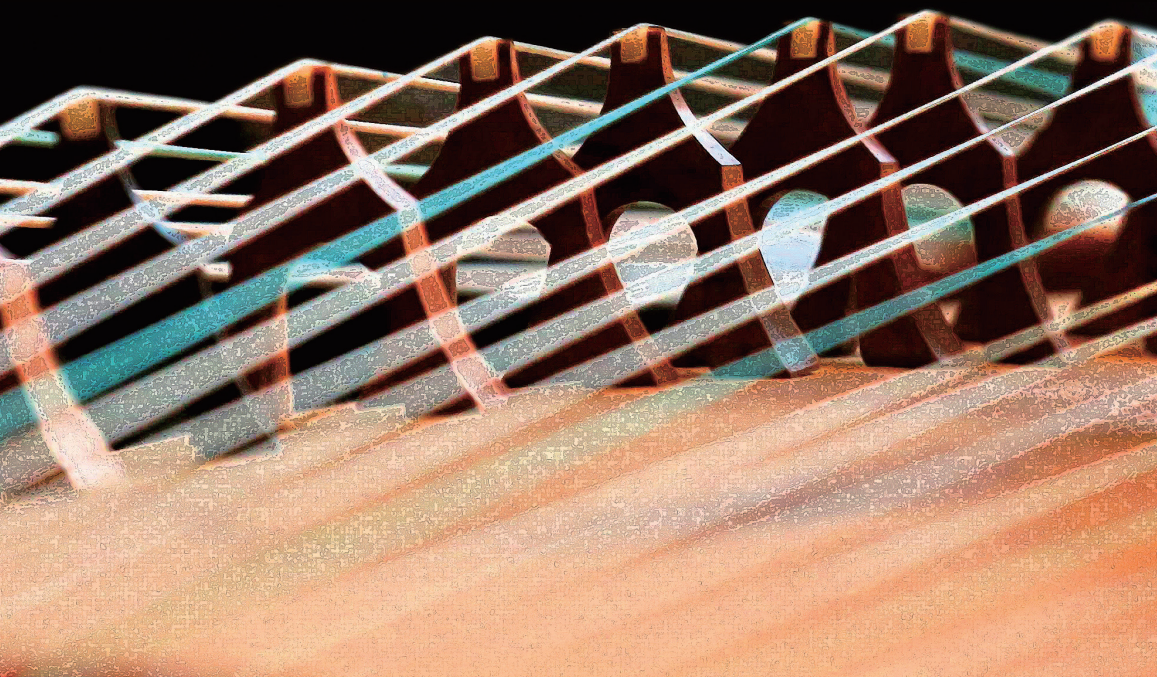


黃泉鋒
編

聽賞

中國音樂



聽賞中國音樂

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」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>。

音樂的歷史迴響

吳國偉

歷史並非全是真實的前人前事，其內容經常受到後人後事的影響，不少歷史敘述更受到國族意識的預設角度或框架所影響，篡改甚至「創造」歷史的情況亦屢見不鮮。¹ 例如日本明治時期（1868–1912），政府為了提高國民的民族意識，凝聚力量推行「王政復古」等政策，刻意把雅樂塑造成一個千年不變的傳統。² 將自國藝術或文化按一時的政治目的先標準化（standardization）後再經典化（canonization）是一種十分普遍的「傳統再創造」，中國音樂也不例外。本章的目的不是要顛覆過往編寫的音樂歷史；筆者希望擺脫一些固有的歷史觀念或框架，為讀者提供一些審視音樂史的新角度。

傳世中國文獻當中專門論述或記載音樂的典籍為數不多，宋代（960–1279）或以前編成而又倖存於世的樂譜更是寥寥可數。而詳細的音樂描述往往蘊藏於一些與音樂並無直接關係的文獻典籍當中。例如《論語》（寫於春秋後期至戰國時期）記載了孔子（前 551–前 479）或儒家學者對音樂的一些看法；從西漢（前 206–公元 8）到清朝（1644–1912）的二千多年間各朝代所編寫的官方史書中，也可以找到與音樂有關的內容。然而，載於這些非音樂典籍的音樂資料，出發點和角度都不一定是音樂本身，因此在資料取捨方面難免會偏頗，甚至斷章取義。總括而言，原始資料（primary sources）的嚴重缺乏，為編寫音樂史提供不少「空間」。

1. 見 Eric Hobsbawm and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983).
2. 日本雅樂並不是一種儀式音樂的統稱，它包含數個樂種，而後述的「唐樂」（tōgaku）則是日本雅樂最大的樂種。日本雅樂千年不變這個說法深遠地影響之後編纂的日本雅樂史，特別是二十世紀初至中期由日本宮內廳樂師所編寫的雅樂史。執筆者有意無意間指出現代的雅樂演奏可以持續不斷的追溯到平安時期（794–1185）的雅樂傳統，有些更加強調今日的雅樂聲音與千多年前的聲音沒有兩樣。見多忠龍，《雅樂》（東京：六興商會出版部，1942），頁 6–9。

音樂的「雅」與「俗」

「雅樂」與「俗樂」是中國音樂史上兩個重要的對應概念。「雅樂」可以理解為「雅正之樂」，符合儒家追求「中正和平」的一種音聲理想。先秦經典《論語》言及「韶」這種合乎儒家美學思想的音樂「盡美矣，又盡善也」（《論語·八佾》），聽後更「三月不知肉味」（《論語·述而》）。「韶」的內容難以考證。相傳「韶」與三皇五帝時代（即公元前二千年以前的傳說時代）的舜帝有關，是用於夏、商、周時期的宮廷儀式音樂，亦即一種雅樂。而今日「雅樂」一詞專指東亞各國皇室、貴族、諸侯和士大夫祭祀天地或祖先時，以及在各種典禮所使用的儀式音樂，例如韓國的雅樂（aak）與中國各地的祭孔音樂。

雅樂講求演奏時的形式和排場，以及所演奏的內容是否配合該典禮或儀式，旋律動聽與否並非最重要的考慮。根據《左傳·魯隱公五年》（約於戰國時期成書）所載，春秋（前 771– 前 476 或 403）早期的雅樂樂舞在人數方面有嚴格的要求：「天子用八，諸侯用六，大夫四，士二。」意思是，天子在演奏雅樂的樂舞時可以用八佾（音「溢」），即八列舞者。由於每一列有八人，所以八佾舞有六十四人。由此推算，諸侯的雅樂樂舞可以用六佾，即四十八人；大夫可以用四佾，即三十二人；而士則只可以用二佾，即十六人。雅樂對於樂器的編配亦有嚴格規定，例如天子用「宮懸」，即四面均可懸掛鐘及磬（音「慶」，石製的敲擊樂器）等樂器；諸侯則不能掛南面的鐘；卿大夫只可以掛東、西面的樂器；士則只可以懸磬。³

上文提到的鐘是一種體鳴樂器，以木槌或木棒敲打用青銅鑄成的鐘身發聲，是雅樂的重要樂器。1978 年湖北隨縣擂鼓墩曾侯乙墓出土，現保存於湖北省博物館的曾侯乙編鐘，相信是其中一套最有代表性的中國雅樂出土古樂器。編鐘是指排列在一起並懸掛在鐘架上的一整套鐘。至於曾侯乙（前 433 卒）是何許人也？有說他是當時曾國的國君，姓姬。曾國為一小國，小至名不見經傳。

曾侯乙編鐘上刻有大量的銘文，當中記載這套編鐘大概於何時製造以及當時的音律和樂理資料。研究者還發現從正面和側面敲打同一個鐘會發出兩個音程相差大約三度的音高。這些資料在音樂、考古、甚至物理等範疇都深具學術價值。除了編鐘之外，在曾侯乙墓還發現了其他樂器，例如磬、十弦琴（今日七弦「古」琴的前身）、瑟（外形近似箏的古代樂器）、排簫、篪（音「池」，一種橫吹樂器）等。

3. 見《周禮·春官》（有說《周禮》於春秋後期成書）及余少華，《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》（香港：牛津大學出版社，2001），頁 20–21。



圖2.1：曾侯乙編鐘仿製品（來源及館藏：香港中文大學音樂系中國音樂資料館）

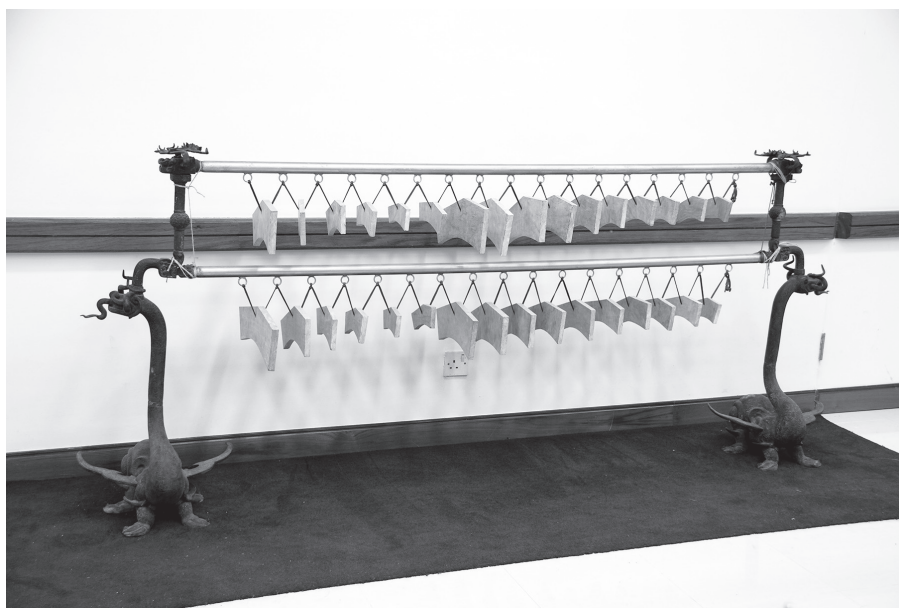


圖2.2：曾侯乙編磬仿製品（來源及館藏：香港中文大學音樂系中國音樂資料館）

樂器分類

演奏西方藝術音樂的管弦樂團包含四類樂器，分別是弦樂（strings）、木管樂（woodwinds）、銅管樂（brass）和敲擊樂（percussion）。不過，這種分類法不一定能夠將全球音樂文化所使用的樂器妥善分類。二十世紀初德國音樂學者埃里希·馮·霍恩博斯特爾（Erich von Hornbostel, 1877–1935）及科特·薩克斯（Curt Sachs, 1881–1959）參照維多查理斯·馬依隆（Victor-Charles Mahillon, 1841–1924）的樂器分類法，把世界不同音樂文化的樂器歸納為四大類，分別是弦鳴樂器（chordophones）、氣鳴樂器（aerophones）、膜鳴樂器（membranophones）及體鳴樂器（idiophones）。

霍恩博斯特爾 — 薩克斯（Hornbostel-Sachs）分類法基本上是按照樂器的振動體，即產生聲音的主要物質或材料來將樂器分類。類似的樂器分類概念其實在公元前五世紀或更早的中國已經出現。當時的「八音」（見《周禮·春官》）分類法將樂器分為八類，分別是「金」、「石」、「絲」、「竹」、「匏」、「土」、「革」和「木」。唯「八音」分類法基本上按樂器的主要製造材料來分類，該製造材料不一定是樂器的基本發聲體：

- 1.「金」指金屬，以往是貴重物料，只有皇室才有人力物力鑄造。東亞各地的鐘，以及印尼的甘美蘭（gamelan）和東南亞多種金屬敲擊樂器，皆為皇宮擁有。
- 2.「石」類樂器主要是磬，用於雅樂。
- 3.「絲」是指以蠶絲製成弦後再使用弦製成的樂器，傳統東亞樂器的弦大都以蠶絲製，日本箏（koto）和韓國伽倻琴（gayageum）等樂器的弦亦用絲。
- 4.「竹」是指簫、笛等以竹製成的樂器。
- 5.「匏」主要是指笙、竽等以簧片振動發聲的樂器，古時笙斗的材料是匏瓜。
- 6.「土」主要指陶製樂器，例如埙（音「圀」，一種吹奏樂器）。
- 7.「革」是用皮革發聲的敲擊樂器，以鼓類樂器為主。
- 8.「木」類樂器有雅樂用的敔（音「雨」）。

圖 2.3：樂器分類

相對於「雅樂」，「俗樂」泛指平民百姓的音樂，作用多為娛樂消遣，有時亦指來自中原本土以外的音樂（此類音樂或稱「胡樂」）。⁴《論語》亦有評論俗樂。按《論語·衛靈公》所述，「鄭聲」的曲調和節奏起伏甚大，有欠中和之美，聽後亂人心神，所以建議「放鄭聲」（「放」即排斥或禁絕），因為鄭聲「淫」（即過分）。

可惜有關先秦時期俗樂或民間音樂的記載有限，亦無直接記錄旋律的樂譜傳世。不過，中國最早的詩歌總集《詩》（宋代以後多被稱為《詩經》）中的詩歌是可唱的歌曲，當中的十五組〈國風〉詩歌包含周朝（前 11 世紀至前 25）至春秋期間的民間歌謠，涵蓋一般百姓的愛情、生活和工作等內容。這些詩歌可以看成是當時的民間流行歌曲。大家熟悉的「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑」就是《詩》中〈周南·關雎〉的第一節。

音樂史經常把「雅」、「俗」說成是兩種相對的概念。從內容和功能方面來看，「雅樂」與「俗樂」之間似乎有一條清晰的分界線，更甚者予人非「雅」即「俗」的感覺。然而事實並不一定如此。「雅樂」與「俗樂」在實際的應用和演奏上有千絲萬縷的關係，兩者不一定對立。正如中世紀末歐洲出現的某些經文歌（motet），根本是聖樂與世俗音樂混合的體現。所以「雅」與「俗」有時只是一種音聲的想像詮釋，沒有絕對的「雅」，亦沒有絕對的「俗」。

儒家的論說偶爾給人「雅」、「俗」對立的錯覺，像《論語》記述「鄭聲之亂雅樂」惡如「紫之奪朱」或「利口之覆邦家」（《論語·陽貨》），讓人認為儒家喜「雅」惡「俗」。然而，孔子和儒家學者真是喜「雅」惡「俗」嗎？根據《論語·八佾》的記載，雖然〈關雎〉屬於民間的愛情歌曲，但歌曲「樂而不淫，哀而不傷」，孔子亦欣然接受。

漢朝（前 202– 公元 220）儒家學說漸漸成為主流的政治和倫理思想。儒家的地位提高了，典籍文獻記錄儒家對音樂的看法自然較多，結果形成一種雅樂的標準聲音必須是儒家提倡的「中正和平」聲音的看法。其實春秋戰國時期百家爭鳴，儒家思想也不是唯一的哲學和處世思想。《論語》刻意評論「鄭聲」，反而反證當時民間的「靡靡之音」廣受民眾歡迎。

4. 有關「胡樂」的解釋，可參考余少華，《樂猶如此》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2005），頁 7。

否想「禮崩樂壞」

一般認為禮樂（尤指宮中的雅樂）與一個朝代盛衰有密切關係。這種想法可能源於漢朝，作樂必須與天下大治及人心和樂為前提。⁵ 盛世則雅正，衰亡則樂崩；而樂崩又因俗樂盛，又或是俗樂入雅。總之，長治久安的大一統政權必定配有龐大而所謂合乎禮數的雅樂演奏，相反俗樂繁盛之日則為衰亡之始。而「禮崩樂壞」更漸漸用來形容亂世或朝代衰亡。《論語·八佾》提及魯國的正卿季氏安排八佾舞（卿大夫只可以用四佾）在自己的庭院中上演，孔子看後勃然大怒，直呼此情況為「是可忍也，孰不可忍也」。另外，上文提及渺小至連史書也不記的曾侯乙竟然斗膽在周天子的治下鑄造及演奏一套六十五枚的編鐘，這難道不是一種僭越行為？

然而，從魯國的正卿季氏或曾侯乙的角度去思考，他們主要考慮的是所謂「大一統」的環境，還是自身的利益及需要？事實上，很多歷史時期的社會和政局都「混亂」和「動盪」，「一朝盛世」倒是例外。以「動盪」的三國與兩晉南北朝時期（220–589）為例，梁武帝（464–549）所用的雅樂鐘磬有三十六架之多，樂器總數更達數百件（見《隋書·音樂志》）。梁武帝主要考慮的恐怕只是宮廷的雅樂能否確實反映他自身政權的興盛和威武。魏晉南北朝是三百多年動盪不安的混亂時期這種說法，大概只是後來歷史在「中原漢族一統主義」的迷思下對整體政治環境的一種「判斷」。

俗樂與雅樂共用甚至共融的情況亦非常普遍。秦朝（前 221–前 207）以後各個朝代都設置了不同的官方音樂機構，方便管理和演奏各種音樂。例如西漢樂府的工作範圍極廣，包括收集民歌、創作曲調、填寫歌詞、編配樂器、統籌演唱或演奏等等。由此可見，宮廷及官方的音樂機關並不是只管理和演奏雅樂，當中一些樂師、樂工及舞人有可能同時負責雅樂和俗樂的演奏。⁶ 所以，把俗樂的元素加入雅樂中（或者相反）並非例外。《隋書·音樂志》清楚記載北齊時期（550–577）的雅樂包含著西涼的樂曲。西涼即今日甘肅敦煌一帶，音樂應該不屬中原概念的「中正和平」。

《隋書·音樂志》中有關隋文帝（541–604）與朝臣制定雅樂的一段記錄也值得細味。雖然儒家學者顏之推（531–591）於開皇二年（582）向隋文帝指出「禮樂崩壞，其來自久。今太常雅樂，並用胡聲，請馮梁國舊事，考尋古

5. 戴微，《中國音樂文化簡史》（香港：香港中和出版有限公司，2011），頁 103。

6. 同一音樂組織的樂師需要處理和演奏兩種截然不同的音樂並不出奇。今日日本皇室宮內廳式部職樂部的樂師均須精通雅樂和西洋藝術音樂。他們在春、秋兩季的雅樂演奏會會穿上傳統裝束演奏唐樂及高麗樂（komagaku），而在接待外國賓客的宮中晚餐會時，又可以換上西服演奏莫扎特和貝多芬的音樂。

基本樂理

文獻典籍對於雅樂樂調的記載特別詳細和複雜，宮廷祭祀音樂甚至與年月時辰地方以至儀式的作用有關。但一部分雅樂理論，民間或其他宮廷以外的場合不一定通用。

傳統音樂的「調」(mode) 由「音」(又可稱作「聲」) (relative tone) 和「律」(absolute pitch) 兩個核心理論構成。「五音」分別是「宮」、「商」、「角」、「徵」(音「子」) 及「羽」，它們組成一個反映相對音高的系統。「音」的概念類似西方音樂的音階唱名 (solfège)，例如把「宮」看成是西方唱名的「do」的話，「商」、「角」、「徵」、「羽」分別就是「re」、「mi」、「sol」及「la」。

再者，每個「音」可以作為一個主音去建立一個音階 (scale)。例如以「宮」作為主音去建立一個「宮」音階的話，其結構就是「宮 (do) – 商 (re) – 角 (mi) – 徵 (sol) – 羽 (la)」。如果以「商」作為主音去建立一個商音階的話，音階的結構就會是「商 (re) – 角 (mi) – 徵 (sol) – 羽 (la) – 宮 (do')」，如此類推。

五音關係表

宮	商	角	徵	羽	宮'
do	re	me	sol	la	do'

上述的「五音」是最基本的「音」，用它們建立的音階全是五聲音階。五音以外，還可加入其他音去組成七聲音階。文獻中常見五音以外的兩個音分別是「變徵」和「變宮」。「變」指示低一律或一度 (half tone/semitone)，因此「變徵」比「徵」低一律，可以理解為 fi (或升 fa)，而「變宮」則是 ti。如果以「宮」為主音去建立一個七聲音階的話，其結構將會是「宮 (do) – 商 (re) – 角 (mi) – 變徵 (fi / fa#) – 徵 (sol) – 羽 (la) – 變宮 (ti)」。

表示固定音高的系統是「律」。中國把一個八度分成十二個「律」，即十二個音級，類似西方音樂的十二個音名 (letter name)。如果把十二律中第一律的「黃鐘」比擬為西方音名中的「C」的話，那麼中國的十二律與西方十二音名的關係將如下表：

中國的十二律與西方音名比擬後的關係

黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
C	C#/D \flat	D	D#/E \flat	E	F	F#/G \flat	G	G#/A \flat	A	A#/B \flat	B

簇音「湊」；蕤音“yuei”⁴ⁿ，與「銳」音唸陽平聲（第四聲）同；射音「亦」。需要說明的是，單憑文字的記錄實在難以確定古時各個朝代的黃鐘音高，這裏把黃鐘比擬作「C」，只是方便討論而已。另外，中國的十二律早在春秋戰國時

圖2.4：中國傳統基本樂理 (下頁續)

期已經確立，當時的音樂家採用三分損益法〔一種近似畢氏調律 (Pythagorean tuning) 的方法〕去制定十二律的音高，與今天西方藝術音樂採用十二平均律法〔即一個八度平均分為十二等分〕去獲得的音高不盡相同，所以這裏只是一個折衷的比較。

簡單來說，如果將以「宮」為主音的七聲音階的第一個音（即「宮」音）設定為「黃鐘」（C）的話，「黃鐘宮」這個調式的結構將會是「C-D-E-F#-G-A-B」。如下：



如果把「商」為主音的七聲音階的第一個音（即「商」音）設定為「黃鐘」（C）的話，「黃鐘商」這個調式的結構將會是「C-D-E-F-G-A-Bb」以上介紹的是以「為調式」概念組成樂調的方法。由於篇幅所限，其他較為艱深的樂調理論，例如「旋宮」、「移調」、「均」〔音「韻」〕、「之調式」等則從略。另外，古時使用的七聲音階並非只有一種，上述的音階主要用於雅樂。對其他調式及樂調理論有興趣的讀者可參考童忠良等學者編著的《中國傳統樂理基礎教程》〔北京：人民音樂出版社，2004〕，頁 6-8、205-9。

圖 2.4 (續)：中國傳統基本樂理

典」。但是文帝卻認為前朝的音樂乃「亡國之音」，帶有不祥之意，不應參考或使用。於是文帝召集其他朝臣商議定樂一事，唯歷時多年還沒定案。文帝大怒，表示自己即位多年，朝廷所奏的音樂仍然是歌頌前代功德的音樂。一方面文帝對於隋朝開國多年後還沒有屬於自己的雅樂表示不滿，差點要將未能定樂的朝臣治罪；另一方面他又不接受顏之推的建議參考前朝的雅樂，原因卻是忌諱問題。在整個定樂的過程中，文帝均是以自己的利益和法理為依歸，至於雅樂是否符合儒家的要求，甚至是否併用胡聲也變得次要。

《隋書·音樂志》亦詳述鄭譯（540-591）推演當時音樂理論中所謂「八十四調」的經過。過往的研究集中討論鄭譯「八十四調」的結構和記錄中提到的「五旦七聲」概念，唯較少觸及這段記錄背後的文化暗示。⁷《隋書·音樂志》指出隋室未能定樂的主要原因是眾臣沒法解釋前朝流傳下來的調式中一些結構間

7. 有關鄭譯「五旦七聲」的研究多不勝數。對「五旦七聲」有興趣的讀者可以考慮先閱讀祝波的《蘇祇婆與「五旦七聲」理論》，《武漢音樂學院學報：黃鐘》（武漢音樂學院，2006 年 S1 期），頁 41-44。祝波的文章集中介紹這個議題的相關研究。

題。鄭譯提出可以參考周武帝（543–578）時一位名叫蘇祇婆（生卒年不詳）的龜茲音樂家的演奏。⁸ 鄭譯說蘇祇婆的西域音樂七聲俱備，通過理解及分析他的音樂及樂調，最後推演出七聲十二律合共八十四調，用此來演奏音樂則「盡皆和合」。雖然文帝最終受何妥（生卒年不詳）影響並沒有採納此建議，但鄭譯要通過來自蘇祇婆的「胡樂」樂調去制定隋室的音樂，而且這些外國調式極有可能用於宮廷音樂的演奏，說明雅、俗並非固定的觀念，彼此亦相互影響。⁹

甚麼是「中國音樂」？

文化由多種接觸和碰撞所產生，音樂亦不例外。在西漢時期張騫（前 114 年卒）出使西域，與中土以外的民族和國家頻繁交流後，中國音樂便與「西方」緊密接觸和碰撞。

東漢劉熙（生卒年不詳）的《釋名》指出枇杷（即琵琶）這件樂器來自胡中（中原以外的地方），騎在馬上彈奏。而「琵琶」這個字詞也極有可能是中、西亞地區彈撥樂器名稱的音譯。¹⁰ 本身「琵琶」一詞是彈撥樂器類別的統稱，史上稱為「秦琵琶」的樂器是一種直項圓身的手彈弦樂器，亦稱作「阮咸」，相信是中原固有樂器。而「胡琵琶」則有多種形制，泛指「西域」傳來的彈弦樂器，包括南北朝（420–589）時由西域傳來的四弦四品曲項琵琶。此四弦四品曲項琵琶橫抱用撥子彈，有一個成差不多九十度彎曲的曲項。這種形制和彈撥方法有可能源自薩珊王朝（Sasanian Empire, 224–651）或更早的波斯帝國樂器巴爾巴特（barbat）。¹¹ 巴爾巴特後來傳入現在的亞拉伯地區，演變成烏德琴（oud），有類似的曲項，亦是橫抱而彈。當這件樂器傳至歐洲時則演變成中世紀至巴洛克時期非常流行的魯特琴（lute）。而巴爾巴特或其同類樂器東傳到中原後，主要以四弦四品曲項「胡琵琶」的形制出現。從唐朝（618–907）開始演奏者漸漸放棄撥子而改用手彈，琵琶的品位在往後的幾個

8. 「龜茲」音「鳩茲」，有說音「秋茲」，是西域古國，地點為今日新疆的庫車（Kucha）一帶。

9. 岸邊成雄有另外一個看法，他認為《隋書·音樂志》的記述疑點重重，有可能鄭譯只是借用蘇祇婆的演奏來確立他自己的調子甚至雅樂理論，而他並不完全了解蘇祇婆的龜茲音樂（見岸邊成雄，〈西域七調とその起源〉（西域七調及其起源），載《唐代音樂の歴史の研究 続卷》（唐代音樂の歴史研究 續卷）（大阪：和泉書院，2005），頁 152。儘管如此，鄭譯也是以非中土音樂之名去提出自己對隋室音樂甚至雅樂的看法。

10. 見岸邊成雄，〈琵琶の淵源〉（琵琶之淵源），載《唐代之樂器》（唐代之樂器）（東京：音樂之友社，1968），頁 130。

11. 同上，頁 127–30。

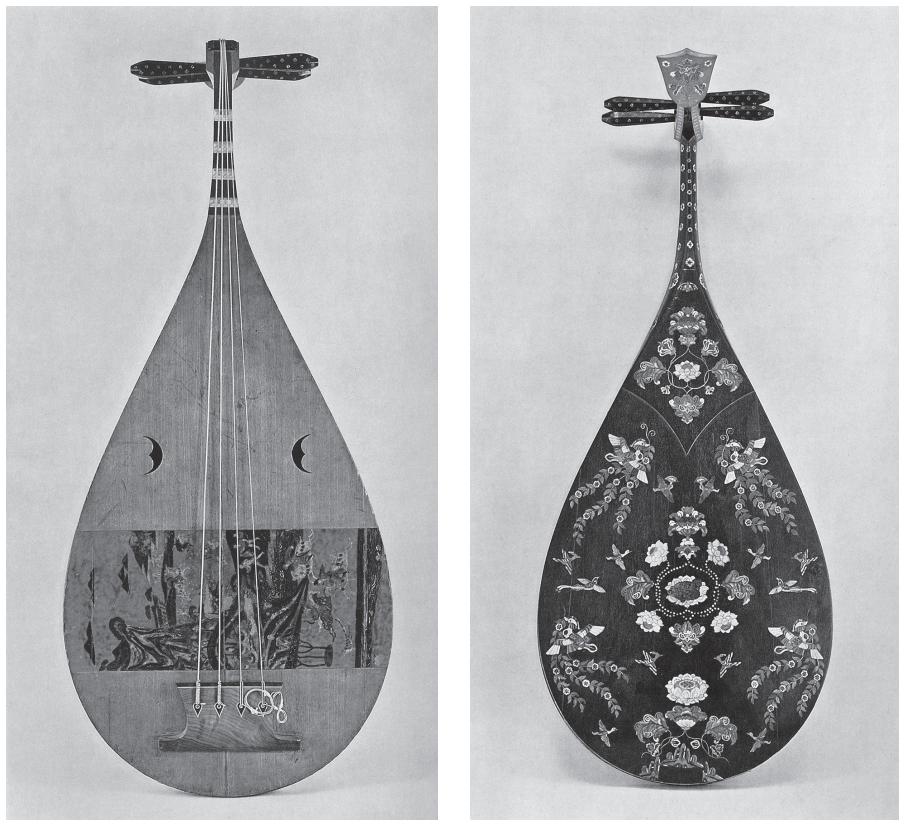


圖2.5：日本正倉院藏四弦四品曲項木畫紫檀琵琶（正面及背面）（來源：《正倉院の楽器》，日本經濟新聞社，1967年，插圖10、11）

朝代亦隨之增加，本來成差不多九十度的曲項則變得較直，最後整個琵琶垂直放在腿上而彈，變成今天的模樣。

位於日本奈良東大寺旁的正倉院是主要收藏日本聖武天皇（701-756）及光明皇后（701-760）使用過的各種物品的倉庫。現在大部分物件已經成為日本的國寶，當中包括五面唐制的四弦四品曲項琵琶。¹²

隋、唐時期演奏的音樂均充滿著大量外來的聲音。隋煬帝（569-618）時宮廷演奏的「九部樂」，以及貞觀年間（627-649）唐室參考隋朝的九部樂，稍

12. 隋、唐時期中日交流頻繁。當時日本視這兩朝為學習文明的對象，派出大量的遣隋使及遣唐使到中國，參考和學習兩朝的政治與法律制度。使團中亦包括一些對其他文化及佛教有濃厚興趣的日本留學生和僧人。隋、唐的俗樂就是在這個時期通過這些使團的使節和留學生傳到日本。



圖2.6：日本正倉院藏琵琶紅牙撥鏤撥及紫檀金銀繪撥（來源：《正倉院の樂器》，日本經濟新聞社，1967年，插圖13、14）

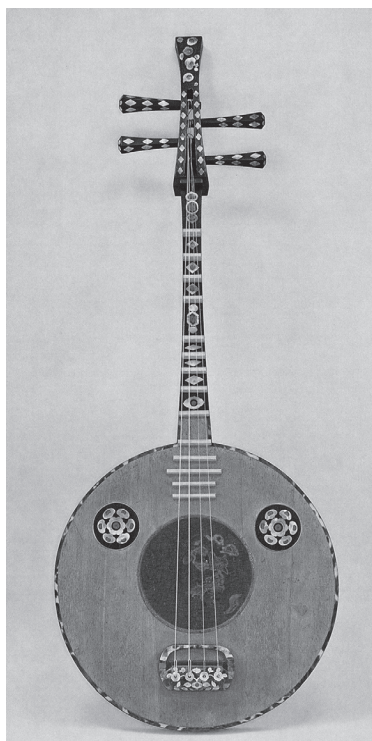


圖2.7：日本正倉院藏螺鈿紫檀阮咸（來源：《正倉院の樂器》，日本經濟新聞社，1967年，插圖17）

作改變後增加一部而成的「十部樂」，其內容均主要為外來音樂。以下是「十部樂」的構成：

1. 燕樂：傳為音樂家張文收（生卒年不詳）所作，是一種同時使用雅樂樂器及俗樂樂器演奏的宴饗之樂。
2. 清樂：有說可追溯至漢朝的「清商三調」，是由多種樂器伴奏的歌曲。
3. 西涼樂（見上文）。
4. 龜茲樂（見上文）。
5. 天竺樂：天竺即今日印度一帶。¹³
6. 康國樂：康國即今日烏茲別克斯坦的撒馬爾罕（Samarkand）一帶。
7. 疏勒樂：疏勒即今日新疆喀什（Kashgar）一帶。
8. 安國樂：安國即今日烏茲別克斯坦的布哈拉（Bukhara）。
9. 高麗樂：高麗即今日的朝鮮半島。
10. 高昌樂：即今日新疆吐魯番（Turpan）一帶的地方。

除了文化交流及通商外，通婚、甚至戰爭均加速外來音樂的輸入。¹⁴ 外來音樂對當時的中原人民來說，無論在旋律、節奏、音量、演奏方式甚至樂器的使用方面都是耳目一新的體驗。當然，這些外來音樂在進入中原後很多時會因應各種需要而被改編甚至改變。¹⁵ 隋、唐宮廷宴饗間娛賓時充滿異國風情的音樂，後來漸漸融入本土，構成今日的「中國音樂」。

世界上沒有一種音樂文化是永恆不變的，而每一個音樂文化中的不同樂種也會各自經歷變化和興衰的過程。然而，一個樂種甚至一個音樂文化在原地衰亡或失傳後不一定在世界消失，有時它可以在外地得以保存和發展。科技和交通的進步當然可以促進音樂在異邦傳播，但上文所述的史例卻足以證明就算只是用馬匹代步的年代，某些音樂文化也可以縱橫整個歐亞大陸。問

13. 一說「天竺樂」並不在唐朝貞觀年間的十部樂，並由「扶南樂」（扶南即今日柬埔寨〔Cambodia〕地區）代替（見楊蔭瀏，《中國音樂史稿》〔北京：人民音樂出版社，1981〕，頁215）。本章隨岸邊成雄及張世彬之說，認為十部樂包含「天竺樂」（見張世彬，《中國音樂史論述稿》，上冊〔香港：友聯出版社有限公司，1974〕，頁129-35）。

14. 北周（557-581）時突厥木杆可汗之女入長安，與武帝宇文邕（543-578）成親，成為阿史那（Ashina）皇后（551-582）。前述的龜茲音樂家蘇祇婆就是跟隨木杆可汗之女進入中原的其中一人。戰爭方面，《舊唐書·音樂志》記載唐伐高昌後盡收其樂。

15. 例如《唐會要》記載天寶十三年（754）時太樂署把外來的樂曲〈婆羅門〉改名為〈霓裳羽衣〉。亦有說法指唐玄宗（685-762）曾經改編〈霓裳羽衣曲〉（見戴微，《中國音樂文化簡史》，頁139）。

題是當這些音樂文化或樂種在異地落地生根後，它還可被看成是原地的音樂嗎？

唐朝的俗樂和宋朝的雅樂均各自有一段異國的發展史。由於缺少原始資料（主要是樂譜），唐朝或以前俗樂的聲音在中國差不多渺不可尋（此說法當然沒有考慮那些「再創造」或本書〈第一章〉所述的「原生（態）」樂舞產品）。《敦煌琵琶譜》是迄今在中國編寫及發現，而又直接記載著唐朝俗樂聲音的唯一存世古譜。1900年6月管理敦煌莫高窟的道士王圓籙（1931年卒）在莫高窟第十六窟北壁後的暗室內發現了一些文書和文物。而一篇手抄於公元933年的佛經背面竟然記載了廿五首琵琶樂曲的樂譜（內含不完整的樂譜）。¹⁶另外，在其他的敦煌文書中還記載了一段簡單解釋琵琶譜字的文字，以及一首樂曲名為《浣溪沙》的殘譜。以上三種統稱為《敦煌琵琶譜》。法國漢學家及探險家伯希和（Paul Pelliot, 1878-1945）在二十世紀初到敦煌時，把這些樂譜和其他出土的敦煌文書及文物帶到法國和英國，最後《敦煌琵琶譜》被法國國家圖書館（Bibliothèque nationale de France）收藏。然而，由於《敦煌琵琶譜》是一種指法譜，即樂譜用特定的譜字指示演奏者用那種手法或技巧去彈奏哪一條弦線及按著哪一個品位，再加上出土的敦煌文書中又沒有記載相關的琵琶調弦和某些樂譜符號的意思，所以經過數十年的研究，學者對譜中所記述的旋律及演奏技巧尚有不同的見解，對樂譜所載的俗樂聲音還沒有共識。¹⁷

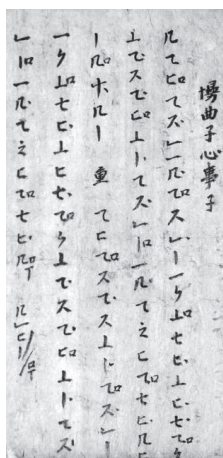


圖2.8：《敦煌琵琶譜》中〈慢曲子心事子〉一曲
（來源：法國國家圖書館〔BnF〕）

16. 該篇佛經是抄寫於由三份不完整且筆跡不同的琵琶譜拼合而成的紙張的空白背面。換句話說，當時抄寫佛經的人使用一些琵琶譜作「環保紙」，意外地使樂譜得以保存。
17. 讀者可以參考陳應時的《敦煌樂譜解譯辯證》（上海：上海音樂學院出版社，2005），書中介紹了很多學者的相關研究。

難怪不少人認為雖然歷史文獻記載唐朝俗樂大盛，但是今天唐聲已經完全失傳。

與此同時，部分隋、唐時期演奏的俗樂卻傳至日本。公元七至九世紀之間中日交流頻繁，在隋、唐時期坐船前往這兩朝學習的日本人多不勝數。部分日本留學生對中國的俗樂特別有興趣，藤原貞敏（807–867）就是其中一位。他以准判官的身分隨日本的遣唐使團進入中國後，在揚州跟隨當時的琵琶名手廉承武（生卒年不詳）學習琵琶，學成後把廉承武所傳授的《琵琶諸調子品》（838 年）帶回日本，其抄本尚存於日本。俗樂傳入日本之後，日本人把它稱為「唐樂」，後來成為日本雅樂（見前文）的其中一個主要樂種。¹⁸ 時至今日，日本仍然保存著不少唐樂的古樂譜原本或手抄本。下表列出一些日本平安時期編成的樂譜，它們記載著很多日本唐樂的樂曲，例如《三五要錄》和《仁智要錄》所記載的唐樂樂曲多達 107 首。¹⁹

樂譜名稱	編者	成譜時期	樂器
《五絃譜》	(不明)	8–9 世紀	五弦琵琶
《新撰樂譜》，或稱《博雅笛譜》	源博雅 (918–980)	966 年	橫笛
《源經信筆琵琶譜》	源經信 (1016–1097)	11 世紀後期	四弦琵琶
《龍笛譜》，或稱《基政笛譜》	大神基政？(1079–1138)	12 世紀初期？	橫笛
《三五要錄》	藤原師長 (1138–1192)	12 世紀後期	四弦琵琶
《仁智要錄》	藤原師長 (1138–1192)	12 世紀後期	十三弦樂箏

圖 2.9：日本平安時期編成的樂譜

與《敦煌琵琶譜》不同，部分日本唐樂樂譜清楚記載譜字的意思、樂器的調弦甚至樂調的結構。再加上傳世的樂譜較多，譯譜者可以參考比較不同樂譜的相同樂曲去進行譯譜，聲音復原的工作相對可行。²⁰

中國俗樂在隋、唐時期傳入日本，而雅樂卻在北宋（960–1127）後期傳入朝鮮半島。史述十二世紀初宋室按朝鮮半島的高麗王朝（918–1392）皇室

18. 日本人學習的不是中國的雅樂而是俗樂，他們只是借用了中國「雅樂」一詞。

19. 日本尚有不少在平安時期編寫的唐樂樂譜，在此從略。

20. 1970 年代開始劍橋大學的勞倫斯·畢鐸 (Laurence E. R. Picken, 1909–2007) 聯同他的研究生展開了一個大型的日本唐樂樂譜研究計劃 (見 Laurence Picken et al., *Music from the Tang Court*, Vols. 1–7 (Oxford University Press [Vol. 1]; Cambridge University Press [Vols. 2–7], 1981–2000))。其後不少日本、中國和西方學者亦紛紛作有關之研究。

〈上原石上流泉〉

來源：磯水繪編《今日は一日 方丈記》的附屬 CD 光盤（東京：新典社，2013）。

內容：藤原師長編《三五要錄》（鎌倉時期〔1192-1333〕寫本）中〈上原石上流泉〉一曲的旋律。

演奏：日本伶樂舍所屬樂師中村かほる（Nakamura Kahoru）

譯譜：法政大學 Steven G. Nelson 教授

日本平安時期和鎌倉時期的文獻經常提及唐傳的三首琵琶秘曲，它們分別是〈流泉〉、〈啄木〉及〈楊真操〉。雖然沒有確實的物證，但是部分文獻指出這三首秘曲都是藤原貞敏入唐時隨琵琶名手廉承武所學。在平安後期日本的琵琶流派分成「桂流」和「西流」之後，〈流泉〉出現了兩個版本，分別是同名的〈流泉〉和〈上原石上流泉〉。

〈上原石上流泉〉以「琵琶返風香調」的調弦演奏，即四條弦線的空弦由低至高的音高為「G-A-d-g」。理論上樂曲的音階是「G-a-b-(c?)-d-e-f#-g」，但後半部分以「e」音為主導，有轉調的味道。由於旋律較少出現「f#」，亦沒有使用「c」或「c#」，所以感覺上樂曲是以五聲音階演奏，再加上樂曲的二拍子結構，整體流露強烈的中國音樂風格。（上述內容按 Steven G. Nelson 在《今日は一日・方丈記》頁 218-19 中的介紹為基礎編寫。）

圖 2.10：〈上原石上流泉〉

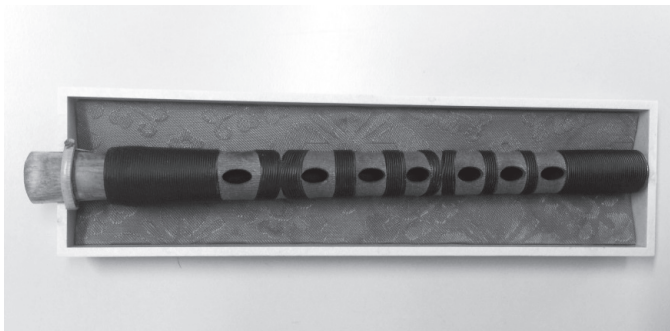


圖 2.11：日本「唐樂」使用的簫簫（筆者藏）。簫簫本是西域的氣鳴樂器，唐朝時期非常流行，分大、小簫簫的形制，今日日本的簫簫源自當時的小簫簫。

的請求，把當時的雅樂傳至朝鮮。除了派遣樂師到朝鮮半島演奏和傳授雅樂外，宋徽宗（1082–1135）還贈送大量的樂器、樂書以及演奏雅樂時所需要的用具給朝鮮，使雅樂得以在別國發展（見朝鮮文獻《高麗史七十・志卷第二十四》）。²¹

今日無論是唐朝的俗樂還是宋朝的雅樂，單以其本身「發祥之地」的演奏傳統而言，這些「中國音樂」顯然已經失傳。雖然它們的演奏傳統在異地被保存下來，但又不能簡單的將它們看成是在外地演奏的「中國音樂」。原因是它們在別國的數百以至千多年的承傳過程中經歷過衰落及復興，期間又不斷受該國文化的影響，今日的聲音與古時已經截然不同。例如十五世紀中期唐樂的演奏隨著日本皇室的沒落而嚴重衰退，直至十九世紀才被大力復興。復興又主要為滿足政治需要（見前文），樂師及參與者實際上無視甚至排斥古時的演奏傳統與古譜的內容。²² 結果，現在日本宮內廳及其他雅樂團體所演奏的唐樂，實在與中國唐朝俗樂的聲音相去甚遠。韓國的雅樂演奏亦曾受重創，例如十四世紀中期高麗王朝受到中國的紅巾軍侵略，朝鮮的雅樂樂器差不多完全損壞。²³

