


1996

香港流行文化與流行歌詞縱橫談

Minghui LIAO

Follow this and additional works at: http://commons.ln.edu.hk/chi_diss

 Part of the [Chinese Studies Commons](#), and the [Critical and Cultural Studies Commons](#)

Recommended Citation

廖銘輝 (1996)。香港流行文化與流行歌詞縱橫談。輯於《考功集(畢業論文選粹)》。檢自 http://commons.ln.edu.hk/chi_diss/13

This 其他 is brought to you for free and open access by the 考功集 (畢業論文選粹) at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Dissertations from all years by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

香港流行文化與流行歌詞 縱橫談

廖銘輝

(一) 本地文化與流行歌詞的關係

文化，就是指人類慣有的生活模式。它會因時代、地域、歷史、民族性等差異而有所不同。香港開埠已歷百餘載，但真正建立屬於“香港人”的文化，還只是近數十年的事。舊日歷史遺留的問題，令香港被視為無根的土地；加上其特殊的地理位置，香港自然成為東西方不同文化的交流點。香港的本土文化，就在強大的外來文化壓力下建立起來。

流行歌曲是流行文化的一個組成部分，亦能反映出時代變化。所謂“流行”，是指一段時期內，大部分人熱衷於某種生活模式；時間一久，人們又轉而追求新一種生活模式。這種潮來潮去、乘時盛衰的表現，正是通俗文化發展的特點。值得注意的是，香港的流行歌詞或多或少沾有商業味道，而香港流行歌曲之所以發展蓬勃，亦有賴於“經濟掛帥”；故此，仔細研究本地的流行歌詞，就像把弄著鏡子，不難照出香港獨特文化的真面目。

例如七十年代中期，香港經濟起飛，“大香港文化”一時成為主流，許冠傑的通俗淺白的粵語歌曲大行其道；八九年六四前後，香港洋溢著一片愛國氣氛，遂於當時湧現了一批支持學運的歌曲。

由此可見，本地文化與流行歌詞的關係相當密切，歌詞反映的是六百萬香港人多年來的眾生相。本文以近三十年來粵語流行歌詞的演變作藍本，逐一細析香港這一時代的歌詞，並兼論三位具代表性的填詞人，探索他們的詞風在潮流漲退之下，如何產生變化。

(二) 三十年來香港文化與流行歌詞的演變概況

1. 詞風上的演變

(1) 從無根到立足

1842年滿清政府與英國簽訂的南京條約，決定了香港日後走上殖民主義色彩的路途。殖民地是侵略者的戰利品，一切都要聽憑主人的安排。香港就是在這樣的環境下成長起來。

1949年大陸變色，大量難民湧到香港，他們只當香港是踏腳石，從沒想過在這裡長住；偏偏大陸的政治活動一浪接一浪，迫不得已之下，他們唯有在此定居下來，然而他們所惦掛的，仍是大陸。即使是六十年代的新世代，對香港也沒有歸屬感。

直至1967年發生暴動，不少團體自動在電台和報章上發表聲明，譴責左派暴徒的惡行，並對政府採取的行動表示支持。^[1]一時之間，香港人明白到自我團結的重要，意識上不再討厭香港，也開始感覺應該保持香港特有的制度和文化的，這樣大家才有好日子過。

儘管如此，香港畢竟是中西文化匯聚的地方，時刻受著外來文化的衝擊。六十年代，來自英國的“披頭四文化”、“占士邦文化”盛極一時，在沒法認同傳統、思想趨向真空之際，新世代轉而傾慕西方前衛的反叛、浪漫、頹廢、個人主義、反建制、嬉皮士文化，企圖從中尋找自己的方向。七十年代初，台灣寶島文化入侵，瓊瑤小說、甄珍電影，濫情文藝籠罩著整個香港，霎時間，台灣文化幾乎成為香港文化。令人擔憂的是，香港在那時還未能確立屬於自己的文化。

七十年代中，一些在美國、英國、加拿大和澳洲等地留學的畢業生，逐漸回港工作。他們發現香港社會很多方面都不太對勁，例如政治制度仍很封閉，貪污情況仍很嚴重，於是敢言批評，希望政府作出改善；終於在七四年，成立了廉政公署，社會秩序開始穩定。與此同時，香港各行業發展一日千里，經濟起飛，在世界貿易

上聲名日隆，到了這時，香港可以說擁有自己的地位，在國際上立足了！

粵語流行曲的發展，與香港歷史發展基本上是同步的。

粵語流行曲是廣東民間小調的變奏，一直都只被當成一種通俗玩藝，沒有受到重視。由於承襲中國傳統民間歌謠，戰後粵語流行曲地方色彩濃厚，歌詞雅潔工整，文采飛揚，較流行的包括輕鬆惹笑的〈哥仔靚〉（許艷紅）、〈口花花〉、〈醉鬥醉〉、〈明星歌〉（鄭君綿）；傷春悲秋如〈一水隔天涯〉（苗金鳳）、〈孤雁哀鳴〉；表現倫理關係如〈家和萬事興〉；以物擬人的〈榴槤飄香〉（林鳳）；情歌如〈愛情似蜜糖〉（周聰、梁靜）、〈情花開〉（陳齊頌）、〈花開等郎來〉（梅芬）等。^[2]

