



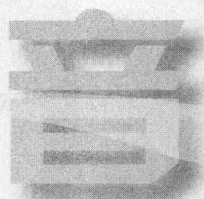
乐存在方式

The Existence-modes of music

主编 韩锺恩



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



乐存在方式

The Existence-modes of music

主编 韩锺恩



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

图书在版编目(CIP)数据

音乐存在方式/韩锺恩主编. —上海:

上海音乐学院出版社, 2008. 6

(音乐文化史论丛)

ISBN 978 - 7 - 80692 - 369 - 6

I. 音… II. 韩… III. 音乐美学 - 研究 - 中国

IV. J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 072003 号

- 书 名 音乐存在方式
著 者 韩锺恩
责任编辑 夏 楠
封面设计 王芾儿
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 江苏省南通市印刷总厂有限公司
开 本 850 × 1168 1/32
印 张 16
版 次 2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷
印 数 1 - 1210 册
书 号 ISBN 978 - 7 - 80692 - 369 - 6/J. 357
定 价 40.00 元

上海市第二期重点学科(音乐文化史特色学科)建设项目 项目编号:T0701

音乐文化史论丛

主 编

杨燕迪 韩锺恩

副主编

钱亦平 洛 秦 萧 梅

中国音乐美学的来路与去路(序言)

现在,是我们静下心来,认真思考中国音乐美学的来路与去路的时候了。

近20年来,中国音乐美学学科实现了跨越式发展,进入了一个全新的境界。从学科格局上看,中国音乐美学由一个纯粹的科研学科,逐步向教学领域拓展,最终形成科研与教学并重、科研与教学相互促进的良好局面。随着研究生招生规模的不断扩大与培养层次的不断升级,中国音乐美学学科扮演着越来越重要的角色。从研究对象上看,中国音乐美学由一个纯粹的音乐学学科或艺术学科逐渐向人文学科、社会学科渗透,学科独立性越来越明显。在今后的20年内,音乐美学要迅速适应全球化的趋势,形成有自己特色的中国音乐美学学派,在新音乐建设与国民精神的重构方面发挥应有的文化张力。

中国音乐美学是随西方文化、西方音乐一起进入中国的。二十世纪二十年代初期,萧友梅先生在讨论中国音乐学体系的时候,就曾多次谈到音乐美学,还特别对音乐美学的性质和对象作了说

明(萧友梅:《乐学研究法》,1920)。在萧先生看来,中国音乐美学指导音乐家的艺术实践,提供一个“最高指示”。蔡元培先生说:“一方面输入西方之乐器、曲谱,以与吾固有之音乐相比较;一方面参考西人关于音乐之理论以印证于吾国之音乐,而考其违合”(蔡元培:《音乐杂志发刊词》,1920)。但在相当长一段时期,中西的音乐交流是不对等的,我们从西方引进的多,向世界奉献的少。在整个中国音乐内部,中西交流也是不平衡的。音乐表演和作曲方面受西方影响较大,音乐理论方面则相对较少。我们派出了大量留学人员,积极参与大型国际比赛,努力提高我们的技术水平,取得了不俗的成绩,我们的选手频频在国际比赛中夺得大奖,基本实现与全球化接轨。但由于缺乏较通畅的沟通平台与沟通方式,中国音乐理论界与西方音乐理论界并没有实现深入交流,不能同步发展,中国音乐美学研究明显滞后于西方音乐美学研究,这种差距已经明显影响到整个中国音乐事业与音乐产业的发展。近年来,音乐美学界已经注意到这方面的情况。作为弥补,中央音乐学院和上海音乐学院相继推出了西方音乐学名著译丛和上音译丛两个大型译介项目,力图为中国音乐学界提供一些最新、最重要的信息。这是一项十分了不起的工作,新一代音乐美学研究者,应该认真研读这批书籍,养成良好的学风与文风。在此基础上,我们要力争向西方音乐美学前沿学府派出一批新兴的理论人才,以实现中西音乐美学的广泛交流与交融。

