

从康德哲学再看音乐美学的基本问题

江柏安, 周 锴

(1. 武汉大学 艺术学系, 湖北 武汉 430072; 2. 武汉大学 哲学学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 江柏安(1957-), 男, 湖南平江人, 武汉大学艺术学系副教授, 主要从事音乐理论及音乐教育研究; 周 锴(1980-), 男, 湖北宜昌人, 武汉大学哲学学院博士生, 主要从事外国哲学及音乐美学研究。

[摘要] 康德的三大批判理论作为康德哲学的主要构架, 分别探讨了人的认识能力、意志能力和情感能力的先天原则。其中, 康德的批判哲学着重论述了音乐美学的基本问题, 即自律与他律的关系问题, 它体现的是人这一认识主体与自由的关系。

[关键词] 纯粹理论; 审美艺术; 音乐哲学

[中图分类号] B835 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2006)05-0556-05

康德的三大批判理论作为康德哲学的主要构架, 分别探讨了人的认识能力、意志能力和情感能力的先天原则。其中, 《判断力批判》意在消除前两个批判所造成的自然和自由、现象和本体、知识和道德等等的分裂和对立^[1] (第185页)。其原理首先就运用于人的审美和艺术活动。因此, 《判断力批判》中的“审美判断力批判”构成了康德美学思想的主要内容, 并对西方音乐美学产生了较大的影响。

在西方音乐美学的研究中, 对于音乐美学的基本问题可以表述为: 追问音乐艺术相对其它艺术是否有其审美形态上的特殊性? 如果有, 特殊性何在? 追问音乐是否有内容? 人怎样“体验”它的内容^[2] (前言)? 而这些问题的终极目标都指向了“音乐是什么”, 其实质也就是音乐的自律与他律的关系问题。

一、音乐作为纯粹理论——自律的生成

在《纯粹理性批判》当中, 康德通过对人类的先天认识能力的批判和考察, 将感性直观(时间、空间)作为认识的开始, 感性通过“空间和时间去接受由于物体自体对感官的刺激而产生的感觉, 从而为高级的认识能力提供对象和质料”^[3] (第19页)。康德关于空间、时间这两种纯粹直观的论述主要用以说明数学之所以成为科学知识所具有先天的普遍必然性。通过数学的思维方式的革命, 康德认识到, “理性所能先天认识的只是理性自己事先放进事物里去的東西, 因此在研究中, 必须以理性放到自然中去的東西为指导, 这样来探求那种只能从自然中学到而不能单凭理性认识到的知识。”^[1] (第222页)

我们试从康德的感性直观理论出发对音乐的产生作一番考察。虽然我们很难判定音乐的具体产生方式, 作为人类的创造, 音乐伴随着人类的产生而获得了生命。因此从逻辑上讲, 在没有音乐之前, 我们首先只能经验到相互之间并无关联甚至杂乱无章的各种声音。而人这一主体将杂多的声音组织在一起, 形成优美动听的曲调。这就是因为通过我们的表象, 声音作为对象进入到我们的经验范围之内, 这样我们就有可能对其进行认知和考察。那么, 人究竟是如何对声音进行认知的呢? 在我看来, 人这一认识主体同样以“空间”和“时间”对声音进行直观。

首先我们来看人究竟是如何运用空间这一直观形式去认识声音的。在纷繁杂多、互不相干的声音面前,人并不是一个被动消极的声音接受者,相反,人正是在听觉的空间里对各种声音进行高低排列,使之处于不同的位置而对其直观。一方面,我们在听觉中先天地把各种声音安排成高低不同的音,这就使得声音能够从一位置进行到另一位置。其运动有三个方向:上行、下行、平行,而这就使得旋律的形成具有了可能。另一方面,处于不同位置的音也能够在我们的想象空间中被同时迭加起来形成和弦,这又使得和声的进行具有了可能。于是,通过这两点我们可以说,无论是声部单一、简洁明了的歌曲旋律,还是声部复杂、气势磅礴的交响乐作品之所以能够形成,其首要原因就在于我们利用想象的空间先天地对声音进行了位置上的排列。我们再来看看怎样运用时间去直观声音。在康德看来,时间是一种“内感觉”的先天直观形式。因此,当主体通过时间这一直观形式将空间中的各种具有高低的聲音进行先后的相继时,也就意味着声音能够作为我们的感性材料而加以认识。这一切均表明了乐音(即具有高低的音)在时间中的运动,而一旦乐音在人的时空中运动则表明了音乐具备了产生的可能。从这个意义上讲,音乐中的时间比空间更为内在和本质。

