

南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛



Qingting Xian Wai zhi Yin
—— Yinyue Mei de Wenhua zhi Wei

倾听弦外之音

—— 音乐美的文化之维

刘承华 著

ARTLINE

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

Qingting Xian Wai zhi Yin
— Yinyue Mei de Wenhua zhi Wei

倾听弦外之音

—— 音乐美的文化之维

刘承华 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

倾听弦外之音:音乐美的文化之维 / 刘承华著. —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 978-7-5396-3820-1

I. ①倾… II. ①刘… III. ①音乐美学—文集
IV. ①J601-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 283733 号

出版人:朱寒冬

责任编辑:秦 雯

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 制:安徽新华印刷股份有限公司 (0551)5859551

开本:710×1010 1/16 印张:16.25 字数:270千字

版次:2012年12月第1版 2012年12月第1次印刷

定价:42.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)
版权所有,侵权必究

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

目 录

第一部分 音乐美学的文化特性

- √中国传统音乐美学建设的几个问题…………… 003
- √中国古代音乐美学的理论特点…………… 022
- √中国音乐美学的逻辑形态
 - 从内涵逻辑解读传统音乐美学的形态特征…………… 034
- √中国音乐美学的主体间性
 - 中国传统音乐中人与对象的关系…………… 048
 - 走向主体间性的音乐美学
 - 兼及音乐美学研究中的文化学维度…………… 062
- √音乐文化中自体守护与异体欣赏的统一如何可能
 - 从“多元”与“一元”的互含关系所作的论证…………… 074
 - 嵇康“声无哀乐”思想形成的理论背景…………… 082
 - 对音乐内在张力的精心营构
 - 马友德教授的二胡教学与演奏理论浅识…………… 090

第二部分 音乐意义的文化景深

- √文化对音乐的功能预设
 - “文化影响音乐的机制”研究之一…………… 099
- √文化在音乐中的复制
 - “文化影响音乐的机制”研究之二…………… 107
- √文化对音乐的意义限定
 - “文化影响音乐的机制”研究之三…………… 116
 - 江南丝竹音乐的形态特征及其文化诠释…………… 124
- √中国音乐的审美品格…………… 131
- √我们如何对待传统
 - “中国民族音乐的传承与发展高层论坛”闭幕词…………… 145

√“保存”与“生存”的双重使命
——音乐类非物质文化遗产保护的的特殊性…………… 150

第三部分 古琴音乐的文化精神

古琴演奏中的“技”与“道”
——从庄子《庖丁解牛》中的两种“道”谈起…………… 161

《溪山琴况》结构新论
——对一份琴论文本的逻辑梳理…………… 172

南京历史上的古琴
——在福冈—江苏友好交往十五周年纪念特别演讲会上的演讲
…………… 195

探寻历史上的金陵琴派…………… 203

√对古琴两大传统的历史考察
——从文人琴与艺人琴关系的演变来看…………… 211

南宋浙派对后世琴派的影响之脉络…………… 234

√古琴神秘性探源
——对古琴神化的历史还原…………… 242

古琴造型与装饰之美…………… 249

后 记…………… 254

第一部分 音乐美学的文化特性



中国传统音乐美学建设的几个问题

在学术研究和教学中,包括和研究生的对话过程中,我常常发现,虽然“中国传统音乐美学”这个概念早已经形成,学术界也基本上认可,但是,对什么叫“中国传统音乐美学”,认识还不是很清楚,有的是将其与“中国古代音乐美学”相混淆,有的又担心与“中国传统音乐欣赏”有扯不清的关系。所以,怎样研究“中国传统音乐美学”,它是一个什么样的学科,我们可能还不是很清楚。对于传统音乐,我们关注更多的还是“音乐形态”方面的研究、地域音乐的研究、某一个具体事象的研究,而从美学角度所作的研究则比较薄弱。原因可能有多种,但一个十分重要的方面是,我们还没有确立“中国传统音乐美学”这门学科的学科意识,还没有意识到这样一门学科的存在意义和价值。基于这样的考虑,笔者拟在此探讨一下“中国传统音乐美学”的学科建设问题,看看“中国传统音乐美学”到底是一门什么样的学科,具有什么样的特性,以及如何去建设。

