

论音乐的实践自由性

——新实践美学视域中的音乐艺术

黄卫星¹, 张玉能²

(1. 中国科学院 自动化研究所, 北京 100190; 华中师范大学 文学院, 湖北 武汉 430079)

摘要: 在新实践美学视域中, 音乐艺术的本质就是人类声音的自由运动的感性显现, 也就是一种人类声音实践自由的感性显现, 也就是一种人类声音运动的美。音乐艺术是一种实践性很强的艺术, 它本身并非自然声音的模仿或者再现, 而是人类生存实践和生产劳动的创造, 它也是以符号化的声音或者乐音语言表现出来的实践自由, 即美, 它内蕴着人类生命实践的节奏和韵律意蕴, 因此, 音乐艺术是人类的物质生产、话语生产、精神生产的统一。音乐(乐)与文学(诗)和舞蹈(舞)的内在联系, 来源于生命的实践本质, 在生命实践的节奏、韵律、情感的自由显现中, 音乐表现出生命实践的形而上蕴涵和终极价值。音乐艺术的实践性还表现为它的二度创造, 即音乐作品不仅是文本形式, 而且必须是人声或者器乐的实体存在。

关键词: 新实践美学; 音乐艺术; 声音; 实践自由; 自由运动; 生命

中图分类号: B83 **文献标志码:** A **文章编号:** 2095 - 0012 (201605 - 0016 - 08)

音乐艺术是声音的艺术, 而且是人类创造性声音的运动实践的艺术, 因而也是实践性很强的艺术。因此, 像过去沿用西方近代认识论美学的观点, 把音乐艺术仅仅视为社会生活反映的意识形态, 不仅是片面的, 而且也有一些隔靴搔痒。从新实践美学的角度来看, 音乐艺术更根本的应该是一种人类创造性声音实践的自由运动的感性显现, 是显现人类创造性声音实践自由的形象的肯定价值的表现形式, 也就是人类创造性声音运动实践的美的感性表现形态。这样就可以把音乐艺术从西方近代认识论美学的束缚之中解放出来, 真正回归到社会实践层面, 更好地繁荣发展音乐艺术。

一、音乐艺术的本质

长期以来, 西方美学和文论流行着艺术本质的“摹仿说”“再现说”“反映说”, 这些学说在 16 世纪西方“认识论转向”逐渐传入中国以后, 几乎也成为中国近现代美学和文论的一种不易之论, 新中国成立以后, 这种艺术本质论经过马克思主义反映论的改造依然流行。文艺是社会生活的反映, 成为最标准的艺术本质论的命题。但是, 这种偏向于认识论的艺术本质论, 在用来解释和实践具体的艺术门类时, 却往往捉襟见肘,

收稿日期: 2016 - 05 - 10

基金项目: 财政部中央文化产业发展专项资金项目《汉字数字化技术产业应用项目——汉字数字化文化体验馆第一期工程》(2014 - 126)、科技部国家科技支撑计划《公共数字文化全国共享服务关键技术研究及应用示范》(2015BAK25B00)的研究成果。

作者简介: 黄卫星(1974—), 女, 湖北蕲春人, 文学博士, 新闻与传播学博士后, 中国科学院自动化研究所研究人员, 江西师范大学副教授, 美国杜克大学亚洲和中东研究中心访问学者, 主要从事文化传播、文化软实力研究; 张玉能(1943—), 男, 江苏南京人, 华中师范大学教授, 博士生导师, 主要从事美学、西方美学、西方文论、文艺学研究。

