

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

—音乐与美术



日神与酒神

我借用日神与酒神的光环来为音乐和美术加冕。

尼采曾以日神阿波罗与酒神狄奥尼索斯为象征来说明艺术的起源、本质乃至人生的意义。

希腊神话中的日神是光明之神，它的光辉使万物呈现美的外观。尼采在《悲剧的诞生》中说：“我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉。”在艺术中造型艺术是典型的日神艺术，而酒神则象征情绪的放纵，“整个情绪系统的亢奋”“情绪的总激发总积放”。酒神精神是为了追求解脱个体化束缚，复旧原始自然体验。是一种个体获得与世界本体融合的最高欢乐与痛苦交织的颠狂。在艺术中，音乐是纯粹的酒神艺术，是世界本体情绪的表露。无论日神冲动或酒神冲动，都植根于人的自身本能。前者是个体的人借外观幻觉自我肯定的冲动，后者是个体的人自我否定而复旧世界本体的冲动。

在尼采那里，艺术上的日神精神沉缅于外观的幻觉，反对追究本体。它作为一切造型艺术的原始驱动力，支配着内心幻想世界直觉的美丽外观；酒神精神却要破除外观的幻觉，与本体沟通融合。前者用美的面纱遮盖人生的悲剧面目，后者揭开面纱，直视人生悲剧。前者教人不放弃人生的欢乐，后者教人不回避人生的痛苦；前者执著人生，后者超脱人生；前者迷恋瞬时，后者向往永恒。故酒神精神更具浓郁的悲剧色彩。

像我国的庄子精神一样，酒神精神又是一种审美的人生态度，它要求人们摆脱罪恶感，趋越善恶，享受心灵的自由和生命的欢乐。

日神精神的潜台词：就算人生是个梦，我们要有滋有味地做这个梦，不要失掉了梦的情致和乐趣。酒神精神的潜台词是：就算人生是幕悲剧，我们要有声有色地演这幕悲剧，不要失掉了悲剧的壮丽和快慰。

日神精神也好，酒神精神也好，两者表现形态的核心是：“醉”。醉的本质是力的过剩，力的充溢的表露，是高度的力感。只不过日神的美感是把生命力的丰盈投射到事物上的结果，酒神的悲剧快感更是强大的生命力敢于与痛苦和灾难相抗衡的一种胜利感，为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞。尼采一方面把音乐视为直接表现了世界的原始情绪，丝毫不沾染形象，但却有唤起形象的能力，即使日神艺术，包括古希腊雕塑和荷马史诗，在某种意义上也是对由音乐情绪唤起的形象的描绘；一方面又始终把音乐看作有哲学深度的艺术：“可曾有人发现，音乐解放精神，为思想添上双翼？一个人愈是音乐家，就愈是哲学家？——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破；电光明亮足以使万物纤毫毕露；伟大的问题伸手可触；宛如凌绝顶而一览无遗。”

尼采曾用大段文字描述过音乐或酒神的梦与醉的意境：

“在酒神的魔力之下，不但人与人重新团结了，而且疏远、敌对，被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日。大地自动地奉献它的贡品，危崖荒漠中的猛兽也驯良地走来。酒神的车辇满载着百卉花环，虎豹驾驶着它驱行。一个人若把贝多芬的《欢乐颂》化作一幅图画，并且让想象力继续凝想数百万人颤栗着倒在灰尘里的情景，他就差不多能体会到酒神状态了……摩耶的面纱好像已被撕裂只剩下碎片在神秘的太一之前瑟缩飘零。超自然的奇迹在人身上出现：此刻他觉得自己就是神，他如此欣喜若狂、居高临下地变幻，正如他梦见的众神的变幻一样。人不再是艺术家，而成了艺术品：整个大自然的艺术能力，以太一的极乐满足为鹄的，在这里透过醉的

战栗显示出来了。”（《悲》P6）

席勒谈到自己的创作心理时承认，搞创作活动的预备状态，绝不是眼前或心中有了一系列用思维条理了的形象，而毋宁说是一种音乐情绪“感觉在我身上一开始并无明白确定的对象；这是后来才形成的。第一种音乐情绪掠过了，随后我头脑里才有诗的意象。”

尼采明确认定雕塑家以及与之相近的史诗诗人沉浸在对形象的纯粹静观之中。酒神音乐家完全没有形象，他是原始痛苦本身及其原始回响。

我们引用尼采及其有关的评述，不过是引进日神和酒神两种精神作为表征，以便深入研究音乐和美术作为参照，而无关乎其他。其实，这两种精神互为表里，并且相互贯穿于多种艺术门类之中，只是音乐和造型艺术更为集中更为强烈罢了。

风起青萍之末

世界用图画同我说话，我的灵魂答以音乐。

——泰戈尔

天开图画与万籁和鸣

艺术从大自然获得灵感和启示，却不以模仿自然为己任。但研究和品味自然，正是从天开图画与万籁和鸣中体味艺术的通幽曲径。

中国的音乐，以清明象天为至乐；中国的绘画，以清淡水墨为妙境。山水清音，林泉妙响，金声玉韵，可代丝竹之乐；无限江山，天开画图，即是水墨丹青。欣赏自然，赋之以欣赏艺术的心态，清标雅韵，淡泊潇散，乃是中国文化的一种生命境界，一种价值源泉，一种民族文化精神的心源之美。清空透明，表里澄澈的美质，为宇宙人心所共有，亦是中国山水艺术及古典音乐的古老源头之一。

中国画，自宋元以来，水晕墨染，扫尽五彩雕绘，以清远之笔墨，呈露心源之美质；中国音乐尤其古典传统音乐，崇尚清、微、淡、远的特质，并将这一特质集中表现在最具民族代表性的乐器——古琴身上。中国水墨画，不仅是悦目的，更是澄怀味像的；中国的古琴之乐，不仅是悦耳的，更是悦心的，二者都维系着人格性情的修养。

中国人喜爱山水之清致，欣赏艺术之清韵，庄子美学的清明虚静，佛教禅学的清空净洁，儒家伦理的清品高节，铸造了一种崇尚清韵的民族性格，清气满乾坤，天地间一泓清气之流行，便是人生的一种内在价值，也是艺术的一种内在精神。同时，也是人们观察自然美凝聚的焦点。

天地有大美而不言，而以艺术言之。艺术言之不尽，又回归自然去观察、体味。中国人很早就懂得，将宇宙与人生视为一体，将艺术美与自然美视为一体的奥秘，二者具有同样的审美内涵，甚至具有同样的审美形式，并能给人以同样的审美感悟。中国古代的两个伟人——老子与庄子，早已将这一切昭告世人。而西方直到两千年后的卢梭才顿悟到这一点，从而影响了西方的艺术世界。

《庄子·齐物论》，讲了一则寓言，说庄周曾梦见自己变成蝴蝶，翩翩飞舞，遨游各处，悠然自得，根本不知道自己是庄周。忽然醒过来，发现自己分明是庄周。不知道是庄周做梦化为蝴蝶，还是蝴蝶做梦化为庄周？这种称之为“物化”的转变，意指物我界限消解，万物融化为一的宇宙观。这种天人合一物我两忘的境界，恰是人们欣赏自然和艺术美的共同心态。

激流响雪，万壑松风，山泉铮淙，清音泠耳，是人间无上的音乐。在自然一经进入人们的审美感悟，就像艺术一样，已经是人化的自然，再不是自然本身，它像艺术一样，同样让人感心动耳，荡气回肠。那《诗经·小雅》记载的荒原上的“萧萧马鸣”，同古乐府《敕勒歌》同样壮美；“绿树交加山鸟啼，晴风荡漾落花飞”（欧阳修）与“远翔驰声响，流雪自飘飘”同样清丽。“松柏有霜操，风泉无俗声”（孟郊）；“燕山楚水曾为客，惯听霜砧杵月明”（马臻）；“流波激清响，猿猴临岸吟……独夜不能寐，摄衣起抚琴。丝桐感人情，为我发悲音”（玉粲）；“顿辔倚嵩岩，侧听悲风响。清露附素辉，明月一何朗”（陆机）；“风鸣两岸叶，月照一孤舟”“未瞑

先啼草际蛩”（岳岷）；“蝉鸣黄叶汉宫秋”（许浑）；“伐木丁丁，鸟鸣嚶嚶，出自幽谷，迁于乔木。”（《诗·小雅》）……大自然的雨丝风片，织就了无数扰人乐章。江上清风，山间明月，耳听之为声，目遇之成色，风泉度丝管，云水醒心，玉韵清耳，深具一份沦肌浹髓之美。无怪中国的山水画和古曲中每每含有那种芳菲悱恻的自然意象。宋代人姚宽《西溪丛语》曾记载古代一架名琴的声音说：“洛中董氏蓄雷琴一张，中题云：山虚水深，万籁箫箫。古无人迹，惟石嵯峨。”可见古人造琴，其声音韵致以能同自然谐和为极致；南朝画家宗炳，精书画、工弹琴。栖丘饮壑三十年，晚年将平生所见景物，画于纸上，卧以游之，并说：“抚琴动操，欲令众山皆响。”山水画不但可观，而且可游、可居了。

中国的绘画和音乐，都与宇宙山川有着不解之缘，“万籁真笙竽，秋色正潇洒”，天籁疑难辨，霜钟谁可分？诗人与音乐家常在宇宙和人心的和弦上弹出妙响，那云烟苍茫的画卷和飘忽抑扬的琴声，是人在梦境中与自然晤谈的宇宙意识，还是旷邈深远的宇宙本身？要弄清这一份情缘，我们不得不请出庄子。

庄子美学精神，实际上就是中国的艺术精神。庄子哲学具有浓厚的艺术色彩和丰富的美学内容。当庄子把道作为人生的体验去陈述并得到人们解悟时，便是纯粹的艺术精神。庄子从宇宙本体的高度论证人生的哲理，将人类生活放之无限中去观察，以此来探究人类精神达到无限和自由之路。将人类提到“与天地共生，与万物为一”的地位。故此，人类应像道一样，支配宇宙法则，成为永恒的无限自由的存在。他的本体论的旨趣始终胶着在从自然的无限和永恒上寻找人类如何达到理想之境的启示与奥秘。在他看来，人若像道那样运作，就会进入自由和无限，而自由和无限的达到即为美。道是一切美所从出的本源。庄子超然的生活态度，生存方式带有浓郁的审美特点，因为超出眼前狭隘的功利，正是人对现实的审美感受的一个极重要的本质特征。庄子对自然、对人生的态度，说到底是一种审美态度，这种态度转移到艺术上就成为主导中国艺术正流的内在精神。他崇尚众美从之的“大美”、“至乐”，高扬具有大美和至乐品格的道的音乐，自然的音乐。《齐物论》里的天籁、地籁就是自然的音乐现象，天地间和鸣的自然音响。此后，历代大量的艺术实践，将庄子所开启的绮丽自然之美，真正变而为灵魂的乐土与心灵的曙光，呈现在艺术的创造中。在此后的绘画和音乐的发展史中，无论“有我之境”还是“无我之境”，实际上我都在其中，我已充分地对象化为山水，已经全面拥有了宇宙现象背后的美。真正将物质的存在，转化成了心灵本体的存在。可以这样说，以庄子精神为灵魂主宰的山水画发展史，正是中国人的生命意识，渐渐在山水自然的浸淫之中浣濯澡雪自身，然后突破山水形质的拘限，将人化的自然，转化为人的本质力量的感性显现。突破外在客观景象形质的存在，达到了自我本质的完成。

而在庄子精神哺育下的音乐，正是韦应物《咏声》诗所感触到的：“万物自生听，太空恒寂寥。还从静中起，却向静中消。”又如常建《题破山寺后禅院》所写：“万籁此俱寂，但余钟磬音。”一份天籁之美，无端兴起，无端逝去，令你梦魂萦绕，让你寻寻觅觅。真正领略一回“大音希声”“大象无形”的空灵与玄妙境界。庄子所推崇所构想的《咸池》之乐，竟是那般绝妙辉煌，玄远深邃，倘今天能演绎出来，会使贝多芬那样的巨匠也会望洋怯步。他无疑为中国音乐提供了一个永恒的难以企及的范本。

《咸池》三章

庄子向往至道的天乐，向往无声之中独闻和的音乐，即道的音乐，向往大全至美至乐的音乐，黄帝的《咸池》之乐，就近乎庄子的理想。它近乎在天地间永远震响的天籁、地籁之乐。三个乐章合成了中国第一号交响乐：

“帝张《咸池》之乐于洞庭之野”，在这样广漠的天地之间演奏具有神话色彩浪漫气息且气势恢宏的宇宙之乐，让人何等心旷神怡，天地人三界又是何等圆融和谐，真是再好不过的舞台，只有中国人和古希腊人才能做到，但希腊人的露天剧场开放的只是人间世，而中国的洞庭之野面对的却是大宇宙。

《咸池》之乐，初听时让人惊惧，再听时便觉松弛，最后进入心神恍惚，把握不住自己的幻惑之境。第一乐章以自然元气应和，同时相继而起，万物顺序而生；忽盛忽衰，生杀循秩，一清一浊，阴阳调和，声光交映；雷霆震而惊蛰起，天地转化变动无常，又始无首卒无尾，无一可期待把握。逝而无端，兴而无由，辗转常无穷尽，让人感到神秘而惊惧恍惚。

第二乐章，乐曲转入节奏明快，旋律线清晰，阴阳调和，刚柔相济，清新脱俗的乐段。心律逐渐恢复正常节奏，制约情欲，疑守精神，循往自然，怠息神怡，寂然凝虑，神与物游。随着音乐在大地巡行，乐声盈满山谷和丘陵，悠扬激越，鬼神闻之幽隐，日月依轨道运行。演奏休止，回声却流泛无穷。听者因随变而往，进入音乐的意境而不能自己。思而不能知，望而不能见，追而不能及，茫然置身于洞庭之野，倚着槁梧之琴而沉吟；由于形充空虚，则于虚空而等量；委蛇任性，故顺万境而无心。与物同化，忘智绝虑，经历了一场万籁和鸣音乐的静化，心不再追逐外物了，而呈现空明；这分明是地籁境域的音乐。

第三乐章，以奏鸣、回旋、变奏等曲式所强调的自然、无为、朴素、恬淡主题至此进一步升华，过渡到混沌丛生，林然共乐，而不见其形；音声广布变化莫测，悠然而远溟；此时，生死不辨，实荣难明，飘忽流逸，别调新声，听之不闻，视之不见，充满天地，包裹六极，让人无言而心悅。这种宇宙之乐，无急管繁弦之音，有可会可意之声，空间无极无限，时间无始无终，内容无限丰富，形式变幻无穷。超越了感觉把握的范围，进入心与乐冥的“惑”之境界。这就是天乐，“天籁”之乐，是自由而大全的音乐，道的音乐。

庄子以极热烈的浪漫情怀描述了《咸池》之乐的演奏，法天贵真，第一次把音乐与人性联系起来，反对礼乐对人性的束缚，要求在解放人性的同时也解放音乐，使之自由地抒发人的至善纯美的性情。洋溢着酒神精神的庄子美学，正合乎音乐创作的特征——无拘无束的想象，自由奔放的情怀，以及艺术形式语言的宽泛性，意境的抽象性，不可言传性等等。中国有了庄子，是中国人生和艺术的幸运。

韩昌黎曾说，草木之无声，风挠之鸣；水之无声，风荡之鸣；金石无声，或击之鸣。

大千世界的万物，从寂寥无声，到万籁和鸣，是靠了摩擦、撞击，从而引起自身的震荡，而发出千差万别的鸣响。这鸣响，使无生机的世界，生动起来，振奋起来，活跃起来。这鸣响，就是宇宙的自然之乐，在广漠的时空中如果失去了这些鸣响，那将笼罩着死寂的悲哀，正如人世间若没有音乐，人类将何以堪！人生需要声响的奏鸣，需要音乐的激动，一如需要色彩，需

要光线和风雨。

大自然仿佛理解人类的天性，故以鸟鸣春，以雷鸣夏，以虫鸣秋，以风鸣冬。因此，诗人们有了“春眠不觉晓，处处闻啼鸟”的咏唱。坐啸竹林，忘形茵阁，怜惜鸟之喧葢，爱飞泉而喷壑。“何此声之独殊，使幽人之为乐”。音乐家们有了“雷鸣电闪波尔卡”的音乐；作家有了“秋声赋”的文章。故巫峡猿啼，洞庭叶坠，都能感发人的情怀。产生同声相应，同气相求的效应。恍知音之见许，期厚德而相酬。在中国山水和花鸟画家们那宁静、惊喜的目光，充满欢乐地注视着自然界时，我看到了中华民族文明中强有力的内蕴和永恒的主题。天地间的事物，比在你的哲学中所梦想到的要多得多。

千变万幻的自然会引导你驶向哲学沉思和诗的遐想王国，也更能引导你通向音乐和画的伊甸园。艺术家从自然中发现和体验着永恒和无限。泰戈尔对人生始终抱着达观态度，即使面对不幸的失落，他也从未丧失过信念。“这种信念是由于受到鲜花在黎明时凋谢，小溪在沙漠中消逝而产生的。因为它们只是表面上的丧失，实际上却潜藏着，以便到更完美的存在中去寻求它们的实现。”诗人所希冀的正是将自己驶入大自然的更大的净化了的生命之中。只要给人的精神以战胜毁灭力量之希望，自然那生气蓬勃的美还存在着，那么人类的希望是不会熄灭的。

山水乐章

何必丝与竹，山水有清音。

——左思

当你置身鸿蒙的太空，巡行星河之外，回首遥望太阳系，那九大行星和卫星的运转，或快、或慢，色彩或明、或暗、或红、或蓝，你会感到那是一种什么样的和谐，销魂荡魄，会让你整个身心融化在空间和时间的无限里。

夏夜，当你抬头仰望斜贯长空的银河，那闪烁明灭的无数繁星，偶尔，一颗两颗殒落在天际或地平线上。好像一个泛音，一个动机。冥冥中你可意识到大自然在演奏着一首奇妙无比的宇宙之乐。它在时间上无始无终，它在空间里无边无垠。它们是一些特殊的音符，一些特殊的和声，特殊的音色，特殊的曲调……一片和谐，一种律动。一个星球就是一个谱号，一个乐思；一个星系，就是一部奏鸣曲；无数星系组合成一支宏伟壮丽的交响乐。

七个音符构成色彩缤纷的音乐王国，奇妙可闻的音响世界。这是一条艺术的银河，它表面若流花的溪涧，潺缓着舒心的节奏和旋律，而深潜之处却倾泻着心绪、情思、欢乐、悲怆，也流泻着恨和爱，沁人心脾，震撼心灵。

人在自然音响的包围中，仿佛自身也变成了一架竖琴，耳闻万籁和鸣，无穷风景，无穷印象，一一掠过，拂动心弦，奏出抽象多变的曲调。是天籁？是人籁？

若高泉坠潭，有声淙然。或时值中秋月朗，天高气爽，竹动潇湘，波涌洞庭，山上惊沙坐飞，海口钱塘潮起；或火山突发，飓风乍临，大浪淘沙，惊涛拍岸；或云暗雪山，夜照北极；或一溪风月，雁落平沙，香发荷淀，鹭栖洲头，关关雉鸣，相和歌咏……清冷之状愉于目，之声盈于耳，悠然而虚者神怡，渊然而静者心旷。是天籁？是地籁？“隔篁竹，闻水声，如鸣环佩”。柳宗元的《小石潭记》，让人想起门德尔松和舒曼的音乐，潘天寿的绘画。水清、石奇，青树翠蔓，蒙络摇缀，参差披拂。“坛中鱼可百许头，皆若空游无所依，日光下澈，影布石上，怡然不动，俛尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐。”顷刻间，柳宗元又与莫奈和德彪西为伍了。

王禹偁《黄州新建竹楼记》说：“远吞山光，半挹江濼（浅水流沙），幽闼辽曩，不可具状。夏宜急雨，有瀑布声；冬宜密雪，有碎玉声。宜鼓琴，琴调虚畅；宜咏诗，诗韵清绝；宜围棋，子声丁丁然；宜投壶，矢声铮铮然：皆竹楼之助也。”王在此焚香默坐，消遣世虑，江山之外，第见风帆沙鸟，溪云竹烟而已。“披鹤氅，读《周易》，送夕阳，迎素月，亦谪居之胜概也。”若非造物主的抚慰，人何以堪？若不能欣赏这无限江山并将之艺术化为天开图画和山水乐章，又何能畅怀？

苏轼《石钟山记》，写他夜泊江西湖口县石钟山绝壁之下，考察石钟成因的故事。表明中国的艺术家爱山恋水不惜涉险探奇的可敬可爱。

郦道元曾考察石钟山说：“下临深潭，微风鼓浪，水石相搏，声如洪钟。”因记之过简，或语焉不详，苏东坡怀着极大的兴趣，身临绝域，探其究竟，发现“大声发于水上，噌吰如钟鼓不绝，舟人大恐。徐而察之，则山下皆穴罅，不知其浅深，微波入焉，涵淡澎湃而为此也。舟回至两山间……有大石当中流，可坐百人，空中而多窍，与风水相吞吐，有窾坎镗鞳之声，与向之噌吰者相应，如乐作焉。”万窍因水鼓荡，而声如编钟，和庄子的风吹万窍的地籁同趣，不过因了天造地设的绝妙，使之节奏铿锵，韵味别致，而变得

更现实更接近人间的音乐了。

倘若人们以审美的眼光，看待人生，看待自然，立足于我心即宇宙，孜孜以求地像苏轼那样去寻索去创造，寻索到后，又用心去品味去体验，无论欢乐的人生还是失意的人生，都会“带着诗意的感性的光辉，对人的全身心发出微笑”。

神秘的雾霭

伯恩斯坦说：“历史上最讲理性的智者，一谈到音乐，总免不了带上淡淡神秘的雾霭。”这雾霭，我想一方面来自遥远的古代，那种对大自然钧天之乐之崇拜，另一方面来自人类对不解事物的那份美丽的忧郁和莫名的期待。

你有过这样的体验吗？当你置身于一片荒原，一处山林水泽，静听飘渺莫名的声音，好像来自大自然某些神秘的地方。如果此时又幽幽传来一声霜天牧笛，一缕夜半箫声，悠悠的，淡淡的，你曾否感到那是大自然在向你诉着衷曲，它那窈眇莫名的美充溢在你心头，让你想往，让你期待，让你猜想，有谁站在日出的山巅，为相会而呼唤；让你感到，有谁坐在月落的地方，为离别而忧伤；“相呼已到无人境，何处玉箫吹一声”？那乐声就是山水的灵魂，并不是人为的在演奏，而是大自然自身在表现自己，箫声笛韵，不过是风景的一个妩媚的笑靥，一个秋波流转，若莫名的企盼，若迷离的梦幻。印度诗人泰戈尔面对此情此景，有过生动的描述：“贾木纳河每一朵浪花，都带来竹笛的鸣唱；苍穹上每一颗星辰，都是竹笛上发声的孔眼。最后，仿佛觉得丛林、道路、码头、花枝、果木、水域、陆地、上下、里外，到处都有竹笛的鸣奏，谁也不明白这竹笛在诉说什么！谁也不知道到底要以什么心情来回答这笛声。只是使人两眼充满晶莹的泪花，使所有心灵去追求琼楼玉宇的仙境世界。”

