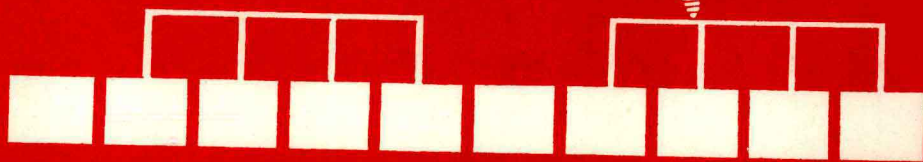
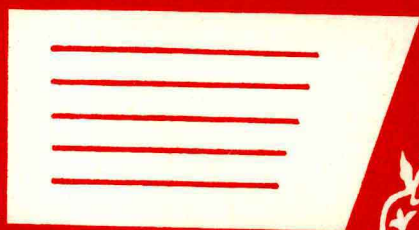


台港及海外中文报刊资料专辑

第 1 辑

1117



音乐与舞蹈研究

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

音乐与舞蹈研究 (1)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

周耀群 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 4印张 102千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7—5013—0219—7/J·17

(书号 8201·59) 定价 1.15元

〔内部发行〕

音樂學、民

族音樂學、

中國音樂學

劉靖之



香港民族音樂學會成立於一九八四年五月一日，其宗旨是推動中國音樂學術研究，重視對世界各民族、特別是東方各民族音樂的研究。由於地理環境和政治背景，香港的研究工作者較其他地方的同行更容易搜集到中國大陸和台灣的有關資料，也較容易到大陸、台灣和其他亞洲地區進行實地考查和學術交流活動。

民族音樂學這個名詞是荷蘭音樂學學者孔斯特(Jaap Kunst)提出來的，用作他一本著作的副標題《Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities》(Amsterdam 1950)。這本書再版時，作者僅用“Ethno-musicology”(「民族音樂學」)一個字作為書名，“Ethno”和“musicology”兩字之間的一劃也刪去了，「民族」和「音樂學」從此變成一個含有特定意義的音樂學術名詞。

廣義地來說，“Ethnomusicology”相等於德文的“Musikethnologie”，波蘭文的“etnografia muzyczna”，俄文的“etnografiya muzikal'naya”，捷克、法國、意大利、荷蘭、羅馬尼亞以及其他國家的學者均採用“Ethnomusicology”一詞。最近，蘇聯學者已開始用“etnomuzi-koznaniye”來表示「傳統音樂的科學研究」，用“musical ethnography”來表示這種音樂的錄音。西德和奧地利仍用“Vergleichende Musikwissenschaft”(「比較音樂學」)(Wiora 1975; Graf 1974)，繼承了早期 Stumpf、Hornbostel (柏林)和 Lach (維也納)等人的觀點。

民族音樂學的主要研究對象，是那些傳統口傳的「活」的音樂，包括樂器和舞蹈，但不包括歐洲

城市的音樂在內。這種「活」的音樂共有三類：

- 一、文盲民族或部落民族的音樂。
- 二、口傳的亞洲高等文化的音樂，包括中國、日本、韓國、印尼、印度、伊朗、阿拉伯語等國家的宮廷、宗教以及上流社會的音樂。
- 三、民間音樂。

這也就是說，民族音樂學的研究對象包括了世界各民族傳統的口傳音樂——民間的、宗教的、上流社會的、宮廷的「活」的音樂。除了上述三種主要研究對象之外，民族音樂學亦涉及其他種類的音樂，如音樂因文化移動而演變的現象，亦是研究的課題。

民族音樂學現已成為一些大學的科目，如美國、加拿大、法國、德國、荷蘭、英國、比利時、日本等國的大學都設有此科。東歐一些國家和日本的博物館和科學院亦從事民族音樂學的研究。可能由於民族音樂學是民族學或人類學與音樂學的跨學科的科目，故人們對民族音樂學這個名詞的定義一直都議論紛紛。人類學學者 Merriam 認為這門學問是研究文化裏的音樂，於是研究工作者應盡量廣泛地收集與人類行為有關的資料，以印證這種音樂之所以如此的原因、之所以如此應用。根據這一觀點，他們收集音樂資料、記譜、整理之後加以分析，但他們始終着重於「音樂在人類社會行為裏的作用」這個原則。

另一方面，音樂學學者 List 為民族音樂學所下的定義是：「對口傳而不是記譜的傳統音樂——永遠變化着的音樂的研究。」主張這種定義的學者到實地去進行田野工作，收集資料，然後加以整理、分析研究，但他們並不認為要將音樂與人類行為拉上關係。一位法國著名民族音樂學學者 Marcel

Dubois 對民族音樂學的具體內容的看法是這樣的

民族音樂學與民族學的關係特別密切，雖然它具有鮮明的音樂學特徵。這門學問研究活的音樂，在音樂實踐方面有廣闊天地，最重要的準則是重視傳統的口傳方式。民族音樂學嘗試以社會文化淵源來闡述音樂，並通過這種途徑來思索、行動、研究人類的組合以及彼此之間的相互影響，還要找出在這些互相聯繫的組合裏個人的文化水平和背景。

由此可見，民族音樂學這個名詞，從民族學或人類學的觀點來看，是研究文化裏的音樂、音樂在人類社會行為中所發生的作用；從音樂學觀點來看，民族音樂學是研究「活」的、永遠變化的音樂，研究口傳而不是記譜音樂。

民族音樂學起源於歐洲，難免以歐洲為中心來看問題，因此魏廷格主張要以中國音樂學概念來代替民族音樂學概念：

民族音樂學，顧名思義，是關於民族音樂的學問，以民族音樂為對象的學科。嚴格地說，音樂之前冠以民族二字，並未帶來新的含義。只有在民族音樂前再置以「中國」、「俄羅斯」才有特指意義。筆者贊成對「中國民族音樂」應理解為全部中國音樂。

中國音樂是個明確無誤的範疇。她包括了從古到今中國各民族的一切種類、形式的音樂。她的內部劃分，按歷史時期，可分為中國古代（亦可稱古典）音樂、中國近、現、當代音樂按表現形式可分為中國器樂音樂、中國聲樂音樂。按創作方式可分為中國專業音樂、中國民間音樂。按民族地域，可分為維吾爾族音樂、東北音樂等等。這是大的劃分，每個部份還可細分，也可按其他標準劃分。

中國音樂是個準確的概念，它為中國音樂學概念的科學性提供了基礎。

這種論調自有其邏輯，既然研究歐洲音樂的學問稱音樂學，研究亞洲的、非洲的、美洲的、澳洲的音樂亦應稱之為音樂學。為了清楚無誤，我們可以將各民族的音樂學冠以民族名稱，如德奧音樂學、法國音樂學、荷蘭音樂學、日本音樂學、印尼音樂學等等。這總比音樂學和民族音樂學兩個分類更合理、清楚、周密些。其實，所有的文化藝術都有其民族、地域特徵，音樂文化也不例外。廣義的來講，音樂學和民族音樂學是屬於一個整體的兩個方面，而這兩個方面是為的、不自然的、違反音樂發展史的。所謂「廣義的」，是指研究一個民族、一個地域的音樂學問，包括口傳的、記譜的、古代的、當代的、民間的、宮廷的、世俗的、宗教的音樂，以及各種形式一體裁的音樂，而不是一狹義的「局限於傳統的、口傳的、歐洲以外的音樂學問。英國著名音樂學者羅蘭斯·畢鐸博士說過：

基於社會學和科學上的需要，於是有一「民族音樂學」來專門研究各民族的音樂。這種分工當然利便研究工作，但我們相信這種便利只是暫時性的。對於歐亞的心臟地帶來講，音樂歷史、樂器史、音樂與文化的關係等，毫無疑問地屬於一個歷史淵源。在跨越洲際的廣大土地上，我們只有一種「音樂學」。

