

美育

学刊

《美育学刊》文萃第一辑 · 艺术研究卷

《美育学刊》杂志社◎编



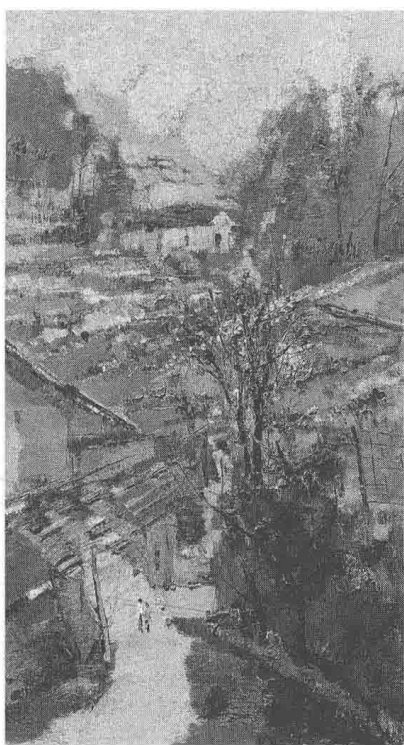
中国社会科学出版社

美育

学刊

《美育学刊》文萃第一辑 · 艺术研究卷

《美育学刊》杂志社◎编



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

《美育学刊》文萃第一辑·艺术研究卷 / 《美育学刊》杂志社编.
—北京: 中国社会科学出版社, 2016. 10

(《美育学刊》文萃. 一)

ISBN 978 - 7 - 5161 - 8637 - 4

I. ①美… II. ①美… III. ①艺术评论 IV. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 174937 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 任 明
特约编辑 李晓丽
责任校对 王 斐
责任印制 何 艳

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京市兴怀印刷厂
版 次 2016 年 10 月第 1 版
印 次 2016 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 18.25
插 页 2
字 数 302 千字
定 价 68.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话: 010 - 84083683

版权所有 侵权必究

总 序

《美育学刊》于2010年6月获批创刊，2010年11月出版创刊号，自2011年1月起逢单月出版（双月刊），每期120页，统一刊号为CN33-1367/G4（ISSN2095-0012），系中国学术期刊网络版总库全文收录期刊、中国科技期刊数据库收录期刊、万方数据——数字化期刊群全文入网期刊、中国核心期刊（遴选）数据库收录期刊。主要栏目有美育研究、艺术教育研究、文艺理论研究、艺术研究、审美文化研究等，并适时设立专稿，开展美育相关前沿问题的研究。《美育学刊》由杭州师范大学编辑出版，为目前国内唯一的美育研究学术刊物。

杭州师范大学前身浙江省立第一师范学校毕业生吴梦非、刘质平、丰子恺等于1920年4月创办了中国第一本美育学术杂志《美育》，刊名由当时已出家的原浙江省立第一师范学校艺术教师李叔同（弘一法师）题写。为继承美育优良传统，响应全国美育界日益高涨的美感教育之呼声，杭州师范大学决定编辑出版《美育学刊》。创刊至今，适逢党和国家大力弘扬美育之时。2013年，党的十八届三中全会通过《中共中央关于全面深化改革若干重大问题的决定》，其中第42条提出：“改进美育教学，提高学生审美和人文素养。”这是党中央首次将美育问题写进重大改革事项，表明立德树人离不开美育，民族素质的全面提高也离不开美育，且必须从提高学生的审美和人文素养入手。2014年1月，教育部发布1号文件《教育部关于推进学校艺术教育发展的若干意见》，并着手制订改进美育教学的实施方案。2015年9月，国务院办公厅发布《关于全面加强和改进学校美育工作的意见》，这也是首次以国务院办公厅的名义颁布的关于加强学校美育工作的文件，是继党的十八届三中全会对全面改进美育教学作出的重要部署后，国务院对加强学校美育提出的明确要求，文件强调

整合各类美育资源，促进学校与社会互动互联，形成全社会开展美育的氛围。可见，加强美育已经成为国家战略之急需。有效的美育实践需要美育理论研究的支撑和引导。是故，《美育学刊》作为目前国内唯一的美育学术刊物，其重要性和特殊性日益得到彰显。

