

香港音樂專科學校編印

94

MUSIC COMPANION

Since 1951

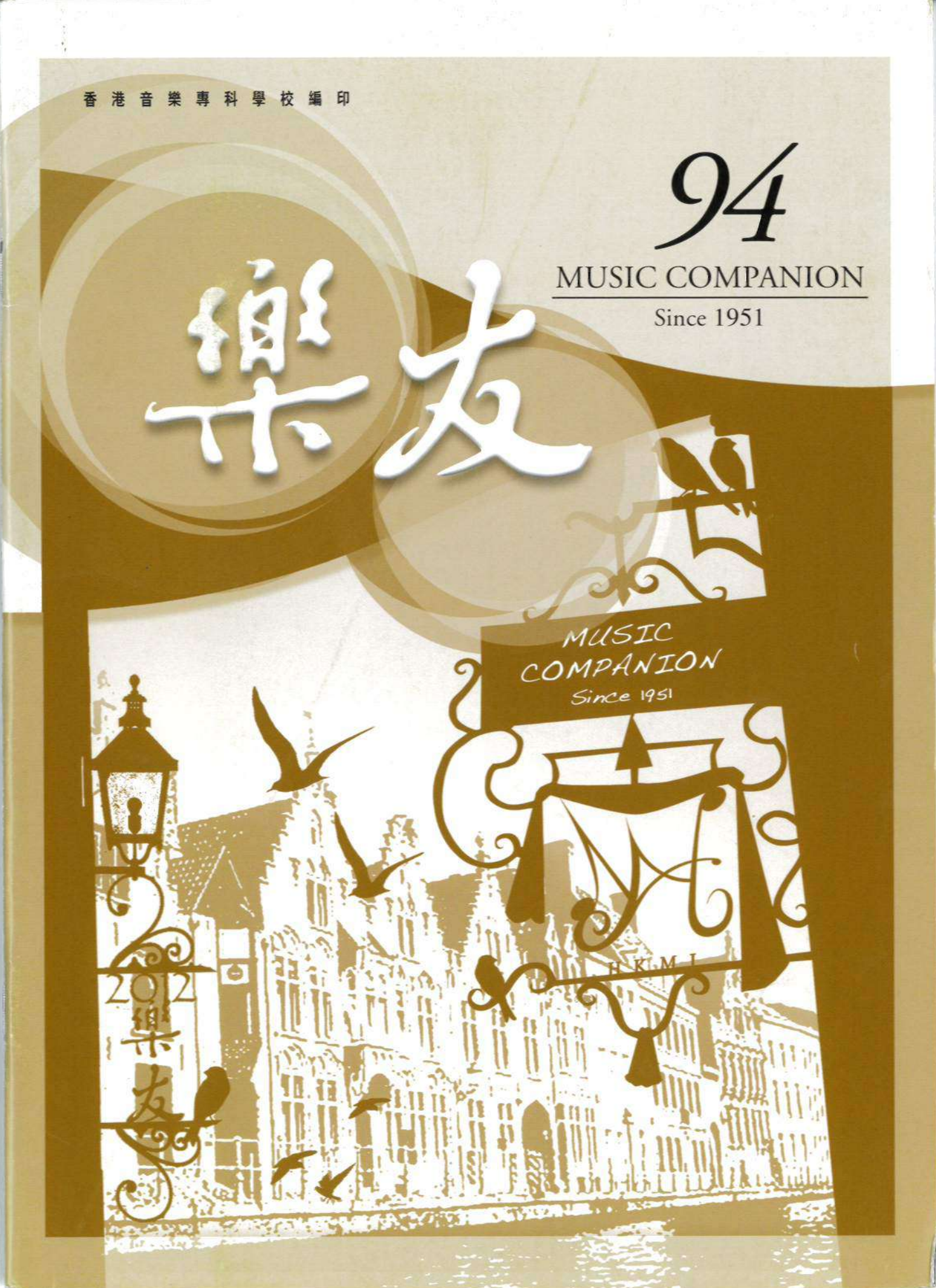
樂友

MUSIC
COMPANION
Since 1951

2012

樂友

H. K. M. I.



聆聽不同種類的音樂，猶如前往不同的地方旅行，聽覺會帶動心靈想象，飛越時空。

遇上陌生風格或新作品，彷彿遊歷從未踏足的境域，興許似曾相識，或者始料不及，別有洞天；擴闊賞樂版圖，提升品味要求，每次聽新曲也就不枉此行。

而在音樂世界裡舊地重遊，回憶浮現，景觀層次更見豐富細緻，對熟悉的經典名曲加深瞭解，體會高超演出的美妙精采，讚嘆傑作的樂思奔騰與創意不凡。

——許翔威





本校董事會

註冊董事

費明儀 (主席)

張毓君

蘇明村

林仙韻

官美如

徐允清

名譽董事

李子文 吳天安

名譽校長

胡德蒨 費明儀

義務法律顧問

郭匡義

校監、校長

徐允清

樂友

主編

許翔威

編輯委員

許翔威 陳君賜 徐允清

吳俊凱 陳馬奇 馬寶月

裝幀設計

榮峯設計印刷公司

出版發行

香港音樂專科學校

香港九龍長沙灣道 137-143 號 4 字樓

電話：2380 6016

傳真：2397 0893

電郵：hkmi@hkstar.com

網址：http://www.hkmi.net

香港音樂專科學校編印

94

2012 年 12 月



香港音樂發展的歷史回顧 劉靖之 2

—— 撰寫《香港音樂史編》的思考

盡一份學子之心 沈立 5

——《緬懷黃友棣大師紀念專輯》編印後記

杭州交響樂峰會直擊 周凡夫 7

交響樂問題呈現國內外交流平台

石破天驚 盪氣迴腸 何國偉 9

聽天才小提琴家美島莉音樂會有感

古琴教學輔以現代樂譜的利弊 謝俊仁 13

香港斲琴藝術的傳承 吳英卉 17

關於對彈與古琴教學的幾點看法 姚錫安 22

天使之聲·擁抱豎琴 簡可怡 30

「美樂傳承」音樂匯演聲情演繹 黃寶玲 33

評簡嘉明《逝去的樂言》 徐允清 36

荷蘭留學有感 許德彰、何耀鵬、鄺勵齡、曾逸豪 42

對香港藝術管理人員培訓的一些看法 鄭新文 46

——撰寫《香港音樂史編》的思考

香港音樂發展的歷史回顧

劉靖之

引言

從 1841 年割讓給英國之後，香港的音樂活動大致上可以分成兩個發展階段：1841-1945 的 104 年和 1945 以後的 67 年（至 2012 年）。1869 年建成的舊大會堂是為居港英國人去享受的，與香港華人居民無關；而 1895 年建成的普慶戲院，是為愛好粵劇的觀眾的，與居港外國人無關。若以現代的標準來看，有香港市民參與的大眾性質的音樂活動要等到 1962 年香港大會堂建成啟用後，香港全體居民都能享受的音樂活動才真正開始，因為 1962 年建成啟用的大會堂既可以上演粵劇、京劇等地方戲曲又可以演出歌劇和交響樂，香港的中外居民皆可以購票入場，香港居民的音樂生活才開始正常。

香港的現代化音樂生活雖然只有半個世紀（1962-2012），但由於香港的經濟於 1970 年代開始起飛，中國大陸的改革開放，令香港的音樂在各方面都經歷了快速發展：富裕的資源讓香港興建了國際水準的演奏場館，中國大陸的改革開放令香港有足夠的中樂人才填補香港在中樂方面的不足，如於 1977 年成立香港中樂團。不僅如此，改革開放政策還促進中、港之間的音樂文化交流，豐富了香港的中樂創作和演出。也就在這半個世紀裏，香港還培養了自己的作曲家，並孕育了傑出的流行音樂人——香港特殊社會文化環境造就了這些名震中華社區的粵語流行音樂人。

1960 年代開始，香港有好幾所大學設立了音樂系，其中有些現已停辦，包括嶺南書院（現已升格為大學）、清華書院、德明書院等。1963 年成立的浸會學院（現已升格為大學）音樂系、1965 年成立的香港中文大學音樂系、1981 年成立的香港大學音樂系和 1994 年成立的香港教育學院體藝系（現改名為“文化與創意藝術學系”）等一直致力於為香港培養作曲家、音樂學者、藝術行政人員、音樂教師。此外，從 1940 年代，香港也有好幾所民辦音樂學院，包括中華音樂院（1947-1950）、基督教中國聖樂院（1950-1960，1960 年改名為“香港音樂專科學校”）、香港音樂院（1966-1969）、香港聯合音樂院（1969）、香港音樂學院（1978-1985，1985 年合併入香港演藝學院）以及官辦的香港演藝學院音樂學院（1985）。這些民辦音樂學院除香港音樂專科學校是自置校舍外，其他都是租用普通學校校舍在夜間上課。官辦香港演藝學院音樂學院現設有學士和碩士學位課程。

上述的音樂活動和專業音樂教育的發展，令香港初步形成了現代城市音樂文化配套，擁有土生土長的創作人才、演奏人才、演出場館、專業機構，包括中樂團、管弦樂團、劇院、音樂廳、版權協會、作曲家及作詞家協會、舞台技術、舞蹈團等。其中最重要的是香港音樂家所享受的創作和演出自由。

國際視野與傳統戲曲

香港的文化與中國大陸和台灣的最顯著的分別在於深受英國殖民地統治的控制和影響，在音樂和音樂教育上尤為顯著。這種控制和影響的結果，形成了香港人對中國歷史的陌生、對國家民族觀念的模糊、對長期積弱的祖國懷有成見，自然而然地形成了一種重英輕中的心理。在音樂領域裏，去英美留學進修作曲、鋼琴、聲樂、教育、藝術管理等課程和學位的人去較其他歐洲和亞洲國家的多。據筆者所知：學作曲的多留學美國，考取學位後有的會去德國或奧地利修讀短期當代作曲技法，包括電子和多媒體作曲技法。1950、1960年代的聲樂學生仍然跑去意大利學美聲法，1970年代之後多到美國學習聲樂。事實上美國將歐洲的傑出音樂家重金邀請到美國演出、教學，在美國一樣可以學到德、奧當代作曲技法、鋼琴演奏、意大利美聲法。有經濟能力的多在美國取得學位後到歐洲遊學、深造。

香港的音樂家頗有國際視野，超過半數擁有作曲博士學位的作曲家是留學英美的，音樂學者也是這種情況。雖然如此，香港的作曲家多以香港為安身立命之地，他們運用從外國所學，通過作品來表達他們的樂思和他們對香港和中華民族的情懷。因此，香港的作曲家都是“香港作曲家”，包括在香港修讀學位後再去外國進修碩士與博士學位，在香港從學士修讀到碩士和博士學位、或是從大陸來港長期定居的作曲家。因為有創作自由，他們都

以香港為家。

香港雖然有具國際視野的作曲家，也有非常“嶺南”的和“香港”的傳統和現代樂種：前者如粵劇、粵曲，後者如粵語流行曲和中國“新音樂”作品（參閱筆者的《中國新音樂史論》，香港中文大學出版社，2009）。香港的粵劇與廣州的分別在於前者保存了粵劇的傳統藝術，據香港粵劇界人士所說，香港較改革開放後的廣州在保存粵劇的傳統方面做得要多。至於粵語流行曲，那更是1970-1990年代風靡神州大地的“市民音樂”了。至於“新音樂”，香港作曲家的作品在國際樂壇上廣受重視。

香港的音樂除了上述的現代新音樂創作和傳統粵劇，還有為數不少的京劇、崑劇、越劇、潮劇等地方戲曲以及泉州南音、蘇州彈詞等中華民族的音樂藝術。在這方面，我們缺少可靠的統計和調查，大學音樂系的社會音樂學者似乎需要做些研究工作。

《香港音樂史論》主要內容

中國大陸改革開放初期，曾掀起一陣“香港學”的熱潮，那是由於香港在中國的“四個現代化”裏佔據重要的戰略性地位。筆者是香港培華教育基金會的創會會員，從1982年開始到2012年的30年裏，直接或間接地參與人才訓練方面的工作。在“四個現代化”裏，音樂以及人文學科最受人忽視，甚至輕視，這也算是中國的國情，誰也改變不了。“香港熱”的結果，坊間出現了各種香港的成功史，如家庭工業、紡織業、地產、金融、經濟、貿易以及富豪傳記等。在人文學科方面，“香港文學”在香港中央圖書館的支持、推動下，也作出了一些成績：如每年一次的研討會和出版獲獎文集。音樂方面，官方有香港藝術發展局的藝術家各項獎，民間的則有香港作曲家及作詞家協會每年一次的頒獎典禮，香港四大電台和電視台的流行曲頒獎典禮以及香港演藝學院頒發的

榮譽院士銜，前兩者是純商業性的。但缺少了樹碑立傳這項重要工作，筆者自告奮勇地於2007年開始為香港的音樂發展撰寫歷史。

筆者認為“香港學”裏，音樂應該佔有一席之地。拙著《中國新音樂史論》初版於1998年在台北出版發佈會上，台灣作曲家許常惠批評說這部書有關台灣部分太少了，以台灣在經濟和文化上的建樹，在書中起碼佔三分之一的篇幅。在《中國新音樂史論》英文版於2010年由香港中文大學出版社出版後，在香港大學舉行的研討會上，香港中文大學訪問教授李歐梵問筆者為甚麼書裏沒有香港的粵語流行曲？這些批評筆者銘記在心，並立意要寫一部《香港音樂史論》作為《中國新音樂史》的續編，以補充香港部分，至於台灣音樂史，筆者認為台灣學者去撰寫；因為台灣是中國最民主、最自由的地方，用不着別人替他們寫。

筆者一向認為人類的文化史應以創作為主要內容，音樂史也應這樣。但輝煌的文化需要安定的生活、良好的教育和自由的環境來創造的。因此，筆者在構思《香港音樂史論》的內容時特別注重香港的學校音樂教育和專業音樂教育以及包括嚴肅音樂和粵語流行曲的創作。筆者用了6章的篇幅近30萬字論述香港的音樂教育和音樂創作，有關音樂活動如各種演出、藝團、美樂廣播、粵劇等與香港人的音樂文化生活有關的敘述則次之。至於香港的外省居民所喜愛的京劇、崑劇、潮劇、南音等，因缺乏可靠資料而不得不捨棄。

為了填補文字資料的缺乏，筆者以社會學的方法來尋找真相。在論述香港中小學音樂教育和專業音樂教育一章時，訪問了香港政府教育局負責音樂課程大綱的官員和現任以及退休音樂教師和教育學院講師，就編寫音樂課程大綱和音樂教師訓練進行訪談。同時還到官校、政府資助學校及國際學校旁聽音樂課。此外，筆者還約見音樂課本的主編進行交談，了解編寫中小學音樂課本的情況。這些訪談和旁聽有助於敘述香港音樂教育的準確性。在實地調查

研究之後，筆者的印象是：香港的音樂教育在近十餘年來較英治時代（1841-1997）有着顯著的改進，課程大綱十分規範，教師有着很好的專業水準、教材編寫嚴謹，待以時日，素質當有進一步的提升。有的學校的上課環境欠佳，因校長不够重視。有些校長對音樂教育的認識不足，須要進行“再教育”。

在音樂創作、演出、研究這三方面，筆者也以訪談的方式訪問了15位嚴肅音樂作曲家、15位流行音樂人、大學音樂系系主任、聲樂家、鋼琴家，環繞着他們的教育和文化背景、創作觀和音樂觀以及作品和演出進行訪談，讓讀者了解他們的專業水準和作品數量；至於作品素質和風格，那得要讀者購票去出席演出了。在訪問流行音樂人過程中，筆者認識到流行音樂的一些技術上的程序，如他們的創作是流水作業式的，一個人負責寫旋律、一個人負責配詞，一個人（或一組人）負責伴奏；最後由監製統其大成。整個過程是通過電子設備完成的，不需要五線譜和筆。當筆者向他們索取譜例時，他們沒有硬件譜例可提供，需要特別為筆者提供硬件譜例。另一個問題是版權，流行音樂人的作品的版權大部分都賣斷了給唱片公司，需要唱片公司的批准才可作為譜例出版。

筆者還訪問了負責文化藝術的政府官員和政府資助的藝團，如香港管弦樂團、香港中樂團、香港小交響樂團，以及三個舞蹈團的行政總監和藝術/音樂總監，還有粵劇行業的香港八和會館主席、香港音樂事務處與香港學校音樂與朗誦協會負責人，香港作曲家及作詞家協會與香港作曲家聯會負責人。這些訪問不僅充實了《香港音樂史論》的內容，還擴大了筆者的視野，獲益匪淺。

筆者在香港居住60餘年，深感慶幸並懷感激，無以為報，謹以此書酬謝香港能讓我作為安身立命之地。 圖

盡一份學子之心

《緬懷黃友棣大師紀念專輯》編印後記



沈立
(寄自高雄)

去「圓照寺」給老師上一炷香，是「詩樂雅集」的朋友們聚在一起，從心中追思懷想大師黃友棣教授的時刻。接到志衡師兄要去「圓照寺」的電話，驟覺時間過得飛快，又到了「清明時節」。

2010年7月4日清晨，老師溘然長逝，對我們追隨多年的學子而言，平日觀其生活起居、養生方式及個性的豁達開朗，總認為該還有個十年八年好日子可過。如今這一走，真正悵然若失，無法承受。

在第一次沒有老師參與的「詩樂雅集」聚會時，個人因曾受到大師兄劉星老師遺孀冷淑卿女士的厚愛，從師兄的書櫃中挖寶，帶回《弘一大師歌曲集》、《林聲翕紀念文集》等音樂相關書籍數本，因而倡議是否該為老師作一本「紀念專輯」？當場獲得一致鼓掌通過。

經詳細討論之後，原本以為個人祇要記錄一篇自己追隨老師的經過即可，孰料徵集稿件的重責大任，竟落在我的肩上了。這其間幸承幾位好友黃輔棠、何照清、劉明儀、許翔威等都發揮了極大的功能，徵得國內外原不熟悉，而極具分量的師友多人撰稿響應，不日即自電郵中收到文稿。這鼓舞打氣的效益，讓我信心大增。

當然也有碰一鼻子灰的時候，幾位曾與老師過從甚密，且為大眾熟悉的知名朋友，我們想當然爾，必會樂意支持、為文追思；卻在面邀或電話徵詢時，一口回絕的口氣，真正令人氣結。人情冷暖，也突顯了我們的拿捏方向不夠精準，審視未來，作業必須更為慎重。

待文稿收齊整理時，才發現原擬邀請擔任編輯的楊濤老師，沒有電腦操作經驗；於是我這半調子的手，不得不勉為其難，又扛下了編輯任務。反正邊做邊學吧！幸好負責印刷的廠商，派了個年輕新手做為對等窗口，他懂一些美工，許多小地方處理得還真合我意；小伙子展現了極大的遷就與配合，總是輕聲細語和我商量，盡可能符合我的要求。

只是在選擇圖片時，可真是挖空了心思，把自己所有的相關照片、書籍及CD傾巢而出；總想能不求人，就不給人添麻煩。也有朋友提供了照片，只因資料太多，自己又不擅整理，直到付印前都沒再出現；於是心懷忐忑，以為可以悶頭帶過，出版後被罵得狗血淋頭，讓我無地自容。

而幾幀重要照片則是最後關頭，到圓照

寺的電腦檔案室去挑選的；為求品質清晰，都是直接電腦傳遞到印刷廠，以達完善。因為黃大師的三位千金來台灣參加追思大典時，老三黃芊因病缺席；後從香港許翔威先生處得知，三位會在2011年3月18日參加費明儀教授的「俠骨清心樂中仙」音樂會中會合，於是留出篇幅，僅為了把三位同時呈現給讀者的畫面，洽請費教授的助理黃菊芬小姐，快捷郵寄一張全程光碟的記錄，幾經等待、挑選，才作成定案，已達付印期限。

