

明言 著

20世纪 中国音乐 批评史



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

明 言 著

20^{世纪} 中国音乐 批评史



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

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪中国音乐批评史 / 明言著. —上海: 上海
音乐学院出版社, 2017. 9
ISBN 978 - 7 - 5566 - 0183 - 7

I. ①2… II. ①明… III. ①音乐评论—音乐史—中
国—20 世纪 IV. ①J609.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 169302 号

书 名	20 世纪中国音乐批评史
著 者	明 言
责任编辑	杨成秀
封面设计	王建军
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	上海肖华印务有限公司
开 本	787×1092 1/16
字 数	529 千字
印 张	29.5
版 次	2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5566 - 0183 - 7/J. 1208
定 价	95.00 元
出 品 人	洛 秦

新音乐史家与现代思潮研究

——明言新著《20 世纪中国音乐批评导论》读后

居其宏

从事新音乐史以及近现代、当代思潮和批评研究,既是一个光荣而高尚的职业,同时也是一项十分复杂而艰苦的工作。说它光荣而高尚,是因为它担负着研究历史、评价得失、总结规律并使之成为全民族的精神财富以警示今人、启迪来者的崇高使命;说它复杂而艰苦,不仅是指资料收集过程、整理过程以及研究过程的复杂而艰苦,它也对研究者的音乐和史学两方面的专业技能、个人学养、知识储备、科学精神等综合素质提出了近乎严苛的要求,而这些综合素质的养成和获得,不经过系统而严格的学习、训练和长期的科研实践是不易达标的。正因为如此,我对新音乐史家^①及其治史实践和成果历来充满深深的敬意。

明言新著《20 世纪中国音乐批评导论》^②(下简称《导论》),原是作者在中央音乐学院攻读博士时的学位论文,原题为《20 世纪中国音乐批评观念的嬗变轨迹》。作为他的博士学位论文答辩委员,我当时便给予它以很高评价。后在国内各种学术刊物上读到其中的某些章节,如今又看到它以《导论》之名公开出版,读之令人欣喜,也引出我对新音乐史家与现代音乐思潮研究及其历史与现状的若干思考。粗浅写来,供明言及同行们批评指正。

① 本文所说之“新音乐史家”,并非泛指新起的从事欧洲音乐史或中国古代音乐史研究的学者,而是专指从事“新音乐史”(包括萧友梅等人所说的“新音乐”和吕骥等人所说的“新音乐”)即近现代音乐史、当代音乐史研究的学者。

② 人民音乐出版社,2002 年。

关于《导论》文本的整体评价

从最直观的意义上看,《导论》是一本对 20 世纪中国音乐批评的发展历史及其嬗变轨迹进行纵向观察的史学著作,属于现当代音乐史研究的范畴;但透过其表层结构可以发现,它又具有另外两个层面的鲜明特点:一是通过对 20 世纪音乐批评史的梳理和评说,以音乐批评观念的历史发展为主线,同时又旁及这一时期音乐领域的其他方面,尤其是音乐创作与社会音乐生活,因此,其视野之广和包孕之丰,却不是单单一个音乐批评所能涵盖的,实际上还具有 20 世纪音乐思潮研究的某些基本特点。二是作者通过“20 世纪中国音乐批评研究”这一“个案”,力图在综合、吸取前人研究成果的基础上,为我国音乐批评学的学科建设奠基——不仅给出一个元理论框架(《导论》的绪论部分便透露了作者在这方面的雄心),而且为这一框架的设计提供一个高难度的、鲜活的批评实例;或者换句话说,作者以自设的音乐批评学的理论框架为横坐标,以 20 世纪中国音乐批评史为纵坐标,力图在两者的辩证互动中,为广大读者和学界同行画出一张批评理论与自身的批评实践紧密结合的学术图景来。

不论作者是否自觉地意识到了这一点,我要说,《导论》较好地完成了它所担负的上述学术使命。据此我认为,《导论》不仅是一篇优秀的博士论文,也是迄今为止我国研究 20 世纪音乐批评史的第一部专著,而且是一部具有一定创新意义的学术著作。

