

汉画乐舞艺术研究 起步阶段的回顾与展望

——兼回应李玫的批评

李荣有

李玫的《图像研究还是看图说话》^①一文,对本人从事汉画乐舞艺术研究的初步成果《汉画像的音乐学研究》一书,提出了严厉批评。我认为,这是学界朋友送给我的一份大礼,可以提醒自己不曾关注的方面,察觉自己不易发现的不足。

汉画乐舞艺术作为特定历史时期的一种具有特殊性意义的艺术文化遗存,在学术研究方面也存在着特殊性及其与常规理念、方法不尽一致的地方,同时这种研究还处在探索阶段,存在诸多疑难问题。本文仅对汉画乐舞艺术研究起步阶段以来的工作,进行一次系统总结回顾,对研究中遇到的一些难以释怀的困扰和思索,作些许简要的说明,以利于加强学人间的沟通理解,共求我国学术研究事业的繁荣进步。

—

音乐图像学作为一门相对独立的学科,其名目于20世纪80年代才传入中国,以此进行汉画乐舞艺术研究,面临着很多困难和挑战。而关于汉画乐舞艺术研究的意义与技术路线,又牵涉到现代音乐图像学的理论与方法等问题。拙著主要是通过通过对汉画像中音乐艺术形象的研究,来认识和探讨汉代音乐文化的发展问题,最终达到“以图说史”和“论从图出”的目的,有着特定的研究领域和课题内涵。不是笼统地“冠了一顶音乐学的大帽子”(见李玫文),也不是一般的“对汉画像的研究”。虽然如此,对笔者来说,这同样是一个艰巨的研究课题,是一个具有开拓性的领域,需要有科学的理论引导和方法路径。总体上说,在起步阶段的研究中,我们遵循了以下研究思路和研究方法。

(一)坚持科学严谨原则。汉画乐舞艺术是一个十分庞大的学术研究课题,研究难度较大。正因为如此,原中国音乐家协会副主席赵沨先生多次对笔者说,曾经动员四十年,而无人问津此领域。同时,由于受汉画像石(砖)等质地材料所限,以及当时民间刻饰艺术特点的制约,汉画图像中人物细部刻画往往不够清晰,这给乐舞艺术具体形态的考释带来很大难度。如当初讨论和确定该课题研究方案时,我们曾据有关专家的提议,选择以对全国汉画乐舞艺术资料的考察梳理和初步阐释为主体的研究方案。而这和李玫(以下简称作者)文中的想法相似。但经过一段具体

^① 李玫:《图像研究还是看图说话——评李荣有〈汉画像的音乐学研究〉》,载《文艺研究》2008年第5期。

的研究实践,许多疑惑和困扰却纷至沓来。一是此项任务看似简单却非常不易,因为各地出土的汉画图像资料不仅数量大,而且内容丰富,其中多见考古学界和相关学界均一时难以辨识清楚的问题。如果继续坚持以此作为研究目标,或者会陷入对较多存疑资料的辩难和争议之中,使得课题研究难以进行,或者不得不对存疑资料予以舍弃,很难达到“处理、分类统计及描述所有材料”的目的,使课题研究的质量大打折扣。二是在没有一个基本理论框架规范引导的情况下,这种资料分类整理的依据究竟是什么?按照什么样的标准进行区分?如果在存在着不少歧义的情况下进行区分,能够对音乐图像学研究达到什么样的学术目的?

