



音乐博士学位论文系列

抽象与原型 ——音乐符号论

Series of Doctor Dissertations in Music

黄汉华 著

Huang Han Hua

号论

音乐学院出版社
CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

音乐博士学位论文系列

SERIES OF DOCTOR DISSERTATIONS IN MUSIC

抽象与原型

——音乐符号论

黄汉华 著

图书在版编目(CIP)数据

抽象与原型: 音乐符号论 / 黄汉华著. —上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 6
(音乐博士学位论文系列)
ISBN 7-80692-064-1

I. 抽... II. 黄... III. 音乐—符号论
IV. J60-02

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第061393号

丛 书 名 音乐博士学位论文系列
出 品 人 洛 秦
书 名 抽象与原型——音乐符号论
著 者 黄汉华

责任编辑 洛 秦
特约编辑 倪欢欢
封面设计 陈 舫
责任校对 倪欢欢
电脑制作 李吉颖
出版发行 上海音乐学院出版社
社 址 上海市汾阳路 20 号
邮 编 200031
电 话 021-64315769 64319166
传 真 021-64710490
经 销 全国新华书店
印 刷 浙江大学世纪数码印务有限公司
版 次 2004 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷
开 本 889 × 1194mm 1/32
字 数 220 千
印 数 0001-2100
印 张 9.25
书 号 ISBN 7-80692-064-1/J · 52
定 价 24.00 元

目 录

01	目 录
1	序 ◆ 胡经之
7	导 论
26	第一章 音乐符号的抽象与原型
27	一、 艺术符号中的抽象与移情
32	二、 音乐符号抽象与生命情感形式
51	三、 音乐符号抽象与人内在生命情态、外在现实之间的关系
66	四、 音乐符号意义彰显：音乐符号与其他文化符号的互阐互释
88	第二章 言语声态与音乐符号的抽象
91	一、 言的感叹：诗歌、音乐的雏形
95	二、 诗的嗟叹：言语感叹的初步形式化
102	三、 歌的咏唱：诗歌嗟叹形式的升华
107	四、 乐的奏鸣：非人声、非语义对人声、语义的超越

128	第三章 体态与音乐符号的抽象
130	一、 内在生命情态与外在生命情态
133	二、 作为艺术符号的声态与体态在表征内在生命情态过 程中的关系
141	三、 内在生命情态的节奏律动与舞蹈体态、音乐声态的 节奏律动
161	四、 乐与舞之互渗互阐
181	第四章 现实声态、动态原型与音乐符号的抽象
183	一、 自然的声态、动态原型与音乐符号的抽象
221	二、 社会的声态、动态原型与音乐符号的抽象
269	结 语
278	中文参考文献书目
284	外文参考文献书目
286	后 记

抽象与原型——音乐符号论 ◆

序

胡经之

音乐的美妙，令人陶醉，常把我引入忘我境界。在所有艺术样式中，这一辈子，最吸引我的还是音乐，它也最早引发我的美学思索：是什么使音乐具有迷人的艺术魅力？从而开始我的学术生涯。

那是在1952年秋，我刚从苏州到北京大学就读，住在原来的燕京大学实验农场棉花地旁新建的二层楼上。晚饭后，我一个人在很少有人去的小山坡散步。学校的广播台已播放完新闻，然后在放音乐。突然，一首优美的弦乐合奏深深吸引了我，使我不由自主的停了下来，全神贯注地静听这首我从未听到过的外国乐曲。徐缓的节奏，忧伤的旋律，美妙的和声把我全身心引入了音乐世界，心灵为之颤动，听完后还久久不能平静。不由得我脑海里浮现了无锡阿炳的《二泉映月》的乐声，内心涌现了一种莫名的忧伤之情，更添了一抹淡淡的乡愁。这是一首什么样的乐曲？回到宿舍问同学，没有人知道。第二天一早，我立即奔到图书馆，急忙寻找外国音乐史、世界名曲选编等资料。终于在《俄罗斯音乐史》中看到，原来这就是柴可夫斯基的第一弦乐四重奏

中的“如歌的行板”，列夫·托尔斯泰听过这乐曲感动得流泪，说他听到了俄罗斯灵魂的哭泣。啊，原来如此！我马上想到无锡阿炳的《二泉映月》也正是表达了中华民族哭泣的灵魂！音乐竟有这样的艺术魅力！

