

二三十年代的粵曲唱片與唱片粵曲：
一個音樂文化史的觀察*

容世誠

新加坡國立大學中文系

杜鵑啼血，聲襯冷月琵琶。藝海痛聲沉，歌壇人去也，當年不復舊繁華。……恨一朝魂逝，從今不見笑臉如花；只有銀幕旋機，留得音容未化。
(〈七月落薇花〉)

引言

以上一段曲文，節取自粵曲「曲王」吳一嘯(1906–1964)為哀悼歌壇女伶小明星而撰寫的名曲〈七月落薇花〉。¹小明星(鄧曼薇、鄧惠蓮，1913–1942)是三四十年代的著名「平喉」唱家，和張月兒、徐柳仙、張蕙芳合稱粵曲「平喉四傑」。她所創立的「星腔」飲譽粵曲歌壇，以柔和抒情見稱。但在1942年，香港和廣州兩地已相繼陷

* 本文初稿原名〈二三十年代香港戲曲唱片業與粵樂文化〉，曾在香港中文大學音樂系「粵劇研究計劃」主辦的「粵劇音樂國際研討會」(1997年1月20–24日)上宣讀。論文撰寫期間，得靳夢萍先生、曾河福先生、嚴淑芳小姐、陳任先生接受筆者訪問，提供寶貴資料。又得日本早稻田大學平林宣和教授、香港大學圖書館尹耀全先生、香港電臺葉世雄先生、容雁雲女士、劉美桃小姐寄贈材料。1997年至2002年間，筆者多次前赴香港中文大學音樂系中國音樂資料館和戲曲資料中心搜集粵樂資料，得到中心負責人陳守仁教授、余少華教授熱情款待。兩位所主持之粵劇研究計劃，曾資助筆者於1997年7月及8月訪問香港中文大學音樂系，研究粵曲唱片和整理粵樂文獻。研究助理梁森兒小姐、鄭燕虹小姐、嚴小慧小姐、鄭廣源先生在不同時期多方面提供協助，於此一併致謝。最後，筆者感謝評閱本文初稿的兩位評審人。他們提出了專業的意見，糾正文章的不少錯漏。本文如有錯誤，一概由筆者負責。

¹ 吳一嘯的生平，參黃志華：《早期香港粵語流行曲(1950–1974)》(香港：三聯書店，2000年)，頁140–49。關於小明星生平事跡，見王心帆：《星韻心曲》(香港，1985年)中〔下轉頁474〕

日，染上肺病的小明星為生活所逼，帶病在廣州茶樓演唱。當唱到〈秋墳〉時在歌臺上不支倒地；一曲成讖，去世時不過二十九歲。因為農曆七月棄世的小明星又名鄧曼薇，是以這首悼亡之曲，取名〈七月落薇花〉。吳一嘯在曲文說：「只有銀幕旋機，留得音容未化。」所謂「銀幕旋機」，指「有聲電影」和「留聲機」。意即小明星雖然已經離開人世，但她的藝術唱腔和容顏樣貌，卻仍然保留在電影和唱片這兩種現代媒體上面。²

留聲機的發明、錄音技術的拓展，以及唱片工業的出現，是中國近代戲曲曲藝史上的大事。關於這個論點，筆者會另外撰文闡述，不在這裏詳細討論。簡單來說，從生產 (production) 和接受 (reception) 的角度來看，中國戲曲的歷史發展，特別是在晚明之後，印刷術 (科技) 和出版業 (商業) 將「舞臺上的戲曲」轉化為「文本上的戲曲」。到了晚清，留聲機 (科技) 和唱片業 (商業) 又催生了「唱片上的戲曲」。³ 三種分別依附在「戲臺」、「文字」和「唱片」上的戲曲形式，互相影響，互動衝擊，構成一個複雜的文化圖像。他們三者雖然都是傳統中國戲曲藝術，但性質卻不盡相

〔上接頁473〕

的作者自序。有關「星腔」的討論和分析，見李少芳、陳卓瑩：〈可憐七月落薇花：談小明星和她的「星腔」〉，《戲劇研究資料》1980年第1期，頁44-49；莫日芬、黎田：〈「星腔」流派的形成及其藝術特色〉，《粵劇研究》1987年第3期，頁41-57。粵曲歌壇的歷史和〈七月落薇花〉的文學分析，參魯金：《粵曲歌壇話滄桑》（香港：三聯書店，1994年）；容世誠：〈城市的廣東曲藝：粵曲、歌壇與抒情性〉，《當代》第38期（1989年6月），頁30-44。

² 小明星初登銀幕，也是唯一的上演過的電影是《多情燕子歸》（1941年），改編自她的同名首本名曲，由原撰曲者吳一嘯策劃攝製。見王心帆：《星韻心曲》，頁204；香港電影資料館（編）：《香港影片大全》第一卷（1913-1941）（香港：市政局，1997年），頁552。於此可見粵曲藝術、唱片工業和電影工業的關係。

³ 這個三階段的看法，是受到Walter Ong理論的影響。在他的《口語與書寫》（*Orality and Literacy*）一書裏，Ong暢談口傳文化與書寫文化的差異。書中所關注的其中一個重點，是書寫媒體（包括文字與印刷）的物質性對文學寫作所產生的影響。Ong所提出的架構裏面，在書寫文化出現後的第三個階段是電子文化。主要是指電腦，但也包括收音機、電視等新科技媒體；也應包括留聲機。見Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London and New York: Methuen, 1982)。有趣的是，在 *Gramophone, Film, Typewriter* 一書的〈譯者導言〉裏面，Geoffrey Winthrop-Young和Michael Wutz指出西方學術界在六十年代，興起一股研究媒體的熱潮。這一代的學者，例如Claude Levi-Strauss、Marshall McLuhan、Jack Goody，也包括Walter Ong，都對口傳/書寫、印刷/錄音等問題特別關注。原因是他們都是在留聲機、廣播等後印刷媒體面世之後的新生代，也經歷過第二次世界大戰廣播宣傳的洗禮。Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. xii.

同。單就接受方式來說，三者依序是：訴諸視覺和聽覺(唱、唸、做、打)的現場觀賞、訴諸視覺的文字閱讀、訴諸聽覺的聲音聆聽。⁴此外，新科技帶來新媒體，新媒體又帶來新的商業和文化建制 (commerical and cultural institutions)。這些媒體的物質性 (materiality) 和商業和文化建制 (例如唱片公司、廣播事業) 的運作，又反過來影響近代戲曲藝術的生產、傳播、消費和藝術形式。所以，如果我們承認有需要研究印刷技術和出版事業對明代小說戲曲的影響，⁵則留聲機和唱片工業之於近代戲曲的重要性，更是有過之而無不及。

另一方面，從學術研究的角度來看，在1900年代開始出現的戲曲唱片，本身就是研究中國戲曲的重要文物材料。眾所周知，唱片公司所生產的唱片，載錄了不同年代、地區、曲種和伶人的音樂唱腔，是分析不同劇種聲腔、流派風格不可缺少的聽覺材料。此外，唱片公司出版的唱片目錄、宣傳刊物、唱本曲譜、報章廣告，甚至細微到唱片片心的文字、圖案和數字，都可以幫助我們了解不同時期的流行曲種曲目、行當分類、樂隊組成，以至灌曲藝人的社會背景、唱片的生產製作和聽眾的品味取向等，成為跨學科戲曲研究的資料憑藉。⁶

雖然如此，中國戲曲唱片的學術討論，似乎仍然未曾全面展開。其實吳小如在〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補〉一文裏，已提出了「唱片學」的觀念，倡導過戲曲唱片的研究。⁷但迄今有關中國戲曲唱片的討論，並未多見；專門研究粵曲

⁴ 聆聽留聲機往往是處於私人場合的音樂欣賞，有別於在劇場進行的現場集體參與。兩者的聆樂經驗性質不盡相同。參 Timothy Day, *A Century of Record Music: Listening to Musical History* (New Heaven and London: Yale University Press, 2000), pp. 216–220。

⁵ 討論明代小說戲曲出版業的近著有：Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998)。其參考書目甚具參考價值。

⁶ 除了戲曲研究，對於民族音樂學學者來說，商業性或非商業性的唱片錄音，往往是音樂研究的重要資料。John Blacking就指出留聲機對於民族音樂學進行音樂的科學化研究的重要性。見“Ethnomusicology,” in *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, edited by Richard Bauman (New York and Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 86。James Porter在討論歐洲各地音樂資料館後總結地說：「民族音樂學的發展，是緊隨著音樂資料館、田野錄音和商業唱片資料的壯大和擴充，而同步成長的。」James Porter, “Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems,” in *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*, edited by Kay Shelemay, vol. 6 (New York and London: Garland Publishing, 1990), p. 185。但也有民族音樂學的學者，反對以唱片研究音樂。他們認為唱片音樂不是「真確音樂」(real music)，不適宜作為音樂研究的憑藉，而更重視田野錄音材料。參 Day, *A Century of Record Music*, pp. 228–31。

⁷ 吳小如：〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補〉，《中華戲曲》第三期(1987年)，頁284；後收入《吳小如戲曲文錄》(北京：北京大學出版社，1995年)，頁800–801。

粵劇唱片的著作，則更加鳳毛麟角了。1998年香港電臺編輯出版的《香港粵語唱片收藏指南：粵劇粵曲歌壇，二十至八十年代》，是近年粵曲唱片的資料性專著。⁸但除此之外，筆者手邊幾篇討論中國戲曲唱片的文章，大部分是環繞京劇唱片的。⁹例如羅亮生的〈戲曲唱片史話〉，是他「過去從事灌錄唱片工作的親身經歷和所聽過的唱片的回憶」，裏面史料極其豐富。雖然討論的劇種以京劇為主，但從中亦可窺探中國唱片事業從清末到二十年代的一段歷史。¹⁰吳小如在一系列京劇唱片的文章，有考證唱片年代，有探究唱腔藝術，也為研究早期戲曲唱片提供寶貴的研究材料。¹¹

日本學人宮尾慈良的〈中國戲劇唱片研究〉(〈中國戲劇における唱片の研究〉)，研究整理七十年代臺灣地區所見中國戲曲唱片目錄。分上下兩篇，上篇以京劇唱片為主，下篇處理地方戲曲唱片，並統計分析其行當及唱腔流派。惟下篇只討論越劇、滬劇、豫劇、川劇等，也沒有觸及粵劇粵曲。¹² Pekka Gronow 的〈唱片工業抵達東方國家〉(“The Record Industry Comes to the Orient”)一文，主要根據美國圖書館所藏唱片目錄及商業檔案，探討從1900到1920年代的一段時間，西方唱片業在東方國家，包括中國、日本、印度、東南亞、北非部分地區的發展情況。在這篇文章裏面，作者徵引不少珍貴的原始資料，分析不同唱片公司拓展亞洲市場的過程，是研究亞洲唱片業的重要英文著作。¹³

⁸ 香港電臺十大中文金曲委員會(編)：《香港粵語唱片收藏指南：粵劇粵曲歌壇，二十至八十年代》(香港：三聯書店，1998年)。

⁹ 談論其他劇種唱片的文章，有彭幼山、秀山〈滇戲首次灌唱片始末〉，載《雲南戲曲資料》第一輯(1984年11月)，頁123-40；陳鈞：〈評劇老唱片淺識〉，《樂府新聲：瀋陽音樂學院學報》2000年第2期，頁29-31。

¹⁰ 羅亮生(著)、李名正(整理)：〈戲曲唱片史話〉，載《上海戲曲史料薈萃》第一集(1986年)，頁109。

¹¹ 吳小如：〈唱片瑣談〉，載《吳小如戲曲文錄》，頁783-836；〈何桂山百代鑽針唱片簡介〉，《中華戲曲》第一期(1986年)，頁59-67；〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補〉，《中華戲曲》第三期(1987年)，頁283-93；〈姜妙香青衣唱片簡介〉，《中華戲曲》第四期(1987年)，頁112-19；〈羅亮生先生遺作《戲曲唱片史話》訂補(續一)〉，《中華戲曲》第五期(1988年)，頁299-311。

