

文化

与社会发展研究丛书

云南师范大学学术文库



音乐图像学 的文化学阐释

李丽芳 郝朴宁◎著



科学出版社

www.sciencep.com

云南师范大学学术文库

J60
L201

-16

文化与社会发展研究丛书

音乐图像学的文化学阐释

李丽芳 郝朴宁 著

科学出版社

北 京

J60

L201

内 容 简 介

在人类社会的演化进程中,不同民族、不同文化模式均留有不同音乐图像。这些流动的线条、优美的造型、叩动心弦的音乐旋律符号倾诉着对生命的领悟,诠释着对生活的理解,细语着人类发展历程中的悲怨与渴望,高扬起美的遐想。这些音乐图像符号是美的、感性的、有生命的,充满了诱人的神秘色彩,带给人一种原始的生命冲动。它们和来自远古的文化信息相交融,让我们一种规定的时空中完成人类文化发展的自我观照。音乐图像为我们建构了一个庞大的人类文化信息系统,我们自身的文化价值也由此得到了证明。疏理、研究、阐释、描述音乐图像中的文化信息,正是我们研究的切入点。图像学把图像看做一种特定文化的表征和范例。音乐图像学意味着在阐释学层面深刻的智力活动。知识面愈广,描述和研究的质量也就愈高。

本书的阅读对象是对音乐图像、民族文化有兴趣的研究者、大学生和普通读者。

图书在版编目(CIP)数据

音乐图像学的文化阐释/李丽芳,郝朴宁著. —北京:科学出版社, 2010

(文化与社会发展研究丛书)

ISBN 978-7-03-024473-4

I. 音… II. ①李…②郝… III. 音乐学 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 063682 号

责任编辑:胡升华 李晓华 卜 新/ 责任校对:陈玉凤

责任印制:赵德静 / 封面设计:无极书装

科学出版社出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码:100717

<http://www.sciencep.com>

源海印刷有限责任公司印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2010 年 1 月第 一 版 开本: B5 (720×1000)

2010 年 1 月第一次印刷 印张: 13 1/2

印数: 1—2 500 字数: 252 000

定价: 39.00 元

(如有印装质量问题, 我社负责调换)

《文化与社会发展研究丛书》 编委会

顾问

- 黄楠森 北京大学教授、云南师范大学特聘名誉教授
陈先达 中国人民大学教授
叶 朗 北京大学文化产业研究院院长、教授
郝立新 中国人民大学哲学学院院长、教授
欧阳宏生 四川大学新闻传播研究所所长、教授

主编

- 陈 路 云南师范大学哲学与政法学院院长、教授
郝朴宁 云南师范大学文化产业与社会发展研究所副所长、教授

副主编

- 李红专 云南师范大学社会发展学院副院长、副教授
李丽芳 云南师范大学文化产业与社会发展研究所副所长、教授
何 跃 云南师范大学历史与行政学院院长、教授
张云钢 云南师范大学文化产业与社会发展研究所副所长、教授

文化与社会发展的价值统一

随着工业文明和现代化的发展,人类在社会发展中的自觉意识不断增长,文化在社会发展中的作用在今天已经愈来愈凸显出来,成为人类不断赢得自由、获得全面发展的重要基础,体现了人类社会发展的精神价值判断和追求,形成了人类文明进步的重要标志和尺度。人类活动的各种成果都内含着以人的情感、心理、观念、精神、理性为标志的文化,表达了不同的人生生存状态与感受,传递了人与自然、人与人、人的内心的冲突与和谐,交换了不同文明成长过程中的融合与宽容。人类社会通过文化传播着各自的理念内涵、交往方式、价值构建、生活图像,形成了和而不同的多样性文化生态,为现代化的多样性社会发展模式提供了文化保障和精神基础。只有实现综合性的社会发展,实现经济、政治、文化、社会四位一体的协调发展,才是科学的发展。

当今世界,和平与发展是时代的主题,各个国家尤其是发展中国家都致力于经济和社会的发展,社会发展研究成为热门的课题。各门具体学科介入社会发展研究。社会发展理论是探讨社会变迁的规律性及其具体表现形式的学说。广义的社会发展理论包括哲学、经济学、政治学和人类学关于社会发展的研究,探讨人类社会发展的—般规律性。狭义的社会发展理论又称“发展社会学”,特指社会学对社会发展问题的研究,主要探讨社会发展的现代化理论、模式、战略及具体政策,先后形成三个主要理论派别:现代化理论、依附理论与世界体系论。马克思主义揭示了人类社会发展的—般规律,提供了以自然科学和社会科学为依据的关于人类社会的科学图景。针对当代社会发展出现的新问题和新现象,马克思主义依然是指导我们考察和分析当代社会重大问题的科学方法论和理论研究指南。中国共产党人立足社会主义初级阶段基本国情,总结我国发展实践,借鉴国外发展经验,适应新的发展要求,提出了科学发展观。科学发展观的第一要义是发展,核心是以人为本,基本要求是全面协调可持续,根本方法是统筹兼顾。科学发展观是中国共产党在 21 世纪对于人类发展观念的一大重要创新,是马克思主义关于发展的世界观和方法论的集中体现,是中国特色社会主义理论体系的最新成果,是我国经济社会发展的重要指导方针,是发展中国特色社会主义必须坚持和贯彻的重大战略思想。从文化的视野研究中国当

