

中国传统音乐之美 及其内涵的跨文化传播

张春燕

(北京师范大学 汉语文化学院, 北京 100875)

【摘要】 中国传统音乐作为文化传播载体,既能体现中华文化的精髓,又能在一定程度上超越语言,获得更直接的传播效果。但在跨文化传播的编码、解码过程中,中国音乐的编码系统并不为西方听众所熟悉,因而若曲目选择不当,或讲解时不擅于进行编码沟通,则西方听众有时难免会出现理解误区,认为其成就不如西方音乐,对中国音乐蕴含的文化内涵则更少有人能心领神会。因此传播者必须注意两种文化编码体系的沟通,深入研究两种音乐在哲学内涵、审美观念、表现形式、主题内容、表演方式、乐器特点等方面的异同。

【关键词】 跨文化传播; 传统音乐; 审美; 内涵

【中图分类号】 G125 **【文章编号】** 1002-3054 (2016) 02-0001-07

【文献标识码】 A **【DOI】** 10.13262/j.bjsshkxy.bjshkx.160201

一、中国传统音乐跨文化传播中的理解误区

探讨中国传统音乐的跨文化传播问题仅就汉民族的传统音乐而论,一般包括民族器乐、戏曲音乐、说唱音乐、民歌、民间舞蹈音乐五大类。本文主要研究民族器乐。

随着中国文化在全球范围内的传播,中国传统音乐在孔子学院、汉语课堂和各种文化活动中颇受青睐。这是由于传统音乐作为文化传播载体,既能体现中华文化的精髓,又能在一定程度上超越语言障碍,获得更直接的传播效果,更容易被受众接受,不至于因价值观问题遭到排斥。笔者在十多年的中华文化海外传播实践以及对音乐工作者、汉语教师志愿者的调研中发现,虽然音乐无国界,但要让文化背景迥异的西方听众深刻理解中国传统音乐之美及其内涵却也并非易事。笔者在国外曾多次举办关于中国音乐文化的展演活动及讲座,如在澳大利亚为各国驻澳使团

介绍中国音乐,组建国乐团进行演出,组织中国音乐学院紫禁城乐团在澳大利亚各大学的演出、交流活动,在“国际音乐节”“多元文化节”等多项文化活动中介绍、演奏中国音乐等。回国后,笔者也曾用中英文给来自世界各国的五十多个代表团做过关于中国音乐的讲座和表演,积累了大量的中国传统音乐跨文化传播经验。笔者发现,大多数听众对中国传统音乐的艺术价值评价很高,但也有一些西方听众认为,中国音乐具有“节奏、旋律不明,规则不定”“旋律单一缺少变化”“声音低微、震撼力不足”“乐器物理性差,合奏时嘈杂不共振”等特点,觉得其成就不如西方音乐。至于中国音乐蕴含的文化内涵,更少有听众能心领神会。

出现这样的理解误区,是由于中国传统音乐和西方传统音乐属于两种完全不同的音乐体系,二者之间在哲学内涵、审美观念、表现形式、主题内容、表演方式、乐器特点等方面存在巨大差异。跨文化传播本身是一个编码和解码过程,中国传统音乐的编码系统并不为一般西方听众所熟

【收稿日期】 2015-10-18

【作者简介】 张春燕(1973-),女,江西赣州人,北京师范大学汉语文化学院讲师,硕士生导师。

【基金项目】 国家汉办项目(汉办【2015】305号)

悉。西方受众在对音乐作品进行解读时,总是带着本我文化视角和美学积淀去感知、理解、评论、解码“他者”音乐作品,由此极易产生误解。若想将中国音乐独特的审美意蕴和精神内涵传播出去,传播者在选择曲目进行讲解、演奏(或播放)时,必须注意两种文化编码体系的沟通,在了解中国音乐的同时,深入研究受众的美学思想、音乐理念及对中国音乐的理解误区,在比较两种音乐的基础上进行跨文化传播。

二、传统音乐节奏、旋律之美感及其内涵的跨文化传播

跨文化传播中的理解误区是由于听觉上的强烈落差、审美上的不同标准以及对异质文化内涵的不理解造成的。第一次听中国传统音乐时,有些西方听众觉得“节奏、旋律不明显,过于自由,缺少规则”,还有些西方听众觉得“旋律过于平稳,缺少起伏变化”,对中国音乐节奏、旋律方面的美感提出质疑,认为不如西方音乐听起来那么悦耳。针对这些理解误区,传播者在介绍旋律不太明显或过于平稳的乐曲时,必须说清楚中国传统音乐所具有的特点。

