

列奥·揣特勒^①

李雪梅 译 杨燕迪、孙红杰校

语言与音乐阐释

[内容摘要] 音乐传递符码信息但仍不失音乐本色。音乐不是透明的，排列符号语汇以使所有的音乐符号指向某方面在音乐之外的概念所指与我们的经验不符。假设音乐指示了，当作品正在指示时，对我们而言它的声音并未消失。当我们谈论音乐的时候意味着什么？语言被用来定位音乐，那么语言是如何影响到对音乐意义的理解与表达的？本文从以下两方面来讨论这个问题。首先，关于语言交流性质的假定，我们将此作为主张音乐能或不能表达什么或如何表达的标准。其次，所勾勒出的音乐与语言之间的对应关系。

[关键词] 语言；意义；音乐阐释

有关音乐的谈论，已经又转向其作为意义载体的可能性了。由于过去某种程度上固执地相信音乐的不可言说性，怀疑这种可能性，这种重新讨论使得音乐与文学之间的关系要作出更新调整。这种调整的本质就是我这里要谈论的主题，主要关于两个方面：首先，关于语言交流性质的假定，我们将此作为主张音乐能或不能表达什么或如何表达的标准。其次，所勾勒出的音乐与语言之间的对应。关于两方面的未省察的习惯和假定与无论据证实的教条都大量存在于这个主题的话语中。

不久前读到一则故事，是马尔克斯[Gabriel Garcia Marquez]发表在《纽约客》[The New Yorker]杂志上的，我被这个句子卡住了：“大白天里，室内灯火通明，弦乐四重奏组正在演奏莫扎特的乐曲，充满预示意味”^②音乐学领域的“行话”（无论出于何种考虑，也无论是从现代或后现代的语境出发）倾向于把诸如此类的音乐特征描述解释为无关紧要和没有意义。当我读到那个句子，涌现在我脑中的一个场景是，马尔克斯正在大声朗读那个故事，正读到那一句。转眼之间，一群年轻男人和女人冲向他，穿着靴子、马裤和皮革背心。为首的人递给马尔克斯一张传票，他们给他戴上了手铐。稍后我将再次提及这个场景。

马尔克斯的僭越性语词冒犯了一些为音乐意义问题给出的最有影响的答案——有时被视为超验主义的，有时视为形式主义的答案。这两种相距甚远的思维方式，现在看起来——一种理想主义的，一种实证主义的——他们曾是（在十九世纪早期）将音乐从空洞与无意义的威胁中拯救出来的这同一个努力的两面。无论是要解释音乐的意义还是否定音乐的意义，音乐都被说成是超凡脱俗、神秘莫测的。提出这个意义的问题，意味着它的漫无目标，它的找寻答案的不可能。已有巧妙的理论为这种消极的设想辩护，正如我想在这里指出的是，这种设想一直将音乐错误地孤立为独特的不可言说的。

舒曼在他的音乐杂志——《新音乐杂志》[*Neue Zeitschrift für Musik*]1836年的一期中提出了这个问题的漫无目标性。在“肖邦的钢琴协奏曲”这个标题下，他很快陷入这种冲动：

^①列奥·揣特勒 (Leo Treitler)，美国纽约市立大学研究生院音乐学教授。

^②Márquez, "Bon Voyage, Mr. President." (译注：有赵德明中译文，《环球时报》，2002年04月01日第22版)

音乐报都滚开吧！……音乐批评的最高尚的命运是使自身完全成为多余的！谈论音乐的最好方式是保持缄默。……最后再说一遍，让所有的音乐杂志（不管是这一个还是其他的）全都滚开吧！

这的确是印上了“弗罗雷斯坦”[Florestan]的标记，舒曼冲动的另一个自我——他的阴影，将他置于荣格式的场景中。文章的第二部分开始写道，

如果事情是按照疯子弗罗雷斯坦[Florestan]的逻辑，上文所述可能被称为是评论，但是就让它成为这一期刊的讣告吧。

这第二部分的作者被视为是“优西比乌斯”[Eusebius]，舒曼的另一个头脑更冷静的人格面具。他继续写道，

我们可能将自己的缄默当作是种最高的敬意……部分原因归于当人面对一种宁愿通过感觉来接近的现象时所感到的犹豫不决。（《舒曼论音乐与音乐家》，此处参考陈登颐译文，有较大改动，[德]古·杨森编，[德]罗伯特·舒曼著，人民音乐出版社，1960。——译者注）

这种矛盾是种浪漫的性格特征。言说音乐的热情被如此做的困难或不可能性阻止，传达出来的更多的是颂歌，而非哀悼。优西比乌斯不情愿地继续写道，——“如果我们必须用文词来解释……”——用言词来为肖邦唱颂歌，这并不会难倒他。他驾轻就熟，喜欢采用最丰富、繁丽的，猛烈到令人难忘的隐喻辞采，“肖邦的作品是掩遮在鲜花中的大炮。”^①

门德尔松在1842年写的一封信（即回复他的亲戚关于他的“无词歌”意义的建议）中，以一种惊人的方式扭转了这个事态：

如此频繁地谈论音乐，然而还是没讲出什么东西。对我来说，我相信语词无法满足这样的一个目的……人们经常抱怨音乐太过含糊了；在聆听时他们在想象的东西如此地不清晰，然而每个人都能够理解语词。在我则恰恰相反，并且不仅仅是对整个谈话而且对个别语词来说也是如此。这一切对我是如此模棱两可，如此模糊，如此容易误解，相对于真正的音乐而言……通过我热爱的音乐表达出来的思想不是太模糊了以致不能用语言来表达，而是相反，太确切了……同样的语词从来不会对不同的人有着同一个意思。只有歌曲可以说同一个意思，可以在一个人身上唤起和在另一个人身上一样的情感，然而，一种不是用同样的语词表达的情感……语词具有很多意义，我们能够准确无误地理解音乐。您愿意将此作为您的问题的答案吗？无论如何，这是我唯一能够回答的，虽然这些，也什么都不是，也只是模棱两可的语词。^②

这封信常被引用，为其所声称的音乐表达的精确性，但我在此处引用，为的是其更激进的声称语言交流的相反的效果。不是由于音乐的难以言喻导致谈论音乐意义的困难，门德尔松写道，而是由于语言交流实践中固有的暧昧、模糊以及前后矛盾引起的。这里，门德尔松已经

^①该文在舒曼的 *The Musical World of Robert Schumann*, 112-13 中。

^②两次询问的全文及门德尔松的回复，见英译版 *Strunk's Source Readings in Music History*, 1193-201.

触及了音乐意义问题的核心，以及许多分歧与混淆的源头。他此处的洞见预期的是维特根斯坦所表达的语言的实用角度，如在下面这一段中：

我们不能够清晰地说明我们使用的概念，不是因为我们不懂它们的真正定义，而是因为不存在对它们的真正“定义”。假设我们一定要设想当儿童打球时，他们是按照严格的规则玩这个游戏……为何我们理性上立即将我们使用的语词与按照精确的规则相比较？……答案是，我们想解开的困惑总是从对语言的态度中涌现。^①

卡尔·达尔豪斯似乎首先是同门德尔松争辩这个根本问题。但是他所做的实际上是一种深化。

门德尔松称赞的音乐具有精确性的感觉被证明不是外在于音乐以及脱离音乐的冲动，他的音响描绘是音乐的，而是这种感觉只能通过音乐来表达的特性。它们不能被译成语言——语言无法触及它们——相应地仅仅意味着它们只能是音乐性表现形式的所是；它决不是说由于语言的更加无计可施与无差别，在对真正感觉的描述中，语言只能滞于音乐之后。音乐不是语言学上也能理解的冲动的更特殊的表现，而是不同情感的不同表现[强调是我加的]。^②

这样的后果是，通常被贴上“音乐外部的”标签的性质与特征的，其实正相反；它们只能是音乐的。这反过来使得音乐能够具有表现性质的那些熟悉的观点，只能是隐喻层面上的，而非毫无意义，对此我将在下文进一步讨论。

门德尔松怀疑从一个言说者到另一个言说者，语言表达具有准确稳定的指涉的假定，也给基于这样一种假定的严肃的音乐意义理论投上了阴影，并且留下我们去做出形式化，这种形式化是我们努力将会意传达给他者过程中理解的草图。我们被迫去辨析这是个怎样的草图，去修习容忍，而不是通常的武断。在谈论音乐时，我们最好尝试对我们所使用的语言进行语用描述，而不是规定性的理论化。我们应该对那些富于想象巧于辞令的写作——即那些诗歌与小说作家们，给予严重关注，因为比起那些善于理论化的作者们，这些作家们的语言使用更精妙多变，并且他们更关注通过语言来表达音乐体验。