关于史实·史料·史书

包括我本人在内,新音乐史家大多没有接受过严格而系统的史学训练,而近现代、当代音乐史及音乐思潮研究却应时代需要,吸引一批学者和后辈才俊加入到这一行列中来,产生许多学术成果,使这一研究方向呈现出欣欣向荣的势头。这固然是一件好事,但也提出了一些值得重视的问题。我本人从 20 世纪 80 年代初开始介入当代音乐的研究和评论,到 80 年代中期起主持大型系列丛书《当代中国》音乐卷的编辑事务,再到 2002 年撰写独立著作《新中国音乐史》,在 20 年的当代音乐研究实践中,经常为一些学术难题所困扰,其中有一些在史学界看来是属于常识性的

问题,而对于我辈新音乐史家来说恰恰还有重新学习的必要。如何认识和处理史实、史料和史书之间的关系,便是其一。

通常意义上的历史,大致上可以分为三种情况:一是在过去年代确实发生过的历史事件、历史事实和种种历史现象;二是时人及后人对这段历史的记叙和描述;三是今日史家在前两者的基础上对这段历史的再记叙和再描述——为此,站在今人的立场上,我权且将三者分别以史实、史料和史书来概括。

史实囊括了历史上曾经发生过的所有具有史学价值的事实,是历史现象的原生态,它以无限的丰富性、复杂性和生动性而令人惊异,成为一切史学研究取之不尽、用之不竭的学术矿藏;它之难以企及和不可穷尽,使得作为史学研究个体的史家必须永远怀抱一颗虔诚的敬畏之心,忠实地匍匐在它的脚下,而无法仰视其全貌。即以我们所从事的当代史研究为例:虽然在接近、认识和把握史实方面较之古代史同行有着更多的便利和更直接的途径,但新音乐史家对史实的认识和掌握依然是永无止境的。尤其在知识爆炸、信息爆炸的当代,各种新的音乐史实每日每时都在发生着和变化着,任何一个新音乐史家,哪怕他的精力再旺盛,即便对北京城里的无数场音乐会和置于案头的各种音乐报刊也穷于应付,又遑论在全国乃至全世界所发生的音乐史实?这当然不是在提倡不可知论,而是强调一种治史态度,要求我们的当代史研究永远要把一步步接近史实、力争把握史实的主要脉络和基本面貌放在第一位,当作一切研究的起点和基本功,要在史学研究中牢固树立“史实第一性”的观念——须知,这一点正是唯物史观的基本原则。只有最大限度地接近和尊重史实,认真地倾听作品、掌握事实,尽可能地了解和熟悉自己所记叙的人物、事件的真实面貌,以夯实我们的史实基础;惟其如此,我们的史学成果——史书——才在把握史实这个根本点上获得学术刚性,我们从中得出的臧否结论才有科学性可言,才能坚挺得不可摇撼。

以我视野所及,一些当代人论当代史,尽管把司马迁的“秉笔直书”喊得山响,但多是嘴上说说而已,在其研究实践中却并不准备真正实行。某些在当代音乐史上曾经发生过的重大历史失误,他们却以如簧巧舌百般辩解、生花妙笔恣意涂抹,便是其典型表现之一。这种玩史实于股掌之上的治史态度是非历史的和反历史的,不但与“秉笔直书”之中华史学传统背道而驰,且离唯物史观益发远甚。

当然,在如何对待史实的问题上,另外一些情况也是有的:时下少数学者,常常习惯于躲在书斋里,单纯地面对文本(其中有些文本的真实性是颇可怀疑的,这一点下文再谈),远离现实,对当代音乐生活中每日每时发生的新现象和新问题缺少关注热情,置许多明显而确凿的史实于不闻不问之境;或因其他世俗原因,对其中

若干重大而敏感的史实避而不谈。

史料的涵盖面远不如史实那样有宇宙般的宏富,但情形也相当复杂。在某些情况下,它与史实是重合的,例如音乐史上的音乐作品(包括音响、乐谱及演出的影视和图片)、思潮批评文本以及一些重要会议的简报与发言记录,等等,它们既是史实,同时也是史料。但更多的,则是时人和前人对于史实的某种记载、报道、评论、描述,以及他们的史学成果——史书,等等。这些东西,对于今天的新音乐史家来说,都是真正意义上的史料。

