

華樂「和」奏—— 淺談現代國樂在日本發展現況

文 / 鮑沛蘭

圖 / 鮑沛蘭、天翔樂團

2018 年秋，在一個日常小憩片刻閱覽 Facebook 塗鴉牆，一則附有強烈風格文宣的音樂會貼文吸住我的目光。文宣以深紫為底，中間印有發光的祥雲紋路，及一排發光的國樂器剪影，凸顯濃濃中華風及樂器強烈的存在感。直到看見幾行日文的曲目名稱，才意會到這是來自日本某個「華樂團」¹ 的演出文宣。當時也有一些臺灣的國樂愛樂者在貼文留言，討論這個日本樂團的選曲多麼令人猜不透，是曲名翻譯的問題？還是這些並非臺灣國樂人熟悉的「國樂曲」？

當初快速瀏覽過去的這則貼文，也僅是讓我留下淺淺印象，絕對想不到一年後，我獨自到日本大阪參與這個團，與一群日本人同臺演奏，之後還完成以日本華樂發展為題的碩士論文。本文將敘述日本華樂發展概況，以及個人在大阪半年間田野所見。由於此題在臺灣並不熱門，希望透過本文概述，引起一些關注。



天翔樂團 2018 年定期音樂會海報

日本華樂發展之濫觴

1978年中國改革開放，旅外潮一波接一波，一些民樂演奏家到日本推廣中國音樂²。這些人赴日之初，自身演奏技藝並未受日本當地矚目，多數只能打零工維生。後來是經由NHK電視臺的紀錄片《シルクロード》（絲綢之路）日本作曲家喜多郎創作的主題曲受到大眾歡迎，華樂在日本才逐漸易於推廣。雖然原曲為非華樂演奏的電子音樂，卻因每天放送節目，引起部分日本人對中華文化或西域充滿好奇。

再來是1980末期上映的電影《末代皇帝》，由稅本龍一作曲的*The Last Emperor* (Main Title Theme)使用了二胡、古箏等華樂器創作，進一步吸引日本人開始接觸華樂；另外一個案例是原本一位名不見經傳的二胡演奏家陳敏，移植中國一首冷門的流行歌《我願是只小燕》（燕になりたい）為二胡獨奏，演奏家與歌曲皆在日本一躍成名，改變原本在餐廳打工的命運，甚至影響其他尚未得志的演奏者。

上述提及的三首樂曲，由於電視與電影的媒介傳播特質，大眾聆聽習慣淺移默化外，加上1980年代日本處於泡沫經濟高峰，充滿想像力的特殊社會氛圍下，「中華風」與「西域風」等元素讓部分日本民眾著迷。在日本才被演奏的這三首曲目，對臺灣的國樂人應該相當陌生，卻是影響日本轉變為讓華樂得以開始發展的關鍵，鋪陳日後「女子十二樂坊」到日本吹起一陣華樂風潮。

¹「現代國樂」在日本並未有統一的稱呼方式，大多數會說「中國音樂」，若是指樂團則可能大多稱為「中國音樂アンサンブル」（中國音樂 ensemble）。而日本也已經有「國樂」一詞指稱的日本雅樂，因此不適合在日本的脈絡下持續使用「國樂」作為統稱。為避免閱讀上造成混淆，本文在提到「現代國樂」時均使用「華樂」統一稱呼，不但是為了考量書寫統一及閱讀便利，日本當地也有樂團使用「華樂」，另外像星馬地區使用「華樂」的脈絡，放在討論日本當地也較為接近。而描述臺灣方面或者以臺灣視角出發的論述，則因為專有名詞限制，書寫時仍是使用「國樂」。

女子十二樂坊進軍日本的影響

2003 年，中國民族樂器搭配電子音樂的女子團體「女子十二樂坊」從北京到日本發展不到一年，迅速登上「紅白歌合戰」舞臺，日本的華樂發展升至檯面並迅速白熱化。女子十二樂坊發展軌跡是從日本再傳遞到海外（包含創團起點中國），當時臺灣也是透過日本的電視臺海外放送及海外發片管道，才讓臺灣愛樂者認識這個在當年風格前衛的中國民樂女子團體。

