

后“样板戏”
时期作品

“样板戏”
衍生音乐作品系列研究

教育部人文社会科学研究规划基金项目 项目批准号：11YJA760071

主编 王进

东北大学出版社

教育部人文社会科学研究规划基金项目,项目批准号:11YJA760071

后“样板戏”时期作品与“样板戏” 衍生音乐作品系列研究

主 编: 王 进

东北大学出版社

• 沈阳 •

© 王进 2015

图书在版编目(CIP)数据

后“样板戏”时期作品与“样板戏”衍生音乐作品系列研究 /王进主编.— 沈阳: 东北大学出版社,2015.9
ISBN 978-7-5517-1091-6

I.①后… II.①王… III.音乐-中国-文集 IV.J605.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 226019 号

出 版 者: 东北大学出版社

地址: 沈阳市和平区文化路 3 号巷 11 号

邮编: 110819

电话: 024-83687331(市场部) 83680267(社务室)

传真: 024-83680180(市场部) 83680265(社务室)

Email: neuph@neupress.com

http://www.neupress.com

印 刷 者: 沈阳中科印刷有限责任公司

发 行 者: 东北大学出版社

幅面尺寸: 210mm×285mm

印 张: 16.5

字 数: 460 千字

出版时间: 2015 年 10 月第 1 版

印刷时间: 2015 年 10 月第 1 次印刷

责任编辑: 孟 颖

责任校对: 子 敏

封面设计: 蒋小汀

责任出版: 唐敏智

ISBN 978-7-5517-1091-6

定 价: 58.00 元

序

1964年,文化部与中国戏曲研究院在唐山举办了“京剧现代戏观摩演出”,拉开了中国戏曲改革的序幕。我们的老院长李劫夫以他敏锐的艺术嗅觉,立即将作曲系分成两个专业:传统音乐作曲专业与戏曲音乐作曲专业。我是首届戏曲音乐作曲专业的学生,由此开始了我学习戏曲音乐的里程。1966年“文化大革命”后,相继产生了八个“样板戏”,其中最重要的是对京剧戏曲音乐的改革。于是我恍然大悟,似乎明白了戏曲音乐作曲的责任和义务。作为学生的我如饥似渴地对京剧“样板戏”孜孜以求,产生了极大的兴趣。一部一部“样板戏”的学唱和背唱,使我如痴如醉,有时唱到妙处,不禁拍案叫绝,但更多的是对音乐改革者的创造充满了敬意和赞佩。其中,《智取威虎山》的“打虎上山”,《沙家浜》的“智斗”,《红灯记》的“痛说革命家史”等,这些经典唱段至今还被不同年龄的人所接受和喜爱,今天,回过头再查阅资料发现,在1964年京剧现代戏调演时,以上的经典唱段早已问世了。因此,“样板戏”的产生是经过几代艺术家用十年磨一戏的功夫历练而成的。

我之所以欣然同意为王进先生主持的课题“后‘样板戏’时期作品与‘样板戏’衍生音乐作品系列研究”作序,正是基于我对“样板戏”的熟悉及对那一段历史的深刻记忆。不过,对于传统京剧音乐的改革至今还存在不同的认识。有的研究者认为:“《杜鹃山》代表不了京剧,更代表不了京剧今后的方向。如果它对京剧有‘样板’作用,那么它将把京剧引向绝路。几百年形成的传统板式、唱腔旋律、乐器伴奏、锣鼓经等将被西洋概念的作曲肢解并替代,失去传统的程式化以及流派的传承,京剧将走向绝路。”(杨勇《人民音乐》2015年第4期);有的研究者则认为:“传统戏曲音乐与戏曲艺术其他组成部分一样,自从诞生以来一直不断地在反映历史生活变化,表现历代人民的现实生活。”(马龙文著《现代戏曲音乐创作浅谈》,1960年上海文艺出版社)。而王进先生主持研究的厚厚的著述,也论述了“样板戏”的成功与改革,至今久演不衰,恰恰证实了戏曲音乐在不断地反映历史生活和表现现实生活。毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话明确地指出:“作为观念形态的艺术作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”“样板戏”表现了国内革命战争、抗日战争波澜壮阔的历史事实。显然,戏曲音乐再遵循老腔老调是不适宜的。“样板戏”音乐的创作者们,不失传统,又能突破传统,在深厚的传统音乐土壤中,创造了具有相当艺术水准的现代京剧音乐。

加拿大维多利亚大学哲学系原主任,北美著名哲学家、美学家扬·詹姆逊曾说:“我们无法选择历史,我们也并没有随意构设历史叙事的自由。”研究“样板戏”这一命题绝不可以绕过历史这一前提。产生于“文革”时期的“样板戏”这一专有名词,从它诞生之日起,似乎与生俱来地裹着一层厚厚的、红红的政治胞衣,这也成了一个人们不可否定的事实。所谓的“样板戏”,作为中国特殊环境时期的特殊产物,是政治家们的诉求;还是人们艺术、精神生活的需求,其实也不能只有唯一的解释,但它的存在以及它对中国文化或艺术发展历史的影响,是一定不能被抹杀的。易言之,无论是冠冕堂皇的借口或疾恶如仇的愤慨都无法将它从历史记载和人们的记忆中抹去。

纵观“样板戏”产生的历史进程,我们应当冷静地想一想:是先有了“样板”,才有了“戏”;还是先有了“戏”后变成了“样板”。这并非等同于“先有了鸡,后有了蛋”;还是“先有了蛋,后有了鸡”那样难解。其答案不同,结果或属性就会大不一样。也就是说,“样板戏”的出现,是先有了戏——现代京剧,后变成了“样板”,那么它不只是纯粹的政治工具,还是一种艺术形式,也就不言而喻了。当然,“样板戏”生产环境和过程中由于掺杂着各种政治的干预,其身上不可避免地会依附着一些明显的政治痕迹,被强制性地注入一些政治化、观念化的添加剂,也是显而

易见的。但它们真正的形成历史却告诉人们,它们的成长凝聚了毛泽东、周恩来等领袖人物的关注和培育心血,凝聚了几代艺术家呕心沥血的创造和艰辛的努力,这些剧目几经修改,可以说千锤百炼,最终淬火见精被高度评价为“思想性和艺术性高度结合”的文艺样板,只是后来在“文革”中被誉为“文化旗手”的插足,才背上如此的名声。

艺术与政治有千丝万缕的联系,这是不以人的意志为转移的客观存在。艺术与政治是经济的反映,它们是同根相连的,都是建立在经济基础之上的上层建筑,这也是不可否认的。但艺术与政治相比,从经济的角度来说,“政治是经济的集中表现”,政治与经济的关系是直接的,而艺术与经济的关系却是必须要通过政治、法律、道德等中介,才能达到为经济基础服务的目的。过去,我们曾提出过“艺术为政治服务”的口号,这个口号在历史上起过积极的作用,但是,“艺术为政治服务”的口号曾一度被无限放大后,将“艺术”与“政治”完全等同起来,将艺术的其他社会功能忽略甚至取消了,这是一种简单化的表现。

