芹、歐瑞強、周慧敏、林憶蓮、林姍姍、湯正川、夏妙然等，都曾任電台唱片騎師。DJ 成為偶像，偶像變作歌星，更上一層樓成為偶像中偶像，自然令青少年心生嚮慕，也間接促成了香港音樂的蓬勃。

2. 電視文化

英國大眾傳媒學者費時基（J. Fiske）說：「電視製造歡樂，催生意義，承載文化⁽³³⁾。」香港電視文化，是 70 年代開始成形的，馬傑偉在《電視戰國時代》一書，有這樣的話：

「七十年代的電視，是本土文化的前鋒。它把香港的社會意識，聚焦在電視螢幕這個小方塊上⁽³⁴⁾。」

七十年代之前，香港的大眾傳播媒體，從來沒有過如此廣大的覆蓋力。1967 年「無線電視」啓播之後，才開始有真正觀眾極多的媒介。「無線」電視的長篇連續劇，可以在同一時間，接觸到二百餘萬港人，幾乎等於全城人口的一半。這種影響力，前所未有。香港人到 70 年

(33) 費時基（J. Fiske）：“Television Culture”（倫敦：Routledge, 1987），載馬傑偉：《電視戰國時代》（香港：次文化堂，1992 年），頁 1。

(34) 同註（33），頁 11。

代，社會意識和從前顯著不同。人口中十五至三十歲的新生代，數目眾多，正帶領着香港社會意識轉形。他們身處經濟迅速發展的社會之中，努力追求一己的個人成就。傳統觀念，對他們來說早已不夠應用。正好在這新舊交替時候，出現了強有力的媒介，於是電視成為新價值觀的凝聚點，送走了上一代的舊意識，催生了本地的普及文化。社會學家威廉士（Raymond Williams）將社會意識分為三大類別：（1）殘餘的 — 由上一歷史階段遺留的觀念和方式；（2）新興的 — 標誌着新社會關係的思想和習慣；（3）主導的 — 順應或服務當前社會關係的主導意識⁽³⁵⁾。香港本土文化在很短的時間內，經歷了這三種社會意識的轉化，電視媒介在這過程，擔當了很重要的角色。而在這時期，參加電視工作的主要人物，正是香港的新生代。他們多數來自香港各大學，如許冠文、許冠傑、劉天賜、鄧偉雄、梁淑怡、黃霑、孫郁標、馮美基、蕭若元等，本無電視傳媒經驗，但邊學邊做，發揮高度創意，把他們從大學得來的文化觸覺，直接或間接地運用在香港電視文化的開拓上。

(a) 長篇電視劇

70年代中期，「無線」的《翡翠劇場》雄踞收視榜首。起初的《清宮殘夢》，《梁天來》和《啼笑姻緣》等連續長篇劇，無論內容和風貌，與意識形態，都不過是從前粵語電影的延續。到1976年《狂潮》，1978年《強人》等劇出現，才真正令香港人覺得劇中人的感受，求生態度，和香港環境吻合。因此，掀起了收視熱潮，觀眾最多的劇集，竟能吸引到達三百萬人追看。「人人為我，我為人人」的民間互助精神，「分甘同味」，「同舟共濟」的情愫，憑着家庭倫理，節義道德來忍受社會不公的意識，漸漸從螢光幕上隱退。代之而起的是以成長求存，但求個人小我幸福，不問國家大事的情節和心態⁽³⁶⁾。劇情強調個人戰勝困難，出人頭地，不靠道德力量，而靠個人的靈活善變去適應環境。有時，略為不擇手段，也在

(35) 同註(33)，頁6引文。

(36) 梁欵（吳俊雄）：《小箱子的故事：看看電視長篇劇》，載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化1970-2000》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁121。

所不計⁽³⁷⁾。這些連續劇，時代感較強，也較為真實，可以確切地反映香港變成東南亞大都市後社會的複雜，於是很能喚起共鳴。在 1975 到 1978 的幾年，「電視劇下飯」幾乎是全港市民的共同習慣。

不約而同，這些長篇電視劇，無論是「無線」，「麗的」，即或是 1975 年到 1978 年曇花一現的「佳藝」電視，都有主題曲。這些主題曲，既在當時流行，過後也依然有人不停傳唱。像關菊英的《狂潮》，羅文的《家變》，《強人》，《小李飛刀》，《陸小鳳》，袁麗嫦的《鱷魚淚》，葉麗儀的《上海灘》，徐小鳳的《大亨》，鄭少秋的《書劍恩仇錄》，《倚天屠龍記》，《輪流轉》，《楚留香》，關正傑的《大地恩情》，《神雕俠侶》，《變色龍》，甄妮的《春雨彎刀》，《奮鬥》和鄧麗君的《風霜伴我行》等，都成為香港粵語流行曲的長青歌曲。奇怪的是，這些歌曲，全出幾個人手筆，寫旋律的，是顧嘉輝，黎小田和黃霑。填歌詞的是盧國沾，鄧偉雄和黃霑。連「香港電台」製作的《獅子山下》，亦不作別想。

(b) 綜藝節目

除了長篇電視劇有粵語主題曲之外，其他綜藝節目，也開始不停有粵語流行歌出現。《歡樂今宵》，《雙星報喜》《芳芳的旋律》和歌星專輯，如《仙杜拉之歌》《羅文之歌》等，全部都以唱粵語歌為主。粵語流行曲受歧視的現象，忽然之間，變作歷史陳跡。終於，連《歡樂今宵》的主題音樂⁽³⁸⁾，都填上了口語化的粵詞，每周五晚，提醒香港人：

「日頭猛做，
到依家輕鬆吓。

(37) 馬傑偉：《電視戰國時代》（香港：次文化堂，1992 年），頁 10。

(38) 《歡樂今宵》主題音樂，原為歐美歌“Enjoy Yourself Tonight”，由當時的推廣及宣傳經理林燕妮填上粵語歌詞。

食過晚飯，
要休息番一陣！
大家暢聚，
無線有好節目，
歡歡樂樂，
笑笑談談，
我哋齊齊陪伴你。」

每年「無線」電視的重頭節目《香港小姐選舉》裏面的歌舞，亦全部以粵語詞出之。這股粵語歌新風，不單令港產國語歌不再領導潮流，連英美流行曲也要退避讓路。本來唱英文歌和國語歌的歌星，紛紛改唱粵語。陳潔靈、葉振棠、葉麗儀、林子祥、甄妮、鄧麗君、華娃、陳美齡、張武孝、葉德嫻、張國榮等歌星，全部放棄原來喜好，轉成廣東歌歌手。不能用純正粵語發音的，只有努力逐字學習。學不來的，只好打消在香港樂壇闖出名堂的願望。連台灣歌星重臨香江登台也唯有臨時惡補一兩首粵語流行曲，投觀眾與歌迷所好⁽³⁹⁾。

(c) 名曲金榜

美國流行曲權威雜誌《告示板》（**Billboard**）一向有銷售流行榜之設，分門別類，將唱片的銷售情形，每周編製數據刊登。香港大眾傳媒人看見粵語流行曲掀起熱潮，於是各自推出名稱不同的流行曲榜，如「中文歌曲龍虎榜」，「十大金曲」，「勁歌金曲」，「叱咤樂壇流行榜」等。這些曲榜的製成，不無爭議，因為各不同傳媒，都有本身的一套計算方法。有些，以聽眾投票。另一些以歌迷點唱率，輔以 DJ 及節目主持取捨。亦有由機構管理高層，成立委員會，主持評選。總之各有各的方法。然而正因為這樣，各榜出現的歌曲，往往有時不盡相同，於是就觸發了不少議論。不過，正因

(39) 黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書店，1990年），頁10。

其有爭議，城市便有了話題；而競爭就越來越烈，於是樂壇變得鬧哄哄，呈現了前所未見的熱烈氣氛，也刺激了樂迷的消費意慾。唱片市場，在各傳媒流行榜出現的同時，銷路穩步上揚。因此社會上的議論，並未真正受到正視。在此之前，美國流行音樂界，本來出現不少賄賂唱片騎師 DJ 的醜聞⁽⁴⁰⁾，但香港，類似情況，尙少出現。兼且，在 1974 年，直屬港督領導的「廉政專員公署」已經成立，貪污歪風，一時頓斂。因此，各大流行榜，雖然規矩不同，社會亦接受事實，並未深究。跟着到 1977 年，「國際唱片協會」（IFPI）不甘後人，開始和「無線」電視合辦「金唱片頒獎典禮」，成為每年樂壇盛事。所謂「金唱片」是指銷量逾 15,000 張的唱片，而逾 30,000 張的，就稱「白金唱片」。（後來因為唱片銷量急升，到 1980 年，開始將「金唱片」指標提高至 25,000，「白金唱片」則提至 50,000。）因為頒獎典禮聚集了名人與明星，衣香鬢影，爭妍鬥麗，魅力洋溢變成城中觸目大事，各傳媒見獵心喜。「港台」馬上在 1979 年，舉辦「十大中文金曲」頒獎，以大型演唱會形式出現，樂壇熱鬧得未曾有。流行曲主流，自此為粵語流行曲壟斷。

(d) 新秀比賽

唱片銷量急升，自然需要大量歌作和新人加入行業。各式各樣的比賽，由是在香港出現。既有「流行歌曲創作比賽」，也有「業餘歌唱大賽」，復有「新秀歌唱大賽」，更有「亞洲歌唱比賽」。到後來，連香港政府也加入推廣行列，舉辦「十八區歌唱比賽」。香港在這年代的粵語流行曲熱潮，真是弦歌處處。而這些歌唱比賽，亦成為新人入行的大好機會，張國榮、張學友、蔡楓華、呂方、張明敏、張偉文等，全是藉着歌唱比賽而進入香港流行音樂界，而後來對推廣港式歌曲，都極見力量。

(40) Tyler Cowen: "In Praise of Commercial Culture" (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000) p.p.166 – 168.

此外，另有一種比賽，也為香港流行音樂發掘了不少新人。從七十年代末，有不少填詞比賽，此起彼伏地出現。多數是區域的社區文教活動節目，也有因為要配合社區運動而舉辦的，如「防止青少年運動」，或「健康與人生」，或「青少年與家庭」等等。據黃志華，在《粵語流行曲四十年》的統計，這些「大大小小的填詞比賽，每年都有七、八十個不等」⁽⁴¹⁾。陳守仁、容世誠的《五、六十年代香港的粵語流行曲》結語說：「今天香港不少業餘樂隊及中學生已能寫出水準不俗的粵語歌詞，可見用粵語填詞的水準及技巧已十分普及。」⁽⁴²⁾這普及的原因，正與這些一個又一個的填詞比賽有關。在 80 年代顯露頭角，後來成為粵語流行曲詞人舉足輕重人物的林夕和小美，就是常常參加這些比賽獲獎而培養出信心來。

3. 電影文化

在 60 年代末開始下坡，最後完全停產的粵語電影，到 70 年代由一部《七十二家房客》賣座帶動，又開始有復甦現象，跟着出現幾部用粵語對白的電影，觀眾都再無抗拒。社會研究學者所謂「本土意識」，此際已完全在港人心中，牢不可破。港人開始目覩辛勞經營開花結果，不但再也不存有任何自卑，還逐漸對自己的成就感到自豪⁽⁴³⁾，當然不會對母語方言廣東話再出現不合情理的歧視。而就在這個時候，許冠文、許冠傑兄弟，趁在「無線」的綜合性新節目《雙星報喜》大受歡迎⁽⁴⁴⁾，乘勢退出電視圈，改投電影界，與新崛起的「嘉禾」電影公司合作，自編自導自演兼自資拍攝喜鬧劇《鬼馬雙星》。此片公映，票房雄踞當年（1974）賣座冠軍。片中的主題曲《鬼馬雙星》與插曲《雙星情歌》馬上成為香港最熱門歌曲。跟着，由鍾鎮濤、譚詠麟、陳友、彭健新、葉

(41) 同註（39），頁 137–138。

(42) 載《廣角鏡月刊》1990 年 2 月號，頁 77。

(43) 吳俊雄：《尋找香港本土意識》，載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 – 2000》（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 92。

(44) 《雙星報喜》是 1971 年推出的節目，模倣美國的惹笑節目“Laugh-In”，許氏兄弟笑料節奏快捷，點到即止，為本地喜鬧式節目僅見，很令觀眾耳目一新。

智強等五位香港青年組成的「溫拿樂隊」(“The Wynners”)亦因為在「無線」的《溫拿狂想曲》收視理想，應聘拍攝《大家樂》，《溫拿與教叔》及《追、趕、跑、跳、蹇》等電影。其中插曲，也成為粵語流行曲上榜名歌。至此，粵語對白電影開始佔回先前失陷地位，後來，更令國語電影製作在香港全消失。香港電影，再以觀眾的方言母語為主流。其間轉變之奇，真是別地所無，不由不令人覺得，外國文化研究方法，在香港移用，很多時候，會頗不合適。

但流行音樂，依附電影生存的現象，數十年來，從未改變。尤為令人稱奇的是，這些電影公映後不久，便已在觀眾記憶中消失殆盡，反而歌曲旋律，和歌詞警句，甚至歌曲的前奏過門，卻往往歷久常新。也許，單是令人難忘的特點，便足以構成流行歌應為文化研究界多加重視的一大理由。

4. 音樂會文化

媒介研究學者舒加雅(Roy Shuker)說：「音樂會與樂趣，與音樂價值的確認，和與社群的休戚與共有關⁽⁴⁵⁾。」他又說：「音樂會是複雜的文化現象，涉及音樂、經濟、禮儀、樂趣。對表演者和觀眾來說，完全一樣⁽⁴⁶⁾。」音樂會在錄音機未面世之前，是唯一讓聽眾接觸到音樂表演者的場合。有了錄音技術和重播器材之後，聽眾聆聽音樂的機會增加，而面對表演者的機會相應遞減，現場經驗因此漸漸變得難能可貴。加上擴音技術日漸進步，連空曠場地都可以變成頗佳的演奏場所，大型音樂會漸漸便轉型為體會集體經驗的場合。流行曲歌星演唱會全場觀眾隨着節奏拍手，一起和唱；或揮動螢光棒，跟着音樂左右搖動，是令人興奮的經驗。台上台下藉着聽眾耳熟能詳的歌曲，融匯一起。整個晚上，歌星樂迷彷彿渾成一體，彼我不分。巨星與聽眾共同沉醉在同一氣氛，同

(45) 舒加雅(Roy Shuker)：“Understanding Popular Music”(London: Routledge, 1994)，p.p.207。

(46) 全上註，頁205。

一音響，同一經驗裏。歌星和觀眾對話，和應，同聲歡呼，同步鼓掌。音樂以驚人的高音量打入眾人耳股，變幻無窮，色彩繽紛的射燈光影擁抱着全場，令大家一起墜進同一夢幻境界，忘我，迷醉。

令觀眾開心地進入忘我境界，是娛樂的最高樂趣。現場感受的音樂會經驗，是流行音樂令人着迷的一大原因。美國社會學者韋因斯坦（D. Weinstein）在她的《重金屬音樂的文化社會學》（“Heavy Metal : A Cultural Sociology”⁽⁴⁷⁾）一書說：「音樂會的首要效益是娛樂刺激所帶來的樂趣，效果最完美的時候，達至忘我境界」⁽⁴⁸⁾。她認為音樂會第二功能是令演奏的音樂，獲得肯定⁽⁴⁹⁾，可以令聽眾感覺自己喜愛的次文化音樂型式，是可引以為傲的。第三功用則是觀眾和表演者的聯繫⁽⁵⁰⁾。這三種功用，外國與香港全無分別。在 70 年代，隨着香港本土青年歌星追隨者的增加，音樂會文化逐漸成形。許冠傑是率先舉行個人演唱會的歌手，從 1973 年開始 74，75，76，77，78 每年都在香港「大會堂」舉辦。有時，更一年舉辦多次⁽⁵¹⁾。後來的關正傑、羅文等歌星亦紛紛倣尤。在「利舞台」或「大專會堂」開始舉行個人演唱會，到 80 年代初，演唱會的熱潮更加不可歇止。1982 年，關正傑締造了本地粵語流行曲歌星演唱會的首次高峰，在可以裝載三千觀眾的灣仔「伊利沙伯體育館」，以 80 元到 222 元的票價，連開 6 場，賣個滿堂紅的音樂會⁽⁵²⁾。然後到 1983 年，九龍的「香港體育館」建成。該體育館座位可容一萬二千餘觀眾，許冠傑在 1983 年 5 月，進軍該館，票價由 60 元至 180 元⁽⁵³⁾。此後，體育館變成了香港流行音樂盛事必用場地，擴大了觀眾層面，改變了演唱會的歷史和文化。影響一直到二十一世紀，仍然未有衰

(47) 韋因斯坦（D. Weinstein）：“Heavy Metal : A Cultural Sociology”（New York : Lexington, 1991），頁 213。

(48) 全註（47），本文作者譯。

(49) 全註（48），韋因斯坦本來所論及的是「重金屬」（Heavy Metal）音樂，但移作其他流行音樂品種，亦同樣適用。

(50) 全註（48），原文為 band（樂隊），但此處本文作者引申為表演者論。

(51) 1976 年兩場，77 年先後兩次，共 4 場。

(52) 黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書店，1990 年），頁 104。

(53) 同註（52）。

歇。到「紅館」⁽⁵⁴⁾聽演唱會，變成香港市民生活盛事。吸引力遠達東南亞與美加，熱心歌迷，竟有全家飛來專誠捧偶像音樂會場的。雖然為數不多，但香港音樂會文化無遠弗屆的吸引力，由此可見。

(54) 「紅館」，「香港體育館」(Hong Kong Coliseum)的俗稱，因地在紅磡，所以得名。

(D) 剖析許冠傑

1980年，香港資深詞人盧國沾在《歌星與歌》雜誌創刊號說：「如果將來有人要為粵語流行曲寫歷史。請記得把許冠傑寫上英雄榜首。」同年，「理工學院」的《理工學生報》卻有吳宏的長文《批評許冠傑》⁽⁵⁵⁾，說要「拆許冠傑這個深入民心的神話。」一褒一貶，恰好兩個極端。認為許冠傑是香港粵語流行曲功臣，是音樂行的普遍意見。許冠傑由英文歌星改唱粵語流行曲，改變了香港人對粵語流行曲的不合理歧視，這是事實。但對流行音樂有懷疑，卻也是大批研究文化現象的社會學家傳統。自40年代，「法蘭克福學派」阿當諾（T. Adornor），霍克海默（M. Horkheimer）和馬高士（H. Marcuse）等人開始，就已如此。這些馬克思主義（或稱為新馬克思主義 Neo-Marxist）的追隨者，理想崇高而態度悲觀，認為資本家會千方百計，麻醉消費者，令他們喪失自我，不懂選擇。本文作者在前文已有論及。

看深一層，普及文化的悲觀論者，出發點其實和藝術家或創作人絕無不同：他們也同樣求名求利，和追求表達意見後所帶來的滿足感。文化悲觀論，其實很有市場。大聲疾呼，一來容易引人注目；二來，破壞和批評，向來比建設和肯定，少很多困難。對新冒頭而受歡迎的文化嚴詞指責，有時更會受到已得利益集團支持。已得利益集團的壟斷如果受威脅，有人代言批評，自然求之不得；支持這些代言人，是必然行動。普及文化歷史裏，這類例子多着。何況，完全不正視現實，一味義正詞嚴地拱衛道德，必會贏得保守階層如青少年家長的認同。這些階層人士，自己在青少年時代，很可能異常前衛，熱心擁護普及文化工業的各種新產品。但一旦年事漸長，開始生兒育女，成為家長之後，就會日趨保守，變成傳統拱衛者，並對文化工業日新月異的作品，顯得手足無措，兼態度悲觀。提出「拆許冠傑神話」的論者，是否與這種悲觀文化論心態有關？本文作者在未有足夠証據之前，實在未敢肯定。但吳文提出的幾點批評，頗可商榷。既然流行音樂人對許冠傑的貢獻，幾乎是百份百肯定。因此，本文作者覺得，有必要提出來作特別研究。

(55) 原刊《理工學生報》第9卷3期，1980年9月，香港：理工學院學生會。載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁214 - 219。

1. 許冠傑之歌

(a) 旋律悅耳·易唱易記

音樂界至今，沒有統一的美學立場⁽⁵⁶⁾。不過，在流行音樂之中，至少有個標準，應該是大家都會承認的：旋律的悅耳和易唱易記，可用來辨別旋律好壞，聽者在接觸旋律的時候，覺得愉悅；而聽了這旋律幾次之後，就可以很容易地記憶唱詠。旋律可以這樣，才算合格。

寫出一首 32 小節的合格旋律，絕非容易，必須首尾呼應，結構緊密。大部份流行歌曲旋律都不一定可以做到令人愉悅的效果。即使在古典音樂，曠世奇才如巴哈，貝多芬，蕭邦，莫札特，舒曼，海頓等大師，也沒有很多旋律，會一聽就令人感到愉快悅耳，很容易便哼唱的。許冠傑的流行曲旋律，這方面得分很高。任何一個聽過許冠傑唱片，經歷過七十年代的香港人，總可以隨口哼出一兩句當年他紅極一時的旋律來。七十年代，粵語流行曲好旋律中，起碼有二三十首以上，是許氏作品。這是很了不起的成績。比起香港諸賢，或我國前輩，甚至外國名家，這成績都絕對不弱。這種令行家欣羨的創作才華，已可以令他在香港流行曲史上，佔穩一席高位。吳宏文中反覆提出「許冠傑的歌曲是好是壞並不重要⁽⁵⁷⁾」的觀念，久缺說服力。評介流行音樂創作人，而不理作品好壞，如何說得過去？

試拿他的《鬼馬雙星》一聽。(見附錄-頁203)

歌是中板，節奏不快不慢，輕鬆舒徐，而仍然保留了 Rock & Roll「樂與怒」的勁道。錄音技巧是 70 年代最尖端的技術，吸收了

(56) 宋瑾：《關於新音樂美學基礎若干問題的思考》，載劉靖之、李明編：《中國新音樂史論集》（香港：香港大學亞洲研究中心，2000年），頁78。

(57) 同註（45），頁217。

60 年代美國 Rock band（樂與怒結他樂隊）和「披頭四」（"Beatles"）唱片灌錄結他與鼓的方法，以電結他變音 Fuzz 作主奏，而鼓的音色經多米高峰處理，低音大鼓特別有結實質感，所以開始的小引已經先聲奪人。許冠傑的歌聲，咬字清脆，有如說話，而唱法有種很平易近人的草根味道，令廣東聽眾聽來份外親切。他在短句逗的時候，加了個很輕的「呀」進去，像「為兩餐乜都肯制（呀）前世」，「做老千梗好搵過（呀）皇帝」或「贏輸冇時定」句中加個「都」字。這是很典型的粵曲唱法，但因為整套聲音（total sound）的感覺是現代，摩登的，所以只覺得他唱得親切，而不覺得他「土」。朱耀偉所謂「腐朽化神奇」，在這些轉折的險位中，可得明証。因為稍有不慎，尺寸把握得差了半分，就變成與鄭錦昌等人的演繹全無分別。他的獨唱部份在 AABA 的 B 段，加了雙軌收音（double tracking）⁽⁵⁸⁾方法來加強效果，也是 70 年代剛剛興起的錄音方法。

