

# 刘承华：走向主体间性的音乐美学——兼及音乐美学研究中的文化学维度

来源：美学研究 日期：2008年3月11日 作者：刘承华 阅读：814

**摘要：**音乐美的历史发展主要有两大时期，并分别体现着两种不同的本体论和认识论。在第一个时期中先后形成音乐美的两个阶段：客体本体论阶段和主体本体论阶段。这两个阶段又共有一个认识论模式，即客体中心或作品中心的模式。第二个时期是在20世纪，音乐美开始由客体中心转向主客共建，主体在认识中的意义逐渐凸显，体现了主客间性的新理路；20世纪后期，又进一步生发出主体间性，解决了由主客间性所带来的客观性危机。同时，一种向人类学、民族学、社会学、文化学诉求的浪潮在音乐学中逐渐形成，既体现了人文科学的一种新动向，也昭示着音乐美发展的某种必然。

**关键词：**客体性；主体性；主客间性；主体间性；文化学；音乐美

音乐美作为一门学科，是在西方形成的。作为一个独立学科，它的真正诞生是在19世纪中期；但就学科的内容来说，则历史更为久远，开始于古希腊。若算起来，迄今已有两千多年的历史。在这两千多年中，涌现了无数音乐美学家，提出无数的音乐美命题，书写了无数的音乐美著作，似乎头绪极为繁复。但若真正对它们进行梳理和概括，则会发现，在它们之中，其实有着颇为清晰的历史线索和不难察觉的发展趋向。对这一线索和趋向进行梳理，对音乐美研究能够起到某种启示的作用。[\[①\]](#)

## 一、传统音乐美的两大倾向

在西方音乐美中，传统音乐美是指在传统哲学支配下的音乐美理论，它经历了一个十分漫长的过程。大体说来，它是指从古希腊到19世纪这一长达两千多年的历史过程。这一历程又由两个阶段交替构成，体现了在本体论上由重客体性向重主体性的转移。

西方音乐美的第一个传统是追求客体性的传统。所谓追求客体性，是指把音乐的根源归结为一个客观存在的实体，这个实体是不依赖于我们人（作为接受者、表现者的人）而存在，音乐的美即由这个实体决定。这主要包括从古希腊起一直到大约16世纪这一时段。

在古希腊，最早对音乐进行论述的是毕达哥拉斯学派。这个学派提出“数”的概念，认为数是万物的本体。他们用数来解释世界万物的秩序，其中最高的秩序是和谐，这和谐就是“杂多的统一，不协调因素的协调”。世界万事万物有各种各样的形态，并随着时间的流逝而不断变化。如何能够在万事万物的千变万化中去把握它不变的东西，是西方思维尤其是古希腊人的一个重要的认知倾向。在这万事万物当中，毕达哥拉斯学派抓住数的关系，把我们的世界看成是数的组合，万千世界在本质上就是一个数的结构。“没有数或数本体，就没有任何事物本身或它们的关系能够被理解。”<sup>[2] (p15)</sup>由此出发，他们提出音乐是“数的和谐”的理论，认为“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。”<sup>[3] (p14)</sup>主张音乐在本质上是一种数的关系。数的关系是一种纯粹客体性的关系，是就事物本身而言的关系，它不依存于我们主体的意识和意志，不是从我们主体人的这个角度来讲的关系。这里用以说明音乐本质的“数”与“和谐”的概念，正是哲学家们从客观世界中抽取出来的，是事物本身所具有的。他们对音乐的数与和谐本质的确认，就是通过对音响形态的客观考察和理性抽象得出的：“音的高度依琴弦的长短而定，同时声音的高低和琴弦的长度成反比例而变化。”又：“八度的划分……是按照和声方式分成两个不等的音程，四度：3:4和五度：2:3。”<sup>[4] (p4)</sup>可见，毕达哥拉斯学派对音乐本质的探讨，是将它作为音乐本身的内在关系对待的，用现在的话说，就是在“音乐本体”和形式的意义上解释音乐，揭示音乐的本质的。在古希腊第一个提出完整的音乐美命题的毕达哥拉斯学派，采取了从客体入手的方法，体现了对客体性的重视。这样一个开端不是偶然的，也不是无关紧要的，它清楚地预示着西方音乐美的第一个传统已经开始它的行程。