1. “心理”和谐彰显终极追求

不同于西方音乐强调的听觉“形式”和谐,中国音乐所要表达的美感是一种更加注重精神内容的“心理”和谐。这是由两种音乐蕴涵的不同哲学理念所决定的。西方传统音乐受西方哲学尤其是思维方式的影响,重视几何、数理、逻辑,认为音乐之美来自于音乐“数”的和谐(例如复调、记谱、曲式等),音乐表现呈现出一种数列化、几何化的趋势。早在古希腊时期,毕达哥拉斯就通过对审美听觉上的音乐谐和感与数量关系的研究,提出音乐是对立因素的和谐统一,使杂乱变成有序,使不协调变成协调。^{[1](P14)}在这种思想影响下,通过声学、物理、实验心理学等学科的研究,西方传统音乐形成了一种独立的乐音数理逻辑体系,该体系重视数列化,节奏明晰(如二分、四分、八分、十六分音符的划分,强弱拍等)。例如巴赫创作的《布兰登堡协奏曲》和莫扎特创作的《土耳其进行曲》,即使是第一次听的人,也可以立即记住它们的节奏。西方传统音乐几乎完全不用散板,强弱拍的交替极有规

则,并且不断重复更替,从而形成了固定的模式。这也是西方思维重视规则的体现。这种对数列、规则的强调,使得西方音乐很早就将音乐的手段由具体表现自然界中的音响抽象上升为纯粹、完备、严密的形式逻辑体系。正因为如此,西方传统音乐中才会出现大量单纯表现某种乐器旋律、节奏形式,强调听觉美感而无需内容的乐曲(如“D大调小提琴协奏曲”)。

与西方认为音乐之美来自于“数”的和谐(即外在的听觉和谐)不同,中国传统音乐虽然也强调和谐,但受中国哲学影响,重感性的中国思维方式强调心灵的感悟而非科学的分析,主要从心理而非数理方面获得美感。中国人认为音乐之美来自于“心理”和谐,即儒家强调的音乐与道德、人情之和谐(美与善的统一);来自于道家提倡的心灵与自然之和谐,而非单纯的节奏、旋律上“数”的和谐。简言之,中国音乐的和谐不在“声”与“声”之间,而在“情”与“声”之间。所以中国传统音乐更重主题内容而非表现形式,不以给听众官能上的快感为目的,几乎没有单纯表现某种乐器形式美的乐曲,且同一乐曲可由不同乐器演奏,如《梅花三弄》有笛曲、琴曲、筝曲、箫曲等。音乐的美不是靠旋律,而是靠音乐创造的意境、表达的情怀来表现,核心内容是“自然”和“情感”,即道儒之“心理”和谐。以古琴音乐为例,就文化内涵来说,没有任何一种乐器能在体现中国文化内涵上与古琴相比。唐代司马承祯曾说“琴之为器也,德在其中”(《素琴传》)。^{[2](P567)}古琴音乐不追求华丽的声音效果,而追求“止于邪”“正人心”的道德责任,听之最容易让人体会“乐而不淫,哀而不伤”(《论语·八佾》),中正平和、温柔敦厚、无过无不及的儒家思想。古琴含蓄、内敛、迂回、曲折的演奏方式,其中寄寓的文人隐士恬淡清高、超凡脱俗的处世心态,也是儒道思想的体现。琴曲中的典故,《高山流水》的知音情谊,《渔樵问答》的淡泊出世,《潇湘水云》的家国情怀,《鸥鹭忘机》的天人合一,更是儒道文化的集中反映。

关于道家和儒家所强调的“自然”和“情感”,在跨文化传播时,只需将流传较广的传统曲目名字列出,几乎所有国家的听众都能立刻体

会到中国传统乐曲多以自然为主题,表现天人、物我合一(如《春江花月夜》《平湖秋月》《梅花三弄》《寒鸦戏水》等);或以人与人之间的“情感”为主题,强调通过琴声来交流心灵(如《高山流水》《渔樵问答》《阳关三叠》《忆故人》等)。这与西方音乐有很大差异:西方音乐作品中不乏宏大叙事的英雄主题(如贝多芬第三交响曲《英雄》),不乏二元对立的冲突主题(如贝多芬第五交响曲《命运》),不乏表现单纯形式美的乐曲,而中国音乐就如同中国的诗歌和绘画作品一样,总是与自然和情感相关。

