

王次炤 著

音乐美学新论

A New Treatise on Music Aesthetics

中央音乐学院出版社

音乐美学新论

A New Treatise on Music Aesthetics

王次炤 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐美学新论/王次炤著. —北京:中央音乐学院出版社,2003.12
ISBN 7-81096-013-X

I. 音... II. 王... III. 音乐美学 IV. J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 108486 号

音乐美学新论

著 者/王次炤

出版发行/中央音乐学院出版社

经 销/新华书店

开 本/880×1230 毫米 1/32 开 印张/9 字数/195 千字

印 刷/北京市大地印刷厂

版 次/2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印 数/1-3000 册

书 号/ISBN7-81096-013-X

定 价/28.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编 100031

发行部:(010)66415712 传真(010)66415711

出版说明

王次炤教授自1984年以来除在中央音乐学院开了《音乐美学基础》等课程外,还撰写了100多篇音乐学方面的论文。1995年初他到台湾参加学术会议期间将自己在此前发表过的15篇音乐美学论文交付金庆云先生,委托他结集成册代为办理出版事宜。1997年台湾万象图书股份有限公司以《音乐美学新论》为书名出版了这本音乐美学文集的繁体字版。但由于众所周知的原因,这本书始终没有在大陆发行,这不能不说是音乐学术界一个遗憾。2003年经国家新闻出版总署批准,中央音乐学院成立了自己的出版社,我社决定把这本书列入今年的第一批选题。作者在该书的大陆简体字版中又补充了《论音乐欣赏》和《物我同一,情景相即的审美情趣对中国传统音乐实践的影响》两篇论文,使读者得以了解作者新的研究成果。

2003年12月

代序一

庆贺《音乐美学新论》出版

著作者王次炤先生，现任北京中央音乐学院副院长、音乐学教授，主管教学与科研。他自一九八四年以来，先后在中央音乐学院开设音乐美学相关的许多不同课程，发表过音乐学各方面的文章和评论一百多篇，当然也在大陆上出版了不少涉及音乐美学的著作。我在中央音乐学院客座讲学的时候认识他，他出生于一九四九年，比我小二十岁，而以不到五十岁的年纪，已在音乐的学术上获得如此广阔而深入的修养，实在令人敬佩。

音乐学的范围自本世纪初以来不断的膨胀，早已超出“音乐的学术”或“音乐的科学”的单纯范畴，并进一步与其他学科结合，不知产生了多少复合学科。例如西欧传统音乐学的主流——“历史音乐学”，再分为：时期、民族、地区、流派、个人等音乐史，以及记谱史、乐器史、乐理史、图像史……等。另一方面“体系音乐学”又分为：音响学、音乐心理学、音乐美学、民族音乐学、音乐社会学、应用音乐学……等。总之，音乐学如洋洋学海，绝不是个人能力所能修行得了的。

我自己年轻的时代，曾在巴黎大学主修过音乐史，算是入了音乐史的门。后来回台湾，因从事民间音乐的搜集与整理，探索过民族音乐学的边缘。但无论音乐史或民族音乐学，我的研究主要限于台湾的范围。

ii 音乐美学新论

至于音乐美学,不知为什么,我始终连入门都不敢入。也许是我个人过于感性,对于需要哲学性或逻辑性思考力的音乐美学研究,只有自叹无缘,而羡慕音乐美学家的成就。

海峡两岸音乐学的研究,当我们做一比较的时候,我们不得不承认:大陆在音乐美学上,无论研究工作者的人数或研究的领域都超过台湾。所以,我庆贺王次炤教授所著《音乐美学新论》在台湾的出版,希望由本著作的出版而引起台湾音乐学术界的注意与关心。因为,我相信一个民族的音乐思想与理念的建立,将成为音乐实践与发展的原动力;有正确而多元的音乐美学基础,才有多姿多采的音乐文化开花的可能。

国立台湾师范大学教授

许常惠 谨识

一九九六·十·廿二

代序二

卓越的心智

什么是音乐？什么是美？在我六十多年的生命中，最重要的一件事情物，我的职业，我的生活，从每天醒来按下音响的开关，到每晚朦胧睡去，几乎随时在伴随着我的（没有它的时候，多半就是我在为俗事浪费生命的时候），那一次次凶猛的袭击我的，那不知不觉中潜入我的，那给过我狂喜，给过我安详与幸福，给过我梦与忧伤，让我泛起微笑，让我潸潸泪下，让我悲喜莫名的——