一共校對、修正了七次，希望把錯字、別字、漏字降到最低，是責無旁貸的事。但是校長兼工友的作業方式，才發現要做到盡善盡美的難處。以前看別人的書籍，總認為這麼簡單的字還會出錯，似乎不可原諒；真是不經一事，不長一智，我的不可原諒尤甚。幾乎不該錯的地方，像胡德菡校長的大名，不印出書來，我還是不會發現，因為那是不該、不會、不可能錯的位置，七次都沒往那看，或許再七次都不會認為那裏會有錯；偏偏「菡」就是打成了「菁」，不承認自己「瞎」都不行了。而李志衡以樂譜「詠竹」代文，另類表達；由於檔案隱藏，每次校對都沒給印出來，而那句「從容有餘韻」錯打成「竹韻」，待看到成品已來不及了。還有一個「決心」的「決」字，七次校稿都在，正式印刷時卻跳不見了，成了空白，真是無可奈何喔！

從「倡議」到「專輯」出爐，耗時經年，想趕在2011年6月底「周年祭」前面世，唯經費尚無着落；既無人問問，也不知當如何籌措，只藏在心中乾着急。那天突發奇想，是否可自行政院南區辦事處請得補助？就逕自備文帶着第六次校對的稿子，衝到辦事處，找到該處副主任，也是舊識文友林清強先生，請他指點迷津。經過承辦人員研究，把備文及「校對稿」轉呈行政院文建會，很快接到文建會承辦人電話，要我把私人申請，改為由楊濤老師經營的「新文壇雜誌社」名義申請，方能依正常手續取得補助。終於撥發十萬元費用，勉強支應印刷部分，讓我鬆了

一口大氣。

而郵寄書籍的費用（含國內外）高得驚人，亦是始料未及的事。除了寄贈作者及相關單位的郵資先予自行墊付之外，靠銷售來支付是唯一途徑。我和楊濤老師商議的結果，是先賣賣看，待達到一定的數目，再把餘書寄贈兩岸三地的圖書館（包含各大學）吧！只是目前距離目標尚遠，待籌夠郵資，只怕我和楊老師兩個老傢伙，恐將淪為街頭攤販了。只有期望多一些朋友熱情響應（目前八折優惠，僅收台幣四百元），以減輕我們的壓力。

一頭栽進這一條不歸路，無人要求，無人相逼；該說是一廂情願吧！只有一份強烈的意念，想為老師做點甚麼！做為老師的學生，該弘揚老師的理念和學術思想，整本「紀念專輯」讀了七遍，才懂得老師心心念念的「大樂必易」與「中國音樂中國化」的精神。如果這本「專輯」在音樂上能對整個華人有一點貢獻，正是把多年追隨老師的心得予以宣揚，盡一份學子之心！

【附《師父》一詞，敬表追思】

師父師父，亦師亦父；
衷心景佩，萬分孺慕。
身教言教，傾囊襄助；
寬嚴并施，竭力呵護。
厄逆境送往坦途，把腐朽雕成樑柱；
將泥土敷上高牆，讓平凡變作藝術。
敬愛師父，尊師如父；
緣成師徒，徒兒惜福。



杭州交響樂峰會直擊

交響樂問題呈現國內外交流平台

周凡夫



第一場團長論壇

(左起：正在發言的蕭嘉喜、吳正明、柴林、關峽)

安排在杭州蕭山皇冠假日酒店舉行，據說是歷次參會人員最多的2012第六屆中國交響樂峰會，必然是今年神州樂壇一大盛事。這次為期三天的峰會(4月12至14日)，可說安排緊密，首天各與會代表報到，午膳後即召開基金會的全體理事會議。作為交響樂峰會主辦者的中國交響樂發展基金會成立於1994年，是中國大陸唯一的全國性交響樂基金會組織，宗旨是推動中國交響樂藝術的普及、提高與發展，以交響樂促進公益事業發展，與世界各地進行文化藝術交流。

基金會全體理事大會歷時一個多小時，轉到主會場舉行峰會開幕式後，緊接着上場的便是峰會的核心活動「團長論壇」，總題是「改革春風下的2011」，這是指去年文藝體制推行改革下的樂團發展狀況，翌日下午續有兩次。每次獲邀發言的「團長」都有三、四位，也就是說連同主持的團長，合共便有超過十個樂團藉着這次峰會機會簡介了樂團的現況，亦展現了現時中國大陸交響樂團發展過程中面對的問題。

樂團體制改革問題點到即止

文藝體制改革是中國大陸開放以來一直未有停過，亦是一直困擾着文藝團體的老大難問題，這次在團長論壇中各個樂團或多或少地都提到體制上的問題。天津交響樂團採用的仍是老體制，就是國家幹部沒有合同的聘用方式，樂團最獨特已連續四年有三十至四十場室內樂音樂會，九成樂手參加不同組合的室內樂。哈爾濱的黑龍江交響樂團欠缺辦公經費，大家拿政府工資，樂團前進不

成，馬上要轉為企業，樂團的老同志解決了後顧之憂，但改制後才入團的新人，便不知道將來會怎樣。

雲南的聶耳交響樂團的李平昌，對樂團改革則有更深的體會，他在發言中表示，聶耳交響樂團是去年自昆明交響樂團，和原雲南省歌舞劇院交響樂團合併易名而來，樂團經歷過兩輪改革，受改革影響最深的團。改革過程有三十人退休，採用公開公平的拉幕考試招聘新人補足，在欠缺指揮下，樂團要面向全國交響樂團的指揮招手，請大家來客串指揮，但待遇很少，祇能以情留人，這麼多年來合作過的客串指揮人次近百，呂嘉、李心草都來過，所以有人稱是「指揮家的搖籃」。

湖南省歌舞劇院的蕭鳴表示劇院的樂團以音樂季來運作已堅持了八年，那是爭取得很多人支持的成果，樂團現時的情況是公辦民營。至於王洋則強調南京愛樂樂團是百分百純民營的樂團，他說：「樂團成立於2008年。南京是六朝古都，要有自己的交響樂團，是南京很大一批音樂工作者的夢想。樂團至今每年都能定期演出，祇賴『堅持』二字。過去一年公益音樂會有十二場，走進校園音樂會有十場，再加上商演，一年約為六十場。過往南京的新年音樂會都自外邊邀請樂團到來演出，2011年開始由南京愛樂樂團承擔，可以說，這是大家懷着一個夢想辦出來的樂團。」

蒙古樂團辦公安警察音樂會

中國廣播藝術團電影交響樂團則是另一



交響樂峰會首天開會現場

樂團發展前景仍有轉折起伏

峰會翌日還有多項主題發言，首先主講的是香港管弦樂團的行政總裁麥高德（Michael MacLeod），講題是「創意曲目策劃」，接着以色列愛樂樂團行政總監阿維·蘇沙尼（Avi Shoshani）以「決策的藝術」為題，分享了他在管理樂團時和指揮家、音樂家建立良好互動關係的經驗。小休後第三位登場的海外專家是msm-studios股份有限公司（新加坡）董事約翰·穆勒，講題是《挖掘樂團寶藏》，提出樂團的演出影響力，藉着錄音錄像突破音樂廳能將範圍擴展。

三位海外專家的經驗，對於交響樂處於發展中的中國大陸的同業來說，具有一定的參考價值，但中國大陸的獨特體制和市場現實，這三個主題顯然並非今日最關切的所在，其中有些問題（如考慮政治因素），在大陸更已不是「問題」，有些建議要引進大陸，亦往往因文化差異，而難以直接借用。

峰會辦了六屆，仍存在着種種行政上、安排上的問題，這是可以理解的事。或許，就峰會所見現象可以看出今日大陸交響樂發展仍存在着門戶之見，這次峰會好些理事並未出現，巧合地余隆三個樂團一系的人士，全都缺席，這對大陸交響樂發展存在不利因素。但亦因此，交響樂基金會及其發展的功能，包括繼續舉辦峰會，便具有繼續存在和舉辦下去的現實價值了。 [圖]

種景況，團長吳正明透露，樂團每年演出場數最多時達到一百二十場，樂團開始承受不了，去年壓縮至一百場。節目以演奏電影音樂為主，佔了80%左右，平均上座率有八、九成，票房收入不錯，去年總收入有提高。

內蒙古民族歌舞劇院交響樂團的柴林透露，現時則有八十八人，有漢、滿、蒙、回、藏等不同民族。樂團自九十年代開始走入校園，每年為大中學校舉辦近百場音樂會。樂團奉行演出市場多樣化，要另闢途徑，新的做法是開辦公安廳警察音樂會，還與警察合唱團合作，在世界警察大會上演出貝多芬「第九」。

綜觀三場「團長論壇」，由於每場祇有半小時，各自發言後，大多已超時，主持祇能作出一般性的回應，與會者的互動對談亦不見得活躍，對樂團體制問題，亦祇是點到即止。各發言者亦無提供發言稿，更不可能像美國交響樂同盟的周年大會，能就各樂團的財務狀況提供具體的統計數據及專題性的分析文章。在峰會上呈現的種種現象和問題，看來便祇能像八仙過海，要各自想方設法去解決了。但無論如何，峰會亦可說是提供了一個讓同行接觸和進行交流溝通的平台。

三場「團長論壇」之外，第二日下午還有一場「劇院論壇」和今次首度安排的「音樂院校論壇」。然而劇院與樂團如何建立穩定緊密的互利關係，原是很值得探討的問題，但在論壇中「輕輕帶過」了。音樂院校的人才培訓如何配合專業樂團的需求，在論壇上亦欠缺一個清晰明確的討論中心和方向，未能談出具體有用的意見，實在可惜。



攝於酒店會場外的大合照

石破天驚 盪氣迴腸

聽天才小提琴家美島莉音樂會有感



何國偉

京闕金秋飄天音，
長安街邊麗人行。
驚天迅雷震四弦，
動地裂帛奏一琴。
繞樑環舍聲嫋嫋，
盪氣迴腸影婷婷。
更有細語如流水，
涓涓情沁沁身心。

這是我聽了第十二屆北京國際音樂節《芬蘭之聲——宓多裏（美島莉）相遇西貝柳斯》之夜，美島莉演奏著名的西貝柳斯D小調小提琴協奏曲後立即寫的一首詩，以抒發我的激動和感想。

日裔美國天才小提琴家Midori（在香港譯名為“美島莉”，也譯為“美島麗”¹）是我熱愛的當代小提琴家。Midori全名Midori Goto，

日文為“五嶋綠”，第十二屆北京國際音樂節譯為“宓多裏”。

從我看過聽過的錄音錄影，我認為Midori是20世紀末期以來從技巧及音樂性兩方面均達到高水準的小提琴家，也是這個時期的小提琴家中最能打動我的。本人多年來不僅欣賞美島莉，也研究她的藝術，並與她通過電郵有過訪談。但年前她來香港時，我卻因出差錯過了。

帶着對美島莉小提琴演奏藝術的熱愛和以往錯失的遺憾，乘北京國際音樂節的東風，特地兼程趕到北京。早早來到長安街邊的北京音樂廳。

在聽完了上半場西貝柳斯的芬蘭頌（作品26號），圖內拉的天鵝（作品22號，第3首），以及卡累利亞組曲（作品11號）後，期待已久的美島莉出場了。

要瞭解美島莉對西貝柳斯D小調小提琴協奏曲演繹的完美，首先要瞭解這首偉大的協奏曲。

芬蘭偉大作曲家西貝柳斯對於小提琴有特殊的愛好。據說他常在黃昏時到居處附近的樹林中拉琴。因而對自然的聲音如鳥鳴，樹梢的風聲等有真切的體會。每次我聽西貝柳斯的D小調小提琴協奏曲第三樂章時，對那段恰似天外來音的膾炙人口的美妙絕倫的人工泛音的感受，都會聯想到這段輕飄飄的人工泛音為主的泛音旋律與大自然聲音的聯繫，它既使人想到北歐雪地上的微風，又好像微風拂過夏天無垠的草原及樹梢，還夾雜着清脆的鳥兒的歡叫。

這首協奏曲是西貝柳斯在1903年於赫爾辛基完成，獻給著名小提琴家Franz von Vecsey。之後西貝柳斯並沒有急於發表，而是經過了大量的修改，首演據說並不成功²。西貝柳斯刪除了大量內容後於1905年在柏林公演，由著名作曲家理查·施特勞斯指揮，Karl Halir任小提琴獨奏。這首協奏曲，特別是早期版對小提琴獨奏者的技巧要求非常高，我個人認為更重要的原因是，西貝柳斯並不屬於歐洲主流作曲家，所以當時他的這首協奏曲並沒有被廣泛接受及演奏。

是偉大的小提琴家雅沙·海菲茨在1930年代挽救了這首協奏曲²。正是海菲茨在西貝柳斯協奏曲首演多年後對此曲作了首次錄音，建立了此曲的聲望，並將它作為他的的小提琴曲目中的偉大的浪漫派協奏曲之一。在海菲茨演奏之後，幾乎每一位著名的小提琴家都演奏過這首協奏曲^{2,3}。

西貝柳斯一生只作了這一首小提琴協奏曲。這首協奏曲不但充分發揮了小提琴的特色，而且對小提琴和樂隊的平分秋色處理得非常完美，發揮了協奏曲的特色。

從旋律方面說，這首小提琴協奏曲在“寬廣及憂鬱的”旋律背景上，在若干段落中顯出光亮的色彩，實在是非常迷人的。

其三個樂章組成為典型的小提琴協奏曲結構。



第一樂章為快到中板(Allegro moderato)，D小調，2/2拍。

第二樂章為柔板(Adagio)，D小調，4/4拍。

第三樂章為快板(Allegro)，D大調，3/4拍。

第一樂章在短暫的前奏後，用特徵性的D小調的4-5-1音(G-A-D)開始了小提琴的獨奏，成為這首小提琴協奏曲的經典旋律及第一主題。這一主題在木管的支援下逐漸展開。再在絃樂器的烘托中，現出了第二主題，再逐漸發展到華彩樂段。由獨奏小提琴的華彩以類似奏鳴曲的方式作為主題的發展是這一樂章的特點。這一樂章是旋律性及炫技性並重。其在用第一及第二指作顫音時，在低音弦上以三指及一指同時演奏的技巧是很難掌握的。其八度音程的雙音及從第一把位迅速跳弦滑到第七把位的技術，以及在非常快速的節拍中演奏分解和弦，必須十分準確的六度雙音，以及雙音滑音均對演奏家提出了新的要求。

美島莉的演奏以中等音量開始，以極富感情的音色在她那把瓜納利琴上奏出了這段美麗而略帶激動的旋律。從第一個音開始，立即緊緊地抓住了我的心，使我投入到西貝柳斯的芬蘭色彩的意境中。接下來的演奏如行雲流水，自然流暢。其特點可總結為：揉弦相對較快而幅度較小；低音極醇厚，幾近大提琴的音色；雙音極柔和，準確；跳弓清晰，乾脆俐落。泛音極純正。這些特色與我反覆聽過無數次的海菲茨的錄音有共通之



處。使我想起，我曾在與美島莉訪談問答中間到她受海菲茨影響的程度。雖然她並沒有說只受海菲茨的影響，但海菲茨對她的影響很大則是毫無疑問的。

這一樂章的演奏，從眉目之間可以看到美島莉雙眉微皺，雙目微閉，略微低首，極其投入，完全沒有其他某些小提琴家，特別是年輕女小提琴家容易發生的，刻意用面部表情取悅聽眾反而給人表演的感覺。美島莉的表情傳遞給我的感覺是完全忘我，全心全意投入，與音樂融為一體。這正是美島莉在極高的技巧之上達到極高的音樂表達的原因！美島莉在這一樂章中表達了抒情與激情的完美交替與交匯。

第二樂章是感情極其豐富的田園抒情詩（lyrical）。在樂隊的簡短的引導下，美島莉在G弦上開始獨奏出了一段極其優美而又極富情感的柔板旋律。這段始終在G弦及D弦上演奏而又由弦樂隊的撥奏輕輕地襯托的旋律震撼人心。我聽過海菲茨、奧依斯特拉赫、菲拉斯（Ferras）或其他大師演奏的西貝柳斯，這一段無論怎樣的詮釋都使我震撼，不同的只是受震撼的是我的心的哪一部分而已！美島莉演繹的這一段G弦上的嗚咽纏綿的樂段極其動人心弦，令人震撼。不僅深深地打動了我的心，也使我真正理解了美島莉為什麼要放棄她早期使用的斯特拉迪瓦利琴，而要改用這把瓜納利琴。這把瓜納利琴G弦的音色，其醇厚程度，可與海菲茨的那極著名的“David”瓜納利琴媲美。應該說，瓜納利

琴比斯特拉迪瓦利琴更難駕馭。不是頂級高手，未必能拉出非凡的效果。而一旦能夠駕馭，則奏出的是絕頂的音色。這就是為什麼小提琴大師們往往（不是所有的大師）最後選擇瓜納利琴。帕格尼尼如此，海菲茨如此，拉賓（Rabin）如此，鄭京和如此。現在美島莉和林昭亮也如此。

美島莉演繹的第二樂章，把這把瓜納利琴的音色發揮到極致，特別在這一樂章的結尾。把音量的宏大和音色的柔和這兩個看起來似乎不可調和的特點平衡到難以想像的和諧的程度。

第二樂章中，銅管奏出的美麗的“不諧和”貫穿了整個樂章。在此樂章中段，由小提琴獨奏的上行八度雙音音程與伴奏中以長笛為主的同時的下行音構成了西貝柳斯的特色。

美島莉演繹的第二樂章中的過渡性的上行音階的奏法，再一次體現了海菲茨的影響。其速度略快於奧依斯特拉赫和其他大師的演奏。然而，在音量與音色的對比方面，美島莉又顯示了自己的特點，特別在結尾，以與其他大師不同的非常細微的揉弦表達出心靈的顫動。

第三樂章曾被人形容為北極熊的波羅奈茲舞曲²。由樂隊的低音弦樂器奏出節奏鮮明的4小節後，美島莉的小提琴以上連頓弓開始，配以迅速的弦間轉換，節奏鮮明，激情地引入了第一主題，體現了小提琴的韻律。協奏的交響樂隊給出了類似華爾滋的第二主題及其變奏及半華彩（semi-cadenza）樂章。以

下開始的跳躍性頓弓給出了風格極為特殊的優美旋律及和聲。接下來的節奏鮮明的雙音為主的旋律極其優美地奏出短促而節奏鮮明的芬蘭特色的旋律。以雙音為主奏出的旋律與緊接而來的快速樂曲充分表現出了作曲家內心的激動，而美島莉在這一段的演奏給我的感覺是：激情，清新，準確，清晰。其雙音的特點，除前述特點以外，還給人柔和與剛強結合，清脆中寓有柔婉之感。而其跳弓乾淨、俐落、乾脆、清晰，再次映射出美島莉極高的技巧和音樂性的完美結合。

第三樂章隨着一段過渡樂句，引向中國愛樂樂團的協奏的高潮。在過渡樂句後，輕飄飄的人工泛音為主的旋律出現了。美島莉將這一段膾炙人口恰似天外來音的人工泛音奏得清晰、優美、輕飄、醉人，實在是美妙絕倫；使我又一次聯想到這段輕飄飄的泛音旋律來自芬蘭廣闊原野上的微風拂野，鳥兒脆鳴。

隨着人工泛音的結束，美島莉在一段大幅的雙音，和弦頓弓引導之下奏出了以主調式D小調表達的嗚咽纏綿的雙音為主的旋律。西貝柳斯這段第三樂章中的神來之筆，被美島莉演奏得極其動人心弦，精美絕倫！就在美島莉演奏的的這段雙音旋律給人的感染尚在綿延之際，隨之而來的長達近一分鐘的快速樂句及大幅度跳躍的音高，由美島莉以較一般略快的速度獨奏的D大調上行音階，及隨之而來的降B調下行音階，及其再次重複，逐漸把聽眾引向全曲的高潮。然後：以D大調為主的音高的大幅度上行跳躍，在中國愛樂樂團的全力烘托下，突然由樂團和小提琴獨奏共同終止在主音D上。美島莉在此再次顯示了她不凡的功力，從音樂性與技巧性兩方面將西貝柳斯這首偉大的協奏曲終止在令人歎為觀止，驚訝得發不出掌聲的靜默中。只是在若干秒之後，震耳欲聾的掌聲及歡呼聲才使人意識到音樂已經結束。

