

MUSIC

音乐论著丛书

寸草集

茅原音乐文集（一）



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

音乐论著丛书

寸草集

茅原音乐文集（一）



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

图书在版编目(CIP)数据

寸草集:茅原音乐文集. 1/茅原著. —上海:上海音乐学院出版社, 2007. 6

(音乐论著丛书)

ISBN 978-7-80692-290-3

I. 寸… II. 茅… III. 音乐—文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 068956 号

- 丛 书 名 音乐论著丛书
出 品 人 洛 秦
书 名 寸草集——茅原音乐文集(一)
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 8.75
字 数 230 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 978-7-80692-290-3/J. 278
定 价 27.00 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,写的就是第四个层次了。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,马克思主义的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	关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题
16	再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题
29	音乐的确定性与不确定性
38	试谈嵇康的音乐思想
93	略论汉斯立克的《论音乐的美》
115	从十首二胡曲看刘天华的美学思想
137	人化的自然和音乐的耳朵——《巴黎手稿》与音乐美学
160	阿炳美学思想试探
190	从聂耳的创作看他的美学思想
205	李斯特的美学观点——纪念李斯特逝世一百周年
220	音乐的可知性——音乐心理学笔记
234	音乐美学哲学基础的自我反思
238	新时期的音乐美学

关于戏曲音乐刻画形象 的几个美学问题

茅 原、郑 桦、武俊达 集体讨论

茅 原 执笔

寸草集

茅原音乐文集(二)

众所周知,戏曲音乐在刻画不同人物形象、表达不同思想感情的时候,是利用本剧种的一些基本的曲牌和板类的变化,来达到目的的,这些曲牌和板类不只是在某一个剧中使用,而是在这一剧种中的许多剧中使用。有人将这种作法称为“一曲多用”的创作方法。这种方法是否可以刻画典型形象?同一个曲调怎能适用于表达多种内容?这些问题需要探讨清楚,因为它牵扯到对戏曲音乐的评价和戏曲音乐应当如何发展的问题。

在我们观察戏曲音乐如何利用一曲多用的方法来表现人物感情的时候,我们发现,有一种情况是:这个戏中的某段唱腔和另一个戏中的某段唱腔基本相同,相异之处不多;还有一种情况是:这个戏中的某段唱腔与其他几个戏中的唱腔的某一部分相似,而总的看来,又和任何一段单独的唱腔并不雷同,它具有集句的特点,某一句、某一乐汇可能和别的唱腔都有联系,但它又是多种唱腔中某些因素的集合体。因此我们也分别两种情况来探讨。我们先来探讨一下几段唱腔曲调基本相同的这一类情

况,以锡剧[大陆板]为例:

(一)《双推磨》(苏小娥唱)



(二)《梁祝·楼台会》(祝英台唱)



(三)《庵堂相会》(金秀英唱)



(四)《梁祝·化蝶》(齐唱)



不要举很多例子了,这里可以看出一个事实,上述所有的例子都是[大陆板],而它们之间又各自不尽相同。这种不相同,是由于性格的不同、思想感情的不同所决定的。在《双推磨》中,一个旧社会中尝尽人生辛酸的寡妇得到了诚恳的同情和关怀,在这种身在幸福之中,回想过去的苦难时,它不是深沉的悲哀,而是诉不尽的衷情。曲调稳重秀丽,充满淳朴的发自内心的感激之情,“人间辛酸”四个字在曲调上发挥得淋漓尽致。而在《楼台会》中“梁兄”二字出于呼唤音调的变化,“休要”二字的

则源自哭腔:

《刘胡兰》(胡兰母唱)



也就是说,祝英台这时心里委屈到了极点,一个“梁兄”刚出口,就泣不成声了,“怒满怀”的“怀”字也是哭腔。而在《庵堂相会》中,金秀英作为一个常在闺门的妇女,为了探寻未婚夫,勇敢地只身前往庵堂,路遇小桥,为了见到未婚夫,必须过桥,走上桥去

