



郑而慷◎著

音乐演绎的忠实性 与创造性研究

YINYUE YANYI DE ZHONGSHIXING YU CHUANGZAOXING YANJIU

APCTIME
时代出版

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

江苏省高校优势学科建设工程资助项目 (PADA)
南京艺术学院学术著作出版基金资助

音乐演绎的 忠实性与创造性研究

YINYUE YANYI DE ZHONGSHIXING YU CHUANGZAOXING YANJIU

郑而慷◎著



ARCTIME

时代出版传媒股份有限公司

时代出版

安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐演绎的忠实性与创造性研究/郑而慷著. —合肥:安徽文艺出版社,2011.12

ISBN 978-7-5396-4050-1

I. ①音… II. ①郑… III. ①音乐作品—演绎—研究
IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 017319 号

出 版 人:朱寒冬

责任编辑:洪少华

装帧设计:许含章

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 [www. press-mart. com](http://www.press-mart.com)

安徽文艺出版社 www. awpub. com

地 址:合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 3533889

印 制:安徽星火印刷公司 (0551)5146875

开本:710×1010 1/16 印张:13.25 字数:260 千字

版次:2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷

定价:35.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究



序

郑而慷是我院青年小提琴教师。他的博士论文在某种意义上是一次现象学还原的操作演练。对于今天音乐界的学者们对现象学日渐增长的热情,这个序文,就权当是参与议论的发言吧!

§ 为什么要学现象学?

现象学是 20 世纪西方哲学的开端,影响及于整个 20 世纪的西方哲学,我们不能安于对当代西方哲学的无知。现象学一直在发展,表明了一种敢于在寻找自己前进中错误的理论勇气。现象学与马克思主义的关系也正成为西方学者热心讨论的课题^①。在哲学的目光转向——“从物的世界转向人的世界”,“从朝向客体转而朝向主体”上看,西方当代哲学与马克思主义确有“殊途同归”的迹象。

§ 什么是现象学?

1945 年,梅洛·庞蒂在《知觉现象学》前言中回答说:“这问题离解决还远呢。”^②半个世纪过去了,同是现象学派的学者们仍在各说各的。在我看来,现象学就是一种哲学。梅洛·庞蒂在《知觉现象学》中就把黑格尔、克尔凯戈尔、马克思、尼采和弗洛伊德都列入了现象学学者的名单。现象学在探索本质的目的上与一般哲学是一致的。区别于其他哲学之处在于探索到了现象学还原的方法,这种方法是传统哲学的合理发展,并且现象学使之更为清晰、完整和系统化了。

① 胡塞尔,《欧洲科学的危机与超验现象学》,译者的话,张庆熊,译,上海:上海译文出版社,2005:20

② 倪梁康,《面对实事本身》,北京:东方出版社,2000:710。



§ 现象与本质是什么关系？

有人问，现象学认为“现象即本质”，如果真的现象即本质，了解现象，也就了解本质，岂不取消了哲学研究的任务？

黑格尔和胡塞尔都曾表达了两个方面的意思：“现象就是本质”，“现象不是本质”。并不能只单纯地判定“现象就是本质”，因为在现象之中，真象与假象同在。真象就是与本质同一之象，假象就是与本质不同一之象。值得注意的是，尽管如此，假象也是由本质来决定的，“必须伪装”就是由间牒的本质所决定的。

“现象就是本质”说的是，本质不在别处，本质就在现象之中。要寻找本质，只能到现象之中去寻找。现象之中的真象就是本质之象。真象当然也是现象，在这个意义上说，现象就是本质。

“现象不是本质”说的是，尽管现象之中承载着本质，但是本质却是现象之中那隐而不露的东西，假象会遮蔽真象。如果缺乏哲学思维，人们就会对本质视而不见，误把假象当做真象。在通常情况下，人们一般都习惯于说，现象不是本质，二者必须区别开来。了解现象并不等于就了解本质。现象学还原的方法就是透过现象揭示本质（海德格尔称之为“去蔽”）。而且，去蔽与遮蔽同在，去蔽只是使我们前进了一步，我们却并未穷尽真理。如果我们认为这些“澄明”已经足够解决问题，那么就会陷入片面性，进而我们的收获就会转化为我们继续前进的障碍。

