

## 音乐与绘画审美的通感效应

孙来法

正如佩特所说的“所有艺术通常渴望达于音乐的状态”(佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》),一切艺术都具有音乐因素。

音乐能直接诉诸人的心灵世界,有着巨大的概括性与表现性、渗透力与亲和力。它能够同绘画、文学、雕塑等各种艺术形式相互渗透、感通,激起“诗情”与“画意”的审美通感效应。

在音乐审美的通感中,听觉与视觉的相互感通是最为活跃的。黑格尔说:“艺术的感性事物只涉及视、听两个认识性的感觉,至于嗅觉、触觉和味觉则完全与艺术欣赏无关。”我们暂且不讨论其嗅、触、味觉的论断是否偏颇,但可以证明,作为艺术门类的“连理”学科,音乐与绘画能视听相通,音画互感,我们可以在音乐审美中充分感受“画意”的通感之美。

优秀的音乐作品可以表现鲜明的艺术形象。美妙的乐音通过听觉渗透到心灵的深处,激起人们的情感波澜并引起共鸣,眼前仿佛出现绚丽的色彩和画面,引发视觉的审美享受。我国民族乐曲作品《春江花月夜》是一支典雅优美的抒情曲。它宛如一幅山水画卷,把春天静谧的夜晚,月亮在东山升起,小舟在江面荡漾,花影在西岸轻轻摇曳的大自然迷人景色,一幕幕地展现在我们眼前。其所描绘的意境与张若虚的诗如出一辙,全曲分十个部分,以生动美妙的旋律给我们描绘了“月上东山”、“花影层叠”、“水际云深”等十幅幽静秀美的晚照风光。耐人寻味的是,此曲原先并不叫《春江花月夜》,而是叫《夕阳箫鼓》。这个曲名最早见于清朝姚燮晚期著作《今乐考证》一书中,被列为“江南派琵琶曲目”的中曲一类。20世纪20年代,上海的新式音乐社团将它改编成一首民乐合奏曲,并根据此乐曲诗情画意的内容,给它取名为《春江花月夜》。在此,你可以猜测是曲意源于诗意,也可以说诗意暗合了曲意,但无论如何,诗、曲给人们带来的共同感觉,是必须承认的。而绘画作品中,有很多名为《春江花月夜》的,这些作者的灵感,或来自于诗意,或来自于琵琶曲意,或二者兼而有之,观画之际,你有时会沉醉于春江潮水、海上明月滟滟千万里的诗境;也可能感动于滚滚波涛、月光洒大江、雾气迷蒙的

乐曲情景,甚至,你可能已经忘却是在画面中、诗行里或是随乐曲缥缈,不知身在何方!

绘画对音乐的影响由来已久,早在17世纪后半叶,音乐就有过肖像画式的标题作品。库普兰的《莫尼卡姐姐》、《胜利的缪斯》等乐曲色彩艳丽、纤巧多饰的风格会使我们想起与他同时代画家华托的作品;李斯特《死神之舞》的创作灵感来自于比萨寺院墓地的古壁画《死的胜利》,其钢琴曲集《旅游岁月》中的《婚礼》则是根据拉斐尔的同名画创作的;柴可夫斯基在谈及他的交响曲《弗兰切斯卡·达·李米尼》时就指出:“法国画家古斯塔夫·多勃为但丁的《神曲》所作的插图中《地狱的旋风》一画,大大激发了我的想象。”鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚的草原上》就是展示鲜活的俄罗斯生活画面的音乐绘画的杰作。用音乐来表现绘画的还有柯普兰的《林肯肖像》、亨德密特的交响乐《画家马蒂斯》、穆索尔斯基的《荒山之夜》、拉赫马尼诺夫的交响诗《死岛》等。

在现代,涅尔顿所作的管弦乐《普茨茅斯的一角》,取材于罗兰逊的一幅风景画,这类作品听众可据标题的提示,通过想象去捕捉具体的视觉形象。汪立三的钢琴组曲《东山魁夷画意》是一首用钢琴描绘大自然的乐典,还有马思聪的《西藏音诗》、王西麟的《云南音诗》、钟信明的《长江画页》、李忠勇的《云岭写生》、朱践耳的《黔岭素描》等等,音乐作品直接以绘画标题命名,可谓是有画、音画交融,鲜明而直接地表现出绘画与音乐的内在联系。

值得一提的是,穆索尔斯基为悼念亡友画家、建筑家加尔特曼基而直接以绘画为题材创作了钢琴组曲《图画展览会》。作者用音乐语言来“描绘”画展中的十幅作品,以表达他对亡友的怀念。他首先用一个《漫步》的乐段来代表观赏者在画廊中漫步的形象,以此来联接和统一各个乐段,而每个乐段都象征性地代表一部作品,像是人们饶有興味地欣赏着一幅幅精品佳作。如《侏儒》,用跳动的音型以及缓慢而又不均等的节奏让人们“看”到一个步履蹒跚的畸形小矮人;《两个犹太人》会让我们脑海里浮现趾高气扬的富人与胆怯心虚的穷人形象……音乐以丰富的调性、

