

9-2007

從《獅子山下》到「許冠傑金曲」到 《始終有你》：「香港人的歌」與「香 港人」有什麼關係？

Ming Hong, Eddy CHAN

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/mcsln>

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

Recommended Citation

陳銘匡 (2007)。從《獅子山下》到「許冠傑金曲」到《始終有你》：「香港人的歌」與「香港人」有什麼關係？。文化研究@嶺南， 7。檢自：<http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol7/iss1/1/>。

This 專題文章 Feature is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

從《獅子山下》到「許冠傑金曲」到《始終有你》—— 「香港人的歌」與「香港人」有什麼關係？

陳銘匡

引言

2007年，香港政府製作「慶祝香港特別行政區成立10週年主題曲」《始終有你》，找來一眾著名歌星合唱，並於六月起安排在全港電子傳媒、康文署場地等高密度播放，企圖透過歌曲，形塑一種「香港人」的集體形象——「衝勁」、「爭勝」、「能力大小也力拼」，並且要傳遞一種「現實」——因為有「不捨不棄，才會了不起」的「香港人」，香港才會「萬眾掌聲響一世紀」。根據曲詞創作人的說法，就是要歌曲讓「700萬人，個個琅琅上口」，並藉此曲「歌頌香港人的自身努力」¹。

如果以為單靠歌曲易上口的旋律、歌星的知名度，加上歌詞直接的敘述，便能讓香港人深信歌曲所建構的自身形象和身份，並因之而感同身受，牢記於心，那未免是過於一廂情願的想法。流行曲所產生的意義，並不是單由製作者決定，然後將訊息直線地傳給消費者的。

常會有人談論什麼流行曲最能展現香港特色、最能代表香港人。的確，有一些歌曲會較普遍被認為是「香港人」的歌，能夠呈現「本土意識」、「香港精神」、「香港人身份」。例如《獅子山下》等七八十年代電視劇主題曲。例如許冠傑的一些歌曲。然而，到底什麼才是「代表香港人的歌」？這些歌曲與香港人的關係到底是怎麼樣的？歌曲所指的「香港人」、「香港精神」的意義從何說起，因何而來？與

¹ 〈金培達陳少琪：回歸金曲非口號歌〉，《明報》，2007年3月1日。

香港人的經驗有什麼關係？爲什麼某些歌曲被認同「代表香港人」，另一些企圖呈現「香港人」的歌卻被人冷待？

過去有不少關於流行曲與香港人身份關係的討論，大都集中於個別歌曲的文本分析及本土意識萌芽的脈絡。本文嘗試將焦點放在中介(mediation)過程，探討歌曲的意義如何被建構、中介、轉化，如何與香港人的經驗聯繫上，並且討論在上述的過程中，流行音樂如何參與形塑「香港人」這個「想像共同體」(imagined communities)。

由於篇幅所限，本文首先以中介、想像共同體、文本手法等概念想起，然後集中以兩個具體角度爲例，包括：(1) 七、八十年代的電視劇主題曲；(2) 許冠傑作爲「香港情懷」的代表；並藉此兩個例子，討論流行音樂與香港人意識、身份及經驗之間千絲萬縷的關係。最後再回看《始終有你》這首「特區之歌」與香港人又有什麼關係。

從七十年代的本土意識說起

有關香港流行音樂的研究中，一般均會認同，1974年是香港粵語流行曲發展的里程碑 — 電視劇《啼笑姻緣》主題曲及許冠傑的《鬼馬雙星》唱片同年面世，大受歡迎，打破過去香港人歧視以「母語」作爲流行曲語言的現象（過往流行音樂市場以國語歌及英文歌爲主，粵語歌被認爲難登大雅之堂）。

到了三十多年後的今天，每當討論什麼歌曲最能代表「香港人」時，往常被提名的仍然是這兩類歌曲 — 七、八十年代的電視劇主題曲以及許冠傑一些以香港人心聲、香港社會爲題材的歌曲。爲什麼是這些歌曲？它們如何在香港人的生活經驗中，衍生與所謂「香港人身份」、「香港精神」相關的意義？

香港人的本土意識在七十年代中萌芽，並開始在各種流行文化中具體展現。當時，電視劇與粵語流行曲就共生共榮。黃志淙（2007）認為《獅子山下》主題曲的地位至今幾乎等於是香港的「港歌」，而《奮鬥》、《強人》、《抉擇》、《網中人》等主題曲，「迴響著香港人的身份認同」，由過去「寄居、逃難、過客的心態」轉為「以港為家」、「以港人為榮」。²

然而，這說法只是道出這些歌曲生產時的社會脈絡。為什麼這些歌曲特別能夠與「香港人身份認同」連繫上，而不是其他？為什麼這些歌曲三十多年來仍被視為最能代表香港人身份或特質？為什麼「香港人」願意相信歌中寫的就是自己？

中介（mediation）－流行曲意義的不斷流動與變化

中介(mediation)是十分重要的概念。Silverstone (1999) 曾提出，中介是關乎意義的不斷流動與變化－在不同文本之間、在不同人之間、不同事件之間，並且跨越時間、超越空間；每一個人、每一個群體都會參與中介過程，會直接或間接地參與文本意義的生產或改造過程之中³。

