

20 世 纪 西 方 音 乐 学 名 著 译 丛

于润洋 张 前 主编

MUSIC ALONE: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience

彼得·基维(Peter Kivy) 著 \ 徐红媛 王少明 刘天石 张姝佳 译

纯音乐：音乐体验的哲学思考



院图书馆

湖南文艺出版社

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

MUSIC ALONE: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience

纯音乐：音乐体验的哲学思考

彼得·基维(Peter Kivy) 著
徐红媛 王少明 刘天石 张姝佳 译
徐红媛 王少明 校

纪念保罗·亨利：
哲学家、教师、评论家，
我的第一任哲学导师
彼得·基维

图书在版编目(CIP)数据

纯音乐：音乐体验的哲学思考 / (美) 基维
(Kivy, P.) 著；徐红媛等译. — 长沙：湖南文艺出版社，2010.2
(20世纪西方音乐学名著译丛)
书名原文：Music Alone: Philosophical
Reflections on the Purely Musical Experience
ISBN 978-7-5404-4535-5

I. ① 纯… II. ① 基… ② 徐… III. ① 音乐哲学 IV. ① J60-02

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第034219号

TITLE: Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience

AUTHOR: Peter Kivy

COPYRIGHT OWNER/DATE: Copyright© 1990 by Cornell University

This edition is a translation authorized by the original publisher, Cornell University Press, U.S.A.

Copyright intermediary: Vantage Copyright Agency, P.R. China

原书名：《纯音乐—音乐体验的哲学思考》

作 者：彼得·基维

版权所有/日期：版权所有© 1990年美国科奈尔大学

该书由美国科奈尔大学出版社授权翻译出版

版权代理：中国广西万达版权代理中心

纯音乐：音乐体验的哲学思考

主 编：于润洋 张 前

责任编辑：孙 佳 刘建辉

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段508号 邮编：410014)

网址：<http://www.hnwy.net>

湖南省新华书店经销

湖南长沙富洲印刷厂印刷

*

2010年4月第1版第1次印刷

开本：970×680mm 1/16 印张：11.25

ISBN 978-7-5404-4535-5

定价：28.00元

若有质量问题，请直接与本社出版科联系调换

是什么使得一部音乐作品具有深度？就纯器乐音乐而言，令听众觉得魅力无穷并对其心驰神往的又是什么？在论证这些问题的过程中，彼得·基维一如既往地音乐美学的哲学体系进行着探究（他的这种探究曾经受到高度评价）。他思考着他所认为的最棘手的论题——“无任何附加的音乐；无文本、标题、主题、说明或者情节附加的音乐；换句话说，即纯音乐。”

“〔《纯音乐》(Music Alone)〕以一种启发性的方式探讨了有见地的音乐欣赏与肤浅的音乐欣赏之间的关系，音乐愉悦产生之原因，音乐的表现属性及其动人力量之间的关系，音乐分析的申克学派，还有音乐之理解、意义、深度诸概念的应用。基维对与音乐哲学相关的诸多方面有着非常敏锐的觉察，各种音乐实例信手拈来，论证深入浅出。全文清晰而简练，并且恰如其分地处理了或许是美学中最微妙和最耐人寻味的问题。”

——《时代文学》增刊

“彼得·基维的第四部关于音乐哲学的著作对音乐的感知、认知、理解、情感和欣赏等论题采用了一种扩展的‘交响式’处理手法。……新颖独到、论证严密，且富于战斗性，值得隆重推荐。”

——《选择》

彼得·基维是鲁特格尔大学(Rutgers University)的哲学教授。

导言^①

本书书名依然带有巴洛克或康德式风格。我曾考虑过将它称作《纯音乐批判》(*Critique of Pure Music*)，但经过一番斟酌，打消了这个念头。因为这样一个名字可能会向任何熟悉康德(Kant)之《批判》(*Critiques*)的人传达“先验”这一内涵，我并不想为了证明音乐——所有或部分——有多么“纯粹”而承担如此宏大的任务。

然而，出于某种原因，我似乎对康德念念不忘，于是，最初想到的副标题“在纯音乐限定范围内的音乐(*Music Within the Limits of Music Alone*)”同样是康德式的。这个副标题尽管有些冗长，但在我看来捕捉到了我正准备做的事：我准备将我的音乐美学系列专著继续写下去。前三部著作是关于“音乐与……”之论题——音乐与再现、音乐与表现、音乐与戏剧，但是下一步打算论证最棘手的论题：“无任何附加的音乐；无文本、标题、主题、说明或者情节附加的音乐；换句话说，即纯音乐(*music alone*)。”