2. “弹性”节奏体现儒道精神

对于西方听众认为中国传统音乐“节奏、旋律过于自由,缺少规则”,跨文化传播者必须阐明这恰恰是儒道精神的体现。西方传统音乐除强调上文所说的“形式”和谐外,还倾向于一种向外的、对上帝力量的体验以及由宗教性带来的庄严肃穆的神圣感,因而注重演奏时的规范、整齐,自由度比较小。中国文人音乐却有很强的自娱性,演奏时倾向于一种向内的自我修习,即儒家的修身养性,同时强调道家“主体与天地自然自由合一”的体验:“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄”。^{[3](P15-16)}所以中国传统音乐在演奏时享有更大的自由度,一首乐曲虽有一定的音阶、节奏形式,有强弱拍安排,但这一形式不是固定死板的,常常会加入其他的变化性节奏;在节拍方面也不像西方音乐那样结构匀称平衡、严格规范,重视强弱循环、时值长短,而是拥有更大的不确定性。很多乐曲都有自由节拍、散板部分,可以随着音乐表现的需要由演奏者自主决定。这样的自由性对器乐表演技法的影响很大,演奏者可以灵活自由地进行变音、加装饰音、变节奏等丰富的艺术处理,也使每位演奏家甚至每一次演奏都充满了偶然性与创造性。所以同一首曲子,有时会有几十甚至上百种演绎版本。比如琴曲《平沙落雁》就有管平湖、张子谦等不同演奏家的几十种版本。相较于西方音乐尊重原作者、突出作曲家的专曲专用方式,中国音乐更加突出表演艺术家,听众欣赏的是不同的演绎,即一曲多用。西方听众听惯了西方音乐“刚性”节奏的耳朵,第一次听中国音乐时,难免产生节奏过于“弹性”的印象。所以在进行

跨文化传播时,对于不太了解中国文化且音乐素养不够好的听众,《酒狂》这种旋律和节奏较为明显、有规则的曲目更易被接受。还有许多国际汉语教师喜欢选择颇受欢迎的中国民歌《茉莉花》作为中国音乐的代表。《茉莉花》自18世纪末起在欧洲广泛传播,其中一个重要原因就是它流畅的旋律和有规律的重复再现结构使欧洲人感到亲切悦耳。但是传播者也有责任让听众认识到,大多数中国音乐演奏过程中的自由、“弹性”、即兴性,正是“天人合一”的体现,也是中国哲学重直觉、灵感、灵活、变易的反映,即演奏者情绪与场地、听众在此时此地的交融。^[4]

3. 线性旋律折射“平和”内涵

对于西方听众认为中国传统音乐“旋律过于平稳,缺少起伏变化”,传播者需阐明两点。一是中国音乐的声部结构(又称“织体”)与西方音乐不同。^[5]西方传统音乐的声部结构以主调音乐体系为主,其他声部通过衬托、突出、强化、渲染来丰满主旋律的音响效果,即“和声”。西方主要音乐形式交响曲、协奏曲、奏鸣曲、弦乐四重奏、歌剧序曲等,都注重主调旋律与其他声部的和声关系,其音乐织体因多声部重叠而表现为纵横交错的立体状织体思维和复调、和声的曲式结构。在音乐进行中,各个声部的旋律既在横向的维度上推进,也在纵向维度上以多种形式组合、堆砌,从而使西方音乐表现出一种立体感。与之相比,中国绝大部分传统乐曲是单声部曲,很少有主调、副调、和声分部的问题,其音乐织体与旋律是重合的,是一种单纯的横线性织体,音乐的进行便是单一旋律横向地延伸展开、回环重叠。在音调和旋律上,一般没有太大的高低、强弱、快慢的对比和反差,乐曲始终保持一种调式,是一种平稳、清新的吟诵式风格,如《平湖秋月》《阳关三叠》。传播者在介绍中国传统乐曲时,需引导西方听众从单纯的音色、线性的旋律中体会那种清晰的线条感。二是这种平稳的旋律折射出中国传统文化的共性特征,即稳重、平和、谐调、统一,与强调冲突、对比的西方文化特征迥异。反映在音律构成方面,则是无半音的五声体系(宫、商、角、徵、羽)组成的平和曲调。相较于欧洲七声体系(1234567)的复杂、丰富,五声体系旋律比较

