

Soundscapes in Chinese Music

Edited by Chuen-Fung Wong

聽賞中國音樂

黃泉鋒 編

香港大學出版社
香港薄扶林道香港大學
<https://hkupress.hku.hk>

© 2019 香港大學出版社

ISBN 978-988-8528-11-0 (平裝)

版權所有。未經香港大學出版社書面許可，不得以任何（電子或機械）方式，包括影印、錄製或通過信息存儲或檢索系統，複製或轉載本書任何部分。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

亨泰印刷有限公司承印

目錄

序	黃泉鋒	vii
一、沒有「中國音樂」這回事	黃泉鋒	1
二、音樂的歷史迴響	吳國偉	10
三、古琴技藝與文人音聲	黃泉鋒	26
四、戲劇與雅俗曲唱（一）：崑曲、崑劇	陳春苗	46
五、戲劇與雅俗曲唱（二）：粵劇、粵曲	鄭寧恩	62
六、絲竹合奏與變奏美學	黃泉鋒、董芷菁	81
七、樂器與古今器樂獨奏傳統	王景松	100
八、國族風格的現代形式與表述	關燕兒	120
九、現代國樂與樂團	楊偉傑	140

十、「中國音樂」還有甚麼好聽？ 黃泉鋒	156
附錄：推薦閱讀及影音	167
作者簡介	175

序

黃泉鋒

本書延續筆者早年出版《中國音樂導賞》（香港：商務印書館，2009）的一些構想，寫作的對象除了對中國音樂有興趣的一般讀者以外，還包括學者、樂師、作曲等「行內」專業讀者。拙文〈沒有「中國音樂」這回事〉（第一章）提及今日「中國音樂」所指涉的風格、形式和美學包羅萬有，彼此之間不一定相通，更往往互不相好。擅彈現代改革國樂的專業樂師，對崑曲、古琴、甚至舊時絲竹彈法和風格敬而遠之，是尋常事；專注跨學科理論研究的職業學者，不諳彈唱，少談實地音樂操作，亦屬等閑；後/現代作曲法，亦往往視傳統音樂為可隨意挪用（appropriate）的音聲符號，聲音的文化和藝術內涵也不一定是首要考慮。有鑑於此，本書注重以一種超越自我文化、身分、專業，甚至個人喜好與實效的角度，希望與今日中國音樂行內、外讀者對話。八位作者相信，人文學科的最頂尖、論述水平最高的學術著作，往往亦最可讀、易懂，最能夠接觸不同背景、興趣和立場的讀者。

本書十章的內容基本上以樂種及其音聲邏輯為依歸，以實例探討音樂的歷史論述、彈唱習慣、聲音規律、審美原則、文化脈絡以及政治關係等議題。第一章拙文〈沒有「中國音樂」這回事〉提出將中國音樂放在世界各種音聲當中考慮，重新審視中國音樂現代獨有的語境和音境，塑造怎樣的聆聽習慣、人文生態，如何促成我們對「中國」的認識、認同、熱愛、甚或害怕、厭惡、否定。吳國偉在第二章〈音樂的歷史迴響〉質疑「雅」、「俗」對立、「禮崩樂壞」等不少今日理所當然的音樂史學觀，是否歷代大一統意識下所形成，而唐宋的雅俗樂器、樂譜和文字記載傳到日本、韓國等周邊地區並保存下來，又是否可以簡單用作想像華夏古樂的憑據。

拙文〈古琴技藝與文人音聲〉（第三章）及〈絲竹合奏與變奏美學〉（第六章，與董芷菁合著）將文人喜好的風格放入一類「業餘美學」的角度聽賞。「業餘」是一種彈奏形式、習慣和態度，音樂作為修身養心的途徑而非主要的謀

生手段，與技藝精湛與否無關。琴、絲竹、曲唱等樂種都要求閒靜清雅的音聲意象，以及辨悉細微音色變化的本事。另外，絲竹的變奏原則，與不少世界室樂合奏共通，體現傳統音樂素材的重複和循環再現，不一定是線性「發展」。樂師以自己樂器獨特的音色和潤飾變奏手法，融入樂隊的織體，互相照應和補充，達到相協、平衡，統統與現代國樂成對照。

戲曲的演和唱，不是兩回事，但數百年來不少劇種的劇唱和曲唱、劇曲與散曲，都各成傳統。第四、五章分別以崑曲、崑劇以及粵曲、粵劇為例，討論戲劇與雅俗曲唱。陳春苗詳述崑曲十分嚴謹的唱曲規範，可比擬世界各種韻文曲唱，對音色、發聲、咬字及唱詞結構、格律都有極高要求。對「尋腔依調」執著，同時不失對曲情、曲意的探求，是為曲唱藝術。鄭寧恩則從戲曲與市井文化的互動，說明粵曲、粵劇的世故及流動，在依字行腔和固有的結構格式之中，容許靈活發揮和創意，共同構成香港獨特的戲曲演唱。文末亦旁及南音，透過凝結的城市音聲與音境，映襯出粵劇粵曲的流動性。

〈樂器與古今器樂獨奏傳統〉(第七章)以實例剖析琴、箏、琵琶等「傳統獨奏」樂器，與二十世紀差不多所有其他樂器都「發展」出的現代「獨奏傳統」之間的異同。王景松指出，樂器作為歷史文化的載體，是認識音樂操作及社群文化的重要工具。因此，樂器形制、操作和美學的改變，亦是文化互滲和同化 (acculturation) 的體現。同樣，關燕兒在〈國族風格的現代形式與表述〉(第八章)亦說明，清末民初至文化大革命之間出現各種將中國和西歐兩套音樂語言放在一起的各種嘗試，當中有對音樂藝術的追求，也有服務政權的考慮。鋼琴、手風琴、小提琴、藝術歌曲等原來西歐的音樂形式，二十世紀在中國的演變都有聲有色，亦盛載一代音樂家的技藝，以及對時代變遷的回應，內涵和造詣都不能單以現實政治論斷。從另一個角度看，楊偉傑在〈現代國樂與樂團〉(第九章)延續一種「五四」式的討論，指出對現代大型器樂合奏的態度，無論是趨之若鶩或是全盤否定，都未必能夠準確回應現代國樂的文化認同和美學追求。有別於中國大陸二十世紀中成形的「民樂團」單一模式，今日的大型樂團更像是一種框架或模板 (template)，除了中國大陸以外，香港、澳門、台灣、新加坡和馬來西亞等地的樂師、作曲家和聽眾，都以合奏模式來體現各自的創意和地域風格，多姿多彩，亦要認真聽賞。

最後一章〈「中國音樂」還有甚麼好聽？〉歸納前面各章的討論，指出在現代國族意識和改良心態同時影響下，今日的中國音樂出現一種前所未見的美學危機：不同樂種的聽眾和樂師，對其他同屬「中國音樂」的樂種和風格，往往不熟悉亦覺得沒有甚麼好聽，有時甚至互不相好。拙文以近年中國音樂與西域/邊疆民族的越界創作和彈演為例，窺探音樂如何體現和處理十分複

雜的權力與文化問題，如何注視中國音樂內、外各種音聲的連繫，從而建立有意義的對話平台。

本書順利出版，有賴另外七位作者百忙中參與寫作，又不厭其煩反覆修改文稿。更要特別感謝陳澤蕾同意本書沿用《中國音樂導賞》書中「粵劇」和「崑曲」二章的部分內容。還要感激香港大學出版社前編輯莫少傑與其他同事的幫忙，以及兩位外部評審的寶貴建議和修改。筆者兩位研究助理董芷菁和鍾垂意，在本書寫作的不同階段及時協助，亦在此致謝。最後，本書不少珍貴照片，均由不同團體、樂師提供，在此不能盡錄，亦合該致謝。

沒有「中國音樂」這回事

黃泉鋒

本章帶點譁眾取寵意味的標題，借自一篇題為“World Music Does Not Exist”的論文。該文作者認為歐美 1960、1970 年代興起的「世界音樂」，當中「世界」一詞並不指涉任何特定風格或演奏形式。為大眾傳媒、唱片公司及大學課堂歸入「世界音樂」一類的，大多是各國的傳統音樂，往往未有或無意在世界廣泛流傳，受現代西方音樂影響亦較小，實在一點也不「世界」。樂種之間亦不依靠單一美學或符號系統來維繫，也不一定有歷史淵源；西非敲擊樂與東亞帝皇祭祀的雅樂，雖然南轅北轍，但都是「世界音樂」。實質上，「世界」一詞，泛指西歐古典音樂、民謠、爵士和流行樂等以外的音樂，大部分來自非洲、中東、亞太、中南美以及東南歐，是為「其他／雜項」（miscellaneous）一類，即所謂「非西方」，包羅萬有但實無所指，也體現近代西方對異國風情的慾望和消費。因此，嚴格意義上，並沒有「世界音樂」這回事。¹

從一定意義上看，「中國」一詞所指涉的現代國族意識，到十九世紀中葉以後、滿清帝國末年才出現。以「漢族」聚居的「中原」文化為核心所建立的現代多種／民族、大一統政體，更是二十世紀初的事。² 國族意識賦予文化藝術一種前所未有的國民身分。十八、九世紀滿清皇室酷愛的京戲，現代尊稱「國劇」；1920、1930 年代以絲竹合奏為基礎「發展」成的大型樂團，則統稱「國樂」。此前並非沒有跨地域的音樂操作和系統：傳彈經年的七弦（古）琴，雖有不同流派風格，但多個世紀以來，琴的指法、樂譜、形制及彈奏習慣在文人和知識分子間普遍流通，各派曲目也大同小異。

