

如何黃梅？怎樣歌曲？ ——周藍萍黃梅調電影音樂初探*

沈 冬**

摘 要

1963 年 4 月 24 日，香港邵氏公司黃梅調電影《梁山伯與祝英台》在臺北上演，連映 62 天，欲罷不能，打破臺灣有電影以來國片洋片的賣座紀錄，掀起黃梅調戲曲電影的流行狂潮，導引這股風潮的，是出身臺灣的作曲家周藍萍（1926-1971）。周藍萍被視為臺灣國語流行歌曲的開創者，作品包括膾炙人口的〈綠島小夜曲〉、〈回想曲〉，又因《梁祝》拿下第十屆亞洲影展以及第二屆金馬獎最佳音樂。本文探究 1963 年《梁祝》在臺灣風靡的盛況，討論「戲曲電影」與黃梅調電影的關係，並以《梁山伯與祝英台》為核心，參酌其他黃梅調電影，探究周藍萍的黃梅調音樂。本文以新近發現的周藍萍親筆手稿為證，剖析他的人生轉折，如何踏入了香港的七彩電影夢工廠，也提出周藍萍黃梅調音樂的作曲策略，其中最值得注意的是取用「南腔北調」以成就「離經叛道」（綜合李翰祥語）。「南腔北調」是向傳統汲取滋養，「離經叛道」則是「傳統樂曲現代化」的編配手法。本文蒐羅了周藍萍黃梅調電影音樂的實例，對照於流行歌曲、現

* 本文為科技部專書寫作計畫 MOST-104 -2410 -H-002 -242 部分成果，並經兩位專家審查，提供卓見，特此致謝。

** 國立臺灣大學音樂學研究所教授（tungshen@ntu.edu.tw）

投稿日期：2017.11.13；接受刊登日期：2018.1.9；最後修訂日期：2018.1.30

中央大學人文學報 第六十四期

代國樂、傳統音樂，以及其他創作音樂，具體分析他如何旁蒐廣納吸取其他音樂元素，以成就其「新變之聲」的黃梅調歌曲。

關鍵詞：周藍萍、黃梅調、黃梅戲、《梁山伯與祝英台》、電影音樂

壹、前言

彩虹萬里百花開，蝴蝶雙雙對對來；
地老天荒心不變，梁山伯與祝英台。

《梁祝》片尾合唱曲〈化蝶〉

周藍萍曲，李雋青詞

1962年11月7日，香港邵氏公司黃梅調電影《梁山伯與祝英台》電影在港開始錄音，11月8日開鏡。報載「來自臺灣的音樂家周藍萍負責全部音樂工作」，參與錄音的是「席靜婷、江宏、凌波、劉韻等一流歌星」。¹當時，沒人認識這位「來自臺灣」的周藍萍，也沒人留意排名在席靜婷、江宏之後的「凌波」是何許人也，²當然更沒人想到，這部片子竟然打開了黃梅調如同「彩虹萬里百花開」的一片錦繡江山。

民國52年（1963年）4月24日，《梁山伯與祝英台》在臺北上映，連映62天，欲罷不能，拿下當年所有國片西片賣座冠軍，創下臺灣有史以來最驚人的賣座紀錄，這是一則影史上的不朽神話，絕對前無古人，恐怕也是後無來者了。本片由古典美人樂蒂飾祝英台，新人凌波反串梁山

¹ 〈聯新社香港航訊〉，《聯合報》，1962年11月9日，第6版。席靜婷（1934-）又稱靜婷，本姓郭，席為其母姓，香港著名歌手，為許多電影擔任幕後代唱，並在港、臺、東南亞各地演唱，天賦優異，擅長曲目眾多，有歌后之稱。江宏（1937-1993）本名姜慶寧，是香港一位業餘的傑出男性歌手，其妻為著名歌手崔萍。江宏曾與靜婷為電影《江山美人》（1957）幕後代唱〈扮皇帝〉、〈戲鳳〉，膾炙人口，因此二人排名在新人凌波之前。

² 凌波（1939-）本名黃裕君，又名君海棠，成長於廈門，1950年代移居香港，以藝名「小娟」拍攝廈語片，1961年進入邵氏電影公司，幕後代唱《鳳還巢》、《紅樓夢》等黃梅調電影。因演唱動人，為李翰祥導演賞識，1962年擔綱反串演出黃梅調電影《梁山伯與祝英台》，一舉成名。凌波自己對於早年經歷不願多談，筆者近年與凌波之子畢國智先生合作，整理相關資料，已知凌波在進入邵氏之前，至少拍攝了70部廈語片。

伯，李翰祥導演，³演出中國民間故事梁山伯與祝英台生不成雙，死而化為翩翩雙蝶的故事。全片以黃梅調演唱，負責編曲作曲的周藍萍，以黃梅戲為基礎，融合各種傳統音樂元素，以現代化手法編曲配器。在此之前，周藍萍在臺灣已創作了〈綠島小夜曲〉、〈回想曲〉、〈願嫁漢家郎〉等廣受歡迎的國語流行歌曲，此時更因《梁祝》一躍為國際級的電影音樂大師。

本文的研究對象是周藍萍的黃梅調電影音樂。必須說明的是，本文所謂「黃梅調」是 1950 以後香港電影音樂的一種類型，並非黃梅地區的歌謠小調，也非以此歌謠小調組成的黃梅戲的舊稱。⁴香港黃梅調雖曾風靡一時，但關於黃梅調音樂的學術研究其實不多。目前被徵引最多的是《我愛黃梅調：絲竹中國古典印象：港臺黃梅調電影初探》，⁵但此書還是偏於歷史論述，並指出黃梅調是由戲曲轉為時代曲化的電影歌曲，此後學者多依循其說，但這些著作對於周藍萍黃梅調音樂的研究都還不夠透徹。⁶

本文參考了有關「戲曲電影」的論述，如高小健《中國戲曲電影史》，⁷藍凡〈邵氏黃梅調電影藝術論——兼論戲曲電影的類型基礎〉雖然簡要，

³ 李翰祥，遼寧錦西人，曾就讀於北平藝術專科學校及上海劇校。1948 年移居香港，先任職永華公司，後進入邵氏電影公司擔任導演，開創大部頭華麗氛圍的宮廷鉅製，如《江山美人》、《王昭君》等，大獲好評，造就黃梅調電影時代，《梁山伯與祝英台》為其代表作之一。1963 年到臺灣成立國聯公司，興建片廠，引進人才，承襲一貫細膩華美作風，有《狀元及第》、《西施》等片，對臺灣電影發展有重要影響。

⁴ 「『黃梅戲』原名『黃梅調』，……千百年來黃梅縣一帶的勞動人民在採茶、捕魚和砍柴的勞動過程中所創造的歌謠小調，流傳到其他地區則被稱為『黃梅調』。」參見陸洪非，〈關於黃梅戲〉，《華東戲曲劇種介紹》第一集（上海：新文藝，1955 年），頁 46。

⁵ 陳煒智，《我愛黃梅調：絲竹中國古典印象；港臺黃梅調電影初探》（臺北：牧村，2005 年）。

⁶ 臺灣有關黃梅調音樂的研究，較早有林明輝，《梁祝戲曲與音樂之研究》（高雄：復文，1997 年）。此後碩士論文如楊天嘉，《1960 年代黃梅調音樂研究——以邵氏電影《梁山伯與祝英台》為例》（臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2006 年）、龍海燕，《港臺黃梅調電影發展之探究》（新北：輔仁大學音樂研究所碩士論文，2012 年），大抵均依循陳煒智之說。

⁷ 高小健，《中國戲曲電影史》（北京：文化藝術出版社，2005 年）。

卻精闢地指出了戲曲電影的兩種類型，⁸王安祈最近出版長文〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，⁹她以極為流暢的文筆，分析了戲曲電影的流變，及其賦予黃梅調、臺灣歌仔戲等影響，但這些論著都不是由音樂的角度切入。

本文以《梁祝》為核心，參酌其他黃梅調電影，討論「戲曲電影」與黃梅調電影的關係，探究周藍萍創作黃梅調音樂的作曲策略，並以具體實例分析他如何旁蒐廣納吸取其他音樂元素，以成就「新變之聲」的黃梅調歌曲。以下文分三節，首先由戲曲電影談到黃梅調電影，並以新近發現的周藍萍手稿為證，探析他參與黃梅調電影的曲折歷程，第二節論周藍萍創作黃梅調音樂的作曲策略，第三節則以音樂實例討論周藍萍的黃梅調音樂如何吸納其他音樂元素，而成就一種新型態的電影歌曲。

一、戲曲、梁祝、周藍萍——一則迂曲成就的電影神話

1963年1月，邵氏公司機關刊物《南國電影》刊登了〈梁山伯與祝英台介紹〉一文，提到《梁祝》電影的淵源：

民國以來，各地方演出梁祝故事改編的戲劇，起碼已有二、三十種。但比較上把這個故事演得出色精彩的戲劇，有川劇「柳蔭記」、越劇的「梁祝」和粵劇的「裙邊蝶」。邵氏經過一年多的籌畫，把川、越、粵舞臺上的梁祝，艾除枝蔓，保留精華，一再斟酌推敲，才編成了這個十全十美的「梁祝」劇本。¹⁰

由此可知，邵氏《梁祝》的劇本編寫的靈感是來自於三部傳統戲曲——川劇《柳蔭記》、越劇《梁祝》、粵劇《裙邊蝶》。前二齣戲較為習見，

⁸ 藍凡，〈邵氏黃梅調電影藝術論——兼論戲曲電影的類型基礎〉，《浙江藝術職業學院學報》卷4期2（2006年6月），頁94-105。

⁹ 王安祈，〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》卷190（2015年12月），頁1-66。

¹⁰ 〈梁山伯與祝英台介紹〉，《南國電影》期59（1963年1月），頁47。

知者甚多，至於粵劇《裙邊蝶》是一齣老戲，流行於 1930 年代，現在已經少有聽聞。¹¹比對這幾部劇本，包括由川劇《柳蔭記》改編的京劇版，都對黃梅調《梁祝》有所影響，由情節發展到唱詞對白，都可以看到大段的挪用抄襲，影響痕跡宛然可見。¹²

除了傳統戲曲以外，另一個對黃梅調《梁祝》電影有直接影響的因素是「戲曲電影」。1953 年桑弧導演、袁雪芬、范瑞娟主演的越劇《梁祝》，以及 1955 年石揮導演，嚴鳳英、王少舫主演的黃梅戲《天仙配》，都是戲曲電影的出色當行之作，對香港影業產生了深遠的影響。

雖然同是戲曲電影，其中也有不同類型，藍凡〈邵氏黃梅調電影藝術論——兼論戲曲電影的類型基礎〉要言不煩地將戲曲電影分為兩類，一是「將影就戲」，即是以戲曲為主導，以完整呈現並保留戲曲原型為目的，另一類則是「將戲就影」，即是以電影為尊，為了電影藝術的表現，傳統戲曲可以被拆解、增添、淡化。前者可謂是「以影從戲」，後者則是「以戲從影」。藍凡以為，中國大陸拍攝的戲曲電影大抵均是前者「將影就戲」（以影從戲）；香港則不然，黃梅調電影都是「將戲就影」（以戲從影）。藍凡並未解釋原因，但筆者以為個中道理不難理解；香港電影的產製純是商業考量，既無任何保存傳統戲曲精粹的目的，也無服務國家政治的意圖，觀眾要看的是電影，電影公司當然就生產電影，「將影就戲」是不可能的，那麼，藍凡以為黃梅調電影「將戲就影」是否正確呢？

¹¹ 筆者請教香港收藏家及粵樂專家鄭偉滔先生，他告知著名粵劇演員千里駒、靚少鳳；羅品超、薛覺先都曾演過此戲，但近年已不見再演。本劇為「人壽年班首本名劇」，收入《舊本粵劇叢刊》（香港：神州圖書公司，1980 年）。

¹² 有關梁祝故事的研究頗多，如林美清《梁祝故事及其文學研究》（臺北：國立臺灣大學中文研究所碩士論文，1982 年），許端容《梁祝故事研究》（臺北：秀威，2007 年），曾宜惠《沿襲與新創：現代梁祝影視作品研究》（臺中：東海大學中文研究所碩士論文，2008 年）。至於梁祝戲曲川、京、越劇之間的比較，參見徐城北〈詩意的蝴蝶——三個反映「梁祝」故事的戲曲劇目之比較〉，《2002 兩岸戲曲大展學術研討會論文集》（臺北：文建會傳藝中心，2003 年），頁 459-482。