¹² 宮尾慈良：「中國戲劇における唱片の研究(上)——京劇唱片編」，《演劇學》，19(1978年)，頁61-89；「中國戲劇における唱片の研究(下)——京劇唱片編、地方戲劇唱片編」，《演劇學》，20(1979年)，頁1-24；『アジア演劇人類學の世界』(東京：三一書房，1994)。

¹³ Pekka Gronow, “The Record Industry Comes to the Orient,” *Ethnomusicology* 25:2 (1981), pp. 251-84. Gronow較近期的著作有 *An International History of the Recording Industry* (London and New York: Cassell Academic, 1998)。

本文的研究對象和材料

由此看來，中國戲曲唱片的研究，仍處於發掘材料(最重要的當然是戲曲唱片本身)和整理文獻(國內外音樂資料館、唱片公司的檔案資料等)的階段。本文的目的，是嘗試爬梳和綜合不同的歷史材料，從一個社會文化史的角度，初步勾勒二三十年代粵曲唱片業的面貌，並藉此觀察當時粵樂圈的構成和組織。討論的內容主要環繞三個方面：(一)製作粵曲唱片的唱片公司；(二)唱片產品的曲種和曲目；(三)灌曲者的身分背景。根據的材料，主要是六本由唱片公司出版的特刊，並配合其他史料和專著，探索大約從1925年到三十年代末，粵曲唱片與香港粵樂文化的關係。此外，本文的結尾會提出一個論點：因為唱片事業的出現、唱片的大量生產，從量變到質變，促使了一種新的粵曲形式的出現。也就是說，唱片作為一種載音媒體，它所具備的物質性，影響了唱曲的結構形式，因而導致所謂「唱片粵曲」的出現。

上述的三十年代唱片公司特刊，現藏於香港中文大學音樂系戲曲資料中心。計有：省港百代唱片公司、省港黃龍唱片公司合編的《千年萬載》，共一、二兩期，分別刊行於1932年6月和11月。由錢廣仁(錢大叔，大叔)創辦的新月唱片公司，在1930年4月出版第一期特刊，名為《新月集》，由新月公司宣傳部部長鄧頌角主編。第二和第三期特刊則是由錢廣仁編輯，特刊封面題名《新月》，而版權頁則作《新月曲集》，刊行於1930年9月和1931年8月。又1936年，新月公司出版《新月十週年紀念特刊》，由錢廣仁和馬國彥編輯。¹⁴上述各種唱片特刊，多刊出每期唱片的曲目、唱詞、樂譜、樂器組合、灌片藝人、編曲撰曲者、伴奏樂師、錄音花絮等。也報道唱片公司的消息，以及當時粵樂圈的動態等。為研究粵曲史和香港音樂文化史，提供珍貴的參考材料。

在這些唱片特刊的基礎之上，筆者也翻閱了幾種二三十年代的香港報章，以和上述特刊的內容互相參證，包括《工商日報》、《華星》、《探海燈》和《骨子》等。後面的三種是當時的小報，專門報道各地青樓妓寨的花國新聞。作為二十年代香港最重要的報紙之一的《工商日報》，也有不少報道茶樓歌壇的文章和香港的娛樂消息和廣告。此外，在1996年和1999年之間，筆者多次訪問粵樂前輩靳夢萍先生，利

¹⁴ 以下引用這六本刊物時，只在引文後注出頁碼，不另作注。例如《千年萬載》第一期第10頁作：(《千年萬載》1, 10)。《新月》第一集稱之為《新月集》，第二和第三集以《新月2》和《新月3》代表，《新月十週年紀念特刊》則簡稱《新月特刊》。另外，《新月》特刊各期大部分分為兩個部分：(一)介紹性和論說性的文章；(二)曲文和樂譜。兩部分使用兩套不同的頁碼數字。下文會以阿拉伯數字(例如，1, 30, 77)代表論說部分的頁碼。引用唱曲樂譜部分時則採用中國數目字(例如，一，三十，七十七)。

用訪談的方法，收集有關三四十年代粵樂唱片公司和省港粵樂圈的資料。同一時間，筆者又前赴香港中文大學音樂系中國音樂資料館，研究館內所藏粵樂文獻和唱片。以期對二三十年代的粵曲唱片，有更深入的了解。

需要說明，下文的所謂「粵曲」，有廣義和狹義的兩重意思。廣義的主要是指廣東曲藝，泛指在廣東省珠江三角洲一帶所流行的不同曲種，例如：粵劇唱段、粵曲（非粵劇的獨立唱曲）、說唱（南音、木魚、板眼等）、歌謠（粵謳、送嫁歌、山歌等）、宗教頌曲（梵音、道曲等）等。狹義的粵曲，則專指以梆子和二黃為基本曲式的單支粵曲，包括來自舞臺粵劇的選段和獨立於舞臺演出的唱曲。本文也會用到「粵樂」一詞，廣泛的指陳粵劇、粵曲和廣東音樂。

二三十年代香港粵曲唱片業的一個輪廓

上面說過，留聲機的發明帶來了唱片事業。早期的留聲機公司都同時生產留聲機和唱片，並遠銷外國，拓展國際市場。早在二十世紀初，這些西方留聲機公司，已經派遣人員到世界各地進行采風錄音，並將收集回來的音樂歌曲錄音，運回歐洲加工製作，然後將製作完成的唱片，連同同廠生產的留聲機一併運銷不同國家。例如1897年始創於英國的謀得利唱片公司（Gramophone Company），在1903年便派遣了錄音隊伍，前往中國、日本、印度、緬甸、馬來亞、爪哇等地，錄製了1,700種當地音樂歌曲。另外，美國愛迪生（Thomas Edison, 1847-1931）的國家留聲機公司（National Phonograph Company），同年也在三藩市製作廣東曲藝唱片，包括粵曲和木魚歌。¹⁵另一間舉足輕重的唱片公司，是二十世紀初在美國新澤西州註冊的勝利留聲機公司（The Victor Talking Machine Company）。勝利公司以一隻狗為商標，廣州香港俗稱之為「狗嘜」（「嘜」，英語mark的音譯，即「商標」），在華北多音譯為「物克多」。¹⁶勝利公司也在二十世紀初開始生產粵曲唱片。¹⁷

¹⁵ 參容世誠：〈光緒年間的粵曲唱片：謀得利和愛迪生唱片公司的灌錄製作〉，《嶺南學報》新第二期（2000年10月），頁241-60；〈清末民初的粵樂唱片與廣東曲藝（1903-1913）〉，《中國文化研究所學報》新第十期（2001年），頁511-38。

¹⁶ 勝利公司的「狗嘜」，英文稱之為“His Master's Voice”（它主人的聲音），描繪一隻狗（原名Nipper）蹲在一臺留聲機之前。這個獨特的商標，原由謀得利留聲機公司以100英鎊購得，在1900年正式成為該公司的註冊商標。翌年，和謀得利有密切商業伙伴關係的勝利公司成立，也使用同一商標。這一段歷史，可參Peter Martland, *Since Records Began: EMI The First 100 Years* (London: Batsford, 1997), pp. 28-32；容世誠：〈清末民初的粵樂唱片與廣東曲藝（1903-1913）〉，頁512-15。

¹⁷ 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁109。

這個時期，已有不少外資唱片公司在香港設立分公司。1906年，璧架(華北稱「蓓開」(Beka))唱片公司代表布蒙(Heinrich Bumb)描述當時香港唱片事業的情況：除了歌林比亞留聲機公司(The Columbia Graphophone Company)外，勝利、謀得利、新樂風(Zonophon)和高亭(Odeon)在當地均有營業代表。¹⁸稍後的有法國資本的百代公司(Pathe)。下面會再有關於百代公司的討論。

二十年中後期是香港粵曲唱片業迅速發展的年代。做成這種唱片事業興旺的局面，西方錄音技術的飛躍突破是主因之一。英美唱片公司雖然在二十世紀初已經開始灌錄粵曲唱片，但直至1925年研究電氣化錄音(electrical recording)成功，才大幅度提升唱片的錄音素質。這是外因。¹⁹至於內因，正如錢廣仁指出，同一年(1925年)發生的省港大罷工，導致廣州的粵劇戲班不能來港演出。粵曲唱片於是成為顧曲周郎的替代品，銷量大增；唱片公司也隨之蓬勃發展。²⁰在寫於1936年的〈十年來的唱片業〉一文，錢廣仁這樣描述二十年代中後期粵樂唱片的興盛璀璨：

在十一二年之前，唱片業在走進一個復興紅運。當時，上海大中華唱片公司，發行了呂文成及司徒夢巖合作用新腔調，和新法拍和灌唱之〈瀟湘琴怨〉和〈燕子樓〉等唱片之後，引起了顧曲界之同情。唱片乃風行一時，銷數甚廣。當時，在華南之「勝利」及「百代」公司，招請了大幫藝員灌攝唱片。「璧架」「高亭」等同時崛起，新月、歌林、遠東、興登堡、鶴鳴、新樂風、金星、高華、百樂、飛龍、愛國、南天、模範、建宮等唱片公司，先後成立。(《新月特刊》，12)

錢廣仁的新月公司，也是創辦於這個時期。這是從唱片公司發展的角度來看的。至於當時留聲機和唱片在民間的普及程度，手邊尚沒有確實的數據來說明二者的銷售額；但根據美國銷售香港的唱片，從1922年的40,723張，增加至1925年的48,426張。到了1929年，已達六位數字的340,949張。²¹此外，在省港大罷工以後的

¹⁸ "The Great Beka 'Expedition' 1905-6," *The Talking Machine Review* 41 (Aug. 1976), p. 731. 原文在1906年刊登於*Der Phonographische Zeitschrift*。參容世誠：〈清末民初的粵樂唱片與廣東曲藝(1903-1913)〉，頁518-20。

¹⁹ 見Andre Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), Chap. 7, pp. 136-57。

²⁰ 容世誠：〈香港唱片業與粵語通俗文學〉，載李焯然等(編)：《漢學縱橫》(香港：商務印書館，2002年)，頁136-37。

²¹ 這是根據美國商業部(Department of Commerce)的資料。其他地區在這三年的銷售額：英屬印度：3,320，5,825，66,556；英屬馬來亞：513，17,133，48,409；中國：26,938，66,186，215,184；廣東：1,509，6,782，25,384；日本：215,141，20,646，7,731。Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," p. 282.



二十年代中期，香港的大小報章例如《工商日報》、《骨子》和《華星》等，都出現了不同唱片公司的廣告，包括歌林、遠東、高亭、璧架、新月等。在當時刊登廣告最多，經常出現在報章廣告欄的要算是號稱「最大留聲機店」的天壽堂藥行。天壽堂在售賣男女「補藥」的同時，更出售百代公司唱片唱機、德國璧架公司、中華公司、勝利公司和「各國各省各種新唱片」²²（《工商日報》，1926/4/29）。另外，香港的幾間大型百貨公司，例如永安公司、先施公司、大新公司，都有售賣粵曲唱片（《工商日報》，1926年4月至6月廣告）。由此看來，香港二十年代的唱片事業，是十分蓬勃的。

以當時的消費水平來說，根據《工商日報》的報道，一張由高亭公司出版，迅即被搶購一空的〈泣荊花〉唱片，在1926年索價二元（《工商日報》，1926/4/7）。而當時一份《工商日報》，售價五仙，訂閱則每月一元二角；在九如坊戲院觀賞一場日場電影，超等戲票售價五角（《工商日報》，1926/4/23）；一份香港大酒店的特別午餐，價錢一元二角（《工商日報》，1926/4/22）。也即是說，一張粵曲唱片的價錢，大約是看四場電影，進食兩份西餐或訂購兩個月報紙的價錢。正如靳夢萍先生憶述，在二十三十年代，購買聆聽留聲機和粵曲唱片，雖然未算極其普及，但對於一個經濟較為寬裕的中上家庭來說，並不算是一種高不可攀的娛樂消費。²³

在三十年代，省港唱片業亦經歷過一段低沉時期。錢廣仁說：

數年後，上述各公司，有因獲得巨利，而及早停辦者。有因經營乏術，而自行結束者。更有因灌音或製片技術失敗和受著不景氣之影響，營業不振，而先後停業者。近三數年來，華南方面碩果僅存者，只有百代、勝利、新月及歌林數家耳。（《新月特刊》，12）