几乎没有什么哲学家写过音乐方面的文章，写过纯器乐音乐方面的哲学家就更少了，或者根本就没有。☐个中原因并不难找，在所有美的艺术中，音乐是唯一一门拥有了专业知识和专业词汇才能跟“学者对话”的一门艺术，这是众所周知的。除了音乐家，几乎没什么人拥有这些东西。很自然，音乐的问题一旦吸引了哲学家们和其他“人文主义者”，它们就像歌剧、表现或再现的问题一样，音乐以外因素的介入使得不带着专业的眼光去研究音乐问题变得可以接受，甚至是明智之举。再者，举例来说，这些问题特别需要哲学家来处理，因为它们与哲学家特别关心的问题即语言、意义、认识论、感知、心智、哲学心理学直接相关——所有这些所赋予哲学家的即便不是对以上提及的音乐问题的专有权，至少是该领域特有的优势。

关于纯音乐，在现代只有三位“著名”的哲学家曾经说过一些值得回忆并能让人记得起的话。莱布尼茨(Leibniz)创造了一个令人津津乐道并经常被引用的短语；但是严格说来，它仅是一个短语而已，并且像出自赫拉克利特(Heraclitus)之口的一个片段一样难以理解。另一方面，叔本华(Schopenhauer)也许又所言甚多；因为，他的观点对于我们理解纯音乐的确没有什么帮助。在这三位之中只有康德取得了一些进展，称纯音乐哲学始于他，

是比较稳妥的。这是思想史上的一件奇怪而具有讽刺意味的事情，因为他既缺乏音乐知识又缺乏音乐兴趣，显然不适合这项任务。（叔本华至少会吹长笛。）但是就像康德本人所言，天才自行其是。鉴于这本书的书名，甚至它的大部分内容，我认为应该向德国哥伦斯堡的这位智者表示一些敬意才合适。

就纯音乐而言，再没有比那些专攻此业的音乐史学家、民族学家、理论家、作曲家和表演艺术家之所言更恰当、更权威的言论了，那么一个哲学家又得如何来解释它呢？^[1] 就像我所说过的，当涉及音乐与……的时候，他或她拥有某种资格和某种明显的主题内容。然而，在没有再现、表现、文本、戏剧的情况下，剩下的必然只是属于音乐专业人士的领域。这里并不打算回答这个问题。关于纯音乐，这位哲学家必须得谈论的内容将会在随后几页中展开，那会是他准备作出的唯一的但愿是充分的回答。现在要说的只是，无论是这里还是任何其他领域，哲学家都不是“逻辑检察员”。音乐理论家和音乐学家，纵然他们自己并不涉足哲学研究，也不需要一个哲学家来纠正他们的错误。他们的领域，像所有的重要领域一样，是（或者应该是）自律的。但是哲学家或许能够以某种概括性的方式证明“专业人士们”所做之事如何与音乐感知和欣赏紧密相关。本书中我就涉及了上述一些观点。

本书自然地分成三个部分。前四章是正文前的预备性知识：解释论题并且涉及一些前辈们的研究成果。第五、六、七章包含主要论点，涉及音乐欣赏、音乐理解和它们的（因此被认为有）紧密联系。第八、九章提出了棘手的音乐与情感这一问题，最后一章作为全书的一个总结。

当然，除哲学家以外的那些人已经讨论过音乐欣赏和理解的本质。我希望随着本书的章节展开，读者能够看得出，我探讨音乐的方式非常独特，这种方式足以确保一次单独的解釋——同样足以使我避免被指责为用歪理反驳对方。

第六章的开始部分多半是以我发表于《美学教育期刊》（*Journal of Aesthetic Education*）中的一篇短文为蓝本。第八章是我发表在菲利普·阿尔佩森（Philip Alperson）编的《音乐是什么？——音乐哲学导论》（*What Is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*）中的一篇论文，作了些改动并稍有扩充。第九章曾经刊登在《哲学交流》（*Philosophic Exchange*）中，几乎完全相同。^[2] 能够获得再版的许可，我对拉尔夫·史密斯（Ralph Smith）（《美学教育期刊》的编辑）、黑文出版社（Haven Publications）（《音乐是什么？》的出版商）以及杰克·格利克曼（Jack Glickman）（《哲学交流》

