

南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛



Guan Jianhua Zixuan Wenji

管建华自选文集

管建华 著

ARTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)
南京艺术学院重点学科资助项目



南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛

Guan Jianhua Zixuan Wenji

管建华自选文集

管建华 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

管建华自选文集/管建华著.—合肥:安徽文艺出版社,2012.12
(南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛)
ISBN 978-7-5396-4227-7

I.①管… II.①管… III.①音乐-文集 IV.①J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 279409 号

出 版 人:朱寒冬

责任编辑:黄 佳

装帧设计:丁 明

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551)3533889

印 刷:安徽新华印刷股份有限公司

电 话:(0551) 5859551

开本:710×1010 1/16 印张:11.25 字数:220 千字

版次:2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

定价:28.00 元

版权所有 侵权必究

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

献给南京艺术学院百年华诞

南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛
编辑委员会

主任 邹建平

副主任 刘伟冬、居其宏、王建元

主编 邹建平

副主编 居其宏、王建元

编委（按姓氏笔划排序）

王建元、王振先、叶继红、伍国栋、
刘承华、陈建华、李立新、邹建平、苏青、
杨曦帆、范晓峰、房亚红、欧景星、居其宏、
秦效原、钱建明、徐军、阎爱华、
谢琨、管建华、滕缔弦

学术秘书 杨海云

自序

笔者从北京到南京工作今年已十年。

回想这十年在南京的科研与教学，仍然固守在立足本土音乐文化价值观和世界多元文化音乐价值观的建构方面。在新的多元文化音乐价值观的建构的同时，必然会包含对旧的音乐文化价值观的解构。这也是本文集论文的中心思想所在。本文集共分七个部分。

第一部分，多维视野的中国传统音乐。解构西方音乐学体系和音乐教育体系的唯一真理性，认识它的有效性和有限性，这涉及到对东方音乐口传传统和西方音乐现代性书写传统的价值平等的文化双向阐释。从后殖民批评和后现代性解构现代性视角作为对中国传统音乐评价的历史参照系，是对中国传统音乐的一种当代意义的阐释或者说是认识论上一种新的视角的转换，在某种意义上，这也是一种新的音乐文化价值观的建构。

第二部分，中国音乐学先驱王光祈。王光祈先生是中国音乐学先驱之一。他是最早将比较音乐学介绍到亚洲的学者。他对中国“礼乐”文化及中国音乐的“根本思想”和文化身份的维护，在全球化时代更突显出它的重要意义。

第三部分，音乐教育哲学与后现代文化。音乐学、音乐教育学、音乐教育哲学都是有文化属性的，而非科学的、普遍的或中立的。后现代哲学对现代性哲学的唯一真理性的挑战，也动摇了音乐教育哲学和音乐研究依据西方音乐学和音乐美学的唯一合理性。

第四部分，21世纪音乐教育展望。21世纪昭示的是音乐领域一个新的历史时期，它是多元文化音乐价值观的相互作用和相互认同的时代，不同于20世纪的以单一西方音乐价值观为动力的音乐发展观时代。如2010年8月在中国北京召开的第29届国际音乐教育学大会，以及2011年11月召开的南京国际音乐教育高层论坛，包含了对多元文化音乐教育方向的定位和音乐教育学科基础的讨论和建构。

第五部分，音乐人类学研究。在后现代音乐人类学研究中，值得注意的是T.赖斯在他的著作《让她清新你的灵魂：保加利亚音乐体验》所采用的学科研究方法的转向，他将伽达默尔的哲学解释学和利科的现象学解释学运用于音乐人类学领域，具有里程碑的性质。因为，这是打破西方音乐学体系自然科学认识论哲学桎梏的杰作，是不同于自然科学方式的人文科学音乐研究的典范。