長時間無法平息的掌聲使美島莉數次謝幕仍不能止。人們極度激動，希望安可。美島莉於是再奏一曲克萊斯勒，極有特色，音

量時而宏大，時而細微。撥弦、跳弓、雙音、均極為清晰、活躍、動人之至。使我們再次領略大師風範。

音樂會結束後，乘着餘興，我有幸在後臺與美島莉做了短暫的談話。因為我們有過電郵訪談，她立即記起了我們之間的訪談問答。我告訴她我已寫了三篇介紹她的小提琴藝術的文章，不過是為中國音樂愛好者寫的，所以用的是中文。美島莉謙遜地微笑回答“*That's OK*”。我衷心希望她作為南加大海菲茨講座教授，在教學之外保持演出，美島莉由衷地同意說“*I will*”。

這場音樂會，使我感到每位小提琴大師的成功，都必須在技巧性和音樂性上達到最高水準；而更重要的是，有自己的風格。美島莉除了已成為20世紀海菲茨以來在技巧性和音樂性方面幾位最高水準的小提琴家之一，在不失女性柔婉，善於抒發細膩感情特點的基礎上，又表達出超過多數男性小提琴家的宏大氣魄，這就是美島莉的風格。

參考資料

1. 武漢河 (wuhanhe) : Midori Goto (美島麗) 的小提琴演奏藝術 HYPERLINK "http://blog.sina.com.cn/s/blog_522a22ea0100ao2s.html" http://blog.sina.com.cn/s/blog_522a22ea0100ao2s.html
2. [http://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Sibelius\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Sibelius))
3. Jascha Heifetz. From Wikipedia, the free encyclopedia. http://209.85.175.104/search?q=cache:na8LAHWMHclJ:en.wikipedia.org/wiki/Jascha_Heifetz+Jascha+Heifetz+Wikipedia.+the+free+encyclopedia&hl=en&ct=clnk&cd=1 



古琴教學輔以現代樂譜的利弊

謝俊仁

古琴記譜的歷史發展

減字譜素來是古琴承傳的主要工具，詳細記錄了古琴彈奏的指法。但由於傳統減字譜沒有節拍記錄，亦不方便視讀音高，自晚清《張鞠田琴譜》（1844）開始¹，有個別琴家在減字譜旁加上工尺譜和板眼²。二十世紀中開始，新出版的樂譜和教學書籍，絕大部分用了五線譜或簡譜加上減字譜，成為橫寫的雙行譜。同時，亦有學者開始討論用五線譜加上特別符號來替代減字譜³，古琴演奏家龔一的《古琴演奏法》便是把這概念付諸實行的重要例子⁴。

用五線譜加特別符號來替代減字譜，暫時亦不太通用。現時通用的，是用五線譜或簡譜加上減字譜橫寫的雙行譜。古琴演奏家暨作曲家成公亮曾撰文討論他使用雙行譜的原因⁵，認為現代樂譜和減字譜兩者可以互補不足⁶。但是，亦有部分琴人和學者並不認同如此做法，認為這樣做違反了傳統，改變了古琴的傳統美學觀念。

記錄節拍與傳統琴曲蛻變的關係

現代樂譜記錄的是樂曲旋律的音高和節拍，我首先討論記錄節拍的問題。反對記錄節拍者常提及的原因，是類似旅美學者榮鴻

曾提出的概念：「不記錄可以記錄的」（not notating the notatable）⁷。榮鴻曾認為，傳統減字譜不記節奏，留下了空間讓琴人自由發揮創意，容許了琴曲在承傳中不斷蛻變。由此引申，部分學者和琴人認為現代人用五線譜或簡譜，把節奏記死了，便會限制琴曲的蛻變⁸。

譜上的規定性無礙“活法”

我認為，這擔憂是由於對傳統教學要求和琴曲蛻變方式的誤解。早在1995年，內地學者秦序在〈琴樂“活法”及譜式優劣之我見〉一文⁹，已有精闢的討論。他指出，雖然有學者認為不記節奏是為了“活法”，但他認為「譜上的規定性亦無礙“活法”」¹⁰。琴曲不斷蛻變，不單是在減字譜沒有記錄的節拍，儘管減字譜有詳盡記錄指法和徽位等等，當琴人自成一家之後，指法和徽位等都可以改動，發展出大有差異的不同版本。如此，現代樂譜上對節拍的規定亦不代表節拍不可改變。

譜上無規定性亦無礙對節拍的準確要求


秦序提及的另一點，是琴樂的承傳方式着重口傳心授記誦曲調旋律，他引《琴書大全》所載宋代趙希曠的論述稱之為“喝聲”，他認為，琴樂的承傳方式，按譜和“喝聲”並

重，而後者規定了節拍¹¹。我覺得，老師教學時，不論用不用現代樂譜，老師都會要求學生準確跟隨老師自己彈奏的節拍；採用傳統“對彈”方式教學的老師，這要求更明顯。換句話說，譜上無規定性亦無礙對節拍的準確要求。琴曲蛻變的形成，並不是由於初學時不跟隨老師彈奏的節拍，而是在琴家充分掌握琴曲的本來面貌後，才按自己的喜好和風格作出改變。

會否容許學生任意彈奏。其實，對於初學者來說，跟隨減字譜指法遠比自創指法容易。故此，如使用得宜，以現代樂譜輔助古琴教學，並不會妨礙學生掌握傳統指法和彈奏風格，反會協助學生掌握琴曲的旋律。

現代樂譜記錄古琴音樂的困難

不過，我們也要理解，使用現代樂譜記



現代樂譜清楚記錄節拍，明顯可以協助學生掌握老師對節拍的準確要求。雖然節奏“記死了”，但這實在跟“記死了”的減字譜一般，學習有成之後是容許變動的。如果老師和學生明白琴曲蛻變傳統的特性和意義，使用現代樂譜輔助古琴教學，便不會破壞了琴曲不斷蛻變的傳統。

記錄音高與傳統琴曲風格的關係

另一方面，用現代樂譜記錄旋律音高，尤其只用現代樂譜來取代減字譜，也有學者提出擔憂¹²，學生不再跟隨減字譜本來的指法，而只根據現代樂譜表達的旋律音高來任意選擇彈奏方法，使用了跟原譜不同的指法，以至音樂的音色變化和表達脫離了本意。

我覺得，這問題會否發生，首先要看樂譜是否全沒有指法的顯示，如果用的是雙行譜，減字譜是全保留的；龔一的《古琴演奏法》雖然沒有用減字譜，也用簡單的符號標明彈奏的琴絃或指法¹³。其次要看的，是老師會否提點學生跟隨減字譜指法的重要性，

錄古琴音樂亦有其困難的，如果未妥善處理這些問題，其記錄可能歪曲了琴曲的本意。使用歪曲了琴曲本意的五線譜或簡譜輔助教學，或會弄巧反拙。

使用現代樂譜記錄古琴音樂的困難，並不是古琴獨有的。五線譜是隨着西方古典音樂而發展的。關於使用五線譜記錄非西方古典音樂的問題，二十世紀初的民族音樂學者便曾經討論和提出解決的方法¹⁴。這些問題包括：

微分音的記錄

五線譜和簡譜表達的，都是十二律的音。然而有一部分古琴曲使用偏離十二律的微分音。我最近的研究指出¹⁵，一些琴曲使用類似民間音階“苦音”的樂制，運用微分音，例如，《澄鑒堂琴譜》徵調的〈宋玉悲秋〉使用六絃九徽八，是比4稍高的中立音¹⁶，三絃九徽八則是比b7稍高的中立音，如果把這兩個音記錄成4或b7，便會喪失其民間音階特色。另外，《松絃館琴譜》羽調的〈漢宮

秋)，使用一絃“十上”和四絃“十上”，是稍高於十徽的微分音，如果記錄成1或5，便會喪失其特色。

要表達這些微分音，民族音樂學者建議在音符旁加上特殊符號。一個較簡單和容易理解的方法是在音符旁加上↑或↓，例如↑4、↓7，顯示其實際音高比標準音稍高或稍低，這方法也常使用於中國民間音樂的記譜。

向。民族音樂學有“空間時值記譜”(space-time notation)的概念，用音符之間的距離來顯示音的時值。此方法記錄散板旋律很準確，但並不容易做。如果把實際時值用標準譜號來記錄，例如把漸快的三個音記成兩拍、拍半、一拍，看似準確，但是散板本身“拍”的感覺可能受干擾。我認為，按散板本身“拍”的感覺來記錄，再標明是散板樂段，必要時加上文字解釋，例如慢、快、慢，可



不明確音高的裝飾音的記錄

琴人彈奏“撞”或“揉”，常常是快速的稍離開本位然後回復本位，是裝飾性的變化音而沒有明確的音高和時值，如果把這些不明確音高的裝飾音記錄成準確的音高和時值，彈奏出來的效果便不同。可是，現時不少的雙行譜都是如此記錄。我建議，用特定符號在樂譜上表示這些不明確音高的裝飾音，例如以^表達“撞”可能更有效。

不規則節拍的記錄

成公亮在〈我所使用的記譜方式〉一文指出，由於古琴曲的節拍變化多端，具有固定強弱周期的現代樂譜小節劃分並不適合古琴曲記譜¹⁷。我把古琴曲不規則的節拍分為三類：其一是散板，沒有穩定拍子；其二是穩定拍子之間，有“少了半拍”的情況；其三是雖然有穩定拍子，但沒有固定的強弱周期，不能以固定小節來劃分。

散板其實也有“拍”的感覺，只是散板的拍並不穩定，每樂句常常有“鬆-緊-鬆”的傾

能是最簡單而有效的方法。“少了半拍”的情況，應該如實記錄，不應為求“合理化”而把其篡改。至於不能以固定小節來劃分的旋律，最重要是不勉強把旋律劃分為四拍子或二拍子等慣常節奏，這只會把旋律感覺混淆。小節的劃分可以不固定，甚至可以整樂句不劃分，這都是西方民族音樂學者常用的方法，這亦與成公亮的建議不謀而合¹⁸。如此，初學者便不會被小節線混淆。


結論


用五線譜或簡譜加上減字譜的雙行譜，能把音高和時值清楚顯示，對樂曲理解和學習，尤其對於初學者來說，明顯有幫助。由於現代樂譜記錄節奏，進而擔憂因此妨礙琴曲的不斷蛻變，是基於對傳統教學要求和琴曲蛻變方式的誤解。譜上節拍的規定性無礙“活法”，反過來看，譜上無規定節拍亦無礙老師對節拍的準確要求。另一方面，以現代樂譜記錄旋律音高，如果適當地配合減字譜，並不會妨礙學生掌握傳統指法和彈奏風

格。使用現代樂譜記錄琴曲，倒要注意如何記錄微分音、沒明確音高的裝飾音、和不規則節奏的問題。最後，不論用什麼樂譜，口傳心授始終是古琴教學的最重要部分。即使現代樂譜和減字譜配合使用，仍不能把聲音的細緻變化全部顯示，更不能顯示技術層以外的琴曲意境。琴音清靜宏細的錯落，意境古逸澹遠的融徹，仍要靠老師悉心引導，才有機會達致。

註釋：

- 1 許健在《琴史初編》(北京：人民音樂出版社，1982)稱之為「琴壇的一個創舉」，見頁173。
- 2 《張鞠田琴譜》之後，在減字譜旁加上工尺譜和板眼的，有《琴學入門》(1864)和《琴學叢書》由《琴鏡》(1918)開始的部分。《琴學叢書》編者楊宗稷解釋，這是讓初學者更易掌握，方便承傳，見《琴鏡首》頁5。
- 3 請參考楊蔭瀏《古琴譜式改進爭議》載《楊蔭瀏音樂論文選集》(上海：上海文藝出版社，1986)，140-162；周金國《改進古琴記譜初議》，載林晨編《琴學六十年論文集》(北京：文化藝術出版社，2010)，130-139；及林友仁《對改進七絃琴記譜法的一點意見》，載林晨編《琴學六十年論文集》，140-147。
- 4 龔一《古琴演奏法》(上海：上海教育出版社，2002)。
- 5 見成公亮《我所使用的記譜方式；兼述古琴音樂的存在形態及其與現代記譜方法的衝突》，載成公亮《秋籟居琴話》(北京：三聯書店，2009)，118-126。
- 6 我在本文用“現代樂譜”一詞代表五線譜或簡譜。
- 7 Bell Yung, "Not Notating the Notatable: Reevaluating the Guqin Notational System," in *Themes and Variations: Writings on Music in Honor of Rulan Chao Pian*, edited by Bell Yung and Joseph S. C. Lam (Cambridge, Mass: Dept. of Music, Harvard University; Hong Kong: Institute of Chinese Studies, Chinese University of Hong Kong, 1994), 45-58.

- 8 請參考洛秦《譜式：一種文化的象徵》，《中國音樂學》1期(1991)：52-60；及黃樹志《從文字學看古琴減字譜之創製原理與文化涵義》，載耿慧玲、鄭煒明編《琴學薈萃：第一屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社，2010)，132-145。
- 9 秦序《琴樂“活法”及譜式優劣之我見》，《中國音樂學》4期(1995)：59-69。
- 10 同上，頁64。
- 11 同上，頁66。
- 12 請參考吳釗《傳統與現代：中國古琴藝術面臨的挑戰》，《人民音樂》6期(2005)：22-24；有關討論見頁23。
- 13 雖然如此，成公亮認為「這種新方法又不能完整保留住傳統減字譜中豐富詳盡的信息和傳統琴樂的思維方式」，見成公亮《我所使用的記譜方式》，頁119；黃樹志認為古琴指法的細緻變化會被遺忘，例如吟和猱的分別可能成了只是手指擺動幅度的大與小。見黃樹志《從文字學看古琴減字譜之創製原理與文化涵義》，頁143。
- 14 請參考Otto Abraham and Erich Moritz von Hornbostel, "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music," *Ethnomusicology* 38, no. 3 (1994): 425-456.
- 15 請參考謝俊仁《清朝琴曲的律制：五度律、純律，還是民間音律？》，載劉楚華編《琴學論集：古琴傳承與人文生態》(香港：天地圖書，2010)，91-105；謝俊仁《由洞庭秋思看民間樂制在琴曲的運用》，載耿慧玲、鄭煒明編《琴學薈萃：第一屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社，2010)，194-204；及謝俊仁《從《松絃館琴譜》漢宮秋看“苦音”在中國古代音樂的運用》，《南風琴刊》，第6期(2011)：67-69。
- 16 稍高的4位於3和5之中間，稍高的b7位於6和i之中間，故名為中立音。
- 17 成公亮《我所使用的記譜方式》，頁121。
- 18 同上註。 



香港斲琴藝術的傳承

吳英卉

徐元白文鏡昆仲親斲琴聚首香港：
上“鳴鶴”琴，下為無名琴

香港這位處祖國南方的蕞爾小島，歷經十九世紀中葉至二十世紀末段的英國殖民歲月而形成了與祖國文化及精神的隔閡，文化藝術的發展亦以西化為主流，傳統中國文化與藝術可說是長期處於被邊緣化的地位。民族音樂與西方音樂相比，整體上可說是處於二線層面。猶幸這種失衡的情況在香港九七回歸前後逐步見到改善。

香港琴人在上世紀四十年代前可謂寥若晨星。文獻資料上追溯可及者僅有於1938年南下到港弘法並在沙田創建萬佛寺的月溪法師（1879-1965）。直至四十至五十年代，大批文人學者隨着時局的變遷而移居香港，其中的琴人就有浙江之沈草農（1892-1972）、蔡德允（1905-2007）、徐文鏡（1894-1975）、潮州之饒宗頤（1917-）、中山之盧家炳（1884-1980）、鄭健侯、番禺之容心言等，古琴文化始得以真正植根於香港並萌芽滋長。斲琴藝術的星火則是經由徐文鏡先生而得以在此點燃起來並傳承下去。

徐文鏡先生是香港斲琴藝術的奠基者。筆者將扼要地回顧其生平，特別是聚焦於他

學琴與傳藝的經歷，然後再沿此脈絡介紹其傳人蔡昌壽，以及由蔡昌壽創辦、迄今已有十八年而生機蓬勃的斲琴研究班。

徐文鏡——香港斲琴藝術的始祖

徐文鏡，浙江臨海人，字鏡齋，1894年生，兄弟六人中排行第三。他多才多藝且每藝皆精，舉凡金石學、古文字學、彈琴斲琴、書法、繪畫、文學、詩詞、印泥煉製，皆造詣湛深；由他研製的「紫泥山館印泥」更是廣為書畫家們所樂用。長兄元白（1893-1957）是浙派古琴大家，在操縵、斲琴與打譜的同時亦精通音律，更兼擅書畫。文鏡先生的操縵與斲琴藝術皆先從長兄處學得，再受教於兄師大休上人。

徐氏昆仲志趣相投，手足情深，曾經定居於杭州西湖畔，一起彈琴、賦詩、作畫、對奕，亦有聯手斲琴之興致。1933至1934年間，二人更積極參與上海「今虞琴社」之活動。1935年，兄弟二人轉職南京，並於該地創立「青溪琴社」，通過定期雅集及屢次參加



徐文鏡先生與友人
雅集留影，前方扶
杖者為先生

電臺廣播把琴學傳揚推廣。可惜好景不常，隨着抗日戰爭於1937年揭開序幕，中華大地烽煙四起，琴社因而解散。

四十年代因逃避戰亂而南下香港這片英國殖民地的人潮之中包含了徐文鏡先生及其家眷。可以說，因着這歷史的契機，斲琴藝術遂得以南傳。時年四十五歲的文鏡先生抵港後繼續施展他在琴、詩、書、畫、篆刻、印泥各方面的才華，並開設「紫泥山館」以延續其煉製優質印泥的計劃。

五十年代前後，南來的文人愈來愈多，致使在工商各業穩步向前發展的香港平添了不少文化氣息；文鏡先生在這方面亦留下了濃墨重彩的篇章。可能是基於對往日在國內之琴棋書畫文會的懷緬，再加上一眾文人薈聚於此彈丸之地，文鏡先生積極地發起了多次琴詩書畫雅集，集琴家、書法家、畫家、作家、票友、音樂家、歌唱家、文化界、教育界人士於一堂。除彈琴之外，滿堂俊彥各展所長，有獻奏各種樂器、引吭高歌者，有即席揮毫、賦詩填詞者，亦有操昆曲與伴奏者，可謂絃歌不輟，文采飛揚。

然而，陶醉於良朋雅敘、絃歌不絕的

良辰美景之中的文鏡先生，心底難免湧動着種種不安與憂慮，為的是他在南來之前已彌患的眼疾竟轉趨嚴重，視力日漸衰退，而他的夫人卻因未能適應香港之生活早已返回國內。正是在這段日漸艱難與黑暗的歲月裏，文鏡先生可能有感力不從心而把待修的一張琴交予家居附近的「香港蔡福記樂器製造廠」代為修理，從而成就了把斲琴藝術傳承至蔡昌壽與多位香港琴人這段因緣。

先生的眼疾屢醫無效，於1957年之後完全失明。1975年先生離世，終年八十一歲。所遺下者有詩集《西湖百憶》（由香港琴家蔡德允代書）、金石學巨著《古籀彙編》、親斲琴七張、精湛的斲琴藝術、《鏡齋十二琴銘》，更有他多方面的才華、對文化藝術的執着，及在貧困與惡運交纏之下仍然安之若素的文人風骨。先生本來計畫造琴十二張以配對他的《鏡齋十二琴銘》，可惜在完成七張後便因健康惡化而未能實現。

「昔人已乘黃鶴去」，筆者趁此機緣記下一樁琴人間的美事：徐文鏡先生與傳人蔡昌壽合斲的無名琴（筆者珍藏），與徐元白先生親斲而先後傳至姚丙炎先生與姚公白老師的

「鳴鶴」琴，近月曾經聚首一堂並奏響於香港沙頭角一棟清代建築「鏡蓉書屋」中。時為2011年五月二十九日。光陰荏苒，徐氏昆仲自1940年分袂轉瞬七十一年矣！

蔡昌壽與「蔡福記中西樂器製造廠」

位於香港石硤尾之賽馬會創意藝術中心五樓06室的「蔡福記中西樂器製造廠」，是香港唯一一家生產古琴的樂器廠。廠房主人蔡昌壽先生，字易文，是徐文鏡先生斲琴藝術的唯一傳人。