的编辑)致以诚挚的感谢。

在撰写此书和其他一些有关哲学与音乐的书籍中,我都得益于我同专业同事们的热情帮助。唐纳德·卡伦(Donald Callen)通读了整个初稿并给我提出了很多有益的建议。提供同样帮助的还有道格拉斯·登普斯特(Douglas Dempster),他曾给予我很多专业上的指点,不仅有哲学上的,还有音乐上的,因此我欠他一个很特别的人情。另外还有肯德尔·沃尔顿(Kendall Walton),这是他第二次阅读我的手稿:他那批评的眼光一直让我吃惊,也令我深受启发。同时我也很感谢盖伊·西瑟洛(Guy Sircello)对于第九章提出的批评意见,对此我曾经试图(至少是)回避存在的问题,但是,唉,很难一下子回避。

整个初稿由罗杰·海登(Roger Haydon)进行了极为妥当的编辑,他具有罕见的天赋,能够在不改变作者写作风格的前提下对文章加以改进,没有比这更让作者更满意的编辑了。

最后,我想感谢伊恩·米利根(Ian Milligan),他使我想起E. M. 福斯特(E. M. Forster)的《霍华德庄园》(*Howards End*)里的一段话,这段话不仅是这本书的引言,实际上也是它的主题。因此,我希望读者学习那引言而不仅仅是一般的关注它。它不是一个点缀,它是一场争论的开始。蒂比(Tibby)、海伦(Helen)、玛格丽特(Margaret)和蒙特(Munt)夫人都是引路人。

在此,就像在其他地方一样,我非常幸运地得到了很多人的帮助,其中大部分人我不仅把他们看作是这一领域中的同事,也把他们看作是朋友。本书中存在的错误并不是因为他们的失误,或者是因为我不尊重他们的意见——没有比这更尊重了——而是因为我不个人的固执,这是任何好的建议都无法动摇的,不过我认为这对于事业却是至关重要的。

①. 方框内数字为原书的页码数,全书同。

目

录

导 言

第一章 为什么有音乐?	001
第二章 什么音乐?	010
第三章 刺激模式	022
第四章 海伦的方式	031
第五章 玛格丽特的方式,蒂比的方式	049
第六章 仅是音乐,那么如何理解?	066
第七章 表层与深层	087
第八章 音乐何以动人	103
第九章 聆听情感	122
第十章 音乐的深度	144
参考文献	156
索 引	163
译后记	174

① 第一章 为什么有音乐？

在《论语言的起源》(*Essai sur l'origine des langues*) (1764) 这本书中，让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau)记述了一件令 18 世纪的音乐家和发明家们心驰神往的奇事。“我曾经见过，”他写道，“他们声称要用来创作色彩音乐的那件著名的键盘乐器。”^①他认为那并不怎么样，出于其他的一些原因，我也有此同感。

可是，为什么不该有“色彩音乐”，或者更广义地说，“视觉音乐”呢？如果有人回答是“应该有”的话，那么他自然就得出回答：为什么至今都没有呢？

没有视觉音乐，也许是因为我们还从来没有足够的技术去创造它。在卢梭的时代，无论是哪一种笨拙机械，包括蜡烛和灯，都不可能达到古钢琴、管风琴、管弦乐队（虽然用现代的标准来看每一个都那么小）所能制造出的那种——既有纵向又有横向——复杂性。虽然没有办法完全驳倒这种关于技术的看法，不知何故，我们的直觉（或者至少是我的直觉）却指向另一个方向。

②现在，事实上，我们确实有令人印象深刻的一系列令人羡慕的专业设备与技术来制作视觉音乐。自从摄影机和投影仪发明后我们就有了视觉音乐；动画制作技术与录像技术进一步扩大了这种可能性。在 20 世纪，人们走过一段相当长的实验历程，在音乐中使用一连串完全抽象的非具象图案与色彩，简直被描述为“为眼睛而作的音乐”。这其中的某些实验取得了至少是小规模的艺术成就，公平地来讲这是不可否认的。