由于空间和时间这两种先天直观形式是人认识世界的开始,所以人对听觉世界进行直观的过程中,往往先天地将数学知识运用到对声音的认识中,这样也就使得音乐首先成为一种知识而出现并发展,这也就是音乐的纯粹理论状态,这一点我们可以从“律制”和“调式”的发展来加以论证。“律制”是对声音在高度上的规定。早在西方哲学发展的初期,古希腊最早的哲学学派——毕达哥拉斯学派就在关于数的理论的基础上对声音进行了研究。他们发现了发音体数量上的差别在于音调之间的比例关系,并注意到这些音调是由音程及数的比例所决定的,比如说“1:2得八度音,2:3得五度音,3:4得四度音”。在此基础上,也就形成了以每隔五度产生一律的“毕达哥拉斯律”(即“五度相生律”)来规定音高;而在中国的春秋战国时期也产生了律制,名之为“三分损益法”,其基本原理和“毕达哥拉斯律”是相同的,这也更进一步说明了定律法所具有的先天必然性。经过不断的发展和完善,“毕达哥拉斯律”又慢慢演变为纯律,最终则演变为十二平均律。

所谓“调式”,即具有音高的乐音的运动方式。处于空间中的乐音按照既定的构成方式在时间中的先后相继使得音乐能够形成。在古希腊的音乐理论中,就开始以八度、五度、四度音为基础形成不同的调式,如多利亚、弗里几亚、利第亚、混合利第亚及其派生调式。在希腊化时期,音乐理论家阿里斯托塞诺斯(Aristoxenos)已采用数的形式对音乐进行研究,在其“四音列”理论中,也用数的方式将四音列两端的界音的音高固定下来,四音列根据不同的组合方式,又可以构成七音列、一个八度和两个八度的音阶。从而最后演化成“大完全体系”,即一个由相连四音列和不相连四音列交替出现而构成的两个八度的音阶。沿着古希腊音乐理论的发展途径形成了中世纪教会调式,其规范性的构成逐渐成为西方音乐技术理论发展的专业性理论规范的行为传统。到了文艺复兴时期,由瑞士理论家格拉雷安于1547年创立了十二调式体系。随着十二平均律的确定,调式的发展最终形成了具有典范性的西洋大小调式。

由此可见,十二平均律的确定和西洋大小调式的形成最终表明了人作为认识主体在其先天的空间、时间两种先天直观形式的统一将声音作为认识的对象,并用理性对声音现象加以认识和构建,使其从纷繁庞杂的状态在人的先天直观的形式中变得井然有序,从而形成了人关于声音的知识的体系。康德关于“对象依照知识”的原理,具体地表达了“人为自然立法”的思想,同样,当“人的理性给作为认识对象的自然颁布规律时”^[1](第226页),也就意味着人对声音的立法。音乐就是人对声音的立法。一方面,人形成了关于声音现象的认识;另一方面,也就创造出了音乐这一认识对象,二者是一个同构的过程。人的理性对声音立法的产物,其结果是纯粹理论的音乐得到了发展,这也就是在古希腊和中世纪前期将音乐作为一门关于宇宙的学问,而不外化为具体音乐艺术的阶段。

