

清末民初的粵樂唱片業與廣東曲藝 (1903–1913)*

容世誠

新加坡國立大學中文系

引言¹

美國科學家愛迪生 (Thomas Edison, 1847–1931) 在 1877 年發明唱筒式留聲機 (phonograph)，開創了錄音科技的新紀元。十年後，勃林納 (Emile Berliner, 1851–1929) 在美國費城佛蘭克林學社 (Franklin Institute) 公開推介他的新發明品唱盤式留聲機 (gramophone)。從此，錄音科技進入了一個新年代：唱盤 (disc) 漸次取代唱筒 (cylinder)，成為儲載音響資料的主流物料形式，西方唱片工業也開始萌芽。勃林納

* 本文得以完成，必須感謝 Miss Janet Fargion (National Sound Archive, The British Library), Mr Bryan Cornell (Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress), Miss Sara Velez (New York Public Library for the Performing Arts), Mr Richard Spottswood 和旅居美國的陳詠智先生等所提供的協助。又筆者在 1999 年 1 月到 4 月間，曾經訪問香港中文大學中國音樂資料館，研究館內粵樂唱片。並和陳守仁教授、余少華教授、徐英輝先生經常討論粵樂問題，獲益良多。系中助理鄭廣源先生、鄭燕虹小姐幫忙影印材料，謹此致謝。本文初稿，曾在香港八和會館和香港中文大學音樂系「粵劇研究計劃」聯合舉辦之「粵劇跨學科研討會」(1999 年 12 月 18–19 日) 宣讀。筆者必須感謝「粵劇研究計劃」的款待與協助。最後，筆者特別感謝《中國文化研究所學報》的兩位匿名評審員。他們都細心閱讀本文初稿，並提出十分具建設性的意見。而本文所有大小錯誤，一概由筆者負責。

¹ 以下兩節有關西方留聲機與唱片業歷史的討論，主要參考 Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo* (New York: Appleton-Century, 1965); Andre Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Peter Martland, *Since Records Began: EMI: The First 100 Years* (London: EMI, 1997)。

早在這個時期，已經高瞻遠矚地預見到唱片工業快要來臨、留聲機逐漸普及、聆聽唱片成為家庭的主要消閒活動。² 如他所料，留聲機及其連類相關的唱片工業，確實改變了二十世紀人類的音樂文化和生活習慣，不能不說是近代娛樂史上的一件大事。

這篇報告，是筆者「粵曲社會史(1900-1940)」研究計劃的一個組成部分，目的在於探討近代西方錄音技術出現後，西方唱片工業迅速發展，留聲機傳入中國，對廣東戲曲曲藝所帶來的影響。更具體的說，是以英美唱片公司在十九世紀末二十世紀初所製作的廣東唱片作為個案，配合西方的原始文獻和研究成果，觀察跨國公司灌錄製作中國戲曲唱片的情況。另一方面，也從當時出版的廣東唱片目錄入手，分析清末民初時期灌錄的主要曲種、流行曲目和灌錄者的社會背景，從而對照、探討二十世紀轉折時期的廣東曲藝文化。根據的材料，主要是收藏於英國大英圖書館和美國國會圖書館的唱片公司檔案文獻，包括唱片公司出版的唱片目錄、宣傳刊物、錄音師的回憶錄等。除了文獻資料，也參考了收藏於香港中文大學中國音樂資料館的唱片實物和錄音，作為輔助材料。

留聲機的發明與西方唱片工業的興起

當留聲機剛面世時，只被視作一種別致的高級玩具；實際的用途，主要在於處理商業文件，語文教育和儲存檔案的錄音和播音效能。這一種功能定位，並沒有收到預期的市場效果。大約在1890年代，在愛迪生和哥倫比亞兩大留聲機公司的推波助瀾下，留聲機完成了它功能上的再定位，成功轉化成為一種播送音樂的娛樂器材。這個時期，美國哥倫比亞留聲機公司(Columbia Phonograph Company)率先製作蠟筒唱片(wax cylinder)，主要用於自助銅板唱機(coin-in-the-slot phonograph)。這種音樂播放器材面世後，曾經掀起一片熱潮。³ 1894年，發明唱盤式留聲機的勃林納開始生產七寸號平盤型唱片(gramophone record)。這類唱片，因為較容易大量印製生產，加速了唱片工業的發展。1896年，愛迪生和哥倫比亞公司同時瞄準家居娛樂的市場，推出以消遣播樂為功能的留聲機。1899年，美國生產留聲機已經超過十五萬臺。唱片工業的燦爛前景，似乎已經清晰可見。⁴

順應這種時勢的發展，在十九世紀末和二十世紀初，美國和歐洲各國都冒起了多所著名的留聲機唱片公司。歐洲方面，法國的百代公司(Pathe Freres)於1897年成

² Martland, *Since Records Began*, p. 23.

³ Dave Laing, "A Voice Without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s," *Popular Music* 10: 1 (1991), pp. 1-2; Gelatt, *Fabulous Phonograph*, p. 322.

⁴ Pekka Gronow, "The Record Industry: The Growth of a Mass Medium," *Popular Music* 3 (1983), pp. 54-55.

立；翌年，英國謀得利公司 (Gramophone Company) 和德國的德以志公司 (Deutsche Grammophon Company) 同一時期在 1898 年開業。這三間留聲機公司的出現，意味着唱片工業邁進一個新紀元。至於美國，初期因為專利權的法律糾紛，拖慢了整個唱片工業的發展。但在 1902 年之後，卻有飛躍的進展。其中以勝利 (Victor Talking Machine Company)、哥倫比亞 (Columbia Phonograph Company) 和愛迪生的國家 (以下簡稱愛迪生) (National Phonograph Company) 留聲機公司最具影響力。⁵

為方便下面的討論，先簡單介紹與本文有關的三間唱片公司的歷史。它們是英國的謀得利、美國的勝利和愛迪生。

英國謀得利唱片公司由美國人威廉·奧文 (William Owen, 1860-1914) 正式創立於 1898 年。1897 年的夏天，上面提到的勃林納 (後來創辦勃林納唱片公司 [Berliner Gramophone Company]) 支持奧文前往歐洲拓展留聲機唱片事業。開業地點設在倫敦市的美頓巷 (Maiden Lane)，初期以售賣美國唱片為主。1898 年七月，勃林納公司派遣他的錄音師佛烈·蓋斯堡 (Fred Gaisberg, 1873-1951) 前往英國，協助奧文建立謀得利自己的錄音室，地點位於美頓巷謀得利辦事處的地庫。就在這個簡陋的錄音室，謀得利開始灌錄以歐洲市場為主導的音樂唱片。⁶

1902 年，為了替謀得利公司「多方面開拓新市場，設立各地經銷處，並取得當地唱片的曲目目錄」，蓋斯堡率領謀得利的錄音隊伍，攜帶輕便的錄音器材，從英國乘輪船往印度出發，開始他的東方「采風之旅」。⁷ 這次環球旅程為期兩年 (1902 年 9 月到 1903 年 8 月)，隊伍的足迹遍及中亞、南亞、東南亞以及東亞各國，曾經駐足的城市，包括加爾各答、新加坡、香港、上海、東京、曼谷和仰光等。沿途灌錄了印度、緬甸、泰國、馬來亞、爪哇、中國及日本等地的音樂唱片共 1,700 張。

1903 年 3 月，蓋斯堡從日本抵達中國，灌片的第一站是上海。在一名介中人的協助下，蓋斯堡在上海聘請當地伶人灌錄京曲唱片 325 張 (包括少量昆曲)。4 月，他們抵達英國的遠東殖民地香港。根據蓋斯堡的回憶，在香港他們共花了四天時間錄製了 135 張唱片。⁸ 謀得利這次在香港所灌錄的，全屬粵曲。這點下面再有討論。

1907 年，謀得利公司和美國勝利公司達成協定，將全球唱片市場分割為兩部分：勝利公司主要佔據美國、中國、日本和菲律賓的唱片市場，其餘的地區，則由

⁵ 同上注。

⁶ Martland, *Since Records Began*, pp. 36-41.

⁷ Fred Gaisberg, *Music on Record* (London: Robert Hale, 1943), p. 52. 同書美國版: *The Music Goes Round* (New York: Macmillan, 1942)。亦參 Jerrold Moore, *A Voice in Time: The Gramophone of Fred Gaisberg (1873-1951)* (London: Hamish Hamilton, 1976); Martland, *Since Records Began*, p. 44。

⁸ Moore, *A Voice in Time*, pp. 83-84.

謀得利控制。⁹ 同年，謀得利在印度加爾各答設立於亞洲區的第一座唱片印造廠，負責印製中國、日本、印度、東南亞、以至尼泊爾、西藏地區的音樂唱片。因為和勝利公司的商業協定的關係，謀得利曾經一度停止生產中國和日本唱片。但在1920年代，這座印度唱片印造廠又恢復印製中國的戲曲和音樂片。1931年，謀得利和哥倫比亞唱片公司合併成為EMI唱片公司。¹⁰

和謀得利公司有密切商務聯繫的，是美國勝利唱片公司。勝利公司由勃林納和埃德烈治·約翰遜 (Eldridge Johnson) 合夥創立於1901年，迅速成為國際唱片業的巨擘。¹¹ 上文提到，謀得利公司創辦人奧文是在勃林納的支持下，前往英國發展留聲機事業的。勃林納和約翰遜創立的勝利公司，自然而然成為謀得利的主要夥伴。兩間跨國公司一直都有着密切的商業聯繫，後來勝利公司更持有謀得利百分之五十的股權。

上面說過，勝利公司和謀得利公司在1907年達成協定：美國、中國、日本和菲律賓的唱片市場歸勝利公司控制。所以，勝利公司一直集中生產亞洲地區唱片，其中的一個重點是製作中國戲曲唱片。根據勝利公司的記錄，它們早在1902年已經開始印製中國唱片，不過並沒有清楚注明是否廣東唱片，但極可能是戲曲錄音。¹² 其實，從二十世紀初開始，勝利公司一直是粵曲唱片的製作中心。筆者耳聞目睹的粵曲唱片，佔了一半以上是勝利公司的唱片產品。勝利公司在二十世紀初熱衷於生產粵樂唱片，原來是針對當時北美的廣東籍移民的市場需要。¹³ 根據勝利公司的記錄，從1904年到1909年的五年內，勝利公司共印製了粵曲唱片大約三十種，都屬七寸唱片。¹⁴ 另一方面，賴伯疆、黃鏡明的《粵劇史》指出，中國廣東省藝術研究所藏有

⁹ John Perkins, Alan Kelly, and John Ward, "On Gramophone Company Matrix Numbers 1898 to 1921," *The Record Collector* 26: 3-4 (1976), p. 57; Martland, *Since Records Began*, p. 49.

¹⁰ Pekka Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," *Ethnomusicology* 25: 2 (May 1981), p. 258.

¹¹ Martland, *Since Records Began*, pp. 47-49; Richard Spottsword, "The Companies and Their Ethnic Records," in Richard Spottsword, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States 1893-1942* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990), pp. xxx-xxxii.

¹² Ted Fagan and William Moran, *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (Westport, London: Greenwood Press, 1983), "A-2128", p. 164.

