



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

微茫之辨 系列



荣誉主编
杨燕迪
主编
孙红杰

ART, PERCEPTION, AND REALITY

艺术、知觉与现实

[英] 恩斯特·贡布里希 [美] 朱利安·霍赫伯格 [美] 麦克斯·布莱克 著

钱丽娟 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

上海师范大学音乐学院“海外学术经典”
“本科生教辅资源拓展及研究生学术实



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

微茫之辨 系列

荣誉主编 杨燕迪

主 编 孙红杰

ART, PERCEPTION, AND REALITY

艺术、知觉与现实

[英] 恩斯特·贡布里希 [美] 朱利安·霍赫伯格 [美] 麦克斯·布莱克 著

钱丽娟 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

艺术、知觉与现实 / (英) 贡布里希
(Gombrich, E. H.) 等著; 钱丽娟译. -- 重庆: 西南师范大学出版社, 2015. 6

ISBN 978-7-5621-7422-6

I. ①艺… II. ①贡… ②钱… III. ①艺术—文集②心理学—文集③哲学—文集 IV. ①J-53②B8-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第104117号

ART, PERCEPTION, AND REALITY

©1972 The Johns Hopkins University Press

All rights reserved. Published by arrangement with The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland

版贸核渝字(2013)第201号



俄耳甫斯音乐译丛

艺术、知觉与现实 YISHU ZHIJUE YU XIANSHI

[英] 恩斯特·贡布里希 [美] 朱利安·霍赫伯格 [美] 麦克斯·布莱克著
钱丽娟译 孙红杰校

总策划: 李远毅 倪为国

执行策划: 周松

责任编辑: 王菱 李彦

封面设计: 何旻

版式设计: 尚品 CASTALY 周娟 刘玲

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路2号

邮编: 400715

<http://www.xscbs.com>

经销: 全国新华书店

印刷: 四川省东和印务有限责任公司

开本: 889mm×1194mm 1/32

印张: 7.375

字数: 141千

版次: 2015年9月 第1版

印次: 2015年9月 第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5621-7422-6

定价: 38.00 元



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

编委会

顾问：李 聪

金国忠

荣誉主编：杨燕迪

学术指导：孙国忠

主 编：孙红杰

副主编：刘丹霓

译审委员会：杨燕迪 孙国忠 施 忠 陈鸿铎

伍维曦 孙红杰 刘丹霓

译者委员会（按姓氏笔画排列）：

马艳艳 王振宁 冯欣欣 刘丹霓

孙红杰 张今馨 张 毅 杨丹赫

杨和平 杨 婧 钱丽娟 黄悦姮

“俄耳甫斯音乐译丛”总序

俄耳甫斯是古希腊神话中极富传奇色彩的音乐家、诗人与先知。传说中，他的美妙琴歌能使顽石点头、河水倒流、人神陶醉、百兽率舞。这一美妙的传说映照了“音乐协调世间万物”的神奇能量，也预见后世以音乐来探索宇宙真理、传递神灵意志、反思人生经验、揭示哲性原理等全部理想。然而，在古希腊神话中，音乐虽具有千般伟力，却并不以功利性手段自居。作为协调万物的天然圣律，音乐是科学与智慧的象征。众所周知，Music（音乐）与Museum（博物馆）共同起源于Muse（缪斯），而Muse是古希腊神话中司掌科学与艺术的九位女神^[1]。如果说Museum意味着“科学与智慧之所在”，那么Music便意味着“科学与智慧之所化”。其血统之高贵、地位之尊崇，远非其他艺术所能媲美。因为除音乐以外，再没有任何艺