当你置身“敕勒川，阴山下”，看天似穹庐，笼盖田野，“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”的风光图画，望芳草天涯，风行革偃，绿涛起伏，闪着一道道奇妙的光，涌向远方，那样欢快，那样活泼泼的，好不壮怀。此时此地，会问自己，这草木之质有没有灵性呢？飒飒草鸣，有节奏、有和声、有旋律，谁能说那不是一道欢快的畅想曲。

对自然美的敏锐感觉，是通向对于艺术美欣赏和创造的终南捷径。揭示这一点，对于音乐和美术来说尤为重要。一旦从大自然神秘的雾霭走出，艺术神秘的面纱便会悄然脱落。所以古今的哲人和大艺术家都那样醉心于它。至今犹痴心不改。故艺术史上，产生了那么多的山水诗，山水画和山水乐章。为什么？就是因为山水作为最美最真又最深邃的精神寄托，能最好地展示人类的心灵境界。沧海日、赤城霞、峨眉雪、巫峡云、洞庭月、彭蠡烟、潇湘雨、广陵涛、庐山瀑布，是宇宙奇观，也是艺术奇观，因为这奇观，具备了众美之质。除了自然和艺术之外，没有什么能把美留住。歌德曾说：“要想逃避这个世界，没有比艺术更可靠的途径。要想同世界结合，也没有比艺术更可靠的途径。”但是，我已经没有办法提醒歌德，他忘记了自然。音乐家、画家徜徉于自然山水之间，都是为了寻找那种与自然本体交融的境界——陶然忘我的审美极境。去寻找那种世界与自然的心声，寻找从世界心灵中直泻出来的原始旋律。在这个审美极境里，人的心灵中往往会产生一种莫名的情绪，无言词可表达，无形象可描绘，它使你惘然，激动，感到若有所失，又若有所得，那就是一种音乐的情绪。那是一种与世界本体风去际气脉脉相通的情绪。了解了这种情绪，再去认识欣赏音乐就容易进情入境了。

范山模水意在畅神

东方造型艺术的模仿——得意忘形，得鱼忘筌；西方造型艺术的模仿——再造一个自然。音乐艺术的模仿——大自然在声音中做了个鬼脸。

模仿的喜悦

人们在创造，而不是模仿。而模仿毕竟是艺术前艺术的一种表现形态，它可能导致某些类型造型艺术或音乐的产生，更多还是以客观事物为参考的想象力的自由发挥，亦即对心源的“模仿”。

模仿的出现，毕竟划破了史前原始人类文化漆黑混沌的夜空。

从模仿自然音响和自然物象的模糊混沌状态的主体快感，转化为人类文明的审美之感，经历了一个本质力量对象化的过程。从自然音响，人类获得身心愉悦，轻松适意的快感，开始无意识地模仿。从模仿中惊奇地发现一种油然而生的自身喜悦，一种惊诧莫名的兴奋。自觉的意识一旦觉醒，心潮就会汹涌起一股创造的欲望，不断地实践和重温这种主体快感，就逐渐转化为艺术美感，这美感就是情感的浓缩。

贝多芬在谈到《田园交响乐》时，对他的朋友兴德勒说：“周围树上的金翅鸟、鹌鹑、夜莺和杜鹃是和我们一块儿作曲的。”

法国哲学家孔狄亚克在其《感觉论》中说：“当音乐模仿鸟的歌唱、雷、暴风雨，我的叹息，我们的冤诉，我们的欢呼，当音乐以自己的节奏刺激我们的肉体，去接受各种激情的状态和运动时，这时在音乐中就有摹拟而得到的快乐……但与这种模拟无关，音乐还传给大脑以印象，这些印象再通过全身并引起感情。”亚里士多德认为模仿出于我们的天性，而音调感和节奏感也是出于我们的天性。音乐在本质上是愉快的，在和谐的乐调和节奏之中仿佛存在着一种和人类心灵契合或血缘的关系。

音乐可对能发出固定音乐的声音的事物，如杜鹃、牧羊人的笛子、或是猎人的号角，进行直接模仿。在这里，它和绘画所使用的方法极为相似。画家只能表现可视形象，要想在画面上表现出声响是不可能的，但是却可以通过画面或是文学性的标题使人想象出声音来，如“听瀑图”，画千尺白练下一老者在洗耳品味瀑布的飞溅，或者将惊涛裂岸卷起千堆雪的激流涛声题作“响雷”；而音乐只能表现听觉上的而不能直接表现视觉上的物象，杜鹃声子规啼作为一种听觉的现象，谱入音乐比画入丹青更能感人。

音乐主题任何时候都无法像绘画中的主题那样具体。绘画和雕塑的特殊性允许将主题具体化到刻画一幅肖像，而且有时越逼真越被人赞扬。绘画和雕塑在这方面的技术可以发挥到淋漓尽致，使被刻画的客观对象形神兼备、维妙维肖；而文学充其量也只能做到标准件的组装——“文学肖像”，所以文学的自身价值不在于“肖像”如何的逼真，而在于这“肖像”有没有灵魂和个性；然而，音乐在任何情况下都做不到这些。波兰的音乐美学家丽莎曾说：“舒曼在《狂欢节》中提供的那些音乐‘肖像’（例如奇阿丽娜即作曲家未来的妻子克拉拉·维克的肖像，以及帕加尼尼、肖邦等），是对这些人物进行描绘的尝试，这种描绘是以下列两种方式实现的：描绘奇阿丽娜时采用轻盈、灵活的曲调线，幽雅、委婉的音乐动机，这些手段本来是可以描绘许多妇女形象而不一定仅仅描绘哪一个具体的妇女；描绘帕加尼尼和肖邦

时，则利用了近似于这两位作曲家的音乐风格，也就是利用以特殊方式将这两位作曲家与之联系在一起某些听觉现象，把这些听觉现象当作是这两位作曲家自己的作品。在音乐中不存在肖像画中的那种‘肖像’同客体间的那种相似性。如果我们不知道作品的标题，那么，对人物的某些特征的音乐描写，便不能为识别通过音乐手段被肖像化了的那个关于个性的客体提供足够的基础。”

另外，交响乐《肖邦周围的四位妇女的肖像》中，对玛丽娅·沃金斯卡、乔治·桑、康斯坦齐娅·格拉德科夫斯卡和德尔菲那·波托茨卡，只不过提供了几个人物的气质、感情特征的一般描绘。这类“肖像”式的音乐描绘，实与“肖像”不着边际，只不过是概念的借用，并不意味着更多的东西。此外，在舞台上或电影中用音乐表现的作曲家为主角的题材时，像里姆斯基——柯萨科夫的《莫扎特和萨里埃里》，音乐所提供的并不是这些人物的肖像，只是通过音乐手段的风格模拟，造成一种近似于戏剧虚构的氛围，与真正的肖像之间没有任何共同之处。而在电影中对主题人物的音乐描述，如《上帝的宠儿》、《火红的第五乐章》以及描写舒伯特、约翰·施特劳斯、格林卡、穆索尔斯基、肖邦等的影片中，则是通过直接采用这个作曲家自己创作的音乐这一途径来实现的。

实际上，丽莎所说的“妇女形象”，归根到底在音乐也是一种非形象，那也不过是术语的借用，离开了文学性的标示，单那“轻盈、灵活的曲调线，幽雅、委婉的音乐动机”，也无法规范就一定是描写女性的，世上还有许多事物具有这类阴柔的美。比起造型艺术来，描写物象尤其是肖像的能力音乐就显得十分苍白，那毕竟是绘画和雕塑的专利。

音乐，特别是非标题性的纯器乐作品作为一种艺术化的声音客体，并不能像一般造型艺术那样在客观上呈现出某些具体确定的视觉对象，故在音乐审美过程中，人们对视觉印象的联想与想象注定了既不是确定的也不是必然的。模仿，作为艺术创造中带有一种原始意味而又不断被人异化了的手段，在造型艺术是通过形象以及形象所蕴含的种种意味来体现的；音乐的模仿却连个骨架也难搭起。贝多芬在《田园交响乐》上写着这样的注释：“表情多于音画。”这同流行的音乐诠释是相悖的。

法国百科全书派狄德罗、达兰贝尔、卢梭等都反对当时流行的古典主义形态的摹仿论。卢梭和德国的马泰松实际上是把感情论看作摹拟感情的理论，摹仿成了表现感情的手段。感情怎样“摹仿”呢？后面的章节还会碰到。从物象的模仿滑向情感的“摹仿”，无疑是拓展了模仿的功能。从模仿与再现中求得人的本质力量的对象化，毕竟是艺术的一种形式，一种手段。可是艺术发展到后来，人们已不再满足于再现与模仿，正由于无限多的艺术形式和手段的不断运用，才造就了艺术的繁荣，模仿甚至在它的封疆之地——造型艺术中也失却了主位。而在它的寄居之地——音乐领域当然只会偶尔露峥嵘，如意大利作曲家列斯庇基的交响乐《罗马喷泉》、《罗马松树》、《罗马节日》都采取了模仿自然的手法，特别是《罗马松树》第三段《杰尼库伦山上的松树》，为求逼真，作者要求在乐队衬托下，直接将夜莺的录音播放出来，恰如“欲得周郎顾，时时误拂弦”一样，却获得了极佳效果。但是，像马勒的《第一交响曲》中的布谷鸟叫声并不像真的；《大地之歌》中的自

然景色也不是写实的。其中具有神话故事的光泽，就像布克林和帕里斯·德·卡凡内（PurisdéChavannes）的壁画。马勒与理查·斯特劳斯正相反，他从来不作自然主义的描绘，他的心智是神秘的，哲学化的，他塑造的是一个内在的世界。

南朝谢赫《古画品录》以世界最精粹的语言论述了绘画的六种法则，其中之一就是“应物，象形是也”。讲的就是按照客观事物的本来面貌模仿和表现的问题，但它不同于西方摹仿论的是：模仿要以气韵为标的，而气韵的表征就是生动。绝不为了模仿而模仿，要传达出为作者所理解的客观物象本身内在的神韵才是高手。正由于它是艺术家按照自己的感情描摹自然的结果，因此，它比自然形象更具有审美的限定性。《南论画》中说：“笔墨本多情，不可使运笔者无情，作画在摄情，不可使鉴画者不生情”，可见，应物象形画出的作品气韵生动的审美效应又落脚在生情上。在这里又同音乐找到了契合点。

模仿的延伸

古希腊亚里士多德曾把艺术分为“实用的艺术”和“模仿的艺术”或“自由的艺术”。认为后者是对自然的模仿，也是对人生的模仿，即对各种性格、感受和行动的模仿，由于艺术模仿的对象、媒介（颜色、声音、节奏、语言等）、方式的不同，形成了各种艺术种类。

柏拉图认为艺术只能模仿事物外形，不能模仿实质；亚里士多德认为艺术所模仿的客观世界是真实的存在。艺术对现实的模仿应通过对事物本质规律的模仿而比现实更真实、更理想。后世的普洛丁认为艺术除模仿感性世界外，还可以直接模仿理念世界。从此，模仿说沿着两条路发展，中世纪的一些学者排斥古希腊模仿说的客观物质因素，圣托马斯就认为艺术家通过心灵模仿自然是因为心灵和自然都是上帝的创造物；贺拉斯从“自由的艺术”出发认为模仿不应作茧自缚，拘泥于毕肖自然，应该允许想象、虚构的创造；达·芬奇说艺术家的心灵应像一面镜子那样去反映和摄取自然；他们把艺术模仿的范围从亚里士多德强调人的行动扩大到人的内心活动；17世纪的新古典主义要求诗人研究自然，服从自然，艺术要达到逼真效果就必须模仿自然中普遍理性的东西。发展下去一方面模仿的对象是宫廷文明和伟大人物的生活；另一方面“模仿古人就是模仿自然”，这显然是走火入魔，模仿说步入了穷途末路。拯救模仿说的是18世纪的启蒙思想家狄德罗，他认为艺术模仿自然必须达到美与真的统一。只有原始、粗犷、非文明的自然才能充分表现人的情感，调动想象活动，并成为艺术模仿的范本，他强调模仿的创造性；德国古典美学时期，歌德的观点反映了传统模仿说从古代对共性的强调到近代对个性的重视的重大转变。

综上诸家对模仿的美学观点，不过三种意味：一、按着事物的本来应有的样子模仿，即按照事物的可然律与必然律去模仿；其二，模仿按照理想创造的东西或虽不可能发生却合乎情理的东西。其三，通过节奏和乐调直接模仿人的内心情绪活动。

模仿在文学和美术中作为一种主要的塑造形象的手段得到长足的发展，而在音乐中却是一种曲折而特殊的手段。

卢梭认为音乐的表现力在于“旋律模仿人声的变化”即模仿语言音调。舒曼在他的钢琴曲《狂欢节》中，体现了通过人们的语调和运动节奏显示出人的某种情绪变化与性格特征的创作意识；穆索尔斯基《图画展览会》第六曲的《两个犹太人——胖子和瘦子》更是典型的代表。乐曲先在行板速度上用带有明显宣叙调体裁的主题，表示傲慢的犹太富人的神态，而用速度稍快的小行板显示急促不安的主题，仿佛表现瘦弱的犹太人哭丧着脸谦卑而可怜地絮叨着。两个主题的音调都有鲜明的犹太民族音乐特征。两个主题交互出现时，似乎两个犹太人在谈论着什么。低声部富人胖子粗暴自信的音调始终占有音响优势，而高声部穷人瘦子细弱的音乐，显得战战兢兢，惶恐不安。

其二模仿自然或现实音响。中国乐曲《百鸟朝凤》、《空山鸟语》、《十面埋伏》等都在音乐中仿造出自然界以及与人类生活有关的声音现象。比如表现黎明，鸡鸣就是能引起鲜明联想的清晨的声音原形；从维瓦尔第《四季》中的犬吠声以及现代音乐中屡见不鲜的拟音效果，历代作曲家都曾采用过这种手段。

其三，对运动现象的模仿。通过音乐的高低、强弱、速度和节奏变化听

觉产生的音形与视觉印象有着一定的类似性。由于音乐的特殊性，在模拟视觉传达的现象时主要是模拟动作的印象。“例如模拟船在水中航行，是用乐队有规则地不断重复奏出重音，来达到类似船夫划船的匀称运动效果的。”柏辽兹称之为“感觉的”或“间接的”模仿。

穆索尔斯基《图画展览会》中的《波兰牛车》便隶属于这一类型。沉重迟缓的低音区不断反复的和弦音型，使人联想到拖着满载大车的老牛的艰难的步伐和车轮滚动的缓慢。乐声由弱渐强，牛车仿佛由远而近。接着急促的小军鼓奏出喧闹的气氛，音响饱满而坚定，宛如一支牛车队伍从面前缓缓驶过。

若将韦克多·哈特曼的图画同音乐结合起来去欣赏，图画将会更生动起来，而音乐趋向视觉形象把握的意欲也将得到明确的满足。

《雏鸡之舞》也趋于这一类型。哈特曼曾为穆索尔斯基以钢琴曲《纺织女》配乐的舞蹈《托里路比》设计服装图案，我们看到的是戏剧学校学生扮作尚在蛋壳里的鸡雏舞蹈状的画面，上面另有一细腻的雏鸡头面具特写。作曲家化平凡为神奇，写出一段生动的乐曲。乐曲以短促的倚音和休止符构成跳跃式的顿音，表现鸡雏在蛋壳中鸣叫，活泼诙谐的乐曲情调，象征鸡雏摇晃晃舞蹈的蹒跚步态。乐曲中部明亮的颤音，又似鸡雏欢快的叫声。

卢梭的顿悟

如果从西周算起，欧洲人对自然美感的觉醒，远较中国人推迟了两千年。18世纪初的欧洲人在开始欣赏自然的美景之前，心中总会萦绕着淡淡的惆怅与伤感。甚至在此之前，大自然多是险恶的象征。直到18世纪中叶之后，英国田园诗般的花园景致和几位沉郁诗人的作品，触动了法国伟大的思想家卢梭的心弦，才发生了根本性的转变。1765年卢梭流亡至毕耶奈湖中的小岛上隐居。在这个美丽的岛上，他的思想发生了一次划时代的蜕变。这次由体验而发生的人生感悟，甚至被称为“在整个人类的情感思想史上掀起了滔天的巨变。”卢梭每天踟躅于湖心岛的岸边，看日落日出，听潮起潮落，飘泊流浪的他若天地沙鸥，他顿时感悟到自己同自然合而为一了。他的个人意识完全消失，而回忆所带来的痛苦，与揣度未来的焦灼不安，也已经淡然忘怀。此时除了存在的感觉外，所有的事情都已不复记忆。他说：“我明白了，我们的生存只是片刻的聚会，而这些片刻必须由我们的五官才能感觉出来。”这一思想的发现，不曾意料，产生了爆炸性的影响。自此，官能上的感觉受到了无比的推崇。卢梭对自然美和真的信仰，推物及人，从花草树木延伸到人的身上，他深信一个与自然合一的人会具有一切美德。

英国诗人华兹华斯和卢梭一样，体会出唯有完全融入自然后，心灵上的创伤才能治愈。他描写丁坦的一首诗写道：

如今的我，确实和第一次/漫游这些山间的人不一样。/那时的我像只小鹿，/奔窜在山林深渊的泉旁。我的脚步，/在自然中无远弗届。/看仿佛是个惊惶的人，在逃避一件/可怕的东西。却不是为了追寻挚爱的珍品，/才投入自然的怀抱。自然对我而言，/当时的情状；只觉得隆隆的瀑布，/就是我充塞的胸膛的热情；/巨石、山峰和浓郁深林的颜色形状，/都是我无限的遐思。我的感情和爱意已达顶端。/自然无须再添几分姿色，已使我们沉醉其中。/我的思绪随之而起，而双目之中尽是盎然意趣。

华兹华斯坚信真理存在于自然的万物之中，人只要常常回到这个自然的家园，就可以“流露出宇宙间庄严的道德气度”。

卢梭回归自然的思想，深刻影响着西方的艺术，尤其是吸引着画家和音乐家们的目光转向大自然。

英国风景画家康斯太勃尔，同诗人华兹华斯对大自然的认识不谋而合，他的作品真实生动地表现瞬息万变的大自然景色。认定只有集中精神在自然绚丽多姿而又千变万化之中的人，才能发现自然的灵气和韵致，从而净化精神超脱尘俗，洞察世间的真理。康斯太勃尔说：“就是塘中水花飞溅声、腐朽的池岸、沾着水珠的柱子和砖石，使我成为一个画家，如今我还是对这些东西满怀感激。”康斯太勃尔的乡村风景画显示出人的感情已和自然美永恒的形体契合在一起了。

法国画家柯罗，善于用含蓄和谐的风格表现出自然的欢乐的生命，他学会了用诗的想象力去看待自然，那么，风景画同样也可以成为历史画。柯罗常常把远角度的景物提到前景，他不是再现自然，而是以此用色调的独特和构图的考究解释着自然，也解释着自己。他不在画中简单地重复物体的细节，而是利用明暗赋予它们以生命。同时将他所感到的那种身陷25泥坛一般的孤独感和绝望、怅然若失的情绪，透过深沉的色调和平淡的轮廓而得到简洁有力的表现。画家心平气和的情调，即使是古代遥远的景致，也流露着对他所

表现的灵魂归宿的眷念。当 1864 年柯罗画了他的田园诗般的《蒙特枫丹的回忆》时，法国巴比松画派的画家们对绘画，尤其对风景画的理解上，发生了一场十足的革命：雅克·卢梭和圣·皮埃尔以他们的理论和实践的影响，使自然、山石、树木越来越多地参与了人们的感情生活；夏多布里安把描绘风景看得重于分析感情；诺吉埃和德·谢南库尔在风景中看到了自己郁闷的反映；拉马丁甚至在可见世界里，看到了至尊者的形象，他认为自然就是诗人的心灵和最高理性之间的媒介。他以自然所呈现给他的那种神秘力量表现了朦胧的印象、沾沾自喜和旁观的苦闷。

在当时的画家们笔下，音乐描绘风景的手法和特征开始越来越多地出现在风景画的创作中，即某一类感情更多地取决于艺术家的想象而非自然本身的特点，风景成为表情的符号。因此，寻求古典的或东方的风景的热情已经消失，一个山坡、一片树林、一条小溪，似乎已经足够。自然的意象正在失去自己的英雄主义性质，而成为一种乡土之情的表现。圣·贝夫的兴趣不在名山大川，而使他激动的是“田野、潺潺流水，微风吹动着细树枝”。这些物象，作为点景仿佛已经足够了。浪漫主义的雄狮德拉克洛瓦也说过：“平地、荒径、枯树，也可以像名胜山水一样别开生面。”在这方面我国宋代山水画家王诜和赵令穰可引为同调，他们长于画富有诗意的平远小景，柳溪渔浦，桃溪苇村，溪山春晓，湖庄消夏等，多以淡墨渲染出安静和平的郊野风物，由于表现得精致，总是产生化平凡为清丽的艺术效果。

卢梭对于大自然的顿悟，使他在音乐美学领域成为一个试图把摹仿论和感情论结合起来的音乐美学家。他说：“绘画绝不是配合颜色构成悦目的形象的艺术，同样，音乐也不是用声音结合求得悦耳的效果的艺术。如果其中任何其他因素都没有，那么绘画和音乐就属于自然科学之美，而不是艺术了。只是自然的摹仿，把它们提高到了艺术的地位。”同时，他也意识到音乐摹仿自然，表现情感这一问题的复杂性和间接性。“事实上，除绝少例外，音乐家的艺术绝不在于对象的直接摹仿，而在于能够使人们的心灵接近于（被描述的）对象存在本身所造成的意境。”音乐“并不直接再现事物，而是在我们的心中唤起当看到这一事物时所体验过的情感。”音乐的感情论在十八世纪得以确立，十九世纪成为浪漫主义音乐和美术的基本理论，直到现在还有很大影响。

诗化音乐·绘画·雕塑

诗化音乐，指带有诗的意味的音乐，用文字可以诠释主题和内容的音乐，追求“可知性”、“可视性”、“形象性”的音乐——即非纯音乐。

这种音乐引导听众在欣赏音乐过程中产生视、听感觉的交叉互换，萌发视、听表象的联想，最终构成一种形象化审美方式。这种审美方式已成为流俗，它在寻求“可视性”、“可知性”方面，极力向绘画和雕塑靠拢，同传统的古典主义和写实主义的造型艺术形成对照。这种创作意识在浪漫主义、印象主义和民族乐派盛行的时代具有普遍性，而这个时代恰恰是西方音乐文化史上极为灿烂夺目的一页。