¹³ Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," p. 259.

¹⁴ Ted Fagan and William Moran, pp. 204-5。目錄裏從編號「A-6501」到「A-6519」，清楚注明屬粵曲唱片(Cantonese dialect)。從「A-6547」到「A-6569」則兼有粵曲和京曲(Mandarin)。它們在同一時期印製，都屬七寸唱片。

1903年勝利公司粵曲唱片〈閩留學廣〉，商標仍沿用「物克多」(Victor)的舊名。¹⁵ 這樣看來，1903年勝利公司已有錄製粵曲了。

勝利公司早期的唱片，商標有作「物克多」，也有作「役挫」。大約印製在四十年代中期的一個勝利公司唱片封套，印有下面的一段文字：「本公司名義，西文原稱 Victor。從前華北譯為物克多，閩譯為役挫，粵譯為域陀，參差不齊，易滋誤會。茲特譯意，更名勝利，用昭劃一。」¹⁶ 所以「物克多」、「役挫」都是 Victor 的音譯，不過前者是國語，後者是閩語。下面會詳加分析的1913年勝利公司唱片目錄，封面也題為「役挫公司中國曲調」。另外，這份勝利公司的出版的唱片目錄，其中十寸唱片〈美女尋針〉(42727-A)和〈陳世美〉(42727-B)兩項條目，卻有「謀得利挽請第一等名角」一語(頁39)。這個不顯眼的小錯誤，透露一個重要信息：兩間公司很可能互相借用對方的母片，製作自己公司的唱片。或者直接用自己公司的名義，售賣對方公司的唱片。亦即是說，勝利公司粵曲唱片的錄音來源，部分可能來自謀得利的唱片錄音。反之亦適用於謀得利。

由留聲機發明者愛迪生創立的國家留聲機公司成立於1896年。正如上面所說，愛迪生成功將留聲機轉化為家庭娛樂設施。同年11月，它們推出愛迪生家庭式留聲機，售價40美元。翌年，降價至30美元。¹⁷ 目的是和哥倫比亞公司競爭，務求將留聲機普及化，爭取一般的家庭市場。

愛迪生公司主要以生產蠟筒唱片為主。早期的蠟筒每個錄音長兩分鐘，改良後延長至三分鐘；1908年的新出品安播柔型唱筒 (Amberol cylinder) 則再改良至長四分鐘。¹⁸ 從一份1908年愛迪生公司的外國唱片目錄看來，它在二十世紀初曾經錄製波希米亞、古巴、丹麥、法國、德國、希伯萊、義大利、墨西哥等不同地區的音樂唱片，¹⁹ 當然還包括中國和日本的音樂唱片。1903年，愛迪生公司在三藩市灌錄了粵樂曲目十九個(唱片46張)，包括粵曲、木魚和戲曲音樂。數量雖然比不上同一年謀得利在香港的錄音製作，但卻反映了中國境外灌錄粵樂唱片的情況。

¹⁵ 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》(北京：中國戲劇出版社，1988年)，頁109。

¹⁶ 現藏於香港中文大學音樂系中國音樂資料館。

¹⁷ Allen Koenigsberg, *Edison Cylinder Records (1889-1912): With an Illustrated History of the Phonography* (New York: APM Press, 1987), p. xx.

¹⁸ Spottsword, "The Companies and Their Ethnic Records," p. xxxii.

¹⁹ *Edison Records: A Catalogue of Foreign Selections* (Orange: National Phonography, 1908). 現藏於美國紐約公共圖書館 (New York Public Library)。

容世誠
版權為香港中文大學中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印
清末民初的粵樂唱片業

以上一節，是從西方唱片公司的歷史出發，討論粵樂唱片的灌錄背景。下面會將討論的焦點，移向中國本土的留聲機和唱片事業。必須說明，這裏無意全面探究留聲機傳入中國的歷史。據筆者了解，討論中國留聲機唱片業的學術論著並不多見。²⁰ 在這一階段，只能摭拾個別材料，初步勾畫世紀轉折時期粵樂唱片業的一個大要輪廓。討論的範圍，主要是圍繞當時粵曲文化的中心城市——香港。

根據戲曲專家吳小如的說法，留聲機及其相關的唱片錄音，大約在清光緒中葉已經傳入中國。他說：

京劇老唱片的產生，約始於清光緒中葉。大約可分為三個階段。最早是蠟筒。筒上有紋路，把筒身套於「唱機」的一個類似軸承的東西上，使之轉動，便可發出音響。……後來有了鋼針唱片，是為第二階段。這時由外商在津滬兩地成立各種雜牌公司，紛紛發行京劇唱片。就我所看到過的，有以下諸公司：一、烏利文；二、克綸便(今譯哥倫比亞)；三、老倍克(1929年以後，德商重新用此牌號，改譯為蓓開)；四、利喊(即後來的高亭公司)；五、謀得利；六、物克多(後來改名勝利公司)。²¹

上文提到的物克多、利喊、蓓開、謀得利，都是清末的主要唱片公司，都有製作戲曲唱片。²² 文中未有提到的百代公司(法國資本)，在光緒末年也開始在北京灌錄唱片。²³ 因此可以說，大約在十九世紀末到二十世紀初，留聲機已經在中國的主要城市出現，開展了一種新興的聽覺文化。這個看法從《大戲考》一書得到進一步證明。

《大戲考》是由高亭公司出版的唱片曲集，創刊於1929年。到了1939年，已經在上海出版到第十四版。原書有短序十五篇，為了解高亭公司的歷史以及世紀初上海的唱片事業，提供重要的參考材料。其中林老拙〈序〉說：

²⁰ 但隨着西方學術界對普及文化研究的熱潮，留聲機唱片業和中國「聆聽文化」(listening culture)等課題也漸漸受到漢學界的垂青。近年以此為題材的，有Andrew Jones, "Popular Music and Colonial Modernity in China, 1900-1937" (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1997)。另一方面，下面將提到的吳小如教授，則從中國傳統考據學的角度來談京劇唱片，並提出唱片版本學及唱片校勘學的觀念。參吳小如：《吳小如戲曲文錄》(北京：北京大學出版社，1995年)，頁797-800。

²¹ 吳小如：〈關於京劇老唱片〉，載《吳小如戲曲文錄》，頁785。

²² 吳小如：〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補〉，載《吳小如戲曲文錄》，頁801，820，822。

²³ 同上注，頁788；羅亮生(著)、李名正(整理)《戲曲唱片史話》，《上海戲曲史料薈萃》第一期(1986年3月)，頁99。吳小如又引述吳曉鈴的意見，認為百代是在1906年開始打進京劇唱片市場的。見〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補〉，頁802，注1。

三十年前市上甫有留音蠟筒。歌曲家每喜於此中聊寄諷詠。藉留雅韻之共賞。初無代價之可言。彼時適丁庚子拳變。京華名伶。大都南來。吾乃一一羅致之。統計所收百數十筒。足成十打之多。尤以梅雨田君畢生擅長之各種胡琴牌子。概行收入。惜不易保存。不一二年霉爛無遺。至為痛心。洎乎蠟盤崛起。蠟筒因之落伍。惟蠟盤灌片時。非有機師執行之手續不可。而蠟筒則可自由灌收。無須機師。似較便利。擔蠟筒長不及五寸。慢板唱不到三句。且易霉爛。未若蠟盤地位之舒展且能耐久。²⁴

這篇〈序〉寫成於1930年(庚午)，文中敘述到三十年前上海剛剛出現蠟筒留聲機，亦即在1900年左右，唱片事業已開始在京滬萌芽。但因庚子義和團事變，不少名伶從北京南下上海，從而刺激上海的京劇唱片業。²⁵ 這段文字也描述到戲曲唱片初面世時，有所謂蠟筒唱片和蠟盤唱片之分。文中在比較二者優劣的同時，特別指出蠟筒因「長不及五寸。慢板唱不到三句」，又易霉爛。這點卻是蠟筒很快便被蠟盤淘汰，日後唱盤式留聲機成為留聲機的主流形式的導因。

當戲曲唱片在北京和上海出現的同時，位處於中國南方作為粵樂重鎮的香港，也有了留聲機的記錄。廣東順德梁喬漢的詩集《港澳旅遊草》裏收有他的詠〈留聲機〉詩一首：「渭城疊唱意綿綿，舊曲新翻未改遷。此技倘教前古創，鬱輪抱奏至今傳。」²⁶ 從首二句看來，詩人可能不只只看到留聲機，還目睹留聲機操作播放樂曲的情況。另外，他又察覺到留聲機的功能所在：能保存一瞬即逝的聲音，使〈鬱輪袍〉這首相傳由王維創作的古曲可以留存至今。《港澳旅遊草》前有梁喬漢友人區應麟寫於光緒二十六年(1900)的〈序〉。所以最遲在這一年，留聲機已經傳入香港了。²⁷

1900年代初期，香港街頭的確已出現蠟筒式留聲機。《香港掌故》作者黃燕清回憶二十世紀初在香港街頭聽留聲機的經驗說：

²⁴ 梅花館主(編)：《大戲考全集》(上海：先聲出版社，1929年初版，1939年再版)，頁3-4。

²⁵ 這種城市之間因政治運動而導致唱片業興旺的情況並不罕見，另一例子可舉出發生於1925年廣東的「省港大罷工」。這次罷工風潮促進了二十年代香港粵樂唱片業的蓬勃發展。筆者將另外撰文論述。

²⁶ 《港澳旅遊草》(省城藏珍閣印行；光緒二十六年〔1900年〕序)，頁21下。除了詠留聲機，梁喬漢也撰寫了以「自來水」、「自來火」、「電線信」、「德律風」等為題的詠物詩，描寫的都是新傳入中國的「聲」、「光」、「化」、「電」的新科技。

²⁷ 《港澳旅遊草》中有〈港中雜事二十韻〉，描寫當時香港的社會百態，詩序有「光緒初年部使送別至此戲成」之語，所以詩集所收詩篇，只能說是光緒二十六年之前所作。梁喬漢接觸留聲機的時間，可能是在光緒二十六年之前。

但當六十年前左右，偶然在街邊〔街頭〕，許多閒人圍住來看。……原來有人大聲疾呼：聽留聲機器快來，「一個仙一枝」〔一分錢聽一支〕。……原來留聲機器，是如此這般，乍看似得衣車〔縫紉機〕的車頭，……原來中穿一個筒，似得玻璃水杯大，套一個唱咀，唱咀上有枝細小似得花針，搭正個筒，筒色深黃，光靚靚〔平滑光亮〕，當時人人都話係〔說是〕蠟筒。……這副機器在機頭套着十幾條小皮喉，司機的收了每人一個「先士」，每人便把小皮喉，塞在耳孔。……司機人見聽眾戴起小喉管，齊齊塞入耳孔，便把手在機頭絞動。……我的耳朵裏便聽到微微的音樂聲。……初時之留聲機器，不是播放，而是個別的塞耳收聽，數年後，改良了，改用唱碟，我記得清楚，是龍嘜〔以龍為商標〕唱片，唱咀再套一枝粗針，另製的叫做留聲機器，還有一長而窄，十足一個喇叭形，上了練〔發條〕後，盤輪走動，聲音由喇叭管透出。²⁸

