

从隐喻到本体：跨学科视域下音乐结构的生命体特征——基于生长性、目的性、整体性与运动性的有机论再审视

徐起

2025-03-20

摘要

音乐作为有组织的声音事件，在传统观念中被认为与生命特征密切相关。例如，不论是业内从业者还是业余爱好者，均会不约而同将好的作品与诠释称作富有“生命力”，并用与生命体（或者说，有机体）高度相关的词汇（例如呼吸、心跳、步伐等）进行描述。更进一步来说，在音乐的讨论中，有机论是一个在音乐史上经久不衰的话题。本文以笔者此前就时间箭头所做的成果为出发点，以“生长性”、“目的性”、“整体性”、“运动性”四个维度进行梳理并展开论述，试图结合跨领域的视域，重温并进一步探索音乐结构的生命特征。本文的愿景与希冀在于抛出一个命题并为后续的研究夯实基础，做出一个初步的铺垫：音乐不仅仅具有生命力，而是本身就可以被视作广义上的生命体。也就是说，音乐与生命的类比关系并不止步于一个诗意的隐喻，而是切实的一体两面。为实现这一愿景，本文通过借鉴与借力其他领域的洞见，来启发与指导有机论这一音乐领域内的传统话题，并试图在其他领域相关讨论的启发下捕获更为深刻的启迪，以此得到更加具有解释力的描述。

关键词：有机论，负熵，浪漫主义，统一性，多样性，涌现，生长性，目的性，整体性，运动性，目的论，时间箭头，万物有灵，天人合一

1 从有机论说开去

一个幽灵，有机论的幽灵，在音乐中游荡

在各类音乐讨论中，以生命类比音乐作品与表演是一个高频出现且迷人的话题。不论是出于感性亦或是理性的动机，一个很自然的跟进则是进一步探究以生命类比音乐的具体机理。然而我们需要意识到的是，有机论的影响力，决不仅仅限于音乐领域。或许一个可行的路径就是扩大对有机论的探讨的范围，以更高的视野梳理有机论的概念源流，以期获得音乐上的启迪与洞见。而这求索之路的第一步就是跳出音乐领域的讨论，暂时忘记有机论限定在音乐中的应用。

有机论的观点在历史长河的涨落中频频浮现，穿越着时空、文化、领域等维度的壁垒限制。在各个领域的讨论中，人们都不约而同地频频以生命体类比领域内所研究的对象。在我国的传统文化中，万物有灵以及其派生出的天人合一的思想是研究我国文化发展脉络的重要线索之一。例如，在我国的神话体系中，万物有灵的观念以相对具象化的形式呈现：盘古作为创世神，其身躯化为了世间万物。可以看出，这里的有机论更多的是字面意思，建立起了躯体与自然界的的具体的一一对应关系，而不仅仅是诗意的比喻：

垂死化身，气成风云，声为雷霆，左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地里，肌肉为田土，发为星辰，皮肤为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽，身之诸虫，因风所

感，化为黎匱¹。

在《山海经》中，类似的化身/化生现象也频繁出现，进一步强化万物有灵的观念。在频繁的变形与托生中，任何的物质世界中的对象都有可能承载生命体的魂魄。不论是精卫填海中的“女娃游于东海，溺而不返，故为精卫”²，还是夸父逐日中的“道渴而死。弃其杖，化为邓林”³，都在频繁的化身过程中，让读者感受到潜伏在万物中的生命意志。

与其以具象的类比（即主体化身为具体的客体）来描述，还存在一种更加抽象的类比关系：弥散在宇宙中的不可名状的统一意识分化出了万物。例如，庄子在《齐物论》中以一句著名的“天地与我并生，万物与我为一”⁴，诗意描述了生命与万物的“同频共振”（借用音乐领域的形容）关系，以至于我们可以说，宇宙本身可以被视作一个巨大的生命体，其分化过程“孕育”（借用有机论常用的形容）出了现象层面的万物，并因此让宇宙的“生命力原型”在万物中以不同的形态得到了继承。更具体来说，庄子认为，“气”的不断运动是生命和万物生成的根本原因。他提出“通天下一气耳”，强调元气弥漫宇宙，无形之气通过阴阳二气交感和合化生万物，人类的生死亦是气的聚散。这种“气一元论”将宇宙视为一个动态的有机整体，万物皆由“气”这一同一本源分化而成。“气”在庄子的生命哲学中具有多重意义：一方面，作为自然万物的本源，“气”是宇宙一切事物的基础；另一方面，作为生命的本源，“气”又是生命存在的核心。在这一视角下，万物所承载的气可以被看作是量化其生命力的指标。

1. 徐整, 三五历记.
2. 山海经·北山经.
3. 山海经·海外北经.
4. 庄子, 齐物论.

从字面意义上的生命体到围棋棋盘的气这一概念，都遵循《知北游》中的同一原则：

生，气之聚也。聚则为生，散则为死⁵

本文因篇幅和领域的限制，无意对万物有灵、天人合一、世界意志这些宏大且深刻的话题做进一步的展开。至此，我们需要注意的是，或许正因为上述话题的宏大，其对后世的深远影响成为了我们日常思维的一部分，如同空气一般因为无处不在而不自知。我们甚至可以说，在日常谈话乃至写作中我们常用的拟人、托物言志、借物喻人、寓情于景等修辞手法都可以被看作是万物有灵观念的一个侧面反映。

在传统诗歌中，一种常用的触动人心的表达手法就是深度整合情境与心境，刻意形成一种分不清人与景，模糊了主体与客体边界的“微醺”状态。例如一句：

南风知我意，吹梦到西洲⁶

通过“知”与“吹”两个动词，让风这一传统语境下的无机体“反客为主”，反倒成为了此诗句所框定场景下的主语，其主观能动性之强，甚至让人暂时分不清诗中的景色与“我”究竟谁的生命力更加鲜活。

我们如果将目光投向艺术领域，18世纪（文学）浪漫主义以及（哲学）理想主义的兴起无疑推动了有机论进一步的热潮与理论化。我们可以说，除却浪漫主义流于表面的诸如“主观、热情、奔放”等特征之外，一个更具解释力的深层概括或许就是浪漫主义作品的有机体特征。在《浪漫的律令——早期德国浪漫主义观念》，作者以有机性作为浪漫派的核心基调之一：

如果我们细致地审视早期浪漫派的一些核心文本 [...] 就会发现，在他们对于艺术之形而上学意义的信念当中，有一个普遍心照不宣的论证。 [...] (1) 哲学和科学都预设了有机体理念，即自然形成一个系统性的整体，其中整体的理念先于整体的所有部分，并使部分成为可能。(2) 有机体的理念是一个美学的整体，即它具有一些美的典型特征。一个有机体在两方面如同一件艺术作品：第一，它具有一个整体论结构，在此整体的理念决定了整体的所有部分；第二，它是自主的（笔者按：即自律性），免于外部的约束，因为它是自在自为的。(3) [...]⁷

而在更为细分的音乐领域，以生命体类比音乐对象则更是一个普遍广泛存在的“业界习俗”，以至于同时作用于显学（对于音乐的书面理论化构建，高发于艺术学理论的学术讨论）与隐学（对于音乐的口头直观化描述，高发于艺术实践的学徒制传承）层面。甚至可以说，以生命体作类比，在音乐领域

尤其自然，具有得天独厚的优势：音乐作品面向并直接操纵人的情绪感知，可以绕过例如语言、视觉对象等具象化的表征。例如，在《论音乐的美》中，作者将音乐的美定义为：

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。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。⁸

叔本华的主张则更进一步，强调音乐本真的自律性使其凌驾于其他学科之上，成为最高的艺术形式。在《美学与主体性-从康德到尼采》一书中，作者观察到：

音乐是形而上学美学自主性概念中的关键组成部分。叔本华推崇音乐的原因在于，与其他艺术形式不同，音乐是非表象性（non-representational）的，因而最少受到可被概念把握的表象世界束缚。音乐具有“真正的普遍语言”之地位：它“不谈论事物，而只述说幸福与苦难——这对意志而言才是唯一的实在”。词语将人带入概念与抽象的领域；而绝对音乐则通过数学的纯粹形式基础，实现了对情感世界的直接触及。⁹

