

1998 级博士学位论文

20 世纪中国音乐批评观念的嬗变轨迹

博士研究生：明 言

博士生导师：梁茂春教授

研究方向：中国音乐史

恭请赵先生
批评指正！

中央音乐学院音乐学系

2001 年 4 月

明言

关 键 词

20 世纪 中国 音乐批评 观念

论 文 提 要

这是一篇对 20 世纪中国的音乐批评进行“观念”层面的梳理与探寻的论文。在《绪论》中，以中外音乐辞典及学者的专论作为构筑自己的新的音乐批评定义、范围、属性的基础，对音乐批评这个学科做了新的思考和定性。并以这个定性为基础，对整个 20 世纪中国音乐历史中的有关于音乐批评线索，做出了“观念”层面的梳理与勾勒。经过梳理与读解，认为：“学堂乐歌”时期的音乐批评观念，是为“新民”而“新学”、“新音乐”；五四新文化运动时期的音乐批评的核心观念，是为“启蒙”、为“救亡”也为“艺术”；战争时代的音乐批评观念是“一切为了救亡”；建国初期的音乐批评观念，基本上是围绕着思想文化领域里的政治观念而展开；文革时期是一个只有“音乐批判”而没有音乐批评的特殊时代。在《结论》中，本文提出了自己对未来中国音乐批评观念发展的理论总结。即：避免误入“三个误区”（政治禁忌、宗派主义、急功近利）；在“一分为三”（学院派、主旋律派、大众派）的基础上建构新型音乐批评观念场；以“文化中国”的文化批评观念，面向未来、面向世界。

本文坚持“论从史出”的史学原则，尤其重视批评史料的研究与评析。在展开过程中，坚持“以史料来说话”的原则，试图通过自己的整合，使史料能够向读者直接地坦述历史的本然。本文中的时间分划，以文化史学界的一般原则来进行，新时期以前是全文的重点。由于时间等因素的制约，对自 20 世纪 90 年代开始的“后新时期”，仅作热点问题的综述、观念轮廓的勾勒。

Key Words

20th century China music criticism concept

Abstract

This is an article arranging and explore the “concept” on music criticism in China during the 20th century. Based on the Chinese and foreign music dictionaries and essays by music scholars, the author gives a new idea and definition to the discipline on the concept, the range and attribution of music criticism in China in the preface. With this idea and definition, he presents a line and summary for the “concept” of the music criticism of the Chinese music throughout the 20th century. The author holds that the concept of music criticism at the “school’s song” period was “new school” “new music” for the sake of “new people”; at the period of “May Fourth New Cultural Movement” it was for “enlightenment”, for “national salvation” and for the sake of “art”; at the war time it was “everything for the sake of national salvation”; at the early days of the establishment of the People’s Republic it was basically circled around the political concepts in the sphere of thought and culture; during the “Cultural Revolution” it was an unordinary time with only “musical repudiation” with no music criticism. In the summary, the author presented his idea on the concept of the future development of Chinese music criticism-----avoiding entering “three error areas” (political interference, denominationalism and eagerness for quick success and instant benefit) , building up a format for the concept of music criticism on the basis of “Three Branches” (academic group , dominant thematic group and popular group) and adopt the cultural criticism concept of “Cultural China” to face the future and the world.

The author insists a principle of “drawing conclusion from evidence of the history” in his writing and thinks it highly important to study historical materials of the criticism. In the body of this dissertation, he tries to reveal the truth and nature of the music history to the readers by showing the materials. Concerning the timing of the periods, it is accorded to the general principle of the culture and history academic sphere, events before the New Period are the main parts of research. Caused of time of writing and other reasons, only the hotspots of the “Late New Period” in the 90s of the 20th century are mentioned.

目 录

绪 言 探寻“磨刀石” 1

- 一、音乐批评研究的理论紧迫性与现实可能性 1
- 二、释名、取域与断代 2
- 三、20 世纪中国音乐批评观念嬗变轨迹研究的意义 4
- 四、研究方法 with 原则 4

第一章 为“新民”而“新学”，“新音乐” 5

—— 学堂乐歌时期的音乐批评观念

- 第一节 学堂乐歌音乐批评观念的文化“生长基” 5
- 第二节 对新音乐的社会作用的批评 8
- 第三节 对中国传统音乐的批评 9
- 第四节 对东洋西洋音乐的批评 11
- 第五节 对社会音乐现实的批评 12
- 第六节 对乐歌创作的批评 15
- 第七节 对音乐教育及社会音乐活动的批评 17
- 第八节 批评观念的理论建树及其历史局限 18

第二章 为“启蒙”，为“救亡”，也“为艺术” 21

—— 五四新文化运动时期的音乐批评观念

- 第一节 五四新音乐批评观念的文化“生长基” 21
- 第二节 萧友梅的音乐批评观念 23
- 第三节 刘天华的音乐批评观念 29
- 第四节 王光祈的音乐批评观念 32
- 第五节 赵元任的音乐批评观念 39
- 第六节 青主的音乐批评观念 42
- 第七节 思想多元的批评观念场 49
- 第八节 建树及其局限 56

第三章 一切为了“救亡” 60

—— 战争时期的音乐批评观念

- 第一节 音乐批评观念的文化“生长基” 60
- 第二节 左翼音乐批评观念的崛起与启蒙观念的式微 62
- 第三节 40 年代异质批评话语与观念 72
- 第四节 划时代的《讲话》对新音乐批评的深刻影响 80
- 第五节 战争时期音乐批评观念的贡献与不足 83

第四章 在《讲话》及其它文艺政策指导下的彷徨、探索与论争 86

—— 建国初期的音乐批评观念

- 第一节 稳定与动荡的“双主题变奏” 86

第二节 在“新情况,新问题”面前的困惑、躁动与探索	89
第三节 在“双百方针”与“反右”、“拔旗”中间的惶恐、不安与寻觅	98
第四节 在“三化”、“极左”观念膨胀面前的追随、失落与思考	104
第五节 对“现代戏”的批评阐释所包含的“前文革”信息	110
第六节 在两极张力挤压之下的理论建树与局限	112

第五章 在“极左”观念蹂躏下的迷失、癫狂与求索 114

——“文化大革命”时期的音乐批评观念

第一节 音乐批评观念的文化“生长基”	114
第二节 对贺绿汀的批判蕴含的时代癫狂精神风貌	115
第三节 对“样板戏”的吹捧表现出来的时代特征	117
第四节 对“无标题音乐”的批判显现出来的文革价值取向	119
第五节 迷失中的荒谬与求索	121

第六章 在解放思想大势推动下的探索、论争与开拓 123

——新时期的音乐批评观念

第一节 音乐批评观念的文化“生长基”	123
第二节 对音乐与意识形态关系的批评	125
第三节 关于音乐的主体性问题的思考	134
第四节 对西方现代主义的诠释和对自己批评方法的解读	138
第五节 对“五四”以来“新音乐”艺术的再度批评	145
第六节 对大众流行音乐的批评	147
第七节 对中西管弦乐创作的批评	153
第八节 对“新潮音乐”的批评	160
第九节 对民族(传统)音乐的批评	164
第十节 新时期的新建树与新问题	170

第七章 在多元有序态势中的纷争、喧哗与探新 173

——“后新时期”的音乐批评观念

第一节 音乐批评观念的文化“生长基”	173
第二节 民族主义批评的新崛起	175
第三节 启蒙主义批评的在兴盛	180
第四节 对音乐学科建设的批评	185
第五节 对先锋试验音乐的批评	188
第六节 对大众流行音乐的批评	192
第七节 后新时期里的新成就、新问题与新期望	194

结 论 既要“磨刀”,更需“自恰” 197

——音乐批评“内外环境”建设问题

外部环境之一:既往核心问题的梳理	197
外部环境之二:现实文化格局的解析	198
外部环境之三:未来文化观念的确立	199
归结点:走向批评的“自恰”	200

绪言 探寻“磨刀石”

古罗马的文艺理论家、批评家贺拉斯在他的《诗艺》中称自己不写什么，但可以做一块“磨刀石”，以此来砥砺诗人的笔，告诉诗人如何写得好。从他的这种表述中我们不难发现，作为文艺理论家、批评家的贺拉斯甘作“磨刀石”自信心态。在他看来，锋利的“笔”与“石”是现实文艺发展所不可或缺的基本动力。没有“笔”的文艺是不能成立的；缺少砥砺诗人之“笔”的“石”的文艺也是不可想象的¹。

一、音乐批评研究的理论急迫性与现实可能性

当我们把以上的这种理念放置在 20 世纪的中国这一特定的时空范围内的时候，情况却发生了很大地变化，以至于在近百年的历史中总是若隐若显地听到这样的追问：

近代中国有没有音乐批评？现代中国有没有音乐批评？当代中国有没有音乐批评？

面对这一个被无数个音乐家、艺术家、理论家所不断地诘问过的问题，只有在对这个问题做出自己的梳理以后，本课题的确立才能够成为可能。究竟在 20 世纪中国音乐的历史与现实中有没有音乐批评？在回答这个问题之前，让我们先对“批评”这个词语进行一番概略的“词语梳理”。