阿道夫·莱纳赫在《什么是现象学》中说，“我们看到这个世界，但是又看不到这个世界”^①。说的就是真象与假象同在的意思。哲学的任务就是去除假象，揭示真象。只有揭示了真象，我们才能找到本质、本体或存在。这也就是“Ontology”这个词的词头 onto 的几重含义。“Ontology”这个词有人译为“本体论”，有人译为“存在论”。两种译法都是对的。

① 倪梁康：《面对实事本身》，北京：东方出版社，2000：267



海德格尔说的“存在”就相当于胡塞尔说的“本质”，海德格尔说的“存在物”或“存在者”就相当于胡塞尔说的“现象”。如果我没有理解错的话，按黑格尔在《精神现象学》中对这两种说法的分析，本质与现象是静态的说法，它不计时空变化，只做静态区分。存在与存在物（存在者）是动态的说法，因为存在是一个否定之否定的动态过程。

§ 什么是现象学还原？

如果可以用一句话来概括，那就是：“透过对现象流的分析性综合，直观本质”。不过，这需要解释。

直观的对象当然是表象即现象，怎么能直观本质呢？我们的理解是：现象是既掩盖本质，又承载本质的东西。因为其中既有真象，又有假象。从直观中，人们得到的，确实仅仅是现象、经验、表象。经过理性的分析，人们将超越感性认识，去除假象，深入本质，同时仍保持着与直观的密切协同配合。现象学要求理性分析与直观结合，这是对的。阿恩海姆在《视觉思维》中就论述过，感性与理性本来就始终没有分离，而是呈现为相互渗透的关系，只不过人们自己没有意识到这一点。

现象是一条赫拉克利特河流，是不可重复的，是由一系列不同现象的环节构成的动态的链条。每一个环节都是对前一环节的扬弃，而“扬弃是否定并且同时又是保存”^①，这一系列不同的环节恰恰构成同一个有机统一体。孤立地看每一个环节，它是静止的。完整地看整个链条，它总是处于变化之中，它既是原来的它，又不再是原来的它。这就是我们研究工作的难点所在。

我们对现象学还原方法的理解是：第一步，现象还原，还原到个别现象即我个人的直接经验的现象上去。对每一个环节都要进行如其本来面目的研究，弄清楚它与其他东西的区别。从这里得到对这一系列环节的认识。但是，个别现象不具有普遍的意义，还不能满足要求，还要进行

^① 黑格尔：《精神现象学》，商务版，88。



第二步即本质还原,还原到一般现象,即人们的或人类的经验中去,可是真正存在的只有具体的个别现象,而“一般现象”只是个抽象名词,到哪里去找一般现象呢?实际上,能够寻找的,也确实是人们所找的,就是在那一系列不同一现象之中抽象出来的“同一性”,就是那使不同现象甚至完全相反的现象发生的同一根据或同一原因。如果我们能找到这一系列不同环节之间的“同一性”,那么就能找到该事物的本质。就如有些人今天“极左”,明天“极右”,两种表现,是同一本质决定的一样。如果我们找到了使相反的现象发生的同一根据,那么就找到了揭示本质的一把钥匙,可以使我们拨开迷雾,豁然开朗,掌握了能够把整个现象流串联成一个有机整体的合理逻辑根据。这样,在我们面前的就不再是互相毫无关联现象之间的跳跃和堆砌,就能获得对于对象的理性认识。就如“莲华三喻”中所说的莲藕、莲花、莲蓬一样。尽管它们形态各异,它们之间的“不同”却正是“同一”生命有序运动的必然表现。

将分析与综合合在一起,就是胡塞尔说的“分析性综合”,经过分析性综合,我们就能去除假象,揭示真象。

这种从静态的环节分析到动态的链条分析的“分析性综合”,是胡塞尔的理论成果。在我看来,这正是胡塞尔在总结前人经验的基础上继续前进的结果。至少我们也能从黑格尔和马克思的哲学中,看到类似的分析。马克思在分析剩余价值规律时,就是逐个环节进行具体分析,并且将各个环节整合成一个链条。当他指出下列一点的时候,“资本家必须在商场上找到一种商品,这种商品的使用价值本身就是创造价值,并且他幸运地找到了这种商品,这种商品就是劳动力”。只是在这个时候,马克思才指出了在那些不同现象之中隐蔽着的同一性,揭示了剩余价值产生的真正秘密和雇佣劳动的本质,找到了商品价值发生变化的真实逻辑依据。当然,现象学还原作为哲学方法论的研究成果,毫无疑问属于现象学的成就。

§ 现象学如何运用于美学研究?