或者隔靴搔痒解决不了具体问题。比如 音乐艺术,虽然有一部分确实是摹仿、再现、反映自然界和社会现实的,比如《空山鸟语》《暴风雨》《动物走廊》之类的模拟自然界和现实中的声音的作品,但是,大部分音乐艺术作品却并不摹仿、再现、反映自然界和现实生活中的具体声音,特别是那些无标题音乐作品,更是让人无法听出具体的自然界和现实生活中的声音;即使是某些标明主题的音乐作品,有时也没法让人确定具体的声音对象。比如,贝多芬的《月光曲》、披头士的《草莓园》、柴可夫斯基的《幻想序曲:罗密欧与朱丽叶》、克劳德·德彪西的《大海》,等等,尽管可以在一些具有音乐艺术修养的人那里唤起某些相应的对象形象及其表象,然而这些对象形象及其表象却是无法确定的,言人人殊的,绝对不像绘画作品模仿、再现、反映现实对象那样真切,甚至也不像文学语言所描绘的现实对象那样具体。于是,西方现代主义美学和文论兴起以后就把文学艺术,特别是音乐艺术之类,重新定义为人类思想、情感直觉、无意识等主观意识或者个体意识的表现。然而,针对这类内容美学和文论,西方现代主义美学和文论又产生了一种形式主义美学和文论,认为文艺本质与文艺内容无关,而只关乎文艺的形式。于是,奥地利音乐美学家爱德华·汉斯立克(1825—1904)在《论音乐的美——音乐美学的改良刍议》(1854)中就坚持反对音乐表现情感的情感美学或内容美学的观点,认为“音乐的美就在音乐的形式本身”,“音乐的内容就是乐音的运动形式”。^{[1]72,80}美籍俄国作曲家、指挥家、钢琴家、西方现代派音乐的重要代表人物伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971)坚持认为,“音乐,从本质上讲,没有能力表现任何东西。”^{[2]298}尽管形式主义美学有其局限性,但是它也提醒我们音乐的美是具有特殊性的,不能满足于像西方近代认识论美学或者西方现代表现主义美学那样,把音乐作为社会生活或者情感的再现或表现的手段,音乐艺术及其美应该有其独特性。这大概也是中国魏晋时代著名的玄学家、诗人与音乐家嵇康(223年前后至263年前后)主张“声无哀乐论”,强调音乐艺术的独立性,否定音乐与社会政治关系的原因。^①^{[2]298}

当然,中国当代美学和文论对于音乐艺术的本质和本质特征毕竟进行了一些有益的探讨,特别是改革开放新时期以来,美学家和文论家们逐渐意识到认识论美学和文论的音乐艺术本质论是不全面的。大家似乎已经认识到,音乐艺术是一种听觉艺术,它是主要靠听觉来感受的艺术;它是一种抒情的艺术,主要是运用组织起来的乐音来表达思想感情和反映社会生活的艺术;它是一种时间艺术,主要是以在时间中展开的声音或者乐音塑造形象或者意象来抒发思想感情和反映社会生活的艺术。尤其是中外美学家和文论家深切地感到,音乐艺术的形象或者意象是不同于视觉艺术、空间艺术、叙事艺术的,比如,不同于绘画艺术、建筑艺术、戏剧艺术、文学艺术、书法艺术等艺术形式的。音乐艺术的形象或者意象主要是听觉的形象或者意象、时间中延续的形象或者意象,是与人类的情感结构相对应的形象或者意象。因此,音乐艺术的形象或者意象是一种不大确定的、运动着的、无法直观的形象或者意象,甚至可以说是神秘的具有魔力的形象或者意象。所以,美国符号美学家苏珊·朗格在《情感与形式》中指出:“音乐的模式就是用纯净的、有节拍的乐音和休止创作出来的与情感同样的形式。音乐就是我们情感生活的调性对应物。”《艺术中的人文精神》也在此基础上指出:“音乐能够唤起情感,而且在细节和结构等很多方面比语言更加复杂,也许能够比语言更加准确地揭示和诠释我们的情感。或许《朱庇特交响

①嵇康在《声无哀乐论》中指出:“夫天地合德,万物滋生。寒暑代往,五行以成。章为五色,发为五音。音声之作,其犹臭味在于天地之间。其善与不善,虽遭浊乱,其体自若,而无变也。岂以爱憎易操,哀乐改度哉?”音乐就像其他自然界的万事万物一样,是天地二气交融自然产生的,是客观的存在。只有善与不善之分,而这种善与不善完全在于自然音声是否和谐,而与人的情感无关。他所指的音乐即是指由自然界中本身存在的各种声音所组成的东西,音乐一经产生后,就像其他万物一样存在于天地之间,它的好与不好,即使遭遇世事巨变,也还是保持原样而不会改变,不会因为人们的爱憎、哀乐而改变它的本质,音乐本体是自然而非社会的,是天籁而非人为的,它有自身的独立性,既不依附于人的主观情感,也和社会治乱之政无关。这是他“越名教而任自然”主张在音乐美学思想中的表现,《声无哀乐论》是嵇康从音乐切入来阐述名教与自然关系的论述,嵇康认为名教是“末”,自然是“本”,名教是自然的必然表现,两者是本末体用的关系,这种主张有力反对了秦汉以来儒家所谓“感于物而动,故形于声”,“治乱在政,而音声应之”的礼乐正统思想。

