

感官联觉机制 的历史书写

从古代绘画到

当代艺术

朱平

著

中国美术学院
出版社

西安美术学院学术论著出版基金资助

感官联觉机制的历史书写

——从古代绘画到当代艺术

朱平 著

中国美术学院出版社

责任编辑：章腊梅
装帧设计：谢先良
责任校对：杨轩飞
责任印制：张荣胜

图书在版编目（CIP）数据

感官联觉机制的历史书写：从古代绘画到当代艺术 /
朱平著. — 杭州：中国美术学院出版社，2019.8

ISBN 978-7-5503-2006-2

I. ①感… II. ①朱… III. ①绘画史—研究—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第164262号

感官联觉机制的历史书写——从古代绘画到当代艺术

朱平著

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2019年9月第1版

印次：2019年9月第1次印刷

印张：16.5

开本：787mm×1092mm 1/16

字数：200千

图数：80幅

印数：0001—1000

书号：ISBN 978-7-5503-2006-2

定价：52.00元

目 录

- 导 言 感官联觉的理论维度 / 1
- 第一章 水边的沉吟：视觉—听觉通感的历史语境 / 24
- 第二章 墙外的倾听：诗情与画意融合的文脉变迁 / 59
- 第三章 时间之维：古代绘画中听觉范式的构筑 / 93
- 第四章 历史之思：古代绘画中听觉路径的营造 / 133
- 第五章 未来之境：当代艺术中多觉模式的生成 / 166
- 结 语 六感交融的无限空间 / 221
- 参考文献 / 235
- 后 记 / 257

导 言

感官联觉的理论维度

人的感官主要有眼、耳、鼻、舌、身五种，分别对应视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉，此外还有第六感官即超感官，它对应的是心觉，佛家称之为“意”，其结果即为玄悟。汉娜·阿伦特 [Hannah Arendt, 1906—1975] 指出，即使是物质世界与感官世界的经验，也取决于同他者的接触以及我们的共同感觉 (common sense)，共同感觉规范并控制着任何一种感觉，倘若没有共同感觉，每个人都会被封闭在自己特殊的感受空间中，这种单一的感受空间是最不可靠的。托尔斯泰 [Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828—1910] 评价契诃夫 [Anton Pavlovich Chekhov, 1860—1904] 的写作方法时说：“恰如印象派画家将浮上心头的几种鲜明的颜色随意涂抹在画布上，各种颜色之间虽没有明显的联系，可是整个效果却令人目夺神移。”契诃夫的妻子、歌剧演员奥尔迦·克尼佩尔 [Olga Leonardovna Knipper, 1868—1959] 则认为“《樱桃园》不是平常的剧本而是音乐作品，它堪称一部交响乐”，可见语言本身具有视觉和听觉的多重形象。格式塔心理学 (gestalt psychology) 提及的“奇奇/波巴” (Kiki/Bouba) 实验，正说明声音与想象的触感之间的联觉效应。许多经典文学作品都提到过“共感觉”即下文中所称的“联觉”现象，日本作家天祢凉的小说《共感觉》中的美少女侦探音宫美夜就拥有“共感觉”，即通感联觉这种特异功能，她在接受某种型态的感官刺激时，会自行将其转化成另一种型态的感受，并利用视听觉转换能力进行推理破案。美国作家温迪·马斯 [Wendy Mass] 的小说《芒果猫》(A Mango-Shaped Space) 中的“天赋”女孩米雅 [Mia Winchell] 能从数字、声音和字母上读出缤纷的色彩，透过她的眼睛可以看到万花筒般的奇妙世界。美国作家莎朗·德蕾珀 [Sharon Draper] 《听见颜色的女孩》(Out of My Mind) 中的主角美乐笛 [Melody Brooks]，则能够听见五颜六色的话语。

审美活动与人的感知觉具有天然联系，外部的审美对象经由某种具体的感官进入人的意识系统，从而形成相对应的审美体验、审美形态和审美逻辑。不同国族和社群所特有的思想观念，决定了其审美活动中感知觉器

