

东欧马克思主义符号学

卓菲娅·丽莎的马克思主义音乐符号学研究

陆正兰

摘 要：卓菲娅·丽莎是东欧马克思主义符号学派的重要成员，是杰出的音乐美学理论家，她的音乐美学思想深刻地影响了中国音乐的发展。本文从她的几个重要观点：音乐意义的多解性，音乐的阶级性与民族性，以及被忽略的文献《静默与休止的美学功能》着手，仔细辨析并总结卓菲娅·丽莎是如何将马克思主义与符号学相结合从而拓宽了音乐学理论的广度和深度的，以及其对当代艺术学如何应用马克思主义作出的重要贡献。

关键词：卓菲娅·丽莎 东欧马克思主义 音乐 符号学

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2016.0049

一、卓菲娅·丽莎与波兰音乐哲学

卓菲娅·丽莎（Zofia Lissa，1908—1980）是东欧马克思主义符号学派中的著名音乐理论家。波兰在20世纪命运曲折复杂，这个民族国家几次从地图上消失，波兰知识分子的追求却锲而不舍。19世纪末，波兰哲学家特瓦尔多夫斯基（Kazimierz Twardowski）在利沃夫（Lvov，波兰语 Lwow）大学主持哲学系，创立了著名的“利沃夫—华沙学派”（Lvov-Warsaw School），这一学派与稍后兴起的奥地利“维也纳小组”（Vienna Circle），在20世纪的二三十年代最为活跃，推进的方向比较类似，并为分析哲学的形式研究作出了很大贡献。在“利沃夫—华沙学派”中出现了逻辑哲学的元语言问题作出了巨大贡献的塔斯基（Alfred Tarski），以及对现象学作出重要成绩的罗曼·英伽登（Roman Ingarden）等重要人物。因此，波兰的现代哲学是有强大传统的。

出生在于利沃夫的卓菲娅·丽莎，二次大战前接受了良好的哲学训练，在利沃夫大学师从特瓦尔多夫斯基和英伽登学习哲学，因此被认为是这个学派杰出的女性成员之一。^① 二次大战时，丽莎避难到苏联，参加了波兰新政府的组建，并在战后短时间做了波兰驻苏使馆的文化参赞，但不久她就回到音乐教学岗位，筹建了华沙大学音乐系，把一生献给音乐理论写作与教育事业，而且通过培养中国留学生，对中国音乐理论事业的起步，发挥了重大影响。^②

由于波兰的特殊历史，以及两种思想传统的相互激荡，20世纪50年代后，当代波兰思想家的哲学立场是有变化的，他们的代表人物和思想领袖是马克思主义符号学家亚当·沙夫(Adam Schaff, 1913—2006)，他与丽莎一样出生于利沃夫。在作为苏联式的“批判资产阶级思想家”的同时，他们又吸收了一些重要的现代思想，包括罗素、卡尔纳普、维特根斯坦、艾耶尔等人的思想，^③ 其中非常突出的就是从美国符号学家查尔斯·莫里斯那里转用来的符号学分支“符义学”(semantics)思想。莫里斯对欧洲马克思主义的影响，持续了很多年，这点可能是我们一直没有注意的，^④ 原因是莫里斯的符号学理论进一步朝社会实践打开。沙夫等人指责“利沃夫—华沙学派”的“符义哲学”(Semantic Philosophy)为“新实证主义”，但沙夫的思想却在持续变化，沙夫在60年代先后写出他的名著《符义学》(*Introduction to Semantics*)和《人的哲学》(*A Philosophy of Man*)，实际上已经在实践马克思主义与符号学结合的道路，直到1981年被当时坚持勃列日涅夫路线的波兰党开除。那时丽莎已经去世，但这批知识分子的心路历程，以及丽莎的音乐分析方法的变化，在她的70年代最后一个文集《音乐美学新稿》^⑤中表现得非常清楚。这本书的中译本，与她先前的著作《论音乐的特殊性》合编出版，《新稿》为其中的第二辑。^⑥

本文的任务，并不是对卓菲娅·丽莎的整体学术作一个全面的总体评价，鉴于她在中国音乐学界的长期影响，这工作已经有不少人做过，很容易查索。她的马克思主义音乐观，也有不少人作过总结。但卓菲娅·丽莎如何将马克思主义与符号学相结合，从而拓宽了音乐学理论的广度和深度，这一方面至

① Kijania-Placek, Jan Wolenski (eds), *The Lvov-Warsaw School of Contemporary Philosophy*. Berlin: Springer, 1998, p. 62.

