

论艺术学科的整体性特征

——以西方美术与音乐的比较研究为中心

李行远

目前,在我国艺术院校史论专业的基础教学中,艺术门类之间的跨学科史论研究与教学尚未受到应有的重视。在美术或音乐专业的教学中虽已开设了各艺术门类的欣赏课程,但其普遍现状是只介绍单一艺术门类中的常识与重点作品,尚未能打破学科壁垒,真正从史论研究的角度在艺术门类间进行接受分析与比较研究。本文认为,人文学科的整体性特征在艺术院校的史论教学中尚有待强化;西方美术与音乐的比较研究以及如何运用到美术史论教学中,是一个值得关注的课题。

随着美术史论研究和教学水平的提高,叙述框架的改革、多元视角的转换、艺术与精神价值取向的调整等成为了现行史论教学体系中必须应对的问题。这些问题需要在原有体系的基础上探索 and 改革,而原有体系的内容框架、知识叙述、价值判断等却已形成某种“惰性”,所以,认识调整和改革的必要性和合理性颇为重要。从上世纪七八十年代以来,世界艺术通史著述的发展趋势是从全球化视野、矫正西方中心论、关注现实文化发展等维度来探索,笔者近年来曾关注和析过这种研究趋势。这些研究趋势和通史著述有助于我们认识改革原有体系的必要性,但在调整和改革的广度和深度上仍有许多范畴、关系和叙述方法需要作具体、深入的研究。比如,比较研究方法的运用不仅应该体现在区域比较、民族比较和国别比较方面,艺术各门类之间的历史与审美比较亦是题中应有之义。

然而,面对艺术通史的教学体系,多维度、多重视角的比较研究也会遇到诸多困难。例如,我和我的同事曾经在2002年为广东美术馆策划了一个题为“世界美术大系图展”的教育性质的长期陈列,当时的想法就是全球视野、多元视角和比较研究,我们的叙述框架基本上是以

参见李行远《艺术通史的撰写范式:何谓“世界的”?——修·昂纳·约翰·弗莱明《世界艺术史》读后》,载《美术馆》2002年总第3期,后收入作者的论文集《看与思——读解西方艺术图像》(中国人民大学出版社2004年版)。

造型艺术中各门类的中西比较和艺术与社会生活的多重视角为线索的。但是, 尽管已经认识到各艺术门类之间的比较研究的重要性, 却难以在叙述框架和价值判断中完满地表现出来。因此, 本文把西方历史中的美术与音乐的比较研究置放在美术通史的教学框架中叙述, 只是一种尝试。实际上, 试图建构一种从基本概念到叙述方式都真正符合全球视野、比较方法的“世界性”的“艺术史”普适文本几乎是不可能的, 它有点类似于德里达式的“难题”。在接受访谈时, 德里达曾表示要叙述他的成长经历将是一件需要冒险的、“实际上还是不可企及的”事情。一个人的成长尚且如此, 地区的、民族的、大跨度时空以及诸多门类中的精神与物质混合的事物——如“艺术”——又能如何以全景的框架叙述它的边界与核心以及相互间的无比复杂的关系呢? 因此, 就美术与音乐的比较研究而论, 笔者目前的视野只是在西方美术史研究中关注美术与音乐的关系, 并且尝试把某些方法和成果运用到美术史论教学中。

从比较研究的范畴来看, 比较美术学科的发展主要集中在国别美术的比较研究, 而美术与其他艺术门类的比较研究则更多地在艺术社会学、艺术心理学等领域中作为研究的例证而出现。在艺术史论教学中, 运用美术与音乐的比较方法启发学生思考和探索的可能途径有多种, 如比较艺术理论研究、美术图像学、音乐图像学等, 这些途径事实上分属于不同的学科领域。从美术院校的实际教学需求出发, 我们主要侧重的是前两种途径, 但在美术图像学领域中, 许多严格来说属于音乐图像学的课题和方法也都自然地糅合在一起。当然, 这些作为“比较研究”而提出的问题和观点本身非常复杂, 在一般通史类的著作中不可能论述得十分详尽, 但问题的提出本身就具有重要的意义。“最重要的是, 我们尝试将艺术作品还原至其生发背景的脉络中来进行阐述与讨论, 尽可能地将它们从现今的博物馆环境中抽离”。