当然,认真吸收西方音乐学的研究成果,并不是要我们完全跟着西方音乐学的调子走。我们的目的,是要建立中国音乐美学学派,实现蔡元培先生所构想的:“循此以往,不特可以促吾国音乐之改进,抑亦将有新发见之材料与理致,以供世界音乐之采取”(蔡元培:《音乐杂志发刊词》,1920)。中国音乐美学,必须从中国独有的音响经验出发,用独特的视角,独特的言说方式乃至独特的问题意识体现其独特的文化立场。但中国音乐美学学派并非是一

个封闭的实体,而是采取开放式的、对话式的方式,与西方音乐美学和其他音乐美学进行交流。

为了实现这一目的,中国音乐美学首先要完成由史到论的转变。经过几代学者的努力,大家对中国音乐美学的整体轮廓有了基本的把握,但对中国音乐美学体系的认识还停留在传记式研究的平面,而作为正统的中国音乐美学思想与中国社会发展、哲学、思想观念有着千丝万缕的联系,中国音乐美学在层层因袭的史家叙事模式中形成了一整套言说体系,这套言说体系决定了中国传统音乐的审美特点。因此,有必要将这套范畴体系挖掘出来,与西方进行交流与互换,形成新的话语体系,推进整个世界音乐的发展。其次,中国音乐美学的立论要面向中国的音响事实本身。近几十年来,音乐考古学和古谱译读学都取得了长足的发展,为中国音乐美学理论提供了更坚实的音乐史实,使我们的音乐叙事能较好地建立在音乐史实的基础上。历史的维度往往在空间分布上体现出来。特别值得关注的是音乐交流史方面的研究,比如亚洲音乐交流史方面的研究,提供了更丰富的中国音乐史料。我们对于中国音乐美学史料的整理,无论是从最开始的搜罗,还是到注释工作,都还仅仅停留在工具的层面,我们应该以汉字文化圈为依托,在日本、韩国、越南等与中国音乐文化有广泛交流的地区搜罗史料,将历代学人对史料的理解决集成册,做出校注、集注、辑录等一批经典的中国音乐美学文献。最后,一门学科的完善,还有一个学科认同问题,两百多年的西方音乐美学直面了哪些问题,经历了哪些阶段,用了什么方法,对这些问题的反思使西方音乐美学成为一门严肃的学问。那么,走过近一个世纪的中国音乐美学呢?我们是不是有必要对学科史作一个整体勾勒,并以此为前提,回答“来自哪里、去向何方”这个古老而又新鲜的问题。《二十世纪中国音乐美学志述》的出版,为我们展示了一个中国音乐美学百年发展的基本内容。2006年,由中国音乐美学学会在上海音乐学院召开

二十世纪中国音乐美学问题研究专题笔会,通过商讨,与会专家决定以专题的形式,对二十世纪中国音乐美学作相关的反思与展望。

我们紧迫地感觉到,中国音乐美学的研究方法,也要实现跨越式的变革。硕士点、博士点一个一个地上来,硕士生、博士生一个一个地从四面八方招来,我们也要考虑他们的去路,因为他们的去路其实就是中国音乐美学学科的去路。路都是人走出来的。中国音乐美学的研究者不再是一个单干的个体,他变成了导师,他指导门下的学生,形成一个研究团队。团队不能没有管理,团队也不能没有目标。我们的每一个硕士点,每一个博士点,都要根据自己的师资力量和学术传统,选定一个主攻方向,集中火力,夺取一个一个的学科制高点,形成独特的研究传统,这就是团队的目标。我们每一位导师,都要激励自己的学生,为实现团队目标进行高效研究,这就是团队的管理。这样,再过二十年,中国音乐美学便完全是另外一种局面——万紫千红,百家争艳的局面。

音乐存在方式是一个中西音乐美学界共同探讨的话题。我们有幸得到中国音乐美学界同仁的慷慨应允,将他们的大作聚集在一本专题论文集中,使他们十年前共同探讨的话题以整体的方式面向专业读书界,这是一件令人欣慰的事情。