[1] 俄耳甫斯（Ορφεύς）是太阳神阿波罗（Απόλλων）与史诗女神卡莉欧碧（Καλλιόπη，九位缪斯之一）之子，也是天神宙斯（Ζεύς）与记忆女神摩涅莫辛涅（Μνημοσύνη）的外孙。此外，他还被视作是俄耳甫斯教的创始人、色雷斯人的先祖。更有传言认为，他是为人间开启医药、书写、农学三大文化的神灵。然而关于俄耳甫斯传颂最广的，是他怀着对妻子尤丽狄茜（Εὐρυδίκη）的深爱，在爱神阿莫尔的指引下只身前往冥府，与生死河上铁石心肠的摆渡者夏隆（Χάρων）周旋，进而以歌声感动冥王，致使爱妻还魂的故事。

术是根据“司艺之神”(Muse)自身的名义命名的。音乐——以其自在的协调有致——并不为昭示真理而存在,它自身就是真理,是蕴藏着宇宙普遍规律(毕达哥拉斯语)的真理。音乐也不为服务他者而存在,其千般伟力只为彰显自身。是故,以音乐为手段去谋求功利,必然使音乐屈尊降格。然而,若是出于崇高之正义,又何妨施展其煌煌伟力?当俄耳甫斯承受突如其来的丧妻之痛时,他并不是自觉、自发地想到可以用音乐来扭转悲剧性命运,而是经爱神阿莫尔(Amor)点化之后才去往冥府、拯救亡魂。俄耳甫斯作为音乐之神的“不自觉”,似乎正意味深长地道出了音乐不以功利性手段自居的崇高尊严。

然而自神话时代以来,音乐的自尊自足性——犹如潘多拉魔盒里关着的“希望”那样——几乎成了永远不可企及的理想。它被功利和欲念所牵扯,由“极乐天堂”转向“人间炼狱”,开始了绵延数千年的跌宕苦修之旅:它成为教化人心的手段(古希腊音乐戏剧);成为炫耀奢华的装饰(古罗马音乐仪仗);成为敬奉神灵的修辞(中世纪教会音乐);成为描摹情感的媒介(文艺复兴时期之世俗音乐);成为助兴添娱的调料(巴洛克时期之剧场音乐);成为标榜趣味的资本(古典时期宫廷音乐);成为描绘风景的颜色,成为诉苦煽情的灵药(浪漫主义标题音乐);成为映照现实的孔镜(现实主义音乐);成为标榜个性的图符(现代先锋派音乐);成为谋生立命的技艺(无论什么音乐领域),成为应景点缀的玩意儿(当今无处不在的

实用音乐)^[1]……其用途之多,不胜枚举,其中有多少崇高正义?诸君自可怀疑。不妨说,音乐如同晶莹剔透的棱镜,经阳光照耀后折射出斑斓异彩,人们对阳光的斑斓异彩而着迷,却几乎忘却了棱镜自身的高洁、精致与纯粹。

当今的音乐生态,一方面繁荣昌盛,另一方面也纷乱混杂。在日常生活中,我们时时处处被形形色色的音乐包围,却不幸已身心麻木、充耳不闻。在严肃音乐界,经由现代、后现代作曲家们各自为政的激进探索,音乐一度已内涵崩摧、外延泛滥,不仅其美、丑、尊、卑饱受争议,甚至连是、非、真、伪也扑朔迷离。作为宇宙真理的完美化身,作为协调万物的天然圣律,音乐岂能无所谓?其自尊自足性的丧失,其核心价值观的崩溃,是否意味着“炼狱苦修”已至极境?进而,“炼狱苦修”之后,是否能——如但丁的《神曲》所说——否极泰来,重归极乐?目前仍是未解之题。然而,当此浮世,谨以“俄耳甫斯”之名,回唤音乐在众神时代曾有的崇高名义与千般伟力,以一系列聚焦于音乐的精华思想,涤荡我们饱受功利、欲念所侵蚀的心灵,岂非有识之士的不谋之吁?