王安祈〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉是一篇功底深厚的論文，她也將廣義的戲曲電影分作兩類，一是舞臺藝術片，二是戲曲電影。「舞臺藝術片」中又有不同，有的如同紀錄片，完全按照戲曲程式規律進行表演。因此「場隨人移，景從口出。」也有的片子雖以紀錄舞臺為目的，但因自覺「入鏡」，所以戲曲的表現已經有所調整，增加了實景道具，改換了身段程式。要言之，這一類的電影，追求的仍是「舞臺」的藝術表現。而王安祈認為所謂的戲曲電影，並非著重於紀錄舞臺，而是以融合戲曲與電影兩種藝術為一體為目的的電影。她說：

真正的戲曲電影，不再以舞臺之紀錄為目的，是要將戲曲電影化，將戲曲與電影這兩類藝術結合在一起的戲曲電影。¹³

藍凡以為黃梅調電影是「將戲就影」的戲曲電影，而由王安祈的角度，黃梅調電影甚至算不上戲曲電影，因為此類電影雖受戲曲影響，卻很難探究在創作之際，主事者是否存有融合戲曲與電影這兩類藝術的企圖心。邵氏通常將這類影片稱作「古裝歌唱片」，從來不掛出戲曲的招牌。藍凡所謂「將戲就影」，仍是以戲曲為主體，只因遷就電影環境必須有所轉變，其說顯然不符合香港黃梅調電影的拍攝實況。

由此而論，黃梅調電影不宜納入戲曲電影的範疇；可以說，它有戲曲的養分，卻超脫於戲曲的框架，可以靈活自由地依電影需要發揮。這種超越框架、靈活自由的本質，對於周藍萍創作黃梅調音樂至關重要。

但黃梅調電影的出現，確實受到了戲曲電影的影響。1954 越劇電影《梁祝》到香港上映、1956 年黃梅戲《天仙配》繼之而來，兩部電影大

¹³ 王安祈，〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，頁 30。

獲成功，香港影壇一直有人對此躍躍欲試，¹⁴李翰祥導演曾經敘述他觀看《天仙配》的經驗：

在戲院我發現了一個怪現象，那就是一到歌唱的時候，音樂過門一完，銀幕下的很多觀眾也低聲的跟著銀幕上的嚴鳳英和王少舫一起哼哼，……我一直想拍部古裝戲，苦無良策說服老板，因為他滿腦子就是「古裝戲不賣錢」！如今既然有了賣錢的古裝戲，……「那我們也拍一部徹頭徹尾的歌唱古裝片好了。」¹⁵

經由邵逸夫拍板定案，李翰祥著手拍了《貂蟬》（1958）、《江山美人》（1959）等黃梅調影片，市場反應頗佳，《貂蟬》獲得第五屆亞洲影展最佳導演（李翰祥）、最佳女主角（林黛）等四座大獎，《江山美人》又獲得第六屆亞洲影展最佳影片，成績不俗，邵氏裡子面子兼而有之。

1962 年底，邵氏得知競爭對手電懋公司支持嚴俊自導自演拍《梁祝》，玉女尤敏演祝英台，天后李麗華反串梁山伯，乃決意一較高下。李翰祥率三個執行導演，金銓（胡金銓）、高立、王月汀，五個攝影棚同時趕工，前文已提及邵氏《梁祝》11 月 8 日開鏡，本文的主要研究對象周藍萍，1962 年 6 月應邀由臺赴港，這部《梁祝》是在《紅娘》之後，由他負責作曲配樂的第二部片子。

周藍萍（1926.1.4-1971.5.17），湖南湘鄉人，他屬於近現代戰亂流離中，被大江大海淘洗出來的那一輩人。他本姓楊，卻在戰亂中變成了周氏子弟；他是湖南湘鄉人，卻在四川長大，在臺灣嶄露頭角，在香港成為國際級的作曲家。他孑然一身來到臺灣，也終於在此找到那位〈綠島小夜曲〉

¹⁴ 參見《聯合報》1955 年 4 月 15 日，第 6 版及 1955 年 6 月 25 日，第 6 版。前篇報導指出越劇《梁祝》在港風靡，「無聊片商竟想翻版改拍」。後一篇報導則直接指出影人張善琨擬請李麗華擔綱演出《祝英台與梁山伯》，1957 年張善琨心臟病發去世，此片始終未付諸實行。

¹⁵ 李翰祥，《影海生涯》（原名《三十年細說從頭》）（北京：農村讀物出版社，1987 年）頁 408-409。

裡「脈脈無語」讓他愛戀終生、成家立業的「姑娘」。他的人生是那一代許多人的共相，他的作品也是那些人的共同歌聲。¹⁶



圖一：周藍萍在邵氏清水灣片場大錄音間（周揚明收藏）

周藍萍在重慶時就讀於國民黨的「中央訓練團音樂幹部訓練班」第三期，畢業於國立音專（上海音樂學院前身），主修聲樂，副修作曲，戰後隨軍來臺。他曾演過電影、話劇，擔任過舞臺總監等幕後工作，也創作過清唱劇、歌舞劇，為舞臺劇、廣播劇，電影作曲配樂。他創作的大宗是流行歌曲，包括了〈回想曲〉、〈綠島小夜曲〉、〈願嫁漢家郎〉、〈昨夜你對我一笑〉等數百首膾炙人口的動聽歌曲，被視為臺灣國語流行歌曲的

¹⁶ 有關周藍萍，筆者已出版專書《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》（臺北：國立臺灣大學圖書館，2013年），以及學術論文多篇，包括：〈周藍萍與〈綠島小夜曲〉傳奇〉，《臺灣文學研究集刊》期12（2012年8月），頁79-122。〈愛臺灣、巍巍立海中間——周藍萍音樂作品中的臺灣想像〉，《林文月先生學術與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014年）。〈我的家在山的那一邊——周藍萍音樂作品裡的中國情結〉，《藝術論衡》復刊期8（2016年11月），頁37-78。

開創者。¹⁷ 1962年他與四海唱片合作的《四海歌曲精華》系列唱片出版，第一集〈回想曲〉創下了30萬張的銷售佳績，第二集〈綠島小夜曲〉也賣了20萬張，成績亮眼。

由周藍萍的早年經歷，可以看出他同時醉心於戲劇表演和音樂作曲，但後來選擇了在音樂上大展長才，不過，也正因為有戲劇的根柢，所以創作電影音樂時得心應手。他的電影音樂工作始於1955年。周的好友、名歌星紫薇提及林翠、黃河主演的《山地姑娘》（海外發行名《日月潭之戀》，莫康時導演）及隨後的《沒有女人的地方》（唐紹華導演）是周藍萍投身電影配樂之始，¹⁸兩部片子先後開鏡，應是他最早的電影音樂作品。¹⁹此後他的電影工作風生水起。筆者近日發現周的一封信手稿，他在信中寫道：「原諒我沒有立刻回您的信，因為我太忙了，十幾部片子忙得我喘不過氣來。」²⁰本信寫於1957年9月29日，他在信中洋洋灑灑臚列了《火葬場奇案》、《艋舺白骨事件》、《三美爭郎》、《小情人逃亡》等8部近期完成的電影及其插曲。當時正是臺語片的黃金時代，周藍萍的作品幾乎以每個月兩部三部的速度，飛也似地推出，有時報上兩部並列的電影廣告都是

¹⁷ 筆者訪談臺灣早期影壇歌壇前輩，楊秉忠（2012年4月1日，地點：臺北楊宅）、李行（2015年2月8日，地點：臺北李宅）均執此說，〈綠島小夜曲〉的原唱秦晉說：「那時臺灣還不流行國語歌曲，談到這個，周藍萍絕對是開山鼻祖。」（2014年10月14日，地點：美國休士頓秦宅）

¹⁸ 紫薇，〈我所認識的周藍萍〉，《中央日報》，1963年5月18日，第7版，但紫薇將此二片的年代誤記為1952年。

¹⁹ 《山地姑娘》1955年10月25日開鏡，1956年3月22日上映，《沒有女人的地方》1955年10月6日開鏡，1956年5月2日上映。陳煒智以為《沒有女人的地方》是周的第一部電影配樂，但據上映時間，《山地姑娘》才是他的第一部作品。陳煒智，〈說起來簡單做起來不易——周藍萍的電影時空版圖（上）〉，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》，頁90。

²⁰ 〈周藍萍致慶謙先生書信手稿〉，原件由四海唱片創辦人廖乾元收藏，有關本件手稿的考訂，參見沈冬，〈「篤定賺錢」——由一則新發現的史料看周藍萍與臺語電影〉，《Fa電影欣賞》期168（2016年12月），頁20-23。

他的作品。²¹因為電影音樂工作生意興隆，報上出現了標題為「篤定賺錢」的報導：

臺灣影圈中最「篤定」賺錢的人，是作曲家周藍萍。目前凡是在臺灣出品的國臺語影片幾乎都找他擔任配音工作，平均每年他為廿部以上的新片配樂，每部片子配音費一萬元。目前「懸崖」「永結同心」和「豔福齊天」三部片子的配樂和作曲也都是他。他不禁喊出「吃不完」的話。²²

周藍萍曾自稱「我在祖國十多年做過將近百部電影的音樂」，²³是否真的「平均每年二十部」無從查證，²⁴但「篤定賺錢」則是顯而易見的。遺憾的是，許多早期影片流散無存，筆者迄今考訂出他的電影音樂作品已有共 105 部，臺灣時期的作品 43 部，這數字顯然尚非全貌。²⁵

²¹ 《徵信新聞報》，1958 年 4 月 4 日，第 6 版。布袋戲電影《西遊記》與《郭素月棺生子》並列，兩部都由周藍萍配樂作曲。

²² 〈藝人藝事·篤定賺錢〉，《聯合報》，1959 年 2 月 22 日，第 6 版，記者「鳳磐」即日後的知名編劇、擅長鬼片的導演姚鳳磐。

²³ 戈定，〈梁祝作曲者周藍萍〉，剪報出處待考，轉引自周藍萍家藏資料。

²⁴ 筆者詢問周藍萍的妻舅李偉倫，李認為一年 20 部的數量還低估了。周藍萍婚前，李偉倫與他長期同住，協助他約請樂師、協調錄音等雜務，所言應有一定可信度。李偉倫也提及周藍萍經常通宵作曲，叮囑李偉倫：「讓我睡兩個小時，一定要叫我。」可見其忙碌。本次談話於 2017 年 2 月 5 日，僅是一般交談，並非正式訪談。

²⁵ 〈周藍萍與懷念的歌〉（原載《空中雜誌》，後收入《中廣五十年紀念集》，臺北：空中雜誌社，1989 年，頁 190-195）認為周藍萍畢生配樂達兩百部。方翔，〈遠山含笑春水綠波映小橋——國內國語歌壇的拓荒者（一）周藍萍〉（原載於《中央日報》副刊，1991 年 7 月 15、16 日；後收入《重回美好的五〇年代》，臺北：海陽出版社，1991 年，頁 40-95）編纂周藍萍臺灣時期電影配樂初步清單，共計 27 部，陳煒智據此又有整理增益（未發表）。筆者考訂編成〈周藍萍電影音樂作品表〉，共計確切可考的作品有 105 部，香港時期由於香港電影資料館有較完整的蒐藏，應該缺漏較少，而臺灣時期，特別是臺語片散佚者仍多。

1962年6月3日，周藍萍應邀赴港工作，如同陳煒智所述：

周藍萍……意欲尋找一個更開闊、更能施展長才及抱負的環境。……跨越1960年，周藍萍在臺灣的發展，基本上已經達到峰頂。²⁶

經過十餘年的奮鬥，周藍萍在臺灣的事業清楚呈現了兩大區塊，一是流行歌曲與唱片，二是電影音樂，如陳煒智所言，兩者「已達頂峰」，接受新的挑戰勢在必行，因此毅然離開臺灣，隻身來到香港。

日後報紙的周藍萍專訪曾刊載他離臺赴港的始末緣由：

他（周藍萍）於去年六月初離臺赴港，原是應香港百代唱片公司之聘撰曲，原來無意再為電影配樂的。但是邵氏公司的鄒文懷找到他，在推脫不掉的情況下，第一部為邵氏配樂的影片是《紅娘》。

²⁷

顯然他赴港是為百代唱片工作。筆者在四海唱片創辦人廖乾元的資料裡看到4封周給廖的親筆信，6月的兩封仍然依依記掛四海唱片的業務情況、比較港臺之間的唱片業異同，並為四海提供新唱片的構想，可見一心一意要在唱片業發展。直到8月初，情勢丕變，8月6日來信有如下敘述：

這幾天我非常苦惱，因為邵氏公司要請我簽長期合約，而且明天就給我兩部戲的工作，一部是來臺拍的《黑森林》，另一部是全部山歌民謠片，也是八月底來臺同時開拍的一部戲，都談好了，可是，百代的汪小姐今天與我攤牌，她不同意。……²⁸