一、中国传统音乐美学与相关学科有何区别

“中国传统音乐美学”和其他相关学科的区别,实际上就是界定“中国传统音乐美学”本身,就是它的特殊性,比如它的性质、它的研究对象、它的研究方法等。但是在这里,我不想按照一般的音乐美学概论或者是其他课首先有的绪论,来正面介绍该学科的性质、对象、方法等问题。我想采用和其他相关学科进行比较的途径,来摸一摸“中国传统音乐美学”是怎样的一门学科。

首先,和一般音乐美学相比,它具有什么样的特性?所谓一般音乐美学,就是我们所说的“音乐美学基础”或“音乐美学原理”。与这样的一门学科相比,它具有什么样的区别?很长时间以来,我们常常持有这样的观点,那就是:一般的音乐美学是一个共性的音乐美学,而其他的,比如中国传统音乐美学,是一个特殊性的音乐美学,它们是共性与个性、普遍性与个别性的关系。这个关系就意味着一般音乐美学是在抽象的、高层次的层面上进行的,而“中国传统音乐美学”

是在一个比较具体化的层面上进行的。我们都知道哲学概念中“共性”与“个性”之间的关系：共性是对个性的抽象，它存在于个性之中，个性中体现着共性。我们往往也以此来解释“一般音乐美学”和“中国传统音乐美学”之间的关系。这种理解我认为是有问题的。其实在音乐美学界，已经有学者意识到这个问题，指出我们现在所说的“一般音乐美学”实际上只是西方近现代音乐美学，甚至还不包含现代音乐现象的美学，它主要是指十七、十八世纪以来由职业作曲家所创作、职业演奏家所演奏、在欧洲发生的一些音乐文化现象的美学。这种音乐美学主要研究他们的创作、演奏、欣赏等一系列环节的规律或原则。无论是黑格尔，还是汉斯利克，他们研究的对象都是针对这些，在这样的层面上进行理论总结、理论陈述。如果我们将其下放到欧洲本土，欧洲本土也有其民间音乐，他们实际上连自身的民间音乐也不包含在内。除非我们能够承认，西方近现代作曲家创作的这样一种共性写作的音乐是一种普遍的音乐，否则我们就没有办法承认，研究它的这样一种音乐美学是一种普遍的音乐美学。实际上，西方近现代共性写作的音乐，也是一种特定的文化现象，在欧洲文化整体当中，它只是其中的一个部分，或一个层面。在欧洲文化当中，各个地方的民间文化仍然多样存在。我一直持有这样的观点：地球上所有的音乐都是民族音乐，都是特定文化的音乐，而不是哪一个是普遍性的音乐，哪一个是特殊性的音乐。那么，和“一般音乐美学”相比较，“中国传统音乐美学”也是这样，是研究中国传统音乐现象、形态、活动本身的一种美学理论，从地位和性质上来说，与研究其他音乐现象应该是等价的，它们在同一个平面上，不存在哪一个具有普遍性，哪一个具有特殊性。这两者之间不是共性与个性的关系，而是个性与个性的关系，是两种不同地域音乐之间的关系，两种不同地域、文化的音乐美学理论之间的关系。认清这一点，我认为有些问题就自然会清楚了，有些现象也好解释了。为什么我们总是感觉用西方的音乐美学理论来解释中国的民间音乐、文人音乐是非常吃力的？原因就是我们在用另外一把锁的钥匙来开这一把锁，结果当然打不开。所以，与“一般音乐美学”相比，这两者应该是个性与个性之间的关系，而并不是个性与共性之间的关系，不是说“一般的音乐美学”是普遍、抽象的理论，而“中国传统音乐美学”只是它的一个具体化。具体化是个性和共性的关系，要遵循共性的一切原则和规范，但是个性和个性的关系却可以完全风马牛不相及的，各自遵循自己的游戏规则，两种游戏规则在各自的界面中都有效，但是互相之间一置换就都变得无效了。