从研究的角度以及对于美术史教学有直接作用的角度来看, 我认为整个研究框架大体上可以分为几个方面: 一、从艺术创作的方法论角度研究美术与音乐的异同, 尤其是从美术创作的方法论看音乐创作在抽象思维上的可借鉴之处; 二、艺术欣赏过程中的心理意识的比较, 突出的重点是在视觉与听觉的感受、理性思维与情感认知等方面的异同; 三、中外美术家、音乐家创作思想的比较研究, 主要从理论上梳理清楚过去在绘画理论和音乐理论中分别接触到的相关影响的论述; 四、重点美术家与音乐家的创作的个案分析, 希望通过对具体对象的综合性研究, 使学生对于艺术家的创作道路与艺术成就有更为深入的理解; 五、重要作品的相互比较, 尤其是美术与音乐作品中的相同题材、题目的作品比较; 六、对于美术图像中的音乐题材、器物等进行考证式研究; 七、同一类型的风格流派在美术与音乐中的共性及其艺术表现问题。这些问题有些在文艺鉴赏类著述中会有所涉及, 但在目前我所接触到的西方美术史教学文献中, 这些研究都还不够深入。

二

对于美术图像中的音乐题材、器物、演奏情景等内容的研究在 20 世纪中叶以来越来越受到西方音乐学界的重视, 音乐图像学大量借鉴了艺术史的研究方法; 相比起来, 艺术史家却较少涉

参见李行远、李公明《图说世界美术大系》, 广东人民出版社 2002 年版。

因为对于德里达来说, 文化身份的追溯与确证就是一种难题: 犹太血统、阿尔及利亚生长环境、法国公民的身份、反犹太主义的烙印等等体验使得他个人存在的边界无法确定, 他对自己一生工作的界定也无法落实(参见《一种疯狂守护着思想: 德里达访谈录》, 何佩群译, 上海人民出版社 1997 年版, 第 9 页)。

修·昂纳、约翰·弗莱明:《世界艺术史》, 南方出版社 2002 年版, 第 12 页。

足音乐图像学的领域。与此相同,许多专门史领域的研究者都善于从人类至今存留的视觉图像中寻找资料、提出问题和解决问题,而艺术史家却难以对于图像中的农具、兵器、食物、生活用品、动植物等等包罗万有的事物都进行专业辨析和研究。很明显,在艺术史研究和教学中借鉴音乐图像学的方法和成果绝不意味着可以混淆美术图像研究与音乐图像研究的性质。

就音乐图像研究而言,在国际音乐学协会和国际音乐藏书、档案和文献中心联合会的资助下,启动于1971年的一项命名为“国际音乐图像索引”的跨国工程是一个重要的发展契机。在该项工程中,纽约城市大学出版的《艺术中的音乐》是目前最权威的世界音乐图像学杂志之一。由茨德拉夫科·布拉热科维奇主编的《艺术中的音乐》就是从该杂志中选编而成的译文集,共收13篇文章。通过阅读,笔者深感音乐图像学研究 with 西方美术史研究有着密切的联系,不少文章实际上是运用艺术史的研究方法来解读音乐图像,该书主编在序言中也明确地指出了这一点。

布拉热科维奇关于视觉艺术中与音乐相关的一些主题的概括很值得我们关注。这些主题大体上有宗教主题与世俗主题两大类,前者有圣经故事中与音乐有关的场景,以及一些与音乐氛围有关的圣洁形象;后者则有很丰富的题材内容,如庆典活动中的音乐演奏、宫廷中的活动、公众参与的各类活动中的音乐、流行时尚生活的音乐活动、乡村音乐的景象等等。另外,他还谈到了在寓意画、静物画和虚幻图像中的音乐图像,以及音乐家的肖像画。这些主题在目前我们的美术史研究和教学中常常被忽略。