畢鐸博士的觀點恰好為這篇短文做了總結，道出了「本是一家人」的歷史根據。無論從音樂學上、社會學上、人類學上和文化發展史上來看，民族風格和地域特徵總免不了貫穿在文藝音樂中，故音樂學本來就無法和民族分開的，現在普及全世界的歐洲（德國、奧地利、意大利、法國）十八、十九世紀音樂不亦具有德、奧、意、法各國的民族風格和地域特徵麼？

（原載：明報月刊「港」二九八六年二四九期一〇九—一一〇頁）

文学作品选编（1987年第1輯至第6輯）

16开 179千字 每輯112頁 6輯共672頁
平裝 定价：每輯1.90元 6輯共11.40元

本专题选收台港及海外中文报刊上供研究和欣赏的小说、诗歌、散文、回忆录等文学作品。这些作品，从各个不同角度反映了台港同胞和海外侨胞对社会政治生活实际感受的侧面，是我们了解他们的思想感情的重要材料，也是文艺领导机关和文学艺术工作者研究在不同制度下的创作理论和创作方法及其派别、观点的基本材料。作品内容荒诞、淫秽者，概不收入。

本专题共出版6輯，一次征订，分輯发行。

读者对象：作家、文学研究者和文艺爱好者，以及高等院校有关专业师生。

征

订





台北民族音樂學會議紀實

· 李明 ·

以中國及中國周邊地區民族音樂為主要研討對象的音樂學會議，於四月十五至十八日，在台北舉行。參加會議的代表有：許常惠、陳茂萱、莊本立、董榕森（台灣）、劉靖之、曹本治、李明（香港）、岸邊成雄、藤井知昭、比嘉悅子（日本）、韓國鏞（美籍華裔）、荷西·馬西達（Jose Maceda，菲律賓）、鄭瑞良（法籍華裔）、米蕾·赫爾蒂（Mireille Helffer，法國）及台灣音樂學術界觀察員共二十餘人。與會代表發表演論文共十三篇，另有三場專題報告。每篇論文摘要宣讀後，即展開討論，最後尚有綜合討論。除開幕、閉幕典禮有策劃主辦機構——行政院文化建設委員會官方代表致詞外，會議均按照承辦機構——台灣師範大學音樂研究所安排程序進行。與會學者無所拘束，暢所欲言，會上會後，自由討論，學術氣氛濃厚。除專題研討外，另安排了觀賞台灣南管、北管、歌仔戲及台灣學生的印尼加美朗表演，並參觀故宮博物院。

音樂學術研究，向屬冷門，此次會議能得到政府文化部門資助，實為不易。台灣師範大學音樂研究所師生協力，安排周到，秩序井然，使會議得以順利進行，功不可沒。

同樣性質的會議，一九八三年也曾台北舉行過，當時稱「中國民族音樂週」，此次便順而成為「第二屆中國民族音樂學會議」。其實，民族音樂與民族音樂學是兩個不同的概念，民族音樂學（Ethnomusicology）是近年才發展起來的一門學科，它建立在人類學、民族學等學科基礎上，與今日以西洋音樂為中心的觀念，大相逕庭。世界各民族

族音樂，特別是有悠久歷史傳統的東方各民族音樂，各有特質，歷史較短淺的西洋音樂，遠不能涵蓋得了。民族音樂學是獨立於西洋音樂範疇之外的學科，各國民族音樂學問的統稱，「中國民族音樂學」這一概念，尚不能成立。為避免概念混淆誤會，會後代表有所議論，以為直稱「第二屆民族音樂學會議」較恰當。

11

會議首天舉行開幕典禮後，即展開專題研討，主持人岸邊成雄是日本著名音樂學者，對中國唐代音樂史有深湛的研究。原定第一位講者呂炳川博士，不幸於三月十五日病逝香港。呂炳川是此次會議策劃人、副會長之一，是岸邊成雄的入室弟子，師生友誼至篤，白頭送黑頭，人間一大憾事。會議首先為呂炳川博士默哀三分鐘，由岸邊報告其生平：呂炳川博士是亞洲傑出的民族音樂學者，一九七二年獲東京大學博士學位，論文為《台灣高山族音樂》，後亦因此錄音資料，獲日本文化廳唱片大賞。他在台灣曾擔任音樂行政等工作。一九八〇年受聘任教香港中文大學音樂系，並任中國音樂資料館館長，他開始進行一系列研究計劃：「中國歷代琵琶演變研究」、「南管音樂研究」、「道教音樂研究」等等，可惜均未完成，便以五十六歲英年辭世。他在台灣和香港，先後倡議成立了「比較音樂學會」和「民族音樂學會」。今天，他的朋友、圈中人，對他的逝世都十分惋惜，十分懷念他。岸邊最後說了一個他與呂炳川交往的小故事作結：「前些年，我與他去台灣山地做田野工作，訪問一個又一個少數民族村落，常常竟日跋涉崎嶇山路，他常向我說，台灣水菓比日本的又多又好。有時，幾乎每天

都要提起，我實在受不了，於是就展開辯論，只有一種水菓例外，蘋果，他不敢跟我辯論，那時，台灣剛引進試種。昨天晚上，我住的旅店送給房客一盤台灣水菓，其中的蘋果，又甜又香又脆，台灣已經試種成功。可惜我已無法把我的發現告訴他了。『這位白髮蒼蒼、世界聞名的音樂學者，以其平實的語言，娓娓道來，在座的人，無不深受感動。音樂不分國界，中、日兩國學者的情誼，也已超越了國界，打動人們的深心。這是此次會議一個感人深切、令人不能忘懷的場面。』

香港三位代表，都被安排在首天發言。劉靖之博士《楚國的鐘鼓之樂》——從曾侯乙墓的鐘鼓樂器談到編鐘樂舞，吸引了很多聽眾，是四天會議中，到會人數最為踴躍的一場，可見台灣學者、研究生對大陸近年出土文物、考古現狀，興趣十分濃厚。香港在學術工作上的橋樑地位，至為明顯。湖北歌舞團的鐘鼓古樂，闡進了戒備森嚴的台灣。而台灣莊本立教授也早已展開了這方面的研究，他參考古籍，並借鏡韓國所藏實物資料，仿製了編鐘、編磬、排簫、埙等古樂器，並用於祭孔典禮。台灣海峽兩岸兵戎相爭，演變轉化成文化領域的比賽、音樂比賽，這畢竟是人民的福氣。曹本治《蘇州彈詞音樂與語言的關係》，通過語音與音樂對比，闡明方言對音樂風格的影響，另闢蹊徑，以語言學觀點研究中國音樂。李明《宋詞音樂吟唱方法初探》，是其《宋詞吟唱音樂研究》的一部份。以重視實際音樂、重視音樂實踐觀點，為現存詞樂曲譜分類。提出：宋詞音樂復原既不可能，但使現存古樂譜復活却大有必要，要讓詞樂古譜活在我們今天，必須：一、重視樂譜審訂、打譜、譯譜工作；二、依照樂曲風格，做好唱腔設計；三、採用民族聲樂唱法

。三者不可缺一。並播放錄音資料佐證。

三

縱觀此次會議，其內容大致分下面幾個部份：

一、民族音樂資料總匯——博物館介紹

日本藤井知昭介紹了大阪「國立民族學博物館」概況。他是該館教授兼第四研究部主任。該館在大阪世界博覽會舊址建立，是日本人類學、民族學資料最集中的博物館，其設備之先進，規模之宏大，世界少見。博物館內有一所民族音樂資料圖書館，收藏資料六十五萬件，音響資料十五萬件，尚有一新式大型電腦，可自動記錄，並可分析音樂作品。該館也派員外出作民族音樂田野工作，目前僅限三個地區：1、喜馬拉雅山地區（西藏、尼泊爾等地）；2、中國大陸；3、大洋洲及北美等地。藤井代表該館希望各國同行學者，加強聯繫，交換資料，該館對外國來訪研究人員，將提供一切方便。法國米雷·赫爾斯博士作了《法國國立人類博物館民族音樂研究工作歷史與現況》報告。她是該館民族音樂研究部主任。該館以歷史悠久、規模龐大著稱世界。它收藏了各地樂器六千件，幾乎包括所有非洲樂器在內，它所收藏的唱片，特別是二十世紀初的錄音資料，彌屬珍貴。該館有關研究人員，許多是世界民族音樂學大師。如經典之作《樂器的起源》的作者安達·斯切法便是。

