

序论：走向后现代

一、研究的起点：“后现代”问题的由来

西方从“现代”走向“后现代”首先发生于实践领域，然后出现相应的概念和理论，随后二者在相互作用中发展演化。社会的政治、经济、科学、文化艺术各方面及各层面都不同程度地表现出这一点，尤其是文化艺术。20世纪中叶，人们发现用原有的概念和理论无法对应和解释新的现象，于是就采用了新的概念，并在新的认识中产生新的理论。但是，正如荷兰的佛克马（Douwe Fokkema）所说（1986），“后现代主义”这一概念本身以及研究后现代主义的理论本身是变化的，不同的研究者之间对同一概念的使用始终缺乏明确的统一性，许多概念或观点自身还需要被解释。^①所幸的是，到了20世纪90年代中后期，西方后现代主义的实践与理论都已沉寂，似乎接近了尾声，这给世纪末的考察者带来了便利。因为在把后现代主义的实践与理论都当作过去的东西来研究时，拥有了更多的合理性。当然，他必须尽可能同时注意后现代主义的实践层面和理论层面以及二者的关系，特别要注意二者的历史背景和发生发展的内在逻辑。这也是本书研究西方后现代主义

这些概念和观点影响着实践领域的动态的后现代主义（这就必然难以达到获得具有主体间性（intersubjectivity）效力的结果，即分析的可重复和可检验性这一理论目的），却又必须假设实践中的后现代主义是当下理论无法施加影响的过去的（静态的）东西，这样的研究结果显然不能成为终极结论，而是自身成为与实践相伴随的一层历史。

对音乐的影响所要努力的方向。

但是音乐领域还有其特殊性,即很晚出现有关后现代主义的著述,并且这方面的著述一直不多。据了解,西方音乐理论界直到20世纪80年代后期、特别是90年代才使用“后现代主义”这个术语。^①在查寻国外资料时也发现这一点,如美国的《音乐社会学》杂志仅在1995年的春季号才有一篇涉及后现代主义与拼贴音乐的文章。通过电脑网络查寻美国最大的出版物信息网页亚马逊网页(www.amazon.com,1997)的结果,发现关于后现代主义的书目有747条。其中艺术类有55条 重复10条(精装本和普通本的重复)美学类13条 重复5条 音乐4条 重复1条。在“音乐与后现代主义”目标下的查寻,结果只有1条。这样,总共查到4本与后现代主义联系在一起的音乐书籍,它们是劳伦斯·克拉梅尔(Lawrence Kramer)的《古典音乐与后现代知识》(*Classical Music and Postmodern Knowledge*,1995)乔治·里普西茨(George Lipsitz)的《危险的十字路口 大众音乐 后现代主义和境遇的诗学》(*Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*,1994、1997)、奈尔·耐凌(Neil Nehring)的《性别、音乐以及后现代主义 愤怒是一种能量》(*Gender, Music, and Postmodernism: Anger Is an Energy*)这本书注明尚未出版 最后一本是西蒙·米勒(Simon Miller)编辑的《最后的端点 现代主义之后的音乐》(*The Last Post: Music after modernism*, Manchester University Press 1993),它包括音乐释义学、后现代主义与艺术音乐、音乐舞蹈界与英语世界的音乐运动、对西方音乐文化中的非洲音乐的文化概念和美学释义、政治性迪斯科音乐与后现代主义、性与音乐风格、技术对音乐的影响等文章7篇。1998年12月1日再查亚马逊网站“后现代主义音乐”条目共13条。除了原有的4本和重复的书名之外 仅增加了5本。它们是:尼尔森(Aldon Lynn Nielsen)的《黑人圣咏:美籍非洲人的后现代主义语言》(*Black Chant: Lan-*

① 参见《中国音乐年鉴 95 卷》杨立青的介绍文章

guages of African-American Postmodernism (1997) 查南(Michael Chanan) 的《音乐实践 从格里高利圣咏到后现代主义的西方音乐的社会实践》(*Musica Practica: The Social Practice of Western Music From Gregorian Chant to Postmodernism*, 1994) 、斯科罗金斯(Mark Scroggins) 编辑的《超越简约音乐 路易斯·祖科夫斯基的创作》(*Upper Limit Music: The Writing of Louis Zukofsky*, 1997) 、哈伊瓦德(Philip Hayward) 编辑的《从波普、朋克到后现代主义:1960 年代到 1990 年代的大众音乐和澳大利亚文化》(*From Pop to Punk to Postmodernism: Popular Music and Australian Culture from the 1960s to the 1990s*, 澳大利亚文化研究系列, 1993) 、卡普兰 E. Ann Kaplan) 的《终日摇滚 音乐电视 后现代主义和消费者文化》(*Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, 1987) 、普特 Russell A. Potter) 的《霓虹灯广告的行话 嘻哈乐和后现代主义政治》(*Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Suny 后现代文化系列, 1995) 第一次查询的那本注明未出版的书出版时改名为《大众音乐, 性别和后现代主义 愤怒是一种能量》(*Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger Is an Energy*, 1997)。