在这本译文集中,阿纳尔多·莫雷利的《十六世纪的音乐家肖像:特定象征意义》一文,从3幅音乐家肖像(奥斯特·达雷焦的肖像、乐队指挥维洛内塞的肖像、诗琴演奏家弗朗切斯科的肖像)入手,探讨了画像背后的历史真相。最后得出的结论是,从16世纪音乐家肖像普遍出现的现象,可以说明音乐家的社会身份地位的提高,颠覆了古代人们对音乐的观念,消除了理论与实践之间的高低贵贱之别。马里亚格拉齐亚·卡洛内的论文《以音乐为题材的绘画中的摹本、复制品及变体》涉及到绘画在传播过程中的原型与变异问题,其中一个重要论题是在同一创作室中,由于资源共享而导致的对于同一原型的反复使用,包括为了掩盖这种反复使用的痕迹而经常采用的左右颠倒的方法。这种方法有时会因为音乐演奏的手的描绘而发生错误,而有经验的画师则可以精心地避免这些错误。其实,这些也正是美术史研究所应高度关注的课题。又比如,弗洛朗斯·热特罗的《巴黎的街头音乐人:一种现象的演变》从巴黎国立大众艺术和传统博物馆收藏的大量雕版画中挑选出三组来加以研究,探讨了在1780年代前后巴黎的街头音乐人现象,我觉得这也是研究流行美术与社会公众关系的很好课题。

三

对美术作品中与音乐有关的图像的认真解读,无疑有助于加深对美术作品的内涵及其创作的历史文化背景的理解。这是美术与音乐的比较研究的一个重要方面,相比较起来,对于美术史教学亦有着直接的帮助。以在西方美术史上著名的《鲁多维奇宝座上的双管芦笛吹奏者》为例。

参见茨德拉夫科·布拉热科维奇《序:开启文明的对话:对东西方之间音乐图像学的研究》(布拉热科维奇主编《艺术中的音乐》,吴钟明等译,长江文艺出版社2006年版,第1页)。又比如,以一本关于西方美术史研究文献的专著为检索对象,像P.Fischer的《16世纪和17世纪低地国家绘画中的音乐》(Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Amsterdam: Swets & Zetlinger, 1975)这样的从题目上明确可知是研究造型艺术中的音乐问题的专论仅此一部;在工具书中,则只有Willi A.Koch的《文艺女神词典:关于诗歌、音乐和造型艺术的艺术、艺术作品和母题》(Musisches Lexikon: Künstler, Kunstwerke und Motive aus Dichtung, Musik und bildender Kunst. 2d ed. Stuttgart: Kroner, 1964)把音乐、文学、美术综合起来,“对于研究这三类艺术所平行处理的共同主题来说,是一部非常有用的词典”(范景中主编、王彤编著《美术史的形状:西方美术史的文献和书目》,中国美术学院出版社2003年版,第276、251页)。