编者

2007年6月8日写于上海音乐学院

目 录

1	序言：中国音乐美学的来路与去路
1	于润洋：论音乐作品的二重存在方式
18	蔡仲德：从“和律论”说到音乐作品及其存在方式
51	张 前：对音乐作品存在方式的几点认识
61	赵宋光：论音乐存在的流程
70	杨和平：对音乐存在方式问题的初步探讨
81	孙佳宾：音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在
94	关 杰、杨 韬：论音乐的存在方式——关于音乐本体论的哲学思考
104	汪申申：从音乐作品的存在方式看音乐欣赏结果的差异性

- 112 邢维凯：本体·载体·显现体——音乐存在方式的三个层面
- 126 陇菲(牛龙菲)：现象·结构·实践·人本——三论“音乐：四维时空连续统中的自同态转换群集”
- 149 王宁一：音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔登《音乐作品及其本体问题》一书读后
- 182 王红梅：音乐赖以生存的物质媒介——音响
- 191 包敏真：音乐艺术跨时空魅力之奥秘——关于音乐存在方式的思考
- 198 家 浚：论乐
- 207 马卫星：浅析音乐音响的存在基础与结构特征
- 216 周海宏：“存在”与“音乐的存在”兼及这一论题本身
- 236 周 畅：音乐的情感与形态——“通质同构”
- 244 韩锺恩：“人，诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事

- 277 茅 原：现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式
- 310 李曙明：天人心音论——音乐存在方式观
- 314 罗艺峰：音乐与现实——两个不同的“在者”兼及音乐反映现实的特殊性
- 336 李西林：审美体验与音乐的存在方式
- 349 梁 渡：问：按东方存在哲学本体论来看，美的存在其根本性道理和功用意义怎么摆？
- 353 邵桂兰：试论音乐存在的生命形式及其同构关系
- 364 修金堂：论美——音乐美本质
- 369 宋 瑾：人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念
- 389 费邓洪：音乐艺术的存在方式
- 405 刘承华：音乐作为一种文化现象

- 424 罗小平：音乐存在与人的存在——音乐美的价值意义
- 438 杨易禾：音乐表演艺术中的真与美
- 453 冯长春：从“大音希声”到“四分三十三秒”——关于“无声之乐”及其存在方式的美学思考
- 461 附录1：韩锺恩：“第五届全国音乐美学学术研讨会”报道
- 467 附录2：韩锺恩：第五届全国音乐美学学术研讨会述评
- 472 附录3：韩锺恩：“音乐存在方式”如是界定及其释义——并“第五届全国音乐美学学术研讨会”纪实
- 480 附录4：韩锺恩：“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事
- 494 后记

论音乐作品的二重存在方式

于润洋

音乐作品的存在方式问题是音乐美学研究中的一个重要课题。在二十世纪西方音乐美学界,这个问题从艺术哲学的高度被提了出来,它涉及到音乐美学中一系列带有根本性质的问题。然而,在探索过程中对这个问题的认识虽然得到了不断的深化,但问题却始终没有得到比较令人满意和信服为解决。

本文试图阐明音乐作品的存在方式所具有的二重性:即音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体,同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体;并在这二者辩证统一的基础上提出对“音乐美”问题的基本看法。

音乐作品是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物

作者简介:于润洋(1932—),男,辽宁沈阳人,中央音乐学院教授,主要研究音乐美学、西方音乐史。

态性客体吗？也就是说，音乐作品是一个客观上独立存在的物质实体吗？对这个似乎是不成为问题的问题，其实一直存在着不同的看法。从哲学本体论的根本立场上看，主观唯心论者的回答只能是否定的。对于贝克莱来说，物质实体并不存在，事物只存在于被人感知之中，所谓存在也就是被感知。康德虽然竭力在调和唯心论和唯物论之间的矛盾，但对于他来说，实体也并不是独立存在的东两，而只是知性的一个范畴。对于像黑格尔这样的客观唯心论者，实体也只是充满神秘意味的理念的一个发展阶段。至于二十世纪，对于唯心论者来说，物质实体或者不过是“感觉的复合”（马赫），或者把物质实体是否存在这个问题干脆“悬置”起来，而实质上这个实体的存在仍然要取决于是否有人意识到它（胡塞尔）。