我们的这些想法,得到了相关师长的认同。业师之一刘东升先生做了数十年图像志的研究工作,他向来谨慎,并多次提醒笔者,对存疑太多的领域,最好先放一放,等时机成熟后再去碰它。通过一段时间的集思广益和反复斟酌,大家逐步统一了认识,确定了以现有汉画像研究成果为基础,以此进行汉代社会音乐文化发展史研究的课题思路。当时我们的想法主要有三点:一是虽然部分汉画资料的某些局部细节还有存疑,同时还会不断有新的发掘出现,但已有研究成果完全可以突破孤证不立的局限,达到相互印证、相互说明的目的,具备了进行系统研究的基础,可以通过对已有定论的汉画像进行概括、分类和研究,找出带有共性的东西,探寻其本质特点和一般规律。二是这样一种课题研究,是探索汉代音乐文化发展,研究中国古代音乐文化发展历史,建立现代中国音乐图像学的必然要求,早晚都得有人来做。通过这样一个课题研究,反过来也能够为汉画像资料的分类整理,提供必要的学术支持。三是这样的研究思路,与以前的研究思路相比较,具有较强的创新性和独到性,更具有研究价值,看似更难,在研究条件上却更为具备。故我们决定利用各地大量出土并基本定论的汉画乐舞艺术资料,将探讨揭示汉代社会音乐文化繁荣发展的特点、特征、原因和历史定位,作为课题研究目标。从研究资料的可信度而言,汉画像中留存下来大量的原始艺术文化信息,无论从直观性、普遍性和可信度等方面,应都优于一般的口头相传或文字记述等资料价值。该方案得到诸多前贤的认可,之后又经各级政府社科规划管理部门层层核选,最终被列为全国艺术科学“九五”规划(自筹经费)课题。应该说,该课题能够入选国家级科研项目,与选题的独特性不无关系,也与课题的创新性和潜在学术价值密不可分。汉画像的音乐学研究课题,从构思、论证到立项,经历了一个认真酝酿和筛选的过程,笔者所在团队对于课题的选定是十分严肃和慎重的,有关部门对此课题的审定和通过,也是非常严格的。说“缺乏科学方法论的思考”显然有误。

(二)虚心博采众家之长。学术创新不能脱离前人的学术劳动成果,汉画像音乐学的研究也不例外。中国是世界上遗存古乐舞艺术图像最多的国家之一,类图像学的研究历史可追溯至千年以上。而近代以来,随着汉画像石的大量出土,绘制其上的乐舞艺术形象引起人们的极大关注,并获得不少研究成果。这对于汉画乐舞艺术研究,是必不可少的。在研究中,我们尽量吸收和学习前人的研究成果。一是学习和吸收中外关于音乐图像学方面的知识和研究成果,二是汉画像研究方面的知识和研究成果。同时尽量做到融会贯通,把各种学科的研究方法、研究成果科学地结合起来。这从拙著《汉画像的音乐学研究》附录所列图像类书目38种,古籍类书目16种,近现代书目58种,期刊论文139篇的参考文献中,就不难看到。这既是为了自身学习提高的需要,也是进行学术研究的前提。这些参考文献不可能包含前人的所有研究成果,但我们对前人学术劳动成果的尊重、学习和吸收,可略见一斑。

作为一部系统研究汉画乐舞艺术的专著,必须对音乐图像学的研究现状进行总结和说明,以确立自己的学术研究基础。这种评价和判断肯定会有个人因素,但不是空穴来风,随意乱说。例如,关于中国音乐图像学学科处在“潜学科”地位,是时下学界的共识。如有学者指出:“在我国,作为一门学科——音乐图像学并非随其名称的引入而形成,更不能以此作为我国音乐图像学形成的标志!”^①至于“潜学科”一词,则由刘东升先生发表于“纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国

① 陈欣:《我国音乐图像研究的肇始及音乐图像学形成与发展中的若干问题》,转引自 yyxx.whcm.com.cn/Article/yytx/34.html。

际学术研讨会”其中包括刘先生对中国音乐图像学研究相关问题的一些重要的阐述。而李玫不知为何把所谓学术研究的成果和音乐图像学学科地位混为一谈,借“潜学科”大做文章,妄断笔者对前人成果“评价那么低调”,“没有真正理解这门学问的内涵”,以及抛出“是要为自己的新著戴上在该领域‘取得重大突破’的桂冠而作铺垫”^①等臆想之词。另外,拙著按作者批评的,266页的专著前八章只有9个注。但她同时还应当看到,页内随处可见的插注,后三章还有22个页下注,以及书后附有大量的参考文献目录。

