



国家科研项目

意象艺术研究系列论著

中国 乐舞意象逻辑

席臻贯 著

上 编

陕西人民美术出版社



国家科研项目
意象艺术研究系列论著

中国乐舞意象逻辑

上 编

席臻贯 著

意象艺术研究系列论著

主 编 孙宜生

副主编 钟正山(马来西亚)

罗艺峰

编委(按姓氏笔划):

江 溶 刘宝仲 邢永川 孙宜生 孙振庭

李德仁 范 角 周韶华 罗艺峰 赵 农

钟正山(马) 钟明善 张锦秋 管执中(台) 魏维贤(新)

中国乐舞意象逻辑(上编)

席臻贯著

陕西人民美术出版社出版发行

西安音乐学院印刷厂印制

开本 大 32 开 印张 8 字数 194,000

1991 年 8 月 1 版 1991 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—2000

书号 ISBN7—5368—0294—3/J·257

意象艺术研究序言

中国艺术浑朴博大,源远流长,百年来在西方艺术文化的冲击下,荡涤着因循守旧的尘垢,激发着探索更新的生命力。八十年代以来一些学者与艺术家,在共鸣与互补中,提出了意象艺术的理论与实践的研讨,弘扬重体悟、求神韵、潜意造象、随象写意的传统艺术精神,在与西方艺术文化的交汇中,探讨新的中国艺术系统,促使中国艺术由浑沌神秘向明晰有序转化。这个关于中国如何走自己的路的大课题,促成着一个学者与艺术家群体,持续不断地奋进,并取得了可观的成果。

意象艺术研究容各家之长,学者与艺术家从不同的角度、以不同的观念与体悟,破译传统艺术之迷,进行新的实验与建构,另有质疑者的批评是难得的动力,体现着在争鸣中进取的风度。

研究传统意象艺术,需要相应的典籍训释与艺术的精神考古,以探明意象艺术的原系统。新的意象艺术探讨,既需要思维的突破和观念的更新,也需要艺术实践的体悟和创造,但共同的原则是从“谈经解经”模式中走出来,又不陷入技术至上的操作,在理论与实践的互为因果,互相验证中,形成充满生机的新机制。

西方艺术重验证,中国艺术重体悟,意象艺术研究采取体悟与验证相结合的方法,在体悟中领会传统意象的浑沌性与神秘性,在验证中促使神秘向明晰转化,明晰是有限的,神秘是无限的,在神秘与明晰之间,有限与无限之间运用辩证动态的逻辑方法,研讨中国意象艺术的多元变化与发展趋向。

意象艺术研究,逐步形成了系统研究的规模,一九八八年列为国家艺术科研项目,全国艺术科学规划领导小组在审议报告中指出:“该研究课题针对了中国传统艺术美学理论的薄弱环节,进行

了突破性研究,从意象的角度抓住了中国艺术发展的核心,不仅能充实我国艺术体系的健全,有利于教学实践的进行,更将促进美术创作,美术科学实验的发展”。“必将得到美学界美术教育界的支持”。

意象艺术研究,在海内外学者艺术家的参与下,科研选题已经由绘画、雕塑、工艺、建筑、书法等造型艺术,设及到音乐、戏剧、舞蹈、文学等方面,各门艺术又以不同的形态与色彩,互为补充,不断扩展其境界与容量。并在“《易经》与艺术”、“禅定与艺术”的专题研讨中,探讨中国艺术的深层规律;在科技与艺术,气功与艺术中,开拓新天地。意象艺术研究在各门类艺术理论、创作及美学方面的成果,我们将陆续以论文汇编、系列专著与画册或其它可能的形式出版。我们的研究虽历数载,参与者亦不少,但面对传统艺术及其理论的博大深邃、中国艺术精神的浑朴玄奥,仍显稚嫩、仍待深化、仍要系统。鉴于此,我们不仅将本着“生也有涯,知也无涯”的古训继续努力,亦企望海内外学者与读者教正。

意象艺术研究编委会 1991. 5. 28 于西安

序

过去在音乐学的研究中,笔者虽亦注意到跨学科的“渗透研究”,但因思路囿于一定的畛域,故总感在某些问题上说来多不莹彻,影响更深的开掘。“1990 国际敦煌学学术讨论会”不料成为一种“顿悟”之契机,也促成了本著之出版。