但是我强调了“小规模”是为了指出，至少从一个普通观众（非乐迷）对这些事物的忍耐力的角度来看，视觉纯音乐还未竭尽其所能。一个没有特别的音乐专业知识而且音乐热情有限的人，估计能够专注地聆听一场大约持续两小时的室内音乐会。而对于视觉音乐，人们却不可能倾注如此长久的注意。为什么？

我敢说唯一的答案——这纯属推测——是进化方面的。当然，卢梭所坚信的尝试创作视觉音乐就是“用眼睛代替耳朵、用耳朵代替眼睛”这一说法可能是正确的。^②但是它们的职能是什么？当然，从自然选择的立场上讲，眼睛的职能是作为最佳的“生存”感官。“灵长类，”斯蒂芬·杰伊·古尔德(Stephen Jay Gould)说，“是视觉动物。”^③的确，从进化生物学家角度看，灵长类是

被如此界说的。因为，此领域的专家告诉我们，“最近的神经生理学和神经解剖学数据显示出，灵长类动物的确至少有一种独有的显示出其特征的明确属性。所有哺乳动物的视网膜投影到眼球底部，但是视野被呈现在灵长类的眼球底部的方式并不同于其他的哺乳动物。”^④ [3] 我们的目的并非旨在为使这一讨论陷入不可避免且不必要的技术细节，视野呈现在灵长类眼球底部的这种特殊方式使其成为生物学和进化意义上的高级器官。

视觉器官的生存作用显然是足够的。正如勒格罗·克拉克 (Le Gros Clark) 所言：“视觉器官是能提供最多信息的有辨别力的感觉器官，因为它提供了一种方式，凭这种方式，物体的位置、形式、材质和颜色能在近处或远处被辨别出，使空间的属性得以精确规定，而其他感觉机制几乎很难达到那样的精确性。”所以，毫不奇怪的是，灵长类，尤其是智人的视觉器官如此明显地具有进化上的优势，因而获得进化上的巨大成功。这些就如克拉克接下来所说的，“所有现代灵长类都有一个特性：脑部视觉中心的精密进化发展……而且……视觉器官的这种不断增加的优势在组织的进化中总体上发挥着重要的作用。”同样不足为奇的是，作为生存器官的灵长类的听觉器官逐渐退化。即便是最天然的解剖学证据都能证实这个观点，克拉克讲得很明白：“高级灵长类的外耳相对小些，似乎经受过退化的变革。根据这种情况，我们大概会认为，这说明与有着灵活的大耳朵的低级哺乳动物相比，其听敏度更低，这种说法在一定程度上是正确的。”^⑤ 虽然克拉克指出，外耳的大小和活动性与听敏度之间的关联并不可靠——一些动物的外耳表面也用作温度调节器，^④ 我认为它作为以下说法的初步证据是充分的：在包括人类在内的现代灵长类中，视觉器官的灵敏度得到提高，（因此）生存作用亦得到增强，所以随之而来的是听觉器官这两方面的职能逐渐衰退。

现在要做的就是完成我的推测：因为我们在求生存的过程中，极其重要的视觉器官逐渐进化，从一定程度上讲，视觉器官是为了“防御性”地看而进化成“直连线的”；也就是说，我们被迫对视觉感受进行“现实的”和“具象的”的解释。这是来保护我们躲避潜在危险的一个（膝反射）本能反应——一个通过各种不同实验为心理学者所熟知的现象，当然在罗夏墨迹 (the Rorschach blots) 演示中被很好地阐明。但如果是这种情况的话，当我们拥有纯音乐的视觉类似物的时候，我们就会理解错位。因为，我们必须像对纯器乐音乐那样，感知“视觉音乐”抽象的、非具象性的、常常是表现性的图案、形式和感觉特

征，而且是作为抽象的和表现性的图案、形式和特征来欣赏。如果我们全部的视觉器官只是适合做相反的事情——对我们所看见的东西进行现实的、具象性的解释——我们在感知和欣赏视觉音乐时会既费力又没有什么成效。我们可能会忍受无解释的视觉态度，但是仅仅是很短的时间——这恰恰是为什么即便是和中等长度的海顿弦乐四重奏作品相比较，视觉音乐都成了短小作品之原因。