在以中国汉画学会为枢纽的学术共同体组织协调下,中国汉画研究资源逐步走向共享。而在具体研究中,不同学科门类则要循其学科的目的和方法,故同一石刻画面,常出现不同的考释结果。在多数情况下,这些解读都不能看作是惟一的最终定论,因此研究者不相引用和商榷,是汉画研究界潜移默化的通行做法。如原南阳市一中出土画像石,在《南阳汉画像石》中作“冲狭”解^②,在《中国音乐文物大系》中作“月下乐舞”释(见图一)^③,南阳市草店出土画像石原为“乐舞”^④,吴钊、刘东升《中国音乐史略》中作“相和歌”释^⑤;另见此图原释中将一人作“执金吾”者,项阳先生考证认为是汉代文物所见三种类型“筑”的第二类及演奏方式(图略)^⑥。山东临沂白庄画像石原释为“车骑出行”^⑦,张道一先生释为“刘邦举兵围鲁”等等(图略)^⑧;以上这些案例在不同作者的著述中,均未引注或与原释商榷。近年来,不拘泥于个案图像的考释,把重点放在汉画整体意



图一 原南阳市一中冲狭/月下乐舞画像石

义的解读上,已成为汉画研究界普遍认同的研究方法。诚如“冲狭”、“月下乐舞”二说,冲突显而易见,但二者各有各的解读途径、方法和依据,岂能强求定论?

对于一块汉画像石作何解释,要由研究者根据自己的观察思考,从不同的研究结论中,确认自己认为最为正确的解释,而不是要把所有解释无一遗漏地抄录出来,或者是看到一个解释,就认为发现了终极真理,闹出盲人摸象的笑话。关于汉画发现与研究的历史、汉画的分布与分区、汉画技法的共性与个性等,在汉画研究界业已形成多种有同有异的共识。如作者所举有关学者对于汉画区域划分等的相关说法,其实也仅为多种分类法的一种,不是惟一,更不是定论。而且汉画乐舞艺术的研究和普通的汉画研究不在一个层面上。正因为这样,《汉画像的音乐学研究》中图像考释部分所引注释不多,而较多限于本专题研究的范围,并提出一些新看法。此外,拙著出版于2001年,当时通行的做法是在页内“插注”。只要看一下拙著书中比比皆是的书名号,包括前八章中的书名号,就一目了然了。2004年10月第一本由多家单位联合编撰出版的《学术规范导论》及相关著述中,进一步强调了标注到页码的“学术引用规范”,但这比《汉画像的音乐学研究》^⑨一书出版时间晚了三年,拙著没有遵守这样的“规范”,显然应在谅解之中。

