

关于《复兴国乐我见》的作者问题

徐天祥（中国音乐学院 科研处，北京 100101）

[摘要]1939年以“思鹤”名义发表的《复兴国乐我见》，被认为是萧友梅的论文，学界亦提出过“陈洪代笔、萧友梅审定”的说法。本文通过研究，证实“陈洪代笔”确有其事，并进而发现：该文内容与观点的归属呈现出较为复杂的情况，并不仅仅是单纯的“代笔”。它延续了陈洪的一贯主张，亦渗透了一些萧友梅的略有不同的观点。今人使用《复兴》的材料时，应充分考虑到该文的成文过程及作者，尽量明确各部分内容的归属，使得《复兴》的观点与陈洪、萧友梅的国乐思想有着更加准确的对应。

[关键词]《复兴国乐我见》；萧友梅；陈洪；思鹤；国乐；旧乐

[中图分类号] J603； J609 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1008-9667（2012）03-0016-08

一、问题由来

多年前，笔者准备踏入音乐专业的学习之路时，曾在图书馆阅读过《中国现代音乐家论民族音乐》。^[1]该著收有署名“思鹤”的论文《复兴国乐我见》（以下简称《复兴》）。文章将音乐分为内容、形式和演出三部分，并且把中西乐器比作“弓箭”和“高射炮”。其立意独特，观点和论述非常有趣，给少年时代的我留下了深刻印象。至于“思鹤”的署名，当时几乎没有任何音乐专业知识的我，猜测其不像真名，倒有可能是某位音乐家的笔名。因此文与书中《新国乐的诞生》等数篇陈洪先生文论的观点比较相似，因此笔者想当然地认为：“思鹤”是陈洪的笔名，《复兴》的作者即为陈洪先生。

考入大学后学习音乐史，才知道“思鹤”原来是萧友梅先生的“字”。这时我不禁懊悔自己当初的“想当然”——凭主观印

象下结论，将《复兴》的文章和作者，以及“思鹤”的名字和主人张冠李戴。至于《复兴》与陈洪先生的“国乐”主张为何如此相似，究竟是谁影响了谁，因从未做过萧、陈二位先生的研究，也就没有进一步深思。后来尽管粗略浏览过《中国近现代音乐家传》中的陈洪传记，文中说“萧友梅有些署名发表的文章也由陈洪代笔（如：1939年发表的萧友梅署名文章《复兴国乐我见》）。”^[2]但作者未就此事详加说明，加之萧友梅的著作集收录了《复兴》，因而笔者模糊地认为是自己记错了，或是传记作者的说法不可靠，未再继续加以关注。

2008年，南京师范大学出版社出版《中国现代音乐教育的开拓者陈洪——陈洪文选》（以下简称《陈洪文选》）。编者在附录中收录了《复兴》，认为“至少有三位陈洪的学生及同事谈及该文出自陈洪的手

收稿日期：2012-05-09

作者简介：徐天祥（1984—），江苏沛县人。中国音乐学院科研处研究实习生，研究方向：中国传统音乐。

笔”，并号召“广大学者研讨”^[3]这一问题。即除林经天外，林克仁、俞玉姿亦认为《复兴》与陈洪有关。^[4]新近出版的专著《萧友梅编年纪事稿》亦将俞说收入。笔者在阅读《陈洪文选》的过程中，也愈发觉得《复兴》的很多观点、论述甚至具体文字，与陈洪先生的部分文论是如此接近，也就更加意识到对于这一问题应充分重视。《复兴》作者问题的厘清，有助于今人更加准确地理解萧友梅、陈洪的国乐思想，其对于研究陈洪先生国乐观的转折尤其具有关键性的意义。笔者现结合读书体会，谈一谈对此问题的认识。其主要目的在于：其一，为“陈洪代笔”说提供具体的资料分析与支持；其二，通过研究得出新的认识和发现。

二、相同处的比对

在这部分，笔者所做的工作主要分三个步骤：第一步，从文章的标题进行查证；第二步，将《复兴》与陈洪《新国乐的诞生》进行比对；第三步，将《复兴》与陈洪的其他文论进行比对。现简述如下：