粵語歌在五、六十年代仍沿襲粵曲模式，縱使梁醒波與鄭君綿談諧演繹不少中詞西曲；新馬仔、鄧寄塵以〈飛哥跌落坑渠〉嘲諷人生百態，但其唱法始終離不開舊日粵曲路子，恰似初期大陸難民的思鄉情切！

六十年代開始，粵語歌舊式的唱法再不能討好土生土長的新世代。六四年披頭四訪港，正式掀起歐風美雨，西洋文化席捲香港。樂與怒及鄉土民歌大行其道，粵語歌為求生存，只有附在電影中作陪襯。陳寶珠、蕭芳芳當時得令，所演電影齣齣滿座，片中所唱的歌，就自然街知巷聞。例如陳寶珠的〈郁親手就聽打〉（電影《千面女煞星》插曲）與〈女殺手〉等，都是耳熟能詳的流行歌曲。這時期的歌曲大多是西曲中詞，充滿濃厚的崇洋味道。

進入七十年代，寶島歌曲在香港風靡一時，姚蘇蓉、青山、尤雅、鄧麗君聲名大噪，經典金曲如〈今天不回家〉、〈往事的舊夢〉、〈負心的人〉、〈月兒像檸檬〉、〈淚的小花〉、〈淚的小雨〉等。國語歌的確對粵語歌造成很大的衝擊，如果其潮流持續長久，很有可能會抹殺了香港本位文化的發展！幸好到了七四年，許冠傑的〈半斤八兩〉、〈鬼馬雙星〉在歌壇另豎一幟，扭轉了粵語歌的頹勢，使現代感性中文歌在無根鄙夷的年代裡冒出頭來，並漸漸站穩住腳。具有本地色彩的香港流行歌，終於奇蹟般地創造出來了！

(2) 從醒覺到徬徨

香港社會自1975年以後已漸趨穩定，像六七年那種暴亂已不復見，市民生活環境也漸入佳境，這確實是可喜的！1976年毛澤東逝世，大陸的政治鬥爭又進入另一個混亂的時刻；直至1979年，四人幫倒台，鄧小平掌政，中國實施開放政策，一切都標誌著美好。香港人對大陸的畏懼心理慢慢改變，也察覺到“香港前途”是港人必須解決的歷史難題。

進入八十年代，香港人生活富足，知識水平普遍提高，對政府的監管也要求多了。1981年，政府在地方上設立區議會，市民的意見開始受到尊重。八四年中英草簽聯合聲明，使香港前途問題露出一線曙光。當時，香港的一切正是欣欣向榮，每個人對未來都充滿美麗憧憬。八九年北京民運事件發生後，香港百萬人上街示威，民族情懷一下子湧現出來。有人說，在這期間，香港人做了三個星期中國人。但到了六月四日清晨，救國的熱忱被炮火槍聲鎮壓了，香港人的美夢粉碎了，以前的保證不能安定他們的心，他們變得很徬徨。移民之風大吹。香港人此刻需要的，就是自保！1992年彭定康到港履職，大力推行“還政於民”，卻惹來中方猛烈的抨擊，中英爭拗開始加劇，對後過渡期的香港的確百害而無一利。香港人就在這個無奈擔憂的境況下，迎接一九九七！

粵語流行曲也反映著香港這時期的變化。第二代（74 - 79）填詞人覺醒到粵語歌應該有自己的路向，創作力求擺脫第一代詞人“花間派”綺麗鄙俗之風，努力開闢一片清新脫俗的土地，結果換來了驕人的成績。這時期的填詞人如黃霑、盧國沾，一下筆就彷彿有驚天地泣鬼神的力量，題材內容亦由單調的、鴛鴦蝴蝶式的情歌類型破框而出，變得多姿多采，如命運（〈狂潮〉、〈決戰前夕〉、〈天蠶變〉、〈曾經相識過〉）、名利爭逐（〈無敵是最寂寞〉、〈網中人〉、〈戲劇人生〉、〈大亨〉）、感情（〈用愛將心偷〉、〈啼笑姻緣〉、〈找不著藉口〉、〈親情〉）和勵志奮鬥（〈抉擇〉、〈奮鬥〉、〈東方之珠〉）……等等，可謂百花齊放，使粵語歌更具文藝色彩。

