

# 参加生田流日本箏暑期学习后的思考

张玉雯

**摘 要:** 日本箏源于中国,但在乐器、乐谱、演奏技巧、风格等方面都与今天的中国古筝有了很大的区别,生田流派便是当今日本俗箏的主要流派之一。日本箏音乐的部分特征反映了日本文化中秩序、节制、沉默、细致、群体性等价值观特点。笔者在赴日学习日本箏的过程中,还体会到在跨文化音乐交流的过程中,面对新的乐器,新的音乐,新的文化,需要怀抱着宽容和开放的心态;并由此对跨文化交流中存在问题的原因以及解决这些问题的措施进行了思考。

**关键词:** 日本箏; 日本音乐; 日本文化; 跨文化音乐交流

中图分类号: J633

文献标识码: A

文章编号: 1001 - 9871 (2010) 03 - 0101 - 08

## 引 言

2008年8月20—28日,我与民乐系一年级琵琶专业研究生吴艳杰代表中央音乐学院,参加了由日本东京艺术大学邦乐科主办的日本音乐暑期讲座,学习生田流日本箏(Ikuta Koto)的基本演奏及相关知识。

此次交流活动是“东亚艺术宣言共同事业”的第一期项目。《东亚艺术宣言》是2007年东京艺术大学创立120周年庆典活动中,该大学宫田亮平院长提议,与应邀参加庆典活动的中国中央音乐学院、中央美术学院、清华大学美术学院、上海音乐学院、中国美术学院、新疆艺术学院,以及韩国首尔大学校美术大学、首尔大学校音乐大学、韩国艺术综合学校、大邱大学校造型艺术大学等,包含音乐、美术两大艺术领域的中、日、韩三国11所姊妹院校共同签署的一份长期文化艺术交流合作协议。其宗旨是,为当今希求对日本音乐、美术进行深入研究的中、韩两国学习传统音乐、美术的研究生院级以上的青年艺术家、研究者提供一个前所未有的平台,以推动东亚三国青年中坚艺术家、研究者之间的发展性、持续性文化交流,促进东亚各国间文

化艺术乃至社会相互理解。

东京艺大邀请了中、韩四所大学共八名学生赴日学习日本箏的演奏,参加活动的学生还包括上海音乐学院两名民乐系的学生及四名学习伽倻琴的韩国学生。在八天的行程中,东京艺术大学共安排了六天(上下午)的教学课程,在东京艺术大学音乐学部校区内的邦乐科教室进行授课,晚上自行练习。我们先后学习了技法较为基础而全面的《樱花变奏曲》(安藤政辉编)和江户时期传统乐曲《六段》之首段。安藤政辉(Ando Masateru)曾师从于宫城道雄(Miyagi Michio),是邦乐科的负责人,也是生田流箏在东京艺术大学的带头人。负责教授中国组学生的则是音乐学部讲师安藤珠希(Ando Tamaki,安藤政辉之女)。

从整体上来看,日本箏可分为雅乐箏、筑紫箏和俗箏三类,我们学习的生田流箏属于俗箏的一个主要流派,于17世纪末由生田检校(Ikuta Kengyo)在京都、大阪一带创立,又称关西派;另一流派为18世纪中叶由山田检校(Yamada Kengyo)在京都(现东京)创立的山田流,又称关东派。两者分别受到日本传统音乐不同种类的影响,前者的音乐更加器乐化,后者的音乐更加弹唱化,从而导致两者

收稿日期: 2009 - 12 - 17

作者简介: 张玉雯(1985~),女,中央音乐学院硕士研究生。

在乐器结构的细节部分、指甲形状及材料上都不相同。

事前,日方明确告知我院:选派的学生不能为古筝专业。我对此一直怀着非常困惑的态度:日本筝流传自中国,与古筝有一定的相似性,如果在短期学习日本筝的过程中有古筝演奏基础作为铺垫,应更有利于日本筝演奏技巧的获得,但为什么对方反而如此强调选择非古筝专业的学生呢?而曾经学习过古筝的我会在这次学习中产生什么问题?这些疑团随着我开始学习日本筝被逐渐解开。

通过接触和学习以生田流日本筝为代表的日本传统音乐,也引发了我对日本筝乐所呈现出来的日本民族审美特征的探究。我从前对日本音乐完全排斥转变成学会欣赏并接受日本音乐,因此,在文章中我还试图通过切身的体验和思考,展现我对日本音乐、文化认识的变化过程。