第六部分，《序》集。这也是笔者在参与主编相关音乐著述时的思想披露，也是对中国传统音乐文化与世界多元文化音乐教育建构的一种思想表达。

最后，我想引用两段学者的论述，作为对自己本文集中解构西方现代性音乐体系的绝对权威性与建构中国传统音乐当代意义的注解。

郑敏教授讲：走进解构思维，平衡了我们对结构思维的偏爱，以及对科学主义和理性至上的崇拜和缺乏批判精神。走进解构思维如同拉开窗帷窥见星空，发现宇宙的多元场边和“歧异”的普遍运动，是突破僵化结构的创新；“中心”和“结构性”都只是功能而非本体。无中心论，否定绝对权威和二元对抗都是打开一个完全开放、生生不息、时时在变异中运转的宇宙观所需要的必然思维方式，而且是在自然科学发展中得到证实的更接近真理的思维。

美国汉学家赫大维教授与安乐哲教授对中西传统哲学的见解，也可以作为我对中西传统音乐哲学基础建构的一种理解，引用段落中括号中的文字系笔者所加注。

他们讲：与西方哲学传统主流相比，中国传统是历史主义的，它呈现为系统。就此而言，他抵制以理论的和概念的语言来表达，这种语言预先假定了诸如客观性、严格的统一性等这样一些它不熟悉的观念。概念化需要原理、单一意义、命题与事态的符合（这是西方音乐学体系哲学基础的写照），以及参照意识，这些与由价值论聚合在一起的中国的伦理学、美学、宗教的传统（这是中国传统音乐的哲学、伦理学、美学、宗教学基础的写照）毫不相干。汉人的故事是一个连续不断的文化叙述，而不是各种可孤立理解的学说和意识形态，对它的研究，向我们展示了一个具有其内在逻辑、奔腾向前、持续不断，又总是随机而变、不可预料的传统。

谨以此为序。

管建华

于南京艺术学院音乐学研究所

2011年12月30日

目 录

自 序	001
第一章 多维视野的中国传统音乐	001
中国传统音乐在高校存在方式的反思	001
中国传统音乐课程的历史文化重建	016
当代社会与印度传统音乐兼及中国传统音乐	022
第十六届中国传统音乐学会访谈录	030
第二章 中国音乐学先驱王光祈	039
放眼世界的伟大儒者：中国音乐学先驱王光祈	039
在 2009 王光祈研究国际学术研讨会上的发言	052
第三章 音乐教育哲学与后现代文化	054
音乐文化哲学与音乐教育哲学思想	054
鲍曼音乐教育实践哲学的新实用主义哲学趋向简析	065
埃利奥特音乐教育思想后现代转向的文化分析	079
全球性音乐教育时代的来临	101
“十五”“211 工程”多元文化音乐教育研究项目	104
音乐学术论文写作的两个要点	111
第四章 21 世纪音乐教育展望	114
21 世纪艺术教育发展的三点趋势	114
21 世纪中国音乐教育展望	119
21 世纪音乐教师的文化自觉	122
未来十年音乐课程与数学的发展趋势	125

2011 南京国际音乐教育高层论坛学术总结·····	127
第五章 音乐人类学研究 ·····	129
后现代音乐人类学的写作与思考·····	129
我与音乐人类学：当下最关注的论题 ——管建华研究员的访谈录·····	144
第六章 《序》集 ·····	151
《陈洪文选》序·····	151
《双重乐感的理论与实践》序·····	158
新疆木卡姆“申遗”成功后的几点思考·····	162
《世界音乐文化的教学》序·····	166
《民族音乐文化传承》序·····	169

第一章 多维视野的中国传统音乐

中国传统音乐在高校存在方式的反思

我曾提出中国传统音乐的主体是否在高校中存在的问题，问题在于：我们大多数在高校中从事中国传统音乐的教学人员，都是中国传统音乐的研究者，而不是主体身份本身。如果这一问题成立，我们要说，在中国传统音乐主体缺席的情况下，中国传统音乐主体的传承和教学在高校还存在吗？在《中国音乐教育的后殖民批评与转向的文化分析》^[1]一文中我还提出，中国音乐教育与西方音乐教育的依附性关系，它与西方音乐教育的单边交流和单向性理解关系，以及在日常生活中存在西方音乐技术理性对音乐生活世界殖民的问题。