此后，几乎所有的古希腊哲学家，美学家，他们在讨论音乐时基本上都遵循着这个路子。辩证法的创始人赫拉克利特也讲到音乐，认为音乐是模仿自然的和谐。自然界本身就是和谐的，这是此后无数自然科学家的一个基本信念。如果自然本身不和谐，我们就不会去探讨他内在的规律、奥秘。什么是规律？规律就是和谐，规律就是他们之间的一种法律、秩序，有秩序才能谈得上和谐。自然界有这个和谐，音乐自然也不能例外。“音乐混合不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调。”<sup>[3](p15)</sup>音乐的这种和谐，正是模仿自然和谐（对立面相统一）的结果，是自然和谐的一种再现。原子论者德谟克利特说，我们是“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”<sup>[4](p4)</sup>，也认为音乐起源于对自然的模仿。此后的柏拉图、亚里斯多德等人讨论音乐，在核心观点上均未超出这个范围。柏拉图虽然有否定音乐的观念，但也承认音乐是反映宇宙的和谐，并把它看成是了解事物最深层本质的手段。也正因为此，他提倡“正确的音乐”而反对“娱乐的音乐”，并提出衡量音乐的三个尺度：

“首先了解写什么，然后了解写得是否正确，第三，了解语言、歌唱、节奏中所做的任何描写是不是好。”<sup>[4](p8)</sup>这种衡量标准正来自模仿中的客体性。亚里斯多德也认为音乐具有模仿的功能，但不仅是模仿事物的和谐，而且模仿它的“特征”，并以“运动”来解释模仿的深层机理。

“模仿”概念的提出其实具有某种必然性，因为在古希腊，所有的艺术乃至对万事万物的认识都被理解为对客体世界的再现。科学是对客体事物的再现，是对事物的内部关系和规律的揭示。同样，艺术也是对客体的再现，绘画是对被画的事物的再现，雕塑是对被雕人体的再现，悲剧是对发生过的行动的再现。古希腊人都倾向于用“模仿”来界定艺术，体现了他们在认识论和本体论上的指向客体的倾向。在这个思想背景上来解释音乐，就只能有一个选择，就是用一个指向客体的方式来表述他们的音乐思想。有论者在论及这一时期的音乐美学时，曾将它概括为五点：“数与和谐的理论”、“模仿论”、“艾托斯学说”（即净化说）、“面向音乐本体”和“怀疑论”。<sup>[5](p127-128)</sup>这五者都或多或少、或直接或间接地体现出指向客体的理论倾向。

这样一种倾向，即使在中世纪也没有发生变化。与古希腊相比，中世纪的社会意识形态发生了重要变化，东方希伯莱的文化传统和古希腊罗马的传统相揉合，世俗的文化被神的文化所取代，但是在音乐美学中指向客体性这个路向没有变。为什么？因为中世纪的宗教本位不允许出现一个自我本位的意识形态，否则就会导致对神的否定。所以，在中世纪的神学文化中，人的价值观也是指向客体的。不同的只是，他们是用一个新的终极实体——上帝来代替以前的自然客体。在这种观念的支配下，音乐也自然是神性的表现，而不是人的主观情感的表现。这个阶段一直持续到文艺复兴时期，甚至更晚，到17世纪。在此之前，只要讨论音乐，它要么注重形式，要么注重对世界某种客体性的再现。这已经成为西方音乐美学的一个最为久远、也最为强大的传统。

进入文艺复兴时期，“模仿”仍然是艺术理论，包括音乐理论的一个中心术语，但它的内涵有了新的变化。如意大利音乐理论家札尔林诺将音乐模仿的对象从宇宙的和谐扩展到人的心灵的和谐，伽利莱也把模仿的对象扩展到对人的语言音调方面。<sup>[4](p35-36)</sup>但是，总体看来，这一时期的模仿说是新旧并存，主要有两种情况：“一类是延承旧说，将音乐的模仿仍然视为‘自然’的模仿，其模仿的对象包括外部世界的自然音响、语言音调，其中更为关注的是对语言声调的模仿；一类则企图突破音乐模仿论原有的思维窠臼，将音乐模仿的对象，同人的内在情感生活联系起来，深化对音乐表现方式的认识。”<sup>[6](p220)</sup><sup>[2]</sup>这是一个由客体本体向主体本体转换的过渡时期。