其次，是和“中国古代音乐美学”的区别。我们讲到“中国传统音乐美学”，往往很容易就想到《乐记》、嵇康、徐上瀛，等等，简单地将中国传统音乐美学与中国古代音乐美学等同起来，然后用“中国古代音乐美学”来代替“中国传统音

乐美学”。这也是错误的。应该说,“中国古代音乐美学”是古代的“中国传统音乐美学”,是古人在那个时代研究那个时代的音乐现象而形成的传统音乐美学。他们在那个时代提出的音乐美学理论,比如《乐记》、《声无哀乐论》等,就是那个时代的传统音乐美学理论,徐上瀛的《溪山琴况》就是那个时候音乐演奏方面的美学理论,是传统音乐美学中的重要组成部分。但是我们现在讲“中国传统音乐美学”的时候,就不是简单的对“中国古代音乐美学”的研究,它和“中国传统音乐美学”研究是有区别的。区别在哪里?因为时代不一样,学术语境不一样,所遵循的音乐美学的学理体系也是不一样的。我们要建设现代的“中国传统音乐美学”,是不可能直接采用徐上瀛的方式、嵇康的方式、《乐记》的方式等中国古代的方式来建,更不可能把他们的东西原样搬来当作我们现代的“中国传统音乐美学”。“中国古代音乐美学”包含着两方面的内容,一方面是“史”的内容,在研究嵇康的时候实际上是“史”的研究,是“美学史”的研究,这在研究古代史的时候是很重要的课题,音乐美学的理念是怎么发展、演变的,思维的逻辑、研究的方法是怎么发展、演变的,可以通过历史来考察。另外一方面是“论”的内容,即对古代的音乐美学理论本身进行研究。对理论本身的研究是不是就是“传统音乐美学”?不是,它仍然是“古代音乐美学”研究,而不是“传统音乐美学”研究。“中国古代音乐美学”研究只是为“中国传统音乐美学”研究提供理论资源,提供理论支撑或者提供一个理论方面的佐证,例如蔡仲德先生对“中国古代音乐美学史”的研究即属此类。“中国古代音乐美学”只是对史这个已往过程的研究,或只是对已有理论本身的研究。而“中国传统音乐美学”是研究现象,是从可感知的音乐现象中提取其规律性的东西,来阐明其意义,而古代的理论包括其他的一切理论都只是一种旁证。这样,性质就完全不一样,就好像古人在研究、提升自己的理论的时候,研究的是音乐形态、音乐现象。徐上瀛写《溪山琴况》,就是在自己的演奏经验中提取出来的,而不是对哪一个理论的研究,是自己在实践中酿造出来的,是从自己的音乐形态中提炼出来的。我们现在研究古代这样、那样的理论,实际上还处于对古代音乐美学理论的研究。在这个方面混淆了就往往会影响到“中国传统音乐美学”的研究。有人以为研究了古代的音乐美学理论就是研究了传统音乐美学,但实际上不是,他只是在为建设现在的“中国传统音乐美学”挖掘了一些“矿产”资源,真正的工作还没开始。

再次,是与“中国传统音乐理论”的区别。从概念上来说,“中国传统音乐理论”这个概念当然是成立的,也是在使用的。目前的“中国传统音乐理论”的概念,可以分为广义和狭义两种。广义的“中国传统音乐理论”应该包含“中国传统音乐美学”,因为美学也是理论。但问题是我们在使用“中国传统音乐理论”这样一个概念时,往往并不是从广义的概念出发,而是从狭义的意义来说。狭

