

自由及“他者”实现 ——黑格尔音乐哲学观探究

张璐倩

(复旦大学哲学学院, 上海, 200433; 华东理工大学人文科学研究院, 上海, 200237)

摘要: 黑格尔受启蒙思想影响遵循理性精神, 基于辩证的方法展开艺术哲学思想的讨论。他将“自由”范畴用于确立古希腊的艺术理想范式, 同时也将自由置于主体哲学的视域阐释艺术的本质, 即艺术处在人的精神世界实现绝对自由境界的过程之中。作为自由他者的音乐特性及感性因素的自由原则, 音乐艺术的自由表达与主体在自由中达成和解。他反对戏剧冲突的性格刻画及个性凸显超越理想的创作方式, 对他那个时代之后艺术发展的特征及趋势提出批判性预见, 他的艺术观念对理解与把握艺术本质及解决艺术存在的现代性问题同样具有效力。

关键词: 黑格尔; 自由; 他者; 音乐艺术; 主体性

中图分类号: B516.35

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2015)05-0008-06

在《精神现象学》(1807)及《精神哲学》(1817)中, 黑格尔将艺术纳入哲学的整体加以阐述, 确立了艺术作为哲学体系的组成身份。1815—1848年德国三月革命前的批判时期深受黑格尔哲学的影响, 历经近一百年的衰退直至20世纪中叶, 他对艺术的思考及判断再次获得关注。由他的学生霍托(Hotho)整理出版的《美学》(1835—1838)中, 黑格尔不仅具体地论证了艺术哲学思想作为哲学体系有机组成的性质归属, 预见了他那个时代之后艺术发展的特征及趋势, 而且显示出他的艺术观念对理解与把握艺术本质及解决艺术存在的现代性问题具有效力。达德利(Dudley)认为, 黑格尔的整个哲学体系是关于自由的重要性与意义的延展证明。^[1]霍尔盖特(Houlgate)将自由概念作为黑格尔思想的核心, 在艺术和自由的关系上, 提出艺术对人的完整性、开放性和自由来说是不可或缺的。^{[2][4]}黑格尔将自由这一哲学概念贯穿于对艺术的行文与运思中, 提出艺术是获得自由的方式之一。

一、精神的自由与绝对的艺术

在黑格尔的《精神哲学》中, 他将精神的发展分为主观精神、客观精神和这两者对立统一的绝对精神

三个阶段。在精神未与他物发生关联时, 还只是一种内在的主观自由的精神。当精神由内在转向外在世界, 表现为家庭的、社会的、道德的以及国家政治等制度和组织时, 自由以其内在的必然性存在于客观精神中。在绝对精神阶段, 主体与客体达到绝对同一, 精神以它自身为对象自觉显示自身。基于绝对呈现于意识的形式上的差异, 绝对精神包括艺术、宗教与哲学三个部分。黑格尔认为, “精神的本质从形式上看就是自由。”^{[3][19]}除了《精神哲学》以外, 他在《精神现象学》《历史哲学》及《法哲学原理》等论著中都有对自由的详尽阐述。黑格尔的自由观是对以往自由观念的批判与继承。自由在康德那里只能被设定而不能被认知, 黑格尔以无预设的方式对其加以重新确立。他将康德的三种自由, 即先验自由、实践自由及作为现实的自由(自由感和自由权)加以融合, 使之成为自由概念自身逻辑发展与人类自由精神历史发展的辩证统一。黑格尔在人的历史进程中阐述理性自由, 强调历史理性在现实的积极自由, 这是对康德自由观的重要发展。由此, 《精神哲学》从根本上说是关于人的学说^{[3][42]}, 上述精神的三个阶段从抽象的片面的人, 经过客观精神的发展达到人的现实性, 通过主体回复自身最后达到无限的、绝对的、完全自由的人。“精神的本质从形式上看就是自由”, 按照这种形式的定义, 自由

收稿日期: 2014-11-26; 修回日期: 2015-09-15

基金项目: 国家哲学社会科学基金青年项目“黑格尔音乐哲学研究”(11CZX071); 教育部高校基本科研业务费培育基金“黑格尔音乐哲学的思想构建及其审美判断”(W01122001)