（一）从文章的标题进行查证

标题是文章凝练的部分，从中能部分反映出作者写作惯用的修辞。《复兴》标题除“复兴”外，另有两个词汇：“国乐”、“我见”。萧友梅1931年发表过《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》的文章，因此从“我见”一词的用法来看，很像萧氏的风格。但更为关键的“国乐”一词则不同。查阅《萧友梅全集》及《萧友梅音乐文集》，在萧氏近六十篇的音乐文论中，除《复兴》外标题包含“国乐”的有两篇：《闻国乐导师刘天华先生去世有感》、《对于各地国乐团体之希望》；《陈洪文选》所录文章，标题包含“国乐”的亦有两篇：《国乐的定义》、《新国乐的诞生》。经比较可以看出：萧氏尽管也像陈洪一样在标题中使用“国乐”，但所指却不一样。《闻国乐导师刘天华先生去世有感》、《对于各地国乐团体之希望》中的“国乐”，指中国（传统）音乐，尤其是民族器乐；而陈氏《国乐的定义》、《新国乐的诞生》中的“国乐”，指的却是中国新音乐。《复兴》通篇谈论如何重建（复兴）中国音乐，标题中的“国乐”

指未来表现中国人时代精神、思想与情感的新音乐。该文“国乐”的用法与陈洪《国乐的定义》、《新国乐的诞生》相同，而与萧友梅《闻国乐导师刘天华先生去世有感》、《对于各地国乐团体之希望》相异。因此仅从标题来看，至少可以发现《复兴》可能与陈洪存在一定的关联。

另外，《复兴》全文开宗明义第一句话是“欲复兴国乐，须先彻底认识国乐之定义。”而陈洪此前发表的一篇文论的标题，恰恰就是《国乐的定义》。由此也不难窥见《复兴》与陈洪之间的联系。

（二）《复兴》与陈洪《新国乐的诞生》相同处的比对

笔者所做的第二步工作，是找来陈洪1939年论述国乐的文论，与《复兴》比对。若此文真由陈洪起草，则文中的思想与这一年陈洪在其他文论中表达的思想应存在一定吻合。1939年陈洪专门论述国乐的文论仅有一篇——《新国乐的诞生》（以下简称《诞生》）。该文与《复兴》同发表在陈洪主编的《林钟》创刊号上。将二者对比参看，笔者的总体印象是：其观点、论证、甚至举例，存在诸多相同之处。似乎《复兴》浓缩着作者观点的精华，而《诞生》对《复兴》涉及的问题做了进一步解释和阐发：

例一：

《复兴》：音乐一经分析，可看出三个因素：①音乐之内容，即思想、情绪与曲意等；②音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等；③音乐之演出，即乐器与演奏技术等。此三个因素之中，以第一个（音乐之内容）为最重要……音乐之生命乃寄托于其内容之上，形式为躯壳，演出则仅为所运用之工具而已。

《诞生》：我们研究音乐，常可以把音乐的“内容”和“外形”分开来观察。内容便是乐曲里面的感情、观念、意识和思想；外形便是乐曲的曲式、节奏、旋律、和声以及演出的方法。内容是灵魂，外形是躯壳；有了内容才需要外形，等于有了灵魂才需要躯壳。没有灵魂的躯壳是一架死尸，没有内容而仅有外形也决不成音乐。

分析：二文均把音乐分为“内、外”两部分，认为音乐的内容决定一切，乐曲的生命和灵魂寄托于其上。其观点、行文、词语几乎如出一辙。不同点仅仅在于，《复兴》将音乐分为内容、形式、演出三个因素，而

《诞生》将形式和演出归纳为“外形”一项而已。

例二：

《复兴》：凡物愈是在外，则愈易受外界之影响。音乐之三个因素之中，最易受外来之影响，且亦必须随时代潮流而改良者，为音乐之演出（乐器与演奏技术）。……中国音乐用外国乐器演出，依然为中国音乐，且因以更为发达。

《诞生》：凡越是外在的东西，便越容易蒙外界的影响；音乐的演奏方法最容易变动；其次是曲式；最顽固而有特性的是音乐的内容。……有了这内容，不管用的是西洋曲式，或亚拉伯乐器，若能表出这内容，都可以说是国乐。

分析：二者一致认为音乐的内容、形式和演出，受外界影响由内至外呈反比变化，主张只要内容是中国的，都可以说是中国音乐。不同点似乎是二者在文辞上有意使用不同的写法。后者基本为白话文，而前者夹杂着一些文言文的用法。