周藍萍掙扎於邵氏電影公司和百代唱片之間；百代是原來邀聘的單位，而邵氏卻又半途殺出。百代「汪小姐」汪淑衛是當時香港唱片界的頭號人物，

²⁶ 參見陳煒智，〈說起來簡單做起來不易——周藍萍的電影時空版圖（上）〉，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》，頁97。

²⁷ 姚鳳磐，〈周藍萍返臺談黃梅調〉，《聯合報》，1963年9月21日，第8版。

²⁸ 〈周藍萍致廖乾元書信手稿〉，廖乾元收藏，1962年8月6日。

邵氏出馬的則是邵逸夫的第一愛將鄒文懷，雙方的來頭都不小，想必讓周藍萍左右為難。僅兩日以後，8月8日周藍萍再度來信：

弟的事變化真不小，但是，我已決定先與邵氏訂兩部戲的約，如好，再簽長合同。²⁹

周為何棄百代，選邵氏？似乎是與版權歸屬有關，詳情此處不贅。邵氏的動作極為迅速，數日間就與周藍萍簽訂了合約，而且簽的是他原本猶豫不決的「長合同」，年限如下：

自一九六二年八月十六日起至一九六五年八月十五日止，共計三年。在合約期內乙方不得再為第三者擔任作曲配樂或任何同樣性質之工作。³⁰

合約於1962年8月14日簽署，甲方為邵氏代表鄒文懷，乙方周藍萍，見證人為大導演張徹。

這張合約對周藍萍有何意義？簡而言之，當然是力爭上游的成功象徵，更深入思考，顯然在臺時期「每年二十部」電影的工作壓力是他身心兩方面都難以長期負荷的，而1961年開始與四海唱片的合作既愉快又欣欣向榮，應百代之邀赴港，應是打算從此將工作重心轉移到流行歌曲與唱片上，無奈事與願違，不得不棄百代、就邵氏。由此以觀，邵氏簽約對周藍萍有兩層深意，首先，他不但沒有達成脫離電影的初衷，反而更深陷入壓力、資本和影響力都更驚人的香港電影圈，此後，他的流行歌曲作品幾乎絕跡，這是他音樂生涯極大的轉折。其二、他從自由身分作曲家變成了邵氏專屬，意謂著他身為藝術家的自由率性必須有所收斂，只能效力於單獨一家公司，這種經驗是周藍萍不曾有過的。³¹這兩層意義合起來就是，

²⁹ 〈周藍萍致廖乾元書信手稿〉，廖乾元收藏，1962年8月8日。

³⁰ 〈周藍萍與邵氏1962年合約〉，周揚明收藏，1962年8月14日。

³¹ 周藍萍離開軍隊以後一直是自由音樂工作者。他在中廣公司擔任特約歌詠指導、特約作曲專員，所謂「特約」意即兼任，與四海唱片合作時，雖然在四海支薪，且薪水遠

他放棄了流行歌曲和唱片事業，犧牲了藝術家的自由，成為某一企業的家臣，也是香港電影工業中一枚永無停歇的齒輪。筆者以為，他未必能夠適應此種變化，他日後棄邵氏返臺加入國聯，又棄國聯重返香港，又由邵氏到國泰，被人譏為「跳來跳去」，³²而他自己總覺得工作辛苦不快樂，³³甚至最後抱病工作，終於付出了生命的代價，深入追索，1962年簽的這一份讓他揚名立萬的合同，也正是他日後痛苦的根源，人生矛盾，大多如是！

如依周藍萍8月8日信中所述，邵氏立即委派的工作，應是《黑森林》（1964，袁秋楓導演）與另一部「山歌民謠片」，應該就是後來的《山歌姻緣》（1964，袁秋楓導演），³⁴但此時首先交到他手上的，卻不是此二片，而是一部古裝歌唱片《紅娘》（未完成，導演王月汀），使用的音樂更是他十分陌生的「黃梅調」。前引姚鳳磐專訪記載：

據周藍萍說，他初對黃梅調毫無所知，所以在為《紅娘》作曲配樂之先，他幾乎一籌莫展，但最後他終於大膽地把平劇的韻律摻夾在黃梅調裏，起初不為導演李翰祥接受。……電話中一直傳來李翰祥表示不滿的語氣，……但過了幾天，李翰祥碰到他，又表示……雖然就黃梅調的形式說有點「離經叛道」，但曲子卻是越聽越好聽的，所以鼓勵他照原來曲譜的方式再求發展。……並且起用周為《梁祝》的配樂。³⁵

高於一般職員（四海仍保留當時周的親筆簽名單據），但他並非四海員工。

³² 黃姍，〈作曲界痛失英才——悼周藍萍〉，《中國時報》，1971年5月19日。

³³ 許多報導及訪談都提及周藍萍不時感慨身體不佳，心力交瘁，想更換工作環境，想回臺灣。仍參見黃姍，〈作曲界痛失英才——悼周藍萍〉，廖乾元在訪談中也提及，周藍萍病逝前一週左右，曾在廖下榻的香港旅館房門外，坐在地上等廖至午夜時分，對他盡情一吐苦水，表示在香港工作身心俱疲，想要回臺工作。（「廖乾元、周揚明對談」，2011年5月7日；沈冬，「廖乾元訪談」，2012年1月27日，臺北：福華酒店）。

³⁴ 《黑森林》是以臺灣原住民為背景的电影，《山歌姻緣》據香港電影資料館記載，此片「將中國各地民謠譜成山歌」，「全片40餘首歌曲」。兩片的音樂都是周藍萍較熟悉的題材，想必在簽約之時讓他較為放心，後來也都由他擔綱作曲，成績不凡。

³⁵ 姚鳳磐，〈周藍萍返臺談黃梅調〉，《聯合報》，1963年9月21日，第8版。

這段經過周藍萍後來屢次談及，據說當時他經此打擊，以為要捲鋪蓋回臺灣了，誰知李翰祥再三聆聽之後，下了一個雖「離經叛道」但「越聽越好聽」的評語，經此一番周折，可以確定周藍萍作曲的《梁祝》的黃梅調，絕不可能是一成不變的傳統黃梅戲音樂了。

事實上，周當時面對的挑戰，並不止於與導演磨合一端，當時電懋公司已開始搶拍《梁祝》，請了成名於上海、一手帶動香港歌唱片風潮的前輩姚敏作曲，周藍萍豈能不戒慎恐懼，報載：

《梁祝》唱詞已編撰完成，姚敏將為製曲譜，用黃梅調，斲輪老手的姚敏對這定當表演出色，來日滿城聽唱「十八相送」乃屬意料中事。³⁶

外界一面倒看好姚敏這位「斲輪老手」，並非有意輕視周藍萍，只是客觀反映了當年影劇圈的現實。

當時的香港影壇，邵氏、電懋二強並立，雄心勃勃的邵逸夫希望藉「新藝綜合體」（CinemaScope）的寬銀幕彩色電影打開國際市場，電懋也不甘示弱，全力投入這種新型態大成本製作。當時兩家公司競拍《梁祝》，各顯神通，放話、搶人，無所不用其極。³⁷由周藍萍的角度看，《梁祝》的成敗是他個人在香港影壇立足的現實壓力和自我期許，由大局看，是兩大電影公司的商業爭勝和市場領航者的地位爭奪戰。周藍萍初到香港，竟然也捲入了兩強爭鋒的漩渦中。

³⁶ 「香港影壇 邵氏與電懋 呈水火之勢」，《聯合報》，1962年11月13日，第6版。《紅娘》的音樂迄今已無從尋覓，不知內容如何。

³⁷ 綜合1962年11月至12月的新聞報導，「邵氏也很清楚，搶拍的《梁山伯與祝英台》演員陣容不及電懋。」（《聯合報》1962年11月13日，第6版）李麗華早在上海已經成名，新人凌波當然遠遠不及，因此邵氏放話，謂李麗華年紀太大，扮演梁山伯太不合適。當時李麗華與邵氏仍有其他片約未完成，邵氏通知李麗華到廠拍片，卻整天沒有進度，意在拖住電懋《梁祝》的作業，兩大公司互較高下，拍攝過程充滿戲劇性。

回顧這一段周藍萍創作黃梅調的歷程，其實是一連串迂曲且偶然的發展。由於中國大陸的戲曲改革、各地方劇種的改良選拔，乃有越劇《梁祝》、黃梅戲《天仙配》等戲曲電影；由於這些電影在香港大受歡迎，乃有邵氏決定開拍黃梅調；等到兩大公司競相拍攝「新藝綜合體」的「古裝歌唱片」，周藍萍適逢其會由臺赴港。他想要在百代唱片發展，卻不得已簽下了邵氏之約；他以為工作將由《黑森林》這類他較熟悉的臺灣原住民歌謠片開始，結果連著兩部都是讓他「一籌莫展」的黃梅調，不但必須與「斲輪老手」姚敏對壘，更須在兩大公司、眾多明星導演勾心鬥角的複雜情勢裡，擔負起作曲配樂的關鍵要角。一路走來，這是一段充滿了偶然因素迂曲成就的過程，也是一段周藍萍個人冒險奮鬥的經歷，幸好結果不差，黃梅調《梁祝》被視為中國影史前所未有的神話，周藍萍的音樂可謂居功厥偉。

1962 年以後的周藍萍是一位專業的電影音樂作曲家，據筆者考訂，由 1962 年 8 月簽約邵氏，到 1971 年 5 月遽然辭世，10 年裡他的電影音樂作品大概 60 餘部。黃梅調作品只有《梁祝》、《鳳還巢》（1963，高立、李翰祥導演）、《花木蘭》（1963，岳楓導演）、《七仙女》（1963，邵氏版陳又新、何夢華導演、國聯版李翰祥導演）、《狀元及第》（1964，李翰祥導演）、《女巡按》（1966，楊帆導演）等寥寥數部，而其他的作品包括《黑森林》、《山歌姻緣》等歌唱片，《西施》（1965，李翰祥導演）、《十四女英豪》（1972，程剛導演）等大部頭史詩片，《大醉俠》（1966，胡金銓導演）、《龍門客棧》（1967，胡金銓導演）等武俠片，《菟絲花》（1965，張曾澤導演）、《寒煙翠》（1968，嚴俊導演）等瓊瑤片，《太太萬歲》（1967，王天林導演）、《蒙妮坦日記》（1968，易文導演）等時代小品，風格多元難以細數。他在世時金馬獎只辦了 8 屆，他一人獲得 3 屆最佳音樂獎，外加亞洲影展最佳音樂獎一座，成就非凡，令人咋舌。他在香港的成功因為電影，最後也是電影拿走了他的生命。這一切，都始於《梁祝》這一則迂曲成就的電影神話。

二、如何黃梅？——周藍萍黃梅調的作曲策略

《梁祝》黃梅調電影的拍攝大概已如上述，本節擬討論當時周藍萍的作曲策略。面對當時的複雜情勢與挑戰，周藍萍應該如何創作《梁祝》音樂？筆者分為如下四點討論：

一、作曲家全力以赴的心態

筆者一直好奇，《梁祝》這樣一部長達 129 分鐘的電影音樂，涵蓋了 34 首插曲和幾乎貫串全劇的配樂，是耗時多久完成的？周藍萍自己揭曉了答案：

至於那部「梁祝」的黃梅調，周藍萍是在配合不走漏消息的情況下，以一個月寫完的；劇本是一段段送來，曲子是由「送子觀音」起一段段送去，直到最後才知道是梁祝影片，這完全屬於一種思維的自然泉湧。³⁸

周藍萍一向以作曲快速聞名，³⁹但短短一個月之內，竟能完成這麼龐大的製作，可見他是不眠不休地全力以赴。在趕時間及不可走漏消息的情況下，「劇本是一段段送來」，作曲家除了人所共知的故事梗概，可能對編劇細節所知亦不多（甚至編劇群還未能確定細節）。記者以為「直到最後才知道是梁祝影片」不免過甚其辭；試想，他創作的第一段〈送子觀音〉（亦即〈十八相送之五〉）「送子觀音堂中坐，金童玉女列兩旁」歌詞裡就有「梁兄哥」了，怎會不知是為《梁祝》作曲呢？只是電影的全貌確實無從掌握

