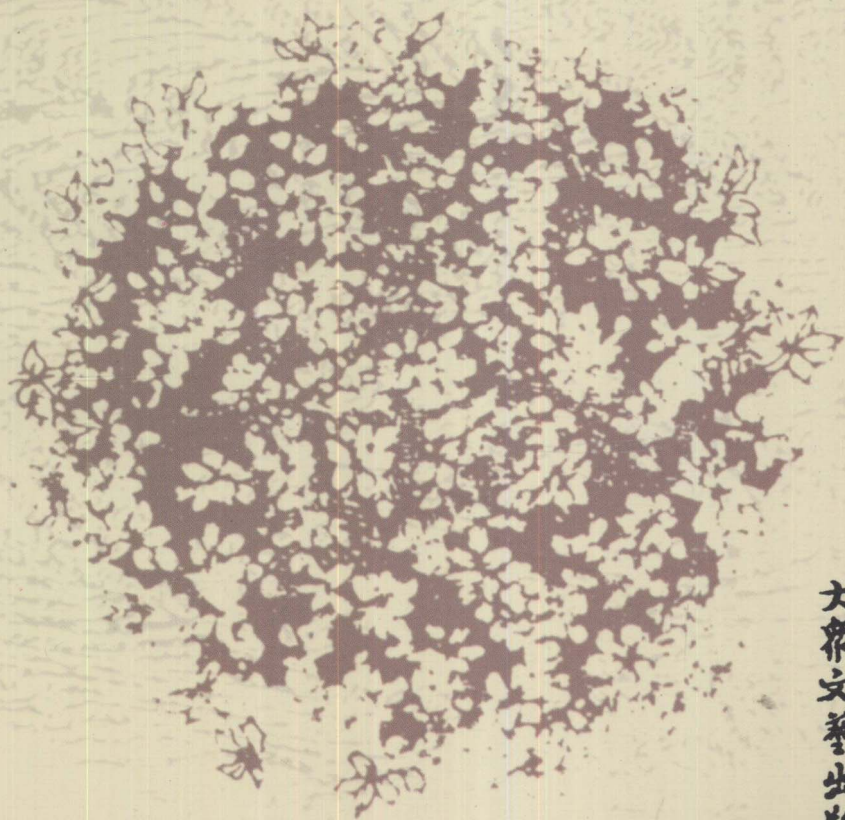


中国
文艺
家研
究丛
书

■ 费邓洪 著

弦外之音

—— 隐内容初探



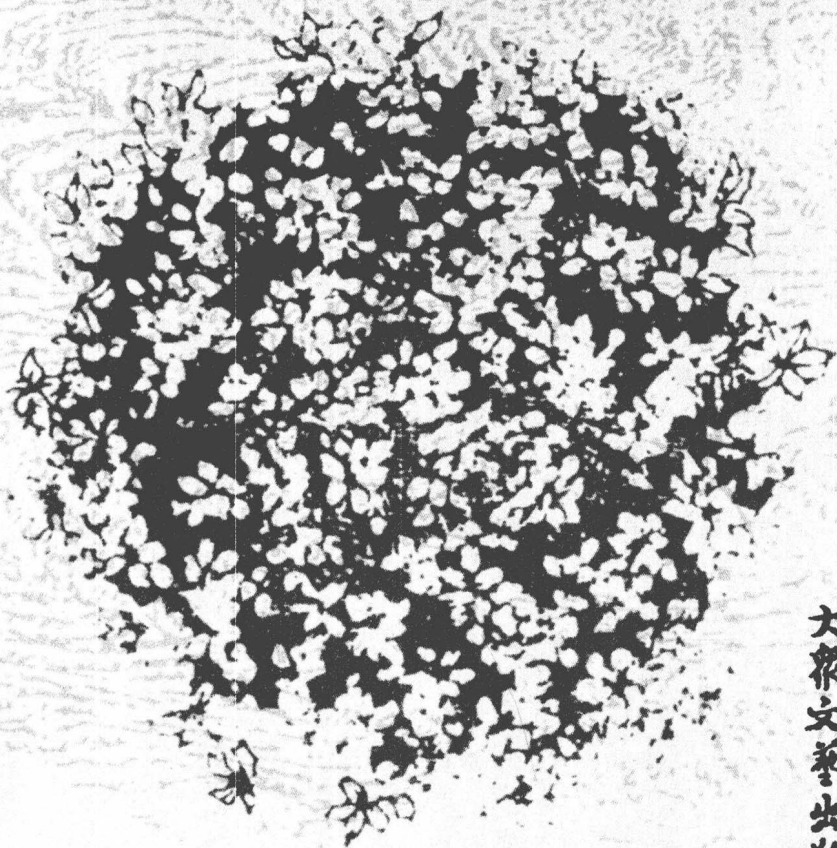
大众文艺出版社

国
文
艺
家
研
究
丛
书

■ 费邓洪 著

弦外之音

—— 隐内容初探



大
众
文
学
出
版
社

图书在版编目(CIP)数据

弦外之音:隐内容初探 / 费邓洪著. —北京:大众文艺出版社, 2004. 4

(中国艺术家研究丛书 / 冯光钰主编)

ISBN 7-80171-433-4

I. 弦… II. 费… III. 音乐美学-文集 IV. J601-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 030406 号

中国艺术家研究丛书(1-6)

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区俯学胡同甲 1 号 邮编:100007)

中国文联印刷厂印刷 新华书店经销

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 62 字数 1050 千字

2004 年 5 月北京第 1 版 2004 年 5 月北京第 1 次印刷

ISBN 7-80171-433-4/J·12

定价:105.00 元

版权所有,翻版必究。

大众文艺出版社发行部 电话:84040746