今社会发展的许多具体问题，是中国特色社会主义文化建设理论的重要课题。文化研究与社会发展研究相结合，有利于夯实科学发展的文化根基，有利于实现科学发展的文化价值，有利于实现文化对科学发展的建构与把握。

云南师范大学文化产业与社会发展研究所立足云南经济、文化、社会发展的历史与现状，立足云南丰富的民族文化资源和实践，以宽广的学术视野对当前哲学社会科学研究领域中的一些热点和重大问题进行深入研究，通过申报各层次社会科学研究基金，获得近15项国家基金课题、国家西部边疆课题、教育部课题、省部级课题。课题围绕中国特色社会主义理论体系在云南的实际运用和云南经济社会发展的实际情况，重点开展马克思主义理论与社会主义核心价值体系在民族地区的传播、马克思主义与现代社会发展理论、少数民族地区经济社会发展与村寨社区建设、民族文化传播与和谐民族文化建设、民族文化遗产形态保护与现代建构、民族文化传播方式的历史与现实、民族区域自治制度的公共管理与政策、边疆新安全与社会发展、农村医疗卫生与养老保险、生态保护与补偿机制对策等问题的研究，产生了高层次、独创性的科研成果和对策研究报告，形成了一批哲学社会科学研究成果，体现了民族地区构建和谐社会的文化建设与社会发展理论研究的新水平。

云南师范大学文化产业与社会发展研究所在学校党委和行政机构的大力支持下，在北京大学、中国人民大学、四川大学有关专家的指导下，在学校科研处、哲学与政法学院、社会发展学院、文学与新闻传播学院、历史与行政学院等单位各位领导的关怀下，经过学校学术委员会批准，得到了学校哲学社会科学出版基金资助，组编了《文化与社会发展研究丛书》，遴选出获得国家基金和省部级基金资助的文化产业与社会发展研究优秀成果。科学出版社在出版中给予了大力的支持和帮助。本丛书的出版，是云南师范大学实施学术著作精品工程的重要举措的组成部分，有利于打造云南师范大学文化产业与社会发展研究学科群，提升云南省文化产业与社会发展研究的理论水平，增强对云南省经济、社会和文化发展的现实性研究。

希望学界同人认同和接纳本丛书。同时，感谢关心和支持云南师范大学文化产业与社会发展研究所的各位领导、专家和学者，特别要感谢科学出版社的胡升华博士、李晓华编辑。

《文化与社会发展研究丛书》编委会
于国庆六十周年之际

PREFACE · 前言

20 世纪 90 年代，音乐图像学悄然进入中国。在西方，音乐图像学属于音乐考古学范畴，有着悠久的历史；但在考古学非常发达的中国，音乐图像学并未引起学界的充分关注。

在中国的西南边陲，丰富的民族文化资源还大量存活着，特别是少数民族能歌善舞，活态地印证着保存下来的丰富史料。这使我们感觉到，音乐图像学为我们研究民族文化提供了一个新的视角。1999 年，我们以云南纳西族文化为研究对象，以音乐图像学为基本研究学理，申报了中国第一个关于音乐图像学的国家社会科学基金项目——纳西族音乐图像的审美阐释。2002 年，项目结题，相关研究成果立即引起了学界的关注。

随着研究视野的开阔，我们发现，作为一门新兴学科，音乐图像学在考古学方面的单一性，导致了活态文化价值的丢失。出于对活态民族文化的尊重，我们结合云南民族文化的实际，将音乐图像学从单一的考古学范畴引入更加广阔的文化学领域。

现代自然科学与社会科学的研究已经进入“边缘化”时代，边缘学科兴起，其最大的魅力就在于不同学科的相互进入，由此产生出“ $1+1>2$ ”的效应，并相互激活。不同方法的相互进入，极大地扩展研究过程中的思维空间，使研究者能够站在更高的研究平台上去审视自我，审视人类博大的文化，达到共时性与历时性的交融。

