

AN
INTRODUCTION
TO

普通高等教育“九五”国家级重点教材
全国艺术科学“八五”国家社科基金资助课题

现代西方 音乐哲学导论

MODERN
WESTERN

于润洋 著

MUSIC
PHYLOSOPHY

INTRODUCTION
TO
MODERN
WESTERN
MUSIC
PHYLOSOPHY

普通高等教育“九五”国家级重点教材
全国艺术科学“八五”国家社科基金资助课题

**现 代 西 方
音 乐 哲 学 导 论**

于润洋 著

 人民音乐出版社 · 北京

Xiandai Xifang Yinyue zhexue Daolun

图书在版编目(CIP)数据

现代西方音乐哲学导论/于润洋著. —北京:人民音乐出版社,
2012. 12

ISBN 978-7-103-04272-4

I. ①现… II. ①于… III. ①西洋音乐—音乐哲学—研究
IV. ①J60-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 150534 号

责任编辑:徐德

责任校对:张顺军

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 27.5 印张

2012 年 12 月北京第 1 版 2012 年 12 月北京第 1 次印刷

印数:1—2,000 册 定价:98.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591

网上售书电话:(010)58110650 或(010)58110654

如有缺页、倒装等质量问题,请与本社出版部联系调换。电话(010)58110533

目 录

第一章 形式—自律论音乐哲学的确立和演进	1
第一节 19 世纪后半叶形式—自律论的确立	1
一、“形式—自律”概念的提出	1
二、面临的强大论敌和自身的哲学—美学渊源	3
三、形式—自律论的确立	15
第二节 形式—自律论在 20 世纪的演进	41
一、20 世纪西方形式文论背景情况	41
二、形式—自律论在 20 世纪的演进	60
第二章 现象学原理引入音乐哲学的尝试	92
第一节 罗曼·茵加尔顿的现象学音乐哲学观	92
一、哲学思想渊源	93
二、音乐作品与其演奏、感受、乐谱是否是同一的	96
三、音乐作品的本体特性问题	101
四、音乐作品的存在方式问题	113
五、音乐作品的同一性问题	117
第二节 阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念	125
一、作为观念对象的音乐作品	126
二、音乐作品的时间构造	130
三、音乐体验问题	134
第三节 杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题	137
一、艺术作品与审美对象	138
二、审美对象中的感性、意义、表现、形式	143
三、作为审美对象的被感知的音乐作品的本质特性	150
第三章 释义学及其对现代音乐哲学的启示	165

第一节 近代释义学的形成和发展	166
一、释义学正式形成前的情况	166
二、近代释义学的产生——狄尔泰	170
三、历史释义学对当时音乐哲学的影响	176
第二节 现代释义学的兴起及其对音乐哲学的启示	180
一、现代释义学的兴起——伽达默尔	180
二、现代释义学对音乐哲学的启示	193
第四章 语义符号理论向音乐哲学的渗透	202
第一节 戴里克·库克的情感语言理论	202
一、音乐——作为人类情感的语言	203
二、音乐的表情元素和音乐词汇中的基本术语	209
三、作为整体的音乐作品是如何表达情感的	214
第二节 苏珊·朗格的艺术符号理论中涉及的音乐哲学问题	224
一、哲学—美学渊源	225
二、作为情感符号的音乐	230
三、音乐中的“形式”概念,它与内容的关系	234
四、作为“时间幻象”的音乐	237
五、对几个相关的音乐问题的看法	241
第三节 语义符号理论对东欧音乐哲学的影响	251
一、阿达姆·沙夫的语义学理论对音乐哲学研究的意义	251
二、依拉奈克与玛雷舍夫的有关见解	264
第五章 音乐哲学中的心理学倾向	269
第一节 德国的能量论心理学派——库尔特	269
一、哲学渊源和自然科学基础	270
二、库尔特的能量论音乐观	274
第二节 精神分析理论与格式塔心理学向音乐哲学的渗入	
——埃伦茨维希	284
一、埃伦茨维希所依据的理论参照系	285
二、埃伦茨维希理论的主旨	290