《美育学刊》自创刊起即将刊物定位于面向国内外学者的美育研究学术刊物。刊物由北京大学资深教授叶朗、山东大学资深教授曾繁仁、浙江大学资深教授徐岱、中国人民大学教授张法担任顾问，著名美育专家杜卫教授担任主编。创刊六年来，影响力日益扩大。在2012年公布的《人大复印报刊资料》2011年转载率统计结果中，《美育学刊》在全国141家艺术类期刊及其他相关综合性期刊中列第14位；在中南财经大学文献索引中心公布的2012年、2015年《人大复印报刊资料》美学类论文转载数据中，《美育学刊》列全国第1位。澳大利亚国立大学主办的学术刊物《中国文化遗产》2011年第28期也刊发了介绍《美育学刊》的文章，并全文刊发了《美育学刊》的发刊词。2015年和2016年，《美育学刊》被连续评为“中国最美期刊”。

为展示《美育学刊》创刊以来的学术成果，《美育学刊》杂志社决定出版“《美育学刊》文萃”，选择2010年至2015年的优秀论文先行出版3辑，第一辑为《美育与艺术教育研究》，第二辑为《美学研究》，第三辑为《艺术研究》。各辑所收论文按发表之先后排列（同期发表者，按作者姓氏笔画排列）。我们希望通过此三辑“文萃”的展示，既作为办刊初期的学术小结，又能体现我国学者在美育与艺术教育研究乃至美学、艺术研究领域的一些优秀成果，更期待得到国内外学者对《美育学刊》的大力支持，共同为我国的美育事业贡献智慧，以顺应时代之呼唤。

《美育学刊》杂志社

2016年10月

目 录

中国古代音乐的功能及其实现方式

——“子夏论乐”新考 田耀农 (1)

论伽达默尔的艺术经验观 张晓剑 (9)

电视:影像重述的世界 南 野 (22)

灵魂的深度:论曹禺戏剧创作与城市空间的“异形” 胡志毅 (33)

新中国漫画 60 年

——漫画审美的变迁 老 九 (44)

赵孟頫与《兰亭序》 张丙金 (58)

唱说摊簧中的“大陆板” 施王伟 (74)

服饰之美 朱志荣 (84)

身体的“在场”

——布莱希特解读中国戏剧的一种启示 许宏香 (93)

皮尔斯符号学与摄影理论研究 应爱萍 (105)

摄影话语的起源

——摄影技术及其再现观念的考古 闫爱华 (119)

刘开渠雕塑成名作《一·二八淞沪抗日阵亡将士纪念碑》

研究 彭 飞 孙学军 (130)

琴瑟钟鼓之辩

——论音乐在《关雎》中的作用和地位 肖 琦 (144)

佛教东传与丝路石窟艺术 黄剑华 (151)

反叙事·无叙事·新叙事:当代西方音乐叙事研究中的

热门术语 王旭青 (182)

论“五四”前后中国美术批评中“写实”观念的崛起 ... 陈旭光 (191)

惠特尼美术馆的最终选择：杰夫·昆斯的影响力	万永婷 (200)
博物馆与美术馆的参观者研究	阳 烁 (207)
《菊蝶图》小考	李子儒 (217)
艺术学的新构想	彭 锋 (229)
敦煌石窟大势至菩萨造像管窥	马 德 (238)
敦煌壁画椅子造型与传统匡（筐、框）床关系研究	杨 森 (252)
两岸艺术中的新传统	
——《水月》与《雷和雨》之比较	王一川 (278)