这样，我入学后的第一个冬天和次年的春天，都痴迷于音乐美学，想从理论上弄清，音乐为什么会有这样的艺术魅力？也就在这时，我第一次拜访朱光潜先生，从此相识。当时，我在图书馆查阅了所有音乐美学的书籍，写了不少笔记，想研究音乐魅力问题，只是后来课程太多，而且兴趣又扩及到美术理论、摄影美学、电影美学等领域，没能集中精力于音乐美学。到我副博士研究生毕业，写成《古典作品为何至今还有艺术魅力》长篇论文，附带涉及了音乐，只在后来的《文艺美学》一书中，才有一节论音乐的审美特性。

70年代后期，有机缘和我的老师林庚先生同处一室二年多，畅谈音乐和诗歌的美学问题。他是诗人，又是个音乐爱好者，对诗乐的关系了解甚深，他的女儿就在攻音乐，夫人也会弹钢琴，因而谈起音乐之美来，真可说眉飞色舞，忘乎所以。他一直鼓励我从美学上来研究艺术。

当时，音乐使我困惑的难题有三：一是，乐音只是音乐的一种符号，这种符号是如何产生的？有别于其他的符号有什么特点？二是，音乐怎么能用来表达人的心灵世界？三是，音乐怎样才能扣动人心、动人心魄？我自1981年开始培养研究生以来，其中曾有人侧重于文学理论、美术学、戏剧美学等的研究。我虽不能专事音乐美学研究，但很希望有研究生来作。先是有香港的钱永利研究中国民族音乐的特点，后来，当黄汉华来报考我的博士研究生时，听他说想研究音乐美学，我就和他作了一番交谈。如今，他的博士论文《抽象与原型——音乐符号论》通过答辩，以优秀的成绩获得博士学位，而且，上海音乐学院出版社把其列入

音乐博士学位论文系列丛书，并即将出版，甚为他感到高兴，我自己也感到欣慰。这是一部具有创见的学术著作，洋洋二十余万言，紧紧地从“原型到抽象”又从“抽象到原型”，全面地、深入地论述和阐释了“音乐符号”的美学本质与美学内涵。

我对此书可说的有三：

一、高屋建瓴 立论精当

作者在广泛阅读了中外有关专著的基础上，才形成了自己的见解，孕育出这样的命题。从所列142种参考书目、319条选用资料注释中，足以看出，作者在掌握中外音乐研究的状况、各家学术思想和学术观点上，下了一番苦功。由于作者这方面做得充分，故能高屋建瓴，纵可深，横能广，一切材料，随手拈来，为我所用。

作者自始至终都遵循“抽象与原型”的关系，把“音乐符号”放在艺术发展的过程中，进行考察、阐释和论证。正如书中所说“在美学研究中，我们需要的是用历史唯物论的、辩证的观点，从人类文化发生学、人类文化阐释学等多元的理论视角，深入研究音乐中自律与他律、抽象与移情、形式与内容之间的内在关系。这样才会有利于进一步揭示音乐美学的本质问题。”

二、主线鲜明 理据充实

作者认为，“人的内在生命情态的动态形式，是音乐音响符号形式及音乐音响作品赖以产生和抽象的最主要也是最重要的动态原型，也是自然的、社会的声态、动态原型进入音乐音响形式的必经的中介环节。”并以“物”——“心”——“音”——“心”——“物”的链条，说明“人的内在生命情态”、“音乐符号”和“现实原型”之间的转化关系。从发生的角度看，首先是“物”（自然以及社会生活的声态、动态原型）如何感动“心”（人的内在生命情态），然后才是“心”如何外化为“音”（音乐音响符号）的过程；从接受的角度看，则，首先是“音”（作为音乐音响符号的作品）

如何感动“心”(音乐欣赏者的内在生命情态),然后才是欣赏者如何通过“心”的体验联想把“音”与它所反映的“物”(现实生活原型)联系起来的。此“关系链”成为本著论述贯穿的一条主线,并在各章节中层层递进,步步深入,使得整个著作成为连贯有机的整体。

三、逻辑严密 条理清晰

作者力图建构严密有序的理论架构。导论,对音乐界历来争论的问题作了详尽的梳理和评述,而后提出本书需要探讨和解答的基本问题。第一章,开门见山直奔“音乐符号的抽象与原型”关系,从艺术符号的抽象与移情,音乐符号的抽象与生命情感形式,音乐符号的抽象与内在生命情态、外在现实之间的关系,音乐符号与其他文化符号之间的互渗互阐等几个方面作了充分的论述。第二、三章,对人的内在生命情态是如何通过言语声态、体态外化、抽象为音乐符号的由内至外的过程作了详细、缜密的论述。第四章,探讨了自然的、社会的声态、动态原型如何通过人的内在生命情态这个中介进入音乐音响符号。章节之间逻辑严密,条理清晰。