在学理的语境中看，“批评”一词与一般语境中的“对他人的错误进行规劝、忠告”是不同的。从直接的词义上来看，“批评”就是：对事物进行判断、评价。

具体说来，“批评”的语义学解释主要有如下几种

1、《现代汉语词典》（修订本）是这样定义的：

指出优点和缺点；评论好坏：文艺批评。²

2、《汉语大词典》是这样解释的：

“批评：1、评论；评判。对事物加以分析比较，判定是非优劣。2、对书籍文章加以批点评注。”³

3、《辞海》（合订本）是这样来诠释的：

对于事物加以剖解，并评定其是非优劣也。就其所取之态度方法，可分印象批评、鉴赏批评、比较批评、解释批评等。⁴

按照这种语义来理解的话，在 20 世纪中国音乐的发展历史上是不乏这类“批评”的。只是人们对“批评”词语本身的理解与解释的不同，因而导致“无批评”说法的出现罢了。按照普适性的观念来看，只要在社会上存在着人的社会性的活动，就会同时存在着人们对这种活动的分析、评判、比较与界说，这种“分析、评判、比较与界说”本身，就是“批评”。

如上所述，“批评”这个词语的语义在这里应当是比较明确的了。而在“批评”的前面加上一个定语“音乐”之后，所形成的复合词语“音乐批评”，就明白无误地成为人们对当下乃至以往一系列的音乐活动及其文化成果在分析、研究的基础上，进行判断、评价⁵的理性思辨活动。如果这样来理解“音乐批评”的话，在 20 世纪的中国音乐历史与现实中是广泛地存在着“音乐批评”的理论与实践的。只是由于中国特殊的人文背景与现实氛围，导致了这些音乐批评文本的理论的主体性、批评者自身的主体性不够鲜明；所以也就使它的理论的独立程度不够充分，人的独立意识不够鲜明。同时，这些具有批评品质的文本，大多情况下是隐藏于其它类别的音乐文论中，较少作为独立成文的论述形诸于世。

假如我们进行一定的“逆向考察”的话，就会发现：20 世纪音乐批评的这种理论特征，在我国古代的音乐历史上也基本上是一贯之的。因为自古以来中国音乐历史上的所谓音乐批评，也大多是与古代的综合性的乐论与文论“混生”在一起的，这是中国文艺批评的传统所

¹ 虽然现在看来，贺拉斯的这种认识还远不是“批评”的全貌，因为“批评”除去“磨刀”的功能之外，还有自身的理论特性。但是，他的这种阐述至少向我们表达出这样的信息，这就是：批评在艺术创作与艺术实践中的重要作用。

² 《现代汉语词典》（修订本），第 962 页。商务印书馆 1978 年 12 月第 1 版，1998 年 10 月上海第 222 次印刷。

³ 《汉语大词典》（第六卷），汉语大词典出版社（上海），1990 年 12 月第 1 版，第 367 页。

⁴ 《辞海》（合订本），第 561 页。中华书局（上海）1948 年 10 月再版。

⁵ 如果批评对象只是音乐的符号文本的话，“批评”还有“批注”层面的内容。

致。这种传统的惯性一直到了 20 世纪, 仍然具有强大的生命力, 并且对中国近代⁶、现代、当代的音乐批评实践产生了巨大的影响作用, 使之也与古代的乐论及文论一样, 一直不能获得独立的主体意识而存在。这也就是以上的诘问经常出现的重要原因之一。

在改革开放的推动下, 当下的思想解放与观念更新的思想文化氛围, 为一定程度上的客观与全面的理论研究提供了重要的基础。在经过了一定历史时段上的积累与“沉淀”之后, 我们可以比较冷静、客观与清晰地审视 20 世纪历史中曾经出现过的热点与难点问题。前人与同仁的一系列有价值的研究为此课题的系统化的深入研究打下了铺垫。

二、释名、取域与断代

现有的关于“音乐批评”这个词语的歧义很多, 从范围上看它们主要体现为两种:

一种是“狭义的”、“小范围”⁷的定义, 即把音乐批评仅仅限定在对当下的音乐创作、表演活动进行评价之内。

一种是“广义的”、“大范围”⁸的定义, 即把音乐批评的视域扩大为对音乐的历史及现实活动所进行的富于个人(批评者)色彩的理论性的价值评判。

经过本人对于古今中外各家对于“音乐批评”的有关论述的理喻与整合, 认为以如下的定义作为本课题的取域为宜:

音乐批评就是以文化学的、哲学美学的、社会学的、历史学的等, 综合性的理性眼光, 来审视音乐的现实事项与历史事项(理念、活动等)的一种理性建构活动。与其他类的音乐研究(如音乐的民族学研究、音乐的历史学研究、音乐的哲学研究、音乐的形态学研究⁹)所不同的是: 音乐批评在其理性的建构活动中, 呈现出更多的是批

⁶ 此处的“近代”是指 20 世纪时段里的近代。本文对 20 世纪音乐历史的分段方法采用“三段法”。

⁷ 有关于“狭义的”、“小范围”音乐批评, 渡边在《日本标准音乐辞典》中是这样定义“小范围”音乐批评的:

音乐批评, 是对我们社会生活中的音乐作品及音乐表演的报道、评价、价值判断。……是以批判的态度来看待当前音乐生活中的种种音乐事项。

“音乐评论”也可以称为“音乐批评”, 简称“乐评”。它是对当前或近期音乐生活中的各种现象(包括音乐创作、音乐表演、音乐家、音乐活动、大众音乐生活、音乐出版物等等)进行研究、分析并做出判断和评价的一门学问。

梁茂春先生把“音乐批评”限定在“当代”之内。他在《音乐学基础知识问答》中是这样定义的:

“音乐评论”也可以称为“音乐批评”, 简称“乐评”。它是对当前或近期音乐生活中的各种现象(包括音乐创作、音乐表演、音乐家、音乐活动、大众音乐生活、音乐出版物等等)进行研究、分析并做出判断和评价的一门学问。简言之, “音乐评论”即对当代音乐的研究、评论。

⁸ 有关于“广义的”、“大范围”音乐批评的定义, 在现有的音乐辞典中可以发现很多。

远山一行在日本的《新音乐辞典》中的“音乐批评”词条中, 是这样诠释的:

音乐批评这一名词, 如果从更广泛的意义来理解, 那么可以说是在音乐活动的一切领域中。即在作曲、演奏、欣赏等行为中经常起作用的根本的精神活动。……它的对象主要是音乐作品和演奏, 还涉及和音乐有关的一切社会现象。从音乐批评的根本性质和批评对象的不稳定性来看, 音乐批评在表现形式和社会作用上也是多方面的。它一方面和各种学术上的音乐研究相似, 另一方面具有从文学上表现自己音乐情感的富有创造性的性质。再一方面还具有专门的技术分析, 并对大众进行启蒙指导、介绍的作用。尤·弗·科尔德什在前苏联的《音乐百科全书》中, 对“音乐批评”是这样定义的:

音乐批评是对音乐艺术现象的研究、分析与评价。从广义上来说, 音乐批评应当包括有关音乐问题的一切学术研究。因为评价的因素, 是审美判断不可或缺的组成部分。

居其宏先生在《论音乐批评的自觉意识》(载《音乐研究》1986 年第 4 期)中, 对“音乐批评”有过这样的论定:

音乐批评……主要指对具体作品、创作表演活动、审美实践和音乐生活诸领域进行研究和评价的理论活动。……然而不仅音乐生活, 而且音乐学各领域(美学、史学、社会学、心理学、形态学、民族学等等)也都有他们自己的现状及其评论, 这些评论当然也属于音乐批评的范畴。

罗艺峰先生在《论音乐批评》(载《中国音乐学》1987 年第 1 期)中, 是这样看待中国音乐批评的历史的:

既然人们一直在评说音乐, 那就有一部批评史。……批评史实际上是过去所有时代的音乐观念、批评观念的历史。

蔡良玉先生在《为中国音乐学的发展创造条件》(载《中国音乐学》1993 年第 3 期)中, 有过这样的阐释:

其实, 音乐学的所有门类 and 学科都离不开批评性的研究, 我们的实际音乐生活也从未能离开音乐批评。在考虑音乐学的建设问题时, 我觉得有必要用新的眼光冷静地、科学地考虑这个学科的重建。有必要在音乐学院里重新恢复和加强音乐批评的课程和专业。不过, 这必须是新的意义上的音乐批评, 即包