黃燕清是香港著名報人及文化人，創辦《香江晚報》。²⁹《香港掌故》各章曾於報章連載（《香江晚報》？），大約撰寫在1950年代後期。所以上文所謂六十年前以小皮管收聽留聲機的一幕，應該是在1900年前後在香港街頭出現的景象。當時留聲機剛剛面世，看來並不普及，一般市民才願意花上一分錢去滿足他們聆聽蠟筒唱片的好奇心。

這種在街頭聽留聲機的玩意，似乎不止見於香港，也流行於不同地區的城市。羅亮生談到幼年在街頭用耳管聆聽留聲機的經驗說：

記得幼年逛城隍廟或天后宮等處，除喜歡看變戲法，賣拳頭，西洋鏡（即拉洋片）之外，就是聽留聲機。當時人們對這新出現的玩意兒，不免帶些好奇的心理，其所以能夠吸引人們的興趣，就在於這些攤桌上除設置有留聲機（備有五六根橡皮管供人塞在兩耳收聽的聽筒）一座外，還陳列着許多灌有京劇名角所唱的蠟筒。³⁰

羅亮生在廟前所收聽的是京曲，收費八分錢。在同一年代，在香港街頭可以用一仙的代價收聽一次留聲機。但播送的並不是粵曲粵樂，而是稱為「跳丹臣」（dancing）的西樂。

綜合來說，二十世紀初期，戲曲唱片業集中在現代化步伐較快的中國城市滋長發展。作為英國遠東殖民地的香港，就是西方跨國留聲機公司進軍中國華南唱片業的

²⁸ 見黃燕清：《香港掌故》（香港：中發印務局，1958年）。惟筆者手邊和引用的卻是翻印本，引文見頁26-27。此書封面題「張知民編著」、「香港豐年出版社印行」，並無出版年份。但「序」及「目錄」都署名黃燕清。下文所引用的，是張知民的翻印本，所以仍然以張知民為作者。此外，黃燕清也是下面將提到的二十年代小說《老婆奴·續編》的作者。

²⁹ 吳醒濂（編）：《香港華人名人史略》（香港：五洲書局，1937年），頁93。

³⁰ 羅亮生：〈戲曲唱片史話〉，頁99。

其中一個橋頭堡。1903年，上面提到的謀得利唱片公司代表蓋斯堡抵達香港，開始他的粵樂唱片灌片工作。他在一間酒店裏設立臨時錄音室，從4月23日到26日的四天，共灌錄了135個曲目。³¹ 據蓋斯堡的回憶，這次灌曲者不少是「茶樓歌姬」(tea-house girls)。她們的穿戴裝扮，活像價值不菲的洋娃娃。因為纏足的關係，她們都是由健碩的隨從背到錄音室。³²

蓋斯堡在回憶錄特別提到留聲機和唱片的中國市場：當時中國境內，唱片留聲機事業在香港和上海等通商口岸 (treaty port) 較為蓬勃，其風行程度可以媲美日本。此外，僑居美國、馬來亞和澳洲的中國華僑，因有較高的購買能力，對中國唱片也有較大的需求。³³ 二十世紀初僑居上述三個地區平均以廣東籍僑民佔多。蓋斯堡原文雖然並未清楚說明，他所指的唱片市場，粵樂唱片一定佔很大的比例。再過兩年 (1906年)，繼蓋斯堡之後，璧架 (Beka，亦即蓓開) 唱片公司代表布蒙 (Heinrich Bumb) 到達香港，準備替這間德國公司收錄華南一帶的樂曲。布蒙赫然發現：

美國資本的唱片公司在香港佔據了主要的市場：「歌林比亞留聲機公司」(Columbia Graphophone Company) 剛剛完成最新一期的錄音。據稱他們支付了共五萬美元，錄製了1,000個曲目。「勝利」(Victor)，「謀得利」(Grammophon)，「新樂風」(Zonophon-Records) 和「高亭」(Odeon) 在當地均有商業代表。³⁴

當時的外國唱片公司在香港設立分公司，更以香港作為收音灌片的工作基地。布蒙計劃收錄廣東省內的粵曲和潮曲，選擇在香港設立臨時錄音室 (設於一座樓房的二樓，樓下是鴉片煙館)。除了以本地伶人樂師為灌片來源外，又從廣州和汕頭聘請戲班到港進行錄音工作。他們每天從早上九時工作到下午四時；潮州班共用了四天時間，完成了一次錄音。灌錄粵樂則需時十天。³⁵ 從蓋斯堡和布蒙的資料來看，在二

³¹ Gaisberg, *Music on Record*, p. 64. Gaisberg在回憶錄中說在香港共灌錄了200個曲目。這可能是一個大概的數目。根據他自己的日記，確實的數字應該是135。見Moore, *A Voice in Time*, pp. 83-84。

³² Gaisberg, *Music on Record*, p. 64. Gaisberg所謂的teahouse girls，應該是指妓院歌妓，但卻和下面討論到的唱片目錄中所反映的灌曲者身分有異。唱片目錄中的灌曲者主要是粵劇戲班的老倌，歌妓只佔極少數。懷疑是蓋斯堡的回憶有錯誤。

³³ 同上注。

³⁴ "The Great Beka 'Expedition' 1905-6," *The Talking Machine Review* 41 (August, 1976), p. 731. 原文在1906年刊登於*Der Phonographische Zeitschrift*。英文原文的Grammophon，疑即為Gramophone，實指英國的Gramophone Company，所以譯作「謀得利」。接下的「新樂風」是Gramophone Company的子公司，可以作為佐證。

³⁵ 同上注，頁732。

十世紀初，香港是華南地區唱片留聲機業發展較為迅速的都市。地理上的優越商港位置和政治上屬英國殖民地應該是兩個主要的因素。

英美圖書館所藏四種粵樂唱片目錄

上述的跨國唱片公司為了推銷公司的新唱片產品，或方便顧客郵購，都會定期印發唱片目錄。這類唱片目錄，成為今天研究當時粵樂唱片的重要史料。³⁶ 筆者於1998年7月到12月間，有機會到英美兩地圖書館訪尋粵樂唱片資料，獲得下面四份文獻。

謀得利中國唱片目錄(1903年)

目錄正本藏英國EMI 唱片公司檔案館。筆者參閱的是倫敦大英圖書館內國家音響檔案館(National Sound Archive)的複製微卷。³⁷ 目錄封面題作「謀得利中國唱片目錄」(Catalogue of Chinese Gramophone Records)。右上角有代表謀得利公司的「主人的聲音」(His Master's Voice)標誌。標誌下面有「天使」(Angel)唱片商標。封面底下列出經銷謀得利唱片和留聲機的各大城市，包括：倫敦、巴黎、柏林、米蘭、聖彼德堡、莫斯科、布魯塞爾、巴薩隆拿、哥本哈根等歐陸都會。亞洲的據點設在加爾各答。此外，澳洲的悉尼也有經銷處。可以說反映了二十世紀初期，謀得利公司的商業網絡範圍。

全本目錄共22頁，分粵曲和京曲兩大類別。從第3到第9頁是廣東唱片(Cantonese Records)部分，由第10至22頁則是京曲曲目(也包括昆曲)(Mandarin Records)。粵曲和京曲兩類同時灌錄七寸和十寸的唱片型號。屬於廣東類別的共142個曲目，分為(一)男喉(male voices)；(二)女喉(female voices)；(三)二三人對唱(Duets, Trios)；(四)器樂唱片(Instrumental Records)四類。³⁸ 目錄所列出的每個唱曲項目，均由六行文字組成。從上到下，第一行：「特請第一等名角」；第二行：灌曲者名字(多為藝名，例如：公爺創、亞充、鮮花旺、蛇公禮)；第三行：所屬行當(例如：公腳、總生、小生、花旦)；第四行：灌錄曲目；第五行作「廣東」；第六行：唱片編號。這些

³⁶ 不用置疑，研究粵樂當然是考究唱片本身比唱片目錄來得重要。但唱片難於保存，蠟筒唱片更容易霉爛。現存的清末民初的粵樂錄音，十分罕有。再者，單憑唱片不容易判斷唱片的錄音和製作年份。唱片目錄正好能幫助解決這個棘手的問題。

³⁷ BIRS/EMI Microfilm, Reel 770. 館內目錄索引作771，有誤。這份目錄在EMI檔案出現兩次。另一次在1905年部分，見Reel 450A。

³⁸ 這裏的「器樂」是根據原文“instrumental”翻譯。在這一項之下共有兩曲，分別是由金山明(女丑)和蛇仔秋(男丑)灌錄的「急口玲」(急口令?)和「數白杭」(數白欖?) (頁9)。從曲名看來兩首都不是器樂演奏，而是說白藝術。

文字大部分是手寫，筆迹仍算清楚，但也有過於潦草而不能閱讀之處，更有數處筆誤。

美國愛迪生唱片目錄 (1904年)

微卷藏於美國國會圖書館，共3頁。³⁹封面作「愛迪生外國唱片〔鍍金〕」(Edison Records: Foreign Selection [Gold Moulded])，右上方有「表555，1904年4月」字樣 (Form 555, April, 1904)。並清楚列明唱片價錢，分兩種：標準型每隻美元5毛，十二隻索價5元；音樂會型每隻1元，十二隻索價12元。

目錄共收十九個曲目，附英文翻譯，例如〈斬四門〉譯作 “To Destroy the Four Gates”。「木魚」譯作 “comic recitation”。但並未列出唱曲者名字 (除下面說到的蛇仔旺外) 及其行當。曲目分三類：「弦索及曲」(Song and Orchestra)，「木魚」和樂隊演奏 (Band)。用今天的粵樂名詞來說，也就是：粵曲、廣東說唱和粵劇排場音樂。同年3月出版的《愛迪生留聲機月刊》(*Edison Phonograph Monthly*)，談到這期唱片的製作：

在2月份的新曲預告，我們宣佈會錄製四十六隻中文鍍金唱片。這批唱片，是在三藩市特別為國家留聲機公司印製的。為確保製作水平，我們特別派遣工廠唱片部經理瓦特·米勒，從新澤西州橙市總部前赴加州負責印製工作。他將帶同最適合的灌音儀器，竭盡所能，務求為千萬留聲機愛好者呈獻一系列最佳素質的中文唱片。這期是我們製作中最獨特的外國唱片了。共灌錄唱片四十六張，包含十九個不同曲目。⁴⁰

這段引文清楚說明，這期唱片是由愛迪生公司在美國三藩市錄製的。也等於說在1903年初，當蓋斯堡在香港替謀得利灌片的差不多同一時期，愛迪生的米勒也在美國本土製作粵樂唱片。

新加坡謀得利公司粵樂唱片目錄 (1909年)

和上述1903年謀得利目錄相同，是英國EMI唱片公司檔案館內文獻，複製微卷藏於倫敦大英圖書館國家音響檔案館。⁴¹目錄封面左上方有「1909年目錄」字樣，清楚說明

³⁹ Edison Records Catalogs: Music 3222, Reel 1 & 2, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress.