官的地位尊卑。在西方文明史上,逐渐形成了视觉中心主义(ocularcentrism)观念,即指古希腊哲学所开启的强调视觉观看作为人类获取知识、通达真理的中介功能。西方审美感知觉系统主要以视觉为中心,以听觉为辅助,“触嗅觉”则属于边缘的低级感官。柏拉图《蒂迈欧篇》(Timaeus)曰:“神发明了视觉,并最终把它赐予我们,使我们能够看到理智在天上的过程。”可以说从古希腊哲学开始,西方人就重视运用灵魂之眼进行审美凝视,追求对称、均衡、整齐、和谐之美,画家们精研透视法、解剖学、色彩论,注重描绘真实合理的自然现实,即所谓的理性言说和表达。希伯莱文化虽然也重视听觉,但在西方美学体系中仍然居于被支配的地位,直到意大利文艺复兴早期哲学家斐奇诺[Marsilio Ficino, 1433—1499]认为所有感觉的传播媒介都是精神(spiritus),而视觉对精神的影响要稍低于听觉。¹400多年后,尼采[Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900]开始反思柏拉图主义或传统形而上学对世界的解释理论,在此基础上批判视觉中心主义弊端,形成了全新的视觉模式即关于“看”的新哲学——视角主义,也就是站在总体的视角(完整的人或文化)上通过生命的自由表达来解释世界。之后,维特根斯坦[Ludwig Josef Johann Wittgenstein, 1889—1951]发出“凡不可言说者,必保持沉默”的忠告,伽达默尔[Hans-Georg Gadamer, 1900—2002]则说“语言之美在于声音,人类必须学会倾听”,体现了挽救视觉中心主义流弊的努力。20世纪的许多法国思想家,都对视觉中心主义所建构的主体想象进行过批判,比如精神分析学家雅克·拉康[Jacques Lacan, 1901—1981]的“镜像理论”中所揭示的自我虚无性。对听觉文化的密切关注,是我们这个时代出乎意料而又在情理之中的发现。加拿大作曲家谢弗[Raymond Murray Schafer, 1933—]主导的“世界音景项目”(World Soundscape Project),将20世纪70年代兴起的生态主义思潮转换成听觉诉求,在建筑声学、园林设计、都市规划等领域有相当影响。他明确提出“声音景观”(soundscape)概念,以对抗喧嚣的“听觉污染”。巴黎第一大学历史学家阿兰·科尔班[Alain Corbin, 1936—]的《大地的钟声:19世纪法国乡村的音响状况和感官文化》(Les Cloches de la Terre: Paysage Sonore et Culture Sensible dans les Campagnes au XIXe Siècle)一书,是对乡村空间听觉性问题的研究典范。观光客们造访巴黎圣母院,乃是为了聆听十座报时钟的鸣唱和管风琴的天籁之音,那盛大的钟声里掩藏着200多年前法国大革命的宏伟图景。东方文明传统里没有西方式的视觉崇拜,审美主体要想察觉和把握永恒存在的“天道”,需要倚重于“听”。虽然西方神秘主义也有重视听觉的倾向,但又强调灵魂的声音是无法切近的,哪怕是上帝之光亦是不可见的。印度哲人在冥想中庄严严肃地谛听宇宙之音,

1. Daniel Pickering Walker. *Spiritual and Demonic Magic: From Ficino to Campanella*. State College: Pennsylvania State University Press, 2000: pp.3-11.

2. 张旭曙:《视觉中心与整体观照——东西审美感官之差异》,《中国社会科学报》,2017年10月16日,第4版。

中国古代美学家则更加淡定从容，他们眼中的自然也更是有声有色。²

美籍犹太裔哲学家汉斯·约纳斯 [Hans Jonas, 1903—1993] 《高贵的视觉》(*The Nobility of Sight*) 一文中表述了对视觉优先性的认识，并试图论证视觉特性乃是西方哲学基本概念的理论基础，而西方哲学里最核心、最根本的概念就是柏拉图 [Plato, BC427—BC347] “理念” (eidos) 的词源——“观看” (idein)。因此，西方思想往往追求“纯粹的看”，并由此导向视觉中心主义。《庄子·人间世》曰，“无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也”；唐代诗人韦应物《咏声》诗云，“万物自生听，太空恒寂寥；还从静中起，却向静中消”。把自然的空音乐化，体现出一种时间上的审美流动。中国人的日常生活讲求融会贯通，最大限度地突破单一感官的审美域界，生动反映出五感合一的生命体验，而视觉与听觉则是其中最能够互助相携的伴侣。中国古代绘画多强调诗性的介入，“诗画一律”就是中国艺术的经典法则，而“气韵生动”更成为品画的最高标准。在中国艺术史上，王维、苏轼、唐寅、郑燮等大家无不践行着“画是无声诗，诗为有声画”的审美原则。2014年12月上海“诗意的幸存者——中国当代诗人视觉艺术展”，2018年7月北京“灵性的回归——中国当代诗人绘画巡回展”，就是“诗画一律”观念下有意义的展览，并邀请到芒克、西川、严力、唐晓渡、欧阳江河等著名诗人参展，诗人群体的绘画、书法、摄影作品的视觉造型透露出浓浓的诗意，美妙的语词幻化为笔墨和影像，彰显着全新的视觉空间。艺术批评家、策展人杨卫认为，诗歌逐渐脱去“理想国”的光芒之后，视觉艺术成为精神回溯的通道……诗和画、文与艺再度合流，形成移风易俗的新动力，视觉与听觉也在中国当代艺术的演进中重新拥抱往昔的荣光。日本新锐艺术家黑川良一将东方美学视作灵感的缪斯，注重通过跨感官审美联觉在无序中寻找秩序，为观者提供生动的交互性体验，比如2011年第54届威尼斯双年展 (La Biennale di Venezia) 上的作品《流泉八景》(*Octofalls*)，由8个悬挂的立轴式屏幕组成，分别投影着倾泻而下的各种瀑布景观，水流澎湃的声音暗合着大自然的律动，呈现出一种浓浓的诗意情怀，令观者驻足凝眸，用心倾听。2018年黑川良一又受邀在上海民生现代美术馆举办“反向折叠” (Unfold) 新媒体展览，艺术家基于宇宙探测数据建构科学逻辑模型，运用三块巨幅显示屏和视听装置，展示了如何将反物质的外层空间能量转化为可量度的声音和视觉图像，让观者沉浸在对宇宙历史的深情想象之中，度过一段美妙的“星际迷航”之旅。