为此，我们在 2006 年又申报了云南省社会科学基金项目——音乐图像学文化研究。从文化学的角度阐释音乐图像学，我们立即获得了一个巨大的研究领域。这个领域有丰富的研究资源，大量的文化信息获得了新的解码，对传统民族学、历史学、文化学有着不可替代的研究价值，同时丰富了另一门新兴学科——民族文化传播学的内容。

对于新兴学科，应该持宽容的态度，给予其一个绿色的生长环境。我们努力探索，想给后来的研究者提供一条通往幽境的道路，提供一个多元的研究视角。在这里，方法也许比结果更加重要。

中华民族为人类创造了辉煌灿烂的文化。作为个体，我们为祖先的辉煌而骄傲，也意识到自我的渺小。这里呈现给大家的，是我们的初耕。希望更多的学者能够进入这一研究领域，结出丰硕的成果。

代 序

前 言

- 001 / 第一章 音乐图像文化学建构
- 001 / 第一节 音乐图像学的渊源
- 005 / 第二节 一个音乐图像学研究的典型
范例——《韩熙载夜宴图》
- 009 / 第三节 两种文化背景形成两种艺术态度
- 019 / 第四节 音乐图像文化学的建构
- 032 / 第五节 关于文化传播理论
- 057 / 第六节 民族音乐文化的传播与透视
- 077 / 第二章 图画文字符号
- 077 / 第一节 图画文字符号的意义生成
- 097 / 第二节 图画文字的诗性结构
- 102 / 第三节 图画符号的音乐图像分析与美学精神
- 128 / 第三章 “乐”尽神圣,“舞”出庄严
- 128 / 第一节 乐舞
- 144 / 第二节 诗乐舞三位一体的文化分析
- 154 / 第四章 音乐图像的象征文化内涵
- 154 / 第一节 云南少数民族乐舞图像文化分析
- 175 / 第二节 云南民族乐器图像文化分析
- 191 / 第三节 云南洞经音乐

第一章 音乐图像文化学建构

面对着人类文化中神秘、奇异、鬼魅、浩瀚，既富有美感又包含着丰富文化信息的音乐图像符号，任何人都会感到一种心的悸动、情绪的亢奋、血液的涌动以及自身作为人类成员的自豪。图像是有生命的。在图像中，人类用各种制作水平不同的乐器，流动的线条，优美的造型，扣人心弦的旋律倾诉着对于生命的领悟，诠释着对于生活的理解，细语着人类发展历程中的悲怨与渴望，高扬起美的遐想。图像是美的，因为它是文化的。

从一个特定的空间看，云南民族文化同样蕴涵着丰富的音乐图像符号，并由文化的圈层效应所决定，这些音乐符号既是感性和形象的，又充满了诱人的神秘色彩，特别是从历史发展的角度看，带给人一种原始的生命冲动，和那来自远古的文化信息，让我们在一种特定的时空中，完成了人类文化发展的自我观照。

音乐图像为我们建构起了一个庞大的人类文化（或民族文化）信息系统，也由此使自身的文化价值得到了证明。梳理音乐图像中的文化信息，正是我们研究的切入点。

第一节 音乐图像学的渊源

音乐图像学（musical iconography）是一门对各种有关音乐图像的内容和形式以及其中的各种符号、题材等加以鉴定、描述、分类和解释的专门学科。

文化人类学告诉我们，在人类社会的演化进程中，不同民族、不同文化模式均会影响和构成诸如图像、乐舞等形式因素的表达方式，由此便产生出不同的音乐图像资料。音乐图像学试图将世界上纷繁的音乐图像符号作为音乐文化学意义、社会学意义或人类学意义上的解读。

音乐图像学是在 20 世纪才兴起的前沿文化学科，主要横跨音乐史、艺术史和民族学、民俗学及人类学，其研究对象是古代流传下来的和考古发掘出来的音乐（包括舞蹈）的图像资料，即涉及乐舞现象（例如音乐的舞蹈场面）和艺术作品（绘画、雕塑）的视觉图像。凡是表现音乐或与音乐有关的各种图画、

