



西方音乐 表演观念史

*A History of Performing Ideas
of Western Music*

王佳 ◆ 著



艺·术·人·文·丛·书

上海交通大学出版社

西方音乐表演观念史

A History of Performing Ideas of Western Music

王 佳 著

上海交通大学出版社

内 容 提 要

本书叙述了西方音乐表演观念的来龙去脉与历史演进,显示了音乐表演怎样从古希腊的纯粹娱乐目的,经过中世纪的神学至上,再到之后新艺术的流行与器乐音乐的突飞猛进等,最终至后现代反美学与多元化的音乐表演观的形成。从而探究西方音乐表演观念在产生、发展和变迁的演进历程中,如何受到来自哲学、文化思潮等因素的影响,并寻求这些审美观念的精神内涵。

本书可作为各类高等院校音乐专业教材或教学参考用书。

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐表演观念史/王佳著. —上海:上海交通大学出版社,2009

(艺术人文丛书)

ISBN978-7-313-05788-4

I. 西... II. 王... III. 音乐史—西方国家
IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 067361 号

西方音乐表演观念史

A History of Performing Ideas of Western Music

王 佳 著

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路 951 号 邮政编码 200030)

电话:64071208 出版人:韩建民

上海交大印务有限公司 印刷 全国新华书店经销

开本:787mm×960mm 1/16 印张:12.75 字数:183 千字

2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月第 1 次印刷

印数:1~2 030

ISBN978-7-313-05788-4/J 定价:28.00 元

版权所有 侵权必究

引 言

音乐表演,初看上去这是一个纯艺术技巧的或者可说是与技术熟练程度密切相关的问题,因此它似乎不具有什么世界观意义。事实真是这样吗?不,对于任何一位严肃的音乐家和任何一位渴望从音乐中寻求某种精神内容的听众来说,音乐表演不可能不是一个关乎世界观的、最严肃的问题。

基于个人的演奏经验,以及长期思考的结果,我想在此强调,本书标题所涉及的问题远非那么简单,因此,本书需要探讨和阐释的就是,作为音乐存在方式之一的“音乐表演”的相关内容。

音乐表演者的创造与音乐的哲理是什么样的关系,以及一般说来这种关系是否值得分析呢?答案必然是肯定的。正像匈牙利哲学家卓尔坦所指出的,解释音乐就意味着解释那些蕴藏在音乐材料之中的,代表着社会 and 人的那些内容。因此,这也决定了要在历史的背景中考量艺术作品,把它们看作是来自特定时代、特定环境和特定社会集团的产物。我们还应该看到,一部音乐作品的存在(正像一部戏剧作品那样)只有通过面对广大的接受者,也就是面对大众的表演才可能实现。

关于音乐,我们所听到的最多的、最具有代表性的争论莫过于以下两种观点:一些人认为音乐是“乐音及其组合方式”(如汉斯立克、斯特拉文斯基),另一些人则坚持“音乐乃是人们内在情感的表现”(如黑格尔)。其实,问题的根源就在于对音乐的本体属性之争:音乐的存在究竟是由人的主体还是物的客体所决定的?这种争论无休无止地困扰了我们几个世纪。仔细思量一下,似乎不论是哪一方观点都

有其逻辑的合理性;但是,我们如果为了“和平”而趋向于其中任何一方,却都会觉得少了点什么。

事实上,关于音乐的“自律、他律”之争是可以在对立和统一中求得一种“辩证”关系的。具体而言,作为物理现象存在的音响,是音乐得以存在的重要前提;作为音乐传播与交流的乐谱和各种表演形式,更是音乐音响能够客观存在的必要手段;在一次又一次不断地被听众所聆听后,音乐终于转化成人类的一种审美需要,至此,音乐才真正在这整个过程中“存在”了。有鉴于此,我们可以得出一个结论:音乐的存在方式既是相对独立的也是极其统一的,音乐表演是赋予音乐作品以生命和情感的创造性行为,这也恰恰表明音乐作品的生命依赖于作品的演奏和演唱。

音乐,同其他任何一种文化产品一样,是历史上某种特定意识形态的体现。当从美学的角度看待西方音乐表演的观念问题时,必须从根本上认识到,人类美学思想的各个层面都是以历史的形态存在的,音乐表演观念自然也不例外,同样存在一个发生、发展、演变、转化的历史过程。从音乐表演活动诞生之初就受到某种美学观念的制约,哪怕开始是极为简单而模糊的。随着社会历史的不断发展,这些思想也以每个时代所特有的内容和形式在发展着,同时一个时代也在自觉不自觉地继承、发展或扬弃过去时代的主张和成就。

