

中国

艺术形象发展史纲

论中国审美意识的发展与艺术形象的关系

陈 伟 著



学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术形象发展史纲/陈伟著. —上海: 学林出版社, 2004. 8

ISBN 7 - 80668 - 756 - 4

I. 中... II. 陈... III. 形象—文学史—中国
IV. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 055229 号

中国艺术形象发展史纲

——论中国审美意识的发展与艺术形象的关系



作 者——陈 伟

责任编辑——王后法

封面设计——周剑峰

责任监制——田振军

出 版——上海世纪出版集团

学林出版社(上海钦州南路 81 号)

电话: 64515005 传真: 64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话: 64515012 传真: 64844088

照 排——南京展望文化发展有限公司

印 刷——上海港东印刷厂

开 本——890×1240 1/32

印 张——12.25

字 数——31.5 万

版 次——2004 年 8 月第 1 版

2004 年 8 月第 1 次印刷

印 数——4 000 册

书 号——ISBN 7 - 80668 - 756 - 4/I · 209

定 价——21.00 元



前 言

马克思主义认为：存在决定意识，社会存在决定社会意识。按照马克思主义的原理来研究文艺作品和审美意识的发展史，其实可以很明确：既然人只有解决了衣食温饱之后才可能从事文艺等意识形态的活动，那么，在人类没有解决生存问题之前，怎么可能会有所谓“原始艺术”的存在呢？不过，从先人的遗迹看，他们的确给我们留下了许多至今无法企及的“艺术品”，这又怎样解释呢？如果用形而上学的眼光看，要么否认它们是“艺术品”，要么肯定它们是“原始艺术”。但这两种解释都不全面。用辩证的和历史的的眼光看，它们既是功利的、非艺术的，又是审美的、艺术的。在它们所产生的年代，在创造它们的先人那儿，它们是非艺术的、为实用功利服务的；而在今天，在我们看来，它们却具有极大的审美价值，是地地道道的艺术品。只有这样看所谓的“原始艺术”，才真正符合马克思主义的唯物史观。

然而，现在有很多文学史和艺术史却混淆了先人作品产生时的意义和它们在今天的意义，导致了读者对先人作品的诸多误认，例如，中国和外国许多艺术史，从“原始艺术”讲起，一直讲到现代艺术，似乎艺术品的内涵是一以贯之的，殊不知原始人的“艺术品”内涵根本不同于现代人的艺术品内涵，换句话说，原始人的作品中根本没有现代艺术品的意思。再如，中国文学史，从原始民歌、《诗经》和“楚辞”讲起，一直讲到近代文学作品，但实际上，尽管同是文学作品，后代的文学作品是文艺性质的，是语言的艺术作品，而原始民歌、《诗经》和“楚辞”却不是艺术性质的，仅仅是一种替代语言的表达方式。诸如此类，说到底都是没有很好地



应用马克思主义的唯物史观来研究文学史和艺术史的结果。

本书以马克思主义的唯物史观为指导,以实践为例证,探索中国艺术形象的生成、发展与文艺美学精神的变迁,力图科学地解释前人误认的一些文艺史问题。

“艺术形象”的概念内容很广,本书不可能也没有能力对其进行穷尽式的探索。本书主要抓住每一时期的典型事例,如史前社会的墓葬红粉、商周时期的青铜文化、唐代的诗歌、清代的《红楼梦》等,剖析其审美意识的本质,作为这一时期艺术形象的代表,揭示它们在中国审美意识发展中承前启后的作用。因此本书的标题虽然为“中国艺术形象发展史纲”,其实带有较多的艺术形象史论和艺术的审美意识发展史的色彩。这个课题及这样的写法似乎不多,我们亦是“因题制宜”,抛砖引玉,以便更好地推动我国社会主义文化事业的向前发展。

