

勋伯格的发展变异概念及其有机隐喻

——以《六首钢琴曲》(Op. 19)之六为例

王丽君

内容提要: 发展变异是勋伯格作曲理论的核心概念之一。作为一项作曲原则,它虽然不是勋伯格创造出来的,而是德奥自巴赫以来发展的动机写作原则之一。然而,勋伯格是最早对这种写作原则予以重视,并第一次对这种原则进行总结和命名的人。作为一个命名,这个概念不仅是勋伯格对德奥古典音乐动机写作原则的技术解释,同时也被他赋予了一种有机的美学隐喻。作者通过联系勋伯格有关这个概念和相关音乐观念的论述,同时以勋伯格的《六首钢琴曲》(Op. 19)之六为实例进行分析,对勋伯格的观念和实践中的发展变异原则从技术和美学两个层面进行了剖析,认为发展变异原则一方面在技术上可以被看做是一种动机的变化重复手法,另一方面从美学上则与一个有机整体“通过细胞的分裂和再生”而获得“成长”相类比。

关键词: 勋伯格;发展变异;有机论;隐喻

中图分类号: J614.3

文献标识码: A

文章编号: 1000-4270(2013)04-0085-09

分析·研究

一、什么是发展变异

发展变异^①是勋伯格作曲理论的核心概念之一。我们不仅在勋伯格对古典浪漫作曲家的作品分析中大量地看到这个概念,而且,勋伯格在自己的创作中也始终身体力行地实践着这种原则。然而,发展变异并非勋伯格所创造的新原则,按照德国音乐学家达尔豪斯(Carl Dahlhaus)的解释,它“指从极其有限的材料、单个音程里编织出广泛的关联。它是德奥古典音乐传统作曲的一部分,主题、动机写作的规则。在海顿、贝多芬的音乐里,发展变异主要(尽管不唯独)是一种展开的技术;勃拉姆斯使之成为全部作曲的重要原则,深入了每个部分,意味着质量的飞跃。”^②从达尔豪斯的解释中可以得知,发展变异实际上是勋伯格对德奥古典音乐的一种动机写作原则的命名。

那么,发展变异究竟是一种怎样的原则呢?以往的大多数研究者都倾向于仅把发展变异作为一项技术原则来解释和分析。^③尽管这些研究是必要的而且重要的,然而,仅仅从技术层面来认识这个概念,似乎不足以反映它的全貌。笔者在本文中尝试着从技术和美学两个层面,对勋伯格提出的这个作曲概念进行更为深入地解读。

收稿日期: 2012-09-16

作者简介: 王丽君(1979~),女,中央音乐学院西方音乐史专业博士二年级研究生(北京 100031)。

85

首先,在技术层面上,要理解勋伯格的发展变异概念,先要从勋伯格有关动机的观念说起。作为一位自学成才的作曲家,通过对德奥前辈作曲家的作品进行悉心研读,勋伯格看到了动机的创造与运用对于建构一部作品的重要性。他认为每首作品都有一个基本动机,而它决定着作品接下来所发生的一切。^④勋伯格曾在《作曲基本原理》中写道:“一首作品中的几乎每一个音型都与基本动机有某种关系,所以人们往往把基本动机看做乐思的‘胚芽’。因为它至少包含了后面的每一个音型的一些要素,我们可以把它看做‘最小公倍数’。而因为它被包含在后面的每一个音型中,它又可以被看做‘最大公因数’。”^⑤在《音乐的思想及其表达的逻辑、技巧和艺术》中,勋伯格又表明:“在一部封闭的作品中的一切都可以被看作源于、派生于、发展于一个基本动机或至少一个基本型(Grundgestalt)。”^⑥