三、对音乐艺术的深层心理探索及其走向“完美格式塔”的过程·····	291
第三节 音乐中的情感与意义的心理学阐释——迈尔 ·····	302
一、音乐中情感与意义问题的提出·····	302
二、对音乐的情感反应问题·····	305
三、期待、偏离和意义的生成·····	307
四、格式塔原理的运用·····	315
第六章 社会学视野中的音乐哲学 ·····	323
第一节 社会学派音乐哲学兴起的文化学术背景 ·····	323
第二节 阿多诺《新音乐的哲学》的解读 ·····	327
一、现代音乐的社会本质·····	329
二、现代音乐的精神内涵·····	339
三、现代音乐的形式、技法特征·····	346
四、现代音乐的内在矛盾、历史处境、社会功能和前途·····	360
第七章 音乐哲学中运用马克思主义原理的尝试 ·····	374
第一节 尤里·克列姆辽夫 ·····	375
一、艺术观的哲学基础·····	375
二、音乐的特殊本质·····	379
三、几个基本范畴——音乐音调、音乐逻辑、音乐形象·····	385
第二节 卓菲娅·丽萨 ·····	394
一、50年代——对音乐特殊性问题的探索·····	395
二、60—70年代——对音乐本质认识的深化·····	410
本书参考文献 ·····	430
后记 ·····	433



第一章

形式—自律论音乐哲学的确立和演进



第一节 19世纪后半叶形式—自律论的确立

一、“形式—自律”概念的提出

以形式论为核心的自律论音乐哲学是现代西方音乐哲学领域中一股影响巨大而深远的思潮。这种思潮在西方古代的音乐思想中就已存在某种萌芽,而其确立则是在欧洲近代的19世纪中叶,它的基本理论观念在这时已经形成。然而,在当时,这股思潮在浪漫主义音乐还占据强大优势的情况下,无论在创作还是在理论批评的实践中都没有产生多少实际影响。进入20世纪后,随着西方社会历史文化的转折,它的影响与日俱增。同19世纪就已确立下来的理论观念相比,在20世纪,这股潮流本身就其实质内容而言,并没有多少新的实质性的推进。但是,在新的历史文化条件下,其内涵和表述都经历了自身的演进,本章将对此过程进行概括描述。为了弄清这股思潮的本质和来龙去脉,我们不得不用相当的篇幅对19世纪中叶它的确立过程做一个历史的回顾。

这股音乐思潮的特征是对音乐形式问题的关注。这里,形式问题成为整个音乐美学的核心,它涉及音乐同外在世界现实的关系这样的带有根本性的问题。因此,我们将这种音乐哲学体系称之为“形式—自律论”似更能概括这股思潮的完整内涵。“自律”这个概念是我们从德国的一位音乐学者——费利克斯·卡茨那里

借用来的,这个概念已为西方音乐美学界所普遍使用。

音乐美学中的自律论(autonomie)和他律论(heteronomie)概念,是由德国音乐学家卡茨(Felix Gatzke)于1929年编写出版的《音乐美学的主要流派》一书中第一次使用的。这部著作虽然是自18世纪末康德以来德国音乐美学史资料的汇编,但是从该书的长篇导言以及史料的选择、编排、归类上,都鲜明地体现出作者对这段历史时期德国音乐美学的历史发展所持的观点。卡茨从康德哲学中借用了他律、自律的概念,并运用到音乐美学研究中来,作为划分音乐美学流派的理论基准。

根据卡茨的意见,自18世纪末康德以来德国音乐美学可以划分为两个相互对立的流派,即他律美学和自律美学。这两个流派的根本分歧在于:

他律美学(heteronomie-aesthetik)认为,制约着音乐的法则和规律是来自音乐之外的,也就是说,音乐是受某种外在规律决定的。从这个意义上说,音乐是他律的。“他律”这个术语,在康德哲学中正是用来概括康德本人所否认的人类意识是由外界原因所决定这一命题时所使用的。)这是因为音乐本身体现着某种外在音乐于音乐的客观实在,即是说,音乐总是标志着纯粹音响现象之外的某种东西。这种东西主要是人类情感,这就是音乐的内容。正是这种内容的性质决定着音乐作品的结构、整体发展,决定着音乐的形式,所以,也可以将这种他律美学称之为“内容美学”(inhalts-aesthetik)。