二、音乐作为审美艺术——他律的根据

当音乐作为纯粹理论的阶段时,纯粹理论本身必然会外化为现实的音乐音响,从而体现出自身的音

义。音乐从理论世界不断外化为丰富的音响世界,使其成为一门艺术而与审美相关联。这也是理论作为精神本身的成长和实现过程,它所暗示的正是主体从自然走向自由的一条必经之路,这一点我们同样可以借鉴康德的理论予以说明。康德在完成前两大批判之后发现,作为主体的人的两种立法,即知性在认识中的立法和理性在自然中的立法却导致了人的分裂,使得自然领域和自由领域之间形成了巨大的鸿沟,从而缺少了从自然领域到自由领域之间的过渡或中间环节。这样一来,自然界的合规律性就无法做到和道德律法所体现出的最后的在自然界里实现的可能性上达成和谐一致。因此,康德试图去寻找这一中间环节,从而跨越自然领域与自由领域之间的鸿沟。这就是康德的第三批判——判断力的批判,即“要消除纯粹理性批判和实践理性批判造成的自然和自由、现象和本体、知识和道德等等的分裂和对立”^[3](第22页)。它包括两个部分——鉴赏力批判和目的论判断力批判,其主要原则首先运用于人的审美和艺术活动之中。所以,当纯粹理论外化为具体的艺术之后,音乐就成为一个“直接同愉快和不快的情感相联系的审美判断和审美对象(美)成为可能的构成性原理,因而也就表明它是反思判断力对愉快和不愉快的情感能力颁立的先天法则或规律”^[1](第186页)。

当音乐作为我们的审美的对象的时候,我们首先并不是把表象通过知性来联系音乐进行认识的,而是通过想象力与“主体及其愉快和不愉快的情感相联系”^[3](第424页)。因此,我们对音乐的鉴赏判断首先是一种纯粹的审美的判断,不具有逻辑上的特征。这就说明愉快和不愉快的情感并不能反映出客体中的任何东西,对音乐来说亦是如此:主体通过听觉被音乐刺激起来而感觉着自身。康德认为,这种对美的鉴赏的愉悦是与对快适和善的愉悦所不同的,因为它们均与利害(利益、兴趣)相结合,而“惟有对美的鉴赏的愉悦才是一种无利害的和自由的愉悦”^[3](第431页)。此外,这种对美的鉴赏还具有一种“不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求,就是说,与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。”^[3](第432页)因此,“美是那没有概念而普遍令人喜欢的东西”^[3](第440页)。由此可见,音乐对于我们的美首先具有无利害的快感和无概念的普遍性,因而它是纯粹的,即这是一种自由美(形式美)。

我们将这一原理试用到对音乐鉴赏的分析当中。当我们听到音乐时,我们会对不同的音乐和声曲调的组织形式产生不同的愉悦或者不愉悦的感觉。以和弦(即按照三度音程关系或非三度音程关系、三个以上的音的结合)为例,不同的和弦给予我们不同的内心感受。大三和弦往往给听者以某种明亮的、恢宏的、振奋的感觉,小三和弦往往给人以委婉的、柔和的、暗淡的感觉,而增三和弦又给人以不谐和却带有向外张力的感觉。各式各样的七和弦给人的感受就更加丰富了,大小七和弦的丰满与紧张、小小七和弦的忽明忽暗,以及减七和弦的刻薄与刺耳,等等。但是不管如何却很难说清不同的和弦到底能够给你带来何种极为确定的效果,这原因就在于,人对于它的感受只是一种很纯粹的,既无利害也无概念的愉悦或者不愉悦。所以从一个纯粹的角度我们只能感受到某种和弦带给我们和谐或者不和谐的感受,即这种感受给我们所带来的纯粹的愉悦或者不愉悦。当毕达哥拉斯宣称四度、五度、八度音是世界上最和谐的音的时候,恐怕他也并没有为这一和谐找到一个真正令人感到在理性上具有说服力的理由。

同样,不同的曲式结构或者调式功能带给人的都是一种纯粹的感受而已。这正表明了人们的想象力和知性能力好像趋于一个目的那样处于自由协调的活动(游戏)之中,从而无须任何概念而产生出的无利害关系的愉悦感,同时也恰好说明了鉴赏判断所具有的“无目的的合目的形式”,从而体现出这样一种判断所具有的先天必然性。因此,它也体现了个人特殊的审美具有了普遍被赞同和同情的性质,使得人们对音乐的鉴赏判断所具有的“共通感”,正如康德所说的那样,它“只通过情感而不通过概念,却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的、什么是令人讨厌的”。正是在这一前提之下,我们在鉴赏判断里所想到的普遍赞同才具有一种主观的必然性。为了说明这一点,我们同样还是以和弦为例来考察在音乐中人们所具有的一种“共通感”。刚才已经阐明不同的和弦会给人以不同的感受,但是由于感受并不建立在概念的基础之上,而只是建立在我们的情感之上,因此我们并不能对某一和弦产生某种极为确定的感受,对于不同的鉴赏者感受也绝不是完全一致的。尽管如此,我们却敢声称,虽然我们不能有极为确定的审美感受,但是我们的感受却仍然具有某种共通性。我们将这些感受可以分为不同的四个大类,第