加上電視電台是當時極為有力的傳播媒介，對於帶動粵語歌潮流，功不可沒。啾啾上口的優秀歌詞俯拾即是，例如：

“人生幾許失意，何必偏偏選中我？”——《小李飛刀》

“是苦也是甜美，人生的喜惡怎麼分？”——《狂潮》

“唯望到一朝，盡破金光燦爛名利網，猶像鳥飛廣闊天，網開衝出不再返。”——《網中人》

八十年代是講求包裝的時代，填詞人的創作受著商業因素的支配，自由度大減，而題材種類亦變得獨沽一味——情歌。曾有社會人士批評八十年代的流行歌詞過於濫情，遂呼籲填詞人多寫勵志歌，平衡情歌壟斷的不健康局面。八六年後重興樂隊熱潮，發掘了年輕的第四代填詞人，歌詞內容也注入了新的元素；八九年學運時期產生一批支持學運、愛國愛家的歌曲，例如唐書琛的〈為自由〉、達明一派的〈十個救火的少年〉；可惜，樂隊潮流不到兩年即消退，六四鎮壓叫港人緘默無言，新創作始終不易為人接受。進入九十年代，商業化依然主宰著粵語歌的存亡，情歌依舊是主導，無厘頭歌竟也可風行全港，粵語流行歌彷彿走入了死胡同。難怪資深樂評人黃志華也表示：“香港本地創作還是不敵外來的改編歌曲，這是暫時難以解開的死結。……寫詞的氣魄，會一代不如一代，應了杜甫的一句‘前輩飛騰入，餘波綺麗為’！”^[4]他對流行曲日走下坡的擔憂，與香港人面對九七一樣，充滿無奈和徬徨。

2. 觀念上的演變

(1) 從貧窮到富裕

五六十年代，香港還是小小的轉口港；但到了今天，香港已成為舉足輕重的金融商業中心，國民生產總值倍增，發展速度驚人。七十年代開始，香港已擺脫貧窮，步向小康。市民生活改善，經濟

發展臻至高峰。八十年代雖然稍為放緩，但整體社會已算富足，電視機、錄像機已是生活必需品，市民的消費力比以前增強了，這是叫人欣喜的現象；但是，物質主義也同時入侵香港。

三十年來，香港社會由貧窮走向富裕，而粵語流行曲在形式上和製作上，也是由平凡走到華麗，從自由化變成商業化。

六十年代的粵語歌，往往是西曲中詞，每首的時間不長，歌詞常不合音律，水準參差，粗製濫造。七四年後，粵語歌的製作較前認真了，能注重旋律、編曲和歌詞的配合，以許冠傑的作品為例，不論快歌、慢歌都圍繞在三分鐘的長度。但到了八十年代，娛樂消費方式林林總總，粵語歌經過五六年的發展，亦已達到頂峰，並將要回落，在這兩種現象影響下，香港唱片市場吹起了一片淡風。^[4]

唱片公司急思求變，遂以華麗的包裝，龐大的宣傳，將麾下歌手以全新的形象推出市面，^[5]給消費者耳目一新之感；歌曲由短變長，平均時間由三分鐘增長至四分鐘或以上，並加入先進的混音效果，讓購買者覺得物超所值。唱片公司深明“流行歌是商業產品”的道理，遂以企業管理方式處理每首歌曲；為了保持高銷售量，他們罷黜百家，獨尊情歌，因為情歌永遠都能討得大眾的歡心。^[6]事實上，唱片銷量激增，已表示他們的方針獲得了顯著的成效。^[7]這就促使了唱片公司繼續流水作業式的生產歌曲。填詞人要在左支右絀下力求創新，實在不易。黃志華表示，流行歌詞是“自我”也是“眾我”的創作，生產過程常會遭到作曲家、唱片監製、主唱歌手的輪番“強姦”。^[8]八十年代後期崛起的填詞人林夕也說過：“填詞人創作的主動權實際是掌握於唱片監製的手中……填詞好像是為市場服務。”^[9]可見華麗背後，流行歌詞原來已成為一種非隨意式的言詞了。

(2) 從保守到開放

生活質素在變，意識形態及價值觀念也在變。六七年暴動前，香港社會仍很傳統保守，除少數富貴人家外，一般市民都可歸入勞

以上的歌詞都是以情慾片斷為題，衛道派猛烈抨擊填詞人不自律，傳播不良意識；^[12]但我認為唱片公司更應受責！填詞人的創作受到多方面的掣肘（前文已闡釋過），能力實在有限；如果不是唱片公司認定這些歌曲具有高度的商業價值，又怎肯推出市面？我甚至懷疑，有些可能是唱片公司要求填詞人刻意去寫的呢？無論如何，這些歌曲的確反映出一個實況：時下的青年人處理兩性關係十分隨便，男女授受不親的觀念，鮮能復見了。開放的程度至此，委實叫人擔憂！

（三）個別詞人的歌曲分析

1. 歌神的神話——許冠傑

黃志華在《粵語流行曲四十年》一書中，有一段很精闢的引言來介紹許冠傑：“粵語流行曲在近十多年來得以興盛，許冠傑的確是位神話式的功臣，沒有人會否認他的〈鬼馬雙星〉、〈雙星情歌〉，曾經是粵語歌問鼎本地樂壇寶座的有力前鋒。而且，他的歌曲，從1974年起，直至八十年代初期，不斷掀起一次又一次的浪潮，也怪不得盧國沾於1980年在《歌星與歌》（一份早已停刊的雜誌）創刊號上寫道：‘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。’”^[13]