在《中国大百科全书·哲学卷》中,由滕守尧先生写的“现象学美



学”条目,就以茵加尔顿(1893—1970,波兰人)作为现象学美学的代表。让我们以 1933 年发表的茵加尔顿的《音乐作品及其同一性问题》(以下简称茵文)为例,来看看茵加尔顿是怎样来解析音乐美学问题的。在此感谢中央音乐学院的同志们,他们无私地赠与我们未出版的杨洸同志的译文原稿,原稿译名为《音乐作品及其本体问题》。既然在现象流之中的那些不同现象之间的“同一性”就指向对象的本体,那么《音乐作品及其同一性问题》就意味着《音乐作品及其本体问题》,后者不是误译,两种译法相通。

要用简短的话来说明一本专著的基本内容是困难的,我只能尽力而为。

茵文开始就提出了“概念究竟指向了何处”的问题,也就是说,当你说出一个概念的时候,你的脑子里究竟在想什么,你的概念指向了哪里。在《新格拉夫音乐和音乐家大辞典》中,由安·本特写的“Analy-sis”条目和茵文提出的是同一个问题,当人们说音乐作品的时候,可能每个人的指向都是不同的,指向的对象或是乐谱,或是乐谱所投射的声响效果,或是作曲家在创作时的内心音响,或是演奏家的具体演绎,或是听者对某次表演的具体体验,如此等等。这一问题,就将人们的思路直接引向了音乐作品的本体。

他问道,音乐作品这个“既非心理意识的又非物理的东西,在哪儿等待我们呢?”

下面他讨论了一系列“不等于”。

音乐作品不等于乐谱,“正如符号不同于用它来标志的那一客体,总谱也有不同于音乐作品之处”。“总谱乃是符号体系,而且是特种符号体系……它们不是什么物理的东西”。由于记谱法的不完善,乐谱只是个略图,还处于不确定的状态。

音乐作品不等于某一次具体的演奏。演奏是音乐作品的具象化(inconcreto),不但本身是不可重复的,而且各种不同的演奏也不能一概



而论。只有靠演奏大师的才能和艺术鉴赏力,才能揭示音乐作品的真实面貌。他认为,音乐作品的“纯质量个性”,“它只在个别演奏中才有地位”。“它注定可以多次演奏,并通过这些不同的演奏向听众显示其恒定的自身”。这就需要对“音乐作品结构”的细节进行认真的研究,而这是“非常难的研究”,因为“它极为复杂”。

音乐作品不等于人们欣赏音乐作品时的具体体验。这些体验是主观的,因人而异,究竟孰对孰错,还是有待检验的。

音乐作品是意向活动的产物,在其存在过程中也受到人们意向活动的影响,但音乐作品不等于这些意向活动本身。音乐作品是精神活动的产品,它是独立的客体。

为节约篇幅,不再罗列,请参阅拙作《未完成音乐美学》第61页,那里谈了九种“不等于”。

接着他谈了一系列“存在于”。

他说,音乐作品“其产生之源乃是某一实在客体,而其后存在的基础乃是一系列其他的实在客体”。这些存在的基础也就是物质载体,依次是下列客体:

音乐作品产生于作曲家的头脑之中,也就曾存在于人的大脑之中。

音乐作品记录在乐谱之中,在这个意义上,可以称乐谱为“作品的略图(草图)”或“作为略图的作品”。

音乐作品存在于有才能和鉴赏力的演奏大师的具象化之中,而且只有靠演奏大师的才能和艺术鉴赏力,才能创造出符合原作的具象化。

音乐作品存在于符合原作的审美体验之中,也只有依靠主体的才能和艺术鉴赏力才能获得符合原作期待的审美体验。

关于原作,他说了很多。简单地说,我们根本找不到音乐作品的原作。它消逝了,人们能够找得到的,都已经不是原作。人们只是在想象中有一种原作的理想状态。而在雕塑等其他艺术作品中,就有原作与复制品之分。没有原作,这一点正是音乐作品与其他艺术作品都不同的独