当今，西方现代性音乐体系作为一种体制性生产已经很大程度上制约着中国传统音乐的传承，它按照现代性音乐体系的指义系统而存在于高校中，中国传统音乐自我衍义的能力被大大地窒息了。我深深感到，西方现代音乐体系对中国音乐教育的影响之深，我们或许需要一个时期来对当今中国音乐教育的存在方式进行反思和重新构建，正如作曲家瞿小松《虚幻的“主流”》一文对中国高等院校作曲教学及音乐创作存在的中国音乐主体性问题，以及限于西方音乐单一视野和缺乏人文的音乐教育状况所进行的深切反思。由此，我们需要理清中国传统音乐作为主体存在、如何存在以及如何与现代性音乐体系形成主体间性的对话，在“双语”与“多语”并存的前提下，真正建立中国传统音乐的教育体系。在此，我将延续我最近几篇文章的思路，对中国传统音乐在高校的存在方式作以下四点反思。

一、现代性音乐体制中的中国传统音乐

考入现代性音乐体制高等音乐院系的学生，首先必须建立起单义性的音乐声音（能指）和音乐概念（所指），这种声音的能指和所指是固定的、一一对应的。这种以科学认识论方法，以主观对客观音乐的物理音响建构了严格的语言概念界定。它的概念、物理音响本质都在基本乐理和视唱练耳强化的学习中，或者说就像电脑对声音概念信息处理和分类的格式化一样，进行音乐语言语法的格式塔完型。也可以说，虽然说音乐是非言语性的，不像文学文字那样有具体的概念，但每一个音、每

一个音程、和弦以及和声进行等都是由抽象数学的语言概念来界定的。我们思考音乐、分析音乐、创作音乐、演奏和演唱音乐，也必然沿着这些抽象数学的语言概念的轨道和概念网络，进行我们音乐思维的认知及运行，这就形成了音乐的语法结构。因此，西方基本乐理的音乐概念和指义系统成为了音乐学习入门的“坚固基石”或音乐语法（法规）。在这样一种现代性音乐书写“语法”基础的规训下，对中国传统音乐的认知和理解也有了一个普遍性的“科学”或“学科”框架基础。也因为如此，中国传统音乐的教学、表演都难以突破音乐书写现代性的桎梏。

进入现代性音乐体制并获得这种音乐“语法”知识的人才必须经过学校或“工厂车间”（在封闭的空间）三个阶段才能被铸造成为一个合格的、具有高等院校文凭的音乐家或音乐工作者。

第一阶段：入学阶段，他或她必须具有“基本乐理”和“视唱练耳”的音乐语法基础，并成为认知书写音乐的基础。

第二阶段：在校阶段，在这种单义性的音高、音程、和弦的能指和所指基础上发展音乐技能，包括在现代性音乐书写基础上的作曲、演奏、演唱，以及音乐分析和书面音乐研究的能力，并在此基础上形成专门化角色的分工。

第三阶段：进入社会组织从事音乐的生产活动，包括进入高校教学，专业演出团体，音乐音响产业与媒体制作或评论。这就意味着，音乐现代性知识是高等教育水平的标志，与之相关的国家剧院和交响乐团才具有国际一流的音乐水平，现代性音乐音响的生产与传播成为工业社会主导性的生产，成为社会音乐存在主要的人力、财力、物力的生产和投入。

在这三个阶段中，以音乐现代性书写为基础的创作、表演、理论研究在思维范式上是三位一体的，也就是说，有何种创作思维方式，就有何种表演方式以及理解和理论研究的方式，它们是以一种哲学思维逻辑范式为一体的。由于这种范式的一体性与西方近现代自然科学思维方式有着紧密关系，特别是物理音响的客观研究思维方式，它被认定是科学的、普遍的，以及普适于所有文化音乐的。它决定了我们只能从一种特定的文化方式认识“什么是音乐”，以及音乐的能指和所指，音乐的分类以及音乐的声音、概念、行为方式的真理标准。