《牧神午后》与《日出印象》

1874年，莫奈展出了题为《印象·日出》的油画，那是一幅海景，一轮红日冉冉升起，水天一色的朝晖笼罩着薄雾弥漫的海面，远方的景物隐约难辨，宽阔的海面上通过轻快跳跃的笔触，描绘了太阳初生的瞬间感觉以及水光的反射和颤动。画面荡漾着朦胧的诗情和郁勃的生气。它标志着印象派画家在色彩对比和光效果的描绘上技法已臻精熟。

印象派诞生于风景画的创作经验之中，展示了光与影的华彩，变化多端的笔触使整个画面的气韵生动起来。莫奈是印象派画家中最大胆和最有独创性的。他的早期作品，在捕捉瞬间的效果方面取得了惊人的成功。他那诗人的气质和对色彩的激情、对色彩的感受在他的作品里成为突出强调的东西。

印象派画家们笔下的艺术形象开始从所描摹的物象本身独立起来，不再以摹拟物象的精妙和细节的真实为旨归，不再奴隶般地复写题材，而是要去寻找众多关系之间的一种和谐。这个心灵的世界具有无与伦比的华美色彩胜境，色彩的通体协调既强烈又宁静，复具有均衡构图的稳定性。如塞尚所说：“这里没有明与暗的描画，而仅是色调的关系。当这些关系被正确地表达出来，和谐的形式便自主地建立起来；它们愈是变化多端，便愈是悦目赏心。”

印象画派的探求，对当时的音乐产生了深远的影响。法国作曲家德彪西在莫奈的《印象·日出》展示20年后的1894年，公演了他的印象主义管弦乐奠基之作《牧神午后序曲》。这位在音乐中最能表现印象派—象征派的理想的作曲家，不喜欢堂皇的气派、戏剧性的因素，正像莫奈在绘画上不喜欢重大冲突的场面一样。德彪西的音乐成为联结十九世纪和二十世纪最重要的桥梁之一。《牧神午后序曲》是他早期乐曲中最重要的作品。这首完美的名曲中象征着牧神的沉闷的长笛独奏、竖琴上的拨奏、四个圆号轻奏的和弦及哀婉动人的双簧管的一些独奏，显示了印象派辉煌的音调特色，细腻、精巧、确切。

音乐和美术领域的印象派，都曾受过浪漫主义和象征主义的熏陶。德彪西的音乐中创造的新颖意境所具备的强烈冲击力，在管弦乐作品里同莫奈的风景画中反映的一样，也透露得最明显。从对自然世界和一般象征艺术极其敏感的反应中取得活力和含义的冲击。十九世纪末叶，音乐中的古典形式逐渐式微，而以音乐为手段来描写音乐以外的事物尤其是富有诗意的感情或气氛的倾向有所增强。这可看作音乐从纯音乐领域向着标题音乐方向发展的一种波动。也就是在音乐中渗入了较多的文学性，这在意图上是浪漫主义的延长，而作为手段的技法，则以在法国兴起的美术上的印象主义和诗歌中的象

征主义为标准。

以马奈、莫奈为代表的印象画派，以猎取自然界的瞬间印象为目标。他们不拘泥于纤细的细部，而只重其整体效果。因此，着意描绘的是特定氛围下的色彩、光线和阴影，而不使用写实的明确的线条。同高喊“色彩是乌托邦，线条啊，万岁”的安格尔的古典主义“学院派”形成鲜明对比。他们笔下的风景，不论是擅画海景的莫奈还是以点彩著称的修拉，出现在画面上的总是朦朦胧胧梦一般的印象。非常准确地描绘被薄雾柔化了的光。从巴比松风景画家卢梭主张保持着忠实于“自然的纯真印象”，到马奈坚持说过他的意图是“表达自己的印象”，都在说明西方的绘画发展到十九世纪晚期，开始同中国山水画的“写意”有了可以沟通的艺术语言。正如印象主义绘画的印象写意一样，印象主义的音乐也不以旋律为生命，而是以作为色彩和光线的和声来表现。但印象主义音乐的和声已超越了古典式的和声理论，把和声当作画具一样，不论三和弦还是不协和弦，可自由混合运用。因此，即使旋律得到承认，也不再是主要的，而成为偶然现象。其作品如绘画一样朦胧而又闪烁地反映被描写的事物所散发的气氛。这一特征，典型地呈现在德彪西一系列的杰作里。他的作品多以诗画、自然景物为题材而着意表现其感觉世界中的瞬间印象，他力图摆脱浪漫主义的主观情感表现，追求和声的新发现，大量采用五声音阶、中古调式、平行和弦、四度和弦、不解决的七、九和弦，其旋律超向片段、零散，配器力求精致纤细，善变多于稳定，运动多于定态，模糊多于明朗，细致多于豪放，含蓄带着绮丽等等一切色彩手段，均为了造成朦胧、飘忽、空幻、幽静的意境，甚或太虚幻境式的臆想。

象征主义文学的影响当然也是明显的。《牧神午后》前奏曲所据以创作的同名诗篇就是法国象征派诗人马拉美的作品。象征主义文学不但成为印象派的借鉴，在某种程度上也成了印象派艺术的灵魂。比利时诗人罗登巴赫说：“象征主义诗歌，就是梦幻，就是色晕，是与云一起飘行的艺术。”巴拉施则说：“象征是人的嘴不能对耳说，只有心灵对心灵说的事实。象征不是讲故事，也不是表达一种思想。”象征主义诗人魏尔伦、兰波、马拉美取得最大成就的十九世纪七十至八十年代，也正是印象派艺术活跃的时期。他们不知道如何去净化这个肮脏的世界，于是就躲避它的痛苦与丑恶，在自己内心寻求慰藉，他们认为人的内心另有一个美的真实的世界，诗人的任务就是尽力发掘这个世界，通过直觉去把握内心不可捉摸难以言传的隐秘，得到美的享受。象征主义常用暗示的手法通过联想和启发，一点点去揭示人的心境，让读者自己去猜测和领会。诗人可以用迷离恍惚的语言唤起神秘的联想，形成意象或象征，去暗示事物背后潜在的那个“绝对”、“永恒”的世界。这就是中国老子两千年前早已揭示出的“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精”的境界，哲人和诗人都认识到精神世界的奥秘是描写和抒情所不能及的，只有通过暗示和联想才把握得住。庄子有一则寓言说的最为精到：

“黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望，还归遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：‘异哉！象罔乃可以得之乎。’”（黄帝游历于赤水的北面，登上昆仑的高山向南眺望，返回时，遗失了玄珠。让知（理智）寻找不着，让离朱（明亮的视觉感受）寻找不着，让喫诟（言辩，逻辑推理）寻找也找不着，于是令象罔（无形迹的暗示联想）寻找，象罔找到了。黄帝说：“奇怪呀！

象罔（为何）就能找到呢？”

这恰是象征主义与音乐尤其是印象主义音乐的共通之处。魏尔伦的诗描写少，暗示多，诗中的内容不是直陈出来的，而是用一种气氛烘托出来的，是一种“被表达的感觉”。他的诗中忧郁的愁雾，伴着一种神奇的音乐感冲激你的灵魂，娱悦你的感受，使你忘情地陶醉在诗的意境中。魏尔伦追求一种流动变幻的效果，主张一切艺术向音乐靠拢，用隐约的乐音来表现自己神秘的感情。利用句式的变幻，造成一种缠绵不已、回荡不休的音乐效果。而马拉美则认为美意味着朦胧，朦胧则离不开梦幻，梦幻能达到不属于人世的美，它像太空，是未被玷污的地方。

《牧神午后》美也就美在如梦的境界，这境界又得自对音乐意境的追求：

那些仙女，将在我的笔下永生。
她们花一般的青春，那么轻盈，
好像在空中飘荡，又似睡意朦胧。
难道是虚无缥缈的一个幻梦？
森林中枝叶扶疏，令我神魂颠倒，
它们絮絮不休，向我低声诉说。
我终于相信，是想象中的玫瑰。
为我编成好梦，而又匆匆消逝。
那么，来到你身边的那些仙女，
难道就像你的欲望一样玄虚？

……………
没有水声潺缓，只有从我的长笛，
泻出的声音，把一片树林润湿。
万籁俱寂当中，唯有我的箫管，
喷洒出一阵阵音乐般的雨点。

……………

马拉美的这首 116 行的长诗，曾由英国文学家埃德蒙·戈斯意译如下：

“牧神——一个憨直、好色、多情的神拂晓时在森林中醒来，尽力回想他在昨天午后的经历。他分辨不清：究竟他真是幸运地接受了那洁白和金黄色的仙女（她们是那么温柔和放纵）的访问呢？还是那似曾留下的记忆只是一个幻影？幻影是不会比他从自己的笛子里吹出来的一连串枯燥的音符更真实的。但是肯定地在那边闪光的湖里棕色的苇丛中，当时和现在，都有着洁白的动物。她们是天鹅吗？不是！是潜在水里的仙女吗？或许是。这种美好经历的印象变得越来越模糊了。为了保留它，他情愿辞退他在森林里的神位……美好的时刻逐渐淡漠了；他永远不会知道这究竟是亲身经历还是梦。太阳是温暖的，草地是柔软的；他重又把身子蜷成一团睡起觉来……以便他可以进入更有希望的睡梦之林，去追寻那可疑的心醉神迷的情境。”

牧神在埃特那山上的一场白日梦，被德彪西写成音乐时，特别强调了牧歌式的田园气氛。管弦乐队所使用的乐器，限定为包括圆号的木管乐器、弦乐器和竖琴，避免使用一切过激的音色，而且以本管乐器为主，弦乐只作为背景铺衬。用两架竖琴做交叉式演奏，使人联想到平静湖水上的波纹，长笛上缓缓奏出的主题，象征着芦笛的发明者牧神潘的出现，懒洋洋的曲调呈现出梦幻般的憧憬，他幻想洁白的仙女低低飞过，他的感官热情逐渐起主导作用，似乎有两个仙女曾和他亲近过，又想象……牧神的热情与渴望若阴影在

浮动，在那茫然若失的境界中，牧神潘将走向那隐晦的消失的梦境。音乐奇异地刻画了这一微妙的难以捉摸的海市蜃楼的感情。出色地渲染出一种若隐若现的色调和虚无缥缈的默想。

它如一首回旋曲，无伴奏的长笛呈现出贯穿全曲的第一主题——牧神出场。这一主题以中庸速度在中音区增四度的范围内上下流动的开头的音调反复，以及随后的微波样起伏的曲调，使乐曲带上飘忽不定的梦境特色。将夏日午后闷热的气氛、昏昏睡意编织在一起，形成了雾一般柔美的色彩。反复无常的节奏和节拍，增强了乐曲的浮动特点。双簧管奏出的第二主题继第一主题的五次自由变奏而出现，它同之后的第三主题，同样具有五色音阶性质的调式色彩，温柔宁静，仿佛凝神遐想时浮动的幻觉。这是全曲的高潮，音乐的表现也只能达到这个激起人们遐想联翩的程度，它无法表达诗中更细致的内容，更无法表达牧神和仙女之间发生的事情以及他们的形象。既无法表达牧神把她们带到蔷薇丛中，又无法表达他幻想着黄昏时将爱神维纳斯拥在怀中，如此想过，又深恐因亵渎神灵而受到惩罚，只好无可奈何地躺在午后晒热的沙土上再度昏昏欲睡。音乐中只是再现第一主题音调及其自由的变奏，使乐曲重新回复到夏日午后令人倦怠的闷热气氛。之后，乐声渐渐消逝，仿佛那做了一场白日春梦的牧神又酣然睡去进入黑甜之乡。诗人马拉美对德彪西的序曲非常赞赏，他写信给作曲家道：“你的《牧神午后》不仅与我的诗没有造成什么不和谐，相反，它以微妙、敏感、迷离的衬托提高了它。”他还说过，音乐更加深刻得多地揭示出诗中的怀旧情绪（在召唤一个已失去的天真烂漫的传奇世界），乐曲“细腻郁郁不乐而变化多端地把这种情绪全都显示出来。”十六年后，德彪西在给朋友的信中提起此事说：“身穿方格呢披衣，马拉美带着他那副先知的神态翩然到来。听后他沉默了片刻，然后开口：‘我决没有曾指望听到像这样的乐曲。音乐扩展了我诗里的情绪，而且为它涂上了一层更为热情的底色而不是色彩。’”马拉美出席《序 35 曲》首演之后，把《牧神午后》手稿副本寄给作曲家，上面的题辞是：

“林间的神灵，如果你的笛子由于气息充足而发音美妙，那么现在请你听听德彪西吹奏时飘来的那种光辉吧。”

可见音乐之所以令诗人感到可爱，是由于音乐强化了诗中美妙的情绪，并提供了原诗中未曾有的境界，因为这是音乐的所长。就整体说来，原诗以描绘精致和想象丰富见长，但是不免有刻意追求闪烁恍惚的做作痕迹。相形之下，《序曲》则情绪明朗，直接扣人心弦，那和声强调的七九和弦、全音和弦和非三度结构和弦产生的透明色彩使人想起莫奈为《牧神午后》所作的一幅插图。德彪西不使用乐队混合音色，他探求的是各种乐器要各自保持着本来音色特点的透明织体。谱写时总想使其中的每种乐器都极其生动并且具有鲜明的个性。他不追求粗俗的音响效果，他要凭借织体和音色来暗示牧神的风笛，大海或者其他特有的色彩和节奏，他有惊人的想象力并依靠纯音乐语言把一股清新而鲜活的气息输入到音乐中来。而且感情和织体在多重的不稳定、半透明而散乱的细微差别中有所平衡，明和暗，微妙到极点地融成一体。

音乐、诗与画组合成了一个立体的审美空间，各有所长，各有所短，但各自给人的却是独立而完美的艺术境界，尽管取自相同的题材，美的意味都会别具风采。德彪西在“乐曲介绍”中指出：“这首前奏曲的音乐，是对马拉美诗歌自由的演绎，当然，我丝毫无意说它是这首诗的总结。这里的音乐

只是这首诗的一连串背景。”应该说，在审美的意义上，它们是互为背景的。文字和画面无能为力的地方，才开始音乐的作用；音乐和文字无能为力的地方，绘画才显示仪态万方的夺目光彩；而绘画和音乐无能为力的地方，文字才以逻辑的明晰，形象的深刻表现多元的思想和广阔的社会生活和复杂的人生。德彪西说：“音乐是为无法表现的东西而设的。我希望它仿佛从朦胧中来，又回到朦胧中去，所以它永远是简单而朴素的。”为此，他以一系列含蓄的或隐晦的题材，崭新的音响组合，为音乐开辟了一片新天地，拓展了音乐文化的审美境域，提高了人们的审美情趣。

缠绕春情卒未休秦娥萧史两相求

这个具有象征意味的标题，本是翁承赞咏柳的诗句，对于音乐和美术如何表现风光旖旎的春天倒是非常具有象征主义色彩。

对于春天，美术描绘的是景色，音乐表现的是意味，文学描写的是情状。

曾有不少作曲家写过以“春”为标题的音乐：日本的宫城道雄，写过由箏和尺八演奏的《春之海》，据说是根据作者在日本濑户内海泛舟时的印象写成，感觉不到与春有什么联系；德国门德尔松的《春之歌》，是钢琴曲集《无词歌》第五集中的第六首。乐曲主要主题由上下波动的旋律线和时而添上半音进行的音调组成，曲调流利舒展，宛如和畅的春风；挪威辛丁的钢琴曲集《小品六首》的第三首，曲调简朴柔美，犹如婆娑起舞的柳丝摇曳在春风里。在中间部，主题移至高音区，使乐曲更增添了盎然春意。结尾处的分解和弦音型，亦如徐徐东风之拂煦。

最有特色的恐怕还是德彪西的交响组曲《春》了。《春》是在罗马创作的，波提切利在佛罗伦萨的名画《春》给德彪西以创作冲动。他在一封信里曾说：“我已经构思的一首既具有特别色彩又能够包括感情广泛变化的作品，曲名可以被称之为《春》，并非客观描写春天，而是处处洋溢着人性的春天。我希望表达自然界万物缓慢而可怜的诞生，它们逐渐在欣欣向荣，而最后则是生物重新怀有的欢乐。完成这一切，并不需要附加‘标题’，因为一切带有偶然顺手拈来的文字题目的音乐都是我所痛恨的。”德彪西这首体现泛神论思想的作品，色彩斑斓，语言清新，犹如《牧神午后》，让人感到“此中有真意，欲辨已忘言。”

中国乐曲《阳春白雪》，传为春秋时晋国人师旷所作，或说是齐国刘涓子所作。后世分为两曲：《阳春》取万物知春，和风澹荡之意；《白雪》取凜然清洁，雪竹琳琅之意；由《十样景》、《满地锦》等十首小曲发展组合而成的《阳春古曲》，抒写的是锦园小憩，春景阳和的景色；即便是《梅花三弄》，在一弄寒山绿萼、二弄“姍姍绿影”、三弄三叠落梅之后，也以春光好而收音。

音乐描写春色，虽寄托在诸多与春有关的事物上，觅求引出春之情味，然而，终究觅不出像在画中那种形象鲜活的景色。

隋代展子虔《游春图》，山水人物相映成趣，桃红柳绿，特别是融融春水，细波粼粼，表现了春风和煦，人们陶醉在明媚春光里的情景；宋代郭熙的《早春图》，则描绘了北方山川早春二月的特殊情景，虽冬寒未尽，但大地已经响起了春天的足音，自然界已在酝酿着季节的交换，传递着春的消息。清晨，山谷间不断升起浮动着的雾气，大地微微送暖显出复苏的征兆，冰结的山泉开始融化，画家借天气和阳光既描绘了大地回春的自然景观，也传达出喜悦的心情，构图和意境都颇富于音乐的节奏和韵味。

而文艺复兴早期的意大利画家波提切利的壁画《春》则是另一番景象。古希腊神话的得墨忒耳是传说中的谷物女神，宙斯的姊妹，并和宙斯生下珀耳塞福涅。一次珀耳塞福涅在旷野采花时，大地突然裂开，冥王哈得斯钻了出来，将她劫到了地下，强迫她做了王后。得墨忒耳非常悲痛，为了寻找女儿，致使田园荒芜，遍地饥馑。最后感动了宙斯，命令哈得斯每年春天让珀耳塞福涅回到母亲身边。所以，每逢春季，大地复苏，百花盛开，一派生机。人们祈求丰收、盼望春天而取悦得墨忒耳这位神祇，成为一种原始宗教意识。

而波提切利的《春》则描绘的是一个洋溢着青春、美与爱的维纳斯王国，即象征爱情、欢乐和美的王国。它有着丰富的象征和比喻的意义。当时学者菲奇诺曾说：“应该将眼睛盯住维纳斯，即盯住人性（Humanitas），因为人性是绝顶标致的女神。她生于天堂，最为上帝宠爱。她的心灵是爱和善，她的眼睛是尊严和宽容，她的手是慷慨和华丽，她的脚是端庄和标致，她的整体是节欲和诚实、妩媚和光彩。啊，多么精致的美啊！”皮科·德拉·米兰多拉也说：“她的伴侣、她的奴仆是美善三女神。在世俗语言中，她们被称作清新、愉快和光彩三美神，这是理想美的三特征。其实美善三女神作为维纳斯的补充形象，又被理解为妩媚、优雅和美丽的象征。她们是主神宙斯和阿芙洛蒂忒（即维纳斯）的女儿。她们分别取名阿格拉伊亚——灿烂，欧芙洛绪涅——欢乐，塔里亚——花朵。她们都喜爱诗歌、音乐和舞蹈，有关文艺、科学和造型艺术等方面的活动都得依靠她们的灵感。波提切利在《春》中创造的美善三美神，被称作震动世界艺术史的作品，她们表现出的灵动，通过薄衫的韵律使人物活了起来。她们是有个性的灵魂，这使她们美丽的身体增加了深刻性，和谐的完美成为永恒。《春》中壁毯式的构图和在哥特式绿色背景衬托下活动的人群，表明波提切利并不想表现空间或实体，也不是在叙述故事。但他却提供了一个美的形态，“就像在天鹅绒垫子上的宝石，它们之间相互装饰的关系将它们统一在一起。”图中的维纳斯，以圣母的姿势举着她的手，而且怀了孕，象征着春天正孕育着万物的生命，也孕育着美与欢乐幸福；右边正从寒冷的东风拥护中吹送出来的春神，口中正吐着鲜花，犹如冥后珀耳塞福涅刚回到大地。她身旁的花神正向四野撒着花朵。左端的赫耳墨斯正用蛇杖驱赶着云彩。波提切利用流畅奔放的线条，使画面成为节奏感很强的织体，既像一首韵律优美的诗，又像一首深情的歌。歌中带着一份美丽的忧郁。《春》在具有特色的节律中和在人体轮廓摇晃交替的情况之下构图，人好像被安置在舞台上，几组人物彼此独立，过着彼此疏远的生活，画面像音乐一样饱含着象征性的隐约的暗示性。

波提切利把诗的幻想化作可视形象，并作为诗作插图，音乐从诗汲取诗意时，也并非以表现其文学性内容为主旨，同时也并非像人们所说姊妹艺术之间是“相互补充，相互增进效果”云云，它们完全是满足人不同审美层面的独立体，正如一个是风，一个是云，一个是星月，尽管在同一空间会相互间产生影响，但不能说风补充了云，或云增进了星月的美丽。即使最喜爱文学意味的作曲家，像德彪西，尽管他的交响组曲中的《春》采用波提切利《春》的主题，终究没有去描绘维纳斯和美善三女神；而他的另一部收在《意象集》中的交响回旋曲《春天的轮舞》又是怎样的呢？在1910年首演时的节目单上有如下广告：“这是一些真实的画面，在这里，作者力图用听觉的方式来表达眼睛所看到的印象。为了强化这些印象，他试图使这两种感觉方式混为一体。节奏变化无穷的旋律同画面的复杂线条相对应；而乐队则相当于由每一种乐器提供各自的色彩的巨大调色板。正如画家喜爱色调的对比和明暗变化一样，音乐家则热衷于不协和音的冲击和不平常的音色的融合；他要我们把听到的东西加以形象化，这样，他手中的笔就变成了画笔。这就是非常特殊、非常罕有而高超的一种音乐的印象主义。”这个节目介绍我不能确定是否出于德彪西之手，从它很少讲到音乐本身看，显然不是。听到的东西通过联觉作用也不可能还原成画面形象的。《春天的轮舞》中运用最纤细的音响色彩，表达了春日晴朗的心境，在前面谈到的《春》中也是如此。作曲家为了追求