或許今天日本的「唐樂」和韓國的「雅樂」尚有唐、宋音樂的影子，但是它們在異地經歷過漫長的盛衰過程和復興後，已經成為不折不扣的日本或韓國音樂。這些「唐、宋音樂」既不在其發祥之處承傳，也不以古時的形態活於異邦之地。不過，它們（即音樂本身）又確確實實的存在。

數千年的音樂歷史實在難以用一個短短的篇章去詳細論述。因此，本篇首先以中國音樂的「雅」、「俗」概念為主線，探討唐代或以前雅樂和俗樂的一些緊密關係，再指出其實從古到今所謂「中國音樂」都是一種包羅萬有的聲音——輸入、吸收、輸出的過程不斷出現。我們在研讀音樂史時不應該忽略音樂在文化接觸中扮演的角色，以及它促成怎樣的身分想像和認同。

21. 《高麗史》的記載有商榷之處。有說雅樂樂器是宋徽宗主動送給朝鮮，以此厚禮籠絡高麗王朝，萬一宋室受外族入侵時，亦可得朝鮮援助（見 Keith Pratt, "Music as a Factor in Sung-Koryŏ Diplomatic Relations, 1069–1126," *T'oung Pao* 62 (1976): 199–228 及 Robert C. Provine, "'Chinese Ritual' Music in Korea: The Origins, Codification and Cultural Role of Aak," *Korea Journal* 20 (1980): 16–25）。

22. 見 Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music* (London: Oxford University Press, 1973), 555。

23. 見 Provine, "'Chinese Ritual' Music in Korea," 20。

古琴技藝與文人音聲

黃泉鋒

音樂是藝術，也是傳統文人培養德行與修身立品的途徑。眾多樂種當中，較為文人喜好的，有明、清以來的琵琶獨奏，亦有近世以崑曲清唱（非演戲）為代表的曲唱傳統。廣義的文人樂種，也包括各類絲竹文曲，當中如閩、台南管以（洞）簫獨奏或領奏的演出形式，亦常以古雅清高自居。備受文人推崇的，還有琴、棋、書、畫「四藝」中居首的彈弦樂器「琴」，今人稱「古琴」。二十世紀初以降，文人階級雖漸隱沒，但其藝術追求和理想，卻保存在不少琴人的彈指之間，近年更有復原的意念和想像。

文人喜好的樂器、樂種及音樂演繹，風格一般較含蓄和內斂，聲音較小，甚為重視細膩音色和委婉變化，以及音聲所帶出的意境和韻味。演奏形式以獨奏或小型合奏為主，聽眾亦多是同道的「知音」。從專業音樂訓練的角度看，傳統文人崇尚的音樂風格，或可統稱為一種「業餘美學」。¹「業餘」並不指水平低；不少文人雖不以音樂藝術為謀生正職，但技藝卻十分高超。所謂「業餘」，實指從事藝術的態度，對音聲的審美，以及對知識和文化藝術的廣泛涉獵，往往有別於現代專業演奏的準則和考量。當中對人文意識的追求，更可比擬十五、六世紀西歐知識分子所崇尚的「文藝復興人」（the Renaissance man），其博學才多，以德修藝，更以藝養德。

琴是傳統文人生活中最重要的藝術，也最能表現「業餘美學」及其人文理想。² 古代詩詞小說中常見的「彈琴」，所彈並非其他「琴」而是今人稱的「古琴」。近世「琴」一詞多作「樂器」的通稱，大量見於翻譯外來樂器（如今日通用的鋼琴、小提琴等），也指涉其他中國樂器（如揚琴、柳琴等）。現世反要

1. 借 Alan Thrasher（展艾倫）在 *Sizhu Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice* (Leiden: Brill, 2008) 一書中 amateur ideal（可譯作「業餘美學」）一詞。
2. 關於文人音樂的內涵、美學以及歷代演變，見戴嘉枋，〈古琴與中國文人〉，載王鵬、陳逸墨、杜大鵬編，《習琴精要》（北京：人民音樂出版社，2013），頁 35-95。

將「琴」冠以「古」，才能指明一件歷史如此悠久的樂器，多少有點反諷。傳世歷史故事和典故不乏以琴為題材。著名的有春秋（前 770– 前 476）伯牙和鍾子期因琴曲〈高山〉和〈流水〉而結為知音；而戰國（前 475– 前 221）亦有聶政進宮彈琴曲〈廣陵散〉作掩飾而刺殺韓王為父報仇。

琴聲很小，彈琴和聽琴，都要求最寧靜的環境。若按傳統以蠶絲造的弦彈，大概只有彈琴者與圍近的十數人能聽見。今日唱片錄音和大型表演，常把麥克風（microphone）擺近樂器收音，再將音量擴大，讓音樂廳或聽唱片的聽眾，連十分細微的餘韻也聽得清楚，乃音聲技術帶來的一種新「聽角」，頗為超現實。聲音的大小與表演習慣有關。彈琴一向以自身娛樂和修養為主，狹義的聽眾只有彈琴者自己。琴人之間互相切磋、分享琴藝的「雅集」聚會，與會大部分也是相識且會彈琴的「知音」，亦無預定的表演者或純粹的觀眾。彈琴絕大部分是獨奏，偶有琴、簫合奏和以琴伴奏獨唱的「琴歌」，以往亦有琴和瑟合奏，³ 而宮廷雅樂亦有琴。彈琴與眾聲喧嘩的城市音境（soundscape），以及動輒上百上千聽眾的音樂會，都格格不入。對於習慣高分貝、高能量的現代聽覺來說，聽琴或可重建閒靜清雅的音聲意象，更可培養辨悉細微音色變化的本事。這與北印度的薩倫吉琴（sarangi）與西歐的小鍵琴（clavichord）等傳統音樂對內在感官的要求十分相近。



圖3.1：琴平放在琴桌，彈琴者端正坐在琴前，雙腳平放地上。右手彈撥琴弦，左手主要按弦或取泛音。圖為蘇思棣彈琴。（筆者攝於2016年11月5日香港浸會大學「古韻清秋」音樂會）

3. 瑟是舊時宮廷雅樂的彈撥樂器，似箏但通常較大。清代有慶瑞編，《琴瑟合譜》（1870）。

〈梅花三弄〉

〈梅花三弄〉相傳為晉代（265–420）笛曲（當時笛為直吹），後改編為琴曲，譜最早見於明代朱權編的《神奇秘譜》（1425），至今見於四十多種琴譜。本錄音由蘇思棟 2006 年按清初曹尚綱（音炯）、蘇璟和戴源編《春草堂琴譜》（乾隆九年；1744）的版本，以自己斲的琴「逍遙」張蠶絲弦彈，錄入唱片《漁樵問答》Le pêcheur et le bûcheron（2007）。

琴曲一般以「段」劃分；琴譜上清楚記錄分段。概括而言，一段包含一個樂意，節拍和速度一般也較統一。短曲兩三段，一兩分鐘彈完。長曲幾十段，上二十多分鐘（如管平湖彈〈廣陵散〉錄音有二十二分半鐘）。《春草堂琴譜》收錄的〈梅花三弄〉共有十段，全曲以兩段音樂主題貫穿，形成類似循環體曲式（一個或數個主題循環再現）。引子之後，第一主題以清脆的泛音彈（右手彈弦時左手輕觸弦上指定位置以取泛音），比喻梅花，全曲不同音區共彈三次，分別於第二、第四和第六段，因此稱「三弄」。第二主題出現於第七和第九段，樂意較長，大部分以按音彈，起伏亦較多，以別於輕巧清脆的第一主題。〈梅花三弄〉一曲的散音、泛音和按音對比強烈；歷代琴家對此曲推崇備至，以琴聲比喻梅花的傲骨。

- 0:00 一段：引子，開始入板，主要為散音，速度徐緩，氣氛深沉
- 1:21 二段：第一主題的「一弄」（泛音，中音區），清脆輕巧
- 2:03 三段：連接一弄和二弄，簡短直截，以「合尾」（固定旋律）終結
- 2:28 四段：第一主題的「二弄」（泛音，低音區）
- 3:02 五段：樂句委婉，較第三段長，以合尾終結
- 4:16 六段：第一主題的「三弄」（泛音，高音區）
- 4:44 七段：第二主題：樂句交疊，樂意較長，旋律在高音區彈奏
- 6:34 八段：連接第七段和第九段的第二主題；以流水般的「滾拂」段開始
- 7:06 九段：第二主題：以「滾拂」開始，旋律較第七段伸展，營造高潮
- 8:02 十段：結尾，入散板，末段以泛音作結

圖 3.2：〈梅花三弄〉

琴形與琴聲

樂器的形制及其音色和音量有密切關係。古代「八音」樂器分類中，琴屬「絲」類。琴的量詞為「張」；彈琴亦稱作「撫琴」、「操琴」、「鼓琴」或「操縵」。造琴則稱為「斲琴」（斲，音琢），傳統不少琴人也會斲琴。傳說琴為伏羲所作，反映古人相信琴十分遠古。一張琴由不同木質的面板和底板黏合而成：面板呈微凸，多用梧桐或杉等較軟的木；底板平，多用梓等較硬的木。上好的選材多以古屋的樑柱等舊木。琴面上深色灰漆。琴身全長「三尺六吋五分」（古代長度單位，今約 120 公分，應為約數），較現代（古）箏短、窄和薄。琴面張有七弦，因此亦稱「七弦琴」。七弦粗幼不一。遠離彈琴者最遠的外弦，最粗亦最低音，稱為「一弦」；接近彈琴者的內弦，最幼亦最高音，稱為「七弦」。與箏不同，琴沒有托起琴弦的碼（柱），左手指可以壓在面板上按弦。而彈琴也不戴假甲，右手拇、食、中和名四指用真甲彈。彈琴時，琴平放在特製的琴桌面上，不用琴架。

琴身各部分名稱多以自然景物比擬，優雅且富有詩意。琴弦從琴面右起「承露」，繞過「岳山」一直伸延至左端盡處的「龍齕」（較「承露」窄）。琴底有兩個出音處，分別名為「鳳沼」和「龍池」，中間托起琴身的短柱則稱「雁足」。七條弦沿琴面「岳山」旁邊七個小孔而下，穿入琴底的絨剝，絨剝分別綁在七個音軫上，音軫用以調音。鑲嵌在琴面一弦外側的十三個小圓點（多用貝殼），稱為「徽」。斲琴師傅按弦長比例，在琴上刻上十三個徽，提示彈琴取按音和泛音的位置。最靠近岳山（即最右邊）的徽稱為「一徽」；最靠近龍齕（即最左邊）的徽稱為「十三徽」。一般來說，右手指在靠近岳山的位置撥弦，而左手指在琴面按弦或者輕觸弦上指定位置取泛音。所有泛音的位置均落在徽位上，而按音的位置則可能落在徽與徽之間。

琴可以聽也可以看，除作彈奏樂器外，亦是收藏器物。不少琴家更以獲得名琴為好。現今所見舊琴有兩類。一類為出土文物，一般見於古代帝皇陵墓，例如 1978 年湖北隨縣出土的戰國曾侯乙墓十弦琴，距今二千多年，是迄今出土最早的琴。另外亦有 1973 年湖南長沙出土的西漢（前 206– 公元 8）馬王堆七弦琴，形制都與今日常見的琴有異。遠古的琴弦數不一，也沒有徽位，七弦十三徽的形制在公元三世紀的三國時期才出現，往後一千多年直至今日一直沿用，變化不大。另一類為唐朝以來代代相傳的琴。傳世唐琴十分稀見，據說不過十張，或者更少。大部分傳世名琴都冠以氣魄十足的名字，著名的有北京故宮博物院藏的「九霄環佩」，斲於唐初開元癸丑三年（715）。

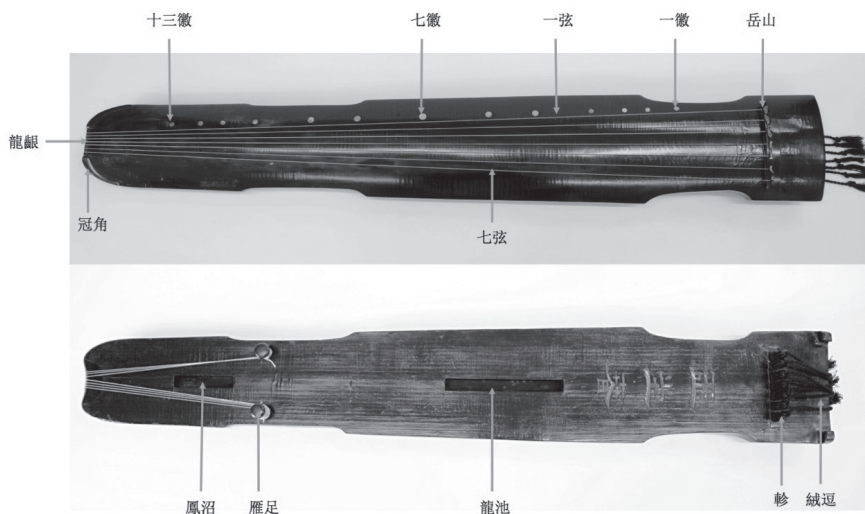


圖 3.3：琴的結構及各部分名稱（來源：張世彬藏明琴「玉堂春」，香港中文大學音樂系中國音樂資料館藏；筆者說明）

北宋琴也早見，較後的南宋、元、明、清以及近世的琴，則稍為常見。⁴ 斷定一張琴的年份，可以依靠刻在琴底的文字。琴面的灰漆經年累月會斷成不同形狀的紋，按年歲長（由近古至遠古）約略分為「牛毛」、「蛇腹」、「流水」、「梅花」和「冰紋」幾種斷紋，因此，靠識別琴面的灰漆斷紋形狀，也可以大概判斷一張琴的年歲。按照外形，琴可以分成「仲尼式」、「蕉葉式」、「落霞式」、「聯珠式」和「伏羲式」等約十多種樣式，但在彈奏技巧及發音上並無差異。

琴有七弦，而琴曲的旋律以單線條為主，少用多聲部或和聲等多線條的織體。旋律可以在七弦十三徽（甚至徽外）所及的任何音區出現。旋律上同一個音，可以有很多種不同彈法，而每種彈法都有十分精確的要求，極其考究，相當細膩。就如今日一般音樂演奏常用的術語「抖音」（vibrato），或稱「揉弦」，在彈琴的左手取音法便起碼分成「吟」和「猱」（音撓）兩大類。簡單來說，「吟」是幅度較小的「抖音」，而「猱」的幅度較大，但實際操作較此遠

4. 有關各朝代斲造的琴的異同，見沈興順，〈歷代琴器概說〉，載李麗嬌編，《海天秋月》（澳門：澳門博物館，2004），頁 21–34。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，吳釗主編，《中國古琴珍萃》（北京：紫禁城出版社，1998）內有二百多幅歷代古琴圖片。另外，榮鴻曾編，《古琴薈珍：硯琴齋宋元明清古琴展》（香港：香港大學美術博物館，1998）亦有不少珍貴古今琴器圖片。

琴曲按不同定弦有不同的「調」，再按旋律的主音和結音產生不同「調式」。彈琴前要按譜指定的調來調弦，但琴曲中間不會調弦轉調。琴曲最常用的是「正調」，七條弦由低至高按唱名法可理解為 SOL-LA-do-re-mi-sol-la，簡譜作 5̣-6̣-1-2-3-4-5-6̣。琴多為獨奏，一般毋須與其他樂器對音，只要弦與弦之間的相對音高準確，絕對音高則屬其次，不少世界傳統音樂皆如此。絲弦材料不一，琴人對琴弦張力的喜好也各異，三弦音高多在 D 或 E 之間，較高較低亦無不可。現代以鋼弦彈琴，三弦多統一為 F，「正調」的七條弦分別是 C-D-F-G-A-c-d。雖然大部分琴曲用「正調」，琴調定弦理論上有二十多種，下表以三弦為 F，列出三種常用定弦。（音高準則：c 比 C 高八度；d 比 D 高八度。）

調名	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
正調／中呂均	C	D	F	G	A	c	d
蕤賓／緊五（五弦高半音）	C	D	F	G	Bb	c	d
慢角調（三弦低半音）	C	D	E	G	A	c	d

泛音一般在琴曲開端和結尾出現，也有中間全段以泛音彈奏。聲波振動時產生音高，樂器或人聲發出任何一音，都由本音（fundamental）加上一系列同時振動的泛音（harmonics）組成，全部音加起來稱為泛音音列（overtone series）。產生本音的弦長振動幅度最大，因此本音最響亮，我們一般只聽到本音的音高。各泛音的振動幅度較小，聲音較細，一般不易識別。中亞蒙古和圖瓦（Tuva）的傳統喉唱「呼麥」（khöömii）一人同時唱兩音，以及越南獨弦琴（monochord）一弦同時彈兩音，都是運用泛音的效果。

彈琴取泛音的方法，是右手彈弦時左手輕觸弦上某位置。琴面十三徽，是弦上無數泛音其中十三個。十三徽加上七弦，共可得九十一個泛音。十三徽的位置是根據簡單弦長比例計算。假設空弦散音是 C，弦長為一個單位，要取高出空弦八度的泛音（c），弦長比例須為二分一，位置在七徽。同樣道理，要取得高出空弦五度的泛音（G），弦長比例須為三分二或三分一，位置在九徽或五徽。如此類推。以簡單弦長比例得出的音階，稱為「純律」（just intonation 或 pure tuning），與另一種律制「五度相生律」（Pythagorean tuning）同為琴曲使用。下表列出十三徽及其弦長比例和泛音音高（假設空弦散音為 C，弦長為一個單位）。

徽位	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
弦長比例	1/8	1/6	1/5	1/4	1/3	2/5	1/2	3/5	2/3	3/4	4/5	5/6	7/8
泛音音高	c'	g	e	c	G	e	C	e	G	c	e	g	c'

圖 3.4：琴的定弦、調與泛音

遠複雜。清代編印的《五知齋琴譜》(1721)對「吟」和「猱」兩類指法便有如下指示：

「吟」：「吟者，按絃以取音，在指所按之位，往來搖動，上下不出三四分，先大而後小，一轉一收，約四五餘轉，仍用定吟方收本位而止。少則虧缺，多則過繁，故有恰好之理，以圓活完滿為度。吟之緩急，俱要圓滿，若吟哦然，致有音韻耳。」

「猱」：「指于按處，往來搖動，約過本位五六分，大于吟而多急烈，音取闊大蒼老，兼求古澹，有如猿猱升木，音取恰好，圓滿為度。」

關於「吟」和「猱」的異同，《五知齋琴譜》如此說明：

善用吟猱者，必避指甲聲。……輕清小者為吟，重大帶急者為猱。吟取韻致，猱取古勁。各有所宜。……五音活潑之趣，半在吟猱，而吟猱之妙，全在動蕩有情，緩急有韻。若手指任其浮躁，則聲繁音雜，不成其美矣。

「吟」和「猱」只是兩大指法類別，實際上，「吟」一指法再細分十六種，有「長吟」、「淌吟」、「定吟」、「綽吟」、「注吟」、「細吟」、「遊吟」、「蕩吟」、「急吟」、「緩吟」、「少吟」、「略吟」、「緩急吟」、「雙吟」、「落指吟」和「飛吟」。而「猱」一指法又再細分十種，有「長猱」、「綽猱」、「蕩猱」、「略猱」、「落指猱」、「緩猱」、「急猱」、「注猱」、「撞猱」和「迎猱」。由此可見，單以「吟」、「猱」二種指法包含的，至少有二十六種今日所謂「抖音」的彈法，若加上「吟」、「猱」以外其他指法的「抖音」，則更多。每種都準確說明，其細密嚴謹，現代通用的音樂術語實不能及，環顧世界音樂藝術，大概也只有南北印度的古典音樂對彈唱旋律的要求較為接近。

琴曲還有一些很微細的「雜聲」，有時聽得很清楚，但不一定有音高；有時不一定聽得見，只見手動，聲音只靠想像。最常見的是手指磨擦琴弦的聲音（絲弦上彈尤其明顯）。類似旋律以外的聲音，大部分都不屬隨意或即興，琴譜上也有指明取音都有「虛」（譜字「虚」）、「實」（譜字「实」）之分。「虛」的指法有「虛按」、「虛上」、「虛罷」等，皆指有聲無聲之間的取音。非旋律的音，無音高的聲，甚至聽不見的「音聲」，是否音樂一部分？葉明媚指出琴曲此類「音樂性噪音」，實為琴音的餘韻，也是一種留白，虛實相補，引起某種「聽覺想像」。⁵ 這與中東蘆葦笛乃依（nāy/ney）和日本尺八（shakuhachi）對氣

5. 葉明媚，〈古琴音樂中虛實手法的運用〉，載《民族音樂研究》（香港：商務印書館，1989），頁46-71。

〈流水〉

流水一操……起首二、三段疊彈，儼然潺湲滴瀝，響徹空山。四、五兩段，幽泉出山，風發水湧，時聞波濤，已有汪洋浩瀚不可測度之勢。至滾拂起段，極騰沸澎湃之觀，具蛟龍怒吼之象。息心靜聽，宛然坐危舟、過巫峽，目眩神移，驚心動魄。幾疑此身在群山奔赴、萬壑爭流之際矣。七、八兩段，輕舟已過，勢就徜徉，時而餘波激石，時而旅汙微瀝，洋洋乎！誠古調之希聲者乎！

——《琴學叢書》（1911-1931）「後記」

引文對琴曲〈流水〉的描述，繪形繪聲，精彩絕倫，短短數行，道盡〈流水〉一曲精髓，流水幽靜澎湃之勢活現眼前。音樂本為抽象藝術，不同彈奏者或聽眾的演繹和理解亦不盡相同。曲名與題解，以文字為樂音提供一個框架，勾畫出彈奏和聽賞的脈絡，與十九世紀西歐浪漫樂派流行的「標題音樂」（programmatic music）類似。

琴曲〈流水〉可追溯至春秋時代；相傳伯牙擅彈琴曲〈高山流水〉，而鍾子期領略到「巍巍乎志在高山，洋洋乎志在流水」之意，於是便成了懂得欣賞伯牙彈琴的「知音」。鍾子期死後，伯牙「破琴絕弦」，以後也不彈琴，因為世間已無知音。以後〈流水〉一曲分成〈高山〉和〈流水〉二曲，其中〈流水〉一曲在近世較為多彈。〈流水〉的樂譜，最早見於明代編印的《神奇秘譜》（1425），至今傳有四十多個版本。其中最廣為傳習的，是十九世紀中葉清末琴家張孔山所傳的〈流水〉，載於清代《天聞閣琴譜》（1876）。

一般認為〈流水〉一曲最初只有八段；張孔山在琴曲中加入「七十二滾拂」一段來描述流水澎湃洶湧，成為九段。「滾拂」為右手指法之一；右手無名指由最內弦掃向最外弦為「滾」，食指由最外弦掃向最內弦為「拂」。「七十二滾拂」即右手二指在弦上來回七十二次。以音樂描繪意境，可以寫意，也可以寫實。傳統中國音樂一般較重寫意。本曲以「滾拂」描述流水澎湃之勢，可能較為接近寫實，是琴曲少見，但卻沒有抹煞想像空間，如謝俊仁所言：「流水聲不一定震耳欲聾。『朝辭白帝彩雲間』，湍急的洪流在重巖疊嶂中穿過，亦不曾淹蓋兩岸不住之猿聲；上游幽澗潺湲，下游寬流浩蕩，流水更是靜的。不過，流水雖靜，卻蘊涵着無比的力量。」（《一閃燈花墮：謝俊仁古琴獨奏》（2001）唱片內頁。唱片亦收錄謝俊仁以明代「玉澗鳴泉」琴以銅弦彈奏琴曲〈流水〉的錄音。）

琴曲〈流水〉有很多錄音，當中以 1956 年近代琴家管平湖（1895-1967）以傳世明琴「寧王琴」的彈奏最聞名，在作曲家周文中推薦下，與另外二十六首樂曲以及數十種世界語言錄音，收入《旅行者金唱片》（The Voyager Golden

圖 3.5：〈流水〉

（下頁續）

Records)，1977年隨旅行者一號及二號太空穿梭機分別升空，盼望以音樂溝通太空生物。全曲約七分半鐘，是《旅行者金唱片》中最長的樂曲。下面以管平湖的錄音為基礎，並根據前引《琴學叢書》對〈流水〉一曲的描述，兼借用文學常見的「起」、「承」、「轉」、「合」結構佈局，約略介紹。

引

0:00 一段：散序，氣氛緩靜，旋律遊走於高中低不同音區

起：「儼然潺湲滴瀝，響徹空山」

0:35 二段：泛音先起，後接按音段；曲調明快，如清澈流水

1:16 三段：與二段相似，但高八度，漸快；刪去二段後半按音部分，只彈泛音段

承：「幽泉出山，風發水湧，時聞波濤，已有汪洋浩瀚不可測度之勢」

1:40 四段：全段以按音彈奏，旋律平和細膩

2:18 五段：承接第四段，旋律徐徐擴展

轉：「極騰沸澎湃之觀，具蛟龍怒吼之象。息心靜聽，宛然坐危舟、過巫峽，目眩神移，驚心動魄。幾疑此身在群山奔赴、萬壑爭流之際矣」

2:49 六段：清代張孔山加入新段，分為前後兩部分。前部分發展前面旋律；後部分右手大量使用「滾拂」指法（即食指及無名指掃彈琴弦，配合左手的「綽注」）即上滑下滑裝飾音，營造波濤起伏、流水澎湃之勢，將琴曲推向高潮。

4:55 七段：主要以泛音奏出；高潮過後，有洶湧流水漸漸退去之意。

合：「輕舟已過，勢就徜徉，時而餘波激石，時而旅湫微瀝，洋洋乎」

5:17 八段：主要彈按音，重現第四段；末段短暫呈現「滾拂」，回味澎湃流水

6:30 九段：樂曲結尾，漸慢，短暫呈現一段和四段，回歸平靜，以簡短泛音結束

圖3.5(續)：〈流水〉

和呼吸聲的運用甚為相似，都是樂曲不可或缺的部分，也讓現代聽眾重新思考和界定甚麼聲音是音樂，甚麼不算。

不記琴音的減字譜

明洪熙元年（1425），太祖朱元璋的十七王子朱權（1378–1448）編錄現存最早古琴譜集，取名《神奇秘譜》，收琴曲六十四首和很多珍貴琴學文獻。自號「臞仙」的王子所編的「秘譜」如何「神奇」，可能只有前人才知。至今沿用上千年的琴譜，對今人來說卻大概是神秘和陌生的。歷代眾多樂器及樂種中，只有琴有系統留傳大量樂譜。琴譜譜字由部首組成，琴的記譜法也稱「減字譜」。減字譜歷史悠久並自成一體，屬指法譜（*tablature*），即主要記錄如何取音，當中包括弦數、指法、徽位、彈法以及十分基本的相當時值，不直接記錄音高和節拍，是「規約式」（*prescriptive*）記錄。五線譜（*staff notation*）和簡譜（*cipher notation*）清楚準確以「描述式」（*descriptive*）指示的音高、節奏、拍子和強弱等音樂元素，減字譜統統欠奉。

琴譜由一個個譜字組成，從上讀到下，由右而左。每個譜字由數個類似部首的字形組成，這些部首皆源自漢字，所以一個譜字是數個漢字意義的濃縮。每個譜字大概可分為上下兩部分：上半部分指示左手取音，下半部分則指示右手彈法。譜字上部的數字指示左手按弦的徽位；下部的數字則指示右手彈的弦。琴的指法十分多，根據彭祉卿（1891–1944）〈桐心閣指法析微〉一文整理修訂，指法可以分為「音位」、「右手」、「左手」和「節奏」四類，合共167種。⁶ 下面列舉最基本幾種。

減字譜不明確記錄音高，亦缺乏明確的節拍和強弱指示，在記錄及傳譜音樂上，「功能」似乎不及五線譜和簡譜。然而減字譜傳用近千年，且行之有效。與其論斷高低優劣，不如認真探討減字譜的邏輯與琴藝傳習的關係。首先，樂譜雖然可以記錄並傳播音樂，但音樂是否都需要樂譜才能傳承？樂譜對音樂傳習是否都有正面的幫助？環顧世界絕大部分傳統，樂譜都近乎可有可無，音樂傳承大都通過口傳心授。少數的例外，是十八世紀以來的西歐古典音樂，迷思樂譜，視樂譜為音樂演奏和傳習的不二工具。傳統中國的琵琶、戲曲、南管和儀式音樂，也用工尺譜，可是記法一般簡單而不求精準，用來提示（*mnemonic*）而不作視奏。當然，彈琴不完全是口傳心授，琴譜某

6. 彭祉卿，〈桐心閣指法析微〉，載查阜西、彭慶壽、張子謙等人編印，《今虞琴刊》（今虞琴社，1937），頁128–71。

部首	原字或原意	指法解釋
廿	散	散音
勹	勾	右手中指向內彈
乚	挑	右手食指向外彈
木	抹	右手食指向內彈
乇	托	右手拇指向外彈
尸	擘	右手拇指向內彈
早	撮	右手兩指同時彈兩弦
厂	歷	右手一指連續彈前後兩弦
夕	左手無名指	左手無名指在指定位置取音
中	左手中指	左手中指在指定位置取音
卜	綽	左手手指由低音位滑上（綽）取音
丶	注	左手手指由高音位滑下（注）取音
十（左手）	十徽	左手在指定弦上按十徽取音
三（右手）	三弦	右手指定手指彈三弦取音
二（右手）	二弦	右手指定手指彈二弦取音
省	少息	彈至此稍作休息
𠂔	急	急彈
爰	緩	緩彈

圖 3.6：常見譜字部首舉例

程度上也是記憶工具，正如西歐古典音樂也不可能完全靠樂譜傳彈傳唱，也靠師生傳習。

琴譜不拘泥於準確記錄節奏和拍子等細節，不是因為這些元素不重要。相反，節拍是彈琴最重要也至難掌握的元素之一，模仿是學習的不二門法。琴譜不直接記節拍，原因之一，或許正是琴曲對節拍的要求十分高，不容易以客觀方式在紙上記錄，否則反會歪曲原意。正如以即興為演奏基礎的北印度古典音樂拉格（rāg），特別是無伴奏的散板引子阿拉普（alāp），樂譜對演奏的作用和意義都不大。從傳承角度看，樂曲的快、慢、鬆、緊也是個人或流派風格的精髓，倘若都詳細記譜，反會扼殺變化與創新。事實上，世界每種樂譜都有記有不記：五線譜在彈法取音上也從簡，藏傳佛樂的線形譜則只記錄旋律音形起伏，日本尺八譜較重表現音色變化；都各有側重。傳用千年的



圖 3.7：《五知齋琴譜》(1721) 以圖解說明「右手」食指「挑」和「抹」兩種指法的分別

譜字	讀法及彈法
	讀「名十挑七」。上半部分指示左手取音：「夕」即「名」（無名指），「十」即「十徽」；下半部分指示右手取音：「し」即「挑」（右手食指向外彈），「七」即「七弦」。
	讀「大八注勾六」。「大」即「大拇指」，「八」即「八徽」；「し」即「注」（左手手指由高音位滑下取音），「勾」即「勾」（右手中指內彈），「六」即「六弦」。

圖 3.8：解讀譜字舉例；譜字錄自《惺惺室琴譜》裴介卿傳譜〈平沙落雁〉

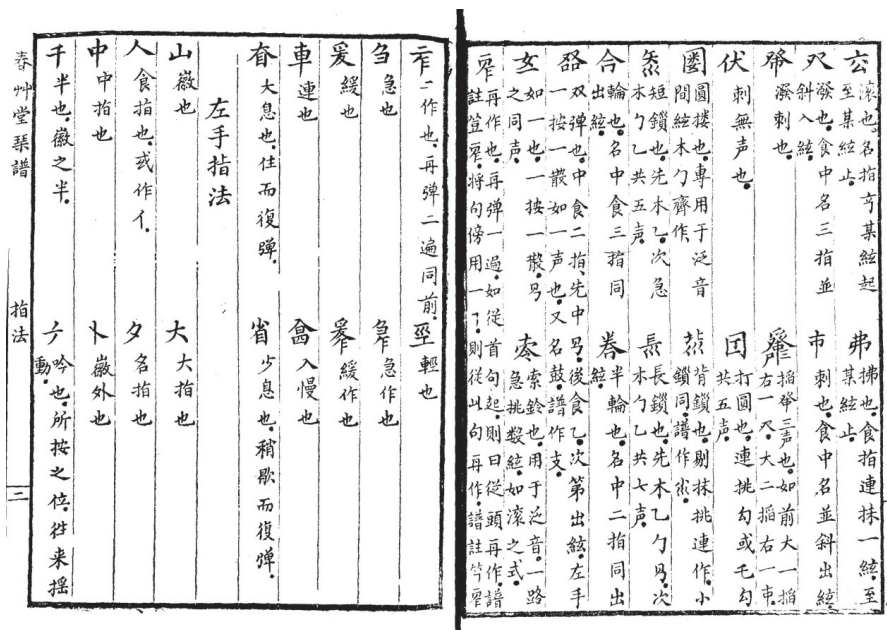


圖3.9：《春草堂琴譜》（清初曹尚綱、蘇璟和戴源編）（1744）各種指法說明

減字譜，可以記的，都已經記了，其餘的大概不應該記。⁷正如音樂史學者張世彬說：「愈是嚴密記譜的琴曲，將會愈顯得曲調簡單，境界不過爾爾。」⁸

以往琴曲根據長短、結構及其所表達的內容，大概分有「暢」、「引」、「操」、「弄」等幾類。⁹歷代琴譜記有三千多曲，不計重複的大概有六百多。¹⁰而同一首琴曲，往往同時載於不同琴譜，流傳版本和流派也各異。因此今天說琴曲，多要指明出自哪一琴譜，甚至由哪位老師傳授。六百多首有譜的琴曲中，一直傳彈至近代的實則只有一百多，其他不少因為沒有人彈所以失

7. 關於減字譜系統的邏輯，見 Bell Yung, "Not Notating the Notatable: Re-evaluating the Guqin Notational System," in *Themes and Variations: Writings on Music in Honor of Rulan Chao Pian*, ed. Bell Yung and Joseph S. C. Lam (co-published by the Music Department, Harvard University and the Institute for Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong, 1994), 45-58。

8. 張世彬，《中國音樂史論述稿》（香港：友聯出版社有限公司，1974，1975），頁 422。

9. 南北朝謝希逸《琴論》曰：「和樂而作，命之曰暢，言達則兼濟天下而美暢其道也。憂愁而作，命之曰操，言窮則獨善其身而不失其操也。引者，進德修業，申達之名也。弄者，情性和暢，寬泰之名也。」

10. 查阜西編，《存見古琴曲譜輯覽》（北京：人民音樂出版社，1958）輯錄大部分現存琴曲資料。

文字譜、減字譜與琴譜集

今日通用的減字譜，約形成於晚唐，相傳由唐人曹柔（730-?）和陳拙（生卒不詳，約九世紀中葉至末）所製。現存最早的減字譜，見於宋詞人姜夔（1155-1221）的《白石道人歌曲》。其中一首名為〈古怨〉的曲，詞旁印有減字譜，以琴伴唱之用。另外，宋末元初陳元靚（生卒不詳）編的百科《事林廣記》中，亦有一首以減字譜記的歌〈開指黃鶯吟〉，亦有歌詞。

一般認為減字譜出現之前，琴曲以「文字譜」記錄。文字譜較為繁瑣，一個指法往往要用一兩行文字來表述，與解讀後的減字譜相似。因此，「減字譜」實為「減省文字後的琴譜」。現存由文字譜記載的琴曲僅有〈碣石調·幽蘭〉（約公元七世紀的手抄卷）。原譜藏東京國立博物館，相傳由南朝末年丘明（494-590）傳譜。

<p>古怨</p> <p>日暮四山兮煙霧暗前浦將維舟兮無所追我前兮不 建懷後來兮何處屢回顧</p>	<p>其二句辭甚美二辭甚勞甚勞二辭甚勞甚勞甚勞甚勞 世事今何據手翻覆兮雲雨過金谷兮花謝委塵土悲 四辭四辭甚勞甚勞甚勞甚勞甚勞甚勞甚勞甚勞甚勞 佳人今薄命誰為主豈不猶有春兮妾自傷今遲暮髮 將素</p>	<p>白一</p> <p>歡有窮兮恨無數欲絕兮聲苦滿目江山兮淚沾屢 君不見年年汾水上兮惟秋雁飛去</p>
---	---	--

琴曲〈古怨〉減字譜，旁有詞，載姜夔《白石道人歌曲》，是現存最早的減字譜（錄自朱孝臧〔1857-1931〕輯《彊村叢書》〔1922〕本）

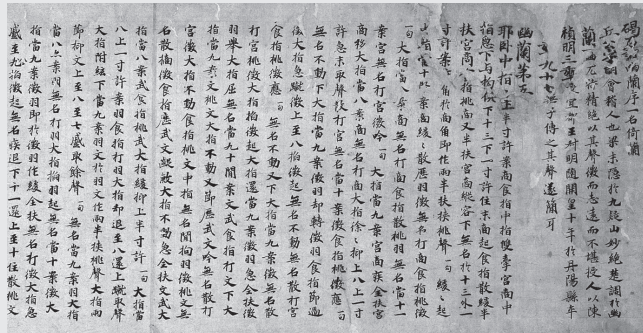
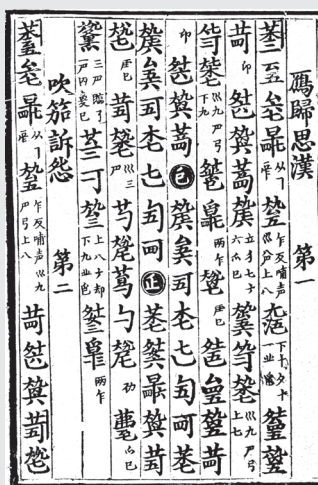


圖 3.10：文字譜、減字譜與琴譜集

(下頁續)

藏東京國立博物館的文字譜〈碣石調·幽蘭〉手抄卷(節錄)(約公元七世紀)，是現存唯一的文字譜，用文字描述和記錄指法、弦數和徽位，是減字譜前身。清末學者楊守敬(1839-1915)在日本發現此譜，後輯入駐日公使黎庶昌(1837-1897)編的《古逸叢書》(1884)(此書收有二十六種共二百卷散見於日本而在中國失傳的典籍和秘本)。

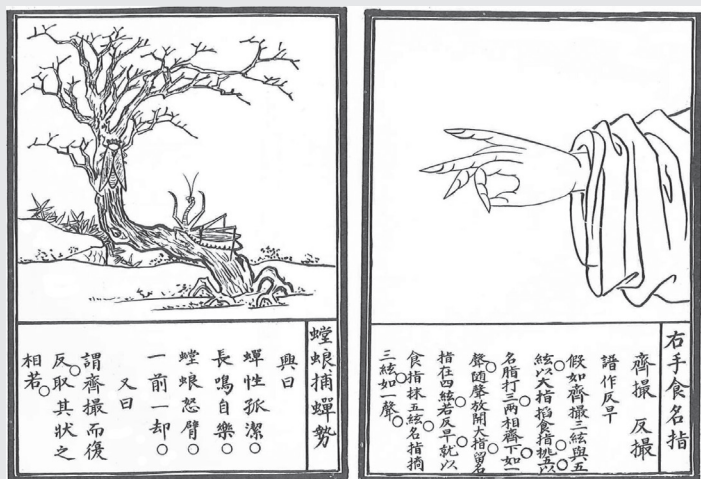
而現存最早的琴譜合集，是明代朱權所編的琴譜《神奇秘譜》(1425)，琴曲以減字譜記。此後隨著印刷技術改良及出版業興盛，明、清二代數百年琴譜集出版不絕，合共一百五十多種，記載超過三千首琴曲。琴譜記載的遠遠不止琴曲，而是包羅萬有的琴學百科。大部分琴譜皆集一派之大成，記載編者及琴派的彈琴心得、指法解釋、琴藝美學、琴派歷史及傳彈曲目等。例如《與古齋琴譜》(1855)詳細記錄了斲琴的步驟和方法。很多琴譜也圖文並茂地解釋具體的指法和取音要訣。而清初刊印的《大還閣琴譜》(1673)，收錄三十多首琴曲之餘，更有常熟虞山派琴家徐上瀛(1582-1662)著名的〈溪山琴況〉一文，記有彈琴須注意的「二十四況」：和、靜、清、遠、古、澹、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲和速。「二十四況」的「況」，可以理解為意境、風格和審美標準。〈溪山琴況〉一文對每一「況」都作詳細解釋。例如「遠」，指的是琴音以外的想像，弦外之音。又例如「澹」，要求彈琴者要彈出澹泊和孤高的意境。類似意境和風格的要求，往往為琴家追求的最高藝術境界。



《神奇秘譜》(1425)〈小胡笳〉一曲。是現存最早的琴譜合集，收有六十四曲，除〈廣陵散〉外，〈流水〉、〈梅花三弄〉等很多著名琴曲的譜也沿自《神奇秘譜》。中央音樂學院民族音樂研究所據明萬曆刊本影印，見《古琴曲匯編》(音樂出版社，1956)。

圖3.10(續)：文字譜、減字譜與琴譜集

(下頁續)



琴譜《太古遺音》(1515)以螳螂捕蟬之勢作比喻右手指法「撮」，示範正確彈取泛音的方法和意境。

圖 3.10 (續)：文字譜、減字譜與琴譜集

傳。為使絕響的琴音再現，現代琴家嘗試根據琴譜記載的指法，加入自己對節奏、速度、分句、強弱和意境等方面的理解，重構並試彈琴曲，此即稱為「打譜」。然而，打譜並非隨意發揮的憑空想像，打譜者一般在彈琴技藝和琴學知識上已有一定造詣，而打譜過程中，也需要參考其他文獻及比照其他琴曲，務求揣摩出較為忠實的演繹，並根據曲意增加、刪減或修改。某個意義上看，打譜是一個再創造的過程，與西方近代對十六世紀及以前文藝復興時期和中世紀音樂的復原，或者是十九世紀浪漫時期對巴洛克音樂的重構，都是將絕響的樂譜，復活成可彈可聽的聲音。重構過去的聲音，也反映現代人希望重現歷史、回望過去。著名的琴曲〈廣陵散〉，乃管平湖（1897-1967）1950年代根據《神奇秘譜》版本打譜而成，使〈廣陵散〉的聲音得以重現。¹¹

11. 榮鴻曾認為打譜是琴曲一個再創造的過程，見 Bell Yung, "Da Pu: The Recreative Process for the Music of the Seven-string Zither," in *Music and Context: Essays for John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro (Music Department, Harvard University, 1985), 370-84.