也就是说，自律性（autonomy）这一在文学领域浪漫派中需要刻意强调的有机体特征，是音乐形式内禀的性质，独立于特定美学流派（例如浪漫派）的主张，因此无需强调，只需指出。正因为上述谈及的音乐的自律性，我们倾向于用自身的主观感受描述音乐（部分因为我们无法依托其他具象化的表征），而我们的主观感受必然时刻反映着生命体的特征（根据定义，“我们”是字面意义上的生命体）。

因此，我们可以观察到用生命体作类比贯穿于对于音乐的讨论，无视时代的变迁：不论是对于表演诠释的分析（例如演出鉴赏），还是对于创作结构的分析（例如曲式分析），此类类比都能够在几乎任何场合、场景、话题、以及时代上下文中找到其发声的机会。例如，在音乐演奏的教学中，气息的贯穿、韵律的灵动、呼吸的绵长等有机概念是一个无视流派、乐器、时代的共识：不论是民乐还是钢琴（乃至其中的各个学派，例如哈尔滨音乐学院派、中央音乐学院派），在大师班和讲座中，人们都会不约而同谈及乐句的语气、节奏的律动、段落的呼吸。这种观念上的默契与心有灵犀，似乎只能归因为音乐作为有机体的内在生命逻辑与人类感知的共轭性。

那么一个很自然的跟进则是：当人们在不同时空上下文中不约而同作出类似的比喻，那么我们就有理由相信这一比喻并非偶然或是随意，而是潜在

5. 庄子，知北游。

6. 西洲曲。

7. 拜泽尔，浪漫的律令：早期德国浪漫主义观念，trans. 黄江（华夏出版社，2019），123。

8. Eduard Hanslick, 论音乐的美：音乐美学的修改刍议，trans. 杨业治（人民音乐出版社，1980），49。

9. Andrew Bowie, *Aesthetics and subjectivity* (Manchester University Press, 2003), 265.

蕴含着更深层次结构上的关联。更具体来说，类似于笔者在先前的论文所提及：

如果音乐在时间中发生，那么时间的特性也会反映在音乐结构中。¹⁰

同理，如果音乐的创作与感知都依托人的意念，那么人性乃至生命体的特性也会反映在音乐结构中。用更加诗意的话来说则是：艺术作品的价值与表达力，恰恰就是来自于创作者将其自身的意志与形象投射到作品中。沿袭这一思路与线索，我们观察到，音乐理论领域已经在对于生命体与音乐的类比关系（即有机论）上开展了相当可观的铺垫研究工作。

2 领域内对有机论的理论化构建尝试

在音乐学术领域，学者通过有机论来捕获音乐与生命体之间的类比关系，并尝试以此构建对于这一直观上广泛存在的类比关系的理论化研究。笔者在此前的专著《音乐中的时间箭头 - 时间不对称性在音乐中的体现，以及相关的有机论启示》中，曾利用一个章节试枚举了有机论与音乐相关的四个维度，即生命体的四个与音乐相关的特征¹¹：

1. 生长性 (growth)：音乐在时间中展开的过程应被视为类似于生物有机体的生长
2. 目的性 (purposiveness)：音乐在时间中展开的过程应具有目标导向，从而实现某些目的
3. 整体性 (holism)：音乐在时间中展开的过程应被视为一个不可化的有机整体，无法简化为其各部分的总和
4. 运动性 (motion)：音乐在时间中展开的过程应被视为表达某种运动

这一枚举并非试图对有机论做全面且无遗漏的概括，而是尝试截取并整合散布在音乐学术领域已有的多种有机论视角，并以此为锚点进行概念上的进一步归纳与梳理，试图捕获以生命体类比音乐的具体机理。

同时，笔者依托自身专业，以音乐表演为切入点。这一特定的视角为探索生命体与音乐的关联带来了独特的优势。有机论所追求的例如结构上的自洽 (coherence) 与完整性 (integrity) 在音乐的演奏层面有着显著的体现。这并非偶然，因为我们可以将音乐的创作与演奏看作一个众创行为，那么静态的谱面与动态的演奏（作为对谱面的实时展开与二次创作）均为这一众创行为的不可分割的组成部分。我们甚至可以说，音乐的演奏因为蕴含了时间

10. 徐起，“音乐中的时间箭头——以可区分性以及唯一指向性为锚点重新审视音乐的时间结构，”*北方音乐* 3 (2023): 55.

11. Qi Xu, “The Musical Arrow of Time—The Role of Temporal Asymmetry in Music and Its Organicist Implications,” *arXiv preprint arXiv:2206.01305*, 2022,

维度，所以实质上要比静态的谱面更加有能力体现音乐作为在时间中的艺术的结构与特征。

正因为音乐的演奏对时间特性更为敏锐，有机论中依赖时间维度的动态属性也得到了进一步的探索与发掘。在加入了时间维度的考量之后，我们得以关注有机论的另一特性：生长与进化，以及与其相伴的目的论 (teleology) 解读。虽然具体用词略有不同，但可以看出，只需做出微小的调整，我们即可捡回音乐演奏中老生常谈的话题：生长与进化指代的是音乐素材与对象的发展与变换，而目的论则是音乐的方向性以及对张力的解决所带来的“目的导向” (goal-oriented) 结构。

2.1 生长性

万物皆种也，以不同形相禅

《庄子·寓言》

以生物学意义上的生长作为隐喻可以说是对音乐中有机论最直观的诠释：有机论即类似于有机体，而生物的生长与繁殖是有机体的两个显著特征。因此，通过类比，我们可以将一首音乐作品解读为一个有机生长的叙事过程。更具体来说，沿用了生长与进化的有机论类比，那么一种常见的更具体的类比则是利用例如胚胎、种子的孕育与孵化来类比音乐的展开。在这一视角下，下至一首曲子的曲式结构，上至音乐史的发展变迁，都可以被看作是具有意志与目的的生长过程。例如，一首曲子的主题动机可以被看作是其生长所依托的种子，而曲目的演奏和主题动机的发展作为音乐在时间中的展开，则是这一种子的蓬勃生长。值得注意的是，“展开” (unfolding) 一词在隐喻意义上尤为贴切：一个动机可以被视为一个胚胎或种子，从中展开（字面上意义上，如同花朵绽放时的展开）并扩展出枝叶与花朵，而这一切都源自这一颗种子。

作为生长过程，音乐作品因此获得了其对应的生命周期：生老病死，喜怒哀乐，都是生命生长过程中的途径点。申克将这一类比进一步具象化，指出了其理论建构（即申克分析）中的核心概念“线性进行” (linear progression) 恰恰充当了音乐生长的生命指标：

每一线性进行都展现了生命的永恒形态
——从诞生到死亡。从线性进行的开始，在经过音中活出其存在，并当达到其目标时便归于沉寂——其过程如同生命本身一样有机。¹²

此等对音乐过程诗意的描述也进一步升华了其美学价值。音乐凭借其自身的生命旅程反映着了听者自身的命运，并借助着音乐事件的目标导向和“张力-解决” (tension-release) 象征着个体生命如同烟花一般的璀璨旅程：在完成自身被赋予的使命与夙愿，达到其目标后，即可无憾离场，归于沉寂。

12. Ruth A. Solie, “The Living Work: Organicism and Musical Analysis,” *19th-Century Music* 4, no. 2 (1980): 147.

以种子的生长作为类比，我们可以继续沿用并探索这一类比的性质：编码结构的紧凑与经济性。从生物学角度来看，有机生长最为显著的特征之一在于其遗传编码的单一性。整个生物体的发育均基于单一的 DNA，这一 DNA 充当了胚胎发育的总体蓝图。生物体内各种器官的多样性，实则不过是同一 DNA 通过被称为细胞分化的神奇过程所呈现的不同表达形式。在这一过程中，未分化的原型干细胞被特化，转变为构成各个部位所需的细胞：心脏、肌肉、骨骼等等。小小的种子成长为参天大树，其中“小小”与“参天”的对比可以说是生命体的生长所特有的特征。也就是说，复杂的生命结构，其遗传信息能够由相对简单紧凑的物质结构编码。更具体来说，生命体似乎具有部分包含整体的神奇现象，因此我们可以以小见大，见微知著，通过观察微观结构来推算整体。