瞬息万变，通过由直觉的驱使得来的全新印象和有意识地开拓上方泛音等方法，产生了丰富的和声色彩，尽管旋律线轮廓隐隐约约，尚有踪迹可寻，但毕竟只是一种踪迹。他总是通过节奏的变化和色彩的转换，来传达自然界中万物的诞生，结蕾开花和孕育新生命的欢乐。这大概是他从波提切利的《春》得到的主要印象。

《蒙特枫丹的回忆》与音乐感觉

比卢梭晚出生 84 年的法国风景画家柯罗，把大自然当作他唯一的情人，他终身未娶，把全部爱奉献给了大自然。他曾经游历过法国、意大利、英国、荷兰、瑞士等地，描绘了各处不同特色的自然风光，作品具有独特的抒情意味和想象力，不但表现了大自然外在的美，而且也表现了“大自然的心理”。它的“心理”、“气质”、“性格”的全部丰富性，只有透过人的主体精神才能显现出来，每一幅画就是对大自然的一次发现，常常使创造者本身心灵震撼，激动得难以自己，如痴如醉地坠入一种梦幻般的心境。他的著名风景画《蒙特枫丹的回忆》，像一首晨光里的奏鸣曲，朝云迷蒙的湖畔林间，清风拂煦，一个年轻的女子和两个孩子来到这里采野花。摇曳生姿的大树遮满了画面，十足的“杨柳岸晓风残月”的韵味。远处湖面上是透明的水光树影，清幽而别致，似有一首晨曲在林间在水面回荡。那富有柯罗特色的树，有节奏有和声有旋律。柯罗的这幅风景，常让我想起贝多芬，想起他的生活，他的音乐。贝多芬隐遁在自己的内心生活里，自然是他唯一的知己，他的庇护所。他的友人说，他从来未见过一个人像他这样地爱花木、云彩、自然，他似乎靠着自然而生活。贝多芬自己说，“我爱一株树，甚于爱一个人。全能的上帝——在森林中我快乐极了——每株树都传达着你的声音——天哪！何等的神奇！——在这些树林里，在这些岗峦上——一片宁谧——供你役使的宁谧。”他独自在外散步，不戴帽子，顶着太阳，冒着风雨。

人们可以从柯罗的风景画和贝多芬的田园交响乐中获得同样的美感，但毕竟又有极明显的差异，田园交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心心里所引起的感受，所描写的只是一些感觉，而不就是田园风景本身。怎样来描写密林、清新的田野、月亮的升落等等现象呢？它的主要途径是描写所有这些所引起的感觉，怎样能依靠声音组合的音乐来产生这种感觉呢？是我们要在本书内研究的问题之一。

贝多芬对于大自然的理解和感觉与卢梭相近。对他来说，自然是生命的源泉，强有力的创造生命的根基。人与大自然亲近在精神上得到澄清，获得启示，获得美感，获得活力，更加信心百倍地瞻望未来。大自然的安谧幽寂使他感奋，这就是贝多芬所以从带有哲学沉思色彩的大自然里渲泄出号召行动的强有力的音流的原因。

另一个德国作曲家门德尔松，其充满幻想色彩的浪漫主义音乐主题也是大自然。他所固有的对于大自然深刻精细的感觉，贯穿着民间童话、神话的光明世界。不仅在他专以大自然为主题的作品中充满了大自然的诗意和气息，在其大部分作品中同样可以感到有大自然存在。他在描写大自然时，力图引起在感情上对大自然的生动的感触。因此，他很少做外在的描写，而是以艺术家敏锐的感觉，准确地找到必要的色彩，创造出风景的“情绪”来。在这方面他堪称抒情风景音乐的大师，《仲夏夜之梦》、《赫布利底》、《苏格兰交响曲》等作品里，大自然的“图画”如充满幻想的灿烂世界，都带着细腻的抒情性。

玉垒浮云变古今

李白游庐山的诗中写道：“……登高壮观天地间，大江茫茫去不还。黄云万里动风色，白波九道流雪山。”无疑，他启发了一千二百年后的毛泽东写下“云横九派浮黄鹤，浪下三吴起白烟”的《登庐山》诗，连韵脚都是一样的。乱云飞渡野云深的庐山云，同黄山云海同样的精彩，同样蔚为壮观。天池西侧，悬崖壁立，当是纵览云飞最好的地方。明代的华云曾建凌虚阁于其上，凌虚观云遂名闻天下，这里丹梯婉转，石林幽静，“风回洞壑争传响，天近星河忽倒流”。深靄隐隐，佛灯明灭。据说自称“云痴”的清人舒天香专门到此看云，“百日不厌”。他写给他妻子的诗中说：“……海门日上天镜开，罡风吹至凌虚台。莲花庵前白鹿卧，芙蓉万朵姗姗来。云来我与僧相失，心知我向西峰立。云行山住我依然，回头但见僧衣湿。人间见云不见天，山头并云如白绵。有心携得云归去，把与山妻作被眠。”好一个云痴，“欲绝粒而餐云，欲幙被而眠云，欲编竹而巢云，欲倚瑟而看云，欲禁迹以栖云，欲禁寒以衣云，欲负耒以犁云，欲种竹以生云，欲为山以兴云，倘作霖以济物，则幡然吾亦行云。”

对于自然景物的体验没有比中国诗人再高明的了。尤其是大自然中的壮丽景观，像前面对于庐山云的描绘。

被称作画坛帕格尼尼的泰纳，具有中国诗人的气质，他终生喜爱描绘大自然中富有浪漫情趣的壮美景致，海、雾、云和太阳是他最倾心的题材。自然中的暴风雨，火山爆发和雪崩一如拜伦的诗句般的神秘激励着他。他需要雄浑壮丽的自然景观来肯定自然的价值，因此，大自然的变幻和动荡强烈地吸引着他——一闪即逝的光线，燃烧的大火，隆隆的日出，肆虐的风雪，倾盆的暴雨，消散中的雾气，急驰的巨舰……都生动地出现在他的画布上。泰纳的艺术同中国的山水诗一样，为人类的心灵增添了一种现实的能力，都是用视觉上的感受来发掘真理。

在泰纳的风景画中，云彩作为具有象征意义的语言符号，成为启发感情的主要因素。他把天空分为平和的和充满敌意的。在《和平·海上葬礼》、《加莱海岸的防波堤》、《暴风雪·汉尼拔翻越阿尔卑斯山》、《旭日在雾中升起·渔夫卖鱼》、《佩特沃特的庭园》、《国会大厦的焚烧》、《月下煤港》等画幅中，令人震惊地显示了这一特色。那是天空与水面色彩的交响乐，靄靄的迷蒙，阳光同月色的变幻，果然笔触纵横，异彩纷呈。尤其是水天相接处，撞击出一种微妙的情感荡漾。把天空与海洋的拥吻，渲染得热烈而辉煌。泰纳平生最大的乐趣是望着太阳从水平线上冉冉升起，又望着它从地平线上徐徐落下。因此，他在海滨建有几幢观望日出日落的房子。他最为神往的是水天交接之处的光色和云雾变幻，出现在画面上也最为精彩。这些风云际会在一起的和谐色调，对他而言，又是化冲突为祥和的主要象征。为了观赏云起雾生水天一色的美景，泰纳就住在东肯特郡的海边，附近的人都以为他是个退休后还恋念着大海的老船长。正因流连忘返于山光水色之间，才会有对宇宙人生那样深刻的体验。

由上可见，诗用特定环境的氛围关系来表现云；画以蒸腾的形象以生动的线条和色彩来表现云的多姿多彩；而音乐又怎样去表现呢？

德彪西的《夜曲》中第一乐章就是《云》，对于这一管弦乐曲，作者曾这样解释过：“天空不变的云朵，孤寂而徐缓地移动。这云朵将在软绵绵的

灰白色的苦恼中消散。”就是说他的音乐中一是表现了云的动感，二是表达了云的动态中蕴含的一种寂寥孤独的情绪，而这情绪正是夜晚经常容易萌生的。乐曲中有两个主题，主题 A 由两个相互对比的素材组成。第一素材乐句平缓宁静，舒卷若太虚片云；第二素材乐句带有明显的下降特性。这两个素材慢慢地发展，然后在中间段落由长笛奏出悠长的色彩较明亮的主题 B，旋律哀婉如歌。最后，乐曲再现主题 A 中第二乐句的素材，变奏出时断时续的乐声和逐渐减弱的音响，仿佛袅袅的云朵慢慢消逝在茫茫的水天交际深处。

从泰纳画中的云和德彪西乐曲中的云，我们看到音乐和绘画的距离既是非常接近的，又是十分遥远的。音乐想借用绘画的表现方法，但是一转化为音乐顿使这种方法不具有直接传达的能力。就是说如不借助解释性的标题，音乐所表现的对象就很难立即被人识别。二者相较，音乐就不如当它只去描绘听觉对象时那样和绘画相似。上面正是因为德彪西的三首夜曲中第一首标题《云》，人们对乐曲的运动感觉被定向地指引到视觉形象“云”的想象上去，因为云的移动使人们感受到光线层次的变化，这样，它同音响层次的变化，就发生了联想。如果作曲家不标明是写什么特定的东西，即使他心中实有所指，我们也无法肯定他要表现的究竟是什么，云耶？非云也？那真会白云变苍狗，苍狗变白云了。

大星小星闹若沸

夜景画是很多画家喜爱的题材，夜景中的星火像少女的眼睛，会顿时使寂静的夜空活跃起来，生动起来。如果说画家是用照耀着黑夜的幽幽的群星之光和色来表现夜的话，音乐家只好以音符的跳跃，象征星星的闪烁，从而产生似曾相识的大星小星闹若沸的感觉，从而再进一步去让人去想象月色了。中间隔了那么多层的帷幕，真如曲径通幽了。

泰纳画过一帧《太白星》的油画，浅绿色的海面平静而悠远，海边的沙滩潮湿而平坦，淡白而辽阔的天空占据了主要的画面。画家用细腻入微的色彩层次变幻，准确地描绘了薄暮暝暝天气由阴转晴，天色渐黑的瞬间，明亮的天空还带着夕阳的余辉，地平线上已是暮霭沉沉，紫云滚滚，一只小帆船的桅杆隐约可见，一个形影孤单的男孩和一只小白狗几乎与岸边的沙滩融成一体，而海水中散乱地闪烁着太白星初上的倒影。你看，画家以何等浓郁的色调，何等巧妙的手法，何等丰富的内容，表现了这个异常寂静又异常扰人心绪的夜。

德国作曲家瓦格纳的三幕歌剧《汤豪舍和瓦尔特堡的歌手比赛》第三幕第二场的唱段，后被改编为管弦乐曲、钢琴曲，名为《黄昏的星星》。歌剧写游吟歌手汤豪舍与瓦尔特堡伯爵的侄女伊丽莎白相爱，但经不住爱神维纳斯的诱惑，和她同居了一年。后因感到厌倦，返回瓦尔特堡参加歌唱比赛，伊丽莎白喜出望外。赛歌主题规定为“爱的力量”，汤豪舍竟在歌中情不自禁地赞美起同维纳斯的私情来，触犯了教规，只好去罗马恳求教皇赦免。伊丽莎白向圣母祈祷愿舍弃生命以赎爱人之罪。但教皇拒绝赦免，并宣称：除非他的手杖生叶开花，否则不会得救。汤豪舍不顾同伙艺人的劝告，意欲重返维纳斯身边，临别时，路遇送葬的队伍，原来伊丽莎白久思成病，抑郁死去。汤豪舍抚棺痛哭，气绝而逝。此时，一群年轻的赴罗马回归的朝觐者带回生叶开花的手杖，伊丽莎白为爱而献身的精神终于使汤豪舍得到了宽恕。汤豪舍之友沃尔弗兰见此情景，深为感动，即唱起这首《黄昏的星星》，大意是：预示着死亡的黑暗笼罩着山谷，不安的天空闪烁着黄昏的星星。伊丽莎白即将为汤豪舍死去，祈祷圣母让她成为天使升入苍穹。而乐曲则以稍慢的行板，显示出如同竖琴弹拨的伴奏音型，渲染了黄昏时分宁静的气氛，只在乐曲的后半段伴奏织体出现变化，闪烁颤动犹如夜空中的星星。音乐描绘夜色的能力远不如绘画。而文学在这方面尽管也不如绘画那样直观，但却可以沉浸在形象的纯粹静观之中。清代查慎行有一首《舟夜书所见》也是写夜色的：“月黑见渔灯，孤光一点萤，微微风簇浪，散作满天星。”诗中渔家、舟船、夜泊诗人，都隐在一片浑然之中，不着踪迹。都与融融夜色合一了，无影无形，这是音乐境界。夜黑至极点，静至极点，这是一幅洗练至极的水墨画。落寞孤寂之中，这如豆如萤的一点渔火，仍然穿透沉沉黑夜，依然兀傲，固执地亮着，不因夜色浓重神秘而退缩，不因周围死寂的清冷茫然而吝嗇自身的温暖，太阳般的自信，将孤光自照，化作满河波动的光点，金粒银沙，若满天星斗，夜色便成为那孤灯生命意志的灿烂表现。

愿逐月华流照君

宇宙间一轮明月，几乎成为人类大家庭中一个成员了，白天，她到天外去上班，晚上准时地回到家来，用她柔柔的目光，照临着每一个人，为多难的人间蒙上一片温馨的清辉。

人们喜欢月亮，爱它的冰轮乍涌，爱它的玉魄沉落，也爱它的皓月当空明镜高悬。不论是一弯新月，或是半弦玉玦，是朔，是望，月亮总以它的多姿、多彩，让人心醉神迷。它的阴晴圆缺牵动着人们的情怀；它的升与沉，常引起人们迎新的渴望和惜别的怅惘。痴情的少女拜月，热恋的青年踏月，欢聚的亲人赏月，孤独的游子咏月……

月色在艺术家的生活世界里反映得就更为强烈也更为别致。北宋的花和尚仲仁，从月夜窗间的花影，开创了墨梅，当时，诗人黄山谷赞其：“如清晓嫩寒，行孤山篱落间，但欠香耳”。他用温和写意的笔墨来强调梅花的清标雅韵，是淡淡然一襟清思的风格，和月色的清辉一样协调。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。郑板桥画竹也同月光有过一段姻缘，已是家喻户晓的了。他说：“凡我画竹，无所师承，当得于纸窗粉壁日光月影中耳。”

古往今来，中国写月光的诗文，足可汇成洋洋巨册；而将世界上写月光的作品集结起来，定能编成系列丛书。

月是美的，月色就更美。冯应京《月令广义·八月令》描述月华之美：“状如锦云捧珠，五色鲜莹，磊落匝月，如刺绣无异。华盛之时，其月如金盆枯赤。”华瞻瑰丽，令人神往。清代，扬州八怪之一的金农曾画过一幅《月华图》（现藏故宫博物院），辉光溢彩灿若云锦，美不胜收，全然是点彩派的画法，在中国历代画迹中可谓一绝。同冯应京的文字描述，相映成趣。

倘若以诗的形式描写月色感到朦胧清淡的话，散文写来浓墨重彩就清晰细腻的多。归有光《项脊轩志》三言两语则把月色写得娟秀动人：“三五之夜，明月半墙，桂影斑驳，风移影动，姗姗可爱。”这简直夺了音乐的神韵。

到了散文大家朱自清手里，月色又是另一番韵致。如脍炙人口的《荷塘月色》：“月光如流水一般，静静地泻在这一片叶子和花上。茫茫的青雾浮起在荷塘里，叶子和花仿佛在牛乳中洗过一样；又像笼着轻纱的梦……光与景有着和谐的旋律，如梵阿铃上奏着的名曲。”

同样，他写灯月交辉，笙歌彻夜的秦淮河也用诗一样的笔，勾勒了一幅有声有色的美景：“一眼望去，稀疏的林，淡淡的月，衬着蔚蓝的天，颇像荒江野渡光景”。“灯光是浑的，月色是清的。在浑沌的灯光里渗入一派清辉，却真是奇迹！那晚月儿已瘦削了两三分。她晚妆才罢，盈盈地上了柳梢头。天是蓝得可爱，仿佛一汪水似的；月儿便更出落得精神了。”

这样一路写来，情景交融，让读者意惹心动，一时误入似醉还醒的境地。

对于照之有余辉，揽之不盈手的月色之美，高明的作家并不直接描绘月儿本身的形体颜色，而重在传其神韵，注重它反映在周围事物上的意境，给人美感最强烈的往往是那些间接描写月色的作品。在这方面，恰恰给了音乐诸多启示。

月色的魅力是由让人获得审美感受产生的，这美感的作用在莫泊桑的小说《月色》里竟然将一个清教徒冷酷的心打动了，那个马理尼央长老本打算去打跑月下幽会的外甥女，而当他发现一对恋人同醉人的月色融为一体时，

他不忍心再去破坏眼前现实的美，那阴暗灰冷的内心世界，被月光照亮了。“他拉开了门，但是走到檐前便停下了脚步，看见了那几乎从没有见过的月色清辉，他竟因此吃惊了。……一一走到田地里，他便停住脚步去玩赏那一整幅被这种具有爱抚意味的清光所淹没的平原。……远处大行白杨随着小溪的波折向前蜿蜒伸长着。一层薄雾，一层被月光穿过的，被月光染上银色并且使之发光的白色水蒸气，在河岸上和周围浮着不动，用一种轻而透明的棉絮样的东西盖住了溪水的回流。”

面对此情此景，恐怕谁的心弦都会颤动，谁的心灵都会受到一次美的洗礼吧。无怪乎马理尼央长老禁欲主义的道学理念在月色融融中土崩瓦解了。

对于同一个美的对象的讴歌，各种不同的艺术门类，以各自独特的艺术语言和表达方式来实现，往往异曲同工，各得其妙。音乐家借助月下景物的情态声韵来烘托出月夜的意象。江山永恒，风月无限，陈后主作词的吴歌《春江花月夜》以及近代柳尧章根据琵琶曲《夕阳箫鼓》改编的民乐合奏曲《春江花月夜》，都将宇宙之月和人心之月梦一般的缠绵，与江海融融一体的绸缪，温情的缱绻，表达成一种终古如斯的企盼；德彪西的《月光》钢琴曲（《贝加马斯卡组曲》中第三曲），委婉的旋律，缓缓起伏，轻轻波动，描绘了月夜特有的诗情画意。在一串和弦的晃动下，上声部轻轻奏出富有歌唱性的“月光曲”。随后，流动的琶音，如同月光荡漾，流畅而舒展。在琶音衬托下，旋律愈加明朗，宛若融融的月色。

捷克作曲家德沃夏克的歌剧《水仙女》，有一个凄婉动人的神话故事，水仙女鲁莎尔卡的纯情和对爱的矢志不移是作曲家讴歌的主题，德沃夏克以深切的同情来描写玉洁冰清的鲁莎尔卡，她的凄艳犹如水仙和月色一般富有诗情。尤其湖边两场戏以及优美感人的剧终音乐——美丽动人的旋律，奇妙多变的和声，华美细腻的配器，自然地流溢为印象主义的色彩。特别是鲁莎尔卡在第一幕中吟唱的《月亮颂》，深情凄婉，她孤独地对着月亮倾吐了她心中的秘密和希望，那朴实明朗的旋律，淡雅抒情的风格，都完美地体现了饶有诗意的缠绵的意境：黑夜的天空上银色月光，/你的光芒照耀远方，/你尽情地漫游全世界。/注视着人类的窗户。/啊月亮留下吧！留一会儿吧！/告诉我，我爱人在哪里？/银色的月亮请你告诉他，/我要用双臂拥抱他，/哪怕只有一刹那。/远方的月亮，请你照耀他，告诉他，我在这里等待他。

《月亮颂》已成为风靡世界的独唱歌曲，以各种文字传唱着，它是歌剧爱情歌曲中最动人、最高雅的一首传世之作。水仙女和月色之美几乎彼此互为化身。

能将水仙女凄艳的爱情故事和对这首名曲做形象性阐释的，要算俄国著名画家克拉姆斯科依的名画《月夜》了。画家用了不同凡响的手法描绘月色。在这幅精美的油画上并不曾有月亮出现，夜色的浓重是画面的基调。古木参天的园林静悄悄，黑沉沉，显得幽深神秘。池水如一块墨玉镶嵌在岸草丛生的翡翠池中，夜风凉沁沁的好像缠绵着的柔声低语。就在这样的时光，这样的环境，这样的气氛中，一个女郎悠然斜依在林边池畔的长椅上，独自领略这天光水色，花香草味以及无边的幽深，恼人的静寂。皎月仿佛深有情意，透过林隙将一束温柔的光色倾泻在雪白的裙裳之上，淡黄的青绿的色调薄薄地笼罩了一层光晕，月色和人融为一体了。无形的月色之美，借人物的俊秀高度形象化也诗意化了。人月交辉，在如此完美的艺术形式下所表现的思想意境是那样深邃，对当时俄罗斯的生活做了何等感人的述说！同时，这样一

个一怀愁绪，淡淡忧郁的少女，使我不由自主地把她和水仙女重叠起来，把音乐和油画中的月色重合起来，把两者的意境重合起来。

月色的自然美在艺术中化为千姿百态的艺术美，浣濯着人类的灵魂。它感人的是诗情，是画意，是令人销魂的境界，它教给人的是对生活对人生对美好事物的热爱。同样，自然美也跟人类的社会生活和精神世界有着奇妙的联系。就说月色吧，它的美是无私的，它面对的是全人类，是人类的整个世界。月光如水，如果人们都能借助它荡涤心中郁结的尘埃，使之像月色一样静美雅洁，玉壶冰心，纤尘不染，那该多好！

心灵的潮声

音乐运用声音，音乐无法不放弃描绘外在形状的可能，也无法再现视觉可见的色彩，故适于音乐表现的只有内心生活。比起绘画来，音乐对它的感性材料需要进行高度的提纯和调配，需要脱胎换骨的质变，需要把花酿成蜜，把高粱酿成烧酒，把固体化作液体，把液体变成五彩云气。总之，把一切外在的信息，积淀为心源。然后才能以符合艺术的方式把精神的内容表现出来。

黑格尔说，音乐的基本任务不是表现客观世界，而是传达内在的自我，或感受无实体的内核。罗曼·罗兰在《论音乐在世界通史所占地位》一书中认为，音乐的实质，它最大的意义不就是在纯粹地表现出人的灵魂，表现出那些在流露出来之前长久地在心中积累和动荡的内心生活和秘密吗？……音乐首先是个人的感受，内心的体验，这种体验的产生，除了灵魂和歌声之外，再不需要什么了。

音乐需要体验，就是说需要全身心的投入。因为它是心灵的潮声，需要同音乐做心的沟通，像老朋友之间的交谈，需要心心相印，才能建立起相知的关系。

冯梦龙的《俞伯牙摔琴谢知音》说：“恩德相结者，谓之知己；腹心相照者，谓之知心；声气相求者，谓之知音；总来叫作相知。”

