

當代香港社會中的傳統客家山歌： 「九龍山歌」之個案研討

張國雄*

香港演藝學院研究生課程中心主任

本研究致力探討傳統客家山歌在當代城市環境中的發展，並重點探索山歌音樂的形成與今日客家人的文化／族群身份（cultural/ ethnic identity）兩者之間的相互作用。在民族音樂學的範式（ethnomusicological paradigm）下，筆者運用了民族誌（ethnography）的資料搜集方法，把香港大埔實地考察的結果作為主要的立論基礎。筆者的實地考察活動始於2000年，主要在大埔社區收集山歌和接觸歌者。一種稱為「九龍山歌」的旋律，被歌者視作「土生土長」的曲調已經有相當長的一段時間。本文是對「九龍山歌」全面研究的結果，除了分析客家山歌的音樂特性及演唱風格外，亦會討論文化及族群身份與音樂形成的關係。

關鍵字：香港、客家、山歌、音樂、族群

* E-mail: stephencheung@hkapa.edu
投稿日期：2018年3月4日
接受刊登日期：2018年8月29日

Traditional Hakka *Shange* in Contemporary Hong Kong Society: A Case Study of “Kowloon *Shange*”

Cheung Kwok Hung Stephen**

Head of Postgraduate Studies, The Hong Kong Academy for Performing Arts

This research investigates the development of traditional Hakka *shange* (mountain songs) in a contemporary urban context, emphasizing the interplay between music making and ethnic and cultural identity in Hakka populations. Framed in the ethnomusicological paradigm, the study uses ethnographic research as a key tool for gathering data related to fieldwork conducted in Tai Po, Hong Kong. This fieldwork has been carried out since 2000, with key research elements collected in *shange* gatherings at the Tai Po Community Center. A *shange* tune, termed Kowloon *Shange*, has long been recognized by local Hakka singers as an indigenous Hakka *shange* tune. This research thoroughly investigates Kowloon *Shange*. In addition to analyzing the musical characteristics and singing style of Kowloon *Shange*, this paper discusses issues of cultural and ethnic identity in relation to music making.

Keywords: Hong Kong, Hakka, *Shange*, Music, Ethnicity

** Date of Submission: March 4, 2018
Accepted Date: August 29, 2018

一、緒論

客家人現居於世界不同的地方，而客家山歌，無論在中國境內及海外的客家區域，均可聽到。客家山歌以不同形式呈現著，既有偏遠地區的儀式歌曲，亦有從互聯網上下載的現代視聽產品。今天，田間野外已不再是唱山歌的主要實踐場所了，客家人的演唱舞台已經轉移到團體聚會、飲宴、節日活動，以至歌唱比賽等。

在香港的郊區，歌唱曾經是客家人生活文化的重要部份。他們的山歌和在婚嫁及喪葬儀式上所唱的哭嫁歌和哭喪歌是歷史悠久的傳統。在現代化的洗禮下，哭嫁歌和哭喪歌在今天已經不復聽到，但傳統的客家山歌仍然在老一輩的客家人中流傳著。現代性（modernity）為「客家」的地區性（locality）、族群身份及語言創建了新的維度（dimension）；由於廣府話在香港的普遍應用，居於大埔的客家人，他們不但適應了新的語言環境，而且充分表現出一個地區小社群如何調整自己去適應更大的經濟、社會文化及政治系統。全球化及都市化是現今世代的發展主流，香港於過去 50 年亦隨著這步伐而最後演變成一個大都會。在此背景下，香港客家人的語言及文化被奮力地保存下來，確是不可多得的。

（一）香港的客家人與其他語言族群

在香港，客家人是四大主要本土語言族群之一。其他為圍頭人、蛋家人和福佬人（Ng 1983: 19-28；蕭國健 2006：78-83）。¹ 自宋朝起（960-1279），廣府人大舉移居至東莞縣，包括今日的香港（蕭國健

¹ 本文內容涉及較多客家人和圍頭人的關係及其文化互動上之論述，故圍頭人得到較多的介紹。

1994: 89; Ng 1983: 23)；他們大多數在新界西北部定居，該處是香港最饒沃的土地 (United Nations 1974: 1)。後來，移居到香港的廣府人自稱為「本地人」，而他們的語言稱為「本地話」或圍頭話（圍村內的語言）；雖然同屬廣府話，「本地話」或圍頭話與今日的廣府話已經很不一樣 (劉鎮發 2001: 2-4)。近幾十年間，「本地人」與「本地話」這兩個稱號已逐漸式微，取而代之的是「圍頭人」和「圍頭話」²，不少男性「圍頭人」更樂於自稱為「圍頭佬」³ (文台山 2008)。蛋家人是指居住在艇上的漁民，活躍於廣東及福建多年，他們相信是源自幾千年前生活在中國南方的百越部落；他們本來也居於陸地，但後來逐漸改變了生活方式而漸居於艇上；香港的蛋家人現在已轉居於陸地，並說廣府話 (蕭國健 2006: 11; Ng 1983: 22)。福佬人則是自唐朝起由中國中北部移居至福建的族群，他們部份是居於艇上，然後向南遷徙至潮汕等地。他們也好像蛋家人一樣，現今已定居於陸上 (蕭國健 2006: 11; Ng 1983: 22; United Nations 1974: 24)。至於客家人，他們和圍頭人都是香港主要的本土陸上居民，但他們來港的時間相對較遲；直至康熙年間 (1662-1722) 清政府廢除遷海令 (1661-1663) 並宣佈復界 (1669) 後，他們才開始於香港定居 (蕭國健 1986: 92-127; 劉潤和 1999: 7-12)；當時，很多客家人趁此機會從粵東北之客家心臟地帶，移居至當時殘破的沿海區域，包括香港所有的地區。

自 17 世紀起，客家人漸漸來到香港，並於不同地區定居下來。

2 為了方便閱讀和更貼近現代環境，本文將一律用「圍頭人」和「圍頭話」來形容這個語言族群。

3 「佬」是廣府話中常用的一個稱謂，略帶貶意，是「成年男子」比較粗俗的代稱，例如「肥佬」、「衰佬」、「鬼佬」（泛指西方人士）等等。客語亦有採用「佬」字，例如有香港的客家人稱「圍頭人」為「蛇佬」，因為有感於他們說起話來「蛇聲蛇氣」云云。《臺灣四縣腔海陸腔客家話辭典》記客家人稱呼操閩南語族群的人為「福佬」（徐兆泉 2009: 743）。從「佬」字的使用看，「福佬」二字相信也是從貶義的「他稱」開始的。

初時他們居於一些不太理想的地方，這些地方尚未有圍頭人居住（Ng 1983: 27-28；吳倫霓霞 1985）。我們從官方的統計數字及學術研究得知客家人的遷移及人口改變狀況：19世紀初期，根據1819年《新安縣志》的記載，客家人口廣泛分佈於大埔、西貢、沙田、屯門、荃灣及香港島，當中有記錄的190條村落裡，其中120條是客家村（吳倫霓霞 1985）；一個世紀後，根據1911年香港人口統計，操客家話的人口有134,392人，佔總人口的15.1%，成為香港第二大的方言群。當時新界居民中有44,374名客家人，與當時的47,990名圍頭人比較，比例差不多是一比一（劉鎮發 2001：6）。1940年後期中國內戰爆發，結果導致說不同方言的難民，包括客家人，從大陸來到香港，並漸漸把這個殖民地的人口結構作出改變。根據劉鎮發的研究（2001：5-6），1960年代時，大約有330,000人操客家話，佔總人口9%。由於同時期操其他方言的居民亦快速增長，結果四邑話及潮州話取代了客家話，成為香港主要的非廣府話方言群（同上註）。及後1983年的人口統計指出，操客家話的居民估計有390,000人，是人口的7.5%。與1960年代相比，總數字上雖有增加，但百分比卻輕微減少了（劉鎮發 2001：6）。至1996年的人口統計，操客家話的居民數字竟大幅跌至70,326人，低於人口的1%（同上註）。操客家話的人口大幅減少，與兩年前1994年第十二屆世界客屬懇親大會的統計形成強烈對比，當時大會上宣稱香港有125萬客家人（胡希張等 1997：105、712-716）。⁴ 這個統計上的巨大差異，

4 按當時的統計，全球估計有大約6,500萬名客家人。這個數字是根據1984年於廣東梅州舉行的「世界客屬第十二次懇親大會」所出版的刊物記載。這是首次有權威機構發表全球客家人口官方數字，數據主要是由個別客家社區提供的資料得出。當中有5,500萬客家人聚居於中國大陸，主要是廣東、廣西、江西、福建、四川、湖南及海南等地，其他1,000萬人則分佈於全球約85個國家。臺灣、香港及某些東南亞國家都有一定的客家人口。近幾十年來，由於世界人口的流動在不斷加劇，客家話的使用率在不斷減少，再加上語言族群間通婚的普遍趨勢，誰是「客家人」變得難以定義和統計；因此，一直以來，沒有一個權威的機構為世界客家人人口再作全面的調查。因此，以上的

可能是基於這個原因：雖然大多數客家人保留了客家族群身份，但卻已放棄了用客家話交談，轉為用大多數香港人說的廣府話，而在 1996 年人口統計中有關客家話使用的數字裡，這些操廣府話的客家人並沒有被納入計算範圍內。

（二）客家山歌聚會

筆者於香港大埔進行田野調查，在很多的客家長者中收集資料。在此之前，這群長者已有若干年沒有唱客家山歌了；當他們退休後，生活比較悠閒，便開始在戶外及室內的聚會再次唱起昔日所學的山歌來。大埔於過去 50 年間，跟香港新界的其他地區一樣，從農地慢慢轉變為市區。自 2000 年開始，筆者在城市地區進行了客家山歌活動的田野研究，主要對象是一群退休的客家長者，他們今天大部份已 80 多歲了；自 1994 年開始，他們每星期都會在大埔墟的大埔社區中心參加客家山歌聚會。他們在香港生活多年，雖然在各方面已吸收了廣府文化，包括其語言，衣著和飲食等，但他們的客家人身份並未消失，仍然在這些聚會中透過歌唱活動清晰地表達出來。據他們所說，他們自小便從朋友及親人那裡學會唱山歌，並一直保存在他們的「肚子」⁵裡；為了配合現代生活步伐，他們不得不到城市工作，並且放棄了唱山歌。大埔社區中心的山歌聚會為這群長者搭建了新的平臺，並重新燃點起他們的歌唱熱誠。

參加山歌聚會的客家人大致可分為兩類：第一類是較早定居香港的客家人，他們的祖先移居香港的日子最早有三百年；在這一類客家人當中，雖然有大部份人的祖籍可以追溯至中國大陸，但他們很少甚至從來

數據所提供客家人的分佈情況，仍然具有參考價值。

5 這是個很有趣的形容，客家歌者喜歡說自己「滿肚子」山歌，而不是滿腦子山歌。

年間，「客家墟」在社區中心內的一個細小房間舉行，而且只有少數的參與者；但不久之後，參加人數快速增長，聚會便需要移至該社區中心大樓內一個可容納 300 人的禮堂進行（見圖 2）。這個計劃十分成功，在數年間，聚會人數一直維持在 100 至 150 人之間，當中包括客家山歌演唱者，以及來自大埔及其他地區的觀眾。舉個例說，一群約有 5 至 10 人來自西貢的客家山歌演唱者，數十年來一直經常出席。有很長的一段時間，聚會都是在周三早上進行的，後來改於周一早上進行。