微积分的创始人之一莱布尼茨以数学闻名，却同时作为通才跨界涉猎哲学。在唯心主义形而上学著作《单子论》(Monadology) 中，他提出了“单子”(monad) 这一概念：一个非物质的，统一且不可分割的世界组成单元。虚无缥缈的单子在当时的历史局限性中，主要被用来解释有关上帝与因果关系的问题。然而在此文的语境中，单子所体现出来的有机特征才是焦点。单子论理论否定事物之间的直接因果纠缠，并因提出了“预定和谐”(pre-established harmony) 的原则：世界现象中的事物由单子构成，然而并不存在因果交互。我们所看到的因果作为幻觉(illusion)，实际上来自于一个个单子自身的独立连续演化。我们可以说，单子就如同生命个体一样，按照自身的意志与规律成长。正如莱布尼茨所言：

单子之自然变化源自其内在原则，因为外部原因无法对其内在本质产生任何影响。¹³

我们需要在这一刻注意到这一思想所派生出的几乎原教旨主义的决定论：每一个单子的演化路径都在一开始就被确定，且是按照预定和谐的原则确定。那么一个很自然的推论则是莱布尼茨称为“镜像”(mirror) 的原则：

这种相互联系、关系，或者一切事物对每一特定事物的适应，以及每一事物对所有其他事物的适应，使得每一个简单实体都拥有表达所有其他实体的关系，因此，它[单子]成为了宇宙的一面永恒活生生的镜子。¹⁴

也就是说，每一个单子都作为宇宙的一部分，却又反映，甚至可以说包含着宇宙的整体。

类似地，对于生物体而言，我们得出一个尤为反直觉的观察：部分既被包含于整体之中，同时又包含着整体。因此，给定任何一个细胞，我们可以推断出以下两个陈述：

1. 它被包含于生物体的某个部分之中

13. Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology*: 1714 (Springer, 1989).

14. Leibniz.

2. 它包含着能够生成整个生物体的 DNA

巧合的是（亦或并非巧合）。音乐结构的一个重要特性也是其所呈现出的“部分包含整体”的现象。例如，上述两点精准地呼应了勋伯格关于动机的论述，他观察到了音乐动机所呈现出的独特的“二象性”：

[动机] 融合了所有后续音乐形象的要素，至少可以说，它是所有这些形象的‘最小公倍数’。同时，由于它存在于每一个后续的音乐形象之中，我们也可以将它看作是‘最大公约数’。¹⁵

若不借助生物学隐喻，我们或许会对勋伯格的言论感到困惑，因为其中使用了诸如“最小公倍数”和“最大公约数”等模糊术语，而这些术语的数学含义在此处并不完全适用。然而，结合上述两条陈述，我们可以立即看出其中的对应关系（从而得到解释）：

- “[动机] 融合了所有后续音乐形象的要素”：动机如同 DNA，能够生成生物体的所有后续细胞。因此，部分包含了整体。
- “它存在于每一个后续的音乐形象之中”：动机如同 DNA，其精确复制品存在于它所生成的每一个后续细胞中。因此，整体包含了部分。

正如勋伯格的论述所示，有机生长的概念为动机发展提供了理论依据之一。动机作为音乐的基本单位，常被视为“乐思的‘萌芽’”¹⁶，作品由此萌芽生长并发展，以至于“作品中几乎每一个音乐形象都与其存在某种关联”¹⁷。

除了勋伯格之外，许多学者也提出了类似的观点，这些观点可以被视为对同一理念的不同表述：音乐的发展如同胚胎的发育。因此，有机论并非严格意义上的某一特定学派，而是一种在历史中反复出现的趋势。简而言之，根据《剑桥西方音乐理论史》，有机论观点可以简明地概括如下：音乐关注的是“贯穿整部作品的萌芽与生长过程”¹⁸，其生长过程如同“从种子到收获”的有机生长¹⁹。

2.2 目的性

天之历数在尔躬，允执其中

《论语·尧曰》

当我们以生命类比音乐，目的性可以被看作是两者共有的核心特征：生命与音乐的可贵之处分

15. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, trans. Gerald Strang and Leonard Stein (Faber & Faber, 1970), 9.

16. Schoenberg, 8.

17. Schoenberg, 8.

18. Thomas Christensen, *The Cambridge history of Western music theory* (Cambridge University Press, 2006), 933.

19. Christensen, 821.

别体现在生命意志带来的自强不息，以及音乐目标导向带来的扣人心弦。然而不难发现，上述两种描述更像是在描述同一枚硬币的一体两面：预设目标（可以是生活奋斗的目标，也可以是乐曲曲式发展的目标），然后向着目标进发，砥砺前行。沿用前文所述的抽象类比来说，弥散在宇宙中的生命意志化身为了不同层面上的奋进（striving）：集体层面的家国意志推动着历史进程；而个体层面的音乐意志则推动着曲式结构的展开。

更具体来说，问题的核心在于“目标导向”（goal-directedness）这一概念。我们须认识到，“目标导向”这一术语完全是音乐领域内固有的概念：如果在音乐课堂上提到这一术语，没有人会感到惊讶（而相比之下，“熵”这样的跨界术语则更令人意外）。例如，作曲家和演奏者都会谈论目标导向的乐句，认为演奏时应使音乐朝着某个到达点（point of arrival），即乐句的目标推进。例如，拉赫玛尼诺夫作为钢琴家以及作曲家，非常强调音乐高点作为到达点的存在性以及唯一性：

无论演奏何种音乐体裁，他的演绎始终经过精密构思，其核心理念在于每部作品皆存在一个“高点”（culminating point）。正如他 [...] 阐释的那般：“这个高点可能位于乐章尾部或中部，可能以强奏或弱音呈现；但演奏者必须深谙如何通过绝对精确的计算与绝对精准的掌控来抵达这一节点——如若错失此处，整个音乐架构将随之崩塌，作品将陷入支离破碎之境，无法向听众传递本应传递的艺术精髓”。²⁰

正因为作曲家和演奏者都需要在作品中呈现出清晰的“目标时刻”作为到达点，我们可以说，音乐作品传达着目的性。更具体来说，到达点和目标似乎暗示了音乐中的某个特定时刻（而非其他时刻）被视为终点。这里隐含了一种偏好。当我们说乐句的最后一个音是终点时，我们是在将其置于其他音符之上，从而做出了一种有意识的选择。我们不太可能说“乐句应该到达经过音”，因为我们感觉经过音只是实现某种目的的手段。此时，对手段与目的的区分便体现了目的性。简而言之，只有通过目的性，我们才有权使用诸如“目标”、“到达点”和“终点”这样的术语。如果没有我们强加的目的，从字面意思的角度，音乐中的每一个时刻都可以被视为到达点，因为根据定义，我们的演奏必然会到达（即经过）音乐中的每一个时刻。

需要注意的是，固然在日常的艺术交流中，音乐的目的性更多以隐喻的方式出现，我们无需过于严格关注这一概念细节上的处理。然而，当我们试图进一步探究音乐的目的性并明确其指代，其复杂性会慢慢浮现。这一复杂性体现在明确目的性的归属：当我们说音乐具有目的，那么它承载的是谁的意志？一种可能的解读利用了音乐作品的反身性，指我们发现音乐事件在某种程度上反映了我们自身的目的性。因此，当我们说终止式代表了音乐目的实现的过程时，我们实际上是在象征性地使用和声解决来表现目的的达成：终止式中的不协和声响象

