

气氛美学中的音乐表演美学特征

张悦

国立群山大学 韩国

摘要: 本文通过分析德国美学家格诺特·波默的气氛美学在问题意识、基本特征和整体的理论图示上的启迪和价值,着重探究气氛美学中关于音乐气氛的发生机制和概念术语,试以建立气氛美学和音乐表演实践活动之间的联动与互通,揭示其身体性在场和具身化构成这两种音乐表演美学特征,进而指出气氛美学对于当下中国音乐表演美学的影响和意义。

关键词: 格诺特·波默; 气氛美学; 音乐表演美学

引言

格诺特·波默提出的气氛美学利用现象学的视域与方法,打破了以往美学理论中主客二元对立的观点,将气氛从主观和客观的两端提炼出来,使之形成独立的审美要素。由此,气氛不再简单地依附于审美主体的主观认知判断,也不再是某种客观物性的纯粹显现,而是附着于某一客体或空间之上,通过自身的“迷狂”效应而引发主体的审美感知的独立物。气氛在整个审美过程中始终处于居间状态。这一观点对于音乐表演美学有着重要启示。波默站在20世纪下半叶的实验音乐转向这一历史角度认为,新音乐正在出现空间化现象的趋势,音乐概念因而变得宽泛而自由。而气氛美学可作为一种美学理论中介对当下的音乐现象加以重新审视。

一、气氛美学的问题、特征与意义

在探讨气氛美学中的音乐表演维度前,理解波默气氛美学的问题意识、基本特征和整体的理论图示是尤为必要的。气氛美学是基于20世纪后半叶美学理论的外部现实发生的变化而提出的,这一变化的本质在于实在审美化现象。所谓实在审美化,指的是日常生活、政治、经济方面前进着的审美化现象,例如商业社会中经常出现的审美符号,或是对于建筑空间、背景音乐、装饰品风格的个人化需求等。这也就意味着当下的美学越来越趋近于日常形式,“审美领域排挤着实在事物”(波默

1)。而传统美学本质上是审美判断和审美评价的美学,其脉络大致是从康德到黑格尔再到阿多诺的路径。这一路径难以回应20世纪出现的实在审美化问题,因此亟须新美学的概念工具。气氛美学正是在新美学诞生之际出现的理论范式。

何为气氛?按照波默的定义,气氛有四重定义。首先,气氛是空间性的东西,是一个由情感定调的空间。“人们身处其中的空间通过情调而被情感性地加以经验”(波默4),这样一个有着情感调和并被主观感知加以经验的空间性存在就是气氛。其次,气氛是介于主客体之间的东西。一方面,它由客观环境条件所限,另一方面却又“被主观性地加以经验”(波默4)。再次,气氛概念是一种生态美学的中介性概念。人们感知到的自然环境与客观的环境条件共同构成了一种处境的感觉,而处于自然和感知主体之间的中介地带就是气氛的存在。第四也是最重要的一点,气氛是由身体性觉察而被感知的,这也为气氛确立了一种普遍的感性可能性。借助主体的感知接收机能,人可以具身地觉察到某一氛围,但这一氛围是超越人的意识的,即便是处于无意识之中,人也是深处在氛围里。以音乐表演为例。身处在声乐音乐会中的观众可能并没有意识到钢琴演奏构建的氛围,但这一作乐过程在歌者演唱时是持续存在着的。观众的身体也能觉察到钢琴声部构筑的氛围,但未必能清楚而直观地意识到这一氛围的存在。这即波默所说的“无意识的气氛是背景”(伯梅等274)。