中共中央总书记、国家主席、中央军委主席习近平 2014 年 10 月 15 日上午在京主持召开文艺工作座谈会,并发表重要讲话。他强调,“社会主义文艺,从本质上讲,就是人民的文艺。文艺要反映好人民心声,就要坚持为人民服务、为社会主义服务这个根本方向。这是党对文艺战线提出的一项基本要求,也是决定我国文艺事业前途命运的关键。要把满足人民精神文化需求作为文艺和文艺工作的出发点和落脚点,把人民作为文艺表现的主体,把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者,把为人民服务作为文艺工作者的天职。”

“把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者”这一论述,体现了新一代领导人对艺术创作的开放、自由的大度气概和政治上的开明,“把为人民服务作为文艺工作者的天职”更是体现了人民作为主导艺术发展导向的风向标这一不同凡响的文艺思想和方向,“文艺要反映好人民心声”这一目标使文艺的社会功能和审美特征更加凸显出来。“文革”后,从 1986 年中央电视台春节联欢晚会由李维康演唱的《红灯记》选段“都有一颗红亮的心”,到 2001 年 12 月 2 日在由文化部主办、南京市人民政府承办、中央电视台实况直播的第三届中国京剧节开幕式中上演的《智取威虎山》选段“打虎上山”,《红灯记》选场“痛说革命家史”,再到其后中央、省、市媒体和晚会上“样板戏”或“样板戏”选场、选段的纷纷登场……表明人们已经逐渐忽略“样板戏”的政治色彩,而潜移默化地接受了作品中的艺术美感。事实证明,是人民选择了艺术,是人民的精神需要和娱乐需求使“样板戏”中的经典作品重放异彩。

另外,我们一些人将“样板戏”这一艺术形式的出现,完全归功于或归罪于当时的政治势力,确实是有失公允的。历史和现实已经证明,它是新中国成立以来现代戏改革的最终成果;它是革命文学或艺术经验的高度整合;它是传统与现代,中国与西方文化交融的成功实践;它是中国“集体意识”这一传统文化在戏剧艺术中充分阐释和弘扬的精彩展现。无疑它在艺术上是成功的,在学术上是值得研究的。

由王进先生主持的国家教育部资助项目“后‘样板戏’时期作品与‘样板戏’衍生音乐作品系列研究”的选题正是站在一个学术的高点上俯视“样板戏”艺术的经验、美学的体验、历史的成因、文献的汇总以及风格、技术等细节的梳理,是一个具有高质量、广视野、前瞻性的研究课题。课题组成员的构成,研究视阈的交错、研究方法的差异,无疑使课题的研究成果更加独特、更加丰满、更加深入。其中有从历史发展的角度观测研究对象的生成和延展;有从美学角度探视研究对象的内核;有从文献学的角度聚焦体察和梳理研究对象的研究路径和成果;更不乏从作曲技术角度分析总结研究对象的创作经验或得失,……尤其是由王进先生亲自主笔和参与研究的几篇佳作更是别具一格,不同凡响……在此不必一一赘述。恭请学者、专家、同行们一睹为快。

徐占海

2015 年 10 月于沈音

目录

序	徐占海
[1] 历史流程中的文化表达和文化认同	王 进 王 虎
[7] 论接受美学视野下钢琴协奏曲《黄河》的历史性、历时性与共时性 ——兼论“接受美学”在中国音乐学领域之接受过程	王 进 张宝华
[24] 聚焦京剧“样板戏”中于会泳的音乐创作	刘云燕
[39] “样板戏”音乐创作访谈	刘 霖
[44] 革命芭蕾舞剧《红色娘子军》的当代审美解构与传播	王 进 张诗扬
[50] 京剧“样板戏”反西皮唱腔基因解析	王学仲
[72] “一韵三叹”话“红灯” ——感悟钢琴组曲《红灯记》中的风格魅力与文化质感	王 珈 胡净波
[83] 从现代京剧《沙家浜》到交响音乐《沙家浜》的音乐转化 ——兼谈现代京剧音乐的交响化	郝宏歌 范哲明
[103] 好一曲“夜深沉” ——京剧《杜鹃山》主要音乐主题因子之源考	王 进
[118] 论弦乐四重奏《白毛女》主题-动机的贯穿及变形手法	王 虎 张宝华
[124] “蜕变”——“再生” ——京剧现代戏《海港》方海珍唱腔音乐考辨	刘云燕
[134] 论钢琴伴唱《红灯记》的民族化	郭晨曦 王 进
[143] 论京剧“样板戏”《沙家浜》音乐版本的变异	张嘉宁 王学仲
[179] 京剧现代戏旦角“二黄”唱腔音乐的比较分析 ——以“定能战胜顽敌渡难关”和“乱云飞”为例	刘云燕
[194] 论钢琴协奏曲《黄河》结构衍生与特征	吴家军 王 进
[202] 京剧“样板戏”《龙江颂》腔式改革初探	王学仲
[228] 京剧“样板戏”的美学思潮与传播	王 进 张诗扬
[239] 一体俱融 曲尽其妙 ——合唱《家住安源》解析中的感悟	王 进
[250] 论“样板戏”学术研究的视阈、视野、视角	张宝华 王 进
[256] 后记	王 进

历史流程中的文化表达和文化认同

王进 王虎^[1]

[内 容 提 要] 在历史流程中的文化表达和文化认同总是以相互默契的态势共同建构着一种完整的社会文化体系,发生在特定历史进程中的特殊文化表达语境也常常体现出较为鲜明的政治企图和价值取向。在文化研究过程中,不仅对文化形态本身具有自己独特的阐释体系,也应针对形成文化本身的社会环境以及文化与历史之间的必然关联进行平行的观照。本文就“样板戏”这一特殊文化类型,从它们的生成、成熟、衍生和发展的历程中,参照与之并行的历史界面,表述了文化表达与历史流程之间的相互关联。强调了在研究某一种文化体系或文化表达方式时,剔除“泛政治化”的概念,在其文化层面上,以更加客观、更加理智、更加宽容的心境予以认同、探究和研究。主张将历史外源与文化内源共同作为研究因素深入探测“样板戏”文化架构内核的本质以及透射出的文化特征,真正实现文化传承过程中的连续性与继承性的价值与意义。

[关 键 词] 历史流程 / 文化表达 / 文化认同 / 后样板戏时期作品 / 样板戏研究

任何一种文化,无论其品质如何,都是在一定的历史流动中生成、成熟、定型、衍生、发展或衰亡的。任何文化都不能完全独立地按照自身的轨迹演化,而必然会与其相应的历史场景达成一种绝对的默契,并由这种默契所产生的融合使它们之间发生了相互的作用,这种相互的作用是互动的、双向的,构成一种平行的态势并相互影响着,渗透着,从而使人们常常搞不清是历史的发展催生了文化,还是文化的构成影响了历史。总之,人类社会形态的演变所造就出与之相匹配的文化形态,或者具有特征性价值或典型性意义的文化推动甚至改变了历史的演进,这在逻辑上都是可能成立的。总之,这样一种循环的互动链条已经把我们现有的文化体系与历史发展的每一个阶段牢牢地捆绑在一起,几乎无法使其分离。无论是时势造英雄(或是造奸雄),他们一旦掌控了最高权力,就完全有能力扭转时事的局面或改变事态发展的轨迹,历史场景的向心力使文化的形态与表达口径也必然发生相同频率的变化。当然,文化尤其是主体文化体系——政治文化,也能决定着历史的走向,对历史的发展产生着一种重要的或难以抵抗的影响力。因此,在我们研究一种文化时,绝不可能忽略或漠视其中的历史因素。一部完整的人类史,必然是历史与文化相互构成的统一体。