歌的電結他承托有度，人聲合唱的襯底和音加得恰到好處，點到即止，是處處有控制的製作。中段電子琴的音色在 70 年代來說新鮮有趣。結尾許冠傑忽然來一句假聲，「唔！真係有型咯！」令聽眾覺得，阿 Sam 在和他們玩耍！於是更添親切。歌曲聽完之後，感覺是開心，輕鬆的，說不定心中還留下一點幽默的笑意讚嘆，讚許冠傑「鬼馬」！

整首歌以五音音階為主，但不時加進 fa 音。令他的旋律不是純粹中國味道，親切之中，另有現代城市感覺，正合流行音樂「新中有舊」和「舊中有新」的要求。

另外很重要的一點是，許冠傑的《鬼馬雙星》，聽的時候，節奏會令聽者忍不住隨強拍拍手和擺動身體。流行音樂有一功用是伴

(58) 所謂「雙軌雙音」（double tracking）是歌者在另一聲道（track）裡用同音（unison）把旋律重唱，以能與前聲道收錄的全無差異為好。這樣經過混音（mixing）之後重播，就有種加重了獨唱，但卻若有若無的多了二重唱感覺。這是 70 年代剛剛在歐美興起的新方法。

舞。這點，《鬼馬雙星》把握得很準確。即使聽者欣賞此曲的時候，不一定在跳舞，但輕鬆愉快的喜悅感覺是肯定的，聽一首兩分餘鐘的歌曲，就有這樣的感覺，試問歌迷會不愛許氏的歌曲嗎？

(b) 通俗歌詞·瑕不掩瑜

許冠傑的歌詞，備受注意也備受爭議。可是，沒有人可以否認他擅長捕捉小市民心態。在這方面，他的成就突出，可說成績在香港眾詞家之上。朱耀偉的《香港流行歌詞研究》⁽⁵⁹⁾認為許氏「腐朽化神奇」，並無過譽。他《鬼馬雙星》中段「副歌」的四句歌詞：「人生如賭博，贏輸有時定。贏咗得餐笑，輸光唔駛慶」，短短二十個字，已經把香港人的普遍心態道盡。港人積極、樂觀，但又很有點無奈的拼搏精神，就用這寥寥數語中，全部概括，意簡言賅，而且話潑生動，全用口語，平易近人大眾化，真是傑作，足以傲視同群。而另一首《半斤八兩》的電影主題曲：「我地呢班打工仔，一生一世為錢幣做奴隸」，閒閒一筆，已經勾出香港全部藍領白領人的深感慨歎，功力之深，無法不令人折服。

論者有說他的歌詞「稍嫌粗俗」⁽⁶⁰⁾，但許氏歌詞優勝之處，正在其通俗。他描寫的是香港草根階層心聲，用的是這階層慣用的口語詞彙，「賴野」「堅野」「流野」「撈粗野」之類。但為低下階層寫心聲，不用他們的語言，用什麼？難道要把典雅古文寫進去？元周德清《中原音韻》附《作詞十法》，論「造語」，說：「造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗。文而不文，俗而不俗⁽⁶¹⁾。」許冠傑筆用白描，俗諺俚語，全不避忌，自然活潑，生機無窮，只教人聽來但覺其趣，不嫌其俗，真是活用俚語的箇中高手，元曲關

(59) 朱耀偉：《香港流行歌詞研究·70年代中期至90年代中期》（香港：三聯書店，1998年），頁61。

(60) 同上註。

(61) 元·周德清：《中原音韻》，載《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁232。

漢卿以來，未有再如許氏的，真不愧香港詞人中，「俗而不俗」第一人，功力無人可以企及。

他寫社會矛盾，代被壓抑剝削小市民道出心聲。吳宏批評他的歌詞是「傳播學上的 double bind 概念……結果是窒息個人思想發展……進一步是精神分裂。」和「法蘭克福學派，（The Frankfurt School）的悲觀論調，如出一轍。社會中存在的矛盾，並非許冠傑所製做，文化批評者喜歡「文以載道」，其實除了義正詞嚴之外，又為社會改變了什麼？勇於責人，寬以恕己，豈非更精神分裂？許冠傑的歌詞，其實是真正的香港城市民歌，在經濟起飛的年代，仍然為草根階層市民代言苦況，而用輕鬆生動，笑中有淚的方法出之，所以極為普羅大眾歡迎。

不過，他的情歌作品，寫法反而保守；用字陳舊之餘，連語法也間有不通，寫情寫景寫人，絕少新意。如果將他的「鬼馬」歌曲和他的情歌，放在一起，有時幾乎令人懷疑是兩個不同作者寫的。像《雙星情歌》「曳搖共對輕舟飄」，「曳搖」是因為要配合旋律音調，夾生夾硬把「搖曳」變作「曳搖」，這是粵劇撰曲人急就章通病，不管語言習慣亂來。而「街燈已殘月暗昏」一類前人不知用過多少次的陳言死語，許冠傑時常照用如儀。他還常常有《何時復與卿遊》⁽⁶²⁾，《難自禁望君你能見諒》⁽⁶³⁾一類受傳統粵曲影響的語法，二十世紀七十年代，還用「卿」來稱對方？然後又「君」又「你」，非但「架床疊屋」，而且全沒有時代感，不能不算是瑕疵。但許冠傑受粵劇粵曲影響，可以理解。戰後香港出生的新生代，在處處粵曲聲的環境長大，沒有不受其旋律和歌詞薰陶的。何況，許氏是粵曲世家，令尊令壽都懂粵劇，尊大人更擅奏粵式梵鈴（violin），自小耳濡目染。可是，受影響而至不辨精粗，未免可惜。不過，瑕不掩瑜，許冠傑的「鬼馬」歌曲，為粵語流行曲歌詞，開創了新局面，後來倣倣的人，始終難望其肩背。

(62) 詞出《獨上西樓》。

(63) 詞出「1982年十大金曲」《印象》。

(c) 歌聲一般·咬字一流

至於許冠傑歌藝，不是沒有可以議論的地方。他的天生聲線很有個性，但嚴格來說，未算頂好，嗓音不夠圓渾，略有沙啞之弊，尾音收聲時欠滑溜。但唱節奏快的歌曲，咬字功夫，卻是全港歌星中最頂尖的，字字清楚，直射聽眾耳股，而完全沒有刻意造作的斧鑿痕跡，自然得有如說話，功夫之佳，實在令人忍不住為他喝采。

(d) 製作精緻·態度認真

許冠傑對唱片製作，非常認真和嚴格。他往往花上比別人多數陪的時間去灌錄作品，是精雕細琢的典範。當然，這是超級巨星才享有的奢侈：製作預算寬鬆，錄音室和樂師費，視作等閒，務求製作出精品，不計成本。在一分錢一分貨的「文化工業」製作，許冠傑唱片，當年佔盡優勢。錄音、演奏、混音，全是香港頂尖技術。單說製作水準，未問其他，已知許冠傑唱片為什麼暢銷。

2. 許冠傑其人

(a) 傳奇神話·絕無刻意

論者認為，許冠傑成為香港娛樂界神話，是「文化工業」市場戰略的成功。「他是很理性地（完全是市場規律）將他的聽眾市場分割為適當的 segments，而他每一次推出新的歌集就按着各個 segment 的需要去編排，務使他的聽眾各適其適⁽⁶⁴⁾。」又說：「如果我們着實分析導致我們『喜歡』許冠傑歌曲的每個程序時，我們會發現這樣的一個現象，首先是許的歌曲即將推出，然後是一連串的推廣：搞電視特輯，上電台接受訪問，扮鬼扮馬搞新聞之後，整個社會就

(64) 同註(55)，頁216。

洋溢着許冠傑，於是我們便喜歡了他，最後付錢。」假如「文化工業」從業員的「市場策略」，可以這樣為所欲為的，這世界一定早已成為奴隸世界。奴隸主是文化工業從業員，支配着我們的一切。當然，「文化工業」不停在推波助瀾，非常努力去「製造」明星。可惜「文化工業」最大的努力和工作，充其量都不外止於推波助瀾而已。文化工業需要吸引消費者，無庸置疑，也無須抨擊。這和社會學家和文化論者寫文章要吸引讀者，目的完全相同。不過，文化工業，特別需要明星。社會學者郭德柯（David Croteau）和海耶斯（William Hoynes）在他們合著的《傳媒社會》（“Media Society”）一書解釋，明星之所以讓我們處處可見，予人「盤據大眾傳媒」感覺的主要原因，「因為絕大部份傳媒機構的主要經濟目標，是製做『熱門』賣品。」而這些「熱門賣品」（hits），非用明星不可⁽⁶⁵⁾「出版社需要暢銷書；唱片品牌尋找最暢銷四十大金曲與白金唱片；電影製作公司追求破票房紀錄電影。因為大多數的電影、歌曲，和書籍都賠本賠錢，全靠熱門賣品填補損失和製造營利。」一言以蔽之，「明星制度」是多數大眾傳媒機構的運作方法⁽⁶⁶⁾全世界都沒有例外。香港唱片公司運作，當然也相同。

可是，明星卻不是想造就可以製造出來。再多資金，再好的市場戰略，也未必可以泡製出令大眾捧為偶像的超級巨星。明星要有觀眾喜歡的特質，才可以成為明星，超級巨星和熱門文化產品是觀眾和聽眾的喜好製造的。受眾，才是真正的明星締造者。文化研究悲觀論者看不起群眾，誤以為大眾是任人擺佈的無知羊群。又因為群眾教育水平未如這群精英，更增加了他們不自覺的歧視。這裏不妨引述電影奇才奧遜·威爾斯（Orson Welles）的話：「觀眾買票來選舉；他們比製造娛樂的任何個人都更具智慧。他們沒有任何事不明白的。唯一難題是如何吸引他們，令他們發生興趣。」⁽⁶⁷⁾威爾斯

(65) David Croteau & William Hoynes, “Media Society : Industries, Images, and Audiences”, (Thousand Oaks, California : Pine Forge Press, 2000) ,p.p. 151.

(66) 同上註。

(67) Frank Brady, “Citizen Welles : A Biography of Orson Welles”, (London: Hodder and Stoughton, 1990) , p.p. 356.

1941 年自編自導自演的《大國民》（“Citizen Kane”）在 1998 年美國電影協會「影史上一百部名片」選舉得票最多，成為第一名影片。他也是莎劇名演員，可算精英文化成員。也許他的話，對普及文化悲觀論者看來，不無參考價值。

許冠傑能成為大明星，因為香港人喜歡許冠傑與別不同的特質。他是香港青年人奮鬥成功的典範。大陸來港的窮小孩，蘇屋村廉租屋居民，憑自己努力進入了「香港大學」這最高學府，畢業後加入最新興電視行業，出唱片，破銷量紀錄⁽⁶⁸⁾。拍電影，破票房紀錄⁽⁶⁹⁾。開演唱會，又破紀錄。全是港人覺得值得欣羨和應該引以為榮的。這些無花無假的驕人成就，是這位一臉憨態的健康俊俏青年努力和汗水賺回來的！不是大眾傳媒亂吹出來的。所以香港人喜歡他，寵縱他。而他也十分潔身自愛，從來沒有負面新聞出現過。大眾傳媒不捧他，還捧誰？許冠傑成為傳奇，成為神話，因為他做了大家做不到的事，得到人人都想得到的成績。

英俊的許冠傑自然在形象上有佔便宜之處。不過，外型和天賦才華一樣，不是想有就有的；既然老天令他有創作才華，又賜他出眾外型，我們何不開心地為他鼓掌？

(b) 樂壇功臣，少人能及

本文作者多年前在許冠傑從歌唱生涯退休的時候，寫過如下的一段話：

「整體而論，許冠傑真是粵語流行曲的大功臣，對粵語流行曲的興起，有極大的功績。他是第一位唱粵語流行曲的港大同學。討洋

(68) 《鬼馬雙星》1974 年銷量達 15 萬張；1975《天才與白痴》；20 萬張；76 年《半斤八兩》東南亞銷量 35 萬張。後來歌曲被改為日語，並打入日本流行榜。78 年《賣身契》銷 55 萬張，盡破東南亞紀錄。

(69) 許氏兄弟領銜主演的《鬼馬雙星》1974 票房 600 萬港元破全港影史紀錄。1976 年的《半斤八兩》，票房 850 萬。

太太，唸洋書的現代青年，也帶頭唱起粵語流行曲來，這實在對粵語歌的推廣，起了極大作用。當時，社會上仍然對粵語流行曲，有很多自卑與偏見。許冠傑是消除這種莫名奇妙語言自卑感的重要人物。在這方面的成就，少人能及。」⁽⁷⁰⁾

今天重讀這段話，覺得完全沒有修正的需要。對粵語流行歌曲的再度興起，許冠傑實在居功厥偉，不可抹煞。

(70) 黃霑：《浪蕩人生路：人物篇》（香港：壹出版，1994年），頁29。

(E) 因緣際會好條件

研究香港人口的社會學者古學斌認為：「每一個對自己誠實的社會學人都會承認，任何一個社會理論都是受時空限制的，只在某一特定的歷史情況下才對確⁽⁷¹⁾。」這等於說，社會現象的成因，往往因緣際會。時空在歷史情況的適逢其會聚合，產生了有利條件，令當時的社會現象受到適當蓄育而自然而然地出現起來。

研究香港文化亦不停發現這些因緣際會的事實。像香港經濟起飛，和中國大陸的各種不同發展有千絲萬縷的關係。像大陸缺糧會令香港突然增加了移民，而這些普遍年富力強的男性移民剛好支援了香港開始短缺的廉價勞力。類似事件，經常發生。像 1977 至 81 年間，有 50 萬內地人移居香港，投入當時蓬勃發展的製造業⁽⁷²⁾，便不是港人之力所能支配的事。在這方面，70 年代開始，到 80 年代初，香港一直非常走運，時常享受着這類天賜好條件。像令本地流行音樂得以再突飛猛進的科技發明，就是例子。香港在這些事件上，並無努力，只是適逢其會，坐享其成。

1. 科技新發明

(a) Stereo 立體聲

70 和 80 年代，錄音技術和重播設備，都有不少新突破，令香港流行音樂和唱片業，在新科技的輔助之下，再進一步發展。60 年歐美音樂發展，流行歌曲變成整體聲音（total sound）。在搖滾樂興起之後，不但錄音技術，連音樂組別的位置，也完全改變。從前的樂隊，由鋼琴、結他、低音結他（Bass）或大提琴和鼓組成的「節奏組」（Rhythm Section），位置本在樂隊的後方。有了搖滾樂

(71) 古學斌：《香港人口與香港人》，載謝均才編：《我們的地方·我們的時間 — 香港社會新編》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 46。

(72) 同註 71，頁 61。

(Rock) 和樂與怒 (Rock 'N' Roll) 之後，這節奏組就跑到前面來，而且更往往取代了樂隊的地位，變成樂隊就是節奏組。節奏組樂器從前各有功能，現在，融作一體，變成了互為因果，相輔相承兼守望相助的強有力整體。以前的低音大提琴，多數彈奏每小節的第一與第三強拍 (Downbeat)，但現在改用低音電結他，演奏和結他分別不大，常常和鼓一樣，奏出不同的節奏樂句。又和鼓緊密合作，奏出前所未有的繁複樂段來。這樣地合作無間，需要不斷排練來作出不同嘗試。因此，連編樂方法也改變了。個人編樂方式不再管用，要整隊樂隊成員一同參與，互相刺激，形成了前所未有的集體編樂程序 (arrangement by group)⁽⁷³⁾。

在這時候，多聲道錄音 (multi-track recording) 技術出現。電子錄音器材啟發了種種創新意念。舊的規條和上一代的方法，再不派用場。燥音 (noise)，變聲 (distortion) 都用上了，變成整體聲音的新組合，與新刺激。而因為有了多聲道錄音技術，一個人可以在不同聲道演奏不同樂器，變成一人大樂隊。歌曲創作人可以單人匹馬，便製造出唱片的母帶 (master tape) 來。

到了 70 年代，香港各錄音室的多聲道錄音裝備，已趕上世界較佳水平。香港流行音樂人開始掌握了先進錄音技巧。唱片的音響效果，和歐美已開始接近。高度傳真 (high-fidelity) 的立體聲 (stereo sound) 錄音，令音樂與人聲的音質音色，都到達前所未至水平，聽音樂變成高度享受。

(b) Hi-fi 與 Walkman

文化研究人史文鴻說：「70 年代，是香港家庭電器化的重要時期⁽⁷⁴⁾。」日本入口的音響器材，令普通家庭都可以很輕易便享受到水

(73) Milton Okun: "The Sixties: Song and Sound" (New York: Times Books, 1970), p.p 8-9.

(74) 史文鴻: 《香港的大眾文化與消費生活》，載王賡武編: 《香港史新編》(香港: 三聯書店, 1997年), 頁 612。

平不差的高度傳真 hi-fi 音響。重播器材好，自然引發起買唱片聽音樂的興趣，加上那時，聽立體聲成爲中產階級時尚潮流，唱片業的產品，往往大字標明「立體聲」（stereo）以招徠⁽⁷⁵⁾。

而除了廉宜的家居音響品材之外，1979 年日本「新力」推出了「樂民」（Walkman）。音樂變成可供隨身攜帶⁽⁷⁶⁾。青年人趨之若鶩，幾乎人人必備，音樂產品銷量更進高峰，港產流行曲製作，由是更加蓬勃。

2. 版權立法與執法

對唱片業來說，流行音樂盒帶和唱片的製作與銷售，自然重要，因爲這是收入來源。不過，這個「文化工業」的另一重大收入，來自「版權」費。流行文化研究學者費理夫（S. Frith）的研究認爲：「對音樂工業來說，製作的年代已成過去。公司不以製作物料爲經營規範，重點已轉移到各種各式不同權益的創造。照同業行家的說法，每個音樂作品代表『一籃子權益』（‘A basket of rights’），再不單是把之錄製完成，銷售給大眾；反而是作品錄成後在電台、或電視播放，或在電影，廣告或作錄像聲帶等等的收益⁽⁷⁷⁾。」這類收益，來自「知識產權」（Intellectual Property）的確認。

(a) C.A.S.H.

「知識產權」概念，是二十世紀法治社會裏才普遍化的。社會公認作者創出作品，擁有基本權益。這權益包括要求使用者付酬⁽⁷⁸⁾。

(75) 《香港粵語唱片收藏指南》（香港：三聯書店，1998 年），頁 70 – 75。

(76) “From Walkman to iPod” by Tim Bajarin, ABC News.com

(77) 費理夫（S. Frith）著：“The Industrialization of Popular Music”，載盧爾（James Lull）編：“Popular Music and Communication”（Newbury Park：Sage Publications, 1992），頁 72。

(78) 梁寶耳：《香港音樂作品的版權制度》，載朱瑞冰編：《香港音樂發展概論》（香港：三聯書店，1999 年），頁 429 – 430。

音樂作品，向來都受普通法保障。1973 年四月，歐美各先進國家通過「唱片授權保障法案」，因為香港那時仍是英國殖民地，因此受惠，令香港音樂版權走上軌道，成為日本之外，亞洲地區中最先進保障版權地區。1976 年，香港音樂人在英國「演奏權益協會」（Performing Rights Society）大力協助下，成立「香港作曲家及作詞家協會」（Composers and Authors Society of Hong Kong）（簡稱 CASH）。在 CASH 未成立之前，本港各類音樂演奏場所，完全未遵照歐美先進區域方法，憑演奏紀錄向版權持有人支付演奏權益費用。因此在 CASH 始創之初，亦經歷了多年的艱苦奮鬥，甚至採取法律行動，才逐漸令港人明白音樂創作人的權益。CASH 的成就，令東南亞各區版權法推廣未夠全面地區如新加坡、台灣及中國大陸等，紛紛派員來港取經⁽⁷⁹⁾。CASH 間接推動了音樂發展，令音樂創作人收入有了保障，亦令本港樂壇，穩步發展，更影響了東南亞不少地區，成為推動亞洲版權的龍頭。

(b) I.F.P.I.