同他律美学相反,自律美学(autonomie-aesthetik)则认为,制约着音乐的法则和规律不是来自音乐之外,而是在音乐自身当中;音乐的本质只能在音响结构自身中去理解,只能从音乐的自身去把握音乐。音乐是一种完全不取决、不依赖于音乐之外的现象的艺术。它的内容不是外来的,不是独立存在于音乐之外的什么东西。它既不是情感,也不是某种语言、映象、比喻、象征、符号。音乐的内容只能是音乐自身。音乐除了它自身之外什么也不表达,什么也不意味。因此,音乐完全是自律的。自律美学否认音乐中内容与形式的二元性,认为这二者是同一的,音响结构就是一切。^①

卡茨对康德以来德国音乐美学发展潮流的这种划分,以及对音乐美学史的系

^① 卡茨:《音乐美学的主要流派》,德国费狄南·恩科出版社,1929年,第11页及该书导言。

统化研究是有贡献的。他摆脱了过去音乐美学史按历史顺序平铺直叙、不得要领的叙述方式,抓住了不同观点之间的重要分歧,在纷繁的各种学说之间的矛盾中缕出一条比较清晰的线索。我们认为,卡茨对康德以来德国音乐美学发展潮流的这种划分,对现代西方音乐哲学流派的考察来说,已经过于简单,不能涵盖 20 世纪以来西方音乐哲学的复杂面貌,但是,对某一特定流派的界定,“自律”这个概念还是可取的。这也正是我们使用了“形式—自律”这个概念来概括本章所要论述的这个音乐哲学流派的原因。

需要指出的是,虽然我们承认卡茨对自康德至 20 世纪初音乐哲学的自律、他律划分有一定的合理性和价值,而且借用了“自律”这个概念来概括本章所要讨论的流派,但是,不能不看到卡茨在具体进行划分和归纳时却有不少值得商榷之处。他往往抓住个别的人物和论点作片面的理解,从而造成划分和归类上的错误。例如他将舒曼归入自律论,而将康德归入他律论就是一个明显的例子。出现这种情况的原因,也许是因为卡茨本人作为一位音乐美学上的自律论者,难免带着理论立场上的倾向性而对史料未能做到冷静客观的分析所造成的。

还应指出的是,通常依照哲学家们如何回答思维对存在的关系而将他们划分为两大阵营——唯心主义和唯物主义,同时认为它们之间的斗争贯穿在两千多年来的西方哲学思想发展的全过程中。但是,在西方音乐哲学思想的发展中,我们却很难简单地缕出一条唯心主义与唯物主义明显对立的线索。许多杰出的唯物论者常常很难坚持用唯物主义的立场来考察音乐这门艺术而得出相应的结论;而一些唯心论者在论述音乐艺术的本质时,我们却又很难简单地用唯心主义来概括他们的见解。联系到自律、他律的划分,也同样存在着这种复杂的情况。我们不能简单地将他律论与自律论的对立完全看成是音乐美学思想中唯物主义与唯心主义的对立,尽管表面上看起来似乎存在着这种对立的某些因素。这是我们在本章中使用“自律”这个概念时需要事先予以说明的。

二、面临的强大论敌和自身的哲学—美学渊源

形式—自律论出现于 19 世纪中叶,当时正值浪漫主义音乐发展到顶峰,也正是卡茨所谓的他律论音乐观鼎盛的时期,形式—自律论面临着一个这样强大的论敌。这里需要对这种以情感论为核心的他律论,也就是卡茨所谓的音乐中的“情