作者简介: 张璐倩(1976-), 女, 吉林白山人, 文学博士, 复旦大学哲学学院在站博士后, 华东理工大学人文科学研究院副教授, 主要研究方向: 艺术哲学

即主体方面所能掌握的最高内容。主体在饥、渴、困倦及睡眠等最初的感性需要中获得满足，在内容上还是有限的，因而还不是绝对的。由于主体在与外在世界处于一种对立关系时所获得的自由和满足是有限的，只有当主体在与之对立的外在世界中发现自身，即世界成为人可以用观念和思想掌握的东西时，通过消除自由与外在的必然性的冲突，实现主体与他物的和解，精神才能表现真正的自由。

黑格尔将艺术置于绝对心灵的领域，心灵解脱客观存在的有限性，实现它的自在自为的存在。人的自由理性是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。^{[4](40)}人的自由理性是艺术发生的动因，艺术也作为人类的理性精神以感性或想象的形式显现自身。艺术将真实作为特有的对象，其对象不是个别的自然事物的感性存在，而是作为心灵性事物的存在。艺术以感性观照的形式把真实呈现于意识，因此，作为真理的显现方式，它并非以还原或再现日常生活世界的事物为目的。艺术不满足于仅对物质世界的再现或重构，而是具有由形式观念所影射的抽象意味。由此，艺术并没有在摹仿或再现这些思想中失去自身，而是解释隐藏在日常习俗背后的不引人注意以及很少被考虑到的设想。尽管艺术确实可以逼真地仿造现实，不过这样的艺术因缺乏自然和生命的完整性而只能作为现实事物的替代品。因此，作为替代品的艺术，按照黑格尔所言，产生的只能是对现实的幻相，就还不能称之为真正的艺术。这表明，艺术不应作为有限心灵的知识 and 行动的领域，因为按此理解和生产的艺术作品便可将视为按照规则制造的知性产品。作为心灵的领域，艺术的精神意蕴作为一种抽象的定在，内筑在与之相对立的客体因素中，即意义的发生存在于实际的艺术作品中，尽管艺术作品也要显现于外在，是一种与真实相适应的显现，但由于它的定性来自它自身，来自受到生气灌注的心灵，因而便不是单纯地模仿外在事物，它显示出人在外在世界活动的统一性和完整性。例如摄影作品《母亲的呼唤》，它反映的是母亲与孩子同处在灾难的危难时刻，此时的母亲全然不顾自己生命的随时终止，挣扎着呼唤身边的孩子。这一画面显现着的绝不仅是具体的生活场景，它是对偶然的事件经验的高度提炼。作品被捕捉定格，赋予偶然事件的瞬间以永恒的精神意义。作为绝对心灵的领域，艺术彰显着自身的力量。

对于黑格尔来说，艺术通过有机的生命，尤其是人在现实世界的丰富性，凭借感性形式表达着人的理性自由。因此：

艺术再现性的内容力图具有这一表现性的功能，

而不是模仿的功能，艺术是通过理想化来展示这一点的。^{[2](338)}

当然，在许多艺术作品中，艺术并不是以呈现理想化的意蕴为目的，它往往表达的是平淡无奇的日常性。艺术是用来揭示人类真实的生存状态的，在这一方面，黑格尔对17世纪的荷兰画给予很高评价。他认为，荷兰风俗画呈现的生活常态，取自他们的真实的生活原貌。它们表现的是历史中的荷兰，在抵御外侵的过程中逐渐形成的勇敢和进取的市民精神。这种精神表达着困苦劳顿的处境中依然保持着宁静与泰然，以及无论怎样平凡的生活都流露出自由欢乐的神情，黑格尔将这洋溢在荷兰市民身上的饱满快乐的心情视为荷兰画崇高意味的精髓。艺术显现的这些日常生活充满着欢乐和生机，它所表现的心灵也由此具有自由感和统一性。

在自然界本来是消逝无常的东西，艺术却使它有永久性；例如一阵突来突去的微笑，嘴唇上一阵突然起来的狡猾的表情，一种眼色，一阵浮光掠影，以至于人的生活中精神的表现，许多来来往往，一见即忘的事件——这一切在瞬间存在中都被艺术摄取去了；就这个意义上，艺术也是征服了自然。^{[4](210)}