一类是活跃的愉悦感,如明亮、辉煌、刚强等等;第二类是平稳的愉悦感,如温和、阴柔、委婉等等;第三类是平稳的不悦感,如郁闷、痛苦、烦躁等等;第四类是激烈的不悦感,如愤怒、发狂、崩溃等等。虽然就愉悦感和不悦感受各自所具有的两类而言并无明确的界限,但我们的愉悦和不悦这两种基本的无概念的感受之间则具有相对的确定性,如大三和弦给人所带来的是普遍的愉悦感而非不悦感,同样减七和弦所给人的感觉则无论如何也不会是愉悦的。但是,虽然音乐首先带给我们的是一种纯粹的鉴赏,我们却似乎更加偏好于将音乐与我们的某种确定情感、气质或者生活现实联系起来。换言之,人们将音乐纯粹的美赋予概念,使之以一定的条件为前提,从而规定了它是什么。在康德看来,这就是除自由美之外的另一种美——依附美,“作为依附于一个概念的(有条件的美)而被赋予那些从属于一个特殊目的的概念之下的客体。”^[3](第448页)这样一来,我们就对其规定了一个完善性的概念,原本自由纯粹的鉴赏判断也随之变成了具有概念和规定性的应用鉴赏判断,这就意味着音乐具有了表达的权利,使得人们将音乐作为一种表达的工具而使用。这是音乐他律性的根据。

三、音乐自律与他律的关系——人的自由

自律和他律的概念由康德在其《实践理性批判》里有关道德律的论述中最早提出,“自律”用以说明道德律的实质——意志的自律,即意志不从属于任何的规律,而只从属于他自己订立的规律。“他律”则与意志的自律相反,指意志为外界欲望对象所决定,从属于异己的外界规律,即意志的不自由。在康德看来,只有自律的意志才是真正自由和纯粹的与道德律相契合的意志。当这一对概念引用到音乐美学上时,也就形成了关于音乐的自律和他律之说。自律美学(Autonomie-ästhetik)认为音乐的规律只能在音乐自身中去寻找。如奥地利音乐理论家汉斯立克(Hanslick, 1825—1904)在《论音乐的美》中曾这样说道:“任何没有偏见的、细心的读者不难看出我只是抗议把情感错误的牵涉到科学中去……我们不能从一般普通的感情的申述中引出什么音乐的规律来”。“音乐的内容就是乐音的运动形式。”“什么可以叫做内容呢?是否就是音乐本身?当然是的;可是这些乐音已经具有形式。什么是形式呢?也就是乐音本身,——可是这些乐音是已经充实的形式。”^[4](第272页)而他律美学(Heteronomie-ästhetik)则认为“音乐的内容是那些体现着音乐的客观实在,即标志着纯粹音响之外的某些东西,它包括人类的感情、思想以及各种社会现实和自然现象”^[5](第79-80页)。所以音乐的规律应该在音乐与其他事物之间的联系去找。如尼采就曾说过瓦格纳的音乐“并不仅仅意味着音乐,而是更多的一些什么!相当多的另一些什么!”“音乐除了一种手段之外什么也不是”,“因为它意味着无穷多的事物”。

对于音乐的自律和他律问题康德也是有其独特的看法的。不难发现,康德关于“自由美”(形式美)无功利性的论述,支持了音乐自律美学。在康德看来,音乐是最少理性而又是最令人愉快的。但同时他又认为“音乐艺术就其本身而言,整个重点只在于运用这种语言(指音乐)即情绪的语言,并按照联想规律普遍地传达那些因此而自然联系在一起审美观念”^[4](第269页)。他把这些审美观念归属于崇高、悲哀、优美、滑稽、充满活力等美的类型。因此,他又以崇高的道德和功利性的“依存美”为审美理想,事实上又支持了音乐他律美学。于是我们得到了一个关于音乐自律性和他律性的二律背反:

正题:音乐是自律的。

证明:如果音乐不是自律的,那么音乐就具有被他物所规定的概念性和条件性,我们对于音乐的鉴赏判断也就始终处于善的规定下,因此是不可能纯粹而自由的。但是,我们对于音乐的鉴赏判断并不依赖于它是什么,而是一种先天的普遍赞同感,所以它首先必须是自由而又纯粹的。

反题:音乐是他律的。

证明:如果音乐不是他律的,那我们关于音乐的鉴赏判断则总处于纯粹自由的状态,即感性的审美状态,我们的知性在这一活动中也因此而毫无是处。但是,如果没有知性去与想象力协调一致,我们的纯粹鉴赏判断将失去其应有的先天根据,所以音乐应该是依附于概念的,被他物所规定的。

这就体现音乐自律性与他律性之间的矛盾,康德并不能对于这样的矛盾给予很好的解决,只有到了黑格尔那里,这种矛盾才最终能够通过正反结合的方式得到解决。一方面音乐作为一种纯粹理论,有其自身的规律和存在的方式,这就使其具有自律性的特征;而另一方面又因为音乐作为一种艺术的形式,它的确又具有表达的权利,这又是音乐具有他律性的根据。就这两方面而言,如果没有自律性保证整个音乐体系的形成和运动,那么他律性是无法得到保证的。通常认为,音乐的自律性和他律性的关系问题实际上也就是音乐的形式和内容的关系问题。音乐的形式是基础,形式本身并不存在其他的东西,而形式又会引起主体的联想和思考,主体会将自己的观念、情感和意志注入形式当中,使音乐具有了具体的内容。因此,形式是相对确定的,而内容则具有不确定性,不同的人会对于同一形式产生不同的具体内容。如果我们进一步考察,就会发现无论是关于音乐的自律说还是他律说,都离不开一个基础,那就是上文所提到的音乐是人对声音的立法的产物,离开了人这一主体,再怎么谈自律还是他律都是没有意义的。因此,我们只有把握住人作为主体的主观能动性,才能合理的解决音乐的自律说和他律说之间的关系问题。当人这一认识主体依其先天直观的形式将声音构造成音乐之后,音乐反过来又给人们以一种无概念、无目的的纯粹的感受,使其具有一种自由美。而当人们将音乐作为表达工具时,这种自由美就在善的引导下被人们的理性所利用,使其依附于一定的概念和条件,这样纯粹的自由(形式)美就与人们的理念、情感、意志等联系起来,从而形成了音乐的他律性。而这些都基于人的认识能力,体现了自由和道德的本体在人的经验现象中所留下的痕迹,这些痕迹本身又向人暗示着主体的自由和道德。所以,对音乐的追求,说到底也就是主体对自由的追求。事实上,自欧洲音乐的浪漫主义时期开始传统和声的逐渐瓦解以及 20 世纪初十二音体系的出现都更为明显地说明了这一点。

[参 考 文 献]

- [1] 杨祖陶. 康德黑格尔哲学研究[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2003.
- [2] 蒋一民. 音乐美学[M]. 北京: 东方出版社, 1989.
- [3] 邓晓芒, 杨祖陶. 康德三大批判精粹[M]. 北京: 人民出版社, 2001.
- [4] 茅 原. 未完成音乐美学[M]. 上海: 上海人民出版社, 1998.
- [5] 张 前, 王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000.

(责任编辑 严 真)

Musical Aesthetics from Kant' s Philosophy: Basic Problems

JIANG Baian, ZHOU Kai

(1. Art Department, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei China;

2. School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan 430072 Hubei China)

Biographies: JIANG Baian (1957-), male, Associate professor, Art Department, Wuhan University, majoring in music theories and music education; ZHOU Kai (1980-), male, Doctoral candidate, School of Philosophy, Wuhan University, majoring in foreign philosophy.

Abstract: Kant' s three major critical theory, as the main framework for Kant' s philosophy, respectively discusses the prior principle of cognitive capacity, will capacity and emotional capacity. This article attempts to discuss the basal problem of musical aesthetics; the relationship between Autonomie-aesthetics and Heteronomie-aesthetics from Kant' s philosophy.

Key words: pure theory; aesthetic art; musical philosophy