我们要同音乐成为知己、知心、知音，就应以心去体验。这样，就好像钟子期听俞伯牙弹琴那样，心意相通，听出“美哉洋洋乎，意在高山”，“善哉汤汤乎，志在流水。”

人们常用认识世界的方式认知音乐，但学了艺术之后，应知道认识世界有多种方式，而认识音乐和美术要用特殊的审美的方式，除了通过身体实践、智力之外，还有一种方式即感情方式，体验方式。

一首音乐，一幅画，如果单纯着眼于它能让你认识什么，实际这是一种落后的欣赏方式。另一种极端，就是以为艺术就是艺术本身，与生活体验无关。应知道音乐一方面是一种特殊事物，与其他事物不同，音乐有它自己的特殊构成和规律；另一方面，它又同外界的某些信息有联系。但同外界信息又不构成反映和被反映的关系。弄懂音乐，首先要弄懂音乐是怎样组合起来的，不同的组合就会有不同的感受。

另外，要区分音乐的感受与非音乐的感受，比如那些实用音乐——重点不在音乐本身，而是要借音乐之名宣传音乐之外的东西，它不是用来欣赏的音乐，如飞机起飞的音乐，汽车倒车的音乐，广告音乐，文革时的语录歌等，音乐在好多情况下，被异化成非音乐，不再是音乐本身，而是关于别的事情。所谓“寓教于乐”的音乐只是一种实用音乐。像很多音乐是用来作为宗教仪式用的，是给人一种其他的经历，其他的教化，其他的灌输，是述说神灵……总之，它不是音乐的本身；另如教小孩儿歌，不是在教音乐，而是在教有些好听的词。这不是音乐教育，也不是音乐体验。

我们习惯于强调艺术审美之外的其他作用，要求它们有实用价值。同样，要求音乐有音乐之外的某些体验，起码引起某些联想。有人坐在音乐厅听莫扎特的音乐，总想听出点名堂，常常习惯于这样，故听音乐时常常想到别的东西，但听音乐想什么呢？最好别想别的，应时时提醒自己从作曲引发的联想中返回到音乐来，抓住那个脱缰的野马。欣赏音乐和美术不一定要联想，联想起来往往忘记了音乐，实际上强迫人不去听音乐。

另有好多听众喜欢情绪的能投入。有的人听古典音乐情绪能投入，他们不太喜欢现代音乐的原因，就是找不到情绪。还有听众狂热地喜欢现代音乐，尤其是现代流行歌曲、舞曲、摇滚之类，情绪高涨得不能自己。现代乐曲那光明的狂热的特征，常让人如痴如醉，在人的心灵上产生强烈的摇撼。犹如酒神的欢宴与狂飚般的陶醉。他们在古典音乐中同样也找不到情绪。如果听众一旦通过全身心来接受音乐，这种直接主动性的体验，倘若不像艾略特所说的那样——“音乐从我耳边飘过，就像邮差送来了一封不属于我的信。”——就确会产生一种震撼心灵的力量。不论古典音乐还是现代音乐都会有如此效果。比如柴可夫斯基的音乐，那种浪漫主义色彩浓郁的旋律，会使你产生海潮飞扫过去淹没了一切的感觉，强烈、刺激。身体所感知的某些体验是脑子所不知道的。

大家若有游黄山或其他名山大川的经历，定会对这种情绪有所体验。这种体验由于是全方位的，其强烈程度有如音乐，而把游山诉诸视觉的造型艺术反而相形见绌。因为音乐有其他艺术所没有的特点。由于音乐在时间中展开，只能听到一霎那的东西，不完整的听就不能有整体体验，只有整个的东西才有意义。所以聆听音乐，第一旋律出现时要想的是第一个旋律，训练一个非常好的音乐记忆，否则音乐就不存在了。而绘画却要感到内部本质的东西，它不太需要强烈情绪的投入。画一下子就可看到整体，而音乐却不能。

由于音乐在时间中逐一展开，全曲无法在一瞬间尽闻而获得完整的感受，故获得整体感受并非音乐欣赏的最终目的，每一乐句、每一句段、每一乐音的过程就是审美的历程，都是一种瞬时的完美。人们欣赏时将被旋律牵引着前行，被节奏鼓荡着心潮，被和声沉迷了理智，因此，理性的我睡去了，感性的我醒着唯感性随音乐运行，心与音乐，情与乐冥。

叔本华说：“音乐不同于其他艺术，其他艺术只是观念的复写，观念不过是意志的对象而已。音乐则是意志本身的复写，这就是音乐为什么特别有力地透入人心的原因。”

黑格尔说：“在音乐中，外在客观性消失了，作品与欣赏者的分离也消失了，音乐作品于是透入人心与主体合而为一。就是这个原因音乐成为最容易表情的艺术。”

音乐比任何其他艺术美更快更强烈地影响我们的心情，少量的和弦即能把我们投入一种情调，音乐非凡的魅力从第一拍起就打破人们精神力量的均衡，使心情开始动荡。而一幅画必须经过不断地沉思才能达到这样的效果。乐音的影响不仅是更迅捷，而且更直接、更强烈。但是，绘画和雕塑能利用整个观念世界去左右人们的心情和意绪；纯音乐中感情的体现，并不通过思想与观念，它能够不求助于任何推理的形式，而内心与音乐的节奏与旋律一起运动，它有一种长驱直入的突袭的力量，为激动或忧郁的心情推波助澜。尤其在一些特殊的心态和情绪状况下，视觉的美感往往麻木不仁，而音乐的力量会分外强烈。

舒曼说：“只要浏览一下舒伯特的《三重奏》〔作品第99号，降B大调〕人世间辛酸和劳苦就会退到次要地位，世界就又焕发着鲜艳夺目的光彩了。”可见音乐对人的情绪影响之大。因为这首乐曲优雅、亲切，像女性般纤美柔和，尤其柔板乐章，似在逍遥自在地遐想，联翩而来的优美情感像彩蝶般纷飞。他将千百种思绪勾勒出初步的轮廓，使我们渴望加以发展，这大概就是舒伯特的魅力所在吧。

这种效果的产生，其原因在于音乐打动的就是最深刻的主体内心生活。音乐的内容本身就是主体性的，只能寄托在主体的内心生活上显现它的存在，随生随灭，乐音所产生的印象一经出现就立即刻在心上了，声音的余韵只在灵魂最深处荡漾，灵魂在它的观念性的主体地位被乐声所掌握，并随之转入同步的运动状态。它与造型的差别在于一方面欣赏者与对象之间界线分明，一方面这种主客的差别却消失了。音乐的韵律、节奏，同人的思绪、情绪、心律汇流共波，同起同伏，心弦同音声一齐奏响，音声即为心声外化，客观的音声为心声的载体，或者即为心声本身——情绪、心情。

有时候人们在抑郁的心情下，听到的乐曲的形式和性质完全无关紧要。正如汉斯立克所说：“无论是黯淡忧郁的柔板或明朗清快的圆舞曲，我们被它的音响所控制而不能自拔——我们感到的不是乐曲而是一些乐音本身，音乐像一股没有形态的魔力向我们全身神经激烈地进攻。”这大概就是艺术神奇的本领：可怕的东西用艺术表现出来就变成了美，痛苦伴随上音律节奏就使心神充满了静谧的喜悦。对于一颗苦难的心，一曲悲歌是最美好的。

玛利安娜曾对歌德说：“如果你想使你的内心新春的感觉更强烈，找一个美丽的嗓子为你唱贝多芬的《致远方的爱人》那支小歌吧，我觉得那是不能再超越的。”的确，那支小歌不仅像迷人夏夜的一个愉快的梦，一股柔柔的风，轻轻抚慰着你，而又以洪涛汹涌的激情汇入人们情感的大海，从激越中获得平静，同时产生一种向往和憧憬的渴望。

音乐是一种谈不完道不完的艺术，是一种谈不明道不明的艺术，古往今来，无数音乐家艺术家美学家都在试图解谈音乐，可是没有人能把音乐说透，它总像一个躲在面纱后面的美丽的少女，那仪态万方的风姿，只能领略而不能窥见，它又像浩瀚无边的宇宙，那深广奥妙，似从远古走来，似从奇妙的无际走来，将你包容，将你溶化……

听不以耳而以心

如果说文学是历史的伴侣，音乐美术则是心灵的情感的伴侣。人类没有音乐仿佛没有温馨旖旎的春天。同样，人类没有美术，仿佛没有了星空的灿烂，秋色的浓郁和日出的辉煌。

心灵是深广的大海，情感是心灵的浪花。《乐记》中说，感情深厚，乐曲的文采才鲜明；志气旺盛，乐曲的变化才神妙；和顺的德性蕴藏在内心，才能开出美好的音乐之花。

音乐是表达人的心灵活动的，它借以表达的特殊手段是声，音乐本质特征是以音响形式表现人的内心活动。明代李贽认为“琴者，所以吟心”，反对“丝不如竹，竹不如肉”的成说。在先秦众多思想家、政治家中，孟子对音乐的理解更为科学，他认为音乐就是快乐，是内心欢乐之情不可抑制的自然外露；认为人生来就有享受音乐的欲求与能力，人对音乐有共同的美感；宋代欧阳修《赠无为军李道士》诗云：“无为道士三尺琴，中有万古无穷音。音如石上泻流水，泻之不竭由源深。弹虽在指声在意，听不以耳而以心。心意既得形骸忘，天地日月愁云阴。”欧阳修揭示了音乐审美的真谛，以及心凝神释浑然忘觉的意态。

音乐，是人对音响组合的心中感悟，懂音乐就是有了这份感悟。人皆有心，故人人都可以从音乐中获得美感，音乐永恒的价值就是这份审美感悟。培养和训练自己对音响感悟的敏感性能力，就是通向懂音乐理解音乐的根本途径，聆听音乐，不在用耳，重在用心。

宋代大学者朱熹曾说，“如水中月，须是有此水，方映得那天上月。若无此水，终无此月也。”故用耳听乐声，不过是浮光掠影，流云飞絮，只捕捉到点滴感官的快感。音乐的美感，还在心悟，心悟才是欣赏音乐的最高境界。

倘能心悟，则处处皆文章宇宙尽音乐。像我们生活的大自然，无时无刻不在万籁和鸣，倘您有心，时时处处都会听到那绝妙的音响，千古如斯振响，从不止息。天籁、地籁、人籁，宇宙间的这一片大和谐就是人间天上最伟大的乐章，若你能敞开心扉，置身境界，将自身蓬勃的生命情感与天光月影冥合无间，将生命本源提升到宇宙本体，灵魂不再感到孤单、弱小可怜、有限，你就是中天红日，你就是明月一轮，你就是大地山川，那么，置身自然，飞瀑流泉，花飞叶落，只要你的心之灵泉打开，音乐的旋律就会从你的心中淙淙流出，从生命的最深处，撩拨着人的心弦。这是因为大自然的生命节律、情感节律同人的生命节律、情感节律合拍共鸣了。

但是，真正有情感负载并能让欣赏者产生类似体验的当然还是人创造的音乐。蔡仲德在他的《中国音乐美学史稿》中谈到音乐鉴赏时说：“从主观愿望看，人们鉴赏音乐显然不是为了听物以识物，借以了解客观世界、现实生活，而是想要听心以娱心，满足审美欲求，提高精神境界；从心理活动看，它与绘画、戏剧、文学等显然不同，不是由物到心，由形到神，而是一个由情绪感应到情绪体验的过程；从实际效果看，鉴赏者体验到的感情内容既不是作曲家的，也不是演奏家的，而是他自身的，音、心之间是高度物我同一的。”作曲家借音以抒情，而鉴赏者则借他人酒杯浇自己心中块垒。音乐所能够表现的是主体对外界事物的感情反映和心理体验，这种反映和体验较之绘画、雕塑更直接、更直切、更生动。能够对人的生理、心理产生一种比美

术更强的刺激力和影响力，因而就使得音乐感知和感情体验之间有一种更密切更直接的联系，对人的感情的激发和感染也就更强烈。

托马斯·门罗说：“音乐也有自己的暗示能力。例如，通过控制节拍和韵律，它可以直接使听众的神经和肌肉紧张或松弛；也可以表达具有复杂或简单结构的意象。这样一来，它就可以传达出某种心境（如昏然入梦或某种情绪上的激动），而且比纯粹用词语的表达更为生动。然而，这样一些仅从音乐中暗示出来的情绪总是模糊不清的，而且可以有許多不同的解释。……在聆听德彪西的乐曲时，任何一个读过马拉美的诗，或看过同一题材的芭蕾舞剧的人所产生的视觉联想，都会比从未读过该诗或看过该剧的人更加确定，但并不一定比其他人更加强烈。”

音乐以它特殊的力量和准确性揭示造型艺术难以达到的最隐秘的情感运动、委婉的感情以及不可捉摸的流动的情绪。音乐史家安勃罗斯有句名言：“音乐是心灵状态的最伟大的画家，也是一切物质的最不高明的画家。”

心灵的花结

音乐审美意识从无序到有序。音乐情感说使音乐艺术在 18 世纪后登上了人类音乐文化的顶峰，成为各门艺术中成就最辉煌的佼佼者。乐圣贝多芬以音乐语言表述人类情感和哲学沉思，成为一代文化巨人。

和米开朗基罗同时代的文艺复兴时期的艺术家认为：“音乐可以像语言一样表达人的感情。”而表达感情是人的内心的一种本能的需要，文艺复兴把人的感觉和情感归属于自然，把神化了的人的思想还原于自然的人，它表现于米开朗基罗及其同时代人的一系列杰作中。十七、十八世纪把人的感情当作自然客体来表现，明确认识到音乐是一种表现性极强，在各门艺术中最善于抒发人类内心情感的艺术。

画家的内心充满着图式，同样，音乐家的内心也充满着由他的想象力所创造的图式。在他的幻想、思维、情感、审美的进程中，这些图式变成了音调的幻象。比如马勒的一种幻象是宇宙：在宇宙中行星围绕着太阳运转，在他心中意会到一种永恒的爱从至高无上的天堂倾注下来，形成了某种心理的“花结”。作曲家和画家通过不同的“时间幻象”和“空间幻象”来陈述某种心理的“花结”。

艺术家潜意识中的情结，触动所有艺术家的创造和情绪，并在他们心中产生不断再现的典型的艺术画面。米开朗基罗和贝多芬在这方面有诸多相似之处。他们有时都陷入忧郁的古怪，有时处于“总是想与人搏斗”的状态。西斯廷教堂的天顶画，显示着米开朗基罗不可扼制的创造力，从计划中的 12 个门徒，到逐步产生强有力的先知和处于冥想中的圣女，以及恢宏壮丽的天顶画主体——《创世纪》……那创造天地万物和人类的仿佛不是耶和华，而是米开朗基罗自身。他的绘画带有雕塑般的体积，描绘了整个基督教的圣神故事。他无疑在借神的创造来展示人的创造，倾诉和发泄他那撼动山岳的弥漫精力。此前，从来没有哪个教堂有裸体人物在异教的光彩中出现。这与贝多芬关于幸福的人们在进行中唱起欢乐的合唱或者关于心灵的战争与和平的幻想一样，是一桩前无古人的创造。

米开朗基罗从佛罗伦萨时期开始，一直到西斯廷教堂，无论他的雕塑还是绘画都义无反顾地冲破了宗教伦理的束缚，用漂亮的年轻的裸体显示出的青春期的形体美，不仅仅起着壮丽的装饰作用，而更多的则在于以此昭示了文艺复兴人文主义的光辉那不可抵挡的力与美。这个巨人以他的艺术力与美的狂飚使宗教教义变得黯然失色。与此相似，贝多芬关于心灵的风暴和宁静的想象，第一次在《合唱幻想曲》中出现，最后发展成震撼世纪的《第九交响曲》。假如说米开朗基罗借天使的利剑划破了中世纪的黑暗的铁幕，用大卫的甩石机打出了文艺复兴人文的雄风，贝多芬则以他的英雄精神，对人类团结互助走向最后的光明和自由，发出了震聋发聩的号召。

米开朗基罗 24 岁时雕了一尊罗可可风的塑像《皮埃塔》（即《哀悼基督》），他解释所以把圣母雕刻成一位优雅的少妇，甚至比躺在腰上的圣子更年轻的原因是：他的母亲在 19 岁时生了他，使他在记忆中保留了年轻母亲的形象。这种解释比宗教与哲学的解释更有说服力。他和贝多芬一样，一生对女性的爱，都止步在理想的情绪中，米开朗基罗最热情的诗也只表达了得不到报答的激情所引起的无可奈何的悲哀的情绪。他在艺术中化作了母爱寄托。

贝多芬的即兴演奏，多数情况下也像米氏敲击大理石一样，是以雷电交加的暴风骤雨开始，逐渐转向宁静的天国般的安息，即使是自由地即兴创作，对他来说也是一场战争，与恶魔的一场角斗，对内心安宁的一种渴望。罗曼·罗兰在《贝多芬传》中说“贝多芬是自然界的一股力；一种原始的力和大自然其余的部分接战之下，便产生了荷马史诗般的壮观。”米开朗基罗的精神与贝多芬性质相同——正像耶和华在创世纪中强有力的手势划分天地、区分昼夜，或把太阳投射于太空，或赐亚当以生命，都表达了人类凌厉地征服一切战取光明的力量。这大概就是不同门类的艺术家在同等心灵花结的郁积中所作的异彩纷呈的表达。

艺术中感性的成分越大，如音乐，艺术就越有表现力；反之，艺术中直观的成分愈大，如美术，就愈有造型力。美术家在绘画中表达人的感情时，是用线条和色彩作为手段来表现这种情感的；作曲家在音乐中表达人的感情时是以声调的手段来表现的。倘若要在绘画中或音乐中描绘风景，那么美术家和音乐家就会给风景赋予这一种或那一种富有表现力的情绪色彩。

绘画创作也需要情绪的投入，但较为特殊。唐代王洽擅泼墨，他个性豪放，好饮酒，每逢作画前必喝得半醉，乘着酣畅时，将水墨泼在绢上，就连唱带笑手舞足蹈地画起来，随着墨迹形状顺势渲染，或挥或扫，或淡或浓地画出山石、云水、烟霞、风雨的形势，生动而自然。

中外的画家，在创作过程中，大多以自得其乐的心态投入，类似的心态也可以在巴洛克艺术中见到，作品中或许有它原始的主题，但动手去做的动机，纯然只是抑止不住的心灵中涌动的活力。

巴别塔与蒙娜丽莎的微笑

在希伯莱氏族的神话里，有一个关于修建著名的巴别塔的故事，它记载在《圣经·创世纪》第11条1—9节。传说在那场上帝毁灭人类的大洪水后，幸存下来的挪亚家族，迁到巴比伦的示拿，为了避免同样的灾难，巴比伦人就想在这个大平原上造一座高塔，以防止水患。这座塔要能容纳下全城的人，高度要直达天顶。于是，他们大兴土木，烧砖垒石砌塔。这事被耶和华发现，他想，人类刚刚繁荣，就要造齐天之塔，通到他的宝座，日后难免不翻天覆地。于是，便驱使神魔搅乱示拿人的语言，使之互不相通。造塔的示拿人突然因语言的混乱而调动失灵，结果塔只好半途而废。而人类就带着不同的语言分散到世界各地。这个神话的本旨似乎想说明人类语言纷杂的原因。现在巴比伦城马尔杜克神庙之北有塔形庙宇，在巴比伦语中称巴比卢，意为“神门”，有的说就是这一神话的源起。

十六世纪尼德兰文艺复兴时期的画家勃鲁盖尔曾画过两幅《巴别塔》，其巍峨壮观的景象，远比神话中的传说还要辉煌。它比起被称为世界七大奇迹之一的空中花园来远为壮观。画中的塔虽摩天而立，终究没有建完，人们正为语言所困惑，调度不灵，而陷于痛苦的混乱之中。看来，人类多么需要一个相通的语言。

而音乐、绘画和雕塑就是这类语言。当然要懂得一门艺术语言并不比通晓一门外国语更为轻松，比如音乐语言，音响符号所表达的内涵不能以明晰的语词对应置换。音乐家喜欢说音乐都只有纯音乐的涵义，是指找不到恰当的言词来表达音乐涵义的。

其实，在我看来，欣赏者大可不必去表达音乐的涵义，因为本来它就只可意会不可言传，意会就是一种审美，潜意识之间的意会产生的美感，要比明确的意思表达浓郁得多深刻得多，也宽泛得多。音乐引发的意境本来就是朦胧的、印象的，而非具体的写实的，音乐欣赏的最终结果，不是让听众产生具象的视觉效果，或同某种具体的东西联系起来，更不是用言词作抽象表述，它行程的终点就在于美的感觉，而且这感觉应贯穿于全部音程。恰恰艺术的美感，艺术的审美，是全人类不学自通的，是与生俱来的能力。故音乐才能称之为人类通用的语言。

同样，一座维纳斯雕像，一幅蒙娜丽莎画像，一幅雪景寒林，一幅日出印象，无论在哪里，人们都体察到它们的美，毋需语言去表达。

蒙娜丽莎脸上漾出的谜一般的微笑，像微风吹过湖面荡起的轻轻涟漪。那么微笑的意义何在？是一种什么样的微笑？是为乐队的演奏还是滑稽演员的幽默？是想起了一件妙事还是多愁善感，是情有所衷还是心不在焉？是童贞女的开怀还是少妇的欢畅？这是不容易也不必解答的。然而，吸引你的就是这神秘。这是一种绝妙的无声语言，谁都能感觉到，谁都能够领略，但谁也难以用常规表述，也不必表述。这种领略在艺术史上上千年才遇一次。于是你仿佛眼在看达芬奇的绘画，耳中响起一曲神妙的音乐，对象的表情和含义，完全随你的情绪而轻移，于是她成了你单独相对的情人，可以窃窃私语，可以耳鬓厮磨。你悲哀；这微笑就变成感伤的，和你一起悲哀了；你快乐，她的嘴角似乎正在牵动，笑容在扩散，如水纹似涟漪，她面前的世界好像与你同着光明，共着欢乐。

无数乐曲也像蒙娜丽莎的神秘微笑一样，也同你同着欢乐与忧伤，伴你

长啸，伴你饮泣，伴你旋起青春的舞步，伴你享完临终的安慰。蒙娜丽莎的微笑，其实就因为她能给予我们以最飘渺，最恍惚，最捉摸不定的意境之故，才显出谜一样的美，才赋有了追魂慑魄的魅力。在这一点上，达芬奇竟闯入了中国的艺术精神领域，成为老庄的弟子，他的祖先和中国人的祖先难道都在一起造过精神上的巴别塔吗？

音乐和美术伟大就伟大在让人心神获得自由体会自由领略的空间。

达芬奇在创作肖像画时同作曲家作曲一样，以严谨的构图，细腻的描绘，使蒙娜丽莎面部每一根线条，似乎都浸染了微笑和回响。他是发现人体真切的肉感与皮肤的细微颤动的第一人。他的人物轮廓线模糊浮动，沐浴在雾霭似的空气中，使人物的内心活动，生动地外化在表情上，产生同音乐一般飘忽的旋律与生命力，这旋律既能使人产生销魂的畅想又能使人生出莫名的烦躁，在你心上系下一个难解的花结。多么神奇的绘画语言，你能不说这就是音乐的语言？