气氛美学最重要的意义在于让气氛从审美的主客体二元关系中独立出来,使其是其所是。这其中,波默提出的“迷狂”概念,为气氛的生成和独立设定了基本标

作者简介: 张悦(1996-)女,汉族,山东淄博人,现为韩国国立群山大学音乐学博士在读,研究方向为音乐表演研究。

准。在康德哲学中，人可以借助物的所有规定性来思考物，继而思考全面被规定的物是否实存。也就是说，物之所是独立于此在，这个此在最终是认知着的主体赋予物的，因为物是主体设定的。但波默给了不一样的认知观点，以现象学还原的方式对物及其属性之关系的再解读。物的此在是通过时空中的定位来规定的，也就是说，物在空间中是在场的，物的属性之在使得物的在场得以察觉。既然属性是感知主体察觉此物的第一性，那么属性其实也就不是属性了，因为它不完全是依附着的、纯然客体化的“附属”，而是“被理解为某种照射到物的周遭环境上的东西，以某种方式对这个周遭环境加以着色或‘染色’的东西”（波默22），也就是独立成为一种召唤物之所在的存在方式。这个存在方式就是气氛。物、人或周遭状况的在场，使得某种迷狂弥散，浸染于气氛之中。就这个意义而言，气氛是空间，“气氛自身是某物在场的领域，是物在空间中的现实性。”（波默22）通过迷狂效应，气氛是类似于主体的某物，它的在场需要人的具身的觉察而被感知，但它又是一种空间内部的现实状态，又是独立于身体性感知之外的。这也就是波默所说的“气氛是知觉和被知觉者共有的现实性”。（波默22）可以说，气氛让物得以迷狂，让物得以在其所在。

二、作为身体性在场的音乐表演

在波默看来，声音是身体性在场的发声。借助发声，存在物得以充盈着某一空间，使之形成可以被察觉的而且具有情感维度的气氛。“声音是某物或某人气氛性的在场。它是某物或某人借以从自身走出来的诸维度中的一种维度，是周围的气氛本质上情感性地发出声响的诸维度中的一种。”（波默152）借助发声的方式，某个存在物就穿透了其周围的整个空间。“通过气味或声音，这个空间的气氛就被赋予了一种特征：不只是说一般的某物的在场是可察觉的，而是说，恰恰此一某物的在场是可察觉的。”（波默152）声音的特征更能使一个人在他的在场中被察觉，即是说，在情感震撼中被察觉。

可见，声音作为气氛性的在场是通过情感上的参与而被察觉到的，而其发生路径就在于“身在感”，通过主体的身体觉察这一感知能力获得情感共鸣，从而明确某种带有特征性的气氛。正是这种身在感“赋予空间以声音的情感性色调”：“我们听到空间中的声音——我们在情感上被声音所打动，就在于，我们自己身体性的、在空间中的在场，被我们听见的声音所改变。”（波默155）

因此，音乐作为声音形式，能够发挥着营造气氛的作用，改变表演者与观众在表演空间中的具身在场及其觉察方式。就这个意义上来说，气氛理论是一种“主体性的认知理论”（伯梅等271）。

具体到声音文化与音乐表演的场域中，气氛美学的身体性在场和“迷狂”概念则能够带来新的启发。气氛美学指出的身在感是音乐表演研究中难以把握的对于审美经验的显现和感知。诚然，不少学者都试图展现这种朦胧模糊的艺术感觉并加以理论化，例如克里斯托弗·斯莫尔就主张以“作乐”界定音乐实践活动的全过程，这其中甚至涵盖了乐器的准备工作和幕后工作人员的劳作。自申克开始的音乐结构分析方法也对音乐表演理论起到了推波助澜的作用，结构主义、音乐心理学、音乐声学等方法也体现了音乐表演中的表现性规律。（高拂晓212）但是，这种以音乐文本分析和量化数据为基调的实证研究很难说明音乐表演发生的创造力和表演过程中的表现力。国内音乐表演研究正是以音乐美学研究路径为主，或是从心理学角度切入表演者的审美心理，或是从情感论或他律论美学的视域下揭示音乐表演的审美实践。但多数研究往往不能真正把握音乐表演实践发生时的整体情境，譬如揭示观众的情动反应或是观众与表演者之间的共鸣关系。而气氛美学作为一种理论模型，一定意义上能够将表演者与观众之间共同的情感气氛场域揭示出来。而且，这种气氛激发出的不仅是“物的迷狂”，更是声音艺术蕴含的情感性色调。这些正是气氛美学给予当下音乐表演美学的启迪之处。