例三：

《复兴》：音乐家应有使用工具之自由……现行之欧洲乐器已成为世界化之工具，演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更便利（现戏班中已有人采用Violin），将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。我国现用之乐器之不及欧洲乐器，乃不容否认之事实。且举笛为例，我国之笛指洞有六，故仅有七音……试观欧洲近代之笛，指洞有二十余，能奏三均，各均皆有十二半音，且得数学之助，发音准确，非我国笛子所能望其项背。

《诞生》：国乐作曲家应有选择工具的自由……音乐能不能代表一个国家民族，也先视内容而决定。外形的责任仅在表现内容，只要有充分的表现力，便是好工具。……中国笛子可以吹昆曲，Boehm flute也可以吹昆曲，但将来昆曲改进而应用于半音阶，笛子没有半音，吹不出半音阶，Boehm flute则应付裕如……

分析：两段文字均认为作曲家有选择“工具之自由”，实出自共同的一句。认为中国竹笛不如西方长笛，主张用西方乐器替换中国乐器等基本一致的论说，亦可证明写作如上文字的作者应为同一人。

例四：

《复兴》：有问于工程师者曰：吾国交通工具向只有帆船骡车，比西洋落后，今欲赶上，须逐渐改进，由帆船骡车而轮船火车，而汽船汽车，经若干年后始制造飞船飞机乎？聪明之工程师答曰：不必重演历史，只需迎头赶上，直接采用飞船飞机

可矣。……我国音乐现即可直接采用二十一洞之Boehm式长笛，无须逐步演进……若有以我国乐器一经改用，即有丧失国粹为忧者，可以此喻释之：弓箭，吾国固有之战器也，代表我国一部分文化，在战史上曾有重要之位置，当保存之固也。然能用以射敌人之飞机乎？

《诞生》：若有人说：“二胡弦少，可以加多几根，笛子洞少，也可以多开几个；都可以改良，不必采用人家的东西。”这种见解，又是重演历史，等于必要由帆船慢慢改成飞船，由弓箭慢慢改成高射炮。既然世界上有现成的飞船和高射炮，我们也一样可用，对于这些工具，又何必斤斤于“人家的”、“我们的”呢？

分析：以上从二胡、小提琴弦数的多寡和竹笛、长笛指洞的多少论乐器成败的观点，以及帆船、飞船、弓箭、高射炮的比喻，若非出自同一人的笔下，则不可能如此一致。两段文字甚至连开头的写作形式都一样（用“有问于工程师者曰”、“若有人说”的问句展开论述）。

以上举证可以看出，《复兴》与《诞生》存在诸多相同点。它们的学术观点、写作思路、所用例证、部分论说几乎一致。二者的不同主要是使用文字的不同，前者夹杂着文言文，后者则全为白话。一样的意思，不一样的表述文字，似乎是作者刻意为之。另外，《诞生》中的一些阐述文字也很值得玩味。如该文在论证中说：“可引思鹤先生的话以说明之”，随即引用了《复兴》中的一段文字（可以看出《诞生》的作者对《复兴》相当熟稔），引述完写道：“这段话把乐器问题说得非常明白透彻，倘须再事申述者，则或可就中国音乐应用西洋乐器是否适宜一层，稍作解释。”其语气和用语，俨然引述《复兴》的那段话是他所写。从陈洪这句不经意间流露出的话中，亦不难体会到其中的情况所在。

（三）《复兴》与陈洪其它文论相同处的比对

从《诞生》一篇文章可以看出陈洪与《复兴》的密切关系，但这尚不足以完全说明《复兴》就由陈洪所写。因为陈洪是《林钟》杂志的编者，从理论上说他也有可能作为主编先看到《复兴》，受《复兴》的影响写作了《诞生》。因此，笔者继而将《复兴》与陈洪1939年前的其他文论进行了比

对。查证结果证明：陈洪的其他文论大量存在与《复兴》主要内容相同/相似的情况：

例五：

《复兴》：音乐一经分析，可看出三个因素……（同例一）

《国乐的定义》（1934）：倘若我们把音乐的本身分析一下，我们可以看出音乐的三个元素来：①音乐的内容，即思想、情绪和曲意；②音乐的形式，即曲式、旋律、和声与节奏；③音乐的演出，即乐器和演奏技术。……音乐的生命寄托在内容的上面，形式是躯体，演出则不过一些工具的运用而已。^{[5]26}

