

MUSIC

音乐论著丛书

铺路石

茅原音乐文集（二）



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

音乐论著丛书

铺路石

茅原音乐文集（二）



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

铺路石:茅原音乐文集. 2/茅原著. —上海:上海音乐学院出版社, 2007. 6

(音乐论著丛书)

ISBN 978-7-80692-291-0

I. 铺… II. 茅… III. 音乐—文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 068957 号

- 丛 书 名 音乐论著丛书
出 品 人 洛 秦
书 名 铺路石——茅原音乐文集(二)
著 者 茅 原
责任编辑 陈 欣
封面设计 陈 岫
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路 20 号
印 刷 上海大学印刷厂
开 本 850×1168 1/32
印 张 9.25
字 数 245 千
版 次 2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷
印 数 1—2,500 册
书 号 ISBN 978-7-80692-291-0/J. 279
定 价 29.00 元

自序

“谁言寸草心，报得三春晖。”(孟郊《游子吟》)

当侵略者夺去了我们的一切，残酷的现实使我懂得了祖国母亲的含义。大学二年级我才读完一学期，由于经济原因而辍学，没想到新中国把我又送回大学继续学习。往事历历在目。多年来与学友们谈话时都有同感，我们只能也甘愿做中国音乐美学事业的铺路石子。重看旧稿，东西不多，就像一寸小草，如果说像一颗铺路石子，这铺路石都未必是坚实的，就分别叫做《寸草集》和《铺路石》吧。献给祖国母亲的其实也只是一颗心。

小草受惠于土地、阳光、雨露，活得平凡而幸福。因为附丽于祖国，就像一滴水在大海中，不会枯竭。

写文章要负责任。有人说：“把错误观点传播出去，祸国殃民！”说得有理。可是，一个人怎么可能百分之百正确？从事理论工作，就得准备着犯错误，错了就改。人是很难有自知之明的。先哲嵇康有言“苟嗜愿有变，安知今之所耽，不为败腐？曩之所贱，不为奇美邪？”一个人的改变究竟是向着哪个方向发展的？历史终归还是要由人民评说。这就更有必要把我思想上的曲折公之于众。

从50年代起，我就赞同苏联音乐学家克林姆辽夫的观点：“生活音调，进入音乐逻辑，形成音乐音调。”(《音乐美学问题概论》)例如，生活中的哭泣就是生活音调，进入一定的调式、调性、节奏、力度等音乐逻辑，就形成音乐作品中的哭泣音调。以为这就是对阿萨菲耶夫《音调论》的具体阐释。在我的许多文章中，

都有克林姆辽夫的影子。感谢老同学赵宋光同志,他在《论音乐的形象性》(《美学》第一辑)中提出了“反映对象和反映手段的区分问题”,“音乐反映现实的手段,在任何情况下都是声音……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对象的广大现实。”也感谢南京图书馆提供阿萨菲耶夫《音调论》原作,帮助我区分了克林姆辽夫理论中的合理与不合理之处。阿萨菲耶夫的“音调”原指一切与现实生活相联系的现象,包括人的语言音调、哭声、笑声、动作、表情、心理生理能量的涨落、面对不同情景时的物理感觉、心理体验等等,这一切相互联系的现象就储存于人们的生活经验之中,正是由于它们之间的历史性社会性联系,才能形成反映关系。所谓“反映”就是“第一个系统的特性以另一种形式在第二个系统的特性中的再现。”(乌兰因采夫《信息与反映》《外国自然科学哲学资料选辑》第四辑)也就是说,现实生活中的某些特性以另一种形式在音乐作品中再现,就使音乐与现实生活之间形成了反映与被反映的关系,实现了音乐反映现实生活的事实。人们就能通过音乐理解其所指向的现实生活中的对象。克林姆辽夫并不全错。生活音调也在阿萨菲耶夫所说的“音调”范围内,它们也是“音调”,人们都有生活中的人的哭泣音调的经验,这类生活音调就具有“参照系”的意义,能起到指示其所指对象的作用。错误在于排除了与有声现象具有联系的无声参照系,夸大了有声参照系的有效范围,把“部分”当作了“全体”。按照波普尔的“可证伪性 falsifiability(可否证性)”原理,一种观念一旦被重新确定其有效范围,这就是说,它已经被“证伪”了。波普尔是对的:“科学是试验性的事业,错误是在所难免的。”(波普尔《猜测与反驳》)“全部问题在于尽可能快地犯错误”,使自己在连续的失败中“成为一个特定问题的专家。”(波普尔《客观知识》,转引自刘放桐等编《现代西方哲学》796页)