费邓洪 文学硕士，毕业于中国艺术研究院研究生部音乐学系，现为广东省当代文艺研究所副研究员。主要从事音乐美学、艺术学的研究与讲授。在已发表的五十余篇论文中，除主要探讨音乐美学理论问题外，还涉猎戏剧、化妆、相声、电视、艺术演讲、艺术评论、艺术管理等艺术领域。迄今有六项研究成果分获省部级以上奖。另主编有《论乐岭南》及《广东省首届儿童音乐教育研讨会论文集》。

本书得到广东省
当代文艺研究所资助

序

费邓洪是郭乃安先生的高足。郭先生是我国音乐美学界在二十世纪前半叶成长起来继而在后半叶持续影响学界数代人的少数音乐思想精英之一，先生对音乐艺术本质的深邃洞察，对古今中外音乐艺术现象的广阔视野，给予费邓洪深刻而持久的影响。费邓洪何以能面对世纪末愈益浮躁的学界风气的侵袭而依然执著于音乐美学深层原理的探究，并将音乐心理学的微观剖析与青少年音乐教育的实践创新结合起来，我想是跟郭先生对他的指引分不开的。费邓洪在 20 余年间积攒起来的一系列论文，显示出他对音乐美学根本问题的思考颇具深度，在后起的一代音乐美学研究者中显得独特而突出。

费邓洪探索音乐美学问题，呈现两种方向的张力结构。

一种方向是，在青少年音乐教育领域，努力探索如何借助生活情境的逼真想象和丰富联想来启迪激发情感体验。针对当前青少年音乐教育中弥漫的重技轻艺所造成的苍白干瘪，他调动形象思维的心理机制以呼唤情感内涵的复苏成长。

2 弦外之音

另一种方向是，在传统音乐文化和大众音乐生活领域，努力追寻情感“显内容”背后的审美“隐内容”，在他律论与自律论两种传统思潮之外另辟蹊径，直指音乐美的深层奥秘。在这课题里，没有现成的答案，费邓洪的学风之可贵正在于，明知答案难觅，却敢于追问，通过接二连三的质疑，把思维推向常人熟视无睹的深处。

