



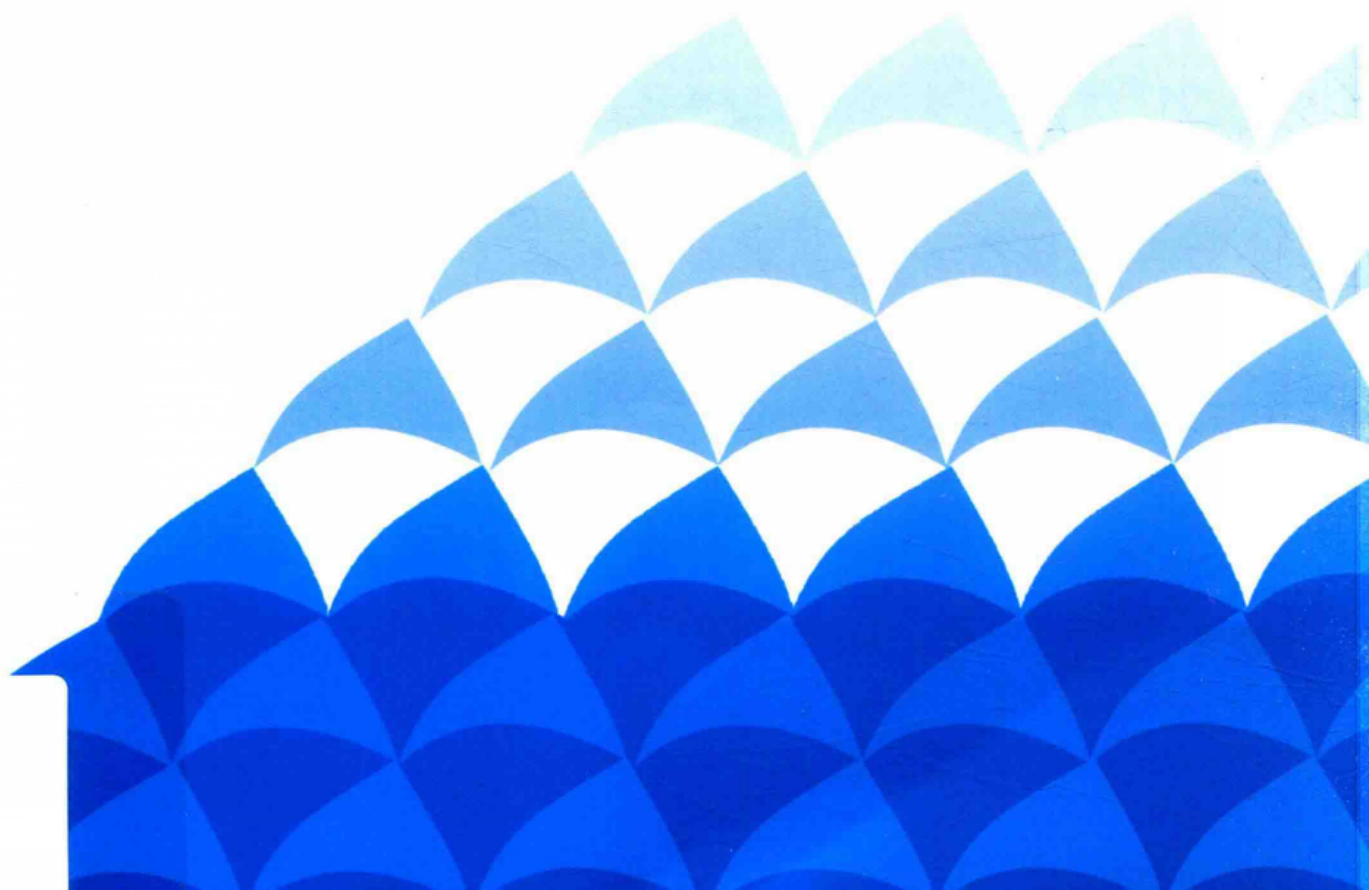
教育

与研究

Art Education And Research

2016 / 3

总第003期



图书在版编目 (CIP) 数据

艺术教育与研究·3 / 《艺术教育与研究》编辑委员会编.

—北京: 团结出版社, 2016.6

ISBN 978-7-5126-4121-1

I. ①艺…

II. ①艺…

III. ①艺术教育 - 文集

IV. ①J-4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第103019号

艺术教育与研究

编 者: 《艺术教育与研究》编辑委员会

出 版: 团结出版社

(北京市东城区东皇城根南街84号 邮编: 100006)

电 话: (010) 65228880 65244790

网 址: www.tjpress.com

E-mail: 65244790@163.com

经 销: 全国新华书店

印 刷: 山东省审计厅劳动服务公司

装 订: 山东省审计厅劳动服务公司

开 本: 880 × 1230毫米 1/16

印 张: 7

字 数: 200千字

版 次: 2016年6月 第1版

印 次: 2016年6月 第1次印刷

书 号: 978-7-5126-4121-1

定 价: 28.00元

(版权所属, 盗版必究)



《艺术教育与研究》编辑委员会

编 委: (按姓氏笔划排列)

马海峰 王立宪 冯 羿
刘 飞 刘志欣 关金国
李建锁 杜明书 宋 萍
时景川 延凤宇 张 安
陈 红 张学红 张明泉
庞彦强 金 暄 范瀛立
赵宗更 郭志红 郝端勇
彭蕙蘅

主 编: 庞彦强

副 主 编: 刘 飞

执行主编: 曹 凯

编 辑: 薛彦景

目 录

CONTENTS

理论纵横

- 论于润洋学术旨趣的两个维度 姚亚平 / 1
关于杂技剧创作若干问题的思考 周大明 / 12
走向“后古典主义”
——以“阴阳”观念为例谈新时期音乐美学与律学
的交叉研究 何艳珊 / 17

文化经纬

- 舒曼音乐评论中的艺术追求 赵琳宇 / 22
面对音乐, 指向文化
——关于梅里亚姆“文化中的音乐”的思考
张 璐 朱梦君 / 29
新形势下创新发展群众文化工作的几点思考 崔联平 / 33
写意: 中国传统戏曲舞美设计的独特艺术价值
于 芳 / 36
韦骧的“自然”诗美追求及实践 张 鹤 / 38
论中国戏曲的游戏精神及其在当代的缺失 陈素敏 / 41
艺术图书 22 例分类辨析 于 韵 / 44
数字媒体艺术对动画设计的影响
——以影视动画应用为例 任 艳 / 48
中国古代舞蹈《白纛舞》《胡旋舞》史料浅析
陈克强 闫伟康 / 51
中国古典舞“身韵”的风格表现 赵亚楠 / 53
二胡声腔化的演奏与分析 耿玉英 / 55

教学探索

“字正腔圆”辨正	马子兴 / 57
希纳斯特拉《第一钢琴奏鸣曲》演奏风格初探	曹 慧 / 59
亨德米特《调性游戏》的新古典主义特征	张晓敏 / 64
新形势下创新高职艺术生思想政治教育工作的思考	张韶华 孙玉荣 / 69
艺术高职院校英语教学改革研究 ——以河北艺术职业学院为例	边媛媛 / 73
浅谈京剧器乐三弦的演奏技巧与教学传承	李锡波 / 75
浅议环境艺术设计专业开设摄影课的意义	宋 端 / 78
浅论图书馆在高等艺术职业教育中的作用	韩 冰 / 81
河北艺术资源共享平台建设分析	李 博 / 84

校园文化

留美浅谈（下） ——对音乐创作的影响	周 娟 / 86
论学生社团在艺术类院校校园文化建设中的功用	冯 羿 高 静 / 89
从 GPS 导航看辅导员的工作方法	郝端勇 / 92
记忆——中国音乐学院河北大专班	毛力心 / 95