在很长时期中,我曾认为,凡承认“音乐反映生活”者必持唯物主义观点,必以承认“存在决定意识”为前提。后来发现不对了。许多具有唯心主义世界观的人也承认音乐反映生活,而他们对世界本原的看法,却是唯心主义的。或认为上帝创造现实世界,或认为现实世界就是我的感觉,或认为现实世界是精神的产物。他们并不认为“存在决定意识”,而恰恰认为“意识决定存在”。原来,“承认音乐反映生活”只是现象,其本质究竟如何还是另一回事。

尤金在《哲学辞典》“二律背反”条目中说:“二律背反的基本意义只有一个,就是要证明人类的认识是有局限性的,事物的本质是无法认识的,就是要树立反科学的不可知论观点,并替它辩护。列宁写道:‘康德有四种‘二律背反’。事实上每个概念、每个范畴也都是二律背反的。’”我就没有看出这条目中的误解。列宁的话正是说明,康德的二律背反符合事实,它的有效性适用于每个概念、每个范畴,才说“每个概念、每个范畴也都是二律背反的。”尤金却理解成列宁否定二律背反了。由于认识上的模糊,我在相当长的时期中,把二律背反当作错误的东西看待。《寸草集》中有些文章就持这种观点。后来我才明白,第一,辩证法包含着相对性而区别于相对主义。相对主义是把相对性绝对化了。二律背反则是在运动中观察事物的结果,是符合事物的本来面目的。事物自身所包含的矛盾双方,确实既可分又不可分;有限与无限确实相互包含;自由确实体现于对必然的认识与掌握。相对主义与辩证法的界线就在于观察的主观性与客观性的区别。主观任意地无条件地把对立面等同起来是相对主义的特征,而根据事实承认在运动中矛盾双方在一定条件下相互转化,则是辩证法的特征。相对主义根本不承认这个“在一定条件下”的前提。第二,形而上学的思维方式,在其有效范畴内即对于既成事实和事物仅仅此时此刻的情况而言,形而上学的“非此

即彼”原则是正确的,在此情况下,不容许做出“亦此亦彼”的判断。比如对既成事实的法律定性而言,就只能说“有罪”或“无罪”,只能二者择一。不能说“既有罪,又无罪”。在研究事物的运动状态时,就超出了形而上学的有效范畴,运动本身就持续地表现为一物“既在此,又在彼”的状态。在研究事物的运动状态时,就只有依靠辩证法的思维方式。换言之,我们的思维方式必须根据研究对象的改变而改变。在研究事物的静止状态时,给予二律背反式的回答是错误的,因为这是在形而上学的有效范围之内;但是,在研究事物的运动状态时,二律背反式的回答则是正确的。

在《哲学家的美学》这篇文章中,只说到现代音乐追求“新、怪、曲、难”。以后我才认识到,“新、怪、曲、难”和“反传统”、“反功利性”都是现象,后来现代音乐中所发生的对传统和功利性的回归,也是现象。这些矛盾的现象背后的本质是一个,那就是追求艺术自由。我走出这一步,得益于胡塞尔现象学的启示。胡塞尔有一个闪光的思想:现象总是表现为一系列的现象流,它随时在变化,就像一条赫拉克利特河流。在这一系列矛盾的、不同的现象流之中存在着的“同一性”即是该现象的本质。所有的不同一的现象都是受到这个“同一性”即本质的制约的。这个“同一性”就是使那许多不同一的现象所以发生的原因。在读现象学著作前,我就看过一些批评现象学的文章,在我读现象学的著作后,才发现,有些文章往往是在批评自己不懂得的东西。

我对音乐的内容的思考,是有一个过程的。原先我也认为,音乐的内容就是指在音乐中所反映出来的具体的人的具体的思想感情。列宁在《辩证法的要素》中曾阐明过本质是多层次的观点。音乐中所反映的具体的人的具体的思想感情无疑在本质层次范围内。在后来的几篇文章中,我才把音乐的内容细化为三个层次:一、音乐所反映的客观对象的物象层次;二、音乐所反映

的主体的立场观点即音乐所反映的现实中的具体的人的具体的思想感情层次；三、音乐中所反映的艺术家的精神气质层次。在拙作《未完成音乐美学》(1998)一书中，写的就是四个层次了。第四个层次就是形式美的层次。形式美是有内容的，形式美的内容就是对作者的才能、经验和劳动加工程度的反映。