⁴⁰ “Chinese Moulded Records,” *Edison Phonograph Monthly* 1: 1 (March 1903) (reprint; Wendell Moore, Louisville: Pennant Litho, January 1976), p. 6.

⁴¹ BIRS/EMI Microfilm, Reel 662.

這一期目錄的出版年份。封面標題：「謀得利新唱片：十寸和十二寸」。下面是「主人的聲音」標誌，兩旁標明唱片價格：十寸唱片每隻1元5角(叻幣?)，十二寸每隻2元5角，「作樂風」(Zonophone，謀得利的子公司)唱片則每隻1元。封面中下方作「倫敦謀得利有限公司」，「新加坡總代理：羅便臣公司」(Robinson & Co., Sole Agents, Singapore)。

目錄由第132頁到134頁屬粵樂唱片部分，英文作Duplex Chinese Record。在它之前是爪哇樂曲部分，往後是淡米爾(Tamil)音樂和歌曲。三頁目錄收曲目三十種，包括粵曲(例如：〈林黛玉葬花〉、〈孔明歸天〉、〈閩留學廣〉)、廣東說唱(〈奶媽放白鴿〉、〈灑金橋問卦〉)、小調(〈送情郎〉、〈鮮花調〉、〈十八摸〉)。全份目錄只標曲目，並無列出唱者名字、唱腔、曲種等資料。

若把這一份謀得利目錄和下面的1913年美國勝利公司目錄小心比較，可以發現一個有趣的現象。這份目錄的三十支唱曲，無一例外地出現在1913年勝利公司的唱片目錄裏。又灌錄這三十支唱曲每曲的唱片數目，兩份目錄也完全一致。由此推測，兩間唱片公司是在售賣相同錄音的唱片。正如前面所說，謀得利和勝利有着極密切的商業聯繫，它們可能換上自己的公司商號，售賣對方製成的唱片；或借用對方的錄音，製作自己的粵樂唱片。

勝利唱片公司目錄(1913年)

原件藏於紐約公共圖書館表演藝術分部裏面的羅渣及翰馬史頓音響資料館(Rogers & Hammerstein Archives of Recorded Sound)。美國國會圖書館有複製微卷。

全份目錄共44頁。封面最上方有英文字句：Victor Records in Chinese—Cantonese Dialect。中文標題作：「役控公司中國曲調：廣東省城音」，看來是以上英文的直譯。上文提到，勝利唱片公司在中國曾經有過不同的名稱，後來才統一為「勝利」。而這份目錄，仍沿用「役控」的舊名。封面最下方有一行小字：12-1-1913，說明目錄的出版日期。⁴²也等於說，這份目錄刊出的是勝利公司1913年以前所印製的粵樂唱片。剛剛說過，謀得利公司1909年在新加坡所出售的三十種粵樂唱片，曲目全部見於這份目錄。說明1913年是這份目錄裏的唱曲錄音的下限，它們的錄音年份，應該在1913年以前，大約在1900年代的中後期。

目錄封面中央有圖一幅，形式風格類似月份牌廣告。標題作：「役控唱戲機器公司」。右方有「天下馳名頭等唱機」字樣。背景是中國傳統亭林花園。畫中三人，中間

⁴² 勝利公司另一份粵曲目錄，封面下面亦印上一行小字：“This catalogue lists all Victor records in the Cantonese Dialect issued prior to March 1st. 1923”(此目錄列明1923年3月1日前印製的「勝利」粵曲唱片)。

較年長的仕女雙手高舉一部留聲機。留聲機旁有「主人的聲音」標誌。一名小童舉起唱片一張，造型活潑可愛。另一名則蹲在地上檢拾一疊唱片。目錄的第1頁正中有字五行：「役挫公司中國曲調、廣東省城音、十寸雙面唱碟、藍色商圖、每個七十五仙。」所謂「商圖」，即英語label，指唱片的片心部分。⁴³ 第二頁有京劇名伶小叫天和王瑤卿的照片。

目錄正文在第3頁開始。目錄每一頁分成若干格位，每一格位代表一張唱片的一面。每個格位，其實也就是這一張唱片的片心文字。也就是說，一張雙面唱片通常佔去兩個格位。譬如第一個曲目〈狡婦疍鞋〉灌錄唱片五隻，在目錄裏則佔十個格位。每個格位左上方印有「廣東」(CHINESE Cantonese)，正中央印有「特請第一等真正名角」字樣。然後列出這一面唱片錄音的資料，包括：曲目(例如：狡婦疍鞋、周瑜歸天、梁武帝出家、釋妖)、曲式/曲種(例如：梆子、梆子河調、二簧、南音、木魚、小調)、灌曲者/行當(例如：武生新華、花旦細明、公腳亞孝、小生金山炳、小武金山七)，以及唱片編號。從第41頁開始，是十二寸唱片的目錄。但曲目不多，只列出七支唱曲。每隻唱片售價1元2毛半。

從唱片目錄看清末民初的粵樂文化

上述唱片目錄，是極為珍貴的歷史文獻，幫助我們了解十九世紀末二十世紀初的粵劇粵曲面貌。下面將根據這四份資料，歸納清末民初的粵樂情況。具體的討論，將圍繞灌錄曲種、灌錄曲目、行當唱腔和唱曲者背景的幾個方面。必須說明，在這簡短的論述裏，不可能巨細無遺地刻畫清末民初粵劇粵曲的各種面貌。下面的分析，只是以四份唱片目錄的資料內容作為基本的資料庫，輔以其他文獻材料，通過數字排列作一個初步的爬梳整理，從而窺探當時的粵樂文化。

綜合來說，謀得利、勝利和愛迪生公司灌錄的粵樂曲種，用今天的學術術語來說，分為四類：(一)「粵曲」，即粵劇唱曲選段，又稱「班本」，是以梆子二黃為基本板式的板腔體唱曲；(二)「廣東說唱」和「民間歌謠」，包括南音、木魚、龍舟、板眼、鹹水歌、粵謳；(三)「小曲」，依照一支短曲譜上文字曲詞，成為一首獨立唱曲，唱片目錄往往稱之為「小調」。它們大都不是來自粵劇舞臺，屬非板腔體的唱曲；(四)粵劇排場音樂。⁴⁴

⁴³ 唱片公司在印製唱片時，往往在片心加上不同顏色，以代表不同類型或時期的唱片。所以「商圖顏色」是考訂唱片年代的一個重要依據。

⁴⁴ 不過當時還沒有今天所謂「廣東音樂」、「譜子」的觀念。美國匹茲堡大學徐英輝先生正在撰寫「廣東音樂」觀念的建構塑造，與香港、廣州和上海的社會文化關係的博士論文。不日即將完成。

三間唱片公司灌錄的粵樂唱片，主要是以第一類的粵曲班本為主。謀得利1903年所灌錄的142個曲目，差不多純屬班本。⁴⁵至於勝利公司所灌錄的108個曲目，同類班本佔去七十七種。愛迪生1903年所灌錄的十九個曲目，歸入「弦索及曲」亦即班本的共有十個。由此可以確定，當時唱片公司最熱衷灌製的曲種，就是這一類脫胎自粵劇演出的班本。它們的來源是舞臺粵劇，灌錄成為唱片後，成為舞臺粵劇的替代品。⁴⁶可以想像三間唱片公司都爭相聘請當時的名伶，灌錄他們的首本名劇。所以唱片公司所灌錄的曲目，也應該是當時的流行曲目。到底清末民初時期，甚麼粵曲曲目最為流行，學術界的討論不多。上述唱片目錄裏的曲目清單，可以作為解答這個問題的史料憑據。我們準備根據兩個標準，觀察當時的流行曲目：一是重複的曲目，二是灌片的數目。

比較四份目錄裏的二百多首粵曲，可以發現某些曲目在不同唱片公司的目錄裏都有出現。也就是說，不同的唱片公司，曾經灌錄相同的唱曲。這些重複互見的曲目，極可能是當時較為流行的曲目。為了進一步說明這些選曲的流程度，我們除了比較四份目錄的互見曲目外，更將這批曲目和另外三種材料比較：一是粵曲選集《真好唱》，二是傳統的古腔「八大曲」，三是王韜(1828-1897)《珠江花舫記》裏提到的粵曲曲目。⁴⁷《真好唱》唱本刊行於宣統年間，八大曲(其實包括十一支唱曲)盛行於清末，⁴⁸可以說是和以上的灌錄粵曲處於同一個時期。

⁴⁵ 只有最後的兩曲「急口玲」(急口令?)和「數白欖」，看來不是梆黃唱曲。灌曲者是女丑金山明和男丑蛇仔秋，應該都是粵劇伶人。

⁴⁶ 筆者在另一篇文章裏，稱這一類粵曲為「戲棚粵曲」，有別於後來的「歌壇粵曲」。到了大約三四十年代，更出現所謂「唱片粵曲」。三者應該被理解為「粵曲」這個曲種底下的三種「次曲種」(sub-genre)。它們都屬梆黃體系的粵調唱曲，但因表演場合或介中媒體有異，影響它們的形式、結構，甚至美學取向。參容世誠：〈城市的廣東曲藝：歌壇、粵曲與抒情性〉，《當代》第三十八期(1989年)，頁30-44。

⁴⁷ 王韜的《珠江花舫記》，收於他的《淞濱瑣話》(有光緒淞隱廬鉛印本及宣統著易堂本，近年版本見《淞濱瑣話》[長沙：嶽麓書社，1987年])。《淞濱瑣話》是王韜1884年從香港回返上海後所編，《珠江花舫記》應該寫成於1884年之前。又王韜在1862年抵達香港，1867年有歐洲之行，在1870年重回香港。是以《珠江花舫記》應寫於1862年到1884年之間。書中所記載的，極可能是他在這段時間所目睹的珠江花舫演唱粵曲的情形。王韜曾經在1863年作羊城之遊凡十天，少不了流連珠江的風月場所。但不能確定《珠江花舫記》就是寫成於這一年。關於《珠江花舫記》內容所反映的粵樂文化，筆者將另外撰文論述。以上討論，綜合自方行、湯志鈞(整理)：《王韜日記》(北京：中華書局，1987年)；王韜：《漫遊隨錄·扶桑遊記》(長沙：湖南人民出版社，1982年)。近年討論王韜在香港活動的文章有Elizabeth Sinn, "Fugitive in Paradise: Wang Tao and Cultural Transformation in Late Nineteenth-century Hong Kong," *Late Imperial China* 19: 1 (June 1998), pp. 56-81。

⁴⁸ 筆者參考的《真好唱》藏於美國哈佛燕京圖書館，共四集，選收的大部分是諷刺或反映清
〔下轉頁525〕

為方便比較，現將上述七種材料的互見曲目歸納成為下表(表中左面第一欄是曲目，第一行標出七種文獻，括弧內數字則是目錄所包含的曲目總數)：

	1903 謀得利 (142)	1903 愛迪生 (19)	1909 謀得利 (29)	1913 勝利 (108)	王韜 《珠江花舫記》 (23)	八大曲	《真好唱》
沙灘會	+	+		+			+
重會李夫人	+		+	+			+
東坡訪友	+	+				+	
閩留學廣	+		+	+			
辯才釋妖	+			+		+	
斬鄭恩	+		+	+			
下南唐	+				+		
梁武帝出家	+		+	+			+
魯智深出家	+		+	+	+	+	
寡婦訴冤	+	+					
太子逃難	+				+		
廢鐵生光	+		+	+			
附薦何文秀	+			+	+	+	
百里奚	+				+	+	
四季蓮花	+		+	+			
打洞結拜	+				+		
斬四門	+	+					
小青吊影	+			+			+
太白和番	+						+