曲》最后一个乐章的形式——清晰的上行旋律、明亮的和声与音色、轻快活泼的弦乐乐段及快速的节奏——在一定程度上类似于某种快乐的形式。而《英雄交响曲》最后一个乐章,也许在一定程度上类似于另一种快乐的形式。而且如果真是这样的话,那么我们或许就会通过这些音乐形式得到清晰而深刻的诠释。”^[2]^{297,323}《中国大百科全书·音乐舞蹈》中赵沨、赵宋光撰写的“音乐”词条总结了当代中国音乐美学的相关成果,指出:“音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类。从社会学的角度讲,音乐是人类所创造的诸多文化现象之一;人类早期的音乐活动是混生性社会文化现象中的一个要素,到人类进入阶级社会以后,音乐又同时是社会意识形态之一”,“当人们将音乐与其他艺术门类相比较时就会发现:①音乐的内容与文学、戏剧、绘画等那些大量地描绘生活中的具体事物情景(再现性、描摹性)的艺术门类不同,音乐所直接呼唤、激发的是情感与意志(表现性、表情性);由情感体验出发,不同的个人凭自己的生活经历而联想到的具体对象也很不相同。因此可以说,音乐的内容具有情感的确定性对象的确定性相统一的特点。②如果人们对这一特点加以深究,可以发现一个更深刻的本质特征:音乐所用的材料与结构是非语义性的,这也正是音乐与语言艺术的根本分界线。从表面现象看,活的语言艺术(书面记录除外)也是凭借声波振动,通过听觉器官,在时间中展现的,但语言所用的声音有语义,是词义的外壳;音乐则不然,各种乐汇所唤起的联想是从情感激发中自由展开的,不遵守语义学的规则。③从音乐与建筑艺术的对照比较中可以看出,在形式要素的抽象性和结构规范的严谨性方面,音乐与建筑十分相似;但与建筑在空间中展现(属于空间艺术)不同,音乐是在时间中展现的艺术(属于时间艺术)。”这应该是当代中国音乐美学的最权威的关于音乐的本质和本质特征的定义和诠释。不过,其中关于音乐艺术的实践自由性似乎强调不够。所以,最后该文指出:“简言之,音乐是人类社会生活的反映,同时,音乐的内容又充满情感与意志。音乐所反映的社会生活活动,既表现了社会成

员对客观规律的理解和运用,又显示了社会成员主观上的追求和愿望、意志和憧憬,它承担着传递社会信息与交流情感体验的职能,起着组织与协调社会成员的意志行为的作用。”^[3]这样的小结又回到认识论和社会学美学的层面上了。因此,我们觉得今天还应该强调音乐艺术的实践自由性。

在新实践美学视域中,音乐艺术的本质就是人类声音的自由运动的感性显现,也就是一种人类声音实践自由的感性显现,也就是一种人类声音运动的美。

二、音乐艺术与实践

音乐艺术是一种实践性很强的艺术,它本身并非自然声音的模仿或者再现而是人类生存实践和生产劳动的创造,它也是以符号化的声音或者乐音语言表现出来的实践自由,即美,它内蕴着人类生命实践的节奏和韵律意蕴,因此,音乐艺术是人类的物质生产、话语生产、精神生产的统一。

首先,音乐艺术是一种以声音进行的物质生产。其一,音乐最早就是人类物质生产的组成要素,其作用主要是以声音来协调劳动者和劳动过程。实际上,不仅原始的音乐实践与原始的生产劳动密不可分,而且音乐实践本身就是一种特殊的生产。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中对此说过:“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术,等等,都不过是生产的一些特殊的方式,并且受生产的普遍规律的支配。”^[4]⁵⁷音乐实践尤其明显地表现出艺术的生产性质。夏野在《中国古代音乐史简编》中就说过:“原始人在集体劳动中,为了协调劳动动作,减轻劳动中的疲劳,以及为交流思想感情而发出某种劳动呼声,那就是最初的歌唱。”^[5]鲁迅在《门外文谈》中所说的“航育航育”的创作就是一种原始的语言和歌谣。在各种各样的物质生产中,产生了协调劳动动作和劳动过程的劳动呼喊声,它们本身就是物质生产劳动的一个不可或缺的要害。比如,江河上的纤夫号子和划船号子、筑堤坝的夯土号子、伐木工人的伐木号子等各种劳动号子,就是物质生产劳