艺术人生

“人民音乐家”吕骥音乐贡献评述	魏 艳 / 96
-----------------	----------

艺览天下

李彦鹏醇静、沉实、神秘的版画艺术	汉 风 / 104
北齐高洋墓壁画中的人物画	郝建文 / 106
《艺术教育与研究》征稿启事	/ 109

河北艺术职业学院剪影	封二
河北艺术职业学院舞蹈系演出剧照	封三

论于润洋学术旨趣的两个维度

□姚亚平

(中央音乐学院教授、博士生导师)

我国著名音乐学家，中央音乐学院于润洋教授长期从事音乐美学和西方音乐史的教学和研究工作，在这两个领域成就卓著、硕果累累，在中国音乐学术界享有很高的声望。于润洋先生的学术活动之所以涉足美学和史学，这绝不是简单的跨学科，而是包含着他很深刻地对音乐艺术本质的理解、思考和探索，包含着一个整体性和系统性的学术设计和构想，既是严肃的学术追问，对中国音乐学事业如何发展的思考；也包含着他个人的学术旨趣，渗透着他个人的时代性、世界观，以及对音乐的认知和见解。本文尝试从于润洋先生学术探究的二重旨趣进入其学术思想的核心，探讨他学术思路的轨迹，他的学术抱负和理想，遭遇的问题，以及他的学术思想进一步延伸的可能情形。

一、理论与历史的融合

于润洋学术旨趣的二重性源自于他一贯倡导的学术思想：“音乐学，作为一种人文学科，是一门既从理论的，又从历史的层面对音乐文化整体进行多方位、多侧重研究的学科。”^[1]这一“理论与历史”二元论、多维度的对音乐学学科的认识，既是他学术探究的核心、学术工作的指导思想和方法论，也构成了他整体性、系统性学术构架的基石，包含着他对音乐艺术本质理解和思考的几乎全部内容。

在1988年与《中国音乐年鉴》记者的对话录中，于润洋首次提出“我认为，坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石”。^[2]在他的著述中，这是笔者第一次读到把“理论”与“历史”相提并论，明确提出理论

与历史融合的学术思想。但这篇短小对话录只是提出了一个重要的学术观点，并没有予以深入地阐释和发挥。

之后很长时间，几乎整个90年代，于润洋一直忙于具体研究，主要侧重于吸收西方新的现代学术思想，以及探索音乐学研究的新的道路，但是理论与历史融合的观点一直伴随着他的学术思考。1993年他的长篇论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》第一次提出“音乐学分析”概念，并把音乐学分析与“理论与历史”的融合联系在一起，他在文中表明，“音乐学分析应该是一种广义上的音乐批评，而这种批评应该既是美学的或审美的批评，又是社会—历史的批评。”^[3]1996年发表《对培养音乐学专业研究生的几点认识和体会》一文，提出了他在长期教学中对研究生的一贯要求：“努力做到音乐的历史形态和理论形态这二者之间的相互融合和渗透。”^[4]

进入新世纪，于润洋从80年代后期和90年代繁忙学术探究中暂时抽身出来，思考他在音乐学分析实践中面临的新问题。在这一时间里，他集中地发表了《心境、方法、学风》（2000）、《关于我国音乐学学科建设的几点想法》（2002）、《与音乐学发展相关问题的若干思考》（2003）几篇论文，对理论与历史融合的问题进行了深入的阐发。在《心境、方法、学风》一文中，他明确地将理论与历史融合作为一种治学方法，并第一次对“理论”和“历史”问题进行了专门讨论。他首先告诫史学家：“音乐史学家不应该轻视理论，视理论为空谈，不屑一顾，这对史学研究很

不利。”^[5]在他看来,史学研究应该不仅仅是史料的收集,史实的罗列,史学家应该具有思想深度,“多关注一些史学理论问题、美学问题、艺术学问题、社会学问题等等,我想,这对提高史学研究的理论层次是非常必要的。”^[6]对于历史研究,他清楚地意识到,“一位音乐史学家,如果完全同相关的哲学、史学理论、艺术学、音乐美学、音乐社会学、音乐心理学等理论层面疏离,甚至不屑一顾,那么,要使中国的音乐史学在更高的层面上实现重大的突破,恐怕是相当困难的。”^[7]

在强调“理论”的同时,于润洋并没有忽视“历史”,而是对历史给予高度的重视。他提醒喜欢纯思辨的抽象理论家:“一种没有任何历史意味的纯思辨性质的音乐理论,其价值往往是有限的。试问,一位音乐美学家如果对音乐自身的历史没有起码的概念和兴趣,单靠思辨和逻辑推理,他能说清音乐的本质是什么吗?”^[8]对于纯理论研究,他充分认识到其存在的局限。因为,缺乏历史意识,缺乏对历史的真实了解,对音乐自身的发展毫无概念而“只凭抽象概念进行演绎推理时,是很难深入阐释和解决音乐美学提出的一系列课题的。”^[9]

对于理论与历史的结合,于润洋是站在学科发展的高度来认识的。他提出,音乐学“这门学科的性质本身就要求我们不宜将理论和历史这两个层面机械的隔绝开来,理想的做法应该是将二者有机的融合起来,相互渗透,使我们的音乐学研究既有充分的理论深度,又具有强烈的历史意识。在我看来,这应该是音乐学这门学科所追求的最理想境界。”^[10]不仅如此,他还把这样一种治学态度同中国音乐学的发展和前途,以及形成中国音乐学的特色联系在一起:“中国音乐学如果要迎头赶上,在世界音乐学园地独树一帜,我认为首先就应该在历史与理论的融合和渗透上下功夫,在这方面形成我们的特色和优势。”^[11]

可以看到,理论与历史融合像一根红线贯穿于润洋的学术思想,这个思想既支配着他的全部研究工作,又通过他的研究和教学对中国音乐学的发展产生着影响。近些年来,我们还可以在他

的相关论文中不断读到有关这个话题的讨论。在《关于音乐学研究的若干问题思考》(2009)一文中,他阐述了音乐学研究中六对相互影响的关系,其中“历史与理论”首当其冲。他在这里再一次明确表达了自己观点:

我的看法是,在我们的音乐学研究中,特别是在音乐史学和音乐美学的研究中,应该努力去实现历史与理论或称历史与逻辑的相互渗透和融合。这种渗透和融合,将会使我们的音乐史学研究摆脱单纯的史料的罗列和堆积,而更富于理论的深度,同时也使我们的音乐理论研究避免单纯的抽象思辨话语,而更具有历史感和说服力。^[12]

二、思想渊源

1988年,于润洋在与《中国音乐年鉴》记者的对话录中首次提出“理论与历史”融合的观点,但这并不意味着这是一个突发的念头,事实上,如果我们追踪他之前的音乐学学术思想发展过程,可以发现这种思想的产生有其必然性,并且由来已久。

这与他留学波兰,师从于他的恩师丽萨有密切关系。在1982年发表的《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽萨》一文中,可以明显感受到丽萨的影响。在文中,他回忆了在波兰学习的情况:

“仅我在那里学习的几年当中,她就曾讲授过音乐美学基础、音乐美学史、电影音乐美学、音乐史专题等大课。”^[13]丽萨本人就是一个融理论与历史研究于一身的音乐学者,她对于音乐的理解就是建立在从“历史意识和美学意识出发来考虑这个问题。”^[14]在怀念老师的那篇论文中,于润洋对丽萨的治学方法表达出由衷的敬仰之情:“她的音乐美学论著总是给人以强烈的历史感,而她的音乐史学论著中则总是包含着理论的内容。”^[15]“她从不把音乐作为一种孤立的文化现象看待,从不做纯历史的描述或纯技术的分析。她总是同时从理论的、美学的、社会学的甚至心理学的各种不同角度对它进行考察,从而使音乐史学总是能保持一定的理论高度。”^[16]由此可见,“理论与历史”的学术思想在其青年求学时期就埋下种子。