评者个人对音乐的现实事项和历史事项的价值取向的认定、理想归属的理喻、理论架构的整合。¹⁰

由于音乐批评所具有的这种理性建构特质，所以它又是一种极富意识形态之属性的人文活动。从学科体系的角度上来看，音乐批评是艺术批评、文化批评的一个分支；从家族谱系来看，音乐批评也是音乐学的家族成员。由于音乐批评在本质上所具有的意识形态的属性，所以主要呈现为以下几种批评类型：

音乐的社会历史批评：在社会与历史的层面上来展开自己的批评。这种批评的原则是在理解、分析和评价作品时，必须将音乐作品与其所产生的时代背景、历史条件以及作曲家的生活经历联系起来。

音乐的伦理批评：就是以伦理学为基础的音乐批评。这种批评把重点始终放在音乐内容的道德属性上面，因而对音乐的灵性及创造性有某种忽略，有时甚至把“寓教于乐”变为“重教而轻乐”。

音乐的审美批评：以美学为基础的音乐批评。它着眼于音乐美的构成及其审美价值，强调音乐的审美愉悦作用。将音乐艺术作品视为超越了功利性目的的听觉审美制品。

音乐的心理批评：以心理学为基础的音乐批评。这种批评主要是运用现代心理学的成果，对作曲家的创作心理、演奏（唱）家的表演心理、听众的接受心理等各个层次的心理层面进行研究与评价。

音乐的形态批评：这种批评主要是关注音乐的乐谱层面音符的内在逻辑结构，音响层面音响的外在物理学形态特征，而对其它层次的关注则相对较少或没有。¹¹

由于时间、篇幅乃至本人学术积累等原因，在短短的三年时间和一篇论文里是不可能对于以上诸种音乐批评类型都有涉及。由于音乐批评的核心是人的观念，所以要想探究音乐批评发展的走向及其内在规律，就必须把视角牢牢地定位在“观念”上。这样一来就可以从纷繁的现象世界中，提取出一个相对单纯的核心问题，以便于把握事物的本质。对于“观念”这一“关键词”，《现代汉语词典》是这样解释的：

1、思想意识；2、客观事物在人脑里留下的概括形象。观念形态：人对于世界和社会的有系统的看法和见解，政治、艺术、宗教、道德等是它的具体表现。¹²

本课题拟按以上对“音乐批评”、“观念”的定义来展开述、论。具体一些就是把音乐批评的观念的探索活动，放置到整个 20 世纪的历史延续中去来进行。形象一些就是把“观念”之“点”放置到“历史”的“线”中考察。通过对“观念”之“点”的探索，进而勾勒出 20 世纪中国音乐批评的观念的嬗变轨迹，以便相对明晰的把握风云变幻的历史进程的本质。有学者曾这样说过：“一部音乐发展史，说到底也是音乐观念的更新史”¹³。

历史的截断时限以 20 世纪作为取域界限，其中以 1900 年——1989 年以前作为主体，因“后新时期”（1989 年——2000 年）¹⁴尚缺少一定的历史距离，仅作线索的勾勒和“热点”的评述。

既鸟瞰式地勾勒出 20 世纪中国音乐批评观念的全景概貌、又集中地展示批评史上的一些最重要的人物及其事件。即历史的线索与主要“景点”的相辅相成。

对批评家的甄选要求（特殊时段例外），是他们应具有理论个性、批评特色、学术建树，他们的批评理论对社会的音乐活动直接或间接地产生影响（正面的或负面的）。

容考证、分析、史学、美学等诸门学科于一体的音乐批评。

有关于此，文学界的批评陈述值得借鉴。孟繁华先生在《文学批评于文化批评》（载《作家报》1997 年 10 月 16 日）中曾经这样展示自己的高度主体化的“广义的”批评理念，他的这种理念无疑是“六经注我”式的：

纯而又纯的“文学”批评，恐怕从来就没有过。……批评应有意放弃那种谨守门户的理智心境，而把批评视作藉作品放手书写自己独特的人生体验，激发和释放自己的悟性和洞察力的一种表述方式。

以上所引的这些定义与论述，显然都是属于“广义的”、“大范围的”批评之列的。

⁹ 本文所指的“形态”，是音乐的音响形态与文本形态。“音响形态”即音乐在时间中展开时所展示出的声响方面的各种属性；“文本形态”即指音乐的文字符号所具备的形态特征。

¹⁰ 需要指出的是：音乐批评与音乐学其他学科和大范围艺术批评中的它类艺术批评的界分，只是相对意义上的。因为任何批评都应当是建立在研究的基础上的，没有基础性的研究也就不可能有批评学科的存在，更不可能建构起批评理论的大厦；同时，它类音乐学学科的研究，也是不可能仅限于“解析形态”、“考据”、“校勘”之内的，人们在研究中或多或少地都会参杂进富于个性特色的艺术价值观念乃至社会价值观念等。另外，“批评”学科在其自性的展示中，表现出来的特征是具有更多的中国古人所谓的“六经注我”的属性。而音乐学的其他类别的研究则以“我注六经”的成分为主。

¹¹ 当然以上的分划只是理论层面上的，在实际的批评实践中有许多还是呈一种综合性质的。

¹² 《现代汉语词典》第 409 页。商务印书馆 1978 年 12 月第 1 版，1992 年 2 月北京第 124 次印刷。

¹³ 居其宏《观念更新及自觉意识》，《音乐研究》1986 年第 3 期。

¹⁴ “后新时期”是本人参照文学界的分划方式并根据中国当代音乐批评观念的自身特点而采用的一种时段分划方法。学理依据是自 1989 年以来当代音乐批评界的批评观念与话语相对于以前，都发生了深刻的变化。

另外,由于在中国的整个20世纪里专业的音乐批评家比较少,许多音乐批评的文本是由音乐家(作曲家、演奏家、音乐活动家等)来完成的。

三、20世纪中国音乐批评观念嬗变轨迹研究的意义

在中国,当“批评”这块“磨刀石”被正确使用时,它会真正砥砺音乐家的“笔”,使之更为“锋利”;当它被“误用”乃至“滥用”时,它又会转而变成一块“钝刀石”,使现实的音乐事业遭受挫折。而这“磨刀”与“钝刀”的转换基础完全地取决于人(批评的人)的“观念”。

毫无疑问,20世纪是中国音乐漫长的历史长河中极为精彩的一个世纪。在这个世纪里诸代先辈及我辈,前赴后继、继往开来、奋力开拓,取得了许多重要的音乐文化成就,这些成就与中国历史上的任何一个时期相比也都是毫不逊色的。但是不可否认的是,这个世纪也是在中国音乐的发展历史上出现的问题最多、遇到的麻烦最大的一个世纪。而这一系列巨大的成就和一大堆扰人的麻烦,无一不与音乐批评的观念有着直接或间接的因果关系。所以,研究20世纪中国的音乐批评的观念问题,在中国近代、现代乃至当代音乐历史的研究中占有比较重要的地位。

从全部的中国音乐史线上来看,20世纪的中国音乐是取得成就较大和音乐形态转变幅度最为明显的一个时期。而形态转化和发展与这一系列新音乐成就的取得的直接动因之一,就是在这个时段中所形成的音乐批评观念及其批评的实践。随着21世纪的到来,对促使20世纪中国音乐文化事业飞速发展的音乐批评观念做出一定的梳理和总结,对于相对客观而又相对全面地审视中国音乐所走过的道路。对于中国音乐事业的未来发展,有着极为重要的当下意义和未来深远的历史意义。同时,探究批评观念的特征、属性及生成背景,对于成就之所以能够取得的缘由、麻烦为什么会出现的病因等,也都有着极其重要的现实意义和理论意义。

四、研究方法的原则

坚持“论从史出、史论结合、以论带史、以史证论”,“历史与逻辑的统一”。自始至终地以音乐家的音乐批评文本及其批评话语为主线而展开自己的述、论。在此基础上又重点关注批评家之所以如此的思想的、文化的背景,追溯观念的“生长基”。进而关注这些观念对现实的音乐生活产生的效果(正面的与负面的),再进而展开自己的“论”。对20世纪中国音乐批评的发展历程上所取得的丰硕成果及所出现的种种问题,提出自己的思辩结语,以期丰富当代的音乐学术思想、为他人提供一块再深入的“垫脚石”。

在突出地关注主流批评的同时不要忽视支流批评,更不能贬抑逆流批评。因为音乐艺术的历史发展是由各种不同的批评倾向所组成的合力来推动的,对那一个“力向”的批评理论的忽视,都会导致研究本身的“失衡”、失实。但是也不能囿于流水账式的罗列描述的陷阱,还应着意突出“主旋律”与“对比性副旋律”。以“主”与“副”去带动“旁枝末节”。