布拉热科维奇主编《艺术中的音乐》,第5—6页。

这组大理石雕刻作品约完成于公元前460年,现藏罗马国立博物馆。这是一组三幅浮雕,正面是在两位季节女神的扶持下阿芙罗蒂德女神从海中诞生,右侧是一位焚香祈祷的女子,左侧就是这件吹双管芦笛的少女。在美术通史教学中这组作品是一定会向学生介绍的。对《吹奏者》的理解涉及到音乐在古希腊文化中的地位与作用,也与希腊文明与东方文明的文化交融有关。在古希腊文化中,音乐是青年人必须接受的教育,是培养美德和“健全的灵魂”(柏拉图)所不可缺少的。另外,细致到不同的乐器演奏亦与不同的神灵崇拜、不同民族的迁徙融合有关,一幅关于音乐演奏的图像有可能蕴含了非常丰富的历史文化信息。古希腊人用的乐器主要有竖琴和双管芦笛,前者的演奏主要用于日神阿波罗崇拜,后者则常与酒神狄奥尼索斯崇拜相关。对于这件作品,我们过去较多地从审美角度关注其构图的饱满、少女裸体轮廓的优美动人、人物坐姿的舒适和形象的立体感等等,但要稍为深入一些,诸如乐器演奏的声音、功能和文化意义等却无从说起。通过音乐史的研究,我们知道这种双管芦笛在音乐史上的正式称谓是阿夫洛斯管[Aulos],专指古希腊双簧类管乐器,出产于近东的小亚细亚地区,用于演奏弗里吉亚调式音乐,与崇拜狄奥尼索斯相关。在一件公元前540年的希腊两耳细颈椭圆陶罐上可以看到,在狄奥尼索斯神旁边,森林之神萨堤儿吹奏着阿夫洛斯管。它发出的声音是尖锐甚至刺耳的,因为它用于酒神狄奥尼索斯狂欢典礼中为酒神歌伴奏,它代表的是激情的力量,与竖琴的柔和音质形成鲜明对比。对吹奏阿夫洛斯管与演奏竖琴的不同音质、情绪、氛围的理解,是对于相关图像的准确理解的基础。在《吹奏者》中,由于这位裸女吹奏者体态的轻松、优雅而使人无法产生关于任何激烈情绪的联想。但在雅典国家考古博物馆收藏的一件大理石浮雕《阿波罗与玛息阿》(出自马尼丁尼亚,约公元前400—前350年)中,坐着演奏竖琴的阿波罗宁静而从容,站立吹奏阿夫洛斯管的玛息阿动作紧张、情绪激烈,其乐音之激越可以想见。在古希腊神话故事中也提到双管芦笛与竖琴演奏的比赛,结局是双方不分胜负,这表明了“整体的希腊音乐文化表现了阿波罗的竖琴与狄奥尼索斯的双管芦笛之间的力量平衡,表现了理智与激情之间力量的平衡”。由此可见,音乐图像学的研究的确可以使我们大大拓展对于美术史图像的理解视野,从图像中读出具体的历史文化语境。

关于古希腊美术的教学会令学生认识到希腊人在造型艺术方面的卓越天才,希腊的建筑、雕塑、绘画在我们对于古希腊文化的印象中占据了极其形象化的地位。但实际上,对于当时的古希腊人,音乐的重要性、音乐成就所带来的荣誉感却远在造型艺术之上。城邦对音乐的崇高敬意、制定音乐的观念与原则被认为是国家大事、音乐在日常生活中的十分重要的作用、杰出的人物通常被尊称为有乐感的人、对于艺术持某种敌视态度的柏拉图在其《理想国》中仍用很多篇幅来讨论音乐——这些都是音乐在当时的地位远在造型艺术之上的明证。

至于与音乐有关的绘画作品,假如我们翻开那些插图丰富的音乐学著作和文献,就可以看到许多插图是以音乐家、音乐演奏等为题材。而这类绘画作品在美术史著作中却难以被提及,因为它们既非名家之作亦非对于了解美术史有不可或缺的重要性。尽管这些插图并不乏有利于将绘画、音乐以及文学等艺术种类作为人类精神文化的一个整体来认识的有重要意义的作品。例如,《钢琴旁的李斯特》(约瑟夫·汤豪舍作于1840年)描绘了大仲马、乔治·桑、雨果、小提琴家帕格尼尼、作曲家罗西尼等人在聆听李斯特弹琴,“突出地说明了音乐能把各种艺术联系

参见迈克尔·肯尼迪主编《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社1991年版,第44页。

Cf. The Grove Dictionary of Musical Instruments Edited by Stanley Sadie, I, Macmillan Press Ltd., 1984, p.85.