《广州市第一届音乐座谈会宣言》（1937）：内容是情绪和题材，外形则包括乐曲形式、作曲技术、乐器、演奏技术等。内容是灵魂，外形是躯体……^{[6]52}

分析：认为音乐由内而外分为若干构成元素，以及内容决定音乐，这是陈洪国乐观立论的基础。他有时将音乐的元素分为内容、形式和演出三部分，有时分为内容和外形两部分。无论二分或三分，其基本观点是一样的。从中能明显看出：《复兴》对这一问题的论述，源于陈洪1934年发表的《国乐的定义》，二者连文字都几乎一模一样。

例六：

《复兴》：凡物愈是在外，则愈易受外界之影响。……（同例二）

《国乐的定义》（1934）：凡越是在外的东西，便越容易受外界的环境的影响；越是在内的东西，便越不容易受这种影响。所以音乐这三个元素（中）最容易受环境的影响而带上这环境的时代精神和地方色彩的，是音乐的演出，其次是音乐的形式，复次才是音乐的内容。^{[5]27}

分析：如同上例，《复兴》的此段论述源于《国乐的定义》，二者的文字也极为相似。

例七：

《复兴》：音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容，则可知国乐与非国乐之分，应以内容为唯一之标准也。

《西洋音乐浅释》（1934）：外形是内容的躯壳，有内容然后才有外形的必要……^{[7]5}

《国乐的定义》（1934）：内容才是音乐的生命，形式和演出不过是方法和工具，没有多大重要而且可以随时变通的。^{[5]29}

《假洋鬼子与中国新音乐》，原载《广

州音乐》（1934）：乐器只是音乐的工具，不足以代表民族，陈朽的旋律也只象征着陈朽的世代，和中国的新音乐绝无关系。^[8]

分析：《复兴》认为内容是判断国乐的唯一标准。这种观点，早在1934年陈洪发表的三篇文章中即已表述过。

例八：

《复兴》：我国之笛指洞有六，故仅有七音……（同例三）

《音乐革新运动的途径》（1931）：试问六个洞尚不完全的洞箫如何比得上人家十三个洞的Clarinet？两根弦老是“合尺合尺”的胡琴如何比得上人家四根弦的Violin？^[9]

《西洋音乐浅释》（1934）：我们便不得不承认中国音乐之落后。……就乐器而言，六个孔尚不正确的洞箫无论如何比不上人家十三个孔的Clarinet，两根弦老是“合查合查”的二胡，无论如何比不上人家四根弦的Violin……^{[7]6}

《新音乐运动与青年音乐家》（1935）：中国的箫有六孔，西洋的箫有十余孔，发音又准确。又二胡与繁华林比较，二胡有两条线，通常三数音而已，繁华林有四条线，音域比二胡大数倍，所以比较起来，音域差得厉害。^[10]

分析：以上四篇文章，均以指洞的多少、弦数的多少为评判乐器先进落后的标准，得出竹笛不如长笛、洞箫不如单簧管、二胡不如小提琴的结论。其观点正确与否姑且勿论，由此可以看出这种观点应出自同一人。

例九：

《复兴》：有问于工程师者日……（同例四）

《广州市第一届音乐座谈会宣言》（1937）：飞机大炮已经成为国际普遍的利器。哪一个国家有了更好的利器，一泄漏出来，别的国家便争先恐后的模仿他。音乐的技术也是如此。^{[6]53}

分析：《复兴》中将乐器比作飞机、大炮的“经典”比喻，实出自1937年陈洪执笔的《广州市第一届音乐座谈会宣言》。

以上若干实例，基本可以证明陈洪是《复兴》的主要作者。至少上文涉及文字，应出自陈洪之笔。

三、相异处的比对

笔者本以为完成以上工作，即可认定《复兴》的作者是陈洪。然而再仔细阅读、揣摩，发现：《复兴》的某些观点与陈洪

此前的文论也存在一定的矛盾，甚至连《复兴》本身也有一定的矛盾。这应做何解？因此，笔者又做了三项比对工作：

（一）《复兴》论文内部相异处的比对

《复兴》论文内部的相异处，主要有四点：

其一，既然反对“我国旧有之乐器及技术所表演之旧调”，认为只要表现中国时代精神、思想、感情的即为国乐，而不必限定任何形式。又为会何在“复兴国乐”的七条计划与实施中，将“从旧乐及民乐中搜集材料”列入，并提升到“作为创造国乐之新基础”的“基础”高度呢？