本译丛分设七个子卷:子卷一,经典之谜,聚焦音乐作品;子卷二,骄子之魂,聚焦音乐人物;子卷三,肌理之思,聚焦音乐原理;子卷四,造化之脉,聚焦音乐历史;子

[1] 纯音乐(absolute music)当真纯粹自足吗?抑或它也映照创作习惯、民族风格、受众趣味等社会性内容?标题音乐(program music)的魅力难道只在于非音乐的内容吗?抑或音乐自身才是感动之源?这些问题至今仍不清楚。

卷五，微茫之辨，聚焦音乐思想；子卷六，启未之弦，聚焦音乐传播；子卷七，万方之灵，聚焦音乐风俗。正如古希腊历史学家希罗多德^[1]曾以九位缪斯之名为他的《历史》各章命名，古希腊音乐理论家曾以古希腊部落之名为不同调式命名那样，我们尝试以西方大小调音阶的基本音级之名来为本译丛的七个子卷命名。考虑到“思想”是音乐发展的原动力，也是音乐行为、现象、产品的普遍意义指向，故将聚焦音乐思想的“子卷五·微茫之辨”设为“主音卷”（do）。“人物”与“作品”分别是音乐思想的“行为主体”与“行为产品”，势同两翼，拱卫“主音”，故将“子卷二·骄子之魂”设为“下属音卷”（fa），将“子卷一·经典之谜”设为“属音卷”（sol）。“风俗”与“历史”彼此互补：“风俗”彰显空间差异（如地域、国度、民族特性），依赖于积淀，相对稳定，且与“思想”（do）和“作品”（sol）关联密切（风俗映照思想，作品凝聚风俗），故将“子卷七·万方之灵”设为“上中音卷”（mi）；“历史”强调时间线索，倾向于变迁，相对游移，且与“人物”（fa）与“思想”（do）不可分割（人物创造历史，历史蕴藏思想），故将“子卷四·造化之脉”设为“下中音卷”（la）。“原理”（指作曲技术理论和表演技术理论）与“思想”关联甚切，本身都是理论，而且，“原理”在很大程度上指向“思想”

[1] 希罗多德（Ἡρόδοτος，约公元前484—公元前425年），古希腊作家、历史学家。他的《历史》（Ἱστορίαι）一书是记述公元前6—5世纪希波战争的历史名著，因其各卷都以一位缪斯命名，故也称《缪斯书》。

(如同导音迫切归属于主音),故将“子卷三·肌理之思”设为“导音卷”(si)。“传播”是“思想”(do)的合理后续,又是“风俗”(mi)得以形成的基础,故将“子卷六·启末之弦”设为“上主音卷”(re)。由此,七卷分立,相辅相成,协调感应,遂成“文明”。

本译丛旨在借俄耳甫斯之名,引导广大爱乐者去品味音乐经典,认识音乐肌理,体悟音乐人文,阅读音乐历史,关注音乐思想,反思音乐哲理,并领略不同音乐风俗之间的差异与联系。由于上述七个主题均具有永恒性,故而本译丛总体上亦呈开放格局。我们竭诚欢迎广大读者为本译丛推荐选题,更期待有能力的译者加入我们的翻译团队。当然,我们的一部分译者初窥门径、资历尚浅,虽经译审组成员竭诚审校,错讹疏漏仍在所难免,恳请读者雅量海涵并不吝指正!

祝愿本译丛与时俱进、茁壮成长。

是为序。

孙红杰

2015年5月28日

于上海师范大学音乐学院

视觉艺术理论中的听觉“泛音”

——从音乐角度回应《艺术、知觉与现实》的主要观点

(中译本序)

—

艺术学研究的重要论题之一,是各艺术门类之间的共通性。我国当代艺术学学科的创始人之一张道一先生(1932—)在倡议建立艺术学学科的一篇文章里谈道:

“在艺术的各部门,即在音乐、美术、戏剧(戏曲)、曲艺、电影(电视)、舞蹈等分别研究的基础上,须着手进行综合性的研究,探讨其共性,由个别上升到一般,使之进入人文科学。”^[1]在另一篇探讨艺术学研究中的经纬关系的文章中他又说:“艺术的总体共性、总的特征为经,艺术学的基本分支为纬。”^[2]其他关注艺术学学科理论的学者也都以各自的方式表达了类似的共识,即,研究“艺术共性”是艺术学学科的立身之本。