① 李玫《图像研究还是看图说话——评李荣有〈汉画像的音乐学研究〉》。

②④ 南阳汉代画像石编辑委员会《南阳汉代画像石》,文物出版社1985年版,图491、图476、图484。

③ 赵世刚主编《中国音乐文物大系·河南卷》,大象出版社1996年版,第181页。

⑤ 吴钊、刘东升《中国音乐史略》,人民音乐出版社1993年修订版,插图35。

⑥ 项阳《中国弓弦乐器史》,国际文化出版社1999年版,第16页。

⑦ 临沂市博物馆编《临沂汉画像石》,山东美术出版社2002年版,第10页,图13。

⑧ 张道一《汉画故事》,重庆大学出版社2006年版,第148页。

⑨ 李荣有《汉画像的音乐学研究》,京华出版社2001年版。

(三)重点在于求实创新。汉画乐舞艺术研究需要创新,这种创新必须建立在辛勤劳动和科学探索的基础上,也要建立在科学的思想方法基础上。在创新中,我们坚持了两个结合,即把前人的学术研究成果与我们的学术研究活动结合起来,把音乐图像学的研究与汉画乐舞艺术研究结合起来,从宏观论证和系统整理的角度,进行全面完整的研究和探讨。基于这样的研究思路,我们主要是对现有研究成果进行归纳汇集,并坚持从个别到一般,从事例到结论,从现象到本质,从中找出共同特点和一般规律,得出新的研究结论。以此全面科学地把握汉代音乐文化发展历史,形成系统的对于汉代音乐文化的论述和介绍。这是汉画乐舞艺术研究的必然趋势,或早或晚都得有人来做,只不过我们有幸早走了几步。要达到这样的目的,必须强调研究工作的完整性和系统性,注重其内在逻辑的严密性,也就是说,必须形成一定的学术体系,而不能仍然是一堆琐碎零乱的资料堆砌,或者是放在对某一块汉画像石的简单介绍和表象阐释上。否则就不符合课题研究的初衷,也达不到课题研究的目的。而这对我们同样是一个巨大的压力和挑战。如果说在具体研究资料的运用上,我们是在硕果累累的金秋大地尽情收割,那么在这个基本理论框架的构建上,我们则是在一望无垠的茫茫草原艰难跋涉,须发前人未发之言,走前人未走之路,做前人未做之事。但正是这种创新型的研究思路,使我们在学术研究的田野里最终有所收获。至于所得结论正确与否,则希望学界同仁批评指正,同时期盼更为丰富的研究成果问世。从这个角度说,我们达到了汉画像研究能够填补中国古代音乐文化史的一些空白和不足的目的。当然这种填补只是“一些”,绝非全部,也非定论。这也是汉画像自身所具有的不可否定的价值所在。如果接受了作者连这个“一些”都极力否定的观点,那就根本没有必要进行汉画像研究了。

基于这种创新型的研究思路,拙著中引用前人具体的学术成果并不多。凡大致已经有定论的,如一般的画像图案说明,或学界已经了解的一般性常识,或是与本课题研究关系不大的,一般都作简要说明处理,点到为止。如作者所说,全书“汉画像文物类型”的文字“只有寥寥 12 页”,“翻开任何一本有关汉画像研究的论著都会看到而且详尽得多”,“抄都没有抄全”。这就对了,因为汉画像分类本来就不是我们的研究重点,也不是我们要解决的问题。我们这样做,是为了保证课题研究质量,更是为了尊重读者,节约读者的时间。指望书本厚度吓唬人,仅汉画像石分类就能够增加几倍的字数。但真要如此,就是真正在制造学术“泡沫”了。附带说一句,作者一会儿说作者“剽窃”^①,一会儿又说抄都没“抄全”,没抄全怎么能叫“剽窃”?既然剽窃为什么又不“抄全”?一会儿又不假思索地对笔者的新考述大喊“错了!”可谓矛盾百出。

关于汉画乐舞艺术的分区问题,本专题研究采用的是按乐舞艺术风格进行分类,和普通汉画研究的分区存在一定的差异,也是笔者千辛万苦调研的新结论。如笔者据当时调研情况所作《汉画乐舞艺术数据库》显示,汉画乐舞艺术的图像按行政区域分布统计数据为:河南省 196 幅(其中南阳石(砖)160 幅),山东省 124 幅,四川省 101 幅,江苏省 49 幅,陕北、晋西北地区共计 25 幅,其他省份均相对较少。此数据虽达不到绝对详尽,却足以说明,第一,某种概念的形成和数量、质量风格等的考据有着必然的内在联系。南阳汉画乐舞艺术的数量位居各区之首,且形成了楚文化(发祥地之一)和中央文化(南都、帝乡)的双重品格相融合,集“神沉雄大”(鲁迅语)和“迷离浪漫”(楚风)为一身的独特艺术文化风格,历来被学界所关注和称颂,作为一个独立的汉画乐舞艺术风格区提出,符合艺术文化发展的基本史实。这和作者所斥“家乡情感”,并不在一个层面上。第二,苏鲁豫皖(边界)风格区划分无错。因为区域性文化圈所形成的大同艺术风格明明摆在那里,毋庸置疑。且在汉画普通分类中已有此提法,并非笔者一家之言。第三,将汉画一般分类中的“陕北区”等作为“其他地区”,皆因所见该区域汉画乐舞艺术图像较少之故,是以数据为依据的结果,也即笔者所强调的不同学科研究的“特殊性”。李玫的指责,让人如堕五里雾中,不知其可。至于对汉画图例出土时间、地点及基本情况等的简单描述,当然要以原始考古发掘报告为依据,把此也归结为“取自他人著作”,更让人啼笑皆非。我们对前人研究成果及相关参考文献