然而,在一部音乐作品中,仅有一个基本动机或基本型是不够的,按照勋伯格所说的:“一切决定于其运用。无论一个动机是简单的还是复杂的,无论它包含少量还是许多特征型,作品的最后印象并不决定于它的原始形式。一切都决定于它的处理与发展。”^⑦那么动机是通过什么方式来“运用”“处理”或“发展”的呢?勋伯格认为动机的处理和运用主要通过精确的或有变化的重复来实现,而有变化的重复中又可以区分出仅有局部意义的变化重复和发展性的变化重复。他说:“动机是通过重复来运用的。重复可以是精确的、变化的或发展的。”^⑧勋伯格进一步对仅有局部意义的变化重复和发展性的变化重复进行了专门区分,他说:“人们可以区分两种变化一个动机的方式。有关第一种,通常,变化实际上似乎只不过是一种装饰的目的;它们为了创造变化出现,而且经常消失得了无踪迹。(很少不结合第二种方式!!)第二种可以被称为发展变异。这种变化多少是直接为了让新的乐思产生而发生。”^⑨在这几种动机“运用”方式中,勋伯格最为推崇的就是发展变异原则,因为它能够“让新的乐思产生”。

至此,似乎可以说,勋伯格所谓的发展变异原则实际上是一种动机的变化重复运用方式。然而,这仅仅是对这个概念的其中一个层面的解释,即技术上的解释。除此之外,它似乎还可以从另外一个层面进行解读。

二、发展变异概念的有机隐喻

达尔豪斯在他的《什么是发展变异》一文中指出:“在‘发展变异’这个合成的术语中,变异(variation)这个词(在某种程度上)指一种作曲技法的有形方面;而相反,发展(development)这个词——勋伯格把它等同于‘成长’(growth)的一个词——则是一种美学解释的形式。”^⑩正如达尔豪斯所说的,在发展变异这个命名中,勋伯格对“发展”一词的运用具有特殊的意味。在勋伯格看来,“发展”意味着“产生新的东西”,有“萌芽”“成长”的含义。^⑪在此,他似乎是把动机的变化重复看做一个有机物的“成长”。这种用有生命的事物来隐喻没有生命的事物的方式,流露出勋伯格观念中的有机论^⑫倾向。

作为一种古老的自然哲学观,有机论观念最早出现在柏拉图和亚里士多德等古希腊哲学家的文论中。在他们看来,宇宙是“一个相互关联的有机的整体,一个永恒不变的理念或形式的体系。”^⑬尤其是亚里士多德,他认为世界万物都有一个永恒不变的本质,即理念或形式,这个理念或形式赋予物质世界以“形式和生命”,^⑭决定着事物“成长”或“发展”过程中所要经历的变化形式。然而,由于它本身是永恒不变的,因此,不论一个事物经历怎样的变化,作为其本质的形式或理念都不会发生变化。^⑮那么,根据亚里士多德观念,作为本质的理念或形式既是事物

的起点和成因,又是事物成长或发展的归宿和目的。^⑧“发展”或“成长”就意味着“实现了”事物的“意义、目的或形式”。^⑨

古希腊哲学家特别是亚里士多德的有机论思想对后来的西方哲学—美学观念产生了深远的影响,特别是在18世纪末至19世纪初以来的德国浪漫主义思潮中得到极大的复兴,^⑩直至20世纪仍然在诸多领域中被广泛接受。

勋伯格则可以被看做是19世纪末至20世纪上半叶德奥音乐领域中最具有代表性的有机论者之一。^⑪如同19世纪德语世界大多文学艺术家一样,作为一位有机论者,一方面,勋伯格信奉“天才”造就真正的艺术;^⑫另一方面,他把音乐作品看做是如同植物一般自然生长的生命体。

在勋伯格的观念中,音乐与科学虽然都要求逻辑性,但它们在本质上是不同的。他说:“假如音乐作品的结构如同在科学中一样,仅仅遵循逻辑的要求的话,那它就不是艺术,而是科学。”^⑬音乐之所以区别于科学之处在于:

一部音乐作品是(可能总是)一个相互铰接的有机体,它的器官(organs)、成员(members)不论在它们自己的外在影响方面,还是在它们彼此之间的关系方面都发挥着特殊的作用。最好对成员和部分的区别做如下解释:如果我把一个整体(例如一块面包)切碎,我会得到部分。然而,我永远不会通过这种方式获得成员。成员是被配备、被形成,以及被用于特殊功能的部分。显然,一个桌子的腿使它站立,因此,它们必须由较稳定、灵活的材料制成;它们无疑得具有相同的长度,而且没有桌面那么大而重才够合理;第三,它们最好不被置于桌面上方,而是置于桌面之下。一个桌子的腿要被承认为真正的成员,缺乏一样东西:它们不是积极的(active),而是“消极”的(passive);它们不提升(lift),而是“支持”(support)。的确,一个钟表的转盘和弹簧是积极的,然而,只有当弹簧紧张时才如此。在大多机械的结构中,每一个结构可以被分解成这样的部分,所有这样的部分实际上是死的,而从一个结果到另一个结果的转换中,唯一“有生命的”东西是驱动力。真正发挥作用的成员,只能在有机体中找到,即便它们可能是静止的。这里,它们不是被来自于内部驱动力的能量所激活,而是作为生命体中有机的成员身份的一个结果,而且它们既独立于这个有机体也独立于成员彼此间的关系。因此,能够具有独立的运动,正是一个成员的特征,在这个运动中,整个有机体中的其他部分没有必要参与或以不同的方式表达;它能够独立(independent)于它的语境,它能够朝向自己的目标奋斗,然而却不必要与自己的语境分离(separate)。一个有机体可以离开某些成员而不停止生存,它只是变得不能够执行个别的功能而已。然而,从长远来看,如果一个成员与有机体分离的话,没有能够生存的。(你可能从这种关系中想到通过细胞的分裂带来的再生,关于这个,音乐中也可能找到相类似的东西。)^⑭

根据上述引文可以得知,在勋伯格看来,音乐是有机的,一部音乐作品可以被看做一个生命体,它有自己的“器官”或“成员”,而这些“器官”或“成员”尽管在有机体中积极而独立地发挥着作用,但它们在音乐有机体产生之初,就已孕育于有机体之内。而这个有机体则通过“细胞的分裂”而令它的“器官”或“成员”得以“再生”,从而使这个有机体获得“成长”。那么,勋伯格所说的音乐有机体和它的“器官”或“成员”分别指什么呢?

按照勋伯格的解释,所谓音乐有机体,是一个“受中央控制的”“生命体”,一个“整体”。^⑮它可能是“基本音”(fundamental tone)、“基本调性”(fundamental tonality)、“基本型”(grundgestalt)、“动机”(motive)或“主题”(theme)。^⑯而“器官”或“成员”则是从“生命体”中形成的,它们可能是作品中其他次要的音、调性、构型、动机或主题。^⑰在运用动机及其变化重复写作而成的作品中,“基本型”或“动机”被看作是一个有机整体的“胚芽”。而将要在作品中作为“器官”或

“成员”发挥特定作用的其他次要的“构型”或“动机”，则在最初便孕育在作为“胚芽”的“基本型”或“动机”中。通过动机的变化重复或者说发展变异，作为“胚芽”的“基本型”或“动机”获得了成长，它的“器官”或“成员”开始独立地发挥作用，最终实现了这个有机整体的意义。如果用隐喻的方式表述，可以说，这个音乐有机体是“通过细胞分裂而再生”“成长”起来的。

综上所述，在勋伯格的观念中，发展变异概念一方面在技术层面上是一种动机的变化重复手法；另一方面，它又被赋予一种有机的隐喻，可与有机体“通过细胞分裂而再生”的“成长”相类比。这种创作观念和原则在勋伯格的创作中具有非常重要的地位，以下笔者将选取勋伯格的《六首钢琴曲》(Op. 19)之六作为实例，对勋伯格实践中的发展变异原则进行分析和解读。