本书可贵之处还在于其独立的学术批判意识和创新精神。作者在研究中外音乐美学理论后,能发现其不足,提出己见。作者认为,苏珊·朗格的音乐符号论,在某种程度上,只揭示了“音”(音乐音响形式)与“心”(人的内在生命情态)之间的异质同构关系,但把“物”是如何影响“心”,“心”是如何外化为“音”的问题遗漏在其理论视野之外了;克列姆辽夫虽然揭示了“音”与“物”之间的抽象关系,但对“心”在“物”——“音”的抽象转化中起的中介作用,没有引起足够的重视;沃林格把艺术符号的抽象与移情完全对立的观点,亦不符合艺术符号的实际情况。此外,对汉斯立克和嵇康的观点,作者亦提出了自己的见解。通过对己有学说的批判性审视,作者一方面剔除其中的不合理的因素,一

方面又辩证地吸取了各家学说中的合理成分，在此基础上，进而，提出自己较全面而系统的、具有内在逻辑合理性和阐释性的音乐符号理论。这些都显示了本著的学术性和开拓性的价值。

然而，这部著作还只是黄汉华博士研究音乐美学的开始。我希望他能继续奋进，把音乐放到整个艺术领域甚至文化世界中深入研究它的特性、构成、作用，特别要和当前的音乐实践相结合，探索音乐怎样按“美的规律”来创造，对音乐美学做出更大的贡献。

2003年12月18日于深圳

导 论

音乐艺术作为一种抽象的、美的声音符号在现实中有没有其原型？如果有，它们包括那些？这些原型又是如何被抽象为美的声音符号形式的？这些问题涉及到音乐与现实的根本问题，因而，也是音乐美学界一直关注的问题。这里，我们有必要对我国音乐美学界对这一问题的研究现状作一个简略的回顾。

50年代，我国音乐美学由于理论基础较薄弱，当时主要靠译介前苏联和东欧社会主义国家的音乐美学理论著作作为学习和借鉴。^[1]在这批译著中，影响最大的是前苏联音乐美学家克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》一书。它以辩证唯物主义的反映论为基础，通过现实音调——音乐音调——音乐逻辑——音乐形象（音乐美学最高范畴），揭示“现实在音乐中的反映道路”，^[2]其著名论点是，音乐音调是“现实的音调或外部世界中现实的、转化成音调的人化声音的反映”，它“包括一切现有的、能被感受和音乐中加以复演的现实音调、现实的转化为音调的音响。”“没有也不可能有‘纯音乐的’音调，每一个音乐音调都在现实中有某一个原形象作为其本源。”^[3]这种观点后来被赵宋光概

括为“音响原型+人化”的公式。^[4]其次,是波兰音乐美学家丽莎的《音乐美学问题》一书。它以斯大林的语言学说为指导,以音乐与现实的关系为出发点,探讨了音乐是否为经济基础服务、音乐的持续存在和可变性、音乐的阶级性与非阶级性因素、音乐的价值标准、音乐—语言的关系等问题。把音乐美学问题的探讨放置于更广阔的社会学的视野中。应该说,前苏联、东欧音乐美学著作的译介,对我国音乐界是一次“音乐美学知识的大普及”,对“中国音乐美学的启迪”、建设、发展是“功不可没”的,影响是深远的。^[5]

1958—1959年,中央音乐学院音乐学系美学小组曾围绕编写《音乐美学概论》进行过短期学术活动。其中关于第五章“音乐艺术通过音乐形象来反映生活”的讨论综述,“有关音乐形象的几个问题的讨论”一文,^[6]就音乐的特殊性、音调、音乐逻辑三个问题作了较为详细的讨论,从总体看,对问题的看法基本上是受克列姆辽夫体系的影响。

与此同时,不少学者依据音乐美学原理对音乐的某一具体问题展开了探讨。1959—1960年,《音乐研究》曾就戏曲、民间音乐中“一曲多用”、“民间曲调可塑性”等问题展开了讨论,其中,涉及到传统音乐中的“音乐形象性”、“内容与形式”、“确定性与不确定性”、“具体性思维与概括性思维”等一些根本性、规律性的问题。

