

半步詞

由音樂劇到跨媒界的填詞進路

岑偉宗 著

商務印書館

寫歌詞，對不少人來說，是個創意活動。不是嗎？“詩、詞、歌、賦”是文學體裁，文學創作自然是不受囿限的創意活動啦。就連維基網——現在找定義不期然都會先看看維基怎講——都這樣說創意寫作：“創意寫作可以是任何寫作，以小說或非小說，任何跳出一般專業新聞、學術以及技術形式文學方式來創作文學作品。這個類別相關的作業包括大部分的長篇小說、史詩式作品、短篇小說及詩篇。”¹

不過，對我來說，這說法只適用於那些純粹為滿足個人興趣的寫作活動，又或者是只管寫成了就夠，不用理會讀者、觀眾、聽眾。即使作品寫好了，只是擺案頭，甚至抽屜之中，從此不見天日都沒所謂。這類寫作，作者真的可以天馬行空，肆無忌憚，汪洋肆恣。至於幾百年之後會不會給人發掘出來，重新鑑定和追認其藝術價值，那是後話。所以，有時電視劇集裏總喜歡塑造一些“愛好”從事文藝的角色，處身於默默無聞的生活境況，慨歎不為世用，不為世人所知。他們可以拿起筆桿創作，不就是完成了“創作”的使命了嗎？要廣為人知，那是市場推廣的事啊。不過，編劇創造這類角色以及他們的怨懟，無非是想營造“這個社會不愛文藝”的刻板印象罷了。

對，創意其實在創作人把腦海中想法寫出來之後就完成了。往後的故事，其實是傳播的範疇。而創作人若想成品可以廣為傳播，在創作過程裏，自然會考慮到相關的問題。這時，創作就變成了傳意寫作。

事實上，目前市面上大部分的寫作，或多或少都屬傳意寫

1 資料來自維基百科（2015年5月15日讀取）。

作。新聞、廣告稿固然是以廣泛傳播為目標，報刊上的專欄則是作家為自己的讀者喜好而寫，甚至網絡小說都有成功例子，由網絡爆紅變成實體書再轉化成影視作品。

填詞和作詞亦然。除非你做來只為自娛。

創意同時傳意

“人與人、人與團體、人與社會都是通過傳意的行為來互相分享訊息、思想、感情，並以此來建立彼此的關係。寫作是傳意的其中一種方法。”（謝錫金、李學銘、譚佩儀、祁永華、羅嘉怡，1998）。流行曲、影視歌曲，以至音樂劇曲，悉皆有目標觀眾，有目標觀眾的歌詞，下筆總有些考慮，填詞人則是在某種特定的運作模式裏創作。這裏姑且把謝錫金等學者的傳意寫作過程模式略作演化，化成歌詞寫作的傳意模式加以說明。



謝錫金博士（左）與作者（右）。

作詞人的傳意模式

有個叫“作詞人”的人，他有些東西想說出來。他把這些東西“化入”，也就是以文字組織起來，變成甚麼呢？寫詞之時，作詞人同時把自己的創作心態（態度認真 / 玩票耍樂）、教育背景、價值觀念都同時化入歌詞之中。另外，他也因應需要歌詞的“買方”，在甚麼途徑發行或出版歌詞，以調整當中的用詞，例如寫作廣告歌，必然要把產品口號或名稱寫在重要樂句位置；為較商業的劇團寫音樂劇歌詞，可能須要多用些流行的用語；為較有藝術取向的藝團或創作團隊寫詞，用詞結構不弄點文藝腔調也就趕不上。這些都可算是“傳意契約”。