艺术将表达人的统一性和完整性视为最高目的，这一目的自在地存在于艺术之中，即存在于以感性方式显现着的观念性意义。

需要指出的是，在艺术的历史发展进程中，古希腊时期的人们用艺术及其感性方式表现宗教内容，在古希腊时期艺术作为心灵最高旨趣的身份，“宗教—艺术”的存在是他们想象希腊多神诸教和认识真理的最高形式。自中世纪浪漫艺术时代以后，宗教依然是艺术创作内容的主要题材，但是艺术作为心灵最高旨趣的身份已由基督教宗教所取代，丧失了它对认识真理意识的最高形态的价值。艺术在16世纪逐渐走向自足发展，由此，问题的焦点不再停留在这种观念性意义是否已于艺术之前存在于意识中，而是集中对这种意义的生成只能用艺术的感性形式才能真正展现的确证上。这样，对于艺术而言，其发展的悖论在于，艺术逐渐达到自身的高度自律，同时却意味着逐渐丧失了作为绝对的地位。

在黑格尔看来，艺术首先在于审美的自由。

真正审美的态度让审美对象和由审美传达出来的真理是其所是……包含着让事物保持自由，允许它们保持于艺术家把它们呈现出来的个体性。^{[2](346)}

审美基于感官经验的方式，包括以触觉、视觉、听觉等感性直观及艺术的形式结构、比例对称等理性判断。也就是说，人的感性与理性在艺术中以统一而

非孤立的方式存在。黑格尔认为,艺术将日常世界处于持久对立的感性与理性两个方面协调起来,他这种对艺术的理解,回应了席勒提出的如何在审美经验中将感性的东西与理性相结合的问题。正如黑格尔所承认的事实:

艺术的最高价值,使伟大的艺术得以伟大的东西,乃是它能够为我们提供一种对自由与和解的审美经验。^{[2](347)}

由此,在黑格尔看来,艺术作为审美的领域,其主要的功能不是作为达到社会的、道德的及政治目标的手段,而是以一种独特的经验形式显现自身。作为绝对的艺术,艺术自身就是目的:

其特性就在于把客观存在(事物)所显现的作为真实的东西来了解和表现,这就是说,就事物对于符合本身和符合自在自为的内容所现出的适合性来了解和表现。所以艺术的真实不应该是所谓‘摹仿自然’的空洞的正确性,而是外在因素必须与一种内在因素协调一致,而这内在因素也和它本身协调一致,因而可以把自己如实地显现于外在事物。^{[4](200)}

文艺复兴至18、19世纪早期,随着艺术的现代性发展,通过审美经验来对抗知性抽象性的呼声越来越高。

二、自由的艺术:音乐的内容及其表现手段

艺术通常担当教化、娱乐及游戏等功能性的工具价值,用来实现艺术之外的某种目的和意图。但是,这些功能并不能揭示艺术的本质,只有艺术作为绝对的身份和本性时,它才能从上述“附属性的艺术”身份转向真正的“自由的艺术”。对黑格尔而言,自由的艺术应具备内在的精神内容及其感性表现。艺术通过理想化的方式显明平衡、比例及和谐,表达内容的统一与自由。从逻辑判断上看,古希腊的雕塑所表现的人的身体与精神的统一被视为艺术理想的典范。透过希腊多神的雕像,审美理想表现在外在形式宁静而沉稳的表情与泰然处之的身体姿态中,人的精神的自然性亦从不缺乏性格与生命的生动。在黑格尔看来,埃及雕像中手紧贴身体两侧,头部不动的诸神形态,精神的不自由被形式化地表现出来。由此可见,自由的艺术应把心灵的自由性表现于外在事物,从而使这外在事物符合真实。不过,黑格尔也提到,审美理想并不总以和谐、统一的方式展现为形式之美的抽象性,也要通过具体的形式表达人的生命世界的变化多样,要在现实中经历冲突、对立与不和谐,再对其否定与

发展,最终实现和谐的复归。如果建筑是具有象征意味的艺术,雕塑则突出表现它的感性直观。如罗丹的雕塑作品《思想者》,其外在的青铜质地表达的是从现象世界中提炼的真实意蕴;而绘画作品的边框装饰或勾勒点描,构成了依附于外在色彩与图示表象的内容意图;音乐艺术也同样如此。当下创作不局限于调性音乐的规定,微分音与噪音以及自然声响均可作为声音物质材料,所获得的审美不只是听觉捕获的瞬间声响,而是透过声音结构反观内心生活。

