

上海城市音乐文化研究丛书

# 江南丝竹音乐在上海

原著：[美]韦慈朋

译者：阮 弘



上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助 项目编号:e05011

上海城市音乐文化研究丛书

洛秦 / 丛书主编

# 江南丝竹音乐在上海

[美] 韦慈朋 著

阮弘 译

上海音乐学院出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

江南丝竹音乐在上海/(美)韦慈朋(Witzleben, J. L.)著. 阮弘译.

—上海:上海音乐学院出版社,2008.9

(上海高校音乐人类学E-研究院)

书名原文:“Silk and Bamboo”Music in Shanghai

ISBN 978-7-80692-385-6

I. 江… II. ①韦…②阮… III. 丝竹音乐—研究—上海市 IV. J632.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第099601号

J. Lawrence Witzleben

“Silk and Bamboo” Music in Shanghai;

The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition

©1995 by the Kent State University Press

本书中文版权已获原版权持有者授权

丛 书 名 上海高校音乐人类学E-研究院·上海城市音乐文化研究丛书

主 编 洛 秦

书 名 江南丝竹音乐在上海

著 者 [美]韦慈朋

译 者 阮 弘

责任编辑 沈庭康

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 上海大学印刷厂

开 本 850×1168 1/32

印 张 6.5

字 数 155千

版 次 2008年9月第1版 2008年9月第1次印刷

印 数 1-2,000册

书 号 ISBN 978-7-80692-385-6/J.373

定 价 24.00元

# 上海高校音乐人类学 E - 研究院·上海城市音乐文化研究丛书

## 领导小组及顾问

董金平、杨立青、徐孟东、杨燕迪、贾达群  
林 华、陈应时、乔建中、赵宋光

## 编委会成员

王次炤(主任)、江明惇、沈 洽、罗艺峰、曹本冶、戴嘉枋  
(按姓氏笔画为序)

## 策划/主编

洛 秦

## 副主编

杨燕迪、韩锺恩、萧 梅

## 序

在全世界的主流音乐文化之中，也许要数中国的音乐文化最不为西方学者与音乐爱好者所理解，甚至还经常被曲解，造成这种状况的原因是多方面的，其中包括：中国的历史文献和理论专著数量庞大，但翻译成其他语言的却寥寥无几；不同民族和地区之间的巨大差异；音乐的类型、风格，以及乐器的种类繁多；还有人们自相矛盾的态度，即他们虽然对过往的辉煌顶礼膜拜，却从未思考过重组这些艺术遗产，使之与当前的美学观念和意识形态相一致等等。最近几十年里，中国的许多地区对西方学者关闭了门窗，因此在这个全世界最大的国度里，民族音乐学的萌芽阶段，至少是那些强调田野调查，以及参与性观察研究的训练，只能在音乐本体投入相对贫乏的条件下发展。<sup>①</sup>

中国学者长久以来一直偏向于研究在宫廷中由文人发展起来

---

① 20世纪80年代起，多位民族音乐学专业的美国研究生在中国完成了博士学位论文的调查研究，其中有刘德仁，Sue Tuohy，Daniel Ferguson，Francesca Ferguson（他们全都在1988年完成），以及刘长江（1991年）。《中国民间口头表演文艺》（CHINOPERL）刊登过多篇在中国完成的调查报告，以及其他一些讨论中国社会音乐的文章（如赵如兰，1984~1985年），《中国音乐研究协会通讯》和《馨》杂志（欧洲基金会关于中国音乐研究的通讯）也刊登过研究报告和其他近期的研究论文。Alan Thrasher（1990）和Stephen Jones都曾在中国做过调查研究，并撰写了专题论文。

的传统音乐而使问题更复杂化。尽管从小说和传记文学中都可以看到,非正式的音乐活动已经渗透到中国人的日常生活中,但那些在大街上、茶馆里、“娱乐场所”中,甚至普通家庭里演奏的音乐很少成为学术研究的对象。而且即使在研究受到大多数中国民众推崇的传统音乐时,其重点也往往不在音乐家本人或音乐创作的过程中。从20世纪初,尤其从1949年开始,对非精英文化和艺术的研究逐渐被接纳,并得以盛行,许多学者开始研究曾经受到忽视的传统音乐,但多数中国音乐学家仍然注重音乐的文本和理论,而不是音乐家及其所处的音乐环境和社会环境。<sup>①</sup>