本书的一个重要观点是,西方音乐表演观念的“哲学-美学”基础,并不仅仅局限在某个特定时代中的任何一种流派和理论体系中。西方音乐表演观念是动态的,它忠实地反映、体现和记载了西方音乐的发展史,不能用一个固定的、僵化的、封闭内涵的概念去认识它。

应当说,特定文化或语境意义上的西方音乐表演艺术形态,除了哲学基础之外,其中必然还联系了具体、现实的社会文化背景。西方社会诸多文化因素的多元构成,使其音乐表演艺术也呈现出多元化的特点,西方音乐表演艺术也因此成为一个“多细胞”的文化复合体,绝不能用对其中某一类型的认识来取代对其整体的认识。

古语有云:“橘生淮南为橘,生于淮北则为枳,其叶徒相似,而味实不同。所以

然者何？水土异也。”这里的“水土”，指的就是环境、背景或语境(Context)。因此，必须在历史和逻辑相统一的基础上进行音乐表演美学问题的研究，这也是本书写作的重要认识。

西方音乐表演艺术的观念从古希腊罗马时期的萌芽状态开始，经历了曲折而漫长的变迁之路，也留下了深深的演进轨迹。每一种音乐表演观念的发生、发展都有着各自的历史渊源和变化轨迹。探求其中的奥妙之处，就在于发现这些表演艺术背后的本质，总结其中的规律，以指导当代音乐表演实践。

本书将努力给音乐表演这个新的概念勾画出一个轮廓，它迄今尚未被音乐理论界充分重视。但毫无疑问的是，许多学者一定已经意识到它的存在，或者至少是本能地应用过它。喜欢追问的朋友一定有理由对此发问：这样的表演美学观念是否与时代精神的总的变化相适应呢？因此，我们不仅对西方音乐表演的本体现象进行审美分析，更重要的是从历史的、社会的、文化的以及审美心理发展等多方面对其进行综合研究，试图探究在西方音乐表演的审美观念产生、发展和变迁过程中，它如何受到来自哲学、文化思潮等因素的影响，并寻求这些观念的精神内涵。

音乐是我们生命的本能，它非常直观地打动我们灵魂最深邃的部分。这样看来，音乐的表现手段，常常是我们唯一能自由地与外部世界沟通的途径。可是，音乐虽然能对人的精神产生如此强大的感染力，却长期以来被看作一个几乎孤立的领域，其美学上的要求和结构手段，都被认为应遵循其自身的规律，而这些规律又似乎与任何非音乐的经历毫无关系。今天，这种观点已彻底改变，一些有启发性的研究已在不断地提醒着我们，应该认清这样一个事实：音乐——常常甚至达到最微妙的细小差别的程度——是如何受它的时代所影响的。如果说，这种时代对于艺术的影响力在今天已是被大众所普遍承认和接受的事实，那么，另外还有一股巨大力量却不一定为大众所注意，尽管它在历史进程中所产生的影响也和前者同样深远。这股巨大力量就来自艺术对其时代的影响。

我们观察到，从古希腊社会开始，西方音乐的各种实践和现象总是和当时的社会事实相联系的。乐器的分类及使用总是和所处的社会划分相对应的，而一种类

型的乐器往往因为所处的社会背景不同而赋予了多种表现功能。可以这样说,音乐活动绝不仅仅作为一种“娱乐”方式或“纯艺术”表现的形式而存在,它总是和日常社会的很多细节密切相关的。

音乐表演艺术家的社会角色也随着时代的脚步不断变迁。在古希腊罗马时期,正如我们所熟知的,音乐是“诗、乐、舞”三位一体的广义的概念,这使得当时的很多歌唱家和竖琴演奏家,不仅是音乐家同时也作为神殿的工作人员而出现。14世纪,著名的音乐家马肖同时既是诗人又是外交家。15世纪,游吟诗人获得了更多的创作和表演自由,他们对新的艺术思想极为认同和推崇,但同时也引发和参与了很多地方叛乱。更有趣的是,从18、19世纪德国宫廷音乐家的起源和社会地位来看,他们虽然是音乐家却又不能逃脱仆人的身份。此外,我们还注意到,西方几个世纪以来的音乐表演艺术家,都同时承担了另外的音乐活动,比如作为音乐的创作者而存在,他们的创作和表演常常是相伴相生的,如巴赫、莫扎特、贝多芬,直到19世纪的肖邦、李斯特、舒伯特等,都是音乐会的热门人物;还有像舒曼、柏辽兹、瓦格纳等又同时是音乐评论家。