「蔡福記中西樂器製造廠」現今專注斲製古琴，在上世紀七十年代之前卻是製造多種中西樂器的。可以說，香港中樂演奏家多半都認識這家老字號，並以「蔡福記」來稱呼蔡昌壽先生，頗有人廠合一之感；我們一眾弟子都尊稱他「蔡師傅」。廠房的牆壁上掛滿了各方友好送贈的書畫作品，其中一幀由收藏家鍾同先生書寫的「樂器世家」，正默默地訴說着這位廠房主人三代傳承的不平凡經歷。

蔡師傅的祖父蔡春福於1877年出生於廣東潮州汕頭市，本來以製造鳥籠與木製工藝品謀生，因自幼喜愛民族音樂而嘗試製造各

類潮州樂器。於1904年在汕頭市創立了潮州樂器店，取名「蔡福記」。由於樂器製作過程認真、品質優良，銷售網路漸次由潮州擴展至福建、京滬、廣州各地的同時，更遠銷新加坡、泰國、越南等地。期間，蔡春福先生已把幾名兒子培養成第二代的樂器製造業接班人，其中包括了長子蔡維經（1903-1973），即蔡師傅的父親。另兩名兒子蔡瑞金與蔡瑞靈則於稍後創立了「蔡瑞記樂器製造廠」。

蔡維經先生亦有創業的大計。正當兒子蔡昌壽於1934年出生後不久，先生便與夫人懷抱着襁褓中的兒子連同其他子女及幾位樂器師傅南遷香港，並於港島的中環區開業，是為「香港蔡福記樂器製造廠」（以下簡稱「香港蔡福記」）。汕頭的「蔡福記」仍由蔡春福先生與其他兒子繼續經營，至解放後改為與國家公私合營並改稱「汕頭樂器廠」。

「香港蔡福記」的發展於動盪的時局中難免坎坷，在抗日戰爭香港淪陷的數年間曾經停業。蔡維經先生攜眷及全廠員工合共三十多人回鄉務農，至1945年香港重光後方再南來從頭開始。在此後的二十多年期間廠房歷經了多次搬遷；而徐文鏡先生與蔡師傅的師徒情緣正是在此期間揭開序幕。五十年代初



蔡昌壽師傅師徒合照（圖右前排第三位為蔡師傅；圖左第四位為本文作者）

斲琴研究班上課情景

期：「香港蔡福記」遷至九龍城區的聯合道——是機緣巧合吧，正在徐文鏡先生居所附近。視力嚴重衰退的文鏡先生把一張待修的琴交予廠方修理。當年並無造琴的「香港蔡福記」只能勉力為之，然後派遣一位樂器師傅與時年十八、九歲的少年蔡昌壽抱琴送還已接近六十歲的文鏡先生。

蔡師傅認識了徐文鏡先生之後便經常往他家中跑，先生家中滿掛的琴與書畫作品照亮了這少年的眼睛，他的琴音與琴的故事更深深地觸動了這聰穎的心靈。仍在中學求學階段的蔡師傅甚至會不惜偶然逃學跑到先生家中與他作伴，更央求先生收他為徒，傳授斲琴技藝。雖然蔡師傅與先生頗為投緣，兼且天資聰穎，又是「香港蔡福記」的傳人，先生並未有輕易答允。然而，蔡師傅絕不輕易放棄；他繼續努力不懈地懇求並細心侍奉先生，終能如願。

從此，滿腔熱忱的蔡師傅便經常帶備各式工具到文鏡先生家中學藝。先生雖然視力模糊，卻心明手敏。他清晰地口授琴的尺寸厚薄、形狀特點、斲製竅門。更會以手代目，仔細地觸摸琴身，檢查弧度、面底板厚度、納音、低頭等等，以手指關節敲叩琴胚來測試共鳴，用大指與它指的距離作為量度參考，難得是絲毫不誤，致使視力正常的木工亦為之折服。鋸、鑿、刨、磨這些工序皆由蔡師傅負責，灰工漆工則是文鏡先生樂於擔當的。如此心意相通的傳承情景，蔡師傅娓娓道來竟如歷歷在目，令人神馳嚮往！

徐文鏡先生一生之中只收了兩名徒兒，就是學習斲琴的蔡昌壽與學習彈琴的鄧兆華。在香港的古琴發展歷程中，他收納前者為徒是一項極為重要的決定。學藝有成的蔡師傅日後成為香港的斲琴大師，為香港與各地琴人提供質優的琴器與修琴服務。最難能可貴是他無私的傳藝、開辦斲琴研究班，從而培養出一批能斲能修的琴人。

蔡昌壽與斲琴研究班

蔡師傅在斲琴技藝上學有所成，「香港蔡福記」從此把琴納入由該廠製造的樂器項目之內；時為上世紀六十年代初，屬於少量生產的階段。廠房此時忙於生產各類中西樂器，猶其是結他；廠名亦改為「蔡福記中西樂器製造廠」（以下簡稱「蔡福記樂器廠」），並增聘了一批員工。

樂器廠於1969年遷至位於九龍牛頭角區的觀塘工廠大廈，並由時年三十五歲的蔡師傅主理，此為第三代「蔡福記」成長接班的里程碑。是次遷廠亦把多年來經常遷徙的步伐停了下來；蔡師傅後來於此廠房留駐三十九年。據蔡師傅統計，他由六十年代至今親斲的琴合共超過二百張，平均每年七至十張。是什麼因緣讓蔡師傅作出把斲琴藝術薪火相傳的決定？

時為1992年，正當「蔡福記樂器廠」的業務穩步向前發展，事業與家庭都順利如意之時，五十八歲的蔡師傅來到他人生中的轉捩點。他發現健康上出現了嚴重的問題，須要立即接受一個大型外科手術。面對這起變故，兼有未能肯定手術後康復前景的顧慮，蔡師傅毅然遣散了全體僱員，破釜沉舟，入院面對病魔作頑強堅決的抗爭。

猶幸蔡師傅的病患因為及早獲得確診與治療而得以順利康復。大病初愈的他展望未來，曾經認真地考慮過退休，卻從心底難捨這家凝聚了他數十年心血的樂器廠，他正面臨一個極為困難的抉擇。好幾位與蔡師傅熟諳的香港琴人便向他重提舊事，請求他開班授徒，把累積了數十年極為珍貴的斲琴學問薪火相傳。謙虛的蔡師傅並沒有立即答允。經過多位琴人的再三請求，還有蔡師母的支持鼓勵，「蔡福記中西樂器製造廠」的斲琴研究班終於在1993年七月開課。

筆者有幸曾是斲琴研究班的一份子。我們每逢週六上課，每課三小時，可以選定在

上午或下午上課。雖然說是一個班，因應各人不同的開學日期及進度，其實是由蔡師傅個別教授的。我們亦各有自己的工作桌。蔡師傅在收生方面規定只收彈琴人，可謂用心良苦；他是希望徒兒們把斲琴視作藝術的修為及琴人素養的提升，而非作為圖利的手段。男生女生皆一視同仁，不論以前有否做木工的經驗都必須親自進行各項工序；當然，蔡師傅是必定會親自示範的，我們亦會互相參考借鏡。工廠之內、師徒之間、同儕之間，洋溢着歡聲笑語和互助互勉的琴人友誼。

斲琴研究班由1993年七月開課至今十八年從無間斷。期間，觀塘工廠大廈被政府全棟收回，「蔡福記樂器廠」從2008年中遷到現址。這十八年期間曾投在蔡昌壽師傅斲琴研究班門下，而又能按師傅之要求完成琴器的琴人，有：容克智、謝俊仁、張順怡、劉楚華、蘇思棟、黃樹志、吳英卉、譚日桐、茹健添、李春源、區肇鑫、關嘉滙、丁弘（澳門）、林小玲、何振華、謝偉強、郭耿明、劉可盈、潘德榮、林子超、唐雲海（澳門）、馮志雄、袁賜弟。入學日期較後，仍在斲製第一張琴者，有：黃八妹、何穎子、羅兆龍、鍾兆榮、熊金通、列良慶、李飛、陳鉅鵬。另有學造箏的曾偉強及並學琴與箏的盧兆華。以上資料顯示，蔡師傅至今共有弟子三十三人。由蔡師傅任會長及領導眾弟子創辦的「蔡昌壽斲琴學會」於2011年成立。

蔡昌壽斲琴藝術傳承的意義與貢獻

蔡師傅於上世紀五十年代拜徐文鏡先生為師，從此苦心孤詣，努力鑽研而凝聚一套精湛的斲琴技藝，再毫無保留地傳予學生，其中意義之深遠、貢獻之良多，着實難以一一羅列。筆者謹發個人感想如下：

通過開班授徒，蔡師傅把斲琴藝術薪火相傳，在時至今天的全國以至全世界並不常

見，在十八年前更是開風氣之先；而且在這漫長的年月中從未間斷，着實堪作楷模。

由上世紀六十年代至今，蔡師傅雖然經歷了社會風氣西化、健康危機、員工散失種種威脅，仍然堅守「蔡福記」這老崗位。那怕不再兼顧中西樂器，那怕曾經落入一廠一人的孤清境況，仍然專心致志以斲好琴為己任，可謂成就了一段堅持半世紀的香港傳奇。

蔡師傅當年下定決心拜徐文鏡先生為師，雖被婉拒仍然堅持不退，更以加倍誠意換來轉機，終成大器。其百折不撓、堅持理想的學習態度，是年青人的好榜樣。

基於對琴人的關愛，與視斲琴為藝術素養而非商業行為的信念，蔡師傅以只教彈琴人為收生原則，兼且男女平等，盡顯他單純可敬的文人情操。

以世俗的標準衡量，蔡師傅可謂罔顧了個人私利，把絕密的謀生祕技公諸於世，亦摒棄了把祕技留在家族中傳授的歪風。如此無私的奉獻與寬廣的胸襟令人肅然起敬。

蔡師傅是植根於香港，而且忠實地履行了承先啟後這個歷史任務的斲琴大師。然而，自稱「斲琴人」的他始終虛懷若谷，並不以大師或專家自居。有關與斲琴研究班諸子的關係，蔡師傅經常樂道，我們大部分都是他當年的顧客，繼而發展為朋友，再成為他的學生。亦師亦友之情在「蔡福記樂器廠」有一個最佳的演繹！

全賴徐文鏡先生與蔡昌壽師傅的傳承，一群香港與澳門的琴人方有機會感受斲琴之樂趣，在修琴這難題上作出嘗試，並得享輕撫與操縵親斲之琴的喜悅。斧、鑿、斲、磨之中，蔡師傅增加了我輩對琴器的瞭解，在秉承傳統的漫漫長路上邁開了一小步。謹以此文銘記徐文鏡師公與蔡昌壽師傅的師恩及眾同儕之努力。☞

關於對彈與古琴教學 的幾點看法

姚錫安

一、前言

古琴近年愈來愈受到重視，自從成為聯合國世界非物質文化遺產，內地更掀起‘古琴熱’。其實，古琴界亦有些爭論，經常爭論的要點包括該朝甚麼方向（如‘現代化’與傳統之爭）和以甚麼具體方法（如用譜上的爭論、授徒形式上‘一對一’與開班授徒之爭）來傳承這遺產。本文討論的是有關傳統傳承方法一對彈教學的問題。

師生對彈是一種由來已久的古琴教學法¹。根據一般琴人的理解，對彈就是大家面對面、同一時間彈，而對彈教學就是學生透過這個過程學習。對彈的過程，在老師角度而言，是藉對彈時所呈現學生與自己的差異，指出學生的不足或錯誤²，也算是以示範來傳授³；在學生角度而言，其學習方式是藉耳、目並用來觀察、聽出和看出自己與老師差異之處⁴，嘗試模仿老師所彈並自我改正，從中漸漸體會琴曲的境界、情感與內涵⁵。

過去任教於南京藝術學院的著名古琴家成公亮先生指出，對彈教學的其中一個特色

是老師對‘彈奏技法、音樂結構等等通常不作詳細的解說，琴曲曲情內容也只是簡單數語的介紹’⁶。對香港古琴傳承發展影響極為深遠的蔡德允（1905-2007）老師的教學方式主要是對彈，根據其門人劉楚華教授憶述，蔡老師對曲題、譜字和技法的講述的確是‘語言簡要，甚少議論’的⁷，成先生這點觀察從劉教授所述可得驗證。

傳統上，對彈是古琴教學中重要的一環，但不是教學的全部，與老師的單向示範經常用在一起。好像清代張之洞（1837-1909）、楊宗稷（1863-1932）都曾追隨過的黃勉之（1853-1919），教學是對彈與單向示範兼用。他的其中一位門人桂伯鑄憶述黃氏教授琴曲包含兩個步驟：（一）老師示範一句，學生模仿其動作和（二）師生對彈該句。桂先生理解步驟（二）是為了學節奏。如是由‘句’‘到’‘氣’，由‘氣’‘到’‘段’，由‘段’‘到’‘操’，層層遞增，每層之進，都是步驟（一）、（二）的重複和累積⁸。蔡德允老師授曲，在對彈外也包含單向示範⁹。

現今的琴人有堅持以對彈作為主要教學

古 琴

法者，包括蔡德允老師的門人劉楚華教授和蘇思棣先生等。然而，雖然我的老師謝俊仁博士也是蔡老師的門人，但他的做法有點不同。他在教學時有用對彈，但不是作為主要。內地大部分古琴教師已經少以對彈作為主要的教學法，但仍有部分人會在教學時用到¹⁰。

雖然對彈是傳統教學法，實不是所有老輩琴人都有使用。例如浙派徐元白（1892-1957）教授姚炳炎（1921-1983）時，就沒有用到對彈方式¹¹。使用對彈教學的蔡德允，從沈草農（1891-1973）學琴時就不曾與之對彈¹²。此外，編印《琴曲集成》的查阜西（1898-1976）教李祥霆時，也只是在教第一曲時使用，其餘都不用¹³。

‘對彈’對部分人來說，不只是為了教習琴曲。部分人以‘對彈’為交流，是為了‘玩’的¹⁴。然而在教學功能以外的‘對彈’並非筆者此文的重點，故不詳加探討。

新中國成立以後，有關對彈教學法的論述，見於《琴學綴新》中桂伯鑄〈繼承古琴遺產的我見〉¹⁵（六十年代，確實年份不詳）的‘我學琴時黃勉之先生的教法’一節、屈志仁《愔愔室琴譜》〈序一〉、劉楚華《愔愔室琴譜》〈序二〉、蘇思棣《愔愔室琴譜》〈序三〉及〈習琴小記一對彈與散板〉¹⁶（2005）、郭茂基（Georges GOORMAGHTIGH）〈寶藏無盡〉¹⁷（2005）、榮鴻曾*The Last of China's Literati: The Music, Poetry and Life of Tsar Teh-yun*《蔡德允傳》（2008）的第十章‘Method of Teaching’¹⁸、孟建軍〈詩風畫韻入瑤琴—訪古琴演奏家、教育家李祥霆〉¹⁹（2008）及成公亮《秋籟居琴話》第五章〈琴課筆錄〉²⁰（2009）諸文。從這些現代文獻可見琴界對這傳統的教學法是有着不同的看法。

對彈教學的（一）適用對象和適用階段、（二）性質與作用以及其（三）在教學上的重要性，是琴界持有不同見解的要點。李祥霆教授、劉楚華教授、成公亮先生和桂伯鑄先生都曾在這些議題上發表過意見，然諸家所見有異²¹。面對紛紜眾說，究竟對彈教學在現代的古琴傳承中如何定位才適當呢？

其實，每一種教學法必有其優點和局限。因此我們不是要討論對彈這教學法是否最優秀或它的存廢，而是在於我們在甚麼情況下用、用在甚麼人身上才適當。筆者透過分析使用對彈教學的利弊，期望加深對其了解，並據之提出數點對彈教學在使用上需要注意的地方。

筆者自○六年起從謝俊仁博士學琴有五年多，未有古琴教學經驗。因此，本文會從文獻的角度，加上學琴師友的經驗、自身作為琴生的體會來探討對彈這個傳統古琴教學法的利弊²²，望得琴界前輩諒正。

二、使用對彈教學的利弊

以下所討論使用對彈教學的利弊，主要是以對彈作為主要教學法相比現今較流行的教學法（單向示範、老師講解及對學生所彈給予意見、以詳細準確地記錄節拍的樂譜輔助、以錄音輔助或以上全部、部分的組合）而提出的。

（A）利

對彈教學的好處有：

1. 有助數拍子能力（節奏感）、音準困難的初學者

對彈教學對個別有需要的學生有其助益；而這類學生包括數拍子能力、音準較弱的初學者。根據謝俊仁老師的教學經驗，他最多時候使用對彈教學就是在這類學生身上²³。

最基本的節奏感（數拍子能力）和音準與天賦和訓練有關。謝老師認為使用對彈在數拍子能力和音準較弱的學生身上，較只使用單向示範和解說來得有效。由於這類學生心中沒有音階、旋律、拍子的概念；在老師單向示範後，他們不容易有效觀察老師的示範以記住旋律，亦不懂自己數拍子來模仿老師所示範的節奏，故難以掌握。對這些觀察及模仿能力低的學生來說，單向示範之餘使用對彈，有了老師帶領同行、作為各方面的依傍，就方便他們作純粹的模仿。如老師左手這麼樣在弦上動，學生又跟着這麼樣動。如是者，他們就更容易掌握一曲的形貌了。對這類學生來說，透過對彈，他們吸收的東西比觀察模仿老師單向示範更多。

對彈對音樂能力較差的初學者，亦有輔助記憶旋律的功能。在沒有錄音輔助的情況下，例如在古代，對彈的這個功能對他們來說就重要得很。然而隨着錄音在現代的流行，對彈這方面的重要性就減低了。

2. 對掌握琴樂速度、節奏的變化尤其有效

對彈教學對掌握琴樂速度變化及散板節奏的變化尤有助益。

琴樂一些獨特的速度變化包括由慢入快再入慢和不明顯的加速²⁴。節奏方面，有些琴曲的節奏變化多樣，有‘散彈’、有‘入拍’，二者的段落時有交錯，甚至‘你中有我、我中有你’散板段落中間有入拍的感覺，反之

亦然，有人形容是‘微妙的交叉’²⁵。這些有散板樂段的琴曲中，樂音長短交錯的處理，記譜未必能夠準確記錄，有賴老師的傳授。

筆者的經驗是，要彈出可以數拍子的琴曲，沒有甚麼節奏上的困難，這可能因為筆者曾受西方音樂樂理的訓練並有在管弦樂團演奏的經驗。不過，有散板樂段的琴曲變化多端的節奏就較難掌握。筆者學這類曲時，老師或只用單向示範，或單向示範與對彈二者兼用。比較兩種方法，透過後者模仿老師的單向示範並對彈，筆者更能迅速感受和掌握這些散板樂段節奏的變化。

筆者學琴時碰上的此類琴曲，傳統者包括〈龍翔操〉（以散板為主）（《惺惺室琴譜》）、〈流水〉的滾拂段落、〈瀟湘水雲〉、〈水仙操〉、〈烏夜啼〉（楊新倫譜）諸曲前頭與後半的散板。

因此，根據自身學習時的經驗，筆者認為如果要有效掌握琴樂的散板、入拍節奏的變化，在單向示範以外加上與老師對彈，會是個有速效的方法²⁶。

琴樂速度、節奏的變化是構成古琴音樂感覺重要的部分。對彈有助一些從前未接觸過古琴音樂的學生（包括曾習西樂者）投入及掌握一種他們不熟悉的音樂感覺。

3 對琴曲有基本掌握的學生能進一步學得與老師的音樂感覺、甚至‘琴容’十分接近

對彈學習基本上是一個掌握、模仿、複製老師音樂的過程²⁷。對彈教學中學生模仿的對象是老師，而當師生所彈有出入時，又通常以老師所彈作準²⁸。經過一番功夫後，初學者在音樂技術層面的特點上（例如節奏、速度、散板的處理等）會與老師愈益接近²⁹。

其實，不單初學者會覺得對彈受用，輔

古琴

助掌握技法，部分已掌握基本技法（不論是透過對彈還是其他方式掌握到）、能把全曲彈得無誤的學生，也可能覺得對彈有幫助。這時對彈於他們之助，是在基本技術層面以外、對老師樂感深入的了解和掌握³⁰。所謂樂感，是一些抽象、好像〈溪山琴況〉中的概念如澹、雄、潤等。這些感覺老師做到了，但自己仍未做到。部分對琴曲已基本掌握但自覺對老師樂感仍有未達的琴生認為，對彈比單單聽老師示範更能夠認清、感受和掌握到老師的音樂感覺，與之愈益相近³¹。

