

音樂批評學

明言 著



海外篇

上海音樂學院出版社

音樂批評學

明言 著

上海音樂學院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐批评学 / 明言著. — 修订本. — 上海: 上海音乐学院出版社, 2017. 5
ISBN 978-7-5566-0180-6

I. ①音… II. ①明… III. ①音乐—艺术批评 IV.
①J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 111515 号

书 名 音乐批评学【修订版】
著 者 明 言

责任编辑 杨成秀
封面设计 梁业礼
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 上海师范大学印刷厂
开 本 787×1092 1/16
印 张 24.25
字 数 435
版 次 2017 年 05 月第 1 版 2017 年 05 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5566-0180-6/J. 1172
定 价 80.00 元
出 品 人 洛 秦

序：关于明言《音乐批评学》的一封信

居其宏

明言少兄大鉴：

接读大作软盘，喜不自胜。遂放下手中一切写作任务，花去整整三天一气读毕，并用两天时间掩卷沉思。现将一些零星读后感写在下面，供你参考。

音乐批评学作为音乐学的一个分支学科，其元理论建设一直滞后于批评实践。20世纪80年代我辈关于这些问题的思考，仅仅是初步的，既不系统也不深入。后来受大气候影响，人们对这个问题的关注渐渐淡了。前些年批评界重新谈论这个话题，并有冯效刚《音乐批评导论》一书出版，做了一些铺路石子的工作，但其中也存在一些混沌问题，我在该书序言中说了一些，想必你已经看到。我本人早在80年代初期便已关注这个问题，且也作了一些思考，积累了一些资料，写过一些文论，但由于各种主客观原因，一直无暇静下心来，把这些思考物化为著作。如今，这一极为重要、极有价值的学术使命在你手中完成，作为你的同行和朋友，我感到由衷的欣喜和钦佩。

根据我粗读一遍的印象，大作对音乐批评元理论的思考，视野广阔、资料宏富、自成系统，在论题的取域、篇章结构及标题设计诸方面多有发明，有史有论，有理论高度也有很强的可操作性，其完整性、阐述深度已经超出国内同行，具有无可置疑的创新性和开拓性。对大作所取得的种种学术成就，当然要在仔细研读和分析之后才能作出有说服力的评价，但我现在就可以对你说，大作的完成及其可以预期的出版，已经使你在国内同行中脱颖而出，站在了音乐批评学领域的学术最前沿。

由于音乐批评学的学术建设事关这门学科未来发展的大局,也由于你这部著作可能引起的广泛社会影响,我觉得有一些问题应当坦率提出来和你讨论。

1. 关于“音乐批评”的定义

你在“绪论”给出的定义是:

什么是我们所理解的音乐批评呢?质而言之:当下现实生存着的人,对人类既往的、现实的音乐活动及其成果所进行的个性化评价活动,就是音乐批评。

.....

音乐批评就是以文化学、哲学、美学、社会学、历史学、工艺形态学等单纯的或综合性的理性眼光,来审视音乐的现实事项与历史事项(理念、活动、音响文本与符号文本等)张扬批评家主体意识的一种理性思辨活动。它是将文化、艺术、音乐基础理论研究的成果,有机地应用于音乐审美评价、历史评价等实践的一门应用性学科。^①

这个定义对历代论家关于音乐批评的当代性、即时性特质重视不够,但我以为,正是这一点和“评价”共同构成了音乐批评区别于其他学科的质的规定性。肯定并强调这一点对于界定音乐批评至关重要。把既往的、历史的音乐事象(关于“事象”这个概念,下文再谈)也纳入到音乐批评范畴中来,从而导致这个定义失之太宽。如果这个定义到“理性建构活动”止,那么它与“音乐学”的定义就无甚区别了。既往的、历史的音乐事象,不应是音乐批评的对象,否则,极易把音乐批评与其他学科的专门研究混淆起来。比如,当代人对于孔子音乐思想的研究和评论,可以归入史学研究或美学研究领域;当代西方人对贝多芬、柴可夫斯基等人的研究和评价,可以归入史学研究或创作研究领域;等等。音乐批评应当有自己的边界,尽管这个边界也会有它的模糊和交叉,但若没有起码的边界,也就使事物失去了它自己的质的规定性。你在本书中把许多属于其他学科的研究和评价活动统统归到音乐批评中来,例如你在论述音乐批评的文化使命时提出的“遗产”说,以及关于门德尔松“发现”巴赫^②其源盖出于此。而这个“遗产”说是完全不能概括学堂乐歌时代音