近年来,对“样板戏”这一特殊文化现象的研究和关注度日渐红火,研究的视野、角度和深度也日益拓展。然而,对于它的特殊文化身份以及与生俱来的政治“胎记”仍然使研究层面和研究心态受到一系列影响或干扰。“由于它生产、成型的时代特殊性与本身的政治烙印,人们从情感好恶与道德取向出发众说纷纭,莫衷一是。”^[2]因此,如何摆脱政治、道德、情感以及其他心理因素的干扰,以一种社会历史发展与文化表达之间的必

[1]作者简介:王进 沈阳音乐学院教授。

王虎 沈阳音乐学院教授。

[2]李松《近十年来革命“样板戏”研究述评》,《涪陵师范学院学报》,2007年1月,第23卷,第1期,第26页。

然联系和规律上进行文化层面上的深度研究,是一种更理智或者更准确的选择。

“样板戏”(model drama)一词源于1966年12月26日《人民日报》发表的题名为《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》一文中,以及1967年5月23日纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》25周年期间,首次将京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》,芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》和交响音乐《沙家浜》在北京各剧场同时演出,其后同年5月31日《人民日报》发表题名《文艺革命的优秀样板》的评论文章,正式统称上述作品为八个“革命样板戏作品”(简称为“样板戏”)。如若说“样板戏”是配合毛泽东政治革命思想而形成的或是全面实践毛泽东的文艺观而创造的,不如说是一种再现体系的社会实践,是“一种特殊的政治事象、文化事象与美学事象,表面上看起来似乎只是在文学艺术层面上展开,其实却包含了半个多世纪以来中国社会政治文化等各个方面的律动与波折,也蕴含着现代中国在历史前行过程中基于政治与文学、传统与现实、异域与本土等多重关系扭结而成的矛盾与困惑。”^[1]“样板戏”所打造出的“英雄形象”或者说是“无产阶级的族群代表”透过具体的文字和语言形成的叙事,经过艺术手段的反复提炼,以各种不同途径的文化的传达和表达方式予以散布,经过多年的累积和不断的传递,形成一种特殊的文化语境和文化认同。

我们若想真正地、审慎地研究“样板戏”真实的文化表达或在学术研究的角度上予以真诚的接受,首先要寻觅出“样板戏”形成的历史成因,沿着曲折蜿蜒的历史流程探究其与意识形态高度联姻的特殊文化属性,研究具有特殊意义文化表达与历史界面的关联。在其历史流程中,我们并不难发现它们几乎都不是“出生”在那“十年浩劫”的年代。1964年6月全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行,毛泽东亲自观看《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等作品,并接见了全体人员,给予上述作品以较高的赞誉。然而,在此之前,这些剧目早就已经有了自己的结构框架。比如,《红灯记》原名为《革命自有后来人》,《沙家浜》原名为《芦荡火种》,《智取威虎山》是根据作家曲波的长篇小说《林海雪原》中的情节改编而成,《海港》根据沪剧《海港的早晨》改编成京剧的,芭蕾舞剧《白毛女》是在同名歌剧的基础上进行创作的,芭蕾舞剧《红色娘子军》根据电影素材创作而成。当然,1964年6月5日至7月31日在北京举办的全国京剧现代戏观摩演出大会盛况空前,如果以产生经典作品的数量和质量论大概也应当是绝后的。参加演出的有文化部直属单位和18个省、市、自治区的29个剧团。演出大戏25台,小戏10出,仅大戏就有中国京剧院的《红灯记》、《红色娘子军》,北京京剧团的《芦荡火种》、《杜鹃山》,上海京剧团的《智取威虎山》、《战海狼》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》,山东京剧团的《奇袭白虎团》,淄博、青岛京剧团的《红嫂》,云南京剧团的《黛诺》,长春京剧团的《五把铜匙》,唐山东剧团的《节振国》,内蒙古京剧团的《草原英雄小姐妹》,天津京剧团的《六号门》,哈尔滨京剧团的《革命自有后来人》,江苏京剧团的《耕耘初记》,北京实验京剧团的《箭杆河边》,乌鲁木齐市京剧团的《红岩》等。这一大批在思想、艺术上都有较高成就的京剧现代戏,为京剧这一具有严格“程式化”的古老剧种——表现现代生活、塑造新时代的人物形象等方面,都作出了有益的探索,也为这次京剧盛会本身增添了耀眼的光彩。如此规模浩大,剧目众多的汇演活动应当是空前绝后的,充分体现了当时最高权力机构的政治意图和与之相匹配的文化构思。

当然,样板戏与现代戏改革纠缠在一起,总有些说不清道不明的感觉。然而,我们再追溯现代戏出现的历史,更早应当到20世纪初出现的京剧“时装戏”。所谓的“时装戏”“是指京剧改良运动中表现现实生活的新编京戏,以穿戴当时装束而得名,它区别于这一时期新编的历史剧以及其他传统剧目。”^[2]20世纪30年代的在延安上演的反映抗日题材的现代京剧《松花江》等,它们均以开了所谓的现代戏之先河而被载入史册。

[1] 惠雁冰《人文杂志》2008年第1期,第123页。

[2] 马少波、张力辉、陶雄、曾白融主编《中国京剧史》,中国戏剧出版社1999年第1版,第364页。

综上所述,无论是受“五四”运动影响的“时装戏”,还是为抗战精神所鼓动的早期“现代戏”以及中华人民共和国成立后为抨击“封资修”等意识形态而创作出的大量“现代戏”,再到“文革”中被赐封的“样板戏”的出笼,其政治背景以及最终结果,始终在历史的流程中,作为一种文化的表达方式装扮着自身的角色并被历史的进程以文化的形态所认同。可以这样认定,“样板戏”是中国戏曲现代化模式的终极性命名,更是从20世纪初的“时装戏”到30年代“现代戏”的雏形、再到60年代中国戏曲现代化追求的最终成果。

毋庸讳言,“文革”时期所命名的特殊艺术范式“样板戏”,在述说着革命历史的过程中,承载着直白的政治话语,透支着“革命英雄主义”的精神气质,在“以阶级斗争为纲”的绝对主题营造下,依傍着特殊身份,充分地表达着自己可能都没能预想到的强势话语。“在中国空前高涨的激进主义时代成型,加之‘戏剧’本身的表现形态与审美特质等因素的制约,有关‘历史观’的问题就显得更为峻迫与难缠。”^[1]就“样板戏”所表达出的“斗争哲学”的文化语境以及“以阶级斗争为纲”的政治话语表白的确是显山露水的。譬如,《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》体现着与帝国主义之间的民族斗争主题;《智取威虎山》、《红色娘子军》体现着与旧势力集团之间的政治和武装的较量;《白毛女》体现着对封建主义、地主阶级的反抗;《海港》体现着与修正主义、反动余孽之间的较量。所有作品都充满着与“帝、修、反”殊死斗争的主题,这种“斗争的哲学”、“斗争的面孔”、“斗争的腔调”淋漓尽致地发挥在“样板戏”所营造的艺术空间之中。人们在当时全国“一片红”的亢奋、扭曲和茫然不安的心境中,在“高压政治”的强力压制下,对那种夸张了的,甚至被歪曲了的文化表达和艺术体验却显得习以为常,甚至是欢呼雀跃。人们的种种兴奋、激动或欣喜若狂之心态和表情几乎都不是被人拿捏的,那种今天说起来都可笑的神态,当时的确都是情有所衷的。

