

當搖滾遇上交響：中國搖滾之父崔健及 交響大師王西麟對音樂的回應之訪談錄

◎ 楊漢倫訪問、夏芳華整理

因為手頭上的一個關於中國作曲家的研究計劃^{*}，筆者在2005年春兩次到北京聽國家交響樂團的音樂會。在其中的一場「王西麟作品音樂會」（於4月9日舉行），作曲家王西麟介紹筆者認識其中的一位聽眾。他戴的一頂軍帽把他好半張臉蓋著，看清楚，才醒悟，那是大名鼎鼎的「中國搖滾之父」崔健，但對於他之出現在一場「先鋒派」的音樂會就有點百思不得其解，經王西麟的解釋，才知道他們認識已久。後來，在一次電郵中，我向作曲家提到訪問崔健對他的音樂的看法，想不到崔健馬上答應。在2006年3月，我在電話跟崔健做了一個長45分鐘的訪問，把內容整理之後，覺得蠻有意思，在5月份的時候，發給了王西麟看，請他對提出的問題，也說說他的看法。想不到他也欣然答應。儘管搖滾音樂和交響音樂屬於兩個完全不同的音樂界別，在音樂風格上毫無相關，更莫論它們給賦予的藝術價值和社會意義。但如王西麟指出：「改革開放以來的中國音樂，以先鋒派音樂和搖滾樂兩者為代表，它們來自不同的方向卻同時向同一個極左的文化堤壩勇猛衝擊，並已衝開歷史性的巨大缺口而造成不可逆轉的歷史進步。」以下這個訪談錄，展示了兩位音樂家對音樂、對創作、對文化、對社會的看法。也讓讀者感受到兩位音樂家的惺惺相惜和心靈相通。其中的內容，對了解中國的文化國情，甚有幫助甚。

一、崔健和王西麟的交往

楊： 請問你跟王西麟先生是如何認識的？

崔： 我算是他的學生。我們二十多年以前在一個團裏工作。

（王在和筆者的電郵中補充道：「老師」是一般的尊稱而已，崔健並沒有向我學過作曲。他曾是北交的小號演奏員，我是該團作曲家，比他們都大一代人，他們演奏我的作品，我也為他們做過幾次學術講座，如此而已。）

王： 我是1977年12月文革結束後回到北京的。那時的北交還是北京歌舞團的一個管弦樂隊。1985年這個樂隊改名並正式掛牌為「北京交響樂團」了，但是仍然和北歌混在一起，叫作兩塊牌子，一個班子，就是仍然是同一個領導班子。大概這時對外招收隊員，好像崔健是此前後投考進來的。那時的北交和北歌都住在一棟簡陋的四層樓的「桶子樓」裏，我有時在走廊裏看見他練習吹奏小號。他在北交大約四至五年中曾參加演奏過大量古典交響樂作品。大約1985/6年，我有次經過他的宿舍，見他在寫歌，名為《坎坷行》，這大約是他的起步。他是很靦腆的，多年後我初次看見他演出的瘋狂樣子很為驚訝，才曉得還有另一個崔健。1986年他和幾個人共同組建了

「七合板」搖滾樂隊。那時我也為影視創作音樂，我曾請他擔任過我的抒情樂曲集軟搖滾的「霧」的男主唱。還請他唱過我作曲的幾部電影和電視劇的主題歌，都是大號的悲情的歌，如《蒼鷹之歌》、《北飛行動》、《愛的瞬間》等。他唱得很有情，而且能對歌曲做曲式分析和藝術布局，如《蒼鷹之歌》，他進棚後一個人坐在一邊，在對作品進行研究捉摸，我並沒有對他講解，到最後才錄這首歌，他是經過研究而吃准了，這是首很長的約五分鐘的大歌，有史詩的敘事風格，他的演唱從開始深沉的輕輕述說，一步步有層次的展開再到高潮的爆發，全是他自己的處理，可見他對作品有出自感性的理論修養。他演唱的這首《蒼鷹之歌》還很流行了幾年，十年後還有聽眾點播。有來信說：十年前他聽此歌就很受感動，但是十年後他也經歷了許多坎坷，再聽這首歌，才真正感受到歌的深沉的力量。但是他誤認為是崔健自己作的。我還保存著這篇來信的報紙。這是1985/1995年的事。這首歌也成為流行歌中獨有的代表性的作品。以後騰格爾也多次唱過這首歌，還多次錄成CD。從他離開北交獨立擔綱，並以《一無所有》唱開後，我曾在1987年11月在鄭州舉辦的中國輕音樂學會上專門為他所代表的這個搖滾樂講話評論：「改革開放以來的中國音樂，以先鋒派音樂和搖滾樂兩者為代表，它們來自不同的方向卻同時向同一個極左的文化堤壩勇猛衝擊，並已衝開歷史性的大缺口而達到不可逆轉的歷史進步。」我所以為崔健說話，是因為我完全是從思想解放的歷史意義看的，我極力呼喚中國的思想解放，其作用遠比交響樂太多了。崔健在文化和思想上有一定深度，為人樸實而毫無張揚。他保持了批判和叛逆的思想走向，是難能可貴的。十多年了，我很少見到他。但偶然相遇，所談也不多，卻總是相通的。