目 录

前 言	1
导 论	1
第一节 艺术与艺术形象的定义	1
第二节 中国艺术形象发展史作为文艺美学学科分支的性质	4
第三节 中国艺术形象发展史的内容	9
第四节 中国艺术形象发展史的范围	13
第五节 中国艺术形象发展史的方法	23
第一章 中国前艺术时代的形象特点和美学载体	28
第一节 色彩崇拜、原始图腾与审美对象	28
第二节 象形文字、易象之象与审美对象	48
第三节 青铜文化的前美学性质	61
第四节 北方的“史文化”与《诗经》的形象特点	72
第五节 南方的“巫文化”与《楚辞》的形象特点	92
第六节 先秦两汉作品中的寓言性表象	109
第二章 中国古典艺术时期的形象特点和美学精神	139
第一节 魏晋南北朝艺术形象之生成	139
第二节 从唐诗看唐代艺术形象的发展	166
第三节 从宋词看宋代艺术形象的变迁	228
第四节 从“三言”“二拍”看明清艺术形象的美学性质	254

第五节 从《红楼梦》看艺术形象审美本质的突破	268
------------------------------	-----

第三章 中国现代艺术时期的形象特点和美学精神	294
------------------------------	-----

第一节 五四时期的新美学精神和新艺术形象	294
----------------------------	-----

第二节 20 世纪 40 年代至 80 年代中期的新古典主义 艺术形象	318
--	-----

第三节 社会主义市场经济条件下艺术形象的历史转型	351
-----------------------------------	-----

小 结	378
-----------	-----

参考书目	380
------------	-----

后 记	384
-----------	-----

导 论

第一节 艺术与艺术形象的定义

谈论艺术形象,首先必须对艺术的定义有一个界定,否则的话,艺术的定义不同,艺术形象的内涵就完全不同,以此为依据得出的结论也就失之毫厘,差之千里了。

什么是艺术?前苏联美学家波斯彼洛夫指出了其三种内涵:第一种艺术是指最广义意义上的艺术,“是指任何技艺。这就是巧妙、精细、熟练地完成人们在生产、组织、意识形态等各种活动中提出的任务。可以技艺高超地采煤,种麦,开火车和管理工厂,建造房屋和写诗,拔掉病牙和预报天气,作数学计算和踢足球。”^①这里的“艺术”概念实际是对一种娴熟的技艺的指称,与纯粹审美的艺术是完全不同的。

第二种艺术是指“按照美的规律来创造”的作品。这里面又可分为两类,一类“属于人的物质文明的领域。这是一些供社会与私人生活中使用的物品,用于人们的物质需求,然而同时又是要求按照美的规律来创造的”。^②如服装、家具、器皿等。另一类“属于人的精神文明领域,这就是本来意义上的‘艺术创作’”。如绘画、雕塑、建筑、文学艺术、音乐、戏剧等。这一类可以专门分出来,那就是第三种含义的艺术了。

这第三种艺术是“作为精神文明领域的艺术创作”,是最狭义的艺术,也是一般的艺术哲学、艺术理论作为研究和探讨的对象

^{①②} 《论美和艺术》,上海译文出版社,1981年版,第142—146页。

的艺术。^①

波斯彼洛夫对艺术内涵的分析是很有意义的,他把作为审美对象的艺术概念与一般修辞学上借代的艺术概念分了开来,把作为精神文明产品的艺术与作为物质文明产品的艺术区分了开来,使得从逻辑的角度对艺术进行定义有了一个明确界线。

然而,对艺术进行定义仅从逻辑的角度是不够的,还必须从历史的角度做出判断。

在人类社会的发展中,艺术概念的内涵也是在发展着的。人类早先由于生产力的低下,一切活动都围绕着解决生计的实践而展开,很少关注专门的审美活动。随着生产力的逐渐提高,对人来说,劳动实践也从完全的他律活动慢慢变得能被人所控制了,蕴含着越来越多的自律的成分,这样劳动实践中便孕育出了审美的因素。而比较专门的审美的对象就是人对世界艺术掌握的对象,那就是艺术作品。不过,人类社会的发展是一个漫长的渐进过程。艺术品的出现和发展也有一个漫长的演变过程。许多本来不属于艺术范畴的东西,通过长期的实践砥砺,才慢慢成为艺术品。如绘画,最早只是先民为生产实践而作的宗教仪式上的表象,起的是对象的符号的作用。先民的生产实践是狩猎,作为表象的图画便绘上动物或打猎的场面。先民的生产实践是种植作为表象的图画便绘上植物或种植的场面。这些场面是先民留下的绘画的主要内容,像东西方不断发现的新石器时期的岩画就是如此。这样的绘画当然不可能是现代审美意义上的艺术品。