音乐的人文内涵与审美内涵，当然与社会实践中的情感相关，但并非生活情感的原样直白复现，而是其有选择的再体验，选择的手段是比拟性的音响结构中介，选择的成果是审美意识在美的形式规范中的动态运行。这样的内涵，才有可能给美的人格提供支持，为立美实践意志提供稳固的基座。

这，还不能说就是音乐美深层奥秘的谜底陈述；我们也不奢望在短短的几十年间就把这谜底透彻揭开。可以说，这还只是揭秘的新视角，或者说，是为揭秘设定新方式的脚手架。

费邓洪对于一代人的文化身份和历史责任抱有清醒的自知之明，是值得学习的。他在《含蓄与弦外之音》一文中说道：

……中国文人的这种憧憬心境，有这样三个特征：一是直觉了悟，……二是中心转移，即把追求人生自由，……转到大千自然界（具象）去，……三是视觉的“理想组装”，……我们这里更感兴趣的是这些特征所带来的一个更深刻的心理学、生理学问题，……为什么这种内省性、憧憬性的沉思活动，能够直接了悟地把仅仅是一堆如此简洁……平淡的可听音响转变为如此丰富的……纷呈形象和空灵境界……？即使作理性分析，我们也很难看到前者对后者有什么显见的模仿因素。然而听不见的东西却听见了，看不见

的东西却看见了。……这一跳跃的思维方式却又总是以其不可不见的事实在向你挑战，以致可以预言，该问题的正确答案将是解开许多美学问题的一大谜底。……这个谜底远未彻底揭开。虽然这些已经离开纯粹的美学思辨而更多属多学科的边缘研究，但对这一边缘领域的开发、探索、关注、鼓励，不是更有利于解决我们的“形而上”的美学问题吗？

这是费邓洪对前人的回应，对自己的勉励，对同辈的倾诉，对来者的召唤。这是他在十余年前捧出的一份世纪之交的献礼。

我们企盼那新世纪的续篇。

2004年1月完稿于广州白云山麓

目 录

- 序 赵宋光 (1)
- 含蓄与弦外之音
——中国文人音乐审美特色探..... (1)
- 从音乐的“情感内容”到“另一种心理内容”的猜想..... (52)
- 音乐的第二种内容成分
——音乐美有待揭示的一个秘密..... (72)
- 音乐重复原则的美学基础
——从心理学、生理学角度探讨..... (77)
- 对我国电视剧歌曲若干美学问题的探讨
——兼论中西文化对我国电视剧歌曲的影响..... (87)
- 关于音乐能否和如何表现山水景致的美学问题..... (103)
- 音乐艺术的存在方式..... (110)
- 儿童音乐教育的根本目的和方法思考
——从音乐美学角度探讨..... (131)
- 钢琴艺术教育中一种与素质教育相悖的倾向
——对“重技轻艺”的忧思..... (143)

2 弦外之音

儿歌创作结硕果

- 谈《我们的祖国》和《小小牵牛花》的音乐…………… (150)
- 谈儿童歌曲的歌词写作…………… (154)
- 由歌曲《情牵天涯客》所想到的…………… (163)
- 业余合唱水平低下的原因和音乐指导者的责任…………… (170)
- 轻音乐问题随笔…………… (174)
- 值得注意的简单化倾向…………… (178)
- 爱国主义音乐家——马思聪…………… (182)
- 思想深邃的演奏家
——读余其伟的文章…………… (189)
- 后记…………… (192)

含蓄与弦外之音

——中国文人音乐审美特色探

中国古代艺术中的一系列美学范畴，如淡、味、妙、趣、韵、神、意、境……实际上主要根植于中国文人艺术，所以要研究中国古典艺术美学，不能不把主要精力集中于中国文人艺术。中国文人艺术里的中国文人音乐，又主要是古琴音乐，因此，要研究中国文人音乐，又不能不把主要精力集中于古琴音乐艺术。

