

廣東南音唱詞之審美文化透視

徐 璐

[提 要] 廣東南音起源於清乾嘉時期的珠江流域，初為文人加工創作、花舫歌妓演唱。文人根據自己的審美情感需求，與作為審美對象的女妓發生了移情作用，便萌生了創作動機。在創作的過程中，文人選取了江景、廣府風貌作為審美意象，並結合用典與假託的藝術手法，使唱詞展現出一種獨特的淒婉之美。隨著時代的發展，南音不僅擔當了社會的控訴者，也成為了思想的傳播者，它將粵地歷史與嶺南風情傳唱至今，堪稱嶺南聲情的活化石。

[關鍵詞] 廣東南音 唱詞 文人移情 淒婉意境 聲情活化石

[中圖分類號] I239.1 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2017) 01 - 0166 - 11

引 言

南音，屬廣東曲藝的一種，它是建立在木魚歌和龍舟歌的基礎上，融入了潮曲和江浙南詞而形成的一種歌體。^①為區別於楚聲南音^②和福建南音，^③學者們慣稱這種以粵方言演唱的南音為“廣東南音”。^④廣東南音大約發源於清乾嘉時期，由文人作詞加工，花舫歌妓^⑤演唱，這一時期的南音被稱為“老舉南音”。20 世紀上半葉，廣東南音盛極一時，“影響所及，又非止於廣東一地”，^⑥它作為省港澳三地的流行音樂，在茶樓、酒館、妓院等娛樂場所被頻繁演繹。演唱南音的多為失明人士，男性稱為瞽師，女性則稱為師娘，師娘不時也會被邀至大戶人家中演唱。這一時期的南音被稱為“地水南音”。20 世紀六、七十年代，在大街上和廣播中仍可聽到地水南音。但在之後的文化變革中，地水南音這種民間傳唱形式逐漸被淹沒。人們大都只能在粵曲或粵劇的唱段中聽到南音，這種南音被稱為“戲棚南音”。^⑦20 世紀八十年代至今，以南音為專題的舞臺演出，次數極少。港澳兩地的民間雖仍有自發的教學與演出，但也無法被廣大民眾瞭解。1983 年出版的《中國大百科全書·戲曲、曲藝卷》甚至未將“南音”收入詞條。相比福建南音、蘇州評彈、京韻大鼓等說唱藝術，廣東南音的現狀已岌岌可危。本文不做曲調與腔調上的研究，而是試圖回到南音的發源期，即乾嘉時期，通過研究現實社會（清朝廣州）、藝術家（文人）、藝術作品（唱詞）、接受者（聽眾）四者之間的審美關係，揭示出唱詞中的情與美，從而能夠進一步發掘南音的藝術價值與當代社會價值，同時也為未來的南音研究工作起到拋磚引玉的作用。

一、發源背景：花舫風月

廣東南音若按表演者身份分類，則如上文所述，可分為“老舉南音”、“地水南音”和“戲棚南音”三類。但若按唱詞內容分類，則可為“文人南音”、“藝人南音”和“報人南音”三種。^⑧這其中的“文人南音”正是廣東南音的最早形式，探討文人南音的起源也即能瞭解廣東南音的起源。

文人南音的產生有其特殊的社會背景。明清時期，隨著手工業的進步、資本主義的萌芽和對外貿易的發展，珠江三角洲地區日益繁榮。尤其是廣州地區，人煙稠密、商業繁榮、貿易興旺。珠江花舫之上、濠畔朱樓之間的風月喧囂更是一片華麗。據王書奴編著的《中國娼妓史》介紹，清明時期“廣州娼妓之多，排在南京、蘇州、杭州、寧波等地之上，以南濠、沙面、穀埠等臨河地帶最為集中……人數越來越多，由陸地遷居船上……故廣州的風月場以在裝飾華麗的花舫上活動為特色”。^⑨

明初廣東詩人孫蕢在其《廣州歌》一詩中道：“少年行樂隨處佳，城南南畔更繁華。珠樓十里映楊柳，簾櫳上下開戶牖。閩姬越女顏如花，蠻歌野曲聲咿啞。……春風列屋豔神仙，夜月滿江聞管弦。良辰吉日天氣好，翡翠明珠照煙島。亂鳴鼙鼓競龍舟，爭睹金釵鬥百草。游冶留連望所歸，千門燈火爛相輝。遊人過處錦成陣，公子醉時花滿堤。”^⑩明萬曆年間湯顯祖作詩《廣城二首》，其一曰：“臨江喧萬井，立地湧千艘。氣脈雄如此，由來是廣州。”^⑪清初廣東詩人屈大均作詩《廣州竹枝詞》：“洋船爭出是官商，十字門開向兩洋。五絲八絲廣緞好，銀錢堆灘十三行。”^⑫清康熙年間仕人徐乾學作詩《廣州雜興》曰：“翠幕紅樓映日明，笙簫萬戶踏歌聲；太平街口車闐咽，疑是皋橋市上行。”^⑬這些詩歌將廣州繁華的商業貿易和樓船風月之景象躍然紙上。

時至乾嘉，手工業與資本主義的發展，對應的是農民、漁民生活的困難。加之政治日益腐敗、貪污日益滋長，官員對農民、漁民的剝削與日俱增，因此不少農民、漁民被迫賣妻賣女，或到城鎮來自尋活路，據記載，“廣州珠蛋戶^⑭不下七八千，皆以脂粉為生計”，^⑮這便是花舫歌妓的主要來源。在當時的珠樓花舫之中，共分為三個幫派，分別是廣州幫、潮州幫和揚州幫。揚州幫善唱南詞，又被稱為南詞班，他們將南詞與木魚歌、龍舟歌、潮曲融為一體，由文人編寫加工唱詞，花舫歌妓演唱，便創作出了文人南音。