1967 年，英國「國際唱片業協會」在香港創辦分會，起初只得三家唱片公司成為會員，今天「國際唱片業協會香港分會」（International Federation of Phonographic Industry Hong Kong Group）網羅了全港唱片公司全部成為會員，而從 1978 以來，協助香港政府有關部門打擊非法翻版唱片工作貢獻極大。

香港音樂工業有此兩大協會努力，社會的版權法得以嚴格執行。這是對香港流行音樂發展極為有利的事。香港本地市場本來極小，卻能成為東南亞音樂工業富影響力地區，與香港的經濟、政治環境，有很大關係。香港社會，依照政治學者關信基的看法，「第一，有經濟學大師費利民（Milton Friedman）所說的自由經濟，第二，有英國普通法遺留下來的法治精神」⁽⁸⁰⁾。有此兩者，音樂工業

(79) 全(78)頁441。

(80) 關信基《香港政治社會的形成》，載劉青峰、關小春編：《轉化中的香港，身份與秩序

就有了得天獨厚，別地所無的好環境，在 1974 到 1983 年這十年裏，一直穩步上揚，即使間中有些內部方向的調整，向上的軌跡，卻始終未嘗有變。

(F) 音樂界百家爭鳴

1974 到 1983 年這十年，粵語流行曲的發展是令人驚異的。起先，音樂工業的人有點半信半疑，好像還未完全看清路向，又像個剛剛學走路的小孩，還沒有立定腳跟，信心很不夠。所以在起初一段日子，入行的音樂人和詞人都少。本來，在姚敏和李雋青兩位大師去世後，香港音樂界已經開始嚴重缺乏創作人才，英商「百代」本來向台灣預備招攬。據 1969 年曾出任該公司唱片監製的姚莉憶述，她曾和英國高層管理人員到台灣拜會作曲家，但發覺兩地創作費用差距極大，因之未能成事⁽⁸¹⁾。到粵語流行曲開始興起，入行的仍然不多。顧嘉輝、黎小田、許冠傑、黃霑等，都不能算是新人，盧國沾因為在電視台工作，因利乘便應邀才加入詞人行列。鄧偉雄也是電視台創作出身。驟看起來，外界不免有「壟斷」印象。

1. 「壟斷」現象

不過，實情是 70 年代中葉，粵語流行曲聲勢雖然浩大，而且因為電視覆蓋面廣，又在短短時間裏，已經進入全港百份九十家庭⁽⁸²⁾觀眾達三百萬之多，所以看起來，煞有介事。但骨子裏，需求不算很多。那時的流行曲壽命比較長，一首真正最熱門歌曲（Top hit）可以流行數月之久。而電視連續劇集數亦多，有時三四個月，甚至半年之久，才播完一套⁽⁸³⁾，所以外間印象，便以為粵語流行曲被五六位創作人「壟斷」。1977 年，香港「作曲家及寫詞家協會」成立，會員只有廿餘人，這已包括古典音樂和流行音樂兩大陣容。入行者少，主要原因是經濟效益不高，創作人只能視為兼職。到後來，粵語流行曲唱片銷量急升，唱片工

(81) 據作者訪問姚莉紀錄。

(82) 根據香港政府 1975 年報（Hong Kong Annual Report 1975），1974 年全港已有電視機 78 萬部，電視觀眾達 260 萬。到 1979 年，《網中人》和《上海灘》的觀眾收視率統計，觀眾已達 300 萬。

(83) 如《狂潮》（1976）共 129 集。《大亨》（1978）85 集，《家變》（1977）與《強人》（1978）都共 111 集。見史文鴻：《香港的大眾文化與消費生活》，載王賡武編：《香港史新編》（香港：三聯書店，1997 年），頁 604。

業提升創作人酬勞，而 CASH 開始版稅收入增多，會員收入漸高，粵語流行曲創作人知名度隨之鵲起，這才逐漸吸引了新人加入。

(a) 日曲粵詞潮

創作人才不夠，改編外國歌曲是快捷而有利的路。60 年代末，台灣唱片行業已時常改編日曲而獲得成功。香港聽眾也很欣賞。所以在 70 年代中期後，日曲粵詞潮興起就成為粵語創作歌曲主流之外的一支流量不弱的分支。改編日本歌曲的好處，尤在改編美國歌曲之上。日本流行曲多用的六音音階，東方味濃，比美國歌更適合香港人的中國耳朵。70 年代的香港青少年和中層人士都再沒有上一代對日本的憎惡。他們眼看日本科技成功，經濟發達，反而有不少嚮慕，旅遊日本東京更成為時髦一族的高尚消閒娛樂。因此對日本歌曲，不但全無抗拒，還極有好感。

唱片行業本身，如果是跨國集團經營，改編外國分公司產品，符合集團利益，是深受鼓勵的做法。而即使獨立唱片公司（Independent），因為往往可以挑選最適合自己製作路線產品，也對這方式歡迎。唱片公司執行人員，雖然是行業專才，但究竟什麼歌曲一定會受市場歡迎，實在並無十足把握。據研究流行音樂工業十分深入的學者費理夫（Frith）的數據，70 年代面世的唱片，有百份八十是連成本都無法賺回來的⁽⁸⁴⁾。因此如果音樂全部錄好，才供挑選，自然就較有信心，所以獨立唱片公司，雖沒有集團利益的考慮，也樂於加入追隨這潮流。於是谷川新司，都倉俊一，因幡晃，五輪真弓，中島美雪，大塚博堂，布施明，喜多郎作品，在 70 年代末及 80 年代初，成為香港樂壇流行一時的熱門歌曲。

從另一角度來看，這種改編外來歌曲的潮流，亦促進了香港本地創作的進步。一來，「他山之石」的效用，得以充份發揮。二來，

(84) Simon Frith : “Industrialization of Popular Music”, 載 Lull 編: “Popular Music and Communication”, 同註 (77), 頁 65。

日本音樂市場，僅次於美國，位列世界第二，比全個歐洲還要大。發達的市場，自然促進了先進技術。香港流行音樂，老實說，是需要這類技術的刺激和挑戰競爭，來督促自己進步的。74 年到 83 年這十年，香港流行音樂發展得好，和不停有外力競爭很有密切關係。

(b) 樂人新一代

70 年代，歌詩寶（Vic Cristobal）這位菲籍編樂大師隨着「百代」唱片和港產時代曲的退落，影響開始減弱。代之而起的是 60 年代中來港領導樂隊 Major and Minor 的奧甘寶（Eugenio “Nonoy” Ocampo）。他是黃霑在 60 年中便起用的編樂家，其後顧嘉輝，黎小田及「華星」，「寶麗金」（Polygram），「娛樂」唱片等粵語流行曲主要生產商爭相聘用。奧甘寶功力深厚，是思路極快的編樂捷才。他編的絃樂，分音（Voicing）豐富悅耳，而善用吹管樂器作句逗強調，節奏運用又緊貼歐美最新潮流。加上他喜歡在歌曲中採用中國樂器作畫龍點睛式的特別色彩，所以旋律經過他編曲裝扮，份外動聽。香港電台在第 6 屆「十大中文金曲」頒獎典禮（1983）頒發香港樂壇最高成就「金針獎」，表揚他對此地流行音樂貢獻。本文作者認為香港在 70 年代的不少金曲名作，如果不是由奧甘寶編樂，也許得不到樂迷現在熟知和欣賞的好效果⁽⁸⁵⁾。另一位影響香港流行音樂的菲籍音樂人是鮑比達（C. Babida），他既作曲又編曲，又是極好的鍵盤手和樂隊領班。

其他來港菲律賓樂人的第二代，在 70 年代中期已紛紛成長，亦加入作曲與編樂行列。他們大都是香港出生，在此地受教育，即使有部份不能閱讀中文，卻多數能用粵語交談。而因為出生音樂世家，耳濡目染自幼飽受薰陶，加入香港樂壇既順理成章也如魚得

(85) 《鱷魚淚》，《天蠶變》，《好歌獻給你》，《人在旅途洒淚時》，《戲劇人生》，《忘記他》等，黃霑或黎小田作品，多由奧甘寶編曲。他編樂之多，難以盡錄，在此只舉一二，聊作例証。

水。這群行內嫗稱為「香檳」⁽⁸⁶⁾的菲籍音樂家，也為香港流行音樂界出盡棉力。如戴樂民（Romy Diaz），杜自持（Andrew Tuason），韋祖堯（Joey Villanvera），Tony A.（Tony Arevelo）等或作曲，或編樂，或出任唱片公司音樂總監，都是令香港流行曲保持頂尖水準，不落人後的功臣。

香港新一代青年，加入音樂創作行業的不少，作曲的鍵盤好手如趙文海，趙增熹，鍾肇峰，徐日勤，林敏儀；樂隊出身的如周啓生，陳家蓀，馮添枝。歌手兼任的如陳廸匡，區瑞強，林子祥，陳秋霞，陳百強，蔡楓華，盧冠廷，泰廸羅賓等，各有各的風格。他們的入行，填補了作曲家短缺的漏洞，但可惜他們都各有正職，或任樂師，或作樂隊領班，較少全神貫注，全情投入作曲發展，因此比較起來，雖然每位都有過佳作，但質量的水準都未如顧嘉輝。

(c) 現代感詞風

1974 至 1983 這十年，香港流行音樂界發生了個很特別的現象，寫歌詞的青年人，忽然多了很多。一來這是因為流行曲層面忽然擴闊，變成雅俗俱賞，二來填詞人不少開始有了名聲，帶起了青年人的好奇與興趣。三來社團亦見獵心喜，紛紛舉辦填詞比賽，趁機推行社區活動。而寫詞活動，也實在容易嘗試學習，找來心愛旋律，一紙一筆便可開始，可說不花成本。驟然看，至少比必須有音樂基礎才可一試的作曲實驗容易。不過，學填詞的人不少，能有作品發表而錄製成歌的，卻絕不多見。據普及文化論者朱耀偉的意見，在那粵語流行曲重新崛興的初期，「市場相當集中，填詞人來來去去都是那三數位，因而作品風格比較單純。黃霑、盧國沾及鄭國江可說是當時鼎足而立的重要詞人，而只有許冠傑、黎彼得的組合可以

(86) 「香檳」是「香」港菲律「賓」人之意。因與名釀 Champagne 之粵語音譯相近，令此詞特別有趣，在音樂行頗為流行。

借許氏兄弟的電影之幫助而與他們分庭抗禮。」⁽⁸⁷⁾分析朱氏意見，大概他也覺得那「集中」的市場，是有「壟斷」嫌疑的。

其實，歌詞在香港音樂界，有段日子頗受歧視。「百代」公司請作曲家寫旋律，價錢比寫詞高，有版稅。請人寫詞，反是。以當年「百代」公司這家領導着香港唱片行業的老大哥，寫詞費亦不過一百元港幣一首。而且多年不增加，也不付版稅。要到 1977 年「作曲家及作詞家協會」成立之後，才改變作風。連口口聲聲支持香港樂壇發展的官方傳媒「香港電台」，也在舉辦了五屆「十大中文金曲」頒獎禮之後，才在 1982 年的第四屆典禮上，加「最佳中文歌詞獎」⁽⁸⁸⁾。所以，朱耀偉在《香港流行歌詞研究》所說：「70 年代的歌詞只是歌曲的副產品，要至 80 年代才開始較為人重視。」有其道理。

水準較好，現代感較強的粵語歌詞，是 1975 年左右才較多出現的。據黃志華《粵語流行曲四十年》的分析：「1975 年至 1979 年，這四年間可說是香港填詞人勇於探索，刻意經營，並迅速攀上高峰的時期，其間，粵語流行曲的題材不斷更新，除了情歌之外，各式各樣的哲理歌蔚然成風，讓人們對歌詞裏所反映的社會，世途和人生如感同身受。」⁽⁸⁹⁾所謂「水準較好」和「現代感較強」是遣詞用字造句，語法較新。陳舊稱謂如「卿」「哥」「妹」「郎」「君」等，不再採用，而用比較直接的「你」「我」。意象也多些現代感覺，現代人的「自我」常常在這時期的歌詞出現。像《問我》「我笑住回答，講一聲，我係我」的感覺就是。而歌詞和旋律氣氛的配合，也比從前的歌曲更加講究。因為歌詞是用來唱，寫來聽的，所以光看字句不成，還要看詞和旋律的配合。不過，這些現代感較豐富的歌詞，用的文體，別創一格。既有「文言」，也有接近國語口語的「白話」，復有粵語方言。這種「三及第」式文體，令再起的

(87) 朱耀偉：《香港流行歌詞研究·70 年代中期至 90 年代中期》（香港：三聯書店，1998 年），頁 3。

(88) 得獎的是盧國沾寫詞的《找不著藉口》（葉振棠主唱），見《金曲十五年紀念歌集》。

(89) 見該書頁 19。

粵語流行曲通俗之餘，避免了過份低俗。有些太口語化而不合白話文文法的字眼，索性不用。例如「佢」字，就很少見。要用就用「他」代替。又如「冇」字，多用「沒」字等等。這些都是當時寫詞人有意無意之間不約而同推動的詞風，影響到不少後來人。這段黃志華稱為「奠基」時期的詞人，只有許冠傑，盧國沾，鄧偉雄，鄭國江，黃霑，葉紹德，黎彼得和蘇翁。後來加入了湯正川和羅鏘鳴，但後兩位作品都不多，而且寫了不久就退出行業。林振強，林敏驄，潘源良，潘偉源，向雪懷，卡龍，盧永強和韋然等新一代詞人是八十年代左右才真正加入香港詞壇的。他們全部教育水平較佳，而且入行時都年輕，很有初生之犢的勇猛，叛逆性亦強。他們的詞作，令香港粵語流行曲詞風一變。例如林振強，想像力非常天馬行空，極有創意，而極少自我重覆，是本文作者極為佩服的新一輩詞人。傑作如《笛子姑娘》，《空凳》，《零時十分》，叫人嘆服。可惜這一輩詞人，仍不時有「倒字」毛病。可見用粵語填詞之難，經兩輩詞人數十年努力，毛病仍然避免不了。

2. 百花齊放

(a) 新派電影歌曲

香港社會，隨着經濟的再持續發展，開始更追求新異。70年代的電視劇，看了十年，已經厭倦，「無線」亦進入「流水作業」的「工廠制」⁽⁹⁰⁾製作模式，變得因循。香港人終於不再以電視下飯，全家人留在家中一起吃飯的機會也變得罕有——大家都跑到外邊享受去了：青年人再進電影院享受新浪潮電影。本來，70年代初，電影觀眾流向電視。由1966最高峰的9,000萬人次，銳減到1975年的5,300萬人次⁽⁹¹⁾。不過，在地狹人多，居住環境仍然窄小的香港，青

(90) 劉天賜：《電視風雲二十年》（香港：博益出版社，1993年），頁90。

(91) 史文鴻：《香港電影的發展歷程》，載王賡武編：《香港史新編》（香港：三聯書店，

年人還是喜歡到外面散心的。電影始終是他們醉心的娛樂，於是在看電視劇的興趣減退之後，又把注意力再投向粵語電影。《點指兵兵》《瘋劫》《第一類危險》這類新派電影的嶄新手法吸引了他們。本來在《七十二家房客》之前，全部停產的粵語片於是再在此刻復興，到 1975 已經年產 28 部。電影免不了有歌曲。《大丈夫》，《問我》，《今天我滿懷寂寞》，《點解手牽手》等，全是電影歌曲，全部非常流行⁽⁹²⁾。這是電影和流行音樂結合，各得其所而相得益彰的又一例証。上面章節已多次論及，這裏就不再重覆。

(b) 台灣校園民歌

香港的流行音樂，隨着電視連續劇錄影帶和歌星個人唱片，開始對外輸出。同時，香港也繼續輸入外地歌曲。對外不停吸收的工作，香港流行音樂界從來都在進行。這時，台灣出現了新的音樂搭配：李泰祥作曲，女作家三毛寫詞，齊豫演唱。三毛的幾本遊記著作《撒哈拉的故事》，《哭泣的駱駝》和《稻草人手記》早已在香港青年之中，爭相傳閱。三毛寫歌詞的事實，吸引了唯恐落在人後的時尚青年，於是「不要問我從那裏來」掛在人人口邊，《橄欖樹》一曲風行。這種清新風格的現代民歌，受美國 70 年代初興起的創作民歌影響。無論旋律、歌詞和演唱方式都與卜載倫（Bob Dylan），鍾拜雅絲（Joan Baez）作品類似。李泰祥受過嚴格的音樂院訓練，寫起民歌，有一股流行音樂缺少的樸素，聽起來令人有出塵的欣悅。齊豫一頭長髮捧着結他，穿牛仔褲演唱的風格，也為「流浪遠方，流浪」的呼喚，添上浪漫，令侷處一隅的城市石屎森林居民，一下子拼發出背着背囊。上路流浪的衝動。其後如《忘了我是誰》，《龍的傳人》等新派台灣校園民歌，相繼踏浪而來，引發了「香港城市民歌創作大賽」，產生了《問》，《風箏》等水準不俗的民歌，也令手捧木結他自彈自唱的風氣，在香港再度興起。

1997年），頁 587。

(92) 《大丈夫》（1976）電影《跳灰》主題曲，黃霑詞，劉家昌曲，關正傑唱。《問我》是同一電影插曲。黎小田曲、黃霑詞，陳麗斯主唱。《今天我滿懷寂寞》，《點解手牽手》二曲同出 1975《大家樂》，為「溫拿樂隊」首部電影。

可惜民歌創作者及歌唱家都曇花一現，只留下了林志美一類有實力的歌手，繼續在樂壇發展。這些台灣民歌在港盛行，為後來羅大佑來港，鋪好了道路，而對香港民歌手如區瑞強，陳廸匡等，也有過不同程度的影響。

(c) 樂壇繽紛燦爛

審視 1974 — 1983 這十年，令人覺得香港樂壇，處處生機，真有春回大地的感覺。舊日默默耕耘了一段時期的，現在盛放開花。新冒頭的青春苗蕊，也在含苞待綻。流行音樂這大園圃，千紅萬紫，每個人角落都有鮮花。李仁傑在「香港電台十大金曲委員會」主編的《香港粵語唱片收藏指南》說得好：

「由七十年代過渡八十年代，香港樂壇更加燦爛繽紛，絕對是各自各精彩。關正傑擁有天賦的雄渾嗓子，既可以唱抒情民歌《相對無言》，又可以演繹豪邁的《天蠶變》；林子祥既精於改編，又善於創作，《美麗的小姑娘》、《分分鐘需要你》、《每一個晚上》已成為經典名曲，而《十二分十二吋》更掀起串燒歌熱潮；羅文形象前衛，每每為樂壇帶來驚喜，《激光中》更是香港樂壇 Rap Talk 的鼻祖；葉振棠的聲音清純獨特，《戲劇人生》、《忘盡心中情》絕對是極品；鄭少秋依然是大俠，《楚留香》依然是賣碟保證；陳百強是年輕一代的代表，《眼淚為你流》及一系列的少男情歌都充滿青春氣息。此外，許冠英的風趣鬼馬、尹光的廟街式通俗、區瑞強的清新民歌、蔡楓華的白馬王子形象、陳浩德的『粵曲王子』韻味、徐小明的民族情懷，張偉文的磁性低音、李龍基的平民親切、張學友的一鳴驚人、呂方的完美嗓音、王傑的滄桑無奈、杜德偉的歌聲舞影、黃凱芹的校園感覺、李克勤的偶像實力派鋒芒、夏韶聲的另類搖滾、成龍的巨星氣派、劉德華黎明的漸露頭角，以至於盧冠廷、蔡國權、郭小霖、倫永亮、周啓生、吳國敬這批創作歌手的音樂才華……確實為八十年代香港樂壇增添了許多色彩。

相比於男歌星，八十年代的女歌星亦不遑多讓。成名於七十年代的徐小鳳，無論是唱日本改編歌還是唱開創哲理歌潮流的《順流逆流》，都顯示巨星風範；陳美齡和陳秋霞由唱英文歌至粵語歌都清新可人；甄妮聲色藝全，從《明日話今天》開始，已奠定她的天皇巨星位置；張德蘭最擅於演繹電視台和電台的主題曲或插曲；汪明荃是電視紅人，她主演和主唱的《京華春夢》、《萬水千山總是情》也流行一時；關菊英、薰妮、雷安娜、蔣麗萍和鮑翠薇為我們留下了《過客》、《每當變幻時》、《舊夢不須記》、《我為你狂》和《夢裡幾番哀》；西洋味道較濃的葉麗儀、杜麗莎和陳潔靈廣東歌也極之出色，而《上海灘》、《仍然記得啲一次》、《今晚夜》都深入民心，甚至紅遍整個亞洲的鄧麗君也曾在一九八一年灌錄廣東歌《忘記他》，顯示粵語流行曲已經受到香港以外地方的重視。」⁽⁹³⁾

此外，還有陳慧嫻、林憶蓮和葉蒨文，這三位各有獨特風格的女歌手，開始步入香港歌壇。葉德嫻也再戰江湖。而蘇芮、劉美君、鄭美雲、麥潔雯、Maria Corderio 等這個年代的女歌手，留下了令樂迷懷念的風格和歌聲。踏入八十年代，電視劇主題曲重要性開始減弱，歌手走向獨立的個體發展，令「巨星制」的市場規律，更燦爛奪目。羅文、鄭少秋、許冠傑等光芒四射，而新加入的新秀，也紛紛顯示實力。「溫拿」樂隊鍾鎮濤、譚詠麟在樂隊拆夥後各自獨立，陳百強、張國榮、梅艷芳等，努力展現天賦才華，變成很吸引樂迷的新偶像。

值得一提再提的是鄧麗君和梅艷芳，年僅十歲的鄧麗君 1964 年在台參加「中華電台」歌唱比賽，以一曲黃梅調時代曲《訪英台》⁽⁹⁴⁾奪魁之後就開始成為歌星，並兩度來港演電影⁽⁹⁵⁾。後來又當選

(93) 《香港粵語唱片收藏指南》（香港：三聯書店，1998年），頁k。

(94) 《訪英台》周藍萍曲，李雋青詞，「邵氏」《梁山伯與祝英台》黃梅調電影插曲，凌波主唱。

(95) 鄧麗君第一部電影是 1970 年「百代」唱片公司在香港投資的《歌迷小姐》，合演的有張沖、王愛明、森森、顧媚等。片中原創歌出自冼華手筆。同年，又再在港拍攝《謝謝

「白花油義賣慈善皇后」，又獲選為「十大最受歡迎歌星」。然後去了日本，1974年以《空港》獲「紅白歌唱大賽」新人賞，並當選「最佳新人歌星獎」。到1976年來港在「利舞台」開個人演唱會，令香港歌迷臣服在其甜美溫柔歌聲中。她簽約日本「寶麗金」機構，製作了一系列音樂突出，錄音精美的「島國情歌」集。她的歌聲，傳遍中國大陸，令十餘億祖國同胞同時迷醉。當時，大陸有「兩個小鄧」之說，影響之深，無人可比。稱紅大陸的歌星程琳，及後來的王菲，都坦白承認，初出道時最受鄧麗君影響。鄧的粵語流行曲唱片不多，只有「勢不兩立」與「漫步人生路」，但銷量極佳，1981年更創下「五金唱片」紀錄，可說是偶像中偶像。另一在港迅速竄紅的是梅艷芳。她在1982年「華星」娛樂和姊妹機構「無線」電視聯合主辦的第一屆「新秀歌唱比賽」，以《風的季節》勇奪冠軍。再憑着一連串風格不同的名曲如《IQ博士》、《心債》、《赤的疑惑》、《似水流年》等歌曲走紅。梅稚齡出道，在遊樂場演出，練就一身好歌藝，一經品題之後，即獲港人賞識。她出身貧苦，但天賦才華，舞台表演風度與法度，香港女歌手，絕少能出其右。她的成功故事，正是香港人最愛的「襤褸到金鏤」（Rags to Riches）典型。

總經理》。影片拍竣後，曾隨片環島登台，但反應不佳，鄧受挫後，再不拍電影。

(G) 確立文化新位置

香港流行音樂，成爲可以代表香港普及文化的重要一環，實在是在 1974 至 1983 這十年間確立的，耶魯大學的蕭鳳霞教授說，香港新一代，是在解放前後移居香港的那一代人的子女。這些人此時大都步入中年，「從七十年代開始，這代人領導流行文化，大肆創作粵語流行曲，並爲本地電影製作掀起新的序幕。他們所創作和愛好的藝術形式，和海外華人囿於傳統道德規範的文化世界大相逕庭。在中國不能作爲他們文化的立足點的時候，他們創造了屬於自己的文化，實現了他們這一代香港人獨具的抱負。⁽⁹⁶⁾」蕭氏認爲，香港這時期的流行音樂，至少有三種元素組成：一是對普通市民的關注（以許冠傑作品爲代表），二是對中國英雄年代傑出人物的嚮往與共鳴（由關正傑主唱的歌曲代表）。三是個人自由的表達和對愛情的溫柔感觸（以林子祥作品爲代表）⁽⁹⁷⁾。這些元素，不但港人認同，而且也普遍獲得全球華僑的擁護，否則唱片銷路，不會與日俱增。