兩所博物館，一新一舊，均有民族音樂資料部門之設，為民族音樂學等學科的研究，提供了重要的資訊。很值得中國故宮博物院等機構參考。博物館民族音樂部門介紹，是此次會議一大特色。

二、台灣民族音樂工作及民族音樂教育概況

《台灣民族音樂工作概況》由陳茂萱報告。台灣日據時代（一八九五——一九四五年）初期開始，已有日人對台灣音樂、特別是山地少數民族音樂有所調查，田邊尚雄、黑澤隆朝等人著作，有詳盡的記載。研究中國民族音樂近代史，這一部份資料不容忽視。台灣光復後，直至六十年代，以史惟亮、許常惠、呂炳川等人為首，掀起了民歌採集高潮，是台灣規模最大、最有系統的採集工作，同時，對漢族民俗音樂、戲曲音樂及宗教音樂，也展開了全面的調查。大部份有錄音，錄音水準相當高，像得過日本唱片大賞、呂炳川的《台灣高山族音樂》就是。這些資料和研究成果，早已陸續公開出版發行。而這類工作，都是民間學者自動自發做的，政府沒有甚麼資助，但也絕不會干涉，更不會要求在民歌中塞進宣傳執政黨的私貨。大陸近三十年來在「採風」工作中，也做出了很大的成績，可是任意竄改歌詞、隱瞞原始資料的現象，非常嚴重，而且很多是沒有錄音可資印證的。這種任意竄改原始資料的做法，是對民族音樂粗暴的毀壞，態度極不嚴肅，糟蹋了寶貴的民族音樂。海峽兩岸比較，高下立判，台灣似又著先鞭。董榕森對中國民族音樂教育的現況和方向，作了報告，報告中對台灣、大陸、香港，甚至其他國家有關中國民族音樂教育部份，都作了詳盡的評述。屬統計資料的分析報告。

三、民族音樂田野工作、考古工作成果介紹

田野工作是所有民族音樂學者極為重視的一項作業，從發表的論文看，可算是此次會議的重點所在。許常惠《從民族歌手陳達談台灣的說唱》，資料雖舊，研究却很全面、深入，而且是帶著感情研究的。陳達的音樂和生平故事，感人至切。米雷·

赫爾芬是世界上少數西藏及喜馬拉雅山音樂研究專家，她發表了《西藏佛教音樂記譜法》。西藏佛教因派別不同，其唱經記譜，鼓、鈸、法螺、長短喇叭等樂器記譜，均有不同。配合錄音、幻燈講解。人腿骨的號聲，低沉、單純，直如從地獄傳來，其中有多少佛的哲理含蘊在內？實也應是民族音樂哲學研究的範圍。菲律賓荷西·馬達博士發表《亞洲銅鑼及銅鑼類樂隊一些問題的研究》，從田野工作蒐集到的資料出發，進而研究東南亞民族音樂的源流及其相互關係。對於敲擊以「4」為基數的原因，引起熱烈的討論。前述劉靖之博士有關編鐘的論文，是唯一的考古田野工作成果介紹。

四、其他比較研究及單項研究

韓國鎮博士的《歌舞伎與京劇（清末）的比較》，對兩劇種的唱腔音樂、舞台形式、伴奏樂器、劇本內容到演員傳襲制度、角色造型、臉譜、服裝甚至演員性生活，都作了比較，條分縷析，非常生動。他的結論是：歌舞伎與京劇是各自獨立發展的、兩個完全不同的劇種，相互之間沒有橫的關係。被問到「為甚麼兩者如此相似？」他的答覆是：「也許古代文化相通，延伸結果，恰好相似。」這一問題，當值得進一步研究探尋。藤井知昭的《中國西南少數民族音樂與日本民俗音樂之比較研究》，將雲南彝族趕歌墟等習俗，與《萬葉集》中所紀錄的日本古代歌唱習俗比較，發現兩者非常相似，以此印證照葉樹林文化圈理論。日人的看法：日本民族源自三個方面，即阿爾泰山（經蒙古、朝鮮到日本）、照葉樹林文化圈（從喜馬拉雅山經中國西南、緬甸、中南半島、菲律賓、台灣、琉球到日本）及南太平洋小島（語法規則相同）。

其他單項研究，屬聲樂的有前述曹本治有關彈

詞的研究，李明有關宋詞音樂的研究。屬器樂的有莊本立教授的《杖鼓的研究與改進》、鄭瑞貞博士的《中國胡琴及其音樂發展》、岸邊成雄教授的《以火不思與古拔茲考證三弦與三味線之起源》及比嘉悅子的《琉球的古典音樂》，均有獨到的研究與見解。

四

此次會議在綜合討論後結束。討論會上，與會者一致認為會議組織得很好、很成功，達到了文化學術自由交流、增進各國學者相互瞭解和友誼的目的，並希望這類會議能繼續辦下去。岸邊成雄說：「作為日本人，我很羨慕台灣能在政府資助下舉辦國際性學術活動，菲律賓、韓國也可得到政府資助，日本政府就不會，而日本人又忙於賺錢（衆笑），所幸近年得到民間機構資助，這類活動也逐漸多起來。」

對於會議是否需要中心題材，與會代表有不同意見，大致上認為研討題材廣泛較好，而論文主題則宜窄，音樂學術討論很難下結論，自由發表得益更多。對本國文化研究，應該深入，不能只是作知識性的介紹，但對外國文化研究，是從自己的立場出發，本身已包含比較

研究的意味，往往有發人深省的地方。對開會通知時間短促、會上翻譯、討論時間安排欠妥善等，與會代表提出了改進的意見，供下次會議參考。

（原載：明報月刊〔港〕一九八六年

二四六期三〇—三二頁）



「民族民間音樂何處去」



李健之
語藝

「民族民間音樂何處去」？——這是個相當唬人的大題目。今期廣東出版的「民族民間音樂」季刊登出了

內地音樂權威李凌用這一題目寫的「重要」文章，該刊的編輯來信請我就這一問題發表意見，參加討論，並說，看看有無條件舉行一次省港澳的「廣東音樂」會議，以便探討有關「廣東音樂」發展的種種問題云。

這其實也就是李凌文章的意見。他是廣東人，孩童時起便喜愛廣東音樂，四十年代曾在港生活並工作過。他一直關心廣東音樂的發展。上述該篇文章主要其實是提出了一個廣東音樂的問題，他先是說：「一九八四年春，劉天一約我去聽（廣東音樂），却已面目全非，當晚的節目，沒有一個是傳統的或仿傳統的廣東音樂了。」接着，他發表意見說：「改革是需要的，但怎樣改革，要有一定的方針，一定的原則，『改革』搞成『改行』，不搞廣東音樂而搞港台夜總會式的流行曲，是值得考慮的。」於是，在文章的結尾他便提出：「我建議，『民族民間音樂』編輯部，在今年召開一次省、港、澳廣東音樂座談會：『商量一下，擬出一個振興廣東音樂的設想……』」

所以說，李凌這篇大文章其實是文

不對題的，題目是「民族民間音樂何處去」，但實際上想說的是：「廣東音樂何處去」，於是「大題小做」，而且，又想為什麼什麼來定下一個「方針」，一個「原則」去實施等等。

本來，無論「民族民間音樂」也好，「廣東音樂」也好，都是可以談的，但是，何必一談便要定方針，定原則呢？藝術的發展憑一紙下令便可以「统一思想」，「統一行動」——看來，「大陸人」的老毛病又發作了。

