

# 司徒紹訪談錄

整理：鄭學仁

## 摘要

司徒紹，年青時追隨粵樂大師尹自重、馮華多年，縱橫香港粵樂界超過半個世紀，曾經夥拍的粵劇老倌、粵樂名家多不勝數。今天已屆耄耋之年的「紹叔」，儼然是粵樂界的一本「活字典」。透過這一次訪談，紹叔憶述自己的出身及從藝數十年間的酸與苦、笑與淚，如何認識尹自重、馮華、盧家熾等名家以及與他們合作的經歷，移民及回流的原因及見聞，以及分享他在演奏精神音樂方面的獨特見解。

## 緣起

2017年粵樂大師馮華辭世，享年93歲。香港電台第四台特別為此制作了兩集馮華紀念專輯，由追隨馮華多年的粵樂名宿司徒紹、粵樂名家杜泳及樂評人塵紓擔任嘉賓，憶述馮華的生平。其後於2018年，電台再為司徒紹制作兩集專輯，口述他在粵樂界從藝多年的經歷及見聞。

司徒紹，人稱「紹叔」，早年拜於馮華門下，從藝超過半個世紀，是粵樂界「老行尊」，見聞甚廣。有心保育粵樂人士有見及此，於是計劃邀請紹叔這本「活字典」再作口述訪談，期望能為本地粵樂史補上未為人知的一筆，後因疫情肆虐，事情因而擱置，直至年初，才得將舊事重置日程。



司徒紹正進行口述訪談

2024年9月10及20日，訪談團隊於國際演藝評論家協會（香港分會）的石硤尾會址內與紹叔相聚，圍爐暢談昔日人、物、事，憶述從藝路上的酸甜苦辣。

## 我的童年

我是司徒紹，在香港出生。我出生時，因為是由穩婆在家中接生的，所以沒有領「出世紙」，但在那時候這是很普遍的；由於我沒有出世紙，因此我

對自己的真實年歲還不敢確定。我只知道我是屬豬的，生日是農曆十月廿二日，不過年紀真正是多大，相信只有我母親才知道了。<sup>1</sup>

印象中，小時候我家中是賣留聲機的，地點是舊日的中央戲院附近一個樓上。因為賣留聲機的緣故，自然就有許多唱片，那我日日夜夜都聽著聽著，就養成了一種音樂感。數十年來，我最記得的是一段馬師曾唱的，「他邦飛來一彩鳳，深明韜略逞英雄，幾次殺他殺不動，他有本事借東風。誇... 啦啦...」這段快中板，數十年來我還記得，背得出來，非常入心。

日治時期，我家在港的生意結束了。我那時只有七歲左右，便帶了一部留聲機，隨家人遷返家鄉開平。在開平的地方有一間幾層高的「團房」<sup>2</sup>，建在海邊，我家就在附近。記得有一次日本人登岸偷襲，把團房圍困了，樓中的人求救無門，日本人最後攻進來，把當中七個人，就是歷史上有記載的「南樓七烈士」，<sup>3</sup> 都統統殺掉了。記得戰時許多家庭都得捱飢抵餓，不過我家因為有些田地，有充足米糧，倒沒有這個問題。

我家鄉有一個墟市，叫做赤坎，在鄉間居住的七年之中，都在赤坎唸小學。我大概 14 歲時，在那裡一間中學唸完一年級後，戰事便結束了。<sup>4</sup> 和平後，母親便催促我及鄰村一位堂兄回來香港，那我便背了一個書籃，回到香港來。在鄉村那些年間，都沒有機會接觸音樂。

## 重返香江

我返到香港後，最初在油麻地偉晴街一間在二、三、四樓的「南華中學」寄宿。記得隔鄰的房間住了一位音樂老師，名字叫楊乃強。我經常走到這位音樂老師那裡遊玩，見到他有一把小提琴，便隨手取來試拉。我本來是不懂的，摸索著，卻又可以拉出一些音階來。這是我第一次接觸樂器。

我在那裡唸書還不到一個學期，我的母親也從鄉間趕回香港來了。我們便另外在中環警察宿舍附近城隍街的一幢舊樓租了一個床位居住。我那時候

---

<sup>1</sup> 按照司徒紹所述，三十年代屬豬的年份應是 1935、乙亥年。司徒紹出生日期應為 1935 年 11 月 17 日，訪談時是 88 歲另 10 個月。

<sup>2</sup> 司徒紹所指的是一座七層高的碉樓「南樓」，詳見註 3。

<sup>3</sup> 「南樓」是位於廣東江門開平赤坎鎮騰蛟村的一座古式碉樓。1913 年由當地司徒氏華僑及僑眷出資興建，為七層鋼筋水泥建築。「南樓七烈士」指二戰時期固守南樓抗日的七位自衛隊隊員司徒煦、司徒旋、司徒遇、司徒昌、司徒耀、司徒濃、司徒丙，後於 1945 年 7 月 26 日被日軍殺害。當時司徒紹 10 歲。有關「南樓七烈士」的事跡見於廣東省退役軍人事務廳的「廣東英烈網」

<https://service.dva.gd.gov.cn/gdylw/sjjs/202204/9ded82c56b0b4735ae5189b06fe4b2ce.shtml>

<sup>4</sup> 按司徒紹描述，戰事結束時是 14 歲，即為 1949 年，「和平」之說應是指國共內戰近尾聲的一段時期而非指二戰結束。

十多歲，無所事事。不久我的大哥又到港，那只得幾個人共住一個狹小空間，但也沒辦法。不久，我在堅道「仿林中學」繼續唸書，但由於家庭環境不佳，沒錢交學費，便再次輟學，中學也沒法完成。

我記得那時候在中環住所附近的荷里活道有一間琴行，叫做「集文軒」，專門售賣一些古老物品。有一次，我閒著無聊，便去到那間琴行，因為好奇，加上喜歡音樂，便買了一把呈鵝蛋形的手挽吉他，彈起來的聲音是「bom、bom」作響的。這算是我擁有的第一件樂器。

## 從藝生涯

我住在荷里活道附近時，知道有一位名為林燕聲的人，在就近威靈頓街租了一間房子教唱粵曲。我當時很好動，什麼都想嘗試，看到了街招後，便去報名。原來這位老師是跟隨一位男花旦鄧肖蘭芳學戲的。<sup>5</sup> 後來經他介紹，認識了他的另一位師兄弟甄俊豪，因為他很喜歡白玉堂，所以起了一個藝名叫「新玉堂」。他在鄧肖蘭芳那裡寄宿。

經過一段時間，我倆混熟了，他便帶我到他師傅的「蘭芳學院」。我很記得那是砵蘭街39號四樓天台，果欄附近。他就在那裡教授學生唱戲表演。

我認識了師傅後，便在那裡安頓下來。師傅當然高興了，因為多了一位義務員工。在那裡，我閒時跟師傅的弟子交流切磋，在一些閉門演出時，我又當義工。演出時他們會聘請一位吹笛兼長筒即喉管的師傅。我便摸索著，湊湊興緻，拉拉梵鈴。我的演藝工作可說是從那時開始了。那時候我開始認識到《江湖十八本》，<sup>6</sup> 〈平貴別窩〉、〈回窩〉、〈打洞結拜〉，因為我不是學戲的，所以我只記得這三本了。