文人南音的唱詞屬詩贊系的說唱文學，其內容一是傾訴與女妓的波折之情，表現了文人與女妓在精神上的相互憐憫與依賴，呼喊出一種無奈於宿命的悲傷，這類唱詞的篇幅普遍較短，如《客途秋恨》、《癡雲》、《歎五更》、《男燒衣》、《女燒衣》等；二是對歷史故事或小說故事進行改編，這類唱詞的篇幅普遍較長，如《今夢曲》、《霸王別姬》、《武松打虎》等。文人南音的唱詞辭藻華麗，意境淒美，格律嚴謹，且融入多種藝術表現手法，在嶺南文壇中佔有重要的地位。那麼，這些精緻感人的唱詞究竟是因何而作，如何創作的呢？下文將逐一道明。

二、創作動機：文人移情

所謂“移情”，應有兩個方向的含義：一是“人在審美中被對象的情感情緒所感染，潛移默化地移動、變易了自己原先的情感，同對象情感同化；一是人在審美中將自己的情感情緒投射、移置、傾注於對象，使對象也具有了與自己相同、相通的情感情緒。前者是移入、被移，後者是移出、反施”。^⑯“文人移情”主要發生在文人和女妓兩者之間。文人作為審美主體，根據自己

的審美情感，^①與作為審美對象的女妓發生了移情作用，產生了創作動機。

他們或仕途坎坷、或情路波折，同命相連而心生感歎，審美移情活動便孕育而生。自古以來便不乏文人與女妓相戀的故事，文人在仕途之路上漂泊，女妓在底層社會卑微地生活，兩者相遇後互作移情，加之古代女妓不像古代家庭婦女一般受到三綱五常的束縛，她們多才多藝，在吟詩作畫的過程中與文人達到了思想上的共鳴，於是，單純的性交易被轉化為心靈之約。

“清代中後期，廣州文風鼎盛，各類書院、學堂如雨後春筍般建立。作為嶺南文化中心，清末廣州還是兩廣會考之地。每遇考期，各地秀才雲集廣州，於珠江邊上，賞花覽月，應和做詩，頗似秦淮風月”。^②前來趕考的文人與出身低微的妓女在繁華的廣州產生了同樣的漂泊感和落寞感，於是，文人對自己愛慕的女妓發生了移情作用，或被女妓的情感情緒所感染，或將自己的情感情緒投射到女妓身上，這兩種情況，在文人南音的創作中皆可尋例。

根據梁培熾《南音與粵謳之研究》和陳勇新《南音》的介紹，《歎五更》的作者何惠群大約生於乾隆末年，卒於道光末年，他博通經史、多才多藝、不附權貴、性情耿直，曾於嘉慶九年在廣州參加鄉試，名列第一，錄為解元。後又上京會試，中進士，做縣令。但因不忍心勞役百姓，以至糧庫虧空而入獄。據說，何惠群曾與其父同居荔枝灣，與對岸的女妓意兒互通文墨而心心相映，後被父親發現而困於家中。待其考取功名之後，再尋意兒，已不見蹤影。由此推測，他的《歎五更》當與意兒有關。但是，詞中的內容並非何惠群自道身世，詞中的女主角也並非特指意兒。而是何惠群想像了意兒思念他的心情，將意兒的情感情緒移入了自身，再把當年珠江樓船中無數不幸女子的遭遇綜合起來，從而塑造出了這麼一個“歎者”的形象。這樣一來，“一方面為她們傾訴出悲慘的一生，向當時吃人的社會現實，提出了控訴；而另一方面，也給這種腐朽的社會制度與現實，作出了有力的鞭撻！”^③

如果說上面的例舉，論證的是第一種移情，那麼另一個關於何惠群的說法，便是第二種移情。據胡錚《拂弦錄》記載：“惠群既婚而婦卒，續娶同里王氏女。王女因有金蘭約，婚後一日逃歸。遣婢催之，復遭凌辱。其後經戚友說項，遂歸夫家，已而復去，如是者再，惠群無嗣。其歎五更，憤俗之作也。”^④所謂金蘭約者，指的是廣東某些地方女子拜盟結姊妹的陋習，女子出嫁後第二天便會離開夫家。何惠群喪妻後，續娶了有金蘭約的王氏，王氏婚後一日便逃回娘家，雖有親朋勸說，使其勉強返回，但又再逃，如是反復，何惠群不禁感歎：“自笑紅羅帳冷，仍是魚鰥。有妻不若無妻，之字宛然處子。”^⑤若說《歎五更》是何惠群將自身的情感投射到某個女妓形象上，發出“胡不歸來胡不歸”的哀歎，也是有其道理的。

筆者認為，在何惠群身上同時發生了兩種移情作用。由於他自身的悲痛經歷，促使他能夠體察下層婦女的不幸，被下層婦女的淒婉之情所感染，使其超越了作為一個封建文人本有的思想局限；同時，他又將自己的情感悲劇投射到女妓形象中，使唱詞愛恨真切、絲絲入扣。前者是移入，後者是移出，從而創作出了一更一歎、環環相扣，既有藝術價值、又有社會積極意義的《歎五更》。

另一曲南音《客途秋恨》的作者葉瑞伯，^⑥生於乾隆五一年，卒於道光十年。原籍福建，其曾祖入粵經商，遂入粵籍。葉瑞伯的重侄孫葉觀棧在談及《客途秋恨》時說：“先夫曾說作者經商粵桂間，初結識之妓女實是桂河妓艇之湘籍女子，後湘省苗亂，桂東亦告緊張，遂失聯絡。”^⑦從乾隆六十年至嘉慶十二年，湘黔粵桂地區的苗族反暴政起義頻頻爆發，葉瑞伯與戀人因戰事失散，便作《客途秋恨》，道出“干戈繚亂擾江村”的事實，發出“好似避秦男女入桃源”的願望，借用陳後主的故事感歎江山的動盪和興亡、佳人的奔波和流離，表達了作者對戀人的思念、對社