会上有一篇“跨国”论文,使笔者感到了艺术不同门类的强烈“共振”。这就是由中国孙宜生教授、马来西亚艺术学院院长钟正山先生、新加坡艺术学院院长魏维贤先生共同宣读的论文《意(异)度无量的净土——敦煌艺术空间意识的界定与转化》。虽然这是一篇美术领域的意象学论文,但与音乐舞蹈领域的审美意象却是如此地相通。这使笔者顿然开悟——过去在某些问题上的“不莹彻”感,正是没有从意象学的角度作专门的探究。

也许是学术上的“犀通”,笔者当时宣读的论文《敦煌舞谱序列原型探幽——敦煌舞谱交叉研考之九》,也引起了孙、钟、魏三先生的强烈兴趣,认为彼此“对东方神秘文化的破译有共鸣”。通过会上会下进一步的拊掌纵谈,尤其涉及到中国艺术的核心——意象及其研究现状时,真感到一种扼腕击节的感慨,孙教授作为一位美术家,对乐舞艺术所表现出那种内行的深邃识力,亦令我十分感动。当时,他以国家项目负责人的身份,邀笔者参加课题研究,并当即约定为该项目撰写的专著名曰《中国乐舞意象逻辑》。

艺术各门类“单打一”的研究模式,无疑已不适应当前的研究大潮。一般认为,首先看到各种艺术相互综合的前景,是莱辛。他

曾说：“把多种美的艺术结合在一起，以便产生一种综合的效果，这种可能性和难易程度就要随这些艺术所用的符号的差异而定”^①。事实上，中国古代的“乐”，就是典型的综合艺术，它不仅包括如任半塘先生谓“实际关系着辞、乐、歌、舞四事”^②，同时亦包含有造型艺术、饮食文化、仪仗等，这在拙著中多次涉及，此不赘。顺便说明一点，书名中“中国乐舞”实际应是中国古代的“乐”，之所以没有用《古“乐”意象逻辑》为名，纯因考虑到今人大率会将“乐”与单一的“音乐”划等号。

任半塘先生在《唐声诗》中再一次提出他早在三十年前《敦煌曲初探》中提出的冀盼：“……并盼国内专家从速努力通解唐代之乐谱与舞谱……用以弥补祖国文艺研究中已滞留千年之一宗缺门”。这无疑是对我们晚辈学者，尤其是从事乐史研究的学者一种强大的压力与策励。虽然近年来中国学者在以敦煌曲谱，敦煌舞谱为标志的古谱学研究上，取得可喜的进展，然而毕竟离“通解”尚有一定距离，笔者正是在任先生“冀盼”的鞭策下，对敦煌舞谱务求分段攻坚，逐部深入。在探究中，不断发现古代乐舞有着惊人的严密逻辑，而且“数”与序列、比例在意象中亦占有相当重要的地位。这就一定程度上否定了过去西方学者认为，中外艺术的审美旨趣差异，主要表现在中国没有象古希腊的毕达哥拉斯学派那样的“美在于比例和数”的概念。他们由此认定“欧洲艺术家对空间的认识直接来源于数学、几何学……”，而中国古代艺术理论所指向的艺术空间则仅仅是“渺无边际的不可能独及的太玄”，也有失偏颇。这就需要将中国古代属于神秘文化或潜文化的种种意象理论与属于逻辑范畴如比例和数(象数)等，进行综合研究。

过去人们谈形象思维或逻辑思维，常常将它们截然分开，作为两种不可僭越的范畴来研究。事实上形象思维与逻辑思维往往有

① 莱辛《汉堡剧评》，P30，上海译文出版社，1981。

② 任半塘《唐声诗》上编，P1，上海古籍出版社，1982

着千丝万缕且割不断的联系,无论是艺术领域还是科学领域,都是如此。也就是说,艺术创作以形象思维为主,但也包孕着逻辑思维;科学发明以逻辑思维为主,但也包孕着形象思维。两者既有相同点,又有不同点,从根本上说,则同属思维范畴之内。逻辑思维中的具体,形象思维中的抽象和逻辑性,就是彼中有我,我中有彼的例证,犹八卦图象中的阴中有阳,阳中有阴。同样道理,视审美意象与逻辑为风马牛不相及的观点,也会成为我们研究中的一种羁缚。一位哲人说过,概念是“完整的表象蒸发为抽象的规定”^①。这里抽象与表象就分属逻辑思维与形象思维。打个比方,当“人”这个词作为“概念”的外壳时,它表达的是人的内部本质,即自由的有意识的活动特征;当“人”这个词作为“表象”的外壳时,它表述的是人的外部特点的概括的感性映象(外在形象)。