^① 见本书“绪论”第7页。

^② 见本书第43—45页。

乐批评对于现代音乐教育的促进作用的，你在这个地方举出的其他一些例子亦然，因为它们绝对不是遗产，而是现实的或未来的成果。

此外，这个定义在表述上不够精炼。既然是定义，就必须以极其精炼准确的语言揭示对象的本质特征。我在各地以音乐批评为题讲学时曾就此给过一个定义：

以普遍的人文知识、审美经验为内在尺度，对当代一切音乐现象进行鉴赏、研究、分析并作出即时性的审美评价或历史评价。

这个定义不一定准确、科学，仅供你参考。

2. 关于音乐批评与音乐实践的关系

从理论上说，你对这个关系的理解是正确的，即坚持“实践第一性”原则。但在具体论述时，常常出现相悖的情形。如说“在新时期，如果没有建立多元音乐‘观念场’的批评实践的话，‘新潮音乐’、大众流行音乐也就难以涌现出来”^①，实际上，是新潮音乐和大众流行音乐的实践在前，多元音乐观念场在后；没有这两股潮流的实践，哪会有什么多元观念场！这两者的关系是绝不能颠倒的。你说“如果于润洋在改革开放的初期，未能对当时音乐创作思想禁锢、观念封闭的现实提出中肯的批评，后来的‘新潮音乐’、‘大众流行音乐’的诞生时间就有可能推后若干年”^②的论断也有类似问题。

我强调“实践第一性”的原则，并非否定人的音乐观念对于音乐实践的先导作用或是反作用。但从哲学上说，音乐观念的哲学本原依然是音乐实践；何况音乐观念与音乐批评不是同一个范畴。我想这一点是不难被你理解的。

3. 关于语言与思维

语言与思维的关系也是明确的。语言是思维的材料和它的外显形式。马克思说：语言是思想的外壳（大意），但语言绝对不同于思维。因此，你说：

① 见本书第42页。

② 见本书第174页。

当人主动地掌握了一种语言之后,也就被动地接受了一种思维方式、文化眼光。潜伏在语言中的文化价值评价体系与观念,便成为人下意识的行为不时地显露出来。当社会人自以为是“人”在“说话”的时候,多数情况下已经被“话”“说”住了。正如 M. 福柯所谓的“不是人说话,而是话说人”。^①

甚至连斯大林都承认语言的工具性质,你怎么竟然断言语言中“潜伏着文化价值评价体系与观念”以及“人主动地掌握了一种语言之后,也就被动地接受了一种思维方式、文化眼光”?也许是我孤陋寡闻,我实在理解不了这样的观点。这么说,你主动地掌握了英语,就必然接受了西方人的文化价值体系与观念?凡是学了外语的就必然如此、一概如此而毫无区别?汪精卫和鲁迅都主动地掌握了日语,但两者在思维方式和文化眼光方面也都日本化了?以我所知的常识来判断,这是根本不可能的。把语言与思维等同起来,已经是一个不小的错误,把语言与文化价值观等同起来,则是一个更大的错误。否则,操同一种语言的人们,彼此之间就不会发生思维方式、文化眼光、文化价值观念方面的差异乃至抵牾,而事实上,这类差异或抵牾时时在我们身边发生着、存在着。

4. 关于主体与主观

就哲学范畴而言,主体与主观不是一个概念,两者有联系也有区别。主体是指物质存在与精神存在的复合体,例如“人”;而主观则是这个复合体中的精神层面,也即主体的观念、思想之类。因此,你讲“当我们把批评家放置到社会文化系统中来审视的话,就会发现作为个体的批评家,总是自觉或不自觉地依附于一个文化模式。当这个文化模式成为批评家的主体的时候,批评主体就发生了转换的现象”^②,文化模式作为一种精神现象,它可能成为批评家主观世界的构成物,在精神层面上影响甚至左右着批评家的评价尺度,却绝对不可能成为“批评家的主体”,因为它在物质层面(例如身高、相貌、体质、肤色等)上不可能改变批评家。