會的控訴，和對無奈人生的感歎。

在烽煙中為經商而奔波的葉瑞伯，與任人欺凌的女妓結識，同是天涯淪落人，互訴鍾情，所以詞中唱：“共你並肩攜手拜嬋娟”，“共你肝膽情投將兩月”，作者將自己的情感投射到了女妓身上，也將女妓的身世悲涼之情移入到自己身上，於是便有了“紅顏薄命會招天妒，重怕賊星來犯月中仙。嬌花若被狂風損，玉容無主情誰憐？你系幽蘭不肯受污泥染，一定拼喪香魂玉化煙”的聯想。作者已與愛人分離，他又如何知道當愛人面對暴徒之時，一定會“拼喪香魂”呢？因為作者本身便有“不肯受污泥染”的高潔，這種情感被移置到愛人身上，所以詞中的愛人寧願失去生命，也不會向動盪的封建社會妥協。

盈盈珠江、濠畔紅樓中不止一個意兒；烽火硝煙、聚散離合中也不止一個湘妓。漂泊於廣府地區的文人也不止何惠群、葉瑞伯兩人。這些文人作為審美主體，不但是這個社會的審視者，也是社會現實悲劇的典型代表。這些女妓作為審美客體，不但是社會現實悲劇的典型代表，也是審美主體（文人）的另一個外化的分身。因此，文人與女妓之間的移情作用實際上揭示了藝術家與現實社會的關係，現實社會規定了藝術家的情感，藝術家又將情感投射往現實社會，可以說：文人唱詞因情而生，它是文人與當時社會現實的共同成果。

三、藝術手法：淒婉意境

陳勇新曾說：“南音是音樂性強、對文辭格律要求嚴格的粵語曲種，又有當時的文化精英參與創作、度曲，無論音樂性、文學性都較為成熟，從而成為粵語歌調的一面旗幟。”^②南音所唱的內容大多為情愛纏綿、生離死別的故事，皆令人感到悲淒，而非歡喜；其音樂旋律和文字表達大都婉轉含蓄，而非豪邁悲壯；因此，筆者言其甚為淒婉^③。

南音多以揚琴、琵琶、洞簫、椰胡伴奏，以粵方言演唱。千回百轉的伴奏配合陰陽輾轉的粵語，仿佛是用樂曲在講粵語，又仿佛是用粵語在演奏樂曲，兩者融合得天衣無縫。“一曲之中，往往千回百轉，餘音作三日繞梁，由其抑也，以曼柔而取神。其揚也，以清高而致遠。其跌宕多姿也，如浪裡之拋舟。其聲情激越也，如寒泉之咽石。美哉飄飄乎，仙乎仙乎”。^④吳言也曾在《南音藍音》一文中描述聆聽南音的感受：“洞簫嗚咽配著那欲斷還連的二胡聲，間而夾雜幾下打拍的響板。緩緩地伴著仿佛像唱破了喉沙啞的聲音，時而像吟詠，時而像申訴，構成那迴迴的哀音。”^⑤如此可想，聞樂已生淒婉之感，加之唱詞中哀怨纏綿的情與景，就更添淒婉之美了。

文人南音的唱詞與其旋律交相輝映，它在押韻、平仄、結構上都有嚴格的要求。辭藻秀雅卻通俗易懂，語句婉約卻情義直白，可謂是雅俗共賞之作。唱詞的創作詮釋了現實社會、藝術家、藝術作品三者的關係，藝術家或寄情於景、或感興於物，他們在情景交融之中巧妙地將自然、社會與人聯繫起來。就文人南音唱詞而言，大約有這幾種手法來呈現淒婉之美。第一，文人鍾情於江景，唱詞往往以江景為主要描寫對象，江海、樓船、舟楫、橋樑、江上日月、江畔植物等意象曾多次出現；第二，文人寄情於廣府風貌，使部分文人南音成為了獨具廣府特色的風情畫卷。文人將這些客體景物與自己的主體思想、情感態度、審美理想相融合，並經過想像與修飾，使這些景物成為了主客體的知、意、情統一的審美意象，從而構造出了濃濃的淒婉意境。第三，文人喜於用典，使歷史上的或小說裡的典故成為自己的獨特意象，從而加深了唱詞的淒婉之美。

（一）江景之淒婉

在葉瑞伯所創作的《客途秋恨》上下卷中，“江月”的意象先後出現了八次；有關“水”的

意象，如“海”、“潮”、“江”等，出現不下五次；有關江畔植物的意象，諸如楓、桐、柳等先後出現三次；“江樓”、“孤舟”、“橋”、“漁火”等意象先後也出現了多次。

《客途秋恨》一開篇就道：“孤舟岑寂晚涼天，斜倚篷窗思悄然。耳畔聽得秋聲桐葉落，又只見平橋衰柳鎖寒煙。”若只是“舟”、“桐葉”、“橋”、“柳”，則並不令讀者或聽眾感到其淒婉之美。但是在這句唱詞中，舟是孤獨的、岑寂的，桐葉是凋落的，柳葉是衰落的，加上天色已晚，氣候寒涼，煙霧瀰漫江上，便使客途之淒，婉婉而出。

《客途秋恨》中多次出現關於的“月”的描寫或引用。“懷人愁對月華圓”、“共你並肩攜手拜嬋娟”、“共你肝膽情投將兩月”、“何愁好月不團圓”、“紅顏薄命會招天妒，重怕賊星來犯月中仙”、“心似個轆轤千百轉，空眷戀，但得你平安願，任你天邊明月向著別人圓”、“秋水遠連天上月，團圓偏照別離身”、“水月鏡花成幻影，茫茫空色兩無憑”，“月”本是宇宙的實體，可在唱詞中，月是男女主角愛情的見證、是相思之情的寄託、是聚首之願的象徵，自古以來，文人闡發思念之情往往會借“月”言說，南音唱詞也不例外，無論是“江月”，亦或是“海月”都將淒婉之情濃溢於婉轉的旋律中。

而《客途秋恨》中的“海”、“潮”往往被賦予比喻的含義。“舊約難如潮有信，新愁深似海無邊”，“風送夜潮寒徹骨，又聽得隔林山寺響鐘音。聲聲似解相思劫，獨惜心猿飄蕩那方尋。既說苦海濟人登彼岸，做乜世間留我種情恨？”海與潮皆是自然物，有其明顯的自然特點，如海的廣闊和深沉，如潮的依時而漲、依時而落，所以詞中用“海無邊”來比喻愁之多，用“潮有信”來反襯人無信，用“苦海”來比喻茫茫無際的痛苦的人生旅程。比喻是委婉的，情感是淒苦的，淒婉之美頓生唱詞之中。