当然 对“后现代主义”这一术语的使用较晚 并不意味着音乐的后现代主义实践也是 80、90 年代才开始的, 也不意味着音乐的后现代主义实践比其他艺术门类的实践更晚。例如, 美术界就认为二战后行为艺术、偶然艺术的最重要的发起人之一是音乐界的约翰·凯奇。凯奇于 1952 年在黑山学院组织的一次综合活动被视为源头。显然, “黑山事件”是达达性质的, 而在研究后现代主义美学问题的专家哈桑 Ihab Hassan) 看来 达达是属于后现代主义的。重要的是 在西方 20 世纪的音乐历史中 有两次质的变化, 一次是 20 世纪初现代主义非调性音乐(可以以勋伯格的十二音体系的出现为标志) 相对于传统大小调音乐体系的质变, 另一次是 50 年代以来把不普遍的达达主义音乐扩展为比较普遍的“反音乐”(无序化音乐或解构主义音乐) 相对于传统和现代主义有序性音乐的质变。后一次质

变与整个后现代主义文化艺术实践和理论相吻合。如果不以“后现代主义”冠之，固然也可行，但却容易造成这些音乐在实践或理论上另有一套单独的做法、跟整个社会生活和文化艺术思潮无关的错觉。因此，从历史的、文化艺术整体的眼光看，应该把本书研究的音乐对象纳入后现代主义领域，它包括所有战后的反音乐和多元主义音乐（指无机拼贴的音乐或者复合风格 polystylism 的音乐）以及数字化虚拟空间的音乐和大众广场音乐。

对非西方地区的中国研究者而言，西方音乐理论界在研究后现代主义方面的成果不多，这有弊有利。弊者：资料少、基础薄弱，没有太多现成的成果可资借鉴；利者：研究空间大，成说定势小，可以较充分地发挥“旁观者清”的优势，在这一领域做些力所能及的工作。迄本书写作之时为止，中国内地对西方与后现代主义有关的音乐现象以及相关思想的介绍和研究都还很少，对音乐现象的介绍也几乎都放在“现代音乐”名下，或笼统地放在“20世纪西方音乐”名下。从西方翻译的著作和文论也只用“噪音音乐”、“具体音乐”、“偶然音乐”、“电子音乐”、“简约主义音乐”、“概念音乐”、“环境音乐”、“新浪漫主义音乐”等等来概括50年代后的音乐现象。例如P·S·汉森的《二十世纪音乐概论》等等。因此，本书侧重“整体研究”而非“取点深做”的策略，旨在将这些新的音乐现象放到整个后现代背景中来作初步的宏观把握，以此为将来的深入研究做一些基础的工作。

从后现代主义视角来看西方20世纪音乐，尤其是二战后的音乐，重点并不在于抽取出一些音乐的后现代主义特征，并具体地指出哪些作曲家哪些作品是后现代主义的（虽然这样做也不无益处），而在于搞清西方音乐在从现代主义到后现代主义的社会、历史、文化变化中都有哪些新的现象和问题，其内在原因和演变逻辑如何，以及在后现代思潮的大背景下西方作曲家的思想及其创作活动的特点。这一切工作的目的，则是为中国的新音乐文化的发展提供一份参考。

把研究对象定为“西方后现代主义文化逻辑中的音乐现象考察”是因为相应于后现代主义音乐现象，音乐创作思想并没有构成什

么体系 甚至很少或没有使用‘后现代主义’这一术语。为此 除了创作思想的研究之外 对实践层面的分析将是很重要的工作。因为音乐行为是一种表达语言 而多数后现代主义性质的音乐实践恰恰把音乐当作一种思想观念的阐释。约翰·凯奇在这方面特别突出 因此他的思想和行为必然成为研究的一个重点。

本书计划在序论中从社会和文化艺术两个密切相关的层面简单探讨一下西方从现代主义走向后现代主义的历史转折本身及其原因,对‘后现代主义’几种概念做出大致的归纳 并初步探讨与‘后现代主义’概念相应的音乐现象都有哪些。以此为基础 在正文中首先介绍后现代主义思潮和艺术观几个方面的大致情况,然后进入音乐领域,从专业音乐到大众音乐 分别进行历史与现状的描述与分析。最后对西方后现代主义音乐文化做一些反思 并联系中国内地音乐现状和关于音乐未来发展的相关问题 谈一些个人的想法。