鄧肖蘭芳這位男花旦在當時的圈中是很享負盛名、很有地位的。他是芳艷芬的開山師傅，之後鄧碧雲、林家聲兩姊弟、<sup>7</sup> 陳好逑等名角也是從他出身的。林家聲、陳好逑是我目睹的。不過，我在蘭芳時，芳艷芬已經成名了，但師傅經常會提起她，例如說「阿芳又差人送錢來給我了。」所以我

<sup>5</sup> 鄧肖蘭芳原名鄧超，粵劇男花旦，藝名「肖蘭芳」，早於三十年代已經成名，因有誤以為女性而稱「鄧肖蘭芳」。鄧肖蘭芳從舞台退居幕後之後，在砵蘭街辦「蘭芳粵劇學院」授徒。

<sup>6</sup> 最早談及粵劇《江湖十八本》的是編劇家麥嘯霞(1904 - 1941)於1940年出版的《廣東戲劇史略》，有關《江湖十八本》，一說是雍正年間從北方流播到廣東地區的一系列基本的劇目，包括〈一捧雪〉〈二度梅〉〈三官堂〉〈四進士〉等十多套傳統劇目，最遲到乾隆年間已十分流行。後至光緒年間，又有《新江湖十八本》及《大排場十八本》等新創劇目面世。關於《江湖十八本》，可參考黃偉，《江湖十八本與粵劇梆簧聲腔源流》(載中國評論出版社網頁<https://hk.crntt.com/>)或《粵劇大辭典》，廣州，廣州出版社，2008，頁54 - 57。

<sup>7</sup> 指林家聲及姊姊林曼妮，兩人於1944年起師隨鄧肖蘭芳學藝，林家聲是年11歲。

們都知道芳艷芬是很尊敬師傅的。我在蘭芳待了好幾年，大概三、四年吧，什麼都做，沒收工資，不過兩餐膳食就不成問題了。

我從藝之路可以說是沒有血，只有淚。之後，我經常奔波在外，在新界走田畿路，跟許多素未謀面的人混在一起，在鄉間一些搭建得很簡陋的舞台上演出。其實那些所謂演出也是非常粗糙的，但也沒什麼所謂了，反正可以有演出便是了。如此這般，我又胡混了許多年，但有沒有進步，相信只有自己才知道了。

當時，我還未到二十歲，不知天高地厚，但總明白自己是需要自強的。又經過一段日子的磨練，終於覺得有少許進展，慢慢便從田畿路回到石屎森林。我算是有點小聰明，有一回認識了一位掌板師傅，他是澳門人，名叫衛罩。他見到我會拉梵鈴，便正式帶我入行，開始是先做一些小規模的戲。我的模仿能力很強，聽過的、看過的，都可以想辦法去模仿，所以算是進步神速。誇張點說，我是正式「香港紅船」出身的。那時候「紅船」本是指國內的一種戲行制度，<sup>8</sup> 我卻是香港紅船，只有十多歲，一切都是靠自己由最基層做起來的，所以你說是否沒有血，但有淚呢？

## 馮華與我

馮華與我本來非親非故，互不相識。我認識馮華完全是因為一位叔父。那時候，這位叔父是在馮華的班裡吹色士風的，他名叫羅池；早年已經在西雅圖作古了。我跟他合作過，大家很合得來。他知道我會拉梵鈴，也會玩吉他，便引薦我到馮華那裡幫手彈吉他。其實我心中一直有個疑問，我知道當時有許多吉他好手的，好像黎浪然、鄧志明等，都是箇中高手；我不知道為什麼馮華都不邀請他們加入，而偏偏懸空這個位置。到如今，我仍然未明所以，但當然我亦不會那麼冒昧去問「華哥」這個問題了。

我出身加入馮華的班子時，仍未到三十歲。當時我只是一個普通樂手，主要彈吉他，也吹過色士，但當時他班子裡已經有很多叔父坐在那裡，都是一級樂手，端的是少一點功夫也跟不上。你一定要有真材實料，才有機會冒出頭來。從前一代的音樂圈，每一位老叔父都是真材實料的，每人都有一樣甚至兩樣功夫掛帥。為什麼呢？假如你只有一樣功夫掛帥，例如說你是吹色士的，你問戲班這一期有沒有預你的份時，他們可能說你只會吹色士，我們已經找了另一個人補替了。然而，假如你有另一種功夫掛帥，那

---

<sup>8</sup> 粵劇史上的「紅船時代」指十八世紀中期起，戲班使用漆上紅色的木船遊走於珠江三角洲，到偏遠地區的村落演出粵劇的一種戲行建制。有關「紅船」的源起及發展，可參考伍榮仲，《粵劇的興起 - 二次大戰前省港與海外舞台》，香港，中華書局，2019，頁 54-56。

你又可以「埋班」了。經濟環境不好時，大家沒工作，閒來便會圍坐一起玩玩音樂，很容易共冶一爐。所以，從前的叔父確實是很厲害的。若果沒有真功夫，你在圈中是站不住腳的。



左起司徒紹、馮華、馮華太太

我年青時與一眾叔父坐在一起，當中最年輕的便是我，而功夫最不到家的，也是我。不過，我很好學，模仿能力很強，跟這群叔父一起演奏時，可以揣摩這一位，又可以揣摩那一位；知道這一位玩什麼，那一位曾經玩什麼；憑聽覺，你是這麼奏的，我又可以從中學習。只要是好的，我便學。我就是藉着這些機會學習。所以，有很多東西我可以說是「無師自通」的。不過，華哥從來沒有說過我任何不是，或有什麼問題。

我初加入時，工資是每一場演出 16 元，而華哥那時候是領班，收 50 元；下鄉演出時會加一，雖然他並不經常下鄉。我記得這個薪酬水平維持了很久，沒有加過人工，但作為下屬，我們始終沒有、也不敢向華哥提出。那時候，華哥的班子雖然已是個「甲組班」，但排名不算是最高，但他很聰明，經過不斷努力奮鬥後，終於慢慢打出個名堂。

那時候，我經常見到華哥，每天都跟他去「飲茶」。茶餘飯後，華哥經常跟我們談他的事情。華哥在廣州出生，我估計他在二十歲出頭時，已經加入「馮紅」劇團，那已經是很早的事。<sup>9</sup> 有一次，劇團的「頭架」師傅因事

<sup>9</sup> 根據丘菊〈拍和老倌悲歡離合、馮華二胡拉出光輝〉一文中指「入行五十三年，現年六十九

未能演出，馮華的老師「師傅秋」<sup>10</sup>便對他說，「華仔，你夠不夠膽坐出去？」當然，有這種渴望已久的難得機會，華哥是忙不迭的答應了。他也確實聰明絕頂，他這次「坐出去」卻原來不是那麼簡單。他特意選用了「電梵鈴」；這是一件生殺力很強的樂器，用以伴唱馬師曾腔的俏皮，便顯得完全相得益彰。馬師曾有一位私伙的色士風，名叫高鎔升，人稱「高伯」。馬師曾開腔時，高便會加入伴奏。這樣一把電梵鈴加上一把色士風，馬師曾便可謂如魚得水。從此，華哥便與「馬紅」拉上了關係。

行內當時都通稱馬師曾為「馬老大」或「大哥」，稱紅綫女作「大嫂」的。有一次，紅綫女唱反綫二黃，把上句拉成了下句腔。事後馮華便跟馬師曾說，「大哥，剛才大嫂把上句唱成下句了。」馬師曾便向紅綫女問個究竟，之後發覺的確是唱錯了。他隨即說，「以後有什麼問題，華仔你替大嫂搞定了。」就憑馬老大一句話，馮華便獲「授權」成為紅綫女的師傅了。