文人音聲的變革與復原

二十世紀初，「五四」新文化運動揭開現代文化思潮。傳統音樂藝術的操作和美學受到不同程度的質疑，不少人更以工業革命以後的歐洲文化為榜樣，試圖革新。琴的構造、音色和傳習模式所體現的文人業餘美學，與現代審美價值觀大相逕庭。當中較明顯的改變，是琴弦的用料。傳統琴弦用蠶絲造。1960、1970 年代伊始，中國大陸開始改革琴弦，在大部分弦樂器上，以尼龍包鋼弦取代蠶絲或鋼絲弦。改革原因有二：其一是由於當時絲的供應短缺，品質好的蠶絲不易得。其二，也是較重要的，是現代中國音樂對西方樂器的音色和大型舞台表演美學，以至專業演奏和學院訓練，都趨之若鶩，並視為模仿對象；後來中共建政後更將此奠定為社會主義美學的標準模式。

絲弦聲小，左手手指與琴弦磨擦產生的「雜音」多，也容易因濕度改變而走音，質素不佳的絲弦更常斷裂。類似種種都是改革琴弦所舉列的原因。於改革者而言，鋼弦的優點，在於其表面圓滑，沒有「雜音」，張力大，十分耐用，聲音也大，可作較大型公開演奏，也可增加強弱對比。於是，傳彈二千多年的絲弦，二十世紀末的二、三十年間在中國大陸幾乎絕跡。然而，並非所有琴家都喜好鋼弦。絲弦音色古樸純厚，左手手指取音時磨擦琴弦所產生的「雜音」，對於慣彈絲弦的琴人來說，是琴聲不可或缺的一部分，鋼弦圓滑乾淨和明亮的音色反而令琴音失去韻味。絲弦音高隨天氣乾濕變化，更使

	絲弦	鋼弦
物料	蠶絲	尼龍包鋼
歷史	遠古至今一直使用	1970 年代起在中國大陸使用
特點	弦高隨濕度改變，張力較小，一般三弦音高定在 D 和 E 之間	張力大，聲音大，十分耐用，三弦音高標準定為 F
音色	左手手指磨擦琴弦聲較明顯；音色細膩、古樸純厚、韻味深長	明亮、圓滑、乾淨，沒有「雜音」，高音、強彈或彈空弦有明顯金屬聲音
強弱	音量較小	音量較大，可彈奏強弱對比較大的樂曲
現狀	一直保存在香港和台灣，但近年在中國大陸一些非「專業」演奏中亦試行復用	主要在中國大陸

圖 3.11：絲弦與鋼弦之別

彈琴合於自然。絲弦雖在中國大陸式微，但一直保存於地處邊緣的香港和台灣。下表簡列兩種弦的異同。

與此同時，隨著中國在二十世紀漸漸變革成現代意義上的民族國家，不少傳統音樂藝術都成為象徵國家文化的符號，與現代音樂審美的變革同步。琴雖有不同風格和流派，但亦有全國通用的指法、琴譜、形制以及演出習慣和美學，曲目也大同小異，與二十世紀初國族意識的興起並不相逆。現世琴學、琴藝和琴道的衰亡，也是全國文人和知識分子共有的議題。由琴家查阜西（1891-1967）、張子謙（1899-1991）和吳景略（1907-1987）成立的「今虞琴社」，1936年在蘇州舉辦有史以來首次全國琴人聚會，探討琴與現代思潮的問題，並結集成《今虞琴刊》（1937）全國發行。《今虞琴刊》中吳湘岑在〈提倡古琴之影響於民族前途〉一文寫道：「一國之強盛，全賴乎民族能有純正之思想和敦厚的道德」，而他認為彈琴在這方面有所貢獻（頁57）。彭祉卿在〈從現代音樂上論琴〉文中也提醒改良國樂者不要徒然犧牲「我國音樂的民族性」（頁58-64）。

及後1950年代在政府支持下，查阜西主導的全國琴學研究，更大規模走訪全國各地琴人，徵集琴曲和琴譜，並廣泛錄音、打譜和整理，研究成果出版成書譜和唱片，包括三十冊琴譜合集《琴曲集成》（1960起），當中收入歷代142種琴譜。譜式方面，十九世紀清末出版的琴譜，開始加入簡單節拍標記和工尺譜，以輔助記憶。琴譜較大的改變來自1950年代，從《古琴曲匯編》（1956）和及後的《古琴曲集》（1962）開始，中國大陸出版的琴譜大部分加入五線譜，清楚標示旋律、節拍、強弱等元素，原有減字譜則橫排在五線譜下，反變輔助之用。1960、1970年代包括「文化大革命」（1966-1976）在內的政治運動，以中共對社會主義文藝觀的極端詮釋為綱領，對傳統文化藝術大肆批判和嚴重破壞，琴的文人傳統被視為封建時代的產物，不少文人更因此下獄或下放「勞改」甚至折磨至死。然而，相比其他樂器，近現代對琴器本身的「改良」卻相對輕微。1980年代以後的社會開放以經濟主導，琴聲並無消亡，並在音樂藝術商品化的過程中，漸漸成為傳統中國文化的聲音符號，滿足現代社會對精緻典雅文化的想像和消費，而琴人與琴藝大多仍舊存活在主流文化的邊緣。

傳統文化的守護和傳承，有時甚為偶然、不經意，也不一定靠經濟誘因或黨、國支持。二十世紀中葉中國社會動盪，南來避居香港的文人當中有不少能琴，著名的有徐文鏡（1895-1975）、吳宗漢（1904-1911）和容心言（1884-1966），也有來自上海的蔡德允（1905-2007）。蔡德允生於浙江湖州，三歲隨父母遷居上海，自小學習詩書和音樂，後隨沈草農（1891-1972）習琴，自1960

Figure 3.13 shows two pages of a handwritten musical score. The left page contains the main score for 'Water Fairy Dance' (水仙操), featuring various musical notations and fingerings. The right page contains a preface (樂府題解) and a list of names (裴台柳傳譜, 沈草農師授).

圖 3.13：蔡德允《悟心室琴譜》(2000) 收錄琴曲〈水仙操〉書影。減字譜旁有簡單節拍記號(小點)及簡譜，以輔助記憶。琴譜開端亦記錄傳譜者、傳授的老師、題解(本曲標題的故事)等基本資料。

戲劇與雅俗曲唱（一）：崑曲、崑劇

陳春苗

聲樂在很多傳統音樂上的地位十分高，東亞歷來的樂論對歌唱的重視甚至遠過於器樂，而唱誦音樂在宗教儀式中更佔崇高位置。所謂「絲不如竹，竹不如肉」，源於歌唱與語言、文學關係密切，也與人聲對於表情達意比器樂更清晰明瞭有關。環顧世界聲樂傳統當中，不少對音色、發聲、咬字及唱詞結構、格律都有極高要求。阿拉伯語世界的歌曲，世俗也好，神聖也好，都強調精準的咬字及腔調，就如誦唱可蘭經一樣；埃及現代歌后烏姆·庫勒蘇姆（Umm Kulthūm, c. 1904–1975）的音樂便是經典例子。歐、亞大陸和非洲廣泛流行的韻文格則爾（ghazal），以對句成詩，可誦可唱，旋律、結構及唱腔的規範都嚴謹。

漢字文化的各種韻文，大都是可唱的文學作品，詩、詞、曲莫不如是。詩的演唱如今難以追溯，諸多的詞牌、曲牌音樂，卻還有曲譜流傳。「曲牌」是相對固定的旋律，有固定句數、字數和平仄規律，可填詞，亦可變奏彈唱。不少古舊旋律和風格，便依附戲曲、曲藝和器樂的曲牌流傳至今。其中保存最多曲牌音樂的藝術莫過於崑曲。中國戲曲大致可根據旋律構成的方法分為兩大類，一種是「板腔體」，如京戲、粵劇等大多數的劇種，旋律由唱詞聲調的高低以及固定的節拍格式（稱「板式」）構成，沒有現成「曲牌」。而崑曲則屬「曲牌體」，指的是戲中所唱是一支支曲牌聯綴而成的「套曲」。宋詞、元雜劇、明清傳奇都是以詞牌、曲牌寫成的文學作品。

在眾多劇種中，崑曲流傳有序，幾百年至今不斷。其聲腔、表演藝術也在歷史長河中不斷累積厚實。雖然近世崑曲比不上京劇、越劇、黃梅戲等劇種廣為人知，但崑曲演唱、表演傳統戲劇經典作品時，基本依從作家原來的文字，這就與許多劇種將原來曲牌改寫不一樣。如粵劇中也有《紫釵記》、《牡丹亭驚夢》等作品，但卻是唐滌生（1917–1959）依湯顯祖（1550–1616）原著改編（毋論改編是否成功，畢竟改編後的作品便不完全是湯顯祖原作）。

因此，如今要追溯宋、元、明、清時代的詞曲如何演唱，雜劇、傳奇如何演出，可以通過欣賞崑曲來達到目的。

崑曲與崑劇

崑曲的源頭可追溯到十四、五世紀元末明初的「崑山腔」，崑山腔是南戲四大聲腔之一，另外三種則為海鹽腔、餘姚腔及弋陽腔。崑山腔是根據地方民歌、小曲、歌謠為基礎創造出來的一種地方聲腔音樂，創立者相傳是「善發南曲之奧」的江蘇崑山人顧堅（生卒年不詳；約十四世紀中葉）。至十六世紀明嘉靖年間（1522–1566），居住在江蘇太倉的曲家魏良輔（1489–1566）對崑山腔規範、改造，並吸收其他風格，成為一種兼具聲韻規範而又細膩婉轉的聲腔。這種新的崑山腔稱「水磨調」，即今日所講的「崑曲」或「崑腔」。

崑曲最初只作「清唱」，即只唱不演。魏良輔在《曲律》一書中說：「清唱，俗語謂之冷板凳，不比戲場藉鑼鼓之勢，全要閒雅整肅，清俊溫潤。」清唱講究文雅、閒靜，極具文人氣息。直至明代作家梁辰魚（1521–1594）專門為崑曲作《浣紗記》傳奇，崑曲才正式搬上舞台，即今天我們說的「崑劇」。所以嚴格來說，崑山腔有六百多年的歷史，而經改造後的「水磨調」/崑腔/崑曲，其歷史則有四百多年。自魏良輔改造崑腔後，這種聲腔音樂及其舞台演出大受歡迎，崑劇亦逐漸成為中國戲曲舞台上最為重要、流傳最廣的戲劇形式。

崑劇的文學載體很多，南戲、雜劇、傳奇等以曲牌寫就的戲文都可以崑腔演唱。**南戲**是北宋末年至元末明初間，流行於江南一帶的戲劇形式。其發源於浙江溫州地區，因而又稱「溫州雜劇」或「永嘉雜劇」。南戲的作者多為身分較低下的書會才人，其文字較質樸自然，但劇本形制及表演規範基本已確立了，成為後來傳奇沿襲的樣式。南戲唱南曲，但後來也南北曲兼唱，且戲中各種腳色均可參與演唱。崑劇的經典包括宋、元「四大南戲」，所謂「荊劉拜殺」，即《荊釵記》、《白兔記》（劉知遠）、《拜月亭》以及《殺狗記》。

雜劇是元時期流行的戲劇形式，劇本格式多為一本四折，另有「楔子」。一腳主唱，唱一整套北曲。可分「末本」與「旦本」，末本為末腳所唱，如《單刀會》；旦本則為旦腳所唱，如《寶娥冤》。元代諸多雜劇如《寶娥冤》、《單刀會》、《西廂記》等名作，也都能以崑曲演唱。元末高明（1305–1359）十四世紀中葉改編的《琵琶記》，寫趙五娘與蔡伯喈的故事。魏良輔後來改革崑山腔時，便曾「足跡不下樓十年」，精心研磨《琵琶記》諸曲，將此戲視作「曲祖」，乃「諸詞之綱領」。而梁辰魚的《浣紗記》是第一部專為新聲崑腔所作的傳奇，寫范蠡與西施的故事，此劇劃分了南戲與傳奇之別。

其後明、清兩代大量的傳奇、雜劇作品也都是崑劇舞台常演劇目。**傳奇**是明清代最為流行的戲曲形式，在南戲的基礎上發展而成，但比南戲的形制更為完善及規範。大量文人士子參與傳奇的撰寫，因而其文字也比南戲更為雅緻。南、北曲兼唱，崑劇舞台上演出的劇本多為明清傳奇。其中最為出色的傳奇作品有湯顯祖的「臨川四夢」，即《紫釵記》、《牡丹亭》、《邯鄲記》及《南柯記》，其中《牡丹亭》乃傳奇中最驚艷出眾之作。劇寫閨閣千金杜麗娘春遊花園，有書生入夢幽歡，後因夢而亡；其後有書生柳夢梅遊園拾到麗娘自畫像，並掘墳救麗娘回生，幾經波折，終成眷侶。又如高濂（1573-1620）的《玉簪記》、徐復祚（1560-1629）的《紅梨記》、袁于令（1599-1674）的《西樓記》、李玉（生卒年不詳；約十六世紀中葉）的《一捧雪》、《占花魁》等，今天還傳唱不止。洪昇（1645-1704）的《長生殿》和孔尚任（1648-1718）的《桃花扇》則是清代傳奇之雙璧。而雜劇作品中，著名的則有康海（1475-1540）的《中山狼》、徐渭（1521-1593）的《四聲猿》等。眾多的經典明、清劇作，就算不是專門寫給崑曲唱演，也是在以崑曲搬演的過程中成就其盛名。某程度上，崑劇便是這些經典作品的舞台代言。

崑曲備受文人的喜愛與推崇，眾多文人為之撰寫戲文，這又使崑劇的演出更加盛行。在明、清兩代，崑曲在文人達官之間的角色，大概相當於如今的「流行音樂」，極為風行；而舞台上的崑劇亦不斷累積其表演深度，並建立起中國戲曲的表演規範。崑劇是官方、文人所推崇的「雅部」，以別於被稱為「花部」或「亂彈」的地方聲腔劇種。眾多劇種紛紛學習崑劇，因而崑劇也有「百戲之母」的美譽。

散曲與劇曲

所有的韻文如詩、詞、曲都可以歌唱，這些詩詞的文字和旋律都優美。但是在流傳的過程中，唐詩、宋詞只留下文字，旋律已失傳。不過，一些唐、宋的詞和元曲，卻可以崑腔演唱。南唐李後主（937-978）的【浪淘沙】「簾外雨潺潺」，元代馬致遠（約 1250-1321 與 1324 之間）的小令【天淨沙】「枯藤老樹昏鴉」等膾炙人口的名篇，在清代乾隆年間官修的《九宮大成南北詞宮譜》、道光年間謝元淮（1786-1867）編撰的《碎金詞譜》便可以找到曲譜。以崑曲來演唱的唐、宋詞和元曲，大概與唐、宋、元時的原貌有差別，但也是幾百年前文人曲士唱過的詞曲。

崑曲並不只限於舞台演出時唱的曲，這些曲詞音樂也是「崑曲」，而這些與演出戲文無關的詞曲稱「散曲」，其中有單曲，如馬致遠的《秋思》【天淨

沙】、關漢卿（約 1225–1301）的《閑適》【四塊玉】等；也有由幾個單曲聯合而成的套曲，如馬致遠的《秋思》套曲，是同屬於「雙調」這一宮調的曲牌【夜行船】、【喬木查】、【慶宣和】、【落梅風】、【風入松】、【拔不斷】及【離亭宴煞】聯結而成。而與散曲相對應的，則是戲文裏的曲，稱「劇曲」。劇曲的文學載體很多，南戲、雜劇、傳奇作品裏的曲都是劇曲。劇曲都以曲牌聯套形式呈現，簡稱「套曲」。套曲分為南曲曲牌聯套（南套），北曲曲牌聯套（北套）及南、北曲牌合套（南北合套）三種形式。元雜劇多用北套，南戲則多是南套，而傳奇中有不少折子是南、北曲皆用，是為南北合套。

就曲唱來講，唱散曲一般無特定的行當規定，演唱時可依據散曲的文字意蘊，去揣摩該用何種聲腔和唱腔風格，以求曲情與文字內容配合得更為融洽。就如馬致遠的《秋思》【天淨沙】該唱出宦遊人的哀思與秋涼的蕭瑟，平淡中見深情，以老生的滄桑聲音唱出或更為適合。唱劇曲則有特定的人物指向，就如關漢卿的《刀會》【新水令】，筆下關公面對長江詠嘆唱「大江東去」，就當用淨腳豪邁悲涼聲音唱出最為當行。

今日文人階層沒落，撰寫詞曲者日少。崑曲演唱往往只見於舞台上劇作搬演，所以不少人以為崑曲唱的都是劇曲。即便曲社，所唱的也多是劇曲，散曲的習唱極為少見。豐富的詞曲音樂如今仍保留於眾多文獻中，發掘潛力極深，但未能廣泛流傳是傳統音樂的一大損失。

南曲與北曲

以曲文是否源出戲文，是否可以付諸舞台演出，可以把曲分作劇曲和散曲。以曲牌之源流不同，風格差異，還可以分作南曲與北曲。中國幅員廣闊，南、北差異極大。當然，南、北乃籠統的相對觀念，南、北各自的語音

曲牌

每首曲都有其牌名，曲牌規定了曲的文學體裁，也規定了其音樂旋律。古代音樂記譜多難留存至今，曲牌音樂經歷代傳唱，原來曲牌早已變了模樣，但文字的樣式卻是保留了下來。不同的曲牌有其風格情緒，同一宮調之下的曲牌便有其相對類同的特性，就如「仙呂宮清新綿邈，南呂宮感嘆傷悲」。填曲者於選用曲牌時，便要充分考慮宮調的屬性，選擇與曲情相合的宮調曲牌，否則音樂與曲文便會不相諧合。從文學角度來講，曲牌格律規定了一曲有幾句，每句有幾字，曲字的平、仄甚至四聲，曲字的韻位等。

圖 4.1：曲牌

小令【天淨沙】《秋思》

唱者：陳春苗（1979-）

錄音版本：《新定九宮大成南北詞宮譜譯註曲牌試唱》（香港：中文大學出版社，2009）

曲詞：枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。

雜劇《單刀會》【新水令】

唱者：侯少奎（1939-）

錄音版本：《崑曲：侯少奎》（中國唱片總公司，年份不詳）

曲詞：大江東去浪千疊，趁西風駕著這小舟一葉。才離了九重龍鳳閣，早來到千丈虎狼穴。大丈夫心烈，大丈夫心烈，覷著那單刀會，賽村社。

音樂賞析

【天淨沙】當中「夕陽西下」，「老樹、昏鴉」、「小橋、流水」的場景中，在淡淡、起伏不大的音樂旋律中，有一種寂寥的心情。而【新水令】裏的關雲長是英雄人物，浩蕩江上小船迎風而行，唱腔高亢且豪邁。

圖 4.2：小令【天淨沙】《秋思》和雜劇《單刀會》【新水令】

也種類極多，而音樂與日常語言關係極密切，日常語言的特點也會影響音樂的風格樣式。概括而言，南曲多源自南方的里巷歌謠，而一般相信北曲則有胡樂、遼金北方音樂的影響。

崑曲發源於崑山，主要亦流行於蘇、浙一帶，其委婉纏綿的風格自與蘇州吳儂軟語或有關係。作為南戲「四大聲腔」之一，崑曲在崑山腔時期唱的都是南曲。後來改造成水磨腔後，也能兼唱北曲。如此一來，就更大的擴展了崑曲的演唱文本。大量的元曲、元雜劇都是北曲，也都能以崑曲來演唱。¹

南、北曲承傳各有源頭，其字音上也有分別。南曲字音平、上、去、入四聲兼備，且各分陰陽；北曲則是把入聲派入其他三聲。南曲唱南字，北曲唱北字，即南、北方各自的讀音。所謂「北遵中原，南遵洪武」，即北音依從《中原音韻》（1341），南音依《洪武正韻》（1375）。後來則以《韻學驪珠》（1796）作為主要的韻書。但必須注意的是韻書是一種製韻書者的總結和期望，現實

1. 唯必須留意，這時所唱的北曲，是以崑腔唱北曲曲文，不一定是元代北曲的唱法。

中的演唱也時有偏差，而且歷代承傳下，語音也會有所變更，所以目前對某些字的讀音仍有爭議。

南、北曲除了字讀有異，音樂也大相逕庭。首先，南曲主要用五聲音階，即「工尺譜」（見下文）的「上、尺、工、六、五」音（簡譜的「1、2、3、

南、北曲之別

	南曲	北曲
來源	宋詞、南方民歌小調	北方音樂、胡樂
音階	五聲（1，2，3，5，6）	七聲（1，2，3，4，5，6，7）
字聲	平上去入，各分陰陽	入聲派入其他三聲
風格	字少調緩，詞情少聲情多	字多調促，詞情多聲情少

南曲：《牡丹亭·驚夢》【山坡羊】

唱者：張繼青（1938-）

錄音版本：《崑曲牡丹亭名段精選》（江蘇音像，1995）

《牡丹亭》係明代劇作家湯顯祖作品。故事記女主角杜麗娘夢中遇上柳夢梅，夢中生情，醒後相思成病，一病而亡，死後與柳夢梅相會，後得還魂復生。【山坡羊】是杜麗娘春情萌動的內心獨白。南曲，一字可唱數拍，因而聽來極為纏綿悱惻，「字少調緩，詞情少聲情多」。

曲詞：沒亂裏春情難遣，鶯地裏懷人幽怨。則為俺生小嬋娟，揀名門一例，一例裏神仙眷。甚良緣，把青春拋的遠！俺的睡情誰見？則索因循腼腆。想幽夢誰邊，和春光暗流轉？遷延，這衷懷那處言！淹煎，潑殘生，除問天！

《長生殿·哭像》【叨叨令】

唱者：蔡正仁（1941-）

錄音版本：《崑劇精品／當代名家精彩唱段》（上海音像，1994）

【叨叨令】是唐明皇回憶楊貴妃兵變被迫自盡的敘述。北曲，每字配腔不長，且多用疊字，頓挫迭蕩，節奏明快許多，「字多調促，詞情多聲情少」。

曲詞：不催他車兒馬兒，一謎價延延挨挨的望；硬執著言兒語兒，一會裏喧喧騰騰的謗；更排些戈兒戟兒，一哄中重重疊疊的上；生逼個身兒命兒，一霎時驚驚惶惶的喪。兀的不痛殺人也麼哥，兀的不苦殺人也麼哥！閃的俺形兒影兒，這一個孤孤淒淒的樣。

圖4.3：南、北曲之別

5、6」)；北曲則多為七聲音階，即工尺譜上的「上、尺、工、凡、六、五、乙」音（簡譜的「1、2、3、4、5、6、7」）皆備。曲牌樂腔上，北曲曲牌一般是字多調促，一字一音或一字二、三音，聽來較為爽朗豪邁；南曲曲牌則是字少調緩，一字往往可唱至七八拍，甚至十多拍，所以格外委婉纏綿。由於每字唱時較短，曲文詞連接得較緊密，所以北曲「詞情重」，即曲文文字的情感較明顯；而南曲「聲情重」，因為每一字都唱得飽滿延宕，更能發揮曲中每個字本身字聲變化之美感。

唱曲規範

曲牌音樂承傳有序，但歷年流傳使各地出現差異。崑山腔在魏良輔改革之前，也只是其中一種曲牌演唱的地方音樂。魏良輔的改革把這種原來較為粗放的地方音樂加以規範，並得到廣泛的喜愛和重視；其後曲家如王驥德（？-1623）、沈寵綏（？-1645）、徐大椿（1693-1771）等眾多文人積極參與崑曲的討論及改造，如把曲唱的字音、腔格、審美要求等皆作了進一步的細化及完善，並留下眾多曲唱理論文獻。延至近代，還有俞粟廬（1847-1930）、王季烈（1873-1952）、俞振飛（1902-1993）等曲家，對曲唱的實踐作進一步的總結和發展。以下從幾方面討論唱曲規範。

字音方面，不少人誤以為崑曲用蘇州話或崑山話來唱的，其實崑曲雖然是從地方聲腔發展而成，卻經歷代文人、曲家的研究規範，已成為風行全國的聲腔曲唱，所以其字音雖然帶有蘇州地方的味道，卻更多的靠攏了廣泛通行的官話，即所謂的中州韻。魏良輔提出「曲有三絕」，即「字清、腔純、板正」，以此說明崑曲曲唱的主要準則，首先便是對「字」的重視，要求讀對、讀準崑曲字音。其中尤要注重「四呼五音」，即口腔於出音時的「開、齊、撮、合」四種狀態，及「喉、舌、齒、牙、唇」五類發音位置，務求字音要清楚準確。

由於崑曲委婉延宕，唱時多是一字多音，即便能知道字讀，也未必能夠唱好、唱準確。因而歷代曲家總結了「切法即唱法」的處理，所謂「切法」，即傳統記錄漢字的「反切」之法。漢字實際上並非單音，而是多音快讀連結而成，如「東」字，便是「多翁」（「多」字的聲母加上「翁」字的韻母）相切而成。而崑曲唱字的「切法」，將一字分成字頭、字腹、字尾，以今天的拼音來理解，「東」字字頭是「do」字，字腹為「o」，字尾是「ong」，如此一來，便把一個字分解成不同部分，出口時字頭鋒芒一現，中間一字多音的旋律主要「過腔」唱字腹，唱到最後才字尾收結，這便是崑曲唱字的要求。

板眼可以簡單理解為音樂的節拍，「板」可以視作一個「小節」的首拍，而「眼」則為其他拍。「一板三眼」即是一「小節」有四拍。對唱曲者而言，「板正」主要指的是把曲的節奏掌握準確。崑曲的板式眾多，有「一板三眼」、「一板一眼」（一小節兩拍），這兩種板式還可以帶上「贈板」（即附加拍），另外還有有板無眼的「流水板」（一小節一拍）；這幾種板式都是「上板曲」，與之不同的是「散板」。所謂散板，乃是曲中節奏由唱者根據曲文情感作節奏處理，唱句只下底板。板式多樣，曲唱的節奏便極為豐富多變。散板曲也好，上板曲也好，都考驗唱者的文學修養。一個曲牌的節奏快慢，也可根據曲文之情緒變化，甚至一個曲牌中也可以轉換板式。規範中見自由，是崑曲曲唱的文學性。

腔格是唱曲另一重要規範。與其他「聲調語言」（tonal language）的曲種一樣，崑曲的音樂是與字音緊密結合的，所謂「依字行腔」，意思是旋律（泛稱「腔」或所謂「曲調」）必須符合唱字聲調的高低走向。曲牌填詞者依四聲要求填詞，譜曲者依四聲安頓唱譜，唱曲者也需懂得陰陽四聲，唱準曲字的聲調。因循陰、陽四聲而唱的「腔」，稱「腔格」，意思是腔的格式，絕大部分的戲曲和說唱音樂都講究，尤其是崑曲。所謂「腔純」指的是腔格必須純正不雜亂，尤其注重「依字行腔」。一般而言，去聲高唱，上聲低唱，陰聲高，陽聲低，若樂腔的旋律違背了這個規則，便會出現聲字不相符的情況，把字唱錯，即是唱詞聲調與旋律的高低起伏不配合，是為「倒字」。

崑曲演變過程中，出現許多特有的腔格，有些腔格是與四聲相關的。如上聲字用「（口罕〔造字〕）腔」「嚙腔」，去聲字用「豁腔」。另外，崑曲還有不少藝術性腔格，以求曲唱的美聽；如唱長音時會用「橄欖腔」，音與音的連接處常有「帶腔」，還有搖曳生姿的「撇腔」，頓挫迭蕩的「落腮腔」等。要唱好崑曲，得熟知這些腔格，不能亂用，也不能不用，否則便會唱錯字，唱不出崑曲的味道。

字聲	腔格
陰平聲	高平調，單長音。
陽平聲	單音較低，或多音漸次上升。
陰上聲、陽上聲	單音極低，或低起遞降，或降而復升。
陰去聲	高起高揭，落於比起音低一音處。
陽去聲	平起高揭，落於比起音高一音處。
陰入聲、陽入聲	分別與陰平、陽平同高，出口即斷。

圖4.4：字聲與腔格

行當不同，唱曲規範亦有差異。無論是唱散曲或劇曲，都要體貼曲文的情感風格，以最恰當的發聲和音色來演唱。特別是劇曲中有**人物設定**，要求唱者唱出人物所屬行當該有的聲音及風格。戲曲一般分有幾大角色類別，稱「行當」。崑曲五大行當分別是「生」、「旦」、「淨」、「末」和「丑」。不同行當的唱腔要求和處理，都建基於劇中人物的身分地位。其中生、旦為「細口家門」，淨末為「闊口家門」；前者細膩細緻，後者豪放粗獷。具體到用嗓上，前者真假嗓（音）混用，假嗓為多；後者多以真嗓演唱，以求渾厚嘹亮。即便同屬一個大行當，細分之家門還有差別。例如「生」行的「大官生」和「巾生」，前者要多用「堂音」（即宏大而共鳴的音），氣派要大；後者則是清脆悅耳，溫潤自然，其唱腔的稜角、甩腔的幅度都比大官生所用小。

行當	家門	曲唱特點
生	巾生	嗓音清亮甜潤，假聲為主
	小官生	嗓音高亢明亮，假聲用得比大官生多
	大官生	嗓音宏亮，多用厚重堂音
旦	正旦	嗓音寬厚洪亮，高亢激越，故有「雌大花臉」之稱
	閨門旦	嗓音清亮圓潤
	貼旦	嗓音甜脆
	老旦	嗓音寬亮蒼勁，真聲為主
淨		嗓音洪亮渾厚，多用堂音和炸音
末		嗓音厚亮，真聲為主

圖 4.5：行當、家門與曲唱特點

曲情乃曲唱最終目的。唱曲規範嚴謹，但這些規範只是曲唱的基礎和展示手段。就如清代曲家徐大椿在《樂府傳聲》（1744）的〈序〉所言：「唱曲之法，不但聲之宜講，而得曲之情為尤重。蓋聲者眾曲之所盡同，而情者一曲之所獨異……故必先明曲中之意義曲折，則啟口之時，自不求似而自合。若世之止能尋腔依調者，雖極工亦不過樂工之末技，而不足以感人動神之微義也。」只有明瞭曲深層內涵，方可唱出曲所獨有的情感。不少唱家認為唱曲若停留於規範、技術層面，即便做得再極致，也不過是「樂工」所為，並非是曲唱藝術的最終目標。

崑曲保存的文獻異常豐富，其中有大量的**曲譜**。留傳至今的曲譜也有多種形式，首先是「文律譜」。下圖為明代沈璟的《南曲全譜》（1606），主要是規範曲文的文字格律，如句數、字數、四聲、韻位等，同時也會點上了節奏



圖4.6：蔡正仁演《長生殿》唐明皇，大官生



圖4.7：張繼青演《牡丹亭》杜麗娘，閨門旦



圖4.8：侯少奎演《單刀會》關公，淨

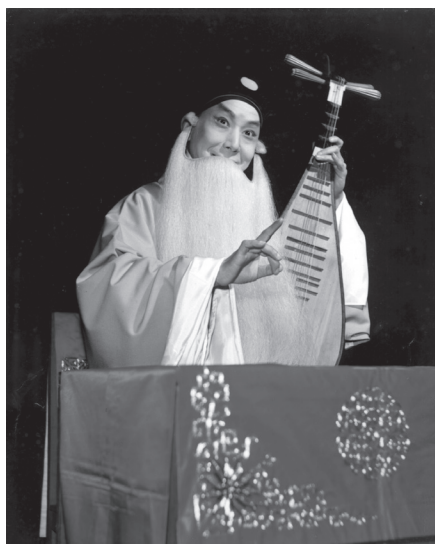


圖4.9：計鎮華演《長生殿》李龜年，末



圖 4.10：劉異龍演《水滸記》張三郎，丑

《長生殿・彈詞》【七轉】

唱者：計鎮華（1943-）

錄音版本：《計鎮華唱腔精粹》（上海聲像，2005）

曲詞：破不喇馬冤驛舍，冷冷清佛堂倒斜，一代紅顏為君絕，千秋遺恨滴羅巾血。半行字是薄命的碑碣，一掬土是斷腸墓穴，再無人過荒涼野。莽天涯，誰吊梨花榭？可憐那抱悲怨的孤魂，只伴著嗚咽咽的鶯聲冷啼月。

賞析：杜甫有首詩「岐王宅裏尋常見，崔九堂前幾度聞。正是江南好風景，落花時間又逢君。」這個君所指便是流落江南的宮廷樂師李龜年，《彈詞》是李龜年回憶當初唐明皇與楊貴妃如何恩愛，又如何在安史之亂中生死兩別。【七轉】所唱便是楊貴妃馬嵬遭兵變身亡，絕代佳人落得埋骨荒野那萬般淒涼。細心閱讀文字，再去感受曲裏蘊含的無奈與傷感。

圖 4.11：《長生殿・彈詞》【七轉】

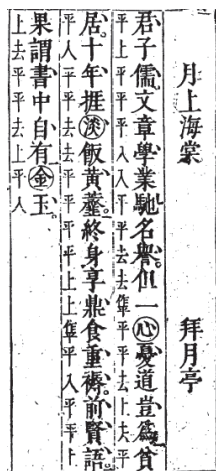


圖4.12：明代沈璟編《南曲全譜》（1606）用「文律譜」記句數、字數、四聲、韻位等

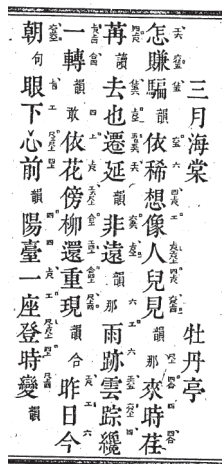


圖4.13：《九宮大成南北詞宮譜》（1746）用「宮譜」記曲牌旋律

相關的板位，識者自能依文律譜唱出音樂，但譜上並沒有音樂旋律的標示。這主要是因為這種文律譜的讀者多是文人，以指導填詞為目的。

至於譜中有標示旋律的則叫「宮譜」，最有代表性的如乾隆年間官修的《九宮大成南北詞宮譜》（1746），以及葉堂編訂的《納書楹曲譜》（1792）等。下圖為《九宮大成南北詞宮譜》，與文律譜最大的不同，是宮譜記錄了曲牌的旋律，把眾多散曲、劇曲都作了工尺（音名符號）、板眼（節拍符號）標示，如此便把曲牌的音樂形象保留下來。

與其他唱戲和絲竹樂種一樣，近世崑曲最常用的是「工尺譜」。崑曲所用的工尺譜是一種完整且極富實際指導意義的曲譜系統。下圖《與眾曲譜》（1940）和《粟廬曲譜》（1953），比起《九宮大成南北詞宮譜》詳盡了許多。細心辨析下，便可以看到《九宮大成南北詞宮譜》只標示了板及中眼，而《粟廬曲譜》則把小眼也標示了出來。而且還加入了「┐」氣口符號，另外還有不少腔格符號，如豁腔「ㄣ」、撇腔「ㄣ」等。並且還運用了字體的大小、正側標示，以體現唱時的虛實輕重。²

崑曲的伴奏又叫「場面」，分為「文場」與「武場」。所謂文場指的是弦管樂器，如曲笛、笙、曲弦、提琴等；而武場則指打擊樂部分，如板鼓、鑼等。崑曲樂隊中最主要的兩種樂器為板鼓和曲笛。樂隊鼓師一手執檀板，一

2. 現今普及的簡譜所能呈現的曲唱指示有限，其背後的原理與崑曲本質亦有不少差異。今天能讀工尺譜的人愈來愈少，即使專業劇團的演員和樂師亦不例外。

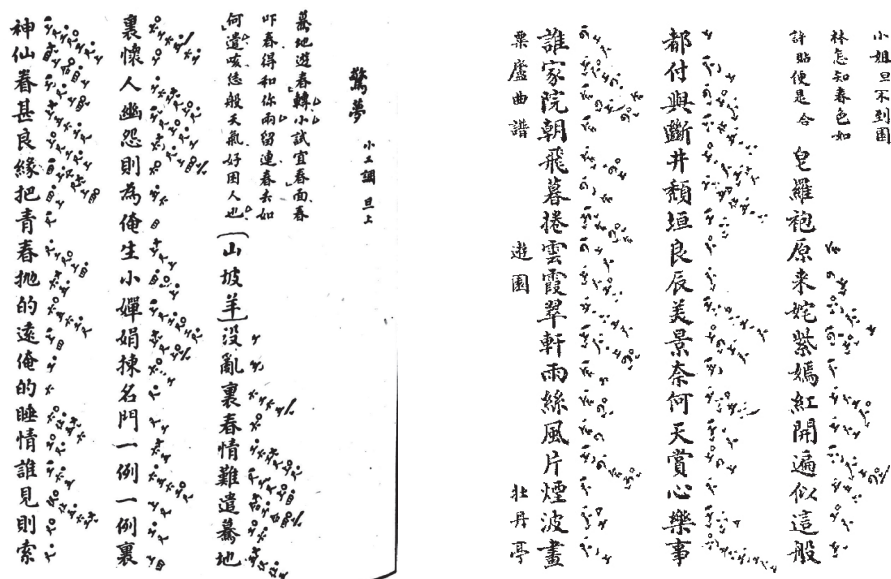


圖4.14：王季烈編《與眾曲譜》（左）（1940）和俞振飛編《粟廬曲譜》（右）（1953）

工尺譜

工尺譜以譜字、板眼（叮板）等符號來記錄聲腔和劇中所用其他旋律。不同劇種的工尺譜略有不同。「譜字」記音；「板眼」符號記節拍，寫在譜字右側。下列基本工尺譜字、西方唱名與簡譜對照（高八度一般加「亅」字旁，如「仕」、「伋」等，高兩個八度加「彳」，低八度在譜字末加撇，低兩個八度加兩撇。各地工尺譜記法不盡相同。）

譜字	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙	仕
西方唱名	sol,	la,	ti,	do	re	mi	Fa	sol	la	ti	do
簡譜	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1̇

「板」分「正板」與「贈板」。「贈」有附加的意思，在兩個正板之間加贈板，可以把曲牌本來的板數擴充一倍，使旋律更為緩慢、細膩。例如由一板三眼（四拍）擴充至一板七眼（八拍），贈板便放在八拍中的第五拍。

正板包括「頭板」、「腰板」及「底板」三種。

（1）頭板又稱迎頭板，隨字而下。

圖4.15：工尺譜

（下頁續）

(2) 腰板又稱掣板或虛板，腔過而下，即旋律未開始或前音續彈／唱的板位。因寫在兩個「工尺」中間位置，故稱「腰」。

(3) 底板又稱截板，腔盡而下。又可用於散板曲各句末字腔尾，用以節句。贈板則包括贈板、腰贈板二種。

- (1) 贈板隨字或隨腔而下。
- (2) 腰贈板亦處在兩個「工尺」中間位置。

「眼」則是板之後的節奏符號，若是「一板三眼」曲，則板後跟有「頭眼」、「中眼」、「末眼」，「頭眼」與「末眼」皆稱「小眼」；若是「一板一眼」曲，板後則是「中眼」。中眼若處於樂音進行中的位置，則稱「腰中眼」；頭眼和末眼若處於樂音進行中位置，則稱「側小眼」。

板眼名稱		符號
底板／截板		—
正板	頭板／迎頭板	、
	腰板／掣板	└
贈板	贈板	X
	腰贈板	X
中眼	中眼	O
	側中眼	△
小眼	小眼	•
	側小眼	└

圖 4.15(續)：工尺譜

手持鼓簽擊鼓，是諸場面之首，用來指揮整個樂隊的伴奏。至於笛則是崑曲的主奏樂器，笛師對曲唱十分熟悉，方能襯托唱曲。其他樂器均以笛的音高為標準，崑曲的「調」亦基本是以曲笛按音相應的工尺譜字命名，稱「工尺七調」。圖 4.16 為崑曲用曲笛七均調式。

對傳統的演唱來講，最簡單便是文場「四大件」便已足夠，這四件分別為曲笛、笙、曲弦及提琴。大規模演出則可以加入嗩吶、長尖、號筒、雲鑼、鑊鈸、木魚等。現今的崑曲樂隊更為龐大，甚至加了貝司 (bass)、大提琴等西方樂器，但是這些樂器與其他傳統樂器的諧和程度多受詬病。當今舞台演出的崑曲樂隊多有交響化的傾向，樂隊人數愈來愈多，樂器種類也愈見繁多。

曲牌調門	曲笛筒音（六孔全閉）	西方樂律
小工調	合（5/sol）	近 D 調
凡字調	凡（4/fa）	近降 E 調
六字調	工（3/mi）	近 F 調
正宮調	尺（2/re）	近 G 調
乙字調	上（1/do）	近 A 調
上字調	乙（7/ti）	近降 B 調
尺字調	四（6/la）	近 C 調

圖 4.16：崑曲用曲笛七均調式

舞台音樂如今也多有創新，如傳統伴奏所採用的單聲齊奏方式，現在也常會加入複調音樂；又會譜就新配樂以求渲染台上氣氛、銜接場次調度，然而這些配樂往往並非傳統所用的牌子曲，這就使得唱的曲文與配樂風格不統一。其實崑曲傳統上的配樂多用吹打曲牌，不同場合有不同風格的牌子曲，如慶賀、拜堂用【萬年歡】，行軍、演陣用【將軍令】等。另外，與其他劇種一樣，崑曲敲擊樂傳統也十分豐富，如樣式多變的各種敲擊的程式，稱「鑼鼓經」，武戲角色上場用「四擊頭」，殺陣、急行用「急急風」等。

變化與延續

十八世紀末、十九世紀初的乾隆、嘉慶年間之後，京劇與其他劇種興盛，崑曲漸漸失去戲劇舞台的中心地位，至晚清民國年間，更一度瀕臨滅亡危機。還好崑曲的承傳除了舞台演出，還有清唱一脈，在舞台演出式微的年代，曲界仍然不乏愛好流傳者，而且反過來拯救舞台承傳。

唱曲者結社而聚的歷史，可以追溯到明末的無錫曲局。而晚清民國期間，雖然舞台演出式微，曲社、曲人的活動卻相當興盛。其中上海、蘇州一帶曲社活動記載最多，上海有怡怡社、賡春社、平聲社、粟社、上海崑劇保存社等，蘇州有賡颺集、諸集曲社、禊集曲社、道和曲社等。曲社的曲友相聚唱曲，學習研究曲學，且常登台彩串。1921 年並由張紫東（1881–1951）、徐鏡清（1891–1939）、貝晉眉（1887–1968）、穆藕初（1876–1943）等曲社曲友合資設立「崑劇傳習所」，培養了崑劇傳字輩演員，為今天崑曲舞台的薪傳留下火種。³

3. 「崑劇傳習所」的第一批學生演員，藝名均以「傳」字作行輩，有薪傳不息之意。演員因應不同的行當取其藝名，如小生用「玉」字旁，取「玉樹臨風」之意；旦用「草」字頭，

時至今天，曲社的活動雖然說不上興盛，但不乏愛好者在默默堅持，如俞平伯（1900–1990）、張允和（1909–2002）等人創立的北京崑曲研習社，趙景深（1902–1985）等人創立的上海崑曲研習社，都是影響較大的曲社。另外，在南京、蘇州、杭州等地也有曲社活動，隨著近年崑曲受到更多關注，遠至長沙、武漢、廣州、深圳等地方也有曲社成立。香港在 1980、1990 年代便有習曲活動，近年更成立了香港和韻曲社，研習及推廣崑曲。

至於舞台上的崑曲，經歷了多次戰亂、文革等磨難，北方仍有崑弋傳承一脈，南方則有俞振飛及傳字輩演員傳下的火種。崑曲挨過 1980、1990 年代的不景氣，2001 年聯合國教科文組織列為首批「人類口述非物質遺產代表作」，似乎有新的景象，崑曲的觀眾也愈來愈多。現時中國大陸主要的崑曲表演院團有七個，分別為北方崑曲劇團、上海崑劇團、江蘇省崑劇院、蘇州崑劇院、浙江崑劇團、湖南崑劇團及永嘉崑劇團。另外還有不少民間崑劇演出組織，也不時登台演出，遠在台灣、香港，也有崑劇演藝組織，可謂「百花齊放」。由明清時期的鼎盛，歷經風雨飄零，到如今小見復興，相比起眾多已消失的戲曲種類，崑曲仍能傳承至今，已是不幸中之大幸。

取「美人香草」之意；老生、外、末、淨取「金」字旁，取「聲洪如鐘」之意；副、丑以「水」旁，取「口若懸河」之意。從取名可以看出崑劇傳統對生、旦、淨、丑四大家門在藝術風格上的基本要求。

戲劇與雅俗曲唱（二）：粵劇、粵曲

鄭寧恩

戲曲是民間大眾流行娛樂，源於宋朝隨城市蓬勃發展而衍生的瓦舍、勾欄（娛樂表演場地），與雜耍、說唱等各種娛樂節目一同表演。相對古琴是文人美學，在寧靜的環境撫琴修身養性，風格含蓄內斂聲音小，作為廣東主要戲曲劇種的粵劇，則是截然不同的民眾消閒娛樂活動，酬神娛人，大鑼大鼓，聲情並茂。2009 年聯合國教科文組織把粵劇認證為「人類非物質文化遺產代表名錄」一員，¹ 形容粵劇是「融合中國戲曲傳統及廣東方言，源自中國東南面說粵語的省份如廣東及廣西省」。究竟粵劇有多「中國」？有多「傳統」？以地域或方言界定是否足以辨識粵劇？