生，在一次讨论《诗经》的谈话中，子夏问：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，’谓何也？”孔子回答说：“绘事后素。”子夏立刻追问：“礼后乎？”孔子发现子夏的问题很有深度，由衷地说：“商（子夏）始可与言《诗》矣。”孔子的另一个学生子贡看到老师对子夏评价如此之高，便问道：“师与商孰贤？”孔子回答道：“师也过，商也不及。”子贡不满足于老师的回答，继续问道：“然则师愈与？”孔子明确地回答：“过犹不及。”可见孔子当时已经把子夏与自己平等看待了。“子夏论乐”之所以是《乐记》的重要组成部分，是因为：第一，子夏提出的古乐“进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓；始奏以文。复乱以武；治乱以相，讯疾以雅；修身及家，平均天下”以及新乐“奸声以滥，溺而不止；及优侏儒，犹杂子女，不知父母”的思想直接为《乐记》吸收。第二，子夏提出了“德音之谓乐”的思想，认为魏文侯“所问者乐也，所好者音也，夫乐者，与音相近而不同”。关于“声”“音”“乐”，《乐记》只作了辨别层次的区别，而子夏则作了思想内容上的价值判断，《乐记》作者虽然没有采纳子夏的观点，但子夏的德音为乐，溺音为音的以音乐内容为标准的价值判断却一直为中国传统音乐所继承。第三，子夏明确提出“祭祀弗用”溺音（新乐）和古乐用于“祭先王之庙”的用乐制度，新乐与古乐有两种截然不同的使用场合，也就当然有两种不同的功能，这种区别在子夏的论述中是清楚的，然而在《乐记》作者的笔下，二者的关系变得含混不清了。第四，子夏将钟、磬、丝、竹、鼓等乐器的音色与特定的情感相联系，阐述了音乐功能实现的可能性。

总之，子夏认为音乐有新乐与古乐之分，新乐可能给社会带来动乱，而古乐则可以起到稳定社会秩序的功效。子夏的音乐思想为《乐记》直接吸收，并作了极大的引申，这一思想又被后世历代史书的“礼乐志”重复引用，逐渐演变为中国古代正统音乐思想。然而，当今人研究这一思想时，总觉得古人言过其实，夸大了音乐的功能，为音乐披上了神秘主义外衣，所以今人对这一音乐思想的评价不高。

二、“古乐”社会功能的再思考

先秦时期，以子夏为代表的儒家学者对音乐教化作用的认识果真是言过其实、故弄玄虚吗？笔者以为有必要对此再思考和再研究，首先，有必

要重温一下子夏答魏文侯所问“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑、卫之音则不知倦”的一段原文：

郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四音者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。《诗》云：“肃雍和鸣，先祖是听。”夫肃肃，敬也；雍雍，和也，夫敬以和，何事不行？为人君者，谨其所好恶而已矣。君好之，则臣为之。上行之，则民从之。《诗》云：“诱民孔易”此之谓也。然后圣人作，为鞀、鼓、柷、楬、圉、箎，此六者，德音之音也。然后钟、磬、竽、瑟以和之，干、戚、旄、狄以舞之，此所以祭先王之庙也，所以献酬醑酢也，所以官序贵贱，各得其宜也，所以示后世有尊卑长幼之序也。

子夏劝告魏文侯谨慎对待好新乐、恶古乐的个人嗜好，新乐虽然听起来悦耳，却可能淫色害德，古乐听起来虽然枯燥无味，但却可以使官序贵贱各得其所，使尊卑长幼各安其位，可以教化天下臣民遵从社会之序。从字面上看，人们觉得魏文侯是个讲老实话的君王，新乐听起来让人不知疲倦，古乐听起来就想打瞌睡，为什么还要推崇古乐压制新乐呢？此时的子夏未免过于迂腐。

然而这段话的背后却透出这样的信息：新乐与古乐实际上是两种不同性质、用于不同场合的音乐。古乐是用于祭祀的音乐，它有着明确的使用目的，那就是教化臣民遵从社会上的官序贵贱、尊卑长幼的秩序，此时的古乐是与同时进行的祭祀活动合为一体不可分割的，古乐不能脱离祭祀而单独存在，所以古乐不能像新乐那样专供人欣赏。古乐与祭祀仪式同时进行，仪式使人们确信如果不按照某种程序操作就会有不幸，如果按照某种程序操作就能够实现某种愿望或目的。子夏阐述的就是体现官序贵贱、尊卑长幼的祭祀仪式，只能用古乐而不能用新乐的道理。让臣民各遵其序、各安其所的祭祀仪式，所需要的正是这种四平八稳、令人昏昏欲睡的音乐背景，也正是通过这种四平八稳的古乐，才能把尊卑长幼的观念于不觉之中深入人们的内心深处。魏文侯作为高高在上的一国之君，其本人已无须遵从什么秩序，他当然体会不到古乐此时使人遵从秩序的奥妙所在，他把在祭祀仪式中听到的古乐与宴饮娱乐时听到的新乐放在一起进行比较，于是得出了听新乐不知疲倦，听古乐则唯恐而卧的结论。