在西方音乐发展中,“听众”的重要性不言而喻,再次将读者的注意力聚焦到这个简单事实上的意义就在于,我们也应当把它作为音乐表演观念考察中的一个重要内容。因为,“听众”这一角色直接或间接地认可或阻碍了音乐表演的实践活动,并且或多或少地影响了西方音乐表演的发展方向。例如,在圣托马斯教堂,人们是出于宗教原因而不是作为音乐听众聚集在那里的,在这样一个没有音乐听众的环境中,巴赫的受难曲和康塔塔只有在沉寂了百年后才为世人传颂并成为巴洛克音乐的瑰宝。若不考虑音乐表演的接受者——听众的因素,就不可能客观而全面地评价西方音乐表演的真实状况,其重要性毋庸置疑。

对于音乐表演活动的制约还来自很多方面,其中最重要的方面之一就是“乐器制造”,它深深地影响了音乐的创作、演出。可以断言,乐器制造受到生产因素的影响似乎从音乐表演观念开始演变的最初阶段,一直到16世纪起的欧洲工业发展时期都始终需要有所考虑。令人感兴趣的是,这一问题还是音乐社会学家更加直接

地认识到的,他们认为这是一个不言而喻的问题:

贯穿着西方音乐的历史,乐器制造的工艺影响着音乐将如何演出和写作。带完全的半音音阶的键盘乐器的可用性鼓舞作曲家去写作它们能够演奏的乐句,要不然他们不会这样做。制造于巴洛克时期的更加响亮和容易演奏的弦乐器,使这个时代的弦乐作品源源不断地涌现,带有非常精确的和便于使用的半音阶的木管乐器和带有栓塞的铜管乐器改变了18世纪晚期和19世纪的管弦乐队音响的特征^①。

因此,从历史的、发展的眼光审视西方音乐表演观念时,我们发现乐器制造技术的改革对于音乐实践活动总是带来了有利的促进作用。

从西方音乐表演的本体发展来看,我们清楚地看到它所经历的漫长而艰辛的演变过程(阶段):起初,人们只是有意或无意地发出声音,表达喜怒,到后来逐渐地能够运用各种表演方式和方法表达固定的富有个性的音乐思想,并随之形成相应的音乐表演审美观念。音乐表演艺术家既作为个人又作为集体,与音乐风格的产生、变化和发展息息相关。与作曲家一样,演奏家往往用一种特殊的眼光来看待音乐,他们以与生俱来的创造力,挑战那些从前人那里继承下来的传统和风格,并且在克服、战胜它们的过程中寻求快乐与精神的家园,音乐风格上的变化趋势便自然而然地产生于这些音乐家的有意识的审美意图中。

再来看影响西方音乐表演观念的另一个方面——乐谱的问题。传统意义上的音乐总谱,在作曲家看来是他创造美、表达情感和意义的工具,而对音乐表演者来说则是演奏、演唱的基本框架,他必须且只能围绕它来表达自己认为更加美好的音乐。不同的文化,以及同一文化的不同时代,给予演奏家这种“表达自由”的量度是

^① Charles Hamm. Technology and Music: The Effect of the Phonograph[J]. Contemporary Music and Music Cultures. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.

不同的,这种自由是在他创造性地实现一个总谱或口授传统时所享有的权利。在原始音乐与宗教仪式紧密相连的时代,宗教、法律对于原始艺术的强制性,常不允许在音乐作品中进行变奏和装饰,因此,也就禁止演奏者进行任何的创造。

在接下来的很长一段时间里,作曲家开始确切地、极为详细地表明他们关于如何演奏其音乐的希望,而演奏家则不能设想以新的形式去增加或修饰作曲家已写好了的东西。这种总谱的“详尽”指示,在19世纪末走向极端,但即便如此,音乐表演者却仍然扮演着一个富有创造性的角色。当西方音乐冲破神学束缚后,演奏家获得了更多的自由,去补充或修饰这种由作曲家所提供或口传心授的引导。这几乎是所有西方音乐,例如17、18世纪音乐的情况。