② 于润洋：《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽莎》，《人民音乐》，1982年第3期。

③ 傅其林：《论沙夫的马克思主义交往符号学思想》，《学术交流》，2015年第8期。

④ Ferruccio Rossi-Landi, "Signs about a Master of Signs", *Semiotica*, 1975.

⑤ Zofia Lissa, *New Drafts of the Aesthetics of Music*. PWM, Kraków, 1975.

⑥ 卓菲娅·丽莎：《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003年，“出版说明”。

今几乎没有人总结。笔者认为其相当重要的原因,在于音乐符号学过于复杂。首先,符号学理论本来就比较难于总结,而艺术的符号学研究更为困难,而在各项艺术中,音乐符号学可能是符号学应用的学科中最难处理的。但丽莎的马克思主义符号学不是教条,而是具体为音乐学的一个个问题,甚至具体到乐曲的一段段构成的分析。本文试图整理丽莎在几个重要问题上的论述,作为例证,来说明她是如何做到这种结合的。

二、音乐意义的多解性

丽莎强调:“任何艺术总是在向我们传达某种意义。”^①这是丽莎音乐学的最基本信条,与音乐学家的汉斯立克理论,即“音乐的内容就是乐音的运动形式”^②,正成对比,这也是中国的音乐学研究长期把丽莎与汉斯立克作为“他律派”与“自律派”对比的原因。^③然而,实际上,他们所说的“音乐”具体所指很不相同。只有在讨论“纯音乐”的第一种类时,两人才会形成冲突。丽莎也同意这是音乐意义的来源有所不同:“当我们说到音乐理解时,我们并不是到作品自身之外去寻找音乐作品的意义,而是在它自身中去理解它。”^④这种“到自身中去理解”,最后也是证明音乐是有意义的,有意义是理解活动的前提。

音乐意义的分析,非常复杂,可以说复杂程度超过所有其他体裁的符号文本。音乐符号的载体本身,就很难确定。乐谱(notation)、总谱(score)、分析图(analytical diagram),以及理论阐述讲解,甚至有作曲家的示范表演,这些不同形态都是音乐原文本。演奏应当是音乐传播的开始,但实际上在分析中,演奏可以是符号文本、传播信息,甚至音乐的“解释”(这就是为什么经常把演奏看成某大师对作品的“阐释”),甚至音乐会和录音等媒介技术,也往往直接改变了文本(不同录音凸显不同风格)。这样一来,音乐的文本本身的形态至少分成三个层次:乐谱、演奏、录制。在讨论音乐符号文本时,必须说清在讨论哪一种形态,没有理由假定三种形态是一致的,是“忠于”原乐谱的。

① 卓菲娅·丽莎:《论音乐的理解》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年。

② 爱德华·汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译,上海文艺出版社,1980年,第22页。

③ 张丽:《卓菲娅·丽莎与汉斯立克音乐美学思想之比照》,《辽宁师范大学学报》,2001年第2期。

④ 卓菲娅·丽莎:《论音乐的理解》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第171页。

令问题更为复杂的是,音乐文本往往形成复杂的跨媒介组合文本,这时音乐的意义发生巨大变化。所谓“纯音乐”,除了乐音的运动外没有其他形态,丽莎把它描述成“音乐具有时间上的连续性和变动性,却没有空间性”。^①这样的音乐似乎是将听众视为人人平等,实际上远远不是,听者的音乐修养的经验对理解音乐起了极大的作用。

第二类“纯音乐”,包含有可以识别的内部组合,这种组合(例如某段波兰民歌,或某种民族风格,或类似某种自然界声音的乐段)就不是单个的乐音运动,也不是人人都能识别的。所以,当丽莎说“音乐作品始终只对一定时代的,一定文化范围内的人才具有它的价值”^②,她指的是上面两种情况。这个问题很重要,因为直接牵涉到音乐的阶级性和民族性。不加区别地笼统讨论,实际上是张冠李戴。

第三类,标题音乐。一旦所谓纯音乐加上了语义明确(不完全是技术性)的标题,局面就完全不同。这种加标题的方法,从李斯特和肖邦开始大量出现,被认为是音乐中的浪漫主义运动。有的人还在总谱上加题献,或在乐章上加小标题。贝多芬的《第四交响乐》原名《英雄交响乐》,本有献给拿破仑的题词。拿破仑称帝使贝多芬极度失望,撕去了标题与题词,此音乐的“意义”就完全不同了。