看來，這一個大題目起碼有三個問題是可以先談一下的，一個是何謂「民族民間音樂」？一個是如何對待這種「民族民間音樂」？再一個便是所謂「廣東音樂」何處去的問題。

我建議，內地討論諸如此類的問題時，最好先從概念上，本義上澄清一下，我發現，大陸人一提到「民族民間音樂」便要熱血沸騰。這些問題我算知之甚稔，其實，不說其他問題，單就所謂「民族音樂」的提法，多年間便各有不同，如最早時一提到民族音樂便會提到形式，所謂「民族形式」是也，稍後，提出「民族風格」，而最近，由於「解放」與「開放」，而實驗形式的創作又越來越多，於是，內地的刊物便有「民族音樂」的「精神」的提法，這就是說，在「民族音樂」的界定而言，「形式」可以不要，「風格」也可以不要，現在只是要的「精神」了。這樣，什麼才算是民族音樂的「精神」呢？琴學的精神算不算，古雅樂的精神算不算，或許

那種不中不西，或中西通用的美學思維算不算，如果算，則都是「民族音樂」。舉個例，如林樂培的「昆蟲世界」，算不算民族音樂，周文中用電子管發聲的「花落知多少」，也算不算「民族音樂」，如果都說不算，我無話可說，但如果說都算，則實踐證明，林、周二人已解決了「民族音樂」何處去的問題了；又或，不同意林、周二人的創作方法，那走十九世紀俄國民族樂派的道路如何，內地近三十年來汗牛充棟，都是這一類的作品，再不，堅持要在中

樂器樂的基礎上建設「民族音樂」的，也大可走一條劉天華的路，事實上，劉天華早在二十年代便解決了「民族音樂」何處去的問題了。……總而言之，這個問題的天地其實異常廣闊，早有諸色人等去做了許多不同的答案，但是，問題決不停留在或局限在李凌所謂的「傳統」或「做傳統」的問題上。

又或「民間音樂」。當然，定義很多，但實際有兩項含意可供爭論，一類是典型而普遍的，如巴托克所言，「民間音樂」便是農村音樂；另一類是反其道而論之，認為「民間音樂」有許多素質，只要具備這種素質，即管是城市音樂，也可以是「民間音樂」。——而這，就是近代西方所謂「城市民歌」的理論根據。

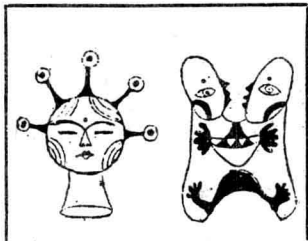
這樣，我們似乎可以選擇其一了，如果堅持前者，則我們只可無奈地目睹它的漸次消亡，因為工業越是發展，農村便只有加速其解體，「皮之不存，毛

將安附」，依附在農村中世紀的生活習慣中的「民間音樂」，必將逐漸消亡（最後會存在一部分供人獵奇或鑑賞）。如若選擇後者，承認城市中的某些素質的音樂也是「民間音樂」，那末，我們的心胸會擴展許多，例如「廣東音樂」早期它依附在農村的「八音班」上，二十年代進入城市，在城市發展起「廣東音樂」的合奏，然後，流入茶樓舞廳中，有一個時期又變為加進爵士鼓的「精神音樂」。——何須大驚小怪呢？如果

廣東音樂必須演變為加電子琴的「精神音樂」的話，那這一條路也該是「民間音樂」的去向之一，當然，我們會留戀那些「傳統」的或「做傳統」的粵曲粵樂，但何必為這擔憂，又何必要為她定下一個「方針」與「原則」呢，李凌提出：「不搞廣東音樂而搞港台夜總會式的流行曲，是值得考慮的。」這一提法非常曖昧，但我想說，弄成「港台夜總會式流行音樂」的「廣東音樂」又會如何呢？我認是「不值得考慮」的，幾十年的廣東音樂歷史證明，這種「粵樂」其實也是「民間音樂」出路之一。

話說回來，所以，「民族民間音樂何處去」的問題老早便有了回答了，幾十年來反覆的歷史證明：只有讓藝術自由發展，才有可能解決這一問題，硬要加上所謂「一定的方針，一定的原則」，螳臂當車而已。

所以，「廣東音樂」如何去便如何去罷！如果必須談甚麼方針、原則，那個「省港澳」會議不開也便算了，事實也無法開會。



中國現代音樂創作

——記「第一屆中國現代作曲家音樂節」

· 劉靖之 ·

「第一屆中國現代作曲家音樂節」從六月二十三至二十九日，整整開了七天：上午交流會，由作曲家自己介紹當天晚上演出的作品和創作心得、體會；而下午則分兩個部份，第一部份討論前晚上演奏的作品，第二部份則是研討會；晚上是音樂會。這個音樂節共舉行了十二個交流會、五個討論會、五個研討會、六次音樂會，內容豐富多彩。

不斷探索開拓現代音樂新領域

參加這次音樂節的有香港和中國大陸的三十多位作曲家，唯缺台灣來的代表，實在是美中不足的事，也是許多人感到深為遺憾的事。中國大陸的作曲家包括陳其鋼、陳怡、儲望華、郭文景、何訓田、黃安倫、羅京京、瞿小松、譚盾、徐紀星、許舒亞、葉小綱、張千一、周龍等，以及團長李煥之、王震亞、汪立三和段五一等幾位。香港的包括陳嘉年、陳錦標、陳偉光、陳永華、何碧儀、何蕙安、關廼忠、林樂培、林品晶、羅炳良、羅永暉、吳俊凱、鄧祖同、曾葉發、董麗誠等。其實上述一些作曲家，有的是從美洲和歐洲來港參加此一盛會的，由於他們分別是從大陸和香港去的，故原則上分為大陸和香港。美國哥倫比亞大學音樂系系主任、美中藝術交流中心主任周文中教授，亦應邀出席，並主持總結研討會。其他參加者還有交流會、討論會和研討會的主持者，以及音樂會的演出者，聲勢浩大，是一個規模龐大的音樂活動。

交流會和討論會相輔舉行，是個相當好的辦法，前者使聽眾瞭解即將演奏作品的内容和背景，後者則為聽眾提供發問的機會，由作曲家回答解釋。我印象較深刻的幾位是黃安倫、瞿小松、譚盾、周龍、葉小綱、林品晶等。香港的作曲家都認識，故

在文內不再贅述。

發言一般都能做到有的放矢，故討論氣氛熱烈、坦誠，如何蕙安的《霸王別姬》（降B調單簧管、巴松管、F調圓號），聽眾評說若不是曲名，樂曲是無法與中國的霸王別姬故事拉上關係的；又如陳嘉年的《太極》（小型管弦樂隊、鋼琴），一邊演奏音樂，一邊有人打太極拳來闡釋，似乎無此必要。作曲家陳嘉年說：「《太極》一曲是作曲家綜合音樂與太極拳動作的一種嘗試，太極拳裏的動作與樂曲的主題關係密切，而指揮和台上的太極拳者的一舉一動亦直接影響樂曲的演奏。」其實，其他標題音樂不也是這樣的麼！又如徐紀星的《觀花山壁畫有感》（高胡、鋼琴及敲擊樂器），聽眾問作曲者，鋼琴的音色、音質和音高（十二平均律）與高胡的音色、音質和音高（不是十二平均律）會不會格格不入，因為每一種樂器都有其特殊個性。周文中教授認為樂器不是問題，問題在於如何運用樂器，如何使樂器發出作曲者想要的音響效果。曾葉發在介紹他的《靈界》時，提出了一連串問題和觀點：在構成音樂諸要素裏，那一種元素不可缺少、偶然效果的價值、默契與和諧境界、永遠在變化的即興創作和即興演奏等等，《靈界》便是通過這些方式來進行音樂對話的。他還說，一首作品並不完全是作曲者的創作，指揮的風格、演奏者的風格等都會影響這首作品的效果。黃安倫在討論會上，沉痛地回憶了一九六九年文化大革命時期所發生的一些事，如他曾為可以用減七和弦而乾杯，因為當時的文化部部長認為減七和弦是腐化的資本主義東西！