現時活躍於香港的「傳統」粵劇演出形式，大約形成於 1920、1930 年代。其間粵劇不斷經歷多種／多層文化接觸碰撞，由官話轉白話演出，生角轉用平喉（真聲）演唱，出現六柱制，吸收京崑元素及西方樂器等，展現無比的包融性。² 粵劇在廣東、香港和澳門等地流轉發展，並不是香港獨有，但隨著 1950 年代以後中港政權分隔，中國進行戲改、劇團由官方管理，香港粵劇在

1. 詳見 “Yueju Opera: Inscribed in 2009 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity,” UNESCO. <https://ich.unesco.org/en/RL/yueju-opera-00203>. Accessed March 1, 2018.
2. 粵劇原本全以「官話」（中州音）演出，後來轉為「白話」（廣府話）。辛亥革命期間出現一些用廣府話演出的粵劇，以宣傳革命思想。這些粵劇以唸白為主，採用「寫實」的動作演出，較接近話劇形式。至 1920、1930 年代名伶薛覺先與馬師曾致力把南北及中西文化元素融合，作出不同的嘗試，如「西裝戲」。此外，伴奏方面亦開始加入西方樂器。1930 年代出現的「六柱制」，是指由六個主要演員作為整齣戲的支柱，以文武生與正印花旦為男女主角，還有小生、二幫花旦、丑生及武生。「平喉」方面，由於戲班從前經常在戶外的戲棚演出，在沒有擴音設備的環境下，演員需利用高亢的「小嗓」（假聲）演唱以傳聲。現今粵劇演唱大致分平喉、子喉及大喉，生／丑常用的平喉乃自然發聲，旦角的子喉則比平喉高八度；欲表達激動的情緒時會以大喉演唱，其旋律音區比平喉高一個純四度或純五度。



圖5.1：黃泥涌道新月花園臨時搭建的譚公北帝誕神功戲棚外，幾位已上妝的演員正等候橫過馬路回戲棚（圖左電車後）準備演出。當晚先演例戲《八仙賀壽》、《跳加官》和《天姬送子》，續演長劇《鐵馬銀婚》（筆者攝於2006年5月4日黃昏）

殖民地統治下仍由市場主導；兩地粵劇的發展方向不同，而香港粵劇仍保留相對自由彈性的表演方式。

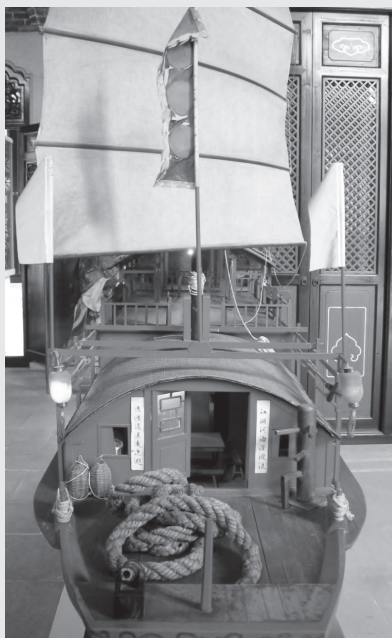
除了靈活的表演方式，粵劇在演出場地方面非常有彈性，常見足跡遍及新界、市區及離島臨時戲棚、戲院、劇場及大會堂等；以往啟德及荔園遊樂場也曾有駐場粵劇演出。1962年香港大會堂落成時，演出節目包括首演粵劇《鳳閣恩仇未了情》；1989年香港文化中心啟用時，亦特別安排演出《六國大封相》。

粵劇、粵曲深植於日常生活及聆聽經驗中，香港人或多或少都會聽過「落花滿天蔽月光」或「落街無錢買麵包」。³ 電視籌款節目常有粵劇折子戲演出，昔日更常見慈善伶王新馬師曾身穿破衣演唱〈萬惡淫為首〉。粵劇、粵曲通過舞台演出、唱片、戲曲電影及電台廣播等不同媒介流傳。現時香港每

3. 「落花滿天蔽月光」是經典粵劇《帝女花》（1957）尾場〈香夭〉的主題曲之首句唱詞，調寄〈妝台秋思〉。「落街無錢買麵包」是1960年代粵語流行曲〈買麵包〉的首句唱詞，為有「東方貓王」之稱的鄭君綿（1917–1994）根據前者所改編。

流動演出網絡——紅船班

紅船班流行於清末民初，以木船運載戲班演員、職員、音樂師傅等人及戲箱道具等物品；兩艘紅船一組稱為天艇、地艇，遊走珠江三角洲一帶的鄉村小鎮演出，期間這些人員亦在船上食宿生活。隨著粵劇進入城市戲院演出，戰亂爆發，像紅船班這種流動形式的演出在 1930 年代逐漸式微。戲班隨之轉移重心至廣州、香港及澳門三地演出，形成不少「省港班」的出現。許多名伶如薛覺先、馬師曾、白玉堂、上海妹等均出自省港班。（可參考容世誠，《尋覓粵劇聲影：從紅船到水銀燈》〔香港：牛津大學出版社，2012〕）



紅船重構模型，2011 年 12 月筆者攝於佛山粵劇博物館。按文獻記載及資深演員憶述，紅船大致分上層天台、下層包括床鋪艙位及廚房等設施。從圖片可見船頭（圖左下）置有一防衛大炮，另一邊設有木人樁供演員練功。

圖 5.2：流動演出網絡——紅船班

晚都有數場粵劇演出或粵曲演唱會活動，可謂相當活躍。每逢各式節日神誕（尤其是天后誕）、春節、盂蘭節及太平清醮等，在市區、村落、離島各地均可見戲棚踪影。鑼鼓一響，娛神娛人，神功戲演出亦可靈活因應場地或主會要求臨時延長或縮短。

即時互動的拍和音樂

上文提及香港粵劇的表演方式相對自由彈性，其音樂與演出的即興互動也是如此。粵劇拍和樂隊又稱為「棚面」，緣於早期演出常設樂師席於舞台後方；樂器組合較為簡單，以「三架頭」伴奏（即二弦、月琴和三弦）。⁴ 受對外貿易和西方文化的影響，1930 年代粵劇開始引入西方樂器，如小提琴（行內稱梵鈴，即 violin 音譯），現時梵鈴仍是主要領奏樂器；其他樂器包括色士風（行內稱「色士」，saxophone 音譯）、木琴、士拉結他（slide guitar）、爵士鼓，甚至鋼琴也曾被搬上粵劇舞台。同時京劇鑼鼓和鑼鼓點也隨京劇武打藝術一同被粵劇吸收。影響所及，中西旋律樂器被一併合稱為「西樂」，敲擊樂器則稱為「中樂」。直至 1990 年代，業界又出現「音樂」和「擊樂」兩詞，代表旋律和敲擊樂器部門。

「頭架」和「掌板」分別是領導旋律和敲擊樂器的音樂師傅。「頭架」拉奏梵鈴或高胡，其他主要旋律樂器尚有揚琴、琵琶、色士風及大提琴等；「掌板」一人負責包括卜魚、沙的、雙皮鼓及木魚等敲擊樂器，同時指示下手配



圖5.3：坑口天后誕神功戲棚，正在演出的劇目是《穆桂英大破洪洲》。圖中可見台上的「棚面」位置，頭架（音樂領導，左一）拉奏梵鈴，掌板（擊樂領導）坐在頭架後方，兩人正密切注意兩位演員的演出，即時配合拍和（筆者攝於2013年5月17日）

4. 夜場演出則可在三架頭外多加一種樂器，如竹殼提琴或橫簫。清末民初時樂師數量大幅增加，由上手至十手，負責演奏不同的旋律及節奏。

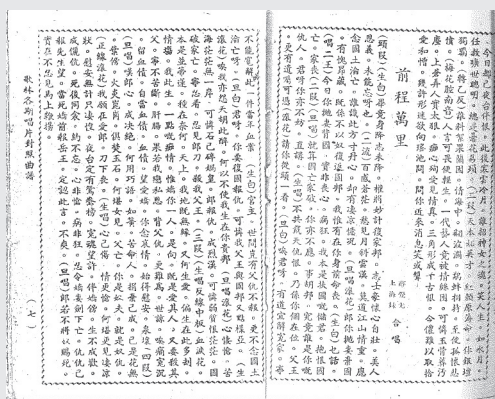
〈前程萬里〉

演唱：薛覺先、上海妹

錄音版本：《前程萬里》（歌林唱片）

錄音年份：約 1940 年代

由名粵劇編劇馮志芬（？-1962）撰曲，薛覺先（1904-1956）與上海妹（1909-1954；1940 年代四大花旦王之首）合唱。唱段由說白、滾花、二黃等唱段組成，主要聆聽薛覺先獨特的唱腔，以及當時中西樂器的拍和聲音及風格。



〈前程萬里〉曲詞，載《歌林公司各期唱片對照曲譜》（出版年份不詳）。

薛覺先

薛覺先有「萬能老倌」之稱，初習丑角，後轉演文武生，也擅演旦角。「薛腔」音色清亮、乾淨簡潔，代表劇目之一是有「還魂丹」之稱的《胡不歸》（1939）。薛氏曾到上海觀摩崑劇、京劇、說書、大鼓及鳳陽花鼓的演出，學習江浙民間小調以及京劇舞台藝術。1927 年薛氏返回廣州演出，把上海所學的京劇元素如「北派」的把子（武打藝術）和鑼鼓用法運用在粵劇演出，「融會南北戲劇之精華，綜合中西音樂而製曲」；並引入小提琴（梵鈴）、改進花旦化妝方法和革除劇場陋習等。同時薛氏積極改編西方電影成粵劇，並首演許多時髦粵劇如《白金龍》（1929）和《璇宮艷史》（1930）等，《白金龍》亦隨即被改拍成第一部有聲粵語電影。

圖 5.4：薛覺先與〈前程萬里〉

合打鑼查、高邊鑼及大堂鼓。掌板控制演出的氣氛和節奏速度，與頭架緊密配合，因應演員的演出狀況、或演員即興「爆肚」⁵時，即時「執生」互補。

工尺譜、定弦、調式

如古琴的減字譜不明確記錄音高，亦缺乏明確的節拍和強弱指示，粵劇採用的「工尺譜」亦屬「規約式」(prescriptive) 記譜方式。工尺譜上的工尺（音高）和叮板（節奏）只是記錄主要旋律音高、基本時值和相關唱詞，沒有強弱指示；演員和樂師可在主要旋律音之間變化加花，或安排唱詞的節奏，相當靈活自由。粵劇劇本（又稱曲）或粵曲曲本並不常以工尺譜記譜，除非是特別唱腔，否則不會特別標示工尺譜字及叮板，演員和樂師會按不同板式聲腔的規格演唱和拍和。如是新創作小曲或生僻的曲目，劇本上才會附工尺譜作參考。

粵劇所使用的工尺譜唱名與京劇、崑曲相當接近，都是以合、尺等譜字代表個別樂音，近似西方音樂使用的唱名法 (solfège system)。粵劇的工尺譜並非用廣東話發音，而是用近似中州音的讀法：

譜字	合	士	乙	上	尺	工	反	六	五	ㄟ 乙	生
粵語 拼音	ho4 〔何〕	si6 〔是〕	ji6 〔二〕	saang3	ce1 〔車〕	gung1 〔宮〕	faan2	liu1	wu1 〔烏〕	ji6	saang3
西方 唱名	sol,	la,	ti,	do	re	mi	fa	sol	la	ti	do'
簡譜	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	i

圖 5.5：工尺譜

小提琴（梵鈴）進入粵劇後調整定弦，形成音色改變。1920、1930 年代「平喉」出現，粵劇的定調隨之降低，直接帶動樂器改革。當時粵樂名家尹自重（1903–1985）把小提琴的四條定弦由低至高改為 F-C-G-D，比原來西方的定弦 G-D-A-E 低大二度。另一粵樂名家呂文成（1898–1981）創製「粵胡」（又稱高胡），兩根空弦分別定為 G、D 兩音，即廣東話俗語「合晒合尺」的「合尺」（音「何車」）。

「線」在粵劇音樂可代表不同的概念和意思，互相混合使用，此處嘗試從「定弦」和「調式」解釋「線」的音樂功能。線可以指「定弦」，主要分為正線、

5. 「爆肚」是指演員按情緒或觀眾反應即興發揮演出，即場加入劇本或綵排時沒有的情節、說白或唱段。

線	線口／調門	定弦
正線（又稱合尺線）	上（1）～ C	GD ～合尺（sol-re）
反線（又稱上六線）	上（1）～ G	GD ～上六（do-sol）
士工線	上（1）～ C	AE ～士工（la-mi） GD ～合尺
尺五線	上（1）～ F	GD ～尺五（re-la）

注：早期粵劇多在空曠的戶外演出，「正線」的「上」音通常定為 D 或降 E 音，務求唱腔響亮清晰。隨著演出環境的改變及音響技術的進步，現今舞台演出常把「上」音定為 C 或 C#，也會使用「C20」（介乎 C 與 C# 之間，又稱為「大棚線」）。此外亦可按演員要求而把正線的「上」音調至 Bb 和 D 音，行內分別稱為「唱低／唱高一板線」（或一盤線）。由此可見，演員可靈活按自己的聲線狀態或樂曲的情感意境，與樂師商量線口的高低，十分彈性。

圖 5.6：調式與定弦

反線、士工線與尺五線，各有不同線口／調門（key）。如劇本曲本沒有標明「反線」，一般使用「正線」。

早期粵劇以二弦拍和「梆子」唱段（詳見下文「板腔」段落有關梆子的介紹），二弦的定弦接近 AE 兩音（士工），所以梆子又稱為士工；拍和「二黃」唱段時則定弦為合尺，所以二黃又稱為合尺，而梆子和二黃並不兼用。值得注意的是，現時的粵劇演出無論梆子或二黃皆用 GD 定弦的高胡伴奏，導致音色改變。此外，近代出現用士工線的小曲，以 GD~ 士工定弦，其線口／調門則接近 1~Bb。

「線」亦可指調式，近似西方音樂的調式（mode）概念。合尺和反線基本上採用七聲音階，乙反和士工則是五聲音階。其中「乙反」調式（合乙上尺反六）又稱為「苦喉」，強調「乙」和「反」兩音為骨幹音；需要留意的是「乙」音並非十二平均律之 ti 音，而是介乎 ti 與降 ti 音（b7）之間；「反」音則介乎 fa 與升 fa 音（#4）之間，組成的旋律帶悲苦感覺，適合悲劇情節。在劇本曲本中，可見寫上調式、板式名稱，如「乙反木魚」，即指用乙反調式唱木魚（說唱音樂可見文末「南音：凝結城市聲音的說唱音樂」）。

唸白的音樂性

戲曲演出的四種基本元素包含「唱、唸、做、打」，其中「唱」指唱腔音樂；粵劇的唱腔音樂可大致分為板腔（梆黃）、說唱（歌謠）和曲牌。「唸」指唸白或說白，以說話的方式交代情節及人物角色的情感。雖然唸白並非唱

《帝女花》〈香夭〉詩白

演員：任劍輝、白雪仙

錄音版本：《帝女花》（娛樂，1988）

錄音年份：1960 年

唐滌生編撰的粵劇《帝女花》可謂粵劇的經典劇目之一。1957 年由任劍輝（1913–1989）與白雪仙（生於 1928 年）領導的「仙鳳鳴劇團」在利舞台首演；1959 年同名電影在港首演，其後娛樂唱片東主劉東邀請原班演員，包括任白、梁醒波、靚次伯、林家聲與任冰兒在堅尼地道佑寧堂現場錄音，灌錄全劇成唱片。（屬三級歷史建築的香港佑寧堂難逃土地供應問題，2017 年開始被清拆重建住宅）。另一經典版本是任白於 1972 年為六一八水災籌款，在電視上義唱《帝女花》〈香夭〉及《李後主》〈去國歸降〉，此後任白再無公開演出。在 1959 年的電影版本中，以下四句詩白改為「倚殿陰森奇樹雙，當年誓約未能忘。舊臣莫對花燭夜，不須侍女伴身旁」，但 1960 年的唱片錄音則用回舞台粵劇版本的詩白。

《帝女花》尾場〈香夭〉，在長平公主與駙馬周世顯唱出主題曲（小曲〈妝台秋思〉）前，輪流唸出詩白，短短四句寫景寫情。任白吐字清晰，融情入聲，尤其「花燭夜」一頓，入聲字「燭」（zuk1）的短促收音十分清晰，「夜」字稍為拖腔向下滑恍如斷腸。「下去」和「知道」則以中州音（官話）唸出。

長平：倚殿陰森奇樹雙（seong1，上平）

世顯：明珠萬顆映花黃（wong4，下平）

長平：如此斷腸花燭夜（je6，下去）

世顯：不需侍女伴身旁（pong4，下平）

世顯：下去（官話）

侍女：知道（官話）

詩白一般可每句 5 或 7 字，句數需為雙數。上面的例子一句 7 字，分別由兩頓（4 字 + 3 字）組成，除第三句外均押韻。粵劇粵曲講究聲韻，一場戲或一首曲可由頭用同一種韻到底，在音韻上帶連貫性。上面的例子押「郎當韻」（ong）；在尾句「不需侍女」後稍歇，打出一槌鑼鼓後，再接續唸出「伴身旁」。尾句之後並無鑼鼓，直接轉入小曲〈妝台秋思〉；在兩句官話之間，從錄音可聽到一聲碰鈴，然後音樂加入。

圖 5.7：《帝女花》〈香夭〉詩白

腔，但有一定的音樂及節奏性，譬如唸白的其中兩種——「浪裏白」與「鑼鼓白」分別以旋律音樂和鑼鼓襯托；白攬、詩白、口古、韻白均需押韻。為人熟悉的「白攬」具高度節奏性，每句有三、五或七字，演員在數白攬時，掌板（擊樂領導）同時打板配合，突出節奏感。「口白」則最接近日常說話，沒有字數、句數或押韻等限制。無論京劇、粵劇或歌仔戲，不少戲曲劇種都有「千斤口白三兩唱」的說法，可見口白在戲曲表演的重要性。

曲牌和板腔

小曲〈妝台秋思〉屬於唱腔音樂的「曲牌」類，有較固定的旋律。不同年代的編劇、樂師和演員靈活地創作和採用不同的旋律、唱腔和樂器組合。除吸收崑曲牌子作基礎之外，曲牌類亦包含大量「小曲」；這些小曲移植廣東音樂、地方小調、中外流行曲、時代曲及電影歌曲，以及特別創作的曲等（見圖 5.8：〈紅燭淚〉），包羅萬有。

板腔音樂又稱「梆黃」，即「梆子」和「二黃」兩大類。京劇「皮黃」以二黃及西皮為主要聲腔，粵劇初時亦只有板腔——先有梆子，再吸收二黃，而在一場戲中只用梆子或二黃，⁶二者不能兼用。及至清末民初，梆子、二黃兩類開始混合使用。現今常用的梆黃板式大致有三十餘種，如七字清中板、二黃慢板及滾花等。唱者需「依字行腔」，在不同板式的固定句格、結束音及叮板規範內可靈活行腔。同一唱段每次的唱法也可能不同，拍和師傅亦會按唱者的演繹即時配合，因此老倌們反而難以適應固定音樂伴奏的粵曲卡拉 OK（karaoke）。

「依字行腔」即按曲詞字音的高低，以及所佔叮板時長考慮行腔旋律；唱時講究「露字」，即字音的高低與旋律互相配合，清楚完整唱出字詞。認識「粵語九聲」（見圖 5.9）對了解粵劇粵曲唱腔音樂相當重要，因字音的高低影響字詞意義；例如「衣」（ji1，上平）和「意」（ji3，上去）雖然同一聲韻，但因聲調不同，意義亦有不同。如唱詞和旋律未能配合，則不能準確唱出字詞（如由衣唱成意），難以「露字」清楚表達文意。除粵語九聲之外，唱者亦需遵守不同梆黃板式和說唱音樂的規格，如分頓、押韻、注重平仄及結束音等。

除「合晒合尺」外，俗語「撞板」或成語「一板一眼」，都與戲曲的「叮板」（節拍）有關。在粵劇粵曲，一組節拍的第一拍稱為「板」，其餘稱為「叮」。

6. 「梆子戲」如《打洞結拜》和《六郎罪子》，「二黃戲」則有《三娘教子》和《仕林祭塔》等。

《紅燭淚》

演唱：紅線女

錄音版本：《搖紅燭化佛前燈：紅線女金曲選（三）》（百利，1991）

錄音年份：不詳

《紅燭淚》由著名粵樂音樂家王粵生（1919–1989）譜曲、唐滌生撰詞，出自粵劇《搖紅燭化佛前燈》（1951）；該劇由紅線女（1925–2013）及何非凡（1919–1980）主演。其後仙鳳鳴劇團首演的《紫釵記》（1957）以及其他唐滌生的作品中多次採用此曲。同一首小曲旋律分別在各劇填上不同曲詞，表現不同場景、情感或氣氛。

此外，透過此錄音版本可聆聽紅線女獨特的唱腔風格。她注重結合京崑、西洋美聲及民族聲樂等歌唱技巧，形成「女腔」；1950年代中期紅線女返回廣州定居後，再逐漸發展成剛強飽滿的「紅腔」。

第一段	身如柳絮（1）隨風擺，（3）	（baai2，上上）
	歷劫滄桑無了賴。（6）	（laai6，下去）
	鴛鴦扣（1），宜結不宜解（3），	（gaai2，上上）
	苦相思，能買不能賣。（6）（拉腔）	（maai6，下去）
第二段	悔不該（3），惹下冤孽債，（1）->（2）	（zaai3，上去）
	怎料到賒得易時還得快。（6）	（faai3，上去）
	顧影自憐（6），不復是如花少艾，（6）	（ngaai6，下去）
	恩愛煙消瓦解，（3）	（gaai2，上上）
	只剩得半殘紅燭在襟懷。（6）	（waai4，下平）

每句曲詞主要圍繞「工」（3）音及「士」（6）音，猶如西方音樂的小調，渲染悲苦情緒。紅線女在演唱時加入許多滑音，更顯婉轉低迴。

從音樂分析可見，王氏在曲中大多使用「工」及「士」字為結束音，並套用相似的旋律動機（低八度）「7653 6」（motive），補充並加強樂句之間的連貫性。除「苦相思」外，王氏多在樂句句尾採用此旋律動機，如「無了賴」、「還得快」及「少艾」。此外，由此動機（低八度）「7653 6」擴張發展成（低八度）「1276 5635 6」，出現在首段第四句句尾「賣（拉腔）」及第二段尾句「襟懷」，同樣作為段落的結束旋律。

唱段大致可分為兩段，頭段 4 句，第二段 5 句。從唱段及各句樂句的結構不一，可見此曲在創作時屬「先詞後曲」，即撰曲者按曲詞字音發展旋律。同時可見一韻到底，每句押「埋街韻」（aai），除尾句屬平聲外，其餘各句句尾皆為仄聲。（有關平聲、仄聲的解釋，可參「粵語九聲」。）

圖 5.8：《紅燭淚》

粵語九聲

粵語屬於聲調語言 (tonal language)，由「平、上、去、入」四種聲調組成「九聲」。如將語音的高低幅度劃分成 1 至 5 級，最高為 5 級、最低為 1 級。九聲分為「上/下」(或陰/陽) 兩組，如上平聲為最高音，由 5 滑向 3；下平聲則最低沉，由較低的 2 滑下向 1。如曲詞分別是上平 (53)、下平 (21)，則適宜配合向下行的旋律，方便露字。入聲字分為上入、中入和下入，屬閉塞音 (以 p / t / k 收音)，難以延長發音或拉腔。下圖句子「青口配魚柳飯一百六」即由九聲組成。

平	仄		
平	上	去	入
上平 5 3 青 (ceng1)	上上 3 5 口 (hau2)	上去 3 3 配 (pui3)	上入 5 一 (jat1)
			中入 3 百 (baak3)
下平 2 1 魚 (jyu4)	下上 2 3 柳 (lau5)	下去 2 2 飯 (faan6)	下入 2 六 (luk6)

粵語九聲可分為「平仄」兩大類，除上平、下平屬「平聲」外，其餘都屬「仄聲」(即「上、去、入」聲)。板腔和說唱音樂講究上句、下句輪流排列，上句押仄聲、下句押平聲。

圖 5.9：粵語九聲

有唱詞的節拍稱為「正板」(×) 和「正叮」(、)，沒有唱詞的便稱為「底板」(⌵) 和「底叮」(⌒)。⁷ (見以下《胡不歸》〈慰妻〉的譜例)

粵劇粵曲也有慢板和中板，但並非如西方音樂的快板 (allegro)、中板 (moderato) 或慢板 (adagio) 般指速度快慢。「慢板」即一板三叮 (分別稱頭、中、尾叮)，大約等於 4/4 拍；「中板」則指一板一叮 (2/4 拍)。還有「散板」和「流水板」，前者乃自由速度，如滾花，由唱者自己決定演唱速度；後者則

7. 在拍和板腔音樂時，「板」指敲擊「卜魚」一次，「叮」則敲擊「沙的」一次；拍和曲牌時在「板」敲擊「大鼓」一次，「叮」撞「碰鈴」一次。但在實際演出時可按情況變化，如在基本節奏上加花。

《胡不歸》〈慰妻〉

演唱：林家聲、芳艷芬

版本：電影《胡不歸》(植利影業公司)

首映年份：1958 年

簡介

《胡不歸》〈慰妻〉是粵劇《胡不歸》(馮志芬編撰)的重要場次，全曲屬板腔體，並無小曲，由薛覺先和上海妹原唱。此次聆聽版本由薛氏關門弟子林家聲(1933-2015)和花旦王芳艷芬(生於1928年)演唱，可聆聽二人的唱腔風格。前者的表演藝術被譽為「林派藝術」；芳艷芬擅唱反線二黃，其音色圓潤醇厚富鼻音、行腔連貫，被稱為「芳腔」。

		郎		但		(旦		惟		恩	×	苦	×	花	×	春	×	嬌		(生
		你		願		接		有		愛		命		好		山		呀		長
夜	×	倚	×	留	×	唱		低	×	難	×	妻	×	偏	×	愁	×	你	×	句
雨	、	閨	、	得	、	八		聲	、	求	、	逢	、	逢	、	鎖	、	梨	、	二
晴	、	有	、	青	、	字		偷	、	我		我	、	、	、	、	渦	、	、	黃
人	、	母	、	春	、	句		怨	、	嗰		呢	、	風	×	淚	×	淺	、	慢
、		何		、		二		、		位		個	、	雨	、	偷	、	笑	、	板
		再		再		黃		怨		慈	×	苦	×	、	、	藏	、	試		相
郎		令		續		慢		一		母	、	命	、	、	、	、	、	問	×	對
你		佢		情		板		句		諒	、	郎	、					今	、	淒
要	×	盼	×	、	×			天	×	、	天	、	、	、				何	、	涼
早	、	、	、	絲	、			意	、	、	、	、	、					往	、	、
歸	、	望	、	、	、			、	、	、	、	、	、					、	相	×
、	、	、	、	、	、			、	、	、	、	、	、					、	看	
	×	更	×	千	×			茫	×	、										、
為	、	、	、	、	、			茫	、	、										、
	、	、	、	、	、			茫	、	、										、
	、	、	、	、	、			茫	、	、										、
尚	×	長	×	丈	×			茫	×											
。	。。	。。	。	。	。			。。	。。											

圖 5.10：《胡不歸》〈慰妻〉

(下頁續)

粵曲板腔和說唱曲詞多為七字句和十字句，再在一句中按照曲文和聲腔分為若干節數，術語為「分頓」。如七字句分為兩頓（4+3 字）、八字句分為三頓（3+2+2 字），十字句則分為四頓（3+3+2+2 字）。在基本字數外又可加上一些襯字或攞字，粵劇行內又稱為「預仔字」，擴充或補充文句字詞及意思。

上述唱段包含長句二黃慢板及八字句二黃慢板。前者為薛氏所創板式，擴充了樂句的字數，減少了上、下句之間的過序，加快了演唱的節奏。「長句二黃慢板」的格式如下：

起式

(第一頓)	(第二頓)	
相對淒涼	相看神愴	(cong3，下去)

正文（皆為七字句〔4+3〕，句數多少彈性靈活；加上底線為襯字）

(第一頓)	(第二頓)	
嬌呀你梨渦淺笑	試問今何往	(wong5，下上)
春山愁鎖	淚偷藏	(cong4，下平)
花好偏逢	風雨放	(fong3，上去)
苦命妻逢	我 <u>呢個</u> 苦命郎	(long4，下平)
恩愛難求	我 <u>嗰位</u> 慈母諒	(loeng6，下去)

收式（一般是八字句二黃慢板：4+2+2）

(第一頓)	(第二頓)	(第三頓)	
惟有低聲偷怨	怨 <u>一</u> 句天意	茫茫。	(mong4，下平)

由正文開始至收式，每句依從平仄相間的上下句格式。在押韻方面，除正文尾句外，上述唱段每句押「郎當韻」(ong)。正文採用的七字句句式，均工整地分為 4+3 兩頓；減去襯字後，每句的叮板節奏與唱詞配合亦相當工整：

	第一頓				第二頓			
叮板	×	、	、	└	×	、	、	└
唱詞	1	2	3	4	5	6	7	

正文第二句第二頓的節奏稍作變化，「淚偷藏」的「偷」字提前在正板的後半拍唱出：

圖 5.10（續）：《胡不歸》〈慰妻〉（下頁續）

叮板	×	、	、		┐	×		┐	、	┐
	1	2	3	4		5	6		7	
唱詞	春	山	愁	鎖		淚	偷		藏	

文武生唱出收式的八字句二黃慢板句後，正印花旦亦接唱八字句二黃慢板（4 + 2 + 2 句式，加上底線為襯字）：

	(第一頓)	(第二頓)	(第三頓)	
生	<u>惟有</u> 低聲偷怨	<u>怨一句</u> 天意	茫茫。	(mong4，下平)
旦	<u>但願</u> 留得青春	<u>再續</u> 情絲	千丈。	(zoeng6，下去)
	<u>郎你</u> 倚闌有母	<u>何堪</u> 令佢盼望	更長。	(coeng4，下平)
	夜雨瞞人	<u>郎你要</u> 早歸	為尚。	(soeng6，下去)

與前段正文尾句的「諒」字相同，正印花旦此八字二黃唱段每句的「丈、長、尚」均押「強疆韻」(oeng)。

上述四句八字句二黃慢板均工整地分為三頓（4+2+2 字）；減去襯字後，每句的叮板節奏與唱詞配合大致相同，每句共佔 4 個「一板三叮」：

	第一頓				第二頓				第三頓				
叮板	×	、	、		┐	×	┐	、	┐	×	、	┐	┐
	1	2	3	4		5	6		7		8		
唱詞	留	得	青	春		情	絲		千		丈		

圖 5.10 (續)：《胡不歸》〈慰妻〉

有板無叮。粵劇的板式與唱段的速度並沒有必然的關係，如慢板並不一定較中板為慢。這種叮板組合亦是「規約式」的節拍指示，如一板配上數個唱詞，唱者可自行編配唱詞的節奏。

南音：凝結城市聲音的說唱音樂

粵劇吸收民間的說唱音樂（又稱歌謠），以說白及唱曲說故事，主要包括南音、木魚、龍舟及粵謳等，均以粵語演唱。「木魚」是散板清唱，並非指常見的木造敲擊樂器。粵劇吸收南音，又稱為「戲台南音」以示分別；南音版面原為純器樂引子，融入粵劇後多被填詞成唱段。南音唱段結構大致分為起

式、正文、煞尾；在粵劇粵曲的南音唱段，煞尾的最後一句可轉用梆黃，方便連接下一唱段。

昔日在茶樓、茶廳有歌壇粵曲，地水南音則多在茶樓、妓院及鴉片煙館等地演唱；演唱的環境影響兩者的演出內容和風格。曾經為省港澳主流娛樂的歌壇粵曲和南音，似乎不敵娛樂方式和觀眾口味的轉變，處於消逝的邊緣。兩者獨特的唱腔風格和韻味，凝結了時代的城市音境和音樂品味。「地水南音」則專指失明藝人演唱的南音，瞽師（男藝人）、瞽姬或師娘（女藝人）均以平喉演唱；曲目長短不一，由十數分鐘的短篇小品，或至數十小時的長篇歷史故事。演唱形式相當簡單，演唱者左手打拍板，右手彈箏伴奏（南音用的箏一般較今日常見的古箏細小，放在桌上彈奏）；有時亦加入椰胡和揚琴等樂器伴奏。中國各地均有說唱曲種，其中南方有蘇州彈詞（說和唱、彈三弦和琵琶）源自失明人習琵琶以說唱謀生。日本亦有浪曲（Rokyoku），以三味線（shamisen）伴奏。

1950、1960 年代香港電台有南音廣播節目，由著名的瞽師杜煥（1910–1979）演唱，拍檔何臣以椰胡拍和；可惜南音在 1980 年代以後逐漸式微。近年香港仍有一些習唱南音的名家，如唐建垣、區均祥、粵劇名伶阮兆輝，以及師娘腔傳人吳詠梅女士（1925–2014）。南音名曲除〈客途秋恨〉、〈弔秋喜〉、〈嘆五更〉、〈男燒衣〉等，亦有王君如的〈吟盡楚江秋〉（1958）等作品面世。1988 年香港電影《胭脂扣》重構了 1930 年代石塘咀妓院演唱南音的場景（背景可見師娘），選用的正是地水南音名曲〈客途秋恨〉。

南音的音樂結構大致分為起式、正文和煞尾三個部分。起式由兩句構成，押平聲字；正文由四句構成，減去感嘆語氣詞如「唉」、「呀」和「仔字」（在以下〈嘆五更〉譜例中以括號表示），每句曲詞可分成兩頓（4 + 3 字）；四句分別收仄、上平、仄、下平聲字。收平聲字的詞句必須押韻，仄聲句則可不押韻，且同一段落需用同一韻腳，不能轉韻。每頓之間拍和重複奏出固定旋律過門，容易辨認。煞尾與正文相似，只是第三句後加一頓，重複前面三個字，並減慢速度，提示該段落/曲即將完結。

地水南音於 1980 年代瀕臨消逝，曾經蓬勃的粵劇電影亦於 1970 年代末消失香港影壇。有研究指出神功粵劇演出在過去三十年呈現大幅下降的趨勢，然而在戲院、劇場或會堂的各類粵劇粵曲演出卻遍地開花。此消彼長，粵劇在香港至今仍維持相當的生命力，致力求存不至成為文化「遺產」。

〈嘆五更〉（選段）

演唱：吳詠梅（1925–2014），資深曲藝名家，擅奏秦琴和揚琴

錄音版本：《吳詠梅南音精選》（香港嶺南大學群芳文化研究及發展部、龍音，2014）

錄音年份：2008 年

拍和：區均祥（洞簫）、阮兆輝（拍板）、杜泳（椰胡）與陳國輝（箏）

此錄音版本緣於 2008 年 12 月 17 日晚上，時任香港中文大學中國音樂資料館館長的余少華教授，力邀吳詠梅女士在替師杜煥地水南音唱碟發佈會上開腔演唱。吳女士當晚在香港中央圖書館唱出〈嘆五更〉的其中三更（第一、二及五更），同場的兩位表演嘉賓阮兆輝與區均祥即時主動為其拍和。吳氏為南音說唱「師娘腔」的承傳人。師娘的唱腔風格淡薄平靜，尤如心如止水，道出他人故事。現時尚有潤心與銀嬌師娘的錄音流傳。吳氏的師娘腔自然隱含蒼涼，風格「骨子」優雅，拍和亦簡單樸實。

簡介

〈嘆五更〉與〈客途秋恨〉被譽為雙絕。後者源自清代同名詞曲，唱詞內容講述杭州文人繆蓮仙思念廣州妓女麥秋娟的故事。〈嘆五更〉由清嘉慶年間進士何惠群所創作，唱詞描寫青樓女子思念離去的情郎。全曲連引子共有六段，一段一更、每更一嘆，層層推進，細緻表現人物的情緒。

0:08 十板南音板面（do sol, re 開頭），即純器樂引子

唱詞

第一段	
1:21	起式
句一	懷人待月，倚南樓（lau4，下平）
句二	觸起離情，淚怎收（sau1，上平）
	正文
句一	自記與郎，（你）分別後（呀）（後 hau6，仄聲）
句二	（好似）銀河隔住，女牽牛（ngau4，下平）
句三	好花自古，香唔（呀）久（呀）（久 gau2，仄聲）
句四	青春難為，使君留（lau4，下平）

圖 5.11：南音〈嘆五更〉（選段） (下頁續)

句一	他鄉莫戀，殘花柳 (lau5, 仄聲)
句二	但逢郎便，好買歸舟 (zau1, 上平)
句三	相如往事，郎知否 (呀) (否 fau2, 仄聲)
句四	(你睇) 好極 (似) 文君，(都) 尚嘆白頭 (tau4, 下平)
第二段 (初更)	
4:40	起式
句一	初更才報，月生 (呀) 西 (sai1, 上平)
句二	(唉我) 怕聽林間，(個隻) 杜鵑啼 (tai4, 下平)
	正文
句一	聲聲泣 (呀) 血，榴花底 (呀) (底 dai2, 仄聲)
句二	(佢話) 胡不歸來，胡不 (呀) 歸 (gwai1, 上平)
句三	(唉) 怎得魂歸，郎府第 (呀) (第 dai6, 仄聲)
句四	(等佢) 喚轉郎心，早日到嚟 (lai4, 下平)
句一	免令兩家，音訊滯 (呀) (滯 zai6, 仄聲)
06:57 [轉乙反]	
句二	(好似) 伯勞飛 (呀) 燕 (呀)，各東 (呀) 西 (sai1, 上平)
句三	(唉) 縱有柳絲，(難把) 心懷繫 (hai6, 仄聲)
句四	(可惜) 落花無主，葬 (呀) 在春泥 (nai4, 下平)
	[拉長腔過長序]
第三段 (二更)	
8:33	起式
句一	二更明月，照紗窗 (saa1 coeng1, 上平)
句二	虛度韶光 (呀)，兩鬢華 (waa4, 下平)
	正文
句一	相思淚濕，紅羅帕 (paa3, 仄聲)
句二	伊人秋水，為溯蒹葭 (gaa1, 上平)
[轉正線]	
句三	青衫濕了，憐司馬 (maa5, 仄聲)
句四	(試問) 有乜閒心，(共你) 再弄琵琶 (paa4, 下平)

圖 5.11 (續)：南音〈嘆五更〉(選段)

(下頁續)

第四段（五更）〔轉中板〕	
10:30	起式
句一	五更明月，過牆東 (dung1，上平)
句二	(我)獨倚欄杆，十二重 (音松 cung4，下平)
正文	
句一	衣薄難堪，花露重 (呀) (重音仲 zung6，仄聲)
句二	玉樓人怯，五更風 (fung1，上平)
句三	(唉)怎得化成一對，雙飛鳳 (呀) (鳳 fung6，仄聲)
句四	(我)飛向瑤台，月下逢 (fung4，下平)
11:28〔轉流水板〕煞尾	
句一	無端驚破，鴛鴦夢 (呀) (夢 mung6，仄聲)
句二	海幢鐘接，海珠鐘 (zung1，上平)
句三	(我)睡起懶梳，愁萬種 (呀) (種 zung3，仄聲)
〔加頓，吊慢〕(唉我)愁萬種 (呀)	
句四	(只見)一輪紅日，照入簾櫳 (呀) (櫳 lung4，下平) 〔拉腔收〕

板面即純音樂引子，正線南音的長板面有「十板」和「八板」南音板面。南音板面旋律動聽，故粵劇粵曲在吸收南音後，有時可見將南音板面當旋律填詞成唱段。

押韻方面，〈嘆五更〉第一段押「優遊韻」(au)；正文四句按一般南音規格押仄、上平、仄、下平聲字，此處可見句二為遷就文意「銀河織女牽牛」而押下平聲字。第二段(初更)押「雞啼韻」(ai)；第三段(二更)押「麻花韻」(aa)，而句一的「照紗窗」應為「照窗紗」，與「兩鬢華」押韻。尾段(五更)押「農工韻」(ung)。其中「十二重」和「花露重」雖同用「重」字，唯據文意分別唸作「十二重」(松)和「花露重」(仲)。此外，同段正文連續採用「風／鳳／逢」，粵音同屬 fung 但不同聲調。「煞尾」的句二和句三亦同樣連續採用「鐘／種」，粵音同屬 zung 但不同聲調，在用韻上更見連貫性。

板式及調式方面，由吳詠梅女士編曲的四段南音(引子連三更)包含多次調式及板式的轉變，令唱段顯得豐富多變。首段用正線、慢板，叮板與唱詞工整，一句七字的曲詞與叮板對應如下：

× 、 、 L × 、 、 L
懷 人 待月， 倚 南 樓

圖 5.11 (續)：南音〈嘆五更〉(選段) (下頁續)

每句第一及第二頓的第二個字可變化，在底叮前唱出，如尾句的頭頓「好極（似）文君」：

× L 、 L × 、 、 L
 好 極 文 君 ， 尚 嘆 白 頭

第二段（初更）仍然沿用慢板，透過改變調式，由正線轉為乙反調式，加深表現悲苦的情緒。唱者亦加入感嘆字「唉」及語帶哽咽拉腔「西」（句二）和「絲」（句三），至第三段（二更）句二的「虛度韶光（呀）」更如泣如訴；中段由乙反轉回正線調式。而第三段篇幅相較其他段落較短，正文只有一段，然後接入尾段（五更）。尾段一開始即轉中板，後轉流水板，節奏速度兩度加快推進，至「煞尾」第三句第二頓，可聽見唱者重複「愁萬種」一頓，以及吊慢（速度漸慢），提示全曲即將完結，然後回復慢板至曲終。

圖 5.11（續）：南音〈嘆五更〉（選段）

絲竹合奏與變奏美學

黃泉鋒、董芷菁

「絲」、「竹」二字取自古代「八音」樂器分類法，以金、石、絲、竹、匏、土、革、木八種材料將樂器分為八類。作為樂種的「絲竹」一詞，則約於上世紀中開始在中國大陸學術界廣泛應用，泛指各地以拉弦、撥弦樂器以及吹管樂器為主的傳統小型室樂合奏。¹ 各地絲竹樂種稱謂不同，但都與當地戲曲、說唱（曲藝）以及宗教儀式音樂關係密切，不少更由戲曲伴奏或過場音樂演變而成，一些曲目亦與箏、琵琶等的傳統獨奏曲互通。然而，絲竹的風格、形式、美學、曲目與彈奏習慣，與今日主流的中國音樂則有明顯分別。

眾多絲竹合奏樂種當中，現代聽眾較為熟悉的，有源於上海、蘇州、杭州等長江三角洲城市的「江南絲竹」，以及流行於廣州和香港等廣東南部珠江三角洲一帶的「粵樂」，或稱「廣東音樂」。二種絲竹樂不僅全國廣泛流行，更隨著大城市唱片工業的興起，以及移居海外的華人傳到世界各地，上世紀中葉開始亦作為現代大型合奏樂團的發展基礎。² 除了流行於廣州南方及港、澳的「粵樂」，粵北的客家和粵東的潮、汕等音樂傳統中亦有各自的絲竹樂，分別稱「漢樂」和「弦詩」，而各樂種之間的關係亦頗為密切：江南絲竹不少曲調來自古雅的客家、浙江箏曲；而二十世紀不少粵樂名家曾居上海，因而十分熟悉江南絲竹，創作、改編時借用江南絲竹的音樂素材；各種絲竹在音樂操作和結構上有不少共通之處（例如母曲/曲牌的運用、支聲複調〔heterophony〕的織體、曲牌變奏原則等）。