有些人或许会说,音乐的演奏和演唱者在实质上的作用是一样的,他总是作为一个主动的创造者而存在,把由作曲家或传统提供给他音乐蓝图加以塑造和再现。从创造性活动的本质上看,伦纳德·迈尔认为音乐表演和演说可说是异曲同工,他以下面这段话作为解释:

在音乐和演说中,纯正的音、准确的音高、确切的声调、完美的和声、刻板的节奏、均匀的触键和精确的节拍起到一种相对渺小的作用。他们主要是为艺术和自然定向的点。声乐和器乐表现的无限的资源,在于从纯正、准确、确切、完美、刻板、均匀和精确而来的偏离。整个说来,从确切而来的偏离,是创造美的一种中介——是传达情感的中介^①。

存在于不同社会文化阶段的不同音乐风格、调性以及音乐表演形式,造成了不同的审美偏离标准。情况往往是这样的,在一个时期的音乐风格中被认为是一种表现的、正确的审美偏离,可能会在另一时期的风格中被看作是一种令人厌恶的东

^① 【美】伦纳德·迈尔. 音乐的情感与意义[M]. 何乾三,译. 北京:北京大学出版社,1991: 233.

西。应当说,在一定时期内这种标准还是相对固定的,它必须由文化背景、音乐环境所决定。这里,有必要援引美学家张前先生的话来进一步说明这个问题:

一个时代的美学真理,一辈人的演奏真理,也许会被下一辈人认为是谬误的教条。一种艺术家演奏某一首作品的确定不移的方法是没有的,可以用作评价一首小提琴艺术作品演奏的美的绝对准则也不存在。一种在一个世纪中获得极大成功和大力推广的演奏典型,也许在另一个世纪会被推翻。我们生活的时代的共同美感和感情,可以作为评价一个艺术家、演奏家的唯一标准^①。

如果我们观察音乐表演活动,可以从中看到很多“人类生活”的共同之处,那就是音乐的表演(包括演奏、演唱)。首先,它是一种身体的活动过程;其次,它是表演者思维上的有意识的形态和活动;同时,它特别具有由感情上的下意识所形成的富有创造性的产物。用身(身体)、脑(思维)和心(感情)这三部分相互作用,建立起一种有规律的和谐,也就是说,这三者在任何时候都处于一种有规律的统一中,处于一个整体之中。

由于哲学人文科学的直接影响以及当今自然科学的不断发展,人们感受音乐的能力也在不断提高。不可否认,由于从事音乐表演的技术手段之复杂而使音乐长期以来享有了特殊的地位,需要运用特殊的“语言”才能使之与人沟通。但我们必须清醒地认识到,音乐在表现上的天性——它表现了某种东西,尽管其语言具有复杂性,同时它也没有明确说明任何事物;然而就连最严格的形式主义思想家们也不得不同意音乐具有某种表现的力量,虽然还没有人能回答这种不同寻常的本质以及它是如何表现的——关于音乐意义的古老问题。正因为如此,对音乐进行多维研究的条件正在形成中——如果说,对音乐这一庞杂的对象进行整体研究还为

^① 张前,王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京:人民音乐出版社,1992:189.

时过早,那么由原来的单向研究逐步转向双向或多向的研究还是可能实现的。

倘若我们接受罗伯特·舒曼所声称的“美学原则在每一种艺术中都是一样的,只有材料是不同的”^①,也许今天就不会试图去说明关于西方音乐表演的观念问题了。因此,本书对西方音乐表演从美学的角度予以关注,旨在勾勒西方音乐表演观念的演进历程,同时也是对西方音乐文化发展史的一次深刻反思。

笔者希望音乐表演美学能真正成为一门相对独立的、指导 21 世纪音乐表演艺术发展的学科,更希望本书能够在某种程度上对于音乐表演美学研究范围的扩大、思路的开阔有所助益,在促进音乐美学学科的建设上尽一份绵薄之力。

① 【美】恩里科·福比尼(Enrico Fubini). 西方音乐美学史[M]. 修子建,译. 长沙:湖南文艺出版社,2004;第一版前言(1964 年).