感美学”做一个概略的描述,以揭示形式—自律论产生的对立背景。

在西方音乐思想的历史发展进程中,将情感视为音乐的中心内容的这种音乐观由来已久,有其深远的历史渊源。

古希腊时期的音乐思想中占主导地位的是音乐的模仿论。在这方面做出重要贡献的亚里士多德(Aristotele,公元前384—前322)将音乐同人的感情生活联系起来,指出:“节奏和乐调是依照最接近现实的模仿,能反映出愤怒和温和、勇敢和节制,以及一切相互对立的品质和其他性情。”^①这种音乐模仿论,就其承认音乐内容来源于音乐之外的事物这一点而言,可以说是他律论美学最早的雏形,为19世纪西方音乐美学中的“情感论”开辟了最初的道路。

欧洲进入中世纪封建社会以后,宗教神学的世界观占据了绝对统治地位,成了思想、文化、学术领域的精神主宰。经院哲学的思想家们的音乐观承认音乐中包含着音乐之外的非音乐的内容。用后来的话来说,音乐是他律的。但是这内容既不是现实的客观存在,也不是柏拉图所说的“理念世界”,而是与彼岸世界的上帝相联系。上帝是音乐美的最终根源。对于像奥古斯丁(Aurelius Augustin, 354—430)和托马斯(Aquinas Thomas, 1226—1274)这样的经院神学家们来说,音乐的美不过是上帝在音乐这个对象打下的烙印,是上帝自身性质的体现。人们可以通过音乐的美来观照上帝的美。音乐中表现的情感正是对上帝信仰的虔诚,对现世罪恶的鄙视和对彼岸世界的憧憬之情。

中世纪末期的文艺复兴运动使音乐思想发生了一次深刻的变革。新兴市民阶级的思想代表——人文主义者在意识形态领域展开的对封建思想体系的批判中,用人性、现世生活、追求人生乐趣来取代神、彼岸世界和禁欲主义。用人文主义思想武装起来的音乐学者们把古希腊的模仿论作为自己音乐观的出发点,同时赋予这种学术以新的时代内容。当时的音乐学者们虽然还不能完全摆脱宗教神学世界观的束缚,但在他们的音乐观中已开始把人的情感提到重要地位,声称音乐是“热情的心灵的表现”,认为音乐能像语言一样表达人的情感。他们也强调形式的因素,展开对音乐技术手段的研究,但却很少将音乐中的形式和内容对立起来,二者是统一的。这一切都为后来的情感美学的最终形成扫清了道路。

^① 北京大学美学教研室编选:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆,1962年,第106页。

17 世纪后半叶和整个 18 世纪,具有明显他律论倾向的情感美学最终形成,并占据主导地位。它是文艺复兴时期人文主义音乐观的自然发展和在新的历史条件下的进一步深化。在法国,百科全书派的著名启蒙学者卢梭(Jean Jacques Rousseau,1712—1778)在论述旋律时指出:“是什么使音乐成了模仿的艺术呢?是旋律。旋律模仿人声的变化,表现出怨诉,表现出痛苦和喜悦的呼声,表现出威吓和叹惜,一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。”^①当时活动于巴黎乐坛的德国作曲家格鲁克(Christoph Willibald Gluck,1714—1787)正是卢梭的音乐观念在创作中的实践者。在德国,音乐思想家们则更多地把音乐直接表现人类情感这个命题作为理解音乐本质的出发点。人们常常把这个流行于 18 世纪中叶的德国音乐美学理论称之为 affektlehre,也即情感论。当时的马泰松(Johann Mattheson,1681—1764)、玛尔布格(Marburg,1718—1795)、苏尔策(Johann Georg Sulzer,1720—1779)等人都是把音乐看作是描写“各种心灵波动”、“各种心底意向”,具有表达“人类各种激情”的艺术。巴洛克时期德国最伟大的音乐家塞巴斯蒂安·巴赫的音乐正是在这种音乐观的氛围中创造的。18 世纪后半叶及向 19 世纪过渡的这段历史时期,在欧洲强大的启蒙运动强调人类社会理性标准的影响下,音乐中的情感美学又增添了新的理性内涵。在以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的维也纳古典乐派的音乐中,情感和理性之间达到了高度的平衡,而真挚情感的表现仍然是他们音乐的灵魂。贝多芬在强调“应该要求人们用理性来倾听我们”的同时,他坚信“每一种艺术都是鉴别真诚情感的过程”。