义的“中国传统音乐理论”实际上主要就是指音乐形态规律的研究,这其中包括两部分,一个是律学,它属于传统音乐理论的一个组成部分;还有一个是乐学,广义的乐学也包括了律学。但是中国传统乐学包含的内容是什么呢?形态研究,不包含审美研究,不包含审美价值的判断。所以“中国传统音乐理论”从狭义上来说,和“中国传统音乐美学”是交叉的关系,不是一种包含的关系,它们在形态研究方面是交叉的。因为“中国传统音乐理论”全部是研究音乐形态,而“中国传统音乐美学”也涉及音乐形态,但是它不只涉及音乐形态,而是通过音乐形态来阐释其审美规律和审美意义。一定要上升到这个高度才能称之为美学,而这在狭义的“中国传统音乐理论”层面上是不包含的。因为会有这样一种混淆,所以我在这提一下,“中国传统音乐理论”有广义和狭义两个层面。从广义上来说,“中国传统音乐理论”包含着“中国传统音乐美学”;从狭义上来说,并不包含,只是一个交叉的关系。而问题是,在实际的运用中,我们往往是从狭义的层面理解“中国传统音乐理论”,故而也就往往忽略了中国传统音乐美学。

最后,和“中国传统音乐欣赏”的区别。这应该不会混淆的,因为欣赏是对具体音乐现象、音乐作品的一种审美活动,而美学则是理论活动。这个区别应该不成为问题,但是现在却也成为问题,问题在于把欣赏的范围扩大了。欣赏是不可能针对抽象的东西,而只能是一个个的具体的对象。欣赏一个长得漂亮的女孩,肯定是有有一个对象,针对一个具体的对象才有所谓的欣赏与不欣赏,我们没法去欣赏一个抽象的美女。所以,如果就“音乐欣赏”这门学科来说,一定是对具体音乐作品和具体音响形态的欣赏。我们开设“音乐欣赏”这门课,实际上必然就是“音乐作品欣赏”。但是我们现在若要对中国传统音乐的美进行阐释,这种活动是属于音乐欣赏,还是属于美学?有人认为这还不是美学,还没有到达美学那种高度抽象的境域,认为美学就应该从哲学层面来理解艺术或别的对象,而一旦涉及比如中国传统音乐或者某一个地域音乐,对其进行审美阐释或审美研究时,有人就会认为这不是美学,而是欣赏。这当然是不对的。欣赏一定是对一个具体对象的欣赏,而对某一个民族的音乐进行美学研究,或者进行审美的阐释,解读其美学意义,这本身就是美学的行为,是一种理论思维的活动。这个理念在现代美学体系中应该是说没有问题的,如果说有问题,那可能是在十九世纪。假如在十九世纪让黑格尔评判,他可能说这不是美学。我是说“可能”,如果真的做得很好、很有深度,拿给黑格尔看,我想他也会赞赏这是真正的美学。所以,对某一特定音乐形态进行美学研究,揭示其审美的规律和意义,这当然是音乐美学,而不是欣赏。

我认为容易与“中国传统音乐美学”相混淆的主要就是这几门相关学科,其他的应该说不会有什么模糊性。通过上面的辨析,现在我们可以给“中国传统

音乐美学”下个定义了：中国传统音乐美学就是以中国传统音乐为研究对象，并对其规律总结和意义阐释的理论性学科。这里要注意几点：第一，是以“中国传统音乐”为研究对象，而不是以“中国传统音乐理论”为研究对象，是从音乐现象中提取规律性的东西。第二，是以音乐审美现象为核心，并扩大与之相关的一些问题。音乐美学并不是仅仅研究审美问题，与审美相关的创作、演奏等方面的问题自然也包含其中。第三，是着眼于意义阐释和规律总结，这里提出的是两点，一是对于音乐现象中的规律进行提取，这是音乐美学的一个重要任务；二是对音乐现象进行审美的阐释，阐释其审美意义和价值，也是音乐美学的任务之一。通过前面的比较，我们最后归纳出这样一个简单明了的定义，就是希望通过这个定义，能够更清晰地了解“中国传统音乐美学”究竟是一个什么样的学科。