1. Timothy Brennan, “World Music Does Not Exist,” *Discourse* 23, no. 1 (2001): 44–62.

2. 「中原」或可理解成英語所謂 China Proper（中國本土），即不包括內蒙古、西藏、新疆以及一部分東北三省的中國。

現代國族意識所整合的，實際上是傳統文化藝術對現代思潮衝擊的一種回應與自省。1936年，「今虞琴社」在蘇州成立，舉辦有史以來首次全國琴人聚會，與會者關注現世琴學、琴藝和琴道的衰亡，探討琴與現代思潮的問題，並結集成《今虞琴刊》（1937）全國發行。1950年代以來，中國大陸對琴弦材料和琴譜樣式的「改革」，以及彈琴風格和音色的轉變，也是全國一統的現代化進程。倡導改革者對琴樂的批判，亦動輒放大、演繹成整個國家/民族文化的缺失。舊時士大夫用以修身養德的琴，二十世紀成為象徵國家藝術文化的符號，一件名符其實的「中國」樂器。³

至於以大型樂隊合奏和美學為代表的「國」樂，更是現代民族國家的化身。此種演奏模式源自1920年代，以鄭覲文（1872-1935）在上海成立的大同樂會所作的現代化音樂嘗試為代表，至1950、1960年代則演變為一種以十八、九世紀西歐管弦樂團為藍本的合奏形式。大合奏放棄傳統對節拍、織體、音色、配器、旋律以及曲式的處理，統一以準確記譜為演奏的依據，並以指揮和作曲為演奏及創作的核心，大致採用西方十二平均律的框架，來整合全國各地不同的樂律和音階。大型舞台表演的審美觀，以至專業演奏與學院訓練，都是二十世紀中國音樂的模仿對象，中共建政後更奠定為社會主義文藝的標準模式。傳統的獨奏或合奏樂器，如箏、笛、揚琴和琵琶等，一向有強烈地方特質，同時亦全國廣泛流傳；其他如笙、管和三弦等，則較局限於地方傳統。自1950、1960年代起，一部分地方曲目編入全國統一的音樂教材，將地域風格有選擇地抽離，成為演奏的選項，也作為原材料廣泛應用在新曲和改編作品。現代國樂像是廣納各地音樂特色的一個平台，共冶一爐，而熔爐同時也將一些邊緣特質溶掉，令色彩變得模糊。

「甚麼是中國音樂？」是今日學習中國音樂最基本、最常聽到的問題。「中國音樂」一詞涵蓋的風格和樂種，從二十世紀初香港石塘咀妓院的（廣東）南音以及各種市井曲藝，到1980、1990年代以來北京三里屯的地下搖滾，以至相傳是千年「活化石」的納西洞經古樂和閩、台南管，甚至維吾爾古典傳統木卡姆（muqam）和藏戲阿吉拉姆（ache lhamo）等周邊「少數」民族音樂——除了都是所謂「人類有組織的聲音」⁴之外，彼此風馬牛不相及。樂種之間對音聲和美學的追求，一部分更十分相悖，但今日統統都是「中國音樂」。或許

3. 關於滿清帝國及民國初年中國國族意識的形成，參閱 Gang Zhao, "Reinventing China: Imperial Qing Ideology and the Rise of Modern Chinese National Identity in the Early Twentieth Century," *Modern China* 32, no. 1 (2006): 3-30。

4. Humanly organized sound, 借民族音樂學者約翰·布萊金 (John Blacking) 語，見 *How Musical Is Man?* (Seattle: Washington, 1973), 89-116。中譯《人的音樂性》，馬英琨譯，陳銘道校（北京：人民音樂出版社，2007）。

現代「中國」一詞的意義，漸與「世界音樂」的「世界」相似，都不指涉任何特定的風格和演奏形式，歷史淵源也薄弱，相互之間亦無實質對話。如此，「中國」一詞更類近一種否定式陳述，意即「非西方」或「非外國」，一定程度也是一類「其他／雜項」，包羅萬有，甚麼都是，但甚麼都不是。

國族的邊緣聲音

二十世紀初的啟蒙運動，知識分子從對固有價值的反思和質疑，形成一種自我認知。過往拙文多次提到，十九世紀中葉開始，西方社會漸漸形成一種以原本用來解釋物種演化的「進化論」(evolution) 為依歸，將多元、相對的人類文化，以高／低、發展／落後等二元觀念排序，並以此準則量度高低和優劣的歷史觀，統稱「社會達爾文主義」(social Darwinism)，與歐洲殖民主義的擴張關係密切。1897 年，嚴復(1854–1921) 將生物學家赫胥黎(Thomas Henry Huxley, 1825–1895) 的 *Evolution and Ethics* (1893) 一書譯成《天演論》，進化論自始植入現代啟蒙思潮，將近代中國軍事、科技和經濟上的積弱，詬病於文化和思想的落後，未能營造國族意識。1903 年，一篇題為〈中國音樂改良說〉的文章，便直指傳統中國音樂「未能發揮國民之精神……西樂之為用也，常能鼓吹國民進取之思想，而又造國民合同一致之志意。」⁵

此後整個世紀，傳統音樂受到前所未有的批判。大部分固有音樂元素和美學特質，包括單聲部或支聲複調(heterophony) 的織體、不「平均」也不「統一」的律制和音階、小型合奏的模式、口傳心授的傳習、非線性的循環變奏曲式體裁、提示式(mnemonic) 的記譜系統及可有可無的樂譜，以至音聲內斂的美學和風格等等，在革新思潮下都是「落後」或「不進步」，需作「改良」以「發展」傳統，從而高攀以歐美為中心的「國際舞台」來重拾國族文化自信。以恒常「進化」建立的現代國樂價值觀，存留在三、四代人的聽覺和彈指之間，主宰著中國音樂半個多世紀的變化，至今仍根深蒂固。

二十世紀初，現代文化人類學在北美興起，及後殖民地紛紛獨立建國，社會達爾文主義及其相關論述，在西方學術圈漸漸受到挑戰。此類後殖民論述矛頭直指歐美白人世界的主流論述，指其以歪曲非西方文化來抬高歐洲的所謂「文明」，並捏造成西方的進步和優越，進而將殖民統治合理化，統統都是狡辯之辭。論者認為，文化不分高低，也沒有所謂先進和落後，價值觀亦並無絕對。此乃「文化相對論」(cultural relativism)，以民族／國家作為文化上

5. 匪石(1884–1959)，〈中國音樂改良說〉，《浙江潮》，1903 年 6 月。

相對獨立的個體，高舉各族/國歷史文化上的獨特，與席捲後殖民世界的國族意識相輔相成，抗衡西方殖民論述。

對不少新興的民族國家來說，文化相對論與國族意識並不相悖：以「不同」本身作為目的，推銷一種以國族為單位、貌似恒久不變的「傳統」，為國族文化建立新的迷思。不少民族/國家歷史的書寫，為了確立一族/國的傳統，往往以「源流」與「核心」等概念，辨識「本民族/國」的「固有」特徵和邏輯。歷史的長短、發明的先後、文物的多寡等等，都是量度優劣的準則。最先發現「十二平均律」算法的，到底是歐洲的理論家還是明朝王子朱載堉（1536-1610）？河南賈湖遺址 1980 年代末出土的骨笛，能否將據說有五千年之長的中國（音樂）文化再上推多三、四千年？類似問題十分常見，也是一些「類學術」研究的不宣動機。當中或多或少源於對自身文化缺乏信心，也是對「文化相對論」的極端演繹，將文化看成為絕對的相對。一定程度上，文化相對論造就了國族意識的形成，而國族意識狹隘的一面，有時與殖民思維下的進化論述也甚為相似。⁶

今日我們清楚知道，所有文化的形成都經過不穩定的接觸和碰撞。不少現世「中國」樂器都從外地傳入，例如胡琴和琵琶，都來自古稱「西域」的中亞細亞。當中大部分也非中國特有：以拉弓磨擦琴弦發聲的「胡琴」，諸多東亞與東南亞國家都有，形制、音聲都明顯較各種中國胡琴古舊；以竹或木敲弦發聲的洋（揚）琴，今日歐亞大陸所見的少說也二、三十款，是名符其實的「世界」樂器。況且，長與短、先與後、多與寡都是相對觀念，五千或八、九千年的「文明」之所以是長，大概是建構於認定別族/國的文化較短。同樣道理，核心、進步和文明等觀念，亦往往與邊緣、落後和原始等觀念相對。以往拙文曾經指出，中華文明以博大精深和源遠流長等概念自居，不外是一種將周邊文化看成落後、蠻荒、未進化的一種對立式建構；貶稱四方外族為「夷、蠻、戎、狄」，以高舉中原漢文化為正統。⁷

國民政府「五族共和」的理念，以及後來共黨的民族識別工作和對「大漢族主義」的批判，一定程度將帝國周邊外族納入現代中國語境，統統成為「少數」民族，卻沒有處理以漢族為中心的沙文式（chauvinist）世界觀，換來的是一種常以「她者」角色呈現在文藝作品的少數民族形象。現代中國音樂以少

6. 文化相對論的另一種狹義演繹，體現成「傳統」和「現代」的二元對立：以一把長短不一的「傳統」尺，來量度哪些是正宗，哪些是污染、不純正。此論在後殖民時代文化覺醒中有重要角色，但對理解文化接觸及互涉，卻有明顯局限。

7. 見拙文，〈聆聽音樂中國〉，載《中國音樂導賞》（香港：商務印書館，2009），頁 iv-x。亦參閱余少華，〈中國音樂的邊緣：少數民族音樂〉，載彭麗君主編，《邊城對話：香港、中國、邊緣、邊界》（香港：香港中文大學出版社，2013），頁 59-95。