随着生产力的发展,生产实践中必要的表象因素越来越削弱,即它作为生产实践的一部分的地位越来越显得没有必要,图画的功能和作用便开始了转移,如转移到“记事”等方面。人“是按照美的规律来塑造物体的”。^② 在“记事”的过程中,人的审美精神也不断积淀于记录下来的图画里。这样的图画除了记事的中

① 《论美和艺术》,上海译文出版社,1981年版,第142—146页。

② 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,人民出版社,1979年版,第51页。



心作用外,同时蕴含着使人愉悦的审美的成分了。但它还不是纯粹的艺术品。等到生产力进一步发展了,绘画的生产实践功能——如作为宗教仪式上的表象——几乎消解殆尽了,绘画的应用性功能——如作为记事的表象——弱化到可以被忽略不计,那时候,它作为审美对象的地位就明显地突显出来了,如中国魏晋时期的风景画就是这样的作品。这些作品是作为审美的对象而生产的,它们才是真正现代审美意义上的艺术品。这个漫长的历史过程也是绘画从非艺术品慢慢成为艺术品的生成过程。

后人伴随着审美意识的成熟、以艺术的方式把握世界的实践被熟练地使用,往往用自己的审美和艺术的观点看待先民的绘画,称之为“原始艺术”,这样便造成了艺术概念的混乱和艺术所指对象的不确定。可以说,类似的混乱都是由后人自以为是地以己度人造成的。不澄清相同的对象在不同的历史阶段的不同性质,不可避免地会造成不必要的误认,并最终形成不科学的结论。绘画是如此,后代许多其他的艺术样式也是如此,像音乐、雕刻、唱歌、文学、书法……大抵都有一个从非艺术形象的生成和发展,首先就必须从逻辑和历史两个维度上界定艺术和艺术形象的本质,这个界定不做好,以此为基础的探索与研究就没有一个坚实的立足点了。

本书所指称的艺术形象,在逻辑层面的性质上,是专指以审美为目的所创造的精神文明的对象;在历史层面的性质上,是专指文艺的自觉时代形成之后所创造的人对世界进行艺术掌握的产物。在这两方面的范围之外的东西,尽管有种种类似艺术的因素,但不是真正意义上的艺术形象。

非艺术的形象或类似艺术的形象不能同艺术形象混为一谈,这是在历史的层面上最容易产生的误认。但这并不是说,我们对艺术形象的探索仅局限在真正的艺术形象的范围内。如果真是这样的话反而难以认清艺术形象从非艺术形象生成转化过来的过程和原因了。事实上,为了揭示艺术形象生成,转化与发展,必须从它所萌芽的土壤——非艺术的形象探索起,从两者的社会基



础的差异中真正找出“艺术”与“非艺术”的本质不同的根源,从而在这种根源的历史变动中揭示出非艺术的形象向艺术形象生成、转化的依据。

第二节 中国艺术形象发展史作为文艺美学学科分支的性质

中国艺术形象发展史的学科定位在哪儿?它的性质又是什么呢?不弄清这一点,对艺术形象生成转化的探索就会缺少强有力的逻辑依据。我们认为,中国艺术形象发展史是文艺美学的一个分支,是文艺美学学科在历史层面研究的延伸。为了更好地认识中国艺术形象发展史的学科定位和性质,必须从文艺美学的学科与性质谈起。