二、现代主义危机：何以走向后现代

西方社会的现代性进程始于文艺复兴,一直到第二次世界大战结束。在此之后,它仍在黄昏中延续着生命,并逐渐向后现代社会转型。这个过程都在艺术上鲜明地反映出来。19世纪后期及20世纪上中叶是艺术的现代主义走向高峰又随着现代社会出现危机而爆发自身潜藏的危机的重要时期。一方面,艺术深受社会的影响而变化,另一方面,艺术又在自身的规律制约下演进。这两个方面都共同促使现代主义文化和艺术兴盛和衰微。

1. “合法化”危机与现代人的焦虑

19世纪后半叶,工业和垄断资本主义作为现代性进程的结果

① “合法化”在后现代主义理论中指一种思想、理论或科学通过对自身存在的合理性证明,来使自身存在具有合法性,可参见利奥塔德(J. Lyotard)的《后现代状况》(见后注或第一章)。也指人的个体进入社会所需要担当的角色是否合适,参见哈贝马斯(J. Habermas)的有关论述 详见本书第一章。

而出现，使西方社会起了巨大的变化。到了 20 世纪初、第一次世界大战前，欧美社会的都市化、工业化和机械化，引起了社会政治、文化和艺术发生深刻的变革和震荡。在这一时期，科学上的新发现如 X 射线（伦琴，1895）、放射性物质（贝克雷尔、居里、卢瑟福、索迪，1895 - 1902）、电子（J·J·汤姆森，1897 - 1898）、原子能（马克斯·普朗克、尼尔斯·玻尔，1900 - 1913）、同位素（索迪，1912）、相对论（爱因斯坦，1905 - 1915）等等。技术上的成就有内燃机、柴油机和汽轮机；用作新能源的电、油和石油；汽车、公共汽车、拖拉机和飞机；电话、打字机和自动收报机；各种化学合成材料，如染料、人造纤维和塑料等。新出现的行业如广告业、娱乐业、大众新闻业、广播业。人文科学方面，达尔文的生物进化论被运用到人类历史的文化领域（所谓“文化进化论”）弗洛伊德创立了精神分析学；马克思·韦伯和埃米尔·涂尔干为西方现代社会学打下了基础；马克思主义哲学思想依然在产生巨大影响，而唯心主义哲学流派亦纷呈跌宕，如新康德主义、马赫主义、生命哲学、新黑格尔主义、实用主义、人格主义、各种实在主义、现象学等等。艺术上出现了印象主义、表现主义、立体派、未来主义、象征主义、达达主义、超现实主义等风格流派。音乐领域除了印象主义、表现主义之外，还有“原始主义”、实验派音乐，与未来主义和达达有关的噪音音乐，还有微分音乐、其他无调性音乐等。筹。

1914 年以前，尽管欧洲已分成两个敌对阵营，法、俄为一方，德、奥、匈为另一方，英、德之间则在进行海军军备竞赛，各国内部阶级斗争日益激化，但是，总体上看，西方资本主义阵营始终是世界上最强大的阵营，英、法、德的工业产品控制着 60% 的国际市场。欧洲不仅在经济上，而且在政治上控制着世界。除了美国和日本，其他国家和地区几乎全部是欧洲各帝国的殖民地或被它们瓜分。其中英国就霸占了地球的 1/4 土地。欧洲处于黄金时期的维多利亚时代，整个西方世界从现代性中获益，多数人只看到现代性合理的一面，尚未真正认识它的不合理一面。从 19 世纪末开始，美国的资本主义工业就获得飞跃发展，1860 年它的工业生产

居世界第四位,1894年就跃居世界第一位,1913年其工业产品总量已占世界工业产品总量的1/3强,超过了英、德、法、日四国的工业产品总和。丹尼尔·贝尔^①像马克思以英国为典型来考察资本主义一样,以美国为典型来考察工业、后工业社会。他在《后工业社会的来临》(1976)一书中对蒸蒸日上的资本主义时期有这样的描述:在这种社会中,人们努力靠技术来控制大自然,强制自己献身于工作,以节约和节制作为社会道德,作为高尚可敬的思想和行为。“在这个程度上,19世纪的资产阶级社会是一个整体,在其中,文化、性格结构和经济充满单一的价值体系。这是位于最高峰的资本主义文明。”^②

贝尔指出,资本主义的上升与生机勃勃的现代性‘新人’的出现息息相关。在西方理想中,这种‘新人’是独立自主的,并将获得完全自由。他继承宗教改革的成果,将个人良知作为判断一切的源泉,他力图对自然、社会和自我进行重造或把握,充满欲求并为了实现各种欲望而不断提高自己的能力,他憧憬未来,而对过去漠不关心。这便是现代主义精神。“这种现代主义精神像一根主线,从16世纪开始贯穿了整个西方文明。”这种‘新人’的发展,在经济和文化两个领域得到充分体现。其代表即资产阶级企业家和独立艺术家。这两类“新人”通过个人奋斗在各自的领域都取得巨大的成就,从而形成上述‘最高峰’的资本主义文明。但是,正是这两股不同的“冲动力”在后来的发展中逐渐分道扬镳,造成资本主义社会的一种深刻的矛盾。那就是经济发展要求高度约束、理性节制的清教精神和功利主义的生产氛围,而文化发展则力图赋予个人不受约束、充分自由和审美主义的自治权利。而经济发展到一定阶段,需要新的促进生产的动力,这样,鼓励消费便成了一种有效的手段。相应地,作为节俭基础的新教伦理就被抛弃