二、崔健對王西麟的音樂的看法

楊： 請問你怎樣看王先生的音樂作品？

崔： 我對他的看法肯定是非常主觀的，因為我和他有一個時間的感情關係嘛，所以我對他的尊重是像學生對老師那樣。我覺得他的作品在嚴肅性和技術性上都是非常嚴謹的。當我聽到最後一次的他的音樂會的時候——去年的幾月份我忘了，好像是4月份吧？我就是看了那個以後有另外的一種欲望，之前的感覺好像都已經不重要了，重要的是他的藝術，就是從一個藝術家和一個藝術家兩個之間所產生的感受。所以我覺得聽他最後那個作品的時候，有另外一種感覺，就是他好像是在我心目中有另外一種音樂家的形象脫穎而出。我的感受就是它好像是一個非常獨立的，而且好像不光出自王西麟之手，而好像出自於一個很高大的、很遠的音樂家，同時感覺有一種親近感，又有一種距離感。總的來說，我對這個作品很喜歡，我受到震撼。

筆者的補充：王西麟的《第四交響曲》於1999-2000年之間創作，是一首無標題的交響曲，長達40分鐘，全曲共有四段，但不分樂章，連續演奏。作曲家運用了多種現代音樂的創作手法，以之和他熟悉的地方戲曲音樂語言結合。作曲家指出：作品是「獻給中國史和人類史過去的一世紀和新來的一世紀。」

三、王西麟對崔健的音樂的看法

王： 崔健的歌，最大特點有二：批判性和真誠性。用下里巴人的語言說出有深度的思想，這是最難做到的。我們要看到中國社會在此之前的歌，已成了標語口號的八股式的老套子。而80年代很多人都想打破常規，卻沒能做到。而他打開了這種思維，

這一點最難能可貴，要和歷史相比就更看出其開創性的意義。音樂一定不要直/白/露/，一定要有藝術性。借個不準確的比方，就是音樂要有無標題性。要含蓄，要有意境，有寓意。而且即使表面上用順口溜的馬路文化的方法，但是卻說出有深度的哲理，這是通俗讀物所擅長，而任何交響樂做不到的。如《紅旗下的蛋》/《一塊紅布》/《新長征路上的搖滾》/《一無所有》/《游方僧》等，都是如此。還有真誠。搖滾樂不能參一點假，沒有任何可用來遮掩的。而有的搖滾是乾巴巴的嚎叫，或假裝出來的憤世嫉俗來嚇唬人。崔健沒有。還有一個何勇，也很好，沒有那些假東西。他的歌「這世界是個垃圾場，吃的是良知，拉的是思想」。你能說不深刻嗎？

四、音樂家的社會責任

楊： 那你覺得你自己的音樂和王先生的音樂在社會意義上有沒有相同的地方呢？

崔： 我覺得任何人對音樂，只要以嚴肅的態度去做，都會有相同的部分吧，有一部分會是一樣的。比如說他們都是用聲音表達自己的內心感情。他們是通過和聲的變化，通過情緒的表達，對現實產生了一種化學反應吧，使人們聽到以後就會想到現實生活和理想發生的撞擊——這點可能是一樣的。

楊： 嗯，好。那你怎麼看藝術家和社會的關係這個問題呢？因為王先生一直覺得他的音樂要表達他的苦難，要對社會的不公說出一種抗爭的聲音。我知道你的作品也有這個意思在，所以想看看你這方面的看法跟王先生有沒有相似的地方？

崔： 我認為苦難的聲響氣氛，用古典音樂營造出來的恐怕是別的音樂代替不了的。所以說，對於我們來說，我們只是去理解，能夠產生一種共鳴就行了。我覺得從流行音樂，從搖滾樂當中，好像更多的表現苦難的感覺是不太容易超越交響樂的，或者說是根本就沒有必要。因為我覺得搖滾樂就是要有搖滾樂的特點，它就是有一種更想砸爛一些東西的感受，而並不是單獨表達一種苦難。它有一種想破壞之後又建立出新的東西的感受。我覺得王老師的作品，他的學識、修養、綜合的知識結構、他對苦難的表達和認識，我覺得是非常獨到的，是不可能有人來效仿的，特別是在中國。我覺得這一點不太可能有任何人跟他一樣。