值得注意的是,这些史料,或受制于当时的现实环境,或因作者自身及其他各种主客观条件的局限,它们在反映史实的真实度上是不尽相同的。即以我们所从事的批评史和思潮史的研究为例,1987年5月15日,笔者参加了《人民音乐》召开的一次座谈会,一些人对当时比较活跃的一批评论家及他们的批评文本发动了措辞激烈的批评,认为这些文章和它们所散布的观点是“资产阶级自由化思潮在音乐界的典型表现”。会后,《人民音乐》原准备将会上某些精彩发言公开发表,但奉上级指示而未果;只是就此发表一则毫无实际内容的短讯来虚应故事。如果后来的史家看到这则短讯,必会忽略隐藏在这个座谈会背后的精彩故事及其在当代音乐批评史上的意义。再如,对早些时候上演的大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》,当时公开发表的评论竟是一片赞扬之声。实际上,无论音乐舞蹈界专家还是普通观众,对这个作品的印象甚差,但均未公开见诸于报刊。今人写史,若不千方百计看到它的舞台演出录像,仅以当时的评论文本为依据对其作出审美判断,岂非大谬?因此,即便是当代音乐的相关史料,其中也布满了陷阱。新音乐史家若不花一番艰苦扎实的辨伪功夫,很容易上当受骗。

我们在史料方面还有一个重要倾向,即常常把史料和史实混为一谈,误把史料当史实,以为尽可能地占有史料,我们的研究也就具有了科学性和可信度了。其实不然。就当代音乐史和现代思潮研究这一具体学术领域而言,由于一些历史事件的许多当事人都还健在,史实和史料的矿藏极为丰富,使得我们有条件在新音乐史家中牢固确立“史实第一性”的原则,响亮地提出“回到史实中去”的口号;必须以史实为依据,对所有史料的真伪进行严格检验和科学分析,然后决定取舍。

就史料的收集和取舍而言,《导论》作者花费了大量心力,我在前文中对此已作了充分肯定,但也存在两个明显缺陷。其一是将注意力较多集中于几种音乐刊物(尤其在新时期和“后新时期”),而对非音乐报刊或其他边缘性音乐刊物中的批评文本则极少注意;其二是基本上将史料关注的目光投注在公开出版物上,而恰恰忽略了对音乐批评史和现代思潮研究具有重大历史价值的、某些实际存在但从未公

开发表过的文献和史料,因此难免遗漏了一些重要的思想材料,从而不得不影响到《导论》的观察广度与立论厚度。仅以20世纪50年代中期《人民音乐》对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的“讨论”为例。由于《导论》作者不知道或没有看到中国音协在1956年3月召开的马拉松式的党组扩大会议及其发言记录稿,当然也无从知道中央决策层对这一事件的基本立场以及陈毅、周扬代表中央在党组扩大会议上的讲话,因此《导论》对这一事件的记叙,只能就事论事,而对其中深刻的历史背景未作任何交代。这就导致《导论》既不能解释这一“讨论”经过一番紧锣密鼓的铺垫之后进入如火如荼的高潮、音乐界的“胡风分子”正在呼之欲出之际何以戛然而止,也无法说通吕骥的理论立场何以在事后发生了较大转变^①,当然就更无法让读者了解发生在这一事件的历史根源、前因后果以及它在20世纪中国音乐批评史上的重要地位和深远影响。我指出这一点,并非强求作者一定要在《导论》中引述这些材料,但既然记叙这段历史,这些史料是非掌握不可的(事实上,知道这些史料存在者大有其人,而且也不难找到),非如此作者便不可能获得某种内在依据,《导论》也就难以对这一事件有真切认识并作出准确评价。

因此,当代人写当代史,一定要在史实和史料方面狠下苦功;只有把史实和史料基础夯实,我们写出的史书才能最大程度地接近史实,才能经得住历史的考验。

关于史学·史识·史胆

历史研究和史学著作必须以史实为准绳、史料为基础,这是毫无疑义的。其理由一如上述。但并非忠于史实、占有史料之后便一定能够写出有科学价值的史学著作。对于新音乐史家来说,史实和史料是他的研究对象,是外在于他的客体世界,与新音乐史家构成一对主客体关系;史家如何去接近、占有、处理、筛选、归纳、认识、梳理它们并从中发见客观规律、引出科学结论,这便牵涉到史家的主体能力这一命题了。我在一篇评论文章中曾将新音乐史家的这种主体能力概括为“胆、学、识”三条:

胆者,学术之大胆无畏是也。一如太史公司马迁之秉笔直书,敢于直面惨淡人生、严酷历史,即使枉受官刑也不堕其志。学者,学术之修养学问是也。

^① 当然,事后证明,吕骥理论立场的这种“较大转变”是策略性的。

古今中外之音乐史实,务必得其真;音文史哲之综合素养,务必穷其理;实事求是之科学精神,务必行之笃。识者,学术之睿智卓识是也。以独具之学术眼光,善于在纷繁复杂的历史现象中由表及里、去伪存真,总结规律,提取学理,见人之所未见,发人之所未发,言人之所未言。三条之中,学是基础,是核心,是根本。无学之胆,鲁莽妄为也;无学之识,浮言妄说也。然而无胆之学少风骨,无胆之识多庸常;无识之胆皆皮相,无识之学难有纲。只有三者皆备,方能成为史学大家。治史之难,由此可见一斑。^①

就史家的主体能力而言,“史学”即“治史之学问修养”永远是第一位的,而且也是永无止境的。尽管我们所面对的研究客体只是近、现、当代的音乐进程,较之古代音乐史之上下七千年,似乎只是短暂的一瞬,但对每一个研究主体来说,它依然是不可穷尽的;而史家治史所必备之音乐、文化、艺术、历史、哲学等学问修养,同样如高山大海那样博大精深。因此,新音乐史家必须踏实修炼学问以获得较强的主体能力,便显得尤为重要。否则,我们对纷繁复杂历史现象的把握与研究,必会因缺乏应手的武器而穷于应付,甚至可能走入迷途。当然,我们不可能先在课堂上造就出一群大学问家之后再来治史,离开治史实践的史学家是绝对造就不出来的。治史过程是一个不断学习、不断增强史家主体能力的过程;重要的是,新音乐史家的头脑一定要清醒,永远把勤奋学习、不倦求知、科学态度、严谨学风置于首位。

然而,即便是“百科全书”式的大学问家,也未必能够成为真正的治史高手。对于史家来说,史实的忠实记叙和史料的有序罗列,当然具有基础性的不可替代的资料价值,但它毕竟是经过史家“一度处理”的初始性史学成果;史家若不能从中有总结,有所发现,那么它的史学意义还没有被真正发挥到最大值,还有待于史家的“二度处理”——在这里,“史识”(史家的识见)的作用便凸现了出来。史识不是别的,亦非神秘莫测之物,而是史家对历史现象的哲学烛照,一种基于历史与逻辑相统一的洞察力和对于历史规律之认识水平及把握能力的总和。新音乐史家对于历史的观察和表述,能否从复杂史实和卷帙浩繁的史料中梳理出清晰的发展脉络,能否对历史现象作出符合历史发展规律的说明,能否从中抽取对今人和后人富有启迪意义的观点和结论,而这些观点和结论能否经得住以往、今天和未来历史的考验,是衡量新音乐史家的史识之有无和史识之高下的基本

① 《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》,载《人民音乐》,2000年第8期。

尺度。

“史胆”(治史的胆略与勇气)是史家的另一种主体能力。不能把史胆仅仅局限于表述上的方法论范畴,或单纯理解为史家治史的某种个人风格;实际上,它的涵盖面远大于此。我所理解的史胆,是一种以对于历史的忠诚和史学的钟爱为前提,为历史责任感和社会使命感所驱动,以人文关怀为归宿,用真善美相统一的人类普遍准则和学术良知熔铸而成的学术操守和治史行为;对历史真实的臣服和历史规律的把握足以使它能够直面严酷现实具有超越功利的人格力量而别无畏惧之心,把历史真相还给历史,将蕴含于其中的历史真谛告白于天下,揭示给当今和后世的读者,并心甘情愿地承受由此带来的一切后果。

对于新音乐史研究而言,将史胆作为话题提出,较之古代音乐史和西方音乐史研究,具有特别的意义。其原因当然是不言自明的。这是当代人写当代史所必然遇到的人生历练。当初的太史令司马迁是如此,后来的国学大师陈寅恪及硬骨头音乐家贺绿汀也是如此。如今新音乐史家虽无受宫刑或蹲牛棚之苦,但若把近现代及当代音乐史研究当作博取鲜花掌声、谋求顶戴花翎的手段,无需秉笔直书,只消反其道而行之即可,那就违背了史学的根本。我以为,唯有把史胆当作史家的一项主体能力来加以重视和提倡,我们的新音乐史研究才不失其风骨,不失其锋芒,不失其目的、意义和功用;新音乐史家才不失其文人操守,不失其人格力量。