① 见李玫发表于上海音乐学院“中国音乐学”上的“全文”,以下此种句子,不一一加注。

的借鉴、引用,都是为了得出新的研究结论,而我们所进行的学术活动的科研价值,正是在于自己的研究结论。这是本课题的价值所在,是根本抄不来的。作者悠然抛出“理论失却”、“方法错误”、“规范失守”、“抄袭”、“剽窃”、“错了”、“泡沫”等辞令,使人感到莫名其妙。

二

截至目前,汉画乐舞艺术研究仍处在起步阶段,而且总体上进展缓慢。这里面原因较多,有研究群体不够集中,研究方法尚未定形,中国音乐图像学学科体系尚未确立等不利因素,但已经有了一个初步开端,可以通过学界同仁一起努力,披沙拣金,逐步达成一致,形成共识,推动整个研究工作的不断发展。

1. 科学价值日益展现。中华民族古老悠久的文明史肇始于图像时代。多种资料表明,我国古人做学问是图文并重的。如《通志·总叙》:“河出图,天地有自然之象,图谱之学由此而生;洛出书,天地有自然之文,书籍之学由此而生。图成经,文成纬;一经一纬错综成文。古之学者左图右书不可偏废。刘氏作《七略》收书不收图,班固即其书为《艺文志》。自此以远,图谱日亡,书籍日冗,所以困后学而堕良材者,皆由于此。即图而求易,即书而求难,舍易从难成功者少。”^①这说明,在历代学人的心理天平上,图像资料对于古代历史解读的价值意义一直放在重要位置之上。另如宋陈旸《乐书》^②之所以倍受学人关注并成为案头必备之书,除因其内容丰富、条理清晰、观念新颖等具有乐学百科全书之特点外,“乐图论”中540幅栩栩如生的插图,直观地展示了艰涩的古文字难以简要表述清楚的问题,这恐怕是诸多因素中最重要的一条了。而依附于汉代墓室建筑材料留存至今的汉画乐舞艺术形象,正是两汉社会艺术文化生活的珍贵写照。虽然受刻绘艺术表达方式的限制,不是像照相机一样,丝毫不差地拍摄下来,而就其与现实生活关系而言,是对汉代现实社会生活的真实反映,故在根本上属于写实性艺术。它们以图像形式,为我们研究汉代社会艺术文化发展史,提供了新的研究素材,是研究中国古代音乐文化发展史所不可忽视的内容。否定汉画中乐舞艺术的写实性,进而否定汉画像在音乐图像史中的研究价值,是没有道理的。如果按作者对汉画像的认识,即使像她设计的那样,对“所有”汉画像进行“处理、分类统计及描述”,对于音乐图像学的研究来说,又有什么意义呢?何况,作者质疑“图像怎么能够弥补‘乐响’和‘乐谱’的不足”的诘问,实际上早已是学界公认的常识。

这样说,不是如作者说“过分放大这些图像在文化史阐释中所能担当的作用”,也不是贬低中华民族的“优秀历史叙事传说”。汉画像中的乐舞艺术描绘,是一种艺术作品,也是一种历史文物。我们从不奢望图像资料能够填补中国古代音乐史的所有空白,但它的确可以填补“一些”空白。如果连这一点都看不到、不承认,那么在汉画乐舞艺术研究上,大可闭紧嘴巴,以不发声为妙,不然定会闹出更多井底之蛙的洋相。至于作者所说“图像学不能解决所有问题”,这是作者自己臆想的命题,而根本与笔者无关。

2. 学术地位日趋提高。如作者文中也引注了《中国音乐年鉴》关于《音乐图像学在中国》等著述,遗憾的是对其中“音乐图像学已发展到了以‘图像’(icon)为主来展现全部乐史地步”^③之关键词讳莫如深,甚至提出与之相悖的“奢望图像资料填补所谓‘空白’,根本就是不切合实际的想法”等全盘否定的观点。实际上,图像学在音乐艺术研究中的作用越来越大,越来越受到更多学人的重视。从宏观的角度,音乐图像学学科理论与方法的逐步成熟与完善,大学里本科生、研究生相关专业和课程的陆续开设等,都成为音乐图像学研究领域由无序走向有序、由感性走向理性、由个别走向一般的良好开端。