简洁;相较于日本五声体系(13467)的凄婉哀怨,中国的五声体系(12356)由于不常用“4”和“7”而显得较为明朗、愉悦、雅正、平和。每当笔者弹奏完乐曲后询问各国听众对中国音乐的感受时,他们的回答大多是“relaxing”“peaceful”“gentle”。“平和”的确是中国传统音乐的最显著特征。深受传统文化精神约束和规范的中国传统音乐,不可能像西方音乐那样受酒精精神影响,追求沉醉其中的听觉快感,而是强调“乐而不淫,哀而不伤”,具有内敛含蓄的特质。儒家音乐的艺术境界是“和”：“乐者，天地之和也，礼者，天地之序也”；“大乐与天地同和”（《礼记·乐记》）。这里的“和”有两层涵义：一是和谐、谐调，二是平和。儒家思想奠定了中国古典美学的“中和”原则。春秋吴国季札认为音乐应该“五声和，八风平，节有度，守有序”（《左传·襄公二十九年》之“季札观乐”）；齐国晏婴主张乐曲“清浊、大小、短长、急徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也”（《晏子春秋·外篇上》）；嵇康认为可以移风易俗的雅乐（正声）与淫声的关键区别在于雅乐中存在着一一种“平和”的精神，声音应“平和而无哀乐”（嵇康《声无哀乐论》）。^{[6] (P196)} 古曲中流传较广的《高山流水》《平沙落雁》《鸥鹭忘机》等，都具有平和、恬淡的特点。

中国传统音乐这种“平和”的特点是由儒家礼乐文化“礼”与“乐”统一、“仁”与“乐”合一决定的。礼和乐相互配合，用以治理国家，保持社会的和谐安定，就是首先通过中正平和、温柔敦厚的乐曲来陶冶、调和国民的性情。“乐者，乐也”，音乐使人血气平和，精神保持和谐愉悦的状态，从而进一步达到家庭、社会人际关系的和谐与安定。所谓“乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气平和，移风易俗，天下皆宁，美善相乐”（《荀子·乐论》），最终达到人与大自然和谐的最高境界，也即“大乐与天地同和”（《礼记·乐记》）。这是儒家文化对艺术的基本要求：美与善统一，通过“乐”的形式使人们受到感化，维持秩序（“乐教”）。音乐之所以肩负着这样的使命，是因为儒家认为“声音之道，与政通矣”（《礼记·乐记》）。儒家文化以音乐为精神安息之地，将“乐”视为人格完成的境界——“兴

于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》），强调人格向音乐的沉浸、融合——“凡音者，生人心者也”（《礼记·乐记》）；“琴者，禁也。所以禁止于邪，以正人心也”（《白虎通·礼乐》）。

有人认为这种包含了政教态度的礼乐是对音乐的制约，因其强调“禁”字，禁情、禁声、禁欲、禁变，以德制情，以度限声，以道制欲，重德轻艺。^{[7] (P61)}但是在道德滑坡、物欲横流、社会浮躁、戾气遍地的今天，这样一种可以提升人格素养的“美善”音乐更具有传播价值。德国伯乐高级文理中学高级教师维安雅女士在听完笔者的讲座和现场古筝、古琴演奏后说，希望能把中国传统音乐引入德国中学课堂，因为她听到中国传统音乐的旋律如此平和，看到演奏者面部表情如此柔和、安宁，由此推断中国传统艺术可以熏陶和锤炼人的性情，而这种柔和、宁静正是德国人应该学习的。英国著名汉学家闵福德先生也认为中国当代生活节奏太快，人心过于浮躁，让他感受不到中华文化之美及其价值，所以像中国古典音乐这般恬淡、平和的艺术更值得传播，因为它能让心灵安宁、沉静，更接近中华文化“和”的精神。