在此次赴日本学习、交流的过程中,我面临的不单是解决学习日本筝具体技能等相关环节上的问题,还有如何处理跨文化音乐交流的问题。与日本人相处和沟通无疑是一次与异文化碰撞和融合的过程,参与双方都不可避免地产生一些文化冲突。我试图以自身在参与跨文化音乐交流时的表现为研究对象,分析在学习异文化音乐中的角色转换,并进一步思考跨文化音乐沟通的困难及有效措施。

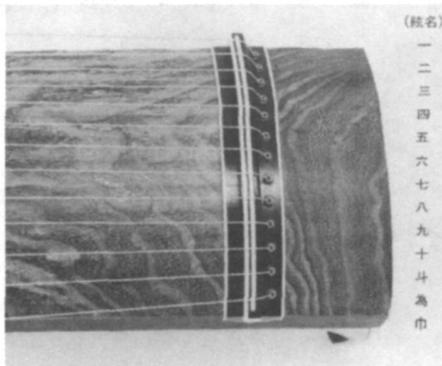
### 一、对日本筝认识的转变

尽管中国筝和日本筝归属相同的乐器类别,有着极大的相似,但无论是在乐器的具体结构,还是传授方式,乃至演奏技法上,两者之间都没有太多可以借鉴的共同点。在未学习日本筝之前,我并不喜欢日本筝音乐的风格,认为其旋律不够丰富,音色不够华丽,表现范围比较狭窄,全然未意识到这是将学习古筝的观念应用到了日本筝音乐的欣赏上。经过短期的日本筝学习之后,我学会了借用日本人的观点来看待日本筝音乐,来品味其音乐的独特韵味,这种心理的转变过程便是首先从认识乐器开始。

#### 1. 适应乐器的不同

首先,日本筝的琴弦设置与古筝不同:现行常用的古筝多为二十一弦,每根弦没有固定的唱名,而是将首调唱名应用于不同调高(简谱)或确定每一根弦的固定音高(五线谱);日本筝为十三弦,弦名分别称为一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾,无论使用何种调式,弦的名称不变。

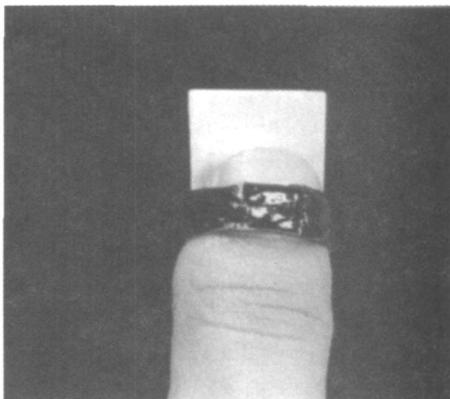
图 1.



其次,琴码的材料和高度不同:古筝的琴码一般为木质,琴码高度的排列从低音区往高音区依次降低,由弦构成的平面较为平坦。日本筝琴码多为象牙,除最高音的琴码需要加固于侧板上而在型号上有所区别之外,其余琴码高度一致,由弦构成的平面形成一定弧度。这一区别看似细微,却极大地影响了演奏日本筝的坐姿、指甲形状及其与弦形成的角度、演奏时手形、手腕的姿势等诸多环节。

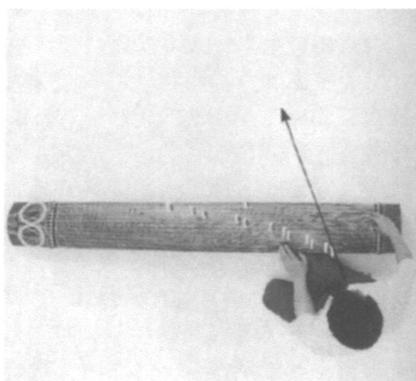
再次,演奏乐器时佩戴的指甲也不同:古筝指甲为长椭圆形,前端稍尖,由牛角或玳瑁制成,用胶布固定于手指第一关节,除小指外,左右两手均可佩戴指甲,指甲大小大致合适即可。生田流筝的指甲形状是非常有棱角的矩形,由象牙制成,指甲套为猫皮制作,尺寸是固定的,一般只佩带在右手的大拇指、食指和中指上。所以指甲的选择非常精确,每一位演奏者都必须亲自试戴每一个指甲,确认指甲套是否与手指完全贴合。而指甲佩带的方式也非常特别,练习前须将手洗净,将手指沾上唾液后塞入指甲套中,待手指干燥后便与指甲套自然贴合。

图 2.