虽然从一般意义上来讲只有将音乐批评作为一种严肃而神圣的事业,相对独立而客观地从事于批评理论的建树工作的文论,才可以被视为有关史料。但是由于中国特殊的国情,音乐批评活动一直是被社会主流意识形态牢牢地“笼统”着的。所以在当代音乐批评史料的甄别时,还必须将领袖的有关讲话、政客(如江青等)的有关指示、党和政府及有关职能部门(如音协、文联、文化部甚至中央人民政府政务院¹⁵等)的有关政策法规(尤其是在建国初期和文革时期)视为音乐批评的(背景性)史料;还应该把文革时期的“两报一刊”社论、评论员文章(针对“样板戏”)等视为音乐批评直接或间接的史料。除了前面所提到的特殊的历史时期之外,对其他几个历史时段上的批评史料将尽量地按以上提出的标准来操作。

研究一个时代的文论走向,一般来看有三种方式:一种是从编年史的角度按时间顺序予以展示;第二种是按逻辑构成的原则分门别类地予以说明;第三种是既按逻辑构成又按编年顺序,使两者有机地统一起来阐释、研究。本文拟采用第三种方式来进行具体的操作。

¹⁵ 1951年5月5日,中央人民政府政务院就曾下发了由周恩来总理亲自签发的《关于戏曲改革工作的指示》。这种“音乐政策”式的文本,无疑对于当时音乐批评实践活动的开展有着重要的指导作用。

第一章 为“新民”而“新学”、“新音乐” ——学堂乐歌时期的音乐批评观念

学堂乐歌¹时期是我国近代音乐历史上新型音乐批评的发轫期。值得注意的是,这种发轫的原动力,不是直接出自于音乐艺术自身建设与发展的需要,也不是缘自于音乐家理论建构的自发冲动,而是出于社会文化整体的转型需求。在这种整体文化转型强大动力的驱动下,一组与中国传统批评理论大相径庭的新式音乐批评观念与音乐形态,开始以一种崭新的姿态,展现在国人面前。当然,这个时期的音乐家们都还没有自觉的理论体系的建构意识,加之学堂乐歌运动又是源自于社会文化整体的转型的批评动力,所以新型批评家们理论探索的深度与广度都是较为浅显而又狭窄的,观念的内在缜密性又多是松散而又粗朴的。同时,所谓的“批评家”也只是初级意义上的,因为此时“批评”的主体意识不是非常地鲜明的。批评的文本也不是单纯而独立地存在,它们一般地都与文艺论述、社会论谈、杂感等混生在一起。

第一节 学堂乐歌音乐批评观念的文化“生长基”²

学堂乐歌时期的批评观念诞生在一个世纪交替的历史阶段、一个新旧文化即将实行切换的时期。

自 1840 年以来,清朝政府在军事上节节败退,与此而相伴的就是中华帝国在政治、经济上的衰退与萎缩。虽然以魏源、冯桂芬、郑观应、薛福成、王韬、张之洞、左宗棠、李鸿章等认为代表的“洋务派”³积极地鼓吹“中体西用说”,全面地引进欧洲的物质文化成就。如设报馆、印书馆、新式学堂;立金融机构、办矿业、建工厂;制造兵器、演练新阵等等。这些取法西器、西制以稳固、强化我中制中道的做法,并没有拯救中国的政治、经济、文化于水火之中。开设的工业未能很好地发挥作用,反而使清朝的经济更加“入不敷出”;购进的“坚船利炮”不但不能建立起坚固的国防,反而在之后的战争中,要么“全军覆没”、要么成为日本人的“战利品”。整个“帝国大厦”处于一种“将倾”的地步。对于这个时代,日后的梁启超是这样评述的:

第一期,先从器物上感觉不足。这种感觉,从鸦片战争后渐渐发动,到同治年间借了外国兵来平内乱,于是曾国藩、李鸿章一班人,很觉得外国的船坚炮利,确是我们所不及,对于这方面的事项,觉得有舍己从人的必要……⁴

在行将进入 20 世纪的时候,以康有为、梁启超等为代表的维新派开始登上了历史的舞台,并逐渐成为社会新思想的代言人。在经过了第一期改革的失败以后,他们深切地体认到仅仅是从器物上的引进是不够的。对此,梁启超是这样表述的:

第二期,是从制度上感觉不足。自从和日本打了一个败仗⁵下来,国内有心人,真像睡梦中着了一个霹雳,因想到,堂堂中国为什么衰退到这步田地,都为政制不良,所以拿“变法维新”作一面大旗,在社会上开始运动,那急先锋就是康有为、梁启超一班人……⁶

两期文化的分界线是在 1894 年⁷。对此梁启超说:“吾国四千余年大梦之唤醒,始自甲午战败割台湾偿二百兆以后始也。”⁸在意识到问题的症结之所在以后,维新派便开始在改良体制上做文章。而改良体制急需的是人才,人才问题就成为当时的首难问题。因为泱泱大国竟然找

¹ 此处的“学堂乐歌”不仅仅是一个音乐品种的概念,而是一个音乐时期的概念(在这个时期中,学堂乐歌显然是社会音乐生活中的主流乐种)。本文中笔者对“学堂乐歌”时期的划分,是以 20 世纪初始起,至五四新音乐运动兴起止。显然,音乐上的这种时期分划与其他学科(尤其是文化学、历史学)的分划不尽一致。一般来说,音乐上的这种时段的起始时间相对于其它的起始时间而言,是稍晚几年的。

² “生长基”是本人借用植物学的一个术语,它表示植物所赖以生长的物质基础。而“文化生长基”则代表音乐批评观念生成的社会历史及文化的基础与氛围。

³ 虽然在史学界又将张之洞等人称为“洋务派”,将冯桂芬、郑观应等人称为“早期维新派”或“早期改良派”。本文不是细致的历史研究,从他们的话语本身看来,笔者认为他们之间的文化立场没有太大的差别,所以在此文中把他们同列在“洋务派”中。

⁴ 梁启超《五十年中国进化论》。《饮冰室合集》中华书局 1932 年出版。

⁵ 这个“败仗”指的是中日甲午战争。

⁶ 梁启超《五十年中国进化论》。

⁷ 当然,就连梁启超本人也认为这种分期也只是相对的。

⁸ 梁启超《戊戌政变记·康有为乡用始末》。《饮冰室合集》第 213 页,中华书局 1932 年出版。

不出一些能够承担起改良维新重任的人才来，于是，“新民”工作就自然而然地成为当务之急。

梁启超的“新民”说，也经历了前期和后期两个阶段。在戊戌变法之前，梁启超就已经显露出“新民”思想的端倪。他于1897年为朋友麦孟华编著的《经世文新编》所作的序言中是这样表述的：

中国号称文明之古国也，绵暖二千载，涉历廿四朝，政治学俗，若出一轨，负床之孙，已诵《大学》，而新民之道，通人魁儒，项背相望，熟视无睹，有若可删也……集天下通人宏著，有当于新民之义者为一编，以冀吾天子大吏有所择焉。⁹

梁启超此时的“新民”观念一是来源于儒家传统思想的影响；一是受到严复“鼓民力、开民智、新民德”¹⁰主张的影响，所以还没有形成自己的体系。当戊戌变法失败康有为与梁启超流亡国外以后，梁启超开始广泛地接触学习西方、日本的社会政治文化学说，解析西方国家强盛的缘由和中外民族性、国民素质的差异，反思戊戌变法失败的根源。得出了要想改良中国社会必先对中国的国民性进行全面地改造的结论。至此，他的“新民”体系开始完善，在流亡东瀛的1902年至1906年间，在由他主持的《新民丛报》¹¹上连续地以《新民说》为题发表文章，系统地阐述自己的“新民”¹²理论，该理论又被称为“少年中国的国民性改造方案”。

诚然，具有新思想、新道德的新式国民不可能在科举体制中培养出来，进而兴办完全意义上¹³的“新学”¹⁴的工作也成为不可逾越的急务。作为维新运动领袖的康有为，早在“百日维新”¹⁵正式拉开帷幕之前的1898年5月，就向光绪皇帝上书了著名的《请开学校折》，折中明确地提出了“废八股”、“更新历学”以“鼓荡国民，振厉维新”¹⁶。康有为把甲午之败归咎为中国的教育体制，他说：“近者日本胜我，亦非其将士兵士能胜我也，其国遍设各学，才艺足用，实能胜我也。”所以我国的兵败，不在其它，而在教育的落后。要想改变这种落后，就应“远法德国，近采日本，以定学制”¹⁷。

要想确立“新学”的地位，就必须对传统的科举制度的弊病展开全面的清除运动。严复将科举制度的弊病归结为：“锢智慧”、“坏心术”、“滋游手”，最后必然走向“使天下消磨岁月于无用之地，坠坏志节于冥昧之中，长人虚骄，昏人神智，上不足以辅国家，下不足以资事畜，破坏人才，国随贫弱。此之不除，徒补苴罅漏，张皇幽渺，无益也。”¹⁸梁启超说：“言自强于今日，以开通民智为第一义”。要实现这个“第一义”，则必须废除科举，全面地开办“新学”。所以他又说：“变法之本，在育人才，人才之兴，在开学校，学校之立，在废科举”。在这里，梁启超将为立学校而废科举视为“新民”与救国的根本之所在，“亡而存之，废而举之，愚而智之，弱而强之，条理万端，皆归本于学校。”¹⁹