三、以勋伯格《六首钢琴曲》(Op. 19)之六为例解读勋伯格的发展变异概念

发展变异原则虽然是勋伯格对德奥古典音乐动机写作原则的总结和解释，但作为作曲家，勋伯格对这一原则阐释的最终目的实际是为了自身创作的需要。对此，有学者认为，勋伯格之所以提出发展变异以及基本型这样的概念，是由于随着“和声语汇的极力扩张……一种用新的形式原则来保证音乐陈述的连贯性的需求随之产生。对于勋伯格来说，这些形式原则中最重要的就是动机。作为一项原则，它被认为从根本上能够提供用以形成独立于调性的大型曲式所必需的逻辑性和连贯性。”^⑧我们在勋伯格各个时期的作品中都可以看到发展变异原则所发挥的重要作用。尤其是勋伯格写于1908年至1923年间的无调性作品，由于调性结构力的缺失，而更为严格的序列写作原则还未确立，发展变异原则发挥着尤为重要的结构作用。在这里，笔者将选取勋伯格创作于1911年6月17日的《六首钢琴曲》(Op. 19)第六首作为例子，对其中发展变异原则的运用进行分析。

这首作品恰好创作于马勒逝世的几周之后，此前，勋伯格还创作了一副描写马勒葬礼的绘画作品，来悼念马勒。勋伯格的学生埃贡·韦勒斯(Egon Wellesz)曾称这部作品反映出马勒的葬礼给勋伯格留下的印象，^⑨勋伯格学者布赖恩·西姆斯(Bryan Simms)也曾提到作品的忧郁情绪，以及类似葬礼钟声的和弦。^⑩然而，笔者在这里暂且抛开这些传记因素在作品建构中可能发挥的作用，仅就动机或构型的发展变异原则在音乐作品的形成中所发挥的作用，进行技术与美学上的分析。

这首乐曲开始的4小节可以被称为作品的基本型，它是整个作品赖以“成长”的“胚芽”或“细胞”，是整个音乐有机体赖以成长的起点和成因，同时也是归宿和目的。在这个“胚芽”或“细胞”中，一切接下来将要作为“器官”或“成员”发挥作用的其他动机或构型都被孕育其中，而一旦这个“胚芽”或“细胞”通过动机的变化重复开始成长，这个音乐有机体的意义和目的就实现了。在这个基本型中蕴含着三个构型(Gestalt)，它们可以被看作是接下来在作品中将通过“细胞分裂”而各自“再生”的“器官”或“成员”的“子细胞”。这3个初始的构型一方面共同形成了基本型的外貌，另一方面也各自具有自己的外貌特征，而这些外貌都是由动机在音程和节奏方面的特征型结合而成的。^⑪首先，在音高方面，构型a的音级集合原型是025，它由1个大二度、1个小三度和1个纯四度音程构成。构型b的音级集合原型是027，它由1个大二度和2个纯四度音程构成。构型c的音级集合原型是014，它由1个小二度、1个小三度与1个大三度构成。(见谱例第1~4小节)

谱例:

第一短句

第二短句

裁减 消除 终止

其次,在动机陈述的空间与时间特性方面,基本型显示出如下特征:在空间方面,构型 a 和构型 b 的陈述方式是纵向排列,而构型 c 则是采用横向陈述的方式。在时间方面,由构型 a 先在钢琴右手声部出现,构型 b 在左手声部晚于构型 a 三拍出现,之后两个构型以纵向结合方式共同鸣响四拍。之后,这两个构型再次以同样的方式重复出现一次。这一次,在两个动机共同鸣响一拍之后,构型 c 马上进入。此时,构型 a 和 b 作为背景在鸣响,而在音响上突出的是构型 c 的横向三音动机。这里,由于构型 c 的出现,打破了之前动机 a 和动机 b 形成的稳定局面,产生出要求进一步发展的需要。而构型 c 也因此成为接下来作品中最活跃的一个“成员”,“积极”而“独立”地发挥着特殊的作用。

