

赵宋光文集

第二卷

花城出版社

图书在版编目(CIP)数据

赵宋光文集/赵宋光著. — 广州:花城出版社,2001.12
ISBN 7-5360-3638-8

I. 赵... II. 赵... III. ①赵宋光-文集②音乐学-文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 068079 号

赵宋光文集

赵宋光 著

*

花城出版社出版发行

(广州市环市东路水荫路 11 号)

广东新华发行集团股份有限公司经销

南海彩印制本厂印刷

(南海市桂城叠南)

850×1168 毫米 32 开本 26.75 印张 4 插页 600,000 字

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—2,000 套

ISBN 7-5360-3638-8/J·168
(共二卷) 定价:50.00 元

如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换

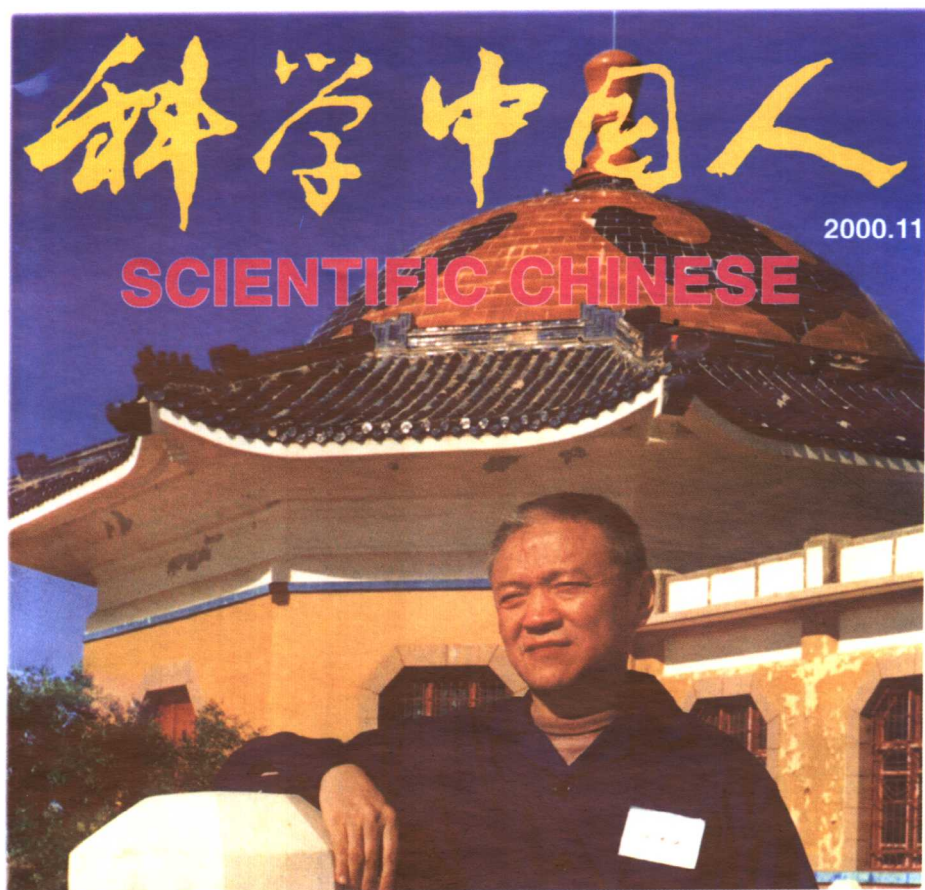


赵宋光,生于 1931 年;
星海音乐学院前院长;
广东省音乐家协会前主席;
中国音乐美学学会会长;
旋律学学会会长;
律学学会会长;
中国大百科全书音乐舞蹈卷
编辑委员会副主任。

责任编辑 王永媛

技术编辑 赵 琪

封面设计 王 越



作者像

目 录

音乐美学领域

论音乐的形象性	3
关于器乐塑造形象的几个问题	33
音乐哲学漫话	40
数在音乐表现手段中的意义	46
关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考	79
论音乐存在的流程	86
立字当头 破在其后	95
历史回顾引发的美学思索	99