圖 2 大埔社區中心的一次山歌演唱聚會

說明：一群年長的客家人於 2004 年 5 月 19 日參加在大埔社區中心的一次山歌演唱聚會。他們當中有一些正等待演唱，也有很多只是來欣賞山歌的。

資料來源：作者攝。

救世軍舉辦的山歌活動，復興（revitalize）了客家山歌這個文化傳統，它的源起，應始於大埔墟公園戶外的自發山歌活動。筆者採訪了長

者社區服務中心的總監蔡文元先生，從他的口中得知，救世軍舉辦山歌演唱活動，原是藉此為大埔社區的客家長者提供一些有益身心的活動，從而減少他們在公眾地方參與有賭博成分的「客家紙牌」遊戲。其實，蔡先生可能未有留意到，除了客家紙牌外，當時在戶外公眾地方的小規模客家山歌聚會，同樣也是在大埔墟公園裡很受歡迎的娛樂活動。然而，救世軍在室內的山歌演唱聚會的成功，卻不經意地把原來的戶外演唱活動劃上句號。

在每一次的山歌聚會中，參與者都會爭取表演的機會。每位參加者大約有五分鐘時間「在臺上」使用麥克風演唱他們喜愛的獨唱歌曲，如選唱「對歌」（即合唱）則會有兩倍時間讓兩名參加者演唱，而聚會中不會有群唱歌曲。由於長者踴躍地參與，主辦者需要抽籤決定誰有機會演唱及出場的先後次序，並設有計時鬧鐘提醒參與者。聚會的結尾往往是每次山歌活動的高潮，當所有演出者都表演完畢後，一些熱愛山歌的歌者會到臺上「爭奪」麥克風，成功爭取到的歌者通常會即興「對歌」，這個即興演唱他們稱之為「鬥歌」（見圖3），他們唱個不停，筆者曾多次目睹歌者們一邊離開中心，一邊仍在梯間甚至路上「鬥」，歡樂的氣氛使人難忘。

今天，救世軍仍然熱心舉辦山歌活動，除了定期的聚會之外，救世軍亦會不定期舉辦客家山歌的特別歌唱活動和節慶表演。



圖 3 一次山歌演唱聚會中的「鬥歌」

說明：客家山歌表演者於 2003 年 11 月 19 日大埔社區中心的一次山歌演唱聚會中「鬥歌」。

資料來源：作者攝。

二、「九龍山歌」的旋律分析

本研究包括對「九龍山歌」的全面分析，除了分析其音樂特性及演唱風格外，亦會討論音樂與文化及族群身份之間的關係。於這個章節裡，筆者先討論「九龍山歌」的音樂特徵，運用西方學者的研究結果作為基礎，把旋律樣本分類整合，以方便比較和分析。客家山歌演唱者如何形容其曲調也是重要的參考，因為這些意見反映歌者的「在地知識」（local knowledge）；這些知識都是依靠自身經驗得出的重要資料。⁶

6 「在地知識」指的是由長久以來從傳統所得出的知識，以及某些本地社會習慣（Clifford Geertz 1983）。

(一)「九龍山歌」之簡介

香港的「原居客家」歌者喜歡用「聲」這個字來表示山歌曲調，在他們的山歌聚會中經常演唱一種稱為「九龍山歌」的旋律。雖然歌者無法說出「九龍山歌」一詞的由來，但這種山歌被他們視為香港「土生土長」的曲調，已經有一段相當長的時間，他們稱其為「正宗客家聲」。以下圖 4 就是典型「九龍山歌」的樂譜。這首山歌在 2003 年客家山歌推廣晚會中收集得來的。

久 唔 唱 歌 —— 添 忘 歌 (lo) —— 久 唔 駛 船 (ah) 跌 落 一 河 —— (河)(ah)

久 唔 讀 書 添 忘 字 (ah) (個) 久 唔 連 娘 (eh) —— 又 一 生 疏 (ah)

圖 4 原居客家人演唱的一首山歌

說明：由「原居客家人」李蓮女士於大埔社區中心「客家山歌推廣會」演唱的一首山歌。

資料來源：筆者記譜及詞（詳見附錄 1）。

在詳細分析「九龍山歌」的旋律前，筆者先把參加山歌聚會的歌者的基本資料，包括他們的性別、出生年份（「新移居客家」歌者加上來港年份）、出生地和所唱的曲調分別歸入兩個表內作比較：「原居客家」歌者在第一組（表 1），「新移居客家」歌者在第二組（表 2）。在山歌曲調的類型上，「原居客家」歌者所唱的有「九龍山歌」、五句七字的「五句板山歌」和他們簡稱的「傳統山歌」。「傳統山歌」較接近「新

「移居客家」歌者的「惠陽山歌」，基於曲式和結構的明顯不同，「九龍山歌」與「傳統山歌」被分開歸類。「五句板山歌」被「原居客家」歌者稱為 lab⁶sad⁵ 歌⁷，與「九龍山歌」一起被稱為「正宗客家聲」。客家歌者未能清楚說明 lab⁶sad⁵ 的意思，也不知道怎樣寫這兩個字，只能夠指出它們就是從前到處討飯吃的流浪藝人所唱的歌，這些藝人一般拿著竹板伴唱。

「新移居客家」歌者唱的都是他們自己家鄉的山歌，並以家鄉的名字來命名，亦有小部份人唱「五句板山歌」；其中一位歌者劉福嬌女士，除了唱她自己家鄉的布吉山歌外，還會唱「五句板山歌」和「九龍山歌」。劉女士向筆者透露，她的「九龍山歌」是從「原居客家人」那裡學過來的。劉女士是山歌聚會裡備受尊崇的一位歌者，被冠以「歌后」的稱號，從八十年代起她已是學者們的「熱門」訪問對象，她經常被邀到不同地方表演山歌，亦多次參與電視製作，是紀錄片中常見的受訪者。

表 1 第一組「原居客家」歌者資料

歌者姓名	性別	出生年份	香港出生地區	山歌曲調
1	女	1931	西貢榕樹澳	「九龍山歌」
2	男	1921	大埔汀角	「傳統山歌」
3	女	1930	大埔	「五句板山歌」
4	女	1939	大埔沙螺洞	「九龍山歌」
5	男	1929	大埔林村	「五句板山歌」
6	女	1929	大埔	「九龍山歌」

7 本文的客家拼音法則以劉鎮發 1997 年出版的《客語拼音字彙》為藍本。

7	女	1929	大埔	「九龍山歌」
8	男	1934	西貢	「九龍山歌」
9	男	1929	沙田坳背灣	「九龍山歌」
10	女	1925	大埔	「九龍山歌」
11	女	1930	大埔深涌	「九龍山歌」
12	女	1934	大埔下坑	「九龍山歌」
13	女	1929	大埔	「九龍山歌」、「傳統山歌」
14	女	1919	沙頭角禾坑	「傳統山歌」
15	女	1932	大埔深涌	「九龍山歌」
16	男	1935	上水	「五句板山歌」
17	女	1937	大埔船灣	「傳統山歌」
18	男	1913	涌背, 大埔	「傳統山歌」
19	女	1939	大埔	「九龍山歌」
20	女	1932	沙頭角	「傳統山歌」
21	女	1927	荔枝窩	「九龍山歌」
22	女	1927	荔枝窩	「九龍山歌」
23	女	1922	大埔	「九龍山歌」
24	女	1932	大埔	「五句板山歌」
25	女	1924	西貢	「九龍山歌」
26	女	1917	荃灣	「九龍山歌」
27	女	1935	西貢	「九龍山歌」
28	男	1927	大埔汀角	「傳統山歌」
29	男	1929	大埔汀角	「九龍山歌」、「五句板山歌」

說明：由於歌者的姓名與比較分析無關，他們的名稱均以數字代替。

資料來源：筆者採訪所得資料。

表 2 第二組「新移居客家」歌者資料

歌者姓名	性別	出生年份	來港年份	在廣東的家鄉	山歌曲調
1	女	1938	1962	惠陽	「惠陽山歌」
2	女	1930	1945	樟木頭	「五句板山歌」
3	男	1917	1937	惠東	「多祝山歌」
4	男	1923	1958	寶安	「五句板山歌」
5	男	1924	1960	梅縣	「梅縣山歌」
6	女	1936	1962	興寧	「興寧山歌」
7	女	1930	1959	沙灣	「惠陽山歌」
8	男	1925	1950	多祝	「多祝山歌」
9	女	1945	1977	橫崗	「惠陽山歌」
10	男	不詳	不詳	惠陽	「惠陽山歌」、「五句板山歌」
11	女	1939	不詳	龍崗	「五句板山歌」
12	男	1917	1956	紫金	「紫金山歌」
13	男	1939	1961	惠陽	「多祝山歌」
劉福嬌	女	1929	1949	布吉	「布吉山歌」、「九龍山歌」、「五句板山歌」

說明：由於歌者的姓名與比較分析無關，除了劉福嬌外，他們的名稱均以數字代替。

資料來源：筆者採訪所得資料。

通過比較分析，筆者得出以下簡單結論：「原居客家」歌者女士居多，是男士的兩倍，「新移居客家」歌者男女數目均等。

1. 兩組的年齡差不多，平均在 1930 年左右出生，現時大概 88 歲。
2. 「新移居客家」歌者除了兩位之外，全部都是 50 年代移居香港的。
3. 兩組歌者都是一樣，大部份只唱一個曲調的山歌，很少人會唱兩個曲調。不計「五句板山歌」在內，所有唱一個曲調的歌者都是唱自己出生地的山歌，「新移居客家」歌者會唱自己在廣東省家鄉的山歌，「原居客家」歌者會唱香港本土客家山歌，即「九龍山歌」

或「傳統山歌」，唱「九龍山歌」的在所有「原居客家」歌者中佔66%。

4. 「新移居客家」歌者是不會唱「九龍山歌」的，除非像劉福嬌那樣主動的去學；「原居客家」歌者亦不會去唱「新移居客家」歌者的歌，顯示山歌的特徵就有其明確的地區性（*regional-specific*）。

5. 由於「五句板山歌」具有由流浪藝人傳播的特性，故此，兩組山歌者均懂得唱詠，有別於「有明確地區性」的山歌。「五句板山歌」在曲式和結構上跟其他山歌不同，它的起源也很特別，由於不是本文重點，筆者在此不贅。

（二）西方學者的民歌研究

曾經有很多西方學者在英美民歌的傳統範圍內，深入研究民歌的旋律辨識（*melodic identification*）和曲調之間的關係（*tune relationships*），這些研究成果為我們提供了分析客家山歌旋律的重要理論和基礎，並舉出了很多範例（Bayard 1950；Bronson 1969；Seeger 1977；List 1978；Spitzer 1994）。西方學者重點探討民歌旋律獨立於其歌詞的意義，並強調它的價值和重要性。Bayard（1950）與 Bronson（1969）致力把大量收集得來的英美民謠旋律，以一個稱為「旋律公式」（*melodic formula*）的方法進行分類，這個「旋律公式」建基於旋律的「音樂動機」（*motifs*）和「合成組成份」（*building blocks*）部份；同屬一個「旋律公式」的民歌曲調都有相似結構和旋律特徵，這些曲調會被歸納在同一個「旋律家族」內，但雖屬同一「家族」，民歌曲調都會出現不同的版本及有各自的變化。Bayard（1950: 5-17）認為，同一「家族」內產生不同的旋律版本（*versions of melodies*），純粹是基於很多口頭

