

声无哀乐：表现理论的困境与音乐的情感表现力溯源

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

第一部分

音乐长期以来被认为是情感表达的重要载体，而音乐的情感表现力的来源在不同的艺术理论中也有着不同的诠释。在过去的近两百年间，表现理论 (The Expression Theory of Art) 在西方艺术哲学领域得到了大量探讨，被广泛接受并用以解释艺术创作的目的、艺术作品的价值及其情感表现的机理等问题。具体地，就音乐而言，表现理论认为：音乐的情感表现力来源于艺术家在音乐创作过程中所体会到的情感，听众在欣赏艺术家创作的音乐时感知到这种情感，并作出相应的情绪反应；进一步地，音乐作为一种承担情感表达职能的重要艺术形式，艺术家进行音乐创作的核心目的即通过自己的作品向听众传达特定的情感，而音乐作品的价值也很大程度上取决于其情感表现力的高低。

表现理论对音乐的情感表现力来源的阐释并不能完全令人信服，其对于某些案例的解释力有限，长期以来受到艺术理论家的批评，而20世纪的西方音乐实践更是对表现理论提出了强有力的挑战。20世纪中叶，极简主义音乐的兴起使得音乐作品的形式本身受到前所未有的关注，特里·赖利 (Terry Riley) 的作品 *In C* 等把最大限度剥离情感表达的、纯粹形式化的音乐创作引入公众视域，Velvet Underground、Pink Floyd 等前卫摇滚、艺术摇滚乐队对于声音本身的表现力进行了大量探索，这些音乐实践都使得表现理论的正确性受到质疑。

本文第一部分参考 John Hospers 和 Stephen Davies 对表现理论的批评 (Hospers, 1954; Davies, 1986)，试图对表现理论在解释音乐的情感表现力时所面临的困难和挑战作一梳理总结。需要说明的是，考虑到不同的艺术理论家对于表现理论有着不同的具体阐释，本文试图最大程度地提取出这些不同阐释下表现理论的共有问题，并尽可能对不同阐释所面临的困难加以分析。概括而言，表现理论在解释音乐的情感表现力时，主要面临着音乐作品的情感传达不具有同一性、艺术家的情感表达与音乐作品的美学价值间存在张力的两重困难和挑战，下面将对此展开具体论述。

一、音乐作品的情感传达不具有同一性

表现理论对于音乐创作和音乐欣赏过程中情感传达的诠释是粗糙而语焉不详的。在表现理论的视域下，艺术家把创作过程中的情绪和感受毫无保留地写入音乐作品中，而听众则在欣赏音乐作品的过程中产生高度相似的情感，艺术家创作时的情感迸发似乎成为了创作出感情洋溢的音乐作品的必要前提，而同样的情感似乎也不言而喻地在创作者和欣赏者之间传递，这种情感传达的同一性是值得商榷的。

1. 艺术家的创作实践：情感倾注并非毫无保留

表现理论假定艺术家创作的音乐作品忠实记录了其创作过程中的心境，听众在欣赏该作品时被唤起与艺术家相仿的情感体验，但实际的创作过程中，艺术家并不会把体验到的一切情感不加选择、毫无保留地注入作品中，他们在主观上先对自己复杂而微妙的情感进行遴选，听众所接触到的作品中表达的情感绝非艺术家创作时情感的完全复现。艺术创作过程中，一流的艺

术家不仅是情感丰沛的酒神狄俄尼索斯，更是冷静观照的日神阿波罗，他们跳脱出情感宣泄本身，站在一个更高的维度掌控艺术创作的过程、谨慎选取艺术表达的手法，在此过程中，艺术创作不顺带来的挫败、精益求精地修改作品的枯燥、对于作品艺术表达是否成功的忐忑并不会写入艺术作品中，这些隐而未现的情感是艺术家不会与听众共享的。即使对贝多芬的生平有所了解，我们在欣赏贝多芬的《田园交响曲》时也只能体会到作品中描绘的乡间生活的恬静安宁，而不会感受到创作过程中逐渐加剧的耳聋给作者带来的痛苦与屈辱。因此，认为艺术家毫无保留地把创作过程中体会到的情感倾注进作品中是不切实际的，这样的论述忽视了艺术家主观上对情感表达的遴选过程。