乐器的不同特征导致了两者演奏姿势的出入。不同于古筝坐姿的正面朝向，日本筝无论是正坐还是立坐，身体与乐器必须形成 45 度角，这种坐法与之前提及的弦面弧度有密切关系。日本筝演奏时需要在演奏不同弦时随时变换手肘、手腕、手形、手指等各个部分的方向和角度，从而保证发出正确的音色，又因为演奏本身对上身倾斜的幅度有严格限制，只有通过调整身体与筝的角度才可以达到理想的音质，同时保持身体长时间挺立却不疲劳。

图 3.



## 2. 适应教学方式的不同

日本筝教学同样使用乐谱，不同于古筝教学中采用的简谱或五线谱，日本筝教学使用弦名谱。这种乐谱与弦名的固定相一致，每根弦不以音高命名，代之以弦的位置，即使换成了其他调也仍然用弦名作为音符的标识。因此，演奏日本筝只需熟知弦名便可识谱，而不会因转调增加找音高的麻烦，一次次调整对整个音高分布的熟悉程度。我们是初学者，对弦的位置很不熟悉，不仅经常会出现弹错弦的情况，也需要花费较长时间才能依照乐谱顺利演奏下来。乐谱不仅记录了音高、节奏及一些特殊技法，在音高两旁还标记了与演奏同时进行歌唱的唱词和唱谱的片假名（帮助记忆旋律的特殊传承方法）。我们不识日语，仅能认出音高和基本节奏，无法自行识别音乐的断句和特殊音色的演奏技巧。

唱谱是学习日本筝的一套特殊的教学方法，它用片假名（见图 4 谱面左侧）给各种技法进行命名，相同技法又因出现不同音高而产生多种唱名。学生在学习乐曲时通常会一边演奏旋律，一边唱谱，所以即使在没有乐器的情况下，也能通过唱谱达到熟悉和背诵作品的效果。在我们的教学中，老师并没有使用这一传统的教学方式，因为我们既不

懂片假名，也没有足够的时间。

从以上的学习方法中，我们可以看到，弦名谱使得演奏者之间可能会产生很大的差异，就如同古琴的打谱一般，演奏者对文字谱的发挥空间很大，按弦时间的长短、强度的大小，放弦的精确时间等许多细节皆因不同的人产生不同效果。相较而言，古筝演奏的曲目在不同流派间不会出现太大幅度的变化，因为所有音符、节奏都已经非常有明确的记写，学生基本能够根据乐谱独立演奏，老师则是侧重于讲解特殊段落或整个乐曲风格的处理，而不会逐句地示范，由此学生自由演绎的空间也相对较大。

图 4.



在日本筝音乐的传承中，学生需要更多地依赖老师才能真正掌握这一流派的传统和精髓。我们的教学采用四对一的形式，即四位学生与一位老师面对面地授课。每一次教课、每一段乐曲、每一种奏法的学习都近似于口传心授的方式。学习新曲目时，老师依照乐谱，根据音乐的句读及其中包含的技巧难度灵活处理每一乐句的长度进行示范，然后我们模仿演奏，如果有难点或不解的地方，老师会反复演奏直至我们基本能够按照原貌演奏为止。这

种学习方法及时化解了学生对演奏技法的模糊判断, 不让错误方法先入为主, 达到最大仿真度的结果; 而且凭借着手的生理记忆功能, 即使在来不及看谱或大脑来不及反应的情况下也能顺利弹奏下来。当然这也意味着演奏风格被很多规则所限, 演奏者基本没有太多自由发挥的余地。

### 3. 适应演奏技巧的不同

不同于古筝作品中对左手功能的多样音色开发, 日本箏的旋律基本由右手的大拇指, 食指和中指担当演奏, 右手技法、音色相对较少, 音色相对单一。拇指在右手手指中使用频率最高, 大部分旋律都由其以单音形式演奏, 中指演奏的次数少之, 食指则多半联合拇指、中指进行组合演奏。学习了日本箏之后, 我才发现, 尽管日本箏音色的表现广度不及古筝, 但从它追求更为细腻、精确的程度来看, 音色变化的范围还是比较广泛, 这也表现了日本音乐不同于中国音乐的审美情趣。

日本箏作品的音符并不繁复, 但对每个音的质量都有着极高的要求, 也就要求极扎实的功底。演奏每个音都必须注意指甲触弦面的准确角度; 奏完每个音后, 其余手指应放置在指定弦上; 连续演奏时, 其余手指须避免发出碰弦的杂音; 音符之间或休止时, 手指不能随意移动; 音符由中指演奏时, 每一次都必须有抬手臂的动作等等规范, 所有这些都让我明白日本箏音乐并不如先前想象中的那样简单, 细节要求正反映了日本音乐的审美特征。