主体性音乐美学的真正起建是在17世纪。在这个关节点上，一个十分重要的人物是笛卡尔。笛卡尔在哲学上虽是一个二元论者，却是一个开创新时代的人物，其开创性在于，他在西方本体论的客体性传统之外开辟出新的主体性传统，<sup>[3]</sup>他的“我思故我在”即为这一思想的突出表现。在音乐方面，笛卡尔的观念也是同他的哲学一致，他的“美和愉快都不过是判断和对象之间的一种关系”的论断即为例证。这个论断的特别之处在哪里？即在于它向主体性的转移。原先我们在追问一个事物的时候，主要注意力放在如何打开这个事物来看，它是什么样就是什么样，和主体人没有多少关系。现在从“判断和对象之间的一种关系”的立场看，就意味着“美”不单纯在客体方面，同时还维系着主体。这是一个根本性的不同，其不同就在于它突出了主体在面对客体时所具的一种能动作用。以前主体对客体只是一种被动的再现，例如音乐体现了宇宙的和谐，我从音乐中听到了宇宙的和谐，所以我感动愉快，这感动愉快就是客体本身的属性；现在他指出，我们对音乐的感受实际上是与各种各样的条件和主体本身的心理准备密切相关的。“正如一条狗每逢听到小提琴的声音就挨一顿打，五六次之后，它如果再听到小提琴的声音，它就一定号叫起来，扯脚逃跑。”<sup>[7](p267)</sup>这就说明人对事物的认知是同自己的经验密切相关，不是一个客体如何便如何的事情，说明我们主体在感知事物的时候是起着能动作用的。笛卡尔虽然是一个二元论者，但由于他第一次从哲学上强调主体的作用，使他成为新的主体性时代的先驱者。

不过，笛卡尔对音乐的论述，还只是作为一个哲学家用自己的哲学理论谈到音乐，实际上是举音乐的例子来说明他的哲学道理，还不是真正意义上的音乐美学。此后，直接面对音乐来阐述自己的主体性音乐思想的人便越来越多。德国哲学家莱布尼茨，他接受毕达哥拉斯的数的和谐的思想，认为“音乐，就它的基础来说，是数学的”。但他已经把这数的概念移置到人的心灵之中了，提出“音乐是心灵的算术练习，心灵在听音乐时计算着自



己而不自知”<sup>[4] (p44)</sup>的命题,体现了音乐本体向主体性的转移。在音乐家方面,马太松可算早期的一个代表人物。他反对用“数”的关系说明音乐,主张音乐源于情感的表现,作曲家应能准确地表现自己的情感,从而使听者能够准确把握所表现的东西。马太松实际上是浪漫主义的前身,他的主张常常被称为“激情说”。“激情说”标志着一种崭新的音乐美学思想的诞生,是情感论美学的滥觞。主体性阶段最明显的标志就是情感论美学的崛起。在18-19世纪,持有情感论美学思想的人很多,在德国除了马太松外,还有苏尔策、克劳泽等,在法国则有启蒙主义思想家卢梭、狄德罗等。卢梭明确认定音乐“不在于对象的直接模仿,而是在于能够使人们的心灵接近于(被描述的)对象存在本身所造成的意境。”<sup>[4] (p50)</sup>这“意境”正是主体性的产物。法国的情感论美学的特点是把音乐和人的语调联系起来。卢梭认为“旋律模仿人声的变化”,“它包含了比词语本身大一百倍的力量”,并“作为我们的感受和感情的符号影响着我们”<sup>[4] (p53)</sup>。狄德罗认为音乐“是物体的声音或情感的音节的模仿”,并认为“朗诵”才是音乐的有生命、有思想的“模型”<sup>[4] (p57)</sup>。由于语调本身就是情感的外现形式,不同的语调往往反映的是不同的心情和个性,由此而生的音乐,自然表现着人的丰富的情感内容,从而体现出明显的主体性。当然,他们也认为音乐可以描绘一切的景象,一切的事物,在启蒙主义思想家那里既有主体性的东西,也有客体性的东西。主体性阶段的美学一般来说并不排除客体性的内容,但不将它放在本体的位置。

以情感论为代表的主体性美学在19世纪达到理论的高峰。这方面应以黑格尔为代表。黑格尔认为音乐是情感的艺术,“音乐则始终只能表现情感”<sup>[8] (p335)</sup>;“适宜于音乐表现的只有无对象的(无形的)内心生活,即单纯的抽象的主体性。……音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我”。<sup>[8] (p332)</sup>并指出,音乐表现中即使有客体性的因素,此时也必然会转化为主体性内容而存在。可见,在黑格尔那里,音乐本体的观念已经从以前的客观事物、客观世界,彻底转到了情感和内在自我,转到人的主体性方面。黑格尔之后的一个重要人物是费尔巴哈,他的观点和黑格尔在某些方面正好相反,但在注重主体性方面则完全一致。费尔巴哈强调人本主义,主张以人为本,把一切都放在人的天平上来衡量。这本身就是对人的主体地位的张扬,强调主体是衡量这个世界一切事物的尺度,并决定着这个世界的意义。他认为艺术和美就是人的本质力量的对象化,即把自己的本质力量实现在对象上,然后再对对象欣赏其中的自我。“你在音调里面听到了什么呢?难道听到的不是你自己心的声音吗?”在他看来,音乐就“是情感的一种独白”<sup>[4] (p121)</sup>。人的本质力量的对象化的理论后来又有了另一种精致的表述,那就是19世纪后期形成的移情论美学。移情论主张美是我在观照对象时把自己的情感移置到对象上去的结果,这也是情感论亦即主体性音乐美学的一种较为典型的理论表述。