在“文革”期间,仅就音乐领域而论,除“样板戏”外的一系列被指定的“仪式化”歌曲、“语录歌”、“诗词歌”、“忠字歌”和少量的抗战歌曲外,其他歌曲几乎都被排除在外。这些代表着政治、革命甚至成为“敬拜”符号的“仪式”音乐素材也必然与“样板戏”紧密结合而相融为一体。也正是这样,在当时社会上“七亿人民八台戏”的精神食粮供给,不仅产生了人们的审美疲劳,也使文化艺术“求大于供”的现象日益凸显。因此,之后的“后样板戏”作品便接踵而至,如现代京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》、《平原作战》、《红色娘子军》、《审椅子》等剧目相继出台,并与八大“样板戏”先后拍成电影,进一步构成舆论造势。另外,再有一批“样板戏”衍生音乐作品巧借“样板戏”之光环的绝路逢生,如钢琴伴唱《红灯记》,交响音乐《智取威虎山》,钢琴、弦乐五重奏《海港》,交响组曲《白毛女》以及钢琴组曲《红色娘子军》。这些作品,除了弥补八大“样板戏”体裁上的空缺外,题材的不足也及时予以补充。譬如,表现当代农村阶级斗争题材的《龙江颂》;反映与敌特斗争题材的《磐石湾》;强调井冈山革命根据地斗争题材的《杜鹃山》等。当然,所谓“后样板戏”时期的作品以及“样板戏”衍生音乐作品的出现,不仅仅是对当时社会文化精神食粮供给数量予以添补,在艺术创作的质量上也臻于成熟。这些作品在“样板戏”艺术创作经验不断积累和艺术表现手段日益完善的基础上,无论在文学创作上,演员表演上,唱腔、舞美设计以及音乐写作技术和追求等各个方面都有着“更上一层楼”的艺术展现和艺术境界,进一步实践着“古为今用,洋为中用”的文艺理论,使“样板戏”以来的艺术作品创作在艺术品质上达到了一种时代巅峰的状态。

“霹雳一声震天响”,伴随着“四人帮”以及所属政治体系的土崩瓦解,中国历史进入了一个崭新的转折点。然而,历史阶段的交接以及相匹配的文化表达有时也可能出现一种“错位”的情形。就在“文革”宣告结束的初期,“样板戏”和“后样板戏”时期的作品依然余音未绝。更有趣的是,当时人们仍然以“样板戏”或“后样板戏”时期的作品欢庆“四人帮”的覆灭,在欢喜若狂的庆祝游行行列中却处处可见以“样板戏”作品为主

[1] 惠雁冰《“样板戏”研究》,中国社会科学出版社2010年第1版,第78页。

题装饰的彩车和陶醉胜利的人们共同迎接新时期的到来和“第二次解放”。由此可见,当时的绝大多数人们并没有将“样板戏”与政治、与“四人帮”一伙的所为予以直接的“联想”。当然,这样的情形和场面还是比较短暂的,随着历史阶段的更替,新的文化表达又显现于耳。譬如,反映杨开慧英雄形象的现代京剧《蝶恋花》;歌颂周恩来、谭平山、叶挺、朱德、刘伯承、贺龙等老一辈无产阶级革命家,反映南昌起义历史事件的《八一风暴》等一批剧目应运而生。由于这一些作品的创作周期较仓促,在总体的艺术质量上不免有些瑕疵,作品的影响在人们的心理上也没构成很大的冲击力,接踵而来的恢复传统戏的呼声和行动几乎同时到来,整个为期十多年的“样板戏”历史终于宣告终止。

从“样板戏”的形成至今已时过近 45 年之久,它所与生带来的政治胎记以及附着的社会特征与属性,是不言而喻的。然而,那“十年文化灾难”所造成的痛苦记忆随着时间的流逝渐渐被淡化,“样板戏”给人们曾带来的惊悸反应逐渐消失之后,学者们逐渐冷静下来,小心翼翼地把“样板戏”的政治意义和政治功能以及意识形态的建构框架解构出来之后,转向对其文化形态、意义以及构成的艺术价值方向上的思考和讨论。在对“样板戏”真正作为一种文化现象来进行研究甚至争论的过程中,一部分人对此产生出一种别样的观点或者不解,甚至仍有骂声不绝于耳之辞的文章等,都是可以理解和商榷的。然而,我们面对着十年之久的全国大一统的文化主体形式是不能仅仅以政治、社会形态的扭曲就以简单的“恨之入骨”的谩骂声讨语气或“嗤之以鼻”的否定姿态予以了结。毕竟“样板戏”本是一种文化的样式,是特殊历史时期构成的特殊文化形态。在研究和评价的过程中,心态应当更坦然些,淡定些。文化以及文化的流程其实就是一种存在,这种存在是不能,也不可能轻易被否认的。“任何民族的学术文化都是在特定的历史环境中形成的,它都是有其特殊意义的学术文化,而学术文化‘普遍价值’往往寄寓其‘特殊价值’”^[1]。从上世纪 90 年代起至今,国内舞台、主流媒体都经常地演出或传播“样板戏”剧目、选段,给年轻人带来一种听觉和视觉上新鲜的艺术元素;给经历过“样板戏”时期的人们带来种种不同的感受和回忆……不知是人们的怀旧心理作祟,还是“样板戏”唱段那朗朗上口的感觉所致,原本充斥着政治色彩和革命情怀的“样板戏”日渐成为人们茶余饭后消遣的娱乐项目和文化消费。卡拉 OK“票”一下“打虎上山”;新年晚会反串一下“智斗”等等。在百度贴吧中就有这样的统计和描述:“京剧《沙家浜》拍摄于 1971 年,至今近半个世纪,我百度了一下京剧《沙家浜》,约 7005 个视频。而国际著名导演张艺谋拍摄于 1988 年的电影《红高粱》,曾获柏林电影节金熊奖的桂冠和西方媒体的连篇美誉,至今也已 22 年的时间,百度视频才 748 个。”^[2]

2008 年教育部对义务教育阶段音乐课程标准进行了修订,在全国 10 个省市自治区试点增加京剧内容。北京从新学期起在 20 所中小学试点开设京剧课。目前,15 首教学曲目已确定,《红灯记》选段“穷人的孩子早当家”、“都有一颗红亮的心”,《智取威虎山》选段“甘洒热血写春秋”,《沙家浜》选段“你待同志亲如一家”、“智斗”、“要学那泰山顶上一青松”,《奇袭白虎团》选段“趁夜晚”等经典“样板戏”京剧唱段都被入选。教材编写和光盘研制工作也已启动。中国戏曲学院教授赵景勃表示:“非常支持和倡导这样的试点,现在很多国家都把有民族特色的文化纳入基础教育中,京剧进校园非常有利于民族文化的传承。‘样板戏’作为一定时期的产物,是人民创造的艺术,是京剧艺术的一部分。它有简单易学、贴近生活的特点。所以从样板戏入手,比较容易培养孩子对京剧的兴趣,从而循序渐进理解京剧更深的内涵。”^[3]政治的开明,社会的开放,思想的自由,使人们对待“样板戏”的心理认同感逐渐上升,学术探讨的层面逐渐扩展,对其文化构成、文化形态的研究也愈趋积极。