林品晶是頗受歡迎的幾位作曲家之一，她的《旅》（敲擊樂器）和《貝克特詩四首》（獨唱）顯

露出她的作曲才能。她的作品結構嚴謹而平衡，並能在緊湊的邏輯裏抒發情懷，如《貝克特詩四首》（Four Beckett Songs）所表達出來的思仰，清新、細膩，不落俗套。在我主持的交流會上，她說《旅》是節奏排列上的設計，而《貝克特詩四首》却是有感而發的作品，如第四首：

我但願我的愛火死滅

讓雨落到墳墓上

在街上行走的我身上

為自始至終愛我的人而悲哀

林品晶覺得這幾句有點像唐詩的韻味。我曾和林品晶討論現代音樂創作和中國現代音樂的發展方向，均同意要努力創作、多摸索，別無他途。

瞿小松爽朗、健談，對生活和音樂充滿了動力，他認為用語言來解釋音樂十分危險，但他又是用語言來發表他對音樂意見最多的一個人。譚盾、黃安倫、葉小鋼、林樂培、汪立三等也都發表了許多意見，由於篇幅關係，無法在此盡錄。

藝術創作與環境關係密切

五次研討會共宣讀了六篇論文：李煥之《文革以後的中國音樂創作》、周凡夫和曾葉發《香港音樂創作的發展道路——最近五年來香港音樂創作概述》、汪立三《新潮與老根》、王震亞《現代音樂在中國》、楊展威《作曲家的權益》和林樂培《推動音樂之國際機構》。除了最後兩篇文章外，前四篇都是有關中國現代音樂的論文。一九八一年三月，李煥之在香港舉行的「亞洲作曲家大會」上報告了從五十年代到一九八〇年這段時期中國新音樂的創作和演出情況，這次他談的是一九八〇年以來的

發展，銜接得很好，提供的資料也十分豐富，對治中國新音樂史的研究人員極有參考價值。據一九八四年統計，全國約有七百名作曲工作者，其中約一半是「專業」作曲人員。所謂「專業」，是指以作曲為職業的人員。會場裏立即發出羨慕、讚嘆之聲，因為在海外的中國人，是無法以作曲維生的。目前，國內一般情況是以羣衆喜愛的流行、通俗歌曲為主流，交響樂作品和歌劇、舞劇作品不太成功，無論依照什麼標準都談不到「騰飛」的程度。周凡夫和曾葉發的報告內容充實，使人感到彈丸之地的香港，在現代音樂創作上所得的成績，比較起來，已相當不錯了。

汪立三的論文題目十分醒目，將中國音樂「單音內涵的豐富性」、「音樂體系的多樣性」和「樂思發展的散文化」等特性，予以理論性的敘述，美中不足的是引文來源交代不清楚，使研究者無法作深入分析。在討論過程中，周文中教授指出中國書法充滿了和聲與對位，而古琴又具有書法的變化。書法的節奏變化多端，流動、對比豐富，引人入勝，而中國的書、詩、琴、畫在音樂上也互相交流匯通。在這方面，中國的書法是歐美所缺的。王震亞的《現代音樂在中國》也提供了不少資料。在討論這篇論文時，陳怡說她在中央音樂學院學習時，一年級學生要背唱、分析一百多首民歌，還要唱出各地風味來；二年級學生唱曲藝和評彈；三年級則學戲曲。學習這些民歌、曲藝、評彈、戲曲，為的是要培養學生的民族風格，使學生在創作、演奏時能不知不覺地表達出自己的文化精髓和傳統。難怪中國大陸培養出來的作曲家的作品與香港和海外作曲家的作品，在風格上確實不同。任何藝術創作，都與創作者所處的環境（「土壤」和「氣候」）有着

千絲萬縷的關係。在這次音樂節的六次音樂會裏，聽衆深刻地體會到這種分別。

寫樂評須先研究總譜

音樂節的六次音樂會包括兩次室樂、一次管弦樂隊視奏和一次正式演奏，一次聲樂和一次中國器樂小組演奏。我的印象是：最後一次（六月二十八日）的管弦樂演奏最令入滿意，第三天（六月二十五日）的室樂次之，第一天（六月二十三日）的室樂又次之，第五天（六月二十七日）的中國器樂小組頗令人失望。第四天的聲樂演唱，林品晶的《貝克特詩四首》和林樂培的合唱《塵埃不見咸陽橋》較其他作品吸引，前者小巧精緻，後者氣勢磅礴。第二天的管弦樂隊視奏音樂會，由於排練時間不足，效果支離破碎。

譚盾的弦樂四重奏《風、雅、頌》聽來十分順耳，是習慣了的西歐音樂語言，但與中國的「風」、「雅」、「頌」似乎拉不上關係。林品晶的敲擊樂器作品《旅》上文已提及過，有六個階段循環觀念，對比與統一恰到好處。林樂培的《塵埃不見咸陽橋》是作曲者對「唐代大詩人杜甫的《兵車行》作一創新的詮釋」（見節目說明），借此宣揚反戰精神。此合唱曲相當傳統，但雄偉宏大，够氣派之作也。

可能在音樂會之前聽過作曲家的介紹，音樂會之後又參加討論會，故對其中一些作品印象較深。我個人相信寫樂評不研究總譜是不行的，僅靠「聽」一次的印象來判斷一首作品的優與劣、好與壞是危險的、不負責任的做法，對作曲家亦有欠公允。故此，本文只能算是一篇報道，不是樂評。我已情願取得這些作品的總譜和部份錄音，準備仔細研究

分析後，再撰文評論。

最後一天的管弦作品演奏會相當精彩。葉小鋼的《西江月》顯示了作曲者的才華，雖然在結構上聽來未够嚴密緊湊。葉小鋼相當讚賞香港管弦樂隊的水準，說排練了一個多小時便能達到比新西蘭的樂隊排練五個多小時還好。葉小鋼還說，中國大陸的樂隊在排練這首作品時，一邊練一邊罵，可見現代作品在中國的處境。黃安倫在《G小調鋼琴協奏曲》裏，充份表現了他的個人風格、修養和技巧。這首協奏曲有氣魄、有氣氛。黃安倫是黃飛立的兒子、黃飛然的侄子，一家兩代都是音樂工作者。瞿小松的《Mong Dong》極有特色：野，但野得自然，野得好。瞿小松用道地的歐洲音樂語言來表達中國的野性，樂器雖少，但效果大。譚盾的《樂隊與三種音色之間奏曲》的效果新穎、音色活潑，原始聲音的呼喚與樂隊似乎不太配合，整首作品的民族味道濃郁。

港中兩地作曲家各具特色

周文中教授在最後一天的總結座談會上作了一小時的總結發言。他首先表示這次音樂節十分成功，收穫豐碩，對中國音協派出如此優秀的作曲家、對香港成長的作曲家的才華感到鼓舞，對中國現代音樂創作充滿了信心。

在總結發言裏，他將香港和中國大陸的作曲家做了比較。香港成長的作曲家一般都掌握了現代作曲技巧，有廣泛的國際觀念，在歐美十分活躍，前途樂觀。中國大陸近年來思想開放，作曲家一般都能够以嚴肅的態度來對待創作，十分關心民族風格，努力學習民族音樂，進步是顯著的。他還談到中西美學觀念對標題音樂認識的分別：中國的標題

（如古琴曲、畫上的詩句）是借題發揮，而不一定描寫內容；西方的標題是浪漫的、音樂之外的。

周文中教授還從民族性、民族主義談到國際性，指出人們不應把民族性與民族主義混淆起來。他舉例說，巴赫和莫札特早年都深受意大利音風影響，結果他們兩人的不朽之作都是德國音樂；德彪西學習華格納之後，亦能擺脫影響，寫出純德國風格的樂曲。由此可見，我們可以學習國際性的組織和技巧，使之成為自己的工具，然後通過自己的語言來寫出充滿民族風格的作品，如巴赫、莫札特和德彪西。我們當然也可以從古代的作品學習，把古代藝術素材和技巧變成現代的。周文中所提倡的，實際上是與「古為今用」、「洋為中用」一樣。

