

音乐审美 问题研究

杨和平 著

河南文艺出版社

音乐审美 问题研究

杨和平 著

河南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐审美问题研究/杨和平著. —郑州:河南文艺出版社,2002

ISBN 7-80623-355-5

I. 音… II. 杨… III. 音乐美学 IV. J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 032322 号

出版发行	河南文艺出版社	开本	32
本社地址	郑州市经五路 66 号	印张	7.125
承印单位	河南农业大学印刷厂	字数	146000
经销单位	各地新华书店	版次	2002 年 1 月第 1 版
纸张规格	850 毫米 × 1168 毫米	印次	2002 年 1 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 7-80623-355-5/J·31	定价	12.00 元

如发现印装质量问题,请与印刷厂联系。

序

本书是将信息论、控制论、系统论应用于音乐美学研究的成果,和一切新生事物一样,可喜,虎虎有生气,在成长中。正如普利高津所指出的,如果新的东西不被旧的系统所消灭,它就可能以新的句法影响整个系统。

对称原理,作为 20 世纪科学研究的主旋律之一,已成学人共识。中国的音乐美学研究,走过了从注重研究客体,转向从主客体的关系中来研究审美主体的道路,正反映了适应“对称原理”的发展轨迹。

20 世纪初,科学家发现了“波粒二象性”。粒作为物质的形态,波作为能量的形态,历来被认为是对立的,如今人们直观到,粒同时具有波的形态,波与粒两种形态并存的观念,已被认为是普遍规律。

一个活人,如果说,他的肉体是物质,那么,他的精神就是能量。物质与能量的绝对对立的观念一经消除,物质与精神的绝对对立的观念也随之发生变化。

在有些人看来,再讨论什么认识论的分歧就是思想落后于现实?! 中国的学者似乎太落后了?!

发现物质与精神的同一性,就忘记了物质与精神的对立

性,这就是进步中产生的新的困惑。事实上,认识论上的分歧并不因为物质和精神具有同一性而消失。哲学的首要问题仍然是人的认识是如何切中事物本身的?精神不等于物质,主观反映无论如何也不等于客观存在。这是回避不了的事实。同一性就是以对立性作为前提的,没有对立双方,根本就谈不到具体的同一性,而只能是抽象的同一性,抽象的同一性只能说明自身就是自身,根本不能实现由此及彼,由个别到普遍的飞跃。

发展了对矛盾同一性的认识,如果忘记矛盾的对立性,就将陷入新的误区。究其根本原因,正在于未能正确地把握创新与继承的关系。在“创新”的扬弃中,错误地丢掉了传统中的合理因素。

20世纪80年代就有学者重提康德、黑格尔的“一分为三”,作为哲学反思,这是难能可贵的。这一重提却未引起足够重视。原因大概有二,一是对传统哲学不求甚解。二是并不理解创新必须扬弃传统的真正含义。扬弃包含着对传统的合理发展而不是简单的抛弃。简单抛弃基础上的创新甚至还达不到传统已经达到的水平。

不管是康德的理性概念表还是黑格尔的概念三环节,都贯穿着“一分为三”。列宁说了把辩证法归纳为一分为二之后,还说到这需要解释和发挥。列宁摘录了黑格尔《逻辑学》中的“一即是多,多即是一”,也说明注意了“一分为多”。

按黑格尔所言,任何概念都存在着不可分割的三环节,即普遍性(A)、特殊性(B)、单一性(E)。三者并不相等,任何概念也都存在着三者的相互联系。任何事物,它既然是单一性

的存在,必有其单一性特点;它也是某一类特殊事物中的某一个体,与该类事物之间存在着共同的特殊性;它又是一种普遍性的存在,具有普遍性即共性特点。比如,“我是教师”。我是单一性,教师就是特殊性。我同时也是人,人就是人类的普遍性。我这一单一性就与特殊性和普遍性不可分离。

康德的“感性”、“知性”、“理性”是认识范畴中的一分为三。感性认识是对于局部现象的掌握,知性认识是对于整体现象的掌握,理性认识才是对于本质的掌握。如果把知性混同于理性,就会把现象当成本质。

