

音乐的多媒介叙事论析^①

龙迪勇（东南大学 艺术学院、中国故事与艺术媒介实验室，江苏 南京 211189）

[摘要] 音乐不是一种擅长叙事的艺术，但无论是在历史上还是在现实中，都可以找到许多音乐叙事的例子。音乐叙事大体可以分为“多媒介叙事”与“跨媒介叙事”两种基本类型。因为单一而纯粹的音符作为音乐艺术的表达媒介，很难具体而生动地把一个故事流利地叙述清楚，所以音乐叙事的主流是结合其他表达媒介，尤其是结合“叙事属性”强的语词而形成的多媒介叙事，其中起主要叙事作用的是语词。尽管音乐的多媒介叙事主要遵循“语词优先”原则，但事实上也存在音乐领先于语词的叙事现象，歌剧就是体现这种叙事现象的典型艺术类型。歌剧叙事本质上是一种以空间性的咏叹调为主导，主要通过“决定性台词”和“决定性画面”呈现故事场景，并辅以时间性的宣叙调推动叙事进程的空间叙事。音乐的多媒介叙事不是两种或两种以上叙事媒介的简单相加，而是多种媒介融合为一个有机的叙事整体。

[关键词] 音乐叙事；多媒介叙事；语词优先原则；“决定性台词”；空间叙事

[中图分类号] J601 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1008—9667（2024）06—0001—07

按照美国学者玛丽-劳尔·瑞安的说法，音乐的“叙事属性”不够明显，因而其叙事能力非常弱，尤其是作为纯音乐的“器乐”更是如此。既然如此，那么作为一种重要的艺术类型，音乐能够像文学、电影、戏剧那样讲述故事吗？答案当然是肯定的，因为尽管音乐不是一种擅长叙事的艺术，但无论是在历史上还是在现实中，都可以找到许多音乐叙事的例子。本文即着力探讨音乐这样一种特殊的门类艺术的叙事问题。

一、音乐叙事的基本类型

所谓音乐叙事，即通过音乐的特定“语言”讲述、展示或传达一个或多个故事。考察音乐叙事问题，最好根据实际情况区分为两种基本类型：一种是声乐，无论是一般的歌曲、声乐套曲，还是像歌剧这样包含舞美设计的声乐表演艺术，都主要包括词与乐，属于

典型的多媒介艺术，其叙事任务主要由“叙事属性”强的语词承担，音乐在这种多媒介叙事中主要起修饰或强化作用。至于器乐，尽管像语词一样是一种典型的“时间性媒介”，在时间属性上与叙事的要求相符，但由于音符作为一种“符号”基本上是非“述义性”的，即很难直接通过其媒介或符号表达意义或再现外在对象，所以其叙事能力非常弱，但器乐往往可以通过借鉴或摹仿其他的表达媒介或叙事作品，即通过一种特殊的跨媒介叙事方式来达到一定的叙事目的。因此，概括起来说，音乐叙事大体可以分为“多媒介叙事”与“跨媒介叙事”两种基本类型。

作为“纯音乐”或“绝对音乐”的器乐，通过摹仿文学或图像等其他艺术而进行的跨媒介叙事，在柏辽兹、舒曼、李斯特等人的积极努力下，以“标题音乐”这种特殊的音乐形式，在“叙事”方面取得了极大的成绩，^②但同时也达到了表达的极限。在这方面，

收稿日期：2024-05-20

作者简介：龙迪勇（1972—），江西省宜春市人，博士，东南大学首席教授、二级教授、博士研究生导师，研究方向：叙事学、图像学、艺术理论。

① 本文为国家社科基金项目资助课题“艺术叙事学研究”（项目编号：24VRC077）阶段性研究成果。

② 作为纯音乐的“标题音乐”当然可以叙事，但与小说这样的文学叙事并不完全一样，因为尽管“标题音乐”能够渲染故事的典型氛围，并勾勒出故事的大致轮廓，但它们永远无法像小说一样讲述一个时空清晰、人物鲜活的具体故事。正如钱亦平所说：“在交响诗的创始人李斯特的交响诗中，力图从诗意的角度体现原作的精神，很少遇到叙事所要求的细微末节和率真表现。尽管如此，我们仍能从《塔索》中感受到塔索在菲拉拉宫廷生活的方方面面：舞会场面、恋爱传奇、被暴虐的公爵不公正地囚禁，最后塔索的荣誉在其身后得到补偿，在罗马，人们为既是烈士又是诗人的他戴上了花冠……在《奥菲欧》中，巴黎卢浮宫美术馆里一只伊特拉斯坎花瓶上奥菲欧的形象通过音乐复活于我们心中：这位诗人和音乐家身穿星光灿烂的长袍，额上系着华贵的头带，从他张开的嘴里流泻出神妙的词句和旋律，他的细长的手指有力地拨动诗琴的琴弦，野兽为之狂喜，人类残忍的本性得到开化，甚至岩石亦随之软化，艺术的伟大力量发出了感人的光芒……”（钱亦平·序言 I [M]//王旭青·理查·施特劳斯交响诗研究：语境·文本·音乐叙事·上海：上海音乐学院出版社，2010：1.）