对于实行现代性音乐体制的重大缺陷在于，单义性的音乐语言能指和所指将其丰富性或文化多样性存在的认知抹杀了。正如后现代哲学家德里达所看到的那样，“语言是一种独立于‘先验所指’的自由游戏的形式，集中于一个文本的那种意义或中心命题的现代倾向模糊了种种差异，并且减少了语言创造力的丰富性”^[2]。

现代性音乐体制在音乐教育的全面推行，并形成了相应主流的音乐的哲学语法、音乐社会活动语法、音乐教育语法和音乐文化行为的语法，完全忽视了世界东方音乐语法文化类型在我们生活世界中所具有的重要意义。东方音乐（印度、阿拉伯、中国）都不是以固定书写方式来建立类似西方音乐理性思维范式的逻辑语法。如果

说得简明一点,东方音乐类型(口传心授或身传心授)更接近于一种口传的音乐语言,而不是那种书写的音乐语言形式或语法。而我们高校现代性的音乐教育体系长期以来完全忽视或排斥了口传音乐语言的传统文化意义。

著名语言学家索绪尔的弟子巴依在他的《语言与生命》一书中清楚地指出了口说的语言与书写语言的不同以及他们具有同样重要文化价值,对我们重新理解口传音乐的价值极有启发性意义,他说:

“书写的人意识到自己现存的言语体系难以为他提供所有的表达方式,包括表达的语调和模仿的语调……(书写语言)它与口说的语言不是同一的,而且永远也不会是同一的。它可以接近口说的语言,可以复制口说的语言,但是,这种复制永远是一种置换或者畸变。……书写的语言是‘编年性的’:它远不是呈现语言的当下状态的概念,它在多种多样的融合中组合它所经历的各种状态。……所有的言说者都知道,以不同的方式表达同样的事情可以具有感染力,也可以不具有感染力,这要看他们是在接近还是疏远口说的语言。……口说的语言受制于一般而严格的存在条件制约,这些条件构建了它的整体,言说的时候,人们希望被理解,而且是即时的理解,因此,有必要顺应对于参与谈话者而言最易于理解的语言,而由于对个人言语体系不甚了解,人们便提取大众的语言。”^[3]

口说的语言与口传的音乐具有相同的特性,书写的语言与现代性书写的音乐也具有相同的特性。在此段引文中“言语表达的语调和模仿的语调”与“口说的语言受制于一般而严格的存在条件制约”,使我们想到中国传统音乐的口传方式与方言所表现的重要特性。巴依更进一步指出了口传语言所具有的特性,他说道:

“有几个误区导致了书写语言的优先权。首先,对于依赖文本而非日常用法的外语学习者而言,它是一个巨大的危险。……通常,语境的概念被彻底地忽略了。正是这种排斥语境的做法导致了语体学形成两种完全不同的观念。以文本为核心,人们也忽略了语言的语音资源。一种转化的表达价值往往是用语调来解释的。语句的音乐要素具有语义和语体的价值,这是迄今为止已经确立的事实。但是,无论如何,当人们已经习惯于阅读法语而不习惯于言听法语的时候,人们便易于解释语句的形式,而这些语句的形式只有在即时的言语中才能够更好地呈现它们的本质。……书写的语言不能如此展示即时语言的真实特征,因为就其本质而言,它处于显示生活条件之外。它因此便不可能提供语言状态的真实形象。”^[4]

同样,汉语语言特征音乐的音乐要素所具有语义和语体的价值,即汉语声调音乐“音位学”和欧洲语言无声调音乐的两种语义,以及曲牌和曲式也属于两种不同的音乐语体学。音乐书写的语言方式也不能展示中国传统音乐口传即时音乐语言的真实性,以及提供音乐语言状态的真实形象,因为,书写音乐也处于显示生活条件之外。而且,中国方言和中国音乐的地区性音乐语音方言风格特征,书面记谱都无法体现出来,正如巴依所言:

