

梁茂春讲述,郑依萌记录、整理

“口述音乐史”方法八则

——2017 年 11 月 30 日梁茂春教授在中国音乐学院讲学记要

DOI:10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2018.02.003

讲座题目:音乐口述史方法研究

讲座主题:“口述音乐史”方法八则

主讲人:梁茂春教授

时间:2017 年 11 月 30 日 16:00 - 18:00

地点:中国音乐学院新楼 701 教室

对话人员:谢嘉幸教授(主持人)、丁旭东博士(山西师范大学音乐学院)、康啸副研究员(中国音乐学院音乐教育系)、葛詠副教授(中国音乐学院国乐系)

讲座对象:中国音乐学院在校硕士、博士研究生、访问学者、音乐学爱好者等

整理者按:本文是中国音乐学院 2017 - 2018 学年第一学期“音乐口述史方法研究”系列讲座第十期的文本记录,笔者根据讲座现场的录音记录之后,由梁茂春、谢嘉幸、康啸、葛詠和丁旭东老师过目并修改。



图片一 梁茂春教授讲学中

收稿日期:2018 - 01 - 29 中图分类号:J609

文献标识码:A 文章编号:1008 - 2530(2018)02 - 0025 - 21

作者简介:梁茂春(1940 -),男,中央音乐学院教授,厦门大学艺术研究所研究员(北京,100031)。

谢嘉幸:非常荣幸最后一期的“音乐口述史方法研究”讲座能够邀请到著名近现代音乐史专家梁茂春教授。梁老师已经是我们的常客,这是他第二次来到音乐口述史讲座课堂。梁茂春教授是中央音乐学院教授,中国音乐史学家,主要专著有《中国当代音乐》《香港作曲家》《百年音乐之声》《音乐史的边角——中国现当代音乐史研究的一个视角》《梁茂春音乐评论选》等;主编的著作有《中国音乐通史教程》《中国音乐论辩》《中国交响音乐博览》等;重要文章有《百年风云百年歌》《重写音乐史——一个永恒的话题》《“人文音乐史”漫议》《百年琴韵——中国钢琴音乐创作世纪回眸》《音乐论文写作“十要”》《融合东西 交汇南北——论施光南的艺术歌曲》等。另外,梁教授在音乐口述史方面还有《贺绿汀采访录》《杨荫浏采访录》《王洛宾采访录》《访黎锦光记录》《“口述音乐史”漫议》《“口述音乐史”十问》等。上次梁教授来咱们课堂讲的是《“口述音乐史”十问》,这次则是讲《“口述音乐史”方法八则》,让我们再一次欢迎梁老师。

梁茂春:感谢谢嘉幸老师刚才热情的介绍。到中国音乐学院来讲课我很高兴,去年(2016年)的课讨论得非常热烈,气氛非常好,印象很深刻。今年六月初我和谢老师在“居庸书苑”参加“山水情怀琴书诗会”的时候,谢老师邀请我再来讲一次,我说“好啊!你邀请我就来。”因为从去年的讲课中,我自己也学到很多东西,还思考了很多东西——“研讨课”就是这样一个好形式,在学生的提问中,在我们的对答、讨论中,讲课者确实也学到很多东西。去年讲课还留下了一个成果,就是《“口述音乐史”十问》这篇文章。去年的课代表是研究生刘鹤红,她根据讲课的录音整理出一个很清楚的记录文本,两万多字,一下子就在《天津音乐学院学报》2016年第3期上发表了,挺好的一篇关于“口述音乐史”的讨论文章。这一次课,我们还是延续上次 Seminar(研讨课)的形式,大家可以随时提问,随时发表不同意见,讲出自己的不同观点和想法,我们展开讨论,就“口述史音乐史”的学科建设和方法问题提出自己的看法。

引 言

记得一位中国画家说过:世上写历史的永远是两个人:秦始皇写一部,孟姜女写另一部。这位深通历史的画家就是黄永玉——一位非常有头脑、有思想、有创新精神的老画家。

秦始皇是集权者,他的历史一定是笔写的、石刻的,是颂歌沸天的“官史”。相反,孟姜女是底层弱女子,她的历史只能是口述的,歌谣中的,必然是充溢着痛苦的“野史”。这代表着两种历史的区别“笔写史”和“口述史”,或称“文字史”和“口头史”,简称“文史”和“口史”。这两种“史”原先的地位不同,一个在天上,一个在地下。“口述史”本质上是“民史”“野史”,是“孟姜女史”与“官史”“秦始皇史”相对应。

历史学家梁启超早就注意到了“笔写史”和“口述史”两者的关系,他将前者称为“笔述”,将后者称为“口碑”。^①他认为两者皆应受到关注。

二十世纪中期以来,口述史在世界范围内获得迅猛的发展,正处在方兴未艾的时期。而到了二十世纪八十年代,中国的口述历史也逐步形成了一股潮流,发展之势非常强劲。即使是处在口述历史边缘的“口述音乐史”,也似乎变得“风生水起”。口述史的地位逐步上升,几乎欲与传统

^① 参看梁启超《中国历史研究法》,上海古籍出版社1998年出版。梁启超写道“凡史迹之传于今者,大率皆经过若干年、若干人之口碑或笔述而识其概者也。”

的“正史”平起平坐了。

口述史的方式非常适合于中国现当代音乐史研究。中国现当代音乐史的研究对象,特别是中国当代音乐史的研究对象,几乎大多是近在眼前和数十年前的事情,因为缺乏真实可信的文献来源,只能从一开始就诉诸访谈。现当代音乐史上的大多数人物都还健在,这是开展“口述史”采访和研究的最好条件。

口述史的这种采访工作,实际上非常类似民族音乐学的“田野考察”,民族音乐学者同行们早就在做了。

在我们的历史上,有些封建朝代专门屏蔽和封存过去,放弃和拒绝记忆。这就使得历史从根本上失去真实,保留下就虚假。

而今天具有历史责任感的口述史研究者所采访的每一个人,都能够使历史底片的一部分曝光,让人们看到历史真实的一角。每一个负责任的受访者,都会有几段难忘的记忆刻骨铭心,可以帮助人们打开屏蔽的历史之门,找回被遗弃的真实记忆。要相信:每一个受访人,都能够为历史提供一些特殊的真实佐证。

口述史给历史带来生活的气息,为历史研究开辟出新的领域,赋予历史研究崭新的维度。历史必然是多姿多彩的。“口述音乐史”将给中国现当代音乐史研究带来新的活力,也将大大拓展中国现当代音乐史研究的范围,大大延伸中国现当代音乐史的定义和界限。

历史不应该只有一个结论,一种说法。历史是“横看成岭侧成峰,东南西北各不同。”这个岭和那个峰,都是同一座庐山。口述史对传统史学提出了大胆、勇敢的挑战。因此,“口述音乐史”的最重要的宗旨是:记录下真实的、准确的、生动的、鲜活的、多元的、个性化的、带有生命温度的中国现当代音乐史料。这里的核心词汇是“真实”。

我个人在二十世纪七八十年代初开始做“音乐家采访录”的时候,那时还没有“口述史”的概念,只是因为中国近现代音乐史中的许多问题得不到解释,很想弄出个究竟,于是就做起来了,有时仅仅是我个人的采访行为,一个人带一个盒式录音机就去进行了,或者带一两个学生就做起来了。只在“音乐家采访”这“一亩三分地”里面耕耘、开掘。所以我个人的经验是很有局限的,今天的“音乐口述史”已经大变样了,大发展了,“鸟枪换大炮”了。

讲到“方法”,“口述史”本身就是一种方法——“口述法”。同时,“口述史”也是一套学术体系或称为学科。你们这个“音乐口述史方法研究”,曾经邀请了多位“口述史”方面的著名学者来论述方法论问题,我看过一些他们的讲学内容,非常受启发。今天我所讲的,并不是关于“口述音乐史”的体系性的方法,如辩证方法、唯物史观、文化学方法、人类学方法、人文史学观等等,我没有能力来做这些“宏大叙事”。我只是从“口述音乐史”研究的操作层面讲述应该重视的方法,这就是:求真法、史学法、选题法、准备法、记录法、交心法、整理法、发表法等八个操作方法。

这就是我今天要讲的《“口述音乐史”方法八则》。“八则”的“则”并不是原则的则,而是量词“则”,“八则”表示应注意的“八点”,或是八条实用的“口述音乐史”的操作方法。供大家采访时试用。这“八则”,涉及到“口述音乐史”从明确研究目的,到寻找重点题目,准备采访提纲,认真整理记录,一直到落实成果展现等重要方面。