动的一个要素。英国人类学家查·索·博尔尼在《民俗学手册》中也说过：“劳动，特别是集体协作的劳动，常常伴之以歌谣，也许首先出于巫术、宗教的原因，但肯定也是为了用音乐来激励劳动者，使他们的动作合拍。另一方面，船桨有节奏的划动，铁锤的起落，战士的行进步伐，都很自然地会导致歌曲中的韵律和节拍的发展。特别是划船，总是用歌曲来指挥，在全世界‘我们的歌声合调，我们的船桨合拍’。现在水手起锚时唱的劳动号子也许是英国流传下来的唯一劳动歌曲了。”^[6221]从这个角度来看，说音乐艺术“起源于劳动”似乎也不应该是一种简单化的说法。其二，音乐本身就是一种以声音进行的物质生产。《尚书·尧典》里所记载的一个乐舞：“击石拊石，百兽率舞”，可以佐证。“这个乐舞据说是虞舜时候创作的，表演时由一些人扮作各种野兽的形状，在另一个人敲着原始石制乐器的伴奏和引导下相率而舞”，^{[5]4}也许这就是一种模仿野兽而进行狩猎的劳动过程，或者是模仿野兽的活动而进行狩猎的演练，或者是欢庆狩猎胜利的载歌载舞。据考古学和民族学的资料，非洲、澳洲等地一些原始民族在狩猎的时候，往往披上野兽皮，模仿野兽或者鸟类的动作和叫声，以引诱猎物出现而捕捉之。这些狩猎活动中的模仿动作和叫声，既是一种劳动过程，又是一种音乐舞蹈实践。查·索·博尔尼说：“也许歌曲的产生，由于早期人察觉到人的呼喊声具有控制动物的力量，以后又发展到认为人的呼声对其他生物和自然界现象有控制力量。”^{[6]220}当这种音乐实践经过长期反复地进行，到了一定时候而成为脱离劳动的休闲或者娱乐的劳动演练方式或者传授和教育劳动技能的方式，这时，这种脱离直接的物质生产目的的比较纯粹的音乐实践就可能转化为音乐艺术了。其三，音乐所使用的乐器有许多都是由劳动工具转化而来的。考古学和人类学的资料也证实了乐器与劳动工具的直接或者间接的关系。如夏野所说：“在劳动过程中，劳动工具也可以说是最原始的乐器。劳动工具随劳动节奏而发响，与劳动呼声相谐和，实际上起着乐器伴奏的作用。从而也就启发人们把某些能发乐响的劳动工具以及生活用具转化为乐器，例如‘磬’这种击乐器，其早期的形

状就和新石器时代的‘丁庖石’十分相似；古代的‘角’则是既作狩猎用具，也作为乐器使用。从弦乐器来看，拨弦的比擦弦的要早，显然是受弓弦发声的启示而创造出来的。”^{[5]3}利普斯在《事物的起源》中说过：“弦乐器就是起源于弓的。而如我们所知，弓应溯源于人类最古老的机器人——动物捕机。”^[7]《音乐考古》中说：“流行极为广泛的乐器石磬，就和一些石犁、石刀在许多地方有着一脉相承的特点。”^[8]《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的“乐器”条目中说：“北欧和秘鲁等地发现有石器时代用动物股骨做的哨笛；近年中国在浙江河姆渡遗址出土约7000年前的百余件骨哨，是用禽类肢骨加工制成；其他还有多处这类发现，包括螺号，均为新石器时代晚期器物。据考，这些原始管乐器，可能是用于诱捕鸟兽或发信号的工具有。”^{[3]835}这些都有力地证实了音乐实践与物质生产的密不可分的关系。

