



MUSICOLOGY
IN CHINA

2

1987

中國音樂學

MUSICOLOGY IN CHINA

中国音乐学

(季 刊)

1987 年第 2 期 (总第 7 期)



中国艺术研究院音乐研究所

《中国音乐学》编辑部 编

文化艺术出版社

为本刊自办发行暨在全国各地新华书店开办零售

告 读 者

本刊自1985年12月创刊以来,在国内外音乐文化界产生了重要影响。由于各方面读者的热情关心和大力支持,发行面正不断扩大,发行量正日益增长。

为办好发行工作,我刊专设发行处。1986年9月起,发行处已正式投入工作:

(一)征求1987年全年四期的订户;

(二)开办自创刊号起已出版各期的邮购;

(三)收订1986年合订本(含创刊号)。

我刊为非赢利性的学术刊物,得到国家的财政补贴,故1987年本刊的开本、篇幅不变,每期定价仍为1元,全年4元(如需挂号,另加6角);补订1986年全年(含创刊号)共5元(需挂号加7角5分);1986年合订本(含创刊号)每本9元(含装订费和挂号费)。如蒙订阅,请将刊费直接邮汇至北京东直门外新源里西一楼《中国音乐学》发行处,并在汇单上写明订户名称和详细通讯地址,在汇单附言栏内写明所订种类和份数(不必另行来函说明)。字迹务求清楚,帮助我们提高邮寄的效率和准确性,避免误投。请勿在来信中夹寄现金。如需开具发票,请在汇单附言栏中一并注明。

本刊已由新华书店北京发行所承办零售业务。读者可到当地新华书店零购或登记。全年订阅者,仍须向本刊发行处预订,以便保证供应。

《中国音乐学》编辑部

中国音乐学 (季刊)		一九八七年第二期	
MUSICOLOGY IN CHINA		(总第七期)	
		北京市期刊登记证第1291号。国内外公开发行	
编 辑 者	中国音乐学编辑部 (北京东直门外新源里西一楼)	出 版 者	文化艺术出版社 (北京前海西街17号)
顾 问	缪天瑞	印 刷 者	北京通县潮白印刷厂
主 编	郭乃安	发 行 者	《中国音乐学》发行处 (北京东直门外新源里西一楼)
副 主 编	吴毓清 居其宏	零售代销处	全国各地新华书店
编辑委员	伍国栋 吴毓清 苗 晶 孟宪福 居其宏 郭乃安 缪 也 魏廷格	邮 购 处	文化艺术出版社邮购部
		国外总发行	中国图书进出口总公司
本期四月十五日出版		定价 1 元	

音乐的可知性

- 音乐心理学笔记……………茅原(4)
- 音乐审美中情感情绪问题的研究……………修海林(11)
- 音乐听众分类的理论与实践……………曾遂今(21)

关于音乐美学哲学基础、对象、方法的讨论……………(31)

为什么要研究音乐美学的哲学基础(王宁一)、对象与基础(蓝帆)、音乐美学哲学基础的自我反思(茅原)、音乐美学的多元化(高为杰)、“反映论”与“主体论”(修海林)、杂谈音乐美学的哲学基础(罗小平)、音乐美学哲学基础之我见(居其宏)、音乐美学随想(魏廷格)、“新潮”作品研究与音乐美学(王安国)、音乐审美主体能动的丰富性(乔伦)、我们面临的抉择(韩钟恩)、值得注意的简单化倾向(费邓洪)、开放·实证·支点(金兆钧)、音乐的运动形式与人类的情感体验(曹利群)、听觉美感心理——音乐美学的“黑箱”(谢嘉辛)、美学理论需要学术民主(赵复泉)

回顾与思考

变更·探索·趋势

- 我国新时期的交响乐等器乐创作……………梁茂春(61)

-
- “务头”考……………冯洁轩(71)
-

屈家营“音乐会”的调查与研究……………薛艺兵 吴 犇(81)

吟唱史诗不同于说唱曲艺

——关于少数民族曲艺的思考……………黄 林(97)

我国民间多声与西方近现代音乐……………樊祖荫(104)

治 学 点 滴

新年话旧

——关于辑译中国古代音乐史料……………吉联抗(114)

中国音乐词汇汉译英的一些问题……………莫德昌(118)

争 鸣 论 坛

“现代技法”与中国现代音乐创作……………舒泽池(122)

对本刊发表论文的反应

关于反面音乐形象的质疑……………秋 阳 晓 弘(134)

美索不达米亚音乐研究的发展史和有关资料

……………〔伊拉克〕苏比·安韦尔·拉辛德 王昭仁译(136)

封面设计 华 能

图谱绘制 于 洁

版式设计 魏 磊

编 务 刘珊珊

MUSICOLOGY IN CHINA

中国音乐学

(季 刊)

