

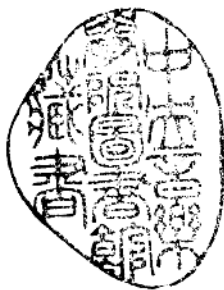
MUSICMANIA 19

MUSICMANIA

音樂美學新論

作者◎王次炤

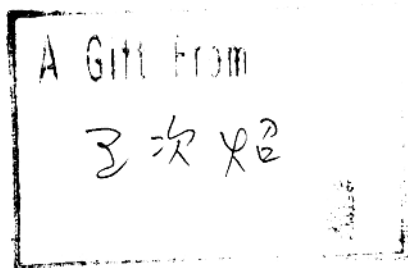




此書獻給

我的老師——于潤洋教授

1997年2月1日



代序一

慶賀《音樂美學新論》出版

著作者王次炤先生，現任北京中央音樂學院副院長、音樂學教授，主管教學與科研。他自一九八四年以來，先後在中央音樂學院開設音樂美學相關的許多不同課程，發表過音樂學各方面的文章和評論一百多篇，當然也在大陸上出版了不少涉及音樂美學的著作。我在中央音樂學院客座講學的時候認識他，他出生於一九四九年，比我小二十歲，而以不到五十歲的年紀，已在音樂的學術上獲得如此廣闊而深入的修養，實在令人敬佩。

音樂學的範圍自本世紀初以來不斷的膨脹，早已超出「音樂的學術」或「音樂的科學」的單純範疇，並進一步與其他學科結合，不知產生了多少複合學科。例如西歐傳統音樂學的主流——「歷史音樂學」，再分為：時期、民族、地區、流派、個人等音樂史，以及記譜史、樂器史、樂理史、圖像史……等。另一方面「體系音樂學」又分為：音響學、音樂心理學、音樂美學、民族音樂學、音樂社會學、應用音樂學……等。總之，音樂學如洋洋學海，絕不是個人能力所能修行得了的。

我自己年輕的時代，曾在巴黎大學主修過音樂史，算是入了音樂史的門。後來回台灣，因從事民間音樂的蒐集與整理，探索過民族音樂學的邊緣。但無論音樂史或民族音樂學，我的研究主

要限於台灣的範圍。

至於音樂美學，不知爲什麼，我始終連入門都不敢入。也許是我個人過於感性，對於需要哲學性或邏輯性思考力的音樂美學研究，只有自嘆無緣，而羨慕音樂美學家的成就。

海峽兩岸音樂學的研究，當我們做一比較的時候，我們不得不承認：大陸在音樂美學上，無論研究工作者的人數或研究的領域都超過台灣。所以，我慶賀王次昭教授所著《音樂美學新論》在台灣的出版，希望由本著作的出版而引起台灣音樂學術界的注意與關心。因爲，我相信一個民族的音樂思想與理念的建立，將成爲音樂實踐與發展的原動力；有正確而多元的音樂美學基礎，才有多彩多姿的音樂文化開花的可能。

國立台灣師範大學教授

許常惠 謹識

一九九六·十·廿二

代序二

卓越的心智

什麼是音樂？什麼是美？在我六十多年的生命中，最重要的一件事情，我的職業，我的生活，從每天醒來按下音響的開關，到每晚朦朧睡去，幾乎隨時在伴隨著我的（沒有它的時候，多半就是我在為俗事浪費生命的時候），那一次次兇猛地襲擊我的，那不知不覺中潛入我的，那給過我狂喜，給過我安詳與幸福，給過我夢與憂傷，讓我泛起微笑，讓我潸潸淚下，讓我悲喜莫名的

這樣一件奇妙的東西，我竟完全不知道它是什麼，甚至極少想要提出這樣的問題。我只知道這斷然不是虛假的，因為我這樣確切的感覺到它。

但我真的知道什麼是美嗎？在我與美遭遇的那一刻，我是如此自信的，然而，或許就在我身邊的人卻對此是麻木甚或嫌惡的。當我掙扎著用語言描述的時候，卻發覺根本無能為力。不止是因為我找不到相應的語言，而且是我根本沒有相應的思想。

但我真的知道什麼是美嗎？連我自己也不斷的在推翻自己的感覺。曾經崇拜迷戀的，或許在下一個時間只覺得自己的愚昧。曾經嗤之以鼻的，或許又重新發現它的價值。自以為已經懂得很多的，卻一次次展現出無盡深遠的內面。