根據這個概念，一首流行曲的意義，便不可能是單一的直線過程，不會等同詞曲創作人創作時所希望傳遞的訊息。事實上，中介過程在歌曲未面世前便已開始－例如：填詞人以文字中介（mediate）作曲人的構思，歌者的演繹是歌詞與聽者之間的中介，唱片封套與宣傳策略又成為歌曲與消費者之間的中介等。歌曲面世後，經過媒體的中介，在不同時間、不同脈絡中，被身份、經驗各異的人所解讀、轉述、挪用、再建構，在連綿不絕的傳播與覆述過程中，不斷與不同聽眾的種種個人經驗碰撞（包括其個人生活經驗及與該歌曲相關的記憶），從而衍生更龐雜的意義。

² 黃志淙 (2007)：《流聲》，香港：香港特別行政區民政事務局，頁 43。

³ Silverstone (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 13-18

以《獅子山下》主題曲為例，歌曲透過電視、電台、唱片、網路等媒體廣泛地在不同年代、不同脈絡中反覆傳播，一再被名人、媒體及小市民反覆傳唱傳誦，文本意義跨越時空，也一再被中介、流動、再轉化，衍生的意義層層疊疊。

在七十年代，《獅子山下》劇集與主題曲互相呼應，站在小市民(相對當時「大」殖民政府及利益集團)位置細訴苦樂參半與鄰里守望相助的生活，其後廿多年，社會環境已大不相同，每個聽者憑個人經驗，代入、想像及加以中介。對於不同年齡及社會地位的聽者，歌曲的意義有時是「懷舊」、有時是讚美自己一路走來的奮鬥精神，有時是鼓勵自己咬緊牙關的座右銘，有時是對香港過去的一種想像，有時是對香港現狀一種「理所當然」的表述。直至 2002 年香港經濟低迷時，前財政司司長梁錦松引用《獅子山下》來重新建構一種集體奮鬥精神，將龐雜的文本意義簡化，企圖由上而下形塑一種單一的香港人共同精神 — 「踏實苦幹」(即責任歸於個人努力)及「同舟共濟」(即社會需要「和諧」)，同時藉此淡化政府政策失誤責任及社會結構等問題。另一方面，2003 年社會氣氛陷入谷底時，民間在 7 月 1 日大遊行前以《獅子山下》主題曲製作短片，在互聯網廣泛流傳，以新聞片段搭配原來的歌詞，與香港人近年的經驗與記憶連繫上，營造強大的感染力，為《獅子山下》賦以新的意義，形塑另一種「香港人」身份 — 堅持自由、不畏強權、追求公義的「香港人」，亦間接促成不少人在當年「七一」上街遊行⁴。

流行曲與人之間的連結關係

從中介的概念延伸，Negus (1996)便具體地指出，流行曲本身不會「反映」、「表達」聽者或音樂製作人的生活或身份⁵。他認為身份意識，一方面是從人與人之間透過音樂而連繫的過程中所產生，另一方面也從人與音樂連繫的過程而來；身份意

⁴ 此段撮自筆者另一篇文章《〈獅子山下〉的旅程 — 歌曲文本意義的流動》(2007 年)，暫未作公開發表。

⁵ Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, UK: Polity Press: 133-135.

識並會同時存在於這些多方向的「接合」(articulation)⁶過程之中。生產與消費之間不是直線、固定的連繫，而是一個經中介的連結網絡(a web of mediated connection)。

因此，根據上述概念，我們分析香港人身份與流行曲之間的關係，著眼點應該是不同的「接合」、連結過程：

- 香港人彼此之間，如何藉著某些流行曲而連結起來；
- 香港人的生活經驗如何與流行曲連結起來；
- 流行曲生產者、聽眾、以及周邊的文化、社會、政治環境如何互相接合。

形塑「想像共同體」—人與人之間經由流行曲而連結

上述的這種聯繫，亦造就了香港人這種想像共同體(imagined communities)的形塑。這個概念借用自 Anderson (1983)探討民族主義所作的分析⁷。雖然香港不是 Anderson 所討論的國家、民族，但仍可因為其特殊的社會、歷史與政治地位而被視為 Anderson 所稱的想像共同體。

借用他的這套理論，香港人之間，雖然大多是互不認識的，但他們相互聯結的意象卻活在每位成員的心中，原因正正在於每個人都想像彼此擁有一些共同的事物。而某些流行曲就是這些被想像成「共同擁有」的事物之一。我們不知道其他香港人在做什麼，卻確信他們與自己同樣地會聆聽、會唱這些歌，會同樣擁有與這些歌相關的經驗。「我們知道正當我們在唱這些歌的時候有其他人也在唱同樣的歌—我們不

⁶ Keith Negus 在解釋流行音樂中“articulation”的概念時，指出此字的雙重意義，分別為清晰表述、溝通，以及將兩組元素連接、「接合」起來的意思。本文參考 Keith Negus 全文的重點後，集中處理“articulation”中「接合」的意思。

⁷ Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso; 中譯本：吳叡人譯（2005）《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》，上海人民出版社。

知道這些人是誰，也不知道他們身在何處，他們正在歌唱。將我們全體聯結起來的，唯有想像的聲音。⁸」

Anderson 這種透過想像「大家也會唱同一首歌」而把人與人之間連結起來，並因之而形成一個「想像共同體」的論述，亦正好呼應前文提及 Negus 所說的看法——「身份意識是從人與人之間經由音樂而連結的過程中所產生」。