我们今天要研讨的是:这“八则”能否成立?还有哪些不可或缺的方法?还有什么要增加或删除的内容?请大家注意一点“口述音乐史”的方法和“音乐口述史”的方法大体上是相同、相

通的,可以互相借用,互为促进。我下面将要讲的“八则”中,只有三则是“口述音乐史”所特有的,即第二则“史学法”、第三则“选题法”和第四则“准备法”,这三则需要大家特别关注一下。另外,最前面的两则重点涉及明确“口述音乐史”的研究目的。

真实第一 务必求真

“口述音乐史”方法的第一条可以简称为“求真法”。口述史的最高标准是历史真实,最终的底线也是历史真实,“口述音乐史”就是要使音乐历史接近本真,向音乐历史的真实逼近。

“口述史”在二十世纪四十年代产生于西方,它产生的直接原因,就是基于西方社会产生的诸多依赖于政府公报、新闻和文献写成的“笔写史”太虚伪了,太失真了,因此要用“口述史”的方法来对抗。传统史学的“文字史”只重视文字依据和官方文本。现在则要重视口头叙述,把口头叙述当作新的历史证据。这对历史学的发展不啻是一次重大的革命。因此,口述史就是努力寻找新的历史证据,历史证据并非只有“文献”这一种。历史证据源扩大了,史料多了才可以进行比较和鉴别:究竟哪一个史料更加接近历史的本真?通过去伪存真、弃假求真的筛选,这无疑可以让历史更加接近于真实。

每一个人的口述,都有着相当独特价值的历史信息和历史价值。每一位受访者,都是历史的主人。实际上,“口述史”是求得历史真实的最好方法之一。它可以使那些被遮蔽、被过滤、被扭曲的历史重新或部分重新恢复真实面貌。我坚信:口述音乐史能够对“增写音乐史”“改写音乐史”或“重写音乐史”起到实质性的推进。

“口述音乐史”是打开音乐史真相的一把钥匙。说到底,“口述音乐史”的一个重要功能就是寻找到让历史更加接近真实的新史料。这是我所讲的第一“则”,关于这一“则”大家有什么想法吗?我们可以议论。

学生一:您把“口述音乐史”单独作为一个历史的主体来看待,这是一个非常好的方式或者途径。我有个疑问是,怎么能保证被采访的对象口述的历史是真实的?有没有这种情况,因为时间问题或者某种原因,他在接受我们采访的时候,会不会有意识地遮蔽某些客观事实?或者说,他的口述会不会有一些错误?

梁茂春:这个问题提的很实际,因为每次采访都会碰到这样的疑问。怎样才能保证被访者谈的都是真实的,他有没有有意或者无意的遮蔽?这个问题大家有些什么看法?这是一个值得思考的好问题。在回答这个问题之前,先要和大家介绍一下:今天的课上请到了两位对话嘉宾,一位是刘德海老师的琵琶博士生——中国音乐学院国乐系葛詠副教授,她准备做刘德海老师的口述史研究,准备参加咱们的讨论。

丁旭东:另外一位是中国音乐学院音乐教育系的副研究员康啸博士。他一直在做罗忠镕教授的口述史项目,积累了许多实践经验,所以,我们也特别邀请他来参与学术对话。

梁茂春:好。非常欢迎葛詠、康啸二位老师参与我们的讨论,欢迎所有听课的老师、同学都参与讨论和发言。

我先回答刚才这位学生的提问。如果被访者口述的历史是假的,那还会有意义吗?完全没有。我这里要说的是:你首先要相信你选定的受访人,要充分信任他。你在选择和确定受访人

的时候,就已经认真考虑并确认他在你所要采访的问题方面有值得注意的东西可说,他在现当代音乐史上有历史容量和积累,他能够提供他个人的真实历史信息。比如刚才我们说到要采访刘德海教授、罗忠镕教授,因为他们是大演奏家,大作曲家,我们都十分尊敬他们,无比信任他们。如果这时有人怀疑了:他们提供假的历史信息,怎么办?这种怀疑就显得多余了。有一句俗话说叫“用人不疑,疑人不用”,说的是在使用干部或人才的时候,不能怀疑人家;既然你怀疑他,那你就不要用他。所以我们在采访人的时候,也先要采取“访人不疑”。你不要去怀疑人家会遮蔽真相。这是第一点:不要怀疑。第二点,怀疑一切。什么时候怀疑一切呢?在采访完了整理记录的时候,你要认真思考、怀疑被访人说的每一句话、每一件事,都要经过核实、查证,排除任何一点错误。“不要怀疑”是因为你尊爱你的被访者,“怀疑一切”是因为你要为你的受访者负责,认真做到采访记录中没有历史误记和常识性错误。

这里,尊爱你的受访者是重要的。不仅是尊重著名的音乐家,因为现在口述史还提出了“眼睛向下”,除了著名的音乐家之外,也要关心普通的音乐家,“眼睛向下”就是要关心历史上的平常事、平常人,从中发现历史的真相和真谛。不管是著名的音乐家也好,普通的音乐家也好,我觉得首先要拿出你的尊爱之心。回想我采访过的几十位音乐家中,我从来没有遇到过故意编造假历史的情况,但是记忆的误差,时间、地点上的误记,甚至故意回避某些事情,却是都可能会出现。可以说是:每个人的记忆都会有误差,特别是年纪大的人。我在后面会专门讲到:如何纠正被访人的记忆错误,特别是在把采访记录成文本的时候,你就需要有足够的音乐史知识,才能做好这一点。

所以,我对你的问题的回答是:首先你要拿出对受访者的尊重,你选择了这个人,就不要怀疑,放下戒心。但是到你整理和核实采访记录的时候,就要怀疑一切,通过文献的、乐谱的、照片的、录音的等等各类资料来进行反复查证,并把一切怀疑都解决掉。

学生一:谢谢梁老师!您说的非常对,对我很有启发。在做口述音乐史的时候,不仅仅是采访著名的音乐家,也得眼睛往下看,其实这是对历史的一种补充,或是丰富史学材料。所以这点对我有很大的启发。我不是学音乐的,是学美术的,我是慕名来听您的讲学,我们美术现在也有口述史,也在做田野调查。

梁茂春:谢谢你!欢迎你参与讨论,你提出的第一个问题就是很好的问题。实际上,说到底,“口述音乐史”是对音乐家的人文关怀,对普通的音乐家、对知名的音乐家都是深刻的人文关怀,通过采访,关心到他的生活、他的经历、他的命运,关心到他的音乐生命之所在。在我开始采访音乐家的时候,选择的都是有名望、有历史重要贡献的人,如贺绿汀、杨荫浏、刘炽、王洛宾,都是名气很大的音乐家。但是情况也是不一样的,我以王洛宾为例来说明一下。

王洛宾现在在全中国是家喻户晓的人物,但在我采访他的1986年,他的“历史问题”和“现行问题”刚刚获得平反,他刚刚从“地下人物”浮现出来。所以那时关于他的生平、创作资料极为少见,不但还没有出现任何王洛宾的传记,连介绍他的文章都很少见到。因此,他和我所谈的内容,具有很珍贵的史料价值。但是后来有人发现:王洛宾和我的谈话中有一件事是明显说错了的。这引起我很大的注意,具体情况是这样:1986年王洛宾已经73岁了,但他的精神非常饱满,胸挺腰直,一派军人气度,思维也十分敏捷,说的是一口地道的老北京话,因为他是出生在北京的爷们。他的语言逻辑清晰,并且非常幽默。他的口述,记录下来就是一篇很有“传奇性”的文章。

他的叙事约 96% 以上都是准确无误的。他在北京上的是北师大音乐系,当我请他谈谈他上大学时的情况时,他说“上北师大时我的声乐教师是霍尔瓦特夫人,她是末代沙皇的小姑姑,但年龄比沙皇小。她那时六十来岁,牙已掉了,她唱得很好,曾在巴黎音乐学院学声乐。我的俄语就是那时学的,是为了能够听懂她的话。她有大批彼得格勒出版的活页歌片。”经我整理的《王洛宾采访录》有 26000 多字,全文发表在《歌唱艺术》2013 年第 10 期上。