至於音樂以外，有部分琴人甚至認為透過這‘如形隨影，追而摹之’的對彈過程，就連學生在演繹音樂時的‘琴容’（神態和姿態），都會與老師越來越接近³²。

（B）弊

對彈教學的弊處有：

1. 學生以對彈學習，或會遇上注意力等方面的困難，並引致學習效率低、進度緩慢

師生對彈時，學生除了要留意老師所彈，更要注意自己能不能跟上老師以及與老師的差別。學生的注意力能否分配得宜？

參考好處1的論述，對彈是適合觀察力及模仿能力低的學生，那比模仿老師單向示範更容易掌握。觀察力及模仿能力高的學生則未必受用³³，當老師單向示範時，他們能有效記住旋律並留意老師細緻的處理和變化。但與老師對彈時，這類學生自己所彈會干擾他們觀察老師時的注意力，使他們無法聽清楚本來透過單向示範所能察出一些細緻

的變化。對這類學生來說，對彈時吸收到的東西較得自觀察模仿老師示範者少。

此外，有人提出初學者在對彈時，老師與自己因為對坐，左右方向相反，齊奏時一面看着老師的手、一面看着自己的手，或會引致混亂，需要時間調整適應³⁴。

從以上提出的困難，可見一些觀察及模仿能力高和部分初學者以對彈學習，很有可能會費時失事、進度緩慢，學習效率低下³⁵。

當然，對彈教學本身並不一定是效率低下的，有部分人以此方法亦能有效學琴。像耶律楚材以對彈方式隨苗秀實兒子苗蘭學習，六十天內學到五十曲，並自云已得秀實‘妙旨’³⁶，量、質兼得，效率極高。不過，楚材隨苗蘭時在琴方面已有一定根底³⁷。我們必須瞭解，有楚材經歷、天賦的人都屬少數；放諸一般學生身上，未必都有同樣的效果。

2. 老師未必能聽到學生彈奏時細緻處理上的問題

對彈時除了學生或許未能有效分配注意力，老師亦可能因未能聽清學生所彈而影響教學素質。根據謝俊仁老師的教學經驗，他和學生對彈，有時其實無法聽清楚學生在音樂處理上甚至技術上一些較細微的問題，如音的連斷、音準、取音、吟猱變化等³⁸。老師給予學生細緻音樂處理上的意見時，對彈未必能夠提供一個準確的學生表現參考，單單聽學生彈反而會更準確有效。

古 琴

3. 對彈可能會干擾老師自己的彈奏

謝俊仁老師指出，老師在對彈時，常常只能作‘例行’的示範。要投入音樂、做到理想的樂感，要沒有其他聲音干擾。對彈時由於學生所彈可能會干擾老師的彈奏，老師對彈時表現的音樂感覺未必是他最好的，那就未必是最好的示範。如果學生希望學到老師的音樂感覺，單單聽老師彈可能會更有效。當然，這就要考慮該學生是以甚麼學習模式學習吸收得最多了³⁹。

4. 對彈教學可能會妨礙各方面已有成熟掌握、有能力發展個人風格的學生發展個人風格

對彈，如上文‘利’的第一點所述，是個模仿老師的過程，能讓學生不論在音樂內外都學得與老師相像。初學階段，學得像老師是好的⁴⁰，但在學習過程中對古琴各方面都有成熟的掌握、有能力發展個人風格的學生，就要讓他們去發展。在他們身上，從前有用對彈教學的老師，這時就需要考慮減用。老師不妨參考唐代大書法家李邕（北海，678-747）‘似我者俗，學我者死’的警語，當時學他的人很多，作為宗師他就一語道破純粹模仿的弊處。當老師的也不希望學生流俗、死板，因此在適當的時候，宜傳遞給學生‘變’的訊息，不要他們做老師的複製品。學生無法跳出老師的樊籬，並非好事。

三、對彈教學在使用上需要注意之處

根據上論對彈教學的利弊，筆者提出數點對

彈教學在使用上須注意之處：

1. 對彈與其他教學法可以相輔相成

對彈與其他教學法是沒有矛盾的，如能靈活運用，則互補不足、相輔相成。以上述琴樂速度、節奏變化的掌握（‘利’的第2點）和音樂感覺的掌握（‘利’的第3點）為例，根據筆者的經驗，兼用示範和對彈比只用單向示範，在學習這類曲時，效率更高。另外在音樂感覺的掌握方面，一些以前非以對彈作為主要學習模式的琴生，透過對彈，能更深入地了解、感受和掌握老師的樂感，令學生有一些更高層次的得着。

2. 老師宜了解對彈教學與其他教學法的利弊、了解學生的情況，並因材施教、因時制宜、根據教授內容的特性運用對彈

對彈教學要運用得宜，在老師方面也許需要做到以下五方面：（1）了解對彈及其他教學法的利弊及相輔相成的道理，這些教學法對學生潛在的影響，也適宜（2）了解學生的情況，包括其天賦與曾受過的音樂訓練程度，然後（3）因材施教、（4）根據學生的學習階段與需要和（5）根據教授內容的特性來運用對彈；對適當的學生，在適當的時候，在傳授特別適用對彈的樂段時，調整對彈教學在教學中所佔使用的比重。

如果學生本身有數拍子、音準方面的困難，以對彈作為初學輔助，可能會有用；即使是沒有這些方面困難的學生，在學習散板樂段時，對彈都或會有所助益。在以上這些情況，老師不妨採用。然而，當學生在各方面的掌握都成熟到可以‘變’的地步，老師就適

古琴

宜鼓勵他們發展個人風格。遇到這類學生，即使對彈在以前是主要的教學方法，在適當的時候就適宜調整對彈教學在教學中所佔使用的比重。

3. 學生需要了解以對彈學習的利弊，亦要認清自己的能力

學生在古琴傳承的過程中不應只是被動的。學生也要去了解對彈學習方式的好處與局限。筆者認為學生尤其要明白‘變’的重要性。要避免對彈教學潛在的缺點（妨礙學生發展個人風格（‘弊’的第3點）的發生，除了要老師在適當時機，對適當的學生傳遞‘變’的訊息外，學生的習琴心態也要有所配合；需要明白不是學得像老師就是最好，而在這個情況下，脫離主要以對彈來學習的方式也是須要的。

當然，學生在明白了以對彈學習的利弊後，還需認清自己的能力，決不要在技法、音樂感覺等各方面能力仍然未達到可以變的情況下求變。

結語

以上論述，筆者提出數點對彈教學相比其他較流行教學法的利弊，並據之提出數點對彈教學在使用上需要注意的地方。本文說明了‘古為今用’在古琴傳承教學上是可能的，但在運用傳統之先，我們適宜對其在今天的利弊做詳細的探討，才能避免其潛在的缺點。這樣，才可以讓傳統在今日的古琴傳承中繼續發熱發光。

註釋：

- 1 語見成公亮〈琴課筆錄〉小引，收《秋籟居琴話》（北京：三聯書店，2009年），頁191；為便行文，此書下文簡稱《琴話》。實際上，古代文獻不多提到對彈教學。筆者找到最早談到‘對彈’的文獻是《琴書大全》載北宋成玉鏞（生卒年不詳）〈琴論〉中的‘三人對彈’，見《琴曲集成》第五冊（北京：中華書局，2010年），頁206。不過，這處‘對彈’非指教學，只是‘一起彈’的意思。文獻中最早牽涉教學性質的‘對彈’卻是元初耶律楚材（晉卿，1190-1243）的〈冬夜彈琴，頗有所得，亂道拙語三十韻，以遺猶子蘭并序〉和〈苗彥實琴譜序〉兩篇，分別收《湛然居士集》（《四庫全書》）卷八，頁12及卷十一，頁5-7。雖然如此，對彈教學的歷史或應不止於此。
- 2 見成公亮《琴話》，頁191。
- 3 注同2。
- 4 耳、目並用這個說法，見榮鴻曾（Bell Yung）*The Last of China's Literati: The Music, Poetry and Life of Tsar Teh-yun*（香港：香港大學出版社，2008年；中文書名：《蔡德允傳》；為便行文，下文將用其中文書名），頁100。
- 5 注同2。這與蘇思棟先生在《海角琴心》電影接受訪問時所言略同。蘇先生說：‘我經常要求學生多點同我對彈和在對彈的時候盡量去用心聽我彈，即是盡量去聽我同他之間的分別’。參劉楚華製作、Maryam GOORMAGHTIGH導演《海角琴心》（香港：百利唱片有限公司，2010年）。
- 6 注同2。
- 7 見劉楚華在蔡德允《惺惺室琴譜》（香港：中文大學出版社，2000年）中的〈序二〉。
- 8 注同2。
- 9 不過她在逐句的示範之先，有作全曲的示範，見蘇思棟在《惺惺室琴譜》中的〈序三〉。這與桂伯鏞所述的黃勉之教法有點不同。
- 10 成公亮先生授琴時‘偶有對彈’，注同3。近年，廣州謝東笑開班授徒，課程中也有‘對

古琴

- 彈'的環節，參見其班中學生在網上敘述其課程的文章〈秋雨霏霏，琴味濃濃——'七木琴社'古琴基礎班學員畢業了〉：<http://www.douban.com/group/topic/14160058/>（下載日期：18/6/2011）。
- 11 參姚公白〈姚炳炎的古琴打譜〉，收《琴學六十年論文集》（2），頁 569。
 - 12 參蔡德允在《惺惺室琴譜》中的〈自序〉。
 - 13 參孟建軍〈詩風畫韻入瑤琴——訪古琴演奏家、教育家李祥霆〉，收《樂器》，2008 年第 9 期，頁 67。
 - 14 劉楚華教授形容在學琴十年、二十年後跟蔡德允老師對彈時的感受：'同樣的曲子，十年廿載之後與老師對彈，玩得高興，偶然會有應合無間的感覺，又或者發現對方的處理改變了，於是相視而笑，別是一番樂趣'，見注 8。顯然，十年、二十年與她與蔡老師'對彈'，二人都已脫離教習的心態，是把'對彈'看成交流甚至文人的'遊戲'了。榮鴻曾教授憶述蔡老師在部分她鐘愛的門人'畢業'後，仍會讓他們上她家與她'對彈'，但她強調，他們上她家已非為了上琴課，他們的身份已從以前的'學生'變為'朋友'了。可見'對彈'對部分人來說，有教習琴曲以外的交流功能。榮教授的記述見其《蔡德允傳》，頁 102。
 - 15 全文收林晨主編《琴學六十年論文集》（1）（北京：文化藝術出版社，2011 年），頁 182-4。
 - 16 此文收劉楚華編《惺惺琴訊三期——蔡德允老師百歲嵩壽專號》（香港：惺惺琴社，2005 年），頁 49-50。
 - 17 此文出處與上注相同，見頁 48；原本以法文寫成（"Un trésor inestimable"），見頁 46-47。
 - 18 載該書頁 98-102。
 - 19 注同 14，全文載於該期刊頁 66-69。
 - 20 全章收《琴話》，頁 191-240。
 - 21（一）關於對彈教學的適用階段，李祥霆教授認為對彈是'入門的一種必要'，但這種必要性僅限於入門初學的階段。他以小學生背誦課文取譬，認為對彈就像小學生需要老師帶着念課文，達到一定程度後就不再需要（參注 14）。劉楚華教授則認為對彈'在不同教學階段，對學生具有不同效果'，在她來說，不只初學者需要對彈，達到一定程度者也需要（參注 8）。（二）在對彈的性質和作用上，李教授認為對彈'只是簡單的模仿'（參注 14），換言之，只是層次不高的技術性（如節奏、指法）模仿。桂伯鑄與成公亮有類似的見解。桂先生理解對彈是為了'學節奏'（參注 2），而成先生認為通過對彈模仿的是風格、指法、速度（參注 3）。劉教授卻認為學生透過對彈可使'全曲氣息之連貫起伏、演繹樂曲時心理之深層變化'，即音樂本身和老師演繹的'神韻'，甚至'絃外之音'，陳義較李、桂、成三氏高。尤有進者，在'摹其神'之上，她認為學生透過對彈更能達到'得意遺形'，發展出自己的精神面貌。（三）至於對彈於教學上的重要性，如上所述，李教授認為對彈只是對初學重要，而且他認為'跟着錄音彈奏跟對彈是一樣的'，換言之，他認為師生對彈在今天能為其他方法取替，重要性減低了（參注 14）。成先生則認為講解指法比對彈更重要（參注 3）。雖然劉教授沒有提到她怎樣看模仿錄音的學習方法，她認為對彈在教學中十分銜鍵，認為'在古琴簡樸的記譜系統、重視傳遞神韻和強調抒發個性的傳統下'，'對彈'使'口傳心授'的教學效果更顯著（參注 8）。總體對對彈教學法的評價上，李教授不同意'對彈是最好教學法'這個觀點，認為這是'片面'的（參注 14），成先生亦認為不必把對彈當成唯一的金科玉律，其他器樂的教學法有可借鑒之處（參注 3）；相反，劉教授認為對彈是優秀的教學法（參注 8）。
 - 22 筆者初學時沒有與老師對彈，反而後來在學一些有散板樂段的非初學琴曲時有與老師對彈，例如〈流水〉、〈瀟湘水雲〉、〈龍翔操〉。
 - 23 筆錄自謝俊仁老師與筆者的私人對話。
 - 24 見謝俊仁"The Inconspicuous Acceleration in Qin Music: An Insider's View with Validation by a Perceptive Study"，刊 *Asian Musicology*（2007 年第 11 期），頁 29-41。
 - 25 見成公亮《琴話》，頁 121。

古·琴

- 26 筆者因此會同意蘇思棟先生認為對彈乃學習蔡德允老師散板琴曲良法這個觀點（蘇先生觀點的出處，見注17）。然而，蘇先生文中採用的理據其實不足以證明對彈是學散板的好方法。他說明傳統板眼符號以及西洋記譜法在記散板樂段時都有種種局限，然後以此證明對彈是習散板曲的良法。其實，他舉出不同記譜法的局限，只能證明散板樂段是需要老師傳授，但這並不同需要與老師對彈，因為老師傳授的方式不一定是對彈，而可以是單向示範。筆者認為在學習有散板樂段琴曲上，只使用單向示範和對彈、示範兼用的分別在於前者的學習速效沒有後者高。
- 27 郭茂基教授說對彈的其中一個功用是幫助掌握蔡老師的風格，注同18；成公亮先生則認為對彈‘使得學生能夠很方便地模仿和複製老師的彈奏’，注同3。
- 28 好像蘇思棟憶述自己與蔡德允老師對彈後，‘苦思舍己從師，務去粗率之音，以求音節’，注同17。他‘舍己從師’就是以老師所彈為準的。
- 29 成公亮先生認為學生透過對彈，能‘盡可能地模仿準確’老師的‘指法、速度、流派風格’，又‘盡可能保存老師的某種流派彈奏風格和傳承曲目’。參其《琴話》頁201、191。
- 30 鍾兆燊自零四年夏天開始從蘇思棟先生學琴，學琴的方式以對彈為主。鍾君認為在掌握到琴曲基本彈法之後，他跟蘇先生學琴時對彈，其中一個益處是更深入感受、了解，甚至掌握到老師的音樂感覺，以上筆錄自鍾先生與筆者的私人對話。同樣地，在與謝俊仁老師的私人對話中，謝老師說，由於他並非以對彈作為主要教學法，有部分學生主動要求與他對彈，理由是自覺對老師的音樂感覺殊有未達，希望更深入感受、了解，甚至掌握之，結果亦感覺自己透過對彈是達到了期望。可見不論是否以對彈作為主要學習模式的琴生，部分都會認為對彈在這個方面有所幫助。
- 31 對彈與單向示範的這個比較，是筆錄自鍾兆燊先生與筆者的私人對話。
- 32 蘇思棟先生認為，對彈能使學者容易掌握‘琴曲之節拍、音量、吟猱…下指取音…琴曲境界，人琴當下之感應’以至‘彈者之琴容’，注同17。
- 33 成公亮先生指出，對彈‘對於辨認能力強、又善於觀察和思考的學生來講，自然是很受用了’，注同3。筆者的看法與成先生不同，解釋詳見下文。
- 34 這點困難是參考蘇思棟先生的憶述。他初學時與蔡德允老師對彈，‘因二人對坐，左右方向相反，指下常有誤作；虎嘯之音，九霄環珮常未可追隨’。蘇先生十分聰穎，‘幸而日久則雙手漸可勉強應付，再而則對彈之際，竟又能稍加觀察焉’，克服了這點困難。
- 35 成公亮也曾指出對彈‘作為一種教學法，它的進度是相對緩慢的，效率是相對低下的’。不過，他認為對彈之所以會出現這個問題，主要是基於傳統上對彈教學通常欠缺講解。其實，欠缺講解不是對彈本身的問題，而是傳統上附帶的。筆者所見是，撇除欠缺講解這一點，以對彈本身是有上述的困難或會引致學習進度緩慢，學習效率低。至於欠缺講解，如果對彈時學生犯了錯誤，老師及時指出並解釋，問題便可解決。
- 36 耶律楚材在《冬夜彈琴，頗有所得，亂道拙語三十韻，以遺猶子蘭并序》的序中說道‘（筆者按：與苗蘭）對彈操弄五十餘曲，棲巖妙旨，於是盡得之’，注同1。
- 37 張為群《耶律楚材琴詩初探》文中曾論述耶律楚材的學琴經歷，見劉楚華編《琴學論集》（香港：天地圖書有限公司），頁46。楚材自言‘幼年刻意於琴’，在詩中又稱‘湛然有琴癖，不愛凡絲竹。兒時已存心，壯年學愈篤’，可知他少時在琴曾下功夫。他與苗蘭對彈時是甲午年（四十四歲），已屆中歲，故有一定根底。
- 38 根據謝俊仁老師與筆者私人交談的內容。
- 39 注同上。
- 40 見成公亮《琴話》，頁202。

A black and white photograph of a woman with long dark hair, wearing a sleeveless floral qipao, playing a large harp. She is looking towards the right with a slight smile. The harp is positioned in front of her, and its strings are visible. The background features a patterned wall and a patterned rug.