本课题是将一种传统放入其生存的特殊环境中,并加以全面理解的初步尝试。从很多方面来看,这种被称为“江南丝竹”的器乐合奏音乐,其实是被小部分爱好者演奏和欣赏的,而且他们的音乐活动在其直接的本土环境,即上海的文化生活中只占了很小的一部分。尽管人们明显(甚至由于误解)忽视了江南丝竹的重要性,但对其深层次的研究可以了解中国音乐文化的许多方面:江南丝竹深深扎根于日常生活中,它的爱好者来自中国社会的各个阶层;它虽被视作民间艺术,但许多乐师与专业音乐团体有着密切的联系;它虽然属于地区性音乐,但对中国当代器乐独奏和合奏音乐的发展产生了深刻的影响。近年来,人们围绕着这一传统音乐展开了许多关于传承和发展的争论,这就为研究中国当代音乐的审美观点与政治环境提供了典型的个案。当我们开始深入研究江南丝竹之后,就会很快发现人们探讨的许多中国音乐与社会的两面性(业余的/专业的,流行的/高雅的,内部的/外部的,传统的/现

---

① 许多中国音乐理论家,包括我的老师,都有丰富的调查研究经验,却很少撰写过关于表演背景或音乐实践的文章。与西方的民族音乐学不同,人类学对中国的音乐理论没有产生任何实质性的影响。如今这种状况正在发生变化,一些具有影响力的中国学者,特别是那些研究中国少数民族传统的学者,纷纷开始关注社会和背景方面的问题。

代的),实际上都是相互联系的。

尽管这是一个相当特殊的个案研究,但首先它涉及了中国音乐的几个主要方面,相对而言,这些都是历来同时被中西方学者所忽略的。其次是对江南丝竹的一个多方位研究:音乐本体及其背后的理念;演奏、教授和学习这种音乐的群体;以及这种音乐古往今来为人们弹奏、聆听、讨论的环境。

## 研究背景

研究的起源可以追溯到 1979 年在火奴鲁鲁的一场中国文艺演出,其中一个名为 Wo Lok 的业余团体演奏了几首器乐作品。其音色、旋律和节奏都与我以前在现场以及录音中听到的中国(或其他地区)的音乐不同,这立刻引起了我的兴趣。后来,我了解到这是广东音乐(在节目单上叫做“中国古典管弦乐”)的传统乐曲。随后,我开始向这个团体的负责人 Harry Lee 学习广东音乐风格的二胡演奏,并且每个星期参加他们的排练。

我发现广东音乐的商业录音和曲谱集有很多,但从古到今还没有西方语言的文献是关于这类传统音乐是如何适应中国音乐文化进程的。虽然我们可以找到大量关于古代宫廷合奏音乐的资料,可是很少有学者关注广东音乐和其他中国现存的传统器乐合奏音乐。<sup>①</sup>

这种状况很快有了改观。韩国镛(1979 年)等音乐学者开始撰写关于地域性器乐合奏传统的文章。据我了解,诸如此类用中文书写的文章大量涌现(大多数写于 1949 年以后,70 年代后期开始更多)。1980~1981 年间,我在香港用了 7 个月的时间研究广东的器乐合奏音乐,为夏威夷大学的民族音乐学硕士学位论文做

---

<sup>①</sup> 除了梁铭越和 Lieberman 1971 年作过简明但重要的介绍。

准备。尽管当时在香港人们很少单独演奏广东音乐,但它却是粤剧音乐的一个重要组成部分,也经常出现在兼有传统和现代因素的中国器乐演奏会上。

1981年秋天,我作为研修学生来到上海音乐学院。在来中国之前,我对中国传统器乐音乐的情况知之甚少;Elizabeth Wickmann曾在南京做过中国京剧的研究,但我是第一个来中国音乐院校研修的美国学生,也是第一批被中国音乐院校录取的外国学生之一。<sup>①</sup>因此,在这之前,我几乎没有任何关于这方面的知识,也不知道将如何进行学习。在这期间,我的学习基本上是探索性的,但鉴于我先前的研究内容,以及这趟出乎意料、但又令人愉快的上海之行,<sup>②</sup>我对这个地区的器乐合奏音乐产生了特殊的兴趣。