我尊重王洛宾,相信他的口述都是可靠无误的。当时我们对在北京教音乐的“霍尔瓦特夫人”也缺少了解,我完全相信了王洛宾提供的关于霍尔瓦特夫人的口述材料。后来,特别是新世纪以来,留学俄罗斯的中国学生多了,许多俄文档案资料被介绍进来了。最初解开“霍尔瓦特夫人之谜”的是留俄博士生孙兆润,他从俄文档案中发现了珍贵的信息,原来霍尔瓦特夫人是旧俄“贝努阿家族”成员,是画家和音乐家。她的丈夫霍尔瓦特将军是沙皇派往中国的“中东铁路公司的督办”,是旧俄在中国东北地区殖民统治的代理人。“十月革命”后沙皇被推翻,霍尔瓦特将军也被赶下了台,霍尔瓦特一家于 1920 年逃亡到北京,从此深居简出,禁行噤声。霍尔瓦特夫人则在北京的几所学校的音乐系任声乐教师,教出了王洛宾、李维渤、邓映易、李晋玮等音乐人才。霍尔瓦特夫人在中国多年,但是不懂中国话,上课时只能用简单的英语和俄语和学生交流,她也从来不抛头露面,非常低调,所以她的身份变得相当神秘,坊间就有“她是沙皇的姑妈”的传言。原来她和沙皇并没有亲属关系,只是由于她的丈夫霍尔瓦特是沙皇的重臣,所以和末代沙皇有联系。在孙兆润的精细考证下,确认霍尔瓦特夫人是钢琴家齐尔品的亲姨妈——是齐尔品母亲的妹妹。至此,霍尔瓦特夫人的神秘面纱被彻底撩开。原来她并不是沙皇的姑妈,却是齐尔品的姨妈。

王洛宾口述中的关于霍尔瓦特夫人当然是错误的,他只听到了街头巷尾对霍尔瓦特夫人的传言。这个错误也有我作为记录整理者的责任——当时我的学术视野太窄,没有能够在整理记录时弄清这个问题。王洛宾的错和我的错,都不是有意的。

历史上用新发现的证据来推翻旧说的事情是经常会发生的。“口述史”中出现错误的述叙,也几乎是不可避免的。发现错了,就得认真地进行更正。

怎么去发现口述中的错误?就要靠查证史料。既然你是做口述音乐史的,你就必须要有音乐史的素养,能够用其他的史料来核对他讲的史料对与不对。

史学第二 历史方法

“口述音乐史”的第二个方法简称“史学法”,即必须采用音乐历史学的方法,这才能产生真正合格的“口述音乐史”。具体的要求是:你要学过中国现当代音乐史,你要熟悉中国现当代音乐史,你需要能够从中国现当代音乐史发展的整体脉络来思考问题。比如要采访一位作曲家的时候,你要熟悉他的作品,要能够用音乐学分析法来分析他的作品;当你要采访一位演唱、演奏家的时候,你要熟悉他演唱、演奏的曲目,掌握他的演唱、演奏风格;当你要采访一位音乐学家的時候,你得读过他的主要著作,能够掌握他的主要论点和独特贡献。

以上的要求是非常细致、非常严格的。也就是说,你是以一位音乐史学家的身份来采访被访者,否则你就无法开展这个“口述音乐史”工作。至少,你也应该在具有中国现当代音乐史专业知识的老师的指导下进行工作。这里就显示出“口述音乐史”的特点,就能够区别“口述音乐史”

和其他“口述采访”的不同。

这个条件是不是太高了呀?是的,很高!按照这个条件来要求,全国都没有多少人能够做“口述音乐史”。这个很高的要求是由于工作的特点决定的。本来,“口述音乐史”也不会需要成千上万的人来做。这里的天地也不大。但是每个从事“中国现当代音乐史”研究的人,大多都做过“采访工作”,大多都和“口述音乐史”有密切的关系。

每个人都可以做口述史,每个人都可以做音乐口述史,但并不是每个人都可以做“口述音乐史”。否则的话,即使你做了“口述史音乐史”,那也会是错误百出,随时随地都会在时间、人名、地名、作品名等各个方面出现讹误。这会严重地损害到“口述音乐史”的名声。举一个例子,比如你去采访刘德海老师的时候,他说“我的老师是林石城。”那么,“林石城”这三个字怎么写?不是搞音乐史的人就闹不清了。如果这里出了讹误,那就露马脚了。其实这也是可以避免的,只需要你认真查一下《中国音乐辞典》,或者从网上查一下,林石城是大音乐家、大演奏家、著名的老教授,很容易查到的。

我今天是以“口述音乐史”的方法为例,其方法原则是适合于所有“音乐口述史”工作的,今天我讲的“八则”都可以用。关于“口述音乐史”方法的第二点,大家有什么想法可以议论一下?

葛詠:梁老师您好,作为刘德海老师的博士生,我的博士论文课题主要想运用口述史的方法来探讨刘德海老师的琵琶创作。因为这种口述史的方法比较鲜活、比较直接。我想问的问题是,我也看了很多的材料,对您提的“口述音乐史”、“音乐口述史”和“口述采访”这三者概念的划分和界定还不是特别的清晰。如果想要把论文写得更具有历史色彩和历史功底的话,您有什么建议?谢谢!



图片二 葛詠副教授发言

梁茂春:这个问题提得也很好,很具体。关于“音乐口述史”和“口述音乐史”的差别在哪里?和“口述采访”的差别在哪里?我在上一次课讲的《“口述音乐史”十问》中已经简单讲了一下,所以今天就没有重复。

这里我再强调一下“音乐口述史”和“口述音乐史”这两个概念的关系和差别“音乐口述史”

是一个较大的概念,它是用口述的方法研究所有的音乐现象和问题,它属于“口述史”;而“口述音乐史”是一个较小的概念,是用口述的方法来研究中国音乐史,主要是研究中国现当代音乐史问题,它属于“音乐史”。上次课我还说到“音乐口述史”是一个大系统,而“口述音乐史”是这个大系统中间的一个子系统。它们之间有相融相生的关系。

“口述采访”是什么?实际上就是采访活动,在“口述历史”(oral history)这个概念引进之前,我们一般都称之为“采访”。当“口述历史”这个概念引进之后,一切的采访活动又称之为“口述采访”了。口述采访工作是大家都可以做的,现在主要是一些记者和一些媒体人员在做采访工作。今天某一位音乐家举行了音乐会,于是好多媒体记者都来了,他们的笔很快,今天采访、记录、写稿,第二天就见报了。许多音乐事件他们都可以采访,他们也是“口述采访”的活跃力量。

你本人是一位琵琶演奏家,又在随刘德海教授攻读博士学位,我建议你不必去纠缠于“音乐口述史”、“口述音乐史”和“口述采访”这些概念的细节中,直接就采用“口述采访”的方法来学习、研究、分析刘德海老师的琵琶创作。我感到你所选的这个题是一个上好的题目,“口述采访”也非常适合你做的题目。你是从什么时候开始跟刘老师学琵琶的?

葛詠:我是 1997 年读本科的时候正式跟随刘老师学习的。

梁茂春:那我要祝贺你选了这么好的一个题目!因为你跟刘老师学习已经有二十年时间了,互相有很深入的了解,至少,刘老师不会把你当外人了。你想要了解什么问题,刘老师对你都会和盘托出的。我们最希望能够有像你这样的人来参与“口述史”的工作。我的想法和建议是:你可以在“口述音乐史”和“音乐口述史”之间搭一座桥梁,寻找一个好的方法,把这两者兼而用之。你可以基本上采用“音乐口述史”的方法。不要受“口述音乐史”的束缚。比如说,按照“口述音乐史”要求,你得先去学中国现当代音乐史,这要花你两年的时间,这对你来说当然难以做到。因此,你可以做一个“口述音乐史”和“音乐口述史”交叉的研究,甚至可以是“音乐口述史”为主,但是又要求你在“口述音乐史”方面能够有深入的学习和了解。为什么要这样做?因为刘老师有他自己的演奏风格的,他的风格特点怎样形成的,是有“来龙”的,他的“来龙”就是从他的老师、前辈那里学来的,这就是历史。他的“去脉”就是传授给他的学生们,他的学生好多都继承了刘老师的风格特点。风格传承的“来龙去脉”就是历史和发展,就是历史的传承。他的老师是林石城,林石城是一个“浦东派”琵琶大家。刘德海的演奏风格怎么形成的?你就要放在“浦东派”和江南琵琶风格的历史中间才能认识他。所以,你必须对琵琶的历史了熟于心,你才能说清楚刘德海老师的风格。刘老师有很多琵琶作品,水平很高啊!技巧上的创新很多啊!我在十多年前曾经研究过一点,近年对他的新作我不了解了。他总共有多少创作的琵琶曲?你统计过吗?