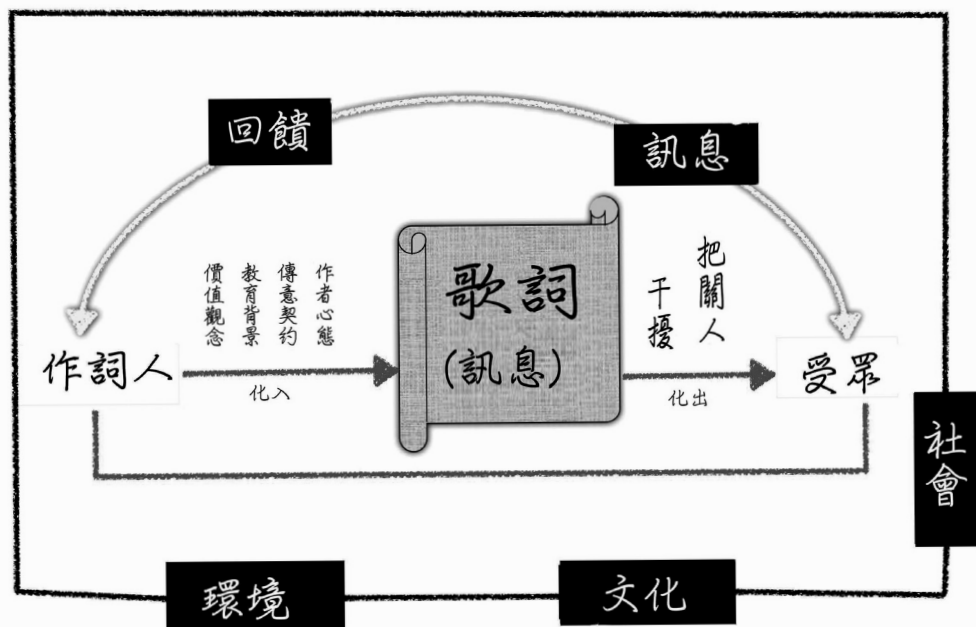
那成品就是歌詞。一般來說，歌詞當然有訊息在內，即使是無聊之作，都是有“重心”的，否則，那就如跟你胡言亂語無分別。老實說來，寫歌詞是因為有人投資了，姑勿論是灌錄歌曲還是搬上舞台演出，終究也是花錢的事情。人家花了錢，回報以無實利也該有浮名，寫點有意思的東西，讓人家達成某些目標，也算是“作詞人”該盡之義吧？

受眾與回饋

然後，這首歌做起來了，下一步就是傳達給聽眾或觀眾。這個傳達的過程稱作“化出”，那些歌迷、觀眾，就是歌詞的“受眾”。

關於受眾這一環，要分述一下。作詞人面對所謂的受眾其實

歌詞傳意模式



是個不確定的、模糊的概念。比如寫粵語歌，你是寫給哪些人聽的呢？香港人？全球懂粵語的聽眾？即使是香港人，還可以細分為中產、學生、勞工階層……他們之間的口味、心態、思想習性都有差異。即使是同為講粵語的地區，廣州跟香港都有差異。所以，我覺得那些詞人能準確瞄準流行曲的受眾，的確十分厲害，他們憑生活經驗去推演出筆下詞作的目標受眾，用受眾明白的方法寫歌詞，我實在佩服。

換到寫電影歌曲、電視劇歌曲，或者音樂劇歌曲，情況可能沒有流行曲那麼撲朔迷離。因為這些歌曲基本上是服務那個戲，那個戲有甚麼氣氛、品味，往往決定了歌詞的風格。寫音樂劇歌曲更明顯，一切都依劇本行事。我可能在香港的戲劇圈子活了很長時間，大致知道每個劇團的藝術定位，觀眾的喜好和期望，為他們寫歌詞時，可以怎樣配合都比較準繩。

受眾欣賞了作品會有反應，學術上叫做“回饋”。回饋的形式多種多樣。坐在劇場裏看音樂劇歌曲，該笑的觀眾會笑，該哭的觀眾會低聲啜泣，若是十分喜愛，完場謝幕時鼓掌會特別熱烈，這是最直接的回饋。

音樂劇《一屋寶貝》演出了多次，觀眾都很喜愛，演到戲的中段，不時會聽到觀眾席傳來啜泣聲，又或者撕開紙巾包的聲響。在三度公演那一回，完場時，全場觀眾起立鼓掌，當時我站在台上謝幕，感覺特別震撼。當然，這些回饋是屬於全團人的，大家同享這分喜悅，不分彼此。

大家可有留意，劇場的帶位員其實很會看戲，因為他們當值時就是看戲，一齣戲隨時看幾遍，各類型的戲都有機會看到。劉勰在《文心雕龍·知音》說：“操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器”。帶位員未必是鑒賞家，卻至少是個會買菜的巧婦，我直覺劇場的帶位員的回饋是最直接坦率的。