雕塑、镶嵌画、钱币以及音乐厅、歌剧院和各种表现礼拜仪式、世俗庆典的画像等，都是音乐图像学的研究对象。

何为音乐图像学？联合国教科文组织的一个下属机构——国际传统音乐理事会（International Council for Traditional Music, ICTM）音乐图像学学会会长、世界著名音乐人类学家蒂尔曼·塞巴斯（Tilman Seebass）教授是这样解释的：“‘图像研究’（iconography）和‘图像学’（iconology），如同西方其他一些学术术语一样，是由希腊语词合成的。最初它仅仅用于研究古代纹章、图案与钱币，后来才获得新的意义。音乐图像研究（musical iconography）则意味着对以音乐为题材的美术作品的研究。音乐图像研究是研究音乐的，研究图像中的音乐现象，更广义地说，是研究与视觉证据有关的音乐现象。这就不同于其他研究资料，如录音音乐、记谱音乐、译谱、乐器、收藏或文字记载。总之，音乐图像学致力于研究音乐的图像资料，任何使音乐具象或抽象的视觉化的图像材料，从最具象的照片直到抽象和象征艺术，都是音乐图像研究者感兴趣的对象。它所涉及的媒介包括绘画、雕塑、照片或者其他任何诸如此类的材料。因为这些材料能够反映出艺术家对音乐的认识，也能够反映出当时的社会文化环境。”^①

音乐图像学的长处在于它能够通过形象、生动的图像展示某一时代、某一民族音乐的文化背景和音乐生活的原来的风貌，使一段段历史相对定格，成为一个个可视、可感触的生活的相对真实的记录。图像中蕴涵着难以估量的诸多信息和意蕴。

音乐图像学的研究价值在于它可以弥补文字记载之不足，有助于了解四个方面的问题：①乐器学；②表演方法；③音乐家生平；④文化史。古代乐器由于年代久远往往已失传或残缺不全，通过图像我们则可以较为完整地、了解这些古代乐器的本来面貌，并且可以据此将它们复制或复原出来。图像不仅能显示乐器的形象，而且还可以通过它去了解某个时代这种乐器的演奏方式、乐队中乐器的配置情况、音乐与舞蹈戏剧的关系等。表现音乐家生平的图画则有助于直观地认识其各个阶段的生活，进而帮助了解其音乐风格发展变化的原因。例如，古代波斯萨珊王朝的一幅图像就描绘了当时著名的音乐家巴尔巴德在宫廷的帐篷里为国王弹奏形似琵琶的巴尔巴特琴的场面。通过图像，我们一方面可以看到这种古波斯乐器的形象、演奏方式以及它与后来阿拉伯的乌德和中国的曲项琵琶在形制上的联系和区别；另一方面可以了解到当时宫廷生活的面貌、音乐家的社会地位等。又如，一些描绘土耳其奥斯曼帝国军队东征西伐战争场

^① Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography. IX/XII 1992-1995 Libreria Musicae Iyaliana. 196

面的图画生动地再现了闻名世界的土耳其禁卫军军乐队在作战时作为军队的前导吹号擂鼓振奋军威的情景，我们从中可以了解到这种乐队的阵容、配置和在战争中所起到的作用，也有助于认识所谓“土耳其进行曲”（Alla turca）一度风靡欧洲的原因。再如，欧洲16世纪的许多绘画都表现了贵族弹奏琉特琴时一派悠闲自得的情状。这从一个侧面证明了这种源自阿拉伯乌德的乐器在欧洲上层社会音乐生活中的重要地位。此外，日本众多的屏风画和浮世绘所表现的歌舞伎演出的场面都是当时这种艺术表演形式的真实写照。它们不仅惟妙惟肖地记录了角色、舞台布局和伴奏乐器，而且展示了一幅幅17~19世纪日本城市的世态风貌。欧洲中世纪的绘画基本上是表现圣母怀抱圣婴，由手里执琴的音乐天使簇拥着的情景。而到16世纪以后，绘画则以田园风光和世俗人物演奏乐器为主要题材。通过画面内容的变化，我们可以形象地认识到欧洲音乐由宗教主宰向人文主义转变的历史过程^①。

音乐图像研究不仅具有学术价值，而且还有实用价值。例如，现在演出的许多古代题材的歌舞和歌剧，在人物服饰、舞美设计、表演造型、合唱队和乐队的配置等方面都从音乐图像研究中得到启示。现在上演的欧洲古典歌剧，除了依据脚本和乐谱外，还需要参照许多反映当时这些歌剧演出场面的图画。京剧大师梅兰芳在《贵妃醉酒》中的表演也正是从唐代的仕女图中获得灵感的。20世纪80年代创作上演的大型歌舞剧《丝路花雨》中反弹琵琶这一造型也是源自敦煌莫高窟的壁画。仿唐乐舞《观鸟捕蝉》也是依照唐代墓葬中一幅表现这一题材的壁画而创作的^②。

音乐图像研究工作的第一步是图像的收集和复原；第二步则需要对图像本身进行分析，对其整体和每个细部进行认真的考察，并做出说明，进而参照历史学、社会学、宗教学、文学等文献对其内容和象征意义（图外之意）进行解释，最后再把它们放到音乐史的特定时代或某个民族文化的环境中，运用它们来说明音乐史或民族音乐学的问题；第三步要将所汇集到的图像资料分类立档，加以保存。这项工作除了需要有图像学自身的知识外，还需要运用文献学和博物馆学的方法和手段；最后当某一类图片资料积累到一定程度时，就将它们汇编成册，按历史顺序或一定的专题贯穿起来，写出说明。