众所周知,西方并没有文艺美学学科,如美国有美学,是哲学的分支,设在哲学系,主要从本体论、认识论、方法论的角度来探索美的本质、美感、艺术等,属于美学中的“形而上学”。美国另有艺术哲学,是艺术学的分支,设在艺术系,主要探索文艺作品的内容与形式、文艺创作的途径、文艺批评的方法等,研究文艺的实践性规律和问题。

东欧国家如前苏联也没有文艺美学学科。它有设在哲学系的美学和设在文学系或艺术系的文艺学。前苏联的美学,研究的范围、对象与美国的美学差不多。而前苏联的文艺学重心是研究文学。由于将文学定位为“无产阶级总的事业的一部分”,应当成为“社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’”^①,因此,前苏联的文艺学主要研究和论证文学在社会中如何定位的问题,以及文学怎样为党的事业服务、用什么方式服务、怎样鼓励和保证这种服务而

^① 列宁:《党的组织和党的文学》,《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》,人民文学出版社,1980年版,第162页。

批评消极服务等倾向。前苏联的文艺学,与其说属于学术的学科分支,不如说属于政治的文化分支。它是一种战斗的文化。它关注的重点不是文艺的内在规律,而是文艺怎样更好地为社会政治服务。在这个前提下,它展开对各种艺术特点的探讨。用现在的观点看,前苏联的文艺学更像是文艺社会学或文学社会学,较少涉及文艺的内在审美规律。但以历史的眼光看,前苏联因处在社会斗争的尖锐时期,要求文艺为政治服务,设置重视文艺社会定位的文艺学,也是无可厚非的,并在历史上起到过积极的作用。

正因为中国的文艺美学是“只此一家,别无分店”,因此,它表现出极强的民族性和时代性。

中国古代有一些文艺美学思想散见于各种诗话、词话、随笔中,但都是感悟式的,没有上升到理论高度。到了近代,以王国维代表的少数中国人开始从美学高度对文艺问题进行思考,对一些文艺问题如“意境”等作了进一步的阐释,但并没有形成体系,更没有形成固定的学科。

文艺美学之所以出现在 20 世纪 80 年代的中国,并不是一种偶然现象,而是由各种因素综合作用所产生的必然结果。文艺美学在这一时期的中国创立具有一定的历史必然性。这种必然性可以表现在以下几个方面:

1. 文艺美学的产生是中国当代文艺发展的需要。

随着中国民族矛盾和阶级矛盾的逐渐解决,文艺的政治功能和社会功能也就相应地弱化。而与此相对应的文艺发展自身的规律也就突出出来。新时代的文艺作品向人们提出了新的要求,它要求人们更多地关注文艺自身所包含的美的因素,要求人们挖掘出艺术作为一种特色的审美活动所具有的特殊规律以及审美活动所具有的特殊规律以及审美活动规律在不同的艺术领域中特殊表现。有鉴于此,在中国社会拨乱反正的 70 年代后期,学术界已在考虑怎样使中国的文艺研究真正回到学术的轨道上来,最好的方法是从学科的界限入手摒弃文艺研究成为一种政治性文化的倾向,而从审美角度入手,研究文艺自身发展的特殊规律。

由于全国同仁的共同努力,文艺美学在 80 年代终于正式成为中国文学科目中的二级学科。

2. 文艺美学的产生是文艺理论(不是作为学科的文艺理论,而是研究文艺总结出来的理论)自身建设的必然要求。

随着文学艺术的发展,以文艺为研究对象的文艺学也在不断地发展和完善自己。很多研究文艺理论的学者也开始关注文艺的审美特性和审美规律,并将其纳入原有的文艺学体系中,使其成为文艺学中的一个小分支。这是文艺学企图将自己纳入新兴的审美文化体系的一种尝试,这样做虽然可以在一定程度上弥补文艺学作为一门学科在理论上的缺陷,文艺学虽然将文艺的审美特性纳入了自己的研究范围,但其原来的研究角度和研究方法并没有改变,在这一体系中文艺的审美性只是文艺研究的从属部分。文艺中审美因素的增加要求我们突破旧有理论体系的束缚,建立一个新的理论体系,从新的视角,用新的方法研究文艺。文艺美学的创立不是文艺理论研究中量的增加,而是一个质的飞跃。