李斯特所创立的“交响诗”^①的兴起和衰落最具有代表性。“交响诗”主要通过摹仿文学（也有少量“交响诗”摹仿图像），来达到叙事和表达外部世界的目的，比如李斯特的《彼得拉克十四行诗三首》《但丁读后感——幻想奏鸣曲》《奥菲欧》《普罗米修斯》《哈姆雷特》等，即“交响诗”音乐叙事的代表性作品。“交响诗”始自19世纪40年代晚期，一直持续到20世纪20年代，之后便迅速衰落。至于衰落的原因，关键还在于：“音乐和文学的匹配问题，终究是无法完美解决的，两者都在尝试融合的妥协中作出了巨大的牺牲。这是因为音乐自身的形式结构本身就不同于诗歌，音乐本能地需要用重复和再现来概括和平衡自身，但在叙事中却没有相同的需求，只因叙事是一种不可避免的前进运动。”^[1]

看来，试图通过借鉴或摹仿文学来形成跨媒介叙事，而不是联合文学或语词来达到多媒介叙事的“交响诗”音乐，在叙事上只能取得有限的成功。而且，考虑到像“标题音乐”这样的跨媒介叙事形式（“交响诗”即其典型代表），并不是音乐叙事的主流，所以，下面我们主要考察音乐的多媒介叙事现象。

二、音乐多媒介叙事的语词优先原则

人类早期的艺术作品一般都是礼仪活动的产物，所以多半是所谓的“综合艺术”或“总体艺术”，其中又大体可以分为诗歌、舞蹈和音乐的综合化或建筑、雕塑和绘画的一体化两个大的系列。就前者而言，诗、舞、乐在具体的历史情境中其实是一个统一的综合性的艺术整体，比如中国最早的诗歌总集《诗经》，目前我们能够看到的其实并非全貌，而大都仅仅是用于特定仪式场合中的乐舞这一综合性艺术中的“乐”之“歌词”。而早期艺术中随乐而舞的舞蹈，我们也只能依靠相关文献而想见其大概面貌，正如有学者所指出的：“古代文献中所谈到的乐，常常也包括舞，把舞看成是乐的容、文、饰。《礼记·乐记》上说：‘曲伸俯仰，缀兆舒疾，乐之文也。’‘乐者，心之动也，舞者，乐之象也，文采节奏，声之饰也。’就是把舞蹈的姿态、阵容、节奏，看成是乐的文采、容饰。在古代，认为音乐的声音可以通过耳朵听到，而声音的容貌只能感受，难以看见，因此只有‘假干戚、羽旌以表其容，发扬蹈厉以见其意’，声容配合，音乐才算完备，把舞产生看成是音乐表现的必然结果和组成部分。”^[2]

确实，由于早期的音乐无法保存，所以目前我们

只能看到作为古乐之“歌词”的语词作品即诗歌文本，以及一些反映早期诗舞乐作为“综合艺术”或“总体艺术”存在的文献资料和图像资料。比如，对于古希腊音乐，著名西方音乐史学者保罗·亨利·朗就认为：“即使在今天，勤勉的考古学研究也只能给我们提供十来首采用古希腊记谱法的乐谱，大都支离破碎，且出自较晚的时期。然而，尚有大量的文字、造型和图像遗产，借此可以恢复希腊音乐生活的概貌，并对它进行评估。”^[3]根据朗的出色研究，我们得知：“古希腊音乐的整体特性源自里尔琴，这是真正的希腊本土乐器”^[34]，而“小亚细亚人发明制造了另一种希腊的民族乐器——阿夫洛斯管”^[35]，“史诗和抒情诗的伴奏乐器是里尔琴，悲歌和戏剧性合唱中采用阿夫洛斯管。其他的文学体裁，如诺姆和酒神赞歌，轮流交替使用这两种乐器”。^[36]至于所谓的“第三种艺术”舞蹈，朗认为：“（舞蹈）与音乐和诗歌关系紧密，如不考虑它的作用，任何有关希腊音乐的图景都不可能完整。起先，舞蹈可能是巫术、鬼魔崇拜和性象征的某种形式，后来从魔法脱变为节奏表达的艺术，从某种意义上与念咒发展为歌曲相平行。然而，舞蹈直至今日仍保持着仪式的某些特征。因此，发现这种艺术主要存在于崇拜狄俄尼索斯神的最高形式——戏剧中，便不足为奇。合唱队演唱诗节时，也翩翩起舞。舞蹈不仅是节奏形态的体现，也是对诗歌意念的加工处理与模仿表达。”^[37]也就是说，无论是音乐还是舞蹈，都以诗歌为核心，是对诗歌的“伴奏”或“模仿”。

古希腊戏剧尤其是悲剧，是一座难以逾越的艺术高峰。戏剧的主要目的当然是演示故事，但也不可否认：“在感情表现到达极度亢奋时，戏剧会转向音乐。这是最单纯和最古老的戏剧形式的本质要求，因为人的灵魂被深深震撼而只能胡言乱语般呼喊时，只有音乐才能继续表达感情。索福克勒斯是位戏剧家，他的力量在于对情节动作的展示处理。而埃斯库罗斯，一位音乐家，一位合唱抒情诗人，却创造了因深刻的内心激动而触发的作品。他的情愫是作曲家的情愫，先于清晰明确的诗的意念。为了表达这种情愫，他必须诉之于公众的感情反应，他所使用的手段具有音乐性——抒情性的特质。在埃斯库罗斯时代，音乐和抒情仍是不可分割的整体。言辞与音调、诗歌与旋律同时被创造出来。”^[31]基于这种看法，朗认为：“埃斯库罗斯的《阿伽门农》是悲剧中最无懈可击的例子，因为悲剧的两个组成要素——合唱歌曲与叙事对话，