20. Geoffrey Norris, *Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov]*, Serge, 2001.

征着（我们内心的）冲突与遗憾，并伴随着和声的解决获得了（我们内心的）圆满与自在。

然而，这并不是唯一可能的解读。可以看出，音乐的目的性存在着多个维度上的解读，包括但不限于：

- 本体分析（例如调性和声理论中内置的方向性）
- 演奏诠释（例如上文中提及的对于曲目“高点”的重视）
- 历史演变（例如历史目的论）

其中尤其有趣的历史演变维度，或许可以从历史目的论的视域，为我们提供一个相对大一统的解读框架。

从历史背景来看，音乐中目标导向行为的讨论可能部分受到了其他学科当代趋势的影响。例如，我们可以推测，部分原因在于黑格尔目的论的影响，使得 19 世纪的音乐学者习惯于将目的性强加于任何讨论的主题上，从单部作品的结构到整个音乐史的结构。例如，Christensen 对黑格尔目的论在音乐理论中的影响做出了如下评论：

费蒂斯（Fétis）试图记录和声思想的演变，最终形成了其关于“调性”（tonalité）的理论体系。受黑格尔历史哲学的启发，费蒂斯将音乐理论家视为一种逐渐显现的调性意识的载体，这种意识在时间的长河中不断展开。因此，他毫不迟疑地对任何一位理论家进行褒扬或批评，评判标准取决于该理论家是否能够准确地表达这种调性精神。²¹

这里的巧合在于，音乐领域调性和声的发展与哲学领域目的论的发展存在时间线上的重合。笔者甚至试图更进一步，指出这一重合或许并非巧合：调性和声理论（tonal harmony）尤其强烈的目的性可以被看作是部分来自于其发展过程中同历史时期充斥着目的论的思维模式。也就是说，目的论的思潮间接塑造了调性和声理论，并强化了理论中强烈的目的性。

我们首先需要意识到的是，虽然音乐作为时间中的艺术，根据定义必然体现“时间箭头”的方向性，然而调性和声理论的建构包含着额外的对于目的性（包含但不仅限于方向性）的强调，并体现在其规则中。在《当代作曲家的技法》一书中，作者归纳并提出了调性和声理论的三大要素²²：

- 调性（key）
- 协和（consonance）-不协和（dissonance）的二元辩证关系
- 层级关系（hierarchical relationship）

21. Christensen, *The Cambridge history of Western music theory*, 14.

22. David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer* (Shirmer Thomson Learning), 12.

有趣的是，我们可以将这三大要素均解读为目
的性的体现：调性与层级关系旨在描述在音阶中以
基于主音的主功能（tonic）为主，以基于属音的属
功能（dominant）为辅的主次关系；而协和-不协和
的二元关系则自然带出了熟悉的张力-解决过程。

结合上述，调性和声的目的性就体现在其理论
围绕着以主功能作为目标来展开，那么和声进行则
可以被总体看作是“向主功能解决”这一目标导向
的过程，并使得主功能成为了音乐结构中的目标及
目的。以此为基础，调性和声进一步强化了从微观
乐句到宏观曲式的音乐结构多个层面的“强目标导
向”：和声的进行路径塑造了诸如乐句层面的终止
式以及曲式层面的再现部等“目标时刻”，在结构
上指导着作品的创作与演奏。

2.3 整体性

一篇载一意，一意则自一气。首尾顺成，谓之成
章

《夕堂永日绪论·外编》

有机论的核心议题之一聚焦于整体与部分之间
的二元关系：部分与整体之间存在的有机关系如何
涌现（emerge）出了类比生命的现象。也就是说，对
于生命体这一特殊的存在，整体并非部分之间的简
单堆砌与摆放（juxtaposition），而更多是部分之间
的有机协同。不论是有机论（艺术学），格式塔（完
形心理学），亦或是系统论，虽隶属于不同的学科与
时代，但都共享同一个核心特征：反对还原论，强
调整体性。我们通常用“整体大于部分之和”或者
是“一加一大于二”来形容这一不可化约（irreducible）
的整体性。

音乐结构的复杂度在相当程度上体现为其整体
性：其复杂度不仅仅体现在音乐事件的多样性，还
体现在音乐结构之间的有机协同。音乐的整体并非
其组成部分的简单随意摆放与叠加（juxtaposition），
而是相互协同、搭配、组合，所整合（integration）
出的有机整体（organic whole）。也就是说，音乐
跟生命体类似，都追求结构上某种意义的完备性/
自洽性（coherence）：音乐结构的组成部分就如
同生命个体中的器官亦或是社会群体中的个体（如
果我们以生命类比社会结构），只有在相互配合中
才具有价值。

音乐理论家 Zuckerkandl 更是直接在描述音乐
结构的词句中用上了“格式塔”（Gestalt）、“部分
之和”等字样：

旋律是一个整体——一个时间上的整体，
其部分以序列的形式呈现，即时间的连
续。这样的整体通常可以分为两种类型：
要么是部分的简单相加，即所谓的“和式
总和”（and-sum），是简单叠加的结果；
要么是“整体大于部分之和”，即格式塔
(Gestalt)。如果每个听众各自听到一个音，
他们的感觉总和就是一个和式总和；如果
一个听众听到了十个音，他的感觉总和就

是一个格式塔——即一首旋律。²³

那么，什么决定了部分与整体、部分与部分之
间的协调关系？首先，我们需要捕获“随意摆放”和
“有机整合”之间的区别。艺术评论家佩珀（Stephen
Pepper）指出了美学中对“有机”的2个可能的标
准评判维度：

[有机] 整合的最高境界是一种状态，其中
作品的每一个细节之间都相互呼应。[...]
从另一角度来讲，在这种状态下，任何细
节的删减或改动都会破坏乃至摧毁整体的
价值。²⁴

以生命体类比，音乐作品各要素的互文性网络
构建起类似生物器官的功能协同系统，其整体性价
值远超越局部特征的总和。也就是说，在有机整体
中，部分之间并非孤立松散的放置，而是真正做到了
“万物互联”，做到了“你中有我，我中有你”，彼
此之间环环相扣，紧密联系着，以至于“一个都不
能少”。

在《结构化聆听》中，作者指出了申克分析中一
个重要的概念区分：和弦语法（chord grammar）及
和弦意义（chord significance）。用现在学界更加通
用的术语，则是语法（syntax）与语义（semantics）
的二元对立关系。两者最重要的区别就在于，以和
弦语法分析是典型的还原论方法，即将音乐拆解成
孤立的和弦并逐个标记。与其相对应的则是和弦意
义，关注和弦之间的有机连接所涌现出的整体性。
作者指出，和弦语法的问题就在于对于和弦的孤
立标记作为分析手段恰恰丢弃了音乐中最有价值
(vital) 的部分：

[该罗马数字标注分析] 完全是描述性的和
垂直性的。它彻底剖析了乐句，将一个有
机的音乐理念分解成一组孤立的和弦和动
机，每一个都被通过语法符号的应用表现
为一个独立的实体。[...] 许多音乐家认为，
尽管这种分析作为基础工作是不可或缺的，
但它并不完整，音乐中最关键的问题
尚未得到解释，甚至未被触及。²⁵

可以看出，和弦语法虽然具有描述性，然而却
缺乏音乐上的解释力，就是因为其对音乐事件的
孤立标记恰恰规避了音乐的价值所在：音乐事件
之间的有机联系，以及所浮现出来的起承转合。为
此，申克分析通过引入“结构”（structure）与“修
饰”（prolongation）这一对和弦身份（identity）的
进一步细分来捕获音乐事件之间的关联。这一细分
带来了对于音乐中层级结构的重视与研究手段，并
能够让我们更好关注到音乐事件的上下文关系和主
次关系，并因此获得著作标题所指出的“结构化聆
听”。