王： 近來上海有人在報上說：「音樂就是要表達快樂和諧」，有位大陸作曲家在香港說，「音樂不能把鼻涕眼淚堆在臉上。」言下之意是說，好像表達苦難就是浮淺的不入流的下等藝術。但是世上有苦難，人類有苦難，藝術就可以表達苦難。但我的音樂並不只是苦難，這種理解是很淺顯而表面的。我不懂得有人為何只從我的音樂中聽到苦難，或對我的音樂只討論苦難……我的音樂絕不只是苦難。何況即就是苦難，比方說那些慢板音樂的篇章吧，也絕不只是苦難，那裏有祈盼/尋覓/憂怨/憤懣/哀傷/彷徨/苦苦的追求/等等比苦難更深更寬的內涵。有好幾位相互全無關係的外國音樂家，如美國西部的80歲的作曲家William Kraft、波蘭的Lutoslovsky、音樂協會的主席Zygmunt Krauze，聽了我的音樂後，都說我的音樂powerful，都用了這個字。就是飽滿的力量，我的音樂裏更重要的是深度，是思想的力量。這是不能和搖滾同時討論的。同時討論就不倫不類了！這是深刻多了的，雖然它沒有搖滾的廣大的覆蓋率。不能要搖滾也表現苦難。各有各的表現之長。我看有一英國的黑女子五人搖滾，唱的是生孩子的苦，卻詼諧幽默，也很好啊。

五、古典跟流行的兩種不同的音樂道路

楊： 你以前也是學嚴肅音樂的，你就選了一條路，是和學嚴肅音樂的有所不同，你去搞

流行音樂。那你怎麼看待中國作曲家，他們走上了先鋒音樂之路，就好像是選了一條愈走愈窄的路？你怎樣看待中國的作曲家，像王先生，用先鋒音樂的語言去創作音樂？

崔： 我覺得先鋒的這種音樂模式，你要是真的去聽了一些西方的音樂的話，你會覺得中國的這種表達從技術上來講不是一個很重要的創新，重要的是它與中國現實的結合。我覺得要是單純的談論技術的話，最起碼我是沒有這個資格，因為我沒有研究過這種的作曲方法，我也沒有學那麼深，跟他比的話可以說根本沒有學過。所以我只能從效果上去聽、去感受。我覺得它整個審美結構還是西方的——西方的交響樂嘛，怎樣去增加本土的層面和理解，所以就必須認識王老師或者所有中國作曲家整個的文化結構。通過他們的文化，通過他們使用的和聲，或者通過他們的解釋，才能真正地找到他們所把握的藝術氛圍，應該是作為一個中國藝術家給你們帶來的感受，而不是任何一個西方的作曲家，他們掌握了很好的西方作曲技術，能夠給你的。我認為這個東西王老師做到了。這是很重要的。在國內還有一些其他人也試圖這樣做。我覺得這個東西從技術上講我是一個外行，我沒有過多地從這方面去捕捉王老師的感受或者其他的東西，我只是通過聽古典音樂，想辦法去找到一個在世的藝術家和這個社會產生關係之後出現的作品有多麼的感動我。這個我覺得才是更重要的。（黑體字是王標的，他認為這是很重要的。）

楊： 這個見解很特別。我想聽聽，你覺得大部分搞流行音樂的人，他們對古典音樂的看法大概是怎麼樣的？他們通常對古典音樂會不會特別地排斥？

崔： 我覺得從初級層面來講可能會有一點兒。因為很多人可能會認為古典音樂是宮廷式的，是貴族氣的，人們會覺得古典音樂和流行音樂比的話，或者說是搖滾樂比的話，相對來說無聊，或者不能說無聊，就是太靜態了，主要是沒有人學過這個。中國進行的古典音樂教育，並沒有普及得像西方那樣。所以人們對古典音樂的理解只是通過一些現有的、僅有的一些音樂教育，對古典音樂的理解並不是很準確，會造成人們對古典音樂的一些誤解。我個人覺得，也許是由於我有很好的機遇，我過去有很好的條件去接觸古典音樂，這種轉變對我來說是自然的。很多人沒有接觸古典音樂，忽然接觸了搖滾樂或者流行音樂以後，他們會對古典音樂帶來一種非常非常膚淺的、表面的一種認識。我想可能是這樣的。

王： 交響樂和搖滾不具有可比性。但是我在欣賞崔健的歌的批判性、真實性的同時，還有他對民族特點的追求。搖滾樂沒有像先鋒音樂那樣的技術性和學術性，絕不能要求搖滾樂有學術性，那是可笑的書呆子。但是《一無所有》有悲涼的音樂和人文的背景，還是有低音的深厚的長呼吸的氣息，而這都是來自古典交響樂對他的薰陶。古典音樂是一切音樂的偉大母海，有深刻的生命力和思想能量，崔健有古典音樂背景，這是他的重要優勢和條件。我還認為這不單影響他的音樂會的技術，更重要的還影響了他的藝術審美，而且還影響了他的思想深度，這才是古典音樂對崔健的三個層面的影響，許多崔健的評論都沒有說出這個原因和對此原因的分析，如果我的交響樂能有他那樣大覆蓋率就是中國文化的大進步了！但百年後也不會有的。哈！