Silverstone 則進一步指出，共同體(或社群)不僅是想像的，也是由符號所定義的——我們利用符號將社群的界線 (boundary) 劃出來，並透過這些符號區分我們與其他人⁹。社群的成員不只想像擁有共同的事物與相近的意識，更藉著創造或尋找符號，想像自己與此共同體以外的人有所分野。

粵語歌作為「香港人」社群共有的獨特符號

一個所謂「香港人」的社群能夠形成，媒體及流行文化，包括流行曲，所提供的符號以及前面提及的界線 (boundary) 便十分重要。一首被公認為代表「香港人」的流行曲，最容易被認出的界線便是語言——粵語。正如前述，七十年代中粵語歌能夠取代國語歌和英文歌成為主流，與當時本土意識的興起是有緊密關係的。自此以後，粵語歌壇邁向盛世，全世界只有香港在大規模生產粵語歌（廣州或星馬所生產的粵語歌相對地不成氣候）。即使說粵語的地區不只是香港，但粵語歌屬於香港的感受是非常強烈的。一首流行曲要被想像成「香港人」所共同擁有的，其必要條件就是粵語——這道語言界線能明確地把香港人和其他華人社群（包括沒有廣東歌工業的粵語地區）區分。

台灣音樂人羅大佑 91 年來香港開設「音樂工廠」唱片公司，唱出淺白地頌讚香港的《東方之珠》，劉德華於 97 回歸前夕以香港巨星身份唱出《中國人》，但它們

⁸ 同註 5，頁 140-141。

⁹ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 96-104.

都難以成爲代表「香港精神」之歌，其中一個重要原因就是語言－兩者都並非粵語歌。

流行曲文本的運作－人與音樂的連結

除了語言以外，什麼原因會令一首歌被社群成員視作「大家都會唱」的歌呢？這個「會唱」的意思，不止是「懂得唱」（當然流行程度也是其中一個影響之一），而是歌曲本身包含一些符號，被想像爲社群成員所共同擁有的。它們就在歌曲文本中－可以是歌詞、旋律、歌手風格及形象等。

爲什麼有些符號會被想像成香港人彼此共同擁有的，而有些卻不能？爲什麼不同世代、不同經驗的香港人會同樣認同某些歌曲文本中的符號能代表「香港人」？至此我們要分析歌曲的文本聲稱（*textual claims*）如何與香港人的生活聯繫起來，這也是前文提及 Negus 所指出的「人與音樂連結的過程」。

Silverstone (1999) 認爲媒體的文本主要透過「修辭」（*rhetoric*）去說服我們相信，以「詩意」（*poetic*）去討好我們，並以「欲望挑動」（*erotic*）技巧來誘惑（*seduce*）我們¹⁰。文本能不能獲得認同，視乎上述策略（*strategies*）的運作，是否配合得宜。

一首歌何以能被普遍香港人認同爲能夠代表「香港人身份」，可從以下的角度分析：

（一）修辭（*rhetoric*）¹¹：可以是歌詞內容及用字技巧，也可以是歌手演繹方式或個人形象的原真性（*authenticity*），目的是要說服我們相信歌曲文本呈現的價值，或相信歌曲的描述是真確的。要達致這目的，所用的語言必須是我們熟悉的，也需

¹⁰ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 29-30.

¹¹ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 31-39.

從聽者（香港人）熟悉的事物或共有的價值基礎所出發，加強信任關係，並在這基礎上遊說聽者相信歌曲文本的訊息。

（二）「詩意」（Poetic）¹²：要取悅聽者，歌曲需要透過其結構－可以是旋律、編曲、歌手演繹、風格以至文字的隱喻、敘事手法、或與其他文本的互文性（inter-textuality）等的中介來達成。只有能取悅聽眾的歌，才可以繼續一傳十，十傳百，藉聽眾的網絡傳播及中介，穿越時間和空間，讓更多人認識，也讓人更容易想像－「其他人會如我一樣喜歡這首歌」。

（三）欲望挑動（Erotic）¹³：歌曲要與聽眾連上關係，牽動聽者的感情、欲望，出其不意地刺中聽者的情緒。這手法的關鍵是人－聽者如何會被觸動、誘惑、啓發，這裡關注的是聽者的經驗（生活經驗與消費歌曲時的經驗），如何與歌曲連結上。

總的來說，流行曲要廣泛地受人注目並且能跨越時間，則其討好聽眾的特質－「詩意」（poetic）是必須的；而要進一步讓聽者相信歌中展現的香港人身份/香港精神，則其修辭（rhetoric）技巧也需適宜；但要牽動聽者的情緒，讓香港人每次聽著唱著也都因為歌中的「香港精神」而感觸而激昂，則需要進一步與聽者的經驗連結成緊密關係。

要達成上述三者，殊不容易。下文以七、八十年代的電視劇主題曲及許冠傑歌曲為例，綜合前述中介（mediation）、接合關係（articulation）以及文本手法作基礎，加上香港人的經驗範疇及社會脈絡，試圖從複雜的過程與紛陳的內容中，整理出這些歌曲與香港人的關係。

七八十年代電視劇主題曲：如何說服、取悅、誘惑香港人

¹² Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 40-47.