我发现江南丝竹这种当地音乐经常为上海的音乐社团所演奏。在中国的这一年里,我有幸听到了其中几个社团的演奏,拜会了一些这方面的专家学者,并且学习演奏了几首传统曲目。这些音乐社团几乎只演奏江南丝竹音乐,而且用一种纯器乐的风格来演绎。令人惊讶的是,尽管上海这座城市长期受到西方的影响,而且自1949年以来社会剧烈变迁,但江南丝竹音乐及其演奏者所体现的音乐实践和价值仍是“传统的”和“中国式的”,而不是“革新的”和“西方式的”。1982年,我回到美国匹兹堡大学开始攻读民

---

① 上海音乐学院的一位行政人员告诉我,在20世纪50和60年代,就已经有好几名东欧的学生来留学。当我1981年来到上海的时候,来自意大利的Rafael-la Gallio和来自法国的Odette Sanchez已经在音乐学院学习了。

② 我在中美学术交流委员会(由美国政府主办,专门支持各个领域的硕士生和博士生研究工作的一个组织)的资助下来到中国。在我出发前的最后几周里,中美学术交流委员会才通知我将被派往上海音乐学院,而不是前往原来计划中北京的音乐学院学习,因此我的上海之行非常出人意料,但从目前的研究成果来看,也是非常幸运的。



族音乐学博士学位。1984年,我又得以重返上海,逗留了15个月,为撰写江南丝竹的博士论文进行调查研究。



李民雄在无锡一公园内进行即兴打鼓表演

## 研究的氛围与方法

在上海音乐学院留学期间,我的身份是高级进修生(中国教育部对进行论文研究的外国学生的称呼)。我的导师是李民雄,他是一位专门研究中国器乐音乐理论的学者、作曲家和表演家。李老师定期给我上课,指导我的研究,教授中国音乐理论,并安排与研究相关的校外活动。在上海的第一年,我们上课时主要分析各类独奏与合奏曲目的曲式结构。我第二次来上海时,我们的重点主要在江南丝竹的曲目分析上,并将早期原始旋律的谱本与现

在演奏的版本加以比较。

我可以在音乐学院的图书馆借阅资料书籍,图书馆里还有期刊和唱片,但不能外借。只有很少的几次机会,我接触到1949年以前出版的书籍和唱片,而更早期的资料则可能属于限制性或私人性的收藏。此外,也有关于江南丝竹的文字资料,下文我会详细论述,但这些材料大多是非常简要的文章。文献工作为研究的其他方面起到了补充作用。

在两次留学上海期间,我学习了几种中国乐器的演奏:向孙文妍和何宝泉学习演奏古筝,向吴之珉学习演奏二胡,向谭谓裕学习演奏箫,向陆春龄学习演奏笛子,以及向张祖培学习演奏琵琶,他们都是音乐学院的教授。课上学习这些乐器的独奏曲目、基本演奏技法,以及不同的地方风格。我也学习了江南丝竹的部分曲目,而且我的老师们对音乐美学和地区风格差异十分重视,他们在这方面的知识,对我的研究很有帮助。李民雄老师还为我安排了几节特殊的课程,学习以江南丝竹风格来演奏二胡、扬琴和笛子,分别由周皓、周惠和金祖礼教授,他们都是专业的演奏家和教师,公认的江南丝竹专家。由于这些音乐家都是从外单位借来的,因此需要有大量的政府大红盖章,课程也被压缩为每位老师上四节课。<sup>①</sup>

我在上海的大部分时间都花在丝竹社团里:聆听、做记录、与乐师们交谈,有时还录音或拍照,经常用二胡与乐队合奏一两首曲子。从西方的学术角度来看,我是一个参与型的观察者,在大多数江南丝竹的演奏者看来,我则是一名学徒。传统的观点认为,应通过学习演奏来了解一种音乐,音乐的“涵义”往往与音乐的“韵味”结合在一起,而在音乐团体内相互影响的过程,往往被视为理解这种音乐的前提条件。因此,尽管我的背景以及我研究的最终目标很特别,但在许多方面我还是按照传统来做的,许多业余的丝竹乐