## 二、对日本音乐及文化认识的转变

长期以来, 日本持续不断地接受外国文化的影响, 但其相对孤立的岛国地理位置, 让传统文化稳固地传承下来。正如《团体: 一种日本语境》一文中谈到: “儒教、佛教、汉字等外来影响已与既有的日本方式融合, 并不改变社会的团体特征。” [1] (p. 294) 根深蒂固的日本传统价值观是外来文化无法动摇的坚实基础, 对日本箏乃至日本音乐有着直接的影响, 我在这一短期的学习过程中发觉到了许多可以体现传统日本文化价值观的细节和特征:

1. 秩序: 两种箏音乐透射出了两种不同的文化思维。日本箏的演奏有着比古筝演奏更为规范的程序, 练习从接触琴的那一刻便已经开始: 解开琴套、上码、调音、正式练习, 演奏完后撤下琴码、将琴放入琴套, 犹如一套完整的仪式。在我们的思维习惯中, 这些准备活动没有太大意义; 但在日本箏的学习中, 这一部分就像是为演奏专门安排的一个心理调试、酝酿阶段, 让心绪真正地沉淀, 尽早

进入练习状态, 每一步骤都对最后音乐的效果产生不容忽视的作用。

这种对秩序的强调无疑是日本社会生活、文化中极为重要的原则, 它反映了一种社会关系中的平衡与协调, 是日本文化的核心观念。秩序不仅表现为各个步骤的有条不紊, 还表现在严格执行社会等级地位的尊卑有别等方面。从事邦乐学习、表演的人, 无论对待乐器还是对待师长都是一种毕恭毕敬的态度, 我们无时无刻不感受到一种严格的等级关系存在。我们每一天的授课都会安排高年级学生协助老师, 她们负责除授课以外的其他事务, 比如调琴、整理等等。即使老师对调音驾轻就熟, 也不会亲自动手, 而是由协助人完成。同理, 等级更高老师的乐器便由年轻老师负责调音, 那些低一级的协助人就不能担任此项工作。秩序还意味着各层次的人都需要遵守各自的规则, 越居高位的人, 语言更加谨慎、微妙, 这不禁让我想到在日本音乐中, 越高层次的音乐, 就越难以从表面感受到它所表达的中心, 就越需要反复揣测, 才能发现其中的奥妙。

2. 节制: “日本人在所有公开场合中, 普遍不会在面部公开表现出任何重要的情感。他们认为在公共场合表现出得意洋洋及痛苦、愤怒的情绪增加其他人的负担是不可原谅的。避免任何外在的消极情绪说明了日本人坚忍和自我牺牲, 避免扰乱社会平衡。” [2] (第 255页) 老师告诉我们在日本箏演奏中也同样禁止出现张扬的表情和多余的动作, 我们往往看到的都是表演者不动声色的神态、笔直的身板, 充满着庄严感。在音乐作品中也极少出现大喜大悲的情绪, 基本上都是平静、内省的风格。这种音乐风格体现了日本人对含蓄、节制等美感的追求, 一方面极力营造一种接近自然的真实与和谐; 另一方面, 也避免消极情绪的外露, 打破社会的和谐。

3. 沉默: “在日本人交际过程中, 沉默扮演了突出角色, 它起因于对口头言辞的一种普遍不信任和强调在感情上对他人意图的洞察。沉默被看作是一种优点, 标志着尊重和值得信任。” [2] (第 257页) 日本人的沉默可以使用于很多场合: 面临尴尬的场景, 不同意对方意见或正在进行思考, 都会通过沉默来化解紧张局面, 这是日本人日常生活中极为重要的一种非语言交流方式。除了日常交流之外, 在乐曲中我也会发现休止符号出现得非常频繁, 它的意义不仅代表每一乐句的呼吸 (因为用延长音代替休止符同样有此效果), 也许还可以被视作一种暂时的沉淀、为下句铺垫情绪, 或者是预留一段沉思的时间。如果缺少了这些休止符号, 日本

音乐中营造的静谧氛围和从容脉搏都会大大减低，而日本音乐便会缺失了它的鲜明特色。

4. 细致：日本文化的细致实际上是节制的一种延伸，因为物资的缺乏，他们已经养成尽可能最大化地利用物质资源、杜绝浪费的习惯。表现在音乐的相关方面便是对乐器附件的精心设计：例如放置琴码的木盒同时可以在正坐演奏时托起筝首，让乐器的高度更便于演奏；部分筝在转调达不到应有音高时，发明了一种比普通琴码更小的型号增加琴弦的张力。此外，琴套如何拆卸、包裹和折叠；当正坐时间太久时，如何缓解长时间正坐带来的足部的不适等诸多问题，都有详细的介绍和说明，体现了日本人考虑问题的周全。