其次，音乐艺术是一种声音符号的话语生产。众所周知，人类是“符号的动物”，在人类通过生产劳动自我生成的过程中，人类相互交流的需要给语言符号的产生提供了最好的契机。恰如《中国大百科全书·音乐舞蹈》“音乐”条目所说：“人类童年时期的音乐，作为混生性的原始文化现象中的一个要素，在从猿到人过渡的后期就开始萌发了。原始的生产劳动（狩猎、耕作等）和部落争战所需要的群体间信息传递促使音乐萌发，它和原始语言（社会群体间信息交流的主要手段）、集体劳动和战斗（群体共同进行的生存斗争活动）发生于同一历史时代。在人类的有严格语义的语言逐步形成之前，必然有一个运用情感性呼号的阶段，近人在对黑猩猩的观察中已记录到类似的现象。这种情感性的呼号，既是语言的前身，也是音乐的萌芽。在音乐的萌芽中，有伴以手舞足蹈的节奏敲击，有或高或低或长或短的呼号，在带有各种滑音的音调中出现的确定的音律为数不多；这些音乐萌芽的形态虽然简单，却是原始人类群体之间交流愿望与情感，表达要求与意志，协同进行劳动或战斗所不可缺少的重要手段。”当这些用来进行交流信息和情感的声音在长期的社会实践中规范化为一种与一定的情感结构相对应的由一定的音强、音高、音

色、音调的规律组成的“乐音”时,就形成了渗透到人类社会生活各个角落的“音乐”的符号和语言的话语生产方式。“在目前尚处于社会发展早期阶段的部落或氏族那里,人们仍可以发现许多原始氏族社会流传下来的音乐遗迹。例如,图腾祭祀中的集体歌舞,讲述创世传说与本民族历史的长篇叙事歌,欢聚饮宴时唱的宴歌、酒歌和娱乐性歌舞,友好邻村互相访问时唱的迎宾问答歌,青年男女互相表达爱慕之意的情歌,婚嫁、丧葬仪礼所用的歌曲和舞歌,各种各样农事和手工劳动过程中所唱的渔歌、牧歌、劳动号子等。总之,由于远古时代的音乐渗透在许许多多角落里,并同各种具体的社会生活活动直接结合在一起,可以说原始的音乐常具有‘实用性’的特点。”^{[3]2}由此可见,音乐艺术作为一种话语生产具有极其广泛的功能,在人类的生活实践中,无论是音乐艺术家所创造的音乐语言或者语言符号,还是各族人民所继承创新的民间乐曲,都起着交流思想感情、传达人类相关信息、鼓舞人民意志、调理人类生活情调、治疗精神疾病等不可替代的作用,是人类不可或缺的一种话语生产。音乐话语生产所生产的音乐语言或者语言符号,尽管在书写方式、记录方式、表达方式、传播方式上有着时代、民族、阶级、地域的差异,但是,它是一种最具人类共同性的语言或者符号,是一切具有分辨音乐语言或者音乐符号能力的人基本上都能领悟和理解的,被人们称为一种“国际语言”。

再次,音乐艺术是一种长于抒情的精神生产。音乐实践还是一种最深刻的精神生产,它以乐音、协和音、不协和音、节奏、速度、旋律、对位、和声、力度、对比等音乐要素,生产出以抒发情感为主的声音,表现出人类的整个精神世界。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中曾经指出:“只有音乐才激起人的音乐感;对于没有音乐感的耳朵来说,最美的音乐也毫无意义,不是对象,因为我的对象只能是伟大的一种本质力量的确证,就是说,它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样才对我而存在,因为任何一个对象对我的意义(它只是对那个与它相适应的感觉来说才有意义)恰好都以我的感觉所及的程度为限。”^{[4]25-26}因此,音乐生产的产品,即音乐的

美,主要对有音乐感的耳朵才有意义,音乐是一种听觉的艺术。由于音乐产品的声音,是一种复杂的、不确定的形象符号或者意象符号,而且是一种运动着的声音符号,转瞬即逝,所以,音乐的形象或者意象就不像造型艺术(建筑、雕塑、绘画、工艺美术)那样容易把握,甚至也不及文学、舞蹈、书法的形象或者意象那样容易把握,因此,音乐生产及其产品就是人类艺术生产中最具抽象性、精神性、情感性的,它是一种最“长于抒情,拙于叙事”的艺术生产方式和艺术产品。音乐具有一种神秘的能力,使我们可以领悟难以名状的博大的情感世界。不过,音乐表现情感世界并不是直接的,更不是一一对应的,往往一种乐曲可能引起不同的情感反应,而且一些悲惨的音调却会产生悲剧性的快感。所以,音乐作品和音乐活动表现人类的丰富多样的情感,是通过一种音乐与情感的相似的“构造形式”和感受主体的联想和想象来实现的。《艺术中的人文精神》指出:“诚然,不太可能的是,一段欢快有力的小号乐曲竟会与安详平静的感觉联系在一起。这样的乐段更可能与战争的警报和不安之感联系在一起。而轻柔的弦乐乐段,则不太有可能使人联想到战争引起的不安焦虑。换句话说,音乐与情感的联系看起来不全是符合惯例的或者是任意的。这种联想的产生是因为音乐听起来与我们的感觉方式相同。音乐的‘构造形式’类似于我们情感的‘构造形式’。或者,更确切地说,音乐的调性结构与情感的内在或主观结构可能非常相似。”^{[2]297}当然,这种音乐符号或者音乐语言与情感表达之间的“结构形式”及其相互转化的机制还是一个有待深入研究的课题,但是,音乐生产(作曲、歌唱、器乐演奏等)及其产品(音乐形象或者音乐意象)的特殊性:不确定性、精神性、抽象性、抒情性,却是一目了然的。这其中的一系列复杂问题也就是音乐美学和音乐理论一个研究的课题。我们这里只是要强调一下音乐艺术作为一种长于抒情的精神生产的本质特性,以便人们在创作和欣赏音乐的时候能够充分按照音乐生产和音乐消费的“美的规律”来进行,从而更好地实现音乐艺术的特殊的审美教育功能、情感交流作用、精神治疗辅助效果。