³⁸ 桂生，〈周藍萍綠島小夜曲〉，《經濟日報》，1969年9月20日，第9版。桂生，即記者徐桂生，長期服務於《經濟日報》。

³⁹ 周藍萍作曲的速度極快，〈綠島小夜曲〉的作詞者潘英傑說：「我在深夜隨靈感寫成歌詞，翌晨交給他作曲，當天也即完成。」（潘英傑，〈綠島小夜曲的詞曲及唱〉，《中央日報》，1991年1月15日，第17版）。莊奴回憶與周藍萍的合作，說：「在新公園中廣公司二樓左邊的小房間，好像在榻榻米上，我拿著劇本看一看，我就寫詞他就譜曲，我寫詞他就譜曲，就那麼簡單就那麼快。」（沈冬，「莊奴訪談」，2012年8月5日。地點：臺北莊宅）。

罷了。然則作曲家如何在一知半解的情況下鋪陳情感，發為旋律，並且在感情與音樂表現上前後銜接？這顯然是極大的挑戰。私意以為，「一個月」完成的應該僅是初稿，後續應該有更多的細部修改調整。《梁祝》的全片拍攝時間大約僅三個月，⁴⁰筆者陪同周藍萍之女周揚明實地參訪邵氏公司清水灣舊影城，在大錄音間對面，越過短短走廊有一間小辦公室，據說當年周藍萍在錄音時，鄒文懷先生坐鎮小辦公室，李翰祥導演不時來去，三人密集討論音樂與影像的配合細節。⁴¹不論如何，一個月時間完成初稿，一方面可見周藍萍賭上了前途，全力以赴的拚勁，二方面全力以赴投入創作，才無暇理會外界對於複雜局勢的流言蜚語，維持專注純粹的心情，精誠所至，才能有「思維的自然泉湧」的流暢創作，這其實是《梁祝》黃梅調成功的基礎。

二、取用「南腔北調」，成就「離經叛道」的音樂風格

此一標題來自李翰祥對周藍萍黃梅調作品的點評，見於臺灣記者訪問周藍萍的專文中，原文如下：

李翰祥來電話，說周藍萍的黃梅調是南腔北調，命令馬上停止收音。聲音之大，已到了所有人都聽見的地步。（桂生，〈周藍萍綠島小夜曲〉，1969年）

雖然就黃梅調的形式說有點「離經叛道」，但曲子卻是越聽越好聽的。（姚鳳磐，〈周藍萍返臺談黃梅調〉，1963年）

兩段訪談相去數年，記述的都是李、周二人相識之初，李翰祥不滿意周藍萍作品的往事，雖為周藍萍轉述，大抵可以見出李的看法。本文借用其語，雖不學術，卻更傳神。「南腔北調」意指「兼容並蓄」，「離經叛道」則為「突破傳統」，一言以蔽之，這就是周藍萍黃梅調音樂的風格。

⁴⁰ 陳煒智，《我愛黃梅調》，頁139。

⁴¹ 鄒文懷、周揚明對談，沈冬訪談，2012年2月7日，地點：香港鄒宅。

周藍萍既然自承對黃梅調所知有限，好不容易獲得導演李翰祥的肯定，自然在《梁祝》裡依此原則光而大之，姚鳳磐的專訪陳述了這一段過程：

李翰祥找了許多黃梅調的參考書籍和資料給周藍萍研究，並且起用周為「梁祝」的配樂，於是周藍萍不眠不休地工作，並大量吸收中國各地民謠的形式，作為他改良黃梅調的素材。⁴²

據姚鳳磐所述，周藍萍認為「黃梅調對感情表達喜怒哀樂有最明朗的旋律表情」，但他希望自由發展，不願像黃梅戲那樣呆板，於是在《梁祝》裡加入了京劇、崑劇、越劇，甚至藝術歌曲的作曲技巧。這些敘述清楚顯示了周是刻意吸納中國民謠及傳統音樂進入黃梅調，他筆下的黃梅調因而更為豐富華麗，也變化多端。在此必須特別說明的是，當時一般人並無「黃梅戲」的概念，此處記者所謂的「黃梅調」，所指的正是發源於鄂、皖、贛交界地區農村的黃梅戲，而不是香港自李翰祥拍攝《貂蟬》、《江山美人》之後流行的黃梅調。周藍萍吸納什麼傳統音樂元素，下文猶有討論，在此先就此種作法加以探討。

戲曲大家俞大綱曾撰文評論黃梅調：

頗有人否定「黃梅調」的價值。我個人對黃梅調並無偏嗜，但在理論上，觀念的澄清是必要的。黃梅調原只是民歌的一種；民歌是音樂的源泉，被採用作為戲曲音樂，是中國戲曲家一向的作風。……雜曲來自民歌。在中國音樂史上，雜曲與劇曲的發展是齊頭並進的。明代的雜曲，如〈山坡羊〉、〈駐雲飛〉等，均被劇曲家普遍的採作戲曲音樂。偉大的音樂家魏良輔，蒐集了當時各種雜曲和劇曲，施以藝術加工，創造了崑曲不朽的地位。……從「梁祝」，「七仙女」到「狀元及第」，全可看出，李翰祥和周藍萍，正在不斷的致力於多方面的吸收各種地方雜曲，豐富歌

⁴² 姚鳳磐，〈周藍萍返臺談黃梅調〉，《聯合報》，1963年9月21日，第8版。

唱音樂，在統一的風格下，擴張劇曲表達感情思想的功能。以豐富的民間音樂的語言，來給戲劇服務，仍然不失為發展中國電影藝術的途徑之一。⁴³

本文發表於 1964 年《狀元及第》上映之後，當時周藍萍作曲的《梁祝》、《花木蘭》、《鳳還巢》等片均已廣泛流行，俞先生此文，並非一般街譚巷議的泛泛之論，而是一位戲曲專家經過了一年半的觀察，深思沈澱後的定評，值得重視。

在此，俞先生簡明扼要地陳述了以民歌雜曲為源頭活水的中國劇曲發展。他以元雜劇吸收諸宮調、明戲曲採用〈山坡羊〉、〈駐雲飛〉，以及魏良輔旁蒐廣納，終於造就崑曲為例，委婉表達了支持周藍萍的態度。俞先生所論，其實是中國戲曲發展史裡人所共知極其淺近的道理，他以古為證，試圖提醒若干批評者，今日黃梅調的發展，與元明戲曲殊無二致。他的論述不但確立了黃梅調這種或以為不登大雅之堂的民歌俗曲登上電影大銀幕的合理性，也為周藍萍這種吸納民間音樂元素作法的正確性背書，並且期待周、李二人在「統一的風格」之下「豐富歌唱音樂」，「擴張劇曲表達感情思想的功能」，以追求中國電影藝術的新途徑。俞先生對於戲曲發展歷史縱深的透徹理解，對於正聲新變不拘一格的開闊胸襟，以及對於戲曲與電影結合的前瞻眼光，均屬人所難能。尤有甚者，他對於周藍萍極其推崇：

周藍萍對擴張和美化黃梅調的努力，有不可抹煞的成就，無論是旋律的變化，和聲的運用，樂器的配置，氣氛的渲染，都有極大的收穫。⁴⁴

這段文字緊跟著前引魏良輔「創造了崑曲不朽的地位」之後出現，其意隱隱然以為周藍萍的創作與魏良輔的「藝術加工」有等量齊觀的重要性，可

⁴³ 俞大綱，〈我也談「狀元及第」〉，《聯合報》，1964 年 10 月 4 日，第 8 版。

⁴⁴ 俞大綱，〈我也談「狀元及第」〉，《聯合報》，1964 年 10 月 4 日，第 8 版。

以如魏良輔一般成就黃梅調的藝術化，開創黃梅調的新局，鼓勵與肯定，殷殷致意，有厚望焉。

由此而論，李翰祥所謂「南腔北調」，正是俞大綱以為民歌雜曲進入戲曲的過程，所謂「離經叛道」，則是突破傳統、超越現狀的「藝術加工」，周藍萍的創作手法，雖有受限於時空環境不得不爾的無奈，卻正暗合了中國傳統戲曲流變的大原則。

三、「傳統樂曲現代化」的編配手法

大陸的戲曲電影中，在香港最受歡迎的是越劇《梁祝》與黃梅戲《天仙配》，這二部電影與黃梅調《梁祝》鼎足而三，可謂是戲曲現代化工程最成功的例證。越劇《梁祝》的作曲指揮為劉如曾（1918-1999），《天仙配》的作曲指揮主要為時白林（1927-），在電影攝製中，他們二位的職務與周藍萍大致相同。翻檢這三位作曲家的背景，劉如曾 1942 年就讀於「國立上海音樂院」，時白林 1951 年考入「上海音樂學院幹部專修班」，而周藍萍就讀的「中央訓練團音樂幹部訓練班」，戰時幾經改制，最後畢業於「國立音專」。雖然這三人的學校名稱各異，就學的時間、地點也各不相同，但這其實都是中國最早的專業音樂教育機構——成立於上海的國立音樂院的不同名稱或衍生而出的單位。⁴⁵

國立音樂院由蔡元培及蕭友梅籌設，成立於 1928 年，培育了中國最早的一批音樂人才，劉如曾、時白林、周藍萍雖然天南地北、互不相識，其實他們接受的，是類似的一套音樂教育，養成了類似的音樂觀念和技能。他們的師友也有部分雷同，最明顯的例子是賀綠汀。賀綠汀 1931 年入國立音專，師承黃自先生習作曲，他是劉如曾的學長。時白林在上音幹部專修班就讀時，賀綠汀為院長，被時白林視為恩師，對他影響甚深。而周藍萍在重慶音幹班求學時，賀綠汀則是音幹班的教官。周藍萍保存至今

⁴⁵ 常受宗編，《上海音樂學院大事記·名人錄 1927-1990》（上海：上海音樂學院，1997 年）。

唯一的錄音，唱的就是賀綠汀作曲的〈嘉陵江上〉，技巧嫻熟，不排除是賀綠汀親自所授。我們可以說，三位出身於「國立音專」的音樂家，分別締造了廣義的戲曲電影的奇蹟，這一發現雖令人驚訝，卻是有跡可循，並不令人意外。

私意以為，如何理解這幾部電影的音樂？不僅要放在國家政策、商業市場、個人才華等層面來看，更須追本溯源，宏觀地置於近現代中國音樂追求現代化的脈絡框架之下來觀察。這三位音樂家在不同時空環境之下進行創作，其實不約而同遵行了「傳統樂曲現代化」的理念。

「傳統樂曲現代化」是近現代許多作曲家共同的目標，⁴⁶落實於這幾部與戲曲電影音樂上的主要特徵就是參用了「現代國樂」。現代國樂的樂器經過改良，音域擴展、音色改良、具備演奏十二平均律的能力。樂隊編制交響化，講究高中低音的配置、樂器音色的融合。⁴⁷當然，戲曲電影不等同於現代國樂，但大體方向是類似的；由樂隊外型來看，戲曲電影伴奏樂隊的編制加大，兼用部分西方樂器，如大提琴、低音大提琴、定音鼓等，也改採十二平均律的樂器。傳統戲曲中具有指揮角色的鼓板退位，改以指揮統馭全局，有完整的作曲和定譜，傳統戲曲的即興變化不復存在。音樂上出現了和聲對位，較為豐厚的織體。更深刻的是，美學的表現也不同了，標準音、平均律、精準的節拍、設計過的強弱快慢對比……。整體呈現的，就是更適合接受西式學校音樂教育的現代人耳朵的音樂。

由此觀察這三位作曲家，劉如曾率先在越劇伴奏裡採用了西洋音樂、西洋樂器，以及現代國樂形式的民族樂隊，對於其他地方戲曲劇種造成了深遠的影響。⁴⁸時白林則是在黃梅戲中進行了類似的改革，他在〈黃梅戲

⁴⁶ 例如黃友棣先生就提出「中國音樂中國化、傳統音樂現代化……」等十項樂教條目。參見沈冬《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》（臺北：時報出版社，2002年），頁122。

⁴⁷ 高子銘，《現代國樂》（臺北：正中書局，1959年），頁85-87。

⁴⁸ 連波，〈卓越的貢獻——記著名戲曲音樂家劉如曾先生〉，《人民音樂》1993年期5，頁2-4。

音樂改漫議》一文中有清楚的說明。⁴⁹他二位的所思所行，與海的彼岸的周藍萍大體上不謀而合。

若說吸收「南腔北調」是自傳統中提取舊養分，追求現代化則是李翰祥所謂的「離經叛道」，自西方音樂中借用新元素。前者復古，後者謀新，這兩者的結合，大概就是近現代中國音樂文化發展的方向，即使是電影音樂也無法自外於這個大方向，而分別體現在這三位國立音專的校友身上。

