

马克思主义音乐美学理论的中国化建构

本文原载于《上海艺术评论》2018年第4期

作者简介：

何艳珊，现就职于广州大学音乐舞蹈学院，音乐学博士，毕业于中央音乐学院，哲学博士后，主要从事中国音乐美学史研究。

运用马克思主义哲学的立场、观点和方法对音乐艺术展开美学分析和思考的音乐学家以苏联的克列姆辽夫和波兰的卓菲娅·丽萨等东欧音乐学家为代表，而在国内则以于润洋先生为代表。克列姆辽夫和卓菲娅·丽萨等人从马克思主义唯物论观点出发，认为音乐艺术的特殊性是由其独特的物质构成材料，即声音所决定的。音乐中的声音不同于语言文字，它无法直接传达思想情感，只能对思想情感的运动状态进行模拟，这就决定了音乐艺术的“非语义性”，这是音乐不同于文学、诗词、绘画、雕塑等其他艺术形式的本质特征。这一结论目前已经被广泛写入国内的音乐美学教材，并成为音乐美学理论研究的一个基本出发点。于润洋先生曾留学波兰，师从卓菲娅·丽萨多年，其学术思想可看作上述研究的进一步发展。于先生在音乐艺术特殊性的基础上又提出了音乐艺术的“二重存在方式”观，即“音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体。这二者处于一种辩证统一之中，它们相互依存，互为条件。”¹于润洋先生的“二重存在方式”观在卓菲娅·丽萨等人观点的基础上又吸收了辩证法的因素，进一步推动了马克思主义音乐美学理论的发展。下面笔者就在于先生“音乐艺术二重存在方式”的基础上“接着说”，从传统音乐美学角度提出“音乐艺术的三重存在方式”，以此进一步丰富和完善马克思主义音乐美学理论。

在传统音乐美学中，音乐艺术可以划分为“声”、“音”、“乐”三个层次，音乐审美和音乐批评也相应分为“审声”、“审音”、“审乐”三个层面²。其中“声”指的是音乐作品的物质材料，也即卓菲娅·丽萨所说的“非语义性”的声音；“音”是在物质材料基础上加入了主观的因素，是主客观的辩证统一，也就是于润洋先生所说的“二重存在方式”；“乐”对应着超越了主客二元对立的审美境界，这是音乐艺术的“第三重存在”，传统音乐美学称之为“物我两忘”、“天人合一”。虽然传统音乐美学中的“审声”“审音”“审乐”采用了不同的学术语言，但在原理上和马克思主义理论有很多相通之处。比如在“审声”的层面，传统音乐美学讲究“有无相生”、“虚实相生”，这用马克思主义的术语来表达就是“有无”、“虚

¹ 于润洋：《论音乐作品的二重存在方式》，引自于润洋著《音乐史论新稿》，人民音乐出版社2003年版，第14页。

² 原文出自《乐记·乐本篇》：凡音者，生于人心者也；乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼也。（引自蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，人民音乐出版社2004年版，第230页。）

实”之间的辩证法；在“审音”的层面，传统音乐美学注重“意象”的营造，“意”对应主观意识、“象”对应客观形象，“意象”其实就是马克思主义所说的意识与物质的辩证统一；在“审乐”的层面，传统音乐美学强调“以艺求道”，通过音乐技能的训练超越心物的二元对立，使个人实现“物我两忘”、“天人合一”，这其实也就是马克思主义所说的“从抽象上升到具体”的实践论和方法论。由此可知，研究传统音乐美学理论对于我们如何运用马克思主义原理来从事音乐艺术创作和表演实践是具有直接参考价值的。

首先，“审声”层面的“有无相生”在某种意义上可看作是马克思主义辩证法在音乐作品构成上的自觉运用。如果我们只从乐谱来分析音响形态的话，中国传统音乐给人的感觉好像是不完整的。比如古琴音乐的记谱是“定谱不定音”，只记录音高，不记录节奏和演奏速度；戏曲唱腔的记谱是“定板不定腔”，只记录板式和锣鼓点，不记录旋律。这种看起来好像不完整的记谱方式其实正是中国传统音乐“有无相生”的体现。那些在乐谱中并没有被记录出来的“无”的部分正是中国传统音乐的奥妙之处，它们给演奏者提供了发挥个性的空间，也给欣赏者留下了自由审美的空间。比如同样一曲《流水》，成公亮先生的演奏旋律优美，婉转动人；管平湖先生的演奏古朴凝重、苍劲有力。这其实就是他们对于作品中“无”的部分的不同处理所造成的。在这个意义上，正是由于作品当中的“无”才使得同样一首音乐作品能够和每一位演奏者都产生有机的关联，作品本身也因此具有了千变万化的动态感。传统音乐中的这个“无”就好像绘画中的留白一样，能够给每一位欣赏者提供一种个性化的审美空间，使作品与每个人都产生有机的联系。这正是马克思主义辩证法以及普遍联系的世界观在艺术作品上的自觉运用。这对于马克思主义音乐美学的理论建构以及实践运用具有直接的启示意义。