---

<sup>①</sup> 单位是个人工作或学习的地方,在中国,我的单位就是上海音乐学院。

师也因此成为我的非正式老师。<sup>①</sup>

除了在上海的研究工作以外,李老师还安排了短途的调研旅行,我与他一起去了杭州、南京、无锡和宁波。途中,我们听到了江南丝竹和类似的音乐,会见了许多学者和音乐家。在杭州,浙江歌舞团的演员们为我们演奏,两位该团的音乐家(沈凤泉和宋景濂)还给我们作了关于江南丝竹的演奏、理论和美学方面的讲座。这是我仅有的一次在上海以外的地区听到人们谈论江南丝竹。尽管据沈老师和宋老师说,杭州至少有两个业余的江南丝竹音乐团体,但我无从得知他们究竟在哪里。在南京,中国器乐音乐的知名学者高厚永为我和其他几名上海音乐学院的外国学生讲了两堂课,我还设法与江南丝竹的演奏家和学者甘涛作了一次面谈。在无锡,我们听了当地的戏曲锡剧,看了两场打击乐表演,其中一场是由工人组成的业余团队表演的,另一场则是马灯舞的伴奏。在宁波,我和李老师与邵孝贤作了多次面谈,邵孝贤是为“四明南词”伴奏的杰出艺术家。此外,我们还欣赏到另一种说唱表演“蛟川走书”,以及当地的戏曲甬剧。

在上海,不参加江南丝竹社团的音乐人很少会知道这些团体的活动范围和场所,有的人在这个城市住了好几年,却对它们的存在毫不知晓,所以这样的社团很有可能会在南京、无锡、宁波或江南地区的其他地方定期聚会,演奏江南丝竹,而我的信息提供者并不知道。同样的,我也无法了解江南丝竹在江南农村的情况。目前研究的重点是在上海市区演奏的江南丝竹音乐,而这种传统音乐在该地区其他地方的情况还有待进一步调查研究。

---

① 要与业余音乐人士建立一种持续的师生关系是不合适的,一方面因为我在音乐学院有“正式”老师,让其他人来顶替这个位置很不妥当;另一方面也因为我是外国人,虽然当我在中国的时候,外国学生可以相对自由地活动,但限制还是有的,许多中国人也都不情愿未经许可就与外国人建立一种长期的亲密师生关系。



天山国乐会(金祖礼,前排中间)与作者(前排左)在上海音乐学院的合影



周皓(坐)和他的学生们在上海音乐学院的合影

在我的中国之行接近尾声时,我按规定向音乐学院民乐系的老师汇报我的研究成果,我学习江南丝竹的校外老师,以及几位上海民间社团的代表也应邀前来。在我的汇报过程中,我首先宣读了一篇报告,总结了我与李民雄老师在曲式方面所做的研究工作(这份报告曾在1985年作为音乐学院内部资料油印,署名是我的中文名字韦慈朋)。然后,我就所学的各种乐器来探讨江南丝竹的演奏风格,每种乐器我都演示了一下。最后是回答提问与集体讨论,博学而又自成一派的上海音乐家与学者为我的研究提出了宝贵的意见。

在田野调查中,我的目的是从创作者的角度来理解音乐,并尽量不带有先入为主的观点。我并不意图运用或证实任何民族音乐学、人类学、汉学或其他学科的方法和理论,但是如果一名研究人员没有一个试验性的方法论框架,没有一份罗列出研究对象重要方面的表单,没有一系列将在研究过程中运用到的方式方法,那他就会一无所获。下面列出了在当前研究中用到的方法,以及选择这些方法的原因。对于任何一位在美国修读民族音乐学研究生课程的学生来说,这可能是老生常谈,但大多数中国的音乐学家则对研究目标、重点、方法论有着截然不同的观点。下面是影响本文的关于文化、方法论等方面的观点,其中有些具有普遍意义,有些是我个人的见解。

1. 本课题的研究主要着重于江南丝竹传统的“传承者”,即谙熟或者演奏江南丝竹音乐的人。对该传统的外围人士(无论他们是否属于该文化圈内的人士,或是否接受过音乐训练)的观察都被视为信息来源的补充。

2. 丝竹社团里的演奏者和听众所做所说的一切都属于我观察的范围,并且如实地记录下来。在观察过程中,没有任何事件、任何细节可被视为是不重要或不相关的,即使演奏者本人认为是自然而然的。