19 世纪欧洲音乐进入浪漫主义时期,“音乐是一种表情艺术”作为一种音乐哲学观念,已成为这个时期作曲家和音乐学家们的普遍共识。他们崇尚情感,把情感视为音乐艺术的真实内容。我们从舒曼、柏辽兹的音乐创作和评论实践中可以清楚地看到这种倾向。从历史发展的观点看,浪漫主义的这种音乐观是 19 世纪德国的情感论在新的历史条件下的发展和深化。19 世纪上半叶西欧资产阶级社会艺术知识分子的阶级意识更加成熟。他们高度肯定自身,包括自身情感的价值,强烈要求最后冲破封建社会思想残余的束缚,发展个性,解放个性。音乐成为

^① 卢梭:《试论语言的起源》,转引自《卢梭论旋律与和声》,见《音乐论丛》(第一辑),音乐出版社,1962 年,第 76—78 页。

这种精神趋向得到最广阔、最自由的发展领域。

对浪漫主义的他律论音乐哲学产生深刻影响的是德国哲学家黑格尔的音乐观。黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)本人并不太同情当时德国的早期浪漫主义音乐,但是于1817年整理发表的他的美学讲座的讲稿《美学》却实际上为浪漫主义的他律美学从哲学美学上提供了根据。黑格尔是个客观唯心主义者,他的音乐观不过是他的哲学体系的一个组成部分。音乐作为一门艺术,它的内容不过是在特定发展阶段的理念(或称绝对精神)以感性方式的显现。在这个大前提下,他强调音乐的内容是情感的表现,只有情感才是音乐所要据为已有的领域:“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感,灵魂中的一切深浅不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈,一切深浅不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等,乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”^①当然,黑格尔对情感有自己的理解,它是一种抽象的自我意识,是一种所谓“完全无对象性的内心生活”。黑格尔的哲学美学体系决定了他在艺术作品的内容和形式这个问题上是个二元论者。一部艺术作品,作为美的体现者,它既然是理念的一种感性显现,就自然存在一个内容和形式的问题。对于黑格尔来说,形式是内容的外在显现,是由内容决定的;这内容是某种客观地独立存在于艺术作品之外的理念,没有这内容,形式就失去了其自身存在的前提。黑格尔是这样表述的:遇到一件艺术作品,我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西,然后再追究它的意蕴和内容。前一个因素,即外在因素,对于我们之所以有价值,并非由于它所直接呈现的。我们假定它里面还有一种内在的东西,即一种意蕴,一种灌注生气于外在形状的意蕴。那外在形状的用处就在于引导到这意蕴。而另一方面,黑格尔又指出,艺术作品的内容如果没有感性形式将其外化,这内容就无从谈起——要是把它(按指艺术创造活动)所含的意蕴呈现给意识,却非取感性形式不可。所以这种活动具有心灵性的内容(意蕴),但是却把这种内容放在感性的形式里,才可以被人认识。因此,黑格尔一方面指出“一定的内容就决定它的适合的形式”,而艺术作品的“形式的缺陷总是起于内容的缺陷”;但另一方面又同时指出,在艺术作品中,心灵内容和感性形式之间又必须统一起来:“只有内容与

^① 黑格尔:《美学》(第三卷,上册),朱光潜译,商务印书馆,1979年,第345页。

形式都表明是彻底统一的,才是真正的艺术品”。^①一旦声音形式不具备这种内心情感生活的内容时,“音乐就变成空洞无意义的,缺乏一切艺术所必有的基本要素,即精神的内容及其表现,因而就不能算是真正的艺术。只有在用恰当的方式,把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时,音乐才能把自己提升为真正的艺术……”^②