其後，馮華一直與「馬紅」保持良好關係。有一次，馬師曾打算去香港，便問馮華，「華仔，我要到香港去，你跟著我嗎？」馮華當然答應了，順道問一下，「高伯也去嗎？」答曰，「去留由他了。」如是者，便是由馬師曾把馮華從廣州帶到香港。從此馮華便在香港自立門戶。

我最早認識華哥時，他外型很消瘦，面型很瘦削、不飽滿，但正如俗語說「相由心生」，不久他開始走運，事情漸漸順利了，人便長得豐滿了。再者，他走運的時間很長，最少有三、四十年。他即便不是個什麼富豪，只是個音樂家，但這是很不可多得的。我跟他從藝的時間很長，他對我是另一種感情，甚至比「徒弟」更親。不過，當中不無一些小波折。或可從一件劇團演出的事件說起。

華哥一向是拍「鳳求凰」劇團的，即是麥炳榮、鳳凰女的那一班。華哥是劇團的音樂領導，大家本來一直相安無事，但他向來自視太高，禍便由此而起。記得當時有一班由林錦堂、陳好逯領班的「新錦添花」劇團，演出一個叫《三打祝家莊》的劇目。他們請了華哥負責音樂。這個劇是他們第一次效法內地的演出形式，除了一個中場外，整晚不落幕，間場時只落二幕，以便轉景。所以嚴格來說，整套劇只分兩幕。正因如此，每一次轉場換景的時間便非常緊迫，而其中的音樂工作亦很繁重，整晚連綿不斷，甚

---

歲的馮華...」(載《音樂大師馮華從藝五十五年演唱會紀念特刊》，1995)及鄧芬，〈音樂大師、馮華傳略〉一文中指「馮華十七歲時由潘秋師父介紹入行，首次於廣東省江門市演出。...」(<https://www.deng-fen.com/references/friends/>)等推斷，馮華(1924-2017)入行時約十六至十七歲，時維1940年，所以應該不是司徒紹所記述的「二十出頭」，而是次於江門市的演出正是馮華在馬紅劇團臨時頂替「頭架」師傅楊肇忠的演出。

<sup>10</sup>「師傅秋」原名潘秋，是馮華從藝早期的老師。

至沒有時間停頓。可是這套《三打祝家莊》偏偏相當賣座。有一年，他們要到澳門去賀歲演出，但與此同時，由華哥主理的「鳳求凰」在港亦有演出，一時三刻《三打祝家莊》又難以找到熟悉劇中音樂的人替補。華哥根本分身無術，哪怎麼辦？

我看得明白，便提示他說，「華哥，不若你與我們先跟六哥（即麥炳榮）交代一下，說很不好意思，過年期間因為《三打祝家莊》的事情需要請假幾天，下一個台便會回來。」那時候，「鑼王」容彰葉也是在「鳳求凰」的，他去做《三打祝家莊》之前，也先跟麥炳榮打了個招呼、申請幾天假期。麥答應了，他就去得心安理得，但華哥不願意這麼做。華哥缺席期間，「鳳求凰」在港的班期就由馮少堅頂替。雖然馮少堅也是真材實料，麥炳榮卻老大個不高興，因而悻悻然道，「他是老倌；我是鹵味？」覺得華哥壞了行規，而自己很不受尊重。年初一，甫開台，班政家黃炎便囑咐我立刻致電華哥，着他立刻回來，「六哥說若他不回來，以後不許再踏足『鳳求凰』。」但那個時候的通訊沒有今日先進，我當然沒法聯絡上他了。

因為這次缺席演出的事件，華哥損失了「鳳求凰」這個「地盤」，而我亦因此損失了金錢。根據當時戲班慣例，由年初一至初七的賀歲戲，演出人員的酬金是加三的，因為華哥這樣無故缺席，劇團在煞科後，便表示不會發加三的酬金部分，但那時候我是「坐倉」，<sup>11</sup> 華哥不在，便由我留守在港管賬，而我根據慣例，早把加三的酬金發放給樂師了。如此一來，差額便得由我個人全數承擔了。

不過我覺得，那一次華哥應該給我一個機會。我會拉梵鈴，也跟他們（指「鳳求凰」劇團）稔熟。你明白，慣例上所有老倌上台時一定會先望向棚面，先看看這群音樂他熟悉不熟悉，熟悉的，一定會更容易交接。他們跟我稔熟，而他們的戲，我也熟悉。其實「牛榮」（麥炳榮另一外號）的唱腔以梆黃居多，並不難伴，所以這次最理想的應該是由我頂上。我不是旨在多賺些錢，而是希望能幫華哥忙，好好應付當時情勢。為此，我很不開心。很多時華哥太自負。例如灌唱片、配電影等，他只叫自己的音樂班子作「馮華樂隊」，其他樂師一概沒有姓名。這似乎並不太好，但他是上司，而且我是晚輩，又如何方便提出？

在此很想談談鄧碧雲一個相近的例子。大家都知道，鄧碧雲是唱花旦的。然而，她唱了一段日子後，意識到可以再唱花旦的日子不多了，因此在開始籌謀轉換腳色時，便找馮華做音樂。當時馮華仍在「鳳求凰」。之後鄧碧雲與我開始交深，便經常致電給我。我跟她相處過，也曾經跟她一起過埠，

---

<sup>11</sup> 「坐倉」是粵劇戲班術語，即指籌組和管理戲班的經理人。

覺得她為人很正義，很得人心。例如說，今天開班，到了第四日，她便對我說，「阿紹，你明日到福臨門定一張枱，明晚煞科後我跟手足去宵夜。」她便有這些做法。很多時候，當「鳳求凰」開戲時，她的「碧雲天」也同時開戲，她便会先跟我打探，問華哥到底會去那一班。當然，這種問題你就算去問那些「鬼枱」，<sup>12</sup>也必然不得要領，我當然心知肚明，但我不能代他說什麼。做戲班的，經常會有這些問題。要嘛，大家都閒著沒有戲開；要嘛，大家撞期撞得厲害。華哥與我當時是負責分配班期的，「鳳求凰」、「碧雲天」、「新錦添花」、還有「祥哥」（即新馬師曾）那一班「新馬」；就這幾班，已經很多了，尤其是農曆年檔期，我們根本不知道應怎麼樣分班。當然，我們正常是應該做「鳳求凰」的。

所以這件事我一直是怪華哥的。我是他班底的主要一員，也是一直跟著他的「徒弟」，可是他偏偏不給機會栽培我「坐上去」。例如說，當有兩班戲一起開時，我負責一班，你做另一班，那問題不就解決了嗎？比如「碧姐」（即鄧碧雲）的「碧雲天」，我跟很多老倌都很熟，拍起來一定沒有問題，但你就是沒有給我這個機。其實你更可藉此省卻分班的麻煩，而以後即使碰著同時開兩班戲的情況，你也不需要再頭痛了。對此，我是很不開心的。其實那時候我決定移居加拿大，這是其中一個大原因，不想再留戀。他是聰明人，玩音樂通通透透，但說到提拔，他就是想不通透。