在此意义上说,音乐与美术之间的共通性自然也是

[1] 汝立,张道一主编《美学与艺术学研究》,江苏美术出版社,1996年。

[2] 张道一:《艺术学研究的经纬关系》,《贵州大学学报》(艺术版),2004年第2期。

艺术学研究的题中要义。探讨研究此二者之间的艺术共性可以有很多角度：例如，既可以从创作的角度，也可以从接受的角度；既可以从现象的角度，也可以从规律的角度。然而更理想的角度是：从音乐与美术的某些“共性问题”出发，同时卷入创作、接受、现象、规律等多种观测视角。《艺术、知觉与现实》一书，即为我们提供了这样一个有趣且有效的“共性问题”。为此，下文将以书中的核心论点为依托，结合我们在感知、理解和表演音乐时的普遍经验，谈一谈音乐与绘画（乃至摄影、雕塑）之间的显著共性。

本书系1972年美国约翰·霍普金斯大学“塔尔海默讲坛”^[1]上的三期讲稿。三位演讲人分别是艺术史家贡布里希、心理学家霍赫伯格、哲学家布莱克，他们在各自的研究领域内均可谓声名显赫、成就斐然。英国艺术史家恩斯特·贡布里希爵士 [Sir Ernst H. J. Gombrich, 1909—2001] 生于维也纳，早年在维也纳大学获博士学位，1936年移居英国，1947年加入英国国籍。贡布里希生前主要供职于伦敦大学瓦尔堡研究院，曾任该学院院长，并在牛津、剑桥、皇家艺术学院等名校任兼职教授。他于1966年荣获英帝国勋位，1972年受封爵士。他曾获史密斯文学奖（1964）、奥地利科学与艺术十字勋章（1975）、伊拉斯莫斯奖（1975）、黑格尔奖（1976）、巴尔扎恩奖（1985）、

[1] “塔尔海默讲坛” [Thalheimer Lectures]：1969年设立于美国约翰·霍普金斯大学，以美国哲学家、社会学家罗斯·朱利安·塔尔海默 [Ross Julian Thalheimer, 1905—1977] 的姓氏命名。

维特根斯坦奖(1988)、歌德奖(1994)等多项殊荣;包括牛津、剑桥、哈佛、芝加哥在内的12所世界名校授予他“荣誉博士学位”;他还是图林科学院(1962)、瑞典乌普萨拉皇家艺术与科学院(1970)、荷兰皇家艺术与科学院(1973)、巴伐利亚科学院(1979)院士。贡布里希爵士被公认为艺术史、艺术心理学、艺术哲学等众多领域的巨擘。他一生著述颇丰,专著十余部,另有大量单篇论文。美国心理学家朱利安·霍赫伯格教授[Julian Hochberg, 1923—]生于纽约,曾先后就读于纽约市立学院(纽约市立大学前身)和伯克利加州大学,1949年在伯克利加州大学获哲学博士学位。此后他辗转任教于康奈尔大学、纽约大学和哥伦比亚大学,并在哥伦比亚大学心理学系荣休。作为第一位研究“人眼运动”的心理学家,霍赫伯格是视觉感知研究领域长达半个世纪的领军人物。美国哲学家麦克斯·布莱克教授[Max Black, 1909—1988]生于阿塞拜疆,长于伦敦,是犹太人后裔。他早年在剑桥大学王后学院主修数学,后在伦敦大学获哲学博士学位,毕业后任教于伦敦教育学院。1940年他移居美国,先后在伊利诺伊大学厄巴纳—香槟分校和康奈尔大学担任哲学教授。1948年他加入美国国籍。1977年成为康奈尔大学荣休教授。布莱克教授曾担任《哲学评论》杂志主编和美国哲学协会东部分会主席。1963年当选美国艺术与科学院院士。布莱克教授在数理哲学、逻辑哲学、语言哲学等诸多领域里卓有建树,尤以其语言哲学最具特色。