那么，视觉音乐家所要做的就是创造能彻底阻止我们产生“看作”倾向的视觉形式，这种说法不甚妥当。因为这种倾向不可能被阻止：进化论已经证实了这一点。看来并没有出现过如此非具象化的形式，使得我们不可能并且没有将其看作这样或那样的事物，迟早是这样。这就是为什么我们能从浮云和墨迹中看出点什么的原因。

但是至少在人类群种中（我所说的是人类的音乐），^[5]耳朵没有发挥着那样的生存作用——再者，作为危险信号的传递工具，它有充足的理由被赋予超越声音的生存优势，所以耳朵远比眼睛能够持续地感知抽象的、无解释的模式。这不是同等程度的关联性解释。我认为那就是为什么没有而且不太可能有一个贝多芬弦乐四重奏或者布鲁克纳的交响乐的视觉类似物。

然而在这里将遭到这样的反对：这个论点虽说不怎样，却能证明太多问题。因为如果在我们的生活中，听觉器官所起的作用比视觉器官的还要小，那么嗅觉、味觉、触觉器官相对于听觉器官就有更低的生存姿态。所以结论仿佛就是：我们应该有比最繁琐乏味的艺人所奏出的用来聆听的平庸的交响乐更为精妙的嗅觉、味觉、“触觉”交响乐。不用说，显然不是这样。

在这里，我们必须引出第二个可变因素。我认为，为了保持对纯音乐的那种纯粹感知的兴趣，我们必须具备的是：生存姿态不仅低到足以无法进行长时间的解释性理解；而且精确、复杂、微妙的感觉器官使其能够吸纳足够复杂和有趣的对象：足够复杂而有趣得足以令我们折服的对象。

可能还有其他的一些观点来反驳触觉、味觉、嗅觉的“音乐”，它们的根据是，观念上的原因使得这些感觉的对象不能作为审美或艺术对象。^⑥从我的角度来讲，我没有发现有人从理论上对那些可能会被描述成触觉、味觉、嗅觉“音乐”的小作品进行反驳。^[6]至于视觉“音乐”，不仅有可能，而且很有前景，尽管它还未成气候。当然，我相信，我们拥有的是听觉的而非触觉、味觉、嗅觉音乐的精妙艺术，这是有实践经验依据的。不过，对于任何像我们这样具有如此的音乐能力的高智慧种群来说，这种情形从实践经验来讲是“必不可少

的”，原因在于光、声音和生存要素的物理属性。它是我们种群进化史的独有的属性，我们的听觉恰好发展到那样复杂、灵敏、精细的水平，在我们的生命中恰好发挥着那样的作用，从而使它能恰到好处地感知事物。

然而，在把视觉器官与听觉器官进行对比时，非常值得注意的是：后者并非完全没有“解释”——即“听成”的倾向。确实，就像我在别处论述的，因为我们有强烈的倾向把音乐听成是“有生命的”，（有时）听成是带有情感的表达，所以我们感知出音乐中的情感属性；有感情地来聆听音乐。^⑦然而，甚至是面对最为抽象或最“不确定的”线条与图案，听觉并不像视觉那样有强烈的倾向进行图像化的解释。这是我的经验，虽然这并非读者（他或她）的经验，我会向他们询问。人们似乎忍不住会从视觉图案中“看事物”。如果这种冲动能得到克制，这只是在短时间内需要竭尽全力。听觉不会给我们增添这样的图像负担；我们不仅仅不会“图像化地”听，而且也很难这样做，因为音乐具象的相对缺乏有力地证明了这一点。^⑧

我认为，视觉器官是最富解释性的感觉器官，因为它的生存地位对于人类而言是第一位的，而且听觉器官在那方面是被闲置而不受约束的（甚至是退化的，进化论者会如此说）。[7] 对于这一主张，可能会有人说我忽略了听觉最重要的语言功能。原因是，如果眼睛倾向于现实地或具象地而不是抽象地解读视觉刺激物，那么耳朵就会倾向于（至少从语言出现以来）把听觉刺激物解释为有意义的言语而不是无意义的噪音。这种反对意见想必还会继续存在。鉴于事实上“视觉音乐”会由于眼睛把视觉刺激解释为世上万物（或它们的再现）的倾向而受到干扰，纯“音乐”（恰当地说是所谓的）会由于耳朵把听觉刺激解释为聆听者的语句的语言倾向而受到干扰。因此眼睛和耳朵解释的“天性”彼此相连，不过，它们易于解释出不同的结果；所以不能援引它们来解释为什么存在音乐却不存在“视觉音乐”，要是进行完全无内容的感知的话，前者要求非解释性的感觉器官。