“口说的语言在语言学中的显赫地位是毋庸置疑的。就如同朱谢家族（法国著名的生物学家家族）以观察鲜活植物来更新植物学一样。研究干化的植物或者第二手资料，都会陷入毫无意义的简单境地。恰恰是生动的言语已经并永远不断地更新着语言学。观察现行的语音，例如对土语（或方言）的研究，让我们理解语音规律的本真。”^[5]

在我们中国传统音乐的教学中，那些五线谱或简谱记谱法上的音乐旋律，早已脱离了音乐语音规律的本真，与鲜活即时的传统音乐相比，也像是干化脱离自然的植物标本。学校的传统音乐教学主要依据这些“干化脱离自然的植物”的记谱进行音乐教学，问题极其突出。那么，如何考虑这种教学呢？

“有人提出反对意见，认为有一个极端困难而艰巨的任务，即口说的语言稍纵即逝，难以现场捕捉到如我们上文所涉及的那般细微的差异。但是，我们可以做出的回答是：巨大的困难来自方法论的错误——语言学过多的关注外国语言的研究，这简直就是本末倒置。应该从描写母语入手，包括文化的一切细微表达差异。如今，对于一个外国人而言，法语语体学的当下状态是相当艰难的，这就如同法国人从事德语语体学研究一样，就目前来看，这种研究还为时过早。众所周知，比较的方法是卓有成效的，但是，在我看来，我相信它已经成为先前的研究所证实——首先应该关注的是母语”^[6]。

如以上所言，首先应该关注母语。中国传统音乐的“音位学”与西方音乐不同，其“曲牌”的语体学，也有其自身音乐语音本真的规律。用书写方式的记录来进行民族音乐或传统音乐的音乐形态研究，根本不能研究中国传统音乐风格的根本特征。我们用西方的语体学的“曲式分析”来分析曲牌，也造成了研究中国传统音乐口传心授的，正如用外来语言语法研究本土母语所遭处的境遇，其“巨大的困难是来自方法论的错误”。我们忘记了音乐母语即中国传统音乐与其自身的语言、语音、方言以及哲学语言、文学语言和语言习性是息息相关的。

二、基本乐理“语法的主权身份”

按照现代性或现代知识型的观点，现行西方基本乐理是一种科学的、中立性的以及跨越文化差异的音乐普遍性语法。但以后现代性或后现代性知识型将中立性转为文化性而言，音乐是具有文化性的，而按照基本乐理构建的音乐学与音乐教育体系都具有西方音乐的文化属性，它具有西方音乐的语法和文化特征。因此，基本乐理的语法文化主权身份的归属是可以清楚确定的。

在比较文化和后殖民批评中，刘禾教授的著作《帝国的话语政治》非常具有启发性，其中专门有章节涉及到国际法的文化“语法的主权身份”问题。她认为，在跨文化交际中语言的使用极具重要性，翻译家、传教士和外交官等对语言意义的诠释，

影响着外交事件、中西关系，自我意识以及主权思维，甚至在殖民过程中，它可能将文化主体的思维置换。这一点无可回避地影响到中国音乐的主体思维。刘禾提到：从比较语法学进入中国的情况来看……为了抵抗印欧语系将别人的语言贬为异己，“异己”一方通过盗用印欧语系的语法观念，反过来证明自己的语言也有语法，从而建立自身语法的主权地位。由此，我们看到了一个悖论，当印欧语系的语法观念被盗用过来为自己正名的时候，这种盗用意味着，盗用者给印欧语系的语法观念赋予了更为普世的合法性？这种主权情节的双重镜像，会不会让人更加不可自拔地陷入了印欧语系的强势话语？这是《马氏文通》为学术界提出的问题，也是中国的语法学研究至今仍不能不面对的历史^[7]。今天，我们同样也面对西方音乐语法是否具有普世观念的合法性问题，这也是中国传统音乐教育体系的建构不能不面对的历史。