1987 年第 2 期 (总第 7 期)



中国艺术研究院音乐研究所

《中国音乐学》编辑部 编

文化艺术出版社

音乐的可知性

- 音乐心理学笔记.....茅原(4)
- 音乐审美中情感情绪问题的研究.....修海林(11)
- 音乐听众分类的理论与实践.....曾遂今(21)

关于音乐美学哲学基础、对象、方法的讨论.....(31)

为什么要研究音乐美学的哲学基础(王宁一)、对象与基础(蓝帆)、音乐美学哲学基础的自我反思(茅原)、音乐美学的多元化(高为杰)、“反映论”与“主体论”(修海林)、杂谈音乐美学的哲学基础(罗小平)、音乐美学哲学基础之我见(居其宏)、音乐美学随想(魏廷格)、“新潮”作品研究与音乐美学(王安国)、音乐审美主体能动的丰富性(乔伦)、我们面临的抉择(韩钟恩)、值得注意的简单化倾向(费邓洪)、开放·实证·支点(金兆钧)、音乐的运动形式与人类的情感体验(曹利群)、听觉美感心理——音乐美学的“黑箱”(谢嘉辛)、美学理论需要学术民主(赵复泉)

回顾与思考

变更·探索·趋势

- 我国新时期的交响乐等器乐创作.....梁茂春(61)

-
- “务头”考.....冯洁轩(71)
-

屈家营“音乐会”的调查与研究……………薛艺兵 吴 犇(81)

吟唱史诗不同于说唱曲艺

——关于少数民族曲艺的思考……………黄 林(97)

我国民间多声与西方近现代音乐……………樊祖荫(104)

治 学 点 滴

新年话旧

——关于辑译中国古代音乐史料……………吉联抗(114)

中国音乐词汇汉译英的一些问题……………莫德昌(118)

争 鸣 论 坛

“现代技法”与中国现代音乐创作……………舒泽池(122)

对本刊发表论文的反应

关于反面音乐形象的质疑……………秋 阳 晓 弘(134)

美索不达米亚音乐研究的发展史和有关资料

……………〔伊拉克〕苏比·安韦尔·拉辛德 王昭仁译(136)

封面设计 华 能

图谱绘制 于 洁

版式设计 魏 磊

编 务 刘珊珊

●茅 原

音乐的可知性

——音乐心理学笔记

意识是存在的反映。“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在，而人们的存在就是他们的实际生活过程”^①。

人类欣赏自己创造的艺术(意识形态的一种)，意味着意识的分化或者说人类这个大“我”的分化，一个“我”分化为两个“我”，一个是欣赏主体的我，另一个是被欣赏的客体即客体化了的我的意识形态。一旦艺术作为人的对象而存在，人与艺术这个对象就构成一定的关系，大体说来，这种关系如同人与客观环境的关系一样，是三重的：一是反映关系，其中区别着真实的与虚假的反映即真与假；二是利害关系，其中区别善与恶；三是审美关系，其中区别着美与丑。固然，审美关系在艺术活动中具有重要意义，但它不能脱离其他关系孤立自在。只要真正接触了对象，反映对象的事实就已经发生，而且人们会根据这对象对自己(广义的自己包括自己的阶级在内)的利、害而取不同态度。

音乐和其他艺术一样，它反映生活，但不仅是反映生活。在人和音乐的每一种关系里都需要专门研究的问题。这里，我给自己提出的任务是：求助于心理学的研究成果，来探索音乐反映生活是怎么可能的？人们认识音乐是怎么可能的？即音乐的可知性是怎么可能实现的？

一、从想象到记忆、遗忘

人们都承认，音乐艺术离不开想象，心理学的研究也指出创造性想象是一切成功的艺术的、科学的创造发明必须的条件之一。这符合事实。当作曲家进入创作过程的时候，在他的神经中枢，发生的并不是一种实象而是与实象对应的虚象。实象就是客观对象正实在地作为外界刺激物条件下，大脑作出的反应；而虚象则是外界刺激物已经不存在了(已经过去了)的情况下，即不在外界刺激直接刺激下发生的大脑兴奋场。作曲家并非面对着客观对象的直接刺激，这些对象只存在于他的想象之中。即使有些作曲家在实际参加战争的过程中写战争，也不是对实象的摹写，而是“借助改造表象的个别方面而创造出来的”，改造表象的创造思维本身就是想象^②。