《一屋寶貝》首演於香港文化中心劇場，有一場我在劇場外等散場，那邊的帶位員都說爭着來劇場當值。那次演出沒有字幕，劇中歌詞往往又帶動劇情，我問他們可跟得上劇情，他們說歌詞聽得很清楚，完全跟得上。這當然歸功於演員唱

得好、音樂設計好，我也大概知道那齣戲的歌詞寫法可以容易令觀眾一聽就明。

共同語境與文化體驗

受眾跟作品及作詞人三者，都是置身於共同的環境裏，因為有共同的政治及文化體驗，有彼此理解的文化制約，作品裏所用的詞彙才會產生意義。

舉個例子，“開趴”這個詞語，在大陸或台灣有“開派對”的意思。“趴”就是音譯了英文 Party 的第一個音。但同樣的意思，換了在港澳，講法就會變成“開 Party”，再把時代轉到上世紀八十、九十年代，這個詞語則寫成“開 P”。當然，使用“開 P”也因人因社會階層而異。若在較為正式的場合，說“開 P”也許予人沒甚教養的感覺。

作詞人若果清楚他要創作的作品是面對哪一類受眾，而自己跟受眾是置身於哪些大環境之下，他就能為適當的觀眾填出合乎其預期口味的作品。

世上總有把關人

當然，身為“藝術家”（一笑），豈能每次都依着受眾的期望去創作？那只是個匠而已。好了，精彩的作品，往往就是在大環境的制約下找出突破點，所謂“情理之中，意料之外”，超出受眾的期望一點點，令他們享受到新奇的趣味。例如改變一下陳述事情的方式，又或者把既有的詞語用法變換一下，這中間牽涉很微妙的觀察和判斷，嘗試不斷，成功的一刻卻又往往不易把握。

基於以上條件，作詞人還有多少自由？尚未完結，歌詞能給

受眾享受之前，尚有把關人（Gate-keeper）在等着。

為報章雜誌寫文章，出版前總會經過編輯審稿，刪稿改標題這些事時有所聞，有些時候甚至會全篇抽起投籃。在作詞的世界，何嘗沒有這些情況？作詞世界裏的把關人可以有很多，導演、監製、藝術總監，也可能是投資者，幾乎有份決定那次演出的人，都可以是詞人筆下歌詞的把關人。

個人經驗裏最常遇上的把關人是導演，因為香港的環境是劇團主導，而導演往往是主導整個演出的核心人物，相信不少編劇都曾經歷過被導演改劇本。曾經試過歌詞寫好了，導演開排之後，把戲調整了，於是為了配合已調整的戲份，歌詞不得不改一、兩字，甚至整段修改。這種情況下出現的把關人是比較正常的，畢竟都是站在與戲有關的立場上。早前林夕曾撰文說有人告訴他在歌詞裏不能出現“狼”字，那就是在藝術以外的考慮，林夕形容那是“不尋常”的。

當然，有時把關人會是作詞人自己，有個詞叫“自我審查”，外人往往很難求證，只能揣測，有時在“傳意契約”時已無聲無息地起了作用。

即使一切順利，其實還有“干擾”這一筆。唱片的錄音音質如何，現場演出的音響效果如何，往往會影響受眾對歌曲的印象。差勁的音質或音響效果會干擾受眾，直接影響是聽不清楚歌詞，然後也就無心理會歌詞了。

2007年秋冬之交，澳門文化中心邀請高世章和我到澳門進行短期音樂劇詞曲創作工作坊。那時我們一起工作了約四年，寫了兩部音樂劇——《四川好人》和《白蛇新傳》，與一部電影《如果·愛》（我只參與了部分歌曲填詞）。除了《如果·愛》是國語之外，其餘的都是粵語。我們自合作以來，不時都傾談音樂劇，尤其世章在美國一向寫英文音樂劇，回來寫粵語，他對英文歌詞和粵語歌詞之間的差異體會甚深。

粵詞的五個層次

那年，我倆在往來澳門的船程裏，談起粵語音樂劇的歌詞，不知是聊起哪些作品了，總之就是比較粵語、英文和國語歌詞，世章發現粵語的層次變化比英文和國語都多，聊着聊着，就劃起層次來。