被後人廣為傳唱的《客途秋恨》實際上是黃少拔改編的版本，黃少拔的版本中加入了繆蓮仙和麥秋娟的愛情故事，以“涼風有信，秋月無邊，虧我思嬌情緒，好比度日如年”開頭，其中關於“月”、江畔植物、“海”、“潮”的使用並未有大的變動。刪去了原版下卷的一大段，在篇幅上優於原作，也更適合作為獨立的南音曲進行表演。但筆者個人認為，就唱詞而言，新版不如舊版文情並茂、如詩如畫。然而，無論是舊版、還是新版，都為讀者或聽眾展現了一副淒婉的客途秋江之景。

另有一首南音，名曰《吟盡楚江秋》。唱詞一開始，寫詞人便表達了自己內心的苦悶。“借酒銷愁，添愁，一江秋；幾番夢回，紅豆暗拋，悲歌奏。”寫詞人對江訴愁，並把兩幅江景進行了對比，一副是：“流水恨，恨隨舟，西山紅葉滿江頭，荒草夕陽黃昏後，我呢個飄蓬孤客，淚盈甌。”另一副是：“每當月白呀風清，共把瑤琴、瑤琴奏，平湖秋月，我哋共泛輕舟。文禽有意、有意隨舟後，游魚相送逐水流，嬌情愛我、愛我如山厚，我愛呀嬌情，可曆千秋。笑笑歡歡，郎心似酒，估道良緣天訂，可永結衾綢。”往日的江湖泛舟、瑤琴游魚之樂，如今竟成為了水恨舟孤的苦愁，愁中盡顯淒婉之情。

除了《客途秋恨》、《吟盡楚江秋》之外，其他的文人南音也有關於淒婉江景之意象的選取。《歎五更》第一句便是“懷人待月倚南樓，觸起離情淚怎收”，讀此句便可想像珠江花舫上一女子望月思人的景象；接下來寫到“他鄉莫戀殘花柳，但逢郎便好買歸舟”，盼郎歸，為何不是用馬車，或是其他交通工具？偏偏是“舟”，這與廣府地區獨特的珠江水系生活有關，牽著濃濃思念之情的不是車、不是馬、而是舟；《男燒衣》中唱：“唔望與嬌你彈共唱，唔望叫艇游河賞珠江，唔望八月中全把月賞，唔望龍舟佳節共你看鬥龍航”，中秋賞月游珠江、龍舟佳節看賽舟，

都是珠江水系生活的特色景象，文人難忘已離世的紅顏，“忙解纜，出到江濱，又見江楓漁火照愁人”，與紅顏所共度的繁華的過去，正好反襯出當下江楓漁火的孤獨和哀愁。由此可見，誕生於珠江花舫這種特殊環境中的文人南音，無處不受到自然環境的影響，文人從江中、江畔、江上三處選取意象，融入自己的情感態度和審美理想，在南音中娓娓唱出了意境淒婉的情與美。

（二）廣府風貌之淒婉

除了對於江景意象的選取和潤飾之外，身處廣府的文人，往往還會選取一些廣州地區的名勝風貌作為審美意象。這些名勝多半是附有歷史故事或象徵意義的，文人同樣將自己的情感態度和審美理想融入其中，以闡發一種淒婉之美。

由何惠群的《歎五更》內容可知，它吸收了佛教文學和民歌“五更轉”、“十二時”的表現手法，女子獨倚樓中，一更一歎，委婉動人。“樓”是“歎”的地點，而在“歎”的過程中，又先後提及了漱珠橋、荔枝灣、海珠寺、海幢寺、望夫山等廣州地名。

這裡的“樓”有可能是珠江上的樓船，也可能是陸地上的樓。《羊城古鈔》記載廣州名樓共 20 座，這還不算千姿百態、風格各異的茶樓。除了名樓和茶樓之外，濠畔朱樓更是矗立繁華，“廣州濠水，自東、西水關而入，逶迤城南，徑歸德門外背城，舊有平康十里，南臨濠水，朱樓畫榭，連屬不斷，皆優伶小倡所居”。^⑩《廣東新語》記載此處“飲食之盛，歌舞之多，過於秦淮數倍”。^⑪由此可以推斷，“樓”是廣府繁華的主要象徵，而女主角在“樓”中歎五更也是理所應當的。

《歎五更》歎至三更：“記得買花同過個道漱珠橋。”《羊城古鈔》記載廣州名橋共 31 座，漱珠橋位於今天廣州南華中路與南華西路交接處，為十三行和文樣行富商潘振承在乾隆年間興建，漱珠橋一帶風光秀麗、繁華似錦，文人恰恰是用當年的繁華，來襯托這獨歎五更的淒涼之感。

《歎五更》歎至四更：“奴家家住芙蓉澗，我郎家住荔枝灣。隔水相逢迷望眼，獨惜寫書容易寄書難。”荔枝灣位於廣州西關，本是南漢時的昌華宮苑。荔枝灣內，橋影橫虹，柳絲垂線，溪湖交錯，溪湖之上，燈火輝煌，多為賣粥的船家。在荔枝灣除了能喝到艇仔粥，聽到荔灣漁唱，還可以坐船遊湖，花舫酒宴，熱鬧非凡，它被賦予了“小秦淮”的稱譽。關於芙蓉澗的具體位置並沒有得到考證，但是，身處繁華之地荔枝灣的“郎”變了心，與女主角隔水相望、情心難寄是肯定的。對岸的繁華恰好映襯了此岸的孤獨和落寞。