音乐教育领域

生产力见地上的音乐教育观.....	111
从乐教的现代复兴求民族神韵的长存.....	115
改革国民音乐教育的九点建议.....	121
“扎根办学”实践的文化学与教育学意义	135
立足于中华母语文化的基点之上.....	140
让孩子们早一点学习音乐思维.....	149
钢琴视奏答问录.....	152
可动唱名法要沿自己的方向提高.....	163
论唱名词汇.....	173

论宫系域号·····	185
三轴协变唱名法·····	194
节奏念声法·····	199
五度链、调域、宫系三观念的基础练习·····	207

音乐理论领域

对民族音乐形态学的构想·····	225
音乐文化的分区多层构成描述·····	232
研究·保护·传承·····	242
旋律学学科建设刍议·····	244
旋律形态结构“12维剖析法”的实证探索·····	257
关于民族调式和声的一些理论问题·····	274
中华律学传统的复兴与开拓·····	291
理论律学的基本方法·····	300
借助数理为音乐回归自然辨明航向·····	315
关于 $\frac{3}{4}$ 音的律学假设·····	340
“札尔札尔中指”数理设定的投影再认识·····	352
一笔恼人遗产的松快清理·····	359

对诸学者的评述

时代的号手,大众的知心,民族的先觉·····	389
星海的成功经验鼓舞我们攀登新的高峰·····	397
中华崛起的音乐宣言·····	399
有关王光祈评价的一些理论问题·····	401
继承杨荫浏先生重视事实的学术风范·····	410
自豪确认中国音乐历史长河内的三度生律潜流·····	414
以科学与艺术联结的态势对待“咽音”·····	418

在和声分析中贯穿对艺术构思的领悟·····	420
为苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》所作的序 ·····	423
为罗艺峰《音乐美学论集》所作的序·····	426
为修海林、罗小平《音乐美学通论》所作的序·····	428
为廖胜京《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》 所作的序·····	431
为赵星《蛮汉调研究》所作的序·····	435
为赵星《民族音乐艺术论》所作的序·····	439

音乐美学领域

论音乐的形象性

在艺术中，塑造形象和表达情感并不是两件事，而是一件事的两方面。

艺术要对现实生活加以活生生的把握，而现实世界本身是各种感官的对象；个别艺术种类的形式，可以仅仅是个别感官的对象，但要成其为艺术，达到形象性的表达，却必须唤起对广大生活的丰富的感受，必须能于借助欣赏者的联想或联觉，把这种对象跟其它一切感官的对象联结起来，融成一体。这种活生生的、完整具体的把握方式，是伴有情感态度的。在艺术创作中总强调表达情感，这不仅对音乐创作、舞蹈创作是正确的，就是对绘画雕塑的创作也未尝不是必要的，画论里就讲究“神似”、“气韵”。既然我们认识到社会情感是一定的社会生活在一定的社会成员身上的反映，就没有理由把具体、丰富、生动地反映现实即塑造形象跟表达情感割裂开来。

从另一方面看，社会情感的丰富性恰恰在于它不是空洞的自我感觉的几个类型，而是明确地指向现实事物，反映着客观世界的某种本质，由理性认识活动所支持的，这种意识活动本身就包含着对现实世界的具体生动的感受和把握。情感的传达必须通过那与客观世界有广阔而深刻的联系的、丰富而生动的形式，这也正是形象性的方式。所以，我们强调音乐要表达情感（而不是类型化、一般化的几种情绪）时，非但不应该排斥形象性，反倒恰

恰应该紧紧抓住形象性。真正的动人性是以形象性为条件的。

艺术所共有的形象性与情感性的统一，还有各各特殊的体现方式，各门艺术在以其特有的物质手段来唤起欣赏者的联想时所采取的方式，还有所不同。作为联想所依据的起点，艺术品是提供还是不提供特定概念，是描写性（造型性）和表情性（表现性）的分界线，或更准确地说，是通过描写来表情和通过表情来描写的分界线。