## B 叔與熾叔

B 叔<sup>13</sup>是新馬師曾的私伙。他有兩位弟子，一是馮少堅，玩吉他，一是馮少毅，吹色士風。他們三位是一伙。有一次，B 叔要去美國及加拿大登台，後來在波士頓一間「僑聲音樂社」逗留了好一段長時間，但當時在港的新馬劇團需要音樂拍和，那只好由馮少堅頂替。然而，不久 B 叔又申請了他去波士頓。香港這邊便成了真空，這次便由華哥頂替。華哥頂上，順理成章，當然就由我負責吉他了。我之前在波士頓見過 B 叔，他對我有點印象。後來 B 叔回流，知道是由我玩吉他的，便要求我繼續玩下去。如是者我便跟隨 B 叔的班子工作了，而口中稱呼 B 叔為「師傅」。

B 叔從美加回來後，在銅鑼灣鄰近大丸的紅寶石餐廳附近租了一個單位做音樂社，在那裡授徒；我當時住在波斯富街，接近樂社，便經常走過去幫他的忙。B 叔對我不錯，不過他其實並無實際教授過我什麼；你只能自己去揣摩他的東西，或者提出一些問題，他便会很簡單的給你解答。我記得

<sup>12</sup> 「鬼枱」是在戲班中當雜工、下人等的統稱，泛指消息靈通但一知半解的人。

<sup>13</sup> 尹自重 (1903 - 1985)，人稱「B 叔」，曾與呂文成、何大傻、程岳威合稱精神音樂「四大天王」。

曾經問他，「B叔，為什麼會這樣這樣？」他只會說是「無名腫毒」。記得他也曾說過這麼一句，「人家怎麼唱，若果你不懂，便漁翁撒網。」意思大概是說，隨意去碰一碰他便是了，也即是說，若果你能按一定技巧去撒網，你始終會碰對的。後來B叔其實也當我是一員弟子了，那我當然高興。

B叔很密實，他從來不會讚賞弟子，也從不賣賬。他是恃才傲物的人。怎麼說？告訴你一件趣事，大家知道娛樂唱片公司是專門收錄「仙鳳鳴」劇團的曲唱，其他劇團他不做。娛樂唱片的老闆劉東之前曾經跟隨B叔學藝；一次他在收錄不知是《再世紅梅記》抑或是某一齣任白戲寶時（我忘了是哪一齣了），想請他師傅B叔拍和。既然是老闆劉東的意思，任白自然答應。白雪仙便說，「那請B叔來一起度一度曲吧。」B叔知悉後大為光火，「混帳！你唱什麼？我有什麼不能跟上？」連白雪仙他都不給一點面子。他是恃才，你也可以說他「牛精」。不過，他還不是將整套曲玩得頭頭是道，而劉東也償了做弟子的心願。作為「頭架」師傅，最重要的，是要有一定的基本功底子，因此不論是跟什麼唱腔、拉什麼「生聖人」，<sup>14</sup> 都一定難不倒他的。

後期，B叔的梵鈴經常寄存在我處。他梵鈴的四條綫，是調成F、C、G、D的，因此高音的兩條綫便是正綫的「合、尺」。這跟西洋小提琴的定弦是不一樣的。他的梵鈴除了最高音的一條用鋼綫外，其餘三條都是用牛筋綫的。他的琴盒中放了很多琴綫，我當時年輕，當然經常拿來把玩。後來把自己用的梵鈴也換上了三條筋綫，而筋綫的聲音很「酥」很「糖」，<sup>15</sup> 很難拉得好。不過，最終我學得上手。在銅鑼灣跟隨B叔多年，他從來沒有說過我什麼不行，但他從不會開口讚賞一句，很保守。

B叔是華哥的師傅，可以說是同一門派，大家又屬於同一個音樂班子。有一次，有一個前所未有的新配搭，是由新馬師曾拍鳳凰女，班名叫「新鳳凰」。新馬師曾本身有一班音樂，鳳凰女本身也有一班，也即是我跟華哥的一班。在這個二合為一的情況下，大家都必須在原有音樂班子上各自刪減一點。這一屆班是由B叔弟子馮少堅擔梵鈴，我玩吉他，另外還有馮少毅、「喉管王」馮炳衡等，而馮炳衡是第一位在戲班吹有升、降半音喉管的，在許多班都很有名氣，但到了滾花時，他就坐着不吹。在這裡，有一件事我一直耿耿於懷。本來馮少堅的班子是有吉他手的，因為我擔了吉他，他便沒有工作，後來馮少堅更堅持要由我負責此聲部，這令我心裡有說不出

---

<sup>14</sup> 「生聖人」泛指粵劇中新創作的樂曲或不為人所熟悉的小曲。昔日粵劇藝人多不識譜，一唱新曲，便感拗口，稱「除非翻生聖人才唱得掂」云云。此語來源一說是出於名伶薛覺先，見《粵劇網》〈粵劇音樂概述〉(<http://www.yuejuopera.cn/yjjs/yysts/>)

<sup>15</sup> 據司徒紹解釋，這兩個廣東口語大概形容以牛筋綫拉出來的聲音比較柔潤、不尖銳。

的難受。其實我在外間還有不少班可以落的。馮少堅與我份屬同門，而他是大師兄，後來他在波士頓過身了。

其實在這個圈，我算是超級名門之後。B叔、華哥、盧家熾，是不是超級名門？上了年紀的人都一定知道這些名家。

說到另一位名家「熾叔」盧家熾，我跟他很有淵源。大家一定還記得，從前香港電台的粵樂、粵曲歌唱節目，都由他主持。七十年代後期，香港許多戲班都前往美國登台。某次，有戲班想邀請熾叔擔任頭架，但熾叔只是個粵樂「玩家」，沒有加入「八和會館」。由於他不是會員，要去外國登台，八和不便為他作保。然而，當時八和內部有些聲音，認為熾叔是音樂名家，可否例外處理。最後，八和還是讓步，答允作保。

記得那一班是由吳君麗、林錦堂擔班，有我的份兒。如是者，大夥一起去吳君麗家中操曲。自此我便認識了熾叔。

之後，我也曾與熾叔一起過埠演出。當時的美加，我算是識途老馬；他卻未曾去過，人生路不熟，於是由我全程照顧他。我知道熾叔對我很有印象。記得有一次，我帶他去逛公司，途中忽然不見了他的踪影；原來他特意去買了一條皮帶送我。我實在喜出望外；他是長輩，理應由我送他禮物才是。憑此也可以看出，他很感激我。

回港後，我一直與熾叔有往來。他一家住在黃大仙區。他很怕冷，剛巧當時我有一位音樂界朋友是經營羽絨被的，於是定制羽絨被時多定了一張送給他。他高興極了。

從前熾叔在粵樂圈中有「大牌盧家熾」<sup>16</sup>的稱號。他即便「大牌」，却毫不貪心；閒來也不愛應酬。然而，他對我特別親切，經常約我「飲茶」；有時候又邀我到他家中喝咖啡，而咖啡也是由他親自調弄的。

記得有一次「韻文粵劇學苑」院長勞韻妍邀請熾叔伉儷在灣仔吃飯。熾叔卻特意帶我同席，為的是要介紹我認識勞韻妍。你猜這是什麼用意？他事後對我說：「紹，他日你老了，便回去幫幫韻妍。韻文是好地方，就讓韻妍照顧你吧。」由此可知，他用心良苦，對我照顧有加。