这三位学者在“塔尔海默讲坛”上的发言稿经美国哲学家、约翰·霍普金斯大学的哲学教授莫里斯·曼德尔鲍姆 [Maurice Mandelbaum, 1908—1987] 编辑整理后出版,于是就有了《艺术、知觉与现实》这本文集。此书一经出版便广受瞩目,短短十年间(至1993年)就被重印了六次,且已被翻译成德语、法语等文字。

如书名所示,本书主要讨论艺术、知觉、现实三者之间的关系,其中既涉及艺术如何再现或反映现实的问题,也涉及我们对艺术以及对——经由艺术所再现的——现实如何感知的问题。如所周知,在英文语境中,“art”一词通常主要指视觉艺术 [visual arts],如绘画、版画、雕塑、摄影等。本书的案例更多是集中于绘画(含漫画)、雕塑和摄影这几个门类,但这并不意味着其中所论述的现象和原理断然绝缘于其他艺术。事实刚好相反,这些案例——由于涉及与现实以及心理感知的关系——总能引发不同艺术领域(包括音乐)读者的心灵共鸣和学术思考。

二

贡布里希教授关注的核心问题是我们如何感知生活和艺术中的相貌相像性。在肖像画和被画人之间,在同一个人变化着的不同表情之间,以及在一个人的幼年形象与晚年形象之间,都存在值得探讨的相貌相像性问题。那么在这三种情形中,我们如何判定相像者的身份同一性

呢？是凭借二者在细节特征上的精确一致吗？显然不是，因为在后两种情形（生活）中，由于神态表情的波动和面容轮廓的改变，已显然不存在“点对点”的精确一致性。而即便在第一种情形（艺术）中，我们也不完全是凭借“精确一致”来判别被画人身份的，否则就无法解释这一现象：在观看漫画时，为什么在几乎所有身体特征都被夸张或扭曲的情况下，我们仍能一眼认出被画人的身份？贡布里希在文中通过迂回而生动的解释，最终暗示出：我们之所以能够根据面容来识别一个人的身份，是因为我们识别到了蕴含在此人身上的某种“神韵”[air]或“性格”

[character]，这“神韵”或“性格”能帮助我们透过那些局部性差异和临时性波动（比如漫画中的蓄意扭曲、表情变化时的五官移位、成长过程中的相貌变迁）而观察到本质。在贡布里希看来，透过表面差异而看到深层本质，“这是人类思维所具有的、连最强悍的计算机设计者也会羡慕的一种技巧”。（中译本第3页）正因如此，优秀的艺术家不仅要照顾（当然，在漫画中只有最低程度上的照顾）相貌的相像性，更要捕捉被画人的“神韵”或“性格”。同时，也正是从“捕捉神韵”这个角度着眼，我们才能够理解米开朗基罗在一个典故中所受的质疑（别人质疑他制作的雕像不像本人）和拉斐尔在另一个典故中所受的称赞（别人称赞他画的肖像赛过本人）。

如所周知，我们在聆听音乐时也会感受到诸如此类的“面貌相像性”。当我们在三部曲式中听到呈示部的再

现时；当我们在奏鸣曲式中听到呈示部“论题”在发展部里被重新“论证”，以及在发展部之后做“结论”性再现时；当我们在回旋曲中听到主部素材的一次次回归时；当我们在变奏曲中听到主题以不同姿态变化出现时；当我们在分节歌里听到歌唱性旋律的一再重复时；甚至当我们（在不论何种曲式中）听到乐思的模式、重复、呼应时，我们都能感受到在“音乐面貌”中的相像之处。更宽泛地说，当我们要聆听的音乐对象不是非常熟悉时，我们甚至能在同一种体裁，同一种声音媒介，同一种民族风格、地域风格、作曲家风格甚至时代风格中听出某些“相似性”。不是吗？西方人常说中国人的面貌总有几分相似，而中国人也觉得欧洲人的长相总有几分雷同。或许真的如此。我们的心理感知并不是在任何时候都能找到“理性”作为支撑。那么，在如上所述音乐面貌疑似“相像”的若干情形中，与贡布里希所说的“相貌相像性”有多少类似呢？我们不妨以贡布里希文中提到的三种相貌相像性为线索做一些推论。