葛詠:如果加上改编的,创作曲目差不多有五十多首。

梁茂春:五十多首。他的这些创作,特别是刘德海自己创作的琵琶曲,是中国当代琵琶的一个宝库。如何认识这个宝库,就必须将其放在中国当代琵琶发展的历史中来认识,只有这样,才能认识刘德海的《天鹅》、《老童》这些琵琶作品的历史价值。你就必须要了解中国当代历史中的琵琶这个系列的发展。刘德海本人是从弹别人的作品开始的,他怎么走上了创作的道路?又在哪些方面推动了中国当代琵琶创作的发展?我说以上这些情况,是为了说明:你要认真学一点中国现当代音乐史,这是一个重要的任务。你只有在学习了之后,才能把刘老师琵琶作品的历史贡献、他的历史创造性看得更加清楚。比如说,他的这些创作中还有很多新的发明,刘老师这太聪

明了,他独创了好多新的琵琶技法,都是琵琶曲传统曲目中从来没有出现过的。你作为他的学生,你可以去了解他,甚至你可以问他“刘老师你为什么要在这首作品中发明这样一个技法?这个技法你想表现什么?”所有的新技法产生都是情感表现的需要,都不是为技法而技法的。他要表现新的内容和新的情感,传统的琵琶技法都不够用了,于是他要发明新的琵琶技法。你的任务就是要弄清刘老师他的技法背后想表现的情感、形象。我的回答可以吗?

葛詠:特别好!打开了我研究的另一个视角。

梁茂春:所以希望你学习一点中国现当代音乐史来认识刘老师的历史贡献。我忽然有了一个建议:你在博士学位毕业时,举办一场琵琶独奏会——“刘德海琵琶作品音乐会”,全部弹他的不同时期的琵琶创作,完全按照他的要求和处理来阐释。同时宣读你的博士毕业论文《刘德海琵琶作品研究——基于“音乐口述史”的方法》。以上想法仅供你参考。

葛詠:好的,谢谢梁老师!

康啸:梁老师,我接着您的话说几句。我觉得如果就琵琶的艺术历史而言,估计还要再往更远去延续,从最古老的琵琶延续过来,这样会更具有历史感。就是从琵琶传入开始,到有琵琶的新作品,一直到后来的演变,为什么会形成像江南琵琶繁盛的种种流派,直到现在。这是我的一个感受。

梁茂春:康啸老师的这个提议很好啊!就是建议葛詠老师要熟悉琵琶发展的整个历史。刚才我的讲话中用了“来龙去脉”一个词,就是指琵琶的来龙去脉,“来龙”就应该包括琵琶从传入中国开始的历史。这是一个很严格的要求啊,希望葛詠老师能够做到。

康啸:我还想顺便说一下我参与“音乐口述史”工作的一些想法。因为我在本院音乐学系读了本科、硕士、博士,一直学的是西方音乐史专业。学完音乐史之后,我在研究西方音乐作曲家,但是没有机会给西方作曲家写传记,因为这对一个中国人来说是太难了。可是当我在碰到罗忠镕先生以后,因为他是中国音乐学院的教授,是我的老师,所以就有机会来写他的传记。在写的过程中,梁老师上次讲的“十条”和这次讲的“八则”,我都有很多的感触。还有刚才课堂上的提问,对我也有启发。当时我在做对罗忠镕先生的口述采访的时候,不是只做他一个人的一个点,我是冲着给他写一部传记这样的目标去做的,确立了四个线条,第一是生活、第二是学习,第三是创作,第四是教育,基本上是罗老师确定的四个线条。这四个线条在梳理过程中发现有几个点,首先在历史叙述中,作为一个近当代中国音乐发展的见证者,想了解罗忠镕老师的东西,必须得了解中国近当代音乐史,包括在“文革”时期。了解他的背景,这是最基本的,包括在上海国立音专学习,在国立音乐分院的学习这些大的背景。另外因为罗忠镕老师是作曲家,以前是小提琴家,改革开放后现在他又在钻研新的技巧,因此你又要对作曲方面如十二音体系、系列音乐体系有个了解,所以我觉得是“一纵一横”。横的不仅是了解音乐史的发展,还要了解作曲,精通作曲,罗老师翻译的勋伯格的和声、兴德米特的作曲理论,这两个理论基本都要知道,因为他在跟你谈的时候,时不时都会说到里面的内容。另外,他是近当代音乐历史的一个见证者。所以你又得去查阅很多资料。因为罗忠镕老师跟我聊了三十多次了,我就发现他一直在重复,重复时还有错误,另外是很多东西都需要通过查证,因此还要通过访谈他的朋友、同学、同事、学生、家人,这些我都做过。通过采访罗老师一个人,基本上把他的作曲家朋友、学生们全部都采访过了,但还是觉得像无底洞,还是有很多细节想要知道。

我有这么一个疑问:当你拿到这些素材后,当要行文的时候,就有困难了,因为拿到的素材是

一个编年史,几月几号他做了什么。当你要呈现出来一个传记,这里就有一个转换的问题,这个转换怎么进行?我现在还没有思考好。怎么让口述史的史料转换成一个《罗忠镕传》或者《罗忠镕自传》?所以这个问题我想向您请教,也向各位请教。



图片三 康啸副研究员发言

梁茂春:这个问题你问得很深了,问题也太大、太难了。看来康啸老师在“口述音乐史”上面已经涉足很深了,仅罗忠镕老师就已经采访了三十多次,还采访过罗老师的学生、朋友、亲人等等。那你这项工作已经做了多长时间了?

康啸:两年多了。

梁茂春:噢,你在“口述采访”方面的实践已经相当丰富,我需要向你学习,大家也要向你学习。你刚才问题的重点是在获得原始采访素材之后,如何将录音素材转换成文字记录。这个问题我在今天讲的“八则”中专门会讲到,就是后面的第七则“整理法”。整理法的基本要求是忠实于录音,不要走样。所谓“转换”的空间是不大的,只是将录音准确地转换成文字。

可是你的最终目标是要将原始记录转换成人物传记,这件事当然就更为复杂一些。写传记是一个大工程,字数至少要在十万字以上吧,困难肯定会很多的。你的做法看起来像是“口述音乐史”中的传记类,你可以写成《罗忠镕自传》,即完全是用罗老师自己的口气写;另一种第三人称写的《罗忠镕传》,其中除了引自对他的采访之外,你可以增加一些查证(核实史料)和分析(分析作品)的部分,用注释或其他方式行文。但是你的问题在于你已经掌握的素材“只是一个编年史”,但是《传记》是需要许许多多生动活泼的故事才能构成的。举一个例子:罗先生在“文革”期间被“隔离审查”的时候,曾在隔离室里偷偷翻译了兴德米特的《作曲技法》的部分章节。这一件事在“编年纪事”中,只要写上“某年某月,翻译兴德米特的《作曲技法》部分章节”这一行字就够了,但是在《罗忠镕传》中,却是一段值得细写的段落,因为这在那个年代是一件非常大逆不道的事情。你可以写他为什么想起要翻译这本书?英文原文是怎么带进隔离室的?翻译过程有没有被监管人员发现?兴德米特的这本书对罗先生后来的创作产生了怎样的影响?……你要学会在采访中追问,问出细节,让罗老师给你讲出生动的故事。

总之,我对这一段事情是非常感兴趣的,你写出来了我一定会认真细读。这只是一个例子,可能你已经都采访过了,也录音录像了。如果你感到有哪些细节还需要深入采访,你可以随时抓紧时间进行补录。写人物传记的重要原则也是“真实”二字,是严格忠实于传主的生活真实。这和“口述音乐史”的原则是一样的。传记写作和写小说完全不一样,一般是不提倡虚构情节的。我祝你写作成功!期待你的工作出成果!

康啸:谢谢梁老师!