① 所谓“交响诗”，也叫“诗性交响乐”，是一种由管弦乐队演奏的单乐章交响曲，以奏鸣曲式结构为主，强调音乐的矛盾冲突，具有鲜明的戏剧性、叙事性和抒情性特征，并具有较强的文学内涵。“从美学角度来看，虽然交响诗大多与歌剧或是其他形式的声乐艺术有关，但因为交响诗没有唱词，所以又有别于上述音乐形式。在许多方面，交响诗都代表了音乐历史上标题音乐乐器形式的最复杂的演变和发展。”“在某种程度上，它只是那个时代的典型产物。它满足了19世纪的三个主要愿望：将音乐与外部世界联系起来；将多乐章形式（通常是将它们融合成一个乐章）结合起来；将标题音乐的乐器形式提升到比歌剧更高的水平——歌剧在以前曾被认为是音乐表达的最高方式。通过满足这些需求，它在当时的前沿音乐中发挥了重要的作用，并成为当时某些最重要的音乐作品的载体。”（[英] 休·麦克唐纳德·交响诗的发展[M]// 邱慧子·李斯特两部作品的研究——《普罗米修斯》和《死之舞》. 哈尔滨：北方文艺出版社，2022：83.）

此时在完美的艺术统一中得以紧密结合与再生。……只有一位抒情诗人，一位音乐家，才能达到这样的效果。聆听这出戏，甚至没有当初与之不可分割的音乐，我们仍会战栗，仍会对其无法抵御的力量钦佩不已。但千万不要忘记，几乎所有这些场景都有歌唱，而不仅仅有朗诵。”^{[3]11} 总之，古希腊悲剧在埃斯库罗斯时期还是一种“抒情-音乐性的体裁”，到了随后的索福克勒斯时期，则变成了“带有音乐的戏剧”，而各方面都堪称完美的《阿伽门农》，使人相信“悲剧是从音乐精神中诞生的”。^{[3]11-12}

尽管音乐在古希腊艺术中很重要，且“有一些明显的迹象表明，器乐肯定存在，而且对抒情诗——特别是基于分节结构的抒情诗类型——产生了很大影响”^{[3]8}，但我们必须记住一个基本事实：器乐在古希腊还只是个案或特例，当时占支配地位的还是作为“综合艺术”的诗舞乐；而且，在这种诗舞乐一体化的艺术类型中，“用音乐所演唱的歌词是首要元素。乐器一般被标明参与其中”^{[3]7}。因此，在此必须强调的是：不管情况如何复杂，也不管形式如何演变，“希腊音乐仍分享一些共同的原则：以诗歌为基础，与文字的韵律不可分割。为此，希腊音乐的历史多半与希腊文学的历史相一致，因为两者是无法分离的整体。这不仅是古代时期的特点，也一直延续至中世纪”。^{[3]2-3} 也就是说，与后来的情况一样，古希腊音乐的多媒介叙事遵循的是诗歌（语词）优先原则。

接着保罗·亨利·朗的说法，笔者想进一步阐明：自13、14世纪开始，尤其是到了18世纪，欧洲艺术才开始出现“分立”的倾向，诗、舞、乐一体的“综合艺术”或“总体艺术”才开始受到“纯粹艺术”的挑战，就像奥地利学者汉斯·赛德尔迈尔所指出的：“从18世纪末开始，各种不同的艺术开始相互分离。每一种艺术都在努力寻求自身的独立、自主、自足；每一种艺术都极力追求（一种带有双重意义的）‘绝对性’。每一种艺术，都力图把自己完整的纯粹性展现出来——事实上，它们甚至把这种纯粹性提升到了某种道德假定的高度。”^[4] 确实如此，欧洲艺术要迟至13、14世纪，甚至是到了18世纪末，“综合艺术”一统天下的局面才被打破，开始出现真正意义上的“纯粹艺术”或单一媒介艺术挑战“综合艺术”的情况。

实际上，就叙事而言，由于音乐这种特定艺术媒介的“叙事属性”偏弱，所以哪怕是在18世纪末艺术开始分化独立之后，甚至一直到今天，音乐叙事的主流仍然是结合其他表达媒介，尤其是结合“叙事属性”强的语词而形成的多媒介叙事，其中起主要叙事作用的仍是语词，即音乐的多媒介叙事始终遵循语词优先原则。而且，正如夏尔·巴托所指出的：“尽管

有的时候，诗歌、音乐和舞蹈会彼此分开，以便适应各人的趣味和偏好，可是自然也会创造出一些原理来，使艺术能够结合并致力于同一个目标，即把我们的观念与情感原原本本地传达到受众的精神和内心。当这三门艺术结合到一起时，它们是最具魅力的……因此，当艺术家将这三门艺术分开，以精心培育和润色每一门艺术时，他们绝不能忽视自然最初的规定，也不能认为各门艺术可以完全离开彼此。各门艺术应当结合。这是自然的需要，也是趣味的要求。”^{[5]195} 按照巴托的说法，诗、舞、乐一体的“多媒介叙事”，既符合“自然最初的规定”，也是“自然的需要”和“趣味的要求”，因而“是最具魅力的”。就音乐叙事而言，笔者想进一步指出的是：音乐与舞蹈，尤其是与诗歌的结合，更是其媒介自身的内在需求，因为单一而纯粹的音符作为音乐艺术的表达媒介，是很难具体而生动地把一个故事流利地叙述清楚的。因此，音乐叙事主要表现为多媒介叙事。