5. 群体性：日本是具有集体主义特征的社会群体，多数活动都是以群体为中心的互动，表现了人们对社会稳定的依赖感和安全感。我们同样发现日本传统乐器的使用也反映出了这种集体性，日本筝的演出多为二重奏、合奏，或与三味线、尺八等其他乐器组合，很少出现独奏形式。群体中的各个角色都有着各自的职责，在邦乐圈内也分工明确：乐器厂、制作师、演奏家都有各自规定的任务和职责，相互不能逾越。

以上内容都是我在学习中感受到的强烈文化差异，这些在一定程度上透射出了整个日本社会的缩影。如果我们缺乏对这些日本文化精神的认识和了解，便很难真正明白蕴含在日本音乐中美的含义和价值。

### 三、对跨文化音乐交流问题的思考

短短八天对日本筝的学习无法使我真正掌握日本筝的弹奏技艺，短暂的旅日经历也无法让我全面而深刻地了解日本音乐、文化，但这次难得的音乐交流却让我对跨文化音乐交流中可能遇到的一些问题有了一定的体会。通过亲身体验和事后阅读，促使我对跨文化交流的特点和产生问题的原因，以及在交流中应秉持的态度有了一定程度的思考和总结：

#### 1. 文化传入与文化消退

在跨文化交流活动的过程中，我们首先面临的问题便是如何处理好原有知识、文化与新增知识、文化的平衡问题。随着日本筝暑期学习的一步深入，我逐渐开始明白为何当初需要挑选非古筝专业学生的原因。外表看似接近的两样乐器，实际上已经发展出了完全不同的两套体系，如果中国学生原本对古筝语言、技巧非常熟悉，在学习日本筝的时

候则会碰到更多的阻碍。一方面，学生可能会使用学习古筝的固定思维来演奏日本筝，导致学生很难完全理解一种新的音乐文化，也很难使演奏接近音乐的原貌。另一方面，原有的古筝知识将与全新接受的日本筝知识不断地产生矛盾，主体的思维在两者之间频繁地转换和摇摆。我便亲身经历了这种尴尬，经常会不自觉地以演奏古筝的方式在乐句气口处抬手腕（这种方式在日本筝的演奏中不存在）；手经常会下意识地移动，而不是按要求固定在弦上等。我需要不断地提醒、纠正自己原有的惯性动作，才能减少在演奏日本筝时附带古筝的风格。

当我接受了新的音乐技能时，可能会丢失先前的部分音乐技能，“外来者通过互动，至少获得一定程度的新文化知识（即文化传入），同时，也会丧失最初文化式样（即文化消退）。那种认为改变和保持种族性是相互排斥的现象，并争论外来者只能进行非此即彼的选择的观点有些过于简单。这就像硬币的两面，两者是互相关联，缺一不可。”

[3] (p. 401) 我在这短期学习中，暂时失去了一些原有的音乐文化思维，当我重新回到原来的音乐文化群体中，这些体内隐藏的特征又会浮出水面。正如我在东京学习日本筝时，会暂时抛弃古筝的弹法，全身心地投入另外一种音乐中，但当我重新演奏古筝时，又会重新找回原本的风格和习惯。我的变化只是增加了一种新的视角和选择，像是开发了大脑中未被利用的区域，而不是对原有音乐知识结构的破坏。

当然，对于长期或短期适应新文化的各种人群来说，可能会经历不同的文化传入与消退过程：“打算短期旅居者获得具体文化知识和实际交流经验更少，通过激烈变化来适应统治文化的动机更小。相反，寻求长期商业关系、工作、旅游的旅居者更需要极大地改变交际风格。”[4] (第 411 页) 我们并没有被要求完全按照日本人的标准行事，而是享受了短期外来学习者的特殊待遇，比如没有特别严格地恪守等级制度，也没有按照常规的速度来学习，因此我们也没有非常强烈的不适感。然而这仅是日本人对短暂的外来学习者降低了要求而已。当然，我们还是被要求遵循一些基本的、容易掌握的日本筝演奏礼仪：比如在戴指甲沾唾液的时候，一定要侧过脸，将手挡住嘴以示礼貌；每天练习时的着装要大方得体，不能穿着暴露的短裤、短裙；演奏中禁止佩戴一切饰物等等。