四、「滿」與「樂中有戲」的創作原則

電影是視覺系統的藝術，音樂雖是電影不可或缺的存在，但並不一定分分秒秒都須出現，端看導演與作曲家之間的協商。李行導演是周藍萍老友，他評價周的電影音樂：

在資源極不充足的年代，他還是努力把音樂鋪得很「滿」。

他的黃梅調音樂和別人不同，他是「樂中有戲」。⁵⁰

李行導演以一「滿」字概括周的電影音樂，意即由整部電影看來，周習慣讓音樂在電影中出現較長時間。李行初執導筒的第一部片子《王哥柳哥遊臺灣》（1959），正是周的配樂，由於該片中王哥柳哥四處遊歷，許多段落只有風景，並無對白，此時配樂就顯得益形重要，正好給了周藍萍大顯身手的機會，但電影也有「無聲勝有聲」的場景，音樂的出現恐有喧賓奪主之嫌。⁵¹黃梅調電影是源出戲曲的歌唱片，音樂唯恐不多，李翰祥導演的視覺營構一向以華麗壯美著稱，更需要豐富的聽覺才能相得益彰，因此，

⁴⁹ 周來達，〈百年越劇音樂與三大音樂思潮——寫在越劇誕生百年之際〉，《戲文》2006年期4，頁4-6。

⁵⁰ 參見李行為《寶島回想曲》一書寫的〈序〉（《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》，臺北：國立臺灣大學圖書館，2013年），頁5-7，以及2017年2月28日談話（沈冬，「李行訪談」，2017年2月28日，地點：臺北李宅）。

⁵¹ 李行導演曾在觀賞完1959年中影的《懸崖》後跟筆者說：「藍萍的音樂太滿了，這部片子不需要這麼多音樂。」（沈冬，「李行訪談」，2017年2月28日，地點：臺北李宅）。

周藍萍「滿」的作曲習性，在一般電影中未必合適，卻正好符合了《梁祝》的需求。

其實李行所謂的「滿」指的僅是音樂時間的長度、出現的頻率，但「滿」還可以包括旋律的繁複、樂器的多樣、織體的豐厚，以及上文所述對於「南腔北調」的取用，均有助於形成「滿」的印象。

由歌曲來看，由於黃梅戲的旋律樸素單純，周經常以大量的「插句」填補歌詞末字的拖腔與樂句的空白，例如《梁祝》〈兩地相思〉首句「朝思量，暮思量」為例：



大量的插句造成了旋律的滿，類此之例不可勝數，無庸多論。因為周藍萍刻意求滿，《梁祝》片中沒有音樂的段落不多，也因如此，讓李行的另一句評語——「樂中有戲」才有實現的可能。

例如〈遠山含笑〉一段，凌波飾演的梁山伯初次登場，他由樹林中穿花拂柳，迤邐而來，笛聲悠揚，與揚琴相互應答，樂聲由遠而近徐徐婉轉，顯示了空間的幽深和道路的曲折，這支插曲僅 2 分鐘，前奏超過 30 秒，以層層推進的音樂醞釀出足夠的情感和期待，等著凌波走上竹橋，以冉冉凌雲之姿破空唱出「遠山含笑」四字，觀眾立刻爆出滿堂彩。另一例是《鳳還巢》的尾曲，全家團聚之際大合唱唱出末句「春滿乾坤福滿門」，「福滿門」重複三遍，已為全戲畫下飽滿的句點，但周藍萍還繼續寫了 8 小節的尾聲，越翻越高的旋律加上鑼鼓鏗鏘，將喜慶團圓的氣氛推展到極致才罷休。

更深入觀察，音樂的「滿」不但使得「樂中有戲」，甚至形成了「歌舞偕配」，這是一般電影配樂難有的功能，也正是李翰祥導演的期待。《南國電影》的《梁祝》專文指出：

邵氏這部「梁山伯與祝英台」，全部使用黃梅調唱出，歌唱中有舞蹈，舞蹈中有歌唱。⁵²

「歌中有舞、舞中有歌」本是傳統戲曲的美學，邵氏另一位導演袁秋楓曾說，他處理《山歌姻緣》歌唱，「不像《梁祝》偏重舞臺形式，而是接近生活化的。」⁵³可見李翰祥拍攝黃梅調電影，心中一直存有傳統戲曲的範式，演員未必亦步亦趨恪遵戲曲身段程式，卻須帶有身段程式的美感。李翰祥曾經提及此事：

如果本身是戲曲演員，有十足的舞臺經驗，即使是一個鏡頭也不覺少。可是電影演員，沒受過舞臺上的基本訓練，……腰身挺硬，手腳滿僵，顧得了歌詞，顧不了身段，好容易身段作得差強人意，又忘了張嘴。⁵⁴

黃梅調電影的演員多數非科班出身，但在「手、眼、身、法、步」上，總得帶有一點戲曲的意味，蘭花指、小碎步、顰眉、托腮、下腰、雲手……，都是黃梅調電影演員的基本功，周藍萍的配樂讓演員可以依傍音樂作戲，對演員的表演就有了極大的幫助。筆者曾經訪談「梁哥哥」凌波，她說：

藍萍的音樂就是這樣（她以雙手比出上下起伏的節拍），我們很自然地就會順著他的音樂作戲。⁵⁵

《梁祝》〈遠山含笑〉一段，她在間奏裡閒適地搖著摺扇，踱步下橋，她的步伐，扇子的擺動，與音樂的節拍幾乎若合符節，卻不是呆板地叩在拍點上。更著名的段落是〈訪英台〉，以黃梅戲【開門調】為主的唱段，使用了鏗鏘高亢的鑼鼓，顯示了梁山伯興奮激昂的情緒，她匆匆趕路，肢體語言依傍著節奏，身段與演唱自然而然地融為一體，連身後書僮肩上扁擔的擺動弧度都與節拍相應，是一段頗為清楚呈現了「戲中有樂」的段子。

⁵² 〈梁山伯與祝英台介紹〉，《南國電影》期 59，頁 47。

⁵³ 「山歌姻緣 昨日開鏡」，《聯合報》，1963 年 6 月 20 日，第 8 版。

⁵⁴ 李翰祥，《影海生涯》，頁 418。

⁵⁵ 沈冬，「凌波訪談」，2017 年 1 月 16 日，地點：臺北市中山堂。

本節討論周藍萍的黃梅調音樂作曲策略，包括全力以赴的心態；取用「南腔北調」以成就「離經叛道」的音樂風格；運用「傳統樂曲現代化」的編配手法；以及「滿」與「樂中有戲」的創作原則。其中包括了向傳統汲取滋養，也包括了乞靈於西方。黃梅調電影雖產製於英國殖民地的香港，其實仍可以由近現代中國追求現代化的概念來理解。「滿」與「樂中有戲」的特色，更是他創作黃梅調成功的主要原因之一。

三、怎樣歌曲？——周藍萍黃梅調音樂的新變

黃梅調源出黃梅戲，如欲討論兩者異同，茲事體大，絕非本文所能克盡全功的，本節欲指陳黃梅調與黃梅戲的幾個重點差異。《隋書·音樂志》載隋代龜茲樂大盛於長安，隋文帝曰：「公等皆好新變，所奏無復正聲。」⁵⁶在此，隋文帝的「正聲／新變」有雅／俗、華／胡之樂對舉的意思，本文並無這一層概念，只是借用「新變」一詞代表創新加工後的黃梅調電影音樂。私意以為，如要探究兩者之間的差異，可有「加法觀」與「減法觀」兩個不同視角，顧名思義，「加法觀」指的是黃梅戲改造為黃梅調時，增加了哪些不同的元素而成「新變」？「減法觀」則是「新變」形成之際，如何拆解、解構了黃梅戲原本的聲音？又去除了哪些黃梅戲音樂元素？加減法的運作是個變動不居的進程，其實在任何一種樂種、劇種內部都不斷發生，⁵⁷本文著眼於俞大綱、李翰祥，以及諸多媒體評論周藍萍吸納各種不同音樂元素的角度、擬先就「加法觀」切入，探究周藍萍黃梅調的「新變之聲」。就筆者所見，周的黃梅調電影音樂的成功，得力於以下四項元素的加入，（一）流行歌曲、（二）現代國樂、（三）傳統音樂、（四）其他音樂。周藍萍並非這四項元素的開山祖師，但無可否認，周的大刀闊斧形成了推波助瀾之效，由此確立了黃梅調電影音樂的範式。本節的討論以《梁

⁵⁶ 唐·魏徵，《隋書·音樂下》卷15（臺北：鼎文書局，1980年），頁378。

⁵⁷ 可參見時白林〈黃梅戲音樂改革漫議〉，《中國音樂》1982年期4，頁51-53。文中提及他在創作黃梅戲時拆解【彩腔】、【平詞】，又吸收其他劇種及民歌。其他類似討論尚多，茲不贅。

祝》為主，兼及其他黃梅調電影。以下試分論之：

（一）流行歌曲

黃奇智《時代曲的流光歲月：1930-1970》一書中列了一節〈時代曲的戲曲化〉，談的就是黃梅調，⁵⁸稍後陳煒智則提出黃梅調是「整合時代流行歌曲的唱腔」的「流行曲化」的歌曲，⁵⁹兩人角度相反，意見相同，由此可知，黃梅調的「流行歌曲化」人所共見，已成定論，推究其原因，最根本的問題是歌手並非受過專業訓練的戲曲演員，無法以戲曲唱腔應工。筆者訪談凌波時，她說：

我哪兒懂什麼戲，我就是很真，很自然地去唱。……我既不會黃梅戲、廣東戲、京劇，我都不會。如果我唱的黃梅調能感動人，就是因為真，純樸吧！⁶⁰

其實凌波在演廈語片的時期，也曾在電影裡唱過「南管」（南音）風味的歌曲，⁶¹但也是不甚到位的南管。另一位人稱「黃梅調歌后」的靜婷，曾經幕後代唱至少 20 餘部黃梅調電影，《梁祝》裡她代唱的是樂蒂飾演的祝英台，分量絲毫不遜於凌波，她曾說：

唱得太多了人們都叫我黃梅調歌后，這我是不怎麼滿意的，難道除了黃梅調別的歌曲我不會唱嗎？其實我唱的也只是靜婷式的黃梅調，用歌曲的唱法加一點戲曲味，給真正唱黃梅調的聽見要笑死了。⁶²

⁵⁸ 黃奇智，《時代曲的流光歲月：1930-1970》（香港：三聯書店，2000年），頁 198-212。值得注意的是，他的論述角度由時代曲出發，將黃梅調歸於〈時代曲的沒落〉一章。

⁵⁹ 陳煒智，《我愛黃梅調》，頁 1、3。

⁶⁰ 沈冬，「凌波訪談」，2017年1月16日，地點：臺北市中山堂。

⁶¹ 根據凌波之子畢國智提供影片資料，凌波在片中演一千金小姐在閨閣中唱南管，片名待考。

⁶² 黃奇智，《時代曲的流光歲月：1930-1970》，頁 199。類似的意見筆者曾聽靜婷屢次提起。沈冬，「靜婷訪談」，2015年4月5日，地點：香港文化中心。

然而，靜婷也不否認，她的唱法裡「加一點戲曲味」，凌波之子畢國智曾告訴筆者，凌波自言苦學黃梅調，《天仙配》至少聽了百餘次。⁶³由此可見，這些黃梅調歌手是以一種「口中無戲曲，心中有戲曲」的方式重新詮釋這些曲調。

然而，流行曲化的黃梅調與黃梅戲的唱法畢竟是不同了，兩者明顯差異有二：其一、語言一律改為國語。雖然偶而還聽得出歌手唱了「尖字」，如「仔細」、「相思」、「辛苦」、「回鄉」、「為先」，聲母作「ㄇ」不作「ㄒ」，但「上口字」就絕無僅有了。最明顯的例子如《鳳還巢》，雪娥拒絕隨母避難一段，完全脫胎自京劇《鳳還巢》【西皮原板】「本應當隨母親鑄京避難」，其中一句「人生不知顧臉面」的「知」就不上口，而老老實實唱了國語發音的「ㄗ」，「臉」字當然也沒有依循京劇習慣唱「ㄌ一ㄢˇ」而是標準國語「ㄌㄞˇ」。至於其他遣詞造句棄戲曲、改口語；棄文言，改白話的地方更是不勝枚舉。

「流行歌曲化」的第二個特徵是音色不同。傳統戲曲真假聲兼用，有本嗓、小嗓之別，黃梅戲是不用小嗓的，一律真嗓演唱，黃梅調電影當然也不用小嗓，但兩者同為真嗓，音色卻差異極大。以著名的黃梅戲演員嚴鳳英對照於黃梅調歌后靜婷；由於傳統戲曲源於沒有音響麥克風的年代，嚴鳳英的音色響亮緊實，才能遠遠地傳到臺下觀眾席，她的聲帶是較為緊張的，裝飾音與顫音不但多，而且自由發揮不中節拍，如此壓緊聲帶的唱法經音響設備擴大之後，對於聽眾的耳朵是有壓迫感的。相形之下，流行歌曲一向借重音響設備，靜婷的唱法可以輕言軟語，耳邊低吟，聲帶是較為放鬆的，音色較為柔和純淨，氣音也多，裝飾音、滑音、顫音都十分節制。這兩者之間沒有高下之別，只因為訓練不同而有音色唱法之異，但透過電影傳送出來，黃梅調的音色可能對現代人的耳朵更為合適。