既然如此，那么音乐是如何与语词（诗歌）结合，来进行多媒介叙事呢？其实，最主要的方式还是多媒介叙事中的语词优先原则，因为就叙事效果而言，语词媒介确实大大领先于乐音媒介，在叙事中坚持语词优先原则恰恰是符合媒介本质特性与叙事规律的体现。所以，保罗·亨利·朗认为，在古希腊的“综合艺术”中，“用音乐所演唱的歌词是首要元素”。也正因此，笔者认为：在音乐多媒介叙事中，直到今天主要奉行的仍是语词优先原则。无论是曾风靡世界的俄罗斯民歌《三套车》、苏联歌曲《喀秋莎》，还是近年来流行我国大江南北的刀郎的歌曲《罗刹海市》《花妖》等，曲调当然都非常优美，但如果没有语词的叙述，仅凭旋律或节奏，根本就难以知道它们讲的到底是什么故事。

还值得强调的是：尽管音乐的多媒介叙事借助了语词叙事的力量，但由于篇幅、曲调等方面的限制，它们不可能进行特别复杂的叙事，而只能讲述一些相对简单的故事，或者简要勾勒出故事的“线条”或“轮廓”。比如，宋代词人蒋捷的《虞美人·听雨》^①：“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。”作者只是将“少年”“壮年”“如今”（老年）等人生三个时段的典型空间“歌楼”“客舟”“僧庐”，及其空间中的典型场景做精要书写，就把一个人一生的故事“轮廓”精彩地勾勒出来了。至于词中主人公在少年、壮年、老年三个时段的实际生活和具体故事，我们从词中语词自然难以一一坐实，但可以充分地展开想象的翅膀。此外，考虑到音乐本身确实不是一种擅长叙事的艺术，所以不少叙事性音乐的创作者，往往会在音乐作品中叙述一个众所周知且已被其他媒介讲述过多次的著名

① 词本质上是一种配乐歌唱的“音乐文学”，所以尽管其所配之“乐”今已多半不存，但我们可以把宋词看成是一种“歌词”。

故事,形成一种特殊的“叙述中的叙述”^①,从而顺利完成叙事进程。比如,刀郎的歌曲《罗刹海市》《花妖》,就是分别以蒲松龄《聊斋志异》中的小说作品《罗刹海市》和《香玉》为题材,而采用“叙述中的叙述”手法达到极佳叙事效果的典型案例。

三、“决定性台词”与歌剧的空间叙事

在音乐的多媒介叙事中,尽管“语词优先”是其遵循的主要原则,但事实上也出现了音乐领先于语词的多媒介音乐叙事现象,歌剧就是体现这种现象的典型体裁。歌剧当然是毋庸置疑的“综合艺术”或“总体艺术”,完整的歌剧不仅涵括音乐与语词(诗歌),还包括舞美设计等其他艺术元素,而任何歌剧都会给观众展示或演述一个故事。那么,歌剧究竟是如何叙事的呢?

所谓歌剧,“即以歌唱方式演出的戏剧。但以歌唱方式演出的、带有情节意义的形式,并不一定是歌剧,有时充其量只不过是化妆的歌唱表演而已。按照意大利原文,作为一种由音乐构成的戏剧(Drama per Music)作品(Opus),即说明这是一种把戏剧发展建立在独立音乐结构基础上的艺术样式”。^{[6]2}而且,“歌剧向有‘音乐的戏剧,戏剧的音乐’之说,这是指具有舞台表演特性,并有舞台布景和服饰的,以角色歌唱为主导,以独立的、稳定的音乐结构为推进剧情发展主要手段的戏剧音乐作品”。^{[6]2}尽管作为一种典型的“综合艺术”,歌剧“既诉诸听觉又诉诸视觉,兼有各种艺术的某些特性,但它仍被归属于音乐艺术门类之中。因为歌剧虽然是综合艺术,但参与其中的各种艺术的地位却不一,歌剧的序曲、前奏曲、幕间曲、咏叹调、重唱、合唱等都能在音乐会上单独演出,但从没有什么音乐会可以单独朗读歌剧脚本或挑一段选自某部大歌剧的芭蕾片段,更不用说独立演出的舞美灯光了。离开了音乐或忽视了音乐在这些综合艺术中的地位和作用,真正意义上的歌剧便无从说起”。^{[6]2}确实,前文所论音乐多媒介叙事的语词优先原则,对歌剧并不适用,也就是说,在歌剧叙事中音乐元素超越语词元素而占据了主导地位。这虽然是个案或特例,但对于研究音乐的多媒介叙事现象来说,却是必须考察并给出解释的。

既然歌剧“被归属于音乐艺术门类之中”,是一种“建立在独立音乐结构基础上的艺术样式”,那么,

音乐(声乐、器乐)必然成为歌剧叙事的关键性要素,这其实正符合夏尔·巴托所说的综合性艺术的组合规律:“某一门艺术要占据突出位置,其他艺术则要退居次席。如果是由诗来主导戏剧,音乐和舞蹈便会与其一道出现,但那也只是为了凸显诗的地位,为了更加有力地展示诗句所包含的观念与情感。这不可能是那种构思精巧、规模宏大的音乐作品,也不可能是那种韵律分明、节奏感十足的舞蹈动作,因为那样会遮蔽诗本身,转移观者的一部分注意力。”^{[5]196}既然歌剧是由音乐主导的综合性艺术作品,那么音乐当然要在其中占据突出和主导的位置:“如果把音乐放在突出位置,它就有权尽情施展魅力。整个舞台都是它的。诗只能居于二线,舞蹈则居于三线。富丽华美的诗句、大胆的描写和辉煌的意象便不复存在。诗会变得素朴而天真,迈着轻柔的步子缓缓而行,仿佛是随意挥洒而成。其中的原因在于,诗句应追随歌曲,而不是先于歌曲。在这种情况下,尽管歌词作于音乐之前,也只是为音乐表达增添一些动力,使其含义更为清晰易懂。”^{[5]196-197}