#### 2. 跨文化交流中的问题

在跨文化交际中并非总是一帆风顺，这种交流

活动总会遇到许多意想不到的问题和困难。金英允在《适应新的文化》一文中谈到：“对于本地人来说，这样的交际能力在很小的时候就已获得，已经大体上内化为个人交际系统，它能自动无意识地运行。但是对于外来者，这样的能力是通过各种尝试和错误才能获得和培育的。”[3] (p. 395) 因此，想要获得当地人早已耳濡目染的习惯和方式实属不易。在学习日本筝的过程中，首先表现为我们很难建立起对日本传统音阶的准确概念。调音是决定演奏的重要环节之一，我们首先按照固定的调音手法进行大致的调试，然后在老师带领下细致地微调每一根弦。我可以明显地感受自己不仅不熟悉这种极具代表性音阶所具有的特殊感情，对具体音高的标准也极不敏感和细腻，在我们耳朵听来已经标准的音高，离他们的要求还有出入，而经过他们纠正后的音高，我也不容易感受到其细微的差别。

日本筝的演奏不仅对单个音质有高标准要求，也格外强调相邻音之间的关系：强弱力度的对比、节奏比例的精确分配。比如紧接在强按之后的音要马上转换成特定程度的弱，既不能太弱，也不能不太弱，非常难以控制，因其有着不同于中国人生理、心理的一般常规，要适应这种常规需要反复地适应和调整。音符数量虽然不多，但要在短时间达到所有的要求，便一刻也不能松懈。尽管我总是加倍谨慎地练习技巧，但仍然会出现很多错误和疏忽。对于我们新接触日本筝的外来者而言，这是一种全新的开始，过程相当不易。

“文化距离”也会为跨文化交流制造障碍。不同的语言、社会结构、宗教、生活水平都是影响文化距离的因素，文化距离越大，就越容易产生冲突。日本与中国在地理上虽为邻国，但两者的“文化距离”却并不接壤。除了在音乐本体上的相异，对于音乐相关环节也有着不同的认识，比如从事日本筝演奏的行业人员，对于有关日本筝的所有信息资源的知识产权意识就与国内的情形有些不同：他们赠送给我们使用的乐谱系内部乐社刊印，任何人都不能进行复印；购买的唱片也禁止复制等等，这些都源于自古以来日本人对于邦乐实行类似家族性传承的习俗。也许我们觉得复印资料有利于他们文化的传播，不明白他们为何要禁止这种行为。这些疑问浮现的本身便是我们首先是从自身角度考虑问题所导致的，两种态度反应了两者对于文化传播的不同认识：日方的行为意在保护传统文化流通途径的合法性和保密性；我方的目的在于让作品得到更多的流传，对此不同的观点便形成了一种文化冲

突。如果我们不理解这种冲突的缘由，便会发生错误的行为，最为严重的后果便是受到法律的制裁，同时也将失去他们的信任。因此，为了以后长久和谐的沟通，我在写作这篇论文时也必须事先得到他们的同意，才可以传播有关日本筝的信息和使用部分图片、乐谱。

“民族中心主义”观念也会造成跨文化交流中的理解障碍，当然，除了有意识的“民族中心论”，还有一些观念是与生俱来而自身又意识不到的。在《文化与冲突》一文中曾谈到：“所有人类都会有民族优越感，这意味着他们以小团体为标准来判断事物好坏与否，其他群体只有同其小团体相似时才是好的。民族中心主义同时也导致某种文化中的成员认为自身的准则和行为是正确和‘自然的’，而其他文化群体的则是‘错误’和‘非自然的’。”[5] (第 26页) 这种下意识也让我们经常感觉不到自己在以固有的标准来衡量异国音乐的优劣，只选择与自己音乐语言相似的部分加以分析。比如，日本音乐中的特殊音色是对“噪音”音色的拓展运用，他们认为音乐表现的就是大自然，所以在作品中既有圆润的声音，也有稍带粗糙的声音：如质朴而有棱角的单音、刻意制造的刮弦音、通过刷弦来模拟风声，又或者是通过左手拉伸弦发出微妙的回音等等。我们对“噪音”音色的疑问本身就说明了我们可能总是在以自己的经验来看待日本筝并给予评价，因为“噪音”音色是在中国古筝音乐中不太常见，我们就将之忽略了，也不曾去体味其独特之美。