进一步地，即使我们只关注艺术家所希望传达的部分情感，我们仍会提出这样的问题：在艺术家的创作实践中，激情洋溢的作品是否一定需要艺术家在强烈的感情支配下创作？观察艺术家的实际创作过程，我们发现上述问题的答案是否定的。首先，音乐创作通常并非一蹴而就，艺术家对作品的构思、写作和修改常常绵延数月甚至数年之久，在这样的时间尺度下，艺术家不可能始终处于同样的感情中。其次，没有证据表明艺术家在创作情感表现力更强的作品时会处在更强的情感冲动中，强烈的情感冲动甚至会妨碍艺术家创造出富有表现力的作品。因此，艺术家的客观创作实践证明，艺术家并不需要怀着强烈的情感才能创作出情感表现力强的音乐，创作者的“情感在场”对于音乐表现力并无贡献，也绝非必要。

2. 听众的情感反应：艺术家的情感表达与听众的情感唤起并非镜像

让我们转换视角，把目光投向听众。在解释听众是如何因音乐作品而产生情感波动时，表现理论认为：音乐唤起了听众的特定情感，而这种特定情感正是艺术家创作艺术作品时的情感体验。在前文论述中，我们已经从艺术家角度论证了上述阐释的症结所在；而从听众的角度看，这样的说法也是站不住脚的。艺术家的情感表达在听众的心中激起情感的涟漪，而这两种分属艺术家和听众的情感常常迥然不同。当我们聆听 Joy Division 乐队的主唱 Ian Curtis 在作品中毫无保留地倾诉生活的重压、公众的窥探、婚姻的破裂和癫痫病的侵袭为他带来的深重苦难与抑郁时，我们深深同情他的不幸命运、为他的痛苦而动容；但由于我们身处的环境和人生履历与他截然不同，我们通常并不会仅仅因为欣赏了他的音乐作品而产生悲观厌世的情绪。类似地，当 John Lennon 在 *Love* 中倾诉对小野洋子的爱意时，我们歆羡于两人爱情的甜蜜；当 Bob Dylan 在 *Hurricane* 中倾泻对于黑人拳击手遭到不公平对待、含冤被捕入狱的愤怒时，我们激动于音乐作为社会运动的武器的威力；这样的例子不胜枚举，无不证明了听众因音乐作品而唤起的情感与艺术家在作品中意图表现的情感之间常有着一定程度的差异，艺术家的情感表达与听众的情感唤起绝非简单的镜像关系。

3. 总结与理论分析：从创作到欣赏过程的情感传达不具有必然的同一性

通过上文的论证，我们意识到，不论是在艺术家把情感倾注到作品中的过程中还是听众从音乐作品中体味情感的过程中，作品的情感都经过了人为的形塑和转译；表现理论先入为主地认定在音乐创作-欣赏过程中在艺术家和听众间传递的是完全相同的情感，这样的诠释是粗糙而错漏百出的。实际上，艺术家在创作过程 (Process) 中的情感体验与所创作出的作品 (Product) 的情感表达并不具有必然的同一性，音乐的情感表现力并不直接来源于艺术家在创作当下的情感体验，艺术化的情感表现绝非直觉式的情感传递。

为什么表现理论在诞生之初会先验地认定艺术作品从创作到欣赏过程中的情感传达具有同一性？为了回答上述问题，我们需要对情感表达 (Emotional Expressiveness) 进行分类，并由此论证表现理论对艺术表现的错误归类及其背后的原因。根据 Stephen Davies 的观点，情感表达