以《乐记》为代表的音乐论著论及音乐功能时通常都是特指这种祭祀仪式音乐亦即古乐。后世音乐学研究者,尤其是从音乐美学角度看问题的研究者,多把祭祀仪式音乐从祭祀仪式中剥离出来,认为先秦儒家夸大了音乐的功能,有使音乐导向神秘主义之嫌。实际上先秦时期所说的古乐指的就是祭祀仪式音乐,古代各种祭祀仪式统称“礼”,所以乐与礼是密不可分的,乐是礼的形式,礼是乐的内容,古乐也就称为“礼乐”。礼乐在西周初期的时候就已经完善为一种国家制度。周人以诸侯的身份用武力推翻了君主商纣的统治,为了证明自己行为的合法和身份的正统,就自称为“雅”,是夏人的后裔,古音的“雅”与“夏”同音,都读作:“ga”,于是,周人的语言叫“雅言”,周人的诗歌叫“雅诗”,周人的音乐也就叫“雅乐”。由于周人居于政治中心的君主地位,所以“雅”字又渐渐派生出“中心”“正统”的含义,成为与“俗”相对的概念,“雅乐”也就成为国家正统的祭祀典礼仪式音乐。唐宋时期传入日本的雅乐今仍读作gagaku(ががく),依然保留着周代雅乐“雅”(ga)的读音。所以,古乐、礼乐、雅乐是同一种音乐的三种不同称谓,指的都是国家正统或主流社会的仪式音乐。仪式音乐与仪式一起实现了仪式的功效,后人在谈论功效时却忽视了仪式,以为这种功效就是音乐自身产生的。对此,子夏本人是很清楚的,只是后人才把仪式音乐中的仪式抽掉,以为一般意义的音乐就应该具有仪式音乐的功效,今人接触这些典籍材料时未作具体分析,就草率地以为子夏等人夸大了音乐的功效。

三、“古乐”社会功能的现代求证

今人评价子夏论乐的价值意义,并非论证它与《乐记》的关系,而是要论证古乐产生那样的社会功效的实际可能性,以辨别古乐已经实现的社会功效的真伪。

首先,周成王制定的礼乐究竟有没有产生过如子夏等人所说的神乎其神的社会功效呢?如《乐记》记载:“夫乐者,先王之所以饰喜也;军旅鉞钺者,先王之所以饰怒也。故先王之喜怒,皆得侪焉:喜则天下和之,怒则暴乱者畏之。先王之道,礼乐可谓盛矣!”从中国古代文献的一般规律来看,文献总是比较忠实地记载事实,很少见到虚言妄语,古人为什么偏偏要夸大音乐的功效呢?即使古人真的夸大了音乐的功效,他们夸大音

乐功效的动机何在？必要性有多大？如果我们找不到古人夸大音乐功效的动机和必要性，就不能简单地认为古人夸大了功效，而宁可相信礼乐在某历史阶段确实产生过如典籍记载的社会功效。

其次，礼乐是“礼”与“乐”的结合，而非单纯的音乐本身。关于“礼”，许慎在《说文解字》里释义为：“礼，履也。”段玉裁注曰：“履，足所依也，引申之凡所依皆曰履。”履即鞋，脚有大小，也就必须做出大小不同的鞋子，使大小不同的脚各有恰当的处所；社会中的人也有大小（高低贵贱）的区别，社会必须为不同的人提供得以所依的不同位置，这样，社会才能保持稳定。所以，足之所依曰履，人之所依曰礼。许慎正是用这个精妙比喻为“礼”释义的。所谓“礼”就是等级的规定性，也就是低等级人对高等级人的尊敬与服从。礼乐就是强调等级观念的仪式同音乐结合而成的仪式音乐，礼乐产生的社会功效是仪式与音乐共同实现的。