从科学的角度而言，人类的大脑皮层被分成各种不同的感觉区域，比

如枕叶上的视觉区与颞叶上的听觉区，两者的传导神经不是彼此隔绝的。某一种感受器接受外来刺激所引起的兴奋，也会引起其他感受器的兴奋，由此产生多种感觉的复合与特定感觉的挪移。比如画面上的残枝败叶，也暗含着“无可奈何花落去”的哀鸣。音色（*chroia*）是哲学史的典型问题之一，最早测试声音和颜色之间对应关系的实验，是由意大利文艺复兴时期的米兰画家朱塞佩·阿尔钦博托 [Giuseppe Arcimboldo, 1527—1593] 进行的，他在神圣罗马帝国皇帝鲁道夫二世 [Rudolf II, 1552—1612] 的宫廷乐师的建议下，试图用数学系统来解释音乐与色彩的关系，最终决定在大键琴上放置不同色彩的纸条。德国学者基歇尔 [Athanasius Kircher, 1602—1680] 提出，“音乐是光线的模仿，二者是可以互为表达的”。物理学家牛顿 [Isacc Newton, 1643—1727] 则假设音乐律调与色彩律调有着共同的频率分布过程，因为包含光谱中所有颜色光的白色光的分布，类似于音乐律调的八度音阶内的分布，他尝试将声波和光波整合与关联起来，确定了七种离散色光，以匹配一个八度音阶内的七个离散音调。牛顿对乐音的振动频率及颜色的波长关系做了缜密研究，认为音乐中的“C、D、E、F、G、A、^bB”这七个音的音高，分别相当于“红、橙、黄、绿、青、蓝、紫”七种颜色。¹17至18世纪，有些画家试图以牛顿的色光实验为依据，将全音阶音符与全光谱色彩互通联结，创造出绘画色彩的音律。法国神父卡斯特尔 [Louis Bertrand Castel, 1688—1757] 写过一本《音乐与色彩》(*Musique et Couleurs*)，并在1734年设计出“视觉大键琴”(visual harpsichord)，即把音阶按照光谱位置排列分配，一个琴键对应一种颜色，按键演奏乐谱时，光线就从透明色带传出，不过这种奇思妙想由于当时还没有电灯，仅靠蜡烛灯光显示而未获成功。19世纪下半叶，在许多音乐家不断尝试的基础上，色彩风琴(color organ)实验取得了很大进展，英国艺术家莱明顿 [Alexander Wallace Rimington, 1854—1918] 在1893年研制成功“莱明顿色彩风琴”，它能够配合乐队及其他乐器把色彩投影到银幕上进行同步表演。²色彩风琴会伴随着乐声而衍射出各种颜色的光芒，从而带给观众美妙的联觉体验。记得在“2014中国(上海)国际乐器展览会”上，曾展出过一架《清明上河图》艺术钢琴，它借助数码录入的《清明上河图》原画信息在其外观上复现了清明时节大宋帝都东京城的太平繁华景象，也算是一件另类“视觉乐器”。德国美学家利普斯 [Theodor Lipps, 1851—1914]、德国艺术史家沃林格 [Wilhelm Worringer, 1881—1965] 等，在百年之前就提出艺术中的“移情”(Einfuehlung)概念。19世纪的象征主义诗学，则为通感手法提供了系统的理论基础。1892年，法国心理学家儒勒·米勒 [Jules Millet] 开始从审美心理学角度对通感现象进行科学研究。

1 我国传统的民族音乐以五音音阶为基础，而古代绘画中的五色体系（青、赤、黄、白、黑）正应和了传统音乐中的五声体系（角、徵、宫、商、羽），中亚音乐则认为C、D、E、F、B五音相当于灰、黄、青、红、紫五色。

2 陈芸：《视觉音乐的视觉性表征》，《文化研究》，2016年第2期，第170—186页。

现代抽象主义创始人瓦西里·康定斯基 [Wassily Kandinsky, 1866—1944] 曾明确描述过颜色与某些特定乐器音色间的对应关系, 其大量画作与舞台设计均具有联觉艺术的特点, 只不过他本人宣称这种实践并无“科学的”基础, 而仅仅是糅合个体心理感受、流行文化观念及神秘主义元素所孕育出来的。在 2015 年美国凯迪克奖 (Caldecott Medal) 入围作品《吵闹的颜料盒: 康定斯基的抽象艺术中的色彩与声音》(The Noisy Paint Box: The Colors and Sounds of Kandinsky's Abstract Art) 中, 插画师玛丽·格兰普瑞 [Mary GrandPré, 1954—] 用绘本生动呈现了童年康定斯基所拥有的从色彩中聆听音乐、从音乐中洞见色彩的“超能力”。随着当代联觉艺术的兴起, 康定斯基近年来已被学界奉为神经联觉科学与艺术理论的先行者之一, 当然这是在瓦尔特·格罗皮乌斯 [Walter Gropius, 1883—1965] 创办的包豪斯学校 (Staatliches Bauhaus) 的基础上取得的成就。德国表现主义大师奥斯卡·施莱默 [Oscar Schlemmer, 1888—1943] 任教包豪斯期间的学生库尔特·施密特 [Kurt Schmidt, 1901—1991] 曾在 1923 年创作了一件彩色浮雕《形—色器: 运动的色彩声音》, 显示了现代艺术教育对“绘画—音乐”联觉的关注, 以及将动态瞬间融入静态图像的处理手段。这件作品由直角相对置于地面上的两部分木条组成, 其指导原则就是画与乐、色与调之间的联觉, 这也是康定斯基所特别强调的理论, 即引入音乐类比来阐明创作中的组合关系, 以此超越视觉艺术的再现功能。观者在面对作品时, 可以用自己的移动改变与“形—色器”的相对关系, 创造出各自的独特形式, 从而体验色彩的变奏, 比如从红黄橙的暖色调转到蓝绿紫的冷色调。美国表现主义画家莱昂内尔·费宁格 [Lyonel Charles Adrian Feininger, 1871—1956]、奥地利十二音体系 (twelve-tone system) 作曲家约瑟夫·豪尔 [Josef Matthias Hauer, 1883—1959]、瑞士表现主义画家约翰·伊顿 [Johannes Itten, 1888—1967] 以及保罗·克利 [Paul Klee, 1879—1940] 等包豪斯教师群体, 对施密特运用“视觉—听觉”二元辩证法进行艺术创作影响巨大, 他的许多作品都带有浓郁的乐队、舞台甚至电影风格, 比如《机械芭蕾》(Entwurf zum Mechanischen Ballet) 就体现了一种“完美的不和谐”和“线性的循环往复”, 并且回应了包豪斯首任校长格罗皮乌斯的“总体剧场”(Total Theatre) 构想, 同时这也与荷兰风格派代表人物特奥·凡·杜斯堡 [Theo van Doesburg, 1883—1931] 的艺术实践有相通之处。此外, 施密特还和瑞典先锋艺术家维京·艾格林 [Viking Eggeling, 1880—1925]、法国超现实主义雕塑家让·阿尔普 [Jean Arp, 1887—1966]、德国实验电影大师汉斯·里希特 [Hans Richter, 1888—1976]、罗马尼亚达达运动创始人特里斯坦·查拉 [Tristan Tzara, 1896—

