

音乐与情感

冯季勇

音乐是人的创造物,情感是人的内在生命力最直接的表现,情感也必定以人的存在为本原。情感论音乐美学自有音乐美学思想产生开始就占据了重要的历史地位。

在我国,早在两千年前,《乐记》就已经提出“凡音之起,由人心生也”的看法,并描述了音乐是以怎样不同的声音表达出衷心、乐心、喜心、怒心、敬心、爱心等六种人的不同心情。^①

在西方音乐美学史上,可以说,在不同的历史时期、不同的学术流派、不同的理论体系之中,都渗透有情感论音乐美学的影响。千百年来,情感论音乐美学思想不断被阐释、丰富、反对、攻击;在艺术实践领域中发展、充实、受冲击、进一步发展、深化,虽有起落但总体上长盛不衰。十九世纪之前,从古希腊发端,到文艺复兴,到十八世纪启蒙运动时期,再到十九世纪浪漫主义时期,情感论音乐美学思想以绝对的优势主导着西方音乐美学思想,直至十九世纪后期自律论音乐美学出现,对之产生巨大的冲击。但是,也正是自律论美学思想的冲击更引发了对音乐情感问题探讨的进一步深入,音乐情感意义的更极丰富和发展,情感论音乐美学也在冲击中发展。

音乐作为一门艺术,以附于其中的精神内涵为本质,而不仅仅是单纯的乐音的组合形式。音乐情感不同于日常情感,不是属于某一个人的具体情感,而是一种观念化的、抽象的、人类共有的普遍情感,是抽离了具体内容的,形式化了的普遍的情感,它存在于运动着的旋律、节奏、调性、音色等表现因素之中,它和乐曲的音响形式同时展现在听众面前。音乐作品是物质客体与感性客体相融合的一种存在,是以物质客体和观念客体相互融合、相互渗透、互为依存的一个存在,音响结构不是音乐美的本身,只是音乐美的载体。从本质上来讲,音乐是一种精神的造物,它是音乐家对于人类的情感体验的升华,这种体验以音乐这种感性的样式使人类能够毫无界限地达成

交流。音乐作品的存在方式的独特性,决定了音乐审美的感性特征。它的存在受制于人的审美意识,离开了人的主体感受,音乐就无从存在。音乐活动既是感性活动,又是理性活动。通过对音乐艺术的剖析,我们说,艺术的本质在于它对于人的主观世界的表现,艺术创造的目的在于塑造艺术形象,以此表达人类对客观世界的反应,它表现的是人的主观世界。^②

1854年,奥地利音乐学家爱德华·汉斯立克发表了《论音乐的美——音乐美学的修改谘议》,终结了情感论在音乐美学思想上独霸一方的局面,认为“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音、以及乐音的艺术组合中。”“音乐的内容就是乐音的运动形式。”对音乐作品的一切富有幻想力的描写、性格刻画和解释性的说明,都是比喻性的或者是错误的。……音乐只能作为音乐来领会,只能通过音乐自己来理解,只能从它本身来欣赏。^③音乐美的对象本身是独立自足的,不是任何情感内容或者观念的载体和象征。自律论音乐美学把音乐审美的趣味从内容转向形式,从联想转向音乐的音响这一听觉的直观对象。汉斯立克指出,“我们的时代,有一种推动着一切知识领域的力量,要求对于事物取得精良客观的认识,这个要求也必然牵涉到美的探讨。要满足这要求,美学必须摒弃从主观情感出发,在事物的整个边缘做一诗意的漫步,又回到情感中去的方法。假如美学不致成为幻觉的话,那么至少必须用接近于自然科学的方法,至少要试图接触事物本身,在千变万化的印象后面,探求事物不变的客观事实。”^④汉斯立克的自律论音乐美学显然是情感论美学的反动。