由上可知,在17世纪至19世纪之间,西方美学和音乐美学中出现了一种新的气象,它将艺术和音乐的本体论从以前的客体性转到主体性上来,体现了用主体解释客体、用主体界定客体的倾向。

音乐美学史上的客体性和主体性两大传统,表面上看是互相对立,但从更深层面上看,则体现着共同的认识论模式。主体性和客体性,都是从本体论而言的。从本体论讲音乐美学,有两个倾向,一是把音乐的本体归结为世界、宇宙、自然本身或音乐形式本身,总之,不在人的方面,而在人之外的某种实体,也就是客体。一是把音乐首先看成是人的心灵和情感的表现,看成是人的自我的外化。这是两个不同的观念,也是两个不同的阶段。

[\[4\]](#)但是,这两个阶段又有着相同的认识论模式。这个模式是:他们都重视音乐文本在音乐活动中的独立性和决定性地位,重视音乐文本本身的客观性和绝对性。

我们研究音乐,在客体性阶段当然也要研究主体,不仅要研究作品,还要研究作品背后的一些因素,比如时代背景、作者生平等。因为作品一旦创作出来,这些因素便都客观地表现在作品之中。同时,作品一旦创作出来,它就是一个独立的、客观的存在,我们研究这个作品,也就是研究这个客观存在,它和研究者没有关系,研究者只要如实地把这个作品里面的东西拿出来给大家看就行了。客体性阶段音乐美学所做的就是这样一个工作,所抱的就是这样一个信念。在主体性阶段怎样呢?例如浪漫主义音乐是表现激情的,是以情感为本体的,是不是从主观上体验就够了?当然不是的。从认识论上说,它和客体性阶段一样,也是将作品当作一个独立的、客观存在的实体来对待。浪漫主义虽然认情感表现为音乐的本质,但情感一旦表现在作品中,它就是一个客观的存在,而且是独立于我们欣赏者之外、不依存于欣赏者的存在。情感既然客观地注入到作品当中,那么,我们只需把它客观地分析出来就可以了。从认识论上来说,作品仍然是一个纯粹客体 and 对象,它独立于我们之外而存在。我们只需用同样的认识论方法去对待它,就是说把作品打开来,让它内含的意义呈现在我们面前。例如主张“激情说”的马太松就认为,音乐作品应该“是一篇真正的演说,能够完全理解和领悟其意欲、意念、意思以及每段、每句的语势。”<sup>[4] (p75)</sup>不同的只是,以前我们要找的是作品中的和谐、形式、比例、对称等形式性要素,或所体现的时代背景、社会事件、作者生平等社会性要素,现在我们要作的是打开作品找到作品所体现的作曲家的情感、个性、思想等心理性要素,这些要素已经客观地表现在里面。既然已经表现在里面,它就是一个独立的、不依存于我们接受者的客观存在。对于它,我们只需真实地解读出来即可。所以从认识论上看,主体性和客体性又是一致的,它们其实是一个传统——文本中心的传统。

到了20世纪，我们对音乐的理解维度发生了变化，我们把它称之为维度转换。这个转换分两步进行，首先是在主客间性中解读音乐的美，然后是在主体间性中寻找音乐美学的基石。

### 1. 在主客间性中探索音乐美的奥秘

20世纪的音乐美学，同20世纪的美学哲学一样，都经历了一个以主客间性为基础来解读音乐等艺术和社会现象的阶段。所谓主客间性，是指对对象的认识不是仅仅着眼于客体，也不是仅仅着眼于主体，甚至也不是既着眼于客体，又着眼于主体，而是倾向于在主体与客体的互相对待和关联中解释自己的对象。<sup>[5]</sup>