天使之
鼓耳


擁抱豎琴
至今

簡可怡

憑着華麗的外表、柔美的聲音與高貴的氣質，豎琴總是魅力四射，備受注目。她受歡迎程度之高，不在於彈奏者眾，而在於鍾愛她的人甚多，彷彿是只可遠觀而不可褻玩。豎琴乃歷史最悠久的樂器之一，由數千年前宗教油畫中小天使臂彎裏的小豎琴，發展至現在昂揚六尺、須擁抱着來彈奏的落地式豎琴。

豎琴的演變歷程

三、四千年前，於一些宗教油畫、墓穴雕刻中已有豎琴的踪跡。古代的豎琴體積較小，有如一把縛了弦綫的弓，傳說是受射箭時箭發弦鳴的啟發而發明的。約一千年前，塞爾特地區（即愛爾蘭、蘇格蘭、威爾斯等地）有不少有關豎琴的記載。當時的豎琴只能彈奏自然音階，直至十六世紀才出現可彈奏半音的豎琴，即雙排弦與三排弦豎琴，以及鑲有半音器（levers）的豎琴。於十八世紀更出現了交叉弦豎琴（即44條弦在左邊，32條弦在右邊），但由於彈奏技巧上太困難，後來已被淘汰。豎琴的演變，很大部分是基於半音調節的方法上。十八世紀初，出現了以腳調節半音的單一動作踏板豎琴（single-action pedal harp），但由於這種豎琴只有兩個凹槽，踏板只能調節一個半音，調性仍有限制。十九世紀初，法國人埃拉爾（Sebastien Erard）發明了雙次動作踏板豎琴（double-action pedal



harp)。此種豎琴有三個凹槽，每根弦可用踏板升或降半音，即可彈奏所有調性，乃現代踏板豎琴的雛形。

豎琴的構造

現代音樂會常用的踏板豎琴高度約為180cm，重量約80磅。琴身、圓柱、基底部與共鳴箱為木製，有些豎琴更加上鍍金及細緻的雕工。常見的型號有47條弦（較小的型號則有40至46條弦），高音部分為尼龍弦（音色脆亮，較堅固），中音部為羊腸弦（音色柔美溫暖，較脆弱易斷），低音部為金屬弦（音色厚亮而振動持久，極堅固）。琴的基底有七個踏板，各控制七聲音階中的一個音（左邊為B,C,D,右邊為E,F,G,A）。腳踏連接有兩千多個小零件環環相扣的動盤，再牽動改變琴弦長度的小圓盤以升降半音。由於踏板豎琴結構複雜，人手製作過程十分精密費時，因此樂器的價錢亦較一般其他樂器昂貴。

豎琴的彈奏

演奏者憑弦線不同的顏色（C弦為紅色，F弦為藍或黑色，其他弦沒有顏色），以快速辨認不同的音高。彈奏豎琴需要靈活的四肢運用，一般右手彈高音，左手彈低音，右腳控制四個踏板，左腳控制三個踏板。彈奏時每隻手只用四隻手指，不用小指（因較乏力）。觸弦的部分為第一指關節的前端，因此這部分會因磨擦而長出厚繭。如要發出特別的音色，亦可用指甲觸弦。為發出清亮的音色，每隻手指彈弦後均需收入掌心，最後整隻手合成拳頭。踏板方面，每踩低一級便會

把相關的弦升高半音，例如當C踏板在最高的凹槽時，琴上所有的C弦均為降C音，踩下一級時，所有C弦即變為C音，再踩至最低的凹槽則變為升C音。

以下乃幾種特別的豎琴彈奏法：1) 滑奏法 *glissando* — 即用手指快速於弦線上滑行，做出行雲流水的感覺。2) 琶音 *Arpeggio*（此詞正是源自 *arpeggiare*，意大利文彈奏豎琴 *Arpa* 之意）— 即快速地把和弦的每個音逐一由下而上彈奏，此乃彈和弦時極常用的奏法。3) 濁音 *Près de la table (pdl)* — 即彈奏弦線最低近鳴箱的部分，發出較暗淡柔弱、近似結他的音色。4) 泛音 — 用手掌邊或手指凸出的第一關節按壓弦中央而彈奏，發出清澈透明的音色，音高則比原音高八度。5) 踏板滑音 — 琴弦震動的同時把踏板快速踩或放至另一個凹槽，產生滑稽的變音效果。

正如大部分其他樂器一樣，豎琴在彈奏技巧上會有一些限制。由於踏板的運作需要一定的時間，因此幾乎不可能在豎琴上彈奏快速的半音階。此外，每隻腳同時只能操作一個踏板，因此不能同時改變兩個屬同一隻腳處理的半音（左腳操作B,C,D踏板，右腳操作E,F,G,A）。樂手以右肩撐着琴身彈奏，故右手難以彈奏太低的音。另外，快速反覆彈奏同一個音亦屬豎琴難於處理的技巧。

豎琴的種類

除了本文之前提及最常見的現代踏板豎琴外，其他較常用的為半音器豎琴（*lever harp*）。半音器豎琴琴身較小，座地式的由28至40弦不等。改變半音的方法為用左手調整位於琴弦最上方的半音器（*lever*），其最

大的限制是左手忙於操作半音的同時不能彈奏任何琴弦。此外，亦有二十多條弦的小豎琴（一般亦裝有手動半音器），可放在膝上彈奏。半音器豎琴又稱為愛爾蘭豎琴、民謠豎琴、塞爾特豎琴或非踏板豎琴。雖然這種豎琴在改變半音的方便程度及音色上均較踏板豎琴遜色，但至今仍廣受歡迎，尤其是初學者以及喜歡彈奏調性與和聲較簡單之樂曲（如民歌）的人士。半音器豎琴最大的優點是價錢較相宜，一般為數千至數萬港元（踏板豎琴則最少港幣十萬元），而它較輕巧的琴身亦使其方便於攜帶與搬運。

較鮮為人知的另一種豎琴為巴拉圭豎琴，於南美一帶盛行。此種豎琴源自歐洲，經印第安人改良，琴身較輕薄，演奏風格富火花及十分快速。中國內地的豎琴則稱為箏篪，古代流傳臥式箏篪和立式箏篪，數十年前則研製出新型箏篪。新型箏篪跟西方豎琴相近，但有兩排音高相同的琴弦（每排 36 弦），方便兩手同時彈奏同一個音域。

豎琴音樂

豎琴很早已被納入管弦樂團的編制之中，但由於音色較柔弱，被擺在主奏位置的機會不是太多。豎琴主要擔任和聲伴奏，亦常奏出裝飾句（如滑奏）以加添特殊色彩，生畫龍點睛之效。較早期讓豎琴當主奏的經典樂曲有莫札特的長笛與豎琴協奏曲。至於室樂，較著名的有德布西的《長笛與中提琴、豎琴合奏奏鳴曲》，以及拉威爾的《降G大調七重奏》。另外，豎琴亦是一件出色的伴奏樂器，常擔當長笛、小提琴、大提琴與聲樂的伴奏角色。

豎琴其實亦有不少出色的獨奏曲。早期的豎琴作曲家有杜塞克（Dussek），派瑞希—阿瓦斯（E. Parish Alvars），佛瑞（Fauré）等。上世紀亦出現了很多身為豎琴演奏家的作曲家（尤其在法國），較著名的有薩爾采多（Salzedo），葛朗甲尼（Grandjany），阿賽曼（Hasselmans）及杜尼耶（Tournier）。



結語

華貴而美麗的豎琴，縱然受萬千人寵愛，但始終是十分小眾所演奏的樂器。也許這與豎琴高不可攀、遙不可及的形象有關。但願更多喜愛豎琴的人能親身體驗彈奏豎琴的樂趣，把悠揚的琴音予以更多人分享。 **樂**

美樂傳承

音樂匯演
聲情演繹



黃寶玲

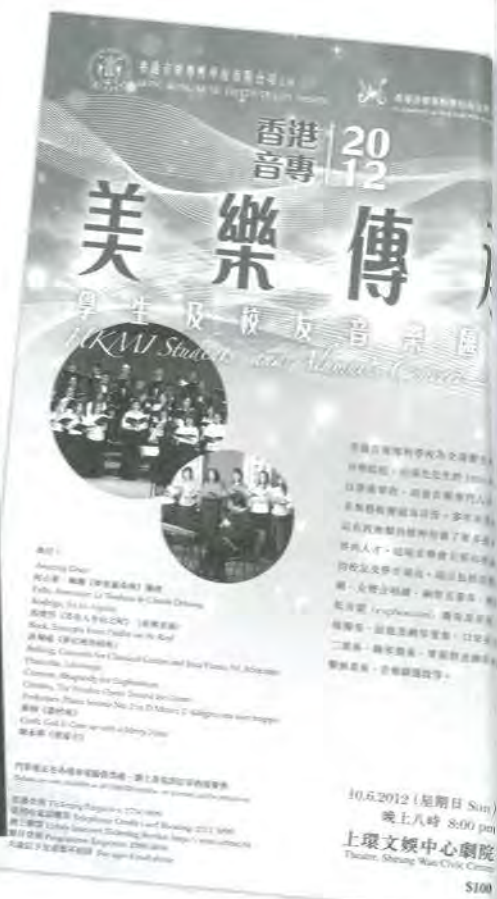
立春過後，乍暖還寒，山花開得疏落，沒往年的璀璨。香港的早晨，常被霧氣罩着，幸得清風輕柔的吹動，淡化了迷濛，遙遠的景物若隱若現，那灰白濃淡的層次恰似一幅山水畫。

香港音專與音專校友會今年協辦的 2012「美樂傳承」音樂匯演，於 6 月 10 日在上環文娛中心劇院舉行，節目繽紛璀璨，展現了音專校友及學生的學習成果。香港音專經歷了 62 年的歲月，春風化雨，積極致力音樂教育，憑着默默的耕耘，栽培了不少茁壯成長的樂苗。然而沒有實踐的教學，是不完整的。定期讓學生在音樂會中演出，一定能提供更專業和更高層次的表演效應，年青演出者可以擴展音樂藝術的視野，增加舞台經驗，台前幕後通力合作，參與者必然得益，提升水平。

香港音專校友會一向注重的音樂教育及推動文化的意義，籌辦別具特色的演出，今

年與母校合辦音樂會，旨在讓年青校友及現仍就讀音專的學生共同參與，讓他們有更多的表演機會；以發揮他們的音樂才能及表現各人的藝術風格。而且，音樂會也能夠鍛煉在台上更大的自信，讓表演者之間互相交流學習，並與聽眾分享音樂的樂趣和學問，盡情地展現他們炫目的成績。這場音樂會正如主題「美樂傳承」，讓大家聽到橫跨幾個年代的音專校友及同學同台演出，也有作曲老師的舊作及其學生的新作品選演，在在反映出音專的傳承，努力不斷，實在令我十分感動。

在當晚音樂會，表演者聲情演繹不同音色與風格的樂曲，各個項目都有出色的表現，令人意猶未盡。音樂會節目，大概只有四分之一是耳熟能詳的曲目，安排了演繹較多近現代的曲目及音樂劇選段，擴闊聽眾的眼界，此外還有新作品首演，鼓勵創作，而樂器方面亦多樣化，節目一共十個環節，內容非常豐富，始終是音專週年演出的特點。



節目次序的安排非常流暢，曲目長度適中，達到極佳的對比性。開頭的是銅管五重奏，由郭永熹與姚洛文吹奏小號、林迪生吹奏圓號、李立弘負責長號、黃正昇負責大號，演出編成爵士風格的《Amazing Grace》；隨後是張凱逸和何婉玲以口琴及古箏二重奏的型式表演《梁祝協奏曲》選段；第三項節目是何殷達的結他獨奏，他彈奏了法雅及羅德力高的樂曲；接着便是主修作曲的馬寶月新近作品《若有人兮山之阿》的世界首演，由鄭家惠演奏單簧管、陳馬奇彈奏鋼琴並兼奏色彩性的敲擊樂器；上半場最後是由較大型陣容演唱著名音樂劇《屋頂上的提琴手》(Fiddler on the Roof) 的選段，演出者有男聲獨唱郭家良、女聲獨唱黃小娟及香港音專校友合唱小組，合唱統籌為黃寶玲，鋼琴伴奏為張曦雯。

下半場由重演許翔威於1990年為女高音獨唱及小組合唱與鋼琴而作的中文歌樂作


品《夢幻裏的初秋》開始，由黃寶玲主唱、韓月霞領導音專校友女聲小組、陳馬奇彈奏鋼琴部分；之後由鄺嘉媚與葉秀雯演出結他與鋼琴二重奏；緊接有銅管樂欣賞，表演者分別有李家康、關可翎（粗管上低音號音樂），張曦雯和梁浩東（鋼琴）；第九個項目為陳璋栗鋼琴獨奏，演奏了浦羅歌菲夫的奏鳴曲樂章；最後，便是香港音專合唱團混聲大合唱，由李蕙妍指揮，三首歌曲先後由葉欣怡、張曦雯及黃玉環擔任鋼琴伴奏。

這次音樂會我有幸參與策劃工作之外，亦嘗試把一齣音樂劇的精髓片段安排在音樂會演出。我負責改編綜合《屋頂上的提琴手》內容、選曲、選角、排練、演繹方法、合唱隊聲樂指導、舞台設計、服裝設計等，作多方面的嘗試。整體來說，在當天的演出，各演出者都持着投入的熱忱，進入戲劇的角色，傾情地演繹出窩心的意境，灌注在觀眾的情緒中，耳目一新。

此外，我亦參與《夢幻裏的初秋》演出，擔任獨唱，作品表現朦朧的秋意與哲人的淡淡哀愁，東方與西方的界線混和，歌詞譜曲後帶有許多音調描繪，氣氛精緻唯美。女高音主唱伴以四部女聲小組合唱，簡樸中不乏層次，加上縹緲的旋律與和聲，音樂造型寫意抒情，造出十分獨特的演出效果；雖然學習此曲較一般歌曲有點難度，到演出時各人均能掌握技術及清新的風格，聲情演繹中充滿婉轉溫柔。

學習音樂除了為興趣，也需要一個舞台讓他們發揮才華與展現成果，讓演出者努力鍛鍊，不斷在練習中提升技巧，此外可以促進他們自學、思考、探索、創新和應變。藉着音樂會，演出者為音樂、為表演，把優美感人的音樂在舞台上展現，演出者能感受自己的演繹是否得到觀眾的共鳴，使演出者和聽眾之間有坦誠的溝通，體會到與觀眾面對面、台上、台下直接的情感交流；觀眾對演出者的反應，對演出者具有刺激、啟發的作用。

校友及學生都為這次音樂會付出許多心血、時間和力量；從參與音樂會中獲得愉悅和滿足，也珍惜一起共敘的機緣，編織恆久共鳴的集體回憶。音樂堪稱世上最美的語言，沒有國界、地域或族裔之分，張開耳朵細心聆聽，就是最佳的享受。

展望將來，縱然資源有限，希望音專繼續積極培養學生，發展他們審美能力和創造力，促進建立廣闊的學習領域，以及繼承、發揚及反思本土文化與其他中外文化的傳統和價值。期盼音專及校友會後浪推前浪，讓活潑的新一代接力，注入新的能量回饋母校，把音專的優良傳統薪火相傳。校友會作為母校與校友的橋樑，不斷聯繫校友的情誼，發揮音專精神，培養對音樂藝術的終身興趣。寄望各界人士熱心支持音專及校友會的樂教，積極參與將來的活動。 



評簡嘉明《逝去的樂言》

徐允清

筆者早於 2002 年便呼籲香港學術界重視香港流行曲的研究^(註1)。從二千年代以降，先後有多本以香港流行曲為研究對象的書籍出版，而黃霑也於 2003 年寫成第一份研究香港粵語流行曲的博士論文^(註2)。今年一月在香港又出版了一本以碩士論文改編而成的書籍：簡嘉明《逝去的樂言——七十年代以方言入詞的香港粵語流行曲研究》(香港：匯智出版，2012 年)。筆者樂見香港流行曲開始獲學術界注視，成為研究對象。

由於《逝去的樂言》一書原為學術論文，所以具有清晰的論點和嚴謹的結構。全書分為六章。第一章為導論，對「香港粵語流行曲」以及「以方言入詞」作定義，然後列出研究原因、研究範圍及研究方法。中間四章從以下四方面論述七十年代香港的粵語流行曲：第二章討論以方言入詞的發展情況；第三章討論以方言入詞的原因；第四章討論以方言入詞的特色；第五章討論粵語流行曲以方言入詞的利與弊。第六章為結語，作者認為「欣賞七十年代香港的粵語流行曲，我們可以見到許多以方言入詞的作品。它們除了為那年代的香港流行音樂建立了鮮明的風格外，更反映了昔日人們的生活情況、語言習慣和對香港的本土情懷。」^(註3) 作者又寫道：「香港的粵語流行曲自七十年代開始，為香港的普及文化發展留下了輝煌的記錄。在緬懷昔日的同時，我們應該汲取過去成功的經驗，為將來的發展繼續奮鬥。」^(註4) 附錄中記錄了作者對三位填詞人——鄭國江、黎彼得及向雪懷——的專訪。

此書值得一讀之處是結構嚴謹、條理清晰及行文流暢。整篇論文論點、論據清晰，全文一氣呵成，易於閱讀和理解。而所舉的例子也經過適當挑選及剪裁，切合闡釋要表達的觀點。此外，全書文字顯淺而準確，沒有一般論文艱澀的特點。

不過，筆者認為書中有一些觀點值得商榷，這裏提出來供大家討論。

逝
去
的
樂
言

以方言入詞的年份

第一點是作者以1974-79年為粵語流行曲以方言入詞的年份^(註5)；我認為這種看法過於片面。筆者從家中的鐳射唱片選取八十年代的粵語流行曲，也不難發現以方言入詞之作。這裏舉出數個例子與讀者分享。

這類以方言入詞的作品可以分為三大類。第一類為全首歌曲有大比重的方言入詞；第二類為全歌主要以書面語入詞，但個別句子由於要配合旋律關係運用了少量的口語；第三類為寫出來的字是書面語，但由於要配合旋律，所以唱歌詞時運用口語的讀法。

第一類（全首歌曲有大比重的方言入詞）的例子如《冤家》^(註6)。其歌詞如下：

平日，日日見面似冤家，離開咗心中想見他。其實若係愛在兩心中，何必天天共對罵？係咁嗌，博命嘈，好冤家，睇開吓，一杯好淡嘅甜茶，飲了吧！共相愛，永無愁，哭過後，“呵”番“吓”，當初邊個咁糊塗？！算了吧？平日，日日見面似冤家，除非今生不肯見他。緣份若係證實冇花假，時刻歡笑莫再罵。

全歌22句當中，9句運用了口語，比重可說相當之高。

第二類（全歌主要以書面語入詞，但個別句子由於要配合旋律關係運用了少量的口語）的例子如《木頭人》^(註7)。其歌詞如下：

望著信封入神，心裏再湧出怨恨，令我又要睇卻又怕，怕內容寫得痛恨！離別為了多裂痕，分隔為怕多接近。如你仲要寫信罵我，卻是煩惱自尋。和你試過一雙一對，誓約要兩心印；誰教你已變做一個木人，我怎再忍？除事業你真關心，竟把我置諸不過問。拿到你親筆信，似殘留了淚印。

全曲主要用書面語入詞，但卻用了粵語方言「睇」（看）和「仲要」（還要）。

第三類（寫出來的字是書面語，但由於要配合旋律，所以唱歌詞時運用口語的讀法）例子如《秋色》^(註8)。其歌詞如下：

誰會留心長街幾多足印？印著往事，諾言——一起走這一生。情變，無心，仍想他可走近，回味那舊日浪漫字句，街中偷給我的吻。看秋色漸近，對倒影盤問，離愁別緒，忘掉你始終不忍，仍在日日夜夜耐心痴痴的去等。秋色的夜一再近，再念去年秋的溫馨，秋的冷感。誰料日日夜夜耐心痴痴的去等，街燈今夜加倍暗，毋用再等，愁緒漸滲。

此曲中運用了「近」字三次，而每次都是唱 kan⁶（口語的讀音），而非書面語的讀音 gan⁶。

我認為在各個香港粵語流行曲的發展時期，皆有以方言入詞的情況。何解？粵

去

的

語流行曲是音樂與文學結合的樂種。粵語有九聲之分，是高度旋律化的語言。在先曲後詞的情況下，要填上配合音調及合乎語法規則的歌詞是極之不容易的。有時為了遷就旋律，填詞人迫不得已填上口語。

此外，香港流行曲歌詞的撰寫，很多時都要在極緊迫的限期內完成。填詞人很多時為了趕及截稿日期，也不理會那麼多，只要意思明白、能配合音韻，便寫上去，因此常會寫入口語。當然，當學者訪問填詞人時，填詞人不會這樣回答，因為這樣好像扁低了他們創作過程的神聖性，但其實這是事實。以下舉出例子證明這種情況的存在。

為遷就旋律而出現讀音、語法不對的例子

香港粵語流行曲當中，有很多因為遷就旋律而出現音韻不對或語法不對的文字。這些例子分為四大類。第一類為運用了錯誤的讀音；第二類運用了一些不正常的詞語，當中有一字和正常的書面語相同；第三類為語意重複；第四類為把廣東話逐詞直譯成書面語，但整體卻不符合書面語的用法。

第一類運用了錯誤的讀音，這裏舉兩個例子。第一首為《霧之戀》^(註9)，當中有以下一段歌詞：

天邊一顆小星星，海邊一顆小星星，
或睡或現，閃爍不停……

當中的「爍」字應念作「削」(scuk³)，但在錄音當中，這個字念成「溺」(nik³)，是和

「礫」字混淆了。相信有不少人因為這首歌的緣故而把這個字誤讀。

第二首為《與淚擁擠》^(註10)，當中有以下歌詞：

深心裏愛着仍是你，加快步伐沉重……

當中「沉重」中的「重」字，在八十年代以前成長的人大部份會念作「仲」，但現在三十歲以下的香港人大部份把它念作「蟲」的低上聲，甚至傳媒也這樣念，不知是否和這首歌的流行有關。更有趣的是：在同一首歌的另一句亦運用了這個詞語：