但不管日本人在交往中怎样竭力地遵循自己的规则，在交流活动中仍然存在需要妥协的事项。日本传统音乐的教学代表着日本文化精神中最为传统的部分，遵循着最为地道的日本文化价值。即便如此，在教授如我们这样的外国学生时，他们也在固有的规矩下作出了相应的妥协和调整。那么，这些变化、妥协的部分究竟是由什么原因决定？通过这种跨文化音乐交流所反映出的问题是否具有代表性和普遍性？这些问题都是需要我们不断探索和研究的领域。

### 3. 措施

面对以上我们所提到的一些困难，我们需要积极地去思考和摸索提高交往有效性的可行方法，培养跨文化交际的能力。“跨文化交际能力是一种承认、尊重、宽容和整合文化差别的能力，只有具备了这样的素质才能具有成为世界公民的资格。跨文化交际能力包括三个相关的部分：跨文化敏感性、

跨文化意识和跨文化灵活性。”[6] (第 347 页) 这种能力的要求更多时候是一种理念上的开放和完善, 我们要学会从心底承认各种不同种类的音乐以及音乐观念的多样化标准, 并学会试图把文化、音乐间的碰撞、冲突全部看成一种正常的现象, 随着矛盾的解决从而更为深入地了解对方。

其次, “开放的态度如同儿童的无瑕, 使外来者可以将抗拒最小化, 参与新环境的意愿最大化。开放能进一步促使外来者在新环境中较少带有僵化的民族中心主义观念来判断、感知和诠释不同的事件和形势。在外来者中, 接受开放理念的程度因人而异……同样, 开放的态度也包含了外来者基本人生观中乐观程度和坚定立场, 及面对逆境时所具备的基本自信。这种个性能让外来者持续不断地探寻并获得新的文化知识, 并培养更加富有情感和审美的敏感性, 扩展他们行为的范围。”[3] (p. 399) 在接触、学习异文化的音乐时, 我们最好能秉持开放、积极的接收态度, 而不是排斥、批评的拒绝态度。我对日本音乐喜恶的转变不是音乐有了变化, 而是我自身观念的转变, 以初学者的态度开始了全新的学习, 然后在这种学习中寻找乐趣和价值。如果在学习过程中我仍然以中国人的音乐审美观念看待日本音乐, 只会让我对日本音乐的厌恶感进一步加剧。

在我的交流学习活动中, 为了达到更好的学习效果, 我事先阅读、观看了有关日本筝, 或是日本音乐的书籍、影像资料, 了解了一些与之相关的日

本文化知识, 这些都对我认识文化的差异很有帮助。因此, 对于群体或个人来说, 最好在每一次接触不同文化、音乐类型前, 尽可能多地了解并掌握相关的知识, 不管是具有普遍性的交际原则, 还是特定文化、音乐方面的知识, 试图去理解他们在干什么? 他们为什么要这样做? 具备的相关知识越多, 就越能适应异文化的整体环境, 也就能更加自如地应对音乐交流中出现的种种冲突。

## 结 语

通过对生田流日本筝的实践学习, 让我对日本筝有了一个全新的体验和认识, 也让我对日本文化所秉承的精神有了一个比较客观的了解, 学会从日本文化内部来看待这些独有的文化特征, 欣赏日本音乐的美之所在。同时, 我也意识到跨文化音乐活动并没有通用的标准, 它是一种多维度、多模式的互动, 情形也并不会总是如此明确、清晰。在与不同异文化音乐的接触中, 要随时转变各种音乐行为和观念: 当两种或多种文化存在共同点时, 可以通过寻找共同音乐特征来沟通彼此; 当缺乏相似音乐特征时, 我们则需要“回到零起点”重新理解新的文化。

跨文化音乐交流活动只会越来越频繁, 并可能伴有复杂性和丰富性, 正是因为种种难以预料的可能, 才为我们的研究带来无尽的话题和无穷的兴趣!

### Thinking after Taking Summer School of Kuta Koto in Geijutsu Daigaku

**Abstract:** Even though Japanese koto originated from China in Tang Dynasty, it is, definitely, different from Chinese zheng in instrument, notation, technique, musical style etc. Some characteristics of the koto music are corresponding with those of Japanese cultural, which include order, perseverance, silence, carefulness and collectivity.

Meanwhile, some issues need to be noticed and when I study a new instrument, a new kind of music and a new culture in the intercultural musical communication. How to resolve contradictions in the procedure of acculturation and deculturation? How to explain the reasons of difficulties in the intercultural study and communication? How to improve the social ability of the intercultural communication which will happen more and more frequently in the future? All of these above will be illustrated in the paper.