1963]等前卫艺术家保持着一种互动，这在某种程度上亦成为20世纪60年代动态艺术（Kinetic Art）的先导，它的高峰就是1967年巴黎“光与动”展览会。

伟大的艺术史家贡布里希 [Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001] 在《艺术与错觉》(Art and Illusion) 中阐述过人类大脑的联觉功能，“所谓联觉——印象从一个感觉通道向另一个感觉通道转移——就是在一切语言中得到证实的事实。联觉的作用方式是双向的——从视觉到声音和从声音到视觉。”¹“余音绕梁，三日不绝”，就是听觉与视觉形象的互动与位移所造成的奇妙效果，它产生出一个流动的空间 (fluid space)。绘画的调性与乐曲的音色，也成为视觉与听觉艺术的通用词汇。道家有谓“耳视目听”（“耳目内通”“外于心知”），佛家有谓“诸根互用”（“无目而见”“无耳而听”），这些均是五官相通、六根联缀的具体表现。安德烈·马尔罗 [André Malraux, 1901—1976] 在《非真实》(L'Irréel) 中表述道，艺术作品（小说、绘画、雕塑）可以部分地为无形的事物作素描，成为抵达神秘、使人接近“存在着的既非表象，也不能总称为上帝的另一种事物”的一种途径。他自觉地运用了声与静、明与暗的对比，类似于美国作曲家凯奇 [John Milton Cage, 1912—1992] 等人的理论。约翰·凯奇在很大程度上受到东方禅宗与道家思想的影响，正如美国建筑师赖特 [Frank Lloyd Wright, 1869—1959] 将西方有机建筑理论与东方“天人合一”美学思想融通，20世纪的西方音乐、绘画、建筑等艺术形态，均在不同路径上呈现出东方化倾向。约翰·凯奇本人就认为由于声音的“透明”特质，其展示在很大程度上需要诉诸视觉载体。马尔罗《人的状况》(La Condition Humaine) 如此描述，“这无源之光似乎在很高处汇入汉口的天空，夜的宁静”。不禁令人想起伦勃朗·凡·莱茵 [Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606—1669] 的绘画。另一段对囚犯们等待死刑的监狱院子的描述，“被信号灯从上到下映亮的刺刀”则让人联想到戈雅 [Francisco Jose de Goya Lucientes, 1746—1828] 的作品。² 康定斯基虽然认为音乐与绘画存在着深刻的关联，不过他又说音乐在大多数情况下并不模仿外界声音，而是靠抑扬顿挫的形式变化模仿人类情感的节律变化。音乐中的视觉意象不是由于它模拟了各种自然界的的声音，而是总体的音乐旋律所造成的奇特效果。抽象绘画也是如此，只是色、形、线这些东西被艺术家赋予了生命，从而向观者的内心逼近并召唤起我们的精神。东西方绘画中的听觉意趣，不仅限于聆听音乐之感悟，而更趋向广阔的精神世界，我国古代绘画正是在此意义上达到了极高的境界。本书所试图阐释的艺术问题，是基于心理学上通感联觉 (Synaesthesia) 现象的多觉审美体验，它是理解世界的一把钥

1 [英] 贡布里希著：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，林夕、李本正、范景中译，湖南科学技术出版社，1999年，第267页。

2 转引自 [法] 伊夫·莫罗著：《〈人的状况〉里的中国——神秘的美学》// 秦海鹰等著：《马尔罗与中国——国际学术研讨会论文集》，上海人民出版社，2008年，第47—48页。

匙。梅特林克 [Maurice Maeterlinck, 1862—1949] 戏剧与勋伯格 [Arnold Schoenberg, 1874—1951] 音乐中极富色彩感的神秘性,就在很大程度上影响了现代抽象艺术。立陶宛艺术家希尔里奥尼斯 [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875—1911] 在 1905 年由音乐转向美术领域,他根据交响乐的感受来进行绘画构思,并赋予其风景画作品以序曲、奏鸣曲、回旋曲、赋格曲等标题。