誰可知心沉重，和高山一樣重……

當中「沉重」中的「重」字則唱作「仲」，可知填詞人並非不知道這個字在這裏念作「仲」，只是為遷就旋律而時而把它念作「蟲」的低上聲。

第二類語法不對的例子，運用了一些不正常的詞語，當中有一字和正常的書面語相同。現舉出三個例子。第一個例子為《不要離去》^(註11)，當中有以下歌詞：

愛人你可否允許，即使我睡了不會別去，願同尋夢去。

當中「允許」一詞的運用在這裏並不適當。歌詞原本要表達的是「愛人你可否答允……」但旋律的走向在這裏不容許用「答允」，所以填詞人使用上有一字共通的「允許」。這種情況在粵語流行曲中屢見不鮮。

第二個例子為《忘記悲傷》^(註12)，當中有以下一段歌詞：

茫茫然到了機場，獨自踏進機艙上，再見了你的擁抱，過去了誰願再講，就這樣別了這塊土壤，也留低痛苦的真相……

當中「土壤」一詞為非正常的用法。「土壤」通常是地理學的詞語，我們會說「這片土壤不適合植物的生長」，但正常情況下不會說「別了這塊土壤」，應該說「別了這個地方」，或「別了這塊土地」，或「別了這片國土」，填詞人同樣因為旋律關係在這裏用上「土壤」一詞。

第三個例子為上文引用過的《秋色》，當中有如下歌詞：

看秋色漸近，對倒影盤問……

「盤問」一詞通常用於「警察盤問嫌疑犯」，但一個人對自己的倒影「盤問」則是非正常的用法；語體文我們會寫「問自己的倒影」。

第三類語法不對的情況為語意重複。這裏首先舉《迷惘》^(註13)為例。這首歌有以下一段歌詞：

從拘謹轉瘋狂，隨寂寞加速我迷惘。令我愕然：從開始相識這沉默的你，竟會說話漸多講……

當中「竟會說話漸多講」便犯了語意重複的毛病。正確的語體文用「竟會說話漸多」便足夠，這裏的「講」字是多餘的，是為了旋律的關係而勉強填上去的。

語意重複的第二個例子為上文提到的《忘記悲傷》，其中一句「獨自踏進機艙上」

犯了語法的錯誤。我們可以說「獨自踏進機艙」，「獨自踏上機艙」，或「獨自踏進機艙裏」，卻不會說「獨自踏進機艙上」，這是語意的重複。

語意重複的錯誤運用情況在現今香港已十分普遍。這裏舉出三個例子。第一，香港的官員在接受傳媒訪問時常說：「我再重申……」。「重」已包含「再」的意思，說「我重申」便可，不必說「我再重申……」。第二，現在我們常說：「你貴姓？」。「貴」已包含「你」的意思，說「貴姓？」便可，不必說「你貴姓？」。第三，「這就是為甚麼……的原因」是直譯自英文的「This is the reason why...」。正確的中文用法，要不說「這就是為甚麼……」，要不說「這就是……的原因」，卻不會兩者一起使用。

第四類語法錯誤的情況為將廣東話逐詞直譯成書面語，然後串連成一句句子。這裏舉兩個例子。第一個例子來自《最愛是誰》^(註14)，當中有一句唱道：「其實最愛只有誰？」。這一句將廣東話「其實最愛只有邊個？」中的「邊個？」譯成語體文「誰？」，然後直接接上前面的句子，但表達這一意思的正確語體文寫法應是：「其實最愛是誰？」或是「其實最愛只有哪一人？」。

第二個例子為《最難唱的情歌》^(註15)，當中有一段歌詞如下：

就算他日會怎麼，你要記得這首歌，屬於你，屬於我……

當中「就算他日會怎麼」想表達的是「就算他日會點樣」，將廣東話「點樣」直接譯成「怎麼」，再接上前面的句子便形成這句歌

詞，但用語體文正確表達這樣的意思，應說「不論他日會如何」。

由以上例子可見，粵語流行曲很多讀音、語法不正確，是源於要配合旋律。在先曲後詞的情況下填寫粵語歌詞難度甚高，所以有些時候填詞人迫不得已要填上口語。這種情況貫穿整段粵語流行曲的歷史。

其他觀點

筆者認為簡嘉明以1978年9月香港政府推行九年免費教育，人們的知識水平提高，所以八十年代香港流行曲的歌詞變得多用書面語^(註16)，也是過於片面的看法。在五十年代的香港，粵劇也是流行文化，那時一般市民的教育水平也不高，何以唐滌生撰寫的粵劇曲詞這般優雅？若整體人口的教育水平提高，流行曲便會隨之變得典雅的理據成立，何以在二千年代當大專教育在香港普及化，學歷達大專水平的人口大量提升，反而香港流行曲的歌詞大量語法不通？我認為八十年代香港粵語流行曲以書面語入詞及寫得典雅，主要與功力深厚的三位填詞人——黃霑、鄭國江及盧國沾——大量進行創作有關，在他們隱退後，香港樂壇便後繼無人，難以再產生如此大量的佳作。

這裏也糾正在「附錄二：黎彼得訪問」中錯誤的觀念。作者簡嘉明問道：「粵劇中有些小曲，你會創作小曲嗎？」黎彼得答道：「那些小曲只是劇中的一部分，只是『梆簧』，即那些『二簧』、『中板』、『網花』，是基本的東西，粵劇中一定要有

的，但我都不敢寫。」^(註17)其實粵劇中的音樂成份分為三大體系：小曲、板腔及說唱^(註18)。「小曲」是舊曲新詞，以固有旋律填上新詞。「板腔」分為「梆子」和「二簧」，是沒有固定旋律的，但同一板腔在唱詞結構、節拍和唱詞位置、結句音、調式（粵劇行內稱「線」）、器樂伴奏模式方面一致。演員在演唱時「依字行腔」唱出旋律。「說唱」包括「南音」、「木魚」、「龍舟」等，音樂結構和板腔類似，但它們是從傳統說唱樂種借用過來的，所以稱為「說唱」。「梆簧」是指「板腔」音樂，非小曲。而「中板」則是板腔的一種。此外，「網花」為誤寫，應作「滾花」。「滾花」亦是一種板腔。

另外，在「附錄一：鄭國江專訪」中提到一些歌手，有些用了英文名字^(註19)。若能用括號加上他們的中文名字會較好。這裏提供如下：大AL（張武孝）、Michael Kwan（關正傑）、Francis（不知是否指葉麗儀？若是的話，應作Frances）。

結語

簡嘉明的《逝去的樂言》是一本條理清晰的書籍。雖然筆者對書中某些觀點提出不同的意見，但不損我對此書的讚賞。學術論文要求論點分明、結構嚴謹。這本書便做到了。閱讀出色的學術論文能刺激人的思考。筆者在這裏拋磚引玉，期望社會對香港流行曲作更多的學術性討論。

流行曲是文學與音樂結合的樂種，理想的研究方法是兩者兼顧。已出版的香港粵語流行曲書籍主要集中於歌詞研究，或從社會學、文化研究角度作探討，從音樂

逝去的樂言……

學角度研究的可說絕無僅有^(註20)。筆者期望不久有人從音樂學的角度寫出第一份香港粵語流行曲的博士論文。

或許有人認為香港粵語流行曲有這麼多讀音、語法不正確的情況，為甚麼還值得作學術研究？回顧歷史，形成於十九世紀下本葉的法國畫派印象派(impressionism)初時亦被拒諸於學院派門外，但後來卻開創先河、影響深遠。同時期的法國象徵派(symbolism)詩詞，純粹從語法的角度分析，也不符合語法規則，其運用某一個字，可能因為聲響上和另一個字協韻，達到一種獨特的詩意效果。香港粵語流行曲在文學及音樂上的影響，還有待歷史作公正的評價。

2012年8月4日

註：

1. 「粵語、國語流行曲中舊有材料的運用」講座，2002年5月31日及6月7日香港音樂專科學校正校舉行。亦見徐允清「這是時候展開香港流行曲的學術性研究工作」，《樂友》第84期(2003年1月)，第12-15頁。
2. 黃湛森(黃霑)《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究(1949-1997)》(香港：香港大學博士論文，2003年)。
3. 簡嘉明《逝去的樂言——七十年代以方言入詞的香港粵語流行曲研究》(香港：匯智出版，2012年)，第95頁。
4. 同上，第97頁。
5. 同上，第11頁。
6. 顧嘉輝作曲，盧國沾作詞，張德蘭主唱，1981年出版。
7. Nonoy Ocampo作曲，盧國沾作詞，甄妮主唱，1981年出版。
8. Yuzuru Hisaishi作曲，小美作詞，陳慧嫻主唱，1988年出版。
9. Kisaburo Suzuki作曲，林敏驄作詞，譚詠麟主唱，1984年出版。
10. 徐日勤作曲，向雪懷作詞，陳慧嫻主唱，1986年出版。
11. Rafe Van Hoy作曲，鄭國江作詞，林子祥主唱，1980年出版。
12. 伊藤薰作曲，潘源良作詞，陳慧嫻主唱，1986年出版。
13. 周啟生作曲，盧國沾作詞，甄妮主唱，1981年出版。
14. 盧冠廷作曲，潘源良作詞，林子祥主唱，1986年出版。
15. 林二汶作曲，林一峰作詞，葉蒨文主唱，2002年出版。
16. 簡嘉明《逝去的樂言》，第29-31頁。
17. 同上，第113頁。
18. 見陳守仁《香港粵劇導論》(香港：粵劇研究計劃，1999年)，第231-335頁。
19. 簡嘉明《逝去的樂言》，第105頁。
20. 見黃志華《被遺忘的瑰寶——香港流行曲裏的中國風格旋律(探討篇)》(香港：自有坊出版，2005年)；李慧中《「亂噏？嫩Up！」：香港Rap及Hip Hop音樂初探》(香港：國際演藝評論家協會(香港分會)，2010年)。

荷蘭留學有感

2012年的夏天，有四位華人年輕音樂家在阿姆斯特丹音樂學院（Conservatorium van Amsterdam）畢業，他們當初分別從香港及澳門遠赴海外留學，他們來自作曲、演唱及樂器演奏不同的音樂專科與背景，卻不約而同地選擇了這個港澳音樂留學生在過去挺冷門的地點。佈滿運河、夜夜笙歌的阿姆斯特丹作為旅遊城市大家應該不會陌生，這是梵高熾烈的向日葵與倫布朗陰暗的夜巡西方油畫經典交會之地。當然，在古典音樂上荷蘭最為港人熟悉的可能是 Royal Concertgebouw Orchestra 與前任香港管弦樂團音樂總監 Edo de Waart。但當初又是什麼原因讓這幾個年青人選擇在荷蘭學習音樂？過去短短的兩年他們又有什麼不一樣的體驗？以下的數段文章是他們各自的一些回憶和感想。

作曲 — 許德彰

我到荷蘭留學的念頭是在2010年Inter-Tertiary Composers Workshop, Nieuw Ensemble 排練我作品開始蘊釀的。這亦是我與荷蘭的第一次直接的溝通，一次純粹的音樂溝通。還記得當時指揮與樂手對作品提出了不少非常“直接”的意見，從音樂、技術、到美學上的。雖然有點不習慣，但演奏者盡力呈現作曲家的想法並且幫助作曲家尋找腦袋裏的聲音，這種態度令我留下頗深的印象。最深刻的還是鋼琴手的評語：他認為整個workshop的作品個性類似，技術上偏向保守，無法清楚表達想法。可能是出於嘗試理解他的角度讓我把注意力從美國、日本轉向歐洲的主流與非主流當代音樂，後來便選擇阿姆斯特丹這個歐洲當代音樂演出最為頻繁，並提供機會讓作曲學生與樂團合作的地方。我始終相信聽音樂會和跟演奏者的直接溝通，才是作曲家最重要的學習途徑。前者

告訴你自己喜歡與尋找什麼樣的聲音，後者告訴你如何可以做得好，並讓你知曉在創作這條小路上其實也並不太孤獨。

在荷蘭的頭兩年可以說是在目眩神迷中度過的，Gaudeamus Muziekweek, Atlas與Ligeti Academy, European Composer Professional Development Programme, 可以說整整兩年生活也從未離開過音樂。Gaudeamus Muziekweek 是其中一個最重要的國際當代音樂節。大中小型的、來自不同地方樂團，Electroacoustic, 電子音樂，聲響藝術家、裝置藝術與多媒體藝術也可以從中找到。其中最重要的環節當然是國際作曲家比賽，入選作品會分佈一週內不同的音樂會中。看了三年的Gaudeamus, 由本來的繁喧阿姆斯特丹走入悠閒的大學城烏特列茲（Utrecht），每年也會有驚喜。有時驚訝荷蘭新晉的年輕樂團水準之高，或偶遇耳目一新，不落俗套之作。有時也會詫異演出場地的聲響參差、作品之大膽，甚至拙劣。當然各人口味不同，我認為這也正是Gaudeamus的優點，客觀地呈現當今的嚴肅音樂的不同面貌，好惡任君自決。值得一提是每年的評委雖然並非都是大師（也沒那麼多大師…），但他們都創作風格鮮明，並都有代表性，這亦為音樂週於每年注入不同的元素。



Atlas Academy是另一個可以呈現荷蘭文化多元性面貌的音樂活動。但與其說是Academy不如說是Laboratory。每年九月來自日本、中國、烏茲別克、阿塞拜疆、伊朗、土耳其、阿美利亞等等的傳統音樂演奏家加上主流、非主流的西洋樂器演奏家都會聚在阿姆斯特丹音樂學院，為來自不同地方的作曲家介紹自己的樂器與傳統音樂，並演出作曲家們的作品。這活動有着非常高的理想“Imagine the sound of Utopia”。他們有兩個想法我認為頗有意思，一是當代音樂已難以擺脫知性與技術的主導，缺乏了民族音樂中，對音樂喜愛的純粹性。二是希望通過各地的傳統音樂（樂器）之間的直接融合與溝通可以創造出有別於過往聲音的作品。這兩個想法涉及的範圍太過廣泛與專業了，我就不在此妄加評論了。與Gaudcamus不同的是Atlas Academy 沒能從歐洲經濟衰退中生存下來，今年過後因經費問題要停辦了。三、五年前大家都說荷蘭是藝術家的天堂，不同的藝術風格，取向也可以在這自由富裕之地生長。從今年新的政黨與文化政策上台後除了可以看到荷蘭對藝術的支持銳減外，文化發展亦從外向多元的方向轉為更加注重本地色彩。

要說荷蘭的本地風格必然會提及到海牙（Den Haag）。作為荷蘭當代音樂的發跡地，是荷蘭作曲界教父Louis Andriessen及其門生任教與發展的地方。其創作風格揉合了新古典、極簡主義的特徵與爵士元素，並有強烈的反浪漫色彩。是當時七十年代歐洲反序列主義的其中一路代表人物。其學生沿着他的軌道走出了不同的支路。如塞浦路斯旅荷作曲家Yannis Kyriakides的Electroacoustic與多媒體創作、美國旅荷作曲家Peter Adriaansz對頻譜的應用，英國旅荷作曲家Richard Ayres中的普普主義特色等，他們的作品中都滲透着Andriessen 的音樂語彙。相較之下與海牙在藝術上“壁壘分明”的阿姆斯特丹就並沒有單一個強勢學派，在這裏荷蘭本土特色並不被太強調，德澳、法國或意大利等歐洲主流的創作風格的作品都可在這裏找到，可以說是更加把自己看成歐洲甚至世界的一部分。這是在阿姆斯特丹的學習的優點也是缺點，他只讓你看一道又一道的門，並沒有告訴你你要走那一道。

在這兒兩年時間，日子說不上短，但肯定不長，可以觀察到的都只是零零碎碎的幾瞥，

而且還都只是主觀的感受。荷蘭語在沒機會用下不會說多過五句，騎單車倒是被迫學會了。我還未發現到一款喜歡吃的荷蘭菜，但下雨早已習慣不用撐傘了。在這兒我的英文名被廢了，他們會叫我Tak-Cheung。在這兒會有人講解完Bruno的哲學後轉頭又要跟你講解《靈山》，有時還要因此“備課”。作為過客這兒是多麼感到熟悉，有時我以為自己會一直待在這兒當過客。我想這就是荷蘭的魅力吧，這是一個你不用融入也會交到不同朋友，一個你堅持自我別人反而會欣賞。一個崇尚自由與個性多於一切的地方，無怪乎這兒會被稱為藝術家的天堂，我想金錢不是唯一的原因。

弦樂（低音大提琴）——何耀鵬

說起留學，我便想到錢鍾書的《圍城》，裏面有一段文字這樣寫道：“理想中的留學回國，好像地面的水，化氣升上天空，又變雨回到地面，一世的人都望着、說着。”都是水。不管在那裏，因為從天上來，就值得一輩子回味。有人說，出國留學像鍍金，又有人說是投資。那時候也憧憬過出國學習，以為外面總比裏頭好，所以一股勁往外跑。這也不完全錯，只是當初想得更單純。到了外面，便有了不同體會。

為什麼是荷蘭？這是荷蘭人和中國人都問的問題。在港澳有個有趣的現象，提起出國，大部分人便直接聯想起那些“英語國家”，這觀念大概是殖民後留下的。當時自己也不例外，報了很多美國學校。聽說荷蘭也說英語，便報了作後備。最後因為些很幼稚的原因，貿然選擇了荷蘭。既擇之，則安之。我便安份的做個留學生。

這樣我便開始荷蘭的留學生活。我跟大多數留學生一樣，除了學習自己的專業外，還學習照顧自己，管理自己的生活。從生活習慣說，先不說遠近馳名的“中國城”；中國餐館就幾乎開遍世界每個角落；在國外每個大城市你都能找到中華文化的足跡，不管以那一種方式存在着。反觀，今天的中國也很大程度的西化了。無論生活習慣、社會風氣，乃至言語都受了不少西方文化的影響。加上這個資訊革命的年代，要得到國外的資訊是如此方便。可見：從生活習慣來看，兩地的差異並沒有很大，最

終還是在乎自己想要怎樣的生活。在全球化的今天，留學已經不像那個我們所景仰的大師們的年代，那麼新奇，那麼遙不可及。當然我還是很幸運，即使今天，留學還不是一件容易的事，我的幸運是很多人的努力換來的。

荷蘭人很熱情和直接。荷蘭的音樂氛圍也給人很“主動”的感覺。我說的不是音樂演奏上的主動，而是整個社會的音樂風氣。我欣賞他們對音樂的態度。音樂家是被尊重、被肯定的。表演藝術是需要被欣賞的，音樂亦然。觀眾主動地發掘表演中值得欣賞的地方，並不單單以表演的水準去衡量一個音樂家，給予鼓勵和肯定。當然被尊重和肯定的前提是，你要用心去演奏“你的音樂”。關於荷蘭的音樂環境，還有很多可說的地方。但這不是一朝一夕的事，他們有一套相對完善的系統來支持音樂的發展，他們花了長時間摸索一套適合他們的系統，那很難直接用來跟港澳的情況作比較。畢竟東西方有着不同的文化底蘊。可是他們對音樂的正面的態度，我相信是很值得學習的。

想起感受，應有很多話想說。可是仔細一想，還是些平凡的事，只是自己是故事主角，想起來特別感觸，感受已成為我生活的一部分。兩個迥然不同的文化背景，有很多值得說事物，然而最好的感受方式，還是親身經歷。任憑我說得如何動聽，也是紙上談兵。幾年的學習，建立一套自己的價值觀固然重要，但更重要是，如何把學到和體會到的，透過自己的言行與個人修養表現出來。

聲樂(女高音) — 鄺勵齡

於荷蘭學習聲樂的兩年期間，我不但對聲樂加深了解，更認識到不少來自世界各地的朋友及音樂愛好者。因為荷蘭地理位置的關係，他們對周邊國家的語言及文化都有一定深度的認識，荷蘭的聲樂教育不但注重忠於各種類型音樂的風格，而且對語言讀字的準確性要求亦非常高。除此之外，在荷蘭學習聲樂給我最大的收穫是認識到怎樣才是一個健康的發聲方法，他們對發聲方法有很大的執着，因為健康的發聲方法不但能產生美妙的歌聲，最重要的是能夠延長嗓子的壽命。荷蘭的音樂院校都為聲樂學生提供不同課程，包括亞歷山大技巧(Alexander Technique)，以教導學生能在演出歌