我和门德尔松持有同样的怀疑观点，相信从其引申出来的后果。因此如果我现在对一位音乐学者近年提出的，也许是最明确的在音乐上做出具体努力去阐明带有严苛声称的音乐意义的理论，这是为了揭示这个明确的目的是如何——即使是严苛的姿态，以及在何处论证音乐意义的运作。通过修辞与学理动机结合的语言工具是如此迟钝，以至于语言耗尽了本来可以成为门德尔松认定的模糊性的积极一面的潜力与多面性。

我从阿加乌[Kofi Agouwu]的《玩转符号：古典音乐的符号学阐释》[*Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*]中采选了主要谓词项的基本语汇，通过这些语汇，作者藉此界定音乐意义的形态：指称[denoting]、体现[embodying]、表达[expressing]、再现[representing]、象征[symbolizing]——将具体音乐环节与音乐之外的东西联系的所有方式。在这些方式中，音乐被假设对应于其他事物。我的目的是看看通过这些方式，是否可能辨别出什么是可以理解的，特别是它们相互之间如何区别。总之，看看是否可能辨别出语言使用中暗含着什么样的音乐意义的形态的概念。以下引文中的着重号是我加的。^③

^①见 Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* 的 *The Blue Book* ”, 25-26.

^②Dahlhaus, “Fragments of a Musical Hermeneutics”, 8.

^③下文的段落中从阿加乌的 *Playing with Signs* 引用的引文页码，在主文本中注明了。

“第 72-76 小节呈现出的是下行五度的密集段，象征着学风风格的一个高峰”（第 107 页）；以“二二拍子[alla breve]（段落）代表学风风格”（第 90 页）。“象征”与“指称”被处理为同义词。这像是足够清楚的，因为指称某物就是成为某物的符号或象征。中央 C 上方的 A 音这一符号，根据当下通行的调音标准，指称的是 440 赫兹的音。我们将接受的任何符号，不管它本身的波形、大小或音色如何，都一样是象征。不容易看到的是，引用的那两段音乐可以被视为是一种风格的符号——指向这种风格，而不是体现[embodying]，例证[exemplifying]，或者在于[being in]这种风格中。这两个例子中存在着重要的区别，因而出现了这个难题。首先，我们一旦被符号导向 440 赫兹的声音，便对符号失去了兴趣。但是我们并没有对下行五度或二二拍子[alla breve]段落失去兴趣，一旦我们被它们导向集中在“学风风格”[learned style]这一概念上的话。我们将它们作为音乐的方方面面来体验，并且我们会更习惯于这么说，它们体现、例证或在风格之中。同样的，我们不大愿意接受这种作为随意惯例会被其他的任何东西替代的段落。我们会愿意坚持那些段落中自有被我们称之为“学风”（如果我们赞同那个惯例）风格特征的缘由。并且正如他们为我们辨认出“学风风格”，“学风风格”这个词语本身也具有它们的特征；它归结了那些特征，因为它是个标签。“象征”和“指称”缺乏“体现”或“例证”的可逆性。我将会重新回到这个重要节点及其后果。如果作者确实是想说那些段落指称或象征“学风风格”，只能是因为他正在展开一个古典音乐的概念，这个音乐是作为表示它们之外事物的符号游戏——即风格。那本书像是命错了名，因为它的根本主题是古典音乐作为风格游戏的激进概念。音乐本身构成了符号。但正是“风格”一词让人困惑，因为应用于音乐，风格应是个隐喻——换言之，音乐并非在字面上就具有风格、体现风格或不属于某一种风格。于是那些音乐段落所指称的东西就会令人困惑，就像这位作者的“隐喻”观也令人困惑那样。

接下来的段落甚至更明显地证实了这种距离：“狂飙运动[Sturm und drang]意味着不稳定性”（第 87 页）。现在，我们通常说“不稳定性”——例如，一系列的减七和弦或切分音段落的不稳定性——是我们作为听者辨识甚至感受的性质、特征或条件。说狂飙运动（我们须首先假定如此认同，之后我们可以想象“不稳定性”）风格“意指”不稳定性，就是刻意否认“不稳定性”能作为一种可被体验到的音乐状态。结果这撤空了这个词（通过运用而获致的）之于感觉或特点的关联性暗示。因为它说在辨识“不稳定性”的过程中，我们只是认出音乐遵守了那个语词在用法上的某些惯常条件，同样，这种条件可能是很随意的。这里说的是关于音乐体验以及我们尝试描述音乐的语言的一些实际上非常特殊的东西。同样的，从后现代的将音乐看作冷漠的符号游戏态度的有利角度来看，它是可以理解的。

这里，语言被用来定位音乐，使它离聆听者以及被聆听者赋予的意义（使音乐意义间接化、概念化，使之停留在音乐之外）都不太远。这样做是为了建构一个音乐外的概念。聆听者使用语词，不是为了被用来辨别音乐的属性或是对那些属性的体验，而是用来辨别音乐的抽象意味。这就是我所说的教条化倾向，即借用“能指”的语义交流来理解音乐中的意义问题相当于将“阐释”[interpreting]视为“解码”[decoding]。可以说，由此流露出的信号，是将阐释音乐说成是解读文本。即便这一倾向在（阿加乌此书所限定的）符号学阐释理论中最为直率，但它在当前流行的释义学理论和诠释（这将是我最末两章的主要论题）中却发挥着重要的作用。

另一方面，“指称”一词的更为难解的用法，把我们带进了一个更为抽象的层次（下面将需要一些耐性）之中：“内向意指过程[introversive semiosis]（如当第一乐章的主题在同一部作品的最后乐章中被引用）指称内在的音乐内指涉……而外向意指过程（例如，驿号的召唤）指称外在于音乐的指涉性联系”（第 132 页）。对“意指过程”[semiosis]进行界定是必要的：所谓意指，即符号作为媒介、解释项与解释者（解释项与解释者都可以是解释的

事物或人)运作的过程。^①在每一组中主体与客体的角色如何确定?每一组中的角色可以倒转吗——举例来说,内在的音乐内指涉指称内向意指过程?如果是这样的话(在这个倒转方式中我什么也没发现),那么这个等式简单到不过是把熟悉的、基于拉丁语的“指涉”[reference]一词,翻译为不那么熟悉的、基于希腊语的“意指过程”[semiosis]。不过,阿加乌的那些句子的意旨不会被削弱,如果每一次把指称一词换成“等同于”[is equivalent to]或(干脆)“是”[is]的话。然而,这种置换可以免除如下一种混淆(实际上是条理的混乱),这混淆来自于如下一种主张,即意指过程[semiosis]指称(或表示)了一种指涉(即一种表示方式)。整个这一段落看起来都是有关语言的,其中也附带提及了“音乐作为意指过程”这一问题,但并不能帮助我们理解音乐是如何进行指示的。

现在来看再现/代表[represents]这个词的用法:“32小节再现/代表了某种开始”(第106页)。由于开始、中间、结尾这些词据说也是象征化的[symbolized](第118页),故而再现/代表一词也就加入了象征化指示[symbolizing denoting]的同义词行列。阿加乌书中还有诸如“代表着贝多芬倾向于奏鸣曲形式”(第118页)以及“代表着趋向于主音[tonic]”(第124页)这种提法。但是当我们使用“开始”、“中间”、“结尾”、“奏鸣曲形式”与“主音”这些说法时,我们通常的意思是:“这是开始”,“这是在某个调上或在调内”,“这是奏鸣曲形式,这遵循的是奏鸣曲式,这类似于一个奏鸣曲式”(你能想到多少都可以),而不是说“这代表了上述事物”。不管怎么说,如果音乐只是那些事物的“代表”,那么那些事物本身又是一种什么样的幻影呢?