[上接頁524]

末時事的唱曲，很可能和宣傳革命有關，但也有收傳統唱曲。八大曲的討論見潘賢達：〈粵曲論〉，《戲劇藝術》第一期(1954年)，頁45-49。這篇文章指出八大曲其實包括十一支曲，大約「盛行於五十年前」(亦即1900年代)。所謂「八大曲」是：(一)曹福遇雪登仙(簡稱〈走雪〉)；(二)唐三藏取西經(簡稱〈取經〉)；(三)東坡訪友或辯才釋妖(簡稱〈釋妖〉)；(四)韓信棄楚歸漢(簡稱〈投漢〉)；(五)李忠賣武及魯智深出家(簡稱〈賣武〉)；(六)百里奚會妻(簡稱〈會妻〉)；(七)楊六郎罪子(簡稱〈罪子〉)；(八)黛玉葬花；(九)附薦何文秀；(十)雪中賢(即「大力將軍」故事)；(十一)大牧羊(即〈蘇武牧羊〉)，見頁47。也可參禮記(羅禮銘)：《顧曲談》(香港：星島日報承印部，1958年)，頁38-47。

	1903 謀得利 (142)	1903 愛迪生 (19)	1909 謀得利 (29)	1913 勝利 (108)	王韜 《珠江花舫記》 (23)	八大曲	《真好唱》
法海回航	+						+
碧月收棋	+			+			+
金葉菊	+			+			
鳳嬌打獵	+			+			
過江招親	+			+			
狡婦疍鞋	+	+		+			
數八仙	+					+	+
黛玉葬花			+	+		+	+
小娥受戒			+	+			+
貂蟬拜月			+	+			+
雪中賢		+				+	
孔明歸天		+	+	+			+
蘇武牧羊			+	+		+	+
長亭別	+		+	+			+
季札掛劍				+			+
周瑜歸天				+			+
太子下漁舟				+			+

在這三十六個曲目裏面，七欄中共出現四次的曲目有：〈沙灘會〉、〈重會李夫人〉、〈梁武帝出家〉、〈魯智深出家〉、〈附薦何文秀〉、〈黛玉葬花〉、〈孔明歸天〉、〈蘇武牧羊〉、〈長亭別〉。這九支唱曲，應該就是清末民初時期最為流行的班本粵曲。九首唱曲裏面屬於傳統八大曲的有〈魯智深出家〉、〈附薦何文秀〉、〈黛玉葬花〉和〈蘇武牧羊〉。其實，傳統八大曲（十一支唱曲）差不多全部都被灌成唱片，計有：〈東坡訪友〉（謀得利、愛迪生）、〈辯才釋妖〉（謀得利、勝利）、〈魯智深出家〉（謀得利、勝利）、〈附薦何文秀〉（謀得利、勝利）、〈百里奚〉（謀得利）、〈數八仙〉（謀得利）、〈黛玉葬花〉（謀得利、勝利）、〈雪中賢〉（愛迪生）和〈蘇武牧羊〉（謀得利、勝利）。反映了八大曲在清末民初的重要性。

但另一方面，若比較謀得利（1903）和勝利（1913）兩份目錄，兩者相同互見的班本唱曲共有十多首。兩間唱片公司不約而同地灌錄了這一批唱曲，看來它們是當時的流行唱曲。再將這些互見唱曲和八大曲比較，裏面不入八大曲的有〈沙灘會〉、〈重會李夫人〉、〈閩留學廣〉、〈斬鄭恩〉、〈梁武帝出家〉、〈廢鐵生光〉、〈四季蓮花〉、〈小

青吊影》和《碧月收棋》。這些都是八大曲之外的流行班本。可見當時流行的曲目不會只限於八大曲。這四份唱片目錄的曲目清單，剛好能補這方面的不足，為我們羅列了當時的主要唱曲和粵劇劇目。

此外，唱片公司灌錄個別曲目時，往往用上多過一隻唱片。而灌錄一個曲目所需的唱片數目，也許能成為一種指標，反映了它的受重視程度。上面提到的《斬四門》，愛迪生公司就用上了十二隻唱片，在曲目旁也注明「須有十二隻唱盤其曲方得完全」。灌錄《沙灘大會》也用上六隻唱盤。在愛迪生1903年出版的每月通訊裏，也特別以《斬四門》的十二隻唱片作為宣傳那一期唱片的重點。⁴⁹ 另一方面，勝利公司灌錄《金葉菊》和《仕林祭塔》兩曲都用上了六隻唱片共十二面。《狡婦疍鞋》和《重臺分別》都以五片完成。《廢鐵生光》、《蘇秦說六國》、《劉備過江招親》、《正德下江南》、《蘇武別猩猩》、《醉斬鄭恩》、《附薦何文秀》各需唱片四隻。它們都應該是被唱片公司視為有市場價值的曲目。

決定一張粵樂唱片的受歡迎程度，除了上述灌錄曲目的因素外，還有灌曲者的所屬行當和知名度。至於粵劇的行當分類，《粵劇史》一書說：早期（按：大約指清末）粵劇行當雖然繁多，但是多而不亂，排列次序嚴明，主要十二個行當的排列順序是：武生、小武、花旦、正旦、正生、總生、小生、公腳、大花面、二花面、男丑、女丑。⁵⁰ 每一個行當各有自己一套基本的表演藝術，不能混淆；一個傑出優秀的伶人，又能夠在這套基本的舞臺技術裏面，建立發展自己獨特的唱做風格。⁵¹ 潘賢達握要地道出古腔粵曲各個行當的唱腔特點：

花面、武生、小武等歌喉，統稱為大喉，大喉又分平腔與撇喉兩種，平腔沈雄而撇喉高壯。公腳、婆腳等歌喉，稱為老喉，以蒼勁沈邁為尚。總生、正生、小生等，統稱生喉，前二者代表中年，後者代表少年之文人，歌喉以高亢清亮為主。花旦、正旦，統稱為旦喉，又名子喉，正旦代表中年婦人，花旦代表少婦少女，故前者歌喉，雖仍是子喉而略較粗闊，不若後者嬌幼。⁵²

這些嚴格的唱腔門類，在今天以「六柱制」為主的粵劇舞臺上早已失傳，⁵³ 但仍有部分保留在現存的唱片錄音裏面。翻開謀得利和勝利兩間公司的唱片目錄，可以

⁴⁹ "Chinese Moulded Records," p. 6.

⁵⁰ 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》，頁225。

⁵¹ 粵劇各個行當的藝術特色，參同上注，頁218-27；黃兆漢、曾影靖（編訂）：《細說粵劇：陳鐵兒粵劇論文書信集》（香港：光明圖書公司，1992年），頁51-54，62-71。

⁵² 潘賢達：《粵曲論》，頁46。

⁵³ 賴伯疆、黃鏡明《粵劇史》說：「『六柱制』即以文武生、小生、正印花旦、二幫花旦、丑生、武生為臺柱，支援整個戲的演出。」（參頁263-66）也可參黎鍵（編）：《香港粵劇口述史》（香港：三聯書店，1993年），頁171-87。

看到以上十二個行當唱曲都有灌成唱片。通過比較每個行當的錄音次數，或可看到當時行當唱腔的主次關係。現將兩份目錄裏面班本唱曲(不包括說唱和小調)的聲腔分類，歸納成為下表：

行當分類	謀得利 (1903)		勝利 (1913)	
	灌曲者	灌錄曲目	灌曲者	灌錄曲目
武生	5	10	8	19
小武	5	6	5	6
花旦	22	53	24	61
正旦	1	1	3	3
正生	1	1	無	無
總生	5	7	3	3
小生	15	36	21	40
公腳	5	21	7	23
二花面	1	2	1	1
三花面	無	無	1	1
男丑	3	4	3	3
女丑	1	1	1	1

表中第一欄是兩份目錄裏所收唱曲的唱腔行當。第二和第三欄是1903年謀得利公司目錄灌曲者所屬行當，以及每一個行當的曲目數字。第四、第五欄則是勝利公司1913年唱片的行當分佈和曲目數量。

兩份目錄所反映的唱腔分佈是相當一致的。從灌曲曲目的數字來看，當時四種熱門唱腔，順序是：花旦、小生、公腳和武生。再其次是小武，總生，男丑；而最邊緣的行當是正旦、正生、女丑和花面。因此可以說，清末民初時期最受歡迎的粵曲唱腔，就是：花旦、小生、公腳和武生；也應該是當時粵劇觀眾所鍾愛的舞臺行當。讓我們再比較上面列舉的十四首主要流行曲目的行當唱腔(左欄是曲目，右欄是唱曲的灌錄者及其聲腔。括弧外的是勝利公司1913年或以前的錄音，括弧內則根據謀得利1903年目錄)：

- 〈沙灘會〉：武生聲架羅(武生公爺創)
- 〈梁武帝出家〉：武生架子樞(總生亞柏)
- 〈重會李夫人〉：武生外江來(武生架子榮)
- 〈魯智深出家〉：公腳公腳保(公腳新保)
- 〈附薦何文秀〉：花旦新奇仔、女丑亞東、小生松喜、公腳公腳孝(女伶華仔)

- 〈黛玉葬花〉：花旦紫腳文、花旦狐狸恩。小生小生倫
 〈孔明歸天〉：武生？女伶西洋妹
 〈蘇武牧羊〉：武生聲架羅
 〈長亭別〉：花旦白蛇滿、小生新福、花旦美人昌（花旦蛇王蘇）
 〈斬四門〉：（花旦白蛇滿）
 〈金葉菊〉：公腳公腳保、花旦美人昌、小生小生鐸、正旦正旦金
 （小生亞鎮）
 〈仕林祭塔〉：小生金山恩、花旦細明
 〈狡婦疍鞋〉：花旦美人昌、小生小生鐸、公腳公腳保（小生亞倫）
 〈重臺分別〉：小生新福、花旦桂花勤（花旦蘇州七）

從這十四支唱曲可見當時主要的流行唱曲約分為兩類。第一類是小生、花旦，或再配合公腳的文靜言情對唱曲。第二類是由武生灌唱的威武豪邁、激越剛勁的獨唱曲。如果說後者的風格接近「關西大漢執鐵板唱大江東去」，則前者傾向「十七八女孩兒執紅牙板唱楊柳岸曉風殘月」的格調。可以推想瀟灑清亮的小生喉、嬌柔甜美的花旦喉、蒼勁沈邁的老喉、慷慨激昂的武生大喉，或一喉獨唱，或多喉對唱，通過最新的舶來品留聲機，在一個私人的聆聽國度裏，呈現一個五彩繽紛的粵曲唱腔世界。