六、觀眾的水準和作品的質數

楊： 我想知道你是怎樣看待大陸的觀眾？你覺得大陸的觀眾和香港的觀眾的水準有分別嗎？

崔： 我對香港的古典音樂觀眾一點都不了解，我只是對一些流行音樂的現象有一點的看

法。我覺得香港最起碼曾是全球華語地區流行音樂文化的一個發展基地，所有人都在聽香港製作的，或者很多的國際大公司都在香港。我覺得她的運營、她的商業結構、推銷的能力都是與國際接軌的。但是她的音樂教育、音樂創作能力還沒有像她的銷售能力那麼強。所以人們可能會覺得人們聽到的音樂都是很精心設計的一種銷售方式，去推廣到人們的耳朵前面，或者是眼前。就好像是很低的門檻兒，用很高的推銷手段，造成了人們對藝術的品位的門檻兒也在降低。人們覺得有很好的廣告、很好的推銷、很好的說法，人們就沒必要去再刻苦努力地研究藝術。所以是市場的標準，而不是藝術的標準在香港普遍的聽眾心裏邊產生更重要的位置。這並不是一個真正的藝術標準，因為他們對藝術標準的把握能力，或者知識、結構都沒有真正搭建起來。在大陸曾經有過俄羅斯的音樂結構的一種標準的建立，不管是因為她是共產黨還是因為甚麼樣的一個政治原因、背景原因，但是她確實有這麼一個階段，就是人們把標準樹立在藝術上，而並不是在商業上。這個過程已經逐漸在近幾年、在商業文化的大潮中被淡忘了。你剛纔這樣說，說大陸的水準在提高，我覺得沒有，可能是她的基礎高一點兒，但暫時並沒有在一個很好的趨勢中繼續保持高度，或者說她會怎麼樣。我覺得恰恰相反。我覺得可能現在大陸的文化市場在和香港的、港台的文化市場拉平，甚至她們的商業銷售方式還不如人家，還不如香港。

王： 中國在1949年後和蘇聯的關係，給中國的極壞的後果是日丹諾夫主義的文化極權專制，但是同時的巨大受益卻是培養了一代人對俄羅斯古典藝術的廣大愛好，而由這藝術中，又深刻地培育了理想主義精神。這兩方面的作用今日都沒有消亡。前者是在歷史性的消亡的大趨勢下雖仍在堅持卻無可挽回的減弱之中，而後者的作用，即俄羅斯藝術的影響卻更大，且還在發展，或許這樣說太高估了，但是起碼說沒有消亡，也不會消亡。也就是文化的力量大於和深於政治的力量，對俄羅斯古典藝術的熱愛和影響是深刻的，並成為對商業文化的一種大的抗衡力量。如對蕭斯塔可維奇、索爾仁尼琴對中國的影響就是。所以，古典音樂在中國遠比開放後才進入的不到三十年的搖滾樂的歷史深久。古典音樂的基礎在大陸可能比在香港大而深。但是改革以來在商業環境同時的文化環境，大陸就比香港混亂，如香港的中樂團的人才很多來自大陸，而這些人在大陸發揮作用就比在香港差的多，就說指揮嚴惠昌吧，我說他是在香港發揮作用最充分的了，如在大陸，他恐怕連今天在香港的一半或三分之一甚至四分之一也做不到。所以，陳澄雄先生多次對我感慨的說「大陸有種子沒土壤，台灣有土壤沒種子。」大陸的人才不能充分發揮作用，誰不有深深的坎坷啊！至於說到文化大環境的建設和營造，大陸就更混亂了！比香港落後和混亂多多。就說古典音樂的愛好者的培養，就是不斷有成績，又不斷被破壞，不斷反復，不斷被斷裂的。80年代曾有過的大學生以不懂古典音樂為恥的文化局面，剛剛得到建設，卻在六四/89後被政治和金錢的雙重打擊下消失了。知識份子在大陸不受尊重，沒有地位，沒有獨立人格，文化藝術規律不受尊重，成為權/錢的雙重奴役。我在台灣看到的文化建設的延續性，對比大陸，我的感慨太深了！像大陸這樣不斷折騰，文化藝術的自身規律不受尊重，就永難有良好的自身建設。大陸的文化大環境，遠不如香港，不少人是通過對流行音樂的喜愛而進入古典音樂的，我也有過，古典音樂和搖滾有何不同？古典音樂好像深刻、大氣磅礴得多。但是我們聽麥克·傑克遜也很好，各有各的功能，大陸有個梁和平，他是崔健最早的鍵盤手和思想家，他是對搖滾、爵士、古典音樂和先鋒派的現代音樂都很精通的奇才，有時好像音樂是相通的。