选择第三 选准题目

梁茂春:下面我将要讲的三、四两则方法,涉及“口述音乐史”的选题和采访工作的准备。

第三个方法简称“选题法”。做“口述音乐史”,选题主要是选择你想采访的对象,即选择要询问的问题和受访者。如果你的题目选好了,受访者选对了,工作开展起来就会非常顺利。所以,一般都应该在“选准题目”上反复斟酌,左思右想,前后推敲,最后做出一个“上上好”的决定。

应该考虑选择那些具有丰厚历史内涵和丰富历史容量的题目,选择那些在现当代音乐史上经历丰富多彩的人物。我以往的采访工作,大多是侧重从“名家名人”的角度来选择的,特别是作曲家,如我在一开始就选定了贺绿汀、王洛宾、郑律成、刘炽、朱践耳等等人物,都是从这一目的出发的。现在看来,这也需要改进。

现在的口述史要求大家“目光向下”,把眼光重点投向那些下层的平民,这是历史学从精英历史观向平民历史观的伟大转移。这种转移也深刻地影响到“口述音乐史”。例如,要特别关注普通的音乐家,要特别关心底层的、边缘的音乐家,关心他们个人的命运和遭遇。这个观点很重要,它不仅对普通音乐家充满了人文关爱,也大大拓展、延伸了音乐历史的定义和界限。这种新的观念认为:每个普通人的记忆,都是历史的特殊佐证,都吸附了真实的人性要素,都构成了时代真相的片断,也给史学著作增加了人间温度。

这种观念将对二十一世纪音乐史的研究和书写带来重大的影响和革命性的变化。

以往的音乐史研究所注重的主要是作曲家和作品。现在则要更加重视普通的音乐家,包括演唱/演奏家,包括音乐学家,甚至包括普通的音乐人。口述音乐史主张要注意倾听那些被遗忘的、被屏蔽的、被边缘化的音乐家的声音,留下他们的历史口述。

口述音乐史就是倾听历史底层的声音。所谓选准题目,就是如何选准你想要去倾听和对话的人。要为社会上没有声音的人留下音档。

这个问题有什么可以讨论的吗?

学生二:老师您好!我是中国音乐学院中国传统音乐理论的博士生欧阳平方,您刚才谈到的“口述音乐史”主张“眼光向下”的问题,我们现在纵观中国音乐史的文献,大多都是以汉字文献作为首要的材料,那么如果我们承认中国音乐史应该包含中国各少数民族音乐史,那么我们如果面对还没有文字的族群,我们如何去搜集整理资料?那些没有文字的音乐资料能够作为历史证据吗?

梁茂春:你所提的这个问题触碰到了“中国音乐史研究”的一大缺欠,非常有意义。我们的《中国音乐史》直到现在都存在一个大的缺陷,从《中国古代音乐史》到《中国现当代音乐史》,少数民族的音乐历史始终处在边缘,甚至被忽略的地位。很多少数民族直到现在还没有建立自己的音乐史。

这里有少数民族音乐发展缓慢、后进的原因,但是也有我们对少数民族音乐缺乏特别关照的原因。这就需要我们的音乐史研究者,包括民族音乐学者认真、努力地去关注各少数民族音乐的发展。我这里举蒙古族音乐和朝鲜族音乐为例来说明一下,蒙古族现在就有了自己的音乐史专著,就是中国音乐学院特聘博士生导师乌兰杰教授所写的《蒙古族音乐史》^②,他说过“没有音乐史的民族,在音乐上是不成熟的。”这句话是著名的“乌兰杰语录”,出自他的《蒙古族音乐史·后记》^③。

在乌兰杰教授的《蒙古族音乐史》出版之后,相继又有和云峰(桑德诺瓦)教授著的《纳西族音乐史》^④和由中国朝鲜族音乐研究会编著的《中国朝鲜族音乐文化史》^⑤出版发行。此外还出版了一部大型的三卷本的《中国少数民族的音乐史》^⑥,内容包括了五十五章,即每个少数民族各一章。这是一套卷帙浩大的“中国少数民族的音乐史工程”,比较明显的问题是:不同少数民族音乐史的内容上有较大的差别,有些篇章似还缺乏“音乐史”的学术质量。

我想强调的是:中国是一个统一的、由 56 个民族共同组成了中华大家庭。一部全面的《中国音乐史》,理应包括 56 个民族对中国音乐发展的历史贡献。现在的情况是:各种版本的《中国音乐史》基本上都呈现了是“汉族音乐史”的状况。出现这个现象的根本原因,是由于我们各个少数民族的音乐史没有能够高质量地编写出来。所以,只有各个《少数民族的音乐史》编写好了,全面的《中国音乐史》才能编写好。

以上我所说的还没有回答这位同学的全部问题,因为你最后的问题是“面对还没有文字的族群,我们如何去搜集整理资料?”对这方面的情况我不太熟悉,一般来说,还没有文字的族群,音乐史的资料肯定是不完备的,他们必然还缺少文字史料。但是我们的“音乐口述史”对这些族群是可以进行口头采访的。借助于汉文或其他少数民族文字,也是可以记录成文字资料的。这项工作,主要要依靠民族音乐学者来进行,你说是吗?

学生二:是的,谢谢梁老师!

准备第四 写好提纲

梁茂春“口述音乐史”的第四个方法简称“准备法”。要点有二:一是在采访前要认真收集和阅读已有的相关资料;二是写好采访提纲。

对于你即将要采访的对象,首先要全力收集已经有的资料,包括文献资料和口述史料,对这方面的具体要求是“一网打尽”,认真阅读和思考,要做到全盘掌握。预先要做足功课。

在熟悉、掌握了全部已有材料之后,首先要心里非常明确你采访的目的及希望解决的问题,并要写出详细采访提纲。写采访提纲需要经验、知识和智慧,这里的学问大得很。你的提问开始的地方,就是新资料开始获得的地方。

② 乌兰杰《蒙古族音乐史》,内蒙古人民出版社 1999 年 6 月用汉文出版。

③ 乌兰杰《蒙古族音乐史·后记》。载内蒙古出版社 1999 年出版的《蒙古族音乐史》,第 427 页。

④ 和云峰(桑德诺瓦):《纳西族音乐史》,中央音乐学院出版社 2004 年出版。

⑤ 中国朝鲜族音乐研究会编著《中国朝鲜族音乐文化史》,民族出版社 2010 年出版。

⑥ 冯光钰、赵毅主编《中国少数民族的音乐史》(三卷本),京华出版社 2007 年出版。

有一个规律:你准备得越充分,你的提问越有深度,你采访的收获就越大。

现在“口述史”已经是一个热门的学科,许多音乐家已经不止接受了一、两次口述史的专题采访了,特别是那些著名的老音乐家,甚至被折腾得已经不胜其烦了。我的想法是:采访不要停留在重复已知的事情上面,重点是要采集未知的领域。正是在这里,可以区分出一般“口述史”采访和“口述音乐史”采访提问深度的不同了。

切忌办这样的傻事:你带了一大套精良的录音录像器材去采访,花了大家不少的时间和精力,录回来的却是一堆重复的、毫无新意的旧材料。

准备好采访提纲,就将进入访问者和受访者面对面的采访现场了。以下的两则方法是谈如何采用录音录像器材,以及如何深入交心的问题。

提纲固然重要,更重要的是现场的即兴追问。

采访提纲是有规范可循的,无非是生平、学历、创作、总结四大板块。但是每一位音乐家的生命、遭遇、经历都是不一样的。在这里,即兴的“追问”就成了关键。即兴的“追问”里面有大智慧,能够体现你的学术底蕴。

注意:追问中我们不要探寻隐私,不去追索花边、绯闻,只专注音乐。

对音乐的追问,是有层次的追问:最初是音响层面的,其次的文化、历史层面的,最后是哲理、审美层面的。应该努力提高到审美的层次,如果缺席了审美的追求,一切音乐历史都会变得枯燥乏味、无聊无趣。

现在的口述史有大量重复劳动的现象,浪费了宝贵的人力和财力。浪费的原因在于无知——不知道已经有了什么文字资料。因为无知,所以无畏地去做重复劳动的“口述史”。可惜了!

你刚刚录下的东西,实际上可能已经是一堆无用之物。

葛詠:梁老师,我再问一个问题,还是关于采访刘德海老师的。目前,关于他的文章实在是太多了,各种类型的口述研究也都不胜枚举。比如,前一阵“国乐谈往”栏目做了一个大约六小时的类似口述史的系列采访,而我是想做关于他音乐创作的这部分,那我该从哪个角度入手可以使这个课题脱颖而出?谢谢!

梁茂春:你的选题是刘德海的琵琶创作,但刘老师的成就是表现在各个方面的,他之所以成为当代琵琶界的一位领袖人物或者标杆式人物,他的重要成就主要体现在四个方面:第一是琵琶演奏,第二是琵琶教学,第三是琵琶创作,第四是琵琶理论。这四项,就是支撑起“刘德海琵琶大院”的四根顶梁柱。但是一般人对最后一项(琵琶理论)不太关注。刘老师是一个难得的有理论头脑的演奏家,他的琵琶演奏的理论非常的高妙,他能够将哲理思维贯穿他的演奏。哲学是一门“聪明之学”,刘老师是能够将哲理融汇到他的琵琶演奏和琵琶创作中去的。那么你要充分理解刘老师的琵琶创作,就必须对他在琵琶方面的全面建树有深刻的了解。你说了:关于刘老师的资料数不胜数,有他自己写的,有别人写他的,还有各种“口述史”的录音录像。我希望你先要认真阅读一些重要的文章。然后,你可以集中到他的琵琶创作这一个点上来对他进行采访。我还建议你先把刘老师的琵琶作品都在琴上弹一弹。你是一位演奏家,你在跟刘老师学琵琶的过程中,他的作品你弹过多少?