作为自由的艺术,音乐符合黑格尔对于艺术整体性的自由规定。我们讨论音乐与人的生命的统一性与整体性之间的同一关系发现,这种同一关系符合整体艺术的本质特征,即表现在不论以强调抽象的理想化形式还是凸显事件发展的流变,个体的性格描述始终没有溢出美的理想之外,艺术的内容及其表现方式之间达到一种适度的平衡。

如果我们可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放,而摆脱一切压抑和限制的过程,因为艺术通过供观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运,使它成为欣赏的对象,那么,把这种自由推向最高峰的就是音乐了。^{[5](337)}

音乐以它的观念性意义及其感性因素完全存在于主体的内心生活,成为“把这种自由推向最高峰”的艺术形式,构成了内在主体性对美的本质的凝练表达。如贝多芬(Beethoven)的第九交响曲,乐曲以具有性格特征的节奏变化,音乐本体的感性声响结构与主体困惑、突破、不确定以及最后达至凯旋的心路历程具有同一性。

音乐作为美的艺术对象,声音及其组合显现为美的对象固有的形式。按照黑格尔所言,人的自由理性作为必然的起源,自由“辩证地”转变到它的对立面,即从必然的过程中实现它本身。

精神在它的必然性里是自由的,也只有在必然性里才可以寻得它的自由,一如它的必然性只是建筑在它的自由上面。^[6]

作为音乐表现手段的节拍、节奏及和声由知性掌握,是音乐存在的形式基础。音乐的表现手段凭借一定的数的关系作为外在的定性,无论体现在节拍的规整、节奏的限定以及功能体系的和声进行等方面无不涉及数的关系。感性因素归根结底是理性的抽象本质转向外在的存在方式,获得的还仅是一种抽象的外在的统一。因而,它要通过具有个性的心灵与之相结合,心灵就依靠这种外在的感性因素来表现自己。因此,音乐正是通过这些必要的比例关系为基础,提供它所表现的心灵的自由运动,同时,处于时间中的自我

也在节拍、节奏的定性中使自己获得自觉存在。旋律主导着节拍、节奏及和声等音乐基本要素，在这统一体中初步完成了声音的真正自由的融合，成为一种完满自足的统一体，本身独立自在、自有目的。

从旋律与其他感性因素之间的关系来看，旋律是心灵与情感的“外化”，处于音乐感性要素的最高阶段，即诗意的方面。作为真正歌唱性的因素，旋律在一切内容里都表现为心灵本身及其亲切情感，只有通过旋律这一实体性的出现，才能在与自身的这一“外化”的统一中获得自由。从这个意义上，心灵以自为的存在方式通过旋律的外现获得享受。例如维瓦尔第(Vivaldi)的小提琴协奏曲《四季》，作曲家将春、夏、秋、冬季节的更替配以14行诗的解读，在作曲家生活的年代，自然本身就是主体，因而，音乐的叙事符合表现人的生命的完整性与统一性的内在要求。《四季》来自《作为和声与创意的尝试》作品第八号的前四首Op.8(1-4)，由节拍、节奏及和声等基本要素构成的音乐本体独立自为，单纯的节奏及其衍化的内在有机性成为联结全曲的核心元素。