我认为，对于这个异议的回答一定是，相对于把视觉刺激解释为世上万物而言，使声音具有语言学意义需要更多的信息。在聆听含糊不清的话语时，为了构建明白易懂的信息，我们无疑会补充上许多未听到的声音，也会过滤掉不少噪音；我们所期望的在很大程度上和我们“听到的”有关。这是众所周知的；若非如此，借助言语的交流会不可能。但是并非所有这些加起来就等于是确切的解释。

鉴于刺激物可以被视为可理解的形式,要使眼睛不具备解释能力看来几乎是不可能的。只有完全相同的宽阔领域——例如漆黑之黑色或者一片无垠的蓝天——才可能做到这样。但是只要有可辨的视觉形式,就会有解释,而且那解释似乎是不可避免的。换句话说,人们似乎总能“看作”或“看出”。但若是对声音进行有意义的解释,情况就不是这样了,[8] 因为意义的范围太局限而不容许同样自由的解释。假如短波天电干扰是云的声音比喻的话,那么,毫无疑问,人们无法在短波天电干扰中听到清晰的语言,不过,人们总能在云中看到点什么。

从侧面了解到的眼耳之间的这种对比说明了这样一种有意思的情况:理论家频频试图证明音乐是有意味的而非具象性的。自从纯器乐音乐在西方出现以来,我们曾如此频繁地听过这样的说法:“音乐就是传达。”有人认为贝多芬交响乐是一堆无意义的噪音,如果你也这样认为,那么你会说:‘告诉我它要传达的’——意思当然就是指‘用言语来表述’。但是这种情况存在着一个清楚明白却又无法逃避的事实:贝多芬在那些声音中所要表达的无法用言语来表述。”^⑨所有这些主张基本上就是在表达这样一种强烈的感情或深刻的印象:音乐声音是有意味的。这样的表达伴有一种大家惯常的认识,即音乐声音实际上不是(后者以无法规定它们的意味为标志)因其“非言语的”、“特殊的”或“语言无法精确描述”的意义而被美誉为有深度。

赋予音乐以意义的这种尝试表明,当耳朵被赋予最少的机会时,它具有语言化地解释声音的倾向,我们的这种猜测完全正确。实际上,音乐确实提供了那个机会。因为不像杂乱无章的噪音,甚至井然有序的声音,音乐是准句法的;当然,假如我们拥有像句法那样的东西,我们就拥有语言的其中一个必不可少的属性。这就是为什么音乐如此经常地给人以强烈的印象——它是有意味的。但是从长远的观点看,非语义学的句法必须完全阻止语言上的解释。[9] 虽然从理论上讲,音乐的意义存在,但是从聆听实践上讲,音乐的意义是不存在的。

从侧面了解到的第二种情况能够被表述得简洁明了。如果耳朵没有那种把音乐解释为有意义的人类话语的倾向(因为必须如此),那么从语言学意义上讲会留下什么呢?把意义从话语中抽去,你仍然可能拥有(虽然不是必须拥有)的一样东西就是言语的情感表达。例如,我有时能通过语调辨别有人曾愤怒地

或悲伤地对我说过某事，尽管她或他所说的内容已经随风而逝。我已在其他地方说过而且其他人在我之前也曾论述过，带着感情的音调在音乐中具有同等功能的是，在识别音乐表达什么情感时发挥着最主要的推动作用。因此，耳朵语言化地聆听声音的倾向支持如下观点：音乐的部分表现特征是由于音乐声音与激情的人声的相似性。因为尽管在语义学层面上耳朵语言化地聆听声音的倾向受到干扰，正如我们已经看到的，假如不那么经常需要语法规则的话，在另一个语言学层面上，也就是在情感意义层面上可能不那么容易受到干扰。我们从来不说（从这个词的语义学意义上）说“纯器乐音乐所意味的”，但是在一定的限度内说“它所表现的”这种情况却屡见不鲜，这个证据证实了我们在上述两项观察中的推测。