23. Victor Zuckerkandl, *Sound and symbol: Music and the external world* (Princeton University Press, 1973), 229.

24. Solie, “The Living Work: Organicism and Musical Analysis,” 148.

25. Felix Salzer, *Structural hearing: Tonal coherence in music*, vol. 1 (Charles Boni, 1952), 11.

整体性除了上述的不可化约性 (irreducibility)，我们还可以从另外一个角度一窥其特性。伴随着整体性中的整体-部分关系，还有另一对二元辩证关系：对立统一。更具体来说，则是如何调和 (reconcile) 统一性（即整体的不可分割性与自洽）与多样性（即部分的独立性与自主），并能够做到“在多样中寻求统一”（unity in variety 或 unity in diversity）。例如，Rudolph Reti 敏锐观察到了统一性与多样性的关系所带来的潜在悖论以及看似的自相矛盾：

[音乐家] 力求在内在本质上的统一性，同时又在外在形式上追求多样性。²⁶

无独有偶，我们甚至可以说，调和统一性与多样性并非一人或是一个特定流派的一厢情愿，而是一个音乐讨论中重复出现的主题。例如库克在讨论“在多样中寻求统一的美学模型”时提出：

二十世纪的音乐理论家中，有很多人特别提及了“多样性中的统一性”这一美学模型，其中包括不仅限于勋伯格的追随者（凯勒、沃克以及雷蒂），还包括申克。这一点在申克的作品中尤为显著，体现在其《对位法》第二卷的章节间以及《自由曲式》的标题页上所展示的格言“semper idem sed non eodem modo”（始终如一，但方式不同）²⁷

需要进一步意识到的是，“多样性中的统一性”并非音乐领域独有的讨论。甚至因为音乐浪漫主义在历史上的滞后性，即在时间线上后于文学浪漫主义兴起，我们可以观察到，对这一概念的讨论可以追溯到文学、甚至科学领域的浪漫主义。

浪漫主义文学的代表人物之一，柯勒律治关注的核心美学议题就是多样性与统一性的辩证关系，并提出过与音乐领域高度雷同的用词：多中求一（unity in multeity, unity in the many）。他提出：

诗歌是一种文学类型 [...] 要求从整体中获得的愉悦，必须与从每个组成部分中获得的独立满足感相兼容。²⁸

令人惊奇的是，这一有关艺术的命题跟他本人在科学领域的主张完全雷同。作为诗人，他秉承浪漫主义时期所有的跨领域野心，进军生命科学，试图以《关于构建更全面生命理论的启示》建立起横跨艺术、哲学、自然科学的大一统理论。其中，他提出：

我将生命定义为个体化原则，或一种将给定的全体联合成一个整体的力量，而该整体的存在是其所有部分得以存在的前提。²⁹

26. Solie, “The Living Work: Organicism and Musical Analysis,” 152.

27. Nicholas Cook, “Epistemologies of music theory,” *The Cambridge history of Western music theory*, 2002, 83.

28. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (Dent London, 1927).

29. Samuel Taylor Coleridge, *Hints towards the formation of a more comprehensive theory of life* (1848).

也就是说，整体与部分的有机关系，是一个横跨多个学科的议题：在各自学科中都有着举足轻重的地位。反过来说，以这一议题为锚点，我们得以建立一个横跨多学科的大一统理论。需要注意的是，柯勒律治所关注的“多样性中的统一性”这一概念的普遍性，并非一名艺术家一厢情愿的跨领域主张。整体与部分的辩证关系，一直以来都是以数学为代表的科学领域中固有的研究对象（往往以不同的术语出现，例如“局部”、“子结构”等概念）。因此，当科学家从自己的领域出发，往往也能殊途同归，通过整体与部分的辩证关系表达有机论主张。例如，数学家希尔伯特的观点将整个数学学科类比为有机体：

在我看来，数学科学是一个不可分割的整体，是一个有机体，其生命力取决于其各部分之间的联系。 [...] 数学理论发展得越深入，其构建过程越是协调一致，原本看似互不相关的科学分支之间也会揭示出意想不到的联系。因此，随着数学领域的扩展，其有机整体性并未丧失，反而愈加清晰地显现出来。³⁰

或许我们会说，有关“多样性中的统一性”的讨论更多是依托于美学范畴的主观体验。然而，我们可以进一步观察到“多样性中的统一性”也可以被解读为音乐理论（作为独立于主观体验、具体曲目、特定作曲家的学科）的重要组成部分，甚至是内禀的第一性原理。

以大调音阶为例，“全全半全全全半”的特定排列顺序正是因其全音半音分布的不均匀，可以被看作是对多样性与统一性的调和。调和体现为两个具体方面：一方面，音阶有着在比例上以全音为主，半音为辅的音符排列，以主要的全音保证统一性，搭配以次要的半音保证多样性。另一方面，半音穿插于全音中的特定时机，可以被看作是隔断：将全音分隔为了两个全音和三个全音的单位，这种非等长的设置正是兼顾多样性与统一性的体现。

在《音乐的几何》一书中，作者亦观察到，有趣的和声结构往往都是对于八度的“近乎不平均”(nearly uneven) 分割（例如大/小三和弦、大/小调音阶、五声调式）：

我们知道，(D, E, F) 在某种意义上与 (C, D, E) 是“相同的”，但我们也意识到 (E, F) 与 (D, E) 存在着差异。常规音乐术语正是采用了这种双重视角：一方面断言 (E, F) 和 (D, E) 都是“二度”（单步音程），另一方面又通过添加限定词将前者描述为“小”二度，后者为“大”二度。音阶音乐的趣味性恰恰源自这种双重属性。当作为曲家沿着音阶移动音乐素材时，他们不可避免地以精妙的方式转化音乐素材，在统一性与差异性之间创造出令人愉悦的融合。 [...] 当音阶接近均匀分布时，两种移调形式将近乎相同但存在细微差异。在某些方面，后一种情况 [(接近均匀而非完全均匀)] 更为可取：在完全均匀的音阶

30. David Hilbert, *Mathematical problems* (1900).

上进行移调不会给音乐带来任何变化，反而会很快令人感到乏味。适度的不均匀性通过引入一定程度的变化，反而能增加音乐的表现力。³¹

2.4 运动性

春风得意马蹄疾，一日看尽长安花

《登科后》

我们需要意识到，在我们的直觉往往会把目的性与运动性混为一谈：意志的目的和运动的终点往往是一枚硬币的两面。例如，在中文语境中，目的与目的地共享同一词根：目的，这种共性反映了我们认知中“目标即位置”的隐喻思维，即抽象目的被具象化为空间终点，而运动则是实现目标的路径。无独有偶，在英文语境中，end 既有意志层面目的性的含义（例如康德的“目的王国”（kingdom of ends）概念），也有物理层面运动性的含义（例如“死路”（dead end））。我们也可以这样认为，运动就是生命体达成目标的过程，因此可以将运动看作在时间中对于目的的展开：意志层面的目的规划目标，物质层面的运动追逐目标。值得注意的是，运动指代的不仅仅是狭义上实体在空间中的位置移动，而是涵盖了一切事物状态（其中包括了位置状态）的变化。例如，在《自然辩证法》中，运动被定义为“涵盖宇宙中发生的一切变化和过程，从单纯的位置变动直到思维”³²。细化到音乐分析的语境中，目标导向（goal-directed 或 goal-oriented）一词很好展示了运动与目的的一体两面：音乐的运动可以被看作是“音乐意志”达成其目的的过程（例如张力的解决或者是推进到高潮）。

“生命在于运动”，将生命与运动关联起来，可以算是我们对生命的最为朴素和基础的认知之一。这种认知深深植根于我们的文化和社会观念中，以至于我们在生活中经常会不经意地假设这一联系。例如，当我们评价一个人是否充满活力时，往往会观察其身体动作是否灵活、呼吸是否顺畅、心跳是否有力、思维是否活跃，甚至通过心电图和脑电波等现代医疗手段来检测其生命体征的活跃程度。这种“活”与“动”（“死”与“钝”）的高度相关性，不仅体现在个体的生理层面，还渗透到我们的语言表达中，如“活泛”、“活跃”等词汇，都蕴含着对生命活力的赞美和向往。事实上，判定一个人是否存活，最直接的方式就是观察其在各个维度的活性，无论是身体的外在运动，还是内在的呼吸、心跳和脑电波活动，都是生命存在的重要标志。这种朴素的联系，虽然简单，却深刻揭示了生命与运动之间的本质关联。