这个 4 小节的基本型在结构上扮演着第一短句的角色,并在第 4~6 小节立即得到了重复,为乐句的形成创造了前提。在这两个小节中,基本型得到了变化重复,其中有些特征型得以保留,有些则发生改变,但在整体上可以辨认出基本型的外貌。与基本型的第一次陈述相比,在音程特征方面,构型 c 变形为四音构型,其音级集合原型为 0246,包含了 3 个大二度、2 个大三度和 1 个增四度。这一构型的重塑,在之后的发展中发挥了重要作用。在时间方面,不但构型 a 和构型 b 持续的时间减少,而且构型 a 的重复也被裁减,只留下一个构型 b 的移位重复。由此看来,在对基本型的变化重复中,构型 a 和构型 b 的地位明显缩减,而构型 c 的地位得到提升。

(见谱例第4~6小节)

基本型在第7小节中得到进一步发展。勋伯格曾说：“发展不仅意味着增长、扩展、延伸、扩张，而且也意味着裁减、浓缩与强化。”^①在这一小节，基本型中的构型a和构型b都被裁减掉了，只剩下构型c的变形，它的音级集合原型变为0125，其中包含2个小二度、1个大二度、1个小三度、1个大三度和1个纯四度。在这里，我们似乎还能勉强看到基本型的冰山一角。(见谱例第7小节)

接下来的一个小节，基本型中的特征性特征型，也就是上述在音程、空间、时间方面的特征型，全部都不复存在，只是通过分析，可以找到构型b和构型c的音程特征。构型b在这里被移位了，而构型c的音级集合原型变为0134，由2个小二度、1个大二度、2个小三度和1个大三度构成。总之，尽管这个构型内部在本质上与基本型是一致的，但从外形上，我们完全看不到它与基本型的共同之处。按照勋伯格的理论，这种发展变异手法叫做“消除”(liquidation)，它要求“逐步去掉特征性的特点，直到只剩下非特征性的特点时为止，后者是不再要求延续的。这时留下的往往只是一些余迹，它们同基本动机没有什么共同之处。”^②(见谱例第8小节)

在勋伯格的理论中，“消除”这一过程“可以和一个终止式或半终止式结合在一起而为乐句划定恰如其分的界限”。这首乐曲的最后一小节就发挥着终止式的功能，在第8小节一切不再要求延续之后，基本型作为一个有机整体的面貌又重新出现，其特征性特点在这里得到再现。不同的是，构型c作为产生发展需要的要素，此时经过了一系列发展变异之后，只剩下了1个大二度动机，不再有发展的需要，从而为乐曲画上一个句号。至此，这个音乐有机体通过它的“器官”或“成员”的独立“成长”，其自身也获得了“成长”，并最终实现了其自身的目的。(见谱例第9小节)

通过上述分析，笔者认为，发展变异原则一方面作为一种动机的变化重复手法在作品的逻辑建构中发挥着主要的作用，另一方面也隐喻地呈现出类似生命体“成长”的图景。

综上所述，本文通过联系勋伯格有关发展变异这个概念和相关的音乐观念的论述，同时以勋伯格的《六首钢琴曲》(Op. 19)之六为实例进行分析，对勋伯格观念和实践中发展变异原则从技术和美学两个层面进行了剖析，认为发展变异原则不仅仅是一个技术性的概念，同时还蕴含着勋伯格在美学上的诉求。一方面，它在技术上指一种动机的变化重复手法，另一方面它在美学上则可以与有机整体“通过细胞的分裂和再生”而获得的“成长”相类比。笔者认为，理解发展变异概念中的有机内涵对于理解发展变异这个概念，乃至理解勋伯格的作曲思想，都具有重要意义。正如美国的勋伯格研究专家塞韦林·内夫(Severine Neff)所说的那样，“如果不理解勋伯格观念中对有机的嗜好，就不能够理解他的思想。”^③