站在辩证唯物主义的本体论立场上，应该承认：一部音乐作品一旦由作曲家创作出来，通过乐谱这一符号体系被标记，并由音乐表演家将其音响呈现出来，使它处于鸣响的状态，这时，该音乐作品便是一个不以是否有人意识到它而转移的、客观上独立存在的物态性客体。所谓“物态性”，是指音乐作品的载体是一种物质性的、或者说是一种有高低、强弱、色彩的“物化的”声波，它荡漾于空气中，呈现于接受者的听觉感知。从这个意义上说，它无疑是一个物质实体。

一般认为，物质实体是指占据着具体空间和时间的存在物，例如一朵花，一棵树，甚至作为艺术作品的一件雕塑、一座建筑。然而，一部音乐作品与上述这些存在物显然不同。当它以声波的形式呈现于接受者的听觉感知时，虽然它荡漾于具体的空间与时间中，但它稍纵即逝；演奏完结，音乐作品作为一个物态性客体，作为一个“过程”，它在空间、时间和接受者的听觉感知中也就不复存在了。黑格尔在他的《美学》中曾用哲学思辨性的语言描述过音乐作品的这一特性：“（音乐中的）客观形相并不作为占空间的形

论音乐作品的二重存在方式

LUN YIN YUE ZUO PIN DE ER CHONG CUN ZAI FANG SHI

式而持久存在,我们所需要的一种材料,就它的为他的存在而言,是不稳定的,它刚出现或获得客观存在的那一顷刻里就消失了。……(声音,作为音乐的材料)是一种随生随灭,而且自生自灭的外在现象。”黑格尔在将音乐作品与造型艺术作品进行比较时进一步指出:“(音乐)不像在造型艺术中那样。不是上升到使声音成为在空间中保持一种外在的持久的存在和可以观照的自在的客体,而是使声音的实际存在蒸发掉,马上就成为时间上的过去。”^[1]从这里我们可以看到,音乐作品虽然也是一种物质实体,但就其具体存在方式而言,则具有不同于一般物质实体,甚至不同于其他种类艺术(如造型艺术)作品的上述自身特性。也许有人会问:占据着特定空间和时间的乐谱、一张音乐唱片难道不就是音乐作品吗?回答应该是否定的,因为它们还没有被展现为一个声音过程时(被演奏、被播放),它们只不过是一种单纯物理存在,尽管它们是音乐作品存在的必要前提。然而尽管如此,音乐作品就其存在方式而言,是一种客观存在的物质实体,这毕竟应该说是没有疑问的。

一个实体(也称“本体”, substance),它除了是一个不以人的意识为转移的独立存在物之外,还应该有一个重要的界定,那就是它是它自身属性的承担者,“独一无二”的存在;古希腊哲人亚里斯多德就曾将实体称为“这个”的存在,用今天的哲学语言讲,也就是说实体具有其自身的“同一性”。一部音乐作品产生后,它既然是一个不以人的意识为转移的客观存在的实体,那么,它就只能是“它自己”,是“独一无二的”,也就是说,音乐作品自身的“同一性”是不容质疑的。当然,世界中的任何事物都不是永恒不变的、绝对同一的(“人永远不能跨入同一条河流”)。一件艺术品也是这样,特别是一件需要表演这个中间环节的艺术品,例如音乐作品,就更是这样。如果说“一百个人演哈姆雷特,就有一百个哈姆雷特”的话,那么,一百个人演奏《二泉映月》,就会有一百个《二泉