在形象性的表达中，描写性和表情性经常是交织在一起的，但两者的地位和作用的比重，在不同艺术部门可以不同。例如绘画是重摹拟的，是主要通过描写特定对象、提供特定概念来表达情感的，而以直接表情手段为辅助。音乐则是重直接表情的，主要通过表达情感来使人联想起那曾引起类似情感反应的许多对象和情景，而以摹拟因素为辅助。标题性作品里有某些音响是带有摹拟成分的，听了可以说得出，例如：这是鸟叫，那是雷鸣，这是军号声，那是马蹄声，然而，这种因素不仅不是绝大多数曲调所具备的，而且，即便在标题性作品里，所占的比重，所起的作用，以及它跟现实原型的毕肖程度，都远远比不上绘画中的描写因素。想不这样也不可能；如果当真把音乐里的摹拟因素提升到绘画里那样的地位，就不可避免使作品变得浅薄幼稚。音乐艺术，必须以乐音的组织结构形式对广大现实世界的各种运动、各种状貌和主体对它们的情感反应予以概括的比拟，才可能深刻地反映现实。

4 若对不同艺术种类中描写性和表情性两者比重的不同情况稍作分析，就更可以了解音乐在这方面跟各姊妹艺术的异同。

从表面现象上讲，语言艺术跟音乐都能以声音唤起联想，然而如果把语言艺术的表现手段加以分析，就可以发现两种不同的因素，一种是语言因素，一种是直接表情因素，前者为主，后者为辅，两者对声音的运用方式是原则上不同的，两者跟音乐艺术

手段的关系也是本质上相反的。

在语言因素中，声音（包括元音和辅音的音色，音节的音调起伏和节奏组织）是当作符号来使用的，它们的作用是作为符号外壳，唤起语义，显示语法。语义是对感觉知觉痕迹（表象）的概括，连最具体的语义也有起码的概括抽象性，所以语义总是概念。符号外壳跟它所代表的语义之间，极少内在的必然联系，每个人如不按照社会公认的式样（词汇和语法）来构成和缀连音节，便不能互相交换认识。语言因素中的表达手段，严格地说不是声音而是概念和语法范畴，文学欣赏的起点不是声音所引起的感觉，而是组织在语法关系中的概念所唤起的表象，语音不过是把人领到这个起点的“桥”。欣赏中的自由想象必须以特定概念为起点，在未达到这个起点之前谈不到自由联想。人家朗诵《浮士德》原文，我不懂德语，听得再清楚也无从欣赏。诗歌有隐喻，这是展开自由想象的领域，但若连字面的意思还不懂，又怎能知其所喻？第一步总得接受作者所提供的限定的概念。语言艺术的表达方式中，使用语词来作描写是主要的，即使像抒情诗那样，形象内容是着重表情的，它所采取的方式仍然是通过描写：或者是把内心情感当作对象描写出来（“举杯销愁愁更愁”），或者是以所描写的对象对内心的比拟来抒发情感（“感时花溅泪，恨别鸟惊心”）。

音乐就不是这样，它一不把声音当作符号外壳，二不用限定概念为塑造形象的手段。在音乐艺术里，声音这种物质材料不是唤起艺术手段的外壳，而是艺术手段本身，不是引到限定概念的桥，而是自由联想的起点。具有一定组织结构形式的乐音，本身便是塑造形象的材料，它们引起的听觉，本身便是欣赏活动的起点。贝多芬的《英雄交响乐》，不需要也不可能像歌德的《浮士德》那样进行翻译。欣赏音乐作品，不需要也不可能像阅读文学作品那样借助于字典。用音乐抒发情感时，用不着让听众从作品