注释：

① 这个概念的德文原文为 entwickelnde Variation，英文对应词为 developing variation。由于 variation 一词作为音乐术语通常被翻译为“变奏”，因此以往的大多数文献中都倾向于把 developing variation 中的 variation 也译为“变奏”。如吴佩华翻译的勋伯格的《作曲基本原理》把这个词译为“发展的变奏”；杨燕迪在他的《二十世纪西方音乐分析理论述评(四) 动机分析——勋伯格及其影响》中把它译为“发展性变奏”；姚恒璐在其《现代音乐分析方法教程》中称它为“展开的变奏”；周炜娟在博士论文《论勃拉姆斯的历史地位》中把它译为“展开式变奏”；任达敏翻译的《剑桥音乐理论史》中把它译为“发展式变奏”等。然而，刘经树在探讨音乐理论术语的翻译问题时，对这个术语的概念及其译名提出了不同于上述的看

法。他认为这里的 variation 不是变奏,应该把这个词译为“发展变异”。笔者认为, variation 这个词在生物学领域可译为“变异”,而这种来自生物学的变异的概念与发展变异这个概念所蕴含的有机隐喻颇为契合,故在这里加以借用。

- ② 引自[德]卡尔·达尔豪斯:《19世纪音乐结构史》,刘经树译,中央音乐学院出版社,即将出版。该书译自德文版原著 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980.
- ③ 这方面的重要研究主要有:Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1984); Jack Boss, “Schoenberg’ Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music” (*Music Theory Spectrum* 1992, 14(ii). pp. 125~149); Ethan Haimo, “Developing Variation and Schoenberg’s Serial Music” (*Man* 1997, xvi. pp. 349~365) 等等。
- ④ 在勋伯格的理论著述中,动机的概念具有广义和狭义两种含义。早期,勋伯格大多运用广义的动机概念,认为动机是多个音程与节奏的结合。但20世纪30年代以后,勋伯格更倾向于缩小动机概念。他说:“动机无论何时都是最小的部分”,通常一个音程与一个节奏型的结合就可以被称为“动机”。(Schoenberg, 2006, p. 129)而多个动机的结合被勋伯格称为“构型”(Gestalt)。
- ⑤ 引自[奥]阿诺德·勋伯格:《作曲基本原理》,吴佩华译,上海音乐出版社,1984,第9页。勋伯格这里所说的“基本动机”的概念,可以理解为广义,也就是与基本型(Grundgestalt)的概念相当。所谓“基本型”,勋伯格把它称之为“(可能)重复出现于一部作品中的这样一种构型(Gestalt),被派生出来的构型可以追溯至之。(从形式上来讲,它被叫做动机;但这是非常表面的名称,因为构型和基本型通常由好几个动机型(motive forms)构成;但动机无论何时都是最小的部分。)”(Schoenberg, 2006, p. 169)
- ⑥ 引自 Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Ed., trans., and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, also with a new forward by Walter Frisch, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006, p. 135.
- ⑦ 引自[奥]阿诺德·勋伯格:《作曲基本原理》,吴佩华译,上海音乐出版社,1984,第9页。
- ⑧ 同⑦,第11页。
- ⑨ Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Ed. and trans. S. Neff and C. M. Cross, NE Lincoln, 1994, p. 39.
- ⑩ Carl Dahlhaus, “What is ‘developing variation?’”, In *Schoenberg and the New Music*, trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton, London: Cambridge University Press, 1987, p. 132.
- ⑪ 勋伯格在《作曲基本原理》中阐述“奏鸣曲快板”时,把展开部称为“加工部”(elaboration),他在注释中解释说:“习惯上把这一段称为‘发展部’(development),这一名称并不恰当。‘发展’意味着萌芽和成长,而实际上这却是难得有的。主题的加工与转调的‘经营’(Durchführung)产生某种变奏,并把音乐要素放在不同的上下文中,但却很少‘发展’而得什么新的东西。”(勋伯格,1984,第240页脚注)勋伯格曾称主调音乐为“发展变异”风格,他说:“这意味着,在通过基本动机的变奏而产生的一系列动机型中有着与‘发展’(development)、“成长”(growth)相类似的东西。”(勋伯格,1984,第10页。书中将发展变异(developing variation)译为“发展的变奏”。)
- ⑫ 有机论(organicism),“是一种运用‘有机统一’(organic unity)概念的理论,其尤其用于那些原本并非有机物的事物”(P. Mac., “Organicism”, In *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. by Audi Robert, Second edition, Cambridge University Press, 1999, p. 668.),如“艺术作品、国家(如黑格尔所运用的),以及作为整体的宇宙(如绝对理念)”(P. Mac., “Organic”, In *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. by Audi Robert, Second edition, Cambridge University Press, 1999, p. 668.)