七、文化政策和藝術發展的關係

楊： 那你覺得現在中國大陸的大環境是不是很適合音樂發展呢？可能流行音樂和嚴肅音樂不是很一樣，但是總的來說，現在政府的文化政策對音樂藝術的發展有甚麼樣的影響呢？政府的文化政策現在走得怎麼樣，這方面你怎麼看？

崔： 我覺得是這樣：中國由於長期的這種政治特性吧，文化長期以來是為政治服務，而且這個東西是一個很敏感的話題。這個東西如果說是作為一個誠實的藝術家，是應該去表達出來。但是作為運作者，如果沒有作好準備去面對所要挑破的矛盾的結果的時候，我覺得他應該謹慎去說這件事。我覺得往往是他（王先生）在這方面做得非常有分寸，他總是在突破。但是很多人看到那個結果會覺得他並沒有理性地去考慮，但是他做出了一個非常誠實的藝術家應該做到的事——他去捅破它，但對於結果來說應該是由別人去考慮。比如對於我對他的作品理解和對於你所關心的剛纔你提問的那個話題，實際上都是有連接的。

我個人認為我自己作為藝術家去提出這個問題，並不能去面對所產生的結果而去承擔責任的時候，我覺得我應該克制地去說這個東西。但是如果你報導的話，就是有分寸地去報導的話，我覺得我可以說出來。我覺得中國現在的文化政策實際上延續的是戰爭時期、戰備時期、階級鬥爭時期的文化管理。中宣部對意識形態的意識、認識還是停留在改革開放以前。他們在腐敗已經成為中國現狀中最大問題的時候，實際上他們動作非常慢，他們從文化上動作根本就沒有採取起來。他們對腐敗，對國家的未來，對知識份子怎樣監督國家的發展，這種機會根本就沒有打開。我個人認為他們接受不了批判的聲音，是因為他們還沒有真正地意識到在未來的若干年，可能真正的隱患是腐敗，而並不是（知識份子對政治）的批評，不是藝術家對政府的批評。政治批評實際上是帶來了一種監督的意識，實際上是有益於文化的經濟增值，還有國家的實力發展。他們還沒有意識到藝術家的利益和國家的利益成為正比。他們認為藝術家愈有成功的機會，好像國家就會愈不穩定。像這種理解都是非常落後的，是破壞改革開放的。所以我認為他們在這方面的文化應該調整，給真正的藝術家而並不是通過藝術賺錢的商人一些更多的機會，讓他們的利益與國家的利益綁在一起。這才是中國文化發展的一個正常的起步。我覺得目前來說他們還沒有意識到這一點，他們從電影上、從音樂上，他們會把利益去捆綁在大戶身上——誰銷售更好，誰點擊率能夠提高、增高，人氣增高——這種藝術家身上，而並不是（放在）真正地去嚴肅思考國家的未來、文化結構的這種藝術家身上。所以我覺得現在在這個基礎上還很難去談論嚴肅藝術的未來。因為這個結構沒有真正地改變，就是她的文化管理、她的商業怎麼樣地真正地去扶植嚴肅的藝術家和社會發展成為正比的這種良性迴圈的啟動機制，現在還沒有。現在基本上還都是惡性的，好像愈掙錢的人實際上是愈不在乎中國的文化。他們恰恰相反，他們希望能撈一筆，完了他們出國買房子，或者說他們想看笑話。他們在獲取利益，他們是既得利益者，同時在看中國文化的笑話。

王： 根本的前提是政府沒有深入研究和接受蘇聯東歐垮台的文化藝術和知識份子政策的錯誤和教訓，它也不想去做這種研究和教訓的接受；它們恐懼和仇視知識份子對政府的監督批評遠遠勝於對腐敗的仇視；它們封閉控制和打擊前者的嚴密，成熟和絞盡腦汁處心積慮，遠遠勝於打擊後者；它們認為對政府的公正的批評和監督（包括對腐敗的批評和監督）是政府心目中的最大恐懼和最大敵人；這種看法多麼錯誤啊！也真巧，崔健和我都有過被政府取消音樂會的經歷，對崔健音樂會的取消的原

因，請他自己談，反正人們都知道他是許多年不准上台的。他們認為搖滾是顛覆社會的，這是多麼愚昧的思想啊！而我是因為說了「二十世紀最大的事件是共產主義被人類苦苦追求又被人類在蘇聯和東歐無情拋棄」這樣的真話而被取消音樂會，這話有甚麼錯？難道不是鐵的事實嗎？我們的共產黨和政府，應該從蘇聯東歐的解體去總結教訓，而不是拒絕和害怕面對鐵的歷史，或誰說這話就打擊誰，更不能把藝術作品和說的話簡單的等同起來，這是水準很低的，極錯誤的。此類錯誤我黨數十年犯過多少？太多了！