① 郑樵:《通志·总叙》,浙江古籍出版社2007年版。

② 陈旸:《乐书》,影印文渊阁《四库全书》本,参校元夏宋刊元明递修本。

③ 中国音乐研究所编《中国音乐年鉴》1990年卷,山东教育出版社1990年版,第106页。

笔者不久前聆听了美国普林斯顿大学华裔学者、文化史、艺术史学家方闻先生以“汉唐奇迹”为题的学术讲座。方先生将汉唐时期遗留汉画、壁画等载体上保留的大量历史文化信息,视为人间奇迹,作为有待于全面开发利用的学术文化资源,并与古希腊、古罗马时期的艺术现象等进行了系统的比对研究。他认为中国有着丰富多彩、取之不尽的古代艺术文化遗存,应较多强调通过大量出土器物 and 图像来说话,提出要在国内创立考古与艺术史研究学科等三个方面的设想^①。只有有人关注,才会有人参与,只有意识到发展,才能够实现发展。

3. 研究氛围日渐形成。改革开放以来,我国学界经历了学术理念的转变、模式方法的更新、经验和成果的积累,学术文化创新和发展的业绩有目共睹。而就汉画乐舞艺术研究而言,同样是如此。批评声音的出现,说明汉画乐舞艺术研究已经走入人们的视线,引起了人们的关注。没有学术批评就难有学术进步,没有学术争论就难有学术发展。批评可以使汉画乐舞艺术研究走出封闭的学术孤岛,在更加宽阔的视野下,进行更加卓有成效的研究和探索,对汉画乐舞艺术研究来说,确实算得上一个福音。

三

创新是学术研究的灵魂。处于起步阶段的汉画乐舞艺术研究,更需要创新。在汉画像音乐学研究这篇深沉厚实的大文章面前,笔者进行了二十多年学习探索,感觉仍是刚起步,就整个学科建设而言,同样远非完善。笔者常怀惴惴不安之心,只注重具体研究,不敢妄谈阔论。但作者文中提出的问题,关系到汉画乐舞艺术研究的思路、方向和方法。为避免以讹传讹,谬种流传,形成负面社会效果,有必要就汉画像的音乐学研究问题,谈点感想和体会。

一是要有科学的创新方法。改革开放以来,随着多种学术理念、思潮和方法的不断涌现,我国学人的思想日趋活跃,学术探研的思路、方法、规则和评价标准等也呈多元化态势。这有益于学术文化事业的繁荣发展。在汉画乐舞艺术研究上,也需要不断创新思路和方法,寻找更为科学的研究路径。笔者认为,看图说话同样是一种有效的研究方法。有学者指出:“‘图像研究’就是‘看图说话’,而且必须‘看图说话’。”^②尤其是汉画像研究。“汉画像”,是指拓片上复制的画像,由于砖(石)刻画本身存在着许多细节刻绘不清的问题,拓片过程中的技术性问题也会导致失真,若再通过缩小数倍的图册上的形象“说话”,定会造成更多的失误,故研究者必须亲临其境,与砖(石)画面展开直接对话。研究汉画像而不看“图”,必然是自欺欺人,看“图”却说不出话,同样毫无价值。而如作者面对图册“看不出为什么”,当属自然。若放弃“看图说话”而“看书说话”、“看字说话”,甚至什么不看就敢夸夸其谈,可谓大谬!看图说话是音乐图像学研究的重要手段和方法,关键是说什么话、怎样说话:是实实在在说出自己的研究观点和研究结论,还是无话找话说,或者信口开河随意乱说。

中西方音乐图像学的研究,是个有同有异的学术共同体,可以互相交叉和交融,而不可互相取代。音乐图像学研究也要在吸收借鉴西方理论和方法的基础上,强调突出中国特色,通过多种方式的交融互补,实现学科建设和学术研究层面的新突破。作者只是贸然否定了既往的研究方法,却没有找到比看图说话更好的研究办法,否则早就该拿出来了。看图说话可能比较辛苦,说的话却扎实有据,对音乐图像学研究来说,必然不可缺少。不可因为一篇文章的随意指责,就搞得人们既不去看图,又不敢说话。