1. 文化身份

香港「藝術中心」舉辦的「香港六十年代 —— 身份、文份認同與設計」，展覽，特刊上有展覽策劃田邁修（Matthew Turner）長文《六十年代至九十年代：將人民逐漸分解》。文中認爲「香港居民終於認定自己爲『香港人』，一種模稜兩可的結構體，比『居民』多一些，比『人民』少一些」⁽⁹⁸⁾。這論調，引起過不少爭議，卻受到不少社會研究學者和新聞工作者的認同。田氏又在文章的結論，把「香港人」的文化身份，描述爲一種「沒有重心的散居文化，由多種行爲規範和價值

(96) 蕭鳳霞：《香港再造：文化認同與政治差異》（香港：明報月刊，1996年8月號），頁19。

(97) Helen F. Siu：“Remade In Hong Kong：Weaving Into the Chinese Cultural Tapestry”，in Tao, T. L. and D. Faure (eds) *Unity and Diversity：“Local Cultures and Identities in China”*, (Hong Kong：Hong Kong University Press), p.p. 177 – 196.按此文與註（96）的中文版大致相同。而以英文版較爲詳盡。

(98) 見林原：《港人治港，誰是「港人」？— 試談「港人」的文化身份》引文，（香港：明報月刊，1996年8月號），頁14。

觀，尤其是來自西方的價值觀所形成」他還說：「文化身份既非事實，亦非由教授來決定，而是大眾想像力的產物。」⁽⁹⁹⁾社會學者及香港文化研究人吳俊雄認為：「這種本土意識，以至他所依附的更大的香港文化身份，是一個十分複雜的混成體。」⁽¹⁰⁰⁾本文作者認為這種「香港人」的本土意識確認，和不願依附中國的複雜心情，投射在創作態度上，變成一種力求上進與自求多福的心態。香港流行音樂創作人，不約而同，對作品水準有要求，希望脫離前人窠臼，不停將作品水平提升，令「香港人」作品，變成是高水準產品標誌，使自己與作品受眾，都可以引以為榮。

2. 提高水平

(a) 旋律創作

當然，香港流行音樂家都明白生存之道。在創作的時候，不會因為遷就個人喜好而置群眾口味於不顧。因此，每位創作人都由迎合聽眾口味入手，然後伺機而動，慢慢地引領他們，提高口味。陳守仁、勞偉忠聯手做過粵語流行曲研究，在 1980 年的《中大學生報》發表過《粵語流行曲綜論》。文中引述顧嘉輝在《香港電視》雜誌的自述：

「基本上，我是遷就觀眾的口味。我累積了長期的經驗，每首新歌推出之後，看觀眾反應，從中了解觀眾的喜好。不過，我也不是死跟着觀眾的，我是慢慢的，嘗試性質的帶動流行歌曲的潮流。」⁽¹⁰¹⁾。

顧的不斷嘗試提升個人水平，本文作者因為和他長期合作，所以知之甚稔。他努力要求作品不落俗套，最怕尋常（ordinary）。有時

(99) 同上註，頁 23。

(100) 吳俊雄：《尋找香港本土意識》（香港：明報月刊，1998 年 3 月號），頁 23。

(101) 《香港電視》周刊第 667 期，頁 14。此處引自《中大學生報》，陳守仁、勞偉忠著：《粵語流行曲綜論》。

全曲有一二樂句落入前人慣用格式，必然盡力修改。因此他的旋律很少重覆自己，每首幾乎必定帶給聽眾新的喜悅。他極為好學，常常感到一己不足，兩次赴美進修⁽¹⁰²⁾。而當電腦音樂軟件面世，便已率先採用，是香港流行音樂界中觀念極先進的作曲家。顧嘉輝的旋律，非常動聽，時常令聽眾在聆聽兩三次之後，即能隨歌哼唱。他佳作之多、與世界流行音樂界名人相比，殊不遜色。現在挑兩首他的傑曲，略作分析。

《家變》(見附錄 - 頁 204) 是顧嘉輝 1977 年作品，用較為少見的 AABC 體寫成。全曲採短調 (minor key) 調式。旋律西化，與一般港產歌曲味道，全不相同。首段四句，如用旋律線圖表顯示，有這樣的波浪：

(102) 顧嘉輝首次在 1961 年，得美國《強拍》(Downbeat) 雜誌獎學金，赴美國東岸「百基利」(Berklee) 音樂院進修流行音樂。再於 1981 年赴加州 Dick Grove 音樂院專修電影音樂。

中段節奏進行變成兩組三十二分音符，有重句的模式，而其實是巧妙的用音重疊，手法新穎，港產歌曲，前所未有的。到末段㊦，一氣呵成，而在第二次重唱時，將末句「永恒」，升高八度，由羅文以假聲（falsetto）演繹，蘊氣迴腸，餘音不絕。

如果說《啼笑姻緣》標誌着香港粵語流行曲再興起，這首《家變》才真正確立了香港旋律的新風格。因為《啼笑姻緣》仍然有傳統的粵曲影響。《家變》卻完全擺脫了粵劇粵曲影子，旋律與歌詞，演唱和編樂現代感濃烈。港產粵語流行曲，由這首歌開始，正式邁上「雅俗共賞」大道。歌詞警句，變成港人口頭語彙，常常在不知不覺間被引用，直至廿一世紀，依然未有改變。

《強人》與《家變》又截然不同。《強人》（見附錄-頁205）最令人注意的是節奏，一開始就是剛加鼓（conga drums）的「雙時值」（double time）急促節拍。旋律卻頗舒徐，是「慢唱快奏」的現代處理。旋律線表，和《家變》，完全異趣。

第二句由低音急跳七度，第四句重覆同一手法，而第五句進入六句下跳八度，有令人捉摸不到的「舊中有新」喜悅，全曲是 A-B-A-C 體，結句暗中與第二句遙遙呼應。全曲渾成壹體，有如長江大河，滔滔奔流到海，衝進無涯。

這兩首旋律，一首寫成在 1977，一首 1978，是顧氏精彩佳作，為香港粵語流行曲顯示出新方向，與國語時代曲及歐美流行歌都有顯著不同，真是蕭鳳霞所謂「屬於自己的文化」。香港歌曲易記易唱，而且旋律進行方式，別地所無，西化之中，又有隱約可辨的「東方」韻味。這兩首顧嘉輝金曲，堪為代表。

(b) 歌詞內容

清代大曲家李漁在《閒情偶寄》的《詞曲部》說：「詩文之詞采貴典雅而賤粗鄙，宜蘊籍而忌分明；詞曲不然。話則本之街談巷議，事則取其直說明言。凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳；深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞。」⁽¹⁰³⁾這種「力求顯淺」的寫詞曲方法，香港新一代詞人，在七八十年代不約而同地爭相採用。無論鄭國江，許冠傑，黎彼得、盧國沾、黃霑、鄧偉雄等全都如此。因為他們精通填詞之道，知道歌詞與詩不同，是寫來唱，寫來聽的，必須顯淺，才入耳明白。而且歌詞是要填進旋律，配合音韻的，因此唱出來好聽的歌詞，才是最佳作品。這一時代的粵語流行曲，最多一韻到底。雙聲疊韻，內韻仄韻，經常出現。這都是寫詞人利用聲韻上的特點，盡力使歌曲唱來音韻鏗鏘，有聲情之美。香港粵語流行曲詞人各有風格，有豪放，有悲涼，有婉約，有蘊藉，有想像豐富，有結構緊密，因為詞人和作品太多，難以一一論述，而且坊間已有朱耀偉博士巨著《香港流行歌詞研究》⁽¹⁰⁴⁾和黃志華的《香港詞人詞話》⁽¹⁰⁵⁾，再加論述，亦不外增加些因為主觀

(103) 李漁：《李笠翁曲話》（澳門：右文出版社，1978年），頁16。

(104) 香港三聯書店1998年出版。

(105) 香港三聯書店2003年出版。

不同而引起的不必要辯論。所以本文在這裏，只集中討論這時期歌詞的內容特色，不再將詞人詞風逐一討論。何況，各詞人不少仍然時有作品問世，其中詞風亦有改變，所以，亦不宜遽下結論。

香港的粵語流行曲內容是豐富的，題材是多方面的，不過大部份是情歌。這個現象，曾是批評家的熱門話題，而詞人本身，亦有提出所謂「非情歌運動」⁽¹⁰⁶⁾的。但流行曲絕非言志的好媒介。詞人的第一要務，要令作品流行，抒發一己感情，並不在考慮裏邊。如果抒發感情，可以令作品流行，那自然無礙；但卻不宜本末倒置。一首歌，連製作，所費不菲，身為製作隊伍一員，應在所有可能範圍內，令歌曲達到流行的目標，這才是應有的專業態度。文化評論人常常不知就裏，以外行目光評價內行運作，提出些根本絕少考慮可能的標準，加諸創作人身上，實在除了令行業中人搖頭失笑，和在某些程度上誤導一些無知讀者之外，起不了什麼作用。寫流行曲，要考慮聽眾如何用流行曲。而在戀愛期內的青年唱片買家是重要消費者。流行音樂人，投其所好，無可厚非。這現象，和大學因為同學熱衷文化研究而多開此類課程，其實全無分別。而青年歌迷，從不認為情歌多是個壞處。情歌寫得不好，才會惹批評。

香港 1974 年到 1983 年的粵語流行曲歌詞，最大毛病是蕪雜。那是唱片行業趕工的結果，也是香港任何工業都有的通病。只求在限期之內趕出作品的要求，往往令歌詞有不少不應有的沙石。例如，鄧麗君的《忘記他》裏面一句「等於將方和向拋掉」，「和」字理應刪去。又如汪明荃唱的《勇敢的中國人》裏「熱血拼拋」的「拋」字，實在用錯。血能洒能流能噴能染，卻不能「拋」。如果作者多點時間推敲，這些毛病，應該可以避免。花多一些時間去除草，花園會精緻一些。不過，這些其實都是「馬後炮」「風涼話」，因為作詞人根本沒有時間去多看一兩遍。這也是那時香港社會的無奈；根本沒有精雕細琢的空間和時間。「借來的空間，借來

(106) 1983 年，盧國沾倡議「非情歌運動」據朱耀偉《香港流行歌詞研究。70 年代中期至 90 年代中期》（香港：三聯書店，1998 年），頁 35。

的時間」⁽¹⁰⁷⁾，一切只好匆忙地趕，趕上期限，交貨交差，再說其他。另一個頗為顯眼的歌詞毛病，是句法和語法有問題。像仙杜拉唱的《啼笑姻緣》首句「為怕哥你變咗心」，多出個「咗」字，於是時空很混淆，文法和語法出了錯。蔡楓華唱的「無人觸摸似廢堆」，也有語病，句法不太通順。至於強拍誤填虛字，倒是小毛病，大概也是窮追猛趕，嚴重缺乏推敲時間衍生的。不通的語句更從來不少，如《猛龍特警隊》的「我真勇毅」，《浪子心聲》的「人面多險詐」，《雙星情歌》的「兩心相邀」「心相允」都是生硬欠通的句子。不過，香港聽眾似乎也不求甚解，提出異議的幾乎沒有。即是以專業詞評人士自居的也走漏了眼，未見有過批評。

但整體來說，香港粵語流行曲，的確有過不少精品，這些歌用現代人說話，寫現代人心聲和感受，坦白直率，毫不掩飾，也不退讓。和《問我》一曲所謂「無論我有百般對，或者千般錯，全心去承受結果」的「我係我」態度一樣，香港歌曲寫出了這一代人的自我意識，所以行銷各地，處處得樂迷認同和共鳴。即使身居外地，沒有「香港人」本土意識和文化身份的，也被歌曲中澎湃的真情所動，絲毫不因為所處地方不同，而感受有異。

3. 廣泛報導

流行曲沁透全港各階層，於是文字報導也逐漸多了起來。而且不分政治立場，右派左派中立派的報章，如《成報》，《明報》，《新晚報》，《新報》，《星島日報》等，都紛紛設立版面，大事報導流行音樂幕前幕後人員動態。嚴肅文化人亦很多評述，全部為粵語流行曲歌聲到處飄揚，流行中、台、東南亞等「非粵語地區」及美歐而引以為傲⁽¹⁰⁸⁾。

(107) 賽珍珠 (Pearl S. Buck) 語，常被作家用來描述香港。

(108) 胡菊人和何紫都在報上有過很鼓勵港產流行曲的話。胡氏說：「希望作曲作詞者不要妄自菲薄」，何紫就說粵語歌詞「儼然南國奇葩」，見黃志華《粵語流行曲四十年》頁

流行音樂刊物在這時期也紛紛創刊《音樂與你》，《音樂一周》，《好時代》，《歌星與歌》，《歌謠界》，《搖擺雙周》，《青年周報》，《唱片騎師周報》，《一百分》，《音樂通信》，《助聽器》等有如雨後春筍。教育界也開始紛紛作調查報告。有位教師還設計了一套用流行曲教語文的課程，在《教師通訊》發表。

Cantopop 這個英文專用名稱，就是這時期出現美國專門報導流行音樂的權威雜誌《告示版》（Billboard）上⁽¹⁰⁹⁾，「寶麗金」高層要員鄭東漢亦於此時接受 Billboard 訪問，成為香港樂壇受外國注意第一人。

4. 全球銷售

香港市場狹小，流行曲製作如果純靠內銷，支持不了。因此香港粵語流行曲的興盛，與唱片能出口極有關係。在五六十年代，香港本銷市場跡近於零的粵語流行曲，仍可維持小量生產，就是因為新加坡和馬來亞有市場。到了香港的現代粵語流行曲興起之後，最初幾年，製作仍然有限，外銷也是試驗性質。但因為「無線」電視的長篇劇開始全球發行錄影帶，因此主題曲隨之興起流行熱潮，唱片需求逐漸增加。而香港歌星因為歌曲流行，人隨歌旺，時常應邀往各地登台獻唱，在宣傳漸盛之下，波瀾乃起，終於香港現代粵語流行曲，暢銷全球。

這是個罕見的現象，是「香港奇蹟」的一部份。香港在塑膠花玩具和電子產品幾方面，都曾經成為世界第一出口城市⁽¹²⁰⁾，品質即未全球稱雄，但在量方面，卻是驚人的。流行曲唱片在這方面，多了語言因

112 – 115 引文。

(109) 據香港大學音樂系前講師李正欣博士（Dr. Joanna C. Y. Lee）資料，Cantopop 一詞是香港廣告人與 Billboard 作者 Hans Ebert 在 1974 年所創。原為 Cantorock；用來描述許冠傑當日的粵語搖擺樂。但後來許氏已和「蓮花樂隊」（The Lotus）分道揚鑣，作品的流行（Pop）味，多於搖滾（Rock），乃改稱 Cantopop。

(120) 饒美蛟：《香港工業發展的歷史軌迹》，載王賡武編：《香港史新編》（香港：三聯書店，1997 年），上冊，頁 407。

素，本來足以構成銷售障礙的，居然都克服了，變成時尚，幾乎令人難明。本文作者認為，這是香港蒸蒸日上，發展迅速，令海外華人與華裔人士，心生嚮慕所衍生的效果。就像香港青年，本來完全不懂日文，而迷上日本歌曲一樣⁽¹²¹⁾。另一個原因，是港產粵語流行曲的整體聲音效果（Total Sound）已足令歌迷擊節，是否懂得歌詞內容，已不重要。不懂歌詞，反有種無可言論的外國月亮式浪漫。

(a) 新、馬、泰、台

香港粵語流行曲行銷星馬、由來已久。俗稱「南洋」的東南亞，本是華僑聚居地，他們對故國有難以泯滅的懷念；對中國文化傳統，亦有着強烈的嚮慕。歌曲是令鄉愁得以獲得撫慰的好工具，「鄉音無改」，令新、馬國民份外感到親切。所以一旦粵語流行曲水準突升，新、馬市場的銷路很快就打開。泰國和台灣都是「非粵語地區」，他們仍然十分接受粵語歌曲，這就要拜「無線」電視劇發行網之賜。泰國電視台經常播映香港長篇劇，對白自然加上配音，但主題曲就原汁原味原音播出。台灣電視台也一樣。因此《上海灘》盛行泰國⁽¹²²⁾，而《楚留香》則風靡台灣⁽¹²³⁾。社會學者費理夫（Simon Frith）認為流行曲受眾，對歌曲意義另有自己看法的理論，在這裏可以得到香港實例。⁽¹²⁴⁾而賀文與何雅（G. Herman and I. Hoare）的研究⁽¹²⁵⁾，說「文本與受眾互動」也可以解釋《楚留香》在台北殯儀被採作哀樂的現象。

(121) 倪匡：《眼光集》（香港：博益，1986年），頁174–175《長日人威風》。

(122) 後來《上海灘》還有了泰文版。據作者訪問葉麗儀紀錄。

(123) 《楚留香》風靡台灣程度，可由台北殯儀館用作哀樂可見。台灣同胞認為，歌的結句《千山我獨行，不必相送》與殯儀氣氛配合。據作者年前訪問主唱者鄭少秋所得口述資料。

(124) Simon Frith 著，彭倩文譯：《搖滾樂社會學》（台北：萬象圖書，1993年），頁318。

(125) Herman, G. and Hoare, I. (1979) “The struggle for song: A Reply to Leon Rosselson”, 載 Roy Shuker, “Understanding Popular Music” (London: Routledge, 1994) p.17。

(b) 歐、美、加、澳

香港流行曲在歐洲和美洲及澳洲的銷售，大致上和「無線」電視在全球各地的錄影帶發行網絡緊扣。香港流行曲唱片，在這些地區，通常只在「唐人街」的書報社或錄影帶租售店中出售。在 70 年中至 80 年代初期，流行曲唱片的銷量比率，幾乎和香港完全同步。這現象的形成，很可能與文字資訊的直接傳達有關。香港不少大報都有美洲版，也有原張港報空運過去的，因此傳媒消息的接收十分快捷而準確，形成口味與香港非常接近的現象。

(c) 中國大陸

香港流行音樂盒帶在中國大陸暢銷的情況，和其他地區很不相同。相異之一，是在大陸行銷的，多是翻版盒帶。其二，包裝與歌曲選擇，往往和香港原裝出品略有不同。這種情況，越北越甚。而其流行現象，可分兩大地區。其一是廣東，因為粵省貼近香港，所以基本上，是香港電視播放什麼，廣東觀眾就看什麼。但因為發射問題和文化上仍然有差異，廣東電視觀眾的趨向和香港略有分別。譬如廣東省收看電視，在比例上，「亞視」和「無線」幾乎平均春色，這就和香港觀眾習慣很不一樣。在不懂粵語地區，1979 之後，「四人幫」倒台，中國開始「四個現代化」，翻版盒帶就在全國各角落出現。這些地區，看不到香港電視劇，卻極喜歡唱香港流行曲。這問題，似乎至今仍未有社會學家進行深入研究，但據本文作者多年觀察，認為香港粵語流行音樂，為大陸同胞提供了一個通向外面世界的窗口。到外國看，到香港看的希望遙不可及，但聽一聽香港粵語歌，有「望梅止渴」作用。加上「文革」十年，大陸只有樣板戲和激昂的革命歌曲，和香港歌曲大異其趣，於是便風靡大陸，比台灣的國語歌更流行。唯一例外，是鄧麗君歌聲。但鄧麗君唱片，那時的製作中心是香港，連譜「宋詞」的概念也是香港人提

出的⁽¹²⁶⁾，所以嚴格來說，不能把鄧麗君歸入台灣；至少可算是「港台合作」出品。

香港歌流行大陸的熱潮，80年代初期，只是開始；要到張明敏在1984年，參加「中央電視台」的春節晚會，唱出《我的中國心》一曲，才真正掀起熱潮，下章再會論及。

(126) 鄧麗君的《淡淡幽情》歌曲，以流行曲譜宋詞，國語唱出，原概念是香港廣告人謝宏中提出，全張唱片在香港製作。

(H) 結語

香港粵語流行曲的興起，和此地本土意識確立，文化身份的締造，息息相關，幾乎同步而前。這種看法，不但是文化研究者與社會學家普遍同意的，社會人士也都有相似的認同⁽¹²⁷⁾。但香港人向世界宣示《我係我》之後，社會的發展，走上另一路向。本來戰戰兢兢，唯恐有失，不旋踵已經邁開大步，向前直衝，信心十足了。這種充滿自信的態，配合了當時環境，獲得了空前未有的成功。中國文化，向來的影響，是由北而南的，方向極少改變。到普及文化開始在 40 年代流行，上海才稍改影響的方向。香港因緣際會，在 50 和 60 年代汲取了上海普及文化養料，加上歐美多年影響，終於在 70 年代中葉，找到了自己獨特的聲音，令粵語流行曲，衝破了方言界限，在製作和創作上，既與前不同，也與人有異，產生了「只此一家，別無分店」的優質產品，於是影響遍達中國，東南亞，甚至全球。

不過，香港粵語流行曲的底子和根基都是薄弱的。香港本土市場狹窄，而選擇特多，直到廿一世紀，依然如此。一旦產品水平下滑，或口味和大眾脫節，就會出現問題。港人的「一窩蜂」習慣，也做成了投機和不辨精粗。所以信心過盛的時候，隨之而來就是「被勝利衝昏頭腦」的驕矜。因此在 80 年代初，香港流行音樂界的一片興旺，其實已埋下了衰退種子。到客觀環境開始改變，有利條件不再，流行音樂的盛況，便開始由盛而衰。而衰敗之速，亦叫港人，措手不及。

(127) 作家倪匡，就有「流行歌曲的曲詞，是很能反映這些歌曲流行地區的社會形態的。即使歌詞並沒有社會現實意義，只是男女間的愛情，也可以反應大多數人的心態。」載《心中的信》（香港：博益，1984 年），頁 159。

第五章

《滔滔兩岸潮》時代

(1984 - 1997)