劇時都能保持身體以及頸部肌肉放鬆，從而減少歌者在演唱期間不自覺的令自己嗓子受傷。過去兩年的學習過程使我獲益良多，我將會繼續深造，寄望於未來兩年能學到更多。

管樂(長笛) — 曾逸豪

其實荷蘭除了風車、單車、大麻和紅燈區而外，我聽說過荷蘭有名的，還有陰天、雨、花、水道、橙色、梵高(Vincent van Gogh)、Miffy、Philips和建築。古典音樂上，熟悉的名字有：Royal Concertgebouw Orchestra、Rotterdam Philharmonic Orchestra、Bernard Haitink、Frans Brüggen、Janine Jansen和Jacques Zoon等等。不過最為香港音樂界熟悉的名字，應該是前任和現任香港管弦樂團音樂總監 Edo de Waart 和 Jaap van Zweden。

當然，他們都不是我當初選擇到荷蘭的原因(但Jacques Zoon可能是吧?)。除了語言及經濟狀況外，我選擇到荷蘭學習長笛演奏，主要是受了長笛老師Izaskun Erdocia的影響。她是鹿特丹音樂院的畢業生，對荷蘭的長笛老師有不少認識，上課時亦經常聽她說起許多在荷蘭讀書時的往事。那時便想，有機會的話要踏踏她留下的腳印。意想不到，轉眼間我便身在阿姆斯特丹記下這段往事。現在回頭看看，才明白原來「路」是一天一天不經意的走出來。當然，路總會有崎嶇的時候。荷蘭留學感受最深的，不是學業、生活、或者音樂，反而是對自我的重新認識及反思。當然，這些關於我的「私事」，大家應該不會有興趣知道。

作為一個音樂學生，阿姆斯特丹最令我珍惜的，莫過於比比皆是的音樂會。無論喜歡的是哪類型的音樂：古典、現代、古樂、爵士樂，每星期你總會在荷蘭找到合心意而且高質素的音樂會。而我，最喜歡阿姆斯特丹音樂廳(Concertgebouw)的節目。除了可以以學生票在被視為世界上最佳音樂廳中最好的位置欣賞演出外，我還可以在音樂會開始前和休息的時段，喝免費的咖啡或餐酒，跟朋友在這歷史悠久的建築裏談談音樂、聊聊瑣事。要說當中我感受最深的音樂會，是由Jos van Veldhoven帶領The Netherlands Bach Society (De Nederlandse Bachvereniging)以古樂器演奏巴赫的《B小調彌撒曲》和《馬太受難曲》。古





樂器產生的聲響、震動及和聲；指揮對樂隊及聲樂編制的安排、樂曲的處理；演奏家的精湛演繹，確實加深了我們對巴赫，甚至整體巴洛克音樂的理解和喜愛。這亦令我更加專注於學習巴洛克長笛。

每天扣除了上課、排練和練習的時間後，我剩下不多的時間多半都花在吃方面。不是因為要吃得很好、或要花很多時間咀嚼；而是在買食物、準備食材加上在烹調方面要花很多功夫。其實在荷蘭，吃的選擇不多，超級市場平價的蔬果和肉類基本上每天都一成不變的少選擇。好像每逢經過凍肉櫃，要在已經吃過五餐的雞肉、跟上星期吃過四餐的肉腸中選擇一樣，已經花了我不少時間和精神。要在我本身極有限的烹調技巧加上這極少的食材選擇中，保持自己一年三百六十五天的食慾，確實是一件很花精神及時間的事。當然，這些過程其實令我得益不少。最開心的，莫過於每次朋友聚在一起切菜、醃肉、煮飯、聊天、偷吃……

關於食，2012年二月的時候，我參加了一個管弦樂團的表演，當中半個月是密集式的排練，另外半個月是遍及荷蘭十多個城市及羅馬的表演行程，這次難得的機會讓我淺嚐到真正的荷蘭飲食文化。頭半個月我們在一個農莊裏進行密集式排練，每天伙食由荷蘭藉廚師提供。開始表演行程後，由於每天要在不同城市表演，晚上我們會被安排寄宿在當地義務招待我們的人家裏，晚餐由他們提供。據我觀察，基本上荷蘭人都不會吃很多。早、午餐：沙律或麵包夾着芝士、燻肉、蕃茄、青瓜，配以一個水果，加上一杯牛奶、果汁、茶或咖啡。六時許的晚餐：一客意大利粉或薄餅。我問荷蘭

長大的朋友：「為甚麼你們可以靠這麼少的營養長得這麼高大？」而他也驚奇為甚麼我這麼瘦削卻總是嚷着吃不夠。關於正宗荷蘭菜式的問題，他說：「荷蘭的烹調技巧主要是『攪拌』一把所有材料煮熟，然後攪拌在一起。」我試過當中一道名為 Stampot 的傳統荷蘭菜式，發現朋友形容得確實貼切。要更準確一點去描述這道菜的話，我會說它是馬鈴薯、大量蔬菜及少許煙肉攪拌在一起、顏色偏深綠、味道清淡的一碟「混合體」。朋友說這道菜的精髓在於另外加上的蘋果醬。確實，大量酸酸甜甜的蘋果醬能把 Stampot 的味道提升到更高層次。他以他爸爸的話作為對蘋果醬的肯定：「有蘋果醬便甚麼都能吃。」當然，說笑而已。我總不能單靠我朋友的廚藝去領會傳統荷蘭菜的精髓。我亦總不能以我的廚藝去代表中華博大精深的飲食文化。

但我認為「攪拌」（融合）確實是形容荷蘭文化最好的字眼。他們是熱愛融合這個行為的，這是他們的習慣，甚至是傳統。而且不只是適用在飲食文化上，在社會、藝術及音樂文化層面上亦不難察覺他們對融合的熱衷。或許這是因為地理上，荷蘭夾在英、德、法這些有着強烈傳統意識的文化強國中間，多年來面對這些來自四面八方、強烈的文化衝擊，他們知道融合是必須的，也是唯一能保存自我及傳統的方法。這亦解釋了為何現代音樂和藝術能夠在荷蘭有着平穩的發展。他們不會排斥任何過於創新、天馬行空、難以理解的觀點，因為他們明白，不是「好」與「不好」，只是「同」與「不同」。當然這些都只是我身為一個乳臭未乾的香港學生，在荷蘭生活兩年後的小小感受。 



對香港藝術管理人員培訓的一些看法

鄭新文

最近一些同行（藝術管理人員或藝術管理培訓人）、媒體、藝評人意識到當西九龍文化區落成後將會有大量藝術管理人員的職位，紛紛就藝術管理人的需求和培訓發表意見。關注需要培養大量人才，也有提議應該開辦本科課程。筆者2001年辭任香港藝術發展局秘書長後，2002年開始在香港籌辦和教授文化藝術管理的專業課程，2005年至2008年在上海音樂學院負責藝術管理的本科和研究生課程。現時在香港、上海、汕頭和北京的六所院校任教。十年來個人教授的學生有六百多人，估計其中現時於兩岸四地（香港、澳門、內地、臺灣、新加坡）從事這個行業的大概有兩、三百人。筆者嘗試從藝術管理人員和培訓人的角度，分析香港藝術管理培訓。

本港現有的培訓課程能否解決藝術管理行業未來的人才需求？

香港現時已經有五個文化/藝術/創意產業管理的研究生課程，每年培養約100位畢業生。學生的背景可以分為四類：

- (1) 本地在職的文化藝術管理人員（包括康樂文化事務署相關職員）
- (2) 本地其他行業的從業員
- (3) 本地剛從本科畢業的全日制學生

- (4) 外地來的全日制學生（大部分來自內地，剛剛本科畢業，個別有工作經驗）

五個課程因為其性質不同（文化管理、藝術與項目管理、創意產業管理、視覺藝術管理、文化領袖），有的可以全日制修讀，有的只能兼讀，故吸引不同背景的學生。這裏值得關注的有兩點：

- (1) 在職的文化藝術管理人員只佔這些課程學生的少數
- (2) 其他背景的學生畢業後進入這個行業的並不多

現時幾個課程學員多半不是在職的藝術管理人員（香港大學的「文化領航課程」除外），估計佔整體學生人數不超過三成。筆者認為主因是業界的人員覺得這些課程「不是針對他們而設」，此外大多數藝術管理人員工作時間非常長，很難再有時間精力念書；再者學費也是一個障礙，香港大部分藝術機構沒有支持員工培訓的專項經費。

每年都有本來從事其他行業的學生，在修讀藝術管理期間或許畢業後進入這個行業，但據筆者觀察比例並不高。在其他行業有一定工作經驗的不容易在藝術機構找到中層職位，而同等資歷的文化藝術管理職位提供的薪酬條件一般並不吸引，還有不少學生只是懷着「個人

進修」的態度參與課程。

從招聘者的角度，藝術管理學位通常不是進入這個行業職位的先決條件，只是眾多考慮因素之一。雖然如此，筆者估計現時香港藝術機構的基層管理人員（主任/助理等）中，曾接受藝術管理培訓的明顯比五年前多了，這可以說是前述藝術管理課程的影響。

需要開展針對中層管理人員、借鑒國際經驗的課程

現時香港非常缺乏中高層的藝術管理人員。每一次九大藝團行政總監離開都要費很大的精力才找到繼任人，筆者認為這反映業界普遍不重視培養「第二梯隊」的結果。面對西九龍和鄰近地區急促發展的挑戰，今天最需要的是針對本地中高層藝術管理人員（具有四年至十年經驗）而設的培訓課程。

最近有同行指出香港的藝術管理課程要符合本地的需要，不能把海外的一套照搬。這點我十分同意，2002年我替香港藝術學院開辦的課程就是特別為本地環境設計。但這並不代表海外的經驗，包括教材、案例，專家學者不能在香港的培訓課程應用，特別是香港在這方面的資源不多。有一些對培訓藝術管理人員重要的科目現時本地課程沒有設置，估計是因為在本地找不到合適的授課專家學者（又不能承擔海外的專家學者）。

針對在職中層藝術管理人員的培訓課程應該由本地的專上學府與海外有經驗的藝術管理培訓機構合作，讓學員一方面深入理解香港和鄰近地域的藝術政策、環境；另一方面要參考國際經驗，學習管理理念的更新，大膽的、創新的執行方法、推廣方法，故此需要向海外專家和學者學習。本地的學院理解業界需求，培訓目標和本地具備的資源，可以製訂課程大綱和邀請本地專家學者負責一部分的授課，而海外的合作則可安排國際一流的專家學者作為教授講師，並提供教材案例。

政府需要繼續對在職的藝術管理課程提供支援

既然有需求有市場再加上西九龍的挑戰，為什麼現時沒有針對在職的中層藝術管理人員的培訓課程（香港大學的「文化領袖」課程針對高層）？筆者相信主要是財務考慮，要辦一個切合香港需要、與海外大學合作的課程，不可能單靠學費達到收支平衡，需要政府的資助或業界贊助。

其實類似課程在2000年前市政總署訓練學校一直有開辦，主要針對訓練他們的中高層藝術管理人員，也開放給少數政府以外的藝術管理中高層管理者參與。市政總署訓練學校委託香港大學或中文大學的專業進修學院與海外的大學合作藝術管理的Post-graduate Diploma課程（先後與倫敦城市大學、紐約州立Binghamton大學等），大部分的教授由海外飛來上課。當時課程獲得訓練學校的補貼。殺局後類似課程就沒有再辦下去。

要盡快提升香港藝術管理水準，當局應該資助本地的專上學院與海外的藝術管理課程合作，開展針對中層藝術管理人員而設的培訓課程。可以把課程的學員名額通過獎學金形式分配，部分撥給九大藝團、康文署的中高層管理人員，部分讓其他藝術機構的管理人員公開申請。保證最需要培訓的人員能通過這個課程受惠。2003年香港藝術學院開辦的藝術管理專業證書課程，三十多個名額裏有九個康文署和六個香港藝術發展局提供的獎學金。

本科課程不是人才培養的解決方法

有些人提出香港的專上院校應該開辦本科藝術管理的培訓課程，培養藝術管理的基層人員。筆者對此並不認同。反對一方面是理念上，另一方面是看到實際落實的結果。先談理念上的原因，一個好的藝術管理人需要具備管理和藝術兩方面的知識，成熟的性格、有很強的溝通能力。本科學習僅有四年，如專注學習一種藝術門類才能剛剛有基本的認識，假如要兼顧藝術、管理、經濟、營銷等等，結果什

麼都是學到皮毛。根據我在內地培養藝術管理本科生的經驗，很多優秀的畢業生結果都被公關、廣告、外資企業高薪吸納，結果真正從事藝術管理的不多。

我經常被問及如何進入這個行業及何時進修。我的答案是本科畢業後盡量找一個藝術管理崗位，工作兩三年後再去讀研究院課程。從人才培訓的角度，成效最高的藝術管理學習是學生已經在文化藝術管理方面有一定的工作經驗，他們的工作經驗促使他們在學習的過程更加能夠「舉一反三」。

經濟回報不容忽視

值得關注的是每年都有不少曾經修讀文化藝術管理課程的在職藝術管理人員選擇離開這個行業（其中包括一些我的前學生）。本來不同行業人員流動是很正常的情況，不過據我的理解，選擇離開的從業員不少其實對這個行業還有興趣，只是客觀的考慮令她們找「更好的出路」。客觀的考慮主要是 1) 其他行業僱主提供更好的工作條件（薪酬），2) 因為流動性低，無法在香港藝術管理有限的工作崗位內找到另一份自己喜歡的工作，3) 對香港的藝術生態環境或藝術管理行業發展前景不樂觀。其實人才培養成本（時間、金錢）很高，流失這些有經驗的中層藝術管理人員我覺得非常可惜，也是我覺得需要正視的。

筆者三十多年來接觸不同國家的藝術管理人員，發覺能夠在這個行業長時間投入並作出貢獻的，主要是因為其個人對文化藝術有興趣和承擔。但他們的經濟價值通常也獲得體現。藝術管理人的其中一個重要功能是為藝術家/藝術機構融資、創做財富，所以他們的經濟價值不應該被忽略。

較為可惜的是，除了在公務員架構和法定組織裏，不少香港藝術管理人員的經濟價值並未得到足夠的重視。近年基層員工的條件更有下滑的情況。這對於吸引有志又有能力的青年進入這個行業和挽留人才非常不利。樂觀的看，當西九龍的文化設施需要聘用營運人員時，市場需求相信會導致整個行業的薪酬提

升。不過這可能是多年後的情況。

究竟有多少香港藝術機構的董事局和領導層重視管理人才的發展培訓以提升機構的營運能力？把行政人員的薪酬視為優先考慮？誠然，當藝術撥款僅僅足夠（或不夠）藝術活動的基本運作，管理人才的工作條件和培訓往往被認為是次要或長遠的考慮。這是值得撥款機構關注的。

挑戰也是機遇

西九龍的開發和內地文化設施配套的急促發展，也給香港的藝術管理培訓帶來一個機遇。藝術管理培訓的需求是區域性的，無論是北京、上海、廣州、臺北、新加坡的在職藝術管理人員都希望參加具備國際視野、兼有區域特色的訓練課程。現時香港中文大學的課程吸引很多內地優秀的學生（雖然有藝術管理經驗的不多）。筆者前幾年替上海音樂學院創辦的研究生課程，就成功吸引來自臺灣、香港、澳門、新加坡的在職藝術管理人員參與。一個培訓課程有來自不同城市的學員，能大大提升學員的國際視野和人際網絡。今天在香港辦一個針對中層藝術管理人員的課程，應該是針對整個區域的，這也配合西九龍未來的人才需求。

香港今天絕對有條件成為區域藝術管理培訓中心，當有更多區域內的優秀藝術管理人才來香港進修學習，也會有更多優秀的人才被吸引留下來參與香港未來文化藝術的發展。當香港的藝術生態環境和藝術管理人的經濟價值有所改善後，相信部分流失了的人才也會歸來，“海納百川”加上提升現時從業員的專業能力，藝術管理人才需求的挑戰便能得到解決。

編按：本文章初次刊登於香港藝術行政人員協會網頁 www.hkaaa.org.hk 的第 4 期「電子報」2011 年 12 月；鄭新文正在替香港教育學院籌辦專門針對中層在職藝術管理人員而設的 Executive MA “藝術管理與創業行政人員藝術碩士”。

香港音樂專科學校有以下書籍、樂譜及鐳射唱片出售

類別	書名 / 鐳射唱片	價目
期刊	《樂友》合訂本(第 49 至 60 期)(第五冊)	\$50.00
期刊	《樂友》合訂本(第 61 至 71 期)(第六冊)	\$70.00
期刊	《樂友》合訂本(第 72 至 82 期)(第七冊)	\$70.00
書籍	《弦樂四重奏的樂器》(馮翰高著)	\$150.00
歌譜	《長恨歌》(黃白、林聲翕曲·10 首歌·1994 年)	\$20.00
歌譜	《長恨歌》(黃白曲·7 首歌·1978 年)	\$10.00
歌譜	《音專理論作曲系畢業生(70-85)作品(獨唱)(第一輯)》	\$50.00
歌譜	《音專理論作曲系畢業生(70-85)作品(合唱)(第一輯)》	\$50.00
習題	《樂理習題》(胡德禧編)	\$22.00
歌集(5 首)	《跟隨祂行》(胡德禧作曲·陳贊一、許建吾作詞)	\$24.00
歌譜	《新編聖詩：「愛」(第四輯)》	\$49.00
歌譜	《新編聖詩：「望」(第五輯)》	\$49.00
鐳射唱片	《新編聖詩：「愛」(第四輯)》	\$78.00
鐳射唱片	《新編聖詩：「望」(第五輯)》	\$75.00
歌譜	《我寧願有耶穌》	\$5.50
歌譜	《祢真偉大》	\$4.50
歌譜	《主啊·指示祢路》	\$4.50

有意購買者，請電 2380 6016 與本校聯絡。

鳴謝

(2010 年 12 月至 2012 年 10 月)

贊助「香港音專 61 週年音樂會」	
陸堅智	\$500.00
龔書安	\$750.00
香港音專經常費	
龔書安	\$2,000.00
香港音專發展基金	
許翔威	\$40.00
吳恒中	\$4,000.00
龔書安	\$1,000.00
陸堅智、鄭蓮莉	\$800.00
吳子健	\$1,000.00
樂友捐款	
黎尚冰	\$500.00
胡德禧	\$1,800.00
無名氏	\$500.00
吳毅	\$3,000.00
捐款	
鄭小芬	\$300.00
李學齡	\$300.00
陳順好	\$300.00
吳振輝	\$3,300.00
許翔威	\$300.00
陳馬奇	\$2,400.00
吳俊凱	\$300.00
徐允清	\$300.00

其他捐款		
吳子健	\$1,000.00	贊助刊登“樂樂國樂團”4/9/2011 音樂會場刊全版廣告
吳恒中	\$30,000.00	邵光獎學金捐款
其他捐贈		
周文珊	書本一批	
徐允清	書本一批	
徐英輝	書本一批	
李德君	書本一批	
黃健明	詩集兩本	
伍于仁	書本三本	
陳璋棊	CD 一張	
黃文錦	CD 一套 (Bach Edition)	
吳振輝	直身鋼琴一部	
David Francis Urrows	期刊一批	
楊漢倫	書本一批	
葉建明	數碼鋼琴一部	
楊月雲	書本三本	
林育榮	書本一批	
林育榮	書櫃兩個	
鄭家惠	書本一批	
蘇明村	CD 一張	
吳俊凱	書櫃一個	
吳俊凱	書本一批	



香港音樂專科學校
HONG KONG MUSIC INSTITUTE

MUSIC UPGRADE 全港歷史最悠久的音樂學府 提升您的音樂技巧和修養

教育局註冊非牟利慈善團體（編號：E.D.1/28111/52）

宗旨：推廣樂教，培養音樂專門人才，促進音樂藝術發展

課程

- 四年制（夜間）文憑課程
- 一年制、二年制、四年制（夜間）證書課程
- 二年制（日間）鋼琴教學證書課程
- 校外課程（個別或小組器樂、聲樂、樂理、視唱練耳課程）
- 短期班制課程

正校：九龍深水埗長沙灣道 137-143 號 4 字樓 電話：2380 6016 傳真：2397 0893
分校：九龍深水埗大埔道 18 號 3 字樓 電話：2788 1127 傳真：2788 3974
網址：<http://www.hkmi.net>