再进一步深究,“理论与历史”思想与于润洋作为一个有信仰的人——一名坚定的马克思主义者有密切关系。在2000年的《心境、方法、学风》一文中,于润洋表达了他在90年代对西方各种现代学术思潮进行研究之后仍然对马克思主义怀有最坚定信念:“我是推崇马克思的历史唯物论和唯物辩证法的,因为我在对形形色色的哲学理论的鉴别过程中,发现唯有它最清晰、最辩证、最有理论的和历史的说服力,至今它是最让我信服的一种方法论。”^[17]这种信念于润洋始终保持,在2009年发表的《关于音乐学研究的若干问题思考》中,他对上述信念进行了更进一步的阐述:

对于我来说,马克思主义充满辩证意味的唯物史观是我的哲学立足点。这本来是我最初在青年时期就已经接受的立足点。自70年代后期起,在我的音乐学研究历程中,我曾接触了形形色色的哲学—美学理论,也曾有过近乎无所适从甚至彷徨、困惑的经历。但是在绕了一个圈子之后,在研究实践中经过认真的比较和甄别,最后我终于又回到了马克思主义的哲学观和历史观上来。这并不是因为马克思主义是我国官方意识形态的主流,对于我来说,它是一种“学术”,我所向往的“学术”。^[18]

也就是在这篇论文中,于润洋明确地袒露了其“理论与历史”思想与马克思主义的渊源。他写道:“恩格斯在他的《反杜林论》的序言中曾高屋建瓴地说过一句深刻的话,它始终给我从事自己的工作以精神上的支持和动力:‘一个民族要想站在科学发展的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。’”

马克思主义作为一门学说本来就充盈着理论和历史的内容,辩证唯物史观既是一种哲学观也是一种历史观,它是二者的融合。就这一点来说,我们可以认为,作为一名马克思主义者,于润洋在音乐学事业中信奉理论与历史的统一早就由他的信仰所决定。

三、何为“理论”

“历史”是于润洋学术生涯的起点,他的音乐学之路最初是从西方音乐史开始的。但是音乐

史研究之路应该如何走?这中间有一段曲折的道路。经过长时间的思考之后,他找到了解决问题的方向:单纯的历史无法回答他所追踪和关切的有关音乐的一些深层次问题,音乐史研究还必须掌握另外的武器——理论。在《心境、方法、学风》一文中,他讲述了这一段经历:

60—70年代我从事西方音乐史的教学和研究工作,当我意识到如果不能在理论上充实和加强自己的根基,自己的音乐史学研究就难以有真正进展时,70年代后期起毅然把重心转移到音乐美学方面来,一直持续到今天,也许再延续一段时期之后我将又重新返回西方音乐史学的领域中来。反思三十多年的历史,使我体会到对历史与理论的融合和渗透的探索是必要的,也是有价值的,应该沿着这条道路继续走下去。^[19]

以上言论,表述了一个三段式的学术思想发展历程,即历史—理论—历史,在这中间“理论”的闯入至关重要:它不仅告别了第一段“历史”,也直接决定了第三段“历史”的品质——它已经被“理论”渗透。

在关注于润洋“理论与历史”思想时,一般来说,他的“历史”概念还是比较单纯和清晰的,而对于他来说非常重要的“理论”的含义却比较复杂。到底什么是“理论”?于润洋心目中的“理论”指的是什么?在我们希望更深一步理解他的“历史与理论”思想时,这是必须要予以深究的。

在2000年的《心境、方法、学风》一文中,于润洋第一次对“理论”一词进行了阐释。他谈到,60年代国内曾展开了一场“以论带史”和“论从史出”的讨论,“史”和“论”陷入孰重孰轻,孰前孰后的争执。在于润洋看来,这两种说法都不太准确,他提出自己的看法:“史论之间很难说哪个重要哪个次要,也很难说哪个在前哪个在后,根本的问题恐怕还是如何‘相互融合’和‘相互渗透’的问题。”^[20]这里“理论”的含义非常笼统,主要从思维层面提出,针对历史研究中只注重细节和个别,缺乏整体观,只见树木不见森林,“理论”在这里的含义指的是抽象、一般、演绎的认识事物的方式,以区别于经验的、具体的、

就事论事的方式。

在同一篇论文中,“理论”一词还有另外的意义。根据德国音乐理论家阿德勒对音乐学的划分,音乐学包含历史音乐学和体系音乐学,在于润洋看来,“所谓‘体系的’也即是指‘理论的’而言。除音乐的历史研究之外,当时的比较音乐学、音乐美学、音乐社会学、音乐心理学、音乐工艺学、音乐音响学等等都属于体系的、也即理论的音乐学范畴之内。”^[21]很显然,这里所言的“理论”与前面提到的思维层面的“理论”含义并不完全相同。在2009年的《关于音乐学研究的若干问题思考》中,于润洋再次提到这个话题,并对“理论”含义进一步澄清。在这篇文章中他认为自己提出的“历史与理论”观点比较接近于阿德勒对音乐学的两层划分,但阿德勒的“历史音乐学”和“体系音乐学”,其具体内涵“已无法与当代相提并论了”。^[22]这里,言下之意,“理论”与“体系音乐学”既有相同也有区别。

到底何为“理论”,在于润洋的著述中并没有进行过正面直接的回答,但在各种场合却透露出“理论”一词的各种含义,在他的著述中,与“历史”对应的“理论”,往往可以用其他的概念替换,它们都属于“理论”范畴:

理论—历史

逻辑—历史

美学—历史

基础理论—历史

社会—文化—历史

美学—哲学—历史

风格—技法—历史

于润洋“理论”的含义是值得揣摩的。“理论”含义的多样性既体现出他的“理论与历史”思想的丰富内涵,也包含着“理论与历史”思想在其学术历程中的演绎和变化,这一点在后文将还会涉及。

四、与现象学音乐美学的冲突

毫无疑问,在于润洋“理论”概念的内涵中“美学”占有极为重要的地位。在他心目中美学可视为理论中的理论,或他称之为的“基础理论”,

因为它涉及“带有根本性的理论问题”,“可能为其他音乐理论学科的研究提供更高层次的‘理论’基础”。^[23]正因为如此,他从“70年代后期起毅然把重心转移到音乐美学方面来”。在这种情况下,“理论”的含义被具体化,“美学”和“历史”成为他学术旨趣的两个重要维度。

从上个世纪80年代后期以及整个90年代的十几年间,于润洋集中表现出对音乐美学的兴趣,在此期间他完成了一系列重要的音乐美学论文:《符号、语义理论与现代音乐美学》(1985)、《罗曼·茵加尔顿的现象学音乐哲学述评》(1988)、《释义学与现代音乐美学》(1990)、《音乐形式问题的美学探讨》(1994)、《对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐的哲学〉一书的解读和评论》(1995)、《论音乐作品的二重存在方式》(1996)、《阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念》(1997)、《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》(1997)、《苏珊·朗格的艺术符号理论中涉及的音乐哲学问题》(1999),2000年出版的《现代西方音乐哲学导论》可以被认为是前期研究的一次延伸、汇合与总结。主要集中在对西方19世纪末、20世纪初出生的一批音乐思想家^[24]的艺术学—美学理论的研究和探讨上,覆盖了这一时期一些主要的艺术哲学思潮。生活在这一时段的人显而易见地难以摆脱这一时期重要的哲学思潮——现象学的影响,事实上,现象学音乐美学的问题也成为于润洋美学探讨的主要话题。上面列举的论文中有5篇与现象学美学有关。