再次，关于仪式，费孝通曾作过通俗的解释：“如果我们在行为和目的之间的关系不加推究，只按着规定的方法做，而且对于规定的方法带着不这样做就会有不幸的信念时，这套行为也就成了我们普通所谓‘仪式’了。”^① 西方学者对仪式也有许多精妙的表述，如涂尔干（Durkheim）和德克利夫—布朗（Radecliffe-Brown）曾将仪式视为具有增强作用的集体情绪和社会整合现象。维克多·特纳（Victor Turner）则以象征本质和戏剧论来解释仪式，强调仪式即其文化“动力”（cultural agent）的、能动的、颠覆性的、创造性的、社会批评的图景。克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）认为仪式就是圣化了的行动，使生存的世界和想象的世界借助于一组象征形式而融合起来，变为同一个世界，构成了一个民族的精神意识。^② 整合这些观点，笔者以为对仪式的理解和定义应从仪式的结构形式和功能目的两个层面去看。从结构形式上说，仪式是人类独有的具有符号性、象征性、表演性和传统性的行为方式和行为过程。从功能目的上说，仪式是为处理各类关系、统一群体思想意识，经约定俗成的或特意设计的交往方式和教育方式。仪式的教育意义一直被教育家们所忽视，20世纪90年代初，我国开始重视升国旗仪式的教育意义，这可视为仪式的教育作用的一个范例。仪式行为的实施有严格的等级区别，主流社会、国家政

① 费孝通：《乡土中国》，三联书店（香港）有限公司1991年版，第57页。

② 郭于华：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社2000年版，第1页。

府举行的仪式往往具有庄严的“典礼”性质，宗教中的仪式往往具有神圣的和教规教义的性质，这两类仪式都是经过特意设计而推行的。民间自发组织的仪式则具有潜移默化的转化、规劝的意义，它的程式和行为方式是约定俗成的，因而又被称为礼俗，礼俗实际上是国家大礼的民间化、通俗化，“礼俗”也就是“俗礼”。所以，礼乐的社会功效也就是教育的社会功效，而教育的社会功效是很少有人怀疑或否定的。

然而，子夏的时代毕竟已经逝去两千多年，虽然从古文献有较高可信度的经验上和形式逻辑的推理上可以相信周代雅乐确实具有良好的社会功效，但事实上宫廷雅乐逐代衰落也是不争的事实，雅乐衰落的事实同时也说明后世雅乐的社会功效十分有限甚至微乎其微。要证明周代雅乐确实如子夏说的那样具有重要的社会功效，就必须找到像周代雅乐那样可以产生重大社会功效的音乐。有幸的是，笔者2000年在陕北做传统音乐的田野工作时，发现陕北礼俗音乐就具有这样的社会功效。陕北礼俗音乐指的是在陕北民间礼俗活动中，伴随着各项礼俗仪式的音乐，其主要形式是两支唢呐和三件打击乐器的合奏以及少量的歌唱和说唱。所谓礼俗也就是有仪式的民俗活动。礼俗中的仪式是人在交往活动中形成的全体社会成员共同遵守的规范程式。礼俗活动的交往对象概括起来有神、鬼、人三类，如《荀子·礼论》阐述的：“礼有三本：天地者生之本，先祖者类之本，君师者治之本。”“天地”“先祖”“君师”实际上指的就是神、鬼、人三类交往的对象，如此划分，陕北礼俗也就有了三类：（1）以神为交往对象的礼俗活动，如庙会、安土神、祈雨等；（2）以鬼为交往对象的礼俗活动，如祭祖、丧礼、迁坟等；（3）以人为交往对象的礼俗活动，如婚礼、贺庆礼（各类庆典）、宾礼（接待宾客）等。礼俗与礼仪都是人与其他对象交往的礼节仪式，其不同在于礼俗是民间的、非主流社会的礼节仪式，礼仪是官方的、主流社会的礼节仪式。礼俗与礼仪之间并没有不可逾越的鸿沟：礼仪来自礼俗，是礼俗的高级形式；礼俗上升为礼仪之后反过来对礼俗产生重大影响，礼俗又是对礼仪的模仿和简化。如汉武帝时为恢复礼制，招众儒议礼定仪，但由于古代礼仪因长期战乱而失传，以致“十余年不就”，不得不作出“因民而作，追俗为制”的决定，参照民间礼俗制定了国家新的礼仪制度。国家礼仪对民间礼俗又有着指导、规范的作用，礼俗的行使者往往也以自己的仪式接近国家的礼仪而感到骄傲，春秋时的“礼崩乐坏”，在一定程度上就是低等级对高等级礼仪的僭用与仿用。另