里辨认出什么“杯”“泪”“花”“鸟”之类的限定对象。听众是凭着音乐的组织结构形式，就直接展开自己的自由联想的。

自由联想的直接展开，被人们描述为“形象的不确定”。这个描述是不确切的，但企图指出一个确实存在而未被阐明的现象。音乐欣赏中的特殊现象，其实不在联想之自由，而在其展开之直接。应该着重说明，自由联想本是任何艺术欣赏中的普遍现象，连语言艺术也不例外，欣赏时思想并不固着在限定的概念上。诗若只有字面意思，画若只能叫人认知，就不配称做艺术品。读诗而只能解句，观画而只能辨识，岂非“见与儿童邻”？作为艺术品的诗画，在真正的欣赏者那里，那是：在反复吟哦诗句时，在凝神观赏画面时，想象活动就在解句、辨识的基础上腾空而起，自由翱翔，去品味那言外之音，领悟那画外之意，置身于那含蓄深藏的内容之中。这种不限定对象的自由联想，也是因人而异，因时而异，不确定的。但同样重要的是还要看到，自由联想时浮现于脑际的种种生活情景，尽管千变万化，总是萦绕着这作品的主题，脱不出这主题的思想情感所笼罩的境界。这一点，音乐也不例外。悲壮的作品不会引起轻快的联想，豪迈的不会引起柔弱的，愤怒的不会引起抚慰的，怀念的不会引起滑稽的。当然，这些字眼都过于笼统而类型化了，每一个独创的艺术品的特定个性，都不是某一个现成词汇所能标明的；如果不把这里的意思误解为“音乐的内容可以是类型化的”，那末，上述的性格对比就可以表明：音乐欣赏中的自由联想决不是主观任意、漫无边际、没有确定范围的。以上两层合起来看，就是说，在音乐欣赏中的自由联想活动正如姊妹艺术一样，有确定的范围而无限定的对象。音乐塑造形象的特殊方式，其实并不在所引起的联想是自由的，而在于，这自由联想是直接对乐音组织结构形式的感受中奔驰出来的，可以不通过“特定概念”这道关口。

语言艺术在主要地运用提供概念的语言因素的同时，还附带

地把声音用作直接的表情因素，给人以直观的感受。言语（即说话）不等于语言，它是对语言的活生生的运用，包含许多语言之外的成分。在日常言语中也好，在戏剧表演和诗朗诵中也好，人们吐出符号性的音节并不像收报机吐电文那样呆板，而是有抑扬顿挫，缓急轻重，厉柔粗细，有各式各样的语气（如同意、反问、命令、恳求、感叹、威胁等），各式各样的情态（如果断、踌躇、真挚、嘲讽、关切、淡漠等）。语言艺术如果不采取书面形式，总有这种直接表情因素伴随着、辅助着符号性的因素，参与思想情感的表达、艺术形象的塑造。它们的作用，是借助人们对声音的各种状貌的直接听觉感受，唤起人们对生活情景的联想，而不是提供概念。在语言艺术所运用的声音中的这种成分，是言语中的语言外因素，它们所处的地位不是概念的符号外壳，而是直接参与塑造形象表达情感的物质材料。把声音作为直接表情因素来运用，这在原则上是跟音乐艺术一致的。话剧导演常常需要使用音乐表情术语，这不是偶然的，这说明言语活动中的表情音调具有音乐性的本质。表情音调跟情感活动的联系，它对客观世界的概括方式，在本质上与音乐相通，不同的只是它处于萌芽状态，零散隐蔽，飘忽不定。音乐可以对言语中的表情音调加以提炼集中，加工形成自己的艺术手段，但其过程之漫长不亚于从铁矿里取得钢材。

言语（说话）音调中的这两个因素——语言音调和表情音调，由于本质不同，其表现和发展也遵循相反的规律。语言音调在某种语言形成以后便很少发展，而是趋向公式化，它的变化也跟全部语音的变化一样缓慢。表情音调则相反，跟说话的人所处的社会生活条件休戚相关，因而是无限丰富、变化无穷的，它有明显的阶层特点，充分地个性化，并随着时代的变迁而急剧地改变。两者对音乐艺术的关系也全然相反。当作符号要素来使用的语言音调，不但不是音乐的来源，而且还是限制音乐的。固然，