錢廣仁在〈新月十年〉一文承認他的新月唱片公司，在首十年曾虧損超過十萬港元（《新月特刊》，1）。三十年代唱片事業的衰落，除了因為經濟不景氣外，電臺廣播的出現及競爭，應該是另一項重要影響因素。錢廣仁描述這種情況說：

倘是在於中上之家，則每裝有無線電收音機以代唱片之勞。收音機雖不能滿足願曲者所欲得而聽之之歌曲之欲望，但能亦歌亦唱，欲接收各處電臺之播音，按機立至。總可以代唱機唱片以給人們一點安慰，故而唱片之營業自受到其相當之影響也。（《新月特刊》，12）

²² 在唱片事業剛剛萌芽的二十年代，香港的「藥房」是出售唱片和留聲機的地方。西舟在〈香港的播音娛樂〉一文說：「據說那個時候〔按：指二十年代中後期〕，〔電臺〕連唱片的設備也沒有，每天不過由梁國英或二天堂等大藥房借幾隻唱片來應付。」載黎晉偉（編）：《香港百年史》（香港：南中編譯出版社，1948年），頁120。

²³ 1997年7月29日訪談紀錄。

香港在1928年正式成立官營無線電廣播機構。1929年開始以ZBW臺號廣播，全日七小時。在電臺廣播的最初期，播放唱片已經是其中的主要節目。唱片多是從梁國英或二天堂等大藥房借來，播放完畢後送還給這些出售唱片的公司。除了播放唱片，電臺還有轉播戲院粵劇、音樂團體到電臺演奏等。²⁴廣州亦於同一年在中央公園設立廣州特別市無線電播音臺，也具備唱片粵曲、社團粵曲和轉播珠海戲院劇曲等節目。²⁵

由此看來，廣播事業在省港兩地剛剛起步的時候，已和唱片事業有複雜的關係。電臺廣播影響了粵樂唱片的市場銷路。到了三十年代中葉，廣播的確給唱片事業帶來頗大的衝擊：「電器店裏各式各樣收音機代替了留聲機，播音事業發達，使唱片公司和留聲機受到嚴重打擊。」²⁶但另一方面，唱片公司也利用這種新興媒體，宣傳他們的粵樂產品。通過電臺廣播，粵曲藝術得以進一步向不同的社會階層和地區空間傳播，成為留聲機以後另一種推廣粵樂的現代媒體。這一點是值得我們繼續深入研究的。²⁷

百代和新月的粵樂唱片經營

正如錢廣仁指出，三十年代香港的主要唱片公司有：百代、勝利、新月和歌林等。百代成立於1897年，是一所法國資本的跨國性唱片公司，業務遍佈全世界；也在中國國內製作不同劇種曲種的唱片。²⁸早在光緒(1875-1908)末年，百代已開始在北京製作皮黃、梆子、昆腔、大鼓等錄音，產品素質都頗高；²⁹並在1908年於東京、上海、孟買和新加坡設立分公司。³⁰1915年，百代在香港設立支部，地址在皇后大

²⁴ 西舟：〈香港的播音娛樂〉，頁120；李安求、葉世雄(編)：《歲月如流話香江》(香港：天地圖書有限公司，1989年)，頁153。

²⁵ 廣州特別市無線電播音臺(編)：《廣州特別市無線電播音臺周年特刊》(廣州，1930年)，頁2-3。

²⁶ 西舟：〈香港的播音娛樂〉，頁120。

²⁷ 1930年代，唱片粵曲是電臺廣播的主要節目。就以1936年5月20日香港《華字日報》刊登〈今日播音秩序〉為例：12時半開始廣播，4時至6時是「中樂唱片秩序」，包括〈火燒阿房宮〉(桂名揚，瓊仙)；〈天香館〉(錢大叔，上海妹)；〈標準老婆〉(子喉七，黃曼梨)；〈隔夜油炸鬼〉(林坤山，瓊仙)；〈三娘教子〉(白駒榮，倩影儂)；〈泣荊花〉(白駒榮)等。6時31分至7時繼續播放「中樂唱片」。11時全臺節目完畢。錢大叔所灌錄的〈天香館〉，也是通過電臺廣播，傳送到香港每一個角落的。

²⁸ Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," p. 263.

²⁹ 羅亮生：〈戲曲唱片史話〉，頁100。

³⁰ Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," p. 263.



道中12號。百代公司刊登在這一年11月15日的香港《華字日報》的廣告裏，有以下的一段文字：³¹

留聲機器，款式甚多，華美堅固，皆用藍寶石針。一枝可以久用，無煩換針之勞。唱片雙面，是一隻而有兩隻之用。所唱京潮粵曲，皆由名角串唱入碟，其聲與原人絕無少異，尤為特色。音韻悠揚，明晰清楚，比別家之唱片聲，高十數倍。（《華字日報》，1915/11/15）

這個時期，百代公司特別宣傳他們的藍寶石針唱咀、雙面唱片和高度原音。我們可以將這段廣告內容和張知民在半個世紀後的回憶，互相參照比對。張知民在《香港掌故》一書，亦談到約在1910年前後百代在香港的情況：³²

公司規模極大，專營唱機唱片，以巨型留聲機發售，唱咀不需鋼針，而用石針，省卻換針麻煩。講到唱筒宏偉極矣。……闊口徑有四尺，長度有六尺。唱片面積圓闊，……初時單面，其後雙面，聲音洪亮，音樂悠揚。重聘名伶貫片，一時風行海外，最受歡迎者，有全套唱片，至半打以上。³³

上面所說的被重金禮聘灌片的名伶，當然包括京潮劇粵劇伶人。文中提到二十世紀初百代製作的唱片音質頗高，這點和前面羅亮生的說法是一致的。百代出品的唱片以一隻雄雞為商標，省港兩地稱之為「雞嘜」。

這所外資公司在省港兩地開拓粵樂唱片市場，必須尋找熟悉本地音樂行情的唱片公司，作為業務夥伴。刊於百代1932年6月出版《千年萬載》的〈繁榮嶺海弦歌運〉一文中，作者向上生敘述周滌塵及觀世音唱片公司的陳少林二人，都有志發展唱片事業，但囿於本地的唱片製作條件，不能更上層樓，

適上海百代公司總行唱片部主任英人諾邦莎游於港。諾夙於周（滌塵）善。言談及斯，相對思索良久。諾方有蓬勃百代昔時固有之唱片威名之志，而梗於不能周之所能者。反之而周之於百代也亦然，遂訂約。各盡所能，采合作之效。約定之先，周舉其黃龍唱片公司於觀世音合，……黃龍公司措藝術諸部

³¹ 以下的《華字日報》廣告資料，筆者曾參考余慕雲：《香港電影史話（卷一）——默片時代》（香港：次文化有限公司，1996年），頁83-85。

³² 《香港掌故》（香港：中發印務局，1958年）一書，作者應是黃燕清。惟筆者手邊和引用的卻是翻印本，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，所以引用時仍然以張知民為作者。

³³ 張知民：《香港掌故》，頁27。

門，選曲定樂。接客聘員，萬端既備。百代遂收其音印其片，而事底于成。於是五期片出，聲震珠江香島，及於南洋越南、歐美僑胞。(《千年萬載》1，53)

本地的唱片公司受制於技術條件；反之，外國公司擁有較高的錄音印片水平，但欠缺對粵樂藝術及本地唱片業的瞭解。在這種互相補足的情況底下，百代公司在三十年代初期，開始和黃龍觀世音公司合作製作粵樂唱片。這可以說是跨國外資唱片公司通過中介公司生產當地歌曲唱片的典型例子。³⁴

新月留聲機唱片公司是由粵樂名家錢廣仁獨資創辦的，專門製作粵樂唱片。錢大叔在1925年創辦香港利全公司，開始代理經銷上海大中華留聲唱片公司的唱片。翌年(1926年)創辦新月唱片公司。1936年，錢廣仁又進軍電影界，任大觀聲片公司營業部經理(《新月特刊》，2)。錢廣仁同時活躍於粵樂界和體育界，是香港鐘聲慈善社的核心會員，也是上海精武體育會音樂部的導師。也因為錢大叔活躍於粵樂圈，通過他的人脈關係，羅致了當時最尖端的粵樂名家和歌伶藝人，替新月公司灌錄了不同種類的粵曲唱片。³⁵

新月和創始於1923年的大中華唱片公司關係密切。大中華總公司設於上海，屬日本資本。³⁶〈大中華留聲片公司沿革及宣言〉一文談到該公司與錢廣仁的合作關係：

〔民國〕十四年港粵名音樂家錢廣仁先生，在港粵發起利全公司，經理本公司發行之雙鸚鵡牌各種唱片。承港粵南洋方面同胞特別歡迎，……嗣錢君自己創制「新月」商標，延聘粵東名樂家灌收唱片，由本公司代為收音製造歷年來新月公司在港在滬均有灌音工作，新月出品日形發達。今年適為新月成立十周年紀念，錢君援例請本公司派遣技師赴香港灌片，敝公司特派許君清海前往。³⁷(《新月特刊》，13)

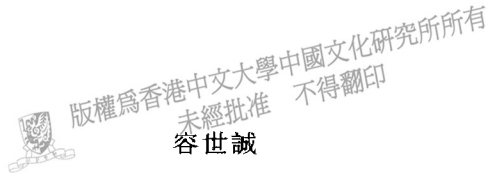
換句話說，大中華就是新月的製片公司。錢廣仁憶述第一、二期新月唱片的灌錄情況：

³⁴ Gronow特別分析唱片工業中，介中公司對跨國公司拓展外國業務的重要性。參 Gronow, "The Record Industry Comes to the Orient," pp. 272-74。

³⁵ 詳見容世誠：〈錢廣仁及其新月留聲機唱片公司，兼談粵樂唱片的商品性(1926-1936)〉(暫名)，即將發表。

³⁶ 羅亮生：〈戲曲唱片史話〉，頁106。

³⁷ 羅亮生描述大中華如下：「其錄音製片工作，以及工程師等都是本國人。……初辦時期，只灌制一些新式歌曲，灘簧，彈詞，小曲等。以後隨著業務的不斷發展，也逐漸開始錄製京劇唱片。」見〈戲曲唱片史話〉，頁106。



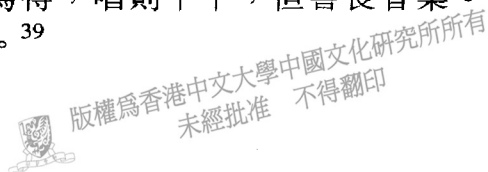
民國十五年五月，〔上海〕大中華〔唱片公司〕寫了幾封信來，要請我再去灌片。我便約了蔡君子銳、和尹君自重，一塊兒的同去。恰遇廣東的名伶薛覺先，在上海經營電影的事業。我們趁著這個機會，請薛君替大中華唱了幾齣拿手的好戲，灌入片裏去。薛君對兄弟說：「你既然要幹這一種的事業，為甚麼不自己組織一間公司，來去發展一下呢？」我聽了薛君這一席話，高興起來，馬上就設立了一間新月唱片公司。……同時請薛覺先君，和鄧芬君等，幾位好朋友，替我們唱了好幾張唱片。（《新月集》，13）

1926年錢廣仁在上海決定創辦自己的唱片公司，原來是得到粵劇紅伶薛覺先（1904–1956）的鼓勵。下面會再談到薛覺先和鄧芬（1892–1963？）替新月在上海灌片的情況。從1926到1929年，新月公司製作第一到第四期唱片，都是由錢廣仁率領歌伶樂師，前往上海灌片。直至1930年製作第五期，才將灌片地點轉回香港，改由大中華派遣錄音師到香港代為收音。當時的臨時錄音室，設在北角「名園」（《新月集》，43）。