廣義的絲竹樂亦包括沿自泉州、廈門等地南音的「指」和「譜」，以及河南、山東、四川等地的器樂合奏。華南各地的絲竹樂種，亦與東南亞各地以至中亞、中東的室內器樂合奏有不少共通之處：不少都是十九世紀末、二十

1. 傳統的弦多以蠶絲製，但鋼或銅絲弦亦廣泛用於箏和揚琴上。

2. 樂種名稱「江南」和「廣東」，乃較近代的稱呼。隨著地方之間交往愈趨頻繁，外來人對一地樂種予以特別稱呼。

世紀初孕育於城市的傳統樂種，亦隨著電台、唱片等媒體的普及而發展，演奏模式更成為後來現代國民風格的依據。因此，絲竹樂可視為一類跨地域、廣泛流傳的傳統音樂形式。雖然各地絲竹樂種有獨特的曲目、樂器和風格，但其美學、形式和操作習慣確有相似之處。

樂器、形式與場合

典型的一次下午活動大約維持三小時。兩點將近，樂手們陸續到來。……演奏者圍坐在一個長方形桌子旁，揚琴坐在桌子一頭，打擊樂在另一頭，其他樂器的排列有各種方式，但二胡和琵琶常常分別位於揚琴的左右兩側。……任何人都可以提議演奏任何曲子，但大多數時候由笛子演奏者或樂社負責人決定。……在演奏完兩首曲子後，樂師們通常會離坐休息或拿起其他樂器（演奏）。一般來說，樂師們以先後到達的順序參加演奏。……在任何樂社都不收入場費，但在公共茶座，顧客要付點茶水錢……茶館裏環境喧鬧，不可能靜靜地聽音樂。旁觀者分為兩種：一些聽客確實在認真欣賞，而另一些人則將其視作背景音樂。……這種表演是非正式的，樂師可在表演中途加入或離開。

—“*Silk and Bamboo,*” *Music in Shanghai*, 23–24

中譯〈江南絲竹在上海〉，阮弘譯，頁 23

絲竹樂的雛型始於十九世紀中葉，以班社形式為婚慶和廟會等活動提供音聲娛樂，樂師有以賓客身分演奏，叫「清客串」；亦有受僱演奏，稱「小堂名」。二十世紀初開始，絲竹樂逐漸在城市固定的室內地點彈奏，如茶室、青樓、以至私人會所和社團。樂隊亦減去早期常用的鑼鼓以及嗩吶和管等「粗吹」樂器，並引入琵琶和其他樂器及樂種的曲目，著重音色的細膩配合和變化，逐漸形成今日江南絲竹所謂「小、輕、細、雅」的特色。³

沿海城市亦紛紛出現各類絲竹樂社，最先有「文明雅集」於 1911 年在上海福州路成立，成員逢周日在茶樓彈絲竹。大部分絲竹樂師都有一份收入穩定的工作（不少在外資企業或銀行工作），以「業餘」彈奏絲竹自居。「業餘」一詞所指的，是一種演奏形式、習慣和態度，以音樂自娛而非主要謀生手段，與技藝精湛與否無關。事實上，古今業餘樂師的水平從不低於專業樂

3. 參閱莊永平，《絲竹情懷 二胡情深：周皓演奏藝術生涯》（上海：上海音樂學院出版社，2015），頁 30–31 及甘濤，《江南絲竹音樂》（南京：江蘇人民出版社，1985）。



圖6.1：絲竹合奏（樂器由左而右：椰胡、笛、高胡、簫、琵琶、秦琴、琵琶、箏）（攝於「清音重聞」音樂會，2014年3月8日，香港油麻地戲院）

師。以業餘自居的樂師，往往亦同時涉獵甚至精通多類文化藝術，以修身養心為好。另一些樂師則以音樂演奏為其中一項謀生工具；例如粵樂名家何大傻（1896–1957），既能作曲、編曲，又精通多種樂器，亦演電影及從事配樂，更辦慈善社團，一身兼多職，與今日「專業」音樂訓練及仕途有別。廣東粵樂和粵曲彈唱，以往亦有稱「玩家」的音樂愛好者，以業餘身分彈唱和組織音樂活動，並形成獨有的喜好和風格。⁴

樂器組合與彈奏風格和形式有十分密切的關係。概括而言，絲竹合奏以竹製的吹管樂器（笛、簫、笙等）和傳統以絲製的拉弦樂器（各類胡琴）和彈弦樂器（琵琶、秦琴、三弦、揚琴等）組成。大部分絲竹樂種及曲目，都沒有規定合奏人數和樂器組合。換言之，同一首樂曲可以由兩、三件樂器彈奏，亦可以十一、二人的樂隊合奏。一般合奏組合中，每種音色（timbre）的樂器只配一件。例如廣東粵樂有所謂的「軟弓五架頭」，一般用高胡、椰胡、揚琴、秦琴和簫。當中，高胡的木製琴筒及蛇皮音色，與椰胡的椰殼琴筒及桐木板面音色，差異明顯，因此相互配合；而揚琴擊弦，亦與秦琴的彈弦不同。加上簫的氣吹竹管聲，五件樂器音色不同但互補。又例如在江南絲竹常用的琵琶和三弦，雖同屬彈弦樂器，但琵琶通體木製，共鳴短而音色清脆，而三弦共鳴箱中空蒙蛇皮，共鳴較長而音色渾厚，頗為匹配。一些絲竹樂種

4. 見吳贛伯，《二十世紀香港中樂史稿》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2006），頁86。



圖 6.2：二弦和竹提琴（董芷菁攝）

以一、兩件樂器起帶領作用，例如近世粵樂中有以高胡作「頭架」，江南絲竹亦有以笛或二胡（舊稱南胡）領奏。如此每種樂器只配一件並各自扮演獨有的角色，是絲竹合奏美學的關鍵。以音色各異的樂器互相配合為諧和，與大型樂團動輒十數件相同音色樂器（如胡琴）合奏的現代美學，有明顯差別。

各地絲竹樂種所用的樂器不同，亦不固定，組合大多根據各種樂器的性能和特質，並配合實際情況而定，頗為靈活。概括而言，上海一帶江南絲竹以二胡、曲笛（今 C 或 D 調笛）、小三弦、揚琴、笙和琵琶為主，有需要時亦配以拍板和荸薺鼓。而一些「文曲」類的絲竹樂曲，如〈中花六板〉（又稱〈薰風曲〉）、〈妝台秋思〉等，亦常以簫取代笛。笛與世界其他吹管樂器最大的分別，在於笛膜震動發出的穿透音色，吹江南絲竹樂曲時，笛師多用打音和倚音，加花較多，常扮演領奏角色。而胡琴與曲笛或簫的旋律交替互補，常以各種滑音、打音潤飾。有時亦再加一件定弦較低的二胡作襯托，稱反胡或幫胡。而琵琶、揚琴和小三弦等彈撥樂器，常起固定節拍以及調節速度的作用。

廣東常見的絲竹樂種，如粵樂、漢樂及弦詩，亦有各自的樂器組合。組合大致上以拉弦及彈撥各一、兩件，加入簫或笛。多種絲竹都用揚琴、秦琴、小三弦和簫，不過所用的拉弦樂器並非現代中樂團編制中常見，例如客家頭弦、潮州二弦和廣東二弦等，都是絲竹樂種獨有，是為小組中的「頭

架」，其音量大，音色亦非常尖銳奪耳，較少單獨演奏，因此亦常搭配音色渾厚、音域較低的椰胡以作音色平衡，⁵ 而拉弦樂器常以一對的形式出現。

漢樂和弦詩的樂器組合和樂器形制基本維持二十世紀初的形式；例如潮州二弦和俗稱有弦的潮州椰胡，仍然保留絲弦。粵樂則在 1920 年代左右，由於音樂表演的場地空間遷移而改革，從所謂的「硬弓」組合（即用二弦、提胡〔竹提琴〕、揚琴、小三弦、笛子、喉管等樂器），演化成「軟弓」組合（即高胡、椰胡、揚琴、秦琴和簫）。如果是三件樂器合奏的組合，通常有高胡、揚琴和簫，稱「三架頭」；上述五件樂器合奏，稱「五架頭」。

曲牌、變奏與合奏原則

絲竹樂曲來源十分豐富，曲式和種類都很多：有較短的小曲，一般只有幾分鐘長。亦有將幾首短曲串連的「套曲」，如「四合如意」、「塞上曲」等，一般十多二十分鐘時間。傳統樂曲的成形與今日音樂「創作」有很大分別。與不少亞洲傳統樂種一樣，大部分絲竹樂曲都是沿「曲牌」變奏而成，與今日「作曲」或「編曲」觀念所強調的個人原創不同。縱使 1920、1930 年代開始，何柳堂（約 1872–1934）、呂文成（1898–1981）、丘鶴儔（1880–1943）等廣東名家開始以「作曲」身分出現在刊物和樂譜上，「創作」不少名曲，但事實上他們不少「作品」更像是現有樂曲的改編或變奏，樂曲之間亦有彼此的影子。

「曲牌」是相對固定的基本旋律，是絕大部分傳統戲曲和器樂旋律的來源，大多歷史悠久，作者亦難以追溯。某種意義上，「曲牌」有點像早期西歐多聲部音樂的「固定旋律」（*cantus firmus*），是變奏的來源和基本旋律素材。絲竹樂種中最廣泛使用的，是一支稱為「八板」的曲牌。由「八板」變奏而成的樂曲，各地同名異名的加起來少說都有好幾百首。「八板」一詞最早見於一素子抄本《琵琶譜》（1762），相信十八世紀已廣泛應用，但其旋律來源不可考。十九世紀初，蒙古人榮齋所編的《弦索備考》（1814）一譜收錄十三套相信是流傳已久的器樂曲，其中一首名為《十六板》的套曲，亦包含〈八板〉曲牌變奏。

「八板」亦稱「六板」：「八板」有 68「拍」或「板」（可理解作「小節」），「六板」有 60「拍」；另外亦有一種 52 拍的變體，都統稱「八板」或「六板」，旋律大同小異。下譜是「六板」一個常見的版本，稱「老六板」，是最原本、不經變奏的「八板」曲牌。全曲分七句，每句有八拍，其中第五句多四拍，合共

5. 椰胡的共鳴箱以椰殼製，廣泛用於粵、閩、台以至東南亞各類絲竹，各地所流傳的椰胡均不盡相同，漢樂所使用的椰胡與潮州椰胡相同，粵式椰胡有別於潮州椰胡。

圖 6.3：六板（母曲，又稱「老六板」）

60 拍。一、二和最後一句大致相同，另外四句獨立，曲式如下：a-a'-b-c-d-e-a"。而「老八板」則較長，多一句。）

「老六板」或「老八板」是所有同一系統樂曲的來源，因此亦稱「母曲」。大部分傳統絲竹樂曲，都由母曲或現有曲牌變奏而成，而「加花」是絲竹最常見的變奏手法。「加花」（或稱「加字」；「字」即「音」）的意思，是在曲牌基本旋律上添加裝飾音，手法千變萬化，是絲竹及不少傳統樂種彈奏、創作及改編的基本技法。二十世紀初出版的絲竹曲集不少亦加入專門教授加花手法的章節。

「加花」有兩層不同的意義。一是以「花」音裝飾原有曲牌，以作成新曲。江南絲竹曲目中，便傳有一套由〈六板〉變奏而成的樂曲系統：由母曲〈老六板〉的「流水板」（可理解為一小節只有一拍），放慢一倍成「一板一眼」（一小

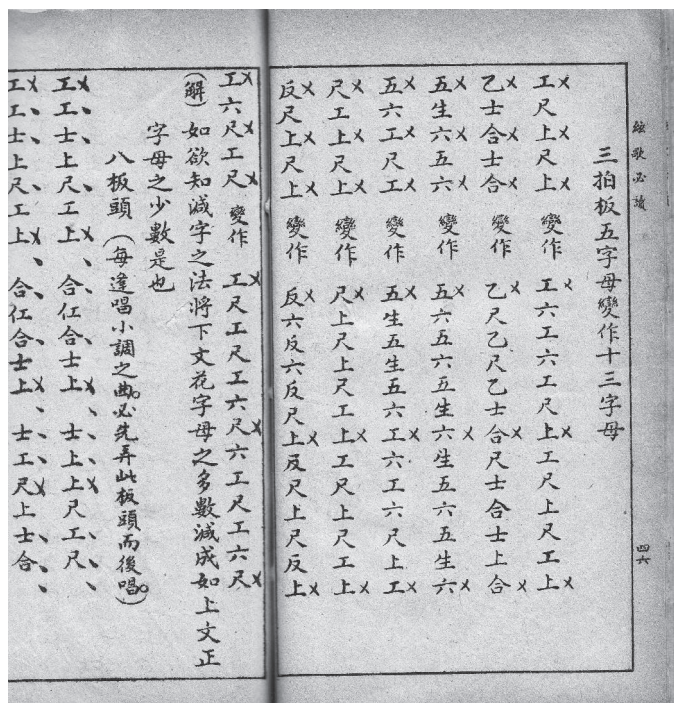


圖 6.4：丘鶴傳編《弦歌必讀》(1916) 解釋「加花」原則（《弦歌必讀》書影）

節有兩拍：強拍為「板」，弱拍為「眼」），稍加裝飾，便成〈花六板〉（今日亦常作笛曲獨奏）。再放慢一倍成「一板三眼」（一小節有四拍，一強三弱），加花裝飾，便成〈中花六板〉，意思為「中度加花」的〈六板〉。一般最慢、最多花的〈六板〉樂曲，是〈慢六板〉，為「一板七眼」（即八拍）。⁶ 下面比較〈六板〉、〈花六板〉、〈中花六板〉和〈慢六板〉四首曲開首幾個小節。

加花而成的樂曲，旋律相對固定，是為獨立樂曲。「加花」手法千變萬化，理論上一首曲牌可以衍生無限新曲。琵琶名曲〈陽春白雪〉亦來源於〈老六板〉，稍作加花變奏而成。一些「加花」而成樂曲亦有注明編者，例如二十世紀初廣東揚琴名家嚴老烈，曾將傳統樂曲〈三汲浪〉和〈和尚思妻〉分別「加花」改編成名曲〈旱天雷〉及〈倒垂簾〉。

6. 還有一類〈八板〉樂曲，長度亦為六十八板（小節/拍），但旋律與前文提及的〈六板〉或〈八板〉母曲曲牌沒有太大關係，大概是〈八板〉的多重變體。例子包括聯綴成〈塞上曲〉套曲的五首曲牌，每首均六十八拍；又例如〈餓馬搖鈴〉、〈寒鴉戲水〉、〈出水蓮〉、〈高山流水〉、〈漢宮秋月〉、〈雨打芭蕉〉等獨奏或合奏曲，也是六十八拍。



圖 6.5：〈六板〉、〈花六板〉和〈中花六板〉開首三拍。第一行為〈六板〉，第二行為〈花六板〉，第三行為〈中花六板〉

「加花」的第二層意義，與「即興演奏」有些相似：樂師因應彈奏時的需要加入不同形態的裝飾音，在旋律、織體、音域和節奏上，與其他樂師互相照應和補充。旋律方面，某些領奏樂器，例如笛和胡琴，往往有較多的裝飾音。而為免蓋過領奏樂器的線條和角色，其他樂器的「花」便需較為克制（或稱「讓路」），是為繁／簡、動／靜互補（亦稱「上繁下簡」）。而笛或簫加花時胡琴便要相應減花，或可以長弓襯托；相反，笛或簫吹長音時，胡琴則常以密集的裝飾音穿插在笛的旋律之中。

絲竹樂種之間的加花和潤飾手法有一定差異。以「滑音」為例，客家「漢樂」演奏時，滑音常從低音至高音，並落在拍上；潮州音樂一般則著重音末的下滑音（從高音滑至低音）；而廣東粵樂則多有回滑（即先滑向高音再滑回原位）。滑音的差異與本地語言有關，也是表現獨特味道的手法。下圖比較樂曲〈平湖秋月〉一句原譜與當代高胡名家余其偉的加花：



圖 6.6：〈平湖秋月〉原譜（上圖）及高胡加花譜（下圖）（五至八小節）（樂譜來源：《中國廣東音樂高胡名曲薈：余其偉編註演示版》）

一般而言，同一樂器在較大樂隊中彈奏時，往往加花較少，而在二重奏或三重奏時，則加較多花，以填補織體的空間和密度。音域方面，一般來說，絲竹合奏的旋律並不限定音區，翻高或翻低八度，須視乎與合奏樂器的關係。當一、兩件樂器以高音彈奏某句時，其他樂器便因應「翻」低八度，以避免所有樂器都在同一音區彈奏，此乃「高」「低」互補。

節奏方面，個別樂器彈奏時加入附點或長短音，以避免所有樂器在節奏上完全一樣，而琵琶、三弦、秦琴、揚琴等彈弦或擊弦樂器，往往亦負責將節拍細分（即一分二、二分四等），以配合胡琴和笛、簫等旋律樂器。而前文提及的樂器獨特音色上的配合，亦是互補的一種。因此，絲竹合奏的美學，並不似現代爵士樂或協奏曲，以競爭來突出自我。反之，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，達到相協和平衡，揉成一體。

個別絲竹樂種在織體上的處理方法亦有差別。廣東粵樂以高胡或梵鈴領奏，多以大幅度滑音和加花潤飾。椰胡及小三弦功能相近，兩者都彈奏較接近骨幹譜旋律。揚琴和「吹口」（笛子或簫）亦有不少加花，而不少傳統絲竹的揚琴都用半輪等竹法，並用非橡膠包覆之琴竹，音色直截了當。同類樂器的音域上重疊的話，彈奏上亦隨分工而有所不同。例如揚琴和小三弦彈同一音區時，揚琴一般加花，小三弦則接近骨幹旋律。另外，彈撥樂在樂句之間加入不少高、低八度音，將前音翻高或翻低八度彈奏，作一般潤飾屬於加花的一種，客家和河南箏曲亦常用。

以樂師之間的互動和默契，在繁簡、疏密、高低等方面相互補充和照應的做法，於亞洲傳統音樂十分常見。學者一般以「支聲複調」形容這種合奏織體，即樂師各自以不同技法潤飾同一基本旋律，達到多聲部效果。嚴格來說，合奏時不能有兩件樂器彈得一模一樣。絲竹最重要的合奏邏輯，是以自我的獨特之處來填補和支援其他樂器，以完善合奏樂隊的音色和織體。同一樂曲的每次彈奏，雖然都大同小異，但彈指之間往往在細微處的差別，卻是對樂曲內涵一次新的演繹，而每次彈奏和練習都是一個合作的過程，樂師之間培養默契並相互揣摩。因此，一對一的兩件樂器對奏（稱「打對子」）或者小組合奏排練，都比獨自練習更能達到絲竹的彈奏要求。

雖然不少絲竹樂種都有工尺譜傳世，而簡譜亦廣為今日教學所用，但大多以單行記主旋律而不用「分譜」，並只提供一個基本的旋律和節拍框架，在強弱、指法、裝飾音和節奏等方面都從簡甚至不記，目的正是要預留空間，讓樂師變奏加花。樂師一般早將旋律記好彈熟，亦掌握好旋律的骨幹音及加花技法，以作變奏的依據，彈奏時才能專注洞察其他樂師的彈法，以作配合。真正意義上的絲竹合奏，並不可能依譜照彈，否則互動和即興都不可能出現。

曲式與結構

合奏在乎節節緊湊。循板蹈眼。交錯互應。數器如出一手。務使輕重相濟。疾徐融洽。常見三五人合奏一曲。初則宛轉悠揚。繼則漸趨急促。及一曲將終。或如馳馬。或如川流。快至不可收拾。最後曲終。

——祝湘石編，《中國絲竹指南》

（上海：上海大東書局，1924），頁 103-4

樂曲的結構與音樂的操作關係密切。不少絲竹樂曲的曲式頗為嚴謹。一般來說，一曲的「板」數（或「小節」數目）相當固定。特別是前文提及的 60 板或 68 板的傳統樂曲，都注明板數，不論旋律如何加花變奏，加快或減慢，板數都不變。最常見的一種曲式，是將一支曲牌由慢至快、由繁至簡重複奏幾遍。第一遍速度一般較慢，並加很多「花」，實際上是以裝飾音擴充原來「母曲」曲牌旋律，將其「放慢、加花」。旋律「加花」後，裝飾音有時繁密得連原來的曲牌也未必能辨認。第二遍便稍為「減花」，讓旋律緊湊一點。第三遍再進一步減少裝飾音，更緊更快。如此類推，直至最後一遍，幾乎完全不加花，曲牌原原本本呈現，速度亦最快。

如此由慢而快、先擴充後收緊的布局，將裝飾音的疏密與繁簡作為旋律演變的首要技法，曲牌每次再現，旋律都只作簡化而不「發展」。此種曲式有時稱「單曲板式變奏體」，⁷ 在絲竹樂曲當中十分普遍，常見例子有〈歡樂歌〉、〈琵琶詞〉、〈薰風曲〉、〈雙聲恨〉等。實際上，此類曲式亦配合大部分絲竹樂曲速度變化的要求：散板或慢起，及後速度層層遞進，有時亦以段落開始作為加速的起點，一直彈至曲終收慢（一部分客家樂曲末段更有兩次漸慢，避免收得太急）。

廣泛流傳的名曲〈凡忘工〉亦應用這種曲式。〈凡忘工〉又稱〈陽八曲〉或〈倒八板〉，也稱〈梵王宮〉。此曲旋律素材來自〈八板〉曲牌，它的獨特之處，在於將〈八板〉中的「工」音（可理解為音階唱名第三級 mi 音）都換作「凡」（或「反」，即音階唱名 fa），曲名亦由此而來：彈「凡」（fa）音而不彈（忘掉）「工」（mi）音，是為〈凡忘工〉。這種以換音來轉調式的變奏手法統稱「借字」或「換字」，意思是將原曲的主音換成另一個音，變成新曲或新調。「借字」改變了旋律的調高和調式，因此亦稱「移宮犯調」（「犯」可理解為「違反」），是傳統十分常見的樂曲創作手法。以下比較〈八板〉第三句（第十七拍開始）及〈凡忘工〉對應的一句：

7. 葉棟，《民族器樂的體裁與形式》（上海：上海文藝出版社，1983），179-80。



圖 6.7：〈八板〉第三句（第十七拍開始）（上圖）及〈凡忘工〉對應的一句（下圖）

〈凡忘工〉有不少版本。今日常見的版本（以上海國樂研究會錄音為例），樂曲以一段慢板引子開始，旋律素材來自〈八板〉最後幾句。主體部分有三段，可理解為三部曲式（ABA）。A 段是前文提及及由〈八板〉第三句以「凡」代「工」的一句（即 b 和 c），共 32 拍。B 段由一雙對句組成，一高一低，以對答（call-and-response）和「減花」形式連續彈八遍：頭兩遍每句四拍，接著兩遍每句縮至三拍，再後兩遍每句兩拍，最後兩遍每句只剩一拍。整首〈凡忘工〉常見的彈法，是引子之後，將整段主體部分彈三遍，然後以簡短結尾收結。第一遍慢起而「花」很多，是為慢板；第二遍減花，速度加快，是為中板；最後一遍更快，而基本沒有裝飾，讓〈凡忘工〉旋律清楚呈現。下圖總結〈凡忘工〉結構，與原來〈八板〉對應：

樂段	〈凡忘工〉	〈八板〉 對應樂句
引 0'00		e1
		e2 & a

（下頁續）

圖 6.8：〈凡忘工〉結構，以上海國樂研究會錄音為依據（黃泉鋒記譜），樂師為周惠（揚琴）、周皓（二胡）、屠炳榮（琵琶）、沈繼蓀（阮）、沈日新、戴樹紅（簫），收錄唱片《江南絲竹》（雨果唱片，1989 年錄音，1998 出版）


樂段		〈凡忘工〉	〈八板〉 對應樂句
一遍 1'00"	A		b & c
	B		d
	A'		b & c
二遍 4'00"	A-B-A'	與一遍相似，但減花（減少裝飾音）	
三遍 5'32"	A		b & c
	B		d
	A'		b & c
結尾 6'33"			A 段最後一拍

圖6.8(續)：〈凡忘工〉結構，以上海國樂研究會錄音為依據（黃泉鋒記譜），樂師為周惠（揚琴）、周皓（二胡）、屠炳榮（琵琶）、沈繼蓀（阮）、沈日新、戴樹紅（簫），收錄唱片《江南絲竹》（雨果唱片，1989年錄音，1998 出版）

今日中國音樂聽眾對〈凡忘工〉母曲的旋律應該不會陌生：1934 年，聶耳（1912–1935）將〈凡忘工〉母曲「改編」成現代樂曲〈金蛇狂舞〉，並指揮樂團合奏，錄成唱片，此曲後來亦成為大、小現代樂團的恒常曲目，可說是以傳統變奏手法來「創作」新曲。有趣的是，今日不少〈凡忘工〉的版本，或多或少都受〈金蛇狂舞〉的結構影響，一些更與〈金蛇狂舞〉十分相似。

〈八板〉系統以外，絲竹樂曲的來源和曲式還有很多。常見的還有衍生自曲牌〈三六〉的一系列樂曲，包括江南絲竹「八大曲」⁸中的〈三六〉，以及由母曲稍作加花的〈花三六〉，還有傳統琵琶名曲〈梅花三弄〉（「三六」一詞可能為「三弄」之誤讀），亦有現代改編的揚琴曲〈彈詞三六〉。曲牌〈三六〉與西方迴旋曲式（早期的 *ritornello* 及其後來演變出的 *rondo*）相似，全曲有五段，每奏完一段都以「合頭」（可理解成迴旋曲式的 *refrain* 段）作為間奏，「合頭」共出現五次。曲式如下：一段—合頭—二段—合頭—三段—合頭—四段—合頭—五段—合頭。迴旋曲式與前文提及的加/減花變奏，皆源自同一音樂結構的原則：旋律素材重複或循環出現，而不一定向前或作線性「發展」。音樂素材每次重現，與前一次的彈法、輕重、潤飾等方面都不應該一樣，為樂師提供即興彈奏的空間，與絲竹變奏原則相輔相成。

其他絲竹樂種的曲式亦有「八板」類曲目、單段體和聯綴體，但實際處理方法略有不同。例如今日彈奏粵樂曲目時，整首重複一次，第二次速度一般比第一次快，裝飾音原則上亦不同。如果樂曲包含快板，如〈雙聲恨〉、〈昭君怨〉等曲，快板一般重複二、三次。首兩次不太快的速度下可作適度的加花填充旋律，到最後的一次速度最快，亦減花。聯綴體粵樂稱「串曲」，所選的曲牌調式未必相同，當中亦可有轉調。「串曲」的曲目和次序一般約定俗成，漢樂箏曲亦常串曲，著名的有〈單點頭〉加〈亂插花〉。

廣東粵樂的早期現代絲竹風格

眾多絲竹樂種當中，以沿自珠江三角洲的傳統器樂合奏（泛稱「粵樂」或「廣東音樂」）在香港最為普及，亦最早受外來風格影響。粵樂合奏與同樣流傳於珠三角一帶的南音、木魚、龍舟、粵謳、粵劇等樂種之間關係緊密，旋律間互相借用實為頻繁，不少粵樂名曲源於粵劇過場音樂和曲牌，不少粵語時代曲都是由粵樂旋律譜詞而成。一般認為，與其他較「雅」的絲竹樂種相比，廣東音樂「較少深沉的人生喟嘆與哲理深思，較少士大夫的典雅習氣，也沒有類似中原古曲那種悠深曠遠的蒼涼感。」⁹

粵樂主要流傳於上海、香港及廣州。粵地臨海，處華夏邊緣，對外貿易及各地商業活動相當頻繁，人口流動促使文化往來及融合。丘鶴儔 1916 年在香港出版首本粵樂專著《弦歌必讀》，隨後亦編《琴學新編》（1920）和《國樂

8. 江南絲竹「八大曲」的觀念約於 1930、1940 年代形成。八首曲為〈中花六板〉、〈三六〉、〈行街〉、〈歡樂歌〉、〈雲慶〉、〈四合如意〉、〈慢六板〉和〈慢三六〉（或稱〈花三六〉）。

9. 余其偉，〈廣東音樂須「修史」〉，《廣東音樂研究》（2015）（四月刊）：19-20。



圖 6.9：丘鶴儔 1930 年紐約演出報導（《良友》46 期，頁 17 書影）

新聲》（1934），有系統地介紹及整理樂譜、調式及樂器技法等知識，令粵樂以書譜形式流傳。¹⁰

上世紀初，音樂的功能和演出場地隨著社會急速轉變而作出相應改變。此前的粵樂，以「硬弓」組合為主，通常於喜嫁喪事、民俗節日中演奏。「硬弓」音量大，穿透力強，音色結實粗獷，配合戶外空曠舞台。後來，音樂演奏由以竹棚搭建的戶外舞台遷至個別大戶府中的「私伙局」樂聚，甚至到後來的酒廊、夜總會。「軟弓」音色相對柔和，適合室內演奏。前文提及的江南絲竹亦有類似因應場地改變而出現新樂器組合的情況。

1920、1930 年代，呂文成、何大傻、司徒夢岩等粵樂名家客居上海，受江南絲竹及新興起的國樂風格影響，又接觸時代曲、爵士樂及舞場音樂等現代樂種。粵樂新作亦摻雜多樣風格，後來更在舞廳、茶座以「跳舞粵樂」等輕音樂形式出現，又加入爵士樂器，形成稱為「精神音樂」粵樂，風靡一時。「精神音樂」在「軟弓」組合的基礎上加入梵鈴（violin）、色士（saxophone）、木琴（xylophone）、夏威夷結他（Hawai'i guitar）和爵士鼓（jazz drum）等樂器組成，風格和聲音與之前提及過的「硬弓」和「軟弓」不同，但亦受粵樂影響，加入大量滑音和裝飾音。唱片業發展日益成熟，灌錄並出版大量粵樂唱片，發行全國及東南亞。一定意義上，當時的粵樂是流行和時尚的標誌，亦是電台、電影和唱片工業的主流風格。

10. 《絃歌必讀》（香港：香港亞洲石印局，1916），收錄了 65 首樂曲的譜（以工尺記），是近代首本學習粵曲伴奏和演唱的工具書。當中〈柳搖金〉、〈昭君怨〉並無唱詞，可能是最早的粵樂器樂曲。

「高胡」是粵樂和粵劇的領奏樂器，稱「頭架」，1920年代中，呂文成（1898–1981）以南胡（即江南絲竹的胡琴，即今日的二胡）為本，並受小提琴啟發創製。呂文成改革高胡時，把二胡的絲線外弦換成鋼弦，並把定弦調高。琴筒夾在兩腿中演奏，形制及演奏方式都不同，最初稱「高音二胡」或「粵胡」，後來1960年代開始簡稱「高胡」。拉高胡時琴筒夾在雙腿之間。後來成立的大型現代樂團，高胡亦納入為樂隊的常規樂器，角色變成恍似西歐管弦樂團的第一小提琴。¹¹「高胡」以外，「梵鈴」亦常作「頭架」領奏。1934年出版的《國樂新聲》，最早記載「梵鈴」作為廣東音樂合奏的樂器。「梵鈴」即小提琴（violin），最早由司徒夢岩（1888–1954）引入，後來另一位梵鈴樂師尹自重（1903–1985）把小提琴原來定弦 G-D-A-E 調低一度為 F-C-G-D，其中調低了的 G-D 弦與高胡定弦相同，今日粵曲仍常用梵鈴作樂隊頭架。¹²

調式與曲意

大部分絲竹的調式，與當地戲曲和其他樂種相通，然而各地之間差異不少。一般來說，調式的原理與領奏樂器的操作習慣有關。例如崑曲的調都以領奏崑笛的七孔（工尺譜字）命名，而江南絲竹的定調亦大概與曲笛音高有關。廣東粵樂以拉弦領奏，因此「調」亦稱「線」，不同的調式有不同的定弦法。常用調式包括「正線」、「反線」、「乙反」、「士工」等。高胡或二弦或其他二弦拉弦樂器的內、外弦（或梵鈴兩條高音弦）分別為 G-d。彈「正線」時，兩弦的唱音分別是「合/ sol」和「尺/ re」，以西方調式概念可理解成 C 調。正線樂曲一般爽朗、鮮明。「反線」空弦唱名則為「上/ do」和「合/ sol」（音高不變），可理解成西方 G 調，不少為上世紀初新作樂曲所用，某種意義上亦較為「抒情」。

「乙反」調以「乙/ ti」和「反/ fa」二音，取代正線原來的「士/ la」和「工/ mi」二音，也屬前文提及「借字」手法的一種。比較準確的理解，是「士」和「乙」屬同一音級，「工」和「反」屬同一音級，同一音級的兩個音只可二選其一。胡琴拉奏「乙」、「反」二音時，食指比拉正線的「士」和「工」往下約小二度。「乙」、「反」二音與十二平均律中相對的 ti 和 fa 音高不同：「乙」比 ti

11. 當時由呂文成研製出的「高音二胡」（今稱高胡）同樣稱為「二胡」。因此，《國樂新聲》中的「二胡」，是指今日的「高胡」。粵樂高胡的夾腿式演奏在現代中樂團中並不流行。
12. 司徒夢岩，廣州開平人，上海出生，於美國麻省理工學院修讀造船工程學士，留學時學習演奏及製作小提琴。回國後於江南造船廠擔任總工程師，後來加入精武體育會，教授尹自重及呂文成演奏小提琴，更啟發呂文成改革高胡。

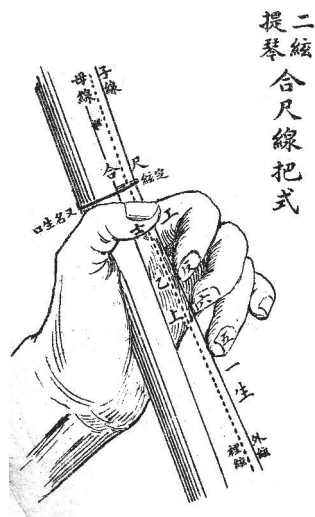


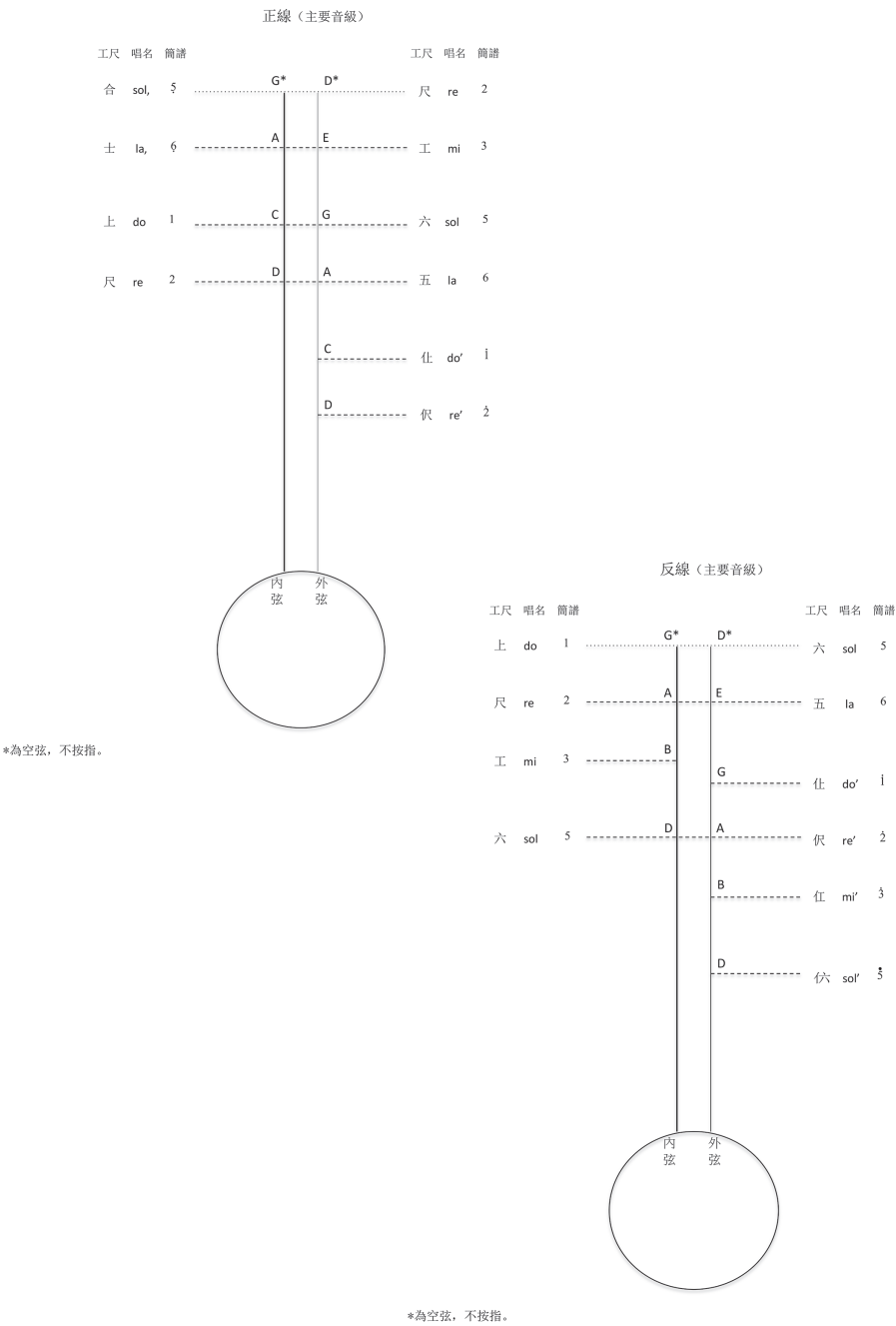
圖6.10：《絃歌必讀》(1916)圖示拉弦樂器合尺(sol-re)線把式(《絃歌必讀》書影)

稍低，「反」比 fa 稍高，差約為四分一級(quartertone)。而且二音的音高並不穩定，有某程度的游移。「乙反」調感覺較為悲苦、悽怨。

事實上，不少絲竹樂種都有類似調式：粵樂「正線」借字成「乙反」；潮州音樂亦有所謂「重三六」，即潮州工尺「二四譜」中的「三」和「六」二音由原來「輕三六」調的 la 和 mi 借字換成「重三六」調的 ti 和 fa (實際比 ti 低一點，比 fa 高一點)，游移幅度較粵樂大；¹³ 客家簫曲亦有由「硬線」借字成「軟線」；秦腔亦有所謂的「苦音」。這類通過借字產生情感內涵相對調式的做法，可與西歐十八世紀確立的大、小二調(major-minor)相比：一定意義上，和聲小調(harmonic minor)可理解成將大調音階的第三、六級音降低「借字」而成。

粵樂名曲〈雙聲恨〉正好體現「乙反」和「正線」兩種調式之間的轉換。此曲樂譜最早載於丘鶴儔編的《國樂新聲》(1934)，標為「古曲」。全曲四段(今有省略第二段的版本)：頭二段「慢三叮」(即「一板三眼」共四板，慢彈)，用「乙反」調。第三段速度板數一樣，但轉「正線」：旋律大部分的「乙/ti」和「反/fa」都轉成「士/la」和「工/mi」，成了另一「調」，曲意亦從悲憐變得較為鮮明。末段轉「流水板」，調式亦轉回「乙反」，共彈三次，一次比一次少「花」，愈彈愈快，但感覺一樣悲苦(傳統曲意與速度之間的關係不大)。最後

13. 潮州音樂的「五/re」音亦游移，揉弦向上約四分一音，稱「活五調」。



（下頁續）

圖 6.11：粵樂常用幾種調式的拉弦樂器指位（把式）

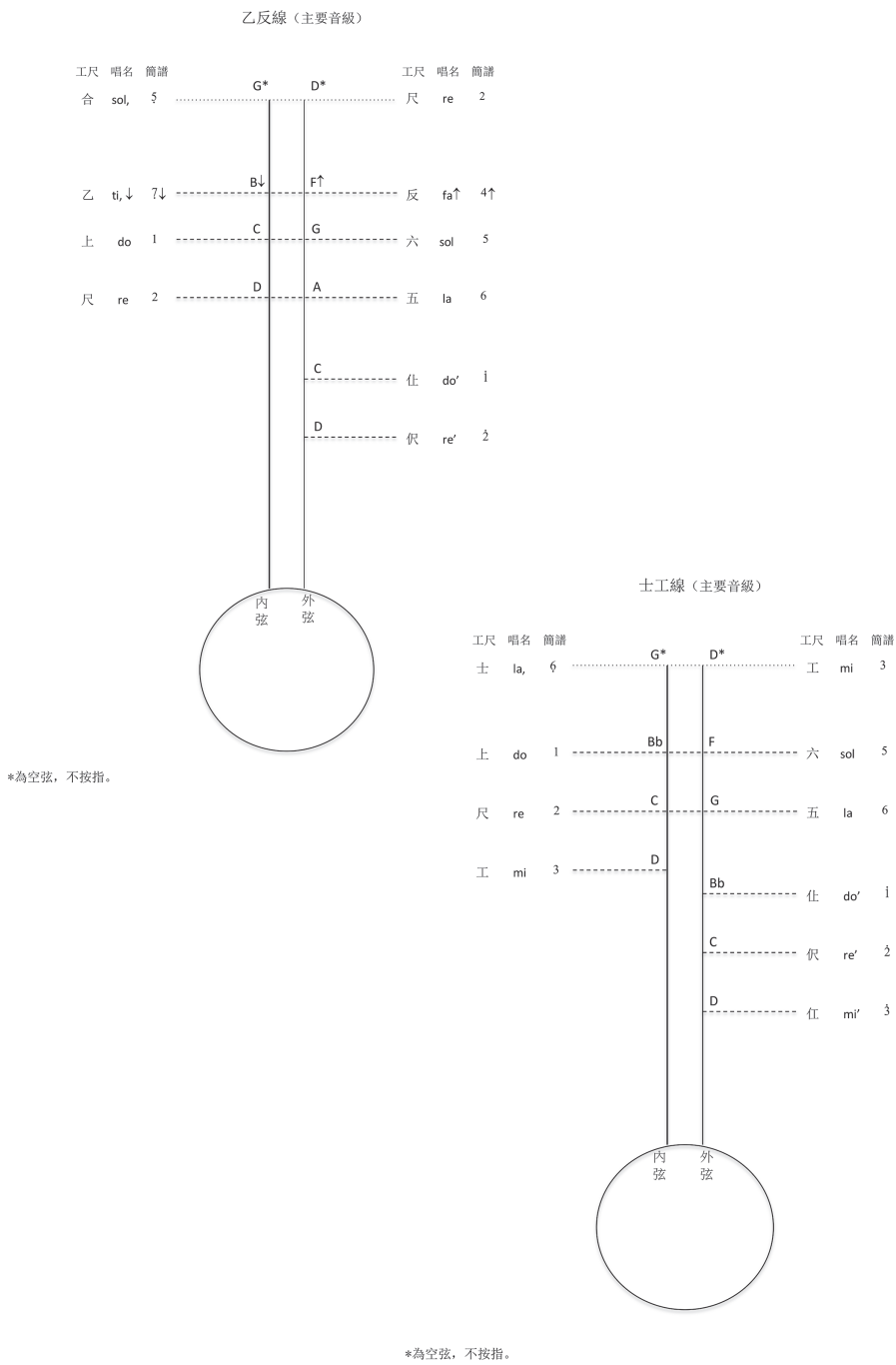


圖 6.11（續）：粵樂常用幾種調式的拉弦樂器指位（把式）

以簡短結尾終曲。〈雙聲恨〉版本很多，各有特色，但基本上維持「乙反—正線—乙反」調式結構，作為情感變化的依據。

小 結

本章主要以江南絲竹與廣東粵樂兩種近世廣泛流傳的絲竹樂為例，探索絲竹演奏的操作與美學。華南各地以至越南、泰國等國的傳統器樂合奏樂種繁多，不少與江南絲竹和粵樂一脈相承。絲竹是各地室樂合奏的統稱，也是一種聽賞態度和彈奏美學。文中提及以支聲複調為中心的互讓互補彈奏原則，便在各種絲竹之間共通，是以舊時茶館、樂社及會所為演出場合，並以自娛及修身為彈奏目的所孕育出來的一種美學價值和「音聲意識」(sound ideal)。¹⁴ 上世紀中葉大型樂隊的出現，可理解成 1930、1940 年代以來現代思潮下對絲竹及其他傳統樂種「改革」的一種結果，但絕非理所當然，亦非必然結果。以小型室樂合奏為主的現代創作，近年有復興之勢，當中一些作品在織體、音色等細節的處理，以及對意境的拿捏，或許比起數十年來一直佔據國樂語境的現代大型樂隊，來得更像絲竹的延續。

14. 見 Alan R. Thrasher (展艾倫), "Instrumental Music: Structures and Performance Practices," in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 7: East Asia, ed. Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben (New York: Routledge, 2001), 233–43.