想象尽管发生在人的头脑之中，对于人来说，却也是一个刺激物。如果说，恩格斯曾指

出的“饥渴的感觉”对于人是一种生理的刺激物^③，那末，想象对于人来说，就是一种心理的刺激物，它必然有情绪或情感的发生相伴随。这一点已被许多心理学家所肯定。泽尼科夫斯基的情感双重规律就是表述想象与情感总是联系在一起构成双向交流关系的，实验证明，可以先感到迫害，后产生恐惧，也可以象固执性恐惧病患者那样先感到恐惧，后臆想出迫害，换句话说，可以由情绪引起想象，也可以由想象引起情绪，臆想不是无故发生的，有它的远因，是以在记忆中保留下来的表象为基础的，因为是带有荒诞的性质，所以心理学中把想象与幻想、臆想加以区别，这是属于内容上的区别，而就其只是大脑储存的各种表象的重新组合的存在方式而言，它们之间又是一致的。

尽管不排除艺术创作过程中发生初级形式的无意想象(不随意想象)的可能性，但是，艺术创作基本上是依靠高级形式的有意想象即随意想象进行的，一般说来，想象是沿着一定线索而发展为一定的规定情景，这种情景对于人来说，也是一种刺激情景。情绪的产生正是对于刺激情景作出的反应。阿诺德(M.B.Arnold)提出的看法：对于刺激的评价与估量是在大脑皮层上产生的，情绪是由这种评定引起的，“这种估价的实质是刺激情景对人具有什么意义，它是否符合人的需要、愿望和渴求”^④，是比较公允的。这使我们想起贝多芬哀格蒙特序曲中的胜利进行曲和李斯特匈牙利狂想曲第六首最后部分的狂欢的舞蹈场面，那胜利的前景不正是由于符合民族解放的渴望而爆发出了激情吗？

这样一来，情绪不管带有什么程度的模糊性，它与思想之间并无不可逾越的鸿沟，而所谓“评价与估量”则分明是思考的过程，这种模糊性中就存在着相对的明确性，有时甚至相当明确。或者说，透过情绪的折光，除了情绪之外，还暗示了什么东西，这当然要根据实际情况来判断，不是任何作品都具有同样的公式。

想象是以记忆为基础的。记忆表象的重新组合即是想象，没有记忆中的表象储存，想象便无以发生，而记忆则是以生活经验为基础的，没有反映过的东西，便不可能进入表象储存，由此可以看到艺术想象归根到底是现实生活的反映这一条线索。艺术想象的贡献在于表象储存并非单纯自身的重新组合而且是溶于艺术形式的创造性地重新组合。

不管是感知形象的记忆、语词概念的记忆，情绪的记忆、运动的记忆，都是信息的输入、编码和储存，并且，这些储存还可以重新提取即使之重现于大脑的有关神经元之间的暂时联系。

形象的记忆不是单纯指视觉形象的记忆，心理学中“形象记忆”包括诸如形状、体积、颜色、声音、气味、质感以及触感、痛感、舒适等等在内，所有这些，都可以识记、保持和回忆，并且以表象（意象即表象）的形式进入储存，所以又叫“表象记忆”。至于语词概念的记忆，语词概念本身是抽象概括，“月季花”并不专指某一株月季花，而是泛指一切月季花，可是当你写或看到“月季花”的时候，你脑子可能想的是你自己种过的或见过的月季花，就是说，词是“带着形象走”的。它不是表象记忆，但与表象记忆可以建立暂时联系。

记忆和经历过程中的注意有着紧密的联系。在反映事物的时候，可能有注意、不注意、似注意、似不注意各种现象，因而印象深度、广度、清晰度各不相同，即使当时很注意、印象也很深的表象，也是经过了抽象即抛弃了次要属性仅仅抓住主要属性的表象。值得研究的是在经历过程中不太注意的对象，也会反映在人的头脑里，而且作为表象进入储存，这种无意识记，储存到潜意识中去了，这种潜移默化接受影响的情况，不但生活中常见，就是艺术