在本文中，含蓄是指对日常生活中的客观外物或人的情感等进行艺术表现时所作的较大程度的淡化处理，使浓与淡、显与隐、露与藏、实与虚、繁与简、直与曲、有限与无限、充实与空灵中的后者更为突出。弦外之音是指由含蓄音乐所唤起，经静思而至的一种与“道”相系，通向宇宙本体、通向人生自由的意味、境界、神韵。近于中国文论、诗论、画论中的言外之意、象外之象、韵外之致、味外之味等概念。中国文人是指中国封建社会的知识分子。

在以往的人类音乐发展史上，欧洲出现过两种主要的音乐美学理论，这就是自律美学和他律美学。这两种美学理论不仅经久不衰，而且都获得了高度的、充分的发展。

在古代东方中国，也产生过一种历史悠久，并且同样获得了高度、充分发展的，但却与自律美学^① 很不相同，与他律美学又不很相同的美学理论。如果把这种理论及其实践统作为一种美学形态来看的话，这种美学形态或可称之为表现的含蓄型。不过在今天，它远未得到自律美学和他律美学那样广泛而深入的研究。

自律美学从古希腊毕达哥拉斯、柏拉图、恩皮里克，到中世纪的奥古斯汀、托马斯·阿奎那，再到 17、18 世纪的莱布尼兹、康德，特别是到 19 世纪的汉斯立克、科姆巴里厄，以及现代的斯特拉文斯基等^②，都得到了不同程度的肯定和强调。在实际音乐生活中，自律美学有重要影响，且在某些时候，如尼德兰乐派影响的 14、15 世纪，乃至 16、17 世纪所产生的余波，以及 20 世纪以来至今，它还获得了极大的

^① 自律美学有相当复杂和丰富的内涵，国际上尚在进一步研究中。这里所说的自律美学，仅按目前国内学术界通常所理解的，是指一种强调音乐形式的自身规律，夸大其独立性和特殊性，否认音乐与它本身之外的因素的联系，尤其反对情感表现的美学。

^② 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社 1983 年版；何乾三、叶琼芳：《音乐美学》，北京：中国文联出版公司 1984 年版；于润洋：《对一种自律论音乐美学的剖析》，《音乐美学史学论稿》，北京：人民音乐出版社，1986 年版。

凸突。

但是中国文人音乐几乎与自律美学无大瓜葛，至少未获得有力的长足发展。尽管有近于自律观的嵇康、唐太宗等，但并未产生真正有影响的、突出自律型的音乐作品（如尼德兰乐派的复调、巴赫的一些赋格、勋伯格等人的序列音乐、各种强调形式功能的技巧性练习曲，以及类于逆行结构法那样的诸种趣味性、数理性乐曲等），相反，在真正进行音乐实践时，他们仍注重音乐的表现性。因此，我们下文将略去自律美学不论，而着重于与他律美学有关的问题。

他律美学主要包括模仿论和情感论（后者更突出），二者都有相当深远的思想渊源。

模仿论认为：“摹仿出于我们的天性”，“节奏和乐调是最接近现实的摹仿”（亚里士多德），除了“用口模拟鸟类嘹亮的鸣声”（卢克莱兹），音乐还模拟“雷、暴风雨，我们的叹息，我们的冤诉，我们的吹呼”（孔狄亚克）及“奔流的水的潺潺声……汹涌的激浪撞击海岸岩石的声音”（拉赛斐德），“是物体的声音或情感的音节的模仿”（狄德罗），总之“音乐可以模仿——一切声音”（海里斯）……^①

情感论认为，音乐“是活的、热烈的、激情的语言”（卢梭），是“表达热情的艺术”（苏尔策尔），“能表现一切各不相同的特殊情感”（黑格尔），舒曼的一些作品就是在“心火熊熊中写成”，肖邦则“愿高唱出一切为愤怒的奔放的感情所激发的声音”，威尔第要求“唤醒巨大的热情”，李斯特主张表现那