旋律、节奏和音色等变化,通过暗示、对比、象征等艺术手法唤起人们的视觉意象,使人感受《图画展览会》乐中有画的美感。难怪卢梭说:“音乐家的艺术绝不在于对象的直接模仿,而是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。”(卢梭《1753年致达兰贝尔的信》)

除了从绘画中吸取营养进行音乐创作,人们坚信音乐与色彩之间存在着某种必然的联系。从18世纪末开始,有人着手“色彩音乐”的实验,并取得很好的效果。1789年,科学家达文用彩色玻璃反射的光线与竖琴的琴声连接,使音乐由听觉转为视觉效果。里姆斯基-科萨科夫与斯克里亚宾都认为音乐调性的色彩是明显的,并且把各种调性与具体的色彩相对应。里姆斯基-科萨科夫的好友、作曲家拉赫马尼诺夫在其《回忆录》中说:“在里姆斯基-科萨科夫的作品里,人们对他的音乐想要表达的‘气象的’情景从无丝毫的怀疑。如果是一场暴风雪,雪花似乎从木管和小提琴的音孔中飞舞地飘落而出;阳光高照时,所有的乐器都发出炫目的光辉;描写流水时,浪花潺潺地在乐队中四处溅泼,而这种效果不是用廉价的竖琴刮奏制造出来的;描写天空闪烁着星光的冬夜时,音响清凉。他是一个乐队音响的调色大师……”(萨姆·摩根斯坦《作曲家论音乐》)

19世纪末,色彩音乐发展成为一个音乐流派,艺术家在音乐演出中运用了大量的色彩图像。如1895年,伦敦皇家学院的里明顿图教授用“彩色风琴”演奏了肖邦、瓦格纳的作品,还写了《色彩音乐——流动色彩的艺术》的论文。1926年,费城交响乐队与威尔弗莱德合作以色彩音乐的形式演奏了里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》,“音乐几乎被一种俄国芭蕾舞式的鲜明节奏和流动的激情所融合”。与此同时,许多作曲家也从事色彩音乐的创作,斯克里亚宾就创作了被称为色彩音乐名著的《普罗米修斯》(又称《火之诗》)。

从19世纪后半叶开始,随着象征派、印象派、抽象派的出现,通感成为印象派音乐家音乐创作的一条重要的艺术原则。印象派画家利用色彩抓住景物的瞬间变化的特点给音乐家很大启发,他们的描绘对象主要是大海、云雾、月光、流水、寺庙以及民间节庆、世俗人物等,神话传说的虚幻世界、牧神水妖等也是其常见题材。他们的音乐风格含蓄而朦胧,音乐语汇独特。主

要表现为音乐动机短小、不规则的复拍子、扩大调性概念并减弱中心感、和声与乐器色彩丰富、体裁短小且结构松散等。如同印象派画家,他们充分利用视觉形成的色光感,淋漓尽致地描绘大自然光影斑驳之美。德彪西于1905年创作的《水中倒影》是波光闪烁的“水与光”的幻化影像,前奏曲《牧神午后》以细腻的“笔触”描写牧神在炎热的太阳下昏昏欲睡时产生的种种幻觉,其交响素描《从黎明到中午的大海》从微光隐露的海岸到红日喷薄出海……全曲用色彩斑斓的音乐语言,描绘了海上日出的奇异景色,就是一首对阳光和生命的赞歌。

与绘画的可视性和稳固性空间形象相比,音乐可以不受到空间形象构成的限制,可以神与物游,纵横驰骋,艺术天地更为广阔、更为自由。明代琴师徐上瀛曾深刻论述音乐能引发人们的想象、联想,产生知音会意、随意现形等心理活动。他说:“音从意转,意先乎音,音随乎意,将众妙归焉……迂回曲折,疏而实密,抑扬起伏,断而复联。此皆以音之精义而应乎意之深微也。其有得之弦外者,与山相映发,而巍巍现形;与水相涵濡,而洋洋徜恍。暑可变也,虚堂疑(凝)雪;寒可回也,草阁流春。其无尽藏,不可思议,则音与意合,莫知其然而然矣。”(蔡仲德《中国音乐美学史资料注译》下册)贝多芬也曾不无自豪地说:“我的领土在旁的境界内扩张更远,人家不能轻易达到我的王国。”(傅雷《傅译传记五种》)

音乐的音响与绘画的气韵异质而同构、相异却相通。通感能使绘画的时间和音乐的空间能越时空而交汇,当聆听美妙动听的乐曲时,眼前会浮现“鸢飞戾天,鱼跃于渊”的生动景象;观赏气韵生动的画作时,会感受到“寂寞无声而耳听常满”(陈育德《画形于无象 造响于无声》)的艺术效果。

德国作曲家格鲁克在致托斯坎斯基公爵的信中说:“我努力要做的不是音乐家,而是画家或诗人。”(波里克勒特著《论法规》,转引自朱光潜著《西方美学史》上卷)通感效应可以使音乐之美跨越物质媒介的局限,借诗人之妙笔挥洒,借画家之丹青倾泻,创造出通感的“诗情”与“画意”。

(作者单位 安徽师范大学音乐学院)

责任编辑 韦平