其實打從元代開始，才子佳人為題材的劇作一直是中國戲曲觀眾的寵兒。所以男女戀情成為清末廣東戲曲的流行主題，花旦和小生的合唱粵曲最受歡迎，實屬意料之內。但在上述十四曲裏，武生獨唱曲佔五首，可見武生腔在當時是一種特別的唱腔。這個現象是值得留意的，也能幫助說明清末粵曲的某些現象。

武生又稱「騎龍武生」，是傳統粵劇戲班裏的重要角色，在眾多行當中排行第一。它的劇目多屬袍甲戲，排場複雜，動作豐富。根據表演風格不同，分為「硬功」武生和「軟功」武生兩種。⁵⁴著名武生新華就屬於軟功武生。新華（1850-1923）是粵劇史上的傳奇人物。他原名鄺殿卿，又名鄺新華，是同治年間復興粵劇的主腦、當時八和會館的創立人之一，也是首屆會首。在舞臺藝術方面，他兼善唱做念打。首本戲有〈蘇武牧羊〉、〈太白和番〉、〈六郎罪子〉、〈四郎探母〉等。又在〈蘇武牧羊〉裏的「猩猩追舟」一場，融合南北唱腔創出「戀檀」腔，成為日後粵曲的重要唱腔。此外，新華更努力培養粵劇接班人，他的門徒武生有金慶、公爺創、公爺禧、聲架悅、東坡安；花旦有新靚卓、蘭花米、佛動心；小生有太子卓、風情杞、新北等。⁵⁵

再回頭看謀得利和勝利兩份目錄。勝利公司共替武生新華灌錄了八個曲目，按灌曲數目來說，僅次於花旦美人昌（十一個）而排行第二。八曲之中，包括上述〈猩猩追

⁵⁴ 參賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》，頁221。

⁵⁵ 同上注，頁173-75。

舟)的戀檀腔唱段，是和他徒弟蘭花米合唱灌錄的。其他七曲是〈李密陳情〉、〈蘇秦說六國〉、〈劉備過江招親〉、〈與佛有緣〉、〈甘露寺賜宴〉和名曲〈吳季札掛劍〉。應該留意的是：大部分新華的曲目都以多片灌錄。〈蘇秦說六國〉、〈劉備過江招親〉兩曲分別用上四隻唱片，〈荷池會妻〉又用上三隻六面；另外，新華的多位徒弟也替勝利和謀得利灌片。勝利公司的有：聲架羅的〈蘇武牧羊〉、〈沙灘大會李陵碑〉；公爺創的〈醉斬鄭恩〉；金慶的〈困南陽〉；東坡安的〈黃佐描容〉、〈荷池會妻〉。謀得利有小生風情杞的〈書房憶恨〉；公爺創的〈沙灘會〉、〈打金枝〉、〈伍員出關〉等。

這裏是希望說明，在清末民初時期，製作粵樂唱片的跨國公司已經萌芽了所謂「知名唱家」(celebrities)的觀念。各間唱片公司羅致新華和他周邊的名伶灌曲，是知名度的觀念在發揮作用。這個情況當然不只限於武生，更適用於其他行當。替兩間公司灌錄班本的著名藝人，花旦方面有蘭花米、紮腳勝、紮腳文、蛇王蘇、肖麗湘、西施炳；小生有小生鐸、金山炳、小生聰、亞沾、風情杞；小武有周瑜利、崩牙昭；公腳有公腳保、公腳孝、新保；男丑蛇仔秋等。對於粵樂唱片的顧客來說，唱家的名字是具有吸引力的。除了上述曲目的知名度外，灌曲者的知名度是決定粵樂唱片銷量的另一個主要因素。

以上討論的是唱片公司灌錄的班本。接著要處理的，是另一類廣東傳統唱曲：廣東說唱。廣東說唱種類繁多，這裏不可能逐一分析。以下的討論，會將分析的重點集中在灌片者的身分，通過觀察不同曲種演唱者的背景，以觀察當時粵樂與社會的關係。談到粵調民間唱曲的種類，陳鐵兒和梁培熾說：

廣府方面通俗清唱歌曲計有：粵謳、南音、龍舟、解心、木魚、河調、山歌、鹹水歌、送嫁曲、輓歌，……已各有不同的唱法。⁵⁶

粵調說唱文學，它包括木魚歌、龍舟歌、南音和粵謳四種歌體。它是流行在珠江三角洲及西江流域等廣府語系的地區；惟南音與粵謳，主要是在珠江三角洲的城鄉都邑。它們是運用廣東方言創作，並以其來詠唱的民間說唱歌體。⁵⁷

清末民初時期，上述說唱曲種流行於民間，唱片公司都有灌錄出售。愛迪生1903年灌錄十九個曲目中，說唱曲目佔去四個。勝利公司的目錄裏，則包括上文提到的粵謳、木魚、龍舟、南音和鹹水歌，更有上文未有提及的「板眼」曲。⁵⁸ 這批屬於非梆

⁵⁶ 陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，載黃兆漢、曾影靖：《細說粵劇》，頁11。

⁵⁷ 梁培熾：《南音與粵謳之研究》(三藩市[?]：舊金山州立大學民族學院亞美研究學系，1988年)，頁18。

⁵⁸ 關於南音和粵謳的研究，參同上注。譚正璧、譚尋的《木魚歌、潮州歌敘錄》(北京：書目文獻出版社，1982年)，是考究木魚歌歷史發展的重要著作。從實地考察的方法研究南音的，有Bell Yung, "Reconstructing a Lost Performance Context: A Field Work" (下轉頁531)

黃類的民間說唱曲，唱片目錄並無一致的分類稱謂，往往稱之為「小曲」、「雜調」、「小調」。

現在學術界討論到木魚歌，都會引用清初屈大均 (1630-1696)《廣東新語》「粵歌」條：

粵俗好歌，……其歌之長調者，如唐人〈連昌宮詞〉、〈琵琶行〉等，至數百言千言，以三弦合之，每空中弦以起止，蓋太簇調也。名曰「摸魚歌」。或婦女歲時聚會，則使瞽師唱之，如元人彈詞曰「某記某記」者，皆小說也。其事或有或無，大抵孝義貞烈之事多，竟日始畢一記，可勸可戒，令人感泣沾襟。⁵⁹

一般的看法，「摸魚歌」就是木魚歌。上文指出，清代為閨中婦女演唱木魚歌的是瞽師，演完一本需要一整天，可見是一種長篇說唱。上文的瞽師，應屬男性。但也有失明的盲女演唱木魚歌：

盲女彈唱，廣州有之，謂之曰盲妹。所唱為摸魚歌，佐以洋琴，悠揚入聽。人家有喜慶事，輒招之。別有從一老嫗遊行市中以待人呼喚者，非上駟也。⁶⁰

瞽師用的伴奏樂器是三弦，盲妹用的卻是洋琴。二者都是以演唱木魚歌為生的職業歌者。⁶¹

愛迪生唱片目錄清楚標明「木魚」的共有兩個條目，但並沒有注明曲名，只注明「木魚」，兩曲的灌曲者都是蛇仔旺。兩項條目裏，木魚譯作“comic recitation”。除

[上接頁530]

Experiment,” *Chinoperl Papers* 6 (1976), pp. 120-43。此文中文版本見榮鴻曾：〈當前民間演唱文學的搜集：富隆茶樓唱南音〉，《漢學研究》第八卷第一期 (1990年6月)，頁647-54。最新的增訂翻譯，見榮鴻曾 (著)、陳守仁、潘琬琪 (譯)：〈重建演出場合：一個實地考查的實驗〉，載陳守仁 (編)：《實地考查與戲曲研究》(香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，1997年)，頁297-317。討論南音和木魚書的英文論文有：K.P.K. Whitaker, “A Cantonese Song Entitled ‘Creoy Keok Lrio As Gao’,” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 36: 2 (1973), pp. 446-59; Glen Dudbridge, “The Cantonese Ballad Ch’en-Hsiang T’ai-tzu,” *漢學研究* 第八卷第一期 (1990年6月)，頁627-46; Yung Sai-shing, “*Mu-yu shu* and Cantonese Popular Singing Arts,” *The Gest Library Journal* 2: 1 (fall 1987), pp. 16-30。近年的日文研究見金文京等 (編)：《木魚書目錄》(東京：好文株式會社，1995年)。

⁵⁹ 屈大均 (著)、李育中等 (注)：《廣東新語》(廣州：廣東人民出版社，1991年)，頁318。

⁶⁰ 徐珂：《清稗類鈔》(臺北：臺灣商務印書館，1917年初版，1983年二版)，「音樂類·盲妹彈唱」，冊10，頁28。

⁶¹ 也有彈箏伴奏木魚的。見陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，頁15。

了這兩曲外，目錄裏的〈鳳凰歌〉和〈黃道收妖〉同時也注明是 comic recitation。從此推測這兩曲也屬木魚歌一類。也即是說，愛迪生共灌錄木魚歌四種。另外，蛇仔旺也替勝利公司灌唱木魚歌；目錄並無標明曲目，只作「集仔木魚」。除此之外，勝利公司目錄注明「什錦木魚」的另有兩個曲目。它們是〈閩諫瑞蘭〉和〈阿蘭賣魚〉，灌錄在同一唱張片的兩面。灌曲者分別是星君華和龍舟江。看來他們三人都不是「負鼓盲翁」。從名字來判斷，蛇仔旺和星君華是粵劇戲班的丑角，龍舟江則是演唱龍舟的職業藝人。這類藝人當時又稱為「龍舟佬」。

所謂「龍舟佬」，即演唱龍舟歌的男性（「佬」，廣東俗語，即男人）。龍舟歌唱本〈陰魂雪恨〉裏面，描述這類職業歌者在廣州城隍廟唱曲

左便重有〔還有〕橫門廳一所，龍舟佬在此來唱歌。等吾人到裏頭聽佢唱過，原來係唱個隻〔那一支〕〈背解紅羅〉。⁶²

和唱木魚歌不同，伴唱龍舟主要是用敲擊樂器。傳統的龍舟歌者，胸懸小鑼小鼓，自敲自唱，在街頭沿門演唱，即景作曲，臨場發揮，不拘一格。⁶³ 後來他們被邀在省港兩地的茶樓獻唱龍舟。《香港掌故》談到香港茶樓唱龍舟的情況時說：

茶樓在夜間特別開放茶廳，招徠聽眾，在初期是聘唱龍舟的。這是廣東獨有的民歌，亢壯沈雄。……當時港方業此者不多，沒有甚麼好歌人，於是向內地聘請，更以順德大良等地，尤多名手。中環有名三多茶樓，前臨大道中，後面是威靈頓街，現在是一家酒樓。那茶樓從大良聘請一位名歌人「龍舟松」，擅唱三國演義，尤以關張的古城會，和趙子龍百萬軍中藏阿斗，真是有聲有色。……龍舟松只有一副動人面目，慷慨激昂的歌喉，還有一對小鑼小鼓，唱出這般神妙。⁶⁴