实际上,意象与逻辑的联系,我国早在先秦哲学思潮中就已有反映。首先注意到这一点,并进行有意识研究的是胡适先生。1917年他在美国哥伦比亚大学用英文写的博士论文《先秦名学史》,被认为是第一部中国逻辑史的断代专著,文中言简意赅地说:“‘意象’在孔子的逻辑中被认为最重要,不只是作为象卦或字这样的符号的‘意义’。‘意象’是古代圣人设想并且试图用各种活动、器物和制度来表现的理想的形式”。同时又认为:“孔子的种种‘意象’来源于自然界的种种现象。古代的圣人,受这些现象的暗示,在他们的心里构想出种种‘意象’,并可说是为它们制定了象卦或用以代表繁多的天下之赜的名这样的符号形式”。

意象学至今仍处于模糊的前科学阶段。“意象”一词也是最为含糊的,由于用得越来越泛,致使在很多情况下已失去其深刻的涵义,犹如当今人们常常将“反思”等同于“反省”来使用,而较少如人象康德、黑格尔使用此词那样,是作为“自反的思想,是思想对普遍概念的认识……是思想反过来对自身的认识”来使用的。同样,不

① 《马克思恩格斯全集》12卷,P751。

少人是将“意象”完全等同于“形象”来使用的,这当然与英文 image 有关。而另一方面,也有不少人认为“意象”是“舶来品”,或将“意象”与“意象派”、“意象主义”等同起来,由是而造成一种误解,似乎“意象学”也若“现象学”^①“影象说”^②、“符号学”、“民族音乐学”等那样是由国外引进的。这也正如“美学”一样,并不能因其名源于希腊文 *aisthetikos* 而认为完全是“舶来”的,实际上美学在久远的古代(约二千五百年以前)在中国就产生了。同样,“意象”理论在中国很早也已产生,问题是它往往不直用“意象”一词(中国古代美学也并不直用“美学”一词),因此,我们不能忽视,更不能掉首不顾这份珍贵的传统文化遗产。

自敦煌国际学术会后,笔者踽踽独步于意象王国,上下求索,竭力于烛幽索隐工作,并将过去写作中分散的积累作了必要的董理,这占去了绝大部分时间,而真正动笔时,由于出版时间突然提前,只能以每天四、五千字的速度忽忽成稿,故而难以在文字上多作推敲,舛误疏漏自所不免。原来预估全书为 15 万字,不料一动笔竟欲罢不能,16 万字才完成了一半,作为上册先行付梓。下册有五章,目前正在撰中。

关于“意象逻辑”,可以说我们现在能感知、能意会、能用语言文字表达并加以探讨的,还仅仅是“冰山”之水面部分,绝大部分的“冰山”主体,尚匿隐于水下,有待进一步探索。本著所谓之“逻辑”,并不能与西方“逻辑学”的概念等同、牵混,也就是说,并不囿于严复译《穆勒名学》始用“逻辑”一词的含义,这在第四章中有详阐。如果说,第四章的“乐舞意象逻辑”爱偏重于理论的研究,那么第五章则对具体的乐舞意象,如唐五代敦煌舞谱表象谱字序列结构中所反映的八卦、星纬、原型等极其复杂、严谨而又千变成化的意象逻辑,作层层剥离的剖析。