八、樂壇的一些不公允的現象對音樂產業的影響

崔： 有些東西是成為制約的，因為有法律，有藝術法律。比如有獎項，就不允許作弊。這個東西建的，本身就是理想化的東西，如果作弊的話，肯定就是破壞文化的走向。但是在中國，或者說是華語地區吧，據我所知所有的獎項都是由唱片公司，或者是由影響力非常大的，或者說是廣播電台，他們都是要通過藝術家的包裝公司或者是推廣公司，直接給予利益。所以他們能夠影響他們的宣傳。我曾經聽一個美國的朋友告訴我，如果美國的一個電台DJ領取唱片公司的錢的話，這個人是屬於非法。一些嚴肅的社會文化、一些嚴肅地去看這些社會問題的社會人士，應該去研究這種現象。我覺得這是應該可以制止的，應該是可以訴諸法律的。

楊： 對。在美國，若傳媒發現你說的現象，就用很多精力去報導、去研究，就是要改變這種現象。但是我想在中國，因為種種原因，也沒有人去做些甚麼。

崔： 在中國，也許是文化結構的原因造成的。很多東方國家都有這種特點，包括韓國、日本。在這方面，他們並不是以經濟結構和法律結構去看這種事。我認為作為一個嚴肅的社會學家，應該從法律角度和未來的角度去看這件事。因為真正受影響的是才華本身的消失，在被手段稀釋掉。所以行銷的手段愈來愈超過創作的手段，這就是對未來的創作喪失，一個民族文化的創造力和想像力喪失的一個隱患。這個東西是應該由社會學家去研究的，但是現在實際上他們根本就不在意。現在基本上是門檻愈低愈好，你愈聽老闆的話愈好，完了老闆就給你出錢。出錢的話是以一整套行銷手段去完成文化市場的創作、銷售。就這個規格。實際上冷靜下來看的話，你會覺得這是個集體騙錢的手段，是一個行業解決就業問題，而不是真的的藝術創作。

實際上唱片公司是以商業標準還是藝術標準作為出發點，就可以看到這個產業已經到了破壞藝術的地步——恰恰是相反的東西。但是不能夠這麼說，因為在一點上也必須承認是一種進步，就是商品的、誘惑式的文化比專制性的文化可能是一種進步。因為大家可能會覺得專制性的文化更沒有希望，所以寧可選擇誘惑。就是大棒子和胡蘿蔔之間他寧可選胡蘿蔔，甯管那胡蘿蔔是怎麼做出來的，他還覺得這是一種進步。所以我認為就目前來說，可能王老師、中國的搖滾樂和嚴肅音樂所面對的問題就是，在胡蘿蔔和大棒子之外還有沒有另外的選擇。

九、創作自由和創作的意義

楊： 那你覺得你，還有王老師也是，在這種不自由的環境下怎麼搞創作？在這種不自由的環境下搞創作對你們有甚麼影響？

崔： 創作沒有這個限制，表現有這個限制，創作永遠是自由的。

楊： 但是如果沒有演出的機會，創作是否還有意義呢？

崔：這只能說是一種遺憾，這種遺憾不光是作曲家的遺憾，也是社會的遺憾——有真正好的作品，而別人聽不到。所以說這種並不僅僅是藝術家的遺憾——一部分的遺憾吧。但是我覺得，沒有人能夠限制你創作。王老師已經作出了一個非常好的典範，就是沒有人給他演出，可他還在創作。他只不過創作作品的新陳代謝受影響，但他仍然在創作，他的作品仍然可以聽得出來是很震撼人心的、很誠實地去創作的。這是沒有人能攔得住的，但也只能說是他沒有寫第八交響曲、第二十交響曲……只能是這個遺憾，因為他沒有機會表現，沒有新陳代謝。搖滾樂也是這樣的遺憾——我沒有出二十張唱片，我沒有成億萬富翁，我沒有一個評委會主席……這可能是有點遺憾，但是誰也不可能攔住我去創作，讓我不再寫東西。

楊：最近，你出唱片的問題終於解禁了，王老師的作品現在也有比較多的演出機會，這是不是代表政府對表達自由的尺度比較放寬，可以容納比較多元化的看法？

筆者從網上得到以下的資料：

……唱片企劃秋小姐說：「當年《紅旗下的蛋》出版沒多久就撤櫃了，而《解決》也只在內地推出過卡帶版，所以重新推出CD版，應該說是相當珍貴的」。她同時向記者透露，此次再版，將恢復當初首版時沒被刊登的歌詞，如《解決》中的《像一把刀子》、《紅旗下的蛋》中的《盒子》。而《紅旗下的蛋》也將以最初的面貌再推市場，這也就意味著，當年崔健遭禁作品將再露「曙光」。