音乐图像学像音乐学的许多领域一样是由德语国家的学者们开拓的。20世纪初已出现一些有关的研究论文，但真正有影响的是1929年德国学者C. 金斯基的《图片音乐史》。该书上溯古巴比伦，下至20世纪初，以图片的形式对音乐历史，主要是欧洲音乐史，进行了直线性的叙述，其中音乐家的生平活动及

① 俞人豪：《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2001.73~77

② 俞人豪：《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2001.73~77

背景图片占据了主要篇幅。之后的有关著作有 R. 万厄美的《15 和 16 世纪佛兰德的音乐与社会》；F. 勒苏尔的《音乐、美术与社会》；贝斯勒和 M. 施奈德的《图片音乐史》；哈默斯坦的《天使的音乐》。1961 年起由德国莱比锡音乐出版社陆续出版的《音乐史中的图像》，规模最大、包容范围最广。美国学者温特尼茨的著作没有仅仅停留在对乐器本身的描绘和展示上，还探索了音乐图像中乐器的象征性，特别是性象征的问题，从而使研究工作更具有文化史的深度。总之，音乐图像学把音乐图像扩大到整个艺术史、社会文化史的范围中进行研究和阐释。

音乐图像学的研究自 20 世纪 80 年代以来比较活跃。迄今为止，音乐图像学学会已组织了十余次国际会议，主要目的是促进这一新兴学科的发展，加强各国学者的交流与合作，介绍新的研究成果，对分析和阐释的方法进行讨论，促进跨学科的合作，促进主办国在这一领域的研究。因为音乐图像学是一门多领域交叉的学科，需要具有专门知识的各方学者的通力合作，以促进这一学科的发展。因此，与会者大部分是音乐家、艺术史学家、文艺学家、人类学家、民俗学家和博物馆负责人。

前面说到，“图像研究”和“图像学”如同西方的其他一些学术术语一样，是由希腊语词合成的。最初仅仅用于研究古代纹章、图案与钱币，后来才获得新的意义，扩展至音乐、乐舞图像的阐释和研究。

对于音乐图像学的研究视点、方法，塞巴斯教授指出：“当我们试图理解一幅音乐图像时，可以从三个方面考虑：首先，要了解这些图像所讲述的内容或创作它们的意图，这就需要应用乐器知识，并洞悉表演实践，来阐明实际所刻画的是什么音乐以及可能的演奏时间和地点。因为不了解这些，就无法获知画面与当时的现实的联系。其次，研究音乐图像，还要着重了解、考虑其文化习惯，因为文化习惯影响了那些形式因素的表达方式，还可试图描述一个故事或场景中的那些形式因素的本质，并且讨论那‘超自然的’、比喻的或暗喻的本意指的是什么。这一描述分析的阶段即用图像学来达到。最后，通过图像学来理解图像第三个层次。这时，研究者尝试确定图像的内在本质含义，即考察蕴藏在图像后面的个人动机、图像创作赞助人的意愿或对公众的迎合因素。”^①

图像学把图像看做特定文化的表征和范例。这样，音乐图像学意味着在阐释学层面上的深刻的智力活动，以致你的知识面愈广，描述和研究的质量也就愈高。

各个民族都拥有自己在这方面的文献资料。自 20 世纪 80 年代中叶，欧美各

^① Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography. IX/XII 1992-1995 Libreria Musicae Iyaliana. 196

国率先开始挖掘和整理各自的音乐图像文献,以艺术史的方法来研究音乐或舞蹈史,通过综合研究,揭示音乐图像后面的深层文化意义。这类研究在欧美一些国家已取得了可观的成就,发表了大量的学术专著,出版了学术期刊如《乐像——国际音乐图像学年鉴》等,并建立了各自的资料库。

中国是世界上最古老的文明国家之一。中国有大量古代的壁画、雕塑和绘画,再加上众多的出土文物,应该说音乐图像资源是十分丰富的,具有建立和发展音乐图像学的极其有利的条件。中国也是一个多民族的国家,每个民族都拥有自己独特的文化历史、悠久的传统音乐舞蹈和绘画以及留存下来的音乐图像资料。我们可以充分运用现代思维方法、研究手段,现代科学技术进行分析、研究,也可以与国际音乐图像学的研究接轨,充分研究音乐图像资料,从一个独特的角度理解、认识一个民族的历史、文化、习俗、心理以及审美追求。