在1983年我交给纪念阿炳诞生九十周年学术研讨会的油印稿上，在分析《听松》的第二和第四部分时，我写的是，那里出现了“沉思音调”与号角声。就在那次会上，我结识了无锡的许忆和同志，他对阿炳的历史情况非常熟悉，向他学习后，才发现我错了。阿炳自己曾说，他把“洋鼓洋号”写进自己的作品中去了。在阿炳的现存作品中，《听松》是唯一出现“洋鼓洋号”音调的作品。原来第二部分是军鼓的震音敲击的造型，而不是“沉思音调”，我说的号角声正是阿炳说的“洋号”声。第四部分则以大铜鼓的重锤敲击代替了军鼓的震音。但是，已经传出去的油印稿不可能修改了。借文集出版机会，在此说明，以免油印稿中的错误继续传播。

音乐美学研究不能流于纯粹技术分析，但也不可忽视技术分析。人们往往忽略了哲学与技术不可分的事实，马克思主义哲学就是以工艺性技术分析为基础的。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说过，他的经济学分析是以实证为基础的，这里就包含着以工艺学技术分析为基础的含义。如果没有对于资本主义生产操作工艺的透彻分析，“剩余价值”的发现将是不可思议的。音乐美学家的知识结构中绝不可缺少作曲专业的基本技术，包括和声、复调、配器、作品分析、曲调写作等等。哲学美学与技术分析好比是音乐美学的两翼，缺少任何一翼，不要说腾飞，连知识结构都还不够合理，而合理的知识结构正是思维功能得以充分发挥的必要前提。

期盼朋友们帮助我尽快地认识失败。从失败中站起来，继

续向前,不辱铺路石的使命,就是我的愿望。

感谢上海音乐学院出版社的鼎力支持!感谢社长洛秦教授的热情帮助!说到底,文集还是幸运地诞生于祖国的关怀之中。

茅 原

序于 2006 年 8 月

目 录

- | | |
|-----|-------------------------------|
| 1 | 自序 |
| 1 | 试论音乐的审美功能 |
| 18 | 音乐的内容与形式的关系 |
| 36 | 黄自美学思想辨析 |
| 51 | 从“意境三层次说”引发的思考 |
| 64 | 哲学家的美学 |
| 83 | 音乐家的美学 |
| 98 | 《周易》美学谈 |
| 118 | 从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观 |
| 131 | 《二泉映月》的启示——音乐美何处寻? |
| 147 | 马克思的哲学对音乐美学的启示(上) 自然性
与社会性 |

165	马克思的哲学对音乐美学的启示(中)	创造论
186	马克思的哲学对音乐美学的启示(下)	价值论
208	音乐学学科建设问题	
224	现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式	
258	评吴梅著《贝多芬》	
265	音乐的民族性与国际性	
272	科学主义与神秘主义	
277	有关音乐学事业可持续发展的思考	

试论音乐的审美功能

一

讨论审美功能的起点

我们研究的对象是人与音乐联在一起的一个耦合系统,着重考察音乐对于人提供了什么信息,人在接收这些信息后,发生什么变化,做出怎样的输出信息的反应。事情很复杂,而这正是问题的起点——我们依据什么而且在什么地方开始讨论问题?

一个人的意识变化有许多原因,这些原因并不都与音乐有关,我们不可能把什么都搞清楚,这就是首先遇到的困难。艾什比在《控制论导论》中说过:“他(按指研究者)必须把要掌握整个系统的雄心打消。他的目的必须限于得到一种部分的了解,这一部分的知识虽不能包括整个系统,但其本身是完整的,而且足够用来达到他最后所需要的实用目的。”关于这个“部分的知识”就是后来他所解释的“某种研究者所关心的一组变量(状态)”。

我们可以把信息理解为物质或精神的存在和运动的变化状态的表现。世界上,有两种存在,一种是物质存在,一种是精神存在。精神虽不脱离物质载体而独立存在,但就其本质而言,仍是精神存在,意识就是此类存在。一切存在都存在着、运动着,包括事物之间的相互作用,都有一定状态,凡此种表现都是信息。