以上三种,依然可以说属于纯音乐。但现代文化的大趋势,是越来越多地把音乐与其他文本配合,组成“情境音乐”(在丽莎的论述中是指音乐同其他艺术的综合)。这种趋势发展之快,使纯音乐几乎完全从音乐生产中消失。第一种“情境音乐”,最古老的是歌曲,它是音乐最原始也是最新颖的形态,实际上可能比音乐本身更加古老。由此延伸,音乐与戏剧或电影配合,形成插曲或配乐。卓菲娅·丽莎在音乐学的工作首先就是从电影音乐的研究上突破的。她1937年的著作,在有声电影出现后不久,可能是世界上讨论电影音乐的第一本著作。^③

第二种情境音乐,是音乐适用于各种具体的社会场合,例如国歌、军歌、企业歌、队歌,以及配合活动仪式情景的音乐,如体操音乐、会议音乐、舞蹈音乐。此时音乐与一定的社会空间相组合,音乐本身被赋义化,社会空间被音乐浓重加色。尤其是当歌曲而不是纯音乐应用于这些场合时,音乐被赋予双重意义,其形态就更为复杂。

① 卓菲娅·丽莎:《论音乐的特殊性》,于润洋译,上海文艺出版社,1980年,第21页。

② 卓菲娅·丽莎:《音乐美学问题》,于润洋译,人民音乐出版社,1980年,第118页

③ Zofia Lissa, *Music and Film: Study on the Borderline of Ontology, Aesthetics and Psychology of Film music*. Books Lviv, 1937.

第三种情境音乐,当代使用越来越多,就是背景音乐。最早可能是宴饮音乐,是王公贵族助兴用的音乐。它与仪式音乐的区别是仪式音乐是规定的(例如孔子说的不可越级使用的“八佾”),而背景音乐余地很大,只要符合特定的“情调风格”,例如在饭店、商场、游乐场、社区、公园等地放的音乐。

这样,三种纯音乐,三种情境音乐,都是有意义的。我们可以说,汉斯立克的理论是音乐的“无解论”,而丽莎的是音乐的“多解论”。“音乐是一种多语义的传达物,也就是说,是非单义性的,它完全可能以多种方式被‘理解’。”^①多解的原因不仅在于音乐的形式体裁丰富多样,而且在于音乐的意义必须在听众身上才能“实例化”。但丽莎明确反对贴标签式的理解,如果音乐作品本身无标题、无场境,那么任何强为人解的方式,都是不对的。她指出:“在我们自己的表象中如果不具有对某种音乐风格的预先期待和了解,我们就无法理解这类音乐。”^②如果听者的“风格期待”与乐曲相差过远,那么他得出的意义就会千差万别。

在丽莎看来,这种多解性才是音乐的魅力所在,实际上只有一流作品才具有丰富的多解性,二流作品模仿多,被先前的文本限定,而成为公式化的表现,落到某种社会约定的“接受体系”之中。因此,除了“多义的音乐”,我们不得不承认有“单义的音乐”。标题音乐和情境音乐很可能归向单义,无标题的“纯音乐”如果是二流模仿作品,也可能流为信息“单义的音乐”^③。

三、音乐的阶级性与民族性

与多解性有联系的是另一个重要问题,即音乐的阶级性问题,以及20世纪中期民族斗争兴起后,出现的音乐的民族性问题。音乐无疑是人造的精神产品,不可能是自然物产生的。自然的声音如鸟鸣、流水声,就像自然的景色,只可能是比喻意义上的“艺术品”,而精神产品都是马克思说的上层建筑,上层建筑是为经济基础服务的,因而是为一定的阶级利益服务的。这是清楚而直接的马克思主义原理。但也正是马克思本人提出艺术并不是直接为某个阶级的利益或某个社会的经济基础服务的。

① 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第178页。

② 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,179页。

③ 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第189页。

马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中讲道：“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形势结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本……希腊人是正常的儿童。他们的艺术对我们所产生的魅力，同这种艺术在其生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。这种艺术倒是这个社会阶段的结果，并且是同这种艺术在其中生产的而且只能在其中生产的那些未成熟的社会条件永远不能复还这一点分不开的。”^① 马克思并没有否认希腊艺术是希腊社会一般社会条件（奴隶制社会）的产物，但这不等于说希腊艺术本身服务于奴隶制，或奴隶主阶级，更不能以这个方式判定希腊艺术的审美价值。相反，必须承认希腊艺术“仍然能够给我们以艺术享受”。

马克思本人没有就这个“困难”的问题深入讨论下去。后世的马克思主义者就这个问题提出了各种各样的讨论，其中卓菲娅·丽莎提出的观点有一定的论辩力，尤其是丽莎讨论的音乐，而音乐的阶级性问题最不可捉摸。