真有絕對的美嗎？即使有，這又有什麼意義？

寫了《巨人三傳》的羅曼羅蘭，他的兩個巨人就在驚天動地地角力。身為偉大的人道主義者與偉大的音樂學者，羅曼羅蘭痛苦地思索過這樣的問題。他寫了三十七頁的信給托爾斯泰，因為這位「走火入魔」的人道主義者，在晚年貶抑所謂「藝術」，宣稱貝多芬的音樂比不上一俄羅斯農婦在工作時哼唱的民歌。事實上，托爾斯泰也老早就痛苦的思索過這樣的問題。他的《克羅采奏鳴曲》裡，那個殺妻者，如何沈痛地指責了貝多芬的音樂，那真是一切背德的泉源啊！如果沒有它，我們會活得更單純更滿足更幸福嗎？托瑪斯曼則描述了另外一個故事，療養院裡患著肺結核的商人婦，不聽醫生的勸誡，讓音樂鼓盪自己虛弱的胸膛，燒紅自己蒼白的臉頰，終於夭亡。這是值得的嗎？她是快樂的嗎？

「絕大多數的道德問題，其實都是美學問題」。我從來沒弄清這是誰說的話，也從來不敢直視這個問題。所有真正的藝術家都是敗德者嗎？或是道德的真正篤信者？所有真正的音樂家都是瘋子，或許正因為他們堅持自己的道德法則。一句流行的話說，「學琴的孩子不會變壞」，其實不少音樂家的行徑是驚世駭俗的。

我們不能確定美的善惡。因為我們不能確定——至少不能替別人確定，什麼是有價值的人生。我認定我們是幸運的——幸運的生活在一個可以自己選擇人生價值的時代與社會中。起碼我們有權利對自己的選擇負責，不必聽命於教條或權威或導師。

然而我或如我一樣的絕大多數人，是沒有能力面對「什麼是美」的問題的。我只直覺相信美，尤其音樂的美是最難瞭解，最難描述的。需要最卓越的心智——極清晰的頭腦和極敏感的心靈

——去探測它。相形之下，描述了宇宙萬有絕大多數物理現象的牛頓定律是多麼簡單啊！只要三句話就能說完。而對音樂，千百年來絮絮叨叨，多少一流的心智說不出多少道理來。

我們的社會裡極少有人還有這樣的傻勁。而我幸運地發現畢竟還有一些卓越的心智，在用我們的語言思考這樣的問題。一九九四年在香港的「香港大學亞洲研究中心」所舉辦的「中國音樂美學研討會」上，我認識到好幾位大陸來的音樂美學學者，他們的博學與專精，他們的清晰思路與準確語言，讓我驚嘆讚佩，而幾乎忘記了為自己的無知慚愧。特別高興的是我們終於不必在教條或訓話的框框裡討論，而可以更自由更直接的逼近問題本身。

王次炤是其中一位極為傑出的年輕學者。一九九五年初他來台灣參加學術會議，臨走時把這本書的書稿交給我代為辦理出版。我有幸成為本書在此地的第一個讀者，也有幸找到了認識這樣一本書的價值、不計商業利害的出版者。我相信，必有更多的心靈，為這書裡提出的問題而不寧，為書中呈現的思辨而著迷。或許我們會因此對這最難解的謎——音樂之美——又走近了一步。

王次炤 謹識

一九九七·元·九

目錄

musicmania

- 音樂的結構和功能 7
(原刊《中央音樂學院學報》1988年第二、三期)
- 價值論的音樂美學探討 49
(原刊《音樂研究》1986年第三期)
- 略論音樂傳統的多層結構 77
(原刊《中央音樂學院學報》1991年第一期)
- 論音樂的感性材料 89
(原刊《人民音樂》1990年第一期)
- 音樂形式的構成及其存在方式 99
(原刊《音樂研究》1990年第一期)
- 論音樂性的內容 117
(原刊《中國音樂學》季刊1990年第三期)
- 音樂創作的本質及其過程 137
(原刊《中央音樂學院學報》1991年第三期)
- 論音樂創作過程中的想像 165
(原刊《樂府新聲》1991年第一、二期)
- 論音樂的表演 185
(原刊《人民音樂》1989年第一千一期)
- 關於文學和音樂比較研究的設想 197
(原刊《文藝爭鳴》1990年第一期)
- 論音樂與文學 215
(原刊《文藝爭鳴》1991年第一期)
- 音樂與文學的藝術類同性 231
(原刊《中央音樂學院學報》1993年第三期)
- 音樂與文學在媒介材料、表現對象及結構方面之比較 249
(原刊《中央音樂學院學報》1995年第一、二期)
- 中國傳統音樂文化中的人文精神 277
(原刊《音樂研究》1991年第四期)
- 美善合一的審美觀念及其對中國傳統音樂實踐的影響 293
(原刊《音樂研究》1995年第四期)

musicmania

musicmania

musicmania

(原刊《中央音樂學院學報》
1988年第二、三期)