當時的唱片公司，每年定期推出一批新灌錄唱片，稱為一期。新月從1926到1936的十年間，共推出十五期。根據靳夢萍先生的回憶，一般唱片公司每年推出兩期唱片。³⁸又百代在1932年配合是年生產的第六及第七期唱片，分別在6月及11月出版了兩期特刊《千年萬載》。可見每年生產一期到兩期是慣例；製作一期，大約需時六個月（《新月》3，〈談談新月第八期出品的異處〉，無頁碼）。每期唱片分兩類：唱曲片和音樂片。新月在第一、二兩期合共灌錄唱片36張，24種（按曲目算）。第三期（1928年）則灌片37張，24種。音樂片佔三張。第四期（1929年）灌片30張，曲目19種；音樂片也是佔三張。百代公司第六期（1932年）推出唱片31張，音樂片一張；第七期（1932年）29張，音樂片也是一張。由此看來，唱片公司每期大約推出唱片30張左右，唱片曲佔多數，其中又以合唱曲較受歡迎。

隨著唱片事業的蓬勃發展，也出現了專為唱片公司撰曲的職業或半職業撰曲家。他們的工作，或是為唱片公司創作新曲，或是將既有的，例如來自粵劇舞臺或茶樓歌壇的粵曲，改編剪裁成為適合灌錄唱片幅度的唱片粵曲。小明星的知音好友、著名撰曲家王心帆（1896–1992）說：

這時粵曲唱片，有如雨後春筍，非常蓬勃。……專為唱片公司寫曲的作曲家，有不少人。最寫得好的，則有吳一嘯與胡文森。吳一嘯寫得亦唱得，但不善音樂。胡文森寫得，唱則平平，但善長音樂。同時公司裏亦有黃景球（即九叔）也能寫曲。³⁹



³⁸ 1996年6月25日訪問錄音。

³⁹ 王心帆：《星韻心曲》，頁177。

在三十年代中後期，前面提過的吳一嘯和胡文森，是兩名專門替唱片公司寫曲的專業撰曲家。⁴⁰九叔黃景球則擅長編曲，王心帆的名曲〈秋墳〉和〈癡雲〉就是由他增刪後由小明星灌成唱片的。至於年代略早，活躍在三十年代初期的有梁金堂、蔡了緣、宋華曼、麥嘯霞、羅澧銘和最懶人等。⁴¹其中以最懶人(歐漢扶)創作甚豐，百代公司第六、七兩期就灌錄了十多種他的作品，包括名曲〈情僧偷到瀟湘館〉。下面談到歌伶英仔時，會再回來談百代公司在三十年代灌錄這首名曲時所遇到的困難。

從唱片目錄看灌片歌者與灌錄曲種

一九三六年出版的《新月留聲機唱片公司十周年紀念特刊》，附有一份該公司過去十五期唱片的目錄表，記錄了它從1926到1936十年內，所灌錄的粵樂唱片的數量、曲目和灌片者名單。這份曲目和名單，能夠幫助說明當時的粵樂曲種曲目和較受歡迎的粵曲唱家。透過追尋當時灌片藝人的身分背景，可以幫助理解二三十年代粵樂唱片業和粵樂圈的人事組成。簡單來說，根據這份唱片目錄，我們可以看到一個喜好聆聽粵樂的唱片消費者，在二三十年代的唱片店裏面，可以購買到甚麼類型的粵曲唱片？唱片公司選擇聘請甚麼藝人灌片？他們在粵曲圈佔有一個甚麼位置？市場價值有多高？

綜合來說，新月的灌片藝人包括業餘樂師或唱家(俗稱「玩家」、「頑家」)、職業或半職業唱家、歌壇女伶、青樓歌姬、警師師娘、粵劇伶人、電影明星、歌舞團團員、寺院僧侶等。⁴²這些不同背景的灌曲者，在新月生產的十五期唱片中，灌錄了不同種類和風格的廣東曲藝：粵曲、南音、板眼、大調、梵音、送嫁歌和新曲等，儼如一個小型的粵樂曲種資料庫。要全面分析這些藝人的生平和成就，展陳不同廣東曲種的歷史和流派，恐怕不是本文可以勝任。此外，關於新月公司和鐘聲慈善社、精武體育會兩個業餘粵樂團體的關係，筆者已經另外撰文論述。⁴³是以這一節只能從上述的唱片目錄，抽選幾個值得注意的課題，從而探索二三十年代的粵樂文化。這裏先從新月公司第一、二期的灌曲者和灌錄曲種說起。

⁴⁰ 黃志華：《早期香港粵語流行曲(1950-1974)》，頁140-49。

⁴¹ 參靳夢萍：《靳夢萍粵藝談奇說趣》(香港：星島出版社，1998年)，頁86-94。

⁴² 不過這只是一個十分粗略的劃分。早期在茶樓演出的女伶，也有出身花國歌妓的。見魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁63。又或成名之後，再被電影公司羅致當上銀幕明星，更不乏身兼粵劇和電影界的兩棲藝人。又或初為業餘玩家，逐漸轉業為職業樂師。錢廣仁自己就是其中之一。

⁴³ 容世誠：〈錢廣仁及其新月留聲機唱片公司〉。

鄧芬的「梵音」和〈夢覺紅樓〉

鄧芬，字誦先，號從心先生，廣東海南人，是粵東著名畫家文士，1929年代表廣東國畫會到上海出席全國美展。⁴⁴他同時通曉音律，雅好絲竹，愛教女伶操曲。曾自撰粵曲多首，其中以〈夢覺紅樓〉最為傳頌。鄧芬和粵劇名伶薛覺先有很深厚的交情。除了教薛覺先畫畫外，又為他的首本戲打曲；並把京劇〈空城計〉改編為粵劇，由薛覺先在廣州西關寶華戲院演出。鄧芬又介紹京劇名伶梅蘭芳(1894–1961)和薛覺先結緣，三人曾合繪松、竹、梅〈歲寒三友〉圖。⁴⁵1926年錢廣仁製作第一批唱片時，就邀請得鄧芬和薛覺先在上海為新月公司灌片。

鄧芬這位風流名士，替新月第一、二期共灌錄了四個曲目：〈灌音禪定〉、〈鬼哭真言〉、〈雍門別意〉和〈召請〉，共片五張。其中〈灌音禪定〉、〈鬼哭真言〉和〈召請〉，都是「梵音」。⁴⁶

梵音是佛教音樂的一種，本是沙門僧侶所誦唱的宗教樂曲；但在二十年代，演唱梵音已經不限止於佛門唱頌，而成為一般人士喜好的曲種。沈允升在《梵音指南》的〈序言〉說：「每聞僧家梵音一奏，其聲調之悠揚，詞名之清爽，實是怡情養性，非徒為喪家應酬之舉也。前大佛寺退院方丈存坤和尚，佛理頗深。余遂從而學焉。研究之餘，覺當世人士，每多好和唱梵音，以助興趣。」⁴⁷沈允升這位廣東音樂名家，特別向存坤方丈學唱梵音。他更指出世人唱誦梵音的目的，是「以助興趣」，足見梵音已經超越「喪家應酬」的祭祀場合和宗教功能，進入了俗世音樂的範疇。同書馮信卿的〈序〉更說：「夫榔王樂之濃厚者也，梵音樂之幽清者也。享濃厚之有餘，未有不樂其幽清者。既習音樂，而又未通梵音，猶之繪事者，識寫花而不識寫葉。非全才也。」⁴⁸馮信卿將梵音和粵曲中的榔王(榔子和二黃)對舉，認為梵音是雅淡的，榔王則屬濃厚一類。也許這裏反映了當時的一種看法：佛曲梵音在眾多粵樂曲種裏面，屬於高雅的唱曲品種。頌唱和聆聽梵音，能夠陶冶性情，修心養性，也代表一種清幽高尚的文化品味。

⁴⁴ 林建同、林紀凱(編)：《當代中國畫人名錄》(香港：梅花書局，1971年)，頁143–44；陸丹林：《中國現代藝術家像傳》(香港：波文書局，1978年)，頁336。後者版權頁注明：「據1947年《中國美術年鑑》編印。」較近期的有潘兆賢(編)：《鄧芬藝文集》(香港：采薇廬，1997年)。

⁴⁵ 潘兆賢：〈薛覺先成名拾零〉，載《粵藝鈞沉錄》(香港：科華圖書出版公司，2001年)，頁27；賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》，頁31–32。

⁴⁶ 〈雍門別意〉的介紹和曲詞，見潘兆賢：〈《雍門別意》與《天女維摩》〉，載《粵藝鈞沉錄》，頁230–34。

⁴⁷ 沈允升：《梵音指南》(廣州：群智出版社，1924年)，〈序〉，無頁碼。

⁴⁸ 同上注，無頁碼。

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
二三十年代的粵曲唱片與唱片粵曲

487

梵音在當時是頗為流行的。除了鄧芬的三曲，新月第五期又灌錄了蔡子銳、蔡雲庵昆仲，以及普濟善院僧人所唱誦的〈準提咒〉、〈祝壽星〉（《新月集》：二十七至二十八）。第六期和第八期又再推出〈念五供養〉、〈九品蓮臺〉、〈仰啟西方讚〉和〈演淨發奏〉四曲（《新月》2：二十一至二十二；《新月》3：五十九）。此外，美國的勝利公司也有製作梵音唱片。從《世界絃歌》一書，可以看到大約三十年代，勝利公司灌錄了由崔慕白兄弟頌唱的〈真麻曳〉、沈允升的〈大祝壽延〉和〈登壇祝水文〉等曲。⁴⁹ 因為廣受歡迎，梵音的唱腔被粵曲粵劇所吸收。著名伶人白駒榮（1892–1974）即吸納融化梵音的唱腔，應用在上面提過的〈泣荊花〉的「參禪」一場，創造了所謂「參禪腔」。⁵⁰

除了梵音，鄧芬在第六期還替新月灌錄由他所撰寫的〈夢覺紅樓〉。錢廣仁敘述鄧芬灌錄這首粵曲經典的情況說：

〈夢覺紅樓〉曲係從心居士鄧芬誦先老兄近作。一翻舊譜，便集新聲，曾授海上麗芳歌者，教坊傳唱已博，周郎幾度聞矣。居士為新月公司贊助人，……赴滬經年，今夏遂相值於春申江上，拜聆清響，復許留聲。惟居士固卻薄酬。因誌數言，聊申微悃。（《新月》2：無頁碼）

〈夢覺紅樓〉不止曲詞雅致，而且新腔又多，在二十年代末已經相當流行。⁵¹ 1930年在錢廣仁力邀之下，鄧芬在上海替新月灌下他這首自撰名曲，而且不受酬金。後來（約三十年代中期），鄧芬在香港又再指導歌伶徐柳仙演唱此首經典名曲。由和聲公司灌片，推出後大受歡迎，有謂銷量達五萬張。⁵²

演唱廣東說唱的警師；灌唱粵曲班本的師娘

第一、二期的另一名歌者何耀華，是一名警師（俗稱「盲公」）。這位失明唱家替新月灌錄三曲：〈何惠群歎五更〉、〈倒卷珠簾〉和〈夫妻吵架〉。當時的警師都能兼唱

⁴⁹ 《世界絃歌》（出版時間、地點不詳），頁33–34，38–44，72–73。書前樂師藝人名單中有「馬炳烈」。馬炳烈是二三十年代與梁以忠等同期的廣東音樂名家，可惜英年早逝，約在三十年代中期已經去世。（這條資料由曾河福先生提供，於此致謝！）所以推斷《世界絃歌》大約是三十年代初勝利公司出版的刊物。

⁵⁰ 中國戲劇家協會廣東分會（編）：《粵劇藝術大師白駒榮》（廣州〔？〕：中國戲劇家協會廣東分會〔？〕，1990年），頁31–32。

⁵¹ 靳夢萍：〈徐柳仙與《夢覺紅樓》〉，載《靳夢萍粵藝談奇說趣》，頁114–15。

⁵² 同上注，頁115–16。又靳夢萍敘述徐柳仙當年灌錄〈夢覺紅樓〉的情景，詳見同上。

南音和板眼。何耀華所灌錄的三曲，都是南音。⁵³《新月集》稱〈何惠群歎五更〉為「苦喉南音」，後二者為「笑話南音」。三十年代撰曲家禮記（羅澧銘，1903-1968），也是下面將提到的《塘西花月痕》的作者，在1958年出版的《顧曲談》介紹南音的時候，特別提到何耀華。⁵⁴他說：