首先，丽莎认为音乐有阶级性因素，主要是那些直接为内容、观念，及表象的实现而服务的内容。既然音乐属于精神性的上层建筑，它就必然表现统治阶级的美学观念，这点无可回避。“不同历史时期中的社会阶级结构决定了各种音乐文化现象在阶级面貌上有差异。”^② 但丽莎提出三个限定：一是这些只是音乐中的一部分因素，也就是语义明确的因素，这些因素因音乐的体裁而异，本文在上一节已经明确地分析过；二是这些因素“经历了很大的变化”。^③ 例如洛可可式音乐，反映了18世纪的宫廷趣味，但在18世纪之后，宫廷与贵族阶级已经不再拥有控制艺术生产趣味的力量，而洛可可音乐的杰出成就在一书中保留了下来，成为音乐史上的遗产，宫廷贵族的因素，溶解在艺术之中。这样两个条件，就形成了第三个限定，即音乐文本中有大量“非阶级性”因素，由于音乐的“概念素材与表象素材”经常是不明确的，因此这种“非阶级性”因素所占成分还相当大。

这样，卓菲娅·丽莎就推导出一个杰出的很有启发性的结论：音乐文本是阶级性与非阶级性的结合体，而且按照她的“时过境迁”理论，阶级性部分会越来越来少。这就比较完美地解决了艺术作为上层建筑如何被经济基础决

① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，中央编译局，《马克思恩格斯全集》（第46卷上册），人民出版社，1979年，第48~50页。

② 卓菲娅·丽莎：《音乐美学新稿》，《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003年，第247页。

③ 卓菲娅·丽莎：《音乐美学新稿》，《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003年，第248页。

定,并且为经济基础服务的困难问题。

继而,卓菲娅·丽莎进一步推导出,由于音乐(尤其是无标题纯音乐)中的“直接为内容、观念,及表象的实现而服务的内容”,也就是“符义部分”比其他艺术(例如戏剧、美术)都少得多,所以音乐在艺术中处于一个比较特殊的地位,“时过境迁”的速度与彻底程度也比其他艺术门类效果强烈得多。直截了当地说,即音乐虽然是阶级性与非阶级性的结合体,但音乐的阶级性弱得多。在艺术研究中,必须对音乐的这种特殊性有足够认识。

同样的分析方法,也出现在丽莎对音乐的“民族性”的分析中。民族性总是和民族传统联系在一起。丽莎对音乐民族传统的理解极为开放,她提出应该把“传统”理解为“某种富于动力性的、不断生成的、经常发生变革的东西……它在不断地演变着,并使自己总是重新汇入到当前的艺术发展中”^①。这种历史而辩证的立场,让她对民族传统的观点有了更开阔的视野。她甚至提出传统应该是各学科交叉融合的体现:“每一次构成音乐中民族风格的都是多种传统的综合体,其中包括音乐传统和非音乐传统。”^②

与丽莎的音乐阶级观相一致的是她对音乐民族性问题的认识。谈到民族性,就不能忽略她打开以欧洲音乐为中心的“音乐作品”边界的贡献。她明确提出:“在今天,‘音乐史’、‘音乐’这些概念的外延已经不仅是欧洲音乐发展的以及其中相当一部分是延续着当今欧洲音乐发展的路线向前发展的其他洲的音乐现象,而且是世界上所有洲的音乐。”^③ 丽莎的音乐民族性的立场一以贯之:一个民族音乐的发展不仅需要自己的思想品格,更需要世界眼光,“创造者的最高成就就是进入自己民族的音乐传统,也许更大的成就就是进入全人类音乐文化的持久传统”^④。波兰作曲家肖邦的作品,成为全人类的音乐遗产,或许就是丽莎观点的一个最好注脚。

四、静默与休止:空符号研究

卓菲娅·丽莎的成就,不仅表现在上两节说的这些“宏大问题”上,更

① 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第253页。

② 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第267页。

③ 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第242页。

④ 卓菲娅·丽莎:《音乐美学新稿》,《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社,2003年,第269页。

表现在她对音乐符号文本细致的形式分析上,这显然是受了波兰现代逻辑哲学的影响。她从利沃夫大学毕业的论文,就是《斯克里亚宾的和声》。丽莎晚年成熟的形式理论分析,佳例甚多,我们可以举一个例子:1964年她的长文《静默与休止的美学功能》^①中符号学的形式解析,与马克思主义的内容分析,几乎完美地结合在一起。

首先,丽莎清楚地指出了静默并不是音乐的空白,恰恰相反,它充满了意义,而且因为它是声音的空缺,意义就格外丰富。静默并不是音乐的特权,而是艺术的通例,在戏剧、歌剧、诗歌等都一样会出现,但音乐的静默有其特殊性,它是“声音质地”(music fabric)的中断,却不是其缺失。因此,音乐的静默与大自然的静默完全不同,它是音乐表现力的一部分,是音乐有机的组成部分。