尽管“样板戏”在上世纪 90 年代之后逐渐在心理上被人们所能接纳或者说在文化层面上被人们所能接

[1]汤一介《儒学与经典诠释》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2010 年第 47 卷,第 4 期,第 5 页。

[2]<http://tieba.baidu.com/f?kz=503522793>。

[3]2001 年 2 月 21 日《京华时报》。

受,但是来自许多“文革”受难者的尖锐抨击,或部分学者全然否定的声音也可谓是此起彼伏,尤其是近来“样板戏”能否进课堂的激烈争讨仍在继续。其实,就反对之声的本意上分析,大多还是从政治层面出发的,当然对于个体的情感上的排斥也会有之。完全在文化上对“样板戏”予以批判和全盘否定之声并不很多。如果我们再细致地观察,对“样板戏”表现出“宽容”或可接受立场的人,也并没有完全关闭本能的政治感官,他们对“样板戏”再接受的选择上仍持有着明显的政治倾向,对含有明显的“阶级斗争扩大化”为主题的作品还是“避而远之”,譬如京剧《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》等,其实这些作品在艺术上的造诣相对来说是非常高的,尤其在音乐创作上技法运用之娴熟、风格个性之突出都可谓上乘之作,而这种审慎的选择也不能不说是对于这种历史形成的政治造影的有意避讳。“政治与众人有关,但从眼光而论,真正专业的政治眼光永远只属于少数职业政治家,而且也只应属于他们。在艺术眼光看来,‘泛政治化’的眼光是最短浅的眼光。那只是一种出于政治概念的假定,一种来自宣传需要的伪饰,一种不经过个人头脑的呼喊。用‘泛政治化’的眼光来从事艺术创造,不仅是对艺术和创造的双重玷污,而且,还玷污了有可能清明的政治,因为任何清明的政治不可能为了自己而剥夺艺术。”^[1]

在历史的流程中文化的表达也常常以一种轮回的方式叙说着。想当年几乎萦绕在全国所有空间的“时代最强音”《东方红》的曲调,20世纪30年代前不过是十几小节的晋西北民歌《芝麻油》,原词是“芝麻油,白菜心,要吃豆角抽筋筋。三天不见想死个人,呼儿嗨哟,哎呀,我的三哥哥”。可见原本是一首典型的情歌小调。后来在延安时期,先由安波等人重新填词,改编成了一首反映抗日内容的《骑白马》,赋予了原始民歌一种时代气息,其歌词是“骑白马,挎洋枪,三哥哥吃的是八路军的粮,有心回家看姑娘呼儿嗨哟,打日本就顾不上”。后来由农民李有源再次重新填词完成了“东方红,太阳升,中国出了个毛泽东,他为人民谋生存,呼儿咳哟,他是人民的大救星……”并传唱出来。最后由参加挺进东北干部团的文艺干部队的公木等重新填词,并续写了后面二三段歌词,正式命名《东方红》,并发表在1944年延安的《解放日报》上,由东北文工团首演,至此,这首作品完成了由原始的民谣到这首抗日战争时期新民歌再到成为歌唱人民领袖的一首代表性歌曲的历程。1970年4月24日,中国发射的第一颗人造地球卫星被命名为《东方红一号》,上面专门安装了播放《东方红》乐曲的装置,各路专家费尽心血,让《东方红》不仅响彻中国,还要响彻宇宙,……从一首充满黄土高坡气息的民谣情歌,仅不到三十年的光景竟然脱胎成了响彻宇宙的“时代最强音”,可见在历史沉淀和淬炼之下,作为社会文化形态中的艺术作品具有多么惊人的“可塑性”。而今,斗转星移,时过境迁,伴随着伟人一步步地走下了神坛,这首“神曲”或“圣歌”又恢复到它本来的文化属性和文化身份。让我们的目光再转回到“样板戏”,仔细拷问着所谓“样板戏”的“前世”、“后世”和“今世”之轮回,又何尝不是如此。

然而,直至今天我们有些人仍然念念不忘地纠缠在那特殊历史时期“样板戏”的政治标签,却忽略了它本身的文化身份,更不顾及文化与历史的关联,这些都不能不说是一种遗憾。其实,那些被政治裹挟下的“样板戏”作品,是我国当代历史流程中的一种特殊的文化表达,是一种借用传统曲艺形式来传达政治预示的特殊审美载体,是众多文化艺术工作者在那狭小的并随时可能带来厄运的政治夹缝中艰辛创造出的艺术成果。而今,让我们对“样板戏”中的“历史场景”作客观冷静的分析,剥去包裹着它们的“政治”胞衣,探究其深层次中的文化内涵和艺术精神吧。当然,对于作品中的一些受当时“政治”和历史背景下所感染着的“红色”文学色彩、具有时代特征的审美意识以及部分创作中的种种诟病,也应以一种历史的、客观的甚至是宽容的心态进行文化、艺术上的探究、思考和批评。对于一种文化构成和构成规律的研究应尽量将其回归于文化本身发生的政治和文化语境的历史现场,理解文化构成过程中的“非政治化的理想追求”以及更深层次的民族审美

[1]余秋雨《艺术创造论》上海教育出版社,2005年7月第1版,第21页。

习惯和文化心理。“任何文化,不管是如何独特,如何彼此相异而可能相互抗衡,它们都不会永远是颠扑不破的坚固堡垒。无论它们是不是以同一方向、同一速率变化,或者说,是否由同一命运主宰,最后都一定会有所改变。关键在于:文化最终是一种历史现象。”^[1]文化在历史中流动而投射出的文化传递,其基本形态都是在特定的时空中相互作用而凝结成的“文化表达”与“文化认同”,这种“表达”与“认同”在纵向所形成的链条,我们称之为“文化传承”;在横向所形成的链条,我们称之为“文化交流”。不管怎样,它们在历史的流程惯性中不断地向前伸延。

我们都知道,在人类面前,文化的表达具有普遍性和共同性,当然对文化的接受上也都体现着一种广博的胸怀。在深邃而博大的历史空间中完全能打破时空,撇开观念的差别,最终回到文化的笑容中来,并被文化所感染。在人类共同文化的财富面前,人们总会畅游在历史的长河中接受文化的哺育,享受文化的滋养,体悟到思想、灵魂与和谐的统一。

参考文献:

- [1]中国大百科全书出版社编辑部.中国大百科全书.戏曲卷[M].北京:中国大百科全书出版社出版,1989
- [2]苏移.中国戏剧重大现象研究[M].北京:北京燕山出版,1989
- [3]乐黛云,张辉.文化传递与文学形象[M].北京:北京大学出版社,1999
- [4]中国社会科学杂志社.社会转型:多文化多民族社会[M].北京:社会科学文献出版社,2000
- [5]戴嘉枋.“样板戏”的风风雨雨[M].北京:知识出版社,1995
- [6]杨晖,彭国梁,江堤.智慧在此:千年论坛[M].长沙:湖南大学出版社,2002
- [7]余秋雨.艺术创造论[M].上海:上海教育出版社,2005
- [8][美]约翰·奈斯比特.定见[M].魏平,译,北京:中信出版社,2007
- [9]梁茂春.中国当代音乐[M].北京:北京广播学院出版社,1993
- [10]明言.样板戏现象的历史评价[J].音乐研究,2006(1)
- [11]张阔.“样板戏”研究的几个问题[J].文艺争鸣·现象,2008(5)
- [12]马淑贞.40多年来“样板戏”的研究述评[J].清华大学学报:哲学社会科学版,2009(52)
- [13]戴嘉枋.论“文革”后期室内乐及管弦乐改编曲的创作[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2010(4)
- [14]王进.一体俱融 曲尽其妙[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2010(2)