其二，既然认为中国乐器连进化的必要都没有必要，而直接像高射炮取代弓箭、轮船取代帆船那样，完全被淘汰，中国音乐全部改用欧洲乐器，又为何在“复兴国乐”的计划中说：“设有琵琶班……训练演奏琵琶专门人才”呢？

其三，既然重新框定“国乐”定义，认为“表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感”的就是国乐，又为何说“师范部及本部理论作曲组课程中亦有国乐一门功课”？这里的“国乐”明显指中国（传统）音乐，这与该文开篇提及的国乐定义是一个很大的矛盾。

其四，既然《复兴》前面的论述已将中国（原有的）音乐否定了，又为何在结尾处说：“我国旧乐之丰富处……在于辞章与曲谱。历代此曲之种类繁多……日渐湮没者，至为可惜”，并建议政府安排专人负责整理，若“政府采纳……则吾国音乐幸甚”？

《复兴》论文内部的相异处可以总结为：在全面否定中国（原有）音乐的前提下，又希望部分保留、发扬中国（原有）音乐。相异点难以自圆其说。

（二）《复兴》与萧友梅相异观点的比对

相异点之一，是《复兴》如此详尽的国乐思想不可能一日生成，其主要论点应可以在作者此前的相关文章中找到蛛丝马迹。然而遍查萧友梅的全部著述，均无将音乐分为内容、形式、演出三种元素的说法。因此《复兴》的某些观点在萧友梅的著述中也显得较为突兀。

相异点之二，是《复兴》对国乐的定

义，与萧友梅对国乐的理解和运用相左。《复兴》明确说明：将中国（传统）音乐当做国乐“实属谬误”，但萧氏的文论中却不止一次出现过将中国（传统）音乐直接称为“国乐”的情况，前文所述《闻国乐导师刘天华先生去世有感》、《对于各地国乐团体之希望》即如此。萧友梅主持国立音专工作期间，亦专门安排开设中国（传统）音乐意义上的“国乐”专业课程。一个人如何可能一边将中国（传统）音乐称为“国乐”，一边又“搬石头砸自己的脚”，说这种观念“实属谬误”呢？

相异点之三，是《复兴》对待中国乐器的主张与萧友梅不同。该文第三节认为中国乐器连进化的必要都没有，要像大炮代替弓箭一样，用西洋乐器代替中国乐器。而众所周知，萧友梅是主张改良中国乐器的。他早在1916年的博士论文中就声明：“中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的……只要我们科学地而又机械化地对他们加以改造，那还是大有可为的。”1937年，他在《十年来音乐界之成绩》中专门辟出一节，讨论“旧乐器改造”，并勉励大家“希望今后有志改良国乐者更加努力。”改良中国乐器是萧友梅数十年来的一贯主张，一般不会“一百八十度大转弯”，将中国乐器彻底否定。

相异点之四，是萧友梅在自己的著述中并没有完全否定中国（传统）音乐。《复兴》说：“抄袭昔人残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无干涉，则仅可名之为‘旧乐’，不配称为‘国乐’也。”而1924年萧氏在为李华萱《俗曲集》所作的“序”中有云：“李荣寿先生研究国乐多年，近以所译《俗曲集》示余，并邀之为序，欢喜应之。”《俗曲集》应是“昔人残余之腔调”，萧友梅竟“欢喜应之”作序。可见《复兴》中的这一说法，与萧氏相异。此类例子尚有很多。如1931年，萧友梅将“整理国乐”上升至“音专同人的重要工作的一种”的高度，并提出了很多具体的整理建议；^[1]1938年，他在《旧乐沿革》中列出许多思考题，其中一项是“昆曲的长处在哪里？”这显然与“昔人残余之腔调”的批评讽刺不同。更何况萧友梅在办学过程中，曾

要求每个音专学生都必须学一种中国传统民族乐器呢?

饶有意味的是,后人在研究萧友梅国乐思想的时候,已经注意到《复兴》与萧友梅其他文稿的矛盾之处。如魏廷格先生曾评论说:

他将音乐分成三个要素……萧友梅虽有这样的见解,但在实践中,他从来不是简单地取消中国乐器。……是否可以认为,在中国乐器问题上,他怀有某种矛盾的心理?……萧友梅,实际上已经感觉到了在音乐文化里,灵魂与躯干的关系并非简单明了的。^[12]

笔者以为,这种“矛盾”实际上是他人撰写的《复兴》与萧友梅文论一贯主张之间的矛盾。萧友梅感觉到“灵魂与躯干的关系并非简单明了的”,也正好可以从侧面说明:《复兴》中的“灵魂与躯干”说,并非为萧友梅本人所写。