至此，一条为“新民”而“新学”的文化批评观念嬗变的理路凸显了出来。

革新传统教育体制、设立新式学堂工程里的一项重要内容之一，就是设立新式的学校音乐教育体系。在这个强大的文化批评张力场中，学堂乐歌登堂入室就成为势在必行的了。但是，当代学者对此问题的认识还存有差异。如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》对此是这样

⁹ 梁启超《〈经世文新编〉序》。《饮冰室合集·文集第二》第78页，中华书局1932年出版。

¹⁰ 1895年，严复在天津的《直报》上发表了著名的《原强》。其中指出：“今日要政，统于三端：一曰鼓民力，二曰开民智，三曰新民德。”

¹¹ 1902年2月5日（光绪二十八年正月初一），维新派的报纸——《新民丛报》在日本的横滨正式创刊。梁启超在创刊号上论述了该报的宗旨：“本报取《大学》新民之义，以为欲维新吾国，当先维新吾民。中国所以不振，由于国民公德缺乏，智慧不开，故本报专对此病而药治之，务采合中西道德以为德育之方针，广罗政学理论以为德育之本。”

¹² 对于“新民”这个关键词，美国学者张灏作过很好的语义学解释：“梁的‘新民’概念必须从两个意义上加以理解，因此应用两种方法加以解释。当‘新’被用作动词时，‘新民’必须解释为‘人的革新’；当‘新’被用作形容词‘新的’意思时，‘新民’应解释为‘新的公民’。”（《梁启超与中国思想的过渡》，江苏人民出版社1995年出版，第107页）

¹³ 此处所说的“完全意义”是针对“洋务运动”时期的“新式学堂”而言的。据汪朴先生的研究“在甲午战争前，虽然在洋务派‘中体西用’思想指导下，全国各地陆续开办了一批‘新式学堂’，但这类学堂绝大多数为外文、军事、实科等‘专门学堂’”。（汪朴《清末民初乐歌课之兴起确立经过》，《中国音乐学》1997年第1期，第58页。）

¹⁴ 此处的“新学”也应具有两个词语学的解释。既是动词的“新”，又是形容词的“新”。同时，“新学”又应具有一层“新型学术”的含义，并且此时的学人也在此域有所建树，但由于论域所限，本文中仅取“新式教育”的层次。

¹⁵ “百日维新”即1898年6月11日，光绪皇帝向文武百官宣布明定国是的诏书。自此，历时一百天的由皇帝亲自主持的“维新运动”拉开了帷幕。

¹⁶ 康有为《请开学校折》，《戊戌奏稿》1911年刊本。

¹⁷ 康有为《请开学校折》。

¹⁸ 严复《救亡决论》。《严复集》第1册，第43页。

¹⁹ 梁启超《变法通议》。《饮冰室合集》文集之一，第14页、第10页、第19页。

表述的:

1898年,以康有为、梁启超为代表的维新派,主张废科举,办新学,学习西方的科学文明,其中包括在新式学堂中开设“乐歌”课程。“戊戌变法”失败后,梁启超等和资产阶级革命派的文人,通过在日本和国内发行的《新民丛报》、《浙江潮》、《江苏》等刊物发表文章和歌曲,进一步鼓吹乐歌在思想启蒙方面的作用,继续强调在学校设乐歌课的必要性。1900年“庚子事变”后,清政府被迫于1902年颁布学堂章程,对乐歌课的开设予以认可,自此以后,各地新学堂的乐歌教学才形成风气。²⁰

汪毓和先生在他的《中国近现代音乐史》中是这样认定的:

清朝廷在接受“戊戌变法”、“义和团”、“八国联军侵华”等一系列事件的教训以后,于1901年在西安颁布实行“变法新政”的决定,并命张百熙为学部大臣,奏准订立的《奏定学堂章程》于1904年正式付之实行。于是,在国内和日本各种各样的唱歌书得以陆续刊出,国内许多新学堂逐渐普遍开设了“乐歌课”。²¹

张静蔚先生在其《论学堂乐歌》中把学堂乐歌出世的直接原因认定为:

庚子事变后,清王朝为了挽救其垂危的统治,被迫作出些“开明”的姿态,改变了一些做法。1901年复命各省将书院改学堂后,1903年颁布了《奏定学堂章程》²²,这使学堂得以普遍地建立。随着学堂的建立和上述在国外和在国内的一些革新人士的提倡,学堂逐渐地开设了乐歌课。²³

汪朴对于以上几种说法不以为然,他认为:

乐歌课之开设,在一段时间内,完全是出于民间的自发行为。它是多年来人们对音乐教育的意义进行再认识的结果。也是处于社会剧变时代的学界进步人士,为适应社会迫切需要而采取的一项革新措施。²⁴

张前先生把它的直接动因理解为:

直接仿效日本学校唱歌,首先由中国留日学生发起和推广开来的。²⁵

有一件史料值得注意,清政府在其《学务纲要》中说:

至于移风易俗,莫善于乐,秦汉以前,庠序之中,人无不习。今外国中小学堂,师范学堂,均设有唱歌音乐一门,并另设专门音乐学堂,深合古意。惟中国古乐雅音,失传已久。此时学堂音乐一门,只可暂从缓设,俟将来设法考求,再行增补。²⁶

不知这件史料是否引起过研究者的注意,显然研究者对于学堂乐歌课程正式开设的直接缘由认识不一。不管是浅层的“学制动力”说还是深层的“社会动力”说,有一点是非常明确的,这就是:面对外来的政治的、军事的、文化的、经济的侵略压力,国内新型的资产阶级文化批评观念的不断冲击。清朝统治者虽然没有明文规定,但是已经默认了(在20世纪初的几年中,清朝政府对一些地方已经不再具有实际的控制力)在新式教育体系中添加音乐教育(乐歌)部分内容。至于在《奏定学堂章程》中是否具体地提及“乐歌”课程,意义已经不大。因为乐歌课程在新型教育体系中所占有的重要地位,已经成为当时社会各个有识之士的共识。对此,处在那个时代的陈懋治有着一个较为清醒的认识:“余惟音乐之在今日,其关乎教育也,稍具新知识者,皆知其为切要之务矣。”²⁷在社会整体文化批评观念求变、求新的强大动力推动下,作为“新(革新)音乐”的第一项重要成果的学堂乐歌的“横空出世”,也已经是大势所至、自然而然了。

至此,这条迫于外在屈辱而不得不走“新民”之路、而“新民”之路的基础又在于“新(革新)学”、但革新后的“新式学校教育体系”里又必须具备音乐课程(乐歌)。这样一种链环式的文化革新递进程序图示,就清晰地展现在我们眼前。在理清了这样一条新文化观念的嬗变轨迹以后,让我们分层地进入到历史的批评文本之中,去直接地领略一下近代仁人志士的批评风采,感悟一下在他们的批评话语背后支撑着的思想观念。

²⁰ 《学堂乐歌》词条,李仝民撰写。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第766页。中国大百科全书出版社出版。

²¹ 汪毓和《中国近现代音乐史》,第22页。人民音乐出版社,1996年7月印刷版。

²² 有关于清政府颁布《奏定学堂章程》的时间,在以上的引文中出现了“1902年”(《大百科》李仝民文)、“1903年”(张静蔚文)、“1904年”(汪毓和文)等三个年份。据舒新城《中国近代教育资料》载:“1月13日(清光绪二十九年十一月二十六日)由清廷管学大臣张百熙、荣庆、张之洞拟定之《奏定学堂章程》颁布施行。因光绪二十九年为癸卯年,故亦称‘癸卯学制’。”(《中国近代教育史资料》上册,第209页,人民教育出版社,1981年11月出版)。所以,确切的年份应当是1904年。

²³ 张静蔚《论学堂乐歌》。《硕士学位论文集·音乐卷》,第118页。文化艺术出版社,1987年出版。

²⁴ 汪朴《清末民初乐歌课之兴起确立经过》,《中国音乐学》1997年第1期。

²⁵ 张前《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》。《比较音乐研究》1996年第1期。

²⁶ 舒新城编《中国近代教育史资料》(上册),第209页。人民教育出版社,1981年出版。

²⁷ 陈懋治《〈小学唱歌教授法〉序》。1905年6月出版。

第二节 对新音乐的社会作用的批评

在确立了“新民”进而“新学”的观念以后，下一步的工作便要看音乐批评家们的实际操作。而操作的第一步便是在社会上广泛地宣扬新音乐的好处，所以，对新型音乐的社会作用的批评成为一种理论建设的急需，也是在逻辑的自然演绎和历史发展的必然进程之中的了。