有一位声乐家,他自认为,他的学生都是富于个性特征的。有一位评论者,却说这位声乐家的学生完全没有个性,只有共性。这就涉及到音乐审美研究了。事实是,这位声乐家的学生形成了一派风格,这种风格体现的正是特殊性,自成一派,不同于别的学派。这就是关键所在。这位声乐家把特殊性当成了单一性,因为它区别于普遍性。那一位评论者又把特殊性当成了普遍性,因为它区别于单一性。双方没有共同语言的原因就在于双方都以一分为二代替了一分为三。

在三大性相中,哲学体现普遍性,历史体现单一性,艺术体现特殊性。艺术一端通向单一性,其形象是具体的,有限的,富于个性特征的;另一端通向普遍性,这一具体形象又应该是从现实生活中抽象出来的,具有普遍意义的,通向无限的。

人们常说历史与逻辑的统一。既需要通过抽象性哲学研究以掌握普遍规律性,又需要具体性历史性单一性的科学研究,以掌握其具体技术构成。也就是说,这才能实现普遍性

(A)与单一性(E)的统一,本质与现象的统一。

20世纪老三论(信息论、控制论、系统论)与新三论(耗散结构理论、协同论、突变论)的诞生具有怎样的意义呢?

老三论、新三论被称为横断科学,它们不像自然科学研究那么具体,而比自然科学研究更具概括性。它不像哲学研究那么抽象,而比哲学研究更为具体,更加现象化。其横断性表现在它无处不在。有什么东西不是系统?不具备物质、能量和信息的基本条件呢?但,它既不回答普遍规律,也不回答具体技术,而仅只回答如何处理系统、物质、能量和信息的问题。如果说,哲学是研究普遍性的学问,科学是研究单一性的学问,横断科学就正是研究特殊性的学问。它的出现正好弥补了方法论中的特殊性的层次。

把横断科学引入音乐美学研究,促进了研究方法的完整性与丰富性。本书之值得欢迎也正在于此。具备了这一特殊层次,就可以从特殊层次向两个方向延伸。正如本书所表现的一样,主脉是关于横断科学的论述,却又一面通向哲学的认识论、方法论、本体论、价值论、驾驭论,一面通向具体音乐的分析。尽管是初步的,却也实现了A、B、E的统一,而不再仅仅是A与E的统一。

音乐美学研究这一系统工程,从来都是依靠集体前赴后继的努力在延续中前进的。并不是每个参与者都有收获。只要作者能够到前人所未到,道前人所未道。我将为这开拓性的研究而欢欣鼓舞。

茅原

2001.3.6

目 录

第一章	音乐审美场论	1
第二章	音乐审美场的结构及其类型研究	9
第三章	音乐审美特征论	23
第四章	音乐审美效应论	42
第五章	音乐审美机制论	51
第六章	音乐审美需要论	62
第七章	音乐审美信息论	72
第八章	音乐审美力的双重结构及其辩证运动	82
第九章	音乐审美层次结构分析研究	89
第十章	音乐审美心理结构分析研究	96
第十一章	音乐审美主体偏爱规律研究	103
第十二章	模糊思维与音乐审美	118
第十三章	论音乐美学的研究对象问题	122
第十四章	音乐美学短论九篇	135

一、论音乐批评的美学原理	135
二、《声无哀乐论》与音乐的不确定性	142
三、论墨子的音乐美学思想	150
四、儒、墨、道三家早期音乐美学思想研究	159
五、简论《乐记》中的美育心理因素	171
六、1994年音乐美学研究综述	177
七、对音乐存在方式问题的初步探讨	185
八、从20世纪前半叶中国音乐美学研究 看“中西音乐关系”问题	192
九、20世纪音乐美学在中国的传播及其文化评价	210

第一章 音乐审美场论

音乐审美场是由音乐的审美主体、审美客体与时空环境三者组成。客体是音乐审美信息的提供者,即信息源;主体是音乐审美信息的接受者、储存者和加工者;时空环境则是主客体进行音乐信息交流的特定场合与范围,同时制约着这种音乐的审美交流活动。为了揭示音乐审美场的整个运动规律和构成方式及特点,需要对音乐审美主体、审美客体与时空环境三要素各自的功能作用和系统组织先作一简要的分析。