創作式的再創作活動，和其他發展因素的影響；參考學者的研究⁸，筆者也為「九龍山歌」制定「旋律公式」，過程中考慮以下的因素和音樂特徵，包括：音域（tonal range）、節奏（rhythm）、旋律線條（melodic line）、樂句的排列（order of musical phrase）和強音調的鋪排（order of stressed tones）等等。

（三）「九龍山歌」旋律公式的創建

筆者以西方學者的研究結果作為藍本，把收集得來的旋律樣本分類、組合以作比較、分析，利用不同樣本中重覆的音樂特徵（formulaic resemblances），以建立「九龍山歌」的旋律公式（melodic formulae）。

1. 山歌樣本的樂句結構

筆者在大埔所收集的山歌，每一段都是四句七字或五句七字；樂句會以不同的模式出現，共有三種不同的樂句結構：第一種四句歌詞：包括兩對長度一樣的前句及後句，一個樂句配合一句七字的歌詞（見圖5）；第二種四句歌詞：包括四句樂句，兩前句與兩後句長度不一樣，兩前句分別橫跨至兩後句七字的歌詞（見圖6）；第三種則有五個樂句，

8 依據 Bayard 及 Bronson 的提供的方法，List（1978）把十二個版本的 Twinkle, Twinkle Little Star 得出其旋律公式，強調樂句上的強調音（accented pitches or stressed tones）與歌詞韻律的關係，例如，他歸納出這首民歌的首句樂句旋律公式為 15654321（每個數字代表大調音階上的不同音高）。除了找出旋律公式外，List 亦提出民歌旋律的不穩定性及其模糊的原因，他指出口頭傳播方式會降低旋律的穩定性，加大了曲調變異的機會，相反地，如果民歌的曲譜透過印刷品廣泛散播時，旋律的穩定性會相應提高。Spitzer（1994）詳細分析 Oh! Susanna 在其七個版本中的變化，說明其文字、音調、和聲及伴奏之間的不同。他認為這首民歌在不同印刷版本上的變化，是基於文字傳播及口耳相傳兩者的互動結果；在口耳相傳的過程中，首先歌者會在音調及唱詞上作出改變，這些變化繼而被其他歌者吸收，隨之保留在不同的印刷版本上；這些印本上的歌曲會繼續被不同的歌者反覆使用和改良，然後再被口頭和文字交替傳播；Spitzer 稱這個現象為「複合相傳」--- 兩個流傳的方法互相補充和影響。Seeger（1997）努力找出 Barbara Allen 的不同旋律版本，他發現這首民歌主要有兩個版本（versions），而各自有其旋律之變異（variants）。他發現這些版本滲透著其他民歌旋律的元素，亦找出商業錄音與伴奏部份對這些版本的影響。

配合五句歌詞，一個樂句配合一句七字的歌詞（見圖 7）。大多數客家山歌樣本都屬於第一種樂句結構，包括「原居客家」歌者的「傳統山歌」和「新移居客家」歌者的所有家鄉山歌。「原居客家」歌者的「九龍山歌」屬於第二種樂句結構，從剛才所舉李蓮女士所唱的「九龍山歌」曲例（見圖 4）中可以清楚看見。「原居客家」和「新移居客家」兩組山歌者都有唱的「五句板山歌」則屬於第三種樂句結構。

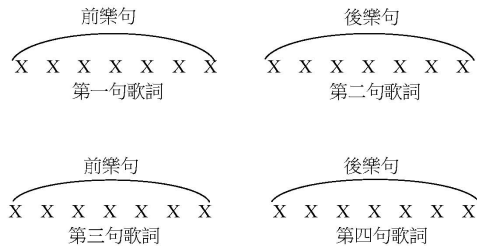


圖 5 第一種樂句結構：四句樂句配上四句式歌詞示意圖

說明：曲線表示樂句，而「X」則表示一個中文文字。
資料來源：作者製圖。

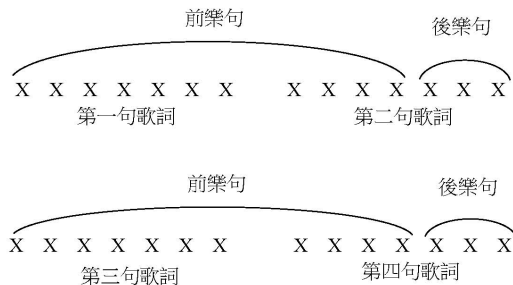


圖 6 第二種樂句結構：四句樂句與四句歌詞配搭示意圖

說明：兩句前句橫跨至另一句七字的歌詞。
資料來源：作者製圖。

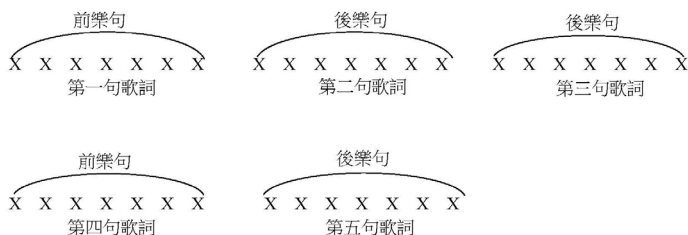


圖 7 第三種樂句結構：五句樂句與五句歌詞配搭示意圖

資料來源：作者製圖。

2. 山歌樣本的比較分析與旋律公式的創建

為了給「九龍山歌」建構一條旋律公式，凡在音樂特徵上有相似的山歌樣本，筆者都把它們歸納在同一組，以方便比較。由於「九龍山歌」在圍頭話族群中也廣泛唱詠，因此山歌樣本中，有包括客家人演唱的，同時也有被圍頭人演唱的。（見圖 8 的比較，附錄 1-7）：首五個山歌樣本由客家人所唱，包括「原居客家人」李蓮女士（1929 年生）、李帶娣女士（1930 年生）、劉添連先生（1929 年生）和俞有才先生（1929 年生）及「新移居客家人」劉福嬌女士（1929 年生）；最後的兩個版本是以圍頭話唱的，歌者為羅蔭女士及曾娣女士，其聲音檔案及歌詞抄錄保存在香港歷史博物館中（Hong Kong Museum of History 1984a: A0000895.2, A0000890； Hong Kong Museum of History 1984b: 31, 90），這些資料由歷史博物館研究員陳永海收集和整理。⁹

9 1983 年，香港歷史博物館委託本地研究員陳永海，進行一個香港地區本地傳統民歌聲音記錄計劃（Project on the Recording of Local Traditional Folksongs of the Hong Kong Region）。陳氏在香港新界很多地方進行田野考察，並收集了不少本地民歌，包括圍頭話、蛋家話及客家話民歌。這個計劃取得約 70 小時民歌及對談的錄音（Hong Kong Museum of History 1984a），並 900 頁的歌詞筆錄（Hong Kong Museum of History 1984b）。後來陳氏在其碩士論文（Chan 1985）中以民族音樂學的角度分析以上的數據，重點放在社會文化跟音樂上的關係。羅蔭及曾娣的聲音檔，收錄於香港歷史博物館藏品中，編號為聲音檔案 A0000895.2（計時從 6.26 開始）及 A0000890（計時從

第一及第二句歌詞

李蓮
久唔唱歌——添忘歌 (lo)—— 久唔駛船 (ah) 跌落河——(河) (ah)

李帶娣
大埔南坑並下坑 (ah)³—— 碗窰 (lo)—— 燒料 (ah)出江—— 城 (ah)

劉添蓮
正月裏來——³ 梅花開 (ah)—— 舊年—— 過去 (ah)新年 (lo)—— 來 (yo)

俞有才
一字寫來⁵—— 一筆開 (eh)³—— 山伯 (ah)因為 (ah) 祝英 (ah) (介)台 (lo)

劉福嬌
一字寫來—— 一筆開 (ah)³—— 梁山 (eh)—— 因為祝英——台 (lo)

羅蔭
四邊排來係我³—— 細 (嗎) 人人 (ah)教我——發個頭 (ah)

曾娣
正月烏頭走 (ah)人涌 (lo)—— (妹) 咁好鮮魚 (eh) (你)嫌 (ah)冇 (eh)艇 (eh)

圖 8 七首「九龍山歌」樣本比較 (附錄 1-7)

資料來源：作者製圖。

第三及第四句歌詞

李蓮



久 唔 讀 書 添 忘 三 字 (ah) 三 (係) 久 唔 連 娘 (eh) 又 生 疏 (ah)

李帶娣



山 豬 來 到 (ah) 園 墩 下 (lo) 三 寄 話 (lo) 春 明 莫 放 (ah) 牠 (ah)

劉添蓮



風 吹 (ya) (ah) 梅 花 花 落 地 (oh) 梅 花 (oh) 香 裏 望 妹 (ah) 來 (yo)

俞有才



讀 書 (ah) 三 年 (來) (介) 同 床 睡 (ah) 唔 知 (eh) 佢 係 女 人 (介) 來 (lo)

劉福嬌



讀 書 三 年 同 床 一 寢 (ah) 不 知 (eh) 她 是 女 來 (lo)

羅蔭



等 多 (ah) 兩 年 (都) 十 七 八 等 我 刀 斬 麻 頭 (ah) 我 (一) 樣 (ah) 齊 (ah)

曾娣



舊 時 (ah) 有 個 (lo) 白 頭 將 (lo) 來 說 (gu) (fan) (eh) 穆 (ah) 國 (eh) 公 (eh)

圖 8 (續) 七首「九龍山歌」樣本比較

資料來源：作者製圖（詳見附錄 1-7）。

比較這些樣本後，筆者有以下的發現：

1. 所有的樣本都是以羽調演唱的，以 la 為主音。除了俞有才加入了

sol 及 doh# 和劉福嬌在她的首個唱段中加入了 sol 外，所有樣本都在「完全四度」(perfect fourth) 的範圍內以一個短音段 la-doh-re-mi 連續進行 (in conjunct motion) 唱出。¹⁰

2. 這些山歌裡的用字，除了「lo」，「ah」和「eh」這些為帶出語氣的非詞彙性單字 (vocables) 外，每段都是四句七字，而四個樂句則為不工整的長度。這些樂句是每兩句一組，包括兩組前句，兩組後句，前句比後句長。這些山歌屬於前述於圖 6 的第二種樂句結構。

3. 山歌的歌者傾向以高音和洪亮的聲音演唱，而演唱的特色充滿了自由節奏、裝飾音及拖長音。

4. 終止式 (Cadence) 有相似之處 (Cadential resemblance)，每一次終止都有一個拖長音緊接著一個較短的旋律結構，如以下之描述：

表 3 七首「九龍山歌」樣本中終止式 (Cadence) 的相似之處

終止式 (Ca- dence)	每個樂句終止部份的結構	
	樂譜描述 (以「v」代表一個非詞 彙性單字)	文字描述
第一終止		一個 re 拖長音，接著是 mi-doh-la-doh-la 短音段
第二終止		一個 la 拖長音，接著是 doh-la-la 短音段
第三終止		一個 doh 拖長音，接著是 la 音。

10 中國五聲調式，或稱五聲音階裡的五個音依次定名為宮、商、角、徵、羽，大致相當於西洋音樂樂譜上的 doh、re、mi、sol、la。一個調的結束音 (ending tone) 是調式 (mode) 的主要參考。