據在日本從事華樂相關工作二十餘年的田野報導人表示，當時面對華樂竄紅的趨勢，日本人爭相學習華樂，尤其對二胡興趣特別高漲，無論樂器還是師資皆供不應求，同行必須互相接應才有辦法應付龐大學習需求。

然而女子十二樂坊熱潮持續不到兩年便急流湧退，但並未帶走在日本人心中華樂美好的聲音印象，其中以二胡的影響尤為深遠。熱潮期間雨後春筍般成立的樂器行或教學工作室，以及持續學習華樂的日本人，都是華樂在日本已然紮根的證明，甚至形成在地化發展。

日本華樂團

華樂現今在日本主要發展情形：樂團的發展僅在關西地區，其他地區以二胡發展為大宗，鮮少日本人學習二胡以外的樂器，沒有華樂團卻有為數不少的弓弦樂團。本文因以華樂團為研究主體，故田野幾乎以關西地區為主。

2018 年赴日拜訪的第一個華樂團為「日本華樂團」，是日本第一個華樂團編制。1997 年由一名中國留學生——龔林，為了推廣華樂而創立。龔林認為最有效地推廣華樂即是成立華樂團，並從中國引進樂器。除了創立者龔林，樂團成員全為日本人，樂器演奏幾乎由龔林指導，是初期關西地區華樂愛好者聚集地。

龔林帶我參觀日本華樂團練習空間與樂器室，並分享許多與日本華樂團有關的報導及資料，也有幸受邀觀看他們排練與演出，其中最令我在意的是他們特殊的樂團編制。日本華樂團使用歐洲銅管樂器彌補欠缺的嗩吶聲部外，低音聲部同時出現革胡與大提琴，革胡的位置安排在大提琴前方，凸顯革胡「特殊地位」。再來是阮、笛子、笙等非胡琴樂器，各僅有一位演出者，有些吹管樂器份量較重的樂曲中，會請這些僅有單人的樂器聲部列座樂團前方，如同歐洲 17 世紀大協奏曲的形式，不排除是為了增強音量所提出的折衷方案。

以上提到編制的特色，在臺灣並不常見。無論效果如何，龔林嘗試讓樂團演出各種類型樂曲，以及吸收更多種類樂器克服編制問題。這種「複合式樂團」形式，可能是應變的過渡期，但從補足聲響層面上，也強調「中華」的特殊，如上述提到革胡位在大提琴前面，及華樂器聲部列座舞臺前方，這些或許在日本才能見識。



日本華樂團團照（資料來源：日本華樂團官網）

² 這些中國演奏家幾乎經歷過文革，多數在文革時期演奏樣板戲等紅色音樂，這樣的音樂有些也隨中國人的赴日流入日本，影響日本人日後學習或演奏華樂的選曲，經由日本人演奏的紅歌紅曲，是否仍具政治意圖，有待日後探究。



日筆者參與天翔樂團 2019 年定期演出之合影（資料來源：天翔樂團官方網站）

天翔樂團

2003 年，團員組成全為日本人的「天翔樂團」成立於大阪，天翔樂團創始團員幾乎曾參與過日本華樂團，但由於理念及共識等原因，一些日本華樂團的成員選擇另闢天地。天翔樂團編制小而美，胡琴人數較多，其他樂器幾乎由一人擔當。雖然能夠演出的曲目有限，他們也經常自行移植日本的音樂到華樂團演出，突破曲目選擇少的限制，也增加日本華樂曲目多元性與在地特色。本文開頭提到曲目令臺灣的國樂人感到疑惑的事情，即是這些為突破限制而生的移植作品。

天翔樂團也是我在日本期間最常接觸的樂團，幾乎每週末參與排練，也參加 2019 年度定期音樂會。相較其他非華人組成的國家的華樂團幾乎以華人為中心領導；樂團有外國人也多數為過客，天翔樂團作為唯一幾乎由日本人組成的華樂團，成立至今維持 20 年，中間雖然有些團員的流動，但核心成員幾乎未曾動搖。樂團運作也非僅由一人掌權，像是我曾經參與演奏會的檢討會議以及團長選舉，天翔樂團是透過會議上的意見交換，決定行政權責以及演出曲目，其實與臺灣的學校國樂社團有幾分相似。