康定斯基有关绘画与音乐关系的阐述占据了《论艺术的精神》(On the Spiritual in Art) 一书的很大篇幅。“蓝色是典型的天堂色彩”“在音乐里,淡蓝色是长笛,蓝色是大提琴,深蓝色是低音大提琴,最深的蓝色是教堂管风琴”“(蓝色和黄色调和成的)绿色保持着它特有的镇定和平静,纯粹的绿色是小提琴以平静而偏中的调子来表现的”“白色具有沉寂的和谐,就像音乐里的许多停顿暂时中止曲调一样,它不是死一般的沉寂”“黑色是死一般沉寂的内在和谐,它是由那些深奥的最后的延长号表现的,在其后出现的乐曲好像另一个世界的黎明”“淡暖红色是喇叭的声音,响亮,刺耳,清脆”“朱红听起来就像大喇叭的声音,或雷鸣般的鼓声”“紫色在音乐里是英国号式木制乐器深沉的调子”。此外还有冷红(茜红)、橙色、黄色等,几乎每一种色彩都可以赋予观者一种音乐的想象。弹拨或打击乐器具有点的效果,而弓弦或管乐器具有线的效果。不同乐器的音高又决定了线的粗细和色彩的亮度:小提琴、长短笛产生一种较细的线与较亮的色彩;大提琴、单簧管则产生较粗的线或较暗的色彩;低音乐器所产生的线条与色彩是逐渐粗犷与黯淡,一直到双低音乐器或大号的最低音调。由最低音到最高音的过渡,可以通过线的粗细与清晰程度来表现。在众多色彩组合与线条安置的技巧之中,造型的刻画就像一支绚丽缤纷的乐曲。与此类似,俄罗斯作曲家里姆斯基-柯萨科夫 [Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844—1908] 认为黑色与弦乐、红色与大鼓、蓝色与木管相仿佛;英国指挥家高德弗莱 [Daniel Eyers Godfrey, 1868—1939] 则认为长笛与蓝色、单簧管与玫瑰色、铜管与红色具有对应关系。康定斯基在《论艺术的精神》中认为,观者应当用包括听觉在内的多种感官来欣赏绘画,“大气和光的振动形成了声音与色彩之间相似性的基因”¹。黄色的高亢激越类似于小号尖利高亮的吹奏,而蓝色的静穆舒缓又宛如提琴温雅轻柔的吟唱,它们分别与三角形和圆形相对应;红色的热情果断好像震耳欲聋的鼓声;紫色的悲哀痛苦近似于曲调深沉的巴松。高音引起浅色;低音引起深色。欢愉的曲子在调子上产生明亮,在色彩上产生暖色,并形成水平上升的线;悲凉的曲子在调子上产生灰暗,在色彩上产生冷色,并形成水平下降的线。于是,绘画就成了可视的音乐。

1 [俄] 康定斯基著:《论艺术的精神》,查立译,中国社会科学出版社,1987年,第96、66页。



图1 [俄]康定斯基 印象之三：音乐会

在康定斯基《印象之三：音乐会》(*Impression III: Concert*) (图1)中，左半部的小色块代表听众，上部大黑色块代表钢琴，大面积的黄与黑统治着画面，几小块红色和蓝色点出它的强声部，绘画本身就如同在演奏一曲交响乐。他最终将不同绘画中的结构倾向区分为两大类，一是简单结构即旋律，二是复合结构即交响乐。于是，在《康定斯基回忆录》英文版序言中，英国教育家迈克尔·萨德勒 [Micheal Ernest Sadler, 1861—1943] 称他为“视觉音乐家”(visual musician)，认为其抽象画与音乐之间有着纯感情的纽带，这种富含音乐语言的绘画令人愉悦。而康定斯基本人在回忆录中，亦生动描绘了莫斯科傍晚迷人的色彩所发出的音乐之声。事实上，绘画性因素也直接影响着音乐的表现手段，如不谐和音的运用就完全取决于音色的需要。音乐中多重叠加和弦(如九、十一、十三和弦)手法的运用，极类似于绘画中的色块重叠、笔触重叠以及点描手法(*macchine*)，它使得音乐产生颤抖的色光般的效果，而旋律下编配的色彩性和弦又如同绘画中光与色的变化。¹ 康定斯基的“即兴”(Improvisation)系列就通过相似的色线和色点，造成色彩形象的渐变、突转、重复、交替，从而传达出生动的乐感。如今的国际当代艺术实践更是精彩纷呈，北京尤伦斯当代艺术中心(UCCA)在2018年3月举办了美籍英国艺术家萨拉·莫里斯 [Sarah Morris, 1967—]“奥德赛”(Odysseus Factor)个展，展览运用油画和影像两种艺术媒介进行平行展示，以此探索城市社会学主题。她的绘画中充

1 杨秦生：《印象派绘画和印象派音乐的色彩应用》，《天水师范学院学报》，2002年第3期，第65—68页。

满使用光泽涂料创作的几何形体，隐喻着错综复杂的权力结构和文化符码。具有神秘感的节奏声响伴随艺术家的影像，对应其绘画作品中变幻无穷却又内含韵律的色彩和线条，组成一座融合视觉和听觉的庞大建筑。展厅入口处的绘画上，音波抽象的柱状线条记录了艺术家本人的哲学感悟，即文化现象乃是一种终极的抽象。近年来，明星跨界艺术逐渐流行起来，比如倪萍、徐锦江、张馨予、徐静蕾、潘粤明等素人画家（outsider artist）的创作。早在2001年，中国香港演员周慧敏就凭借水彩画《望过去，看将来》入选了“首届中国水彩人物画展”。音乐人跨界美术展就更为频繁了，像2016年黄贯中“声色犬戎”（Colors of Sound）视觉艺术作品展、2017年鲍勃·迪伦 [Bob Dylan, 1941—] 个人画展“岔路”（The Beaten Path）等。美国策展人、艺术史家约翰·艾德菲尔德 [John Elderfield, 1943—] 认为迪伦的画就像他的歌一样，“用深邃的目光和心灵彰显着卓越的创造性”。今天的艺术家已经不再局限于单一的创作领域，而越来越多地从事着跨领域的艺术实践，比如美国新锐艺术家理查德·卡蒂耶 [Richard Chartier, 1971—]，就是一位声音艺术家兼画家和平面设计师。