第四終止		一個 la 拖長音，接著是 doh-la-la 短音段
------	---	-----------------------------






資料來源：作者製表。

那些拖長的音在終止處扮演著重要的角色。Re 這個拖長音出現在第一終止，而 dol 拖長音則出現在第三終止（分別是羽調的第三及第二度），從而帶出不完整或帶有掛留和弦（suspension）效果的感覺。相反地，拖長了的 la（羽調的主音）出現在第二及第四終止，帶出了完整和結束的感覺。雖然非詞彙字的單字如「lo」，「ah」和「eh」用作表達語氣多於表達意思，但它們卻是每一終止中很重要的部份。值得注意的是，五位演唱者都以相似的唱法處理這些助語單字，這些單字都在特定的位置唱出來的：

- (i) 在第一終止，非詞彙字的單字以 re-mi 及 doh-la 唱出
- (ii) 在第二及第四終止，非詞彙字的單字以主音 la 唱出
- (iii) 在第三終止非詞彙字的單字以 doh-la 唱出

5. 除了在終止式中見到的音樂特徵外，我們發現樂句的其他旋律部份均比較自由：這些自由的旋律可以是長句或短句，但都是由二至三個音符組成，在一個樂句上連續進行（in conjunct motion）。筆者把這種自由構造的樂句音列形容為一個音串（melodic string），詳細結構如下；

表 4 七首「九龍山歌」樣本中自由構造的樂句音列

樂句	每一終止前的旋律結構	
	示意圖  代表一個音串	文字描述
第一樂句		re 及 mi 組成的音串
第二樂句		la、doh 及 re 組成的音串
第三樂句		la、doh 及 re 組成的音串
第四樂句		la、doh 及 re 組成的音串

資料來源：作者製表。

綜合共同的音樂特徵，包括音串、終止式，句式結構以及助語單字的位置等，我們可以得出這類型山歌的旋律公式。圖 9 是這條公式示意圖。由於客家人稱這種公式的山歌為「九龍山歌」，筆者把這條公式命名為「 α 式九龍山歌」，方便從其他有可能出現的「九龍山歌」格式分別出來。俞有才和劉福嬌所唱的旋律，雖然額外加插了一些音，筆者仍把它們歸類為「 α 式九龍山歌」。

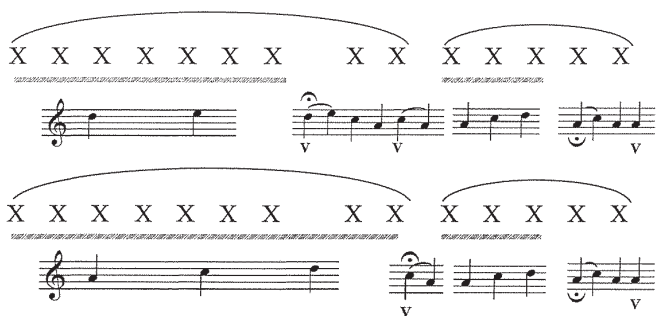



圖 9 「 α 式九龍山歌」示意圖。

說明：曲線表示樂句，而「X」則表示一個中文文字。「V」表示一個非詞彙字的單字，延長記號顯示拖長的音，「」符號則代表音串。

資料來源：作者製圖。

與西方的民歌傳統相似，一首客家山歌會有不同的旋律版本，「九龍山歌」就是顯示其特色的一個很好例子。從《西貢山歌選》（西貢區議會 1987）¹¹ 以及筆者實地考察所收集得來的資料中，可以觀察得到「九龍山歌」還有另有一個版本。筆者把這些山歌整合起來以作比較研究，結果顯示在圖 10 中（見附錄 8-11）。四位歌者中，曾東娣女士及李群女士都是山歌聚會的經常參與者，凌帶娣女士及劉蓉嬌女士則是《西貢山歌選》內的演唱者。凌帶娣和劉蓉嬌所演唱的山歌在《西貢山歌選》一書中被形容為「風俗歌」，凌帶娣以客家話演唱，劉蓉嬌則以圍頭話演唱。

11 西貢區議會及西貢鄉事委員會於 1987 年出版了《西貢山歌選》一書，隨書附送一份盒式錄音帶；裡面共有十二首本地民歌，包括七首客家歌、四首圍頭歌和一首蛋家歌；每首有一段或多段的歌詞，全部都沒有音樂伴奏（見西貢區議會 1987）。2011 年他們為《西貢山歌選》出版了修訂版（西貢區議會 2011），包括 1987 年版的十二首民歌，重新以聲音光碟（CD）發行，另外有十七個錄像片段，以錄像光碟（DVD）發行；當中有十二個片段是 1987 年版舊有聲檔配上畫面的加工製作，其餘五個則是新錄製的民歌片段，全部都是客家山歌，當中四首是「九龍山歌」。

第一及第二句歌詞

曾東娣

夏天過開就係秋 (ah)——唱條山歌—— (ah)來解 (ah)——愁 (ah)

李群

日頭——一出東邊來 (lo)——恭祝 (ah) 咁齊 (lo) 福壽 (eh) 來 (lo)

凌帶娣

隔遠看妹坳下——來 (lo) 唔高 (lo)—— (ah)唔矮好人——才 (lo)

劉蓉嬌

夏日過後就係 (ah) 秋 (lo)——(我)唱 (ah) 條 (lo)——(我)山歌來解——愁 (lo)

圖 10 《西貢山歌選》以及筆者田野資料山歌樣本之比較。

資料來源：作者製圖（詳見附錄 8-11）。

第三及第四句歌詞

曾東娣



(ah)清茶 (du)來解 (du)心 頭 火 (lo) 山 歌—— 能 解 (du)萬 年——愁 (ah)

李群



恭 祝 (ah)老 人—添 福 (ah)又 添 壽 (lo)—— 恭 祝 (ah)後 生 添 丁 (介)又 發 (ah)財 (lo)

凌帶娣



咁 好 人 才 (都) 鍾 哥 意 (lo)—— 借 錢 (lo)— 納 利 (都) 娶 返 來— (來) (lo)

劉蓉嬌



清 泉 能 解 (ah) (我)心 頭 火—— (個) 山 歌 (lo) (我)能 解 萬 (ah)年 愁 (lo)

圖 10 (續) 《西貢山歌選》以及筆者田野資料山歌樣本之比較

資料來源：作者製圖（附錄 8-11）。

透過比較研究，筆者有以下的發現：

(1) 四首「九龍山歌」的調式都是角調（以 mi 音為主音），並非像前七首山歌（圖 9）以羽調式演唱。此外，第一樂句中的音串均以短樂段 mi-sol-la-doh 連續進行為主，而不是像前七首山歌以 la-doh-re-mi 進行。劉蓉嬌的曲調更具有轉調（modulation）的特色，她在第一樂句的結尾升高了「半音」。

(2) 除了李群在第三句而非第四句歌詞的結尾唱了一個拖長音外，

這些「九龍山歌」與「 α 式九龍山歌」的公式結構接近，包括他們的句式、拖長音的定位、助語單字的應用及終止處的旋律線等。

明顯地，除了角調的使用和第一句音串組織的不同外，這四首「九龍山歌」旋律的結構都是與「 α 式九龍山歌」的旋律公式相吻合的。筆者歸納出一條新的「九龍山歌」公式，稱之為「 β 式九龍山歌」，以把它從「 α 式」分別出來。為了方便比較，「 α 式九龍山歌」的示意圖顯示在圖 11 的上半部份，而「 β 式九龍山歌」的示意圖則為下半部份。

圖 11 「 α 式九龍山歌」（上半部份）及「 β 式九龍山歌」（下半部份）的比較示意圖

資料來源：作者製圖。

3. 「九龍山歌」兩個版本之間的交替轉換

如前所述，兩條旋律公式的不同之處在於它們的調式和第一個樂句中的音串組織內容，即「 α 式」的 la-doh-re-mi 或「 β 式」的 mi-sol-la-doh 的短音段（見圖 12）。筆者觀察，兩個山歌調的調式完全取決於第一個樂句中的音串組織，它們才是決定結束音屬於哪一個調式的真正關鍵。再仔細分析，la-doh-re-mi 的旋律音程的序列是「小三度」，「大二度」及「大二度」，而 mi-sol-la-doh 則是「小三度」，「大二度」及「小三度」。如果把短音段 la-doh-re-mi 中的最後一個音升高半音至 mi \sharp ，變更後的 la-doh-re-mi \sharp 的旋律音程序列便是「小三度」，「大二度」及「大二度」，這和 mi-sol-la-doh 中的旋律音程序列基本上沒有分別；同樣地，若把 mi-sol-la-doh 最後一個音降半音至 do \flat ，變更後的 mi-sol-la-doh \flat 的旋律音程序列便是「小三度」，「大二度」及「大二度」，這與 la-doh-re-mi 的旋律音程序列也是一式一樣的（見圖 13 中的圖解說明）。筆者想藉此說明旋律公式「 α 式」及「 β 式」的界線其實是十分模糊的，這是因為在演唱過程中，短音段 la-doh-re-mi 會有機會因為需要配合口語的音調韻律而改變成 la-doh-re-mi \sharp （以音程計算角度即相等於 mi-sol-la-doh）；同樣地，短音段 mi-sol-la-doh 也會因為同樣理由而有機會改變成 mi-sol-la-doh \flat （以音程計算角度即相等於 la-doh-re-mi）。總括來說，基於歌詞與旋律的配合，短音段 la-doh-re-mi 及 mi-sol-la-doh 會有機會交替轉換，以配合口語的音調韻律，最後做成調式的變化。「九龍山歌」的唱法可以加上很多裝飾音、亦可包括很多點綴性技巧的特色，使兩條旋律公式的分界線變得更模糊。

The figure illustrates two melodic formulas, 'alpha' and 'beta', through rhythmic notation and musical notation. Each formula is presented in two rows. The first row shows the rhythmic notation (X's) and the second row shows the musical notation (treble clef staff). A blue rectangular box highlights the first measure of the first staff in each pair, indicating the difference in note organization between the two formulas.

Formula 1 (Top):

- Rhythmic notation: X X X X X X X X | X X | X X X X X X
- Musical notation: Treble clef staff with notes corresponding to the rhythm. The first measure is highlighted in a blue box.

Formula 2 (Bottom):

- Rhythmic notation: X X X X X X X X | X X | X X X X X X
- Musical notation: Treble clef staff with notes corresponding to the rhythm. The first measure is highlighted in a blue box.