静默则似乎在文本本身的构成之外,休止(rest)却在文本构成之内。休止是一种特殊的静默。一般说,休止并不打乱节奏,只是给节奏一种特殊的色彩,例如重拍休止造成切分,紧密出现的休止造成孤立的音。静默与音乐本身形成对比,而休止直接参与乐句的运动,使乐句更加变化多端。丽莎指出浪漫主义与新浪漫主义尤其注意休止的运用,贝多芬是休止大师,尤其在《第三交响乐》《艾格蒙序曲》《科里奥兰努斯》等乐曲中,休止的运用令人目不暇接。他开创的传统由一连串大师继承,如肖邦、勃拉姆斯、布鲁克纳、马勒、普罗科菲耶夫、马勒等。肖邦的《降b小调谐谑曲》和《升C小调谐谑曲》证明了休止的音色效果。20世纪的非调性音乐,以勋伯格为首的“维也纳三人组”中,魏本(Webern)的“点彩派”(Pointilistic)音乐强烈地依靠休止形成独特的风格,他的《钢琴变奏曲作品27号》让每个乐音都包裹在休止之间。丽莎强调指出,在当代的电子音乐与“具体音乐”(concrete music)中,休止的运用更加多姿多态。

比休止稍长一些的是停顿(pause)。停顿往往在乐曲内部分成一些重要的部分,从而造成意义的间隔。巴托克的《两架钢琴奏鸣曲》中,停顿的应用在技巧上更为出色:在三个平行的和弦之后,有三个打击乐器的颤音,而在最后一击之前,有意突出了一个停顿。而布鲁克纳的《第二交响乐》由于停顿运用的出色,甚至被人戏称为“停顿交响乐”(Pausensymphony)。此曲用停顿来分开呈现、发展、回归三个部分,停顿让前一段的尾音逐渐消失,因此乐曲获一种辽阔感、神秘感。

^① Zofia Lissa, "Aesthetic Function of Silence and Rests in Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, no. 4, Summer 1964, pp. 443-454.

然而，丽莎最着重讨论的静默，是不在文本之内而在文本周围的，包括乐章之间的静默。她认为这些无音乐的时间段，意义特别丰富，充满了张力。她认为演奏开始之前的静默可以称作“期待式”，这时的无音，意义取决于听者对作品和演奏乐队的经验知识，他们的意义期待等着第一声乐音来破解。甚至，某些乐曲开始的方式，是延续这种无音的张力，例如波兰作曲家路托斯拉夫斯基（Lutoslawski）的《葬礼曲》，起音非常微弱，只是一个钢琴的单音，直到后来才发展成哀悼的乐曲。这样的乐曲之前的静默，就是文本必须有的成分。

而乐曲终止后的静默，就很不相同。此时听者的感觉中已经充满了乐曲的意义，尚未清楚的是乐曲的结束方式。虽然乐曲必然结束，但结束的方式依然可以出人意料：响亮的突然结束与柔和平缓的结束，直接影响了结束后的静默所包含的意义。^①

这样就必然提出了一个问题：如果开始前的静默，连接了结束后的静默，这时的静默又如何获得意义呢？显然，这就是约翰·凯基（John Cage）的《4分33秒》向音乐学提出的挑战。丽莎毫不犹豫地指出：“那类实验性作品不是偶然的，它是人们在大城市条件下渴望寻求静默的特殊作用的这种意识的产物。”^②

丽莎关于静默的讨论，精彩之处是她坚持了“任何艺术总是在向我们传达某种意义”这条艺术符号学的基本原则，而且这种意义不是凭空而来的，而是与听者的生存条件有关的。既然静默是音乐的一部分，那么即使它是乐音的空缺，它也必然是携带着意义的感知，必然被接受者赋予意义。这样的静默，就不是自然界的静默，而是符号文本中的静默，是一种“空符号”。

因此，我们可以看到，丽莎对现当代新出的音乐，包括先锋音乐、流行音乐、电子音乐，以及对“音乐”的理解，并不抱有精英主义的偏见，这是她与当时西欧马克思主义的核心法兰克福批判学派很不不同的地方，实际上，她已走在80年代才兴起的伯明翰学派之前。

作者简介：

陆正兰，文学博士，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师。

① Zofia Lissa, “Aesthetic Function of Silence and Rests in Music”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, no. 4, Summer 1964, p. 446.

② 卓菲娅·丽莎：《论音乐作品的本质》，《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003年，第162页。