三、音乐艺术与生命实践的 自由性

音乐(乐)与文学(诗)和舞蹈(舞)的内在联系来源于生命的实践本质,在生命实践的节奏、韵律、情感的自由显现中,音乐表现出生命实践的形而上蕴涵和终极价值。

首先,音乐艺术的原生态就是诗舞乐的融合统一,它是人类生命实践的表现形态,而人类生命的本质就在于社会实践,生命实践的声音形象的自由显现也就是音乐艺术及其美。生命的本质应该是实践,自由的实践或者实践的自由应该是人类生命的本质特征。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说:“生产活动就是类生活。这是产生生命的活动。一个种的整体特性、种的类特性就在于生命活动的性质,而自由的有意识的活动恰恰就是人的类特性。”马克思在《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》中说过:“假定我们作为人进行生产。在这种情况下,我们每个人在自己的生产过程中就双重地肯定了自己和另一个人:(1)我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点,因此我既在活动时享受了个人的生命表现,又在对产品的直观中由于认识到我的个性是对象性的、可以直观地感知的因而是毫无疑问的权力而感受到个人的乐趣。(2)在你享受或使用我的产品时,我直接享受到的是:既意识到我的劳动满足了人的需要,从而使人的本质对象化,又创造了与另一个人的本质的需要相符合的物品。(3)对你来说,我是你与类之间的中介,你自己认识到和感觉到我是你自己本质的补充,是你自己不可分割的一部分,从而我认识到我自己被你的思想和你的爱所证实。(4)在我个人的生命表现中,我直接创造了你的生命表现,因而在我个人的活动中,我直接证实和实现了我的真正的本质,即我的人的本质,我的社会的本质。”不过,在私有制条件下,劳动和生命的本质被异化了。所以,马克思又说:“我的劳动是自由的生命表现,因此是生活的乐趣。在私有制的前提下,它是生命的外化,因为我劳动是为了生存,为了得到生活资料。我的劳动不是

我的生命。”^[9]因此,人类的生命的本质就是自由的有意识的活动,也就是人类的以物质生产为中心的包括话语生产和精神生产的社会实践,而音乐艺术就是这种社会实践的自由表现,也就是人类生命的自由表现。尽管在私有制条件下,人类的生产劳动被异化了,但是,自由的生产劳动仍然是人的生命的本质,人的生命的社会本质。人类的音乐实践就是人类有意识地把自己的生命活动自由地表现出来的自由的活动,所以音乐艺术是人类“按照美的规律来构造”自己生命的声音形式的自由活动。这种声音的自由运动在音乐、舞蹈、诗歌三位一体的原生态中表现得非常充分。到后来,歌曲中的诗歌和音乐的有机融合也是人类生命的声音形式的自由表现运动的很好的显现。也可以说,音乐艺术可以更加充分地通过诗歌的语义表达表现出人类生命实践的精神意蕴和终极价值,音乐艺术也更加充分地给舞蹈艺术和诗歌艺术赋予了人类生命实践的自由运动的节奏和韵律。诗舞乐的三位一体,恰好显现出人类生命实践的自由创造性,音乐艺术也正好通过诗歌和舞蹈的精神意蕴、节奏韵律、终极价值提升和升华了自身的感性显现的形象性、精神性、抒情性、流动性。也可以说,诗舞乐的三位一体的原生态把人类生命的实践自由性最为完满地呈现在人类自身面前,让人类能够直观到人类生命实践的自由创造性本质和本质力量。从这个意义上来看,音乐艺术与诗歌和舞蹈的融合和统一应该是人类本质力量对象化的最完美形式。尽管后来在人类文明发展过程中音乐与诗歌和舞蹈分开而独立发展了,但是,在许多表演艺术和综合艺术中,诗舞乐仍然是融为一体,相得益彰的。因此,为了更好地彰显人类生命实践的自由创造性,我们认为应该提倡和发扬音乐与舞蹈和诗歌三位一体的原生态,更加凸显出音乐艺术的精神内涵、终极价值、生命强度。