出自文件《东亚艺术宣言共同事业》, 中央音乐学院院长办公室提供。

图片均引自安藤政辉所著《日本筝生田流》, 东京: 讲谈社, 2005。

坐姿分为两种: 正坐和立坐。正坐即跪坐, 臀部置于脚掌之上, 筝置于地面; 立坐则是坐于椅上, 琴置于琴架上。

本文中所涉英文文献的标题及相关引文均由笔者翻译成中文。  
(下转第 125 页)

中央音乐学院在声乐歌剧系的基础上成立了歌剧艺术中心, 近几年相继推出五部世界著名歌剧的重要目的, 就是为了更好地培养合格的歌剧人才。郭淑珍不断求新求变的思想, 使中央音乐学院声乐歌剧系歌剧中心在歌剧的排演中不断地成长。在郭淑珍教授的指导和培养下, 一大批年轻的歌剧演员成为了中国歌剧舞台上的新秀, 其中最为突出的有柯绿娃、冯国栋、谢天、吴艳 U 等。他们从不同风格、语言的作曲家的作品中得到了锻炼。五部歌剧的排练和演出还成功培养了一大批有潜质的歌剧演员, 他们虽然在歌剧演出中担任群众演员和合唱, 但是对于歌剧表演却有了深层次的接触和了解。由郭淑珍担任艺术总监的五部歌剧的排演, 把声乐课堂教学和舞台实践有机地结合在一起。

#### 四、结 语

郭淑珍精心策划和指导了五部世界著名歌剧的排练和演出, 并且都获得很大的成功, 在社会上引起了较大的反响, 同时得到音乐界同行和专家们的高度赞誉。她对艺术的执着追求和正确的声乐教学方法和舞台实践理念成为了中央音乐学院近年来歌剧成功演出的基石, 同时她也为音乐学院声乐歌剧

教学做了有益的探索。

如今她已经是 82 岁高龄的老人, 可是她依然精力充沛、才思敏捷。她兢兢业业的治学态度和踏踏实实做人的品格感染着身边的每一个人, 所有的人都从心底对郭淑珍教授充满由衷的敬佩和折服。郭淑珍独到的艺术理念和对艺术的执着追求, 铸就了中央音乐学院声乐歌剧系丰硕的艺术教学成果。她作为中央音乐学院音乐教育的重要“领军人”之一, 正引领中央音乐学院的艺术教育, 逐步走向世界优秀音乐学院的行列。

封面人物: 郭淑珍教授

#### 参考文献:

- [1] 〔英〕迈克尔·肯尼迪, 乔伊斯·布尔恩·狄托的仁慈 [A]. 牛津简明音乐字典 (第四版) [Z]. 唐其竟等译. 北京: 人民音乐出版社, 2002: 235.
- [2] 张弦, 徐国弼, 申文凯, 安绍石译. 西洋歌剧名著解说 (上、下) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [3] 吴艳 U. 论歌剧演唱中的角色转换 [J]. 北京: 中央音乐学院学报, 2008 (1): 119 - 127.

(责任编辑: 温永红)

(上接第 107 页)

#### 原文参考文献:

- [1] Cathcart, Dobres & Robert Cathcart. "The Group, A Japanese Context." [A] Samovar, Larry A. & Richard E. Porter ed. *Intercultural Communication, A Reader* (7th Edition) [C]. California: Wadsworth Publishing Company, 1994.
- [2] McDaniel, Edwin R. "Japanese Nonverbal Communication: A Reflection of Cultural Themes." [A] 拉里·A. 萨莫瓦、理查德·E. 波特编著. 《跨文化交际读本 (第十版)》[C]. 上海: 上海外语教育出版社. 2007.
- [3] Kim, Yong Yun. "Adaption to a New Culture." [A] Samovar, Larry A. & Richard E. Porter ed. *Intercultural Communication, A Reader* (7th Edition) [C]. California: Wadsworth Publishing Company, 1994.
- [4] Polly, Begley A.. "Sojourner Adaption." [A] 拉里·A. 萨莫瓦、理查德·E. 波特编著. 《跨文化交际读本 (第十版)》[C]. 上海: 上海外语教育出版社. 2007.
- [5] Triandis, Harry C.. "Culture and Conflict." [A] 拉里·A. 萨莫瓦、理查德·E. 波特编著. 《跨文化交际读本 (第十版)》[C]. 上海: 上海外语教育出版社. 2007.
- [6] Chen, Guo-Ming & William J. Starosta. "Intercultural Awareness" [A]. 拉里·A. 萨莫瓦、理查德·E. 波特编著. 《跨文化交际读本 (第十版)》[C]. 上海: 上海外语教育出版社. 2007.

(责任编辑: 温永红)