三、传统音乐乐器特点 及表演方式的跨文化传播

初次欣赏中国传统音乐时，有些西方听众觉得中国乐器声音过于低微，震撼力不足。如英国哲学家罗素认为，“中国的某些古典音乐是非常优美的，可是他们的古典音乐，弹奏的声音是这样的微弱，以至只有一个人才能欣赏它”（《THE PROBLEM OF CHINA》）。这一点尤其体现在古琴音乐中。相对而言，喜欢古筝、琵琶、二胡音乐的听众更多。传播者在介绍中国乐器尤其是声音低柔的古琴、洞箫等乐器时，必须让外国听众了解到，这种低微、轻柔的音色，恰恰是道家所追求的“至虚极，守静笃”“大音希声”“至乐无乐”的境界：“视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉”（《庄子·天地》）。这种对“无声之乐”的强调也和儒家美学思想一致：“乐由中出，故静”，“人生而静，天之性也”（《礼记·乐记》）。

因此在欣赏中国传统音乐时，传播者需引导

听众了解中国乐器演奏出来的乐曲在深度、力度、音效、虚实、韵味等方面都有别于西方音乐：从触及灵魂、直指人心的深邃而非主题的深刻来欣赏其深度；体会清、微、淡、远而非激昂、厚实、立体、震撼的音效力度；体会低微的音声，甚至无声之处的留白，并从“计白当黑”中体会虚实结合的美，而非实实在在的音符带来的快感；重视“韵外之致、弦外之音”而非演奏技巧的高超、旋律的动听。如介绍琴曲《忆故人》《鸥鹭忘机》时，重视乐曲首尾部分泛音带来的想象空间及其所创造的“虚”“远”、空灵、飘逸，在中间部分的“吟”“猱”“绰”“注”的虚音中体会对“无声之乐”空白的强调，体会柔静、淡雅的中国式“幽美”，而非阳刚、崇高的西方式“壮美”。

在这一点上，许多了解中国音乐的西方听众都有深切体会。瑞典著名汉学家林西莉女士着迷于古琴深邃、低沉的音色，认为它发出来的音能让人类与大自然沟通，触及人的灵魂深处。她在琴曲低缓悠扬而又沉静旷远的音声之中，常常会沉醉其中，物我两忘，体会到一种超凡脱俗、荡心涤虑的境界。^{[8](P38,43-56)}法国钢琴家理查德·克莱德曼也认为，东方音乐之美能够触及人的灵魂。在澳大利亚，当笔者在不同场合介绍完中国音乐特点并选择恰当曲目演奏后，许多听众也能体会到中国乐器特有的清和淡雅、安静悠远、低回婉转，并进入一种超乎音响之上的“无声之乐”的意境，体验到“希声”的境界。“澳中友好协会”的一位长者在听笔者弹奏古琴曲《忆故人》时潸然泪下，说自己虽然不懂汉语，也是第一次听古琴音乐，但明显感受到了那种思念之情。

由于中国乐器具有这种内敛含蓄、超越感官、直达心灵、节奏自由的特性，单人单乐器独奏遂成为传统演奏形式，这也恰是中国音乐个性的体现，演奏者不必顾虑与乐队合拍。如果说以乐治国侧重的是群体性与社会和谐，那么传统乐器则具有强烈的个体性，是琴人自我安顿、自我实现的重要途径，能使演奏者的心灵与宇宙融为一体，超凡脱俗，荡涤杂虑，去除躁动，回归祥和，达到心灵的平衡。从传播时的表演形式来说，中国乐器一般更适合独奏或两三件乐器合奏

（如“琴箫合奏”），场面不大，烘托出意境，让欣赏者细细品味。当然中国民间乐曲也有许多合奏形式，如江南丝竹、西安鼓乐、潮州音乐等，但最能体现中国音乐之美及其内涵的，仍是独奏。

中国音乐适合独奏还由它的乐器材料所决定。西方乐器以金属、塑料等工业制品为主，结构精细复杂，高中低音较为平衡，适合演奏和声，并且音色丰富，音域宽广，表现力强。西方对音乐声学振动的研究使得声乐与器乐音响形成标准化体系，表现为近“器声”，追求一种共通性。“器”即一种非自然的人造物具。“器”的特点是不同于任何一种物具，但又能与任何物具的音色相融和。西方乐器绝大部分都有很好的融合功能，都能与其他乐器很和谐地合奏，形成绵密严实的音响织体，从而完美地为抽象的音乐逻辑服务。^[9]因此西方音乐多以合奏为主，讲究和声、气势、立体音效，演出时外放、张扬、震撼力强。