那么，为什么音乐作品当中的“无”能够起到如此巧妙的作用呢？关键就在于意识的参与。中国传统音乐之所以在“声”的层面会专门保留一些“无”的成分，就是为了充分调动意识的能动性，实现主体与客体、意识与物质的辩证统一。一旦有了意识的参与，“审声”层面的“有无相生”辩证法就变成了“审音”层面“音”与“心”、主观与客观的辩证统一关系了。以传统戏曲表演为例。传统戏曲舞台的布景很简单，主要是一桌两椅，但在不同的情景下它们可以代表宫廷、窑洞、闺房、梳妆台等不同的物体，为什么同一个道具能够代表千变万化的不同对象？关键就是意识的能动性，是演员的表演和观众的意识相互作用，才使一桌两椅变幻成为不同的场景。此外，戏曲表演中还会用挥动马鞭代表骑马、用摇动船桨代表坐船，用跑圆场代表走了千山万水……这些都是演员和观众的主观意识共同参与到艺术作品建构当中的结果。中国传统音乐常常给人一种“余音绕梁”、“言有尽而意无穷”的韵味，其中的原理也是一样的，都是有意识地运用主客观辩证统一原理的结果。主客观的辩证统一原理是马克思主义哲学的核心观点，怎样把这一理论运用于音乐创作和音乐表演呢？马克思主义经典著作中并没有直接答案，但传统音乐美学的相关理论显然是具有直接启示意义的。

如果说“审声”运用的是“有无”辩证法、“审音”运用的是主客观辩证法，那么“审乐”层面的“物我两忘”和“天人合一”则是对于一切辩证法的超越。如何超越辩证法？这就需要我们辩证法的现实基础出发。辩证法的现实基础是普遍存在的矛盾对立现象，正是由于矛盾双方既对立又统一的关系才会有辩证法的出现，而解决了矛盾双方的对立性，也就超越了辩证法、获得了绝对自由，这就是“审乐”层面讨论的问题。《庄子》中有个“庖丁解牛”的故事就是在说这

个道理³。庖丁最初解牛时，“所见无非牛者”，牛是牛、我是我，这就是心物之间的二元对立；三年后，随着经验的积累，庖丁对于牛的肢体构造不再陌生，“未尝见全牛也”，这时已经在一定程度消解了主客的对立性；十九年之后，庖丁再解牛时，“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，这就达到“物我两忘”的境界了。这个时候庖丁解牛根本不需要用眼睛去看，也不需要任何感觉器官的帮助，因为牛不再是心外之物，心物完全融为一体了。这个原理在中国音乐艺术实践中得到了最为普遍的运用。以古琴为例，古琴演奏有一套系统的技术标准，包括坐姿、呼吸、左右手的各种指法等，这对于初学者来说就意味着各种束缚，此即是物我二元对立的表现；当演奏者通过十几年的学习和磨练之后，所有技法都了然于胸、化于无形，古琴对他来说就不再是一个对立的客体，而是身体的一个有机组成部分了，这就进入了古琴演奏的自由境界，也就是“物我两忘”、“天人合一”。传统戏曲表演，包括书法、绘画等艺术也都存在类似现象，它们都可以归属于“审乐”的范畴。这种对主客二元对立的层层超越在马克思主义哲学中被称之为“否定之否定”，它和马克思主义“从抽象上升到具体”的“实践论”和“方法论”具有异曲同工之处。只不过马克思主义当中尚未形成完善的音乐美学理论，而传统音乐美学已经将之广泛运用于艺术实践了。所以传统音乐美学中的“审乐”理论同样有助于马克思主义音乐美学的理论建构。

通过上面的分析不难发现，马克思主义理论之所以能被中国人广泛接受，并成为当前中国社会占主流地位的意识形态绝非偶然。因为，马克思主义哲学和中国传统文化之间虽然采用了两套不同的学术语言，但在内容实质上却有着极大的相通性。无论是普遍联系的世界观、辩证统一的思维方式，还是“从抽象上升到具体”的实践路径，马克思主义和传统文化都表现出高度的一致性。只不过马克思主义作为一种近代产生的新兴理论，尚未形成完善的音乐美学体系。因此在这个意义上，充分吸收和转化传统音乐美学思想来建构一种中国化的马克思主义音乐美学理论是完全可行的、有效的方法和路径。以上所举“审声”“审音”“审乐”之理论也仅为传统音乐美学思想中的沧海一粟，更为深入的研究仍有待于学界的共同努力。

³ 方勇译注：《庄子》，中华书局 2010 年版，第 45-46 页。