外,国家统治者也希望将国家的礼仪形式推及地方。当代陕北民间的传统礼俗活动在乡村和小城镇恢复得很快,有些地方甚至出现传统礼俗在现代复兴的发展趋势。现代恢复起来的陕北礼俗与古代礼仪虽然有两千多年的时间阻隔,但二者间的血缘关系依然隐约可见。陕北礼俗音乐的社会功效也是一种社会教育功效,其教化作用体现在丧礼、祭礼、婚礼、宾礼、贺庆礼等诸类礼俗活动中。

丧礼通过守灵、请灵、吊唁、开祭、侑食上祭、迎幡、迎纸火、撒路灯、祭孤魂、上话、顺灵、出殡、下葬等一系列仪式反复地强调这一种观念:死者的尊贵与重要。尽管死者生前的最后一段时间因年迈体弱,事实上成为一个家庭的负担,而且也可能因老年性疾病的困扰引起情绪或性格上的变化,不那么再招家庭和邻里街坊的喜爱,但在其死后的丧礼中,在音乐的背景下,人们哭诉的都是死者生前的种种功德和善行,人们谈论最多的话题也是死者在家庭、家族、邻里和社区中的重要价值以及他的去世意味着家庭、家族和社区的重大损失,其中当然也包括向死者的亡灵祈祷,希望他依然像活着时那样,对家庭、家族、社区予以关怀和庇护,并且还有请求他宽恕、原谅生前对他的种种怠慢和不周的意思。死者虽然不知,但活者深有感触,一场丧礼无异于一堂生动的尊敬老人的伦理教育课。音乐作为特殊的声音背景,将诸多情感抽象整合为符号化的音乐信息,贯注于人们的心灵中和记忆里。

祭礼的情况与丧礼相似,音乐伴随着祈雨、搬坟、祭祖、祭土神、保锁、过关等一系列祭祀仪式,传达着这样一种观念:祖先与鬼神的伟大。尽管谁也没见过祖先和鬼神,但音乐与仪式却一再强调它们的存在;强调它们有着超自然的力量;强调人们只要遵守善行,服从权威,就可能得到超自然力量的保佑,反之将会受到惩处。音乐同样起着抽象、整合这些观念,将其转化为符号化的声音信息,使之深入人心、存入记忆的作用。

婚礼主要有择亲、相亲、定亲、送日子、迎亲等仪式组成。婚礼音乐主要用于迎亲,少数人家在定亲和送日子时也有用鼓乐待客和造势的。迎亲时的音乐主要用于:(1)迎亲途中的造势与宣示;(2)途中路过桥梁、庙宇、岔道或偶遇出殡等不吉之事时的驱鬼除邪与禳解;(3)为“背新娘”“拜天地”“围饽饽”“抓四角”“上头”“祭祖”“开拜”等仪式营造氛围与音响背景;(4)为新郎新娘“拜席口”造势;(5)为娘婆二家的酒席待客伴宴。有音乐参与的各项婚礼仪式最主要的功效就是隆重而正

式地向社会宣告婚姻事实，对婚姻当事的双方家庭和婚姻的双方当事人形成广泛而强大的社会公证，从而对婚姻当事人形成强大的社会舆论约束和社会道德约束。婚礼音乐的社会教化作用在于通过隆重和正规的婚礼音乐，使婚姻当事双方增强婚姻的责任感和义务感；使已婚的参与者重温了一次婚礼教育，唤起他们对自己婚姻的珍视；对未婚的参与者进行了一次婚姻教育，使之认识到婚姻的重大以避免其某些行为的草率；还对所有参加婚礼的亲友进行了一次亲情和友情的教育，使各自和睦的亲情和友情关系得到了确认和巩固。