第二节 一个音乐图像学研究的典型 范例——《韩熙载夜宴图》

为了能够对音乐图像学的研究线路、方式及模式有一个明确的认识,让我们来看一下美国著名音乐人类学家彼得·张对中国著名卷轴画《韩熙载夜宴图》所做的音乐图像学分析。

《韩熙载夜宴图》出自南唐时期(937~975)的一位宫廷画家顾闳中之手。画中人物的音乐演奏是在当时的王公大臣、任职中书侍郎的韩熙载的公馆内举行。这幅画对研究南唐时期和宋朝初期的音乐及同时代的社会文化是一个重要的视觉资料。实际上,在以往的研究中,中国的艺术史家和音乐学家都没有充分地利用这类视觉资料。尤其是音乐研究极少涉及音乐图画的风格特征和它们的社会艺术背景,而艺术史家则较少能够涉及音乐方面的素材。因此,从音乐图像的角度对这类特殊的绘画作品进行合理的阐释就为理解这幅作品建立了坚实的基础。

在研究中,首先必须对所使用的作为历史文献的图像的可靠性进行论证。因为图像不仅关乎人们对视觉形象部分包括对那个时代音乐实践的精神的阐释,而且对艺术作品绘画自身的理解也显得尤为重要。

对《韩熙载夜宴图》的描述,大多数当代中国学者同意五个场景的划分,而画中的屏风则起到分割主题与连续画面的作用。然而,这幅画的某些细部又使得这种描述显得逻辑性不强。这向我们提出疑问:我们对图像的描述,到底应该是从右到左还是与此相反?除了韩熙载,皇帝也在画中吗?这幅画是不是带有残缺拼接而成的?在这里,彼得·张首先对12世纪宋徽宗画集《宣和画

谱》以及《韩熙载夜宴图》涉及的同一题材的十多个版本加以甄别，最后确定以故宫博物院的画本作为讨论的图像依据。

以高木森为代表的部分中国学者认为，画面中出现的身穿黄袍的那个人是皇帝。因而他认为看画的顺序应是从左到右，而不是从右到左。高木森据此对画面从左到右进行阐释：身带击鼓木槌的皇帝来到韩熙载的家里，韩熙载正在听着管乐清吹。皇帝示意屏风后的女孩不要打搅韩熙载。音乐会后，当皇帝击鼓为凝酥（舞伎）起舞伴奏时，韩熙载已身穿黑袍洗手。晚宴上，当人们正在倾听琵琶乐时，皇帝已和一些女孩相拥而睡，因此他的座位是空着的。

彼得·张从对图像的分析对此提出疑问。第一，皇帝、韩熙载和宫廷乐师陈致雍拥挤地坐在一张床上完全是不合情理的。常识告诉我们，如果一个皇帝在那儿，他必须坐在所有人之上。第二，穿红袍的男人一直与韩熙载坐在床上，他与“皇帝”突然亲密的关系和韩熙载的消失一起出现于击鼓画面当中，也引起人们的疑惑。因为与韩熙载同时代的薛巨正的《五代史》和吴任臣的《十国春秋》中都将韩熙载描绘成一个行为放荡不守法纪的人。《十国春秋》特别记载韩熙载自己设计高帽。因此，画中韩熙载头上的帽子即为自己设计。韩熙载身穿黄袍也与他的性格相吻合。南唐时期穿黄袍的等级限制也许值得进一步考证。第三，皇帝为什么必须要自带击鼓木槌呢？事实上，我们并不知道他有演奏大鼓的爱好。然而，如果他知道韩熙载演奏大鼓并有鼓在家里，那他没有必要自带木槌。皇帝没有理由担忧在他的臣下家里会没有木槌。最后，穿黄袍的男人与穿黑袍的男人在面貌上有惊人的相似之处。从同一张脸上让人辨认出一个皇帝，另一个是韩熙载，确实很难。

彼得·张对此所做的音乐图像分析则是从右到左，画中的屏风则起到分割画面而使之连贯的作用。在第一个场景中，韩熙载和他的朋友，穿红袍的宫廷乐师陈致雍正坐在床上，从神态看正专心听乐，坐在韩熙载前面拍手者是李家明，也是一个宫廷乐师，李家明的妹妹正弹奏着四弦琵琶。与左边两个男人站在一起的两个女孩是韩熙载最宠幸的两个家奴。前面个子稍矮的是凝酥。站立于床边书鼓（说书大鼓）前的那位女子似乎与韩熙载有更为密切的关系，因为在画面3和画面4中她都和韩熙载站在一起。在画面3中，她拿一把琵琶，两个笛子和一个箏。而在第一个画面中，在韩熙载身后的床上就放着一把琵琶。她弹奏这些乐器的手法，尤其是她将琵琶放在肩上的弹奏技巧，表明她对这些乐器的精通。