---

<sup>16</sup> 香港前代粵樂圈中有順口溜：「冷面王者師、大牌盧家熾、大蛇尹自B、忮憎梁老二」，用以形容上述四位粵樂名家的性格。盧家熾(1917-1996)，廣東新會人，廣州中山大學法學系畢業。戰後來港，從事歌壇音樂、電影配樂、電台廣播、作曲演奏等工作，1955年起在香港電台主持《弦韻歌聲》、《空中歌壇》、《菊部新聲》等節目多年，也曾領導香港電台粵樂隊及龍翔劇團，是本港資深粵樂名家，1981-1983年期間移居加拿大，1996年在港病逝。

後來，勞韻妍的確找我去韻文幫忙，也給我很不錯的待遇。如是者，我自二零零零年起在韻文待了十多二十年才退下來。

七十年代後期我移居加拿大；不久熾叔也如是。我當時住在多倫多；他住在另一個小鎮，但他常常跑來探望我。大家在音樂社聚首時，他教我拉高胡，但那只是一段很短時間。

後來他回流香港，不久我也返港了。熾叔後來中風，而那段日子，我幾乎天天跑去醫院探望他，真的很不捨。他彌留了一個多月才過世。可以想像到我那段日子是多麼的難過？

## 藝壇名家

以我所見，在這個圈中，一個白雪仙，一個嚴淑芳，都曾在自己的藝業下過一定的功夫。

舉個例子，白雪仙在一首曲上用過某個唱腔，便永遠不會再將這腔口套用在其他曲子上。到了另一曲子，她便會有其他的腔。這是她自己組織、自己思考出來的，所以她的腔口是頗多變化的。你跟她拍和，就必須很留心。

另一個嚴淑芳。她的唱功很好，很用功、也肯不計成本。她在構想任何新腔時，一定會先找有「簫王」之稱的廖森來試聽及修正。很多人喜歡聽她唱曲；她可以把一些本來沉悶的曲子唱得動聽，因為她是以唱功取勝的。在圈中數十年來，我最欣賞的就是這兩位。

「簫王」廖森跟華哥很熟落，經常在華哥的班子裡演出。兩人也曾一起在「風行」灌過很多唱片。他的簫、笛無可否認吹得很好，手法非常熟；他是澳門過來的，為人很正派，不過後期跟華哥在「曲藝會」合作時，好像有一些金錢轆轤，詳情則不太清楚了。

昔日的女伶中，又有不少傑出的唱家，例如徐柳仙、張月兒。舊日的粵曲有很多是很「拗口」的，撰曲的很散漫、隨便。這兩位女伶卻經常可以把一些「拗口」的腔口「扭正」過來，很厲害，很有功夫。另外，小明星的腔口又是獨具一格，很「爽脆」。後來許多人都學「星腔」，所以那時候最流行的，在香港是「星腔」，內地是「女腔」，分庭抗禮。可惜在我的年代已經沒有機會接觸，<sup>17</sup> 但我跟柳仙、月兒他們便曾有不少合作機會。

---

<sup>17</sup> 小明星 (1913 - 1942)，活躍於上世紀 30 至 40 年代的著名粵曲女伶，以「星腔」馳名，曾與

我在從藝生涯中，曾與很多音樂家、很多老倌合作過。由我當學徒、走田畿路起，可以說沒幾人與我一樣，跟那麼多人合作過。那些最不堪的，我曾經拍過；最高班的我也拍過，尤其是頂尖那幾位。舉例說，打鑼吧，一位文場鑼王，一位武場鑼王，都是經常與我合作的。在新馬的班子裡，打文場鑼的便是黃其浩。他的一對竹打得出神入化，可以稱得上是「竹王」，竹法、跌宕都可以說是一絕。不過，武場他不擅打；武場一定要算容彰葉。他打武戲是一流的，而且他的台品很好，很和藹，從不罵人，不擲鼓竹，而他接你的戲，一定會打得恰如其分，從不失場。

至於王粵生，他由於本身有一班徒弟，並不是經常做華哥的班，只是偶然合作。有時他會在華哥的班子裡打琴或拉拉中胡等。王粵生是很好的樂師，又有很多創作。你知道芳艷芬有很多歌曲是他寫的。

## 今樂府

原來的「今樂府」是在石塘咀金陵酒家開設的。記得那時候大概是五十年代吧，<sup>18</sup> 當時我還很年青，十多歲，還未認識華哥。我也只是後來聽華哥偶然談及的。金陵酒家很大、很有規模。我記得華哥好像有某親戚在金陵當主事的，所以便請他在那裡做「今樂府」。

據我所知，那時候金陵的「今樂府」舞台很大，有前台又有二幕，而且還印備講義，現場派曲，很認真。開場時，會先奏兩首開場曲。為什麼要奏開場曲呢？你知道從前沒有調音器的，樂團有那麼多樂器，有高有低，合奏起來便很不健康，所以靠著玩開場曲的時間，你聽聽我的，我聽聽你的，那大家便可以調整一下音高了，就是這個意思。就算做戲班，這也是同一回事，例如開場做個「封相」，大鑼大鼓，音樂部坐在戲棚，「耳軌」全走掉了，<sup>19</sup> 沒「耳軌」，怎麼還可以校綫？先做一些開場曲，聲音便慢慢調和了，樂團以外的人士就不會明白這等事了。

---

張月兒、徐柳仙及張蕙芳合稱粵曲歌壇界「平喉四大天王」。1942年小明星過世時，司徒紹約7歲，因此兩人從未有機緣合作。

<sup>18</sup> 根據紀錄，「今樂府」是由馮華創辦的粵曲歌座，1960年在石塘咀金陵酒家開幕，後來曾經數度搬遷至上環添男茶樓、油麻地金漢酒樓、深水埗茶餐廳，至2003在油麻地一個樓上鋪結業為止。前後經營了43年，司徒紹所記述的年份或有誤。參閱林萬儀，《偶然發現的遺作：緬懷粵樂大師馮華（1924 - 2017）曲韻》，香港《香港01》，2017年7月15日及香港公共圖書館，《馮華與「今樂府」》展覽，2019年1-4月。

<sup>19</sup> 「耳軌」是戲行術語，大致是指聽覺經驗、聽覺習慣等。戲行中人所謂「合耳軌」的意思是指「旋律必須切合觀眾慣於接受的軌道與路向」，參閱黃霑《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究（1949 - 1997）》，香港，香港大學哲學博士論文，2003，頁44。

金陵時期的「今樂府」歌座，很有組織，很有規律，藝術水平亦很高。唱的當然都是一些知名的歌星。記得當時隔鄰有一間廣州酒家，也是唱歌座的，也有一班很著名的歌星駐場，但怎麼說都及不上金陵的班子。不過經過一段日子後，這種情況便漸漸走下坡了。在香港做曲藝的，我眼見其實沒有什麼好日子過。那時候曾經有很多酒樓都設有歌座，平安、高華等都有做過，但在酒樓做歌座很不穩定，他們生意平淡時，才會請你來做歌座；生意一旦好了，他們又不太想你來做。很多時，有一些做歌座的都是一些烏合之眾，沒有組織。那不用說，效果當然是差的。再到了後期，曾經有一段時間，許多唱曲的人自行組織曲藝社，在酒樓、會所甚至政府的場地演出。後來這些曲藝社恍似雨後春筍，愈開愈多。然而，問題又來了，他們哪來那麼多的樂師？人手不足了，便到處找人替補，連不懂拉粵曲、不懂拉梆黃的也被徵召。最後，會打鑼的變了掌板，拉「下架」的變成了「頭架」，結果當時便出了一大批質素很差的音樂。所以說，在香港搞曲藝的，其實沒有怎麼好過，就是這個意思。