數民族為題材的創作和改編多不勝數；從王洛賓（1913–1996）的〈達坂城的姑娘〉、〈掀起你的蓋頭來〉等「新疆民歌」，到 1950、1960 年代開始大量出現的〈瑤族舞曲〉、〈節日的天山〉、〈葡萄熟了〉等器樂合奏或獨奏曲，以自我定義和想像（但實際上風馬牛不相及）的少數民族音樂元素，溶入現代國樂的音境（soundscape）。所呈現的異域想像，及以漢族男性角度書寫的少數民族（陰性）形象，大概可借「能歌善舞」一語陳腔濫調來總結：質性自然、無憂無慮、以歌舞玩樂終日。「能歌善舞」的潛台詞，不難扭曲成一種下意識的負面形象：身體感官先行，卻不善理性思考，易衝動、且不事生產，聞歌起舞、度年如日，統統與今日一般漢人對新疆維吾爾人的觀感相去不遠。現代國樂獨奏和合奏曲目中，以少數民族為題材的作品絕非少數，更非例外，亦常常作為現代風格、技巧與演奏模式的實驗平台，更是國族意識透過現代音樂的體現。學習中國音樂，可以欣賞其技藝之美及人文傳統，更可藉以窺視以「中國」為名的聲音與表演模式，如何參與權力關係。⁸

回歸「音樂」

今日「中國」一詞，不單是一類失去指涉作用、包羅萬有但甚麼都不是的「雜項」，中間還夾雜著殘餘進化論與沙文式國族視野，說不清的複雜。然而，本文絕非否定中國音樂的悠久歷史和獨有特質。對外族和異域的書寫，也並非都是歪曲、貶抑或霸權的工具。旅遊工業將文化包裝成一個個不變的歷史神話，近十數年在中國大陸興起的「原生（態）」產品和服務亦有價有市；同時，國家機器也壟斷歷史的呈現與論述，以國族迷思來鞏固政權。凡此種種，都讓「國家/民族」成為今日說故事的主流語境，要迴避也不容易。本文質疑的，是此種以國族中心出發的角度和框架，是否一種局限、一種束縛，使我們聽不見一些人類音樂的共性？「中國」一詞，今日仍有沒有意義？在否定、脫離「中國」以及擁抱、熱愛「中國」以外，有沒有另一種角度和可能？

再進一步看，是否可以視「中國」為一個契機，讓我們重新審視「中國音樂」現代獨有的語境和音境，塑造怎樣的聆聽習慣、人文生態，進而促成怎樣的身分想像和認同？換句話說，可否視「中國音樂」為一個自我認知的平台，了解音樂如何影響聽眾對邊緣和小/少眾的觀感，如何塑造偏見、如何

8. 關於以維吾爾音樂元素為題材的現代中國器樂作品，見拙文“Representing the Minority Other in Chinese Music,” in *Reading Chinese Music and Beyond*, ed. Joys H. Y. Cheung and King Chung Wong (Hong Kong: Chinese Civilisation Centre, City University of Hong Kong, 2011), 121–45。

煽動仇恨，從而認清作為中國／華／漢人所享有的權限，在欣賞中華文化優秀一面的同時，亦有勇氣去揭示一些以傳統、文化、歷史為名所作的暴力？能否從權力、地理上的邊緣出發，從中心之外去聽中國音樂？找尋核心和源流之餘，可否也聽見中國音樂的外在聯繫以及與世界感通之處，以造就超越國族身分認同的一種「聽角」（「聆聽的角度」，借「視角」一詞）？

或許我們可以嘗試從一些基本問題出發。中國音樂與世界其他音樂的分別顯而易見，但彼此之間是否有不以優劣、長短和高低衡量的關係，甚至不一定從歷史淵源界定的共通之處？透過「中國音樂」這一框架，能否讓聽眾、樂師及其他參與者體驗人類一些可比擬的技藝操作、美學邏輯，甚至人文理想與價值呢？舉例說，（古）琴曲一些有聲無聲之間的音，譜上以「虛按」、「虛上」、「虛罨」等指法記示，旋律和音高都似有還無，當中虛實相補的藝術，與土耳其／阿拉伯斜吹蘆葦笛乃依（nāy/ney）以至日本尺八（shakuhachi）對吹氣和呼吸聲的運用甚為相似。彈琴追求清、微、澹、遠的音聲意境；伊斯蘭教蘇菲派（Sufism）以乃依的聲音達到入迷出神（trance）；無節拍、非音高（unpitched）的尺八聲象徵禪宗的出世。三種樂器歷史上不一定有關，但都以音聲證悟，達到某種神聖的關懷和感通。⁹

又例如現代國樂大型合奏的社會主義美學與音聲邏輯，與前蘇聯在東歐、中亞等地建立的民俗樂團一脈相承。1930年代年哈薩克共和國成立的庫爾曼哈孜（Kurmangazy）樂隊，改革東不拉（dombra）與庫布孜（kobyz）等傳統樂器，放大、收細成不同品種，再配入高、中、低聲部，演奏以西方功能和聲及配器的創作或改編作品，媲美大小現代中國樂團。1990年代初蘇聯解體，樂隊在獨立後的哈薩克斯坦繼續為新政權效力，而同時中亞諸國亦復修蘇聯時代幾近滅絕的傳統美學和操作，著名的有塔吉克斯坦（Tajikistan）和烏茲別克斯坦（Uzbekistan）近年復原的宮廷傳統「六套木卡姆」（shashmaqām）。如此種種，對今日仍舊苦戀「發展」和「改良」中國音樂的聽眾和樂師，是否有所啟示？¹⁰

9. 有關尺八與禪宗及虛無僧傳統的關係，見 Jay Keister, "The Shakuhachi as Spiritual Tool: A Japanese Buddhist Instrument in the West," *Asian Music* 35, no. 2 (2004): 99–131。

10. 近年以復原風格演繹的塔吉克和烏茲別克「六套木卡姆」錄音，可參考唱片 *Invisible Face of the Beloved: Classical Music of the Tajiks and Uzbeks* (Folkways, 2006; SFW40521)。文字介紹可參閱 Theodore Levin and Razia Sultanova, "The Classical Music of Uzbeks and Tajiks," in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6 (New York: Routledge, 2002), 909–20。關於蘇聯共黨文化政策對塔吉克和烏茲別克傳統音樂的影響，參考 Alexander Djumaeu, "Power Structures, Culture Policy, and Traditional Music in Soviet Central Asia," *Yearbook for Traditional Music* 25 (1993): 43–50。

再舉例說，十九世紀末、二十世紀初在中國沿岸城市興起的傳統器樂合奏，例如流傳於長江三角洲、以上海為中心的江南絲竹，當中所呈現以支聲複調織體為中心的表演習慣，與差不多同一時間在開羅（Cairo）、大馬士革（Damascus）、貝魯特（Beirut）等城市興起的阿拉伯小型室樂合奏 takht 十分相似。彼此都源自跨地域的舊有風格，但在新興文化大都會傳習，並參與後來大眾媒體興起後的錄音、廣播及其他現代進程，風格和美學都要妥協。可比擬的還有樂師之間互動的彈奏觸覺（如繁簡、高低、鬆緊互補的合奏原則），以及遊走於傳統與現代化之間的世故與老練。類似意識與覺悟，歷久彌新，是否可視為跨界、跨文化表演的一種聚焦？¹¹

類似的例子還有很多。著重比較角度的意義，在於將中國音樂重新放在世界各種音聲當中考慮，給「中國」和「世界」這兩個「甚麼都是，但甚麼都不是」的詞重新賦予意義。這個「世界」不是一個需要高攀的國際舞台，更不是用以論斷優劣的「第三」世界或周邊「少數」民族。要回歸的是一種最平實、不需任何標示（unmarked）的「音樂」：中國音樂應該先是「音樂」，然後有需要的話才是「中國」。

更重要的，是要解構今日以十八、九世紀西歐古典音樂作為基準（normative）的一種迷思，從古典音樂語境中奪回「音樂」一詞。一首貝多芬的弦樂四重奏可以讓聽眾從形態、變奏、潤飾與結構等手法學習「旋律」這個音樂概念，一支崑曲曲牌也可以。同樣道理，巴哈的賦格曲（fugue）可以讓修讀「音樂欣賞」一課的同學明白何謂多聲部織體，江南絲竹「八大曲」任何一首亦可，也許更清晰、恰當。音階、調式、調性和旋法等概念亦然。南亞半島統稱為拉格（rag），中亞、中東和北非則稱為木卡姆/馬卡姆（maqām）的，是一種最基本的調式系統，包含特定的旋律上下行規律以及裝飾音模式。印度常用的調式少說也有數十種，每種都與特定的時間、季節和感覺直接有關，十分細緻。十四世紀初芝庵（生卒不詳）所著一篇唱曲專論〈唱論〉，亦記有所謂「六宮十一調」合共十七個「宮調」（大概可理解為調式）：以「仙呂宮」調唱有「清新編逸」之意、以「南呂宮」唱則「感嘆傷悲」、「中呂宮」唱的便「高下閃賺」、而用「黃鐘宮」唱則「富貴纏綿」等等。這些傳統音樂觀念，今日都變得十分模糊，但近世數百年都是曲唱（甚至其他樂種）調式的依據，

11. 有關阿拉伯世界傳統音樂，見 Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004)；有關傳統絲竹的表演習慣與邏輯，見 Alan Thrasher, *Sizhu Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice* (Leiden: Brill, 2008)。