① 见本书第 51—52 页。

② 见本书第 50 页。

5. 关于文化体系与创新本性

这主要取决于对于文化体系性质的理解。在一个有着辉煌历史与现实成就的文化体系或传统中,创新原本就是其重要本性之一,否则,这一文化体系便不可能繁衍传承,得到历史性的发展并存活到当今,其消亡也就指日可待。因此,将文化体系与创新本性对立起来的观点,是用僵固的文化观来看待文化的发展与演进。同样,你称“现有的文化对音乐批评家既是一种资源,也是一种桎梏。称它为‘资源’,是因为批评家的观念、标准乃至实际的操作,都应当基于自己设身处地的文化体系;说它是‘桎梏’,是因为作为音乐艺术创作乃至批评的本性,应当是创新性的,这种本性无疑是对现有文化体系的冲击”^①,便有片面之嫌。实际上,批评家的创新是建立在对既有文化体系合理扬弃的基础之上的,既有“扬”也有“弃”。因此,既有文化不仅是为批评家提供丰厚“资源”,同时也是文化创新的“驱动器”,关键是我们对文化传统的理解是否辩证。有的学者将文化及其传统看作是落后的、凝固的存在,却看不到其中积极进取的方面,难免要陷入形而上学。将现有文化视为“桎梏”,完全离开它的“创新”,有可能导致文化的颠覆和解构。

6. 关于批评标准

你谈到批评标准的时代性、民族性和阶级性^②,这些当然是对的;但仅仅如此,还不足以充分揭示批评标准的所有内涵。因为,批评标准还有某些超越这一切的普遍的自律性的标准。我们若不在正文或注文中说明这一点,是偏颇的。同时,对毛泽东关于批评标准的阐述不加限定地称之为“非常精辟”,也未必妥当;因为,他老人家在这一点上说得太绝对,缺乏辩证法。

7. 关于吕贺二人的批评标准

你讲两人的批评标准时,将吕骥的批评标准概括为无产阶级的现实主义、民族主

① 见本书第51页。

② 见本书第107页。

义。将贺绿汀的批评标准概括为启蒙主义、现实主义。^① 我看这样的概括未必精当。将吕骥的现实主义前冠以“无产阶级”，不妥；因为历史上所有权威文本中只有“革命现实主义”的提法。而将贺绿汀的现实主义与之相对，就给人以这样的暗示：老贺的现实主义可能是资产阶级的。如将两人的分歧点仅仅定在启蒙主义与民族主义的话，这种概括是不正确的。吕骥作为共产党人，从未反对过启蒙主义，只不过在抗日救国的危局和此后的政治经济情势下，他更强调音乐的民族情结和民族风格而已。而贺绿汀作为一个忠诚热烈的爱国主义者，民族情结、音乐的民族风格历来是其批评标准的重要支柱。这已经为他在创作中（例如《牧童短笛》《垦春泥》《森吉德玛》等作品，甚至在他为《东方红》配置合唱时织体的民间多声化处理）、教学中（例如强调抢救民族民间音乐遗产、延聘民间艺人进大学课堂等）和理论批评中（请看他的《论音乐的创作与批评》以及其他一系列理论批评文本）历来注重民族性所证实。这个问题相当重要，建议你继续深入研究他们的大量批评文本后再下结论。

8. 关于吕骥的自我检讨

你说“虚怀若谷的批评家应当像坚持真理那样，勇于改正自己的错误。这样做来既是对批评对象的负责行为，也是对自己的负责行为。在这个方面，吕骥先生为我们作出了榜样。当他意识到自己对贺绿汀先生的批评有些偏激的时候，便公开在媒体上发表自我检讨”。^② 这段文字有三个问题：（1）吕骥对贺绿汀的批评并非仅仅是“有些过激”，而是一场典型的政治批判；（2）这个批判的错误并不是他自己“意识到”的，而是陈毅、周扬严词批评的结果；（3）在公开媒体上发表“自我检讨”倒是确实的，但并非出于真诚、自愿和理论上的觉悟，而是被迫作出的，不久后，吕骥便从这一立场上大大后退了。因此，对这一批评文本，不可作孤立的、静态的观察；将它作为批评家“虚怀若谷”的典型来加以褒扬，我看起码在他的批评实践中是不典型的。