二是要有良好的创新氛围。科学的学术创新要有科学的学术批评。这种批评应是理性的、冷静的、严肃的,不能是感性的、狂躁的、随意的,应是包容的、宽泛的、多元的,不能是排斥的、狭隘的和专制的。必须尊重研究者的学术自由,避免主观臆断地以某个人的研究思路作为所有研究

① 方闻:“汉唐奇迹”学术讲座,浙江大学东方论坛,2008年4月26日下午(引文为本人据记录整理)。

② 杜亚雄:《图像研究应该看图说话》,载《艺术百家》2008年第5期。

者的前进方向。学术批评是一重要的现代学科和有系统知识体系的一门学问,不是任人随意发泄的场所或看谁不顺眼就可擅自杀伐的工具,它同样有着基本的规范标准。如《学术规范导论》中说:“学术规范有助于维护学术的正常状态,但并非仅仅有利于常规学术。学术规范当然是约束性的,但并非意味着束缚自由探索的学术空间。”^①作者就是轻率地犯了这样的错误,拿着臆想中的课题来批判另外一个研究课题。这就像化学家批评物理学家不按自己的定律办事一样荒谬无理。这样的所谓学术批评,肯定不会有学术气息。如果在这样专制霸道的学术氛围中,又怎样实现学术研究的发展突破?正如居其宏先生指出的当前学术批评存在的“失准之症,失范之症,失语之症,失信之症”等“四失之症”。认为批评者应全面加强“自身刚性人格与深厚修养的锻造”,“以便使自己获得与各专业同行平等对话的资格和修养”^②。

学术批评必须坚持实事求是,不能弄虚作假、恶意中伤,防止断章取义、改头换面。如批评拙著中注释太少,完全是择其一点、不及其余,只选择页下注较少的前八章大加挞伐,给人的印象是专著只有9个注,而有意丢掉后三章的22个注,然后无限上纲。讲页下注时,用的是全书的页码,即266个页码,实际上本书只有245个页码,后面的21个页码为《后记》和附录,根本不需要注,为什么也用来作为书中缺注的论据?而且253页以后的14个页码,都是所列参考文献目录,实际上同样是“注”的内容,为什么刻意不去说明?这样引用论据进行批判,不是疏忽和经验不足,也不是学术水平太低,而是典型的学术良知缺失,实在有辱学者风范,有害学术风气。由此笔者不无担忧的是,倘若这种一边倒的“跟风”型思维惯式继续膨胀,不假思索地仅以“引注”多少论优劣,不去强调学术研究的独立性思考与思辨原则,那刻意地将一些无密切关联的圣哲之言、经典文献尽情搜刮“引注”于文中充数,岂非新面罩下的变相抄袭?又何谈学术发展和创新?科学的学术研究和学术批评,必须心平气和地进行学术对话,真诚地相互交流和沟通,不但要揭开对象的深隐创伤,还要提出合乎情理和可行的治疗方案。不能只关心揭开自认为的“病灶”,将新学科的蹒跚学步当作讨伐目标,却提不出任何有价值的意见和建议。同时学术批评应规范在学术本身进行,切忌自我膨胀、一家独大、狂躁臆测,更必须杜绝讽刺挖苦、讥笑谩骂等不正当做法。笔者的文笔当然达不到字字珠玑,但自信一般意思表达得出来,一般人也都可以读懂。即使有缺点和不足,也应在学术范畴批评指正。学术研究者的文字水平肯定不尽一致,但标准的高低,绝非作者说了算。笔者和作为后生代的作者可能语言表述方式上存在差异,但没有差异就没有世界。总不能让全世界60亿人都跟在李女士的后边,鹦鹉学舌,咿呀学语,一齐照着李女士的样子说话发声。纵算是才高八斗、妙笔生花、余音绕梁,也达不到这一步。要找毛病,还是请作者先挑挑自己文章中的毛病,完善一下逻辑思维、语言结构和表述方式。真理无涯,学术探索没有止境,新老学科也不存在尽善尽美的模式,学术批评切忌情绪偏激和意气用事。如果“宏大申论”既不许发,“看图说话”又不让说,哪里还会有真正的学术研究呢?