¹³ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 48-56.

旋律 — 取悅聽者 易記易唱

首先，這些主題曲在結構及風格上有其獨特的吸引力，亦即前文引述 Silverstone 所指的「詩意」(Poetic)。七、八十年代重要的詞曲創作人黃霑在他的博士論文中提到，顧嘉輝首先在寫主題曲旋律時採用 AABA 的曲式，為當時香港的流行音樂打開新的一頁，四段加起來是「起、承、轉、結」，脈絡分明，有利於記憶，便於傳唱，最為聽眾所接受¹⁴。

歌詞 — 說服聽者：這就是香港人

七、八十年代長篇電視劇開始展現香港人當時的精神面貌，本土意識浮現；主題曲固然會與劇集有其互文性 (inter-textuality)，但正如前段以《獅子山下》為例的分析，事實上歌曲文本的流動性遠超電視劇，經過重重中介以後，其意義已遠離電視劇的具體內容。到了今天，可能很多人聽過唱過《獅子山下》、《奮鬥》、《強人》，但就從來沒有看過甚至完全不知道劇集的內容。兩者的意義聯繫，可能就只是歌曲與電視劇同樣令人聯想起，一個被歷年流行文化與傳媒「中介」過、再建構的七、八十年代香港景象—人人奮鬥、「寫下不朽名句」的「香港傳奇」，以及小市民每晚回家追劇集的簡樸日子。

然而，是什麼原因造就這一些歌曲，在往後二十多年，仍能歷久不衰，讓不同年代、不同背景的香港人皆能找到認同的位置，並想像「香港人」社群彼此也在聽和唱這首歌？

筆者認為其中的主要原因，是歌詞文字融合 Silverstone 所說的「修辭」及「詩意」手法—既有吸引人的文字和容易傳誦的「金句」，又避免直接描寫具體社會現實，保持開放性和模糊性，不會有過時或讓人懷疑的符號或論述，也因為這種「空泛」

¹⁴ 黃湛森 (2003)，《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究 (1949-1997)》，香港大學博士論文

¹⁵而讓每個聽者可以憑個人經驗代入，人人可以在歌中找到自己，看到別人，即使每個人詮釋的歌曲意義不盡相同，但有一個共同的背景—香港，這些歌曲脫離了原本肥皂劇情節，成為以香港作背景的「人生哲理歌」。

朱耀偉（1998）提出黃霑的《狂潮》、《家變》、《強人》等成功的「人生哲理」歌詞，為粵語流行曲注入了「生命意識」，而粵語流行曲亦獲得嶄新的表現方式—淺白平易的口語化但又不失文雅的創作¹⁶。黃霑（1998）本人也認為這種由填詞人慢慢摸索自創的「近口語，又似新詩」的歌詞是一種獨特風格，「何必偏偏選中我」（《小李飛刀》）、「變幻原是永恆」（《家變》）等歌詞警句，變成香港人的口頭禪，「下達販夫走卒，上及學者通儒」¹⁷，常被引用、中介，加強歌曲深入民心的程度。

歌詞的修辭、風格、結構，有利於文本的流傳，而獨特的粵語歌詞語法與警句，成為香港「共同體」獨有的符號，是否習慣這種語法和懂得唸出這些「警句」，正好是「香港人」與這「想像共同體」以外的人區別。

除了《獅子山下》、《東方之珠》以外，為什麼不少電視劇主題曲沒有明言香港，卻仍常被認為是與「香港人身份」掛鉤？事實上，能夠成功地廣泛流傳並被認同是「香港人主題曲」的歌，歌詞的中心始終是一個沒有具體刻劃的人物—一個你我皆可以代入的角色，而歌曲作為粵語歌及電視劇主題曲的脈絡，亦令歌曲的背景順利成章地被想像成香港，歌曲的主體也自然是這「想像共同體」中的一員—「香港人」。

¹⁵「空泛」是黃霑自評《獅子山下》時所用的詞，見梁款：〈獅子山下再遇上〉，《文化拉扯3：七情上面篇》，香港：進一步多媒體有限公司，2004，頁60-61。

¹⁶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：三聯書店，頁452-453。

¹⁷黃霑（1998），〈流行曲與香港文化〉載於冼玉儀編《香港文化與社會》香港大學亞洲研究中心。

但這批「香港」歌曲的歌詞中仍必然會有一些共同的符號，這就是所謂的「人生哲理」，而這些「哲理」基本上都是指向一套相近的價值觀：

《獅子山下》，黃霑詞

放開彼此心中矛盾/理想一起去追.....

攜手踏平崎嶇/

我哋大家用艱辛努力寫下那不朽香江名句

《奮鬥》，黃霑詞

寧願奮鬥到百千次/創出幸福快樂鄉

同我兩手相牽/發千分熱千分光.....

《東方之珠》，鄭國江詞

群力願群策/東方之珠更亮更光....

《抉擇》，黃霑詞

就算受挫折也當平常/發揮抉擇力量.....

闖一番新世界/挺身發奮圖強.....