(三)《复兴》与陈洪相异观点的比对

相异处之一,是建议整理“旧乐”与彻底否定中国音乐的矛盾。《复兴》全文最后一段对整理“旧乐”提出了若干建议,将之提升至“吾国音乐幸甚”的高度。而陈洪20世纪40年代以前对待“旧乐”的主要态度是否定、排斥、呼吁“淘汰”,他直至1939年仍在《新国乐的诞生》中呼吁“我们再不能向后转,一切旧的让它去寿终正寝,无谓给它打强心针;我们把视线移向前方……”。而在《复兴》中,“禽兽之境”不见了,“铲除”、“淘汰”也不见了,代之以积极整理“旧乐”,这与陈洪在1930年代的一贯主张有很大不同。

相异处之二,是《复兴》“设有琵琶班,训练演奏琵琶专门人才”之说,与陈洪对待中国乐器(包括琵琶)的主张不同。他曾认为中国琵琶曲“以惊奇制胜”,是“以变态性欲制胜”的音乐。^[13]又怎么可能在《复兴》中说正进行“训练演奏琵琶专门人才”的实践呢?

相异处之三,是《复兴》“从旧乐及民乐中搜集材料,作为创造新国乐之基础”之说,与陈洪关于如何创造中国新国乐的主张不同。他一贯强调以“西洋各先进国现成的音乐”作为创造的基础。^[14]既然强烈地否定中国音乐,将之作为新音乐的对立面,又怎么可能把它提升至创造新音乐基础的高度呢?

相异处之四,是《复兴》认为中国(原

有)音乐的辞章和曲谱非常“丰富”、“浩繁”,是一笔宝贵的财富。而遍查20世纪30年代陈洪先生的论文,对中国(原有)音乐基本上都是否定的。其本人当时对中国(原有)音乐没有太多的了解和研究,又如何突然在《复兴》中呼吁政府整理国故,俨然对中国(原有)音乐颇为了解和有一定研究呢?

《复兴》与陈洪发表于20世纪30年代相异的观点,却能够在萧友梅的某些文论中找到相关依据。如第一点整理“旧乐”的建议,萧友梅博士论文做的就是研究中国古代的乐器和乐队,这本身就是整理国故的一种实际行动。第二点培养琵琶演奏人才,萧友梅无论在北京还是上海从事音乐教育活动,都安排了国乐(民族器乐)课程,尽管比例很少,但至少。第三点将传统音乐作为创作新音乐的基础(或基础之一),也是萧友梅的一贯主张。第四点提议重视辞章和曲谱,萧氏对辞章和曲谱比较熟悉,他之前写过《中西音乐的比较研究》、《〈九宫大成〉所用的音阶》、《为提倡词的解放者进一言》、《旧乐沿革》等论文,从中亦不难找到《复兴》重视辞章和曲谱的原因。

《复兴》与萧友梅观点的相异处,证明作者可能是陈洪;《复兴》与陈洪观点的相异处,又说明文中也有萧友梅的观点;《复兴》内部的相异处,正好印证了《复兴》将两人表面上相同、实际部分观点又有所区别的内容融在了一篇文章之中。

四、《复兴》与《关于我国新音乐运动》的比对

为进一步探究《复兴》与萧友梅、陈洪的关系,笔者做了最后一项工作——将《复兴》与《关于我国新音乐运动》(以下简称《运动》)进行比对。《运动》原载《音乐月刊》1938年第1卷第4号,由该刊记者问,萧友梅作答。《音乐月刊》由陈洪编,而20世纪30年代有些音乐杂志的编辑工作往往由主编一人完成,所谓编辑或记者也常常就是主编本人。加之“记者”询问的具体问题和语言风格非常接近于陈洪,因此本文暂将此文的采访整理记者视为陈洪先生。若1938年的《运动》真由陈、萧二人问、答而成,则1939年可能同样是二人合作的《复兴》的观

点,应能够在《运动》中找到一定的线索。该文十条问答中需要注意的是第三条、第四条、第五条和第七条:

例十:第三条

问:有人主张:要复兴我国音乐,须先把西洋音乐全盘接受过来,使它与我国文化发生接触,从而产生一种以我国精神为灵魂,以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解,先生有何意见?