特之处。

关于音乐作品本体思考的最后结论,他判定,音乐作品是纯意向性客体。他写得异常简略。他说:“我的课题中不包括提出意向客体的总的原理。这一点,在我之前,别人已经做了。”接着他说:“既然音乐作品应作为意向客体而存在,又可通行于主体之间。也就是说,对于众多不同的心理生理主体,亦即对于作者和对于听众都是同一客体。那么除此之外,还得存在某种固定它的手段,这个手段,例如总谱和作品的具体演奏形式,可使它为大量主体所接受。而要断定音乐作品是主体间的审美客体,则要求作者以及各位听众完全体验某些具体心理生理行为,即所谓的审美感受,或换言之,审美感知。而这一感知完成的可能,仅限于某些实在客体的实实在在的存在,我们把这些客体称为心理生理的主体,指的就是人。”

无论如何,音乐作品必须依赖于人们的审美感知。只有通过人的意向活动,才能作为审美客体而实现自己的存在。这一点,他表述得非常明白。这一结论是怎样得出来的呢?让我们来回顾一下全书的思路,来龙去脉就比较清楚了。

一系列的“不等于”和“存在于”,就是对每一个环节进行现象还原的分析过程。他把作曲家大脑中的作品记录在乐谱中,经过演奏的具象化,再进入欣赏者的大脑中,这一系列现象被看做音乐作品存在于现象流中的各个环节。先对每个环节进行静态的分别研究,描述了一系列的“不同一”,即该环节与别的事物不同的特征所在。

然后,他的思维就进入了新的探索,开始寻找那在这一系列“不同一”之中的“同一性”这个思维过程,书中没有写出来,只是披露了他的思维结果:“意向性活动”正是贯穿于音乐作品存在的整个过程的那个“同一性”,就是这个“同一性”使现象流变来变去的控制者,离开了它,音乐作品根本就不可能实现自己的存在。

他说,意向性客体“不是物理的”,这说明,他认为意向性客体不属



于物理世界即“世界一”。他又说“也不是心理的”，这说明，他认为意向性客体不属于人们头脑中的意识领域，即不属于“世界二”。那么，他没有说的那句话，即意向性客体属于哪一个世界？到底应该是个什么世界呢？难道不就应该是“世界三”吗？尽管他没有这样说过。

波普尔(1901—1994,英国人)比茵加尔顿小八岁,他们是同时代人,茵文发表于1933年,那时,波普尔刚发表了处女作《研究逻辑》,他的“世界三”理论已在思考中,尚未公之于世。看来,茵加尔顿与波普尔的观点是不谋而合。茵氏说的“文化产品”这个词,就与波普尔说的“精神产品”极为近似。波普尔的理论是对“世界三”的整体概括论述,茵加尔顿思考的问题则更加细化。波普尔认为,所有的艺术作品都属于世界三,茵氏思考的则是:音乐作品不同于其他艺术作品的独特之处何在?

茵氏的一系列“存在于”清晰地表明了在这些“存在于”之中,变换的一律都是载体——人的大脑、乐谱、演奏、欣赏者的大脑,这些都是载体。而被载体——音乐作品,则始终是一个。精神产品需要物质载体承载自己,这是事实,但不可把载体误看成音乐作品自身。它虽在物理世界中存在过,本质上却不是物理的东西。它虽在人的大脑中存在过,本质上却不是主体的意识。它是独立存在的客体,它可以进入人的大脑,却不能与主观意识混为一谈。固然,人们的意向性活动会影响到它,但是,只影响它的这一次,而且意向性活动是否与作品一致,则是可以客观地予以检验的。最后是音乐作品汇入文化传统的河流。文化传统是人们创造的,但是,文化传统却能够造就未来的人。凡此种种思路,茵氏都与波普尔的相通。

关于检验演奏即音乐作品具象化是否正确的标准,茵加尔顿说,我们“并不拥有借以能够要么承认作品保持了本体,要么断定本体已失的手段”。我们确信实际上存在着“演奏作品的大量潜在可能性”。它们可能“实现于‘同样’(至少类似)正确状态的某一级别中”。这个标准“不是唯一的”。他既然肯定音乐作品没有了原作,那么这个标准是依