二、中国传统音乐美学作为美学其方法论有何特点

方法论在二十世纪越来越受到重视，在某种意义上说，方法论几乎就是一切。从某种意义上说，现在许多哲学都是方法论，现象学是一种方法论，解释学是一种方法论，或者说是以方法论的形式呈现出来，所以方法论在二十世纪确实得到了前所未有的提高。在方法论上我们发现，近现代有一个有趣的现象，美学，如果再扩大一些，哲学，乃至人文科学，自十七世纪工业革命，自然科学取得决定性胜利以后，自然科学对人文科学形成了强大的攻势。人文科学受自然科学的影响主要体现在方法论上，一切都要向实证方法靠拢，以追求知识的客观性、普遍性和绝对性。相比之下，人文科学从古希腊开始，就很难做到客观性、普遍性和绝对性，每一个哲学家都提出一种体系和理论。这是什么原因？开始时人们也不在意，十七、十八世纪以前的哲学家对此并不以为然。在他们看来，我对世界就是这样一种看法、一种理解、一个构架，我就是用这样一种模式来解释世界，如此而已。结果是各讲各的，可以互相批评，但谁也说服不了谁。但是，近代自然科学取得突飞猛进的发展以后，便对原来的观念造成了强大的冲击。因为自然科学提出一个定义、定理之后，是非常客观的，而且带有普遍性效用。在这个方面，人文科学显得相形见绌，甚至有点自惭形秽。于是，在十九世纪末和二十世纪前期，它也开始了对自身的反省，努力寻找人文科学通向客观性、普遍性和绝对性的道路，使自己也能够和自然科学一样。但有趣的是，好像是上帝和我们开了个玩笑，本来是追求客观性，但是却发现并且走向了主体性，认识到这个世界本身就离不开主体的参与；本来是追求普遍性和绝对性，结果却发现并且走向了特殊性和相对性。

这里我想举两个人做例子：维特根斯坦和胡塞尔。这两个人都是二十世纪

扭转乾坤的大师，他们的发现对后来美学研究的观念和方法都有非常大的影响，形成与十九世纪美学很不相同的二十世纪美学理念。

维特根斯坦去世很早，在有生之年只看到自己出版了一本书，其他书都在他去世之后才陆陆续续得以整理出版，但是他的影响非常之大。维特根斯坦是以什么视角切入到哲学研究的呢？他说哲学折腾来折腾去，总是形不成一个大家都能接受的共识。哲学五花八门，不像自然科学，研究出一个理论大家都要承认。在自然科学中，被证明了结论大家都要承认，这确实是人文科学与自然科学的一个差别，同时也是一个差距。这个差距让哲学家在那个时候有一种自卑心理。如何消除这个差距？维特根斯坦便是带着这个问题开始他的哲学思考的。他认为哲学之所以不能达成共识，是因为哲学家是在运用语言的时候不严谨，同样一个词，不同的哲学家所用的语义是不同的，所以讨论的话题也总不在同一层面。所以，要想取得共识，首先就必须在语言使用上做到同一；而要想语义同一，又必须对语言的含义进行分析，就是说，把哲学所用的语言一个个加以清理，以后再使用某个概念的时候就是这样一个定义，这样哲学家们最后就会走到一起，就会达到与自然科学一样的客观、普遍和绝对。维特根斯坦在其早期确实是做了这样的工作，但是随着工作的不断深入，最后放弃了这一主张。维特根斯坦的哲学有前期和后期的区别即因为此，到后期的时候，他的思路与前期有很大不同，因为他在寻求对每一个词、每一个字的语义进行考察、梳理的时候，发现字的语义并不是固定的，而是在使用中存在，并且也是在使用中形成的，同样一个字，在不同的语言环境中含义是不一样的。现在我们也可以看到，例如《辞海》对一个字进行解释，一定要在后面举个例子，就是用语用来说明。其实所有语言中的语义都是在使用当中慢慢成形的，语用是活的，所以语言也是活的，语义也当然是活的了。活的，就意味着它是在不断变化的。“语用”这个环节的发现，彻底摧毁了维特根斯坦对客观性、普遍性、绝对性抱有的梦想。