用史学、史识、史胆以及三者结合的标准来衡量,我对《导论》所取得的成就感到由衷的欣慰。作者选取 20 世纪中国音乐批评观念嬗变轨迹作为自己的博士论文选题,是需要相当的勇气和胆略的,因为这一领域敏感而尖锐,常常被事实证明为理论“禁区”;迄今为止,音乐学界并无一篇这方面的专论,便很能说明问题。在绝大多数情况下,作者遇难题并不知难而退,履险区并不绕道而行,而是如实写来,不以曲词避讳,不用粉笔伪饰,是则为是,非则为非——此为其史胆之可爱。本书的时间跨度长达百年,研究对象几乎囊括了音乐创作、表演、接受、音乐学研究的所有领域,并且广及 20 世纪中国不同时代的政治、经济和文化现实。看得出来,作者为此研究了大量史料和原始批评文本,对 20 世纪批评史上绝大多数比较重要的批评事件、具有代表性的批评家和批评文本,均作了详略不等的引征、梳理和评述,从而清晰地勾画出 20 世纪中国音乐批评思潮和观念嬗变的曲折轨迹和发展轮廓。持论公允,态度冷静,语调平和,分析透彻,评价中肯,臧否有理有节,其评述既不含糊其词,也不武断张狂,体现出作者对史料的把握有度、驾驭自如,以及较高的思辨分析能力和文字表达技巧——此为其史学之可嘉。书中提出了一些很有理论意义

和实践价值的命题,如将一部 20 世纪中国音乐批评史比喻为从“独唱”到“重唱”最终发展到“合唱”的过程,十分形象而精当;作者对当代音乐批评发出不要重蹈既往批评实践三个误区的告诫,也极具现实意义,是很有见地的观点。对民族主义和文化保守主义思潮的剖析,篇幅虽不多,但鞭辟入里,一针见血,且多有理论闪光。此外,根据社会学中的“文化三分法”理论,将当代中国音乐批评现实中的不同观念和流派概括为“三足鼎立”的提法,也是一个颇有意思的命题,很值得探讨——此为其史识之可贵。对于一个青年史家来说,能够在自己的处女著中即在史学、史识、史胆方面表现出较高的学术起点和主体能力,确实可喜可贺。

当然,史学、史识、史胆的完美结合是治史的一种至境,我相信《导论》作者不至于将我的赞美之词误解为他已抵达这一境界。事实上,《导论》在这三方面也并非无懈可击。先以学问论:“救亡”一词有其特定含义和约定俗成的用法,不可随意扩大其内涵和外延。这本在常识范畴之内。《导论》将抗战时期和解放战争时期的批评观念都概括为“救亡”,是不确切的。这个问题在博士论文答辩时便已向他提出,但在正式出版时依然未作改动。又以史识论:作者在阐述左翼批评的某些观念时,只是记叙周扬、吕骥等人批评观念形成时简略地提到它与 20 世纪 30—40 年代苏联文艺思想有某种关系,既未引征无产阶级文化派以及其后日丹诺夫的重要文本,也未具体分析两者之间实际存在的直接而深刻的联系,当然也就谈不上对 30 年代左翼音乐批评观的国际背景及其产生与发展的历史渊源作出令人信服的揭示。而对于研究贯穿 20 世纪绝大部分时空的这种批评观念而言,明确揭示出这一点尤为重要;因为,30—40 年代苏联文艺思想作为左翼音乐批评观的重要国际来源,是一个涂抹不掉的存在,并对此后中国音乐批评的理论与实践产生了极为深远的影响。我把这个问题放在史识而不是史料的范畴内提出,是因为《导论》作者并非不掌握相关史料,而是没有发现或指出这些史料之间的内在联系并分析其来龙去脉,在历史识见上有亏。再以史胆论:正所谓“没有金刚钻,不揽瓷器活”,作者既然选取 20 世纪批评史这样一个重大而敏感的命题为论题,就必须作好为此付出代价的精神准备。看来,他也确实作了这样的心理准备,但显然不够充分。所以,当《导论》初稿中某些记叙遭到个别人的强烈批评时,作者未能坚持己见。倘说当时确有某些身不由己的原因在,故而可以理解其处境和苦心的话,那么正式出版时何以没有恢复原稿中的这些记叙?这就很难用外力作用来解释了。类似的情况还可举出 90 年代初期的批评实践。尽管这一领域带有极大的尖锐性,是一个令人谈虎色变的雷区。问题在于,如何记叙、以何种方式记叙以及记叙到何种程度是一回事,但对此缄口不语,全然采取绕道战术,好像曾经现实地、轰轰烈烈地发生在我们眼皮底