三、音乐空间的具身化构成

作为一种情感性的在场体验，音乐是声音维度中一种独特存在。传统意义上，音乐是有组织的、和谐的声音形式。在西方艺术音乐传统中，对于不协和音的解决、对和声进行的音律学界定以及对复调对位法的强调，都是维系一种理性化音乐模式的必要手段。但到了19世纪末，随着晚期浪漫主义和印象主义的无调性和半音化转向，艺术音乐的气氛已不再追求调式调性上的绝对和谐。阿多诺认为，这种转向代表着自贝多芬时代奠定的音乐客观精神在精神虚无的时代出现了危机。勋伯格以降的新音乐，即十二音体系为代表的序列音乐，则是对这一危机的否定，并在调性和无调性、理性与非理性的缠绕和斗争中确立了艺术音乐全新的时代精神。而在波默眼中，20世纪现代音乐的创新并不仅仅是阿多诺主张的进步精神，在音乐美学层面，它更是一种音乐形式自由化

的显现：“形式规范对自身实施了一个持续的消解，或至少实施了一个前进着的扩展、复数化和自由化。”（波默2）这种自由的形式代表着形式范畴的终结，使得音乐的形式有了更加多元的可能。音乐美学中的情动效应也不再是以美和愉悦为中心，而是变得更加依赖于气氛的直观显现。

波默出发的传统是康德对于音乐目的的论述，即一种情感语言。情感论是西方音乐美学的重要传统，但波默结合20世纪音乐艺术的空间转向，剔除了音乐史学家和音乐美学家关于“音乐是时间艺术”的本质定义，将音乐置于主体在空间的具身感知之中理解音乐的目的和功能。由此，在波默那里，“音乐是根本的气氛艺术……乃是身体性地被察觉的空间的变种。音乐形成了听者在空间中的处身感受，音乐直接侵入了听者的身体经济学中。”（波默257）因而，传统的定向于形式和时间形象的音乐美学不再适应这一变化。波默认为，应当“把音乐理解为空间现象”，并在康德的情感语言这一观念的统摄下揭示音乐的气氛美学。他说：“一定程度上可以说是在空间中飘游的声响构造物。”（波默256）

结合20世纪中叶之后的实验音乐与音景理论和实践的出现，音乐的空间艺术趋势使得音乐表演艺术能够作为气氛美学领域的基本环节。音乐空间形成的前提就在于“变化着的、相互流入对方的、显现而又消失着的构形之形式……这种空间是被情感性地经验的。”（波默256）波默对于音乐表演美学的贡献在于他打破了音乐是时间艺术这一界定，将音乐的表演维度展示了出来。在此，表演者、器物（乐器或人声）与观众之间形成了一个垂直的具身关系，连接这一关系的是由乐音激发的情感共振而产生的审美气氛。

结语

格诺特·波默的气氛美学给予音乐表演以多元的美学启迪。它旨在说明气氛在音乐表演中凝结而成的身体

意识与情感累积，并在这双重元素中构筑表演者、乐器和观众之间的三重具身关联。一方面，气氛美学格外强调表演者与器物之间的联系。表演者使得乐器的物性化为审美特性，让附着于表演空间的器物生成一种乐音的“迷狂”作用，从而唤起听者的情动。在这一人与物共同的迷狂效应中，音乐构筑的气氛由此产生。另一方面，表演者和观众经由乐音中介共同构成身体性的在场，而意识到这一在场的正是音乐构筑的气氛本身。因此，气氛美学中的理论话语与基本概念在音乐表演的美学观念中构成了人、物、乐音与气氛间的共生关系。而气氛美学带给音乐表演美学的启示还不止于此。通过与音乐意境、声无哀乐论、感性结构力等中国音乐美学理论的结合，气氛美学将对音乐表演美学甚至是音乐美学的本体论和方法论有着全新的启示，其对于中国音乐美学理论的价值与意义还有待更多学者深入探究。

参考文献

- [1] 阿多诺：《新音乐的哲学》，罗道然译，北京：商务印书馆，2024年。
- [2] 卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪等译，上海：上海音乐学院出版社，2006年。
- [3] 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，北京：中国社会科学出版社，2016年。
- [4] 格诺德·伯梅、杨震：《伯梅气氛美学访谈录》，《外国美学》第31辑，第266—284页。
- [5] 高拂晓：《音乐表演艺术论》，重庆：西南师范大学出版社，2016年。
- [6] 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，北京：人民出版社，2002年。
- [7] 黑格尔：《美学》（第三卷上），朱光潜译，北京：商务印书馆，1981年。
- [8] 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，北京：人民音乐出版社，2012年。