與不少世界傳統音樂相通。反之，十八世紀以後西歐古典音樂在調式上的貢獻十分有限：今天我們只會大、小二調（major 與 minor），很「落後」吧。¹²

如此，將「中國」一詞從音樂釋放出來，視音樂為人類共有的特質甚至自然生命的現象，或可賦予音樂一種不同意義上的中國關係。音樂絕非躲在某處等待發掘的歷史文物，也不是等待社會改變然後「反映」歷史文化的符號，亦不單是傳達政治與文化信念的工具。音樂更重要的角色，在其移風易俗的本事，比諸其他文化範疇或政治制度的變革，往往更早、更有效。現代中國不少政治、經濟與文化進程，音樂都有舉足輕重的角色，甚至具牽頭作用。就如早年以提倡「歌樂」來培養國民思想的學堂樂歌運動，以至後來黃自、蕭友梅、趙元任等「新文化運動」知識分子，仿效十九世紀初浪漫時期德語藝術歌曲（Lied），以國語新詩入樂，創作中國藝術歌曲，驅使文化覺醒，憧憬一個理想中國。1949年後音樂有新的任務，歌頌黨國之餘，更緊要的是策動社會主義革命。各種革命歌曲以及1960年代初開始的各類「樣板」創作，更將音樂造反、鬧革命的本事發揮得淋漓盡致。

音聲中國

大規模的交響樂……是浩浩蕩蕩五四運動一般地衝了來，把每一個人的聲音都變了它的聲音，前後左右呼嘯喊嚓的都是自己的聲音，人一開口就震驚於自己的聲音的深宏遠大；又像在初睡醒的時候聽見人向你說話，不大知道是自己說的還是人家說的，感到模糊的恐怖……樂隊突然緊張起來，埋頭咬牙，進入決戰最後階段，一鼓作氣，再鼓三鼓，立志要把全場聽眾掃數肅清剷除消滅，而觀眾只是默默抵抗著……交響樂的攻勢是慢慢來的，需要不少的時間把大喇叭鋼琴小喇叭凡啞林一一安排佈置，四下裏埋伏起來，此起彼應，這樣有計劃的陰謀我害怕。

——張愛玲（1920-1995），《流言》〈談音樂〉

我們慣於視音樂為一種藝術、是對「美」的追求；為有組織的聲音，因此可以透過理性分析來研習和認識；為人類有意圖的行為，理所當然反映歷史、社會與文化。當中有三個層次的問題。首先，我們清楚知道「美」與「不美」，與文化風俗和個人喜好有關，事實上也是不少受進化論啟發的觀點所持的依據和準則。另外，聲音由物體振動產生，其複製和傳播的途徑，以及人

12. 〈唱論〉一文最早收於楊朝英選輯的散曲集《樂府新編陽春白雪》（1312-1320）。

類聆聽的習慣，除了都是音樂存在的條件，亦塑造我們對音樂「風格」和「美」的感知。錄音技術發明後出現的樂種（如時代曲、電影流行曲等），無論在樂曲長度、配器、曲式以至演奏模式等方面，都受錄音媒介與複製技術約束。（當然，人類對聽覺與音聲的興趣亦驅使錄音技術的出現；兩者相輔相成。）現代樂團的音色、配器與聲量，也是大型公眾音樂廳作為恒常表演場地後的事，甚麼好聽、甚麼不好聽，並不理所當然。音聲技術亦往往為聽眾帶來不同的「聽角」：錄音室或音樂會的（古）琴錄音，常把麥克風（microphone）擺近手指、樂器和琴弦收音，再擴大音量，讓音樂廳或聽唱片的聽眾，連本來只有彈琴者自己聽得見（甚至聽不見）、十分細微的一些餘韻，也收得清清楚楚，是一種超現實的聽覺。

因此，要從「中國音樂」釋放出來的，或許還要包括「中國」一詞所意味的風格、曲目、人物、美學、傳統等「音樂」概念。「音樂」也只是人類耳朵接收的其中一類聲音，甚至不一定是最重要一類。「聲音」一詞在引文第一句出現了四次。張愛玲「聽見」的，是五四新文化運動的「聲音」，她「害怕」的大概不是風格或美學意義上的「音樂」，而是交響樂所呈現那種令人混淆自我的一種聲音。所有音樂的感知都有特定的聽覺環境（soundscape）。汽車與機器的引擎聲，構成現代城市生活的一種聽覺環境，亦為現代人類聽覺提供一種音聲脈絡。專為汽車音響創作或選錄的音樂，正是為要配合公路駕駛時的音聲脈絡；現代「降噪耳筒」的發明，更用於減滅引擎的低頻噪音，讓戴耳筒的人逃離現代生活的聽覺環境。

在特定的聽覺環境下，音樂亦常以非音樂、甚至純粹聲音的形式出現。1997年香港主權移交午夜前，警察在典禮舉行的會議展覽中心外裝設音響系統，播放貝多芬《第五號響曲》，用以掩蓋示威聲。香港人權監察一位觀察員「聽到警方的電台傳來的命令，……示威者的聲浪越大，音樂也要播得越大。」一定意義上，當晚在會議展覽中心外播放的貝多芬《第五號響曲》並不是音樂，而是一種聲音，以「音樂」為名，執行一項純粹以「聲音」達到的暴力。¹³

是否可以視「中國」為一種由聲音書寫的歷史、文化與社會體驗，需以聆聽、演奏來接收、認識和理解的一類聽覺知識？音樂或非音樂的聲音，以至噪音、寂靜/無聲、下意識的聽覺、乃至選擇性接收或迴避的聲音，都是塑造人類現代聽覺的環境和元素，構成我們對「中國」的認識、認同、熱愛、甚或害怕、厭惡、否定。學習音樂、認真對待所有聲音的意義，正在於此。

13. 香港人權監察的觀察來自〈警方的禮物：娛人或愚人？〉，《香港人權監察通訊》，1997年7月，見網頁 <http://www.hkhrm.org.hk/chinese/reports/cnw/cnw0797a.htm>。

樂器與古今器樂獨奏傳統

王景松

二十世紀中國樂器的一個重要特點，是獨奏曲目十分豐富。一般人普遍誤解以為中國樂器歷史悠久，其獨奏曲目應有深厚歷史。其實，除了（古）琴、琵琶和箏擁有悠久的「獨奏傳統」外，其他大部分樂器在二十世紀中葉以後才有獨奏曲目，形成與舊有獨奏傳統相對的現代獨奏形式。同時，琴、琵琶和箏的曲目中亦出現不少現代獨奏，著名的有劉德海（1937-）等人的琵琶曲〈草原小姐妹〉（1973）及王昌元（1946-）的古箏曲〈戰颱風〉（1965）等。正因這個發展，我們除記認中國樂器的名稱、分辨不同分類方式及外型構造外，更重要是可以透過聆聽其音樂，我們同樣可了解樂器音樂背後的基本音樂觀念，如曲式結構、音樂織體、旋律創作、擴張手法、音樂風格及即興手法等。

這裏談到的獨奏傳統，是指以樂器獨奏所建立的一套演奏形式及音樂風格。而傳統獨奏，則專指二十世紀以前，以琴和琵琶為代表的獨奏音樂，因其有獨特的樂曲旋律、結構佈局，及久遠的樂譜承傳。至於琴和琵琶以外的中國樂器，例如二胡和笛子等，過往常用於如江南絲竹和粵樂（廣東音樂）等傳統器樂合奏及各種戲曲和說唱音樂伴奏。直至二十世紀下半期，這些樂器在獨奏方面始有迅速發展，獨奏傳統逐漸在華人音樂社群中佔重要地位。這時，無論傳統的獨奏、合奏或伴奏樂器，在樂器外型、音色和曲目上都有重大變化。作曲家和演奏家紛紛借鑒、吸收及融合不少西歐古典音樂的美學、音色、音準和曲式結構，從改革樂器到創作新的獨奏曲目，建立出一套現代美學標準和風格的獨奏傳統。

本章寫作脈絡會以最常見常學、為人熟悉的幾種中國樂器開始，包括琵琶、（古）箏、二胡及笛（子）。先以樂器外型結構說起，讓大家對該樂器有一個基本的了解，接著會以不同的獨奏曲為例，透過音樂分析，理解樂曲的基本音樂觀念。在分析過程中，嘗試加入歷史、文化及政治等元素的討論，為

樂手將琵琶垂直放在大腿上，左手手指按弦，以右手指甲或纏上假甲撥動弦線以發聲。

傳統的琵琶常見於合奏及獨奏，而獨奏曲分為「文曲」及「武曲」。「文曲」著重描寫意境及抒發情感，並強調琵琶音色上的變化，樂曲速度上較慢，著名的〈塞上曲〉就屬琵琶文曲。而「武曲」多著重寫實及敘事，樂曲速度較快，並多有較戲劇性速度變化，廣為人知的〈十面埋伏〉和〈霸王卸甲〉便屬琵琶武曲。

雖然以琵琶彈奏的樂曲可追溯至南北朝、隋及唐數代，今人所彈的傳統琵琶樂曲大多來自十八、九世紀的清代中後期。與（古）琴相若，琵琶音樂受文人傳統影響，形成不同流派，並隨印刷業蓬勃，清代時期印製和出版多種琵琶樂譜。現存最早出版的琵琶譜，是江蘇無錫華秋蘋（1784-1859）等人合編的《琵琶譜》（1819）。除此之外，李芳園（1850-1901）編的《南北派琵琶十三套大曲新譜》（1895）、沈肇洲（1858-1929）編的《瀛洲古調》（1916）及其學生徐卓（1897-1969）增訂重印的《梅庵琵琶譜》（1936）、沈浩初（1889-1953）編的《養正軒琵琶譜》（1926）及何柳堂（1872-1933）編的《琵琶樂譜》（1934）都是琵琶音樂的重要資料，除提供傳統琵琶曲譜外，更為今人恢復古曲提供不同參考版本，亦為研究琵琶流派提供基本依據。