其次,声音的生命实践的自由的内涵就是:生命的声音的合规律性与合目的性相统一,生命的声音的功利性与超功利性相统一,生命的声音的个体性与群体性相统一。我们这里所说的“自由”是一种“实践的自由”,而不是一种“认识的自由”。这是新实践美学与西方近代认识论美学的根本区别。音乐艺术的“自由”主要是“创造

的自由”，而主要不是“认识的自由”“模仿的自由”“再现的自由”“反映的自由”。在这样的前提下，音乐艺术的实践自由性就包括了三个相互联系的方面：合规律性与合目的性相统一，功利性与超功利性相统一，个体性与群体性相统一。其一，音乐艺术的创造自由应该是乐音规律性与审美目的性的有机统一。一个美的音乐艺术作品应该是遵循着各种乐音的组合规律，并且主要是满足人类从这种乐音中获得审美需要满足的创造活动及其产品。无论是《国际歌》，还是舒伯特的《摇篮曲》，或者柴可夫斯基的《悲怆交响曲》，或者《天鹅湖》的芭蕾舞曲，它们只有按照各自的音乐形式的规律来进行创造，而且最终给人们以一种审美享受和审美快感，才可能实现它们的音乐的实践自由性和创造自由性，从而成为美的音乐作品和音乐活动。其二，音乐艺术的创造自由应该是乐音组合的功利性目的与它的超越功利性的有机统一。无论是原始的音乐作品和音乐活动，还是最现代的、后现代的音乐艺术，如果仅仅停留在完全的功利目的的基础上，仅仅是为了实用的、政治的、道德的、宗教的目的，那么它们就不可能成为自由的创造，而只能是利益的体现。因此，像《黄河大合唱》《马赛曲》《义勇军进行曲》《婚礼进行曲》《生日快乐歌》等，就不仅是实际利益的追求，而是在超越功利的音乐形式的运用中，自然而然地、非强制性地实现了它们的功利目的，所以，它们才是自由的乐音创造，而成为人类的音乐艺术经典。相反，像“文化大革命”十年浩劫中的那些《语录歌》和《造反歌舞》就是单纯的功利目的的裸现，所以，它们的生命力就是短暂的。其三，音乐艺术的创造自由应该是个体性的情感抒发与群体性的情感共鸣的有机统一。任何乐曲或者歌曲，都是音乐艺术家个人创作出来的，但是，它们所表达的绝不仅仅是一个“小我”的一己私欲，而是通过一个独特的个体的情感抒发而代表了一个时代的某一阶级、民族、国家的整体的思想感情，必然会引起广泛的社会共鸣。比如，贝多芬的《英雄交响曲》，据说最初的灵感来源于法国大革命的代表了“自由、平等、博爱”的英雄人物拿破仑，但是，当这个交响曲完成之时的1804年，拿破仑称帝，完全违背了法国大革命、资产阶级革命的进步宗旨，于

是贝多芬愤怒地撕掉了上面写着“献给波拿巴·拿破仑”的封面，最后改为了《英雄交响曲》。这样，《英雄交响曲》就成为不朽的传世之作，表达了人类对于解放人类的英雄人物的敬仰和歌颂。人类音乐史上有许多《思乡曲》《梦幻曲》《小夜曲》《浪漫曲》，等等，它们都是某种个性生命的抒发，但是，它们也都表达了一群人的相同或者相似的感受和意愿，所以最后就成为自由创造的音乐艺术作品和活动，成为永远流传的美的音乐艺术。