作为“新民”运动的极力鼓吹者，梁启超对新型音乐的社会作用是非常地重视，并且有着自己的深刻的认识。他说：“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。”²⁸由此看来，近代中国思想的先觉者们对音乐的作用的认识，只在于其能够进行“精神教育”。正是由于这种作用的缘故，新音乐才被呼唤、推举到近代新文化的历史舞台上。甚至有人对新音乐的作用的体认更为狭隘，他们只看到音乐对于军队的精神塑造的功用，如奋翮生就曾说过这样一段话：

军人之于音乐尤为关系深钜。今中国则惟有喇叭金鼓，以为号令指挥之具，而无所谓谓军乐。兵卒之所歌唱，不过俚曲淫词，而无所谓军歌。至海军则尤为可笑，闻当休息暇闲之际，则互摇胡琴，高歌以自娱，此诚可为喷饭者矣。²⁹

奋翮生的以上观念与梁启超的“中国人无尚武精神，其原因甚多，而音乐靡曼亦其一端”³⁰的观念不谋而合。在认识到新音乐的这个作用以后，全力鼓吹新音乐的社会作用，并以此来鼓我民心、统我精神，就成为此时新派思想家的共识。竹庄说：“凡所谓爱国心、爱群心、尚武之精神，无不以乐歌陶冶之。”³¹所以“音乐之养人情性，关乎德育者，至重且大。古人重视之，良有以也。”而学堂乐歌“之作用，最足以发起精神，激扬思想。”³²同时“乐也者，人情所不能免，人道所不能废也。”³³既然如此，作为社会思想先进者的吾等是责无旁贷的了，所以梁启超说：“士大夫不主持焉，则移风易俗大权，遂为市井无赖所握。”这是一种典型的思想精英“舍我其谁”的主人翁意识在音乐批评领域里的具体体现。

在理清了新音乐的巨大的社会作用，并理应由时代的思想精英来操持这种共识确立以后，对音乐的作用进行学理上的探究也成为势在必需。1904年的曾志忞，就已经做出了在当时颇具学理水准的《音乐教育论》³⁴，其中的第三章《音乐之功用》，就是一篇试图以西方现代学理的眼光审视音乐的社会作用的文论³⁵。曾志忞在这里把“音乐的功用”分划为四项，它们是：“教育上之功用、政治上之功用、军事上之功用、家族上之功用”。

对第一项“音乐于教育上之功用”曾志忞认为音乐于教育（尤其是幼儿教育）的关系是“非音乐几若有不成立之势”。他认为我国的受教育者有两种倾向，一是“力学者”、一是“游堕者”。前者的“引发症”是致使“活泼青年，杀尽生气”，后者的“引发症”则是精神空虚与“听戏”、“斗酒”。面对这两种“吾国学生之通病”，最好的办法是“以音乐涵养之”、“以音乐补助之”。在此，曾志忞把音乐看作为滋润性情、除恶扬善的精神“万能良药”。现在看来，的确是把音乐的这种功能给无限地拔高了。这种拔高行为为20世纪中国音乐历史上，音乐艺术的“内外关系”³⁶极度恶化打下了“伏笔”。“音乐于政治上之功用”，曾志忞这里所说的“政治”就是政治大范畴下的国家外交。他认为我国“外交之失败，甚于内政”，失败的原因就在于“外交乏才”。而音乐则是“方今各国外交上不可缺之要具也”，它可以使外交官在“仪式”上“不致失礼”、“手法”上“得以圆美”、有“机密得以探听”、有“权术得以运用”，所以“欲养成外交官，非练习音乐之技术不可。欲完成外交方法，非于外交地位备用音乐不可。”在“音乐于军事上之功用”方面，他认为音乐：“一足以慰军士之疲劳，二足以忠军士之规律，三足以鼓军士之勇敢。”在第四项中，他认为音乐应为“家庭中一形式，亦一精神”，可以使家庭“洋洋和气”。值得注意的是，这种音乐观念在当时已经成为新音乐倡导者的共识，甚至清政府主管教育的官员也持有此种观念。1906年的《东方杂志》第3卷上，曾经登载了一篇《中国提学使东游访问纪略》，文中引述日本人的语言，阐述音乐的“驱除恶俗、改良社会”的功用。

无疑，此时曾志忞等人的这些有关于音乐的社会作用的论述是有些牵强附会、无限夸大的。这种突出地强调新音乐的社会作用，并将这种作用无限夸大的做法对当时社会音乐的改

²⁸ 梁启超《饮冰室诗话》第77节。人民文学出版社，1959年出版。

²⁹ 奋翮生《军国民篇》，《新民丛报》1902年2月第3号。

³⁰ 梁启超《饮冰室诗话》第54节。

³¹ 竹庄《论音乐之关系》，《女子世界》1904年第8期。

³² 无锡城南公学堂《〈学校唱歌集〉编著大意》，1906年出版。

³³ 梁启超《中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系·跋》，《新民丛报》1905年第5期。

³⁴ 曾志忞《音乐教育论》，《新民丛报》1904年第14、20号。

³⁵ 本文所使用的“文论”一词与文学理论界所赋予的的词义有一定的不同，它们将此词语作“文学艺术理论”的简称。而本文则将之作为音乐家、艺术家对音乐或艺术进行论析、阐释的文字成果的统称。

³⁶ “内外关系”即音乐艺术内部自身的艺术规律与外在社会功用的关系。

良是具有一定的积极意义的。但同时不可避免地也留下了许多的麻烦,这些麻烦甚至成为后来新音乐发展道路上的巨大障碍。

第三节 对中国传统音乐的批评

在这个时期中对中国传统音乐文化的批评文论最多,而且这些批评文论多以激烈的贬斥性言辞为主。因为从这个时期开始,批评家们便开始信奉“不破不立”的文化批评理念。在他们看来,要想革新旧的音乐、确立起新的音乐体系,就必须破除旧的音乐传统中的种种陋习。“立”于“破”始、“破”为“立”基。

进入20世纪之后,自我文化贬斥的批评话语及有意识地以西方为参照系³⁷的批评观念,开始成为学堂乐歌时期音乐批评的强势话语。作为维新派代表人物的梁启超在此时的新文化批评中继续充当着先导性的角色。章太炎在19、20世纪的交汇点上对中国音乐传统特征所造成的音乐现实,做出了“民气滞著,筋骨瑟缩”³⁸评价以后,匪石、曾志忞等先进的新型知识分子在此基础上展开了锋芒毕露的批评。

在对传统音乐文化的总体评价方面,梁启超是这样论述的:

中国乐学,发达尚早。自明以前,虽进步稍慢,而其统犹绵绵不绝。前此凡有韵之文,半皆可以入乐者。……盖自明以前,文学家多通音律,而无论雅乐、剧曲,大率皆由士大夫主持之,虽或衰靡,而俚俗犹不至太甚。本朝以来,则音律之学,士大夫无复过问,而先王乐教,乃全委诸教坊优伶之手矣。……至于今日,而诗、词、曲三者皆成为陈设之古玩……³⁹

这种音乐传统致使“中国人无尚武精神”,虽然其中缘由甚多,但“音乐靡曼亦其一端”,所以“此近世识者所同道也”,进而使吾国民“发扬蹈厉之气犹缺”⁴⁰。曾志忞紧随梁氏之后,对中国的传统音乐文化发出了与其如出一辙的批评:

吾国音乐发达之早,甲于地球,且盛于三代,自古言教育者无不重之。汉以来,雅乐沦亡,俗乐淫陋。降至近世,几以音乐为非学者所当闻问。⁴¹

在一年之后,曾先生又提出了更为震撼人心的、爱之也深、恨之更切的批评:

中国之物,无物可改良也,非大破坏不可,非大破坏而先大创造亦不可⁴²。破除好古之愚见,扫清近今之恶习,苟利于国,当发明之。发明之不能,则采仿之。主斯义也,以革新中国,是无往不利,不然者无益。⁴³

如果说曾先生的批评是基于对传统音乐整体的弊端而展开的话,而常州的竹庄的批评则是站在当时颇为时兴的“天演淘汰”⁴⁴的角度上,来看雅亡俗兴这一历史现象的:

吾国古时,音乐如此之盛,而后世竟失其传。纯粹之古歌、乐府,竟为小曲、弹词所夺。古雅之琴瑟,竟为琵琶、胡琴所夺。其古何在,可以深长思矣。⁴⁵

在其后的分析中,竹庄把这种现象认定为:“古乐之亡,不亡于歌曲之难,而亡于乐器之繁重”。之后便是“淫哇之声,遍于天下,士大夫遂轻视音乐而不屑道。”虽然竹庄是站在“天演淘汰”角度上来批评传统音乐的,但是在他的及以上所引的梁启超、曾志忞的批评话语中,我们可以清晰地感受到此时的一部分文人对于社会俗乐的鄙视观念。