下的这些重大批评事件根本就不存在,则是另一回事。

关于史观·史笔·史境

于是,由此牵出史观、史笔、史境的话题来。

史观指的是观察社会历史现象、从事史学研究的立场、观念和方法。据实言之,我对所谓客观主义史观抱有根本性的怀疑——有人曾经断言,只有“不抱偏见”的纯客观的历史观念和方法才是科学的。如果不是出于天真或别有考虑,我以为真正的史学家对于历史现象的描述和评价不可能达到“纯客观”境界,其史料取舍、记叙详略、行文语调、臧否态度,其中无一不渗透着史家的特定史观;对外作“纯客观”的史观告白,本身就是一种偏见,只不过将这种偏见装扮成“公正”模样罢了。

在多元化成为时代主旋律的当今,尽管谈论唯物史观似乎已经不再时髦,也不用强求所有史家都必须以唯物史观为指导,但我坚持认为,唯有唯物史观才是史学研究的根本之道。过去,我们对唯物史观有许多误解,以为抓住“阶级斗争”和“人民创造历史”这个纲便能解开音乐史上的所有难题,又对唯物史观的真正精髓——文化艺术发展的全部秘密深藏在社会的政治、经济事实以及生产力发展与人的精神需求的复杂关系之中——作了简单化和庸俗化的理解,实际上淡化乃至取消了音乐及音乐史自身的独立品格。作为对这种所谓“唯物史观”的反拨,新时期之后,新音乐史研究中有一种回归音乐本体的倾向,企图离开音乐与政治和政治运动、与经济及思想文化界的复杂关系来说明此间音乐艺术的独立发展,这就使得我们的研究走上了另一条歧途。因为,不管我们愿意与否,在 20 世纪的音乐史上,中国社会的政治经济格局深刻地影响着乃至从根本上决定着音乐艺术的发展,这是一个无法改变的历史事实;离开这个基本事实,就不可能对音乐史上许多问题作出真实的记叙并得出科学的结论。

就这一点而言,明言和他的《导论》是有贡献的。他在阐述不同时段音乐批评的历史发展时,都有关于“生长基”的专门篇幅,来概述这一时段音乐艺术和音乐批评所面临的时代环境,以及这一环境中影响音乐发展的政治、经济和思想文化现实,从而把音乐史研究置于较为开阔的历史视野之中,由此而得出的结论,每每透出较深沉的历史意识。对于一个年轻史学家来说,能够自觉地这样做并且做得比较到位,实属难能可贵。

当然,唯物史观还使我们站在更宏观的视角来观察人类文明史和音乐发展史,

以逐渐接近、认识和把握其客观规律,从丰富的历史感悟中获得某种历史前瞻性和预见性,既能从以往的历史经验中验证现实音乐生活中各种思潮和流派的是非正误,又能从当下现实中推知其未来命运。因此我认为,史家回避历史判断不见得便是史学研究的至境,关键是这个判断是否从历史事实中生发而来,它又在多大程度上符合历史发展的客观规律。史学研究的真正伟力,正在于这种有历史事实和历史规律作支撑的历史判断的真实性和科学性,足可使它经得起任何时空实践的检验而依然无法撼动——我以为,这才是史学研究的至境;而为我们逐渐接近这一境界开辟道路的,正是唯物史观。