在声乐里，我们不能笼统地主张摆脱这种限制，因为声乐艺术严格说来是诗歌与音乐的综合艺术，为了使双方结合得融洽，提高艺术完整性，作词者固应讲究格律，作曲者也不可 disrespect 语言音调。提醒声乐作曲者重视音节的重轻与四声是必要的。但语言音调毕竟是对音乐的限制而不是它的模本。如将语言音调摆到首要地位上来发挥，就必然阻碍音乐的发展，导致曲调的贫乏化、刻板化，导致它艺术性的退化凋敝。这种事实的教训，在中外音乐史上都能见到（例如：昆曲后期的衰落，达尔高梅日斯基的歌剧《石客》的失败）。反之，具有直接感染作用的表情音调，正如在戏剧舞台上刻画人物的有力手段，在音乐里也应该得到充分发展和高度夸张，这对于创作出形象生动、亲切易懂、感染力巨大、生命力充沛的曲调，有不可忽视的作用。善于捕捉表情音调的精髓，使许多大师能写出“如倾如诉”的旋律。

拿语言艺术运用手段的方式跟音乐艺术手段相比较，使我们看到，音乐艺术手段跟概念的符号根本不同，而跟日常说话中的直观性表情因素一脉相通。为了进一步在对比中认识直观性表情手段塑造形象的原理，我们还需要注意到塑造形象的另一种方式，那便是：使人认知。使人认知不同于直观感染的是，它也提供概念；但它又不是借助符号来提供概念，而是通过摹拟对象。我们若是分析一下绘画艺术手段，就可以清楚地区分出非符号性地运用物质材料的两种不同的原则——使人认知与直观感染，两者的对比将有助于深入研究音乐形象的特点。

8 绘画中的色线形，并不用作符号（不同于文字的线形），它们本身就是塑造形象的艺术手段。然而，非符号性地运用的色线形，又可以起两种根本不同的作用。一种作用是使人认知：凭着色线形的结构，人们能看懂，这是“花”那是“叶”，这是“乌云”那是“木船”，这是“握拳的手”那是“怒目的脸”等等。这里就提供了特定的概念，这种概念跟语言手段所提供的属于同

一性质，也是欣赏中的自由联想所依凭的特定出发点；所不同者是：那里的概念是由作者直接用语词召唤出来的，这里的概念则是他让欣赏者在认知视觉对象时由自己重新建立起来的。另一种作用是给予直观感染：以色彩的调子，线条的神韵，形体的几何特性，以及笔触、构图等各方面的表现手段，来渲染作品的主题。这些表现手段，不动用专业术语便无法具体列举，正如不使用音乐术语便无法列举各种各样的节奏、音色、和弦、调式、曲式、体裁。在这方面，手法极其繁多，区分极其精细，并且随着艺术经验的世代积累而不断地发展得更多更细。以色列线按这种表现原则来构成的特定形式，并不导向特定概念，而是以其中所弥漫的某种情感气氛，或更精确地说，以这种形式与人们某种生活情感的相互对应关系，来直接引起对生活情景的自由联想。

在绘画和雕塑领域中我们看到，在非符号性地运用物质材料的范围内，既可以使人认知对象，要求欣赏者通过特定的概念来展开自由联想，也可以予人直观感受，让欣赏者不通过概念而从特定的艺术形式直接展开自由联想。但绘画和雕塑是擅长摹拟的，提供特定概念的描写占主要地位，作者的情感主要透过所描摹的事物的造型而表达出来。如果叫人什么也认不出来，那便是不正常的。但直接感染的因素在造型艺术里起的作用，比在语言艺术里却大得多。这里提高这种作用是十分必要的，因为显然，单靠静止的视觉对象所能提供的概念，远不如语言的词义那么多面周全，那么细致入微，如果不发挥直接表情手段的渲染作用，它们反映生活的本领和所能具有的感染力就将大受限制。但总的说来，描摹仍是绘画雕塑的基础。

音乐却不应重摹拟，音乐所擅长的是表达和激发情感。这是有深刻原因的。

人类不是不能用声音手段摹拟自然形态的现实音响。自古以来，人们摹拟事物声音的能力就不次于对事物色线形的描摹本