(A) 多元化發展

80年代中葉，香港社會，進入了多元化發展的階段。工業化已經取得了驕人成績。這成績的達致，由各種不同因素交互促成。除了地理處於理想位置，健全法制，以市場為導向的自由體系，高質素勞力，高效率行政體系，完善基建包括水、電、通訊、運輸等設備，高水平管理人員，和旺盛的企業家精神，共治一爐，令香港社會進入了個非常繁榮富裕的時期。失業率長期維持在百分之二以下的低水平⁽¹⁾。社會富裕，市民自然著重消費，流行音樂工業，在全城消費能力的支持下，空前興旺。唱片暢銷之餘⁽²⁾，高票價的大型音樂會，也吸引了不少觀眾。根據蔡寶瓊的統計，紅磡體育館舉辦的本地流行音樂會場數，由83年的18場，增至89年的129場，觀眾，由15萬人次，增至135萬人次，增長的幅度，實在驚人⁽³⁾。這時候，電視的吸引下降，其他的娛樂消費，乘機抬頭。如卡拉OK，已從日本引入，逐漸受到港人歡迎。

這個多元的時代，也是個矛盾的時代。各種截然不同的普及文化趨向同時發生，令這時代的面貌九彩紛陳，百味同存，變得複雜異常，令人眼花瞭亂。香港人這時注重小我，發展着一種「自戀式」（narcissistic）的感性消費；而一個轉身，就投入「一窩蜂」的潮流去。潮流的轉變，快速而頻密，形式則花樣繁多，不一而足。政府的「積極不干預」除了在「自由放任」（laissez faire）經濟上成為政策，連文化政策也全無不同，居民的自由度遠較其他華人社會為大。這種開放態度，造成港人的文化目光和胸襟廣闊，令社會呈現了多姿多采的豐富面貌⁽⁴⁾，但同時也令香港人目空一切，認為一己成就，為其他地區華人所不及。一方面包容，另一方面歧視，就在這矛盾的兩極心態中，香港流行音樂，進入了《滔滔兩岸潮》的年代。

(1) 饒美蛟：《香港工業發展的歷史軌迹》，載王賡武編《香港史新編》（香港：三聯書店，1997年）；上編，頁415。

(2) 「唱片銷量超過廿萬張，不下十多位歌星有此驕人成績。」見黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書店，1990年），頁105引「香港唱片商會」特刊資料。

(3) 《香港政策透視 1994》引文，載吳俊雄、張志偉編《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁243。

(4) 陸鴻基：《香港歷史與文化香港》，載冼玉儀編《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995年），頁73。

1. 偶像崇拜與卡拉 OK

1987 年香港天主教社會傳播處在港九和新界的津貼中學⁽⁵⁾，進行過問卷調查，研究青少年的偶像問題。結果顯示二千多名中學三年級到中學五年級的同學，約七成心目中有偶像。而偶像又以本地歌星為主。電影明星和電視藝員在偶像排行榜上，遠遠落在歌星之後。把歌星推崇為偶像，主要行為環繞着傳媒進行。青少年歌迷透過傳媒，了解偶像的消息。而因為他們事實上接觸偶像的機會不多，因此嚴格來說，所謂偶像只是形象投射。學者馬國明在《新一代的偶像崇拜》一文，用拉康（Jacques Lacan）的心理分析方法，和美國社會學家黎舒（Christopher Lasch）提出的「自戀型文化」（Culture of Narcissism）理論來剖析青少年的偶像崇拜⁽⁶⁾。馬氏認為，「崇拜偶像是形成自我意識的第一階段」，歌迷透過收集偶像的消息和相片，把自我形象通過想像系統（imaginary order）和象徵系統（symbolic order），投射進偶像人物的形象裏。這類行為，據馬氏的說法「不涉及價值觀念，也不是尋找別人的認同，而是因為偶像人物的形象就有如鏡子裏自身的倒影，從中可以感受到完整統一的自我⁽⁷⁾。」照馬國明的分析，歌星形象，無論內涵、外表或色彩，都變化多端而豐富。而且，不像電影演員或電視藝員，要通過角色。歌星本身，已是歌迷認同的對象。而且，在個人演唱會上，歌星會給予歌迷極大的官能刺激。

「在成千上萬的喝采和呼叫下，」馬氏在文章裡，形容香港歌星的演唱會：「聽演唱會其實是看景觀，這個景觀更有如星際旅行上遇到的景觀。觀眾坐在一個偌大但和外間隔絕的場館之內，光線暗淡得幾乎是漆黑，突然五彩繽紛的光線從四面八方射過來，場館中央圓形的舞台也就繁忙起來。打從歌星出場的一剎那，觀眾和演唱會的工作人員、舞蹈

(5) 「津貼中學」是香港政府出資補貼的學校。

(6) 馬國明：《新一代的偶像崇拜——揭示偶像與傳媒關係的調查報告》載吳俊雄、張志偉編《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 223 - 226。

(7) 同註（6），頁 225。

員等均以歌星為中心，情形就好像地球和其他行星環繞太陽而轉一樣。」⁽⁸⁾

大眾歌迷付出不算便宜的消費，去享受歌星偶像為自己提供官能刺激的年代裏，另一種完全與偶像崇拜背道而馳的娛樂卡拉 OK⁽⁹⁾，同時興起，在八十年代後期登陸香港。這真是時代的吊詭（paradox）。歌迷自己拿着咪高峯，用唱片提供的伴奏聲帶，唱自己喜歡的流行曲。這些人，不要偶像歌星，他們自己就是歌星。荒腔走調，追不上節拍，都在所不計。這是黎舒（Lasch）沒有分析過的另一類「自戀型文化」。

但這兩個看起來矛盾的現象，都對流行曲界帶來了莫大的經濟利益。歌星們收入激增，身價躍起。幾位最當紅的，紛紛以音樂會場數多寡來比較，競爭自然十分劇烈。因而引發了張國榮和譚詠麟歌迷勢成水火，互不相讓的鬥爭。他們在兩位偶像同場出現的大型慈善音樂會或頒獎禮上互喝倒采，態度很不友善。兩位偶像親身勸喻多番都情況依然，要令譚詠麟到 1989 年宣佈不再領獎，這種情況才開始改善。這歌迷對壘的現象，很值得社會學者研究，因為似乎是香港流行音樂獨有。歌星收入多了，創作人員的收入也因之而水漲船高。唱片製作的進步，提升了銷路，1988 年的本地唱片銷量，金唱片 25 張，白金唱片 67 張，盡破紀錄。唱片行業大盛，就吸引了更多創作人入行。作曲的不少，而填詞的更多，黃志華在 1985 年到 1987 年兩三年之間，紀錄了近八十位新進詞人⁽¹⁰⁾。包括作家如白韻琴，胡雪姬、李默、作曲家如倫永亮、潘光沛，歌星如黃凱芹、譚詠麟、鄭敬基，DJ 如陳海琪、何嘉麗，唱片監製如郭小霖、區丁玉等。而本來已是「業餘填詞人協會」會員的，也紛紛收取專業酬勞。新人新血新風格，令香港流行曲界，有了極大的發展，林振強、林夕、林敏驄、潘源良、潘偉源、黃偉文、周禮茂、陳少琪、因葵、劉卓輝、唐書琛、小美、簡寧、周耀輝等各有力作，無論內容，技巧，都有新的面貌，而且更緊貼現代城市生活。

(8) 同註（6），頁 227。

(9) 卡拉 OK（Karaoke）原是日本。Kara 是「空」，oke 是「樂隊」orchestra 的日文簡稱。意思是只有樂隊，沒有人聲，和美歐所謂 Music-Minus-One（MMO）意思相同。

(10) 黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書店，1990 年），頁 117。

不過，卡拉 OK 的出現，令音樂工業出現了個不太好的現象。作曲家因為遷就卡拉 OK 顧客，所以在音域上收窄了創作範圍。從前流行曲的音域已在十一二度（即十一、二個全音幅度）裏徘徊，現在因為要令完全沒有受過任何聲樂發聲訓練來擴闊音域的普羅大眾唱得舒服，就把歌曲旋律用音，限制在十度之內。而且樂句寫得特別易唱。遷就顧客，在商業社會運作，視為天經地義，但遷就到這種程度，就未免有些矯枉過正。

但是，從這現象倒也看得出原來商業原則，其實買賣雙方互動（interactive）與互為影響。文化受眾並不如「法蘭克福學派」（Frankfurt School）諸位所說是全部不知不覺無條件接受文化產品。大眾有的是選擇。文化產品不合意，大眾自然會另有挑選。因此亞當諾及他的追隨者實在無須悲觀。普羅大眾絕非來者不拒，不假思索的馴順羔羊。他們擁有消費能力這極強有力的武器，令文化產品生產商，無法不投其所好，依隨他們的好惡行事。消費者不是奴隸，而是主人。社會學悲觀論者，其實過慮了。

2. 大量生產與青黃不接

香港的音樂市場，一向病在市場狹小。在海峽兩岸都紛紛流行香港歌曲的年代，市場變成無遠弗屆，唱片行業營利及前景都一片光明之際，創作人卻出現了嚴重的供不應求。這是《滔滔兩岸潮》時代的另一大矛盾。本來，在商業社會資本主義運作，有利就會有人才出現。可是，文化工業和一般工業運作，有其不相同處；不是找到個成功模式，就可以不停照辦煮碗製作出來。「情歌」成為主流，變成「大路」產品，但每首情歌還是要個別創作的。本來，在 1977 年，「香港作曲家及作詞家協會」成立之時，流行音樂作曲家，連未成為會員的包括在內，大概不足十人。寫詞家略多，亦大概不外二十位左右。到 1997 年，作曲家成為 CASH 會員的，有 700 人，詞家 377 人，兼作曲作詞於

一身的 625 人⁽¹¹⁾。量不能說不多，但在質的方面，就實在難於保持水準。因此，時常出現「行貨」。當然，也有精品。但相比之下，「行貨」多而精品少。產品兩極化，好與壞的差別之大，大得令人搖頭。

這種現象，其實和香港的其他工業絕無不同。香港工業，在很多時候，有兩極化的現象出現。最高最低水準的距離有若天淵。也許，多元化發展的結果，必然良莠不齊。百花齊放的大花園，名花異卉旁邊，例有蕪雜草莽。香港社會，既崇尚自由開放，也許對各種水平的作品，都不妨用包容態度看待。與其苛評，不如由歷史與時間自然而然淘汰，總比再墮入精英與精品主義對水準較次的產品趕盡殺絕，更勝一籌。

不過創作人青黃不接的現象，令唱片業種下危機。香港流行歌曲的衰敗遠因，是這個時候種下。到一切有條件的環境因素消失之後，香港流行曲本身的不健全就完全呈現。

3. 分眾社會與大眾共識

80 年代中期開始，香港人開始進入「分眾」社會。大部份社會學者都有類似的觀察。吳俊雄和張志偉在《閱讀香港普及文化》一書論「潮流與文化身份」部份的《引言》說香港人在 80 年代中期，強調『感性消費』，人人追求別樹一幟的個人風格，開始嘗試擺脫劃一化消費，來顯示個人品味⁽¹²⁾。」而與此同時，社會似乎又有種共同意識。大家對現象滿意，為身為香港人而深感自豪。人人強調自由選擇，努力消費，而極快地對事物生厭，令潮流的流轉異常頻密。但在潮流興起的時候，卻唯恐落在人後，一窩蜂地狂熱追捧。好像 80 年代香港人流行出外旅遊，往往在長假期有近百萬人同時離港。

(11) 梁寶耳：《香港音樂作品的版權制度》，載朱瑞冰編：《香港音樂發展概論》（香港：三聯書店，1999 年），頁 447。

(12) 見原書，頁 348。

「分眾」社會令流行音樂樂壇出現另一陣樂隊潮。當然，組織樂隊在香港並非新鮮事。但在此之前，樂隊是唱歐美流行曲的，對本港樂壇的粵語流行曲創作，並沒有直接影響。80年代中葉興起的樂隊潮流，卻是以創作粵語歌曲為主，他們未必一定自己創作，但卻有幾乎固定的創作班底。例如 **Raidas** 多數林夕寫詞，「達明一派」是陳少琪和周耀輝，「太極」就主要用因葵等。這些樂隊的崛起，為香港流行音樂注入生力軍，令音樂文化多了一些比較與前不同的歌曲。他們的歌曲，在題材的選擇和寫法，和主流歌曲不太一樣。不過，新意象新手法之餘，樂隊歌曲旋律比較生澀，歌詞也較多沙石。但這些歌曲，善於捕捉青年人的孤寂感，於是亦頗受歡迎。當然，銷量難與偶像級的天王巨星比，但至少，做就了劉以達，黃耀明、黃家駒，黃家強、劉卓輝等和上面提過的一批創作新血。這群當年新人，後來對香港樂壇，也貢獻良多。

樂隊組合，除了個別例外，多數合久必分。中外俱如此，因此今天仍在樂壇活躍的，只有 **Beyond** 等一兩隊。其他即使實力不差的如 **Chyna** 或藍戰士 (**Blue Jeans**) 等都早已解散。本來水平有限的，更經不起市場衝擊。有個別研究流行音樂人士，對「另類」音樂獨具好感，其實，以本文作者的意見，這些「另類」樂隊中，不少樂手的能力未夠職業水平。業餘活動，志同道合，視作聯誼無妨。但一旦要和專業水準的職業歌手相比，便未必可以爭勝。市場經濟，在很多層面上極公平。質高者勝，質素差的，如何「分眾」，「另類」，都難持久。本文限於篇幅，只能對好景未長的樂隊潮有簡單的概括論述⁽¹³⁾。

4. 滔滔兩岸潮 和我的中國心

1984年，張明敏應邀參加「中央電視台」每年最盛大的「春節晚會」，會上唱出王福齡作曲，黃霑填詞的《我的中國心》(見附錄 - 頁206)。這首歌，馬上走紅，全國傳誦，張明敏成了紅人；歌曲也屢屢得

(13) 有興趣對香港 80 年代中期樂隊潮流有進一步認識，不妨參看朱耀偉：《光輝歲月——香港流行樂隊組合研究（1984 - 1990）》（香港：匯智出版，2000年）

獎，大獲好評⁽¹⁴⁾。歌詞寫的本來是海外華僑心態，但在香港，全無聲息，卻在國內，紅極一時，令國內文化部門，開始對香港歌曲稍有改觀。國內音樂雜誌，如《人民音樂》等，在 80 年代初期，還是對香港與台灣的流行音樂，很有微詞⁽¹⁵⁾。雖然「四個現代化」國策，和經濟開放，令大陸市場充斥着香港流行歌曲，但因為意識形態影響，國內政府部門仍然態度保守，只有和香港接近的廣州才知道，門戶既然開敞，就無法再把香港普及文化拒諸門外⁽¹⁶⁾。然後到上海電視台播放「無線」連續劇《上海灘》，主題曲風靡上海，人人用上海腔唱「浪奔、浪流」⁽¹⁷⁾，香港普及文化潮才深入內地，真正登陸祖國。不久之後，譚詠麟的《愛在深秋》，張國榮的《Monica》，徐小鳳的《順流逆流》，張學友的《愛慕》紛紛北上。而香港歌手，由羅文一馬當先，在 85 年衣錦榮歸，率先於廣州舉行七場個人演唱會之後，跟着葉振棠、李龍基、陳潔靈、張德蘭、梅艷芳、奚秀蘭、葉麗儀、仙杜拉、汪明荃等，輪流回歸⁽¹⁸⁾。盒帶的銷數，達至驚人地步⁽¹⁹⁾。

香港歌星除了北上之外，也常常穿梭台海，飛赴台北演唱。這時的香港電影，又有新局面出現。徐克、吳宇森、程小東的《上海之夜》，《刀馬旦》，《英雄本色》和《倩女幽魂》不但香港叫好，在台灣都賣座，片中的國語版插曲開始在台灣流行。《晚風》，《躲也躲不了》，《當年情》，《黎明不要來》等歌，都頗受歡迎，並獲提名《金馬獎》。這時，港台兩地音樂人交往開始頻密，經香港回祖國的不少。羅大佑、李宗盛、齊秦、蔡琴等人的歌，如《之乎者也》，《大約在冬季》，《恰似你的溫柔》等國語創作，在港開始也很受歡迎。這是先前《橄欖樹》，《酒干淌賣無》，《龍的傳人》等國語歌曲餘威帶起來

(14) 《我的中國心》在國內獲獎無數，《晨鐘獎》《改革十年金曲》等，多得不可盡錄，而據《中國新聞社》發的消息，國家主席胡耀邦有次在火車上得見此譜，認為甚有教育意義，特地拿回家中教孫兒學唱。香港報章亦曾摘刊此消息。

(15) 《人民音樂》1982 年 6 月號，就有周蔭昌的《怎樣看待港台「流行歌曲」》。

(16) 「禁是禁不了的，要因勢利導，做好管理工作。」見黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書店，1990 年），頁 132，作者引述廣東省文化廳「對外交流處」副處長林迪夫的話。

(17) 本文作者在 84 年到上海，就親耳聽過。

(18) 同註（10）頁 130 - 131。

(19) 鳳三：《從逸夫舞台的誕生與其他》（香港：大成雜誌，1994 年），247 期，頁 55。

的。台灣的新一代作曲人在民歌和校園歌興起後，作多方面嘗試，到了八十年代中葉開始成熟。碰上香港樂壇唱片生產量激增，歌曲需求量大，求過於供，於是大量改編歌（cover version）又應運而生。像 1986 年第 8 屆「十大中文歌曲」，十首金曲之中，有七首是外語歌改編⁽²⁰⁾。台灣國語歌可說是來得合時。國內歌曲如崔健的《一無所有》，王虹的《血染的風采》此時亦傳入。毛阿敏、韋唯、那英等國內歌手都紛紛來港演出。不過，因為風格仍然保守，一時未為港人接受。

本來，香港地處海峽兩岸中間點，正好在兩地交往，做交流的中介，如果能夠成事，會是大中華音樂界的完美組合。可惜，只有地利，另外卻有其他因素，令這完美結合，沒有發生。

(20) 李再唐：《流行的歲月——香港中文流行曲的演變歷程》，1993 年「廣州首次流行音樂研討會」李氏發言（抽印本），頁 17 – 19。

(B) 七九、八四、六四的歷史影響

1979 年，歷史的契機，促使香港的工業走向一條發展和過去完全不同的路，加速了香港工業的轉型。這歷史契機，有或然，也有必然，成因複雜。但開端之始，不在香港，在國內。而且不在 1979；在 78 年的北京。

1978 年十二月，北京召開中共第 11 屆「三中全會」，確定了鄧小平提出的「對內改革，對外開放」政策。翌年，先在深圳、珠海、汕頭和廈門設立經濟特區，再逐步在沿海諸城市全方位開放。

與此同時，香港勞工工資日高，土地價格日日飆升，在勞工密集的工業中，優勢逐漸開始消失。開放後的中國內地，工資低，土地廉宜，於是香港勞工密集工業，逐漸北移。香港和珠江三角洲等地，開始形成了「前店後廠」現象。香港母公司負責設計，市場策略，推銷和財務，內地就是後勤生產基地。這現象令製造業僱用工人的人數下降。80 – 81 年，製造業工人約 90 萬，到 89 年已少 10 萬人，到 1992 年，跌至 57 萬。幸而香港服務行業發展迅速，吸納了這批被迫轉業的工人。但時間一長，情況再發展，失業率就不再維持在 2.0% 低水平，香港經濟根基起了變化。

1979 是個歷史契機轉變的年份，但香港人還沒有察覺其中各種影響，只是興高采烈地紛紛北上。不過，因為土地契約年期問題，1997 之後，界限街以北和新界的租借區如何處理，令中英兩政府開始就香港前途展開談判。1982 九月鄧小平和英首相戴卓爾夫人在北京會面。中國斬釘截鐵，一錘定音，公開宣佈，1997 年收回香港，但實行「一國兩制」，設立「特別行政區」，由「港人治港」繼續保持資本主義制度「五十年不變」。1984 年 12 月 19 日，中英雙方，在北京「人民大會堂」簽署《聯合聲明》。然後，開始制定《基本法》作為將來香港管治的依據。研究中英外交史的學者黃康顯在《香港的生存問題》⁽²¹⁾一書的結論，認為香港前途，「仍然樂觀」。他覺得，雖然英資公司如「怡和」遷冊，香港亦有移民潮，但這些一早遷移的行動，無非找尋太平門。有了

(21) 黃康顯：《香港的生存問題》（香港：博益出版社，1987 年）。

太平門，移民就會回歸，因為香港仍是「生財有前景之地⁽²²⁾。」這結論中的預見，頗為準確，可是沒有人可以完全準確地預見將來。因為歷史在必然之外，尚有極多或然。很多適逢其會，機緣巧合的變數，沒有人可以預知。

香港人有極大自由，卻沒有相應的民主。長期以來，港人都患上政治冷感症，多年來唯一一首有政治內容的歌，是宣傳直選的《同心攜手》⁽²³⁾。但政治層面之外，每位港人，都努力發揮所長，追尋個人理想。而在追尋過程，受到法治保護。身份認同，也以「香港人」自居。雖然明知自己「中國人」身份，但對外地同胞，總有些未必言宣，卻其實存在的歧視。這歧視不一定很深；但有歧視倒無可否認。這方面，香港人是眼光淺狹的「大香港主義」支持者。所以香港流行曲一提到中國，說到與祖國有關感情，多數流於空泛，寫的是個感覺上存在，而不是實質的中國。像羅文唱的《中國夢》就感情豐富而實質很少。

另一方面，香港的音樂工業，都不願意產品中有太多政治性詞句。早年許冠傑的《加價熱潮》原稿，本來有「黃面佬冇力，卒之入埋英國籍」的句子，但到唱片出版，已變成「我望能生對翼，即刻飛上月球搵過食」。彭建新唱的《借來的土地》，鄭國江原詞是「這是片暫借的土地生不了根」，但後來「土地」改成「美夢」。林子祥主唱的《包青天》電視劇主題曲，黃霑原詞是「但願我中國，天天見青天」，「中國」亦被迫改為「心裏」。

流行文化權威費理夫（Simon Frith）認為：「對唱片行業來說，聽眾基本上是無名無姓的。所謂流行的意思，照定義，必是跨階層與區域界限的，因此成功的秘訣，是不開罪任何人。」⁽²⁴⁾這「不開罪任何人」的態度，是上述幾宗改詞例子的原因之一。但香港人，無論身份，無論行業，都有不願涉入政治或力避與政治發生任何關係的習慣。詞人被迫改詞，未嘗不與這長期冷感有關。

(22) 同註(22)頁184。

(23) 《同心攜手》從未真正出版，只在集會裡播錄音帶，或發歌譜供與會人士合唱，而一般來說，唱片公司人士都不願意採用政治性歌詞。

(24) Simon Frith: "Industrialization of Popular Music", 載 James Lull 編: "Popular Music and Communication" (Newbury Park: Sage Publications, 1992), p.58。本文作者譯文。