黑格尔对于音乐哲学的贡献，不仅在于他将其置于整体艺术中把握其本质，从而将音乐艺术与人的生命相关联，而且也在于他在论述艺术理想的过程中，对音乐艺术发展的预设所具有的正当性和有效性。他反对浪漫派通过艺术想象将多样性、分裂及混乱纳入艺术创作的讽刺手法，其依据在于，这种艺术创作无视作品内在的精神的统一性和完整性。在他的《美学》论著中，浪漫主义早期的作曲家韦伯(Weber)的《魔弹射手》遭到严厉指责：作为艺术母题的“笑”与“哭”以分离的状态处于歌剧的不同分曲中；啼哭成为单纯的悲恸哀嚎，而爆裂的笑也显得缺乏控制。根据黑格尔的音乐哲学，艺术理想来自一种平衡，它应表现为美的事物不管任何痛苦都应显出镇定和自由。^{[5](389)}另外，霍夫曼(Hoffmann)在《音乐总汇报》(1810)对贝多芬第五交响乐的评价，其观点是基于音乐从确定性意义中脱离的器乐形而上学。黑格尔对同岁的贝多芬保持缄默，某种程度上以质疑回应了霍夫曼所支持的器乐形而上学的发展趋势。应该指出，黑格尔承认独立的音乐自有其发展的可能，在抛弃了文字的确定性意义后，单纯的声音结构也具有一种自由运动的特性。但是，他认为，作品精神的确定性被削减，由此带来的自由只是音乐本体上的自由，因为作品与人的精神的同一性这一原则已被淡化。19世纪至20世纪的现代音乐，更是削弱甚至瓦解了以往艺术自身发展形成的规则，作品与人的同一性最终被视为可疑的原则而被抛弃。由此可见，在一定程度上，艺术现代性问题

指向了音乐艺术中代表现代知性发展的抽象性及其人性多样、差异及不和谐方面的过分强调，而包括音乐在内的艺术作为认识和表现深刻旨趣以及心灵深广真理的方式和手段，借助感性形式表现精神，由此精神显现为物性和观念性，从而接近于我们的感觉和情感的本质特征则不再凸显。应该指出，戏剧性的冲突与对比是西方艺术内在的驱动力，作为不和谐与不统一的表现，如丑恶、痛苦、焦虑不安及愁闷等仍可作为艺术表现的形式因素。从这个意义上说，作为多样性的个体是否源于一个更大范围的整体，即人的生命的整体与统一，是包括音乐在内的艺术现代与传统的分野。应当指出，对自由的极度消费主义构想的传播某种程度上是现代音乐发展的结果。现代音乐要求取消艺术的边界，取消传统艺术的规则，要求发展现代自由的新形式。这些形式承认不同社会独特价值要求，在全球化语境中，也是对长期以来在音乐艺术中形成的欧洲中心论的质疑。

三、自由在音乐作品中的实现

主体方面所能掌握的最高内容是自由。^{[4](124)}那么，人的自由理性如何通过音乐艺术加以实现？主体在实践中与外在世界构成必然联系，由此消除与外在世界的疏远性。自由通过实践被确证为实在的自由，表现在国家、政治以及伦理、道德中的客观精神及艺术、宗教及哲学为特征的绝对精神。在实践活动中，精神从法律、习俗等公共的具体的形式中认识自身，认识到自己是普遍的理性。但客观的人的实存还不能通过经济或政治的活动达到绝对的自由，而艺术能实现这一目标。在艺术活动中，实存以绝对的特性或真理趋向绝对的自由，也就是说，艺术表现的需要，是理性自身的需要。通过艺术实践活动，主体将内在世界以及外在的现象世界作为心灵的对象，从艺术创作与艺术想象中认识自己。

人的自由理性不仅作为必然知识和艺术的起源，它也成为包括艺术在内的一切行为的目标和终点。黑格尔的哲学将主客体的二元对立消融于主体性中，给“他者”一个与“主体”相同的存在空间。精神的自由作为整体的独立自在，在他物中保持自身，即精神依然是自己与自己相联系。精神的自由，不仅表现在他者之中，而且表现在自由克服他者，实现在对自身的证实之中。

不是一种在他物之外，而是在他物之内争得的对于他物的不依赖性，就是说自由之成为现实，不是由

于逃避他物,而是由于克服、即扬弃他物。^{[3](7)}

单就主体自身的自由还不是真正的自由,主体与作为他者的艺术作品相统一,这种自由便具有真实性。在最高的真实里,自由与必然、心灵与自然、知识与对象、规律与动机等对立获得和解。艺术同精神一样自有其摆脱一般走向个性和具体的发展过程。自18世纪中叶,包括音乐在内的艺术家们已经在风格上和题材上取得了前所未有的自由。这种自由不仅表现在以器乐上升为主导地位的音乐样式,还表现在音乐语言的自律特征,更表现在作为作品内容的精神意蕴所散发出的理性自由。