那么，从这些观察中所得出的结论是：虽然耳朵同眼睛一样的确有着强烈的解释倾向，但它的倾向不是把声音解释为具象现象或自然现象，而是把它们解释为完全是语言学意义中的含义。既然这种倾向很容易受到进行确切语言解释时语义上严格的必要条件的干扰，那么，该倾向并不妨碍人们对抽象的纯音乐声音的欣赏，而是对感知其表现属性起着促进作用。这当然不是说，耳朵也不倾向于以自然主义的方式解释声音，^[10]但是我曾论述过的那种倾向就在视觉器官已经发展到占据支配地位的时候。由于人类和其他灵长类的自然选择而有所减弱，所以假如耳朵倾向于现实的聆听，这种微弱的倾向在面对纯音乐结构时会受到干扰。假如它倾向于语言化的聆听，虽然这种倾向很强烈，但是确切语义解释的严格的必要条件大大地抵消其优势，而且容易在一个句法结构而不是语义结构中既妨碍最后的效果，也妨碍这种尝试本身。不管怎样，这只是我的假设。

那么，这就是我们面临的境况。视觉音乐与（也许只是可能的）味觉、触觉、嗅觉音乐的例子是有限的，听觉音乐（也可以说是真正的音乐）形成一个三明治被夹在这两者中间，在此三明治的顶端是“为眼睛而作的音乐”。当然，视觉器官具有感知复杂与辨别细微的能力，这种能力甚至是听觉器官，当然也是味觉、触觉和嗅觉器官所无法企及的。视觉音乐不像听觉音乐那样有着高度发展的传统，这需要某种解释而不是感官的辨别力不够强。我认为，出于进化上的原因，纯音乐需要一种非解释性感知，不适用于视觉。这个解释有些贸然，不十分肯定，也许只不过是一个奇怪的念头。我认为，我们常常以相当大的心理代价在视觉上保持短暂的纯粹“现象学”感知，因此才会有视觉音乐这样的

次要艺术，当然还有装饰、非具象绘画以及雕塑这些更加稳固的传统。

顺便说一句，这些无对象的绘画、雕塑与设计艺术的模式几乎是确立已久，它们不应该在此被看作为视觉音乐的严格限制所作解释的反例，因为我们对待音乐这一时间艺术的方式与我们对待（比方说）杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的一幅油画的方式截然不同。^[1]海顿（Haydn）晚期弦乐四重奏对我们的时间忍耐力有 15 到 20 分钟这样非常适度的要求，这远远超过一幅非客观的绘画对我们提出的那种时间连续的要求，要是杰克逊·波洛克的绘画无法或者很少获得人们长时间的凝视，那不是因为那幅画不能使我们不对它投以 20 分钟的注意力而海顿的弦乐四重奏则可以，而是因为那音乐需要我们连续 20 分钟的时间来倾听。我们（我）花 3 或 5 分钟盯着画面，移开视线，再回到它，目光集中到一处，再次打断注意力——持续的感知短暂而且被打断。然而，如果我们用这种方法对待音乐作品，我们会完全无法理解它。当然，一个人不能从海顿弦乐四重奏中“移开视线”然后回来发现它还在等着你：音乐事件已经过去了。这会像盯着一个被剪去了破洞的绘画。

回到我们的音乐三明治：底部是触觉、味觉、嗅觉的“各种音乐”。没有出现这样的音乐，不是因为不能“从现象逻辑学上”借助那些适当的感官器官对待它们的对象的纯粹特征，而是因为相对于听觉和视觉器官而言，在音乐声音结构的范围内，它们相当有局限的能力使得它们的那些重要“作品”不可能出现。沿着这些方向完成的任何东西都会受到严格的限制。不过，似乎在我看来，品鉴美酒与美食的确体现出一种将会被描述为“审美的”——而非“音乐的”经验。我认为，处于生存等级（我想大概没有人会把吃的生存价值与品的生存价值弄混）的三种“较低等”的感觉器官确实具有纯音乐所需要的那种非解释性。但是即便是熟练的厨师与酒吧侍者，其分辨力再精细、再复杂，也比不上西方器乐音乐传统之精细与复杂。

但是在这三明治的中间，有奇妙、辉煌的音乐：一个自然选择馈赠的礼物，这个礼物赋予我们的耳朵足够的作用使之成为精细的器官，^[2]却不像眼睛那样摆脱不掉观看的职责。所以我们才有“最美妙的声音”——玛格丽特只能这样感悟音乐——这是我的而非其创造者的赞词。