搞清楚了作为综合性艺术的歌剧中的“诗”“乐”关系及其音乐的主导地位之后,我们便可以来具体讨论歌剧的叙事问题了。

作为用“歌”唱出来的音乐戏剧,歌剧当然首先姓“歌”,但歌剧中“歌”的类型及其功能并不整齐划一,而是大致可以分为宣叙调和咏叹调^②两种主要类型:“我们把叙述性的、说话似的唱段类型的音调称为宣叙调(Recitative,我国旧译为朗诵调),而把抒情性的歌调成为咏叹调(Aria)。”^{[6]134}歌剧中这两种主要的歌调,“最本质的区分在于宣叙调是用在叙事、非正式对话以及舞台动作,即推进剧情的段落。而咏叹调是一种静态的模式,基本上是在沉思,通过沉思将心情传达给观众,也就是诗人所说的‘沉思默想’(musing)。……从某种意义上来说,咏叹调令时间停止——咏叹调唱出的时候没有发生任何其他的事情,让我们能够体验人物的内心世界”。^{[7]36}如果从叙事时空的角度来阐释的话,那么,宣叙调主要在时间层面推动整个叙事进程,咏叹调则主要从空间维度展示叙事的瞬间状态。

在歌剧中主要承担叙述功能的宣叙调,又可以进一步分为“干念宣叙调”和“器乐宣叙调”^{[6]136-151},但无论是哪种宣叙调,其主要功能都在于叙述故事,

① 就像音乐一样,单幅静态图像的叙事能力也比较低,所以大量的叙事性图像作品,也一般不直接叙述日常生活中的事件,而往往是对已被其他媒介叙述过的著名的神话、历史或宗教故事的“再媒介化”叙述。对于这种现象,详见拙文《图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本》(《江西社会科学》,2008年第3期)。

② 当然,还有介于宣叙调和咏叹调两者之间的“咏叙调”,这里存而不论:“咏叙调在结构上是动感的、过渡的,在表现方式上是叙述与表情的混合。既然这是介于宣叙调和咏叹调之间的歌调,这两种歌调的特点它必须是兼而有之。首先是大多数的咏叙调的旋律强调贴近语言的自然声调和节奏,这就使作曲家在写作时的情感抒发成为在语言的抑扬顿挫基础上的展开,在这样的审美要求下,咏叙调一般不会采用四平八稳的周期性的结构,非对称、不平衡的松散句式更能显示出动态感。”“在瓦格纳的乐剧中,咏叙调由以往的过渡性质发展为将咏叹调与宣叙调完全化合了的无终式歌调,已成为他的基本模式。现代音乐作品,不论声乐曲、歌剧乃至器乐曲,均广泛运用了咏叙调风格,如亨策的《情侣悲歌》、布里顿的《彼得·格雷姆斯》等。”(钱苑,林华.歌剧概论 修订版[M].上海:上海音乐出版社,2014:182.)

从而推动整部歌剧的叙事进程。这里看起来似乎构成了一个悖论：尽管歌剧的叙事任务主要是由宣叙调承担的，但宣叙调在歌剧中却只是一个“配角”，歌剧的精华、灵魂或高潮还在于咏叹调。之所以如此，是因为歌剧作为一种音乐主导的艺术作品，空间性的演唱和抒情性的声音才是衡量其成功与否的标准，而“作为一种音乐，宣叙调通常不被看好”^{[7]39}。至于歌剧中时间性的故事，对于真正的歌剧欣赏者来说可能并不那么重要，“他们可能对情节不了解，甚至可能不理解歌剧中的唱词（……在发出极端的声音时，唱词几乎总是会消失，就像被消耗掉了一样），但人类声音的力量仍然吸引着他们”。^{[7]18}事实上，歌剧叙事中的这个悖论性现象，即所谓的“词乐之争”，是理解歌剧并把握歌剧叙事的一个核心问题：歌剧叙事主要由时间性的宣叙调承担，而歌剧的灵魂或核心却归于空间性的咏叹调。也就是说，如果我们承认整部歌剧是一个叙事作品的话，那么，歌剧叙事本质上是一种空间叙事。

歌剧的空间叙事本质主要还是和它的戏剧表演特征（“剧”）与音乐歌唱特征（“乐”）紧密联系在一起。歌剧不是纯文字性的文学戏剧，其现场表演特征要求歌剧要有突出的造型感和较大的视觉冲击力。对于歌剧的戏剧表演特征，日本学者冈田晓生在研究朱塞佩·威尔第的歌剧《游吟诗人》时，曾引述维克多·雨果《克伦威尔·序言》中的观点：“雨果曾说：‘戏剧是彻头彻尾供人欣赏的东西。’‘舞台是视觉的集中点。’不要用语言传达，让观众用眼睛去看！将一切情节展现在观众眼前！这就是雨果对戏剧的要求。”^{[8]75}“遵从雨果的剧作法则，将震撼的‘画面’不断展现在观众眼前是不错的方法，因此他的戏剧大多接近默剧或者连环画剧，高潮一个接一个出现。雨果所构想的正是情节剧式的戏剧，《游吟诗人》完全符合这种特质。《游吟诗人》由四幕构成，副标题分别是决斗、吉卜赛人、吉卜赛人之子和处刑。这些戏剧化的副标题直截了当地展示出每一幕的情节，是‘决定性台词’式的副标题。”^{[8]76}说到“视觉的集中点”和震撼的“画面”，尤其是说到“决定性台词”，可谓击中了歌剧艺术的要害，触及了歌剧空间叙事的核心。