据什么提出来的呢？应该是依据人们想象中的那个原作的理想状态提出来的吧？“不是唯一的”，是“实现于同样正确状态的某一级别中”的。既然没有了原作，这个标准也就肯定不知道是否等于原作，那么，它究竟是个什么呢？有什么基本特征呢？显然，应该是这样一种东西，它属于哪一个大类这一点是清楚的。它的“某一级别”就是限定的界线，它不能超越这一界线，这就是它的特殊性所在。那么，这就应该是“类概念加种概念”，也就是普通语言定义的基本标准。简言之，它就是“类加种差”，也就是我们所说的作品的“文本”特征。用黑格尔的普遍性 A、特殊性 B、个别性 E 的术语来说，它就是 A + B。只要掌握了作品的普遍性和特殊性，也就掌握了作品的基本特性。这就是掌握作品“文本”的特征。“文本”就是伊瑟尔在接受美学中所说的作品客观上合理地被接受的“大致范围”。“文本”也就是作品的基本特征的总体概括。在普遍性和特殊性的层次上，是有着严格的约束性和规定性的，而在个别性层次上，则允许自由地发挥创造，不予限制。因为这些差别属于非本质差别，并未歪曲作品，而且这一被允许的自由空间，正是艺术家不拘一格、发挥创造性的必要前提。

茵文中还有许多精辟的论述，从略。

§ 本论文的动机与思路

只谈两点。

第一，本论文是如何选题的？

首先，作者愿意响应茵加尔顿的召唤，挑战那些美学难题。茵加尔顿在茵文结束时，表达了这样的想法：这才是一个开始，困难是巨大的。他希望有更多的音乐学学者参与美学研究。

在茵文中说到“音乐所塑造的对象”的时候，他说：“这是一个特殊的问题，它极为复杂，也许它要用专题著作来加以论述。”这需要进入“音乐作品结构细节研究”，“这是非常难的研究，只有在极个别的情况下才采用”。他说到的研究对象就有“瞬间的具体色彩”、“各种不同的



乐义单位”、“声音形象(Gestalt)”等等。他说,他不谈“语义功能”。他保留自己的术语——“意向标志功能”。他把音乐中表现出来的“感情质量”称为“音乐作品中的非声音成分”,“它们为音乐所特有”。把它们“说成是‘音乐外内容’,这是不正确的”。“它们只在音乐中以这个音调显现,别无他处”。“它们乃是特殊的音乐感情质量”。当然,精神内涵中还包括形式美的构成等等,诸如此类的许多问题,都亟须继续研究。

其次,作者也受到莫里茨·盖格尔的启示,他在《现象学美学》中说:“现象学方法的一个特色……是通过在个别例子中从直观的角度观察普遍性本质,观察它与普遍法则的一致,从而得出它的法则”^①。“在面对需要回答的问题时,人们总是从自己的知识结构出发,从头开始占有材料(包括前人已经有的研究成果),分析研究,在研究中再学习和改善自己的知识结构,在完成研究的过程中不断充实成长”^②。这给了作者勇气和信心,能力不足,可以在研究中学习成长。

选定以贝多芬的小提琴协奏曲为分析对象,那是因为它不仅是世界名曲,也是小提琴专业必选的优秀作品,而且与作者的知识结构相匹配,在占有材料方面也已有所准备。

其三是精选分析对象。作者在同一作品的近三十个录音版本中,筛选出了六位小提琴大师的版本作为分析对象,这六位大师分别是:克莱斯勒、西盖蒂、海菲斯、谢林、帕尔曼和列宾。在作者看来,这六个版本足以代表世界第一流的演奏典型。

第二,在本论文中,现象学还原是如何进行的?

作为后学者,作者接受了现象学家倪梁康先生的建议。倪先生说:“在我看来,感受和领会现象学方法的最佳途径就是去切入地感受和领会各个现象学家。尤其是胡塞尔,因为几乎所有现象学运动的成员都或多或少地受到过他的影响——观看方式、思维方式和表述方式,并且尝

① 面向实事本身.245.

② 面向实事本身.238.