⑬ [美]梯利:《西方哲学史》(增补修订版),伍德增补,葛力译,商务印书馆,1995,第82页。

⑭ 同⑬。

⑮ 同⑬,第86~87页。

⑯ 同⑬,第88页。

⑰ 同⑬,第87页。

⑱ 18世纪末至19世纪初以来,把艺术作品比作植物的自然生长,以及把艺术家比作自然天才的隐喻成为德国浪漫主义思潮的重要特征。比如,在文学领域,歌德的文学理论是这方面的突出代表。歌德不仅是一位杰出的文学家,而且在植物学领域也颇有建树。他曾通过对各种植物的长期观察与研究,发现了植物变形的普遍规律,同时也积累了通过个别现象认识普遍规律的科学研究方法。歌德曾提出“本原植物”(Urpflanze)的想法,认为从无数个植物个体中可以概括和抽象出来一种植物的“原型”(archetype),这种“原型”可以反映出一切植物的形式和潜在内含。(Neff, 1993, p. 411)然而,“本原植物”都是通过个别植物显现出来的(Neff, 1993, p. 413),而个别植物则是通过不断的“造型”(Bildung)和“变形”(Umbildung)获得发展的。歌德把“本原植物”的概念移植到文艺理论中,提出了“本原现象”(Urphänomen)的概念。他说:“美其实是一种本原现象,它本身固然从来不出现在,但它反映在创造精神的无数不同的表现中,都是可以目睹的,它和自然一样丰富多彩。”(《歌德谈话录》,1978,第121页)在这里,“本原现象”与“本原植物”一样,“是一种可以通过直观的方式显现却不会在现实生活中直接出现的象征式本初存在,而且被规定为一种最简单、最朴素、最原始的形态构成。”(施锐:《文艺理论研究》,2011年第3期,第135页)它通过“创造精神的无数不同的表现”显现出来。