“决定性台词”是威尔第在1870年写给剧作家安东尼奥·吉斯兰佐尼的信中，所提出的一个重要概念：“你知道 *parola scenica* 吧？我想说的是能让形势立刻变得明朗的台词。”冈田晓生认为 *parola scenica* 的意思是“让舞台生辉的台词”，可译为“决定性的台词”。^{[8]93}

说起“决定性台词”，我们马上便会想到法国摄影大师布列松的“决定性瞬间”。面对正在消失的“现

实”和一去不复返的时间，布列松认为：“在所有的表现方法中，摄影是唯一可以凝固特定瞬间的。”^{[9]19}在布列松看来，摄影作品所凝固的特定“瞬间”是内容与形式的高度统一，一张好的照片既是空间也是时间，既是“瞬间”也是“全部”，正如他所说：“为了主题内容和形式的统一，必须严格制定与其相关的形式。我们应该在空间中针对被摄目标确定相机的位置，开始极其重要的构图。摄影对我来说是在现实中认识线条、块面和明暗变化的规律，用眼睛勾勒出主体，相机的工作就是将眼睛的决定表现在胶片上。拍摄一张照片如画一张画一样道出了全部。构图的作用是使视觉元素有机地协调起来。我们不能毫无根据地对画面元素进行组合，而且也不能让形式与内容相互毫无关系。在照片中，存在一个造型因素，在它的作用下可以表现瞬间产生的运动轨迹。”^{[9]23}也就是说，一张存在一个好的造型因素（构图）的照片，“可以表现瞬间产生的运动轨迹”，因此它既是形式与内容高度统一的“瞬间”，也是一个活动或运动的“全部”。与“决定性瞬间”类似的说法，还有德国美学家莱辛的“最富于孕育性的顷刻”。莱辛认为，绘画本质上不擅长表现运动和时间，因而不适合叙事，但事实上绘画又常常需要承担叙事任务，当此之时，“绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解”。^[10]

联系布列松和莱辛的相关说法，可以认为：“决定性的台词”是那种能够产生造型性和画面感的有视觉冲击力的台词。朱塞佩·威尔第就是一位毕生追求“决定性的台词”的歌剧作家。1846年9月4日，威尔第在给剧作家皮亚威所写的信中说：“你要有意识地尽量少用台词。少，但要让人印象深刻。”在1853年1月1日写给塞萨尔·德·桑克蒂斯的信中，提及《游吟诗人》的终场时则这样谈道：“这部戏的核心……只有一句话，那就是复仇。而‘母亲啊，我终于复仇了，真是令人骄傲！’太啰唆，用表达同样意思的‘母亲！我为你复仇了！’就可以。这样简洁的台词更容易为观众接受。”^{[8]95}对此，冈田晓生评述道：“他要的是像广告词那样‘有冲击力’‘吸引眼球’‘能点燃舞台’的台词。威尔第不喜欢啰唆、文绉绉的剧本，他追求的不是标语政治，而是标语性戏剧。‘我是骗你的！拉达梅斯还活着！’——安奈瑞斯^①毫不迟疑地说出这句话时很帅气，是恶女类情节剧女主角中数一数二的帅气角色。她美得令人怨愤，面对内心虚弱的情敌毫不留情地给出最后一击，像刀子般尖锐的傲慢台词很适合她。只要听到这句台词，她当时的动作就能鲜活地浮现在眼前，这就是非常‘有画面感’的台词。”^{[8]95}基于此，冈田晓生认为：“不需要辞藻华丽

① 拉达梅斯和安奈瑞斯都是威尔第歌剧《阿依达》中的角色，其中拉达梅斯是埃及将军，安奈瑞斯是埃及国王的女儿，她深爱着拉达梅斯，但拉达梅斯实际喜欢的却是安奈瑞斯的侍女阿依达——被囚禁在埃及的阿塞俄比亚公主。

的修辞，只需要最简洁直接的台词，还有任何人不用动脑就能看懂的简单故事。不只是威尔第，大部分浪漫主义剧场人都深知这些因素的重要性。比如19世纪30年代巴黎精明能干的剧院经理路易·韦洛就受到歌剧创作的强烈影响，他说：‘大歌剧必须像芭蕾一样，让观众只靠眼睛就能理解。’恩斯特·特奥多尔·霍夫曼是德国浪漫主义的代表诗人，同时也是作曲家，他在《诗人与音乐家》这部短篇小说中让登场人物说出了‘对他（剧本作家）来说最重要的，是努力将故事的题材明确地展现在观众眼前。就算观众几乎完全看不懂台词，也必须能够从场面上大致看懂剧情’。歌剧中的台词本质上不过是补白，文本并不重要，眼前的场面和决定性台词才是歌剧的生命。”^{[8]95-96}也就是说，对于歌剧而言，“台词不仅仅是语言，必须有画面感，要像抓拍一样截取戏剧中的一个瞬间。决定性的台词可以直接用作宣传语或者写在海报上。最重要的是说出这句台词的情节剧女主角本身必须具备画面感，必须拥有不逊于决定性台词的‘惊为天人’的美貌。……无论如何，演员的长相都不能平庸”。^{[8]96-97}总之，作为空间叙事类型的歌剧，所看重的是当下强烈的瞬间感动，是能够让时间静止下来的空间性叙事场景，那些过于看重细节并试图从时间逻辑理清剧情先后关系的人，并不适合欣赏歌剧艺术。