上文特別提到的龍舟松，是二十世紀初的著名龍舟佬。不少龍舟歌唱本都以他的名字以作招徠。譚正壁說：

我所得到的許多刻本龍舟歌中，……〈徐庶歸家〉、〈三聘孔明〉、〈趙匡胤算命〉、〈囑媳送衣〉、〈蠶子成親〉、〈打爛老婆櫃〉，封面都題「龍舟松原本」，還有〈包公訪狄〉、〈青蘭附薦〉則題「龍舟松原本分句合鑼鼓」；……而「龍舟珠」、「龍舟松」有無其人？是怎樣的人？也尚無所考。⁶⁵

⁶² 轉引自譚正壁、譚尋：《木魚歌、潮州歌敘錄》，頁34。

⁶³ 陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，頁11。

⁶⁴ 張知民：《香港掌故》，頁16。

⁶⁵ 譚正壁、譚尋：《木魚歌、潮州歌敘錄》，頁12-13。

這位擅唱《三國演義》故事的龍舟松，當然是真有其人。從勝利公司的唱片目錄可以看到，勝利公司曾經出售這位著名歌人灌錄的龍舟曲〈奶媽媽放白鴿〉，唱片錄音仍保存於香港中文大學中國音樂資料館。

勝利公司同期還灌錄了〈灑金橋問卦〉和〈客途秋恨〉兩曲龍舟歌。灌唱者是龍舟錦和龍舟炳，看來二者都是龍舟佬。要補充的是，〈奶媽媽放白鴿〉和〈灑金橋問卦〉兩曲，也出現在謀得利1909年的新加坡Robinson & Company粵樂唱片目錄。這裏說明兩點：(一)〈奶媽媽放白鴿〉和〈灑金橋問卦〉兩曲灌錄於1909年或以前；(二)同一時期這類龍舟曲唱片已開始在東南亞或其他地區出售。

香港二十年代的一本小說《老婆奴·續編》，也提到這位龍舟松。書中第四回敘述主角一行三人到香港深水埗游玩，聽到東邊水艇，傳來「鹹水歌」歌聲：

其歌也，非擘口仔所唱之班本，非地水所唱之南音，非龍舟松所唱之豆沙喉，非老橫所唱之板眼，喃摩腥(俗音)所喃之摩乎？亞傅所誦之梵音乎？拍大髀所唱之山歌乎？在毛坑所唱之屎歌乎？均非也。歌為水國所獨有。不以濕名，而以鹹稱，即膾炙人口之鹹水歌也。⁶⁶

《老婆奴·續編》出版於1926年，是一本很值得研究的香港小說，語言文言俗語夾雜，描述二十年代香港社會的種種面貌。當時的深水埗是一處漁燈點點的旅遊勝地，還可以聽到岸邊水艇傳來的鹹水歌聲。文中「擘口仔」指戲班伶人，帶有不敬的意思，其程度更甚於「戲子」。「地水」即警師，亦即盲公。「老橫」是指廣東八音班的樂師。「喃摩腥」，即喃無先生，指道士。「亞傅」是尼姑的俗稱。「不以濕名，而以鹹稱」一句，轉化自廣東俗語「鹹濕」。「鹹濕」原指好色。這段文字雖然寫成於二十年代，但仍有助於上述廣東民間曲種及其演唱者身分：唱班本的是粵劇伶人；唱南音的是盲公；唱龍舟的就是龍舟佬；道士吟唱道曲；誦唱梵音的是尼姑；唱鹹水歌的是水上艇民，即所謂「蛋家」。

以上的班本、南音、龍舟和鹹水歌四種廣東曲種，勝利公司都有灌成唱片。值得一提的是，替勝利公司灌錄「為水國所獨有」的鹹水歌的，並不是水上蛋民，而是一名伶人：小生羊古仔。灌唱南音和龍舟的，都是龍舟佬。上文作者特別標榜龍舟松的「豆沙喉」。所謂「豆沙喉」，指略帶沙啞的演唱風格。《老婆奴·續編》的第五回敘述男女主角到茶樓聽曲，又談到龍舟松的豆沙喉：

時有龍舟蘇者，天生一副歌喉。惟是龍舟喉底與別種腔調有別。蓋別種腔調，最忌沙聲。若唱龍舟，則宜帶些沙喉。而字眼乃能跌宕可聽，故曰豆沙喉。龍舟松擅豆沙喉，每夕開唱，座為之滿。⁶⁷

⁶⁶ 黃言情(黃燕清)：《老婆奴·續編》(香港：大中華國民印務公司，1926年)，頁37。

⁶⁷ 同上注，頁43。

根據上文，所謂「豆沙喉」是一種演唱龍舟歌的獨特風格。這種韻味，最為龍舟歌者所擅長。今天從聆聽龍舟松替勝利公司灌錄的〈奶媽放白鴿〉唱片錄音，可以品味書中主角所稱譽的豆沙喉風格。

演唱龍舟的是龍舟佬，而傳統演唱廣東南音的是失明的瞽師。⁶⁸ 前面《老婆奴·續編》一段又說：「地水所唱之南音。」「地水」是占卜的術語，因為瞽師同時也替人占卜問卦，所以瞽師又稱「地水」。演唱南音是瞽師的專業，不過瞽師的演唱曲種不限於南音。《香港掌故》描述繼龍舟佬唱龍舟後，茶樓老闆又請來瞽師唱南音：

〔茶樓〕另聘瞽師。因瞽師彈箏（粵人叫做拉箏），還有「椰胡」伴奏。龍舟雖好聽，只是一種歌喉，沒有轉腔，若瞽師便不同了，能作種種歌音，如南音，板眼，粵謳，甚至班本，也件件皆能。⁶⁹

可見瞽師是兼擅多種曲體的。⁷⁰ 另外，演出南音的地方場合，又不限止於茶樓。榮鴻曾說：

南音的唱者大多是盲人。它們有的是結伴而唱，有的是單獨演唱。他們手拿着樂器，在街上走着，唱着，希望有僱主請進屋去演唱。僱主有的是公開娛樂場所，象茶樓、飯店、娼寮、煙館等。有的是私人家庭。也有半公開半私人的各種會館。⁷¹

而瞽師所唱的南音，別有一種韻味，稱為「地水南音」，有別於粵劇伶人所唱的「戲臺南音」和花國歌妓所唱的「老舉南音」（「老舉」，廣東俗語，指歌妓、妓女）。⁷² 三者之中，羅禮銘認為地水南音才算是南音的正宗。他又說：

「戲臺南音」，未可成為「地道」，聊備一格，其他亦作如是觀可耳。「地水南音」，向來注重長曲，以敘述故事居多，與北方之彈詞，大鼓，說書，同其旨趣，其次則屬於抒情感詠之作，如〈客途秋恨〉，〈歎五更〉等是，歌來饒有情緒，繪影繪聲，方算上乘工夫，引人入勝。拍和樂器，以十三弦箏為主，椰胡洞簫為輔，最特色則為敲綽板。⁷³

⁶⁸ 「廣東南音」有別於又稱為「南管」的「福建南音」。有關福建南音的研究討論，參王耀華、劉春曙：《福建南音初探》（福州：福建人民出版社，1989年）。

⁶⁹ 張知民：《香港掌故》，頁17。

⁷⁰ 不過，上文並沒有提及「龍舟」，看來唱龍舟是龍舟佬的專業。

⁷¹ 榮鴻曾：〈當前民間演唱文學的搜集：富隆茶樓唱南音〉，頁648。

⁷² 禮記：《願曲談》，頁32。

⁷³ 同上注，頁33。

引文中並未有清楚說明上述地水南音伴奏方式的所處年代。但對南音藝術稍有認識的都會知道，〈客途秋恨〉、〈歎五更〉和〈男燒衣〉都是著名的清代南音唱曲。羅禮銘談到抒情性較強的南音作品，也是以〈客途秋恨〉、〈歎五更〉兩曲為代表。

值得注意的是，在1913年勝利公司的目錄裏面，〈客途秋恨〉卻被唱片公司標籤為「龍舟歌」；灌錄此曲的也不是地水醫師，而是由職業龍舟歌者龍舟炳灌成唱片。另外，〈五更歎〉和〈男燒衣〉也沒有標明是「南音」，在目錄中歸類為「雜調」，由男丑蛇公成和機器南灌錄。目錄裏唯一標明「南音」的是〈盲公捱冷〉，灌唱者也不是醫師而是男丑生鬼昌。到底在當時龍舟、木魚、南音和下面將提到的「板眼」有甚麼關係？

梁培熾說：「粵調的南音，既不是楚聲南音的後代，也不是福建境內南曲的南音。……它的孕育和產生，大概是在乾、嘉年間的事。這種歌調，初期未有專名，或統稱為木魚歌。」⁷⁴ 所以初期南音有被統稱為木魚的。這點《香港掌故》也有提及，該書描述世紀初香港「八音班」的演唱藝術時說：⁷⁵

八音藝員，重要的唱子喉(花旦)，生喉(小生)，大喉(小武)，老喉(公腳)，雜喉(男丑)，一律是自唱自奏樂的。所以八音棚上，排列座位，不會超過十人，演唱時間，都以生旦喉居多，雜喉比較小[少?]的。不過雜角也有重要的工作。每晚完結這一出頭之後，輪到那雜角演唱了。那時他不唱劇本，所唱的是廣東民歌：板眼、龍舟、南音，又名木魚，但以板眼為多。⁷⁶

首先，文中羅列八音班演唱班本的唱腔次序，可以作為上面分析唱片行當唱腔的佐證。此外，文中指出在八音班演出中，負責演唱廣東說唱的是八音班裏的丑角。這點或可幫助解釋為甚麼唱片公司聘請蛇仔旺、星君華、生鬼昌、鬼馬松等丑角(雜喉)灌唱木魚歌、龍舟、板眼等雜調。這裏說明了廣東音樂文化裏的一個演出習慣：由丑角行當演唱民間說唱。第三，文中說「南音，又名木魚」，印證梁培熾的說法；也就是說，當時也有將南音稱為木魚，兩詞是可以互通的。梁培熾又說：

基於南音與木魚在體例上有共通性，所以，另有相當大部分南音的內容，是改編自木魚書的，或摘取木魚書的某一個片斷，或將木魚書中某些回，變成南音腔調以詠唱的。如〈梅知府〉，或〈大鬧梅知府〉，或〈大鬧廣昌隆〉，都是根據

⁷⁴ 梁培熾：《南音與粵謳之研究》，頁40。

⁷⁵ 八音班是職業的粵樂演唱組織，學術界研究不多。可以參張知民：《香港掌故》，頁22-23；禮記：《顧曲談》，頁15-18；魯金：《粵曲歌壇話滄桑》(香港：三聯書店，1994年)，頁3-6；陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，頁12-13，17-18。

⁷⁶ 張知民：《香港掌故》，頁23。

木魚書〈碧容探監〉而來的；〈孟麗君診脈〉，或〈君臣同樂〉，或〈上林苑題詩〉，都是木魚書〈再生緣〉的摘唱。⁷⁷

等於說木魚歌的唱本，經過改編加工後，可以用南音的腔調來演唱。看來木魚、南音、板眼和龍舟的分別，主要不在於文本結構，而在於語言內容、演出風格和歌者身分等。這些因素都和不同曲種的表演場合息息相關。