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



圖 7.1：今日常見的六相二十四品琵琶（相片由彈奏者蘇漢濤提供）

大家在尋找身分認同時，有較全面的角度來明白該樂器及其獨奏作品在二十世紀中國音樂變遷中的角色。

琵琶

「琵琶」二字來源有兩種解釋。一說琵琶因外型與「枇杷」果相似而得名。一說「琵」、「琶」指兩個不同的右手撥弦動作，向前彈出口「琵」，向後挑進曰「琶」。琵琶在南北朝左右時期傳入，及後流行於唐代，出現不同形制的樂器。同時唐代時日本使節從中原地方帶回日本，成為日本雅樂一員——日本琵琶（biwa）。

今天常用的琵琶，外型來自明、清兩代用的梨形音箱傳統琵琶，琵琶頂部弦軸箱（peg box）呈彎曲狀，琴身張四根以鋼或尼龍包鋼製成的弦，也有樂手回復傳統一直慣用的絲弦。琴頸位置有多個像小山形狀品，稱為「相」；「相」再往下及至面板上有多條木製的「品」。兩者都為在琵琶上琴身上設定不同的區間，除在演奏時幫助找音及按音，而品及相的距離也反映了樂器定音（律）。傳統琵琶為四相十三品；而現今常用的琵琶則有六相二十四品，除最高音的一個品之外，其餘的相與品均按「十二平均律」的半音排列。彈奏時，

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。

圖 7.2：〈陽春白雪〉

（下頁續）

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 7.3：今日常見的二十一弦箏（相片由彈奏者 Jarrelle Barton 提供）

像半筒狀、扁長方形，琴身面板張上十六至二十一根弦線，每根弦線與面板之間都有一個可移動的小琴碼（或稱弦柱），作調音及轉調之用。琴碼亦是（古）琴箏在外貌上其中一個明顯差別。琴弦物料方面，今天多用鋼絲弦及尼龍包鋼弦，前者音色較後者清脆，多在傳統地方箏曲聽到，如客家箏及潮州箏，亦與越南彈箏音色相近。

二十世紀中葉開始，箏與其他樂器一樣，經歷一些前衛的「改良」和「發展」。受西歐古典音樂十二平均律的影響，1960 年代研製的轉調箏，在傳統二十一弦竹箏上加設了踏板，為要彈奏半音。另外一種蝶式箏，在箏的面板中間設有岳山，將箏分開左右兩部分，一邊用作彈奏傳統五聲音階樂曲，一邊裝有變音弦勾，可演奏七聲音階和變化音較多的現代曲目。與不少「改良」樂器一樣，這兩種箏今日都已少見。

箏的獨奏曲目有深厚的地方風格和流派，著名的有山東、河南、潮州、客家、浙江、福建和陝西等。不同地區的箏曲受到該地區的語言系統及地方唱腔音樂的影響，加上不同地區的加花手法、定弦、滑音運用、音色變化等因素，形成各地區獨特的曲目。相信較為傳統的樂曲，有如下面例子客家箏曲〈出水蓮〉；又有根據古曲改編的〈漁舟唱晚〉，更有 1940、1950 年代及以後創作的新樂曲，如〈戰颱風〉等。

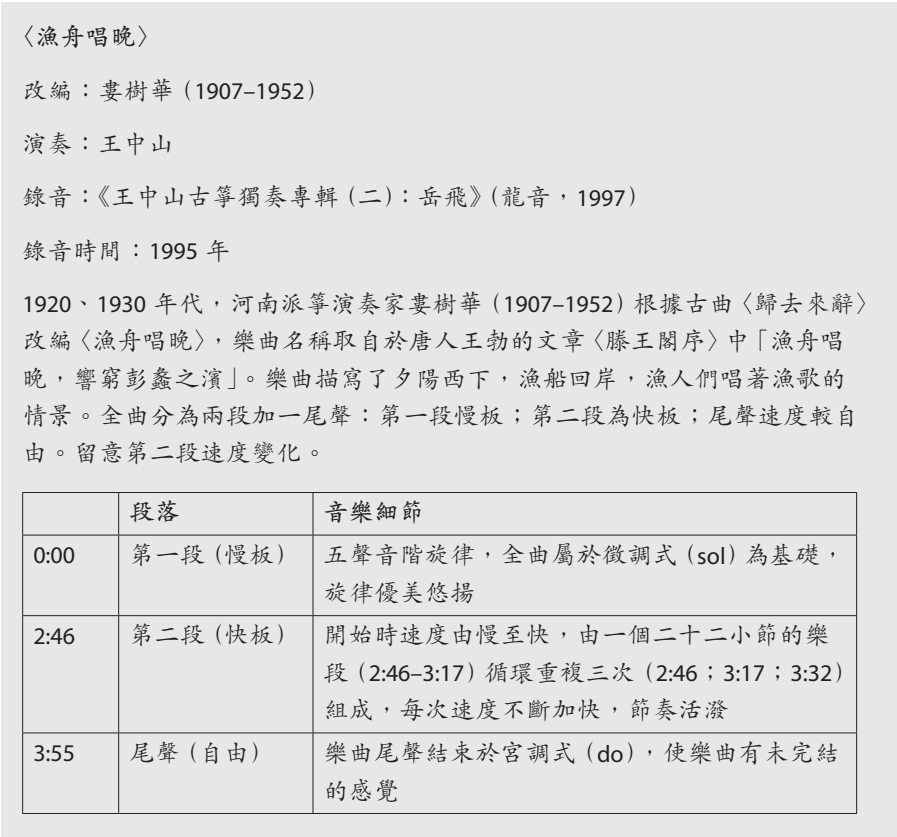


圖 7.4：〈漁舟唱晚〉

〈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〉

劉天華與現代二胡獨奏

二胡又稱南胡（即「南方的胡琴」，以區別於北方的京胡等胡琴類樂器），傳統用於上海一帶的江南絲竹合奏。琴身（或稱琴桿）木製，也見竹製，琴頂部分有兩根調音軸（tuning pegs），用作調音，琴身下方，有一擴音用琴筒，物料以木為主，也見有椰子殼及竹。琴筒蒙上蟒蛇皮，也有木板，琴身張上兩根琴弦，兩弦之間再配以馬尾毛製的琴弓。拉奏者會以右手持弓，左手按弦線，透過右手拉弓以摩擦琴弦發聲，配合左手按弦指法及演奏技巧奏出音樂。與小提琴不同，二胡並沒有指板（fingerboard），演奏者手指按在弦上。一般認為胡琴類拉弦樂器起源於外族（故稱「胡」），約於北宋年間（960–1127）傳入中原。

在中國歷史的發展中，先後發展出不同的胡琴樂器，如戲曲伴奏常見的胡琴樂器，有京劇常用的京胡、粵劇（及粵樂）中的高胡及椰胡等。及至二十世紀初，劉天華國樂改進中，二胡成為重要的現代化符號。乃至後來發展的現代大型民族管弦樂團中的改革胡琴——中胡、革胡及低音革胡。同時，在東亞及東南亞地區，也有這類兩根弦線的拉奏樂器，如韓國的奚琴（haegeum）、泰國的二胡（saw duang）等。

二十世紀的二胡改革，主要涉及音色和音量。二十世紀以前，胡琴類樂器多用絲弦，音色柔和、音量細小。改革者認為柔和的音色和細小的音量未能符合音量及音色期望，於是改用鋼弦，使音量增大，音色亦變得清脆乾



圖 7.6：二胡（陸朗文提供照片）

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

國樂改進社



國樂改進社幹事社員及名譽社員合照（攝於 1927 年 12 月）

1927 年，劉天華與三十四位音樂人士發起並成立「國樂改進社」，以改進及普及國樂為宗旨。他們提出「借助西樂、研究國樂」（《國樂改進社》成立發刊詞），「一方面採取本國固有的精粹，一方面容納外來的潮流，從東西的調和與合作之中，打出一條新路來」「我國音樂在歷史上雖然有數千年可貴的事實，但因歷經災亂的破壞，貴族的蹂躪，加之以人材的缺乏，門戶的隔閡，早已弄得零零碎碎，不成個樣。……我們想改良記譜法，使與世界音樂統一，……我們想介紹西樂，以為改進的輔助，並想效法西樂，配合複音，並參用西洋樂器，以期與世界音樂並駕齊驅」（〈國樂改進社緣起〉，《新樂潮》第 1 卷第 1 期〔1927 年〕）。

劉天華所代表的是一個東西方文化掙扎的時代，知識分子意識到他們扮演著中西文化交流的橋樑，並承擔著中西文化融合的責任。1927 年 6 月《新樂潮》第 1 卷第 1 期內的〈國樂改進社緣起〉一文中，劉天華等人提到「現在也有人在那裏學著西人彈琴唱歌，大都還只是貴族式的，要說把音樂普及到一般民眾，這真是一件萬分渺遠的事。」當時中國人學習及模仿的都是西方古典音樂，中國音樂則不為人所關注，他們指出原因是「（當時）政府既不提倡，學校又不列為正式科目，做子弟的要學習，還不免受父兄的呵斥與社會的蔑視，結果，所謂中國音樂，百分之九十九只能留在吹鼓手手裏苟延殘喘，這真是太不像話了。」

二十世紀初中國人對傳統中國音樂的忽視，引發起連串的國樂改進行動。劉天華等人創辦「國樂改進社」及編輯《音樂雜誌》，實踐其理想。「國樂改進」

圖 7.7：國樂改進社

（下頁續）

是以普及音樂教育為中心，藉當時公認為系統完備的西方音樂教育，去改革中國音樂，從而改變中國人的思想，進而改變國家命運。因此，無論是培養和建構國族觀念，或是提升民族的自信心，音樂都佔有重要的歷史位置。

他們曾提出一些具體的計劃，提倡以西樂輔助改進國樂的工作，以創造新的藝術，包括訪問當時仍在世的音樂大師，調查及保存當時存在的樂曲、曲譜及樂器，並進行錄音及記譜。其次，搜集關於中國國樂的書籍及樂器，建立圖書館及博物館去保存。另外，制定及整理一個與世界音樂的標準統一的記譜法及演奏法，編成書籍出版。對於樂器改良，他們更提出組織樂器廠去研究及改良樂器，提高中國樂器的質量。最後，他們構思了一些有關中國音樂的教研工作，如發行刊物及創設音樂學校以推廣及普及中國音樂，同時設立研究所去研究及創新中國音樂。

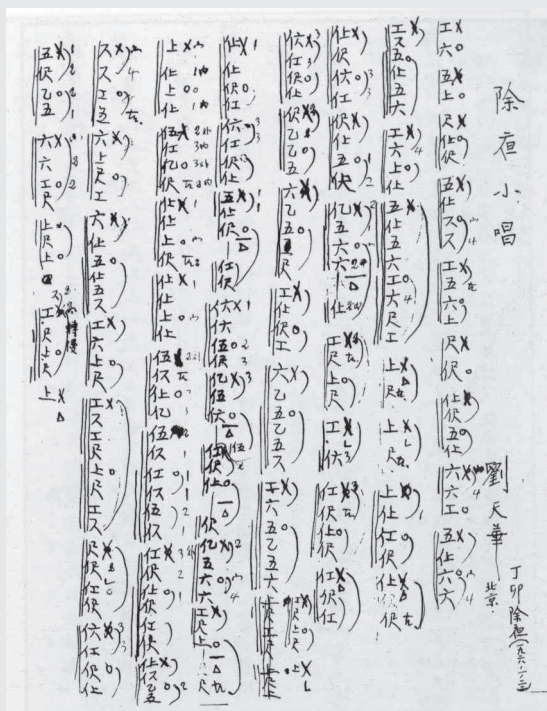
「國樂改進社」因得不到政府和社會的重視及支持，除了編刊音樂雜誌《音樂雜誌》以外，大部分計劃都沒有實現。隨著劉天華的離世，雜誌及樂社也停止活動。「國樂改進社」是劉天華等人推動中國音樂變革的地方，他們提倡的改良方案，正是當時知識分子在西方文化衝擊下，對自身文化的反思。另一個重點是透過普及中國音樂去改變中國人的媚外思想。「國樂改進」的思想並非是「全盤西化」，反而是提出「中西融合」的構思。回顧二十世紀中國器樂的發展，從改良樂器、整理樂譜、創作音樂、成立音樂學院等，我們都可以發現「國樂改進」思想的影子。

圖 7.7 (續)：國樂改進社

劉天華扮演二十世紀初知識分子在改革中國傳統器樂發展所擔當的重要角色。另外一位胡琴音樂家**華彥鈞（阿炳）**（1893–1950）及其二胡曲，亦是認識二胡獨奏傳統變遷不能忽略的重要人物。由於父親是道士，阿炳自幼便接觸道教，更學習音樂。35 歲時，阿炳雙目失明，後來由道士變為流浪藝人，在無錫市街頭賣唱及奏樂，人稱「瞎子阿炳」。1940 年代，音樂學家楊蔭瀏（1899–1984）及曹安和（1905–2004）尋訪阿炳並將其演奏音樂錄下，使其二胡曲得以流傳於世。錄音包括三首二胡曲：《聽松》、《二泉映月》和《寒春風曲》，以及三首琵琶曲：《大浪淘沙》、《昭君出塞》和《龍船》；當中以《二泉映月》最為人熟悉。

以來，何以歷次改革或革命都不能使國家由積弱而臻富強的原因。最後，他們得到結論，認定中國傳統文化是使中國達到富強之境的主要障礙，所以提出打倒中國傳統文化，接受西洋新文化纔能救國的論調。因之有『新文化運動』發生。」（頁 254–55）。

早期改革工尺譜



劉天華二胡曲〈除夜小唱〉手稿

在音樂上，為要貫徹「中學為體、西學為用」精神，劉天華將西方古典音樂理論與中國音樂結合。他在〈國樂改進社緣起〉(1927)一文指出：「改良記譜法，使與世界音樂統一；想把各種的演奏法儘量寫出，編成有統系的書籍，以便一般人的學習，我們想組織樂器廠，改良樂器的製造。」樂譜與樂器改良都是劉天華的重要工作，由於當時工尺譜仍是主流，於是他將五線譜中一些記譜法如節奏、指法等記號融入工尺譜之中，製成一套較完善及通行的記譜方法。如在他創作〈除夜小唱〉時所用的記譜方法（見圖），是一個中西結合的例子，以工尺譜譜字記音及叮板記號記錄節拍，配合簡譜節奏符號及連線記號。

圖 7.8：早期改革工尺譜

〈病中吟〉

作曲：劉天華

演奏：蔣風之（1908–1986）

錄音：《劉天華：誕辰百週年紀念專集 1895–1995》（龍音，1994）

錄音時間：不詳

筆記：〈病中吟〉又名〈安適〉或〈胡適〉，意思不是生病中的呻吟，而是心中苦悶如病，人生不知往哪裏去。旋律初稿創作於 1915 年，全曲完成於 1918 年。樂曲除了描寫作曲者身處貧病失業中，還透過音樂表達一份個人內心鬱悶，以及與外在世界不如意環境之間的掙扎。樂曲為三段體再加一個尾聲的結構，速度約為「慢→快→慢→快」。聆聽時，可留意每段的速度變化及二胡的連音演奏。

	段落	音樂細節
0:00	A 段 慢速	 (病中吟 0.00) 於 2:59 時速度漸慢，然後再回復原速
3:12	B 段 略快	 (病中吟 3.12) 於 3:38 時速度漸快，然後段落結束時漸慢，並進入慢速的第三段
3:52	A 段 慢速	 (病中吟 3.52) 樂段開始時再現第一段樂曲的部分音樂素材
4:38	尾聲 快速	 (病中吟 4.38) 樂段結束時漸慢及一個十二度下行滑音，全曲以數個顫音完結

圖 7.9：〈病中吟〉

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

二十世紀笛子獨奏曲目，不少改編自民間音樂。著名演奏家馮子存（1904–1987）及陸春齡（1921–2018），就透過改編民間樂曲，創作了不少新曲。當中，擅於為北方說唱音樂「二人台」伴奏的馮子存，1950年代以河北民間器樂曲牌〈碰梆子〉的音樂素材，運用加花變奏手法（指樂手在演奏不同樂器時，在同一骨幹旋律上增加或減少音符，是為「加花」或「減花」），創作了家喻戶曉的笛子獨奏曲〈五梆子〉。

與劉天華的二胡曲相似，馮子存與陸春齡將笛由戲曲伴奏及民間音樂合奏的角色帶進獨奏的世界，改編不少來自民間音樂素材及曲牌創作的笛曲。陸春齡演奏江南絲竹與馮子存演奏二人台技藝，使他們的笛曲分別形成南、北不同風格派別。在創作及改編的過程中，他們亦創造新的吹奏技巧，例如以舌頭表達點與速度的單吐、雙吐和三吐；以舌頭震動的花舌音；以手指不同動作形成的裝飾音：打、疊、贈、顫及飛指等。



圖 7.10：笛（相片由楊偉傑提供）

民間曲藝集成》、《中國戲曲志》、《中國曲藝志》、《中國民間故事集成》、《中國歌謠集成》、《中國諺語集成》、《中國民間舞蹈集成》等十部包括記譜和音樂研究專著，合共約三百卷。

〈五梆子〉

演奏：杜沖及上海音樂家小組（笛子獨奏，笙及打擊樂伴奏）

錄音：《月光下的鳳尾竹：中國吹管樂精選》（龍音唱片，1993）

錄音時間：1993 年

樂曲由笛子演奏家馮子存根據河北民間器樂曲牌〈碰梆子〉改編而成。樂譜早見於 1958 年 11 月由人民音樂出版社出版的《馮子存笛子曲選》。此曲為梆笛的代表曲目之一，全曲分為四段，是典型的變奏曲形式，各段在主題框架的約制下，有不同的節奏、速度和力度變化，並運用多種笛子的舌頭及手指技法。全曲以加花手法來發展民間音樂曲牌；「加花」是傳統音樂中用來擴充樂句的常用手法。傳統音樂大多口傳心授，縱使有樂譜流傳，亦只記錄簡單的骨幹旋律和輪廓，演奏者透過不斷模仿和創新來掌握不同風格的加花技巧，往往帶有即興成分，而加花樂句長短和樂音多寡均有彈性。

聆聽時，注意變奏樂段開首八個小節樂句變化的比較，並留意四個樂段速度上的不斷加快及笛子吹奏技巧在氣氛營造的變化。

	段落	音樂細節
0:00	主題	 (五梆子 0.00) 由慢至快的慢板
1:11	變奏一	 (五梆子 1.11) 較快的中板；於 1:41 時速度稍稍加快
1:54	變奏二	 (五梆子 1.54) 快板
2:22	變奏三	 (五梆子 2.22) 極快的快板

圖 7.11：〈五梆子〉

笙管樂

智化寺京音樂



這類音樂的演奏形式以管子、笙及笛為主要核心的民間合奏音樂，樂器組合亦同時兼有其他吹奏、弦樂及打擊樂器。

這裏提及的笙、管兩種吹管樂器，也在二十世紀發展出現代獨奏傳統。笙是一簧（片）一音，且能同時吹奏多音的樂器。常用於宮廷雅樂、中國傳統器樂合奏音樂，如民間農村吹打樂及絲竹樂，包括紅白二事、節慶典禮及佛、道宗教儀式音樂，笙亦是這些樂隊組成的成員之一。第一首獨奏作品〈鳳凰展翅〉於 1956 年由董洪德及胡天泉（1934-）以民間音樂素材創作。笙的現代化及重新定位，使它既可以於舞台獨奏，又可作現代樂團的吹管樂器之一。

管子，古時稱為簫簞，相傳由中亞細亞傳入中國，隋朝開始用於宮廷樂隊，明清時期在民間流行。管子的現代獨奏曲有改編自民間音樂素材，如〈小放驢〉。

「笙管樂」的歷史發展中，形成了自己的宮調系統、樂譜、演奏風格及社會文化功能。據 1950 年代音樂學者的研究及整理，「笙管樂」的例子包括：北京智化寺音樂、河北音樂會、晉北笙管樂、大相國寺音樂、遼寧笙管樂、山東笙管樂等。這些民間例子大都與宗教儀式活動有關。

圖 7.12：笙管樂

〈牧民新歌〉

演奏：簡廣易（笛子）及中央音樂學院民族管弦樂隊

錄音：《月光下的鳳尾竹：中國吹管樂精選》（龍音唱片，1993）

錄音時間：1993 年

此曲是笛子演奏家簡廣易（1944–2000）1966 年在內蒙伊克昭盟生活時，以內蒙民歌為素材創作，並與王志偉合作配伴奏。全曲笛子獨奏，以笛子的音色來描寫內蒙草原情景。

全曲分為五段：（一）遼闊的引子；（二）深情的慢板；（三）跳躍的小快板；（四）廣濶的快板；（五）熱烈的急板。注意笛子的二度及三度的裝飾音，第三段的三吐技巧，及樂曲中段的羽調式（la）及宮調式（do）的轉換。另外，大部分現代的樂曲都附加上西方古典音樂的速度（tempo）及表情（expression）術語，而傳統樂曲則多附上標題，並無速度及表情術語。

	段落	音樂細節
0:00	引子（散板，遼闊地）	羽調式（la）；笛子以三度裝飾音、散板節奏和泛音等技巧模仿蒙古長調民歌的特色及草原景象；中胡以三度滑音模仿蒙古拉弦樂器馬頭琴的演奏技巧
1:33	慢板（慢速，深情地）	樂曲的主題出現；以馬鈴和木魚模仿馬蹄聲；笛子的旋律包含了模仿蒙古旋律特色的二度、三度或以上的顫音和打音
2:54	小快板（稍快，跳躍地）	笛子以三吐技巧及馬鈴和木魚的伴奏表達牧民騎馬的情景
3:51	廣濶的快板（自豪地）	笛子主題樂句拉寬；以宮調式（do）與前面的羽調式作對比
4:27	熱烈的急板（更熱烈地）	樂曲回到羽調式；笛子以花舌、飛指等技巧模仿馬的嘶鳴（4:46）；結束部分笛子以快速的十六分音符完結

圖 7.13：〈牧民新歌〉

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？

國族風格的現代形式與表述

關燕兒

引言

本章討論範圍以清末民初開始至文化大革命時的「中國音樂」。自西方音樂進入中國後，中西音樂文化的融和與互動，為這百多年來中國音樂帶來了巨大的衝擊。認識這時期中國音樂不單有助面對及回應中國音樂的轉變，更會碰到當中蘊藏的跨科目課題。音樂作為一個人文學科，可有其獨特一面，讓大家認識過去百年中國歷史、文化及社會的衝擊。

當傳統音樂是指中國本土音樂語言和習慣時，加入了西方音樂元素，如和聲、曲式、創作手法和以西洋樂器為主的樂曲，該如何稱謂它？又如何為這個時期的中國音樂作定段？汪毓和（1929–2013）用「近現代」稱自第一次鴉片戰爭後的中國音樂；梁茂春（1940–）用「當代」來描述 1949 後的中國音樂；而劉靖之（1935–）以「新」指十九世紀末二十世紀初的中國音樂。¹ 姑勿論是「近代」還是「當代」，又或是「新」，哪個會較貼近描述時代的轉捩點，各人看法都顯示這百年中國音樂發展是非常值得關注的。

清末民國距今只有百多年，雖幾經外戰內亂，大量文獻仍幸運地存於國內外的博物館及圖書館。本世紀初，媒體科技的發展使音響及視像資料得以流傳，從唱盤、收音機、電視、錄影機、卡式錄音帶至 CD/DVD 及網上下載，音響及視像資料方便至唾手可得，認識這百年中國音樂的門已開啟。

1. 汪毓和，《中國近現代音樂史（1840–2000）》（上海：上海音樂學院出版社，2012）。梁茂春，《中國當代音樂 1949–1989》（北京：廣播學院出版社，1993）。劉靖之，《論中國新音樂》（上海：上海音樂學院出版社，2009）。

藝術歌曲

西方藝術歌曲是十九世紀浪漫派的德國藝術歌曲（Lieder）。當時歐洲作曲家如舒伯特（Franz Schubert，1797–1828）和舒曼（Robert Schumann，1810–1856）把詩人的作品配上旋律及鋼琴伴奏，給詩與音樂放在一起，成為歌唱藝術。在中國，把詩詞配上旋律而唱，也有不少著名的例子。如黃自的〈花非花〉，歌詞是來自唐朝白居易（772–846）的同名著作及劉雪庵（1905–1985）的〈紅豆詞〉，歌詞來自曹雪芹（1715–1763）的《紅樓夢》。歌曲的創作隱藏著曲詞先後的疑惑，先曲後詞就是填詞，按旋律加上歌詞，可有舊曲新詞或一曲多詞（即多首不同歌曲）。而先詞後曲，作曲家按歌詞構思音樂，如旋律及伴奏。藝術歌曲的創作多是後者。

二十世紀初，趙元任（1892–1982）、蕭友梅（1884–1940）及黃自（1904–1938）等先後赴歐洲、美國留學，回國後致力發展「中國音樂創作」。他們的歌曲作品帶有中國傳統旋律和西方和聲特徵。同時，胡適（1891–1962）、徐志摩（1897–1931）和劉半農（1891–1934）寫新詩，趙元任用西方音樂的作曲技巧及演唱風格為新詩譜上音樂，使新詩可唸可唱，成為中國藝術歌曲。〈教我如何不想他〉（1926）是經典作品之一。

趙元任是江蘇常州人，生於天津，著名語言學家、哲學家，也是作曲家和音樂家。1910年出國留學，在美國康納爾及哈佛大學分別修讀數學、哲學，也修讀和聲、對位及作曲，還有上聲樂和鋼琴課。劉半農是新詩〈教我如何不想他〉的作者，語言學家和詩人，五四運動主要人物之一。劉氏於1920年8月在倫敦寫了這首白話詩，趙元任在1926年譜曲，後出版於《新詩歌集》（1928）。〈教我如何不想他〉的「他」，可以是男的他，也可以是女的她。劉半農的「他」有懷念祖國之意。

趙元任在《新詩歌集》的「譜頭語」開首指出，歌集內的歌是「Schubert，Schumann 的藝術歌那一派的東西，是給一般的好樂的人唱奏的，也可以作高等音樂教材之用。」《新詩歌集》的歌注，趙元任介紹了這曲的中西特色，摘錄如下：

這個歌倒是對於「中西人士」都容易討好的。裏頭的過門大半是「中國派」，歌調兒除「啊！燕子，你說些什麼話？」，「枯樹在冷風裏搖，野火在暮色中燒」，三句以外，其餘的也都是「中國派」，而且「教我如何不想他！」那句頭三次的唱法有點像西皮原板過門的末幾個字（尺六工四上尺上）。但是每次都有轉調：第一首是本調（E調），第二首收在上五度的調上（B調），過門把B調引申了兩句又

回到家，第三首從同名小調 (homonymic minor，小 e 調) 假道，到了它的相關大調 (relative major，大 G 調) 第四首暫回到小 e 調，兩句後又變回同名大調到家，在 E 調上收尾。

整首樂曲，趙元任除了運用西方音樂和聲及轉調，還有鋼琴伴奏 (和小提琴)，並加入中國音階旋律，即是歌注提及的西皮原板，是京劇唱腔其中一種。趙元任創作中國藝術歌曲和出版《新詩歌集》，證明新詩可唱，有推行白話文 (唱國語) 的目的。除〈教我如何不想他〉之外，趙元任其他著名的藝術歌曲包括〈上山〉、〈海韻〉及〈也是微雲〉。

趙元任唱〈教我如何不想他〉(1936 年錄音)

0:12	引子	鋼琴、小提琴 (E 大調)
0:22	第一節	天上飄著些微雲，地上吹著些微風。 啊！微風吹動了我頭髮，教我如何不想他？
0:55		鋼琴、小提琴過門
1:04	第二節	月光戀愛著海洋，海洋戀愛著月光。 啊！這般似的銀夜，教我如何不想他？(B 大調)
1:36		鋼琴、小提琴過門〔轉 E 大調〕
1:53	第三節	水面落花慢慢流，水底魚兒慢慢游。〔轉 E 小調〕 啊！燕子，你說些甚麼話？教我如何不想他？
2:24		鋼琴、小提琴過門〔轉 E 大調〕
2:32	第四節	〔轉 E 小調〕 枯樹在冷風裏搖，野火在暮色中燒。〔返回 G 大調〕 啊！西天還有些兒殘霞，教我如何不想他？
3:03		鋼琴、小提琴結尾

圖 8.1：〈教我如何不想他〉

革命基地——〈黃河大合唱〉

中國共產黨成立 (1921) 後的二、三十年間，經歷國共內戰和抗日戰爭，中國陝北延安成為中國共產黨重要的革命基地。毛澤東 (1893–1976) 和周恩

來(1898–1976)等用音樂來宣傳政治的思想已萌芽。1938年,「魯迅藝術學院」(簡稱魯藝)在延安成立,以培育藝術工作者和表演者,也藉文化和表演藝術來灌輸政治思想。抗日戰爭時,音樂用作抗日運動的工具,大量民歌、抗日歌曲由此而誕生。冼星海《黃河大合唱》便是明顯的例子。

冼星海(1905–1945)生於澳門,1929年留學法國巴黎學習音樂,1935年回國參與抗日運動,1938年任魯迅藝術學院音樂系系主任。他在「我怎樣寫《黃河大合唱》」開首說:『「黃河」歌曲的創作,雖然產生在物質條件很缺乏的延安,但已經創立了現階段救亡歌曲的新型歌曲了。』²《黃河大合唱》創作

《黃河大合唱》

《黃河大合唱》共有八個樂章,每章開首都有一段朗誦。1975年中央樂團演出版只有第一、四、六及八樂章。

一、黃河船夫曲	朗誦 混聲合唱
二、黃河頌	朗誦 男聲獨唱
三、黃河之水天上來	朗誦歌曲 三弦伴奏
四、黃水謠	朗誦 女聲二部合唱 合唱
五、河邊對口曲	朗誦 男聲對唱 以民歌形式,採山西音調
六、黃河怨	朗誦 女聲獨唱
七、保衛黃河	朗誦 齊唱、二部、三部、四部輪唱
八、怒吼吧!黃河	朗誦 大合唱

圖8.2:《黃河大合唱》

2. 冼星海,〈我怎樣寫《黃河大合唱》〉,載光未然詞冼星海曲,《黃河大合唱》(北京:人民音樂出版社,1980),頁缺。

於 1939 年 3 月，正是抗日時期。冼星海收到光未然（1913–2002）的歌詞後，在魯藝一個窑洞內，用了五至六天時間把合唱曲寫成。1939 年 5 月《黃河大合唱》公演前，冼星海指揮延安魯藝合唱團排練。當時《黃河大合唱》的伴奏樂器有中國的，也有西方的。《黃河大合唱》創作背景和歌曲內容帶有政治味道，至今《黃河大合唱》有著建立國家的音樂色彩，而冼星海被譽為愛國英雄，與這首大合唱不無關係。

由一首數分鐘民歌到一套兩句鐘的舞台演出：〈東方紅〉

民歌即是民間歌曲，口傳心授，旋律簡單，歌詞通俗。在農村，人民生活簡樸，日出而作日入而息，唱歌是一種自娛活動，一首又一首的民歌就唱遍整條村。

〈東方紅〉是一首歌頌中國共產黨主席的歌，改編自一首民歌〈騎白馬〉。1940 年初，長征過後，共產黨在陝西以北延安成立革命根據地，並進行了一連串土地改革及措施，以改善當地人民的生活質素。李有源（1903–1955）根據當時流行調子〈騎白馬〉，重新填詞，以旭日初升的紅太陽讚頌毛澤東，寫了〈東方紅〉。

〈騎白馬〉和李有源改編的〈東方紅〉唱詞分別如下：

〈騎白馬〉

騎白馬，挎洋槍，三哥哥吃了八路軍的糧，有心回家看老婆，呼兒嗨哟，打日本就顧不上。

〈東方紅〉

東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東，他為人民謀幸福，呼兒嗨哟，他是人民的大救星。

毛主席，愛人民，他是我們的帶路人，為了建設新中國，呼兒嗨哟，領導我們向前進。

共產黨，像太陽，照到哪裏哪裏亮，哪裏有了共產黨，呼兒嗨哟，哪裏人民得解放。

1960 年代，〈東方紅〉唱遍了整個中國，中華人民共和國建國十五周年，《東方紅》由一首民歌變成一套中西器樂、歌曲、舞蹈及朗誦的表演，稱《東方紅——音樂舞蹈史詩》（1964）。

《東方紅——音樂舞蹈史詩》以同名歌曲〈東方紅〉開首，以誌第一代領導人毛澤東開國之功，接著順時序述說中國共產黨的歷史及歌頌國家主席，於 1964 年 10 月於北京人民大會堂首演，它的重要性可從政治、音樂和歷史各方面來看。在政治方面，整個表演由周恩來總理監製，除了慶祝中華人民共和國建國十五周年，也是歌頌黨主席毛澤東。在歷史方面，它述說了中國共產黨的歷史，由共產黨反對帝國主義侵略、英勇抗日和打敗國民黨，至解放後新中國的建立。

在音樂上，整個演出包括中西器樂、歌曲、舞蹈及朗誦，還有服裝、道具和佈景等，加上超過三千名文藝工作者來自不同地區的文工團及歌舞團參與演出，使整個表演極富視聽之娛。在序幕，數千位歌唱者唱〈東方紅〉，六十多位女舞蹈員表演「葵花向太陽」，襯托的背景是一個紅太陽。各場以朗誦開始，而舞蹈、歌曲和音樂把歷史事件串連起來。每場都有具代表性的曲目，如紅軍歌曲〈三大紀律八項注意〉在第二場「毛澤東成立一支工農兵軍隊」；獨唱歌曲〈松花江上〉出現於第四場「抗日的烽火」。

《東方紅——音樂舞蹈史詩》1965 年錄音版本共有六場：		
序曲	歌頌毛澤東	歌舞〈葵花向太陽〉 歌曲〈東方紅〉
第一場	東方的曙光 背景是帝國主義、封建主義及 官僚資本主義的舊中國社會 1917 年十月俄國革命 1919 年五四運動 1921 年中國共產黨成立	朗誦 舞蹈〈苦難的年代〉 歌曲〈北方吹來十月的風〉 歌曲〈安源路礦工人俱樂部之歌〉 歌曲〈農友歌〉 歌曲〈工農兵聯合起來〉
第二場	星火燎原 南昌起義 秋收起義 毛澤東成立一支工農兵軍隊	朗誦 歌曲〈就義歌〉 歌曲〈秋收起義〉 歌曲〈井岡山〉 歌曲〈雙雙草鞋送紅軍〉 歌曲〈三大紀律八項注意〉 歌舞〈打土豪分田地〉 歌曲〈八月桂花遍地開〉

圖 8.3：《東方紅——音樂舞蹈史詩》（下頁續）

第三場	萬水千山 遵義會議奠定毛澤東的領導地位 紅軍長征	朗誦 歌曲〈紅軍戰士想念毛澤東〉 歌曲〈遵義城頭霞光閃〉 舞蹈〈飛奪天險〉 歌曲〈飛越大渡河〉 歌曲〈情深誼長〉 舞蹈〈雪山草地〉 歌曲〈過雪山草地〉 舞蹈〈陝北會師〉 歌曲〈會師歌〉 歌曲〈長征（七律）〉
第四場	抗日的烽火 內戰暫停 抗日運動	朗誦 歌曲〈新編“九·八一”小調〉 歌曲〈松花江上〉 歌曲〈義勇軍進行曲〉 歌曲〈抗日軍政大學校歌〉 歌曲〈到敵人後方去〉 歌曲〈游擊隊歌〉 歌曲〈邊區十唱〉 舞蹈〈春播舞〉 歌曲〈南泥灣〉 歌曲〈保衛黃河〉
第五場	埋葬蔣家王朝 國共內戰 中國共產黨打勝國民黨 中國人民解放	朗誦 歌曲〈坐牢算甚麼〉 歌曲〈團結就是力量〉 舞蹈〈進軍舞〉 歌曲〈中國人民解放軍進行曲〉 舞蹈〈百萬雄師過大江〉 歌舞〈歡慶解放〉 歌曲〈解放區的天〉 舞蹈〈腰鼓舞〉 歌曲〈人民解放軍佔領南京〉

圖 8.3：《東方紅——音樂舞蹈史詩》（下頁續）

第六場	中國人民站起來 各少數民族也來恭賀新中國政 府的成立和歌頌毛主席	朗誦 樂曲〈國歌〉 歌舞〈偉大的節日〉 歌曲〈沒有共產黨沒有新中國〉 歌曲〈贊歌〉 舞蹈〈新疆舞〉 歌曲〈毛主席的光輝〉 舞蹈〈百萬農奴站起來〉 舞蹈〈傣族花環舞〉 舞蹈〈黎族草笠舞〉 舞蹈〈朝鮮族長鼓舞〉 舞蹈〈苗族蘆笙舞〉 歌曲〈歌唱祖國〉 全場合唱〈國際歌〉
-----	--	---

圖 8.3 (續)：《東方紅——音樂舞蹈史詩》

鋼 琴

西方鋼琴於清末時由傳教士帶入中國，一直被中國音樂家形容為「西洋樂器之王」。二十世紀初，中國音樂家開始創作中國鋼琴曲；1930 年代，賀綠汀（1903–1999）創作的鋼琴小品〈牧童短笛〉已廣為流傳。1949 年後，著名中國鋼琴演奏家，如傅聰（1934–）、劉詩昆（1939–）及殷承宗（1941–），先後在各個國際鋼琴比賽中獲獎，得到中國政府及音樂界的重視。中國鋼琴曲不斷湧現，有以西方作曲技巧為主的創作曲目，又有用中國民歌旋律為改編題材的曲目。著名新中國鋼琴作品有丁善德（1911–1995）兒童組曲〈快樂的節日〉（1953）、朱踐耳（1922–2017）〈序曲二首〉（1955）、劉詩昆（1939–）、黃曉飛〈青年鋼琴協奏曲〉（1958）和吳祖強（1927–）、杜鳴心（1928–）〈中國舞劇「魚美人」選曲〉（1959）等。至於把中國戲曲改編成鋼琴曲，則甚為罕見。然而，這類鋼琴曲目卻偏偏產生於中國歷史上一個特殊的政治時代——文化大革命。

在文革剛開始時，紅衛兵除了對中國傳統文化猛烈抨擊及破壞外，對西方文藝亦強加攻擊。西洋鋼琴被扣上資本主義及資產階級的帽子，遭紅衛兵

破壞。殷承宗因家庭背景帶有資本主義色彩，同樣遭到他們批鬥。他為了改變自己的處境，在當時頗為流行「洋為中用」的口號中得到啟發，決定用鋼琴彈奏中國樂曲。當時，現代京劇《紅燈記》正在演出，殷承宗把它改編成《鋼琴伴唱〈紅燈記〉》，得到江青及國家領導人給予「政治正確」的肯定，後更把鋼琴伴唱版本改編成鋼琴獨奏曲。這時鋼琴從一件象徵資產階級的樂器，搖身一變成為無產階級政治工具，殷承宗中國鋼琴演奏家的身份也在紅旗下得以保留。

1967年5月，殷承宗與中國京劇院合作，研究改編現代京劇《紅燈記》為鋼琴伴唱版本。³ 飾演李鐵梅的劉長瑜（1942-），先與殷承宗合作，在1967年10月1日國慶演出，後來把錄音送給江青。11月，江青作了正面批示，要求殷承宗改編《紅燈記》中李玉和及李鐵梅的唱段。1968年5月，殷承宗把完成的唱段錄音向江青匯報。最後，7月1日在北京人民大會堂表演，慶祝中國共產黨建黨四十七周年。其後殷承宗據《鋼琴伴唱〈紅燈記〉》版本再改編成鋼琴獨奏曲，用鋼琴演繹《紅燈記》唱段。

現代京劇《紅燈記》是舞台表演藝術，包括唱腔、功架、器樂伴奏、道具和舞台設計。《鋼琴伴唱〈紅燈記〉》只有十二首歌曲，舞台表演是選段式演唱，⁴ 沒有對白，更不會有舞台場景。現代京劇伴奏，由西方管弦樂隊、三大件（京胡、京二胡及月琴）及鑼鼓組成。在鋼琴伴唱中，三大件的伴奏功用被鋼琴所取代。鋼琴伴奏是一連串炫耀技巧的樂段，如左右手彈奏和弦及雙手同時快速彈奏分解和弦等，或是用不同的音高重複彈奏音階及和弦。鑼鼓除了成為京劇音響標記，或有助唱者把握節奏及速度變化。

京劇演唱者的音律與西方管弦樂隊不同，京胡的音律及滑音亦會因應演唱者唱腔而有所改變。在現代京劇《紅燈記》中，演唱者的唱腔旋律，基本上與三大件一致，因兩者音律是可變化的，故唱者音高有變時，三大件可作出調整及適應。然而，鋼琴是十二平均律的樂器，與京劇唱腔旋律某些音高或有衝突，改編者便作出相應的改動及配合，如鋼琴伴奏音量偏底，有某些地方伴奏者甚至沒有按樂譜彈奏，似是為了避免與唱腔的音律相撞。至現代京劇《紅燈記》唱段被改編成鋼琴獨奏曲時，改編者用鋼琴把唱段的氣氛營造出

3. 《鋼琴伴唱〈紅燈記〉》的樂譜寫的是中央樂團、中國京劇院集體創作。

4. 殷承宗據《鋼琴伴唱〈紅燈記〉》版本再改編成鋼琴獨奏曲，用鋼琴的音樂語言演繹《紅燈記》唱段。十二唱段分別是劉長瑜飾李鐵梅的唱段〈都有一颗紅亮的心〉、〈做人要做這樣的人〉；錢浩梁飾李玉和的唱段〈窮人的孩子早當家〉、〈天下事難不倒共產黨員〉、〈渾身是膽雄赳赳〉；高玉倩飾李奶奶的唱段〈學你爹心紅膽壯志如鋼〉、〈血債還要血來償〉；李鐵梅的唱段〈打不盡豺狼決不下戰場〉、〈光輝照兒永向前〉、〈仇恨入心要發芽〉及李玉和的唱段〈黨教兒做一個剛強鐵漢〉、〈雄心壯志衝雲天〉。

來；當鋼琴獨奏曲要營造唱者在幕後演唱的效果，遂把唱腔旋律音量改細。這是改編者精心考慮，以回應各演出場合需要和音樂安排，故每個版本各有不同。

京劇與鋼琴音樂原是兩種不同的表演藝術，因為政治環境需要，京劇旋律被改編為鋼琴曲，以實現「洋為中用」的目標。改編者要把京劇唱腔及鋼琴，這兩件風馬牛不相及的東西湊在一起，改編者不單是面對音律上的差異，還有實際演出形式不同等問題。