⁶³ 畢國智曾經拜訪筆者，為其母凌波的黃梅調電影進行訪談（2016年1月12日，地點：臺大藝文中心），告知筆者凌波學《天仙配》一事，從此聯絡頗多，經常交換意見。

（二）現代國樂

前文已經指陳周藍萍以及他的兩位國立音專同學劉如曾、時白林，三人不約而同在電影音樂上以「傳統樂曲現代化」為目標。其實在香港電影圈，這種手法早已出現，另一位國立音專前輩林聲翕的《江山美人》即是一例，⁶⁴但周藍萍有其特色，他不但擴大樂隊編制，使用中西合璧的樂隊，並且堅持中國傳統音樂的韻味。以下是兩則相關報導：

為了表示有那種架勢，周藍萍一改過去邵氏影城只用廿多人錄音的作風，他首創卅八人大樂隊收音。⁶⁵

此曲在邵氏影城音樂廳演奏時，由邵氏男女明星五十四人混聲大合唱，周藍萍領導七十一人大樂隊伴奏，歌聲雄壯，令人精神振奮。⁶⁶

易言之，周藍萍初入邵氏，就將樂隊編制擴大至 38 人，及至《梁祝》以後備受禮遇，拍《黑森林》時更將樂隊擴至 71 人，可以想見其聲響效果。周出身於臺灣的中廣國樂團，但對於樂隊編制的思維遠遠超越了當時的國樂團。他偏好中西合璧而帶有傳統音樂風味而的樂隊形態，筆者以現存 3 張周藍萍指揮樂隊的照片對照說明：最早一張是 1961 年在臺灣的錄音室灌錄四海唱片時拍的，樂隊規模極小，只看得見南胡 2 把，小提琴 3 把，主唱人以外，還有幾位合唱團員。第二張在邵氏影城大錄音室，大約是拍攝《花木蘭》時的大型樂隊，值得一提的是，照片裡許多樂師都是知名的音樂家，指揮右前方的首席是琵琶大師呂培原，他也是當年為香港電影公司配樂錄音的樂隊領班，拉南胡

⁶⁴ 林聲翕（1914-1991），1932 年入上海國立音專，從黃自習作曲，黃梅調電影《江山美人》的作曲為王純，配樂即出自林聲翕之手。

⁶⁵ 桂生，〈周藍萍綠島小夜曲〉，《經濟日報》，1969 年 9 月 20 日，第 9 版。

⁶⁶ 〈青年作曲家周藍萍，並介紹他近作——「黑森林」六闕插曲〉，《南國電影》期 62（1963 年 4 月），頁 87。

的包括陳清池、林德華（歌手林憶蓮之父）等人，而演奏西洋樂器的，據呂培原告知，都是技藝精湛的菲律賓樂師。⁶⁷

同樣珍貴的第三張照片是為了拍攝電影《狀元及第》預告片，1964年5月攝於臺北植物園的臺灣電影製片廠攝影棚。當時報紙有如下報導：

《狀》片導演李翰祥到底是大手筆，一個預告片的片頭就花了臺幣八、九萬元，請了中廣公司、省交響樂團、國防部示範樂隊以及師大、政大合唱團的一百多位聲樂和器樂方面的人士來舉行演唱，由周藍萍指揮，以介紹《狀》片裏的黃梅調歌曲的錄音經過，俾吸引觀眾對《狀》片的欣賞。⁶⁸

⁶⁷ 香港黃梅調音樂所以動聽，樂隊功不可沒，其領班一直是呂培原先生，呂培原（1933-）師從夏寶琛習琵琶，從吳宗漢習古琴，在香港設帳授徒，學生中最為著名的，是曾任中廣國樂團指揮，及臺北市立國樂團團長的王正平（1948-2013），算來呂先生是筆者的師祖。2016年底，呂先生回港舉行音樂會，筆者專程赴港聆聽，並進行訪談（2016年12月7日，地點：香港帝京酒店），請教當年配樂情況，此處照片人物均由呂先生告知。有關港臺兩地國樂跨界進入電影的情況值得深入探究，筆者曾發表〈周藍萍的國樂跨界〉一文，已有初步討論。參見〈周藍萍的國樂跨界〉，《新絲路》期50（臺北：臺北市立國樂團，2016年12月），頁6-9。

⁶⁸ 「狀片拍片頭 江青跳加官」，《聯合報》，1964年5月13日，第8版。

如何黃梅？怎樣歌曲？——周藍萍黃梅調電影音樂初探



圖二：1961年四海唱片錄音實況，地點為臺北美國新聞處錄音室（沈冬收藏）



圖三：1962年以後周藍萍在邵氏影城配音間錄音實況（周揚明收藏）



圖四：1964年《狀元及第》預告片拍攝實況（周揚明收藏）

照片中穿白西裝、手持中國傳統樂器的，是數十位中廣國樂團成員，其中如打揚琴的黃蘭英、彈琵琶的孫培章、陳劍亭，面目都清晰可辨。與國樂團間雜而坐的，則是數十位身穿黑西裝、持西洋樂器的省交及國防部示範樂隊團員，後方有定音鼓，前方有大型合唱團背向鏡頭而立，居中指揮的，正是當時意氣風發的周藍萍。

由這幾張照片觀察周藍萍的樂團編制理念，可發現是一以貫之的中西合璧，也表現了他對於傳統中國音樂的執著。其實論音色的諧和純淨、音量的雄渾飽滿，南胡不敵小提琴、竹笛不如長笛、嗩吶遜於小號，普遍而言西洋樂器都「完勝」中國傳統樂器。如果只追求音色的美感，直接用管絃樂團是最簡單的選擇，然而，周藍萍卻偏好中西合璧的樂團。由現存黃梅調錄音聽來，他是用西洋樂器來增加織體的厚度，以豐滿的低音作為旋律的襯墊，同時又鼓勵個別樂器表現較強烈的吟揉按放滑音，試圖保留傳統絲竹合奏的韻味，他對於中國傳統器樂風格的執著是很明顯的。

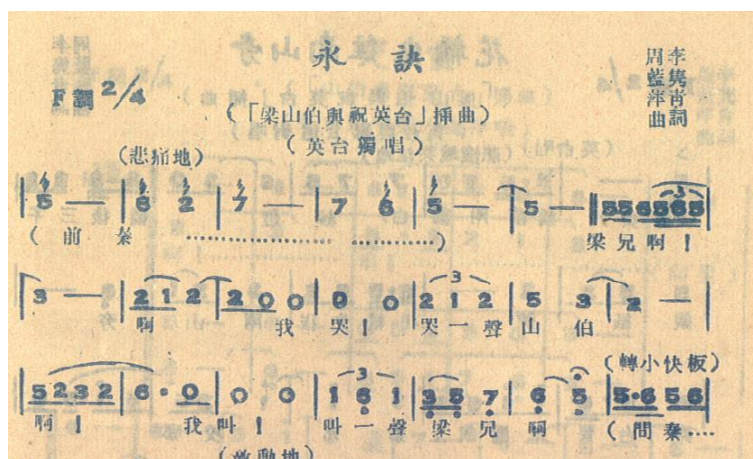
（三）傳統音樂

李翰祥批評周藍萍在黃梅調裡加入「南腔北調」，其實電影中的戲曲民歌，所在多有；1937 電影《馬路天使》周璇演唱的〈天涯歌女〉，就是賀綠汀由蘇州民謠〈知心客〉、〈哭七七〉改編而來，1949 電影《蕩婦心》白光演唱勾魂攝魄的〈歎十聲〉，是姚敏由揚州清曲〈五更相思〉改編而來。由於周藍萍嫻熟傳統戲曲民歌，將之引入電影是他在臺灣就有的習慣，1958 年為中央電影公司拍攝《苦女尋親記》就借用了崑劇《孽海記》《思凡》〈誦子〉改編的〈佛曲〉，成為貫串全劇的主要旋律。⁶⁹由於篇幅所限，以下僅舉四例，部分樂譜從略，或以簡譜替代：

1. 《梁祝》〈永訣〉 vs. 京劇【哭頭】

「樓臺會」以後，梁祝二人已知姻緣無望，梁山伯抱病一怒而去，祝英台為父親所迫，含恨待嫁，此時四九、銀心突然闖入，告知山伯已經去世，英台大慟昏厥，悠悠醒來，唱道：「我哭、哭一聲山伯啊！我叫，叫一聲梁兄啊？」熟知京劇的人立刻會想到《失空斬》，諸葛亮不得已斬了失守街亭的馬謖，唱【西皮搖板】「我哭，哭一聲小馬謖，我叫，叫一聲馬幼常。」這是京劇裡的【哭頭】，雖然兩者旋律完全不同，但都是前句高後句低的結構，表達先強烈震驚後低迴痛心的情緒，兩句「我哭、我叫」的骨幹音也是相同的。同樣的【哭頭】也於《四郎探母·回令》只不過改成了楊延輝與鐵鏡公主各唱一句，向蕭太后求情，顯然在此周藍萍將京劇【哭頭】移植到了《梁祝》電影裡。

⁶⁹ 參見沈冬，〈周藍萍的樂想世界——以樂言志的電影《苦女尋親記》〉，發表於《融會與啟發：音樂學的多元視角》國際學術研討會，臺北：臺灣藝術大學，2015 年 4 月 29 日。

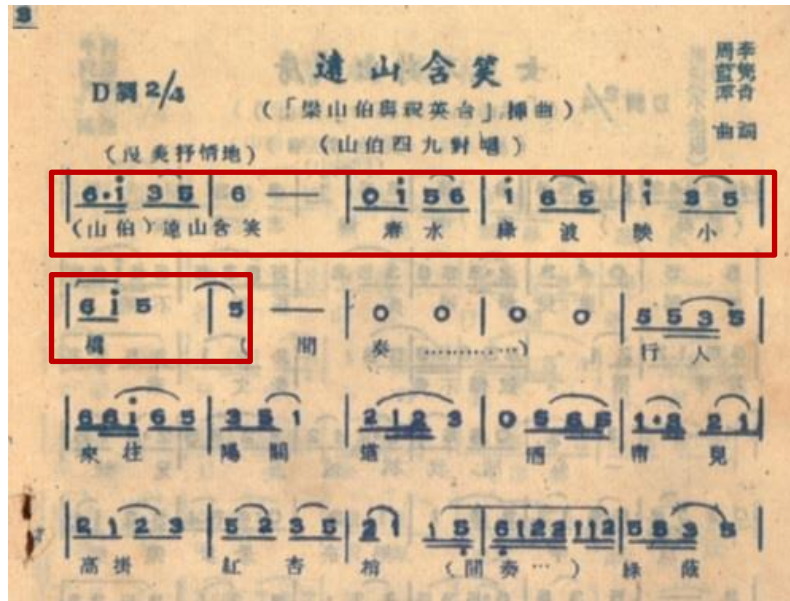


圖五：《梁祝》〈永訣〉歌譜，出自《梁山伯與祝英台》電影歌本（臺南：文林出版社，出版年份不詳，應為《梁祝》電影上映之時或稍後），頁 47。
（沈冬收藏）

2. 《梁祝》〈遠山含笑〉 vs. 呂文成〈青梅竹馬〉

〈遠山含笑〉是《梁祝》最膾炙人口的唱段之一。為了襯托凌波所飾的梁山伯第一次出場，在視覺和聽覺兩方面都精心營構。雜花生樹、柳絲搖曳，猶如江南春天的山水園林，幽深的笛子與揚琴層遞而出，直到梁山伯步上竹橋，以摺扇指點風景，清唱出「遠山含笑，春水綠波映小橋」，接下來大型樂隊加入，低音出現，才轉入四句【主腔】「行人來往陽關道」。

「遠山含笑，春水綠波映小橋」一出，臺下觀眾一定掌聲如雷，其實這兩句的旋律並非黃梅戲，而是來自呂文成作曲的廣東音樂〈青梅竹馬〉



圖六：《梁祝》〈遠山含笑〉歌譜，出自《梁山伯與祝英台》電影歌本，頁3。
(沈冬收藏)