歌剧中那种具有画面感的“决定性台词”，当然是由处于“静态的模式”之中的咏叹调唱出的。正如前面所指出的，咏叹调并不推动故事进展，而是悬置时间和情节，让空间性的舞台成为形式与内容高度统一而又包含“全部”剧情的“瞬间”，此情此景，不就是一幅演员在舞台上演唱“决定性台词”的静态的决定性的画面吗？也就是说，在歌剧中，尤其是在歌剧的咏叹调中，“决定性台词”即“决定性画面”，亦即“决定性剧情”，这是歌剧艺术本质中的本质、核心中的核心。还是冈田晓生说得好：“戏剧的感情达到高潮时会出现像抓拍照片那样让时间静止的瞬间。这就好比是歌舞伎中的亮相，歌剧中的咏叹调或者电影中用来作为剧照的截图。通过决定性台词和亮相动作让时间静止，让戏剧升华为一幅画。”^{[8]104}无论如何，在一部成功的歌剧中，“一定会有决定性的台词，让人听到后眼前就能浮现出决定性的画面”。^{[8]104}否则的话，那就多半是创作失败的歌剧。

欣赏歌剧要看到“决定性画面”，创作歌剧则要创造这样的画面。冈田晓生认为：“有两种相互对立的剧作方法，一种是像古典戏剧一样首先构思出前后连贯的整体故事，基于情节的必然性思考‘部分’。另一种则完全相反，首先考虑最有效果的场面，然后建立（编造）出整个故事。”^{[8]109}歌剧创作无疑属于后者。歌剧创作的王者瓦格纳就深谙这种歌剧创作之道。

尼采在《瓦格纳事件》中认为：“就本能而言，瓦格纳不是音乐家。其证据是，他放弃了音乐中的一

切规则，确切地说，一切风格，以便把音乐变成他所需要的戏剧词令，表现手段，强化表情姿势的手段，暗示手段，心理刻画手段。在这方面，我们可以承认瓦格纳是头等发明家和革新家——他不可估量地扩大了音乐的表达能力，他是音乐语言领域中的维克多·雨果。前提始终是首先承认，音乐也许可以不是音乐，而是语言，工具，*ancilla dramaturgica*（戏剧的奴婢）。”^{[11]280}关于尼采和瓦格纳的历史事实是：尼采先是无限崇拜瓦格纳，后又极力反对他。尼采的上述看法既包含真理，即瓦格纳“不可估量地扩大了音乐的表达能力”；也带有偏见，即“瓦格纳不是音乐家。……他放弃了音乐中的一切规则”——这种看法之所以是偏见，是因为歌剧本来就不能简单地等同于音乐，而是一种以音乐为主要表现手段的综合性艺术。尼采认为瓦格纳是一个“戏子”，即善于欺骗的表演者：“在瓦格纳那里，首当其冲的是一种幻觉，不是声音的幻觉，而是表情姿势的幻觉。为了后者，他才去寻找音调材料。”^{[11]277}“在安排情节时，瓦格纳首先也是一个戏子。他置于首位的是一个具有绝对可靠效果的舞台，一种具有表情姿势的高浮雕（*hautrelief*）效果的 *actio*（动作），一幕令人震惊的场面——他对此深思熟虑，并从中引申出性格来。其余一切都遵循一种并不奥妙的技术经济学由之推演出来。”^{[11]282}尼采对瓦格纳歌剧创作特征的把握还是相当准确的：瓦格纳在创作歌剧时，首先要找到一种具有“高浮雕效果”的“令人震惊的场面”，亦即首先要找到“决定性的画面”，在这个前提下，他才会构思歌剧的其他部分。正如冈田晓生所说：“瓦格纳置于首位的是‘一定能打动观众的东西’，是‘决定性的画面’，然后他才会开始慢慢思考最能突出‘决定性的画面’的大纲和音乐。也就是说，瓦格纳的表达是连环画式的。”^{[8]108}瓦格纳的这种创作方式不是个例，而是歌剧创作的规律或通则：“不仅仅是瓦格纳的作品，歌剧这一门类的作品都是从部分高潮的咏叹调开始演绎出整个故事的。作者会首先构思出如画般的场面，然后思考如何让故事自然发展到高潮场面。”^{[8]108-109}这种首先构想出空间性的叙事场面——“决定性画面”，同时配合“决定性台词”，然后再考虑其他叙事要素的叙事方式，不正是典型的空间叙事吗？

总之，尽管音乐的多媒介叙事主要遵循“语词优先”原则，但事实上也存在音乐领先于语词的叙事现象，歌剧就是体现这种叙事现象的典型艺术类型。概言之：歌剧叙事本质上是一种以空间性的咏叹调为主导，主要通过“决定性台词”和“决定性画面”呈现故事场景，并辅以时间性的宣叙调推动叙事进程的空间叙事。

最后需要强调的是：音乐的多媒介叙事不是两种或两种以上叙事媒介的简单相加，而是多种媒介融合为一个有机的叙事整体。无论是相对简单的歌曲，还是比较复杂的歌剧，作为综合性、总体性的艺术，尽

管它们不是单一媒介作品，却都是统一的有机的整体性的叙事艺术作品。

参考文献：

- [1] (英) 休·麦克唐纳德·交响诗的发展 [M]// 邱慧子·李斯特两部作品的研究——《普罗米修斯》和《死之舞》. 哈尔滨：北方文艺出版社，2022：94.
- [2] 金维诺·舞蹈纹陶盆与原始舞乐 [M]// 中国美术史论集 上篇. 台北：南天书局，1995：7.
- [3] (美) 保罗·亨利·朗·西方文明中的音乐 [M]. 顾连理，张洪岛，杨燕迪，汤亚汀，译. 贵阳：贵州人民出版社，2009.
- [4] (奥地利) 汉斯·赛德尔迈尔·艺术的危机：中心的丧失 [M]. 王艳华，译. 南京：译林出版社，2020：125.
- [5] (法) 夏尔·巴托·归结为同一原理的美的艺术 [M]. 高冀，译. 北

京：商务印书馆，2022.