因此,真正掌握了唯物史观的新音乐史家,与他手中的史笔(记叙风格和表述方式)和所处的史境(治史的现实环境)的关系,是清晰而明确的。史家张扬自己的个性,在记叙风格和表述方式上凸现个人特点,正是史家主体性的题中应有之义,一如鲁迅之冷峻幽默、贺绿汀之直白率性;但两人在历史判断上,却美其所当美,刺其所当刺,从不模棱两可。他们的批评篇什,至今读来,仍觉清风拂面,不仅给人以快意、以启迪,其中之哲学睿智、真理闪光,虽经数十年历史冲刷,依然烁烁生辉。要说他们当时所处的史境,较之于今日的自由度和宽松度,其间的差别何啻天壤!自然,史家和批评家不是自虐狂,并非硬要把自己置于恶劣环境中来锻炼自身人格的刚性。因此,史家治史、批评家置评,需要宽松环境和自由空气,这是不假;但这种史境并非以人们的良好愿望为转移,亦不能依仗史家和批评家的“等、靠、要”便能获得恩赐。真正自由史境的到来,是一个社会性的充满创造和建设的艰难过程,其中也离不开史家和批评家的努力、艰辛乃至大无畏的献身精神。谁敢说,今日史境的相对自由,与鲁迅、贺绿汀及其他无数前辈当年的努力毫无关系?谁又敢说,20 世纪中国音乐批评史上最光荣的一页,恰恰不是贺绿汀、陆华柏、陈洪、汪立三、李凌们在那样艰苦的史境下书写出来的?

由此想起前人的两句诗:“真理在胸笔在手,无私无畏即自由。”我的理解是,掌握了唯物史观的史家和批评家,由无私而无畏,从而使手中史笔获得了自由并为后人创造了自由。这就是史家的人格力量和学术风骨。

我在一篇短文中曾对学术批评的风骨说过这样一段话:

什么是学术批评的风骨?就是要讲学风严肃,讲是非,讲良知,讲责任,讲正义,讲学理,讲事实,讲道理,不媚俗,不唯书,不唯上,不怕权威,不怕压力,铁面无私,实事求是——遇有学界不平之事、不正之风,敢于登高一呼、仗义直言,纵是师友而不避;遇有学术创新之论、前人未发之见,则敢于力排众议、热

情推介,纵是论敌也如斯。学术批评如果丢了风骨,犹如人之断了脊梁,即便如花似玉,也是一个废人。^①

我这样说,并非主张史家和批评家不顾客观条件,或者超越自身的时代局限,去做当下不可能做到或难以做到的事情。如果这样来苛求史家,那就不近情理了。史胆也不是提倡逞一时之气鲁莽蛮干的匹夫之勇,而是胆略在史学研究中的别称。所谓“胆略”者,即不但胆气冲天,而且策略得当、谋略过人,是勇气 and 智慧的结晶。高明的史笔,必游刃于史境之上限左右,常徘徊在可与未可之间。因此,史书的表述水平与史家的认识水平之间存在一个落差,其大小程度因史识、史胆与史境三者间的互动关系而定,最终取决于史家的主体选择。

事实上,在史境的上限和下限之间,有一片广大的开阔地,不同理念的史家均可在其中找到适合自己的位置,各各有其不可取代的史学价值。但这并不等于说,处在这片开阔地任何一点上的史家及其成果都是等值的。只有对治史诸范畴之相互关系处理得较为科学的那些史学成果,才有可能逐渐接近新音乐史和 20 世纪批评史研究的理想境界。

明言在他的《导论》中对史境表达了他的“多元有序”愿望,并提出“批评观念场的多元化”概念,这无疑是符合当下的时代潮流的,也体现出任何一个新音乐史家所必备的学术包容性和开阔的批评胸襟。相对于过去“大一统”的批评观念和批评环境而言,这是一个巨大的历史进步。但承认音乐批评观念多元化的现实,是否就意味着,在它们之间不存在正误之别?历史上曾经发生过的、如今仍在发生的诸多重大批评事件和思潮论争,是否恰如“春秋无义战”那样在学理上不具任何正误和是非意义?批评家是否就可以据此回避对它们作出必要的学理判断?诚然,作为一种历史现象,各种音乐思潮和批评观念的存在都是合理的,都是有其历史的和现实的基础的,但存在的合理性是否就等于学理的科学性?再说,从“多元”到“有序”,其间除了井水不犯河水式的并存和互相尊重对方的价值观之外,还有没有彼此之间的交叉、互渗、碰撞以及由此形成的合力?否则,所谓“场”的概念和“有序”的理想又何以得以实现?等等。这些问题,是我在研究中经常碰到的,并一直为之感到困惑。如今提出来,一方面供明言进一步研究时参考,同时也是反躬自问,并期待同行们的指教。