音乐属于音响艺术、听觉艺术或时间艺术，绘画属于造型艺术、视觉艺术或空间艺术，两者在艺术符号的运用、美学意境的营造上具有天然的亲缘性。与西方艺术相比，中国古代绘画独特的造型语言、空间意识、审美境界，更与古典音乐有着天然的内在联系。东晋顾恺之《洛神赋图》上，那细若游丝、舒缓匀和的线条，精致绵密、飘逸灵秀，如春云浮空、流泉映碧，奏出一曲缠绵悱恻的梁祝之乐。李泽厚《关于中国美术史的几个问题》中有言，“线实际上是对中国古典音乐的一种造型，使它表现为一种可视的东西”，而中国绘画正是以线作为最主要的造型语言。宗白华也说，“中国画是一种建筑的形线美、音乐的节奏美、舞蹈的姿态美”，由此“中国画家所画的自然也就是这音乐境界。他的空间意识和空间表现就是‘无往不复的天地之际’。不是由几何、三角所构成的西洋的透视学的空间，而是阴阳明暗高下起伏所构成的节奏化了的空间”¹。刘勰《文心雕龙·物色》云，“山林皋壤，实文思之奥府”。艺术家只有“情往似赠，兴来如答”“独造之匠，窥意象而运斤”“是以诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌。即随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊”。任由山水景象自行歌吟，方能兴会标举，创造出情景交融、气韵和谐的艺术品，其中蕴含着多种感官的审美协调功能。东晋王羲之《兰亭集序》曰，“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也”。明沈颢《画麈》亦云，“画中有物（形），物中有声（理）”“嘉隆而后，神骨俱乏，况声乎”。在线的韵律中，形体化为了飞动的线条，而西人也认

1 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年，第99页。

为这使得中国古代绘画更接近于以抽象为本质的音乐艺术，法国美学家雅克·马利坦 [Jacques Maritain, 1882—1973] 就说，“中国绘画特别的近似音乐”¹。唐吕温《乐出虚赋》：“有和而出者乐之情，虚而应者物之声。”中国古代绘画也正在此意义上展现出声情并茂的风采。清刘熙载《艺概·书概》因云“画之意象变化，不可胜穷”；而魏曹植《七启》则曰：“画形于无象，造响于无声。”朱光潜引入西方的“感通说” (Correspondence)，所谓“各种感官可以默契旁通，视觉意象可以暗示听觉意象，乃至至于宇宙间万事万物无不是一片生灵贯注，息息相通”²。我国古代绘画中的线条极富韵律和节奏感，并借此在时间的绵延中抒发人世沧桑与天地漂泊的情感，用画面上有形的“虚象”创制出无声的“天籁”。

就人类的早期神话而言，西方的俄狄浦斯王 [Oedipus Tyrannus] 自刺双眼，在黑暗的人生旅途中倾听历史的真相；东方的佐助亦自刺双目，在黑暗的摩挲中走进了爱人春琴的心灵世界。他们都不再有视觉的负担，而是进入了一个自由冥想的心灵空间。1952年，黄宾虹在其眼疾最甚时所作《溪山深处》，将简单的工具和材料发挥到了极致，水墨淹润华滋、细腻丰富，满含空山灵彻的悠远意境。黄宾虹晚年所居——杭州栖霞岭32号画室——悬挂着一张古琴，而“携琴访友”正是大师作品中的标志性符号。众器之中以琴德最优，此故青年黄宾虹曾遵父命向汪宗沂问学古琴及音律。30岁时因父亡居礼三年，黄宾虹此时的署款即是“柏琴”，琴乐成为这段时期滋养画家灵魂的挚友，而那把琴也一直伴随大师身边。黄宾虹的邻居孙慕唐也是画家兼古琴家，他在收藏一张仲尼式琴之后，以斋号名之“水云”，黄宾虹为其题铭：“抚琴欲令众山响，只许成连海上听。”遂成一段知音佳话。听觉在人类历史上，扮演着极为重要的功能性角色。叔本华 [Arthur Schopenhauer, 1788—1860] 在《作为意志和表象的世界》 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) 中，认为意志是一切组织的原则，一切创化的重心，强大的野兽有着锐利的眼睛，而弱小的动物却长于敏锐的听觉。他又认为音乐是对意志的直接模仿，所以音乐更近于人生的真相，胜于有形的绘画，所有艺术的最高级形态都近似于音乐，这个观点后来被英国唯美主义作家瓦尔特·佩特 [Walter Horatio Pater, 1839—1894] 加以发挥。备受眼疾与其他病痛折磨的尼采，思想却是日趋丰富，他在给友人卡尔·冯·格斯朵夫 [Carl von Gersdorff] 的信中说，“我所经验的空气，像一片阴郁的雾迷蒙于我的周身：我这次所听到的爱哭之声，像是永无休止”。在《悲剧的诞生》 (*Die Geburt der Tragödie*) 第十九篇《德国精神是酒神精神复兴的希望》中，他说：“没有艺术气质的人，丝毫不了解狄奥尼索斯 [Dionysus] 音乐的奥秘，竟将欣赏音乐的趣味降格为虚饰的语言和

1 [法] 雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，生活·读书·新知三联书店，1991年，第26页。