音樂的結構和功能

音樂美學研究的課題，包括音樂的本質、音樂的審美感受、音樂的內容和形式、音樂的社會功能、音樂與現實生活的關係等等有關音樂藝術具有普遍意義的一系列問題。在這些複雜的問題中，既有音樂自身的規律問題，也有音樂與外界的關係問題；同時，這些問題從本質上來說又都有相互連帶的關係。當我們面臨著這一系列的問題時，如何確定研究的邏輯起點，應該說是至關重要的。所謂邏輯起點，也就是研究問題的著眼點，是一切推斷論證的起點。在以往的音樂美學研究中，雖然還沒有明確地把確定邏輯起點的問題提出來，但是，從一些研究的課題和論文的觀點中也還是可以看出這些研究的邏輯起點之所在。有的學者把研究的起點設在音樂的社會基礎這一點上；有的學者認為研究起點應該建立在對音樂本質的哲學思考上；也有的學者認為應該轉向從審美經驗開始，理由為音樂是一門抽象的藝術，要想從藝術客體上去考察美學問題是相當困難的；還有的學者認為首先應該從研究音樂形象開始，因為音樂形象是音樂美學研究的最高範疇等等。我們認為音樂美學研究的各種論題，雖然都有各自的特點，所圍繞的內容也各不相同；但是，從本質上來看，它們又是一些相互關聯的問題，其中任何一個問題都必然牽涉到其他的問題。所以，我們試圖把音樂美學各種問題的研究放在對音樂藝術綜合考察的基礎之上，也就是把音樂藝術當作一個整體去對它進行剖析，在了解它的內部結構和外部功能的整體特徵的基礎上再進一步探討有關的問題。這樣就能夠把一系列有關音樂的美學問題看作是一個相互聯繫的整體來考察，它有可能避免某種片面性，使音樂美學的研究獲得一個比較滿意的結果。本文以純器樂作品作為研究對象，著重探討音樂的結構和功能，附帶地論及一些有關

的其他問題。作為音樂美學的綜合研究，它僅僅是一個探索性的起點。

音樂的結構

一、關於結構

結構一詞作為一個哲學的概念主要來自西方結構主義。此外，它也是現代系統論研究的主要對象。結構主義與系統論，從它們的形成和發展來看是殊不相關的兩個理論範疇；但從方法論的角度來看卻有著許多一致性。特別是對於結構的認識，兩者幾乎是不謀而合。一般系統論的創始人馮·貝塔朗菲(L. Von Bertalanffy)曾經說過：「對象的系統性，是結構主義的對象概念的必要條件。」^①結構語言學的創始人F·索緒爾(F. de Saussure)和結構主義的學者、心理學家J·皮亞傑(Jean Piaget)都被認為是用系統方法從事科學研究的代表人物。^②所以，結構不僅是一個哲學的概念，也是一個方法論的概念。

①布洛克曼：《結構主義》，李幼蒸譯，商務印書館1980年版，第20頁。

②瓦·尼·薩多夫斯基：《一般系統論原理》，人民出版社1984年版，第14、15頁。

1. 結構主義的結構觀 結構在結構主義者的眼裡是一個永恆的組織整體，這個組織的目的是在無意義的東西和有意義的東西之間建立一種聯繫。●結構主義的目的並不僅僅在於認識對象的表層結構——即物質結構，而且還在於探求表層結構背後的深層結構，即對象的精神內涵。同時，它還力圖在表層結構和深層結構之間建立一種邏輯關係，這就是所謂結構的「轉換性」。「轉換性」可以說是結構主義理論的精髓。皮亞傑曾經指出：「一項起結構作用的活動，只能包含在一個轉換體系裡面進行」，「一切已知的結構，從最初級的數學『羣』的結構，到規定親屬關係的結構……等，都是一些轉換體系」。①美國著名的語言學家 N·喬姆斯基（Noam Chomsky）從研究語言結構出發，也指出了結構具有「轉換性」的特點。●

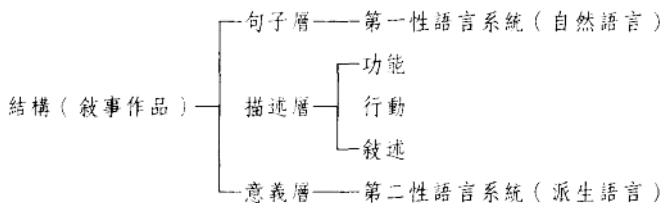
在結構的「轉換性」之中，實際上還蘊含著「層次性」和「整體性」的特徵。轉換性本身就意味著從深層向表層，或者從