① 创始人是德国哲学家胡塞尔(1859—1938)。

② 古希腊原子唯物主义哲学的一种学说。

笔者粗得门径，自意浅陋，唯愿以此求益群伦，尚冀专家大方多赐针砭。

1991年7月10日

作者于西安音乐学院招待所

中国乐舞意象逻辑 上编目录

序	(1)
第一章 范围与蕴义	(4)
第一节 意象之外来含义	(4)
意象≠意象主义≠意象派	(11)
第二节 意象之传统含义	(13)
情发于中	(17)
意象之“立意”	(19)
意象之“道”	(22)
第三节 意象之泛义	(26)
胡适的广义意象论	(27)
审美意象	(29)
第二章 意象中之意	(38)
第一节 意犹帅也	(38)
王夫之论“意”	(38)
意传心事	(39)
舞以尽意	(44)
立意	(50)
第二节 “乐”意三层次	(57)
娱人	(58)
乐治	(62)
乐天地	(63)
俱得意	(68)

第三节 意之泛义	(72)
意境说	(72)
妙悟	(75)
意与情	(78)
意与志	(84)
意与心	(90)
意与气、神	(105)

第三章 意象中之象 (111)

第一节 象之钩沉	(111)
二义与七义	(111)
象数与律	(116)
象与法	(124)
第二节 乐舞之象	(130)
音乐之象	(131)
舞蹈之象	(138)
第三节 艺术语言	(142)
舞之容	(146)
乐之文	(152)
神之形	(161)
忘言与忘形	(169)

第四章 乐舞意象逻辑 (173)

第一节 意象之逻辑	(173)
逻辑名实	(173)
度与比的逻辑	(178)
数与序的逻辑	(182)
第二节 音乐之意象逻辑	(189)
阳阳之声	(189)
同律度量衡及场	(192)

星纬声律与左右旋·····	(199)
意象中的逻辑格与逻辑因素·····	(217)
第三节 舞蹈之意象逻辑 ·····	(223)
八卦与舞·····	(223)
队舞之制·····	(226)
逻辑运演·····	(233)

上 编

第一章 范围与蕴义

“意象”一词，在文化艺术论撰中使用得越来越多，但也是最为含糊的一个术语。由于在我国新老版本的《辞海》、《辞源》中（即无论 1936 年舒新城等主编的《辞海》、1915 年上海商务印书馆的《辞源》，还是 1985 年上海辞书出版社的缩印本《辞海》、1986 年北京商务印书馆的修订本《辞源》），皆无“意象”之条目。而凡外国百科全书、百科词典或美学、心理学、文学艺术方面的工具书，谈到“意象”时，往往注明源于法文 *image*，故而不乏人视“意象”为舶来品，为外国现代文学的一个流派或文学批评中的一个术语。

实际上，“意象”之名，包括“意”与“象”的相关之说，我国自古有之，其含义与外国“意象”(*image*)之概念，虽不尽同，亦并不尽异。由是，本章兹先别其名质，略加缕析，以初步澄清包括中国乐舞在内的传统美学中“意象”之底蕴。

第一节 意象之外来含义

“意象”如果以法文 *image* 语源而论，实际上与形象同义。此词在法文中还有像、肖像、画像；映像、物像；酷似物等义。而在英语中，“意象”虽也可用 *image* 表示，但常被写作 *imagery*，属于一种“总

称”，即“像、雕刻；雕像；造像术；意象；形象化的描述、比喻”之“总称”。

在现代文学批评中，“意象”所指的范围常常属于接受美学范畴，即据认为是“读者所能经历的心象一直到构成这首诗的各种成份的总和这些东西”。这也告诉我们，“意象”用于文艺的批评之初，主要是体现在诗歌之审美方面。

如果说，仅仅与“形象”(image)同词的“意象”，和中国传统的意象概念，出入较大的话，那么上段引文方面的代表人物刘易斯(C·Day Lewis)在其《诗的意象》中有一段话，却与中国古代审美意象有着共通之点，他说：“(意象)就是一幅以词语表现的画；一首诗可能本身就是由多种形象组成的意象”。

这与苏轼论王维“诗中有画，画中有诗”的审美意象，不是十分相似吗？而诗在中国古代，是属于“乐”的一部分。也就是说，“乐”是“诗、乐、舞”三位一体的总称。因此，论诗，也就是论“乐”。由于这问题后文还将探及，此不再赘。

从现代文艺批评角度观，意象的含义往往又具有三个层次。

其一是相对窄义的层次，这时的意象范围只用于指对视觉物体和景象的描绘。一般来说，这样的描写都比较生动、细致。

其二是相对广义的层次，这时的意象范围，指的是文艺作品(主要是诗歌)所涉及的一切感觉物体和品质(不管这些物体和品质是通过描写的，引喻的，还是明喻和暗喻中的类比媒介所表达的)。