葛詠:基本上都弹过。

梁茂春: 我建议你细致深入地去弹, 认真琢磨、体会刘老师的创作意图, 然后你用你的演奏体会来和刘老师交流。这就可以进入采访阶段。你可以深入、具体地问他创作中的各种设想和追求。例如, 可以就他作品的新技法问题刨根问底, 采取“打破砂锅问到底”的战略。因为只有你才具有这个条件, 因为不弹琵琶的人不可能鉴别哪些是琵琶新技法, 哪些是琵琶传统技法。我相信你能做得很好。因为每种新技法的产生, 并不是为新技法而新技法的, 他一定有新的艺术表现的意义, 有新的表情的意义。仅仅分析技法, 那会是比较枯燥的, 如果你能够和分析艺术形象, 和分析艺术表情结合起来, 就是和艺术审美结合起来分析, 就一定会非常灵动和有趣了。你采访完了、整理完了, 论文完成了之后, 宣读论文的时候, 还可以边弹琵琶边宣读, 把你的论文宣读也举行得别具一格。我的建议只供你参考啊!

至于你所说的“刘老师的资料实在太多了”, 那完全是一件好事情。这都是你做论文的基础, 你要好好利用, 就得好好阅读。那么多的资料, 你读得过来吗? 这对你来说一定非常困难。但是你现在攻读的是“博士学位”啊! 知识就得宽博和广博, 既要会演奏, 还要学一点音乐学, 懂一点美学。当你学会了从审美的角度来分析技法之后, 当你掌握了琵琶艺术的风格发展的历史脉络之后, 你的演奏必定能有一个大的飞跃。资料是可以分类的——大量材料是可以“粗读”而过的, 筛选出少量的文献, 需要反复“精读”。刘老师自己已经写过的问题, 你就不必让他再说一遍了。这就是我刚才说的: 不要浪费时间, 我们都不应该浪费宝贵的光阴。

记录第五 录音录像

梁茂春: 现在我们讲“口述音乐史”的第五个方法, 简称“记录法”。

记录的方法有多种, 最早的是“脑记法”, 当文字产生之后靠的是“笔记法”。而现代口述史的出现是与现代科技传媒技术的发展密切联系的。录音机产生之后主要靠“录音法”, 录像机迅速普及之后主要依靠“录像法”。记录方法是与时俱进的。

现在录像机已经高度发展, 有人提出要搞“原始录像”, 即不剪接的真实录像——要录他的“原生态”生活, 录环境。要长镜头, 不剪接。他的表情, 他的手势, 他的语气, 甚至他的咳嗽, 他打喷嚏, 都要录下来。说是要出版“原始录像”的学术产品。

这当然是可以试一试的。

人们的口述是口语口陈, 无证无契, 不可信也, 即我们常说的“空口无凭”。它必须要有一个“白纸黑字”式的证据, 才能铁证如山。因此, 笔记、录音、录像就都成了必须的证据。于是, 许多口述史的规范条例中就写进了这样的内容: 必须要有录音或录像记录, 必须完好地保存录音带录像带; 录音和录像是口述史的标志和载体。有的规范中明确规定: 没有录音录像的口述材料是不足为证的, 是不能看作口述史学的。

这几乎是大家公认的口述史的规范要求。

但是, 请不要把方法问题看作天条而绝对不可违背。方法只是工具, 没有“不许采用别的工具”的天规。如果有了, 那就是颠倒了。

这里我想说的是: 任何方法都是有两面性的, 录音录像也不例外。我在采访中常遇到的问题是: 当录像机和灯光都调试好、对准受访者之后, 当照相的镜头对准了受访者之后, 受访者却变得

不自然了,不自在了,说话吞吞吐吐了,有些事情他还可以讲,有些事情就不能畅所欲言了。于是这次采访变得毫无价值了。一些受访者干脆提出:别搞录音录像了,我们自由地交谈。如果遇到这种情况,你也得尊重受访者的意见,只能放弃录音录像。

也有几次是这样的:录像进行得挺顺利,受访者讲得也起劲,正讲到兴头高处,他说了:请关掉录像机。下面的话不要录。那你就必须立刻关掉录像机,高度集中记忆力。因为他要讲的事情,可能是最机密和最有价值的部分。那你就需要回到原点——只用“脑记法”,并尽快地将它笔录下来。

录音录像是一把“双刃剑”。它能够助你做好采访,又会替你破坏采访。

所以,当录音录像设备和自由口述发生矛盾的时候。第一,你得尊重被访者的愿望;第二,说真话比录音录像等科技手段更加重要。

有一句成语叫“削足适履”,当鞋太小的时候,不应削足去适履,而应该换履以适足。换一双鞋的事情,多简单啊。

如果你死坚持“没有录像就不是口述史”,那么你录像是录了,但是被访者欲言又止,关键的资料你没有得到。怎么样来处理这个比较复杂的问题?大家有没有个人的经验来分享和借鉴一下?

章峻源:老师我有个问题想问您。像这种情况,一般受访者不愿意录音、拒绝录像的,肯定是一些比较敏感的话题,他怕录像机或者录音机给录下来后会对他造成某种影响。那您在撰写的时候如何把这些问题写上去?其实也是相当于一个“证据”,那像这一类内容是写还是不写?那如果不写的话,其实是把一些非常重要的信息或者是能够还原事实的一些信息遗漏掉了,要是写的话,会不会违背他的意愿?

梁茂春:应该怎么来处理这个复杂的问题呀?谢老师、丁博士你们两位都很有经验,请你们说一说。

谢嘉幸:这就涉及到一个伦理学问题。口述史有几种做法,其中一种是“档案式”的,访谈内容不对外公布。档案式的记录,无论录音录像或笔录,想发表得经过本人同意。这需要有伦理学、甚至法律规范,这个办法可以解决自由言说记录不受外漏顾虑的困扰。从口录,特别是档案式口录到发表之间会有非常多的变化,这个就是刚才讲到的文字的历史和口述历史最大的不同之处。我们的言说是由特定话语所控制的。因此,报纸上发表和课堂上,或者私底下交流会不一样。课堂上讨论可能问题不太大,但发表出来就不一样了,所谓探索无禁区,宣传有口径,这就是话语控制最典型的做法。这不仅仅是话语管控问题,有时还涉及到个人的很多细节。比如说,张三和李四个人有恩怨,这种恩怨可能不宜在报纸上或公开场合上或者是发表中表述出来。这种情况和梁老师说的这两点,我觉得是非常重要的。第一就是要尊重口述者的意愿,不管你用哪种方法,这是我们要坚持的。我们也碰到过像耿生廉老师的情况,他那个还不是口述,就是从档案上找到的他当时在抗日战争的一些内容,那都是档案上有的,耿老师后来去世了,家属跟我们说不能用,因为这个可能损害到耿老师的形象。那我们就不能用,虽然我们有证据,但是也不能用,不能用来发表。这里有一个界限,就是以口述者的意愿为准则。这就涉及到非常多的伦理学的问题,跟做田野工作一样,其实也有伦理学方面的问题。一方面我们要深入被访者的内心,要逐渐从局外人转换成局内人,这样被访者就能不知不觉的将本来属于私密的话,不便说的话说了出来。伦理上,或者说法律上,档案式口录是需要保密的,当然更不能随便发表,除非经过本人授