歌詞共有的價值/符號，就是要拼搏、發奮圖強、同舟共濟、追求進步。這些描述與「現代社會」的大論述（grand narrative）互相吻合，強調「繁榮」、「進步」、「奮鬥」等，以此概括社會的種種差異。歌曲所呈現的「香港人精神」，在其他普及文化、傳媒以至政府的反覆再現與再建構過程中，成為香港人想像的「共同價值」。我們因為媒體和身邊人的中介、陳述，相信這些價值是香港人獨有的。歌詞易記易唱的「警句」彷彿成了香港人社群內獨有的「術語」，我們也願意將這些正面的標籤貼在自己身上。我們唱著聽著這歌，想像在香港社群中的每一成員彼此都有歌詞所刻劃的同一精神面貌，願意相信這些價值是推動香港成就的主因，願意相信其他社群成員也在唱著聽著這首歌，有同樣的感受。

八十年代初有一些非電視劇歌曲，十分直率地歌頌香港，例如黃霑寫的《香港香港》「淺水灣夕照裡/銅鑼灣夜市裡/洋溢我歡笑快樂清歌響朗」，鄭國江寫的《香港香港》「香港我心中的故鄉/這裡讓我欣賞/這裡有許多好處沒法擋」等，歌詞對香港直白而浮面的描述，修辭（rhetoric）上反而更難以讓多數人信服，缺乏具普遍性的「哲理」亦難以讓人代入歌中角色，因此這些歌曲也難以長久連繫人心。

八十年代初到九十年代初，由於中英就香港前途談判、香港前途不明朗、以及八九年六四事件等，香港多了一批反思殖民身份、中港關係、前途陰影等的作品，例如《借來的美夢》、《香江歲月》、《皇后大道中》、《說不出的未來》等，達明一派等樂隊亦生產了不少刻劃當時香港社會人心虛浮、忐忑不安的現況，例如《今天應該很高興》、《你還愛我嗎？》等¹⁸。這些歌曲當時皆能引起一定迴響，部份現時仍會被繼續傳唱，然而由於歌詞內容有具體的時間性或社會現象描述，難以在事過境遷以後，仍能引來不同世代的投入和共鳴，因此即使這些歌有強烈的香港意識，但相對於前述那些沒有時間性、「空泛地」以香港為背景的人生哲理歌，這些社會歌曲始終難以被認同為代表大多數香港人價值和身份的歌曲，也不會反覆被傳媒、名人挪用作呼喚人心的作品。

九十年代中至今，流行曲中的香港意識慢慢淡化，由於社會脈絡、商業環境及詞人詞風的轉變，即使在情歌主流以外的「勵志」、「哲理」或「社會寫實」歌詞，亦較傾向細緻或具體的個人處境描述，而不會是七、八十年代的「大論述」式「空泛」哲理歌，因而即使仍能受聽眾喜愛，但卻未能說服普遍聽者代入歌中角色，較難跨越時間讓不同世代的香港人感同身受。

演唱 — 觸動聽者情緒

¹⁸ 可參考 朱耀偉（1998）〈香港流行歌詞中的「香港」本土意識〉，載於 吳俊雄，張志偉編（2002），《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津大學出版社，頁 254-261。

要直接觸動聽者情緒，旋律、編曲、歌者演繹與歌詞的配合皆為重要。黃霑

（2004）在他的論文中力證顧嘉輝所寫的主題曲從旋律、結構、節奏至編曲皆有獨特的創新性，讓觀眾耳目一新，易記易唱，西化之中有東方韻味，唯香港獨有¹⁹。

然而，有好的曲詞，歌者不同的演繹卻會為我們帶來不同的經驗和意義。需注意的是，流行曲並不止原先錄製在唱片的版本。歌曲的原唱歌手會在電視節目、演唱會中現場演唱，歌曲會在不同時候被其他歌手翻唱，政治人物會有目的地挪用歌詞，而我們更會聽到自己的親友，以至自己，隨時隨地哼唱或拿起米高峰在卡拉 ok 演唱。

不同的演繹與相異的經驗及記憶交纏，自會衍生不同的意義。但無可置疑，原唱歌手的演繹對大多數聽眾來說意義較強。七、八十年代的歌手如羅文、徐小鳳、甄妮等皆有獨特的唱腔，黃霑形容羅文讓歌曲「盪氣迴腸，餘音不絕」²⁰。他/她們在現場演繹時更往往以令人意外的爆發力來感染觀眾，並以歌星自身「奮鬥成功」的香港人形象，煽動觀眾對歌詞的認同，撩撥他們的切身記憶與感受，加強他們的代入感。

中介·流傳 — 流行曲與社會環境的連結

回歸後香港經濟陷入困局，高官與傳媒紛紛重提這些歌曲激勵港人，重提「香港傳奇」來遊說香港人相信團結便可以捱過苦日子。前財政司司長在宣讀財政預算案時引述《獅子山下》和《前程錦繡》，引來市民搶購錄有《獅子山下》的唱片；2003年沙士期間「抗炎大行動」的集會亦以《獅子山下》為與會者的合唱歌；連2007年曾蔭權競選特首的造勢晚會，亦有合唱《奮鬥》的環節。唱片公司大量以「我們的」、「香港的」等名義將這些電視劇主題曲重新包裝，以精選碟形式推出市面，

¹⁹ 黃湛森（2003），《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究（1949-1997）》，香港大學博士論文，頁140-143。