可是，《滔滔兩岸潮》的時代，確然是個充滿矛盾，充滿抗爭對衡因素的時期。政治冷感的香港人，本來已經無言地接受現實，卻想不到 1989 年會有「六四」事件。港人不問政治，努力求生，卻從來不乏熱情熱血。1989 年 5 月透過電視傳媒看見北京同胞上街，和「天安門廣場」同學們聲淚俱下的演說，大受感動。演藝界從來就多熱情熱血之士，於是發起二百多位歌手與藝人，舉行十二小時不停的《民主歌聲獻中華》，籌得港幣一千二百萬作為民運支援。而跟着香港人大遊行，參加的有一百五十萬眾，聲勢的浩大，堪稱空前。

「六四」過後，香港開始反思。但反思的結果，在流行曲裏反映得很少；只有屈指可數的作品涉及這敏感題材。其中也沒有什麼值得一提的力作。

社會學者陳海文認為香港的本土文化有三大表現途徑。一是通過富足的生活消費，一是顯示港人求生存的態度。然後就是解脫的方式⁽²⁵⁾。面對「六四」，香港人只覺無助與無奈，於是只能自求多福，把目光投向自己喜歡的消費方式去。滿足了個人消費慾之後，就呼朋喚友唱一夜豪情的卡拉 OK，或者看齣周星馳的「無厘頭」喜劇，大笑幾場，宣洩一下心中悶鬱，無能為力的事，不妨忘掉。反正記住又如何？對生存絕無幫助。「六四」後看「九七」，自然心中有些驅不去的陰影，但離九七，仍有時間，到時再算。明天，也許真會更好。何況，未來事，誰也不能預料。

(25) Chan Hoi Man :《Prolegomena》，載冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年），頁 44。本文作者譯文。

(C) 八八·九五 — 兩個運動

1. 中文歌運動

1988年，對香港流行曲界的影響，比89年的「六四」要大。那年，新上任的總經理俞琚公開宣佈，商業二台在農曆年一到，以後就只播中文歌曲；而且逢星期一推出「百份百原創日」。這是香港大眾傳播媒介歷史上史無前例的新獻；當時引起了頗大迴響，持正反意見的都有。綜合各家言論，本文作者贊同文化研究人黃志淙所說：「每日從傳媒聽到的歌，絕大部份是中文歌」，並不等於「流行歌曲本地化」⁽²⁶⁾。「量」也不等於「質」。但作為商台新總經理上任，這一招是漂亮的，着實大收宣傳之效。而據該台節目總監在「香港作曲家及填詞家協會」《會訊》1988年發表的《新一代的聲浪》所展示的數據，在全播中文歌的初期，收聽率跳升百份三十⁽²⁷⁾。雖然，在朱耀偉的《音樂敢言·香港「中文歌運動」研究》引述後來在商台任職的詞家周禮茂，有「數字不代表一定客觀」的說法；但大事宣傳之後，一段時期吸引多百份三十電台聽眾，並不是太困難的事。

商業二台的聽眾，即使跳升之後，仍然有限。不過，這運動和時機的配合，非常巧妙。八十年代末，香港經濟上升軌跡依然，唱片行業本來就非常興盛。紅歌星如羅文等人，一年例有幾張個人大碟面世，都很暢銷。所以不容易分析音樂行業興旺，是不是「中文歌運動」的影響。不過，有一個正面的事實，卻的確應該歸功「中文歌運動」。這運動因為將播放的空間擴大了，本來極少機會出現電台節目的「非主流音樂」，忽然多了播放率，於是生存空間開闊，呈現了生機。獨立唱片公司東主兼創作人韋然就認為「對我們一群獨立人士是個完完全全的生機。」香港人崇尚選擇，認為這是自由的體現。另類音樂令樂迷多些選擇，應該不失為好事。所以，在這方面，「中文歌運動」有其貢獻。不

(26) 黃志淙：《創作風氣應推崇》，《突破少年》132期（1989年11月1日），頁44。

(27) 朱耀偉編著：《音樂敢言·香港「中文歌運動」研究》（香港：匯智出版，2001年），頁26。

過，此長彼消，大氣上少了英文歌，也有影響，令聽眾耳朵，跳不出港台歌曲範圍，長遠來說，是自絕於高水準音樂，日久有功，會損港人耳福，破壞力不可小覷。

2. 原創歌運動

1995 年，商台再接再厲，推出「原創歌運動」，這是完全不播放改編歌曲的抉擇。影響更大。影響之一是令唱片公司減少改編外國歌曲。其二，是為本地創作人開拓了更大空間。至少，表面上的確如此。但試行了一兩年時間之後，壞影響漸漸浮現。唱片公司本來就已經明白不能長期改編外國歌。不過，改編外國歌曲其實有各種不同好處，一是歌的品質有起碼保證。二是跨國公司可以保護自己屬下出版歌曲充份使用。三是珠玉在前供倣倣，製作比較容易。但改編歌太多，本地創作人作品沒有出路，對整個行業發展自然是不健康和負面的。

可是，需求忽然增加，求過於供，水準就會低降。香港市場狹小，創作人才本來就不多，市面上忽然每年需要，多於平時一兩倍，歌曲水準自然難以保持。其實，創作是不需要鼓勵的。有創作天賦的人，自然有不能遏止的創作衝動，非滿足了之後不會停下來。作品量多，很可能，質就降低。在短期效果看，市場需要，忽然激增，創作人自然收入頓升。但作品多了而水準下降，時日一長，就會變成惡性循環，令顧客停止享用不夠水平產品。以今天的香港市場狀況，回顧當天，本文作者敢說，95、96 年商台的「原創歌運動」，頗有樞苗助長之嫌，後果接近「好心作壞事」。

雖然，香港流行音樂的衰落，原因很多，但商業電台的「原創歌運動」，在沒有好好的配合香港現實條件而驟然推出，卻是香港流行音樂曲盛而衰的一個轉捩點，令 1997 年後，香港樂壇和唱片工業一蹶不振，而且似乎前景看不見有什麼復甦跡象。

(D) 九七的轉捩

1997年，是香港歷史極重要的一年。是年7月1日，香港回歸中國，結束了一百五十六年的英國殖民統治，成為「一國兩制」的特別行政區。鴉片戰爭遺留下來喪權辱國的耻辱，自此從中國人的心底抹掉。

新組成的特區政府，在香港舉行了一連串慶祝活動。這些活動，很多直接和香港流行音樂有關。不是演唱港產歌曲，便是由流行音樂歌星擔任演出嘉賓。而代表政府正式統籌慶祝活動的「香港各界慶祝回歸委員會」，更特別委約香港流行音樂人創作回歸主題曲。委約活動，香港市民視為理所當然，絕無異議。其實正顯示香港流行音樂在社會上的代表性地位已經官民一致，無論階層都已經一律接受。

這也不是剛組成的特區政府故意締造親民形象，六月三十日回歸前夕，港英政府舉行的英方降旗告別儀式，主持的兩位司儀其中一位，正是主唱《上海灘》的著名流行曲歌星葉麗儀。流行音樂人地位如何，真是不言而喻。

但儘管這時，香港流行音樂表面上好像領盡風騷，風光之極，骨子裏，卻正在向下坡路直衝，而且一發不可收拾。香港樂壇，自此盛極而衰，每況愈下。而疲不能興的局面，正是在一九九七年顯露的。

1. 九七前的興旺

(a) 經濟繁榮·消費高漲

1984年，中英發表了《聯合聲明》之後，雙方爭拗無日無之，令香港人困擾極大。英國殖民地政府在1984年起，進一步發展代議政制，改革立法局，1991年香港舉行了開埠以來第一次立法局直選。而香港最後一任殖民地總督彭定康（Chris Patten），1992年到任後提出一連串政改方案，這種種英方「去殖民地化」

(decolonization) 的部署，引起中方大力反對和猜疑，令香港過渡期間紛爭不止，最後要另起爐灶，成立「臨時立法局」⁽²⁸⁾。

不過，政治上的風起雲湧，雖然令經濟上出現種種波動，也令數十萬香港人移民英、美、加、澳等地，可是整體經濟，卻仍然維持繁榮，不停增長。這是中國改革開放政策為香港帶來的利益，不但帶動了香港的轉口貿易，也改變了香港的生產結構。1996 年的香港，根據當時財政司曾蔭權的說法，是「世界第三大銀行中心，第七大股票市場，外匯成交量為世界第五位，也是全球五大最繁忙証券市場之一，四大黃金市場之一，和亞洲最大的資金市場⁽²⁹⁾。」香港港口貨櫃吞吐量雄踞世界第一，機場客運和貨運量也名列世界前茅⁽³⁰⁾。雖然，貧富懸殊加劇，但「富有富奢侈，窮有窮消費」。消費力高強，是香港九七前的普遍現象。

香港人，特別是年輕人，越來越重視「名牌」，人人追求「美感」和「感性」的物質消費⁽³¹⁾。香港變成二十四小時運作的不夜天城市，夜生活熱鬧之極。此外，多家連鎖店及大商場崛起，改變了以往的零售消費文化。香港成為遠近來客購物的中心。「港式生活」影響深遠，成為其他華人社會模倣對象，代表了現代化，富裕，肯消費而講究的生活要求。而音樂市場，亦隨着香港市面繁榮，越來越興旺，聽演唱會，到卡拉 OK 唱歌，變成了港人的經常活動。

唱片市場的產量，根據「國際唱片業協會」（IFPI）香港分會的數據，到 1995 年的音樂光碟年產 1,700 萬張，零售值是十八億港元。到 1996 年更昇至 1,800 萬張。香港唱片的銷售，已遍及全球，

(28) 謝均才：《歷史視野下的香港社會》，載謝均才編：《我們的地方·我們的時間》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 17 – 18。

(29) 曾蔭權：《香港 1997 經濟展望：1997 – 98 財政預算案演詞全文》，1997 年 2 月 27 日。
[<http://www.info.gov.hk/fb/bdgt97/chi/cprelude.htm>].

(30) 同註 (28)，頁 18 – 19。

(31) 張月愛、章嘉雯：《透視香港年輕人的消費文化》，載吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 472 – 475。

雖然在歐、美、澳洲，仍然只是局限在華人地區，但確實已無遠弗屆，成爲香港普及文化非常重要的成員，極具代表性⁽³²⁾。

(b) 天王天后·歌神校長

香港流行音樂，自從 70 年代中期現代粵語流行曲的興起，真正找到了自己的本土聲音和面貌。但經過了十多年的發展，雖然也算人才濟濟，創作繁榮，可是流行音樂，最要求新異，一旦歌迷注意力轉移，而沒有新潮流及時而起，市場就會萎縮，証諸中外古今，都未有例外。到了 90 年代初期，香港流行樂壇，已經出現疲態。

疲態的其中一大原因，是幾位紅人，幾乎同時宣佈離開舞台。先是被封歌神的許冠傑退休，不再在歌壇叱咤。他在幾年前患過「高山症」，幸好痊癒，無心戀戰是人之常情。他後期的唱片，也銷路大不如前，及時退隱，在歌迷心中保持美好印象，亦是理智兼聰明的行動。於是 1992 年 40 場的「紅館」演唱會，見證了「歌神」許冠傑榮休，香港流行音樂界，少了一員主將。加上 90 年，張國榮有封咪行動，其後，92 年梅艷芳也告別舞台，兩三年之內，幾位大紅人相繼退出江湖，香港樂壇，就剩下了一位「校長」譚詠麟和葉蒨文、林憶蓮、周慧敏、陳慧嫻等幾位女歌星在支撐。於是台灣的張洪量、庾澄慶、伍思凱開始走紅，連本來只算是「另類地下音樂」，絕少在傳媒出現的「廟街歌王」尹光⁽³³⁾，也一年之內，「紅館」開了三次個人演唱會。

空間出現，「香港電台」把張學友、劉德華、黎明和郭富城拉在一起，封了他們做「四大天王」救市。傳媒乘機大事吹捧，倒也掀起了五六年的熱潮。而其中歌唱最具實力，歌藝特佳的張學友，

(32) 黃霑：《流行曲與香港文化》，載冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年），頁 167 - 168。

(33) 所謂「廟街歌王」是指尹光的盒帶，只在低下階層聚集的油麻地「廟街」才有出售。尹光初習粵曲，所唱粵語流行曲，多爲迎合小市民口味的諧曲，歌路與鄭君棉、鄭錦昌相近。以《鐵窗紅淚》流傳較廣。

1993 年的唱片，銷路達 300 餘萬張，盡破東南亞紀錄。令他成爲世界十大暢銷歌星的唯一亞洲歌手⁽³⁴⁾。劉德華也成績甚佳，一個人累積了 60 張白金唱片⁽³⁵⁾，而歌迷會遍及全球，更爲香港流行音樂會，立下了不少汗馬功勞。

91 年，羅大佑空降香港，夥拍林夕，創設「音樂工廠」，《皇后大道東》一鳴驚人。北京的王菲，一曲潘源良詞的《容易受傷的女人》紅極一時，爲香港帶來了樂壇新氣象。跟着台灣的「滾石」唱片也此地設公司，一時各方英雄薈萃匯聚，本來開始像強弩之末的香港流行音樂，注入了強心針，銷路依然強勁。但隱伏在繁榮現象之下的種種不利因素，亦越積越強，到香港經濟由強轉弱，馬上兵敗如山倒，唱片市場潰不成軍，即使陳奕迅、楊千樺、蘇永康、鄭秀文、盧巧音、許志安、李克勤等歌星日漸成熟，也挽回不了香港樂壇的衰敗。

冰凍三尺，自非一日之寒。過去十多年的興旺，令香港樂壇形成了一大堆劣習。在營利年年上升的時候，不思改進，一旦四面楚歌，完全手足無措。

2. 九七後的衰敗

1997 是香港歷史的分水嶺，也是令香港流行音樂界震驚的年份。是年，本來產量和銷售額年年上升的唱片業，忽然軌迹轉向，直線急降。比 1995 年，零售值少了五億港元。再過一年，到 1998，更只餘 9.16 億，和 1995 年比，一半還不到。

(34) Jeff Yang, Dina Can, Terry Hong & The Staff of A. Magazine: "Eastern Standard Time – A guide to Asian Influence on American Culture" (New York: Mariner Books, 1997), P. 254 – 256.

(35) 同註 (34)，頁 256。

香港唱片產量及零售總值		
年份	產量	零售值（港元）
95	17,003,800	18.53 億
96	18,001,300	16.91 億
97	15,000,000,	13.53 億
98	10,000,000	9.16 億
資料來源：IFPI		

1997 年，有十張唱片，銷情慘淡，每張銷量在一千張之下。很多歌手，剛剛入行，出完唱片就在行業裏消失，被唱片公司解約。

(a) 兩岸開放·各有主張

香港流行音樂能在海峽兩岸暢銷，最大原因拜香港的自由之賜。80 年代之前，香港是兩岸三地最開放的，台灣不及，中國內陸更不及。然後隨着台灣開放，大陸開放，三地自由差距，越來越少，香港歌曲的吃香程度便相應減少。兩岸並不是不再聽港歌，而是有更多選擇。好的買，不好的就不再眷顧。從前動輒三四十萬張的銷售額，變得鳳毛麟角，只有真正歌藝勝人一籌如張學友、葉蒨文、林憶蓮、林子祥等人的作品，才會在台灣有較佳成績；而且即使是這幾位實力歌手，也只能出售國語唱片，粵語歌再無市場。此長彼消，外地市場，風光不再，總銷路大大下降的影響，日甚一日，就連製作成本都要受限制。

本來依附着電影和電視的香港歌曲，也因為香港電影不景，香港電視劇水準下降而頓失所依。1992 年左右，還有《黃飛鴻》等電影在台灣賣座，令電影原聲帶暢銷，但暢銷受惠的，只是個別樂人。香港音樂已和台灣口味越來越有差距。加上台灣的大唱片公司紛紛

在香港設立分公司分惠香港本土市場。出口與入口開始拉近，香港音樂市場就營利日薄了。

大陸的情況亦如出一轍。經過十多年的開放，廣州已經變成了中國流行音樂重鎮，毛寧、楊鈺瑩、李春波等人的歌曲，得了地利，銷量與受歡迎的程度已經超越港星。而反向輸出亦已開始，內地作曲家李海鷹的《彎彎的月亮》被呂方改成粵語歌，在香港播放。大市場變成競爭者，香港音樂，前景自然黯淡。

香港唱片公司，在跨國音樂集團組織裏，是進軍中國大陸的好跳板。1991年，香港「百代」公司率先和國內歌手解曉東及毛阿敏等簽約，到1993年，「新力」（Sony），華納（WEA）及BMG等已在北京及上海設立辦事處。但這些公司多年的努力，似乎都未能獲利⁽³⁶⁾。所以，雖然據《中國經濟時報》估計，1997年中國音像市場已接近三百億元人民幣⁽³⁷⁾，香港卻未能從中佔得什麼。中國市場雖然龐大，但中國的商業運作，和別地極有不同，外地商管人員不明要竅，往往束手無策。而且內地唱片因為市場龐大，經營手法落後，放賬，退貨，回款，都問題很大，而且極難控制⁽³⁸⁾。因此即使本地有國家支持的音像公司，經營也面對不少困難，更不要說對中國一知半解的跨國公司了。

本來，海峽兩岸的本土認知從來就各有不同，到分歧太大，聽眾就會乾脆拒聽不合口味的的外來作品，而趨向有共鳴的本土歌曲。何況，經過多年發展，海峽面岸的音樂已經和香港的水準拉近，有時還超越了香港。像中國，搖滾樂已創出自己的特別風格⁽³⁹⁾，台灣作

(36) 資料據本文作者訪問來港唱片公司高層，但他們對數據都不肯公開，欲言又止，似乎在中國運作，有不少難言之忍。

(37) 據馮應謙：《跨國音樂工業的中國本土化》，載《傳媒透視》雜誌（香港：香港電台，2002）年九月號，頁2-3。

(38) 《廣州「音樂人」發佈記者討論會》錄音本（1996年）。

(39) 邱禮濤：《搖滾中國樂勢力》一文（1994年12月），評十二月十七夜「紅館」中國樂手音樂會，就有「當晚竇唯、張楚、何勇及唐朝樂隊的演出，實叫人激賞」的話。見邱著《大搖大擺》（香港：進一步多媒體，1997年），頁61。

曲錄音編樂水平，亦過香港而無不及。香港流行樂再要輸出，就不容易開拓市場，重現當年盛況了。

(b) 行業短視·翻版猖狂

香港人靈活機動，應變奇速。不過，卻往往短視，只重目前，不顧長遠。90年代，唱片市場已經難復當年盛況。梅艷芳一張《壞女孩》，張國榮的《無心睡眠》，譚詠麟的《愛情陷阱》甫上市就售出四十萬張的好景，只存回憶。一般新人，上市能有5,000張已算成績不差，為求營利保持，銷量不跌，唱片公司紛紛「吃老本」，推出舊日金曲作集錦唱片來保住市場。這種銷售藏庫舊目錄（Back Catalogue）的方法，不錯可以苟延殘喘，一時之間可以繼續生存，但長期沒有新作品出現，市場自然萎縮，久而久之，歌迷就會不滿和排斥⁽⁴⁰⁾。

暫時解決了生存問題，如果這時改弦易轍，把眼光放遠些，也許香港音樂文化的延續，會因此改觀。但香港人只顧目前的習慣已根深蒂固，所以唱片公司仍然不著重訓練人才，只肯現買現賣。無論歌手，創作人和製作人員都全不培訓，新人入行之後，只有一兩個機會。一次不行，兩次不成，馬上棄如秋扇，不再聞問。寫詞人入行開始越來越少，作曲人更不用論。八十年代，仍然會在兩三年間，便有一批水準不差的新血詞家入行，但到了九十年代，只有黃偉文一人，冒出頭來⁽⁴¹⁾。

而90年代，CD唱片冒起，起初因為是新科技產品，所以售價不廉宜，大約每張過百港元。但唱片公司在CD製作價錢下降之後，仍然堅持售價不減，來謀取暴利，於是，翻版商便如狼似虎的進入市場。在1999年6月12日《明報》的「港聞」版報導，有這樣的描述：

(40) 陸少康：《誰謀殺了香港音樂？》，載1997年四月廿四日《東周刊》253期，頁86。

(41) 黃志華：《九十年代的終結》，載2000年1月2日《明報》「星期日影視」版。

「沒有店鋪賣正版唱片的旺角西洋菜街，已被盜版街鋪及小販佔據，記者昨晚巡視該處六間盜版唱片地鋪，看到的是人來人往。入內走一轉的市民，手上總拿着三張或以上的盜版碟出門，與賣正版商店的門堪羅雀差距甚大。盜版碟的銷售情況與正版商相近，愈新鮮的唱片銷量便愈好，而盜版商為爭取客戶，故在正版唱片推出的同日，便會有盜版貨出爐，幾乎可說是同步推出。」

盜版 CD，價錢最多不過正版的五份一。而實際質素和正版分別不大。因此除了法律和道德上的理由之外，消費者不買正版的誘因太大。而且，音樂作品創意重覆，樂迷買碟珍藏的越來越少。傳媒如商業電台又大事譴責改編歌曲，終於五大國際公司聯手，公開透過 IFPI 總裁警告，如果翻版問題不獲改善，就會把亞洲總部從香港撤走。

但禁翻版，要海關出力，甚至警方加入協助。港府回歸之後，太多事兼顧，自然不會太著力。加以東南亞一帶，根本翻版工廠，成行成市，中國大陸，正版只有市場百份之五。其他百份九十五盡是翻版，台灣則正版只是翻版的四分之一。即使香港海關與警方聯手，禁絕了香港本地的翻版，海外進入的，也一定不少。

(c) 科技發達·水準低降

90 年代電腦技術，突發猛進，令全球音樂行業改寫了規矩。起初，在 70 年代，價錢廉宜的電子組合器（synthesiser）MiniMoog 出現令音樂行業注意力集中在鍵盤之上。然後可以一起演奏五個音符的複調（polyphonic）軟件出現，鼓機（drum machine）又在 80 年代日新月異，令一組複雜的節奏，按鈕即成。跟着再出現定序器（sequencer），復有簡稱為 midi 的（Musical Instrument Digital Interface）軟件面世，於是每個人都可以成為作曲家。Midi 軟件，可以把任何種類的聲音，轉變成可重播的訊號，一旦儲存電腦記憶系

統，日後即可以隨時檢出來使用。任何作曲的元素，例如旋律程序，樂句，節奏組合，變化，或者歌聲，都可任意檢出，和其他聲音訊號作出種種不同組合。這等於說，任何可以按動電腦（computer）鍵盤的，都可以成為作曲人⁽⁴²⁾。

這等於音樂民主化。作曲再不是一小撮有天賦或是受過嚴格音樂訓練的人才可以嘗試的專利玩意。但這種橫向發展有好處，也有缺點，科技機器令作曲人增多，卻沒有令水平提高，反而，很多時候，令水平下降⁽⁴³⁾。

好像最新的「自動調音」（Autotune）軟件，就可以透過電腦，把音高不準的走音（out-of-tune）歌聲調校正確高度。於是，不少新秀歌星就變得倚賴機器，不下苦功，不作音準訓練（pitch-training）和耳朵訓練（ear training）了。

錄像技術發達，令「音樂視像」（Music Video）流行。「音樂視像」本來是宣傳流行歌曲的功具，歌星把歌曲拍成影像，送電視台播映，來宣傳歌曲。後來倒果為因，反客為主，「音樂視像」變成節目。這些音樂視像的流行，助長了流行音樂由聽覺媒體發展成為視覺媒體。到了 90 年代後期，歌曲包裝改變，聲音不再重要，歌星形象，音樂視像吸引，才是製作人著力點。視覺重要性，駕凌一切。音樂變成用眼睛來看的文化產品。難怪香港流行音樂資深人士李進激動地說：「音樂並非眼睛看的！」⁽⁴⁴⁾。而美國學者 Allan Bloom 也在他的名著 *The Closing Of the American Mind* 裏大罵 music video，是「精神自慰」（spiritual masturbation）。

(42) David Sanjek, "Don't Have to DJ No More : Sampling And the 'Autonomous' Creator", 載 C. Lee Harrington 及 Denise D. Bielby 編: "Popular Culture – Production and Consumption" (Malden and Oxford : Blackwell Publishers, 2000) P.244.