2 朱光潜：《朱光潜全集》（第一卷），安徽教育出版社，1987年，第287页。

浮华的表演，由于缺乏审美的想象，他只得雇用设计师来布置舞台空间。”造型艺术并不能完全依赖于对物质的逼真表现，因为“真实”在很大程度上也得凭借想象来感知，而其他感觉的联动尤其是听觉意识起到了极重要的作用。如此，才能达到非象之象，即不可以智求、不可以目见、不可以言辨的“象罔”，它彻底摆脱了形的束缚。此故，唐张说《山夜闻钟》诗云，“听之如可见，寻之定无象”。而中国古代绘画正以飘洒飞扬的线条、幽雅澄澈的韵味、虚实相生的境界，构筑起一个天籁般的审美空间。这也使我们想起贡布里希曾多次提及的生命或时间的维度，他在《艺术的故事》（*The Story of Art*）中说道：

*Devout artists began to paint water and mountains in a spirit of reverence, not in order to teach any particular lesson, nor merely as decorations, but to provide material for deep thought. Their pictures on silk scrolls were kept in precious containers and only unrolled in quiet moments, to be looked at and pondered over as one might open a book of poetry and read and reread a beautiful verse.*¹

意即“虔诚的艺术家以恭敬的态度画山水，非为进行个别的教导，也将其当作装饰，而是为深思提供材料。他们的画绘在绢本卷轴上，保存于珍贵的匣栳之中；只在相当安静的时候，才打开来观赏和玩味，就像翻开诗集对一首好诗再三地吟诵咏叹”。随着便携式水平卷轴画的逐步展开，观赏者永远只看得见景色的一部分，其目光在追随展开流程的同时纵览全局，空间被时间分解。伟大音乐家贝多芬 [Ludwig van Beethoven, 1770—1827] 的经典名作《月光奏鸣曲》（*Mondschein Sonate*）的主题，就与德国诗人莱尔斯塔勃 [Heinrich Friedrich Ludwig Reilstab, 1799—1860] 的评论有关，后者赞美其第一乐章使人想起“瑞士中部月光闪烁的琉森湖上摇曳的船儿”。法国文豪雨果 [Victor Hugo, 1802—1885] 曾说：“每块岩石是一个字母，每片湖水是一个句子，每个村庄是一个重音号。”古往今来的艺术家都痴迷于在听觉时间流程中寻觅所对应的空间视觉图像。法国艺术史家丹纳 [Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893] 阐述过时间与空间审美对象的关系，“我们隔了几世纪，只听到艺术家的声音；但在传到我们耳边来的响亮的声音之下，还能辨别出群众的复杂而无穷的歌声，像一大片低沉的嗡嗡声一样，在艺术家四周齐声合唱。只因为有了这一片和声，艺术家才成其为伟大。”²文人画中空灵虚静、澹远超拔的逸气，使视觉和听觉得以在同一个平台上互动，而文学、音乐、绘画等领域共享的术语

1 Ernst Hans Josef Gombrich. *The Story of Art*. London: Phaidon Press Ltd., 2004: p.150.

2 [法]丹纳著：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社，1963年，第6页。

“气韵生动”也成为美术批评的专属语汇。清王原祁《麓台题画稿·设色倪黄为刘怀远作》云“声音一道，未尝不与画通。音之清浊，犹画之气韵也；音之品节，犹画之间架也；音之出落，犹画之笔墨也”。瓦尔特·佩特曰“一切艺术都趋向于音乐”（All art aspires to the conditions of music），捷克裔奥地利音乐史家安布罗斯 [August Wilhelm Ambros, 1816—1876] 也说，“音乐是心灵状态下最伟大的绘画”。浙江省文物考古研究所郑嘉励研究员提及他的母校厦门大学的吴孙权教授时回忆道，吴老师讲书法，说篆书是图画美，隶书是建筑美，草书是音乐美……音乐是最高境界的艺术，高明的书法就是音乐，吴老师在上课时就仿佛沉浸在各种艺术门类的“通感”想象中。法国象征派诗歌巨擘夏尔·波德莱尔 [Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867]《感通》诗亦云“芳香、色彩、音响，全在相互感应”。有的香气新鲜如肌肤、柔和如洞箫、翠绿如草场，各种感觉相互交集，万物与人相互沟通。波德莱尔认为通感就是“联想的魔法”，它属于“创作的隐蔽法则”，艺术家借此踏入更高的艺术殿堂。他甚至干脆认为在色彩中就有和声、旋律和对位。并且从法国浪漫主义大师欧仁·德拉克洛瓦 [Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798—1863] 的画作中读解出音乐的特质，雨果因此盛赞波德莱尔“创造了新的颤栗”。

康定斯基曾说：“感觉一张图画的内在生命，让图画自己说话，艺术家不再需要借助自然的形和色来说话，而是同形与色本身交谈。”而中国画史上正有“听香”“有声画”的传统，元末明初诗人张羽《听香堂》诗即云，“声中岂无香，闻觉无异理。更愿息声尘，色香同一委。无闻亦无听，冥然混沌始”。尤其是卷轴画展开的时间流程，使空间景观具有了“时空和谐”的宇宙特质。《淮南子·齐俗训》：“往古来今谓之宙，上下四方谓之宇。”体现了时间与空间的密切关系，也即“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，其中蕴含着视觉和听觉的审美共感效应。英国形式主义批评家罗杰·弗莱 [Roger Eliot Fry, 1866—1934] 在看过康定斯基的作品后说道，“我不再怀疑这类抽象符号表现情感的可能性，它们是纯视觉音乐（pure visual music）的”¹。弗莱还认为，“中国艺术的线条韵律尤其富于连续性和流动性，它从没有印度的韵律那样平淡，也没有像欧洲人所熟悉的韵律那样急剧跳动、剧烈扭曲和断续”²。西方画家追觅绘画中听觉经验的表达方式非常复杂，最多的当然是以题材来表达音响，约翰尼斯·维米尔 [Johannes Vermeer van Delft, 1632—1675] 就创作过以音乐为中心的一系列作品，而诸如威尼斯画派大师乔尔乔内 [Giorgione da Castelfranco, 1477—1510] 的《田园合奏》（*Le Concert Champêtre*），则通过对大自然与幸福生活的赞颂，传达出心灵之声，画面中两个裸女分别象征两位吟游诗人歌唱的内容。瓦尔特·佩