马建忠曾留学法国，并曾兼任出使英、法大臣的翻译。马建忠写作的《马氏文通》是欧洲语法学第一次在中国学术界落地开花的结果，它在古代汉语和拉丁文以及印欧语系间建立某种通约性做了尝试，也可以说是模仿拉丁文法所写的汉语语法书。按照西方唯理普遍语法学派的观念，人类所有语言和思想事件中都存在着普遍的语法规律。马建忠对语法规律的普遍性深信不疑。正如今天中国音乐教育中的基本乐理一样，也没有人对它可以作为学习不同音乐的语法规律的普遍性提出过质疑。

语言学家奥托·叶斯帕森曾提出了唯理普遍语法学派存在的问题，他指出：唯理普遍语法学派努力把语言中凡是不严格遵守逻辑规律的东西都剔除出来，将一切语言都放在他们所谓的普遍法规或哲学语法的尺度下去衡量。可惜的是，他们错以为拉丁语法可以提供一种统一逻辑的完美典范，因此，他们在各个不同的语言中追求与拉丁文共同的语法特征^[8]。在这里，我们也可以想一想，我们中国传统音乐的口传方式以及方言语音特征是否也在教学中因不符合“逻辑规律”的东西都被剔除出来了？

刘禾认为，由于西方语言及语法被认可的公度性，影响到国际法的历史展开。因为，“人们的翻译活动，并不是在对等的词语之间进行，而是在主方语言和客方语言之间的中间地带，创造出来的对等关系的喻说。这个充斥了新词想象的、由虚拟对等关系所形成的公度性词语，往往就是人们所说的历史变化的一个基础”^[9]。西方“Music”一词翻译成中国的“音乐”，而西方“音乐概念”的理论或基本乐理的公度性也确实成为了中国现代音乐历史变化的一个基础，这绝对不是一个巧合。

与刘禾的研究相关的关于传教士在中西文化翻译引介所产生的近代中国文化变迁的事例中，传教士对西方音乐乐理的引介也影响到中国音乐教育。有学者的研究证明：基督教传教士对中国学校音乐教育的开创的影响，使中国现代音乐教育肇始的历史提前到19世纪下半叶，而不是20世纪初的“学堂乐歌”^[10]。李提摩太（1845—1919），英国基督教（新教）传教士，夫人玛丽·马丁是苏格兰老会女传教士。中国音乐界长期来涉及李提摩太的音乐活动，主要称他编了一本《小诗谱》。

李提摩太和夫人在中国进行了音乐教学活动。如1876年夏至1877年春，他们曾系统教过五线谱首调唱名法（Tonic sol-fa）。他们夫妇在山西放赈时，除了教授中国儿童外，还在周三晚上开班教授那些想学识谱的朋友首调唱名法。1883年出版的教科书《小诗谱》，是一本训练中国教徒唱颂赞美诗的工尺谱视唱教材，他们夫妇用了经过融合了律吕之后的工尺谱。他们还曾经编撰《中西乐法摘要》，其内容包括乐理、工尺谱、圣诗谱，也将西方记谱法的节奏量化原则融进了工尺谱。《九诗谱》还包含有“教法”和“考法”、“课”、“调”等章节^[11]。李提摩太夫妇将工尺谱按照五线谱定量记谱法的改造，加进量化的节奏，这可能是按照音乐书写现代性对中国传统音乐语法进行“固化”改造工程的先声，也是将工尺谱翻译成简谱或五线谱进行音乐普及合理性和教学实践的依据所在。李提摩太在1887年出版的《七国新学备要记》中开列的学校教学科目中提到了“音乐学”一科，传教士为中国学校音乐制度化所做成的努力，可以从他们在音乐教科书的编写上看到^[12]。