●參見特倫斯·霍克斯：《結構主義和符號學》，瞿鐵鵬譯，上海譯文出版社 1987 年版，第 9 頁。

①皮亞傑：《結構主義》，商務印書館中譯本 1984 年版，第 6~7 頁。

●喬姆斯基認為，人都有一本天賦的詞典，他通過一系列結構規律可以生成某種句子的深層結構，這就是每個句子表達出來以前就在大腦中存在的概念結構。當這種深層結構形成之後，人的頭腦中可以說已經有了一個內在的句子。然後通過「轉換部分」，又可以把深層結構轉換成表層結構，這就是通過人在說話時的語音表現出來的句子。他認為深層結構代表了這個句子的意義，表層結構代表了這個句子的形式。（參見劉放桐：《現代西方哲學》，人民出版社 1981 年版，第 614 頁。）

表層向深層轉換。轉換性也意味著結構是通過轉換層將表層和深層聯繫起來的整體。關於結構的層次性，法國著名文藝批評家羅蘭·巴特（Roland Barthes）曾經作過比較深入的論述。巴特研究的基點是文學敘事作品的結構分析。他認為從語言學的角度來看，敘事作品的結構可以分為兩個語言系統，即第一性語言系統和第二性語言系統。前者是自然語言系統，它體現為具體的句子或段落。表示一種「確定的所指」，也就是具體的語言表達或句子表達；後者是「派生語言」系統，它體現為某個內容完整的自然段落或作品的全部。表示一種「泛指的所指」，也就是語言表達的內容和意義。巴特認為第二性語言系統是多義性的，因為第一語言系統的句子表達只有通過描述才能轉化為第二語言系統的內容涵義，而描述是多層次的，它分為「功能層」、「行動層」和「敘述層」，不同層次的描述會有不同結果的意義。^⑥所以，巴特主張：文藝研究和文藝批評並不是去尋求某種正確的解釋，而是應該把作品的多重意義給擺出來。^⑦根據巴特關於兩個語言系統和三個描述層的觀點，我們可以把他的關於文學敘事作品結構層次的論述概括為如下圖表：



西方結構主義的領袖、結構人類學的創始人李維—史陀

(Lévi-Strauss) 從研究人類學的角度提出：「神話的意義不可能存在於構成神話的各孤立的要素之中，它天生就存在於那些孤立的要素的組合方式中，而且必須考慮到這種組合所具有的轉換能力。」^① 這段話不但指出了結構轉換性的特徵，而且還包含了結構「整體性」的涵義。李維一史陀認為結構是一個由一系列元素組成的整體，結構中的元素是相互制約的，任何一個元素都不可能單獨發生變化。結構的穩定性用皮亞傑的話來說就叫做「自身調整性」。^②

2. 系統論的結構觀 著名的奧地利生物學家，一般系統論的創始人貝塔朗菲曾經指出：結構作為系統的一個基本範疇，指的是系統的「部分的秩序」。這種秩序主要表現在系統內部各組要素之間在空間或時間方面的有機聯繫與相互作用的方式或順序。結構是系統保持整體性以及具有一定功能的內在根據，同時，它又是維持系統的不變量，是系統保持穩定性的主要因素。^③ 所以，系統論認為結構具有整體性和穩定性的特點。

① 參見羅蘭·巴特：《敘事作品結構分析導論》，佟景韓譯，載《世界藝術與美學》第七輯。

② 參見羅蘭·巴特：《符號學原理·引言》，佟景韓譯，載《世界藝術與美學》第七輯。

③ 李維一史陀：《結構人類學》，轉引自霍克斯《結構主義和符號學》中譯本，第37、38頁。

④ 皮亞傑認為：「一個結構所固有的各種轉換不會超出結構的邊界之外，只會產生總是屬於這個結構並保存該結構的規律的成份。」（《結構主義》中譯本，第8頁。）

系統論還認為事物結構中的各個元素是有等級差別的，由於不同的等級差別而形成各個層次。層次之間不但等級不同，而且也存在著某種質的差別。比如：生物運動結構中的細胞、器官和機體三個層次，它們除了在等級上的差別以外，還有質的差別，細胞是構成生物的最小單位，它本身沒有獨立功用。但是，每一種器官本身都有自己獨立的功能。而機體對於器官來說不僅具有控制全部器官的功用，而且它本身也具有獨立存在的價值。所以，系統論要求人們在考察事物結構的時候，一方面要考察結構中各個層次之間的差別，另一方面還要研究各個層次之間的相互聯繫以及層次與整體之間的相互聯繫。