活动中也经常起作用,所谓背景性音乐即商店或工厂经常播放而并不打算什么人真正注意去听的那种音乐,也在发生潜移默化的作用。

有意识记也好,无意识记也好,都有遗忘与之形成矛盾。有些东西遗忘了也许就永远不能再回忆起来。我们注意的正是在遗忘背后是什么?马可同志一九五八年给我说过的一段关于他的创作为什么具有民族风格的经验之谈,分明与创作心理有关:“必须大量背诵民间音乐,背过之后,不要担心你会忘掉一些,在创作时,那些似乎已被忘记的东西,不知什么时候,就会自动跑出来帮你的忙。我有时写东西,就遇到这种情况,又象这个,又象那个,又不象这个、又不象那个,总之,与民间音乐有着千丝万缕的联系”。原来,那些似乎被忘记的东西转入了潜意识。在一定条件下,它又活动起来,从潜意识又上升到意识领域。看来,有的科学家把潜意识比作信息储存库,是有道理的。遗忘只是一个现象,它掩盖着意识和潜意识之间的相互转化。潜意识也叫无意识^⑤。按照荣格的说法,上面的例子属于个人无意识,那么,荣格的集体无意识即包含着连远祖在内的过去多少年代所累积起来的那些影响的记忆仓库,至少包含着与历史的心理积淀类似的合理成分,至少我们也能发现分子遗传学在脱氧核糖核酸与核糖核酸方面的研究,已经证明“某种程度的形状知觉是生来就有的”^⑥。后得遗传及后得性的迁移(“把由训练过的动物身上抽出的RNA〔按即核糖核酸〕注射到未受过训练的动物身上,后者便表现出习得的行为”^⑦。)证明了经验的可遗传性与可迁移性。“现代自然科学已经把全部思维内容起源于经验这一命题加以扩展,以致把它的旧的形而上学的限制和公式完全推翻了。由于它承认了获得性的遗传,它便把经验的主体从个体扩大到类;每一个体都必须亲自去经验,这不再是必要的了;它的个体的经验,在某种程度上可以由它的历代祖先的经验的结果来代替”^⑧。恩格斯的确在这里没提到无意识。我们从奥夫夏尼科—库利科夫斯基的艺术心理学见解中,都看到了关于经验提供给思想的东西会隐藏在无意识领域的表述:“我们的思想心灵却是一辆什么东西也掉不下去的大车。车上的货物都安放得很好,而且隐藏在无意识的领域里”^⑨。我们可以这样推论:集体的经验转入无意识领域,并进入后得遗传,这至少是民族文化心理素质形成过程中的一个组成部分,其另一更重要的部分是由个体后天的社会性原因构成的。

无论是意识的哪一个领域发生变化,归根到底是主客观两种刺激物作用于有机体的结果。我想,巴甫洛夫的学说或许能给我们一些启示。

二、异质异构多一同态对应

信号刺激构成一定的系统,与之对应的一方即接受信号刺激的大脑皮层中也就建立起一定的反射系统,这种反射系统就叫信号系统,“对信号刺激发生反应的皮层机能系统,称为信号系统活动”^⑩。

一切具体的物理属性的信号即第一信号,以这类信号建立起来的条件反射系统称为第一信号系统,第一信号系统占优势的人,被巴甫洛夫称为艺术型的人,这是一种才能的类型。

语言、文字这种信号是对具体的第一信号的概括,是第一信号的信号即第二信号,对于第二信号发生反应的皮层机能系统称为第二信号系统。第二信号系统占优势的人,被列入思维型这一才能类型。

第一信号系统是人和高等动物所都具有的,第二信号系统是唯独人类才具有的。但是,

由于两个信号系统相互作用，人的第一信号系统就区别于一般高等动物的第一信号系统，“人的心理活动是以第二信号系统为主导、两种信号系统的协同活动”^⑩。这一点非常重要，艺术活动绝不仅凭感情和直觉，如果说第二信号系统为主导是指人类总体或个体活动的总体而言，那么，两种信号系统的协同活动、相互作用就渗透到每一个人的活动的各个环节中去，人的感情中包含着判断，而判断正是两个信号系统协同活动的结果。

“有意识的和无意识的生活的一切活动，就其发生的方式而言，都是反射”^⑪。

巴甫洛夫把反射分为两类：无条件反射与条件反射。无条件反射指生物本能性质的反射，吃、喝、性行为、保护自己之类，是不需训练自然会作出反应的。条件反射是在后天习得中形成和发展起来的，而且“条件反射归根到底是在无条件反射的基础上建立起来的”^⑫。

建立条件反射的过程，可简单的表述为：同时发生的两种刺激，在大脑皮层的不同区域引起两个兴奋中心，两个兴奋中心之间形成暂时联系，不断反复之后，单独遇到刺激A，就能同时发生与刺激B的暂时的联系，即刺激A这一条件信号的作用引起对于B的联想过程，比如，练习五线谱视唱即是建立条件反射的过程，眼睛看到的谱子就是信号A，耳朵听到的歌声就是信号B，不断反复后，看到谱子就如听到歌声，听到歌声就如看到谱子，这就是暂时联系“接通”了，没有经过足够的训练，看到谱子也听不到声音，就是尚未建立起条件反射。已经建立了的条件反射如长期不练习，暂时联系的“接通”也会中断。“巴甫洛夫把联想称为‘主观现象间的联系’并且认为联想‘与暂时联系的生理学事实、与大脑皮层各点间道路的接通相符合，这样就造成心理与身体的、主观与客观的接触（或者说得更确切点就是综合和同一）的巨大机会和时机’，正是在这个意义上，暂时联系被认为是心理的，又是生理的”^⑬。

联想的心理链锁反应的生理机制就是暂时联系的生理的链锁反应，二者是同步的，两种链锁反应之间也建立了条件反射，因而也被大脑皮层综合在一起，建立了相互依存、相互联想的暂时联系，这样，暂时联系就成了心理和生理之间的媒介。