现在我们来说说表达[express]这个词的用法,这是我们推导的最后一步。字典上的定义通常首先会说表达意味着说出、说明、显示,以某种明确的方式来体现出态度、感觉、特征或信仰,之后再介绍那种不太寻常的意义,即通过某些特征或数字(就像在“数学表达式”中那样)象征某种事物。维特根斯坦把音乐表情[expression]比作一个人脸上的表情,为使这种说法有意义,回想一下基维[Peter Kivy]在“表现”[expression]与“……的表现”[being expressive of]之间所作的区分是有益的。^②这第二种说法,似乎更接近于我们在谈论音乐作为表现时的所指,因为在关于音乐是否具有或包含所要表达的东西这个根本问题上不置可否。无论如何,这个词在通常的用法中,都抵制任何这类如其他的一些词汇那样的拓衍出的远疏功能。但阿加乌径直将“表现”[expression]定义为“外向的意指过程”(换句话说,外部的意义,音乐外的对象,如杜鹃的啼鸣)。它转化成指涉语词,为完全取决于外部指涉的编码的音乐表情理论的展开做了准备。这实质上是指称[denotation]与例证[exemplification]之间的混淆。随着“表现”[expression]一词被转化为指涉性的术语,它与“指称”“例证”等词之间便没有了实质性的差别;它们都可以互换,都归结到“象征”[signify]。

这种将音乐看作符号游戏的强烈愿望,可能是为了弥补如下一种常被看作“特征”的音乐状态(或是为了与这种特征化的描述争论):它缺乏语义性的内容,不能指涉一个对象。无论是否如此,上述看法对我们谈论音乐的方式而言,都具有根本性的暗示。假如我们一直顺道而下,这种意义必然会与我们中的大多数人听音乐时的动机背道而驰。接下来我将要论证这一点——首先援引一部小说,随后参考一个简单的哲学分析。

在卡尔维诺[Italo Calvino]的故事《国王在听》[A King Listens]中,第二人称的叙述声音传达出最高统治者偷了王位,将他的前任锁闭在他堡垒深处的地牢中,他的生活只有两个目的:自我放纵与掌控权力。卡尔维诺求助于音乐来传达这种自我关注[self-preoccupation]是如何吊诡地摧毁了国王的自我意识与他的城市的文化生活。

^①Groden/and kreiswirth, The Johns Hopkins Guide to Literary Theory, s.v. “Semiotics”.

^②Wittgenstein, *Culture and Value*, 40; 与 Kivy, *Sound Sentiment*, 12-17.

在这座城市的各种声响中，你不时地辨认出一个和弦，一串音符，一支曲调：骤然吹响的号角，行进队列的吟诵，学童们的合唱，葬礼进行曲，示威者高唱革命歌曲沿街游行，军队喊出称颂国王的赞歌破坏游行，力图淹没反对国王陛下的声音，夜总会的扬声器里叫嚣着舞曲，为的是让每一个人相信这座城市的幸福生活仍在继续，妇女们则唱着哀怨的挽歌，悼念暴乱中的逝者。这就是你听到的音乐；但这称得上是音乐吗？你不断地从每一个声音碎片中搜集信号、信息、线索，仿佛这座城市里所有那些奏乐、唱歌或播放唱片的人只是想要向你传递准确无误的讯息。自从你登上王位，你所聆听的不是音乐，而是音乐是如何被使用的：用于上层社会的仪式，用来娱乐大众，用以维护传统、文化和风尚。此时你扪心自问，当你曾经纯粹为了享受洞悉音符构建所带来的乐趣而听音乐时，聆听意味着什么？^①

哲学分析以如下一个能击中问题核心的洞见开始：“也许比起其他艺术，对音乐来说更为真切的是：符号（假若我们称之为符号的话）并不是透明的——换言之，它在发挥其指示功能的同时，自己并未消失。”^②这段话的上下文值得仔细思考，它是对通过指涉行为的符号与所指事物关联的方式的讨论，作者意欲凭借勾勒两种主要指涉关系的区分来厘清这种方式，因为它们也适用于音乐，即“指示”与“例证”。这种区分敞开了符号与其指涉物之间的指涉通道，二者在此问题上的意义更多的突出表现在听者对整个过程中、符号或所指事物的注意力上。

这两个术语的用法及其存在的问题，可以通过一个简单的案例来显示出要点，这案例就是剧院内的字幕文本，作为电影的符号，它们是在剧场内部显示的。此间发生的“指涉”，通常是从“字幕”流向“电影”，从“符号”流向符号的“所指”。字幕关联着电影，电影即是它指涉的目标。虽然也有可能想象电影所关联的是字幕，但是以这种方式来看待“符号”与“所指”这对关系，将是十分反常的（然而对于专门研究电影字幕的学者来说也许并不反常）。在我们看完电影离开电影院，通常是电影将占据我们的残余注意力，我们在回家的路上讨论的将是电影。从这个意义上说，此处的“符号”对“所指”而言是透明的。它完全消化在了它的指涉功能中。这正是纽科姆[Anthony Newcomb]所说的“指示”[denotation]过程，古德曼[Nelson Goodman]也遵循这一看法，并且这个例子是一个较为极端的案例。^③

如果我们想象下一个形象的视觉艺术作品的欣赏——米开朗基罗的雕塑《圣殇》[Pietà]，那么，用上述术语来说，我们必然卷进了如下一种“从雕塑到其所指”的指涉流程中：无生气的男性形体垂躺在悲伤的女性形象膝上，其身份分别是耶稣与玛利亚。但在欣赏这作品时，我们会把传统、经验以及我们的沉思和情感统统回射到雕像身上，于是我们就收获了有关耶稣之死与玛利亚悲伤的意义，以及一般意义上有关奉献、牺牲、死亡与悲伤的意义。这个作品例示了这种意义与感觉，符号与所指之间的指涉彼此互动。即使我们的注意力被吸引到所指这边，我们也未对符号失去兴趣；符号没有被指涉过程淹没，他对所指而言并不是透明的。我们毋宁说在这个案例的艺术作品中，符号与所指化合在一起了。

这里是莎士比亚的第27首十四行诗的第一联：

*Weary/with toil,/I haste me/to my bed/
the dear/repose/for limbs/with tra/vel tir' d/;*
奔波得疲倦了，我赶快爬上床铺，

那是旅途劳顿的肢体休息之所；[梁实秋译，《莎士比亚全集》40，中国广播电视出

^①Calvino, *Under the Jaguar Sun*, 51.

^②Newcomb, "Sound and Feeling", 623.

^③Goodman, *Languages of art*, 45-52.

有一股指涉之流从每一个斜体词涌向它所指的情境、行动或对象。但语词所唤起的氛围象征着的是言说者的状态，紧随其后的行动反射回语词本身，特别是回到韵律节奏上，我们对这两方面的理解都是我们从自身的经验而来。按照惯例，十四行诗的音节采用抑扬格。但在整个第一行中，为了传达它的意义，诗人设法限制这种模式：扬抑格与抑扬格，停顿、抑扬抑格、抑抑扬格（重读音节为黑体，斜线隔开了音步）。第二行，随着诗人舒适地爬进被窝，可以完全放松地进入抑扬格节奏了。这首诗歌不仅通过语词的指涉暗示出当时的状态以及接下来的行动，它也通过节奏手段作为二者的例证。这种指涉在符号与所指事物之间流动。

可以想象，当我们将音乐视为符号，对所指的事物而言，这个符号是透明的吗？有一部1930年代的福尔摩斯[Sherlock Holmes]系列的电影，名字是《剃刀边缘》[Dressed to Kill]（不是以柯南道尔的故事为蓝本）。由于一伙特殊的窃贼，侦探试图辨识他们，一组音箱中演奏着同一曲调的变奏，构成了一种关于巨额财富的位置的符码讯息。没有一个角色对音乐本身显示出一丁点儿兴趣，因此他们不可能理解到音乐对他们指示的信息，从而丰富我们对这些音乐（这音乐是为他们提供的）的体验。但这是一个极端，是个虚幻不实的案例。也许有人甚至会质疑那些音箱中的演奏是否是音乐，因为与莫尔斯电码的传送并无二致。

然而众所周知，音乐传递符码信息但仍不失音乐本色。贝多芬为歌德的《艾格蒙特》所作的序曲以一个孤立的全奏和弦开始，力度很强(forte)并自由延长(fermata)，随后低音弦乐声部奏出沉重的和弦，一派“愁云密布”（用马尔克斯[Marquez]的话来说）的景象。从那些和弦的节奏形态中依稀可辨西班牙萨拉班德舞曲的律动，然而在此却是对灾难的描画，延持的速度与阴暗的音区（低音弦乐）令人联想到西班牙大公阿尔巴对弗兰德人民的残暴入侵。（但愿没有人会禁不住去说这个开头是对阿尔巴大公或他的暴政的隐喻。）