李提摩太孜孜以求的是播撒上帝的福音，他自西而东而来的宗教没给中国社会留下多少痕迹，而那些夹带来的科学（包括音乐观念）却给后世中国带来了长远的影响。他在华45年，曾与恭亲王奕訢、李鸿章、张之洞、康有为、梁启超、孙中山等都有过或多或少的接触^[13]。无独有偶，刘禾在她的《帝国的话语政治》中讲到了李提摩太的夫人所做的一件事。1892年2月，上海的教士提出给慈禧太后敬献《圣经》，得到了传教协会理事会的支持，并组织了专门小组来实施这一计划。随同《新约全书》一起送到宫里的还有一份以华人基督教会女教民的名义起草，实际上是由李提摩太的夫人玛丽执笔写就的庆典奏折。其中写道：“在太后陛下六十寿典之际……我们通过向陛下敬献《新约全书》表明这样的忠心和敬仰。这部《新约全书》是我们神圣宗教的集大成之作，换言之，它是耶稣基督的宗教，是唯一真正旨在把全世界从罪孽和痛苦中拯救出来的宗教。”^[14]这段话所表明的是欧洲文化的自我中心主义及其普适性，那种“唯一真正”是否也意味着同样适用于音乐学院的全世界“唯一真正”的音乐语法——基本乐理？

奏折结尾处，李提摩太的夫人解释了为什么选择《新约全书》献给国家君主。据说西方有一种习俗，就是在女皇、王后和公主欢度这类喜庆日子时，要向她们敬献此书。奏折最后签名名为耶稣教会信女公委。李提摩太的夫人以中国的基督教徒的口气起草这份奏折，而这一活动也不是中国的基督教和慈禧太后之间进行的，而是替女教民代言的外国女教士和清皇朝君主之间进行的，更准确地讲，是外国势力与清王朝之间进行的。《新约全书》这部书到底是代表宗教、主权、联盟，还是在暗示对方履行《天津条约》的义务，中法《天津条约》中有一条规定：法国传教士有权在中国各省租用和购买土地，并任意修造建筑物^[15]。

刘禾对西方的国际法，不平等条约以及符号学、帝国之间的礼品交换、传教士的翻译、语法书对中国以及中西关系产生的影响作了深刻的分析。同样，基本乐理

的音乐语法对中国音乐以及中西音乐的关系的拟定以及音乐的公度性产生了重要影响。中国的工尺谱、减字谱与五线谱之间有公度性吗？中国传统的“音乐”概念与西方的“音乐”概念有公度性吗？五线谱可以完全取代工尺谱的作用和音乐价值吗？取代的利弊是什么？有一个不争的事实在于，当我们全面接受西方音乐的基本概念和基本乐理的话语标准时，不同文化语言及音乐的不可公度性方面被抛弃了。不可公度性或不可通约性指的是不同的科学理论之间说着不同的语言，不同的语言反映了我们居住的世界的不同，“不同的理论之间不存在超历史、超文化、超传统的一种共同语言”^[16]。正是我们主体自身受他者的影响把西方基本乐理作为了音乐共同语言的基础，我们的音乐也只是能按照西方现代性音乐体系的指义系统进行衍义。当现代性的音乐语法或音乐话语成为对音乐发展的根本性支配力量时，由音乐现代性所形成的科学权力话语便完全成为音乐的“语言结构”概念基础，按巴特尔的说法，“全部语言结构是一种普遍化的支配力量”，巴特尔认为，“语言结构是权力的寓所，奴役和权力必然混杂在一起，对所指的信奉与追逐必然导致对‘语言结构的顶礼膜拜’，从而最终导致‘语言法西斯’专制”^[17]。

刘禾对《马氏文通》的质疑是中肯的，她说：无论是孙中山，还是梁启超，或是马建忠自己，他们当时都没有对“葛朗玛”（英语“语法”的音译名称）的普遍性诉求提出疑问，也没有对近代汉语语法为什么非要效仿拉丁语的语法这件事提出根本的疑问。她认为，“葛朗玛”一百年以来对汉语写作和汉语学术研究的种种禁锢，应该受到更多的检讨。只有经过这个检讨，我们才能够更好地理解语言符号的“语法性”对于比较语言学的意义所在^[18]。