周文中教授亦涉及到中西融匯問題、五四運動對中國文化的影響、民族樂器等方面，論題相當廣泛。他強調中國文化如此悠久豐富，中國作曲家和音樂學者應好好運用之、吸收之。他說我們不應學習日本，因為日本對西方音樂幾乎全盤接收，結果喪失了自我。中國現代作曲家們若能做到知己知彼，前途是無可限量的。

這次音樂節使我看到了許多東西，雖然只是感性認識，而且在短短的七天裏所見到的、所聽到的如此之豐富，需要時間來消化、分析、吸收，然後才能形成較為客觀的結論。但就我所得到的初步印象，我覺得這些作曲家大致可分為三類：為作曲而作曲，寫出來的作品缺乏靈性和個人風格；為創新而創新，寫出的作品都是些音響堆砌之作，毫無意義；有創作衝動的作曲家，寫出來的樂曲才能使聽眾產生共鳴。至於技巧，只是表達工具而已。重麗誠在討論會曾說過，不用擔心是否像中國音樂，只

要創作出好的音樂，我們便有中國語言。是嗎？非焉？是不是凡中國人寫出來的音樂便是中國音樂？我看未必，藝術家離開了自己的土壤和氣候，所開出來的花朵和果實免不了會變成另一種花朵和果實，因為不同土壤和氣候會孕育出不同的花朵和果實，天才如史特拉文斯基也無法改變這一現象。

中國現代音樂當然是有前途的，問題是什麼時候才能擠上國際樂壇而已。中國廿世紀新音樂史的發展過程，一直都深受政治、經濟和軍事的影响：科舉之廢除，學堂樂歌出現；五四運動，中國的一藝術歌曲「得以發展（與白話文有關）」；抗日戰爭和國共內戰，抗日歌曲和羣衆歌曲隨之興起，成為政治和軍事的有力工具；文革，我們有樣板戲；現在講四化、開放政策，現代音樂才開始有機會發展。因此，現代音樂的命運是和大陸的政治和經濟分不開的：沒有開放政策，現代音樂根本無處藏身；經濟不興旺，那有樂隊來演奏現代音樂！此外，沒有相應的音樂教育，誰來聽現代音樂呢！

客觀因素雖然如此之多，中國的現代作曲家還是應該努力去多聽些、多學些、多寫些，從中吸取營養和經驗，終有一天會登上國際樂壇的。

一九八六年八月二十五日

（原載：明報月刊〔港〕一九八六年
二五二期六七—六九頁）



哀哉！香港中文流行曲

呂宙

近年來香港樂壇發展蓬勃，愈來愈多的中文（廣東？）流行歌曲，隨著市場的需要而誕生。然而，我們可以看到這些所謂的流行曲，其曲調大部份來自日本與歐西的香港流行歌曲，祇是換上中文歌詞而已。香港樂壇發展到今天，依然沒有自己的音樂文化，十分可悲。

沒有自己的音樂文化不打緊，我們且退而求其次，但求有良好的中文歌詞也可滿足一二！只是，縱觀現在的、過去的、流行的、不流行的歌曲，好的中文歌詞可謂少如鳳毛麟角，狗屁不通的却俯拾即是。

我們不苛求甚麼，不求歌詞有哲理、富教育性；祇要用詞恰當、結構完整，便稱之為一闕好的歌詞。可是，能夠達到這基本要求的歌詞竟然亦不多！實在令人搖頭嘆息。一般的流行歌曲意思支離破碎，東拉西扯把一堆堆的詞句硬加拼湊，內容空洞，言之無物，聽上去如痴人的夢囈，祇是一陣陣無意識的聲音，從一個被塑造成「偶像」的物體發出來。

有字無意 不知所謂

這些「有字無意」的歌詞例子多得很多，我們且隨便選一首來看看。無綫電視劇集《

開心女鬼》的主題曲「倆心未變」（由梅艷芳主唱，鄧偉雄填詞），其中部份歌詞是這樣的：

「……熊熊熱那可倚，在每刻重現百變，其實却是倆心連，在不經多變遷，人在兩地如相見，全在倆心未變。……」

請問哪一位讀者（歌迷）看後能明白歌詞是在說些甚麼？甚麼叫做「熊熊熱那可倚」？「熊熊熱」到底是甚麼東西？是一塊炭？是才出爐的熱狗？甚麼叫做「在不經多變遷」？是在漫不經意中出現很多變遷？抑或是不經過太多變遷？還有，甚麼叫做「在每刻重現百變」？為甚麼在每刻重現百變後，又「其實」又「却是」倆心連？填詞人高深莫測的填詞技巧，實在使筆者甘拜下風，佩服得五體投地。

再看曾經風靡樂壇的《愛的根源》，其中有幾句歌詞是這樣的：

「……誰在路上，如無意的想結識我，在我身邊，依靠在我身旁；誰在路上燃亮我心火，停無阻溫暖在我心窩；結果閉上眼……」

大概歌詞作者是為了造成結構相似的排比句，於是一味在詞語上堆砌，完全不理發展是否合乎邏輯。「在路上」一番之後「結果閉上眼」，請問該是甚麼情景？

聽時代曲，還會遇上如下的句子：例如

「電爐燒滾我路途」（「H2O」，張國榮唱）實在令人費解：路途變成羊肉湯乎？如和前引歌詞聯在一起，真是「命途多舛」了。

曾被評為八四年度十大「勁歌金曲」中最佳填詞獎的《愛在深秋》一歌的歌詞（填詞林敏聰）竟也是不倫不類的東西，請看「最佳填詞」的詞句：

「……以後讓我倚在深秋，回憶逝去的愛在心頭，……請抬頭抹去舊事，不必有我不必有你，愛是可發不可收，你是可愛到永遠……」

也許筆者屬於「下里巴人」，難以理解林先生高深莫測的愛的哲學，尤其是引文最後一句，先發揮愛的哲學，接下來又說「你是可愛到永遠」，甚麼叫「可愛到永遠」？這是甚麼語法？筆者無法了解勁歌金曲評選諸公是用甚麼標準來評定「最佳填詞」的。

虛無縹緲 故作高深

除了歌詞詞意支離破碎，輕浮淺薄，有些歌詞還故作高深，甚麼「再見也許不再會」的，說些似通非通不是哲理的哲理。（《愛在深秋》便是一個典型例子。）那些已成為偶像式人物的填詞人，他們大概覺得儘可與之所至的大筆一揮便成妙詞，不必再用普通

人看得明白的中文來創作歌詞了，於是乎，高深的益發莫測高深，有些夢囈更像是夢囈，似乎不這樣就表現不出他們的才華。

有些歌曲非但沒有完整的詞意，甚至連中文的基本文法也搞不清，語病百出。試看呂方唱的《聽不到的說話》其中一句：「……看冷雨在臉上的亂爬」；「看冷雨在臉上亂爬」相信大家都明白句中意思，但甚麼叫「臉上的亂爬」？

當然，歌詞不同於普通的散文或詩歌，填詞人要將感情濃縮在歌詞裏，會採用藝術手法，將詞句作一些破語法規律的改動，就像俄國詩人瑪雅可夫斯基的詩，但其成品却是有節奏有韻律的藝術品。我們香港的不少流行曲的填詞人的大作又如何呢？說得貼切一些，是頹廢派、鴛鴦蝴蝶派、現代狂人派的大雜燴。

又例如梅艷芳主唱林敏聰填詞的《夢伴》（又是林先生！）首句是：「煤氣燈不禁影照街裏一對蚯蚓。」在指出這句子的語病之前，筆者首先模擬另一句結構相若的句子：「她

不禁望向街中一對情侶。」這兩句分別之處是後者的主詞（SUBJECT）是生物，而《夢伴》首句的主詞是死物——煤氣燈，死物怎樣可以「不禁」地去做一些事情呢？「她」可以「不禁」望向街中一對情侶或蚯蚓，但「煤氣燈」却不能「不禁影照」街裏一對蚯蚓。而「影照」應該是「映照」之誤。