2008年，高世章跟我一起為香港話劇團創作音樂劇《頂頭鏟》。那年在場刊上寫了以下一段：

有一次跟世章談起歌詞，我們也覺得粵語在“雅俗”之間，還可以有“妙、趣”，在“俗”之下，還有一層“鄙”（粗鄙也）這些層次，不只與文白有關，還在乎思想與情理。用粵語在音樂劇入詞，常因以歌代話，需要口語和書面語混合使用，雅、妙、趣、俗、鄙五界就可因應情境，由詞人配搭調弄，而在這五界出入自如，令觀眾覺得渾然天成，則是詞人的最大挑戰。

（《頂頭鏟》演出場刊，香港話劇團，2008年）

印象中，那應該是我首次提出粵語歌詞可細分成“雅妙趣俗鄙”的語感層次，而這些層次跟音樂劇裏的歌詞整體的用語風格似乎有微妙的關係。正因這五個層次，益發覺得寫粵語音樂劇的趣味所在。

最初在《頂頭鎚》場刊上提到的，是個初步的看法。我嘗試突破把粵語音樂劇歌詞只分“文白”或“雅俗”這籠統的看法。不過，也許我提出的還是很籠統，所以同行沒有留意，當時行業裏的劇評人也不太注意到。也就作罷。

後來，有其他學術機構邀請我演講音樂劇作詞，我嘗試把“雅妙趣俗鄙”這概念帶到會上，得到不錯的回應，學生的反應把“雅妙趣俗鄙”的輪廓畫得更清晰了。

溝通策略的變化

為甚麼音樂劇的歌詞會令我們有“雅妙趣俗鄙”的層次分類？只因為我們在創作實踐的過程裏，發現當中有不少微妙的變化。未談“雅妙趣俗鄙”之層次分類，先談語言溝通策略。大概，音樂劇歌曲是存在於整齣戲裏的，它一如戲中人物的台詞，只不過是跟旋律並生並行，演成用來演唱的歌罷了。有人物，就牽涉了溝通對象，也牽涉到溝通策略。

簡單來說，如果有個凶神惡煞的大漢，上半身滿是紋身，來到鐵閘前，大力拍門追收爛賬，他會說：“受人所託，有請兄台早日還清欠債。”還是會說：“你老味，唔X還錢呀？”這中間就牽涉了語言策略的選擇。當然，用在音樂劇的作詞人身上，我們選些甚麼說話方式放進角色的歌詞裏，就是替角色篩選語言策略。

場景影響語言風格

先秦時代，孔子辦學開設了四大學科：德行、言語、政事、文學。其中“言語”就是指使命應對的語言技巧，所謂“使命應對”即等於今天的外交辭令。東周列國，諸侯割據，文人其中一項功能就是為諸侯出謀獻策，以及出使外交，故“言

語”是重要的能力。程祥徽（1985）在《語言風格初探》一書中如是說：

孔子的言語科有與現代語言學中的風格學相近之處。例如《論語》記載：“孔子於鄉黨，恂恂如也，似不能言者。其在宗廟朝廷，便便言，唯謹爾。”“朝，與下大夫言，侃侃如也。與上大夫言，誾誾如也。君在，蹀蹀如也，與與如也。”用現代風格學標準衡量這段話，“於鄉黨”、“在宗廟朝廷”、“與下大夫言”、“與上大夫言”、“君在”都叫做“交際場合”，在不同的交際場合中，由於交際對象不同，交際內容有異……不同的交際場合必定有不同的言語氣氛，言語氣氛是由交際的內容決定的……所謂動態的交際語言，就是具體的交際場合中的語言，也就是與交際者的行為相配合的語言……這正是現代風格學所要討論的主要課題。”（頁 13-14）

“雅妙趣俗鄙”的想法其實頗接近上述“風格學”的說法，就是為特定的場合，選擇對應的語言，形成“風格”。所謂對應的語言，包括了遣詞造句，選擇的舉例、引例、語法，甚至聲調高低等等。用在歌詞上，有些需要詩意一點，例如音樂劇《*The Phantom of the Opera*》裏那首同名歌曲，演唱的場景正是魅影用魔力催眠了女主角，把她由巴黎歌劇院後台帶到自己位於歌劇院地下水道的匿藏空間。沿途萬分迷離，女主角唱着：“In sleep he sang to me”，正是詩化的句法。平常白話的句法應是“He sang to me in my sleep”，在那種戲劇場景和佈置裏，歌曲就像女主角向着茫茫的夢境漫溯，觀眾就如躲在夢境裏觀察的夢中仙子，選擇