本港唱南音之警師何耀華，十年前算是表表人物，聲線艱澀，而善於運用，行腔沈著雋雅。……名歌人冼幹持，與名優白駒榮，對南音雅有同嗜。暇輒延警師於家，以資揣摩，造詣彌深。何耀華推崇備至，謂其同業亦有所未逮。……耀華擲筆，跳蕩動聽。其餘警師，類多墨守成法，未能出類拔萃，為可惜耳。⁵⁵

名音樂家冼幹持和上面提到的名伶白駒榮，都曾和這位警師觀摩研究南音曲藝，可見何耀華在當時粵樂圈的地位。這位失明唱家在香港淪陷時去世。

另外兩位警師盲勤和盲福，在新月第六期灌錄了一首傳統板眼〈爺們睇燈〉。「板眼」是廣東說唱的一種，曲詞和內容都比較俚俗。⁵⁶二十年代小說《老婆奴·續編》的第五回，談到班本、南音和龍舟、板眼的分別時說：「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。」⁵⁷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，而演唱者往往就是警師。板眼較粵曲和南音俚俗，以至女性「不敢遽然高唱」，可能和這種特別的表演場合有關。

這次盲勤和盲福所灌錄的〈爺們睇燈〉，在當時應該是十分流行的。張知民在《香港掌故》一書就特別提到著名警師盲公貴，最擅長演唱這首說唱名曲。⁵⁸陳卓瑩在〈試探廣東曲藝源流〉也說：「〔警師〕也唱〈爺們睇燈〉等板眼。這些板眼的唱詞

⁵³ 這裏的南音，是指「廣東南音」，有別於「福建南音」。關於廣東南音的討論，參梁培熾：《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）。何耀華所灌錄的，均是十分流行的南音曲目，都曾印成唱本出售，參金文京：《木魚書目錄》（東京：好文出版株式會社，1995年），頁177，236。

⁵⁴ 關於羅澧銘的生平，參謝永光：〈我與羅澧銘先生〉，載羅澧銘（著）、謝永光（改編）：《塘西花月痕》（香港：明報出版社，1994年），無頁碼。《塘西花月痕》原本自1956年開始在香港《星島晚報》連載，1962年由作者結集成書，香港禮記出版公司出版。

⁵⁵ 禮記：《顧曲談》（香港：星島日報，1958年），頁33。

⁵⁶ 南音、板眼、木魚和龍舟的表演場合，以及它們在二十年代之前的唱片灌錄，參容世誠：〈清末民初的粵樂唱片與廣東曲藝（1903-1913）〉，頁530-37。

⁵⁷ 黃言情：《老婆奴·續編》（香港：大中華國民印務公司，1926年），頁43。

⁵⁸ 張知民：《香港掌故》，頁17。

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
二三十年代的粵曲唱片與唱片粵曲

489

和內容，很俚俗低級，不是他們主要業務。」⁵⁹由此看來，〈爺們睇燈〉很可能是板眼裏面的代表曲目。

〈爺們睇燈〉是一個傳統的曲目。另外，著名撰曲家梁金堂，又特別撰寫了一支新的板眼曲〈陳二叔開廳〉，交由新月公司灌錄，並在第五期(1930年)推出。和〈爺們睇燈〉不同，這是一首撰曲家為唱片公司製作唱片而撰寫的板眼；負責灌唱的也不再是職業警師，而是梁金堂和錢廣仁的好友蔡子銳。蔡子銳是當時的業餘唱家。《新月集》介紹這首唱曲時說：

擅唱板眼者當推盲公。蔡子銳君對於唱板眼一門，本不甚嫻熟。故梁金堂君特撰是曲，以引起蔡君對於板眼的興趣。……蔡君欲致力於板眼唱工，不惜金錢，每晚必召盲勤等至廬度曲。專唱板眼歷時兩月餘。盡得其秘。及至本公司製是片時，特邀盲勤玩箏為之拍和。此曲唱來必無暇可指矣。(頁三)

蔡子銳和梁金堂的心血並沒有白費，這首新撰的板眼推出後反應不俗。在「新月五期片榜」中排行第七(《新月》2，無頁碼)。足見這類諧趣唱曲，在當時是頗受歡迎的。

除了男性的警師，新月也延聘女性失明藝人灌片。這類失明的「警姬」，尊稱「師娘」。警師專精的是廣東說唱，師娘獻唱的則是以「班本」(即粵曲)為主，但也會演唱其他曲種，例如南音、粵謳等。麗芳就是二十年代的著名師娘，是「港滬兩地的坤角明星。擅唱平喉，亦工揚琴」(《新月集》，頁29)。上面錢廣仁提到最初期在上海演唱鄧芬的〈夢覺紅樓〉，應該就是她了。這位年輕警姬，是廣州老城派師娘巨擘二妹的得意門生。⁶⁰香港小報《華星》在1927年10月29日刊登〈麗芳復出〉一文，敘述二妹和麗芳師徒省港大罷工過後的崛起經過：

一溯本港歌壇史，其最盛時期，當推工潮內之數月。此時執歌壇之牛耳者，有一警姬焉。此警姬伊誰？則羅二妹是也。然是時群鶯卒集，二妹烏能獨霸歌壇，此中固有其原因在。緣二妹之歌，已自能雄，而其高足之五芳如麗

⁵⁹ 陳卓瑩：〈試探廣東曲藝源流〉，《廣州文史資料》第17輯(1979年)，頁186。另一首著名的板眼曲是〈陳二叔〉，內容敘述陳二叔和深閨小姐秋蟬偷情幽會的故事，十分抵死露骨。筆者所聽過的版本，是榮鴻曾教授在七十年代延請已故警師杜煥的演唱錄音；也可參魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁189-92。此外，新月第六期也錄有蔡子銳的〈陳二叔開廳〉；筆者也見過一本〈陳二叔賣蠟丸〉唱本，依稀記得藏於臺北中央研究院傅斯年圖書館。可見陳二叔故事是當時廣東俗曲的一個流行主題，大都和性事有關，很可能是為了適應風月場所的場合需要。

⁶⁰ 禮記：〈顧曲談〉，頁35-36。關於二妹的討論，可參魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁172-75。

芳、群芳者，復能落落出群也。然五芳四瞽而一眇，瞽者為蘭芳、肖芳、燕芳、群芳；眇者為麗芳。……麗芳擅平喉、群芳擅子喉，而其師二妹，尤擅老喉，雄聲妙奏，萃于一門。此其所以為獨盛歟！

根據以上的報道，1925年的省港大罷工，正是香港茶樓歌壇最蓬勃的時期。⁶¹ 在這個歌壇的高峰期，二妹帶領她的五位徒弟，縱橫香港茶樓曲壇。麗芳是「五芳」之一，擅唱平喉。而二妹自己則擅唱老喉，這種古老的唱腔今天已經失傳，但卻保留在粵曲唱片中。

正如張知民在〈瞽姬開茶樓歌唱的先河〉一文中所說，茶樓的歌壇是二十年代的瞽姬的一個主要表演唱合。⁶² 從1926年4月《工商日報》每天刊登的「歌臺譜」，可以看到當時香港的茶樓歌壇有：武彝仙館、第一樓、馬玉山、暢南、高陞、得雲、和如意等十多處。有些更分日夜兩場（《工商日報》，1926/4/5）。其中的如意茶樓在經理梁澄川的銳意經營下，將歌壇推廣得有聲有色，也請來麗芳作為曲壇的臺柱。1927年如意茶樓出版的《歌聲豔影》中有〈歌娘漫志〉一文，評論麗芳的聲色藝云：

麗芳係眇目歌娘。於色一字，雖不無略損。惟個妮子貌殊弗俗，低鬟一笑，觀者輒誤為明姬。……實則麗娘雖眇，其美態每為明姬所弗克企及。故頗惹一般顧曲周郎之追逐。況夫彼姝之歌喉婉亮，尤足動人耶。曩偕老友赴如意聽。偶值麗娘度〈泣荊花〉一曲，其腔圓字正，確堪稱贊。……麗芳為瞽姬二妹之高足，二妹為港中有名瞽姬，以唱工名於時，有此師宜有此徒也。⁶³

麗芳在如意茶樓演唱的，正是上面提到的〈泣荊花〉。麗芳在新月從第三期到第七期（1928-1931）灌錄七曲，共片十七張。其中〈霸王別虞姬〉（三期）和〈客途秋恨〉（四期）兩曲均灌片三張，這是頗為少見的。⁶⁴

花園歌妓和茶樓女伶

自清末以來，省港兩地的高級妓院一直是廣東曲藝的重要表演場合。王韜（1828-1897）的《珠江花舫記》，就描述了珠江花艇歌姬演唱粵曲的不同造詣。妓院歌姬多半是在花艇妓寨、飛箋侑酒的場合獻藝；在茶樓歌壇公開演唱粵曲，一向被視為失明師娘的專利。明眼的歌妓在歌壇演出，認為是有傷風化。直至1918年，廣州才

⁶¹ 錢廣仁在一篇文章也提到，省港罷工帶來粵曲唱片的一片好景。見《新月集》，頁18。

⁶² 張知民：《香港掌故》，頁18-20。

⁶³ 楊懺紅（編）：《歌聲豔影》（香港：如意茶樓）第一期（1927年），頁10。

⁶⁴ 魯金特別稱讚麗芳的〈祭晴雯〉，見魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁184-88。

容許歌妓在茶樓作公開的演出。到了二十年代，花界歌伶因為更受歡迎，已慢慢取代師娘在歌壇的地位了。⁶⁵另一方面，在茶樓歌壇(加上後來的唱片公司)興盛發展的經濟條件支持底下，大約同一時期又出現了一種以清唱粵曲為職業的的女藝人，稱為「女伶」。和師娘不同，她們是開眼的歌者；和歌伎有別，她們不是出身花界。以上三者的唱腔風格，不盡相同，但也有互相吸收繼承的一面。⁶⁶她們在二三十年代都在省港茶樓歌壇演唱，也都替唱片公司灌片。

在《新月留聲機唱片公司十周年紀念特刊》目錄的灌曲者裏面，佩珊和英仔是兩位省港歌妓唱家。佩珊的曲藝稱著於香港油麻地區妓寨，英仔則是廣州著名歌妓。《新月集》介紹英仔說：「英仔，孰不知其以揚琴一面、天賦歌喉，雄視南堤，猛絕一時之惟一歌姬乎？……論其聲的確音韻悠揚，論其技則唱工上乘，為歌界不可多得之才。」(《新月集》，十九)這位擅長自打(揚琴)自唱的年輕歌伎，從新月第五期到第七期共灌錄四曲：〈吊香魂〉、〈藥爐香〉、〈訪豔〉和〈人面桃花〉。英仔也同時在百代公司第五期(約1931年)灌錄〈芙蓉帳暖度春宵〉一曲(《千年萬載》1，〈五期唱片要目〉，無頁碼)。香港中文大學音樂系中國音樂資料館藏有英仔和碧雲替鶴鳴公司灌唱的〈情天抱恨〉三卷。⁶⁷

但是，灌錄過百代的第五期唱片後，英仔卻在1932年吞鴉片殉情自盡，當時的小報爭相報道(《華星》，1932/4/16)。羅澧銘回憶當年百代公司灌錄〈情僧偷到瀟湘館〉一曲的情景時說：

〔〈情僧偷到瀟湘館〉〕是百代唱片公司第六期出片之一。當時亡友周滌塵的黃龍公司，與「百代」合作，採「分賬」性質，滌塵負責羅致紅伶唱家及音樂曲本，公司則擔任製片及發行。滌塵人甚豪爽，與藝術界中人，多屬知交，邀陳皮做助手，廖了了教曲，最懶人及我撰曲。⁶⁸

這段文字，補充說明了上一節討論三十年代百代和黃龍兩間外資和本地唱片公司合作的方式。文中的廖了了是當時有名的粵曲業餘唱家，周滌塵邀得他為唱片公司負責教曲。也等於說，廖了了就是英仔的教曲老師。⁶⁹羅澧銘繼續說：

⁶⁵ 熊飛影等：〈廣州女伶〉，《戲劇研究資料》1980年第2期，頁102。

⁶⁶ 陳鐵兒分析了粵曲的「女伶腔」、「盲妹腔」(師娘)和「唱班本」(粵劇伶人)三者的淵源與唱腔分別。參陳鐵兒：〈粵劇歌樂近百年來的遷變〉，載黃兆漢、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18-21。