再看看譚詠麟唱文井一詞的《吻別》部份歌詞：「……搖動了漫天，痛哭的暴雨，深深濕透你的雙肩……徘徊在夜雨裏，但總抹不去，埋藏於心底裏的罪……」姑勿論天可否搖動，「搖動了天」語法上是對的，但「搖動了漫天」語法上就只可能是不通。此外，「抹掉」就是抹掉，「抹不去」就是抹不去，那有「抹掉不去」這麼陰陽怪氣的中文詞句的！

但這些句子，在幾位天皇巨星的嘴裏，竟然朗朗上口，你還能責怪我們的中學畢業生中文程度低落嗎？

像上述種種如前引電視劇《開心女鬼》主題曲中「熊熊熱」如果不幸廣為接受，恐怕將來的香港中文會出現「霏霏霏」、「人

人自」等希奇古怪的詞語。寫到這裡，筆者不禁要擲筆三嘆了。

這樣的歌曲竟可流行，到底是香港市民中文水準低，抑是忍受力特強？當這些歌曲在大街小巷傳出來的時候，這些填詞人是否在意鳴得意呢？

記得不久之前，《明報》的一篇教育專論，作者對香港某出版機構編印的小學中文教科書中出現的種種語病分類羅列，竟然洋洋大觀。這是香港中文水準日趨下降的最佳證明。社會人士時時呼籲要注重提高中文，但幾乎從不曾有人對那些流行歌曲莫名其妙中文歌詞加以指責，任憑它們泛濫，毒害我們的下一代。

本刊讀者諒還記得香港大學趙令揚教授和他欠通的大作（本刊一八八期：「評港大中文系教授的中文」）。筆者相信，香港流行曲填詞人的中文程度雖然未有低到趙教授的水平，但為廣大青少年着想，他們還是拋掉那些高深哲理與自創的語法，正正經經地作些歌詞出來吧！

（原載：南北極月刊「港」一九八六年一九五期二〇三—二〇四頁）



港、台音樂與大陸音樂

湖鹿

中國馬龍，成了現代化規模的新興城市。隨着經濟發展，文化藝術也必然起相應的變化。港台歌曲通過各種各樣渠道，源源流入中國大陸。台灣校園歌曲，女歌星鄧麗君的唱片、錄音帶，風靡大陸各省市。香港的粵語歌曲，特別受到廣東廣西粵語地區的青睞，一時，港台音樂之聲如十級颱風猛刮中國大陸。

港台歌曲為何如此響遍中國大陸？下面先說個小故事：某市劇院經理室突然闖進一位年過花甲的老頭，他帶着懇求的口氣對經理說：「無論如何，你得幫個忙，我只需要兩張票就夠了。」經理先生笑吟吟地開玩笑：「你老先生也喜歡這個嗎？」他指着牆上貼的女演員半胸照。老先生臉一沉：「別來這個了。我兒子纏我，硬要我找到票。」「哦，原來兒子看戲，老子出面。」經理把票給了老人。正在這時候，一個少年來到經理室，他對經理鞠了一鞠躬，禮貌地把父親遞給他的票退還給經理，說：「對不起，不看了！」老頭看着傻了眼，質問兒子：「兒子說：『爸，是你找錯了門。這裏演的是『女驍馬』。我們愛聽『小城春秋』、『讓我奔放』、『摩利卡』，那邊劇院才上演。……』」

面對港台歌曲在大陸大量流行，中共中央文化部對各地演出管理部門和專業演出團體會三令五申，限制港台歌曲上演比例（即七十%為大陸歌，三十%為港台歌）。這當然是官方的命令。但不少團體却陽奉陰違，即審查演出的一套節目，對觀眾演出又是另一套節目。大陸的音樂家們又如何？有些人適應、利用它，取人之長，補己之短；有些人則嗤之以鼻，認為那是不能登大雅之堂的雕蟲小技，沾上了有損「專家」名譽；有些人則企圖用理論刊它極刑，說那些歌「黃色下流」，北京出版的「人民音樂」會批評廣東的茶座那些「港台之聲」，並重新抓起一兩首早已一再批判過的三十年代黃色歌曲作批判的靶子。然而，無論是命令還是批判，都無濟於事，港台歌曲仍然不絕於耳，真有點「野火燒不盡，春風吹又生」之勢。

心理上的趨向是撲滅滅的，民意的傾向是很難逆轉的。秦始皇焚書坑儒，但儒一直流傳到今天，焚不掉，坑不滅。其實，別人之長，學之；自己之短，克之；兼收並蓄，有何不好？

上面我說過，我對港台歌曲不敢過於恭維，因為那裏面確是劣品不少，流入中國的可謂良莠兼有。有些歌曲內容十分無聊，有些則毫無音樂美感，只是湊合音符，有些在演唱方面歇斯底里神經質的叫喊，這些劣作，絕不可能步入藝術殿堂，是應該加以排斥的。中國的音樂人才，雖不能說鼎盛，但實在也不少。優秀的青年作曲家如施光南、谷建芬等，作品之優，有口皆碑，為什麼中國的樂壇竟受到港台歌曲如此巨大的沖擊？除了文藝創作和演出的方針政策這一政治原因以外，還有是文藝工作者的所謂高低貴賤的意識原因（一位學院派的小提琴演奏員說：「如果叫我去拉輕音樂，我寧願砸爛提琴去賣鹹魚」）更甚者視國內有志於輕歌曲演奏者為下等藝人，所謂卑者從「輕」（輕音樂），貴者從「嚴」（肅音樂）。給這些熱心普及音樂的人壓得不敢承認自己是「流行音樂」工作者。殊不知，如此的偏頗，導致被港台歌曲佔領了市場，何損何益，不是昭然若揭了嗎？

一個國家，要有高水準的音樂團體，高水準的創作作品，高水準的歌唱家、演奏家，作為代表一個民族的文化素質，這是十分應該的。但「陽春白雪」的作品畢竟是少數人會欣賞，「下里巴人」的通俗作品，才是億萬人民所需要。中國音樂家要是努力一番，不難改變這一局面。最近報載廣州的大、中院校舉辦校園歌曲創作與演唱比賽，聞訊欣喜，早該如此了。

讓民族音樂與港台歌曲並存，雙翅翔空吧。

（原載美國《中報》）

（原載：中報〔港〕1987年1月25日第13版）

戲劇的觀眾在急劇下降。舉國風靡的京劇曾目擊乾隆末年昆曲的衰落和清末民初秦腔的轟動九城；到了三十年代，正逢四大名旦、四大鬚生的鼎盛時期，西路梆子在北京舞台上幾乎銷聲匿跡。如今京劇似乎也瀕臨它的前車的遭遇。一些地方戲的命運也欠佳。別看川劇在北京紅染半邊天，我去它的故鄉成都却為其受冷落而心憂。有個地方的川劇團出現新的花招，讓潘金蓮跟武則天、施耐庵以至中外小說中的人物，從國產的寶實玉到進口的安娜·卡列尼娜見面，使侯寶林的《開公歌秦瓊》也自慚「小巫見大巫」。我無意非議古老的漢劇乞靈於一



勇敢的開拓性試驗

舒湮

——讀《南腔北調大匯唱》

吉他」，然而我不知道這種「激素」能維持多久？值得玩味的是：當話劇這許多年來被栓在定於一尊的體系的掛斗車上，封閉在四堵牆裏，一旦開放門戶，發現桃源之外還有無數奇葩異卉，而令人啼笑皆非的却是驚地覺察人家的美學思想中竟有來源於中國的古典戲曲的成份。這是多大的嘲諷！究竟是觀眾拋棄戲曲，還是戲曲背離羣衆，脫出了時代的軌道？