音乐美学上长期没有解决的一个问题即感觉和感情，一个是生理的、一个是心理的，它们之间是如何联系起来的呢？结果是在生理心理学中才找到回答，音乐振荡耳膜的生理感觉，怎么与感情联系起来了呢？因为感觉与感情的同步现象不断地反复接通了暂时联系。

但是，首先要说明音乐与现实生活的联系，才谈得到音乐与感觉之间的联系，感觉与感情之间的联系。

任何两项事物之间只有通过一定的媒介才能建立联系，这种媒介就象逻辑学中的“中项”，它必须是大、小前提都含有的因素亦即与两项事物都有联系的东西。暂时联系其实就起中项的作用，它把A与B两个刺激信号联系起来了，音乐与现实生活之间也必须有一个中项，否则便不可能建立联系。

客观存在的现实世界与音乐之间的中项，是运动的力度状态，音乐所反映的范围决不仅仅是听得见声音的事物，音乐所反映的面要宽阔得多，有物质的地方就有运动，我们的世界就是运动的物质、物质的运动。包括心理活动也是大脑这个物质器官的运动。凡运动都有一定的力度状态，音乐的高低、长短、强弱、快慢，正是运动的力度状态。音乐与它反映的对象是不同质的，也不应当是同构的，绘画可以与对象同构，画面上的双曲拱桥与生活中的双曲拱桥有同构关系，这一点音乐无能为力，音乐与它所反映的对象之间的联系主要在于共同的运动的力度状态方面。现实生活中的不同事物可能具有共同的运动状态，这使音乐反映的

对象就不可能是唯一的,而只能是一类或多个,音乐中的一种力度状态与生活中的多种事物的同一种运动的力度状态相对应,这种关系,我们叫它“异质异构多一同态对应”。这就是音乐能引起生活联想的那一个中项或者叫联结点。

心理学证明了人的感受器是一种能量的转化器,声、光、气味等刺激感受器,最初是引起感觉细胞中的物理或化学变化,这种物理或化学变化又激起传入神经纤维的生物电变化,就是说不管原来是什么刺激都要转化为神经活动的能量,机械能或化学能转化为生物电能。就是说,不同渠道传来的刺激可能转化为同样质的生物电,即超越了质的差异取得共同的运动形式。这就是各种渠道传来的信息所以能够建立联系的中项。

传入神经将信息传给大脑,大脑再通过传出神经向感受器发出生物电脉冲,指挥外部器官作出反应,作出的反应又向大脑发出返回的信息,这就是反馈。不断地传入和传出,就校正着大脑的反应,调整着人和环境的关系。

这样,不同渠道传来的信息通过都转化为生物电这一事实,保持着异中有同、同中有异的关系,而且可以通过生物电脉冲的共同的力度状态建立联想。这种力度状态并不要求全面地一致,只要其中一种特殊性上表现出的一致,就可以当作中项,这一点特殊性正是信息的真髓。为什么大江与历史构成联想,其信息真髓在“长”这一点上交融起来了;为什么暴风雨与战斗构成联想,其信息真髓在“剧烈运动”这一点上交融起来了;为什么月光与爱情构成联想,其信息真髓在“柔和”这一点上交融起来了。音乐依靠自己的运动特点,捕捉生活中对象的运动的力度状态,同样可以抓住对象的信息真髓,创造出的音乐的信息真髓与之交融,这就是音乐与生活的联想可能发生的关节点。

音乐以声音的运动的力度状态代替了对象的特有质量的运动的力度状态,这是对于对象的特有质量的扬弃,同时,与对象的运动的逻辑则构成同态对应,这样一来,音乐就不能直接反映对象本身,而只能反映对象的运动过程。好象是不能直接说出主语而主语只能以暗示的方式说出的一句话,这是能够理解的一句话吗?心理学中的关系反射回答说:可以理解。

“在关系反射中,刺激物的全部组成成分或部分组成成分被其它新刺激物替换的时候”,比如,以声音代替光线的刺激,“只要各成分间仍保持着原来的关系”,新组成的刺激物仍然能使接受信号的主体产生同样于原来的刺激的反应。“在这里,原来刺激物的各组成成分的绝对标志是没有重要意义的,起作用的是各成分之间的关系”。关系成了条件反射的刺激物,把神经的暂时联系“接通”了。“关系反射是对关系的概括的反映”^⑮。