系統論還認為研究一個事物結構的層次還不夠，還應該研究它的運動過程。結構雖然從其本質上看是體現某一個對象穩定性的因素，但任何結構都是存於環境之中的，它總是要與外界進行能量、物質、信息的交換。這種交換必然導致結構內部各種關係的變化，並由量變到質變。另一方面，結構的各個層次由於某種轉換關係而由高一級層次向低一級層次轉化，或由低一級層次向高一級層次轉化。所以，系統論認為，結構並不是固定不變的靜止的組合關係，而是一個動態性的組織，它具有開放性和可變異性的特點。

假如我們把系統論的結構觀和結構主義的結構觀作一個比較的話，就會發現兩者具有驚人的相似之處。且不說在整體性和層次性方面兩者的觀點基本上一致，就是其他方面，兩者也非常

①參見貝塔朗菲：〈一般系統論導論〉，載《自然科學哲學問題叢刊》1973年第三期。

類似。系統論認為結構是維持系統的不變量，具有穩定性的特點；結構主義則認為一個結構所固有的各種轉換不會越出結構的邊界之處。所以，結構主義的方法和系統論的方法不但不存在矛盾，而且可以說是同一個方法體系的不同方面。在這個方法體系中蘊含著一種辯證的因素，雖然它有時候不那麼深刻，但卻非常值得我們重視。

3. 我們對結構的理解 我們認為結構並不僅僅是針對某些個別的事物而言的，它是一個具有普遍意義的哲學概念。而且，我們並不能簡單地用唯心或唯物去衡量這個概念，也不必在精神或物質這兩者之間為結構去選擇一個恰當的歸宿。我們需要吸取並發展結構主義和系統論關於結構論述的合理因素，用一種辯證的眼光去看待結構的存在。

結構從本質上來說是一種客觀存在。但它又有一個形成的過程，這個過程在我們看來並不是建立在皮亞傑所說的動作發生的基礎上的，而是建立在實踐的基礎上的。從這個角度來看，無論是對象中客觀存在的結構，還是人們觀念中的結構，都是實踐的產物。雖然，在人類產生以前，自然界就存在著各種生態結構，星辰日月也早已構成宇宙的結構，但這些僅僅是自然的結構。因為哲學的本意是在於人對於世界的認識，所以，任何哲學意義上的結構都離不開人類的社會實踐。人類的社會結構也好，人類的文化結構也好，人類的心理結構也好，都是人類社會實踐的產物。

我們把結構的發生歸屬於實踐，並不是意味著結構的變異是無止境的。相反，任何事物的結構框架一旦形成，就保持著它的穩定性。事物之所以為某種事物，對象之所以為某種對象，就在

於它已形成了固定的結構框架。任何文化也一樣，我們之所以稱它為某種文化，就因為它有自身的結構框架。只要它存在，無論是原始形態，還是在它發展過程中的任何階段的任何形態，都必然存在於這個固定的框架之中。這正是我們之所以要從結構研究著手去探討音樂美學問題的主要原因。

當然，結構的穩定性並不意味著結構的封閉性。結構也必將隨著人類的社會實踐在發生變異。但是，這種動態性的變異並不會越出結構框架的邊界；結構的動態性不在於結構框架的變異，而在於結構框架內部的質變。就拿音樂來說，無論人們在音樂實踐中如何創新，它至多只不過是力圖在結構框架的範圍內更新各種元素及其相互關係。音樂的音響來源固然從普通的樂音發展到電聲以至於各種自然聲響，但它並沒有越出由音響、表現和意義三大要素的相互關係構成的結構邊界。^①

所謂哲學意義上的結構，就是在人對世界認識這個意義上的對象的結構，也就是說，是人的對象的結構。這個結構必然包含著物質形態以外的某種人性化的東西，這就是精神內涵。喬姆斯基語言學中的語音和語義之間的關係、羅蘭·巴特文學理論中的句子與意義的關係，以及蘇聯學者薩巴羅夫主張的素材組織和藝術意義的關係^②，都反映了物質形態和精神內涵之間的聯繫。所以，結構從本質上來說，是體現了物質形態和精神內涵之間的邏

①關於音樂結構問題詳見後文。

②薩巴羅夫認為藝術作品的結構可以分為三個層次，即素材組織——直接感知的對象層次、形象改造層次和藝術意義層次。參見吳元道《當代蘇聯文藝學的結構、符號分析》，《馬克思文藝理論研究》第七卷，第107頁。