宾礼也就是招待宾客之礼，陕北民间的许多宾礼实际上是与婚礼、丧礼、寿礼、满月礼、周岁礼、贺人贵礼、贺功成礼等结合在一起的，宾礼此时也就统称为“待客”，往往指的是雇请鼓乐班奏乐的酒宴待客之礼。宾礼的主要社会功效就是亲和人际关系，被宴请者在被充分重视的同时提升对酒宴主人的尊重和敬重，进而使双方的关系更加亲密友善。

贺庆礼主要有春节期间的闹秧歌、贺生辰寿诞、贺人贵、贺开市、贺合龙口、贺暖窑等。有音乐参与的这些礼俗活动主要的社会功效就是帮助人们树立生活的信心，如春节期间的闹秧歌就寄托着新一年的期望和理想；贺生辰寿诞、贺人贵、贺开市、贺合龙口、贺暖窑等礼俗活动主要是为了巩固、确认、改善、提高亲友间的各种友好关系，使人与人的关系更加和睦友善。

陕北礼俗音乐的社会教化功能揭示出这样一条道理：音乐的社会教化功能是与相应的社会礼俗活动共同实现的。陕北礼俗音乐的教化作用与子夏所论古代雅乐的教化作用是同理同源的，子夏所论的周代雅乐就是与礼的仪式结合在一起的音乐，和当代陕北礼俗音乐一样，其社会功效是仪式与音乐共同实现的，如若单从音乐上寻找其社会功效无异于缘木求鱼，而求之不得却又无端指责子夏夸大其词，这些言论结合陕北礼俗音乐的现状来看就未免有些“以其昏昏，使人昭昭”了。

(原载 2010 年第 1 期创刊号)

作者简介：田耀农（1956—），男，安徽霍山人，杭州师范大学音乐学院教授，音乐学博士，主要从事民族音乐学和音乐教育学研究。

论伽达默尔的艺术经验观

张晓剑

伽达默尔自称，其学术生涯开始于对“艺术的合理性问题”的研究。^①在集大成的《真理与方法》以及诸多美学短文中，艺术问题看起来是展开其解释学理论的跳板，但往深里追究，依然可看出其服务于“艺术的合理性”这一主题。这样的人思途径，把伽达默尔同西方美学传统里的基本问题紧紧联系在一起。

众所周知，柏拉图最先以形而上的方式审视了美学中两个最基本的问题：美和艺术。对于前者，他提出了“美是什么”的问题，诱使后来的作答者身陷本质主义的泥潭；对于后者，他以其不具有真理及严重的道德后果而作了“伟大否定”^②，成为后代理论家捍卫艺术合法性时必须首先面对的一个问题。到近代，美学的重心发生了转移。随着人的主体地位的确立，关于主体审美状态的讨论取代了对“美本身”的言说，“审美体验”“审美态度”“审美感受”等说法纷纷登场。尤其是经由康德、席勒，美学获得了自身的根据，自主的“审美意识”理论得到了论证，其相应的结果是，审美与认识开始分离，艺术与真理无涉。

伽达默尔不能接受近代的这种理论立场。他认为，我们与艺术作品的照面，是不能用纯粹的“审美意识”“审美经验”来加以说明的，而是一种完整的“艺术经验”。他追随着海德格尔的步伐，试图做一种“克服美学”的努力。与海氏要克服自柏拉图、亚里士多德以来的“美学”不同，伽达默尔要克服的是18世纪后期以来的主观化美学。这种主观化美学，

^① 伽达默尔：《美的现实性：作为游戏、象征、节日的艺术》，张志扬译，生活·读书·新知三联书店1991年版，第1页。

^② 克罗齐：《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，王天清译，中国社会科学出版社1984年版，第4页。

建于主客二分的模式之上，默认了现代科学对真理概念的狭隘化，因而自动放弃了真理诉求，在科学主义、方法主义前节节败退。伽达默尔因此试图围绕“艺术经验”问题，提供出一个替代主观化美学的解释学方案。