试着将它们在各种问题领域中加以灵活运用。这可能就是康德主张人不能学习哲学(Philosophie),而只能学习哲学活动(Philosophieren)的主要理由。”^①作者就是学着胡塞尔和茵加尔顿的思维方式来进行自我探索的。

将这六位大师的录音版本合在一起,就是在一个历史阶段中的贝多芬《D大调小提琴协奏曲》的具象化的现象流,它就像一个链条。每一位大师的演奏,就像这链条上的一个环节,每个环节都有自己独特的面貌。“透过对现象流的分析性综合和直观本质”的工作就是从对每一个具体环节的描述开始的。

在分析每一个环节的细节时,作者所发现的,都是从录音中“直观”(听也是直观)到的“不同一性”,即每个演奏家都与其他演奏家的相异之处。

请原谅!为了节约篇幅,谱例一律请从论文中查阅,这里只说谱例编号。

例13 第一乐章,展开部,第三中心之前的第297—300小节。

海菲斯将重点放在了增六和弦转调处的 f^3 、 $\sharp f^3$ 。他的运弓赋予 f^3 极大的张力,致使随后舒展的 $\sharp f^3$ 给人松了口气的感觉。更衬托随后到来的主题轻盈柔美。他擅长在长音上改变揉弦的速度,借以进行音响的微调,非常接近人声的歌唱。谢林演奏的297小节力度较强,进入298小节音量较弱,至300小节的 $\sharp f^3$ 并无明显的音量变化,较为柔和。西盖蒂将297小节的渐弱演奏得极为细微,令人难以察觉,从298小节开始延续了由渐弱而来的音量。帕尔曼将297小节演奏得非常瓷实,进入298小节并未采用乐谱中的渐强记号,反其道而行之。从 f^3 开始渐弱,至300小节的 $\sharp f^3$ 出现了飘逸且具有穿透力的音色。西盖蒂的揉弦非常细密,近似于颤抖……形成一种柔和却又充满激情的音响。在这一

① 面向实事本身.10.



组例子中,六位演奏家的演奏各不相同。

例 20 第一乐章第二呈示部的华彩式走句与主部主题(97—109 小节)。

克莱斯勒在歌唱中偏于严肃刚毅;西盖蒂先形成如同暴风雨的气势,接着就像雨过天晴之后的激动歌唱;海菲斯一气呵成,快速流畅,灵活飞舞;谢林从容镇定而夸张;帕尔曼甜美透明,深邃幽远;列宾则含蓄内敛,意味犹如从沉思到行动。在这一组例子中,六位演奏家几乎各不相同,只在个别人之间有某些接近,比如“从容”与“含蓄”。

例 21 第一乐章第二呈示部副部主题。

克莱斯勒柔和流畅,稍带深沉;西盖蒂温柔亲切;海菲斯朴素而富于柔情;谢林单纯极温柔;帕尔曼细腻精练,一往情深;列宾则庄重真挚而醇厚。在这一组例子中,六位演奏家都表现了“柔情”,在共性中也各有个性特征,表现为几种不同气质的柔情。

例 22 第一乐章展开部的返回部分。

即将进入再现部了,这是一个关键位置,每一位演奏家都创造了自己富于个性特征的发展线索:克莱斯勒是从抑郁而不柔弱到顽强探索,再到毅然奋进;西盖蒂开始是在幽远渺冥意境中透露出来的“多情”,经过瞬间的彷徨,勇敢地奋进;海菲斯开始较深沉,逐步引向期待,终于趋向奋进;谢林就只有灰暗的叹息与明亮的奋进两种“瞬间的具体色彩”;帕尔曼比较夸张,从忧郁的低谷开始,有一个大幅度的渐强,在强度攀登到临界点时,爆发出精神抖擞的呼喊;列宾则设计了一种戏剧性的强烈对比,先是维持着喘息音调的持续弱奏,突然转为持续强奏,犹如睡狮猛醒,一声巨吼。这就使主部主题的再现充满内在张力。在这一组例子中,六位演奏家目标完全一致,都趋向奋进,而出发点和经历的过程则各具特色。