⁶⁷ 編號2098a, 2099b, 2101c, 2101d。

⁶⁸ 禮記：〈老倌逐個談：情僧何非凡〉，《娛樂畫報》第16期(1962年10月)，頁29。

⁶⁹ 《千年萬載》在介紹廖了了時說：「嘗授名妓英仔課，英仔死，大呼英仔了了，了了英仔。」(《千年萬載》1，33)

〈情僧偷到瀟湘館〉一闕，原定交廣州著名歌伶英仔〔灌錄〕。她的平喉字正腔圓，與張月兒齊名。所灌唱片，也暢銷於南洋一帶，所以選定她主唱。曲本並不長，原定是「單枝」，即一隻唱碟灌完。當滌塵偕了了上廣州，帶備曲本，預算交給英仔，循例教她唱幾遍，即約日子錄音。誰知抵步後突聆噩耗，英仔竟因殉情而自殺。玉殞香銷。知音人士，無不為之惋惜。⁷⁰

這首原是由英仔灌唱的〈情僧偷到瀟湘館〉，最後由英仔的老師廖了了代唱灌錄。戰後廖了了再將此曲發展為全本粵劇，交由紅伶何非凡(1919-1980)演出，大收旺臺之效，成為非凡響劇團的戲寶。⁷¹

佩珊是二十年代花國藝人，屬油麻地地區的歌妓，但也活躍於茶樓歌壇，擅唱激烈雄勁的大喉。⁷² 歸槎客在如意茶樓的《歌聲豔影》談到她說：

佩珊是麻埭之花，不是石塘之花。衡諸香港人心理，多重石塘而忽麻埭。彼之言曰，石塘香港富商巨賈遊宴之地。花非佳種，不易得貴人歡。麻埭則範圍過窄，遊其中者，類多中等階級人。……佩珊雖妓而歌，然彼則力矯為正，打破習慣。觀其登歌壇時，端端整整，凜凜冰冰。佩雖有眼，而眼光不與座客接觸。佩雖有口，而口音不向座客談吐。……而佩伶之口白清晰，高低咸宜，猶其餘事也。謂麻花不及石花哉。⁷³

文中所謂「麻埭」，即香港九龍區的油麻地。在二十年代香港的高級妓院集中在港島石塘咀區。開設於油麻地地區的，則屬較為低級的妓寨；該區的妓女，通稱為「麻花」。當時塘西花國的地域觀念很重，油麻地地區的妓女往往被看低，所以有「麻花不及石花」之語。這種情況，可見於《塘西花月痕》裏〈打破畛域觀念的雞仔鳳〉一回的故事內容。⁷⁴ 就曲藝而言，佩珊是繼飛影之後的另一位大喉唱家。《新月特刊》介紹佩珊說：「佩珊女士以一弱女子而能歌大喉，且其聲韻之雄壯雖求諸七尺男兒猶不多觀，無怪乎其有撇喉領袖之稱耳。」(《新月特刊》，29)《工商日報》在1926年12月18日刊出鳳克所撰〈談談歌姬「明星」及其曲本之各擅(續)〉，品評二十年代香港的茶樓歌姬，裏面提到佩珊所擅長的唱曲說：「佩珊，麻地歌姬，新標菊

⁷⁰ 禮記：〈老宿逐個談：情僧何非凡〉，頁29。

⁷¹ 同上注；也可參何建青：《紅船舊話》(澳門：澳門出版社，1993年)，頁178-79。

⁷² 魯金持另一種看法：「實則油麻地亦有高級妓院，當時油麻地的長樂院就是高級妓院。由於油麻地沒有唱大喉的歌姬，遇到有貴客開《響局》，要請佩珊來唱大喉，佩珊亦欣然答應。……因此當時有些人誤會佩珊是油麻地的妓女，而不是石塘咀的妓女。」見魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁57。

⁷³ 楊懋紅：《歌聲豔影》第一期，頁5-6。

⁷⁴ 羅禮銘：《塘西花月痕》，頁78-82。

部，技實過人。擅大喉，聲腔遒勁，響遏行雲，名冠群芳，以〈英雄淚史〉、〈鳳儀亭訴苦〉兩曲，尤為動聽。」這位擅唱撇喉的「麻地」唱家，替新月公司灌錄了她的首本名曲〈鳳儀亭〉(十期)。也和蘇州女、錢大叔、倩影儂合作灌錄過〈吳起求將〉(八期)、〈煮酒論英雄〉(十三期)和〈王寶釧之別窖〉(十五期)等曲。香港中文大學音樂系中國音樂資料館藏有百代公司灌錄佩珊和小香香合唱的〈一代英雄〉。⁷⁵

上述如意茶樓印製的《歌聲豔影》，刊有板眼一曲，題名〈聽嘢〉(按：聽東西)，描述在如意茶樓聽曲的情景：

呢一個〔這一個〕歌姬，似得幾熟口面。原來亞飛影，泛口天然。又到燕紅唱出高聲線。芳名早貴，就係〔是〕瓊仙。雙影就係梅鳳〔指梅影、鳳影〕二人，都幾豔。重有〔還有〕月兒飲恨，真係〔是〕可人憐。呢個佩珊，名已顯囉。麗芳唱口，亦新鮮。重有華娘，還重老練。歌姬個個，真係名不虛傳。⁷⁶

文中所臚列的，都是二十年代獻唱於茶樓歌壇的當紅女伶。除了前面已經討論過的佩珊、麗芳，曲文提到的月兒、飲恨和梅影，都曾被新月公司羅致灌錄唱片。

梅影最初崛起於香港歌壇，後活躍於廣州。她擅唱平喉，首本曲有〈夢霞秋怨〉和〈玉梨魂〉。⁷⁷ 陳卓瑩稱梅影所唱的「曲詞結構純屬『邦黃』曲牌，但往往唱得聽眾黯然流淚」。王心帆卻特別稱讚她的〈寶玉哭靈〉，謂其「不弱于戲人朱次伯，薛覺先，陳醒漢輩」。⁷⁸ 梅影在新月第四期灌錄了〈西飛燕〉、〈劍下情魂之會嫂嫂〉和〈月夜巡營〉。當時歌壇上的顧客，有所謂「捧梅派」和「捧月派」之分。⁷⁹ 前者的「梅」自然是指梅影，而「捧月」中的「月」就是月兒。月兒(張月兒、張幗雄，1907-1981)在二十年代已極負盛名，《歌聲豔影》裏有〈答梁澄川〉一文，云：「港地時下歌女，子喉一途，自然首推瓊仙為佳，麗生次之。大喉則以飛影為老到，而妙珍次之。若論生旦兼工，當以月兒為上乘。」⁸⁰ 月兒能兼唱生旦喉，在同年10月的一次如意茶樓歌壇選舉中，當選為「歌界明星」(全能冠軍)。⁸¹ 根據靳夢萍先生的回憶，月兒所灌的唱片銷路都很好，女伶之中她的薪酬也是最高的。⁸² 魯金在《粵曲歌壇話滄桑》一書說：

⁷⁵ 747a-b；748c-d。

⁷⁶ 楊儼紅：《歌聲豔影》第一期，頁38。

⁷⁷ 佟紹弼、楊紹權：〈女伶血淚史〉，載中原編輯部(編)：《廣東風情錄》(香港：中原出版社，1987年)，頁246。

⁷⁸ 陳卓瑩：〈試探廣東曲藝源流〉，頁196；王心帆：《星韻心曲》，頁153。

⁷⁹ 佟紹弼、楊紹權：〈女伶血淚史〉，頁246。

⁸⁰ 楊儼紅：《歌聲豔影》第一期，頁40。

⁸¹ 佟紹弼、楊紹權：〈女伶血淚史〉，頁251-52。

⁸² 1996年6月25日訪談錄音。

當時碧(璧?)架唱片公司請月兒灌唱片，代價是每曲一百元。…… 1929年至1931年間，本港開了很多唱片公司，如高亭、高萍、百榮、飛龍、新樂風等，都爭相請她錄唱片。她的酬金，也由一百元升至二百元。在歌壇上，她也成了酬金最高的一位，每次唱四十五分鐘，代價是二十元。⁸³

靳先生的回憶和魯金所說的情況是一致的。不過月兒在新月灌片並不多，只在第十五期分別和羅慕蘭、上海妹(?-1954)合作灌錄過〈周郎戲小喬〉和〈舉案齊眉〉。

上面提到的羅慕蘭，是在新月十五期中灌片最多的一名女歌者，曾灌錄19曲，共片36張，數量在眾名伶和唱家之上。羅禮銘在《顧曲談》品論著名歌壇歌伶時說：「子喉亦人材鼎盛，除上述張玉京、華娘等之外，尚有寶玉，飲恨(即羅慕蘭)、小燕飛、翠姬、碧雲，(與月兒對答譜曲頗有名，)燕妃等。」⁸⁴ 如果羅禮銘的回憶沒有錯誤，則這位灌片率最高的子喉唱家，就是前面《歌聲豔影》所提及的二十年代名女伶飲恨。除新月外，羅慕蘭在百代也是一位當紅唱家。在百代五、六、七的三期裏面，她就和子喉七、白駒榮、薛覺先、陳皮等合作灌錄了〈粉面十三郎〉、〈高君保私探營房〉、〈黑暗世界〉等對唱曲六曲，以及獨唱曲〈中國女皇帝〉、〈猛過人〉兩首。羅慕蘭歌而優則影，《千年萬載》介紹她說：「月前為藝聯公司聘，入桂為明星，雲逾月即回港，聞於片中，將為豪華浪漫之婦人，臨去時，制新衣多襲，皆妖冶撩人。」(《千年萬載》2, 34) 這裏可以初步看到三十年代歌壇，唱片業和電影業的關係。在新月和羅慕蘭合作最多的是錢廣仁自己。他們一起灌錄過〈太平犬〉(五、八、十期)、〈二叔公嫁女〉(七期)、〈金蓮戲叔〉(八期)、〈途抱情牽〉(十一期)和〈香港一婦人〉(十五期)等曲。

粵劇伶人灌唱粵劇選段

王心帆在敘述女伶小明星替唱片公司灌錄唱片時說過：「這時的唱片公司，有如雨後春筍，公司中人，對於女伶曲似比戲人曲，猶重視之。」⁸⁵ 翻開新月十五期唱片目錄，歌壇女伶灌片的數量，確實要較粵劇伶星多。

在這十年曾為新月灌片的粵劇伶人有：薛覺先、馬師曾(1900-1964)、桂名揚(1909-1958)、陳非儂(1899-1984)、靚少鳳、靚榮、曾三多(1899-1964)、新馬師曾(1916-1997)、唐雪卿、上海妹等。就人數來說並不算少，但他們灌片的數量，佔公司出產唱片總數比例並不算高。例如馬師曾只有在第八、十和十二的三期灌錄過三曲。都是對唱曲，並無獨唱。桂名揚則在第十五期和上海妹、韓蘭素灌錄

⁸³ 魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁69-70。

⁸⁴ 禮記：《顧曲談》，頁48。

⁸⁵ 王心帆：《星韻心曲》，頁99。

兩曲。陳非儂、靚少鳳、曾三多主要第九期灌錄〈危城鶴蝶〉特輯和〈王昭君〉。經常替新月灌片的兩位伶人是薛覺先和新馬師曾。當時有「神童」之稱的新馬師曾在第五、六、七、十、十一、十四期都有灌片。和他合作的唱伴主要是羅舜卿。薛覺先則先後在第一、二、五、六、七、十三、十四、十五期灌錄過十三曲，獨唱曲佔了一半，合作對唱的有唐雪卿、薛覺非和呂文成。

正如上面所說，薛覺先和錢廣仁有很深的交情，也是鼓勵錢廣仁創辦新月公司的其中一個人物（另一位是呂文成〔1898-1981〕）。所以薛覺先替新月多期唱片效力，是可以理解的。把薛覺先在新月各期所灌錄的曲目，來和薛氏舞臺劇目的演出年份作一比較，或可一窺粵樂唱片與粵劇演出的關係。