① 丹尼尔·贝尔(Daniel Bell, 1919—)美国著名社会学家和哲学家,于50年代率先提出“后工业社会”的概念。

② 贝尔:《后工业社会的来临》,高铨、王宏周、魏章玲译,新华出版社,1997,524-525页。

了。享乐主义从此拥有了摆脱道德规范之后的放纵不羁的天地。显然，这加剧了社会的动荡和矛盾。“当新教伦理被资产阶级社会抛弃之后，剩下的便只是享乐主义了。资本主义制度也因此失去了它的超验道德观。……一旦社会失去了超验纽带的维系，或者说当它不能继续为它的品格构造工作和文化提供某种‘终极意义’时这个制度就会发生动荡。”当然，对我们来说，在看到贝尔所说的新教伦理的丧失这个原因时，还必须记住导致这种丧失的初始的、更根本的原因。这种“祸根”是资本主义内在固有的。

就在 19 世纪末资本主义步入高级阶段之时，它固有的内在矛盾也逐渐升级。垄断和帝国对外扩张的原因，即霸占更多国外资源和市场以减缓国内危机或维持本土经济增长的需求，最终必然导致各帝国之间的争夺和国际矛盾的加剧。战争终于爆发。

两次世界大战，千百万人死亡，多年积累的资本大量流失，科学和技术成了摧毁文明和生命的帮凶。这给“科学进步”、“工业文明”的信念蒙上了一层厚厚的阴影。^①重要的是，面对物质上的废墟，人的精神也是一片荒芜。一位对人类受战争影响最有发言权的心理分析专家曾对战争刚结束时、在转变成焦虑之前人们的麻木做过分析，并诊断为“存在的绝望”。这位奥地利著名的神经病学和精神病学教授，维也纳第三心理治疗学派的创始人弗兰克尔（Viktor E·Frankl）博士，二战期间全家被囚禁在纳粹集中营，三年之后他和一个妹妹幸存了下来。1945 年他写了《人对意义的探寻》（*Man's Search for Meaning*）书中描述了集中营的生活并以此为基础概述了他称之为“意义疗法”的基本概念。他谈到刚出

^① 第一次世界大战历时 4 年又 3 个月，参战国 33 个，卷入人员 15 亿多，直接死伤 3 千多万，其中 1/3 死亡，饥荒等原因也死亡 1 千万人，经济损失高达 3000 亿美元以上（刘明翰等主编：《世界史简编》，山东教育出版社，1983，643 页）第二次世界大战更是有史以来的浩劫。它历时 6 年，战火蔓延欧、亚、非三大洲，61 个国家占世界人口 80% 的人员卷入了战争，军队和平民伤亡人数超过 9000 万，无数工厂、建筑、公共设施、历史积累的学术和艺术成果遭受损失或毁于一旦，军费消耗约 11170 亿美元，经济损失超过 40000 亿美元。参阅王斯德主编：《世界现代史》，高等教育出版社，1988 年 5 月版，487 页。

狱时世人的冷漠，这种冷漠竟是造成初回人间的囚犯精神真正崩溃的原因之一。“囚犯回到家乡后，所见所闻使他痛苦。当他发现，所到之处，人们迎接他的不过是耸耸肩膀，或说一些平常套语时，往往一种深深的痛苦油然而生，他不禁问自己为什么要遭受这一切磨难。当他听到所到之处人们说的几乎全是：‘我们不知道这一情况’或：‘我们的日子也不好过’时，他问自己难道他们就真的没有别的话可对我说吗？”^①当然，不少人回家发现支撑自己熬到最后的亲人已不复存在，幻想破灭所造成的打击甚至比在集中营时更大。这里存在着个人不幸的原因。但是，从整体上看，人们得了那个时代的“集体精神症”，那就是“存在的空虚”。这种空虚在当时显然与战争造成的历史、传统、生命意识等等的某种断裂有直接关系。弗兰克尔将自己的理论命名为“意义疗法”（*logotherapy*）。其中“意义”一词选择的是希腊语 *logos*。正是这个 *logos* 具有“中心”的含义，它作为一种核心在西方哲学、文化、艺术甚至生命意识中流传了两千年，可是最终还是出现了破裂和危机，以至于弗兰克尔要把它作为精神凝聚力重新回唤。