許冠傑是歌手，也有填詞。對於他的作品，自八零年開始，一直有著很大的爭論。有人讚他有社會知覺；^[14]也有人評他趨炎附勢。^[15]究竟誰的說法較合理？現在讓我們從他兩大類型的作品（鬼馬歌及慢歌）中，仔細研究一下。

先說鬼馬歌。他早期作品多不勝數，如〈鬼馬雙星〉、〈半斤八兩〉、〈賣身契〉、〈天才與白痴〉、〈發錢寒〉等。經典之作當然首推〈半斤八兩〉和〈鬼馬雙星〉：

“我哋呢班打工仔，一生一世為錢幣做奴隸，嗰種辛苦折磨講出嚇鬼，咪話有乜所謂……半斤八兩，做到隻積咁嘅樣；

半斤八兩，難碎咁多都要啄。出咗半斤力，想話揮番足八兩，家陣惡搵食，邊有半斤八兩咁理想！”（〈半斤八兩〉）

“為兩餐乜都肯制，前世，撞正輪晒心醫滯，無謂，求望發達一味靠搵丁，鬼馬雙星綽頭勁！……求望發達一味靠搵丁，鬼馬雙星，怕現形！”（〈鬼馬雙星〉）

就內容而言，兩首歌都是以小市民生活為題。喜歡許冠傑的朋友大都覺得，他站在平民大眾的陣線，為打工仔吐心聲。小美認為這兩首歌奠定了許冠傑成為“打工仔階層”的英雄。至於技巧上運用地道的廣東話（幾乎有音無字），小美則說這是切合當時的社會意識形態。

反之，吳宏指出許冠傑在推出唱片之先，已作了長遠的市場調查，清楚瞭解哪類型的歌曲是當時香港人最想聽的，然後才重拳出擊，結果大獲全勝，表面上廣受歡迎，內裡卻瀰漫著一片濃厚的商業色彩。誠然，用語淺白通俗的確易入民心，但與五六十年代的〈賭仔自嘆〉、〈擔番口大雪茄〉等歌曲互相比較，分別並不大。而〈鬼馬雙星〉提到人要發達，竟要靠“搵丁”（騙人），太出格了。

有關後期的〈摩登保鏢〉、〈最佳拍檔〉、〈跟你做個Friend〉、〈最緊要好玩〉、〈日本娃娃〉、〈潮流興夾Band〉，小美認為每首歌都透視著許冠傑敏銳的社會知覺。例如：〈摩登保鏢〉說出現代人對任何事都缺乏安全感的心態；〈日本娃娃〉諷刺當時的青年人一窩蜂的沉迷東洋文化；其餘幾首則開創當年熱門的口頭禪，“Friend過打Band”、“最緊要好玩”等等都曾經從你我口中掠過。

吳宏則認為，許冠傑的歌曲相當單調。“早期歌曲尚有新鮮的感覺，但近期作品只能重蹈過往的方式。他的歌集有一定的Format，但同時亦顯示許冠傑才華的極限。”^[16]我不能說許冠傑才華有限，但如果運用“流行歌商業化”這個母題來看，他那些時興的作品，完全是順應時勢而“製造”出來。〈日本娃娃〉受人注目，未必是因它夠諷刺，反而是它有市場價值（在東洋熱潮下，銷量可能增加）。〈潮流興夾Band〉也是他眼見樂隊潮流再興，乘勢“搵錢”之

作。如此看來，許冠傑的鬼馬歌真的屬於大眾，因為他根本沒有加入自己風格，嚴格來說，他的鬼馬歌不能說是“創作”。但是，小美對他推崇備至，讚揚道：“一個真正有靈魂、有內涵的偶像人物，自有其精神氣度，絕對有其獨特性（uniqueness），即是只此一家，絕無分店。在樂壇來說，阿Sam在音樂方面的獨特性就是音樂口味及內容十分接近群眾。”^[17]與吳宏的批評一比，會否是很大的諷刺呢？

再說慢歌。與鬼馬歌比較，許冠傑的慢歌可謂迥然不同。艷麗的詞藻，精雕的語句，交織成一篇篇令人難忘的作品。早期的如〈雙星情歌〉、〈浪子心聲〉、〈鐵塔凌雲〉，後期的如〈同舟共濟〉、〈沈默是金〉。

“曳搖共對輕舟飄，互傳誓約慶春曉，兩心相邀影相照，願化海鷗輕唱悅情調。艷陽下與妹相親，望諧白首永不分，美景醉人心相允，綠柳花間相對訂緣份。心兩牽，萬里阻隔相思愛莫變；離別悽酸今朝似未見，明日對花憶卿面。淚殘夢了燭影深，月明獨照冷鴛枕；醉擁孤衾悲不禁，夜半欷泣空悵獨懷憾。”（〈雙星情歌〉）

許冠傑雖然是首位大唱粵語歌的歌手，但早期慢歌的風格仍十分傳統。“淚殘夢了燭影深，月明獨照冷鴛枕”，彷彿把聽眾帶回十八世紀的清代去，極具五六十年代鴛鴦蝴蝶派的味道，內容依然是男女情情愛愛，腳腳我我，甚是老套。〈甜蜜伴侶〉、〈春夢良宵〉、〈無情夜冷風〉、〈夜雨聲〉都是類似作品。