〈雄心壯志衝雲天〉		
板腔：二黃導板—回龍—原板—慢三眼—原板—垛板		
演奏：中央樂團；中國京劇院集體創作		
鋼琴伴奏：殷承宗；錢浩亮唱		
錄音：《交響音樂〈沙家浜〉鋼琴伴唱〈紅燈記〉》（廣州：廣州市新時代影音公司，1998）		
0:00		鋼琴與京劇鑼鼓 41 個小節的引子，鋼琴奏出和弦，由慢轉到快，京劇鑼鼓拍和。鋼琴聲漸細以準備唱者加入。
1:02	二黃導板	「獄警傳似狼嗥我邁步出監。」 鋼琴和弦營造氣氛，襯托唱者的出場。後段鋼琴伴奏停，由京劇鑼鼓奏起，準備下一個板腔。
2:04	回龍	「休看我，帶鐵鍊，裹鐵鍊，鎖住我雙腳和雙手，鎖不住我雄心壯志衝雲天。」 鋼琴彈著唱者的旋律，當唱者唱出「天」時，鋼琴伴著唱者拉腔的旋律（11 個小節）。京劇鑼鼓繼續拍和。
2:46	原板	「賊鳩山要密件毒刑用遍，筋骨斷體膚裂心如鐵堅。赴刑場氣昂昂抬頭遠看，」 唱完後，19 節的鋼琴過門以 16 分音符及和弦奏出，有些地方鋼琴以和音急速彈奏（arpeggio），京劇鑼鼓於過門完結前兩小節拍和。

圖 8.4：《紅燈記》〈雄心壯志衝雲天〉鋼琴伴奏（下頁續）

		<p>「我看到革命的紅旗高舉起，抗日的烽火已燎原，日寇，看你橫行霸道能有幾天！但等那風雨過，」</p> <p>鋼琴彈著唱者的旋律，以八度 (octave) 及三和音和弦 (triad chords) 伴奏。京劇鑼鼓合拍地拍和。</p>
4:57 – 5:05		<p>〈東方紅〉主題出現在鋼琴過門 (慢三眼前三小節出現)</p>
5:10	慢三眼	<p>「百花吐艷，新中國如朝陽光照人間。那時候全中國紅旗插遍，想到此信心增鬥志更堅！」</p> <p>唱者在「新中國」，速度明顯減慢，鋼琴也跟著放慢。</p>
6:27	原板	<p>「我為黨做工作很少貢獻，最關心密電碼未到柏山。王連舉他和我單線聯繫，因此上不怕他亂咬亂攀。我母親我女兒和我一樣肝膽。」</p> <p>返回原板，鋼琴仍是彈著唱者的旋律，以和弦伴奏。京劇鑼鼓合拍地拍和。</p>
7:09	垛板	<p>「賊鳩山，要密件，任你搜，任你查，你就是上天入地搜查遍，也到不了你手邊；革命者頂天立地勇往直前！」</p> <p>節奏明顯催快，鋼琴伴奏和京劇鑼鼓緊隨。</p>
7:45		<p>鋼琴結尾以八度及和弦組成，快速地彈奏，京劇鑼鼓與鋼琴最後一同齊奏，結束音樂。</p>

圖 8.4 (續)：《紅燈記》〈雄心壯志衝雲天〉鋼琴伴奏

小提琴

中華人民共和國自 1949 年建立後，當時國家主席毛澤東開始建設一個新中國、新社會。在各種不同改革路向中，他選擇了中西「結合」的道路，於文化藝術上亦然。在《同音樂工作者談話》（1956）中，毛指出「非驢非馬也可以。騾子就是非驢非馬。驢馬結合是會改變形象的，不會完全不變。」毛澤東用騾子去比喻 1950、1960 年代中西結合的音樂，極力鼓勵中國音樂工作者中西「結合」。⁵ 音樂家在創作上皆採取「中西」結合的模式，用西方樂器演奏或用西方的作曲方法去編配中國傳統旋律。何占豪（1933-）及陳鋼（1935-）寫成的〈梁山伯與祝英台〉小提琴協奏曲（「梁祝」）（1959），便是一個明顯例子。

「梁祝」的題材取自中國傳統民間故事「梁山伯與祝英台」，何占豪及陳鋼以西方寫作技巧為主，曲式是西方大型協奏曲，即中小提琴與管弦樂隊相互競奏；其曲體為西方奏鳴曲，以三個部分（呈示部 exposition、展示部 development 和再現部 recapitulation）帶出「梁祝」的故事。協奏曲中的華彩樂段（cadenza），讓小提琴獨奏者表現其演奏技巧，亦是西方協奏曲重要特色。在寫作技巧上，何占豪及陳鋼在「梁祝」運用了西方音樂語言，例如和聲系統、副屬和弦等；當中有複調、對位等西方寫作手法，最為明顯是獨奏樂器與管弦樂隊中大提琴或雙簧管的對位。

樂器方面，「梁祝」是以小提琴獨奏，伴奏樂隊以管弦樂隊為主，並加入中國樂器板鼓、鈸及鑼。作曲者除了採用西方小提琴的演奏技巧外，也把中國傳統器樂、京劇及越劇音樂語言運用到小提琴上。⁶ 此外，「梁祝」亦應用了中國傳統音樂組織手法，如「運用了京劇中倒板和越劇中蠟板的緊拉慢唱的手法」；長笛引子及獨奏小提琴的華彩段，也是用了中國傳統散板特色。⁷ 從以上分析，「梁祝」此曲包含了中國音樂素材及西方音樂語言，實為一個典型「中西結合」音樂例子。

5. 此文毛澤東發表於 1956 年 8 月 24 日，在 1979 年由北京人民出版社以單行本形式出版，同年 9 月刊登在《人民音樂》。

6. 〈演奏說明〉，載何占豪、陳鋼，《小提琴協奏曲梁山伯與祝英台總譜》（上海：上海文藝出版社，1979），頁 1-4。當時上海音樂學院管弦系成立了「小提琴民族學派實驗小組」，目的是探討小提琴模仿中國樂器的演奏技巧和民族風格問題，可詳閱梁茂春，《中國當代音樂 1949-1989》（北京：廣播學院出版社，1993，頁 138）。

7. 〈樂曲說明〉，載何占豪、陳鋼，《小提琴協奏曲梁山伯與祝英台總譜》（上海：上海文藝出版社，1979），頁缺。

「梁祝」面世後，甚受歡迎，中西「結合」音樂不斷湧現，如劉文金（1937-2013）〈豫北敘事曲〉（1959）和〈三門峽暢想曲〉（1960）及丁善德〈長征交響曲〉（1962）。無可否認，「梁祝」曾風魔一時，幾乎可發聲的物品也要奏「梁祝」，如《梁祝八記》中的鋸琴和高胡協奏曲。⁸ 這首樂曲不斷被演出，廣受作曲家、獨奏者及聽眾歡迎，甚至中外學者也撰寫論文，討論一番。

《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲

作曲：何占豪／陳鋼

小提琴：竇君怡

中央樂團交響樂隊演出


呈示部—— 草橋結拜	第一段	引子與主題	長笛引子後，小提琴奏出主題 
	第二段	同窗共讀	小提琴自由華彩段後，樂隊與小提琴交替出現
	第三段	十八里長亭相送	樂曲轉入慢板
展開部—— 英台抗婚	第四段	抗婚	大提琴與銅管樂器奏出由慢至快的樂段，小提琴奏出散板後，不斷奏出強烈切分和弦。
	第五段	樓台會	樂曲轉入慢板，小提琴與大提琴對答
	第六段	山伯臨終、英台投墳	小提琴與樂隊演奏中國傳統戲曲音樂元素——京劇倒板和越劇蠶板
再現部—— 墳前化蝶	第七段	化蝶、尾聲	長笛和豎琴開始後，小提琴再奏出主題

圖 8.5：《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲

8. 《梁祝八記》（香港：BMC Hong Kong Ltd.，1993）。

手風琴

1930、1940 年代，鍵盤手風琴表演可見於音樂廳和歌舞廳，而電影音樂如周璇唱〈何日君再來〉也是用手風琴伴奏的。中國手風琴家用的是鍵盤手風琴，右手彈奏鍵盤（如鋼琴），左手按鍵鈕（每一個鍵鈕是一個和弦）。彈奏時，左手同時推拉風箱來控制聲音。

中國手風琴發展，一方面是在官方宣傳隊，另一方面是音樂學院。1949 年前，國家部隊宣傳隊或文工團已開始使用手風琴。各部隊文工團團員用手風琴為軍人表演各類文藝節目。1949 年後，中國文工團受著蘇聯紅軍歌舞團影響，使中共的總政歌舞團、空軍政治部歌舞團都有手風琴家。他們的演出場地除了音樂廳外，也經常在市鎮或街上表演和探訪偏遠地區的軍人。演出內容及形式有手風琴獨奏或伴奏表演，曲目包括革命歌曲、民歌和改編歌曲。

在音樂學院，手風琴跟鋼琴及小提琴同是西方樂器，但是當時國內音樂學院對西方樂器的態度並非一視同仁。對於手風琴專業，音樂學院沒有提供充分資源，手風琴學生多是自學，沒有專業老師教導。當時國內音樂學院看輕手風琴，或許與手風琴的形象與工農兵樂器緊扣有關，這種觀念從當時社會及政治現象反映出來。在 1958 年大躍進運動期間，輕巧的手風琴代替了重而大的鋼琴，手風琴比鋼琴更適合在農村或偏遠地方作表演及政治宣傳。漸漸手風琴被視為工農兵樂器，在群眾活動中使用。相比鋼琴或小提琴，手風琴社會地位較低，因而這影響它在音樂學院地位和相關資源分配。

直至 1960 年代，中央政府確立手風琴家專業地位，成立手風琴團體。1963 年，中國音樂家協會舉辦手風琴會議，中國音樂家協會主席呂驥（1909–2002）及副主席孫慎（1916–）先後發言，並邀請了二十多位專業及業餘手風琴家參與。中國音樂協會手風琴會隨即成立，同時手風琴樂團在北京成立（1963），團員都是當時得令的手風琴家。同年 7 月先後在北京不同場地演出，演出樂曲包括革命歌曲、民歌、群眾歌曲，表演形式有獨奏、合奏及小組合奏等，手風琴全是國內天津樂器廠的產品。手風琴會的成立及演出，標誌著一個重要的里程碑，也在中國音樂史上確立了手風琴這一門專業。

文革期間，紅衛兵拿《毛澤東語錄》擠在街上高喊革命口號，一幕又一幕的遊行和群眾集會中看到有手風琴家積極參與。西方樂器及手風琴的社會地位隨著文革時的政治氣候而轉變。文革前鋼琴被視為重要的樂器，富裕家庭縱然沒有彈琴者，也擺放一部鋼琴來象徵身分及地位。到文革開始時，鋼琴被視為資本主義樂器，不少鋼琴家遭紅衛兵的批判，身心受創。事實上，手風琴也是西方樂器，理應同受一樣的遭遇。然而，手風琴漸變成無產階級的

〈我們走在大路上〉

劫夫 詞曲

演唱：中國人民解放軍總政文工團歌舞團合唱隊演唱；趙振東領唱

手風琴伴奏：張自強

錄音：《全世界無產者聯合起來——群眾歌曲》（中國唱片）

0:01		手風琴引子四小節
0:09	第一節	合唱：「我們走在大路上，意氣風發鬥志昂揚，毛主席領的革命隊伍，披荊斬棘奔向前方。」 副歌：「向前進，向前進，革命氣勢不可阻擋。向前進，向前進，朝著勝利的方向。」
0:40	第二節	獨唱：「三面紅旗迎風飄揚，六億人民發奮圖強，勤懇建設著錦繡河山，誓把祖國變成天堂。」 合唱 副歌：「向前進，向前進，革命氣勢不可阻擋。向前進，向前進，朝著勝利的方向。」
1:12	第三節	獨唱：「我們的朋友遍天下，我們的歌聲傳四方，革命風暴席捲全球，牛鬼蛇神一片驚慌。」 合唱 副歌：「向前進，向前進，革命氣勢不可阻擋。向前進，向前進，朝著勝利的方向。」
1:44		手風琴過門四小節（即重複引子四小節）
1:51	第四節	合唱：「我們的道路多麼寬廣，我們的前程無比輝煌，我們獻身這壯麗的事業，無限幸福無限榮光。」 副歌：「向前進，向前進，革命氣勢不可阻擋。向前進，向前進，朝著勝利的方向。」

圖 8.6：〈我們走在大路上〉

政治工具，用作政治宣傳，服務群眾，亦因為這個因素，手風琴幸免於難，反而成為火紅年代重要的西方樂器。

手風琴價格遠低於鋼琴，大眾能負擔，也具有鋼琴優點，既可彈奏主旋律，又可奏和弦，聲音響亮，而且方便攜帶，可說是揹上身的小樂團。受訪的手風琴家均指出，手風琴在當時廣泛應用，如在政治會議內的歌詠大會唱

革命歌曲，或被派往鄉村的文藝小鋒隊用作表演。主要曲目有革命歌曲〈團結戰鬥〉、〈我們走在大路上〉、〈學習雷鋒好榜樣〉、〈大海航行靠舵手〉及樣板戲選段等。這些歌曲旋律簡單，幾段歌詞唱同一個旋律，手風琴除伴奏主旋律外，也彈奏引子、過場及尾聲，而手風琴風箱在開合時能加強節拍感，增添革命鬥爭精神。文革時，手風琴誠然是一件政治樂器，手風琴普及與當時政治環境一脈相連，手風琴的優點造就它成為群眾活動主要樂器，伴唱及演奏革命歌曲以宣傳政治，如果沒有這些政治運動，手風琴未許有如此火熱的情境。

1980年代後，手風琴成為懷舊樂器。在國內，手風琴伴奏「紅歌」的情景可見於公園及其他與「紅歌」有關的表演場合，手風琴不再是革命樂器，而是讓手風琴家及聽眾緬懷昔日火紅年代的集體文化回憶。此外，國內音樂學院手風琴專業已被提升，教學用的手風琴也不再是一般鍵盤手風琴，而是以彈奏西方複調音樂見稱的自由低音手風琴（free-base accordion）。

由戲曲改革到樣板戲

1949年後，中共著手推動戲曲改革和發展，傳統劇目的內容如封建主義、帝王將相等，由於未能切合當時社會需要，故被禁止公演。1956至1957年間的「雙百運動」，提出「百花齊放，百家爭鳴」口號，鼓勵新作，內容是反抗侵略、愛勞動、反映現代生活的題材，以貫徹推陳出新的方針。1958年，又鼓勵傳統戲劇曲目演出，故有「兩條腿走路」之說。此外，開始改革戲班運作，加強戲曲藝人的政治和文化學習。

1960年開始，大躍進失敗及蘇聯專家撤走，中共對戲曲藝術未嚴加控制，賣座的傳統戲再於舞台上演，現代戲缺乏政治運動的需要，演出未及傳統戲熱鬧。幾年後，政府對文化藝術的操控再度施壓。在眾多中國戲曲劇種中，選了最受大眾歡迎京劇，用作戲改重點劇種。但京劇劇目內容及表演程式與當時現代戲格格不入，中共全力支持把京劇改革成優秀現代戲。在1963–1964年間，毛澤東先後發出兩個批示，指文學藝術工作者的作品，沒有反映社會主義革命，故展開文藝整風運動。1964年舉行的「全國京劇現代戲觀摩演出大會」中有三十五個京劇現代戲參與。現代戲改革內容包括：

1. 傳統戲劇曲目內容帶有「帝王將相，才子佳人」，被指為封建主義的思想，取而代之是富有革命精神、階級鬥爭、無產階級世界觀及共產黨主義故事。
2. 劇內不再有生旦淨丑的角色，換上現實工農兵人物。

革命現代京劇	<p>《智取威虎山》、《紅燈記》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》</p>
	<p>《智取威虎山》(1958) 是上海京劇團根據小說《林海雪原》(作者曲波) 改編而成。曲波 (1923–2002) 寫《林海雪原》時極力模仿《水滸傳》，而《智》的內容是按照當時的政治及社會現實而寫的，即 1946 年東北解放之後，解放軍如何打敗土匪，同時高舉毛澤東的軍事思想和共產黨如何受人民愛戴。此劇在 1964 年上演後，不斷修改，如加重了一些角色的劇份，以配合當時的宣傳需要。由於戲劇內容全是軍人生活，演出者要經過親身的體驗，在表演時才能把相關藝術發揮出來，如劇中演員的俯身滑雪動作和翻跟斗下山坡都是新創的程式，為現代京劇注入嶄新元素。演唱方面，說白用了接近口語的京白，並沿用傳統曲牌和京劇唱腔。</p>
	<p>《紅燈記》的來源可追溯至 1962 年的電影《自有後來人》。繼後被改編成戲曲，如哈爾濱京劇團的《革命自有後來人》及崑劇《紅燈傳》。至 1963 年初由上海愛華滬劇團改名《紅燈記》演出。據記載江青看畢滬劇《紅燈記》的演出後，把這套戲的劇本給了中國京劇院，於是同年年底中國京劇院開始組織《紅燈記》演出的班底。1964 年 5 月，中國京劇院先把首五場排演給文藝界人士內部觀看，6 月參加「全國京劇現代戲觀摩會演」，同年 11 月在人民大會堂小劇院演出給毛澤東、劉少奇等國家領導人觀看。此後，在國內各地演出，經數次修改，1970 年 5 月演出本正式發表。</p>
	<p>《奇襲白虎團》(1958) 是山東省京劇團集體創作的現代京戲。內容描述中國和朝鮮的關係，描述解放軍在抗美援朝和殲滅美軍白虎團的事蹟。音樂方面，加入了〈國際歌〉、〈東方紅〉和〈金日成之歌〉，並保留傳統京劇表演程式如「亮相」及「走圓場」。</p>
	<p>《沙家浜》(1965) 原名《蘆蕩火種》，是參加京劇現代戲的其中一部。劇情始於抗日戰爭時，中共軍隊在江蘇沙家浜地方與日軍打仗，當地的中共地下黨員阿慶嫂把受傷的官兵送離沙家浜；新四軍傷員受當地民眾保護，聯絡員阿慶嫂用妙計將日軍和漢奸一同殲滅。在表演藝術上，劇中的武打場面突破了傳統京劇的程式，如軍人穿的制服和傳統京劇軍人穿的掛蟒袍盔甲等不同，以及在台上亮相和走圓式等功架，都是經過改造來表現現實生活的地方。</p>

圖 8.7：八個樣板戲 (下頁續)

	<p>《海港》改編自淮戲《海港的早晨》，由江青指導上海京劇院排練，劇情發生在 1963 年夏天的上海碼頭，寫碼頭裝卸隊中的女書記如何破壞隊中的階級敵人和完成裝卸工作。</p> <p>其他樣板戲有《龍江頌》、《磐石灣》、《杜鵑山》及《平原作戰》。</p>
革命現代舞劇	<p>革命現代樣板戲芭蕾舞劇《白毛女》是由同名歌劇（1945）改編而成，原本由馬可、瞿維等作曲、嚴金萱編曲，是延安魯迅藝術學院的創作作品。樣板戲是由上海市舞蹈學校《白毛女》劇組集體改編。故事發生在 1930 年左右華北一個農村，地主向貧苦農民欺壓，農民的女兒逃出地主家後匿藏深山，頭髮變白，中國共產黨八路軍為她申冤報仇，重見天日，她後來加入了八路軍。</p> <p>另一部革命現代樣板戲芭蕾舞劇《紅色娘子軍》由吳祖強、杜鳴心、戴宏威、施萬春及王燕樵等創作。內容是講述海南島貧苦婦女加入紅色娘子軍連隊，力戰土豪的英勇鬥爭故事。音樂風格是蘇俄式浪漫時期的音樂語言，西方管弦樂團的配器再加上中國樂器。</p>
革命交響音樂	<p>〈沙家浜〉革命交響音樂是據同名革命京劇移植改編，由中央樂團集體創作，樂曲有管弦樂伴唱京劇唱段，也有四部混聲合唱。</p>

圖 8.7 (續)：八個樣板戲

- 3. 沒有唱白及唸白。
- 4. 現代服飾取代古裝，並用寫實道具。

戲改推出不到幾年，文革正式於 1966 年開始。毛澤東夫人江青（1914–1991）把現代劇京劇用作一種政治工具，以服務工農兵為藉口，控制現代戲製作及演出，使文革期間可表演的節目僅有八個樣板戲。這八個樣板戲包括五個革命現代京劇（《智取威虎山》、《紅燈記》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》），兩個革命現代舞劇（《白毛女》、《紅色娘子軍》）及一個革命交響音樂（《〈沙家浜〉革命交響音樂》是據同名革命京劇移植改編）。這八個樣板戲為當時流行的表演節目，也有其他樣板戲如《龍江頌》、《磐石灣》和《杜鵑山》及文藝表演。

《白毛女》〈北風吹〉

演奏：上海舞蹈學校交響樂隊；指揮：陳燮陽（1939-）

女聲獨唱：朱逢博

錄影：白毛女：現代芭蕾舞劇／上海電影製片廠攝製（1972 年攝製）

演出：上海市舞蹈學校《白毛女》劇組集體改編演出（北京：中國廣播音像出版社，1996）

第一場 深仇大恨	北風吹 喜兒獨舞		音樂：長笛引子， 速度自由
場景是喜兒在家外 提著燈，期待父親 回家過新年。	幕後獨唱	「北風（那個）吹， 雪花（那個）飄，雪 花（那個）飄飄，年 來到。」	弦樂伴奏，吹管樂 作旋律回應（對位法 counter point）。
		「風卷（那個）雪 花，在門（那個） 外，」	歌唱旋律與之前 相同，弦樂同樣 伴奏，吹管樂作 旋律回應（對位法 counter point）。
		「風打著門來門自 開。我盼爹爹快回 家。歡歡喜喜過個 年，」	樂曲稍快
		「歡歡喜喜過個 年。」	漸慢
			音樂：弦樂回復原 來速度後，單簧管 加入漸慢後與弦樂 在和弦上結束這首 樂曲。

圖 8.8：《白毛女》〈北風吹〉

戲改的影響不單使內容與題材方面有所轉變，音樂亦有，傳統京劇伴奏音樂加入了西方音樂元素。京劇音樂由三大件，即京胡、京二胡和月琴，以及京劇鑼鼓（板鼓、大鑼、小鑼及鈸）為主。樣板戲的音樂以西洋管弦樂隊為主，有指揮。音樂編排亦仿照西方歌劇或交響曲結構，包括序曲、過門、閉幕曲及場景音樂。由於三大件及鑼鼓是傳統京劇的獨特聲響，現代京劇樣板戲保留這些樂器，好使京劇音樂特徵得以存留。音樂風格追求激昂澎湃的革命熱情，旋律中加入〈國際歌〉和〈東方紅〉樂段。在唱腔方面也進行加工，設計新唱腔和板式。演唱形式，有獨唱，也有二重唱和大合唱。

至於舞台表演習慣，在傳統京劇舞台身段做手和程式上，加入歐洲芭蕾舞原素。在《白毛女》及《紅色娘子軍》樣板戲中，劇中人物的表演柔合中國京劇亮相和歐洲芭蕾舞身段及步法，成另一種獨特舞蹈，予人一種硬朗的感覺。為配合政治需要，「三突出」在舞台上有新安排。「三突出」是指在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出主要英雄人物，再在主要英雄人物突出最主要的中心人物。如反面人物面部化妝陰暗，服裝色彩灰暗，而英雄人物則在任何時候都在光明之中，化妝與服裝均色調鮮明。

文革時期的樣板戲是集體創作，參與創作和表演者都是傑出的人才，製作認真和嚴謹。從表演藝術來看，觀賞價值非常之高。至今有些唱段仍受京劇愛酷者欣賞和唱，而原來版本的演出和錄音也隨著多媒體格式的改變而不斷出版，如 CD 及 DVD 影音產品，迎合市場需要。近年，國內藝術團體來港演出，偶有把樣板戲重新搬上舞台。

結語

二十世紀中國音樂家嘗試把中國與西歐兩套音樂語言放在一起，當中有熱愛音樂的追求，也有為政治服務的壓力。認識這百年中國音樂，先要認識中國現代史發展，明白音樂與社會文化有割不斷的關係，而音樂與政治更是一個具挑戰的研究課題。過去幾十年中國音樂歷史題目，或未有史家和學者作過研究，很多寶貴資料仍存在民間，民族音樂學的田野考察/記譜法和人類學的口述史，對保存和整理原始資料有很大幫助。本地學術圖書館和國內圖書館/資料室藏有過去百年的出版物，也收藏了不少手稿。搜尋時不要單看音樂方面，可多看中國近代史資料和人文學科書籍，也可參考其他資料，如報紙、口述史及回憶錄等。整理資料，找出脈絡，讓資料呈現眼前，再有技巧地運用學術議題去解釋個人學術論點，認識這百年中國/西方音樂就更添樂趣。

現代國樂與樂團

楊偉傑

釋義：中樂、華樂、民樂與國樂

今日海內外聽眾對中國音樂的認識和印象，不少來自現代大型中國器樂合奏的聲音。大眾文化所呈現的「中國音樂」，很多亦屬於大型樂團演奏的現代風格音樂，就如香港武俠電影配樂中常用的〈東海漁歌〉、〈闖將令〉、〈四川將軍令〉、〈十面埋伏〉、〈小刀會組曲〉和〈英雄們戰勝了大渡河〉等著名樂曲。二十世紀出現並成形的大型中國器樂合奏團，與傳統小型的器樂合奏，在演奏模式、音樂風格以及聲音美學上都有很大差別。本章從現代中國器樂合奏團的歷史開始，探討其組成部分、音樂特色、樂器形制的改變，及其與政治社會的關係。

參照西方交響樂團發展出來的現代大型中國器樂合奏團，不過是近百年間的事。在不同華語地區，因應不同歷史背景，對此種現代大型中國器樂合奏團有不同的稱呼。以「中樂團」作為樂團名稱的主要是香港和澳門，如香港中樂團和澳門中樂團。香港中樂團是香港首支也是至今唯一全職的現代中國器樂合奏團，於 1977 年職業化後隸屬於市政局，現時雖已公司化，惟絕大部分經費還是來自政府，某程度上屬政府部門。「中樂」泛指「中國音樂」，用詞較中性，政治取向不強。新加坡所用的「華樂團」一詞則有平衡各種族之意，中國人在新加坡也被稱為「華族」，是多個民族之其中一員。1949 年中共建政後，中國大陸稱傳統中國音樂為「民樂」，現代中國器樂合奏便稱「民樂團」。台灣則承襲二十世紀初國族意識興起的叫法，稱之為「國樂團」。四地的團名加起來恰好是「中、華、民、國」樂團，但從各地起用這些名稱的順序，又反過來是「國、民、華、中」。¹

1. 余少華，〈「國樂」與「中樂」在香港的政治文化功能——中、華、民、國樂與香港中樂團的歷史文化背景〉，載余少華，《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》（香港：牛津大學

〈東海漁歌〉

演奏：上海民族樂團，何無奇指揮

錄音：《武林春秋》龍音（1960）

〈東海漁歌〉是中共建政後初期的大型器樂合奏作品，作曲家顧冠仁（1942-）與琵琶演奏家馬聖龍（1933-2003）作於1959年。作品以浙江民間音樂為素材，描寫東海的景色和漁民的生活。全曲分四段，分別題為「黎明時的海洋」、「漁民出海捕魚」、「戰勝驚濤駭浪」和「豐收歡樂而歸」。樂隊和樂器運用較為直接的「寫實」手法，以聲音描述各種場景，與傳統音樂較為簡接、含蓄的「寫意」手法有很大分別。

一、「黎明時的海洋」

00:00 在樂隊的襯托下，曲笛緩緩奏出引子，接著樂曲氣氛開始提升，並加入以海螺模仿輪船的氣笛聲

02:12 彈撥樂奏出輕快的音型，然後由拉弦樂與吹管樂交替奏出樂曲的主題旋律，描寫早上漁港的景色

二、「漁民出海捕魚」

03:51 主題旋律以慢板方式再次奏出

05:12 快板旋律由吹管和打擊樂主奏，描寫捕漁的場面

三、「戰勝驚濤駭浪」

05:49 嗩吶與人聲互相呼應，以模仿漁民捕漁時所叫喊的號子

06:12 在彈撥樂奏出的節奏襯托下，拉弦樂奏出模仿風浪的聲音，加上吹管與打擊樂，表現了捕魚時的風高浪急

四、「豐收歡樂而歸」

08:11 梆笛奏出由引子變化而成的旋律，緊接著的是快板與樂曲主題旋律交替演奏，最後以快板作結

圖9.1：〈東海漁歌〉

現代國樂的興起

「五四新文化運動」開始，對傳統文化求新求變的思潮不斷湧現，音樂亦不例外。二十世紀初，多個現代國樂團體相繼成立；著名的有上海的「大同樂會」（1920）、北京的「國樂改進社」（1927）和「北京大學音樂研究會」（1919）。上海的國立音樂專科學校（今上海音樂學院）亦於1927年成立，是二十世紀中國第一所由政府成立的專業高等音樂院校。這些音樂團體與音樂學府的成立，令西方的音樂思想與音樂教育體系被引進國樂領域，最明顯的就是「大同樂會」改革了絲竹樂的樂隊編制，參照西方交響樂隊，使其規模擴大、擴闊音域、賦予樂器新的角色和功能；及至1950年代，指揮家彭修文（1931–1996）確立了以吹管、彈撥、拉弦、打擊四部分組成的「民族管弦樂隊」。²

1949年中華人民共和國成立，由國民黨執政的中華民國政權退守台灣。在1950年代以後的中國大陸，這種參照西方交響樂隊編制，美學精神與當時的蘇聯和東歐民族樂隊一脈相承的現代大型樂團成為中國音樂最普遍的演奏模式。這類樂隊包括多種常見的傳統樂器，例如竹笛、笙、嗩吶、琵琶、箏、揚琴和南胡/二胡，還加上一些新創製的樂器或在傳統樂器變革出來的新品種。例如由南胡/二胡變成的中、低音胡琴中胡和革胡，彈撥樂演奏家兼指揮家王惠然（1936–）以民間戲曲伴奏樂器改革而成的新式柳琴，琴身改大、弦數增多的箏和揚琴，還有樂器改革家張子銳（1918–2017）設計了不同大小的阮，以及多種加鍵的吹管樂器。樂曲〈東海漁歌〉的音量比傳統器樂小型合奏（如粵樂和江南絲竹）大得多，而音色、速度和織體的變化亦需要根據樂譜和指揮的指示。音樂演出的場合亦有所改變：傳統適合絲竹演奏的茶館和私人居所，無法容納如此龐大的樂隊和音量，現代大型樂團改在音樂廳和大型劇場作為表演。

2. 彭修文可說是中國廣播民族樂團的代名詞。從1953年創團至離世，彭氏對樂團的發展有著決定性的影響。彭氏確立了以吹管、彈撥、拉弦和敲擊四大聲部編制的模式，並創作和改編了大量樂曲，包括〈豐收鑼鼓〉、〈太平山下不夜城〉、交響詩〈流水操〉、革命京劇唱段〈亂雲飛〉等，更改編了不少其他國家的民歌以至古典樂曲，如印尼民歌〈美麗的梭羅河〉、比才（Georges Bizet）的〈卡門組曲〉（Carmen Suite）和穆索爾斯基（Modest Mussorgsky）的〈圖畫展覽會〉（Pictures at an Exhibition）等。彭修文曾率領中國廣播民族樂團到香港演出，也曾任香港中樂團的客席指揮。中國廣播民族樂團為中國廣播藝術團的分支團體，於2003年與中國電影樂團民族樂團合併，成為近百人的大型樂團。

〈春江花月夜〉

一、獨奏版本：

演奏：衛仲樂（琵琶）

錄音：《衛仲樂演奏曲集》（龍音，2001）

錄音時間：約 1930–1960 年間

二、合奏版本：

演奏：中國廣播民族樂團，彭修文指揮

錄音：《春花秋月》（龍音，1999）

錄音時間：1990

大同樂會於 1920 年由鄭觀文（1872–1935）在上海發起成立，是一個以研究、學習中國音樂為主的業餘音樂團體，多位音樂名家曾於大同樂會教授樂器，如琵琶名家汪昱庭（1872–1951）、程午嘉（1902–1985）等。成員在傳統音樂的一些嘗試，亦與當時的「進步」思想看齊。

〈春江花月夜〉原為傳統琵琶曲〈夕陽簫鼓〉、〈潯陽夜月〉、〈潯陽琵琶〉。鄭觀文將這首獨奏曲編配為琵琶、簫、二胡、中胡、大胡、阮、箏等樂器的小型合奏，並錄製成唱片，此乃以後大型中國器樂合奏之雛型。這裏選取兩個錄音版本：第一是衛仲樂琵琶獨奏。衛仲樂與大同樂會淵源極深，除了本身為大同樂會早期成員外，更是樂會的創始人之一鄭觀文的弟子。第二個錄音則為合奏版本。合奏版本的〈春江花月夜〉中，所用的樂隊雖然基本按照傳統絲竹樂合奏的樂器組合模式，然而其編制已擴大。每種樂器的數量增加了很多，到了由曾於大同樂會隨衛仲樂（1908–1997）學藝的指揮家秦鵬章（1919–2002）與作曲家羅忠鎔（1924–）五十年代編配的版本，更是由整個大型器樂合奏團來演奏。

圖 9.2：〈春江花月夜〉

吹、彈、拉、打：現代器樂合奏的樂器組成

不同的樂器分類方法，反映不同年代對器樂的概念。傳統「八音分類法」將樂器以材料和音色分為金、石、絲、竹、匏、土、革和木八類。現代樂團興起後，改按樂器的發聲方法分為吹管、彈撥、拉弦和打擊四大類，簡稱「吹、彈、拉、打」，每類或每種樂器再按現代西歐管弦樂團的編制再大概細

〈管弦絲竹知多少〉

演奏：高雄市立國樂團，關迺忠指揮，蕭亞旁白

錄音：《管弦絲竹知多少》（雨果，1993）

錄音時間：1992 年

管弦樂作品中，有不少介紹管弦樂器的教育性曲目。現代器樂合奏團作為一種新的音樂表現形式，也有作曲家為其譜寫類似的作品。香港中樂團的第二任音樂總監（任期為 1986–1990）關迺忠（1939–）所創作的〈管弦絲竹知多少〉（1985）可以說是英國作曲家布列頓（Benjamin Britten）（1913–1976）的〈青少年管弦樂團指南〉（*The Young Person's Guide to the Orchestra*）的中國版。樂曲用了江蘇民歌〈茉莉花〉作為主題，以不同樂器作變奏，並加以旁白介紹，對認識現代中國器樂合奏有一定的幫助。創作於 1985 年的《管弦絲竹知多少》，是關迺忠上任香港中樂團音樂總監前，受樂團委約而作的，並於同年由作曲家指揮香港中樂團首演。全曲共分為六個部分，依次為「主題」、「吹管樂器」、「彈撥樂器」、「打擊樂器」、「拉弦樂器」和「尾聲」。

「主題」

0:00 笛子奏出引子後，樂隊把〈茉莉花〉的主題演奏一次，旁白開始介紹

「吹管樂器」

1:56 梆笛奏出〈茉莉花〉的第一段變奏

2:27 曲笛奏出第二段變奏

3:11 笙奏出第三段變奏

4:30 嗩吶奏出第四段變奏

5:45 管子奏出第五段變奏

「彈撥樂器」

6:59 柳琴奏出第六段變奏

7:22 揚琴奏出第七段變奏

8:13 琵琶奏出第八段變奏

9:08 阮奏出第九段變奏

10:13 三弦奏出第十段變奏

10:51 古箏奏出第十一段變奏

「打擊樂器」

11:51 小堂鼓、小鈸、小鑼、堂鑼、低鑼、板鼓、梆子、定音鼓、木琴依次奏出間奏樂段

圖 9.4：〈管弦絲竹知多少〉

（下頁續）

「拉弦樂器」

- 13:04 二胡奏出主題旋律
- 13:51 高胡緊接二胡奏出主題旋律的後半段
- 14:08 中胡奏出第十二段變奏
- 14:43 革胡奏出第十三段變奏
- 15:13 低音革胡奏出間奏樂段

「尾聲」

- 15:49 整個樂隊奏出第十四段變奏
- 17:56 巴烏奏出一句旋律後，然後樂隊演奏樂曲最後一段

圖 9.4 (續)：〈管弦絲竹知多少〉

除了中國大陸、台灣、香港和澳門外，環球不少華人社群均有現代大型中國器樂合奏團，當中有新加坡、馬來西亞、菲律賓，以至日本、美國和加拿大等地。大部分樂團基本以「吹、彈、拉、打」為樂器分類，但在個別聲部的樂器應用有不同考量。香港中樂團的低音拉弦聲部使用自行研發的環保革胡和環保低音革胡；台北市立國樂團會按情況需要交替使用革胡、低音革胡和大提琴、低音大提琴；新加坡華樂團則用大提琴和低音大提琴；近年台北市立國樂團也曾嘗試在弦樂聲部中加入大胡，音域在中胡與革胡之間。中國廣播民族樂團在低音彈撥聲部用柳琴，而香港中樂團則用小阮。不同樂器在外觀上有差異，但功能卻相若，一些樂器的外觀變化則是為了樂團在外貌上顯得更為「中國」，例如中央民族樂團的拉阮和低音拉阮，中國廣播民族樂團的大馬頭琴與低音馬頭琴（均「改革」自蒙古樂器），以及港、台兩地常用的革胡和低音革胡。各樂團所用的敲擊樂器都是中西混合。除了以上所介紹的樂團常規樂器外，現代中國器樂合奏團還會按樂曲需要使用一些特別樂器，例如板胡、京胡、月琴、塤、巴烏、葫蘆絲、編鐘等。這些樂器不在樂團的常規編制之內，只是根據需要而選用。

現代合奏的音樂特色和類型

傳統絲竹著重樂器之間即興配合，樂手各自在骨幹旋律下加花（即在主旋律上增減音符及靈活處理節拍和音高）。相反，現代樂團的樂手在指揮帶領下嚴格按譜演奏，除特別情況外，並無加花的習慣。現代樂團成立初期演奏的樂曲，主要由絲竹改編，例如前文提及改編自傳統琵琶曲〈潯陽夜月〉的

〈春江花月夜〉。1949 年後，全國各地成立各類「民族樂團」，形式大同小異。此種以改良或新製樂器作大合奏的形式，亦「移植」到少數民族地區，例如 1950、1960 年代新疆各地紛紛成立的維吾爾、哈薩克等「民族」樂團，以及樂器組合上較為混合的文工團。某種意義上，新型樂團的聲音和美學，以十二平均律為主軸的音律、主調為基礎的織體（homophony），以及作曲家和指揮全權控制下的演出習慣，是現代中國的統一音境（soundscape）。

現代器樂合奏團所演奏的樂曲絕大多數是「標題音樂」（program music，以標題說明內容的樂曲），以描寫人物、動物、事件和景物為主，較多樂曲為單樂章的樂曲和以多個樂段構成的組曲，多樂章的交響曲則屬少數。這類以寫實為主的現代創作或改編樂曲（例如直接以樂器模仿雀鳥、機器、流水等聲音），在音域、音色、音量上都十分豐富的現代樂團，發揮得淋漓盡致，但與著重寫意的傳統國樂則相去甚遠。另外，現代器樂合奏的歷史尚短，能供演奏的樂曲數量有限，故改編樂曲成為增加樂團曲目最方便的法門。較常聽到的作品如下：

樂曲	作曲／改編	年份
〈步步高〉	彭修文（1931–1996）改編粵樂	1954
〈瑤族舞曲〉	彭修文改編茅沅（1926–）和劉鐵山（1923–）同名西洋管弦樂曲	1954
〈達姆·達姆〉	彭修文改編同名阿爾及利亞民歌	1959
〈春天組曲〉	顧冠仁（1942–）	1979
〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉	盧亮輝（1940–）	1979–1984
〈難忘的潑水節〉	劉文金（1937–2013）	1979
〈秦兵馬俑幻想曲〉	彭修文	1979
〈緣〉	吳大江（1943–2001）	1981
〈雲南風情〉	關迺忠（1939–）	1982
〈胡笳十八拍〉	吳大江	1983
〈拉薩行〉	關迺忠	1984
套曲〈十二月〉	彭修文	1984–1989
〈西北組曲〉（《黃土地》）	譚盾（1957–）	1986
〈滇西土風三首〉	郭文景（1956–）	1993–2008
〈城寨風情〉	陳能濟（1940–）	1994
〈抒情變奏曲〉	劉長遠（1960–）	2003

圖 9.5：部分現代樂團合奏作品

（下頁續）

樂曲	作曲／改編	年份
〈維港夜曲〉	黃學揚（1979-）	2000
〈海上第一人—鄭和〉	羅偉倫（1944-）	2005
〈弦上秧歌〉	王丹紅（1981-）	2010
〈絲綢之路〉	姜瑩（1983-）	2010
〈動感飛天〉	鍾耀光（1956-）	2014

圖9.5（續）：部分現代樂團合奏作品

現代器樂合奏團所演奏的另一種音樂類型是協奏曲（concerto）。西方古典音樂的協奏曲一般以三樂章結構組成：奏鳴曲式（sonata form）的第一樂章、慢板的第二樂章和迴旋曲式（rondo）的第三樂章。而中國式的協奏曲的結構則較為自由，除了有按照西方的協奏曲模式創作之外，很多時都是以組曲模式創作的，或稱之為「獨奏樂器與樂隊」作品。〈梁山伯與祝英台〉（1959）可以說是中國式協奏曲最經典的作品。這首由作曲家何占豪（1933-）、陳鋼（1935-）為小提琴與西洋管弦樂隊而譜寫的協奏曲，已被改編成多個不同版本，如高胡、二胡、琵琶、古箏、柳琴、竹笛、木琴等等。中阮演奏家劉星（1962-）創作的〈雲南回憶〉是第一首中阮協奏曲，改變了一般人對中阮只作為樂隊成員的印象。劉星在這首三樂章的協奏曲加入了很多新技巧，有些是借鑑了結他的演奏技法，更有爵士音樂元素。其他較著名的大型作品如下：

樂曲	作曲	創作年份	獨奏樂器
〈草原小姊妹〉	吳祖強（1927-）、王燕樵（1937-）、劉德海（1937-）	1973	琵琶
〈花木蘭〉	顧冠仁	1979	琵琶
〈長城隨想〉	劉文金	1982	二胡
〈雲南回憶〉	劉星（1962-）	1987	中阮
〈鷹之戀〉	劉文金	1991	笛子
〈絲綢之路幻想組曲〉	趙季平（1945-）	1992	管子
〈愁空山〉	郭文景	1992	笛子
〈春秋〉	唐建平（1955-）	1994	琵琶
〈火祭〉	譚盾	1995	胡琴
〈喚鳳〉	秦文琛（1966-）	1997	唢呐
〈飛歌〉	唐建平	2002	笛子

圖9.6：二十世紀代表性器樂協奏曲（下頁續）

樂曲	作曲	創作年份	獨奏樂器
〈第二中阮協奏曲〉	劉星	2004	中阮
〈雪山魂塑〉	劉文金	2007	二胡
〈野火〉	郭文景	2010	笛子
〈太陽祭〉	張朝 (1964-)	2011	二胡
〈雪意斷橋〉	劉錫津 (1948-)	2013	笛子

圖 9.6 (續)：二十世紀代表性器樂協奏曲

樂器「改革」

傳統絲竹樂隊在樂器搭配方面，都以「每種一件」為主，現代中國器樂合奏團把絲竹樂隊原有的架構擴大，變成類似西洋管弦樂團的規模。然而，傳統中國樂器音色個性強，各類樂器的音色時有排斥，沒有西洋樂器般融和，故中國樂團未如西洋管弦樂團般擁有和諧的聲音。加上中國各地樂器的音律不一，而音律又往往與樂器構造有關。為此，中國的音樂家一直在探索中國樂器在演奏上的發揮能力，希望藉改革樂器，試圖「改良」其演奏性能、音色和外觀，以迎合現代器樂合奏的需要。因而樂器研究和改良成了音樂界的另類發展事業。然而，由於中國樂器本身就各具「性格」，每種樂器在音色上都有其獨特性，要把樂器「改革」，意味著或多或少把其原有特色改變。所以，在樂器改革方面，也面對「改革創新」與「保留傳統」之間的矛盾。