其三是专门指比喻语言而言，尤其是暗喻和明喻的媒介物。

如果要举出一些例子来说明的话，那么柯勒律治的《老船夫咏》可以说是第一层次的典型之作：

岩石闪着光，教堂立石上
几乎一样亮：
月光浸染万籁寂，
风标静不移。

而丁尼生的《悼念集》第101首则属于第二层次的典型之作：

没有爱，山毛榉将变得棕黄……
淡红的玫瑰以夏日的馨香
哺育那嗡嗡低唱的气浪……

其用“夏天”暗示温暖。同时其不仅涉及到视觉，还涉及到嗅觉、听觉和触觉，可以说具有审美联觉的特征。另如华兹华斯《她住在人迹罕到的道路间》，诗中既有视觉物体如“道路”、“少女”、“坟墓”，同时也有如“紫罗兰”、“石头”等的暗喻及“星星”、“天空”等的明喻。由于有些读者能程度不同地体验到其中的视觉意象，有些读者却又体验不到，因此接受主体在欣赏过程中，心像的清晰度和具体细节上的差异很大。

从第三层次说，其特点与中国古代诗歌之“比兴”手法颇有灵犀相通之处。尤其是“新批评”派，一方面强调意象是诗歌的主要组成部分，一方面认为暗喻和明喻的媒介物是理解诗意的结构和效果的重要线索。很有些“索隐派”的味道。斯波吉恩曾指出莎士比亚剧本中频繁出现的“意象群”。所谓“意象群”，是指重复出现的暗喻和明喻群。她在《莎士比亚的意象及其意义》一书中，以实际证明莎翁一些具体剧本的独特形象主题。如《哈姆莱特》中有关疾病、堕落、死亡的比喻；《李尔王》中的动物意象（这又可使人联想到我国古“乐”中的“百兽率舞”及唐《太平乐》中的狮舞等动物意象），她把这些因素看作是建立一个剧本的整体格调的因素。于是，一些国外批评家就热衷于寻找文艺作品中的“意象模式”和“主题意象”。他

们认为,不少艺术作品,并非由明确的陈述或表面的语言、行为,而是由含蓄意象之相互作用来构成其基本的主题。

美国学者 M·H·阿伯拉姆在他编的文学词典中认为:“意象使得诗歌具体而不抽象”。与此成显明对照的是《简明不列颠百科全书》却认为:“意象是抽象的”。

后者对意象下的定义是:“人脑对事物的空间形象和大小信息所作的加工和描绘。”其特点是:“和知觉图象不同”,“与感觉机制无直接关系,精确性较差,但可塑性却较大。”既然精确性较差,说明具有一定程度的模糊思维性。但它同时又说:“我们可以用意象方式来加工智力这样抽象的定量特性。”那么说,“定量特性”又显示了“度”的精确性与逻辑规范性,这又说明了两者既具矛盾性又具统一性。尤其不可忽略的是抽象思维也有人把它叫做“逻辑思维”。虽然它与形象思维相关列,但艺术家即使“在进行形象思维时,也要符合形式逻辑和辩证逻辑。这就是说,形象思维也是一种逻辑思维。”^① 这也在某种意义上说明了意象与逻辑的关系。

美国学者苏珊·朗格曾说:“艺术品作为一个整体来说,就是情感的意象。对于这种意象,我们可以称之为艺术符号”。又说:“我们可以通过意象想到各种各样的数学关系,而这些关系在意象中又都是以符号的形式排列起来的,这些符号就组成了我们心中的数学‘意象’,它们可以是一些听觉的意象或其它感觉的意象,但不管诉诸于哪一种感受能力,它们在功能上都是一种意象。有了它们,种种逻辑关系便被清晰地呈现出来,借助于它们,我们才能进行思考。”^②

这段话中最值得注意的有三点:一是有关“情感意象”与“艺术符号”的论述;二是意象中的“数学关系”,即“以符号的形式排列”所组成“心中的数学意象”;三是除视觉的意象外,强调了“听觉的

① 杨清主编《简明心理学辞典》,p194,吉林人民出版社,1985。

② 《艺术问题》,p129,中国社科出版社,1983。