……負責申報工作的胡小姐謹慎地表示：「我們不想以這個敏感的話題作為『再版』的宣傳點，事實上，在申報過程中我們沒有遇到一點困難，很順利地就通過了有關部門的審批。」而京文唱片的一位知情人士則向記者透露，「搖滾之父」崔健的作品向來具有超前性，多年前的作品在當時看來，可能不易被接受，如今卻和時下的氛圍相貼近，所以此次有關部門放開「審核」標準也在情理之中。

http://ent.163.com/ent/editor/music/050525/050525_414125.html

王：關於解禁，我絕不為之歡呼。我倒要向歡呼者提問：為何當時要被禁呢？有多少禁止的理由？有法典嗎？以後還會再禁嗎？蘇聯曾禁止文化的教訓我們吸取了嗎？根本的是如何才能真正實行憲法規定的保證創作自由。

崔：你這個問題我明白，就是在2008年奧運會之前，我覺得政府應該意識到了，是中國人應該去表現出自己獨立的想像力的時機後，早就應該去正視。因為再晚的話，再發現那些真正的個體創作獨立的想像的藝術品拿不出來的話，實際上根本就沒法與國際對話，沒法用國際通用的藝術語言去與國際對話、與國際接軌。因為這種東西能證明你的文化是否先進。因為在中國都是拿著古董東西，從中國的傳統的東西、從中國的祖先創造的東西裏面提取一些外國人會認為西方沒有的一些東西，而並不是真正的個體、獨立的人文精神的表現。人們會覺得你這個東西沒有真正表現出你是泱泱大國的後代、在文化資源豐富的國度上成長起來的人，能夠給予世界更多的藝術品。人家會覺得你還是在賣古董，而且覺得你們這些後代很恥辱，沒有拿出一些真正繼承優良文化創作精神的一些（作品），而只是在賣（前人）給我們留下的東西，就像一個敗家子一樣在揮霍祖先和上一代留下的遺產。

楊：明白，明白。我也看了你去參加一個反法西斯六十周年的活動，應邀演唱革命歌曲。那你對於藝術家參與這種為政治服務、用音樂為政治服務、音樂作為一種宣傳工具的這種活動有甚麼看法？

崔：我覺得反法西斯這種活動實際上是沒有必要去猶豫的，任何一個反法西斯的活動我

都願意參加。我覺得藝術本身就有一種功能。這種紀念活動並不能稱之為政治活動，它已經變成了非常順理成章的一件事。至於參加政府的一個活動，喊了甚麼樣的口號，這變成了人們怎麼樣去看待搖滾樂的意義。我覺得這大可不必。因為中國的搖滾樂更多的是要生存、要表達、要表現。既然它不是在說另外一種主題的話，我覺得搖滾樂都應該參與這些事。但它怎麼樣去迎合這個市場，我覺得這需要有一幫非常專業的人才在。因為現在這個行業不景氣一個非常重要的原因就是沒有人才。

王： 反法60紀念，如能讓人們自己做，讓社會和民間做，不要政府管理著做，也許要好得多。並非是離開了政府做，民間就絕對做不好。80年代的許多大的文化活動都是民間做的，如1987年的全北京的所有交響樂團的大型演出，俗稱「交響樂大呼隆」的大型活動就是民間做的，當然有大缺陷，沒有想到應有代表性的有份量的中國交響樂作品，但是演出是作到了。同在86年流行音樂的「西北風」也是民間做的，都做得很好。而今十多年後了，流行音樂卻再也沒有超過「西北風」。不但如此，而且現在好像已經是非政府做就不行，而政府又不和專家結合，也完全沒有遠大的計劃，只是應急之舉。如反法60周年活動，我是在2004年夏就提出要寫一部大型交響樂，我列好了各個樂章的詳細計劃和又提出演出聲響的藝術設備的要求，但是不批准，回答是「中央說60周年不紀念。」但是到了2006年3/4月，不知為何，又要大大紀念了，當然沒有作品啦！據我所知，早在2004年前旅外的藝術家如歌唱家孫禹就提了好幾個作品計劃，他是和我同時提出過，但一個都沒有獲得任何支持。而且對國民黨的抗日，只是在胡錦濤講話說國民黨抗日也有功之後，才趕拍有國民黨的抗日電視片，這樣的胡鬧，根本不尊重歷史真實，總跟著上面的口號跑，這是數十年的老錯誤了，極為可笑的，怎能有好作品呢？