^① 见何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社1983年版；汉斯立克：《论音乐的美》（杨业治译），第24页，北京：人民音乐出版社1980年版。

4 弦外之音

“直接沁人心脾的最纯的感情的火焰”，万斯洛夫干脆说音乐是“把激情的动力方面直接地表现出来”的……①

以上便是音乐模仿论和情感论在以往长期历史中所持的基本观点。

在中国，自古以来因反对主客对立而不重认识论和本体论（即使有所注意，也终归到伦理道德上，进一步则归到天人相应，天人合一上），不关心外物实体究竟如何，不企图固着或占有之，因而也就不在乎模仿的真实，这在中国文人身上体现得极为深刻的儒、道、禅三大思想里都相当突出。儒：“夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则物至而人化物也。”② 道：“物物而不物于物”③，“圣人之情，应物而不累于物者也。”④ 禅：“比物以意而不指一物”⑤，甚至：“说似一物即不中”⑥……这些出于不同思想体系的说法却显出某些共同之处：一方面承认人的主观方面的东西同客观外物之间的联系，另一方面又更多强调前者不受后者的主宰。——这样一种观念原则也深深影响着中国文人艺术、文人音乐的理论与实践（下文可见）。这或许就是我们很少能在中国文人音乐观里看到西方那种热心模仿的巨量言论、评论和理论的原因。由此至少可以说，中国

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社 1983 年版；万斯洛夫（苏）：《论现实在音乐中的反映》（廖辅叔译），第 19 页，音乐出版社 1955 年版。

② 《中国古代乐论选辑》，第 35 页，中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年编辑出版。

③ 《庄子·山本》。

④ 何邵：《王弼传》，转引刘纲纪：《艺术哲学》，第 607 页，武汉：湖北人民出版社 1986 年版。

⑤⑥ 《诗人玉屑》，《五灯会元》卷三，转引葛兆光：《禅宗与中国文化》，第 199 页、197 页，上海人民出版社 1986 年版。

文人音乐的美学重心不在对外物的模仿上。

然而对于情，中国艺术、中国音乐则给予极大重视，这一点在中国古代乐论和中国文人音乐里处处可看到和感受到。不过在音乐这一领域，给予情以高度重视，并非中国所特有。中国特点主要在于它所要表现的是什么样的情这一问题上。像他律美学所主张的“音乐表现一切情感”（黑格尔），在中国文人音乐看来似很难完全接受。他律论者克劳则所列举的各种各样的情感^①，在中国文人音乐里并不都能见到。那么中国音乐、特别是中国文人音乐所讲究表现的是一种什么样的情呢？或者说，这种音乐观对表情的要求和原则是怎样的呢？

中国文人音乐，乃至整个中国音乐都主张“乐而不淫，哀而不伤”（孔子），认为“乐极则忧”、“乐胜则流”、“过作则暴”（《乐记》）。所以“情不可恣，欲不可极”（嵇康）。宋以后进一步要求“禁尔忿欲之邪心”（朱熹），对于“间杂繁促”的“间声”，“必也黄钟以生之，中正以平之”，从“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自忧，意到而不自浓”到“从有而无，因多而寡，一尘不染，一滓弗留，止于至洁之地”（徐上瀛）而“和平诚朴……恬然自怡”（祝凤喈）……^②

很明显，中国文人音乐所主张的情，是一种“淡化”了的情（下称“淡情”）。并由上可见，这种情具有相当的选择性、规范性和封闭性，因而也就有了高度的主观性（不那么随外物情形如何而如何）。但是另一方面，这种情又并非凭空而生，