可分为一级 (Primary)、二级 (Secondary)、三级 (Tertiary) 三类 (Davies, 1986); 一级情感表达是直觉式的情感表达, 例如伤心时的哭泣、恐惧时的瑟缩, 是不假思索的、无意的、真切的情感流露; 二级情感表达是特定情感导致的具体行为, 只有了解了行为者的意图或行为背景后, 这些行为对我们而言才具有表现力; 三级情感表达与二级相似, 但更多诉诸社会习俗, 使得观者能够借助社会生活中已有的范式理解其所表达的情感, 例如古时国王为王后修建陵墓以寄托哀思。二级、三级情感表达相比于一级情感表达是隔膜的、非直接的, 而(传统)艺术所竭力避免的正是艺术作品与欣赏者之间的距离感。因此, 当我们以朴素的直觉和常识把上述分类运用于艺术的情感表现, 考虑到艺术更多地是一种直觉化的、具有强烈情感冲击力的表现形式, 我们通常会顺理成章地把艺术归入一级情感表达的范畴, 而这也正是表现理论的出发点和吸引力所在。当艺术化的情感表现被归入一级情感表达的范畴, 也就不难理解表现理论为何在艺术家在创作过程中的情感体验与音乐作品的情感表达、听众的情感唤起之间建立起必然的联系。但是, 当我们进一步分析艺术作品的情感表现力时, 我们发现艺术化的情感表现与一级情感表达之间存在严重的内在冲突: 艺术创作不可能没有艺术家主观的、有意识的参与, 并且艺术作品的情感表现力与艺术家本人的情感表达并非不可分割, 而更多地是一种相伴共存的关系, 两者完全可以独立地存在。可见, 把艺术化的情感表达解释为一级情感表达的正确性值得商榷, 艺术作品的情感表现并非简单的、直觉式的情感传递, 因而艺术家创作过程中的情感体验、艺术作品的情感表达与欣赏者的情感唤起也不具有必然的同一性。

二、艺术家的情感表达与音乐作品的美学价值间存在张力

表现理论把音乐创作过程中艺术家的情感表达与音乐作品的美学价值联系起来。在表现理论的视域下, 音乐是艺术家的情感表达, 而“情感表达无不伴随着激情和狂乱”(Dewey, 2005); 因此, 艺术家在进行音乐创作时的情感表达的真挚、热切与否决定了艺术作品情感表现力的高低, 而艺术作品的情感表现力也就决定了艺术作品的美学价值。然而, 不论是实然层面还是应然层面都证明上述论断并不可靠, 创作过程中艺术家的情感表达与音乐作品实际的美学价值之间存在着不容忽视的张力。

1. 实然层面: 艺术家的情感表达既不充分也不必要

首先, 大量艺术家创作传世音乐作品的过程并未伴随着明显的情感表达, 情感表达不是创作出富有美学价值的作品的必要条件。例如, 巴赫 (Bach) 一生中创作了大量的赋格 (Fugue), 这些赋格在和声及对位法上取得了卓越的成就, 深刻影响了后世无数音乐家的音乐创作, 无疑是伟大的艺术作品; 但是, 巴赫的赋格创作并不是为了表达某种特定的情感, 而更多地是为了使得钢琴室内乐在形式上臻于完美。类似地, 20世纪中叶的极简主义音乐实践也绝非音乐表达特定情感的例证, 而更多地是音乐家群体对音乐作为一种纯粹艺术形式的边界的探索, 但这种情感表达的缺失并不能使得这些作品的价值有丝毫减损。由此可见, 情感表达并非音乐具有美学价值的必要条件。

其次, 无数倾注了强烈感情的音乐作品因表现形式上的缺陷而被归入二流作品, 情感表达不是创作出富有美学价值的作品的充分条件。一流和二流作曲家的分野在于前者能够合理运用艺术表现的手段、实现作品形式与内容的和谐, 而不在于前者在创作时能够感受到更加强烈的情感, 因为二流作曲家未尝不以炽烈的激情投身艺术创作之中, 他们为艺术付出的艰辛与努力不可谓不多, 只是表现形式上的欠缺使得他们作品的美学价值大打折扣。因此, 情感表达也非音乐具有美学价值的充分条件。

综上，我们可以发现，艺术家的情感表达与艺术作品的价值高低并不具有直接的关联，情感丰沛的作品也未必是具有美感和艺术价值的作品。在实然层面上，把艺术家的情感表达与音乐作品的美学价值关联起来的论断是站不住脚的。