与西方乐器追求共性的特征不同，中国乐器以金、石、丝、木等自然材质为主，结构简单，高音强，低音弱，各种乐器的音色不能融为一体，多不能演奏和声。对于有一定音乐素养的人来说，很容易发现中国音乐合奏中的缺陷，即物理性差，合奏时嘈杂不共振，达不到和声学要求的震动频率上的数理和谐。利玛窦第一次听中国音乐合奏时就说，“声音毫不和谐，乱作一团”，“中国人音乐的全部艺术似乎只在于产生一种单调的声拍，因此，他们一点不懂把不同的音符组合起来可以产生变奏与和声。然而他们自己非常夸耀他们的音乐，但对于外国人来说，它却只是嘈杂刺耳而已”。^{[10](P253-254)}由于利玛窦在传播中国文化方面的影响力，使后世西方人对中国传统音乐产生了长期的负面认识。俄罗斯作曲家夏里柯（Harry One, 1885-1972）如此评价《旱天雷》：“中国民族乐队的演奏情况，包括尖叫的笛子，调音不准的胡琴、扬琴、锣、钹……”^{[11](P23)}

面对这种评价，传播者需指出这并非由于中国乐器制造技术不高造成的物理性差异，而与文化影响密切相关。儒、道文化重视现实生活中感性的生命体验，反映在音乐上，便自然会重视能够表达内心感受的人的嗓音，因为“丝不如竹，竹不如肉”。因此乐器的发音以模拟人声为基

础,如二胡与小提琴相比较,虽然音色接近,但前者更富人声韵味。中国音乐相比西方音乐而言更重情感表达,彰显个性。这种表达往往不是通过数列逻辑的和谐创造的,而是通过声部结构形式上的自由创造的,是靠接近人声的乐器音色渲染的。基于此,中国乐器没有形成标准化和统一化的体系,即没有进入“器”声。^[9]在某种意义上,这是对自然的贴近,对人体感官的尊重,也是对自然界事物独特性的尊重。所以中国乐器中如编钟、编磬、琴、箏、琵琶、二胡、箫等,每一种都有自己独特的音色,它们之间也因其各自的独特性而很难完满地融合为一个绵密的织体。即使是同一种乐器,制作者也力求做出的每一件乐器都具有独一无二的音色,如斫琴师王鹏、李明忠、倪诗韵、马维衡等所制之琴的音色就大相径庭、各有千秋。这是中国传统音乐最具个性特质的地方,所以不适宜作大规模的合奏,也不要各样乐器之间的紧密配合。即使偶有合奏,也总是几件乐器的小范围合奏,且合奏时尽量让有特色的乐器独奏或轮奏,以充分发挥其独特音色。因此传播者不能以为西方听众听惯了合奏,或合奏音响效果更震撼而盲目选择合奏曲目,也不要再在拢音效果不好的大空间面对众多听众演出,这样听众是无法体会中国音乐细腻的情感表达的,扩音器里传出的也常常是变味儿的琴声。

四、受众特点与传播效果

在进行中国传统音乐的跨文化传播时,若想获得良好的效果,除需注意节奏、旋律、乐器特点、表演方式及其蕴含的文化内涵的介绍外,还要注意听众的特点。很多传播者不区分“西方”概念,认为欧、美等国家听众都一样,其实不然:对于重视思辨、哲学且音乐素养较高的听众(如德国听众),可以多引入儒道哲学、美学概念;对于重视历史文化、情感表达的听众(如俄罗斯听众),可以选择古琴音乐;对于第一次欣赏中国音乐且文化历史较短暂的丹麦、美国、加拿大、澳大利亚等国听众,最好直接选择旋律较为规则、或能明显表达出主题内容的乐曲,如《高山流水》《夕阳箫鼓》《二泉映月》;而对于熟悉中国音乐中正平和特点的听众,则可以选择中国传统音乐中的一些“另类”乐曲,如《广