对传统音乐文化展开全面而又激烈的否定式批评的人物是匪石,他于1903年发表的《中

³⁷ 本文作者在此以“参照系”来表述,这是为了避免落入“西方中心主义”的藩篱。因为在笔者看来,将此时的先人们的批评观念视为“西方中心主义”是偏颇的,以他者为中心就意味着“自我”的失却。而此时的先辈们恰恰是在高度自我的基础上来选择学习西方的。两者之间有着质的不同。

³⁸ 章太炎《馥书·辨乐》(1899年)。

³⁹ 梁启超《饮冰室诗话》第77节。人民文学出版社1959年出版。

⁴⁰ 梁启超《饮冰室诗话》第54节。

⁴¹ 曾志忞《乐理大意·序》,《江苏》1903年第1期。

⁴² 值得注意的是,十余年后的曾志忞的批评观念由此时的相对激进,转向了相对温和与务实。他开始积极地从事于京剧的全面改革活动,从剧本、记谱法到伴奏乐队无不涉及。以西方相对精确的五线谱来记录乐谱、用西方的管弦乐器来作为戏剧的伴奏乐器等,这一切又都是以西方现代的科学理念来展开与进行的。虽然在当时没有成功,但是为50年代末至60年代的大规模的京剧改革实践活动打下了伏笔。有关曾志忞京剧改革的行动及其观念,请参见中西音乐会刊《天水关》(京剧第一集),1915年6月出版;《歌剧改良百话》(冯文慈整理)《中央音乐学院学报》,1999年第3期。这种转向在沈心工的身上也有体现,晚年的沈心工开始潜心研究古琴文化。

⁴³ 曾志忞《乐典教科书·自序》,1904年出版。

⁴⁴ “天演淘汰”,即19—20世纪西方颇为盛行的一种生物与人类社会的发展观念,在20世纪初期的中国文人中的特定表述就是“天演淘汰”。

⁴⁵ 竹庄《论音乐之关系》,《女子世界》1904年第8期。

国音乐改良说》⁴⁶是一篇对传统音乐的弊端进行猛烈批判的檄文。在他对中国音乐文化的历史作了一番有选择地粗线条勾勒以后，进而得出了自己大胆的结论：

嗶嗶土歌，靡靡时乐，流派益益多，历运益益促。今日乐曲之号称稍古者，乃推昆曲。昆曲始于明嘉靖之岁，逮今未远，而能者盖寡。而所谓京音，所谓秦声，所谓徽曲，风靡中土，迭为兴废。鄙哉，亡国之音也。

故我敢下一断语曰：世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。何以故？以皆负绝大之缺点故。

在匪石看来，古乐已亡⁴⁷。作为“稍古者”的昆曲，并不能视为古乐，况“能者盖寡”。在其后，他又罗列了四条“缺点”：

首先，是“其性质是为寡人的而非众人的也”。判定理由是“当以和众为第一义”，所以中国音乐“皆足以悦少数人之耳，而不满于多数人之希望也。”随后以孟子的“独乐乐与人乐乐，孰乐？与少乐乐与众乐乐，孰乐？其终言曰，与民同乐”的话语作为自己的权威注脚。在此，匪石的“寡人”的概念是“少数人”的概念。这个概念所引出的问题是：人类社会的音乐艺术总是分为三六九等的，欧洲专业音乐圈子里的所谓“纯音乐”也是“和者寡”；市民型音乐也是“从者众”。

其次，是“无进取之精神而流于卑靡也”。评价昆曲“如野花，如山人。人因之以弱，国因之以衰”；北曲“如泥醉，如梦呓，顽人之写照也”；秦声“非正也，其为哀也伤，其为乐也淫。心如促，耳如窄，则纯乎亡国之音矣”；杂曲“卑妾之声也”。“呜呼，此非俳优之罪，而实今日言教育者之罪也。”显然，他是以一种受到外来文化强权的伤害之后的病态心理，来看待中国的这些传统音乐艺术的。定性中未免出现偏颇与简单式的断言绝语。

再次，是“不能利用器械之力也”，认为缘由是“吾国丝竹之节，盖甚单简，非技术熟习者不能用也。反之，西乐乐器，皆自学理上倍征其利用，操纵离合无不如意。”不能说匪石对中国乐器不了解，他对西方乐器的批评论述无疑是非常肤浅的。将中西乐器进行这样单层面地比较是不能说明问题的，因为中国乐器的外在型制虽然简单，但其内在的技法、文化里蕴都是不简单的，可谓“简而不单”；西方乐器的外在型制虽然复杂，演奏操作似乎简单，但其深层内涵也非一般人所尽悉的，亦可谓“单而不简”。对中国乐器“一般普及，转呈大难”的批评也是过于简单化的，因为西方的乐器如若“一般普及”也是不容易的。况且何谓“一般普及”呢？匪石也没有做出学理上的界定。

复次，是“无学理也”。“乐为六艺之一，其所建筑，必以学理为基础”，乐的“理”与“谱”呈“理与器违，非适于用”的态势。“故能占学理上之优等者，要惟泰西之乐。乐不一曲，曲不一谱，起始也能因，其终也能悟”。在学习西方音乐的初期，我们的先辈就已经了悟到了中国音乐在“学理”上的繁复之处，并刻意地去克服它。然而中国音乐学理的这种繁复正是它的特色之所在，如欲改良就应从基础上做起，将传统的乐律学体系进行全面的整理归纳，然后再借鉴西方体系加以创造性的重构。但是在世纪初的这个时段上我们的先辈还未能认识到这一点（时局也不许他们花时间去认识），所以在引进“西学”的同时未能很好地去“整理国故”，进而留下了日后被后人反复“咀嚼”的口实。

在对四项弊病进行了一定地评析之后，匪石大声疾呼：“然则今日所欲言音乐改良，盖为至重至复之大问题”。然而如何改良呢？匪石至此“不得不一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。”“西乐哉”不是目的只是手段，目的是“西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意。”这就是匪石的以艺术的手段，达到文化的改良的目的的批评观念要旨之所在。

匪石的《中国音乐改良说》是世纪初新兴资产阶级音乐批评群体中左翼批评观念的代表作。它以较为极端的批评话语，对传统音乐文化的历史及现实影响进行了猛烈抨击。其中不乏精彩之“华章”，也未免有所偏激与过分。当然，即使是文论中对传统和现实音乐文化的批评上有一些言过其实之处，在批评论述的逻辑上也有不严谨之处等诸多不足。但是以其所处的历史位置来看是可以理解的。瑕不掩瑜，《中国音乐改良说》以其独特的锐利的批评风采，理应在世纪初新型音乐批评的历史上占据重要的一席之地。

在以上这种文化艺术批评观念确立以后，进而对东西洋音乐展开广泛的褒扬式批评也是理所当然的了。

第四节 对东洋西洋音乐的批评

⁴⁶ 匪石《中国音乐改良说》，《浙江潮》1903年第6期。

⁴⁷ 在这个时段上持“古乐已亡”观者不在少数。据《东方杂志》1906年第3卷中的《中国提学使东游访问纪略》记载：作为中国提学使的黄绍箕在其访问期间曾于日本学者座谈，日本教育会长对他说“古乐之废久已。贵国今日所行之乐，果为汉唐之所遗乎？亦为宋代之所传乎？皆无能知之矣。”黄绍箕说：“古乐存者，仅十中之一二”。有关此论在史料中尚有很多，在此不能一一列举。

革除旧的、确立新的，还必须引进、消化、吸收强势文化体系中的音乐文化。所以对东西洋音乐文化的全面批评也是势在必行的。

此期国人对于东西洋音乐的批评，由于受到视域的限制，批评的着眼点基本上还只是局限于学校音乐的范畴之内。虽然个别论述有所突破，但是突破的基点还是在建立我国新型教育体系上面。另外，由于对东西洋音乐的引进学习尚处于初始期，所以对它的批评还不能具有一定的理论深度，基本上以“述”为主。但是也不否认有些批评已经具有一定程度的主体意识。

近代以来文化上的学习对象，思想家们重点选择的对象之一就是我国的近邻——日本⁴⁸。由于两国在文化上的认同感的驱使，加之日本在近代以来文化上的崛起之路，引起了先贤们的极大兴趣。所以为了“新”我国民，“新”我教育，进而也就理所当然地认真学习日本的新式音乐教育体系。所以，大规模地介绍与褒扬东瀛的新型音乐文化，在20世纪初期成为一股潮流。

日本的新音乐的成就的根源在哪里呢？黄子绳等人是这样认识的：

日本自隋唐以来，凡有学业，咸取吸于中国，所用音乐，即古雅乐。至维新后，多有研究欧西音乐者。明治十四年，新颁学制，立音乐于专门学校，至今彬彬可观。⁴⁹明治维新运动中的“新颁学制”，使得音乐可以立于“专门学校”而“彬彬可观”，成为日本新文化的一条壮丽景观。正是由于这个原因，当梁启超闻听某学生赴日“入东京音乐学校，专研究音乐”时，其“喜无量”⁵⁰矣。曾志忞到日本留学的初期对东瀛音乐教育及其音乐文化，也是几乎到了“顶礼膜拜”的程度。事后的曾氏是这样形容自己的心理的：