映月》。就对艺术作品理解的多意性而言,这句话有一定的道理,然而,一部艺术作品总有其不可移易的自身特质,不管是谁演奏《二泉映月》,不管他的演奏处理与别人有多么大的不同,但他演奏的只能是《二泉映月》,如果在这一点上不能取得听众的认同,那么他演奏的就根本不是这部作品。一部需要“演奏”这个中间环节的音乐作品具有某种“可变性”,从一定意义上说,演奏具有某种“再创造”的性质,但这种“再创造”毕竟有一个限度而不能游离于一部作品的基本面貌。音乐作品的同一性就正体现在这种“变中的不变”之中。所谓音乐作品有没有“原作”的问题,是针对与造型艺术作品相比较而言的。莫奈创作于1874年的绘画《印象·日出》的原作只有一份,展在巴黎的一所美术馆里。确实,这种意义上的“原作”,就音乐作品而言,是不存在的。但我认为,就音乐作品的存在具有“同一性”而言,一部音乐作品的独一无二的“文本”毕竟是存在的,否则就根本谈不到“这部”音乐作品的“存在”了。上述关于音乐作品“同一性”这个问题,是在我们讨论音乐作品存在方式问题时,必须予以澄清的。

应该提到的是,本世纪现象学派音乐哲学的代表人物茵加尔登对音乐作品存在方式问题有过相当深入的研究,特别是对音乐作品的“同一性”问题作过很精辟的分析。虽然茵加尔登在哲学本体论上承认自然界存在着不以人的意识为转移的客观实体,但由于他受胡塞尔现象学哲学的深刻影响,在音乐作品存在方式的研究上过份强调其意向性的一面,从而事实上忽视了其另一面,即音乐作品一经产生之后便是一个不以人的意识为转移的客观存在的实体这一事实。这也正是他的音乐哲学观的缺憾之一。^[2]

在阐明了音乐作品以独立的、不以人的意识为转移的物态性客体的方式而存在之后,我们的问题是如何进一步阐述这个客体的本质。上文中所指出的一棵树或一朵花与一部音乐作品之间在存在方式上的那种差异并不是本质的差异。本质的差异在于,前

论音乐作品的二重存在方式

者只不过是一种与人之间没有本质联系的自然物,而后者则是人的精神创造物。也就是说,音乐作品既是一种客观存在的物态性的实体,同时又是一种精神现象、一种观念性的客体,其中包含着丰富的精神内涵。它是人通过按音乐的特殊规律所进行的创造性劳动实践的产物。这个创造过程体现为:作曲家将自身种种复杂、丰富的内心情感体验这种无形的、精神性的东西,转化为一种特定的可供人们听觉感官进行感知的、感性的声音结构,并以此作为载体展现在自己和别人面前。人们在对其进行的审美观照中体验到人类自身心灵的无限丰富性。

其实,早在一个多世纪前,黑格尔在他的《美学》中对包括音乐创造在内的人类创造活动已经做过深刻的阐释:“……人有一种冲动,要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己,而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的,在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印,而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。……例如一个小男孩把石头抛在河水里,以惊奇的神色去看水中所现的圆圈,觉得这是一个作品,在这作品中他看出他自己活动的结果,这种需要贯穿在各种各样的现象里,一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造(或创造自己)。”^[3]这部《美学》是作者于1831年逝世后由其学生根据讲课笔记整理出版的,而1844年马克思便在他的《经济学—哲学手稿》中在历史唯物论的基础上发挥了黑格尔的这一观点,指出:“劳动的对象就是人的物种生活的对象化:因为人不仅是在意识中以理智的方式,而且也以实际工作活动的方式,复现了他自己,从而在他自己所创造的那个世界中观照他自己”,而且具体地指出:“(人)知道怎样把自己固有的(内在的)标准运用到对象上来制造,因此,人还按美的规律来制造”。马克思的这一论述与黑格尔的原则区别在于,在这篇讨论消除私有制和阶级社会中人性异化的论文中,已经把“人”完全作为社会历史的产物。