第二场景是观舞。它表现的是六么或绿腰舞的表演，《韩熙载小传》记载的舞蹈者为凝酥。然而，在这幅画中，穿红袍的陈致雍也显得很重要。与其他站立的人相反，画面中可看出他是坐在一个重要的位置上。在此表演的音乐和舞

蹈为有声部分，依靠击掌和六片木片的碰撞而产生的节奏韵律在画面中得以强调。靠近拍板演奏者是和尚德明，据孙承泽《庚子消夏记》中记载，他很赞同韩熙载的政治主张。韩熙载对皇帝偏安江南深感失望。画面中的韩熙载身穿黄袍，伴奏大鼓。

第三场景描绘了韩熙载家庭音乐会中间的休息场面。韩熙载可能由凝酥陪伴，当他洗手时，他正专注地看着两个分别手托琵琶、托盘的女孩翩翩起舞，而并不注意围着他的其他姑娘。

第四场景是清吹。房里似乎很暖和，韩熙载只穿内衣。站在他面前的姑娘手中拿一拍板，正与他谈话。拍板演奏者仅有的一个座位已由李家明占据。有理由相信韩熙载要李家明和这姑娘一同表演新的曲目。在全体演奏中，两个笛子演奏者正看着同样的方向，一个笙演奏者正看着李家明，其他两个笙演奏者互相对视着。画面中，笛子演奏者都用相同的指法齐奏。三个笙演奏者所用指法不同于笛子演奏者，也是齐奏，可以认为画中表现的，要么是全体演奏者集体弹奏的一曲两声部曲，要么就是画家只熟悉这类典型的弹奏指法。

最后是送别。韩熙载再一次身穿长袍，手持一副木槌，他用左手向人示意安静。在他的前面，李家明正坐在椅子中，握着其妹妹的手，很注意地听着。李家明的妹妹正与李家明身后的一位女子谈话。这幅画的最末，一名男子正急切地邀一女子朝韩熙载和他的宾客们走去。

当代中国艺术史家一般也接受了上述五幅画面的解读顺序，但正如前面所提到的，它无法解释这种解读所造成的画面主题之间的断裂与不连贯。然而，彼得·张却对此提出大胆设想，他认为，《韩熙载夜宴图》在图像上所表现出来的主题的断裂与不一致，源于拼接的遗漏和错误。他断言：曾经有过一幅比北京故宫博物院现存画本更早的原作。他的这一结论，是基于他对此画所做的图像学分析。

其一，很显然，《韩熙载夜宴图》最后一个画面和击鼓舞蹈的画面的主题是互相关联的，因为在这两个画面中韩熙载都身穿黄袍，手持木槌，两个画面都有拼接的痕迹，对这样一种布局安排的合乎逻辑的解释是：为了避免在同一画面中出现两个韩熙载。而从审美角度来看，在同一画面中出现互相面对的同一个人物肯定会比画面上出现由三个女孩，其中两个跳舞，一个手持托盘构成的三角形构图缺乏吸引力。为了构成一种合理的连接，他认为原画有比它现存更多的画面，这仅仅是它的一部分。

其二，与五代时期其他画作相比，彼得·张发现，一方面人们能看到乐器、家具和饮用器具，甚至屏风上对树木、石头的精细的细部描绘，都带有南宋时期学院画派的风格，画面中描绘的优美的水壶造型也与这一时期不同地域发掘

出来的极相类似；另一方面画作对人物面部表情、手和身体姿态以及空间的安排，注重动态式的描绘，展示出五代和宋朝两个时期的绘画特征。因此，就这个题材而言，实际存在过一幅五代时期的原画是可能的。

在对音乐形态的考察上，彼得·张指出，画面上跳的是六么舞，也叫绿腰舞。这是一种由多声部组成的，仅次于唐朝时期“大曲”的歌舞组曲的舞蹈。彼得·张对此做了音乐分析：“顾闳中画的《韩熙载夜宴图》中有六么舞并非正式家庭表演的画面。舞蹈者是凝酥。她穿一件窄袖服装，背对观众。她在左转，她的右脚准备落下，她的手准备作出一个较大的舞姿，移向稍远处并将使她长而狭窄的袖子飘起来。伴奏仅包括一面大鼓、一副响板和两个击掌人，没有琵琶。这样，这类非正式的家庭表演舞蹈程式就没有正式表演所具有的规定性和完全的形态。”