这样一件奇妙的东西，我竟完全不知道它是什么，甚至极少想要提出这样的问题。我只知道这断然不是虚假的，因为我这样确切的感觉到它。

但我真的知道什么是美吗？在我与美遭遇的那一刻，我是如此自信的，然而，或许就在我身边的人却对此是麻木甚或嫌恶的。当我挣扎着用语言描述的时候，却发觉根本无能为力。不止是因为我找不到相应的语言，而且是我根本没有相应的思想。

但我真的知道什么是美吗？连我自己也不断的在推翻自己的感觉。曾经崇拜迷恋的，或许在下一个时间只觉得自己的愚昧。曾经嗤之以鼻的，或许又重新发现它的价值。自以为已经懂得很多的，却一次次展现出无尽深远的内面。

真有绝对的美吗？即使有，这又有什么意义？

写了《巨人三传》的罗曼罗兰，他的两个巨人就在惊天动地地

角力。身为伟大的人道主义者与伟大的音乐学者，罗曼罗兰痛苦地思索过这样的问题。他写了三十七页的信给托尔斯泰，因为这位“走火入魔”的人道主义者，在晚年贬抑所谓“艺术”，宣称贝多芬的音乐比不上一俄罗斯农妇在工作时哼唱的民歌。事实上，托尔斯泰也老早就痛苦的思索过这样的问题。他的《克罗采奏鸣曲》里，那个杀妻者，如何沉痛地指责了贝多芬的音乐，那真是一切背德的泉源啊！如果没有它，我们会活得更单纯更满足更幸福吗？托玛斯曼则描述了另外一个故事，疗养院里患着肺结核的商人妇，不听医生的劝诫，让音乐鼓荡自己虚弱的胸膛，烧红自己苍白的脸颊，终于夭亡。这是值得的吗？她是快乐的吗？

“绝大多数的道德问题，其实都是美学问题”。我从来没弄清这是谁说的话，也从来不敢直视这个问题。所有真正的艺术家都是败德者吗？或是道德的真正笃信者？所有真正的音乐家都是疯子，或许正因为他们坚持自己的道德法则。一句流行的话说，“学琴的孩子不会变坏”，其实不少音乐家的行径是惊世骇俗的。

我们不能确定美的善恶。因为我们不能确定——至少不能替别人确定，什么是有价值的人生。我认定我们是幸运的——幸运的生活在一个可以自己选择人生价值的时代与社会中。起码我们有权利对自己的选择负责，不必听命与教条或权威或导师。

然而我或如我一样的绝大多数人，是没有能力面对“什么是美”的问题的。我只直觉相信美，尤其音乐的美是最难了解，最难描述的。需要最卓越的心智——极清晰的头脑和极敏感的心灵——去探测它。相形之下，描述了宇宙万有绝大多数物理现象的牛顿定律是多么简单啊！只要三句话就能说完。而对音乐，千百年来的絮絮叨叨，多少一流的心智说不出多少道理来。

我们的社会里极少有人还有这样的傻劲。而我幸运地发现毕竟还有一些卓越的心智，在用我们的语言思考这样的问题。一九九四年在香港的“香港大学亚洲研究中心”所举办的“中国音乐美学研讨会”上，我认识到好几位大陆来的音乐美学学者，他们的博

学与专精，他们的清晰思路与准确语言，让我惊叹赞佩，而几乎忘记了为自己的无知惭愧。特别高兴的是我们终于不必在教条或训话的框框里讨论，而可以更自由更直接的逼近问题本身。

王次炤是其中一位极为杰出的年轻学者。一九九五年初他来台湾参加学术会议，临走时把这本书的书稿交给我代为办理出版。我有幸成为本书在此地的第一个读者，也有幸找到了认识这样一本书的价值、不计商业利害的出版者。我相信，必有更多的心灵，为这书里提出的问题而不宁，为书中呈现的思辨而着迷。或许我们会因此对这最难解的谜——音乐之美——又走近了一步。