在莫扎特的《费加罗的婚礼》[*Le Nozze fi Figaro*]第二幕的尾声，园丁安东尼奥向伯爵报告，说他看见有人从伯爵夫人房间的窗口跳下。他正确地猜想那是切鲁比诺。但费加罗想为切鲁比诺遮掩，假装声称说那是自己。安东尼奥给出证据那是切鲁比诺：安东尼奥在切鲁比诺着地之处，捡到后者的部队委任证明(m. 609)。费加罗在想办法解释说那份文件曾在他手里，就在此时，乐队平稳转调，仿佛寻找解决的和弦。并且正当费加罗在苏珊娜与伯爵夫人的暗示（文件上没有盖章）下终于找到了他的借口时，管弦乐队在和声上也终于清晰了（降B大调属和弦上的终止式，第671小节）。这里指涉的双向流动显而易见。管弦乐队的音乐发出完全音乐意义上的找寻解决的方式，使费加罗的找寻更生动。我们传递费加罗的谎言被揭穿的感觉，绝望地寻找解脱的办法——一种我们无疑从孩童时代就都熟悉的感觉——回到了音乐中。这样做的时候，我们有了这样的感觉，音乐给出了人类行为与情感的具体内容。这是这种双向流动产生出的幽默效果。

从贝多芬与莫扎特的这两个段落可以看出，即使是在具有最明确指示内容的情况下，音乐也绝不会降格到只是符号的游戏。那个假定的夏洛克·福尔摩斯的案例显示出的是音乐具有专门的指示功能，一种只是符号的游戏的功能，但我们是否会将之当做音乐至少还是有疑问的。

因此处的结论是：音乐不是透明的，排列符号语汇以使所有的音乐符号指向某方面在音乐之外的概念所指与我们的经验不符。假设音乐指示了，当作品正在指示时，对我们而言它的声音并未消失。这个洞察是深刻的，因为它所揭示的悖论，正是近来人们热衷于将音乐看作文化、社会、或政治实践时（诚然，鉴于对这种关联的长期忽视，是一种可以理解的热情）一贯存在的风险。此间的危险倾向是：让音乐淹没于它的意义之中。

如果我们想想贝多芬对钢琴奏鸣曲(Op 10 No2)的慢板乐章，Largo e mesto（凄凉的广板，例1.1）所作的标注，这个标注同时作为演奏的指示与音乐性格特征的描述。将音乐

的表情解释为“指示”或解释为“例证”的差异在于：第一种（指示）将集中在音乐指示的“悲伤”上；第二种（例证）将集中在演奏者应带来的悲伤的“音乐”；作为演奏的音乐是对悲伤的示例。作为例证的音乐表情概念是我现在想追索的。在第三章中将会有更多的对“凄凉的广板”的讨论。

例 1.1



古德曼做了进一步的区分。他认为“悲哀” [sadness] 是绘画能够拥有并示例证的特征，但是他觉察到绘画是无生命的物体，不能真的感觉悲哀。如果一幅画具有并例证悲哀的性质，对它而言不是自然而然的，而是通过获得或借得——那种通常被称为隐喻性转移的借得。他将此与绘画真正具有并例证的特性对比，如黄色。因此，艺术中的表情对他而言是个“隐喻性的例证”问题。众多文献都写到了“隐喻” [metaphor]，但一个简单的字典定义会是个更有益的出发点。《兰登书屋英语语言词典》 [The Random House Dictionary of the English Language] 将“隐喻”定义为“为了暗示一种相似性，一种将术语或词汇用于那种不是真的适合它的比喻说法，如‘上主是我坚固保障’”。^①

古德曼的推理线索以及所做的区分可以用来观照贝多芬的凄凉的广板乐章。它不能够真的悲伤因为它是无生命的。它的悲伤是通过暗示一种相似性，从能够悲伤的源头借用来的结果。然后，我们必须与真正悲伤的东西做一个参照，因为当我们聆听那个奏鸣曲的乐章时好像存在某种相似性，就像演奏者必须遵循指示，将之演奏出悲伤的效果一样。事情就是这样的吗？这样的参照点会是什么？它们必然是人类的情感，因为只有人类的情感中，悲伤才能“真的”驻留。但如果我们不能在音乐本身中觉察悲伤，我们就不足以找出某种真的悲伤的东西来对比。一定是某种真的悲伤的东西提醒了我们。那会是什么？一首挽歌或送葬曲吗？当然不是，因为这些悲伤也只能是依靠隐喻。甚至一张悲伤的脸，也不能够作为悲伤的试金石，因为这也是无生命的，而只是能够体现意识或心灵内部或之下的悲伤情感。据说，大象悼念它们的亡魂的手势是，用象鼻轻柔地触摸死者的颅骨与长牙。也许当苏塞克斯大学的麦库姆 [Karen McComb] 博士（这是她的发现）听到凄凉的广板的乐章的时候，联想到了这种行为，导致她得出这一节是悲伤的结论。哲学家戴维斯 [Stephen Davies] 如此写道就不奇怪了：“难道正因为音乐表情中的‘隐喻性例证’太过于模糊，以致语被剥夺了阐释的权力”？^②

当然，这种失败的根源是古德曼一开始就犯的错误，即认为当我们描述一幅画是悲伤的或这是沮丧的一天时我们并没有当真，因为绘画与时日没有知觉。然后，基于如此怪异的概念之上，他认为我们从其他一些能够真的感觉到的地方借来了那些特性，他假设我们了解那种并置的不协调。我们在谈论那个奏鸣曲乐章的悲伤音调时意识到一种不协调吗？是这种意识传递乐章的性格给我们吗？古德曼在举出他自己具有高度想象力与智慧的现象（同时这种现象也是它的效果的例证）描述中，隐喻用得更为得心应手：“隐喻好比是一个采用过去式的谓语和一个由它衍生（但又对抗着）的宾语之间的亲密纠缠。”这个隐喻的力量与魅力来

^①Random House Dictionary of the English Language, s. v. “metaphor.”

^②Davies, *Musical Meaning and Expression*, 125.

自于陌生领域所被暗示的敏锐性,在源于语义分析与性爱情境的语境的并置产生的认知震荡 [cognitive jolt] 中,以及与此同时它在传递概念(即它的认知性内容)时所具有的醒目感。这种为获得意义精确性而使用的不相称并置,与审美的反作用力一道,是真正的隐喻之髓。不妨对比一下“数学式的证明犹如老鼠夹的弹力那样一触即发”与“哦,这是多么令人沮丧的一天”这两个句子。就像我将会简略提及的那样,有些音乐效果就像隐喻一样在起作用,但它们是特殊的:音乐的表现(如贝多芬奏鸣曲乐章的悲伤)通常不依赖于“隐喻式的例证”。

“悲伤”(只是用意大利语 *mesto* 来表述时才有趣味)长久以来一直被音乐从业者视为音乐语义范围内最有把握来表达的现象,这一点从以下两方面来看是很明确的:直到20世纪,在有关音乐的教学法写作中, *mesto* 这个词字面上仍作为演奏的指示,而在音乐字典中它也仍作为具体的音乐术语。

我们可以尝试解释一下凄凉的广板乐章的悲伤情感在音乐细节上的例证:缓慢的速度、低沉的音区及深沉的开头,朝向下属的和声倾向,以及对 D-#C-D 和 F-#C-D 这两个片段中那对半音(#C-D, 见谱例 1)的持续重复。同样,我们可以尝试解释一下“天时”以直观的方面所显示出来的阴暗的感觉:灰色的天空,薄雾、阴雨,光秃秃的树,只有橡树上悬挂着毫无生气的褐色叶子。但这些不是我们透过那种悲伤和那种阴暗而直接体验的东西。

但且慢——“低沉的音区和声部?”我一定是指,“就谱面而言是如此”,“低音区与密集的声部。”但且慢——有什么真的低或密集的音乐声部吗?仅仅是它们听起来阴暗吗?这里我像是踩进了危险地带。“高”与“低”是因其音响的固有性质而获得的名称,与高兴或低迷的情绪、大与小的数字、或高与低的山峰毫无共同之处,但在每一种情况中,我们都毫不犹豫地接受那些指示,像是对各自领域是自然而然的——是就“字面意义而言”,而不是就“隐喻性”的指示而言。(我相信在九世纪的西欧,随着音乐记谱法的发明,它们变成了音乐属性的名称。)当我们在对“字面”意义做一个简单的评估的时候太一厢情愿了。但当我们谈论阴沉的音响时,我相信我们指的是从速度、节奏、主要声部、器乐音响以及和声关系中听到的、作为一种特殊的音乐和音响属性的阴沉,一种无需借助“真的”阴沉事物——就像在清洁 [cleaning]、或无月之夜、或被弃情人的情绪之前的伦勃朗的绘画《夜巡》[*The Night Watch*] 那样——来作为思考媒介的体验。很难说我们是否能从那些黑暗中辨认出这些效果的凤毛麟角,不过我们可以轻易地说:长久以来我们都假装我们是能的。至于贝多芬那个奏鸣曲乐章的暗沉的性质是否就是对《夜巡》或无月之夜或被弃情人的那种情绪的转译,不是我们此处讨论的真正问题。真正的问题在于,这样一种声称是否具有意义。说只有在隐喻意义上这个乐章的性格才是阴沉的——这到底是什么意思?弗兰克·西布利 [Frank Sibley] 写道,“音乐的热情或冷漠只可能被听到;不是那种在浴水中可以感觉到的热或冷,或者在微笑中可以看到。”^①