但在清末民初勝利公司所灌錄的〈客途秋恨〉、〈五更歡〉和〈男燒衣〉(南音？龍舟？)和今天的南音〈客途秋恨〉、〈五更歡〉和〈男燒衣〉有甚麼不同？它們是南音？抑或是木魚？抑或南音就是木魚？龍舟炳看來是一名職業龍舟歌者，他所唱的是不是地水南音？(龍舟南音？)「地水南音」這個觀念是甚麼時候出現的？南音是甚麼時候和在甚麼情況底下，從「木魚」這個觀念獨立出來？這些曲種分類觀念，又是由甚麼社會、文化和表演因素所塑造？這三種本來具有極強即興性的說唱演出，又和「木魚書」這種印刷唱本、留聲機興起後的唱片錄音，存在着怎樣的多層次關係？這些問題都值得粵樂研究者深入探討。

在《老婆奴·續編》的第五回，作者曾經判別班本、南音和龍舟、板眼的分別：

蓋唱班本唱南音，近者視為一種風氣。女界不惟善聽，且能唱。若龍舟、若板眼，則以為鄙俚之歌詞，故不敢遽然高唱也。⁷⁸

文中指出龍舟和板眼較班本南音俚俗，以至女性「不敢遽然高唱」。「板眼」，是八音班的一種主要表演項目。《香港掌故》描述八音班的雜角表演：

所唱的是廣東民歌：板眼、龍舟、南音，又名木魚，但以板眼為多。板眼是廣東民謠，別有幽默感，自唱自白，主要的樂器是「測板」。那時雜角，手執檀板，坐在棚的正中，口角風生，突梯滑稽，引人發笑，似得舞臺上的男丑演戲。⁷⁹

但當時擅長演唱板眼的，主要還是地水警師。⁸⁰ 在1935年禁娼以前，香港石塘咀和油麻地妓院林立。在這個公娼時期，花國妓寨是演唱板眼的一個主要表演場合。而演唱者往往就是地水警師。為適應這種表演場合，妓院生活和男女性愛便成為板眼唱曲的主要內容。1975年榮鴻曾教授在香港替已故警師杜煥灌錄了〈陳二叔〉和〈爛大鼓〉兩首板眼曲。前者詳細描述深閨小姐玉嬋與陳二叔偷情的過程，語言極度淫褻露

77 梁培熾：《南音與粵謳之研究》，頁51

78 黃言情：《老婆奴·續編》，頁43。

79 張知民：《香港掌故》，頁23。

80 同上注。

骨；後者又名〈兩老契嗌交〉(按：「兩老契」，即妓女和她的恩客；「嗌交」，吵架的意思)，講述妓女和她恩客吵架的故事。⁸¹ 這曲〈爛大鼓〉，勝利公司也有灌成唱片，目錄將之歸類為「雜調」，由男丑蛇仔秋灌曲。除此之外，鬼馬松也替勝利公司灌錄了另一首板眼，目錄並無列出曲名，但將之歸類為「小曲」。

謀得利的蓋斯堡曾經在他的回憶錄說，1903年在香港所灌錄的130多首班本，灌片歌者的主要是「茶樓歌姬」。⁸² 他用的英文原文是tea-house girls，指的應該是這類妓院歌妓。再看1903年謀得利唱片目錄，有兩名灌片者在的行當分類是曖昧不清的。她們是華仔(疑與「亞華」是同一人)與燕仔。二人共灌唱八曲，都是花旦喉班本唱曲。但和目錄裏面其他花旦唱曲不同，在行當一欄上，她們被標為「女人」、「女旦」，甚至「美女」(只有華仔灌錄的〈祭塔〉，標為「花旦」)。很明顯這些都不是戲曲行當的類別，看來也不是手民之誤。估計二人是唱花旦喉的歌姬。因為當時唱花旦喉的都是男花旦，加上二人本來就不是職業的戲班伶人，這份目錄的編寫人無法將她們歸入任何行當類別，只好稱她們為「女人」或「美女」。她們灌錄的八首曲大都是名曲：〈再續紅樓〉、〈附薦何文秀〉、〈武大郎報夢〉、〈太白和番〉、〈祭塔〉、〈武三思遇妖〉、〈閩留學廣〉和〈法海回航〉。

勝利公司的灌片者中有所謂「女伶花旦」，看來同屬這類花國歌姬。她們替勝利公司灌錄了班本和小調兩類唱曲。女伶演唱粵曲自有一套獨特的風格，與戲行伶人在戲臺上的唱腔，又有不同。陳鐵兒談到所謂「女伶腔」的特色時說：

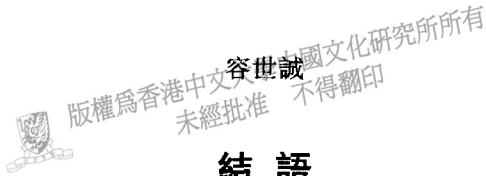
這由珠江河妓唱的，稱「校書」，俗叫「琵琶仔」蛻變的。她們原在珠江畫舫活動，……老舉寨分「大寨」和「二四寨」。大寨「開聽」〔開廳？〕唱曲，用鑼鼓管弦伴奏，娛客稱「響局」，歌樂是輕擺慢撚，過板過序又長又多，曲是抒情，手抱琵琶或月琴弦索，獨個自彈自唱，象「南詞妹」的〈十八摸〉小曲，迷醉歡客，一曲未終，投懷送抱。⁸³

這首流行於當時妓院的〈十八摸〉，勝利公司和謀得利公司都有灌錄。灌唱者看來不是女伶，而是(男)花旦亞廣仔。〈十八摸〉是一支小曲，有別於唱梆黃的班本。兩間唱片公司灌錄的小曲曲目有：〈一疋綢〉、〈送情郎〉、〈鮮花調〉、〈百花亭鬧酒〉、〈妓女憶情郎〉、〈鹹水妹賣雜貨〉等。很可能都是風行於珠江花舫和香港妓寨的流行唱曲。

⁸¹ Bell Yung, "Popular Narrative in the Pleasure Houses of the South," *Chinoperl Papers* 11 (1982), pp. 126-49; 12 (1983), pp. 143-54.

⁸² Gaisberg, *Music on Record*, p. 64. 但從上面分析，可以看到替謀得利灌片的大部分是戲班伶人而不是歌姬。有可能是歌姬的，就只有下面所說的華仔和燕仔。

⁸³ 陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，頁19。



結語

英國謀得利唱片公司和美國愛迪生公司，同時在1903年開始灌錄粵樂唱片，並向全世界不同地區推廣傾銷。從此，廣東曲藝和唱片媒體掛鉤，粵樂文化接通了唱片公司的商業管道；粵樂粵曲開始被轉化成為文化商品，在數量上被大量複製，在地域上作跨國性的廣泛流播。

本文前半部通過爬梳西方唱片公司的檔案、回憶錄、宣傳品，配合中國的原始材料，勾畫出清末民初時期粵樂唱片業的輪廓。在唱盤式留聲機發明以後(1887)的短短六年(1903)，謀得利和愛迪生公司已經開始分別在香港和三藩市灌錄粵樂唱片。銷售網路涵蓋中國本土、東南亞和北美等地區廣府人聚居的城市。在現階段仍未有足夠資料去說明當時留聲機和粵樂唱片的普及程度，驗證當時是哪一個收入階層或社會圈子會擁有留聲機，以及有購買粵樂唱片的習慣。但根據美國商業部的資料，1910年美國對亞洲地區的留聲機及唱片銷售量，香港名列第三(16,168美元)，排名在日本和中國之後。全年銷售額更是整個中國唱片市場(29,161美元)的一半。⁸⁴這都和上面蓋斯堡和布蒙所敘述的不謀而合，說明香港當時的唱片業是相當繁盛的。

文章的後半部，從比較四份唱片目錄出發，探討清末民初時期粵樂文化的幾個重點。當時灌錄最多——也應該是最受歡迎——的廣東曲藝是班本粵曲。唱片公司都請來著名伶人，灌錄各人的首本名曲。當時是以花旦、小生唱腔的班本唱片最受歡迎；繼之是武生和公腳。丑角則灌錄比較邊緣的說唱唱曲：南音、板眼和木魚。但灌錄龍舟則會請來職業龍舟歌者，灌唱小調的往往是女伶歌姬和戲班花旦。這些唱片錄音，也能反映了當時的廣東曲藝的代表曲種和場合：粵劇戲班或八音班在酬神慶典活動中在戲棚上演唱粵曲班本；邊走邊唱的龍舟佬穿插於大街小巷演唱龍舟，後來茶樓成為他們其中一個主要的戶內演唱場合；女伶歌姬則在飛觴醉月、酒歌徵逐的風月場所，為廳內恩客獻唱班本和小曲。這些在不同氣氛場合、面對不同觀眾(所以不單是耳聞，還有目睹!)、因而具有高度臨場即興性的演唱，都一律平面化地納入留聲機上面的一張唱片裏面，成為擁有留聲機的社會階層接觸廣東曲藝的主要媒介。

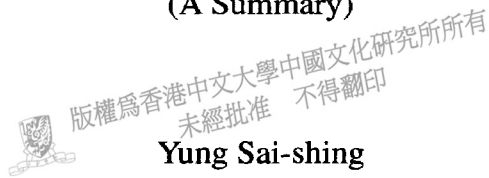
踏入二十年代，留聲機事業更加蓬勃，粵樂唱片開始進入中等以上的家庭。在當時的娛樂雜誌或小報都可以找到留聲機和各類唱片的廣告。唱片公司更如雨後春筍般出現，除了上述勝利、謀得利，還有百代、歌林、壁架、遠東、大中華、新月等，爭相灌製廣東唱片。粵樂唱片逐步普及，粵樂愛好者不單止通過留聲機聆聽粵樂，更通過留聲機學唱粵曲。唱片錄音因而成為粵曲的典範楷模，因而有所謂「留學生」的出現。隨着西方交際舞的流行，留聲機和唱片成為私人舞會的恩物。順應這種場合，又出現一種新興樂種：跳舞粵曲。這些都會留待在下一篇文章討論。

⁸⁴ Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," p. 281.



The Gramophone Record Industry at the Turn of the Century and Cantonese Musical Art

(A Summary)



Yung Sai-shing

The year 1903 is significant in the history of Cantonese opera. Starting from that year, both the Gramophone Company in England, and the Edison Company in the United States began to produce gramophone records of Cantonese songs, including operatic songs, ballads, and folk songs. Having plugged into the commercial networks of these international gramophone enterprises, the Cantonese musical art was further popularized, disseminated and commercialized. New technology has changed the musical experiences of Cantonese opera fans, bringing them a new listening culture. The western gramophone companies were the key cultural institutions, which have brought about these musical and social changes.

Based on the source materials from the sound archives in the British and American libraries, this paper reconstructs the history of the production of Cantonese gramophone record in the early twentieth century. The first half of this paper examines mainly the business activities of the Gramophone Company, particularly its recording activity of Cantonese operatic songs in Hong Kong at the turn of the century. Another major section of this paper analyzes the Cantonese musical cultures during that period, as reflected in the four major record catalogues found in the archives. Studying and comparing the contents of these record catalogues, the author of this paper analyzes the nature of the Cantonese musical genres, the most popular songs and singing styles, and the social backgrounds of the singers.