音乐对现实生活正是一种概括的反映。有人问,为什么不可以把爱格蒙特序曲叫作威廉退尔序曲呢?我们说,既然萨拉班德节奏是与西班牙相联系的而阿尔卑斯山上的号角是与瑞士相联系的,人们就不可以把尼德兰人民反抗西班牙的斗争换成瑞士人民反抗奥地利的斗争。不过,就关系反射的可能性来说,提出调换题目的问题是有一定根据的,的确在运动的逻辑关系上两首作品之间有某种相似或相近,发生另一种联想的可能性是存在的。比如,怎样区别花木兰和穆桂英、王昭君与蔡文姬呢?概括性的反映本身就是一与多的对应关系,只要在这一范围之内,合理的联想自然不止一个。联想的发生是从创作到演奏到欣赏、评论的整个过程中都会发生的,音乐不能明白地说话,只能暗示,音乐中不能说出来的主语是在演奏者和欣赏者的理解中予以补足的,正确地理解音乐中的暗示,就可以循着一定的方向,尽管可以作出不同的联想。布鲁道娃说得对,要想理解音乐语言,“通过‘辞典’的途径来掌握意义是

行不通的。必须走另一条——联想的——道路”^⑩，尽管联想是可能通向歧途的路。

三、在主客体之间的中途

格式塔学派的苛勒，根据对黑猩猩的智力行为的测验得出结论，认为动物表现的行为不是对单个刺激的反应，而是对问题情境中多个刺激的关系的认知性的反映，亦即完形反应。音乐信息也是复合信息，它也是以完形的整体起作用的，只是为了表述的方便，我们才将它们分割开来。让我们通过对音乐语言的基本因素：高低、长短、强弱、音色的分析，来看一下音乐所能作出的运动的力度状态。

音高决定于频率。运动的波动性也包含了一定的频率，这就是每秒钟出现多少次波形的这一个方面。现实生活中的事物运动的频率的变化逻辑为旋律型方向和音程远近的变化逻辑提供了生活原型。长短即时值决定于运动的时程。在整个运动过程中，随时变化着局部时程的整齐一律的性质，现实生活中事物运动的时程的变化逻辑为音乐节奏的变化逻辑提供了生活原型。强弱或音强决定于振幅。运动的波形的最大幅度即是振幅，振幅愈大，音愈强，反之，则音愈弱，现实生活中事物运动的振幅的变化逻辑为音强的变化逻辑提供了生活原型。音色决定于振动形式。所谓振动形式就是运动的波形，声音的振动必发生一定的波形，周期性的正弦曲线形式的振动，构成乐音，非周期性的音波振动，构成噪音。声音产生的波形在产生基本音的同时也产生不同的陪音，陪音的数目和相对强度不同，音色也就不同。现实生活中对象的运动波本身也在大波形中包含各种小波形，它们为音色的变化逻辑提供了生活原型。

这一切，构成音乐与它反映的对象之间的联系。从这里，我们理解到音乐的不确定性为什么受到相对确定性的制约？由此及彼的联想就是通过这些联系发生相对定向的过渡的。主体的不同的情况决定着联想之间的差异，客体的稳定性限制着这种差异，差异的限制与反限制的矛盾，正发生在主客体关系之中。当然不是音乐一切照样模仿生活对象运动的力度状态，音乐是艺术创作，它必须将生活原型加以变形，构成自己的美的形式，而这已经属于创作心理的分析范畴，需要专题来研究了。

这种多对一的关系之中，“多与一”是一个浮动的比例，很象概念的内涵与外延的关系，内涵愈小，外延愈大，内涵愈大，外延愈小，音乐中规定性愈具体而繁多，其联想范围愈小，音乐中规定性愈概括而简约，其联想范围愈大。例如，比较单纯的欢快的音乐往往可以联想到丰收、节日、婚礼、胜利等等，应该说，这些联想都是合理的。当然完全可能出现不符合作品本质特征的联想，但就如生活中可能发生误解一样，并不足以证明事物是不可知的，只能说主观反映不符合客体存在。

根据条件反射的事实，应该承认从生活音调进入音乐逻辑形成音乐音调的理论的合理性，既然哭泣的声音与悲哀的感情在现实生活中已经建立了条件反射，联想的暂时联系是容易接通的，因而，也是容易使人理解的。这种理论的局限性就在于如果音乐音调的形成，必须以生活音调为前提，它就把音乐的反映面限定在一个较小的范围之内。事实上，更多的情况下，我们找不到音乐音调与生活音调的对应，而只能找到运动的力度状态的对应，音乐反映的对象也并不局限于听得见的东西。

联想与想象不是同一种心理活动，联想只是暂时联系的复活，而想象则是把过去经验中已经形成的那些暂时联系进行重新组合借以创造新形象的过程。不过联想与想像在暂时联系

的基础上统一起来,在表象活动这一点上又是一类心理过程。在艺术实践中,它们总是经常联系在一起的,成功的艺术活动(无论是创作、表演、欣赏还是评论),总是离不开创造想象的。这样,我们就回到了“情感的双重规律”,想象作为心理的刺激物,必然引起感情的活动。感情这东西不是呼之即来的,是在一定的规定情景下的心理反应,它既与有意识也与无意识有关,人们常常喜欢某种事物,却说不清楚喜欢的理由。在欣赏活动中是作品激活了听众的感情,而不是听众自己选择了某种感情,这些心理活动都是可以在研究主体与刺激物之间的历史性、社会性的联系中得到回答,因而是可知的。