這時期比較特別的是〈浪子心聲〉和〈鐵塔凌雲〉：

“難分真與假，人面多險詐，幾許有共享榮華，簷畔水滴不分差。無知井裡蛙，徒望添聲價，空得意，目光如麻，誰料金屋雙敗瓦。命裡有時終須有，命裡無時莫強求……心公正，白璧無瑕，名利息間似霧化！”（〈浪子心聲〉）

“鐵塔凌雲，望不見歡欣人面，富士聳峙，聽不見遊人歡笑。自由神像，在遠方迷路，山長水遠，未入其懷抱。禮島灘岸，點點鱗光，豈能及漁燈在彼邦！……”（〈鐵塔凌雲〉）

前者以名利爭逐為主，勸人凡事莫強求，榮華富貴如煙霧，最重要是安守本份。後者充滿本土情懷，強調世界各地雖好，但始終不及香港，可以說是大香港文化的產物；但由於旋律優美，主題健康，修辭典雅，遂成為許冠傑作品中最不落俗套的上佳之選。諷刺的是，這首歌雖由許冠傑主唱，但填詞的原來是他大哥許冠文，難怪風格有變。

後來到了八九年，政治事件令港人信心動搖，紛紛移民。許冠傑於是親自填了〈同舟共濟〉，企圖安定人心。歌詞不斷提及移民的各種苦況，強調香港是我們的家，盼人留港發展：“香港是我心，一顆不變心，實在極不願，移民外國做二等公民”。愛港之心可見，但填詞功力則較〈鐵塔凌雲〉差得多了！從商業角度來看，此歌很可能又是討港人歡喜之作哩！

綜觀而言，許冠傑是香港競爭激烈的商業社會中的一位成功者。他掌握港人的心理變化，製造出很多討人歡喜，引人共鳴的作品。他創作的黃金時期（74-79）仍只是質量消費時期，天皇巨星不必注重包裝，^[18]填詞人享有較大自由，他本可以獨創風格，可惜他揀了商業化路線，使作品未能獲得更大的藝術成就。

吳宏為他作了這樣的評價：“事實上，許冠傑是割裂的、矛盾的。當我們用感情投入去唱或者聽‘命裡無時莫強求’而又聯想起‘難碎咁多都要啄’的時候，你的感受會怎樣？許冠傑的歌曲很多時候就是互相衝突的。一方面叫你‘睇開啲’，另一方面叫你‘搏晒命’，這個是屬於傳播學（Communication）的Double Bind概念，它的結果是窒息個人的思想發展，而進一步是精神分裂。”^[19]是否會導致精神分裂，我不清楚，但吳宏所講的矛盾，卻能從上述的例子得到肯定。

九二年他宣告退休，樂壇人士封他為“歌神”，表揚他在香港對粵語歌發展的重要成就。我略嫌這稱號不足以表現他的特色，如果改成“商業歌神”，相信貼切得多啊！

2. 豪放鬼才——黃霑

香港粵語流行歌在七十年代後期迅速發展，與長篇電視劇不無關係。七四、七五年間，電視成功奪取普及文化霸權，統一大眾文化，電視劇主題曲亦統一了本地樂壇品味。七六至八零年巔峰期，一首電視劇主題曲幾乎保證大碟的理想銷路。填詞人在這段時期，也得到最大的創作自由。在當時芸芸填詞人中，黃霑的詞風是較為特別的。

黃霑在1968年開始填詞，但大部分名作都屬於他所寫的電視主題曲。黃霑在娛樂圈打滾多年，很清楚流行音樂的本質，視寫歌為照顧歌星、服務老闆、取悅歌迷。^[20]他接受訪問時也表示過自己是一個賣創作的人，並非藝術家。^[21]正因為他深明“流行歌是商業產品”的道理，在創作時他力求在限制中閃出光芒。

黃霑說自己比較滿意的作品是《家變》和《強人》的主題曲，“其中的《強人》有我自己的內心感情，此曲能超脫一般愛愛恨恨，從愛與恨中昇華。”^[22]

“是與非，如何分對錯？恨與哀，誰人解因果？敵友之間紛爭，難為彼我；恨愛可有界線？同時分不清楚！看世間，成敗轉眼就過，弱者，強人都犧牲多，莫記此中得失，不讓恨愛相纏，只記共你當年，曾經相識過。”（《曾經相識過》，《強人》主題曲）

歌詞捕捉是非、恨哀、敵友、成敗、強弱等多種二元對立之間的糾纏渾沌，最後只懷念“當年相識過”，可為一絕。這類題材在當時較少人寫，而他寫得好，甚為難得，此歌也正好是七十年代推翻傳統舊有世界的反思。^[23]

黃霑寫詞，善於駕馭題目，既能用語體文，也能用文言文，填寫古裝電視劇歌曲，更常用文言文，足證他是這方面的高手。他為電視劇《蘇乞兒》及《天龍八部之虛竹傳奇》的主題曲填寫的歌詞，可說是代表作：