圖 12 旋律公式「 α 式」及「 β 式」的比較

說明：長方形框架內顯示兩公式的不同之處，在其第一個樂句中的音串組織。

資料來源：作者製圖。

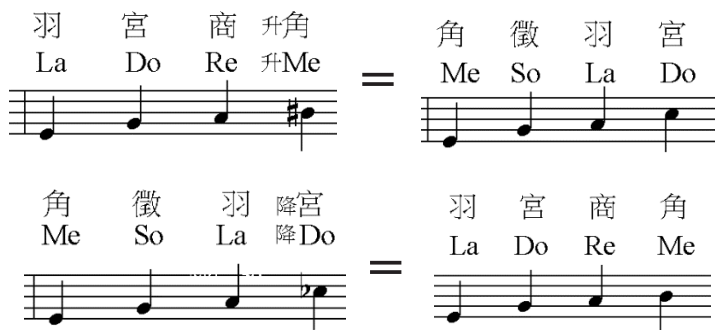


圖 13 以音程計算角度看，左右兩方的短音段是相等的。

資料來源：作者製圖。

筆者在葉賜光（2012）的《香港西貢及其鄰近地區歌謠》¹²中，找到一個支持以上說法的例子，顯示山歌曲調的調式在演唱時的不穩定性。葉氏在他的研究中把「九龍山歌」的旋律分成羽調和角調兩大類，其中歌手溫樹興唱的〈今日有緣同路行〉和〈正月立春雨水天〉分別歸類為角調和羽調式（葉賜光：2012：53-54；見圖 14 和 15）。



圖 14 溫樹興唱：「九龍山歌」〈今日有緣同路行〉

資料來源：葉賜光（2012：53）。

12 葉賜光於 1989 年，為他的碩士學位進行了對本地民歌的研究（葉賜光 1989），研究對象包括在西貢的客家、圍頭及蛋家的歌者。這個以田野考察為主要的研究，提供了傳統民歌的基本分析及第一手資料。他的論文於 2012 年正式出版時，附錄了更新及新增的資料（葉賜光 2012），載於三片聲音光碟及一片錄像光碟內：聲音光碟包含了十九首葉氏稱為「九龍蛇歌」的歌曲，二十六首客家山歌，二十一首蛋家歌曲，以及一些訪問記錄。錄像光碟包括一首客家山歌，一首蛋家歌曲及三段訪問記錄。

〈正月立春雨水天〉(節錄)

正月 立春(怎呀)雨 水 天(囉) (我)梅子(呀) 生
來(囉 啊 我都) 咁青(囉) 連(囉 我)剪字(呀 咁呀)除 拋(都)
刀字(都)去 可惜(我)金(呀)蓮(呀) (我)唔(呀)近(呀) 前(呀)

圖 15 溫樹興唱：「九龍山歌」〈正月立春雨水天〉

資料來源：葉賜光（2012：54）。

根據葉氏提供的錄音片段（葉賜光 2012：CD1-03、CD1-06），筆者辨識在溫氏所唱〈今日有緣同路行〉的第一句中，音串組織應由短音段 la-doh-re-mi 組成，而整個旋律應該被歸入「九龍山歌 α 式」內；因此，這歌相關的調式應該是羽調而不是葉氏說的角調。基於歌者溫樹興的唱法滑音比較多和加插了很多點綴性技巧，短音段 la-doh-re-mi 有機會被誤聽為 la-doh-re-mi#（以音程計算角度即相等於 mi-sol-la-doh），調式的錯誤判斷相信由此而起。從這個例子看到，「九龍山歌」的旋律性質，是遊走在 α 和 β 的旋律公式之間。如前文所述，這個山歌調可以十分繁複，其花巧的唱腔及唱詞的韻律變化令調式更難以判斷，溫樹興所演繹的山歌旋律正是典型的例子。一直以來，有不少傳統都以調式作為中國民歌分類，而山歌也不例外，焦點都放在歌曲的結束音上。¹³ 旋律公式

13 例如王耀華（2007：394-424）根據中國音樂式調式把客家山歌分類。在他的研究中，江西、福建、廣東及臺灣一帶的山歌屬於四個調式：徵(sol)調、羽調(la)、宮調(doh)及商(re)調，並以徵調及羽調為主。根據王耀華的資料，這些調式是與客家方言相關的。他補充，徵調的客家山歌主要是受限於福建、江西及廣東北面等方言次群組，而羽調則廣泛見於所有地區，包括在臺灣的方言次群組。宮調及商調的客家山歌比較少聽到，而宮調主要集中在廣東北部，在江西北部及福建西部也有零碎地出現。商

的使用，把民歌的結構看得更清楚和透徹（visualizable），繼而有更全面的瞭解；就如應用在「九龍山歌」的分析上，旋律公式幫助我們瞭解到，山歌的長短樂句、拖長音的位置和語氣助詞等，才是構成這個山歌調子的主要特徵；與此比較，它屬於哪個調式就來得較次要了。再者，正如剛才所討論到的，山歌的調性根本就不穩定，那麼依靠調性來分類民歌（特別是山歌）的實用意義值得重新思考。

在客家山歌的傳統裡，無數的歌詞之所以能以同一個旋律來演唱，可從「九龍山歌」兩個格式版本的旋律公式中找到線索。當一個旋律配以不同的歌詞時（即曲先詞後），語音高低和旋律未必完全配合，在這個詞樂不咬合的情況下，歌者往往會「微調」旋律，以配合歌詞；其實，一個旋律家族裡之所以產生那麼多變異版本（variations）都是基於這個原因。總括而言，客家山歌演唱者會依著共同的旋律公式，以自己的方式演唱然後加以變化；沒有兩個山歌旋律是一模一樣的，在同一個旋律家族中，每一個旋律都有所不同，而且可以相當個人化。

我們可以歸納出一個結論：「九龍山歌」的曲調可以追溯至一百多年前，香港居住的客家人和圍頭人都有唱詠。透過旋律分析以及建構旋律公式，我們可以分別歸納出兩個版本的「九龍山歌」旋律公式：「 α 式」及「 β 式」。這兩個格式版本的界線經常十分模糊，這是因為音調在旋律中的變化，需配合語言韻律所致。兩個版本都可各自出現變異，包括句式結構的轉變，加入調式以外的特別音（non-modal tones）及變調等。

調的山歌則只有集中在廣東北部出現。

三、「九龍山歌」與文化 / 族群身份建構的相互關係

(一)「九龍山歌」之文化建構與族群認同主觀性

有很多證據顯示，歷史悠久的「九龍山歌」是客家人和圍頭人共同的傳統，「原居客家人」更把「九龍山歌」視為「正宗客家聲」，並引以為榮。雖然圍頭和客家受訪者均無法導出「九龍山歌」的來源，但他們所唱的同一旋律，就印證了兩個族群在音樂範疇上的相互影響。不過有趣的是，無論是圍頭人，還是客家人，皆拒絕承認在音樂形成的過程中存在任何文化上的互滲共享。在筆者的採訪紀錄中，多位客家歌者被問及他們是否知道圍頭人都演唱同一樣的旋律時，他們異口同聲地拒絕接受客家山歌與圍頭人的山歌有任何關連。筆者在以下一次實地考察經驗中得到更深的體會。

2012年1月某日，一班來自西貢的圍頭歌者，隨同多年來活躍於山歌演唱活動的西貢客家人，參加了在大埔舉行的山歌聚會。圍頭人參加客家山歌聚會是十分罕見的，筆者亦是多年來第一次見到這兩個語言族群的「同臺演出」。在這次聚會中，圍頭歌者用他們的圍頭話演唱了好幾首「九龍山歌」。可惜的是，這次演唱並沒有為聚會帶來驚喜，相反地，他們所唱的山歌惹來客家人大大不滿，他們不斷受到批評，客家人對他們所唱的，用帶有貶意的「蛇聲」、「蛇歌」來評價，認為不是山歌聚會裡「正規」的「客家聲」。參與數次聚會後，這班圍頭歌者因始終不被欣賞，便沒有再參與。

從音樂的角度看，山歌聚會中聽到的圍頭話「九龍山歌」和客家話的「九龍山歌」其實是同出一轍，但是這些音樂上的共通特性似乎未有得到客家，或圍頭演唱者的關注。再者，在圍頭歌者的訪談中，他們均表示自己在聚會中所演唱的歌曲屬於原住山歌；與客家人相似的是，他們同時也不認同自己的山歌傳統與對方的有任何關連，而自己的山歌被稱為「蛇歌」表示明確拒絕。¹⁴

學者早已發現族群認同是帶有主觀性的，族群之間的身份界定並不在乎彼此間的文化異同，乃在乎自己如何看待對方。¹⁵ Fredrik Barth (1969: 15) 直接了當的說：身份的界定要在族群與族群之間彼此接觸的「邊界」(boundaries) 上尋找答案，兩族群間沒有利益衝突時根本無需界定自己或對方，但當某一方的利益受到威脅時，他們就會站出來為自己的族群發聲，甚至反過來攻擊對方。事實上，客家人的歷史大部份時間都是書寫在與其他族群接觸的邊界上。今次山歌聚會中客家人因人數眾多而佔了上風，成為強者的一方；山歌演唱聚會為客家人建築了一個新的演唱平臺，而客家人和圍頭人「我們－他們」二分 (we-they dichotomy) 的身份區別也在這次接觸機會中被顯明出來。由於兩者一

14 筆者在 2018 一月再採訪一名住在西貢沙角尾村的圍頭話歌者，再次得到肯定。

15 族群身份通常是指族群認同，或是一個族群的實質定義。按 Richard Schermerhorn (1970: 12) 的定義，一個社會內的群體，成員擁有真實的或假定的共同祖先、共同的歷史記憶，及擁有一個或多個文化象徵元素。這些象徵元素包括：親屬關係、地區關係、宗教信仰、語言或方言、部落隸屬關係、國籍、外觀或以上各項的組合；而他們之間都有同類的意識。從這個定義來看，很明顯地族群包含了主觀及客觀兩者的特點：主觀特點包括共同的祖先、共同的過去及團結意識，而客觀特點可以在共同的文化中反映出來，即是所謂的文化特色或文化遺產。自二十世紀初期，很多學者對於族群已經有很廣泛的研究；他們指出，主觀因素較客觀因素對族群的組成，扮演著更具決定性的角色；例如，Max Weber (1996) 斷言族群之形成取決於「主觀的共同信仰」，而不是「客觀關係」；Fredrik Barth (1969: 14) 認為族群身份之認同並非取決於「客觀」總和的多少，而是社會角色 (social actors) 對「甚麼是重要」的主觀判斷；Orlando Patterson (1975: 309) 則表明一個族群的成員如果沒有意識到歸屬感，那就算社會上其他人認為他們是一個族群，這個族群也不能形成的；David Wu (1989: 11) 則指出「族群的文化認同並不反映其遺傳或真正的文化傳統」，他亦指出，雖然一個群體的成員在表述他們的身份時，往往是根據他們認為是永恆不變的文化傳統；但在現實中，他們的文化傳統實際是在不知不覺間混和其他族群文化元素或特色，甚至其他語言等。

口認定彼此間在「九龍山歌」上只有「異」而沒有「同」，加上為了爭奪演唱機會的實際利益，這次「文化交流」最終於「文化對立」中落幕。一般在族群衝突中，形勢較弱的會被形勢較強的族群加以標籤；今次客家人把圍頭話歌者的山歌稱為「蛇聲」便是一個活生生的例子。

在文化／族群身份的建構過程中，除了族群彼此之間的互動影響外，族群以外的論述（discourses）也起著關鍵的作用。Nicole Constable（1994）在她的客家研究中早已提出這個觀點並予以肯定；她說：客家族群的出現，是因為客家人被告知他們是客家人。她強調「論述」的力量，它能夠把意義塑造出來。在「九龍山歌」的探討中，對這個山歌旋律的來源、結構、作用最感興趣的，並不是一班唱山歌的局內人，而是置身局外的一班學者，包括筆者在內。以下，筆者將從一些文獻中，討論學者如何論述「九龍山歌」及這些論述如何影響著客家人和圍頭人的文化／族群身份建構，以為這篇文章作結。

（二）「九龍山歌」之論述與客家人和圍頭人的文化／族群身份建構

關於「九龍山歌」這個名詞和曲調的起源，文獻是有提及的（葉賜光 1989：59-63，2012：48-63；黎鍵 1990：234），可是，它們全部都誤以為「九龍山歌」不屬於客家人文化的一部份。黎鍵是著名的民俗學者，他於 80 至 90 年代發表了很多研究文章及主講了多個講座，都是有關本地文化的，包括本地民歌。在其介紹西貢圍頭話及有關唱山歌這個傳統的文章中，他寫道：