黑格尔关于音乐的情感内容与形式的关系的思想,直接影响了形式—自律论的论敌李斯特(Franz Liszt, 1811—1886)。可以说,李斯特的音乐批评的理论支柱正是来自黑格尔的美学。李斯特在 40—50 年代间撰写了一系列音乐评论文章,内容涉及从舒曼、肖邦到柏辽兹等整整一代作曲家的创作,其中曾多次阐述对这个问题的看法。他极端强调音乐中的情感内容,甚至将它置于思想、理智之上。李斯特在他的几乎与汉斯利克的《论音乐的美》同时发表的论文《柏辽兹与〈哈罗德交响曲〉》(写于 1850 年前后)中指出:情感在音乐中独立存在,放射光芒,既不凭借“比喻”的外壳,也不依靠情节和思想的媒介。他认为:“只有在音乐里,由于那自由自在的、充满着温暖力量的感情激流,使我们从 thought(思想)的魔鬼势力下解脱出来,使我们的发皱的额头从思想的重负下得到暂时的解脱。只有音乐中所表现的情感能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来。”^③李斯特甚至认为,音乐无时不在表现情感,甚至音乐本身简直就是情感的“化身”(inkarnation)了。就在同一篇论文中,李斯特明确地把音乐的形式看成是情感内容的“容器”,强调了音乐中形式的存在和价值都是始源于情感内容的表现:“形式具有丰富的情感内容。只有在这个‘容器’充满了情感内容时,它对于艺术家来说才是有意义的;……只有把形式当作表达的手段,当作语言,使形式符合于思想要求的人,才能有能力和丰富形式,赋予形式以更大的灵活性。”^④李斯特在另一篇评论舒曼音乐创作的文章中,又进一步阐述了这一思想:“艺术中的形式是放置无形内容的容器,是思想的外壳、灵魂的躯体,因此形式应当细加琢磨、适应它所包含的内容,

① 黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,商务印书馆,1981年,第279页。

② 黑格尔:《美学》(第三卷,上册),朱光潜译,商务印书馆,1979年,第344页。

③ 李斯特:《柏辽兹与〈哈罗德交响曲〉》,见《李斯特论柏辽兹与舒曼》,张洪岛等译,音乐出版社,1962年,第77—78页。

④ 同上书,第42—46页。

内容应当透过它使大家都能看得清楚。每一种形式上的缺点都像晶莹的容器被蒙上一层浑浊的蒸汽一样,妨碍思想的照耀和发光,使思想暧昧不明。”^①李斯特对音乐创作中之强调形式而忽略内容的倾向提出的批评是颇为尖刻的:“没有情感内容的形式只能满足我们的感觉,只不过是手艺匠的制品。为形式而创造形式是工业的事,而不是艺术的事。谁如果这样做的话,即使他自称艺术家,也仍然是干手艺的行当。创造表现思想感情的形式和为这个目的来运用它,这就是从事艺术。”^②

李斯特阐述这些论点时,正值欧洲大陆浪漫主义音乐经过一代人,甚至两代人的创作实践,在李斯特本人以及瓦格纳等人的创作中达到它最辉煌的,同时也是它最后的阶段。事实上,李斯特的这种音乐哲学观代表了几代浪漫主义音乐家对音乐中的内容形式问题,乃至对整个音乐艺术本质的理解。

这便是形式—自律论在它产生时所面临的强大论敌,也正是汉斯利克于1854年发表他的《论音乐的美》一书时在音乐哲学领域所面临的状况。

形式—自律论的音乐哲学观正是在这种情势下产生的。

下面让我们来看看形式—自律论得以产生之哲学—美学的渊源在哪里。

早在古希腊时期的音乐思想中,就已经孕育着后来的形式—自律论美学的某种种子。毕达哥拉斯(Pythagoras,公元前588—前500)把“数”当作音乐的本源,认为音乐的基本法则是“数”的关系;提出音乐的美与和谐只能到“数”的关系去找寻。^③ 在我们看来,“数”只是音乐的一种偏重于形式方面的属性,而毕达哥拉斯却将它绝对化,并视为音乐美的根源。柏拉图(Platon,公元前429—前347)虽然是模仿论的提倡者,但是在论述美时,也常常从纯形式因素着眼,认为形式美按其本质来说是绝对的。在他看来,音乐的美正在于音调在形式上的所谓“单整性”。