平芜尽处是春山 行人更在春山外——绘画的境外之境音乐的弦外之音

音乐和绘画，也往往使用相同的表现方式。对一幅绘画来说，色调悦目和谐，明暗配置得当，固然可以吸引普通观众，甚或博得行家的赞赏，但一幅真正完美的作品除了上述特色外，还应该具有激发想象令人回味的力量，能像诗化音乐一样使人从它联想起千百个与它所描绘的事物相关的意境。能让观众想到的东西比看到的东西甚至比作者想要表现的东西多得多。

英国风景画大师泰纳对此做了不懈的努力。他 1837 年展出的题名为《累求拉斯》的画，曾经孕育了十年，累求拉斯作为古代罗马的统帅，大约活动在公元前三世纪，他的形象是作为一个把生命献给祖国的英雄、大公无私的爱国主义典范，而受到泰纳的敬仰的。但是画里看不到这个人物形象，看到的只是一幅风景——两边画着虚构建筑物，并把夺目的太阳直接画在火点上的海滨风景。这是因为泰纳所表现的不是累求拉斯的英雄精神，而是使他惨死的手段：据神话传说，迦太基人把累求拉斯的眼皮割掉，让他面对灼热的太阳，把其眼睛晒瞎。而泰纳的画面上只画着这个南方的残酷灼热天体，它直接对着观众正从地平线凸起，把白热的光像熔化的铁水一样洒到海浪上。为了衬托这份酷烈，前景上一群洗澡的人为了躲避它，正拚命逃窜，枉费心机地想找地方藏起来。泰纳把画题这样一转换，便使之充满了深刻的涵义。那太阳成了一切暴力残酷的表征，作为危及累求拉斯命运的自然力同人的暴行融为一体了，泰纳绝妙地采用了音乐的表现手法，没去直接描绘累求拉斯受难的形体，却去表现了灾难性的原因及其由这原因引起的感觉，强烈、抒情而又富有震撼力。肯尼特·克拉克说：“他像瓦格纳那样，作自己的‘歌词’，并用自己的诗句来强调它的意思。它比主要为了隐瞒，而不是为了表白的书信或谈话，更能揭示他的内心活动。”

1832 年的展览会上，泰纳展出了《滑铁卢大桥之开放》，这幅画以红色为主调，色彩异常鲜明，笔触厚重。还有一幅是他的银灰色海景画《赫尔维齐》，围绕这幅画和这次画展还引入了颇为耐人寻味的一个故事。当时参加展览的还有与泰纳齐名的另一风景画大师康斯太勃尔，而且两人的画挂在一个展厅里。康斯太勃尔决意要在效果上同泰纳较量一番，泰纳自然明白其用意，于是即刻在自己的画里添上“一个比硬币稍大的红色块，涂在他画里的银灰色大海上”。这个强烈的红色块，使他这幅画的冷调子变得更加明显。与此画相比，不知为什么竟使康斯太勃尔的朱砂和茜红也为之黯然失色。康斯太勃尔当时一见到评论家莱斯利走来就说：“他来这里放了一枪。”画家库珀尔则风趣地说：“从约翰斯的一幅画（也挂在旁边，表现火光）里跳出一小块煤，越过房间，点燃了泰纳的大海。”泰纳习惯于在预展期修改并完成自己的画，并以此作为教学手段，他在最后关头又用油把抹在画上那一块深红色块罩上，像盖上一个印章似的，然后把它装点成海上灯标。

由一块红颜色，到一个航标灯火，它的意象的转换，是何等的微妙，深深具有音乐感。

音乐的弦外之音

音乐的弦外之音，就是音乐的意境。不过这意境紧紧地联系着审美主体的心境。

音乐的意境追求，就是将音乐的审美想象回归到心造的自然景物、世态万象或山川风光中去，二度体验为人性升华了的自然。

人心每与造物相通，心与物冥合。中国的琴曲，追求“静”、“清”、“远”……静到极点即与杳渺之境相通，以至出有入无，神游于理想的境界，淡乎若深渊之静，泛乎若不系之舟。人此时的审美心境，似被乐音点燃的沉香木，若雾的袅袅青烟散入空中淡化无踪；又似被热情冲沏的绿茶，冲掉的是杂质，写出的是清秀。内发深邃的情怀，外发清澈的光辉。澄然若秋潭，皎然若寒月，恣然若山涛，幽然若峡谷回应。或时为岑寂，若游峨嵋之雪；时为流逝，若在洞庭之波。虽弹琴于斗室，又仿佛置身于深山邃谷，老木寒泉，簌簌风声之中，使人有遗世独立之意。松之风、竹之雨，涧之滴而波之涛，绿若白石，皓月疏风一样悠然自得，能使听者神思缥缈。

涉及演奏法则，追求的意味和韵致，深入到指法的吟、揉、绰、注之间，也每每像书法一样指向山水意境，“当若泉之滚滚，而往来上下之际更如风之发发”。刘长卿诗云：“溜溜青丝上，静听松风寒。”或指到音绽“更飘摇鲜明，如落花流水，幽趣无限”。此时若心情澄明，神思高远，然后从万籁俱寂中发出清冷之音，像太空一样疏朗，像太古一样深远。探其“迟”之趣，“乃若山静秋鸣，月高林表，松风远沸，石涧流寒，而目不知晡，夕不觉曙者，此希声之寓境也。”另若指法不伤速中雅度，当恰有行云流水之趣，能写出崩崖飞瀑之声。

以上说的是聆听人所创造的音乐时对曲中境界的想象。而在大自然界，如遇到物体发声你会想象成曲，江山隐映，御落月于弦中，松风飏飏，贯清风于指下，即兴而成美妙的乐章。此时，若择净室高堂，或登滕王阁，或临岳阳楼或于林石之间，或攀山颠，或游水湄，或观宇中，或察尘寰，值二气高明之时，清风明月之夜，焚香静室，坐定，心不外驰，气血和平，灵与道合，对清风朗月，苍松怪石，巛猿老鹤而鼓，则意趣盎然。月印秋江，万象澄澈矣。

欧阳修《论琴帖》，谈到琴与山水与心情的关系，“为夷陵合时，得琴一张于河南刘岷，盖常桑。后作舍人，又得一桑，乃张粤琴也。后作学士，又得一琴，则雷琴也。官愈昌，琴愈贵，而意愈不乐。在夷陵，青山绿水日在目前，无复俗累，琴虽不佳，意则自释。及作舍人、学士，日奔走于尘土中，声利扰扰，无复清思，琴虽佳，意则昏杂，何由有乐？乃知在人不在器也。若有心自释，无弦可也。”

欧阳修的感怀当然与前代诗人陶渊明有关，《晋书》中记陶渊明藏有无弦素琴一张，每逢聚友饮酒之时或怡然自得之日，就抚弄吟咏一番，若有乐声从琴出，自己陶然于音乐想象的意境之中，并说：“但识琴中趣，何劳弦上声？”黄卷真如律，素琴本无弦。好像佛家语，而历史上抚弄无弦琴而寄意者大有人在。

此后，人们欣赏羡慕陶先生，张随、宋祁皆有《无弦琴赋》的歌咏：“《幽兰》无声，媚庭际之芬馥；《绿水》不奏，流舍后之潺缓”“隐六律于自然，视之不见；备五音于无响，乐在其中”，纵观达理，舍弦上之未用，得琴中

之深旨，取其意不取其象，听以心不听以耳。以为心和即乐畅，性静则音全。中抚空琴而意得，且遗繁弦而道宣。何必诱玄鹤以率舞，惊赤龙而跃泉？“乐无声兮情逾信，琴无弦兮意弥在，天地同和有真宰，形声何必迭相待。”这是深入到审美心理去谈论音乐，同“广乐以成教”者大异其趣。

这种独特的音乐美学思想，自有它的深刻价值在，它蕴涵着东方艺术精神的高妙灵魂，虽神秘而可期，它是智者的高尚审美境界，它形似江·凯奇的“四分三十三秒”，而实质上又不可同日而语。它是老庄思想，魏晋风度与陶潜个性相融合的产物，是魏晋时期“得意忘言”的美学思潮在音乐领域的一种反映。

中国画与中国文学有冲淡神逸一格，主张“入妙文章本平淡，出俗神品原无色”的，这岂不和音乐的“素琴本无弦”，如出一辙。

画中的音乐

法国画家米勒的名作《晚钟》，以傍晚空旷的田野为背景塑造了一对农民夫妇。远处隐约可见的教堂的哥特式建筑如缥缈的钟声一样，成为点题的道具。肃然默立的农家夫妻虔诚地做着祈祷，这简约的画面颇有中国画的写意之风，整个画面充满了钟声，充满了音乐感，我们几乎可以听到音乐的旋律。夜幕降临，寂然无声，落日的余辉，大地上淡淡的暮霭，从田野上飞去的鸟儿，好像此时此刻周围的一切都在强调着人物的心境，而这心境又为音乐笼罩着，人物沐浴在钟声和一片沉寂之中，幻化成了两个兀立在田垌上的音符，只有心跳是无边音响的节奏。

这是西方画史上通过人物情态描绘音乐意境最成功的杰作。欣赏者自身仿佛不是站在局外审美，而是也忘情地进入了画面。

绘画可以借面貌表情和形状来表现内心生活、心境的情调和欲望，灵魂的处境，冲突和命运；但是我们从画中看到的这些客观现象，和观照的‘我’，作为内心方面的自我，却仍然是两回事。尽管我们可以把自己沉浸到一座雕像或一幅画中的对象、情境、人物性格和形状里去，欣赏这种艺术作品达到完全为它所占领以至于忘我的程度，这毕竟不能改变这样的事实：这类艺术作品始终是本身存在的对象，我们逃不脱对它们处于关照地位的关系。”（黑格尔《美学》3卷上332—333页）然而，从米勒的《晚钟》来看，黑格尔的话并不全对。

画中音乐，如《晚钟》，好就好在成功地处理了静（画）与动（钟声）之间的关系。

宋代张端义《贵耳集》卷上载，宋孝宗游幸杭州天竺及灵隐，僧人静辉相随。见飞来峰，问辉曰：“既是飞来，为何不飞去？”回答说：“一动不如一静”。这是佛家对动与静的价值观。但是，在艺术美上，却颇有意味。绘画、雕塑、建筑、书法，需要静观，而音乐时时在运动，需要动听。表面如此，实际上却并不如此简单，动的艺术，亦有静的奥妙，此处无声胜有声；静的艺术，也有动的内涵，绘画六法之首，即为“气韵，生动是也”。生动者，就是有生气，有活力，静中寓动。

唐代常建《题破山寺后禅院》：“万籁皆俱寂，但余钟磬音。”似予米勒的《晚钟》作注解。

《论语·雍也》：“知者乐水，仁者乐山，知者动，仁者静。知者乐，仁者寿。”知者喜欢水，因为水活跃，富于变化，水如音乐；仁者喜欢山，山庄重，静默，如画。

山与水，一静一动，山水之中包含了中国传统美学的全部内涵。静穆的观照和飞跃的生命，构成了艺术的两元，也构成了禅的心灵状态。禅是动中的极静，也是静中的极动，寂而常照，照而寂，动静不二，直探生命的本源。

米勒不知禅，无意间进入了禅境；米勒不懂中国哲学与美学，却与中国艺术美学同趣，因为他直探了生命的本源，人的心境的本源？还是透彻地了悟了音乐与绘画的辩证关系？《晚钟》做了最好的回答。

然而，图画中的音乐毕竟不是音乐，正像音乐中的图象不是图象一样，那只是靠了中介物产生的一种境外之音和音外之境的联想罢了。

音乐中的图画

音乐家们用音响“绘画”。

在歌德时代，古典派的诗和浪漫派的诗之间总的区别，从心源的角度讲，依赖于在一个诗人的内心是视觉超过听觉，还是听觉超过视觉。在古典派诗人看来充满着明亮阳光的绘画、雕塑的造型世界，在深夜被浪漫主义变成了音乐。

古典的观念被称为“造型的”观念；浪漫派的观念为“诗的——绘画的——音乐的”观念。古代的艺术和诗坚持不相似的艺术之间的严格分界线；浪漫派的艺术喜欢结合。比如浪漫派音乐充满了文学意味和绘画性因素。

马克思·格拉夫的《从贝多芬到肖斯塔科维奇作曲心理过程》里说：“所有卓越的古典音乐都集中一切声与色感的力量于音乐。”最好的例子是J·S·巴赫，巴赫强有力的幻想不仅包含着音乐的力量，而且包含着图示的力量。在他的许多作品中，他用音乐绘画。如在《圣约翰受难曲》中，神殿幕布的撕裂以及苏死的时候的地震——巴赫自己把这些事情插入圣经的经文中去，那里本来没有这些事。

他以大雕刻家的力量刻画时隐时显的雾气、波浪、步伐、天堂里大蛇的扭动、天使的飞翔、振奋和耻辱，并且特别美妙地刻画痛苦的低沉和欢乐的昂扬。在巴赫的家族中绘画的才能与音乐的才能是并驾齐驱的。

舒伯特也在他的歌曲中绘画：山溪和河流，雾中的城市，纺车的嗡嗡声，手摇风琴，乌鸦的飞翔……

门德尔松的《苏格兰》和《意大利交响乐》不是像贝多芬的《田园交响乐》那样的理想化精神化的风景画，这些交响乐是真实的，充满着环境的气氛。它们已经是空气和色彩。在《赫布里底群岛》序曲中，人们已经感到北欧的雾和北欧的海。瓦格纳很赞赏这首序曲，称门德尔松为作曲家中最卓越的风景画家。门德尔松十七岁时创作的奇迹般的作品《仲夏夜之梦》序曲，在富有魅力的森林之夜的叙事体中，包含着一种完全印象派的色彩、火花、点缀，为德彪西的艺术铺平了道路。德彪西的钢琴具有在大气中、雾中、雨中翱翔着如画的色彩斑点。

柏辽兹比门德尔松更彻底地运用浪漫派画家的想象力来激励他的音乐创作。这种想象力具有丰富的复杂的色彩，而且在幻想般的描绘中，与他知识界的近亲德拉克洛瓦和德拉洛契一样，允许颜色在画布上流下来。

最典型的音乐中的图画还是穆索尔斯基的组曲《展览会上的图画》，其中第十曲《基辅大门》根据哈特曼绘制的基辅城门设计图而作。这是座带有乌克兰和俄罗斯风格的城门，由塔楼和拱门组成，门下有马车和行人以及徘徊其间的瞻望者。乐曲开头呈现的主题庄严雄伟，犹如一首气势宏大的颂歌。随后出现了众赞歌风格的音乐，犹如教堂管风琴发出的音响，虔诚而崇高。接着，响起了辉煌的节日钟声，把人们带进了古俄罗斯庆典的场面。

音乐追求绘画性，就要用音乐手法化静为动。画境的出现，需借助标题和联想，产生联想，就要有触媒作中介，就要引入同画有联系的画外的东西，如乐曲的雄伟气势同城门的高大可以构成心理上的同步联想，但对基辅城门的表现，单描绘宏伟建筑的气势还是不足以表现是基辅这个地域，于是加入了乌克兰与俄罗斯风格的音调加以表征。这类音乐从形象化表现化到内心情绪化，依赖的是作曲家对图画的感受，而欣赏者对音乐的感受会同作曲家南

辕北辙，说实话《基辅大门》这个乐曲是很难听出什么“门”来的。像民族乐派这样善于描绘画面和形象的作曲家们，真正描绘起来同样力不从心，只能是似是而非似非而是的幻影。这表明浪漫派追求形象性和描绘性带有不可克服的局限性，并非一条望不到边的康庄大道。

音乐中的“高山”、“流水”，看似很具象，实际上只是一种感觉意象联想。

人们不可能将视觉感触到的事物用音响描写出来，人们欣赏音乐时是听不出各种事物的确切形象的，前面引述的格拉夫对巴赫、舒伯特、门德尔松、德彪西音乐形象的描写，多半是文学语言的夸张和渲染，人们怎么就能从音乐中感到是北欧的雾而不是南欧的雾？即使音乐中采用了描写性因素，也仅仅是一种辅助手段，而不是音乐的特有内容。例如《贝六》（田园）第二乐章中模拟的溪水、夜莺、杜鹃的声音，以及第四乐章中模仿电闪雷鸣和暴风雨声都是这样。

又如美国作曲家格罗菲的《大峡谷组曲》中有节奏的驴蹄声和驴的尖叫声等，这种把自然界的音响直接或间接模仿出来的手法，只是为表现特定的情绪，只是对音乐作品的一种暗示或提示。它不是作曲构成的主要因素。描写因素纳入到音乐的整体之中，只起到寓情于景借声抒怀，或者渲染烘托气氛和情绪的作用。

吹尽狂沙始到金——纯音乐与山水花鸟画

音乐的“意义”几世纪以来把美学家、音乐家和哲学家们缠得心神恍惚，音乐里的“意义”可分为四种：叙述式；描绘式；感情的渲染及反映（如描写胜利、痛苦、想念、遗憾、欢愉、恐惧等情绪）；纯粹的音乐。上述各种类型中，只有最后一类才值得做音乐上的分析。如果我们要“解释”音乐，我们便须解释“音乐”的本身，而不是欣赏家们造出来的那套像寄生物似的环境着音乐的观点。

——伯恩斯坦

艺术作为同人类自身文明同步发展起来的一种文化意识形态，演变发展到今天，它逐渐摆脱了历史附加给它的种种负载，从异化中求得净化，将一切非艺术的寄生物荡涤出去，显露出自己纯艺术的峥嵘个性，展示着一种永恒的魅力。吹尽狂沙始到金，时间是淘金的清泉水，人们对艺术的审美选择是冶炼纯金的烈焰。在社会大分工的时代环境下，加强对纯音乐和美术的研究，促进其发展，是艺术自律的必然，也是时代的需求。

形象的错位

艺术的功能首要的是审美功能，这是它区别于任何其他意识形态的个性特征，也是本质特征。这是人类文明繁荣发展尤其是社会化大分工造成的，艺术在自身发展的历程中逐渐减少功利性因素，使艺术中的功利性因素分化出去，形成一种以功利为旨归的文化，而艺术净化升华为以审美为终极目的的纯艺术，将是人类精神进化需求的必然。认知功能和教化功能将以两种形态和艺术发生着联系：一种是作为艺术审美的内涵溶化在审美过程中，一种是作为审美的副产品或寄生物存在于审美的背后而并非成为审美的归宿，尤其在音乐与美术领域应是如此。（文学电影、戏剧又当别论。）

传统的审美方式，由于强调认知功能和教化功能，音乐和美术都追求“可知性”，造型艺术的形象表现了什么？反映了什么，说明了什么，有什么意义或价值？弄清了这些审美似乎也就大功告成，但是一座大卫的雕像、一幅《蒙娜丽莎》、一幅水墨山水和花鸟画难道主要是为了弄清上述问题的吗？诠释者往往引导人们舍本逐末。

追求音乐的“可知性”，就要试图让人们听出乐曲中本来不曾有过的“形象”，从而去感知存在于音乐之外的某些客体。这样，审美主体与客体之间需要一个中介的过渡，或者一个推演识别的过程才能相遇。而乐音及其组合形式演奏进程作为审美主体的直观对象，却成了推演过程中的传递媒介，只有当它承担并完成了某些客体对象的形象时，才能实现其审美价值，此其一。其二，追求音乐的“可视性”，用音乐去描述或描绘那些只有眼睛才看到的现象。亦即把图画用声音体现出来。引导听众在音乐中产生视听感觉的交叉互换，萌发视觉表象的联想和想象，最终以在头脑中浮现出视觉的意象为满足。

音乐本是呈现听觉的审美对象，何以总要追求从中领略视觉印象呢？这多半取决于人们的思维习惯、心理和生理结构因素。习惯上人们总以“眼见为实，耳听为虚”、“耳闻不如一见”听说一个陌生的名字不如看见那个名字记得牢靠，证明人们认识外部世界对视觉有极强的依赖性。其根本原因是人类漫长的生存实践造成的，致使视觉器官具有先天的优越性，它把握空间的广度与可感对象的数量，其他感官远莫能及。其生理原因是在人体约有四

百万条向神经中枢传递信息的神经纤维当中，视神经纤维超之大半。人类不满足于用单一的感官去感知外部世界，更希冀于多种器官全方位的感知。美国音乐心理学家默塞尔研究证明：“视听结合是一个具有普遍意义的现象，即使是音乐家也十有八九同普通人一样有这种表现”。“在大量的审美实践活动中，视审美的功能是值得考虑的，有时它甚至成为音乐欣赏活动中的统治因素。”中国古人就把能否在乐声中听得出视觉意象作为知音或非知音的尺度，俞伯牙之所以视钟子期为知音，就因为钟子期能从俞伯牙的琴声表达出的心情，辨别出是志在高山还是志在流水。西方也如此，人们欣赏贝多芬的升C小调钢琴奏鸣曲，费尽心机非要从中听出“月光”来不可。可见，人的心理结构中潜存着一种将听觉所获得的审美经验总想在视觉领域得到印证的驱动力。这种内在的驱动力促使人们自觉或不自觉地对音乐的感悟不能在听觉的直观感受中止步，直到转化为视觉意象才觉得满足。