主客间性最初体现在19世纪形成的解释学当中，但这并不意味着解释学一诞生即属于主客间性，而有一个逐渐发展的过程。它的早期代表人物施莱尔马赫已经认识到作品的意义同接受者相关，但他更强调的是作品同其产生时的社会环境和时代背景间联系，主张接受者应该运用必要的历史知识，在自己的认识中重建那个时代的精神氛围。这体现了主客间性的意识，但仍未摆脱以前客体性的观念。被誉为“解释学之父”的狄尔泰，也已经认识到主体的理解在作品意义形成中的作用，认为文本的意义是通过理解和解释才能被揭示出来。但他的理解仍然局限于对作品的历史背景的把握，对理解的意义的理解过于狭窄，导致了对理解主体的现实性的忽视，因而在认识论上仍然趋向于传统的客体性，影响了本应加以发挥的主客间性。直到20世纪德国伽达默尔的出现，才使得解释学理论真正进入主客间性的境地。伽达默尔尤为强调理解者在理解中的作用，虽然在人的理解中，一方面是文本，另一方面是人的理解，文本的意义是由这两者共同建构，单纯的文本成不了作品，没有文本的理解也不是对作品的理解。但是，在这两者当中，真正起决定作用的，还是人的理解。正因为此，我们对作品才能够常解常新，使作品成为一个开放的存在。因为只要有人类存在，只要人的理解还在，作品就会不断地生长，推出新意。正是在这个意义上，20世纪前期形成一股强大的立足主客间性进行学术思考的理论思潮和研究方法，而且渗透到人文科学的许多部门，并结出丰硕的果实。

以解释学的理论研究音乐美学的较早的代表人物是德国的克列契玛尔。作为音乐解释学的创始人，但实际上并不是音乐解释学的专家，只是有两篇文章提出了音乐解释学的概念和理论主张，一篇叫《音乐解释学研究的倡议》发表于1902年；三年后，1905年他又发表了《音乐解释学研究的新倡议》。克列契玛尔的解释学思想来自狄尔泰，仍然注重音乐作品与产生它的社会环境、时代背景、作者的生活经历等外围因素的联系，因而客体性倾向仍然明显，作品中心的解释方法仍占据主导地位。在通往主客间性的道路上，他只是刚刚跨进门槛，尚未登堂入室。但是遗憾的是，以解释学的理论，特别是以伽达默尔解释学的理论来研究音乐美学，创立新的解释学音乐美学，却至今尚未有人认真地去，因而缺少较为象样的成果。但是，解释学对音乐美学研究的启示却是明显而又重要的，这也是音乐美学在今后的发展中的一个重要课题。<sup>[6]</sup>

真正在主客间性方面做出音乐美学成绩的，首先是心理学音乐美学，其中最具有代表性的是格式塔美学。格式塔理论中最重要的范畴是“完形”、“同构”。作为心理学学派，格式塔也研究客体事物的形式，或者事物形式中的数学关系，但它不是作纯客体的研究，不是像古希腊毕达哥拉斯学派那样单纯地研究事物的比例，而是结合着人的心理测试进行研究。例如让被试者看图形或选图形，然后进行统计分析；或者给试验者一个题目，让他用乐器或舞蹈或其它手段表现悲哀或高兴的情感，然后加以统计对比，总结出表现悲哀和高兴情感的形式特点，如表现悲哀时线条走向通常是向下，速度通常较慢，而表现快乐则线条向上，速度较快等等。这些结论表面上看是纯形式的，但实际上是和我们主体相对应的，是在主客关系的框架内完成的，因而具有主客间性。这样一种研究，和古希腊那种黄金分割之类纯客体的形式研究在性质上是不一样的。正是在这个意义上，我们才说它是在主客间性中建构美学理论的最为典型的代表。这个理论对20世纪后期的美学和艺术理论影响很大，美国的伦纳德·迈尔利用心理学中的刺激、趋向反应和期待等概念对音乐意义的生成进行研究，苏珊·朗格从符号学角度对音乐的情感意义所作的研究等，已成为20世纪音乐美学的重要成果。他们的研究都是在格式塔心理学的启发下进行的，因而都不是从纯粹客体所作的研究，也不是从单纯情感表现方面所作的研究，而是在两者的关联中，亦即在主客间性的框架中所作的研究。

以主客间性解读音乐的还有一个重要人物，是波兰美学家茵格尔登。他是现象学哲学创始人胡塞尔的学生，是现象学美学的代表人物之一。他专门写有一部音乐美学论著，叫《音乐作品及其同一性问题》，从现象学的角度对音乐作品的存在方式进行深入的考察。他从音乐作品存在哪里开始发问，在一一排除了音乐作品就是乐谱、就是音响、就是感受的虚拟结论之后，向我们指出，音乐作品不是一个物质的存在，而是人的意识与文本之间的一种关系性存在；它不是一个纯粹的客体，而是在人的意识作用下的意向性客体，即存在于由人的意识和客体本身所形成的意向性关系中的客体。它不是单纯存在于人的意识之中，也不是单纯存在于音响与符号之中，而是在两者的相互对待之中。这样的理论，毫无疑问是在主客间性当中建构起来的。

从客体性到主体性，再到主客间性，这最后一个环节，标志着认识论的一次重要突破，也是人文科学包括美学方法论的一次重要突破。这个突破是在20世纪前期完成的。20世纪中期起，音乐美学随同其它人文科学一起，