金庆云 谨识

一九九七·元·九

目 录

音乐的结构和功能·····	(1)
价值论的音乐美学探讨·····	(41)
略论音乐传统的多层结构·····	(63)
论音乐的感性材料·····	(73)
音乐形式的构成及其存在方式·····	(81)
论音乐性的内容·····	(95)
音乐创作的本质及其过程·····	(111)
论音乐创作过程中的想象·····	(135)
论音乐的表演·····	(153)
关于文学和音乐比较研究的设想·····	(163)
论音乐与文学·····	(177)
音乐与文学的艺术类同性·····	(191)
音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之比较·····	(207)
中国传统音乐文化中的人文精神·····	(231)
美善合一的审美观念及其对中国传统音乐实践的影响·····	(245)
论音乐欣赏·····	(259)
物我同一、情景相即的审美情趣对中国传统音乐实践的影响 ·····	(271)
原版后记·····	(280)



(原刊《中央音乐学院学报》

1988年第二、三期)

音乐的结构和功能

音乐美学研究的课题,包括音乐的本质、音乐的审美感受、音乐的内容和形式、音乐的社会功能、音乐与现实生活的关系等等有关音乐艺术具有普遍意义的一系列问题。在这些复杂的问题中,既有音乐自身的规律问题,也有音乐与外界的关系问题;同时,这些问题从本质上来说又都有相互连带的关系。当我们面临着这一系列的问题时,如何确定研究的逻辑起点,应该说是至关重要的。所谓逻辑起点,也就是研究问题的着眼点,是一切推断论证的起点。在以往的音乐美学研究中,虽然还没有明确地把确定逻辑起点的问题提出来,但是,从一些研究的课题和论文的观点中也还是可以看出这些研究的逻辑起点之所在。有的学者把研究的起点设在音乐的社会基础这一点上;有的学者认为研究起点应该建立在对音乐本质的哲学思考上;也有的学者认为应该转向从审美经验开始,理由为音乐是一门抽象的艺术,要想从艺术客体上去考察美学问题是相当困难的;还有的学者认为首先应该从研究音乐形象开始,因为音乐形象是音乐美学研究的最高范畴等等。我们认为音乐美学研究的各种论题,虽然都有各自的特点,所围绕的内容也各不相同;但是,从本质上来看,它们又是一些相互关联的问题,其中任何一个问题都必然牵涉到其他的问题。所以,我们试图把音乐美学各种问题的研究放在对音乐艺术综合考察的基础之上,也就是把音乐艺术当作一个整体去对它进行剖析,在了解它的内部结构和外部功能的整体特征的基础上再进一步探讨有关的问题。这样就能够把一系列有关音乐的美学问题看作是一个相互联系的整体来考察,它有可能避免某种片面性,使音乐美学的研究获得一个比较满意的结果。本文以纯器乐作品作为研究对象,着重探讨音乐的结构和功能,附带地论及一些有关的其它问题。作为音乐美学的综合研究,它仅仅是一个探索性的起点。

音乐的结构

一、关于结构

结构一词作为一个哲学的概念主要来自西方结构主义。此外,它也是现代系统论研究的主要对象。结构主义与系统论,从它们的形成和发展来看是殊不相关的两个理论范畴;但从方法论的角度来看却有着许多一致性。特别是对于结构的认识,两者几乎是不谋而合。一般系统论的创始人冯·贝塔朗菲(L. Von Bertalanffy)曾经说过:“对象的系统性,是结构主义的对象概念的必要条件。”^①结构语言学的创始人F.索绪尔(F. de Saussure)和结构主义的学者、心理学家J.皮亚杰(Jean Piaget)都被认为是用系统方法从事科学研究的代表人物。^②所以,结构不仅是一个哲学的概念,也是一个方法论的概念。

1. 结构主义的结构观 结构在结构主义者的眼里是一个永恒的组织整体,这个组织的目的是在无意义的东西和有意义的东西之间建立一种联系。^③结构主义的目的并不仅仅在于认识对象的表层结构——即物质结构,而且还在于探求表层结构背后的深层结构,即对象的精神内涵。同时,它还力图在表层结构和深层结构之间建立一种逻辑关系,这就是所谓结构的“转换性”。“转换性”可以说是结构主义理论的精髓。皮亚杰曾经提出:“一项起结构作用的活动,只能包含在一个转换体系里面进行”,“一切已知的结