四更中還出現了一個地名，叫做“望夫山”，俗話有云：“廣西有個媒人洞，廣東有個望夫山”，傳說中，丈夫外出謀生，妻子在江邊眺望。然而丈夫一去不復返，妻子抑鬱而終，化成了一座山。唱詞“顧影自嗟和自歎，綠窗常掛望夫山”是在借“望夫山”表達女子盼郎回心轉意的堅定，昭然可見。

《歎五更》歎至五更：“無端驚破鴛鴦夢，海幢鐘接海珠鐘。”《廣東通志》載：“珠江源於三江，河流於城南，中有海珠石，其平如掌，形如海上浮珠，珠江以此得名。”^⑫《廣東新語》又載：“會城有三石，東曰海印，西曰浮邱，中曰海珠。海珠廣袤數十丈，東西二江水環之，雖巨浸稽天不能沒。”^⑬海珠寺便位於海珠島之上，與海幢寺隔岸相望，女主角歎至五更，天色已亮，被海幢鐘和海珠鐘相繼驚醒，晨鐘喚人，仿佛夢醒時分，筆者認為此處被賦予了佛教的寓意，鐘聲似乎想敲醒女主角的執著，但即便是“放下”，對於女主角來說，也是迫不得已地“放下”，所以，依舊是“睡起懶梳愁萬種，只見一輪紅日上簾櫳”。

繁華的紅樓、橋樑、舟楫、漁火構成了一幅綺麗的畫面，而繁華反襯的是底層娼妓的落寞，綺麗的背後隱藏的是她們淒婉的悲傷。由始至終，借著更鼓的增添轉換，表達著女主角細微的情

感變化，“此中寫男女之情愛，相思之念，令人回味往復，餘韻無窮。寫女主角的感歎，今日別離的嗟怨，往日恩愛的追憶，極盡纏綿悱惻之筆。寫其斥責情郎的薄幸負心，委曲婉轉，語語中肯。而曲中所引用的廣州地區的地理專名，……都是本地特有的地方風光，絕不能移作他處之用。惟其運用在本曲中，則成了有機的個體”。^⑨

無論是淒婉江景，還是淒婉名勝，它們都運用了寄情於景的表現手法，選擇了獨具特色的景物意象，使唱詞文辭綺麗、情摯纏綿，仿佛是詞中有畫，畫中有情，情中有美。淒婉之美通過流轉的旋律，緩緩唱出。

（三）典故之淒婉

除了以上兩種寄情於景的手法外，文人南音中還運用了用典用事的藝術手法。文人喜用“瑤琴”、“青衫司馬聽琵琶”的典故，如《男燒衣》唱：“月白風清，你把瑤琴奏，你把瑤琴奏，等我在夢中呀：同你，共你聽從頭。”《吟盡楚江秋》唱：“每當月白呀風清，共把瑤琴、瑤琴奏，平湖秋月，我哋共泛輕舟。”《何惠群歎五更》唱：“‘青衫淚濕憐司馬’，有乜閒心同你再弄琵琶！”《客途秋恨》唱：“今日意中人遠天涯近，空抱恨，琵琶休再問，惹起我青衫紅淚越重更銷魂。”這兩個典故都表達了寫詞人懷念知音的感概，同時也證實了文人與女妓互為知音這一說法。

文人還喜用牛郎織女、文君歎白頭的典故，如《何惠群歎五更》唱：“自記與郎分別後，好似銀河隔住女牽牛。”又唱：“相如往事問郎知否？你睇好極文君尚歎白頭。”《男燒衣》唱：“看雙星渡河漢，辜負月華高照喇。”這兩個典故表達寫詞人對愛人的無盡思念之情。

另外，《癡雲》用了李商隱《無題》詩中“身無彩鳳雙飛翼”一句，表達了雖心有靈犀，卻身無飛翼，無法相守相依的無奈。《客途秋恨》中還用了宋玉、祖逖、裴航、桃花源、廣寒宮、陳後主、紅拂女、精衛填海等典故，“請纓未遂終軍志，駟馬難揚祖逖鞭。只學龜年歌調唐宮譜，遊戲文章賤賣錢。只望裴航玉杵諧心願，藍橋踐約去訪神仙”，“昆山玉石遭焚毀，好似避秦男女入桃源”，文人借祖逖、陳後主、紅拂女等典故表達了亂世中的悲涼心情，然後又借裴航尋仙、桃源避世等典故表達了自己對亂世的厭惡。渴望憑一己之力平定亂世，可有心無力，此路無門；渴望尋覓一個安寧之地，與愛人相依，怎料此路也無門；最後唯有孤舟漂泊，獨自低吟。這些典故將文人的無奈與淒涼婉婉道出。

除以上三種藝術手法外，有些唱詞還使用“男人唱閨音”的手法。如《何惠群歎五更》、《孤飛燕》等。“男人唱閨音”即男性作者假託女性身份創作文學作品。這種手法在唐宋詩詞中頻繁出現。如林逋《長相思》道：“吳山青，越山青。兩岸青山相送迎。誰知離別情？君淚盈，妾淚盈，羅帶同心結未成。江頭潮已平。”李之儀《卜運算元》道：“我住長江頭，君住長江尾。日日思君不見君，共飲長江水。此水幾時休，此恨何時已，只願君心似我心，定不負相思意。”呂本中《採桑子》道：“恨君不似江樓月，南北東西，南北東西，只有相隨無別離。恨君卻似江樓月，暫滿還虧，暫滿還虧，待得團圓是幾時？”這種男性自擬為女性的創作手法或許是情感上的寄託，將自己對愛人的思念轉化成愛人對自己的思念；也或許是一種暗喻，用女性比喻作自身，用“君”比喻封建統治者，表達仕途上的無奈。回到南音唱詞中，何惠群假託女性身份寫了《歎五更》，描述了女主角從一更歎到五更的場景，第一人稱為“我”、“奴”和“妾”，而對象為“郎”和“君”，“自記與郎分別後，好似銀河隔住女牽牛”、“君你風流杜牧堪人掛，合歡同盞醉流霞。許多往事真如話，笑指紅樓是妾家”、“君抱琵琶奴唱小調，或郎度曲我吹簫”，這樣的假託一