千百年来的历史事实是人们被音乐激活了感情,人们直觉地相信音乐是现实生活的反映,但是,人们要求实证。这是一个哲学上的老问题,人们能够相信自己的主观感觉吗?又得靠实践检验,而艺术实践又离不开主观感觉,这样一来,由此而得到的结论就还是一个尚待证明的命题,这就构成了一个兜不完的圈子。问题的症结点在什么地方呢?皮亚杰是对的,他说:“认识起因于主客体之间的相互作用,这种作用发生在主体和客体之间的中途,因而同时既包含着主体又包含着客体……一开始起中介作用的并不是知觉……而是可塑性要大得多的活动本身”^⑩。问题就在于实证过程中假如排除了主观条件,我们就不可能得到符合实际的结论。最彻底的客观主义可以怀疑糖是甜的、盐是咸的,因为这些判断都只是根据主观感觉而得出的,并非客观存在的本身,他们要求排除主观干扰去研究客观存在本身。而对于主客观相互作用的现实存在要求排除主观条件加以实证,这能引出什么结果呢?一切主观感觉都不可信,那还有什么实证可言?实证是人凭借感觉来进行的,这就是说:“不可以实证”。

看来,从哲学、社会学、心理学多角度地研究音乐美学,是必要的,单独的社会科学或自然科学的研究都是不够的,需要跨领域的研究。从现况看,我们的薄弱环节之一就是音乐心理学这个边缘学科。这也就是我不自量力,勉为其难的初衷。

【作者附言】 本文得益于杨洸同志译文良多,特此致谢。

① 《马克思恩格斯选集》,卷I,第30页《费尔巴哈》。

② 曹日昌《普通心理学》上册第282页。

③ 《马克思恩格斯选集》,卷IV,第228页《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。

④ 同②下册60页。

⑤ 杨清主编《简明心理学辞典》第25页。

⑥ 〔美〕R.F.汤普森主编《生理心理学》,转引自西北师学报,社科版,1985年第三期李丕显《论美学中介》。

⑦ 舒尔茨《现代心理学史》第392页。

⑧ 《马克思恩格斯选集》,卷III,第564—565页《自然辩证法》。

⑨ 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》第6卷第24页,转引自维戈茨基《艺术心理学》第363页。

⑩⑪ 全国九所综合大学编《心理学》第183页、第185页。

⑫ 〔俄〕《谢切诺夫选集》人民卫生出版社1957年版第222页《脑的反射》。

⑬⑭⑮ 同②第24页、第55页、第60页。

⑯ 〔苏〕布鲁道娃《艺术知觉的本质与结构》,据杨洸译稿。

⑰ 皮亚杰《发生认识论》中译本第22页。

〔编辑部收到本文日期:1986年12月15日〕

作者简况:茅原,男,1928年生,现在南京艺术学院音乐系工作。

●修海林

音乐审美中情感情绪问题的研究

引言

在心理学领域,情感情绪问题被许多心理学家看成是心理学研究的主要工作。尽管从古到今,这一探索人类精神世界之奥秘的课题吸引了不少学者的注意、倾注了他们的聪明才智而不时闪现出智慧的火花,然而这一令人困惑而又具特殊困难性的课题仍然存在着大量需要给予科学解答的问题。在音乐美学领域,结合音乐审美心理的研究,也有一些美学家、艺术家曾对情感情绪问题作过一些思辨的分析和一些直观的、具体的描述,但始终未能从科学的角度给予令人满意的解答。再从目前国内音乐美学发展的现状看,尽管在过去相当长的时间内,借用于文学创作理论而造成人们音乐审美观念某种混乱的“音乐形象”说已遭到有力的批驳,但是,更为普遍的是,在一般音乐欣赏,介绍文章与音乐创作、表演理论中,“形象”说仍然似是而非地存在着。此外,音乐美学研究本身也早已向我们提出研究这一课题的必要性,例如在多次音乐美学讨论会与古代音乐美学思想研究、甚至民族音乐学研究中,都不断触及到“什么是音乐”、“音乐表现什么”和“音乐能够

表现什么”这些几乎难以回避的问题。由此看来,音乐美学如果不能在丰富而生动的音乐审美活动基础上对情感情绪问题以准确的把握,那么,不仅音乐美学研究本身很难作为一门科学深入下去,甚至与此相关的音乐诸学科(包括音乐史学、音乐社会学、音乐教育学、音乐创作与表演艺术理论)的发展都会受到影响。当然,与其在这里竭力提醒别人注意,不如自己先作尝试。“抛砖引玉”为人所常言,本文意亦如此。