① 布洛克曼:《结构主义》,李幼蒸译,商务印书馆1980年版,第20页。

② 瓦·尼·萨多夫斯基:《一般系统论原理》,人民出版社1984年版,第14、15页。

③ 参见特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海译文出版社1987年版,第9页。

构,从最初级的数学‘群’的结构,到规定亲属关系的结构……等,都是一些转换体系”。^① 美国著名的语言学家 N. 乔姆斯基(Noam Chomsky)从研究语言结构出发,也指出了结构具有“转换性”的特点。^②

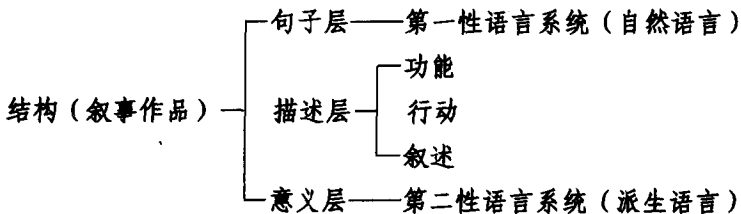
在结构的“转换性”之中,实际上还蕴含着“层次性”和“整体性”的特征。转换性本身就意味着从深层向表层,或者从表层向深层转换。转换性也意味着结构是通过转换层将表层和深层联系起来的整体。关于结构的层次性,法国著名文艺批评家罗兰·巴特(Roland Barthes)曾经作过比较深入的论述。巴特研究的基点是文学叙事作品的结构分析。他认为从语言学的角度来看,叙事作品的结构可以分为两个语言系统,即第一性语言系统和第二性语言系统。前者是自然语言系统,它体现为具体的句子或段落。表示一种“确定的所指”,也就是具体的语言表达或句子表达;后者是“派生语言”系统,它体现为某个内容完整的自然段落或作品的全部。表示一种“泛指的所指”,也就是语言表达的内容和意义。巴特认为第二性语言系统是多义性的,因为第一语言系统的句子表达只有通过描述才能转化为第二语言系统的内容涵义,而描述是多层次的,它分为“功能层”、“行动层”和“叙述层”,不同层次的描述会有不同结果的意义。^③ 所以,巴特主张:文艺研究和文艺批评并不是去寻求某种正确的解释,而是应该把作品的多重意义给摆

① 皮亚杰:《结构主义》,商务印书馆中译本 1984 年版,第 6~7 页。

② 乔姆斯基认为,人都有一本天赋的词典,他通过一系列结构规律可以生成某种句子的深层结构,这就是每个句子表达出来以前就在大脑中存在的概念结构。当这种深层结构形成之后,人的头脑中可以说已经有了一个内在的句子。然后通过“转换部分”,又可以把深层结构转换成表层结构,这就是通过人在说话时的语音表现出来的句子。他认为深层结构代表了这个句子的意义,表层结构代表了这个句子的形式。(参见刘放桐:《现代西方哲学》,人民出版社 1981 年版,第 614 页。)

③ 参见罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,终景韩译,载《世界艺术与美学》第七辑。

出来。^① 根据巴特关于两个语言系统和三个描述层的观点,我们可以把他关于文学叙事作品结构层次的论述概括为如下图表:



西方结构主义的领袖、结构人类学的创始人李维—史陀(Lévi—Strauss)从研究人类学的角度提出:“神话的意义不可能存在于构成神话的各孤立的要素之中,它天生就存在于那些孤立的要素的组合方式中,而且必须考虑到这种组合所具有的转换能力。”^②这段话不但指出了结构转换性的特征,而且还包含了结构“整体性”的涵义。李维—史陀认为结构是一个由一系列元素组成的整体,结构中的元素是相互制约的,任何一个元素都不可能单独发生变化。结构的稳定性用皮亚杰的话来说就叫做“自身调整性”。^③

2. 系统论的结构观 著名的奥地利生物学家,一般系统论的创始人贝塔朗菲曾经指出:结构作为系统的一个基本范畴,指的是系统的“部分的秩序”。这种秩序主要表现在系统内部各组要素之间在空间或时间方面的有机联系与相互作用的方式或顺序。结构是系统保持整体性以及具有一定功能的内在根据,同时,它又是维持系统的不变量,是系统保持稳定性的主要因素。^④ 所以,系统论

① 参见罗兰·巴特:《符号学原理·引言》,佟景韩译,载《世界艺术与美学》第七辑。

② 李维—史陀:《结构人类学》,转引自霍克斯《结构主义和符号学》中译本,第37、38页。

③ 皮亚杰认为:“一个结构所固有的各种转换不会超出结构的边界之外,只会产生总是属于这个结构并保存该结构的规律的成份。”(《结构主义》中译本,第8页。)