方面更直接地表現了當時底層女性的生活悲劇，另一方面也表達了寫詞人對底層女性的憐愛，以及寫詞人自己生於亂世中的無奈。或許其中也有寫詞人對某位女妓的愧疚之情，但這只是猜測，無從考證。《孤飛雁》大體也是如此，不過詞中多了第三個角色，即飛雁。“我抬頭細把征鴻問，你欲往何方得咁夜深。雌雄有伴你要跟隨緊，你要跟隨緊，等到影只形單，試問你怎麼去追尋。憶自遇郎分別後，日夕思念君，我地天涯人遠。”這孤飛雁不但比喻女主角自身，也是女主角思念郎君的見證者。如此巧妙的身份假託使唱詞更添了一份淒婉之美。

四、當代價值：嶺南聲情的活化石

沈秉和先生將南音奉為“廣東人聲情的活化石”，^⑩如此形容，非常恰當。因其唱詞內容皆與廣東社會現象相關，表達的皆是粵地人情風貌；也因其不是單純的文學性文字，而是流淌在音樂旋律中的文字，從唱者嘴裡流向聽者耳裡，流向文化人耳裡亦流向無文化的婦孺耳裡，將往日的廣府風情流向今人的耳目中，使歷史永不消逝；更因這種重要的粵語曲藝並沒有在當代得到新的發展，它只能停留在贅師與師娘的唱腔中、停留在粵曲粵劇的唱腔中，只能被保留、被傳承。所以，奉廣東南音為嶺南聲情的活化石，尤為準確。

鴉片戰爭之前，廣東南音是封建社會的控訴者。它的唱詞以文人與女妓的風月之情為主，真實地反映了清朝乾嘉時期底層婦女的不幸和社會的不公。婦女問題一直是個嚴肅且嚴重的社會問題。從封建禮教的禁錮到作為“消費品”的賣淫活動，婦女的身體和心靈都受到了嚴重的摧殘。女妓“是苦難社會的惡之花，也是惡之果。她們行走在黑暗社會的邊緣，被玩弄、買賣、踐踏；她們生活在淫蕩世界的虛幻之中，善於引誘、戲弄、欺詐；她們陷於生計和道德的夾縫，延續充滿危險的人生遊戲，以沒有結局的殉難，為畸形社會提供著帶有血腥和苦難的愉悅”^⑪在封建社會中，貧窮人家為了維持生計，便以女性出賣肉體來獲得收入。即便是時至當下，婦女的地位有所提高，但也存在諸多靠出賣肉體來謀求生路的現象。這說明無論是在過去，或是在現代，兩性關係都一直未能平等。文人南音中的淒婉之情、淒婉之美，正是反映了這樣一種深刻的社會漏洞。

鴉片戰爭之後，唱詞內容也隨著時代的變化而轉變，廣東南音不僅是封建社會的控訴者，更成為了新思想的傳播者。其中以“歎五更”的形式最為流傳，如《國民歎更》和《居民歎五更》。《國民歎更》唱：“凡系國民當要發奮，首先革舊正可維新。民主共和行善政，免使俾人欺我賤過泥塵。要將兵馬來教訓，內能保國外禦強鄰。”唱詞一開始便提出了政治革新的重要性，然後便開始“歎更”。一更歎：“台灣一島就作和戎貨，只手高抬送與老倭。”二更歎：“黑龍江上任佢俄兵練，海參威個的苛待更不堪言。”三更歎：“當年德佢據山東，膠州筋角聲聲弄。”四更歎：“個陣法國知我人愚昧，就向廣州灣上幾度徘徊。”五更歎：“絕好通商口岸久已非吾地，試問殖民勢力系乜嘢名詞？中原回首家何處，咬實牙根暗地悲痛。”唱詞形象地記錄了列強對我國領土的瓜分，並大力提倡民主革命以激勵民心。《居民歎五更》則是譴責了列強為非作歹、欺壓我國國民的可惡行為，“肩背枝槍，手執利刃。吹須碌眼，惡騰騰。逢人搶掠，真糊混。若然唔俾，就會亡身。佢重走入鋪戶裡頭，嚟混沌。間間如是，去搶錢銀。”這篇唱詞非常形象且細緻地描述了列強來到墟市進行搶奪的場景。讀之或聽之，就仿佛歷史場景還原一般，使接受者有親歷現場的感覺。

除了宣揚民主革命思想，廣東南音在反美華工禁約運動中也發揮了作用。清朝末年，部分中國人如“賣豬仔”一樣被販賣到美國。“華工在美，開礦上，築鐵路，尤其在美國南北戰爭後的

三十年中，大舉開發西部，修築貫通中太平洋的鐵路，三十多萬華人，在鞭子底下，日以繼夜地作著極大強大的勞動。他們被奴役、被活埋，以至被無理的殘暴的屠殺。”^⑤《金山客歎五更》正是反映了這一現實，一更歎：“捱成幾十日實心煩。半死半生唔擘得大對眼。肚嘔頭暈莫食得半餐。”二更歎：“殘虐多端重話你沾染疫症，赤身來驗出醫生。”三更歎：“憶家鄉，遠離妻子與爹娘。”四更歎：“你替佢發財還要受佢虐待，賤如豬狗實堪哀。”五更歎：“唔銷佢貨睇佢點樣開言，團體結成心不變。等佢工人咪執得咁偏。個陣廢曉苛約行方便。我哋金山人客，就會快活過從前。”整首詞中一次次歎出了華工悲慘淒涼的生活，且最後提出了團結抗爭的口號，鼓舞人心。另一首《華工訴恨》更是將這種悲慘生活描寫得細緻扣心，“拋妻別子心唔痛，都話一到金山不怕窮”。這裡是在說明為何遠赴大洋彼岸；登船之後，途徑香港、日本等地，“墨墨長空無乜可視，風聲拍拍動人悲”、“屈居艙中將鋪蓋攬緊，霎時一陣見頭暈。嘔浪頻頻真惡頂”、“望望檀山還未見，好似監牢困住度日如年”，這些唱詞表現了船上暗無天日的生活。來到目的地，下船之後，先是驗明身份，再是好似畜生一般被檢查身體，“重有木屋深深來鎖困，但凡違例就苦困層層”。這首南音“把華工為何去美的原因，與抵美的前前後後所遭遇到的種種非人的生活 and 待遇，以及其內心的辛酸苦楚，都表現得淋漓盡致”，^⑥一字一句皆可謂是對這一段慘痛歷史的真切記錄。