然而现象学音乐美学尽管给了于润洋一些重要启示,于润洋对现象学音乐美学的许多内容也予以肯定和采纳,但这一学说的美学趣味在根本上与于润洋大相径庭,于润洋的马克思主义唯物主义立场决定其与现象学音乐美学在学术旨趣上必然产生一些根本性的冲突。

大体上说,差别在于:1.现象学美学关心的是美或审美活动本身,于润洋关心的是美是如何产生的,即美的事物的原因;2.现象学所谓的美本身,是指排除了审美感受之外的一切事物,一

部作品的存在只同先验的审美意向性有关,审美是一种直觉,是刹那间的瞬时感悟。而于润洋在意的却是审美的历史和社会性。

现象学旨在强调认识对象的本质,但这里的所谓“认识”并不是通过概念、推理、演绎、归纳等理性思维方法,而是通过直觉。在茵加尔顿看来,作品与演奏无关,与乐谱无关,与听众的情感反应和心理活动无关,与意义无关,与现实实在世界无关,因为所有这些都与审美体验无关,在刹那间的瞬间感悟里,所有一切与审美感受无关的其他事物都不重要,重要的只有神秘的审美意向与作品的纯感性接触。站在茵加尔顿的立场,他的观察和理论描述也许难以质疑,他提出一个以前人们通常不太注意的视角,从描述意识活动本身以及意识活动通过直觉同对象所发生的关系所产生的审美来表达自己的学说。

但这种美学旨趣并不是于润洋真正感兴趣的,虽然他非常认真的学习和研究茵加尔顿的现象学美学理论,并表示肯定和接受它的一些重要理论观点和主张,但在一些最根本问题上却与之有重大区别:

任何一种音乐美学思想体系或理论最终都不能回避一个带根本性的问题:音乐作为特定历史时期特定阶层人们精神活动的产品,它与该历史时期该阶层人们的社会存在究竟是一种什么关系?茵加尔顿音乐哲学的最大缺欠是对这样一个根本性的问题没有明确给予回答。^[25]

正是在这一根本性的原则问题上,于润洋对于现象学的封闭的纯意向性审美极为不满,他希望超越和打破现象学的封闭体系,发现艺术后面所隐藏着的有关人的社会历史性这个他感兴趣的问题。他反复质疑现象学:“在这个所谓的‘纯意向性对象’的后面有什么东西最终使之成其为‘纯意向性对象’?究竟是什么东西决定并推动着人类音乐审美意识和审美创造的发展?……其背后原因究竟是什么?”^[26]

在研究阿尔弗雷德·舒茨和杜夫海纳的现象学美学思想时,于润洋发出同样的诘问。与茵加尔顿一样,舒茨关注的也只是人的意识中的对音

乐作品的经验,或呈现在人的意识活动中的音乐作品的本质,这种视角必然导致他排斥一切意识之外的实体性和物理性的东西。如舒茨认为:“对音乐进行现象学研究,可以毫无问题地不去考虑声音的物理性质,听音乐的人既不是对声波作出反应,也不是去感知声音,而是听音乐。”^[27]“音乐作品是存在于人的意识中的一种观念对象,它自身独立于一切这些交流手段。”^[28]舒茨提出“音乐体验”学说,但这种体验“不涉及外部世界中的具体对象,而是源于人的内在时间流,源于意识流。”^[29]对于润洋来说,这种美学观是存在重要缺陷的,他批评道:“作为一个深受现象学哲学束缚的思想家,他的音乐哲学视野受到了无法避免的局限。他始终未能超越对音乐接受者的经验描述而进入对音乐得以发生的精神的和社会的本源进行哲学探讨的层次。”^[30]

另一位现象学家杜夫海纳虽然没有茵加尔顿极端,他承认作品一旦被创造,就是一个物,一个客观存在的客体,这一点不以人的意识转移。但杜夫海纳超越茵加尔顿的也就仅此而已,他的总的美学旨趣不可能脱离现象学,与很多现象学派美学家一样,他认为将审美对象与欣赏者联系起来的中介只有感性,这种感性是一种纯意识状态,与一切外在物质材料无关,他只关心被感知的对象,只注重“欣赏着的艺术知觉所感受到的那种由丰富的艺术手段巧妙构成的精神性东西。”^[31]

虽然杜夫海纳的关于音乐的美也涉及于润洋追问的“意义”:“审美对象有两个构成因素,一是它是感性的,一是它的意义。”^[32]但这里的“意义”与“感性”基本是一回事。这种“意义”只能蕴含于感性之中,它“完全是一种精神性的东西,情感性的东西,是一种看不见、听不到的所谓‘情感物’。这种只存在于感性中的意义,只诉诸于情感,而不属于逻辑的理解范畴。”^[33]

这种感性意义的审美对象被杜夫海纳视为“感性的最高峰”、“感性的完善”,即真正的美。这是:

无法替代的东西,也就是成为作品的实质本身的东西,就是只有在其呈现时才能给予的感性,

就是我试图沉浸在其中的这种音乐的满溢,就是我试图把握其细微差别并跟随其展开的这种色彩、歌唱与伴奏的结合。这就是今晚我来到歌剧院的缘故……把我自己向作品开放,是领略在造型、图画和几乎是舞蹈的一致配合下的这种音响的激扬,领略这种感性的最高峰。^[34]

但是这充满激情的陈述并不能打动于润洋,他坚持自己的美学立场:

杜夫海纳与茵加尔顿和舒茨一样,避免去探讨艺术创造活动的本身和艺术作品的本源,而力图去把握创造活动的结果。他对艺术所进行的哲学思考中,放弃了对作为客观存在物的艺术的社会本质进行探究,而转向对艺术作品体验者的意识本质的进行描述。这是他的思想体系的特色所在,也是局限之所在。遗憾的是,他所坚持的现象学哲学立场和方法,使他很难从根本上克服这种局限。^[35]

现象学与于润洋美学的最实质性的差异在于,现象学关心的是纯感性的审美状态,而于润洋美学旨趣需要的不仅仅是审美的维度,还需要历史(社会)的维度。矛盾是很难调解的:加入了历史维度的现象学难以想象,——离开了纯意向性思维,就不再是现象学,至少对于茵加尔顿等人是如此。

茵加尔顿是不可能考虑纯意向性之外的其他因素的,不仅如此,他还对将音乐作品与社会现实联系刻薄地讥讽为一种“循环假证”:

事先把作品解释为特定的互为因果的现实和文化条件的产品,并给它强加上实际上并不是它所特有的各种特性。不仅如此,研究者通常是在做出这样的解释并给作品强加了不是它特有的品格之后,并在结果中尚未得到足够材料以认知艺术作品自身之前,就开始在假认知的作品基础上提出各式各样关于产生作品现实和文化互为因果条件的假说。开始确定以往时代的一系列新的假条件,或是以作品的假特点为根据确定时代的“图景”,好像由于所采用的假说,这个时代产生了作品及其特点;或反之,在那个产生作品的仿佛被认知了的时代的基础上确定作品的“图景”。

这套做法必然导致世界(在很大程度上是臆造的世界)诸事件进程的循环假证。^[36]

茵加尔顿的这段话与其说是对某些“不正确”的艺术—文化阐释方法的嘲讽,不如说是对这种艺术批评方法的完全否定。茵加尔顿这里所谓的“循环假证”指的主要是19世纪文艺研究中的社会历史方法,作为一种方法,需要看到的是,它既可能有浅薄和谬误,也有可能产生有意义的洞见,社会历史方法并不见得是一个走不出来的死胡同,关键是如何驾驭这种方法。茵加尔顿的现象学立场决定他事实上并不试图对这种“循环假证”提出任何积极的建设性意见,而是压根儿就否定这种艺术批评方法本身。