① 何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，第78页，北京：人民音乐出版社1983年版。

② 见《中国古代乐论选辑》，北京：中央音乐学院中国音乐研究所1962年编辑出版

而是“感于物而动”（《乐记》），“情生于景，景生于情”（黄图秘）。这样，前述的“不在乎模仿的真实”就并非等于不要模仿，而是模仿必须围绕这种高度的主观性来行事，必须为这种高度的主观性所选择，从而就使这种模仿不可能是外部世界的实体真实的充分显现，而勿宁说是一种“淡化”了的模仿（下称“淡写”，即淡化了的描写。此处往下均以“描写”取代“模仿”，是因为模仿与表现在实际作品中实难分割，而且“描写”似比“模仿”更少分割嫌疑）。可见这淡又不是无内容的淡，而是参与了浓厚的主观方面多种因素后的淡，这又使既讲模仿、又讲表情的中国文人音乐的淡，不可避免地具有了一种包蕴（蕴有弦外之音）性质。

与上相应，中国文人音乐在音乐形式上和演奏处理上也提出了自己的要求，这就是反对过激、过狂、过露、过显，处处讲究一种相对抑制、相对收敛、相对平和的适度。显然，这种适度是与前述的淡和蕴相联系的。“琴曲音节，大多从容，乃得神情之蕴……慢得情联而不弛，紧得意蓄而不泄，斯为善矣。”（祝凤喈）“倘指势太猛，则露杀伐之响，气盈胸臆，则出刚暴之声。”（徐上瀛）所以“喜工柔媚则偏，落指重浊则偏，性好炎闹侧偏，发响急促则偏，取音粗厉则偏，入弦仓卒则偏，气质浮躁则偏。”（冷仙）最不满的是“头动”、“身摇动”（成玉磬），而要“小速——使指不伤速中之雅度……大速……依然安闲之气象”，这样的“疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音。”（徐上瀛）……^①

以上，我们从中国文人对客体外物、主体情感、音乐形式

^① 《中国古代乐论选辑》，北京：中央音乐学院中国音乐研究所1962年编辑出版。

及演奏要求的一系列态度上，可见出它所注重、所突出、所提倡的是——适中、平和、克制、收敛、有所退、有所隐、有所束、有所忍、有所抑、有所涵、有所淡、有所蕴——美学特征上，可一言以蔽之：含蓄。

理论上美学见解如此，实践上又如何呢？

先说描写。著名的《平沙落雁》解题中虽有“空中数十雁，翻飞击翅”，“孤雁在前者先落，中间一二雁以次而落，又三五雁一齐争落”^①，然而其间模仿因素并不多，听者似只隐察有雁落雁飞，并非解题所述之显。《鸥鹭忘机》更是如此，也尽管能引你到某“海日朝晖，沧江夕照，群飞众和，翱翔自得”^②之境，却更多表情性质，至于究竟是些什么东西“翱翔”，其“空框结构”尽可随你去填充。再来听《春山听杜鹃》，这里不能说没有杜鹃，没有“凄厉”，但肯定此为杜鹃之音，则难取信于人，说有杜鹃，或无杜鹃，或似有似无都对都不对，它只把一种复杂微妙的体验传达出来供你领悟。然而里姆斯基—柯萨科夫的歌剧《萨丹王的故事》里那绘声绘色、喻喻远近的“野蜂飞舞”（管弦插曲）；普罗科菲耶夫那长足善跳、富有弹性的《蚱蜢的游行》；舒曼《狂欢节》中振翅飞舞、忽上忽下的《蝴蝶》；圣桑《动物狂欢节》里的母鸡、公鸡、骡子、乌龟；贝多芬《田园交响曲》中夜莺、鹤鹑、杜鹃；包罗丁《中亚细亚草原上》缓缓行进的骆驼商队，以及格罗菲《大峡谷》中“羊肠小道”上的驴蹄滑动和滂沱大雨……我们几乎很难对它们的真实性有太多怀疑了，至少比起中国文人音

① 《肖立礼平沙落雁的分段解题》，载《存见古琴曲谱辑览》，第246页（总490页），北京：音乐出版社1958年版。

② 许健：《琴史初编》，第162页，北京：人民音乐出版社1982年版。