20世紀六、七十年代，文藝被當作政治思想的宣傳工具。此時，新創的南音作品已不多，韋丘所作的《沙田夜話》是代表之一。“春夜暖、月色清，沙田處處燈火通明。學大寨，趕昔陽，鬥敵批資激發幹勁，裁直河湧管道，艇似蛟龍，人賽雄鷹。正是：狠抓階級鬥爭，橫掃險風惡浪，舒展銀鋤鐵臂，開拓錦繡前程。”整首唱詞講述的是一個生產隊長對妻女進行的一場階級教育。他蓋了新磚房，卻不願拆掉在舊社會時住了幾十年的破茅寮，因“這座茅寮是革命的傳家寶”，它見證了舊社會的種種不堪，“地主豪紳勾結官府，鄉丁狗腿催債迫租，日寇侵華如狼似虎”，留下茅寮可以使後代記住舊社會的屈辱，使後代懂得今日的立業安家來之不易、應時刻銘記階級鬥爭的重要性。

改革開放之後，廣東南的傳承主要通過兩個途徑：一是被融合在粵曲、粵劇中進行傳唱；二是民間南音藝人的傳唱。第一種傳承主要發生在舞臺上；第二種傳承主要發生在港澳地區的酒家或茶座中。

唐健垣博士師承著名粵師杜煥，是當代香港著名的南音演唱家及研究專家。為傳承南音和普及南音，他在電台裡主持南音賞析節目，在公開場所演出南音數百場，且建立了專業的南音賞析網站，並創立了自己的南音教學班。甘明超先生也是香港著名的南音演唱家，他專注於演唱雅詞南音，風格低沉輾轉、典雅含蓄，聽之令人回味。香港地區還有文千歲、阮兆輝等名伶喜於演唱南音，他們雖不是獨立的南音演唱家，卻也為南音的傳承做出了重要的貢獻。

澳門地區則有吳詠梅、區均祥、杜瑞華、潘玉霞等南音唱家。其中，吳詠梅女士於2013年被香港嶺南大學頒授了榮譽人文學博士學位，其唱腔被譽為是地水南音師娘唱腔的正宗傳承，因此她獲得了國家非物質文化師娘腔南音傳承人的榮譽。2014年，香港中文大學音樂系余少華教授、嶺南大學文化研究系李小良教授等著名學者聯合群芳文化研究及發展部等學術機構，精心製作了《吳詠梅南音精選》CD唱片。他們不但是在向這位粵調曲藝家致以永恆的敬意，而且試圖把這一嶺南曲藝瑰寶永遠的保存下來！另一位南音演唱家區均祥也是南音的主要傳承者，他從藝五十年，演唱了多首南音名曲，出版了多張唱片，他把自己“半世紀以來沉浸在戲班曲壇的滄桑

經歷深深地貫注到他的南音中”，^①演唱南音，對他而言是一世的情緣；擔起傳承南音的責任，對他而言則是一種莫大的福氣！

由以上論述可知，時至當下，廣東南音雖然已不具有重要的商業價值，但仍有少數民間藝人在堅持傳唱，亦有少數學者著力於南音的傳承工作。這是因為，南音的傳唱“歸根結底是一種原生的、無可代替的‘粵語抒粵情’的美感經驗”，^②它不但具有娛樂視聽的功能，還具有傳播歷史文化和審美教育的社會功能。無論是最初的乾嘉時期，鴉片戰爭前後，還是延安文藝座談會之後，廣東南音的唱詞內容一直未脫離現實社會。它就像是一面鏡子，反射著重要的粵方言地區的社會問題；它就像是一個史官，記錄著省港澳百年歷史的林林總總。作為嶺南聲情的活化石，它通過優美的旋律、輾轉的唱腔、標準的粵語，向當今嶺南人講述一個又一個鮮活的粵地往事。從珠江花舫的風月淒情到戰爭年代的亂世離情，從反封建反殖民的民主革命到反壓迫反欺凌的社會鬥爭，廣東南音留給我們的不只是一種曲藝形式，更是一場歷經百年的生命的感悟。

①木魚歌誕生於明末時期，是由佛教的“俗講”、“變文”及“寶卷”與地方民歌民謠相融演變而來的一種吟誦體曲藝形式，大多為徒歌清唱，少數作品由藝人演唱加說白。龍舟歌誕生於清乾隆年間，演唱龍舟歌的男性手持一支上端架有靜止木雕的小龍船的長棍作為標示，胸前掛一套小鑼鼓來敲擊節拍。曲調通俗靈活、鄉土味濃。潮曲是潮劇中的唱段，唱腔優美委婉。南詞是江浙地區的平湖調，以揚琴、三弦、琵琶、笙、蘇笛、殼胡等樂器邊奏邊唱，旋律柔雅婉麗。關於“廣東南音”的形成，有兩種不同的說法。梁培熾、陳勇新等人與本文觀點類似，且梁培熾以石俊、建瑩、陳汝衡氏等人觀點為例證，指出南音“是粵調說唱歌體諸如龍舟、木魚等吸取了江、浙諸如南詞等歌腔板式的某些有益的因素而發展起來的新聲”。但李潔熾在其書中指出南音是由木魚書直接衍生出來的土生曲藝，並以阮兆輝、李銳祖的觀點為例證，且引用了1919年香港出版的《增刻今夢曲》序言中的言說，曰：“余謂粵謳、南音皆土音也。”此兩種說法中，第一種流傳較廣，較為被人信服。