余初至日本，观其音乐会及访其教师，一若天壤之隔，高不可仰，盖崇拜之甚也。

51

曾经留学日本数年的匪石对日本音乐现状有着比较深入的了解，他在《中国音乐改良说》中批评中国音乐的弊端时曾以日本为正面的例子，作为其价值取向的参照。他是这样介绍日本音乐的历史与现状的：

维新之前，所用乐器，若琴、笛、琵琶、胡弓、三味线之属，类皆出自中土。明治改革，盛行西乐，自师范学校以下，莫不兼习乐学，未闻有妨于国民也，而今日犹日以音乐普及为言。⁵²

此时的批评家们一方面认真地学习着日本的音乐文化成果，另一方面又积极地窥视着这种音乐的源头——欧洲音乐的情形。所以在他们的批评文本中经常是东洋、西洋同时地相提并论，如曾志忞、钟正就曾经这样说过：

远自欧美，近自日本，凡言教育者，莫不重视音乐。而其于小学校唱歌一科，更与国语并重。⁵³

今日东西列强，必斤斤于音乐专门学校之设立，而一切普通教育，亦皆有音乐唱歌一科，其在小学尤为至要，谓与修身有密切之关系，用意盖可知矣。⁵⁴

虽然如此，随着学习的深入，人们开始体认到日本的新音乐也不过是从欧洲直接拿来的“二手货”，于是便把目光直接地转向日本的老师——欧洲。曾志忞告诫国人“欲究学者，须通英德两国文字，留学欧洲，勿往日本”。⁵⁵进而他又说：

近来音乐之输入，半出自日本人之手。以日本各科学进步比较之，音乐最为幼稚，和全国计之，学者绝无而仅有。

及癸卯冬入音乐学校，渐渐于全体之程度，教师之伎俩，及教授亲疏，颇于心中有疑惑。⁵⁶

这种认识的转向充分地说明了，20世纪初期的音乐家们，已经具备了一定的批评主体观念。在虚心学习他者的同时，没有失却自我中心意识。此时音乐批评观念的转化是随着自我认识的深入而变化的，这是中国式的“脱亚入欧”⁵⁷，是音乐批评主体观念在经过一个曲

⁴⁸ 因为日本与我国的文化基础相同。日本自“明治维新”以来，在“脱亚入欧”口号的推动下，全面地吸收欧洲文明的成果，并创造性地加以转化，其社会综合实力扶摇直上，并最终在中日“甲午战争”中重创洋务派苦心经营多年的新型海上舰队。此时的中国先觉者似乎从日本的崛起之路中看到了我国的光明未来。

⁴⁹ 黄子绳等《〈教育唱歌〉叙言》，1905年7月出版。

⁵⁰ 梁启超《饮冰室诗话》第77节。

⁵¹ 曾志忞《〈日本之音乐非真音乐〉译者序》，《醒狮》1905年10月第2期。

⁵² 匪石《中国音乐改良说》，《浙江潮》1903年6月第6期。

⁵³ 曾志忞《乐理大意·序》，《江苏》1903年第6期。

⁵⁴ 钟正《德育唱歌·序》，《云南教育杂志》1913年第2卷第3号。

⁵⁵ 曾志忞《音乐四哭》，《醒狮》1906年4月第4期。

⁵⁶ 曾志忞《〈日本之音乐非真音乐〉译者序》，《醒狮》1905年10月第2期。

⁵⁷ 显然，这里的“脱亚入欧”已经不是“原赋予”的概念了。

折以后的自我调整。丢开日本这个“中介”直接对“泰西音乐”打开心扉，是这个时期音乐批评者群体的有意识或下意识的行为。

从以下引述的学子对欧美音乐的评述中，我们就不难发现此时论乐者对西方音乐推崇式的批评心态：

考西洋音乐发达史，凡国乐之勃兴，有二大原因。一由君主或贵族提倡，故力大而速；一由学者相继研求，故本固而厚。⁵⁸

曾志忞不愧是一位“慧眼者”，“二大原因”的论述可谓言简意赅。社会权威人士的推动是音乐发展的外在动力，没有它音乐艺术就失去驱动力；学者的“相继研求”是音乐艺术发展的内在动力，没有它音乐艺术也就不可能按照自身美的规律发展壮大。两者相辅相成、互为因果。作为“学堂乐歌之父”的沈心工在评析欧洲音乐兴盛的缘由时说：“究其发达之由，则以教授法日益完备故。”⁵⁹沈心工是一位善于做（创作）而不太属于说（语言论述）的人，但“敏于行而讷于言”的他的以上对欧洲音乐兴盛缘由的论析，可谓抓住了要旨。但是，由于此时对于西方音乐的接触，只是处于“初级阶段”，所以有些人在对其进行评述时未免不得要领甚或偏颇与浮浅。仅举一例便可以说明问题，在论及西方乐器的特点时，曾有人做过这样的论析：“西乐则以合奏为宜，乐器多至数百种，尚日有所增，惟独奏则简单而寡趣”。⁶⁰对西乐的这种批评，无疑是“只知其一而不知其二”的了。

第五节 对社会音乐现实的批评

要想确立新音乐的社会地位，就应对社会音乐的现实进行全面地“清理”。

此时对社会音乐现实状况的批评大多是与对传统音乐文化的批评同时展开的，所持的批评观念也基本相同。但是有所不同的一点是以李叔同为首的国粹主义批评观念的出现，使得这类批评基本上呈现出二元分立的态势。此时的国粹主义观念的崛起，为以后时代的国粹主义的深入而又广泛的发展开辟了道路。

这个时代的批评家们，不管其对音乐社会现实的批评观念如何，批评话语基本上多是批判性的。中国社会音乐现实状况如何呢？章太炎定性为“民气滞著，筋骨瑟缩”⁶¹；所以使得“今日社会音乐，大半淫靡”⁶²，不但如此，而且还“轻侮音乐，相习成风。苟家庭间朝弦暮管，非特父母戒之，亲友诤之，即邻右奴仆亦必私相诽谤。”一年以后，曾氏便更进一步地把中国音乐现实中的演出活动贬斥为：“今中国之音乐立可谓之‘非音乐’，盖一堂演奏不过一场狂吠乱嚷尔”。⁶³作为新派教育家的竹庄，⁶⁴对现实生活中民众的社会音乐活动更是不屑一顾，不但如此，还把它们冠以“淫褻”二字。他说：

今之下流社会，一字不识而能唱小曲者，几十人而九，而无非男女淫褻之词。幼而习之，长而效之，全国之风俗人心，尚可文乎？总之无论其为昆曲，为二簧、梆子，为小曲、盲词，其中所包含者，均不出科名、男女、强盗三大类。⁶⁵

如果将他们的以上批评话语加以整合，便可得出“滞著”、“淫靡”、“轻侮”、“狂吠乱嚷”、“男女、强盗”等关键词。这就是此时的批评者为我们勾勒出一幅他们心目中的中国现实社会音乐生活图景。

作为后来者的我们，看到这幅“图景”肯定会有一些难以接受的。无疑，他们的这些话难免会有一些言过其实之处，这些也就成为后来的批评者进行他们的所谓“民族虚无主义”批判的口实。但是，这些词语的出现无疑又是与当时中华民族“国难当头”、“民不聊生”的现实处境密切相关的。这些思想上的先觉者无一不是对民族怀着深沉的热爱之情的，也正是他们的这种热爱之情的驱使，使他们“哀”我民族之“不幸”、“怒”我国民之“不争”⁶⁶，故意以强烈的刺激性字眼唤醒同胞，拯救我中华民族于水火之中。

即使如此，曾志忞还是心有不平，在他的译著《日本之音乐非真音乐》发表一年以后，

⁵⁸ 曾志忞《音乐教育论》，《新民丛报》1904年第14、20号。

⁵⁹ 沈心工《〈小学唱歌教授法〉译者按》，1905年6月出版。

⁶⁰ 万绳武《乐辨》，1911年出版。转引自张静蔚《中国近现代音乐史料汇编》，第234页，人民音乐出版社1999年出版。

⁶¹ 章太炎《馥书·辨乐》（1899年）。

⁶² 曾志忞《音乐教育论》，《新民丛报》1904年第14、20号。

⁶³ 曾志忞《日本之音乐非真音乐·跋》，《醒狮》1905年10月第2期。

⁶⁴ 即蒋维乔，早期留学日本，1902年任上海爱国女学校长。辛亥革命以后曾协助孙中山筹组教育部，1921年任江苏省教育厅厅长。（据张静蔚《中国近现代音乐史料汇编》，第307页。）

⁶⁵ 竹庄《论音乐之关系》，《女子世界》1904年第8期。

⁶⁶ 此处借用了鲁迅“哀其不幸，怒其不争”的话语。