在认识论和方法论方面又有了新的拓展。这个新的拓展，就是对主体间性的诉求。

## 2. 在主体间性中寻找音乐美学的基石

从认识论来说，我们在学术研究中所提供的结论必须是能够被认定的知识。知识有一个根本的规定，就是它必须是客观的。主观的东西不是知识，是意见。意见每个人都有，有的意见很有价值，有的却没有价值，知识是被证明了的、具有客观性的意见。在音乐美学当中，我们经常讲趣味无争辩，但是美却有其客观性，对一首乐曲的客观评价却有其客观性。假如我们对一个作品可以任意评价，人言言殊，无所谓正确与否，那么我们音乐学这个学科就无法成立。音乐美学要想成为一门学科，就必须有客观性来支撑。但是，我们的美学研究在其历史进程中渐渐由客体中心向主体中心转移，到主客间性时主体的地位和功能已经得到前所未有的提升，主体的作用变得越来越重要，而客体正慢慢地隐退。这就带来一个危机，即由学术的客观性受到威胁而使知识的信念发生动摇。因为按照主客间性的观念，我们的一切知识都是经过我们的理解产生的，是由我们的理解赋予客体的。如何证明我们的理解是正确的，或者说，具有客观性？是不是再退回到客体性阶段？退回是不可能的，因为主体在人的认识活动中的作用是客观存在的，即使在客体性阶段，人们对事物的认识也是包含着主体性，只是当时人没有认识到而已。现在已经认识到了，我们就不能无视它，更不会自欺欺人地回避它。那么，我们就只有一个选择：对客观性进行重新审视，并追问：既然我们的知识在很大程度上包含有主体的因素，那么它是如何获得客观性，使我们仍然保持对知识的信念的？我们发现，我们认识的客观性并非单纯来自事物的客体性，同时还来自主体之间的一种约定和共识。这就涉及一个新的概念——“主体间性”。

主体间性是20世纪哲学中极为凸显的一个概念，其英文是intersubjectivity，在不同的上下文中，它又可译为主体际性、主观际性、主体(观)通性、主体间互位、共主体性、互主体性等。主体间性就是注重从主体之间的关系来说明知识的客观性。

20世纪中期，主体间性这个概念在西方哲学界非常流行；90年代开始，主体间性也成为中国理论界经常出现的词汇。既然知识的生成过程中有着主观的参与，那么如何才能保证知识的客观性，或者说建立起对知识客观性的信念？这个问题是通过主体间性得到圆满解决的，主体间性的提出就是为了解决认识论中的客观性问题的。因为它发现，我们通常所说的知识的客观性，实际上是靠我们主体对它的认可才得以确立的。比如对于一个作品，不同的人会有不同的评价，好像是纯粹主观的。但在我们的实际操作中，确实客观地存在着对于这个作品的评价标准的。这个客观性是怎么来的？如果是仅仅是一个人的评价，就很难说它具有客观性；但是当很多人都有相同或相似的评价时，它的客观性也就形成了。所以，这里的客观性不仅仅源于作品本身，同时还依赖于人们对它的认识和理解，依赖于这些不同的认识主体和接受主体对它的需要和认知模式。换句话说，这客观性是由不同主体所形成的共识产生的，这不同主体的共识，就是我们所说的主体间性。所以，在艺术认知过程中的这种客观性不是一种自然的、纯粹的客观性，而是我们主体间的客观性，我们人群中的客观性，或者说是社会的客观性。事实上，我们的艺术，包括音乐，它总是同它的享用主体联接在一起的，一旦离开它的享用主体，它的意义就会发生变化。不同的主体间性会赋予同一作品以不同的意义，这正说明了主体间性对我们认识对象时意义生成的重要性，说明主体间性对于认识的客观性所起的重要作用。<sup>[7]</sup>