这一道理也同样体现在美学当中。我们都知道，美学方面的争论也是此起彼伏，每个美学家都有关于美的定义，都有关于美的本质的看法，谁也说服不了谁，每一种美学理论都认为自己最准确地揭示出了美的本质。在二十世纪以前，所有美学家最大的梦想就是自己能用一个定义揭示出美的本质，使大家都清楚并且普遍接受，从此不再有人去探讨美的本质问题。维特根斯坦后期充分认识到这一想法的虚妄性，他用一个非常智慧的比喻说明美的本质的特点，影响很大。他说，其实我们孜孜不倦追求的那种美的本质，那种普遍的、共性的、统一的美的本质，实际上并不存在。世界上没有一个共同的美的本质，它既适用于音乐，又适用于一朵花，既适用于一个美女，也适用于一首诗、一片风景。美的本质实际上是一种“家族相似”，一个家族的人一看就有一种相似性，但很难说出它

的一个共同的相似之处,这几个人之间可能是鼻子相似,但另一些人的鼻子则很不相同,但他们又可能在其他方面有相似之处,如嘴唇、脸型、肤色、眼睛等。一个家族的相似就是由这种种方面交织而成,而且,家族的人越多,其相似之处就越是复杂,就越难说出一个共同的相似性,越是找不到共同的特征。维特根斯坦的“家族相似”之喻影响很大,自他的观点提出之后,便很少有人再去研究美的本质问题,或不再成为美学的主导问题。既然大家都认识到美的本质原来只是一个“家族相似”,根本不存在一个统一的本质,那么还去研究什么呢?这就是为什么二十世纪,特别是二十世纪后期的美学,特别是“后现代美学”,都不约而同地放弃了对美的本质的探讨的原因所在。

但是,我们认可维特根斯坦的“家族相似”之喻,是不是就一定要在美学研究中取消美的本质问题呢?是不是意味着美学就必须或只能放弃对美的本质的探讨?美的本质到底是一个真问题还是一个伪问题?实际上,我们认同美的本质是一个“家族相似”的观点,并不意味着就要放弃对其相似性的揭示。相反,它更需要我们一个一个地去指出它的相似之处,否则,我们对这个家族的认识就永远是模糊的。指出某个家族的某一方面的相似,无疑也是我们认知上的一个进步,是一种发现。虽然这个家族不是每个人都有一样的特点,但它确实是这个家族的一个相似之处,是家族特点的一部分。总不能因为这个家族的相似性无法统一,就不再去寻找;相反,只有不断地一个一个地找出它的部分相似之处,我们才能逐步接近这个家族的整体特征。这在美学也同样如此。美的本质问题的研究,哪怕只是一个非常小的侧面的揭示,也是值得珍视的成果。美学研究从来就具有“不周全性”,从来不会有哪个认识或理论“放之四海而皆准”的。现在,自然科学的研究都难以说“放之四海而皆准”了,何况人文科学?在美学中不存在一种像自然科学那样的“美的规律”,遵循这个规律所创造的就一定是美的作品。我们在音乐美学中也能够总结出一些被称之为“规律性”的东西,但它们是不是“放之四海而皆准”,用到哪里都必然有效?不是!无论是重复、对比、黄金分割,还是偏离与回归等,它们作为音乐形式构成的一种规律,实际上只是一种原则,根本算不上自然科学意义上的具有无限可重复性和必然性的规律。所以,我们要充分认识人文科学,当然也包括音乐美学的这种“不周全性”,而且要容忍这种“不周全性”。例如我们研究文化,谈到中国人的性格,所有中国人的性格都一样吗?你说中国人的性格如何,我可以立刻举出许多相反的例子。有人说中国人中庸,但鲁迅就说过中国人其实并不中庸,并举出许多事例。哪个对呢?都对,但都不能驳倒对方,因为他们都说出事实;也都有价值,因为他们使人们对这类现象有了新的认识。人文科学不能太在意“例外”,它的研究一定是有许多“例外”的,例外并不能使这个成果失效,而且这也不是一个多数和少数的