〈陽春白雪〉

演奏：呂培原（1933-）

錄音：《梅花三弄：呂培原琵琶獨奏》（龍音唱片，1993）

錄音時間：1993 年

〈陽春白雪〉又稱〈陽春古曲〉，以流暢活潑節奏，表現了冬去春來，大地復甦，萬物向榮的景象。一般以李芳園和沈浩初整理的十段至十二段樂譜為主，稱為〈大陽春〉。本書的錄音是以近代琵琶演奏家汪昱庭整理的七段樂譜為聆聽參考，稱為〈小陽春〉，又名〈快板陽春〉，每段設有標題，提供理解樂曲意境及想像的參考。

不少傳統中國樂曲，是在現有的旋律框架上加花創作而成（以增加樂音方式擴充樂句的一種手法）。這些旋律框架稱為母曲。〈陽春白雪〉由傳統小曲〈老六板〉變化發展而成，〈老六板〉是傳統中國音樂最流行的母曲，全曲共有六十拍（板），可在演奏時由演奏者作不同程度的加花、節奏處理及樂句擴充，最後變成不同的新樂曲。江南絲竹名曲〈中花六板〉和〈慢六板〉，即由〈老六板〉按不同速度加花而成。

同時以模仿文學「起承轉合」結構，將全曲分為四個部分，每個部分以〈老六板〉開始，稱為「合頭」。「合頭」是指以相同或相似的樂句作為段落開始的一種音樂段落組成手法。聆聽時，注意每部分開始的「合頭」變化手法。下圖是〈老六板〉及〈陽春白雪〉起首樂句比較：



〈老六板〉起首的十六板（全曲樂譜見圖 6.3）



汪昱庭（1872-1951）傳譜〈小陽春〉第一部分起首

	段落標題	結構	音樂細節
0:00	「獨占鰲頭」	起	由〈老六板〉變奏開始（參上面譜例）
0:30	「風擺荷花」	承	速度稍微加快；〈老六板〉合頭開始
0:57	「一輪明月」		
1:22	「玉版參禪」	轉	於 1:35 節奏停頓變化
1:50	「鐵策板聲」		
2:19	「道院琴聲」		速度加快；一連串泛音演奏，如「大珠小珠落玉盤」效果
2:39	「東皋鶴鳴」	合	速度再加快；合頭開始；尾聲速度由慢起漸快（2:58）作結

圖 7.2（續）：〈陽春白雪〉

箏

箏，今人稱「古箏」，相傳在春秋戰國時期已流行於秦國一帶，所以又稱為「秦箏」，基本上是一種「一弦一音」的彈撥樂器。所謂一弦一音，即是彈一根弦發一個音，不如二胡、琵琶等在指板上不同的位置按弦而改變音高。彈奏箏時，樂器下方會放著兩個木架用以承托琴身，彈奏者坐在箏右面，一般右手手指帶上假甲撥奏弦線，同時雙手也會有不同的按彈及刮奏，如流水聲的刮奏相信是較為人熟悉及喜愛的聲音。

在東亞及東南亞地區除中國箏外，我們亦可看到相類似的箏類樂器，如日本箏（koto）、韓國伽倻琴（kayageum）及越南彈箏（đàn tranh）。箏的外形

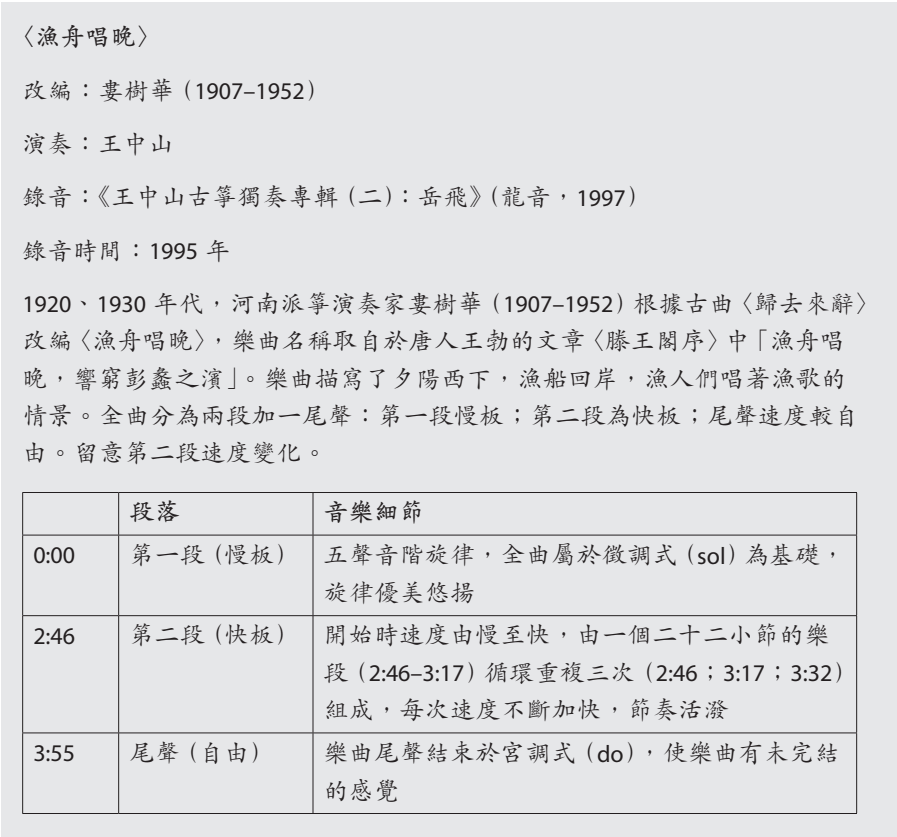


圖 7.4：〈漁舟唱晚〉

〈漁舟唱晚〉及〈出水蓮〉兩首箏曲在創作手法上分別表現了傳統的特色。〈漁舟唱晚〉在音樂上以速度加快的循環方式發展出快板樂段，及樂曲首尾樂段由徵調式到宮調式的調式變化。〈出水蓮〉在音樂上，用上「重三六」「軟調」調式，並以「八板體」加花發展整個旋律，與琵琶曲〈陽春白雪〉以傳統音樂素材加花發展的手法相似。一些現代箏曲（著名的有如〈戰台風〉），音樂發展手法則較為誇張，除音響技巧外，特別在第三樂段的主題變奏（theme and variations）手法，使主題旋律以不同的節奏由簡單的節奏變到密集的節奏點，帶出了碼頭工人在風暴下工作的緊張情景。

〈出水蓮〉

演奏：羅九香（1902-1978）

錄音：《中國民族器樂典藏》（龍音唱片，2009）

錄音時間：1961 年 10 月

〈出水蓮〉是著名客家箏曲，原為流行民間的器樂合奏曲，客家箏大師羅九香改編為箏曲。據二十世紀初錢熱儲《清樂調譜選》載題解：「蓋以紅蓮出水，喻樂之初奏，象徵艷嫩也。凡軟線諸調，均可用此調起板。」蓮花為花中君子，如宋人周敦頤（1017-1073）在《愛蓮說》中所寫「出污泥而不染，濯清漣而不妖」的高潔特質，借花比喻君子之品格。

一般相信客家人於南宋時期從中原南遷至廣東、江西和福建；客家音樂常稱為「漢樂」或「中州古調」，相信保存中原舊風。〈出水蓮〉一曲用了特別調式（mode），在按「三」（mi）音及「六」（la）音時大力按下及大幅度的揉音（vibration）（「重」的處理），使樂音升高，形成比 fa 音略高但不到「升 fa」音的「重三」及比 la 音高但高過「降 ti」音的「重六」，客家音樂稱為「軟調」，與潮州弦詩中的「重三六」及粵樂中的「乙反」調式相類近，此等調式都常用作表達傷感憂鬱的意境。

樂曲為漢樂的「大調」，屬於一種「八板體」的結構，全曲六十八拍，旋律以母曲加花手法發展而成，分為三段，速度由慢起至快。

	段落	音樂細節
0:00	第一段（慢）	第一段樂句中主要聽到較多「重三」的樂音。音樂由慢速開始，然後略略加快。
0:57	第二段（稍快）	開始時留意旋律重複第一段的首句主題，然後至中段時（1:23）旋律出現多個「重六」的樂音。
1:55	第三段	第三段較短，開始時留意第一段首句主題，「重六」樂音減少。樂曲於 2:23 時回到第一段，然後樂曲重複一遍，最後漸慢作結。

圖 7.5：〈出水蓮〉

淨，為演奏者提供一個理想的效果，在拉奏快速音樂時更得心應手。另外，有改革者調高二胡的千斤（弦線與琴桿之間的一根小繩，用作固定弦線及調整音準）位置，從而增加把位（即左手按弦的位置），擴大音域。過去三十多年來，二胡的琴筒形狀也有不少改變。呂文成（1898–1981）在 1920 年代把當時二胡的絲弦換上鋼弦，並調高樂器的定弦，變成今日廣東音樂和粵劇常用的高胡（即「高音的二胡」）。近來亦有以人造皮代替蛇皮。

劉天華、二胡與國樂「改良」

劉天華（1895–1932）是胡琴現代化的先驅，著名電影《劉天華》（2000）的故事發生在二十世紀初，是一個中國人如何面對及回應西方文化衝擊的時代。¹ 劉天華生於江蘇江陰，1912 年到上海，參加滬西開明劇社之樂隊工作，學習管弦及鋼琴等樂器。1915 年父親去世，加上自己貧病失業，在痛苦的心境下開始創作了現代二胡獨奏曲〈病中吟〉（1918 年前後完成）。及後十年，他先後拜師學習二胡、琵琶、古琴、三弦、昆曲、絲竹及鑼鼓等傳統音樂及樂器。1927 年，劉天華在燕京大學音樂系學習小提琴及作曲理論，並與 34 位音樂工作者創辦「國樂改進社」推動中國音樂改革。1932 年在收集鑼鼓譜期間染病去世，享年只有 37 歲。劉天華提倡「國樂改良」，² 不但改變了二胡的構造和演奏技巧，還創作了十首二胡獨奏曲，使原來只為戲曲伴奏或用於器樂合奏的二胡，成為獨奏樂器。另外，劉天華亦創作三首琵琶獨奏曲、一首器樂合奏曲、47 首二胡練習曲及 15 首琵琶練習曲。