薛覺先在新月的第一、二期（1926年）共灌錄五曲，包括他在1922年在人壽年班的成名作〈三伯爵〉、1924年第一屆梨園樂班劇目〈棠棣飄零記〉和1925年在第二屆梨園樂的〈金閨綺夢〉、〈紅樓夢〉選段。1929年覺先聲劇團演出劇團的打泡戲〈紅光光〉，新月第五期（1930年）即灌錄薛覺先和薛覺非合唱的〈紅光光之落花江分別〉。1930年覺先聲演出〈月向那方圓〉、〈心聲淚影〉和〈璇宮豔史〉等名劇，製作於1931年的新月第七期即灌錄〈月向那方圓之誤會〉。但並無灌錄〈心聲淚影〉和〈璇宮豔史〉。另一方面，薛覺先卻在百代公司第五期灌錄了〈夜宴璇宮〉（《千年萬載》¹，〈五期唱片要目〉，無頁碼）和第七期（1932年）灌錄了〈心聲淚影〉（《千年萬載》²，〈第七期要目〉，59）。但在新月第八期卻由馬師曾、關影憐灌錄了他的〈璇宮豔史〉裏的兩段選曲：〈覲君之風流辯〉和〈夜宴〉。同樣的，1933年在廣州月團圓班和1935年覺先聲劇團上演過〈秦淮月〉和〈風流大俠〉之後，在第十三、十四期薛覺先又灌錄了〈秦淮月〉之〈柳營相會〉（和唐雪卿合唱）、〈醉月樓訪美〉（和呂文成合唱）和〈風流大俠〉選曲（和唐雪卿合唱）。⁸⁶

從以上的比較歸納可以看到，唱片公司經常會在粵劇紅伶演出舞臺名劇之後，邀聘他們灌錄他們所上演的劇目選段。這些剛上演完畢的最新劇目唱曲，一定更能吸引粵樂唱片消費者。至於為甚麼薛覺先選擇了百代灌錄〈夜宴璇宮〉和〈心聲淚影〉？新月為甚麼選聘了馬師曾灌錄他的〈璇宮豔史〉？⁸⁷ 這些二三十年代粵樂唱片公司和灌片伶人之間的選擇條件和商業關係等問題，都有待我們進一步探討。

⁸⁶ 李嶧：〈薛覺先年表〉，載李門等（編）：《薛覺先紀念特刊》（廣州〔？〕，1983年〔？〕），頁52，53。

⁸⁷ 當時薛馬都分別演出過〈璇宮豔史〉（馬師曾公演〈璇宮豔史〉的報道，見《華星》1930/11/29；1931/1/3），應是同一個故事的兩個版本，都是改變自荷里活電影Love Parade。Love Parade對於當時的戲劇和後來的電影帶來深遠的影響。見容世誠：〈從《璇宮豔史》到《璇宮豔史》：荷里活電影與五十年代粵語戲曲片〉，載黃愛玲（編）：《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2002年），頁190-99。

民間儀式性歌謠：送嫁歌

送嫁歌是廣東曲藝裏面的傳統曲種，是閨女出嫁前夕家人或朋友為她所唱的民間歌謠。⁸⁸ 陳卓瑩談到這種曲藝形式時說：「還有一種名叫『歎情』〔的送嫁歌〕，是舊式婚禮中，新娘臨出閣的前幾天，結集了一群閨伴，互相唱和著，內容或是咒咀媒婆拆散她的姐妹行，或是醜詆夫家的丈夫，家姑等人，或是安慰父母不要以她為念，或是叮囑弟妹盡責孝順爹娘。」⁸⁹《新月集》在介紹第五期所灌錄的送嫁歌〈亞蘭送亞瑞〉說：「在我們廣東的老俗例，但凡嫁女的門第，處處都要姐妹們大家齊集，開一開『歎情』。大約是要來姐妹們不忍一下分離的意思。在適〔這？〕個時候，老的少的，都樂得參加。」（《新月》1：三十一）〈亞蘭送亞瑞〉的撰曲者是中山鄉里，灌唱者是錢靄軒。中山鄉里本名鮑少莊，是一名香港政府文員，擅為女丑劇和哭嫁歌（《千年萬載》1，34）。新月製作的多首哭嫁歌，第六期〈出嫁女上頭〉和第九期〈唱古人〉等，都是由他撰寫。這些送嫁歌在三十年代有一定市場。在〈新月五期榜〉排名第五，僅次於薛覺先的〈紅光光之落花江分別〉和新馬師曾的〈生生猛猛〉。

唱片粵曲的出現及其形式

筆者在另一篇文章談到，歌壇粵曲是因應茶樓演唱所冒起的一種粵曲形式：「到了二、三十年代，粵曲曲藝在歌壇的蔭護之下，已漸漸脫離粵劇的母體，創立自己的風格。在這種新的表演場合（相對於粵劇來說）要求下，出現了職業的粵曲撰曲家，和專業的粵曲表演者——女伶。」⁹⁰ 二三十年代茶樓歌壇的興旺帶來了歌壇粵曲。隨著留聲機的輸入，粵樂唱片事業的興起，又出現了另一種粵曲形式——唱片粵曲。這裏所謂的「唱片粵曲」的板式唱腔，和在歌壇演唱的清唱粵曲以及在粵劇舞臺上聽到的「戲棚粵曲」並無很大的分別，但也不完全等同，應視為粵曲觀念底下的三種次曲種。

這三種次曲種的出現和形式分別，決定於三者的表演場合或表現媒介。也就是說，演唱的物質性左右了它們的藝術形式。在茶樓的演唱場合裏，女伶演唱一節，

⁸⁸ 送嫁歌的研究，參譚達先：《中國婚嫁儀式歌謠研究》（臺北：臺灣商務印書館，1990年）；Rubie Watson, "Chinese Bridal Laments: The Claims of a Dutiful Daughter," *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, ed. Bell Yung, Evelyn Rawaski, and Rubie Watson (Stanford: Stanford University Press, 1996), pp. 107-29。關於香港「哭嫁歌」的討論，參張正平：《哭歌子詞》（香港：佑華出版社，1969年）。作者用了田野調查的方法，研究香港新界元朗的哭嫁歌與哭喪歌。

⁸⁹ 陳卓瑩：《粵曲寫作與唱法研究》（香港：百靈出版社，年份不詳），頁208。

⁹⁰ 容世誠：〈城市的廣東曲藝〉，頁30-44。

大約為45到60分鐘。也是因為這種時限需要，不少專為歌壇場合撰寫的歌壇粵曲，長度都是以一句小時左右為主。王心帆就指出，小明星曾多次請他為她撰寫較長的一小時的唱曲，這樣就不需要再補一曲。⁹¹當粵曲從歌壇的表演場合抽離，轉化成依附於唱片媒介的音樂形式，也塑造了一種新的粵曲品種「唱片粵曲」。

其實王心帆先生早就提到唱片粵曲有其本身的獨特形式，有別於他所擅長的歌壇粵曲：

小明星的歌名，如日之升，唱片公司，爭相聘用。可惜，她的曲多是長曲，如要入碟，非五隻唱片，不能盡其所唱。小明星對此，曾與我商，要我撰幾枝短曲，給她灌片。我婉拒之，撰唱片曲，非我所長；而且唱片曲，在梆黃中，要加插小曲，才能有銷路。是梆黃腔，則無人光顧也。⁹²

王心帆指出唱片粵曲的兩個特點：一是時間較短，二是需要加插小曲。因為製作技術的限制，戰前的粵曲唱片都是以平均三分到三分三十五秒左右的長度為一節。一片唱片有兩節，所以全片長約六分到七分鐘。前面說過，通常一首粵曲全曲會灌錄唱片一片到兩片。故此所謂「唱片粵曲」都離不開一個固定的時間長度：三分到三分三十五秒的兩倍(一片)，即六分到七分十秒之間，或四倍(兩片)，即十二到十四分鐘之間。就以筆者手邊的唱片為例，灌錄於三十年代的唱片，時間長度都在這兩個幅度以內：⁹³

〈風流夢〉：13分40秒	〈再折長亭柳〉：12分56秒
〈夜半歌聲〉：12分66秒	〈人海孤鴻〉：13分20秒
〈癡雲〉：7分2秒	〈夢覺紅樓〉：13分25秒
〈知音何處〉：7分4秒	〈秋墳〉：11分54秒

這也是外在的科技因素，介中媒體的物質性，決定了這種新興的唱片粵曲的時間長度。

要將長四十五到六十分鐘的歌壇粵曲轉化為唱片粵曲，必須經過壓縮刪增的處理過程。魯金談到歌伶燕燕所唱〈斷腸碑〉的曲詞時說：「原曲很長，在歌壇上唱，要四十五分鐘。其後因她把這首曲唱紅了，唱片公司為她錄唱片，將曲詞刪

⁹¹ 王心帆：《星韻心曲》，頁82。

⁹² 同上注，頁99。

⁹³ 〈小明星之歌〉，香港EMI(百代)，FH10203 2，1991；〈小明星紀念專輯二集〉，Super Delight Company Ltd，Lian-3.9102，1993；〈平喉四大天王紀念專輯第1集〉，Super Delight Co. Ltd，Lian-3.11141，1995。筆者不能確實肯定以上唱片的錄音年份全是在1939年以前，也許會在四十年代初，但它們應該都反映了三十年代的錄音技術。

成隻合兩張四首的唱片的長度。因刪節得恰到好處，反比原唱曲精彩。」⁹⁴ 這種唱曲的刪節改編工作，唱片公司聘有專業作曲家專門負責，其中較有名的有上面提到的九叔黃景球和朱頂鶴。王心帆說：「黃九叔知道小明星最佳的曲，有〈秋墳〉〈癡雲〉，便與小明星商量，刪繁就簡。小明星贊成，所以就把〈秋墳〉刪到最短後，便由九叔加上短短的小曲，在唱片中唱出。〈癡雲〉則取南音一段，而且還要刪短。這兩曲唱片，果然暢銷。」⁹⁵ 也是因為唱片曲「要加插小曲，才能有銷路，是梆黃腔，則無人光顧」，所以一般唱片曲都會比歌壇曲較多小曲。⁹⁶ 現存的小明星〈秋墳〉的唱片版本，是將原曲開端的二流、滾花刪去，代之以小曲作為引子。⁹⁷ 保留但刪短南音、二黃慢板、反線中板。又在中板後加上小曲〈雪擁藍橋〉。在最後一節又再加〈鴛鴦散〉，並以二流及滾花作結。又徐柳仙的〈再折長亭柳〉，一曲之中也用了〈柳底鶯〉、〈賽龍奪錦〉、〈昭君怨〉、〈秋江別〉等數首小曲。換句話說，較頻密地在梆黃之間插加小曲，可以說是唱片粵曲的另一個特點。當被問及個中原因時，靳夢萍先生說主要是因為聽眾喜歡聽小曲。這樣說來，唱片公司也是針對消費市場的需求而進行粵曲再創作的，可見唱片粵曲的商品性是十分明顯的。

最後要談的，是唱片粵曲的結構形式。前面說過，戰前的粵曲唱片通常以三分到三分三十五秒為一段。一片唱片有兩段，如果一曲灌錄兩片，則共分四段。因為灌錄技術條件的限制，段與段之間有一到兩秒的時間間隔。也等於說，唱片粵曲每逢過了大約三分鐘，就會停頓一到兩秒，然後再開始第二段。這種分段現象，純粹是因為唱片製作的物質限制，與音樂美學無直接關係，但這往往影響了一首唱片粵曲的板式安排。

就以新月十五期的數首唱曲為例。由宋華曼撰曲，桂名揚、韓蘭素合唱〈冷面皇夫〉的分段和板式構成如下：

- 頭段：〔紅豆子〕——〔二黃〕——〔二黃滾花〕
 二段：〔五馬巡城〕——〔二黃慢板〕
 三段：〔南音中板〕——〔南音慢板〕——〔龍舟〕——〔十八摸〕——〔和尚思妻〕
 四段：(接)〔和尚思妻〕——〔芙蓉中板〕——〔滾花〕