二十世紀樂器改革過程中，粵樂大師呂文成 (1898–1981) 可以說是先行者。現時粵劇、粵曲 (或稱粵樂) 和現代中國器樂合奏團所用的高胡，都是由呂文成於 1920 年代將二胡原來的絲弦改為鋼弦再調高四度，再以大腿夾著來拉奏而成的。然而呂文成當時研製高胡只為粵樂演奏之需要，至於為現代中國器樂合奏所用已是後話。之後 1950 年代上海音樂學院的楊雨森 (1926–1980)，為了使現代中國器樂合奏團也擁有低音拉弦聲部，創製把大提琴和低音大提琴變成類似胡琴的形狀，並以蟒蛇皮和大型圓琴筒作為共鳴箱，成為了革胡和低音革胡，革胡的「革」就是有「改革」之意。中國廣播民族樂團、中央民族樂團所用的低音馬頭琴、拉阮，與低音革胡的概念相同，均是外觀上「民族化」或「中國化」的低音樂器，實際用途與低音大提琴並無二致。除了低音樂器外，中胡也是於 1950 年代為了樂團需要而面世的樂器，其形狀與二胡類同，只是琴筒大了，琴桿較長，聲音也低了，以作為樂團的中音弦樂聲部。胡琴演奏家丁魯峰 (1943–2008) 研發的「雙千斤板胡」拓寬了

香港中樂團及其樂器改革



香港中樂團環保胡琴系列（右至左：高胡、中胡、二胡、低音革胡、革胡）
（來源：香港中樂團）

半職業化的香港中樂團於 1973 年成立，並由當時的市政局資助，後於 1977 年改組成為全職業樂團，歷任總監包括吳大江（1943–2001）（任期：1977–1985）、關廼忠（任期：1986–1990）、石信之（任期：1993–1997）和閻惠昌（任期：1997–）樂團的樂師主要來自香港本地、中國大陸、台灣和新加坡，由於現代中國器樂合奏是新的音樂演奏模式，可供樂團演奏的作品並不多，故吳大江建立了委約作曲和編曲制度，也成為了香港中樂團的特色。歷年來樂團已累積了超過二千三百首不同類型的創作和改編作品，如林樂培的〈昆蟲世界〉、〈秋決〉、關廼忠的〈拉薩行〉、陳能濟的〈城寨風情〉和陳永華的第八交響曲〈蒼茫大地〉等。而樂團在 2006 年更推出了「香江華采」計劃，邀請多位本地作曲家為香港十八區譜寫新曲，作為樂團三十週年的活動之一。2000 年舉辦「二十一世紀國際作曲大賽」及「大型中樂作品創作研討會」；2013 年與盧森堡現代音樂協會合辦「2013 國際作曲大賽」；2016 年初舉辦「中樂無疆界國際作曲家高峰會」，並於 2017 年舉行「國際作曲大賽」。在培養專業演奏人才方面，樂團與香港藝術發展局、香港演藝學院等院校合作推動「人才培育計劃」、「香港演藝學院—專業樂團實習計劃」、「樂團藝術交流計劃」等，於 2009 年與西安音樂學院合作成立「香港中樂團樂隊學院」。近年樂團積極推動在中樂指揮專業教育，從 2009 年開始，樂團與香港演藝學院合辦「香港中樂指揮大師班」，至 2016 年為止已舉行過八屆，更於 2011、2014、2016–2017 年主辦三次「香港國際中樂指揮大賽」，為業界培養和發掘出不少中樂指揮新秀。

圖 9.7：香港中樂團及其樂器改革

（下頁續）

香港中樂團十分重視樂器改革，尤其是在彈撥樂與拉弦樂方面，多年來已頗見成果。對彈撥樂器的改革著力最深者，當推香港中樂團樂器改革研究主任阮仕春（1949-）。阮仕春在彈撥樂器所作的研究主要分為兩方面：古樂器復原和樂器改革。在古樂器復原方面，他製作了唐式阮咸、曲項琵琶和五弦琵琶；在樂器改革方面，他研發了雙共鳴箱柳琴和阮咸兩種樂器系列，香港中樂團現已轉用阮咸系列，並以小阮代替柳琴。阮仕春近年亦專注於拉弦樂器的改革，以環保化工產品 PET 聚脂皮膜代替胡琴一直沿用的蟒蛇皮，研製出環保胡琴系列。樂團現在全部改用自行研發的環保胡琴（從高胡到低音革胡）和唐式阮咸（從小阮到大阮）系列，其他音樂團體包括香港音樂事務處、臺灣國樂團等也有購入和使用環保胡琴。

圖 9.7 (續)：香港中樂團及其樂器改革

板胡的演奏音域；二胡演奏家高韶青（1967-）研製的「韶琴」則是從形制、音域、音色、音質等方面改造了胡琴。

吹管樂器方面，主要是在六孔笛的基礎上不斷增加指孔。1930 年代丁燮林（又名丁西林，1893-1974）設計及製作出十一孔新笛；北派竹笛大師劉管樂（1918-1990）研製出七孔笛、八孔笛和九孔笛，並參考西洋長笛，把竹笛裝上金屬活節以方便調音；四川音樂學院竹笛專業開創者沈文毅於 1950 年代研製出十孔笛；1960 年代，浙派竹笛大師趙松庭（1924-2001）把幾把不同調的竹笛綁起來，變成「排笛」；1970 年代末，南京藝術學院竹笛教授蔡敬民（1939-）在竹笛上加上類似西洋長笛的金屬按鍵，使其變成可以按照十二平均律任意轉調的「新竹笛」；1980 年代初，湖北省歌舞團竹笛演奏家尹維鶴（1940-）研發「雙音笛」；內蒙古歌舞團竹笛演奏家李鎮（1944-）在 1991 年成功研製以環氧樹脂（epoxy，又稱玻璃鋼）為材料的笛子和雙笛膜低單大笛系列，以及 36、37、38、42 簧鍵笙、排笙、加鍵嗩吶、加鍵管等，這些都是吹管樂器「改革」的例子。

大部分西洋管弦樂團均根據音域，把樂器劃分為不同聲部，例如拉弦類的小提琴、中提琴、大提琴和低音大提琴，分屬四個不同音區，與聲樂的分部互相呼應。西方聲學與樂器的配套觀念（consort），影響了現代中國器樂合奏團。然而傳統中國樂器並不以音區或音域來劃分，例如江南絲竹用的二胡（南胡），以往並無中、低音變種。改革者為了要模仿西方樂團的觀念和操作，加入新研製的樂器，例如中胡、革胡和低音革胡等等。彈撥聲部更是現代中國器樂合奏團的四大聲部之一，在西洋管弦樂團的編制裏，彈撥樂器只

文琴——樂器「改革」之極致



文正球演奏文琴

樂器「改革」的方向除了是將樂器分成高、中、低聲部，統一其音色外，另一個方向就是把樂器「多功能化」，如上圖由文正球發明的「文琴」就是一例。它集二胡、提琴、三弦、豎琴的演奏功能於一身，還安裝了麥克風，成為一件「雜技式」的樂器，與其他「改革」過的樂器如由笛子演奏家許國屏（1940-）研發的「多功能笛」均屬同一種美學思維。

圖 9.8：文琴——樂器「改革」之極致

有豎琴，偶然才會加入魯特琴或結他。中國的彈撥樂以往也沒有高、中、低音分部，所以也成為了樂器改革者的「改革」對象。

多年來的樂器「改革」，有成功亦有失敗，但我們需要注意的是，樂器「改革」是否真正的「改革」，是否真正「改良」了樂器，還是為了配合現代中國器樂合奏的發展，改變了中國樂器的傳統？當然，更進一步想，是以二十世紀初五四新文化運動所崇尚的「改革」或「改良」等語境和觀念，來理解音樂的演化，是否恰當、有否偏頗？成功或失敗的準則又怎樣釐定、如何量度？這些都是今日欣賞現代中國音樂不能迴避的問題。

前衛傳統：現代國樂往何處去？

1949 年以後，現代器樂合奏在中國大陸發展非常迅速。在政府大力支持下，「民樂團」遍佈全國，新作品的數量也日益增加，成為中國音樂的主流。香港則在 1950 年代開始出現現代中國器樂合奏，民間有不少業餘樂團。1977

〈捕風掠影 II——刺的回味〉第二樂章〈紅毛丹〉

演奏：新加坡華樂團，葉聰（1950-）指揮

錄音：《南洋之媚》（新加坡華樂團）

錄音時間：2011

馬來西亞華裔作曲家江賜良（1976-）2006年創作的〈捕風掠影 II——刺的回味〉可說是新加坡華樂團音樂總監葉聰在2002年上任後倡議的「南洋樂派」中的代表作品，曾於2006年首屆新加坡國際華樂作曲大賽中榮獲創作大獎第二名。江賜良以風行於南洋地區的三種帶刺水果榴蓮、紅毛丹、打拉脯為創作題材，讓聽者以聽覺來感受作者給於水果的個性，以音樂帶出獨特的東南亞風情。

榴蓮是水果之王，卻還有人不能忍受其獨特味道。紅毛丹以紅色為主，配以軟軟的刺，十分可愛。打拉普是一種馬來西亞婆羅洲獨有的帶木刺的水果，以詭異的外型，甜美的果實號稱沙巴水果之王。全曲共分為三個樂章，第二樂章〈紅毛丹〉（Rambutan），紅色為華族的幸運色，這樂章以評彈似的旋律發展。具有濃厚的華族樂觀性格，但融匯了東南亞語匯，表現華族生在東南亞的包容性特點。節奏以 RAM BUTAN (3-2-3) 構成音節的字母數量作為節奏創作動機。

圖 9.9：〈捕風掠影 II——刺的回味〉第二樂章〈紅毛丹〉

年香港中樂團走向職業化，並由市政局管轄，標誌著香港的現代中國器樂合奏正式納入政府編制內，亦反映當時的香港政府視之為中國音樂的代表。

香港中樂團的委約制度，也讓很多中國大陸和香港的作曲家，有機會譜寫大量大型的器樂合奏作品，給了這些主要受西方音樂訓練的作曲家一個中國器樂的試驗平台。林樂培（1926-）的〈昆蟲世界〉和〈秋決〉均是1970年代末期的實驗性作品。以創作交響樂為主的陳永華（1954-）也將其第七和第八交響曲以現代中國器樂合奏為編制。近年現代中國器樂合奏曲的創作，既有運用西方較前衛的作曲技法，以中國器樂作聲效性的試驗，也有所謂的「回歸傳統」，回到早期著重旋律性的創作，並配合當代的作曲手法。林樂培在〈昆蟲世界〉裏面所做的實驗便是音效和旋律的結合。〈昆蟲世界〉的第一段〈勤蜂嗡嗡〉，由中國樂器模擬蜜蜂聲音。在當時以優美旋律為主的現代中國器樂合奏曲中可算是非常前衛。

由1920年代的大同樂會開始算起，現代大型中國器樂合奏發展至今已有近百年歷史，已成為中國音樂的主流。1950年代的「彭修文模式」，確立了這

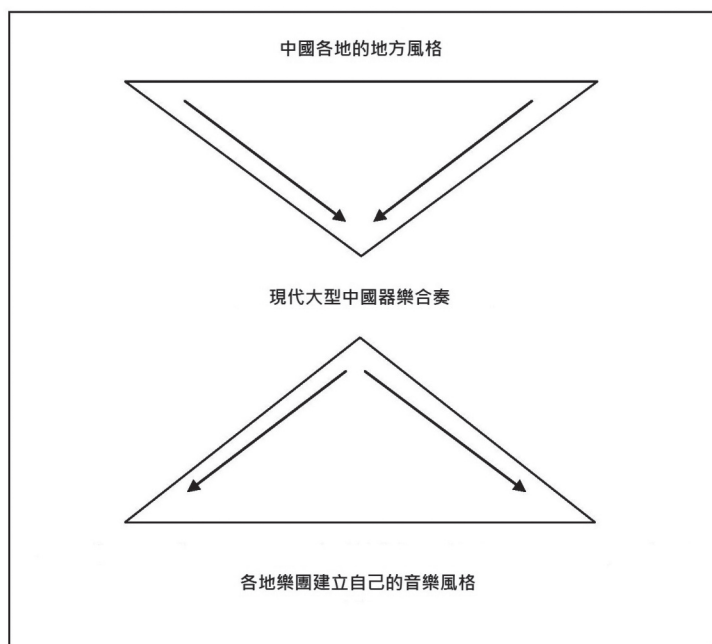


圖 9.10：現代國樂合奏的音樂風格演化簡圖

合奏方式的框架，除了中國大陸以外，香港、澳門、台灣、新加坡、馬來西亞等華人地區的大型中樂團基本上也是依照這樂隊編制，演奏的曲目也是大同小異，所謂的「地方風格」已被編曲與配器手法淡化，故有「泛中國音樂文化」之說，³ 而「現代大型中國器樂合奏」本身已成為一個音樂演奏形式。

二十一世紀開始，各地中樂團除了演奏原有的曲目外，更努力地尋找自身的定位。諸如香港中樂團的「香江華采」、臺北市立國樂團的「臺北地圖」、新加坡華樂團的「南洋樂派」、廣東民族樂團的「嶺南變奏」等，結合傳統與新穎音樂語彙，以大型合奏的形式呈現他們的地域風格，這些風格與當地原有的傳統樂種雖然有所不同，卻在某些方面一脈相承。

二十世紀以來，大型中國器樂合奏模式的崛起，帶動了大型樂曲的創作與樂器「改革」。這種合奏模式的發展，有其歷史、政治、社會等方面的原因。十九世紀末，滿清皇朝遭列強入侵，到民國時期各種中外思潮的興起，不少國人的心中，自卑、落後、自強、改進等意識都是並存的，既感到本國

3. 參閱白得雲，〈民族管弦樂〉，載「華夏樂韻」編輯委員會編，《華夏樂韻》（「音樂教室」系列之二）（香港：香港電台第四台，1998），頁 66-74。

之不如人，又希望可借助外國之所謂「先進」以自強，但只用其技術而不由內而外去改變自身，「自卑」與「自大」的矛盾心理一直存在，大型中國器樂合奏的中西觀念衝突與不斷的樂器改革也正是源於此。

上世紀末中國音樂界的討論，還是有人會提出大型中國器樂合奏團的存廢問題。雖然這模式還有許多問題有待解決，然而經過了近百年的發展，大型樂團這個中國音樂的表演模式已成既定事實，是歷史的產物，「一刀切」也並非解決問題的最佳辦法。在這合奏模式中找出一個得到好聲音的辦法，以音樂作為判斷的標準，同時對中國傳統音樂有所認識，方是現代器樂合奏批判思考的初步。

現代大型中國器樂合奏只是中國音樂其中一種表現方式，並不是全部，但中國大陸在意識形態上對「大型」的趨之若鶩，使傳統小型器樂合奏得不到應有的重視，這種表演模式的各種問題，讓樂器「改革」成為一個重要課題，但樂器「改革」卻令不少樂器失去了本來的聲音和面貌，只是努力去尋求所謂的「中國」特色，務求讓樂團看起來更為「中國」。然而「中國」以及「中國音樂」是兩個流動的概念，兩者皆隨著歷史的推移而不斷變化。目前在大型樂隊中的樂器，不少也是在歷史的不同階段中由外地傳入中土，所以大型中國器樂合奏本身就是一個多元文化的混合體。只是現時的發展是以漢民族為本位作思考，所謂的「民族」和「改革」也是以漢文化的想像為依歸。到底現代國樂是甚麼？民族音樂是甚麼？這些「改革」又是為了甚麼？都是十分值得我們反思的問題。

「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)。

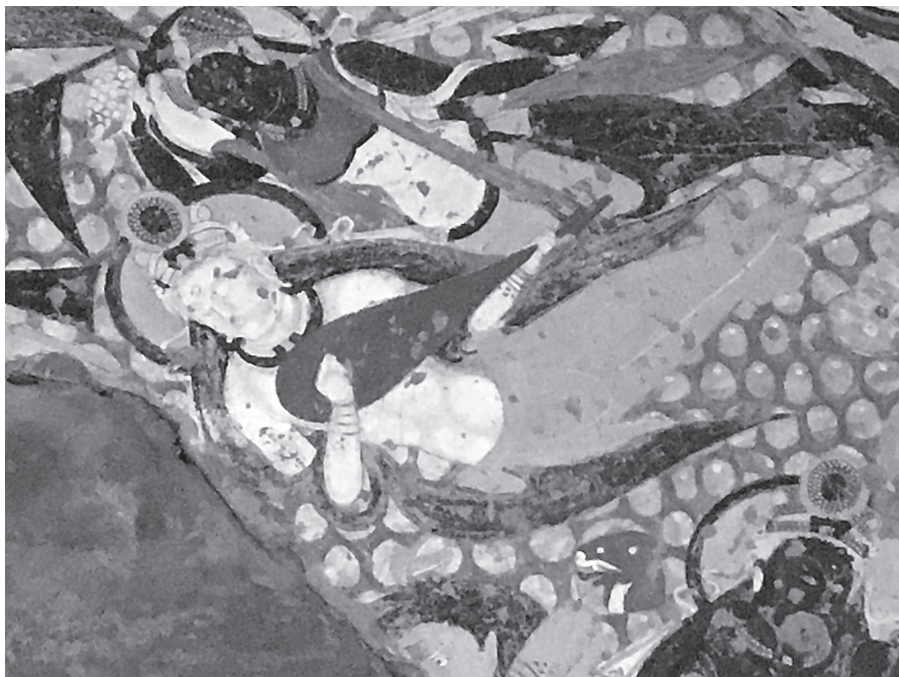


圖 10.1：克孜爾八號石窟（約於七世紀開鑿）前壁，彈五弦（琵琶）的飛天（即壁畫常見在空中飛的天人，常以手執樂器、舞姿、獻花等來供養佛和菩薩）（筆者 2018 年攝於克孜爾石窟）

主流中國音樂聽眾、學者與樂師，近年亦開始以不同形式，重新定義中國與邊緣的音聲關係。當中最常見的，要說各種以敦煌及新疆各地石窟藝術引發的創作與演奏。由敦煌經今日「新疆」一直至中亞細亞，沿途有不少佛廟石窟，開鑿時間在四、五世紀至十三、四世紀約一千年間，大、小不一，作供養、祭祀、靜修等神聖活動。今日天山南、北有不少佛廟石窟群，著名的有吐魯番（Turpan）地區的柏孜克里（Bézekli）千佛洞石窟群，以及庫車（Kucha）地區拜城（Bay）的克孜爾（Kizil）千佛洞及附近其他石窟。石窟內一般有佛像及講述佛經故事壁畫（稱「變相」），而敦煌莫高窟其中一、兩個洞內更保存有經文與樂譜，經音樂學者解讀後的敦煌樂譜，亦常用作現代作品的旋律素材。壁畫中常見各類相信是當時流行樂器的圖像，其中四弦曲項琵琶與五弦（琵琶）等樂器（見圖 10.1），可能由西域傳入中原，亦與日本奈良保存的唐帝國宮廷燕樂樂器實物十分相似，一般認為是古時琵琶形制（詳見本書第二章）。

以敦煌石窟藝術為代表的西域樂舞，今日是很多中國音樂創作和表演的主題和焦點，而敦煌亦成為不少聽眾、樂師與作曲的朝聖之地。大、小團體

紛紛組織參觀石窟，甚或進而遊覽西北及新疆各地，都宣稱以實地感受並獲取創作「靈感」為目的。再者，近年以「絲綢之路」為中心的文化藝術概念，極受政、商權力集團青睞，籌辦相關活動的經費亦愈見充裕，石窟藝術與西域樂舞亦漸見於學術研究以外的論述，多少亦為各類藝術建立新的創作空間和論述框架。²

然而，任何對西域藝術認真的音樂呈現，都要處理一個實際問題：今日流傳的風格和樂曲，再傳統、再古雅都好，與相隔一千多年的古代西域樂舞，在音樂操作上不可能有甚麼實質關係。如何將無聲的壁畫圖像與文字記錄，演繹成可彈可唱的音樂？如何釐清想像與實際之間的距離？當中涉及的，遠遠不只是翻譯樂譜的技術問題。從創作和演奏的角度看，更重要的，是如何將抽象的西域意念，具體化成可與今日主流中國音樂聽眾溝通和對話的表演。

近代不少以西域為主題的中國音樂作品，以今日「新疆」維吾爾等突厥或波斯語系的中亞細亞民族傳彈的音樂，作為重構古代西域樂舞的素材。事實上，將史上西域胡樂與今日中國西北境內、外的「少數民族」音樂拉上關係，一直是近代不少中國大陸以漢文出版的維吾爾音樂研究的不宣動機，當中以「民族團結」為綱領的政治目的亦十分明顯。在中國大陸學術界十分有影響的音樂學者周吉（1943-2008），大半生研究維吾爾音樂，著作常為國、外學者和媒體所引用，在一部分維吾爾樂師和聽眾之間亦有一定討論。周吉在《龜茲遺韻：論當代庫車地區維吾爾族傳統音樂與龜茲樂的傳承》（2008）一書中，提出以「逆向研究」的方法，通過搜集和分析今日維吾爾傳統音樂，來尋找古代西域以及唐帝國宮廷燕樂的痕跡和線索。

今日稱為庫車（維吾爾文：Kucha）的西域古國龜茲（粵音「溝池」；漢語拼音：qiuci），歷史上與中原有不少音樂上的關係。庫車位於塔克拉瑪干大沙漠以北，是南部維吾爾文化重鎮。古西域的「龜茲樂」是隋、唐宮廷燕/宴樂的其中一部，而相傳在北周天和三年（568）將「五旦七聲」半音階理論帶入中原的西域樂人蘇祇婆（維吾爾文：Suzup；梵文：Sujiva，生卒年不詳），善彈琵琶，亦來自龜茲國。數年前當地政府在庫車老城關建「龜茲樂舞廣場」，中央豎立一尊八米高的蘇祇婆雕像，蘇祇婆手持五弦（琵琶），神態飛揚，兩邊有較小型的樂手雕像，手持各種克孜爾千佛洞及鄰近石窟壁畫所見樂器（見

2. 關於敦煌樂舞學術研究很多，可參考早年出版的席臻貫《古絲路音樂暨敦煌舞譜研究》（蘭州：甘肅敦煌文藝出版社，1990）。以敦煌為主題或創作靈感的作品更多，近年較受關注的有羅永暉的音樂劇《一漠大千》（2017）、葉小鋼的交響樂曲《敦煌》（2017）等。



圖 10.2：庫車「龜茲樂舞廣場」的蘇祇婆雕像（筆者 2018 年攝）

圖 10.2 和 10.3）。廣場常有官方安排的各類維吾爾音樂和舞蹈表演，媒體亦高調報導，將古西域樂舞與今日維吾爾音樂拉上關係的意圖十分明顯。

周吉「逆向研究」的基礎，在於假設維吾爾古典音樂木卡姆（muqam）是一類「活化石」樂種，繼承並保存了古代音樂，因此可以從研究今日的彈唱去了解以往的音樂。周吉的研究嘗試指出，木卡姆的三段體結構，與唐燕樂大曲相似，其中第一段都稱「大曲」（chong neghme）；木卡姆樂曲開始的散板，則可比擬燕樂大曲的「散曲」部分；而木卡姆器樂間奏曲（merghul），又可能是燕樂大曲的「解曲」部分；維吾爾各類彈撥樂器，如熱瓦甫（rawap）、彈撥爾（tenbur）等，亦推測是各類西域琵琶的後裔。³

如此種種假設和推論，對音樂史學者來說的確十分吸引。但當中的謬誤亦不能忽略：古代西域的佛教藝術，約九世紀至十四世紀之間，即維吾爾人祖先漸漸皈依伊斯蘭之後，受到嚴重破壞，而今日維吾爾音樂的旋律、音階、節拍、結構、織體、樂器結構，以至其情感關聯、社會功能及神聖氛圍

3. 見周吉，《龜茲遺韻：論當代庫車地區維吾爾族傳統音樂與龜茲樂的傳承關係》（北京：中央音樂學院出版社，2008）。



圖 10.3：庫車「龜茲樂舞廣場」的手持豎箏篴（左）與曲項琵琶（右）的樂人雕像（筆者 2018 年攝）

等等各方面，都與中亞和中東的傳統音樂一脈相承。當中涉及的論述權，更值得漢人深思和自省：如此將唐帝國興盛時期的漢文歷史記載，強加、安插成維吾爾音樂史的一部分，在今日漢人與西部「少數民族」關係相當複雜的背景，少說也是不妥當的。

周吉亦曾創作過不少「新疆」/維吾爾音樂主題的現代中國器樂曲。其中與龜茲有關的，有一首題為《龜茲古韻》（1987）的樂舞套曲，原有十段，後有改編給現代樂團的六段版本，今日大型樂團亦常有演奏。⁴ 周吉稱之為「模擬創作」，以現代樂團合奏的形式重構古代西域音樂。樂曲有不少模仿維吾爾音樂的創作手法，例如多重調式交替、游移音/微音級、不規則/複合節拍等，不時還有「能歌善舞」式的少數民族歡慶場面（例如〈五弦琵琶舞〉樂章後半部分的五拍子一段及其佈局），音境和手法與今日不少西域主題的中國音樂作品有很多可比擬之處。

4. 見《龜茲古韻》（*Ancient Tunes of Qiuci*），高雄市國樂團；閻惠昌指揮（香港：雨果，1997），亦有其他多個錄音版本。此曲今日亦常演奏，香港中樂團 2017 年 3 月在「深圳一帶一路國際音樂節」的「絲路幻想音樂會」上演過此曲，主題與內容都實在一致。

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。

附錄：推薦閱讀及影音

(按作品發表年份先後排序)

第一章 沒有「中國音樂」這回事

閱讀

Liang Mingyue. *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985.

「華夏樂韻」編輯委員會編，《華夏樂韻》。香港電台第四台、教育署輔導視學處音樂組及香港教育學院藝術系，1998。

袁靜芳，《中國傳統音樂概論》。上海：上海音樂出版社，2000。

余少華，《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》。香港：牛津大學出版社，2001。

余少華，《樂猶如此》。香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2005。

Lau, Frederick. *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2008.

Rees, Helen, ed. *Lives in Chinese Music*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2009.

黃泉鋒編，《中國音樂導賞》。香港：商務印書館，2009。

第二章 音樂的歷史迴響

影音

葉棟譯譜，《敦煌琵琶：千年唐樂原譜琵琶曲二十五首》CD。(香港：Pacific Music，1987)

《先秦・漢魏六朝：古樂遺響》CD (中國唱片 CCD-98/920，1998)

《唐：霓裳羽衣 (公元 618-907 年)》CD (中國唱片 CCD-98/921，1998)

《曾侯乙編鐘之聲：千古絕響》CD (中國唱片深圳公司 SZCD-06/235，2006)

閱讀

張世彬，《中國音樂史論述稿》（上、下冊）。香港：友聯出版社有限公司，1974〔上冊〕，1975〔下冊〕。

楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社，1981。

吳釗、劉東升，《中國音樂史略》（增訂本）。北京：人民音樂出版社，1993。

吳釗，《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》。北京：東方出版社，1999。

劉再生，《中國古代音樂史簡述》（修訂版）。北京：人民音樂出版社，2006。

鄭祖襄編，《中國古代音樂史》。上海：上海音樂學院出版社，2009。

第三章 古琴技藝與文人音聲

影音

《管平湖古琴曲集》CD（香港：龍音 RB-951005-2C，1995）

《水仙操：劉楚華古琴獨奏》CD（香港：龍音 RA-961008C，1996）

《吳景略古琴藝術》CD（香港：龍音 RB-981014-2C，1998）

《蔡德允古琴藝術》CD（香港：龍音 RB-001006-2C，2000）

《一閃燈花墮：謝俊仁古琴獨奏》CD（香港：龍音 RA-011003C，2001）

Le pecheur et le bûcheron: Sou Si-tai [The fisherman and the woodcutter: Sou Si-tai] CD（中譯《漁樵問答：蘇思棣》；AIMP & VDE-GALLO CD-1214，2007）

《太古聲：蘇思棣古琴獨奏》CD（香港：雨果 LPCD1630-7298，2010）

《海角琴心》DVD。導演 Maryam Goormaghtigh；監製劉楚華（香港：百利，2010）

《謝俊仁：秋月清霜》CD（香港：雨果 LPCD1630-7287，2011）

《清音重聞（下）：古琴》CD（香港中文大學音樂系中國音樂資料館，2014）

閱讀

《古琴曲集》（兩冊）。北京：人民音樂出版社，1962。

北京古琴研究會編，《琴曲集成》。北京：中華書局，1963。

許健，《琴史初編》。北京：人民音樂出版社，1982。

葉明媚，《古琴音樂藝術》。香港：商務印書館，1991。

葉明媚，《古琴藝術與中國文化》。香港：中華書局，1994。

榮鴻曾編，《古琴薈珍：硯琴齋宋元明清古琴展》。香港：香港大學美術博物館，1998。

蔡德允，《惺惺室琴譜》。榮鴻曾、劉楚華編。香港：中文大學出版社，2000。

李麗嬌編，《海天秋月》。澳門：澳門博物館，2004。

Yung, Bell. *The Last of China's Literati: The Music, Poetry, and Life of Tsar Teh-yun*（中譯《蔡德允傳》）。Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.

- 林西莉，《古琴的故事》。許嵐、熊彪譯。台北：貓頭鷹出版社，2009。（原版 Cecilia Lindqvist, *Qin: En berättelse om det kinesiska instrumentet qin och dess betydelse . . .* Stockholm: Albert Bonniers Forlag, 2006.）
- 王鵬、陳逸墨、杜大鵬編，《習琴精要》。北京：人民音樂出版社，2013。
- 《香江琴緣》。香港：康樂及文化事務署，2014。
- 蔡德允，《愔愔室琴譜：蔡德允手抄本》。重慶：重慶出版社，2016。
- 謝俊仁，《審律尋幽：謝俊仁古琴論文與曲譜集》。重慶：重慶出版社，2016。

第四章 戲劇與雅俗曲唱（一）：崑曲、崑劇

影音

- 俞振飛、華文漪等，《崑劇精華》（上海有聲讀物，197?）
- 華文漪、蔡正仁等，《崑劇精品／當代名家精彩唱段》CD（上海音像，1994）
- 張繼青，《崑曲牡丹亭名段精選》CD（江蘇音像，1995）
- 張繼青、王亨愷，《牡丹亭》（中影音像，1997〔1986〕）
- 王正來、蔡孟珍，《千古遺音之重現：詞曲選唱》錄音帶（台北：五南圖書，1999）
- 計鎮華，《計鎮華唱腔精粹》CD（上海聲像，2005）
- 顧兆琪，《顧兆琪笛子精粹》CD（上海聲像，2005）
- 侯少奎，《大江東去浪千疊》（北京文化藝術，2006）
- 沈豐英、俞玖林，《青春版牡丹亭》DVD（香港：迪志文化 2007）
- 王正來、趙堅、張麗真、陳春苗，《新定九宮大成南北詞宮譜譯註曲牌試唱》CD（香港：中文大學，2009）
- 侯少奎，《崑曲：侯少奎》CD（中國唱片，年份不詳）

閱讀

- 王季烈、劉富樑，《集成曲譜》。上海：上海商務印書館，1931。
- 王季烈，《螭廬曲談》。台北：台灣商務印書館，1971。
- 陸萼庭，《崑劇演出史稿》。上海：上海文藝出版社，1981。
- 王守泰，《崑曲格律》。南京：江蘇人民出版社，1982。
- 俞振飛，《振飛曲譜》。上海：上海文藝出版社，1982。
- 上海藝術研究，《俞振飛藝術論集》。上海：上海文藝出版社，1985。
- 胡忌、劉致中，《崑劇發展史》。北京：中國戲劇出版社，1989。
- 武俊達，《崑曲唱腔研究》。北京：人民音樂出版社，1993。
- 洛地，《詞樂曲唱》。北京：人民音樂出版社，1995。
- 傅雪漪，《崑曲音樂欣賞漫談》。北京：人民音樂出版社，1996。
- 洛地，《說破、虛假、團圓：中國民族戲劇藝術表現》。長春：吉林美術出版社，1999。

王正來，《新定九宮大成南北詞宮譜譯註》。香港：中文大學出版社，2009。

第五章 戲劇與雅俗曲唱（二）：粵劇、粵曲

影音

- 《帝女花》（全套）CD（香港：娛樂，1988）
 《粵劇搜書院》CD（廣州：中國唱片，1988）
 《薛覺先紀念專輯》CD（香港：藝意，1990）
 《鳳閣恩仇未了情》DVD（香港：天聲，2002）
 《山東紮腳穆桂英》DVD（香港：華娛，2005）
 《訴衷情：香港文化瑰寶杜煥堃師地水南音精選：1975 年富隆茶樓現場珍貴錄音》CD
 （香港中文大學音樂系中國音樂資料館，2007）
 《吳詠梅南音精選》CD（香港：龍音，2014）

閱讀

- 梁沛錦，《六國大封相》。香港：香港市政局，1992。
 黎鍵，《香港粵劇口述史》。香港：三聯書店，1993。
 魯金，《粵曲歌壇話滄桑》。香港：三聯書店，1994。
 盧瑋鑾主編、白雪仙口述、邁克撰文，《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》。香港：三聯書店，1995。
 陳守仁，《神功粵劇在香港》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，1996。
 陳守仁，《香港粵劇導論》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，1999。
 黃少俠，《粵曲基本知識》。香港：臭皮匠，1999。
 廣東省戲劇研究室編，《粵劇唱腔音樂概論》（增訂本）。北京：人民音樂出版社，1999。
 鄧兆華，《粵劇與香港普及文化的變遷：〈胡不歸〉的蛻變》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，2004。
 李潔嫦，《香港地水南音初探》。香港：進一步多媒體有限公司，2005。
 周仕深、鄭寧恩編，《情尋足跡二百年：粵劇國際研討會論文集》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，2008。
 陳守仁著，戴淑茵、鄭寧恩、張文珊修訂，《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》。香港：香港中大文學音樂系粵劇研究計劃，2008。
 梁沛錦，《廣州粵劇發展（1949–1965）》。香港：非常品出版集團有限公司，2008。
 李小良編，《芳艷芬：〈萬世流芳張玉喬〉：原劇本及導讀》。香港：三聯書店，2011。
 容世誠，《尋覓粵劇聲影：從紅船到水銀燈》。香港：牛津大學出版社，2012。
 Ng Wing Chung, *The Rise of Cantonese Opera*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2015.

鄭寧恩，〈香港摩登：五十年代都市發展與香港粵劇發展脈絡〉，《民俗曲藝》199 期（2018 年 3 月）：213–62。

第六章 絲竹合奏與變奏美學

影音

《江南絲竹：湯家班樂團》CD（台北：國綸，1994）

Sizhu (Silk Bamboo): Chamber Music of South China, CD (Pan, 1995)

《江南絲竹》CD（香港：雨果，1998）

《音樂名宿盧家熾》CD（香港：龍音，1999）

《現代與傳統：余其偉胡琴專輯》CD（香港：龍音，1999）

《劉天一粵樂藝術》CD（香港：龍音，1999）

《呂文成、劉天一、余其偉》CD（中國唱片，2000）

《清音重聞（上）：廣東音樂》CD（香港：香港中文大學音樂系中國音樂資料館，2014）

《上海國樂研究會演奏江南絲竹》CD（上海：半度音樂，2015）

《湯良德的藝術人生》CD（香港：龍音 RS-181002-4C2D，2018）

閱讀

葉棟，《民族器樂的體裁與形式》。上海：上海文藝出版社，1983。

甘濤，《江南絲竹音樂》。南京：江蘇人民出版社，1985。

Witzleben, J. Lawrence. *Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, OH: Kent State, 1995.（中譯《江南絲竹在上海》。阮弘譯。上海：上海音樂學院，2008。）

余其偉，《粵樂藝境》。廣州：花城出版社，1998。

Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1998.

黎田、黃家齊，《粵樂》。廣州：廣東人民出版社，2003。

廣東炎黃文化研究會編，《粵韻香飄：呂文成與廣東音樂論集》。澳門：澳門出版社，2004。

容世誠，《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903–1953）》。香港：天地圖書有限公司，2006。

阮弘，《國樂與都市：江南絲竹與廣東音樂在上海》。上海：上海文化出版社，2008。

Thrasher, Alan. *Sizhu Instrumental Music of South China*. Leiden: Brill, 2008.

鄭偉滔，《粵樂遺風——老唱片資料彙編》。香港：中文大學出版社，2009。

伍國棟，《江南絲竹：樂種文化與樂種形態的綜合研究》。北京：人民音樂出版社，2010。

林克仁，《江南絲竹》。南京：江蘇鳳凰文藝出版社，2014。

何滋浦，《粵樂尋源、辨踪》。廣州：世界圖書出版公司，2015。

沈鳳泉，《沈鳳泉江南絲竹音樂藝術》。上海：上海音樂出版社，2015。

張珠，《粵韻琴音：廣東音樂揚琴演奏技法與曲譜》。廣州：廣東教育出版社，2015。

第七章 樂器與古今器樂獨奏傳統

影音

《月光下的鳳尾竹：中國吹管樂精選》（香港：龍音，1993）

《梅花三弄：呂培原琵琶獨奏》（香港：龍音，1993）

《劉天華：誕辰百週年紀念專集 1895–1995》（香港：龍音，1994）

《民間音樂家華彥鈞（阿炳）紀念專集》（香港：龍音，1996）

《江月琴聲：王紅藝柳琴獨奏》（香港：龍音，1996）

《王中山古箏獨奏專輯（二）：岳飛》（香港：龍音，1997）

《羅蘭情：王瓏揚琴專輯》（香港：龍音，2003）

《中國民族器樂典藏》（22 CDs 及文集）（香港：龍音，2009）

《蝴蝶夢》（香港：雨果，2010）

閱讀

李民雄，《傳統民族器樂曲欣賞》。北京：人民音樂出版社，1983。

葉棟，《民族器樂的體裁與形式》。上海：上海音樂出版社，1983。

吳釗、劉東升，《中國琵琶史稿》。台北：丹青圖書有限公司，1987。

袁靜芳，《民族器樂》。北京：人民音樂出版社，1987。

劉東升編，《中國樂器圖鑑》。濟南：山東教育出版社，1992。

李民雄，《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社，1997。

陳振鐸，《劉天華的創作和貢獻》。北京：中國文聯出版公司，1997。

袁靜芳，《樂種學》。北京：華樂出版社，1999。

周耘編，《古箏音樂》。長沙：湖南文藝出版社，2000。

莊永平，《琵琶手冊》。上海：上海音樂出版社，2001。

周世波編，《笛簫音樂》。長沙：湖南文藝出版社，2002。

王文俐、李詩，《中國民族器樂的歷史與形態》。北京：中國社會科學出版社，2012。

第八章 國族風格的現代形式與表述

影音

《梁祝八記》CD（香港：BMC Hong Kong Ltd.，1993）。

《東方紅——音樂舞蹈史詩》CD（百利，1994）

- 《白毛女：現代芭蕾舞劇》VCD（中國廣播音像，1996）
 《交響音樂「沙家浜」、鋼琴伴唱「紅燈記」》CD（廣州：新時代影音，1998）
 《越劇電影——梁山伯與祝英台（1954）》DVD（中國唱片，2001）
 《黃河》CD（中國唱片，2009）

閱讀

- 趙元任，《新詩歌集》。上海：商務印書館，1928。
 毛澤東，《同音樂工作者談話》。北京：人民出版社，1979。
 何占豪、陳鋼，《小提琴協奏曲梁山伯與祝英台總譜》。上海：上海文藝出版社，1979。
 光未然詞、冼星海曲，《黃河大合唱》。北京：人民音樂出版社，1980。
 McDougall, Bonnie S., and Paul Clark. *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
 Perris, Arnold. *Music as Propaganda*. Westport, CT: Greenwood, 1985.
 Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China: Middle-class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press, 1989.
 周令飛，《夢幻狂想奏鳴曲：中國大陸表演藝術 1949–1989》。台北：時報文化出版社，1992。
 梁茂春，《中國當代音樂 1949–1989》。北京：廣播學院出版社，1993。
 劉靖之，《中國新音樂史論》。台北：耀文出版社，1998。
 Jones, Andrew. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press, 2001.
 Melvin, Sheila, and Jindong Cai. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing, 2004.
 余甲方，《中國近代音樂史》。上海：上海人民出版社，2006。
 李松，《樣板戲編年史（前篇：1963–1966 年）》。台北：秀威資訊科技股份有限公司，2011。
 李松，《樣板戲編年史（後篇：1967–1976 年）》。台北：秀威資訊科技股份有限公司，2012。
 汪毓和，《中國近現代音樂史（1840–2000）》。上海：上海音樂學院出版社，2012。

第九章 現代國樂與樂團

影音

- 《彭修文作品專輯：秦兵馬俑幻想曲》CD（台北：福茂，1989）
 《上海民族樂團：江南好》CD（香港：雨果，1994）
 《彭修文作品集精選》CD（BMG HK，1995）

- 《香港中樂團：風采》CD（香港：雨果，1999）
 《美樂獻知音：音樂會現場錄音》CD（香港中樂團，2000）
 《香港中樂團：拉薩行》CD（香港：雨果，2002）
 《尋找中國新音樂：林樂培作品集》CD（香港：現代音像，2006）
 《臺北市立國樂團 30 週年套裝紀念 CD》（臺北市立國樂團，2010）
 《土地情懷》CD（臺北市立國樂團，2012）
 《Essence of SCO（新加坡華樂團精選集）》CD（新加坡華樂團，2013）
 《香港作曲家當代中樂作品選輯》CD（香港：雨果，2015）
 《嶺南變奏》CD（香港：雨果，2017）

閱讀

- 李民雄，《民族管弦樂總譜寫法》。上海：上海文藝出版社，1979。
 余少華編，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》。香港：香港臨時市政局，1997。
 胡登跳，《民族管弦樂法》。上海：上海音樂出版社，1997。
 陳明志編，《中樂因您更動聽：民族管弦樂導賞（上、下冊）》。香港：三聯書店，2004。
 彭麗，《彭修文民族管弦樂藝術研究》。北京：中央音樂學院出版社，2006。
 鄭學仁，《吳大江傳》。香港：三聯書店，2006。
 中國民族管弦樂學會編，《樂譚：「新繹杯」中國民族管弦樂獲獎作品評析》。北京：人民音樂出版社，2013。
 朴東生，《指揮排練札記：中國民族管弦樂隊的音響整合與音色調控》。北京：人民音樂出版社，2013。
 周光蓀，《一位指揮家的誕生：閻惠昌傳》。香港：三聯書店，2013。
 程岩，《當代中國民族管弦樂發展研究》。北京：中國社會科學出版社，2013。
 錢建明編，《中國民族樂隊建制研究（1950–2005）》。北京：人民音樂出版社，2013。
 中國民族管弦樂學會編，《樂譚（第二集）：「新繹杯」中國民族管弦樂（協奏曲）獲獎作品評析》。北京：人民音樂出版社，2014。
 中國民族管弦樂學會編，《樂譚（第三集）：「新繹杯」中國民族管弦樂（青年作曲家）獲獎作品評析》。北京：人民音樂出版社，2015。
 朱曉谷，《民族管弦樂隊樂器法》。上海：蘇州大學出版社，2015。
 于慶新編，《華樂世紀行：「民族器樂的創作與發展」系列討論文集》。上海：上海音樂學院出版社，2017。
 中國民族管弦樂學會編，《樂譚（第五集）：「新繹杯」傑出民族管弦樂指揮論評》。北京：人民音樂出版社，2017。
 梁榮錦，《人民的樂團：新加坡華樂團 1996–2016》。新加坡：新加坡華樂團，2017。
 楊偉傑主編，《中樂無疆界：國際作曲家高峰會論文集》。香港：香港中樂團，2017。
 鄭觀文著，陳正生編，《鄭觀文集》。重慶：重慶出版社，2017。

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。