乔治·莱考夫 [George Lakoff] 与马克·特纳 [Mark Turner] 揭示了“字面意义” [literal meaning] 所承接的概念,以及随后的“字面”与“隐喻”意义的区分。^②按这个概念的通常情况来看,传统语言(“字面语言”)包含的表情是语义学上自动生成的——即,没有清晰描绘的语义领域,它们本身也完全具有意义。因为它们是客观的,普通语言中的表达能够参照客观现实。隐喻极需普通语言之外的构思。说上述两种(被清晰界定了的)语言用法之间的边界在实践中是被觉察到的——这种看法极端可疑,对此的典型证据是:人们习惯于声称有关音乐的描写性语言必须是隐喻的,换句话说,这种语言在语义层面上不可能是自律的,它几乎是直接接触及外在于音乐的语义领域的(请注意这里再次触及了“音乐的”与“音乐外的”这个二元性的前提)。在这个外显形式中,是一种根源于汉斯立克 [Eduard

^①Sibley, “Making Music Our Own,” 175.

^②Lakoff and Turner, *More Than Cool Reason*, 114-19.

Hanslick]的著名论述的观点,即“所有对音乐的稀奇古怪的刻画、描述、界定不是比喻的,就是不当的。在其他任何艺术中依然是简单说明的,在音乐中已经是隐喻了。”十八世纪哲学家里德[Thomas Reid]像是意识到汉斯立克的洞察。他写道,“在和声中,协和与不协和的名称就是隐喻的,预设了一些音响关系与它们的比喻用法的类比,以及思想和情感与它们的原本的与可能的象征之间的类比。”^①片刻的反思便可以证实这个观点,但只有基于字面与隐喻语言之间具有确定的界限的前提下才是有意义的。在这个前提下,并给定“字面”的概念,什么样的语言能够适合音乐的语义领域?是音调与音的组合(音阶与和弦)的命名,而不是它们的被识别为高或低,或它们的任何形式的运动、或它们的构成为旋律线或乐句,或它们的紧张或释放点,或它们的含义,或它们的风格、语法或句法(阿加乌指出最后三种是隐喻的,因为它们对语言的原始参照),或它们的性格或表情属性。

音乐语义范围被勾画得如此狭窄,这隐含了一个音乐的与音乐外的基本二元性,这个二元性使字面的与隐喻的二元性合理化。与其带着在这种二元性内描刻出刺眼的分界线的目的,将这个话题作为哲学实践,不如看看在有关音乐的历史话语中特定时刻的面向,也许会更好。

古希腊与早期基督教时代的作家(见第2章)曾讲授字面意义和隐喻意义的二元性,与之尤为相关的还有科学和诗歌的二元性。汉斯立克发出他著名宣言的很久以前,音乐就被从西方传统开始的那些能或不能用文字抒写的方面进行解析。《音乐手册》[Musica enchiriadis],大约写于900年,其未知名作者写道,“这个领域(音乐),在其历史中根本没有一个全面的、可理解的阐释”,确定了有关“我们能够判断……区分……,引证……,作些解释”的那些方面:音、音程、调式、可能作的旋律。但然后,“音乐以何种方式与我们的的心灵有如此紧密的关联并且是一体的(因为我们知道由于某种相似性,我们一定与它有关),对此我们很难用语言表达。”^②不久之后,其他作家正是诉诸于隐喻,努力打破不可言喻方面的沉寂局面。认识音乐领域的不可言说方面——即使只是失败的绝望——将之与客观的言语阐述领域分离开来,那些早期的作家们打开了一个价值取向为主导的双腔[bi-chambered]空间,有时摇摆不定,有时因知识分子的性情、倾向、潮流、需要不同而出现相互抵牾(且千古难解)的倾向。如果说音乐的不可言喻方面在中世纪是令人沮丧的事情,是个挑战;那么在十九世纪,音乐的不可言喻性则与它的形而上特性及被某些人视为理想的艺术相关联;而若以实证的(形式主义)语言观来看,这正是需要剥离的东西。这两种都是辨识何为真正的音乐的方式,并暗示出何为音乐外的,两方面都是对大概在1800年左右的一个挑战的回应,即对从语言、模仿,以及与教堂机构、国家权威相关的功能中新独立出来的器乐地位进行重新界定。

另一种坚持这种二元性的选择是像马尔克斯那样,从表面价值来言说。接受莫扎特弦乐四重奏的“不祥之兆”的性格是音乐本身即能够体现出来的特征(如果说能够),我们可以直接体验,并且如果我们愿意,可以依据音乐构成元素的材料和进程的最精微细节,来分析这种特征,就像我们会分析阿诺德·勋伯格在《为一个电影场景而作的配乐》[Begleitungsmusik zu eine Lichtspielszene, op. 34]第一部分中描绘的迫在眉睫的危险[drohendes Gefahr]形象一样。就是说,毕竟在一个世纪的音乐分析实践中所取得的成绩都应该是为我们所做的积淀。

马尔克斯的洞察是凭直觉获得的。他是那些“天才非专业人员”之一,就像艺术评论家和历史学家潘诺夫斯基[Irwin Panofsky]写道,“在饱学之士中,他的阐释艺术的综合直觉能力也许发展得比较好。”^③这些非专业人士中,就音乐而言,最具有天才的是马塞尔·普

^①Hanslick, *On the Musically Beautiful*, 30; Kivy 在 *Music Alone*, 46 中引用了 Reid 的话。

^②Erickson, *Musica enchiriadis*, 31.

^③Panofsky, "Iconography and Iconology," 38.

鲁斯特。从《去斯万家那边》[Swann's Way]的这些段落，考虑一下普鲁斯特如何遵照音乐呈现（如何呈现给我们、我们又如何再次呈现）的轨迹：从可被觉察的特性，通过意识与印象、情感与外在联想（在这个段落中这一层惊人的少）的相互作用，再到反思（甚至音乐分析）、综合与记忆。

原来前一年……他听人用钢琴和小提琴演奏了一部作品……而当他在小提琴纤细、顶强、充实、左右全局的琴弦声中，忽然发现那钢琴声正在试图逐渐上升，化为激荡的流水，绚丽多彩而浑然一体，平展坦荡而又象被月色抚慰宽解的蓝色海洋那样荡漾，心里感到极大的乐趣。但然后……突然的狂喜，他尝试抓住乐句或和声……这个乐句或者和弦就跟夜晚弥漫在潮湿的空气中的某些玫瑰花的香气打开我们的鼻孔一样，使他的心扉更加敞开……就这样，当斯万感觉到的那个甘美的印象刚一消失，他的记忆就立即为他提供了一个记录，然而那是既不完全又难持久的记录；但当乐曲仍在继续时，他毕竟得以向着记录投上一瞥，所以当这同一个印象突然再次出现时，它就不再是不可捕捉的了。他可以捉摸这个印象的广度，捉摸它那对称的排列，捉摸它的记谱法，捉摸它的表现力；他面前的这个东西就不再是纯音乐的东西，而是图案、建筑物、思想这些能被音乐所唤起的对象了。^①

我们赞赏隐喻，不只是因为它以最精确的方式传递意义的能力，更是一——至少在最好的情况下如此——因为它以不协调的方式对我们的精神（古德曼对隐喻的隐喻）、情感（莎士比亚的诗行“月光沉睡在这岸上，多么轻柔！”《威尼斯商人》）和感觉（普鲁斯特对钢琴声音的影响的比喻：“激荡的流水声般的钢琴声音……被月色抚慰宽解的”）所产生的影响。隐喻依存于想象的管辖领域，而非逻辑的管辖领域。戴维森[Donald Davidson]在他的文章《隐喻的含义》[What Metaphors Mean]中的开头隐喻性地写道：“隐喻是语言的梦工场。”^②

音乐在它自己的语汇范围内完全能够具有隐喻般的效果。舒伯特的《降E大调第二钢琴三重奏》(D929)，稍快的行板[*Andante con moto*]，以C大调上悠长、随意的悲伤主题开始，伴随着沉重的音型，即便有些触键过快（行板[*con moto*]，在末乐章中我们才能明白缘由）。音区选择上是葬礼进行曲的投射：重复的和弦，强音落在第四拍，紧随着的是弱拍上的附点节奏——承担了鼓的功能，如果有鼓的话。在整个十九世纪音乐中，被看作是葬礼的所有常规特征都可以在这里听到（图例 1.2）。

图例 1.2

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Andante con moto'. The Violin part is in the upper staff, the Cello in the middle, and the Piano in the lower. The Piano part features a prominent, rhythmic accompaniment of chords, with a dynamic marking of 'p' (piano) and accents (>) on certain notes. The Cello part has a melodic line with some slurs. The Violin part is mostly silent in this excerpt.