又心慌腿软,只好退回,再三思忖,咬定牙关,非过桥不可,在这种情况下唱:



十分恰当地表现了下定决心、拼了命也得过去的心情,“桥”字出口,正是踏上桥去的动作,精神十分紧张。后一句又表现了她上了桥又退下的那种胆怯而懊丧的心情。《梁祝》中的《化蝶》,第一句是在一个半拍之后截然切断:

这样就完全避开了: 那样缠绵华丽的拖腔,一下子明朗了起来。整个节奏和曲调进行都是明快的、紧凑的。休止符在这里起着十分重要的作用,它使音乐活泼、欢快。用以歌颂梁山伯祝英台勇敢斗争的胜利。

由此可见,每一个曲调在剧中被运用时,完全是针对人物和情景的需要来加以处理的,而且每一种处理又都是充满细节刻画的,这种细节可以称作“具体性音乐思维”。它的具体性就表现在服从于整个剧情发展的要求,服从于每一个台词的具体要求上面,每一段唱腔都是具有这种具体性音乐思维的。也正是由于这一点,才使每一个剧中的曲调,区别于其他剧目中的同一曲牌或板类的曲调。

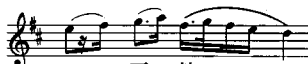
但是音乐的具体性思维只是一个方面。每一段曲调就其总的表现出的人物性格和感情来说,又有其概括性的一面,这种概括性表现在上述几段同类曲调都具有勇敢、善良和女性的特点,都带有优美的江南风格,它们可以使苏小娥、祝英台、金秀英在共性上取得一致,因为这些人物的勇敢善良又是一致的,只是在各自的时代和遭遇中,有着不同的具体的区别。恰恰这些具体

的区别是被具体的音乐处理来刻画得十分入微的,因此,它们是一个板类,但又不是完全一样的曲调,它们之间有很多共同点,又有很多细微的区别。而我们的演员和戏曲工作者在为某一个剧目选择唱腔时,是根据同类型人物和感情来进行选择的,但在具体处理音乐时,却又是从具体性音乐思维进行刻画的。这种具体性和概括性的音乐思维的统一(它们在实际创作过程中,永远是以具体地刻画来进行的)就达到了典型形象的刻画。我们可以说,这是戏曲音乐刻画形象的一个重要的美学原则。但这是问题的一个方面,还不足以说明一曲多用的全部问题,我们现在来看另外一些例子:



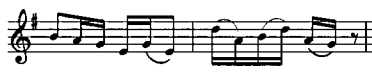
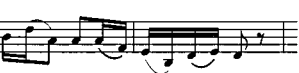
不够吃，空闲辰光磨豆腐，
清早忙到深半夜从来无人肯帮我。
近年底分外忙，
挑水推磨一人苦。
肩挑水担上河滩，
哪怕是
一夜不困我也要去做。

“黄昏敲过一更鼓”的  是
一 更 鼓

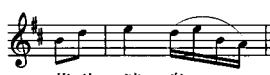
从评弹音乐中的  变化而来的。“房内走出苏小娥”一句是苏剧太平调的下句。试看：苏剧《拷红》（红娘唱）[太平调]下句

 正大光明  会佳期，

“婚后两年”是从[大陆板]清板中来的。试比较同剧中苏小娥唱的[大陆板]清板：

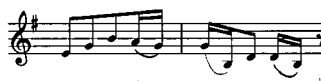
 我种了他家三亩田，  租租逼得吃也无。

“丈夫死”三个字却又是《迷魂调》的上句的缩短：

 那知道  风吹
 草动消息传，

其实这一乐句原来也是从苏剧[费家调]中来的。

“我一人过了三年多。三亩租田不够吃，空闲辰光磨豆腐”又是[大陆板]清板。试比较同剧中何宜度唱的[大陆板]清板：

 年底满当付给我，  今朝结帐工钱算，