在音乐中，生命力的最直观指标之一也是其运动性。例如在钢琴演奏中，音乐的流动性可以说

31. Dmitri Tymoczko, *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice* (Oxford University Press, 2011), 122.

32. Friedrich Engels, *Dialectics of nature* (Wellred Books, 1960).

一个跨越时代、无视风格的追求：几乎所有曲目，不论是歌唱性的曲目还是节奏感强的曲目，演奏者都会在绝大部分情况下追求演奏的流畅，以“行云流水”为判断演奏好坏的重要标准。无独有偶，笔者此前曾在时间箭头的语境中阐述过运动性：

即使不给出“时间箭头”一词的具体定义，在音乐讨论中我们也实质上在反复提及这一概念，只是用到了不一样的词汇：音乐的流动性，方向 [...] 这些在钢琴课上老生常谈的话题都是时间箭头的体现。比如，不论是初学阶段的课，还是专业院校级别的大师班，我们都能经常听到“乐句往前走，不要原地踏步”这样的话，不仅仅是因为我们容易一不小心就忽视音乐的流动性，更是因为它对有表现力的音乐演奏来说至关重要，所以值得反复强调。³³

正因如此，演奏者必须有意识地塑造乐句、规划力度，并通过速度的微妙调整来推动音乐的发展。此外，这种发展是目标导向的，即它朝向某个到达点推进：这可能是乐句的关键时刻、力度渐变的顶点，或是整部作品的高潮。我们可以说，音乐关乎一种特殊的运动类型：音乐运动。

同时，我们可以感受到音乐运动不等同于其物理层面上空气振动所形成的声波运动。音乐必须关乎某种额外的运动，某种更为重要、具有生机（vitalist）的运动：它更加关注听众的心理现实，与其反映空气分子的物理活动，更多反映的是听众的心理活动。正是基于这一原因，音乐理论被视为与声学完全不同的学科，遵循截然不同的规则，尽管两者最终都是对声音的研究。因此，当我们聆听音乐及其运动时，我们会联想到生命自强不息的活力。正是由于音乐运动让我们联想到生命的本质，我们才有理由说我们被音乐所打动（moved）。

需要注意的是，“打动”（move）一词的使用已经隐含了上述讨论的音乐运动（不论中文或是英文，这一词语都包含着字面意思上的移动）。此外，音乐具有打动人心的能力或许并不仅仅是一种方便的隐喻。相反，我们可以认为其根源之一可以追溯到巴洛克时期的情感理论（即 affects，或称为 affections）。巴洛克情感理论的一个特点是，情感被对象化和分类为愤怒、恐惧、悲伤、喜悦等普遍状态。例如，愤怒的情感描述了一种普遍的愤怒状态。因此，愤怒的情感可以被解释为一个可以被操纵的对象，尤其是可以被“移动”（取其字面意义）。例如，在一首巴洛克组曲中，每个乐章可能都致力于表现一种情感，从而使该乐章唤起其相应的情感。由于情感被视为一种对象（即我们可以普遍地谈论恐惧的情感，而不是你我他个人的恐惧），运动的隐喻变得出奇地贴切，甚至可以说是字面意义上的：音乐作为运动可以像物理运动移动物理对象一样，移动情感对象。因此，移动情感的概念与其说是隐喻性的，不如说是物理性的。例如，在《西方音乐史》中，作者提到了笛卡尔关于动物精神（animal spirit）的观点：

33. 徐起，“音乐中的时间箭头——以可区分性以及唯一指向性为锚点重新审视音乐的时间结构”

情感被视为灵魂中相对稳定的状态，每一种情感都由体内某种特定的“体液”(humors)组合所引发。根据笛卡尔的观点，一旦这些体液通过感官被外部刺激所激发，它们便会将自身的运动传递至灵魂，从而引发特定的情绪。³⁴

从巴洛克情感理论的角度来看，将音乐视为运动(music as motion)这一观点应被字面地理解。

另一种尤为强调音乐运动这一概念的理论分析学派是20世纪初期所涌现出的“能量论”(energeticism)。其之所以被视为“另一种”学派，而非例如巴洛克情感理论的自然延续，可以从《格罗夫音乐与音乐家辞典》中“能量论”(“Energetics”)条目中一窥部分原因。文中观察到，1900年前后所出现的能量论可以被视为对“能量”这一宽泛概念的严格化尝试，因其狭义性，故能够突破巴洛克情感论的阐释框架并形成独立的学术范式：

作为聚焦音乐动态特性的音乐理论文献的分类标签，“能量论”(energetics)一方面在范围上具有无限制的广泛性，另一方面又具有限制性的狭窄性。其广泛性在于，自古以来，作者们便将运动视为音乐的一个基本方面；而其狭窄性则在于，对音乐中“能量”的具体提及，或与力、功率等物理学领域概念的类比，在历史上是有限的，首次有规律地出现于横跨1900年前后的几十年间。³⁵

在文中所指的狭义能量论的提出者中，库尔特可以被视为阐释能量论概念的代表人物之一。在题为《恩斯特·库尔特及其“音乐作为运动”的概念》的文章中，作者观察到库尔特对于音乐运动的诠释，并引用了他的原话：

人们所称的艺术之灵魂，绝不可能由僵化确立的外部形式构成，而只能被感知为一种流动的状态；它不能被设想为一种可被描绘的实体，而应被视为方向、运动、追求，以及作为冲动与意志，仅以多样的方式迸发为丰富的外部形式。³⁶

3 生命体的广义特征

然而，我们的探索如果止步于此，或许并不能令人满意：我们的讨论至此更偏向于对有机论的描述(description)而非解释(explanation)。也就是说，我们仅仅是列举出了所观察到的有机论现象，却还并未探究其背后的潜在解释。我们所枚举出的

34. J.P. Burkholder, D.J. Grout, and C.V. Palisca, *A History of Western Music* (Ninth Edition) (W.W. Norton, 2014).

35. Lee Rothfarb, “Energetics.” *The Cambridge history of western music theory*, 2002, 927.

36. Dolores Menstell Hsu, “Ernst Kurth and his concept of music as motion,” *Journal of Music Theory* 10, no. 1 (1966): 12.

描述有机体的维度固然直观，然而其代价或许就是求索之路近乎必然地陷入僵局：生长性、目的性、运动性、整体性四个维度提供了直观的视角，却无法有效帮助我们进一步洞见音乐结构与有机体之间更加具体的深层次关联。

然而，不论是从音乐的实践亦或是理论层面，有机论的价值都可以从我们对其反复的提及中得以验证。因此，我们有着迫切的进一步求索的需求：我们对于有机论的了解程度，似乎并不匹配我们对其热切的了解意愿。正如萨尔泽所感叹：

我们常常听到和读到关于音乐的运动，以及将一首音乐作品视为一个有机整体的观点。然而，这些事实很少得到学术分析性的关注与探究。³⁷

在这一情况下，一个可行的策略就是继续追问并深挖：什么是（普遍意义上的）生命？或许只有在了解了广义的生命体更为基础与核心的定义及特征之后，我们才能够更好地洞察音乐有机论的可行理论构建。

生命是什么？这一平凡的问句简约(simple)却不简单(easy)。细心的读者可以看出，笔者在之前的论文中探讨过一个类似于生命的概念：时间。生命与时间的共性（以及所衍生出的难题）之一就在于其概念人尽皆知，却同时极难精确捕获其内涵。我们甚至可以直接套用笔者此前论文³⁸中奥古斯丁对于时间的评论，并将“时间”这一字符串机械地替换为“生命”，也不会影响其可读性：

时间生命是什么？我们显然在提到时间生命的时候知道它是什么。我们在听到人们说时间生命的时候也知道它是什么。所以时间生命到底是什么？如果没人问我，我知道。但如果让我向他人解释，那么我一无所知。