[1][印度]阿米亚·杰夫:《文化相对主义与文学价值》,《文化传递与文学形象》,乐黛云、张辉主编,北京,北京大学出版社,1999年1月第1版,18页。

论接受美学视野下钢琴协奏曲《黄河》 的历史性、历时性与共时性

——兼论“接受美学”在中国音乐学领域之接受过程

王进 张宝华^[1]

一、缘起

2014年初,我们讨论国家课题“‘后样板戏’”时期作品与‘样板戏’衍生音乐作品系列研究”的子课题选题,我们提出一个具有建设性的想法,即从美学角度入手,分析钢琴协奏曲《黄河》。当时我们还有一些犹豫,因为我们毕竟都是从事作曲技术理论专业的,对于美学仅是平时兴趣喜好,信手翻看一些哲学与美学的参考书目。如果真正以美学为题写一篇国家级课题的文章心里着实没有把握。但最后还是决定尝试性地接下这个对我们来说颇具挑战性的工作。

准备工作之初,笔者对所有与《黄河》相关的史料进行了分类梳理和仔细研究。钢琴协奏曲《黄河》(后文简称《黄河》)作为20世纪中国最重要的音乐作品之一,已经跨世纪地走过了45年(1969—2014)。这45年间,《黄河》在国内共发行了6个版本的总谱数万册,海外CD发行量超过1000万张,^[2]由此可见《黄河》在国内外的影响力。1985—2013年,国内针对钢琴协奏曲《黄河》发表的期刊文章81篇,硕士学位论文12篇^[3]。从这个粗略的统计数字来看,国内学者对于《黄河》的音乐研究越来越重视。通过对近百篇论文的分类梳理可以发现,这些论文的研究方向主要集中在:史料整理、创作过程的回溯、版本及比较研究、音乐分析、钢琴演奏等。其中,较有代表性的文章有以下几篇:

[1]作者简介:王进 沈阳音乐学院教授。

张宝华 沈阳音乐学院学报《乐府新声》编辑,中央音乐学院2014级和声学博士。

[2]戴嘉枋《钢琴协奏曲〈黄河〉的音乐分析(上)》,《音乐研究》2004年第4期,第39页。

[3]论文统计数据根据中国知网的统计结果,但因为部分院校的硕士学位论文没有录入中国知网,所以有关钢琴协奏曲《黄河》的硕士学位论文篇数统计数字有偏差。

(一) 储望华发表在《人民音乐》1995年第1期的文章,《〈黄河钢琴协奏曲〉是怎样诞生的》,是创作组成员详尽描述作品创作过程的宝贵史料。文中开篇部分的一句话不仅被许多文章引用,同时也是本文选题时所反复思索的问题之一。“一部产生于‘文革’高潮时的御用音乐作品,虽经‘文革’失败,江青倒台,备受争议,却在中国及世界各地的音乐舞台上,久演不衰,为什么……”^[1]

(二) 蒲方发表在《中央音乐学院学报》1999年第4期的论文,《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》从“史料”分类梳理的角度出发,将1999年之前有关《黄河》的所有史料从创作、评论、版本三个角度按时间顺序进行了一一陈述。这篇论文的发表,其实可以看作引领其后15年(2000—2014)国内学者对于《黄河》音乐本体分析的“先锋号角”。最为重要的是,这篇文章不仅条理清楚地梳理了与《黄河》相关的每一份史料,还在结语处画龙点睛地列出了《黄河》相关史料所面临的四问题^[2]。这4点问题在随后的15年间均引起了国内专家学者的重视,其中钢琴演奏、作曲技术理论分析和音乐学方向的优秀硕士论文不断涌现,填补了蒲文中所提到的空白之处。在论文结尾蒲方还提到:“对于《黄河》的研究无疑是其中的一个重要课题,我们不仅要把它放在当时的环境中去观察,还应看到它在当今社会存在的价值,从而来探究艺术作品在历史变迁中的存在方式及人们对其价值的认识。”^[3]

(三) 戴嘉枋发表于《音乐艺术-上海音乐学院学报》2004年第4期和2005年第2期的《钢琴协奏曲〈黄河〉的音乐分析》一文,填补了蒲文结语中所提到的第一点——《黄河》音乐本体分析类文章的缺失。戴嘉枋一文最主要的特点是,作者对《黄河》进行了较为全面的音乐分析。其中包括曲式结构及特点分析、钢琴织体特点分析和乐队在协奏曲体裁中的运用。由于戴嘉枋常年从事中国近现代音乐史的研究,与此同时又有着对文革时期音乐专门研究的经验积累^[4]。所以无论是分析的视角还是论述的深度,这都是目前国内针对《黄河》音乐分析较为权威的一篇文章。“钢琴协奏曲《黄河》在创作上的成功,主要是因为它的创作成员中,集中了当时中国最优秀的钢琴演奏家和作曲家,并广泛听取了指挥家和乐队演奏人员的意见……当然,这也与钢琴协奏曲的创作改编中,始终以能够被更多人接受为原则,既充分注意其表现思想内容适合当时政治需要的‘革命化’也十分注意作品在艺术处理上的‘民族化’和‘大众化’有关。”^[5]

(四) 张烁2009年发表在《钢琴艺术》第4期的论文《钢琴协奏曲〈黄河〉的版本及录音评述——献给钢琴协奏曲〈黄河〉诞生40年》首先梳理了1971—2008年12款录音版本(唱片),随后又分别对殷承宗的三个版本、外国钢琴家的两个版本、孔祥东、石叔诚、黄爱莲、许忠、鲍蕙荞、郎朗、居觐的每个录音版本进行了详尽介绍。最后又将原作与石叔诚和杜鸣心修订的两个版本进行了一一介绍。可以说这是2009之前所有同类文章中最为详尽、全面介绍音响版本及作品版本的评述类文章,堪称史料中的经典。

对百余篇与《黄河》相关史料的梳理研究发现,目前国内针对《黄河》的史料文献与研究类文章几乎没有涉及美学角度的专门讨论。由此,我们惊叹地感到我们当初对于国内“样板戏”音乐研究方向的把握之精准,选题角度之独到。

[1] 储望华《〈黄河钢琴协奏曲〉是怎样诞生的》,《人民音乐》,1995年,第1期,第4页。

[2] 蒲方文中结语提到的四问题简要概括如下:①对《黄河》缺少专著论述,尤其是音乐本体分析类文章稀缺;②殷承宗先生本人对于《黄河》的论述应该是最为权威并有说服力,但很遗憾,当时还没有见到;③对于《黄河》钢琴演奏(表演理论)方面的文章稀缺;④对“文革”音乐的研究尚处在起始阶段,对于《黄河》的研究无疑是其中的一个重要课题,我们不仅要把它放在当时的环境中去观察,还应看到它在当今社会存在的价值,从而来探究艺术作品在历史变迁中的存在方式及人们对其价值的认识。