20 世纪初就日益加剧的资本主义社会人的生存危机在战后更加严重。短暂的麻木之后等待着复苏的，是无尽的焦虑。这就是 F·杰姆逊所说的“现代主义的人的焦虑”。他指出，无论如何，现代主义的人还有一个能体验着焦虑的自我的中心。可是，长期的焦虑最终将使承受的心灵破碎。尽管萨特的人道主义的存在主义把“存在先于本质”作为一剂医治创伤的灵丹妙药播撒给战后的人们，但是生命意识中的 *Logos* 终将消解成碎片，因为存在主义毕竟无力改变造成人们焦虑的资本主义社会现实。在这种社会现实中，现代人处于多方面危机的境地，这不可能不产生焦虑。

危机之一对使人异化的“文明社会”的信念的丧失。关于资本主义社会人的异化问题，马克思早在 1844 年《经济学 - 哲学手

^① 弗兰克尔：《人对意义的探寻》，桑建平译，中国对外翻译出版公司 1993，71 页。

稿》中就有了深刻的论述。他指出了三个相关层面的异化问题，即劳动产品对于劳动者的异化（产品不属于劳动者而成为异己的东西）劳动本身对于劳动者的异化（劳动成为否定劳动者身心的异化活动）以及人的物种存在对于劳动者的异化（劳动者在异化的劳动中沦为非人）。而这一切异化的根源在于资本主义私有制。存在主义哲学则把异化概念扩大到一切约束人的自然和社会力量。其中，社会力量如物质财富本身、科学技术本身、任何社会组织、任何意识形态等等。显然，这里抹掉了不同社会 and 不同意识形态之间的区别。但无论如何，美国的存在主义者巴雷特 William Barrett, 1913 - 和扬凯洛维奇 D·Yankelovich 在合著的《自我和本能》（1971）中所说的一段话却还是值得参考的：“集团的文明同现代技术一道使我们生活在一种缺乏真实性的存在中。个人变成了完全失去人性的对象，他丧失了自己的统一性，他被社会和经济职能所吞没。”^①这至少道出了一个事实——战争之后，虽然西方世界竭力快速恢复物质建设，并确实取得了很大进展，但是由于它的固有矛盾依然存在，人的精神焦虑便无法排除。一直存在的异化，加上战争的后遗症、冷战等等，抹不去的焦虑的阴影伴随着整个西方世界的持续的现代性进程。

危机之二：对“科学进步”信念的怀疑。“现代科学技术把理性的智慧抬到高于其他一切之上，从而制造了一个可怕的怪物。有技术的人发动了一场统治自然的狂热的斗争，并虚伪地把这种斗争等同于进步。”^②一方面，战后的恢复和建设必须依赖科学技术，另一方面，战争的破坏性、机器时代异化的加剧，又使人们因对工业化承诺的失望而对科学理性的信念产生动摇。其实，对科学理性的反动从西方现代哲学的许多非理性主义流派的出现上就可以看出，如叔本华、尼采的唯意志主义，柏格森的生命哲学，新黑格尔主义的一些派别，从克尔凯郭尔到海德格尔、雅斯贝斯、萨特的存在主义等等。弗洛伊德在对潜意识的研

①② 转引自刘放桐编著的《现代西方哲学》人民出版社，1981年6月，538页。

究中，就探讨过理性对非理性的压抑问题。米歇尔·福柯（M·Foucault）认为现代理性的发展是以人的非理性的压抑为代价的，他甚至认为理性自身也掺杂了疯狂。^① 大卫·格里芬（D·R·Griffin）认为现代科学采用基本的非人性过程解释一切的还原论方法，所以在把整个世界都当作无生命意义的东西的同时，自身意义也被消解了。这样，现代科学也就走到了尽头。^② 弗兰科伊斯·利奥塔德（Jean - Francois Lyotard）指出现代科学本身有合法化危机，即证明‘证明’的有效性所依靠的‘雄辩法’和形而上学这两种“科学知识的叙事”已被科学自身否定，因为现代科学认为它们是非科学的。这样，一方面科学的合法化需要这种“叙事”，另一方面又否定这种叙事本身的合法性。新的合法化途径没有找到，于是现代科学必然陷入困境。在科学理性不能支撑人们关于进步的信念时，焦虑的产生是必然的。

危机之三：人生的荒谬感 或上文所说的存在的空虚。弗兰克尔认为存在的空虚是 20 世纪的普遍现象，其根源在于现代人的“双重损失”。第一重损失是在人类历史的初期就发生了的，即本能的丧失。第二重损失是现代发生的，即传统的丧失。“人既不能凭本能知道必须做什么，也无法遵照传统知道应该做什么，有时甚至都不知道自己想做什么。”这便产生了焦虑。^③ 传统的丧失造成一种关于生命意义的意识的断裂，这在战后的西方世界特别显著。