正因为如此，20世纪后期，文化人类学得到迅速的发展和传播，影响几乎遍及所有的人文学科。在我们音乐学中，就产生了音乐人类学，后来又改名叫音乐民族学和民族音乐学。<sup>[8]</sup>这个新兴学科在20世纪的欧美迅速成长，我国在80年代也有着突飞猛进的发展，在音乐学的许多子学科中，音乐人类学是发展最快、且最富潜力的学科。为什么？就是因为文化人类学已经告诉我们，音乐总是存在于文化之中，离开了孕育它的文化母体，音乐就无法得到深刻的体认，音乐的意义也就无法得到深刻的昭示。任何一个音乐只有在它自身的文化环境当中才能得到客观的评价，其价值、意义才能凸显出来。移植到另外一个文化环境中，它的意义就有可能被埋没或扭曲。这时它即使有意义，也已经是另外一种意义。就好像把澳洲土人的音乐舞蹈搬到欧洲的舞台上演出，虽然形态没有大的变化，也可能引起观众的兴趣，为之叫好，但他们对其意义的体认却已有很大不同，他们所说的好与澳洲土人的好也有很大不同。为什么？因为他们的主体间性不一样。也正因为主体间性不一样，故而也不可能存在所谓全人类的音乐或世界音乐。<sup>[9]</sup>所以研究音乐，仅仅研究形态是不够的。形态，表面上看是最客观、最实在、最可靠的，实际上并非如此。一个滑音，一个波音，一个和弦，孤立地看，它们都是空洞的存在，只有将其放到特定的音乐情境和文化母体中去，它们的意义才能彰显出来。又如和声，中国人和西方人对于和声的感受是不一样的，到目前为止，中国大部分听众对多声部合唱还是不很习惯，同样一个和弦，欧洲人听起来可能是和谐的，但中国人听起来可能是不和谐的。如果研究形态就仅仅是形态，而没有将它与文化结合起来，音乐的奥秘就永远得不到正确的揭示。当然，在音乐学的整体研究中，每个人都有自己的分工，作为单个的研究者，完全可以只是进行单纯的形态分析；但作为音乐学学科整体，却不可以缺少文化学的观念和方法，不可以没有音乐文化学的理论平台。其实，即使是专门从事形态研究的人，拥有这个文化学平台，也是十分有益的。

就音乐美学来看，西方在20世纪后期，那种从主客间性解读音乐的势头日渐式微，茵格尔登、迈尔那样的普

遍主义和共性化描述的倾向也风光不再。主客间性的理论正确地揭示了音乐作品的意向性存在方式和刺激-期待-偏离式的意义生成机制，也正确地从主体与客体的相互关联中解释音乐，但由于尚未确立文化和民族的观念，使得他们的“主体”成为缺乏具体规定性的抽象存在，就好像马克思批评费尔巴哈的抽象的“人”那样，其现实意义和理论价值因此受到限制。但是他们将音乐维系于主体的理论倾向，却给后人以新的灵感。其实，从主客间性到主体间性，在理论上是一个必然的选择，也是一个自然而然的选择。因为主客间性中对“主体”的重视，本身就包含了对它进行具体化的内在张力，使“主体”获得民族性、社会性和具体文化特性，而这正是主体间性理论所包含的内容。20世纪后期的音乐美学走上人类学、民族学、社会学、文化学的道路，就正是沿着这一方向而行的一个自然归宿。这个道路正是主体间性的道路，是以主体之间的作用所形成的内涵和特性解读音乐的道路上。这样一个理论走向，在20世纪后期的中国也能够窥见一些蛛丝马迹。早在50-60年代，李泽厚在当时的美学大讨论中提出一个观点，认为美是客观的，但它的客观性不在它的物质性，而在它的社会性。这个观点一提出，便得到最为广泛的响应。为什么？因为它朴素地解决了审美判断和审美经验中主体性与客观性之间的矛盾问题。这样一个思路，用现在的话来说，就是主体间性的观点。这个事例表明，早在那个时候，我们的美学认知就已经有了对主体间性这个基石的需要。现在，主体间性在国内谈论得比较多了，许多学科如教育学、管理学、法学、美学等，它们运用这一理论已经取得令人瞩目的成果。在音乐学中，民族音乐学也在这个道路上做了大量的工作，并显示了旺盛的活力和迷人的前景。相比之下，音乐美学显得明显滞后。作为理论性学科，至今为止，我们尚未对主体间性在音乐美学上做出应有的理论回应，也很少在实践上开拓理论研究的新境域。音乐美学研究如何沉到音乐的根部，与具体的文化情境相接通，避免始终停留在抽象的共性理论层面，应该说是目前的一个最值得关注、也是最有潜力的方向。

#### 参考文献：

- [1] 杨春时. 从客体性到主体性到主体间性——西方美学体系的历史演变[J]. 烟台大学学报2004(4).
- [2] 恩里科·福比尼著. 修子建译. 西方音乐美学史[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005.
- [3] 北京大学哲学系美学教研室编. 西方美学家论美和美感[M]. 北京：商务印书馆，1980.
- [4] 何乾三编. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐[M]. 北京：人民音乐出版社，1983.
- [5] 于润洋. 音乐史论新稿[C]. 北京：人民音乐出版社，2003.
- [6] 修海林、罗小平. 音乐美学通论[M]. 上海音乐出版社，1999.
- [7] 茅原. 未完成音乐美学[M]. 上海人民出版社，1998.
- [8] 黑格尔著. 朱光潜译. 美学(第三卷上)[M]. 北京：商务印书馆，1979.
- [9] 于润洋. 现代西方音乐哲学导论[M]. 长沙：湖南教育出版社，2000.
- [10] 胡塞尔. 先验现象学引论[A]. 倪梁康主编. 面对实事本身——现象学经典文选[C]. 北京：东方出版社，2000.