9. 关于批评标准的制定者

你说“批评标准的制定者，首先应当是每个个体的批评家”。^③ 你曾经正确

① 见本书第104页。

② 见本书第82页。

③ 见本书第107页。

地指出过文化体系对于批评家的影响，这种影响首先体现为普遍的审美经验，并在审美潜意识里积淀为批评家的批评标准。因此，你下这样的结论一定要小心。

10. 关于音乐批评的文体

你在第六章“音乐批评的形态”中，将音乐批评的文体分为论文体、杂文体、散文体等。这里有些问题值得探讨。在传统文学分类中，杂文原是散文之一种，但鲁迅等革命作家发展了杂文的战斗性，使之成为一个独立的文体，因此你将杂文体从散文体中独立出来并与之并置，我认为甚好。但你将杂感、随笔、序跋等归入杂文体，并认为杂文体的特点是“生动活泼、短小精悍，以简短的‘三言两语’获得言简意赅的批评效果”。这个分类和描述不确。随笔一般都归入散文体；杂感有可能是杂文，也有可能是散文；而序跋不是一种文体概念，它有各种各样的写法——可以是论文体的，也可以是杂文体的，当然用散文体写也无不可，全看作者喜好。也许你还记得鲁迅关于杂文是匕首、是投枪的句子。杂文过去也叫“小品文”，其主要特点是幽默和讽刺。你可读一读我的《谐谑与交响》，那里收录了我的一些短小的音乐杂文。此外，我的《别了，政治木乃伊》《后殖民主义、新保守主义及其他》等也是用杂文体写的理论文章。

11. 关于“音乐事象”

你在书中大量使用“音乐事项”这个概念。但在我的印象中，“事项”不如“事象”涵盖更丰。记得“音乐事象”这个概念可能是日本音乐学家发明的，我在翻译著作中读到这个词时，感觉比音乐现象、音乐事项具有更加丰富的内涵。建议你仔细捉摸捉摸，择善而从。

12. 其他

我在大作中读到不少含义不确的句子和错别字，如“恒量”可能是“衡量”之误，“戕害”可能是“戕害”之误，“既性‘科’，又性‘艺’”之“性”可能是“姓”之误，“得利工具”可能是“得力工具”之误，等等。此外，像“扬弃不良的创作观念”这句话中“扬弃”一词是个哲学概念，通俗说来，“扬”者发扬是也，“弃”者抛弃是也。既是“不良

创作观念”，自当“弃”之；而值得既“扬”且“弃”的，就不能称之为“不良创作观念”。类似的情形还有不少，我就不一一例举了。

上述 12 条意见，有些是观念性的，有些是史料性的，有些是知识性的，考虑得很不成熟，有些也许是阅读匆忙，从而产生误读也未可知。之所以坦率提出来，是不敢辜负你的信任与嘱托，将我感觉到的问题和疑问悉数提出，对与不对都请你斟酌处理。