頭段主要部分是生所唱小曲〈紅豆子〉和二黃，後由旦接唱最後兩句的二黃滾花。頭段於此打住(三分鐘長度的限制)。第二段再開始時，上段的二黃滾花已由另一

⁹⁴ 魯金：《粵曲歌壇話滄桑》，頁85。

⁹⁵ 王心帆：《星韻心曲》，頁178。

⁹⁶ 靳夢萍也討論到唱片公司如何將原來的〈秋墳〉改編為「唱片粵曲」。參靳夢萍：《〈秋墳〉的唱片與原曲》，載《靳夢萍粵藝談奇說趣》，頁77-79。

⁹⁷ 王心帆：《星韻心曲》，頁34-36。

支小曲〈五馬巡城〉所替代，接下來的是這段的主要唱段——二黃慢板，都是由旦生對唱。進入第三段時，二黃慢板同樣的也隨著第二段的終結而結束，由旦從新唱南音中板開始。在唱到〈和尚思妻〉時，第三段結束。和上面兩次過渡的情況有異，第四段的開始是由旦接唱上段的〈和尚思妻〉，然後二人對唱芙蓉中板和滾花並結束全曲。由此看來，分段與斷頓影響了唱片粵曲的音樂結構。撰曲人因為要避免段與段之間的短暫停頓，打斷了唱腔或唱段的連續性，往往在段頓之後轉換板式。所以每一段的最後一種板式，往往不會繼續伸延過渡到下面的一段，而以新的一種板式開始新的一個段落。這點在戲棚粵曲與歌壇粵曲大致上是不會存在的。

再看薛覺先和唐雪卿合唱的〈滴酒穿煲〉。〈滴酒穿煲〉原來是覺先聲劇團1933年的劇目。其中選段改編成唱片唱曲，分段和板式安排如下：

- 頭段：〔南音二流〕——〔滾花下句〕——〔禿頭二黃快慢板〕
- 二段：〔木魚〕——〔二黃慢板〕
- 三段：〔龍舟〕——〔二黃慢板〕
- 四段：〔滾花〕

同樣的，頭段的最後一個板式禿頭二黃快慢板只有兩句的長度。當進入二段時，則轉成木魚開始，繼之以二黃慢板。經過中間的短頓，進入第三段時，又用另一種板式——龍舟——開始，然後再唱主要唱段，也就是原來的二黃慢板。這一段完結，二黃慢板也同時到了盡頭，接之以第四段的滾花。再看靳夢萍先生撰寫，新馬師曾、張玉京合唱的〈慾焰〉：⁹⁸

- 頭段：〔反線岐山鳳〕——〔二黃〕——〔合尺滾花〕
- 二段：〔魂斷藍橋〕——〔龍舟〕——〔苦喉龍舟〕——〔乙反戀檀〕——〔二流〕——〔送情郎〕——〔二流〕
- 三段：〔陳世美〕——〔二流〕——〔沉腔滾花〕——〔乙反中板〕——〔乙反二黃〕
- 四段：〔插白〕〔乙反二黃〕——〔正線二黃〕——〔爽中板〕——〔滾花〕——〔哭相思〕——〔滾花下句〕

這可以說是一首典型的、有意識為唱片撰寫的唱片粵曲：由四節所組成，板式變化多端，一曲內運用了小曲〈岐山鳳〉、〈魂斷藍橋〉、〈送情郎〉、〈陳世美〉等。頭段主要唱段是二黃，但以小曲〈反線岐山鳳〉開始，合尺滾花作結，恍似是一段獨立的唱段。二三兩段在過段之後（借用自宋詞中的「過片」），分別以小曲〈魂斷藍橋〉和〈陳世美〉開始。第四段的情況略有不同，第三段最後的乙反二黃只唱了一句，

⁹⁸ 見梁之絮（編）：《懷念粵樂名家梁以忠》（香港〔？〕，1993年），頁16-17。此曲是否寫於1940年之前，有待求證。



隨即是過段進入四段，板式本來並無改變而緣用原來的二黃慢板。這裏並沒有轉換板式，但因為斷頓的關係，之後的第四段是以兩句念白開始，然後再才繼續接唱往下的二黃慢板。在這裏加插極短的念白，看來並無多大的美學原因，純粹是一種功能上的考慮。第三段最後的二黃慢板因過段而被打斷，在第四段開始時若立即接上唱曲可能有點突兀，是以加插念白作為連接過渡。

結 語

二三十年代是粵樂文化的一個轉折時期，我們今天所看到和聽到的粵劇粵曲，基本上是定型於這個時候。這段時期的粵劇粵曲變化，體現在不同方面，包括：演唱語言、唱腔藝術、樂器組合、劇本形式、行當分類、戲班體制，甚至美學原則等。筆者一直嘗試從「物質文化」和「表演場合」的兩個觀念（分別借用自文化社會學和民族音樂學），來把握和解釋以上變化的物質成因和社會意義。緊隨而來的是另一個歷史學的問題：為甚麼始端於二十年代？也是從這一條思路，筆者開始展開「粵曲社會史」研究計劃，希望在一個更理論性的層次，通過研究粵劇粵曲在二三十年代的轉變，探究近代中國戲曲的現代性問題。其中的一個思考方向，是自晚清傳入的現代科技，所帶來的聲光化電如何改變了粵劇的劇場物質環境（例如擴音器、旋轉舞臺、燈光照明），以及粵曲的生產和傳播的物質條件（唱片工業、廣播事業及其相關的唱本印刷業）。後者所要處理的，是粵曲的媒體化和商品化現象。⁹⁹

要了解二三十年代粵曲的媒體性和商品性，必先認識生產粵曲唱片的文化建制——唱片公司。這篇文章，初步透過百代和新月公司的出版刊物，探討在這個粵樂文化轉折時期，粵曲唱片公司的運作情況，人事組成和製片活動。由上述1936年新月公司唱片目錄可以看到，通過公司的中心人物（新月的錢廣仁、百代的陳少林）

⁹⁹ 中國近代現代文學與大眾傳媒的關係，近年已經成為學術界一個熱門研究課題。最有代表性的首推李歐梵 (Leo Lee Ou-fan) 的 *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945* (Cambridge: Harvard University Press, 1999)。中譯本見毛尖 (譯)：《上海摩登》(香港：牛津大學出版社，2000年)。至於報刊研究的整體方向，參陳平原：〈文學史家的報刊研究〉，《中華讀書報》(2002年1月9日)，www.acriticism.com。但直到現在，討論的對象和研究範疇，主要集中在供閱讀的印刷媒體，其中又以清末民初以來的報刊副刊、文學雜誌和流行畫報最受矚目；但對於同一時期的留聲機唱片和電臺廣播，及其與這個時期城市文化的關係，仍未廣泛引起文學史和文化史研究者的興趣。近年從殖民現代性探討近代中國音樂唱片工業的，見 Andrew Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (Durham: Duke University Press, 2001)。

及其與粵樂界的網絡聯繫，唱片公司得以羅致來自不同範疇的藝人和樂師灌錄唱片。自清末開始，唱片公司生產過不同種類的廣東曲藝唱片。不過整體來說，是以粵曲為主要灌錄曲種，包括來自舞臺的粵劇選段、茶樓歌壇的獨立粵曲，和後來由唱片公司的撰曲家，專門為灌片者「度身訂造」的全新唱曲。¹⁰⁰於此看來，二三十年代的唱片公司，是繼省港的茶樓歌壇興起之後，另一種生產粵曲的主要文化建制。它對整個粵樂文化的影響，是十分深遠的。

這種在二三十年代蓬勃發展的文化建制，在不同層次上改變了粵曲的形態。唱片公司所生產的唱片粵曲，往往因為要適應唱片媒體的物質性，又或針對市場的品味需求，在結構內容和演唱技巧上，都可能有別於從粵劇舞臺和茶樓歌壇所聽到的粵曲。這是唱曲的質的改變。從量的方面來說，唱片事業提升了粵曲和廣東音樂的創作數量。基於生產製作的需要，唱片公司聘請職業撰曲家，每一期替公司撰寫灌片粵曲。是以今天已成經典的粵曲或廣東音樂，也許當年是應唱片公司而創作的音樂商品。另外，通過唱片公司的經銷網絡，粵樂唱片更廣泛流傳到省、港、澳以外的北美和東南亞等廣府人聚居的地區。再加上電臺廣播的推波助瀾，相對於戲院和茶樓的現場演出，粵曲藝術再進一步向不同的社會階層傳播。這都是二三十年代粵曲唱片普及以後所出現的文化現象。

筆者引用了〈七月落薇花〉作為這篇文章的開端，也提及「星腔」的藝術成就。到了二十一世紀的今天，小明星早已殿堂化成為粵曲曲藝界的偶像人物 (icon)。但經歷半個世紀多，時至今日真正曾經在省港茶樓現場，親身欣賞過小明星在歌壇上精妙唱腔的知音人士，恐怕已經為數不多。至少在數目上，遠遠比不上從留聲機和收音機收聽小明星唱片的傳媒受眾。這裏要指出的是，當留聲機和收音機普及進入家庭之後，一般人的粵樂粵曲經驗，其實都不是來自歌壇或舞臺等即場演出，而是來自從留聲機、收音機、唱機、錄音機、鐳射唱機所播出的粵曲唱片。他們所能聽到的、經驗到的自然也就是由唱片公司商業生產的唱片粵曲。另外正如《粵劇史》一書指出，粵曲唱片的傳播過程中，為不同的名家起了定腔定譜的作用，也續漸把名家的風格、流派定型化，為會社上承認，或為後輩學習的楷模。¹⁰¹如果小明星在世時留聲機還未發明，又或小明星生前沒有灌錄過任何唱片，她的「星腔」會不會成為今天粵曲愛好者的模仿對象？她的唱曲會不會像今天一樣廣聞於省港澳美加的歌壇和粵曲社？甚至現在這篇文章會不會仍然引用有關她的唱曲作為討論的例子？實為未知之數。

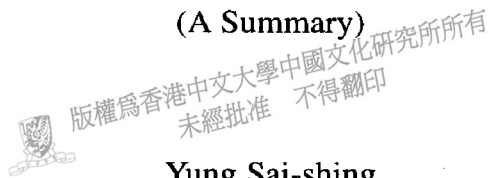
¹⁰⁰ 容世誠：〈錢廣仁及其新月留聲機唱片公司〉。

¹⁰¹ 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》，頁109。大約從二十年代開始，粵曲愛好者開始跟隨留聲機播放的粵曲唱片學唱粵曲。有取笑者稱之為「留學生」。



Recording Cantonese Opera and Music in the 1920s and 1930s: From a Viewpoint of Cultural History

(A Summary)



Yung Sai-shing

This study is a continuation of the author's earlier article, titled "The Gramophone Record Industry at the Turn of the Century and Cantonese Musical Art," which has been published in the previous issue (New Series, No. 10, 2001) of the present journal. While his previous study concentrated on the gramophone culture before the second decade of the twentieth century, this paper examines the records of Cantonese music/opera during the 1920s and 1930s, focusing primarily on three aspects: the agency, the products, and the practitioners.

Outlining the historical profile of the record industry in Hong Kong, this paper starts with an introduction of the gramophone companies of Cantonese opera. Two cases, one transnational and one local, that is, the Pathe and the New Moon Company respectively, are used to illustrate the organization and production activity of such commercial agency. A major section of this paper is devoted to an analysis of the different Cantonese musical genres (for example, Cantonese operatic songs, Cantonese ballad, Buddhist chants, folk songs) and song titles being recorded, based on the catalogues and trade magazines published by the two companies. Such analysis is conducted in connection with the social/occupational backgrounds of the singers-musicians, and the cultural context of Cantonese musical art during the 1920s and 1930s.

The final section of the paper argues for the emergence of a new sub-genre of Cantonese operatic song, that is, the *changpian yuequ* (Cantonese operatic song for gramophone record), which appeared because of the development of the gramophone industry. This new category of Cantonese opera songs are written and produced specifically for the consumptions of gramophone records. Conditioned by the materiality of sound technology, such body of Cantonese operatic songs reveals similar yet different formal designs and musical strategies, when comparing with its counterparts on the opera stages (*xipeng yuequ*) and teahouses (*getan yuequ*).