五、对阿多诺的兴趣

与以现象学音乐美学旨趣的话不投机形成对照,于润洋对另一种带有社会—历史意味的音乐哲学却抱有极大的兴趣和充分重视,这就是著名德国学者阿多诺在其《新音乐的哲学》中所表达出来的音乐哲学见解。

阿多诺的音乐哲学与现象学的艺术美学在艺术观上非常对立。现象学美学对处于审美意识结构之外的一切事物不感兴趣:既不关心历史,也不关心形式实体。而阿多诺却鲜明地表示:“艺术作品取决于世界状况,即是说,历史境况、艺术的他者(意指艺术作品之外的事物)是它们的条件。”^[37]这里,在阿多诺与现象学之间有一个非常关键问题出现了差异:艺术作品如何存在?在现象学看来,艺术作品的存在离不开审美意向性,而阿多诺则认为艺术作品的存在离不开“世界状况”。这是两种完全不同的艺术作品的理解:在前者,艺术作品作为一个客体已经被创造出了,正进入作为美的对象处于即将被接受阶段;而后者,人们关心的是艺术作品是如何形成的,这时艺术作品需要被回溯到它的未完成阶段。

那么,照阿多诺看来,历史境况是如何决定了艺术作品?或者说,他用什么方法论证历史境况与艺术作品之间具有内在联系?如果以茵加尔顿的观点,阿多诺的方法类似于一种“循环假证”。他的“艺术作品取决于世界状况”的观点被怀疑

为事先提出一套“把作品解释为特定的互为因果的现实和文化条件的产品”的假证,但是这个假证是在“尚未得到足够材料以认知艺术作品自身之前做出的”;通过这个假说,一个时代产生了作品及其特点,或,时代基础确定了作品的“图景”。

“循环假证”是19世纪艺术学研究非常流行的社会—历史方法,在20世纪上半叶遭到了现象学和形式主义的严厉批评,阿多诺也未能幸免。在《音乐史学原理》中达尔豪斯对阿多诺进行了毫不客气的批评,他认为阿多诺的论述很多是“糟糕的抽象”,“他的美学预设,他想论证的历史结论,以及他所遵循的历史写作途径,所有这些都存在错误。”^[38]在20世纪上半叶的学术语境中,现象学和形式主义思潮如日中天,19世纪的历史主义的确不得人心,阿多诺遭遇指责难以避免。但是,需要指出的是,阿多诺对艺术的社会—历史观察,与19世纪带有反映论特征的社会—历史方法存在很大的区别。在19世纪,历史境况与艺术作品永远是前者决定了后者,后者总是被动的,仅仅是前者的“反映”。但是阿多诺超越了这种认识,他预告了20世纪下半叶艺术学思考的新变化。

阿多诺在谈论历史境况与艺术作品的关系时,强调的是艺术作品的主动性,艺术作品努力地通过与社会现实的冲突来证明自己的存在,同时也说明了自己与社会环境的联系。在阿多诺的视野里没有19世纪的艺术与社会二元论,没有陈旧的社会—历史决定论,这是一种充满新意的社会历史阐释;它肯定历史境况的存在,没有这个境况就没有艺术作品,但艺术并不是历史境况的附庸,并不与历史境况分离,它本身或许就是历史境况,它以一种异在或疏离的方式表现了历史境况。这也正如于润洋所指出的那样:在阿多诺那里,“艺术与社会的关系不是通过某种既存事物的简单的模仿、再现或反映,而是通过一种离间的方式实现的,也就是使艺术作品自身成为某种与社会既存现实相疏离的东西,成为某种不同于现实的‘异在事物’的方式来实现的。”^[39]

对于阿多诺以“异在性”来说明艺术与社会的关系,通过“异在性”在艺术学讨论中引入了

历史的维度,于润洋给予高度评价:

笔者以为,阿多诺的“异在性”观念的价值在于:它在一定程度上突破了对唯物史观艺术论中的“反映论”的一般性理解,使我们对待西方现代艺术,特别是现代音乐艺术的社会本质的认识有可能向更深的层次发展。^[40]

但是音乐作品与外在社会这是两种完全不同的事物,它们如何发生了联系?这是所有社会—历史学派的反对者共同发出的质疑。对于这样的质疑,仅仅用“异在性”还不能回答。这里必须提及阿多诺的另一个重要的思想,这也是于润洋极为欣赏的,即他对音乐形式的理解,正是通过形式,他找到了一条音乐与外部社会连接的通道。

什么是音乐作品的形式?阿多诺虽然没有从正面直接回答,但在他的《新音乐哲学》中却实际上隐蔽地回答了这个问题。首先,他充分肯定音乐自律特征,音乐形式作为一个自为的音响结构体,它完全是根据自身的逻辑法则来建构的,它有自身的发展轨迹,运动规律,并不为外部的一些偶然事件所改变。但是肯定了音乐的自律性,并不一定就必然走向形式自律论,并不一定导致把音乐视为封闭的,与外部社会历史文化发展无关的形式主义,相反,阿多诺非常明确地表达了音乐与历史和社会境况的不可分离的关系。在阿多诺看来,形式绝不是一种物理或简单的声音现象,而是一种精神,一种隐喻和象征,它不是一个死气沉沉的无生命存在,它包含着思维、认识、人的意志。由于这样的认识,他提出,艺术品,尤其是远离概念的音乐“象征着社会”的观点。阿多诺深刻地指出,形式是一种认识力量,它是音乐判断的基础,“通过音乐形式中的内在矛盾,领悟到社会的矛盾,这也正是音乐所具有的认识性之所在。”^[41]在阿多诺眼中,形式是一个具有深刻历史意味的符号,“音乐中的冲突也正是社会中的冲突的某种显现”。^[42]阿多诺在谈论“音乐”时,一刻也没有脱离音乐的形式,他的音乐形式理解和感受中总是深深地包含着对社会—历史的认识。“音乐已不再是一个内在事实的陈述和映像,而是一种对音乐所觉察到的现实的一种

态度”，^[43]形式不仅仅是音响组合和声音材料，“它自身是一种‘历时性的存在’，它标志着一种‘社会性的存在’，其中贯穿着人的意识，是一种‘精神’积淀物，它的发展具有自身的规律性，而其渊源又同社会的发展息息相关。”^[44]阿多诺对艺术形式的这种独特看法，引起了于润洋的关注，他敏锐地感到这其中蕴含着新的思想：

阿多诺有一个值得重视的看法，即他认为音乐形式中存在的矛盾、冲突因素，所谓一个具有一定规律性的现象，它同社会自身存在的矛盾、冲突有某种深层的内在联系。“现实中不可解决的对抗，在艺术品中就成为其形式的固有对抗。”音乐通过它的形式中的对抗因素，解释了它同社会的关系。^[45]

在于润洋看来，阿多诺的艺术学思想的可贵在于，它“不是完全抽象的纯哲学思辨式的思考，而是将深层的哲学反思同对音乐作品实体的具体审美经验相结合，从中揭示音乐艺术的本质，而在这个过程中，贯穿着一种强烈的历史感。”^[46]相比现象学音乐哲学的缺陷——不关心艺术形式及缺乏历史感，于润洋在很多方面与阿多诺的音乐哲学旨趣相投。他曾谈到：“就我个人来说，我不得不承认，阿多诺的对西方当代音乐的文化批评立场给了我不少影响”。^[47]的确，阿多诺艺术哲学与于润洋的“音乐学分析”的追求在一些方面非常相似，音乐学分析希望实现通过音乐本体分析达到对作品的社会历史的理解，这与阿多诺在《新音乐哲学》中所努力探求的不谋而合。音乐学分析试图破解横亘在音乐分析面前的难题：要么没有音乐本体分析支撑的空泛社会学讨论；要么专注于技术分析，缺乏社会历史维度。而这些问题在阿多诺那里似乎都得到了较好的解决。阿多诺的音乐分析为形式与社会历史的融合提供了一个思路，他在“精细考察技法现象的同时，没有使自己陷入具体技法的繁琐细节中，而总是站在风格发展的历史的、宏观的高度来进行审视，高屋建瓴。这是任何一位只通晓音乐哲学的一般原理而对音乐作品的内在结构和规律缺乏深刻认识的学者所难以做到的”。^[48]对于阿多诺的音