“忘盡心中情，遺下愛與癡，任笑聲送走蒼愁，讓美酒洗清前事。四海家鄉是，何地我懶知，順意趨寸心自如！任閒走，尺軀隨遇！……”（《忘盡心中情》，《蘇乞兒》主題曲）

“萬水千山縱橫，豈懼風急雨翻，豪氣吞吐風雷，飲下霜杯雪盞。獨闖高峰遠灘，人生幾多個關，卻笑他世人妄要將漢胡路來限……”（《萬水千山縱橫》，《天龍八部之虛竹傳奇》主題曲）

他這些作品，詞藻美，意境闊大，有千軍萬馬的氣勢，句式整齊中有參差變化，甚有豪放派的風範。

黃霑有濃烈的家國情懷，所以他寫有關香港和祖國的詞也不少，其中以八二年寫給羅文的《中國夢》最具代表性：

“……那一個夢澎湃歡樂？那一個夢傾湧苦楚？有幾回唐漢風範，讓同胞不受折磨？那天我中國展步，何時睡獅吼響驚世歌……要中國人人見歡樂，笑聲笑面長伴黃河！五千年無數中國夢，內容始終一個！……”

黃霑的鬼馬歌詞也有一定成就，如六四事件後，他寫了《慈祥鵬》，歌詞是這樣：“慈祥鵬，過聖誕，問我要啲乜嘢玩？……加拿大買牛，風球或雨球，佢呵護我，只要我扮盲，不停讚，不再亂彈；但我說俾個Passport我。”很明顯歌詞正在諷刺大陸的領導人，鬼馬之餘，卻惹人深思，頗有樂府詩的味道。

綜觀而言，黃霑才氣橫溢，善於在有限的曲譜上填上妙絕好詞，有“鬼才”之譽；可能正因為他才思敏捷，短期內能“起貨”，唱片公司多找他寫詞，以致水準參差，行貨作品少不免帶點沙石。黃志華也評論他“大部分作品都有凝滯、詞語翻來覆去的局限。”幸好佳作中，沒有這些缺陷。

3. 小眉小目寫情歌——林夕

林夕（原名梁偉文）是1986年香港樂隊潮流下崛起的新一代填詞人之一。雖是後起之秀，但其作品絕對可以與各前輩互相媲美，毫不遜色。他形容自己“小眉小目，處事銳利故時恐流於淺薄”。^[24] 出道不久，便以憂鬱細膩詞風見稱，他的愛情作品成就突出。

早期，他專為樂隊Raidas填詞，優秀作品不勝枚舉，包括成名作〈吸煙的女人〉、〈別人的歌〉、〈傳說〉、〈某月某日〉、〈人海中我是誰〉等。那時候他嘗試不同類型的創作，其中較特別的有〈別人的歌〉和〈傳說〉：

“人人隨意點唱，一樣那些歌，唱罷也惹來，公式的拍掌，其實掌聲屬於那人盡皆知的歌，演唱的歌手卻如永沒名字。驟變的音階，屢次起跌，如同年月蹉跎，別人的歌，別人風光，藏著我一生痛楚……。”（〈別人的歌〉）

“俗世的愛侶誰可永相戀，談情遊戲我早厭倦，若果這剎那時空隨著我的書本扭轉，那痛快故事必定償素願。小玉典珠釵，鉛筆求長埋，祝君把新歡，乘龍投豪門，我要是變心有誰為我盡情罵；小玉休相迫，檀郎無忘情，三載失釵風，瑤台求重逢，我叫天搶地誰過問……”（〈傳說〉）

前者描寫酒廊歌手鬱鬱不得志的心態，字字珠璣，屬於非情歌中的極品。後者別開生面，用典借喻現代人的愛情，劍合釵緣、梁祝恨史、帝女花，都是古代的爱情悲劇，現代愛情離合匆匆，天長地久彷彿成為傳說了。

林夕明白流行歌的商業特性，故從來沒有陷入以藝術抗衡商品的口號裏。他只想在藝術與商業的二元對立中，找出共融點。因此Raidas拆夥後，他就大量填寫情歌，一來迎合社會潮流；二來想向自己挑戰。當《壹週刊》訪問他有關創作經驗時，^[25] 他表示，因為坊

間太多情歌，要突圍而出，難度極高。而他年青，願意接受考驗，況且，一首好的情歌可以發洩受傷的感情，又可以安慰天下失戀人，何樂不為？於是，現代人各樣感情都盡在他筆下表現出來。

例如：〈濃情化不開〉說現代人對永恆的愛情沒有信心，“情越濃，越會化不開，看不清那未來”；〈為愛情受傷〉明寫失戀者心聲，“為愛情受傷，無比動聽，讓眼淚滴出，難得盡興。”暗諷現代人的感情受創不過是家常便飯；〈纏綿遊戲〉寫的是一夜情，“纏綿遊戲過後，為何能捨得放手，是現實？或是愛不夠？”一夜歡愉換來的只是空虛失落，現代男女聽後，想必感受良多。

