

余少華： 香港的 中國音樂

「如何把既有程式，加上改編了的外來旋律、配器，並使之能暢順地連接在一起，就是粵劇的創作方法。如何改編、如何連接得自然，如何在創新及改編既有素材之中保持粵劇的獨有風格及味道等，均是粵劇不明文的美學標準。這些粵劇的創作方法與美學標準，與西方強調原創性的美學要求，是有頗大的文化差異，但不必有孰優孰劣之比較。」

余少華，1999，「香港的中國音樂」，載於朱瑞冰（編），《香港音樂發展概論》（270-273 頁），香港：三聯書店（香港）有限公司。

* * * * *

粵劇音樂

與西方歌劇不同，粵劇音樂並非以作曲家創作的總譜為演出依據。傳統的粵劇演出，一直以來均依賴着一套歷史悠久但又不斷加入新元素的程式。早期粵劇的演出基本上沒有劇本祇有提綱，故名「提綱戲」，在科（動作）、白（說白）、曲（唱段）方面均具頗強的即興成份。早期的粵劇「即興」主要是建基於一套行之有效的程式，是專業演唱及樂手共通的表演語言，累積經長期的舞台演出經驗及演唱與樂手間的默契，一代代傳下來，其中不少成了行規，亦成為粵劇運作的特色。

在音樂上，說白有押韻（口古）及不押韻兩種，其節奏鮮明，有韻律，顯然已成為音樂的一部份。學者榮鴻曾以一個不同層次的漸變體（spectrum）把粵劇說白及唱腔分成八類，一邊靠近說話，另一端接近歌唱（Yung 1989a：149-153），相當於西方唱段的唱曲有曲牌、小曲、梆簧、南音、木魚、粵謳及板眼。曲牌與小曲的旋律相對地穩定，曲牌來自外江戲時代的崑曲曲牌，多用噴呐或笛子演奏，在劇中婚禮、皇帝登寶座、大官出場等場面中應用，多為純器樂曲。粵劇中保留的曲牌，是全國與崑曲有淵源的劇種共有的一套吹打曲牌，為粵劇音樂中較具歷史的音樂傳統。近來不少粵劇、粵曲，已有將這些古老曲牌填詞，將器樂曲聲樂化作為唱曲的旋律來演唱。由於曲牌的古老音樂聯想，唱者多用官話，以所謂「古腔」唱出。其中部份演唱的是原崑曲的唱詞，但有時新填的詞亦用官話。伴奏若不用噴呐或笛子，則多用較古老的二弦與提琴。¹

至於小曲，主要是傳統廣東的過場譜子，外省民歌、國語時代曲、粵語流行曲、電影、電視劇主題曲及插曲，以至西方歌曲，凡易於上口或流行的，均會被應用到粵劇、粵曲之中（Yu 1994）。使用這些小曲時，除了廣東本身的譜子外，一切外來旋律均在演唱者的粵劇式發聲方法（子喉、平喉都有），其粵語歌詞及配器（伴奏樂器的選用）等因素下進下粵化，使其失去原來風格與聯想。如此借用本身器樂曲目或外來旋律，粵化後據為己用的做法，若以西方創作的角度視之，自然是原創性不高，極其量祇可名之為改編。但此卻正正是中國戲曲傳統創作手法之一，由此可見中國音樂與西方音樂在創作觀念與習慣上並不一致。在音樂上，以借來的旋律填詞，若唱詞與旋律的高音不協調，演唱者及撰曲者往往會改變音高以遷就唱詞，此乃中國宋詞、元曲一貫的做法。所以中國音樂，尤其是聲樂，從樂譜到台上演出版本，往往有很大的距離，曲牌、小曲等旋律雖相對穩定，但亦非一成不變。

梆簧本非廣東粵劇所有，乃從外江傳入，其旋律相對地自由。梆即梆子，簧即二簧，二者在漢劇、徽調及京劇中均有流傳。故梆簧乃粵劇與中國其他劇種所共用，不過各以不同方言演唱而已，但基本上的板式仍有跡可尋。粵劇的梆簧並無定譜、節奏，但卻有一定程式，因為有特定的過序（過門）及板數，方能合乎風格與合拍。大體旋律源自演唱者順應唱詞的語言高低而發展出來，配以適當的調式（如正線、乙反等），此即所謂「依字行腔」。由於中國語言是聲調語言（tonal language），唱詞本身已含高低音，粵語更具九聲，唱者唱

出旋律時必要聽眾明白唱詞，中國戲曲與說唱藝術亦要求唱者露字清楚。

除了梆簧、曲牌及小曲外，廣東的說唱曲調如南音、木魚、粵謳、板眼以至白欖等，均已被應用到粵曲、粵劇中去。這些說唱音樂，有既定的板面（前奏）、過序（過門）、板式（速度、唱詞與曲調配合的密度）及拍和（即伴奏）²。所用特定的配器，其曲調的旋律似乎不斷重複，但依然與梆簧的「依字行腔」一樣，乃依上、下句的格式。唱者要按唱詞在語言上的相對音高，唱出合乎該說唱格式的旋律、板式與調式（白欖除外）。因此這些出現在粵劇、粵曲中的說唱音樂，其格式比較接近梆簧，而與曲牌或小曲式的填詞有所不同。

粵曲、粵劇的音樂是一種以程式為基礎的運作，填詞也好，依字行腔也好，必須合乎露字的要求。不過，在粵劇中也有新作曲調，祇是數量不多，並非每劇皆有。例如《胡不歸》的《哭墳》、朱毅剛為《鳳閣恩仇未了情》創作的《胡地蠻歌》，以及《再世紅梅記》創作的「霓裳羽衣十八拍」、「未生怨」和「墓門鬼泣」等，均為水準甚高之新作。一首新寫的小曲在某劇中流行後，該旋律不久便會被人當作現成小曲，在其他粵劇及粵曲中填上新詞再用。

另一方面，把廣東及外省器樂改編為新唱段的例子亦甚多，且多有驚喜之作，如《帝女花》把琵琶曲《塞上曲》之《妝台秋思》改編為《香天》，把《潯陽夜月》改為《紫釵記》之《劍合釵圓》、把《漢宮秋月》填作《再世紅梅記》之《折梅巧遇》，把客家箏曲《蕉窗夜雨》改編為《再世紅梅記》之《觀柳還琴》，把二胡曲《二泉映月》改為《殺狗記》中的唱段、把《病中吟》及《江河水》改為粵曲，例子多不勝數。將其他樂種改編為粵曲粵劇唱段，為粵劇音樂創作的主要方法之一（Yu 1994）。

筆者認為，如何把既有程式，加上改編了的外來旋律、配器，並使之能暢順地連接在一起，就是粵劇的創作方法。如何改編、如何連接得自然，如何在創新及改編既有素材之中保持粵劇的獨有風格及味道等，均是粵劇不明文的美學標準（余少華 1995a；1998e）。這些粵劇的創作方法與美學標準，與西方強調原創性的美學要求，是有頗大的文化差異，但不必有孰優孰劣之比較。

註：此文章的註釋編號略為改動

¹ 中國傳統樂器二絃，竹製，面板用木與西方小提琴無關。

² 拍和即伴奏，廣東戲曲曲藝用語，粵劇、粵曲及南音至今仍用此詞。