另外，天翔樂團在華樂資源有限的環境，仍透過海外交流把握學習機會與取得資源，像是團員來臺觀賞竹塹國樂節見習數次，每次來臺也會帶回一些資源；或是倚靠如與旅日華僑音樂家、香港或臺灣的樂團（如：新竹市立青少年國樂團）等外界合作機會，請託合作對象薦購樂器、樂譜等。

日本華樂團

華樂現今在日本主要發展情形：樂團的發展僅在關西地區，其他地區以二胡發展為大宗，鮮少日本人學習二胡以外的樂器，沒有華樂團卻有為數不少的弓弦樂團。本文因以華樂團為研究主體，故田野幾乎以關西地區為主。

2018 年赴日拜訪的第一個華樂團為「日本華樂團」，是日本第一個華樂團編制。1997 年由一名中國留學生——龔林，為了推廣華樂而創立。龔林認為最有效地推廣華樂即是成立華樂團，並從中國引進樂器。除了創立者龔林，樂團成員全為日本人，樂器演奏幾乎由龔林指導，是初期關西地區華樂愛好者聚集地。

龔林帶我參觀日本華樂團練習空間與樂器室，並分享許多與日本華樂團有關的報導及資料，也有幸受邀觀看他們排練與演出，其中最令我在意的是他們特殊的樂團編制。日本華樂團使用歐洲銅管樂器彌補欠缺的嗩吶聲部外，低音聲部同時出現革胡與大提琴，革胡的位置安排在大提琴前方，凸顯革胡「特殊地位」。再來是阮、笛子、笙等非胡琴樂器，各僅有一位演出者，有些吹管樂器份量較重的樂曲中，會請這些僅有單人的樂器聲部列座樂團前方，如同歐洲 17 世紀大協奏曲的形式，不排除是為了增強音量所提出的折衷方案。

以上提到編制的特色，在臺灣並不常見。無論效果如何，龔林嘗試讓樂團演出各種類型樂曲，以及吸收更多種類樂器克服編制問題。這種「複合式樂團」形式，可能是應變的過渡期，但從補足聲響層面上，也強調「中華」的特殊，如上述提到革胡位在大提琴前面，及華樂器聲部列座舞臺前方，這些或許在日本才能見識。

中國音樂嘉年華

除了華樂團目前僅出現在日本關西地區，關西地區的華樂演出型態也相較其他地區多元。有日本整體較為常見的胡琴合奏，也有由多種樂器組成的小型樂隊，風氣比起僅有二胡發展的地區顯得開放，因而促成關西地區華樂愛好者的大型交流活動——中國音樂嘉年華（原文：中国音楽フェスティバル）。只要是熱愛中國音樂的人士，不限定地區與國籍，都能夠參與這個交流盛會。2011 年開辦第一屆，約兩年舉行一次。報名參加的團體，有些並非是常態活動的組織，而是為了參加中國音樂嘉年華暫時聚在一起而形成的團隊。可以說給予日本華樂強勁動能及流動力，因此催生更多演出團體。像是疫情後的今年（2024）4 月將再次展開這個盛會，我也已組成演出隊伍，預備赴日交流。

臺灣在日本華樂發展中的位置？

臺灣的國樂人也有在大阪開設音樂教室，其中「十三堂樂器」是我在田野調查時經常拜訪的要地。疫情前，十三堂樂器也有樂團練習，由當時的店長教導一些來教室學習華樂（通常是二胡）的學生，學習個別課以外的樂器，藉此增加其他樂器的學習人口。我認為這是比較能夠平衡的作法，也讓日本人有機會認識胡琴之外的華樂器。

其他在日本推動華樂的臺灣人，多數非專業科班出身，大多以興趣或副業的方式個別經營。相較於中國民樂演奏者大量進入日本，臺灣在日本華樂聲量非常微弱。我以此題撰寫碩士論文，除初步探究華樂在日本的發展脈絡，也希望能夠引來一些臺灣的國樂朋友來日本參與交流，開拓現代國樂國際視野與新的發展可能。



位在大阪的十三堂樂器，由臺灣的國樂人所經營