其一，关于“画像”与“被画人”之间的相像性。这种相像性存在于“艺术品”与其再现的“客体对象”之间，类似于我们在标题音乐 [program music] 或带歌词的音乐中谈论的音乐与其所模拟的“对象”或“形象”之间的关系。李斯特在钢琴曲《埃斯特庄园的喷泉》[*Les jeux d'eaux à la Villa D'Este*] 中用上下奔跑的快速音流来模拟喷射的泉水；理查·施特劳斯在歌剧《莎乐美》[*Salomé*]

第四场中用管弦乐演奏的快速半音阶来模拟呼啸的风声；舒伯特在艺术歌曲《纺车旁的格雷卿》[*Gretchen am Spinnrade*]中用钢琴上持续的十六分音符固定音型来模拟转动的纺车……不消说，在此类语境下，我们也不能凭借“点对点”的精确一致来辨别音乐与它所模拟的外在形象之间是否相像，因为音乐不属于造型艺术，所以二者之间并不存在具象层面上的一致。那我们是凭借什么来感知到其中的相像性的呢？心理学家告诉我们，是存在于不同艺术之间的“通感”[*Synaesthesia*，或称“联觉”]。比如说，拖长的低音给人以“沉重”的印象，跳跃的高音给人以“轻快”的印象等。而这种相像（与在漫画中的情形相似）也只可能存在于“神韵”或“性格”这种抽象层面上。

其二，同一个人在不同表情状态下潜藏的相貌相像性。这种情况类似于音乐主题在模进与变奏中体现出的相似性，它们都存在于同一个“母体”与其若干“变体”之间，以及同一个母体的不同“变体”之间。我们的五官在经历表情变化时改变了自身的形状、彼此的距离以及组合的方式，而音乐主题在经历模进和变奏时，其音高、节奏、和声、织体、奏法等（就音乐面貌而言的“五官”）也会改变其自身的形态、彼此的关系以及配置的方式。将一条旋律从低音区移至高音区复述，音乐的色彩将焕然一新；将一条连奏的旋律改为断奏，音乐将获得活泼的性格；为一条音符时值平均的旋律加上附点，音乐将更显从

容稳健；将一条独奏旋律改为乐器合奏，音乐将会显得丰满；将一条弱奏的旋律改为强奏，音乐将变得威严；将一条正常旋律改为以持续音演奏，音乐会变得持重……意味深长的是，我们不正是把相关的符号称为音乐的“表情记号”吗？此外，当“音乐表情”发生变化时——与“面容表情”发生变化时相仿——我们所关注的更多是“差异性”而不再是“相像性”，因为此时此刻对于观众或听众来说，差异性才是趣味所在。

其三，一个人的“幼年容貌”与“晚年容貌”之间的相像性。这种情形由于涉及较长的时间跨度和较大的形态差异，故而堪比音乐主题的动力性发展与变奏。例如在奏鸣曲式（可应用于交响套曲、奏鸣套曲、室内乐套曲、协奏套曲等的首乐章或末乐章）的呈示部与发展部之间、三部曲式的呈示部与（如果是）“动力性”再现部之间、协奏曲的呈示部与华彩段之间（根据古典常规，华彩段里需要以炫技姿态反思主题）、赋格曲的呈示部与间插段之间、大型变奏曲（固定低音变奏、固定和声变奏、固定音型变奏、固定旋律变奏等）的基本主题与性格变奏之间（等）的素材关系。在这些情形内，我们不是也能感受到主题面貌——如同一个人从幼年开始成长到晚年——的生长衍变吗？（诚然，构成“音乐面貌”的要素有很多，而不仅仅是主题，但主题无疑是音乐面貌中最显著的要素之一，否则怎么能叫主题呢？）当我们凭借直观来对比一个人的幼年影像与晚年影像时，我们感受到被画者经历