值得注意的是,赵宋光于60年代撰写的《试论音乐的形象性》一文^[7]。文中对克列姆辽夫的“音乐反映现实音响”的所谓“音响原型+人化”的公式提出了质疑,认为“音乐反映现实的手段,在任何情况下都是声音(并主要限于乐音)的各种组织结构、运动形式,而音乐所反映的现实对象,却远不局限于听觉的对象——声音的世界,而是概括地比拟着包罗各种感官的广大现实,不但能比拟视觉对象的活动和状态(如‘日出’和‘古

墓’),而且能比拟为高度概括性思维所认识到的社会生活中的某种事物本质(如‘命运’)。如果把对象等同于手段,那么,既然音乐反映现实的手段总是声音,由此,就必然要推论出,音乐所反映的现实也总是声音。”因此,“必须抛弃‘音乐反映现实音响’的狭隘观点,而来探讨音乐素材与广大现实的比拟性联系。非音响世界里的许许多多事物的动态状貌乃至具有哲理深度的高度概括的思想所反映的现实本质,都可以通过情感概括而比拟性地‘移置’于乐音的运动形式。”“音乐形象就是乐音的组织结构对现实生活的生动比拟。”

赵文的重要性在于:一、打破了克氏的“音乐反映现实音响”观点的狭隘性,把视野投向了现实的非音响原型,认为音乐是对广大现实世界(音响原型、非音响原型)比拟性反映。二、突出了音乐实践主体的情感在音乐反映现实生活中的中介地位。认为现实生活中的音响原型和非音响原型都可以通过情感的概括而比拟性地“移置”于乐音的有组织的运动形式中。三、对音乐的手段与音乐的表现对象作了明确区分。认为音乐音响手段与其反映对象的关系主要不是直接的模拟关系,而是手段与对象彼此分开的以情感为中介的比拟关系。音乐在形式上虽然很少直接提供对象,但是,它的情感内容却是对现实生活中广大对象的概括。

文革后,音乐与现实的问题仍是音乐美学界关注的根本问题。随着毛泽东的“诗要用形象思维”一信的公开发表,引起了文学艺术界对“形象思维”的讨论,音乐界也不例外。可以说,“新时期音乐美学的复苏,是从音乐形象的探讨开始的。”^[8]这次“音乐形象”的讨论,从某种意义上说,是对五、六十年代讨论的一种延续和深化。如果说,五、六十年代人们对“音乐形象”的探讨,主要侧重于音乐外在的造型性的话,那么,80年代的探讨则更侧重于对“音乐形象”的内

在的情感性的探讨。人们普遍认为音乐主要是表现情感的艺术。而且,随着探讨的不断深入,音乐美学界对“音乐形象”能否作为听觉艺术的音乐的最高美学范畴提出了质疑。具有代表性的观点是蔡仲德的《形象·意象·动象》一文。文中明确提出了对“音乐形象”否定性的看法。他认为:“绘画之‘象’是形象,音乐之‘象’是动象……形象和动象都是意象。”因此,“‘艺术形象’‘音乐形象’这两个概念无助于揭示各门艺术的共同特征和音乐艺术的独有特征。因而不是科学的。”“为建立科学的、具有民族特色的美学体系和音乐美学体系……应该扬弃艺术形象、音乐形象而代之以艺术意象、音乐动象这样的范畴。”^[9]但是,也有学者反对否定“音乐形象”的观点。吴毓清就坚持认为:“要么形象思维不存在,艺术形象不存在;要么就是音乐必然有自己的形象。此种形象,当然只能是想像性的‘形象’,或意象性、意境性的形象,即可通过‘内视’来观照的形象。”^[10]王宁一则认为:“‘音乐形象’这样的范畴,既然经过了长时间的经营,其合理方面就仍然还会是强而有力的,起码正从否定中新生的观念,还很难在深度与广度、可解性与可行性方面与之匹敌。两者之间的是非曲直,现在也远不是可以妄加评断的时候。”^[11]

与此同时,李曙明发表于《人民音乐》1984年第10期的“‘音心对映论’——《乐记》‘和律论’音乐美学初探”一文。文章就近代西方音乐美学界的“他律论”与“自律论”的争执与各自的偏颇提出自己的看法,认为解决这种争执和偏颇只能回到中国古典音乐美学理论的宝库中找寻答案。在他看来,《乐记·乐本篇》开首的52字中包含着“和律论”的音乐美学思想^[12]。其中的“比音而乐”即“音心对映”,“比音而乐”是《乐记》和律论音乐美学的魂魄,它具有西方他、自律论无可比拟的理论申发潜力,是中华民族独具特色的音乐美学体系的重要基石。文章对“比音而乐”之“乐”为何要读成“乐(le)”;“乐(le)”观