众所周知,作为音乐审美场中的音乐审美主体,它进行的音乐审美观照,即摄取、储存和加工音乐审美客体信息源提供的审美信息,是由建立在大脑感官神经系统物质生理基础上的三个相互联系着的不同功能系统来担任的。其中,感官神经系统是音乐审美主体与审美客体的通道,是直接摄入音乐审美信息的窗口和接收器;中枢神经系统是音乐审美信息的调节器,它把感觉传送来的各种音乐音响、音色片段信息汇总和集中起来,组合成整体的音乐形象,经过情感的体验再往大脑细胞群传送;大脑两半球的亿万神经元是对音乐审美形象信息进行感受、评价、储存和最后加工的基地。

音乐审美客体对象有种种形态,但无论是自然形态、社会

形态还是艺术形态,它们作为音乐审美主体审美力把握的对象,作为音乐审美信息源组织,都是由音乐形式、形象结构和内涵三个层次组成。前者表现为种种开放性片断音乐信息,中者表现为整体性的中介音乐形象信息,后者是隐蔽性的含义音乐信息。开放性的形式音乐信息直接呈现在外部,同音乐审美感觉相适应;中介的音乐形象结构信息与音乐审美知觉相对应;隐蔽性的含义音乐信息却深藏在内部,只有动用理性才能发现和把握。音乐审美客体对象这种音乐信息结构特点,决定了它的功能是螺旋式推进特征。即音乐之“形”与“象”及义理的音乐信息渐次释放,而义理性的音乐信息的多种功能作用,都只能通过音乐之“形”和“象”的审美功能来实现。自然物之美、社会生活之美如此,观念形态的音乐美亦不例外。音乐之“形”与“象”不美,其音乐的义理只是抽象的概念或实用的功利,便不能成为音乐的审美对象。所以,我国古代的乐论、曲论是要求寄旨象外、境外寓意,这是聪明理智的,是对音乐审美实践的总结。

时空环境不只是物理上的地域和时限,人类结成社会后,它同时还包括着政治、经济、文化、习俗、习惯、心理等因素,而且对于音乐审美活动来说,自然环境、社会环境、文化历史地理环境都起着重大的制约作用。但环境对音乐审美活动制约的方式有自发与自觉、强制与放松之别,积极促进与消极压制的不同,因而需具体情况具体分析,不能一概而论。怎样确定其作用,目前尚没有科学的方法来概括,这是一个有待进一步研究解决的问题。

上述三大要素在音乐审美活动及音乐审美场中各自的地

位、作用,虽然因音乐美学界观点、派别的不同,而各有自己的看法,但大体上说,音乐审美主体是动力,音乐审美客体对象是信息源,音乐审美环境是场所与范围,这不应也不会有什么争论,然而问题在于,它们各自的功能作用的大小,参与音乐审美信息交流与加工活动中的分量,究竟怎样确定和检测等,目前音乐学界还没有统一的计量方法。西方信息论美学曾以艺术为对象提出和试行过用可解性与不可解性参半进行比值推算的方法,来确立对象的审美信息含量。这当然是美学数量分析法的一次有益的尝试。但是,此种方法就其形式因素而言,除像电子音乐、模拟音乐等偏于形式美的对象有实用价值外(包括古典音乐在内的),对其他对象的作品适用性却不大,特别是对于音乐审美对象的作品适用性却不大,对于音乐审美对象蕴义内涵信息,它完全不予顾及心理、情感、思维和意识的综合性创造功能运动是否完全可以像自然科学和经济学科那样进行精确的定量分析,至少今天还没有科学依据来证明它是可能的。根据这些情况,我们认为对于音乐审美活动及音乐审美场中的音乐审美主体、音乐审美客体与时空环境三要素采用综合性的度量分级办法进行个别换算,最后再进行比率换算,这样就可以大体上确定其优劣程度了。因为每个人的音乐审美能力及其所欣赏的对象和所处的环境都各不相同,它们无一能固定也无一能确切计算出其能量,但每一种要素都是多元素的综合,其功能和质量的高下都是可以按度量来确定其等级的。