藝術技巧方面，林夕是新一代詞人中水準較高的一個。他認為“歌譜音調的限制，無非是考驗文字駕馭能力”，他喜歡向自己挑戰。而奪得九一年度港台十大中文金曲最佳歌詞獎的〈似是故人來〉便是其中佼佼者。歌詞是這樣的：

“同是過路同造過夢，本應是一對，人在少年，夢中不覺，醒後要歸去，三餐一宿也共一雙，到底會是誰？但凡未得到，但凡是過去，總是最登對！台下你望，台上我做你想做的戲，前事故人，忘憂的你，可曾記得起？歡喜傷悲，老病生死，說不上傳奇，恨台上卿卿，或台下我我，不是我跟你！俗塵渺渺，天意茫茫，將你共我分開，斷腸字點點，風雨聲連連，似是故人來！

何日再在何地再聚，說今夜真暖。無份有緣，回憶不斷生命卻苦短。一種相思，兩段苦戀，半生說沒完。在年日深淵，望明月遠遠，想像你憂怨。留下你或留下我在世間上終老，離別以前，未知相對，當日那麼好，執子之手，卻又分手，愛得有還無，十年後雙雙，萬年後對對，只恨看不到。”

這首歌嘗試融和文言及語體句式，達到典雅中不落俗套的境界。陳炳良這樣評論過：“這首歌的歌詞，如‘一種相思，兩處閒愁’出自李清照，‘執子之手，卻又分手’是出自《詩經》，但他卻

能夠將高雅變成通俗上口。正如他所說，歌詞是用來感動人，並不是用來講道理。”^[20]（似是故人來）的旋律常以四四五的形式出現，陳炳良說這是很近似“中國傳統的三三七”，例如樂府詩，都是十三個字，不過句式有異。在這些限制中，填詞人能夠在俗之中有雅，是比較難做到的。偏偏林夕就做到了，難怪陳炳良也讚他達到“從容於法度之中”，實在不凡。

綜觀而言，林夕是一個“中間派”。他明白流行歌的商業定位，於是努力在極大的限制下，寫出好作品，使粵語流行歌不致流於鄙俗和公式化。技巧上，他善於掌握文字，古今皆用，雅俗共融；內容上，以情為主，著眼細節，佳作多能打動人心，發人深省，甚具清新格調，可謂現代婉約派的高手。

（四）總結

從上述的闡釋，我們可以瞭解時代的變遷的確主宰著粵語流行歌的發展，無論是內容、題材、形式等等，粵語流行歌都是與香港的歷史發展同步而行。香港由漁鄉變成金融中心，由貧窮變成富裕，而粵語歌亦由粵曲小調變成勁歌熱舞，由簡樸單調變成複雜華麗。

七十年代中期，香港經濟開始蓬勃，同時亦註定了香港的粵語流行歌的命運——商業化。商業化最可怕之處是，商人掌握著文化的消費權，消費者根本沒有選擇，對於傳媒天天播放相類的流行歌，人們漸趨麻木，這不是一個健康的現象。^[21]74-79年是粵語歌發展的百花齊放期，題材最廣最多；但隨著華納、新力等國際唱片集團進軍香港，消費主義迅速滋長，流行歌成為了商人賺錢的工具，84年後，情歌獨霸樂壇，唱片公司扼殺了其他類型歌曲的出現。崛起於86年的達明一派，雖曾創作許多另類且有深度的歌曲，^[22]但92年終於也拆夥了，實在可惜。卡拉OK大盛於九十年代，的確加快了歌曲的流行程度，但也加速了它們的死亡。^[23]唱片公司天天都有新歌推出，人們總有點貪新忘舊，普通一首流行歌的壽命，實在不長。如果艷麗詞藻和鬼馬詼諧是傳統粵語歌的兩大痼疾，^[24]那麼，情歌就必定是八十至九十年代的陰魂了。

許冠傑雖是商業化下的一個典型，但他的歌曲卻能真實地反映著香港歷年來各樣潮流、文化的演變，這是很值得研究的。至於黃霑和林夕，前者以白話入詞，屢試新的寫法；後者苦心經營，建立獨特的情歌路線；可以說，二人在商業濁流下，開闢了一道清溪，實在難能可貴。

正因為商業化的桎梏，音樂創作受到很大的局限，歌詞要入流成為正統文學，恐怕不易，前景也不樂觀。名音樂人顧家輝曾指出：“社會越商業化，人們的生活越忙碌，人們再沒有往日那種閒情逸致去細心欣賞古典樂曲，流行曲便自然會侵入。流行曲重視節奏，有些青年甚至不理旋律，只聽節奏便動起來，流行曲傳達感情和感受比較直接，也比較淺白易懂，不用太花腦筋。”^[25]流行歌詞真的要由俗變雅，就必須經過淨化，要靠勇於突破文化企業的控制，堅持音樂不是糖果，不會“誰聽了第一句，就可預料下一句”，^[26]這樣，也許粵語歌會有登上大雅之堂的一天。