二十世紀是中國器樂獨奏發展的重要時期，整個發展背後受到多個不同思想所支配及影響。「五四運動」所提倡的「接受西洋新文化纔能救國的論調」，推動了中國樂器改良及音樂創作，二胡演奏家劉天華在二胡方面的改良便是一個很好的例子。³

1. 電影中劉天華一角，由劉天華第四代弟子胡琴演奏家陳軍（1968–）飾演。電影講述劉天華於 1914 年失業，面對喪父及貧病交加，終日以拉奏二胡來抒發內心的憂憤。直至一天收到北京大學校長蔡元培的一封聘書，改變了劉天華的一生。電影述及不少其二胡名曲的創作過程，包括〈月夜〉、〈空山鳥語〉和〈良宵〉等，並以〈光明行〉的演奏音樂會作結。
2. 改進國樂的思想，最早並非由劉天華提出。1903 年 6 月匪石（1884–1959）在《浙江潮》（由中國留日學生浙江同鄉會編）第六期所發表的〈中國音樂改良說〉一文中，就已提出以「西樂改良國樂」的說法。
3. 「西化」的行動早在清朝兩次鴉片戰爭（1840–1860）戰敗後的洋務運動（1861–1895）中開始。歷史學者李定一（1919–2002）在其著作《中國近代史》（1968）中說：「五四運動所掀起的狂潮，不久便成過去，但有志救國之士，卻仍然繼續探求中國自鴉片戰爭

劉天華的第一首二胡作品〈病中吟〉(1918)，代表他融合中西音樂的創作理念。曲式為三段體 (ternary form，即 ABA)，再加一個尾聲樂段，第三段再現了第一段的音樂素材。演奏技巧上，劉天華參考小提琴的演奏特色創作，如重複性的連音演奏。〈病中吟〉在創作上參照了西方曲式結構及樂句發展的手法，第二段及尾聲樂段連音部分，恍如小提琴演奏的樂句。劉天華將一件源於戲曲伴奏及絲竹合奏傳統的樂器，帶入「中西結合」音樂語境之中。後人稱二胡為中國小提琴，不無道理。

笛子新曲

笛竹製，又稱笛子，在東亞地區常見這類竹製橫吹樂器，如日本的龍笛 (ryūteki) 及韓國有三竹之稱的大琴 (daegeum)、中琴 (junggeum) 和小琴 (sogeum)。中國笛類樂器有「橫笛直簫」一說，⁴ 唐代時期稱橫吹的為笛，直吹為簫，而簫在周代雅樂中指多竹並排的樂器「排簫」。笛分類常以伴奏北方梆子戲的竹笛為高音笛，稱為「梆笛」；又以伴奏南方崑曲的笛為中低音笛，稱為「曲笛」。

演奏者透過吹氣，震動竹管內的空氣發聲。全笛有六個按孔及二至四個的出音孔，近吹孔配有膜孔，用以貼上蘆葦製的笛膜，⁵ 增加響亮、穿透的音色。笛膜的音色正是笛簫之別，簫雖為竹製樂器，不過沒有膜孔，不貼笛膜，音色聽來較為沉實。

1949 年後，中國政府倡議「文藝為工農兵服務」，鼓勵文藝工作者「洋為中用、古為今用」，攝取古今中外音樂素材為社會主義服務。⁶ 音樂工作者到鄉間村落大規模「採風」（即收集不同地方的大量民歌及音樂），然後記譜及出版，⁷ 為作曲家提供了大量音樂素材。現代作曲家再以傳統素材結合西歐古典音樂的理論，創作現代樂器獨奏曲。

4. 廣東地區有稱「橫簫直笛」，因廣東樂人多稱笛為「簫」，而「笛」即指雙簧片類吹奏樂器「嗩吶」。相信這亦是歷史上的說法。

5. 唐代時期，劉系製作七星管，蒙膜助聲，令笛的音色起了變化。日本及韓國的笛類樂器則沒有加笛膜，故相較之下，日韓笛的聲音較深沉。

6. 毛澤東，《在延安文藝座談會上的講話》（北京：人民出版社，1953）

7. 「采詩」是兩千多年前周代（前 11 世紀至前 256 年）一種透過收集民間歌謠來考查民間風俗、社會風尚和政令得失的方法及制度。因為「采詩」主要收集地方的「風」，即「民歌」。因此，搜集民歌又稱為「采風」。二十世紀中葉以來，「采風」工作在政府大力支持下十分蓬勃。1970 年代末，政府文化部、國家民族事務委員會、中國文學藝術界聯合會等組織的不同學者為搶救文化遺產，更大規模到全國各地搜集音樂傳統，先後完成《中國民間歌曲集成》、《中國民間戲曲音樂集成》、《中國民族民間器樂集成》、《中國

音樂與意識形態

如前所述，1949年後中國政府的文化政策強調文學藝術要為宣傳社會主義政治服務，由此引申的音樂創作在1950年代以後屢見不鮮。不少笛子獨奏新曲採用傳統音樂素材，反映民間生活，而在標題上則反映「中西結合」下所帶來的「新音樂」、「新政府」、「新中國」的意識形態。⁸1960年代，笛子演奏家簡廣易（1944–2000）在內蒙古生活時所創作的〈牧民新歌〉（1966），是一首利用內蒙古長調民歌為素材，並結合西方古典音樂的調式變化創作而成的笛子獨奏曲。全曲運用笛子不同的演奏技巧，表達騎馬的情景。〈牧民新歌〉標題中的「新歌」正反映著以一種新的音樂方式——「中西結合」來表達「新中國」之下，蒙古人民的「新」生活。

現代作品除了運用西方的曲式及創作手法外，從早期笛子音樂的改編手法中，也看到傳統民間音樂擴展手法（加花）與西歐古典音樂創作方式結合，形成了新的傳統。同時，我們不能忽視新的獨奏傳統的出現及發展，與二十世紀中國政治環境之間的密切關係。

小結：為何認識器樂？

過去二十多年，樂器考級制度及風氣漸漸形成，中國大陸多所音樂院校撰寫出版各類中西樂器考級試教材，差不多所有常見於大型民族管弦樂團的樂器都包括在內，而各樂器的考級指定曲目的數量總和亦超過千首。現時在兩岸三地，甚至東南亞華人地區的各大專、中小學以及業餘音樂組織，開辦中國樂器的訓練班多不勝數。誠然，在考級需求的同時，各地的樂器獨奏比賽也促成大量學子投入學習樂器。掌握器樂獨奏樂曲的演奏技巧，不但是學習中國樂器的重要內容，亦成為年輕一輩學習音樂的目標和手段。學習樂器除為了考級比賽外，仍有甚麼可以值得思考呢？

芸芸眾多的世界樂器中，小提琴（violin）應是一個獨特有趣的例子，下面嘗試討論及思考這件樂器如何透過「流動」於不同民族及文化之間，在某民族歷史中被本土化，繼而成為該民族的「傳統樂器」。小提琴自巴洛克時期起，除為一件可用於獨奏的樂器，更為西歐古典樂團數量最多的常規樂器；同時，小提琴亦見於印度古典音樂、吉卜賽民間音樂、爵士樂、阿拉伯音樂、流行音樂等。二十世紀初，小提琴引入粵樂（又稱「廣東音樂」）及粵劇伴奏中，今天彈奏粵樂者雖多用高胡，但小提琴的聲音仍可在粵劇伴

8. 毛澤東，《同音樂工作者的談話》（北京：人民出版社，1979）。

奏中聽到，這種獨特的音色，在某程度來說，我們可理解小提琴已成為中國音樂的一部分。同一把小提琴，在世界各地，因著不同地域音樂的音律（temperament）、調式（mode）及音階（scale）影響，演奏出來的音樂及風格卻各有不同，形成各自獨特的音樂文化，當中樂器的本土在地過程，甚有意義。

同樣，中國胡琴類樂器，如二胡和琵琶，與小提琴一樣，在漫長本土化過程中蛻變成今日的樂器。胡琴源自中亞及西亞地區（中國歷史上稱為「西域」），後經不同時期的文化交流傳入。從樂器的外觀、製作材料、演奏技巧及風格，及至音樂作品，都在中國歷史文化進程及文化交流過程中本土化，胡琴的聲音更一點一滴進入不同年代聽者的聽覺記憶，成為今天中國樂器的一員。當然，其他中國樂器也在歷史中不斷變遷，如二十世紀以來的樂器改良及大量的獨奏曲創作，構成了中國音樂的重要部分。小提琴、二胡、琵琶是否中國樂器這個問題，或甚麼是中國樂器，或甚麼是中國音樂，都值得深思。

世界各民族及社群都有不同樣式的樂器，除作為供人演奏音樂之工具外，樂器本身更可作為認識音樂及不同地域文化的重要媒介。今天學習音樂，最普遍的方式相信莫過於學習樂器。認識世界各地的音樂，都可從樂器開始，而樂器發展過程並非只停留在某地域，樂器在不同的歷史及地域文化中遊走，使其外貌形態及演奏風格起著變化，所以樂器本身在人類歷史中被視為文化的載體，是認識音樂操作及社群文化的重要工具。學習中國樂器，掌握獨奏曲演奏技巧的同時，可否也如學習其他各國樂器一樣，是一種認識音樂知識、操作美學及音樂背後歷史文化的途徑呢？