罗伯特·C·拉姆:《西方人文史》上卷,张月、王宪生译,百花文艺出版社2005年版,第304页。也有学者提到在神话故事中,演奏长笛的玛斯雅斯(即玛息阿)与竖琴演奏之神阿波罗比赛,结果是阿波罗获胜(保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》,顾连理等译,贵州人民出版社2001年版,第4页)。

参见保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》,第1页。

起来的能力”。又例如利奥波德·库珀维瑟(Leopold Kupelwieser)于1821年创作的《原罪》(水彩画),描绘了舒伯特和他的朋友正在表演话剧,表现了舒伯特的圈子非常喜欢的那种隐晦的象征主义。

在贡布里希研究舒伯特的一篇论文《舒伯特与他那个时代的维也纳》中,舒伯特生前挚友、维也纳画家莫里茨·冯·施温德创作的以舒伯特的音乐生涯为题材的绘画作品是论述的主要素材之一,从中可以认识到以音乐家为题材的绘画作品对于理解和研究音乐史所具有的意义。作者指出,施温德于时隔四十余年之后创作的《舒伯特晚会》是继承两种不同的传统:为名人集会而画和为社交聚会而画的传统;在舒伯特的社交圈子中很流行后一种传统。画家施温德对于舒伯特题材情有独钟,在其艺术生涯中多次创作舒伯特题材的作品。贡布里希这篇论文的重点是探讨舒伯特时代的维也纳文化对于他的影响,其中有些涉及比较敏感的专制主义政治与文化活动的关系问题,而且是与以舒伯特为题材的绘画作品有联系。作者说,从莱奥波尔德·库佩尔维塞尔创作的《舒伯特崇拜者从阿岑布鲁格向奥缪尔行驶》和《舒伯特崇拜者在阿岑布鲁格的室内游艺》两幅画的标题上想到了一个问题:当时的专制政府认为大学生是反政府思想最危险的传播者,对于学生会尤其警惕。在舒伯特周围的朋友中很多这样的学生,他们邀请舒伯特参加聚会是不是会使他们的活动方便些?这样是不是不大容易引起警察把他们视为潜在的颠覆者?于是,绘画题目中的“舒伯特崇拜者”就有了一点意味。贡布里希说,舒伯特的名字被列入1820年3月奥地利警方的档案中,并差点和他的朋友一起被警察逮捕。“不管怎么说,舒伯特无疑是同情他们的”。虽然这只是这篇研究论文中的一个并非重点的问题,但我仍然感到了在历史记录意义上,美术与音乐所具有的内在联系——尽管它们可能不太起眼。

四

假如我们从风格或流派的角度对西方美术史与音乐史进行平行比较的话,一个突出现象是在时代总体氛围中的美术与音乐的紧密联系,或者是同一种风格流派在美术和音乐领域的伴生。这似乎可以看作是美术与音乐在同一时期的文化发展中具有密切联系的最好证明,而且这种联系使时代的文化特征得以强化,对于从文化氛围的整体角度把握艺术史有着重要意义。

一个重要的例子是巴洛克美术和音乐。源自于葡萄牙语的“巴洛克”意为“不圆的珍珠”,引申为具有“荒诞、怪异”等含义,是后代反对17世纪艺术倾向的批评家所用名词,原来主要用于美术领域。但当人们在17世纪的音乐中感受到了作曲家和表演者力图通过乐曲中复杂精巧的对比与和声来打动听众,感受到繁复多彩的音乐与豪华绚丽的17世纪建筑风格具有同一性,体认到与美术相似,教会和宫廷在17世纪仍然是主要的音乐创作机构,那么用“巴洛克”来命名一个时代自是顺理成章之事。

显而易见的是,这种比较研究对于认识某一时代艺术风格的形成有着重要的作用,亦有助于帮助学习者从具体的历史语境中理解艺术风格的形成因素。

关于音乐与美术在时代特征上的相似性还可以有不少事例来证明。18世纪法国洛可可绘画的著名画家弗拉戈纳尔的《秋千》以贵族男女的爱情为题材,有一种愉快的挑逗和轻松的情调,但同时也表现出轻佻的、滑稽的和模糊不定的性质。有学者以此画为例,说明“这一时期的许多

马克·伊万·邦兹:《西方文化中的音乐简史》,周映辰译,北京大学出版社2006年版,彩图17的文字说明,彩图15及文字说明。

范景中编选《艺术与人文科学:贡布里希文选》,浙江摄影出版社1989年版,第256—257页,第272页,第273页。

音乐与此类似,不断地在有序和混乱之间摇摆。尤其是海顿的音乐经常同时包含了规则与不规则、严肃与幽默”。从18世纪欧洲的文化氛围来说,洛可可风格是一种流行的时尚,它在美术和音乐中的表现反映了时代的特征。