我在本文开头已经说过,作为初涉新音乐史研究的学者,我的史学功底很浅,

^① 《学术批评呼唤风骨》,载《音乐周报》,2000 年 12 月 29 日。

各方面的修养也严重不足。20 年来,成果无多,教训不少,问题和困惑更是剪不断理还乱,故而每有畏难之意,常生退缩之心。明言新著的出版,使我鼓起余勇,打开思绪,借评书之机发狂放之言,将自己关于新音乐史及现代思潮研究的粗浅思考拉杂写来,也算是对自己的研究树立一个自律性标准,并愿按照这个标准拼力做去。虽因实力不济而有愧,却为不曾懈怠而无悔。

我始终认为,在新音乐史研究领域,当下各方面的条件都不成熟,因此还不是出大家的时候。我寄希望于明言这一代或他们的下几代。俗话说,自古英雄出少年。伟大的毛泽东对青年人有许多赞誉,其中就有“朝气蓬勃”“最少保守思想”等语。我深信,若干年之后,真正的批评大家、史学大家必从他们中间锻造出来。真到了那时,鲁迅、贺绿汀英灵有知,必为其后继有人而大感欣慰;而小可或其游魂,亦因本文最后这一段话之得以应验而不再自愧。

2003 年 1 月 11 日于北京

(原载《中央音乐学院学报》,2003 年第 1 期)

目 录

新音乐史家与现代思潮研究 居其宏 / 1

绪言 探寻“磨刀石” / 1

第一章 为“新民”而“新学”“新音乐”

——学堂乐歌时期的音乐批评 / 10

第一节 学堂乐歌音乐批评观念的文化“生长基” / 11

第二节 对新音乐社会作用的批评 / 16

第三节 对中国传统音乐的批评 / 19

第四节 对东洋西洋音乐的批评 / 23

第五节 对社会音乐现实的批评 / 26

第六节 对乐歌创作的批评 / 31

第七节 对音乐教育及社会音乐活动的批评 / 37

第八节 批评观念的理论建树及其历史局限 / 39

第二章 为“启蒙”，为“救亡”，也“为艺术”

——“五四”新文化运动时期的音乐批评 / 44

第一节 “五四”时期音乐批评观念的文化“生长基” / 45

第二节 萧友梅的音乐批评 / 49

- 第三节 刘天华的音乐批评 / 62
- 第四节 王光祈的音乐批评 / 69
- 第五节 赵元任的音乐批评 / 84
- 第六节 青主的音乐批评 / 90
- 第七节 思想多元的批评观念场 / 106
- 第八节 建树及其局限 / 120

第三章 一切为了“救亡”

——战争时期的音乐批评 / 126

- 第一节 音乐批评观念的文化“生长基” / 127
- 第二节 左翼音乐批评观念的崛起与启蒙观念的式微 / 131
- 第三节 20 世纪 40 年代异质批评话语与观念 / 152
- 第四节 划时代的《讲话》对新音乐批评的深刻影响 / 170
- 第五节 战争时期音乐批评观念的贡献与不足 / 178

第四章 在《讲话》及其他文艺政策指导下的探索、开拓与论争

——中华人民共和国成立初期的音乐批评 / 183

- 第一节 稳定与动荡的“双主题变奏”
——中华人民共和国成立初期音乐批评的文化“生长基” / 184
- 第二节 在“新情况,新问题”面前的困惑、躁动与探索 / 190
- 第三节 在“双百方针”与“反右”“拔旗”两极中间的惶恐、不安与寻觅 / 211
- 第四节 在“三化”“极左”观念膨胀面前的追随、失落与思考 / 224
- 第五节 对“现代戏”的批评阐释所包含的“前文革”信息 / 236
- 第六节 在两极张力挤压之下的理论建树与局限 / 239

第五章 在“极左”观念蹂躏下的迷失、癫狂与求索

——“文化大革命”时期的音乐批评 / 243

- 第一节 音乐批评观念的文化“生长基” / 243
- 第二节 对贺绿汀的批判蕴含的时代癫狂精神风貌 / 246
- 第三节 对“样板戏”的吹捧表现出来的时代特征 / 248
- 第四节 对“无标题音乐”的批判显现出来的“文革”价值取向 / 254
- 第五节 迷失中的荒谬与求索 / 257