²⁰ 同上，頁142。

此亦可視為一種由商業機構主動所作的中介，讓歌曲更能跨越世代而廣泛流傳，並且都附有這中介符號—「香港人的歌」。

歌曲的意義會不斷轉化，在不同人心目中有不同意義，但是因為前文所述其文本的獨特性，並且偏向社會主流的「奮鬥、進步」價值觀，因而更容易被政府或傳媒由上而下挪用作為激勵人心、凝聚社會的工具。當意見領袖及傳媒將這些歌曲標籤為「香港人的歌」以後，更多人會認同這些歌曲對「香港精神」的呈現。

我們唱歌——一場遊戲 一場經驗的連結

這些歌能與香港人的個人或共同經驗扣上，儘管中間的內涵不盡相同，但總能喚回我們的記憶或讓我們投入某種想像中的香港人角色。歌曲被再三轉述和中介下，加上被年輕歌手重唱（再一次的商業中介），亦會吸引不同世代的香港人投入另一種經驗—卡拉 ok。

唱卡拉 ok 其實是一種遊戲（play），Silverstone(1999)就曾提到遊戲是讓我們在特定的空間中暫時脫離平常的真實生活，同時也是一種為真實生活的排演（rehearsal），而透過這些遊戲及遊戲中的角色，建立自己的身份²¹。

香港人走進卡拉 ok，或者在前述那些社會/政治集會中，唱出這些具「人生哲理」的七、八十年代電視劇主題曲，正好讓他們暫時脫離不安的現實，激情唱出「受挫折也當平常」、「攜手踏平崎嶇」，投進過去想像中騰飛的香港，飾演「寫下不朽名句」的香港人，進一步鞏固個人經驗與這些「香港故事」的連結。Frith(2001)指出我們透過唱歌去知道如何表達自我，並會讓我們感受到類似的情感，而這些會被普羅大眾頌唱的歌，便能夠成為大眾認同的真誠標誌²²。

²¹ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 57-67.

²² Frith S. (2001) 'Pop Music' in Simon Frith (ed.) *"The Cambridge Companion to Pop and Rock"*; 中譯本蔡佩君等譯（2005）《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，商周出版，頁 95-96。

的確，歌不只是聽的，我們透過唱出，來中介及繁衍更多的意義，並藉此將自己的經驗與歌中角色、以及其他唱這首歌的（香港）人聯繫上，身份亦從而被形塑出來。

流行曲與記憶－重新定義我們共同的過去

不同世代的香港人會在不同媒介、不同經驗範疇之下聽同一樣的歌。七、八十年代，家家戶戶每晚就在電視機前邊吃晚飯邊聽到主題曲響起，其後的世代買「懷舊」精選唱片、看「金曲演唱」節目，甚至聽由年青歌手翻唱的版本。七十年代時，聽歌受電視播放時間的限制，要坐在家中聽唱片；今天可隨時隨地聽不同演唱版本的 mp3，可以隨時上網看 youtube 中歌手十多年前演唱的片段，要接觸過往的世界輕易而舉。今天的香港人，可以輕易地透過這些以香港為背景的歌，與七十年代的人與事連繫上，當中又牽連了記憶。

正如前述，這些歌曲文本「空泛」地呈現以香港為背景的「人生哲理」，沒有明確的時間地標，卻必然會讓人聯想到那個時代，也與電視劇及歌手形象等文本產生互文性。Silverstone(1999)指出媒體是與記憶連結的工具，並且有力量定義過去－可以是再現，也可以是重新建構；我們的過去是由很多媒體影象及聲音所建構的，我們的記憶也依賴媒體以及種種出現在媒體的事件²³。流行音樂也一樣。

曾經歷過七、八十代的人透過《獅子山下》、《奮鬥》等電視劇主題曲，回溯當時這些歌陪伴生活及種種隨之而來的記憶，又或者根本是重新建構早已無法辨認的過去；新世代透過這些歌，以及其他人和媒體的中介，來建構這段香港過去的想像。因為大部份的中介－包括傳媒、論者、自己的親友等，都告訴我們，這些歌曲描劃的就是當時的現實社會，所以我們都願意相信，那個七、八十年代的香港，是「歡笑多於唏噓」的，香港人是「群策群力」的，是「理想一起去追」的，相信「東方

²³ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 125-133.

之珠更亮更光」。我們藉著歌曲的零星片段，建構這一段無從理清有多真實的香港過去、香港人的心路歷程。

流行曲所中介過的記憶（mediated memories）與香港人的經驗互相糾纏，在漫長而複雜的過程中，人們透過這些中介過的記憶連結起來，也會將這些中介的過去視為彼此的共同過去。這些中介過的記憶成了獨特的符號，為香港這「想像共同體」劃上界線。

許冠傑神話 — 個人形象與「香港情懷」

許冠傑的歌曲亦往往被視為帶有強烈本土意識、草根性的作品，初期的歌詞被形容是能夠寫出香港小市民心聲，八十年代中開始當社會、政治氣候轉變以後，其作品則被視為富「香港情懷」的作品。

前面所述有關中介、連結、「想像共同體」的符號/界線及文本手法等的分析都可應用在許冠傑的歌曲，探討為何這些歌曲會常被視為「香港人的歌」，在此不再贅述。筆者想透過許冠傑的例子說明兩點，其一是明星的個人形象起了很關鍵的影響，另一點就是現場演出中與觀眾的互動亦是一種重要的經驗範疇，對「共同體」成員之間的連結及價值起了很重要的影響。