据唐朝记载，六么舞分健舞、软舞两种。健舞以快速、刚劲的舞姿，伴奏的大鼓为特征。而软舞则以琵琶伴奏，舞蹈者柔软的身体移动为显著标志。

既然画面中不见琵琶，彼得·张推断画中舞蹈描绘的是大曲三段结构中第二或者最后一段的内容。在这类舞蹈中，击掌、木板和有规律的节奏是主要的因素。琵琶、唱歌则可以任选而没有特殊的指令。

对于画面中表现出的齐奏场面，他指出，中国的宋朝音乐体系延续着唐朝的模式。齐奏器乐是龟兹部和笛鼓部。在《韩熙载夜宴图》中，这两种器乐谱的混合使用则是由音乐在韩熙载家中举行的这种非正式性决定的。这幅画为我们提供了当时宫廷王公贵族音乐生活的生动实例。

依照彼得·张的观点，视觉表象的意义倾向于不拘于言语的限制，视觉表现更多地基于在作品中表达一种倾向而不是设置一些密码，换句话说，我们已从一种更接近的距离来审视这一作品。现在我们需要从一种更为广泛的角度和与其相关的类似的作品的对比来加以审视。

因此，彼得·张通过类似音乐题材的三幅著名作品来加以考察。这三幅作品分别是《合乐图》、《唐明皇和杨贵妃听乐》和《明皇吹箫》。

第一幅《合乐图》为南唐画家周文矩所画。它描绘的是类似《韩熙载夜宴图》的家庭音乐会。但它在一个更大的规模上表现了19人的管弦乐队。另外，我们可看到在屏风背后的两边身着戏服的一群男女演员的管弦乐演奏。地板上铺着华丽的地毯，画中的床与韩熙载的相比显得更加宽大，雕饰也更加华贵，画中还可以看到精致的花瓶和古玩。所有这一切都表明画中独自坐在床上的那个人的高贵和权势。虽然这个人和韩熙载在面部表情和坐着的姿态上很相似，但两幅画的风格、衣饰、家具、发式和音乐演奏的展示都很不相同，《合乐图》带有南唐的画风。

考察的第二幅画是一幅无名氏的作品《唐明皇和杨贵妃听乐》。这是一幅表现唐代题材的明朝作品。乐队的方阵、规模基本与《合乐图》相同。与《韩熙载夜宴图》不同，它表现了较小的室内合奏。与韩熙载的肖像画一样，主要人物唐明皇和杨贵妃都与其他人分离，不仅从画面中突出位置上可以加以分辨，而且从他们过于装饰的头发上也能加以辨认。《合乐图》和这幅画为我们提供了一个角度，让我们看到了宴会音乐是如何在皇室和贵族庭院中演奏的。

第三幅《明皇吹箫》描绘了宫廷音乐的生活。在这幅画中，皇帝在侍女面前身着便服，脱掉一只鞋，面带微笑地吹箫，有一侍女击掌相和。

通过对皇权人物绘画的比较，彼得·张指出：“人们感觉到一种基本的人生态度，音乐是高雅的，高贵的人应该是无忧无虑和不必为每日琐事而劳神的。由于这些贵族都增加了音乐、文学、绘画和书法的修养，这便成为通行的世界观。远离世俗与追求高雅是这一阶层生活方式的基本点，而这一阶层对音乐实践的参与和控制更促进了这类生活方式在当时社会的张扬。”他接着说：“图画是无言的，但人们会从表现音乐创作和音乐乐器的图像中受到震撼。音乐图像表现的这种宁静产生了一种充满肯定意义，以迎合公众的意图和对社会的认识。”^①

第三节 两种文化背景形成两种艺术态度

进行社会科学研究，首先必须确立起文化背景意识。不同的文化背景，必将形成不同的文化和文化态度，而文化差异的形成，正是不同文化背景的外化。在人类古代艺术中，具有综合意义的艺术形式是戏剧，所以，我们这里想先就戏剧形式在中国和西方的发生，认识一下不同的文化背景，这也是思考理论体系建构的基础。

中国是世界上古代文明最发达的国家之一。从能够确定世系的夏禹至今已有四千多年的历史了。在这期间孕育了丰富而灿烂的文化。各种形式的文学艺术源远流长。诗歌、音乐、舞蹈、杂技、绘画、雕塑都在很早就臻于成熟。然而，作为主要艺术形式之一的戏剧，在中国形成的却很晚。这不能不说是个奇怪的现象。揭开这个谜，有助于我们对中国戏剧特点的理解，从而正确地建立和丰富我国独具特色的戏剧理论体系。

① [美] 彼得·张. Han Xi Zai's Night Banquet; a silk painting from the tenth-century Nan Tang court. In: Imago Musicae; International Yearbook of Musical Iconography. IX/XII 1992-1995 Libreria Musicale Italiana. 31