最后有一个要求，大作正式出版后请一定赐赠一册，以便置于案头，经常研读是也。

请代问赵宋光老师、罗小平老师好 顺祝
夏祺！

2003 年 7 月 31 日于北京角门东里

目 录

序：关于明言《音乐批评学》的一封信 居其宏 / 1

绪论 “音乐批评学”刍议 / 1

一、“音乐批评学”是一门亟待设立的学科 / 1

二、音乐批评学的研究对象和本质属性 / 2

三、音乐批评学的基本范畴和学科体系 / 12

四、不是结语的结语 / 15

第一章 音乐批评的本质论 / 16

一、批评本质如是说 / 16

二、音乐批评谓何? / 26

三、音乐批评何谓? / 30

第二章 音乐批评的功能论 / 35

一、批评功能的诸家学说 / 35

二、音乐批评的调节功能 / 38

三、音乐批评的文化使命 / 43

第三章 音乐批评的主体论 / 46

一、批评家的社会属性 / 46

二、批评家的思维方式 / 55

三、批评家的学识人格 / 62

第四章 音乐批评的对象论 / 84

一、音乐的“物化”文本 / 84

二、音乐的“动态”文本 / 94

第五章 音乐批评的标准论 / 100

一、批评标准的本质 / 100

二、批评标准的属性 / 103

三、批评标准的设定 / 107

四、批评标准的应用 / 109

五、批评标准的嬗递 / 112

六、我们的标准观念 / 125

第六章 音乐批评的形态论 / 129

一、批评形态的样式 / 129

二、批评形态的类型 / 133

三、批评形态的特征 / 135

四、批评形态的属性 / 137

第七章 音乐批评的方法论 / 140

一、批评方法形而上 / 140

二、批评方法的模式 / 150

三、方法论基本准则 / 160

第八章 音乐批评的操作论 / 168

一、批评操作的原理 / 168

二、批评操作的程序 / 179

第九章 音乐批评的发展论 / 197

一、音乐批评的自身性因素 / 197

二、音乐艺术的实践性因素 / 202

三、音乐批评的社会性因素 / 205

第十章 中国音乐批评史纲 / 210

一、音乐批评的萌芽期 / 211

二、音乐批评的成熟期 / 224

三、音乐批评的深化期 / 249

四、音乐批评的转型期 / 273

第十一章 西方音乐批评史纲 / 287

一、音乐批评的萌芽期 / 287

二、音乐批评的确立期 / 301

三、音乐批评的多元期 / 315

跋：何时何处不批评？

——就音乐批评的对象问题与居其宏先生商榷 / 364

参考书目 / 369

绪论 “音乐批评学”刍议

一、“音乐批评学”是一门亟待设立的学科

音乐批评学是一门亟待设立的学科。虽然在古今中外音乐的历史上诞生过许多音乐批评的经典性文本,但是,把音乐批评作为一门学科来有意识地进行学科建设的文本却微乎其微。时至今日,由于种种原因,人们对音乐批评自身的非议纷至沓来。追根求源,笔者以为这些非议,无不出乎于学科主体意识不足、学科本体意识模糊、学科理论体系孱弱、批评操作能力有限、学科历史定位不明之外。而确立这些意识、观念、方法、体系等,又无不寄希望于音乐批评学学科体系的坚实确立与长足发展。

从历史规律、学术惯例和学科自身的逻辑结构来看,一门新型学科的独立与发展,离不开以下三项基本条件:

第一,应当有系统的专业理论著述出现。虽然,学科意识出现在学科理论著述之前,但是仅有学科意识而没有学科基础著作的出现,这些意识不过是仅仅存在于理论家的脑海里,对社会理论现实不能够产生深远的影响力。中外各类音乐辞典里面,尚没有“音乐批评学”条目,这对于音乐批评的现实实践和历史成果的研究而言,的确是令人窘迫和困惑的。

第二,应当有专门的媒体空间。“实践是检验真理的唯一标准”,理论著述出现以后并不是万事大吉了,它是否具有现实意义、历史意义和理论意义?这些都是需要结合现实的批评实践进行认真推敲和反复论证的。所以,这些理论的探讨活动

应当以媒体的方式呈现给社会,使社会各阶层、各类别的人们能够对之进行批评,使之更臻完善。

第三,应当成为高等专业音乐艺术院校的基础性理论课程。音乐批评学科在音乐理论家族中的重要性自不待言,而作为培养高等音乐人才的音乐艺术院校,应当将这门学科作为基础理论课程。因为对音乐进行价值层面上的批评,是每个音乐学生时时都需要面对的问题,在面对这类问题时,有意识地运用音乐批评的观念与方式方法,就可以使他们做出符合历史规律和艺术规律的价值判断,更可以使他们在艺术的道路上不走或少走弯路。

诚然,以上这三项基本条件,在当下的中国社会中还未能够成为现实。这就更需要我们理论学者,以极大的勇气和毅力,积极地投入这个面向未来无限开放的事业中去。以自己的批评理论探讨的实践,去探索音乐批评学科的内在本质规律和掌握这些规律的方式方法,进而再以这些探索性的成果奉献社会、裨益实践。