问题。只要中国人中有相当一批人具有这样的倾向,将其揭示出来,就是有价值的,尽管我们用的是“中国人”这个词、这个概念。如果没有这样一个理念,我们往往会陷入吹毛求疵的地步,提出的问题很可笑,但却不以为可笑,还振振有词,好像发现了新大陆一样。所以,我们应该有一种较为宽广的学术视野和胸襟,要了解这样一种学术背景和学术历史的进展过程,要认识到对局部的规律、局部的相似性、相通性解释是完全合法的。如果要毫无遗漏、毫无例外地来揭示一个规律的话,世界上可能没有这个规律,即使像“世界统一于物质”这样的命题,也还是有许多哲学家不同意的。对于事物的认识,我们永远只能一点一点地积累。既是一点一点,就必然是“不周全”的,真理正是在无数个“不周全”和“片面”中积累起来的。为什么西方学术能够发展得那么快?就因为它不怕偏见,不怕走极端,不怕“不周全”。他们知道真理往往是以极端的方式呈现,而不是四平八稳。理论的发展就是在这样的过程中才能发展,而一味地追求全面,就会丧失发展的基础和动力。所以,维特根斯坦将美的本质的普遍性和绝对性这个气泡戳破了,但并不意味着这样的工作就可以完全不做了。虽然在此后相当长的一段时间大家确实不做了,但那仅仅是因为刚刚发现这是梦境,刚从梦境中醒来,还没有完全恢复理智。经过几十年的思考,到二十一世纪的今天,我们应该能够冷静下来,更加理性地看待美的本质问题。

另外一个例子是胡塞尔,他的理论开创了美学研究中的意义阐释,以至于在二十世纪,特别是二十世纪中期以后,“意义阐释”在很大程度上代替了规律揭示。自然科学只要运用所发现的规律(即公式)就能够得出正确的结果,而在人文艺术如音乐当中则不然。我们总结出了一个规律,如对比、对称、黄金分割等,但当我们去运用这些规律进行创作时,却并不能够保证作品一定成功,不能保证它一定具有很高的审美价值。我们都知道,一流的艺术家创作出一流的作品,他自己也说不清是怎么回事。你在这里可以分析出许多规律法则,但它并不能够保证一定出一流作品,不具有自然科学的那种必然性。这就是人文科学的复杂性,而艺术就更加复杂。因此,后来对人文科学和艺术的规律的揭示逐渐地转向对意义的阐释。那导向意义阐释的又是谁呢?是胡塞尔的“现象学”。很有意思的是,胡塞尔和维特根斯坦一样,也是有感于哲学的过于主观化,于是努力寻求像自然科学那样的客观、普遍和绝对。为了实现这个目标,他主张将凡是未经证明的东西都要“悬置”起来,如物本身,如我们头脑中所具有的那种“先见”——先前所存在的观念等,都要将其悬置起来,以保证我们在观察和思考时真正做到“面对事物本身”。然而,正是在这种尽量排除自我,真正面对事物本身的过程中,他发现了人的认识的一个重要秘密——这个世界实际上是由我们的意识直接参与建构的。就是说,我们所看见的世界,并不就是世界本身,而是