讓女主角唱詩化語法的句子，是作詞人賦予角色跟觀眾溝通的策略。這一切也就是上文所指的“風格”。

不知道是否近代英文音樂劇越來越傾向使用日常語言，偶然有些對應要雅言的戲劇場面還是得用上詩化語言。不過，英文也有古文和現代散文之別，現代語也有高級英語及低級英語，音樂劇《*My Fair Lady*》就講述滿口下層英語的賣花女讓語言學教授改造語音，變成上流士女；而音樂劇《*Billy Elliot*》則以英國東南部的煤礦小鎮為背景，台上角色講的是有別於牛津腔調的勞工階層口音。

粵語音樂劇也可以玩口音，以展示社會階層之別。1997年時，春天製作改編蕭伯納的名著《賣花女》(*Pygmalion*) 為音樂劇《窈窕淑女》(跟美國的《*My Fair Lady*》也是改自同一原著)。故事背景改為30年代的香港，劇中有一閨情懷歡逸的〈少女的美夢〉，便是以台山話入詞，以突顯她當時仍屬未受教化的鄉下妹。

然而，“雅妙趣俗鄙”指涉的不止是口音，更多的是關於用詞造句的選擇。

借助“語言風格”

其實我們若把角色的歌詞看成是角色的語言，那麼“語言風格”的概念其實是適用的。而“雅妙趣俗鄙”所說的，不止是口音變異，不止是粗俗典雅之對比，而是較精微的遣詞造句策略。程祥徽說：

任何一種發達的語言都有許多同義的系統……如“媽媽”具有親暱的風格色彩，“母親”具有嚴肅的風格意味。在家庭的交際場合中，我們只說“媽媽”而不說“母親”，如果改說“母親”而不說“媽媽”，就會與家庭交際場合的氣氛不協調；在莊嚴氣氛中朗誦“大地，我的母親”，就不能將“母親”改為“媽媽”。

(程祥徽，1985年，頁23)

大概程祥徽是以國語或北方話為研究對象，所以他形容的“風格”差異，在我們廣東人看來，還不夠明顯。上面的語例，如果我改成如此：“大地，我的老母”，還用粵語唸，那語感差別就一目了然。

對，粵語有口語和書面語之分，有些詞彙口語詞跟書面語差別很大，一旦用錯了語境，感覺就特別強烈，例如“老母”，若加個“你”字在前面，整句的語感反差更大。

為流行曲寫詞時，或許不用那麼敏感。然而到了為音樂劇寫詞，因着角色轉變，作詞人要賦予角色的語言風格選擇就要來得準確，越能夠把握，越容易寫出有鮮明個性色彩的人物歌詞。

語感分層

1. 雅

這幾乎是最沒懸念的一個層次。因為大家都受了流行曲的長期薰陶。廣東歌一路以來，都是以這個層次的語感為正宗。七十年代，如《每當變幻時》：“懷緬過去／常陶醉／一半樂事／一半令人流淚”；八十年代，如《風繼續吹》：“風繼續吹／不忍遠離／心裏亦渴望希望留下伴着你”；九十年代，如《喜歡你》：“喜歡你／那雙眼動人／笑聲更迷人／願我可／輕撫你”；千禧年代，如《明年今日》：“明年今日／別要再失眠／床褥都改變／如果有幸會面”

構成這類語感層次者，最顯見的特點就是全用書面語詞彙。例如“伴着你”是書面語，口語應該唱成“伴住你”，但都寧唱書面語。另外，在這個語感層次裏的歌詞，傾向多用古雅的詞彙，例如多用文言，多用古典，都可令歌詞“雅”起來。例如，為金庸