音乐所以带有使审美功能得以发生的信息,原因在于具有自己的特殊的结构。

2
结构与功能是一对范畴,一切事物在一切过程中都有自己的结构和功能。结构是“诸要素在该系统范畴内联系的内在形式和方式”(茹科夫《控制论的哲学原理》)。功能则是指系统所具有的行为特性,它表现在该系统同周围客体、对象和环境的关系上。简言之,结构表现的是系统内部部分与整体的关系,功能表明的是系统与外部环境的关系。功能之所以发生,根据在于结构提供的可能性,就如一辆汽车所以能跑动(跑动是汽车的功能,它表明汽车与驾驶员、汽油、路面等外部条件发生一定联系),就因为汽车内部结构(汽车车身与内部各部件的一定联系)提供了根据一样。反过来说,功能的目性决定了结构的建构定向,汽车的结构就是按照它“能跑得快”这一目的来设计和制造的。

音乐的结构所负载的信息,一来自反映,二来自创造,二者不可分,这是一种创造性反映。二者又可分,因为事实上负载着二重信息,这就是信息论美学所说的信息的二重性。一是语义学信息,它指的是作品内容信息,即内容究竟什么意思?它反映的是客观存在(包括主体、客体两方面的客观存在)的特征,也就是拙作《音乐的内容与形式的关系》(《中国音乐学》1988年第四期)中所说的音乐内容的可能的三个组成部分,即:一、音乐作品所反映的对象的客观特征;二、音乐作品所反映的艺术家对于

对象的主观态度和立场,也就是思想、感情方面的特征;三、艺术家(包括作曲家、演奏家、指挥家)本身的艺术气质、精神面貌等。另一重是美学信息,它指的是信息美不美即作品是否具有形式美?它是创造者(作曲家、演奏家、指挥家)本身的才能、经验、下的功夫多少所导致的创造性如何的表现,而形式美正属于内形式的范畴(内形式指音乐作品的结构及其形式美,外形式指音乐的外部载体,如:唱片、磁带、现场演出之间的差别就是外形式的差别,外形式的差别并不改变乐曲的内形式即结构及其形式美)。就是说,语义学意义主要代表着“反映”的一个侧面,美学信息主要代表着“创造性”的一个侧面,二者相互依存又各自代表矛盾的一个方面。

鲍列夫在《美学》中说:“在艺术作品中,艺术形象的作用相当于对象意义与自身含义的符号体系。”(中国文联出版公司版第 489 页)我的主观理解,这实际上就是指的语义学意义与美学信息的两重意义,所谓“对象意义”就是形式美为对象服务即反映对象的意义,所谓“自身含义”就是形式美自身的意义即体现创造性的意义。如果内容的意义是善与真,可包含在广义的美的意义中(就如康德:美是道德观念的象征)形式美则是狭义的美的意义(也如康德:美在形式)。

自律美学主张从音乐自身寻求美的规律,他律美学主张从音乐与其周围的客观世界的关系中去寻求美的规律,它们之间存在的正是从结构着眼还是从功能着眼去寻求美的规律的分歧。两种主张各自发现了一定的真理,自律美学发现的是形式美的意义,他律美学发现的是内容的意义。可见 20 世纪以来,自律美学与他律美学逐步合流的倾向确有其合理性。

结构使功能发生成为可能,但还要有一个“中介”,可能性才能转化为现实性。就如一辆汽车,通过会驾驭汽车的人这个中介,汽车才能发挥跑动的功能,音乐也要通过能听懂音乐的人这

个中介,才能发挥功能。这就有一个“音乐感知”的问题,只能专题讨论,在这里我们只好假定听众是具有一定音乐欣赏素养的人。

听众欣赏音乐,接触到的是音乐的结构,面对着音乐结构为我们提供的形式美和内容的二重信息,我们就从这里开始进入审美心理过程。

二

审美功能的特点

在谈到审美心理过程时,我认为有必要讨论一下布洛(Edward Bullough, 1880—1934[瑞士])的《作为艺术因素与审美原则的“心理距离说”》(1912年),这样,既可借鉴其合理之处,也不妨碍我们走自己的路。

布洛把心理距离称为一种“审美原则”,是美和适意的“判别标准”,是“艺术气质”“审美悟性”(牛耕译稿)或“审美知觉”(缪灵珠译稿)的“主要特征之一”。

布洛对“心理距离”的解释是通过一个简短的例子来进行的,他设想海上起了大雾,船上的人都会感到焦虑、恐惧、紧张。然而海上的雾也能够成为浓郁的趣味与欢乐的源泉。这里,他谈到两种心理,第一种是人的现实心理,因为自身处于危险之中而焦虑不安。第二种是人的审美心理,其特点是人的自身祸福与自身的感受之间拉开了心理距离。他说:“在海雾中,距离所造成的变化,可以说,一开始就是由于使现象超脱了我们个人需要的目的的牵涉而造成的——总之,正如人们常说的,是由于‘客观地’看待现象而造成的”。他把这种保持距离的心理状态称为“审美静观”。所谓“超脱了我们个人需要的目的的牵涉”的心理就是超功利性或非功利性心理,这是一。其二,布洛又说