总之，西方世界在二战后各方面都起了很大变化。在政治上，战后世界出现了新格局。苏联、东欧和中国的社会主义阵营出现了，欧美各帝国在恢复自身的战争创伤的同时，由于美英苏原同盟国之间在战后重新安排世界秩序上发生矛盾而又卷入了反“铁

① A·谢里登：《求真意志》，尚志英、许林译，上海人民出版社，1997，29 - 30 页。

格里芬：《后现代科学——科学魅力的再现》，马季方译，中央编译出版社，1995，4 页。

③ 《人对意义的探寻》，82 页。

幕”冷战，形成新的分裂和危机。另一方面，联合国组织的出现，却标志了全球对话、协调的新的可能性局面的开始，也象征了日后全球经济走向一体化的趋势。社会形态上，美国率先步入后工业社会。美国在二战期间只死亡 40 余万人，本土又未受战火烧灼，不仅损失最小，而且还靠军火生意等发了财，国内经济也一直处于上升态势。尽管紧接着经历了三次经济衰退，但是仍然不妨碍它从工业社会走向后工业社会。按贝尔的描述，就是从以机器技术为基础向以知识技术为“中轴”的转型。在哲学上，现代主义哲学虽然从 19 世纪后期就企图超越唯心和唯物的斗争，一些流派开始批判科学理性，但是仍然摆脱不了形而上学的纠缠，从而导致后现代主义对“罗各斯中心主义”、^①形而上学的彻底批判。对此，美国当代哲学家罗蒂 Richard McKay Rorty 的描述是 现代主义企图以大哲学来取代大神学的地位，结果就像大神学不得不转变成小神学一样，终将成不了一切知识的基础而转变成小哲学。^② 在人与社会的关系的层面上，种种“合法化危机”造成现代人的焦虑，导致挣扎的现代人向社会妥协，成为马尔库塞所说的“单向度的人”，^③也就是杰姆逊 Fredric Jameson 所说的“他人引导”的社会中的人 并在“焦虑”的暗火“耗尽”之后最终成为“没有一个中心的自我”。^④ 在自然科学上，现代性给人类带来利益的同时，也通过战争和毁坏人的生存环境而带给人类几乎是灭顶之灾。——正如大卫·格里芬所说：“现代性的持续危及到了我们星球上的每一个幸存者。”^⑤他因此提出“建设性后现代主义”的科学观。至于美学与艺术问题，下面马上就要谈到。

① “罗各斯中心主义”基本上可以等同于理性中心主义，详见后文。

② 罗蒂：《后哲学文化》黄勇编译，上海译文出版社，1992，18-20 页。

③ 参阅马尔库塞：《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》张峰等译，重庆出版社，1988、1993。

④ 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》唐小兵译，陕西师范大学出版社，1987

⑤ 格里芬：《后现代科学——科学魅力的再现》，19 页。

2. 美学观念的冲突与艺术形式的逐渐枯竭

丹尼尔·贝尔认为，文化艺术的现代主义是对 19 世纪以来两种社会变化的反映，即，第一，在感觉层次上社会环境的变化——运动、速度、光和声音的新变化，导致空间感和时间感的错乱；第二，自我意识的变化——宗教信仰泯灭，万事俱空的意识出现。^① 于是，现代主义试图以美学对生活的证明来代替宗教或道德，用新艺术来激励人们超越自我而努力。现代主义艺术便通过各种形式上的革命来承担现代人在虚无中拒绝承认个体生命的有限性、执意自我扩张的精神表现。然而，“传统现代主义不管有多么大胆，也只在想象中表现其冲动，而不逾越艺术的界限。他们的狂想是恶魔也罢，凶杀也罢，均通过审美形式的有序原则来加以表现。因此，艺术即使对社会起颠覆作用，它仍然站在秩序一边，并在暗地里赞同形式（尽管不是内容）的合理性。”^② 这一点很重要，它是与后现代主义艺术相区别的根本点。许多思考现代与后现代艺术问题的专家都谈到过这一点。贝尔把现代主义艺术的革命称为“酒神行为”，认为那是人们企图通过沉浸其中来抵抗空虚侵蚀的举动。由于这种革命只是艺术的虚拟，它根本不触及现实的变革，至少不直接接触，现实世界依然故我，这样，酒神行为在本质上就只不过是一种暂时的自我遗忘。不幸的是，“醉狂终究要过去，接着便是凄冷的清晨，它随着黎明无情地降临大地。这种在劫难逃的焦虑必然导致人人处于末世的感觉——此乃贯穿着现代主义思想的一根黑线。”^③

从参与艺术的人员格局、行为及其结果上看，现代主义艺术虽然反叛传统艺术，但是却在坚持“精英文化”的道路上与传统艺术不仅一脉相承，而且愈演愈烈。早在 18 世纪末，康德就在《判断力批判》（1790 年）中明确认为美的艺术必定是出自天才的艺术。