^①Proust, *In search of Lost Time*, vol. 1, *Swann's Way*, 294, 295-96.

^②Davidson, "What Metaphors Mean," 246.

这个主题（仅只用来重复，自身完整独立）与关系大调上的一个向上攀升、气息宽广并经过剧烈发展的主题交替出现；仿佛这后一个主题能够将这一乐章从开头音乐的绝望中拯救出来，但最终却总是又复坠入原先的音乐中。这一乐章具有一种循环往复、执迷不悟的特质。

图例 1.3



The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The Violin part is in the upper staff, featuring a melodic line with some grace notes. The Cello part is in the middle staff, marked with a piano (*pp*) dynamic. The Piano part is in the lower staff, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, also marked with a piano (*pp*) dynamic. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

乐曲的末乐章，Allegro moderato[中庸的快板]，是舒伯特看似通过更多调性上的转调来达成的无终回旋曲之一，这一乐章同样是漫不经心的无终的进行模式（图例 1.4）。靠近乐章中部，钢琴的右手部分从简单的三连音转为“三对二”的节奏[hemiola]，小提琴拨奏和弦，钢琴的左手部分同时捡起了来自第二乐章的音型，就像从无意识深处发出，大提琴以级进方式走出，奏以第二乐章轻弱的阴郁[sotto voce]的主题。仿佛这个持久的记忆是被之前的吵闹音型所压抑的（例 1.5）。（第二乐章之所以采用比葬礼进行曲更快的速度的原因在这里出现了：因为大提琴必须在不突然改变速度的情况下悠然进入它现在的主题。）通过把两种不融洽的东西并置在一起，音乐的意义被极大地丰富了，由此产生了和语言中一样的我能想象到的任何强有力的隐喻效果。隐喻是音乐王国里的意义源泉，就像它在语言领域里也是作为意义源泉一样平常。通常我们所谓的动机运作或主题转化是音乐的隐喻；这一点在歌剧中很常见。音乐的隐喻直接在音乐领域内发生，而非通过参照“音乐外领域”的指涉过程而间接发生的。音乐栖居于隐喻交流的精神王国。我们所读的音乐的表情效果是隐喻性的。值得斟酌的是隐喻的表达效果是音乐性的。

图例 1.4



The image shows a musical score for Piano, marked "Allegro moderato". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

图例 1.5

This musical score features three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The Violin part consists of a series of chords and dyads. The Cello part has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands.

舒伯特在终曲乐章的临近结尾处，第二次回顾了第二乐章的第一主题，以这一回归来结束全曲。通过把该主题第三乐句的开头变为大调（将降G音变为还原G；谱例 1.6）这一简练的手段，舒伯特将全曲从第二乐章结束时的那种困境感中解放出来，而（第二乐章）临近结束时唯一一次试图逃脱这种困境的努力最终失败（谱例 1.7），这一手法更加剧了这种困境感，而谐谑曲和终曲乐章似乎仅仅是绕过了——或忽略了——这一困境。

图例 1.6

This musical score features three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and an *arco* instruction. The Cello part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands.

图例 1.7



我这里回应的是这部作品中的叙事维度，并且我在如此说的时候面对着关于将音乐诠释为叙事而带来的严肃问题。对比音乐叙事与文学叙事，持有这样一种观点的批评家们关注的是某些不同之处：器乐中没有叙述者的声部，音乐不能以过去时态讲述，叙事存在于描述中而非音乐中（就像隐喻到底在哪里的困惑一样——在音乐中还是在对音乐的描述中），音乐“叙事”中“代言者”的不一致性。随后有了针对音乐的叙事性讲解，一方面是如调性与主题这样的音乐因素，另一方面是人的因素：就像聆听者自己聆听、作曲家自己谱写这部作品时的过程那样。毫无疑问的是这些差异都是由于音乐与语言之间的不同导致。但这都没能促使作曲家与批评家对音乐中类似于叙事维度的兴趣发生转移。^①

卡罗琳·阿贝特[Carolyn Abbate]对此作出了强有力的表述来反对这样的阐释。她提醒我们柏拉图（在《理想国》的第三卷）与亚里士多德（《诗学》）就诗学所区分的“叙述的”（史诗或叙事）与“模仿的”（戏剧的）这两种表现模式，^②她坚持音乐更像后者，而不是前者，更像制定，而不是叙事。但我们也应记住从柏拉图以降的理论家们所注意到的，在实际中，这两种模式常重合在一起。^③如果在分类阐述中将它们认定为是理想的模式，这也不是迫使诗人严格将每一诗行写成这一模式的或另一种的。说叙事与戏剧之间的区别在音乐中可以变通，着也不是不证自明的。阐释者们在谈论音乐的叙事性时不是根据这样的设想，而更是参照音乐与叙事以及戏剧共有的特性。^④我们这里需要利用语言使用的柔韧性，这使得我们可以谈论例如一个叙事中的某些事件是“戏剧性”的。无论如何，如果要以这样的体系为基础来描述音乐，那将是极其怪诞的，因为在这样一种古老的体系中没有歌词的容身之地。对音乐叙事的讨论一直是以十八与十九世纪的音乐为中心——这时歌词已同叙事和戏剧一道在分类体系中占有一席之地，而且叙述模式在这时也已明显地进入音乐作品。

阿贝特断言音乐是模仿的，由此他罗列了音乐相比于诗意呈现的叙述模式而言所不具备的一切属性。对她而言，这些特性中最主要的像是音乐没有过去时——它“在当下体验与正在流逝的时间节拍中诱使听者”——然而依据定义，叙事是逃出故事之后的人讲述故事。”^⑤读者只需返回早前引用的卡尔维诺的故事的叙事段落，就可以想起时态不能作为决定是或不是叙事的标准。

作为另一个提醒，我注意到在这个讨论中我自始至终遵循惯例——字面上并不精确——

^①关于这个议题的一系列研究方法概述，参见 *Indiana Theory Review* 12 (1991), ed. Richard Littlefield.

^②Abbate, *Unsung Voices*, 53-56.

^③例如，Plato *Republic* 3. 393: “在这种情况下（当史诗诗人以另外一个人的声音讲话时），看起来他和别的诗人是通过模仿来叙述的。”（王晓朝译，《柏拉图全集》第二卷，第358页，人民出版社，2003年。——中译注）

^④参见 Berger, *Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes*, Fred Everett Maus 曾分别撰文：“Music as Narrative”在 *Indiana Theory Review* 12 (1991)中；“Music as Drama”在 *Music Theory Spectrum* 10 (1988)中。

^⑤Abbate, *Unsung Voices*, 53.

用现在时态的动词叙述过去的事件——阿贝特表达了我刚刚正在思考的观点。

“现在”与“过去时”的语法分类（它们丰富了文学中的事件呈现的方式）与我们多方面、多层次的时间意识相互联系，并共同对我们构成干扰，但它们无论如何不是单独决定着我们的体验。下文的叙事中始终使用过去时：荷马的《奥德赛》第22卷的开头，《厅堂杀戮》——故事描述的真正模式——并未妨碍诗人用形象生动的语言，使事件以一种惊悚的当下使我们震惊。故事引领着我们紧跟它的讲述，与诗人一起反思，透视人物的思想与期冀：

奥德修斯……把锐利的箭矢射向安提诺奥斯……正举着一只精美的酒杯，黄金制成，恰若畅饮，心中未想到死亡会降临：有谁会料到在聚集焕颜的人们中间，竟会有这样的狂妄之徒，胆敢给他突然送来不幸的死亡和黑色的毁灭？奥德修斯放出箭矢，射中他的喉咙，矢尖笔直地穿过他那柔软的脖颈。安提诺奥斯倒向一边，把手松开，酒杯滑脱，他的鼻孔里立即溢出浓浓的人的血液……求婚的人们见此倒下，立即在厅堂喧嚷一片。他们从座椅上跳起，惊慌地奔跑在堂上，向四处张望，巡视建造坚固的墙壁，但那里既没有盾牌，也没有坚固的长矛。^①