那么，所有这些都是什么呢？请恕我直言：本书中的论点和哲学立场绝不依靠这些或真实或接近真实的胡乱推测。纯音乐作为既定事实，无论如何出现或如何具有可能，本人论点与立场的起点支持纯音乐的这种存在方式。也许“为

什么有音乐？”这个问题是众多无意义的问题之一，人们无法对那些问题可能的满意回答作出清楚的表述。那么，为什么要表述呢？我作此表述，是想表达我对纯音乐所有现象的一些好奇感；我们究竟为何会有“纯”音乐，既然有，那么我们究竟为何没有为其他感觉情态而作的“音乐”。这些即便是无法解释的难解之谜，对我而言，这种好奇感似乎源自真实的一些东西。色彩管风琴是一种奇迹；巴赫的管风琴赋格曲是人类精神的不朽之作。这就是我感到好奇的源头，如果你愿意，也可以比作形而上学家对某物为什么存在而非不存在这一问题的好奇。也许该问题唯一的答案与对形而上学家的“为什么不是？”一问题所作出的著名的回答一样。

但是，当然，音乐事物为何存在而非不存在，随着这个问题的产生，我的“形而上学”疑问并没有结束。因为音乐事物对我来说美妙而神秘，人们长时间坐着，什么也不做，只是聆听无意义的——是的，无意义的——一串声音。这里发生着什么？这些人正在做什么？对他们来说音乐里有什么？我们确实有纯音乐，正如我理解的那样，至少自16世纪末以来，在西方一直备受关注。我们对其投入和迷恋的本质是什么？我会在后面尽量对这些问题作出回答。^[3]但是我一定要说的是：当我完成此书时，我仍然对整个问题保持好奇感与神秘感。在我看来，我的回答与我将要探讨的《平均律钢琴曲集》(*Well-Tempered Clavier*)或者《升C小调弦乐四重奏》(*C#-Minor String Quartet*)的深度相比，似乎有些肤浅。怎么可能有关于那的一种哲学呢？

①. 彼得·勒休雷(Peter le Huray)和詹姆斯·戴(James Day)(编):《十八世纪和十九世纪早期的音乐与审美》(*Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*) (Cambridge, 1981), 第100页。

②. 同上。

③. 斯蒂芬·杰伊·古尔德(Stephen Jay Gould):《时间之箭，时间之循环：地质时间发现中的神话和隐喻》(*Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*) (Cambridge, Mass., 1987), 第18页。

④. 约翰·奥尔特曼(John Altman):《灵长类大脑进化：方法与概念》(*Primate Brain Evolution: Methods and Concepts*) (New York, 1982)之“通过比较神经生理学和神经解剖学数据的使用重现灵长类

大脑之进化”(Reconstructing the Evolution of the Brain in Primates through the Use of Comparative Neurophysiological and Neuratomical Data), 埃斯特·阿姆斯特朗(Este Armstrong)和迪安·福尔克(Dean Falk)编, 第13页。

- ⑤. 勒格罗·克拉克(W. E. Le Gros Clark):《人类祖先: 灵长类进化导论》(*The Antecedents of Man: An Introduction to the Evolution of the Primates*) (Chicago, 1960), 第266、273、281页。
- ⑥. 例如, 罗杰·斯克鲁顿(Roger Scruton)在他的《建筑美学》(*The Aesthetics of Architecture*) (Princeton, N. J., 1980)中, 提出一个反对“审美的”食物和味觉的论点, 第71—74页。关于对该论点的回应, 参见芭芭拉·萨维多弗(Barbabla Savedoff):《理性与感官愉悦》(*Intellectual and Sensuous Pleasure*), 载于《美学艺术批评杂志》(*Journal of Aesthetics and Criticism* 43) (1985)第43期。
- ⑦. 彼得·基维:《纹饰贝壳: 音乐表现的思考》(*The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*) (Princeton, N. J., 1980), 第57—59页。
- ⑧. 关于音乐再现的局限与可能性, 参见彼得·基维的《声音与相似性: 对音乐再现的思考》(*Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*) (Princeton, N. J., 1984)。
- ⑨. B. H. 哈金(B. H. Haggin)(编):《听众音乐指南》(*The Listener's Musical Companion*) (New York, 1959)第二版, 第4页。