(43) 見 Zwerin, Mike, "The Democratization of Music", "International Herald Tribune", 22 Dec. 1999, P.9.

(44) 見《明報》記者陳寶明、楊敏麗訪問李進，2002年8月19日A8版。

太多機器輔助，又重點由聽轉視，香港流行歌曲再沒有美麗的旋律，優美和諧的和聲和舒服的配器，只有槍耳（catchy）的花招（gimmick）。既不耐聽又難記憶，完全失去了 70 至 80 年代香港流行歌的特點。而因為競爭劇烈，歌曲的壽命，也相繼縮短。以前，一首大家歡迎的歌，會流行三至六個月。到 90 年代中葉之後，一首歌，可以三四個星期仍然播放，已算是大熱（Top Hit）⁽⁴⁵⁾了。水準下降，歌壽不長，香港流行音樂敗象已經完全出現，欲救無從。

(d) 社會老化·歌迷年輕

香港人口急劇老化。出生率在 1971 年是 3.46，到 1981 年已下降至 1.93，到 1991 年再下降到 1.23。按人口學者的看法，每對夫婦要生育 2.1 位小孩才能保持人口的「替補水平」（replacement level）。香港的生育率從 80 年代開始已經低於這替補水平了⁽⁴⁶⁾。根據一般唱片公司高層人士的看法，香港人年逾 25 歲就開始減少買唱片，年逾 30 就連聽音樂都少了⁽⁴⁷⁾。香港流行音樂，在 70 年代中到 80 年代，聽眾年齡層面極闊，但到了 90 年代，就開始失去了大部份中年以上聽眾。買唱片的歌迷，也有越來越年輕的趨勢。香港語文水平低降，是近年全港各界人士普遍察覺到的問題。年輕歌迷語文水準不高，對歌詞的挑剔自然不多，因此歌詞的水準，除創意重覆之外，交字亦很多不通之處。香港報章上的劣評，幾乎讀之不盡。

《明報》郭繸澂在《影視監察力》有這樣的一段話：

「成熟的樂迷，寧願繼續沉迷老歌，也不願買欠質素的新歌。為遷就少年樂迷，音樂創作人走向單純化的路線，在音樂上及歌詞內容上，都難以令思想成熟的樂迷產生共鳴。」⁽⁴⁸⁾

(45) 趙來發：《交棒給誰》，載《明報》2002 年一月廿一日《時代》副刊。

(46) 古學斌：《香港人口與香港人》，載謝均才編：《我們的地方·我們的時間 — 香港社會新編》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 52。

(47) 據本文作者訪問 WEA 董事總經理陳志光資料。

(48) 《明報》「影視資訊版」，二〇〇二年七月十五日。

年輕歌迷口味，自然和成熟歌迷不一樣。這一代的年輕人，習慣奇特，喜歡聽多字的歌。認為歌詞寫得密，才可以表達意思。因此在 90 年代後期流行的歌，旋律音調繁促，用音之多之密，幾乎令唱歌的人無法轉一口氣。這新習慣與上一輩的歌迷太不相同，於是樂迷兩極化的鴻溝，深不可越。成熟歌迷，完全不再聽現在的流行曲。本文作者為了研究這一段時期的香港流行歌，曾屢次迫自己聽上榜歌曲，但過程辛苦，只覺慘不忍聽，難怪譚詠麟在擔任 98 年度兩個頒獎禮金曲評選後，說上年挑選出來成績較佳的歌曲五十首，其中三份之一「不堪入耳」，令他覺得「現象實在恐怖」⁽⁴⁹⁾。

(e) 別人文化·港曲無光

「Rap, Hip Hop, Euro Pop, Contemporary Rock, Heavy Metal, Techno 等等不同的歐美流行曲潮流，對亞洲人來說，不過是聽來玩的。我們沒有歐洲人和美國人的背景。對他們來說，是自然而然流露出來的文化，但對我們，不過是外面傳過來的娛樂。」香港青年作曲人雷頌德說。⁽⁵⁰⁾

香港音樂人怎樣跟隨，怎樣學這些外來普及音樂文化，都已隔一層。移植別人文化，幾乎一定會有這樣的效果。流行音樂，本來就是歐美產品，但來到中國，由上海開始，都實在經過個「華化」的過程。到香港的現代粵語流行曲興起，雖然仍然不斷吸收外國流行歌曲的技巧，但「港化」的消化過程，令歌曲有種外來文化所無的獨特本土風格。沒有了這種本土風格，聽眾的共鳴就會相應減弱。90 年代的歌曲，有一部份刻意模倣，而消化不良，效果變成不倫不類，本來有性格的港歌，開始變得性格含糊不清。

(49) 《明報》「影視監察」版，1999 年 1 月 20 日。

(50) 本文作者訪問雷頌德。

而此消彼長，香港流行曲從前的海外市場，紛紛有本土音樂興起。這些音樂，也多受歐美潮流影響，卻又有當地的本土風格，因此更受歡迎，促成當地青年歌迷對香港流行曲興趣日淡。

從前香港和這些海外市場如馬來西亞、泰國、台灣比較，香港接收外來訊息較快較多，因此有文化上兼收並蓄，緊貼潮流的優勢，但現在全球通訊網絡進步，資訊已經流傳得暢通無阻，香港在這方面的優勢盡失，港曲的光芒，就再沒有從前顯眼。

(f) 注重包裝·不務正業

香港市場狹小，而傳媒費用高昂。據作曲家及音樂學者梁寶耳，在《香港的流行音樂》引述一位業內人士的說法「假如一張唱片的製作費用，包括編曲、錄音，印片等開支成本是五十萬元的話，廣告費至少要支出一百萬元；如果要賣電視廣告，宣傳費則更多。⁽⁵¹⁾」按本文作者收集的資料，到 90 年代最後的兩三年，每張唱片的一般製作費在 50 至 70 萬港元左右。而宣傳費通常為三倍。因此即使天王巨星，也往往要和商品或廣告戶掛鉤。資深音樂製作人鄧潔明，在由「基督教中國宗教文化研究社」，「香港基督徒學會」，《時代論壇周報》，《突破雜誌》合辦的「香港人系列」座談會中發言：「目下最新趨勢，是讓歌手與商品掛鉤。當紅的歌手都要拍廣告。我們看見黎明『笨豬跳』，滑雪，郭當城與 Gigi 握手，張學友在廣告裏手執電話向父親報信⁽⁵²⁾。」幾乎沒有一位歌星可以逃避這種「不務正業」的工作。

但事實上，市場又很接受這種方式。鄧潔明指出「與廣告掛鉤的歌曲每能因為廣告的洗腦作用成為大熱。這種互惠互利的合作方

(51) 梁寶耳：《香港的流行音樂》，載朱瑞冰編：《香港音樂發展概論》（香港：三聯書店，1999年），頁374。

(52) 《明報》1998年6月15日。

式，促使唱片公司把原來放在製作唱片上的努力都轉移到找廣告商贊助去了。」

這和商品掛鈎的運作，大概在 1991 年開始。當時的「萬寶路」香煙（Marlboro）受香港法例所限，廣告在 90 年後再不能出現電子傳媒，於是廣告費改轉方向，與唱片公司合作製成 Marlboro Red Hot Hits 唱片，單是 MTV 音樂視像製作，費用已達數百萬港元。結果唱片十分暢銷，歌星聲勢因廣告播放頻率極密而水漲船高，變成紅透半邊天巨星，唱片公司營利增加，而廣告贊助商亦大收宣傳之效，變成各得其所，皆大歡喜。

自此之後，影響到唱片公司，開始擔當歌星經理人角色；收取歌星其他影視活動酬勞佣金，來幫補唱片市場下降的收入。歌星因為其他活動比唱歌正業活動頻繁，於是花在唱歌的時間減少，錄音時間往往要在每日宣傳活動的頻密行程中擠抽出來，水準因此不但沒有上升，而且日漸下降。

(g) 產品單一·乏善足陳

1997 年本是唱片業二十年來市道最差的一年。但隨着 1998 年亞洲金融風暴的影響，市道更進一步收縮至全年銷售額只有 6 億港元左右。和 1995 年的 18 億比，只剩回三份之一。

產品單一，乏善足陳，幾乎是業界中人都時常掛在口邊的評語。如樂評人馮禮慈說：「有識之士都傾向責備樂壇的單一化。⁽⁵³⁾」Music Nation 公司的董事兼行政總裁李進就認為除經濟不景，盜版之外，「最大問題是音樂欠缺創意。⁽⁵⁴⁾」，台灣「滾石」唱片的駐港

(53) 同註(52)。

(54) 《明報》2002年8月19日，A8版。

總經理陸少康也認為「香港音樂市場一直萎縮，無新東西（音樂）出現。」⁽⁵⁵⁾

本來，進入 90 年代，電子傳媒發展得頗快。但衛星電視，新城電台，有線電視的興起，卻沒有幫助香港音樂。大部份電子傳媒，開始流行清談節目。為了支持剩下的傳媒電台和電視台，唱片公司積極為頒獎禮度身訂造歌曲，所以頒獎文化的興起，從另一角度看，實際上局限了本地歌曲的多元創作。

90 年代中，連一向是香港流行曲主流的情歌都開始變得千曲一式，十居其九在訴說分手和失戀的慘情。所謂「秣歌」，幾乎絕跡⁽⁵⁶⁾。而且因為卡拉 OK 的重要，令唱市業極力遷就，歌變成要來自娛和發洩的作品，而不是要來聽和欣賞的優雅美麗創作。很少歌曲，值得回味，唱片公司，變成推廣公司（promotion company），因此香港流行音樂市場，一時沒有復甦的前景在望。

(55) 1997 年 4 月 24 日《東周刊》，頁 86。

(56) 本文作者訪問雷頌德所得資料。

(E) 結 語

香港流行音樂，到了《滔滔兩岸潮》的十多年，由極盛一下子滑落至極差，令人惋惜。其中成因複雜；有些是大勢使然。像香港因為歷史上遺留下的現實，使這南方小島，變成中國海峽兩岸自由表達的領導者。一旦兩岸相繼開放，各方有自己的表述，香港這方面的優勢就消失。另一方面，繁盛也令香港流行音樂界自大驕矜，不思改進，結果一旦經濟下滑，消費不再，就難挽狂瀾，正如《滄海一聲笑》歌詞所說：「豪情還剩一襟晚照」了。

第六章

《 結 論 》

雖然，正如威廉士所說：「文化本是渾閒事」。生活的積累、沉澱與昇華，透過時間的過濾，不知不覺，就蛻變成文化。但文化研究，卻從來不是單一的學科，涉及的不同學問太廣泛。社會學、政治學、人類學、心理學、經濟學、歷史學等等，幾乎都有關連。在博士課程短短幾年中，把香港流行音樂的種種元素，逐一作詳細分析，是件本文作者知識，學養，精力都不逮的事，因此只能作個概括的研究，未能十分深入。

好像，幾齣和流行歌曲關係頗密切的舞台音樂劇，如潘迪華的《白孃孃》，羅文的《白蛇傳》，《柳毅傳書》，張學友的《雪狼湖》都未有觸及。流行曲歌迷的分析，也只是採取現成的文字資料，稍加訪問印證，而沒有作詳細的深入調查。又如旋律分析，因為難找出一套公認的標準，所以只能籠統而簡略地用一些比較普通的分析方法，拿兩三首歌曲研究。這都是本文的缺失，令作者汗顏。希望後來人可以用更嚴密的方法，來彌補作者這方面的不足。

至於此地音樂工業運作，如唱片公司高層和傳媒個別人士有過份密切的交往，酬酢頻密，是否會影響流行榜上排位的問題，本文作者雖然在訪問的時候，察覺了不少蛛絲馬跡，但卻因為難以作實在的查証，故此在執筆時，決定不加討論。

另外，九十年代詞人多了一批同性戀人士進入行列，作者有理由相信，香港流行曲詞風突變，與此有關。但作者沒有足夠的心理學訓練，來作這方面的分析，所以唯有不觸及這個問題。

本文很多地方，都是作者的主觀論調。不過，主觀的基礎，是客觀的事實和數據。本文作者由 1953 年左右就開始參與香港流行音樂的製作。可說親身經歷了各時期的轉變。眼看香港音樂由盛而衰，心情沉重；希望這篇缺失仍多的論文，可以拋磚引玉，令香港流行音樂從了解自己開始，探索到可以向前的路徑。

(A) 一代一聲音

本來，每個時代，都有自己的聲音，唐詩宋詞元曲清劇，民國時代曲到香港流行音樂，能廣泛流傳，受到當時的人欣賞傳誦，必然因為這些聲音，觸動了時人心弦，引起了並鳴，而且獲得廣泛回響。

香港流行曲是個異數。因為歷史遺留的現實，地理環境的配合，經濟條件的繁榮，政治因素的因緣際會，和人才的巧合匯聚，滋生了這種揉合中西音樂元素，承先啓後的現代聲音。香港的普及文化，如電影、電視，及時地扶掖了港歌的興起與傳播，令其影響力遍及地球遠方角落，創造了劃時代的普及文化高峰。

可惜的是時代過去，聲音會隨時間湮沒，除了存在人們的記憶和幾張塵封的唱片裏，下一代未必再有人惹起共鳴了。

劉靖之教授在「香港中樂團」2003年3月主辦的「探討中國音樂在現代生存環境及發展」座談會上答問說：「香港的領導地位，經濟的，人文的，音樂也隨之而升降。影響無遠弗屆與影響微乎其微，與香港整體有關。(1)」談的雖是中國音樂，但挪用過來描述香港流行音樂，也十分適當。香港將來流行音樂如何，要看香港整體。整體升，就有復甦機會，否則，機會就少了。

香港回歸中國，雖說是「特別行政區」，實際上已成中國的另一城市，港人的獨特個性已經逐漸消失。以後只能變成「大中華」隊伍的一員，偶然獨唱，也會是大合唱中的單一環節而已。

(1) 據本文作者當日現場筆記。

(B) 普通話市場

香港流行曲，用的演唱語言是方言粵語，這個特色，令香港流行曲，有了獨特性格，卻也嚴重地規限了其發展。雖然以前有過香港粵語流行曲在「非粵語地區」流行過的紀錄。但那到底是一個畸形和不合常理的現象，時候一長，好奇一過，這種不合理情況就會消滅。

粵語只是方言，一出粵語地區如兩廣，就難以和全國各地的同胞溝通。在從前日子，大陸封閉而香港獨旺，促成粵語文化在全球華人社會活躍。但隨着中國繼續開放，香港完全失去從前優勢。

社會學者更斯（Herbert Gans）認為，無論精英或普及文化作者，創作過程都是面對某些觀眾的。換言之，以享用作品的人作為創作對象。更斯在 70 年代提出「口味文化」（taste culture）的概念，認為文化必須表達觀眾階層特有的價值取向與審美標準⁽³⁾。

一切跡象顯示，只有能夠再度進入中國的普通話市場，香港流行音樂才可以再有起色。而香港流行音樂人，在能夠充份把握大陸同胞特有的價值取向和審美標準之前，希望在中國大陸再度吸引同胞只是妄想而已。今天不少香港現役流行音樂人，連用普通話溝通的基本技巧，都未能充份掌握，更遑論靈巧活用在創作中了。

至於粵語流行曲沒落的趨勢，限於環境，已難望再有奇蹟出現。也許粵語流行曲不會完全消失，有兩廣和新、馬等地區的廣府話人士支持，可能仍然保留着一定程度的存在。就像台灣厲行國語教育多年，台語閩南方言仍然興旺一樣。又或者，像一切普及文化，經過時間沖洗，會進入殿堂，成為古董式的「精英文化」，就像粵劇，在高級文化場所，變成中國曲藝來演出。

(3) 蔡寶瓊：《香港文化現象》，載冼玉儀編：《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心，1995年），頁 54-55。

本文作者執筆的時候，時常翻聽這數十年的港產音樂聲音，感覺有時如在昨日，有時卻也恍如隔世。也許，能在這幾十年，親逢其會，作為聽眾，作為作者，作為研究人，投入其中，已算有幸。正像羅文 1978 年唱的《強人》結句一樣：

「莫記此中得失，
不記恨愛相纏，
只記共你當年，
曾經相識過！」

《 附 錄 》

主要參考書目

中文：

1. 上海研究中心（編）（1991）《上海 700 年》（上海：人民出版社）
2. 王力（1977）《詩詞格律》（北京：中華書局）
3. 王仲聞（校註）（1981）《李清照集校註》（北京：人民文學出版社）
4. 王文和（編）（1995）《中國電影音樂尋蹤》（北京：中國廣播電視出版社）
5. 元邦建（1995）《香港史略》（香港：中流出版社）
6. 北京漢唐文化發展有限公司（編）（1997）《十年：1986 - 1996 中國流行音樂紀事》（北京：中國電影出版社）
7. 文瀚（1994）《流行音樂啓示錄》（台北：萬象圖書）
8. 方士奇（1981）《歌曲創作》（台北：金手指出版社）
9. 亦舒（1975）《我之試寫室》（香港：小草出版社）
10. 水晶（1985）《流行歌曲滄桑記》（台北：大地出版社）
11. 朱瑞冰（編）（1999）《香港音樂發展概論》（香港：三聯）
12. 朱耀偉（1998）《香港流行歌詞研究—70 年代中期至 90 年代中期》（香港：三聯）
13. 朱耀偉（2000）《光輝歲月—香港流行樂隊組合研究（1984 - 1990）》（香港：滙智出版）
14. 朱耀偉（2001）《音樂敢言—香港「中文歌運動」研究》（香港：滙智出版）
15. 呂大樂（編）（1983）《普及文化在香港》（香港：曙光）
16. 史文鴻（1992）《史文鴻的大眾文化批判》（香港：次文化堂）
17. 史文鴻、吳俊雄（編）（1995）《香港普及文化研究》（香港：三聯）
18. 李安求、葉世雄（編）（1989）《歲月如流話香江》（香港：天地圖書）

19. 李廣平、林靜（編）（2000）《羅大佑、戀曲 2000》（廣州：廣州出版社）
20. 李平富（1989）《我的身歷聲—香港廣播軼事》（香港：坤林出版社）
21. 李焯桃（1996）《淋漓影像館：引玉篇》（香港：次文化堂）
22. 李明（1996）《調弦集》（香港：海燕藝術學院）
23. 李少南（1993）《媒介縱橫》（香港：次文化堂）
24. 沈寂（2001）《影星悲歡錄》（上海：上海書店）
25. 何良懋（1995）《批判傳媒》（次文化堂）
26. 余少華（2001）《樂在顛錯中》（香港：牛津大學出版社）
27. 吳俊雄、張志偉（編）（1997）《香港普及文化論文集》（香港：香港人文科學出版社）
28. 吳俊雄、張志偉（編）（2001）《閱讀香港普及文化 1970 - 2000》（香港：牛津大學出版社）
29. 周蕾（1995）《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社）
30. 邱禮濤（1997）《大搖大擺》（香港：進一步多媒體）
31. 冼玉儀（編）（1995）《香港文化與社會》（香港：香港大學亞洲研究中心）
32. 俞玉滋（1991）《中國音樂家的故事》（台北：謙謙出版社）
33. 徐堅強（1993）《流行歌曲創作初探》（上海：上海文藝出版社）
34. 趙元任（1950）《新詩歌集》（台北：商務印書館）
35. 趙崇光等（編）（2000）《旋律研究論集》（北京：天化藝術出版社）
36. 倪匡（1984）《心中的信》（香港：博益出版社）
37. 倪震（1990）《倪震朋友》（香港：創建出版）
38. 洛楓（1995）《世紀末城市》（香港：牛津大學出版社）
39. 許常惠等（1977）《流行歌曲譚》（台北：中華日報）
40. 夏之放（1996）《轉型期的當代審美文化》（北京：作家出版社）
41. 夏承燾、吳熊和（1962）《讀詞常識》（北京：中華書局）
42. 陳永明（1994）《音樂子午線》（香港：商務印書館）

43. 陳守仁（1992）《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（香港：中國戲曲研究計劃）
44. 陳鋼（1996）《大眾文化與當代烏托邦》（北京：作家出版社）
45. 陳鋼（1998）《黑色浪漫曲》（上海：學林出版社）
46. 陳鋼（2002）《玫瑰玫瑰我愛你—歌仙陳歌辛之歌》（上海：上海辭書出版社）
47. 陳鋼（編）（2002）《上海老歌名典》（上海：上海辭書出版社）
48. 陳清僑（編）（1997）《文化想像與意識形態：當代香港文化政治評論》（香港：牛津大學出版社）
49. 陳丹燕（1999）《上海的風花雪月》（台北：爾雅出版社）
50. 陳清僑（編）（1997）《身份認同與公共文化：文化研究論文集》（香港：牛津大學出版社）
51. 陳定山（1976）《春申續聞》（台北：世界文物出版社）
52. 陳清僑（編）（1997）《情感的實踐：香港流行歌詞研究》（香港：牛津大學出版社）
53. 陸洪非（1985）《黃梅戲源流》（合肥：安徽文藝出版社）
54. 梁秉鈞（編）（1993）《香港的流行文化》（香港：三聯）
55. 梁款（1996）《文化拉扯》（香港：香港人文科學）
56. 梁寶耳（1988）《新樂經》（香港：麒麟）
57. 梁寶耳（1989）《國際樂壇大師訪問記》（香港：麒麟）
58. 梁寶耳（1992）《流行曲風雲錄》（香港：百姓文化事業）
59. 孫瑞鳶、滕文藻等（1991）《新中國史略》（西安：陝西人民出版社）
60. 馬傑偉（1996）《電視與文化認同》（香港：突破出版社）
61. 馬傑偉（1996）《解讀普及媒介》（香港：次文化堂）
62. 馬傑偉（1992）《電視戰國時代》（香港：次文化堂）
63. 馬傑偉等（編）（2001）《出賣 LMF：粗口音樂檔案》（香港：明窗出版社）