[3] 戴嘉枋《钢琴协奏曲〈黄河〉的音乐分析(下)》,《音乐研究》2005年第2期,第23页。

[4] 在此之前,戴嘉枋先后发表了文章《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》(下)》,《黄钟-武汉音乐学院学报》2002年第3、4期和《论“交响音乐”〈沙家浜〉的音乐创作》,《人民音乐》2004年第11期。

[5] 蒲方《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》,《中央音乐学院学报》1999年第4期,第79页。

通过前期准备工作的结果来看,从美学角度研究《黄河》是一个很好地切入点,因为对于作品的创作和文本研究最终都要升华到美学问题。这其中包括创作者的审美角度,以及创作者受时代和社会环境影响所赋予作品本身的美学价值体现。但我们不能忽略的一个问题是,《黄河》这部作品从1969年创作至今,经历了“文革”和改革开放,在“文革”时期的音乐中,至今像《黄河》一样影响力不减当年的音乐作品寥寥无几。人们何以接受《黄河》,甚至说,在听众队伍不断更迭的过程中,不同年龄段的接受者是在什么前提下接受《黄河》这部作品的。就像姚斯在《走向接受美学》一书中所提到的问题那样:“为什么一部作品只是作为某种早已被克服的社会发展形势的反映?为什么只有历史学家还感兴趣的东西,竟能给我们‘提供审美享受’?为什么过去的艺术能够在时代变迁后,仍继续生存下来?”^[1]这一系列反问似乎与储望华在《〈黄河钢琴协奏曲〉是怎样诞生的》一文开篇语有着一样的逻辑思维。但这两个相似问题的出发点似乎完全在朝着创作与接受两个不同的方向去解释相同的问题。接受美学(Receptional Aesthetic)所关注的“文学社会功能和社会效果”的基本出发点,是否与国内学者对于“样板戏”音乐的“社会功能与社会效果”有某些方面的契合点?是否可以将文学领域的部分“接受美学”观点引进论证《黄河》在历时性变化的社会环境下,依然被视为经典作品的原因?将《黄河》钢琴协奏曲置于“期待美学”的视野下,从历史性——文革特殊政治环境的创作背景;历时性——时代变迁,接受者的更替交叠……与共时性——相同时代,不同区域的不同种族、年龄段的接受者对于《黄河》钢琴协奏曲的“期待视野”之差别着眼,是否可以进一步证明这部作品的“经典”意义所在?与此同时,“接受美学”视野下的《黄河》个案研究是否也有助于将“接受美学”的部分理论借鉴至其他作曲家或经典音乐作品中的美学分析中来,这一系列的设想最终也促成了拙文的形成。

本文首先简要介绍了“接受美学”,接受美学在中国的传播过程以及接受美学在音乐学领域的研究现状;随后,笔者以“接受美学”的7个论题入手,引申、审度姚斯文学史角度下的“接受美学”论题与《黄河》接受过程中的“契合”与“离合”状态;最后,笔者进一步论述了接受者期待视野下《黄河》的“历史性”、“历时性”与“共时性”接受差别,探究《黄河》这部经典作品之所以成为经典的原因。当然,接受美学的讨论必然会牵扯到诠释学(又称“解释学”Hermeneutik)、现象学(Phenomenology)与人类学(Anthropology)等交叉学科的某些观点,因为它们是一脉相承的。与此同时,行文过程中穿梭于创作者、音乐本体与接受者三方的“视界”交叉是不可避免的。而从音乐角度考虑,区别于文学当中三方视角的第四方——演奏者,在接受美学中同样被视作接受者,而站在音乐史和音乐诠释的角度讲,其本质区别是不言而喻的。所以应该以辩证的眼光接纳接受美学中某些有益因素作为音乐美学的一个旁支,而不是全盘接受。

二、“接受美学”及其在中国的传播与影响

“接受美学”(Rezeptionsästhetik)又称“接受理论”(Rezeptionstheorie)“接受与效果研究”(Rezeptionsforschung)等,是由德国康茨坦斯大学文艺学教授H·R·姚斯(Hans Robert Jauss)在1967年提出的一种文学理论。接受美学的核心是从受众出发,从接受出发。H·R·姚斯的《走向接受美学》和美国加利福尼亚大学R·C·霍拉勃的《接受理论》可以说是接受美学研究领域最为经典的两部著作,也是国内最早引进接受美学的两本译著^[2]。20世纪60年代以来,随着国际政治格局的风云突变,人们愈发感觉到遵循本文“独立性”

[1][德]H·R·姚斯,[美]R·C·霍拉勃著,周宁,金元浦译《接受美学与接受理论》,辽宁人民出版社1987年版,第16页。

[2]周宁,金元浦翻译的《接受美学与接受理论》实际就是这两部接受美学代表作的合订本。译著的前半部分是H·R·姚斯的《走向接受美学》,后半部是美国加利福尼亚大学R·C·霍拉勃先生对接受美学的研究著作《接受理论》。前一部是接受美学的经典著作,从中可以看到接受美学的基本理论和基本方法;后一部是对接受美学的产生条件、基本理论、发展过程、自身价值以及所发生的影响的全面介绍和分析,人们可以从中看到接受美学的理论发展的来龙去脉和整体面貌。

和“形式主义理论。”^[1]已经无法回答日益引起人们关注的文学社会功能和社会效果的问题。再加之信息技术日益发达与人间交往的无界化趋势日益明显,文学理论的思维重点自然而然向接受与影响问题上倾斜。“接受美学”即是在如此条件下产生,着意于文学的接受、读者和影响的研究。它既不是将文学研究的重点放在作品同创作者和现实的关系上,也不是放在本文的语言、结构和功能上,而是将研究重心放在读者的接受上。这也是接受美学学派自称为“接受研究”和“接受理论”的原因所在。

窦可阳博士在《接受美学与象思维——接受美学的中国化》^[2]一书中将接受美学在中国的传播与发展概括为三个阶段:

第一阶段:引进与译介阶段。20世纪80—90年代初,“接受美学”思想的引进,译著的翻译出版。在张黎、章国峰等学者与接受美学相关的简短介绍之后,周宁、金元浦、张庭琛、朱立元等学者将接受美学的原著进行译著出版。

第二阶段:吸收阶段与国人专著的出版。20世纪90年代初至本世纪初,许多学者将接受美学融入到自己课题中,在哲学体系的背景下深度挖掘接受美学的话语背景和跨学科领域的接受美学视界融合。在这十年左右的时间内,接受美学热潮似乎已经褪去,沉寂与凋敝的冷清状态下孕育着国内一批学者对于接受美学的发轫之作。20世纪末,朱立元的《接受美学导论》、金元浦的《接受反映文论》等一系列大部头著作相继问世,这些专著都在不同形式和程度上将接受美学与中国传统批评理论相结合,在此基础上,进一步从接受美学的方法原则、哲学体系和理论发展为出发点,从不同角度和视野发展“接受美学”并提出自己的创见。

第三阶段:接受美学在中国文学领域研究的“枝繁叶茂”阶段。“据陈文忠先生统计,千禧年之前,国内接受美学的研究论文总数将近百篇,而进入21世纪后,每年都有过百、甚至两百篇以上的接受美学相关论文发表。这些研究成果已远远不限于理论的介绍,而是自觉地将接受理论应用于具体的文学问题和哲学理论问题……”^[3]