3. 文艺美学的建立是学科建设上的需要。

在研究人对世界的艺术掌握的学科中,既有探索艺术的本质规律的美学,又有探索艺术的实践应用问题的文艺学,而它们的中间却留下了一个空缺,即探索怎样将人对世界艺术掌握的本质规律在文艺作品、文艺创作和文艺批评的内在要求中体现出来。只有完成了这种探索,才谈得上将人把握世界的“美的规律”落实到具体的文艺实践中去。那么,如何来填补这种研究的学科的空缺呢?当社会仍处于战斗的文化状态时,人们对解决这个问题似乎并不迫切;因为那时迫切需要研究的是各种能立竿见影的文艺实践性问题。而到了拨乱反正、社会回归于审美的文化状态时,填补这个研究学科的空缺的要求便十分迫切了。探索文艺内在规律的文艺美学学科在 80 年代的中国便应运而生了。

4. 文艺美学的创立是历史和时代发展的必然要求。

文艺美学是结束动乱、保持社会安定的党的方针在文艺领域的体现。它反映了结束“以阶级斗争为纲”的社会文化的基调,而



把社会的重心转移到经济建设方面来；因为在前一种情况下，社会需要以服务政治为重心的战斗文化性质的文艺学；而在后一种情况下，没有硝烟味的社会更期望以各种事物的内在客观规律来促进社会的总体均衡发展。由于中国文艺研究领域缺少探索文艺内在规律的学科，而文艺学在新时期的性质与方向的调整又不能一蹴而就，这样，文艺美学的应运而生也就成了一种历史的必然了。

文艺美学与美学、文艺学一样，也是研究人对世界的艺术掌握过程中的各种难题的；不过，文艺美学与美学、文艺学研究的侧重点不同。美学是关注文艺问题的，有的美学家甚至将文艺作为主要研究对象。但美学学科主要从本体论的角度探索艺术品的性质，从认识论的角度探索艺术创作的要素及过程。换句话说，美学主要探索人对世界的艺术掌握的一般规律，而不探索如何艺术地掌握客观世界的特殊规律。文艺学当然关注文艺问题。但中国的文艺学关注的重心主要是文艺如何为社会服务：在民族解放和社会革命的年代，它为社会的战斗文化服务，并自身也成为战斗文化的一部分；在发展经济、美化生活的年代，它又为社会的审美文化服务，并力图使自己成为社会审美文化的一部分。这样，中国文艺学便逐渐发展成了以文艺批评为中心、偏重于探索文艺的各种实践问题的学科。这门学科应用性强，市场前景远大，因而趋之者众。然而，无论从历史的角度还是从逻辑的角度看，中国文艺美学学科的创立在中国社会，在中国文艺研究领域，都具有必然性。

文艺美学学科中，研究的方向有逻辑的和历史的两个层面。文艺美学的逻辑层面，研究文艺作品的美学规律、文艺创作的美学规律和文艺批评的美学规律。文艺美学的历史层面，研究文艺形象发展的美学规律、文艺创作思考发展的美学规律和文艺批评思考发展的美学规律。中国艺术形象发展史属于文艺美学的历史层面中研究文艺形象发展的美学规律的范畴，是文艺美学的重要研究对象之一。



文艺美学为什么要研究中国艺术形象的发展呢？这是由文艺美学的学科特性和中国文艺发展的历史状况决定的。文艺美学研究文艺作品的美学规律，而文艺作品的美学规律最集中地反映在它所塑造的艺术形象上。在中国文化发展史上，艺术的前进主要通过艺术形象的发展反映出来。在艺术形象的发展中，集中体现着中国审美文化的发展，体现着社会“美的规律”的作用，体现着文艺的内在的美学规律的律动。另一方面，由于中国古代没有哲学性质的美学，没有从哲学角度总结、归纳美学规律的传统，没有从哲学立场思索文艺问题的习惯，因而，有关文艺的美学规律的总结始终与对具体艺术形象创造的思考联系在一起，有关审美文化的理论也始终与对艺术形象的评判联系在一起。如果忽视了对中国古代艺术形象的探索，文艺美学学科的历史层面即使不是一片空白也将零落得面目全非，而这一切与历史的事实是不相符合的。