3. 对于口头或书面资料提供的有关该传统音乐的信息与实际情况的差异,我给予了相当谨慎的关注。演奏者或听众的理解

可能就体现了最重要的准则,而这些理想目标与实际表演或行为之间的差别,也许就暗示了该传统的灵活性与可变性。

4. 我将大量时间投入到学习演奏这种音乐,并且参加江南丝竹社团的合奏。乐手们往往会比较乐于对一名圈外人士或演奏新手提出批评意见,而对于成熟的乐手,他们却不太愿意加以指正。我不仅是圈外人,又是新手,正好成为他们帮助指正的对象。<sup>①</sup> 使用这种消极参与的方法,我也许可以通过旁敲侧击来挖掘出乐手们一些积极的价值观。研究者参与江南丝竹的演奏,也可以深入理解演奏过程中相互影响的本质。

5. 学习过程本身就是一个重要的研究方面,因为这是音乐特质的核心。对于记忆、模仿、诠释,以及通过直觉来学习吸收的态度都会影响到演奏者聆听和理解音乐的方式。

6. 在某些领域的调查中,有些问题的研究还受到了其他学者以及我本人演奏背景(尤其是爪哇甘美兰和西方民间音乐和流行音乐)的影响。虽然我们无法假设一种音乐传统所表现出的概念或价值会在另一音乐传统中得到表现,但如果我们尝试去证明在一种文化传统中发现的某一独特的价值或属性也存在于其他文化传统中,那就会非常有意义了。在调查研究中运用比较的方法,有助于我们对音乐共性的认识,以及对某一条音乐原理或特征以不同方式在不同区域出现的认识。

## 参 考 文 献

在本文参考文献的标题中,大多有“江南丝竹”四字,没有这

---

① 起初,业余音乐人士只对我的演奏作一些礼貌性的称赞,直到我学过一首难度较高的传统曲目——《行街》之后,他们才开始针对我的演奏严肃地提出一些批评和建议。

些字样的书目也都含有相关的信息。然而,这些材料的数量并不恰如其分,因为大部分文章或书籍中相关章节的篇幅都非常短(基本上都少于五页),而且大多数作者只不过是在重复或解释早期的著作而已。金祖礼老师(1961年)、高厚永老师(1981年)和李民雄老师(1982年)的著作中有对江南丝竹的大量介绍,然而后期的文章,尤其是高老师的著作都主要是阐述早期的文章,这也不足为奇,因为当金老师在上海学院任教授时,他的著作被用作教材,而高老师和李老师都是学生。这三位学者不仅在著作中介绍了江南丝竹,还论述了传统曲目与音乐风格。金老师逐一探讨了传统曲目中的每一首乐曲,高老师列举了音乐上的许多典型例子,而李老师则对两首乐曲作出了完整的分析。上海群众艺术馆的《上海民间器乐曲选集》(1960年)由许青彦编辑校订(当时没有署名),虽然这主要是一本汇编的乐谱,但也对这一传统音乐作了简洁而有信息量的概述,对书中收录的每一首乐曲都作了论述,对每种乐器特有的演奏技巧也都作了一番解释说明。

金祖礼老师和徐子仁老师共同撰写的文章(1983年)对江南丝竹音乐的历史作了翔实的描述,他们的这篇文章虽然只有四页,而且几乎只局限于上海这座城市,却进行了大量的细节阐述。许青彦的文章(1983年)分析了江南丝竹与十番锣鼓中吹、拉、打的历史渊源;关于十番锣鼓与十番鼓相关的更多介绍,则可以在杨荫浏编辑的这两种传统音乐的乐谱前言部分找到(杨荫浏,1980年;杨荫浏与曹安和,1982年)。

至少有两本早期的曲谱集(吴苑,1920年;郑觐文,1924年)收集了江南丝竹的一些传统曲目,而国风音乐社编的谱集(1939年)则通篇介绍了江南丝竹的传统曲目,其中还列举了一些乐曲的不同版本。郑觐文和国风音乐社的书里还都配有几种乐器调音与弹奏的示意图。最近,沈凤泉出版了一本乐谱集(1982年),其中包括了八大曲(几首是单旋律谱,其余的为两声部或三声部配