註釋

^[1] 周永新：《目睹香港四十年》（香港：明報出版社，1990），頁30-31。

^[2] 周華山：《電視已死》（香港：青文出版社，1990）頁72。

^[3] 黃志華：《粵語流行曲四十年》（香港：三聯書局，1990，第一版），頁172。

^[4] 同註3，頁12。

^[5] 82-83年間，徐小鳳的《徐小鳳全新歌集》以華麗高貴為銷售點。84年後，譚詠麟以小生形象大唱情歌；張國榮以優皮士形象風靡全城；梅艷芳以百變形象吸引歌迷。

^[6] 見《華僑日報》一則新聞報導（1994年8月28日）。該報導引述一項由“香港政策透視”的調查，顯示過去十年中文金曲被愛情這類題材壟斷。

^[7] 1985年金唱片9張，白金唱片15張；1988年，金唱片25張，白金唱片67張。轉引自註3，頁104-105。

- [18] 同 [3]，頁2-3。
- [19] 林夕：〈從寫新詩到填詞〉，見梁秉鈞編：《香港的流行文化》（香港：三聯書局，1993），頁191-193。
- [10] 同 [1]，頁68。
- [11] 同 [3]，頁54。
- [12] 見《星島日報》第十四版（1986年3月3日）。
- [13] 同 [3]，頁65。
- [14] 小美：〈從歌詞看許冠傑的社會知覺〉，《小美純感性接觸》（香港：博益出版集團，1989），頁14-19。
- [15] 吳宏：〈批評“許冠傑”〉，《理工學生報》（1980年9月，第九卷第三期），轉引自註3，頁67-75。
- [16] 同 [13]。
- [17] 同 [14]，頁15。
- [18] 周華山：《消費文化：影像·文字·音樂》（香港：青文出版社，1990），頁166。
- [19] 同 [15]。
- [20] 同 [3]，頁41。
- [21] 小美：〈黃霑暢談創作心得，淺談生平小史〉，《小美純感性接觸》（香港：博益出版集團，1989），頁111。
- [22] 同 [21]，頁114。
- [23] 同 [2]，頁86-87。
- [24] 同 [3]，頁49。
- [25] 朱美美：〈壹週人物——聽到自己歌曲的時候〉，《壹週刊》（1992年1月31日），頁8。
- [26] 嶺南學院中文系主任陳炳良教授的回應。轉引自註9，頁198-199。
- [27] 黃志淙、舒雅整理：〈無情的商品·無奈的青年——香港流行音樂與社會文化座談會〉，《文藝報》，第二期（香港：香港文化藝術工作聯合會，1995年7月號），頁4-12。
- [28] 達明一派的著名作品如：〈十個救火的少年〉、〈石頭記〉、〈迷罔夜車〉、〈馬路天使〉、〈今夜星光燦爛〉等，內容具城市遊蕩意識、九七末世情懷及政治諷喻。轉引自洛楓：〈達明一派之旅——流行音樂的社會意識〉，見梁秉鈞編：《香港的流行文化》（香港：三聯書局，1990，第一版），頁124。另見於 [10]，頁180-188。

- [29] 梁寶耳：〈卡拉OK對流行曲的功過〉，《文藝報》，第一期（香港：香港文化藝術工作聯合會，1995年5月號），頁58。
- [30] 同註 [3]，頁59-64。
- [31] 見香港《文匯報》第五版（1984年11月18日），轉引自註3，頁124。
- [32] 史文鴻：〈香港流行曲文化的一些問題〉，《華僑日報》（1994年9月11日），此句引自二十世紀一位音樂學及思想家阿當諾（T. W. Adorno）對流行曲的批判。

（六）參考書目（以筆劃次序排列）

1. 專著

- (1) 小美：《小美純感性接觸》，香港：博益出版集團，1989。
- (2) 文瀚：《流行音樂啟示錄》，香港：中華書局，1991。
- (3) 周永新：《目睹香港四十年》，香港：明報出版社，1990。
- (4) 周華山：《電視已死》，香港：青文出版社，1990。
- (5) 周華山：《消費文化：影像·文字·音樂》，香港：青文出版社，1990。
- (6) 梁秉鈞編：《香港的流行文化》，香港：三聯書局，1993。
- (7) 梁寶耳：《流行曲風雲錄》，香港：百姓文化事業有限公司，1990。
- (8) 黃志華：《粵語流行曲四十年》，香港：三聯書局，1990。
- (9) 羅孚：《香港文化漫遊》，香港：中華書局，1993。

2. 論文

- (1) 史文鴻：〈香港流行曲文化的一些問題〉，《華僑日報》（1994年9月11日）。
- (2) 梁寶耳：〈卡拉OK對流行曲的功過〉，《文藝報》（第一期），香港：香港文化藝術工作聯合會，1995年5月號，頁58。
- (3) 梁寶耳：〈流行歌詞與曲調之搭配技藝〉，《文藝報》（第三期），香港：香港文化藝術工作聯合會，1995年9月號，頁64。
- (4) 黃志淙、舒雅整理：〈香港流行曲音樂與社會文化座談會〉，《文藝報》（第二期），香港：香港文化藝術工作聯合會，1995年7月號，頁4-12。