筆下的武俠人物寫詞，多少都得“雅”一點。

2. 妙、趣

我在中文大學的講座上講這話題時，曾舉許冠傑的兩首詞，請學生比較，其詞云：

甲詞

點解要擺酒
亂咁噉錢無理由
人人為飲一杯酒
累到夫妻一世憂
點解要擺酒
恨我整濕咗個頭
求人度水搵幫手
月尾薪金起勢扣

乙詞

童年就八歲 多歡趣
見到狗仔起勢追
爺爺話我最興嘜幾句
買包花生卜卜脆
行年十八歲 懶風趣
有名高級徙置區
求其係派對 仆到去
見到吶嗚都請佢

甲詞是黃霑填詞的《點解要擺酒》，乙詞是許冠傑及黎彼得填詞的《有酒今朝醉》。

我請他們憑直覺判斷哪首詞是屬於“妙”，哪首詞是屬於“趣”。結果，多數學生都認為“甲詞”屬於“妙”，“乙詞”屬於“趣”。我進而問他們原因為何。

有趣的是，他們都說乙詞只是得意而已，但甲詞用的語言雖然也得意有趣，背後卻是有沉重的訊息。可能他們都給那些“五百元人情唔好來飲”的港女新娘嚇怕，又或者感受到將來自己結婚可能要兩萬銀一桌酒席，難免看到甲詞就心生共鳴。不過，無疑他們說的頗有道理。離開了“雅”這層次以後，由“妙”開始，在詞彙方面會多用口語、俗語。但在“妙”這一層，語言策略是希望以生動的語言去訴說嚴肅深刻的訊息。而再落一層的“趣”，則往口語再推進多一點，訊息重心也偏向逗趣。

在音樂劇角色裏，不少人物或情況都適合用“妙”這個語言層次的。例如受盡委屈的打工仔，獨自在洗手間裏發洩憤怒，用一點點口語俗話，講的都是很令人難受的內容，惹觀眾同情。至於寫某個角色，收到騙徒電話時，唱首歌耍弄對方，既回答對方問題，卻是不着邊際，盡情無邏輯，那就適宜用“趣”的語感。

3. 俗、鄙

“俗”是指粗俗或通俗，而“鄙”其實是“cheap”的意思。不過，因為前面四個層次都是以中文單字名之，沒理由此處用個英文那麼“cheap”的。“鄙”有粗鄙、鄙俗的意思。這兩個語感層次看似很接近，要細心比較才見出分別。試看以下兩詞：

甲詞

雪姑七友
七個雖係小矮人
雪姑七友
七個佢地齊齊同埋馴
七個矮仔起身拏住七枝棍
齊齊喺個山窿度詐眼馴

乙詞

你阿媽原來係女人
佢嫁啱個個又姓陳
嚟啖交時常為兩蚊
拆屋又驚無碇馴
喺，你自小好驚怕打針
成日吟沉無錢搵
你發燒梗會頭暈
做老襯梗喊掙
成日會囉囉孳
又最驚生瘡都慌死變炮疹

甲詞應該是首傳頌多時的有味歌，後來尹光於九〇年代將它收入其唱片專輯，並請人修改原本的有味歌詞變成這個版本的《雪姑七友》，但仍然見到昔日有味歌詞的痕跡，若隱若現，據網

上資料，改詞者叫原野。

乙詞也應該是香港街談巷議間流傳的歌曲，原曲是《何日君再來》，改詞人已佚名。

兩首比較，甲詞應該屬“俗”，而乙詞則應屬“鄙”。無疑兩詞都牽涉大量的俚語和俗語，如“七枝棍”、“你阿媽”、“囉囉攞”之類。不過，最大的分別是在“鄙”的語感層次裏，歌詞用語往往都會涉及性的話題。其實這版本已算潔淨，只有“炮疹”這個性病名詞（一般的聯想會是性病，但其實除了生殖器，嘴角也可生炮疹的）。如果寫“屎忽生瘡”，或者直接寫到生殖器的通俗叫法，如“屌”字，唱起來會引起觀眾甚麼感受？或“厭惡”（部分）？或“大笑”（心理學家說這是抒解面對“禁忌”時的不安）？總之，在“鄙”此語感層次裏，會多用“禁忌”，特別是性及跟性有關的粗言穢語。其實，大家只要把甲詞入面的那句“七個矮仔起身‘拏’²住七枝棍”入面的“枝”改為“碌”，就登時進入“鄙”的語感層次。因為“碌嘢”是通俗語言裏用來形容男性生殖器的套語，“碌”字幾乎是那話兒的專屬量詞，於是性的暗示就增強，產生的語感也不一樣。