一、反思审美意识

康德对于美学的贡献历来为人称道。是他首先追问了美学的认识论基础，提出审美判断的先验条件是合目的性，从而，按卡西尔的说法，“第一次清晰而令人信服地证明了艺术的自主性”^①。用通俗的话说，就是美学有了自己的地盘，美有了并立于真、善的根基。在他之前，“美学”的命名者鲍姆嘉滕是用美学来说明“感性认识”的。鲍姆嘉滕认为，审美是审“完善”，在感性个体上认识到完善性或不完善性；审美里具有真实性，“个体或个别事物所具有的审美逻辑的真表现出了可能达到的最高的形而上学的真”^②。而在康德这里，纯粹的审美判断被小心地与其他判断区别开来：纯粹鉴赏判断是不依赖于刺激和激动的、不依赖于完善性概念的、非关对象实存和概念而只以形式的合目的性作为规定根据的判断；审美愉悦是一种不带利害的愉悦，不同于快适的、善的愉悦。

康德由此确立起审美意识的自主性，但伽达默尔认为，把问题更推进一步的，是席勒。席勒对艺术王国和审美意识作了具体的说明。在席勒看来，“美的艺术的本质就是假象”，“只有当假象是正直的（它公开放弃对实在的一切要求），并且只有当它是自主的（它不需要实在的任何帮助），假象才是审美的”。^③“审美”因此就变成了审“假象”，审美意识能专门针对“美的假象”进行鉴赏，能专注于艺术的形式外观，而不把实在标准带进来。席勒明确说，“一考虑有没有实在性，就不算是审美判断了”，“在一部真正的美的艺术作品中，内容不应起任何作用，起作用的应是形式，因为只有通过形式才会对人的整体发生作用，而通过内容只会对个别的力发生作用。不管内容多么高尚和广泛，它对我们的精神都起限制作用，只有形式才会给人以审美自由”。^④ 按此说法，我们与艺术作品的照

① 卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1997年版，第175页。

② 鲍姆嘉滕：《美学》，简明、王旭晓译，文化艺术出版社1987年版，第50—51页。

③ 席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，上海人民出版社2003年版，第215、218页。

④ 同上书，第219、176页。

面就是把作品视为一个客体，专门针对其外观和形式进行观照，而不关心作品内容的“真”。

席勒美学有两个重要的结论。第一个结论是，艺术作品所呈现的假象世界对立于是实在——而在亚里士多德那里，艺术是自然的模仿或补充，或是实在的完善化。席勒在与实在的对立中铸造艺术概念，从而让艺术找到自己的立足点，确立起特有的自主的统治要求。第二个结论是，审美意识就是对这个不同于现实的假象世界进行鉴赏的一种能力。显然，席勒所指的审美意识是一种“教化”过的意识，它能专注于艺术形式而活动，使人摆脱本能式的生理反应而向精神性提升。

应该说，康德、席勒等人所确立的艺术（审美）自主性，成为后来现代主义运动的理论先声，也成为今天受过教化的人看待艺术的常识，艺术家甚至借此超脱于社会公共伦理之外。但是，在伽达默尔看来，这样的理论存在问题。首先，席勒分裂了审美王国与实在，创造了新的二元论。这样做会导致“美和艺术所提升的情感自由只是在某个审美王国中的自由，而不是实在中的自由”^①。如果艺术创造梦幻一般的假象，那么审美经验就必然跟失望经验相伴随，因为作品在我们觉醒后就失去其真理性。其实，历史上早有人反柏拉图而行之，肯定艺术的“造假”功能、肯定情感的价值，以之作为艺术存在合理性的最大根据。席勒的审美教化理想虽然要复杂得多，但是他避开艺术的真理问题，将审美特性的存在论规定推至假象上，其实是确认了这样的理论前提：真理只存在于有“方法”保障的科学领域。

其次，席勒的审美意识理论是一种抽象，其后果是进行“审美区分”：撇开作品所从出的世界，抛弃作品里的目的、作用、内容意义等非审美因素；还能分离出原型（文学脚本、乐谱）和表演。审美意识能到处去实现这样的审美区分，并能“审美地”观看一切事物。于是，一个作品是否是“艺术的”，仅在于它接受了观赏者的审美意识的检验，仅在于审美意识发现其中存有审美质量（形式方面的因素）的东西。伽达默尔认为，这是单独从审美质量出发进行选择的抽象，它是在“审美体验”的自我意识中实现的。^②很明显，审美意识分享了现代意识哲学的成就，

^① 伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2007年版，第118页。

^② 同上书，第121页。