音乐的基本形式可划分为语词/文本的伴奏的音乐及独立的音乐。伴奏的音乐包括器乐中附加语词/文本的标题音乐,如李斯特(Listz)的《爱之梦》、柏辽兹(Berlioz)的《幻想交响曲》及声乐诸体裁,而独立的音乐则特指器乐中无标题的纯音乐,如柴科夫斯基(Tchaikovsky)的《降B小调第一钢琴协奏曲》。由于音乐的现代性及其后果凸显于19世纪、特别是20世纪的现代音乐中,音乐的存在方式由此表现为绝对音乐(absolute music)与观念音乐(conceptual music)为主要的两种样式(如约翰·凯奇(Cage)的《4分33秒》)。由语词/文本与伴奏的曲调构成的声乐体裁,语词/文本因本身所具有的观念领域的确定性意义,更加接近心灵趋向明确和清晰的本性,符合在逻辑与历史的辩证发展中艺术的本质朝向诗艺的必然。由于音乐的曲调只能相对的或有限的表现精神性的内容,并且也只能在抽象普遍性上表达内在的意义,因此,音乐的曲调本身无法完满地将内容意义的定性品质完全揭示出来。从这个意义上来说,音乐艺术的发展确有必要在借助文字的确定性意义的陈述中弥补它自身抽象的表达。这样,通过借助文字表达观念和情感的方式,音乐在抽象地表现内心生活中就获得了一种较清楚和较明确的展现。

但是,音乐本质所要求的却不是观念本身及其符合艺术的形式,而是观念所伴随着的内心生活。因而,歌词只能处于为曲调服务的附属地位,曲调主导着语词/文本的意义、情境和动作,并将其渗透到自由流转的声音运动中。除此以外,音乐也经常抛弃它和文字的结合,以便无拘无碍地在自己所特有的曲调领域里自由发展。由此可见,“真正独立自由的领域不能是受歌词约束的伴奏的音乐,而只能是器乐。”^{[5](405)}帕莱斯特里那(Palestrina)的创作涉及弥撒曲(Missa)、经文歌(Motetto)等宗教体裁作品,他力图摆脱尼德兰乐派的作曲家以模仿复调为主的作曲手法,倾向于主调音乐的和声因素,使作品体现出清澈明晰的声响效果。

他的音乐风格充满平静、和谐和明朗的情绪,用崇高而富于诗意的情感取代戏剧性的冲突。除此之外,杜朗特(Durante)、洛蒂(Lotti)、佩尔格莱西(Pergolesi)、海顿(Haydon)、莫扎特(Mozart)等作曲家的作品,均注重以简单的织体风格达到流畅与舒展,不强调戏剧性的冲突与力度。它表明,这些作曲家的作品蕴含着内在意义与声音和谐统一的理想因素,这种理想表现在无论表达怎样的痛苦,始终是和缓地,即便在灵魂最深的悲痛和最极端的撕裂中,也不乏缺少与自我的和解,这种和解掺杂着泪水和悲痛,同时也蕴含着宁静和欣慰。由此可见,理想音乐需要具备精神方面的满足,需要节制情感以及它们的表现,避免发泄、喧嚷和狂哮的方式,而应在表现中保持住自由,在这些情感的流露中享受福音。

音乐作为形式与内容均为内在主体性的艺术,作曲家将存在的东西内化为精神自身,并将这“自为的存在”以他者的方式实现为艺术作品。面对音乐作品,我们不是为了获取对乐谱所呈现的音乐语言及惯例的认知,也不是仅仅满足于对作品中织体构成及配器色彩的分析,更不是为了辨析演奏家对作品的本真性演奏还是创造性演绎的差异,而是为了通过声响流动,感受和理解内筑于作品之中的观念性意义。这一意义便是音乐作品作为艺术的最高目的,即表达人在超越其日常生存世界的经验与观念。对于一般艺术而言,这是将内在的东西,即“自为的存在”实现于外在的现象世界的过程,如雕塑、绘画等,而音乐艺术的特殊性在于,它的存在方式的复杂性。音乐作品的存在方式主要表现在,乐谱(文本存在)、声响(现实存在)、表演(演绎或解释性存在)及观念性意义(自由存在)。音乐存在于作曲家的观念之中,通过曲谱实现为文本存在。但乐谱作为文本存在,还不是艺术作品唯一的存在方式,它要通过演奏家的演绎实现作品的解释性存在。这不仅要以作曲家自身的理念/精神为基础,而且取决于演奏家对音乐语言惯例的敏锐察觉、乐句起始划分、力度消涨的强弱变化等作品的理解,经过视域的融合最终完成对作品的演绎。严格意义上说,音乐艺术作品的每一次声响方式的实际显现,都不是作曲家创作时作为“真迹”的存在。音乐艺术的时间特性,即转瞬即逝性,其观念性意义的生成需要主体将建构在时间绵延的一个个点上的形式元素,在内心转化为具有空间布局的曲式结构中,从而使其音乐作品的存在方式由文本存在、声响存在、演绎的解释性存在的基础上实现观念性意义维度的自由存在。音乐艺术正是在上述过程中,将作曲家内化的精神化为对象(艺术作品),从而实现心灵的自由需要。