目 录

绪 论	1
	一、什么是“音乐表演观念” 1
	二、西方音乐文化视野中的音乐表演 16
第 一 章	“神话中的音乐”——古希腊罗马时期的音乐表演观 21
	一、音乐:缪斯之艺 22
	二、哲学家的音乐表演观 27
	三、歌唱与器乐演奏 35
	四、管乐、弦乐:孰优孰劣 38
	五、调式及演唱 45
第 二 章	“模仿的艺术”——中世纪的音乐表演观 49
	一、音乐:宗教的仆人 50
	二、奥古斯丁:对音乐表演的困惑 52
	三、波埃修:三种音乐 59
	四、音乐实践活动 61
第 三 章	“甜美的艺术”——文艺复兴时期的音乐表演观 69
	一、新艺术和新实践 69
	二、音乐表演中的人文主义思潮 79
	三、乐器制造与器乐音乐的发展 85

第四章	“理智与情感”——17~18 世纪的音乐表演观 91
	一、主调音乐思维的体现 92
	二、17~18 世纪的音乐实践活动 94
	三、歌剧的争论 109
第五章	“人性的解放”——19 世纪浪漫主义音乐表演观 116
	一、理性思维的幻灭 117
	二、音乐和人性的解放 125
	三、疑虑:汉斯立克与里曼 136
第六章	“多元化的碰撞”——20 世纪现代音乐表演观 154
	一、反美学与多元化:后现代语境下的音乐表演 155
	二、约翰·凯奇 157
	三、“不确定”的演奏行为 162
	四、“作品含义”的瓦解 165
	五、现象学美学与音乐表演艺术 172
	六、解释学对音乐表演的界定 177
参考文献	183
后 记	190

绪 论

精神总是环绕着灰烬。

——维特根斯坦

一、什么是“音乐表演观念”

音乐,是一种情感的艺术,也是一种需要表演的艺术,它用活生生的、真实的声音,将作品的艺术思想传达给听众的特殊艺术形式。音乐的创作和表演常常相伴相生,巴赫、莫扎特、海顿、贝多芬、肖邦、李斯特、瓦格纳、柏辽兹、肖斯塔科维奇、勋伯格、斯特拉文斯基……过去和现在,多少伟大的作曲家同时又是杰出的表演艺术家,这个事实非但不是偶然的而且完全合乎规律。

音乐作品的生命在于作品的演奏、演唱,那些写在乐谱上的没有生命的音符,需要通过表演来给予它生命的力量,一部音乐作品的每一次重新演奏(演唱)才是其真实存在的意义。每个时代都有天才的作曲家和出色的音乐作品苦于未能寻找

到合适的音乐表演者来准确表达其思想情感和音乐形象。对于音乐表演的重要性,我想,恐怕是古今中外都概莫能外吧。

如果说,绘画作品可以存在于任何房间或艺术馆中、文学作品亦可以刊印成书,那么音乐作品的存在方式则近乎“可怜”。出版的音乐作品——乐谱还不能称其为音乐,它需要“二度重现”——抒发情感音调,需要乐器,需要演奏家,否则永远只能以乐谱的形式存在,而不会成为真正的活的音乐!格雷尔(Eduard Grell, 1800~1886年)在其论文《关于艺术院作曲学科的批判》中恰好说明了这个问题:

音乐学生向教师提交作品乐谱时,这乐谱对学生本人或对教师实际都不是活生生的音乐……而画家绘好相当于乐谱的画就成为一幅画。因此,两种艺术本质不同,不能以此及彼。如果教师单凭阅读学生的乐谱而缺乏明确听出声音的充分想象力,或者教师心中想象的学生所记乐谱的音响与实际效果尚有出入时,则将来补救的唯一合理办法只有把乐谱付诸演奏,使其发出声音^①。

在作曲家中历来存在两种相反的声音,像斯特拉文斯基这样的作曲家并不希望表演者对其作品有任何所谓的演绎,他们只需要照着音符去演奏,既不增加什么,也不减少什么就行了。而对美国作曲家科普兰来说,却认为这不过是一种作曲家的非现实主义态度的表现。当代德国指挥家瓦尔特也曾经深刻地论述过这一问题,他说:“当我们为别人,为‘别个’作品去服务的时候,充任演奏家的‘我’必定消失而无声无息吗?……回答只能是生动截然的‘不’!”^②他坚信演奏家的艺术处理和见解越高,他就能更大程度地传达给欣赏者以音乐,也只有依靠音乐表演艺术家的创造性表演才能真正揭示音乐作品的伟大。

① 【德】H·里曼. 音乐美学要义[M]. 缪天瑞,冯长春,译. 上海:上海音乐出版,2005:47,注3.