① 《资本主义文化矛盾》，94 页。

② 《资本主义文化矛盾》，98—99 页。

③ 《资本主义文化矛盾》，97 页。

20 世纪德国思想家哈贝马斯 (Jürgen Habermas, 1929 -) 认为, 从启蒙开始, 专家文化与大众文化的距离就愈来愈远。“科学、道德与艺术的区分最终意味着专家有自己的一片自律范围, 也意味着这范围与日常交际的解释学的分离。”^①在他看来, 真、善、美三个范畴需要一个统一的文化基础, 才能具有社会日常交际的有效性, 也即, 才能构成人与人之间的理解和交流。但是现代主义艺术 (从 19 世纪中叶到 20 世纪 30 年代的超现实主义) 既斩断了与传统的联系, 又因坚持自律而割裂与真和善的联系, 这两个“失误”使现代主义艺术的文化容器打破了, 内容散失殆尽, 消解的形式使一切荡然无存, 它所期待的解放效果并未出现, “反叛仅仅为一种抽象所取代”。^②此外, 专家文化未能成为“日常实践的财富”, 而且认可专家文化的合理性意味着大众生活的传统实质贬值降低, 人们的生活世界便日益枯竭。这反过来使普通人的生活世界必然提出否定包括精英艺术在内的专家文化的要求。

从音乐上看, 情况确实如此。

西方传统音乐以 18 世纪中、下叶到 19 世纪初的古典主义为高峰或典型, 它的根在中世纪。尽管经历了文艺复兴、巴洛克等在时代精神和音乐样式各方面都有着各种变化的时期, 但是从整体上看, 传统音乐仍然像一棵树一样, 在既变化又连续的环境里有逻辑地生长起来——从单声部音乐到复调与和声的多声部音乐, 从简单形态到复杂形态, 从声乐为主到声乐与器乐并茂的局面, 从各局部的发展到严密体系的形成, 它一直是西方世界普遍文化的组成部分。这种普遍性源于中世纪覆盖西方全社会的宗教文化。大、小调体系高度精密化的复调、和声学、曲式学和配器法, 以及相应的大师作品, 是西方世界的共同财富并构成音乐的普遍性本身或它的基础。从 19 世纪开始, 与资本主义社

① 转引自王岳川等编:《后现代主义文化与美学》。北京大学出版社, 1992, 17 页。

② 王岳川等编:《后现代主义文化与美学》。北京大学出版社, 1992, 19 页。

会及其个性化的人文精神和美学追求同步发展的是，普遍性音乐或“共性写作时期的音乐”逐渐走向多元化和个性化。整个浪漫主义时期既可以看成对古典大小调体系的各种可能性的继续开发的过程，也可以看成对古典音乐的体系本身及其普遍性的瓦解过程。正是在这种量变的积累中，孕育了质变的现代主义音乐。从调性走向无调性，音高维度的半音化（瓦格纳）或全音化（从李斯特的尝试到德彪西的成熟应用）这两种平均化是个临界点。半音化最终走到了勋伯格的十二音体系，而全音化在德彪西之后虽然没有自成体系，却明显成为现代主义人工化的东西，如在梅西安的“有限位移音阶”中，全音阶就是其中的一种。浪漫主义对古典主义的扩展，虽然出现了许多变化，却毕竟还没有离开传统音乐文化的根，它还在同一棵树上，只不过是在逐渐远离主干的各个分枝及其末梢上。走出古典的可能性是 19 世纪社会的大环境提供的。随着资产阶级作为新兴阶级的崛起，作曲家个人也获得了独立，不再依附于封建宫廷、教会或贵族。正如贝尔所说的那样，资本主义社会的“新人”即获得个体行动自由的企业家和艺术家，他们以极大的热情投入物质的和精神的创造之中。但是，传统的力量毕竟还在持续发生作用。传统文化艺术之树毕竟要生长到它本来应该生长的可能性的极限。因此，整个浪漫主义时期的音乐，依然还在传统音乐文化的基础上，依然与古典音乐一起分享同一个可理解的文化背景。而到了 20 世纪的现代主义那里，传统“言路”才断裂。正如《达达和超现实主义》一书的作者 C·W·E·比格斯贝所说：“1914—1918 年的战争，在很多方面是整个思想、文化和社会制度最后崩溃的证明。……而传统的价值观和责任心的瓦解已先于战场上的具体事件而发生。”^①

从审美上看，浪漫主义音乐显然还具有跟古典主义音乐本质上相似的美，而现代主义的音乐则背离了这种美。斯特拉文

斯基的《春之祭》（1913年）初上演时被认为是对音乐美的“践踏”，甚至引起了严重的骚乱，就是典型例子之一。当然，这个作品在第二年演出获得普遍的赞誉，而且后来作曲家转向了新古典主义美学观，与阿多诺称之为用音乐的“非人性”批判现实的非人性的勋伯格的表现主义音乐美学观分庭抗礼；而勋伯格的“非人性”的音乐其实也并非不美，这说明现代主义音乐的“不美”仅仅是指背离传统音乐的美这一点而言的。真正反美的音乐是后现代主义前期的音乐所为。尽管如此，人们在理解现代主义音乐上，还是觉得比理解传统音乐困难。