1 参阅 Roger Fry. *The Allied Artist*. *The Nation*. Vol.13(2 August 1913): pp.676-677. quoted in Beverly H.Twitchell. *Cezanne and Formalism in Bloomsbury*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987: p.49.

2 [英] 罗杰·弗莱著：《中国的艺术》// 清华大学思想文化研究所编：《世界名人论中国文化》，董平等译，湖北人民出版社，1991年，第414-415页。

特《文艺复兴研究》(*Studies in the History of the Renaissance*)中《论乔尔乔内画派》一篇认为,威尼斯画派的风景能将具体的山川用线、形、色进行抽象表现,就是一个“逼近音乐”的范例。就西方现代绘画而言,较早的如印象主义画家惠斯勒 [James Abbott McNeill Whistler, 1834—1903] 主要以题旨来表达音响,可称为“音乐画家”。¹ 惠斯勒认为一幅画不仅表现一个故事,更是表现一个音阶。因此,他习惯于用和声、旋律、音调、交响曲、改编曲、变奏曲、幻想曲等音乐术语来指称其作品。其肖像画在听觉趣味上的探索,往往在作品标题上就可以觉察到,如《绿色的旋律:沃特利》《灰色与绿色的和谐:西塞莉·亚历山大小姐》《白色第一交响曲:白衣少女》《灰色与黑色第一改编曲:母亲肖像》《灰色与黑色第二改编曲:托马斯·卡莱尔》《紫色与金色第二幻想曲:金色屏风》《蓝色与金色夜曲:巴特西古桥》《蓝色与银色夜曲:克雷莫恩花园的灯光》《黑色与金色夜曲:泰晤士河上散落的烟火》等。画面中的色彩和笔触,在微妙的变化中体现着旋律、节奏、和声等乐感。惠斯勒作品中除了大量使用音乐术语命名外,还有直接以音乐为素材的《音乐室》《钢琴旁》《小提琴》《二重唱》等。印象派音乐的一代宗师德彪西 [Achille-Claude Debussy, 1862—1918] 为小提琴与管弦乐团谱写的三首《夜曲》(*Nocturnes*),其灵感就源于惠斯勒画作;俄罗斯音乐家谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫 [Sergei Vassilievitch Rachmaninoff, 1873—1943] 交响诗《死之岛》(*Isle of the Dead*)的题材,则来自瑞士象征主义画家阿诺德·勃克林 [Arnold Böcklin, 1827—1901] 的同名画作。在音乐体裁中,甚至有一种单乐章的管弦乐曲就叫作“交响音画”,它色彩斑斓而极富诗情画意,如德彪西《大海》(*La Mer*)由三幅“交响素描”构成,即《黎明到中午的海上》《波浪的嬉戏》《风与海的对话》,他运用各种音响来表现宏伟磅礴、变幻无穷的大海景色。还有俄罗斯著名作曲家亚历山大·波菲里耶维奇·鲍罗丁 [Alexander Porphyrievitch Borodin, 1833—1887] 的《在中亚细亚草原上》(*In the Steppes of Central Asia*)²,其沉静的俄式风格与悠远的东方旋律和谐交织,在聆听者的视觉上幻化出一幅动人的中亚风情画。

康定斯基、蒙德里安 [Piet Cornelis Mondriaan, 1872—1944]、克利等人多以形式来表达音响,尤其是克利准确地阐明了色彩在“音乐性绘画”中的作用,他在神秘主义、抽象主义的韵律中发现了现代绘画与音乐之间的审美关联,在教学中往往用音乐对位法 (counterpoints) 图表来讲解某些绘画理论,并以旋律配合法讲授色彩原理。更为重要的是,他受到奥地利音乐理论家富克斯 [Johann Joseph Fux, 1660—1741] 的影响,将 18 世纪晚期的“复调音乐” (Polyphony) 概念引入绘画,宣称“复调音乐绘画高

1 不过,罗杰·弗莱不太赞成惠斯勒的绘画趣味,他说后者只是把形式理解为使画面达到和谐的轻音乐效果,这犹如一种只能吃甜食的审美情趣。弗莱认为画面的形式创造不能停留在一种形象、技术上的完美阶段,而是要进一步将视觉材料(客观物象)改造为完全独立的、自我满足的“艺术形式结构”,最终成为艺术家向观者传递感情信息的工具。这种“形式结构”不是画家的随意选择,而是画家的心理结构在感情上的物化形态,也即是说画家对视觉材料的吸收和改造都是由他的心理结构所决定的。

2 这首曲子原本是庆祝俄国沙皇亚历山大二世 [Tsar Alexander II, 1818—1881] 登基 25 周年庆典而拟举办的重大历史题材画展而专门创作的现场配乐,不过后来该项活动因故没有举行,然而乐曲却广泛流传开来。