相较于文学领域“接受美学”的大量研究成果。音乐学领域触及“接受理论”的研究在上世纪并不多见,通过少量的几篇相关论文可以看出,中国音乐学家更多关注于“听众结构的研究”^[4]、“释义学角度的音乐存在思考”^[5]和“欣赏着对于音乐理解多元化的必要性”^[6]等。

进入21世纪,“接受美学”进一步引起国内音乐学家的重视。陈新坤在2002年发表于《中央音乐学院学报》第4期的《从顺从到冲突——论20世纪以前欧洲音乐与接受者的关系》一文,可以说是国内较早将接受理论并及接受美学作为西方音乐史研究视角的文论。该篇文章较为客观地以浪漫主义时期音乐为分界

[1]20世纪初,在俄国产生了形式主义的文学理论,反对实证主义的文学研究,认为文学研究的重点应该是文学作品本身,即应该是本文研究;认为本文与创作本文的作者或本文所反映的东西都没有关系,所以对于本文的研究应该摒弃本文与作者、现实的关系,重点研究本文的文学性。而本文的文学性既不取决于作者的主观表现是否成功,也不取决于对现实的模仿是否惟妙惟肖,而是取决于对超常语言的运用,取决于文学语言与日常语言的差异化和陌生化。所以形式主义的代表人物舍克洛夫斯基并不满意别人将他们的理论概括为“形式主义”,而自称是“差异论者”。这一理论经过20世纪20—30年代布拉格的结构功能学派、40—50年代英美新批评派和60年代以后法国结构主义的连续发展,形成了世界影响,并且至今仍旧在世界范围内有其强大影响力。韦勒克、沃伦的《文学理论》一书中将这些流派的文学研究称之为文学内部的研究。(引自[德]姚斯著.周宁,金元浦译《走向接受美学》,第2页)可以说,姚斯“接受美学”概念的提出恰恰是对形式主义文学理论研究范畴与研究方式的一种反驳,接受美学的创立直接导致了文学研究中心的转移,即由过去以本文研究为中心转移到以读者为中心,从而导致了研究趋向的根本变化。

[2]窦可阳《接受美学与象思维——接受美学的“中国化”》,中国编译出版社2014年8月。

[3]转引自窦可阳《接受美学与象思维——接受美学的“中国化”》,中国编译出版社2014年8月,第2-3页。

[4]罗艺峰《论听众结构》,《中国音乐学》1986年第2期,第30-37页。

[5]罗艺峰《从解释学美学角度对音乐存在方式的思考》,《音乐艺术》1996年第2期,第27-34页。

[6]孙佳宾《论音乐理解》,《吉林艺术学院学报》1995年第2期,第32-38页。

点,从作曲家与接受者的角度梳理了欧洲音乐史发展过程中,“浪漫主义时期之前的顺从关系造成了音乐总体上共性化、客观化、一元化的特点。而浪漫主义时期的冲突关系则使音乐呈现出个性化、主观化、多元化的特点。”^[1]文章从蒙特威尔第至C·P·E·巴赫,从莫扎特至贝多芬、从肖邦至瓦格纳,论点鲜明地指出作曲家与接受者之间的“接受与被接受”、“顺从到冲突”的矛盾统一关系。之所以选择20世纪之前的欧洲音乐与接受者作为研究范畴,原因想必所有音乐学家都清楚,类似于巴比特在1958年的论文《谁管你听不听》的作曲家与听众之间的“决裂宣言”也道出了一部分20世纪先锋派作曲家的心声。如果顺延陈新坤一文对于欧洲音乐发展史与接受者的关系,应该是顺从—冲突—反接受过程。这里需要注意的两点问题是:一方面,无论哪个时期的音乐,作曲家顺从也好,冲突也罢,作曲家根本无法逃脱作品的受众问题,因为作曲家在表达内心声音的同时,接受问题也随之而来。浪漫主义作曲家在创作过程中所强调的个人美学观念,以及舒曼、柏辽兹、李斯特等作曲家在身兼作曲家、指挥家、演奏家的同时也在不断阐述自己的思想和创作意图,我们不禁要问,他们是要本着与接受者产生冲突、持续冲突为主要目的?抑或是让听众继续接受或从不接受的“冲突”状态下转变为接受者?尽管巴比特的文章打着“反接受”的旗号,但《谁管你听不听》一文发表的同时,巴比特已经将自己置身于被接受的狭窄受众范围内,其中也深陷不被接受的漩涡与自我矛盾之中。对于20世纪先锋派音乐的“接受美学”研究要复杂并曲折得多,因为它涉及社会学、人类学和心理学等其他学科的各个层面;另一方面,在选择“接受美学”作为论题的过程中,切入点与研究范畴是每位音乐学者都倍加小心的,因为接受美学作为一种理论,其前提是“视野融合”,只有接受者的期待视野与本文相融合,才能谈得上接受和理解。本文之所以选择《黄河》钢琴协奏曲作为论题,也正是因为“视野融合”所体现的历时性过程与共时性差别,这一问题将在后文详尽阐述,此处暂不赘言。因此,基于这两点原因。接受美学在音乐领域的“接受过程”与发展过程相对缓慢。

音乐作品的“文本—乐谱”面对接受者时,与文学作品的“本文—文字”面对接受者时,其间接性与直接性是有差别的。之所以称“音乐文本”面对接受者时具有“间接性”,是因为姚斯从文学史的角度出发,认为“在作者、作品与读者的三角关系中,读者绝不仅仅是被动的部分,或者仅仅做出一种反应,相反,它自身就是历史的一个能动的构成。一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的。因为只有通过读者的传递过程,作品才进入一种连续性变化的经验视野之中。”^[2]文学史中的“三角关系”:作者—作品(本文)—读者,如果直接套用在音乐领域的接受美学考虑便会出现:作曲家—作品(乐谱)—欣赏者(听众)的“断裂”接受过程。因为音乐的欣赏和接受过程不可能离开作品和听众之间的演奏者或指挥等诠释作品的人,这一环节在文学领域可能完全不需要考虑。如果说陈新坤关于接受美学的研究范畴界定在20世纪之前的欧洲作曲家与接受者之顺从与矛盾关系。那么马志飞在《接受美学理论与音乐美学中的几个问题》一文中结尾所提到的“三位一体”的理论模式,应调整为“四位一体”应该即是此意。

2006年,邢维凯在《南京艺术学院学报》第2期发表了《关注听众——现代释义学与接受美学带给音乐美学的启示》一文。可以说,这篇文章的研究视角更加接近接受美学与音乐美学相关问题的核心。邢文首先从伽达默尔(H. G. Gadamer, 1900—2002)现代释义学理论入手,继而进一步阐述姚斯的接受美学理论,并在此基础上洞察接受美学与释义学之间相互依存的理论框架,又会对音乐美学产生怎样的影响。实际上,在这篇文章中,也提及本文前面所提到的类似于20世纪音乐史范畴接受美学的“接受”问题:“即使是那些声称自己的作品不是为‘现在的’听众而写的作曲家,那么,他的意识里也依然存在着某种‘未来的’听众;至于某些更加极端的声称自己的音乐不为任何听众而谱写的作曲者,其实他这样做本身已经说明他很清楚听众

[1]陈新坤《从顺从到冲突——论20世纪以前欧洲音乐与接受者的关系》,《中央音乐学院学报》2002年,第4期,第33-36页。

[2][德]姚斯著,周宁,金元浦译《走向接受美学》,辽宁人民出版社1987年版,第24页。