再次，音乐艺术的实践自由性还表现为它的二度创造，即音乐作品不仅是文本形式，而且必须是人声或者器乐的实体存在，是人和乐器的声音自由运动的感性显现。作为一门表演艺术，音乐艺术并不是以一种符号记录的文本形式而作为唯一的、最终的存在方式，它还必须通过人声或者乐器的表演方式进行二度创造，才能够最终成为人类的欣赏对象以及艺术作品和活动的存在，体现出音乐艺术的自由实践性和自由创造性。任何音乐艺术的作品和活动，不论是歌曲、器乐曲，都必须通过人类的自由创造性的表演和演奏，才可能成为现实的音乐艺术存在，也才可能使人们能够欣赏和消费。这是一个不言而喻和毋庸置疑的事实。一篇诗歌、散文、小说等文学作品，一尊雕像、一座建筑物、一个工艺美术品等造型艺术作品，它们本身就是可以供人们直观欣赏的艺术创造的存在，可是音乐、舞蹈、戏剧等表演艺术，却不能停留在乐谱、舞蹈脚本、戏剧剧本的文本形式之中。因此，音乐表演的实践就是音乐艺术存在的必要过程，其中也就必然地蕴藏着二度自由创造的可能性。作曲家的自由创造给歌唱家、演奏家、指挥家的自由创造提供了美的音乐的潜能，而要把这种美的潜能转化为美的现实，就离不开歌唱家、演奏家、指挥家的自由创造实践本身。所以，音乐艺术的实践自由性就具有了更加严格和更加高的要求，同时也具有了更加广阔的实现空间和契机。从这个意义上来看，西方近代认识论美学把音乐艺术等表演艺术仅仅作为一种模仿、再现、反映的认识及其文本形式，这是非常片面的。如果仅仅按照这种认识论的美学和文论来理解和阐释音乐艺术就必然不可能真正促进音乐艺术的全面自由的繁荣发展。

音乐艺术的繁荣发展,始终离不开作曲家、歌唱家、演奏家等音乐艺术家的自由创造性的音乐实践,这种音乐实践也是检验音乐艺术的美的唯一标准。

参考文献:

- [1] 张玉能,陆扬,张德兴. 西方美学通史:第五卷[M]. 上海:上海文艺出版社,1999:72-80.
- [2] 马丁,雅各布斯. 艺术中的人文精神[M]. 缤斌,主译. 北京:中国人民大学出版社,2015.
- [3] 中国大百科全书出版社编辑部,中国大百科全书总编辑委员会. 中国大百科全书·音乐舞蹈[K]. 北

- 京:中国大百科全书出版社,1989.
- [4] 中国作家协会,中央编译局. 马克思恩格斯列宁斯大林论文艺[M]. 北京:作家出版社,2010.
- [5] 夏野. 中国古代音乐史简编[M]. 上海:上海应用出版社,1989.
- [6] 博尔尼. 民俗学手册[M]. 程德祺,贺哈定,邹明诚,乐英,译. 上海:上海文艺出版社,1995.
- [7] 利普斯. 事物的起源[M]. 汪宁生,译. 成都:四川民族出版社,1982:290.
- [8] 王子初. 音乐考古[M]. 北京:文物出版社,2006:87.
- [9] 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社,2000:183-184.

The Free Practice of Music: Art of Music Seen from the Perspective of New Practice Aesthetics

HUANG Wei-xing¹, ZHANG Yu-neng²

(1. Institute of Automation, Chinese Academy of Sciences, Beijing 100190, China;

2. College of Chinese Language and Literature, Central China Normal University, Wuhan 430079, China)

Abstract: In the new practice aesthetics, the art of music is the manifestation of the beauty and free movement of the human voice. The art of music is a very practical art, much more than a mere imitation or representation of the natural voice. Rather, it is created through labor and the human struggle for survival. It is a practical freedom expressed in symbolic sounds or music scores. Its beauty embodies the rhythm of life. Therefore, the art of music is a unity of material production, speech production and spiritual production. The intrinsic connection between music, literature (poetry) and dance stems from the practical essence of life, the practice of the rhythm of life. The metaphysical import and ultimate value of music find expression in the rhythm, cadence and emotional freedom of human life. The practice of the art of music is also reflected in its twofold creation, that is, works of music not only take the form of a text, but also that of the human voice or an instrumental entity

Key words: new practice aesthetics; art of music; voice; practical freedom; free movement; life

(责任编辑:紫 嫣)