「今樂府」演出，前排左起：羅池光、余茂、尹自重、司徒紹；後排左起：李仲、陳文達、黃其浩、陳少波、馮華

「今樂府」在金陵時，我未認識華哥，也沒有參加過演出。後來在上環添男茶樓的時候，我才在那裡坐過樂隊，但我不收酬金，只是來客串的。想

藉此提及一個人，「師公秋」，<sup>20</sup> 華哥的師傅。他就是在添男出現的。我聽過他的名字很久了，但也是在那裡才第一次見到他。他身型很纖瘦，但人很和藹。

「今樂府」搬遷過許多次，後來搬到了油麻地。早期在那裡的歌座也是很有規矩，也是真真正正搞藝術的。歌星、樂師等全部都很正派，運作也很正常，來聽曲的都是真正的歌迷。每日的歌座從下午兩點唱到四點，大概到三點鐘便會有一個小歇。之後，就是例牌演奏精神音樂。這是必然的，為什麼呢？因為大家坐了整個小時，悶了。我們就來搞搞氣氛，給大家醒一醒神，之後才繼續歌唱的部份。恰恰就是這個意思。

歌座的程序通常是由二、三綫的普通歌手先唱頭場。精神音樂完後，便由主唱歌星登場。那時候，有許多大歌星來登場。某歌星假若在那段期間有新曲走紅，而多了捧場客，那歌座自然會較多聘請他駐場。二、三綫的歌手便少唱一點。那些一級歌星是一定有捧場客的，因為來聽曲的都是懂曲的人，是真正來聽曲的。例如冼劍麗，她平時不常唱歌座，但冼劍麗一唱時，歌座便一定會加票價。張月兒、徐柳仙等當時也不多唱，但月兒、柳仙一唱，歌座也一樣加票價。另外，較為出類拔萃的唱家還有梁瑛等。許多著名的唱家閒來是不經常唱歌座的，因為歌酬並不太多。他們偶然出來唱唱，也只是希望能見一見聽眾，以免人家忘掉而已。

這種規規矩矩的情況維持過一段時間，之後便開始轉型了，變質了。怎麼說？因為生意撐不起。你要明白，那些歌迷年紀漸大後，許多是自然流失。如此一來，上歌座的人愈來愈少。一段時間後，便失掉了這一批人，生意便大不如前。生意不足，做歌座自然艱苦，那最後只得從廟街等街頭請來另一批歌星進駐。這自然又引來另一群不同階層的聽眾，而這些歌星習慣會向這批聽眾收「利市」，於是歌座便可以跟這些歌星分紅，以維持運作。可是原來的歌座已經轉型、變質，結果一些著名的、比較自重的歌星，便不再來登場了。久而久之，歌座最後只能步向結束之路。我傾向形容這是「衰收尾」。

「今樂府」在香港這麼多年，對香港的社會及音樂發展、推廣總算是有一點貢獻的。例如在金陵時期，樂社集香港之精英，的確是高手雲集，而且華哥是很愛才、重才的。這是他的優點，你要有才能，他一定樂意招呼你。「來今樂府，多一個人沒什麼所謂。」那時候，不是人人都就業，加入「今樂府」，最起碼是大家都有一份薪金，雖然不太多。有一部分在歌壇剛起步的歌星，也是靠著「今樂府」讓他們曝光，讓他們漸漸冒出頭來。

---

<sup>20</sup> 即潘秋，見註 10。因為潘秋是馮華的師傅，司徒紹便稱呼他為「師公」。

## 精神音樂

精神音樂的玩法是把粵樂內原屬慢奏的小曲玩成快奏，從而提升音樂氣氛，促使聽眾倍感醒神。就是如此簡單。精神音樂的譜子其實都是來自粵樂，但不是每首粵樂都適宜玩成精神音樂，要視乎某首樂曲的節奏和快慢。<sup>21</sup>我們在「今樂府」奏的精神音樂其實是很普通的「行貨」，來來去去都是那幾個人，那些曲子。

往日的精神音樂跟現時的精神音樂分別很大，而往日的精神音樂得從五十年代說起。<sup>22</sup> 所謂精神音樂，離不開尹自重、呂文成、何大傻三人。當時他們幾位起先是在先施的天台演奏。那處地方很大，可以做歌座。由於當時沒有人打鼓，就由「傻伯」（即何大傻）打鼓。後來過了一段時間，才來了一個程岳威。我從來沒有見過他，可謂素未謀面，但B叔、「成伯」（即呂文成）及傻伯我都見過。我不是在先施見到傻伯的，反而是在片場碰見，因為他經常要到片場工作，而我有一段時間也經常在片場錄音，奏黃梅調。由於曲內有幾句需要由我打揚琴。我雖然在片場見過傻伯，可沒跟他相處過或同台演出過。

---

<sup>21</sup> 有關說法，請參閱下註 23。

<sup>22</sup> 根據長居上海的粵樂名家李肇芳記述，「精神音樂」源起於二、三十年代的上海，因為「幾十間舞廳，全是廣東音樂伴奏。呂文成玩色士風、木琴，何大傻打爵士鼓，還有程岳強、程岳威，…」參閱黃曉晴，〈來自上海的廣東音樂－高胡演奏家李肇芳口述粵樂史〉，《粵樂通訊》香港，香江粵樂社，2018年第二期，頁6。解放後，不少國內樂人南移。司徒紹所憶述在港所見精神音樂演奏，可以視為戰後「上海風」在港的延續。



左起馮華、陳新尚、區均祥、司徒紹

那時候在先施天台，B叔拉梵鈴，成伯打木琴，傻伯就負責打鼓。記得他們玩《特別快車》時，<sup>23</sup> B叔亦負責喊出「砵、砵」的火車汽笛聲，成伯則負責叫出火車開行時「戚拆、戚拆」的聲音，兼且手舞足蹈；他們兩人就是奏得如斯有聲有色。不久，程岳威來了；他號稱「鼓王」，當然就改由他打鼓了。

可惜，好景不常；事緣程岳威嗜抽鴉片，而當某次去了一個秘密煙格抽其鴉片時，剛巧遇著警察巡查。他為避巡查，居然想從後門爬出水渠逃走；豈料失足墮到街上，失救而死。<sup>24</sup>

程岳威雖然從此缺席，但先施天台的精神音樂演出依然繼續，並且常有改組，即俗稱的「轉東家」。有一次，來了一位吹色士的何浪萍；原來B叔、成伯的組合是沒有色士的，現下來了一把色士，當然求之不得了，所以從

---

<sup>23</sup> 《特別快車》考源應屬於一首上海時代曲，黎錦暉1929年的作品，曾經在上海風靡一時；有王人美、黎莉莉及周璇先後灌錄的唱片版本。1952年上海百代唱片公司在港復運，也將這些上海歌曲帶到香港，由不少歌星在港翻唱及灌錄成唱片。呂文成與尹自重等以精神音樂的模式演奏《特別快車》，說明精神音樂的選曲不完全是廣東音樂的譜子，也體現當代廣東音樂兼收並蓄的能力。參閱孫繼南，《黎錦暉與黎派音樂》，上海，上海音樂學院出版社，2007，頁180-184；吳劍，《何日君再來- 流行歌曲滄桑史話》，哈爾濱，北方文藝出版社，2009，頁46-58。