「中國音樂」還有甚麼好聽？

黃泉鋒

一種音樂傳統內分有不同風格和形式，而聽眾、樂師與樂評，各有不同喜好和取態，是十分常見的事。前面九章討論過的內容和例子，雖在芸芸各類「中國音樂」中只佔少數，但足以體現「中國音樂」一詞所涵蓋的樂種、體裁和品味之廣。正如筆者在本書第一章所言，「中國音樂」一詞中的「中國」二字，並不一定指涉任何特定的風格和演奏形式。相反，一些樂種之間的審美標準相差十分大，講不上有甚麼實質關係。以「中國」一詞來修飾「音樂」，以國家、民族、種族等觀念作為聽賞音樂的框架或準則，是國族意識下的局限。與此同時，正如拙文所言，「中國」二字，與「世界音樂」中的「世界」二字，或多或少是一種否定式陳述，有「非西方」或「非外國」的意思。琴曲《流水》與小提琴協奏曲《梁祝》，在風格、美學、操作等方面幾乎沒有可比擬之處：前者與東亞其他一些歷史悠久的傳統音樂一脈相承；後者直是十九世紀西歐協奏曲創作和表演模式的延續（見本書第八章討論）。然而，二曲今日同是「中國音樂」的重要代表：前者所象徵的古雅與正宗（authenticity），在今日知識分子與城市中產階級之間愈見渴求；後者將「中國」主題寫入技藝最高的西方古典器樂體裁，滿載多重現代國族身分，還摻一點東、西文化交融等陳腔濫調，也算十分成功。由此可見，「中國」一詞所指涉的國族意識，與文化藝術本身的內容、風格和形式未必有關。

因此，任何音樂論述，若要壟斷「中國」一詞所包涵的風格和操作，都不能迴避一些基本問題。過去一個多世紀對「傳統」與「現代」之間的摸索和反思，便是很好的例子。以傳統音聲啟發現代創作，言之有物也好，耍弄噱頭也好，都是自然不過的事。可是，三不五時以「改良」來繼承傳統，以「發展」來宏揚文化，若非出於宣傳需要或政治考慮，大概便是一種文化上的精神分裂。同樣，以現代國樂比快、比大、比專業的邏輯，來譏諷不愜意（大概也聽不懂、亦無耐性聽）的其他音樂風格，毫無意義之餘，更印證主流意識以

威權論述來壟斷對「中國音樂」一詞的詮釋。相反，以傳統絲竹或原有的彈奏邏輯，來論斷現代大型樂團各種嘗試的成敗，以「正宗」與否來衡量「發展」是否適切，「改良」有否依循文化脈絡等等，意義亦十分有限：1949年前後各種對音樂、戲曲等表演藝術的「改革」，正是建基於否定舊有審美，否則有甚麼好「改」和「革」？

換一個角度看，二十世紀初以來非西方社會經歷過各種現代思潮，傳統音樂不但沒有消失，今日社會大眾對各類藝術的渴求，比過去百多年間任何一刻都要狂熱，此現象近年在華語世界尤其顯著。因此，現代進程為傳統文化帶來的轉變，大概不是存亡興衰的問題。真正的衝擊，是一種前所未見的美學危機。簡而言之，喜好傳統樂種和風格的樂師和聽眾，加上一眾知識分子與學者，對現代大型樂團的改良風格嗤之以鼻，直斥誤入歧途，破壞傳統。論者當中不乏以往經歷音樂院校專業訓練，或曾效力於專業樂團的，多少還有點「覺今是而昨非」的意味，甚為有趣。與此同時，不少專業樂師及追捧「改良」風格的聽眾，往往對戲曲、說唱、絲竹、古琴，以至各地方、民間及少數民族音樂等同屬「中國音樂」的樂種，持一種敬而遠之的態度。對這些風格的接觸與認識，亦常囿於現代作曲家挪用（appropriate）音樂素材後改編或模擬創作的三、五首現代作品，及當中本質化（essentialize）的旋律、節奏、音階等特徵。今日不少專業學者、樂師之中，不少仍以〈新疆好〉、〈歡樂的新疆〉、〈節日的天山〉、〈美麗的姑娘〉等以漢人對少數民族的想像為基礎創作的樂曲，來示範和說明「新疆」（連實際是哪一民族有時也說不清）音樂的風格與特點，實在說不過去。

構成這種美學危機的原因有很多。近代國族意識出現後，以往在本地流通為主的樂種，如各地的「八音」、「絲竹」、「大戲」、「南音」、「二弦」等等，為免與其他地方的同名樂種混淆，都要標明來源，要改稱「客家八音」、「江南絲竹」、「廣東大戲」、「福建南音」、「潮州二弦」等等，然後統統成為「中國音樂」的一部分。誠然，不同戲、曲、劇種之間一直常有相互借鑒，而不少樂師亦遊走於專業樂團演奏以及戲曲、曲藝伴奏之間。但同時冒起的現代思潮，將聽眾的品味與接觸到的中國音樂光譜進一步擴闊，一些樂器更選入大樂團並作改革對象，與傳統形制、曲目和操作愈走愈遠，之間很難構成可對話的美學系統，對其他風格之間的喜惡亦無從說起，彼此甚至互不相好。對於不少現代中國音樂的聽眾來說，自己專長、喜好以外的「中國音樂」，往往不熟悉亦沒有甚麼好聽。

這不是今日常掛口中的藝術教育或普及問題，與聽眾的認知或經驗多寡不一定有關。不同樂種和風格，傳統也好，現代也好，都邀請聽眾以不同的

角度聽賞，即筆者在首章提及的「聽角」。舉例說，不是所有音樂都要求聽眾全神貫注，以安靜、單向的姿態接收台上樂師的表演：以往的弦管絲竹，多半在各類茶樓及娛樂場所彈奏，食客邊吃茶、邊聊天、邊賞樂才算正宗。各類節慶、儀式的雅俗彈唱亦一樣，大部分時間都以陪襯、背景音聲出現，構成不同場域的音境（soundscape），亦不要求全心傾聽或理性分析。此類不經意接收的中國音樂，塑造了不少現代聽眾對中國的印象和記憶：從舊時草藥店、端午賽龍舟等場合播放的器樂曲，到各類歷史主題電視、電影的音樂聲帶，以至近年華語流行歌曲一窩蜂挪用的「中國」音聲符號（五聲音階、胡琴過門、彈撥音色等），當中意義不能單以現代音樂廳的聽賞習慣和優劣邏輯來解讀。

同樣道理，以市場為首要考慮的各種流行風格，適時回應大眾喜好，旋律、歌詞、和弦、配器和唱腔，面對瞬間即變的當下品味，一些以小眾、曲高和寡自居的傳統風格，例如本書第三、四章論及的古琴和崑曲曲唱，未必有這種本事。當然，不少今日奉為經典的音樂，例如不同年代唱的「曲」以及不少絲竹和器樂，廣義上都是舊時的流行音樂，亦曾經通過市場品味的考驗後流傳至今，本書第五章論及的粵曲、南音，以及第六章的廣東粵樂，以往多少都屬此類。1930年代開始外省人稱「廣東音樂」的新譜樂曲，不少都是當時以78轉唱片和電影為主要傳播媒介的流行音樂，今日統統都是「傳統音樂」。值得關注的是，除了社會潮流和大眾論述如何塑造我們的「聽角」之外，還有各種個人記憶、心情和聆聽經驗，如何構成我們接收音聲的耳朵。要真正明白音樂如何移風易俗、成就謀略、甚至造就生命，或許要多從聆聽經驗出發。

「中國音樂」若然只是關乎技藝高低、彈唱創作是否「傳統」、有否「承傳」文化、「專」不「專業」、如何「發展」等等，那便的確沒有甚麼好聽。不好聽的原因，並不是音樂不夠傳統或創新，更不是音樂未有發展或不夠專業，而是各種喜好、背景和風格之間並不存在一個有實質意義的對話平台。從「中國」本身出發，尋找所謂的文化「本質」和「精髓」，亦只有進一步關上美學溝通的門。拙文第一章建議，將「中國」一詞從音樂釋放出來，視音樂為人類共有的特質甚至自然生命的現象，注意古、今樂種與世界其他音樂的共通之處，強調不同的同時，也不要忽略人類音樂共享的特質，從而給予音樂一種不同意義上的「中國」關係。如此種種，正是對美學危機和困局的一種回應。

就以「發展」為例，對於不少傳統藝人及國內、外聽眾來說，現代「改良」的中國音樂之所以沒有甚麼好聽，其中一個原因正是其一味仿效十八、九世紀西歐古典音樂，及其專業音樂訓練與音樂廳演奏和聽賞習慣。當然，這是

百多年前開始社會達爾文主義及其進化論影響所至，並非理所當然，也絕不是無可厚非。否則，為何中國音樂豐富的即興元素，沒有進一步「發展」成非洲撒哈拉沙漠以南地區敲擊樂以共時、互動為主的合奏模式呢？而傳統曲唱的調式，又為何未有再「演化」成像南亞、中東和北非地區多姿多彩的調式和色彩系統呢？再者，傳統中國的支聲複調織體，何不「進化」成像印尼甘美蘭（gamelan）等東南亞樂種多方位和層次的即興變奏織體呢？¹

乾脆將「中國」二字從「中國音樂」刪去，不但無助認知和創新，更會營造一種虛無意識，或許還會錯過有意義的論辯。如本書第一章所說，「中國音樂」可以包羅萬有，還可自我定義：個人認為甚麼是中國音樂，甚麼便是中國音樂。然而，假若甚麼都可以是中國音樂的話，中國音樂亦同時成為一類「其他/雜項」，實質上甚麼都不是。當既有脈絡和符號變得無關痛癢的時候，對話更加無從說起。那麼，如何可以跳出有別於受現代國族意識和改良性態壟斷的聽賞習慣，如何可以體現中國音樂內、外各種音聲的連繫，從而建立對話平台？以下嘗試簡單舉二例討論。