包括浪漫主义在内的传统音乐有传统文化的语境支撑，人们比较容易理解，尽管需要具备一定的音乐审美能力。而现代主义音乐一方面虽然从传统脱胎出来，但是在样式革命上愈走愈远，最终造成与传统的割裂，另一方面它随着时代的发展走向多样化，自己却未能建构出统一的新的文化基础，因此难以让人理解。浪漫主义虽然强调人的主观情感、强调个性以及艺术的综合性等等，并且在音乐语言上有了很多的拓展，但是这种拓展了的音乐语言毕竟没有脱离大小调体系。因此在结构模式和理解模式的“谱系”上仍属于传统音乐家族。而现代主义则在观念、结构和理解模式等各层面都脱离了传统音乐的大小调体系的框架。浪漫主义时期的音乐已经比古典音乐多样化，出现了一些新体裁，如标题音乐、交响诗、单乐章随想曲、狂想曲、间奏曲以及小品套曲、抒情歌曲、声乐套曲等等。但是这里的多样化只是体裁、样式的多样化而不是美学主张、“主义”的多样化。瓦格纳之后，音乐才在“主义”上走向多样化，或称为多元化。如德彪西的印象主义、萨蒂的“现代主义”（也许观念上走得比实际创作更远）、勋伯格的表现主义、各种无调性音乐、新的民族乐派、梅西安和巴托克等人的人工体系、斯特拉文斯基的新古典主义、米约等法国作曲家的现代主义、艾夫斯等美国作曲家的现代主义，等等。现代主义路线可以一直延伸到全面控制的序列主义，以及音乐形式的最后堡垒简约派等等。它们虽然有共同的或承续的历史、时代背景，却没有共同的或

承续的文化语境的建构——表现主义反对印象主义的美学，又与新古典主义主张相冲突。简约派已到了 20 世纪 70 年代，在美学观念和具体创作方法上又与前期的现代主义不同。但是，与包括浪漫主义在内的传统音乐一样的是，所有的现代主义音乐都依然强调一种“中心”，一种有序，一种结构性的形式，一种精英文化圈的生态。这样，它就陷入了一种困境：在用新的有序代替传统有序的同时，依然保持结构性的存在方式，而这种方式却在多元化中没有统一的理解基础，又在整体上远离大众。现代主义音乐期待大于精英范围的理解，可是在艺术行为及其结果上却违背这种愿望。^①

音乐方面自 19 世纪下叶以汉斯立克为首的形式自律论美学向传统情感论美学发难以来，对形式的探索逐渐成为 20 世纪的一种风尚。《春之祭》之后的斯特拉文斯基就竭力反对音乐的表现性，认为作曲就是解决各种音的结构、组合问题；这种“问题”甚至可以由作曲家自己制造。^② 他被冠之以“新古典主义”作曲家，是因为他强调理性，正好与强调情感的浪漫主义相反。但是，“新”与“古典”的字面矛盾也揭示了实际的矛盾：无论是反表现的美学观还是音乐的现代性（音乐语言本身的现代性和音乐风格多样化的现代性），都是非古典的，而理性、普遍性、有

对于现代主义文化艺术的矛盾，可参考马尔科姆·布雷德伯里的描述：现代主义在大多数国家里是两种相反事物的混合物，如未来主义与虚无主义、革命与保守、自然主义与象征主义、浪漫主义与古典主义；理性与无理性、理智与情感、主观与客观、是与否、生与死、男与女、恐惧与欢乐、罪恶与崇拜、神与鬼等等，它既歌颂又谴责技术时代，既接受又害怕旧文化秩序的开始。（“现代主义的名称和性质”引自彼得·福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社，北京，1989，32 页）詹姆斯·麦克法兰则用黑格尔的“亦此/亦彼”和克尔凯郭尔的“或此/或彼”的调和来作为现代主义的公式，即“亦此/亦彼”以及“/或者”或此或彼。（“现代主义思想”引自《现代主义》，69 页）美术上从传统具象走向现代抽象，康定斯基认为是向音乐靠近，也即向非再现外部世界的自律领域靠近，但是却依然强调抽象主义与现实主义的“殊途同归”，强调抽象的点、线、面本身的“生命”或“内在共鸣”这些与传统表现美学一致的东西（《论艺术的精神》查立译，中国社会科学出版社，1987，83 页）

^② 汉森：《20 世纪音乐概论》上册，孟宪福译，人民音乐出版社，北京，1984，152 页。