<sup>24</sup> 根據報章報道，程岳威是在1955年11月22日凌晨一時許在灣仔廈門街15號一棟樓宇墮樓身亡，時僅40歲。11月24日在萬國殯儀館出殯。據報程岳威染有鴉片癖，與司徒紹所述吻合。見香港《華僑日報》，1955.11.23，香港《工商晚報》，1955.11.23，香港《工商日報》，1955.11.24等。

此精神音樂的演出便多了一把色士風，而傻伯又再次負責打鼓去了。後來B叔離開，便把這攤子交給華哥；華哥離開後，不消說當然就由我執掌了。不過，我的精神音樂跟他們奏的精神音樂却有天淵之別。

例如說木琴。過去，木琴的地位只是用作拍和，而只有成伯打的木琴最突出；陳文達也會打木琴，不過他只打得中規中矩。陳文達也會寫曲，他的作品也有一點西化。到了我這代，我就優化了木琴，變成了領奏，即是說雖然你有一把梵鈴，我也可以把木琴變為領奏，梵鈴反居次席。

後來除了領奏之外，我還經常構思，如何可以將樂曲奏得更加動聽。我便想到讓木琴進行分奏，而這是一件很益智的做法。我的分奏方法是讓樂隊每一件樂器例如琵琶、揚琴、色士等都有獨奏機會；我從樂曲選出一些適合某樂器獨奏的樂句，交由該樂器獨奏，從而發揮各自的特色。負責演奏的那一位樂師若果發揮得好，他便會有說不出的快感。我這種構思是從來沒有人會這麼做的。有時，奏精神音樂也要十分顧及聽眾的感受。例如歌星在演唱會一直在唱，有時唱出很多悲苦哀怨的曲調，觀眾的情緒難免受到影響。我給你來一個精神音樂的環節，現場氣氛便可以重新提升。



司徒紹演奏木琴

話說回來，就是在華哥的時代，經常也會有精神音樂在大會堂、新光等演出。不過，那個時候的所謂精神音樂，得罪說句，第一，沒有組織；第二，沒有秩序。為什麼呢？因為從前的精神音樂，大家都是坐下來便奏，毋須排練。大家都是名家，對曲子早已滾瓜爛熟，玩的曲子也是好曲，但問題是大家都會爭先恐後。始終大家都是名家，你不能怪我，我不能怪他；弄得大家都爭鋒了，試想哪會有好效果？故此，我們現時的精神音樂是需要排練的。

我選擇精神音樂的曲目，是操持下列原則。第一，旋律一定要好；第二，

曲名一定要美麗；另外，這首曲子一定要深入民間、夠普及、多人認識。凡是動聽的曲子，就算聽眾不懂得，聽起來也一定感興趣，而你奏起來時，他們也會有共鳴。我最近在編一首《二龍爭珠》，這是成伯的作品，而當時玩這曲子的全是一級樂師 -- 成伯打木琴，林兆鏊吹色士，梁以忠也在，很有聽頭。成伯寫過很多曲，有幾百首之多，哪一首才是好曲？一言以蔽之，經常有人演奏的，就是好曲；沒有人演奏的，就是差一些了 -- 這就是答案了。

成伯的《醒獅》是好曲。我在「竹韻小集」時曾經教過一位團員學生翟悅敏打《醒獅》。她自小學木琴，本來學的是西方手法，打得很好；她起先看五綫譜，不過已經漸漸習慣看簡譜了。她現在打得很好。例如她學打《醒獅》，而大家要知道，此曲的首句是獨奏，很難打，很唬人。我現時年紀大了，對這句獨奏把握不大，但我的學生是打到的。我教她，也不過是教她如何打出一些味道，一些廣東味而已。

我在「竹韻」錄了很多首音樂，準備他日用作教材。唉，幾年前還好，我仍可以操控到一對竹。即使有些地方可能忘掉了，我也懂得趨避。我打木琴的作風是疏密兼備 -- 先打一輪緊密的，然後靜下來，之後再起來。我要令曲調思潮起伏，高低如波浪。

《餓馬搖鈴》<sup>25</sup>一定是好曲，名字也美麗。我也玩過，但覺得有少許過時，因為現時的人有些轉型了，因此我也沒有把這曲子編成分奏。成伯的《聞雞起舞》不能做精神音樂；陳文達的《驚濤》便可以，我也有把它搞成分奏；團員多，才可以搞到分奏。我選擇樂曲搞成精神音樂的最基本條件，是一定要「快四」，一定要快；中慢、「中四」也不行。《小桃紅》那些是慢的，所以便不可以。

有一首精神音樂《特別快車》，除了成伯及 B 叔演奏之外，沒有其他人演奏，但我曾經有一次演出時奏過。那一次是跟白雪仙的姨甥女，亦即白雪紅的女兒張紫玲一起演出。她有西樂底子，所以我便推這個出來，只因這曲沒有西樂底子是很難奏得到的。另外，《陌頭柳色》也可以做精神音樂，但要由我來搞才行，因為起首是慢的，不容易，要把它改成快的才可以。不過我沒有推這首，因為不容易，演奏的也很容易愈奏愈慢。不過，我也只可以改速度，其他的不宜改得太多，否則就不尊重作曲人了。

我的座右銘是，玩精神音樂不可以看曲譜；一定要記得滾瓜爛熟，不是打

---

<sup>25</sup> 據考究，《餓馬搖鈴》是粵樂名家何柳堂的祖父何博眾的作品，見黎田、黃家齊，《粵樂》，廣州，廣東人民出版社，2003，頁 40 - 43。

一句想一句，而是不用想，才可以表達那種瘋狂的味道。俗語說，熟能生巧，你不熟，又如何生巧？我常說，打木琴是很例外的東西。你有一個底綫，一個智慧，一個靈感，智慧與靈感是分開的，智慧永遠存在，人人都有，但靈感不是，它要到，你才會有。那木琴可以發揮的範圍非常廣，很多空間。我教不到你智慧；只可以教到你這一句可以如何處理，那一句可以怎樣，但說不定你反而打得比我更好。有時候，這一句我不是這麼打，但我不會超出我的底綫。其他樂器不會有這些問題，但木琴就有。

從前的精神音樂玩家，大家對樂曲滾瓜爛熟，全部已經「落晒肚」。<sup>26</sup> 大家齊奏，從沒有需要圍在一起操曲的，而來來去去都是那些樂曲，《連環扣》、《走馬英雄》等，很有旋律感，所以沒有人會視譜演奏，跟今天這個時代是不同的。不過，就算今天的樂師是視譜演奏，也必須要熟曲，要「落晒肚」。最初練習時當然要看著譜子。但其後仍不熟習。不「落晒肚」，日後就不能做到熟則生巧了。

## 人生下半場

我這大半生做了很多事情，可以說是又有淚、又有酸。其實我有很多非常好的機遇，可惜命不好、欠缺了少許運氣。我離開華哥到加拿大的幾年，與華哥還經常保持聯絡，很多事情還有來往。他第三位兒子結婚，我是主婚。