1=C 2/4

青梅竹馬



圖七：呂文成〈青梅竹馬〉前八小節，沈冬譯譜

一望可知，〈遠山含笑〉前六小節是由〈青梅竹馬〉的前四小節延伸而成。如此吸收轉化他人作品以為己用，是周藍萍黃梅調常用的手法，一來電影作業時間緊迫，無法從容不迫慢慢作曲，二來由傳統音樂中尋找靈感，可能較自己重新創作更切合黃梅調的風格。由以上1、2例，我們也可以看出周的另一作曲技巧，兩例子都是在進入板式以前，以較長的散板起頭，有助於快速宣洩情緒推動劇情，適合節奏快於傳統戲曲的電影，也改變了戲曲四句八句的方正格局，增加了黃梅調音樂的活潑，這是周藍萍黃梅調音樂的作曲密技之一。

3. 《花木蘭》vs. 琵琶曲〈霸王卸甲〉

《花木蘭》1963年10月25日在臺北上映，拍攝《花木蘭》之時，《梁祝》風潮正烈，凌波如日中天，周藍萍在邵氏的地位已非吳下阿蒙，甚至被邵氏同仁戲稱為不遜於貝多分的「周多芬」，⁷⁰在音樂創作上更能揮灑自如，3、4二例是《花木蘭》的配樂，可以見出他的匠心獨具。

《花木蘭》正片開始是木蘭在郊外射獵，忽聞遠處有人喊叫「打仗啦！打仗啦！」農夫樵子、小販行人紛紛走避，花木蘭也匆匆返家。在她用腳踢開家門的瞬間，琵琶「掃輪」出現，開始演奏《霸王卸甲》，樂聲配著木蘭前庭後院尋找父母，直到奔進後堂，一眼看見桌上「軍書十二卷，卷卷有爺名」，父親卻臥床不起，以木蘭驚駭的表情作結。這一段音樂1分3秒是《霸王卸甲》完整的第一段〈營鼓〉。在此，這首曲子的主要作用是暗示戰爭即將開始，《霸王卸甲》與《十面埋伏》都是中國器樂曲中描寫戰爭的重要曲目，由〈營鼓〉開始演奏，顯示了「可汗大點兵」戰爭一觸即發。另一方面，藉由琵琶聲，將戰爭的威脅由外面帶回了木蘭安靜平和的家中，點醒戰爭其實不遠。這一分多鐘的場景在劇情上似非必要，卻是個重要的過度：前一場是人聲喧囂的逃難場景，後一場是木蘭力爭代父從軍，夾在兩個主要場景之間，這一段是冷熱場景的對比轉換，琵琶很稱職地扮演了過度的角色。

筆者對於這段琵琶感覺十分熟稔，1975年，筆者在王正平老師門下習《霸王卸甲》，所用的譜似乎就是這一份，連吟揉推扳輕重都十分相似。2016年訪談呂培原老師，才知這段琵琶正是他的手筆，王正平老師承呂老師，筆者又傳自王老師，怪不得熟悉。呂先生說周藍萍希望他彈一段描寫戰爭的琵琶獨奏，作為兩個主場之間的銜接，又覺得現代六相二十四品的琵琶音色不夠古雅，於是呂先生找了邵氏片場道具的一具琵琶，重新上絃，彈了一段《霸王卸甲》，即此一例，可知周藍萍在配樂上的用心。

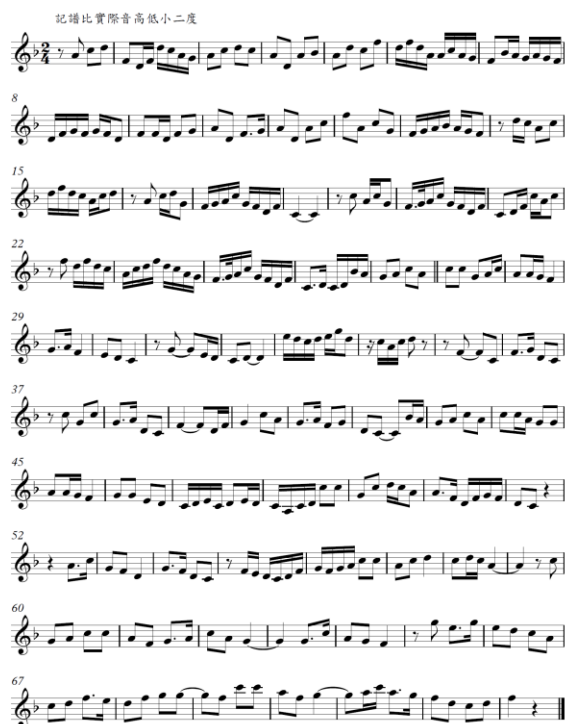
⁷⁰ 《徵信新聞報》，1963年9月20日，第6版。

4. 《花木蘭》〈醉酒〉 vs. 京劇《貴妃醉酒》

花木蘭初入軍營，軍中夥伴鬧酒，木蘭不勝酒力被灌醉了，電影中木蘭被扶回營中，步履踉蹌，口齒不清，這幾步路僅 40 秒，周藍萍用了一段絲竹作為配樂，仔細聆聽，竟然是京劇曲牌【小開門】，這個曲牌是京劇《貴妃醉酒》裡用於楊玉環醉後幽怨，醉態可掬的伴奏，用在此處，刻意使人由「貴妃醉酒」聯想到「木蘭醉酒」，其中的幽默令人會心一笑。不僅此也，為了契合於黃梅調整體風格，周藍萍還將原本高亢嘹亮的京劇曲牌改編為以二胡、笛子為主的絲竹樂，並且放慢速度，顯得一派悠然沈靜，與原來的京劇大異其趣。

木蘭醉酒

記譜比實際音高低小二度



圖八：
〈木蘭醉酒〉譜例
(方信淵譯譜)

由以上 3、4 二例可見周藍萍配樂的認真，3 例僅是木蘭由戶外走入家中，

4 例是木蘭醉酒走入營帳中，就劇情而言均無足輕重，但周藍萍不但細心設計，並且重新編曲錄音，讓短短的樂段能夠呼應劇情，推動故事的進行，完全體現了上文提及「滿」和「樂中有戲」的作曲原則。另一方面也可看出他為《花木蘭》配樂時，不似《梁祝》壓力沈重，因此隨意揮灑，不但靈活具有深意，而且頗為幽默。

（四）其他音樂素材

電影音樂的製作通常有巨大的時間壓力，50 年代的臺灣電影常常在幾天之內完成配樂（不包括作曲），⁷¹《梁祝》為了搶拍，一個月之內完成作曲，這都是作曲家痛苦的挑戰，周藍萍自己曾經感歎：

他以為所有的中國片子都太匆忙了，而且作曲者都是通才，什麼曲子都要能作。他指出，在外國電影作曲分的很細，……一部片子的音樂往往費時年餘，……反觀我們，除了模仿、抄襲之外，就是不協調的配合，如此怎能有美感？至於時間的緊湊匆忙，就是貝多芬再世也會手足無措的。⁷²

電影音樂的弊端，周自己一清二楚，然而他身處漩渦之中，只能順勢而為，因此取用他人音樂元素，就成為他的黃梅調電影音樂中不得不爾的手法。以下略舉數例：

1. 《花木蘭》片頭 vs. 商易《小刀會·序曲》
《花木蘭》沙場 vs. 顧冠仁〈東海漁歌〉

⁷¹ 周藍萍的好友、曾長期參與臺灣電影音樂工作的作曲家楊秉忠在訪談時曾說，當年臺語片趕工，配樂都是通宵熬夜，一夜完成，早上即將底片送去沖洗。（楊秉忠訪談，沈冬訪談，2012年12月25日，臺北：楊宅）。國語片的狀況可能稍好；報紙曾報導電影《永結同心》完成之後，周藍萍去臺中看片，也不過三日已完成配樂。（《聯合報》，1959年7月5日，第6版）。

⁷² 桂生，〈周藍萍綠島小夜曲〉，《經濟日報》，1969年9月20日，第9版。

這是兩段純粹的「挪用音樂」(Appropriation)，周藍萍並未改動原曲，《花木蘭》片頭是突厥偷襲的場景，天昏地暗之際，突厥王率領大軍翻山越嶺來襲，《小刀會·序曲》開頭是雄壯的嗩吶，聲勢逼人，正可以顯示戰爭的巨大壓力，與嗩吶應和的弦樂以不斷出現的上行旋律，顯示了敵人如潮水一般，一波波湧現。〈東海漁歌〉則出現於兩軍交戰的場，木蘭一聲「衝啊！」，〈東海漁歌〉金鼓交鳴的樂聲就出現了，原本描寫漁民與驚濤駭浪搏鬥的場景轉為戰場上的血肉相搏，雖是挪用音樂，但情境卻相當協調。

2. 《梁祝》〈兩地相思〉 vs. 《苦女尋親記》〈小燕子〉

《梁祝》〈書館〉 vs. 《劉三姐》〈秀才對歌〉

《梁祝》片頭 vs. 陳鋼、何占豪《梁祝小提琴協奏曲》

《梁祝》電影裡有也部分挪用音樂，其中最清楚的挪用，是周藍萍自己的創作，1958年臺灣中影公司的《苦女尋親記》，主題曲〈小燕子〉原詞「小燕子、我問你，你的家兒住哪裡？」改為《梁祝》〈兩地相思〉「朝思量，暮思量，一別長亭歲月長。」旋律及插句完全相同，但〈兩地相思〉之前增加了六小節的男女和聲「嗚—噯—」以刻畫光陰流逝如水，兩地訊息不通的朦朧感。

另一例是梁祝《書館》。學生朗誦「大學之道，在明明德……。」繼之師問：「子曰學而時習之，不亦說乎？」生答：「有朋自遠方來不亦樂乎。」……一連串的師生應答，直到問到一個打瞌睡的學生：「子曰飽食終日？」生答以「飽食終日，就不餓了。」眾生哄堂大笑，這是《梁祝》裡頗討好的笑點。然而這一段師生誦書的音樂，既非黃梅戲，也非周藍萍原創，而是挪用自《劉三姐》的〈秀才對歌〉：「百花爭春我為先，兄紅我白兩相連，旁人唱戲我挨打，名士風流天下傳。」周藍萍將原旋律整齊化，也豐富了合唱伴奏的織體，就顯得極為厚重儒雅，讓李翰祥都讚不絕口。

《梁祝》電影裡最出色的音樂素材挪用應是片頭曲。前 45 秒是「彩虹萬里百花開」4 句黃梅調大合唱，接著是 30 秒的器樂曲，僅僅 30 秒，已可以見出周藍萍的煞費苦心。

何占豪、陳鋼創作的《梁祝小提琴協奏曲》問世於 1958 年，在華人世界流播廣遠，但由於兩岸對峙，這首曲子如同前引《小刀會》、〈東海漁歌〉一樣，推判周藍萍要到 1962 年赴港後才有機會聽到。如眾所知《梁祝小提琴協奏曲》取材自越劇，《梁祝》電影則是黃梅調，但面對著這麼動聽的音樂，相信周藍萍一定十分心動，於是，他擷取了部分《梁祝小提琴協奏曲》的旋律重新創作，這首片頭曲旋律流暢豐滿，讓《梁祝》電影一開場就顯得氣派堂皇。基本上，他的「樂思」是來自《梁祝小提琴協奏曲》的，從而運用延伸、潤飾等不同方法，使得 30 秒的新作與前面「彩虹萬里百花開」黃梅調在風格韻味上不致扞格不入，然而，越劇原有的風味卻是難以盡掩的。

本節分析周藍萍黃梅調電影的「新變之聲」，由黃梅戲到黃梅調，至少增加了四項元素：流行歌曲、現代國樂、傳統音樂，以及其他各類創作音樂。這些手法未必是周藍萍新創，但在周的手上擴而大之，由於《梁祝》的成功，他的手法成為電影的範式，基本上其後拍攝黃梅調電影的人無不亦步亦趨效法其作為。本節提及「加法觀」、「減法觀」，事實上，黃梅調裡出現大量的加法，新音樂元素的加入，坐實了黃梅調的發展正走向「南腔北調」的新型歌曲，日後更成為電影古裝歌唱的總稱，而黃梅戲與黃梅調的關係，正如同李翰祥導演所謂「離經叛道」，借用漢代古詩的形容，可謂是「相去日已遠」了。

貳、結論

《梁山伯與祝英台》在華人電影史上已被視為神話，大導演李安在接受《紐約時報》專訪時，曾指出影響他最大的，就是這部《梁祝》⁷³。有關《梁祝》引起的文化社會現象，學者已有專文討論，⁷⁴本文的重點還是《梁祝》的音樂，及周藍萍這位作曲家。

總結《梁祝》引動的文化與電影工業現象，它不但賣座打破臺灣有電影以來洋片國片紀錄，黃梅調在臺瘋狂流行，凌波一夕成為偶像；更使得臺灣本省觀眾開始看國語片、唱黃梅調；也帶動海外華人世界 20 年的黃梅調旋風，華人電影工業製播與觀賞的能量大幅提昇。這些驚人的成就，周藍萍的確功不可沒。

他是戰後臺灣第一位創作國語流行歌曲的作曲家，也是第一位以流行歌曲敘寫臺灣的作曲家，第一位橫跨流行歌曲與電影音樂「影歌雙棲」的臺灣作曲家，第一位作品輸出至香港這個流行影歌中心的作曲家，更是第一位被禮聘到香港工作並大獲成功的作曲家。這麼多的第一，他究竟在黃梅調音樂上開創了什麼？

本文分析了由戲曲電影到香港黃梅調電影的出現，也指陳了周藍萍的人生如何轉折，踏入了這個最終讓他送掉了性命的資本主義七彩夢工廠。

本文的主要創獲之一在於提出了周藍萍的黃梅調音樂作曲策略，包括全力以赴的心態、取用「南腔北調」以成就「離經叛道」的音樂風格、運用「傳統樂曲現代化」的編配手法、以及「滿」與「樂中有戲」的創作原則。

⁷³ Lyman, Rick. "Watching Movies with Ang LEE: Crouching Memory, Hidden Heart." *The New York Times*, Mar. 9, 2001.