“这并不是说人本身与客体的关系已经分裂到了‘不受个人感情影响’的程度，”恰恰相反，“往往带有浓厚的感情色彩”。我们知道，功利性心理中包含的一对矛盾就是利与害或者说善与恶，如果与善恶利害感没有任何联系，连情感也不会发生，那所谓浓厚的个人感情色彩怎么可能发生呢？布洛虽然回避了“功利性心理”这个名词，实际上，他的说法就等于承认了功利性心理与非功利性心理同时存在，他说的心理距离实质上就发生在这两种心理（功利与非功利）之间。他声明说：“就‘人情的’与‘非人情的’二者相较，当然以后者更为接近真理。”就是他认为非功利性占据矛盾的主要方面，因为这种感情色彩的特异性“是已经经过过滤的，它的吸引力的实际的具体性已经去除，只不过还未丧失其本来的结构罢了”。不知道我是否正确理解了他的原意，我试着解释一下。所谓“经过过滤”指的是一种隔着一层的状态，因为这位“静观”的审美者是处于旁观地位，尽管客体对象触动了他的善恶利害感，使他感动，在感情上产生共鸣，但究竟不是与他本人性命攸关的那种切身利益引起的感情。所谓“还未丧失其本来的结构”即感情被善恶利害感所激起的这一因果链的结构还未丧失。而“它的吸引力的实际的具体性已经去除”指的是这种感情与个人利害直接有关的实际具体性已经去除。

以看戏为例，布洛说“像真人真事那样感动我们”，但“并非真的”而是“想象中的”。布洛把“这种有人情但又有距离的关系”（茅按，这就是功利性心理与非功利性心理的关系）叫做“距离的内在矛盾”。他说：“无论是在艺术欣赏的领域，还是在艺术生产之中，最受欢迎的境界乃是把距离最大限度地缩小，而又不至于使其消失的境界。”

距离太近，叫“差距”，完全为功利性心理所控制，不能审美；距离太远叫“超距”，不为艺术所感动，也不能审美，都属超出“距离极限”的“失距现象”。在差距与超距之间，有一个范围，人们

在这范围内都可程度不同地进入审美心理过程,这种个性差异就叫“距离的可变性”。

对心理距离论简单否定是很容易的,可是,这里确实有似非而是的道理。许多艺术家都熟悉这种既“有我”又“无我”的艺术境界。斯坦尼斯拉夫斯基所说的“第一自我”和“第二自我”就是“有我”之我和“无我”之我。人们都公认他是唯物主义的艺术

家。布洛的错误,一在于依他的理论,任何事物都可以当作审美对象,能否做到这一点,前提在于主体具有审美知觉,善于拉开心理距离。二在于把形式美放在首位,把内容放在次要地位,才得出了非功利心理占矛盾的主要方面的论断。事实上,主体能否拉开心理距离是必须以对象不能危害主体为前提的。日军侵华战争期间,侵略者在沦陷区推广反动歌曲和黄色音乐,为什么连爱国的音乐家都不能进入审美心理过程呢?那完全不是由于缺乏审美知觉,而是对象危及中华民族的生存。可见还是内容重要,应放在首位,功利性心理如与非功利性心理发生冲突,必是功利性心理占据矛盾的主要方面制约着非功利性心理,至少要在对象内容不遭到主体反对时,才谈得到以非功利性心理来欣赏形式美。

审美心理过程中主体的感情反应与音乐的形式美和内容都有关,应该说,内容比形式美更能触及审美主体的感情。

我曾作过多次试验,听众大多数都能辨别音乐的喜怒哀乐,因为每一个正常的有一定生活经验的人,他的大脑皮层都能进行系统性活动,对此,曹日昌《普通心理学》中曾作说明:“作用于有机体的刺激物不是孤立的,由它们所引起的大脑皮层各个区域的活动是彼此联系的。通过复杂精细的分析与综合,大脑皮层把各个刺激物或反应按不同形式结合成为一个统一的复合物或系统,这就是大脑皮层的系统活动。最简单的心理现象,在生