許冠傑早期的歌曲很多時都是以非常具體、直白的語言去敘述小市民的故事：「為兩餐乜都肯制，前世」（鬼馬雙星）、「家陣惡搵食/邊有半斤八兩咁理想」（半斤八兩）、「成日要錢多/乾水乜都喎」（錢錢錢）等這類富地方色彩的諷刺歌詞，後期「香港情懷」式的歌曲則大量加插香港優點的描寫，呼籲留港建港：「霓虹都市/購物天堂/自由都市/百業繁旺」（洋紫荊）、「香港是我心/一顆不變心/實在極不願移民外國做二等公民」（同舟共濟），以及《話之你九七》、《香港製造》等直寫九七的歌曲。

然而，這些歌曲跟前述的幾首電視劇主題曲大為不同，它們的用詞既直接和具體，細緻地寫一時一地一個階層的小市民故事，又有明顯的時間性，但價值觀卻飄忽不定、似是而非甚至前後矛盾²⁴，不會像《獅子山下》等歌曲般容易被不同世代不同經驗的人所認同。那麼為什麼許冠傑的歌曲仍常會被認為是展現香港人身份的歌曲呢？

筆者認為其中一個關鍵是許冠傑鮮明的個人形象。許冠傑小時住公屋，在七十年代成為港大學生，自己創作歌曲，能自彈自唱，又能操流利英語，更有外籍妻子，他的現實生活就是幾代香港人想像中的神話—由低下階層奮鬥而上，自己譜寫自己的生命。他的形象既可平民又可洋化，既可草根地唱「吹漲」又可文雅地唱「願化海鷗輕唱悅情調」。這種奮鬥成功、積極開朗、中西文化混雜、可雅可俗、左右逢源的形象，向來就是香港人樂於認同與吹捧的。

三十多年來，他持續地寫和唱題材與香港社會息息相關的歌曲，樹立與香港社會脈膊相連的形象。七八十年代寫打工仔心聲，九十年代初人心惶惶之時唱「*香港是我家*怎捨得失去她」的香港情懷，呼籲港人同舟共濟；2003年沙士疫潮後他復出唱《繼續微笑》、《零四祝福你》來振奮低迷的人心。

因此，我們不應該將冠傑的歌曲逐一來分析它們與香港人經驗的關係或文本意義的流動。許冠傑整個人就是一個意義豐富的明星文本（star text），包括他的形象、新聞、作品以及現場演出等。他的「香港仔」形象、「歌曲反映社會現實」的主流論述，經過數十年傳媒、大小人物的中介、肯定，進一步建構許冠傑神話以及深化他與香港密不可分的關係。他成為了香港不可或缺的符號。香港人先透過「許冠傑」這個符號中介，再建構歌曲的意義，並藉他（及他的歌曲）感受到彼此的連結，因而將許冠傑的歌曲，大部份也歸入展現「香港精神」的類別。

²⁴ 可參考 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：三聯書店，頁60-76（第四章：許冠傑）。

許冠傑演唱會 — 萬人大合唱的表演

許冠傑於 2004 年久休十多年後復出開演唱會，在市道低迷之下大收旺場，連開近四十場。這次是他繼 90 年代以「香港情懷」為題的演唱會後，再次呼喚「香港精神」，以「繼續微笑」來對抗逆境。他身穿象徵香港的「紅白藍」服裝出場，唱出一首又一首香港人熟悉的歌曲，關於舊日的那些笑與淚，關於昔日（中介過）的記憶，與在場觀眾的經驗相撞。

觀眾反應熱烈，經常全場大合唱。在演唱會中跟歌手及過萬觀眾一起合唱，可以是像 Silverstone 所說的一種「遊戲」（play），讓觀眾暫時離開真實世界，共同經歷許冠傑與眾人一起想像與建構的「香港故事」。但這種大合唱同時也可被視作 Silverstone 所說的表演（performance）²⁵。觀眾仍然在自己的真實生活中，但透過放聲合唱，與萬千同場觀眾（以至數十萬其他場次的觀眾），一起演出共同的身份，演出「香港精神」，透過鏡頭和揚聲器、透過看見彼此「唱出」同樣的歌，透過想像，建立了彼此的連結，也把大家的經驗和（再建構的）七、八十年代記憶，連結起來。我們透過歌曲而連繫，進一步造就「想像共同體」的形塑，建構（同步經歷香港三十年大起大落的）香港人身份。

由上而下的《始終有你》— 群眾始終可以自創空間

最後，我們回頭看為什麼像《始終有你》之類的大合唱歌曲，無法達致推動者及詞曲創作人原來的目的，凝聚香港人，讓大眾「感受到歌曲中所表現港人對香港的歸屬感…… 道盡香港人於過去十年所走過不平凡的道路²⁶」。

歌詞赤裸裸地宣示「香港精神」，拼貼大量空洞而老生常談的官式禮讚符號，「繁榮這裡遇上安定」、「獅子山觸得到長城」、「東方跟西方的文明邂逅了衝

²⁵ Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production, 68-77.