- [6] 钱苑，林华·歌剧概论（修订版）[M]. 上海：上海音乐出版社，2014.
- [7] (美) 卡罗琳·阿帕特，(英) 罗杰·帕克·歌剧史：四百年的视听盛宴和西方文化的缩影 [M]. 赵越，周慧敏，译. 北京：中国画报出版社，2020.
- [8] (日) 冈田晓生·高雅八卦：歌剧和情节剧的主角们 [M]. 佟凡，译. 北京：北京联合出版公司，2020.
- [9] (法) 亨利·卡蒂埃-布列松·思想的眼睛——布列松论摄影 [M]. 赵欣，译. 北京：中国摄影出版社，2014.
- [10] (德) 莱辛·拉奥孔 [M]. 朱光潜，译. 北京：人民文学出版社，1979：85.
- [11] (德) 弗里德里希·尼采·瓦格纳事件：尼采美学文选 [M]. 周国平，译. 上海：上海译文出版社，2017.

(责任编辑：侯力)

Abstracts:

Multi-Media Narrative Analysis of Music

Long Diyong

Abstract

Although music is not an art that excels at narrative, there are many examples of music narrative both in history and in practical application. Music narratives can be generally divided into two types: "multi-media narrative" and "cross-media narrative." It is hard to achieve a fluent and vivid narrative by using only musical notes as the medium of music expression, so the mainstream of music narrative is to integrate with other media, especially multi-media narrative in which words with strong "narrative attributes" play a leading role. Although multi-media music narrative mainly follows a "words-first" principle, in fact, there are also examples in which music plays a greater role than words, and opera is a typical example. Opera narrative is essentially a kind of narrative dominated by spatial arias. It mainly presents story plots through "decisive lines" and "decisive scenes," supplemented by temporal recitatives to promote the narrative process. Multi-media music narrative is not a simple combination of two or more narrative media, but an organic narrative whole integrating multiple media.

Key words

Music narrative; Multi-media narrative; The words-first principle; "Decisive Lines"; Spatial narrative

Collating and Annotating the Music literature of Dunhuang Manuscripts Collected in the National Library of China

Liu Wenrong

Abstract

The Dunhuang manuscripts are important research materials for studying the history, archaeology, anthropology, linguistics, literary history, art history, and social life of ancient China, and are one of the three major discoveries in the history of Chinese culture in the early 20th century. In the Dunhuang manuscripts collected in the National Library of China, there is bountiful music literature that is of highly important research value for studying Dunhuang musical instruments, and is now being fully collated and annotated. The music-related documents in the Dunhuang manuscripts collected in the National Library of China are all manuscripts, including materials on musical instruments such as *sheng*, *konghou*, and *pipa*. The research and the analysis of these documents are conducive to the study of the life history, musical instruments, and the history of music culture spread in ancient China.

Key words

The National Library of China; Dunhuang manuscripts; Music Literature

Jing-Chu and Qi-Lu Elements in the Records of *Guide to Qin Music*

Tao Ran

Abstract

The text of *Guide to Qin Music* cited by reference books in the Tang and the Song dynasties reveals the major features of the version of the monograph circulated at that time. Although corresponding records may not be true, they show that the monograph had a relatively strong relation with Jing-Chu and Qi-Lu regions, involving pieces of the two themes of "being underappreciated" and "filial piety." Moreover, the Qi-Lu elements are more evident, and they are interspersed within Jing-Chu cultural realities and are interrelated with the author's background, structure, and the text. This may provide rational evidence for Kong Yan's theory other than that of Cai Yong and Huan Tan, and at the same time provides a new possibility for understanding the accumulation and fluidity of the text of *Guide to Qin Music* in compilation and circulation.

Key words

Guide to Qin Music; Jing-Chu; Qi-Lu; Kong Yan

The "Different Notation System" of Zhang Fu and the Practice of Early *Qin* Notation

Peng Yan

Abstract

Zhang Fu who created the "different notation system" recorded in the *Notation Interpretation* lived in Wujun County in the Liu-Song Dynasty. *Qin* player Dai Yong was a close friend of Zhang Fu, and Zong Bing and Shi Daowen were also friends of Zhang. *Fingerings for Qin*, a manuscript date from the Tang Dynasty handed down in Japan, was a practical and crucial reference for *qin* players at that time to correctly interpret music scores of *qin*. The "possible fingerings" and "*fan-yi* samples" collected in the manuscript are symbolized fingering notation systems completely different from those of Chen Zhongru and Zhao Yeli. The "different notation system" created by Zhang Fu and the "possible fingerings" notation system have similarities in terms of creation time, principles of notating, and contents notated.

Key words

Zhang Fu; *Fingerings for Qin*; Zhao Yeli; Textual notation

Mathematical Thinking and Spiritual Implications in Eric Satie's Music Compositions

Ye Hongde

Abstract

The image of the French composer Eric Satie is often not clear, but his actions, creations, and thoughts have had an important impact on music in the 20th century. Satie's music is concise and refined, and the mathematical thinking and related methods used are important characteristics, which are mainly revealed by the use of prime numbers and specific sequences, symmetrical thinking, combinatorial thinking, continuous thinking, and so on. Among them, the digitally controlled music structure occupies a prominent position. The mathematical thinking in Satie's works is closely related to his artistic experience, showing unique spiritual implications and having a non-negligible influence on the development of music in the 20th century.

Key words

Satie; Music composition; Mathematical thinking; Spiritual implications