三是要有完善的创新机制。学术研究的目标是学术进步,而学术进步的前提是学术创新。作为形成科学的学术创新机制,包括保护机制、激励机制、约束机制和监督机制。一个学术研究成果需要几年甚至是十几年、几十年才能完成,一个似是而非、不负责任的批评,则几天时间就足够了。由于新生代学人接触的大多是西方体系,对中国数千年来学术文化的优秀传统积淀不足,内心缺乏兴趣,其学术心态只能依附于西方模式。加之现代学术理念、方法和流派多如牛毛,这就容易给一些学术心态不健康的人造成可乘之机,出现学术评价机制和天平的失衡。作为一种个人看法,尽可天马行空,自由想象。而为学术批评者,最基本的心态应该是:你不行,我要让你行,你好,我要让你更好。但作者则反其道而行之,文章的起点就不问青红皂白地鞭挞作者“看图说话”,接着戴上“眉毛胡子一把抓”、“放大”、“拔高”、“缺少科学方法论”、“不切实际”等大帽子;否定该学科领域研究的基本价值,指责笔者“宏大申论”,前面说笔者“做了重复劳动”,后面又讥

① 杨玉全、张保生《学术规范导论》,高等教育出版社2004年版,第11页。

② 居其宏:《我国音乐批评的新时期状态》,载《音乐研究》2008年第5期。



图二 南阳唐河翘袖折腰舞画像石

笑作者“确有‘创新’之说”，前面说笔者“抄袭”，后面又指责没有“抄全”，看到有新观点就又大喊“错了”！诸如此类，借用作者的话：“不止一次的逻辑混乱！”另如“9个注”、“潜学科”等提法之类，内容明显失实，不一而足。再如拙著中“旁折腰”的描述，作者由此妄断笔者“缺少理论与思考”，但此图明明白白摆在那里，一目了然，是不是90度，是不是旁折腰？如果不是，又是什么？该怎么描述？结果仅凭“何以看出”的个人迷茫，就对笔者“理论与思考”以全盘否定。其次，作者可否修饰遮掩一下自己执拗偏激的蛮霸之气，把学术批评限制在学术批评的范围内。如果大家都照着作者的样子说话，大家都拣刻薄尖酸、鲜血淋漓的话说，那学人和野人还有什么两样？学术界是否还叫得上学术界？至于因笔者的研究项目入选国家课题，就妄断我国“社科学术评估体系”存在问题，当臆想笔者“欢天喜地地领取国家经费”时，可否先落实一下到底有无这笔经费？甚或再了解一下笔者在调研和出书时经济拮据的状况，因拙著得到不同学科专家的认可，就把矛头直指“学术共同体”，指责“整个机制为这样的学术泡沫铺上了红地毯”，学术争论随意就可以超出学术争论的范畴，这样的学术创新环境，着实令人堪忧！

实际上，作者否定的，不仅仅是笔者的研究课题和研究结果，而是对汉画像在音乐图像学研究，以及音乐图像在音乐史学研究中科学价值的全面否定。这从作者的文中可以看得很清楚。如此批评，对于尚处在开拓跋涉阶段的汉画像音乐学研究，对于从事这一研究的学人，无疑是当头泼了一盆冷水。学术领域要给个人发表言论的自由，但这种言论自由如果有碍于学术事业发展，就需要一种干预机制存在。不论是学术机构和学界同仁，都应遵守学术界的基本良心，为学术事业的发展而尽力。对那些默默无闻、耐得寂寞、孜孜以求的学术研究者，应当铺起更多的红地毯。而对那些以个人宣泄或者是其他功利主义为目的的所谓批评，以及热衷于追名逐利、投机钻营的学术过客，必须理直气壮地进行批评和制止。

笔者坚信，只要学界同仁能够以传承中国文化和推进学术发展为重，彼此相互尊重、虚心学习，表达和吸取善意深刻的建设性意见，则无论是汉画乐舞艺术研究、中国音乐图像学学科建设，还是新时期学术发展等问题，都会得到妥善有效的解决，中国的学术文化事业，定会有繁荣昌盛的未来！

（作者单位 杭州师范大学音乐学院）

责任编辑 宋蒙