乐哲学，于润洋给予极高的评价：它是“逻辑与历史高度融合的结晶，既有相当的理论深度，又富于强烈的历史感。”^[49]他“认真地尝试用马克思主义的历史观和方法论来解释音乐美学中的一系列重要问题，并获得了一定进展，为学科发展开辟了一个新前景。”^[50]完全可以这样说，在于润洋心目中，《新音乐的哲学》是他苦苦追求的理论 with 历史结合的一个范例，对于阿多诺，于润洋经常掩饰不住自己的好感，在对其进行深入研究后，发出这样的赞叹：“在笔者所见到的西方音乐哲学文献中，在这方面能达到如此水平的实属罕见。”^[51]

六、“形式”的介入

在于润洋美学和史学旨趣中，有一个非常重要的核心要素，这个核心要素既连接着“美学”，也相关于“历史”，并且它在相当程度上决定了理论与历史结合目标能否实现，这就是他一再强调的音乐研究的一个不可忽视的对象——音乐形式。

于润洋之所以常常与现象学美学话不投机，其中一个很重要的因素就是现象学美学对音乐客体的轻视，茵加尔顿从根本上否认一切音乐的外部因素对音乐作品存在的决定意义，这其中包括乐谱，也包括音乐形式构成。对形式的漠视是现象学音乐美学共同的特征，因为它更注重的是审美过程中的主体方面，关注主体先验的审美意向性与审美对象的感性直觉的神秘结合。在这方面茵加尔顿最极端，他从根本上排斥感性体验之外的任何事物，包括作为客体存在的艺术作品这个外在物。杜夫海纳批评了茵加尔顿，纠正了茵加尔顿的绝对主观立场，认为，“艺术作品一旦由艺术家创作出来，它就是一个客观存在的客体，它就是一种物，其自身具有一种实在性。它自身是永恒不变的，作为一种客观存在的物，它的存在不以是否有人感受它、意识到它而转移。”它“处在意识之外，是万物之一。”^[52]从杜夫海纳的这些观点来看，他无疑是站在一个更为正确的立场，他承认艺术作品是一个客观存在，是一种物，因而事实上也正视了艺术形式和给予了艺术形式

对于确立艺术作品存在的充分肯定,他超越了茵加尔顿,甚至把艺术作品的形式视为审美对象的“最终确定的灵魂”。^[53]然而作为一名现象学学者,杜夫海纳也只能走到这里,他与茵加尔顿的不同在于,他区别出“艺术作品”和“审美对象”,艺术作品并非审美对象,但审美对象却不能离开艺术作品,他把艺术形式视为审美的灵魂,只是肯定了审美的前提,即承认没有艺术形式,审美活动就无法展开。现象学美学更关心的是审美过程和状态,更关心的是主体的审美意向性与审美对象的感性结合,一旦进入审美状态,艺术作品这个客观物,以及这个客观物相伴的一切特性——形式、逻辑、构成,统统与审美无关,它作为一个“前提”已经完成了自己的使命。此时,它只是一个感性对象,在感性状态下的审美直觉是不可能去注意分析和思考艺术形式的,现象学美学的基本立场决定他们不会把具有理性特征的形式问题置于关注的中心。

于润洋对艺术形式的理解与现象学美学完全不同,与后者相反,他尤其关注艺术形式问题,在不同时期撰写的论文中他都对音乐形式问题提出过自己的看法:1993年的《歌剧〈德里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》中,把形式分析置于音乐学分析的不可或缺的地位;1994年他专门撰写了长篇论文《音乐形式问题的美学探讨》,对这个问题进行了集中而深入的讨论;1999年《论音乐作品存在的二重性》一文中又再次涉及到形式问题。

众所周知,在中国的西方音乐研究领域,一段时期“形式”是一个禁区,学术研究不敢触碰形式,以免被戴上形式主义的帽子,这导致音乐研究中空泛议论的庸俗社会学风尚蔓延。另一方面,改革开放以后,随着西方新的作曲技法引入,音乐研究的风气又转向另一个极端,人们只是注重音乐的纯形式、纯技法研究,对音乐的社会内涵、文化意境、审美特征不闻不问。对于这两个倾向,于润洋都在不同场合提出批评,明确提出,既要强调音乐学研究中音乐本体研究的重视,又要关注音乐本身的社会历史和审美内涵。

于润洋学术思想中对“形式”的关注并不偶然,这其中包含着他对马克思主义文艺理论的理解和阐释。写于1993年的《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》一文中,他提到他的音乐学分析思想——“既要考察音乐作品的艺术风格语言、审美特征,又要揭示音乐作品的社会历史内容,并做出历史的和现实的价值判断,而且应该努力使这二者融汇在一起,从而对音乐作品的整体形成一种高层次的认识。”^[54]2009年他明确表示,他的这个看法受到一位先哲——恩格斯的启发。

恩格斯于1859年的一封著名的讨论一部历史悲剧的信中提出:从美学的观点和历史的观点出发评论一部文艺作品是“最高的要求”,而且在这封评论这部悲剧的信中出色地运用了这种方法。按我的理解,恩格斯这里所说的“美学的观点”主要涉及的是构成作品的形式、风格、技法等审美领域里的因素(着重号系本文作者加);而“历史的观点”则涉及的主要是构成作品意蕴、内涵领域的因素。^[55]

时隔一年后,在2010年发表的《谈谈音乐分析学的多元化建构》中,他再次谈论这一问题:

德国的哲学先哲恩格斯认为,美学的观点和历史的观点是艺术批评的“最高标准”。以我的理解是,这里所说的“美学的观点”涉及的应该包括艺术本体的维度,而“历史的观点”涉及的则应该主要是历史人文的维度。我认为,恩格斯关于艺术批评的这个论断,应该是我们进行高层次的音乐分析时铭记在心的。^[56]

这里,有一个值得注意的变化:美学—历史框架中的“美学”被“艺术本体”替换,这是“理论与历史”学术思想的发展和深化。从“理论—历史”到“美学—历史”,再到“艺术本体、风格技法—历史”,“理论”的含义非常丰富。

对于于润洋来说,形式极为重要,但是这里“形式”、“本体”的含义并不单纯,它至少还同时关乎了两个方:审美和社会—历史内涵。也就是说,形式既是它本身,也是审美的或历史的,正是在这个意义上,我们可以说,在于润洋

的核心思想“理论与历史”中，形式不可或缺，他的学术旨趣的两个方面都与形式紧紧相连，从形式—审美—社会历史内涵三者的关系层层深入，但又互为因果。在《音乐形式问题的美学探讨》中，他是这样表达形式与美学和历史的关系的：

音乐形式中所蕴藏的情感，具有更为广阔得多、更为深刻得多的社会—历史内容。通过感性声音形式的直观感受，进入到对其中的情感内涵的体验，最后达到对这种情感内涵的更深层次的社会—历史内容的感悟，这才是对音乐形式的审美把握的完整过程。^[57]