我在七十年代後期移居加拿大。大概是1969年吧，我跟「雛鳳」去美加演出，<sup>27</sup> 很成功，逗留三個月，演出六十多場，走了很多個埠，馬不停蹄，收入當然也很好。在多倫多機場臨離開時，我在多倫多的堂姐夫問我，想不想來加拿大發展，因為那時候香港開始式微了。當時我的子女年紀還小，我也想帶一、兩個孩子過去的。姐夫說，你想過來，我可以替你申請，用「多倫多華人婦女會」的名義擔保我去那邊教音樂，我便答應了。為什麼應承呢？同屬戲行的黃千歲，多年前已去了多倫多。他認識我堂姐夫；姐夫很照顧他。他在那邊只是做做戲，其他不用多做，每星期便有幾百塊錢收入。我跟黃千歲也很相熟；我姐夫叫我過去，我心想，難道我會比他差？不會吧，殊不知我真的不濟事。幾個月後，領事館打電話給我，告知簽證已批出，可以見領事，可是剛巧我姐夫進了醫院，再出不來了。驟然失掉

<sup>26</sup> 廣東俗語，意指能完全明白、熟悉、完全消化，所以才「熟能生巧」。

<sup>27</sup> 根據報道，「雛鳳鳴」劇團一行四十餘人飛美加巡迴演出的日期是1978年5月16日至9月16日，為期共四個月，曾到訪三藩市、洛杉磯、西雅圖、溫哥華、多倫多、芝加哥、紐約、波士頓等共19個城市，演出89場。參閱〈雛鳳美加演出載譽歸來〉，香港《華僑日報》，1978年9月17日及〈雛鳳飛美加〉，香港《香港電視》，1978年5月19日，第550期，頁35。司徒紹所憶述的日期及演出場數，容或有出入。

了一個依靠，你說是不是倒楣？

我姐夫有個內弟，即是我堂姐的弟弟，對我很好。我在加拿大時，他也很照顧我。我姐夫有做正行，也有做偏門的，而且交遊四方，人脈廣闊。他有一間俱樂部，當然是賭錢的，我這位堂兄便把這俱樂部交給我打理。我可不是這方面的專才，他卻為我預備妥當，要我當夜更，由我總管整盤賬目，可說是操生殺大權。俱樂部的生意不太好，但因為我是管賬的，自己賺了不少。後來事緣俱樂部有一位員工在外邊被人打死，俱樂部因此關門大吉。那我只好轉行，改營外賣餐館。

我一生人沒怎麼捱過大苦，但當時有許多人協助我，餐館開張時，音樂界的朋友送來很多花籃，很誇張。可是由於我經營不善，搵了一身債務，那餐館最後只得結束。我離開香港前，把父親留下一個座落百德新街的單位賣掉了，還剩有一點錢，便著女兒匯一些給我救急。餐館搞不成了，但音樂社仍有人支持我。幾個月後，音樂社重開，我又回去音樂社教音樂。我只教唱戲、唱曲，但沒有埋班做拍和。不久，一切回復正常。其實若果俱樂部可以繼續經營的話，兩、三年我便可以上岸了。

在多倫多的日子，仰賴姐夫福蔭，我還是挺風光的。人人都稱呼我「舅父」。在香港過去的戲班中人還經常說笑，「司徒紹，未來之星呀。」不過他們不知道我的痛苦而已。我在多倫多頗有名氣，也很熟悉當地唐人街的情況，始終大家都給我姐夫面子。當時駐多倫多的中國領事館曾經邀請我加入幫忙，不過無名無份，最後我亦幫不了什麼。

我一生中真的遇上很多貴人。我還在多倫多時，曾經遇過一對夫婦，太太是唱戲的，也是律師兼婦女會的顧問；丈夫則是演奏樂器的。這位太太跟我很合得來，經常可以替我擔保許多事情。我在加拿大這麼多年，領事館也經常問我，來了加拿大這麼久，為何還不申請居留？可能是我這位律師朋友忘了幫我搞一些甚麼的，結果最後我還是要回港。若非如此，命運也不知會如何改寫了。我移居加拿大未及十年吧。1986年，我又回流香港。

我在多倫多好幾年，<sup>28</sup> 返到香港後，從前的音樂班子已經星散。我們拍過的老倌許多已不在了，真是面目全非。我回港後，很多事情也只能重新起步，由零開始，很狼狽，很辛苦，但畢竟我在圈中還認識許多人，要重新入行、要翻身還是容易的。經過一、兩年的經營，我最後又在歌座找到了工作，又在那裡重新發展。

---

<sup>28</sup> 司徒紹在香港電台 2018 年 2 月 16 日《樂在神州》〈紹叔粵樂縱橫談〉節目訪問中提及他在 1978 年移居加拿大，1986 年回流，所以在多倫多居留的時間大概是八年。

我返港後，賺錢反而多了，因為我勤力、我肯拚搏。那時候，我已經是「師傅」的身份，所以當時總共主持兩個歌座。那最起碼我就有一大份工資，另外我又教一些學生。之後，又有一些其他兼職、做戲班等，這裡做完便到那裡做。那時候香港的工資水平不高，不過我有一本筆記，做過一個記錄，1987、88年的時候，我曾經一個月賺超過三萬塊錢。

我玩音樂，但從不看好音樂，經常把音樂放在第二位。我曾經做過一點生意，但可惜每一次都失敗，想幹正行，但沒辦法。現在只得把這件「破棉襖」<sup>29</sup>重新拿出來穿。

許多年前，我因緣際遇，當做一場有關華哥的節目時，碰巧認識了拉粵樂的杜泳。他跟政府康文署很熟，經常應邀做節目。後來我也偶或參加他們的演出。二千年疫情之前，他介紹我到香港一個音樂團體，叫「竹韻小集」。他們有心推廣做粵樂，知道我是做精神音樂的，便邀請我參加他們的演出，也做了分享講座。後來更開了一些學習班，讓我教他們的團員演奏精神音樂。他們也給我錄影了許多節特輯，是預備將來作教材的。<sup>30</sup>

## 訪後記

與「紹叔」好幾次見面、錄音、訪談，老人家幾次提及的是「快九十了，高危一族了，許多事情也可能很快會忘掉。」

年紀大，今年已屆 89 高齡的老人家行動開始有點不便，但思維仍算清晰，在記述許多往事時，還是顯得興緻盎然。作為「超級名門之後」，老人家擁有不平凡的經歷。

他感恩自己一生曾經碰上許多貴人，有很多難忘際遇，卻也偶有抱怨 -- 命運不好，沒有血，但有淚、有酸；沒有機遇攀上更高一層樓，卻始終秉持弟子之份，從不宣之於口；慣聽呂文成、尹自重的天籟之音；對今天的曲藝發展覺得「心酸」；縱橫粵樂界超過半個世紀，對如何做好精神音樂另有心得；... 笑笑談談之間，老人家的見聞、經歷，最終為本地粵樂發展史留下了補白的一筆。

---

<sup>29</sup> 指重新從事音樂工作。

<sup>30</sup> 「竹韻小集」與司徒紹的示範及訪談紀錄可參閱該團《絃歌不絕 - 粵樂遺風》[https://youtu.be/tf\\_Xh9y8qc0](https://youtu.be/tf_Xh9y8qc0) (2020 - 21)；演出紀錄可參閱《絃歌不絕 - 香港粵樂風格傳承及實踐計劃》<https://www.facebook.com/hkwindpipe/videos/1655562448187890> (2023)

另類的紅褲子出身，在傳統的粵劇、粵樂氛圍中成長，老人家卻始終秉承傳統敬師、樂友的美德，對人和藹，尤其顧及他人感受。他掛在口邊的座右銘是「你敬我一尺，我敬你一丈。」

整個訪談過程，在「紹叔」身上感到最受用的，可能就是這一份人際之間的融和與忠誠。

2024年10月