甚麼角色適合這些語感層次？不妨想想。

精細運用，配對得宜

知道雅妙趣俗鄙之別，有助修訂歌詞之時，把歌詞內的用語修得較為統一，讓觀眾覺得出自各個角色之口的歌詞，聽上去像自然而生。

假如角色吐出不像其出身學養及階層的唱詞時，那種突兀感，至少會令人立時抽離劇情，投入不了。當然，最尷尬者，莫如同一句之內，既有口語同時又有書面語的痕跡，我杜撰一例，如：“你係誰，我是誰，也是累”，雅（誰、是）

2 “拏”：是“拿”的異體字，廣東話有“拏住”的說法，即拿着，“拏”音“乸”，本文用此字，以示其讀音異於“拿”。

和俗（係）都壓縮在同一句子裏，這種情況屬兩頭不到岸，品詞的要知道，寫詞的也宜避免。

意猶未盡？試試搜尋張國榮的《愛慕》來聽聽，當中有一句歌詞正是把雅俗都壓縮在同一句裏。大家聽聽，感覺如何？



試步

語感變變變

試找一首你喜歡的歌曲，然後進行以下練習：

- 判別一下它屬於甚麼語感層次。
- 想像一下若果這是音樂劇的歌，應該會是個怎樣的角色唱這首歌？寫下這角色的職業及教育程度。
- 現在試試把角色換成別的職業，改變他的教育程度，然後改寫這歌詞。

例如原本你想像那是文人雅士唱的，若變成一個小巴司機唱的，歌詞會變成怎樣？

落筆第一句

還記得讀書年代的寫作課嗎？老師給了作文題目之後，大家只有乾坐着，抬頭苦思，或者跟同學搭訕聊天，遲遲都未動筆在原稿紙上寫下句子。你是否這樣？

據研究，如何寫下第一句，是其中一項寫作困難。

手上並沒有關於填詞人寫作困難的研究數據。相信做了專業作詞人，多少都總有自己的苦處，也有自己的解決方法吧。

對我來說，跟學生時代的寫作一樣，整首詞的“第一句”，即使不是寫作困難，也至少要經幾番搜索枯腸才肯確定，總得亂拼亂湊，才可以在一堆句子裏篩選出來。

對本章要講的，就是正式“落筆”的那一句——第一句。

第一句是“餌”

第一句歌詞之重要，尤如在地表上開井尋水源。因為選擇的位置不準確，可決定掘下去會否找到水源。是無功而還，白忙一場，抑或清水噴孔而出，潤澤蒼生，就在開掘的位置。

第一句可以是牽引整首詞的“餌”。我們有可能在寫完了全詞之後，於修改時把落筆時的第一句棄掉重寫，但沒有這棄掉了的第一句，就沒有其他部分，它的地位仍然是很重要的。

所以，於我而言，填詞其中一個開心時刻，就是尋找到第一句。而最最最最開心的時刻，就是不費吹灰之力就可以找到感覺“正確”的第一句。

為音樂劇《一屋寶貝》填詞時，其中的同名歌曲〈一屋寶貝〉就是如此。收到高世章的旋律之後，聽了幾遍，然後便跟太太外出午飯。就在餐廳坐下時，突然浮現了第一句“一屋寶貝”四個字。這四字，一來呼應戲名，二來亦合劇情，真是如獲至寶。

2005年，演戲家族的音樂劇《白蛇新傳》裏有首〈四季天〉，我收到旋律的時候正是中午。在家裏把歌開出來聽了幾遍，便要外出開會。由家外出到開會地點，在巴士及地鐵都沒有機會把本子攤開來寫東西，沿途只能開着 iPod（那時還未用上 iPhone），塞着耳機把旋律反覆地聽。這歌第一句浮現的那刻是莫名其妙的，就在由美麗華酒店金巴利道出口過馬路往美麗華商場走去的那一刻，第一句就在腦海裏出現了——：“樹綠花開過眼煙／葉落雪降四季天”，過了馬路，我立即把這句子發短訊給高世章，還說：“我想把歌名定為〈四季天〉”。他回覆說好，一切就此定下來。事後回想，“樹綠花開”和“葉落雪降”都好像是似曾相識的套語，不知是甚麼時候見過讀過的，或者應該有賴讀中文系的關係，亂七八糟的總會讀到這一類的文句，當時讀來不以為然，以為過目即忘，若干年後忽然就從大腦的記憶庫裏勾出來。想想應該是那個旋律，加上世章的示範版本編曲效果，引導我往如此優雅和古典的路去尋找句子，瞬間連歌名也想好。我所以篤定用〈四季天〉作名，乃受話劇之影響，因為有齣英國著名話劇《A Man For All Seasons》，中文譯作《四季人》，直覺認為《四季天》也同樣有那種永恆的寓意。