人类理性把握世界的一种简约分式，就是将某一认识对象予以形象化并呈现于视觉，故古人好多说不清道不明的抽象哲理常以寓言故事或者神话去表达，愈是当理性无能为力的领域，形象愈是要充任中间环节的角色。《庄子·天地》篇有个寓言：“黄帝游历于赤水北面，登上昆仑的高丘向南眺望，返回时，遗失了玄珠，让知去寻找没找到，让离朱去寻找也没找到，让喫诟去寻找还是没找到。于是让象罔寻找，象罔却找到了。黄帝说：‘奇怪啊，唯象罔才能找到么？’”这个黄帝遗玄珠的寓言，譬喻道不是感觉的对象，感官、言辩都无从求得。“象罔得之”，喻无心而得道——弃除心机智巧，在静默无心之中领会道。将这则寓言用之艺术领域，则意味无穷。比如：“玄珠”，如果是有形之物——象造型艺术，对它的美之寻索，不仅通过感官、理智、智慧，更需要排除功利杂念的意念去领略；倘“玄珠”是被遗失了的有形——实为无形——象音乐艺术，对它的美之寻索，更不能仅仅依靠象知性、理性以及视觉感官或言辩逻辑之类去把握，而需弃除心机智巧，在静默无心中驰骋想象去领会。其中有个需要解决的矛盾：既然音乐的审美，不能依赖视觉感官而要依赖领会，而领会的过程也会如象罔经过千山万水去寻玄珠一样碰到阻碍。而想象的最便当方式就是通过形象。故形象在人类的艺术中之所以倍受青睐的原因大概正在于此。人们在艺术中所传达的意念，往往是理性用概念、判断、推理这套逻辑思维的方法寻索把握，难以驾驭的。借助于形象，常使这种神秘的信息的传递成为可能。而艺术形象本身也多是只可意会而难以言传的，像绘画形象的美——蒙娜丽莎的微笑，但毕竟是可以意会可以感觉的。然而，音乐艺术的特性不仅在于它的审美经验只可意会不可言传，而且它的感性显现不具备可视性，因为单纯的乐音组合中既无判断推理所使用的概念，也无可供视觉直观的空间实体。如何表达内心无可名状的审美体验，把不可言传之情付诸语言，把不可见的美感付诸视觉，借诸一座浮桥通向彼岸？正如诗人雷尔斯塔聆听贝多芬作品 27 号之二后所发表的印象，说这一乐曲，尤其是那慢板的第一乐章，使他联想起瑞士苜蓿湖（琉森湖 Lucerne）湖面上水波荡漾的月光，而这“月光”不过是诗人莫须有的想象，贝多芬自己对于这首钢琴奏鸣曲，则因为在配置上把重心从第一乐章移到最后一乐章，与传统形式不合而称之为《幻想风的奏鸣曲》，然而流传开却不是作曲家自己起的名字，而是诗人形象化的比喻。雷尔斯塔作为德国批评家兼诗人，很喜欢用文笔去描述和渲染他所听的音乐。他这样做，完全是出于理性认识的需要，在音乐面前，在一连串鸣响着的音流声中，直觉

感受原本是第一位的，理性思维很难找到它的认识对象，而“月光”就成为寻索认识对象的纽带桥梁，乃至象征物。使闪烁不定的声音与“月光”形成一种可听可视的混合体，使理性的寻索暂时获得虚幻的附丽。它本身带有强烈的主观类比性，再加上联觉的参与，久而久之，成为一种潜在的惯性，音乐已不再是纯粹听觉的感知对象。由于视听感觉的交互作用、影响，信息交换完成在听觉触及音响的顷刻间，视觉感应的到来几乎与听觉的直观感悟同步，人们听音乐时便时常伴随着视觉上的类比映象出现。

这本来是艺术审美中的正常现象，音乐引出画面映象，恰是音乐和美术两大艺术门类灵犀相通之处。但是，这种类比性映象一旦受到理性因素的定向引导，与经验、知识、概念融为一体，就会脱离甚或超出音乐本身，成为游离音乐之外的认知对象，结果造成音乐审美感知对象已不再是单纯的声音客体本身，而是这一客体被感知过程中的派生物，或者是派生出来的综合性认知对象。因为只有如此，才能够使音乐成为既可见又可知的，使本来无限自由而广阔的音乐审美感悟，纳入了理性认识的轨道。常使艺术家们一则以喜，一则以忧。因为这样往往造成审美乐园的半失落。

大象无形

昆明筇竹寺有一幅绝妙的楹联：

一口将先天祖气咀来嚼去吞在肚里放出光明

两手把大地山河捏瘪搓圆洒向空中全无色象

我们抛开佛家禅思不议，若作为艺术创作与艺术审美的观照，这幅楹联却揭示了艺术的无上妙谛。它是最高尚最美的艺术所应达到的最高境界——“放出光明”、“全无色象”！同时也规定了实现这境界的必然途径：在精神遗产的继承、消化、改造和扬弃方面，要做到“将先天祖气咀来嚼去吞在肚里”化作自身的心源，培养出灿然的性灵，才能闪耀富有个性灵旨的光明；在对待物质世界方面，不是再现，不是模仿，不是写实，不是反映，不是以镜取影，而是要按照最高的审美需求“把大地山河捏瘪搓圆洒向天空中”，重铸一个蓝天，再造一个“全无色象”的艺术世界。这个大象无形的艺术世界，就是音乐的境界，就是美术的境界。正像把有形有色的红高粱酿成无色无形却醇香沁心的美酒。

老子说：“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象。”道之象浑沌隐约似有若无，那就是“大象”即最本源的“象”，这“象”人们“视之不见”，故称为“无物之象”。但世间一切物象皆它派生而出。大象无形也就揭示了最美好最接近本源的形象是难以用视觉感知的。老子的“形”与“象”，“有”与“无”，“虚”与“静”，“空”与“寂”，“敦”与“朴”，“美”与“丑”，“巧”与“拙”等尚柔，主静，贵无，法自然的哲学思想，通过庄子的改造、深化和发扬光大，成为传统美学的初始来源之一，它化孕了中国的纯艺术精神，哺育了音乐艺术和造型艺术。诸如关于无限美——大美的追求；法天贵真，对不事人工雕琢之天然美的崇尚；对丑怪之美的肯定以及美的相对性的辩证；还有审美的超功利性；以神遇而不以目视的“自见”、“自闻”的审美特征；身与物化的审美境界；以及“言与美”、“道与技”等等对艺术的论述，都对中国的视听艺术赋予了浓郁而崇高的民族化特色。

以王弼、何宴为代表的魏晋玄学发展了道家学说，远远超越了讲实用、颂功德繁琐迷信的汉儒，促进了一种真正思辨的纯哲学的诞生。认为“无”（无名、无形、虚无）是“有”（有名、有形、实有）的根本，是天地万物的精神本源。并提出“上及造化，下被万物，莫不贵无”的观点。同时又提出了“言不尽意”、“得意忘象”两个命题。他们继承了庄子的观点，从认识论的角度阐述了意、象、言三者的关系，指出通过“言”可以了解“象”，通过“象”可以了解“意”，“象”从“意”派生出来。因此，所存在的“象”不能穷尽“意”；“言”从“象”派生出来，“言”也不能穷尽“象”。就是说，事物的媒介不能表达尽所蕴含的真意。由“言”不尽“象”，“象”不尽“意”，“言”不尽“意”，推及到艺术表现中，尤其是音乐与美术，则若以有形的可视的图象去表现无形无限的意境之美，尤其显得力不从心，难以尽“意”。那么不尽之“意”就要从画外、从“象”外去寻觅。这就是中国艺术从不穷形极相地去写实，而以写意为最高境界的理论根源。王弼又进一步说：“忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。”庄子的“得意忘言”的思想，只是认为当认识了对象的内容后，便可把对象的媒介弃置不顾。王弼则进一步指出，只有抛弃了对象的媒介才算真正认识了对象的内容。这不是如某一美学家所说的“从分裂‘象’、‘意’”

开始，最终转向不可知论”，而是开启了艺术审美的最高法门。王弼的理论对绘画领域高扬“神似”，轻视“形似”，诗歌创作崇尚“为着一字，尽得风流”、“不涉理路，不落言筌”，音乐领域以“大音希声”作为至高至美的标准，作为一种理想，弥补了现实有声之乐这样那样的不足，它促使人们不断去探求音乐艺术之“道”，去探讨音乐现象之外及音乐本身的普遍规律，不断进行艺术创新，力求接近理想的境界，以及对文艺批评倡导顿悟式的经验性评论等都产生了重大的影响。

由此反观艺术，不能认定一切艺术的本质特征都是形象的。不能无视音乐和美术审美的自在规律，更不能把形象化审美方式与创作意识绝对化、教条化。我们研究的对象是无限自由的人类艺术思维，然而我们用于思索这一对象的思维方式本身，绝不可染上半点艺术思维的随意性和主观化倾向。为此，我们很难苟同前苏联克列姆辽夫等人视“音乐形象，就是音乐思维的艺术思想性的最高阶段、最高表现形式”的观点，他们把形象化音乐审美观标榜为音乐思维的唯一方式和最高准则，并由此加以推衍，把它作为评价音乐作品优劣成败的标志。这种不科学的极端化理论，无视人类音乐审美意识的无限丰富性与多样性，更无视它的自在规律，在中国艺术精神的照临下显得原始而幼稚。

又一个司芬克斯之谜

希腊神话中的俄狄浦斯漫游世界途中猜出了司芬克斯设下的谜语，司芬克斯就跳下了深渊，俄狄浦斯避免了被吃掉的厄运，通往忒拜的道路从此太平无事。在这里生与死的关键全系在一个谜语之上。

希腊诗人荷马在《奥德修记》第四卷叙述过一段故事：经过特洛伊战争，墨涅拉俄斯流落埃及，因向诸神献祭不足而得不到顺风，不得返回希腊。他向海上牧养海豹的老者普洛透斯请教。墨涅拉俄斯幻化为海豹，爬到普洛透斯身边。不料普洛透斯一变而为狮，又次第变为龙、豹、猪、水獭和大树。墨涅拉俄斯死死纠缠不去，普洛透斯无奈，重显原形，于是墨涅拉俄斯就向他提出问题。第一个问题是：我如何才能返回故土？答：返回埃及，向诸神补献祭物。人类也如同墨涅拉俄斯，千辛万苦探问人生之途。诗人也是在探讨此类问题而明知不能获得满意的回答。正如英国诗人蒲柏所说，诗所表达的是往往想到而未能充分表达的东西。济慈也说，诗应当使读者感到，它表达他的最崇高的思想，似乎就是他所曾有过的想法的重现。墨涅拉俄斯向普洛透斯提出的第二个问题是：与我在特洛伊一起战斗的朋友们下落如何？普洛透斯一方面埋怨他多问，一方面回答说：他们一些人堕落入阴间，另一些人存活下来了。于是墨涅拉俄斯大哭，最后普洛透斯劝他止泪登程。艺术也是如此，比如诗，先是对客观事物的悲怆思辩，后来安慰，最后是创伤获得医治。临了普洛透斯对墨涅拉俄斯说，他将被不死的诸神带到世外。伟大的诗人也是这样，一方面明确指出世界的邪恶，恐怖和美，另一方面又发出弦外之音：一切都会十分美好。音乐和美术又何尝不是如此，人们进行艺术审美的目的，好像仅仅在于像俄狄浦斯那样找到一个平凡无奇的司芬克斯谜底——通过形象获得的认知，或者主题思想；或者又像墨涅拉俄斯一样，透过艺术所追寻的似乎只是创造主体或欣赏主体想过千百遍根本不成问题的问题的答案，或者明知不能获得满足的回答。艺术审美为什么老在这里徘徊？所谓“寓教于乐”不过同样是一场捉迷藏的游戏。好像音乐除了充当一种手段，作为揭示谜底的工具之外，本身并无独立的价值。

尼采曾调侃说：“人最后在事物中找出的东西，只不过是他自己曾经塞入事物的东西：找出，就叫科学。塞入，就叫艺术……这两件事本身就该是儿戏，也应该继续搞下去，鼓足勇气搞下去——一种人去找出，另一种人——我们这种人！——去塞入！”

我不敢说世界上的人是否都是在干找出或塞入的营生，但是有一种流行的艺术理论却是在天天教导人们去这样做。

“音乐形象论”认为，唯一正确的音乐审美方式与途径是：化音乐为形象，由形象求认识。审美主体意识的实践性认识功能将来自声音客体的感受转化为“音乐形象”，并且找出它与现实中真实存在的某些对象客体之间的对应关系，从而获得与科学殊途同归的认知结果。原来音乐审美就是将作曲家“塞入”“音乐形象”里面的东西找出来，尽管那是个浑沌的扰不清的谜团也要拼命去找。音乐创作思维的唯一目的，就是在人与现实之间建立起一个音响化的媒介体，这个媒介体还得以“形象”作寄托。音乐的最终目的是借“形象”提供实践性认识结果。然而，“音乐形象”毕竟如造型艺术中赤裸的人体，不过是通向艺术的出发点，它本身仍然是一种优美的借托，如果说它在造型艺术中是必需的，而在音乐中就未必。在艺术史中，被人们选中

而借以表现秩序感之核心的对象，其本身往往是无关紧要的，数百年来，从爱尔兰到中国，一种重要的表达秩序的形象是一个虚构的噬咬着自己尾巴的动物。

纯音乐无需形象化，就能构成有生命的审美对象，实现独立的审美自足。它不会是前苏联人涅斯契耶夫所断定的那样：“脱离了形象的思维，音乐的一种手段——它的音调、节奏、和声与音色——不过显得是音响的无生命的堆砌罢了。”这种论断透着对整个艺术发展史的无知，以及对于音乐创作自在规律实践性经验的匮乏。

同音乐中的“形象性”相对应的其实不是造型艺术的形象，而是美术中的故事性，古典主义和浪漫主义甚至带有印象主义色彩的部分作品具有故事性，然而印象主义、表现主义及其之后的绘画就自觉地摈弃传统艺术的故事性，从古希腊起大批大理石雕像也不具备故事性，代表着大汉帝国之魂的霍去病墓前石雕、以及汪洋了世界的中国山水画、花鸟画更无视什么故事性，难道可以说，它的色彩、线条，它的水晕墨章是“无生命的堆砌”吗？

在音乐和美术的审美实践活动中，审美本身就是一种目的，并非是要达到它本身以外的目的而使用的一种手段。审美的表现与感受对人生的价值，远远超过任何认识和教化的目的。任何以求真、求知为目的思维活动在音乐和美术的审美中都只能作为它的伴随因素而存在，或者仅仅作为精神审美的副产品而取得其存在的地位。我们这样论证同所谓“唯美主义”毫不相干，我们肯定艺术分工论，因为它是人类文明发展的必然结果，是完善人生心灵结构的需要。正象进入工业化大生产的社会大分工一样，分工越明确，专业化水平就会越高，就会高质量地满足人生的多方需求。分工给钻井队的是索取地下的石油，不能责备它为什么不在井架上发射火箭。文明分工给艺术的使命是创造美，医治人的心灵创伤，完善人的心理结构。用美澡雪人类的灵魂，陶冶高尚的爱美情操，为满足这个审美的目的，采用什么样的手段天然地享有无限自由。

音乐思维结构的建立既不依赖于概念也不依赖于形象，它的外观形态——乐音及其组合形式是无法用任何语言符号或视觉形象取代的，一经替代，就异化成为非音乐。尽管在音乐创作过程或审美过程中会不时有其他因素进入人的意识，而作曲家最终还是要按照音乐思维的规律去安排音乐，用其本身法则去思考音乐，他至始至终要听命于听觉的要求而不是视觉的，更不是概念的要求来确定音响的组合形式，作曲家在乐思的涌动下，要处理的是音与音之间的关系，一个音之所以要流动到另一个音，一个和弦之所以要解决到下一个和弦，乐曲各部分的音色变幻、旋律与节奏的处理，都必须依赖音乐自身的规律完成。作曲家的创造力毕竟要在一种声音的客体而不是形象画面的客体中去实现。欣赏者也必定在动听的声音的鸣响中求得心灵的愉悦。对作曲家来说其根本任务不是努力去塑造音乐形象，而是以万般奇妙的音响构成去震荡心灵，让心灵沿着波诡云谲的音乐海洋去飞翔。让一切可视的对象，一切有形的现实，从人们欣赏音乐时的知觉中暂时忘怀；对于广大欣赏者来说，懂音乐并不在于舍本逐末的去猎取音乐中的形象，而在于调动听觉的规律，力求与作曲家的心灵取得契合与共鸣。实践证明，大多数人的音乐欣赏心理活动并非一定有形象伴随，最普遍最直接最经常的审美愉悦，发生在美妙的音乐触及人们听觉的瞬间，便紧紧拥抱了我们的审美直觉，使人们的心灵在不知不觉中跟从着它跌宕起伏，如潮涨潮落，回旋萦绕，若行云舒

卷。内心油然萌发出一种无可名状的审美体验。激动着人们情绪的是艺术化的声音客体，听觉感官在头脑里引起的愉悦和美感同视觉感官引起的愉悦和美感是同等的，独立自足的，在引发整个身心的激动方面它又远远超越了视觉美感。理智的思考与其他感官的联觉反应总是作为第二性作为派生物出现在审美中。

即便在浪漫主义、印象主义和民族乐派的作品中，所谓的“音乐形象”，也如老子论说的“道”之“象”一样，浑沌隐约，惟恍惟惚，似有若无。音乐的审美，大可不必费尽气力去刻意揭示那个扑朔迷离的司芬克斯之谜底。在音乐审美中还是任其自然为好，不要因为把握不准那怪物而失去了怡然的审美情致。

音乐是大象无形的艺术，这“象”是最本源的“象”，人们“视之不见”，故可称为“无物之象”，但艺术审美中的意象却能够由它派生而出。大象无形的音乐也就揭示了最美好最接近本源的“形象”，是难以用视觉感知的，有“形象”是或然的，无“形象”是当然的。似有若无是常然的。

《庄子·应帝王》中记载的一则带有神话色彩的寓言对于音乐的审美很有借鉴意义，那故事说：“南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌，倏与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。倏与忽谋报浑沌之德，曰：‘人皆有七窍，以视听食息，此独无有，尝试凿之。’日凿一窍，而浑沌死。”音乐宛若中央之帝浑沌，它们自身的浑元未凿的感悟与体验同世界交流，本是它天生的自然方式，它的生存价值远较有七窍的倏与忽为重要，居于中央之帝的地位，并且能给倏与忽以善德。对外部世界虽无七窍感官清晰的辨识，却有着全方位的浑然一体的体验与感悟，其所获得的感性把握的广泛与生动，是明晰的理性把握所无法取代的。这正是东方的审美方式，这也是音乐的审美方式，若硬将这浑沌般的全方位审美，支离成破碎的形象或者板块似的画面，像被凿开七窍的浑沌，虽骤然间获得了片刻的目明耳聪，那浑然灵动的体悟之美却被葬送了。

所以，对艺术的审美也像倏忽与浑沌一样，任何违反自然自在规律的行为必然事与愿违，故任何人都没有能力也没有必要去规定人们必须以何种方式去欣赏艺术，也无法限制创造主体在其作品中所投入的创作意图。

前生相马九方皋

苏轼说：“观士人画如阅天下马，取其意气所到”，陈与义说：“意足不求颜色似，前生相马九方皋”。他是借九方皋相马来论辩造型艺术的形神关系。

古代善相马的伯乐《相马经》上说，千里马“隆颡蚨目、蹄如累曲”。伯乐的兒子拿着《相马经》去寻宝马，出门碰见一癞蛤蟆，高额头小眼睛就对其父说，“我得到一匹马，同你书上所说大致相同，只是蹄子不太一样。”伯乐知其子愚顽，转怒为笑说，“此马好跳，不好驾驭啊”。这是按图索骥只求形似而出的笑话。

伯乐为秦穆公推荐的相马高手九方皋所观则重在天机，是牝是牡，是骊是黄皆可不计，“得其精而忘其粗，在其内而忘其外，见其所见，不见其所不见；视其所视，而遗其所不视。”所得之马果然都是骏马良骐。

九方皋相马渗透着中国传统艺术精神，那就是重神轻形，重内在精神，轻外在形色，重写意，轻刻画，重表现，轻再现，重畅神、重心源、重意境、重气韵，至于师造化、重写生、选题材都不过是为达到上述目的而采取的种种手段，中国绘画在造型上从不以成为反映现实的一面镜子为满足，那是文学的任务，是小说的任务。巴尔扎克说：“小说被认为是一个民族的秘史。”而绘画和雕塑总不能也被认为是一个民族的历史。它是一个民族的心灵折射，是一个民族的精神秘史。英国艺术评论家和社会学家罗斯金说：“伟大的国家以三本书合成他们的自传，记载所行的书、记载所言的书以及记载艺术的书。想了解一个国家，三者缺一不可，其中又以最后一项最值得信任。”为什么呢？因为统治者的所行常被溢美，权势人物及圣贤们的所言每多虚饰，历史也可以伪造，唯独艺术，那精神是没法作假的，那灵魂是赤裸裸的，没有办法打扮，他穿的只是安徒生笔下皇帝的新衣。音乐和美术最真实地记载了人类文明的脚印，尤其是一个民族亘古难移的心灵。

中国画由人物画的传神与重气韵到山水画的意境，由顾恺之的“以形写神”，到石鲁的“以神写形”，经历了绘画的从“无我之境”到“有我之境”以至“纯我之境”的历史进程。重神轻形的传神论，源于庄子形与德的思想。

《庄子·德充符》篇的主旨强调破除外形残全的观念，而重视人的内在性，能体现宇宙人生的根源性与整体性的称之为“德”，有德行的人自然流露出一种精神的力量吸引着人。由此而启发出传神的思想。向往自然和无限的庄子精神在山水画里得到最彻底的贯彻实现。庄子乘物以游心的超功利的艺术精神在伟大的山水画家心灵里都有着反映。山水气象万千，有天地不言之大美，可以纳天籁、地籁、人籁于胸怀，颇能体现道的恢宏博大精深。而山水画又可以冲破人物画形体与技法的局限性，获得更大的创作精神自由。历代画论家与画家都首先强调创造主体的身心愉悦，其愉悦之源，乃是创作写意山水时可以主客一体，心与物冥。山水在中国画家眼里是有生命之物，它是有灵性的人，亦即画家自身，同时又是宇宙空间和时间，它代表着无限，它就是道本身。

山水画家心凝神会，以清远之笔墨，呈露心源之美质，茂林幽趣，杂草芳情，高泉溅落，雾破山明，水欲堕而流激，云欲堕而霞轻，磊磊落落，杳杳漠漠，若目不见绢素，手不知笔墨，清冷之状与目谋，——之声与耳谋，悠然而虚者与神谋，渊然而静者与心谋。画家在创作状态中俨然是个造物主，

似在进行一件创世纪的伟业，将一片浑沌未开之世界，划分开光明与黑暗，造出日月星辰，大海汪洋，嘉木立，美竹露，奇石显，或孤鹤寒啸，游鸿远吟；或秋色箫瑟，万籁笙竽，画家思尽波涛，悲满潭壑，仿佛如此方能将灵魂安妥。中国画和音乐，常以山水境界作表现和咏味情思的媒介寄托，以抒写那踪迹无着，舒卷若太虚片云，空灵似寒塘雁迹的心灵，力求达到浑化于自然，大乐与天地同和的浑莽境界。

这一切努力就是要从对象之形的拘限和虚饰性中超越上去，给主观以能动的自由去把握对象的神与韵，又从对象的气韵把握转换成“文以达我心，画以适吾意”的主观表现，得自天机，出于灵府，从主观自我之神、心、情所创造的艺术形象是与自然真实的“实境”大相径庭的再造心景，清代文人廖燕论画说：“万物在天地之中，天地在我意中，即以意为造物。收烟云、丘壑、楼台、人物于一卷之内，皆一意为之而有余。”天地万物化为我意中之物，成为创造的心源，意也就成了万形之始，图画之本，看似玄虚，实际上是揭示了中国写意画创作过程的实际，经历了化万象为心源的过程，才能出现“每一片风景，都是一片心境”的艺术境界。前面提到昆明筇竹寺那副楹联就将中国绘画与音乐创作的心路历程作了绝妙的点化。那种“毫无色相”、“大放光明”的绘画境界，也就是纯音乐的境界，也就是“大象无形”、“大音希声”的境界。