权同意。

丁旭东:我想对谢老师所说的伦理学问题再做两点补充,供大家参考。第一点,多种文献意识。其中有白色文献、灰色文献,还有黑色文献。白色文献就是出版并进入公共流通领域的文献,我们可以通过图书刊物或数据库等渠道获得。灰色文献是没有公开出版的,可流通文献。它属于灰色地带,比如某些没出版的学位论文或一些没有公开发表的会议论文,等等。黑色文献呢,则是没有公开出版并需要保密的文献。这三种文献在我们制作口述历史的过程中,都可能会出现。前两者很容易辨析,在访谈过程中,产生了大量文献,其中有些整理出来并出版了,成了白色文献;有些整理出来,准备出版还尚未出版,属于灰色文献。还有一些,就涉及到谢老师所说的伦理问题了,就是根据口述历史制作方与受访人签署的口述资料使用设限协议(包括口头协议),关涉到某些问题的访谈资料,需要经过一定的时间期限才能公开,目前,属于保密期。这些文献就是黑色文献。对于这种文献的内容,口述历史的制作者就必须遵守保密协议,即所有进入口述访谈现场的工作人员,在限期内,都不能将这方面的信息透露给任何一个不在现场的他人,否则就违背了学术伦理,当然也违反了社会伦理,如果因为传播他人的私密信息对当事人造成名誉等方面的损害,甚至还要承担民事等方面的责任。怎么办?当然是要严格遵守口述材料的使用设限协议,受访人说三十年后公开,就得三十年后公开,说要其离世后公开,那就得等到那个时候。至于口述史的制作者,如果在受访人会谈到自己的隐私信息,即使对方没有提出签定设限使用协议,你也有义务提醒;有些信息,你通过综合判断,认为可能会对受访人的隐私造成侵犯,你也需要主动替对方保密,即保护受访人的名誉,这也是口述史制作中的所关涉的学术伦理的组成部分。另外,凡是牵涉到隐私信息的,所有的进入现场的工作人员都应该在工作保密协议中签名,包括摄影师,等等。第二点,操作规范与学术伦理冲突关系处理。有时,当受访人提出要重要的敏感信息时,他会要求对方关闭录像机。可是,口述材料要作为符合学术标准的资料,就必须有“原始的证据”,仅仅口说耳听而没有凭据是不行的。这就关涉到一个左右为难的问题了。不录制下来,口述材料不符合学术利用规范;录制下来,不符合受访人的意愿。怎么办?一般,可能要选择走在伦理边缘上的行为策略,即关闭录像机,但不关闭录音设备(一般受访人都不会注意到),这样保证“证据”能够保留下来。但,这种行为必须要通过后续的学术规范予以完善,也就是说,在整理出访谈资料抄本,尤其是相关资料要发表时,你必须要将材料反馈给受访人,并得到他的亲笔签字授权才可以公开,否则,就越出了雷池,违反了学术伦理,后果严重者,也是要承担民事等责任的。

谢嘉幸:档案式口述的好处就在这,它所采录的资料是不发表的,通过档案方式保留下来。陈默老师说过,以发表为目标的口述采录是一种类型;不为了发表,档案式保存,是另一种类型。档案口述史就是不发表,把你说的录下来之后收起来,我也不需要任何人来检查我的采访。在历史的变化过程当中,最后总有一天后人会知道这些档案,把口述史留给未来。

梁茂春:我们“口述音乐史”的眼光应该是很远的,有时纯粹是为后人做事。口述采访必然会遇到一些涉及敏锐的问题,所以我们搞“口述音乐史”的人要懂一点法律,要懂一点伦理学,这样才能够避免你的采访录发表之后引起诉讼之类的麻烦。我们并不希望给我们的受访者带来麻烦,同时我们还要学会保护自己。作为年轻的学生,千万不要因为发表口述史采访录而去承受社会责任。因为责任不完全在受访者,你作为采访人和记录人,也要承一定的社会责任。总之,一

定要学会保护自己。

国曜麟:像您刚才说的,就是录音录像不光是一个工具,它还是一个证据。有些时候我们可能因为各种各样的原因没有办法进行录音录像,但是我们自己想要保存文字记录。我的问题是:以后到这些材料可以发表的时候,我怎么来证明这是真的?因为我没有任何音像资料证据。

梁茂春:你的问题也想得比较远啊!我想你不必要有太多的顾虑,等到这些材料可以发表的时候,人们不会怀疑你的记录是假的。有一句话叫“真的假不了,假的真不了。”其实辨别资料的真和假是并不困难的,掩盖真相才是困难的事。所以我建议你收集到的珍贵的口述音乐史料尽快完整、准确地记录下来,写上日期,保存起来。依靠现在的科技鉴定手段,你用的纸张是几十年前的,所用的墨水是几十年前的,都可以鉴别清楚的。但是纸张或墨水都不是重要依据,最重要的是记录的内容。所以我希望你能够多记录和保留下来一些珍贵的、真实的音乐史资料,这就是你对口述音乐史的贡献。

交心第六 以心换心

梁茂春:现在我讲“口述音乐史”的第六个方法,简称“交心法”。

对音乐家的采访就是对一个心灵的访问,是心灵之间的深度交流。心灵的交流能有多深,你采访的收获就有多深。这里的简单原则是:以心交心,以心换心。

“口述音乐史”的每一次采访,都是对人心的深入了解,对人情的细致洞察。这里最需要的是人与人之间的相互尊重。访问者尊重被访者,反过来,受访者也尊重访问者,在以心换心中完成了一次心灵的交流。

按我个人的体会,最成功的采访是访问者和被访者就像朋友一样地倾情交谈、聊天。一杯清茶,促膝谈心,可以朋友似地品茗、对谈、辩论、碰撞,碰出心灵的火花。话到投缘之时,那是知无不言,言无不尽的最佳时刻,是心灵防线完全打开的时候。这种交谈的境界,在口述史的实际访谈中是可遇而不可求的,它不是那些纯功利性的行为所能够达到的。它需要各种因素的耦合共生。这种情况,往往是产生“口述音乐史”文献精品和极品的基础。

这应该是“口述音乐史”采访的最高境界。一旦出现了这种状况,录音、录像、笔记等等就都成了多余的东西,所依靠的回到了最原始的“心记”。用你的心去感受历史的心跳。

这是“走心”的对话。你无需用方法,只需用真心。真心比什么方法都要有效。

刚才第一位学生在提问时曾说“受访者会不会在回答时有意识的遮蔽某些客观事实呀?”我现在再回答一下:受访者的戒心和顾虑是经常会出现的,只有到了以心换心的倾情交谈时,才会真正打开心锁,扔掉面具,捧出真心。

作为一位“口述音乐史”的采访人,首要的任务是必须学会和掌握从心眼里尊重每一个受访者的灵魂。只有你尊重他,他才能尊重你。

说到底,口述采访是一种深度的人文关爱。采访者要能够看到山的上头,听到云的下头。想到甜的前头,尝到苦的后头。这似乎是一种禅境。采访者想得要多,听得要深。这样才能收获别人收获不到的东西。

所以,口述史的最高方法,是至上的人本主义方法。

应当注重采访的实质内容。不要和人家去比采录(录音录像)时间的长短。我采访一小时,比你采访十小时的实际收获要大,历史信息要多,历史价值要高。

关于第六则方法我们没有时间讨论了,我们的课只剩有二十分钟时间。

下面我讲关于“口述音乐史”方法的最后两则,涉及到资料整理和出版发表问题。

整理第七 准确记录

“口述音乐史”方法的第七则简称“整理法”。专指对采访得到的录音、录像和笔记的记录和整理。

整理记录的基本原则是严格忠实于被访者的谈话本意。

记录和整理的过程,是将“口述”转变为“文字”的过程,是将“声音”变化为“文献”的过程。这里最重要的一条是:不要改变“口述”的“原生态”,不能改变受访者谈话的实质内容,一定要保持口述内容的历史真实。

有些受访者由于年事已高,在语言表达能力上和记忆力上会出现这样那样的问题,逻辑也会出现问题,在口述中常常会出现叙述重复、时间倒置、逻辑混乱的现象。这类技术性问题,在整理记录时可以适当地删除重复,使叙述清晰;可以做一定的前后调整,使逻辑顺畅。有时还可以给长篇的口述加几个小标题,对整个口述内容作分段处理,使阅读者一目了然。

如果受访人对一些重要时间点的记忆出现错误,记录者可以通过查阅历史文献来加以纠正,在文字上也可以采用“整理者注”的方式。就是说:整理者必须做好口述史料与文献史料之间的互证、补充与订正研究。

任何人的记忆力都是有局限性的,都会出现“误记”,有“自然性误记”——因为记忆力会自然退化,人越老,记忆力越差;有“选择性误记”——好事都记得很清楚,坏事全都忘记了。

口述中时常会提到一些人名、地名、作品名等等,采访时不可能一一问清楚,到记录和整理时必须一一核实、校正。如果你的“采访录”中出现重要的人名错误或地点错误,这对你这个采访记录的可信度的影响是很严重的。这些,都是检验你作为一位“音乐史家”的品格和素质的地方。

整理好的采访记录,必须要经过受访者过目,经过他的修改,得到他的认可和授权,才能使用。

整理好的采访记录,也就是你的研究成果,必须严肃认真地对待。

刚才已经讲到过:整理者还需要懂得一点法律的基本知识。需要注意的是:在你的记录稿中,最好不要去触碰法律,避免受访者和整理人陷入诉讼等复杂纷争。为了避免产生人事纠葛的原因,有些内容不得不忍痛删除。这是我们在整理口述史记录时时常会遇到的无可奈何的事情。