在西方,封建社会建立时自身的文化根底很浅,不得不吸收古希腊文化中的某些为自己可用的东西。奥古斯丁与托马斯一方面强调一切文化的神学性质,强调音乐的美是上帝的绝对美的体现,但另一方面又强调事物(包括艺术、音乐)的美在于形式。当然这种形式方面的因素又总是同神结合起来,整一、和谐、秩序都

^{①②} 李斯特:《罗伯特·舒曼》,见《李斯特论柏辽兹与舒曼》,张洪岛等译,音乐出版社,1962年,第130—131页。

^③ 罗塞夫:《古代音乐美学》,莫斯科国家音乐出版社,1960年,第16—32页。

是上帝自身属性的表现。但这毕竟也说明,古希腊时期强调从形式方面探索事物(包括音乐)的美,这种思想源流即使在经院哲学占绝对统治地位的中世纪也没有完全中断。

即使在情感论盛行的18世纪上半叶的德国,离开音乐的情感内容而从形式角度探讨音乐本质的倾向也并没有完全终止。德国著名学者莱布尼兹(Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1646—1716)就是一个例子。他把数学看作是音乐的基础,把数的关系同音乐的本质、音乐的内容联系起来,把音乐称作是“心灵的数学练习”。这种思想的渊源虽然可以追溯到古希腊的毕达哥拉斯,然而它是在完全新的自然哲学的背景下提出来的,对后来从纯形式出发的音乐哲学观不是没有影响的。

19世纪后半叶以汉斯利克为代表的形式—自律论之哲学—美学的直接渊源是康德的美学。

18世纪末,西方美学思想的发展终于进入一个对后来产生深远影响的新阶段,这就是康德的美学。康德(Immanuel Kant, 1724—1804)的《判断力批判》发表于1790年。对西方音乐哲学的发展来说,它的重要性在于:它第一次为音乐美学中的形式—自律论从哲学—美学方面提供了重要的理论根据。

生活在哲学书斋中的康德并不太熟悉音乐艺术,而且也比较脱离当时的音乐生活实践。他涉及音乐本质的观念基本上是他的哲学—美学体系的思辨推演。

康德的哲学思考所面临的现实是西方两大哲学派别的对峙,即以德国莱布尼兹为一方的理性主义派,和以英国洛克(John Locke, 1632—1704)和休谟(David Hume, 1711—1776)为一方的经验主义派。前者强调的是超感性的理性世界,认为客观世界和人类知识的基础是人的先验理性;而后者则只承认感性世界,认为人类的一切知识都只能以感性经验为基础。面对两大派别的冲突,康德似乎站在折中的立场,企图以主观唯心主义为基点来调和这两者之间的矛盾。他一方面认为经验和知识来源于物质世界,承认本体,也即物自体的存在;但他同时又认为要使知识成为可能,就应该假定人的意识中本来就具有一系列先验范畴,知识所能达到的只是现象,而不是本体,本体则是不可知的。康德哲学的对象不是客观存在的现实世界,而是面对这个世界的人的主观意识。他把人的意识分为三个方面,即知、情、意。他的《纯理性批判》研究知的功能,探讨人类知识何以成为可能,

也即一般哲学。他的《实践理性批判》研究意志的功能,探讨人类道德行为的最高原则,也即一般伦理学。而他的《判断力批判》则研究情感的功能,探讨人类在怎样一种条件下感知事物的美和完善,也即美学。《判断力批判》填补了《纯理性批判》与《实践理性批判》之间的鸿沟,使情成为知与意之间的桥梁。这样,这三大批判便构成了康德哲学的一套完整体系。这个体系的一个重要特征是,它是通过形式逻辑的方法,主要是从形式方面,而不是从内容方面去考察人的知、情、意这三个方面的功能的。他试图在知、情、意三个方面最终实现理性主义与经验主义的调和,达到既是先验的又是综合的所谓“先验综合”。

《判断力批判》是这三部批判著作中最后写成的。这部著作的前半部分阐述的全部是美学问题,它的几个基本命题正是我们将要在下面做简要叙述的,它对我们透彻了解音乐哲学中形式—自律论的理论渊源是非常必要的。