答:这当然是一种很好的试验,可惜还没有人彻底实行。

文中记者的问题,与陈洪的一贯主张相同。问句中的“有人主张”,说明持有这种观点的并非萧友梅本人。此条可证实《复兴》中音乐构成三元素、内容决定音乐的观点,不是由萧友梅本人提出的。

例十一:第四条

问:概括言之,中国音乐之复兴当循何途径?

答:与其说复兴中国旧乐,不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下,说到改造,就要采取其精英,剔去其渣滓,并且用新形式表出之,所以一切技术与工具须采用西方的,但必须保留其精神,方不至失去民族性。

答句中的论述与《复兴》的主要观点比较接近。萧氏著作中有类似明确主张的极少,《音乐家的新生活》(1934)中的“我之提倡西乐,并不是要我们同胞做巴哈、莫扎特、贝多芬的干儿,我们只要做他们的学生……如果我们不是艺术的猴子,我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性,虽然它的形式是欧化的”,^[15]相对而言与之接近。但此书由廖辅叔代笔,经萧友梅审阅定稿,因此这一观点是否完全是萧友梅本人的,尚待考证。从萧氏的其他文论中,则很难看到主张中国音乐“一切技术与工具须采用西方的,但必须保留其精神”的看法,但陈洪的观点却与此相同。因此,此说究竟是萧氏本人的,抑或萧氏受陈洪影响,或此说经陈洪修改,暂存疑。

例十二:第五条

问:有人主张:音乐不分国界,用世界的眼光来观察音乐,凡是进步的音乐,便迎头把它赶上,凡是落后的音乐,便忍痛把它放弃……这种看法,先生以为如何?

答:抱定这种见解去学音乐技术是可以的,但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时,就不能把旧乐完全放弃。

认为中西音乐不分国界,应当“迎头赶上”进步音乐,“忍痛放弃”落后音乐,这是陈洪此前经常表述的主张。文中“有人说”,实际上是陈洪在陈述自己的观点,以征求萧友梅的意见。萧氏对此是不赞同的。他认为不能完全放弃“旧乐”,至少在创造新乐时应从“旧乐”中吸取有益成分。这也正好对应了《复兴》所说的“从旧乐及民乐中搜集材料,作为创造新国乐之基础”。

例十三:第七条

问:对于我国民众音乐,先生有何比较具体的建议?

答:对于我国民众音乐愚见有数点如下:

一、搜集旧民歌……

二、搜集民曲(folk tune,俗名小调,指有声无词的一类),加以整理,配以和声。

三、选择好的旧剧(指有历史价值而合时代思潮的)加以整理。

四、由政府及音乐学校双方征求新作民歌并配以曲谱。认为有价值的请政府给予奖励,藉以创作新时代的民众音乐。

关于中国民众音乐,萧友梅建议搜集整理中国的民歌、小调、戏曲,并加配和声,同时鼓励新创民歌。这与陈洪先生的主张“锣鼓戏一日不肃清,封建思想和宗法思想的毒便一日不能消灭”等论述截然相反;而与《复兴》中风格近似萧友梅的部分(整理“旧乐”国故,将民乐作为未来音乐创作的基础等主张)相通。因此,这也能够证明《复兴》在陈洪起草的基础上渗透了若干萧友梅的观点。

结 论

(一)通过《复兴》与相关文论的比对,可以从具体材料上证明“陈洪代笔”说属实。当事人虽已作古,其本人也并未正式发表文章澄清此事,但资料明白无误地显示:《复兴》的主体部分应为陈洪所作。经仔细分析原文,可以发现其中的诸多痕迹。

(二)研究结果表明,《复兴》的内容与观点归属,又呈现出较为复杂的情况:《复兴》的成文,应是陈洪起草、萧友梅修改。而在该文写作的1939年,陈洪与萧友梅的国乐思想还是有所不同的。这就带来了一个现象:《复兴》虽由陈洪执笔,但个别观

点却与陈洪此前的言论相左；《复兴》虽经萧友梅修改并以萧氏笔名发表，但某些内容又与萧氏此前的论述不同。两人合作的文稿虽然交融在一起，“你中有我，我中有你”，但我们仍然可以由观点的某些不同而大致区分出原创作者。具体来说，该文两千五百余字，共分三节：

第一节“对于‘国乐’之认识”：约一千余字，应为陈洪所作，代表了陈洪当时的观点；

第二节“对于复兴国乐之计划与实施”：约四百余字，共七条计划，大多为陈洪的一贯主张，^①但可能渗透了萧友梅的某些观点，尤其是第七条“从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础”与最后一段的补充文字，应为萧友梅的见解。