器谱),以及二十首与江南丝竹相关的乐曲(大部分为单旋律谱)。甘涛(1985年)编辑了厚厚的一本江南丝竹曲谱集(有五百多页),其中单独介绍了许多乐器,并收有合奏谱。这本书里收集的合奏曲谱,有的是甘涛自己编配的,也有许多是其他学者与表演艺术家编配的(有些曲谱曾经出版过)。周惠、周皓和马圣龙(1986年)出版的曲谱集是八大曲的合奏谱。姜元禄和燕竹(1989年)的书收集了精选的江南丝竹传统曲目合奏谱。还有许多器乐独奏的乐谱,其中收录了不同地域或不同风格的乐曲,而江南丝竹的传统曲目有时也包含在内,在这些曲集中最著名的有陆春龄的笛子曲谱汇编(1982年)和孙裕德的洞箫吹奏法(1977年)。<sup>①</sup>

韦慈朋(1983年b,1987年a)用英语撰写了江南丝竹音乐的综述。Alan Thrasher(1985年)分析了结构上的几个问题,其中包括历来被中国学者所忽视的一些重要环节,以及江南丝竹音乐中的变奏手法(1983年)。韩国锁(1979年)和Shen Sin-yan(1979年)论述了器乐合奏音乐以及江南丝竹的地位。Alan Thrasher则在其关于中国音乐的审美学与社会学的著作里大篇幅地论述了江南丝竹。研究其他地域性丝竹传统的有Chen Chien-tai(1978年)、Thrasher(1988年)、韦慈朋(1983年a)、Yeh(1985年)、王樱芬(1986年,1992年)和吕梅思(1994年),所有这些著作都是与本课题研究相关的、重要的中西方参考书目。

市场上有很多江南丝竹的录音带,而新的录音带也正源源不断地制作出来。目前建立一个完整正确的音乐唱片分类目录是不可行的,因为有许多重要的早期录音我还没有得到,而我拿到的大多数都是已经翻录了好几回的磁带,根本找不到任何音乐唱片分类的信息。当各地(特别是香港)制作的音响制品都开始不附带

---

① 这是香港对上海文艺出版社1962年版本的再版,在60年代后期上海文艺出版社出版的另一个版本里,江南丝竹的多首乐曲都被删掉了。



任何关于最初录制信息,甚至省略表演者姓名的时候,建立音乐唱片分类目录的困难就更大了。本书在参考文献列表之后有一个简短的江南丝竹以及相关传统音乐商业录音的精选分类目录。

在研究过程中,我主要采用了访谈、对话和观察上海江南丝竹社团活动的方式。我对音乐的分析,主要是依据我在现场的录音、几位乐师个人及其社团演奏的非商业性录音。

## 研究的目的是与意义

关于江南丝竹和其他传统器乐合奏的中文资料比比皆是,从20世纪70年代后期开始,用西方语言撰写的研究中国器乐合奏的文献如雨后春笋般纷纷涌现。尽管学术研究开始发展,但丝竹音乐中仍然有很多方面尚未得到足够的关注,本文就探讨了这样几个被忽视的问题:变奏的概念;演奏中的即兴性和支声复调;适用于中国合奏音乐以及中国民间口头和听觉艺术的一般审美标准;区域性与地区特征;社会环境,其中包括演奏者之间以及演奏者与听众之间的相互影响;还有中国传统音乐的城市化、西方化;以及保护和发展的策略方法等。所有这些问题都应该加以探讨,目的不仅在于全面了解江南丝竹,也在于扩展我们对中国音乐的整体认识。这些课题显然也都是跨文化领域的。

尽管此次研究还留下许多问题尚待解决,但这是至今在所有语种里仅有的一部江南丝竹的专题论文,也是第一本基于在中国长期实地考察的民族音乐学专著。<sup>①</sup>

---

① 我在这里讲的“长期”是指一年或一年以上的的时间。Alan Thrasher最近关于云南省彝族人的专题论文是在相对较短时间(但绝对是富有成效)的实地调查基础上撰写出来,他只用了—个夏季,再加—个“短期却紧张”的后续随访(1990年:第11页)。Stephen Jones的著作也是在他作数次较短的调研旅行之后完成的。p.1注释中提到的一些论文作者在中国完成实地调查之后,目前都正在写作过程中。