西貢原居民主要為「本地人」與客家。「本地人」操「本地話」，當地人稱為「畚話」。畚字未詳，當地人認為有音無字，本作「蛇」或「余」，但於史無據。個人以為或當作「畚」或「峯」字。「畚」與「峯」字在廣東相通。……西貢地區亦多山嶺，原居民傳統以耕作、樵薪及採茶為業，故多「山歌」。其腔調與流傳西貢當地山野的客家山歌不同，聲音更高亢而更悠揚委婉。歌詞習尚為七言四句，多連套式山歌，居民習尚以「歌多為賢」[…] 西貢當地該種山歌人稱「畚歌」或「本地山歌」（與客家山歌相對）；但最富興味的是操畚話及西貢的「本地」居民強調該種山歌為「九龍山歌」。此名由來已久，其來源未詳。（1990：233-234）

從這段引文的資料看來，黎鍵是暗指「九龍山歌」是源自西貢的圍頭人文化。有趣的是，黎鍵稱圍頭人的方言為「畚話」，亦引述圍頭人稱他們的「九龍山歌」為「畚歌」。在這文章發表之前，於1984年，黎氏在西貢主持了一次名為「西貢山歌匯唱」的節目，他召集了大批西貢的圍頭人和客家人，與大眾分享他們的哭嫁歌和哭喪歌，更有用圍頭話唱的「九龍山歌」，整個節目超過一小時三十分鐘（黎鍵1984）；在節目中，黎氏說他不肯定「九龍山歌」是屬於那個方言的歌曲和這個調子的由來，再者，在整個節目中，他只用「本地話」和「本地山歌」來形容西貢的圍頭人和他們的山歌，隻字沒有提及「畚話」或「畚歌」，因此，筆者推測黎氏對「九龍山歌」來源的看法和對「畚話」或「畚歌」等的論述應該是後來發展出來的。在「西貢山歌匯唱」的節目中，黎鍵

提及有幾位來自中國大陸的音樂學者，依照中國文化部關於編輯《中國民間歌曲集成》的要求，向他查詢有關「九龍山歌」的事，黎氏轉述幾位學者對「九龍山歌」的意見，謂對它是聞名已久。

2005年正式出版的《中國民間歌曲集成》（《中國民間歌曲集成》全國編輯委員會 2005）並沒有包括香港地方的任何民歌，於是筆者查閱相關的資料，在 1982《中國民間歌曲集成》編輯委員會內部出版的《中國民間歌曲集成廣東卷：漢族部份（初稿）第一集》中找到兩首帶有副名「九龍山歌」的歌譜和歌詞，分別為：〈高山嶺頂水呵呵〉及〈三月清明三月三〉（附錄 12、13）。從兩首的記譜（以簡譜紀錄）看來，可以辨別得到它們是「九龍山歌」，從歌詞看來，〈三月清明三月三〉必定是客家話唱的「九龍山歌」，因為它載有客家人獨特的第一身稱代詞「厝」字；至於〈高山嶺頂水呵呵〉，用圍頭話或客家話來唱皆可，所以不肯定它屬那個方言，兩首歌都註明出處是「香港九龍」。此外，筆者亦找到廣東省文化廳於 2003 年出版了一本名為《客家山歌唱腔選集》的樂譜集，收錄了〈三月清明三月三〉並稱之為「香港九龍山歌」，而〈高山嶺頂水呵呵〉則並沒有被收錄（廣東省文化廳 2003：20）。

綜合以上的資料，初步證據支持「九龍山歌」這個名稱在 80 年代已經流行，且被國內音樂學者認識並採集為《中國民間歌曲集成》的原始材料。它的來源應是香港區範圍內「九龍」這個地方，但它不一定就是當時或現今我們認知的「九龍」地區。從兩首「九龍山歌」被大陸學者收集並出版的過程中，我們得到很重要的資料：首先，從初稿包含一首客家山歌，甚至可能兩首客家山歌的事實來看，都顯示了 80 年代所流行的「九龍山歌」已包括客家話「九龍山歌」在內，因此黎鍵認為只

有圍頭話的山歌才算「九龍山歌」，而排除了客家話山歌在外，實在令人感到詫異。筆者發現在「西貢山歌匯唱」的節目中，通曉客家話「九龍山歌」的歌者劉福嬌也是被邀的演唱嘉賓，為何她沒機會分享她慣常演唱的客家話「九龍山歌」？這也是極富興味的。另外，〈三月清明三月三〉被收錄於2003年出版的《客家山歌唱腔選集》內，並命名為「香港九龍山歌」，正好為《中國民族民間音樂集成》有關客家山歌作補充，亦標誌著有官方刊物正式承認香港本土有其自己的客家山歌音調。

葉賜光（1989）的碩士論文探討西貢區的民歌，他在其研究中把所有以圍頭話歌唱的民歌稱為「畚歌」；而稱所有「九龍山歌」為「九龍畚歌」。葉氏的論文於2012年正式發表，當中有更新的及附加的資料，並附有影音資料以供研究。以下的段落是應用了葉氏於2012年出版的論文作為主要參考材料，加以討論。

葉氏的論文（2012）隨書附有三片聲音光碟及一片錄像光碟，在首兩片聲音光碟中，葉氏對歌曲分類的方法，是筆者以下段落討論的重點。聲音光碟1包括19首歌曲，均被葉氏列入「九龍畚歌」之中；聲音光碟2包括26首客家山歌，而其中幾乎找不到「九龍山歌」的旋律，只有一段很短的旋律片段出現在其中一首山歌中（葉賜光2012: CD2-No. 8）。聲音光碟1所收錄的19首「九龍畚歌」由五位演唱者演唱，分別是溫樹興先生、謝玉蘭女士、劉容嬌女士、沈群娣女士以及樊六根先生，除了樊六根先生所唱的曲調外，其他演唱者所唱的正正是「九龍山歌」的曲調。值得注意的是沈群娣女士是用客家話演唱她的歌曲的（歌譜見圖16），而此曲被放入這聲音光碟內，而不是聲音光碟2內。筆者認為，葉氏把沈群娣女士所演唱的客家山歌放在「九龍畚歌」的分

類中，而非放在「客家山歌」的分類中，可能有其特定的目的？可惜的是，葉氏在論文中就這方面沒有加以說明原因。由此之故，客家話的「九龍山歌」幾乎沒有在葉氏的「客家山歌」的分類中出現。

〈攔路攔〉



圖 16 沈群娣〈攔路攔〉的歌譜。

資料來源：葉賜光（2012：53）。

從圖 16 所展示的歌譜所見，沈群娣女士所演唱的旋律明顯屬於「九龍山歌」，也用客家話演唱，為要深入探討葉氏分類的議題，筆者訪問了協助葉氏收集資料及訪問歌者的葉麗慈（葉賜光 2012：3），她表示，在訪問期間，沈群娣視自己為圍頭人而非客家人，而且她把自己所說的方言視為圍頭話，而並非客家話。由於葉賜光和他的協助者皆不是客家人，筆者推測他們以沈群娣所提供的資料作為山歌分類的基礎，加上沈氏唱的是「九龍山歌」，對將它於歸類為「九龍畚歌」，葉賜光當然認為毫無問題。是除了以上訪問之外，葉氏有關客家民歌來源的文章（2012：66-72）也為筆者的討論提供了進一步的參考資料。

在其客家民歌的論述中，葉賜光（2012：66-72）一開始就根據羅香林有關客家人源起的理論，介紹了客家人的遷徙歷史。葉氏接著討論兩個位於客家心臟地帶的客家縣——梅縣及興寧的傳統客家山歌的背景

及音樂特徵，並致力比較西貢的客家山歌和梅縣及興寧的客家山歌兩者相似之處，以論證西貢客家山歌的源頭就是客家心臟地帶這個結論。在討論西貢客家山歌的音樂特性部份時，葉氏用了惠陽山歌和竹板歌的樣本作分析，而沒有提及「九龍山歌」的曲調。

綜合以上的討論，筆者認為葉賜光對客家音樂的理論，主要是基於客家人都屬於外來移民，和他們的非本土身份這些假設，故此認為他們的文化與風俗應該與本地文化沒有任何關連。根據筆者田野考察所得的資料，「九龍山歌」是西貢一班客家歌者熟識的曲調，如前文表 1 所示的四位西貢「原居客家」歌者和表 2 的「新移居客家」歌者劉福嬌女士。按葉氏論文提供的資料，劉福嬌女士也是他當年採訪的主要對象，為何葉氏不把她的「九龍山歌」也收錄在其論文的聲音附件中呢？這點令人不解。總括來說，葉氏應該是忽略了客家人早已融入了本土社會、繼而與圍頭人共同創建本土文化這個事實。另外，關於操客家話的沈群娣女士認為自己是圍頭人這件事，的確是一個很有趣的研究課題，她的案例是一個很好的例子，顯明族群身份是基於主觀性多於客觀事實。看來，葉氏亦錯誤地把沈群娣的「族群認同」作為唯一考慮，而忽略了她的「文化認同」，¹⁶ 故此誤把她的客家話山歌歸類為圍頭話的山歌。

此外，葉氏稱他在西貢收集到用圍頭話唱的「九龍山歌」為「九龍畚歌」，是基於他認為西貢圍頭話又稱為「蛇話」。葉氏把「蛇話」視為西貢圍頭人對自己所說方言的標籤，是根據他從兩位當地村民訪問得

16 這例子亦說明「族群認同」及「文化認同」的分別：「族群認同」是指一種社會文化上的構造（socio-cultural construction），它基本上是由族群成員對其共同身份（collectively-shared identity）作出的主觀定義，是從一個「主位」觀點（an “emic” viewpoint）出發的判斷。「文化認同」則是另一種社會文化構造，它主要是根據社群體對可識別的客觀文化元素（objectively-identifiable cultural elements）所產生的認同，是一個「客位」的解釋（an “etic” interpretation）。

來的資料，當時他們形容自己說的方言為「蛇聲蛇氣」（葉賜光 1989: 45）。筆者就「蛇歌」作過一些跟進調查，包括採訪一些還活躍唱圍頭話九龍山歌的歌者，發現「蛇歌」這個名詞在西貢圍頭人當中並不流行，當被問及有沒有聽過他們所說的方言叫「蛇話」或他們的山歌叫「蛇歌」時，當地的圍頭人斷然否認。筆者在本文已提過（本文註解 3），其實往時居於新界的客家人慣常稱圍頭人為「蛇佬」，因為有感於他們說起話來「蛇聲蛇氣」，絕對是一個貶稱；那時，圍頭人也不甘示弱，也反過來蔑稱客家人為「蛤蚧」；這是新界一帶眾所周知的往事，筆者自己是「原居客家人」，小時候經常聽到這兩組貶詞的逸事，故此，筆者對葉氏的受訪者稱自己話「蛇聲蛇氣」，實在覺得奇怪。劉麗川（2002）在她的深圳客家文化研究中，也有類似的發現，她留意到龍崗區的「土白話」也被稱為「蛇話」，劉氏認為不妥，以下是她的研究轉載：

有的地方還把這種「土白話」（粵語的次方言）稱為「蛇話」，如橫崗的仙人嶺村、荷坳村，鹽田的大梅沙村等地。有人將其寫為「畚話」欠妥，因為誤以為與少數民族（畚族）有關聯。為什麼稱為「蛇話」，我們碰到的當地人誰也說不清楚。2002年2月去增城，在市文化局談及此事，文化局局長李思平與副局長郭茂強兩先生為我們播開了迷霧：增城的客家人也是「復界」後遷入的，當地說白話的原住民勢力較強，土客間就有些矛盾。新來的客民就把原住民叫「蛇佬」，說他們是『地頭蛇』。原住民反過來就把客家人叫「青蛙」（或「蛤仔」、「客家青」，因為蛇能吃掉青蛙。因此「蛇佬」說的話就是「蛇