②《呂氏春秋·音初篇》道：“女乃作歌，歌曰：候人兮猗！其始作為南音。”這種南音，又叫楚聲。應為當時南方楚國的一種民間音樂。

③福建南音是至今仍廣泛流傳於福建地區的一種南音，實則是宋元之後南曲的流變。此南音至今依舊沿用元代散曲的曲牌曲譜，按一定的曲牌填詞，故又被稱為南曲、南樂、南管、或弦管。主要由“指”、“譜”、“曲”三大形式組成，是中國曲藝形式保存

比較豐富、完整的一種。

④關於“南音”這一稱謂的由來，黎鍵認為“此種歌腔乃為廣府粵語的彈詞，北方人士以此種彈詞唱嶺南土話，故稱為南音”，也即是說，是站在北方人的角度來命名的。梁培熾則認為“其所以定稱為南音者，乃是後來為別於當時在珠江三角洲城鎮一帶流行的桂林官話，又或叫戲棚官話的廣府大戲中的音樂曲調，因之與其相對而言，謂之為南音”。其後，學者們為了區別這一南音與其他南音，又加“廣東”二字，視為“廣東南音”。

⑤本文中，“花舫歌妓”與“女妓”皆指封建社會中被迫賣藝賣身的底層婦女，但“花舫歌妓”特指演唱南音的藝妓，而“女妓”特指與文人發生情感關係的妓女。前者出現在南音的演唱階段，後者出現在南音唱詞的創作階段或出現在唱詞故事中，兩者不能完全等同。

⑥梁培熾：《南音與粵謳之研究》，廣州：廣東人民出版社，2012年，譚志成序。

⑦戲棚南音又稱戲臺南音，可分為：正線南音、流水南音、乙凡南音、連環南音四種。梁培熾在《南音與粵謳之研究》一書中說：戲棚南音“與地道的南音，已相去甚遠；而真正的地道的南音，畢竟還是以地水南音為較正宗”。

⑧此分類方法主要參考陳勇新一書《南音》中的觀點。藝人南音是“民間藝人為了謀生的需要，給某些唱本加上貼近生活、通俗易懂的段落，或另起爐灶程式設計的南音曲本”，如《城隍廟》、《陳二叔》、《子

牙賣卦》、《亞佗賣針》、《賭仔賣女》、《魚蝦嫁女》、《老鼠告狀》等。報人南音是“近代的記者、編輯，利用報紙作為陣地發表的反映社會現實生活、指陳時政的南音曲目，故有人稱之為時事南音、社會南音；1949年以後撰寫的南音，也可以歸入此類”，如《國民歎更》、《居民歎五更》、《金山客歎五更》、《華工訴恨》等。

⑨⑪⑫⑬陳勇新：《南音》，廣州：廣東人民出版社，2009年，第6、32、44、74-75頁。

⑩⑪⑫⑬東莞市政協、暨南大學歷史系主編：《明清時期珠江三角洲區域史研究》，廣州：廣東人民出版社，2011年，第455、451、454、451頁。

⑭蛋戶又稱蛋民，廣東水上居民，以舟楫為家，以捕魚為業。據記載，廣東粵語地區的民間說唱應該是蛋民的歌曲。“廣州珠江河上還有花艇，有蛋民女子賣唱，統稱為咸水歌，其實除了民歌式的山歌外，連其他粵曲也唱了。”見《新晚報》，1985年2月8日。

⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔梁培熾：《南音與粵謳之研究》，第16、89、87、21、91、247、254頁。

⑳㉑邱明正：《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993年，第323頁。

㉒審美情感是人對客體審美特徵是否符合自己生理、心理需要而產生的獨特的、帶有本質性、恒常性又有變易性的主觀體驗和態度。其中包括客體情感對主體的感染，主體對客體的情感和主體通過內省對自己心理、言行的情感態度，是人的總體情感的一個重要組成部分。

㉓㉔蔣建國：《青樓舊影——舊廣州的妓院與妓女》，廣州：南方日報出版社，2006年，第176、3頁。

㉕《客途秋恨》的作者究竟是誰，到20世紀七十年代仍爭論不休。梁培熾在其書中排除了繆蓮仙、宋湘說，證實其作者為葉瑞伯。梁培熾言：“一九三六

年，李希三先生已提出了《客途秋恨》之作者是葉伯瑞了，並說他是‘一位懷才不遇的傷感者’。其次則是勞緯孟先生於一九五六年指出‘向來相傳《客途秋恨》為繆蓮仙所撰，其實撰者為葉伯瑞。’”此後，魯金證實，廣東古本南音《客途秋恨》的唱詞中並無繆蓮仙的故事，此古本為葉伯瑞所作。而後來流行於粵曲歌壇的《客途秋恨》為黃少拔改編版，唱詞中加入了繆蓮仙的故事。《客途秋恨》為葉伯瑞所作一說，得到了黎鍵、陳勇新等多人的認可。

㉖淒婉可指聲音淒切婉轉，也可指情感悲傷婉轉，亦可指意境淒婉。宋代嚴羽《滄浪詩話》道：“詩之品有九：曰高，曰古，曰深，曰遠，曰長，曰雄渾，曰飄逸，曰悲壯，曰淒婉。”顧翰《補詩品》道“淒婉”之境為“別君隔年，思君暮春。春草始碧，春水生艸。池上獨酌，愁對青樽。朱弦誰理，瑤瑟橫陳。瑟既不調，酒復不醇。疏疏簾幕，落花如塵”。

㉗《大拇指》，1985年3月1日。

㉘仇巨川纂，陳憲猷校注：《羊城古鈔》，廣州：廣東人民出版社，2011年，第492頁。

㉙㉚屈大均：《廣東新語》，北京：中華書局，1985年，第475、178頁。

㉛陳荊鴻：《嶺南名勝記略》，廣州：廣東人民出版社，2009年，第12-13頁。

㉜沈秉和：《澳門與南音》，香港：三聯書店有限公司，2014年，小序。

㉝㉞沈秉和：《澳門與南音》，第86、106頁。

作者簡介：徐璐，武漢大學哲學學院博士研究生。武漢 430072

[責任編輯 桑海]