⁷⁴ 劉現成，〈梁祝情史·黃梅戲與凌波——解構《梁山伯與祝英台》在臺灣的文化現象〉，發表於「中國電影百年：邵氏王國的影響」研討會，香港：香港浸會大學傳理學院電視電影系，2006年1月12-13日。

本文也指出，取用「南腔北調」是向傳統汲取滋養，如同俞大綱先生所述，是中國古典戲曲的一貫發展進路。而「離經叛道」則為「傳統音樂現代化」，與劉如曾、時白林等接受近現代音樂專業教育的作曲家有志一同，為追求現代化而乞靈於西方。即使黃梅調電影這樣一種出自英國殖民地香港的純粹資本主義產物，也不能自外於近現代中國音樂追求現代化的大脈絡框架之外。

本文的另一創獲是具體蒐羅了周藍萍黃梅調電影音樂的實例，分析其音樂有何「新變」之聲。本文分別由流行歌曲、現代國樂、傳統音樂，以及其他各類創作音樂切入分析。由於實例較多，其實無暇一一申論。整體而論，周仍是以黃梅戲為根本，靈活吸收傳統戲曲民歌和其他音樂元素，以趨近流行歌曲的方式演唱。他也運用現代國樂的樂隊編制和編曲配器手法，豐富和聲織體，突顯傳統器樂音色技法，最終呈現了一種新型態的音樂。

黃梅調電影究竟是否戲曲電影的一支？歷來關於此一問題的討論，是希望為黃梅調電影作一「類型化」的鑑定，由中國大陸的學界觀點，當然希望產製於香港、流行於臺灣的黃梅調電影，隸屬於中國大陸的戲曲電影類型範疇中。然而，如本文所論，黃梅調電影在攝製之初，電影工作者就沒有此一「類型」的概念，更未受到「類型」的「框架」束縛，因此周藍萍才能有足夠的自由度，成就其「南腔北調」、「離經叛道」的「新變之聲」，由此而論，黃梅調電影應該不算是戲曲電影。雖然黃梅戲音樂仍是它的源頭從出，但可謂是「心中有戲曲，口中無戲曲」，即使必欲歸為戲曲電影，也是極為廣義的戲曲電影了。

更重要，而大眾始終未曾注意的是，黃梅戲是 1949 以後，唯一一種能夠外溢出共產中國，而影響了港、臺及海外華人世界的戲曲，這層意義極為難得。由本文的研究看來，純粹的文化有能力擴散，並非任何政治力量所能干擾，而純粹的文化也有能力更生新變，不受某種框架所拘囿，這是文化的力量令人讚歎敬畏之處，黃梅調電影音樂就是個最好的例子。

如何黃梅？怎樣歌曲？——周藍萍黃梅調電影音樂初探



圖九：

筆者與金漢、凌波夫婦。
2015年4月5日，香港電影節，香港文化中心。
凌波在《梁祝》中飾演梁山伯，一炮而紅，金漢則為黃梅調電影《花木蘭》（1963）男主角，與凌波因戲結緣成為夫婦。

徵引文獻

(一) 古籍

唐·魏徵。《隋書》。臺北：鼎文書局，1980年。

(二) 近人論著

〈周藍萍致廖乾元書信手稿〉。廖乾元收藏，1962年8月6日。

〈周藍萍致廖乾元書信手稿〉。廖乾元收藏，1962年8月8日。

〈周藍萍致慶謙先生書信手稿〉。廖乾元收藏，1957年9月29日。

〈周藍萍與邵氏1962年合約〉。周揚明收藏，1962年8月14日。

〈青年作曲家周藍萍，並介紹他近作——「黑森林」六闕插曲〉。《南國電影》期62，1963年4月，頁87。

〈梁山伯與祝英台介紹〉，《南國電影》期59，1963年1月，頁47。

《梁山伯與祝英台》電影歌本，臺南：文林出版社，出版年份不詳。

《徵信新聞報》。《中國時報五十年報紙影像資料庫》，臺北：漢珍。1958年4月4日，第6版；1963年9月20日，第6版。

「山歌姻緣 昨日開鏡」，《聯合報》，1963年6月20日，第8版。

「狀片拍片頭 江青跳加官」，《聯合報》，1964年5月13日，第8版。

「香港影圈 邵氏與電懣 呈水火之勢」，《聯合報》，1962年11月13日，第6版。

戈定，〈梁祝作曲者周藍萍〉，出處待考。

方翔。〈遠山含笑春水綠波映小橋——國內國語歌壇的拓荒者（一）周藍萍〉，《重回美好的五〇年代》。臺北：海陽出版社，1991年，頁40-95。

王安祈。〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》期190，2015年12月，頁1-66。

李行。〈序〉，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》。臺北：國立臺灣大學圖書館，2013年。頁5-7。

- 李翰祥。《影海生涯》(原名《三十年細說從頭》)。北京：農村讀物出版社，1987年。
- 沈冬、陳峙維、陳煒智、羅愛湄。《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》。臺北：國立臺灣大學圖書館，2013年。
- 沈冬。《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》。臺北：時報出版社，2002年。
- 。〈周藍萍與〈綠島小夜曲〉傳奇〉。《臺灣文學研究集刊》期12，2012年8月，頁79-122。
- 。〈愛臺灣、巍巍立海中間——周藍萍音樂作品中的臺灣想像〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》。臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014年，頁547-578。
- 。〈周藍萍的樂想世界——以樂言志的電影《苦女尋親記》〉。發表於《融會與啟發：音樂學的多元視角》國際學術研討會，臺北：國立臺灣藝術大學，2015年4月29日。
- 。〈我的家在山的那一邊——周藍萍音樂作品裡的中國情結〉。《藝術論衡》復刊期8，2016年11月，頁37-78。
- 。〈「篤定賺錢」——由一則新發現的史料看周藍萍與臺語電影〉。《Fa電影欣賞》期168，2016年12月，頁20-23。
- 。〈周藍萍的國樂跨界〉。《新絲路》期50，2016年12月，頁6-9。
- 周來達。〈百年越劇音樂與三大音樂思潮——寫在越劇誕生百年之際〉。《戲文》2006年期4，頁4-6。
- 林明輝。《梁祝戲曲與音樂之研究》。高雄：復文，1997年。
- 林美清。《梁祝故事及其文學研究》。臺北：國立臺灣大學中文研究所碩士論文，1982年。
- 空中雜誌。〈周藍萍與懷念的歌〉，《中廣五十年紀念集》。臺北：空中雜誌社，1989年，頁190-195。
- 俞大綱。〈我也談「狀元及第」〉。《聯合報》，1964年10月4日，第8版。
- 姚鳳磐。〈周藍萍返臺談黃梅調〉。《聯合報》，1963年9月21日，第8版。
- 徐城北。〈詩意的蝴蝶——三個反映「梁祝」故事的戲曲劇目之比較〉，《2002

- 兩岸戲曲大展學術研討會論文集》。臺北：文建會傳藝中心，2003年，頁459-482。
- 時白林。〈黃梅戲音樂改革漫議〉。《中國音樂》1982年期4，頁51-53。
- 桂生。〈周藍萍綠島小夜曲〉。《經濟日報》，1969年9月20日，第9版。
- 高子銘。《現代國樂》。臺北：正中書局，1959年。
- 高小健。《中國戲曲電影史》。北京：文化藝術出版社，2005年。
- 常受宗編。《上海音樂學院大事記·名人錄 1927-1990》。上海：上海音樂學院，1997年。
- 許端容。《梁祝故事研究》（全4冊）。臺北：秀威，2007年。
- 連波。〈卓越的貢獻——記著名戲曲音樂家劉如曾先生〉。《人民音樂》1993年期5，頁2-4。
- 陳煒智。《我愛黃梅調：絲竹中國古典印象：港臺黃梅調電影初探》。臺北：牧村，2005年。
- 。〈說起來簡單做起來不易——周藍萍的電影時空版圖（上）〉。《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》。臺北：國立臺灣大學圖書館，2013年，頁82-97。
- 陸洪非。〈關於黃梅戲〉，《華東戲曲劇種介紹》第一集。上海：新文藝，1955年，頁46-71。
- 曾宜惠。《沿襲與新創：現代梁祝影視作品研究》。臺中：東海大學中文研究所碩士論文，2009年。
- 紫薇。〈我所認識的周藍萍〉。《中央日報》，1963年5月18日，第7版。
- 黃奇智。《時代曲的流光歲月：1930-1970》。香港：三聯書店，2000年。
- 黃姍。〈作曲界痛失英才——悼周藍萍〉。《中國時報》，1971年5月19日。
- 楊天嘉。《1960年代黃梅調音樂研究——以邵氏電影《梁山伯與祝英台》為例》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2007年。
- 粵劇研究社編。《舊本粵劇叢刊》。香港：神州圖書公司，1980年。
- 鳳磐（姚鳳磐）。〈藝人藝事·篤定賺錢〉。《聯合報》，1959年2月22日，第6版。

劉現成。〈梁祝情史·黃梅戲與凌波——解構《梁山伯與祝英台》在臺灣的文化現象〉。發表於「中國電影百年：邵氏王國的影響」研討會，香港：香港浸會大學傳理學院電視電影系，2006年1月12-13日。

潘英傑。〈綠島小夜曲的詞曲及唱〉。《中央日報》，1991年1月15日，第17版。

龍海燕。《港臺黃梅調電影發展之探究》。輔仁大學音樂研究所碩士論文，2012年。

藍凡。〈邵氏黃梅調電影藝術論——兼論戲曲電影的類型基礎〉。《浙江藝術職業學院學報》卷4期2，2006年6月，頁94-105。

Lyman, Rick. "Watching Movies with Ang LEE: Crouching Memory, Hidden Heart." *The New York Times*, Mar. 9, 2001.

How to Huangmei? What to Sing ? —A Preliminary Research of Lan-Ping Zhou’s Huangmei Opera Film Song Score

Tung Shen*

Abstract

Since its first release in Taipei on April 24th, 1963, the movie *The Love Eterne* (Han-Hisang Li, 1963) had smashed the box office record in Taiwan at that time, raising a burst of *Huangmei* Opera Film. This phenomenon should be attributed to the Taiwanese film composer—Lan-Ping Zhou, who is also considered as the initiator of Mandarin pop songs in Taiwan.

Focusing on the movie *The Love Eterne*, this study aims to explore its prospering in Taiwan in 1963 and deliberate the relationship between this opera film and the previous *Huangmei* Opera Films. This study also investigates Lan-Ping Zhou’s *Huangmei* Song Score with other *Huangmei* opera films as references.

Based on the newly-found Zhou’s manuscripts, this study examines his life as how he entered Hong Kong film industry, and deliberates his compositional techniques of *Huangmei* opera music, among which the most interesting one is that Zhou extracts musical elements from traditional *Huangmei* opera music, yet breaks their rules and arranges them in a modernized way. This study analyzes Zhou’s work by comparing them to popular songs, modern

* Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

Received November 13, 2017; accepted January 9, 2018; last revised January 30, 2018

如何黃梅？怎樣歌曲？——周藍萍黃梅調電影音樂初探

Chinese orchestral music, traditional music, and other newly composed music, showing how Zhou mixed different musical elements to create his new-style of *Huangmei* songs.

Keywords: Lan-Ping Zhou, *Huangmei* song, *Huangmei* Opera, *The Love Eterne*, movie soundtracks