② 中央音乐学院. 外国音乐参考资料[M]. 北京:中央音乐学院出版社,1982:65-66.

音乐是人与人之间交流的产物,也是人与人之间交流的工具。音乐的意义存在于音乐的参加者(作曲者、演奏者)与欣赏者的交流关系之中。对于乐谱、音乐表演者之于音乐作品的不朽力量,伦纳德·迈尔在《音乐的情感与意义》一书中还做过如下阐述:

在将乐谱或口头传授的东西进行现实化的过程中,对于体现在乐谱或口头传授之中的音乐的关系,并不以刻板的、不可改变的精确性加以固定,也不是一种音乐自动装置或一种音乐机械的中介物,通过它,一份总谱就展现为声音。表演者是一位创造者,他通过自己感觉的灵敏性和想象,使他所了解的、呈现在音乐总谱之中或口头传授下来的关系苏醒过来^①。

由此可见,音乐表演的一个关键性问题、也是不可回避的事实就在于,它所扮演的是一个富于创造性的角色。可见,在音乐实践活动中,音乐表演担负着创造性地再现作曲家音乐作品的任务,同时也扮演着为欣赏者提供审美享受的角色。音乐表演是处于音乐创作和欣赏两者之间的中介环节,其地位和作用在与这两个环节的对话中得以彰显。

正如黑格尔所说的:“就对象来说,每门科学一开始就要研究两个问题:第一,这个对象是存在的;其次,这个对象究竟是什么?”^②明确的概念是科学研究的基础,是构建理论大厦的基石,否则,研究必将产生逻辑的混乱。

那么,什么是“音乐表演观念”呢?很显然,这是一个有关“音乐表演美学”的核心概念,也是本书研究的缘起和视角。作为对西方音乐表演观念变迁的专项历史性研究,首先有必要对“音乐表演美学”的概念及其所属学科性质作一个较为明确的认识和厘定,随后再论及西方音乐表演观念的相关问题。

① 【美】伦纳德·迈尔. 音乐的情感与意义[M]. 何乾三,译. 北京:北京大学出版社,1991: 230.

② 黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979:20.

结合国外一些著名的音乐词典,例如德国《大赫尔德词典》、《里曼音乐百科词典》,美国《哈佛音乐词典》、《新格罗夫音乐与音乐家大词典》,日本《标准音乐词典》、《音乐大事典》,前苏联《音乐百科全书》中,关于音乐美学研究对象的提法,我国的音乐美学家张前总结概括了音乐美学学科的研究对象,即:“音乐美学是以研究音乐艺术的美学规律为宗旨的一门基础性的理论学科。它特别把音乐的美学本质,音乐的价值和功能,音乐音响结构及其表现对象,音乐实践(主要是音乐创作、表演和欣赏中的美学问题),音乐美学自身的发展历史等作为研究对象。”^①

王岳川在论及当代中国的文艺美学研究的拓展问题时,认为其中已经具有了新学科价值推进和知识增长的意义:

其一,深化了文艺审美的本质,阐发了文艺创作和欣赏活动中艺术家、艺术品和欣赏者之间审美过程的整合性意义,将人与艺术的互动关系和通过审美体验达到艺术对人的本体呈现作为文艺美学的内在特征和本质。其二,使文艺美学研究突破了实践美学和形而上美学的争论,强调生命美学、体验美学、本体论美学、解释学美学、修辞学美学对传统美学的超越,尤其强调艺术对感性生命、精神自由、灵魂追问的全新意义,从而在主体与客体、存在与意识、感性与理性、认知与体验、经验与超验的二元对立中达到新的理论平衡。其三,将艺术存在与人的存在方式统一起来,使艺术体验成为拓展个体生存价值,整合个体与社会、人与世界关系的基本方式^②。

事实上,学者王岳川的这番判断在具体艺术门类——音乐美学的研究中亦是如此。胡经之先生在他的《文艺美学》一书中早已说过,文艺美学的逻辑起点应当是“审美活动”。

① 张前. 音乐美学教程(中国艺术教育大系/音乐卷)[M]. 上海:上海音乐出版社,2002:5.

② 王岳川. 当代中国文艺美学的学术拓展[J]. 深圳大学学报,2002(1):19.