64. 紅線女 (鄭健康) (1986) 《紅線女自傳》 (香港：星辰出版社)
65. 章嘉雯 (1990) 《攜改錯液赴考的一代》 (香港：青文書屋)
66. 曾遂今 (1997) 《音樂社會學概論》 (北京：文化藝術出版社)
67. 馮建三 (譯) (1995) 《電視，觀眾與文化研究》 (香港：遠流)
68. 章瀚章 (1977) 《野草詞》 (香港：東大圖書)
69. 喬佩 (1976) 《中國現代音樂家》 (台北：天同)
70. 張徹 (2002) 《張徹—回憶錄·影評集》 (香港電影資料館)
71. 張美君、朱耀偉 (編) (2002) 《香港文學@文化研究》 (香港：牛津大學出版社)
72. 張愛玲 (2000) 《流言》 (香港：皇冠出版社)
73. 黃南翔 (1992) 《香港古今》 (香港：奔馬出版社)
74. 黃志華 (1990) 《粵語流行曲四十年》 (香港：三聯)
75. 黃志華 (2000) 《早期香港粵語流行曲 (1950 - 1974)》 (香港：三聯)
76. 黃志華 (2003) 《香港詞人詞話》 (香港：三聯)
77. 黃志華 (2003) 《粵語歌詞創作談》 (香港：三聯)
78. 黃志淙 (1991) 《音樂深情》 (香港：基道書樓)
79. 黃仲偉 (編) (1983) 《歌星歌聲》 (香港：博益出版社)
80. 王賡武 (編) (1997) 《香港史新編》 (香港：三聯)
81. 黃霑 (1976) 《黃霑隨筆》 (香港：文化生活出版社)
82. 黃霑 (1981) 《數風雲人物》 (香港：博益)
83. 黃霑 (1994) 《浪蕩人生路》 (香港：壹出版)
84. 黃霑 (1996) 《我自求我道》 (香港：皇冠出版社)
85. 黃霑 (1997) 《黃霑不設防》 (香港：皇冠出版社)
86. 黃霑 (1997) 《粵語流行曲的歌詞創作》 (香港：嶺南學院文學與翻譯研究中心)

87. 黃兆漢 (2000)《粵劇論文集》(香港:蓮峰書社)
88. 黃康顯 (1987)《香港的生存問題》(香港:博益)
89. 黃奇智 (2000)《時代曲的流光歲月—1930 至 1970》(香港:三聯)
90. 郭恩慈 (編)(1996)《影象啓示錄》(香港:奔向明日工作室)
91. 錢鍾書 (1997)《圍城》(香港:天地圖書)
92. 屠光啓等 (1987)《周璇的真實故事》(台北:傳記文學出版社)
93. 楊蔭瀏 (年份不詳)《語言與音樂》(台北:丹青圖書)
94. 劉天賜 (1993)《電視風雲二十年》(香港:博益出版社)
95. 劉青峰、關小春 (編)(1998)《轉化中的香港:身份與秩序的再尋求》(香港:中文大學)
96. 劉靖之 (1996)《劉靖之談樂》(台北:樂韻出版社)
97. 劉靖之 (編)(1986)《中國新音樂史論集:第一輯》(香港:香港大學亞洲研究中心)
98. 劉靖之 (編)(1988)《中國新音樂史論集:第二輯》(香港:香港大學亞洲研究中心)
99. 劉靖之 (編)(1990)《中國新音樂史論集:第三輯》(香港:香港大學亞洲研究中心)
100. 劉靖之 (編)(1992)《中國新音樂史論集:第四輯》(香港:香港大學亞洲研究中心)
101. 劉靖之 (編)(1989)《民族音樂研究:第一輯》(香港:商務書店)
102. 劉靖之 (編)(1990)《民族音樂研究:第二輯》(香港:香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會)
103. 劉靖之 (編)(1992)《民族音樂研究:第三輯》(香港:香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會)
104. 劉靖之 (編)(1997)《民族音樂研究:第六輯》(香港:香港大學亞洲研究中心)

105. 劉靖之 (1998)《中國新音樂史論》(台北：音樂時代)
106. 蔡豐明 (2001)《上海都市民俗》(上海：學林出版社)
107. 盧國沾 (1988)《歌詞的背後：絃外之音》(香港：坤林出版社)
108. 盧國沾、黃志華 (1988)《話說填詞》(香港：坤林出版社)
109. 謝永光 (1996)《香港戰後風雲錄》(香港：明報出版社)
110. 謝均才 (編) (2002)《我們的地方、我們的時間—香港社會新編》(香港：牛津大學出版社)
111. 黎鍵 (編) (1993)《香港粵劇口述史》(香港：三聯)
112. 羅孚 (1993)《香港文化漫遊》(香港：中華書局)
113. 樹棻 (1999)《上海舊夢》(香港：天地圖書)
114. 簡而清 (譯) (1967)《爵士樂的故事》(香港：今日世界社)
115. 簡上仁 (1988)《臺灣音樂之旅》(台北：自立晚報出版部)
116. 韓頡 (1976)《時代曲之種種》(香港：喬木書社)
117. 香港文化研究編輯小組 (1994)「近二十年香港普及文化研究書目概覽」《香港文化研究》第一期，十二月
118. 香港電影資料館 (編) (2000)《南來香港—香港影人口述歷史叢書 (1)》
119. 香港電影資料館 (編) (2002)《劍嘯江湖—徐克與香港電影》
120. 香港電台 (編) (1996)《第十八屆十大中文金曲頒獎音樂會特刊》
121. 香港電台十大中文金曲委員會 (編) (1998)《香港粵語唱片收藏指南—粵語流行曲 50's - 80's》(香港：三聯)
122. 香港電台 (編) (1993)《金曲十五年紀念歌集》(香港：泰昇)
123. 香港電台 (1988)《香港廣播六十年》
124. 電視廣播有限公司 (編) (1982)《第一個十五年》(香港：香港電視)
125. 電視廣播有限公司 (編) (1997)《TVB 開心三十年》(香港：電視廣播出版)
126. 《電影大辭典》(1995) (上海：辭書出版社)

English :

1. N. Abercrombie (1991) : *The Privilege of the Producer. In R. Keat and N. Abercrombie (eds.): Enterprise Culture* (London: Routledge)
2. W.T. Anderson (ed.) (1996) : *The Fontana Postmodernism Reader* (London : Fontana Press)
3. T. Adorno (1990) : *On Popular Music. N S. Frith and A. Goodwin (eds.): On Record: rock, pop, and the written word* (London: Routledge)
4. T. Adono and M. Horkheimer (1977) : *The Culture Industry: enlightenment as mass deception. In J. Curran, M. Gurevitch and J. Woollacott (eds.): Mass Communication and Society* (London: Edward Arnold in association with The Open University Press)
5. P. Autexier (1991) : *Beethoven* (London : Thames & Hudson)
6. C. Belz (1969) : *The Story of Rock* (New York: Oxford University Press)
7. R. Bennett and M. Burnett (eds.) (1988) : *Popular Music: In the 20th century* (Cambridge: Cambridge University Press)
8. J.K. Bindas (ed.) (1992) : *America's Musical Pulse: popular music in 20th century society* (Westporrt: Praeger)
9. D. Brackett (1995) : *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press)
10. D. Bradley (1992) : *Understanding Rock 'n' Roll: popular music in Britain 1955 – 1964* (Buckingham: Open University Press)
11. F. Brady (1990) : *Citizen Welles : A Biography of Orson Welles* (London : Hodder & Stoughton)
12. O. Boyd-Barret and C. Newbold (eds.) (1995) : *Approaches To Media* (London : Arnold)

13. S. Broughton, M. Ellington, D. Moddyman and R. Trillo (eds.) (1994) : *World Music* (London : The Rough Guides)
14. R.S. Brown (1994) : *Overtones and Undertones – Reading Film Music* (California : University of California Press)
15. R. Burnett (1996) : *The Global Jukebox* (London : Routledge)
16. I.Chambers (1986) : *Popular Culture: the metropolitan experience* (London: Routledge)
17. S. Citron (1992) : *Songwriting: a complete guide to the craft* (New York: Limelight Editions)
18. D. Clarke (1995) : *The Rise And Fall Of Popular Music* (Middlesex: Viking)
19. B. Clayton and N.M. Elliott (1987) : *Buck Clayton's Jazz World* (New York : Oxford University Press)
20. H. Cole (1978) : *The Changing Face Of Music* (London: Victor Gollancz)
21. S. Connor (1997) : *Postmodernist Culture: an introduction to theories of the contemporary* (Oxford: Blackwell)
22. B.L. Cooper (1989) : *Popular Music Perspectives: ideas, themes, and patterns in contemporary lyrics* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press)
23. T. Cowen (1998) : *In Praise of Commercial Culture* (London : Harvard University Press)
24. D. Croteau and W. Hoynes (2000) : *Media/Society – Industries, Images, and Audiences* (Thousand Oaks, California : Pine Forge Press)
25. J. Curran, M. Gurevitch and J. Woollacott (eds.) (1977) : *Mass Communication and Society* (London: Edward Arnold in association with The Open University Press)
26. T.H. Davenport & J.C. Beck (2001) : *The Attention Economy – Understanding the New Currency of Business* (Boston : Harvard Business School Press)

27. S. Davis (1984) : *The Craft Of Lyric Writing* (Ohio: Writer's Digest Books)
28. T. De Lisle (ed.) (1995) : *Lives Of The Great Songs* (Middlesex: Penguin Books)
29. S. During (ed.) (1993) : *The Cultural Studies Readers* (London: Routledge)
30. J.M. Eargle (1990) : *Music, Sound, and Technology* (New York: Van Nostrand Reinhold)
31. D. Ewent (1966) : *American Popular Songs from the Revolutionary War to the Present* (New York: Random House)
32. R. Finnegan (1989) : *The Hidden Musicians: music-making in an English town* (Cambridge: Cambridge University Press)
33. J. Fiske and J. Hartley (1989) : *Reading Television* (London : Routledge)
34. J. Pascal (1978) : *The Illustrated History of Rock Music* (New York: Galahad Books)
35. S. Frith (ed.) (1988) : *Facing the Music: a Pantheon guide to popular culture* (New York: Pantheon Books)
36. S. Frith (ed.) (1989) : *World Music, Politics and Social Change: papers from the International Association for the study of Popular Music* (Manchester: Manchester University Press)
37. S. Frith and A. Goodwin (eds.) (1990) : *On Record: rock, pop, and the written word* (London: Routledge)
38. P. Gammond (1991) : *The Oxford Companion To Popular Music* (New York: Oxford University Press)
39. R. Garofalo (1997) : *Rockin' Out – Popular Music In The USA* (Massachusetts : Allyn & Bacon)
40. T. Garrand (1997) : *Writing for Multimedia* (Massachusetts : Focal Press)

41. B. Gendron (1986) : *Studies in Entertainment: critical approaches to mass culture* (Bloomington: Indian University Press)
42. B. Gilbert and G. Theroux (1982) : *The Top Ten: 1956 to the Present* (New York: Simon & Schuster)
43. H. Gregory (1998) : *A Century of Pop* (Chicago : A Cappella Books)
44. C. Hamm (1995) : *Putting Popular Music In Its Place* (Cambridge: Cambridge University Press)
45. D. Hatch and S. Millward (1987) : *From Blues To Rock: an analytical history of pop music* (Manchester: Manchester University Press)
46. C.L. Harrington and D.D. Bielby (eds.) (2001) : *Popular Culture – Production and Consumption* (Massachusetts : Blackwell Publishers)
47. D. Harvey (1990) : *The Condition of Postmodernity* (Massachusetts : Blackwell Publishers)
48. C.B. Holmberg (1998) : *Sexualities and Popular Culture* (Thousand Oaks, California : Sage Publications)
49. K.B. Jensen (1995) : *The Social Semiotics of Mass Communication* (London : Sage Publications)
50. A.F. Jones (1992) : *Like A Knife: ideology and genre in contemporary Chinese popular music* (Ithaca: East Asia Programme, Cornell University)
51. A.F. Jones (2001) : *Yellow Music – Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (Durham & London : Duke University Press)
52. J. Josefs (1989) : *Writing Music for Hit Songs* (New York : Schirmer Books)
53. R. Jourdain (1997) : *Music, The Brain, And Ecstasy* (New York : Avon Books)
54. E.A. Kaplan (1987): *Rocking Around The Clock: music, television, postmodernism, and consumer culture* (London: Routledge)

55. C. Lasch (1991): *The Culture of Narcissism* (New York • London: W.W. Norton & Company)
56. G. Lees (1987): *Singers And The Song* (New York: Oxford University Press)
57. J.A. Lent (ed.) (1995): *Asian Popular Culture* (Oxford: Westview Press)
58. B.K.P. Leung & T.Y.C. Wong (eds.) (1994) : *25 Years of Social and Economic Development in Hong Kong* (Hong Kong: Centre of Asia Studies, University of Hong Kong)
59. G. Lipsitz (1994): *Dangerous Crossroads: popular music, postmodernism, and the poetics of place* (New York: Verso)
60. R. Lissauer (1991): *Lissauer's Encyclopedia of Popular Music in America: 1888 to present researched and written by Robert Lissauer* (New York: Paragon House)
61. B. Longhurst (1995): *Popular Music & Society* (Cambridge: Polity)
62. J. Lull (ed.) (1992): *Popular Music and Communication* (Newbury Park: Sage)
63. J. Lull (1995) : *Media, Communication, Culture* (New York : Columbia University Press)
64. J. Lull (1991) : *China Turned On – Television, Reform, And Resistance* (London : Routledge)
65. C. MacInnes (1969) : *Sweet Saturday Night: pop song 1840 – 1920* (London : Panther)
66. P. Manuel (1988) : *Popular Music of the Non-Western World: an introductory survey* (New York : Oxford University Press)
67. J. Marre (1988) : *Beats of the Heart: popular music of the world* (New York : Pantheon Books)
68. E.W. Marvin and H. Hermann (eds.) (1995) : *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies* (New Yorks : University of Rochester)

Press)

69. D. Matthews (1987) : *Beethoven* (London: J.M. Dent & Songs)
70. A. McRobbie (1994) : *Postmodernism And Popular Culture* (London: Routledge)
71. P.V. Merwe (1989) : *Origins of the Popular Styles: the antecedents of twentieth century popular music* (Oxford : Clarendon Press)
72. L. B. Meyer (2000) : *The Spheres of Music* (Chicago : The University of Chicago Press)
73. R. Middleton (1990) : *Studying Popular Music* (Milton Keynes: Open University Press)
74. T. Miller and A. McHoul (1998) : *Popular Culture And Everyday Life* (London : Sage Publications)
75. D. Mitchell (1976) : *The Language of Modern Music* (Wiltshire : Redwood Burn)
76. T. Mitchell (1996) : *Popular Music and Local Identity: rock, pop and rap in Europe and Ocenia* (New York : Leicester University Press)
77. B.R. Morris (1972) : *American Popular Music: the growing years, 1800 – 1900* (New York : F. Watts)
78. K. Negus (1996) : *Popular Music In Theory* (Hanover : University Press of New England)
79. M. Okun (1970) : *The Sixties : Song and Sound* (New York : Times Books)
80. M. Okun (ed.) (1978) : *Great Songs of the 70s* (New York : Times Books)
81. N. Perloff (1991) : *Art and the Everyday: popular entertainment and the circle of Erik Satie* (Oxford: Oxford University Press)
82. N. Postman (1985) : *Amusing Ourselves To Death – Public Discourse in the Age of Show Business* (London: Penguin Books)

83. S. Redhead (1990) : *The End-of-the-century Party: youth and pop towards 2000* (Manchester : Manchester University Press)
84. D.C. Robinson (1991) : *Music at the Margins: popular music and cultural diversity* (Newbury : Sage)
85. H. Ryker (1991) : *New Music In The Orient* (Buren : Frits Knuf Publishers)
86. E. W. Said (1991) : *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press)
87. R. Sanjek (1988) : *American Popular Music And Its Business: the first four hundred years* (New York: Oxford University Press)
88. W. Schafer and J. Reidel (1973): *The Art of Ragtime* (Baton Rouge, LA. : Louisiana State University Press)
89. P. Scholes (1970) : *The Oxford Companion To Music* (London : Oxford University Press)
90. R. Selden, P. Widdowson and P. Brooker (1997) : *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Hertfordshire : Prentice Hall)
91. S. Shemel & M. W. Krasilovsky (1978) : *More About This Business Of Music* (New York : Billboard Publications)
92. J. Shepherd (1991) : *Music as Social Text* (Cambridge : Policy)
93. E. Sinn (ed.) (1995) : *Culture and Society In Hong Kong* (Hong Kong : Centre of Asian Studies, University of Hong Kong)
94. R. Shuker (1995) : *Understanding Popular Music* (London : Routledge)
95. D. Strinati (1995) : *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London : Routledge)
96. P. Taylor (1985) : *Popular Music since 1955: a critical guide to the literature* (New York : Mansell Publication)

97. M. Weber (1958) : *The Rational and Social Foundations of Music* (Illinois : Southern Illinois University Press)
98. D. Weissman (1994) : *Creating Melodies : a songwriter's guide to understanding, writing and polishing melodies* (Ohio : Writer's Digest Books)
99. D. Weinstein (1991) : *Heavy Metal – A Cultural Sociology* (New York : Lexington)
100. S. Whiteley (ed.) (1997) : *Sexing The Groove – Popular Music and Gender* (London : Routledge)
101. P. Wicke (1987) : *Rock Music: culture, aesthetics & sociology* (Cambridge : Cambridge University Press)
102. A. Wilder (1972) : *American Popular Song: The Great Innovators, 1900 – 1950* (New York : Oxford University Press)
103. J. Yang, D. Gan, T.Hong & the Staff of A. Magazine (1997) : *Eastern Standard Time: a guide to asian influence on American culture from astro boy to zen Buddhism* (New York : Mariner Books)
104. B. Yung (1989) : *Cantonese Opera – Performance as Creative Process* (New York : Cambridge University Press)
105. J. Zha (1995) : *China Pop: how soap operas, tabloids, and bestsellers are transforming a culture* (New York : The New Press)
106. P. Zollo (1997) : *Songwriters on Songwriting* (Ohio : Da Capo Press)

日文：

1. 平野久美子 (1987) 《華人歌星傳說》 (東京：晶文社)
2. 小倉榮司 (1988) 《廣東語歌的世界確立香港》 (東京：中村社)

主要參考歌集

1. 《中國歌星成名金曲》(南昌：百花洲文藝出版社)
2. 《麗莎，粵語流行曲》(香港：東方歌曲出版社)
3. 《歌曲》(1984年1-12月合訂本)(北京：人民音樂出版社)
4. 《中文人曲集》(香港：勁歌出版社)
5. 《經典金曲》(香港：2000出版社)
6. 《大金曲》(出版社不詳)
7. 《老歌大全 — 四十至六十年代中國流行歌曲》(台北：天化圖書公司)
8. 《中華歌選》(香港：時代曲供應社)
9. 《明星名曲 — 112首流行金曲集》(上海：三聯書店)
10. 《流行歌曲》(香港：婦女生活出版社)
11. 《名歌二千五首》(澳門：濠江聯合出版社)
12. 《名曲名歌》(香港：時代音樂學院)
13. 《勁歌金曲》(香港：創藝娛樂)
14. 《金榜猛歌》(香港：華英出版社)
15. 《飲歌》(香港：創藝娛樂)
16. 《最新流行曲》(出版社不詳)
17. 《流行金曲 100首》(香港：天光出版社)
18. 《好歌唱遍天下》(湖北：中國地質大學出版社)
19. 《上海老歌名典》(上海：辭書出版社)
20. 《玫瑰玫瑰我愛你 — 歌仙陳歌辛之歌》(上海：辭書出版社)

主要參考唱片

1. 《難忘許冠傑・30年》(2003) Universal 038 346-0
2. 《娛樂千禧精選》(1999) Crown CCD-127
3. 《中國電影九十年 — 經典電影歌曲紀念專輯》(1-10輯)(1995) Forward Music
4. 《星光熠熠耀華星 — 我最喜愛的翡翠金曲》(2000) Capital Artists
5. 《葉蒨文珍重經典十三首》(1991) WEA
6. 「EMI 精選王」系列之《活色生香…林子祥》(1999) EMI
7. 《世紀之選 — 鄭少秋》(2001) Crown
8. 《記憶 20 世紀 21 首我們在一起》(2001) Rock Records
9. 《上海老歌名典》隨書 CD (2002)
10. 《玫瑰玫瑰我愛你 — 歌仙陳歌辛之歌》隨書 CD (2002)
11. 《百代情牽翡翠三十年》(1997) EMI
12. 《影視名曲精選》(1986) Polygram
13. 《跨越 94 十大金曲 / 首屆廣州新音樂十大金曲》(1994) 廣州新時代影音
14. 《溫拿 88》(1998) Polydor
15. 《聽候 2 年依然都是林憶蓮》(1996) Rock
16. 《Virgin Snow 張國榮》(2001) Cinepoly
17. 《梅艷芳飛躍舞台》(1984) Capital Artists
18. 《Frances 葉麗儀》(1998) EMI
19. 《情歌、梅艷芳》(1992) Capital Artists
20. 《寶麗金難忘的回憶》(1986) Polydor
21. 《寶麗金極品珍藏》(1997) Polydor
22. 《羅文/25》(1996) BMG
23. 《鄧麗君 15 周年》(1983) Polydor

24. 《關淑怡世途上》(1995) Polydor
25. 《葉蒨文影視金曲》(1995) WEA
26. 《陳慧琳・我不以為》(1996) 正東唱片
27. 《呂方・新歌靚歌集》(1989) Capital Artists
28. 《顧嘉輝音樂名作》(1984) Crown
29. 《林子祥影視金曲十六首》(1995) WEA