話」了。這是當年土客矛盾在語言上留下的「痕跡」。（劉麗川 2002：103）

事實上，西貢圍頭人拒絕接受自己的方言為「蛇話」，此事在葉氏自己的採訪記錄中也有提到，前西貢區議會主席溫漢璋先生接受葉氏訪問時，就清楚指出「蛇話」是由客家人的「給予標籤」（ascribed-label），而非「自我標籤」（self-given label）（葉賜光 2012：DVD-06）。跟葉氏相類似，黎鍵也把西貢圍頭話唱的「九龍山歌」稱為「畚歌」，認為當地人說的圍頭話叫畚話（只是選字與葉氏不同）。如筆者沒有推測錯誤，葉氏和黎氏應該是誤把一個「給予標籤」當作「自我標籤」，在不確定的查證下「發明」了一個嶄新的名稱而已。儘管西貢圍頭人如何反對自己的文化被有意無意地冠以新的稱號，「蛇話」和「蛇歌」等用詞在建制化（institutionalization）的過程中，透過他人隨意地引用，或許將得到永久的確立；例如在西貢鄉事委員會和西貢區議會共同出版的《西貢鄉文化探索》一書中，「『本地話』」又稱『蛇話』」這說法又再次被重複了（西貢鄉事委員會 2013：17、41）實在無奈。

陳永海（Chan 1984）在「本地傳統民歌聲音記錄計劃」（Project on the Recording of Local Traditional Folksongs of the Hong Kong Region）所收集並整理的民歌中（本文註解 10），有不少是客家人唱的「九龍山歌」，劉發生先生（1910 年生）是沙田客家人，他所唱的山歌正是很好的例子（Hong Kong Museum of History 1984b：710）。陳氏收集的山歌量非常豐富，且每首都有抄錄歌詞和附有採訪錄音和手寫紀錄，他提及客家人有某個山歌調是從「九龍那邊」的人學過來的，亦提到他的受

訪客家歌者均強調他們的「九龍山歌」旋律是「借來的」（Hong Kong Museum of History 1984b: 16, 710）。陳氏為他收集的民歌作分類，也沒有把「九龍山歌」歸類為客家人的山歌旋律，或許是受他的受訪者在以上的說法影響。從陳氏的研究所得，香港的九龍、沙田、西貢及大嶼山一帶都流行「九龍山歌」，陳氏採訪的客家人所指的所謂「九龍那邊」，是否就是九龍、沙田、西貢及大嶼山一帶？由於在此區域，唱詠「九龍山歌」的有圍頭亦有客家歌者，「九龍那邊」的人實屬圍頭人還是客家人目前無法知道，無論如何，陳氏的研究似乎為「九龍山歌」的地域淵源打開了一扇窗。

蔡子傑（2008：520-521）記述 50 年代於九龍衙前圍村前方「啟德明渠」（俗稱「大坑渠」）的兩岸，每年都有舉行山歌大賽的盛事，時間在農曆年宵前後或冬節農忙後，蔡氏曾到過現場觀光；來此處唱山歌的村民有來自當時的衙前圍村、竹園村、隔天村、石鼓壠村、打鼓嶺村、浦崗村和沙田一帶，蔡氏形容參加者甚多，唱的多數是客家山歌，亦有圍頭話山歌。蔡氏記述的和陳永海的資料並《客家山歌唱腔選集》中記錄有關客家「九龍山歌」的出處為「香港九龍」頗吻合，九龍一帶在 50 年代應該是唱山歌的熱門地。近年筆者聽到有客家歌者，亦有圍頭歌者直指「九龍山歌」的來源地就是與這條「大坑渠」，因「大坑渠」位於九龍這個地理位置，故稱「九龍山歌」；這個推論是否真確有待日後考證，目前只可像欣賞劉三姐的故事一樣，也給「九龍山歌」付以一個「大坑渠唱山歌」的美麗傳說吧。

以上黎鍵、葉賜光和陳永海的論述都有一個共通點，就是先把「九龍山歌」歸入圍頭人的文化，繼而否定客家人也享有一樣的文化傳統；

黎鍵和葉賜光沒有意識到客家人其實擁有「九龍山歌」這個傳統，而陳永海雖然知道客家人有唱詠「九龍山歌」，但卻認為客家人是從圍頭人那裏借過來的或學過來的，故不屬於他們。其實文化一直以來都具有互相吸收、改變、轉型，和再創造等的特質，尤其在民歌的傳播中，這些特質加上其集體創作的過程令我們無法找到民歌的真正源頭來。即若「九龍山歌」真的是客家人從圍頭人那裡「借」過來的，那都是一百年前的事了，既然已經一早已「借」，且變成今天他們的「正宗客家聲」，客家人確實有權利宣稱它為自己的文化吧。

《西貢山歌選》2011年再版，它比1987的版本加多了17段山歌錄像片段，其中5段是新錄製的歌曲，全部都是客家山歌，當中4首是「九龍山歌」（見本文註12）。明顯地，客家「九龍山歌」的地位在這次製作中已被加強肯定；繼2003年其曲譜被納入《客家山歌唱腔選集》後，今次客家「九龍山歌」在建制化的歷程中又一次被正式確立起來。筆者留意到一段標題為「重編『西貢山歌選』傳承客家鄉土文化」的報章報導，（《頭條日報》記者2013），在整篇報導中竟然沒有找到一處提及圍頭話族群或圍頭話山歌，彷彿西貢單單只有客家人和客家文化傳統一樣。最有趣的是篇章裡引用的歌例「夏日過後就係秋，唱條山歌來解愁...」本來是圍頭和客家「九龍山歌」共享的歌詞（附錄8、11），現在只變成客家山歌的範例。想不到客家文化的被肯定和確立，卻帶來其他文化的負面影響，實在令人惋惜！

現時大埔社區會堂每週一仍然舉辦客家山歌聚會，當中有位年過八十的男歌者積極授徒，教授「九龍山歌」和「五句板山歌」，反應不錯，吸引了好幾位大概五十多歲的客家人跟隨學習；看來，香港的傳統

客家山歌在這種社區服務安排下仍然有生存的空間，也有承傳的可能。相對地，圍頭話和圍頭歌就沒受太多關注，若這樣繼續下去，它們的漸漸消失將會是不爭的事實：或許，不久將來「九龍山歌」只餘下客家一個版本亦不足為奇！

參考文獻

- 《中國民間歌曲集成·廣東卷》編輯委員會，1982，《中國民間歌曲集成·廣東卷：漢族部份（初稿）第一集》。北京：中國 ISBN 中心。
- 《頭條日報》記者，2013，〈重編『西貢山歌選』傳承客家鄉土文化〉，《頭條日報》，港聞版。2013年1月25日。
- 《中國民間歌曲集成》全國編輯委員會，2005，《中國民間歌曲集成·廣東卷》。北京：中國 ISBN 中心。
- 文合山，2008，《「圍頭佬」看世界》。香港：藍天圖書紅投資有限公司。
- 王耀華，2007，《樂韻尋蹤》。上海：上海音樂學院出版社。
- 西貢區鄉事委員會，2011，《西貢山歌選（增訂本）》，附聲音光碟一片及錄像光碟一片。香港：西貢區鄉事委員會。
- _____，2013，《西貢鄉文化探索》。香港：西貢區鄉事委員會。
- 西貢區議會，1987，《西貢山歌選》，附卡式錄音帶一盒。香港：香港西貢區議會。
- 吳倫霓霞，1985，〈香港新界墟市之興起與衰落：大埔墟研究〉，《漢學研究》，3(2)：635-636。
- 胡希張等，1997，《客家風華》。廣州：廣州人民出版社。

- 徐兆泉，2009，《臺灣四縣腔海陸腔客家話辭典》。臺北：南天書局有限公司。
- 葉賜光，1989，《香港西貢及其鄰近地區歌謠研究》。香港中文大學音樂系碩士論文。
- _____，2012，《香港西貢及其鄰近地區歌謠》，附聲音光碟三片 CD1、CD2、CD3 及錄像光碟 DVD 一片。香港：香港中文大學音樂系中國音樂資料館。
- 劉潤和，1999，《新界簡史》。香港：三聯書店香港有限公司。
- 劉鎮發，1997，《客語拼音字彙》。香港：中文大學出版社。
- _____，2001，《香港客粵方言比較研究》。廣州：暨南大學出版社。
- 劉麗川，2002，《深圳客家研究》。深圳：南方出版社。
- 廣東省文化廳，2003，《客家山歌唱腔選集》。廣州：花城出版社。
- 蔡子傑，2008，《香港風物志》。香港：環球實業香港公司。
- 黎鍵，1984，《「西貢山歌匯唱」節目現場錄音》[卡式盒帶，非出版錄音資料]。劉容嬌私人紀錄。
- _____，1990，〈九龍土著「粵歌」調查雜拾〉，頁 231-253，收錄於劉靖之編，《中國音樂與亞洲音樂研討會論文集》。香港：大學亞洲研究中心。
- 蕭國健，1986，《清初遷海前後香港之社會變遷》。臺北：臺灣商務印書館。
- _____，1994，《香港歷史與社會》。香港：香港教育圖書公司。
- _____，2006，《香港古代史》。香港：中華書局。
- Barth, Fredrik, ed., 1969, *Ethnic Groups and Boundaries: Social Organisa-*

- tion of Culture Difference*. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press.
- Bayard, Samuel P., 1950, "Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song." *The Journal of American Folklore* 63(247): 1-44.
- Bronson, Bertrand Harris, 1969, *The Ballad as Song*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Chan, Wing-hoi, 1984, *Overall Report on the General Context of Local Folk-songs*. Hong Kong: Hong Kong Museum of History (unpublished).
- _____, 1985, *Traditional Folksongs in the Rural Life of Hong Kong*. Unpublished Master thesis, The Queen's University of Belfast.
- Constable, Nicole, 1994, "History and the Construction of Hakka Identity." Pp. 75-89 in *Ethnicity in Taiwan: Social, Historical, and Cultural Perspectives*, edited by Chen Chung-min et al. Taipei: Institute of Ethnology, Academia Sinica.
- Geertz, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- List, George, 1978, "The Distribution of a Melodic Formula: Diffusion or Polygenesis?" *Yearbook of the International Folk Music Council*. 10 33-52.
- Hong Kong Museum of History, 1984a, *Recordings on Local Traditional Folksongs* [MD]. Museum Audio Materials.
- _____, 1984b, *Local Traditional Folksongs Transcripts*. Museum Materials.

- Ng, Yuk-lun Peter, 1983, *New Peace County: A Chinese Gazetteer of the Hong Kong Region*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Patterson, Orlando, 1975, "Context and Choice in Ethnic Allegiance: A Theoretical Framework and Caribbean Case Study." Pp. 305-349 in *Ethnicity: Theory and Experience*, edited by Nathan Glazer and Daniel P. Moynihan. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Schermerhorn, Richard A., 1970, *Comparative Ethnic Relations: A Framework for Theory and Research*. New York: Random House.
- Seeger, Charles, 1977, *Studies in Musicology*. Berkeley: University of California Press.
- Spitzer, John, 1994, "'Oh! Susanna': Oral Transmission and Tune Transformation," *Journal of the American Musicological Society* 47(1): 90-136.
- United Nations-Economic and Social Commission for Asia and the Pacific, 1974, *Demographic Situation in Hong Kong*. Bangkok: ESCAP.
- Weber, Max, 1996, "Ethnic Groups." Pp. 52-66 in *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*, edited by Werner Sollors. Basingstoke, Hampshire: Macmillan.
- Wu, David Yen-ho, 1989, "Culture Change and Ethnic Identities among Minorities in China Identity," *New Asia Academic Bulletin* 8: 11-22.