²⁶ 歌星齊唱《始終有你》，文匯報，2007年3月31日。

勁」，用詞上已難以討好；由一班形象各異的歌星偶像一人一兩句合唱，也難有說服力（對比以往形象鮮明，從唱腔到個人故事皆有感染力的羅文、許冠傑等），難以挑動聽者情感。普羅大眾聽過後感覺不到與自己有什麼切身的連結關係。

由政府牽頭製作的政治宣傳歌，好處是肯定能透過電子傳媒以及康文署場地的公眾電視來作高密度播放，在短時間內讓歌曲接觸最闊層面，頻密播放務求最多觀眾聽眾記得。不過，正正也由於明顯地是政府的政治宣傳歌，市民對此會有戒心。

我們聽流行曲時，不會被完全控制，不會完全接受歌曲內容。相反，借用 de Certeau (1984)的說法，處於弱勢的受眾，可以主動地自創空間，避過原來的權力操控，用自己的手段（tactics）來抵抗甚至顛覆原意²⁷。Negus (1996)也特別指出，流行音樂不是聽眾被動地接受的，而是好比一個社會活動（social activity），所有個人及集體均可主動參與的。²⁸

因此，對於沒有共鳴的「香港精神」歌曲，一般人除了抱視而不見的態度以外，也可作出上述的手段（tactics）－《始終有你》推出兩個月後即有人製作了「惡搞」版本的《福佳始終有你》，以原曲配上諷刺政府及親政府人士的歌詞及畫面，以出奇不意的歌詞及影像諧仿（parody）原曲，撩撥觀者對政府或社會現狀不滿的情緒，又能勾起切身的回憶，反而比原曲更受注目，並且經過民間社會透過網絡的傳播和中介，將更多的香港人透過這「惡搞版」連結起來，形塑另外一種社群。

總結

流行曲經過不同的中介以後，衍生龐雜的意義，是否能成為「香港人的歌」，不是原作者能決定的。我們透過想像「大家也會唱同一首歌」而把人與人之間連結起來，形成「香港人」這個想像共同體。這些「香港人的歌」，皆有其獨特之處－無

²⁷ de Certeau M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press: 29-42.

²⁸ Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, UK: Polity Press: 26-27.

論旋律、歌詞、演唱等，既能做到取悅聽者，讓他們一傳十、十傳百的中介及傳播出去；也能保持一定的「開放性」並同時貼近社會主流論述，讓每個聽者可以把個人經驗代入，人人都可以在歌中找到自己，相信歌中所寫的就是「香港人」；更能撩撥受眾的切身記憶與感受，為歌中的「香港精神」而感觸而共鳴。

這些歌曲會重新建構我們共同的過去，經流行曲中介過的記憶與香港人的經驗互相糾纏。我們透過唱歌這個行為，與其他香港人連結上，參與形塑身份與「想像共同體」。許冠傑是一個特殊例子，他本人成為一個符號，要透過他個人形象的中介才能再建構歌曲的「香港精神」意義。

像《始終有你》這類由上而下的政治宣傳歌因為其文本運作的局限，難以成為代表香港人的歌，但卻讓平民自創顛覆的空間，民眾彼此間能藉此連結起來。

到了今天，當討論什麼歌曲最能「代表香港人」時，數來數去始終是這些七八十年代的歌曲，彷彿近十多年間都再沒有這類歌曲出現，或者即使有，亦早已被遺忘或只能被小眾所欣賞。原因固然與商業、社會及政治環境、創作人與歌者風格的轉變有關，但中介過程中的各種微妙變化與互動，也是不容忽視的。

我們不一定需要一些新的「香港人歌曲」。但當舊有的歌曲經過數十年的中介，我們需要問所謂「獅子山下精神」、「香港情懷」、「東方之珠更亮更光」，是不是依然如此理所當然？它們在今天的含義是什麼？所謂「香港人歌曲」與「香港人」的關係，仍然值得我們從不同的角度，繼續深入探討。

參考書目：

- Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso; 中譯本：吳叡人譯（2005）《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》，上海人民出版社。
- de Certeau M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Frith, S. (1998), *Music for Pleasure: Essays in Sociology of Pop*, Cambridge: Polity Press.
- Frith, S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press.
- Frith, S. ed. (2001) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (中譯本：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，台北：商周出版，2005年.)
- Longhurst, B. (1995) *Popular Music and Society*, UK: Polity Press.
- Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, UK: Polity Press.
- Silverstone R. (1999) *Why Study the Media?*, London: Sage Production.
- Wong, E., (1997), *The Making and Using of Pop Music in Hong Kong (1960's -1990's)*, Unpublished M. Phil Thesis, Hong Kong University.
- 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：三聯書店(香港)有限公司。
- 吳俊雄、張志偉編，（2002），《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津大學出版社。
- 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。
- 梁款（2004），《文化拉扯 3：七情上面篇》，香港：進一步多媒體有限公司。
- 黃志華（1990），《粵語流行曲四十年》，香港：三聯書店(香港)有限公司。
- 黃志淙（2007），《流聲》，香港：香港特別行政區民政事務局。
- 黃湛森（黃霑）（2003），《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究（1949-1997）》，香港大學博士論文。

黃霑（1998），〈流行曲與香港文化〉載於冼玉儀編《香港文化與社會》香港大學亞洲研究中心。