音乐审美场的形成是一个由无序到有序,由混沌模糊而逐渐明晰的过程。这个过程大体也是由三个相互联系、制约

的发展阶段组成。开始阶段,音乐审美主体在特定的时空环境中进行审美观照,动用的是听觉感官,接触和摄取的是音乐审美客体对象外层形式开放信息,这时由个别到局部,由局部而全部,由片断而多侧面及整体的音乐音响结构、音色等声频信息无秩序地在感觉神经系统中波动,所引起的愉快也是直觉和朦胧的。如果继续观照各种音乐形式信息,通过不同感觉神经汇拢,集中到中枢神经系统,激发起大脑皮层的兴奋,引起音乐审美注意,知觉功能开始活动,把散乱、个别、片段的音乐信息按其原来的组合呈现为一个有整体结构的知觉心理形象,这便是第二阶段,音乐审美知觉对音乐审美客体中介结构信息的把握,音乐审美主、客体之间的音乐信息交流的混沌状态,逐渐呈现出低级的有序状态,其标志就是音乐审美知觉心理形象的形成。

根据现代神经细胞学说和信息论的原理,我们可知,从听觉到中枢神经对外界信息的摄入,都是有所选择和检测的,各种不同的神经细胞担负着不同的任务,大量不可把握及无用的声频信息,都被过滤和删除了,进入感觉和中枢神经系统的只是一部分有用的音乐信息,因而知觉神经形成的音乐心理现象虽然在结构上同外界物象是一致的,但不仅材料质量已由物理性的声频转化为神经脉冲信号,而且,状态、大小、比例都相应地发生了变化,只是大致地相似罢了。上面所说的生理神经活动对外界物象的变形,这在现实主义作曲家比才、列昂卡瓦罗、玛斯卡尼的歌剧创作及古典音乐创作中都存在,他们仍然属于艺术真实性的反映。而凡是有意让夸张物象某一局部、或者把心理感觉模糊印象突出出来,这是浪漫乐派、印

象派及现代音乐创作中常用的变形手法。总起来说一切音乐都是变形的话,就容易将它们的不同特点和界限混淆起来。

音乐审美知觉阶段呈现的音乐信息交流的初步有序状态,不同于感觉阶段的混沌散乱表现,它不仅在于形成了整体的音乐心理形象,有了结构的有序性,重要的是在于此时音乐审美主体的情绪、感情被激发起来也参与渗透到音乐心理形象中,使它涂上了主观的色彩,发生了更大的音乐信息变量,因而同外来的物象信息有了重大的区别,这样才产生真正的主观爱好或厌恶,造成下一阶段对它评价、加工的差异。所以,这是音乐审美场形成过程中的一个重要的过渡和转折环节,是不可缺少的。

第三阶段作为音乐审美信息交流活动的高级阶段,是音乐审美主体适用思维和理性对音乐审美知觉输送来的完整的音乐结构形象信息所进行的不同目标的加工和分析。其工作区是大脑两半球及联结它们的胼胝体脑神经系统,各种不同功能的脑细胞是做功的母体。由于脑细胞功能的多样性和复杂性,这个阶段的活动内容是无比多样的,概括地说,主要是两种类型的活动。一种通常是由右脑担任的音乐形象信息的识别、记忆、联想和想像等活动。它们是右脑细胞群发动内储的各种音乐形象和经验信息,同外来的音乐形象信息进行对照和比较采取的种种方式;另一种是左脑细胞群运用内储的各种概念性音乐信息对外来音乐形象信息进行哲理的、历史的或美学的、伦理的等等思考分析和评价。处于中间的神经纤维胼胝体以极高的速度去沟通交换着左右脑的音乐信息,形成一种互补共生运动。这种近乎并行的音乐思维的交叉运

动,我们称之为音乐形象信息与音乐概念信息的共轭控制。它们随目的不同作出一种音乐审美的形象评价,或创造出一种新的音乐形象信息。但对于外来的音乐形象信息,大脑思维的这种共轭控制,首要的是透视其形式和中介音乐结构信息,发现和挖掘它内在深层的隐蔽性含义音乐信息,这又是共同的。