第三节“对于改良乐器及整理旧乐意见”：约一千余字，分甲、乙两部分，甲部分代表了陈洪的主张；乙部分更倾向于萧友梅的观点。

总体上，《复兴》延续了陈洪的一贯主张，亦渗透了一些萧友梅的略有不同的观点，因此很难说该文究竟完全代表了当时其中哪一个人的见解。今人在引用《复兴》的材料时，不应“一刀切”，而要充分考虑到该文的成文过程及作者，尽量明确各部分内容的归属，使得《复兴》的观点与萧、陈两位先生当时的国乐思想有着更加准确的对应。

（三）陈洪早期的国乐观念比较激进，此后由于受国立音专教学实践、萧友梅国乐思想的影响，以及自身逐步成熟、对中国音乐逐渐了解等原因，其在《复兴》之后正式开启了国乐观念的嬗变历程。他从早年根本否定中国音乐，到中年逐渐认同中国音乐，再到晚年否定早期言论，认为当时自己“思想偏激，信口胡说……年少、无知，思想幼稚，错误很多，有时莫名其妙，为今想来如一场梦”，^②走了一个一百八十度的大转弯，而这个转折的原点就是《复兴》。至于陈洪先生早期是怎样否定中国音乐的，他为何否

定中国音乐，晚年又是怎样反思自己的国乐观的，今人从中能获得什么样的启示？这也将成为研究的又一论题。

参考文献：

- [1]中央音乐学院中国音乐研究所.中国现代音乐家论民族音乐[M].北京：中国音乐研究所，1962：196-200.
- [2]林经天.胸怀淡泊志高远，晴秋晚枫红愈深——音乐教育家陈洪[A]//向延生.中国近现代音乐家传（第一卷）[C].沈阳：春风文艺出版社，1994：718-730.
- [3]俞玉姿，李岩.中国现代音乐教育的开拓者陈洪——陈洪文选[C].南京：南京师范大学出版社，2008：394.
- [4]林克仁.桃李芬芳赞园丁——记音乐教育家、作曲家陈洪教授[J].人民音乐，1983（10）：31.黄旭东，汪朴.萧友梅编年纪事稿[M].北京：中央音乐学院出版社，2007：481.
- [5]陈洪.国乐的定义[J].音乐教育，1934（12）.
- [6]广州市第一届音乐座谈会宣言[A]//俞玉姿，李岩.中国现代音乐教育的开拓者陈洪——陈洪文选[C].南京：南京师范大学出版社，2008.
- [7]陈洪.西洋音乐浅释——在广东民众教育馆演讲[J].广州音乐，1934（12）.
- [8]陈洪.假洋鬼子与中国新音乐[J].广州音乐，1934（3）：2.
- [9]陈洪.音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作[A]//俞玉姿，李岩.中国现代音乐教育的开拓者陈洪——陈洪文选[C].南京：南京师范大学出版社，2008：17.
- [10]曾滌非，黄礼宾.新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞[J].广州音乐，1935（4）：2.
- [11]萧友梅.对于大同乐会仿造旧乐器的我见[J].乐艺，1931（4）：1.
- [12]魏廷格.回顾萧友梅的中西音乐观[J].中国音乐学，1992（3）：29.
- [13]陈洪.一个错误观念的纠正[J].广州音乐，1934（6）：2.
- [14]陈洪.四年来的广州音乐院[J].广州音乐，1936（5-6）：2-3.
- [15]萧友梅.音乐家的新生活[A]//陈聆群，齐毓怡，戴鹏海.萧友梅音乐文集[M].上海：上海音乐出版社，1990：379-413.

（责任编辑：李小戈）

^①1946年，陈洪在《萧友梅先生五年祭》中说：“民国二十八年他拟好一个复兴国乐的计划与实施办法，定出下面的七条纲要来……这七条纲要可以说是萧先生致力于音乐教育的一贯方针，也可以说是他的音乐教育观。”（鸿倪《萧友梅先生五年祭》，《文章》1946年创刊号）这些计划或萧友梅参与了讨论，或陈洪执笔、得到了萧友梅的认可，但七条中的国乐定义、躯壳与工具云云，却明显像陈洪的风格。

^②引自陈洪1996年12月致学生俞玉姿的信件。