如果我们想将音乐与叙事文学进行比较，应谨慎对比二者的展演方式（performance）（叙事文学的阅读哪怕没有声音，也必然是真实时间过程中的一种展演）或二者的内容，而不能将一方的展演方式与另一方的内容相对比。如果说音乐“在当下体验与正在流逝的时间节拍中诱使听者”，那么指的是它的展演，对文学叙事来说也同样如此，就像在阅读《奥德赛》中的那个段落所确切经验的一样。在两者中，我们都想知晓接下来将发生什么，展演过程中的任何干扰都将令人紧张。当二者展演完毕，我们可以在脑中重新展现一遍，形成无时间性的整体印象，这对二者来说都是如此，就像看完让我们特别投入的电影时所作的那样。^②

阿贝特通过对时态问题做不正当的强调而得到的差异，其实是这两种艺术中在展开方式上的因素：语言中存留的事件或话语，以及音乐中音符的形态构造。但就像文学的展开那样，音乐的展开也能够指向它们自己的过去和将来，即，指向在它们的展开中的过去和将来——通过各自的回忆（莫扎特《G小调交响曲》第一乐章第一主题的尾声中的持续音上的冥思，作为对遥远过去的一个事件或思索）与暗示。有时文学的展开在这方面能够与音乐的展开看起来极为相似（我想特别是塞缪尔·贝克特的作品，如《克拉普最后的录音带》[Krapp's Last Tape]）。在展开过程的因素中，依据时态的形态学特征来进行比较没有什么意义，因为音乐的展开因素中完全缺乏形态学特征。但这并不能带来新的发现，而且与音乐中的叙事性这一话题也没有太大关联。

在纳蒂埃[Jean-Jacques Nattiez]的一篇评论文章中，他将音乐的叙事性问题与字面的和隐喻性的语言相联系。^③纳蒂埃对他的文章题目（“能够谈论音乐中的叙事性吗？”[“Can One Speak of Narrativity in Music?”]）的回答会是“是的，但不应该。”音乐不能是（be）叙事的，他写道，并且在不同的地方加上限定语“严格来说”，“就它自己而言”，“就这个词的严格意义上来说”，“确切的说”。当然他从“字面上”围绕着那个概念，最终停留在了如下一个宣言上：音乐陈述的乐思自然也是隐喻性的（也许是有意为之，但将叙事归纳为任何音乐作品的特性，这将是一个隐喻）。而这个宣言还依赖于另一个宣言：“作为语言的音乐必须抵制比喻。”

那种言论必须被暂停。当提到语言与音乐之间的关系，以及有关这种关系的批评断言

^①Homer, *The Odyssey*, 439-40.

^②Cone, “Three Ways of Reading”中以卓绝的方式对此作了描述。

^③Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?”

——无论是探析在特殊案例中语言是如何谱写成音乐的，在理论层面上比较音乐与语言结构的努力，比较它们的交流模式的努力，还是试图将语言分析方法运用到音乐分析中（或反之亦然）——都应该去用心去澄清下列问题：与音乐相对比的语言是在何种语域之内，以及，通过对比想要揭示的是音乐的什么方面；尤其需要弄清楚的是焦点的指向——是语义学的？语音学的？还是语法学的？纳蒂埃的宣言看起来令人讶异，早在十五年前，他已经出版了他的《音乐符号学基础》[Fondements d' une sémiologie de la musique, 1975]，一个根植于结构语言学的研究。^①但纳蒂埃后来的禁令却是直接指向如下一种诱惑，即用语义学领域的参数做为模板来诠释音乐（即讲故事），在某种意义上，将语义学领域的东西用到音乐上。这一区分能够帮助我们避免可能在纳蒂埃的符号学[sémiologie]与阿加乌的“符号学”[semiotics]之间产生的混淆。上文讨论的，目的在于阐明音乐的意义，或简言之“语义”。笔者从凯勒[Allan Keiler]的文章《音乐符号学的两个观点》[“Two Views of Musical Semiotics”]中摘引如下：

在梳理各种不同的被理解为符号学的活动中所暗示的，并且对音乐符号学很有用的一个区分是在如下两者之间：其一是符号学作为符号（或交流系统）的科学，其二是借助语言学的技术来对某些兴趣领域（例如神话、仪式或音乐体系）所作的分析……关于第一点，当它运用于音乐的语义时，我赞同[Nicolas] Ruwet的看法……“我真的不理解，通过谈论音乐的能指与所指或音乐的语义来把音乐当作一个符号或交流系统，这到底有什么好处。”^②

然而自古以来，批评家们为理解音乐实践，将音乐比喻为语言事实上并未受到抵制。音乐历史学家们无法忽略它，幸运的是，也不曾忽略。这是一些详情：

中世纪的作家们从教育传统的一开始，将古代语法术[the ars grammatical]作为阐释音乐艺术[the ars musica]的典范，主要关注语言与话语[speech]。^③前文已引用过的《音乐手册》[Musica enchiriadis]的同一作者，将音乐描述为一个以语言的构成层为典范的层级系统。下文摘引自《语言模式与音乐分析》[Language Models and Musical Analysis]中鲍尔斯[Powers]的译文：

如同说话声音的基本的与独特的部分是文字——音节构成他们的名词与动词形式，它们（反过来）构成了整个话语的文本——因此是声音[*phthongi*]，在拉丁语中这叫做声音（“*soni*”）[sounds]，是歌唱声音的基础，以及在整个音乐内容[*continentia*]的最后的分析中都可归结为它们。由音高[*soni*]构成音位间距[*diastemata*]，由音位间距构成章法[*systemata*]……（旋律的）（那个）更小的部分是歌唱中的短线与逗点[*cola*和 *commata*]，它们标志着歌曲中的停顿点。但短线是由两个或更多的逗点合在一起构成的……逗点是由上拍[*arsis*]与下拍[*thesis*]构成的，即上升与下降（的音程）构成。^④

“歌唱中的短线与逗点”，换句话说，旋律中的层级是语言中具有同样名称的从句的对应部分——也是将它们分开的标点符号的名称。一百年之后，一位我们只知道被称为约翰内斯[Johannes]的作家写道，

^①关于准确的[*précis*]与纳蒂埃的理论及其影响，见 Powers, “Language Models and Musical Analysis.”

^②Keiler, “Two Views of Musical Semiotics,” 139; Ruwet 从 Ruwet 的引用(Keiler 译), “Théorie et méthodes dans les études musicales.”

^③见 Bielitz, *Musik und Grammatik*.

^④Powers, “Language Models and Musical Analysis,” 49.

就像散文中被认可的三种区分——也可以称为停顿……因此在唱诵时也是如此……散文中，在大声朗读时做了停顿的地方，这叫做冒号；当句子被标点符号切分，这叫做逗号；当到了结尾，这是句号……同样地，当唱诵在结束前的第四或第五个音符徘徊做一个停顿时，这里有冒号；当在中间的时候返回完结部，这里有逗号，当到达终点时，是句号。

他论证了这一现象，剖析传统的唱诵语词，轮唱歌《彼得却被囚禁》[*Petrus autem servabatur*]：“‘于是彼得’（冒号）‘被囚在监狱里’（逗号）‘祈祷’（冒号）‘为了他，不停息’（逗号）‘教会祷告神。’”^①鲍尔斯从早期的来源中提供了那一段旋律到文本的音译，^②证明它的措辞以约翰内斯引用的那一段最后一句中描述的方式，准确对应于语词的措辞。

分析显示，这个原则是他那个时代层级语句结构与旋律传统的调性语法的关键，并且已远远超越了。^③但这并不只是结构与语法的事情。在这个实例中，标点与音乐性的发声起到了同样的作用。在语言发声的句法标示中，它们加强了其语义内容的理解。

弗里茨·瑞考[Fritz Reckow]在他1976年的一篇文章《声调语言》[*Tonsprache*]中，对他所谓的“语言与音乐的普遍平行化”[the global parallelization of language and music]的概念与历史方面作了综合论述。阿兰布鲁克[Wye Jamison Allanbrook]写过十八世纪的音乐将语言措词结构作为旋律性乐句结构的典范。^④伊莱恩·西斯曼[Elaine Sissman]提出了同一时期中基于修辞学基础上的音乐形式的概念。^⑤