例 23 第一乐章结尾部。

克莱斯勒把此处的歌唱性主题演奏得简单纯正而崇高;西盖蒂创造



的意境,犹如歌声把人从带有憧憬的忧伤中唤醒,终于趋于振奋前行;海菲斯的演奏如暴风骤雨一般地激动;谢林则是从温馨的回忆到坚定的信心;帕尔曼音色透明而柔弱,就好像是在诉说着美丽的传说,而且是透过神秘的面纱传过来的,最后终于趋于坚定;列宾的演奏则从内敛沉思发展到充满希望。在这一组例子中,西盖蒂、谢林、帕尔曼、列宾这四位比较接近,大体上都是由暗转明、从弱到强的格局。唯有克莱斯勒和海菲斯独具匠心。

不再列举。

以上所有的描述,都是对感性现象即直观表象的描述。这一切表象都是作品的具象化直接给予我们的。但是,这些细节格式塔提供的“意向标志”是不饱和、不确定即留有空白的,还有待于后续现象的充实。音乐作品的具象化是在时间中展开的,作品的整体就是作为一个现象流给予我们的,这个“给予”需要一个过程。这也正是“意向标志”不断得以充实的过程,各种音乐语言的微型格式塔逐步聚集成大大小小的单位,乃至作品整体这个最大的格式塔。所有这些格式塔,都处在一定的“上下文”即“语境(context)”之中。在语境中,零碎的意义片断结合成为“意义复合体”。正如胡塞尔所说,含义复合体的规律是“将含义的联结调整为新的含义”^①。这时候才可能也必须来讨论整个作品的意义问题。

所谓“意义”,其本身就是作品与主体二者关系的产物。因此,在这里,有必要讨论一下作品和主体的关系问题。

音乐作品就是作曲家讲的“话”。听众或读者也是人。所以,我们就可以把作品这个客体也看做人。这样,就可以把客体与主体的关系看做人与人的关系——说话的人与听话的人的关系。听众这个“人”当然是各种各样的人,对意义的设定是否必定人言人殊呢?这需要作具体分

^① 胡塞尔. 逻辑研究:第二卷第一部分. 倪梁康,译. 上海:上海译文出版社,2006:365.



析。因为“人”也是具有普遍性、特殊性和个别性三个层次的存在物。普遍性是大的类层次,黑格尔说得清楚,普遍性并非指毫无例外的全体在内,实际上人们通常说的普遍性,指向的是绝大多数,并不排除例外。特殊性是小的类层次亦即种层次,个别性指的是单一的个体层次。在普遍性层次上,绝大多数人都是相同的,这就是孟子说“耳之于声,有同听焉”的合理之处。在特殊性层次上,由于时代、民族、地方、职业、性别、年龄、文化、阶级、利害关系等等差别,人们之间就出现了部分不同、部分相同,甚至完全不同等情况。在个别性层次上,每个人与另外的人都不同。由此可见,在普遍性层次上,人们之间是具有主体间性的,主体间性即主体之间的可沟通性,即指交流双方具有共同语言的这种情况,尽管它是包含着差异的可沟通性。在特殊性层次上,人们之间至少是部分的具有主体间性。在个别性层次上才必然人言人殊。因此,在一般情况下,人际交流是能够正常进行的。

从表面上看,这里有双重任务:既要对本作品这一现象流进行本质还原,又要对六位演奏家的具象化的现象流进行本质还原。实际上,这双重任务是重合的,也就是说,它们是同一个任务。我们已经知道,原作已不存在,人们心目中想象的那个作品的理想状态不在别处,就在优秀的演奏家的具象化之中。茵文中就已说了,在具体演奏中,只有靠演奏大师的才能和艺术鉴赏力,才能揭示作品的本象,这样的演奏也才符合人们心目中的作品的标准。因而作品的“文本”也就是优秀演奏家具象化的“文本”。不但逻辑上如此,事实也正是如此。

在进行“文本分析”的时候,我还是习惯于使用信息论美学的术语“语义学意义”。茵加尔顿不使用“语义功能”的术语,而坚持自己的术语“意向标志功能”,这并不妨碍我们使用“语义学意义”的术语。他说的“意向标志”就是人们的意向行为赋予意向对象的标志,也就是胡塞尔说的“立意”(Auffassung)行为的结果。“立意”就是赋予语言以一定的意义,这也正是信息论美学所说的“语义学意义”或“语义学信息”。