(载《艺术学研究》第1卷，南京大学出版社2007年)

① 在美学界有杨春时先生的《从客体性到主体性到主体间性——西方美学体系的历史演变》(《烟台大学学报》2004年第4期)，对西方美学主体间性的历史形成作了梳理，可参阅。本文除研究对象与其不同外，对西方美学从客体性到主体间性的历史描述和分期亦不相同。

② 这个现象其实一直持续到启蒙主义和浪漫主义时期，故同样是“模仿”和“自然”，在本体论上可能是完全不同的，需要仔细辨别。

③ 胡塞尔曾在他的《先验现象学引论》演讲中说：“笛卡尔事实上开启了一门全新的哲学。这门哲学改变了哲学的总体风格，它完成了从素朴的客体向一门先验的主体主义的彻底转变”(《面对实事本身——现象学经典文选》，倪梁康主编，东方出版社2000年)。

④ 尽管这两个阶段并不是截然分明，而是互相交叉的，比如汉斯立克，他是19世纪中期的，但却是一个绝对的自律论者，他认为音乐就音乐的形式，音乐的美也就在形式本身，与人的情感没有关系。这应该是一个客体性美学的一个延伸，是客体性音乐美学在新的时代所作的新的表述。

⑤ 我将前面所论的客体性和主体性统称之为“主客体性”，与这里的“主客间性”相比，它突出地表现为一维单向的认识论模式。“主客间性”一词为笔者所杜撰，能否成立，望得指教。

⑥ 关于这个话题，于润洋教授有较详细的论述，请参见其所著《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社2000年，第225-234页。

⑦ 应注意的，主体间性只是对主客关系的一种补充，它只涉及人与对象关系的一方，只是人与对象关系的一部分，而非全部，因而不能够替代主客关系。

[\[8\]](#) 关于这个学科的名称，笔者以为应该叫“文化音乐学”较为科学，因为所谓“民族”、“人类”，其真正的内涵和特质在于文化。

[\[9\]](#) 这并不是说，不同民族和文化中的人不可以欣赏他民族和文化中的音乐，这一点早已在现代文化中成为现实，但你的欣赏实际上已经改变了作品的意义，这个作品已经不完全是原来的那个作品了。如果我们仅仅停留在这个层面去解释他民族的音乐，那么，解释出来的一定不是这个民族音乐自身的真实情况，其中一定包含着许多的曲解和误解。但是，这类“曲解”和“误解”又并非都是消极的，有时候，它恰恰是创造新理解、新意义的重要手段。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

[【 全部评论 】](#) [【 打印 】](#) [【 字体：大 中 小 】](#)

上一篇：[刘承华：中国音乐美学的逻辑形态——从内涵逻辑解读传统音乐美学的形态特征](#)

下一篇：[刘承华：中国艺术的“月神”精神](#)

[>> 相关新闻](#)

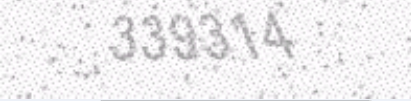
[全部新闻](#)

[>> 相关评论](#)

[全部评论](#)

- [段炼：视觉文化与理论的实践（6月17日）](#)
- [彭运生：“无穷之意”与“内在的雄辩”（5月26日）](#)
- [任园园：觉悟与回旋——试论电影美学鉴赏（5月26日）](#)
- [王均江：现象学视域中的古希腊悲剧——从尼...（5月24日）](#)
- [朱狄：《当代西方美学》（5月22日）](#)
- [刘桂荣：《徐复观美学思想研究》（5月22日）](#)
- [彭运生：“人物性格”概念应该被抛弃（5月19日）](#)
- [史红：当代舞蹈结构特点与转型的意义（5月19日）](#)

发表评论

点评：	<input type="text"/>	<input type="button" value="↑"/>	
	<input type="text"/>	<input type="button" value="↓"/> 字数	验证码： <input type="text"/>
姓名：	<input type="text"/>	<input type="button" value="提交"/>	

[管理入口](#) - [搜索本站](#) - [分类浏览](#) - [标题新闻](#) - [图片新闻](#) - [推荐链接](#) - [站点地图](#) - [联系方式](#)

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 [Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com](mailto:Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com)

制作维护：美学研究 京ICP备05072038号