二、音乐批评学的研究对象和本质属性

1. “音乐批评”与“音乐批评学”的辨析

弄清楚“音乐批评学”的概念,首先要对“音乐批评”进行词义学方面的探究。因为“音乐批评学”是“音乐批评”之“学”,两者有统又有分,有同又有异。在进行这种探究之前,我们不妨借鉴一下“文艺批评”领域里的这类论述。

对于“文艺批评”这个术语,美国新批评派的创始人 J. K. 兰色姆在他于 1937 年发表的《批评公司》^①中,开篇的第一句话,就提出了这样的诘问:“说来奇怪,似乎还没有人告诉我们究竟什么是文艺批评。”^②兰色姆的这种溯根求源式的追问,其目的在于提醒当时的人们,不要以司空见惯的眼光去面对批评学科的内在本质属性。在这种不断追问式的探讨中,人们可以不断地超越旧有的认识,逼近事物的本质,进而推进自己的认识深度、扩充自己的认识广度,提高自己对批评学科的掌握能力。

中外权威的音乐百科辞典或相关的文论中,对音乐批评的定义、对象的论述有很多,以下不妨择要援引出来,以便于进行宏观审视与比较。

东瀛的渡边先生在《日本标准音乐辞典》中是这样阐释的:

① J. K. 兰色姆的《批评公司》文,可参见《二十世纪文学评论》(上册),上海译文出版社,1987 年。

② 戴维·洛奇编:《二十世纪文艺批评》(上册),上海译文出版社,1987 年,第 385 页。

音乐评论^①,是对我们社会生活中的音乐作品及音乐表演的报道、评价和价值判断。这个定义中的“我们”,就是“当代”的意思。对于那些渗透在历史中的古代音乐作品、音乐表演的评述,一般不称为音乐评论。因为音乐评论是以批判的态度来看待当代音乐生活中的音乐现象的,所以,它与以批判的态度来看待过去音乐生活中音乐现象的音乐史,在目的和任务是完全不同的。又因为音乐评论大多是以演奏为主要对象的,所谓,音乐评论与其他文艺评论相比较而言,其意义就略有不同。就评论的社会意义来说,如果这种评论的报道不以某种形式向社会公开发表,它就不具有真正的评论意义。

音乐评论在下列基点上比其他的艺术评论更困难:第一,由于音乐是随时间的经过发生而流逝,是一次性完成的,所以不可能把对象进行反复地观察。因此,对作品评论时,只凭一次性的听赏,就来进行评论是不够准确的。如果听赏到的演奏是唱片或录音性质的,则须另当别论。第二,由于音乐形象具有不确定性,因此在用语言表达时就显得很困难。即使如此,从音乐评论的属性上来看,滥用专门术语所进行的评论也是不能够接受的。

显然,渡边先生对音乐批评(他的表述是“音乐评论”)的定义及其对象范围的理解,是居于“小范围”(狭义)的音乐批评的视域之内的。所谓“小范围”(狭义)的音乐批评,这是笔者的定性。就是把音乐批评的对象仅限于对“我们的”“当代的”音乐创作、音乐表演进行评价,而面对社会音乐活动、听众群体审美价值取向、音乐历史等这些宏观因素时,基本不去做出价值评判;也不注重对当下之前的人物、作品、事件进行价值评判。^②

① 渡边在这里所谓的“音乐评论”,就是我们所谓的“音乐批评”。因为在日语中“批評する”是指对缺点错误进行批评指正;对事物进行评价时,日语使用“評論する”。需要指出的是,国内有学者习惯于把“音乐批评”称为“音乐评论”;在翻译中也习惯于将“criticism”翻译为“评论”。笔者以为:“评论”一词,适于对当时面对的具体对象进行具体评价的表述。而富于理性思考、哲理陈述的评价,应当以用“批评”一词来称谓。在汉语中,“批评”有时作为中性词使用,它的直接词义就是:对事物进行分析、判断、评价。在国内的他类艺术学科中,人们为了增加艺术评价学科的理性素质、学术内涵,普遍将之称为“文学批评”“戏剧批评”“美术批评”,等等。

② 有关于“小范围”(狭义的)音乐批评观念,还可以举出:温顿·迪安在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中撰写的《音乐批评》词条,黄自在1934年4月撰写的《乐评丛话》(《黄自遗作集[文论分卷]》,安徽文艺出版社,1997年)等。