2. 应然层面：创作过程的情感表达不应影响作品本身的评价

表现理论认定艺术家在进行艺术创作时情感表达的炽烈程度与作品的美学价值直接相关，但这把艺术家的创作过程引入对艺术作品的品鉴，这与艺术批评的原理是根本相悖的。换言之，表现理论为音乐作品艺术价值的评判提供了完全不公允的标准。艺术批评家在对音乐作品进行批评时，只有作品本身的属性应被纳入讨论的范畴，艺术家的创作过程不应当作为艺术品好坏的判据。贝多芬的《第三交响曲》把摧枯拉朽的力量诉诸笔端，热情洋溢地赞颂了贝多芬心中的英雄拿破仑；但假若在一个平行时空中，贝多芬的《第三交响曲》是一部向贵族献媚的违心应酬之作，只要乐曲本身完全相同，那么贝多芬本人情感表达的真挚与否对其作品的艺术价值便毫无影响。表现理论认定作品的美学价值一定建立在艺术家真挚的情感表达的基础之上，这无疑把艺术批评的实践引向了歧途。

第二部分

在本文的第一部分，我们具体论证了表现理论在解释音乐的情感表现力时面临的挑战和困境。那么，应当如何解释音乐的情感表现力的来源？本文第二部分试图规避表现理论的缺陷，对音乐的情感表现力提出一个更为合理的解释。

一、观点概述与论证

音乐的情感表现力来源于并且取决于音乐本身的各项构成元素，包括旋律、节奏、和声、音色、曲式等，与艺术家创作过程中的情感体验并不具有必然联系，也不依赖于听众的个体情感反应而存在，具有一定程度的独立性，是音乐本身的内禀属性。音乐的这种内禀属性在不同的人身上可能唤起不同的情感反应，因而音乐作品的情感表达具有一定程度的阐释空间；不同个体对于音乐的不同情感体验反映出音乐的情感表现力的不同侧面，这些不同的情感体验叠加在一起，共同构成了音乐的情感表现力的外部呈现。换言之，音乐所“具有”的情感表现力本身是客观的、稳定的，但在不同的外部社会环境下，不同的人对于同一音乐作品的情感可能作出不同的解读，音乐作品所“呈现”的情感表现力是多样的、变化的；我们无法直接评判音乐所具有的情感表现力，只能评判其在具体的外部社会环境下所呈现出的情感表现力。

上述对于音乐的情感表现力的阐释主要基于以下两点。第一，音乐作品本身具有的表现力具有一定程度的客观性。音乐的表现力不是源于艺术家创作过程中的情感体验，也不取决于艺术家所希望在作品中表达的情感。设想一台电脑通过机器学习的方法偶然“创作”出了贝多芬的命运交响曲第一乐章，如果电脑所创作出的作品与贝多芬的原作分毫不差，我们便没有任何理由认为前者的情感表现力逊于后者，尽管前者的创作过程并没有人类情感的能动参与。音乐的情感表现力取决于构成音乐作品的各项元素，不同元素的组合客观上造就了音乐作品的不同情感表现力，当音乐作品的组成元素完全确定，音乐的情感表现力便是客观的、确定的。第二，音乐作品为我们带来的情感体验是主观的、不稳定的。同一音乐作品可能带给不同认知水平、不同时代、不同文化背景的人以不同的情感体验，例如Terry Riley的*In C*对极简主义音乐爱好者而言是令人震撼的音乐尝试，而对大多数未接触过极简主义音乐实践的人而言，这首曲子不啻杂乱无章的音符的无序组合，持续的嗡鸣令人生厌；格里高利圣咏 (Gregorian Chant) 可能让中世纪的基督徒潸然泪下，而现代人则对此无动于衷。综合考察音乐情感表现力的客观性和主观性，我们需要以一个理论同时解释音乐在情感表现的过程中看似矛盾的两种属性，这暗示我们区别音乐作品“具有”的情感表现力和音乐作品“呈现”的情感表现力，前者为音乐作品的情感表达带来客观属性，而后者则使得音乐作品在不同条件下的主观理解成为可能。

我们可以把该理论框架下音乐的情感表现力与我们对人性的理解作一类比，以期更加充分地论证这种观点的合理性。在一定的时间尺度内，我们可以认为人类“具有”相对稳定的、不变的人性，这些基本的属性放之四海而皆准，例如羞耻心、伦理观、同理心等，这些属性是人类种群所具有的内禀属性。但是，在不同的时代下、不同的文化背景下，人性也会“呈现”出不同的形式，不同人的具体行为所体现出的人性的具体表现也有着相当程度的差别，我们很难直接评判抽象的、内禀的人性本身，只能评判具体的、多样态的人性的外在呈现。通过类比，我们可以发现上述对音乐的情感表现力的解释是合乎直观的，具有一定的普遍性。