我们无法心安理得以“不要钻牛角尖”的理由回避这一问题，而是有相当强烈的动机进一步披荆斩棘探索生命的定义与特征。借用著名数学家希尔伯特的名言：

我们必须知道，我们必将知道(Wir müssen wissen, wir werden wissen)

这一强烈的动机正是来自于下列的观点：了解生命的定义是一个在艺术与科学领域都相对迫切的问题，是解决各类问题的关键要素。在音乐乃至艺术领域，有机论从务虚的角度可以解答我们（艺术作品的参与者：创作者，演奏者，欣赏者）作为生命体的最权威代表，在艺术中所扮演的角色与承担的美学价值；从务实的角度，可以指导我们如何在实践层面打造“有生命力”的艺术作品。将视野扩展到科学领域，对生命的定义与研究也相当迫切：尤其是在当前对人工智能研究的火热时代，了解与解释生命除了描述性(descriptive)的功能，还具有

37. Salzer, *Structural hearing: Tonal coherence in music*, 11.

38. 徐起，“音乐中的时间箭头——以可区分性以及唯一指向性为锚点重新审视音乐的时间结构。”

规定性 (prescriptive) 的功能，可以直接指导对智能体 (intelligent agent) 的打造，或许可以说是打造通用智能 (AGI) 的必经之路；同时，单纯从自然科学以“无用之用”的求知欲为出发点，如果我们的理论能够详尽地描述原子的微观行为和行星运动的宏观现象，却对生命体——这些我们视为比原素和天体更为基础和真实的实体——鲜有提及，这似乎有些不协调与讽刺：能够解释宇宙的运行规则，却无法解释自身如何运行。

或许正因为生命的价值横跨艺术与科学，吸引着科学家借着这一话题进行诗意的发挥。回到“生命是什么”这一简约却棘手的问题，20世纪上半叶的物理学家薛定谔以此为题，撰写了一本科普读物《生命是什么》(What is life)，或许是继承了浪漫主义特有的跨领域传统，以理论物理学家的身份跨界参与到了生命这一看似隶属于生物学科（或者说，属于艺术）的话题讨论中。或许正是其跨界的洞察力，老树发新枝，为我们提供了一个新颖却又深刻的审视角度，进一步加深了对生命的理解，间接为艺术学涉及有机论的讨论注入了新鲜血液。一方面，浪漫主义持续讨论的命题可以被归结为：生命现象并不仅仅限于狭义的生物学范畴；另一方面，薛定谔以其物理学背景为切入点，进一步展开上述命题，以更加可量化的语言捕获生命的核心特征。

薛定谔以热力学中“熵”的概念描述生命：他将生命定义为以“负熵”为食的客体，并因此“生命可以摆脱贫向 (热力学) 平衡态 (equilibrium) 衰变的倾向”³⁹。笔者曾在时间箭头的语境中阐述过熵的概念，与其相伴的热力学第二定律与时间箭头的存在有着直接的关联。我们甚至可以说，热力学第二定律一手塑造出了时间箭头：熵可以被看作是对于系统无序度的衡量，而时间箭头则可以被看作是熵的时间演化的规律。

因此，从某种意义上来说，生命的定义可以被看作是与时间箭头的对抗：如果说生命庆祝着生的喜悦，象征着有序与秩序，那么时间箭头则预示着死的沉寂，象征着无序与混乱。术语“平衡态”指的是熵达到最大值的状态，即无序程度的最高状态。对于生命体而言，最大熵的状态是直观的：死亡。一方面，热力学告诉我们，自然界倾向于无序，这仅仅是因为无序状态的数量远远多于有序状态。我们可以借用薛定谔的话从另一视角回顾一下热力学第二定律的宏观表现：

一个孤立系统或处于均匀环境中的系统 […] 会增加其熵值，并或多或少迅速地趋近于最大熵的惰性状态。如今我们认识到，这一物理学的基本定律不过是事物自然趋向于混沌状态的表现（正如图书馆中的书籍或书桌上成堆的纸张和手稿所展现的相同趋势），除非我们采取措施加以避免。⁴⁰

另一方面，生命的特殊性在于生物体以负熵为食，从而维持（甚至增加）其有序性。在薛定谔的著作中，他主要从生物学的角度探讨了有序性与避

39. Roger Schrodinger, Erwin Schrödinger, and Erwin Schrödinger, *What is life?: With mind and matter and autobiographical sketches* (Cambridge university press, 1992), 69.

40. Schrodinger, Schrödinger, and Dinger, 72.

免死亡的关系：通过生物代谢，我们能够维持体内分子的有序排列，从而在较长时间内保持生命状态。那么，我们传统观念中的生命力就可以用自然科学的概念量化：

一个有机体避免了很快地衰退为惰性的“平衡”态，因而显出活力⁴¹

然而，我们可以看到，这种将生命视为维持有序性的观点同样适用于艺术创作。也就是说，在这一语境下，生命的行为与意义与音乐不谋而合，均为美学上的追求。

我们过着一种生物学意义上的生活，其新陈代谢使我们得以存活，从而实现薛定谔定义中生命的终极目的：以负熵为食，避免死亡的腐朽。与此同时，我们也过着一种艺术意义上的生活，在其中我们以自己的形象创作艺术作品：这些作品如同我们自身一样充满生机（值得注意的是，这一观点在有机论的语境下尤为贴切）。“以自己的形象”正是艺术创作的核心所在，我们内在的生机被传递到艺术作品中，从而赋予其生命。换言之，我们在自己的艺术微观“小宇宙”(micro-cosmos) 中试图成为神明。

因此，薛定谔对生命的定义可以扩展至包含艺术创作：我们不仅在生物体内维持并创造秩序，也在我们所创作的艺术作品中实现这一点。具体而言，我们将对象（对视觉艺术家来说是笔触，对作曲家来说是音符，对表演者来说是身体动作）组织成有序的模式，使其与随机且无序的模式区分开来。就此而言，薛定谔从熵与秩序的角度对生命的描述，恰恰成为有机论的核心论点。在刘慈欣对生命作为低熵实体的诗意诠释中，我们甚至可以感受到生命与艺术指向同一事物，描绘着同一幅生命画卷：

歌者没有太多的抱怨，生存需要投入更多的思想和精力。宇宙的熵在升高，有序度在降低，像平衡鹏那无边无际的黑翅膀，向存在的一切压下来，压下来。可是低熵体不一样，低熵体的熵还在降低，有序度还在上升，像漆黑海面上升起的磷火，这就是意义，最高层的意义，比乐趣的意义层次要高。要维持这种意义，低熵体就必须存在和延续。⁴²

4 结语

在自是人生长恨水长东的世界中，自强不息

笔者在此前曾在曲式结构中发现生命的隐喻，并配以生机盎然的词汇，以化身做类比：

[将] 时间箭头所隐含的动态过程解读为诗
意的斗争，那么 AAB 形式中生长出的 A，

41. Schrodinger, Schrödinger, and Dinger, 69.

42. 刘慈欣，三体 3：死神永生。

则是雨后春笋，破茧成蝶，是羽化，更是新生。⁴³

此类比的用意除了作为理论工具来描述音乐作品的生长轨迹，还试图升华为人生智慧，指引我们自身的生命旅途。

在以生命类比并赋能的基础上，音乐的价值进一步升华：不再局限于其直接所属的艺术学范畴，而是作为通用的认知范式，成为了我们了解自身乃至世界的重要渠道。用有机论的话术来形容，音乐化身为了一面镜子，承载着我们自身的意志与意识，也照亮了我们所身处的世界结构。在有机论的视域下，我们得以重新审视音乐作品以及我们作为参与者在世界上下文中所扮演的角色以及起到的作用。

更具体来说，藉由有机论，我们对音乐本体更加深刻的洞见进一步启发着我们对自身价值与意义的定位。音乐的疗愈功效因此获得了更深层次的解读：除了能够在自然科学（如心理学、医学）的层面带来心灵上的愉悦、震撼、与感动，音乐还在“形而上”的层面勾勒出了更加清晰的生命图景，描绘出了生命体的理想形态，并成为了我们行动的准则与榜样。