把形式纳入到音乐理解、认识和阐释的全过程，这是于润洋“理论与历史”学术思想的完整呈现，也是他对马克思主义文艺理论思想的阐释、丰富和贡献，这一认识修正了庸俗社会学对艺术本体的轻视，把艺术现象本身放到举足轻重的位置。

于润洋的形式概念部分接受了哈尔姆、沃林格的“形式意志”论，库尔特的“能量”“力”的思想，康定斯基的“内在需求”“精神”，以及苏珊·朗格的“生命体”“情感”的影响，把形式与“能量”“意志”“生命体”“情感”视为异质同构体，形式与审美紧紧联系在一起，牢不可分，是同一事物的两个方面，这就根本改变了传统情感论和庸俗社会学的观点。在于润洋的学术思考中，一直在紧紧追问一个问题：作为一种感性的、活生生的乐音结构体，它是一种“纯音乐形式”呢，还是蕴含着某种“意义”？^[58]如果这种声音形式蕴涵着“意义”，这又究竟是怎样一种“意义”？^[59]通过一连串紧追不舍的追问，他最后同意苏珊·朗格的观点，音乐形式意义在于：它是“人类情感的符号”，“艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式”。^[60]

把形式视为情感符号，在形式背后挖掘出情感意义，将情感同音乐这样一种声音形式紧密结合起来，为风格技法—审美分析铺平了道路。这样，在于润洋的美学旨趣中，形式的理念永将挥之不去，它牢牢地扎根于他的“理论—历史”思想中。

在各种场合，于润洋都不遗余力地强调形式的重要性：

要深入到音乐文本自身，也即声音层面上的乐音结构体本身，因为任何精神性的内涵只能通过音乐文本本身的透视才能得以阐释。而要深入到声音层面上的乐音结构体本身，就离不开对这个乐音结构体进行技术、技法层面的考察和分析。在这种情况下，如果没有技术理论方面的知识和素养，这种考察和分析是根本无法进行的。^[61]

在音乐这门特殊的艺术中，当我们试图深入阐释作品的内部意蕴并揭示它的美时，对风格、技法层面的把握就显得异常重要，这也正是以纯音响为物质材料的音乐艺术不同于其他艺术的一个重要方面。^[62]

也正是在这一点上，他对现象学—存在主义这一条路线的哲学—美学研究不能完全接受。在2002年发表的《从海德格尔阐释梵·高的〈农鞋〉所想到的》一文中，他一方面表达出对一位伟大哲人对艺术深刻洞见的赞许，另一方面也看到不足：

海德格尔毕竟只是一位哲学家，而不是艺术理论家。……他在阐述什么是美时，在看到它是艺术中的真理显露的一种方式的同时，却忽视了“形式”的作用和意义。这显然是他的艺术哲学的一个重要缺陷。^[63]

音乐的美在哪里？音乐的美不同于绘画中的视觉印象，也不同于文学的语言概念，音乐的美只能在音乐自身独特的语言——形式中。他把这个问题同自己最新的研究——肖邦研究联系起来：

难道我们在阐释肖邦音乐的“美”时，能离开其音乐本体在音响结构上的独特个性吗？离开肖邦音乐中风格、技法上的透视，诸如极富个性化的钢琴音乐织体，既谨慎又大胆的和声语言，既细腻又高雅的旋律风格，新体裁的大胆开拓，曲式结构原则的突破和自由处理等等，是很难真正揭示肖邦音乐的美的特质的。^[64]

如果说把形式同美学、同美的体验、同情感内涵联系在一起相对容易，也可以被人理解，把形式同社会—历史阐释联系在一起则要困难得多；

我们可以说形式的审美或情感内涵,但却很难说形式的社会历史意义。然而社会历史维度是于润洋学术思想的一个重要内容,在某种意义上也可以说是一个“终极目的”。这个目的的实现要避免重蹈19世纪历史主义之覆辙;它不应该是庸俗社会学的空洞议论,也力求避免再现传统反映论;它要求紧密地联系于艺术本身。对于于润洋来说,所谓的“艺术本身”离不开艺术本体——艺术形式:“社会—历史内涵的阐释却要求只能在对音乐作品的音响本体分析的基础上才能实现”。^[65]在笔者看来,于润洋坚持不绕开艺术本身,紧紧盯住艺术形式,这是一个非常值得重视的学术进步,是对马克思主义艺术理论的深化和拓展,它反映出一种很先进甚至前卫的、与当代艺术批评接轨的音乐分析思想。把形式分析融贯于历史—文化阐释,尽管困难重重,但却在于润洋倾其全力追求的目标:

音乐是一门技术性极强的艺术。我们很难离开音响的技法风格层面去揭示作品中所蕴藏的社会—历史内涵。这就要求音乐学家们对音乐本体、它的声音结构、技法层面,有足够专业性的认识和把握能力。归根结底,对于一位音乐学家来说,对音乐本体进行必要的技术层面的分析毕竟只是一种手段,而阐释蕴藏在音乐作品深层的社会—历史内涵并做出相应的价值判断才是终极目的,而要实现这个目的,就要求将社会历史内涵的阐释和音乐本体的分析二者尽量形成相互的渗透和融合。如何在具体实践中做到这种相互渗透和融合,需要长期、认真的探索。^[66]

把形式与社会—历史内涵(而不仅仅是审美—情感)联系在一起,是于润洋学术观念的一次突破。传统“反映论”把作品仅仅视为是对社会历史的反映,它有意无意地过于强调空洞的外部因素,而轻视了对作品本身的分析和研究。而在这一点上也许正是他与阿多诺能够产生共鸣的重要原因,因为阿多诺既强调形式自律,也肯定形式的社会意义,这与于润洋的学术旨趣一拍即合。于润洋与阿多诺都共同意识到,形式不仅仅是形式本身,它还有其他意义;形式作为符号,它隐

喻了社会—历史,它与社会—历史异质同构。只有在这个意义上我们可以说,形式说明及蕴含着对社会的认识、评价和解释。关于形式和社会—历史联系的这一层玄机,领会它的人并不多,在国内,于润洋是最早注意到二者之间这一关系的。在《关于音乐学研究的若干问题思考》(2009)一文中,他进一步提出了对这一问题的见解,“近年来,西方文论界有学者提出了‘文本间性’(intertextuality,或译‘互文性’)理论,就音乐来说,即强调音乐文本与社会历史文化文本之间的密切关联,二者之间存在相互说明、相互解释和印证的可能性。”^[67]这里,于润洋已经意识到,“互文”理论与他对形式的理解可以沟通:所谓的“文本间性”“就其基本理论主张而言,我的上述学术理念与它之间似有一定的共通性。”^[68]

(未完,待续)

注释:

[1] 于润洋:《音乐史论新稿》,人民音乐出版社2003:205.

[4]—[11][17][19]—[21][31]—[35][52][53][62]—[64]同上.分别见226.233.233.206.234.207.205.235.233.235.233.233.26.28.29.27.51.20.33.190.190.

[2] 于润洋:《音乐史论问题研究》,福建教育出版社1997:192.

[3][25][26][36][11][37][39]—[42][45][48]—[51][54][57]—[60]同上.分别见277.23.24.23.28.29.31.50.50.50.64.76.150.78.277.163.153.156.160.

[12] 于润洋:《关于音乐学研究的若干问题思考》,《人民音乐》2009(1).

[18][22][55][65][66][67][68]同上.

[13] 于润洋:《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽萨》,《人民音乐》1982(3).

[15][16]同上.

[14] 丽萨:《论音乐的理解》,于润洋译,《人民音乐》1988(2).

[23] 于润洋:《关于音乐基础理论的反思》,《人民音乐》1988(5).