还可以看看音乐家受美术作品影响而创作的例子。古斯塔夫·马勒《第一交响曲》第三乐章葬礼进行曲的那段慢乐章,体现了时而认真严肃、时而嘲弄讽刺、兼糅了优美与古怪风格的气质,他自己解释说是深受一幅题为《动物如何埋葬猎人》的木刻版画(作于1850年)的影响,那画面上一群动物正在为一个猎人送葬,动物们的痛哭和悲欢具有强烈的反讽意味,马勒以此表现了对先前作品的沉重晦暗的嘲弄。

更为著名的是拉赫玛尼诺夫完成于1909年的交响诗《死之岛》。《死之岛》的题材来自于瑞士画家阿诺德·勃克林的同名画作。勃克林的画面上有一叶孤舟渡过希腊神话中的冥河,小船上载着一具棺木驶向对面那座硕大的岛屿,静立在船上的人也像一具裹着尸衣的尸体。岛上遮天的树木恐怖阴森,静谧中充满非尘世象征意味。当年拉赫玛尼诺夫在巴黎见到这幅画,画中意象萦绕于心久久不去,于是有了这部描绘性的杰出作品。拉赫玛尼诺夫舒缓、悲切的海之歌,阴郁的意念直透人心,虽然灵感来自于勃克林的画作,但乐曲绝非画面的描述,而是以独特的音乐语汇,深入地阐发了同一意境。

在20世纪现代主义艺术的基本观念和立场中,与传统的各种艺术观与表现元素的决裂——如文学中的线性叙述、诗歌中的节奏与格律、绘画中的描绘与透视、音乐中的传统曲式与调性等等,是一种共同的趋向。关于印象主义绘画与音乐在这种决裂中的共同性,已有不少学者指出过。“在印象主义绘画中,色彩比线条更重要。类似的是,音乐中的印象主义风格的主要特点是尽量模糊和声、节奏与曲式”。印象主义绘画与德彪西的音乐亦有相似之处:德彪西喜欢和声胜过旋律就如同喜欢色彩胜过线条;他同样是只记下印象,那些瞬间的印象;他主要是通过直接的感觉和感情冲动来影响我们。“可以肯定的是,德彪西想给我们的是朦胧、模糊和虚无飘渺的感情,而毫不拘泥于现实中各种过去具体的外表”。绘画与他的关联是显而易见的。

在抽象艺术的起源过程中,美术与音乐的审美感受上的共同性被评论家所关注。1913年罗杰·弗莱(Roger Fry)在伦敦看到康定斯基的《即兴》(Improvisations)之后说:“我已经不再怀疑,如此抽象的视觉符号可以表达情绪的可能性了,它们是纯然的视觉音乐。”今天的艺术史家指出:“就如同弗莱所理解到的,抽象艺术的起源必须返回到浪漫主义理论中去寻找。这两者基本上认为,所有的艺术形式——音乐、诗、绘画、雕塑与建筑,在本质上是同一的,而它们最终的艺术经验是共同的审美感受(各种层面上的感知和反应的综合体),一如瓦格纳所提倡的‘总体艺术’(Gesamtkunstwerk)或全艺术作品。受到音乐直接感染的特质所启发,如音乐无须借助形容、叙述或任何诉诸本身以外的事物来进行沟通,这样的觉察让浪漫主义者意识到,形状与色彩、笔触与肌理、大小与比例本身所具有的表现力,并且也意识到视觉艺术也可能变得和音乐一样自律。就是在这种情况下,开启了抽象绘画的潮流。”

五

画家和音乐家对同一题材的处理,亦可见出不同的艺术手段表现时所形成的对比的张力。如法国画家席里柯和德国音乐家亨策(Hans Werner Henze)的同题作品《梅杜萨之筏》。席里柯的画作是艺术史上的名作,它取材于现实事件,洋溢着激情的巨幅画作凝结了感动天地的悲