一、音乐心理学中的情感情绪问题

音乐美学尤其重视审美中音乐的心理效应及音乐与人的心理结构关系的研究。从学科发展的历史看,音乐美学真正作为一门独立学科建立起来,是在十九世纪下半叶,而这也正是曾于几个世纪内在哲学和自然科学领域发展起来的心理学,分化为独立的知识领域的科学体系的时期。心理学的发展,在艺术科学领域促进了音乐心理学的发展。因此,音乐审美中情感情绪问题的探讨,也势必以心理学的研究成果为重要理论依据。

(一)情绪的心理机能

本世纪六十年代以来,随着情绪的认知理论的兴起,使情绪的研究涉及情感的本质,扩展了这一问题在整个心理学中地位的视野,具有重大的基础理论价值。对情绪的神经、生化及心理机制的认识,心理学研究为我们提供了大约四个方面的重要认识。而其中的每一种认识,都同音乐审美中的情感情绪问题有着最直接而至至关重要的联系。这四个方面的认识是:

(1)作为“感情状态的扰乱”的情绪

依照默里(Murray,1888年)字典,情绪(emotion)一词来源于拉丁文e(外)和movere(动),意味着活动,骚动,扰动,并用于严格的物理学上的意义。后逐渐转到用于个体的激烈的精神状态之扰动。如“满足的快乐一般称之为一种emotion(情绪)。”现代心理学理论从信息传递的角度认为,在有机体处于适宜协调状态时,环境信息不适宜的输入产生了扰乱而体验到情绪。所以,心理学家认为,情绪是体验、又是反应、冲动,是以特殊方式表现心理的东西。它的表现有和缓的和激烈的,细微的和强烈的,轻松的和紧张的等诸多形式。与音乐审美心理有关,中国古代嵇康关于“声音之体,尽于舒疾,情之应声,亦止于躁静”的认识,西方近代汉斯立克关于音乐以其“高涨”、“减弱”引起听者“生理上的激动”的看法,都是把音乐对人的影响仅看作是一种情绪上的体验,或者说是种骚动和扰动。

(2)与认知因素相关的情绪

现代心理学的认知学说是情绪理论发展的重要阶段,它主张情绪起源并依赖于个性对环境事件的理解、记忆、态度和动机。强调决定一个人产生这样或那样的情绪,或同一事件对不同人产生不同的情绪,或同一事件在不同时间条件下对同一个人产生不同的情绪的,是人对环境事件的评估、愿望、记忆中的经验等等,统称之为认知因素。这不

仅提示了大脑皮层在情绪中有重要作用,并将大脑最高级中枢的认识活动和在脑中储存的经验与情绪不可分割地联系起来。与音乐审美心理有关,嵇康提出的“理弦高堂而欢戚并用”的独特音乐审美心理现象,同一人在不同年龄对同一乐曲的不同审美感受,也都揭示了在音乐审美的情感体验中,审美主体的生活阅历、艺术修养、欣赏趣味等认知因素的作用。

(3)情绪与心理结构的不平衡状态

现代心理学中关于情绪的“不协调”观点认为,情绪是当环境信息与脑已建立的内部模式处于足够的和不一致和不协调的时候发生的,这实际上是说明情绪的产生恰恰意味着有机体内部的某种不平衡状态。普里布拉姆(K·H·Pribram)在六十年代末总结了大量生理学和神经心理学研究成果,提出此论点。这种学说认为,有机体通过神经系统的自动调节以维持有机体生理过程的平衡,而一旦环境信息的传入与过去建立的潜存的内部模式不一致,便会使有机体处于一种不适宜、不平衡状态而产生情绪,所以情绪是正常的平衡状态的破坏和中断。当代心理学的研究理论的新动向表明,对人的心理结构的认识,不仅在于把心理过程当作自我调节机制中的平衡化来研究,而且还在于对人类群体与个体心理如何克服不平衡状态中“危机”“矛盾”的新解释。与音乐审美心理有关,音乐的“发滞导情”(嵇康语)说与音乐治疗根据对象的不同情绪状态选听乐曲以进行医学治疗,都是通过音乐对内在情绪的宣泄功能来实现的。音乐的导情作用在情绪上的影响,正是达到或者恢复一种心理上的动态平衡。在这样一种现代心理学认识基础上,古老的音乐“谐和”论便在音乐自身的谐和与音心之间的谐和上获得新的理论架构,即音乐美的本质在于音心主客体之间的谐和的实现,音乐心理的变化、发展沿着平衡——不平衡——平