(下转第37页)

关于杂技剧创作若干问题的思考

□周大明

(河北省艺术研究所研究员)

〔提要〕杂技剧创作已在中国杂技界形成热潮。因其独特的创作背景和艺术传统，全面追求戏剧化成为我国杂技剧创作的一个突出特点。本文从杂技艺术的形式结构出发，深入分析了杂技与戏剧两种艺术形式结构的异同；文章还进一步从分析杂技道具与戏剧道具的功能差异等问题，阐释了杂技艺术的本体特征及其戏剧化界域，为当前我国的杂技剧创作提出了值得关注的若干理论问题。

〔关键词〕杂技剧；形式结构；杂技道具

自20世纪90年代中期，中国杂技逐渐兴起了一股由“杂技主题晚会”向“杂技剧”发展的创作热潮，这股热潮迅速席卷了神州大地，成为当代中国杂技开拓创新的一种标志性创作模式，杂技的触角在广阔的艺术空间自由伸展，触及到了许多深层的文艺美学问题。这一创新探索过程，见证了中国杂技的成长，也积累了丰富的艺术经验。

在我国，杂技主题晚会、杂技剧是20世纪90年代中期以来杂技创作走向主题化的一个重要变化，它的产生有两个重要的时间节点：一是1994年，成都军区战旗杂技团创作演出的大型民族风情杂技晚会《金色西南风》，不再像以往那样将若干独立的杂技节目组成一台晚会，而是采用“中国风”这个主题，将多个杂技节目整合成一台具有同一文化内涵和民族艺术风格的整体晚会。《金色西南风》在艺术上的创新立即引起了强烈反响，由此，开创了中国杂技主题晚会的先河。二是2004年，广州军区战士杂技团推出杂技芭蕾舞剧《天鹅湖》，将经典芭蕾舞剧《天鹅湖》的音乐、剧情、舞蹈与杂技技巧相融合，成为以杂技讲故事的一种新的演剧形式。它的艺术十分

精湛，杂技技巧创新也极为大胆，堪称“杂技剧”的代表作。自1994年至今的20多年里，杂技主题晚会和杂技剧创作成为引领杂技创新的强劲动力，全国各地的杂技团体纷纷展开了此类创作的尝试。权威人士的调查数字显示，“仅上世纪90年代就有20余台杂技主题晚会问世”。而杂技芭蕾舞剧《天鹅湖》问世以来，“全国杂技剧作品已达近百部”，^{〔1〕}有音乐杂技剧、歌舞杂技剧、童话杂技剧、语言杂技剧、魔幻杂技剧等不同表现形式，进一步推动了大型杂技作品的戏剧化进程。

应当承认，到目前为止，中国杂技界的杂技剧创作仍缺乏一定数量的成功之作，缺乏坚实的理论支撑，围绕杂技剧展开的研究探讨至今尚未取得共识。杂技剧作为我们这个时代杂技界的理论关切，需要我们更全面、客观地认识杂技的内部规律和外部环境，从而形成当代杂技理论建构的审美价值取向，助推杂技的创新发展。

正如所见，各类艺术样式的杂技作品，均有其存在的合理性及其独特的艺术功效。首先，我个人始终对单个杂技节目的创作高度重视，看好单个杂技精品节目。这种样式不仅可以作为一个独立完整的作品演出和参赛，还可以作为大型主题杂技作品的技术支撑，是一项既有基础性又具

创新性意义的创作样式。这类作品在杂技演出市场上数量最多,创作生产的产量也最大,是一种最普遍、最常见的节目样式。同时,我也很赞同我国的“情境杂技”“杂技主题晚会”和国外同行的“杂技秀”样式。二者在艺术上有许多相通之处。以加拿大太阳马戏团为代表的“戏剧型”杂技秀(Shou)在突出杂技本体的同时,给了主题、情景、意境,故事、情节、人物、科技手段等高效而有节制地展示空间。作为一台整体作品,吸纳多种艺术手段来展示杂技本体,同时规避纯粹的戏剧叙事方式及全面的戏剧化追求,在杂技艺术主导和杂技技艺充分施展的过程中,渐入艺术佳境,满足广大观众的审美期待和跨界艺术享受。杂技秀创作从形式到内容都是比较成功的。在我国,“情景杂技”和以同一主题整合多个杂技节目的“杂技主题晚会”也是一种较为成熟的演出形式。“情景杂技”将杂技技艺寓于特定情景,丰富观众的情景体验和杂技审美经验,使杂技技巧不断融于新的表演环境,增添新的意蕴。“杂技主题晚会”以主题为引领,集中和凝练起多个杂技节目,形成一台意蕴和谐、气韵贯通的大型主题晚会,大大丰富了杂技艺术的审美效应。以上杂技样式,依然规循着杂技本体路线前行,并成功地完成了新因素的艺术转换,获得了观众和同行的首肯。然而,我国“杂技剧”的创作实践,遭遇到了前所未有的复杂情况,面临着许多困难、困扰与困惑,况且我们在路上,需要认真、深入地展开讨论。

二

有专家认为,杂技剧“是一种戏剧化但尚未达到戏剧程度的艺术形式,仍处在探索发展过程中。杂技剧受到舞剧结构影响,并广泛吸取太阳马戏团作品的故事化设计,总体相对主题晚会更加重视戏剧性,更强调人物塑造和事件完整。”^[2]总之,我国杂技剧创作虽已形成强劲的发展势头,但在“达到戏剧程度”方面仍显得力不从心。对此,我认为,这是中国杂技在本世纪所面临的一个重

大美学问题,是新时期杂技艺术理论问题的集中表现。

我国的杂技剧创作至今没有解决好戏剧化的问题,并非是对戏剧的创作路径不熟悉,也不是创作经验不足的问题。我以为,我国杂技剧创作所面临的问题来自于主客观两方面。首先,从客观上讲,我国新时期以来的戏剧获得了大发展、大繁荣。以话剧为代表的新时期戏剧创作不断向纵深发展,关注宏大叙事,反映复杂的社会矛盾,编织繁复的故事情节和精妙的细节,提炼深刻的主题思想,揭示复杂的人物性格和人物心理,创造和丰富了艺术表现手段。一个时期以来,以现实主义创作为主旨的话剧创作思维对整个戏剧舞台产生了广泛的影响。随着广大观众普遍、深入地接受到这种戏剧美育,进入更加复杂、细密、精湛的现实主义戏剧腹地,有了先入为主的“剧”的审美参照系。当代观众已习惯于在戏剧中捕捉人物、情节和故事,享受复杂的矛盾冲突和人物性格,一波三折,峰回路转。甚至唱、念、做、打并重的戏曲艺术,也同样被期待去讲述更多更深刻的故事内容。当代戏剧创作观念,对中国传统戏曲的不满足也主要集中在表现内容方面。话剧导演执导戏曲也被业内所接纳,戏曲结构、戏曲语言、戏曲表现形式也都因之有了重大改变。这种现象正在随着戏剧观念的不断进步而得到改善,中国戏曲的形式特色再次得到时代的尊重。中国杂技自20世纪90年代进入“编导时代”起,也已经开始大胆启用舞蹈和戏剧编导来执导。

再从杂技艺术的自身来看,杂技的戏剧化有其自身艺术特性的制约,有其特定的创作空间。它期待着观众的审美经验的积累,也期盼着市场的包容。正如所知,戏剧一向以时间、地点、主题、故事、情节、人物关系、矛盾冲突等为其基本要素。正如话剧以对话的语言方式展开,戏曲“以歌舞演故事”,舞剧以舞蹈作为主要表现手段……,多种演剧体系遵循共通规律,并以各自的演剧方式演绎戏剧,各美其美。

与杂技剧最为相近的戏剧形式应该是舞剧,