再比如在音乐领域,阿道夫·马克斯(Adolf Bernhard Marx)的音乐分析理论中突出反映了这个时期德奥音乐理论领域的有机论思想倾向。他曾说:“精神为了在音乐中显示自己,要利用音乐材料。然而,这样一件事不由一个单个的音或和弦决定……只有两个或更多音的连续(和弦、节奏的发生等)才能显示出固着于音乐元素中的精神。我把两个或更多的音的连接(或音乐元素中的其他联合)称作‘动机’。如果‘动机’这个表达在艺术和日常的表述中还不完全熟悉的话,我宁愿用‘胚芽’(germ)或‘内驱力’(drive)这个名称。”(转引自Watkins, 2011, p. 66)这里,马克斯把音乐作品看作是“精神”得以显现的有机体,而认为,对这个有机体起“决定”作用的是“动机”。“动机”可以被看作这个有机体的“胚芽”,它最终促成了这个有机体的形成。马克斯有关动机的这一观念与歌德有关“本原植物”的观念相一致。他认为,音乐中也有类似于“本原植物”的“本原构型”,那就是“动机”。他说:“动机是任何音乐的本原构型(Urgestalt),就像胚芽一样,充满了液体元素(或固体物质)的膜囊是一切有机物(原初植物或动物)的最初形态。”(转引自Dudeque, 2006, p. 17)对此,马克斯在他撰写的《贝多芬的生活与创作》一书中进一步论述道:“每一个音乐创造都……从一个胚胎演化而来,然而,……如果这个胚胎能够繁殖有机物的话,它本身一定是一个造型(formation),是两个或更多元素的联合,是一个有机体。这样一种胚胎叫做‘动机’。每一部作品有赖于一个或更多的动机。”(转引自Bent, 1994, p. 14)

有学者曾提供了勋伯格可能受到歌德和A. B. 马克斯有机论观点影响的证据。有学者发现,在勋伯格现存的图书馆中,有一本运用歌德的科学观点分析贝多芬音乐的动机发展的著作,即弗里茨·卡希尔勒的《贝多芬与构型》(Beethoven und die Gestalt, Berlin, 1925),而勋伯格把这本书列入他感兴趣的理论著作列表中。(参见Neff, 1993, p. 430.)还有学者在勋伯格的藏书中发现了大量A. B. 马克斯的著作和文章。(参见Dudeque, 2006, pp. 15~16)

⑲ 19世纪末至20世纪上半叶德奥音乐领域的有机论者除了勋伯格以外,最重要的代表是海恩里希·申克(Heinrich Schenker)。

⑳ 勋伯格曾论述道:“要想理解创造的真正本质,你必须认识到,在上帝说‘让那里有光明’之前,那里是没

有光明的。我们……应该永远都不要忘记一个创造者就在现实中。一个创造者能够想象出某种之前并不存在的东西。而且,一个创造者具有能够赋予他的想象以生命并将其实现的力量。……唉,人类创造者,如果他们被赋予一个想象,必须在想象与实现之间长途跋涉;这是一段被驱逐出天堂的坎途,即便是天才也必须汗流浹背地收割他们的庄稼。……唉,这一方面要在富于创造力的灵感的瞬间想象,另一方面要通过艰苦地将细节关联起来从而使想象具体化,直到他们融合为一个有机体。”(Schoenberg, 1975, pp. 214~215)

- ⑲ 同⑥,第102页。
- ⑳ 同⑥,第104~105页。
- ㉑ 同⑥,第105页。
- ㉒ 同⑥,第105~106页。
- ㉓ 同㉒。
- ㉔ Norton Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874 ~ 1951)*, Ashgate Pub Co., 2006, p. 132.
- ㉕ 见 Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908 ~ 1923*, Oxford University Press, 2000, p. 85.
- ㉖ 同㉕。
- ㉗ 勋伯格曾说过:“动机的特征型是音程与节奏,它们结合在一起成为一个令人难忘的形状或轮廓,通常隐含着内在的和声。”引自[奥]阿诺德·勋伯格:《作曲基本原理》,吴佩华译,上海音乐出版社,1984,第9页。
- ㉘ [奥]阿诺德·勋伯格:《作曲基本原理》,吴佩华译,上海音乐出版社,1984,第66~67页。
- ㉙ 同㉘,第67页。中译本中将“liquidation”译为“冲淡”,笔者认为“消除”似乎更贴近原意,而且与之前的裁减(reduction)联系在一起,更符合逻辑。
- ㉚ Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Ed., trans., and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York: Columbia University Press, 1995, p. xxii. 内夫教授近些年来撰写了数篇揭示勋伯格有机论思想的论文,她主要关注勋伯格作品中调性结构中的有机隐喻。内夫教授的文章给笔者带来很大启示。