陵散》《十面埋伏》,让听众体会除了清微淡远的特色,中国音乐也有壮怀激烈的一面。即使是面对同一国家听众,也要区分年龄、受教育程度和城市文化氛围的差异。以澳大利亚为例,对以年轻人为主、保留传统文化较少的城市(如布里斯班、悉尼)听众来说,活泼、欢快、热烈一些的音乐更受欢迎;但对以中产阶层为主、保留传统文化更多的城市(如堪培拉、墨尔本)听众而言,平和、悠扬、宁静的音乐则更易引起共鸣。

笔者2010年在澳大利亚国立大学做中国音乐的推广活动时,曾邀请由中国音乐学院和中央音乐学院教师组成的紫禁城民乐团到澳大利亚首都堪培拉演出、讲学。乐团原本希望演奏国内近些年流行的较为热闹、激烈的曲目,因为在国内演出时,激烈、热闹的曲目才有市场,安静的传统音乐已经被边缘化,而且乐团在布里斯班演奏这些热烈曲目时获得了极大的成功。然而笔者和堪培拉主办方根据当地听众的审美取向,最终决定将中国古典文学与安静的古典音乐结合起来、以一种全新而特别的音乐形式呈现给听众,结果获得了超乎想象的成功。许多听众评价说,看过多场中国艺术演出,但从未像此次这样深切地感受到中国艺术之美,原来中国也有如此严肃高雅、震撼心灵的音乐。演出结束后,中国驻澳使馆文化处的官员也提及,此前邀请过很多国内文艺团体到当地演出,从来没有能以这种形式获得成功。由此可见,关注并重视受众特点对中国传统音乐的跨文化传播具有至关重要的作用。

五、结 语

综上所述,面对文化背景、审美观念迥异的听众,跨文化传播者需阐明中国传统音乐在节奏方面享有更大的自由度,注重“心理”而非“形式”和谐,强调自然与情感的主题,旋律雅正平和,美善统一,礼乐合一,乐器则音色清微淡远,超越感官,触及灵魂,演奏时注重虚实结合,创造出疏阔、空灵之美,且更适合独奏。传播者也要深入阐释音乐中所蕴涵的儒道文化精髓,寻找合适的曲目及表演方式,让听众避免种种理解误区,真正体会到中国传统音乐的美感及内涵。

注释:

- [1] 北京大学哲学系. 西方美学家论美和美感 [M]. 北京: 商务印书馆, 1980.
- [2] (清)董诰等编, 孙映达等点校. 全唐文·卷九二四 [M]. 太原: 山西教育出版社, 2002.
- [3] 引自嵇康《赠秀才入军·息徒兰圃》诗。(魏)嵇康著, 鲁迅编. 嵇康集 [M]. 香港: 新艺出版社, 1973.
- [4] 这里需要指出的是, 中国音乐表现形式的灵活自由, 并不等同于手型、指法的自由。弹奏时的手型和指法是有严格规范的, 并不鼓励我行我素。
- [5] “声部结构”是指在乐曲中不同声部的旋律得以组织搭配的方法和规律。
- [6] 戴明扬. 嵇康集校注·卷五 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [7] 安娜. 西方人眼中的中国音乐 [D]. 上海: 上海师范大学硕士论文, 2008.
- [8] [瑞典]林西莉著, 许岚、熊彪译. 古琴 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009.
- [9] 刘承华. 中西乐器的音色特征及其文化内涵 [J]. 乐器, 1996 (2).
- [10] 何高济. 利玛窦中国札记 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001.
- [11] 梁茂春. 香港作曲家——三十至九十年代香港 [M]. 香港: 三联书店(香港)有限公司, 1999.

Cross-cultural Dissemination of the Beauty and Connotation of Traditional Chinese Music Culture

ZHANG Chun-yan

(Chinese Language & Culture College, Beijing Normal University, Beijing 100875, China)

Abstract: As the carrier of cultural dissemination, traditional Chinese music can both embody the essence of Chinese culture, and breakthrough the barrier of languages. But cross-cultural dissemination is an encoding and decoding process. The encoding system of Chinese music cannot be easily understood by Western audience; as a result, sometimes Western audience would misunderstand the beauty and connotation of Chinese music, regarding it as an “inferior” one compared with Western music. Therefore, for communicators, it is necessary to introduce the differences of aesthetics, connotation, performance and musical instruments between Chinese and Western music.

Keywords: cross-cultural dissemination; traditional Chinese music; aesthetics; connotation