马克·伊万·邦兹:《西方文化中的音乐简史》,第126页,彩图12的说明文字,第344—346页。

保·朗多尔米:《西方音乐史》,朱少坤等译,人民音乐出版社1989年版,第370页,第327页。

修·昂纳、约翰·弗莱明:《世界艺术史》,第782页,第782页。

伤感,成为抗议漠视生命罪行的宣言书。而亨策的清唱剧,包括朗诵、独唱、合唱与乐队,题献给古巴革命领袖格瓦拉,灵感来自于席里柯的同名画作。虽然采用的是先锋派音乐家所用的取消了传统表情术语和记谱符号的“图示谱”(Graphic Scores),但仍然是按照事件的发展进程来安排场景,从“灾难启程”到人们在海上搏斗精疲力竭的“第九个晚上与黎明”。画家笔下定格的画面成为了音乐家展示的灾难发生过程,绘画构图中金字塔尖的挥舞红布的人成为了清唱剧中的幸存者查尔斯,剧中的说白角色卡隆朗诵“……查尔斯也看到了救生船,于是他用最后的气力支起红色的碎布来吸引人们的注意……”,这实际上就是音乐的“图说”。

还有一个音乐家以画家生平为题材的例子。德裔美国籍作曲家欣德米特(Paul Hindemith)的从其歌剧演变出来的交响曲《画家马蒂斯》即取材于生活在15—16世纪的德国画家格吕内瓦尔德(Mathias Grunewald)的行迹。格吕内瓦尔德的作品《伊森汉姆祭坛画》在美术史上占有重要地位,但画家本人留下的生平资料却很缺乏。欣德米特先是自撰脚本,在上世纪30年代编成歌剧,背景是中世纪的德国农民战争,表现了艺术家的个人才能与社会责任之间的冲突。后来作者以歌剧的前奏曲和其中的音乐,编成三个乐章的交响曲,这三个乐章与祭坛画的内容多有对应,一种关于历史上真实人物的艺术想象,由此获得了生动的阐释。

最后,还可以关注在艺术欣赏方面,以审美特性和审美比较为指导的欣赏会试图在不同种类的艺术中寻找对应的区别。例如,法国启蒙运动思想家狄德罗曾以素描和油画来分论器乐与声乐的区别,虽然今天听起来不甚合理,但作为一种思考未尝不具启发意义。意大利音乐美学教授恩里克·福比尼探讨了狄德罗有关音乐与绘画比较的思想,他认为在狄德罗看来,音乐的优越性在于声音之间的关系直接触动我们的想象;音乐并不像绘画那样紧密地联系着事物的外在表现,而是提供事物的本质。当然,我们不会忘记狄德罗是一位绘画艺术的鉴赏家,因此我们不能认为他的观点是建立在对于绘画艺术外行的基础上。福比尼指出,狄德罗在1765年的“沙龙”中进一步把器乐比成素描而把声乐比作绘画(应为油画——笔者注),素描由于它短暂、简洁以及必要的速写特点,比绘画(油画)要留有更多的想象,因而像音乐一样能够表达生活的复杂性和完整性。狄德罗的原话是:“我们不得不仔细聆听声乐音乐所试图表现的东西,然而,当我们聆听一首组织良好的器乐音乐的时候,我们能让它告诉我们想要知道的一切……这多少有些类似于我们思考油画和素描的情形:在油画当中我们看到了实际清楚地表达出来的东西,但是在素描当中我们能够想象任何在作品当中所暗示的东西。”它的启发意义在于,我们对于熟知的艺术种类,如果能从比较研究的角度重新认识的话,就可以帮助我们理解在历史上人们是曾经如何把各种艺术门类联系起来思考的。

(作者单位 广州美术学院美术史系)

责任编辑 金宁

参见韩斌编著《西方合唱音乐纵览》,世界图书出版公司2000年版,第378—383页。

参见恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,修子建译,湖南文艺出版社2005年版,第168—169页,第169页。