念与“乐(yue)”观念;“乐(le)”、“乐(yue)”的广义与狭义进行了辨析。对“音心对映论”的内涵作了阐述,认为“音”作为音乐艺术的物质性审美客体要素,“心”作为音乐艺术的精神性审美主体要素,各自成系统,内存规律。音系统的运动规律是“比音”,心系统的运动规律是“而乐(le)”。音、心两个系统经人体、乐器、空气等的运动的中介,就构成一个大的、有内在联系的音心对映系统。“音心对映”存在于音乐艺术实践的各个环节。创作,是作曲家“感物而动”之“心”的运动,是通过技术、技巧的中介去努力寻觅、捕捉、构成自身(即“心系统”运动)的对映性音响(即“音系统”运动)的过程。因而,作曲家的工作是“比乐(le)而音”;即所谓“心从物生,物由心映,心手造物,物亦映心;心由音映,音返归心,心亦映音”的过程。作品,则是作曲家从心系统运动的必然需要而创造出来的自身的对映物音系统运动,它纯粹由声音构成,一旦从“心”中脱颖而出,就立即奔汇客观世界的“无情”的大物质系统运动之中。而与心系统构成“异质对映”,乐谱乃音系统运动的静态符号式存在。表演,是演奏(唱)者把乐谱转化为音系统运动,供广大听众“观照”、“对映”的过程。在这个过程中,演奏(唱)者的“心”与作曲者的“心”经乐谱和乐音的中介而“神交”(心心相映)。因此,演奏是“比音而乐”。而欣赏,则是欣赏者根据听到的“音响”进行能动的自我心系统运动的对映性“创造”。不同层次的欣赏者对音系统的追踪、驾驭、融化、猜悟、想象所产生的“梯级差别”是无限丰富的,只要欣赏者的心系统运动的对映是在“弹性审美场”的制约下,其存在价值就是不容质疑的。

应该说,“音心对映论”一文,把“心”、“音”的转化过程置于音乐实践活动的创作、作品、表演、欣赏的动态过程中考察,其中已触及到音乐反映现实、音乐存在方式、音

乐审美中的主客体关系、音乐作品内容的客观性、音乐作品的演奏和欣赏中的意义阐释等问题,同时,也涉及到中西音乐美学思想的比较研究的问题。这一命题所蕴含的理论可掘性空间是较大的。因此,该文一发表即引起了论争。^[13]综观整个论争,论争者主要在李曙明、牛龙菲、蔡仲德三人之间展开,修海林虽然没有参与正面的论争,但是,其“谈‘音心对映’之争”一文,有值得重视的独立见解。论争的焦点问题主要为几个方面:

一、对“比音而乐”之“乐”是“乐(le)”还是“乐(yue)”之争。牛、蔡均不同意李把“比音而乐”之“乐”理解为快乐之“乐(le)”,牛龙菲认为,“比音而乐”之“乐”是指狭义的“乐”,即音乐。由此提出以“乐心对映”代取“音心对映”更为合适。^[14]蔡仲德认为,“比音而乐”之“乐(yue)”应作动词解,即“按一定的规律、结构将‘音’组织成曲调,并用乐器把它演奏出来。”^[15]修海林则认为,“比音而乐”之“乐(le)”如若按“他娱性”的审美活动方式来理解,则与原文意思相悖,但是,如若按“自娱性”的审美活动方式来理解“比音而乐”之“乐(le)”,则是顺理成章的事。而且认为,“比音而乐(le)”的实际内涵正是《乐记》“乐(yue)者乐(le)也”的重要思想,即视“乐(le)”为行乐必然获得的情感状态。^[16]由此看来,对“比音而乐”之“乐”的理解之分歧,最终表现为对音乐审美活动方式之“他娱性”和“自娱性”之分歧。

二、对“音心对映”之“音”究竟是“有情”还是“无情”之分歧。李曙明认为,“音系统”一旦从“心系统”中脱离出来后,其本身则是一种以物理的振动方式存在的“无情”的纯声音运动系统,“音系统”之“情”只能生成于与“心系统”的“对映”中。^[17]牛、蔡、修三人都认为,李的观点实质上并未脱离“自律论”的巢穴,这种否定音乐内容客观性,割断音乐审美情感体验中“音”与“心”的关系,认为“音”是形式,