④ 参见贝塔朗菲:《一般系统论导论》,载《自然科学哲学问题季刊》1973年第三期。

认为结构具有整体性和稳定性的特点。

系统论还认为事物结构中的各个元素是有等级差别的,由于不同的等级差别而形成各个层次。层次之间不但等级不同,而且也存在着某种质的差别。比如:生物运动结构中的细胞、器官和机体三个层次,它们除了在等级上的差别以外,还有质的差别,细胞是构成生物的最小单位,它本身没有独立功用。但是,每一种器官本身都有自己独立的功能。而机体对于器官来说不仅具有控制全部器官的功用,而且它本身也具有独立存在的价值。所以,系统论要求人们在考察事物结构的时候,一方面要考察结构中各个层次之间的差别,另一方面还要研究各个层次之间的相互联系以及层次与整体之间的相互联系。

系统论还认为研究一个事物结构的层次还不够,还应该研究它的运动过程。结构虽然从其本质上看是体现某一个对象稳定性的因素,但任何结构都是存于环境之中的,它总是要与外界进行能量、物质、信息的交换。这种交换必然导致结构内部各种关系的变化,并由量变到质变。另一方面,结构的各个层次由于某种转换关系而由高一级层次向低一级层次转化,或由低一级层次向高一级层次转化。所以,系统论认为,结构并不是固定不变的静止的组合关系,而是一个动态性的组织,它具有开放性和可变异性的特点。

假如我们把系统论的结构观和结构主义的结构观作一个比较的话,就会发现两者具有惊人的相似之处。且不说在整体性和层次性方面两者的观点基本上一致,就是在其他方面,两者也非常类似。系统论认为结构是维持系统的不变量,具有稳定性的特点;结构主义则认为一个结构所固有的各种转换不会越出结构的边界之处。所以,结构主义的方法和系统论的方法不但不存在矛盾,而且可以说是同一个方法体系的不同方面。在这个方法体系中蕴含着一种辩证的因素,虽然它有时候不那么深刻,但却非常值得我们重视。

3. 我们对结构的理解 我们认为结构并不仅仅是针对某些个别的事物而言的,它是一个具有普遍意义的哲学概念。而且,我

们并不能简单地用唯心或唯物去衡量这个概念,也不必在精神或物质这两者之间为结构去选择一个恰当的归宿。我们需要吸取并发展结构主义和系统论关于结构论述的合理因素,用一种辩证的眼光去看待结构的存在。

结构从本质上来说是一种客观存在。但它又有一个形成的过程,这个过程在我们看来并不是建立在皮亚杰所说的动作发生的基础上的,而是建立在实践的基础上的。从这个角度来看,无论是对象中客观存在的结构,还是人们观念中的结构,都是实践的产物。虽然,在人类产生以前,自然界就存在着各种生态结构,星辰日月也早已构成宇宙的结构,但这些仅仅是自然的结构。因为哲学的本意是在于人对于世界的认识,所以,任何哲学意义上的结构都离不开人类的社会实践。人类的社会结构也好,人类的文化结构也好,人类的心理结构也好,都是人类社会实践的产物。

我们把结构的发生归属于实践,并不是意味着结构的变异是无止境的。相反,任何事物的结构框架一旦形成,就保持着它的稳定性。事物之所以为某种事物,对象之所以为某种对象,就在于它已形成了固定的结构框架。任何文化也一样,我们之所以称它为某种文化,就因为它有自身的结构框架。只要它存在,无论是原始形态,还是在它发展过程中的任何阶段的任何形态,都必然存在于这个固定的框架之中。这正是我们之所以要从结构研究着手去探讨音乐美学问题的主要原因。

当然,结构的稳定性并不意味着结构的封闭性。结构也必将随着人类的社会实践在发生变异。但是,这种动态性的变异并不会越出结构框架的边界;结构的动态性不在于结构框架的变异,而在于结构框架内部的质变。就拿音乐来说,无论人们在音乐实践中如何创新,它至多只不过是力图在结构框架的范围内更新各种元素及其相互关系。音乐的音响来源固然从普通的乐音发展到电声以至于各种自然声响,但它并没有越出由音响、表现和意义三大