借用《滕王阁序》中的冲突：一方面，现实世界充斥着消极、虚无、无奈的黑暗毁灭力，正如文中所言：

兴尽悲来，识盈虚之有数⁴⁴

另一方面，王勃在认识到了现实的黑暗基调后，笔锋一转，打了我们一个措手不及：

穷且益坚，不坠青云之志⁴⁵

如何调和这两句虽对仗精美，却语义冲突的诗句？如何在已知遗憾为世间常态的情况下，解释依旧砥砺前行的必要性？或许音乐的生命活力可以启发我们：生命如歌，做人当如音乐。藏在动听旋律下的乐曲，蕴含了本文所指出的四个维度，并化身成了指导我们行为的准则：生长性启发着我们如出淤泥而不染的荷花般茁壮成长；目的性鼓舞着我们在逆境中依然不懈改造世界，力求大同；整体性启发着我们“集体大于个体只和”，并映照出集体主义的光辉；最后，运动性启发着我们在充满消极与打击的生命旅途中，持之以恒笃行不怠。

为何我们会伴随着音乐欢笑与流泪？因为音乐作为生命体，下与我们的个体命运（小我）琴瑟和鸣，上与我们集体愿景（大我）同频共振。在音乐与心灵的共鸣与碰撞中，我们得以持续强化那闪耀在内心中及天地间的蓬勃生命力，并因此获得了个体（部分）与环境（整体）的有机统一。至此，音乐的外延与内涵得到了有机的统一：张力的解决及多样性中的统一性等有机特征，不仅仅体现在音乐作品的分析中，还体现在了人与自身、他人、以及世界的和解。

音乐学者杨燕迪曾借用“天人合一”一词，引申出《乐人合一》这一标题：

43. 徐起，“音乐中的时间箭头——以可区分性以及唯一指向性为锚点重新审视音乐的时间结构。”

44. 王勃，《滕王阁序》。

45. 王勃。

这本音乐随笔集不妨以“乐人合一”命名——正好与副标题“通过音乐的人性发现”有内在关联。所谓“乐人合一”，当然是对“天人合一”的指涉和“挪用”。“天人合一”无疑是最能代表中国古典哲学思想的精髓概念之一，我个人非常喜爱这个既含深意、也富诗意的表述 [...] 取用“乐人合一”作书名 [...] 是希望我们对音乐与人——进而与人性，与人文——的紧密关联应给予更多的关切：音乐源自人性，也必然属于人文。⁴⁶

而我们可以进一步展开与推广，以本文的有机论视域继续引申并且继承生命体特有的少年感傲骨：音乐领域不需要“借用”天人合一这一词，因为音乐本就是天人合一的最佳呈现（embodiment），正如同我们不必见外地将音乐“好似”生命。

音乐，本就是生命；而宇宙，本就是一首歌。

46. 杨燕迪，“面向公众的音乐随笔写在《乐人合一：通过音乐的人性发现》出版前”，《音乐爱好者》4 (2024): 57–59.

Abstract

Music, as organized sound events, has traditionally been considered closely related to life characteristics. For instance, both professionals and amateurs alike invariably describe good musical works and interpretations as possessing "vitality," using vocabulary highly associated with living organisms (or organic entities), such as "breathing," "heartbeat," and "walking." Furthermore, organicism is a perennially relevant topic in the history of musical discourse. This paper takes the author's previous work on the arrow of time as a starting point and analyzes and elaborates on the topic through four dimensions: "growth," "purposiveness," "holism," and "motion." It aims to revisit and further explore the life-form characteristics of musical structure by incorporating interdisciplinary perspectives. The paper's vision and hope are to propose a thesis and lay a preliminary foundation for future research: that music not only "metaphorically" possesses vitality but can itself be regarded as a life-form in a general sense. In other words, the analogy between music and life is not merely a poetic metaphor but a genuine unity. To achieve this vision, the paper draws upon insights from other fields to inspire and guide the traditional topic of organicism in music. It seeks to capture deeper insights from related discussions in other disciplines to strengthen the explanatory power of musical organicism.

Keywords: Organicism, Negative Entropy, Romanticism, Unity, Diversity, Emergence, Growth, Purposiveness, Holism, Motion, Teleology, Arrow of Time

参考文献

- Bowie, Andrew. *Aesthetics and subjectivity*. Manchester University Press, 2003. (Cited on page 2).
- Burkholder, J.P., D.J. Grout, and C.V. Palisca. *A History of Western Music (Ninth Edition)*. W. W. Norton, 2014. (Cited on page 9).
- Christensen, Thomas. *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge University Press, 2006. (Cited on pages 4, 5).
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Dent London, 1927. (Cited on page 7).
- . *Hints towards the formation of a more comprehensive theory of life*. 1848. (Cited on page 7).
- Cook, Nicholas. "Epistemologies of music theory." *The Cambridge history of Western music theory*, 2002, 78–105. (Cited on page 7).
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Shirmer Thomson Learning. (Cited on page 5).
- Engels, Friedrich. *Dialectics of nature*. Wellred Books, 1960. (Cited on page 8).
- Hanslick, Eduard. 论音乐的美: 音乐美学的修改刍议. Translated by 杨业治. 人民音乐出版社, 1980. (Cited on page 2).
- Hilbert, David. *Mathematical problems*. 1900. (Cited on page 7).
- Hsu, Dolores Menstell. "Ernst Kurth and his concept of music as motion." *Journal of Music Theory* 10, no. 1 (1966): 2–17. (Cited on page 9).
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *The Monadology: 1714*. Springer, 1989. (Cited on page 4).
- Norris, Geoffrey. *Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov]*, Serge, 2001. (Cited on page 5).
- Rothfarb, Lee. "Energetics." *The Cambridge history of western music theory*, 2002, 927–55. (Cited on page 9).
- Salzer, Felix. *Structural hearing: Tonal coherence in music*. Vol. 1. Charles Boni, 1952. (Cited on pages 6, 9).
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Translated by Gerald Strang and Leonard Stein. Faber & Faber, 1970. (Cited on page 4).
- Schrodinger, Roger, Erwin Schrödinger, and Erwin Schrödinger. *What is life?: With mind and matter and autobiographical sketches*. Cambridge university press, 1992. (Cited on page 10).
- Solie, Ruth A. "The Living Work: Organicism and Musical Analysis." *19th-Century Music* 4, no. 2 (1980): 147–156. (Cited on pages 3, 6, 7).

- Tymoczko, Dmitri. *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press, 2011. (Cited on page 8).
- Xu, Qi. "The Musical Arrow of Time—The Role of Temporal Asymmetry in Music and Its Organicist Implications." *arXiv preprint arXiv:2206.01305*, 2022. (Cited on page 3).
- Zuckerkandl, Victor. *Sound and symbol: Music and the external world*. Princeton University Press, 1973. (Cited on page 6).
- 刘慈欣. 三体 3: 死神永生. (Cited on page 10).
- 山海经 · 北山经. (Cited on page 1).
- 山海经 · 海外北经. (Cited on page 1).
- 庄子. 知北游. (Cited on page 2).
- . 齐物论. (Cited on page 1).
- 徐整. 三五历记. (Cited on page 1).
- 徐起. "音乐中的时间箭头——以可区分性以及唯一指向性为锚点重新审视音乐的时间结构." 北方音乐 3 (2023): 54–69. (Cited on pages 3, 8, 9, 11).
- 拜泽尔. 浪漫的律令: 早期德国浪漫主义观念. Translated by 黄江. 华夏出版社, 2019. (Cited on page 2).
- 杨燕迪. "面向公众的音乐随笔写在《乐人合一: 通过音乐的人性发现》出版前." 音乐爱好者 4 (2024). (Cited on page 11).
- 王勃. 滕王阁序. (Cited on page 11).
- 西湖曲. (Cited on page 2).