不過，所謂“第一句”，有時未必是全首歌的第一段第一句，可以是旋律中的某一句，只要想到，感覺對辦，不妨照寫下來，然後再發展下去。

如何尋找“第一句”？

先秦時代的《詩經》收集了很多民間歌謠以及王室樂曲，是當時的“流行曲”，有“詩三百”之稱謂。學者歸納出“詩之六義”，

分別為“風雅頌賦比興”，前三者是指詩歌的內容種類，後三者是詩歌的表現手法。我覺得以上的說法對寫歌詞的“第一句”都滿有啟發。

“賦”，就是“直陳其事”，鋪陳直敘，把事件的經過直言出來。

“比”，就是“託物擬況”，即打比方，以一事物比喻另一事物。

“興”，就是“先言他物以引起所詠之詞”，先述一事物再聯想或引申到另外一事物。

作詞之際，我們往往可以往這三個方向走，以尋找“第一句”。

想像一下角色要開腔唱歌的時候，他處身於甚麼境況，他要表達些甚麼，他心裏有甚麼想法要噴湧而出，他在甚麼環境等等，由角色的處境去開掘，看看用賦、比還是興較適合，總會找到你的第一句。

賦：這一個夜

比如已故詞家林振強先生寫的《這一個夜》，就是用了“賦”的技巧，直述其事，漸漸引導聽眾進入歌者身處的“那個夜晚”，若換在音樂劇裏，這顯然是個落泊的浪子，於深宵的巷中抒發孤單寂寥：

這一個夜 / 我一個人 / 坐於窄巷 / 呆望門窗
兩手奏着 / 結他歌唱 / 腳邊一隻 / 破舊皮箱

又或者以下這首《追憶》，換到音樂劇裏，那可以是成年的主角在追憶童年往事啊，其詞云：

童年在那泥路裏伸頸看 / 一對耍把戲藝人
搖動木偶令到它打筋斗 / 使我開心拍着手
然而待戲班離去之後 / 我問
為何木偶不留低一絲足印
為何為何曾共我一起的 / 像時日總未逗留

比：澤田研二

鄭國江老師的詞作《澤田研二》，就是寫給歌手林子祥唱，歌贊日本七、八十年代的偶像歌手澤田研二，全歌第一句就是以“比”切入：

水一般的他 / 幽幽的感染我 / 心中不禁要低和
陣陣悅耳聲 / 柔柔纏着我 / 默默地向溫柔墮

我懷疑有了第一句的“比”，第二段的首句也是循此進路發展：

火一般的他 / 將歌聲溫暖我 / 心聲不禁要相和
熱力又似火 / 熊熊燃亮我 / 迷人難如他的歌

你只要把這兩段比較一下，一以“水”作比喻，一以“火”作比喻，段落的意義結構相近，而且都是圍繞着用來比喻之物（喻體）的特性去聯想，其他部分寫起來也應該是水到渠成，順利開展的。

興：摘星

“興”可以說是聯想法，就像歌詞的“主角”未出場，先由“配角”出來打頭陣。有時你寫了個“配角”，就會找到恰當的路徑去引“主角”出來。我覺得這是個打開思路的方法，一天你的“第一句”未出現，其他的句子都無法浮出來。

林振強先生有一首禁毒宣傳歌《摘星》，他在1985年5月出版的《詞匯》雜誌裏的一篇專欄文章曾談到這歌詞的構想經過，詞評家黃志華先生摘錄於其著作《香港詞人詞話》³裏，其過程及

3 黃志華：《香港詞人詞話》（香港：三聯書店，2003年），頁171-172。