这部著作中论及美学的几个主要命题可以简要归纳如下:

1. 审美判断不涉及概念以及利害计较之类的欲望。审美判断不是逻辑的、理智的判断,而是一种感性的、情感性的判断。从这种判断中得到的不是某种概念性的知识,而是一种感觉。在审美判断中,主体产生的快感又不同于一般的快感。一般的快感是一种欲望的满足,它必定涉及利害计较,这时主体关心的是对象的存在,而不是它的形式。审美判断中的快感则是一种美感,它不涉及利害计较,不是对欲念的满足。康德是这样表述他的上述观念的:“在对象中见到美,就无需对它有什么概念。花卉、自由的图案画,以及没有目的地交织在一起的线条(即所谓的‘叶状花纹’)都没有意义,不依存于明确的概念,但仍产生快感。”^①“一个审美判断只要掺杂了丝毫的利害计较,就会是很偏私的,而不是单纯的审美判断。人们必须对于对象的存在持冷淡的态度,才能在审美趣味中做裁判人。”^②“审美趣味是一种不凭任何利害计较而单凭快感或不快感来对一个对象或一种形象显现方式进行判断的能力。这样一种快感的对象就是美的。”^③

2. 排除了概念、利害计较的审美判断所关注的不是对象的内容意义,而是它的形式,正是这形式引起主体的快感。康德说:“在绘画、雕刻和一切造型艺术里,

① 朱光潜:《西方美学史》(下卷),人民文学出版社,1964年,第12页。

②③ 同上书,第13页。

在建筑和庭园艺术里,就他们是美的艺术来说,本质的东西是图案设计,只有它才不是单纯地满足感官,而是通过它的形式来使人愉快,所以只有它才是审美趣味的最基本的根源。”^①

为什么这形式会引起主体的快感?康德的解释是:正是对象的形式才能与人的想象力和理解力相适应,从而使这想象力与理解力能自由地活动,并形成相互间的和谐合作。康德也称想象力和理解力为人的认识功能,前者指的是对事物的形式或形象的把握能力,后者指的是分析、综合等逻辑抽象的思维能力。主体对对象的形式观照,引起这二者和谐的自由活动,从而使主体在审美判断中感受到一种愉悦的心境,形成审美的快感,也就是美感。因此也可以说,这美感正是主体的内在的想象力与理解力与外在对象的形式之间产生一种内外契合时所体验到的那种精神愉悦。康德将这种契合称之为“主观的符合目的性”。这便引出了康德的“美没有明确的目的性,却又符合目的性”这样一个著名的二律背反的美学命题:“美是一个对象的符合目的性的形式,但感觉到这形式美时并不凭对某一目的的表现”(即主体意识不到一个明确的目的。——引者注)^②。

从上面这个命题出发,康德又引出另一个著名的美学命题,即“纯粹美”与“依存美”的划分。在他看来,只有不涉及概念和利害计较,无目的而又符合目的性的这种纯粹形式的美,才是“纯粹的美”(也即“自由美”),这样的审美判断才是纯粹的。而那些涉及概念、利害计较和目的的、具有内容意义的美,则只能称作“依存的美”,这样的审美判断则是不纯粹的:“有两种美:自由的美和只是依存的美,前者不以对象究竟是什么的概念为前提,后者却要以这种概念以及相应的对象的完善为前提;前者是事物本身固有的美,后者却依存于一个概念(有条件的美),就属于受某一特殊目的概念制约的那些对象。”^③

根据这个标准,诗歌和文学,以及一切涉及具体内容意义的戏剧、绘画、音乐自然不能算是纯粹的美,而只能归入依存的美。那么,在康德看来,什么才能归入纯粹的美呢?“希腊风格的描绘、框缘或壁纸上的簇叶饰等等本身并无意义,它们并不表示什么,不是在一定的概念下的客体,而是自由的美。人们也可以把音乐

① 朱光潜:《西方美学史》(下卷),人民文学出版社,1964年,第18页。

② 同上书,第20页。

③ 同上书,第17—18页。