二、可能的批评与辩护

上述理论在解释音乐的情感表现力来源时不可避免地面临着多角度的批评。下面列举该理

论可能面临的批评，并尽可能作出辩护。

1. 不可知论阐释带来价值虚无

可能的批评：上述理论对于音乐作品所具有的情感表现力给出了不可知论的诠释，如果音乐“具有”的情感表现力隐而未现，我们只能凭借作品“呈现”出的、不稳定的情感表现力对作品的艺术化情感表达进行评判，艺术作品便失去了评价情感表现力的客观标准，这解构了艺术作品在情感表达方面的价值，带来了价值判断上的虚无。

辩护：强调情感表现力本身的客观性与不可知，并不代表我们必须放弃一切评判情感表现力的外在标准。正如普遍的、一般的人性虽然不可知，但是我们仍然可以立足当下的社会发展水平对具体的人性作出辨析和评判，我们也可以就目前的美学发展水平、综合考量不同人对于音乐作品情感表达的理解，对特定艺术作品的情感表现力高低作出公允的评判，而不必因噎废食、因为艺术作品情感表达能力的不可知而退避三舍。进一步地，对音乐作品所具有的情感表现力的不可知论阐释提醒我们不要轻易否定某些音乐作品在情感表达方面的价值。例如，非洲音乐由于游离于主流西方音乐文化之外，长期以来被西方人认为是粗糙简陋、情感贫瘠的；但正是美国黑人音乐文化与白人文化的融合带来了作为20世纪最重要的西方音乐形态之一的爵士乐，人们对音乐认知的拓展使得黑人灵歌等独特音乐形式的情感表达价值得到了发掘与重视。音乐作品的情感表现力流变的可能性使得我们在面对世界音乐时采取更加谦逊的态度。

2. 对作品情感理解的随意性造成混乱

可能的批评：不同的人可能对同一作品所表达的情感作出不同的解读，而上述理论并未给出“何谓正确的理解”的判断标准，当不同人对作品的理解发生冲突时，由于没有一个可以明确获知的、用以解决纠纷的判据，各种理解方式都被归入作品情感表达的客观呈现的一部分，这为作品本身的评判带来混乱。

辩护：我们可以坦然承认，具体的艺术作品并无官方的“理解指南”，对于作品情感表达的理解也没有所谓的“标准答案”。音乐作品的创作者可能给出自己在创作作品时的心境和创作意图，但艺术作品一旦诞生便独立于艺术家个体而存在，艺术家本人对艺术作品的理解也仅仅是一家之言。不同文化背景、不同认知水平的人共同能动地参与艺术作品的欣赏和诠释的过程，而他们对于艺术作品情感表达的理解也成为了艺术作品不可分割的一部分，而伟大的艺术作品的重要价值便在于其具有丰富的阐释空间。以前卫摇滚、艺术摇滚的集大成者、著名乐队 Pink Floyd 的专辑 *The Dark Side of the Moon* 为例，有的乐评家把专辑的主题诠释为无望的性与爱恋，有的乐评家诠释为对人性的疯狂的反思，有的乐评家诠释为理性与欲望的剧烈冲突，这些诠释无谓对错，都是这张专辑情感表达的合理化阐释，而这张专辑丰富的阐释空间也使其成为了摇滚史和西方音乐史上的经典之作。当我们摒弃对于音乐作品追求所谓“正确的情感表达”的执念，我们便能以一种更加平和和开放的心态面对艺术作品的情感表达和不同人对此的情感反应，看到艺术作品背后更大的世界。

参考文献：

- [1] Hospers, J. (1954, January). The concept of artistic expression. In *Proceedings of the Aristotelian Society* (Vol. 55, pp. 313-344). Aristotelian Society, Wiley.
- [2] Davies, S. (1986). The expression theory again. *Theoria*, 52(3), 146-167.
- [3] Dewey, J. (2005). *Art as experience*. Penguin.