在这里，我们也要提出，百年来将西方基本乐理及音乐四大件作为中国学校音乐教学的基础，同时也作为了中国传统音乐学习基础的合法性是什么？是因为它科学还是因为它具有世界所有民族音乐的普遍性语法特征？我曾在新疆喀什艺校采访时，了解到该校把汉语的基本乐理与视唱练耳以及和声等翻译成维语在教学，这说明什么？不能简单地说是好还是不好，至少，当我们把西方音乐体系基本乐理的学习也作为中国传统音乐学习的基础时，本土传统音乐的“语法的主权身份”被剥夺了，音乐主体思维及音乐行为（如演创合一和哲学上的天人合一，或主客观合一的思维行为）的基础被置换了。

三、中国传统音乐“语法”的建构

“中国没有纯音乐”、“中国没有纯哲学”、“中国没有纯舞蹈”，这是一种西方思维模式下对中国传统音乐、哲学、舞蹈的否定。由于现代性音乐体系对音乐认知公度性的确定，凡是经过高等音乐教育的中国音乐家，大都自觉或不自觉地承认或认可了西方音乐的客观主义知识系统基本乐理的指义系统。这种音乐客观化的

标志就是音乐书写形式（五线谱定量记谱体系）。其实，人们殊不知当今西方音乐创作的危机正是书写音乐客体化的危机。因此，如果我们要摆脱这种客观主义的或科学主客观认识方法音乐体系思维方式的局限，可以采用现象学的方法，现象学的方法论主要有两种：本质还原方法和先验还原方法。

本质还原方法就是“面对事物本身”。面向事物本身要做到两点：一是“悬搁”，二是在对个别的东西进行直观的基础上使其共相清楚地呈现在我们的意识面前。

悬搁又称中止划断，或者说将原有事物的概念或本质悬置起来，对事物进行直观，对直观到的东西进行分析和描述。因此，我们要把基本乐理的“音乐”概念或本质悬置起来，重新进行直观考察以及分析和描述。

先验还原是一种更完全和更彻底的还原。本质还原还只要求概念的悬搁，先验还原还要把有关人士的主体在世界中存在的信念也悬搁起来。“先验自我”是先验还原的最高形式，它是彻底的现象学还原，不依托任何假设而成立，一切以“先验自我”出发去构造一切，先验还原是一条通向先验的主观性的道路。因此，现象学的核心问题是对作为理智性主体的人的探索。通过现象学还原，胡塞尔揭示了世界并非是在于人的存在，而是一种属于人的存在。依此，音乐的存在并非是在于人的主观存在，而是一种属于人主体的存在，是不同民族、不同语言和不同文化身份人的音乐所存在。

借用现象学的方法，我们可以对音乐的主体“什么是音乐”、“音乐的分类”、“音乐的语法”、“音乐类型的文化属性”以及“音乐单语与双语教学”进行中国传统音乐主体的现象学还原。

首先，我们要涉及关于“音乐的本体”、“什么是音乐”的问题。一般的看法，音乐的本体就是作品或乐谱，现在做硕士论文的学生如果没有乐谱或谱例分析便被称为没有音乐本体的研究。七个音或十二个半音加上复杂的节奏、调性、调式、旋律、和声、曲式、配器和复调的变化，或者“乐音运动的形式”（汉斯立克语），在几何化空间坐标上乐谱的建构便被称之为音乐本体。这里明显凸现了音乐声音能指和所指的问题。当西方音乐记谱法抽象音符的出现，它表明了音乐乐音与语言语音发音的分离。乐音已经成为客观存在，独立于人而存在。这种“乐音”“音程”是按照科学客观的方法所确定的，它的音高是绝对的（非相对性），精确固定的（非多变的），它是单义性能指和单义性所指的单一对应和精确性的音乐概念系统基础上建立的和声对位的数学、几何化逻辑理性为特征的。

中国传统音乐中音乐与语言语音如方言语音系统是不可分离的。中国音乐的地区性音乐风格文化自主体系方言具有重要基础，也可以说，中国传统音乐很好地运用了语言的音色，声调和声腔的张力。而中国传统音乐一旦用五线谱记谱法所记录或过滤，并作为音乐教学以及表演的依据，鲜活的传统音乐犹如鲜活的动植物便变成干化的动植物标本。正如前面所谈到的口说的语言与书写语言的差异，口语语言