文艺美学包含着对中国艺术形象发展的研究，包含着对中国艺术形象各历史阶段成就的归纳与总体。缺少了这方面的理论成果，文艺美学作为一门学科就是不完整的了。

反过来说，中国艺术形象发展史也必须皈依于文艺美学学科。所谓皈依于文艺美学，就是站在文艺美学的角度，用文艺美学的方法来探索、分析、研究中国艺术形象发展的特点和规律。研究中国艺术形象的发展，当然可以用各种方法来进行，但文艺美学是一种最好的或者说最合适的视角和方法。假设对中国艺术形象的发展的研究也像西方美学史上那样，关注人物类型的形成和演变，重视模仿的行动和情节，那么，中国历代优秀文艺作品中一系列流芳百世的艺术形象都将得不到肯定，中国古代璀璨的审美文化将遭到极大的抹煞。这种研究方法上的所谓与国际接轨，恰恰是妄自菲薄的心态的写照，是文化上的民族虚无主义和方法论上的形而上学的反映。它与中国文艺的实践是不相一致的。在科学研究中，有些课题对研究的视角和方法十分敏感，视角和方法的正确与否往往能决定其研究的结果正确与否。对中

国艺术形象发展历程的研究,就属于这类课题。中国艺术形象发展史的研究归属于文艺美学学科的性质也由此得到确定。

第三节 中国艺术形象发展史的内容

中国艺术形象发展史研究的内容当然是形象。形象有狭义和广义之分。最狭义的形象是指能被人的视觉直接接受的形象。广义的形象则包括有关文艺和审美的所有对象。从狭义的形象到广义的形象基本可以分为四大类。第一类是可被视觉直接接受的形象。在艺术作品中,主要有绘画、雕塑之类的静止性形象和影视剧的银幕形象、戏剧舞蹈的舞台形象等。这类形象的性质是比较明确的。它们既是艺术作品中艺术信息——审美体验——的载体,同时又是确定的视知觉的对象。然而,这类形象在整个形象系统中只占很小一部分。如果艺术形象发展仅以它们为对象,不仅会把很多其他的真正的艺术形象排除在外,更重要的是难以反映出审美文化的完整面貌。涵义稍广一些的形象,即包含着语言的艺术形象,也就是文学的艺术作品中的形象。文学作为语言的艺术作品,它拥有的形象自然是艺术形象。但是,文学是用语言来作为媒介的,它的形象没有直接诉诸于视知觉,而是通过视觉感受接受语言的描绘,最终在接受者脑海里形成的形象可以是艺术形象,也可以是非艺术形象,关键既在于描绘形象的语言作品是不是以审美为目的,同时也在于接受者在脑海中复现语言所描绘的形象时是不是以艺术欣赏为主旨的。由于语言的间隔作用,对这类形象的把握往往比对绘画、雕塑的把握复杂得多,“仁者见仁,智者见智”、“一千个读者就有一千个哈姆雷特”是常有的事。如宋玉的《登徒子好色赋》写了一个漂亮姑娘“东家之子”的外貌:“东家之子,增之一分则太长,减之一分则太短;著粉则太白,施朱则太赤;眉如翠羽,肌如白雪;腰如束素,齿如含贝;嫣然一笑,惑阳城,迷下蔡。”这个美女的形象完全是从效果上来描绘