音乐情感是日常情感在音乐中的艺术表现,它是一种艺术的情感,它被艺术家赋予到作品中,通过艺术作品传达表现,之所

以人类要以这样的方式来传达情感,黑格尔认为是因为“人有一种冲动,要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己,而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的,在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印,而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。”他认为:“如果要把痛苦、喜悦和希求之类情调体现在旋律里,是在具体的灵魂在严肃的实际生活里只处在一个具体内容的范围里,即处在某些特定环境和特殊情境里发生某些事件,发生某些动作之类情况下,才会有这种情调。例如一首歌表现出对一种损失感到哀伤或悼念的情感,我们不免马上就要问:损失的究竟是什么?是生命及其全部丰富的利益呢?是青春、幸福、妻子、爱人、儿女、父母还是朋友呢?因此,音乐就接受到进一步的任务,在涉及具体内容和特殊个别的关系和情境(这些正是心灵所体验到的,而且要通过这些才能把它的内心生活反映于音调时,就必须是音乐本身也获得类似的特殊具体化。因为音乐所要处理的不是单纯的抽象的内心生活,而是由具体内容充实起来的内心生活,这种具体内容是和具体的情感密切结合在一起的,所以根据不同内容的标准,表现在本质上也必然出现一些差异。”^⑤可见,黑格尔认为,音乐情感是日常情感的特殊具体化。音乐情感具有典型意义、概括性,它借助声音特有的直达人心的能力,通过听觉引发听众的情感反应,从而使听众内心受到感染,引起同情与共鸣。因此,音乐情感具有直接的打动人心、感染人心的特性。

关于情感在音乐创作与欣赏中的作用,美国音乐美学家伦纳德·迈尔有专门的论述。伦纳德·迈尔把爱、恐惧、愤怒、妒忌、喜悦等称为情感状态:“这个术语用来指那些已经命名的,并在广义上以一种方式或

其他方式完全标准化了的情感经验。”“必须划清由作曲家、听众或评论家所感知的情感——情感反映自身,遇有音乐刺激物的不同方面所表示的情感状态之间的区别。”^⑥音乐的情感是有典型性的。作曲家所体验的情感与他所处的同时代、同一民族、同一文化环境中的人所体验到的情感是大体相似的,作曲家易感的心灵使他的体验比一般人更深刻、更强烈,当他以音乐的形式将这些情感表现出来的时候,因为音乐表现方式的非具体性,音乐中的情感是概括性的、同时也是具有典型性的。音乐的这种概括性使它某种程度上具有多义性和不确定性,使它充满无穷的魅力。表演的过程也是个艺术再创造的过程,在这个过程中,在乐谱的指引下,表演者发挥自己的艺术想象力,感悟作品所蕴含的情感,投入自己的情感体验,领会和把握乐曲的精神,演绎出作曲家赋予作品的情感内涵。当运动在时空中的乐音进入听众的感观领域中的时候,打动听众的是整个乐曲——物理的音响及其蕴含的情感。音乐通过听众的联想

和想象激发起他们的情感,伦纳德·迈尔说:“音乐唤起情感经常通过意识到的内涵中介或者不自觉的想象过程。一瞥、一声或一阵芳香引起关于人们、地方和经验的半遗忘的思想;激起混合着记忆和愿望的梦;或者唤起意识到的参考物的内涵。这些想象,无论自觉的或不自觉的,都是真正造成情感反应的刺激物。简言之,音乐可能引起想象和一系列的思想,而这些,因为与特定的个人的内在生活关系,可能最终在感情上达到顶点。”^⑦当乐曲中的情绪或者旋律、节奏等某一种因素触动了听众,乐曲的情感就被迅速的转化为听众自身的情感体验,如黑格尔所说:“听众情感可以很容易超出这种内容意蕴中不明确的(朦胧的)内心因素,把我们主体内心情况摆进去,达到一种无我同一状态,从而对这种内容有较具体的观感和较一般的观点。”^⑧

可见,音乐不仅仅与情感密切相关,它更是情感的表现。

冯季勇 西安音乐学院

注释:

①张前、王次炤:《音乐美学基础》,人民音乐出版社,1992,118页。

②刘晓鸿:《西万情感论音乐美学研究》,厦门大学硕士学位论文,2008。

③汉斯利克,杨业治译:《论音乐的美》,人民音乐出版社,1978,第38页、39-41页。

④汉斯利克,杨业治译:《论音乐的美》,人民音乐出版社,1978,第1页。

⑤黑格尔著,朱光潜译:《美学第一卷》,商务印书馆,1979,第36、391-392页。

⑥伦纳德·迈尔,何乾三译:《音乐的情感与意义》,北京大学出版社,1991,第23页。

⑦伦纳德·迈尔,何乾三译:《音乐的情感与意义》,北京大学出版社,1991,第289页。

⑧黑格尔著,朱光潜译:《美学第三卷》,商务印书馆,1979,第342页。