附錄 1

客家九龍山歌：「原居客家人」李蓮女士

<p>李蓮女士（1929 年生） 原來第一音高= A♭ 大約速度：♩=80</p>	<p>聲檔參考：筆者在 2003 年 12 月 17 日於香港大埔社區中心客家山歌推廣會錄製。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
---	---

久 唔 唱 歌 —— 添 忘 歌 (lo) —— 久 唔 —— 駛 船 (ah) 跌 落 —— 河 —— (河)(ah)

久 唔 —— 讀 書 添 —— 忘 —— 字 (ah) —— (係) 久 唔 —— 連 娘 (eh) —— 又 —— 生 —— 疏 (ah)

歌詞

久唔唱歌添忘歌

久唔駛船跌落河

久唔讀書添忘字

久唔連娘又生疏

附錄 2

客家九龍山歌：「原居客家人」李帶娣女士

<p>李帶娣女士（1930 年生） 原來第一音高 = Ab 大約速度：♩ = 80</p>	<p>聲檔參考：筆者在 2003 年 12 月 17 日於香港大埔社區中心客家山歌推廣會錄製。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
---	---

大埔南坑並下坑³(ah)——碗窯(lo)—— 燒料(ah)出江——城(ah)

山豬來(ah)到(ah)圍墩下(lo)³—— 寄話(lo)—— 春明莫放(ah)——牠(ah)——

歌詞

大埔南坑並下坑
碗窯燒料出江城
山豬來到圍墩下
寄話春明莫放牠

附錄 3

客家九龍山歌：「原居客家人」劉添連先生

<p>劉添連先生（1929 年生） 原來第一音高 = A♭ 大約速度：♩ = 70</p>	<p>聲檔參考：筆者在 2011 年 11 月 19 日於香港大埔鐵路博物館錄音。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
---	---

正月裏來——³梅花開(ah)——舊年——過去(ah)新年(lo)——來(yo)

風吹(ya)(ah)梅花花落地(oh)——梅花(oh)——香裏望妹(ah)——來(yo)

歌詞

正月裏來梅花開

舊年過去新年來

風吹梅花花落地

梅花香裏望妹來

附錄 4

客家九龍山歌：「原居客家人」俞有才先生

<p>俞有才先生（1929 年生） 原來第一音高=F# 大約速度：♩=70</p>	<p>聲檔參考筆者在 2004 年 1 月 7 日於香港 大埔社區中心客家山歌推廣會錄音。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
---	---

一字寫來⁵ 一筆開³ (eh) 山伯 (ah) 因為 (ah) 祝英 (ah) (介) 台 (lo)

讀書 (ah) 三年 (來) (介) 同床睡 (ah) 唔知 (eh) 佢係女人 (介) 來 (lo)

歌詞

一字寫來一筆開
山伯因為祝英台
讀書三年同床睡
唔知佢係女人來

附錄 5

客家九龍山歌：「新移居家人」劉福嬌女士

<p>劉福嬌女士（1929 年生） 原來第一音高=F 大約速度：♩=75</p>	<p>聲檔參考：筆者在 2003 年 12 月 17 日於香港大埔社區中心客家山歌推廣會的錄音。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
--	--

一字寫來一筆開 (ah) 梁山 (eh) 因為祝英台 (lo)

讀書三年同床寢 (ah) 不知 (eh) 她是女人來 (lo)

歌詞

一字寫來一筆開
梁山因為祝英台
讀書三年同床寢
不知她是女人來

附錄 6

本地九龍山歌：圍頭人羅蔭女士

<p>羅蔭女士（1911年生） 原來第一音高 = E\flat 大約速度：♩ = 60</p>	<p>聲檔參考：香港歷史博物館聲音檔案 MD: A0000895.2 計時從 6.26 開始（Hong Kong Museum of History 1984a）。 歌詞抄錄：香港歷史博物館檔案（Hong Kong Museum of History 1984b: 108）。 樂譜製作：筆者。</p>
--	---



The musical score is written on two staves of a treble clef. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: '四邊排來係我細(嗎) 人人 (ah)教我發個頭 (ah)'. The second staff contains the melody for the second line: '等多(ah)兩年(都)十七八——等我刀斬麻頭(ah) 我一(都)樣(ah)齊(ah)'. The lyrics are written in traditional Chinese characters with tone marks (e.g., '嗎', 'ah', '齊').

歌詞

四邊排來係我細

人人教我發個頭

等多兩年十七八

等我刀斬麻頭我一樣齊

附錄 7

圍頭九龍山歌：圍頭人曾娣女士

<p>曾娣女士（1890 生） 原來第一音高 = F# 大約速度：♩ = 66</p>	<p>聲檔參考：香港歷史博物館聲音檔案 MD: A0000890 計時從 1.29 開始 （Hong Kong Museum of History 1984a）。 歌詞抄錄：香港歷史博物館檔案（ Hong Kong Museum of History 1984b: 36）。 樂譜製作：筆者。</p>
---	--



正月烏頭走 (ah) 入涌 (lo) — (妹) 咁好鮮魚 (eh) (你) 嫌 (ah) 冇 (eh) 鱸 (eh)



舊時 (ah) 有個 (lo) 白頭將 (lo) 來說 — (gu) (fan) (eh) 穆 (ah) 國 (eh) 公 (eh)

歌詞

正月烏頭走入涌

咁好鮮魚嫌冇鱸

舊時有個白頭將

來說 (gu)(fan) 穆國公

附錄 8

客家九龍山歌：「原居客家人」曾東娣女士

曾東娣女士（1939年生）

原來第一音高=A

大約速度：♩=70

聲檔參考：筆者在2000年4月26日於香港大埔社區中心客家山歌聚會錄音。
歌詞抄錄：筆者。
樂譜製作：筆者。



夏天過開就係秋 (ah)——唱條山歌—— (ah)來解 (ah)——愁 (ah)



(ah)清茶 (du)來解 (du)心頭火 (lo) 山歌—— 能解 (du)萬年——愁 (ah)

歌詞

夏天過開就係秋

唱條山歌來解愁

清茶來解心頭火

山歌能解萬年愁

附錄 9

客家九龍山歌：「原居客家人」李群女士

<p>李群女士（1934 年生） 原來第一音高=A 大約速度：♩=75</p>	<p>聲檔參考：筆者在 2003 年 12 月 17 日在 香港大埔社區中心客家山歌推廣會錄音。 歌詞抄錄：筆者。 樂譜製作：筆者。</p>
---	--

日頭一出東邊來 (lo) 恭祝 (ah) 咁齊 (lo) 福壽 (eh) 來 (lo)

恭祝 (ah) 老人添福 (ah) 又添壽 (lo) 恭祝 (ah) 後生添丁 (介) 又發 (ah) 財 (lo)

阿哥生來好端莊 (eh) 同妹 (lo) 住 (ah) 在一條鄉 (lo)

手拿涼帽葉三吓 (lo) 阿哥魂魄 (eh) 飛到 (la) 妹身 (lo) 旁 (lo)

歌詞

日頭一出東邊來，恭祝咁齊福壽來
恭祝老人添福又添壽，恭祝後生添丁又發財
阿哥生來好端莊，同妹住在一條鄉
手拿涼帽葉三吓，阿哥魂魄飛到妹身旁

附錄 10

客家九龍山歌：「原居客家人」凌帶娣女士

<p>凌帶娣女士，出生年份不詳 原來第一音高=G 大約速度：$\text{♩}=67$</p>	<p>聲音參考：《西貢山歌選》第3首 （西貢區議會，1987）。 歌詞抄錄：《西貢山歌選》。 樂譜製作：筆者。</p>
--	---

隔遠看妹坳下——來(lo) 唔高(lo)—— (ah)唔矮好人——才(lo)

咁好人才(都) 鍾哥意(lo)—— 借錢(lo)—— 納利(都) 娶返來——(來)(lo)

歌詞

隔遠看妹坳下來
唔高唔矮好人才
咁好人才鍾哥意
借錢納利娶返來

附錄 11

圍頭九龍山歌：圍頭人劉容嬌女士

劉容嬌女士（1940年生）

原來第一音高=B♭

大約速度：♩=70

聲音參考：《西貢山歌選》第1首
（西貢區議會，1987）。

歌詞抄錄：《西貢山歌選》。

樂譜製作：筆者。



夏日過後就係 (ah) 秋 (lo) —— (我) 唱 (ah) 條 (lo) —— (我) 山歌 來 解 —— 愁 (lo)



清泉 能 解 (ah) (我) 心 頭 火 —— (個) 山歌 (lo) —— (我) 能 解 萬 (ah) 年 愁 (lo)

歌詞

夏日過後就係秋

唱條山歌來解愁

清泉能解心頭火

山歌能解萬年愁

附錄 12

〈高山嶺頂水呵呵〉

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ 高山嶺頂水呵呵
 $J = 138$ (約) (九龍山歌) 香港九龍
 以 談

$\underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{2} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \quad |$
 (女)高山 頂上 水呵 呵 (啊),
 (男)高山 頂上 一棵 松 (啊),

$\underline{2} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad | \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad |$
 河水 上面 (哪) 種蔬 (啲) 薯 (啊),
 ($\underline{1} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \quad |$)
 周圍 吊滿 (哪) 花灯 (啲) 筵 (啊);

$\underline{1} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad | \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{0}} \quad |$
 咁好^① 薯 薯 冇仔 打^②, 咁好 冇生 (哪)
 ($\underline{1} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad |$)
 咁好 灯笼 冇仔 打, 咁好 姑娘 (哪)

$\underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{e}} \quad | \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{0}} \quad ||$
 冇 老 婆 (啊).
 冇 老 公 (啊).

注: ①咁好——这样好。
 ②冇仔打——不结子。

演唱者 鍾化良
 (伴奏)
 記譜者 黃平堂

309

資料來源：《中國民間歌曲集成·廣東卷》編輯委員會（1982：309）。

附錄 13

〈三月清明三月三〉

1=E $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 三月清明三月三
 ♩=76(約) (九龍山歌) 香港九龍
 吳 煥

$\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ |
 三 月 清 明 三 月 三 (呀), (偃) 展 光 彩 霞
 ($\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$) ($\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$)
 廣 東 祭 个^① 好 地 方 (呀), 魚 蝦 滿 港 (呀)

$\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ |
 照 山 (哎) 嶺 (啊), 农 村 处 处 风 光 好 (呀), (偃)
 样 般^② (哎) 忙 (啊), 人 民 生 活 天 天 好 (呀), (偃)

$\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ |
 姐 妹 采 茶 上 山 (喂) 嶺 (啊),
 老 人 大 細^③ 笑 洋 (喂) 洋 (啊)。

注: ① 祭个——是个。
 ② 样般——怎样。
 ③ 老人大細——老人小孩。

演唱者 吳 煥
 记谱者 鍾化良
 记词者 鍾化良

· 310 ·

資料來源：《中國民間歌曲集成·廣東卷》編輯委員會（1982：310）。