国曜麟:如何去面对受访者的口误、失误和错误?应该以什么样的心态去面对这样一个问题?如果我们把口误、失误、错误都改正,那就跟真正的音乐史没有太大区别了;如果是原样摆在那,它和历史的真实又发生了冲突。我觉得,有些采录的精彩细节反而是在这种错误或者失误、口误中才能体现出来。比如说陈荃有教授对冯文慈教授的访谈中,每次提到“中央五七艺术大学”时,冯先生和她的夫人每次都会说成“中央音乐学院”。陈教授说,不对,应该是中央五七艺术大学,不是中央音乐学院,而冯先生说:我们习惯还是那么叫。我觉得这个错误就显得很有价值,会引发人的很多想法。因为一个在中国音乐学院工作几十年的老教授他还会说错,我觉得会

引起遐想。

梁茂春:明显的叙述错误不应该带进你整理的记录稿中的,我想这是考验你作为整理者的学识水准的证明点。叙述错误也不能成为“口述音乐史”的特点。你所指的对冯文慈教授的访谈录,大概是指陈荃有教授采访、编著的《音乐学人冯文慈访谈录》,^①这是一本很出色的“口述音乐史”著作,是冯文慈教授口述的他个人的音乐历史。冯先生在口述中出现的口误,是应该纠正过来的,我不知道这个口误能够引发多大的“遐想”?好像空间并不大,何况“口述音乐史”是不提倡“遐想”的,它只注重音乐历史的真实和准确。在这个问题上我们两人的意见不一样,可以互相再想一想,也不必追求完全一致。因为“口述音乐史”作为一个新生子学科,本身还很不成熟。

学生二:老师我有个问题,如果公开发表这个文献,但是被访者可能会要求匿名,如果他匿名的话,还能有真实性吗?

梁茂春:一般来说,“口述音乐史”是不能匿名的。我采访音乐家三四十年以来,被访者有说“说完就完,不要发表”的;有说“我生前不要发表”的。却从来没有要求匿名的。实际上“口述音乐史”要求有一种“历史在场感”,这就要求必须实名,不能匿名。匿名之后,“在场感”还有人相信吗?

丁旭东:从证据的有效度上来说,匿名的口述证据,其权重值就会极大降低。比如,在纪委接受举报时,如果对方的举报材料上没有具名,那这种材料很可能被搁置,除非同一指向的匿名材料足够多。但实名的举报材料则不同了,一般会得到高度重视,因为这则材料中,如果存在造谣、中伤他人的问题,举报人是要承担相应的法律责任的,所以,其立案的可能性就大。口述历史材料也是一样,高质量的材料实际就是“口述证据”,找不到出处的“证据”,有效性也很低,因为,传播不实信息,按照《中国互联网管理条例》等管理法规的规定,当事人是要根据情节承担相应的法律责任的。这种信息,任何合法的社会媒体也都不会轻易涉险刊发的。此外,即使是对方口述的也具了名的信息,制作人也不能轻易采信。大部分需要经过与其他文献材料的互证后才可利用。但还有许多,你是暂时找不到互证或佐证材料的,怎么办?傅光明教授提出四点统一法进行判断,即人、时、地、事四点统一,不能将这四点统一在一起的信息,其真实性就应当受到质疑。

梁茂春:“口述音乐史”所提供的证据仅仅是音乐历史证据,它和法律证据不应该是一码事。“口述音乐史”只注重音乐历史的证据,所以要尽量避免和法律证据产生瓜葛,更不要和法院及纪检部门发生纠缠。谨慎为要。

发表第八 坚守原则

梁茂春:“口述音乐史”方法的第八则简称“发表法”,涉及整理好的“采访记录”的发表和出版等问题。

首先必须遵循你和受访者之间达成的协议(包括文字协议书或口头协议),必须严格遵循“史德”,绝对不能违背受访者意愿。

采访记录的发表有多种形式,如网上公布和由出版社出版等。如果是通过出版社公开出版,那就必然会遇到出版社审稿这一关,出版社一定会根据它的上级机关提出的审稿要求,对记录文

^① 陈荃有采访、编著《音乐学人冯文慈访谈录》,文化艺术出版社2017年出版。

本提出各种删节、修改的意见。这时你必须要注意:采访记录文本的版权不完全是属于你个人的,它主要是属于被访者的。一定要十分尊重被访者的话语权:不能随意删去或改动被访者关键性的原话。如果受访者已经去世,那更得要为受访者的灵魂负责。如果出版社提出的修改意见与受访者的观点相悖,那是你无权接受的。这时的办法只有一个:拒绝修改,暂不出版,保持原样,将原稿封存,将真实留给历史。

所以,那些已经公开出版了的经过了严格的出版审查和删砍之后的“口述史”,已经变成了实质上的“文字史”。它们还能够叫“口述史”吗?

结 语

“口述音乐史”的方法还有很多很多,这一次课只能讲以上八则要点。“口述音乐史”既是“口述史”中一门富有生气、充满活力的新兴学科,也是“中国现当代音乐史”中一门富有生气、充满活力的新兴学科。因为它给历史的叙述注入了人文精神,冲破了传统历史学的功利主义。这是一门“朝阳学科”,前程正无量。“口述音乐史”充满了新鲜感和神秘感,充满了历史研究的魅力。它正在以强大的磁场吸引着年轻的音乐学者投身于这一行列。“口述音乐史”是比较适合于学位论文写作的,它可大可小,能伸能缩。年轻的学子在这里是能够找到大显身手、展现才华的领域的。

我的乐观估计是“口述音乐史”将成为“中国现当代音乐史”研究中的一支生力军,很快就会涌现出“口述音乐史”的许多专著。在这块肥沃的土地上,将会长出新芽,结出硕果,就像鲁迅说的“在不远的将来,便要看见辉煌的曙色的。”

口述音乐史,是一种体现民主精神的历史观,是一种充满人文精神的历史观,需要在政治气氛非常民主的情况下才能存活和发展,要在充分尊重人的环境中才能展开。

当然,也有非常令人担心的一面。现在是权力和金钱覆盖了我们的道德和良知。历史界一片重度雾霾。唯新开发的“口述音乐史”领域还保留有一点净土。我所担心的是:这仅有的一点净土也会在大规模的开发中迅速被权力和金钱控制与操纵。

“口述史音乐史”应该是一种无用之用。此义云何?“无用”即不为任何功利目的所利用。访问者不是工具,被访者当然也不是工具。他们都是具有独立思想和自由精神的人。一旦他们都成为工具,“口述音乐史”的性质就完全变味了。

有一个问题值得大家讨论:口述的史料值得相信吗?因为记忆都会有误,凡是回忆的史料都是值得怀疑的。因此有人认为,口述史料只能成为文献史料的补充和陪衬。

我个人的意见是:从历史学的角度来看,口述史料和文献史料的价值应该是平等的,它们不应该是主从的关系,需要受到同等的重视。因为,如果口述史料值得怀疑,难道文献史料就不值得怀疑吗?同样都值得怀疑!特别是旧社会留存下来的诸多官方史料,都是经过人为的筛选和过滤的,更加需要慎重的鉴别。所以,对待口述史料和文献史料,同样都需要经过严格的考订、思考、对比、鉴别,才能得出最后的结论。

历史学家应该有一个习惯:对任何史料,首先要怀疑一下,先要打一个问号。这就是“历史怀疑法”,是真是假先怀疑。对你所采访到的史料,也一样要采取“怀疑法”。

最后我要说:方法只是工具。千万不要被方法束缚住思想和灵感。千万不能让方法妨害了宗旨,不能削足适履。

“口述音乐史”方法的原则是:千法由我心生,万法为我所用。

方法是能够从老师那里学到的,也是能够从书本中,从网络上学到的。而“口述音乐史”的创造性的能力,却是必须从自己的心中生成的,这要依靠你自己的悟性。此即佛学说的“心生万法”。又见白居易诗曰:“法向师边得,能从意上生。”



图片四 左起:石一冰、谢嘉幸、梁茂春、丁旭东

谢嘉幸:非常精彩!梁老师的演讲真是振聋发聩,非常荣幸,我们能学到很多很多的东西,也可以引起很多很多的讨论和思考。“口述音乐史”和“音乐口述史”的区别也非常有创意,而且很有价值,能引起我们很多的思索,无论我们从事不从事这个口述音乐史或音乐口述史的研究,我觉得这节课对大家来说收获是很大的。