这个文献，随同其他众多的将语言作为音乐典范的材料一起，让纳蒂埃对关于音乐中的叙事作了最后的思考：“无烟不起火”，他在文章的结束时如此写道。

巴托克[Béla Bartók]的《小宇宙》[*Mikrokosmos*]，包括153首“进阶式的钢琴小品”，共6卷。它们被以匈牙利语、法语、德语、英语出版。巴托克只提供了匈牙利语的标题；翻译是由他的朋友塞利[Tibor Serly]完成的。巴托克命名第6卷第142首为“一只小苍蝇的故事”[*Mese a Kis Legyroll*]。法语版的标题是“苍蝇所讲述的”[*Ce que la mouche raconte*]。注意其迥异之处：巴托克的标题显示出的作品是叙事性的。谁是叙事者？也许是巴托克，也许是表演者。在法语版中，苍蝇是原叙述者，也许由巴托克或表演者转述；但现在时态“讲述”(reconte)证实了苍蝇是叙述者。德语与英语版的标题像是以第一人称确定了这一事实：“一只苍蝇的日记”[*Aus dem Tagebuch einer Fliege*]与“一只苍蝇的日记”[*From the Diary of a Fly*]。没有一个标题将那一部作品作为法令，就像“苍蝇生命中的一天”[*A Day in the Life of a Fly*]，尽管这可能是更准确描述其经验特征的一种方式，并且还有一些“表演”或“表情”记号的提示被写进了乐谱之中。

在某个时刻速度加快了，通过乐曲系统上的节拍记号与表情术语 *agitato* [激动地] 指示了出来。谱表中间记写了 *molto agitato e lamentoso* [更为悲伤和激动] 这一提示。在表演中很容易便可以识别出这个时刻。在表情记号的系统上方还有匈牙利语“哦，蜘蛛!!”[*Jaj, pokhalo!!*]——“呀，蜘蛛网!!”[*Yikes, a spider web!!*]十小节之后，上方又写出 *con gioia, leggero* [欢欣的，轻快的]。这是一种混合着表演提示、特征描述和指令的混合语言；叙事、抒情、戏剧，与音乐的传达密不可分，证实了门德尔松确切说出的，语言不足以准确表达音乐所能够表达的，这使得如下做法显得可疑，即，将诗歌的类型视为不同体验的象征。在我们通常的语言交流中，我们将对话者讲述的 *语词* 当做他们脑中欲传达给我们的东西，而不是

^①Johannes, *De musica*, in Babb, *Hucbald, Guido, and John on Music*, 116.

^②Powers, “Language Models and Musical Analysis,” 50.

^③See Treitler, *With Voice and Pen*, 46-47; and Reckow, “Tonsprache.”

^④Allanbrook, “Ear-Tickling Nonsense.”

^⑤Sissman, *Haydn and the Classical Variation*.

当作一枚已然铸就、不能改变的硬币。

海登·怀特[Hayden White]写了音乐作品的“认知内容”[cognitive content]。^①贝多芬《第七交响曲》第一乐章的和声进行在引子中已被预示，像一个“预兆”[prolepsis]（再次回想起马尔克斯的“不祥之兆”[foreboding]；但是注意例如“预兆”与“不祥之兆”的区别；怀特在一个学术会议上的演讲），在回应这个“预示”的细节时，怀特称之为一种“叙事性”关系。他指出，对此类范畴——其他范畴还有“行动”、“事件”、“冲突”、“时间推移中的发展”、“危机”、“高潮”、“结局”——的意识是一种不言而喻的前知识，就像母语知识一样。这个对比的关键在于母语是我们说讲的语言并能以最不媒介化的方式最直截了当地理解，因为我们在具有意识之初（甚或之前）就开始学习它了。而那也正是我们学习那些经验范畴的时候，这些范畴对我们而言具有本能特性。我们同时以离题的和切题的方式来熟识它们。人类存在的时间性与叙事性之间的“结构相互性”[structural reciprocity]，这是利科[Paul Ricoeur]写下“我认为时间性是叙事性中触及语言的存在结构，叙事性是将时间性作为它的终极指涉的语言结构，”^②时所指的。同样，音乐中的叙事性是将时间性作为其终极指涉的那个结构。

《小宇宙》卷6第144号题为“小二度与大七度”[Minor Seconds, Major Sevenths]。不过我仍然是以同样的叙事性范畴来体验它的——就如同我在体验“苍蝇”那首分曲（可被称为“全音片段的交叠”）时一样，但并不以牺牲小二度与大七度（它们被控制得非常精彩）为代价。顺便相告，这首分曲的速度标记是：*Molto adagio, mesto* [很缓慢的柔版，忧郁地]。

这两首分曲的全部含义既不能单靠叙事的标题来解释，也不能单靠形式维度上的标题来解释。《小宇宙》中还有其他标题是对音响（风笛，“Bagpipe”）、体裁（乡村舞曲“Peasant Dance”）、风格（巴厘岛风“From the Island of Bali”）、活动（摔跤“Wrestling”）、人物（梅莉·安德鲁“Merry Andrew”）等的暗示；这些小标题各有侧重点，但它们都不能诉说各首的全部内容，而且也不排除其他类型的标题。人们可以将不同的美学或历史理论应用于几乎每一个范畴之中。但我从《小宇宙》中学到的是这些方面不是相互对抗而是彼此共存于音乐中的，而且在阐释音乐时，它们也不应是相互对抗性。音乐是千变万化的，其意义范围涵盖了人类的一切活动与经验。

附言

将隐喻概念的各种方式引入到对音乐意义与表达的探究中，罗贝尔·哈滕[Rober Hatten]在他的文章《音乐中的隐喻》[Metaphor in Music]^③中，做了准确周密的分析。分析中的两个基本立足点与前述中我对这个议题的思考一致。

首先，我们可以在不同议题领域的词语的碰撞中来使用音乐隐喻，“钢琴声……平展坦荡而又象被月色抚慰宽解”。我们可以在音乐中使用隐喻（我更愿意用隐喻般的效果），通过把音乐中不同领域、不同时刻的片段进行并置——舒伯特《降E大调第二钢琴三重奏》的终曲中第二乐章的主题出现时，是与终曲的背景模式并置；莫扎特《G小调第40号交响曲》第一乐章中弦乐声部回忆 *sotto voce* [低声地] 的主要主题时，是在持续音之上。但如果我们将一个语词或词组附加于音乐，那就意味着对音乐的特征在做描述。认为我们的解释不过是制造了一个隐喻（因为我们将言语领域的表达与音乐领域的表达结合在了一起），或是认为我们已经完成了解释（我们已经解释语词是如何描述音乐特性的）——这两种考虑都是毫无意义的。这样一种策略既不能让我们获得有关音乐意义或表达的总体理解，也不能让我们获得对这种理解的阐释。

^①White, “Commentary: Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse,” 293-95.

^②Ricoeur, “Narrative time,” 165.

^③Hatten, “Metaphor in Music,” 373-91.

其次，真正的隐喻是创造性的；它为组合在一起的任何一种元素都创造了新的含义。在最好的时候，隐喻并不仅仅是为解释意义。哈滕将此视为马克思·布莱克[Max Black]与卡尔·豪斯曼[Carl Hausman]两种理论的交互作用的一个方面。^①

哈滕的文章以引用下列学者的观点开始：其一是拉考夫的观点，基于“原型”和“标本”的术语来归纳概念的特征，其二是维特根斯坦[Ludwig Wittgenstein]的观点，关于一个术语的不同“引申义”之间的“家族性相似”[family resemblance]，其三艾柯[Umberto Eco]的观点，丰富的意义会构成网络，叫“语义空间”，“隐喻”应被理解为具有等同于“暗示”的意义幅度。本着这一精神，我论述的重点是语言中隐喻的倾向、影响或情感，而且我尝试辨析它们在音乐中的影响。我相信这种影响可能是极其强烈的（也许当我在写下本文时，我能想到的效果最强烈的音乐片段是阿尔班·贝尔格歌剧《露露》的第一幕第三场，其中的王子（打算与露露结婚）在歌唱着即将来临的幸福，此时的独奏小提琴奏出了瓦格纳歌剧《汤豪舍》[Tannhäuser, 译注：疑为《罗恩格林》之误！]中的婚礼进行曲的曲调。这一曲调第三乐句的前四个音恰好也是代表舍恩博士（他对露露的婚姻有着更为复杂的构想）的那个音列的前四个音。小提琴通过反讽，正好延续了这个音列。见第八章）。为了避免受制于一系列定义标准，我宁愿称呼这样一种音乐效果是“隐喻式的”。考虑到它的频繁出现，这个隐喻效果可被视为音乐与音乐批评的一个主要资源。

（责任编辑：石然）

^① Black, “Metaphor”; Hausman, *Metaphor and Art*.