十、音樂和身份的關係

楊： 好。那我問你最後一個問題。搖滾音樂和交響音樂都是從西方進口的音樂，你作為搖滾樂或流行音樂的創作人，你怎麼看待你中國人的身份對創作的影響？

崔： 我覺得西方的音樂從技術上講，和中國民間音樂的最大區別就是結構上的區別。我覺得旋律上的東西都是表面上的，重要的是織體，就像油畫與國畫的區別一樣。你怎樣通過把多層面的東西集中在一個空間裏面，去表達你的想像和技術。我覺得這是中國傳統音樂裏沒有的。既然西方有，就是屬於人類的。我覺得人們在掌握這些知識的時候，在表達自己的時候，就已經變成他們自身的了，沒有必要想太多。我覺得西方的東西在這方面作出的貢獻就像我們中國傳統的文化貢獻出武術和中醫一樣，是屬於全人類的。所以人們在學的時候沒必要去在乎那些框框，去在乎中國與西方的差異，我覺得根本沒有必要去想這些事。我覺得古典音樂就像非洲音樂的節奏一樣，他們的複合節奏是任何其他民族所望塵莫及的。他們的節奏是來自身體的複合節奏，而不是通過腦子轉出來的複合節奏。這些都是人類的財富。每一個民族都會向全世界的人類貢獻出這樣的東西。我覺得交響樂就是從西方出來的這種東西，既然掌握在我們手中，我們就可以通過這種方式去表達，沒必要想太多。所以我覺得搖滾音樂源於這個脈絡，它不可能完全沒有古典音樂的元素，包括它們的記譜法，它們和聲的走向。它們都是跟古典音樂有關係的，包括它們是來自Blues音樂，Blues音樂是來自爵士音樂，爵士音樂本身使用的就是古典音樂的樂器。所以這些東西都是一個脈絡的。所以說搖滾音樂和古典音樂之間的關係只是一個新與舊的關係，但是其實是來自一個大家庭。電子吉他是來自古典吉他（搖滾樂的）鼓也是

來自傳統打擊樂的鼓——都是一個脈絡上的。所以我覺得當我們拿起吉他，當我們想起我們在唱歌的時候，我們就已經開始想自己了，不想西方了。

王： 中國交響樂作品近年的確有大的進步。來自西方的交響樂，在我國已有八十年歷史了。我們已有六代作曲家了。我們的確是學來了交響樂的技術和思維來表現作者自己。我也是用交響樂寫自己說自己的話。當然，我也是不斷的學，不斷的研究外國的新作品的。但是，我的道路，我的歷史背景，我的所感所思，都和外國不一樣，作品的靈魂也就大大的不一樣。2002年，我的「四重奏」首演於德國科隆，意外的收到兩位聽眾的極為熱忱的來信，說他們如何被我的音樂感動，而我的音樂卻用的是秦腔、蒲劇、上黨梆子的音樂，這和日爾曼音樂和歐洲音樂是如此巨大的不同。這件事使我深感欣慰而又發人深思。同樣，去年國際大師索菲亞·古拜多林娜來北京講學，在公開交流中聽了我的這作品，她不無激動的當場發表評論說「這是大師的作品，噴發著火焰般的激情。這樣作品在國際上也是不多的，是對世界音樂的一個重要補充」。這話也給我很大鼓勵和很深思考，我想也給我國音樂家很多思考。而她的話也是把我早曾暗暗意識到而又不清晰的某種已經感到的東西說出來了。就是這些作品在國際上應有的意義。交響樂是有高度技巧的藝術形式，絕對和搖滾不同。在我心目中，它要求有感情含量、學術含量、思想含量，有深厚的人文背景。而搖滾有它自己的規律和社會功能。如崔健的歌、何勇的歌，喜愛的人是很多的啊！

筆者後記： 2006年12月10日，北京交響樂團為王西麟舉辦了一場與祝他創作五十年的作品音樂會，音樂會的演出日後還在中央電視台播出，在眾多的聽眾中，崔健也是其中的一分子。而崔健的舊作在中國已被解禁，2005年4月還出了新的唱片《給你一點顏色》。他們的奮鬥和努力，在新世紀之初，2008北京奧運即至之時，終於被獲承認。儘管是遲來的果實，更莫論背後的政治動機，但聽眾有幸能在中國之地，聽到兩位音樂大師的作品，也是一件另人欣喜的事。王西麟的現代派交響音樂和崔健的搖滾樂隊，都是中國八十年代改革開放後的產物，兩種音樂，儘管它們的表達方式和美學標準極之的不同，但卻不約而同地代表了一個時代的聲音，體現了八九十年代敢於拓展創新的精神面貌。兩位藝術家，透過他們的創作和意義深刻的作品，打動了不少的聽眾的心，也為中國音樂歷史的兩個重要領域寫下重要的一頁。

* Competitive Earmarked Research Grant (Ref: HKBU 2116/04H): "A Long Journey: Three Chinese Composers' Quest for New Music"

楊漢倫 香港浸會大學音樂系

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第六十二期 2007年5月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第六十二期(2007年5月31日)首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。