任何對身分認同的探索，都離不開由邊緣入手。邊緣可以是地理意義上的疆界，亦可以是與權力和文化核心相對的範疇。以中原或狹義的中國內陸角度看，古時泛稱「西域」、近代稱「新疆」的中亞細亞（Central Asia），在各種意義上都處於古、今中國音樂一個重要的邊緣位置。今日常見的「中國」樂器，包括各類拉弦/胡琴、琵琶及一些其他彈撥樂器、洋/揚琴、嗩吶等，歷史不同時期都從西域傳入中原。正如本書第二章所說，西域傳入的樂器、風格、曲目以至樂師的歷史身分，一直十分混雜和模糊，傳世樂譜、文字及樂器引發的歷史想像和重構，更是不少論辯的焦點。一些音樂史學者指出，今日不少傳統中國音樂的曲式、樂律與調式，與一千多年前由西域傳入唐帝國宮廷的燕樂有千絲萬縷的關係。當然，此說亦非全無爭議，下文再論。二十世紀中葉以來，以挪用「新疆」及其他「少數民族」地區音樂元素創作的大量器樂獨奏、合奏曲，更構成今日專業演奏的核心曲目、風格和彈奏技藝，今日大、小樂團的音樂會，不少更以西域/少數民族風格作品為主題，一定意義上亦延續了中原與西域的關係。甚麼中國，甚麼不中國，不容易說清。

1. 關於西非敲擊樂的形式和結構，見 David Locke, *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm* (Tempe: White Cliffs Media, 1998)；關於南亞的調式理論，可參閱 Nazir Ali Jairazbhoy, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1971)；關於印尼甘美蘭音樂，見 Sumarsam, *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992)。

類似作品成功與否，當然有不少因素，亦與聽眾期望和特定的社會、文化脈絡緊扣。無可否認，古代西域與當代少數民族音樂的時空疊置，造就了現代中國音樂創作一種十分獨特的模式和思路，以音聲處理十分難應付的歷史、文化甚至政治問題。現代大樂團的音色、織體、音量等各方面的表現力和可塑性都相當高，本書第九章論及近年樂團從以往的單一模式，轉化成相對開放的演奏框架，正是此種本事和更新的體現。或許周吉的原意是以《龜茲古韻》重現西域古樂，但樂曲的流傳和演奏，事實上正在不斷重寫中原與西域、漢人與「少數民族」、中國與周邊地區等一系列非常複雜而且敏感的關係，涉及古、今「中國音樂」的邊界及其內、外的音聲連繫。要建立有意義的對話平台，或許都要跳出狹隘的國族意識及文化改良心態的局限。

1950年代以來，中國音樂與「少數民族」文化藝術的關係一直十分單向：漢族文藝工作者到少數民族地區考察、「采風」，獲得創作「靈感」後，以自我定義和想像的「少族民族」元素，創作以漢族中心出發的文藝作品，將「少族民族」以「她者」形象及漢族/中國的語境呈現。近年有不少創作和演奏，嘗試跳出此種異域意識（exoticism）和獵奇心態十足的框架，賦予中國音樂新的身分以及不同的漢族/少族民族關係。當中值得關注的，有琵琶樂師吳蠻（1963-）與阿迦汗音樂計劃（Aga Khan Music Initiative）及史密森尼民風唱片（Smithsonian Folkways）2012年出版一套題為《邊疆》（Borderlands）的唱片專輯。吳蠻師承上海浦東派琵琶、絲竹大家林石城（1922-2005），及後移居美國，是1998年成立的「絲綢之路樂團」（Silk Road Ensemble）創團成員，常作多類型的跨界演奏。《邊疆》是史密森尼的中亞音樂系列的第十亦是最後一套唱片。唱片的說明文字形容，出版計劃要「將中國音樂與中亞細亞音樂連接」，而一千五百年前由西域傳到中原的琵琶，正是連接中國與中亞細亞的跨文化樂器。⁵

1950年代以後，創作或改編給琵琶獨奏或領奏的「少族民族」風格樂曲有不少，著名的有《彝族舞曲》（王惠然1960年作予琵琶獨奏）、《送我一支玫瑰花》（王範地1961年根據「新疆民歌」改編）、《天山之春》（王範地1961年根據烏斯滿江和俞禮純作熱瓦甫獨奏曲改編）等等，很多今日仍是音樂會和樂器考級的常彈曲目（見本書第七章關於獨奏傳統的討論）。此類作品在唱片《邊疆》十四首選曲中半首都沒有出現。相反，《邊疆》收錄的全為中亞細亞民族的傳統樂曲，吳蠻以現代琵琶一音一字、原原本本向中亞細亞大師學彈，再與樂師合奏。

5. *Borderlands: Wu Man and Master Musicians from the Silk Route* (Music of Central Asia, vol. 10), CD (Smithsonian Folkways, 2012).

唱片收錄的維吾爾樂曲佔超過一半，都從維吾爾音樂家 Sanubar Tursun 和 Abdulla Majnun 學來。當中包括維吾爾著名器樂曲〈夏地亞娜〉(Shadiyane；#5)，琵琶以清脆音色，配合彈弦樂器都它爾 (dutar) 較低沉、共鳴聲較多的伴奏，一高一低、剛柔匹配，兩件樂器彈得出神入化。另一首樂曲是著名維吾爾北方伊犁民歌〈汗萊籠〉(Xan Leylun；#12)，琵琶配合都它爾、拉弦樂器薩它爾 (satar) 以及女聲獨唱，較多以節奏型點綴及補墊過門拉腔，拿捏亦甚有分寸。

相對於大半個世紀以來，現代中國音樂以各種扭曲手法來異化「少數民族」文化，並以漢族/中原為中心出發的角度來呈現邊疆的人物，加上各種對異域風情的慾望和消費，《邊疆》唱片中琵琶所表現那種不卑不亢的音聲姿態，尤其珍貴，似乎在演練中國音樂與邊緣人物和土地的另一種關係。一定程度上，亦邀請主流中國音樂聽眾反思「邊疆」的意義，以及各種國族意識與現代思潮為中國音樂帶來的局限，更從側面為「今日中國音樂還有甚麼好聽」這道題提供一種答案。

作者簡介

(按各章先後次序)

黃泉鋒 (Chuen-Fung Wong)

美國明尼蘇達州麥卡萊斯特大學 (Macalester College) 副教授及音樂系主任，主講中國音樂、世界音樂、民族音樂學等課程。研習新疆維吾爾及中亞細亞音樂，亦彈古琴和絲竹為樂。先後於香港中文大學及美國洛杉磯加州大學畢業，主修民族音樂學。

吳國偉 (Kwok-wai Ng)

先後於香港大學、日本的國際基督教大學及澳大利亞的悉尼大學畢業。現職為香港教育大學文化與創意藝術學系講師，講授西方音樂史、中國音樂和世界音樂。研究主要關於中國唐代俗樂在日本的承傳，對日本記載唐樂的古樂譜尤感興趣。

陳春苗 (Chun-miu Chan)

香港戲曲研究者。香港中文大學博士，香港大學、蘇州大學碩士。曾任職香港城市大學、香港中文大學，負責戲曲藝術教學及研究工作。從古兆申、張麗真、周秦諸位先生習唱崑曲，現為香港和韻曲社副社長，常於香港、廣州、深圳等地教授崑曲，亦常作崑曲、宋詞及琴歌的音樂會演唱。

鄭寧恩 (Ling-yan Cheng)

從事戲曲及電影音樂的跨媒體及跨文化研究，獲英國利物浦大學哲學博士 (音樂)。此前獲香港中文大學哲學碩士，主修民族音樂學。主要教學及研究範圍包括中國音樂、世界音樂、戲曲與社會文化、香港電影音樂史等。近年主力參與粵劇研究及教育項目，亦獲邀出任表演藝術課程設計及評審工作統籌等。

董芷菁 (Tung Tsz Ching)

就讀香港中文大學人類學系，畢業於香港演藝學院，主修二胡。畢業後繼續研習各地絲竹樂理論及演奏風格，對嶺南一帶及江南地區絲竹演奏頗有心得。現任竹韻小集樂師及澳門中樂團客席樂師。

王景松 (Wong King Chung)

畢業於香港中文大學音樂系，主修民族音樂學。現任教於香港城市大學中文及歷史學系，教授中國音樂通識課程及文化遺產課程。近年於「香港笙會」(2016) 及參與 PURAQ (2018) 兩團體研習笙簫音樂及絲竹樂演奏。

關燕兒 (Kwan Yin Yee)

現職於香港大學音樂圖書館。香港中文大學音樂系畢業，美國檀香山夏威夷大學和美國波士頓西蒙斯大學 (Simmons College) 深造，分別主修民族音樂學和圖書館及科技資訊。研習題目有 1949 年後中國音樂和政治的關係、樣板戲和手風琴。曾在香港演藝學院教授中國音樂歷史課程，也是成立「卞趙如蘭音樂藏品」(香港中文大學圖書館) 的開荒者之一。

楊偉傑 (Ricky Yeung Wai-kit)

廣州華南師範大學音樂學院研究員，同時任教於香港演藝學院音樂學院，教授中國音樂史、中國音樂概論等課程，並為中國民族管弦樂學會竹笛專業委員會名譽理事、香港藝術發展局審批員、新加坡華樂團藝術諮詢團海外成員。先後畢業於香港演藝學院、香港中文大學及中國音樂學院，主修竹笛演奏及民族音樂學，師從張維良、孫永志、張向華、韋慈朋 (J. Lawrence Witzleben)、余少華等老師，為首位竹笛表演藝術博士。