的,是受语言间隔的形象。由于没有直观性,无论观赏者怎样想象这个美女的美都是不会过分的。相反,由于认定加一分就会太长,减一分就会太短,增白会太白,增红会太红,因此,无论观赏者想象出怎样的具体的美女形象都在作者的否定之列。美可以有多样性,作者却排斥这种多样性。美应该有基准性,作者却不提基准性。作者强调的是美的效果。这样创造的艺术形象是语言的艺术作品所独有的。它最大限度地利用了语言描绘的对象间接性和文学欣赏中读者想像力参与的无限制性,从而使语言的艺术形象具有极大的丰富性和复杂性。正确认识文学的艺术形象的历史特质和发展规律,对把握中国文艺美学的发展史是极其重要的。

第三类形象的涵义比第二类更广一些,它包括音乐的形象等。音乐到底有没有形象,是长期争论不休的一个话题。持音乐有形象的人认为音乐有形象有两个理由:第一,听觉所得到的感受可通过想象转化为视觉的形象,如德国音乐理论家恩·迈耶尔认为:“乐谱本身就在视觉方面重现出乐音动态的上升和下降,这清楚地证明感官的统一性也存在于乐音的运动中——听觉所知觉到的‘形象’会由视觉保持下来。”^①这里所说的形象就是由听觉感受乐音以后凭借想象在接受者脑海中形成的“视觉形象”。这样的形象与绘画的形象和文学的形象都是不同的。绘画的形象是直观的、具有客观性的形象,音乐的形象却是想象的,偏重于主观性的形象。文学的形象需依靠想象才能完成,具有主观性;但文学形象的描绘可以非常细致深入,使想象的方向具有较大的确定性。音乐形象却不同,它既是主观想象的,又具有极大的不确定性,仅凭乐音的“启示”便任由接受者想象出一系列的“形象”。这种“形象”到底是否属于音乐的属性,值得怀疑。例如,我们听到雷声,脑海里浮现出形象,这种形象决不能被称作雷的形象。我们听到流水声,脑海里浮现出小溪潺潺的形象,这种形象也决不能被称作流水的形象。这道理对音乐来说是一样的。认为音

① 恩斯特·迈耶尔:《音乐美学若干问题》,人民音乐出版社,1984年版,第27页。



乐有形象的第二种理由是,音乐是艺术,艺术的思维过程是形象的,因此,无论音乐给人以何种想象的形象,音乐本身的创作肯定是一个形象思维的产物,从而具有形象性。这种观点的基础涉及到艺术思维是否就是形象思维的问题。我们对这个问题的答案是否定的,即艺术思维不等于形象思维。^①因而,从创作的角度来论证音乐具有形象性也是不能成立的。

与此相反的观点认为音乐没有形象,如奥地利音乐理论家爱德华·汉斯立克认为:“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快。音乐的原始要素是和谐的声音,它的本质是节奏……占首要地位的是没有枯竭、也永远不会枯竭的旋律,它是音乐美的基本形态。”^②他的意思就是,音乐的美在于乐音的和谐和节奏,而不是所谓的形象。对于在音乐中刻画描绘的生活景象,汉斯立克认为它们并不属于音乐的要素,如“海顿《四季》里的鸡啼、史波尔《乐音的奉献》和贝多芬田园交响曲中布谷鸟、夜莺和鹌鹑的鸣声。但即使我们听到了这种摹拟,而且在一首音乐的艺术作品中听到了它,可是它在作品中没有音乐的意义,而只有诗的意义。鸡啼声就这样不是作为美的音乐或根本不是作为音乐来表演的,而只是要在听众的记忆中唤起与这一自然现象相联的印象来。”^③汉斯立克的观点说明,音乐是美的,但音乐的美,绝不是凭借了欣赏者听音乐时联想到的对象,也不是由于音乐中模仿了现实生活中的景象。就具体作品构成而言,汉斯立克的观点是有道理的。

① 具体的论证参见拙作《文艺美学论纲》,学林出版社,1997年版,第二章,第一节。

②③ 汉斯立克:《论音乐的美》,人民音乐出版社,1980年版,第49、107页。其中“形态”(Grundgestalt)原译为“基本形象”,根据词义和上下文,显然“基本形态”更合适。