然而，自由理性在音乐艺术中的内在属性并不显明。长期以来，黑格尔将音乐作为“心情的艺术”，被误读为音乐只是表达情感，音乐作品由此被视为情感的代言。达尔豪斯(Dahlhaus)对此明确声明，将黑格尔视为情感美学一派则犯了大错^[7]，是与人的自由理性作为艺术及一切行为和知识和必然的起源相悖的。在黑格尔看来，情感是心灵中的不确定的模糊、隐约的部分，是一种最抽象的、个人的主观感受。对情感不同层次的划分仍是抽象的，即这种划分不能代表事物本身的差异。如恐惧、焦虑、忧虑等是同一类型的情感所现出的各种变化，它们的差异在于程度上的不同。按照黑格尔所言，情感就它本身来说，纯粹是主观感动的空洞的形式，艺术作品的精神内容以不同形式的情感得以显现，其基本的确定的性质却没有因此而显现出来，而仅仅是作为主体的“我”的一种感动。因此，情感的研究并不涉及真正的艺术精神意蕴和具体的本质和概念，而是满足于主观感动及其不同变化。艺术作品的研究正是要抛开这种单纯的主观状态及其

情境，寻找通过感性形式内筑于其中的精神意蕴。综上所述，音乐是精神发展到绝对阶段自身的具体化，正如黑格尔所言，“音乐就是精神，就是灵魂”^{[5](389)}。作品与主体(作曲家、受众)之间的二元性对立达成和解，主体的理性自由便实现于具体的音乐作品。

参考文献：

- [1] Will Dudley. Hegel, Nietzsche, and Philosophy — Thinking Freedom [M]. London: Cambridge University Press, 2002: 15.
- [2] 斯蒂芬·霍尔盖特. 黑格尔导论：自由、真理与历史[M]. 北京：商务印书馆，2011.
- [3] 黑格尔. 精神哲学[M]. 北京：人民出版社，2006.
- [4] 黑格尔. 美学·第一卷[M]. 北京：商务印书馆，1979.
- [5] 黑格尔. 美学·第三卷(上)[M]. 北京：商务印书馆，1979.
- [6] 黑格尔. 哲学史讲演录·第一卷[M]. 北京：商务印书馆，1981: 31.
- [7] 卡尔·达尔豪斯. 音乐美学观念史引论[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006: 93.

The realization of freedom and the Other: Study on Hegel's philosophy of music

ZHANG Luqian

(School of Philosophy, Fudan University, Shanghai 200433, China;

Research Institute of Humanities, East China University of Science and Technology, Shanghai 200237, China)

Abstract: Inspired by the enlightenment thought which follows rational spirit, Hegel discussed the philosophy of art in the dialectical way. He used the scope of freedom as the foundation of ancient Greek ideal paradigm of art and also saw freedom as the nature of the interpretation of art through the vision of subject philosophy. That is, art lies in the process when human spirit achieves realm of absolute freedom. This essay discusses the free expression of music and art and the harmonization between subject and music in freedom, based on freedom principle which describes the musical characteristics and emotional elements of the free Other. He opposed the characterization through dramatic conflicts and the creation which highlighted personality over ideal, and also made critical foresight on the characteristics and trends of the artistic development after him. His artistic concept exerted effective functions on understanding the nature of art and solving the modernity problem of the existence of art.

Key Words: Hegel; freedom; the Other; musical art; subjectivity

[编辑：颜关明]