我不認為我是悲觀論者，不正視現實而徒作空泛的豪言壯語，只是在森林中吹口哨聊以壯膽而已。

不久前，中國國際聲像藝術公司和北京市京劇昆曲振興協會聯合舉辦的《南腔北調大匯唱》嘗試用電聲樂和管絃樂溶合於戲曲（主要是京劇）、曲藝（京韻大鼓）的傳統器樂中，為若干唱段伴奏，頓使古老的戲曲呈現了青春的氣息，激起廣大青年觀眾的狂熱，造成劇場連續六天的爆滿，而被拒在場外的觀眾比場內的為數更多。這能不喚起我們的重視和深思？對於這樣的演出形式應否肯定，儘管還有不同的看法，但有這樣一些青年戲曲、音樂工作者勇敢地站起來為萎縮了的花株灌溉，畢竟是值得歡迎和贊賞的。立志創新的人，往往被「槍打出

頭鳥」。音樂界有些人認為這是「怪胎」，也還有忠於戲曲事業的內行，把它看作不懂戲曲的小伙子在「胡鬧」。我相信這些好心腸的老先生是出於對傳統戲曲（下文凡提到戲曲包括曲藝）的關懷、愛護。他們錯覺這是戲曲改革的方向，不忍有優良傳統的劇種從此淪亡。當前的一代新人，為了挽救戲曲和曲藝的頹勢，而增添一些「時代的活力」，爭取衆多的「年輕人喜歡它，熱愛它」，這有什麼不好？難道放任自流，聽其自生自滅，傳統就能保存？我理解，這種嘗試並不表示戲曲改了全部內容，而僅就它的歌唱和音樂部份進行某些變動，使表現手

段更加豐富，更適應青年的欣賞習慣，從而擴大了戲曲的影響，復壯戲曲的生命力。這是有益的探索 and 實踐。

我們毋庸擔憂這種創新，將代替今後的戲曲演出形式。且就戲曲言，這只是就「唱、做、念、打」中的「唱」（也就是聲樂和器樂的配合）所進行的初步變革。戲曲改革是一個複雜的問題，實行全盤改革需要付出更多的精神勞動，有待於積累更多的經驗，謹慎從事。劇團正感機構臃腫，人才積壓，有哪個更能推動七八十人的管絃樂隊？明乎此，也就疑團冰釋了。

過去中央樂團曾着手交響樂同現代京戲的結合，那個節目並沒能保留下來。去年，我聽了中央音樂學院譚盾為楊春霞唱的昆曲《牡丹亭》選段電子合成樂器與民族傳統樂器聯合伴奏的錄音。我覺得樂曲把一個追求自由美好生活少女遊園時的歡樂、憧憬和驚夢時的迷惘惆悵，體現得細膩熨貼，使原著的思想內涵和藝術表現力進一步提高和豐富。電聲樂所能模擬的一切音響，遠遠超過昆曲原來的笛、笙、琵琶、古箏、絃索、鼓、鑼……的效果，聽來順耳，是在傳統的基礎上有所發展。然而，這只是在音樂界內部的試驗性演出。這次「南腔北調」所包括的範圍益形龐大，動員的力量更大，而吸引的觀眾格外廣泛。

我問隣座一位愛好音樂的姑娘對這次演出的評價。她說：「我和我的同伴們不是不愛京劇，可是走進劇場，不懂台上唱些什麼，尤其是戲的節奏如此緩慢，簡直讓人無法忍受。聽了這次演出我們對戲曲音樂的旋律，還是能接受的。」事實就是這樣。王晶華的《楊門女將》、吳玉瑋的《強項令》、李長春的《趙氏孤兒》的高亢激昂聲調和整個樂隊

所表現的協調，也是一般京劇音樂場面所不能反映的，特別是幾段現代戲，如李維康、董諾琴、耿其昌、楊春霞唱的《紅燈記》、《智取威虎山》和《杜鵑山》中的選段，或者激越慷慨，或者氣勢磅礴，或者悲壯淒厲，贏得了熱烈掌聲，那種全場沸騰的氣氛，說明這種演出形式更適合於現代戲。試觀林湘身著西式白裙衫，襟配鮮紅絹花，手握曳着長長電纜的話筒（一似錄索）登場，當她轉身面向高台上紅衣黑服鮮明的男女合唱隊引吭齊聲高歌時，那種驚心動魄，是任何戲曲清唱有過的嗎？我又想到，如果讓小綵舞唱劉派的《長板坡》、《戰長沙》，配合千軍萬馬奔騰的電聲樂，可能比板鼓三絃

發揮更好的效果。但是，電聲樂和管絃樂伴奏也產生另一個問題，它並不是適應一切戲曲唱段的。節奏明快、動律感強的的高音樂，對表現歡愉情調的《紅娘》，很能襯托出喜劇色彩，而對《玉堂春》這樣的悲劇却產生不協調。電聲樂中不斷出現的單調的「咕——咕」聲拍子，也破壞了聽覺的美感。

附帶說一句，如果報幕員的工作能和整個演出更緊密結合一體，讓他以節目主持人的身份「進入角色」；介紹詞寫得更生動，更活潑，更風趣，並針對初次接觸戲曲的觀眾對象，穿插戲曲知識和唱腔板式特點的介紹，一定有利於活躍劇場的空氣。從熒光屏上看到美國第五十七屆奧斯卡金像獎頒獎禮的錄像，把一個典禮儀式描繪得這般絢爛多彩、妙趣橫生、變化多姿，不禁令人感覺我們報幕員的說明詞內容單薄和顯得拘謹了。

走筆至此，我不禁為「南腔北調」的試驗而歡呼了！

（原載：明報月刊〔港〕一九八六年二四四期〇八一〇九頁）

FM 廣播隨筆

享譽美國樂壇的中國新一代指揮家陳燮陽的老家其實在香港，他於一九六〇年到大陸入上海音樂學院攻讀指揮，畢業後隨即被聘為上海芭蕾舞團管絃樂隊

中國名曲輕音樂化

，是中國自行培養的第一代年青指揮家，由於他的表現卓越，年前被選派往美國作為文化交流之代表，在美國各地領導當地樂隊舉行音樂會，大獲好評，他本身亦藉着此難得機會深造，獲益良多。回程時曾過港停留數天與家人歡敘，由於他近年都有看本刊，因此經友人與筆者取得聯絡，大家暢談了一個下午，並帶他去買了一套音響組合寄回上海。陳燮陽給人的印象是很隨和，對事物的看

法都十分客觀，清楚知道自己的優缺點，並能虛心接受別人的優點。他說這次去美國算得上滿載而歸，加深對西方樂壇的了解，他並不諱言中國管絃樂團目前水準與美國的相比有一段很長的距離，中國音樂家要加倍努力才能迎頭趕上，更重要的對音樂的眼光擴闊了，不再拘泥於形式及教條。他願意為香港唱片有限公司灌錄一張輕音樂式唱片，正好說明他對普及音樂的方式有新的見解，這批唱片全部以輕靈及雅俗共賞的手法處理，甚至加上真實的天然音響效果來烘托音樂的氣氛，其中「軍港之夜」就加上海浪聲和吹口哨聲，把藝術與生活結合在一起。最熱門的旋律「梁祝」協奏曲纏綿主

題，濃縮成一首五分多鐘的輕音樂，配上人聲和唱，聽來更令人感到溫馨迴腸！這批唱片以「中央交響樂團演奏中國普及名曲」為題，一共選奏了十四首大眾所耳熟能詳的旋律！半個月亮爬上來／牧歌／牧羊曲／大海啊，故鄉！／我愛我的台灣／閃亮的雨滴／迷人的山巒／梁祝／軍港之夜／我愛波浪／花兒什麼這樣紅／平湖秋月／在那遙遠的地方／搖籃曲。據唱片公司提供的資料，這批唱片錄於一九八四十一月六號及十七號，為在中國首次的數碼錄音唱片製作，音響效果相當理想。北京中央交響樂團是中國最具代表性的大型管絃樂團之一，這次演奏輕音樂方式改編譜，著意於推廣音樂及擴大聽眾的層面，相信會收到預期的效果。陳燮陽的演奏手法細膩，樂隊奏來有如歌唱般，十分悅耳動聽。

（原載：星島晚報〔港〕一九八六年五月六日第二〇版）