音乐审美客体形象信息含有一定功利或理义音乐信息,一般说来是其本身所具有的物理生物或社会的特质决定的。但纯自然科学性质的内容只有同人类的生活发生某种联系,才具有音乐审美理义信息的特征。因此,这种音乐审美信息是隐蔽、内在、深层的,不运用理智和知识概念,就无法发现和把握它们,音乐审美活动也不会上升到高级、完整的阶段。而只有达到了这样的程度,整个音乐审美活动,才真正成为有序结构状态,才能产生有目的、有价值的音乐审美结果。

根据以上分析,我们可以得出下列结论,即:音乐审美活动三个发展阶段成为有序化的系统性、综合性运动。主体三种审美功能同客体三种审美信息发生全面的对应性联系,使这种音乐信息的交流达到最高潮,才构成了一个完整的、动态的、有序结构的音乐审美场。

音乐审美活动的三个发展阶段,每一个阶段都动用了音乐审美主体的功能,在第二阶段还投入了音乐心理情感信息,第三阶段发动了内储的音乐形象与音乐概念两类信息,因而外来的音乐形象信息在每个阶段都发生了信息变量。音乐审美感觉阶段主要是选择、检测删除了一部分音乐形式信息;音乐审美知觉阶段则在音乐形式和音乐形象结构信息上渗透和

黏合了音乐审美主体的心理情感色彩,与原来的音乐形象有了更大的变化;音乐审美理性阶段对原物形象投入的主观成分更多,用各种观念的形象信息评价、分析、比照的结果,一方面使它含有的隐蔽性音乐信息被发掘了出来,而增加了立体感和音乐信息含量,另一方面又渗透黏附了某些音乐审美主体信息成分在内,像古人所说的“登山则情满于山,观海则意溢于海”,音乐审美客体形象变成了音乐审美主客体结合的意象,这时它已是审美者心目中的自我意识化的音乐形象了。正因如此,音乐审美观照中发生的音乐形象信息变量,其比率是由音乐审美主体的接受量度和音乐审美客体信息含量的极差和两者的比例关系所决定的,它们绝不是一律的。时空环境各种因素、观念和意识表现出来,只要综合了它们质量级数与变量比率相乘积,就可得知其参与的程度。从而除了不同时代、不同民族的人们在音乐审美同一对象时发生的音乐审美信息变量不同、效果反应不一样外,同音乐审美主体在不同时间场合中观照同一对象,也会发生不同的变化和效应。音乐审美观照这种时代、民族、阶级、职业和个性差异,就是这样造成的、变化的。

一般说来,人们的音乐形式美感力普遍性最大,音乐审美整体形象结构的知觉力次之,而发现音乐形象蕴义的审美理解力和判断力更次之。因而通俗音乐总是有较大的普遍性,而音乐内容和蕴义复杂深刻的对象音乐审美范围则较小,而且音乐审美信息在欣赏中的变量又总是形式因素大于形象结构因素,形象结构因素大于蕴义成分。只有那些具有高度审美观察和判断力的欣赏家和艺术家,才能发现和把握那些结

构复杂、含义丰富深邃的审美对象,并给以理论的分析 and 再创造表现。巴赫、贝多芬、瓦格纳、德彪西、斯特拉文斯基留下的音乐作品不必说,舒伯特的音乐作品,在他活着的时候无人知道其艺术价值,只有像舒曼那样的音乐批评家才能判断其美学和音乐思想价值。我国在 20 世纪 30 年代,广大劳动人民深受三座大山的剥削和压迫,过着饥不得食、寒不得衣、劳不得息的贫穷生活,只有像聂耳那样的音乐家和革命家才能发现,并给以典型化和个性化形象的概括和独创性的表现,从而创作出了许多描写劳苦大众形象的革命歌曲。这正是因为聂耳对当时社会生活的美学蕴义有高度的审美理解力,用音乐反映了当时的时代特征。由此可见,音乐主体审美力的三要素,即音乐审美直觉力、音乐审美知觉力和音乐审美理性判断力,只有全面调动起来,并与相应的音乐审美对象的三种信息发生全面的联系,把握了它们各自的特点,进行有效的加工改造,这样建立和形成音乐审美场,使音乐形象高度有序化,才能取得最佳音乐审美效果。