山水画讲究气韵和意境，是庄子美学发展的极致，古今画家竞相追求的象外之象，景外之景，韵外之致；诗人和音乐家追求的诗韵和乐韵，将韵视为“声外”之“余音”遗响，霜钟初撞，大声已去，余声复未，悠扬婉转，绕梁不绝。神韵说体现了大象无形，大美不言的美学价值，也体现了大音希声的美学意蕴。

中国的山水画、写意画的水晕墨章，淡化形象，不在蹊径，而在笔墨的追求，同音乐息息相通，意气相投，异工而同趣，二者的关系，使人想起温庭筠的诗句：溪水无情似有情，入山三日得同行，岭头便是分手处，惜别潺湲一夜声。

中国画写心写意的创造性同音乐一样并无现成的蓝本。音乐家以他所安排的旋律和和声表达心情，他们从外界获得很少的暗示，而从内心发展一系列复杂的由他自己构成的结构。音乐家不仅为他的素材编织结构而且创造他的素材。中国画同音乐一样比其他艺术更能使我们接近无限。它们都对人们有着直接的吸引力，因为除了音响、色彩和笔墨之外不需要其他任何媒介物，不需要通过智慧的辨别力，而是通过简单的直觉，就可以远离作为知觉对象的个别事物，更直接地到达宇宙的根本统一体，与大自然冥合。中国画家尤其是文人画家在创作过程中和音乐家一样跋涉在陌生的山路上，他们都是心灵的荒野中伟大的寻路者。所不同者是，当音乐以任何形式向我们打开美的门户时，整个外观世界从知觉上消逝了，我们发现从生活的局限中解放出来，我们不仅有了自由的畅想，欣喜的悸动，而且觉察到在我们面前和周围敞开了“无边无际”。然而，绘画虽也能联想起无限，而音乐却揭示了无限。它超越了时空的界限，为我们创造了一个透明的媒介，通过它，人们会进入一个令人陶醉的审美境界。在这个境界里，人与音乐共鸣共融，像满荡芦苇随风摇曳，只是在乐声停止时才恢复知觉。这种体验只有名山大川中的自然美以它立体的全方位的感染力才会同音乐有着相似的征服效果。美术中除了一些极品之外，很少能产生这样的感染力。其中一个重要的原因是音乐较之美

术更少受有形事物的局限和干扰，一旦受其干扰，我们被动的接受能力就停止了——美好的忘我的随着乐声摇曳的心态消逝了。激动也就变成了沉思，沉思就走出了音乐。因此，卓越的纯音乐更接近于大象无形。

山气花香无着处，今朝来向画中听——花鸟画与音乐

徐渭的泼墨花卉长卷《杂花卷》（藏南京博物馆），十年前我在南京一见难忘。企图从右至左一字排开十余种植物，笔线飞舞，墨气淋漓，放纵恣肆，疏疏密密，跌宕回环，错落有致，豪放、泼辣，这种大写意的水墨画是我国近、现代流行的艺术风格，其艺术特色在徐渭那里已得到充分表现。卷中的《墨葡萄》很能代表他的水墨大写意的画风。也可看到作画时激情澎湃跳荡呼啸，精气四溢，放笔直追的强烈情绪，颇带有酒神的激动。画面构图奇特，藤条如扇低垂，枝叶纷披，有一种动人的气势，尤其是串串葡萄，全是墨如雨下，若万斛玑珠倾泻而成，简直是些激情跳荡的音符组合的一片和声。其似与不似的叶哪里只是枝叶，分明是他郁积致狂的心灵的狂想曲。无怪画上题诗寄托了一生怀才不遇的几多哀怨和苦闷心情：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”。画中的物象，只是寄意的符号，故表现于笔墨重要的是一种狂飚般的动势，是情绪化的感觉，是音乐的韵味，是音乐的情绪。

徐渭的写意画风对明末清初以至近、现代的中国花鸟画家发生了重大影响。八大山人朱耷的花鸟画像徐渭一样具有强烈的借物抒情倾向和艺术个性。他喜欢画鸟，但不是表意融融中花间喜悦鸣唱的鸟，而是立于枯木、丑石，危若累卵的“伤心鸟”，那鸟和鱼的眼睛都做了特殊处理，或画成方形，或翻着白眼，或把眼珠点得又大又黑，欲把眼眶撑裂。以表示他对统治阶级和权贵的蔑视。画面的氛围冷漠、孤寂、高傲，流露出他对现实强烈不满的情绪。怪诞中，寓有一番深意。他的画部是“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多”。像那幅《荷花小鸟》，孤石倒立，岌岌可危，残荷倒挂，风雨凋零，一只缩颈瞪目的水鸟，孤零零单脚独立于石头上，显得极其枯孤，烟雨苍凉，似风雨江山外有不得已者在。

元代以来，文人画无论山水或花鸟，水墨写意的确立，更便于抒发画家的主观意兴和追求笔墨情趣。倪瓒画墨竹，自称“余之竹，聊以写胸中逸气耳！岂复较其似与非，叶子繁与疏、枝之斜与直哉！或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何。”当然，这种借物抒情的强调，形也就落到“得鱼忘筌”的地位。

中国画——尤其是大写意，以其惚兮恍兮的形象，以其追求音乐化的笔墨情趣、韵味，以其强烈的抒情性不同于西方的造型艺术，而更趋向于音乐，具有双重艺术性。然而，还应该指出，即便西方的花鸟画，尽管极尽写实之能事，最终追求的也往往是意而不是形，有同中国花鸟画有着异曲同工之妙。

欧洲，早在十三世纪中叶，一些哥特雕刻家就看上了花朵和枝叶，在他们的作品里，描绘及骇人的精确。而鸟类更是梦魇一般缠住中古人，当时最早的一本素描画本就完全以鸟为主题，并且充斥于每一册手抄本的滚边上，修士们假说，用鸟儿代表灵魂，因为他们正飞向上帝。实际上那已经成为一种自由的象征，中世纪的黑暗，人和动物都被紧紧束缚在土地上，除了鸟儿之外，极少人可以自由走动。鸟类给人的感觉是那么快乐，那么自由，那么充满希望。他们代表了人类本应具有的自由自在的天性。

荡起审美的双桨——由陶醉之野到圣洁之乡

美术，是精神的花结。音乐，是心灵的潮声。俄国作家果戈理说：“欣赏一件大理石作品时灵魂不由自主地沉醉于其中；欣赏一幅绘画作品时，灵魂变成了观察；欣赏音乐时，灵魂就变成了病态的嚎叫，似乎是被脱出躯体这个唯一的愿望所控制。”

音乐、绘画、雕塑让人们的思想明净，灵魂中的玫瑰盛开。

视觉和听觉是人类心灵与外部世界沟通的两大门户。视觉艺术和听觉艺术、美的色与动听的音满足着作为人类感官的心灵的审美需求。

就连历史上那些理智的哲人，也意识到艺术审美功能对人生的价值。孔子、柏拉图和苏格拉底知道音乐的研习是对青年人心智的一个最好的训练，为教育所不可少。孔子杏坛设教，音乐是六艺之一。他一开始便有意识地以音乐艺术作为人生修养之质，视为人格完成的境界。他不但就音乐本身而言音乐，并且也就音乐的自身以提出对音乐的要求，体认到音乐的最高境界，其原因正是因为音乐是“科学的”与“心灵的”素质的结合。

亚里士多德认为音乐能造就人的心灵，教会它欣赏纯洁的享受；发展道德品质；音乐将愉快和美好结成一个整体，使人的心田充满激情；在音乐的影响下，人才会真正的爱或者恨。

人类一开始就把音乐看作一种神奇的天赐的力量。人把音乐的影响力同他所不了解的周围大自然的崇拜联系在一起，同宗教仪式联系在一起，同一线希望和盲目信仰联系在一起。

原始音乐音响本身，就以一种内在之力把现象的世界与令人畏惧的上天相联系，把人类的世界与鬼神的世界相联系，把可见的与欲见不能的相联系。原始音乐将原始人对恶魔般的难以抗拒的外力与驱力的畏惧，转化为把自己变成恶魔的欲望，通过音乐强化这种欲望和感觉，把扩大了的心灵潜力引向一个目标。人们从音调美、节奏美、旋律美和激荡起的情绪中得到乐趣，抓住了心灵，促进并集合了心的力量，使精神升华到另一境界，超脱尘表之外，在一种无与伦比的意境中，强劲的节奏、纯净而崇高的音色、音调、旋律使万众转化为一心，千百个心灵汇合成一个新的、一致的心灵——渗透着音乐的心灵。正如大海中千万个浪涛声，汇成一个巨大的狂潮，澎湃着、喧嚷着，汹涌向前，人们此时会感到人类有一个息息相通的新生。

原始音乐，使最初的心灵处于骚乱式的陶醉之中，非理性的情操、情绪和激情呈现于心灵的黑暗过道，使之沉入酒神般的狂乱而不能自己。现代人的情感，无不积淀了原始的情感于心灵深处，最杰出的艺术作品就扎根于这一深处。音乐和美术最有能力塑造最深邃的、潜意识的心灵生活，那也是感情最古老的层次。

像宗教一样，音乐使人内心感到透彻。甚至有人把它当作人的最后的希望和最终的避难所。泰戈尔说：“音乐把我们从小世界的束缚中解脱出来。我们注定了要在这里生活，摇摆于我们渺小的欢乐与痛苦中；音乐把我们带出这个圈子，到更高的领域中去，到一个不同的世界去。”歌德也曾说：“愉快的音乐音响逐渐使我的灵魂从法律的礼仪和动作中释放出来。”

音乐的力量在于它惊人的扣人心弦的魅力。它以音调、节奏和旋律的完美结合表现人的思想感情，黑格尔认为，音乐创造了物质的情感性和心灵性，它以自己的内在的音调形式表现一切特别的感情，一切细腻的喜悦、欢乐、

笑谑、任性、心灵的沸腾和发狂，还有信仰、崇拜、爱情等等。

瓦西列夫在《情爱论》中说：“音乐的神奇力量同爱情的感人境界有着内在的共鸣。”

丹麦作家克尔凯郭尔和俄国作家列夫·托尔斯泰甚至害怕音乐的魔力——诱感力，认为欣赏音乐无异于品尝一枚禁果。

舒曼描写贝多芬《d小调交响曲》演奏时的情景说：“他想冲出这间斗室，他抱怨大家把他遗弃在这样一个孤寂的所在，对他这样不关心——而这时在交响曲的谐谑曲乐章里低音部正奏着最低音；全场鸦雀无声，连气也不敢透，几千颗心好像由一根发丝吊住悬荡在无底深渊的上空。突然爆发了一声轰鸣，最伟大的美妙音乐纷至沓来，仿佛千万道虹彩一道接一道地不断涌现，使你应接不暇。”

“音乐能把几千人同时卷起来，在一刹那间把人们高高掀到生活之上，正好像波浪把人们高高掀起到海面之上一样，但是我们不会再落下来，仍旧被海涛吞没；我们像翱翔在云霄的神仙，在海光掩映中渐渐地降落到希腊神明的圣林里。”

人类古代的神话中就记载着许多关于音乐魅力的故事。例如古希腊音乐家奥而菲，能以音乐役使禽兽木石；古代中国的音乐家，击石拊缶，百兽率舞；赫尔墨斯的牧笛声曾使百眼神沉沉入睡，救出了被天后赫拉迫害的欧罗巴。而在荷马史诗中更记载着一个美丽的故事：居住在海岛上的塞壬女妖们，长着女人的胸和头，鸟的脚，有双翅。她们专以美妙的歌喉迷惑过往旅人，每逢有船舶驶过，她们就曼声歌唱。那些被歌声迷惑的人听得如痴如醉，无可抗拒地被吸引至岛上，但他们都踏上了不归路，成为海妖们的牺牲品，所以这里的海岸上满布着白骨。当英雄俄底修斯的航船经过这里时，只好用蜡封住同伴的耳朵，使他们什么也听不见。但他自己总想听一听这些仙女们的歌声，又深恐罹难，他就按喀耳刻的警告，事先让同伴们给自己手脚带上镣铐，并紧紧地绑在桅杆上。

果然，俄底修斯听到女仙们动人的歌唱着了魔一样，心里燃烧起奔赴她们的热望，挣扎着请求同伴们放开他，以生命冒险也在所不惜。可见，音乐的魅力之大，是一种难以抗拒的诱惑。德彪西《夜曲》的第三乐章《海妖》就利用了这一题材，音乐描写了“大海及其数不胜数的节奏。接着是海妖的神秘歌声在闪烁着月光的银波上荡漾回响。”序奏段落引进了女高音、次女高音组成的女声合唱。起伏缠绵的旋律，犹如月光下轻轻荡动的浪涌，充满柔美妩媚的色彩，使人不禁由标题而想到塞壬女仙在海面上神秘而动人的歌声。

海涅在《佛罗伦萨之夜》中描写了迷人的意大利女郎：“当音乐使她们容光焕发时，她们是这么美。”“一个善于观察的人，一定会从她们艳丽的面孔上看到许多愉快有趣的东西，如薄伽丘小说一样精彩的故事，如佩特拉克十四行诗一样温柔的感情。”同一诗中，他又将她们的美归之于古希腊和罗马以及文艺复兴以来创造的美妙绝伦的美术作品的影响和熏陶。意大利女人的美是同艺术传统相联系的：“对历史学家来说，她们的美貌是美术影响了意大利人的外貌和体态最有力的证明”。“装饰着寺院的那些妩媚诱人的圣母形象深深地印在未婚夫的心上，而未婚妻也仿佛是把自已一颗赤热的心奉献给了一个不同凡响的圣徒。”

的确，古希腊的美术作品同样像音乐一样不可抗拒，其非凡魅力令人心

醉。如《米洛斯岛的阿芙洛蒂忒》，她体现了希腊女性人体的完美与和谐的准则。她含意的完整、崇高，风格的典雅，雕工的精巧，令人叹为观止。罗丹称之为“神奇中的神奇”。在这座雕像前，人们所得到的印象是真实的生命感。雕刻家是把女神作为生活在希腊这片土地上的女子们的具体而又典型的形象刻画的。与其说他们在赞美神不如说在歌颂人类自己。当初在阳光普照的希腊大地和爱琴海的波光潋滟下，这尊白色大理石的雕刻，天光水色给她戴上了神采夺目的光环。那些穿着白色透明纱裳的古希腊少女，会感到这白石琢成的女神同样散发着肌肤的温馨。

《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》具有永久动人的魅力。那恬淡潇洒落落大方的表情，双目含情若有所思。内心蓬勃的热情为表面的平静所节制，生之愉快为端庄所掩饰。眼神嘴角静中有动的刻画，肌肤间看去平滑的表面，细看就会发现有着细微的起伏，如生的肌理，健美柔丽的身姿，整体的和谐与韵律，柔中有刚，高度凝炼，内在的美与外在的美浑然一体，像一首抒情的乐曲。雕像无一处让人看去好似平板的表面，每一部分都有着内在的体肌，每条筋骨仿佛都妥贴地附着在皮肉之内是往深处发展的，乳房似乎在微微颤动，面孔放射着内在的温柔光采和天仙般俏丽的美色。总之，这是个美丽健康精力充沛的形象，她既是集众美于一身的女神，又是有感情有生命的人；是理想化的又是写实的；是概括性的又是个性化的。这样的作品使人在轻松愉快的基调中感到亲切，人格化的女神作为理想之美及爱情的象征，给人以震撼的美感，她唤起种种感情，把各种滋味的享受汇合成统一的极乐的陶醉。使人产生惆怅的甜蜜和对无以名状的美的渴求及对一个不住地召唤着的国度的热烈、痛苦、迷惘的追寻，它震荡着生命脉搏的跳动，迸发着使人陶醉、颤栗、激动难抑的火与光。

乌斯宾斯基的小说《舒展了》描写了一个穷愁潦倒的乡村教师特雅普希金在巴黎参观卢浮宫时，维纳斯的塑像如何舒展了他的被生活扭曲了的灵魂：“我机械地在陈列馆内来回地走动，机械地观看着那些我全然不理解的雕塑，我只感到身体的疲乏，身边的喧闹，太阳穴的刺痛，突然连我自己也不明白是怎么回事，当我停步在大厅里的米洛岛的维纳斯面前时，我被一种非同一般的，不可思议的力量所震慑，我站在她的面前，端详着她，我不住地问我自己道：‘到底发生了什么？’从我见到她第一眼起，我就这样地问我自己，因为从这一瞥开始，我就感到在我的心中升起了巨大的欢乐……我突然感到，在我一瞥之前，我不过是手上的一只揉皱了的手套……我感到在人类的语言中找不出一个词汇，可以来说明这尊石像创造奇迹的奥秘。……打碎她，这等于使世界失去了太阳，如果人的一生中连一次都没有感受到维纳斯的温暖，他就不值得活在这个世界上……是她‘舒展了’我的被现代生活揉皱了了的灵魂，给予了我感受这种灵魂‘舒展’开来的无涯欢乐……”

在这段生动细腻的心理描写中，艺术的吸引力、感染力被写得维妙维肖，真切得令人难以置信！人们一生中都有过为艺术废寝忘食、如痴如醉的经历，在艺术创作与欣赏中，如果没有这种失魂落魄的陶醉，那就说明你还不曾入“境”，还没品尝到艺术的个中三昧。

艺术真是一个神奇的世界，它使社会人生的价值变得可贵。一切世俗的追求，人们的纷争，都在它面前黯然无光。在人生的长途跋涉中，像高擎天际的火炬，以它诱人的金光灿烂，召唤我们卸下俗务的重担，到它神奇的世界里游历一番，使精神得到澡雪和升华。它会给人以生的惊喜，以生存的鼓

励和同命运抗争的力量。

托马斯·布朗说得好：“确实，甚至在美中也有音乐，爱神所弹奏的无声音符，比一件乐器所弹奏的声音要美妙得多。哪里有音乐，哪里就有和谐、秩序和匀称。迄今，我们还保持着天体的隐约音乐，那些有条不紊的运动、持续有规的步伐，即使在身边默然无声，然而我们是能够理解他们是在弹奏着充满和谐的音符。”这大概就是我们在音乐和美术中感受到的美之渊藪吧。

艺术的魅力就是吸引力和感染力。音乐和艺术之所以具有魅力，其最巨大最神秘的所在就是感情上的共鸣，它比单纯的美感更具有活力，它是从视觉或听觉上的直观感受进入精神思维活动，但尚未达到清晰的逻辑思维的那一瞬间出现的，那一瞬间是产生感染力的关键。为此，不应在审美中满足于单纯的美感——这只是吸引人的感觉的第一步，也不应追求思维逻辑的展开——那不应由作品而应由观众或听众嗣后去延伸。感情上的共鸣，是艺术沟通人们心灵的唯一媒介，是启动美好思想的先声。后记

1774年，英国刊登了G·海里斯的一篇短短的论文——《论音乐·绘画和诗》，就其提出问题的广度而言，由于涉及三大艺术门类错综复杂的关系，不仅在英国文献中，而且在整个欧洲文献中当时也是史无前例的。尽管这一著述的理论水平很低，但仅在十八世纪就再版了六次，这说明对各种艺术进行比较研究的思想本身颇受欢迎。至少在二百年前还是如此。

海里斯论文的出发点是，艺术分为“实用的”（即必须的）——如医学和农作学；“只是令人喜欢的”，如音乐、绘画和诗。论文旨归在于“弄清三种艺术的共性是什么，它们的差别何在，三种艺术中哪一种最佳”。海里斯的结论是：“这三种艺术的共性是，它们都是拟态或模仿性的；它们的差别在于模仿的手段不同：绘画——用外形的描绘和色彩，音乐用声音和运动……而诗的手段大部分是人造的。”

两年后，有巴德的论文出现，巴德的文章不曾得见，无以置评；几十年后，德国著名的启蒙运动思想家、文艺理论家莱辛发表了《拉奥孔·论绘画与诗的界限》，这本纯美学著作在世界范围内影响之大，海里斯当然难望其项背，此书在我国也曾一版再版。莱辛以古典雕刻和诗歌的不同处理方式的相互比较，论证了诗歌和造型艺术的区别。他发现在诗歌中，拉奥孔的痛苦得到了尽情表现，而在雕刻中这痛苦却被大大冲淡了。他的结论是：诗歌不宜表现美（形体美），绘画不宜表现丑，亦不宜表现动作。他从诗、画的媒介、表现的题材和作用于什么感官这三方面具体分析了它们的差别——诗以语言、声音为媒介，诉诸听觉；语音各部分沿着时间先后承续，适宜于传达先后承续的事物发展，因此诗宜于描写流动的动作。绘画雕刻以色彩和线条为媒介，诉诸视觉；色线各部分并列于空间，客观景物也并列于事物，所以绘画适于描写物体。诗与画的区别就是“时间艺术”和“空间艺术”的区别。他并不否定诗与画的交叉借鉴或相互渗透，认为画可以叙述动作。但只能选取动作进程中的某一顷刻，而这一顷刻必须是最富于暗示性的、最有想象余地的、最好是顶点前的一顷刻，或高潮来临之际的一顷刻；诗写静物也只能以动作去暗示，只能化静为动，即用动作去暗示静态，借效果去暗示形体美，化美为媚等。反对传统的“诗画一致说”，突出强调诗与画自身的特点。他抨击了法国古典主义诗歌中仿古牧歌和田园诗沉溺于旧传统的积习，反对古典绘画中旨在宣扬封建道德理想和功利主义的历史题材及其寓言

体裁；二是力图建立美学中的人文主义理想。但莱辛对诗画界线的划分失之绝对，亦有牵强不妥处，已有论者，此不赘。

拙作无意亦不敢同前人巨著相提并论，之所以论及前贤，不过想借烛光以助萤火。同时遗憾的是也未能攀上巨人肩头把视野中的地平线推远一点，更未能精细地去洞悉音乐和美术两大艺术的幽微，只能在其间浮光掠影一番。说实话，直到我提笔写后记的此时此刻，我还情愿将此书稿烧掉，因为这部书稿只是写出了并不成熟的一半，还有一半的论题来不及弄完已过了交稿的期限。今天就是最后通牒的最后一天，遵编辑朋友之嘱，只好效金圣叹将其腰斩为二，下编以待来日。恰好两年前的今天，音乐出版社的一位女编辑曾约过我写这样一部书稿，可后来由于忙于述而不作的教学竟一直未能践约，也就把它忘下。今年又有我的同事代出版社约写同一选题，一直牵延到暑期放假才迟迟动手，四个月过去，隔隔断断写出了面前这一堆废纸，可是原来那位女编辑竟已在月前作古，为了纪念她，我也要鼓足勇气将这半部书稿交给出版社，以信守对逝者的承诺。

1993.11.15

香山红叶时

